

関東大震災前後の日活向島

——京都移転の理由について——

上田 学

UEDA Manabu

神戸学院大学人文学部

要旨 This paper examines the shift of Mukojima Studio to Kyoto, a move made immediately after the Great Kanto Earthquake in 1923 under the leadership of Nikkatsu, the pioneer and leading film company in Japan, by analysing contemporary sources such as promotion brochures and statements made by the filmmakers of the company. Mukojima Studio faced little damage in the Great Kanto Earthquake of 1923. However, Nikkatsu's management system was already led by Einosuke Yokota, the head of the Nikkatsu Taishogun Studio in Kyoto, who had already sought to relocate Mukojima Studio to Kyoto before the earthquake. Therefore, the earthquake created an opportunity to integrate Mukojima Studio into Taishogun Studio. The disaster caught the interest of the filmmakers who had taken refuge in the studio and immediately resumed film production. After the earthquake, Mukojima Studio never lost its production ability, as demonstrated by its feature films on the disaster that were released in Tokyo in the following years.

キーワード 日活, 向島撮影所, 関東大震災, 田中栄三, 横田永之助

はじめに

本稿は、1923（大正 12）年の関東大震災前後の時期における日活東京撮影所、あるいは日活向島ともよばれる、いわゆる向島撮影所について考察することを目的としている。関東大震災後に日活が、東京の向島撮影所の劇映画の製作機能を京都の大將軍撮影所に移転、統合させたことは、映画史における周知の事実である。しかし、その理由は従来の日本映画史研究において、正しく理解されてきたとは言いがたい。本稿の結論を先取りすれば、統合の主な理由は向島撮影所が被災したからではなく、1920 年代初頭の日活の経営体制の変更にあり、移転の計画はすでに関東大震災以前から進んでいたのである。

ここで関東大震災と映画の関係について、先行研究をまとめておきたい。このテーマは、これまで震災の被害を撮影した記録映画を中心に研究されてきたといえる。すでに田中純一郎らによって、関東大震災の記録映画の概要は明らかにされていたが¹⁾、近年の研究進展の契機となったのは、2003 年に東京国立近代美術館フィルムセンター（現在の国立映画アーカイブであるが、以下も当時の名称を用いる）で開催されたシンポジウム「関東大震災と記録映画－都市の死と再

生一」(東京大学大学院人文社会系研究科文化資源学研究室・東京大学 21 世紀 COE「生命の文化・価値をめぐる〈死生学〉の構築」研究拠点主催)である。ここで、『関東大震災大火実況』(文部省社会教育課撮影, 東京シネマ商会, 1923 年), 『関東大震災 [伊奈精一版]』(伊奈精一監督, 1923 年), 『大正拾貳年九月一日 猛火と屍の東京を踏みて』(見ノ木秀吉・岡田壯撮影, ハヤカワ藝術映画製作所, 1923 年)等が上映され²⁾, 関連報告とあわせて, 研究の基盤と方向性が提示された。ただし, この時点では向島撮影所が製作した『関東大震災実況』(高坂利光・伊佐山三郎撮影, 日活向島, 1923 年)は現存未確認として上映されなかった。

『関東大震災実況』の部分的な現存を明らかにしたのは大澤浄による研究である。大澤は, 東京国立近代美術館フィルムセンターが所蔵する 8 本の関東大震災記録映画について, そのすべてのショットを詳細に検討し, 複製の元となったフッテージとの関係性と, オリジナルのショットの部分の部分を明らかにした³⁾。そして, 日活向島の『関東大震災実況』が震災後に最も早く公開された記録映画だったことも踏まえ, 現存するフィルムの分析の限りで, そのフッテージが複製され広く拡散していたことを指摘した⁴⁾。『関東大震災実況』の一部は現在, 国立映画アーカイブが運営する web サイト「関東大震災映像デジタルアーカイブ」で視聴することができる⁵⁾。

このほか 2009 年にシンポジウム「横浜・関東大震災の記憶」(横浜市史資料室主催)で, ヨコシネディーアイエー所蔵の現存フィルムを編集して『横浜大震災』(相原隆昌撮影, 横浜シネマ商会, 1923 年)を可能な限り復元し, また当該映画の当時の上映状況を明らかにした松本洋幸の研究⁶⁾や, これらの記録映画の地方上映に関する北原糸子の研究⁷⁾が存在する。

このように関東大震災の記録映画に関する研究は大きく進展しつつあるが, 震災の直後に向島撮影所で製作された劇映画については, 佐村勉が『廃墟の中』(溝口健二監督, 日活向島, 1923 年)を充実した資料の渉猟をもとに概要を明らかにしているものの⁸⁾, それ以外は十分な先行研究が存在しない。震災後の向島撮影所の状況を明らかにすることは, 日活向島の『関東大震災実況』の製作状況に関わる点からも, 先行研究の欠落を補完するものと考えられる。本稿はこのような問題の所在から, 関東大震災前後の向島撮影所について論じることを目的とする。

1. 関東大震災による向島撮影所の被災状況

映画史の通説では, 関東大震災により向島撮影所が被災したため, 日活は現代劇の製作拠点を京都に移転したと説明されてきた⁹⁾。しかし, 実際には向島撮影所が震災後も存続していたことは, 以下のように複数の資料から読み取ることができる。例えば, 『日本映画事業総覧 昭和二年版』(1927 年)には, 「本邦映画撮影所」のリストの冒頭に, 日活の取締役だった根岸耕一を所長として向島撮影所が挙げられており¹⁰⁾, 実際には震災後もスタジオがまだ存続していたことが示されている。また『日活の社史と現勢』(1930 年)にも, 「東京スタジオ 向島所在, 建物のみ現存」¹¹⁾として, すでに震災から数年がたったにもかかわらず, まだ向島撮影所の建物は残されていたことがわかる(図 1)。

さらに震災を経験した, 向島撮影所のカメラマンであった樋口哲雄¹²⁾による次のような聞き書きが残されている。

私(樋口哲雄のこと——引用者)は村田実監督で“闇に咲く花”(岡田嘉子主演)で軽井沢ロケーションに行っていた時, 大震災になりました。その頃気賀靖吾が私の助手をしていた

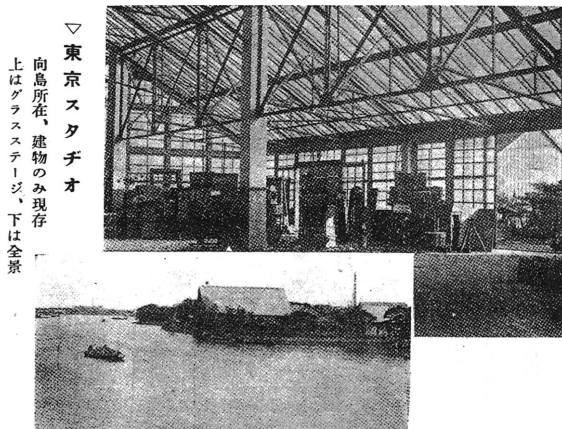


図1 法貴頭貞『日活の社史と現勢』日活の社史と現勢刊行会、1930年

が、彼が大正活映にいて岡田時彦と仲良しだった関係から岡田時彦の世話で鎌倉のお寺に身を寄せました。鉄道が不通になったため、全員船に乗って京都へ移動したのです。……やがて東京が復興するに従って、短篇映画やニュース映画の注文が活潑となり、その製作のため何人かの技術者が、再び向島撮影所へ戻ることになりました。岩村友蔵、渡辺寛、片岡譲、私などが東京へ戻ったのです。そして川口政一が入社して来ましたよ。彼は後年 PCL に移り、東宝となってから亡くなりました。……白髭橋建設記録、地下鉄浅草線の建設なども撮りましたが、やがて技術部は日活本社に移転し、向島撮影所は現像処理だけやることになりましたが、我々が読売ニュースに転社して、実質的に日活が短編映画の製作を中止するようになってから、向島撮影所は完全に閉鎖されてしまいました。¹³⁾

