「トーキーはＰ・Ｃ・Ｌ」
Ｐ・Ｃ・Ｌの音楽性がもたらしたもの

～Ｐ・Ｃ・Ｌ黎明期における音楽性の導入とレヴュー映画の発展～

ヨハン　ノルドストロム

1. 序

1930年代初頭の日本映画界において、国内外の音声映画と音声技術への関心が徐々に高まってきていた。同時に、新しい音声技術とその使用方法が、映画の中で使われる音楽や歌と共にトーキー映画という新しい娯楽分野を生み出した。そして、トーキー映画は日本の寄席やレヴュー劇場から音楽の多様な様式や演出の影響を受けた。さらに映画と寄席とレヴュー劇場の関係性が、ラジオとレコードを介して成立することとなり、1930年代における日本の視聴覚文化の分野横断的つながりを創造した。

本論は、日本初のサウンド映画撮影所Ｐ・Ｃ・Ｌ（Photo Chemical Laboratory）に注目することで、この新しい音声技術の可能性を最大限に活かすために採用された様々な手法を考察する。殊に、Ｐ・Ｃ・Ｌの草創期である1933–34年に作られた映画作品を取り上げ、撮影所で使われた歌と音楽的アプローチにおける類似点と相違点を明らかにし、日本のミュージカル映画とＰ・Ｃ・Ｌの多くの役者たちを輩出したレヴューとヴォードヴィルとの相互関係を考察する。日本映画の初期のミュージカル映画とレヴュー映画を分析することは、最大限の商業的効果をあげるために、日本映画がいかに新しい音声技術を取り込み活用したかという美的形態を明らかにする。

初期のサウンド映画にとって、歌と音楽性は過小評価することはできない。なぜならばチャールズ・オブライエンが指摘するところによると、映画産業界の音声への変化の動機は、サウンド映画が、生レヴューや舞台やラジオなどの安価な娯楽に取って代わろうとしたことであった。それゆえに、レヴューや舞台やラジオなどの経験を疑似体験することは、初期サウンド映画の顕著な特徴の一つである[1]。サウンド映画は、世界の映画界に登場してから、急速に映画表現の主流を確立するに至った。1927年にアメリカで製作されたアル・ジョルソンによる『ジャズ・シンガー』は、現実音である伴奏とそして僅かなダイアローグをもった初めての映画として大ヒットを記録した。1929年末までには、ハリウッド映画はほぼ完全にサウンド映画になり、まもなくソビエトを除くヨーロッパ映画もこれに続いた。

初期サウンド映画の大部分はミュージカルとオペレッタ映画である。アメリカでは、

ヴォードヴィルやレヴュー出身の俳優、例えばアル・ジョルソン、モーリス・シェヴァリエ、そしてエルンスト・ルビッチなどの監督、そしてもう少し後年になるが、バスビー・バークリーの振付けが取り入れられたり、またフレッド・アステアやジンジャー・ロジャースの映画など、歌やダンスが散りばめられた多彩な要素が融合した映画が作られた。

数多くの学者によって指摘されてきたことだが、海外におけるこの急速なサウンド映画への移行に反し、日本における無声映画から有声映画への変化や映画館のサウンド技術導入は、他の映画産業が発達した国々と比べると比較的長くかかった。日本でサウンド映画（同期音のないサウンド版を含めて）が主流になるのは1935年になってからである[2]。普及という点では、サウンド設備が整っていた映画館は1934年の段階でも、まだ半数に留まっていた[3]。

この日本の遅れは、根本的に経済的、構造的要因によるものである。日本の映画会社は、サウンド映画製作に直ちに移行するだけの経済基盤を持っていなかった。つまり日本の映画産業は、安価な作品を時間をかけずに作り短期間での普及を狙った市場形態／市場モデルであり、より高価で高質なサウンド映画作品には不向きであった。更に、サウンド映画への移行は、撮影所の設備のみならず映画館の改良が必要だったため、上映会場が限定され、映画産業のサウンド映画への移行を遅らせたのである[4]。

このようにサウンド映画への移行が比較的遅れた日本映画産業は、さほど時期を隔てずに紹介、輸入されてきた海外サウンド映画とその事情を同時進行で受容することになった。その結果、映画制作に携わる人間のみならず、批評家や論理家も一般メディアにおいて広く評論に参加することができた[5]。日本の理論家達は、サウンド映画の急速な科学技術の進歩とその新しい音楽性に、映画芸術の新しい可能性を見い出したといえる。1934年、映画音楽評論家の中根弘はサウンド映画とその音楽について次のように書いている。

> トオキー音楽在来の芸術とはその出生を異にして、全く電気企業の中から生まれた新しい芸術であること、トオキーの技術的芸術的の発展は、その最高度の完成への道程に於て、全く電気科学の進歩のテムポに終始伴って左右されること等を先づ識って置かねばならない。トオキー音楽も同様である[6]。

この見方は、日本のサウンド映画にみられる典型的な関心と密接に結びついている。この傾向は、サウンド映画製作への初期の取り組みに多くみられる。日活やミナトーキーが共同製作して国民的人気を博していた‘我々のテナー’こと藤原義江主演の『藤原義江のふるさと』（溝口健二、1930）、そして画期的なサウンド効果のみならずスピード感あふれるジャズの主題歌「スピード時代」と「スピードボーイ」で話題になった『マダムと女房』（五所平之助、1931）などがそうである。更に、このような初期トーキーとサウンド映画の主題歌がレコードとラジオで普及し、その相乗効果として宣伝効果もあがり市場が拡大した。たとえば、溝口健二監督の『東京行進曲』（1929）は一つの良い例である。

このような作品が、初期サウンド映画の販売企画 / マーケティングにおける歌と音楽の重要性を明らかにした。そしてサウンド映画の普及を極端に推し進めたのがP・C・Lであった。

2. 日本最初のトーキー映画撮影所 P・C・L

東京に拠点を置く日本最初のトーキー映画撮影所、P・C・L（Photo Chemical Laboratory）は日本映画が無声から有声へ移行する時期である1933年に設立された。1938年には東宝に吸収合併され東宝映画株式会社が創立されることになる。

当初、P・C・Lは貸し出しスタジオであって、日活と提携して、発声および無声映画の製作と、撮影とりわけ録音の請負を行い、本邦最初の本格的トーキー企業として発足した。ところが、1932年に日活撮影所の内部で起こっていた争議により、日活の業績が急激に悪化した為、P・C・Lと日活の提携はわずか5本の映画しか製作されず突如として断絶した。そして、P・C・Lは独立した撮影所となった。代表プロデューサーに森岩雄（1899–1979）が就き、最初の監督には木村荘十二が就任した。森は、過去に『藤原義江のふるさと』（前述）や『浪子』（田中栄三）を手掛けた屈指の映画研究家兼理論家でもあり、サウンド映画については随一の専門家であった。

