

Title	岡田三郎とエンターテイメント芸術：岡田対溝口健二、原作者と映画人との相克を中心に
Author(s)	亀井, 志乃
Citation	国語論集, 10: 250-271
Issue Date	2013-03
URL	http://s-ir.sap.hokkyodai.ac.jp/dspace/handle/123456789/7453
Rights	

岡田三郎とエンターテイメント芸術

——岡田対溝口健二、〈原作者〉と〈映画人〉との相克を中心に——

北海道教育大学釧路校非常勤講師

亀井志乃

はじめに

明治末期から昭和、戦後にかけて、近代文学の隆盛期に長い光芒を残した岡田三郎(明治二十三・一八九〇～昭和二十九・一九五四 松前郡福山町出身)。しかし現在、その人の名を知る人は、あまりいないのが実情である。

一つには、彼の文体や小説のジャンルが、生涯を通じて、様々に変化を遂げたからでもある。その時々によって自然主義的、モダニズム的、実録物、少年物等々と変遷し、その結果、文学史の分類の枠組みからは〈逸脱〉した存在だと見られるようになってしまった。

しかし実際には、岡田三郎が、日本の文芸創作の方法論に及ぼした影響は、決して少なくない。むしろ、余りに衝撃的で、その広がりも大きかったからこそ、故意に過小評価されてきたきらいがある。

また彼は、昭和の一時期、映画の世界に深く関わっていた。映画の原作者となったにとどまらず、彼自身がメガホンを取ったこともあった。だが、或る、やむを得ない——彼自身にとつては不可抗

力的な——理由から、〈岡田三郎〉の名が、映画の歴史のページに、深く刻みつけられることはなかった。その名声と賞賛とは、別な人物が受けることとなったのである。

そこには、どのような、知られざるドラマが存在したのか。

さらに、昭和の初期といえは、エンターテイメントや知的な娯楽の幅が、前時代に比べて格段に広がりを見せ、様々な文学者たちが、単なる文筆業から越境して、他の表現ジャンルとの繋がりを持つようとしていた。岡田三郎の作品や人生も、そのような時代潮流を視野にいれながら、捉え直してゆく必要があると思われる。

本稿では、そのような観点から、大正期から昭和十年代の岡田三郎について紹介してゆきたい。

1. プロローグ——中学時代からフランス渡航まで

岡田三郎は、もともとは、画家志望の青年であった。

このことは、彼の人生を語る上で、最初に大書すべき事柄かも知

れない。なぜなら、少年期に画家になる夢を描きながら、結局、諦めざるを得なかったことが、その後の彼の行動の重要なモチーフとなつていると思われるからである。

旧制小樽中学校三年の時、東京の姉に油絵具を贈られて以来、絵を描くことに夢中になった三郎は、卒業を控えた五年生の頃には、洋画家になりたいと強く願うようになっていた。

だが、松前屈指の名家(ニシン漁及び回船業)であった実家も、その頃はすでに家産を傾けており、三郎自身は、父・伝五郎の兄である小樽の伯父(小樽区長・山田吉兵衛のもとに身を寄せて、学校に通わせてもらつている身であった)。

父は、在学中を通じて成績三番以内を通してきた優秀な三郎には、当然、普通の意味での出世を望んでおり、(絵描き)になるなど問題外という考えであった。しかし、三郎は、どうしても夢をあきらめることが出来ない。そこで、卒業直後に、「上京する同級生を見送りに行く」と嘘をついて伯父の家を出ると、そのまま自分も東京に行つてしまった。実は、この少し前から家出を画策し、自分の所持品を売つて、資金を用意していたのである。非の打ち所がない秀才と思われていた十九歳の少年が、自らの枠を破つた瞬間である。

上京後、一旦は東京の叔父を頼るものの、旧制第一高等学校の受験(東京帝国大学進学への直結ルート)を強くすすめられたため、結局そこも飛び出し、画家志望の友人らと共に家を借りて、太平洋画会研究所に入学した。

だが、先々を考えているように見えても、そこはまだ若さの勢いに過ぎない。張り切つて画会に通り始めたものの、数ヶ月で学費が底をつく。八月、友人も帰省し、どうにもならずに戻つた叔父の家で、顔を合わせた叔父と大喧嘩。気性の激しい三郎は、再び借家にとつて返すと、比喩抜きで絵筆を全て叩き折り、一転してゴム櫛工場に入社。翌年二月に徴兵適期(二十歳)に達して帰郷するまで、工場住み込みの職人として自活した。その間に、画家になる夢は完全に捨て去つたという。事実、その後、絵筆を取ることは一度もなかつた。

小樽では一年半ほど小樽税務署に勤務し、その後一年間、徴兵で旭川の騎兵第七連隊に所属。そして帰郷後、再び小樽税務署の官吏として働いた。三郎の人生では、この時が一番、安定した生き方をした時期だったと言える。

だが、徴兵後の彼の胸に芽生えたのは、今度は、文学者となる夢であった。勤めの傍ら、暇をみて小説を濫読し、文芸雑誌への投稿もこまめに行つた。やがて、日本女子大学付属高等女学校で教鞭をとる姉から、改めて東京の大学で学び直す事を勧められ、早稲田大学高等予科に入学(二十四歳)。この進学をきっかけに、のちに彼と同様に物書きの道を目指すこととなる級友たちと知り合い、図らずも、これが後年の文壇交友の基盤となつた。

なお、岡田三郎のデビュー作「涯なき路」(大正六年、二十七歳で

執筆は、たった二日間の徹夜で書き上げられた作品である。その動機も、吉原の茶屋の娘と付き合い、あわや駆け落ちに発展するという所を姉に見つかつて、今後の人生の見通しについて問いただされ、もし本当に小説家になりたいのなら実力を証明するように」と言われて、その時たまたま懸賞小説を募集していた新聞に応募した——というもので、誇れる理由とは言い難い(しかも、その恋愛は、まもなく自然解消の形となつている)。ところが、それが、島崎藤村・正宗白鳥・有島武郎という、錚々たる選者の目にとまり、大学在学中にデビューを果たしたのだから、男性版シンデレラストーリーのように見なされても、ある意味では仕方がないと言えよう。

しかし、彼の文章力は、税務署時代から地道に磨き上げられてきたものであった。また、「涯なき路」の構想も、元々は大正四年七月に予備役に旭川師団に再入営した時に得たもので、作品の背景には、第一次世界大戦に伴うシベリア出兵の準備という状況が控えていた。内容自体は、比較的淡々と兵士たちの様子を描いており、声高に反戦を叫ぶものではないが、作風はシリアスである。

このように、岡田三郎は、表向きは非常に華やかで、破天荒に見える一方で、その裏には、黙々と努力を積み重ねる、地道な堅実さを秘めている。この両面があることを見落とすと、彼の性格全体を見誤ることになる。

さて、デビュー後、彼の作品は、概ね好評をもって世に迎え入れられた。そして卒業後(大正八年、二十九歳)は、文芸出版社の博文館に入社し、雑誌『文章世界』のスタッフとなった。編集者として働きながら、自作の文章も掲載し、他社の雑誌にも健筆を揮う。まさに、人もうらやむ活躍ぶりであった。さらに、この年の十月には、小樽中学校の当時の校長・清水実隆が、わざわざ三郎を訪ねて上京し、「文才に優れた卒業生という所を見込んでお願いしたい」と、同中の校歌を依頼していった。この時岡田三郎が作詞した校歌は、現在でも、後身の小樽潮陵高等学校で歌い継がれている。