この「地下鉄浅草線」というのは、東京地下鉄道の浅草上野間（現在の東京メトロ銀座線）のことと思われるが、少なくとも同線が開通する 1927 年頃まで、向島撮影所はスタジオとしての機能を完全に残していたことになる。震災後の東京の復興を撮影したニュースリールは、向島撮影所でも製作されていたのである。

向島撮影所の震災による被害が軽微であったことは、別の観点からも明らかである。震災後、向島撮影所の広報誌『向島』の「震災号」には、被災した撮影所の映画人たちの避難先が掲載されている（表 1）。これによれば、被災した映画人のなかで、溝口健二や稲垣浩¹⁴⁾、鈴木歌子、徳川良子らが、一時的に向島撮影所に避難していたことがわかる¹⁵⁾。撮影所に避難していた映画人に、カメラマンの樋口哲雄が含まれていることは先の聞き書きの内容とも合致する。単に「撮影所内」としか書かれていないため、これは京都の大將軍撮影所を指す可能性もあるが、例えば溝口健二は先述したように、向島撮影所時代の最後の作品『廃墟の中』を震災後に監督しており、それを撮影した高坂利光の避難先も溝口と同じく「撮影所内」となっていることから、この「撮影所内」は向島撮影所であると判断できる。

表 1 向島撮影所の被災者と避難先

	氏名	職種	被災状況	避難先
1	根岸耕一	撮影所長	自宅焼失	帝国ホテル内
2	小間末徳	撮影所次長	自宅焼失	撮影所内
3	溝口健二	監督	自宅焼失	撮影所内
4	細山喜代松	監督	自宅焼失	千駄ヶ谷川村方
5	坂田重則	監督	自宅焼失	千駄ヶ谷川村方
6	高島達之助	助監督	自宅焼失	千駄ヶ谷川村方

7	瀬戸川辰美	助監督	自宅焼失	野方村新井高木
8	横田達之	技術部	自宅焼失	淀橋柏木高橋方
9	高坂利光	技術部	自宅倒壊	撮影所内
10	樋口哲雄	技術部	自宅焼失	撮影所内
11	秦哀美	技術部	自宅焼失	立退先不明
12	長谷梅太郎	俳優係	自宅焼失	撮影所内
13	小栗武雄	俳優	自宅倒壊	下谷区下根岸二八
14	小泉嘉輔	俳優	自宅倒壊	本郷根津宮永町
15	染谷廣之助	俳優	自宅焼失	撮影所内
16	高木栞次郎	俳優	自宅焼失	撮影所内
17	木藤茂	俳優	自宅焼失	王子瀧の川西ヶ原大橋方
18	竹内達弥	俳優	自宅焼失	王子瀧の川西ヶ原大橋方
19	森清	俳優	自宅焼失	未記載
20	吉村哲哉	俳優	自宅焼失	向島玉の井平野方
21	藤原邦次郎	俳優	自宅焼失	寺島町四南竜館内
22	上杉六郎	俳優	自宅焼失	中渋谷松清本方
23	金村春夫	俳優	自宅焼失	撮影所内
24	藤井源市	俳優	自宅焼失	寺島村平野方
25	稲垣浩	俳優	自宅倒壊	撮影所内
26	北村純一	俳優	自宅倒壊	撮影所内
27	境孝	俳優	自宅倒壊	撮影所内
28	竹川春芳	俳優	自宅倒壊	撮影所内
29	三榊登	俳優	自宅焼失	赤坂新町
30	菊澤一郎	俳優	自宅焼失	撮影所内
31	川島柳峯	俳優	自宅焼失	四谷須賀町増田方
32	中村吉次	俳優	自宅焼失	未記載
33	田宮香峰	俳優	自宅焼失	未記載
34	橋爪君雄	俳優	自宅倒壊	撮影所内
35	葛木香一	俳優	自宅焼失	長野県上諏訪進藤方
36	五味国雄	俳優	自宅倒壊	戸塚三島三九
37	森英次郎	俳優	自宅倒壊	麹町区三年町二
38	長谷川武夫	俳優	自宅焼失	撮影所内
39	時村錦城	俳優	自宅焼失	撮影所内
40	保瀬薫	俳優	自宅倒壊	日暮里元金杉天野方
41	酒井米子	俳優	自宅半倒	旧住所
42	鈴木歌子	俳優	自宅焼失	撮影所内
43	小池春枝	俳優	自宅焼失	未記載
44	瀬川つる子	俳優	自宅焼失	立退先不明
45	市川春衛	俳優	自宅焼失	撮影所内
46	夏目香代子	俳優	自宅焼失	雑司ヶ谷
47	水木京子	俳優	自宅焼失	撮影所内
48	生島玉枝	俳優	自宅焼失	未記載
49	徳川良子	俳優	自宅焼失	撮影所内
50	双葉美代子	俳優	自宅焼失	撮影所内
51	青柳静子	俳優	自宅焼失	撮影所内

52	中村米子	俳優	自宅焼失	撮影所内
53	島保子	俳優	自宅焼失	王子瀧の川大橋
54	東屋三郎	俳優	自宅焼失	未記載
55	望月みどり	俳優	自宅焼失	未記載
56	村井艶子	俳優	自宅焼失	未記載
57	竹田和三郎	大道具係	死亡	
58	竹田萬吉	大道具係	死亡	

「震災を被れる人々と避難先」『向島』1巻11月号、1923年より作成

さらに『向島』の「震災号」に掲載された、被災者として撮影所内に避難していた撮影所次長の小園末徳の次の文章からは、震災後も向島撮影所が継続して映画製作をおこなっていくことの決意のみならず、その予定すらも示されている。

今後の向島撮影所の製作方針は、如何にと申しますと、従来の夫れと何等変更の必要を認めませぬ。前申し上げた通り内部の被害は頗る僅少で、既に撮影並に現像を開始してゐます位ですが、諸氏の心配なされてる所謂ロケーションの問題でも、私は亦非常なる樂觀論者であります。(中略)有史以来稀な現在の大変事に歩を進めた時、我々は此大東京の焦土を背景とした写真を製作して、活動写真史上に一大記録を残さないと云ふ事は、非常に恥辱かと思ひましたから、今回の川村花菱氏脚色細山喜代松氏監督の「大地は揺らぐ」と云ふ、大雄篇を筆頭に全く人間心理を遺憾なく発露する事の出来る映画を、今三四本製作の予定にありますから、是が終了次第又しても自由に飛躍して傑作映画の製作に、従事することが出来ます。¹⁶⁾