後に東宝となるP・C・Lのイメージはモダンかつ都会的で、おそらく西洋の消費社会の文化形態と音楽文化に結びつくものであった。岩本憲児やアーロン・ジェローが既に指摘しているように、増えゆく‘サラリーマン’に向けて発達した新しい資本主義経済と、消費社会のスペクタクルの中心である有楽町のような都心に劇場を建設するという企業戦略がある。

リチャード・ダイアーは「どんな社会でも（そしてその社会の各時代、各階級／集団ごとに）約束されるものと許容されないものとがあることによって、特定の欲求が前景に押し出される /…/。これと同様に、こうした社会のなかにある因子（たとえば映画）はそうした欲求への答えを提供するか、その答えに限定を与える[7]」と述べている。それゆえに、P・C・Lと後の東宝については、映画の舞台を通して、サラリーマンという新たなモダン都市の観客に向けて、快活な娯楽を提供していたといえるだろう。新興中流階級に関する物語で形成されていたP・C・L映画は、都市のモダニズムと音楽性に適う、明るく軽快な調子を伴っていた。同様に、P・C・Lの都会性は、日本の地方の映画産業のサウンド映画への移行を遅らせた一因でもある。即ち、P・C・Lの観客は殆ど都市の人々だった。

実際のP・C・L映画の公開については、おおかた洋画専門の映画館で上映された。これは、初期のP・C・L映画が外国映画輸入配給業を事業とする東和商事によって配給されていたことと、洋画を主に上映した映画館では、サウンド技術を設置していた可能性が高かったからである。よって、観客は邦画を好む層ではなく、学生やサラリーマンのように洋画を見慣れた層であった。P・C・Lは都会人を対象とし、欧米の大衆文化と完全に適合し得るモダンで新奇なイメージを強く醸し出していたのであった[8]。

3. 映画に於ける音楽性――ジャンルについて一考察

日本の映画史において、ミュージカル映画を表す言葉がいくつかある。例えば、音楽映画や、レヴュー映画、オペレッタ映画、ミュージカル、歌謡映画などである。しかしながら多様な名称のために、歌が使われている一連の日本映画を差別化し総称する名称が存在しない。

リック・アルトマンによると、我々が継承してきた一般的な呼称は、そもそも回顧的なものである。例えばそれはフィルム・ノアールのようなジャンルが当てはまる。しかし現在一般的に使用されている「ミュージカル」という用語は戦前の日本映画界においてほとんど見られなかった。「その用語は、製作者、興行者、観客、その他の一般人が持つ多様な要求を正確に捉えられなかった[9]」というアルトマンの論点は、単純に一つの呼称で表現することは可能かもしれないが、1930 年代の日本映画の中に存在する音楽の構成や、役割、娯楽性などの多様性までもを包括できないことを示唆している。

その理由は日本には多種多様なミュージカル映画製作があるために、ハリウッドのようなジャンルとしての確立は成り立たなかったという見解がある[10]。しかし、私はその説明には問題があると考える。なぜかというと、ハリウッド映画にも多様さは存在してきたのであるから、これを理由にあげるのは不適切だと考える。

リック・アルトマンが指摘したように振り返ってみると音楽映画を指す表現は驚くほど数多く存在していた。しかし「ミュージカル」という今日使われているような一般的な表現は、1933 年に雑誌 Photoplay がワーナー・ブラザーズの『四十二番街』について、「純然たるミュージカル」と記述するまでは、現れなかった[11]。

この時代の映画に見られる多様な形態とそれに付けられた様々な名称について、一つの名称に限定すべきではない理由は、構成、役割、娯楽性その他の魅力の異なった様式が存在していたことを、観客と製作者のどちらが認識していたからだと思われる。そして、この多様性というのは、偶然に起こったものではなく、十分に意図されたものなのである。この多様性こそが、同時代の風潮であったのみならず、1930 年代の日本における音と映像の文化を考察するときの問題点を浮き彫りにするものだった。

ハリウッド・ミュージカルがあらゆる影響を受けていたように、日本のミュージカルも同様であった。この様々な影響が何処からきたのかを探るにあたり、ハリウッド・ミュージカルからの影響は無視できない。しかし、それだけではない。例えば、『籠の鳥』（松本英一、1924）のような日本の無声映画時代から存在する小唄映画の影響も見受けられる。

更に、映画の影響と同じくらい重要な映画以外の芸能からの影響も考慮しなければならない。例えば、エノケン（榎本健一）も活躍した浅草オペラの音楽喜劇や、1930 年代になると都会の中流階級を対象とした古川ロッパ（緑波）の軽演劇や、宝塚少女歌劇がある。

日本で“ミュージカル”映画、所謂当時の“音楽劇”または“音楽喜劇”という呼称を使うにしても、そのような映画が誕生しうる下地は二つの流れがあったと岩本憲児は述べている[12]。まずグランド・オペラの失敗からオペレッタへの転換、浅草オペラの隆盛、関東

大震災による浅草オペラの衰退、そして浅草オペラのモダニズムをドタバタ化したエノケンらのアチャラカ芝居へ、といった東京での動向である。次に、お伽噺の音楽劇化から洋風レヴューやミュージカル・プレイへと成長していった、関西における宝塚少女歌劇の動向である。

実際のところ、初めは浅草、次に有楽町の舞台で人気を博したこの大衆娯楽は、輸入された西洋音楽を取り入れながら、伸びゆく日本のレコード産業と日本大衆音楽の様々な形態と結びつき、支え合っていた。

日本の初期ミュージカル映画は、投資された莫大な資本と、同時代の様々な音楽の形態を反映していたと言える。製作された映画は、明らかに複合物である。意図的にハリウッド・ミュージカルや東京で流行している芸能のモードとメカニズムを取り入れ、更にそれまでの商業映画における歌と映像を巧みに組み合わせた。

4.1. P・C・L に於ける音楽映画

1933 年、ハリウッドではミュージカル映画の黄金時代を迎えた。奇しくも同年、日本ではP・C・Lの処女作であり日本初のミュージカル映画となった『音楽喜劇　ほろよひ人生』が制作された。

P・C・L の 1933–34 年の作品を見れば、ハリウッド・ミュージカルの人気から大きな影響を受けていたことがわかる。10 作品のうち、『ほろよひ人生』『純情の都』『さくら音頭』『踊り子日記』『エノケンの青春酔漢伝』『エノケンの魔法術』など、半分は音楽と強い関係があり、オペラ映画やレヴュー映画の領域でとらえられる。中でも、『ほろよひ人生』は、筋書きの構成、音楽の使い方、レヴュー場面の挿入において、オペレッタ映画とレヴュー舞台の両方に共通性をもつ作品である。

