

発声映画の文学史（序）

—— 矛盾的自己同一体としてのトーキー ——

一、はじめに

一九三〇年前後、昭和初年代に発声映画^{トキキ}の登場がもたらした文化史的衝撃の大きさはよく知られている。しかし社会学的な評価は別として、そのメディア史上の地殻変動と、文学テクストの思想形成との内的連関を探る分析は、いまだ物足りなく思える。本論は、日本のトーキー発展史に歩みを合わせるかのようにスタイルを段階的に転じてきた文学史の一側面に注目し、いわゆるメディア論的視点とテクスト分析との接点を探る試みである。それにより、ひとつの集成的書き手たちが二〇年代末から三〇年代前半にかけてあからさまに作風を変動させていったことの〈意味〉を、定説とは異なる視点から再認識するのが目的である。映画

坂 口 周

産業に直接コミットしたのか否かの表向きの情報にとらわれず、主題やスタイル、また方法論や世界認識の点において、昭和初年代の映画メディアの展開と照応性が認められる複数の作家を組上にのせていきたい。

とはいえ、まずは文学の領域に焦点を限定せずに、トーキー導入期の文化史的な状況と、その思想上の意義を素描する敷設作業からはじめることが不可欠だろう。だがそのような前提を前にして、そもそも「トーキーの時代」をジャンル横断的なパラダイムの定規にするという発想に根本的な疑念を持たれるかもしれない。同時代に〈声〉に特化したメディアとしては他にラジオの発展が平行してあり、その方がむしろ生活世界では浸透著しかった。さらには、ほぼ同時期に、世界規模で恐慌が起こったという歴史

的背景がある。文化的上部構造の動きをみるのに、経済的
下部構造の動向を探るほうがより基礎的なものに触れてい
る印象が生じるのを、単に古めかしい発想と切り捨てるこ
とは難しい。個々のテキストにおいて観察される時代の変
化を集約して、その全体的「秩序」に関係づけようとする
分析において、所詮は上部構造的な現象に過ぎない「ト
ーキーの時代」の到来を、経済的事項に優先させるのは違和
感がある。それは普通の感覚に違いない。

しかし明治期における「言文一致」運動という近代化の
プロジェクトが、文学というフィクションの制作実践を媒
介として国民国家形成に預かった役割の大きさを認めるな
ら、一九三〇年代（特にトーキーが定着した一九三五年以
降）において最大の娯楽文化産業であった映画の変革も
たらした「表現思想」史上の意味は、いくら強調しても強
調しすぎることはないだろう。結局、狭義の文学と同じく
映画も、まとまった〈内容〉を受け手に享受される時間芸
術という意味では同カテゴリーに属していたのだから、両
者の形態学的なシンクロー率の高さは疑いえないのである。

言語芸術と視覚芸術の関係及び差異に関しては、加藤
周一が『日本文学史序説』（一九七五年）という巨人的業
績の一番最初に、「日本文化のなかで文学と造形美術の役
割は重要である」と書いている。「日本人の感覚的世界は、

抽象的な音楽においてよりも、主として造形美術、殊に具
体的な工芸的作品に表現された」。その理由は、「おそらく
日本文化全体が、日常生活の現実と密接に係わり、遠く地
上を離れて形而上学的天空に舞いあがることをきらったか
ら」である。現代の人文科学的倫理からすれば、このような
無時間的ともいえる長い歴史から「日本文化」の普遍的性
格を抽出する「日本文化本質論」的手続きをそのまま受け
入れることはできない。それでもなお、近代以前の「文学
史」において、言語表現史のパススペクティブに視覚表現
史の視線を交差させる体系的な分析方法が試みられたのは
極めて重要な事である。加えて、加藤は、文学と美術の癒
着的状況を次のようにも言い換えている。

日本の文学は、少なくともある程度まで、西洋の哲学の
役割を荷い（思想の主要な表現手段）、同時に、西洋の
場合とはくらべものにならないほど大きな影響を美術に
あたえ、また西洋中世の神学が芸術をその僕としたよう
に音楽さえも自らの僕としていたのである。日本では、
文学史が、日本の思想と感受性の歴史を、かなりの程度
まで、代表する。¹⁾

野口武彦も『江戸思想史の地形』（べりかん社、一九九三

年)の一章一節目において、(中世の仏教者や)江戸の儒者たちにとつて、「文学」とは古来の教えを具現した文書典籍のなかに探求すべき「道」であり、また「道理」とも言うべき「思想」の体系的全体であつて、両者の区別の困難を言っている。「もしどうしても『思想』と『文学』という二分法を使う必要があるのだつたら、この両者はいわば未分化のまま近世儒者たちの『文学』という範疇のなかで抱合していた」(一五頁)といふのである。しかしながら、その「抱合」と「文学」の広義性は、近世を通じて「道」の超越的性格(ホーリスティックな体系性)が崩れ始め、「およそあらゆる文学の根底にある存在への関心、いわば存在論的関心とでも呼ぶべきもの」(一六頁)を呼び覚まし、同時代性の強い、戯作文学の方面からの「人間の性情のあらわな自己主張」が為されるにつれ、「文学」は狭義の(しかし外延的には増大した)近代的ジャンルとして独立した方向に進むことになる。この考えに従えば、たしかに加藤のように、「文学」の同位体である「思想」の構造を媒介にして、文学と視覚芸術との直接的連絡を考へるのは、近代以降の分析においては、近代以前ほど十全に機能しない可能性があることになる。だからといって、全く無用と考へるのは、なお馬鹿げている。確かに近代美術がタブローや台座の上に独立し、生活スタイルと密接することを止め

