

レコード・メディアと「語り」の近代

——「映画説明」レコードとその周辺——

渡 辺 裕

1. 声の文化と文字の文化

文字をもつかどうか、あるいは文化が伝承される際に、文字という書かれたものがベースになっているかどうかということは、文化のあり方を決定するきわめて重要な要因である。われわれは文字に頼ることを当たり前と思つてしまいがちであり、かつては、それを欠いている文化は遅れた文化、程度の低い文化であるかのように考えられていたこともあったのであるが、文化人類学などの領域の多くの研究は、文字をもたない民族の文化が、文字をもたないにもかかわらず、まさに文字をもたないがゆえに、文字を持つ文化にはない豊かな広がりをもっていることを教えてくれた。

ウォルター・オングが見事に示したように(Orng 1982)、文字という書かれたものをベースにして営まれる文化とそうでない文化とは、そのあり方に根本的な違いがある。文字に書かれる文学と口承文芸との間の違いは、同一のテクストが表現される際に、たまたま文字という媒体を介したか、声という媒体を介したかという違いではない。ホメーロスの叙事詩のように、文字媒体ではなく、声を出して読み上げられることを前提として作られたような詩は、テクストを組み立てる際の発想自体が文字に書かれる場合とは違うのであり、そういう媒体を透明化したところに「テクストそのもの」が宙に浮いたような形で存在しうるなどということはあり得ないのである。

しかしながら、この両者の関係は、単純な二分法で整理できるほど簡単な問題ではない。たしかにオングの提示した、口承をベースにした「声の文化」が印刷術の普及と並行しながら「文字の文化」へ移行し、その後さらにラジオ、レコード等の新しい音声メディアの発展とともに、ふたたび「二次的な声の文化」の時代になりつつあるというような見取り図が、西洋の文化史を捉えるための有用な視点を提供してくれたことは間違いない。西洋において各国言語の体系的整備が急速にすすむとともに、一部の支配者やエリートだけがラテン語という特殊な文字言語の文化を築いていた時代が終わり、人々が各国言語の読み書きを学ぶことを通して「国民」としての自覚を深めるようになってゆく過程にこの問題を重ね合わせて考えてみるならば、「文字の文化」の確立と普及という問題が、国民国家の成立と密接に関わる、文化の「近代」を考える上での最も重要なキーワードの一つになっていることはたしかである。

しかしながら、文字の文化Ⅱ西洋近代、声の文化Ⅱ前近代／非西洋というような単純な二分法に話を還元してしまい、すべての事柄にこの図式をあてはめて説明するだけで事足りりとしてしまうならば、これまた多くの問題を取り逃がしてしまうことになりかねない。この二つの文化の関係は歴史的・直線的な移行だけで説明できるような単純なものではないし、オールオアナッシングの排他的関係にあるわけでもない。文字メディアが氾濫する現代にあっても、その間隙を縫うように口承で広がってゆく都市伝説のようなものが存在していることを考えるならば、文化というものはこの両者が、局面ごとに多様に絡み合いながら形作られてゆくものだと考えないわけにはいかないだろう。

話が非西洋の文化になってくると事態はさらに複雑となる。非西洋文化を特徴づけていた声の文化が、西洋化Ⅱ近代化の流れの中で文字の文化に浸食されているというようなステレオタイプの議論の中には、アフリカの原始社会の文化には、進歩しすぎた西洋が失ってしまった豊かさが残っているという類の言説と同様な西洋中心主義的な差別や歪みが潜り込んでしまいがちである。たしかに日本でも、明治になって近代的国民国家が形作られてゆく過程で「国語」の概念が作り出されて書き言葉の体系が整備されてゆくといった、西洋の近代化と重ね合わせて捉えられるような事象が多く見出せることは間違いない。

音楽においても、楽譜の使用が推奨され、口頭伝承で成り立っていた実践の現場に入り込んできたり、民謡までもが楽譜に採譜された「書かれた」文化になることによって、オーセンティックな歌い方が固定されるといった、声の文化から文字文化的なあり方への転換が大規模に起こっているから、そのことの意味を考える上でもオング的な説明は有効であろう。

しかしながら、そこで起こっていることは決して西洋の近代化過程で起こったことのコピーではない。そこにいたる歴史的な背景や土壌も、具体的な社会的条件も異なるわけであるから、同じ発想を持ち込んでも違う展開をすることは当たり前であるが、とりわけ日本などの場合には、「文字の文化」による「近代化」とほとんど時期を同じくして、オングが「二次的な声の文化」と結びつけて議論しているレコードのようなメディアが入ってくるというタイミングになっているわけであり、そういう条件下では、おそらく音楽の概念自体が西洋とは違ったものになることは容易に想像がつく。それは、家庭に電話がはいるかはいらないかのうちに携帯電話が普及してしまった文化では、電話という概念も、またその用法も、家庭の電話の概念を拡大し、そのアナロジーで携帯電話を位置づけようとしてきたわれわれの文化とは非常に異なったものになるというのと同じことである。

それゆえわれわれに求められているのは、オングの基本的な区別をふまえつつも、問題をステレオタイプ的な図式にあてはめて説明するのではなく、この二つが具体的な局面で絡み合い、接合されつつ、個々の文化のあり方を規定していったプロセスやメカニズムを具体的に解明してゆくことでなければならぬ。そのようなきめ細やかな視点をとることは、安易な図式からはこぼれ落ちてしまう様々な現象を救いだし、このグローバルゼーション状況下でなお日本の近代文化がもっている特徴や独自性のよってきたるゆえんを解明することをも可能にするのではないだろうか。

兵藤裕己の浪花節研究は、そのようなものとして注目に値する（兵藤 2000）。彼は、日本列島の口語世界の多様性が均質な文字文化によっておおわれることが、「日本」という国民国家のアイデンティティ意識の源になったという網野善彦のテーゼを批判し、むしろ、口語世界、声の文化の申し子であった語り物の伝統にたつ浪花節こそが人々の中に国民意識を定着させてゆ

く原動力となったことを主張し、その過程を跡づける研究を行っている。

日本人の近代的な国民としての心性が形成されてゆく上で、書かれたものとしての文字の世界よりは、忠臣蔵、平家物語といった、口承文芸として伝えられ、誰でも知っている話の語りによっておりなされる「声の共同体」が大きな役割を果たしたという、この兵藤の提出した論点は、浪花節という、狭い意味での語り物の世界の話であることをこえて、芸能、演芸などの名で呼ばれる日本の文化の全体的なあり方のレベルにまで拡張して考えてみる必要があるのではないだろうか。そういう考え方をしてみることによって、日本において西洋音楽がどのように受容され、普及していったかというようなことについても、これまでになかった視点が開けるのではないだろうか。

西洋音楽の日本における受容をめぐるこれまでの議論は、暗黙のうちに音楽を西洋的な「芸術」の一ジャンルとする自律美学的な前提から出発することになりがちであった。一旦そのような見方のモードにはいつてしまうと、明治から今日に至る西洋音楽受容の歴史は（それを西洋音楽の受容と呼んだ時点ですでにそういうモードにはいつてしまうのだが）、どうしても、西洋音楽を正しく理解していなかった初期の幼稚で未熟な受容が徐々に本格的なものになってゆく過程にみえてしまうし、歌舞伎や浪花節はとりあえず保存さるべき日本の伝統として脇によけておいて、楽譜に書かれて固定される「作品」の形をとる西洋音楽のような発想が成熟し、定着してきた過程こそがまさに近代化の過程だという具合に考えがちになる。

しかしもしかしたら事態は全く違っていたのではないか。ごく一握りのエリートたちがいかに西洋的な「芸術」や「音楽」を論じていたとしても、そんなものは庶民の文化には何ら関係のないものではなかったのか。もっぱら義太夫や民謡が日常的な音楽世界を構成していた人々にとつては、そもそも、自分たちの日常からかけ離れた西洋音楽が「芸術」として認識されるなどということ自体がありえなかったのであり、学校で教えられる唱歌も、彼らのそういう日常的な音楽世界の延長上に位置づける形で捉えられ、根付いていったのではないだろうか。そして西洋音楽という異文化がそのような形で接合される「現場」で起きたことこそが、まさに日本の「近代化」の実体をなしていたのではないだろうか。そのように考えるとき、西洋音楽の

問題も、兵藤が問題にしたような、語り物の文化というコンテクストとの関わりのうちで捉えてゆく必要があることに気づく。西洋音楽が既存の語り物的な芸能のパラダイムの中でどのように認識され、取り入れられ、定着していったのか、それを通して「声の文化」の典型たる語り物の文化がどのように「近代化」への道をたどることになったのか、そして、それが国民国家としての日本が作り上げられてゆく過程で、その文化的アイデンティティ形成にどのように関わったのか、そういった一連の問題圏が浮上してくることになる。

