

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がら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ス」、「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いっ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、2002）、「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イル」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ること、(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「唄」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、「唄」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、「唄」とどのような関係を取り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、雛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、新橋のおあ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「唄」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（かんとくどう）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ころ（『活動写真雑誌』T6.10.154）。富士館の土屋松濤（しょうどう）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』などゴーモン社（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」（著音機のこと）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)。さらに翌月、『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いうように(『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う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同

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。

先ずスクリンに綴帳が映つていて、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」キャンキャ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てものは未だない頃だ、スクリ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、これがピッ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、従つ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』T351、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桿（Warning Break）で構成されている（『キネマ・レコード』T32、4-5）。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、希望より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』『本朝二十四孝』『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少しあとにイギリスから日本に輸入された発声映画にアニマトフォン(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、アニマトフォンはブレ録音方式を採用していた。しかし、このアニマ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⁸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^{なかせつめい}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^{ななはな}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いえることができる。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、大正五年といえは、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『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^{かげだいご}の重鎮・紫野柳晃^{しのやなぎ}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、いづれに、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ろう。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知らずして日本映画とへうたと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の映画の關係に關心が集まり、その結果、關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、庶民は映画に娯樂を発見し、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の映画の關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漠、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ブリンベ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、関根達彦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』T3.7.30）。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酒場の唄へ葬式の唄へ（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、帰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(19101)。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』11261, 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奏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、現在のよう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「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「爪弾きの小唄」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、男女の恋愛を語るもの、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〈アラビアの唄〉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、しつ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粋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』（T1218）にはじまるといつてよい。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、新派を題材にしたながらも、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話法を取り入れつつ、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話法をも活かす、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、若い男女の純粋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）^①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』T12.1.41）。

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。これはもはや偶然的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「伊藤大輔氏の新しい試み」（『蒲田』T12.1.41）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「撮影は思うさま綺麗に、思う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^{かこ}残夢^{ざんむ}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。当時は筋のあつ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、この映画の雰囲気を決定的にし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、その憂いを含んだ、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「新しい」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」が組み合わせられた映画である。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

で詩的な演出を得意とした新派系監督・池田義臣が作りだした、映画劇と新派映画の混ざり合う、より新しい「映画劇」だったと考えられるのである。

●『水郷哀話 水藻の花』（大正十二年七月一日、電気館封切）

『船頭小唄』の姉妹篇である。この映画も水郷、ただし今度は土浦でロケーション撮影された。製作スタッフは、『船頭小唄』とほぼ同じで、伊藤大輔脚色、池田（義臣改め）義信監督、栗島すみ子と岩田祐吉主演。「ところ定めず流れていてもいつか水藻にや花が咲く」と歌う「水藻の花」は、大正七年、松竹・芸術座提携第一回公演『沈鐘』の劇中歌（島村抱月・楠山正雄作詞、小松耕輔作曲）を参考に、大正十二年、伊藤と池田が作詞し、島田春聲が作曲した（竹中、103）。既存の流行唄をそのまま利用せず、映画に合わせて唄を作り替えた点で『船頭小唄』とは異なる新しい試みだったといえよう。

『水藻の花』もまた、松竹小唄映画が、ハリウッド的な恋愛劇を叙情的場面の連鎖によって構成した新しい「映画劇」であったことを裏づけてくれる。物語は湖畔に住む美しい娘（栗島）と娘が惚れる都会の男、そして娘に惚れる田舎の男（岩田）の三角関係を中心に展開する、というハリウッド的な構成である。娘が都会の男に一目ぼれすると唄を歌わなくなるといように、娘が即興的に歌う唄が物語を構成する重要な要素となっている。ここにはもはや嫁イジメや継子イジメは描かれていない。牧歌的な風景の連鎖によって、娘と娘を慕う男の恋心を、唄とともに、美しく素朴に描いているにすぎない。当時の観客には「池田氏の独特抒情詩映画」「デリケートな表現様式」（『キネマ』T1291,62）、「技巧的方面にも可なり頭を使って……先づ小さく纏まった良い映画」（『活動画報』T1281,145）と、その凝った表現技法、まとまりのある筋、叙情的な描写のうまさが高く評価された。

なお、この映画の最後は、娘が遭難した湖から、娘の歌う唄が聞こえ、その唄にひかれて娘を慕う田舎の男が湖に姿を消す。このように美しい風景と悲しい人間、そして哀調の唄で締めくくることが、小唄映画の定石となる。

●『温泉物語 山中小唄』（大正十三年十月十日、大阪松竹座封切）

『山中小唄』は、他の二作とは異なり、下加茂の作品である。震災で蒲田のス

タッフが一時、関西に避難しているときに公開された。監督は震災後、下加茂に入社した小澤得二、主演は栗島に代わって、より古風なイメージの梅村容子である。セットはマキノの撮影所、野外は山中温泉で撮影された。公開当時は「一人も悪人が居らず、本当に、しみりとした好い映画」（『蒲田』T1321,52）と評価されている。要するに、新派悲劇のような意地悪な継母や義母がいないということであろう。

山中温泉という設定のせい、あるいは震災の精神的打撃のせい、前二作と比べ、物語設定が微妙に暗く、よりノスタルジックになっている。物語は、家を助けるために山中温泉に奉公にいったお鈴（梅村）が、奉公先の主人・道之助（岡田宗太郎）と恋に落ちる。道之助には許婚・伊保子がいたが、自由恋愛主義者の彼は「恋」のない結婚を嫌い、お鈴と添い遂げたいと思っている。そこへお鈴の田舎から彼女を慕って鹿吉がやってくる。鹿吉はお鈴に結婚を申し込むが断られ田舎に帰る。しかし、お鈴の母は山中からお鈴を連れ帰り、鹿吉と結婚させる。そして、道之助は伊保子と結婚する。お鈴は「山中小唄」を歌いながら道之助を思い、道之助もまた過去の悲恋を胸に生きていく、というもの。大柵の若旦那と奉公人という階級設定、自由恋愛といいつつ母のいうとおり恋を諦める設定が古風な作りになっているといえよう。

ところで、これらの松竹小唄映画は当時の観客にどのように受け取られていたのだろうか。当時の松竹ファン雑誌には日本特有の「感傷的な女性の感情」を詩的に描いた「抒情映画」、日本映画が「西洋映画の模倣」から脱した証、「幽雅」「懐かしい情緒」「哀愁」「純朴」「夢幻的」「静かさ」といったイメージで語られている（『蒲田』T1361,50）。ここで注意しなければならないのは、当時の観客の目に西洋の模倣から脱したと見えた、この松竹小唄映画が、実は西洋の模倣を巧妙に内在化／日本化した結果にすぎないということである。つまり小唄映画はけっして西洋の模倣から脱出した「日本固有」の映画なのではない。主人公を中心とした恋愛関係を、事件ではなく感情中心にわかりやすく構成したハリウッド的なプロット展開をもちながら、しかもその心理描写を美しい風景の連続によって散文的に構成する新派的な話法を使っている。そのためハリウッド的な要素が

非常にうまく日本化され、見えなくなっていたと考えられる。

要するに『船頭小唄』にはじまる松竹小唄映画とは、当時のファンの声に反し、同時代のハリウッド映画の話を、叙情的風景描写によって新派化した、甘くてせつない自由恋愛の映画なのである。別言すれば、小山内薫が提唱したハリウッド的な作りの映画劇と野村芳亭が推進した松竹の新派映画という二つの潮流が絡まり合うなかで生まれた、新しいタイプの「映画劇」であつたといえる。

5 帝キネの小唄映画とその追従者たち

大正十二年九月、震災により東京の撮影所のスタッフが関西に集中すると、松竹で生まれたばかりの小唄映画の芽も関西の帝キネに移ってしまう。その鍵を握っていたのが伊藤大輔である。ここでは関西の小唄映画ブームがいつ、どのようにつながったか、それによつては何かどう変わったか、とりわけその流れのなかで松竹の小唄映画はどう変化したかを明らかにする。

＜帝キネ＞

帝キネが小唄映画を公開しはじめるのは、蒲田の従業員が下加茂から東京に帰った大正十三年一月からである。若山治監督、里見明主演の『流浪の旅』を皮切りに、中川紫朗監督、潮みどり主演の『孤島哀話 小豆島』、松本英一監督が作詞し高田稔が作曲した唄入りの『七日恋して』、松竹の『船頭小唄』をお涙頂戴にした『女夫船頭』、唐沢弘光の詩的な映像が評価された『水郷の唄』、伊藤大輔風小唄映画に活劇を加えた『巡礼小唄』、流行歌へハートソングを取り入れた花柳情話『心の唄』などがある。

