

トーキー転換期の日本映画における 語りの再編成

——解説版トーキー／浪曲トーキー再考

柴田 康太郎

序

サイレントからトーキーへの転換は、映画のあり方を大きく変容させた。批評家の北川冬彦はこの事態を、「現実」が「情け容赦もなく、泥靴で映画の中に踏みこんで来た」と評している¹。当時の人々はそれほどトーキー映画のもつ視聴覚的表象に迫真的現実感を抱いたのである。そしてまた、トーキー化はサイレント期に培われた音に関する感覚や認識を大きく変容させた。サイレント時代に映画館の楽団が生演奏していた伴奏音楽（物語世界に音源のない「物語世界外の音楽」）は、トーキーらしい現実感を損なう虚構性の最たるものと見なされ、逆に物語世界内で響く音楽の効果が強く意識された。『キネマ旬報』には「伴奏楽なんてものは〔…〕永遠に映画圏内から消えて無くなれ！」と断じた投稿もあったほどだが²、こうした伴奏音楽無用論というべき見方は1930年代末に至るまで批評家や作曲家の間で議論され続けた³。トーキー転換期には、サイレント期からの演出手法が過去の慣習の残滓として強く意識されたのである。

このようななかで、日本のサイレント期の象徴ともいべき弁士の語りも否定すべきものとして強く意識され⁴、日本全国に数千人もいた弁士は次々と職を追われることになった。しかしトーキー初期には、弁士の語りである映画説明（関西では「解説」）を伴うトーキー映画も一定数作られていた。文化映画やニュース映画などでは弁士もナレーションを担当したし⁵、主流ではなかったが、「解説版トーキー」等と呼ばれた劇映画も製作された⁶。さらに、浪曲⁷を伴う「浪曲トーキー」と呼ばれる映画群も登場したが、これは映画説明を引き継ぐ興味深い特徴をもって発達した⁸。トーキーへの転換はサイレント期の様々な慣習を塗り替えていったが、トーキー初期にはサイレント期からの実践が多様なかたちで引き継がれてもいたのである⁹。しかも、こうした映画説明や浪曲を伴奏音楽と同様に物語世界に音源がない「物語世界外の声」、いわゆるヴォイスオーバーの語りに類するものと考えれば、日本の事例は欧米のトーキーよりも幾分早くヴォイスオーバーが独特の定着・発展を見せた例と位置づけることもできる。アメリカ映画でもヴォイスオーバーの語りは1930年代には散発的にしか試みられず、これが増加したのは1940年代だったからである¹⁰。

もちろん、こうした展開が起きたのは日本に映画説明や浪曲という語りの伝統があった

からであるが、改めて調査をしてみると、先述のような音をめぐる映画の大きな転換期にあって、これらはただ自然にサイレント期から引き継がれたものではないようだ¹¹。そもそも、日本の新作映画がサイレント映画よりトーキー映画が多くなる1935年前後にはまだ、日本のトーキー映画とはどのようなものであるべきかということが定まっていたわけではなく、批評家にも映画説明や浪曲を伴うトーキーに肯定的な見方をする者が存在した。本論文では、改めて弁士の語りや浪曲を伴うトーキー映画を取り上げ、これらを取り巻く批評を再読することで、映画説明や浪曲がいかにトーキー映画と出合い、どのようにトーキー映画の手法として論じられたのかを捉え直す。またこの批評のコンテキストに注目することで、伝統的聴覚文化に則った存在と見なされる解説版トーキーや浪曲トーキーが実はアメリカにおける最新のトーキー映画の手法の模索と交差して展開していたことを指摘し、それによって浮かび上がる特徴を考察する。最後に解説版トーキーよりも長く製作が続いた浪曲トーキーにおいて、浪曲がいかにトーキー映画の手法としての再編成を遂げたのかを再考し、サイレント映画とトーキー映画の関係を捉え直す。

1. 1930年代半ばのトーキー映画における弁士の語り：解説版トーキーとその周辺

1929年に輸入トーキー映画の興行が開始されたとき、日本の映画上映を支えてきた弁士を擁護しようとする声は極めて少なかった。サイレント時代から映画説明については否定的に捉えられていたから、当然のことともいえる。だがトーキー最初期には、『キネマ旬報』のような知識人層を対象とする雑誌にも、僅かながら映画説明を擁護しようとする読者投稿が掲載されている。柏木佳夫という投稿者は、当時の弁士に対する批判を、明治期の演劇改良運動（日本演劇の近代化運動）で主張された義太夫批判と重ね合わせている。彼は、義太夫擁護を試みた坪内逍遙の「チョボの新式化」論を援用することによって、映画説明をトーキーのなかで使用する可能性を説いた¹²。欧米のトーキーをモデルに弁士の語りを無批判に退けるのではなく、弁士の語りを更新してトーキー映画における新たな語り方を獲得することこそ「よりよき真の日本トーキー樹立」に貢献するというのである¹³。こうした見方は決して主流にはならなかったが、製作レベルでは1930年代半ばまで、弁士の声を録音したトーキー映画の試行錯誤が行われていた。第1節ではまず、映画説明を伴うトーキー映画の系譜と、1935年前後に認識されていた2つのスタイルを把握することにしよう。

弁士の声が録音されたトーキー映画の嚆矢となるのは、日活が試作した『蜂須賀小六』（高橋寿康監督、1929年）である。これはイーストフントーキーによって試作品として作られたもので、俳優の声を伴わない「全部映画館での説明者と同一の説明方法」を採用、日活時代劇の封切館である浅草富士館の弁士や音楽家によって録音されたものだった¹⁴。その後しばらくは新作のサイレント映画も作られ続けたから、弁士の仕事を奪うような映画説明を伴うトーキーが量産されることはなかったが、新作の日本映画でトーキーが占める割合がサイレントを上回る1935年の前後になると、俄かに新たな動きが見られる

ようになる。最初に注目を集めたのは、日活が1934年に公開した『唄祭三度笠』である(後述)。この直前に松竹が「ネオ・フィルム・サン・シランス」という名で公開した『地上の星座』や『街の暴風』(共に野村芳亭監督、1934年)も弁士の語りを伴っていた可能性があるが¹⁵、その後の1936年頃からはサイレント映画に弁士の声と音楽を吹き込んだ作品が「解説版」と呼ばれて次々と作られるようになる。1936年には松竹がこの種の映画を「ネオ・スーパー・トーキー」と呼んで数多く公開しており、その後も1930年代末まで、大都映画、極東映画、全勝映画などの中小の映画会社が製作を続けた¹⁶。

当時の解説版映画のフィルムはほとんどが失われているが、貴重な現存例に『折鶴お千』(溝口健二監督、1935年)がある。『折鶴お千』には俳優の声が録音されておらず、洋画専門の芝園館等で1920年代末に活躍し、東京の代表的弁士だった松井翠声の語りとレコード伴奏の音楽のみが付されている¹⁷。サイレント映画にサイレント時代の語りと音楽を付したこのようなスタイルは、その後も続いたようで、松竹が初めて「ネオ・スーパー・トーキー」と呼んだ『下田夜曲』(宗本英男監督、1936年)についても、弁士が「説明」(ここではト書き部分)を語り、さらに同じ声で「画面で俳優がパクパクと口を開ける」画面に合わせて「女の声となり、男の声となり」、また「説明」に戻ると描写されている。これはサイレント時代と変わらぬ「断じて有難くない代物」だと批判されているが、ここで「一番ひどい」とされるのは、口の動きと同期して録音されている弁士の声をするオールトーキーの役者の声のように感じてしまう「悲しむべき錯覚」であるのが興味深い。オールトーキーには技術的・経済的な要求が高かった当時、こうした「解説者の一人トーキー」は同時録音を回避した誤魔化しと見なされたのである¹⁸。実際、こうした解説版トーキーについては否定的な批評が多く、『折鶴お千』についても同様の声が見受けられるが、同作については批判のあり方が幾分その後と異なっていることを看過してはならない。複数の批評家が、この作品を前年の日活作品『唄祭三度笠』と対照することで批判しているからである。

『唄祭三度笠』(伊藤大輔監督、1934年)は、京都帝国館の主任弁士・今井義人の映画説明(関西での呼び方にならえば「解説」)を吹き込んだトーキー映画であるが、『折鶴お千』とちがって、俳優たちの声によるセリフ劇を含むオール・トーキーを基本とする作品だった。『都新聞』の小林勇は封切時の作品評において、この作品は同年に松竹が公開した「ネオフィルムサンシランス」のような「ビクビク物」とちがいで、弁士の声を「堂々と使ひ抜いた」作品だと高く評価している。『唄祭三度笠』の「説明者の声や調子は上出来でない」と釘を刺してはいるが、「この形式」は今後も工夫すべきもので「この形式は今後も捨てるな!」と記しているほどである¹⁹。『映画評論』の蔵田国正は、『唄祭三度笠』が「俳優のダイアログと解説との間に少くとも新しい結合形式を創始しようとする」試みだったのに対し、『折鶴お千』は「サイレント映画の所謂活弁的解説の複製」でしかなく、「全く救ひ難き後退」だと批判している²⁰。これは『唄祭三度笠』がサイレント期と同様の映画説明をサイレント映像に録音したのではなく、俳優の声を伴う通常のトーキー映画と弁士の語りを組み合わせたものだったからである。伊藤大輔も結局この後にはこの手法

