

メディアとしての作家表象

——映画『樋口一葉』の射程——

笹尾佳代

今日、樋口一葉は「日本ではじめての女流職業作家」と紹介されている。^①この「女流職業作家」という特別な表現には、明治期の「女性」でありながら、戸主として生活の問題を身に負わねばならなかったという事情が、一葉評価と密接に関わっていることが端的に現れているだろう。それは、一葉の転機としてとりわけ下谷龍泉寺町での生活が重要視されることも通底している。生計を立てるために余儀なくされた荒物屋を営みながらの生活が、その後の作家としての成功を支えた〈体験〉であることは、今日の〈一葉神話〉の核ともいえよう。

一九三九年五月三二日に封切られた東宝映画『樋口一葉』は、まさに下谷竜泉寺町での生活を作家一葉誕生を支えた〈体験〉として位置づけるものであった。映画が制作された一九三〇年代は、一葉を主人公とする物語が多数登場するなど、作品の再評価というより

も作家自身に関心が集まった一葉ブームとも言うべき様相を呈していた。^③その中であって、映画の特徴として特筆すべき点は、作品世界と一葉の生活空間とが同一地平で描かれるといった構成である。他の「一葉物語」が下谷竜泉寺町での生活を描き出すことに止まっているのに対して、映画では作品の登場人物が一葉の生活の中に配置されることを通して、作品誕生の契機となった〈体験〉が明確に示されているのである。

こうした特徴を受けて、映画『樋口一葉』には「実録伝記としての一葉ではなくモディファイされた一葉としての劇映画である」という評価が与えられていた。^④この映画評が図らずも露呈しているのは、〈体験〉というあいまいなものが創作活動と関連づけて語られる時、それは〈事実〉にたどりつくような種類のものではなく、様々な情報を前にした読者によって選別され、織りなされた物語であ

ることだろう。創作に通じる〈体験〉もまた、作品から遡及的に求められるものであるということに留意する時、それは、読者による解釈行為を経たテキストとしてのみ表れるのである。

以上のような立場から、本論では、映画『樋口一葉』に描かれた一葉の〈体験〉の内実を、同時代の社会状況や映画というメディアの特質との関連において検討していきたい。以下に述べるように、作家の〈体験〉の物語を紡いだ読者の位置、すなわち映画制作者たちの位置に留意した時、一葉の生活と作品誕生とを直接結ぶような〈体験〉の創出の背景には、明確な方針を認めることができる。作家表象に編み込まれた幾重もの戦略を明らかにすることを通して、この時、〈一葉〉を描き出すことに託されていた可能性の諸相を明らかにしていきたい。それは、作家の個別的なものともなされる〈体験〉もまた、時代的・社会的現象によって生成された表象であることを明らかにすることに通じるだろう。

1

映画『樋口一葉』は、八住利雄の「シナリオ 樋口一葉」（『日本映画』四一三、一九三九・三）^⑤をもとに、山田五十鈴を主演とし、並木鏡太郎の「演出」によって東宝映画株式会社において制作された。東宝では、その前身であったP・C・L（≡フォト・ケミカ

メディアとしての作家表象

ル・ラボラトリー）以来、「監督課」が廃止され、「芸術的な方面については演出家を第一に「俳優、脚本、音楽、カメラ、録音」等、すべての芸術家を尊重主義で行く」という、監督のみに権限が集まることを回避しようといった制作方針がとられていた。^⑥映画『樋口一葉』もまた、「芸術家」たちの様々な表現意識の集積によって織りなされているのであるが、そこには、ある方向性を認めることができる。

はじめに、映画広告を見ることから、映画で前景化されていた要素を確認してみよう。



当代随一の適役！ 樋口一葉に扮する山田五十鈴の好演！

明治の紫式部よ、清少納言よと謳われた美しき天才樋口一葉は、恋に破れ、貧に傷つき、しかもなほ二十五の短い生涯をただひとすぢに文学の道に生き抜いたまこと清麗の女性だった。

（「キネマ旬報」六七七 一九三九・四）

映画のシークエンスともいえる広告のキャプションからは、物語の中心に半井桃水との「恋愛」が置かれていることがわかる。山田五十鈴の（身体）を得ることによって表象された「美しき天才樋口一葉」、そしてその唯一の「恋」という要素は、「桃水との恋愛物語が中心」の「昭和十年代の観客の好みであったメロドラマ」といった評価を得てきた。