関西における小唄映画ブームの出現は、娯楽の生産と消費の中心が混乱の関東から活気の関西へ一時移ったことが背景にある。とはいえ、その起因はやはり松竹小唄映画の立役者・伊藤大輔の帝キネ芦屋入りだったと考えられる。大正十二年七月、伊藤は、『女と海賊』『水藻の花』の脚本を最後に松竹を辞め、純映画劇運動の先駆者・帰山教正とともに映画劇を作る目的で帝キネ東京派に迎えられた。だが、その矢先、震災で撮影所が閉鎖され、芦屋の脚本部に移る。ここで伊藤は

若山治の小唄映画『流浪の旅』の脚本を執筆し、のちに帝キネの小唄映画監督と謳われる松本英一の脚本を八本担当する。また伊藤自身、敗残者のセンチメンリズムあふれる小唄映画『城ヶ島』(T13.16)を監督している。伊藤大輔が、関西の小唄映画ブームの形成に果たした役割は見逃せない。

未曾有の大ヒットとなった『籠の鳥』(T13.14)は、『船頭小唄』と同じく、流行唄から着想を得て作られた映画である。とはいえ松竹の牧歌的純愛ラブロマンスとは異なり、都会の若者の自由恋愛への渴望を描いた哀調の悲恋ものに変わっている。物語は、ある日、老舗のお嬢様(澤蘭子)が海で出会った大学生(里見明)に一目惚れする。二人は相思相愛になるが、結局、彼女は親の決めた結婚から逃れられず、好かぬ人と結婚する絶望から死んでしまう、というもの。唄はヒロインではなく、カフェーの女給役の歌川八重子が歌った。自由恋愛の不達成という点では『山中小唄』と同じだが、母に諭され諦めるのではなく、許婚制度から逃れられずに死ぬ点で、より因習的な悲恋と若者の衝動的感情が強調されている。カップルの出合いが水辺である点で、『船頭小唄』や『水藻の花』と同じであるが、舞台の中心はもはや牧歌的な田舎ではなく、カフェーのある都会に代わっている。『キネマ旬報』はこの映画を「一夜づけの際もの映画であるが」、「巧みに若き男女の生活の一端を描き出して居るので若い者には十分受ける要素を多量に持つて居る」(T13.21)と評価した。つまりこの映画は、唄と風景の相乗効果により若者の恋愛感情を描くという小唄映画のルールに則りつつも、カフェーというモダンな空間と、自由恋愛できない都会の若者の憂いを含んだ葛藤を描きだし、当時の若者を魅了したと考えられる。

ところで、小唄映画に対する批判がはじまるのは、この映画と唄が全国的に大ヒットしてからである。『籠の鳥』は、もともと千野薫が遊女をモチーフに作詞し、もと演歌師の鳥取春陽が作曲した唄に、映画化する際、監督の松本英一と脚色の佃血秋が歌詞を書き加えたものである。鳥取の曲は、東京音楽学校で洋楽を学んだ中山晋平の『船頭小唄』と比べ、演歌調で土臭い。しかし、これが空前の大ヒットとなり、小学校の子供までが歌いだしたため教育者側から批判が高まり、「亡国の歌」として禁止される。しかも、帝キネは『籠の鳥』で死んだはず

のヒロインを生き返らせ、続編『籠の鳥（後篇）』、姉妹篇『初恋の頃』を松本英一監督、澤蘭子あるいは歌川八重子主演で公開し、その成功で得た巨利をもとに日活、松竹、東亜からスターら百余名を引き抜いて世間を騒がせる。こういった事件が小唄映画に負のイメージを結びつけ、その結果、小唄映画は「成金映画」「愚劣極まる墮落映画」「パチルス映画」などと否定的に語られるようになったと考えられる。そして、その負のイメージに拍車をかけたのが関西の追従者たちであった。

〈追従者…日活京都第二部〉

帝キネの『籠の鳥』の成功に、最初に便乗したのは日活第二部京都の『新籠の鳥』（T13911）である。震災後、日活向島から日活京都に避難していた村田実と細川喜代松が共同監督した。この映画は許婚制度が障害となつて自由恋愛できない若い男女の葛藤を描き、水辺で劇的な展開が起こる点で『籠の鳥』と同じである。

当時は「喜劇あり悲劇あり活劇あり新派劇あり、尚口イド劇あり」「ウエイダウ・イン・リスト」劇ありという具合に観客に受ける要素が満載された映画と評価された（『キネマ旬報』T13101）。こういったハリウッドのジャンル映画の流用は、松竹キネマ研究所の中心人物・村田実によるところが大きいといえよう。なぜなら細川喜代松は新派映画の居城日活向島出身で、新劇を新派化したといわれる芸術座の『復活』をさらに新派化した『カチューシャ』後のカチューシャ『カチューシャ（復活）』を作った監督だからである。興味深いのは、この日活の小唄映画も、松竹キネマ研究所の映画劇の流れを汲む村田と新派映画（この場合は日活向島だが）の流れを汲む細山との交流によって生まれているということである。

日活は、この『新籠の鳥』のわずか九日後に『恋慕小唄』という、これまた『籠の鳥』同様、自由恋愛できない二人を描いた映画を、村田、細山に加えて、のちに傾向映画で名を馳せる鈴木謙作の共同監督で公開する。だが、当時の批評家には「流行が生んだ邪劇」と一蹴されてしまう（『キネマ旬報』T131011）。以後、日活は、砂田駒子主演のダンサー映画や森岩雄翻案の『椿姫』など音楽と関係する映画は作るものの、小唄映画は、木藤茂監督が『スキー小唄』や『波浮の港』

を作る昭和四年まで作っていない。

〈追従者…東亜甲陽映画〉

東亜甲陽映画の小唄映画はそれほど多くない。例えば、近松ものを映画化した山本嘉次郎監督の『恋慕小唄』（小唄タイトルは検閲で全削除）、高田稔作曲の唄を使った仁科熊彦監督の『白痴の唄』、衣笠貞之助監督の時代劇『関の夫婦松』などである。これらの映画は不倫もの、障害者もの、仇討ものというように、単なる美しい若者の自由恋愛の物語ではない。だが、こういった映画が小唄映画の幅を広げたことは確かである。なお、かつて石井漠一座の色男として活躍した東洋音楽学校出身の高田稔がここに所属していたこと、のちにPCLでエノケン映画を作る山本嘉次郎と榎本健一が大正十三、四年にこの東亜で出会っていたことは、小唄映画史の事象として指摘しておく。

〈松竹小唄映画の変化〉

小唄映画の老舗・松竹の動向は、これら関西の会社とは微妙に異なる。震災後、スタッフが蒲田に戻ったあと、松竹が小唄映画を作った形跡は見当たらない。過去にヒットした『船頭小唄』『水藻の花』『山中小唄』の小唄・音譜入り絵葉書売り出しただけである（『蒲田』T13611広告）。ところが、『籠の鳥』が大ヒットし、追従者があらわれ、小唄映画が若者の人気を博すと、再び力を入れはじめる。

まず松竹は、松竹御三家と呼ばれた牛原、池田、島津を使って、趣向の異なる小唄映画を集めた『小唄集』（T13101）を製作し、『小唄の松竹』というイメージを宣伝する。このオムニバス映画の第一話は絵葉書小唄に取材した山間の悲恋物語「鈴蘭」、第二話はカフェーに通う妻子もちの男の喜劇「ストトン節」、第三話はあえて帝キネの『籠の鳥』を意識した悲恋悲話「最新籠の鳥」である。それぞれ湯河原の山風景、カフェー、花柳界というように設定が異なっている。例えば、珍しい喜劇の小唄映画「ストトン節」は、女房と子供をほったらかしてカフェー通いをする男が、最後にカフェーの女給にふられ、実家に帰った女房にわびを入れて、もとのさやに納まるというお話。ヘストトン節へ六節のうち一節と二節をもとに脚色された。映画の山場は、カフェー通いの男が女給にふられる場面です。ストトン、ストトンと通わせて、今更厭とは胸欲な…」と第一節が文字字幕

で挿入される。男が女給と一緒に同じ節を歌うオーブニングと対比され、皮肉な効果がある。この第一節を除き、映画で挿入される歌詞はすべて替歌である。カフェーで客が歌う場面や女房が夫を待つ場面など、登場人物の心情を説明する内容の歌詞が文字字幕で挿入される。テンポの早い切り返しやクロスアップの多用といったハリウッド的な話法を用い、喜劇ながらも哀感漂う、まさに松竹の喜劇といった映画といえよう。公開当時は、「愚劣な速成品」だが「時代の人心のなかに流れて居る或る何物かをかきまぐ捉へ」たと評価され、興行的に大成功をおさめる(『映画と演技』T14.2.1, 30)。

