

大正期の日本映画における伴奏音楽の 「洋楽化」と純映画劇運動

柴田 康太郎

序

「日本映画の伴奏に西洋曲を入れ」るのは「日本映画の映画劇化して行くのに伴った当然の結果」である。批評家の佐藤泰雄は1923年の『活動画報』のなかでそのように記している¹。1922年6月の『朝日新聞』には、「日本映画劇奏楽の改造は当然行はれねばならぬ」と主張する読者投稿が掲載されている。「従来の日本楽器も使ひ處によつてはいゝがあの音の貧弱には困る」ので、「洋楽器を用ひて日本映画劇に適する奏楽を必要とする」というのである²。こうした発言が示唆するように、現代ありふれている西洋音楽による日本映画の伴奏が広まったのは1920年代前半のことだったようである。そして、先の引用中の「映画劇」や「活動写真劇」という語からは、この伴奏音楽の「洋楽化」の動きが1910年代後半から1920年代初頭にかけて展開した「純映画劇運動」と呼ばれる邦画改革運動と関係していることが窺える。本論文は、日本映画の音楽伴奏の洋楽化と大正後期の純映画劇運動の関係、およびこの変化の実像を、具体的な事例に即して検証するものである。

もちろん先行研究にも、たとえば千葉伸夫のように、純映画劇運動の基本的な方針の一項目として伴奏音楽における「三味線などの邦楽から洋楽へ」³の変化に言及した研究もあれば、佐藤忠男のように、（純映画劇運動とは必ずしも結びつけずに）伴奏音楽の変化を日本の音楽文化全体の近代化＝西洋化の結果として記述した研究もある⁴。しかし注意せねばならないのは、「邦楽」も「洋楽」も一枚岩的な存在ではなく、その変化も「邦楽から洋楽」へという単線的なものとしては捉えられないということである⁵。また、日本の音楽文化全体の近代化＝西洋化と呼ぶる変化が起きたのは確かだとしても、歌舞伎のように西洋音楽との関係が模索されたうえで現在は基本的にこれを伴わない例もあれば、他方では歌舞伎の模倣から発達したにもかかわらず今日自然に西洋音楽を伴っている時代劇映画のような例もある。映画伴奏の「洋楽化」を適切に捉えるためには、映画史の固有性を検証しなければならないのである。日本映画の伴奏音楽における変容プロセスは、音楽文化全体の近代化＝西洋化と、純映画劇運動という特殊映画史的な動きの両面から捉えられるべきものなのである。

そこで本論文では「邦楽」と「洋楽」の多様性に留意しつつ、日本映画をとりまく伴奏音楽の変化の契機を純映画劇運動という映画史的な事象に求め、その変容プロセスを「邦楽」と「洋楽」の多様性それ自体のあり方の変化として明らかにする。考察に際しては現存する映画雑誌、音楽雑誌、新聞広告、映画館プログラムといった資料の断片的な記述を可能

なかぎり複合的に取り上げ、現存数が多く、日本国内の興行の中心地としても重要であった東京の映画館の事例に注目することで、論述を可能なかぎり具体化することを試みる⁶。以下ではまず、1910年代の邦画上映館における音楽・音響文化を純映画劇運動以前のものと見なし⁷、その邦楽の多様性を押さえたうえで（第1節）、帰山教正らの純映画劇運動に邦画伴奏の洋楽化が進む契機を捉える（第2節）。次いで1920年代前半の松竹キネマの実践を取り上げ、松竹の映画劇作品の演出における洋楽化の推移とともに（第3節）、こうした洋楽化が大衆的な映画興行のなかで実現しえた仕組みを考察する（第4節）。このように各局面に注目して論述を進めることによって、純映画劇運動を経て多様な邦楽と洋楽の実践が布置を変えながら複合的に変容していくプロセスが明らかになるはずである。

第1節 1910年代の邦画上映館における音楽演出

帰山教正は1915年、「普通の芝居としての劇と活動写真劇即“Photoplay”とは大いなる相違を持って居る」にもかかわらず「我〔国の〕作品には活動写真劇の本領を間違ふやうなことがあるが為めその進歩が遅い」と記している⁸。これは1910年代に邦画改革の必要を求めた者たちの一般的な見方といてよく、彼らにとって、純映画劇運動以前の日本映画は芝居の丸写しであり、既存芸能の複製物ないし安価な代替物であった⁹。確かに当時の日本映画は、芝居の様式による演技が固定カメラ、ロングショット、ロングテイクによって撮影されたものがクロースアップやクロスカッティングなしに編集される傾向があり、上映時には聴覚演出によって舞台上演の模倣物としての性格が強化されてもいた。こうした芝居を規範とする映画文化は、それまで小芝居などに親しんでいた都市下層の観客を映画館が吸収するなかで1910年頃に成立したものだという¹⁰。1910年の大阪浪花座の弁士・江田不識などは「日本演劇活動写真に用ゆる囃子や台詞」の基本方針として、「観客には生ける俳優の演ずる芝居も〔活動〕写真に映ずるのも、矢張り同一の芝居の如くに見せて然るべき」と述べているほどである¹¹。しかし、1910年代の日本映画の音楽・音響演出では、従来の芝居上演の基本となる囃子鳴物を基軸としながらも、(西洋的な「音楽」という概念に収まりきらないような語り物の実践をふくむ)、多様な音楽・音響実践を伴っていたようである。本節では江田不識の記述に沿って「旧劇」と「新派劇」を区別した上で、1910年代の邦画演出の多様性のあり方を示すことを試み、邦画伴奏の変化の前提を捉える。

1.1 旧劇映画の音楽・音響演出

江田は『活動写真界』の連載「活動写真映写法」の第三回「囃子、台詞」において、舞台の上演と映画の上映を「同一の如くに見せて然るべき」と述べた際、彼は「日本演劇活動写真」を「旧劇俳優の演ずる時代物／世話物」と「新〔派〕俳優の演ずる正劇／喜劇」に区別し、それぞれについて説明を加えている¹²。彼によればまず、「旧劇写真を映して、鳴物囃子、又浄瑠璃物に其の浄瑠璃を用ひずに見せては丁度旧劇の大事な要素を取り除い

てある」のと同様なので、囃子鳴物は（あるいは浄瑠璃物の場合は浄瑠璃も）必須だという。また、「芝居に用ひる丈の二挺三枚又は出語りと贅沢は云へぬが少なくとも三人位の囃子が入用〔であり〕、台詞〔＝声色弁士〕も白布の蔭に二三名位は居って其後者の思ひ入れに合せて敵役なりふけ役なり女形なり台本通りに否其写真の人の挙動通りに述べねば情が起らぬ」という¹³。歌舞伎等の邦楽的演出が規範と見なされていたことが分かる。