『純情の都』（木村荘十二、1934）は音楽喜劇と呼ばれ、また 1933–1934 年に流行った『さくら音頭』は流行歌、レコード、映画、レヴュー、芝居など、多くの媒体で流通していた。映画だけでもP・C・L、日活、新興、松竹、大都の五社競作であった。岩本憲児が「その結果は興行的にむざんな共倒れに終わっただけでなく、作品的にも見るべきものがなかった[13]」と述べたが、P・C・L版自体の価値がないとは言えないだろう。映画の物語自体は感動的なメロドラマであるが、それは、社会現象ともいえる『さくら音頭』の流行にはほとんど関係ないものである。更に、映画中の歌の使われ方は著しく目立つほどに違和感があるものである。映画の最初の五分程の間に、女の子が『さくら音頭』のビクター・レコードをかけて聴く、映画のオープニング・クレジット、そして映画のキャストが桜の木の周りで踊っている場面以外は映画に完全に無関係なものである。即ち、映画物語自体はタイトルと違って、あまりにも『さくら音頭』と関係ないものである。

また『踊り子日記』は、浅草レヴューの舞台そのものを映画に取り入れようとしたかのような映画である。この傾向は翌年、レヴュー映画として宣伝された『すみれ娘』（山本嘉次郎、1935）にも見られる。これは岸田辰弥に続いて宝塚のレヴューを大成功に導いた白井鉄造の原作による作品である。

最後に、エノケンの映画、特に『エノケンの青春酔虎伝』は浅草スタイルレヴューを映画に取り入れたものである。

4.2. P・C・Lの音楽映画『音楽喜劇　ほろよひ人生』について

P・C・L最初の映画『音楽喜劇　ほろよひ人生』（森岩雄製作、森岩雄・松崎啓次脚本、木村荘十二監督）は8月10日に大阪松竹座でプレミア上映が行われ、東和によって全国に配給された。1933年6月の映画雑誌において、「P・C・Lの豪華版『ほろよひ人生』：賑かな顔触れ製作を開始す」と報じられた[14]。この映画の製作は複合的なもので、異なった経験をもつ人材、制作会社の協力者、大日本ビールの企業協賛からなっていた。元社長植村泰二は、大日本ビールから三万何千円の提供を受け、「日本タイアップ映画を作った始まりです」と述べている[15]。

P・C・Lが株式会社となる前（いわゆる「写真化学研究所」から「株式会社写真化学研究所」への移行以前）、会社として映画の自主制作を禁止していた。それゆえP・C・Lとして制作する最初の作品『ほろよひ人生』の制作においては、資金を外部から調達する必要があった。そこで、森岩雄はP・C・Lの取締役社長、植村泰二の父であり、大日本ビールの巨大な資本閥を所有していた植村澄三郎を通じて大日本ビールから資金を獲得した。大日本ビールの企業協賛とそのタイアップは、P・C・L撮影所の曙が、近代資本主義という都市現象に伴って現れたことを示している。P・C・L作品は継続的に、この興行路線を発展させ、モダニティと近代的な消費文化の形態を促進させていく。

P・C・Lとして最初の長編サウンド映画が制作された時は、P・C・L自身が貸し出しサウンド・スタジオから、独立したサウンド・スタジオとして、移行していく途中ではなかったのだろうか。

しかしながら製作スタジオとして重要な事は、資金を集めることだけでなく、映画製作に必要なスタッフの獲得であった。この場合、新映画社と音画芸術研究所のスタッフがその役を担った。

『河向ふの青春』の制作完了後、音画芸術研究所は解散し、そのほとんどのスタッフがP・C・Lに吸収されたのだった。音画芸術研究所で働いていた多くのスタッフがプロキノに通じていたにもかかわらずP・C・Lへ入社出来たことは、注目に値する。そしてそれは共産党のバックグラウンドを持つ植村泰二の従弟の左翼活動家・大村英之助が可能にしたのであった。

しかしながら『ほろよひ人生』制作の時期は、このスタッフの受け入れはまだ始まって間もなく、体制が固まりきっていなかった。『ほろよひ人生』の制作費を記録したP・C・L社内文書を検証すると、それは歴然としている。そこには、依然、音画芸術研究所からのスタッフが、一般のスタッフの項目内に「音画芸術」の項目として記載されている。

完成された映画は7巻、6本のプリントが配給された。総制作費は25,560円。主な費用としては1、人件費；2,180円、2、出演料；2,820円、3、音楽；2,210円、フィルム代及び撮影；18,350円の4つが挙げられる。


踊り子日記のレヴュー場面

ふき出す劇中劇の数々

出演者の顔振れは天下に随一

P C L 映畫

Fig. 1 『ほろよひ人生』P・C・L映画制作予算費表

人件費をさらに区分する音画芸術の作者／松崎、監督／木村、カメラ／立花、助手の3名の人件費が最も高く、その給与の合計は1,500円。他のスタッフの給与は50円から150円であった。

『ほろよひ人生』の製作の際には、P・C・L社内だけでは映画製作に必要なスタッフが不足していたため、新映画社からスタッフ3名の「応援」を受けていた事も重要な点であ

る。P・C・Lは以前、新映画社の『昭和新選組』（田坂具隆、1932）の製作にあたり音声を付けたことがあった。

この新映画社からの3名の「応援」については、『ほろよひ人生』制作におけるP・C・L社内予算の項目に以下のように記録されている。装置／稲垣、大道具／北、背景／久保。

P・C・Lは、制作に参加し音声を付けた『河向ふの青春』（1933）の監督木村荘十二を音画芸術研究所から受け入れたからこそ、両社は近い関係を築いたのであった。それゆえ、『河向ふの青春』をP・C・Lの第1作目、『ほろよひ人生』を第2作目と間違って述べる筆者もいるほどである。[16]

『ほろよひ人生』では、P・C・Lが音声を付けた『叫ぶ亜細亜』（内田吐夢、1933）に出演した千葉早智子が、初の主役を演じた。また、パラマウント俳優学校から卒業して帰国したばかりの大川平八郎が、男性の主役であるアサヲ役に選ばれた。[17]

俳優の出演料は、一ヶ月まるまる撮影という条件で支払われた。千葉早智子と藤原釜足この二人の出演料が最も高く200円、つづいて大川平八郎が150円。撮影が1日というスタッフもいる中で、徳川夢声、古川ロッパ、大辻司郎この3名へはそれぞれ100円という高額な出演料が支払われた。