さらに松竹は、牛原の『関の五本松』(T13.10.17)や池田の唄入り舞踊映画『嘆きの孔雀』、島津の小唄映画『城ヶ島の雨』と続けて公開し、小唄映画の幅を広げていく。とりわけ池田は、叙情的な女性映画『東京夜話 緋紗子の話』など出産後復帰した妻・栗島を主演に唄入りメロドラマを作った小唄映画の新たな展開をみせた。

また、池田の助監を務めた清水宏も『白菊の唄』『湖畔情話 すたれ者』、松井千枝子原作脚色主演の『春の雨』といった失恋と望郷をテーマとする上質な小唄映画を作り、批評家の北川冬彦に「しめやかな小唄映画」「なかなか器用なもの」と高く評価されている(『キネマ旬報』S27.11)。他に「下劣を誇る大久保」には珍しく「抒情味の豊かな作品」で小唄映画としては『白眉』といわれた大久保忠素の『ヴェニス船唄』(『蒲田』T15.11.1, 78)、帝キネの小唄映画で名を馳せた佃血秋が松竹で脚色した『五月雨の唄』、監督した『恋の鳥』など、哀愁や望郷、静寂のイメージを強化した小唄映画を作っていく。しかしその一方で、鈴木伝明主演の明朗学生スポーツ映画に小唄を挟んだ『感激時代』や軍事劇と小唄映画をミックスした『国境の唄』などその枠を超える小唄映画も作りはじめる。

このように震災前の歌う船頭夫婦の幸福な物語は、震災後、哀調を増す一方で、喜劇や活劇、メロドラマなどハリウッド的なジャンルの概念を取り込みつつ、各社それぞれに多様な展開をみせていったことがわかる。なかでも興味深いのは、小唄映画の二大製作会社であった帝キネと松竹の対照である。都会の悲恋ものを連作し批判される関西の帝キネに対し、関東の松竹は自然の風景を活かした、しめやかな小唄映画を作った批評家に高く評価されていた。当時の批評言説では、

松竹Ⅱ「老舗」、帝キネⅡ「成金」といった正負のイメージと結びつけられていたといえる。しかし、この批評言説における松竹の評価の高さは、社会的な衝撃の大きさの前に忘れ去られ、結局、日本映画史に小唄映画として叙述されることになるのは、帝キネの『籠の鳥』だったということになる。

6 小唄映画というジャンルの確立

本節では、「小唄映画」というジャンルが、批評空間において、いつ、どのように認識され、確立し、そして変化していったかを検討する。それによって小唄映画が、震災前後に突発的にあらわれた一時的な流行映画ではなく、むしろ昭和初期にジャンルとして興隆を極め、そして、それがのちの主題歌映画へと繋がっていくことを明らかにしたい。

「小唄映画」という言葉が雑誌『キネマ旬報』(T13.11)や『都新聞』(T13.10)で使われはじめるのは、前述した松竹の『小唄集』からである。小唄に取材した小品を集めた『小唄集』という映画タイトルから派生して「小唄映画」と呼ばれたと推察される。この映画以前は「流行小唄を取り入れた」、「流行小唄から脚色した」といった表現が使われていた。しかし、『小唄集』以降は、徐々に「小唄映画」という名称でくくられて表現されるようになる。やがて、この『小唄集』の前に作られた映画も含めて小唄映画と呼ばれるようになるのだが、とりわけ震災直後に大ヒットして世間を騒がせた『籠の鳥』が注目され、その結果、第二節で述べたように、小唄映画は『籠の鳥』からという定説ができあがったと考えられる。

この『籠の鳥』のヒットに便乗した同工異曲の映画が続出し、その後『キネマ旬報』では「営利のみを目的とした映画芸術を冒瀆する作品」(T13.11)などと批判されることが多くなる。しかし、そういった批判に反し、小唄映画は、当時かなりの集客力をもつ若者向け映画であったことも確かである。一九二〇年代初頭といえば、日活向島の革新派や新興の松竹蒲田が競って新しい映画劇を花咲かせようとした頃であり、その一方で高尚すぎる映画劇への反動として新派映画が

再び流行していた時代である。そういった状況下で小唄映画は大衆の求める映画として速成され、それが批評家に速成の際物と卑下される結果を招いたと考えられる。そして、この歪んだ認識が日本映画史に確かに存在していたはずの小唄映画を見失わせていく。

この大正末期にあらわれた「小唄映画」という概念がジャンルとして確立するのは昭和期に入ってからである。大正期の雑誌からは小唄映画という言葉は発見できても、その定義が議論された形跡は見当たらない。しかも流行唄に取材した唄入り映画であるにもかかわらず「小唄映画」のラベルが貼られていない映画も少なくない。ところが昭和四年になると、これまで曖昧に使われてきた「小唄映画」という言葉が映画雑誌でジャンルとして定義されはじめる。例えば小唄映画を映画史及び文化史的に分析する袋一平は、小唄映画を「物語はともかく、小唄情調をもたらずの目的」で「主題をそれぞれの小唄の一節に置き、これを適当なる瞬間に挿入」し「画面の進行の必然なる時期に：小唄を唄わせるもの」と定義している（『小唄映画流行る』『映画時代』S44.1.19）。

なぜ昭和四年に「小唄映画」が定義されたのか。主因はその大流行にある。つまり、小唄映画が大衆に人気を博すことで、類似したナラティブの映画が大量に生産され消費された。それによってそこで反復された属性がジャンルの「属性」として認識され、そしてその属性を有する映画の集合が量的な広がり、すなわちジャンルとして再認識されたと考えられる。

それではなぜ昭和四年に大流行したのか。さまざまな外的／内的誘因が考えられるが、当時の批評家はレヴューの勃興とアメリカにおけるトーキー旋風の噂をあげている。例えば「小唄映画流行る」のなかで袋一平は次のように述べている。

小唄映画発生の外的誘因として第一に考へられるのは、レヴューと称するものの流行だ。（『小唄映画流行る』『映画時代』S44.1.18）

昭和四年といえ、エノケンの参加したカジノ・フォーリーなどレヴュー団が次々と誕生し、浅草や新宿を中心に大きな文化的潮流を生み出す頃である。また高田雅夫舞踊団や川上貞奴舞踊団など映画常設館でレヴューの実演が人気を博す。さらに宝塚の『モン・パリ』が日本初のライندگانと麗しい階段レヴュー

をみせてセンセーションを巻き起こし、その歌舞伎座公演に松竹が刺激されて楽劇部を設立するのもこの頃である。確かにレヴューと小唄映画の大流行は同じ頃に起こっている。しかし、レヴューの勃興が小唄映画の流行につながったというよりむしろ、大衆によるジャズの大量消費が、ジャズを伴う形態の娯楽であるレヴューや小唄映画の人気をおおったと考えるべきであろう。この時代、モボやモガの生息地となるダンスホールやカフェーが大流行するのもやはり同じ理由だと考えられる。

トーキー旋風の噂についてはどうか。これについて袋一平は、アメリカのトーキーを「水鳥」にたとえ、その「水鳥」が飛び立った光景を「源氏の大軍襲来と間違えて逸走した平家の軍勢」が日本の小唄映画であると主張する。つまり、トーキーがやってくるというので、それらしいものを急遽、間に合わせて作ったのが小唄映画の流行となったといいたいのであろう。昭和四年、アメリカでは既にオール・トーキング、オール・シンギング、オール・ダンシングの時代を迎え、ミュージカル映画が大量生産されていた。日本でも『ブロードウェイ』や『ショウ・ボート』などがハリウッド発声映画の大作として続々公開され話題になる。トーキーの噂が日本の映画界を浮き立たせていたのは事実だ。小唄映画が、トーキーの噂はあれど設備無しといった日本の特殊な状況において、その代替品として大量生産されたと考ええることも可能である。

帰山教正もまた袋と同様の指摘をしている。トーキーに新芸術としての明るい未来を予見する帰山は小唄映画について次のように述べる。

されば諸君よ、小唄映画流行の際、日本のトーキーが不完全なることを惜しむ必要はない。トーキーの使命は決して小唄を入れる為に発展すべきものでは無いのだから。（『発声映画開発時代』『映画往来』S44.1.86）

