

モダンイズムの成立

——一九二七年における日本映画の状況——

小松 弘

古きものと新しきもの

日本無声映画のヒストリオグラフィーにおいて決定的なアーティキュレーションを作るのは一九二三年九月一日の関東大震災であった。震災の前と後の映画は、内容上・形式上決定的な差異を示している。関東大震災は日本映画の外国映画へのアシミレーションをもたらした。外国映画とはしかしながら、必ずしもアメリカ映画を指し示しているわけではなく、一九二四年以降の日本無声映画が完璧にハリウッド映画の模倣をする方向に進んだわけではなかった。日本映画の外国映画へのアシミレーションの結果が、一九二七年の映画および映画状況に見えるように思う。そこには震災後の日本映画の変貌のありようが示されている。

大震災から三年以上の時が経過して、日本では世界の主要な映画製作国の状況と同様に、映画の無声芸術としての絶頂期を迎えていた。そこには確かに、発声映画という、来るべき映画形式の脅かす

影は存在したが、殆どの人々は、間もなく映画界全体が発声映画によって大きく変貌するであろうことなど想像してもいなかった。それどころか、無声芸術としての映画のさらなる可能性は、様々な理論的書きものによって活発に考察、議論されていた。一九二七年の日本において、映画は最も人気のある大衆娯楽であったと同時に、映画の芸術性を疑う人々もはや殆ど存在しなくなっていた。

一九二六年二月二十五日に大正天皇嘉仁が崩御し、元号は昭和と改められた。一九二六年二月三十一日までの昭和の最初の年は六日間しかなく、昭和二年である一九二七年は実質上新しい昭和という年の始まりの年といっても良かった。一九二六年の後半は、古いものと新しいものの交替がはっきりと見えてきた時期でもある。世界で最初のマルクス・エンゲルス全集の翻訳が刊行され、知的な若者たちは新しい思想に刺激を受け、また同時に新しい文化・芸術を貪欲に摂取した。映画雑誌「キネマ旬報」が、一九二六年九月一日号（二三九号）の同じページに、栗原喜三郎の死と尾上松之助の死のニュースを掲載したのと同時に、剣戟映画スター阪東妻三郎がア

メリカのユニヴァーサル社と日本における映画製作の契約を結んだという記事を載せている。これこそ、新しいものと古いものの交替がシンボリックに起きていることをはっきりと示しているのではないだろうか。

栗原喜三郎はアメリカのトーマス・H・インスのもとで仕事をした後、日本に戻って一九一〇年代の終わり頃よりアメリカナイズされた日本映画の製作を開始し、日本映画を形式と内容の面で改革しようとした初期の代表的な人物であった。だが彼は根本的に古い時代の映画製作に属していた人物で、関東大震災後の日本映画の変化についていくことができなかった。それほど一九二四年以降日本映画は急激な変化を遂げていた。一九二六年に彼は映画監督としては殆ど忘れられていた。一九一〇年代の終わりから一九二〇年代の初めにかけての改革者の早過ぎた死(四一歳)は、日本映画がすでに改革を必要としなくなったこの時代に於いてはシンボリックな意味を持つ。

尾上松之助は言うまでもなく一九〇九年以来数多くの旧劇映画にスターとして出演し続けた。一九一〇年代後半の映画の改革者たちからは、彼の映画は中心的な批判の対象となっていたが、彼のスターとしての地位は彼の死に至るまで揺らぐことがなかった。大震災後、無論彼の旧劇映画も変貌せざるを得ず、旧劇映画は一九二四年には時代劇という呼称になり、阪東妻三郎を初めとする全く新しい形の時代劇スターが現れてくる。震災後、もはや松之助の様式は映画に

おいて必要とされなくなっていた。彼自身が演技の様式をリアリスティックなものに変え、彼のスターとしての人気は依然あったとしても、一九二四年以降彼が死ぬ一九二六年まで、もはや時代は彼を必要としなくなっていた。彼の死は、日本の時代劇が完全に古い旧劇の形式を断ち切ったことを意味する。歌舞伎的な型を演劇的な意味で、最後まで抱えていた尾上松之助のスター性は、人間のパッションをリアリスティックに表現することで人気を得た阪東妻三郎のスター性とは明らかに異なっていた。そして、阪東妻三郎は一九二五年に自らの独立プロダクションを組織し、新しい形のスターの映画を製作することになる。

無声映画の絶頂期

「驚嘆すべき映画の勢力」と題して、雑誌「キネマ旬報」は一九二七年に次のように日本における映画の状況を報告している。

「昨年一年間に東京市内の映画常設館に入場したものの数は一五一九万三千三二四人という数字に達している。現在東京市内にある常設館の数は八二館を算し、大正七年の四八館に比し七割強の増加で、入場者数も左のごとく年々増加を示している。

大正六年 九二五二五二一人

大正七年 七七五七五八三人

昭和元年 一五一九三三二四人

日本全国における昨年度の有料映画観覧者数は一五七三八五四九人で、一日平均四三一一九三人を算し、内地人口との割合を見るに、誰でも一カ年に二回六分見たことになる。今仮に常設館入場料金平均を三五銭とすれば、総額五二八〇万円に上るが、専門研究家の調査では事實は八〇〇〇万円以上に達すると観測されている^②。また、田中純一郎の「日本映画発達史」は一九二七年について次のように書いている。

「昭和二年は、編年的に見て、日本映画が段階的に飛躍した年である。読者はこの年に一線を画して、各社の製作映画を横断的に検討してみる必要がある。日本映画の芸術的自覚があつて五年、この頃になって、ようやく純粹シネアストの登場が具現したためである。」

田中はそうした「純粹シネアスト」の代表的な一人として、五所平之助の名前を挙げている。確かに映画ジャーナリズムにおいて、映画の作家主義的な見方は、関東大震災後徐々に形成されていったが、際立った特徴としてはヨーロッパやアメリカの監督たちばかりではなく、日本の映画監督たちについてもモノグラフィックな研究が出始めた。雑誌「映画評論」は一九二七年に、チャップリン、ジャック・フェデー、エルンスト・ルビッチュ、F・W・ムルナウなどと並んで、村田実と牛原虚彦についての特集を刊行している（それぞれ三月号、一二月号）。一九二七年には全般的に映画が芸術として認識されていたばかりでなく、作家の作品としても受容されていたことは確かである。