映画の物語は、駅でビールを売って働いているエミ子（千葉早智子）とその流行曲を大ヒットさせる将来有望な音楽学生アサヲとの恋物語である。『ほろよひ人生』の物語はエミコとアサオの恋愛、2人の泥棒と盗んだダイアモンドと、そして2人のルンペンのそれぞれの物語が時間軸を分けて語られる。結果、『ほろよひ人生』は、映画の中でかなり異なっている小物語を無理やり繋ごうとしている映画だと言える。この分離した物語の本質は、映画が封切された時、同時代の映画批評家も議論していた。例えば、『キネマ旬報』は、「之は一つは各関係者が色々な試みをこの一編にミックスしようとした為の困乱（ママ）とも言へやう。」と述べた。しかし、同時に「日本に於ける最初の音楽映画として之は試みとしても成功とは言えないが、とにかくかうした道を開拓する物として、之は一つのノヴェルティとしての価値を持つ物と言へやう。」[18]と『ほろよひ人生』の新しさの価値を認めた。

これは、P・C・Lが『ほろよひ人生』の新奇さを伝えるノヴェルティを最大限に利用していたからである。上映が始まる前に、P・C・L広告や雑誌記事と新聞において「日本最初のトーキーオペレッタ」[19]や「日本最初の音楽喜劇」[20]、「ミュージカル・トーキー」[21]などという言葉がよく使われた。メディアに載った広告でP・C・Lは『ほろよひ人生』のレヴューとの繋がりを後押しした。例えば、「レヴュー界の花形　総動員　豪華版」[22]と大々的に謳った広告もある。確かに、古川ロッパが『ほろよひ人生』映画に参加したことは、P・C・Lにとって、レヴュー界の大人気者を獲得したということだといえる。また、ロッパ以外にも、東京に存在したカーニヴァル座、ヤパン・モカル、ムーラン・ルージュ、ピェル・ブリアントの劇団員も参加したようだ。[23]

しかしながら、役者の演技については、『ほろよひ人生』はレヴューとの繋がりが垣間見られるとはいえ、完成した映画においては、顕著には見られなかった。『ほろよひ人生』

における演技は、映画の中にある物語世界に限られている。即ち、演技の様式は写実的であるし、映画の中にある歌は、物語を壊さないように使われる為、映画物語のリアリズムを保つ。

ミュージカルではない正劇の物語映画のように、『ほろよひ人生』は場面の演出と撮影法を使用し、一般的な物語映画のような印象を与える。俳優達が容易に歌から普通の演技まで、そしてまた、普通の演技から歌へ移ることが出来る。即ち、歌と歌う場面が映画物語世界のなかで自然に一体化し、このような音楽的演出法は映画物語の枠を外れることなく、歌が活かされる。このような演技はむしろ、伝統的な演技だと言えるかもしれない。同時代のハリウッドの音楽映画、所謂ミュージカルとオペレッタ映画、浅草オペラ、そして有楽町のレヴューよりは、どちらかといえば既存の日本映画の演技形態に似ている。

リチャード・ダイヤーは以下のように述べている。

> これらのもの【スタイル】は、そのスタイル構成と、あるギャッグ呼び物を「強調する」ための、非リアリズム的で現実ばなれした工夫によって、子説的なキャラクターとの関係で問題をかかえこむことになりやすい。コメディやミュージカルの場合でさえ、そうした工夫は実のところ、本当におかしくするためか、あるいは呼び物を生むためにもちいられるものである。だから、映画のコメヂィやミュージカルの領域と、他のコメヂィやミュージカルの領域には、パフォーマンスの道具立てに落着がある。（中略）ヴォードヴィルのパフォーマンスの慣習を放棄すればコメディや歌やダンスは『自然なものになる』ことができるということ、そしてコメディのスタイルは他にもあるということがそれである[24]

したがって、『ほろよひ人生』はヴォードヴィルのパフォーマンスの慣習を放棄して、映画における喜劇と歌が「自然なものになった」ということができよう。

映画のストーリー構成とあまり関係のない、レヴュー界にみられるような歌や踊りは、『ほろよひ人生』において最後の場面のみである。ビヤホールの中で、古川ロッパが巨大なビヤ樽の上に立ちながら映画世界のオーケストラ伴奏で歌い、ビヤホールの客は皆、音楽に調子を合わせている。この場面の演出や雰囲気は恰もレヴューの世界からそのまま飛び出してきたようなものである。

『ほろよひ人生』において、舞台レヴューの演技様式の影響は僅かなものだったにも関わらず、P・C・Lがレヴュー界から人材とインスピレーションを得ることは、これ以降、徐々に強くなり、P・C・L黎明期を特徴づけるひとつの要素となる。それはP・C・Lの作品、例えば『踊り子日記』『ラジオの女』『すみれの娘』、と様々なエノケン映画の内容と商業戦略を見れば見るほど明らかになることである。

4.3. ロマンス・レヴュー映画『踊り子日記』について

喜劇音楽と日本最初のオペレッタ映画としてマーケティングされた『ほろよひ人生』の

後、P・C・Lがつぎに本格的に映画をレヴュー世界に繋げようとした作品が、P・C・Lの第5本目の作品『踊り子日記』（矢倉茂雄、1934）である。

一般封切りは1934年の3月15日で、その前の12日にP・C・Lがこの時期最大のイベント・ホール日比谷公会堂で「映画と実演の夕」というイベントを手配した[25]。

『踊り子日記』の撮影には25日間かかった。予算は25,425円（出来上り全8巻、6,500フィート）である。封切りのための6本に関しては、P・C・Lが半分負担し、残る3本については、配給会社の東和商事が出した[26]。

広告で「レヴュー・ロマンス」のように宣伝された『踊り子日記』は、玲子と謙二の恋愛物語である。きわめて有名なレヴュー団体であるのカジノ・フォーリーの代表者島村龍三が映画の原作を書き、かつて蒲田松竹映画撮影所で野村芳亭監督の助監督を務めたP・C・L新人監督矢倉茂雄のデビュー作である。千葉早智子が玲子に扮して、大川平八郎が謙二を演じて、レヴュー界から参加した有名人も非常に多く出演して、スター総出演の映画である。