しかしここに制作者たちの表現意識を捉えようとする時、こうした特徴は、観客の好みに迎合した娯楽性として単純に片付けることはできない。とりわけ注目したいのは、シナリオ制作に当たった八住利雄の位置である。「樋口一葉」制作当初の思いを述懐した、八住の発言をみてみよう。^⑧

書き出す前は、僕は、これは非常に困難な仕事だろうと覚悟

してゐた。が、書き出して見ると、案外、スラ／＼と筆が運んだ。これは偏に、僕がシナリオを書きはじめて以来の純粋な気持ちで、仕事が出来たからである。これと較べたら、卑俗な連載ものを押しつけられたり、自分ながら腹の立つやうな馬鹿

くしいギャクを考え出したりするいつもの映画の仕事の方が、却つて如何に困難なものであるかを考へるのである。

「シナリオを書きはじめて以来の純粋な気持ち」という言葉からは、むしろ、シナリオ制作に携わる以前の活動への思い入れの強さを感じることができる。というのも、戦後の回想記によると、映画界に参入する以前の八住は、「新劇運動の尖端に立っている者」としての自負を持ち「映画というものを軽蔑していた」というのだ。そのような八住にとつて、「樋口一葉」は、「純粋な気持ち」で制作することのできた初めてのシナリオであったという。

当時の八住と共同シナリオを制作するなど、交流の深かった岸松雄もまた、八住が露西亞文学を学んでいたこと、それが高じて、「すべての新劇活動が左翼一色であった」頃に、築地小劇場をはじめとする新劇活動に参加していたことをのちに紹介している。^⑩そして岸もまた、八住がシナリオを書くことの「不安」から「浮かびあがり」、「演劇への愛着を断ち切ることが出来」た契機として『樋口一葉』を評価しているのである。

人気女優山田五十鈴を中心に据えての一葉の恋物語は、左翼イデオロギーに基づいた活動を行っていた八住のスタンスと、背反するかのようにみえる。だが、次に見ていくように、むしろここには、切り離せない関係を認めることができるのだ。

まず、なぜ八住が「軽蔑していた」はずの映画界へと参入し、シナリオを書き続けたのか、それ以前の活動との共通性と差異を捉えることから始めてみよう。ここには、映画というメディアの特質が大きく関わっている。

八住のシナリオ制作に対するスタンスは、『樋口一葉』封切り後「まもない一九三九年一〇月の『映画評論』に寄せていた、「シナリオ一年生の弁」という次の文章から窺うことができる。

僕は、シナリオといふものについては未だ一年生だと思つてゐる。(中略)僕のシナリオ各分野に対する好奇心も、僕が属してゐる会社の制作方針によつて規定されたもの、範囲に限られてゐる。ストライキをやらうといふやうな悪知恵の発達してゐない点に於いては全くの一年生である。

一年生の目には、シナリオを撮影所から解放し、それ自体に一個の独立した価値を認めさせようといふ運動などは一種のストライキとして映ずる。(中略)僕自身も、一年生の孜々たる努力によつて撮影所内のシナリオを高めることは無限に可能だと信じてゐる。

注目したいのは、「シナリオを撮影所から解放」し、「独立した価値を認めさせようといふ運動」が、意識されていることである。これは、村山知義が提唱し、北川冬彦らの賛同を得て推進されていた

「シナリオ文学運動」を指している。

「シナリオ文学運動」の起源は、「プロレタリア映画同盟」(略称プロキノ)の活動にあつたという。上村修吉「日本プロレタリア映画発達史」^①によると、「プロレタリア映画聯盟」の具体的な活動の範囲は「プロレタリア・シナリオの制作」に留まり、「プロレタリア映画の制作」には結びつかないものであつた。ここには「映画の資本性と大衆性、それに伴う検閲制度の苛酷」という問題があつたからである。制作に莫大な資本を必要とする映画は、興行性を逃れることは出来ず、さらに、厳しい検閲をくぐり抜けるために政治性を脱色したものでなければならなかつたのである。こうした規制に対して、「シナリオ文学運動」は、「シナリオの撮影所からの独立」を提唱し、「政治的事情とか、経済的条件とか、プロデューサーの頭脳の古さとか」に制約されることのない、「自らの純粹な芸術的欲望によつて、現在只今の撮影を目当てとしないシナリオを書くことをすゝめ」^②たものであつた。

