

小唄映画に関する基礎調査

—明治末期から昭和初期を中心に—

笹川慶子

本論の目的は、明治末期から一九二〇年代までの日本映画における「へうた」と映画の相互関係に注目し、それによって「小唄映画」を再考することである。ここでは「小唄映画」をある特定のジャンルとしてア・プリオリに仮定するのではなく、映画をめぐるさまざまな出来事との関係のなかで絶え間なく変化するプロセスとして捉える。

1 日本映画史という歴史叙述の問題

映画は視覚芸術であるという根強い信仰ゆえか、日本映画の「へうた」に関する体系的な研究はこれまでほとんど行なわれてこなかった。特に本論が対象とする「小唄映画」は、多くの日本映画史家になりに低く扱われてきたといつてよいだろう。その典型的な例として日本映画史研究書の田中純一郎著『日本映画発達史』をあげることができる。日本映画の網羅的な歴史記述を誇るこの五巻の大著ですら、このテーマに関する記述は、次節で述べるように、わずかしかない。とりわけ「小唄映画」は『籠の鳥』を例に「ロケーション本位の四日半で仕上げた新派調ラブロマンズ」、「俗受けのアトラクション」として断片的に言及されているにすぎない。このような映画史の記述では、日本映画における「へうた」と映画の関わりを連続する関係の変化として捉えることができないばかりでなく、日本映画史における「小唄映画」の存在すら見失うことになりかねない。

日本映画史の叙述におけるこうした見落としは田中に限ったことではない。菅見恒夫『映画五十年史』(一九五二)、飯島正『日本映画史(上)』(一九五五)、岩崎昶『映画史』(一九六二)、岡田晋『日本映画の歴史』(一九六七)、山本喜久男他『世界の映画作家31日本映画史』(一九七六)、佐藤忠男『日本映画史』(一九

九五)、四方田犬彦『日本映画史100年』(二〇〇〇)など、戦後日本において出版され、現在の日本映画史言説を形成してきたと思われる書籍の多くは、二、三の例外を除き、多かれ少なかれ似たようなものである。

このような日本映画史を巡る言説がどういったイデオロギーによって形成されてきたのかは興味深い問題である。現時点で考えられるのは、(1)映画研究においては聴覚要素より視覚要素を重視する視覚芸術至上主義的な価値観があること、(2)昭和初期、発声映画が普及すると、その対概念として「無声映画」という言葉が生まれ、実は完全な無声ではないにもかかわらず、そこに境界線が引かれ、それが信仰された結果(小松、202)、へうたと「無声映画」の問題系が見えにくくなってしまったこと、(3)昭和四年以降日本で大量公開されたハリウッド・ミュージカル映画との複雑な関係がこのテーマに対する関心を断片的なものにしてしまったこと、などが考えられる。本論で問題にしたいのは、こういったイデオロギーによって周辺化されてきた「へうた」と映画の関係史であり、そのプロセスを追うことによって見えてくる日本映画における「小唄映画」の系譜である。

2 戦後の「小唄映画」言説とその問題点

ここでは「へうた」と映画の関係史のなかで小唄映画を捉え直す前に、戦後映画史が小唄映画をどう論じてきたかを考察し、それによって現在の小唄映画に対するゆがんだ認識を明らかにしたい。

戦後の映画言説において小唄映画は、流行唄はやりうたに取材したセンチメンタルな映画、震災前後一時的に流行した前近代的な映画と考えられてきた。

例えば一九二〇年代、新世代の映画批評家として活躍する飯島正は、『籠の鳥』とその続編を例に、小唄映画の「哀調の虚無的なセンチメンタリズムが、震災後の絶望感にたまらなくアピール」したと述べている。その上で、小唄映画はイデオロギー的に類似する時代劇映画とは異なり、西洋無声映画の美学に洗礼されなかったと主張する(飯島、57・67)。このことから、彼が小唄映画を「哀調」「虚無的」「センチメンタリズム」といったイメージで捉え、それを非西洋美学的な映画と考えていたことがわかる。

同世代の左翼系批評家・岩崎昶もまた飯島とはほぼ同じ主張をしている。小唄映画とは、筋立てより「流行歌でひきつけた」映画であると定義した上で、『船頭小唄』と『籠の鳥』を例に、それが「当時の『時代閉塞』の歎き」を表象していたと主張する(岩崎、41・43)。彼もまた小唄映画を当時の社会不安と結びつけ、震災前後に流行した映画とみなす。

映画史家・田中純一郎もまた同じである。ただし、飯島、岩崎とは微妙に異なり、小唄映画に対する否定的なニュアンスが強調されている。

スピードの鈍い子守唄のような流行唄をテーマソングとして、テンポののろい「籠の鳥」の映画が作られた。この平俗な歌詞と、鈍いメロディと、甘いラブ・ロマンスとが一体となって大正一三年の映画ファンを圧倒的に魅了した：やがて松竹や日活や東亜キネマも、それぞれ流行小唄をとり入れたいわゆる小唄映画というものを争って作った。(田中、

20)

このように田中は「平俗」「鈍い」「のろい」といった否定的な言葉で形容しながら、小唄映画を「流行小唄をテーマソング」とする映画、『籠の鳥』の大ヒットのあと一時的に流行した映画として記述する。

こういった先人の研究を踏まえて、映画研究者・富士田も小唄映画を次のように定義する。

大正十三年の秋、その年八月に封切られた『籠の鳥』(松本英一監督)を皮切りに、当時流行していた感傷的な唄をテーマソングにした、小唄映画といわれる一連の作品が、数ヶ月間洪水のように現われて、日本映画

をその波に浸した時期があった(富士田、22)