私がそういう問題を意識することになったのは、大正期、昭和初期のSPレコードの調査をすすめるうちに、語りに関わるレコードが異様に多いこと、しかもその中に西洋音楽との関わりをもつものが少なからずあることに気づいたことからである。それらのほとんどは今日では忘れられており、「昔は変なレコードが出ていた」というくらいにしか思われていないのだが、虚心坦懐にこの時期のレコードカタログをみると、レコードというものは音楽のためのメディアだという考え自体が、西洋的な芸術や音楽の概念を内面化してしまった今のわれわれの固定観念なのであって、この時代にはむしろレコードは語りのためのメディアという側面を強くもっていたのではないかと思われる。表1に掲げたのは大阪のニットーレコードが一九二八（昭和三）年一〇月に作った目録をもとに、ジャンルごとの点数を数えたものだが、これをみれば少なくとも、この時代のレコードを今日のレコードの表象で理解することがいかに事態を歪める結果になるかということは認識されるのではないだろうか。語りの文化が西洋音楽と出会い、どのような変質をとげたか、そしてレコードというメディアがそのためのメディアとしてどのような役割を果たしたのかということこそが問われなければならないのではないか。本論では、このニットーのカタログでも異彩を放っている「映画説明」というジャンルを手がかりにこのような視点からの考察を試みてみることにしたいと思う。

表1 ニットーレコードのジャンル別枚数表
 (『ニットータイムス』1928年10月号掲載の目録による)

語学レコード	114
独奏	135
オーケストラ	50
管楽・喇叭	18
独唱	67
合唱	4
讚美歌	3
唱歌	48
童話・童謡	79
宝塚少女歌劇	15
児童劇・歌劇	57
三絃童謡	4
映画劇・説明	180
合奏	24
尺八・箏曲	36
筑前琵琶	39
薩摩琵琶	44
新内	15
うた沢	37
清元	48
新地唄	8
江戸小唄	39
長唄	141
常磐津	42
義太夫	273
歌舞伎	62
新派劇	29
喜劇	14
舞踊囃子	21
端唄・小唄・俚謡	347
落語	208
漫談	8
雑曲	49
萬歳	46
浪花節	371
流行唄	62
宗教	14
謡曲	30
講話	12
講談	16
詩吟	2

2. 映画館と映画説明者(弁士)

映画説明者(弁士)の語りが日本の語り物の伝統につらなるものだということはよく指摘されることである。周知のようにサイレント時代の欧米の映画館には語りに類するものをみることができず、支配的なのは音楽の伴奏であった。大きな映画館は自前でフル・オーケストラを抱えており、スクリーンの前の部分には歌劇場と同様のオーケストラ・ピットが用意されていた。また、オーケストラとまではいかなかったも、映画伴奏用に様々な楽器が開発された。場面の変化に応じて多彩な音色をあやつることのできるシアター・オルガンと呼ばれる独特のオルガンは、一九二〇年代のブロードウェイで一声を風靡したムービーパレスと呼ばれる豪華な劇場にとって欠くことのできない点景をなすものであった(渡辺 1964)。

もちろん、日本の映画館でも音楽がなかったわけではない。和洋合奏による剣劇伴奏などはかなり一般的だったようであるし、後に具体的な事例として取り上げる大阪の松竹座などは欧米の劇場顔負けの座付フル・オーケストラをもっていた。しかし、その松竹座でも映画説明が大きな呼び物となったことに示されているように、日本ではサイレントといえども必ずしも弁士の語りであり、そこに平曲や講談に代表される、日本の語り物の伝統の影をみることはたやすい。それは西洋起源の映画というメディアが日本で受容されるときに蒙った「日本化」にほかならず、このメディアがいかに日本的に理解され、変容させられたかを示していると、まずはみることができよう。

だが、映画という概念そのものが今のそれとは基本的に異なっていた状況、さらには、日本の人々自体が、今日とは異質な芸能や語り物の伝統の中で活動していた当時の状況を考慮に入れてみるならば、この事態を「映画が日本的に受容された」とか「映画のあり方が日本で変容を蒙った」という形で位置づけてしまうような、映画についての本質主義的な見方は、そこで展開された文化のアクチュアルな姿を捉えそこなう原因になる。われわれはむしろ、日本の芸能の伝統、語り物の伝統の側身を置き、映画という新しいメディアがそこにはいつてきたとき、どのように表象され、接合されていったのか、そのことによって日本の芸能や語り物の伝統はどのような変化を蒙ってきたのか、といった見方をしてみる必要があるのではないだろうか。映画説明と、その周辺に生じる様々な事象を、映画の珍奇な受容形態としてではなく、映画やレコードといった新しいメディアに出会うことよって「声の文化」の体験した「近代」の一側面として捉えてみるることによって、われわれはそれらのメディアが、日本文化の「近代」をめぐる物語にとつて欠くことのできない役割を演じているものであることを知ることにするのである。

日本の初期の映画文化はどのようなものであったのか。映画の技術も内容的なノウハウも西洋の出自のものであるから、初期の日本の映画などというものはレベルが低く、西洋を模倣して追いつくことに命をかけていたに違いないなどという思いこみはまず捨て去る必要がある。レコード産業の草創期において、大阪、京都や奈良、名古屋などといった東京以外の街でマイ

表2 日本におけるサイレント映画のジャンル別・年代別制作本数
『日本無声映画大全』の分類インデックスによる集計（一部）

	1898- 1902	1903- 1907	1908- 1912	1913- 1917	1918- 1922	1923- 1927	1928- 1932	1933- 1937	1938- 1942
総数	42	190	1331	1400	1558	2442	3274	1723	349
音楽	0	0	2	3	0	6	39	16	4
家庭	0	0	3	1	1	3	9	10	1
歌舞伎劇	5	1	8	0	0	2	0	0	0
怪奇劇	0	0	3	0	1	14	17	15	8
活劇	0	0	1	1	9	98	60	211	91
記録	0	0	0	84	29	6	3	8	1
旧劇	0	0	424	582	401	8	0	0	0
現代	1	2	0	0	88	389	1012	481	37
広告	4	0	0	1	0	0	0	0	0
時局	0	0	1	0	96	950	1323	767	239
自然	0	0	0	17	4	18	4	4	0
実写	27	142	54	8	11	1	2	0	0
情話	0	0	1	0	3	139	27	81	21
新派	0	0	484	463	222	12	6	7	2
戦争	0	0	4	1	0	17	28	15	3
歴史	0	0	23	0	6	2	2	3	0
恋愛	0	0	0	0	1	2	10	69	4
連鎖劇	0	0	28	0	0	0	0	0	0
アニメ	0	0	0	21	16	66	132	43	8

ナーなレコード会社が多数作られて活発な活動を繰り広げ、義太夫、浪曲、落語、座敷唄などを中心に、輸入音源に頼らないおびただしい数のレコードを生み出しているように、映画産業もまた、草創期においては多くのマインナーな会社が自前の作品でしのぎを削っていた。

サイレント映画のデータベースである『日本無声映画大全』（佐藤 2000）には一八九八（明治三二）年からはじまり、全部で一万二千件あまりにおよぶ日本制作のサイレント映画のデータが収録されている。最初の数年は《沢の鶴》、《三井呉服店》といった広告や街角風景や芸妓の手踊りの実写といったものが多いが、明治四〇年代にはいつて制作点数が急速に増え始めるあたりから旧劇新派などの芝居ものが主流となる。一本の長さが今よりも短いというようなことはあるにせよ、大正から昭和初頭にかけての時期には平均して年間にはぼ五〇〇本前後という驚くべき本数が制作されている。

それぞれの時期にどのような種類のものが多く作られているかをみるために、『日本無声映画大全』に記載されているジャンル表記をもとに五年ごとに集計してみたの

が表2である。精密な分類とは言い難いが⁽¹⁾、初期においては今日われわれが考える映画とはかなり違った傾向があることがみてとれるだろう。大正から昭和初頭にかけてのサイレント全盛期に作られたものの大半は「文芸映画」などと呼ばれるもので、旧劇、新派など、同時代の芝居の舞台をそのまま映画にしたようなものである。これは日本だけのことではないようであるが、一言で言うなら、その草創期において映画は明らかに芝居のアナロジーで表象されていたのであり、芝居にはない映画特有の表現、特有のテーマが追求されるようになるのは、つまりジャンルとしての自律性を求めるような方向での展開をはじめるのはかなり後になってからのことなのである。

この表で「旧劇」に分類されているもののタイトルをみると、今日でも映画やドラマの題材になる忠臣蔵のようなものもかくとして、《揚巻助六》、《義経千本桜》、《菅原伝授手習鑑》といった、どうみても歌舞伎の延長上で発想されたとか思えないタイトルが並んでおり、出演している俳優もほとんどが歌舞伎役者で占められている。