モダニズムの成立

当時、内務省の映画検閲係長柳井義男は、「映画に対する三つの見方」について次のように述べている。

「その一つは映画を芸術品として文芸的作品の立場から見ること。この見方をする評論家はかなりある。従つて審美的立場から映画を論評する人は決して少なくない。芸術的作品として審美的に論評することは今日までの映画向上発展のために必要であり、それは製作上の刺戟でもあつた。第二の見方は芸術作品としてのみ価値判断の標的とならぬとする——つまり映画には技術を要する。映画には科学の力をかりている。例えばカメラ、現象、ステージ、光線等、すべて物理学の力によつてゐる。すなわち科学的研究として映画を見ることである。この点に対する論評とか研究がまだ足りない。科学的論評と研究指針をたて科学を充分利用せねばならない。しかし科学は利用するが、それは究極の目的ではない。映画の特性について科学は見逃すことのできない力である。従来の映画芸術は科学の力を利用して完成を期すべきである。最後に映画を事業として見る見方がある。この点については、従来の興行人根性の境を脱せず、全く等閑に付されていた。最近になつてやつと映画製作経営を一つの事業と考えるようになった。映画事業には非常の時間と資本を擁さねばならない。経済法則の事業は芸術作品とは反対の立場である。ゆえに金がなくてはいい映画はできない。資本の運用を簡単に集散的に効果のあるように使わねばならぬ。事業系統を組織立てることとも考えねばならない。現在の業界ではこの方面の研究が行われてい

ない。業界に働く人々が自身研究改善をはかることが望ましいことであるが、同時に一般社会からも新しき経済人・科学人がどしどしわが映画界に乗り出して名実ともに備わった映画時代の根本をはかつて欲しい。」

芸術と科学と経済、これら三側面から見たときに科学と経済が日本映画においてはまた発展していないというのが柳井の考えである。科学と経済が映画においてはかなり緊密に結びついているとすれば、日本における一九三〇年以降における発声映画の導入の遅延は、従来より日本の映画会社の経済的基盤の脆弱さによるものであると見られてきた。映画のサウンド化・発声化という科学的な要求が、これを實現するための経済的基盤の脆弱さによってすぐには實現できなかったという見方である。これは確かに一面事実であるが、サウンド映画についての関心自体が日本において全くなかったのでは決してない。それどころか後で触れるように、一九二七年にある日本人は「世界初の発声劇映画」を製作したことを自負したのである。無声映画の絶頂期ともいえる一九二七年に、映画は国民生活の中にまで浸透していた。映画雑誌の数は、映画批評誌、映画理論専門雑誌のような高級な雑誌から映画ファン雑誌まで二〇種類以上が毎月刊行され、新聞のページは映画の派手な広告で賑わった。映画スターのポートレート写真やポストカードが飛ぶように売れ、多くの映画館は独自のチラシを毎週刊行した。柳井によると、当時日本では一二万巻のフィルムが市場に出ており、それらの六五パーセント

が日本映画であった。外国映画と日本映画はほぼ同じくらいのタイトル数出回っていたが、日本映画は一作品につき多い場合二〇―二十五本のコピーを、少なくとも七―八本のコピーを作る。これに対して外国映画は日本で映画フィルムがコピーされることがないため、圧倒的に日本映画のフィルムが流通することになる。さらに特徴的なことは、幾つかの短編喜劇は別にして、「プログラム・ピクチュア」と呼ばれるような作品でも、一九二七年にはもはや五巻以下の日本映画は殆ど作られなくなっていた。特別な作品になると一五巻を越えるような作品すら製作されるようになる。時としてこうした上映時間にして三時間を越えるような日本映画は、その長さのゆえにしばしば批判された。ある批評家は皮肉を込めて次のように述べている。「日本映画の全盛という呼び声に、すっかり有頂天になった映画会社は、何でもいから大物を作って、うんと人気を喚起せねばならないというので、近頃できる日本映画は総じて巻数が多い。巻数さえ増せば、それが超特作の大作品であるという風に、製作者側は考えているらしいが、昔流行した連続ものならいざ知らず、普通のフィーチャーにこんな長編ものを作るのは、実に馬鹿げきった話である。」

連続映画は別にして一九二七年に作られた日本映画の中で一〇巻を越える映画は二〇本以上ある。そのなかには阿部豊の「彼を繞る五人の女」(日活、一四巻)、牛原虚彦の「昭和時代」(松竹、一二巻)、村田実の「椿姫」(日活、一二巻)、二川文太郎の「悪魔の星

の下に」(マキノ、一二巻)、池田義信の「真珠夫人」(松竹、一七巻)、溝口健一の「慈悲心鳥」(日活、一三巻)といった所謂「作家の映画」すら含まれている。

ユニヴァーサル社の新しい試み

一九二三年九月の関東大震災以前に、日本にはアメリカ映画の支社が三つあった。すなわち、ユニヴァーサル社、パラマウント社、それにユナイテッド・アーティスツ社である。震災後これらの支社に加えて、フォックス社とファースト・ナショナル社が支社を日本に作り、一九二七年にはアメリカのこれら五社と新設されたコロムビア日本支社の合計六社が、直接にアメリカ映画を日本で配給していた。その他のアメリカの映画会社が製作した作品は、F B O社は松竹とスターフィルムが、ヴァイタグラフ社は松竹が、ワーナー社は神戸の大洋商工が、メトロ社はヤマニ洋行がそれぞれ日本の窓口となって映画を輸入・配給していた。このようにアメリカ映画は日本で映画市場のかなりのシェアを占めてはいたが、日本映画は殆ど外国に輸出されることがなかった。一九二〇年代の半ば以降、稀にいくつかの作品がヨーロッパに輸出されることはあったが、それがヨーロッパ諸国で影響力を持ちうることは殆どなかった。また、アメリカの日本人社会向けにヨーロッパ諸国に比べると遥かに多くの日本映画が輸出されたことは確かだが、一九二〇年代に日本映画

モダニズムの成立

がアメリカ人の観客の目に触れることはめったになかった。日本映画に関心をもち、時々日本人街の映画館に足を運んだジョセフ・フォン・スターンバーグは稀な例外だったのだろう。牛原虚彦によるとスターンバーグは「日本映画の愛好者であり、毎週のように羅府東一番街の日本物常設館、富士館へと足を運んでいる。そして、妻三郎氏が幾人の相手を斬り殺したかまで暗じて」⁽⁵⁾いる。