つまり彼は、トーキーの本格化する時代に、トーキーの本質をよく考えていこうと主張する一方で、トーキーは小唄映画のためにはないと釘をさす。逆に読めば、トーキーが完全になれば芸術的な映画が作れるようになるから、小唄映画で、お茶を濁す必要はなくなるとも読める。要するに帰山もトーキーの代替品として小唄映画が流行したと考えていることがわかる。

ここで興味深いのは、当時の批評家が昭和四年の小唄映画の流行をトーキーの代替品、未熟なトーキーとみなしたことである。同時期のアメリカにおけるトーキー旋風と日本の状況を比べればかなり納得できる。しかし見逃してはならないのは、彼らが、大正期から小唄映画が既に存在した事実をあえて否定し、昭和四年以降の小唄映画のみに照明を当てていることである。この点に関しては、帰山とは逆に、小唄映画をトーキー娯楽映画の旗手と期待する杉本彰もまた同じである。昭和四年の『波浮の港』や『君恋し』などを例に「小唄映画の驚くべき出現は正に映画史の特筆すべき現象として記憶されなければならない」と指摘した上で、それ以前の「数種の類似的な映画」については「特に声を大にして小唄映画と称すべき筋合のものでは無かった」と否定してしまう（『歌と映画』『映画時代』S4.10.1, 8-12）。

このような過去の強引な否定はトーキーの噂の脅威をあらわすと同時に、この時期、小唄映画のモードが変化していたことを示すといえる。これについても袋一平が興味深い指摘をしている。

小唄情調は何処へ行った？映画の隅から隅まで尋ねても、恐らく情調のジョの字さえ見出すことは出来ないだろう。否、最小限度に於いて小唄を歌ふに必要なたった一場面すらも持たないのである。

袋は日活と帝キネの『波浮の港』を例に、それが小唄の主題を、あるいはその情調を映画化したものでなく、「有り合せの海岸に赴き、有り合せの人物を不自然に働かせ、そうして映画の始めと終りとに、小唄の字幕をダブらせた」にすぎないと批判する。

同じ年、杉本彰もまた、松竹小唄映画について同じような指摘をしている。

元々シナリオが歌曲を予想しないで作られたものであるし、映画それ自体は特別に歌曲の挿入を要しない訳である。映画自体とはさして連絡の無い歌謡が画面に重ねられて来る丈である。（『歌と映画』『映画時代』S4.10.1, 12）

両者とも昭和四年の小唄映画は、大正期と比べ、唄と映画の関係性が希薄であり、映画と主題を共有しない小唄が適宜挿入されているにすぎないと主張しているこ

とがわかる。つまり、小唄映画のモードが変化していたのである。そしてその変化が小唄映画の大流行を生み出したと考えられる。ではいったいそのモードはなぜ、どう変わったのか。言い換えれば、昭和四年の『波浮の港』『君恋し』『アラビアの唄』は、『船頭小唄』『水藻の花』『籠の鳥』など過去の小唄映画とどう違っていたのか。

小唄映画のモードの変化は、ラジオやレコードの普及により唄の消費構造が変わったことと関係する。昭和初期、ラジオ放送が普及し、パイオニアや特許、内外、ウォールド、カナリア、アサヒなど新レコード会社が次々と設立され、唄の市場が開拓される。また、ラッパ式より高音質な電気式吹き込みレコード（オルソフォニック）が流通し、音質が数段向上する。さらにポリドール、コロムビアなど外資系企業が国内生産を開始し、レコード価格が三〜七円／枚から、およそ一円五十銭に下がり、新盤レコードが定期的に発売され、その結果、唄の消費サイクルが急に短くなる。加えて昭和二年にはアメリカ資本100%の日本ビクターが登場し、流行歌手を抱えたアメリカ式ビジネスを展開しはじめる。そういった状況において昭和三年五月に発売された野口雨情作詞、中山晋平作曲の新民謡『波浮の港』は十万余枚の大ヒットとなり、唄を吹き込んだ佐藤千夜子がレコード歌手第一号となる。他に浅草でジャズつてた二村定一を起用したジャズ小唄『アラビアの唄』、『青空』、宝塚歌劇の『モン・パリ』、ジャズ調小唄『君恋し』や『東京行進曲』なども数万あるいは数十万枚のヒットとなる。

このように唄の消費構造が変化するなかで小唄映画の製作過程も変わっていく。大正末期ならば、最初に小唄が楽譜や絵葉書などで売り出され、そのあとレコード化され、映画化された。それに対し、レコード会社の競争が激化する昭和初期は、既存の唄をレコード化するだけでなく、レコードのために企画した新譜が毎月何枚もレコード化され、流行唄の伝播は以前よりずっと早く、サイクルも短くなる。この変化に合わせて小唄映画も新しい唄の宣伝力を最大限に利用するため、レコードのあとを追うように公開されるようになる。特に大ヒット曲の場合は映画各社の競作となった。例えば、『波浮の港』は河合、日活、帝キネ、東亜の四社、『君恋し』はマキノ、松竹、森本、日活、東亜、河合の六社による競作

である。

こういった状況下で小唄映画の製作は、小唄の主題の視覚化よりむしろ、小唄を入れた映画を手早く作ることに重点が置かれはじめる。例えば鳥取の砂丘にロケーションしたカフェー情話『砂漠に陽が落ちて』(S4.11.16)の監督・木藤茂は、

何にして、小唄映画は一つの時事映画と同じく、早く封切すると言ふのが第一条件です。〔近作の感想〕『映画春秋』S4.4.1)

と述べ、この映画の撮影が「唄の流行にはかなり遅れているので、本当に早く作らねばならなかった」と回顧する。つまりレコード小唄の流行サイクルが短くなると、小唄の主題をナラティヴ化することよりも、カフェーやキャバレーのような小唄を挿入できる場面を設定し、小唄を聞かせることが重要となる。その結果、袋や杉本映画が指摘したように、小唄の主題と映画のナラティヴとの結びつきが希薄になっていったと考えられる。言い換えれば、唄を消費することに比重がおかれた結果、唄から映画を作るのではなく、魅惑的な美男美女の映像に大衆を魅了する唄くつつける方式に変わったといえる。おそらく、こういった流れのなかで溝口健二監督の『東京行進曲』(S4.5.31)のような、初めからレコード会社とのタイアップで新譜を作り大宣伝する小唄映画があらわれ、それがのちの主題歌映画や歌謡映画へとつながっていったと考えられる¹⁰⁶⁾。

内容的にも、この『砂漠に陽が落ちて』は、新しいモードの小唄映画の典型といえる。この映画は、いわゆる「小唄情調」とは異質なイメージの混在する不思議な映画である。流行唄に取材し、カフェーを舞台に若い男女の三角関係を唄入りで描いた点で、それは大正期の小唄映画のルールを踏襲する。ところが、映画で使われたヘアラビアの唄は、これまでの小唄と趣きが異なる。

砂漠に陽が落ちて／夜となる頃

恋人よなつかしい／唄をうたおうよ

あの淋しい調べに／今日も涙流そう

恋人よアラビアの／唄をうたおうよ

この詞には砂漠の夕景、恋、なつかしさ、淋しさ、涙といった大正期の小唄映画を想起させるイメージが並んでいる。しかし、「アラビア」である。しかも、テン

ポの良い上がり調子で「唄をうたおうよ」が明るくりフレインされるのだ。

実際、この歌はアメリカのジャズ・ソングに堀内敬三が訳詞したもので、五音階、七五調といった従来の枠に囚われない、テンポの速いモダンな曲であった。その上、陽気な伴奏と暢気な二村定一の歌い方が余情や哀調とはかけ離れた軽快な雰囲気を作りだす。そこにあるのは日本映画に表象されたあからさまなアメリカニズムである。このあからさまなアメリカニズムが、これまでの小唄映画の概念と齟齬をきたし、不調和なおかしみを生み出していたと考えられる。そしてこの矛盾の混在にこそ大衆は惹きつけられていたのかもしれない。雑誌『映画時代』の読者・林逸馬は、小唄映画とアメリカニズムの関係について次のように述べている。

現代人の特徴は過労と神経衰弱と不眠症とだ。…そこへ海の彼方からアメリカニズムが急激に這入って来た。ナニ何んにも考えず、唄って踊っていりゃあいいぢやないかと言ふ安っぽい陽気な楽天主義が。そこでこの国に急に小唄映画が流行り出したのだ。〔映画時代』S4.12.1. 106)