た時点で、従来の連動性は解かれたのかもしれないが、近代には近代の、それを補填する新たなジャンルが登場したからである。

加藤は二〇世紀以降の文学史の記述においても映画に言及することはなかった。しかし二〇世紀においても仏教美術、物語絵巻、狩野派、南画、琳派、浮世絵：と同レベルの、すなわち単に視覚的内容伝達の機能を持ち得ただけでなく、それぞれの享受者達の生活環境の、全体的な美学化とも言うべき事態に貢献した最大の芸術ジャンルは——少なくとも一九三〇年代以降の数十年間においては——間違いなく映画なのである。

二、発声革命

およそあらゆる変革は、目的は新たな利権の獲得であれ、あるいは人類の幸福を希求するのであれ、一抹の希望を糧に同時多発的に発動されるが、それが引き連れてくる不安も甚大である。サイレントからトーキーへの移行によつて、その産業に携わる人員構成の再編と異動がもたらした動揺は計り知れないものがあつた。また、そのような一次的な影響関係に続いて、表現論のレベルでは、映画が芸術的に「退行する」というトーキー反対論者の失望があつた。トー

キーでは、場面における音声の一貫性を保つことを優先させるため、サイレント時代に様々な創意によって発展してきた大胆なカット割りが増え、この制限によって作られた手の芸術的欲求が妨げられてしまう、とは一つの言い分だが、その見通しが一部のベテラン監督、役者、弁士、楽士たちの、失業に対する防衛反応によって形成されたという側面は必ずあった。そして、最後にもう一つ、映画製作者の興行的関心と、批評活動に携わる人々の社会・政治的イデオロギーのレベルで生じた不安が、いわゆるナシヨナリズムの懸念だった。

トーキーの時代の到来が、それ以前の「サイレント」の時代との間に生じた明確な対比は、言うまでもなく、個々の〈声〉の現われである。たとえそれが複製技術の産物であるうと、弁士の解説と異なつて、発話者（物語の当事者）と声が一体化することは、より〈生〉の、外の世界との剥き出しの接触を観客に感じさせたはずである。文化的流行の先端を自認していた大衆が話題にする映画の大半が、外国から輸入された映画であることはサイレントの時代から現在にいたるまで変わらない。当たり前のことだが、外国映画の特徴は、台詞が外国語で発せられることである。その事實は、当時、一部の識者たちが盛んに指摘していたように、世界的コミュニケーションの非共約性

を露わにする可能性があった。萩原朔太郎は、トーキー導入初期に、「音響映画」はサイレント映画の美術的方向性をさらに発展させる見通しから歓迎するものの、いわゆる「全発声映画」(全話映画)は、「舞台劇の後もどり」によって確実に廃れる予測を書いていた。その理由は単純に、「僕等のやうな一般の民衆には、映画全巻を通じてペラペラしやべる異人の会話が、殆んど全く唐人の寝言であつて、少しも意味を聴きとることが出来ない」ことに苛立ったからである。

要するに発声映画は、それが会話を主とする発声映画である限り、世界市場への普遍価値を無くしてゐる。単に市場価値ばかりでなく、民衆娯楽としての普遍的世界性が無いのである。この点で従来の無声映画は、美術や音楽の類と同じく、言語の差別を越えて普遍であり「[...]」。それ故トーキーの発明は、折角世界的普遍に発達した活動写真を、特殊な民族間に限定して、区々の島国的封鎖をしたやうなものである。²⁾

早い話が、トーキーの到来は、大正時代が推進してきた文化消費の〈国際化〉の希望から再び排他的な〈民族化〉の時代へ退行する懸念を引き起こしたのである。実際、二〇

年代末から技術的に先駆けてトーキーへと移行した輸入映画は、当の言語の制約によって、短い期間にせよ、観客動員力を失っている。³その時代にも現役を続けていた活弁士達による「説明」は、映画の場面自体から発せられる（と見なされた）音声と干渉して、ときに耳障り以外の何物でもなかった（朔太郎は「混線して二重に聴きわけが困難になる」と言っている）。裏を返せば、朔太郎も属していた広義の象徴派詩人たちが、その究極において「万国語なる沈黙の声」⁴の表象を目指していた一時代前の精神は、奇しくもサイレント映画がもたらした超言語的なコミュニケーションの可能性によってメディア論的に担保されていたのである。他文化の風俗・習慣を直接に享受することを可能にし、近代的〈国際主義〉⁵の理想を先駆けたのは、無声映画の視覚性（≠無意識）であった。