を発展させなかったし、当時の批評家もまた、欧米のトーキー映画の良作が次々と公開されるなかでこの種の映画が主流になるとは考えていなかった。しかし、トーキーと弁士の声との組み合わせも日本のトーキー映画が進みえた可能性のひとつだったのである。

ただし、こうした弁士の語りは、録音されて全国で公開されることによって興味深い問題を顕在化させることになった。小林勇も蔵田と同様、『折鶴お千』の封切時にこれを『唄祭三度笠』と比較しているが、彼は弁士の語りにおける地域性を問題にしている。『折鶴お千』は関東で上映される際には解説版で松井翠声の声が再生されたが、関西で封切された際には、松井の語りを外して地元の弁士の声によって上映された²¹。関西側の意見によれば、「松井の説明は余り淡々として関西向きでない」ので「各地、各館にビタリとはまるおなじみの説明と伴奏の方がいい」というのである。だが小林を含めた関東の批評家たちもまた『唄祭三度笠』における関西流の弁士の語りには違和感を抱いたらしい。『唄祭三度笠』評を書いた友田純一郎は端的に、「東京の説明をきき馴れて育った僕には堪らなく耳障り」だと述べている²²。小林はこうした両作品に対する反応を、弁士の語りの地域性の問題として捉えたのである。弁士は基本的に同じ地域、同じ映画館で活動し、語り方においても地域性があったとされるが、各地域で花開いたサイレント映画の花形たちの語りは、トーキーによって録音されて全国で公開されることによって、人気の地域限定性を露呈してしまったのである²³。

むろん、先述のとおり『折鶴お千』の翌年には数々の解説版トーキーが作られたし、録音された弁士の声その後も機能しなかったわけではないが、最初期の録音がこうした問題に出くわしていたことはサイレント映画の文化とトーキー映画との出会いがもたらした断面として興味深い。だが解説版トーキーの1936年以後の受容については詳細が分からないため、こうした地域性の問題を確認することまでで議論をとどめておこう。むしろ次節では、このようにしてトーキー映画と出合った映画説明の周辺にあって、弁士とちがって地域的な限定性をもたないサイレント期から続く声の実践が、トーキー映画に根付いてジャンル化さえも遂げていたことに注目しよう²⁴。それが、浪曲を伴う浪曲トーキーである。

2. 浪曲トーキーの音形式とその受容

『唄祭三度笠』の封切から1か月後、日活は浪曲トーキー流行の発端となる『佐渡情話』を公開した。浪曲（浪花節）とは、義太夫等の浄瑠璃、琵琶唄といった語り物の一種であり、登場人物の会話部分であるタンカ（啖阿）と心情や情景を歌うフシ（節）の部分を交互に連続させた口頭芸である。浪曲と映画の結びつきはサイレント初期の1912年には始まるが²⁵、1927年になると松竹蒲田は浪曲師の木村重友に『河内山宗俊』を口演させて「発声映画」（トーキー映画）の「日本映画界最初の試み」も行っている²⁶。しかし、浪曲映画が独特のジャンル形成を遂げたのは、日活が吉本と提携して製作した『佐渡情話』の大ヒットからである。本節では、『佐渡情話』の批評を軸に浪曲トーキーがどのような批評的コンテクストに置かれたかを捉え、次に先行研究に基づいて『紺屋高尾』（志波西果、

1935年)を事例として浪曲トーキーの音形式の特徴を確認する。

2. 1. 浪曲トーキーと弁士付きトーキー／邦楽トーキー

『佐渡情話』公開時、批評家たちはこの映画が様々な層の観客を集めたことへの驚きを記している。『キネマ旬報』の記者は、この映画が大衆娯楽の地である浅草のみならず、「知識階級」の多い新宿帝都座や「近代的な映画殿堂」とされる丸の内日本劇場でも目を見張る観客動員を記録したことを「奇現象」と呼んだ²⁷。当時、浪曲は前近代的な伝統を引き継ぐ低下流層の娯楽と見なされることが多かった²⁸。『キネマ旬報』の友田純一郎はこの映画のヒットについて、「日本映画の観客には伝統的な、余りにも伝統的な趣味を愛すものが多いことを今更の如く痛感せしめた」と呆れ、「日活映画のうちではヒット映画たるを失はないが、伝統的な趣味に執した映画であるから文化的に高い洋画客層までも席捲するほどの威力もない」と述べている²⁹。しかしながら、前節でみた弁士の語りを伴うトーキーと同様、すべての批評家が浪曲トーキーを否定したわけではなかった。しかも彼らは、同じ時期の弁士付きのトーキーとの類比のなかでこれを捉えていたようである。

『キネマ旬報』の北川冬彦は、「こんな種の映画の出現するのも、悪いと云ふことにはならないだらう」と述べ、松竹の「ネオ・フィルム・サン・シランス」のように「人を喰って」おらず「誠意」があると記している。北川はわざわざ自分自身は浪花節などに趣味はないと断わった上で、この作品では浪曲が十分に活かされていないので「もっと徹底的に使つたらよからう」と述べている³⁰。『映画評論』の大塚恭一もまた、『佐渡情話』のような浪曲トーキーは「弁士入りトーキー『唄祭三度笠』が、試みとしては悪いもので無かったと同様、必ずしも排斥すべきものではないかもしれない」と記している。日活が浪曲トーキーを作り、寿々木米若の人気によって浪曲ファンを釣ろうとしたのは「邪道のトーキー利用」だが、魅力があることは認めるべきであり、むしろ「浪曲の入れ方」に工夫を求めている。そうして大塚は、「浪曲トーキーよし、琵琶トーキーよし、何でもいゝから、映画の外の部分との組合せを考へ」、「どしどし作って楽しきトーキーの数を増すべき」だとさえ記しているのである³¹。こうしてみると、意外にも当初、浪曲トーキーは好意的な批評も受けており、しかもこれが弁士の声と俳優の声を組み合わせた『唄祭三度笠』の方向を浪曲で引き継ぐものとして位置付けられていたことが分かる。

もっとも、浪曲トーキーは弁士付きのトーキーと同じ枠組みのなかだけで捉えられていたわけではない。大塚が浪曲トーキーを琵琶トーキーと並べているように、浪曲トーキーは音楽映画としても位置づけられていた。実際、『佐渡情話』を作った日活は、この機に乗じて浪曲トーキーの量産を始めるのみならず、浪曲映画の「姉妹篇」として様々な「邦楽映画」を企画したらしい。『読売新聞』は、日活が吉本興業との提携による「春泰太郎主演『石童丸』(琵琶)、『坂崎出羽守』(講談)、『阿波の鳴門』(義太夫)」の企画を報じている³²。浪曲トーキーは、琵琶映画、講談映画、義太夫映画と並ぶ「邦楽映画」とも見なされていたのだ。当時日本では、欧米の音楽映画が次々と公開されていたことに刺激され、日本の音楽映画を作ろうとする機運が高まっていた。『ふるさと』(溝口健二監督、

1930年)や『マダムと女房』(五所平之助監督、1931年)のような日本のトーキー映画の囃矢も劇中で歌唱や楽器演奏など西洋音楽を伴うものだったが、次第に日本の音楽映画として、どのような日本の音楽を扱うべきかという問いが戸惑いをもって議論されるようになっていた。そうしたとき浪曲は、候補に挙げられながらも前近代的なものとして棄却される実践のひとつであった³³。

しかしここで重要なのは、浪曲トーキーのもつこの音楽性が、浪曲トーキーから解説版トーキーのような地域的限定を取り払う役割を担ったと考えられることである。『佐渡情話』は、東京でヒットしただけでなく、関西でも大人気で京都帝国館では「大成功」、西陣千本座ではそれを「凌駕する盛況」だったとされるが³⁴、浪曲はもともと浪曲師の出身地と関わらず広く国内で親しまれる芸芸だった。口承文芸研究の真鍋昌賢はこうした事態を、平易な表現で韻律にのせて展開される浪曲は、江戸文化や上方文化の素養なしに楽しむことができ、出身地と関わりなく演者の個性に集約されるフシが聴衆をつかんだのだと説明している。また、浪曲はレコードとラジオにより広く聞かれたのみならず、浪曲師は全国を巡業して口演を行うなど、弁士と異なる広域的な活動を行っていた³⁵。元より巡業が基本であり、フシのもつ音楽性が地域を越えて親しまれた浪曲は、各地域で定着・発達した映画説明ないし解説と異なるしかたで受容され、広く映画館客にも親しまれていたのである³⁶。では改めて、広く親しまれた浪曲トーキーとはどのような映画だったのだろうか。浪曲トーキーも時代によって変化していくが、ここでは初期の浪曲トーキーの特徴について、笹川慶子も分析している『紺屋高尾』を事例に整理することにしよう(浪曲トーキーの変容については第4節で論じる)³⁷。