若手作家としては、この上もないと思われる名誉。次々と与えられる活動の場。加えて、世の中は第一次大戦特需以来の好景気に沸き、俸給はたやすく増額されてゆく。

しかし、三郎の心には、いつしか、周囲への違和感がつづっていた。

世間は景気のいい派手な時代だったが、僕には厭な時代だった。書く物は割に評判もよかつたのだが、何か焦燥感と云つたものを感じてゐた頃である。そのうちに「文章世界」がだん／＼売れる様になり、更に発展しようとして「新文学」と改題したのを契機に僕は博文館を止めて、九月始めにフランスに出帆してしまつた。判然とした自覚はなかつたが、どうにかしなければ、と云つた様な気持だつたらしい。

(岡田三郎「その頃のこと」『わが小説修業』厚生閣)

昭和十四年 傍線引用者)

なお、その時期、中学時代の友人・魚谷悧二宛に書いた手紙には、当時の三郎の切実な気持ちと、北海道への愛惜の思いが綴られてゐる。

思ふだけのものは出来ないが、どうにかうにか、行けることになつた、フランスへ。九月頃にならう。博文館には四月いつぱい。

三年の予定で行つて来る。行くまでに本もまとめたいし、書けるだけ書いて金をこしらいたいと思つてゐる。北海道に対しては今涙の出る程の愛着を感じてゐる。行つてもみたい。お前にも遇ひたい。が、叶はなからう。人生苦難する俺はもう一度苦しみを忍んで世の中を見て来たい。(後略)

(大正十年三月三十日)

人からは、順風満帆な作家生活と見えていたであらう。だが、彼自身には、自分の人生は苦難続きだつたと意識されていた。少なくとも、あの、心から真剣に目指していた画家の道を諦めざるを得なかつたことと、その後の、自分の志望とはかけ離れた勤め人の生活とは、彼にとつては(苦しみ)としか言ひようのない経験であつたに違ひない。

ともあれ、彼は、自分の刊行予定の作品『青春』の印税を前借りすると、一人、フランスに向けて旅立つた。大正十年九月、三十一歳の時のことであつた。

フランスに着いた岡田三郎は、パリのソルボンヌにほど近い、ソムラル

街のヴィグルウ家に寄寓した。

当時、パリに滞在する日本人は多く、中でも、美術留学生の数は群を抜いていた。その一部を挙げても、小出檜重・国松桂溪・坂本繁二郎・川口軌外・長谷川潔・木内克・青山義雄・林倭衛・裕伊之助・東郷青児等々、後年の画業を考えると、非常に豪華な顔ぶれであつたと言える。加えて、美術史家の矢代幸雄や児島喜久雄、音楽家の小松耕輔、詩人で劇作家の木下幸太郎なども、この時期、パリに訪れていた。

その頃、パリ十六区には、日本人滞在者の拠り所とコミニティの場として(日本人倶楽部)が設立されており、彼らはそこを拠点として、互いに交流を深め合つていた。また、サンジェルマン大通りをはさんで、クリュニイ博物館裏庭と斜め向かいにあつた大衆レストラン(シャルチエー)なども、日本人に人気の食堂であつた。そうした場所では、いつも誰かしら、芸術家たちが集い、談笑し——そしていつしか、その輪の中に、小説家・岡田三郎も加わつていた。

かつて、画家になりたい気持ちを抑えきれず、家出までしたことがある三郎である。芸術の都で、気鋭の若手画家と交流することは、この上ない喜びであつたことだらう。ここで彼は、青山義雄や林倭衛らと親しい間柄となつた。

このように、世界を代表する芸術都市において、新時代を切り拓く気概に満ちた同世代のアーティストたちから刺激を受けたからであらう。岡田三郎は、文学・芸術に関する多くの事柄を積極的に吸

収していった。

一つは、当時最先端の（表現主義）である。（表現主義）とは、ヨーロッパを中心として芸術分野で行われた一種の表現実験運動であり、文学で言えば、ストーリー中心主義を脱して、語り手の（意識の流れ）に徹底して密着しようとする試みなどが、その表現実験の典型にあたる。岡田三郎の小説『巴里』（大正十一年起稿、大正十三年刊）は、そうした表現を日本語によって行った、挑戦的な作品であった。

また、二つ目は、フランスで行われていた（コント）という短編形式小説である。この事については、次の項で説明したい。

そして三つめは、ヨーロッパのエンターテイメント——映画や演劇、そして、歌・寸劇・ダンスで構成された（レヴュー）など——であった。



パリ、ボア・ド・ブローニュ
（ブローニュの森）の池にて
1922（大正 11）年 6 月

大学生の頃から映画好きだった彼は、それぞれのエンターテイメントを堪能しながらも、表現の重要ポイントは的確に掴んでいたに違いない。視覚芸術、音楽、

そして小粋なストーリーが織りなす世界。これら、滞欧中の貴重な記憶が、後に彼を、映画制作の道に向かわせたのだと思われる。



パリ、リュクサンブール公園にて
1922（大正 11）年 8 月

2. 〈コント〉と岡田三郎

大正十二年六月に帰国した岡田三郎は、翌十三年二月、『文藝春秋』に、日本語による初の〈コント〉の実作・『二十行小説』を発表した。

なお、付言すればこの間、十二年九月に関東大震災が起り、政

治・経済状況も激変したが、文化面も、震災前と以降とでは大きく変化した。岡田は、はからずも、自分がフランスで得てきたものを、震災の直後に発表する形となった。そして、やがて後には「岡田三郎が(コント)を発表するようになった辺りから、文壇で活躍する文士の世代や傾向も変わり、文学そのものが変わっていった」とみなされるようになったのである。

さて、改めて、(コント) (Conte)とは何かを説明したい。

それは、先に述べたように、短編小説の一形式である。ただし、いわゆる普通の短篇よりは遥かに短く、数ページから、極端な場合は十行前後で、人生の一断面を鋭く切り取り、軽妙に描いているものの事をいう。

その原型は、すでに中世フランスには存在していたが、十六、十八世紀の間は、どちらかと言えば道徳的・説話的なものや、子供向けの童話などが多かった。しかし十九世紀になると、ストーリーはより劇的に、描写や人生に対する観察眼はより鋭いものになり、(コント)形式ならではの世界観やエスプリ(才気・機知)が追求されるようになった。フローベールやモーパッサンは、その代表的な書き手と言える。

岡田自身は、十九世紀の作家たちが書いた(コント)は「内容形式ともにいはゆる小説と何等ことなるところなく、たゞそれが短いだけ」とし、自作においては、(コント)でなければ表現し得ない世界を

構築したいと考えていたようである。言い換えれば、彼は、フローベールらの模倣ではなく、独自の文体実験をしようとしていた。

その、記念すべき第一作「二十行小説」とは、一人の女性から寄せられた言葉(セリフ)が五行×四回書かれているだけの、文字通り、計二十行で構成された小説であった。

驚くほど簡単に見える作品。しかし、丁寧にその一つ一つのセリフを読んでゆくと、——ある女性がかつて自分から離れて別な女性と結婚した男性と再会し、その男性の今の結婚生活をからかい、男心を感わせて自分の方に再び振り向かせようとし、そして男性の気持ちから自分に向くと、今度はピシヤリと別れを言い渡す——というドラマが、時間の経過とともに起こっていたことが読者に伝わるように、巧みに描かれている。しかも、男性のセリフは一字たりとも書かれていないにも拘わらず、女性に翻弄される男性の心の惑いや、その情景までが感じられるような、粋なラブ・アフェアを描いた作品となっていたのである。