ただし、当時の東京の映画館の新聞広告を見ると、江田のいうような「義太夫出語り」も確認できるものの、なかには「娘義太夫出語り」もあれば、「新内出語り」、「浪花節出語り」もあり、従来の芝居興行に止まらないような様々な「出語り」の実践が見受けられる¹⁴。1913年10月の浅草帝国館の広告には「奈良丸実写活動写真／義士傳 ○赤垣源藏徳利の別れ／○義士討入両国橋引揚げ迄」（以下引用中の「／」は改行を指す）¹⁵という記載がある。『フィルム・レコード』の批評によれば、これは人気浪曲師の奈良丸の映像に対して（奈良丸ではない別の浪曲師が）浪花節を当てるものだったようだ¹⁶。また、『琵琶新聞』によると、1912年頃には浅草オペラ館で古市射水という薩摩琵琶奏者が弾奏を行っていたようで、古市は当時、映画館での弾奏は「笛、太鼓の如き鳴物を以て賑すべく其間に弾奏を」止められて「恰も琵琶をして浪花節と同様に」扱われる、と不満をこぼしている¹⁷。当時の邦画上映館では鳴物や琵琶だけでなく、浪花節も広く聞かれたのであろう。さらに、1913年4月の浅草富士館の新聞広告には「琵琶応用革新浪花節」として「義士赤垣源藏」の上映が確認できる。東京では明治以後に広まった新しい邦楽的实践である浪花節と琵琶が組み合わせられて流用されるような演出もあったのである¹⁸。しかも、先の「奈良丸実写活動写真」の批評では、「やはり義太夫の方が情が移ってよ」く、「浪花節だけに折角の愁嘆場もさすがに泣けなかった」とも記されており、浪花節と義太夫節を比較しながら鑑賞するような見方があったことが分かる¹⁹。1910年代の旧劇映画では、従来の歌舞伎の演出を規範としながら、これを取り巻く多岐にわたる邦楽実践が様々なかたちで動員されていたということができるのである²⁰。

1.2 新派映画の音楽・音響演出

これに対し江田不識は、「其劇の目的が写実」にある新派劇については「せりふ本位の芝居」なので、「歌や鳴り物はホンの付けたり^{アツ}」でよいと述べている²¹。音楽のことはさておき、新派劇の役者の声色が得意だった土屋松濤のように、過剰ともいえる「せりふ本位」の演出が人気を博したことは確かである。土屋は「どんな内容の映画でもことごとく自己流に説明し、場面転換の早いのを嫌って、一場面で声色を長々と喋れるのを好み、時には映写回転の速度を落とさせ、たっぷりと一席を弁じ、終りには必ずお得意の舟唄をひとくさり吟じ」、観客も「活動写真に出る俳優よりも土屋の声色に期待を持ち、さらに舟唄を必ず一つ添えなければ承知しなかった」という²²。安価な芝居のように装いつつ、ライブならではの観客との呼応のなかで興行がなされていたのである。純映画劇運動の目標のひとつには、まさにこうした声色弁士が映画作品や制作者よりも優位に置かれるような当時の邦画興行を変革することがあった²³。

だがこうした声色弁士の明確な存在と比べると、新派映画の音楽演出に関する記述は極めて稀であり、実態の検証が困難である。ただし、江田も「写実」的な音楽演出として複数の可能性には触れており、「普通の家の場なれば近所に稽古屋でも在る思ひ入れて端唄も用ひ〔、〕貧乏長屋なら流しの芸人でも来て居るつもりで流行歌でも用ひ」てはどうかと様々な音楽・音響の可能性を列挙している。また、「華族の場ならヴァイオリン乎ピアノでも用ひ〔、〕園遊会なら洋楽乎老松乎鶴亀などの唄や三味線を生かしたり低き音にしたり」してはどうか、と洋楽の使用も提案されており²⁴、物語世界のなかで響いていそうな音をつけるかたちで邦楽や洋楽をはじめ様々な音響が使われたことが窺える。実際、1914年の芸術座の舞台『復活』の映画化作品である『カチューシャ』（細川喜代松監督、浅草三友館、1914.10.31）については、赤坂葵館での上映時に《カチューシャの唄》の女声歌唱にはヴァイオリン伴奏がついていたという回想も残っている²⁵。もっとも、洋楽の演奏は例外的なものだったと考えられる。先の列挙のなかでも江田は、「総て挙動が早くなれば三味〔線〕も早めに」する等とも記しており、場面に関する基本的な演出の軸が三味線であったことも窺えるからである。1919年には新海線という人物が「新派劇の映画伴奏に就て」という副題をもった文章を記した際には、「現今に日本映画を観客に紹介する場合」の伴奏が「鳴物声色入り」なのは「諸子の既知のこと」だとも記されている²⁶。さしあたりここでは、1910年代の新派映画でも、写実性を一定の尺度としつつ多様な音楽演出がなされる一方、三味線などの囃子や鳴物が演出の基礎を成していたらしいということを確認するに止めておこう。

だがこうしてみると、少なくとも純映画劇運動以前の日本映画の音は単純に「邦楽」と言い切れるものではなく、歌舞伎や新派の舞台劇の音、あるいはこれをとりまく多様な語り物の音、新派劇での写実性を尺度とした音など、「邦楽」を軸としながら多様な音楽・音響実践が行われていたことは窺えるように思われる。だがそれでは、純映画劇運動はこうした多様性をどのようにして別の方向へと動かしてゆくことになるのだろうか。節を改めて考察をくわえていくことにしよう。

第2節 純映画劇運動と洋楽伴奏：天活の帰山教正の実践

前節冒頭で記したように、1910年代の邦画興行は少なからず大衆的な観客層を対象としていたが、その映画のあり方は大抵、洋画を愛好する知識人層からは否定的に受け止められていた。1919年の『キネマ旬報』には「日本物の映画は中等普通教育以上を受けた人には一寸現今見るとは薦め兼ねる」²⁷とさえ記されている。むろん、洋画と比較して邦画の改革を求める声は早くから少なからず存在し、実際そのような試行錯誤も始まっていた。ところが、こうした邦画改革の動きが音楽に関する変革の主張と結びつくのは、管見のかぎり帰山教正（1893～1964）が純映画劇運動を牽引した1920年前後からである。本節では帰山の実践を軸に純映画劇運動と音楽伴奏の洋楽化の結びつきを捉え直すことによって、純映画劇運動にとっての「洋楽」がどのような存在であったのかを考察する。

2.1 帰山教正の映画劇と洋楽伴奏

帰山教正は1917年、それまでの『キネマ・レコード』などでの主張ををまとめ、『活動写真劇の創作と撮影法』を出版している。帰山によれば、「活動写真劇」（第二版では「映画劇」）とは次のようなものである。

活動写真劇脚色に於て、製作品が弁士の声色や、鳴物の音響に於て補足せられなければならない様な脚色をなすのは、既に活動写真芸術をより多く遠ざかった作品と云はねばならない。此点から云うふと純粋な活動写真劇は、本質の外、タイトルの字もなく、補助すべき説明も音楽もないものでなければならない²⁸。

声色弁士や鳴物の否定も純映画劇運動の基本的な主張だが、帰山はさらに、「純粋な活動写真劇」の理想を無説明・無字幕・無音楽に求めている。帰山にとって、純映画劇はひとまず音楽伴奏の洋楽化とは無関係な実践だったのである²⁹。