2.2. 初期の浪曲トーキーの音形式

初期の浪曲トーキーの最も顕著な特徴は、映画冒頭部において、高座にいる浪曲師のショットが登場することである。『紺屋高尾』の冒頭でも、この演目を十八番とする人気浪曲師の篠田実が高座で一礼する姿が映し出される。これによって、本編で観客が耳にする浪曲が篠田の声によるものであることを視覚的に明示し、映画全体が浪曲師の口演を映像化したものとして設定しているのだ³⁸。しかも初期の浪曲トーキーは浪曲の定番演目を映画化したものであり、構成もほとんど元の浪曲通りであった。もともと、登場人物の台詞が自然な語り口で語られる「タンカ」(啖呵)と、独特の節回りで語られる「フシ」(節)が交互に連鎖する浪曲のなかで、基本的にタンカの部分は浪曲トーキーでは使用されなかったようだ。『紺屋高尾』の場合にも、元の浪曲でタンカに相当する部分は俳優たちの声による標準的なトーキー映画の音形式で描かれ、登場人物を演ずる俳優の声、あるいは効果音や音楽が、映像と同期するように録音されている³⁹。だが通常のトーキー映画とちがって、浪曲トーキーでは物語が進行して要所にさしかかるとき唐突に、「物語世界外」とでもいべき位置づけから浪曲のフシが挿入される。

『紺屋高尾』では9か所に浪曲が使われているが、これは元の浪曲のフシ部分をほぼそのまま使用したものである。映画のなかでもその分量は大きく、これは60分弱の全編の

1/4、計15分強に及ぶ（使用箇所は表1に示した。表中のM、Rは音楽、浪曲を指し、大文字は物語世界外、小文字は物語世界内の音を指す）。この作品での浪曲は物語の導入と締め括り部分（R1、R9）、時間・季節の移り変わりを示す転換部分（R3、4、6、8）で、それぞれ約2分半も使用されている。こうした浪曲の用法は、ハリウッド映画などでも登場する標準的なヴォイスオーバーの語り（特に第三者的な視点からの全知の視点による語り）が、浪曲という節つきの語りによって置き換えられたものと位置づけられる。

ただし、いくつかの浪曲部は通常のヴォイスオーバーの語りと明らかに異なっている。『紺屋高尾』の場合には表1中のR/r2、R/r5、R/r7の場面が問題となるが（本論文では「R/r」という表記によって物語世界の内とも外とも言い切れないことを表す）、ここではR/r5の場面を見てみよう（表2）。花魁の高尾太夫に一目惚れした染物職人の久蔵は、親方のその場しのぎの言葉を信じ、太夫に会うための金を貯めるべく三年の間熱心に働いていた。しかし三年後、親方は久蔵にした話を忘れており、女将の言葉でこの話を思い出すも大笑いをする。このとき三人を捉えたロングショット（表2のショット1、以下同様1）は二人の笑い声を重ねた久蔵のクロスアップに移る（ショット2）。この時、画面に映し出された久蔵はまったく唇を動かさないが、唐突に篠田実の浪曲のフシで「忘れちゃ嫌だよ親方さん」という久蔵の言葉が語られる。次いで、浪曲の言葉を視覚化するように三年間一心に働いていた久蔵の様子が映し出されるが（ショット3）、このフシが終わると再び役者たちの声による会話劇に戻る（ショット4）。親方がいう「お前のその真

表1 『紺屋高尾』音楽・浪曲構成表

IN	OUT		場面
00'00"	01'42"	M1	タイトル・クレジット※伴奏：京都千斗町芸妓連
01'42"	04'24"	R1	吉原：高尾大夫に一目惚れする久蔵
08'55"	09'14"	m2	紺屋：久蔵をからかう替え歌《草津節》※断続的に
15'04"	18'21"	R/r2	紺屋：久蔵が恋煩いの理由を話す場面
24'22"	26'00"	m3	紺屋：《草津節》
27'15"	28'06"	R3	紺屋：働く久蔵（時間の省略）
28'06"	29'20"	m4	吉原：高尾大夫と画面外の男の会話の背後
29'28"	29'44"	R4	紺屋：雪（場面転換）
30'25"	30'50"	m5	唄
31'09"	31'45"	R/r5	紺屋：久蔵が三年働いてきた思いを親方に話す
37'24"	39'25"	R6	紺屋から吉原へ移動：浮世絵による視覚化
39'25"	41'31"	m6	吉原：三味線
42'08"	48'26"	m7	吉原：箏と尺八。高尾と久蔵
48'30"	52'23"	R/r7	浪曲台本の速記本。浮世絵や鴛鴦の映像
55'15"	55'49"	R8	紺屋：冬、春
55'47"	56'16"	m8	紺屋：高尾を俵つ久蔵の口笛《草津節》
57'42"	59'03"	R9	紺屋：物語の結末を締めくくる
59'03"	59'21"	M9	お囃子。エンドマーク

剣な気持ちに泣けてきたぜ」という発言中の「その」が指すのは、フシで表された言葉である。サイレントの口を動かさない映像に、役者ではなく浪曲師の声が重ねられているため、ここでの浪曲は一種のヴォイスオーバーのようにになっているが⁴¹、これは通常の三人称視点のヴォイスオーバーではなく⁴⁰、登場人物の発言を表す言葉になっているのだ。笹川が指摘するように、こうした演出は、サイレント映画以来の観客たちが親しんでいた視聴覚的な演出であると同時に、登場人物の内的な感情を浪曲師の節つきの声で代理させることで、より大局的な観点から物語を捉え直す効果をもっている⁴²。

こうした場面を織りこむことで、浪曲トーキーは

『唄祭三度笠』のようなサイレント期から続く語りの伝統と、音楽映画としての特徴、そして俳優たちの台詞劇をも組み合わせたトーキー映画としての特徴を併せもち、新たな展開をしていくことになる⁴³。しかし、ここにはさらにもうひとつ、アメリカの最新のトーキー映画の手法という興味深い特徴が重なっていたようである。ここで再び『唄祭三度笠』の批評に立ち戻り、弁士付きトーキーおよび浪曲トーキーの成り立ちを再考することとしたい。

表2 『紺屋高尾』R5の場面

ショット	画面	台詞
1		(親方に) 女将「あ、お前さん、あのこと！あのこと！高尾！高尾さ！」
2		(親方気づいて) 女将・親方「アハハハハハ」 (浪曲) ゝ忘れちゃ嫌だよ親方さん、 ゝ三年の間 寝る眼も寝ずに働いたも皆、高尾が買いたいため
3		
4		親方「俺ア、お前のその真剣な気持ちに泣けてきたぜ」

3. プレストン・スタージェスの「ナラタージュ」とその受容の多様性

『映画評論』の芹沢潤は『唄祭三度笠』の作品評において、伊藤大輔による今井義人の映画説明の使用を、サイレント的な実践としてではなく、伊藤大輔の「新しがり」の反映として記している。芹沢によれば、同作での伊藤大輔は「進取家」で「努力家」であるた

めに、「新しい形式」たる「ナラタアジュに似た手法」を用いたというのである。芹沢もこの作品での効果については批判的であり、本来「新しい形式は明瞭な意識によらねばならない」にもかかわらず、伊藤は「その新しがりやが結局因習の惰性に無意識に陥って」「あの姿に圧迫された弁士口調」のもつ「感傷」、「昔の映画説明者の卑俗さ」を取り込んでいると批判している⁴⁴。しかしそれでも、芹沢が弁士の声の使用法を「ナラタアジュに似た手法」、いわばトーキー的な手法として位置づけているのはどういうことなのだろうか。本節では、改めてこの「ナラタアジュ」との関係において、弁士付きトーキーや浪曲トーキーの特徴を捉え直すことにしたい。