ここで興味深いのは、昭和四年の時点で、アメリカニズムが大量に「這入って来た」と述べている点である。そもそも本節で取り上げたレヴュー、ダンスホール、カフェー、トーキー、ラジオ、レコードなど昭和初期に勃興した多くの娯楽は、アメリカから日本に持ち込まれたものである。しかもそれらはすべてジャズを消費する娯楽であった。こうした流れのなかで小唄映画もジャズを取り込みつつ変化し、時流ののって、当時の若い大衆の心を捉えたと考えられる。したがってこの時代に小唄映画がジャンルとして確立するということは、それはまさに小唄映画が当時の人々を魅了していたことの証なのである。

結びにかえて

以上、へうた」と映画の関係史のなかで、小唄映画の発生とその変遷の過程を見直してきた。その結果、小唄映画は、震災前後に突如としてあらわれ、約一年余りで消えてしまった大正末期の流行映画ではないことが明らかになった。

小唄映画は、映画渡来以降、日本の豊かな「へうた」の文化と無声の映画との多様かつ複雑な関係の上に、ハリウッド映画の話を新派化したひとつの表象として、創立まもない松竹で誕生した。それが震災後、伊藤大輔ら重要人物の関西入りに伴い、帝キネ、そして松竹を中心に次々と作られていく。その過程で小唄映画は、ハリウッド映画の多様なジャンルを取り込みつつ、さまざまな変種を生み出していったといえよう。やがて日本文化が大量のアメリカ文化と接触し衝突する昭和初期、新しい唄をめぐるさまざまな娯楽の勃興とともに、小唄映画も唄を消費する娯楽のひとつとして大流行する。そしてその大流行の結果、小唄映画は日本映画のジャンルとして確立されるのである。

小唄映画は、いわゆる「無声映画」時代の産物である。それゆえ唄との関わりにおいて議論されることがあまりなかったのかもしれない。しかし、小唄映画は「へうた」と切り離して考えることのできない無声映画である。そもそも、これまでの映画史が視覚芸術として語り続けてきた無声映画は、音と切り離して語ることのできない映画たちなのかもしれない。なぜなら映画は、その渡来以降、常に音とともに受容されてきたからである。動く映像を写す見世物であった映画が、常設館という雑多な寄せ集め空間において、長唄や義太夫、浪花節、琵琶、旧劇、新派、新劇といったさまざまな先行芸能と結びつき、その過程で音との関係をも取り込んでいった。その一方でハリウッド映画やジャズに代表されるアメリカニズムを積極的に日本化し、内在化していったのである。

この小唄映画史に象徴されるように、日本映画における音と映画の豊かな関係を明らかにするには、無声／発声あるいは映画／演劇、唄／語り物などといった従来の枠を越えた分析こそが必要である。すなわち日本映画史は、こういった二項対立に囚われない、新たな音と映画の関係史を辿り直されなければならないのである。

凡例

・「へうた」と表記する以外の「へ」は唄の題名を示す。

・年代は西暦、年は和暦を使用。映画、演劇、雑誌のタイトルに続く括弧内の英数字

は公開／公演日あるいは発行日を表す。記号のMは明治、Tは天正、Sは昭和を示す。例えば、(蒲田 T67.8)とある場合、雑誌「蒲田」の大正六年七月八日号一頁を意味する。なお公開／公演日は文脈上必要と思われる場合のみ記入した。

ルビは特に特殊な読みの場合のみつけた。

注(1)

本論では「へうた」を唄、歌、邦楽、洋楽、流行唄、流行歌など、常設館上映の際、映画に結びつけて発せられた音のすべてを含むものという特殊な意味で使う。また、邦楽の定義としては不適切であるが便宜上、語りもの(浪花節、義太夫、琵琶)もここに含める。本論で「唄」はいわゆる三味線に合わせて歌う唄の他に、日本化した三弦風にした西洋音階の唄という意味で使っている。一方「歌」は「西洋的」なニュアンスを強調した言葉として使う。なお「流行唄」と「流行歌」の違いもこれに準ずるものとする。ただし、「うたう」という行為に関しては、すべて「歌」という漢字で統一した。

(2)

「小唄映画」の歴史的定義は第六節で述べるが、ここで簡単にその形式的特徴と上映形態を述べておく。

- ・映画の主題を小唄の詞に取材し、その小唄を映画の適当な瞬間に挿入する。
- ・多くの場合、人口に膾炙した流行唄から着想を得て脚色した映画である。
- ・流行唄をそのまま使う場合もあれば、詞や曲を替える場合もある。
- ・詞は字幕画面で挿入されるか、人物や風景の画面にオーバーラップされる。
- ・伴奏は、始終演奏するか、物語の始めと終わりなど必要箇所適宜演奏する。
- ・適当な歌手やレコードを使うか、あるいは弁士が歌って観客に唄を聞かせる。
- ・唄入絵巻書や楽譜、レコードなど、映画以外の媒体でも宣伝された。

(3)

女役者から日本の「活動写真の女優として先鞭をつけた優」(『活動写真雑誌』T4.12.10.63)。浅草の娘芝居興行で活躍。Mパター商会の第一作目『曾我兄弟狩場の曙』から映画出演。大正元年、日活設立の少し前にMパターを退き、大阪の敷島商會に参加。大正二年五月末、敷島が弥滴登音影に合併されると、大阪の常磐座で連鎖劇に出演。大正四年から東京の神田劇場で座頭として活躍。昭和二年九月に引退する(『読売新聞』S21.1.15)。

(4)

明治四十二年以前、映画と実演を結びつけた試みに、明治三十七年三月三日真砂座の伊井蓉峰による戦争劇『征露の皇軍』(海戦の場で海軍演習の外国映画を使用、人物不在)などがある。

(5)

連鎖劇衰退の誘引は、大正六年七月に警視庁が防災を理由に連鎖劇を禁止したこと、下火になった新派劇から俳優が流れ込み連鎖劇が芝居式すぎてつまらなくなったことなどがあげられる。

- (6) 明治末期から大正期にかけて浪花節の人氣が高くなる。明治期のレコード盤数は長唄四十五、義太夫二百六、浪花節六十一であったが、大正期になるとそれぞれ十一、十九、八十九と、浪花節が長唄、義太夫を圧倒する(倉田、121)。
- (7) レコード式発声器は、部分的に音を抜くことができない、回転を一定に保たなければならぬ、フィルムが六分以上の場合レコードを交換する必要があるため映画との同期がとりにくいなどの欠点があり、映画の変化に適應できなくなったと考えられる。
- (8) 明治・大正期の日本映画には新派映画と旧劇映画がある。前者の時代設定は明治から大正、後者は江戸時代である。小唄映画は基本的に大正期以降を扱うがゆえに新派の系譜に属する。そもそも新派は明治三十年代頃から高級化していく過程で下座音楽を取り入れていった演劇である(大笹 a 64・69)。このことから新派映画とへうたとの関係は小唄映画を考える際、重要な示唆を与えてくれると考えられる。
- (9) 松竹キネマ研究所の映画劇は、帰山教正の映画芸術協会、田中栄三を中心とした日活向島第三部、谷崎潤一郎を中心とした大正活映といった日本における純映画劇の流れに属する。実際、当時の記事に松竹蒲田の映画劇を「純映画劇」と呼んだ例も少なくない。
- (10) 原題は「枯れすすき」。大正十一年九月発行の『最新流行歌集』には同じ唄が「船頭小唄」と記載されている。このことから両方の名称が通用していたと考えられる。なお大阪のハヤカワ芸術映画も「枯れすすき」をもとに「利根川情話 枯れすすき」を製作した。
- (11) 帝国キネマ演芸株式会社(大正九年五月創立)。大正八年十二月、天活(大正三年三月十七日創立)が国活(大正八年十二月十六日創立)に買収された際、天活大阪支店の山川吉太郎が大阪に山川演劇商行を起こし、その後、松井伊助の資本を得て設立した。小阪撮影所には監督の中川紫朗や撮影の大森勝、唐澤弘光、旧劇の風璃徳一派などがいた。大正十二年、芦屋現代劇撮影所を設立、監督に賀古残夢、松本英一、俳優に歌川八重子、松本泰輔、里見明らが参加。震災後、規模を拡大し、監督の伊藤大輔、若山治、脚本の佃血秋、俳優の根津新、澤蘭子らを迎え大量生産を開始する。
- (12) 同コンビで作った唄入り映画『落城の唄』はシェイクスピアの『マクベス』を翻案した時代劇超大作。野外撮影、逆光線など唐澤弘光の凝った撮影が評価された(『帝キネ画報』T1321・4)。娘(潮みどり)が歌うと、きまって城が落ちるという設定で、『キネマ旬報』の批評では「落城の唄を長々と聞かされるのに弱った」(T133)とある。
- (13) 大正十一年十二月に八千代生命保険会社が兵庫県阪急沿線の甲陽公園内に衛生