このようにスタジオとして十分に使用できる状況だったにもかかわらず、それではなぜ震災後に、向島撮影所は劇映画の製作機能を京都に移転させられることになったのだろうか。この点を考えるために、次章では震災直前の向島撮影所をめぐる状況について述べていきたい。

2. 向島と大將軍の撮影所統合——関東大震災前夜

まず、震災発生の二カ月前の1923年7月に発行された、向島撮影所の広報誌である『向島』1巻7号の表紙を確認したい(図2)。その表紙は、京都の大將軍撮影所の「顔」である尾上松之助が飾っているのである。これは何を意味しているのだろうか。

この背景を明らかにするために、関東大震災の前後における、日活の経営体制の変化について述べたい。具体的に、関東大震災前後の1920年から1925年までの日活の経営体制の変化について検討する(表2)。この期間の社長は一貫して藤田謙一が務めているが、彼は1918年2月から社長に就任したに過ぎず¹⁷⁾、撮影所の方針に直接的な影響力をもったのは、日活創立当初から専務を務めていた鈴木要三郎と、日活創立時の四社トラストの一翼を占めた横田商会の横田永之助の両名であったと考えられる(図3)。

ここで日活の創立時、東京と京都の撮影所に、鈴木と横田がどのように関わっていたのかを述べておきたい。明治期に存在した四つの映画会社である、東京の吉澤商店、エム・パター、福宝堂と、京都の横田商会が合併して1912年に誕生したのが日活である。このとき京都はそのまま



図2 『向島』1巻7月号, 1923年



図3 鈴木要三郎(右)と横田永之助 著者蔵(田中栄三旧蔵資料)

表2 1920年から1925年までの日活経営体制

	1920 (上)	1920 (下)	1921 (上)	1921 (下)	1922 (上)	1922 (下)	1923 (上)	1923 (下)	1924 (上)	1924 (下)	1925 (上)	1925 (上)
社長	藤田謙一	藤田謙一	藤田謙一	藤田謙一	藤田謙一	藤田謙一	藤田謙一	藤田謙一	藤田謙一	藤田謙一	藤田謙一	藤田謙一
副社長					横田永之助	横田永之助	横田永之助	横田永之助	横田永之助	横田永之助	横田永之助	横田永之助
専務取締役	鈴木要三郎	鈴木要三郎	鈴木要三郎	鈴木要三郎	風間八左衛門	風間八左衛門						
常務取締役	横田永之助	横田永之助	横田永之助	横田永之助	石井常吉	石井常吉	後藤信治	後藤信治	後藤信治	後藤信治	後藤信治	後藤信治
取締役	高木清次郎	高木清次郎	高木清次郎	高木清次郎	高木清次郎	高木清次郎	風間八左衛門	風間八左衛門	風間八左衛門	風間八左衛門	風間八左衛門	風間八左衛門
	鈴木清美	鈴木清美	鈴木清美	鈴木清美	巖本善治	巖本善治	高木清次郎	高木清次郎	高木清次郎	高木清次郎	高木清次郎	高木清次郎
	巖本善治	巖本善治	巖本善治	巖本善治	森盛一郎	森盛一郎	巖本善治	巖本善治	森盛一郎	森盛一郎	森盛一郎	森盛一郎
	風間八左衛門	風間八左衛門	風間八左衛門	風間八左衛門	宇佐美薫次	牧野省三	森盛一郎	森盛一郎	中村鶴三	中村鶴三	中村鶴三	中村鶴三
	森盛一郎	森盛一郎	森盛一郎	森盛一郎	牧野省三	後藤信治	中谷貞頼	中谷貞頼	根岸耕一	根岸耕一	根岸耕一	根岸耕一
				宇佐美薫次		中谷貞頼	根岸耕一	根岸耕一			郷誠之助	
				石井常吉			中村鶴三	中村鶴三				
				牧野省三								
監査役	町田徳之助	町田徳之助	町田徳之助	町田徳之助	町田徳之助	町田徳之助	町田徳之助	町田徳之助	鈴木茂兵衛	鈴木茂兵衛	鈴木茂兵衛	鈴木茂兵衛
	宇佐美薫次	宇佐美薫次	宇佐美薫次	谷村一太郎	谷村一太郎	谷村一太郎	谷村一太郎	谷村一太郎	谷村一太郎	谷村一太郎	谷村一太郎	谷村一太郎
	谷村一太郎	谷村一太郎	谷村一太郎			宇佐美薫次	宇佐美薫次	宇佐美薫次	中谷貞頼	中谷貞頼	中谷貞頼	中谷貞頼
						鈴木茂兵衛	鈴木茂兵衛	鈴木茂兵衛				
						佐々野萬寿男	伴野賢造	伴野賢造				

『日活五十年史』日活, 1962年より作成

横田商会の法華堂撮影所（大將軍撮影所の前身）が使われて製作体制に変更はなかったが、東京は吉澤商店の日黒撮影所に、他の二社のスタッフや俳優が合流することとなって大きな混乱が生じたため、専務の鈴木が主導して隅田川河畔の杉山茂丸の別荘地を買入れ、1913年に新設されたのが向島撮影所であった¹⁸⁾。このような日活創立時の経緯もあって、鈴木は東京の向島撮影所に¹⁹⁾、横田は京都の大將軍撮影所に、それぞれ大きな影響力を有していたのである。

ところで、経営体制の顔ぶれに大きな変化が生じているのが、関東大震災が発生した1923年下半年ではなく、それ以前である1921年下半年から1922年上半年にかけてのことであることに注目したい。この時期、日活創立当初から一貫して専務を務めていた鈴木要三郎が1921年7月に取締役を退き、それに代わるように翌月から石井常吉と牧野省三が取締役に加わっている²⁰⁾。さらに鈴木は1922年3月に専務も辞任して日活を離れるが、その翌月に横田が副社長に、石井が常務に就任した²¹⁾。その後、石井が1922年10月に常務を、牧野も1923年1月に取締役を退くが、それに代わって翌月、すなわち関東大震災の約半年前に、尾上松之助と中村鶴三と、向島撮影所長の根岸耕一が新たな取締役に加わっている²²⁾。そして、そのままほぼ同じ顔ぶれのままで、震災により本社などが大きな被害を受けた日活の再建に臨んでいるのである。震災後の変化は、藤田と同じ1918年に取締役に就任した、明治期の女子教育で知られた巖本善治の退任と、日活創立時の四社トラストを支援した郷誠之助が取締役に一時的に加わった程度しかない。

すなわち、日活の経営体制の大きな変化は、すでに関東大震災以前に生じていたのである。この点について、向島撮影所の中心的な監督であった田中栄三は、次のように当時を回想している。