こうした運動を、あえて「ストライキ」と呼んで話題にする八住は、あくまでも映画というメディアに置かれるシナリオの制作を目指していることがわかる。しかし、結論を先に述べれば、八住の批判は、かつて目的を共にしていた運動との訣別を意味するものではなく、むしろ同様のイデオロギーに立っていたからこそその発言だつ

たのである。それは、映画制作の母体となった、制作会社の性格とも関わりが深い。

弾圧によって活動を停止せざるを得なくなったプロキノの活動家たち多くが「シナリオ文学運動」に向かった一方で、映画での表象を目指し続けた活動家に向かった先は、リベラルな映画制作研究所であったP・C・Lであった^⑬。彼らは、「映画作家の——演出家も含めて——苦悶は、彼等の野心が、事毎に商業性の限界に衝突する事」であると述べながらも、「商業性との血みどろの格闘の中に仕事を進めて行くからこそ尊い^⑭」と、映画での活動を意味づけていた。「当時最も近代的でリベラルな映画人」と評されたP・C・Lゼネラル・プロデューサー（総合制作者）の森岩雄もまた、「殊更上映できぬ程度の作品を作り、いかに自らが急進的シネアストであるかを誇るが如き」ことは、「最も戦略を誤つてゐるものであらうと思ふ」と、映画化されることの重要性を主張する。そして、いわゆる「傾向映画」を、「商業主義的左翼映画」と位置づけることを通して、「左翼映画」のすすむ道を「商業主義」のなかに示しているのだ^⑮。

八住は、森岩雄に誘われて映画界へ参入していくのであるが、八住もまた、「商業主義」の中に可能性を見出しつつあったことが、「演劇運動」と並行して映画界に参入し始めていた頃の次のような発言からうかがえる。

彼等（黎明座の俳優・引用者注）の技術的自覚が直接に一般大衆と接触し得る機会を作るといふ意味に於いて政治的結合であり、彼等の商業化された魅力の内容を客観的に再評価して見るといふ意味に於て芸術的示威であった。（中略）現在の商業演劇に打克つものはやはり商業演劇でなければならぬのではないかといふ考へ方に、僕も傾きつゝある。（八住利雄「黎明座の旗傘公演」『新演劇』三三三、一九三七・三）

これは、八住自身も文芸部として参加していた「黎明座」の公演について述べた演劇評である。八住は、同文中で「懐疑的である」とはいいながらも、「大衆と接触し得る機会」と、それを通した大衆の「政治的結合」への展開を「商業性」のなかに見ることから、その可能性を認めようとしているのだ。

この頃の八住について、岸は「左翼の露骨な政治性まるだしの演劇から離れていつた大衆にむかつて、困難な演劇活動をつづけた」と回想している^⑯。つまり八住は、過剰な「政治性」ゆえに「演劇」から離れていった「大衆」を呼び戻す方法を模索していたのである。そうしたなかで、映画に参入していつた八住は、後に「新劇などと違つて、ほんとうの大衆を相手にする仕事の喜びがふつと胸に溢れて来た」と、当時を回想している^⑰。すなわち八住は、映画に「大衆」と出会うメディアとしての可能性を見ていたのである。そ

して一葉の「恋愛」という（体験）は、「商業性」を見越した上で、大衆との間に回路を拓く手段として選択されていたと考えられるのだ。

では、拓かれた回路の先に描き出された物語には、何が託されていたのであろうか。

冒頭部に示したように、映画には、作品世界と一葉の生活空間とが交差される構成上の特徴があった。シナリオ冒頭部には、「たけくらべ」「にこりえ」「おほつごもり」「十三夜」「日記及書簡文」を参照とした」と記され、その本文には作品からのエピソードが一見「引用」のようにみえる形式によって挿入されているのだが、ここには原作との間の差異を認めることができる。そこで次に、その改変の内実を捉えることから、一葉作品が語り出す新たな物語を捉えていきたい。創作に結びついた（体験）の質は、作品から適及的に求められるものだからである。