興行的に文化が国境線を越えられなくなること、それは単にグローバルな映画産業に経済的な打撃となる可能性があっただけでなく、言語と身体の統一的国民化の問題が——そのことは言文一致運動期に決定的な階梯を登ったわけだが——再燃する可能性を孕んでいたということである。早世の天才として名を馳せた山中貞雄が、機運が熟すのを待ってトーキーの撮影に乗り出したのが、一九三五年後半。その前夜の一九三四年に、山中はトーキーの制作に

対して二の足を踏む理由として、「僕は江戸っ子でないですから、トーキーを撮ったら又ボロクソにやつつけられるのだらう」⁵と、「訛り」の有無を判断できない不安を語っている。「話し言葉」が、単一的・国民的身体を形成する抜き差しならぬ基盤であるの言うまでもない。それに加えて動画は他の芸術と異なって、投影されたイメージに対して観客の想像的同一化をうながす傾向があるため、「主体形成」の精神的な比喩としてもしばしば用いられる媒体である。映画の総動員数を考えれば、全国民的教育の課程に組み込まれた言文一致のプロジェクトには比べられないとはいえ、当時の中産階級の大衆は現在よりも遙かに頻繁に映画を観る習慣があった。作家や批評家等、文化人を自認する連中においては言わずもがなである。彼らが表明する不安は決して無根拠なものではなかったのである。それでも、無論、そこにはトーキーがもたらすはずの希望を語る声も含まれていた。

トーキーによって縮減されるだろう可能性の幅を、既に述べたように表現方法や言語の〈限定〉ないしは〈制限〉と表すなら、反対に増大するだろう可能性に対しては、〈統一〉ないしは〈一致〉の言葉が適当である。それは発話という音声と身体的次元、もしくは、物音などの音響と場面とを一元的に〈統一〉する志向のことである。これらの、表

向き二つの相反する評価が作り出した不安定な境域を、ポジティブに捉えるのか、ネガティブに捉えるのか。トーキーへ移り変わりゆく歴史の節目を時代の内側から考察した資料に飯島正『トーキー以後』（一九三三年三月）があるが、なかに次のような証言が残されている。

かつて、トオキイの初期、横光利一氏は、いろいろな外国語のトオキイがそのまま解説なしに上映されてゆくに つれて、やがて、国際的な一つの言語が生じはしまいか、といふ考へを僕に話したことがあった。

一九三三年三月刊行の書物に「かつて」と書かれているのだから、横光の実際の発言は、その数年は遡ると推測される。また、トーキー時代到来を予測する記事は大正末から出始めるので正確には限定できないものの、外国産トーキーが本格的に上陸を開始した一九二九年以前にそのような問題意識を話題にしたとも考えにくい。加えて、スクリーンに直接日本語を焼き付けた字幕サブタイトル（スパー・インポーズ方式）が初めて使用されるのが、朔太郎のエッセイの一年後、一九三一年二月日本公開の『モロッコ』（7）においてである。それを機に「一種の字幕ブーム」が起ったので、横光の些かユートピアンな見通し（エスペラント語のような

人工的共通言語というよりはクレオール的国際言語の自律的な発生）はそれ以前の産物と考えるのが妥当だろう。その頃の横光の念頭に「満州国」（一九三二年成立）の「五族協和」に託された大陸性の多言語空間のイメージは無いはずである。だが横光には「上海」という想像力を飛翔させるに足る分割統治区域の体験があった。いずれ別稿で論じるが、横光にとって「上海」とは、外国語がそれぞれの独自性の「制約」のなかで自律的（勝手気まま）に使用され続ければ、いつしか〈統一〉の「国際的」言語へと〈止揚〉される場所、そのような可能性を秘めた「小説」的場所の隠喩メタファーでもあった。同様に、トーキーの理想化された姿も、差異化の運動を止揚し包摂する、新しいリアリズムの空間として横光は捉えていたのである。〈限定〉を単なる制約の意味とするのではなく、それを想像的に乗り越えるための〈媒介〉として、すなわち弁証法的な意味での〈総合〉にいたるための「否定的媒介」として認識するレトリックは、確かに三〇年代に展開した思想的状況における、ひとつの新たな〈型〉であった。特に小説的現実の構築においては、各登場人物がそれぞれの国の言葉で語る内容を、あたかも互いに理解できているかのように日本語で書いてしまえば良いのだから、その課題を疑似的に解決することは不可能ではない。しかし、その形は結局のところ目で読む