とりわけ興味深いのは、「連鎖劇」というジャンルである。これは芝居との折衷形態で、映画の途中に実演がはいり、映画部分でも役者がスクリーン裏で映画に合わせてせりふを言ったらしい。一九〇九年から一二年にかけて全部で二八作がこれに分類されているのだが、この時期の劇場の番組などをみると、これ以外の演目で連鎖劇と銘打たれているものが相当数あり、かなりポピュラーな形態だったらしい。このことからわかるように、初期の映画館は映画専用の劇場であったわけではなく、芝居用の劇場で出し物の一環として映画の上映が行われたという方が実態に近い。映画館の歴史についての研究は少ないが、山崎廣による浦和劇場の歴史の研究（山崎 2006）などをみれば、われわれが映画館として認識しているものの多くがもととは芝居用の劇場であり、その延長上で興行を行っていたことは容易に想像できる（そもそも映画館に「劇場」という名が冠せられていること自体、そのことのあらわれである）。これらの点を総合して考えるならば、映画という概念そのものが芝居のアナロジーで認識されていたということはむしろ当然のことであったとみることもできよう。

より広いコンテクストで考えるならば、こうした状況は、歌舞伎といった個々のジャンルとの関係の問題である以上に、映

画が日本の芸能というコンテキストの中に取り込まれたということでもあった。忠臣蔵をはじめとする多くの演目は、歌舞伎だけでなく、人形浄瑠璃、講談、浪曲などの諸ジャンルに共通するもので、兵藤の言い方を借りるならば、「日本人ならばだれでも知っている物語」であり、地域や階層を超えて流通することによってある種の文化的アイデンティティを形成するものとなったのであった。赤垣源蔵、塩原多助といった、講談や落語に登場するヒーローたちは、また歌舞伎や文楽の舞台を飾る存在としてもおなじみであり、その意味でこうした文化共同体の共有財産でもあった。映画はまさに、このような文化共同体に新たに加わった表現上の選択肢として機能することになったのである。

映画館という場でのような活動が営まれ、その中で映画説明がどのような役割を演じていたのかということをも具体的に考えるために、大阪・道頓堀にあった松竹座の事例を取り上げてみることにしよう。松竹座は一九二三（大正一二）年に開場して以来、一九九四（平成六）年に映画館としての使命を終えて取り壊されるまで、七〇年あまりにわたって営業を続けた松竹直営の映画館である。松竹の映画事業の絵本山というべき位置を占めていただけのことはあり、欧米のムービーパレスを思わせる豪華な雰囲気をもたえていただけでなく、初期のサイレント時代には専属のフル・オーケストラも抱えていた。その意味で日本国内の映画館の中では特殊な存在であったし、また洋画専門の封切館であったから、前に述べたような歌舞伎などの日本の伝統芝居とのつながりは希薄であり、そのあたりの関係を見るには適切な事例であるとはいえない。しかしながら、専属オーケストラをかかえたこの映画館でも映画説明者は花形的な存在であり、伍東宏郎、里見義郎、人見静一郎といった一級の説明者たちが活躍していた。それだけにかえて、この映画館の状況をよくみてみることは、洋画や西洋音楽が、語り物を中心とした日本の芸能の世界にどのように接合されていったかを考えるための格好の材料を提供してくれるということもできよう。

松竹座は松竹の直営であるだけに、劇場の活動をフォローすることが比較的容易である。「松竹関西演劇誌」（松竹編集部 1941）には、その時点までの全興行記録が掲載されているし、また、演目の交替ごとに『松竹座ニュース』と銘打たれたパン

フレットを刊行していたので、そこから映画の内容のみならず、映画館の施設・運営の一端をかいま見ることでもできる。以下、これらの資料から読み取ることのできるポイントを整理してみることにしよう⁽²⁾。

松竹座は当初から映画館としての用途に供する目的で作られたものであったが、それにもかかわらず通常の劇場としてもかなりの頻度で使用されていた。宝塚の向こうを張って作られた松竹楽劇部のホームグラウンドとしても使用されたが、芸者改良の先陣を切って大阪で旗揚げされた河合ダンス（一九二四年七月、ウおよび一九二五年四月、ホほか）⁽³⁾や高田雅夫・せい子率いる高田舞踊団（一九二七年四月、89）などの国内団体だけでなく、スラヴェンスカヤとロシア合唱団（一九二七年一月、924）、ローヤル・ハワイアン音楽団（一九二八年一月、1120）等といった海外団体の公演にも積極的に用いられている。これらの公演の多くには、座付きの松竹座管弦団や松竹楽劇部のメンバーなどが共演しており、この一事だけでも、松竹座が純粹な映画館とは相当に性格を異にしていたとがわかるだろう。もちろん、そこに出演している人々や演目を見るかぎり、西洋物がほとんどで、歌舞伎や伝統音楽の公演に用いられることはほとんどなく、昔ながらの芝居劇場の延長という性格は稀薄だったようである。松竹は同じ道頓堀に中座、浪花座など、歌舞伎などの公演のための大きな劇場をもっていたから、その意味では棲み分けができていたと思われ、松竹座には洋物志向の客が集まっていたのではないかと想像される。しかしそれでも、月形龍之介一座の剣劇に、この劇場のオーケストラや松竹楽劇部のメンバーが共演するという、今日のわれの目からみると、何が行われたのかいささか想像しがたいような公演（一九二九年四月、1121）も少なからず行われていることに注意しておきたい。

もう一つ指摘しておきたいのは、座付きの松竹座管弦団が幕間にオーケストラ曲の演奏を行っていたということである。松竹座ニュースからは、リムスキー＝コルサコフの《シェーラザード》（一九二七年一月、652）、ヴェルディの《イル・トロヴァトーレ》（一九二六年六月、626）等が演奏されていたことが知られる。ちなみに、トーカー化して松竹座管弦団が解散した後になると、今度は幕間にレコード・コンサートが行われるようになったらしい。このような場もまた、必ずしも「西洋音

「楽」への強い志向をもったごく一部のハードコアな愛好家ではない人々が西洋音楽に親しむ場を提供したであろうことは容易に想像できるが、やはり何よりも、映画の伴奏として多くの西洋音楽が用いられ、それが映画説明者の語りとともに受容されたことの意味は、日本における西洋音楽受容のあり方を考えるとき、限りなく大きいのである。

3. 語り物としての「映画説明」

松竹座では映画説明はどのように営まれ、音楽とどのようにからみあっていたのであろうか。『松竹座ニュース』をみると、ほとんどすべての作品に、二ないし四名の解説担当者、一名の伴奏選曲者の名前が記載されているから、オーケストラの伴奏と弁士の語りが併用されるのが常だったことはほぼ間違いない。幸いなことに、この時期には多くのレコード会社が「映画説明」と銘打ったレコードを出しており、それらを通して弁士の語りの様子をを知ることができる。松竹座の説明担当スタッフの中で最も多くのレコードを残しているのが里見義郎であった。その里見が十八番にしていたのが《椿姫》の語りであり、確認されているだけでも五種の録音が残されている（コロムビア 25861・2、タイヘイ 3300、テイチク 5188、ニットー 2687・8、ポリドール 3629・30）。《椿姫》はファースト・ナショナル社の作品で、一九二七（昭和二年）九月に上映されたものであるが（9・14）、ほぼ時を同じくして、同じ松竹座管弦楽団の演奏で《管弦楽 椿姫》なるレコードも発売されており（ヒコキ 112-B）、《椿姫》という作品の普及にとつて、この映画がどれほど大きな役割を果たしたかを物語っている。聴いてみると、若干訛のはいったような独特の調子は、ほとんど「くさい芸」の雰囲気漂うもので、「洋画封切館」という言葉のもつ西洋直輸入の洗練されたイメージからは程遠いものであることがわかる。

また、一九二九（昭和四）年三月に上映された《モンパリ》のケースもおもしろい。《モンパリ》はこの二年ほど前にパリで流行したシャンソンのタイトルであり、それを軸に作られたフランス映画の輸入興行であったのだが、言うまでもなく、これ

は宝塚が一九二七（昭和二）年にはじめて上演したレビュウのタイトルでもあった。この映画が上映された週の「松竹座ニュース」をみる事ができず、前週の号に出ている予告記事（No.20）から推測するほかないのであるが、ムーランルージユ等、パリの劇場の花形歌手や踊り手を集めて作った華やかな「歌舞曼陀羅」と書かれており、ストーリーはせいぜい方便としてつけられている付け足しのようなものであったように思われる。しかし、人見静一郎の録音になる「映画物語」流行の粹 レビュウ モンパリ」と題されたレコード（オリエント 488）は、「映画物語」というタイトルからもわかるように、語りが前面に出ることによって、歌や踊り自体を楽しむという性格が薄れ、明らかにストーリー性の印象を増したものになっている。