2

制作に際した佐伯三千男プロデューサーの次のような発言からは、作品世界と一葉の生活空間とを融合させる構造によって何が目指されていたのかを窺うことができる。¹⁶

一葉女史が住んで来た生活してきた社会をかくあつた社会と

メディアとしての作家表象

云ふ置物としての生命のない社会を描くのではなく、それを通して現代の社会を批判し、其処に何かを発見し建設する事の出来る生きた生々とした社会、換言すれば現代の社会文化の進歩発展の流れを幾らかでも推進さす事の出来るものとして描きたい。

一葉が「生活」を送った「社会」を描き出すための作品世界の挿入は、「現代の社会を批判」し、「現代の社会文化の進歩発展の流れ」を「推進さす」という目的によるものであるというのだ。では、一九三〇年代という「現代」と、作品からのエピソードとはどのような関わりを示しているのだろうか。

まず、「大つごもり」からのエピソードを見てみたい。原作の「下女のお峯」に通じる人物として登場する「女中のお菊」は、原作と同様に、給金の前借がかなえられずに「二円」のお金を盗んでしまう。しかし、やはり原作と同様に、置かれていた金を根こそぎ持って行った若旦那の「受領書」が発見されることで、その罪は問われずに済んでいた。だが、原作ではお峯に疑いすらかからなかったのに対して、ここでは、お菊の姉と、お菊を女中として斡旋していた世話人の一葉が呼び出された上で、お菊が尋問されるという展開をみせている。そして、一葉らの目の前で、お菊は罪を逃れるのだが、映画ではさらに次のように続く。

「わたしは盗んだんです。高ちゃん（姉の病気の子ども…引用者注）が可哀さうで、夢中で、わたし……」（中略）「え、きつと若旦那が何処かで見えて、わたしをたすけて下さつたんです。でもわたし、白状してしまひましたから、舌を噛んで死にます。死にます！」／「何を云ふんです、お菊さん！」／「え、死にます。死んでしまひます！」

ここに描かれているのは、二円という金を、死をも覚悟の上で盗むしかなかった貧しい女中の姿である。

清水美知子は「第一次世界大戦後の女中払底と生活難を背景に登場した『派出婦』が、「主従関係から契約関係へ」という「女中もひとつの職業」であるという意識」を人々の間に芽生えさせたことを指摘し、「女中の問題が広く社会問題として意識される契機となった」と述べている。²⁴ こうした意識の現れを同時代言説の中に求めたとき、例えば「叱られて女中さん自殺」（『読売新聞』一九三七・四・二四、夕刊）、「逃出ならず女中さん自殺」（『読売新聞』一九三八・五・二六、夕刊）など、「女中」の「自殺」を報じる記事の登場にその一端を認めることができる。おそらく過去にも起きていたであろうにも拘わらず、ほとんど報じられることのなかった事件が、この頃になって多数報じられ、苛酷な労働条件と、雇用者の無慈悲さが告発されているのだ。あえて「死」の覚悟が描かれる

「大つごもり」のエピソードの改変には、同時代の「女中」をめぐる労働問題との反響を認めることができる。

また、「たけくらべ」のエピソードの改変も、同様の傾向を示している。一葉は、祭りの日の子どもたちの喧嘩を仲裁するなど、原作の「筆屋の女房」であるかのような立場で子どもたちと関わっていた。映画には、原作の信如と正太郎は登場せず、彼らの姿は三五郎に集約されて重ねられている。貧しい三五郎と廊の少女美登利を中心に事件は展開されるのだ。そして、二人の子ども時代の終わり、次のように訪れる。

三五郎、貧しいが改まった衣服で、遊ぶ子供達を見てゐる。（中略）／入り口（大黒屋の寮…引用者注）に近い垣根に、持つて来た水仙をさし立てる（中略）／「おい三公、もう出かけるの、かい」／三五郎、立ち止つて、うなづく／「身体を大事にして、しつかり働きなよ」／三五郎は、一葉に、頭を下げて、／「おばさん、さようなら……」／と、父の後を追つて行く。／一葉が秀公（隣家の車夫…引用者注）に、／「三ちゃんは、どこに行くんですか」／秀公「品川のマッチ工場へ小僧にやられるんですよ。可哀さうに、辛い勤めですぜ。」／「まあ。」／一葉は、去つて行く三五郎を、ちつと見送つた。（中略）秀公が、「辛い勤めと云へば、みどりさんも、寮を出たさうですぜ。」／と申し