「日本語」であつて、新たな国際語を主張する欺瞞は拭いきれない。その意味では、日本語字幕による「日本版」外国映画の急速な普及は、横光の「かつて」の理想が矮小化されて実現した姿と言えるかもしれないのだが、最終的に、それは横光が希望を託す形態とは成りえなかつた。その後の横光による長編小説の方法論「純粹小説」の構築とトーキーの美学との交渉は、「国際言語」とは別個の関心と理想に収斂していくことになるが、いずれにしても、三〇年代における彼の全般的な問題意識の所在を明らかにしてしたのである。

もちろん場合によつては、以上のようなトーキーのもたらす新たな世界観を国家的事業のレベルで捉え、文芸の世界との相関性を考えるのは大袈裟に過ぎると言う向きも予想される。しかし後述するマキノ正博がトーキー製作のために一時（一九三四年）身を寄せた「映音研究所」（一九三〇年四月設立）の主催者太田進一は、早くから純国産フィルム式トーキーの開発・発展を指導していた人物であるが、同時に日本国粋会の幹部でもあつた。映音の仕事は「主に、東京日日新聞社製作の「東日サウンドニュース」や日本電報通信社製作の「電通ニュース」といったニュース映画や、三映社による輸入フィルムのトーキー化、東京シネマ商会や赤澤キネマ製作の航空映画の録音」などを内容としてお

り、マキノが京都映音設立の中心として働くまでは、専らニュース映画の製作に軸足を置く業務内容だつた（マキノは自伝¹¹、映音在籍当時、世は満州事変のさなか、現場から輸送されるフィルムをいち早くトーキー映画化する悪戦苦闘ぶりを生き生きと描写している）。マキノが「マキノ・トーキー製作所」（一九三五年一月）を設立して独立した後も、東京の映音は海外の戦況を伝えるニュース製作業務を中心に「躍進」を続けたという¹²。純国産のトーキー・システムの開発・運用は、戦時下における国家事業の一翼を担うために急がれたのである。

文芸の領域に話を返せば、このような背景から抽象される三〇年代の理論的状况は、ひとりで表すなら、映画史で通称される「リアリズム」の時代の始まりである。周知の通り、文学の世界では、平易な書き言葉への改革が目論まれていた明治後半の国民国家青年期にすでに、「ロマン主義」と双壁をなす「写実主義」の大々的推進があつた（坪内逍遙に代表される）。しかし皇国思想と、適度に抑制された近代的な文化相対主義とのせめぎ合いの中から、さらには多民族的帝国主義の思想を育みはじめる新時代の「写実性」が、国民国家形成期のそれと完全に同じ性格に揺り戻されたものであるはずはない。それゆえ本論は、昭和モダニズムという変化過程から、第二次世界大戦期を経て、

一九六〇年頃まで連続する思想的パラダイムを、文学の領野にも通底するものとして、「写実主義」とも「現実主義」とも、まして「自然主義」とも區別して、あえて片仮名で「リアリズム」の時代と呼び習すことにしたい。それは「映画的リアリズム」の省略語としての「リアリズム」の意を暗に込めた名称である。付け加えれば、プロレタリア文学の推進もその流れの一変種として含まれ、あくまで「リアリズム」の時代への移行の一現象を担っていた。後にその非芸術性を揶揄された「社会主義的リアリズム」運動は、徒花のように潰えて見えた後も、形を変えて戦時下の報国的な文学の技術へと継承されていく点において、思想史の基層を共有していたのである。安易な定式化を寄せ付けない、その基層こそ、ようするにトーキー的「リアリズム」の圏域に他ならなかった。

二、矛盾的同一性としてのトーキー

おそらく映画史でとりわけ多く言及されてきた、サイレント時代を代表する弁士は徳川夢声だろう。社会学者の北田暁大は、述べてきた一九三〇年代のトーキー到来がもたらす（統一）の美学を、「声」の映像（視覚）にたいする「意味論的従属」として否定的に言い表しながら、実は、夢声

は既に大正年代からパフォーマンスのスタイルを改革し、その来るべき状況を先取りしていた事実を論じている。¹⁴ 古き良き時代の遺物である「浪花節的なもの」《香具師的なもの》と訣別し、こう言ってよければ映像に同調した「吹き替え」のような近代的スタイルを作り上げることよつてである。そして夢声を先駆けとして、観客のノリに合わせて弁士が即興的演出で現前させるノスタルジックな「遊動空間」は、観劇方法を「近代化」する新たな映画館の構築の進行（や「前説」の廃止などのスタイルの変化）とともに次第に萎んでいき、「映像というエククリチュールと聴覚というエククリチュールの不可避的なズレ（の痕跡）の隠蔽をその理想型とするトーキー」へと推移していったという。大正・昭和初期に現象した最重要項目としての、メディア史の変容である。

観客―弁士の現前的な交流（「見物と説明者との面接する機会」）が失われることによって、弁士には観客を魅惑する才能（talent）よりは映像を上首尾に説明する技量（skill）が求められるようになり、また、観客の欲望の対象は（イマージョ）に居合わせているスクリーン外部の弁士から、スクリーン内の俳優あるいは物語へと移行していく。弁士の匿名化と、スクリーン内―出来事