この妻三郎とは、阪東妻三郎(一九〇一—一九五三)のことで、「阪妻」の愛称で非常に人気があった時代劇スターである。上に述べたように、この阪東妻三郎はアメリカのユニヴァーサル社のために自分の独立プロダクションが映画を製作するという契約を一九二六年九月に行った。ユニヴァーサル社はもちろんアメリカのマーケットのために日本映画を必要としたわけではなかった。一九二〇年代の半ばから、日本における日本映画の人気に目をつけたユニヴァーサル社の日本支社長プラウズ・ノックスは、ユニヴァーサル映画が上映されるプログラムの添え物として、人気のある日本映画を必要とした。阪東妻三郎は自分自身の独立プロダクションを一九二五年に作り、一九二六年には京都太秦に映画スタジオを建設した。阪東妻三郎が出演する映画の配給は松竹が独占していたが、阪妻プロを経営する立花良介は、ユニヴァーサル社がもつ技術やスタッフや機材の優秀さに関心を示した。すなわち立花は、ユニヴァーサル⁽⁶⁾の技術と資本に目をつけた。

「立花氏の発表によれば、この契約によりユ社より撮影に要する

すべての器具一切、カメラ、ライトは勿論現像焼付の機械からトリックに使用する材料等約二〇万ドル程度のもの供給を受け、実費を支払うべく、右を運用するに最も熟練せる技術者三、四名ずつおのおの六ヶ月交替で太秦撮影所へ招聘し、技術方面の指導に当たらせるはずである。一方太秦よりは毎年男女優一名ずつと技術者一名を選抜してユニヴァーサル市に派遣し、自由に見学すると同時に必要によってはユビ映画にも出演せしめる事ができる。そして太秦撮影所で出来上がった映画はユニヴァーサル社の世界中にある支社を通じて配給され、世界の市場へ日本映画の販路を開くという大計画である。」

立花の計画には、日本映画が必要とした科学と経済をアメリカの会社に依存しようとする意思がはっきりと見えている。そしてなかなか、国際的な競争力の全くなかった当時の日本映画を国際的なマーケットに進出させるという野心もここにはっきりと見える。しかし同時に日本のマーケットを重要視していたユニヴァーサル社の思想も当然あった。カール・レムリがどれほど日本映画の重要性を認識していたか明らかではないが、ユニヴァーサル社の日本支社長ブラウズ・ノックスが、カール・レムリに阪東妻三郎の日本における人気について報告していた事は確かである。カール・レムリ自身、日本の興行者に向けて次のようなメッセージを送った。

「先週私は米国から、顧問監督、顧問技師、撮影技師長及び現像部長を派遣したことを非常に喜びとしております。これらの人々は

必要に応じてはいつまでも日本に留まってそれぞれの専門方面啓発を担任し、また阪妻立花ユニヴァーサル協同作品関係者の知識を世界第一流の人々と匹敵せしめんがためには、なおその他の専門家をも供給することを敢えて辞しません。これらの人々と共に、最新式撮影用具を多数送り出したことも私の誇りとするところであって、日本映画の実質を最上位にまで向上せしめ、世界的たらしめんがためには、設備に要する用具など何時たりとも又何なりとも要求に應ずる決心しております。」

松竹や日活といった大会社を前にして、一俳優が起こした独立プロダクションにとつては、アメリカの大会社ユニヴァーサルの全面的な支援はこの上ないメリットを持つものであったに違いない。一九二六年一〇月四日、アメリカのユニヴァーサル社から派遣された技師四名（総監督ジェイ・マーチャント、現像部長アルフレッド・ゴズデン、撮影技師長ハロルド・スミス、電気技師長アル・ボックマン）が横浜に到着した。これら四名と共に到着した機材は、ベルハウエル・カメラ六台、野外撮影用ジェネレーター二台、各種のライト八〇台などであった。

一九二七年一月からの封切りを実現するために、この新たに設立された「阪妻立花ユニヴァーサル連合」社は間もなく上映映画のストック作品を製作し始めた。日本映画の慣例に従って、現代劇と時代劇がそれぞれのユニットの中で撮影された。この会社の最初の映画は「切支丹お蝶」で、一九二七年一月二八日に封切られた。同時

上映はアメリカのユニヴァーサル社によって再編集されたフランス映画「大帝の密使」であった。「切支丹お蝶」は山上紀夫が自らのオリジナルストーリーに基づき脚本を書き、さらに監督した野心作で、移動撮影の巧みさや、男装してアクロバティックな演技を見せる五月信子の「リチャード・タルマジを思わせる」活躍^⑩が人目を引いた。阪妻立花ユニヴァーサル連合社の映画は、アメリカから輸入された最新式の設備と、アメリカ人技術スタッフによる技術指導という点で、大きな宣伝効果を持ち、映画ファンは好奇心を持って、この新しい日本の映画会社の作品を見た。この会社の映画は確かに奇抜なアイデアをもって、観客にアッピールしようとするところがあった。例えば「切支丹お蝶」に続く第二作「笑殺」では、最初の場面で列車と自動車の追いかかけ場面を見せる。時代劇のジャンルにこうした場面が登場することで観客は驚く。しかし突然その後、場面は時代劇の光景になる。このようなこの会社の作品にあるエクセントリシズムは見るものを混乱させた。こうした映画の幾つかは、ユニヴァーサル社から派遣されたジェイ・マーチャントの総指揮のもとに製作された。

初期の阪妻立花ユニヴァーサル連合社作品のうち、芸術的な表現の面で注目されたのは、鈴木重吉の「青蛾」であろう。とりわけ舞台装置のセンスと、ハロルド・スミスによる撮影技法は高く評価された。批評家の木村千疋男は、西洋風の屋敷の中に日本の畳や障子を取り入れた舞台装置、頻繁に使用される局部的クロスアップと

いった特徴を指摘している^⑪。雑誌「映画時代」はこの映画のために合評会を開き、「明日の映画」としてこの作品を評価した^⑫。これによっても、「青蛾」が当時の一般的な現代映画とはかなり異なっていたことがわかる。阪妻の太秦スタジオで製作された初めての現代劇となったこの作品では、撮影技術に関する全責任をハロルド・スミスが負った。彼は映画の作者は映画監督にあるという信念から、あらゆる点で監督の鈴木重吉の意向を聞きながら、的確な撮影を行った。こうしたスミスの撮影者としての仕事に、鈴木重吉は多くを学び取った^⑬。また「青蛾」に続く「雲雀」は前作以上の高い評価を受けた。この極めてポエティックな作品においては「郷愁の香り濃い異国の街々の軒並の移動を自然的なオーヴァラップの交錯で夢と浮かせるいと快いテムポ」があり、「ユ社の画時代的名画」と絶賛された^⑭。