ますと?」／「大黒屋へ客扱ひの見習に出されるんですよ」／「……さうですか。」／「葉は、暗然となつて、立ちつくした。

「水仙」を持つていることに表されているように、原作での信如の旅立に基づいた脚色である。しかし、三五郎の旅立ちは「マッチ工場に小僧にやられる」こととされ、さらに美登利も「客扱ひの見習いに出される」。こども時代の終焉は、「小僧」「娼妓」というように、より明確に〈労働〉と結びつけられているのだ。

ここには、同時代に増加していた「身売り」されていく子どもたちの姿が呼び起こされる。一九二九年に始まった世界恐慌をうけて大打撃を受けた日本経済に、さらに追い討ちをかけるように東北地方を大凶作が見舞っていた。それによって、「貧しい東北からの小隊入京 哀れ少年少女十一人」(『読売新聞』一九三六・一〇・二四、夕刊)などと報じられるように、貧しい農家の少年少女たちの多くが「小僧・女中・娼妓等に売られ」ていくことが、社会問題となっていたのだ。

最後に「十三夜」からの「引用」をみておきたい。「十三夜」からはお閨と録之助の悲恋のエピソードが選択され、一葉の「恋愛」と並行するかたちで描き出されていた。お閨に通じる人物であるせき子と一葉は中島塾の同門として設定されているのであるが、せき子が思いを寄せ合っていた幼馴染みの録之助ではなく奏任官の原田

と結婚した同じ頃、一葉は関係を中傷されたことを理由に桃水との交流を絶っていた。そして、物語も終盤にさしかかった時、せき子が一葉を訪ねた次のような場面の直後に、一葉は再び桃水を訪れる。

衣類は美しいが、面やつれのした、せき子が、しょんぼり腰かけてゐた(中略)／「せき子さまは、その後お幸せでございませうか。」／「せき子は、深くうなだれてしまつた。／涙ぐんでゐる様子である。／一葉は、ちつと見て、／「どうかなさいましたの。」／「一葉さま、わたくし——」／「どうなさいました。」／「……やつぱり釣り合はぬ縁だつたのでございます。」／と、再び深くうなだれて、涙をのむ。／一葉、ちつとその様子を見つめる。／せき子「わたくし……一日も幸せな日はございませんでしたわ……」(中略)／「一葉さま……はじめて思ひ合つたお方と一つにならなければ、……女には幸せはございませんわ」／その言葉は、一葉の胸を突いた。

せき子の言葉に胸を突かれ、桃水のもとを訪れた一葉であったが、そこで桃水の結婚を知ることとなつた。²⁰⁾「十三夜」のエピソードは、一面で一葉の「唯一の恋」という商業的要素を描き出すための装置とみることができる。しかし、次のような言説の中で捉えた時、ここにもまた先の二作品と同質の、問題の所在を認めることができるだろう。

村山知義は、当時、「恋愛に関する議論が、しきりに行はれ」ていることを指摘し、その原因の一つとして「プロレタリア解放運動」との連動を挙げていた。「今まで外延的に抜つて来たイデオロギー」が「身の内へ引き取」られ、「恋愛とか結婚とかその他の道徳規範とかいふ問題を実践的に解決しよう」という動きとなつていたので。さらに村山は、「性とか恋愛とか結婚」が「因習的な見方のもととも根深く続く問題」であることを指摘した上で、「封建的な恋愛観や結婚制度の重圧」からの解放や、「因習」の問い直しといった、運動の進む方向を示していた²³。

せき子は原田に嫁ぐ際にも一葉を訪れ、「両親がせひにといふ云ひつけ」で「仕方」のない結婚であることを涙を堪えて告げていた。原作では、太郎という子どもが生まれてから夫の態度が変わつたとされていたのに対して、ここでは、「一日も幸せな日」が無かつたと言われる。ここにあるのは、両親の「云ひつけ」で嫁いだ「因習的」結婚の結果に苦しむ女性としてのせき子の姿なのだ。このように、一葉作品の変質の方向は、一九三〇年代末のプロレタリアをめぐる問題に通じているのである。

以上見てきたような映画の特質には、当時流行していた「文芸映画」との共通性を認めることができる。「文芸映画」は、原作の高い評価とその話題性に、興行的価値が求められていた。それととも