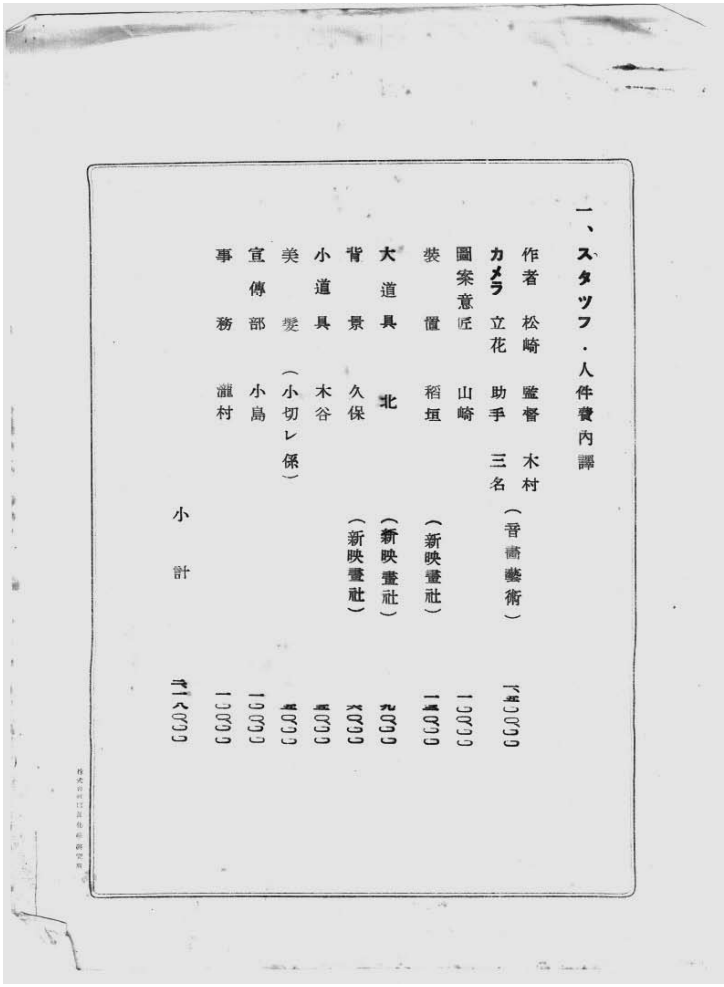
『踊り子日記』に「レヴュー・ロマンス」と付けた上、更にP・C・Lが映画の販売企画/マーケティングでの原作と物語のレヴューの繋がりを後押しした。特に映画の中で同時代の浅草のレヴュー界の人気者が登場し、クライマックスのシーンで舞台に立って演技をすることはP・C・Lにとって重要なポイントであった。例えば、「従って、此の映画を一見すれば浅草のレヴューなるものがどんなものであるか、一度もレヴューを見た事のない人にも理解出来るようになっている。そのうちのめぼしいものを二三拾ってみる[27]」と述べている。そして確かに、『踊り子日記』は堂々としたレヴューのスター総出演を実現する事ができた。竹久千恵子の芸者と三条正子の舞妓と壮艶な剣戟場面を四条河原に展開する劇中劇、大辻司郎の『月形半平太』、『金色夜叉』、『カチューシャ』、古川ロッパの『声帯模写』、淡谷のり子の歌『感の月』、ベティ稲田のジャズダンスと歌『島の歌』、藤田繁の、堺千代子のロシヤン・ダンス、といった場面がそれである。

これらレヴュー界のスターが「本人」として映画に出てくる。つまりストーリーの文脈において、「特別出演／客演」という形で出演している。舞台で活躍する彼らが本人として出てくることにより、架空のキャラクターが登場する映画そのものに、一種のリアリズムを添える。例えば千葉早智子の踊るキャラクターがそうである。

4.4. P・C・Lに於けるエノケンとその『エノケンの青春酔漢伝』について

浅草レヴューの大スター榎本健一は、P・C・Lの第6番目の作品『エノケンの青春酔漢伝』（山本嘉次郎、1934）で、主演デビューを果たした。エノケン自身のみならず、彼の劇団「ピエル・ブリアント」（翌年、劇団名を「エノケン一座」へと変更した）もまた、映画撮影や、脚本の執筆にも参加した。同作は、この作品のために日活からヘッドハンティングをされた山本嘉次郎のP・C・Lでのデビュー作となった。

『エノケンの青春酔虎伝』はエノケンの映画デビュー作ではなく、東京浅草オペラとレヴュー界に入る以前に、エノケンは帝国キネマの『異国の娘』（根津新、1927）や、『謎の


一、スタツフ・人件費内譯

作者　松崎鑑督　木村
カメラ　立花助手　三名（晉畵藝術）
圖案意匠　山崎
裝置　稻垣（新映畫社）
大道具　北（新映畫社）
背景　久保（新映畫社）
小道具　木谷
美髪（小切レ係）
宣傳部　小島
事務　瀧村

小計

Fig. 2　『P・C・L映画』第2、1934年2月15日2頁

指輪』（永井建、1927）や、中根プロの『助太刀商売』（中根竜太、1928）に出演したことがあった。更に、エノケンと山本嘉次郎が顔なじみになったのは、大正の終わり頃であった。両者は、お互いに、いつか一緒に音楽映画を製作するという野望があった。しかしながら、エノケンが日活入社に失敗したため、エノケンはこうしたアイデアを捨て、そのかわりに東京と浅草の舞台に出演した。

『P・C・L映画』の1934年2月号には、P・C・Lがエノケンと契約し、3月から製作に入って、4月に封切りを行うと告知した。エノケンと彼のピエル・ブリアントは、P・C・

Lと年に2作品を製作する契約を結んだのだ。この頃の『P・C・L映画』には、まだ映画の詳細な情報が記載されていないが、森岩雄が映画について「マルクス四兄弟主演映画のやうな音楽喜劇映画を作ります」と述べている。その上「これまでのエノケンがヒットした狂言をアレンヂして筋を構成します」とも述べている。エノケン自身はやる気満々で「僕の最初のトーキーですからウンと面白くウンと朗らかに素晴らしいものを作ります。トーキーには絶対に自信もあり、ウチの者で映画に経験あるものも随分居ますから僕をはじめ一同大した意気込でやります」と語っていた。[28]

しかしながら、P・C・Lのプロデューサーである森岩雄は、社内にエノケンの映画に相応しい監督を見つける事ができずに困り果てていた。森岩雄はエノケンに、「いまP・C・Lには監督は二人しかありません。二人とも音楽映画は自信が無いというのです」と語った。[29]一方で二週間後、映画の脚本が完成し、山本嘉次郎が監督に選ばれたとアナウンスされた。[30]これは殆どエノケンのおかげあると述べても差し支えない。

> 私が東宝にはいれたのは、榎本健一のおかげだといってもいい。浅草の舞台で割れるような人気のあった榎本さんが、はじめて映画俳優として出演の契約をしたとき、二つの条件をつけた。
> 一、ミュージカル映画を作らせること。二、その監督は山本を起用すること。こうして私は京都の日活撮影所から、東京の東宝撮影所へ移った。[31]

なおその上に日活について「榎本さんの主演映画を撮るに当たり日活の山本嘉次郎監督が最も適当なるであるというので日活永田総務に御願いしたところ非常な好意をもって新進P・C・Lを援助する意味のもとに円満に来て載くこととなり我々も大いに日活に感謝している次第です」[32]とP・C・L大橋常務が同時代に語っている。

P・C・Lに於けるエノケンについて熟考すると、スターのエノケンがP・C・Lにとっていかなる価値を持っており、逆にP・C・Lはスターのエノケンにとってどのような価値を持っていたのかについて、注意する必要がある。