大將軍の撮影所の新築を機会に、向島の撮影所を京都に移して、立花貞次郎の新派と松之助の旧派とを合併させやうといふ案を重役会議に出した。これを聞いた向島の一派はカンカンになって怒った。（中略）鈴木専務も横田常務の野望を知つてゐるので、重役会でこの案は美事に否決されてしまった。併し横田常務はその後も二回に亘つてこの案を蒸し返して提出してゐる。向島の新派は金がかゝり過ぎる。その割りに儲からない。これが第一の理由であつた。（中略）それでも鈴木専務の在任中はこの説を突つ跳ねて、向島を守り通して来た。併し大正十一年の上半期に鈴木専務が辞任して、横田常務が副社長になるとこの移転気運がぼつぼつ顔を出して来た。併しこの時は石井常吉氏の反日活運動の一つとして向島全員の国活への引抜き事件や松之助の引抜き騒動などもあつてごたごたしてゐるうちに大正十二年九月の大震災になつて向島は全壊してしまった。丁度幸ひと横田氏は当時の支配人根島耕一^{ママ}氏に説いて京都移転をOKさせてしまった。横田氏の野望は数年がかりで実現することになったのである。²³⁾

このことから、横田永之助が1918年の大將軍撮影所の竣工後に、日活の映画製作を京都に一本化したいという意向を関東大震災以前から公然と表明しており、それを止めてきたのが鈴木要三郎だったことがわかる。しかし鈴木が専務を退き、日活以前の横田商会時代から横田を支え続けた石井と、横田に見いだされて「日本映画の父」となった牧野が取締役に加わり、さらに横田が副社長になるに及び、すでに震災以前から向島撮影所の京都移転が現実味を帯びつつあったと考えられる。

さらに田中は、石井と牧野が取締役を退いた経緯についても回想している。田中は向島撮影所の中心監督として、1921 年から女形に代わり女優を用いた「第三部」を主導したが、一時的に病氣療養のため撮影所を離れており、次の文章はその頃についての回想である。

第三部の作品は、四回目から先は、古物の蒸し返しばかりだった。私がゐなくなつたので監督は大洞元吾君が一人で引受けてやつてゐた。(鈴木——引用者) 専務と新井淳と大洞君の三人の相談で仕事を進めてゐた。脚本は三島霜川氏があらかじめ書いてゐた。大正十一年の五月頃から私は病気がよくなつたので向島へ出掛けて行つた。丁度その頃、鈴木専務はいろいろな事情から専務をやめることになつて、向島へも出て来なくなつたので、私が三部を前通り引受けてやることにした(中略) 向島は所長なしで、京都から池永浩久所長が兼務で半月づゝ来ることになつた。併しそれも長続きがしないので、今度は牧野省三氏が総監督といふ名義で来た。この頃、石井常吉氏が藤謙と喧嘩をして日活を出て国活^{ママ}をやることになつた。そして上野車坂の那須旅館に本部を置いて、向島を叩き潰す計画の下に^{ママ}。大量の引抜き運動を開始してゐな^{ママ}。24)

田中によれば、専務の鈴木を追うように向島撮影所長の久保秀彦が退所し、当初は代わりに大將軍撮影所長の池永浩久が両撮影所長を兼務していたが、やがて牧野が向島撮影所の総監督を担わされたというのである。この直後の 1923 年 4 月に、牧野が牧野教育映画製作所を發展させたマキノ映画製作所を設立して²⁵⁾ 日活を完全に離れたことは、映画史の周知のとおりである。さらに石井に関しても、田中は「藤謙」こと社長の藤田との対立を理由に挙げているが、いずれにせよ取締役を退き日活のライバルである国活に入り、1922 年 11 月に向島撮影所から藤野秀夫、東猛夫、横山運平、五月操、新井淳ら、わずかに山本嘉一を残すのみの新派映画のスターの大量の引き抜きをおこない、向島撮影所への対決姿勢を鮮明にした²⁶⁾。

こうした事態を受けて、牧野と石井に代わり、牧野と袂を分かつて日活に残った尾上松之助と中村鶴三と、新たに向島撮影所撮影所長となる根岸耕一が、関東大震災前から日活の取締役に加わることになる。本章で最初に挙げたように、尾上松之助が洋装して『向島』の表紙を飾ったのは、こうした経営体制の変化を反映していると考えられる。また根岸は、社長の藤田が別事業で羊毛工業の研究のため英米に留学させていた、日本映画界とは全く無縁だった人物であり²⁷⁾、彼が所長になったことで向島撮影所の方針は、ロシア文学に通じた鈴木専務の時代から一変することとなった。

このように向島撮影所の存続が危ぶまれるような大きな混乱が、すでに関東大震災以前から進んでいた²⁸⁾。逆にいえば、向島撮影所を廃して大將軍撮影所に統合する日活の方針は、すでに関東大震災前夜にほぼ決まっていたといえるのである。

3. 関東大震災後の日活向島の「キワ物映画」

岩崎昶は、関東大震災直後の日本映画界の状況について、以下のように述べている。

震災を境にして、多くのものがほろび、多くのものが変化した。映画もちろん損害をうけ大きく変わった。が、それはほかの産業や文化の部面におけるほどの根本的なかつ広範なも

のではなかった。(中略)ぬけ目のない業者は、震災をあつかった即製のキワ物映画を作ることを忘れなかった。松竹の『死に面して』(大久保忠素監督)、『大地は怒る』(牛原虚彦監督)、日活の『廃墟の中』(溝口健二監督)、『大地は揺ぐ』(鈴木謙作監督)などであった。松竹は早くも一年後、ふたたび現代劇部を蒲田に復帰させたが、日活はその後一〇年あまり大將軍撮影所に腰をすえ、こうして京都がその後長い間「日本のホリウッド」といわれて、映画生産の中心都市となることになった。²⁹⁾

すでに述べたように、関東大震災の被害が軽微であった向島撮影所は、さっそく岩崎のいう「キワ物映画」の製作に取りかかった。溝口健二が監督した『廃墟の中』³⁰⁾は、先述したように佐相勉の詳細な先行研究が存在するため、本章ではそれ以外の向島撮影所の震災を題材にした劇映画について論じていきたい。これは、向島撮影所が震災後もスタジオの機能を失っていなかったことの証左となるだろう。

1923 年に向島撮影所が製作した、震災を題材にした劇映画は、『廃墟の中』のほかに『大地は揺らぐ』(鈴木謙作監督、日活向島、1923 年)と『好きなおぢさん』(鈴木謙作監督、同)、『其の日の心』(細山喜代松監督、同)が挙げられる。いずれもフィルムは現存しないため、ここでは当時の雑誌や新聞の記事を中心に、その製作の状況を明らかにしたい。

これらの作品について述べる前に、まずは震災を題材とした映画の公開状況について触れておきたい。大澤浄によれば、向島撮影所が製作した記録映画『関東大震災実況』は、すでに 1923 年 9 月 7 日に京都帝国館で公開され、その後も地方で上映されていたが、東京での公開が許されたのは 10 月に入ってからで、しかも公開後に死体描写等が問題になり、その部分のフィルムを切除して数日後に再公開されることになったという³¹⁾。この時期の映画の検閲は各道府県の警察が担っており³²⁾、特に警視庁は東京の被災状況も踏まえて「キワ物映画」の公開に慎重であったと考えられる。

また『大地は揺らぐ』『廃墟の中』『其の日の心』について『読売新聞』は「是等映画は其筋の注意により東京市内各館に上映する事を遠慮し居れる」³³⁾と述べており、向島撮影所の「キワ物映画」は 11 月になっても東京では公開されていなかった。佐相勉によれば、松竹による同様の「キワ物映画」である『死に面して』(大久保忠素監督、松竹、1923 年)は麻布松竹館で 10 月に公開しようとしたところ不許可となり、『十一時五十八分』(島津保次郎監督、同)は 11 月から震災を火災に置き換えて公開されたという³⁴⁾。