日本映画史上初めて外国会社との合併によって映画を製作した阪妻立花ユニヴァーサル連合社作品は、初めのうちは観客の側の好奇心も手伝って、興行成績面でも決して悪くはなかった。だが鈴木重吉や近藤伊与吉といったモダニストの監督は例外として、阪妻のものにはそれほど進歩的な考えの監督はおらず、とりわけ時代劇に於いてマキノや日活や松竹に対抗できるような作品が生まれなかった。また最初の「大帝の密使」は別にして、同時に上映されるアメリカのユニヴァーサル社の作品にも魅力あるものはそれほど多くなかった。そしてこの会社が観客から見放された最も大きな原因は、阪妻

の会社であったにもかかわらず、阪妻が出演する映画を一本たりとも封切ることがなかったことだ。阪妻主演の映画は松竹が独占的に配給しており、スターが不在の阪妻立花ユニヴァーサル社の映画の人気は急速に衰えた。

一九二七年の五月末までに阪妻立花ユニヴァーサル社作品は三〇本ほど封切られたが、五月末に営業上の不振から、ユニヴァーサルと阪妻はついに契約を解除することになった。この結果映画の製作は中止され、訴訟問題にまで発展した¹⁵。アメリカからもたらされた科学と経済によって日本映画の新しい形を作り上げることなど簡単にはできないことが、これによって証明された。また、観客も映画会社も依然としてスターの映画を必要としていたことも、この日米の合併会社の破綻がはっきりと示している。立花良介や阪東妻三郎が思い描いていたユニヴァーサル社を通じての日本映画の国際的進出もこれによって夢に終わってしまった。

阪妻立花ユニヴァーサル連合社は一九二七年の前半に映画を封切っただけであったが、これまで外国の会社の技術的及び経済的参加を全面的に導入したことのなかった日本映画史に於いて、これが初めての実験的な映画製作となったことは確かである。阪妻とユニヴァーサルが破綻した後には封切られた近藤伊与吉の「美しき奇術師」はまさしくこうした実験的な映画製作の成果でもあった。近藤伊与吉はアメリカのユニヴァーサル社からもたらされたワイドアングル・レンズを搭載した撮影機を用いて、実際の列車のコンパートメント内

での撮影を行った。さらに夜の野外場面はすべてパンクロマティック・フィルムで撮影を行っている¹⁶。このような最新の映画技術は、アメリカの会社の支援なしには得られなかったもので、日活や松竹のような大会社の映画以上に阪妻立花ユニヴァーサル連合社が技術的に極めて新しい方法を採用していたことがわかる。

サウンド映画

一般的に日本映画のサウンド化は、アメリカやヨーロッパ諸国に比してかなり遅れたと信じられている。その要因としては、日本の映画会社の資本が映画の全面的サウンド化を実現するだけの大きさを持っていなかったことがあげられるし、弁士のナレーションが重要な意味を持っていた日本においては、無声映画はトーキング・ピクチャーのように見られており、それによって弁士のパフォーマンス自体を見て聞くということにも映画館に映画を見に行く魅力があったためであるとも考えられている。映画のサウンド化はこうした魅力ある弁士たちを減ぼすことであり、映画ファンの多くにとってはそれは映画館に行く楽しみを減じてしまうことをも意味した。

一九二九年以降外国のサウンド映画が多数日本に輸入され、一九三〇年には外国映画に関して言えば、無声映画の数が圧倒的に減ってしまったとはいえ、日本映画は科学的・経済的、そして美的な意味において、すぐのサウンド化を実現することがなかった。例えば

溝口健二の「ふるさと」(一九三〇年)以降、日活は自社製作の映画を全面的にサウンド映画にすることはなかった。同様に松竹も、五所平之助の「マダムと女房」(一九三二年)以降、ごく僅かずつ映画のサウンド化を進めていったに過ぎなかった。

一九一〇年代のキネトフォンの試みが不成功に終わって以来、しばらく日本ではサウンド映画の実験は行われなかった。だが一九二〇年代になってアメリカにおけるサウンド映画の成功のニュースは日本でも報道され、日本でも再びサウンド映画の製作に関心を持つものたちが現れた。その中の一人が皆川芳造(一八八二—一九六〇)である。皆川はもともと貿易商であり、一九二二年以降東京商工会議所の評議員として活躍した。一九二五年にアメリカに行った皆川は、リー・デ・フォレストに会い、彼からフォノフィルムの東洋における権利を取得して帰国、一九二五年七月一日から五日間、東京の新橋演舞場でアメリカから持ち帰ったフォノフィルム一六タイトルの上映会を開催した。そしてその後日本各地で、同じような上映会を行った。¹⁷一九二六年、皆川は日本製のフォノフィルムを製作すべく、カメラマンの千葉凱夫と電気技師の五十嵐正雄をデ・フォレストの研究所に送り、フォノフィルムの技術を学ばせた。二人の日本人が帰国した後、皆川はフォノフィルムのシステムを用いて映画製作を行う会社、昭和キネマ発声映画協会を設立した。¹⁸ 国産発声映画を製作するに当たって、皆川がこれを単なるノヴェルティーと考えず芸術的野心を持つ作品としたことは、彼が名高い劇作家・

演出家・作家であった小山内薫(一八八一—一九二八)を招いて、フォノフィルムのシステムによって劇映画を作らせたことから明らかである。「小山内氏監督の表現派映画」として、雑誌「キネマ旬報」はこのフォノフィルムによる日本で始めての作品の製作について次のように報じている。

「小山内薫氏が監督し築地小劇場の新人連が出演して東京府下大森町の昭和キネマ撮影所で表現派映画「夜明け」が撮影されている。カメラは仏米映画界を視察して帰朝したものと松竹キネマに在った千葉凱夫氏が担当し、四月末完成の予定である。」¹⁹

小山内薫が設立者の一人であった築地小劇場は、当時日本における前衛演劇活動の拠点であった。すなわち小山内の演出と築地小劇場の俳優たちの出演する映画は、まさしく前衛映画をも意味していた。「夜明け」は「黎明」と改題され、一九二七年一〇月一日に帝国ホテルの演芸場にて試写された。この三巻の劇映画の脚本を書いたのは映画評論家の佐藤雪夫である。佐藤はこの映画について次のように書いている。

「これは確かに冒険であった。なぜならアメリカにおいてすら当時まだスポークンタイトルの代わりにセリフを用いるフォノフィルムは試みられていなかった。映像と同等の重要性を持つ音声(セリフ)を主要素として製作された映画は、それまでには確かになかった。(中略)だから「黎明」の製作は全世界を通じて映像と音声を同等の重要さで、シネマの中に生かそうとする最初の試みであった。」²⁰