3. 1. ナラタージュの日本における受容と『歌祭三度笠』

芹沢が言及した「ナラタアジュ」という言葉は、プレストン・スタージェス脚本の『力と栄光』（ウィリアム・K・ハワード監督、1933年）の公開時に、フォックス社がナレーションとモンタージュを組み合わせで作った用語である。『力と栄光』は、『レベッカ』（アルフレッド・ヒッチコック監督、1940年）、『市民ケーン』（オーソン・ウェルズ監督、1941年）など1940年代に作られたヴォイスオーバーや回想形式による作品群の嚆矢と位置づけられる。物語は、主人公ヘンリーが亡くなった鉄道王ガーナーの人生を回想する語りによって進行する。冒頭場面のガーナーの葬式のあと、ヘンリーが妻に対してガーナーのことを回想して語ると、そのヘンリーのヴォイスオーバーに導かれて過去の様子が映し出される。様々な過去の出来事への移行部で現在時の回想の声を重ねるこの手法について、スタージェスは当時、「サイレント映画でもトーキー映画でもない両者の結合」の試みと述べている⁴⁵。回想の声が重ねられている間の映像には物語世界内の声を聴かせる必要がないから、サイレント映像と物語世界外の声を組み合わせる新たな物語叙述を行う回想形式と考えたのだろう。この一人称視点によるヴォイスオーバーの手法は当時、ヘンリーの思いつくまま過去へ未来へと自由に時代を行き来する物語叙述上の自由さや、ヴォイスオーバーの言語的な説明で細かな視覚的描写を省略する物語叙述の経済性などが新たな手法として注目されたらしい。

『力と栄光』の日本公開は『唄祭三度笠』より3か月早い1934年6月14日だが、この語と上述の特徴は、既に前年には飯島正によって紹介されていた⁴⁶。この語とその手法は映画の公開後も関心呼び、映画監督の島津保次郎は、『妻よ薔薇のやうに』（成瀬巳喜男監督、1935年）における転換時の声の用法を「ナラタージュ」と呼んでいる⁴⁷。これは物語の後半部で、ヒロインの君子が父親を連れて東京へ戻る汽車の映像に対して、後日、君子が許嫁にこの折のことを語る声が重ねられた部分である⁴⁸。日本映画における「ナラタージュ」については、板倉史明が伊藤大輔論のなかで、「物語世界外に起源をもつ語り手か、または登場人物の内面の声によって主に過去のシーンを展開させる技法」と呼び、1930年代半ばの日本の現存作品の例として『丹下左膳余話・百万両の壺』（山中貞雄監督、1935年）のこけ猿の壺の由来を語るシーン、『乙女ごころ三人姉妹』（成瀬巳喜男監督、1935年）における千恵子の回想シーン、そして伊藤大輔の『お六壺』（1936年）の回想シーン

などを例示している⁴⁹。では、『唄祭三度笠』でも伊藤大輔はこのような回想のナラタージュを使用したのだろうか。

同作のフィルムは失われているが、『映画評論』（1934年9月）に掲載されたシナリオを見てみると、当時の批評で「ナラタージュ」と呼ばれた『唄祭三度笠』の映画説明は、どうやら『力と栄光』のような登場人物の一人称的な回想の手法ではなさそうである。『キネマ週報』の批評では、劇中の「泣いて、分かれて、やがて一月。〔お美代は〕待つてみました。夏も過ぎて、秋風に柳が散ります。散つて枯れてはや半年。〔お美代は尚も〕待つてみました」という一節が「活弁式な美文調でエピソードを繋ぎ合せてゆくナラタージュ(?)」⁵⁰と呼ばれている。これは物語の中盤、主人公の中乗り新三が恋人のお美代を残して因縁の男を探す旅に出た直後、お美代が新三を待ち続けたことを語る部分である。おそらくこの一節の言葉とともに、お美代の様子や時間経過が映し出されたのだろう。しかし、これは劇中人物の回想部ではなく、三人称の視点による通常のヴォイスオーバーの語りである。この一節と同様に、シナリオには鍵括弧に入れられたト書きの言葉が冒頭から台詞を挟んで何度も挿入されているが、これが映画説明のヴォイスオーバーとして語られた部分と考えられる。

しかし、こうした三人称のヴォイスオーバーのあり方も、この語を最初に紹介した飯島正の説明のなかでは「ナラタージュ」と重ねて理解されていたようである。飯島はナラタージュについて、「映画の話し手として、サイレントの時代から、説明者といふものを持つてゐる〔日本の〕僕たちには、それほど新鮮にも感じられない」かもしれないと述べ、弁士の語りとの類縁性を示唆しているからだ⁵¹。弁士の声を三人称のヴォイスオーバーの語りのように使う『唄祭三度笠』も、飯島を介したナラタージュ受容の一例と位置づけることができるのである⁵²。そして、このように『唄祭三度笠』を受容した当時の状況を考えれば、『佐渡情話』以後の浪曲によって複数の場面をつなぐ浪曲トーキーも同じコンテキストに置きうることに気づかされる。しかもこのことは、『力と栄光』におけるナラタージュのもうひとつ別の用法を踏まえたとき、より看過できないものになる。

3. 2. ナラタージュと浪曲トーキー

『力と栄光』のナラタージュは現代と同様のヴォイスオーバーの手法を多く含むが、今日では見られない独特の手法も存在する。デイヴィッド・ボードウェルは、「ナラタージュ」を「解説者が声をフラッシュバック中の人物に貸し与える」技法と呼んでいるが、それはこの特殊なヴォイスオーバーの手法を指しているように思われる⁵³。映画の開始後24分程の場面において、回想者たるヘンリーは、ガーナーと最初の妻サリーから聞いた二人の婚約時の様子を約3分にわたってヴォイスオーバーで物語っている。だがこのとき、ヘンリーのヴォイスオーバーは当時の二人の状況を説明するだけでなく、映像に映し出されている若き恋人たちの台詞をも代弁している。たとえば、ガーナーとサリーの対話は直接話法によって、「〔ガーナーは〕『1, 2, 3』と数え、そして、『私と結婚してくれないか?』と叫んだ。〔…〕彼女は『もちろん、喜んで』と言った」等とヘンリーの語り

によって代弁され、視覚的にはこの語りに関わせたサイレント映像が重ねられている⁵⁴。『力と栄光』には、ヴォイスオーバーの語り手が役者に代わって発話する部分も登場したのである。

こうしてみると、『紺屋高尾』で確認したヴォイスオーバーによる台詞の代替は、先行研究で指摘されていたような弁士との類似性に基づくサイレント的な手法というだけではなく、アメリカのトーキー映画の手法も踏まえた新しいトーキー映画の手法としての性格をも帯びていたことが分かる⁵⁵。もちろん、『紺屋高尾』のフシやその物語の構成は元の浪曲から引き継いだものだから、これはナラタージュという発想がなくとも使われたかもしれない。また、浪曲トーキーで浪曲師が登場人物の台詞を語るのと、『力と栄光』でヘンリーがガーナーらの台詞を語るのが同じではないことも確かだ。『力と栄光』では登場人物であるヘンリーが自らの声（役者の声）で主観的な過去を語るのに対し、浪曲トーキーのナラタージュは浪曲師の声が唐突に役者の声に取って代わるからである。しかし、浪曲トーキーの多くは冒頭で高座にいる浪曲師を画面内に登場させるのが常だから、重ねられているのが節つきの語りであるとはいえ、冒頭に映し出された人物の発話内容が本編で映像化されているという意味では浪曲トーキーと『力と栄光』との間に興味深い連続性があることも確かである。

こうした『力と栄光』と『紺屋高尾』の連続性が同時代的な共進化のようなものともいえようが、実はこの直後には「ナラタージュ」を謳い文句にふくむ浪曲トーキーさえも登場している。しかもその作品のもつ特徴は、浪曲トーキーが初期からその後へと変容していく契機をも含みもっている。第4節では最後に、ナラタージュの交差によって新たな性質を含み込むこととなった浪曲トーキーが、その後どのように展開したのかを考察するにしたい。

4. 「新形式ナラタージュ」としての浪曲トーキーと音楽映画としての定着

1935年2月に封切られた『深川情話』（小石栄一監督、1935年）の広告を見ると、この作品は「新形式ナラタージュ」と謳われていることが分かる⁵⁶。この作品については詳細が分からないにせよ、ここで「新形式」とされるのは、浪曲師の酒井雲が「口演」するだけでなく「出演」し、「口演者自ら〔主人公の〕小猿七之助に扮して映画に現はれ、節の部分と共に台詞を喋舌った」ことにあると考えられる⁵⁷。浪曲師が出演することによって、同作での浪曲は『力と栄光』の劇中人物による回想の語りとして使われえたということになる。酒井雲が髻をつけて登場したこの作品は浪曲師の映画出演を「邪道」と考えた後援会の不満に火をつけたため⁵⁸、酒井はその後、映画への出演を控えることとなったらしい。しかしこの作品を契機として、浪曲師が劇中に登場人物として登場する例が増加するようになった。本節では「新形式ナラタージュ」の展開とその周辺を捉えるべく、映画に出演して活躍した浪曲師の代表格である二代目広沢虎造の映画に注目する。広沢虎造と浪曲トーキーの関わりは『追分三五郎』（辻吉郎監督、1935年）に始まるが⁵⁹、現代劇『男の魂』