このことは、きわめて興味深い問題を提示している。実は宝塚においても、この《モンパリ》を軸としたレビュウが作られるにあたって同じような問題が出てきているからである。言うまでもなく、レビュウは、一年間にヒットした曲をつなぎ合わせることによって一年間を振り返るといような形式で構成されているものであり、この時期のパリで上演されているレビュウにはストーリー性はほとんどなかった。パリに留学してこのレビュウという形式に接した岸田辰彌は、そこで歌われていた数々のヒット・シャンソンだけでなく、レビュウという形式もまた持ち帰って、宝塚で再現しようとした。しかしながら、岸田が宝塚で上演した《モンパリ》の場合には、きわめ明瞭なストーリー性がみられる。これは岸田自身が日本を出航してからパリに到着するまでの旅行記のような仕立てになっており、その要素所にヒット・シャンソンが登場するしかけになっている。岸田自身も述べているように、パリで行われているようなストーリーのないレビュウを日本で上演することに困難を感じた彼は、日本人がすんなり親しめるようにあえてストーリー性を付加したのである。

宝塚と映画は、戦前においてシャンソンが日本で普及する上での二大窓口であった。この二つの窓口から、同じシャンソンが異なった訳詞を添えられて世に出てゆくことも少なくなかったのであるが、そのどちらにおいても洋楽にストーリー性や語り物性が付加されるような方向での受容が推し進められていることは興味深い。このことは何を意味するのだろうか。

明治以前、日本には「うた」はあったが「音楽」はなかった、という言い方がよくされる。実際、一九一〇（明治四三）年

に刊行された『現代娯楽全集』（晴光館編輯部 1910）なる事典形式の本などをみると、「音楽」という項目は、ほとんど洋書の概説的記述をそのまま形式的に適用しただけのような実体のない無味乾燥な記述で量的にも六ページと少ないが、「うた」という項目はそれとは対照的に具体的なレパートリーにいたるまで七〇ページ近くにおよぶ丁寧な解説がほどこされていることからも、それは裏付けられる。絶対音楽的な器楽音楽をモデルに、標題音楽や声楽を、そこに音楽以外の何者かがつけ加わったものであるかのように理解する、という意味での「音楽」概念は、もちろん、西洋近代においてすらどの程度成り立っていたのかは疑問であり、ドイツが文化的ヘゲモニーを獲得してゆく過程と結びつく言説として流布しただけではないかと思われるでもないが、今はそのことに深入りするのはよさそう。ただいずれにしても、こうした「音楽」の概念が相当に特殊なものであることは間違いないく、ごく一部のエリート階層に属する専門家は別として、はじめて西洋音楽と出会った日本人がいきなりこのようなパラダイムでそれを捉えるような理解の仕方をしたとはとうい思われぬ。そういうことからするならば、日本で西洋音楽が理解されるにあたって、ストーリーなど、音楽以外の何かによりどこを求めるような機制がはたらくのはむしろ当然のことだったともいえるだろう。

倉田喜弘もこのような観点から、この時代に映画の果たした役割に注目している（倉田 1979, 335）。倉田は、宝塚の《モンパリー》、映画《道頓堀行進曲》、《東京行進曲》などの例をあげながら、これらを含めて、昭和初期にヒットした曲はいずれも舞台、映画などの視覚的要素と結びついていたりするが、そのことを裏付ける根拠として、一九二九（昭和四）年に突如レコードの売り上げ枚数が一桁あがったことを報告する新聞記事をあげている。昭和四年というと、俗に「小唄映画」と呼ばれる音楽映画が大量に作られた年であるが、この年のヒット曲のほとんどがこの小唄映画がらみのものであり、また、《波浮の港》のように、前年に発売された曲が、それにちなんだ「小唄映画」に仕立てられたとたんに売り上げを急速にのばしたケースも多かったことが指摘されている。これについて倉田は、高村光太郎が昭和六年に『ラジオの児童音楽』なるエッセイの中で、日本の洋楽は未熟ででたらめであり、良い音楽をそれ自体としてきちんと評価できる力がないことを論じているということを描

われるほど錚々たるタイトルが並んでいる(表3)。

小唄映画についての本格的な議論は今後にゆだねるほかない。タイアップというやり方が実は必ずしも今日的なものではなく、この時期にすでにこれほど一般的になっていたこともおもしろいが、とりわけ既成曲をネタに、それに合わせて後からストーリーがつけられた初期のものに典型的にあらわれているように、単に主題歌と一緒に作られてヒットしたという以上に、内容的にも両者の連関が非常に強く、楽曲の背景にあるストーリーが語られているかのような仕立てになっていることが特徴的である。『波浮の港』のように、一つの曲に対して、複数の会社から競作さながらいくつもの映画が作られているケースでは、全く違った、しかしどこかで楽曲とつながっている複数のストーリーが一つの楽曲に付加されるような結果になっている。ちよんぼ佐々木健一が『作品の哲学』の中で伊勢物語を例に挙げて論じている、テキストたる元歌に膨大なコンテキストが後付けされたようなあり方を彷彿とさせる(佐々木 1985、220-222)。たしかに倉田のいうように、音楽が音楽そのものとして聴かれるのではなく、視覚的なものと結びついて受容されたという見方もできるが、より一般化するというならば、必ずしも視覚的なものにとどまらず、ストーリー性をもった何らかのコンテキストが求められたとみた方がよいだろう。こうしたありかたこそまさに、日本において音楽が「語り物」のコンテキストの中で受容された背景の一端を示しているということができよう。そこには映画の主題歌をレコード化したというような、「純粹音楽」の側からの理解をはるかにこえた事態がある。『波浮の港』のレコードが、映画化されて桁違いの売れ行きを示すようになったという事態は、単に映画化されたことよって人気が出たという以上に、多くの日本人にとっては、これらの音楽はこうした「音楽外」のコンテキストをまっけてはじめて受容可能なものとなったという状況を映し出している一つの証左とみることができのではないかと思われる。そして、「語り物」的な世界に裏打ちされた「日本音楽」の世界と西洋音楽との間を隔てる障壁が今日よりもはるかに小さかったということは、この年にヒットした《浪花小唄》をはじめ、多くの「映画小唄」のレコードが和洋両ヴァージョンをカップリングしたような形態で出されたことが雄弁に物語っている(ピクチャー 50793-A,B)。西洋音楽がそれ自体として西洋音楽の論理にしたがって受

容されたのではなく、「語り物」世界をさらに豊かにする要素としてその延長上に理解され、受容されたのである^⑤。

たしかに、西洋音楽に深くつかった一部のエリート的な人々は、西洋的な「純粹音楽」に裏付けられた文化を作ることこそが音楽の近代化の証であることを信じて疑わなかった。杵屋佐吉のような進歩的な音楽家は、かつて日本に存在しなかったような、ストーリー性を切り捨てたところに成り立つ、三味線による「純粹」な音楽を実現することこそ近代化の道だという考えのもとに長唄改良を企て、「三絃主奏楽」なる概念を提唱した。しかし、そのような人々はおそらくきわめて特殊な層に属する人々であり、多くの人々は、西洋音楽を「純粹」ではない形で受容する方向で物事を考えたのである。「語り」こそは、音楽をストーリーと結びつける結び目であった。浪曲師や琵琶法師の声は、そこで鳴らされる音楽を、忠臣蔵などの「誰でも知っている話」と結びつける結び目になったように、映画説明者の声は、西洋音楽を人々が「腑に落ちる」ように理解するための不可欠の装置となったのである。

4. 映画説明のレコードという奇妙な存在

すでに述べたように、この時期、弁士の語りを録音したレコードが「映画説明」と銘打たれて各社から競うように発売されている。各社の制作したカタログをみると、メジャーレーベルでも一九三二年の時点で、ビクター三三二点、コロムビア二五五点、ポリドール三七七点がカタログにエントリーされているが、この種のレコードが群を抜いて多かったのが大阪のニッポレコードであり、一九二八年一〇月現在で一八〇点が掲載されている。以前に別のところで論じたことであるが（渡辺 2002、第五章）、ニッポレコードは、日本のいわば前近代的な芸能の土壌に足場をおいてその延長上で事業展開したという側面が強く、それだけに、ここからは映画説明が語り物文化と密接に結びつつ、主力商品の一つとして位置づけられていった様子が最も明瞭な形で見て取れるのである。

試みにニットーレコードで毎月出していたPR誌『ニットータイムス』を覗いてみよう。たとえば一九二七(昭和二年)一月号には、全部で二二点の新譜が掲載されているが、その中で圧倒的に多いのが浪花節で六点、映画説明は小唄とともにそれに次いで三点、さらに義太夫が二点、そのほかにも落語、少年物語、独白劇、口演(演説、朝日新聞編集局長による《普選はやわかり》)と、語りに関わるものが圧倒的に多い。映画説明は里見の洋画ものに加え、現代物(《真珠夫人》)、時代物とバラエティに富んでいる。その他、月によって、書生節スケッチ、音曲入り漫談、お伽講談、解説劇等々、音楽と語りが絡み合った「変種」がかなりあった模様で、レコードが語り物のためのメディアとしての役割を強くもっていたことをあらためて実感させられる。