また、次に発表された「或女の出納簿」『文藝春秋』大正十三年六月)も、完全に当時の読者の意表をついた作品であった。

今度は、地の文どころか、セリフさえ一言も書かれていない。一見、単なる出納記録が、原稿用紙五枚分ほどの長さで羅列されているに過ぎない。

収入

一、三十五円(前日よりの繰越)

一、十五円(主人退職手当残り、貯金より)

一、一円五十銭(小西様より 拾仕立賃^{あわせ})

このような記述が、ずっと続いてゆく。

ところが、これも、少し丁寧^{ていねい}にその細目を見直してゆくと——ある夫婦がいて、夫の方が退職し、今は妻の方が細々と生活費を稼いでいた。だが、やがて夫は体調を悪くし、医者にかかり、ある日家出をしてしまい、妻は搜索願いを出して探すが、夫はすでに自殺していた——ということがわかる仕掛けとなっている。説明がまったく無いことに面食らいながらも、読者が二度、三度と読みなおしてゆくと、次第に、夫婦のつましい生活や、夫の病気が深刻なものだったことや、悲観した夫の心情、夫の家出に当惑する妻の様子などが彷彿としてくる。まるで、他人の家の家計簿を見て、その家の内幕を垣間見してしまった時のような気持ちにさせる、不思議な作品である。

つまり、岡田は、グストローリとは描写であり、読書行為とはその描写を読むことである」という従来のな暗黙の了解を、根底から覆してみせたのである。

このように辿つてみると、岡田三郎の(コント)が、いかに(表現主義的)な意欲的チャレンジであったかが、改めて明確になる。

なお、(表現主義)は、当時の西欧では、美術界でも音楽界・演劇界でも行われていた、ジャンル横断的な表現実験であり、その意味では、フランスにいた画家たちも、多かれ少なかれ、その影響を受けて

いた(抽象表現など)。だから、岡田にしてみれば、画家の友人たちが常々挑戦していることに對して、自分も、自分のやり方でアプローチしてみたのだ、という気持ちであったに違いない。その後、彼は、最初の頃の枠に囚われない、様々な形式の(コント)を書き続けた。大正十四年には、雑誌『文芸日本』を創刊し、毎号にコントを発表してゆくほどの熱のいれようであった。

ところが、当時の日本の人々にとっては、(コント)は、あまりにも馴染みのない表現形式であった。そもそもこの頃には、まだ、芸術分野における(表現実験)や(文体実験)という観念が一般にない。異質すぎるものには、必ず、ある種の拒絶反応が起こる。(コント)には、
「あれは単にハイカラ風に奇をてらっただけの読み物であり、作品として安直すぎる。」といった、痛烈な批判が浴びせられた。

「文芸日本」でやつた仕事で、後生に、などと申してはをこがましいやうな話だが、ともかく十年の今日まで伝へられて、しかもまずまず隆盛に一般のジャーナリズム界にもてはやされてゐるもの、それはコントである。ところが、僕がコントといふものを提唱して、「文芸日本」でその実践を示したとなると、文壇の一部からも攻撃されたし、ジャーナリズムからも冷笑的に非難されたんだから、今昔の感に堪へんといつてもをかしはなからうと思ふ。

今でも記憶に残つてゐるのは、「東京日日」の匿名批評である。

三段か四段の、枠にかこつた短文で、およそ筆者も見当はつくが、何しろ痛烈にコントをやつつけたものである。僕は随分胸糞の悪い思ひをさせられた。文壇の人達でも、古い伝統にそだつて来た、その当時の中堅作家あたりまでの作家たちは、まるでコントといふやうなものは軽蔑しきつてゐたやうに思はれるが、まんざら僕の僻目でもあるまい。私小説的な短篇小説が上乘のものと考えられてゐた当時にあつては、コントのやうな一つの機構を持たなければならぬ形式は、彼らにうけいれられもしなかつたらうし、また書かうにも書きやうがなかつたんだらうと思ふ。

(岡田三郎『不同調』から『あらくれ』まで)

『行動』昭和十年一月

文中にも書かれているように、結果的には、(コント)は日本の文学界に浸透していった。実のところ、その発表直後から、影響を受けて「自分も」と試みる若手作家は少なくなつたのである。だが、これらの作品群が、一つのジャンルとして日本に定着するまでには、約十年もの期間が必要であつた。そして、その頃には、岡田三郎の作品が最初に人々に与えた強烈なインパクトは、すでに忘れられようとしていた。

十年後の今日では、コントはジャーナリズムの寵児みたいなものになつて、その結果通俗に流れて墮落しきつた形だが、商業的な実利主義にかかつては、コントみたいな短形式のものは一

見誰にでも取扱はれ易さうに見えるだけに、なほさら叶はんといふことにもなるんだらう。ついでながら、最近唾然としてわらふことも出来ないやうな面白い目に出会したといふのは、某雑誌社から僕のところへコントをたのみに来たのはいいが、その記者氏、滔々とコントの説明をして行つたことである。

(同前 傍線引用者)

(コント)の先駆けであつた岡田にしてみれば、腹立たしくも、苦笑するしかない出来事だつたであらう。

なお、岡田自身は、昭和七年頃を境に(コント)から離れたが、その理知的なコンセプトは、芥川龍之介の短編や川端康成の『掌の小説』(掌編小説集)に受け継がれ、星新一の(ショートショート)などを経て、現代でも、伏流水のように、様々な短編形式の底流に流れ続けている。

しかし、(コント)の波及効果は、このことだけに留まらなかつた。それはやがて、意外な形で、岡田自身を(映画界へと向かわせてゆく遠因となつていったのである。

3. 「都会交響楽」と映画——ねじ曲げられた(原作)——

岡田三郎が、まだ、(コント)その他の短篇の書き手として旺盛な筆力をふるつていた、昭和四年六月。彼は、まだ創刊まもない『文学時代』という雑誌に、「都会交響楽」という一篇を執筆した。

と言っても、これは、彼一人の手になる作品ではない。彼他に三

人が加わり、四人が順々に各パートを担当して一つのストーリーを作るといふ、リレー形式の(連作小説)であった。今では、一寸珍しい形式のようにも思われるが、実は、昭和初期のこの頃には、文芸雑誌においてはしばしば、こうした企画がたてられたという。理由の一つとしては、(コント)形式が紹介されて以来、モダンで巧みな短篇小説の書き手が次第に増えたということもあるが、もう一つには、漫画雑誌等が無かった時代には、文芸雑誌が『読むエンターテイメント』という役割を一手に引き受けていた、ということも挙げられよう。現代で言えば、若手から中堅の著名漫画家が、読み切りコラボ作品(またはオムニバス作品)を共同で描く、という感覚に近いと思われる。

さて、この時、岡田と組んだのは、次の三名であった。新感覚派から出発して、当時は全日本無産者芸術連盟(ナツプ)に所属していた片岡鉄兵(明治二十七八・八九四〇昭和十九・一九四四)。岡田とは早稲田大学以来の友人で、共に雑誌『不同調』でも活躍した浅原六朗(明治二十八・八九五〇昭和五十二・一九七七)。早くからマルクス主義に傾倒し、昭和二年に労働芸術家連盟を創立した林房雄(明治三十六・一九〇三〇昭和五十・一九七五)。そして、岡田三郎は、アンカーとして結末部を担当した。

そのプロット自体は、(田舎出のカフェの女給と、彼女と遊びで付き合うブルジョアの二股男と、その男に正義の鉄槌を下す、彼女と幼なじみの逞しいプロレタリア青年)という良くありがちな図式であ