の前景化―前説の廃止という事件は、「声」の空間としての活動小屋が、スクリーンの「向こう」にある物語世界の再現前||表象を請け負う映画館へと変位するといふ、観客性 (spectatorship) をめぐる「構造転換」を表徴していたのである。

トーキーは、映画草創期の香具師的「声」から統制的な「声」へと観客を従属的に固定化し、その意味論的可能性を視覚と聴覚の一元化へと縮減させるものである――この論理は見取り図としては整理されたものだが、しかし三〇年代前半、欧米に比べて技術配備に手間取っていた日本の製作者達においては特に、トーキーにおける聴覚と視覚の関係は「ほんの数年間の揺らぎの時節を経ただけで」安定したとは少々言いにくい。¹⁵⁾ とりわけ本論が狙上のにせている批評的理解のプロセス (理論化) と思想的な派生効果は、いかにしても後追いを余儀なくされる事情によって、かえって言説の「揺らぎ」の増幅と豊穣を持ち得た面がある。

ところで、一九三四年四月一日号『キネマ旬報』掲載の岸松雄「小津安二郎のトーキー論」¹⁶⁾が、当時、既に日本映画界のエース格と目されていた小津のトーキー論をまとめているが、この問題に関連して参照に値するだろう。小津は一九三六年九月公開の『一人息子』までトーキーに手を

出すことはなかった。ただし、その主たる理由は技術の未成熟さに帰せられるべきもので、具体的には小津組カメラマンであった茂原英雄が開発した「茂原式トーキー」の完成を待っていたとされ、サイレント時代へのノスタルジーとは無縁の話である。小津はトーキーが新たにもたらす可能性として、まず全般に表現が容易になることを言い、続けて以下のような明瞭な例を示している。

例えば、気まずい思いで話し合っている二人の姿を撮す場合を想像してみる。そして、サイレント映画なら、一人に十づつ、合計二十の字幕が要ると仮定する。この気まずい対話には、複雑な感情が含まれている。だが、トーキーなら、この複雑な感情も極めて容易に表現し得るのだ。顔は笑いながら、針のように皮肉な言葉が口から出る。焦々した面持になればなるほど、言葉は益々丁寧になる。そうした感情と言葉の相克に無用の描写を施す必要がなくなる。¹⁷⁾

小津がトーキーの最大の効果としての確に予想したのは、まず第一に、現在ではトーキー導入史の通説となっているカット数の減少である。小津の慧眼は、そのカット数の減少によって生まれる表現上の長所を、「逆説」の表現可能

性に代表させた点である。さらに小津は引用部の後に、「サイレントの場合、字幕はつねに画面の後に出来来るような関係に立っている。ある種の感情にまで画面で盛り込んで来て、しかる後に、字幕になるのだ」と補足している。つまり、サイレントにおいては、事前に用意されたイメージに対して、言葉が後からその意味を画定するという事後関係が成立する、と言っている。その場合、イメージ（表情）は俳優に属する一方で、言葉は「映画作家の意図」に属することになる。そもそもサイレントの字幕は撮影されたカットに直接焼き付けられず、カットの合間に挿入される形を前提にして発展してきたのだから、両者の帰属する次元が分離するのは避けがたい。しかしトーキーでは、まづ台詞（言葉）が先行し、「そしてその台詞の進行に伴って、表情や動作が行われ出す」。そのため、サイレントとは真逆に、「台詞（字幕）の後の表情が大切となって来る」わけだが、実際には、トーキーにおいては言葉もまた身体から発せられるものとして役者に帰属する点が大きな違いと言ふべきであり、イメージと言葉の前後関係というよりも〈同時性〉こそ強調されるべきだろう。そして、この〈同時性〉を条件にしてはじめて、いたずらな混乱を危惧せず「逆説」が使用可能となるのである。ただでさえ小説のような直接の心理の解説が難しい映画にあって、無声の表

現で「逆説」を濫用するリスクは大きかった。その代わりとして、次第に洗練され、幅を利かせたのがモニタージュの概念である。モニタージュという方法論のもとでは、イメージは記号化され、直示と共示を織りなして言語的に構成される。その前提にあるのは、意味の一次性（映像のポキャブラリーである各ショット）と二次性（文意となるコンテンツニユイテイ）の協同であり、時に相克である。しかしトーキーという全体的な再現性を得たことで、二次性の水平的な連結力は格段に弱まらざるえなくなった。その分の比重を移して、単一のまとまりあるショットやシーンにおいて言っていることと行っていることとの内的矛盾（＝行為論的、場合によっては、言語の臨界を発声によって問題化する存在論的矛盾）の可能性が強く表れることになったのである。ただし念のため断る必要があるのは、聴覚で受容される〈言〉と視覚で受容される〈動〉が表現として身体に所属しているレベルも元来は異なることで、サイレント時代に、心では悲しいが明るく見せている（泣き笑い）とか、無関心なようである興味を抱いている、などの心理と表現の矛盾は（特にコメディにおいて）普通に描かれていた。だがそれは演技力のある役者の表情や身振りの視覚的平面のみで両義的に表現されるべきもので、〈言〉と〈動〉という分割可能な原理に従うものが同一の空間に再統合さ