しかし、帰山が天活で映画劇制作を開始した際に目指したのは無説明・無字幕・無音楽ではなかった。彼は、自身の処女作『生の輝き』（赤坂麻布館、1919.9.13）と『深山の乙女』（京橋豊玉館、1919.9.13）の封切時、まず浅草大勝館という天活の邦画封切館での上映を回避しようとし、浅草キネマ倶楽部という天活の洋画専門館での封切を望んでいたという。結局邦画と洋画を併映していた東京市内の映画館での封切を取りつけると、「日本物として従来通り科白、声色、鳴物でやられたのでは、初めの目的が台なしになる」と考え、映画館主に対し、「その週間は、日本物に付きもののおはやしは休ませ […]、奏楽に必要な楽譜、説明は西洋物の説明者に」任せるよう依頼したという³⁰。この回想からすると、帰山にとっての洋楽伴奏は、たんに従来通りの邦画演出を拒否する手段のようにも見える。だが別の文献を見ると、ここにはより積極的な意図もあるようにも推測される。後に、帰山はこの当時の彼は「日本人に洋服を着せ」、「和洋折衷のセットを工夫」し、「畳の上を靴で歩こうが、俳優が西洋式のジェスチャーを用ひやうが」、それこそが「映画的に良い」と見なしていたと回想している³¹。帰山にとっては「西洋式」の装い・演技・撮影方法こそが「映画的」だったのであり、「西洋式」の音楽演出、洋楽合奏こそが「映画的」音楽演出であると考えられるのである³²。

2.2 純映画劇運動をとりまく琵琶歌と劇中歌

もっとも、純映画劇運動が進むなかで映画劇が伴った音楽は洋楽合奏ばかりではない。帰山と同じ天活に所属した枝正義郎の映画劇作品は、天活での『哀の曲』（京橋豊玉館、1919.10.18）、『女兵士』（京橋豊玉館、1919.1.1）、および国活における『島の塚』（京橋豊玉館、1920.9.25）、『血染めの軍旗』（不詳）まで、「科白なしの琵琶弹奏」で上映されたという³³。琵琶弹奏は1910年代初頭に知られるようになった後、関東では10年代半ばに一度下火となっていたが、枝正作品が上映された1919年には既に、浅草大勝館では薩摩琵琶奏者の君塚篁陵がほぼ毎週弹奏を行うなど、三味線とは異なる邦楽的实践である琵琶が再

び根づき始めていた³⁴。邦画専門館でも実は、帰山の拒否しようとした声色弁士や囃子鳴物を伴わない上映は可能だったといえよう。しかも、時代物の映画劇の嚆矢であった『実録忠臣蔵』（牧野省三監督、丸の内有楽座、1922.5.27）も、封切時には声色なしで映画説明と琵琶唄が使用されたという³⁵。明治以後に広まった新しい邦楽である琵琶は、声色や囃子鳴物といった従来の芝居興行を強く思わせる実践を回避しながら、新しい邦画を演出する手段として効果を発揮したのかもしれない。

またこうした邦楽的实践以外にも、邦画改革の動きのなかには前節で述べたような劇中歌の実践も散見する。『カチューシャ』と同じく芸術座の舞台の映画化作品であり「改革映画」と呼ばれた『生ける屍』（田中栄三監督、浅草遊楽館、1918.3.31）は、『さすらひの唄』や《今度生れたら》といった劇中歌を伴っていたことが知られている³⁶。なお、前節でも引用した新海は、帰山の主張に与するように「拍子木カチカチのお芝居がかりを止めて貰ひ度ひ」と述べた上で、「カチューシャ劇や生ける屍の映画を、お芝居がりの三味線太鼓で、撃柝カチカチで見せたら観客は何う云ふ感じが為るであらうか」と問いかけており、歌以外の部分に洋楽伴奏を求めているようである³⁷。また、日活が1920年に「日活第三部」を設けて女優を使って制作した映画劇第一作の『朝日さす前』（田中栄三監督、赤坂葵館、1921.1.2）でも、『別れの唄』という劇中歌が歌われたという。この作品もやはり洋画専門館であった赤坂葵館で封切られたが、このとき弁士を務めた徳川夢声によれば、主演女優の姪に当たる歌手が歌った劇中歌はピアノ伴奏を伴っていたという³⁸。当時まだ特別な趣向であった劇中歌は洋楽器の演奏を伴いつつ、通常の洋楽器合奏とも異なる「洋楽」によって日本の映画劇を演出する手段のひとつになっていたとも考えられる。

こうしてみると、純映画劇運動を取り巻いていた音楽実践は管弦楽伴奏だけではなくたことが分かるが、興味深いのは、こうした試みがありながらも管弦楽伴奏は純映画劇運動の基本路線としてすぐに当然視されるようになることである。たとえば1920年、谷崎潤一郎は「日本物に於ても管弦楽によって事件を開展さして行くやうにしたい」³⁹と述べ、原作を提供した『アマチュア倶楽部』（トーマス栗原監督、丸の内有楽座、1920.11.19）の封切には「鳴り物を用ゐるといふ話もありましたが、私は説明を附さず、全部オーケストラで行きたいと思つてゐます」と記している⁴⁰。谷崎はここで、洋楽伴奏が相応しい理由を述べず、「映画劇」と管弦楽伴奏の結合を当然視しているのである。この頃の洋画愛好家の間では、洋楽熱とでもいえるほどに、西洋音楽への関心が高まっていたから⁴¹、洋画を規範として邦画を評価する者たちが洋楽伴奏を基準としたのも無理はないようにも思われる。こうしてみると西洋楽器による管弦楽合奏は、西洋的な音楽であると同時に、「映画的」な音楽とも見なされるようになったとすることができる。

さて、このように純映画劇運動と洋楽伴奏が結びついて日本映画の洋楽伴奏が始まる一方、これが実現されていたのは主に洋画専門館での特別興行においてであった。だが、板倉史明が声色弁士に関して指摘するとおり、このことは結果的に、従来の邦画上映館の演出法それ自体を改革せずに温存することにもなった⁴²。そうしたなかで邦画上映館での洋楽化を推し進めた代表例が、純映画劇運動に棹さすかたちで設立された松竹キネマの実践

である。では松竹キネマの映画劇の演出とその興行はどのように展開したのだろうか。以下では節を分けて演出法と興行法のそれぞれを論じることにしたい。

第3節 松竹キネマと邦画上映館における洋楽伴奏

1920年に設立された松竹キネマは、純映画劇運動に与しつつ、当初から洋楽合奏に力を入れた興行を行う映画会社であった。1920年11月に歌舞伎座で行われた松竹作品の披露目興行でも、松竹の第一回作品『島の女』（ヘンリー小谷監督、歌舞伎座、1920.11.1）の上映とともに、山田耕筰の指揮による松竹管弦楽団の演奏が披露されている。従来の映画館の楽団は多くて10名弱だったから、20名を超える海軍軍楽隊出身の名手たちによる合奏は観客たちの耳目を驚かせただろう。この洋楽合奏の重視はその後傘下に収めた各直営館でも変わらず、松竹は1921年3月に日活から買収した浅草帝国館に、海軍軍楽隊出身で松竹総楽長の島田晴誉（1882～1973）と「海軍軍楽隊出身者の粒揃」の21名を配している。当時『朝日新聞』は、「浅草各館に於てはまだ春眠時代であった所へ、松竹キネマが帝国館を直営する様になってから、〔日活配給の洋画封切館である〕千代田〔館〕の自慢も自慢にならなくなった」と記しているほどである⁴³。こうした中で松竹の邦画作品は洋楽伴奏を伴うようになるのだが、この実践はどのように推移したのだろうか。