撮影所次長の小園末徳は、次のように「キワ物映画」を製作することの意欲と躊躇を述べている。

今度の大震災によつて、我々は目からも耳からも、從來あつた芝居より以上の、惨禍を知るに及んでは尚更、煩悶させられます、それだからとて真実味のある深刻なものを作りたくとも、検閲にパスしようと思はれませぬ、私共は此刺戟によつて一つ思ひ切つたドラマチックなものを作りたいと云ふ欲求がありますと、一方官辺では今暫く民心の落ちつくまで、成るべく刺戟性のあるものは遠慮してくれとの御注意で、どうも、思ひ切つて制作に従事することが出来兼ねます。／そこで、取り敢えず、「大地は揺ぐ」と「廃墟の中」と云つた種類のものを、製作致しましたが、果して、どの程度までの、反響があるかを、心持ちに致しております、是等は此紀念すべき大正大震災を、夙めて、写實的に取扱つたもので、一つの活

動史として永久に残して置きたいと思ひます。／今後はどうしても、深刻なりアリズムのものを専ら作つて見たいと思つて居ります³⁵⁾

しかし、実際に日活と松竹がそれぞれ数本の「キワ物映画」を製作したということは、それだけ興行的な要望があり、その背景には観客の期待が存在したということだろう。

それでは具体的に『大地は揺らぐ』³⁶⁾がどのように撮影されたのかについて述べていきたい。撮影の横田達之は、次のように向島撮影所での撮影の様子を述べている。

地震があつてから一ヶ月目に、また人造の地震をやる事になりました。それは『大地は揺らぐ』の一場面を撮影する為めです。／バツクを強く動かしながら、上から白い粉末を降らして地震と同時に建物の一部が破壊して落ちて来た事を見せ、俳優の人々にふらふら動いて貰ふと云ふ考へです。³⁷⁾

このように向島撮影所で地震を再現したセット撮影をおこなう一方、次のような被災地でのロケーション撮影もおこなわれたようである。

「大地は揺れる」を築地で撮影の時のことである。ある西洋館の煉瓦造りが崩れて廃墟のやうになつてゐる。それがいつ崩れるとも知れない。そこへ時折余震が揺れて来る。だから俳優も監督もカメラマンもその真下に撮つてゐるのは生命がけである。もし「大地は揺れる」に余震を恐れ乍ら庭に避難してゐる状がよく出てゐれば、それはかうした実感が少からずその気分を助けてゐたに違ひない。³⁸⁾

雑誌に掲載されたスチル写真からも、このような被災地でのロケーション撮影が実施されたことがわかる(図4)。『東京朝日新聞』はすでに9月に、日活向島が『大地は揺らぐ』を撮影中と報じており³⁹⁾、被害が生々しく残り、余震が続く中でのロケーション撮影だったと推察される。

すでに9月には撮影され、『向島』11月号には新作として紹介されていた『大地は揺らぐ』であるが、先述したように1923年中の東京での公開ができなかったのも、このようなロケーション撮影の映像が、被災者を刺激すると判断されたためと考えられる。ただし翌年5月には、ようやく東京の三友館でも公開されている⁴⁰⁾。

その一方で、『好きなおぢさん』⁴¹⁾と『其の日の心』⁴²⁾が、1923年12月にはすでに東京で公開

されていたことは⁴³⁾、向島撮影所におけるセット撮影が中心だったためだと考えられる。そのため、「撮影も上手ではあるが地震の所はもつと十分に工夫してもらいたい」⁴⁴⁾との観客の批判も雑誌に投書されている。少なくとも『大地は揺らぐ』とは異なり、雑誌に掲載されたスチル写真は、『好きなおぢさん』(図5)と『其の日の心』(図6)のいずれもセット撮影と判断されるものである⁴⁵⁾。

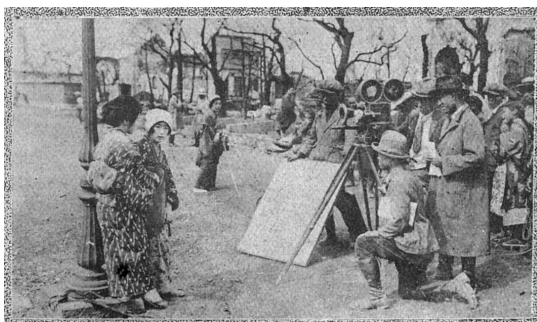


図4 『日活画報』1巻5号, 1923年



図5 『日活画報』2巻7号, 1924年



図6 『日活画報』2巻7号, 1924年



図7 個人蔵

逆にいえば、スタジオのステージで完結できるようなセット撮影が、向島撮影所で可能だったということである。それは向島撮影所の製作機能が震災後も健在であったことを裏づけるものといえるだろう。すでに11月に向島撮影所の映画人は京都に移動していたが⁴⁶⁾、12月に『其の日の心』が公開された三友館のフライヤーにおいて、その宣伝文句に「日活向島傑作」との文言がみられることは(図7)、確かにこの作品が向島撮影所で製作

された証だと考えられる。

おわりに

本稿で論じてきたことをまとめたい。関東大震災による向島撮影所の被災状況は軽微であり、映画人の避難所となるとともに、直ちに映画製作を再開していた。それは有名な記録映画のみならず、震災を題材とした劇映画も含まれていた。それにも関わらず、向島撮影所での劇映画の製作機能が、京都の大將軍撮影所に移転、統合された理由は、日活の経営体制の変化にあった。日活の経営体制は、関東大震災前から京都の横田永之助が主導権を握り、大將軍撮影所への劇映画の製作機能の統合を求めていたのである。震災はその一つの契機となったに過ぎなかった。このことを踏まえて、向島撮影所で製作された『大地は揺らぐ』と『好きなおぢさん』、『其の日の心』の三本の「キワ物映画」から、震災後も向島撮影所が劇映画の製作機能を失っていないことを、あらためて明らかにした。

震災は契機の一つであったものの、結果的に向島撮影所は劇映画の製作機能を奪われ、その系譜は閉じられることとなった。大將軍撮影所長の池永浩久は、向島撮影所の映画人が京都に移ったことを報告した『向島』の同じ号で、「根本に経済の二字を置け」という論説を掲載し、収益性を重視した横田永之助の製作方針を汲んで、遠回しに東京派を牽制した⁴⁷⁾。しかし、いかなる理由であったとしても、京都で現代劇映画を製作するという試みが、日活のみならず、その後

の日本映画史の新たな可能性を切り開いていくこととなったのである。

謝辞

本稿の執筆に際して、向島撮影所のカメラマンだった樋口哲雄のご子息、宝田正和氏より、貴重なご助言をいただきました。また田中栄三のご子息、田中慎之助氏より、貴重な資料をご提供いただきました。宝田氏およびご紹介いただいた国立映画アーカイブの入江良郎氏、そして田中氏に感謝申し上げます。なお本稿は JSPS 科研費 20K00141 の助成を受けました。