れた際に生じるコンフリクトとは別の話である。

《言—動》の矛盾は、「完全」な現実性の獲得によつてはじめて生まれる。だいたい遅れて第二次大戦後になるが、世界的な「ヌーヴェルヴァーグ」の流行に最大の理論的影響力を持ったと言われる映画批評家のアンドレ・バザンは、トーカーにおいて映画のなかに確保される存在論的な次元を“ambiguïté”（曖昧さ／多義性）として称揚した。飯島正がまとめた文章の孫引きになるが、バザンによれば、モンタージュは「イメージが客観的にはもっていないが、それらの関係からのみ生じる意味の創造」¹⁸⁾のことであり、所詮は「観客の意識の面にうつされたイメージの影」にすぎない。トーカーの普及を追って、「イメージの影」ではなく「イメージのなか」のものに隔々までピントの合わせるパン・フォーカスに優れたカメラが出現するに及んで、クローズ・アップのような非日常的イメージを喚起する撮影スタイルは用いられなくなつていった。仮にサイレント時代の記号論的スタイルにも多義性の指摘ができるとすれば、それはコンティニューイティに依存した文脈の数に依じて現れるカットのうわべの意味（投影）の変化にすぎず、一方のトーカー時代の「曖昧さ」が、対象それ自体が抱える存在の両義性のことであり、「リアリズム」と両立するのは異なる。

バザンの発想は実存哲学が顕揚した、実存的主体が抱えている存在の根源的不安定さの議論を背景に生まれたものであることは間違いない¹⁹⁾。象徴的な意味以上のものではないが、三〇年代以降の思想に唯一無二の影響力を持ったハイデガー『存在と無』が出版される一九二七年は、世界初の長編トーカー『ジャズ・シンガー』の公開年にあたる²⁰⁾。それは小津の議論が要約しているように、フィルムと編集作業に依存するモンタージュという「映画のトリック」ではなく、俳優と場所の力に依存する「現実のトリック」こそが尊重される時代への移行を意味していた。「リアリズム」の時代において現われる現実の「再現性」は、自然主義の時代に反復強化された主客対称性のイデオロギー（素朴な実在的自然と表象の二元的関係）ではなく、発話行為という同一の身体的次元に統一された内在的コンフリクトなのである²¹⁾。

フランス表象研究者の佐藤淳二は、サイレントとトーカーという腑分けはしていないが、類似の現象として、大文字の《映画》が遂行した「二重の革命」を説明している²²⁾。佐藤は、第一の革命を「差異の革命」とする一方で、「いまだ十全に思考されたとは言い難い」第二の革命を「破局——切断されつつ連続する線——の革命」²³⁾と呼んでおり、さらに前者を「古典的なモンタージュ」と「モダンなモン

タージュ」に区別して、「モダン」の方を「存在論であり現象学的と形容できる世界把握」と述べている。この「古典的」と「モダン」の差が、本論で述べてきたサイレントとトーキーのメディア論的格差にほぼ対応している。一方で、それら「モンタージュ」の時代に引導を渡した「破局の革命」が続くわけだが、佐藤は、そのカテゴリーも「古典的」なタイプとしてのヒッチコックと、その先へと進んだゴダールの二種の映画作家に分類しており、無論、分析の狙いはこちらに定められている。「破局」の意の詳細は省略するが、その問題提起の箇所では、ヒッチコック『疑惑の影』（一九四三年一月米国公開）冒頭の場面を取り上げながら、「ユーモア」の理論的意義を解説している部分を参照しておきたい。

これは、いくつかの意味が可能だから、あるいは解釈に複数性がある言表行為だからユーモアなのではない。それでは皮肉になるだけで、ユーモアとはならないからだ。ユーモアは現時点に成立して機能しているある平面と全く同時に、別の平面が併存していることの表現なのである。