った。しかし、各人がそれぞれ起・承・転・結のいずれかを担当するという枠組みが決まっていたせいも、皆、気負いもなく、スピーディな筆致で書いており、展開に快いリズムが感じられる。また、四人の個人的な作家(片岡と林は左翼系、浅原と岡田は芸術派で、さらに一人一人傾向が異なる)が書いた作品にしては、驚くほど文体がよく揃っていて、不自然さが無い。そして、全体に、カラリとした読後感の一篇となつている。

殊に、ラストを受け持った岡田は、その前までのパートでは、ブルジョア男・藤本の二股の相手役である高慢な令嬢・麗子——いわば単なる脇役——を、『男の心底などごとくに見透かしている、実は手強い女』として再解釈し、終幕のどんでん返しを導くキーパーソンとして描いている。以下、その箇所の引用である。

「妖花アラウネを見をはつて邦楽座を出た時は、初夏の夕風爽かに、蒼い宵暗に街はたそがれてゐた。

いつも藤本は、映画館を一度出れば、どんなものを見た場合でも、その映画の影響を館外の街頭にまでひきずることはないのであつたが、その夕にかぎつて、アラウネの執拗な意地づよさと云ふやうな悪い方面が、麗子にのりうつでもあるかのやうに考へられ、いら／＼してならなかつた。(中略)

『ちよつと、藤本さん』かう云つて麗子が彼の方へ寄つて来た。『兄に頼まれたこと、あたしすつかり忘れてゐたわ』そこまではあたりまへの声で、あとはすつと低く、ほとんど藤本の耳に口を

寄せて囁くやうに、『あのね、何か用事にかこつけて、こつからあんた帰つてよ。日比谷公園の入口のところまで待つてね。交又点の方のよ。あたしあとからすぐ行くわ。タキシード、それからリッツへでも行つて、それから、日米ビルでもユニオンでも、どこのなりともあんたの好きなところへ、いいわねえ?』

『ええ。』

明喉がつかへて満足な返辞も出来ないほどに、藤本はのぼせあがつた。(中略)

(※麗子は来ず、代わりに自動車の運転手が、藤本に手紙を渡す。以下、麗子からの手紙)

『あんたも随分気がきかないわ。私のやうな女にまで、しつばを掴まれたりして。資生堂のキヤツシャー(※レジ係)に残らず聞いてよ。どうもあんたの挙動が変だったから、私買物を忘れたふりしてあとへ引返してキヤツシャーにきて見て見たのよ。そして、女の人(※藤本のもう一人の恋愛相手・お染)に言伝を残したりして、お馬鹿さんねえ。私手紙書いて、若しその女の人が来たら、渡してくれつて頼んで来たのよ。藤本さんは男の友達に会つて、仕方なしに連れだされたんではない。本当は女の友達に会つて、誘はれるまゝに邦楽座へ映画を見に行つたんだつて書いてよ。その女の人と云ふのは、実はこの手紙を書いてゐる私自身で、もう一つ本当のことを云へば、近々私は藤本さんと結婚することになつてあるとも書いたわ。いゝ気味ねえ。あんた

のことよ、いゝ気味つて、私笑つてゐるのは。ちや、左様なら。永久にね、左様ならよ。』

この麗子の逆襲により、藤本の二股はあつさりお染にばれ、最後にこの小ずるいブルジョア紳士は、プロレタリア青年・元藏の正義の鉄拳により、地面にノビる羽目となる。ラストは、お染と元藏とが新しいカッブルになるであろうという、ハッピーエンドの暗示で終わる。

なお、引用部の最初に出てくる「妖花アラウネ」は、一九二七(昭和二年)にドイツで制作され、日本でも公開された幻想怪奇映画である。内容は、その頃まだ空想に過ぎなかつた(人工授精)で実験的に作り上げられた女性・アラウネが、成長するにつれて妖艶で残酷な女となり、男たちを次々と破滅させ、最後には自分を作つた博士を死に追いやる、という筋立てであつた。岡田は、さり気なく、(藤本)の心の中で(麗子)と(アラウネ)のイメージをダブらせることにより、当時の読者に、「この麗子は、最後にはアラウネのように藤本を破滅させる女である」ということを、あらかじめ予告的に印象づけようとしているのである。このように、文中の小道具として映画を使うという手法にも、岡田の映画好きの度合いが垣間見られる。

さて、この短篇が、その頃、若手の特色ある映画監督としてその名を知られていた溝口健二の目にとまつたところから、事態は思わぬ方向に転換してゆく。

溝口健二(明治三十一・一八九八)昭和三十一・二九五六 東京出身)。現在では、「祇園の姉妹」や「西鶴一代女」「雨月物語」など、女性を主人公とした、独特の情趣ただよう映画を数多く撮ったことで、黒澤明・小津安二郎・成瀬巳喜男と並ぶ(日本映画の巨匠)と評価されている人物だが、当時はまだ三十一歳。映画監督としてはすでに六・七年の経験があつたが、この頃は、未だ、自分の方向性の模索中であつた。

その溝口が、「都会交響楽」を映画にすると言う。おそらく、その企画を耳にした時点では、片岡・浅原・林・岡田らは喜んでであらうと思われる。あの軽妙な、都会ならではの(労働者の青年が絡む所も含めて、その時代的な)恋愛模様は、映画にしたらまた面白からうと、楽しみにしていたに違いない。

ところが、驚いたことに、出来上がった映画(昭和四年十一月公開)は、原作とは似ても似つかぬものになつていた。(フィルムは現存していないが、当時の映画雑誌における作品紹介や写真、批評などから、全体像を推察することが出来る。)

まず、目につくのは、ブルジョア青年の描き方である。小説の方の(藤本)は、金持ち独特の傲慢さはあつても、洒落つ気もあり、また周囲の状況を読みながら鋭く駆け引きをするだけの頭の切れを持つキャラクターであつた。それに対し、映画に出てくるブルジョア青年(藤井)は、金にものを言わせて女を自由にしようとするだけの、馬鹿で軽薄なドラ息子になり下がつていた。

その上、ストーリーには、「藤井の父親は、かつて、その財力でお染と元蔵の故郷の村を侵略し、人々の生活をおびやかした。そのため元蔵はやむなく都会へ出てきたが、その心は藤井に対する復讐に燃えている」などという、原作にはどこにもない背景までが付け足されてしまつていた。

さらに、ヒロインである女給の(お染)も、人物像はまるで違う。小説では、確かに彼女は藤本と一度は男女の關係を持つが、その後だまされたと知ると、あつさり藤本を見限り、カフエも即座に辞め、元蔵と一緒に出てゆく。原作者四人による性格づけに微妙な違いはあるが、全体的には、あまりクヨクヨしない現代的氣質の女性として描かれており、モダンな「都会交響楽」のヒロインにふさわしい。ところが、映画の方のお染は、藤井に妊娠させられ、流産し、挙げ句には、ただ単に自分は弄ばれて捨てられたと知つて半狂乱となり、刃物を持つて藤井を刺しに、邸宅にのり込みもうとする。映画としてはそこが山場であつたようだが、こうなつてしまうと、単にドロドロしたメロドラマであり、「都会交響楽」を下敷きにする必然性はほとんど感じられない。

実は、その当時の映画界は、まだチャンバラ劇や恋愛物の無声映画が優勢であつたが、そんな中でも、社会問題をテーマとした、いわゆる(傾向映画)が、新しいジャンルとして注目を集めはじめていた。