富士田もまた小唄映画を『籠の鳥』にはじまる同工異曲の映画群、「大正十三年後半の流行の後、程なく消滅」する映画とみなした上で、さらにそれを「映画以外の魅力によって映画の興行価値を高めようとした思いつき」の所産であり、「日本映画がとりかえしのつかないマイナスを背負った不幸な一齣」と積極的に批判する。

小唄映画に対する、こういった認識はめずらしいものではない。小唄映画は『籠の鳥』の前後に一時的に流行した映画、センチメンタリズムの前近代的な映画とみなされてきた。戦後の日本映画史から小唄映画の叙述がほとんど抜け落ちてしまったのは、まさにこういった認識が作用していたといえよう。

しかし、小唄映画が「唄の魅力によって興行価値を高めようとした」商業映画であることは認められた上でなお、日本映画史における小唄映画の意義はそれだけではないことも指摘しておく必要がある。そもそも従来の日本映画史の叙述では小唄映画の全体像が見えてこない。それは常に虚無的でセンチメンタルな映画だったのか。震災前後に、突如としてあらわれ消えていったのか。それとも映画をめぐるさまざまな出来事との関わりあいのなかで変化し継続していったのか。

このような疑問のいくつかに取り組んだ研究が、近年発表されるようになってきた。例えば音楽研究者・細川周平の「小唄映画の文化史」(二〇〇二)は、音楽史の側面から小唄映画に光を当てた小論である。彼は小唄映画を「無声映画時代からトーキーへかけての過渡的な形態」、「歌つき無声映画という一見奇妙なジャンル、ないしは上映形態」と定義した上で、小唄映画の「開かれたパフォーマンズ」性に注目し、その歴史を流行唄、蓄音機の普及、外国資本のメジャーレーベルの参入といった音楽史との関わりにおいて概観する。

しかし本論が目指すのは、そういった映画と外部との関わりに注目しつつも、「うた」と映画の関係史のなかで、小唄映画が生まれ、そして変化していくプロセスを、より包括的な視点から捉え直すことである。

本論を準備するにあたって、明治期から日本映画を調べた結果、(1)かなり初期の段階から無声の映画は様々な音と密接に関わり合っていたこと、(2)発声映画時

代直前の昭和四年に小唄映画の大ブームが起きていて、(3)発声映画の時代が到来すると、ハリウッドや欧州諸国と同じく、唄入り映画が相当数製作されていたことがわかった。この結果は日本映画における「へうた」の重要性和多様性を示すといえる。したがって本論の目的は、これらの点を視野に入れつつ、無声映画／発声映画という分節を一旦無効にして、「へうた」がどのように映画と結びついていったかを踏まえ、その上で小唄映画がどういう経緯であらわれ、どう変わっていったかを辿っていく。それによって、日本映画史研究の意外な暗闇にかすかな光を当てることができればと思う。

3 小唄映画前史

本節では、外来の娯楽である映画が日本文化に取り込まれていく過程において、「へうた」とどのような関係をとって結んでいったかを把握する。そのために東京の常設館の事例を年代順に辿っていく。それによって常設館という雑多な寄せ集め空間において、さまざまな聴覚的／視覚的娯楽が相互に関わり合うなかで無声映画と音が結びつき、小唄映画の生まれる土壌が準備されていたことを明らかにしたい。

〈映画の渡来：無声映画の音〉

輸入映画の伴奏は、明治三十年、廣目屋（のちの吉沢商店）の主人が、神田錦輝館の映画興行で自前の楽隊に洋楽を伴奏させたのが最初といわれている（吉山 a, 87・88）。お囃子の最初も廣目屋で、明治三十二年六月二十日から七月五日まで、雑妓の舞などの日本映画に、杵屋六左衛門（のちの寒玉）が選んだ「潮来出島」を添えて歌舞伎座で興行した（『都新聞』M32.6.28、吉山 a, 86）。この興行は好評を博し、同月十四～三十一日には明治座の盆興行でも、新橋のおまんや芳町の錦糸ら芸妓によるカッポレや松尽くしなどを上映する（『報知新聞』M32.7.13）。日本映画に唄が添えられた最初は、現在わかっている限りで、明治三十三年八月七～十五日のやはり廣目屋による歌舞伎座興行である。栄三郎と家橋の「二人道成寺」などに長唄囃子をつけた（『都新聞』M33.8.4）。また明治三十四年夏、改

良座の興行でも、芸妓の所作事にスクリーンの陰から三味線や鳴物、唄をつけた。同時上映された喜劇には、人物が登場する場面に当り鉦入り太鼓と当時流行の俗謡「春は嬉しや…」をあしらひ、人物の動作に合わせて陰白かげしろをつけたとある（『映画時代』T6.1.1, 129）。このように極めて初期の頃の「へうた」と日本映画の関係は、演劇の約束事に依拠していたことがわかる。

〈常設館の誕生：音の試み〉

明治末期、映画の常設館は電気館しかなかった浅草に、都踊りの日本館から転じたオペラ館、関西の横田商會が東京の根城とした富士館、観工場かんとくじょうから転じた三友館、玉乗たまのりから転じた大勝館たいしょうなどが続々と登場する（『活動写真雑誌』T5.3.10, 19）。興行の競争激化に伴い、常設館は客を引くためにさまざまな工夫を凝らし、義太夫や浪花節を画面の脇から語らせたり、複数の弁士に陰白をつけさせたり、映画興行の合間に実演を挟んだりするようになる。例えば、明治四十一年五月、錦輝館で上映された団菊の『紅葉狩』は、富士田音蔵連中の出語り囃子入りであった（『読売新聞』M41.5.10、陸奥）、また明治四十一年九月三十日公開の中村歌扇一座による少女歌舞伎『曾我兄弟狩場の曙』は、映画に出演した弁士・花井秀雄らがスクリーンの後ろで声色をつけ、鳴物入りで見せたとある（『活動写真雑誌』T6.1.10, 154）。富士館で土屋松濤しゅうたうが得意の伊井荃峰、河合武雄の声色で陰白をつけて話題になるのもこの頃である。