とりわけ興味深いのは、『ニットータイムス』が毎号、「文句集」などと称して、その月の新譜の語りや歌詞を文字化したものを全文掲載していることである。もちろんこれは、後の歌詞カードの先駆とみることもできようが、当然のことながら、音楽の歌詞は量的にわずかであったから、義太夫、浪曲、落語、講談、映画説明などが大半を占めることになり、この部分が雑誌全体の中心をなしていたと言った方がよいほどである。これがレコードに付属するのではなく、単独で雑誌に収録されているところがおもしろい。これはニットーだけのことでなく、ニッポノホン(コロムビアの前身)やフジサンレーベル(東京レコード)などでも、『ニッポノホン音譜文句集』等と銘打たれた冊子を単独で刊行している。こういう発想は、『文句』が音楽の付随物と考えられている限りでは出てくるものではない。そこにあつたのは紛れもなく、「語り」そのものがレコードの主役として認識されていたような状況である。映画説明はその欠くことのできない一要素であった。

それにしても、映画説明などというレコードがなぜこれほどにも数多く作られたのであろうか。もちろんそれが、里見義郎ら、映画説明者の人気を反映していたことはたしかであり、彼らのファンの多くがこれらのレコードを購入して、映画館での彼らの語りを追体験しようとしたであろうことは間違いないが、果たしてそれだけだったのだろうか。言うまでもなく、映画説明は映画に付随するものであるわけだから、映画の映像部分がなく、語りの部分だけあるというのは相当に奇妙な形態

であるといわなければならないだろう。人々はこのレコードでいったい何を体験していたのだろうか。

『ニットータイムス』には、自社の新譜への批評コーナーがあり、一九二三（大正一二）年九月号には次のような一節がみえる。

凡ゆる形式に依つて独立しているものを夫れがレコードになし得るものであればレコード又はレコードとしての特有のものに夫々仕上げねばならない。夫れには非常に苦心を払わなければならない。殊に映画説明の如きは、只解説者のみの詞をのみ取のぞかれていたのでは、自然、無味、単調の弊を免れない。其処で、映画説明レコードには是非音楽を添えなければならぬ、が夫れも音楽的価値を云々する様なギコチなものでは却つて効果が薄いから説明に相応しい、特種の伴奏音楽を必要とする。今度大阪における映画説明者中最も人情映画の説明に巧みな花井三昌が吹き込んだ「さすらひの姉妹」

「水藻の花」の二つは此種レコードとして近来の傑作である。

映像の不在によつて生じる空隙を音楽で埋める、それがここにみられる発想である。もちろん現実の映画館でも様々な形で音楽が用いられていたには違いないが、レコードにおいてはもっと自由で大胆な結びつきが可能となる。花井による《さすらひの姉妹》はシュニッツラーの原作をもとに、日本を舞台に翻案した映画のようであるが、姉妹が町から町へとさまようときにかかえているヴァイオリンが三味線におきかえられ、安来節を唄つて三味線を弾く盲目の妹とそれにあわせて踊る姉という設定になつていたらしい。レコードではその安来節が、しかもクラリネットのソロで吹き込まれ、「全般にさすらひの身のはかなさを漲らせ」た「映画説明レコードの傑作」となつたという評価が下されている。

『ニットータイムス』一九二七（昭和二）年八月号の投書欄に出てくる里見フアンの声も注目値する。

はくは里見クンの日本時代劇を熟望します。．．．時代劇といえはチャンチャンバラバラの阪妻物も悪くはないが、やはり里見君はお艶殺しといった風のものがむくと思ひます。そして音楽伴奏は洋楽ばかりにしてその方面にも新しい道を開拓してくださう。

すでに述べたように里見が専属で活動していた松竹座は、洋画専門の封切り館であったから、現実には里見が時代物の説明にたつ機会はまずなかつたと思われる。そういう里見に時代物の語りをやらせ、しかもそれに洋楽の伴奏を組み合わせて聴くという、レコードならではの体験を求めようとする志向がそこにはある。先にあげた花井の《さすらひの姉妹》でもクラリネットという洋楽器の導入が、これまでにない工夫として評価されているが、ここではもっと徹底して、時代劇も「洋楽ばかり」の伴奏にすることが求められている。映像を欠くレコードというメディアが、もはや映画に従属するのではない一つの仮想的な空間として、語りと音楽の結びつきの可能性を、そしてそこに西洋音楽を導入する可能性を追求する場を提供したのである。

仮想的な空間ということでは、この少し後に、バスガイドの語りを録音したレコードがかなりいろいろ出ていることが興味深い。とりわけ、バスガイド発祥の地と言われる別府温泉の地獄巡りの案内レコードは四つのレコード会社から競うように発売されている(タイハイS130、テイチク6160-1、ピクター1-10104、ポリドール3888)。中には「別府市役所推薦」と書かれているものもあるから、別府観光の帰りに、この時期の話題をさらった女車掌の語りを観光みやげとして持ち帰ろうというような用途に供されたケースもあつたのだろうが、これらのレコードがプライヴェート盤ではなく、いずれも全国発売されており、新譜案内やカタログにも掲載されているところを見ると、別府に行つたわけでもなく、普通に一枚のレコードとして購入する客を想定していたのだと思われる。それらの客はこのレコードをどのように聴いたのだろうか。

たしかに、これらを聴くと、今日のバスガイドの説明とは相当に違い、語り物の伝統を感じさせられるのだが、ここでもおもしろいのは、音楽の存在である。これらのレコードには多くの音楽が用いられている。今日でもおなじみの、ガイドが「ここでおうたを一曲」といって唄う情景は、そもそもなぜバスガイドがああいうシチュエーションで歌うような慣習ができたのかという疑問はともかくとして、レコードとしてはとりあえず、車内の様子をリアルに再現したということではよしとしよう。

重要なのは、本格的な伴奏入りの民謡等が語りの合間に突然挿入されたり、さらにはガイドの語り部分に伴奏として洋楽が鳴らされるような箇所が少なからずあるということである。別府土産にこれを聴き、ヴァーチャル・リアリティを体験しよう

する人にとつては、現実にはありもしないこのようなものはいればぶちこわしになるのではないだろうか。

これらのレコードはジャンル表記としては、「名勝解説」、「名所案内」などとなっているが、その名前だけでなく、あり方においても映画説明のレコードとの共通点をもっている。映画説明において肝心の映像が欠けているのと同様に、ここでも説明されている肝心の景色そのものがないのであるが、その分、語りと音楽とが結びつくことによって、一つの仮想的な空間が形作られる。このレコードを聴くことは、たぶんバスでの地獄巡りの追体験ではない。忠臣蔵の現場に立ち会ったわけでもない人が、浪曲師の語りの声と三味線の響きによって得ることのできる、仮想的な、しかしリアルな体験と同様、語りと音楽による名所めぐりは、レコードによってしか得られない独自の体験であったに違いない⁽⁶⁾。レコードは、映画やバス観光をとりあえずの出发点としつつ、その延長上に新しい表現世界を切り開こうとしたのであり、音楽はその空隙に入り込んでくる。それはレコードという新しいメディアが可能にした語り物文化の西洋化の斬新な試みであったということもできるだろう。

5. 「映画説明」から「小唄説明」へ——トーキー化以後

映画説明が現実の映画館でのあり方にはない新しい可能性を切り開いていったということは、これらのレコードが映画のトーキー化以後、どのような運命をたどったかということをみても明らかである。映画がトーキーになれば当然のことながら説明者は不要になる。実際、映画説明を生業にしていた人々の多くが失業の憂き目にあうことになった。最初のトーキーは一九二九（昭和四）年のアメリカ映画《進軍》であったと言われている。邦画では一九三一（昭和六）年の松竹蒲田制作の《マダムと女房》が最初のトーキーだが、松竹座でもそれを記念して九月一日からトーキー祭なる催しを開催しており、パラマウント社制作の《間諜X27号》と並んで、この劇場としては例外的に邦画の《マダムと女房》が上映されている⁽⁷⁾。〔松竹座ニュース〕Sp.5。ただ実際には、トーキーになっても邦画字幕が用意できなかったこともあり、洋画については解

説者がしばらくの間は残り続けたようで、『松竹座ニュース』をみると、トーキーにも解説担当者の名前が記載される状況が続いている。しかし、里見義郎はこのトーキー祭に先だつて8月いっぱい松竹座を退任しているし、翌一九三二(昭和七)年になると、全国的に失業した映画説明者の争議の嵐が吹き荒れることになったのである。しかし奇妙なことに、映画説明のレコードはその後も作られ続ける。そして、たしかに多くの説明者は失業し、転職を余儀なくされたのであつたが、泉詩郎、伍東宏郎、静田錦波といった一部の人はこの映画説明レコードの世界で生き残つたのである。