思想宣伝映画など自社宣伝映画の製作を目的として設立。大正十三年二月から撮影を開始。六月にマキノ映画と合併し、甲陽撮影所と京都の等持院撮影所で映画製作。俳優にはロス帰りの岩城友明、島田健吉、中村園枝、東八重子(絵島千歌子)、オペラ界から歌川り子、監督には松竹からきた森要、教育映画の山根幹人、浅草オペラ作者の古海卓二、村越章三郎、徳永フランクなどがいた。

- (14) 大正十三年、大阪市内にパウリスタなどのダンスホールが次々と開店するが、昭和二年のクリスマスに最後にすべて営業禁止となる。その結果、井田一郎らジャズバンドの楽士が東京へ移り、加えて東京に日米ダンスホール、フロリダ、和泉橋、九段、国華などが開場し、興隆を極める。

- (15) 映画各社が同じ原作を題材に、違うキャストで映画化し、ほぼ同じ時期に競って公開する興行の慣例。現在はもう行われていない。小唄映画では、『波浮の港』を皮切りに昭和四年の『君恋し』『浪花小唄』、昭和八年の『涙の渡り鳥』『島の娘』、昭和九年の『さくら音頭』などがある。

- (16) 菊池寛が雑誌『キング』に昭和三年六月から四年十月まで連載した小説を、連載終了前に映画化。小唄は作詞の西条八十と作曲の中山晋平が、この映画のために作った。西条八十は早稲田大学フランス文学の教授。昭和三年、岡田嘉子主演『椿姫』に「マノン・レスコオの唄」を作詞したのがきっかけで業界入りし、『愛染かつら』の主題歌など、モダンな歌詞の流行歌を数多く書いた。

- (17) 田中純一郎は『東京行進曲』『君恋し』『砂漠に太陽が落ちて』を例に、映画会社でレコード会社と提携して、映画を「主題歌入り」で作り、レコードを発売したと述べている(田中 b 154)。しかし、両者が提携したのは『東京行進曲』が最初であり、それ以前に作られた『君恋し』や『砂漠に太陽が落ちて』は、はじめから提携していたわけではない。加えて、これらの映画が当時「小唄映画」と称されていた事実を無視して、「主題歌入り」映画と呼び、小唄映画の製作を大正末期に限定してしまっている点は、やはり田中の誤りと指摘せざるをえない。

引用文献

- 飯島正『日本映画史』上巻、白水社、一九五五年。
- 岩崎昶『日本現代史体系 映画史』東洋経済新報社、一九六一年。
- 大笹吉雄『日本現代演劇史』
- a 明治・大正篇、白水社、一九八五年。
- b 大正・昭和初期篇、白水社、一九八六年。
- 岡田晋『日本映画の歴史』ダヴィッド社、一九六七年。
- 倉田喜弘『日本レコード文化史』東京書籍、一九七九年。
- 小松弘『物質としての映画のための序——無声映画における形式と現実』、宇波彰監修

『新しい映画史を考える』大学セミナーハウス、一九九八年。
坂本正編『日活四十年史』日活、一九五二年。

佐藤忠男『日本映画史』第一巻、岩波書店、一九九五年。

竹中芳『日本映画縦断』第一巻、白川書院、一九七四年。

田中純一郎『日本映画発達史』

a 第一巻、中央公論社、一九七五年。

b 第二巻、中央公論社、一九七六年。

徳川夢声『夢聲半代記』資文堂、一九二九年。

永山武臣監修『松竹百年史』映像資料・各種資料・年表篇、松竹、一九九六年。

筈見恒夫『映画五十年史』創元社、一九五二年。

平野健次、上参郷祐康、浦生郷昭監修『日本音楽大事典』平凡社、一九八九年。

富士田元彦『現代映画の起点』紀伊国屋書店、一九六五年。

細川周平『小唄映画の文化史』、斎藤綾子他編『シネマとどん』第一号、

日本映画史研究会、二〇〇二年。

陸奥廣吉『東京に於ける活動写真』、一九一八年。『毛筆、頁番号ナシ』

山口亀之助『レコード文化発達史』第一巻、録音文献協会、一九三六年。

山本喜久男、岩本憲児他『世界の映画作家31 日本映画史』キネマ旬報社、一九七六年。

吉山旭光

a 武田允孝編『日本映画界事物起源』シネマと演芸社、一九三三年。

b 『日本映画史年表』映画報國社、一九四〇年。

四方田犬彦『日本映画史100年』集英社、二〇〇〇年。

映像資料

「ストロン節」(「小唄集」松竹蒲田、大正十三年十月一日、電気館封切、二十二分)