レコード伴奏もこの頃から盛んになる。例えば、明治四十一年十二月、三崎町の東京座で、『木琴独奏』や『豚の独唱』など「ゴモン社（仏）」のレコード式発声映画クロノフォン（Chronophone）が上映された。しかし、フランス語の唄が観客に通じず、しかも映画が単調だったため、たいして評判にならなかった（吉山 b, 122）。

日本映画では、明治四十一年一月、電気館で『三社祭の手古舞』を上映する際、スクリーンの陰から「大聲発音機」（蓄音機のこと）を聞かせたという記録がある（陸奥）。さらに明治四十二年九月二十六日には、吉沢商店が浅草オペラ館で豊竹呂昇を起用した義太夫映画を上映している。呂昇は明治四十一年の有楽座名人会から人気が出た娘義太夫の太夫である。その人気に目をつけた吉沢商店が銀座の

三光堂に頼んで呂昇のレコードを作り、レコードをかけながら撮影し公開したのがこの映画だった(田中a, 107)。

娘義太夫の出語り興行は当時かなり人気が高かったようだ。吉山旭光に依れば明治四十二年十一月三日天長節の日に、大勝館が『先代萩』を娘義太夫の出語りつきで上映している。十八回も上映したせいで太夫が「血を吐いてぶっ倒れた」とある(吉山b, 131)。人間をレコードと同じ扱いにしていた様子が窺われて興味深い。このように映画は音との結びつきを徐々に深め、それが大衆を魅了していたことがわかる。

〈実物応用活動写真と連鎖劇…風景と叙情的な調べ〉

明治末期から大正初期にかけて、電飾を使ったオペラダンスの近江八景や胡蝶の舞、呂昇の発声映画など、映画や出語り、レコード、舞踊、演劇といった多様なジャンルを融合した新しい興行形態が生み出されていく。その際たるものが、明治四十二年六月からオペラ館で興行された「実物応用活動写真」⁴⁾で、同年秋頃には他館を圧倒するほどの人気を博す(『読売新聞』M42.6.2, M42.11.29)。そして、この見世物が大阪へ渡り、芝居本位の出し物に生まれ変わり「連鎖劇」となる。

この「連鎖劇」の始祖は浅草の大勝館にいた中村歌扇である。歌扇はMパターが日活になる少し前に大阪へ移り、大正二年一月十一日から数島俱樂部(大正元年十二月二十八日落成)にて「連鎖劇」となうって『伽羅先代萩』を上演/上映している。(『大阪朝日新聞』T1.12.29, T2.1.11)。やがて翌月、『大阪毎日新聞』に大ヒット連載中であつた柳川春陽原作の家庭悲劇『生さぬ仲』を「演劇と活動写真」を用いて興行する(『大阪毎日新聞』T2.2.24)。なお「連鎖劇」の始祖といわれることの多い山崎長之輔が、伊井蓉峰の門を出て大阪に下り「活動写真応用連鎖劇」と称し角座で興行するのは、歌扇の半年後、大正二年七月三十一日の『もつれ髪』からである(『大阪朝日新聞』T2.8.18)。ただし山長の連鎖劇は芝居中心で、それがブームに火をつけたと考えられる。

大阪で勃興したこの連鎖劇を東京に逆輸入するのは、山長とか歌扇とかいわれているが、そうではなく天活所属のみくに座である。大正三年三月一日付の『東京朝日新聞』に掲載されたみくに座の広告には「大阪初上がり 実物連鎖活動大

写真」とあり、女優連による連鎖劇が興行されたことがわかる。山長が大阪の角座を打揚げたのは大正四年一月七日であり、東京の本郷座にあらわれるのは二月十一日である(『大阪朝日新聞』T4.2.3, T4.8.18)。また歌扇が東京に戻り養父の経営する神田劇場に出演するのも大正四年頃である。したがって東京における連鎖劇の最初はやはりみくに座といえる。みくに座では大正四年一月から中野信近や柴田善太郎一派の男女女優連、大正六年には井上正夫が連鎖劇の人気を煽り、その全盛期を迎える(『読売新聞』T4.1.18, T4.2.20, T5.2.6, T5.6.13)。

さて、前述した「実物応用活動写真」とこの「連鎖劇」の主な形式的相違点は、前者が映画を背景画の代わりに使うのに対し、後者はそれに加えて、映画と演劇を交互に見せる点である。例えば前者の場合、女性が「高砂丹前」を踊り、その背景に波打つ映画を映す、あるいは、「楠公桜井駅の別れ」と「湊川合戦」の場で映画を映し、その前で薩摩琵琶の独吟を添えて実演する(陸奥)。それに対し、後者は、深川座の『己ヶ罪』を例にあげると、兜岩の場面が映画で上映され、シートが上がると、おぼれた子供たちが舞台に横たわっているとどうように(『活動写真雑誌』T4.10.10, T8)、新派劇や旧劇を題材に、その見せ場を実演(十映画背景)でみせ、野外や追っかけなど舞台では表現しづらい場面を弁士鳴物入りの映画でみせるといのように使い分けていたと考えられる。つまり連鎖劇とは、叙情かつ冗長的な新派劇や旧劇から、見せ場と風景の場面を抜き出し、連鎖し、鳴物を添えて叙情的効果を補足しつつ上演/上映する形態、いわば新派劇や旧劇を少し近代化しスピード化した新しい演劇形態であつたと考えられる。観客は書割背景で表現されえない自然の風景に斬新な魅力を感じていたといえよう。こういったハイブリッドな興行形態は大正六、七年を頂点に消えてなくなるのであるが、涙の物語に美しい自然の風景をつなぎ合わせ、へうたを添えて、叙情的な効果を高める手法は、のちの小唄映画の語りと無関係ではない。