小山内薫にとって映画の仕事は松竹キネマのために製作総指揮を行つた一九二一年以来のことである。彼は発声映画を作るにあつて「音や声を出るだけ節約して使うつもり」であることを述べている。そして「純粹映画あるいは絶対映画というほどのものではありませんが、私たちはセットと照明と演技テンポ並びにリズムと音の効果と、フィルムのカット（この最後のものが最も重要なです）とによって、ある映画的效果が出せればそれでよいと思っています。」とも述べる。「黎明」の物語はそれほど重要なものではなく、小山内は感覚に訴える映画を作ろうとした。「この映画を見て「分からない」という人はたくさんあるでしょう。しかしそれは音楽を聴いて「分からない」という人が沢山あるのと同じように当然なのです。」⁽²⁾

小山内は発声映画を用いて演劇とは異なつた映画の特性を考えながら、ある種の前衛的な表現をこの作品によって行つたようだ。例えば最初の場面は俳優によって演じられる影絵のような映像が展開する。立花高四郎によるとそれは次のような場面である。「場面はある家で、妻が夫に殺されるところ。友田の演ずる夫と岸の妻から始まる。これはカーテンを通してシルエツトで出される。声は妻が恐怖の叫びをあげるシーンである。」⁽³⁾ 現存する「黎明」のコンティニューティーによると、最初のショットは次のように書かれている。

一、男Cの家（二階の居室）

―次室で起こつた事件が薄い帳（マク）を通して、この室の壁に影絵と

なつて映る。

居室（F・I）

恐怖にみちた女C（男Cの妻）の姿が壁に映る。

女Cは死の強迫に混乱しきつてゐる。

男Cの姿が現れる。

獸的な冷静さで女Cに対してゐる。

女Cに迫る。女Cの影逃げ回る。

男C追う。

しばらく空虚―軒の風鈴が映る。

再び女C、次に男Cの姿現れる。

女Cせつぱつまつて反抗的になる。

男Cの手、女の腰ひもにかかる。

腰ひもがとける。

回転する女C。

女C、男の手に握られた腰ひもを見て極度の恐怖におそわれる。

女Cの「叫び声」。⁽³⁾

俳優たちのシルエツトによってのみ演じられるこの最初の場面は、抽象化によってサウンド映画の現実的表象の側面をヴィジュアル面で敢えて曇らせようとする小山内の意図を充分に理解させてくれる。だがフォノフィルムによるサウンド映画製作の日本における最初の

試みは、芸術的野心と技術的困難さの格闘でもあった。小山内薫による試みとは異なった立場から、帰山教正はサウンド映画の可能性に関する文章の中で、この新しい映画の形式の芸術的潜在性について考えている。

「発声映画のまずもって便利経済ということがかんぜられるのは、説明者と楽師不要、しかもさらに実効的興行ができるということであるが、続いて起こってくることは、独特の発声映画である。映画全編ただ物を言い、音を発するという単純なものであったなら、むしろそんなものはないほうがマシであろうし、興行的永続性もないに決まっているが、私が言う独特性を持った発声映画であるならば、必ずやその興行的永続性を有し、発声映画の存在を明らかにするものであることを断言する。」²⁴そして帰山は「発声映画はそのすべてを音から発ししなければならない。画に伴う音声ではなくして、音を根底とするその動きでなくてはならない。」と述べる。

小山内の試みはフォノフィルムのシステムを用いることによる、映画における映像と音の固有の表現を追究することにあつたようだが、彼のこうした理念に技術と観客の両方についていくことはなかった。帰山は、日本におけるフォノフィルムの興行が故障続きで不評を買っていると報告しているし、サウンド映画による表現主義的な映画表現の狙いは、ノヴェルティーとしてのみサウンド映画に関心をもっていた観客にはあまりにも高級過ぎた。サウンド映画の研究は依然としてそのほかの人々によって続けられ、一九三〇年までに

幾つかの試作品が作られたが、初期のこうした試みの中で、小山内薫が行おうとしたような前衛的な動機付けを持った作品は殆ど例外的なものであった。一〇月一日の帝国ホテルにおける試写の後、一〇月一五日より一週間、東京の三つの映画館で「黎明」を含む日本製のフォノフィルムが上映された。だがこの一般公開もそれほど注目されたわけではなかったようで、「小山内薫氏が発声映画を製作した。このニュースに対してすら、一般の映画界はなんらの一瞥をも与えなかった。築地の連中が玩具の映画を作った。そのくらいにしか考えられてはいなかった。」²⁵

作家主義

無声映画の芸術が絶頂を迎えた一九二七年は、無声映画における作家主義が当然のものとして受け入れられた時代でもあった。一九二四年以降、スターの映画の全盛期にあつて、映画の作者は監督に在るとする考えが一般の映画ファンの中にも浸透して来た。一九二六年の創刊以来、雑誌「映画評論」は映画監督の特集号を出し続けた。例えば次のような特集である。「フリッツ・ラング」(一九二六年、五月)、「マルセル・レルビエ」(一九二六年、六月)、「ヴィクトル・シエーストレーム」(一九二六年、七月)、「ジェームズ・クルーズ」(一九二六年、九月)、「エリッヒ・フォン・シュトロハイム」(一九二六年、一〇月)、「キング・ヴィダー」(一九二六年、一

一月)、「チャールズ・チャップリン」(一九二七年、一月)、「ジャック・フェデー」(一九二七年、四月)、「エルンスト・ルビッチュ」(一九二七年、五月)、「F・W・ムルナウ」(一九二七年、六月)。
日本の監督の研究号も「村田実」(一九二七年、三月)や「牛原虚彦」(一九二七年、二月)のように出版された。

一九二七年二月二八日の夜、一九二七年に封切られた映画を回顧しながら、雑誌「映画評論」のスタッフたちは一〇本の最良の外国映画と五本の最良の日本映画を選んだ。彼らの判断によると、一九二七年に日本で上映された最良の外国映画一〇本は次の通りである。「チャング」(M・C・クーパー)、「第七天国」(F・ボゼーギ)、「面影」(J・フェデー)、「ビッグパレード」(K・ヴィダー)、「蹴球王」(F・ニューメイヤー)、「真紅の文字」(V・シエーストレーム)、「女心を誰か知る」(W・ウェルマン)、「帝国ホテル」(M・ステイルレル)、「ヴァリエテ」(E・A・デュボン)、「椿姫」(F・ニコプロ)。