関東大震災以降、共産主義者・無政府主義者や、反政府運動への

取締りが一層厳しくなっていたのに反比例して、プロレタリア文学を中心に、社会の矛盾を鋭く暴き出す告発的な小説作品が多く書かれるようになった。その中で、家庭崩壊と、社会福祉体制の不備によって人生を翻弄され、ついに破滅的行動に至る少女の不幸を描いた戯曲「何が彼女をさうさせたか」(藤森成吉作 昭和二年)が、昭和五年に帝国キネマ演芸社によって映画化され、大反響を呼んだ。それに呼応して、内容が類似する作品や、タイトルのよく似た作品(何が彼女を殺したか「昭和六年、等」が続々と作られてゆくことになるが、その潮流に乗って、もつとダイレクトに、労働者の悲惨な生活や労働争議などを映画のテーマにしようとする動きがあらわれたのである。

とは言え、これらの作品は、中身こそ(打倒ブルジョア、打倒企業家)を謳っているものの、実情は、そういう内容のものが流行ると映画会社が読んだからこそ、資金を出して制作させたわけで、その在り方そのものが矛盾と皮肉をはらんでいた。

ともかくも、話を戻せば、こうした映画界の動きが出はじめた時点で、溝口健二も小説「都会交響楽」を叩き台として(傾向映画)を作り、一躍、注目を浴びた訳である。溝口に必要だったのは「ブルジョア対プロレタリア」の対立構図のみであり、原作のそれ以外の要素を生かすことは、ほとんど念頭になかったと思われる。

溝口は、大胆にも、その当時治安的に大変危険とされた労働者街に実際にカメラを持ち込み、撮影を敢行した。また、まだその頃、

ヨーロッパやソ連の一部の監督しか用いていない、斬新なモンターージュ技法を試験的に導入するなどして、大胆な画面づくりにこだわった。その意味では、この作品は、映画史的にも、溝口の作品史の上でも、重要な作品として位置づけられている。

だが、小説の世界観がずたずたにされてしまった以上、原作者たちの気持ちは収まりようがなかった。例えば、その一人・片岡鉄兵も相当に憤慨したらしく、翌五年一月の『映画時代』誌においては、「原作の面影なんてものは一つもない」と強い口調で言い捨てている。

この映画を見て、岡田三郎がどのような感想を持ったのかはわからない。しかし、彼はまた彼なりのやり方で、そうした映画手法に対する批判や対決姿勢を明確にしようとしたのは確かである。

なぜなら、その翌年の昭和五年二月、『新潮』編集長の中村武羅夫を社長として、新機軸の映画会社(日本キネマ株式会社)が神奈川県藤沢に設立され、岡田三郎も、その設立に関わっていたからである。しかも、その第一作こそ、岡田三郎監督作品「昨日の薔薇」(加藤武雄原作)であった。

4. 監督として、原作者として

——「昨日の薔薇」から「上海から来た女」まで——

日本キネマの発足は、映画界でも話題となった。なぜなら、現場でたたき上げられた映画屋がほぼ全体を占める中で、逆に、それまで映画制作とは無縁だった(文士)が立ち上げた映画会社の誕生

は、前代未聞の出来事だったからである。

だが、当時の映画界には、潜在的に、(文芸作品への反感が存在していた。

それは、実は、「何が彼女をさうさせたか」のヒットや、プロレタリア映画の興隆と無縁ではない。映画業界の人々は、文芸作品が(原作)としてますます使われがちとなる傾向に、ある種の危機感をおぼえていたのである。

例えば、昭和五年五月三十日号の『キネマ週報』には、次のような二つの記事が見える。

文芸作品の映画化はもちろん今日初めて起つた問題ではない。

映画が演劇の実写から離れて段々自己の道を発見し初めた頃から、文芸作品——殊に小説——は映画劇に対して有力な素材の提供者であつたのだ。

その結果、所謂文芸映画といふのが沢山現れた。これには演劇の実写の映写と共にわれわれは非常に困つたのであつた。映画としての表現を忘れた彼等は唯小説の筋書を追つてばかりゐたのである。

そこで、映画界には文芸映画排斥の声が猛然と批評家側から出たのであつた。その結果——殊に日本物では——文芸映画がやゝすたれた感があつた。

それが今日再び文芸作品を映画化したものが全盛とならう

としてゐる。これは退歩であらうか。

(飯島正「文芸作品の映画化に就いて」傍線引用者)

映画は文学ではない。これは幾度も繰返された当然すぎる程、当然な言葉であるのにとすれば文学に服従させられた映画の多いことは、僕たちとしては実に心寂しい。(中略)

文芸映画といへば、名のある文士がペンをとつたといへばありがたがつてゐる時代である間は僕等はいくら努力しても及ばない。

(如月敏「文芸映画論 シナリオライターから見つた——」)

傍線引用者)

現代では、小説や劇画、テレビドラマ等を原作としない映画を数える方が難しい。むしろ、映画界も、日々アンテナを張つて、積極的に良き原作を探しているように見える。だが、昭和初期の頃には「文芸作品(他ジャンル)に従属する」ということを屈辱と考へる映画人たちが、このように、確かに存在していたのである。

ましてや(日本キネマは、映画屋の側から見れば、文士ばかりの素人集団に過ぎない。「ではお手並み拝見」という厳しい目で見ていたことは間違いない。

しかし、そんな映画界からのリアクションはものともせず、岡田三郎は、監督として、浚漉と映画作りに取り組んだ。自分は、単なる

映画ファンではない。日本でもフランスでも数え切れないほどの映画を鑑賞し、映画の話法はある程度心得ている、という自負があったことであろう。それに何より、「都会交響楽」の苦い経験がある。文学者として、映画監督や脚本家の好き勝手に原作を変質化させられるのを、黙って見過ごしているわけにはいかない。そんな気概も、彼の胸には秘められていたと思われる。

その頃の岡田のことを、実弟である小説家・牧屋善三(本名・岡田五郎)は、後にこう回想している。

この茅ヶ崎時代に、中村先生や加藤武雄先生その他の文学者で映画のプロダクションを起した。第一回作品は、加藤武雄原作、岡田三郎監督の「昨日の薔薇」であった。たしかヒロインを演じたのは当時銀座の高級バー「サイセリア」のお京さんであったと記憶する。お京さんは後に「都新聞」学芸部長上泉秀信氏の奥さんになった人である。私は、母の手づくりの何か季節の料理を持たされ、茅ヶ崎にはしばしば訪れた。撮影中の文人監督岡田三郎の風爽たる姿に、何度か接した。

(岡田三郎と私)『北海道文学』※巻号不明)

岡田三郎監督作品「昨日の薔薇」は、昭和五年六月二十七日に封切られた。モノクロの無声映画で、内容は悲恋物であった。ある裕福な家庭の令嬢・弓子は、かつて、父の秘書と恋におちたが、父親からは別な男との結婚を強要され、恋人に駆け落ちを迫るも、男性の方は心弱く、そのまま彼女の前から姿を消してしまう。弓子はその

後の様々な苦難に耐え、今は淫蕩なブルジョア青年と頹廢的な生活を送っているが、「ありし日の薔薇の花にも例ふべき初恋」(『キネマ旬報』昭和五年五月十一日号)「昨日の薔薇」略筋

より)が忘れられず、その過去への執着が、さらなる不幸をひきおこす——という筋立てである。

この作品も、フィルムは現存していない。ただ、『キネマ旬報』の寸評から、映画界ではどのように受けとめられたかについて知ることが出来る。やはり、その評価は、きわめてシビアなものであった。