〈レコード式発声映画会社…音への希求〉

大正二年になると、浪花節やオペラなどのレコードと映画をシンクロさせて上映する、レコード式発声映画の会社が何社か設立される。こういった会社の設立は発声映画の興行が当時、投資価値のある娯楽と考えられていたことを示すと

時に、映画と音の結びつきが強く求められていたことを示唆するといえよう。

最初に設立されたのは弥満登音影株式会社である。日活（大正元年九月創立）に合流しない福宝堂系の滝口乙三郎らが横浜の外人の援助を得て（『読売新聞』T264、坂本、42）、大正二年に東京蓄音機会社と雁行して設立した（山口、193）。出資者のひとりに大谷竹次郎がいる。ゆえに芝居の松竹が映画に興味を示した最初は、田中純一郎が主張する大正七、八年頃よりずっと前であったことがわかる（田中 a、308）。

この会社の主な業務は蓄音機、蓄音機音譜、活動写真、奈良丸式活動写真などの製造販売である。桃中雲右衛門と並ぶ明治期の浪曲界の雄・吉田奈良丸と提携し、浪曲ファンを唸らせた。山口亀之助の依れば、奈良丸式活動写真とは、奈良丸が舞台で浪花節を語る光景を撮影し、上映の際に奈良丸が歌う浪花節レコードを聞かせるものだった。だが、実際にはレコードを使わずに上映されることもあったようだ。徳川夢声の回想を読むと大正三年の新宿座で上映された際の様子がよくわかる。

先ずスクリーンに綴帳が映っていて、これが上がると奈良丸が出て来る、悠然と客に向かって御辞儀をすると、チャチャチャチャン——チャンチャンと三味線が鳴り出す、やがて「頃しも爾生の半ば頃おう、七重八重さく九重の、花の都の空よりもオ、勅使がアズマに御到着ウ」キヤンキヤンと唱ひだすのである。勿論ヴァイタフォンだのトーキーなんでものは未だない頃だ、スクリーンの脇から一七八才になるイガグリ坊主の太夫が唸るんだが、これがピツタリと合うには感心した。愈々フシのマクラ（序曲）が終わると劇になる。劇は総べて日頃の奈良丸の浪花節通りに進んで行く、従って終りまでイガグリ先生は唱ひ続けている譯だ。

（徳川、189）

田中純一郎はこの奈良丸式映画を「インチキ極まる」映画と批判し、それゆえ会社は直ぐに倒産したと述べている。しかし当時の興行は、レコードにしろ生にしろ、スクリーンの人物と音の主が一致しないのが一般的で、それが人気だった時代である。ゆえに倒産の原因はむしろ当時熾烈を極めた日活対天活の市場争い

に巻き込まれ（『活動之世界』T551、138）、契約館を次々と失い、経営が苦しくなったからだと考えられる。大正三年五月、弥満登音影は連鎖劇の敷島商会を合併し（『キネマ・レコード』T3510、4）、七月に本社を東京から大阪へ移転する。大正三年十二月、社名を帝国活動写真株式会社に変えて、レコードから撤退し、延命をはかるが（『キネマ・レコード』T4310、17）、結局、大正十年三月、松竹に買収されてしまう（永山、372）。なお大谷竹次郎、白井松次郎らを取締役に松竹キネマ株式会社が成立するのはその翌月である。

この弥満登音影と時期を同じくして、日本キネトフォン株式会社が、大正二年十二月六日に設立される。この会社はエジソンのキネトフォン（Kinetophone）輸入独占権を有し、技術者にエジソン研究所にいた岡部芳郎を迎えた（山口、195）。帰山教正もここで働いていたことは彼がのちに声色鳴物の廃止を唱えることを考えると興味深い（岡田、112）。

このシステムは、スクリーンの後部に置く電動式発声器（Phonograph）、映写機キネトスコープ（Kinetoscope）、発声器と映写機をチェーンベルトで連結したシンクロナイザー（Synchronizer）、音と映画が合わないときに発声器の進行を調節する警戒棒（Warning Break）で構成されている（『キネマ・レコード』T32、145）。撮影機は同時録音式である。

大正二年十一月二十一日花月で試写され、十二月六、七日に帝劇で、十一月十五日に有楽座で一般公開された。以後『ファウスト』など外国のオペラ映画を数多く紹介し、当時の洋楽ファンを魅了した。例えば、高級映画専門雑誌『キネマ・レコード』の読者は「オペラに於ても其の説明者の及ばざる、希望よ高級なるキネトホン」と絶賛している（『質問及び端書欄』T4210、30）。また松竹キネマ俳優学校講師の東健而も、メトロポリタン歌劇団による『カルメン』を見て、キネトフォンのシンクロの完璧さに感嘆し、トーキーの明るい未来を予感した（『トーキー閑話』『キネマ旬報』S6111）。

初の日本製キネトフォンは大正三年七月十二、十九日に有楽座で、その後キネトフォン唯一の常設館・日本座で公開された。作品には『稚美島末廣』『六玉川』『濱松風恋歌』『本朝二十四考』『忠臣蔵』『住吉おどり』『細川風谷の講談』などがあ

り、当時の東京女義界の花形・竹本朝重や素雪らが出演した(『キネマ・レコード』T383, 14)。特に八月一日に上映した松井須磨子出演の『カチューシャの唄』が興行的に最も成功した。この映画は、芸術座の『復活』で主演した松井が、ロシア風のエプロンに赤いリボン、右手に花束を抱えて監獄の作業室に入り、安楽椅子に座って、五節を三分ほど歌うミュージック・クリップのようなものであった。こういった成功にもかかわらず、前述した弥満登音影と同じく、大正四年春には興行成績が悪化し、大正六年の春、膨大な負債を抱えて倒産する。