監督脚色 池田義信、撮影 長井信一、職工 忠吉 新井淳、女房 おみの 飯田蝶子、

倅 清一 小藤田正一、カフェーの女給 東栄子、その情夫 伊志井寛

小唄映画一覽表

| 公開年月日 | 題名 | 巻数 | 会社 | 封切館 | 原作ほか | 監督 | 主演 | 分類 | 唄 | 特記事項 |
|-----------------|----------------------|----|-----------------|------------------------|----------------------------|--------------|------------------------------------|----|--|---|
| 大正十一年 一月八日 | 水郷情話 船頭小唄 | 四 | 松竹蒲田 | 麻布松竹館 | (原) 伊藤大輔 (撮) 水谷文次郎 | 池田義臣 | 栗島すみ子、 岩田祐吉 | 映画 | 〈船頭小唄〉(詞) 野口雨情 (曲) 中山晋平(歌) 中山歌子 | 潮来口ケ。 唄好きの美しい村娘を巡る三角関係。土浦口ケ。 |
| 大正十一年 七月一日 | 水郷情話 水郷の花 | 五 | 松竹蒲田 | 浅草電気館 | (原) 伊藤大輔 (撮) 水谷文次郎 | 池田義信 | 栗島すみ子、 岩田祐吉 | 映画 | 〈水郷の花〉(詞) 伊藤大輔 (曲) 中山晋平(歌) 中山歌子 | 唄好きの美しい村娘を巡る三角関係。土浦口ケ。 |
| 大正十一年 十月十日 | 温泉情話 山中小唄 | 五 | 松竹下加茂 | 大阪松竹座(十月 二十六日赤坂帝国館) | (原) 石川白鳥 (撮) 桑原良郎 | 小澤得二 | 梅村孝太郎、 岡田宗太郎 | 映画 | 〈山中小唄〉 俗謡 | 山中口ケ。 |
| 大正十三年 五月五日 | 流浪の旅 | 五 | 帝キネ声屋 | 浅草遊楽館 | (原) 小国比沙志 (撮) 唐澤弘光 | 若山治 | 松本泰輔、 里見明 | 映画 | 〈流浪の旅〉(詞) 後藤紫雲 (曲) 宮島郁芳(歌) 中山歌子 | 寺川信「映画及映画劇」(大正十五年五月発行)で小唄映画と分類されている。 |
| 大正十三年 二月十五日 | 落城の唄 | 九 | 帝キネ小阪 | 大阪芦辺劇場 | (原) 小国比沙志 (撮) 唐澤弘光 | 里見明 | 潮みどり | 映画 | 〈落城の唄〉(歌) 中山歌子 | 「マクベス」の翻案。「蜘蛛巣城」を思わせる。潮みどりは帝キネ小唄映画常連。 |
| 大正十三年 五月十五日 | 七日恋して | 七 | 帝キネ声屋 | 浅草遊楽館 | (撮) 大森勝 | 松本英一 | 里見明、 高田稔 | 映画 | 〈七日恋して〉(詞) 松本英一 (曲) 高田稔 | 曲馬団もの。 |
| 大正十三年 五月十九日 | 孤島哀話 小豆島 | 六 | 帝キネ声屋 | 大阪映画倶楽部 | (原) 中川紫朗 (脚) 中川紫朗 | 中川紫朗 | 里見明、 高田稔 | 映画 | 〈七日恋して〉(詞) 松本英一 (曲) 高田稔 | 「唄」野口雨情作詞。小豆島口ケ。 |
| 大正十三年 八月十四日 | 籠の鳥 | 六 | 帝キネ声屋 | 大阪芦辺劇場 | (原) 中川紫朗 (脚) 中川紫朗 | 松本英一 | 里見明、 高田稔 | 映画 | 〈籠の鳥〉(詞) 千野薫 (曲) 鳥取春陽 | 若者に十分受ける要素が多いと評された。 |
| 大正十三年 九月十日 | 枯れすすき | 四 | ハヤカワ芸 術映画製作所 | 大阪芦辺劇場 | (原) 松屋春翠(脚) 佃 血秋(撮) 大森勝 | 松本英一 | 里見明、 高田稔 | 映画 | 〈枯れすすき〉(詞) 野口雨情 (曲) 中山晋平 | 美しい利根川河畔の村、美しい娘に恋する若者の悲恋物語。帝キネとの違いを出すためか、喜劇、悲劇、活劇、新派、ロイド劇のミックス。 |
| 大正十三年 九月十日 | 新籠の鳥 | 六 | 日活 京都第一部 | 京都帝国館、 関西日活系各館 | (脚) 村田実、細川 喜代松 | 村田、細川 | 浦辺糸子、 葛木香一 | 映画 | 〈恋慕小唄〉 (鈴蘭、ヘストン節) (詞・曲) 添田さつき(「籠の鳥」) | チャップリンの「巴里の女性」と類似。 |
| 大正十三年 九月十日 | 恋慕小唄 | 六 | 日活 京都第一部 | 京都帝国館 | (原) 村田実 (脚) 村田喜代松 | 鈴木謙作 | 岡島艶子、新井淳、 若菜馨 | 映画 | 〈鈴蘭、ヘストン節〉 (詞・曲) 添田さつき(「籠の鳥」) | 松竹御三家による小唄映画集。「ヘストン節」は珍しく喜劇第二話には「籠の鳥」を使用。 |
| 大正十三年 十月十日 | 小唄集(鈴蘭スト ン節最新編)の鳥 | 四 | 松竹蒲田 | 浅草電気館 | (脚) 牛原虚彦、池田義 信(撮) 落合浪雄 | 牛原、池田、 島津 | 岡島艶子、新井淳、 若菜馨 | 映画 | 〈関の五本松〉 俗謡 (詞・曲) 添田さつき(「籠の鳥」) | 時代劇小品第三編。仇討恋愛もの。柔らかな淡い哀愁情緒、目のさめる美しさ。 |
| 大正十三年 十月十日 | 関の夫婦松 | 六 | 東亜キネマ (等持院) | 大阪 | (脚) 澤田晚紅 | 衣笠貞之助 | 片岡市太郎 | 映画 | 〈関の五本松〉 俗謡 (詞・曲) 添田さつき(「籠の鳥」) | 「籠の鳥」の続編。死んだお糸が実は生きていたという設定。漁村に住む若い男女五人の恋愛。男がひとり恋をあきらめて村を出て完。 |
| 大正十三年 十月十五日 | 籠の鳥(後篇) | 五 | 帝キネ声屋 | 大阪芦辺劇場 | (脚) 千野薫 (撮) 大森勝 | 松本英一 | 里見明、若井信男、 梅村孝子、 押本映治 | 映画 | 〈籠の鳥〉 替歌 (詞・曲) 北原白秋 | 「恋慕」の「小豆島情話」という題名でも公開。小豆島口ケ。評価は高かった。 |
| 大正十三年 十月十七日 | 関の五本松 | 七 | 松竹蒲田 | 浅草電気館 | (原) 落合浪雄 (撮) 水谷文次郎 | 牛原虚彦 | 梅村孝子、 押本映治 | 映画 | 〈関の五本松〉 俗謡 (詞・曲) 北原白秋 | 東京高等商船学校の学生歌「白菊の唄」を挿入した学生もの。 |
| 大正十三年 十月二十日 | 恋慕小唄 | 六 | 東亜甲陽 | 神戸有楽館 | (原) 曾根純三 | 山本嘉次郎 | 関探 | 映画 | 〈恋慕小唄〉 (詞・曲) 北原白秋 | 松竹に先立って急いで完成された。伊藤のセンチメンタリズムが強く出た佳作。 |
| 大正十三年 十月二十日 | 白菊の唄 | 五 | 松竹蒲田 | 浅草松竹館 | (脚) 清水宏 | 清水宏 | 国島昇、 里見明、若井信男、 梅村孝子、 押本映治 | 映画 | 〈白菊の唄〉(詞・曲) 神長睦月 (曲) 梁田貞 | 日本舞踊の舞台裏恋愛もの。栗島が孔雀の衣装で踊り、歌詞が挿入される。 |
| 大正十三年 十月二十日 | 城ヶ島 | 六 | 帝キネ声屋 | 大阪芦辺劇場 | (撮) 大森勝 | 伊藤大輔 | 歌川八重子 | 映画 | 〈城ヶ島の雨〉(詞) 北原白秋 (曲) 梁田貞 | 都会の学生と宿の娘の恋と死。伊藤に比べ、小唄の扱いが拙いと批判された。 |
| 大正十三年 十月二十日 | 嘆きの孔雀 | 八 | 松竹蒲田 | 浅草電気館 | (原) 福田正夫 (脚) 武田兎 | 池田義信 | 栗島すみ子 | 映画 | 〈嘆きの孔雀〉(詞) 福田正夫 (曲) 中山晋平 | 淋しい村の白痴娘が歌う子守唄。もと石井漢座の色男・高田稔が作曲。 |
| 大正十三年 十月二十日 | 城ヶ島の雨 | 四 | 松竹蒲田 | 浅草電気館 | (原) 桑原良郎 (撮) 桑原良郎 | 島津保次郎 | 中浜三三 | 映画 | 〈城ヶ島の雨〉(詞) 北原白秋 (曲) 梁田貞 | 籠の鳥の姉妹篇。 |
| 大正十四年 四月二十九日 | 白痴の唄 | 五 | 東亜甲陽 | 大阪第朝日劇場 | (原) 脚) 吉岡長治 | 仁科熊彦 | 金谷たね子、都賀登、 高瀬実 | 映画 | 〈白痴の唄〉(曲) 高田稔 | 前半は新派、後半は小唄映画の型。松竹の「船頭小唄」をお涙頂戴に。 |
| 大正十四年 四月三十日 | 初恋の唄 | 六 | アシヤ現代 | 大阪芦辺劇場、い ろは座、高千代座 | (脚) 松屋春翠 | 松本英一 | 歌川八重子、 松本泰輔 | 映画 | 〈初恋の唄〉(詞) 野口雨情 (曲) 鳥取春陽 | 十和田湖、男に恋した娘が都会へ。カフエの片隅、悲しい女の唄で完。 |
| 大正十四年 六月十五日 | 女夫船頭 | 六 | アシヤ現代 | 浅草電気館 | (原) 大森勝 | 松本英一 | 松井千枝子、 秋田伸一、 里見明 | 映画 | 〈女夫船頭〉(詞) 野口雨情 (曲) 鳥取春陽 | 愛と湖と唄の三点セット。娘が岩上で「水郷の唄」を歌って完。 |
| 大正十四年 八月十四日 | 湖群情話 すたれ者 | 六 | 松竹蒲田 | 浅草電気館 | (原) 小国比沙志 (脚) 松本、堀澤弘光 | 松本英一 | 里見明、 高田稔 | 映画 | 〈すたれもの〉(詞) 野口雨情 (曲) 鳥取春陽 | 伊藤大輔の小唄映画を想起させると評された。 |
| 大正十四年 九月三日 | 水郷の唄 | 六 | 帝キネ声屋 | 大阪芦辺劇場 | (原) 小国比沙志 (脚) 松本、堀澤弘光 | 松本英一 | 里見明、 高田稔 | 映画 | 〈水郷の唄〉 | |
| 大正十五年 二月十日 | 巡礼小唄 | 六 | 帝キネ声屋 | 神戸相生座 | (原) 小国比沙志 (脚) 松本、堀澤弘光 | 大森勝 | 里見明、 高田稔 | 映画 | 〈水郷の唄〉 | |