この引用だけでは抽象的に過ぎるが、表現における矛盾や

アイロニーの仕組みとユーモアのそれとの違いの指摘は重要である。ただ、本論の趣意からすれば、「モダンなモンタージュ」を越える次なる映画の美学「破局の革命」を強調しようとして、広くトーキー革命に潜んでいた存在の「皮肉」の可能性が丸ごと「差異の革命」のカテゴリーに押し込められてしまうのには少々不満が残る（『疑惑の影』も同じ「モダン」の時代の産物であることを考えれば）。結論を先取れば、佐藤の述べる「破局」の意に別形態で応じるフィルムは——むろん程度の問題という留保も加えてだが——かえってトーキー普及期の一九三〇年代前半からも多く採取されるのではないだろうか。当然、一朝一夕に新旧のパラダイムが入れ替わることはない。少なくとも日本では、一九三〇年前後から、声のイメージに対する「意味論的従属」が顕著になる一九三〇年代後半まで、過渡的であるがゆえに創造の多様なざわめきを胚胎する「移行」の幅があった。本論が検討したいのは、中村光夫が自然主義の運動（明治三八、九年）に対して「時代精神の巨大な流れのなかにも、やがて歴史の必然によつて刈りとられる幾多の不運な芽が並んで萌え育つ青春期」²³と評したのと同じような意味において、その「幅」のなかに見え隠れする映画のスタイルの可能性であり、同時期の文学者達に育まれた文学的思考の可能性との関係なのである。

三、オペレッタ的レトリックの周囲

一九三〇年代初頭に始まるサイレントとトーキーの間の実質的グレイゾーンは五年強に渡った。しかも過渡期は時間を下るほど指数関数的に変化量が多くなるので、日本映画のキープレイヤー達の目に見えて顕著な転換期は、文芸の世界で一般に転換期と呼ばれるマルクス主義崩壊（一九三三年）以後の数年の時期にほぼ対応している。むしろ、彼らが範として仰いだ外国映画の佳作は一足早くトーキー化しており、映像である故に直に襲ってくる（遅れ）の感覚と新たな方法論の模索のなかで、多様な形態に開かれたフィルムが生まれている。

たとえば小津の盟友でもあった山中貞雄が監督した映画は、一九三八年に夭折したこともあって僅か三本（全てトーキー）しか現存しないが、そのなかで最も早い時期に撮られた『丹下左膳余話 百万両の壺』（日活製作、一九三五年六月公開）には、小津の言っていた「逆説」表現をフォーリスティックなレベルに高めた「逆手の手法」がユーモアの表現として観察できる。その頃の山中は自作の制作にあたって優れた人気映画を躊躇なく翻案することは良く知られていたが、²⁵⁾『百万両の壺』はプロットのみならず、当の「逆手の手法」もステイヴン・ロバーツ監督『歓呼の涯』

（原題 Lady and Gent、一九三二年公開）を深く参照したもので、一九三二年一月号『新映画』の映画評では、双葉十三郎が『歓呼の涯』の手法を特徴づける「逆手の話術」を四つに分類する分析を行っている。²⁶⁾ そのうちの第四番目に割り当てられた「笑ひの効果としての逆手の手法」が、山中の映画においては特に強調されている要素といえる。したがって印象の違いがあるとすれば、『歓呼の涯』においては感じられないエディティングと演出の軽妙さによって、喜劇の様式化が徹底されている点である。²⁷⁾ 例えば、矢場で七兵衛が喧嘩を売られて騒ぎが起こり、それを収めた左膳が七兵衛を家まで送ることになるシーン。²⁸⁾

【場面21 矢場の混乱】のラスト

お藤「（…）ね、あんた済まませんけど、七兵衛さんを

お店迄送ってあげて下さいね」

左膳「俺がか」

お藤「ええ、あんた行って呉れるでしょう?」

（押し問答、省略）

左膳「イヤだ。金輪際わしは送って行かんぞ」

【場面22 夜更けの通り】

左膳、七兵衛を送って行く。

場面転換を境にして、口とは裏腹な行動を取る左膳の、そのシャイで心根の良い様子がリズム良く表現されている。『歓呼の涯』では、この手法が「作品の根本的な構成法」になっており、「あまりに頻繁にやられるのは実際常識で考へると愚かしいが、これ程まで徹底してしまふと、気障さなどは無くなつて、却つて裁断的な効果すら生んでゐる」と評されるわけだが、回数では『歓呼の涯』のおよそ半分とはいへ、同じ手を要所で三回繰り返す山中の作もほぼ同様の感想を引き出す。

ところが、この一見会話の軽妙さで成り立っている「言葉と反対の行為を以て画面を転換」⁽²⁹⁾する方法を、仮にサイレントで撮影することを想像してみた場合、基本的には実現可能であることが知れる。引用した場面転換のところでは山中はワイプを使っているが、それはそのままに、台詞のタイトルを各カットの後に挿入していただくだけで同様の効果が生まれるはずである。というのも、この「逆手の手法」において、「逆説」は、時間軸に沿った水平的な展開（シーンとシーンの組み合わせ）によって成立しているのであり、ひとつのシーンに垂直化したものではないからである。言ひ方を変えれば、「逆手の手法」こそ、実はサイレント時代においても「逆説」を鮮やかに表現する一つの方法でありえたわけで、それがあたかもトーキー映画の特権的技術