この日本キネトフォンよりすこしあとにイギリスから日本に輸入された発声映画(アニメトフォン (Animatophone) およびシンジケート社 (Syndicate Ltd.) による「発声活動大写真」がある。大正三年一月、みくに座で公開された(『都新聞』T312)。このシステムは、エルネマン式映写機にシンジケート社のシンクロナイザーをつけたもので、その基本的な仕組みはほぼキネトフォンと同じである。発声器に使われたレコードは十インチ版と十二インチ版があり、その持続時間は約三〜五分であった(『キネマ・レコード』T321, 9)。ただし同時録音のキネトフォンとは異なり、アニメトフォンはプレ録音方式を採用していた。しかし、このアニメトフォンの興行も長くは続かなかった。

レコード式発声映画の会社が、大正二〜四年という短い期間だけで経営難に陥ってしまうのはなぜだろうか。原因としては(1)唄や出語り、生伴奏を充実させる常設館が増えていくなかで、レコードを使う発声式映画の「目新しさ」がなくなり、レコードの再生音がかえって不評をかった、(2)機械の普及率が低く、常設館の数に限りがあったため利益を上げるのが難しかった、(3)映画がどんどん長尺化していくなか、機械的制約が障害となり時代から取り残されてしまった、などが考えられる。

とはいえスクリーン上の人物とシンクロナイズする音を提供する映画の可能性を示し、弁士に頼らない自律した映画の可能性を夢見させた点で、レコード式発声映画が小唄映画の誕生に果たした役割は無視できない。

大正五年の常設館：音の多様化

大正五年頃の常設館では、浪花節や義太夫、琵琶などの出語り興行が当たり前

になる。当時は出語りと映画を一致させるのは映写機をまわす技師の役目で、義太夫を知らない映写技師は首にされた。

この頃から、新派映画の上映に「情緒纏綿」な筑前琵琶を演奏する興行が大流行する。この琵琶演奏について浅草帝国館の主任弁士・染井三郎は次のように述べている。

写真に琵琶を応用するのは、映画中の人物の叙情と叙景、又は中説明と結びとかに応用されて、其他は説明で行くので、丁度浪花節の詞とフシを巧みに縫ひ合せて一篇を形成すると同じ：「やうな」具合(『活動写真雑誌』T5.10.10, 128)

染井がいうように新派映画では、登場人物の心情を表現する場面と景色の場面に琵琶を演奏したとすれば、第四節で述べるように小唄映画はまさに琵琶入り新派映画の系譜とすることができよう。また、みくに座の高部幸次郎に依れば、琵琶の節から脚色し、会話の部分を実演で、会話以外を映画と琵琶演奏でみせる琵琶劇という出し物もあった(『活動之世界』T6.1.36)。これも小唄の一節から脚色し、小唄を聞かせながら見せる小唄映画の形式を準備するものであったと考えられる。なお琵琶劇だけでなく浪花節や義太夫から脚色した劇にも同じことがいえると考えられ、この点については今後さらに調査する必要がある。

ところで、大正五年といえれば、常設館の伴奏のあり方にも関心が集まる頃である。欧米の大作が専用の曲譜つきで続々と輸入され、イタラ社(伊)の『カピリア』(T5.527)やトライアングル社(米)の『シヴィリゼーション』(T6.326)などが、帝劇や横浜オデオン座といった優れたオーケストラを持つ劇場で公開され評判になった。こういった外国映画に刺激されてか、浅草の常設館でも日本映画の伴奏に対する意識が高まり、弁士から「場面相応の鳴物の注文が度々出る」ようになる(『活動写真雑誌』T6.1.10, 169)。もともと当時の弁士は、陰台詞界の重鎮・紫野柳晃は新派俳優出身、大勝館の人気弁士・花井秀雄はもと日本演劇矯正会、義太夫をたしなむ女弁士・中村名美江はもと中村歌扇一座の子役(『活動之世界』T6.3.1, 63-4)というように、役者出が多く、それゆえ日本演劇における音の約束事に則って指示を出すことも可能だったと考えられる。

ところが洋楽となると、選曲を担当する常設館の楽士に「洋楽の素養」のある人はほとんどいなかったようだ(『活動写真雑誌』T6.1.10.169)。だからこそ、常設館の洋楽伴奏のあり方が当時の雑誌で頻繁に議論されていたのである。例えば「キネマ・レコード」は大正五年三月から翌年二月まで「活動写真と音楽」を連載し、常設館の伴奏について次のように指摘している。早いカットバックを使ったハリウッド映画の場合はその場面ごとに曲を変えるのは難しいから、ひとつの相應しいメロディを決めて、場面に合わせて緩急を調節すべきだ。悲壮の度を増すには説明と音楽が必要である。無教養な客でも知っている曲、唱歌の授業で習った曲を使えば大衆の心をつかむことができる、などである。これらの指摘は、当時の伴奏音楽に対する考え方を考える上で重要な手がかりとなるばかりでなく、ハリウッド映画とその伴奏音楽との関係と並行して日本映画と「へうた」の関わりも変化した様子が窺われて、小唄映画における唄の使い方を考える上で重要な指針を与えてくれるといえよう。

このように大正五年頃には常設館における「へうた」と映画の関係に関心が集まり、その結果、関係が強化され多様化するのであるが、この多様化した豊かな音の文化のなかで、庶民は映画に娯楽を発見し、知識人は映画に芸術としての発展の可能性を見出していったと考えられる。