註

- 1) 田中純一郎『日本教育映画発達史』蝸牛社、1979 年、49-51 頁、Abé Mark Nornes, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p.12 など。
- 2) 上映作品の現存経緯は、常石史子「震災映画発掘記」『シンポジウム報告論集 関東大震災と記録映画—都市の死と再生—』東京大学大学院人文社会系研究科、2004 年、17-20 頁を参照のこと。
- 3) 大澤浄「関東大震災記録映画群の同定と分類——NFC 所蔵フィルムを中心として」『東京国立近代美術館研究紀要』17 号、2013 年、48-62 頁。
- 4) 同、60 頁。
- 5) 『関東大震災映像デジタルアーカイブ』<https://kantodaishinsai.filmarchives.jp/>、2022 年 10 月 31 日閲覧。このほか佐藤忠男『シリーズ日本のドキュメンタリー 1 ドキュメンタリーの魅力』岩波書店、2009 年の付録 DVD でも『関東大震災火災実況』、『航空船にて復興の帝都へ』（白井茂撮影、文部省、1926 年）の一部が視聴可能である。
- 6) 松本洋幸「記録映画『横浜大震災火災（惨状）』について」『報告書 横浜・関東大震災の記憶』横浜有史資料室、2010 年、52-56 頁。
- 7) 北原糸子『関東大震災の社会史』朝日新聞出版、2011 年、57 頁。
- 8) 佐相勉『溝口健二・全作品解説 1 1923 年・日活向島時代』近代文芸社、2001 年、218-227 頁。
- 9) たとえば佐藤忠男は「関東大震災が映画界に与えた直接的な影響は、まず、日活向島撮影所が被災したことである。向島のスタッフは東京を引きはらって京都へ行き、おなじ日活の京都撮影所で、時代劇部と現代劇部とに分れて仕事をするようになる」としている（佐藤忠男『日本映画史 1』岩波書店、1995 年、207 頁）。ただし田中純一郎はやや慎重に「損害を蒙ったスタジオも一応の修理で製作は続行できたのであるが、松竹キネマが蒲田の従業員を京都へ移した先例に倣ったものか、日活重役の中には、向島の従業員も京都へ移るべきだと強硬に主張するものがあり、一同は止むなく、十一月一日の夜、東京駅をあとにして、松之助のいる京都市外大將軍の撮影所へ引っ越した」と述べている（田中純一郎『日本映画発達史 1』中央公論社、1975 年、374 頁）。この「重役」の「強硬な主張」については後述する。
- 10) 『日本映画事業総覧 昭和二年版』国際映画通信社、1927 年、182 頁。
- 11) 法貴顕貞『日活の社史と現勢』日活の社史と現勢刊行会、1930 年。
- 12) 向島撮影所時代の篠原哲雄の経歴については、樋口哲雄「向島時代の日活撮影所」『映画技術』3 巻 4 号、1942 年、10 頁を参照のこと。
- 13) 川口和男「昔の撮影所跡をたずねて (3)」『映画テレビ技術』194 号、1968 年、65 頁。
- 14) 資料に記載されている氏名は「稲垣恒」となっているが、すでに稲垣浩は日活の広報誌に写真入りで紹介されるような人気俳優になっていたこと（『革新せる向島撮影所』日本活動写真株式会社東京撮影所、1923 年、26 頁）、「稲垣恒」なる俳優は確認できないことから、稲垣浩であると判断した。
- 15) 震災直後の向島撮影所は、次のように被災者の避難先としても機能していたようである。
火に追はれ背に火を浴びた多くの附近の住民はその夜を逃れてやつと撮影所内に僅か一時の休息の地を得たのであつた。場内の家屋の倒壊、大地の亀裂は而しなほ最もよき避難所に違ひなく、集つた人々はお互に心強さを感じてゐた事であらう。皆、二日間を「生きたそもなく」過したのであつた。（波川春郎「震災哀話 受難者上杉六郎氏」『向島』1 巻 11 号、1923 年、36 頁）。

なお吉山旭光は、避難先となっていた向島撮影所を訪問したレポートを『活動雑誌』に掲載している（旭光生「災後の向島撮影所を訪ふ（避難中の俳優諸氏と語る）」『活動雑誌』9巻11号、1923年、42-43頁）。吉山は、日活向島の京都移転後にも、向島撮影所が現像やニューズリールの撮影のために機能していたことを報告している（吉山旭光「各社スタジオ訪問記」『活動雑誌』10巻8号、1924年、120頁）。

- 16) 小園末徳「震災と向島撮影所」『向島』1巻11号、1923年、23頁。同様に、松竹キネマから移ってきた村田実も次のように述べている。

向島スタジオは、幸に大難もまぬがれてスタジオのガラス一枚破れずに依然として大川の静かな流れを見下ろしてゐます。なほ皆さんに、安心していただきたいのは、所員凡て無事安泰であつたと云ふ事です。中でも、高坂技師は、若山監督と共に当時スタジオで働いてゐたのです。そこで地震と共にカメラをかついで市中に出て、地震と戦ひ、猛火と争つて、その惨状を実写したそうです。後世の参考資料として貴きものであらうと思います。目下スタジオは、小園次長をはじめとして所員それぞれに、活動の準備に繁忙を極めてゐます。やがて近い中にスタジオも活動を始める事でせう。（村田実「灰塵の街頭より」『向島』1巻11号、1923年、25頁）。

日活本社の被害は甚大だったものの、向島撮影所の被害が軽微だったことは、一記者「震災後の各会社訪問記」『活動雑誌』9巻11号、1923年、42頁も参照のこと。

- 17) 『日活四十年史』日活、1952年、144頁。
- 18) 田中前掲書、1975年、201-204頁。
- 19) 鈴木要三郎は元海軍軍人であると同時にロシア文学に通じていたが、彼が日活向島の新派映画の製作方針に大きな影響を与えていたことについては、拙稿「新派映画再考——その受容、生成、伝播」『映画学』34号、2020年、22-33頁を参照のこと。ちなみに鈴木は1865（慶応元）年生まれであり（法貴前掲書、1930年、125頁）、1872（明治5）年生まれの横田永之助や1873年生まれの藤田謙一がほぼ同世代であったのに対して、かなりの年長であった。
- 20) 日活前掲書、1952年、146頁。
- 21) 同上。
- 22) 同上。
- 23) 田中栄三「映画史覚えがき（その六）」『シナリオ』3巻4号、1948年、24頁。ここで田中は「大震災になって向島は全壊」と述べているが、註24)の通り、震災の約半年前にすでに田中は向島撮影所を退所しており、この箇所は田中の誤解か本社などとの混同と思われる。
- 24) 田中栄三「映画史覚えがき（その五）」『シナリオ』3巻3号、1948年、25頁。なお田中がこのような経緯について詳しいのは、田中の妻が鈴木要三郎の三女の玉枝であり、鈴木が義父にあたっていたからである。田中の子息、田中慎之助氏より著者に寄贈された「田中栄三旧蔵資料」に含まれる田中の自筆年譜によれば、田中は1921年3月に結婚し、その後の鈴木専務辞職を経て、1923年5月に向島撮影所を退所している。
- 25) 田中前掲書、1975年、378頁。
- 26) 田中栄三「日活向島時代（五）」『シナリオ』11巻6号、1955年、25頁。田中栄三によれば、この引き抜きは『京屋襟店』（田中栄三監督、日活向島、1922年）の試写の直後であり、結果的にそれ以降「日活向島は女形映画の全廃が出来た」（同頁）としている。なお、石井の日活退社と引き抜きが、横田の意向と関連するかどうかは不明であるが、森岩雄は次のように、京都派の横田と東京派の藤田の対立による混乱について述べている。