中村武羅夫、加藤武雄両氏を最高幹部とし、純然たる文芸映画の制作を目標として創設された、日本キネマの第一回作品である。

で、これは何よりもプロデューサーが純文芸派であるが故に、彼等の野心の露出として、物語主義の難路に拘泥してゐるのが、ひどく目につく。即。この内容は百パーセント通俗的長編小説である。上流階級に於ける。令嬢とその若き家庭教師と中年婦人とのいさゝかまだるつこい愛慾葛藤なのであつて其処に何等の「奇」もなければ「新」もない。そして映画化された「昨日の薔薇」は何等の勝れたる組立も、効果的な伏線も持つてはない。(中略)彼等の大童な一生懸命さは十二分に認めるとしても、然し、全然のアマチュア—では容易に映画を「監督」し「脚色」する事の至難事である事、不可能であることが、この場合に仍つて明らかに立証されてゐる。

至る処に於て見られる、事情説明の不足。不自然な演出。不注意なカットイング、其他細部的に亘れば、凡そ数多の欠点、矛盾が曝露してゐる。で結局ここには映画的なテムボもタツチもない。局面の展開はひたすら単調である。

唯キヤメラアングルに関しては可成り効果的なのを数々見せてゐたし、セツト、ロケーション等も比較的詮考されてゐて、此方面の監督者の意識の動きは認めることが出来る。(中略)

撮影はピンボケが多く、又溶暗溶明も目障りな程ムラがある。染色、上りにも見苦しい箇所が多い。これは正に未完成作品の標本である。

『キネマ旬報』昭和五年七月十一日号 評・池田重近

段落分け・傍線は引用者

映画評論家の文章なので、一層辛口だった、という面はあつただろう。ただ、当時の観客の見方もそれほど肯定的ではなかつたであろう事は、岡田三郎監督作品がこれ一作のみ、というだけではなく、日本キネマ制作の映画そのものが、結局これだけだった、という結果から推測することが出来る。おそらく、観客動員数や興行成績も、相当に厳しいものだったに違いない。

そして、日本キネマ社自体、『キネマ旬報』同年六月一日号に「日本キネマでは此程業務拡張に伴ひ九州支社を設置した」という短い記事で話題となつたのを最後に、映画界から姿を消してしまふ。

ただし、先の引用の傍線部には、「カメラアングル、スタジオのセツト、ロケーション現場の選択などには見所もあつた」と記されている。この点は、批評家自身、「監督者の意識の動き」として認めるところである。もしも、映画そのものが現存していたならば、現在見直せば、岡田三郎がどんなアングルから俳優たちを撮り、どのような背景・配置の選び方で自分の狙つた効果を出そうとしていたか、色々と興味深い発見があつたに違いない。フィルムが失われているのは、返す返すも残念である。

しかし、それ以上に惜しむべきことは、社長の中村武羅夫や岡田らが、一本のテストフィルムも撮らずに、映画撮影に踏み切つてしまつたことである。

当時の映画雑誌に掲載されていた撮影技術関連の記事によると、プロの撮影技師でも、いざ映画作製にかかる時には、最初のフィルム一卷は全部ダメにするつもりで、とにかく色々な場面の撮影を試み、その出来具合をデータにとつておかねばならなかつたそうである(河本正夫「室内撮影の手ほどき」『キネマ旬報』昭和五年四月十一日号)。現代のように、映像データをすぐにパソコンに取り込み、画面上で明るさやコントラストを微調整できる時代ではないので、それも当然である。

その点では、「昨日の薔薇」は、先の寸評にも「撮影はピンボケが多く……」と指摘されている。二月に会社設立、六月末に公開というスピードを考えると、おそらく、テスト撮影期間などは、ほとんどと

らなかつたのであろう。

さらに言えば、最初から興行ベースにのせる前提での制作というのも、リスクが大きすぎる。ステップ的には、パイロットフィルム版をまず作り、関係者に見てもらつて反応を確かめ、様々な意見を考慮しながら、改めて全編を撮るといのが、考え得る限りでは、一番手堅い方法である。

だが、いずれにせよ、文士や文芸出版社の人々には、思いも及ばない手順であつたと言えよう。幸か不幸か、ちよつと昭和二年から五年の間は、いわゆる(円本時代)で、出版界は「刷れば売れる」という未曾有の好況であつた。その勢いで映画も、と踏み切つたところに、落とし穴があつたのかも知れない。

かくして、純粹に文学者の手になる文芸映画によつて、映画界に一石を投じるといふ夢は、はかなくも消えてしまった。

だが、岡田三郎は、その後も、しばらくの間、映画の原作提供者であり続けた。彼の小説を原作として撮られた作品は、知られる限り、以下の四本である。(カッコ内は映画制作会社。なお、作品はすべてモノクロ無声映画。)

「嘘から嘘」 監督・木村次郎(日活太秦)

昭和五年五月十五公開

「最後の女性」 監督・松本英一(帝国キネマ演芸)

昭和五年十月三十一日公開

「二十五年目の夜明け」 監督・高見貞衛(新興キネマ)

昭和六年十月二十九日公開

「上海から来た女」 監督・制作会社不明

昭和八年(公開月不明)

それにしても、岡田三郎は、不思議なほど映画運に恵まれなかつたらしい。

例えば、「昨日の薔薇」に一ヶ月先駆けて公開された「嘘から嘘」。この作品のもとになっているのは、岡田の作品集『誰が一番馬鹿か?』(赤壇閣書房 昭和五年八月)にも収録された同名のコントである。お人好しのサラリーマンが、ふとしたきっかけで美人の女給に浮気心を持ち、女房には仕事だ何だと嘘をついてカフエーに通い続ける。だが、結局は振られ、女房に「やつぱり会社の奴らよりもお前と一緒がいいよ」と最後の嘘をつく……というオチであるが、作りによつては、ウィットの利いた喜劇になるはずであつた。だが、「惜しいことにこれは脚色の凡手と監督者の此種の映画に接する才気の欠乏との合唱に仍つて軟調は破壊されて了つてゐるのである」(『キネマ旬報』昭和五年六月二十一日号寸評)。

「最後の女性」は、岡田が大正十五年に読売新聞に連載した「聖火」といふ小説が原作であるが、元々、恋愛話と復讐話が絡んで人物関係がやや複雑な上に、よほど映画全体の組立がまずかつたのだらう。「凡そ支離滅裂なる映画の進展、筋を知るのだにも煩わしいものがある」依然古き殻の裡にあるこの監督の稚々拙々たる描法、

これは帝キネ最近の愚作、松本英一の発憤を望む」(『キネマ旬報』昭和五年十一月二十一日号寸評)と、これ以上ないほどのけなされ方である。

「二十五年目の夜明け」は、貧しい夫のもとに幼い息子をのこして資産家の妻となった女性が、偶然その家の宝石を盗みに来た青年がわが子だと知り、結婚二十五年目にして自分の過去を今の家族の前に打ち明ける、というストーリー。これも、クライマックスに至るまでの緊張感を上手く保つことが出来れば、映画的には面白くなるはずであったが、実際は、まったく逆であった。「もつとキビ／＼した事件の進展が望ましい。監督の良心一つで或はこの映画ももつとスマートなクルックプレイとなったかも知れない。」「高見貞衛の凡作の一つ」(『キネマ旬報』昭和六年十二月一日号寸評)。