ヨーロッパ映画はここに僅か二本しか選ばれていない。一方日本映画の最良の五本はきわめて特徴のある選択であった。「忠次旅日記信州血笑篇」(伊藤大輔)、「恥かしい夢」(五所平之助)、「忠次旅日記甲州殺陣篇」(伊藤大輔)、「淋しき乱暴者」(五所平之助)、「からくり娘」(五所平之助)。

すなわちここでは伊藤大輔と五所平之助の作品しか選ばれていないのだ。「忠次旅日記御用篇」は一九二七年の年末に封切られたた

め、「映画評論」の編集部員たちはまだこれを見ていなかったのだろう。もし見ていたら、伊藤大輔の三部曲すべてが一九二七年のベスト映画に選ばれていたに違いない。伊藤と五所はそれぞれ日活と松竹の新進監督であり、これらの日本の二大会社でそれまでになかった斬新な傾向を持つ映画を次々に発表し始めていた。

伊藤大輔はすでに一九二四年に帝キネで監督としてデビューしているが、彼の作品が決定的な注目を集めたのは、彼が一九二六年に日活に入社して映画を作り始めてからである。一九二七年の日活では現代劇のユニットに九名の監督、時代劇のユニットにも九名の監督が常時何らかの映画を製作していた。当時時代劇では阪東妻三郎の独立プロダクションの映画が松竹を通じて配給されており、スターの映画として絶大な人気を誇っていた。また、マキノも小さな会社ではあったが、依然として時代劇のジャンルでは大きな人気を得ていた。一九二六年の尾上松之助の死後、日活は時代劇のスターを欠いていたが、河部五郎をスタートして売り出そうとしていた。日活の時代劇では池田富保が多くの場合大作映画を任される監督として、会社からの信頼を受けていた。一九二七年に彼は「尊皇攘夷」や「大久保彦左衛門」のような超大作映画を監督している。このような中において、新参者として日活で仕事を始めた伊藤大輔は、日活の時代劇にそれまでなかった、きわめて個人的なスタイルを持つ映画を次々に発表した。それらはスターの人気にも、知られている歴史物語にも依存しない新しいヴィジョンを持つ時代劇であった。彼

が日活に入つてすぐにつけた時代劇「長恨」及びそれに続く「怒髪」によつて、彼は完全に批評家と観客の心を捉えた。脚本家の佃血秋は「伊藤大輔氏を讃す」と題した文章の中で、日活に入社したばかりの頃の伊藤について次のように書いている。

「いかものばかりはびこつて威張り散らしている日本の映画界に、ひとり伊藤大輔氏のみが絶えず高価な芸術的苦難と戦つてゐるといつても決して過言ではない。私は伊藤さんを使うたびに、なぜ伊藤さんに思い切つた仕事をさせないかということに腹立たしくなるのである。伊藤さんこそは日本の映画界を背負つて立つ偉大な闘士である。しかも、日本映画界に稀に見る「芸術家」であると思う。昨年発表された「長恨」及び「怒髪」の二作品によつて映画界は、正直にもう伊藤さんのために兜を脱いではどんなものだろう。」

日活はこの頃、伊藤大輔にかなり自由な創作をする機会を与えていたように見える。「忠次旅日記」の三部曲以外に、かれは「生霊」のような実験的映画、「下郎」のような傾向映画の先駆者的内容を持つ作品を一九二七年に日活で作っている。「生霊」は当時の伊藤がいかに野心的に映画芸術の実験を行おうとしていたかを示す良い実例であった。また同時に当時時代劇がかつてのようになく型にはまつた映画の類型を構成するのではなく、様々な実験を行つた映画固有の世界を提供してゐたことを示している。伊藤はこの時代劇によつてショパンの幻想即興曲が聴衆に与えるような感覚を表現しようとした。⁽⁸⁾ 映画の冒頭棺桶の蓋が開いてそこから亡霊が出現し、

映画を見る観客に向かつて話しかける。その後映画は二つの神秘的な話を語る。それはあたかもテア・フォン・ハルボウの書くドイツのバラード映画のような陰鬱さを持つていたようだ。批評家の正岡蒼葉は一九二七年に見た日本映画の中で最も印象深かつた作品として「生霊」を挙げてゐる。

「二ホンものでは、日活の伊藤大輔製作にかかる「生霊」といふものにかんたんした。湖の伝説をエピソードとして、そこに、あやしくたいはいする、姫と二剣士のものがたりだが、まづ、撮影技巧の、かつて、他に類例をみざりしほどの巧緻さに、自分は瞠目しずにはいられなかつた。例えば、すでに、霊となつた剣士が、訪れてきた弟だかに、「ここには、しかじかの奇談がある。それは、この山の頂で、な」と上部を指差しかけると、画面がみるみるかなり、高速度な移動撮影風に、ゆびさしたあたりから、上部へ上部へと迫つていって、やがて山いだきかみえてくるなど、最も、適切な一例だ。(中略) 結末だ。この主人公の生霊自身は、怪異の存在、生霊の存在、あらゆる神秘の可能性をせつに信じていくたびか、観衆に訴えたのち、「しかし、信じたくなければ信じないがいいさ」と、ニヤリ、笑つて、ENDとなるのだ。なんと、大胆にも、リファインされた青い神秘のこれは結末ではアリマセンカ!!!」

「生霊」はしかし、一般的な映画観客にアップルするには高級すぎた。また、この映画自体に形式上の破綻がないわけでもなかつた。批評家でロシア映画の研究者でもあつた袋一平は書いてゐる。

「作者の一人合点が筋と人物とを朦朧たらしめたせいもある。殊に後半はテムボも乱れがちになり、神秘の扉がくどくど持ちまわされて、迫力を失った形になっている。」^⑧

いずれにしてもこうした実験的な時代劇が伊藤大輔によって「忠次旅日記」三部曲の途中に作られていることは興味深い。確かに一九二七年は伊藤にとって実り多い年となった。年末に封切られた三部曲の最後「忠次旅日記御用篇」の前に、彼はおそらく後には傾向映画の一種とも言われることになるであろう「下郎」を作っている。批評家の北川冬彦はこの作品を「忠次旅日記」以上に高く評価し、「今日の日本映画の水準を遙かに抜いたものである」と書いた。^⑨忠義一徹な下郎が、利己的なその主人に欺かれて無残にも殺されてしまう話である。確かに阪妻の時代劇に代表されるような剣劇映画のジャンルには、虐げられたものの反逆や絶望の表現がこれまでもあった。だが、「下郎」に於いてははっきりとした身分の意識が映画の全体に一貫して存在する。身分を階級として捉えるなら、ここには時代劇によって描かれる傾向映画がある。日活では「下郎」に続き、同じような内容をもった「槍供養」が辻吉朗の監督によって同じ年に作られている。しかし学生たちにマルクスやエンゲルスの書き物が読まれ始められたとはいえ、一九二七年には日本においてははっきりとした形の傾向映画はまだ存在しなかった。真の意味でのプロレタリア映画の日本版である傾向映画については、われわれは一九二九年を待たなくてはならない。伊藤大輔は一九二九年に松