一九三六(昭和一一)年に作られた『お夏清十郎』の映画説明レコード(タイヘイ21007)はそのようなものの一つである。林長二郎、田中絹代の主演により松竹下加茂で制作されたこの映画は、紛れもないトーキー映画なのだが、このレコードでは、林、田中の台詞と並んで浅草電気館の人気説明者だつた静田錦波の語りがはいつており、そこにさらに歌手の声やオーケストラ伴奏が加わるという、映画館の実態からはかけ離れたものになつてゐる。

西鶴の『お夏清十郎』は人形浄瑠璃をはじめ多くの領域で作品化された、まさに「誰もが知つてゐる話」であつた。映画としてもすでにサイレント時代に一九二四年の帝国キネマ、二六年の松竹、さらに二九年にも帝国キネマと、再三にわたつて取り上げられている。また坪内逍遙の舞踊劇『おなつ狂乱』、宝塚の『お夏笠物狂』といった「歌舞伎改良」路線の演目としても取り上げられていた。そのようなことも手伝つて、このレコードはもはや、映画の副産物というよりは、この伝統的な演目のレコードという新しいメディアによる近代化・リニューアル・ヴァージョンという性格のものになつてゐる。そして静田の語りその全体を枠づける要の役割を果たしているという限りにおいて、それは「語り物」の近代と呼ぶにふさわしいものであつた。

静田錦波や泉詩郎の活動をみると、映画説明の周囲に展開されたこの、「語り物の近代」の多様な広がりを実感することができる。トーキー化とともに、現実の映画と直接に結びつかなければならぬという制約がとれた分、そこでのストーリーリーや音楽の選択や結び付け方の自由度は大幅に増すことになる。そのような中から出てきたのが「小唄説明」、「流行歌説明」な

どと呼ばれるジャンルである。泉詩郎の《影を慕いて》(リーガル 65855-7)、《窓に凭れよ》(リーガル 65455-6)、伍東宏郎の《加茂川ながし》(リーガル 69146-7)などはいずれもSPレコード二枚組、約一五分前後のものであるが、一曲の歌謡曲をネタに作られたストーリーが延々と語られてゆく。途中では他の曲も使われたりするのだが、最初と最後にはタイトルになっている当の曲が姿をあらわし、全体としてその曲につけられた膨大な注釈のような様相を呈している。ストーリーはもちろん創作であり、原曲の背景とは何ら関係がないのだが、あたかもそういうストーリーの元にこの曲ができたかのような必然性を感じさせるように作られており、これもまた、本歌というテキストに龐大なコンテキストがまとわされた典型的な例になっている。

このような大規模なものばかりではない。曲のイントロの部分にごく短く語りが重ねられているような形態のものも少なくない。静田錦波の《流行歌説明集》(コロムビア 29279)はこの種のものでSPの両面に計六曲おさめられているが、このような語りのやり方は今日でも、玉置宏のような名司会者と言われるような人々が、テレビの歌謡曲番組やステージショウ等でよく用いる語り芸の原型になったものであるとみてよいだろう。いずれにしても、これらのものは、スタイルとしては、里見の《椿姫》や人見の《モンパリー》にみられるような、かつての映画説明のものをそのまま引き継いでいるといえ、その限りで、まさに映画説明が現実の映画館を離れて、レコードというメディアに場を移してその可能性を追求した延長上に現れてきたものであった。そしてまた、泉や静田の長大な小唄説明にみられる唄とストーリーとの関係も、小唄映画にみられた音楽とストーリーとの関係のあり方を原型とし、その映像部分を消去することによって、音楽と語りのみの関係として、より純粹な形で実現したものとみることもできよう。その意味では、常に歌詞やストーリーとの関わりを前面に出す形で成り立ってきた、日本の語り物ベースの音楽文化がレコードという新しいメディアと結びつく中で生み出された近代化形態であったともいえるのではないだろうか。そこにはまさしく、近代以前から続いてきた日本の声の文化が、近代になって文字の文化にとって代わられるのではなく、むしろレコードという二次的な声の文化に属するメディアと結びつくことを通して独自の近代化を果たそう

とした、そういう状況の一断面をみる事ができるのではないだろうか。そして兵藤が示したように、多くの国民が浪花節という声の文化を介して近代日本の心性を身に帯びるようになっていったのと同じように、多くの日本人が西洋音楽と親しみ、自らの文化のうちに取り込むようになっていったとすれば、それはおそらく、なじみのない純粹音楽としてではなく、慣れ親しんだ語り物の世界の延長上のものとしてではなかったのだろうか。

6. 映画説明の「戦時体制」

レコードという新しいメディアを通して開かれてきた語り物文化の新しい可能性は、しかしながら、戦争へと突入してゆく時代の中で、独特の色合いを身に帯びてゆくことになる。静田錦波の《愛国行進曲》(アサヒ 30245)、泉詩郎の《皇国の母》(リーガル 69300-1)に代表されるように、彼らを取り上げる「小唄」は戦時体制が深まるとともに急速に戦時歌謡的なレパートリーに偏していった。《愛国軍事美談 太平洋航進曲》(ツル印 62556)、《教育美談 尊き犠牲 友情の華》(タイヘイ 4865)といったタイトルを冠せられたレコードをさいていると、彼らの語り芸が、狭い意味での軍国主義だけでなく、忠義の精神を鼓舞する修身教育にいたるまで、戦時体制に向けた国民の教化に様々な形でコミットしてきた現実をあらためて思い知らされる。結果としてみると、トーキー化の後に語り芸を生かしてレコード業界に転身したこれらの映画説明者の大半は戦時協力者という役回りを担うことになった。もちろん、彼らの戦時協力を批判することは簡単である。あるいは逆に、彼らが必ずしも本意ではなく、利用され、やむをえず協力したのだというような弁護もそれはそれで成り立つ部分があるのかもしれない。

しかし、彼らへの批判が、近代的な「芸術」や「音楽」の概念をふまえて行われるとすれば、それは見当違いである。芸術は政治的な無関心性の原理の上になり立つものである、あるいは、音楽は歌詞もストーリーも伴わないのが本来のあり方である、という前提のもとに、そこに何らかのイデオロギーが外側からまわりついたのでとするような見方は、まさに西洋近代

の自律美学的な思想をベースにしたものの見方であるが、彼らの活動はそのようなものとは全く無縁のところであり立っていた。彼らの活動は、あくまでも語り物の文化に属するものとして理解されるべきなのであり、そこでの音楽もまた、西洋的な純粹であるべき音楽が政治的に利用されたものではなく、構造的にストーリーやイデオロギーと不可分に結びつかざるを得ない宿命を担っていた。少なくとも、この問題は、個々の映画説明者の責任に帰せられる前に、語り物文化全体のあり方に関わる問題として位置づけ、考えてゆく必要があるということを忘れてはならない。

この時期、語り物芸の典型である浪曲は、寿々木米若、木村友衛らの確立した「愛国浪曲」を中心に、戦時もののオンパレードという様相を呈していた⁽⁵⁾。この時期の浪曲レコードのタイトルをみてみると、《軍国の花嫁》、《皇軍万歳》、《誉れの飛行場》といったたぐいのものが山ほど出てくる。また、琵琶語りのレコードにも《満州事変》、《噫東郷元帥》といったタイトルをみることが出来る。日露戦争を題材にした《露営の夢》(コロムビア2503)をきいてみると、進軍ラップや軍歌「戦友」といった西洋音楽が積極的に取り込まれている。だがこうしたあり方は語り物の文化にとつてはごく自然のものとして認識されていたことであろう。平曲のような伝統的なレパートリーを繰り返し語ることとともに、時局に即した最新の内容を取り入れて語ること、そしてそのことを通じて、誰もが知っている話としての共有されるレパートリーを拡大再生産してゆくこと、そこにごそ語り物文化の生命があつたのであり、その限りで時代のイデオロギーと無関係なところに成り立つ文化などではありえなかつた。語られ続けてきた忠義の精神や家のモラルについての話を、日本という新たに誕生した近代国家のあり方に見合うように変えてゆくこと、そのために新しいレパートリーを取り込んでゆくことは、まさに自らに課せられた課題だったのである。

映画説明や小唄説明もまた、こうした語り物世界の拡大再生産の一環をなしていたとみることが出来るだろう。レコードという新しいメディアの可能性を十分に利用し、西洋的なストーリーや西洋音楽なども日本化しつつ存分に取り込んでゆくことによって生み出されたこれらのジャンルは、もちろん浪曲とは異なつた土壌に根ざした部分、異なつた方向に向かつた部分も

多いにせよ、基本的には、「誰でも知っている話」を共有しつつ、一つの共同体のアイデンティティを形作ってゆくための「語り」の多様なモードのうちの一つにすぎなかった。そして、そのことを如実に示しているような事例が存在するのである。