ここで興味深いのは、このように常設館の「へうた」と映画の関係が多様化していく時代に、浅草オペラが勃興したという事実である。大正六年一月二十二日に常盤座で開演した伊庭孝脚本、高木徳子主演の『女軍出征』を皮切りに、十月には浅草オペラの常設劇場・日本館が開場する。その日本館を中心として、流行作曲家佐々紅華やナンセンス・コメディの先駆者益田太郎冠者、ローシー・オペラ出身の歌手藤原義江や田谷力三やダンサー石井漢、新感覺派の詩人佐藤惣之助や文学者らが集まってモダンな文化を作り出していく(大笹b, 46・98)。そして、そこで歌われたのが「ヘバアトリ姐ちゃん」(ヘダプリンベーンヘティペラリー)など外国の曲をベースにした流行歌である。歌詞は英語のまま、あるいは日本語の訳詞で歌われた。「いゝのち短し、恋せよ乙女」といった芸術座の哀調をおびた劇中歌と比べれば能天気なほど明るい調子の唄であった。しかし、浅草オペラの流行

歌が本格的に映画に取り込まれるのは、震災後、レコード、ラジオ、映画などの台頭で浅草オペラが一旦下火になったあと、根岸歌劇団の残党・榎本健一や二村定一らがPCL(昭和八年十二月創立、東宝の前身)に参加してからである。

『日活と芸術座』：映画と劇中歌との関わり

伴奏として、あるいは歌うことのみを目的とする映画ではなく、いわゆる物語映画の劇中歌として、唄を使った最初の例は、日活向島の新派映画『カチューシャ』(T3.10.31)だと考えられる。この映画は芸術座の島村抱月がバタイユの舞台劇を脚色した『復活』をもとに、細山喜代松監督、女形立花貞二郎のカチューシャ、関根達発のネフリユードフで映画化したものである。そもそも芸術座の『復活』はネフリユードフの苦悶よりカチューシャの悲恋が中心の「新派」的な新劇で、それを新派映画の居城・日活向島が製作したのだから「新派臭の紛々たる」映画であった(『活動画報』T12.2.1)。劇中で松井須磨子が歌った「カチューシャの唄」は、第一節は島村抱月が、二節から五節は相馬御風が作詞し、曲は島村の希望する「西洋楽と日本の小唄の間を狙って」東京音楽学校出身の中山晋平が作曲した(『都新聞』T3.7.20)。五音階で歌いやすかつたせいか、映画やレコード、出版物による宣伝のせいも、小学校にも広まり、当時の教育者が撲滅に腐心したとある。常設館では適当な歌手に歌わせ、唄の魅力によって興行は大成功する。翌年、日活は続編『後のカチューシャ』『復活』を公開し、その巨利によって企業地盤を固める。

また、新派映画の改革を目指す日活向島の革新映画第一弾『生ける屍』(T7.3.31)も芸術座の『生ける屍』(T6.10.30)の映画化である。この映画は新劇からきた田中栄三監督によるもので、やはり松井が歌ってヒットした「へさすらひの唄」(へさすらひの唄)と「葬式の唄」(すべて北原白秋作詞、中山晋平作曲)が使われた。三曲とも、好いた女性の幸せのために自分の恋をあきらめジプシーになった男の恋慕と追憶が寓意的に表現されている。主人公の心境を劇中歌で表現し叙情的効果を高める点は、のちの小唄映画を予見させる。それにしても、従来の新派映画を改革しようとした日活向島が、新劇の新派化ともいえる芸術座の演目を映画化し、その過程で唄と映画が結びつきを強めていったことは小唄映画の誕生を考える上で重要

である。

〈常設館のオーケストラ…洋楽への志向〉

大正七、八年頃、グリフィスの『イントレランス』(18:3:30)など新しい美学の映画が公開されはじめ、婦山教正らの純映画劇運動が盛んになると、常設館の音の文化も変わり、声色や鳴物、出語りに代わって洋楽の伴奏が興行の重要な要素となっていく。『活動写真雑誌』には「活動音楽の時代来る——音楽は映画劇の舞詞である」といった記事が掲載され、洋楽伴奏に対する期待の高まりが窺われる(20:10:1)。大正十二年頃にはオーケストラ伴奏も充実し、帝国館、電気館、松竹館、武蔵野館、金春館などの常設館が定評を得ていた(『活動画報』12:6:1, 32)。特に松竹は大正九年の創立以来、オーケストラ伴奏を重視し、山田耕筰や島田晴蒼ら楽壇の第一人者を招いて、他館より高級な映画伴奏や休憩音楽で観客を魅了する。興味深いのは、こういった状況のなか、松竹で小唄映画が誕生するということである。つまり小唄映画は洋楽伴奏を重視する松竹という新興会社の戦略の一環として登場したとも考えられるのである。

以上、視覚的な見世物として渡来した映画が、日本の常設館で、在来の豊かな音の文化と結びつき、多様に受容されていく過程を概観した。映画は、日本の演劇や語り物といった娯楽と結びつき土着化する一方で、海外の動向に呼応して新しい要素を積極的に取り込み、変化していった。そしてその過程で小唄映画の生まれる土壌が準備されていたと考えられるのである。映画渡来以降のこういった音と映画の有機的な関係は、やがてトーキーの到来とともに消えてなくなる。しかし「無声映画」という枠でくくられた、わずか三十年ほどの間に、現在のよ様な映画製作者がすべての音を制御する映画のあり様とはまったく異なる、音と映画の関係が存在していたことは覚えておく必要がある。

4 松竹小唄映画と新しい「映画劇」

前節では映画と唄、歌、邦楽、洋楽、レコード、語り物、演劇などの関係に注目し、小唄映画が登場する前から、東京の常設館に活発な「へうた」の文化があったことを明らかにした。浪花節、琵琶、オーケストラなど常設館における音と映

画の豊かな相互関係があったからこそ、小唄映画も存在し得たことは確かであろう。本節では、こういった前史を踏まえた上で、小唄映画がどういう契機で生まれ、どう変化していったかを検討していく。まずは「小唄」の意味からはじめよう。