竹で作る「斬人斬馬剣」で見事に時代劇の傾向映画を完成させることになる。

五所平之助は松竹の蒲田スタジオにおける現代劇の監督として、一九二五年以来映画を作ってきた。一九二六年に短い期間の兵役を終えた後松竹の蒲田スタジオに復帰した五所は、突然のように優れた作品を次々に発表し始めた。実際当時蒲田スタジオの中でもそれほど重要な位置にいるわけではなかった五所の作品は、映画館のプログラムの添え物として封切られた。しかし一九二七年の半ばまでに彼はすでに最も注目すべき『映画作家』として批評家たちに認められるようになっていた。例えば批評家の岸松雄はすでに一九二七年の夏に五所平之助に関する初期の研究を行っている。^⑩すなわち半年ほどの間に作った幾つかの作品によって、彼は映画監督としての最高の地位まで登りつめたことができる。一九二七年の初めにある映画監督は次のようなことを言っている。

「僕などは殆ど停滞している。いやうっかりすると退歩しつつあるかもしれない。しかし五所君は、仮に少しずつにしても着実に進んでいく。この進んでいくというのが一番強い。知らない間に意外なギャップが出来上がってしまうものだ。」^⑪

伊藤の時代劇とは対照的に、五所の現代劇の主人公は現実的な普通の人々である。すなわち彼らは決してヒーローではない。彼らもみな、普通の人々と同様に自分たちの人生に対して希望を持ち、異性に対する愛の夢を見る。だが彼らの希望は打ちのめされ、異性に

対する憧れも打ち碎かれる。一九二七年の彼の映画の多くはコメディのジャンルに属するが、彼のコメディはチャップリンの映画のようにはっきりとした思想を持っていた。それは勿論同時代にはやりつつあったマルクスのイデオロギーではなく、諦観的な人生に対するある種の哲学である。五所の作品の中には時々ハンディキャップを持った人物が出てくることがある。これは日本映画に於いて必ずしも珍しいことではないが、五所の映画の中にある人生哲学が、ハンディキャップを持つ人間たちによって非常に鮮明に描かれていくことも事実である。「からくり娘」に於いて、身投げを繰り返す女は白痴であり、「おかめ」は醜い顔がテーマとなっている。「村の花嫁」のヒロインもハンディキャップを持っている。こうした彼の映画の側面に対して「病的である」という批判も確かにあった。こうした映画の中の畸形的な面についてロン・チャーニーの映画とも比較されることがあった。³³ 学生たちのロマンスやスポーツマンを主人公にした映画が人気を博するようになり、また蒲田スタジオ所長の城戸四郎が提唱する「小市民映画」がはっきりとしたスタジオの特徴を作っていく中で、確かに五所のこうした「病的な」傾向はきわめて異質な印象を与えてくれる。しかし伊藤大輔の新しい時代劇と共に、五所平之助の現代劇はそれまでの日本映画の型を変える力強さを持っており、この二人は新進の映画作家として一九二七年の日本映画を鮮やかに彩った。

モダニズムの成立

模倣と独創

一九二七年の日本における映画は西欧の文化や芸術、そして西欧映画の形式を模倣し、そして同時に模倣の中からも独創を生み出すうとしていた。映画館では従来、日本の映画に対しては日本の楽器を使って邦楽が演奏され、また琵琶のような楽器の演奏、浪花節による説明などが流行したこともあった。ヨーロッパ映画やアメリカ映画が上映される場合は、通常西欧の作曲家による音楽が奏でられた。これに対して一九二七年になると、所謂「和洋合奏」の形式が人気を博し、日本映画に対しても、ヨーロッパやアメリカ映画に対しても、和楽器と洋楽器の混成で西欧的な音楽が演奏されるようになる。³⁴ これはおそらく一九二五年にラジオ放送が始まり、日本における西欧音楽の伝播が急速に広まった結果、映画館の音楽演奏により独自の方法が求められたための現象であろう。この形式は一九三〇年代の半ばの日本における無声映画の最後の時期まで続くことになる。

映画の形式的な側面では、一九二〇年代半ばの日本映画はフランス映画とドイツ映画の影響を強く受けている。ドイツ表現主義映画の模倣はすでに一九二三年にまでさかのぼることができるし、その反響は一九二七年にいたっても幾つかの映画の中で依然として続いていた。またフランス映画ではマルセル・レルビエとアベル・ガン

スがとりわけ好まれ、「鉄路の白薔薇」の中にあるラピッド・カックティンクの模倣は、一九二五年以来とりわけ時代劇においてはつきりと見られた。ポピュラーなアメリカ映画は日本において翻案され、一九二七年にはメアリー・ピックフォードの「雀」が木藤茂の「魔の沼」として翻案され、「田吾作ロイドの一番槍」が鈴木重吉によって「弱虫」として阪妻立花ユニヴァーサル社で翻案された。

また数多くの外国の映画書が翻訳・紹介された。とりわけ「キネマ旬報」・「映画往来」・「映画評論」のような雑誌が外国の映画理論や批評的文章の翻訳を掲載した。同時代のドイツ・フランス・アメリカの重要な映画書の殆どはこうした雑誌に全部あるいは部分が翻訳掲載された。おそらく著作権を無視して翻訳されたのだろうこうした外国の映画に関する研究は、若い学生たちばかりでなく、映画の監督たちにも読まれていたようだ。つまり、こうした映画の雑誌を通じて、批評家ばかりでなく、一九二七年の映画ファンや映画監督たちは映画芸術を言語によって表現する可能性を知っていたのである。これは日本の映画文化にとってきわめて重要なことである。映画批評や映画の理論を通じて、映画それ自体に対する議論が起る。映画製作において、こうしてインテリの役割が、この頃から極めて大きくなった。こうしたジャーナリズムにおける映画に関する議論の活性化を受けて、文学と映画の関係もこれまで以上に緊密なものとなった。作家菊池寛が創設した出版社文芸春秋社は一九二六年に映画雑誌「映画時代」を創刊した。ここはとりわけ文学者と映

画人たちが交わる中心的な場所となった。菊池寛は積極的に自分の小説の映画化を推進させた。一九二七年になるとすぐに松竹は菊池寛の小説「父帰る」・「新珠（にいたま）」・「真珠夫人」の三作品を連続して映画化した。また日活では溝口健二の監督になる菊池寛の「慈悲心鳥」が製作された。