に、「文芸作品なら多少は検閲を考慮しようという」事情があつたことから、「文芸作品を「かくれみの」にして、それを利用して、できるだけ映画のうえでいたいことをいおうとする考えかた」があつたことが明らかにされている。映画「樋口一葉」に挿入された一葉作品は、まさにそれが「かくれみの」となつて、イデオロギーの表出が目指されていたといえるだろう。

中川成美は、映画「樋口一葉」を「視覚性'Visuality」という直接的な働きかけをもって達成される「思考の生産性」を新たに発見させた」ものとして評価する。各エピソードの映像化は、「断片化したナラティブ」として「文学テキストをめぐる思考を新たな方向に問い直す契機」を観客／読者に与えるものであるというのだ²⁴。以上捉えてきたような作品の改変と同時代の映画というメデイアをめぐる事情をふまえた時、各エピソードが提示する思考の方向とは、〈今〉の社会矛盾へのまなざしであつただろう。

だが、「文芸映画」とは異なる「樋口一葉」の最大の特徴は、いうまでもなく作家の〈体験〉自体がテキスト化されている点にある。作品からのエピソードが作家との関係の中に配置されていたことを見逃すことはできない。

そこで次に注目したいのは、作品世界と一葉との交差を表す映像である。一葉を作品世界のただ中に位置づけているのもまた映像の

効果であった。そこで、作品世界と一葉とを結ぶ映像のモニターユが何を語り、一葉作品を問い直す思考をどこに導いていくのかを明らかにしたいのである。

3

映像が保証しているのは、作品世界から採られたエピソードのただ中に、常に一葉がいることであった。そして一葉は、出来事の経過をじつと見つめている。そうした映像は、〈体験〉が創作に直結したことを保証するものとして作用するだろう。そしてそれは、先に確認した子どもたちの旅立ちの直後の場面で顕著に表されていた。「暗然」となって二人を「ちつと見送」った一葉が、その後文机に向かつてクローズアップされた原稿用紙に「たけくらべ」と筆を走らせるという展開からは、厳しい労働を余儀なくされていた子どもたちの姿を見たことが、一葉を創作へと駆り立てたものとして配置されていることがわかる。すなわち、作品世界との交差は、一葉が何を見て、何を描いたのかといった面までも再構築するものとなっているのだ。

さらに、一葉が本格的に小説を書くことを決意した次の発言に、注目したい。

「くにちゃん……この二二年の間にいろ／＼のことを聞いた

メディアとしての作家表象

り、見たり、味つたり、わたし、もう永いこと生きてゐたやうな気がするの。何とかしてその真実を探りたい……わたしのやうな、貧しい、弱い女でも、この世に生きてゐたことが、何か意味があつたやうにしておきたいの……」／＼くに子、一抹の不安を感じながら「お姉さま、何か意味があつたやうにしておきたいつて……？」／＼一葉、目を輝かせて、／＼わたし、小説を書くわ！ 一生懸命になつて……何もかも打ちこんで……」（中略）／＼一葉は、尚も強い調子で、／＼わたし、どんな事にも負けやしない。身も心も小説に打ちこめさへしたら……どんな事にも負けやしない。」／＼一葉の目は、文学に対する熱情に燃えてゐる。

ここから見えてくるのは、「聞いたり、見たり、味つたり」した「真実」を捉えようという作家の姿である。ここまで事件のただなかに配置されてきた一葉の姿は、こうした発言によって、一葉が実際に〈体験〉した「真実」が、のちに「作品」として描かれたことを示すものとして引き受けられるのである。

佐伯プロデューサーは、一葉を描くにあたって、次のようにも述べていた。²⁰⁾

われわれスタッフは、今一葉女史の半生記を映画化し撮影するに当つて、非常に厳肅な気持ちを持つてゐる、何処まで女史

についての真実を描き出す事が出来るか、そしてその過去の真実を、現在の真実との点に於て交流させ共鳴させ共鳴させる事が出来るか、(中略)但し我々が描かうとするものは何かの主義や主張に支配されてではない又何かの主義や主張を自ら打ち立て語り呼びかけるものでもない、ただ明治の時代に「葉女史はかく生き

さかく闘ひかく死んで行つたと云ふ事を描かうとするのである。ここには、映画を通して「現在」と「交流させ共鳴させ」ことができるような一葉の「真実」を描き出すという目的が掲げられている。さらにそれは、一葉の「闘ひ」の記録とも称されているのである。