| 公開年月日 | 題名 | 巻数 | 会社 | 封切館 | 原作ほか | 監督 | 主演 | 分類 | 唄 | 特記事項 |
|-----------------|---------------|----|---------------|-------------------------|------------------------|-------|--------------------|----|---|---------------------------------------|
| 大正十五年 七月一日 | 五月雨の唄 | 八 | 松竹蒲田 | 浅草松竹館 | (原)脚 佃血秋 堀小田漢太郎 | 重宗務 | 柳さく子 | 映画 | 〈五月雨の唄〉 (曲) 高木青葉 | 信州千曲の上流河畔、美しい娘、自由恋愛、失恋、最後は唄で完結。 |
| 大正十五年 七月十四日 | ヴェニス船唄 | 八 | 松竹蒲田 | 浅草松竹館 | (脚) 大久保忠素 堀杉本正次郎 | 大久保忠素 | 佐々木清野、 秋田伸一 | 映画 | 〈ヴェニス船唄〉(詞) 後藤紫雲 (曲) 高木青葉 | 蒲田小唄映画としては白眉といわれた。 |
| 大正十五年 七月二十七日 | 心の唄 | 五 | 帝キネ現代 | 神戸相生座 | (脚) 大森勝 | 大森勝 | 歌川八重子、 澤蘭子 | 映画 | 〈ハートソング〉 | 流行歌ハートソングを取り入れた花柳情話。 |
| 昭和二年 三月四日 | 東京夜曲 緋紗子の話 | 八 | 松竹蒲田 | 浅草電気館 | (原) シメツツラー 翻案 吉田武三 | 池田義信 | 栗島すみ子 | 映画 | | 『恋愛三昧』の翻案、美しい娘義太夫が主人公。 |
| 昭和二年 五月十一日 | 國境の唄 | 五 | 松竹蒲田 | 浅草電気館 | (原) 篠山吟葉 堀佐々木太郎 | 篤見丈夫 | 田中絹代、 押本映治 | 映画 | | 軍事劇と小唄映画をくつけた。 |
| 昭和二年 六月二十三日 | 春の雨 | 六 | 松竹蒲田 | 浅草電気館 | (原) 松井千枝子 堀佐々木太郎 | 清水宏 | 松井千枝子 | 映画 | 〈春の雨〉(詞) 相馬御風 (曲) 中山晋平 (歌) 松井千枝子 | 松井千枝子が愛唱していた小唄をもとに書いた。 松井の独唱場面あり。 |
| 昭和二年 九月十三日 | 恋の鳥 | 七 | 阪妻太泰 | 浅草松竹館 | (原) 佃血秋 | 佃血秋 | 森静子、 水室徹平 | 映画 | 〈恋の鳥〉(詞) 佃血秋 (曲) 中山晋平 | 北国の海、避暑地であった学生と令嬢の失恋もの。 |
| 昭和三年 三月一日 | 感激時代 | 七 | 松竹蒲田 | 浅草電気館 | (原) 畑耕一 堀水谷文次郎 | 牛原虚彦 | 鈴木明、松井千枝子、 田中絹代 | 映画 | 〈感激の歌〉 | 朗らかな学生スポーツ劇。 |
| 昭和三年 四月七日 | 浅草行進曲 | 五 | 松竹蒲田 | 浅草電気館 | (原) 野村芳亭 堀小田漢太郎 | 野村芳亭 | 松井千枝子、 藤野秀夫 | 映画 | 〈浅草行進曲〉(詞) 道頓堀行進曲 の替え歌、(詞) 多岐谷素一 (曲) 塩尻精八 | 『道頓堀行進曲』と配役、劇筋が同じ。しかし浅草ロケ。 |
| 昭和三年 七月十四日 | 道頓堀行進曲 | 五 | 松竹蒲田 | 浅草電気館 | (原) 野村芳亭 堀小田漢太郎 | 野村芳亭 | 松井千枝子、 藤野秀夫 | 映画 | 〈アラビアの唄〉(訳詞) 堀内敬三 (曲) フィッシャー (歌) 二村定一 | カフエーの女給の恋、道頓堀ロケ。 |
| 昭和三年 十月十六日 | 砂漠に陽が落ちて | 六 | 日活現代 (大將軍) | みやこ座、富士館 | (原) 山本嘉次郎 | 木藤茂 | 瀧花久子 | 映画 | 〈アラビアの唄〉(訳詞) 堀内敬三 (曲) フィッシャー (歌) 二村定一 | カフエーもの。 |
| 昭和三年 十月二十五日 | 波浮の港 | 七 | 河合現代 | 神戸菊水館 | (原) 黒田千吉郎 | 松本英一 | 環歌子、 里見明 | 映画 | 〈波浮の港〉(詞) 野口雨情 (曲) 中山晋平 (歌) 佐藤千夜子 | 『新しい小唄映画』。小唄映画製作チームの嚆矢。 |
| 昭和四年 二月十五日 | 波浮の港 | 六 | 日活現代 (大森) | みやこ座、富士館 | (原) 川口松太郎 脚 小林正、如月敏 | 木藤茂 | 徳川良子 | 映画 | 〈波浮の港〉(詞) 野口雨情 (曲) 中山晋平 (歌) 佐藤千夜子 | 岡田嘉子一座の舞台の映画化。漁村が舞台。 |
| 昭和四年 二月十五日 | 波浮の港 | 七 | 帝キネ現代 | 大阪南座劇場、神戸 相生座、京都八千代館 | (原) 武田徳倫 堀塚越成治 | 大森勝 | 高津愛子、 藤間林太郎 | 映画 | 〈波浮の港〉(詞) 野口雨情 (曲) 中山晋平 (歌) 佐藤千夜子 | 鳥の娘と都会に出た恋人の悲恋。 |
| 昭和四年 二月二十日 | 波浮の港 | 五 | 東亜現代 | 大阪パルク劇場 | (原) 佃血秋 | 根津新 | 歌川るり子、 高田稔 | 映画 | 〈波浮の港〉(詞) 野口雨情 (曲) 中山晋平 (歌) 佐藤千夜子 | 『第七天国』を脚色。カフエーもの。 |
| 昭和四年 二月二十日 | アラビアの唄 | 五 | マキノ現代 | 大阪南座、朝日、神戸 二葉館、京都キネマ | (原) 川浪良太 | 川浪良太 | マキノ智子 | 映画 | 〈アラビアの唄〉(訳詞) 堀内敬三 (曲) フィッシャー (歌) 二村定一 | 『都の女』を改題。カフエーもの。 |
| 昭和四年 三月一日 | 君恋し | 五 | マキノ現代 | 浅草観音劇場 | (原) 陣出達男 | 川浪良太 | 松浦榮枝 | 映画 | 〈君恋し〉(詞) 時雨音羽 (曲) 佐々紅華 (歌) 二村定一 | 大入り満員。カフエーもの。 |
| 昭和四年 三月一日 | 君恋し | 六 | 松竹蒲田 | 神戸菊水館 | (原) 島津保次郎 | 島津保次郎 | 島田嘉七 | 映画 | 〈君恋し〉(詞) 時雨音羽 (曲) 佐々紅華 (歌) 二村定一 | 渡辺篤、吉川英蘭の喜劇的演技と、物語のまとまりが 評価された。 |
| 昭和四年 三月六日 | 君恋し | 五 | 森本登良男プロ | 神戸菊水館 | (原) 布上みつ子 | 光田比登志 | 夢路小夜子 | 映画 | 〈君恋し〉(詞) 時雨音羽 (曲) 佐々紅華 (歌) 二村定一 | カフエーもの。 |
| 昭和四年 三月八日 | 君恋し | 六 | 河合現代 | キネマ倶楽部 | | 丘虹一 | 環歌子、 葉山純之輔 | 映画 | 〈君恋し〉(詞) 時雨音羽 (曲) 佐々紅華 (歌) 二村定一 | 尽くした男が富豪の令嬢と結婚し、カフエーの女給と なる悲しい女の話。 |
| 昭和四年 三月八日 | 君恋し | 七 | 日活現代 (大森) | みやこ座、富士館 | (原) 野村雅延 | 三枝源次郎 | 島耕一、 瀧花久子 | 映画 | 〈君恋し〉(詞) 時雨音羽 (曲) 佐々紅華 (歌) 二村定一 | 『字書き娘系図』を改題。 |
| 昭和四年 五月二十日 | 東京行進曲 (大森) | 十 | 日活現代 (大森) | みやこ座、富士館 | (原) 菊池寛 | 溝口健一 | 夏川静江、 小杉勇 | 映画 | 〈東京行進曲〉(詞) 西條八十 (曲) 中山晋平 (歌) 佐藤千夜子 | 雑誌「キング」連載。 |
| 昭和四年 七月六日 | 君恋し | 七 | 東亜時代 | 大阪敷島倶楽部 | (原) 佃血秋 | 仁科熊彦 | 雲井龍之介 | 映画 | 〈君恋し〉(詞) 時雨音羽 (曲) 佐々紅華 (歌) 二村定一 | 時代劇。 |

(備考)
*この表は本論で言及した小唄映画あるいは唄入り映画を覧にしたものである。ただし、大正十一年以前の唄入り映画については割愛した。
*「分類」の項目には映画公開当時の『キネマ旬報』映画評などで「小唄映画」という言葉が使われていたかどうかを参考までに記した。