(曾根千晴監督、1938年)で虎造役として出演した後、翌年の時代劇『清水港』(マキノ正博監督、1939年)からは髻をつけての出演も開始した。虎造の出演作は他の浪曲師と比べても特に多く、1938~40年には虎造の十八番である国定忠治や清水次郎長物が毎年複数本映画化されている。では浪曲師が劇中に登場する映画とはどのようなものだったのだろうか。ここでは現存作のなかでナラタージュとの関係で重要な特徴を確認できる『虎造の荒神山』を例に考察する。これによって、浪曲師の出演によってどのような演出が行われたのか、またこの時期に浪曲トーキーがどのような変容と定着を辿ったのかを捉える⁶⁰。

4. 1. 語り手の物語世界内在化——浪曲師の映画出演

『虎造の荒神山』(青柳信雄監督、1940年)において、虎造は清水次郎長の兄弟分、吉良の仁吉宅に居候をして浪曲の題材集めをする浪曲師として登場する(表3)。この作品も浪曲トーキーの通例どおり、浪曲師本人のショットによって始まるが、彼はすでに髻をつけた劇中人物として「石松三十石舟」の「寿司食いねえ」等の有名なタンカ部分を語っている。まずこの点は、ナラタージュとは別の事柄ながら、『紺屋高尾』との重要な差異である。浪曲トーキーで通常聞かれるのはフシの部分だからだ⁶¹。もともと虎造については、1936年に行われた浪曲トーキーをめぐる座談会でも「節以上に会話の面白さが得意で、たまらないよさを持ってゐる」のに、フシが軸になる浪曲トーキーでは「損をしてゐる」と指摘されていた⁶²。虎造は映画に出演することによって、得意のタンカ(=会話)を存分に聞かせられるようになったのである。虎造は声量がなかったため大劇場ではタンカが映えなかったが、マイクロフォンの効果によって人気を博した浪曲師と言われている。ラジオやレコードによって人気強化された虎造は、トーキーへの出演によってさらに魅力を発揮することになったのである⁶³。

だがもうひとつ重要なのが、ナラタージュのあり方である。浪曲師が劇中に登場することによって、浪曲は『力と栄光』と同じように劇中人物の語りとしても使用できるようになっているからだ⁶⁴。表3に示したとおり、『虎造の荒神山』では、浪曲が8カ所に加えられている。R2、R3、R8には前後で虎造が語り始める姿が映されないが、R/r4~7は劇中の虎造自身の語りとして使用されている。とりわけこの場面では、虎造が清水一家の者たちに仁吉夫婦が仁義を通すために離縁したこと等の顛末を物語り、これが劇中人物の回想の語りとして重ねられている。ここには仁吉夫婦の会話台詞も織り込まれており、『紺屋高尾』と同じく登場人物の声が浪曲師のフシによって代弁されているが⁶⁵、『紺屋高尾』と異なるのは、ここでそれを代弁する浪曲のナラタージュが劇中の登場人物によるものになっている点だ。本作は浪曲師の物語世界内在化によって、『力と栄光』におけるハリウッド映画の手法により近づいたものとなっているのである⁶⁶。

4. 2. 伴奏音楽のような浪曲という定着——サイレント映像の聴覚演出

しかしその一方で、高座にいる浪曲師の冒頭ショットをもたないのみならず、浪曲師が出演しながら、浪曲師が浪曲を語る行為を物語のなかで意味づけられない例も現れ始める。た

表3 『虎造の荒神山』音楽・浪曲構成表

IN	OUT		場面
00'00	01'39	M1	主題歌の器楽版。タイトル・クレジット
01'46	04'31	r1	吉良邸。虎造が浪花節「森の石松」を披露
06'30	07'42	R2	道中。仁吉とお菊の人物説明
09'39	09'55	M2	仏壇に手を合わせる仁吉とお菊
10'00	11'05	m3	「やりましょうか」から美ち奴の主題歌1番《吉良の仁吉》
12'03	14'34	M4	道中（小川の脇）
19'56	20'28	m5	子どもたちの子守歌
21'48	22'02	M6	長吉の家。「悔しかったら〜」
25'37	26'24	R3	長吉、トボトボ歩く
30'28	31'57	R/r4	事情を話す虎造の語り。仁吉と長吉の会話。
33'39	34'40	R/r5	事情を話す虎造の語り。仁吉とお菊
36'38	39'07	R/r6	事情を話す虎造の語り。仁吉とお菊
40'18	41'48	R/r7	事情を話す虎造の語り。仁吉とお菊
41'59	42'59	M7	主題歌2番（穴太徳に帰るお菊の道中）
45'29	46'01	M8	穴太徳と仁吉の喧嘩の後、涙にくれるお菊
48'08	52'05	M9	荒神山での決闘。ほぼインの音なし。
53'24	54'37	R8	戸板で運ばれる仁吉。お菊の自死の知らせ。
54'37	54'45	M10	エンドマーク

たとえば虎造が大工の留として出演している『浪曲忠臣蔵』（石田民三監督、1943年）では、虎造は冒頭に登場することもなければ、登場人物として浪曲を語るわけでもない。また『エノケンの森の石松』（中川信夫監督、1939年）の場合、小松村七五郎が森の石松に、石松の父親の最期の言葉を思い出させようとする部分において、過去の映像とともに唐突に虎造のフシが重ねられている。ここでは七五郎の語る声が、先の『紺屋高尾』と同様に浪曲によって代弁されているのである。同作での浪曲は、全6回の使用箇所のうち、ほとんどが三人称のヴォイスオーバーとしての使用であるが、こうしたことが可能なのは、この頃までにこうした浪曲トーカーの手法が定型化し、定着していたためだろう。だがこのことは、浪曲のフシがその他の音楽手法と同一の仕方で行出語法に組み込まれた結果ということもできる。

再び『虎造の荒神山』の聴覚演出の全体を見返してみるならば、類似の場面が、ある箇所では浪曲によって演出され、またある箇所では浪曲以外の歌曲や伴奏音楽で演出されていることに気づかされる。たとえば、新婚の吉良の仁吉・お菊夫婦がお菊の実家へ向かう道中の場面では、仲睦まじい二人の様子を描く浪曲（R2）が重ねられている。だが、仁義にもとる兄のために仁吉と別れたお菊が一人同じ道中を実家へ向かう場面では、M7の主題歌《吉良の仁吉》（萩原四郎作詞、山下五郎作曲）の2番（歌詞：吉良の港は朧月、泣けば乱れる黒髪の、赤い手柄も痛ましや、お菊十八恋女房）が物語世界外の伴奏音楽として使われ、お菊の悲しみを描いている⁶⁷。類似した場面が異なる聴覚演出によって提示

されているのである⁶⁸。しかもこのとき、いずれも物語世界の音は消されており、サイレント映像とともに響くのは浪曲ないし主題歌だけである。こうした演出は、観客が登場人物たちの織りなす物語を俯瞰して、より情緒的な視点から登場人物や物語を捉えることを可能にするが、これは第2節で確認したフシを使用することの効果でもあった。こうしてみれば、この効果は浪曲に限らず、物語世界の音響を消したサイレント映像に、物語世界外の音楽や語りが重ねられたことによる効果だったといえよう。実際、こうした俯瞰的な視点を導入する演出は、主題歌のような歌詞をもつ音楽に限られたものではない。『虎造の荒神山』のクライマックスにおける赤城山の喧嘩シーンも同様である。ここでは喊声以外の物語世界の音がほとんど消されたサイレントに近い映像に、サイレント時代の代表的な音楽家であった松平信博によるM9の伴奏音楽が重ねられている。これもまた、映像に映し出される喧嘩をその当事者たちの視点から描くのではなく、それまでの通常の会話劇から少し引いた視点で物語を捉えさせ、それが仁義に生きる正義の者たちの戦いであることを示す効果になっている。言ってみれば、サイレント映像はトーキー映画の枠組みのなかで、それまでと異なる独自の位置を占めるようになっていたのである。サイレント時代から続く複数の聴覚実践はトーキー映画のなかで新たな位置づけを獲得したが、サイレント映像もまた、トーキー映画のなかで使用されることで俯瞰的な視点をもたらずなど、独特の効果をもつ映像のあり方としての位置を占めるようになっていたのである。