日本映画史の中で、その最初期から、スターのペルソナは映画産業の本質的な部分である。それゆえに、スターはハリウッドの経済における重要な要素であるのと同様に、日本映画産業にとっても非常に重要な要素だと考えられる。ハリウッドの背景の中で、リチャード・ダイヤーは、スターの経済における重要な要素について以下のようにまとめている。

> ―資本。スターはスタジオが所有する資本の一形態だった。/…/
> ―投資。スターは、投資が損失を生むことなく利潤をたらすようにする、一つの保証あるいは約束だった。
> ―経費。スターは、映画の予算の一部分をなしていた。だからまた、映画界用語でいえば、スターの扱いは注意深く正確にしなければならない。

―市場。スターは、映画を売り、市場を構築するために使われた。[33]

例えば千葉早智子のように、多くのP・C・Lの大スター達は、P・C・Lの内部で育てられた。即ち、資本的な投資のようなものである。さらに他の映画スタジオとは異なり、映画界の外からタレントを多く取り入れたのも、P・C・Lの一つの特徴である。例えば、レヴュー界から来た古川ロッパやエノケンなどである。P・C・Lと契約した時、エノケンは浅草や有楽町のレヴュー界の第一級の芸能人／エンターテイナーであった。実際、エノケンのP・C・L入社は、利益を約束された重要な資本の獲得を意味した。P・C・Lと後の東宝にとって、エノケンの具体的な価値をはかるのは難しいけれども、スターとしてのエノケンの価値と、P・C・Lにとっての重要性について「P・C・Lを東宝に発展させてゆく経済的基盤にもなったことを、森岩雄（元・東宝副社長）は、はっきりと認めている」[34]と井崎博之が述べている。

ある学者も論じているように、[35]P・C・Lとエノケンの契約には、ピエル・ブリアント全員の契約も含まれていた。それは、エノケン自身のスターパワーによるものであるし、松竹の映画部門がエノケンからの誘いを断ったことを考えれば、P・C・Lの正統さが明らかになる。ピェル・ブリアント全員がエノケンと一緒に契約をして映画に参加した。劇団のトップは、役者の役割だけでなく、プロデューサーの役割を果たす事も求められていたのだ。それは、エノケン自身のために重要であるだけではない。なぜなら、エノケンが抜けるとエノケン以外のピェル・ブリアントが浅草で仕事を手に入れるのは容易ではないからである。

P・C・Lが『エノケンの青春酔詩伝』の費用対効果をはかるマーケティング戦略をみれば、エノケンのスター・ステイタスの証拠がさらに垣間見える。映画の全予算が28,508円97銭（出来上り全8巻、6,500フィート、プリント3本）である。その中で一番高いのは俳優人件費で4,854円05銭。内訳は以下である。エノケンP・B・（ピエル・ブリアント）一座出演料；3,000円、専属俳優出演料；856円05銭、エクストラ料；1,000円。P・C・Lがスタッフと俳優出演料をこのような予算割りで扱っているは他のエノケン映画にも見られる。[36]

例えば、『エノケンの魔術師』の全予算が30,986円50銭。うち俳優人件費は7,300円で、そこから6,000円がエノケンP・B・一座出演料として確保されている。『エノケン十八番　どんぐり頓兵衛』では全予算49,146円。俳優人件費が15,040円で、エノケンP・B・一座出演料が12,000円。[37]『エノケンの近藤勇』では全予算47,721円。俳優人件費が14,180円。そのうちエノケンP・B・一座出演料が12,000円であった。[38]上記の金額は俳優としての出演料のみである。中には、エノケンP・B・一座にさらにスクリプト執筆費が支払われた作品もあった。

『エノケンの青春酔虎伝』のマーケティングを詳しく調べればわかるように、エノケンが映画に参加するという新奇さを最大限に利用していたといえる。たとえば、雑誌の広告でP・C・Lが自身で「日本のナンバーワン喜劇俳優であり、日本のナンバーワンミュー

ジカルコメディである」[39]と書いている。他の広告ではハリウッドの有名な二人の人物が登場し、グルーチョ·マルクスは「我輩もとうとうエノケンに追い越された様なもんじゃ！」と言い、エディー・カンターは「この映画を見て、腹の痛くなるまで笑わぬ奴は人間ではないデス！」と述べた。[40]

エノケンの初主演映画の物語は、エノケンが大学を卒業してから結婚をし、サラリーマンとして働いて、クライマックスでは友人を救うためビールホールで激しく乱暴な喧嘩を繰り広げるというプロットである。映画の中における都会の見せ方は驚くべきもので、例えば日比谷公会堂や映画と同じ年に作られた東京の宝塚劇場のようなモダンな建築や場所がふんだんに使われているのである。そういう場所とモダンな建築の使い方が映画に新奇なモダン都市の味を付けている。

『エノケンの青春酔漢伝』の脚本は、P・C・L文芸部とエノケンのピエル・ブリアントによる共同執筆である。森岩雄が『P・C・L映画』[41]で述べているように、同作は、マルクス・ブラザーズやエディー・カンターと同じ路線を狙っており、エノケンの有名なステージナンバーをフィーチャーしていた。オープニングシークェンスの大学のセットや、エノケンの女子寮でのトラブルは、エディー・カンターの『カンターの闘牛士』（***The Kid from Spain***、レオ・マッケリー、1932）からインスパイアされている。

岩本はエノケンについて次のように述べている。

> “エノケン映画”は欧米映画における美男美女のロマンティックな恋のミュージカル映画とも、均整のとれた容姿の元気な娘達が脚線美を見せるレヴュー映画とも、古典的楽曲やオペレッタの味つけをした音楽映画とも異なるものであった。最も近いのは浅草オペラ（実はオペレッタ）の中の滑稽な要素であり、オペレッタを日本的な味付けで誇張化したこと、あるいはオペレッタもどきの滑稽劇に転化したことである。[42]

外国に由来するマテリアルの借用は、外国の歌やメロディの翻案に見て取れる。この種の西洋音楽のアダプテーションは、映画やレヴューのコンテクストに共通であるだけでなく、レコード会社との有名な外国の歌や歌手の利用にも見て取れる。たとえば、佐藤利明[43]が指摘したように『エノケンの青春酔虎伝』に登場する全ての歌は、外国の歌から借用されたものであった。

『エノケンの青春酔虎伝』で歌と歌のシークェンスと物語の関連は､おおむねテマティックなものであり、物語を牽引する力を持ってない。それよりもむしろ、それらはよくレヴュー的な演出を利用して、スペクタクルを創造する。特に目立つのはアクティングとそのステージングである。例えば、この映画のオープニングシークェンスで、多くの女学生が、エノケンと一緒に踊り、オープニングソングをバックコーラスの歌手として歌う場面がある。