なお、「上海から来た女」については、スチール写真は残っているものの、公開されたかどうかは定かではない。

これだけ不当たりが続くと、さすがの岡田も、映画に関わることに自体に失望感を覚えたのだろう。「上海から来た女」を最後に、彼自身は、映画界から遠ざかってゆく。

5. 再び奪われた(原作)

——岡田三郎「三枝子」と溝口健二「浪華悲歌」——

ところが、それから三年後の、昭和十一年。思いがけず、岡田三郎の作品が、また映画の原作に採用される機会が訪れた。しかも、

その監督は、「都会交響楽」映画化の際に岡田らの連作を完全に換骨奪胎した、溝口健二その人だったのである。

溝口は(傾向映画)から離れた後、しばらくの間、方向性をつかめずにスランプに落ち込んでいた。泉鏡花原作の「瀧の白糸」を映画化(昭和九年)して、興行的にはヒットしたりしたが、溝口には納得のゆかないものであった。この時期の彼は、もつぱら、明治期の文芸を原作とした映画を撮っていたが、自分が知らない世界を仮構することに限界を感じていた。

そのような溝口の事情は全く知らず、岡田は、昭和十年九月、『新潮』に「三枝子」という作品を掲載する。

ヒロインの(三枝子)は、それまでの岡田作品にありがちだった(令嬢や(女給)や(妻)ではなく、東京京橋の電気器具商会で働く女性である。職場には実家から通っているが、自分で稼いでいるという自負もあり、外では奔放な恋愛も楽しんでる。だが、やがて、そういう一種の二重生活の中で、男女関係の陥穽に落ち込んで行く——という物語である。女性が、単に商店や工場で働いたり、水商売に入るだけではなく、次第に会社の一員となって(社会進出)する時代の変化を、よく反映し得た作品である。岡田は、この(三枝子)というキャラクターが気に入っていたらしく、「舞台裏」という作品にも登場させており、昭和十一年二月、短編集『舞台裏』(慈雨書洞)に両編を収録している。

その「三枝子」を、溝口は、『新潮』の掲載直後に読んだのである

う。そして、その現代女性の面影に、自分の求めていた（リアリズム）の突破口を見出したのである。脚本家 依田義賢は、昭和十年、溝口に雑誌を示され、「これを、大阪を舞台にして、考えてくれませんか」と言われた日のことを記憶していた。そして、その日に始まった企画が、翌十一年五月、溝口監督作品「浪華悲歌」として封切られることとなる。

ただし、「大阪を舞台に」の一言でわかるように、溝口は、決して「三枝子」の原作そのままを映画にしようとしたわけではない。「都会交響楽」の時と同じである。ある意味で、溝口は、「原作に服従したくない」という意地が人一倍強かつたのかも知れない。

（三枝子）が東京中心街の、いわばオフィスガールであったのに対し、「浪華悲歌」のヒロイン（ヤヤ子）は、大阪のとある会社の電話交換手として設定された。溝口が狙ったのは、大阪独特の現実主義と、（金）にまつわる庶民のリアルな感情の絡み合いであり、そのためには、親・職場・恋人など、原作のすべての設定を変更していった。共通するのは、「外に出て働く女性が、（女である）という理由のために、次第に望まない状況へと追い込まれる」という、大づかみな輪郭だけである。

その上、（作品）を創り上げてゆく方法が、小説のそれとは、まるで違っていた。

まず、脚本が出来るまでの段階で、依田義賢は、数え切れないほ

どのダメ出しを受けた。書いて持つて行く度に、「生活が少しも書けてない」「君は上方人なのに、西鶴を知らないのか」等と、そのつど描き直しをさせられる。改稿は十数回に及んだという。

また、その時ヒロインを演じたのは、まだ十九歳の初々しい山田五十鈴であったが、いよいよ撮影が始まると、溝口は山田に脚本のセリフをまず読みあげさせ、「動いてみて下さい」「そのセリフが言えませんか」と尋ねる。その問いには、「言いやすいか」「実感が込められるか」等の意味合いが含まれていたようであるが、そこで山田が少しでもセリフに違和感を覚えているようだと、即座に脚本に直しが入れられたという。溝口にとつては（俳優の気持ちに添わないようなセリフは、セリフではない）であり、その姿勢は終生変わらなかった。

これほどまでに、現場主義を貫いた溝口である。彼の完成フィルムが、原作からも、脚本からさえも遠く離れたものになるのは、ある意味では当然のことであつたと言えよう。

この映画は、現在、DVDで観ることができる。モノクロだが、すでにトリーキー（発声）の技術が取り入れられている。

これを「浪華悲歌」というオリジナル作として観るならば、セリフも、アングルも、背景も、非常に繊細緻密に選択され、創り上げられた名作であることは間違いない。ラストでは、転落したヒロインが、ついに家族から爪弾きされ、不良少女としてあてどなく夜の街へと消えてゆく。これも原作にはまったく無かつたシーンである。「三枝子」には、むしろ明確な幕切れはなく、主人公は日常に回帰してゆ

くように見える。だが、印象だけの面から見れば、やはり、映画の方が遥かにインパクトが強い。

封切り後、「浪華悲歌」は、観客からも業界からも高い評価を得、その年のキネマ旬報ベストテンの第三位を獲得。名監督・溝口健二の名を不動のものとする、記念碑的作品となった。主役の山田五十鈴も、一躍、スターの座に躍り出た。

なお、あまりにも原作が改変されたためであろう。映画のクレジットには、原作は「溝口健二」と記されている。

岡田三郎は、「浪華悲歌」のことに、どのように考えていたのか。その事に触れた、彼自身の文章は見あたらない。

しかし、明らかに、こうした原作の扱いについて、岡田は本意に感じたであろう。この年のうちに、「三枝子」が主人公の「東京の女」というシナリオを、河出書房の『文壇人オリジナル・シナリオ集』のために書き下ろしている(昭和十一年十二月刊)。

岡田の描くヒロインは、色恋沙汰には関わるものの、生き方は、あくまで都会の女性風にかラリとしている。男性とのいざこざがあっても、気持ちは後にひかない。ラストシーン、「浪華悲歌」のアヤ子は夜の巷に去つてゆくが、「東京の女」の三枝子は、アドバルーンの上がる明るい青空の下、東京の街の中を力強く歩いてゆく。こうした情景を描きながら、岡田は、心のどこかで、再び自分か、あるいは、自分の作品を十分に理解してくれる誰かが、いつか、この脚本のためにメ

ガホンをとってくれることを、淡く期待していたのかも知れない。

しかし、このシナリオが映画化される日は、ついに訪れることはなかった。

このように辿つてみると、岡田三郎と溝口健二との縁は、それ自体、きわめて特異なものであったことがわかる。

岡田自身は、一度も、溝口の自作に対する扱いについて納得はしていない。そればかりか、(原作者)として岡田が受けるべき賞賛は、形としては、すべて溝口に奪われている。

しかし、では、岡田三郎の作品は、溝口にとつて、数多ある材料的な原作の一つにすぎなかったのかといえば、決してそうではない。「都会交響楽」は、若手監督の一人であった溝口が、リアルで斬新な作品も撮れる才能がある男として世に認められる、最初のきっかけとなった作品であった。また「浪華悲歌」のものととなった「三枝子」にしても、それは後に、「もしあの時、溝口が「浪華悲歌」を作れなかったら(※つまり「三枝子」という作品に出会えなければ)、彼は見捨てられ、忘れられ、陋巷に窮死するほかなかったに違いない」と、映画評論家の岩崎和れいに言わしめた作である。溝口健二に岡田三郎は〈必要〉であり、また、岡田三郎によつて、彼は名監督と言われるようになった、という面が確かにある。