結

本論文では、トーキー転換期の日本映画において、サイレント期に根付いた映画説明や浪曲といった演芸がどのようにトーキー映画と出会い、どのように組み込まれたのかを考察してきた。まず、映画説明や浪曲がトーキー映画のなかに組み込まれた際、これらを日本におけるトーキー映画の手法としてどのように扱うべきかが模索された。こうした観点からみると、映画のトーキー化とはサイレント時代との断絶ではなく、むしろサイレント時代から続く様々な実践が様々に位置づけを変えることでトーキー時代の演出技法として組み替えられるプロセスだったといえることができる。この読み替えの過程では、トーキーとの出会いによって映画説明と浪曲の地域性の違いや音楽性の違いが顕在化したのみならず、1933年のアメリカ映画『力と栄光』における先駆的な「ナラタージュ」との交差も生じた。そうしたなかで、人気の地域的偏りをもたない浪曲トーキーが解説版トーキー以上に人気を博し、さらに、浪曲トーキーのスタイルにも変化が生じ、『力と栄光』に漸近するように浪曲師の物語世界内化と、あるいは浪曲師の不可視化が並行して進展した。このようにサイレント期の語りの文化が再編成されるなかで、浪曲は音楽演出の一手段として認知され、戦前の日本のトーキー映画において独特の位置を占めるようになっていったのである。

註

- 1 北川冬彦『現代映画論』三笠書房、1941年、15頁。
- 2 嘉田重朗「トオキイに於ける伴奏樂と伴奏樂の効果」『キネマ旬報』1933年1月21日、64頁。ここで嘉田がいう「伴奏樂の効果」とは物語世界内に音源がありながら、伴奏音樂のように画面上に音源の示されていない音樂がもつ効果と考えられる。
- 3 長門洋平『映画音響論』みすず書房、2014頁、第5章、柴田康太郎「1930年代後半の日本映画における「リアリズム」と深井史郎の映画音楽」『美学』2015年、173-184頁を参照。
- 4 弁士については様々な先行研究がある。古典的な研究には御園京平『活弁時代』岩波書店、1990年、および吉田智恵男『もう一つの映画史：活弁の時代』時事通信社、1978年があり、最新の包括的な歴史記述としては片岡一郎『活動写真弁士：映画に魂を吹き込む人びと』共和国、2020年がある。映画文化の「近代化」のなかで弁士が果たした役割や機能については、長谷正人『映画というテクノロジー経験』青弓社、2010年、第8章、アーロン・ジェロー「弁士について」黒沢清編『映画史を読み直す』岩波書店、2010年等がある。弁士の源流としての政治演説や浪曲については、上田学「弁士の系譜：政治演説から無声映画へ」『比較日本文化研究』第18号、2016年、16-28頁、および上田学「弁士の源流：浪花節との関係について」真鍋昌賢編『浪花節の生成と展開：語り芸の動態史にむけて』せりか書房、2020年、161-73頁がある。
- 5 トーキー移行期の外国映画上映に関する弁士の語りについては、北田理恵「トーキー時代の弁士：外国映画の日本語字幕あるいは「日本版」生成をめぐる考察」『映画研究』2009年、4-21頁。記録映画における弁士とアナウンサーの声の実践については、畑あゆみ「声の動員：1930-1940年代記録映画におけるラジオアナウンサーと弁士」『映像学』2006年、5-24頁を参照されたい。
- 6 御園『活弁時代』122-25頁。片岡『活動写真弁士』439-42頁。
- 7 浪曲（ないし浪花節）とは、太棹三味線の伴奏で抑揚をもって語る「節」と会話部分である「啖呵」で構成される語り物の一種である。江戸末期に始まり、桃中軒雲右衛門の活躍で明治期に盛んになった後、トーキー映画の到来する1930年代にも義理人情の任侠物や軍国母物、忠君愛国物などを語って映画、ラジオ、レコードなど複数のメディアも介して大衆的な人気を博した。
- 8 笹川慶子「音楽映画の行方：日中戦争から大東亜戦争へ」、岩本憲児編『日本映画とナショナリズム1931-1945』森話社、2004年、319-354頁。笹川慶子「継承された音：日本映画のサウンド化と浪曲トーキーの構造」山田幸平編『現代映画思想論の行方：ペンヤミン、ジョイスから黒澤明、宮崎駿まで』晃洋書房、2010年、321-46頁。笹川慶子「忘却された音：浪曲映画の歴史とその意義」神山彰・児玉竜一編『映画のなかの古典芸能』森話社、2010年、159-90頁。なお、木全公彦も1999年の時点で浪曲映画を「異形のミュージカル映画」と捉えてその歴史を記し、戦後の歌謡映画へと繋がる系譜を指摘している（木全公彦「あんなに浪曲映画を楽しんできたのに」『唄えば天国 地の巻』

メディアファクトリー、1999年、194-205頁)。

- 9 映画説明以外にも、日本のサイレント映画は琵琶弾奏を伴う琵琶唄、洋楽伴奏を伴った映画小唄、そして時には義太夫、新内、浪曲など様々な声のパフォーマンスを交えて上映された。しかし映画小唄ないし劇中歌を伴う映画は1910年代に始まり、1920年代の小唄映画の流行で増加したのに対し、邦楽の場合には中心となる実践が異なっていた。特に1910年代には義太夫や琵琶唄が、1920年代は琵琶唄が多く使われたようである。1910年代初頭の義太夫等の出語りについては、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、および、小松弘「初期日本映画史をどう捉えるか」『文化資本研究』第1号、2018年、222-34頁。映画琵琶については、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』第11号、2010年、215-33頁を参照。
- 10 アメリカにおけるヴォイスオーバーについてはSarah Kozloff. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, University of California Press, 1988, 23-40. およびDavid Bordwell. *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. Chicago University Press, 2017, 238-40を参照。コズロフは、西欧の嚆矢として『詩人の血』（ジャン・コクトー、1930年）や『M』（フリッツ・ラング、1930年）、アメリカにおける先例として、聖職者が子どもたちに語る声に対してサイレント映画『十戒』（セシル・B・デミル、1923年）の映像が重ねられる『忘れられた十戒』（ウィリアム・シヨア、レイ・ガスニエ、1932年）を挙げている。しかしそのうえで、大々的にヴォイスオーバーが喧伝された作品として『力と栄光』を挙げている（Kozloff, op. cit., p. 31）。『力と栄光』については本論文第3節参照。
- 11 浪曲トーキーという映画ジャンルについては、笹川慶子の複数の研究のなかで、特に①人形浄瑠璃や歌舞伎などの伝統芸能やサイレント映画における弁士など過去の実践・慣習を引き継ぐ存在であること（笹川「継承された音」、327頁）、また②浪曲トーキーの流行は当時広まりつつあった「欧米のサウンド映画の音」への反動としての意味等が指摘されている（笹川「忘却された音」、172頁）。
- 12 明治中期、演劇改良会が西洋の演劇をモデルに日本演劇の近代化を押し進めようとしたとき、歌舞伎における義太夫節の「チョボ」はまっさきに槍玉に挙げられたが、逍遙はこれに対し、西洋にない手法を無批判に排斥するのではなく、この手法自体を新たな様式へと更新することの重要を説き、戯曲「阿難の累ひ」を発表した。
- 13 柏木佳夫「読者寄書欄『一つの提唱』：日本トーキー前進の為に」『キネマ旬報』1933年5月21日、57頁。
- 14 「新映画評 蜂須賀小六 日活映画」『東京朝日新聞』1929年8月3日。
- 15 後述する小林勇の対比から察するにこれらの作品には弁士の声が含まれていたようであるが、詳細は不明である。「沈黙のないsans silence」映画というのだから、リップシンクはないにせよ様々な音響がつけられていたのだろう。
- 16 御園京平（『活辨時代』125頁）と片岡一郎（『活動写真弁士』443頁）はそれぞれ解説