3.1 松竹の映画劇と洋楽伴奏：洋画専門館から邦画上映館へ

松竹作品の洋楽伴奏として確認できる最初期の事例は、松竹キネマ研究所の第一回作品『路上の靈魂』（村田実監督、赤坂第一松竹館、1921.4.8）である。封切時には、徳川夢声による映画説明とともに松平信博の洋楽で上映が実現されたといい⁴⁴、森岩男によれば「グリーグの「パール・ギント」から甘い曲が幾つか選ばれて伴奏に使はれ」、「文学青年型の映画愛好家は皆感激し、その頬を上気させた」という⁴⁵。また、脚本の牛原虚彦によれば、この作品では敢えて邦楽曲を演奏させる工夫もなされたようである。「改革映画につきもののバタ臭さを排除するために、舞台となっている土地にゆかりの深い八木節の踊りを入れ、上映時に洋楽伴奏した」というのである⁴⁶。前節までと同様、この作品の封切館となった第一松竹館（前週までは赤坂帝国館）も洋画専門館だったから、邦画伴奏に慣れない洋画専門館の楽師による演奏ではバタ臭さが問題になっていたのかもしれない。

しかし、松竹が1922年1月に邦画封切館として浅草松竹館を開館すると、事情は大きく変化することになる。開館1年後に松竹キネマ取締役の堤友次郎が記した記事によれば、浅草松竹館では開館の頃から「従来の日本映画の例を破って声色を廃し管弦楽と純説明を採用」していたようなのである。当初は「浅草の民衆心理を解せぬもののだとして可なり玄人筋から冷笑」されたが、1923年1月時点では「地方の常設館に於ても漸次之が歓迎」されるほど「管弦楽と純説明」は浸透をみていたらしい⁴⁷。確かにこの頃の文献を見ると松竹館の洋楽伴奏に関する好意的な発言が確認できる。松竹館の映画館プログラムに投稿文を寄せた生田清治という観客は、「日本映画劇に〔洋楽の〕奏楽を入れる様にした英断（？）

は謝す」⁴⁸と記している。また、本論文冒頭に引用した批評家の佐藤泰雄の発言——「日本映画の伴奏に西洋曲を入れ」るのは「日本映画の映画劇化して行くのに伴った当然の結果」である——もまた、この頃の松竹館の音楽に関しての評言である⁴⁹。

もっとも、映画劇の演出がすべて洋楽伴奏になったわけではないようである。たとえば生田清治は先に引いた投稿文なかで、松竹館開館すぐの『母いづこ』（牛原彦彦監督、浅草松竹館 1922.1.10）が「声色とお囃子」で上映されたことを不満とし、「まだお囃子や琵琶をやる」ので「事終れりとしてはいけない」と釘を刺しているし⁵⁰、別の投稿文では「キネマ [倶楽部] の伴奏楽はいゝが声色をやる、松竹 [館] は説明だがお囃子をやる」と記し、声色から説明、囃子から洋楽へという進歩史観を当然のものとして示しつつ、松竹館での囃子の存在に触れている⁵¹。実は佐藤泰雄も先の引用箇所が続いて、松竹館では「時々、どうした訳か洋楽と混じて三味線と太鼓の純日本式の合方をいれるのには驚きます」⁵²と記している。松竹館では洋楽伴奏と従来の邦画伴奏が折衷的に組み合わせられていたのだと考えられる⁵³。

3.2 松竹による「時代劇」映画への洋楽伴奏の導入

だが、この頃既に、邦画上映における洋楽伴奏は新たな展開を迎えてもいたようである。純映画劇運動が現代劇だけでなく「旧劇」映画にも及び始めていた1922年⁵⁴、松竹が「新時代劇」という呼称で制作した時代物の映画劇『清水次郎長』（野村芳亭監督、浅草松竹館、1922.7.31）は、「他の旧劇上映館が鳴物に科白弁士を配しつつあったとき」にあって「説明、形容音楽、琵琶」を使用したようで、後に、この「新しき試みは総てに保守的である活動写真の興行界の一脅威」になったと回想されているのである⁵⁵。ここでは「琵琶」にも触れられているが、「鳴物」と対比された「形容音楽」は洋楽合奏を指すと考えられ、時代劇でさえも洋楽合奏が試みられ始めていたことが分かる。

こうした時代劇における洋楽伴奏の試みは、松竹の時代劇第二作の『女と海賊』（野村芳亭監督、浅草電気館、1923.6.26）になると、より一層徹底されたらしい⁵⁶。当時ある観客はその上映の様子を次のように記している。

『女と海賊』が浅草電気館で上映されるといふ。時代劇などと新しさうな事を云ふけれど、どうせ大したものではあるまい。私はこんなことを考へながら観客席の一隅に腰を下ろしたのであった。／＼とスクリーンが明るくなると、オーヴァー・ザ・ウェイヴズのワルツと共に大きな海賊船がゆったりと海上に浮かんだ光景、中々うまいことをやるわいと、私はやゝ感心して眺め始めた⁵⁷。

また別の投稿文では、「意外に・・・何れまで成功してい様とは想像にあり得なかつたので、第一に感じた事は〔科〕白もなく木の音もはやしも入れず只解説と洋楽とで通しながらさ程の不自然さもダレ気味もなかつた事でした」⁵⁸と記されている。第1節で江田は囃子鳴物と旧劇の不可分な関係に触れていたが、これらの『女と海賊』をめぐる発言からは

改めて、声色弁士や囃子、さらには拍子木の音を欠いた旧劇映画がいかに当時の人々にとって新鮮なものであったかが分かる。また同じ7月の時代劇『実説国定忠治 雁の群』（野村芳亭監督、浅草電気館、1923.7.27）も洋楽合奏を伴うものであり、「型にはまった和楽鳴物によって、旧劇映画の演出が釘づけになっていたのを解放した重要な試みの一つ」とされている⁵⁹。1923年7月頃になると邦画上映館における洋楽合奏はある程度の浸透を見せ、邦楽器を欠いた洋楽器の合奏による時代劇上映が増加していたようである。

もっとも、時代劇の洋楽器だけによる伴奏がそのまま定着するわけでもない。この頃の浅草電気館で伴奏に携わっていた島田晴誉が、1924年の吉山旭光との談話記事のなかで時代劇伴奏のいくつもの難しさに触れているのは象徴的である。島田はまず、「日本映画に附属すべき伴奏楽と云ふものはまだ未完成品で、研究〔段階〕なのですから、一足飛びに完全無欠なものを望むのは無理」だと語っている。とくに、「日本映画にあしらふ洋楽」は伴奏曲の新作が困難である以上、「有合せの譜で、画面と調和するやうな気分のものを伴奏するより外はない」が、現代劇ならまだしも「時代劇になると、中々調和がむづかしい」という。しかも、「場合によっては洋楽ではいけないことが」あり、「日本楽器（三味線、鼓、太鼓等）に譲^{なかなかな}ることもあるが、「西洋楽と日本楽とは、各性質に大なる相違があり〔…〕両者の調和が却々むづかしい」というのである⁶⁰。ここでの日本楽器に譲るという発言は、「洋楽と混じて三味線と太鼓の純日本式の合方」が出てくるという佐藤の発言と同様、文字どおりに洋楽器の演奏を止め、日本楽器の演奏に譲るといふことと考えられる。また、この記事の最後では「日本楽曲」の伴奏上の利用にも言及しているが、「勿論洋楽器を以て日本の楽曲を奏するに就ては、苦心研究はして居るもの」「洋楽とは根底から違って居りますから〔…〕洋楽器ではやれぬことがあります」と述べ、やはり模索途中であると語っている⁶¹。洋楽器の合奏は時代劇の音楽演出に根を張りながらも、従来の邦楽的演出語法との共存するあり方を模索することになるのである。