それが《肉弾三勇士》の事例である。言うまでもなく、《肉弾三勇士》は、上海事変の際に鉄条網に自ら爆弾を抱えて飛び込んで爆砕に成功した三人の兵士に関する英雄譚であるが、それを国策的に利用して戦意を高揚させようとする国の思惑もからまって、彼らの行為を称揚しようとするような作品が数多く作られた。一九三二年には映画の世界でも、《肉弾三勇士》(新興、赤沢キネマ)、《忠魂肉弾三勇士》(河合映画)、《忠烈肉弾三勇士》(東活)、《昭和軍神肉弾三勇士》(福井映画)といった作品が競作され、その映画説明のレコードも作られているのだが、こうした動きは映画の世界だけでなくとまらなかつた。歌舞伎においても同年三月の歌舞伎座公演に、松居松翁作の《肉弾三勇士》が急遽組み入れられ、羽左衛門、菊五郎らの出演で特別上演されたことはよく知られているが、語り物の世界でも格好のネタとなり、ジャンルをこえて数多くのレコードが発売され、国民の「三勇士ブーム」を盛り上げる上で大きな役割を果たした。

吉田奈良丸、寿々木米若、木村友衛が一堂に会した、SPレコード全八枚組の浪曲《嗚呼軍神肉弾三勇士》(ビクター532865)が何と言っても最も大がかりだが、琵琶でも榎本芝水の錦心流琵琶《爆弾三勇士》(ポリドール592)がある。他方、谷天郎など、かつての映画説明者たちは、その活躍の場を「レコード・ドラマ」などと銘打たれた領域に見出し、《軍神肉弾三勇士》(タイハイ335)、《噫肉弾三勇士》(コロムビア26823)、《愛国少年美談 江下伍長と計男少年(肉弾三勇士)》(コロムビア26878)とこうしたレコードが出されているが、聞いてみるとその作り方は映画説明や小唄説明の延長上にあることは明白である。このような新旧の様々な語り芸を通して何度も繰り返し語られることによって、肉弾三勇士の話は人々の心に刻みつけられていったのであるが、それはまさに、忠臣蔵のような「誰でも知っている話」が様々なジャンルの語りで繰り返し語られ、人々に刻みつけられていった構造そのものであるといつてよい。その意味で、この「肉弾三勇士」の大ブームは、たしかに国策に利用された面があることは間違いないが、そういう形で一つのイデオロギーや心情が国民の間に共有されてゆくしくみは

すでに用意されていたと言ふこともできるのである。レコードや映画などの新しいメディアは、日本の「語り物」のもつていたそのような可能性をさらに押し広げ、大規模に展開するための装置として機能したのである。

《肉弾三勇士》の場合に特に注目されるのは、それらにまじつて洋楽の分野でもまた、この題材に基づく音楽が作られていることである。朝日新聞は《肉弾三勇士の歌》の歌詞の懸賞募集を行い、入賞した歌詞をもとに山田耕筰（一等）や古賀政男（二等）の作曲した作品がレコード化されている（コロムビア 28830A,B）。一方、大阪毎日・東京日日新聞が募集した《爆弾三勇士の歌》には与謝野寛の詞が入選、陸軍軍楽隊の作曲・演奏によつて発表・レコード化された（ポリドール 3600A）、他にも中山晋平の《軍歌 肉弾三勇士》（ビクター S2207A）や大村能章が作曲し、赤坂小梅の歌う《時局小唄 肉弾三勇士の歌》（ポリドール 3600A）など、洋楽作曲家の手による《肉弾三勇士》レコードもまた数多く作られた。

このような動きに新聞社の懸賞募集が深く関わっていることは興味深く、この話が国民の中に広がつてゆく上でマスコミの果たした役割や、このような形で「読者参加」の及ぼした影響力といった観点からいずれ考察する価値がある問題であるが、いずれにせよ、山田耕筰をはじめとする多くの洋楽人たちの活動は、西洋的な意味での純粹な音楽が「利用」されて政治的な意味を与えられたというよりは、むしろ「誰でも知っている話」が様々な媒体を通して語られることによつて人々の心に刻み込まれていったという構造の中に、洋楽もまた位置を占めるようになったという認識のもとに理解されるべきであろう。まさにそのように位置づけられることによつて、人々は洋楽を自分の心に刻み込まれるものとして受け止めることができるようになっていったとみた方がはるかに自然なのではないだろうか。《肉弾三勇士》はその意味で、まさに現代版の忠臣蔵であり、しかも、義太夫や浪曲ばかりでなく、映画説明や洋楽演奏なども巻き込み、そのようなあり方がはるかに大規模な形で現実のものとなつていった状況を如実に示している事例であるともいえるのである。

こうした動きを、当局におしつけられた国民国家イデオロギーや軍国主義イデオロギーの所産として片づけ、否定的に評価することは、ある意味で簡単であろう。しかし、問題はそれだけでは終わらない。この問題は、日本の「近代」の中に構造的

に組み込まれている問題である。「語り」の文化は、近代以前の残存物であり、近代になって文字の文化に駆逐されて消えていったというわけでは決してなかった。むしろ、「語り」の文化が西洋的なイデオロギーやメディアと接合され、手をたずさえないから日本の「近代」を切り開いてきた、そういう局面にこそ注意をほらう必要があるのではないだろうか。日本の「西洋音楽」もまた、外来の「高級文化」として崇拝された局面よりはむしろ、様々な「語り」のおりなす、そういう全体構造の中での位置を語ることによってこそ、その真の影響力をはかることができるのではないだろうか。本論がそうした問題圏をひらいてゆくためのささやかな一歩となれば幸いである。

引用文献

- 兵藤裕巳、2000、〈声〉の国民国家・日本、NHKブックス
- 倉田喜弘、1979、日本レコード文化史、東京書籍
- 真鍋昌賢、1997、愛国浪曲をめぐる葛藤「ポピュラーな語り物を分析するための視点」、『大阪大学日本学報』16、129ページ
- 真鍋昌賢、2002、「新作」を量産する浪花節—口演空間の再編成と語り芸演者、吉見俊哉編著『一九三〇年代のメディアと身体』、青弓社、195-224ページ
- Ono, Walter J., 1982, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (桜井直文他訳「声の文化と文字の文化」、藤原書店、1991)
- 大月隆寛・重信幸彦、1996、耳の旅の経験—昭和初期・別府亀の井バス「少女車掌解説付地獄巡り」から、『旅の文化研究所 研究報告』4、1-13ページ
- 佐々木健一、1985、作品の哲学、東京大学出版会
- 佐藤忠男監修、2000、日本無声映画大全、アーバン・コネクションズ (DVD-ROM)
- 晴光館編輯部編、1910、現代娯楽全集、晴光館
- 重信幸彦、2000、春はバスに乗って—昭和初期・別府における交通と、遊覧の空間の成立に関する一考察、『絃説—文学批評』20、花書院、20-39ページ

松竹株式会社、1996、「松竹百年史」(全3巻Ⅱ本史、演劇資料、映像資料)、松竹株式会社

松竹編纂部、1941、「松竹関西演劇誌」、松竹編纂部

渡辺裕、1994、一九二〇年代・アメリカの夢と現実―ムービーパレスの劇場オルガン、庄野進・高野紀子編、音楽のテアトロン、勁草書房、134-156ページ

渡辺裕、2002、日本文化モダン・ラプンディ、春秋社

山崎廣、2000、近代浦和文化小史―浦和劇場(共楽座)の歴史、自費出版(タウン誌「浦和」に1979、80年にかけて連載された記事を合本にしたもの)

逐次刊行物等

『日本映画年鑑』昭和45年度版、朝日新聞社、1930

『ニッポータイムス』各号、日東蓄音器、1921-

『松竹座ニュース』各号、大阪松竹座、1923-

本論で言及した主なSPレコードのデータ

- ★アサヒ 3024-5(1779-82)「物語 愛国行進曲」(1937) 静田錦波 伴奏 アサヒ管弦楽団(アサヒ文芸部作)
- ★オリエンツ 4218-9(8018,6098,0198,1198)「歌劇 レヴェユ「モンパリ」(吾が巴里よ)」(1927) 宝塚少女歌劇団花組生徒
- ★オリエンツ 4681(9717-8)「映画物語 流行の粋 レヴェユ モンパリ」(1929) 人見静一郎 松竹座ジャズバンド伴奏
- ★コロムビア 25693(NE30976-7)「高峰琵琶三楽奏 露宮の夢」(1929) 高峰交楽会員
- ★コロムビア 25861-2(NE40256-9)「映画物語 椿姫」(1930) 里見義郎 弁天座管弦楽団伴奏
- ★コロムビア 26830A(NE36255)「愛国歌 肉弾三勇士の歌」(1931) 江文也 山田耕柞指揮 日本コロムビア合唱団 日本コロムビアブラスバンド伴奏(中野力作歌 山田耕柞作曲並編曲 東京大阪朝日新聞社懸賞一等当選歌)