- 版の製作本数を集計し、その推移を示している。
- 17 この録音の顛末は「東は東、西は西 説明版は消える 「折鶴お千」のサウンド版問題」『都新聞』1935年1月24日に詳しい。
 - 18 千葉静一「ネオ・スーパー・トーキーへの杞憂：下田夜曲」『日本映画』1936年7月、86頁。公開時の新聞広告によると、『下田夜曲』は「音楽は洋楽・和楽・和洋合奏・混声合唱・清本・長唄・常磐津・新内・義太夫・声色・ハモニカ・尺八・ギターを網羅」するものだった（広告「下田夜曲、朧夜の月ほか」『東京朝日新聞』1936年5月21日）。日活は解説版映画をあまり作っていないようだが、日活の『銀之丞異変』（久見田喬二、1936年）が新聞広告で「解説版」とされている。
 - 19 〔小林〕勇「唄祭三度笠 上映中の日活映画評判」『都新聞』1934年9月4日。
 - 20 蔵田国正「折鶴お千」『映画評論』1935年3月、116頁。
 - 21 笹川慶子は、関東では受けなかった『折鶴お千』が大阪で評判となっていたことに注目し、大阪の観客や配給などの地域性の記述をしており、大阪での興行で録音が使われなかった背景に映画館の配給・機材配備の問題も指摘している。東京の配給を担当した松竹が都内の映画館のサウンド化を終えていたのに対し、大阪の配給を担当した新興キネマは、封切館の朝日座以外にはまだ映画館のサウンド化を済ませていなかったというのである（笹川慶子『「折鶴お千」と道頓堀興行』藤木秀朗編『観客へのアプローチ』森話社、2011年、357-84頁）。
 - 22 友田純一郎「日本映画批評 唄祭三度笠」『キネマ旬報』第518号、123頁。
 - 23 もっとも、『都新聞』は松井の声が使われなかった理由として、関西の弁士の仕事を奪わないためという理由も示唆している。松井は当時、『コングの復讐』などパラマウントの洋画の「日本語版」吹込みを担当していたが、松井のもとには関西の弁士たちから吹込みを止めることを求める手紙が届いていたという（『都新聞』1935年1月24日）。
 - 24 こうした2つの方向はSPレコードにも見受けられるものである。弁士の語りや吹き込まれたSPレコードには、弁士が単独で台詞やト書きを語る「映画説明レコード」と、弁士がト書きを語り、映画の俳優たちが会話部分を語る「映画劇レコード」があった。なお、映画説明レコードには関東の弁士も関西の弁士も吹き込んでいるが、各地域を越えてどの程度レコードが流通していたかは不明である。渡辺裕は大阪のニッソーレコードに注目し、地域的な流通と受容のかたちに注目している（渡辺裕『サウンドとメディアの文化資源学：境界線上の音楽』春秋社、2013年）。
 - 25 小松「初期日本映画史をどう捉えるか」。その後の1910年代半ばから1920年代までの展開について資料はあまり残されていないが、浪曲を含む映画説明レコード、映画浪花節レコードからは、1920年代にも浪曲を使った上映が存在したことを窺える。
 - 26 「蒲田で始めた発声映画 重友口演で河内山を」『読売新聞』1927年7月21日。出来栄が良かったことが報じられているが、一般興行が行われた記録は未確認である。
 - 27 編集部「映画館景況調査」『キネマ旬報』1934年10月21日、33-34頁。
 - 28 代表的な弁士である徳川夢声は寄席に通った幼少期に浪曲をよく聴いていたという

- が、この明治末頃に浪曲といえば「最低級、野卑、最も下層階級向の娯楽物」と見なされており、侯爵夫人や女学生までもファンになる1930年代とは隔世の感があると述べている。(徳川夢声「浪曲譚」『徳川夢声代表作品集 隨筆篇 下』1953年、58頁)。
- 29 友田純一郎「主要日本映画批評 佐渡情話 興行価値」『キネマ旬報』1934年11月1日、106頁。
- 30 北川冬彦「主要日本映画批評 佐渡情話」『キネマ旬報』1934年11月1日、106頁。
- 31 大塚恭一「映画批評 佐渡情話 日活京都」『映画評論』、1934年11月、82-83頁。なお、大塚のいう工夫は、浪曲が「突然ポツンと入って、ポツンと消える」現状を改善し、「消える所だけでも余韻を残して消す」とか、「セリフとの連関を工夫してその配合を効果的ならしめ」ることである。
- 32 「邦楽映画に乗出す日活」『読売新聞』1935年11月11日。ただし実際に製作されたのは『石童丸』だけのようである。
- 33 たとえば1932年の『キネマ旬報』で石川郁が日本音楽を使った音楽映画を考えた際、彼は長唄、清元、常磐津、義太夫、尺八、琴、三味線、太鼓等の日本音楽は「云はゞ古典」であり、「伴奏的能力に於てはるかに単色」で、「メロディのヴァリエティ」も欠けていると述べている。これは「外国に於けるオペレッタ・トオキイ」の「ジャズ音楽の形式」が「テンポに於てリズムに於て完全に映画的速度と合致」しているのと対照的である。興味深いことに、彼はこのとき「歌舞伎劇に於ける出語りの方法」については、そもそも「近代性」をもたないとしつつ、全編一人で「全面的に機械的に押し通せば、成程音楽映画とは云へようが、モノロオグ・トオキイ」となってしまうし、「出語りと演技者の交互する」組合せは「トオキイを非常に混乱した状態に陥れる」と述べている。これはまさに前節で考察した弁士の語りをめぐる二つの方向に重なるものである。次いで石川は浪曲についても触れ、浪曲師出身の弁士であった井口静波のような「科白の浪花節化」は面白いだろうが「モノトニイ」が難点としているが、ここではある種の「モノロオグ・トオキイ」が想定されていたらしい。こうした議論は肯定的な結論に至ることはなかったが、『佐渡情話』の登場前からこうした批評的なコンテクストが準備されていたことは忘れてはならない(石川郁「音楽映画と日本トオキイ」『キネマ旬報』1932年9月1日、71頁)。
- 34 編集部「映画館景況調査」『キネマ旬報』1934年10月21日、33-34頁。
- 35 真鍋昌賢『浪花節 流動する語り芸：演者と聴衆の近代』せりか書房、2017年、14-18頁。真鍋も引用するとおり、代表的な弁士の一人である徳川夢声が1939年に、浪曲について書いた文章のなかで、地方の劇場では講談や落語、漫才などと違って浪曲だけではどこでも大歓迎されると述べている(徳川「浪曲譚」59頁)。
- 36 もっとも、地域性と別に、批評家の間では「浪曲」を日本の音楽映画の代表として推すことには戸惑いが強かった。浪曲トーキーが量産され始める1935年に作曲家の堀内敬三が述べるように、「若し浪花節も民衆音楽の一とすれば、これは全く日本独自の形式に於て、浪曲トオキイを作り上げたと云へる」が、「僕はやはり或程度のレヴェルに

達したものを音楽と呼びたいので、音楽でもないものを使用して音楽映画だぞ、と威張れるわけではない」と述べている（堀内敬三「日本の音楽映画に望むもの」『音楽世界』1935年5月、100頁）。また、『佐渡情話』の年、松竹の助監督小竹昌夫は日本音楽による音楽映画を作って外国の音楽映画に対抗することを提起しつつ『佐渡情話』に触れ、未だ観てはいないが浪曲トーキーなど「日本音楽映画の萌芽を踏み砕くもの」だと批判している（小竹昌夫「日本音楽と日本映画に就いての小観」『映画評論』1934年11月、51頁）。しかしこうした批判は、トーキー映画としての形式の問題というよりも、浪曲そのものがもつ下級層の芸能というイメージの問題と考えられる。

- 37 次項の議論は、笹川慶子の前掲論文「継承された音」および「忘却された音」を踏まえつつ、構成表を作成し、元の浪曲の音源と比較の結果を整理したものである。
- 38 笹川は初期の浪曲トーキーのこの特徴を「入れ子構造」と呼ぶ（笹川「継承された音」338-39頁）。高座の浪曲師を撮影する趣向は、1910年代初頭のサイレント映画でも存在したようだが、基本的には例外的なものと推定される。1913年の「奈良丸実写活動写真」等の事例については笹川「忘却された音」162-67頁参照。
- 39 『紺屋高尾』の場合、元の浪曲が主人公の久蔵や紺屋の者たちからの視点で物語が進むが、映画の場合には、高尾太夫や彼女を身請けしようとする旗本のエピソードが、タンカに相当する部分で変奏されている。映画と元の浪曲との比較に際しては1932年の篠田実によるSPレコード（コロンビア、27260-27263、1933年）、および「紺屋高尾」『大衆日本音楽全集』誠文堂新光社、1937年、225-67頁を参照した。
- 40 ヴォイスオーバーの語り手に関しては映画の物語論において複数の議論があるが、ここでは議論の簡略化のため、セラ・コズロフなども便宜的に使用している「一人称」「三人称」の区分を流用する。
- 41 浪曲師による声の代理は主人公の言葉だけではない。久蔵が高尾太夫に出会い、彼女に想いを打ち明けた後の場面（R/r7）では、唐突に物語世界とは無関係な、浪曲の速記本の該当箇所が映し出され、高尾太夫の台詞が篠田の節によって「遊女は客に惚れたといひ、客は来もせでまた来るといふ」等と語る（このような速記本の登場は浪曲トーキーの基本的なかたちというほど一般的ではないが、手紙の場面など書面との組み合わせは他にも見られるものである）。ここは三人称視点だが、後続の「金のあるあるひと、わしゃ嫌い」等という部分になると、一人称は高尾太夫になる。その後には、俳優たちの演技が映し出されるが、ここでも俳優たちの声は聞こえない。「わしゃ」という一人称の高尾太夫や久蔵の思いが篠田の節によって語られるのである。こうした場面では、サイレントの映像に対して弁士が声をつけるように浪曲師が声をつけることになる。
- 42 笹川「継承された音」、341頁。
- 43 その後の浪曲トーキーは次第に、内容の上では、当初は浪曲師の十八番を映画化した娯楽色の強いものから、時局を反映した愛国主義的なものを増やしていき（唯二郎『実録 浪曲史』東峰書房、1999年、132-33頁）、視聴覚的な形式としても、次第に「浪花節語りの声は物語的に動機づけられるか、背景音楽として使われる」ようになるとされ