実際、こうした模索のあとで和洋合奏が時代劇伴奏で花開くことになるのだが、1920年代半ば以後急速に発達するこの実践については、本論文で扱うことはできない。むしろここで留意しておきたいのは、邦画上映館たる浅草松竹館や浅草電気館での映画劇伴奏がこのように段階的に推移しながら、1924年の時点でも試行錯誤のなかにあったということである。この頃にはまだ、日本の映画評論家の草分けであり純映画劇運動に懐疑的であった批評家の吉山旭光のように、「西洋音楽は不賛成です」と断言する者もいた。彼は映画劇化された『女殺油地獄』（野村芳亭監督、浅草電気館、1924.5.31）の合評会において、「私は映画劇が〔声色をつけない〕無言劇である〔べき〕かどうかさへ疑ってゐる位」で、「声色結構、鳴物〔…〕チヨボ〔＝義太夫〕大いに結構」と述べているのである⁶²。少しずつ減っていたとは考えられるが、こうした吉山のような発言は、1920年代初頭の邦画上映館の観客が洋楽伴奏への同様の違和感を抱えていた可能性を窺わせる。では、こうしたなかで松竹の映画興行はどのようにして成立していたのだろうか。次節では最後に、松竹の映画劇興行のあり方を大衆興行という観点から捉え直すことにしたい。

第4節 1920年代前半における松竹キネマの映画劇興行

既に述べたとおり、純映画劇運動は知識人層の学生などを基盤として生まれた運動であった。田中純一郎が指摘するように、そのため純映画劇運動を推進しようとした松竹や大活は観客の動員に手間取り、「大衆興行のためには、声色鳴物入り映画もまた止むを得ない」と譲歩せざるをえなかったという⁶³。当時の純映画劇運動は一部の知識層の洋画愛好家に支持されつつも、大方の観客が望むものではなかったようである。だが先述の大谷の発言からすれば、浅草松竹館では洋楽化が順調に進展したように見える。それでは松竹は、どのように映画劇興行、そしてその洋楽化を進めていたのだろうか。

4.1 浅草松竹館における声色鳴物映画

田中純一郎によれば、初期の松竹では「旧劇受持ちの森受組、川口吉太郎組、新派受持ちの賀古残夢組」が「それぞれの声色映画を、安く、早く仕上げ、第二流の配給館の封切して大衆層の好みに迎合」していたという⁶⁴。前節で取り上げた浅草松竹館のような松竹の一流館においても、「声色鳴物入り映画」と考えられる、四代目澤村源之助(1859～1936)の主演映画が上映されていた。当時の松竹館の映画館プログラムには、この舞台劇的な旧劇映画を賞賛する観客の声が確認できる。ある投稿者によれば、澤村源之助の演技は「歌舞伎舞台に輝せし美こそ団菊左の劇界の黄金時代より練磨しつゞけた芸術の賜物」であり、「幸い映画に立てる以上現在叫ばれる監督本位ではなくクリフトン対ドロシーギッシュ的の源之助本位の映画こそ大向フワンの喜ぶ境地」であるという⁶⁵。また、「将来の映画劇が斯くある可からざるものとは知り乍ら然しそれは到底現在の源之助映画の価値を否定する理由にはならない」というように、映画劇論者に対して源之助映画を擁護する者もある。「現在の旧劇映画は松之助にしる四郎五郎にしる頗る矛盾を感じて居る写真と旧劇独特の型との矛盾に苦しんだ其の調和に可なり苦しんで居る為にその映画は何時も曖昧な不徹底なものになっている」が、「源之助は何等の苦痛も感ぜず楽々と舞台劇を演じて成功してゐる」というのである⁶⁶。ここには映画劇運動を認識しながらも、時代劇の中途半端な模索より、従来の様式に則った高い質の演技による旧劇映画を見るほうが好ましいと見なす姿勢が確認できる。

しかし忘れてはならないのは、こうした映画は映画劇ないし映画劇を咀嚼した松竹蒲田作品⁶⁷と併映されていたことである。たとえば、浅草松竹館の1922年3月1日からの上映番組は以下のようなものである。

喜劇 ふらふら飛行機 全二巻 クリスティー映画
軍時代活劇 愛国の血潮 全五巻 ラスキー映画 カリリンウエリアムス嬢主演
旧劇 澤村源之助主演 刈萱
竹本松重／鶴澤松栄義太夫出語

薩摩琵琶 佐藤秀子演奏
 〔休憩〕 奏楽 行進曲 ダブリン湾よりの出征
 新派大悲劇 野の花 松竹キネマ若手俳優嬢出演

この興行では喜劇、活劇の洋画作品とともに、旧劇と新派の2本の日本映画が上映され、澤村源之助の旧劇映画には、第1節で見たような義太夫出語りとともに琵琶演奏も行われていたようである⁶⁸。前節で見たとおり松竹館では開館当初から洋楽合奏を行っていたというから、この上映番組のなかでは新派映画の『野の花』においては洋楽伴奏が行われていたと考えられる。つまり、澤村源之助の演技に熱狂する観客たちと映画劇的趣向をもつ松竹蒲田映画を好む観客たちは同じ映画館のなかで共存していたのである。そして、このような映画興行を体験することは、舞台劇としての特徴が強い『刈萱』を好む者たちにも改革派の映画劇の洋楽伴奏に接し、馴れさせる機会をもたらしたと考えられる。後に映画監督となる稲垣浩は、松竹蒲田映画が好きで1922年頃に浅草松竹館に通っているうち、休憩奏楽の洋楽合奏に親しむようになったという⁶⁹。これは松竹館独自の試みなどではないが、当時の映画館は、雑多な映像様式や伴奏様式が混在していたことで、観客の音楽感覚を「洋楽化」する文化装置とでもいうべき機能を果たしていたと考えられるのである。

4.2 時代劇以後の映画興行における琵琶と歌曲

もっとも、声色鳴物入りの旧劇映画はいつまでも作られていたわけではない。それならば、その後どのような展開が見られたのだろうか。ここで、前節で取り上げた『清水の次郎長』と『女と海賊』の上映番組を併記してみよう。

浅草松竹館 (1922.7.31) ⁷⁰	浅草電気館 (1923.7.1) ⁷¹
モスクワの踊子 全六巻	実写 冒険飛行 全一卷
想出の唄 全五巻	悲劇 水藻の花 全六巻
琵琶大照秀子演奏	独唱 松下京子嬢
新劇 清水次郎長 全六巻	特作映画 女と海賊 全八巻
〔休憩奏楽不明〕	休憩奏楽 大歌劇 カルメン
	島田晴誉指揮