歌のナンバーと映画内での歌の使用は、ダイヤーのコメントを裏付けている。「スターが経済的に重要になるのは、その見せ方をスペクタクルの中心に位置づけ、そのイメージ

を表す物語が構築されるといった美学的な情報による[44]」。換言すれば、ダイヤーが指摘したように、エノケンの映画は、スターの周囲に、音楽とスペクタクルが散りばめられているのである。

さらに、アクティングの別の特徴としては、彼のステージのペルソナの巧みな強調、即ち自己言及性がある。ダイヤーは、ヴォードビルやミュージックホールをバックグラウンドに持つスターのアクティングスタイルについて次のようにコメントしている。

> これらのもの【スタイル】は、そのスタイル構成と、あるギャグや呼び物を「強調する」ための、非リアリズム的で現実ばなれした工夫によって、小説的なキャラクターとの関係で問題をかかえこむことになりやすい。コメディやミュージカルの場合でさえ、そうした工夫は実のところ、本当におかしくするためか、あるいは呼び物を生むためにもちいられるものである。だから、映画のコメディやミュージカルの領域と、他のコメディやミュージカルの領域には、パフォーマンスの道具立てに落差がある。(こうした道具立ての落差が、コメディやミュージカル以外の映画の領域の枠組みに、どのような悪影響をおよぼすかを問題にする研究は、とりわけ興味をそそるものである。こうした悪影響のもっとも顕著なものとして、MGM の映画の慣習をマルクス兄弟がぶちこわしにした例がある[45])。

エノケンの演技は、観客に直接的に語りかける事で、何度も物語の軌道を外れ、物語を停止してしまう。オープニングの場面でも、タキシードに身をつつんだエノケンが観客に向けてナンセンスな音を出したり、ラストの場面でも、再びタキシード姿で現れ、まるで舞台上にいるかのように、観客にその映画の終わり告げたりする。そして、より重要なことには、エノケンが奥さんと喧嘩する場面で、観客にアドバイスを求める時である。

物語から逸れるようなこういったシーンは映画の中心を成すストーリーそのものよりも、むしろ、エノケン独特なステージパーソナリティを強調している点に注目したい。

さらに、映画の最後のビアホールで繰り広げられる決闘のシークェンスでは、映画はヴォードビルの美学へと舵を切る。マイケル・スローウィクは、このヴォードビル美学について、「多人数で行う複雑な動作は、身体の敏捷性が放つ、まばゆいばかりの美学[46]」であると定義している。

ジェンキンスは、こうしたヴォードビルに見られるパフォーマンスの特徴が、パフォーマーの妙技は登場人物の存在の土台となるものであるにもかかわらず、物語の中心性を脅かすと述べている。こうしたヴォードビルの美学はグルーチョ・マルクスのアナーキーなギャグを思い起こさせる。マルクス作品の広告には、唄がしばしばフィルムそのもの以上にレヴューの美学のガイドラインとなっている。それは『エノケンの青春酸虎伝』を非常にユニークなものとしている。

実際、こうした特徴の多くは、『エノケンの青春酔虎伝』にも見受けられる。しかし、ある程度、エノケンの後期の作品にも見られることだが、とりわけこの『酔虎伝』に見ら

れる特徴である。おそらく、こうした特徴の強さは、この最初の主演作品にこそ現れていると言えるだろう。エノケンはすでにステージのペルソナだったのであり、だからこそ、彼のスターとしての個性をステージからスクリーンへと移行することができたという点は強調しておくべきだろう。

5. 終わりに

P・C・Lは日本映画にとって重要な時期に登場した。映画産業が急速な変化をとげたこの時期に、新しい日本の視聴覚文化を媒介として、レコード会社、ラジオ会社、映画会社の間に新しいコネクションとシナジーが産み出された。P・C・Lにおいて、戦前のサウンド映画の音楽性と歌にどれほど優先的な地位が与えられていたか、あるいは、歌と音楽性といったものが、芸術的な表現のみならず、日本の初期サウンド映画のマーケティング上いかに重要であったかということが理解できるだろう。このような日本のミュージカル映画の初期の例は、日本映画が新しい商業的な魅力を最大化するために、新しいサウンド映画のテクノロジーを統合かつ利用していたある種の美学的モードを浮き彫りにしている。

更に、P・C・Lの都市のモダニティと調和していく戦略は、娯楽が消費される場所（地域）に適合することにより、急成長するサラリーマンの欲求を満たしながら成功をもたらした。都市のモダニズムと音楽性といった要素を取り入れ、新しいミドルクラスの労働者向けに作られた明るくて楽しい映画とともに、P・C・Lは、その存在を日本映画市場におけるニッチとして確立した。そこから、彼らは事業を拡大し成長路線に入っていく事が出来たのだ。

浅草オペラやレヴューの世界から、舞台役者を引き抜く事で、彼らはスターを獲得し、それまでの日本映画になかった、新しい文化を創出したのだ。古川ロッパにはじまり、エノケンによって引き継がれた、この種の戦略は、日本においてこれまで見られたことのない、新しいタイプの音楽性を前面に押し出したのだ。

本論文は早稲田大学演劇博物館「卓越した大学院拠点形成支援補助金」による研究成果として執筆したものである。

註

1　Charles O'Brian *Cinemas Conversion to Sound*,（Indiana University Press, 2005）3.

2　池田照勝、友田純一郎、「1934 年業界決算」『キネマ旬報』第 527、1935 年 1 月 1 日 1、271 頁。; 水町青磁「業界：邦画界」『キネマ純浦』第 562、1936 年 1 月 1 日、322 頁。

3　藤岡篤弘、「日本映画興行史研究――1930 年代における技術革新および近代化とフィルム・プレゼンテーション」、『CineMagaziNet!』6（2002）、http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN6/fujioka.html（accessed January 9, 2013）。

4　Kinoshita Chika, "The Benshi Track: Mizoguchi Kenji's The Downfall of Osen and the Sound

Transition", Cinema Journal 50, No. 3, Spring 2011.

5　森岩雄、『トーキー論』天人社、1930 年。『音楽世界』6: 6、7 月 1936 年。

6　中根弘「トーキー音楽の誕生とその発展過程」、『音楽世界』6: 6、7 月 1936 年、18 頁。

7　リチャード・ダイアー『映画スターの〈リアティ〉: 拡散する「自己」』青弓社、2006 年、41 頁。

8　佐藤利明「映画の中のエノケン―山本嘉次郎監督とのコラボレーション」、『エノケンと〈東京喜劇〉の黄金時代』論創社、2003 年、42–83 頁。

9　Altman, Rick: "*Film/Genre*", (London : BFI Publishing, 1999), 48.

10　Gerow, Aaron: "Japanese Musicals", *The international film musical* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012), 236.