京都派と東京派の争いは一日と深刻化して来た。そして実力にまさる京都派の総大将横田永之助の圧力が東京派の中心藤田謙一を押さえ、東京派の重役のなかで退陣をさせられたり、新たに横田派の腹心が東京に乗りこむなど、お家騒動は一段と具体化して来た。（森岩雄『私の芸界遍歴』青蛙房、1975年、143頁）

- 27) 日活入社以前の根岸耕一の経歴については、法貴前掲書、1930年、92-95頁が詳しい。
- 28) これは、すでに関東大震災の数年前から、外国映画と対峙する日本映画の表現形式や産業構造に大きな変化が生じていたとする、アーロン・ジェローや小松弘の議論と軌を一にする。ジェローは表現や産業のヒエラルキーにおいて、この時期に製作が興行を逆転しつつあったことを指摘し（Aaron Gerow, *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*, Berkeley;

University of California Press, 2010, p.173), 小松は「ナショナル・シネマの理想的な形式が、外国映画との対峙、闘争、そして自らの改革などの他者との相関的運動という洗礼を必然的に受けざるを得なかった時期」と位置づけている(小松弘「映画史のあらたな地平」黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編『日本映画は生きている2 映画史を読み直す』岩波書店, 2010 年, 8 頁)。

29) 岩崎昶『映画史』東洋経済新報社, 1961 年, 39-40 頁。

30) 『向島』に掲載された同作品の梗概は以下である。

富豪森田俊平は八年前、物資の威力をもつて、林家の娘奈津子と結婚した。そして、八年の年月は過ぎた。その間奈津子の心は暗かった。奈津子の霊は心は森田のものではなかった。物質的な豪勢さは彼女を満足させる事は出来なかった。奈津子は常に寂しい日を送つてゐた。或日——それは、人の力では叶う事もある出来得ない、大震災に遭遇した。絶対の不可抗力に森田家は倒潰し、火災をもひき起した。そして、森田とも家の人々とも、とまどひ、離れ、分れ分れになつて了つた。奈津子は血みどろになつて、愛なき人とはいへども夫を尋ね求めて、市中を彷徨して浅草へ来た。そして観音堂の、仁王門を過ぎやうとする時——それは忘れる事の出来得ない。曠昔の恋人、服部明と邂逅したのであつた。お互は涙のうちに、その思はざりし邂逅を喜び合つた。—服部明—それは林家の養子として、奈津子は服部と袂れて、悲痛な追懐を秘めて、森田家へ嫁す事となつた。明は林家を去つて、大学を半途にして、労働者の群に投じて、その月日を送つてゐた。そして服部も大震災に会ひ、人を尋ねて観音堂に貼紙をしてゐたのであつた。——恙うして二人は会つた——二人は避難所で、お互に、凡の事を語り合つた。それは抱擁にも近い、歓喜と涙とをもつて——また、奈津の夫として、林家をつぐ人であつた。当時彼は某大学へ林家から通学し、その希望ある前途に揚々として、憧憬してゐた。奈津子を妻として——。さうした幸福さも、破滅を来たさなくてはならない日が来た。それは林泰助が、森田俊平からの債務のために、娘を森田の嫁として、森田家へ送らなければならない日が来た。林家には暗い暗い、木枯の様な寂しさに満たされた。服部は森田を尋ねて、奈津子と市中を毎日、探してあるいた。併したうとう、森田と会ふ事は出来なかった。絶対の運命は二人を猶も、曠音にも勝る幸福さに、祝福の凡を捧げて、送つた。お互の心は温き抱擁に陶醉して、暮れかゝる、霊内の甦生を歓喜して、焼野をあとに故郷へ帰り行くのであつた。永久にお互の霊は結ばれて行く事であらう——。(『日活向島撮影所新作映画案内』『日活画報』1 巻 5 号, 1923 年, 42-43 頁)

31) 大澤前掲稿, 2013 年, 59 頁。

32) 1920 年代前半には関西五府県などで検閲基準の統一化が進められ、1925 年から内務省の全国統一の検閲制度が開始された(牧野守『日本映画検閲史』パンドラ, 2003 年, 123 頁)。

33) 『映画界』『読売新聞』1923 年 11 月 5 日。

34) 佐相前掲書, 2001 年, 220 頁。

35) 小園末徳「大震災と向島撮影所」『日活画報』1 巻 5 号, 1923 年, 7-8 頁。

36) 『日活画報』に掲載された同作品の梗概は以下である。

物質生活の満足が人生の幸福と思ひ、階級意識の鋭い一人の富豪があつた。主人夫婦と三人の娘とが在て、家には多くの家職使用人が居て、凡てが階級に依て支配され、栄華の夢に耽て居る状は、宛然日本を代表するやうなもので在つた。その下男勇造は、朝から晩迄黙々として命ぜられた仕事をしてゐた。彼は壮健な体躯を持ち、従つてその思想も教養こそないが、極めて健実なもので在つた彼には何等の不平も、野心もなかつた。そして旭の輝かしさを見る時に、彼は朗かな気持で大自然に感謝した。夕栄の雲の美しさを見る時、大過なく一日の暮れて行くのに対して、自己の運命に感謝してゐた。大自然に対する敬虔な態度と、不斷の用意とが、彼の生活の全部であつた。富豪の家の生活に、浮薄な物質文明の絆を菟め、豪奢と贅沢とにその日を送て三人の令嬢は、朝に夕にその衣裳髪飾を改めて、遂に飽く事を知らなかつた。ある時、彼等には天譴が来た。未曾有の大地震が来た。引続いて大火災が起つた。そして、さしもの大邸宅大庭園も、見る間に焦土と化して仕舞て、僅か数時間の中に大東京の全部は、焼野の原に成た。階級も地位も——人間の作つた凡ての組織は、跡方もなく滅びて仕舞た。大東京の焦土の上には只、土と人間とが残つた。富豪の家の主人等も、只の一人の人間になると、その日からの生活に困つた。空腹と寒さと、恐ろしさを抱へて怎うする事も出来なかつた。その間に勇造だけは黙々として働いた。彼は小屋を作た。食を索めて来た。習慣と環境とに育つた富豪と其家族は、かゝる大変事に遭遇した際とても、尚ほ且つ貴族主義の観念を捨て去る事は出来なかつた。人間が荒漠原野の中に生活の實際が平等に帰して居るにも係らず自分だけの偉らさ、滑稽