一年以上を隔てた異なる映画館の上映番組だが、輸入映画、新派映画、時代劇映画が3本立てで上映され、琵琶奏者と独唱者が2本目で登場するという構成が共通している。この頃になると、上映番組や新聞広告に義太夫などの出語りが記載されることはなくなるが、折に触れて、小唄映画や琵琶映画といった作品が上映されるようになる。同じように琵琶奏者や独唱者が存在する上映番組は、たとえば浅草松竹館の1924年の10月31日からの週と、11月12日からの週にも見いだせる。

浅草松竹館 (1924.10.31～11.9)
巡礼哀話 粉河寺 五巻
説明 遠藤秀翠
小唄哀話 白菊の唄 五巻
説明 森田天倫 高橋正州
独唱 平野松栄嬢 特別出演
孝女か！女賊か！ 雷お新 六巻
説明 西村小楽天 染井三郎

浅草松竹館 (1924.11.12～21)
新舞踊劇 妖女の舞 五巻
説明 遠藤秀翠
琵琶史劇 恋の謙信 五巻
説明 森田天倫 高橋正州
大照秀子嬢弹奏
幕末猛闘乱劇 坂本龍馬 六巻
説明 西村小楽天 染井三郎

この二つの週では三つの映画が同じ弁士の分担によって上映され、二本目には前者では独唱が、後者では琵琶が入れられていたことが分かる。『白菊の唄』が「小唄哀話」、『恋の謙信』が「琵琶史劇」と記されていることが示唆するように、こうした映画は音楽的趣向が作品の性格づけとして前面に出されている。クラシック音楽の演奏会における独奏者を伴う協奏曲のように、第2節で触れた歌手や琵琶奏者が興行に彩りを添えており、映画劇が大衆興行として成立したのはこうした興行のなかでのことだったと考えられる。しかも、先の『清水次郎長』に関する証言や現存する1920年代のSPレコードなどから判断するに、この頃になると琵琶を伴う映画において、琵琶弹奏以外の基本的な音楽伴奏は洋楽になっていたようである。これは第1節で触れた古市射水という薩摩琵琶奏者が「笛、太鼓の如き鳴物」とともに弹奏をしていたと述べていたことと好対照をなしている。邦画伴奏をとりまく枠組みは、このようななかで芝居上演を規範とする邦楽的な多様性から、次第に第2節以後見てきたような洋画上映を規範とする洋楽的な多様性へと再編成されたと考えられるのである。

結

以上、本論文では東京の映画館、殊に封切館を考察対象として伴奏音楽の再編成のあり方を浮かび上がらせてきた。1910年代の日本映画では多様な「邦楽」的实践が行われていたが、帰山教正らの純映画劇運動のなかで日本の映画劇も洋楽伴奏が自明視されるようになり、これが1920年代前半の松竹キネマなどの実践のなかで定着されたことが確認された。ただし、いくつかの論点をくわえることで、本論文の考察はさらなる意義を持ちうると思われる。最後にいくつかの視点を提示しておこう。まず本論文で引用した島田晴誉や吉山旭光の発言から示唆されるとおり、邦画上映の音楽伴奏の変容は1920年代前半で変容を終えたわけではなく、時代劇伴奏も1920年代後半になって漸く和洋合奏による伴奏が定着の動きを見始めるのである。1920年代後半の、東京以外の地域での映画興行の実態、時代劇における和洋合奏やその他の新作曲の実践、あるいは琵琶映画の実践については更なる検証の必要があるだろう。また序でも触れたとおり、日本映画の伴奏音楽における洋楽化の動きは、日本の音楽文化全体の近代化＝西洋化の一形態のひとつである。分野によって

先行研究の多寡は異なるが、歌舞伎・新派劇・新劇・少女歌劇・浅草オペラなどのような舞台興行で同様の洋楽化＝近代化がいつどのように問題になったのかを踏まえ、改めて映画における洋楽化を再考することは、多様な観客層の集う映画館という場における音楽文化のさらなる豊かさを浮かび上がらせることになるだろう。

註

- 1 佐藤泰雄「各音楽団瞥見記」『活動画報』1923年6月号、36頁。
- 2 生田清治「映写幕」『朝日新聞』1922年6月21日。
- 3 千葉伸夫『『生の輝き』から『雄呂血』まで』『世界の映画作家31日本映画史』キネマ旬報社、1976年、23頁。
- 4 佐藤忠男『日本映画史増補版』第1巻、岩波書店、2006年、11頁。もちろん佐藤もこの伴奏音楽の変容と純映画劇運動の関係を否定しているわけではないが、その記述は時代や世相の反映として音楽が変化したように推移している。
- 5 「邦楽」や「洋楽」の外延は時代によっても立場によっても変化する。戦前の東京における「邦楽」の様々な変化を素描した研究には、塚原康子「戦前の東京における「邦楽」」(E.クロッペンシュタイン、鈴木貞美編『日本文化の連続性と非連続性：1920年—1970年』勉誠出版、2005年、435-472頁)がある。本論文の範囲では多くの場合、「邦楽」も「洋楽」も、楽曲より楽器が問題になっていると考えられる。
- 6 むろん証言資料に基づく歴史記述は、特に証言数が極めて限られている場合その信憑性の検証が困難であるという問題がある。本論文では可能なかぎり資料を収集して客観性に配慮しながらも、基本的には現存する言説に基づいて歴史の再構成を試みた。
- 7 そもそも「純映画劇運動」は明確な始まりや終わりをもたない用語だが、本論文ではひとまず帰山教正の著書『活動写真劇の創作と撮影法』の出版された1917年頃やその後の実践に端を発する動きとして位置づけている。なお、アーロン・ジェローが指摘するように、この運動は知識人層の映画批評家・愛好家による言説運動としての側面があり、その萌芽は1910年以前に遡る (Aaron Gerow. *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925* (Berkeley: University of California Press, 2010, 94-106)。
- 8 水澤武彦「活動写真劇脚色上の研究：成功せる活動写真劇構成上の考究（第一回）」『キネマ・レコード』1915年10月号、2頁。水澤武彦は帰山教正の筆名である。
- 9 ただし、近年はこうした固定カメラ、ロングショット、ロングテイクを主とする映像様式がたんなる「芝居の丸写し」ではなく、後に主流となるアメリカ映画とは異なる同時代的なヨーロッパ映画の様式であったこと (小川佐和子『映画の胎動：1910年代の比較映画史』人文書院、2016年、265-305頁)、またこれが日本で広まったのもたんなる芝居の模倣ではなく同時代的に選り取られた映像様式であり、この様式のもてで創造的な演出がなされていたことが指摘されている (板倉史明『『旧劇』から『時代劇』へ：映画制作者と映画興行者のヘゲモニー闘争』岩本憲児編『時代劇伝説：チャンバラ映画の