その意味では、二人の関係は、紛れもなく運命的なものであった。

6. エピソード——岡田三郎とバラエティ演劇——

最後に、余談ながら、岡田三郎とエンターテイメントの、その後の関係を紹介しておきたい。

昭和十二年以降、原作者や監督として映画に関わることはなくなった岡田であるが、映画界との縁が完全に切れたわけではない。昭和十三年には、小樽出身のシナリオ作家、八田尚之（明治三十八・一九〇五〜昭和三十九・一九六四）が脚本を手がけた映画「スナドリ鶯」に、当時七歳だった長男の一郎を、子役として出演させている（故・岡田一郎氏談）。脇役の一人であったとのことであるが、どのような経緯で出演が決まったのか、今は定かではない。

また、岡田の家の隣には、一時、小説家・シナリオ作家の南川潤（大正二・一九一三〜昭和三十・一九五五）が住んでいて、親しく交流していたという。映画好きの心は、消えてはいなかった。

さらに、今回、岡田と映画、そして（コント）との関わりを調べているうちに、非常に興味深い論文を発見した（中野正昭「新興芸術派とレビュー劇場——蝙蝠座、雑誌『近代生活』とカジノ・フォーリー、ムーラン・ルージュ——」）。

それによると、昭和四年、日本のバラエティ劇場の嚆矢として、浅草公園四区に（カジノ・フォーリー）が設立された。また、ほぼ同じ頃、斬新でバラエティ的な要素に富んだ演劇活動を求める人々が互いに呼応して集まり、（蝙蝠座）という芸術集団を結成した（昭和四

年十二月募集、昭和五年一月発足）。

それらは、一九一〇〜二〇年代のヨーロッパの大都市で大流行した（ヴァラエティ・シアター）や（芸術キャバレー）を模したものであり、中でも、特にパリで有名だったカジノ・ド・パリやムーラン・ルージュ等の、歌あり踊りありの（レビュー）の影響を受けたものであったが、その舞台作りに、文学の方の、新興芸術派の作家たちが数多く関わっていたという。そして、その活動の研究に目を通してゆくうちに、意外にも、そうしたムーブメントに、岡田三郎も深く関わっていたことがわかってきた。

例えば、カジノ・フォーリーの演目である。その目玉は、若い女性たちが、露出度の高い華やかな衣装で踊るライندگانズであったが、合間合間には寸劇も行われ、モダンで洒落た雰囲気要求された。その際に演題の原案となったものの一つが、雑誌『近代生活』に掲載された（コント）だったのである。

一例として、第六十回公演（昭和六年八月）のプログラムには、『近代生活』同年八月号（オールエロティシズム号）掲載の、岡田三郎・龍胆寺雄・檜崎勤ほか五名のコント「現代五人女」を下敷きにした軽快なレビューが組まれていた。ちなみに、岡田三郎のコントのタイトルは「グロテスク夫人」、龍胆寺の作は「イット夫人」、檜崎勤は「ネット裏のA夫人」である。

古いプログラムの中で、『近代生活』掲載のコントが確認されたのはこの三作品だけということだが、同誌には、毎号ほぼ三〜五本、多

いときで十本以上のコントの掲載があつたとのことなので、実際に演題とされたものは、さらに多かつたと思われる。

なお、この少し後、昭和六年十二月に開場した別のバラエティ劇場（ムーラン・ルージュ新宿座）の方でも、龍胆寺や檜崎は文芸部の顧問となつていた。彼等は岡田の親しい友達であり、また、演目も、やはりモダンズム・ナンセンス路線の寸劇が多かつたので、岡田も何らかの形で関わつていた可能性が高い。

ところで、昭和五年と言へば、岡田が映画監督として颯爽とメカホンをとつていた頃である。その点についても、本論文の中に、非常に興味深い記事がある。新潮社『文学時代』昭和五年三月の「文壇ニユウス」欄、「蝙蝠座の出発」と題した活動報告の中に、次のような一文が記されているという。

三月一日より日本キネマ雲雀丘撮影所にて、加藤武雄作「昨日の薔薇」中村正常作「ユマ吉・ペン子」撮影に出動す。

（傍線引用者）

バラエティの役者たちの方もまた、彼等の活動を始めたばかりの頃、岡田三郎の監督映画に協力するために、撮影所まで駆けつけていたのである。

演劇研究者である中野正昭氏は、〈コント〉の日本初の実作者が、岡田三郎だということまでは気づかなかつたようだ。

だが、先に挙げた事柄から彷彿としてくる、岡田とバラエティ劇

場、またレビュー関係の役者たちとの深い関わりから推して考えると、そこで初めて演じられるようになった〈コント〉も（それ以前は、そうした寸劇は〈スケッチ〉と呼ばれていたという）、遡れば、やはりその概念は、岡田三郎の紹介した〈コント〉に由来すると考えて良いと思われ。

現在では、元の意味はほぼ失われ、漫才師のコミカルな掛け合い劇ならば何でも〈コント〉と称されているが、元々は、文学の短編形式〈コント〉と同義だった。そして、その概念をフランスから持ち来たつた岡田三郎自身が、浅草の劇場にも、それをもたらしたのである。それは、昭和モダンズムの文学と演劇を考える上で、非常に興味深い発見と言えよう。

パリで、百花繚乱のエンターテイメントを存分に享受してきた岡田の青春は、〈コント〉という言葉を通じて、今もなお生き続けていると言える。

〔注〕

※1 岡田三郎「コントと短篇小説」『報知新聞』大正十三年八月二〜三日
太田鈴子「岡田三郎のコント論——短編小説との関係を中心に——」
『学苑』昭和女子大学近代文化研究所 昭和五十九年一月より

※2 モンタージュとは、視点の異なる複数のカットを組み合わせて用いる編集技法のこと。例えば、遠景の画面に、俳優の表情のクローズアップなどを適宜挿入し、つなぎ合わせることによつて、緊迫感のある演出をする

ことができる。当時、カメラを固定してスタジオをそのまま撮るような画面作りが多かった中で、とりわけ斬新な手法として注目された。

※3 現在、ウィキペディアの「都会交響楽」の項では、「日本映画データベース」(Japanese Movie Database、JMDb 1977年よりネット上で運営)を典拠として、「岡田は共同脚本にも参加している」としている。だが、筆者が調べた限りでは、岡田自身はその事に関しては一度も言及したことがなく、また、当時の映画雑誌や評論、関係者の回想記等を通覧しても、岡田が「都会交響楽」の脚本にタッチしたという傍証は見付けることが出来ない。よって、「日本映画データベース」がどのような資料を根拠に「岡田もその脚本に参加したこと記しているのか、現時点では定かではない。

※4 円本とは、その当時、各出版社から相次いで発売された、一冊一円の文学全集類の総称・俗称。手軽に手に入れられる点が人気で大ヒット商品となり、多くの小説執筆者にとって絶好の収入源となった。

※5 ただし、この時点で溝口が示したのは、あるいは「舞台裏」の方であったかも知れない。「三枝子」は昭和十年九月の『新潮』に掲載されているが、依田は、溝口の依頼は三月のことで、脚本の書き直しも、春から冬までの長期間にわたったと記憶している。

※6 以下、溝口健二に関する参考資料は、以下の二冊である。

佐藤忠男『溝口健二の世界』(平凡社 平成十八年)

新藤兼人『ある映画監督——溝口健二と日本映画——』(岩波書店 昭和五十一年)

※7 早稲田大学『演劇研究センター紀要Ⅷ』平成十九年一月