- ★コロムビア 26830B(NE36256)「愛国歌 肉弾三勇士の歌」(1931) 江文也 古賀政男指揮 日本コロムビア合唱団 日本コロムビアブラスバンド伴奏 渡部栄伍作歌 古賀政男作曲並編曲 東京大阪朝日新聞社懸賞一等当選歌)
- ★コロムビア 26832-3「レコードドラマ 噫肉弾三勇士」(1931) 谷天郎 萩原辰也指揮 日活管弦楽団伴奏
- ★コロムビア 26878(NE41768-9)「愛国少年美談 江下伍長と計男少年(肉弾三勇士)」(1932?) ウメザワノブヨシ他 絃楽五重奏伴奏(梅沢和親原作 杉田良造選曲)
- ★コロムビア 29279(M20273-4)「流行歌説明集」(1937) 静田錦波
- ★タイヘイ 3300「映画説明 文芸大映画 椿姫」(1931?) 解説 里見義郎 太平管弦楽団
- ★タイヘイ 3351「レコードドラマ 軍神肉弾三勇士」 新声劇一党 説明 茂木聡一郎 伴奏 タイヘイ管弦楽団(松本英一作)
- ★タイヘイ 4865(14045W,14040W)「教育美談 尊き犠牲 友情の華」 濱口龍太郎 伴奏 タイヘイオーケストラ(タイヘイ文芸部編)
- ★タイヘイ 21007(M4700-3)「映画劇 お夏清十郎」(1936) 林長二郎 田中絹代 解説 静田錦波 唄 橋本一郎 奥田英子 若草信子 ウエスターンレコーディングオーケストラ(佃血秋脚色 林長二郎映画生活十周年記念映画 松竹キネマ京都撮影所春季超大作)
- ★タイヘイ S130(14362-3)「名勝解説 別府温泉地獄巡り」(1936) 解説 亀の井バス車掌 森山富美子 小唄 亀の井バス車掌 小浜登代子(不老騷人作詞)
- ★ツル印 6255-6「愛国軍事美談 太平洋航進曲(日米若し戦はば)」 濱口龍太郎 伴奏 アサヒオーケストラ(原作 池崎忠孝)
- ★テイチク 5188「映画説明 椿姫」(1932?) 里見義郎 テイチクオーケストラ伴奏
- ★テイチク 6160-1「名勝解説 別府地獄巡り」(1935) 亀の井バス車掌 八阪壽美子 森山富美子 小唄 生野静子 テイチクオーケストラ
- ★ニットー 2687-8「文芸映画 椿姫」(1928) 里見義郎
- ★ビクター 50793-A(V/E442)「ジャズソング 浪花小唄(道頓堀夜景)」(1929) 独唱 二村定一 日本ビクター・ジャズバンド(時雨音羽作詞 佐々紅華作曲 蒲田映画「浪花小唄」より)
- ★ビクター 50793-B(V/E441)「流行唄 浪花小唄(道頓堀夜景)」(1929) 唄 葎町二三吉 三味線 同小静・同秀葉 ピアノ入(時雨音羽作詞 佐々紅華作曲 蒲田映画「浪花小唄」より)
- ★ビクター 52207A(4032)「軍歌 肉弾三勇士」(1932) 合唱 オリオン・コール 伴奏 日本ビクター管弦楽団(長田幹彦作詞 中山晋平作曲 報知新聞社編)
- ★ビクター 53258-65(4063-6,4100-7,4113-6)「浪花節 嗚呼軍神肉弾三勇士」(1934) 三世吉田奈良丸、寿々木米若、木村友衛
- ★ビクター J-10104(E397-8)「遊覧説明 別府地獄めぐり」(1933) 大橋遊覧バス少女ガイド 説明 明登敏子 佐藤文子(大分新聞記者 森川

譲二作話 別府市役所推薦)

★ヒコキニ32-B「管弦楽 椿姫」(1927?) 松竹管弦楽団

★ポリドール 3592(4856-9BF)「錦心流琵琶 爆弾三勇士」(1932?) 榎本芝水与謝野寛作歌 榎本芝水作曲)

★ポリドール 3600(A4810BF)「時局小唄 肉弾三勇士の歌」(1932) 赤坂小梅 三弦 三代吉・喜美栄 ピアノ助奏内田良平作歌 大村能章

作曲)

★ポリドール 3601(4861BF)「軍歌 爆弾三勇士の歌」(1932) 陸軍戸山学校軍楽隊及合唱隊 楽長 辻順治指揮与謝野寛作詞 陸軍戸山学校

軍楽隊作曲 大毎・東日懸賞募集人選歌)

★ポリドール 3629-30(4883-86BF)「映画説明 椿姫」 里見義郎 S.N.Zオーケストラ伴奏小デューマ原作 文芸映画解説)

★ポリドール 3838(6043-4BF)「名勝解説 別府温泉地獄巡り」(1933) 亀の井バス 村上綾子・芦辺静子(不老老暢人作詞)

★リーガル 65455-6(63128-31)「小唄説明 窓に凭れて」(1937) 泉詩郎 リーガルオーケストラ伴奏島田芳文作詞 古賀政男作曲 山下義輝

脚色)

★リーガル 65866-7(81017-20)「映画説明 影を慕ひて」(1937) 泉詩郎 リーガルオーケストラ伴奏

★リーガル 69146-7(82019-22)「小唄説明 加茂川ながし」(1939?) 伍東宏郎・黒木ナナ子 リーガル和洋合奏団(松木英一作 直川哲也編曲)

★リーガル 69300-1(81923-6)「小唄物語 皇国の母」(1940) 泉詩郎 リーガルオーケストラ伴奏(水城映一郎作)

註

(一)この分類には、同時代の分類カテゴリーによるものと、現在の目からみたものが混在しているように思われ、かつその基準がしばしば揺らいでいるように見受けられる。たとえば、一九一八―二二年と一九三三―三七年とを比較してみると、「旧劇」が四〇一から八へと激減し、「時代」が九六から九五〇へと急増しているが、これは明らかに分類基準が異なっていることの結果である。もちろん、そのことがこの時代に分類カテゴリーが変化した結果であるとすれば、それはそれで興味深いことであるが、データをみる限り、必ずしも同時代にどのように分類されているかではなく、現代の目からみて分類されたものも含まれているように思われる。現物が残されておらず、記録や広告からしか確認できないものがほとんどという状況では難しい作業であることは事実であるが、このジャンル区分の問題は、同時代のパラダイムを明らかにする上でカギをにぎるポイントであるだけに今後の研究に期待したい。

- (2) 「松竹関西演劇史」は、関西にある松竹の全劇場の公演記録を集成したものが、その中で松竹座だけが映画館であり、それにもかかわらず、映画の合間に様々な公演活動が行われていたという特殊事情のゆえか、時として映画と実演の演目を混同するようなミスがあり、データの信頼度は必ずしも高いとは言えない。以下の本稿の記述は基本的に「松竹座ニュース」に記載されている上映、上演の案内や予告をもとにすることとし、上演年月の後に対応する「松竹座ニュース」の巻号のナンバーを記載する。
- (3) 河合タンスの活動の実態とその意味についてはすでに論じたことがあるので、そちらを参照されたい(渡辺 2002, 100-102)。
- (4) 以下、レコードについては、発売会社と発売番号のみを記載し、その他の情報は論文末に「本論で言及した主なSPレコードのデータ」としてまとめて掲載している。
- (5) 「モンパリ」が宝塚で上演された際のスタッフによって残された録音(オリエント4289)をきいてみると、その導入部に、洋行から帰った主人公が登場して観客に挨拶する部分があり、ほとんど歌舞伎などの口上のような様相を呈している。また初期の宝塚の公演に際して作られたプログラム冊子も、やはり歌舞伎の番組をモデルにしたつくりになっているなど、洋楽が伝統的な芸能、とりわけ語り物的な部分の延長上のものとして認識されていたことを窺わせる要素は多い。
- (6) 「別府地獄巡り」に関しては、それを近代的な空間体験の様式として位置づけようとする社会学や民俗学からの研究が進んでおり、その中でもバスガイドの役割は「耳の遊覧」、「耳の旅の経験」といった概念とともに論じられている(大月・重信 1996、重信 2000)。レコードというメディアをからませることによって、この問題にはさらに大きな展望が開けるのではないかと思われるが、これについてはまた機会をあらためて論じることにしたい。
- (7) 「松竹座ニュース」(SP-5)に里見の「お別れの言葉」が掲載されている。
- (8) 真鍋昌賢は「愛国浪曲をめぐる葛藤 ポピュラーな語り物を分析するための視点」にはじまる一連の研究で(真鍋 1997、真鍋 2002)、この時代の浪曲という口演芸術が、レコード、映画、ラジオといったメディアおよびそれを担う産業との関わり方の変化とともにそのあり方を変えてゆく過程を描き出しており、戦時ものや軍国ものへの傾斜をそういう全体の力学の中に位置づけようとする興味深い研究を行っている。