- 輝き』森話社、2005年、89-114頁)。
- 10 上田学『日本映画草創期の興行と観客：東京と京都を中心に』早稲田大学出版部、2012年、117-45頁。
 - 11 江田不識「活動写真映写法（三）：囃子、台詞」『活動写真界』1910年8月号、7頁。江田の引用を踏まえて明治末期の活動写真興行のあり方を詳細に検討した先行研究に、今田健太郎「活動写真の興行とその視聴体験の諸相：二十世紀初頭の日本における音と映像の関係」(『フィロカリア』2004年、15-24頁)がある。
 - 12 同上、強調引用者。江田は他に「新旧俳優の写せし物にて人情物／滑稽物」という区分も設けているが、この内実については殆ど触れられることがなく、記述は専ら新派劇と旧劇の映画に限られている。
 - 13 同上。
 - 14 児玉竜一「人形浄瑠璃と映画：語り物の映像化」神山彰・児玉竜一編『映画のなかの古典芸能』森話社、2010年、108-13頁。
 - 15 『朝日新聞』1913年10月17日、広告。
 - 16 おぼろ月「帝国館」『フィルム・レコード』1913年10月24日号、10頁。なお、この興行と同じ1913年10月17日の広告には「活動写真」「西洋正劇鳴物語り」という奇妙な記載もあるが、この興行批評にはこの演出についての言及は存在しない。
 - 17 琵琶映画については以下を参照。澤井万七美「琵琶と活動写真／映画：明治末から大正期の状況」『演劇学論叢』2010年、215-233頁。澤井万七美「琵琶劇とその周辺」(神山彰編『忘れられた演劇』森話社、2014年、91-127頁。
 - 18 『朝日新聞』1913年4月3日、広告。
 - 19 おぼろ月、前掲記事。
 - 20 児玉、前掲論文、112-13頁。
 - 21 江田、前掲記事、8、7頁。
 - 22 田中純一郎『日本映画発達史1』中央公論社、1975年、182頁。なお土屋のトレードマークの「舟唄」については、「海岸の別れで例の舟唄弁士が「遠く別れて顔見ぬ時は月が鏡になればよい」と相変わらずの舟唄〔を歌う趣向〕はもうたくさんだ」という否定的な発言もある(春羊「金竜館」『キネマ・レコード』1914年1月10日号、40頁)。なお、声色弁士に類する存在は各国の映画館に存在したが、映画をとりまく土着の文化の違いによってそれぞれ異なった道を歩んだ。弁士のいなくなった欧米の映画興行の規範になったのはむしろパントマイム劇であったという(Buhler, James and Catrin Watts. "The Moving Picture World, W. Stephen Bush, and the American Reception of European Cinema Practice, 1907-1913." In Claus Tieber and Anna K. Windisch ed., *The Sounds of Silent Films: New Perspectives on History, Theory and Practice*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, 106-9.
 - 23 板倉、前掲論文。
 - 24 江田、前掲記事、8、7頁。

- 25 大蔵貢「よみうり演芸館127 興行5：月給5円で葵館に入る／大当たりの“カチューシャ”」『読売新聞』1958年7月5日。松井須磨子がカチューシャを演じた芸術座の舞台は「新劇」として位置づけられようが、江田の記事が発表された1910年の時点では新劇の映画化は想定されていなかったと考えられる。なお、映画の『カチューシャ』は女形の立花貞二郎がカチューシャを演じており「新派劇」の要素ももっている。なお、どの映画館かは不明であるにせよ、古川緑波によれば劇中歌《カチューシャの唄》はこのころ女性の声色弁士によって歌われたようである（古川緑波「わが国の小唄映画」『昭和四・五年度版 映画年鑑』朝日新聞社、1930年、63頁）。
- 26 新海緑「目覚むる時は今：新派劇の映画伴奏に就て」『活動画報』1918年12月号、13頁。
- 27 「外国映画常設館市内集合を叫ぶ」『キネマ旬報』1919年9月号、1頁。
- 28 帰山教正『活動写真劇の創作と撮影法』飛行社、1917年、3頁。この部分は1921年の「増補再版」の中では以下のように書き換えられている。「映画劇の脚色に於ては、弁士の声色や、鳴物の音響などで補足されなければならない様な脚色をするのは非常に間違つた事で、映画芸術をより多く遠ざかった作品になってしまう。純粹な映画劇と云ふべきものは本来字幕や音楽を以て補足されないものでなければならない筈である」（帰山教正『増補再版 活動写真劇の創作と撮影法』正光社、1921年、3頁）。第一版で「活動写真劇」と名指されたものが1921年には「映画劇」と言い換えられ、主張も幾分和らげられているのが分かる。
- 29 この規定は極端にも見えるが、当時の映画雑誌には、「映画劇本来の理想から云つたら、説明者は勿論音楽すらない無音の雰囲気の中に無字幕映画を黙って凝り見詰めてゐるといふところに、その理想がなくてはならない」（大和哲郎「音楽、説明、字幕概論」『活動倶楽部』1921年9月号、95頁）といった同様の読者投稿もあり、これが「映画劇本来の理想」として一定程度知られたものであったことが分かる。ただし、この投稿者も続く文章ではこれを「理想」に止めており、現実的にそれを追求しようと考えていなかったことが分かる。
- 30 帰山教正「映画劇制作の思い出」岡部龍編『日本映画史素稿8：帰山教正とトーマス栗原の業績』フィルム・ライブラリー協議会、1973年、35頁。
- 31 帰山教正「映画芸術協会小史」『国際映画新聞』1928年8月10日、23頁。
- 32 小松弘は、帰山の『活動写真劇の創作と撮影法』に掲載された脚本や現存しない時代劇の『白菊物語』の筋を分析し、その物語は「時代背景のみが旧劇のそれであり、内容は西歐的なファンタジー」であると指摘している。帰山にとっての「純映画劇の純粋性」とは、「日本映画の類型を創る古典的な説話」を否定する契機となる「西歐的な類型であるところの映画ジャンルだったのではないか」と指摘している（小松弘「旧劇革新の歴史的意義」『演劇研究センター紀要I』2003年、167頁）。
- 33 田中、前掲書、291頁。なお、田中純一郎は枝正の作品を「舞台映画といわゆる映画劇との中間的形式」と捉えている。だが同時代的には、枝正作品は「（帰山作品のよう