描き出された(一葉像)と、制作者たちに共通する「真実」を描くという方法。それは、左翼イデオロギーを持っていた彼らの「闘ひ」の態度であった。プロレタリア運動弾圧後、運動家たちは「社会主義リアリズム」の名の下で、「真実」を描くことに未来の「闘争」への可能性を託し、「真実を芸術に高める」ことを目指した^②。八住自身が述べるように、リアリズムとは「闘争、諷刺、社会的批判、政治的尖鋭性、政論性」につながる「メソッド」^③だったのだ。一葉の生活と作品世界との交差は、一葉が、労働者たちの「真実」を目の当たりに(体験)し、それを描き出していたことを保証するものとして作用する。それは、労働者たちの「真実」を告発し

た(プロレタリア作家)としての一葉像の創出に通じているのだ。すなわち、映画で描かれた(樋口一葉)は、表現者たちのイデオロギーが託されたメディアとなっているのである。創作を支えた一葉の(体験)の表出に、プロレタリア運動弾圧を経た後の、彼らの「闘争」は託されていたのである。

(樋口一葉)を通しての彼らの実践は、四千人劇場として東洋最大の収容力を誇っていた日本劇場をはじめとした東宝各劇場で上演されるなど、大衆との出会いを果たした。そしてその波紋は、作家樋口一葉の(磁場)のもとに回収されていく。一九二〇年代末から三〇年代はじめにかけての、明治文化捉え直しの気運の中で発表されていた一葉研究では、一葉が「士族の娘」であることが示され、「封建的」なイデオロギーと結びつけられることによって、一葉はしばしば批判の対象にあった^④。だが、映画公開後、続々と刊行された一葉研究書では、「経済的に独立の生計を営」んでいたことなどが前景化されることによって、一葉は「無産層」の「一女性」として表象され始める。この変容の狭間には、八住らのイデオロギーが託された実践の反響を認めることができるのではないだろうか。そしてこのことの孕んでいた意味は、もう少し先にまで眼を向けることから、より一層明らかとなる。

戦後、「明確に左翼思想に基づ」いた「戦闘的で告発的な作品」^⑤

の制作を目指した独立プロダクションであった新世紀映画社において、映画『にぎりえ』（一九五三）が制作された。この映画は、「十三夜」「大つごもり」「にぎりえ」という三作のオムニバス形式なのであるが、ここでは、映画『樋口一葉』で提示されていた問題が強化されて引き継がれたかのような左翼イデオロギーに基づいた作品解釈がなされ、表象されている。そして、映画『にぎりえ』には、「現実を冷徹に見つめる」ことから「権力に対する反抗を底にのぞかせ」て描いた「原作者の意図したものを忠実に再現するという難事を果たしおさせた」という評価が与えられるのだ。

以上見てきたように、作家の〈体験〉もまた、時代的・社会的現象の中で生成される。それは、既成の作品を新たな解釈の思考の中に置き、また翻って作家の〈体験〉の質を書き換えるといった、意味生成の回路を拓いていくのである。

注

- ① 例えば二〇〇四年一月一日に新五千円札発行を記念してTBSで放送されたドラマ「樋口一葉物語」の冒頭部ナレーションなど。
 ② 直木三十五「樋口一葉」（『変態恋愛実話』平凡社、一九二九・一二・一〇、所収）をはじめ、邦枝完二「小説樋口一葉」（『婦女界』四八―三―四九―六、一九三三・九―一九三四・六）、浜村米蔵「戯曲樋口一葉（三幕）」（『新演劇』三一―一―三、一九三五・二―三）、青江舜二郎・

久保田万太郎共作「一葉舟」（『文芸』七―五、一九三九・五）など。
 ③ 拙論「ドラマの中の〈樋口一葉〉——一九三〇年代におけるイメージの創出と変容——」（『日本文学』五六―一二、二〇〇七・一二）を参照されたい。

④ 山本実「樋口一葉雑感」（『東宝映画』三一五、一九三九・七）
 ⑤ 早稲田大学演劇博物館に台本謄写版の所蔵があるが、その間に特筆すべき異同は認められない。実際の映画『樋口一葉』との間にも結末部など多少の削除が見られるものの、本論の考察範囲では、大きな異同とみなすべきものはない。