な僭越に陶醉してゐる彼等は、貴族主義の徒らに龐大な形式のみに腐心してゐた。こんな騒動の裏にも、彼等は凡ての手を束ねて食を待った。人々を頤使して労力の尊さを転ずる事が出来なかつた。況んや自分丈の偉らさを信じて周囲との調和を計る事なしに無為の徒とである彼等は憐れな境遇に戦慄してゐた矛盾と滑稽とを見てゐた。蘭子は、斯かる際勇造達の立働くを見て自分達が、遊んでゐる事が、妙に恥しく感じた。凡ての人は、生存し得られた歓の裏に、営々として働いてゐる。蘭子は遂に、今迄為した事もない「働く」と云ふ字義を実際に解釈し初めた。富豪は怒つて「見つともない」と云つた。けれ共、蘭子は働いて見ると、無為にしてゐる無連よりは、疲れと汗から湧いて来る爽快な心持が、尊く、清々しく感ぜられた。蘭子が勇造と親しくなると姉妹達は下劣だと云つて、たしなめる実際の力は、平等に帰した此際に、勇造の労力だけが、必然的の威力と結果とを現はしてゐたのであつた。救護の迎ひが来た時、貴族は矢張貴族として迎えられた。けれ共その貴族達は自己の空虚を抱いて幽霊馬車に葬らるゝ社会の腐爛した残骸である事にも心附かず^{ママ}に立ち去つて行つた。破壊の霊は建設の霊である——腕に鳴る力——心に燃ゆる焰、その生々とした血液の張りが、生きた都の建設の基礎でなければならない。貴族と別れた一箇の勇造は、奴隸から脱した自分を顧みた時、晴々しい心持に、蘇る嬉しさを禁ずる事は出来なかつたのである。(同上、40-42 頁)

なお筈見恒夫は、「日本映画として、最初の階級的対立が意識され、富豪階級の形式的尊大が面罵されてゐる」と評し、この映画のストーリーが『男性と女性』*Male and Female* (セシル・B・デミル監督、フェイマス・プレイヤーズ・ラスキー、1919 年)をもとにしていることを指摘している(筈見恒夫『日本映画史五十年』鱗書房、1947 年、104 頁)。ただし、別の梗概は「あらゆる物質文明はその極に達し我が東京市の絢爛は大自然の偉力に對し敬虔な心持ちを失なつた」と始まり(『焦土悲劇 大地は揺らぐ』『向島』1 巻 11 号、1923 年、45 頁)、震災後に流行した天譴論の影響も見出すことができる。震災後の「美談」と「哀話」が「われわれ」の均質性を呼び起こす過程については、成田龍一『近代都市空間の文化経験』岩波書店、2003 年、192-263 頁を参照のこと。

37) 横田達之「震災後のスタジオから」『日活画報』1 巻 5 号、1923 年、46 頁。

38) 同上、36 頁。

39) 「魁の映画界 山の手が一斉に蓋開け ホヤへの地震映画」『東京朝日新聞』1923 年 9 月 30 日。

40) 『東京朝日新聞』1924 年 5 月 15 日。溝口健二の『廃墟の中』も東京ではこの時期に公開された(佐相前掲書、2001 年、220 頁)。

41) 『キネマ旬報』に掲載された同作品の梗概は以下である。

人々が殺伐な生活に慣れて居る或山峡の部落へも東京震災の報が齎された。若者信さんは不図悪心を起し廃墟の都に入り込んだ。彼に助けを乞ふ者、それは震災が生んだ哀れな迷児であつた。入京第二夜、彼の眼は暗中に怪しく光つたが、同時に彼の跡を慕つて来る無心の迷児の笑顔が彼の眼に入ると、彼にはどうしても悪事は働けなかつた。苦しまぎれに彼は迷児を或る山の手の教会に設けた迷児収容所に預けた。第三夜は既に兵士や夜警の人々に依つて彼に仕事はなく却つて焼跡で拾つた玩具から子供の事が思ひ出され、足は自然に収容所に向くのであつた。彼に取縋つて喜ぶ子供。彼は斯うした子供達を慰めて居る教師を連想して不幸な洋食店の或女給を慰めるべく盗んだ金を与へた慈善の快感は愚かな此若者をして物を盗んでは貧乏長屋に分配せしめた。教会を脱出て再び手許へ来た子供が自分を真似て盗みを行ふのを見て愕然とした彼は再び子供を教会へ預けに出かけたが、折柄彼を狙つて居た警官の為に彼は捕へられて終つた。別れを泣いて惜しむ子供、彼の為に神に讃美歌を捧げる教師、すごすごと警官に護られて行く若者、大きな愛の力が此若者の心を漸く救ふ事が出来た。(編集部『日本映画欄』『キネマ旬報』147 号、1924 年、17 頁)

42) 『キネマ旬報』に掲載された同作品の梗概は以下である。

左官の幸吉は幾度か妻を迎へたが誰一人として十日と居た女はいなかつた。といふのは幸吉の養父岩造の酷い欲望を惧れてゐる。七人目の妻お米もこの為に到頭幸吉のと間に子まであるのではあつたが離縁して貰はうとした。時に九月一日。大地震。大火。お米は怨を捨て、岩造を救うた。斯くして岩造の迷は去つた。醒めたる生活。パラックより蘇へる。(編集部『日本映画欄』『キネマ旬報』148 号、1924 年、7-8 頁)

43) 『東京朝日新聞』1923 年 12 月 21 日。

44) 四五六「『其の日の心』を觀て」『日活画報』2 巻 10 号、1924 年、55 頁。

45) なお『大地は揺らぐ』『廃墟の中』『其の日の心』のいずれも、梗概から判断できるストーリーは、家父

長制の論理に縛られ翻弄される悲劇的な女性という、日本近代の変形されたメロドラマを基礎とする日活向島の新派映画の系譜を引き継いでいる点は興味深い。『好きなおぢさん』も家父長制から逸脱した孤児を救う物語という点では関連を見い出すことができる。ただし、この問題は本稿の主旨からは外れるため、稿をあらためたい。メロドラマ概念の日本近代への移入については、河野真理恵「『メロドラマ』映画前史——日本におけるメロドラマ概念の伝来、受容、固有化」『映像学』104号、2020年を、同時代のヨーロッパ映画のメロドラマと「新派的モード」の比較については、小川佐和子「新派映画にみる義理と情の葛藤構造——『瀧の白糸』と『椿姫』のヒロインたち」『映画学』34号、2020年を参照のこと。

- 46) 向島撮影所の映画人が東京を出発して京都に向かったのは11月14日のことである（田中栄三「東京駅に見送りて」『日活画報』2巻7号、1924年、13頁）。
- 47) 池永浩久「根本に経済の二字を置け」『日活画報』2巻7号、1924年、6-7頁。

主要参考文献

- 岩崎昶『映画史』東洋経済新報社、1961年
- 大澤浄「関東大震災記録映画群の同定と分類——NFC所蔵フィルムを中心として」『東京国立近代美術館研究紀要』17号、2013年
- 小松弘「映画史のあらたな地平」黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編『日本映画は生きている2 映画史を読み直す』岩波書店、2010年
- 佐相勉『溝口健二・全作品解説1 1923年・日活向島時代』近代文芸社、2001年
- 佐藤忠男『シリーズ日本のドキュメンタリー1 ドキュメンタリーの魅力』岩波書店、2009年
- Gerow, Aaron, *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*, Berkeley; University of California Press, 2010
- 田中純一郎『日本映画発達史1』中央公論社、1975年
- 田中純一郎『日本教育映画発達史』蝸牛社、1979年
- 法貴顕貞『日活の社史と現勢』日活の社史と現勢刊行会、1930年
- 『シンポジウム報告論集 関東大震災と記録映画—都市の死と再生—』東京大学大学院人文社会系研究科、2004年
- 『日活四十年史』日活、1952年