- に]日本人離れしないので、反感も起らず純映画劇が西洋かぶれの異名となったのを幾分か防ぎ得た」と位置づけられており、「純映画劇」のひとつと見なす言説も確認できる（一記者「日本に於ける純映画劇発達史」『活動雑誌』1923年5月号、96頁）。
- 34 「大勝館の楽屋で」『琵琶新聞』1922年1月号、44頁。澤井「琵琶と活動写真／映画」を参照。
- 35 田中、前掲書、375頁。同一作品と思われる『大石内蔵助』は、神戸では洋楽合奏と声色によって上映されたようだが（三船清「活動写真の大スター尾上松之助」今村昌平他編『講座日本映画1：日本映画の誕生』岩波書店、1985年、133頁）、少なくとも囃子鳴物が排除されて洋楽が導入されていることは、映画劇として制作されたこの映画の新しいさを彩る手段になったと考えられる。なお、1924年の新開地錦座における『実録忠臣蔵』上映時の新聞広告には「此の映画に限り旧来の型を尊重し解説の外に特に鳴物声色、和洋合奏琵琶入りにて上映いたします」と記されており、様々な試行錯誤があったのが分かる（『神戸又新日報』1924年12月10日、広告）。
- 36 田中、前掲書、274-79頁。本作は、新劇出身の田中栄三や山本嘉一などの者たちが興行者たちとの確執を避けながら邦画の改革を進めた「革新映画」と呼ばれた作品で、この作品を見た土屋松濤は声色を入れにくい作品として日活に抗議したという（衣笠貞之助『わが映画の青春：日本映画史の一側面』中央公論社、1977年、20-22頁）。なお、封切当時この作品の新聞広告では芸術座の舞台『生ける屍』を「歌劇的作品」と銘打ち、日活の専属俳優の名前とともに設立半年ばかりの東京歌劇座の俳優陣（沢モリノ、石井漢など）の名前を掲載している（『朝日新聞』1918年3月27日、広告）。浅草オペラの歌手たちの出演作で、劇中歌には1916年に浅草キネマ倶楽部で旗揚げをした高木徳子歌劇団の香川静枝が当たっているから（「小唄の歌い女2 声シヤンの松下京子」『読売新聞』1924年10月19日）、伴奏も洋楽であったと考えられる。また、「さすらひの唄」は九州の博多世界館でも日活専属歌唱者東園江子によって歌われたという。浅草オペラが人気を博し始めていた時代背景とともに女性歌手の増加、国内各地への浸透といった社会的背景が窺える（永嶺繁敏『流行歌の誕生：「カチューシャの唄」とその時代』吉川弘文館、2010頁、173頁）。
- 37 新海緑「目覚むる時は今：新派劇の映画伴奏に就て」『活動画報』1918年12月号、13頁。彼が洋楽伴奏を求めた理由は、劇中歌の存在だけでなく、トルストイの原作のままにロシアを舞台にした物語設定にも求められるだろう。
- 38 徳川夢声『くらがり30年』清流出版、2010年、88頁。翌週の浅草三友館の新聞広告には「劇中の劇／別れの唄／特に〔中山〕歌子嬢吹き込み大声発音機応用」とあり、蓄音機を使用して女優本人の声で歌が披露されたことが分かる（『朝日新聞』1921年1月11日、広告）。
- 39 谷崎潤一郎「改造を要する日本の活動写真」『読売新聞』1920年5月9日。
- 40 谷崎潤一郎「私の最初の映画 アマチュア倶楽部」『読売新聞』1920年11月21日。丸の内有楽座の映画館プログラムを見ると、同時上映の『其夜の懺悔』や『審期の日』な

どには説明者が一人ずつ記されているのに対し、冒頭の実写「人の友達」とともに『アマチュア倶楽部』には説明者名が附されておらず、無説明で上映された可能性がある。無音での上映は考えにくいことからすれば、本作は洋楽合奏だけで上映されたのかもしれない（丸の内有楽座映画館プログラム、1920年11月19日）。

- 41 柴田康太郎「サイレント期の東京における映画館の音楽実践と観客の音楽受容」『美学』2017年6月、109-120頁。
- 42 板倉、前掲論文、102-108頁。『生ける屍』が封切られた浅草遊楽館は邦画専門館であるが、新聞広告に「絶大な喝采を博せる『さすらひの唄』／余す所三日、請うふ見逃し給ふ勿れ」と記されていることなどを見ると（『朝日新聞』1918年4月12日、広告）、ひとまずは「改革映画」とされるこの作品が劇中歌によって相当の観客を動員していたことが分かる。実際、封切から遊楽館では同作が3月27日から4月15日まで3週間も上映されたようである。
- 43 「休憩中の奏楽問題」『朝日新聞』1921年4月9日。
- 44 徳川、前掲書、94頁。
- 45 森岩男「小山内薫氏と映画」『映画時代』1929年2月、5-6頁。
- 46 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響：比較映画史研究』早稲田大学出版部、1983年、112頁に引用。なお、本作の主人公が都会での活動に失敗したヴァイオリニストであるから、物語の設定上は洋楽の使用も示唆されている。
- 47 堤友次郎「松竹キネマの現状と抱負」『活動画報』1923年1月号、36頁。
- 48 生田清治「寸鐵録」『The Shochikukwan News』第38号、1923年1月14日。
- 49 佐藤、前掲記事。
- 50 生田、前掲記事。
- 51 生田清治「映写幕」『朝日新聞』1923年1月30日。なお、この『母いづこ』は浅草松竹館では映画説明とともに上映されて好評を博したが、銀座春金館では無説明で上映して失敗したという（一記者、前掲記事）。
- 52 佐藤泰男、前掲記事。
- 53 御園京平『活弁時代』（岩波書店、1990年、96頁）はこの引用部の記述から、浅草松竹館でこの頃和洋合奏が始まっていた可能性を示唆している。ただし「純日本式」といった言い方や、この当時の東京での和洋合奏の存在を示唆する記述が見受けられないことから、本論文ではこれを和楽器部と邦楽器部の混在と解釈している。注61参照。
- 54 岩本憲児『「時代映画」の誕生：講談・小説・剣劇から時代劇へ』吉川弘文館、2016年、48-91頁。
- 55 歌仙「短評 我れ等の下賀茂映画へ」『松竹ニュース』浅草松竹館映画館プログラム、1924年12月11日。
- 56 この作品が封切られた浅草電気館は日本最古の常設映画館として長らく日活直営の洋画専門館であったが、このとき松竹はこれを傘下に収め、自社の邦画上映館としていた。洋画専門館そのものを邦画上映館にしてしまったところには、日本映画の人気や地位が

- 向上していたことが窺える。
- 57 平山笑月「大正拾二年の映画で私の印象に残ったもの」『活動画報』1923年1月号、63頁。
- 58 「自由論壇 女と海賊を観て」『活動画報』1923年9月号、176頁。
- 59 田中、前掲書、356頁。
- 60 吉山旭光記「映画劇百話 其の五：島田晴誉 伴奏楽及び休憩楽に就て」『活動雑誌』1924年7月号、69頁。
- 61 この記事の中には、次のように和洋合奏が試みられ始めていることを明示する部分もある。「電気館なども、今は日本物専門館ですから、休憩楽も、西洋ものではなくとやらと云ふので、「元禄花見踊り」とか「道成寺」とか、そんな純日本歌曲を奏して居るわけなのです。お聴きの通りあれには、日本の楽器をあしらって居ますが、私はそれに対して、洋楽の方の高い調子を低めて日本楽器の音を消さぬやうにして居ます。実際洋楽に較べると、日本楽器は音が低いのですから、そこに注意を払って居るのです」（吉山、前掲記事）。洋合奏自体は小編成なら明治期から様々な試みがなされているが、この時点では合奏だけで一苦労の和洋合奏を週替わりで次々と演奏し続ける必要のある映画館で使用していたとは考えにくいように思われる。時代劇興行のなかで和洋合奏が広まり、伴奏曲が変容するプロセスについては別稿を準備中である。
- 62 長田幹彦ほか「女殺油地獄合評記」『蒲田』1924年8月、42頁。
- 63 田中、前掲書、334頁。
- 64 田中、前掲書、345頁。
- 65 ゆう二「短い愚見」『The Shochikukwan News』1922年2月21日。
- 66 まもる「源之助映画を賛美す」『The Shochikukwan News』1922年3月31日。
- 67 なお、この頃の松竹蒲田作品は、純映画劇のあり方と従来の新派映画との折衷的形態として捉えられていたようである。たとえば石井迷花「キネマ界漫語」『活動画報』1923年1月号、31頁や緑川春之助「新派臭と新派式」『活動画報』1923年2月号、118頁を参照。
- 68 『朝日新聞』1921年2月21日、広告。
- 69 稲垣浩『日本映画の若き日々』中央公論社、1983年、228頁。
- 70 『朝日新聞』1922年7月31日、広告。
- 71 『デンキカン・ニュース』1923年7月1日。