⑥ 森岩雄「プロデューサーの言」（『日本映画』二―三、一九三七・三）。ここには、松竹大船のように監督中心の制作を行っていた他の映画会社との差異が認められる。

⑦ 内藤誠「二葉の時代」の画像（『シネマと銃口と怪人——映画が駆け抜けた二十世紀』平凡社、一九九七・八・二五、所収）

⑧ 八住利雄「樋口一葉の映画化」（『エッセ』四―四、一九三九・四）

⑨ 八住利雄「PCL物語」（『新映画』五―二、一九四八・二）。この頃の八住は「築地小劇場」にも多くの文章を寄せており、『プロレタリア演劇論』（誠文堂、一九三二・六・一五）といった著書もある。

⑩ 岸松雄「シナリオ作家列伝四 八住利雄」（『シナリオ』二―三、一九五六・三）。岸もまた雑誌『映画前衛』を創刊するなど、左翼イデオロギーのもとに奮闘した人物である。

⑪ 上村修吉「プロレタリア映画の知識」（内外社、一九三二・一・一三、所収）

⑫ 北川冬彦「シナリオ講座シナリオ文学運動序説」（『日本映画』四―五、一九三九・五）

⑬ P・C・L第一回自主作品が、旧プロキノのメンバーであった木村莊

十二監督による傾向映画『河向ふの青春』（一九三三）であったことも、社の性格を象徴しているだろう。

- ⑭ 原健一郎「道は商業性の中に」（『シナリオ』七、一九三八・九）
- ⑮ 佐藤忠男「無声末期とトーキー初期 一九三二—一九四〇」『増補版日本映画史1』（岩波書店、二〇〇六・一〇・六、381頁）
- ⑯ 森岩雄「文芸思想界の当面的問題 商業主義的左翼映画」（『読売新聞』一九三〇・五・二七、朝刊）
- ⑰ 岸松雄（前掲⑩）。
- ⑱ 八住利雄（前掲⑨）
- ⑲ 佐伯三千男「樋口一葉を語る座談会 印象記」（『東宝映画』二一九、一九三六・三）
- ⑳ 清水美知子「社会問題化する女中」（『女中』イメージの家庭文化史）（世界思想社、二〇〇四・六・一五、109頁）。
- ㉑ 実際に半井桃水が再婚したのは、一葉死去二年後の一九〇七年である。
- ㉒ 村山知義「恋愛と文学（一）」（『朝日新聞』一九三六・六・一六、朝刊）
- ㉓ 村山知義「恋愛と文学（三）」（『朝日新聞』一九三六・六・一八、朝刊）
- ㉔ 飯島正「文芸映画の流行」『日本映画史 上巻』（白水社、一九五五・九・二五、102頁）
- ㉕ 中川成美「ヴィジュアルアリティのなかの樋口一葉——文学的想像力のシネマ・イメージ」（『国文学解釈と鑑賞 別冊 女性作家の《現在》』二〇〇四・三、所収）
- ㉖ 佐伯三千男（前掲⑲）
- ㉗ 桑尾光太郎「社会主義リアリズム論争——ナルブ解体後におけるプロ

レタリア文学運動——」（『学習院大学人文科学論集』一六一三、一九九四・九）

- ㉘ 八住利雄『プロレタリア文学論』『初学者のための文学概論』（文化書房、一九三二・四・二〇、232頁）
- ㉙ 詳しくは、拙論（前掲③）を参照されたい。
- ⑳ 今井邦子「樋口一葉（万里閣、一九四〇・七）、新世社版『樋口一葉全集』（一九四一・七—一九四二・一）、和田一芳恵『樋口一葉』（十字屋書店、一九四一・一〇）など多数。
- ㉑ 石山徹郎・榊原美文共著『評釈編』『評釈伝記樋口一葉』（日本評論社、一九四一・三・二八、186頁）
- ㉒ 伊藤武郎・山内久「独立プロデューサー」（戦後映画の展開 講座日本映画5）岩波書店、一九八七・一・一四、所収）
- ㉓ 新世紀映画社は争議によって東宝を追われた伊藤武郎を中心に創立された。『にこりえ』は井手俊郎、水木洋子の共同シナリオをもとに今井正監督によって制作された。
- ㉔ 登川直樹「日本映画批評にこりえ」（『キネマ旬報』八〇、一九五四・一）

〔付記〕 本文の引用はすべて初出に拠った。なお、ルビは省略し、旧漢字は新字体に改めた。引用文中の傍点・傍線はすべて引用者による。