映画がこうして豊かな芸術として認識される一方で、映画会社によって新たに売り出されてゆくスターたちと文学界の人気作家の小説の映画化は、映画のポピュラリティーをますます高めていった。殆どの映画はスターを中心に作られたといっても良い。それはアメリカにおける映画のスターシステムを日本の映画が受け入れた結果であった。時代劇においては、一九一〇年代の尾上松之助はたしかにスターであったが、ヨーロッパ映画やアメリカ映画のスターとはかなり異なった存在であった。つまり、彼の肖像はポストカードのアイコンとなって、収集の対象となることはほとんどなかった。これに対して、一九二〇年代の時代劇のスターは、阪東妻三郎も市川百々之助も林長二郎も決定的にポストカードのアイコンとなった。現代劇のスターはアメリカ映画のスターたちの仕事を真似た。男優たち以上女優たちはアメリカ映画の中の流行を模倣した。こうした模倣は女性映画観客も同様であって、一九二〇年代の後半には大都市の風俗は映画、ことにアメリカ映画によって大きく作られていったともいえる。「芸能界」という特殊なコロニーが生まれる。人々は男優や女優のゴシップやスキャンダルに関心を持つようになる。映画

のポピュラリティーの高まりは、映画ジャーナリズムを一面ではこ
うしたスターのプライベートという面でも発展させた。

一九二〇年代の最も重要な映画作家の一人であった村田実は、野
心作「椿姫」を一九二七年の最初の作品として企画した。しかしこ
の映画はこの年の最大の芸能界スキャンダルに巻き込まれ、村田の
創作意欲にまで、はなはだ大きなダメージを与えた。村田はアルマ
ンの役を新人俳優竹内良一に、マルグリートの役を岡田嘉子にあて、
彼らの主演で「椿姫」の撮影を始めた。しかし撮影の途中で、この
二人が駆け落ちをしてしまい、映画の完成は不可能となった。村田
はまったく別の俳優によってこの映画を再び初めから撮影せざるを
得なかったが、出来上がった作品は必ずしも成功作とはいえなかつ
た。村田実のような監督も、映画の創造を俳優のイメージを出発点
として開始する。これはどスターの意味は大きくなっていった。岡田
嘉子のマルグリート役を前提に考案されたこの映画は他の女優（夏
川静江）で替えることは、芸術的には不可能だったのだろう。

上述のごとく、日本映画の一九二七年はヨーロッパやアメリカに
おける一九二七年と同様に、無声映画時代の絶頂期であり、日本映
画がかつての異なった存在ではなく、すでに完全に映画の西欧的な
形式にアシミレートした存在として受容されていた時代であった。
したがって、日本映画は一九二三年以前の時代とはまた別の意味で、
西欧映画に対峙していた。日本映画はすでに西欧映画と同一の舞台
上で認識されていた。日本映画の模倣と独創はまさにそこから生じ

てくる。それは西欧の映画芸術からの形式的・内容的撰取であった
のと同時に、西欧映画との戦いでもあった。技術的問題と経済的問
題があったにせよ、日本映画のサウンド化の遅れ、無声映画の時代
の延長は、西欧映画との戦いを無声映画芸術のさらなる洗練という
仕方で勝ち抜こうとした日本映画にとっては、歴史的かつ芸術的な
必然性を持っていたといえるかもしれない。

注

- (1) 「キネマ旬報」(二二九九号、一九二六年九月一日) p. 20
- (2) 「キネマ旬報」(二二七八号、一九二七年一月一日) p. 14
- (3) 田中純一郎「日本映画発達史 第二巻」(中央公論社、一九七六年)
pp. 71-72
- (4) 「芝居とキネマ」(一九二七年三月) p. 13
- (5) 「芝居とキネマ」(一九二七年、八月) p. 15
- (6) 「映画評論」(一九二八年二月号) p. 113
- (7) 「キネマ旬報」(二二九九号、一九二六年九月一日) p. 20
- (8) 「キネマ旬報」(二二四二号、一九二六年一月一日) p. 58
- (9) 「キネマ旬報」(二二四二号、一九二六年一月一日) p. 31
- (10) 「キネマ旬報」(二二五三号、一九二七年二月二日) p. 44
- (11) 「キネマ旬報」(二二五四号、一九二七年三月一日) p. 47
- (12) 「映画時代」(一九二七年四月) pp. 82-85
- (13) 「芝居とキネマ」(一九二七年三月) p. 14
- (14) 「映画時代」(一九二七年六月) p. 42
- (15) 「キネマ旬報」(二二六四号、一九二七年六月一日) p. 6

- (16) 「芝居とキネマ」(一九二七年八月) pp. 12-13
- (17) こうした各地での散発的な上映会は一九二七年になっても依然として続けられている。熊本市の映画館チラシ「アサヒ・ニュース」は次のように報じている。「二日から旭座で発声映画が来る。一昨年公会堂で公開されたフォノフィルムを見逃した人々にとっての福音である。活動写真なるものの効果の本格的表示力の偉大さが、今日の民衆の前に何と素晴らしいセンセーションを起こしたか」「アサヒ・ニュース」(一九二七年一月八日)

(18) 「キネマ旬報」(二五〇号、一九二七年一月二日) p. 18

(19) 「キネマ旬報」(二五八号、一九二七年四月二日) p. 12

(20) 「キネマ旬報」(三一三号、一九二八年一月一日) p. 61

(21) 「映画時代」(一九二七年八月) p. 19

(22) 立花高四郎「トーキー通」(一九三〇年、三省堂) p. 103

(23) 「黎明」フォノフィルムのためのコンティニューイティー「映画時代」

(一九二七年八月)

(24) 「映画時代」(一九二七年七月) p. 29

(25) 「国際映画新聞」(一九二九年五月) p. 8

(26) 「映画評論」(一九二八年、二月) p. 174

(27) 「日活映画」(一九二七年、四月) p. 71

(28) 「キネマ旬報」(二六四号、一九二七年六月二日) p. 57

(29) 「芝居とキネマ」(一九二七年二月) pp. 4-5

(30) 「映画時代」(一九二七年七月) p. 69

(31) 「キネマ旬報」(二八〇号、一九二七年二月二日) p. 60

(32) 「映画往来」(一九二七年八月) pp. 62-66

(33) 「蒲田」(一九二七年四月) p. 65

(34) 「キネマ旬報」(二八八号、一九二八年三月一日) pp. 50-51