〈邦楽における「小唄」〉

そもそも「小唄」とは、「演奏時間が三―四分の小歌曲」のことで、芸妓や女将、旦那連中など花柳界を中心に、とりわけ明治末期から盛んに需要された唄であった(平野、554)。小唄のなかには「爪弾き小唄」と呼ばれるサブジャンルがある。爪弾き小唄とは「一分前後の短い曲ばかりで、そのうえ異性間の恋愛感情を歌い上げたものが多く、演奏者はすべて芸妓であった」。大正十四年に開局したラジオ局は、この「爪弾き小唄」と「小唄」を同義とみなしている。このことから大正期の「小唄」は「爪弾き小唄」とほぼ同じ意味と考えてよいだろう。したがって大正期の「小唄」という言葉は、短いもの、男女の色恋を語るもの、花柳情緒を想起させるもの、薄幸な美女が歌うものとして認識されていたと考えられる。

〈「小唄」の意味の変遷〉

こういった「小唄」が大正期を通じて唄として消費される一方で、西洋音階を日本化あるいは三弦音楽化した唄が増え、その結果、西洋的な唄も含めて「小唄」と呼ぶようになったと考えられる。それは例えば大正期に中山晋平が四七抜き短音階で作曲した「船頭小唄」も文字どおり「小唄」と認識されていたことから明らかである。

ところが昭和初期、ジャズなど新しい様式の唄が大流行すると、「小唄」に代わって「歌」という言葉が使われはじめる。「ハートソング」(ヘアソング)の唄へ君恋し〜などモダンな小唄を指して、より西洋的なニュアンスを強調する言葉として「歌」という言葉が浮上してくる。これは洋楽を日本化する程度が昭和初期に大きくシフトしたことを示す。ただし注意すべき点は、昭和初期には「唄」や「小唄」が「歌」と混同され、かなり曖昧に使われていたということである。した

がって大正末期から昭和初期にかけての「小唄」の意味は、三弦音楽の唄、西洋音階を日本化した唄、ジャズ調の唄のすべてを含む「商品化された唄」とほぼ同じ意味であったと考えられる。

●大正末期の小唄映画

「小唄映画」とは、こういった「小唄」すなわち「商品化された唄」の一節にもとづいて脚色した映画、言い換えれば、「小唄」に取材し、そのテーマを叙情的に視覚化、ナラティヴ化した映画である。叙情的な効果を高める目的で、詞を映画の適切な箇所に入し、伴奏あるいは唄を添えて上映する。挿入の仕方は文字字幕か、スーパーインポーズである。

小唄映画の主題は、当時「小唄映画」と表記されていた映画群から察するに（文末へ「小唄映画一覽表」参照）、美しい風景に繰り広げられる若い男女の恋の葛藤、やるせない思い、しっとり濡れた恋のロマンスといってもいいかもしれない。しかし、勘違いしてはいけないのは、小唄映画が花柳情緒の悲恋ものとは限らないということである。それは本来の「小唄」のイメージと結びついた婀娜めく世界とほとんど関係がない。また、新派的な重い家庭劇でも、母子愛の物語でもない。あくまで叙情的な風景のなかで展開する甘くてせつない純粹ラブロマンスであり、詩的な余韻をもつ自由恋愛の物語なのである。

小唄映画は松竹の『船頭小唄』(T218)にはじまるといってよい。もちろん、第三節で述べたように、無声の映画に「へうた」を外からつけ加えるという意味では、小唄入り映画は既にずっと前から存在していたともいえる。しかし『船頭小唄』は、それだけでなく、琵琶劇と同じく、「へうた」から脚色し物語を構成している点で異なる。とはいえ、小唄映画は琵琶という語りものではなく、西洋音階を日本化した新しいタイプの流行唄を使っている。その上、当時としては、かなりハリウッド的なナラティヴの映画であったと考えられる。ではなぜこのような新しいタイプの映画が松竹で生まれたのか。

小唄映画の誕生には、創立時の松竹に混在していた二つの潮流が必要であったと考えられる。ひとつは小山内薫を中心とする松竹キネマ研究所が提唱した映画劇である。松竹の映画劇とは、字幕至上主義、女優中心主義、ロケーション主義、

声色鳴物に代わる純説明とオーケストラ伴奏の徹底、クロスカッティングなど展開の早い表現法などを採用した、ハリウッド的な作りの映画である。この小山内の門下には、のちの小唄映画成立に大きく寄与する新劇出身の村田実、牛原虚彦、島津保次郎、そして小山内に脚本家としての才能を認められた伊藤大輔がいる。しかし『路上の靈魂』(T1048)など研究所の映画劇は「興行価値に乏しく」(『活動画報』T1091、4)、研究所はわずか九ヶ月ほどで閉鎖されてしまう。けれどもこの研究所が提唱した新しい映画作りは、多かれ少なかれ、その門下生に取り込まれ、その後、形を変えながら再生産されていく。そして、その再生産のひとつが小唄映画であったと考えられるのである。

もうひとつは蒲田の新派映画である。とりわけ新派の居城・本郷座から「理想は高く手は低く」をモットーに蒲田撮影所所長に就任した野村芳亭が重要である。高尚すぎる映画劇と古くなった従来の新派映画との間で野村は、新派を題材にしながらも、それまでの型を壊した新しい新派映画を生み出す。

この小山内の映画劇の流れと野村の新派映画の流れが混ざり合って生まれたのが小唄映画であったと考えられる。つまり小唄映画とは、男女の恋愛を中心にテンポよく組み立てるハリウッド的語法を取り入れつつ、叙情的な風景をつなぎ合わせて全体を散文的に構成するという新派映画の語法をも活かす、言い換えれば、革新性と保守性の入り混じった新しい「映画劇」であった。それはハリウッド的な要素を多分に含む新派映画の一変種ともいえる。だが、もはやそこには因習的な嫁いびりや継子いじめといった家庭悲劇はなく、若い男女の純粹な自由恋愛が淡い哀愁とともに描かれているにすぎない。