11　Altman., 33.

12　岩本憲児『日本映画とモダニズム：1920–1930』リブロポート、1991 年、238 頁。

13　岩本憲児『サイレントからトーキーへ：日本映画形成期の人と文化』森話社、2007 年、99 頁。

14　『キネマ旬報』、第 472、1933 年 6 月 1 日、6 頁。

15　井崎博之『エノケンと呼ばれた男』講談社、1985 年、122 頁。

16　『キネマ旬報』、第 472、1933 年 6 月 1 日、6 頁。『キネマ旬報』、第 474、1933 年 6 月 24 日、72 頁。

17　『キネマ旬報』、第 472、1933 年 6 月 1 日、6 頁。

18　『キネマ旬報』、第 481、1933 年 9 月 1 日、157 頁。

19　『キネマ旬報』、第 467、1933 年 4 月 11 日、8 頁。

20　『キネマ旬報』、第 475、1933 年 7 月 1 日、64 頁。

21　『キネマ旬報』、第 481、1933 年 9 月 1 日、157 頁。

22　『キネマ旬報』、第 475、1933 年 7 月 1 日、64 頁。

23　『キネマ旬報』、第 474、1933 年 6 月 24 日、72 頁。

24　ダイアー、2006 年、221–222 頁。

25　『P・C・L 映画』、第 2、1934 年 2 月 15 日、6 頁。

26　『踊り子日記』映画製作予算書、Colombia University: Starr East Asian Library: Makino Collection

27　『P・C・L 映画』、第 2、1934 年 2 月 15 日、2 頁。

28　前掲書、1 頁。

29　井崎博之、112 － 113 頁。

30　『P・C・L 映画』、第 4、昭和 9 年 3 月 1 日、1 頁。

31　井崎博之、113 頁。

32　『P・C・L 映画』、第 4、昭和 9 年 3 月 1 日、1 頁。

33　ダイアー、2006 年、27 頁。

34　井崎博之、136。

35　前掲書。

36　『エノケンの青春酔漢伝』映画製作予算書、Colombia University: Starr East Asian Library: Makino Collection

37　『エノケン十八番　どんぐり頓兵衛』映画製作予算書、Colombia University: Starr East Asian Library: Makino Collection

38　『エノケンの近藤勇』映画製作予算書、Colombia University: Starr East Asian Library:

Makino Collection
39 『キネマ旬報』、第 501、1934 年 4 月 1 日、156–157 頁。
40 『キネマ旬報』、第 501、1934 年 4 月 1 日、179 頁。
41 『P・C・L 映画』、第 3、1934 年 2 月 15 日、1 頁。
42 岩本憲児、1991 年、245 頁。
43 佐藤利明、3 月 1999 年、34–35 頁。
44 ダイアー、2006 年、29 頁。
45 ダイアー、2006 年、221–222。
46 Michael Slowik, "The Plasterers' and Early Sound Cinema Aesthetics", *Music, Sound, and the Moving Image* 4: 1, 55–75.

参考文献

Altman, Rick. *Film/Genre*., (London : BFI Publishing, 1999).

Bordwell, David & Thompson, Kristin. *Film History: an Introudction, 3rd ed*., (New York, NY : McGraw-Hill Higher Education, 2010).

Dyer, Richard. *In the Space of a Song*., (New York, Routledge, 2012).

Gerow, Aaron. "The Japanese Film Musical." *The International Film Musical*. Eds. Corey K. Creekmur and Linda Y. Mokdad. (Edinburgh University Press, 2012)., 157–170.

Jenkins, Henry. *What Made Pistachio Nuts?: Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic* (New York: Columbia University Press, 1992).

Kinoshita, Chika. "The Benshi Track: Mizoguchi Kenji's *The Downfall of Osen* and the Sound Transition", *Cinema Journal* 50, No. 3, Spring 2011.

O'Brien, Charles. *Cinemas Conversion to Sound*. (Indiana University Press, Jan 1, 2005).

Slowik, Michael. "The Plasterers' and Early Sound Cinema Aesthetics", *Music, Sound, and the Moving Image* 4: 1, 55–75.

『日本映画年鑑　昭和 4 年・5 年版』朝日新聞社、1930 年。

岩本憲児『日本映画とモダニズム：1920–1930』リブロポート、1991 年。

岩本憲児『サイレントからトーキーへ : 日本映画形成期の人と文化』森話社、2007 年。

リチャード・ダイアー『映画スターの〈リアティ〉: 拡散する「自己」』青弓社、2006 年。

井崎博之『エノケンと呼ばれた男』講談社、1985 年。

佐藤利明「ジャッズ小僧はトーキーの挿入歌だった」、『唄えば天国―ニッポン歌謡映画デラックス（天の巻）』メディアファクトリー、1999 年、32–37 頁。

佐藤利明「映画の中のエノケン―山本嘉次郎監督とのコラボレーション」、『エノケンと〈東京喜劇〉の黄金時代』論創社、2003 年、42–83 頁。

中根弘「トーキー音楽の誕生とその発展過程」、『音楽世界』6: 6、7 月 1936 年、16–22 頁。

森岩雄『トーキー論』天人社、1930 年。

藤岡篤弘、「日本映画興行史研究――1930 年代における技術革新および近代化とフィルム・プレゼンテーション」、『CineMagaziNet!』6（2002）、http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN6/fujioka.html（accessed January 9, 2013）。

池田照勝、友田純一郎、「1934 年業界決算」『キネマ旬報』、第 527、1935 年 1 月 1 日 1、271 頁。
水町青磁「業界：邦画界」『キネマ純浦』、第 562、1936 年 1 月 1 日、322 頁。

『音楽世界』6:6、7 月 1936 年。

『キネマ旬報』、第 467、1933 年 4 月 11 日
『キネマ旬報』、第 472、1933 年 6 月 1 日
『キネマ旬報』、第 474、1933 年 6 月 11 日
『キネマ旬報』、第 475、1933 年 7 月 1 日
『キネマ旬報』、第 476、1933 年 7 月 11 日
『キネマ旬報』、第 481、1933 年 9 月 1 日
『キネマ旬報』、第 501、1934 年 4 月 1 日

『P・C・L 映画』、第 2、1934 年 2 月 1 日
『P・C・L 映画』、第 3、1934 年 2 月 15 日
『P・C・L 映画』、第 4、1934 年 3 月 1 日

『音楽喜劇　ほろよひ人生』映画製作予算書、Colombia University: Starr East Asian Library: Makino Collection
『踊り子日記』映画製作予算書、Colombia University: Starr East Asian Library: Makino Collection
『エノケンの青春酔詩伝』映画製作予算書、Colombia University: Starr East Asian Library: Makino Collection
『エノケンの青春酔詩伝』映画製作予算書、Colombia University: Starr East Asian Library: Makino Collection
『エノケン十八番　どんぐり頓兵衛』映画製作予算書、Colombia University: Starr East Asian Library: Makino Collection
『エノケンの近藤勇』映画製作予算書、Colombia University: Starr East Asian Library: Makino Collection