- る。「サイレント映画の音形式を残す中間的な音の表現」も失われるようになると指摘され、いわばサイレント的な実践の喪失過程として捉えられているが（笹川「忘却された音」184頁）、これについては第4節で改めて再考する。
- 44 芹沢潤「映画批評 唄祭三度笠 日活京都」『映画評論』1934年10月、134頁。
- 45 Kozloff. *Invisible Storytellers*, 33.
- 46 飯島正「僕の切抜帳から」『キネマ旬報』1933年10月21日、60-61頁。飯島はこの語を『ニューヨーク・タイムズ』の記事（Mordaunt Hal, “R. LASKY’S “NARRATAGE” TREATMENT : New Flashback Method Suits “Power and the Glory,” but Not Likely to Revolutionize Film Making -- Katharine Hepburn,” New York Times, August 27, 1933）によって知ったようである。
- 47 岸松雄「島津保次郎・成瀬巳喜男のトーキー問答」『映画之友』1935年11月、69頁。ただし、ここでもナラタージュの使用については積極的な手法としては語られていない。島津は問題の場面をナラタージュでなくてもいいのではないかと語り、成瀬もナラタージュを新しがって使ったのではなく便宜的に使ったのだと述べている。
- 48 『力と栄光』の開始20分程の場面には、主人公の内面の声によってフラッシュバックが導入される場面があるが、ここで声が重ねられる画面には、右上から斜めに半透明のスクリーンのようなものが重ねられ、その声が画面内の声でないことを表そうとしているようである。これは、成瀬巳喜男が『雪崩』（1937年）で内面の声を表すのに使用した手法と類似している。
- 49 板倉史明「『伊藤話術』とはなにか：伊藤大輔論序説」*CineMagaziNet!*, Vol. 3、1999年（<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN3/text7.html>）。なお、『唄祭三度笠』についても言及されているものの、言及以上の考察はくわえられていない。
- 50 菊盛英夫「新映画批評欄 唄祭三度笠」『キネマ週報』1934年4月17日、213頁。
- 51 飯島「僕の切抜帳から」61頁。
- 52 多義的に理解された「ナラタージュ」の手法を皆が肯定的に受けとめたわけではない。『キネマ旬報』にはナラタージュの手法は「リアリズムからの没落」であり「どうして画面で語らうとしないのであろうか」と批判をくわえる読者投稿が見られるほどである（鹽野初男「映画話術としてのナラタージュ」『キネマ旬報』1934年9月21日、84頁）。また、伊藤大輔が『力と栄光』を意識して『唄祭三度笠』を作ったかどうかは分からないが、ナラタージュという語は用いないとしても、歌人の水町京子のように『唄祭三度笠』が「フィルムによって表現されるべきものをフィルム以外の表現に求めたことは許すべからざる邪道」だという主張もあるのを見れば、『唄祭三度笠』が同様の位置づけに置かれていたことも伺えよう（水町京子「ちいさな吐息：『唄祭三度笠』を非難する」『日活』1934年12月、93頁）。
- 53 Bordwell. *Reinventing Hollywood*, 238.
- 54 原文は次の通り。[He] counted, “one, two, three,” and yelled, “Will you marry me?” [...] She said, “Of course I will, darling.”

- 55 『紺屋高尾』は公開当時「浪曲の合間々々を巧みに縫って映画的手法を見せ、所謂浪曲トーキーの固定さを避けて居る」と評された「映画的手法」も、こうした工夫を指していた可能性さえある（山本孝太郎「主要映画批評 紺屋高尾」『キネマ旬報』1935年5月1日、121頁）。
- 56 広告「深川情話」『キネマ旬報』1935年1月21日、64頁。
- 57 岸松雄『日本映画様式考』河出書房、1937年、225頁。
- 58 「浪曲映画の口演者に非難 酒井雲弱る」『都新聞』1935年1月26日。
- 59 広沢虎造の来歴と映画との関わりとの素描については門間貴志「浪曲師・広沢虎造と任侠映画」『明治学院大学藝術学研究』第17号、2007年、91-101頁を参照。
- 60 本節の分析は笹川慶子が既に指摘した浪曲トーキーの変容、すなわち「浪花節語りの声は物語的に動機づけられるか、背景音楽として使われる」ようになり、「サイレント映画の音形式を残す中間的な音の表現」も失われるようになるという指摘（笹川「忘却された音」184頁）を、ナラタージュや音楽映画という視点からより具体的に捉え直したものである。
- 61 天中軒雲月の登場作にも七色の声をもつといわれた彼女の芸を披露するための趣向が登場し、『雲月の九段の母』では雲月の声がラジオ放送として使用される（笹川「継承された音」341-42頁を参照）。
- 62 清瀬英次郎他「浪曲トーキー座談会」『キネマ』1936年2月、71頁。
- 63 門間、前掲論文、95頁。虎造は大劇場でも1937年春の浅草国際劇場の独演会以後、マイクを使つての口演を始めていた。また、この頃さらに、虎造は前進座での「追分三五郎」や「荒神山」の上演で口演しているから、映画の連作は、メディアミックス的な状況のなかで生まれたものだったといえる。ただし初期の時点では、映画と浪曲レコードのタイアップはさほど確認できない。映画と浪曲のタイアップの嚆矢としては、劇中に寄席で浪曲が流れる場面をもつ『泣き濡れた春の女よ』（清水宏、1933年）があり、同作では、米若の「吉田御殿」（ポリドールA495）がタイトル・クレジットにも「主題浪曲」として記されている。ただしこの場合は、「主題」といっても、作品全体を象徴するような内容ということではなく、劇中浪曲といった意味合いに近いようだが、その後、浪曲トーキーの発達とともに、次第に「主題浪曲」のレコードも増加してタイアップが進んだ。主題歌とも異なるこの種のタイアップについては更なる研究が俟たれる。
- 64 R2、R3、R8では浪曲の前後に虎造が画面には現れるが、浪曲が物語世界内から発せられていることが明示されているわけではない。
- 65 ここでは男たちが仁義を基準に行動するのに対し、お菊はあくまでこれを耐え忍ぶ者として描かれており、これに対応するようにM7とM8はお菊の心情を表している。
- 66 『虎造の荒神山』と同日に公開された『続清水港』は、「森の石松」の舞台を準備中の演出家が主人公であるが、彼は虎造演ずる劇場の照明係が、彼がひとり劇場で照明機材を運びながら浪曲を唸っているのを耳にしながら、夢のなかで森の石松になってしまう。したがってこの作品のなかで響く浪曲は、ひとつには眠っている主人公が耳にして

いる遠くから聞こえる浪曲ともいえるだろうが、夢の中にも虎造は登場し、やはり主人公に浪曲を聞かせ、主人公を勇気づけようとする。本作には普通なら一人で複数人を語り分ける啖阿部分が、主役の片岡千恵蔵と虎造の対話に振り分けられるなど、虎造の通常の語りを踏まえたうえでそれを変奏する趣向が確認できる。

- 67 この作品のなかでは主題歌はこの前にも登場しており、このときにはテイチクの芸者歌手である美ち奴が劇中に登場して、清水一家の者たちから乞われて「(それでは歌を) やりましょうか」と言って歌う。この折の主題歌は仁吉とお菊の旅の場面まで重なり、主題歌のフェイドアウトとともに二人の声が聞こえ始めるようにされていた。
- 68 この場面の後で仁吉がお菊の実家である穴太に喧嘩を挑みにやってきた後のM8は、はっきりお菊の心理表現としての悲しみが音楽で表現されているが、M7は器楽ではなく主題歌でこれを彩っている。1930年代の映画において、旅路を表す場面ではしばしば主題歌や挿入歌が使用されていた。商業的な戦略のために挿入されていたと考えられるにせよ、ここでの主題歌は浪曲と類似のしかたで、しかし異なる質感をもって登場人物の情景を表す便利な手法になっていたことが浮かび上がってくる。同様の音楽演出は浪曲映画以外でも、たとえば同じ松平信博が音楽を担当した『暎の母』など様々な映画に見受けられる。