それでは具体的に松竹小唄映画とはどのような映画だったのか。いかなる才能がそこに関わっていたのか。以下では三つの事例を検討しながら、松竹小唄映画が、小山内の映画劇の流れをどのように再生産し、かつ野村の新派映画の流れをどう取り込んでいたかを確認することにしてしよう。

●『水郷情話 船頭小唄』(大正十二年一月八日、麻布松竹館封切)

この映画は当時の流行唄(船頭小唄)の節から伊藤大輔が脚色した映画である。しんみりした調子のこの小唄は田園抒情詩人・野口雨情が作詞し、歌謡界の寵児・

中山晋平が作曲した。大正八年から楽譜で売り出され、大正十一年にオリエントなど関西のレーベルからレコードが発売されヒットした。当時の観客には「詩的な水郷」を背景にした「気分劇」と評価され、興行的にも成功する（『蒲田』T12.1.1, 41）。

この映画は水郷の美しい娘・お君（栗島すみ子）とその娘に恋する船頭・律太（岩田祐吉）が幸福な船頭夫婦になるまでを描く、ハッピーエンドの物語である。利根川の水郷に住むお君には東京に行った許婚・豊三がいた。豊三は東京で芸者のお品と恋に落ち、会社の金を使い込んで投獄される。お品は恋しい豊三の出所をお君の住む田舎でまつ。刑期を終え水郷に戻った豊三はお品と逃げたいが金がない。お君を慕う律太は、お君と結ばれるために、この二人に金を渡す。やがて二人は無事に逃げおおせ、お君と律太は晴れて夫婦となり水郷の船頭として幸せな日々を過ごす。ラストは利根川のそよ風に吹かれながら、律太が朗らかに朗らかに舟をこぎ、美しいお君がその舟に揺られながら幸福な唄を歌う、という甘い結末である。ここでの「船頭小唄」は「時代閉塞の嘆き」（岩崎、43）というよりむしろ、明るい「ラブソング」として歌われている。

このさわやかな一編が、他でもない伊藤大輔によって書かれたことは小唄映画史を考えていく上で重要である。伊藤の脚本は、哀調を帯びた「船頭小唄」から脚色したとは思えないほど明るい。これはもはや偶然の出来事が次々と起こり、複雑に絡まって不自然なほど劇的なクライマックスを海岸で迎えるという涙の物語ではない。水郷に住まう律太とお君の純朴な恋と豊三とお品の恋路という二つのプロットを単純明快に描いているにすぎない。それは明らかに従来の新派映画の枠組みを越えた、よりハリウッド的な構成の映画だったといえる。封建的な家族制度に苦しむ男女の悲恋ではなく、あくまで自由恋愛の末の幸福な結婚が強調された、若い男女を中心とする恋愛劇に仕上がっているのである。この「伊藤大輔氏の新しき試み」（『蒲田』T12.1.1, 41）が松竹小唄映画の成立に果たした役割は大きい。こういった小唄映画と伊藤大輔との関係は、これまでの映画史でまったく無視されてきたが、叙情的な彼の作風が小唄映画を生み、そしてその基調を作ったと考えられる点で、伊藤の重要性は指摘しておく必要がある。

『船頭小唄』が「詩的」なイメージと結びついたとしたら、それは伊藤の脚本よりむしろ水谷文次郎の撮影が寄与していたと考えられる。当時の水谷は、何ともいえない「軟らかい感じ」の画調を作るカメラマンとして評価されていた（『活動画報』T12.8.1, 144）。「しっとりとした情緒」の漂うこの映画でも「撮影は思っさま綺麗に、思っさま潮来情緒が取り入れてある」と評価された（『蒲田』T12.3.1, 35）。

また、繊細な感性を感じさせる監督・池田義臣ぎしんの資質も、詩的な余韻を生み出した一因と考えられる。彼は信州出身の文学青年で、数多くの栗島すみ子映画を撮った松竹新派映画の代表的監督である。新派の舞台監督から蒲田へきた賀古残夢かこざんに師事し、岩田祐吉、五月信子共演の新派大悲劇『生さぬ仲』（T10.10.21）で一本立ちした。『船頭小唄』は池田の監督二作目で、助監をしていた成瀬巳喜男と清水宏が魚屋の小僧役で出演している。当時は筋のあっさりした余韻の深い、かつ技巧的な作風を評価された。

さらに、この映画の雰囲気決定づけたのが日本化されたハリウッド女優的な魅力で当時人気急上昇中であった栗島すみ子である。幼い頃から父・栗島狭衣とともに新派などの舞台で活躍し、ハリウッド帰りの小谷ヘンリー監督による『電工と其妻』（T10.5.6 検閲改訂後公開）で映画デビュー。二作目『虞美人草』（T10.4.29）は、松竹キネマ研究所の『路上の靈魂』やエドワード田中の活劇『極光の彼方へ』とともに松竹の映画劇として公開され、大評判となる。彼女は、松竹にレフ版をもたらした男ヘンリー小谷にハリウッド女優のような表情や自然な演技を指導された新しい女優として登場した。にもかかわらず、その愛いを含んだ、それでいてきりりとした、ほとんど無表情に近い顔、日本舞踊で鍛えた美しい姿勢は、西洋かぶれの新劇風女優と一線を画し、純朴な「日本的」イメージの魅力で当時の若者を魅了する。

この「新しさ」と「日本的な古風さ」という二つの矛盾するイメージを担う女優・栗島が象徴するように、「船頭小唄」とは、ハリウッド的構成の明るく幸福な物語と叙情的でしんみりした「船頭小唄」が組み合わされた映画である。それは松竹映画劇の旗手・伊藤大輔、叙情的な軟らかい画面を作る水谷文次郎、技巧的