のように輝いて見えることの意味は何だろうか。

一つの理由は、トーキーによるリズム（カット割）の間延びという負の現象に対し、その手法が再度改めて挿入され直した形によって、異化作用が生じていることである。例えば、上述の引用を具体的に見れば、場面21のややくどい持続的な会話（引用省略部含む）のやりとりのカットが、実際に発声によって演出されるタメとしてあつてこそ生きる場面22の突然の「逆手」であつて、場面21のカット割にタイトル（書き言葉）を数回挿入して場面22へ切り替えても、その切り替えのカットが際立つことはなく、同様の効果はおそらく生じなかつたに違いない。そのことに加え、サイレントとトーキーの各々に含まれる「逆説」の対照性が、その作用を増長している面も考えられる。つまり、同じシークエンスを例に使えば、場面21に実は潜在していた（言一動）の矛盾を、場面22を見せることによって遡及的に顕在化する構成と見ることができ、それは、ある意味でトーキー的「手法の露呈」ないしは「絵解き」としての別種の異化効果を生じせしめていることになる。しかも、このとき場面21に潜在していた矛盾は、〈言一動〉のレベルではなく、〈言〉と〈動〉の両者が一致した〈表現〉と、〈心理〉の間において生じていたと見るならば、その意味では、トーキーがもたらした内的矛盾の原理を一步先ゆく（遅れ

た?) 演出だったと言えるかもしれない。それが故に、その特徴は山中貞男という、後の時代が引き継ぐことに失敗した天才性に帰せられたのだろう。まとめれば、真逆の内容のシークエンスを前後に接続する「逆手の手法」は、トーキーが開放した「逆説」的認識の面白みを狙いとして、それをサイレント的なエディティング法(映画機)の身体の描写)によって実装した過渡の形態とすることができるとする。

千葉伸夫は、この山中の映画が製作された一九三五年を、日本ではトーキーへの「移行が決定的」な形勢となりながら「作品の傾向として確かなものは見えて来ていなかった」時期とし、翌三六六年に「トーキーによるリアリズムがはっきりとした傾向を示す」としている。それと平行して時代劇というジャンルもまた、「踊ればいいのだ」というようにイージーに考えて来た⁽³⁰⁾。流行を過ぎて、「段々庶民階級の中に入って行って、現代劇に近付けようとする過渡期」⁽³¹⁾にあり、「リアル」の美学へと時代の嗜好は急速に推移していた。

そのような状況を背景に、徒花のように咲いた「逆手の手法」は、トーキーとサイレント、もしくはシーンの空間軸(垂直性)と時間軸(水平性)の二つの系列が交差した箇所が生じたもので、キメラ的性格が色濃い『歓呼の涯』の制作時期も、ハリウッド映画が上映館の設備の問題から

未だにトーキー版と共にサイレント版を同時製作していた過渡期である)。ちょうど先端肥大した山中の顎のように、生態変化の過程で残存したくどさが、双葉が「又今度もだなど思ひながら、いざとなると矢張り笑はざるを得ない」と評した「愛嬌」をもたらすのである。その上がらぬ風采と瀟洒な作風のギャップに重ねるのも下手な冗談かもしれないが、「逆手」は、いつしか山中映画の代名詞のようにもなった。

ところで千葉は、山中の『百万両の壺』は、伊丹万作『氣まぐれ冠者』(一九三五年五月公開)と共に、「音楽を多用してルネ・クレール流のオペレッタを狙ったおもむきもある」⁽³²⁾と書いているが、小気味よい編集のリズムと背景音楽の挿入、とりわけ左膳の相手役の櫛巻お藤に、ポリドール社専属歌手の喜代美を採用して歌声を聴かせる演出的特徴などから考えても異論のない評である。ただし歌と踊りの披露を主体とした、より確固な狭義のジャンルとしてのオペレッタシネマ(喜歌劇)の流れに『百万両の壺』が含まれるわけではない(一般に、同ジャンルの定義は曖昧で、時にトーキー初期のレビュー舞台や劇を直接記録したフィルムも含まれる)⁽³³⁾。本論では逆にその種類は除外して、モントージュの妙の代わりに、歌(と踊り)のリズムを巧みにエディティングして喜劇調映画の独自性を発揮したフィ

ルム、とくにジャンルに消化されない両義的性格から映画理論にたいして現在の意義を持ちえるようなフィルムを、とりあえず「オペレッタ的シネマ」と言い表しておきたい。³⁴そして同時代の日本の映画制作者や批評家の言及の多さからみても、その洗練された様式が大きな影響力を發揮した輸入映画は、エルンスト・ルビッチ監督『ラヴ・パレード』³⁵と、そしてルネ・クレール（『巴里の屋根の下』³⁶）や『自由を我等に』³⁷）である。

登場人物が通常の会話における発話の語尾を伸ばしながら、そのまま連続的に歌に移行する演出をした前者は、映画の枠組みのなかに舞台劇としてのオペレッタを組み込んだものと見なすことができる。同時代の評価や参照頻度は高いが、現在の鑑賞態度をそのまま持ち込んだ場合、その冗長な編集リズムに些か退屈の念を覚えるのを禁じ得ないだろう。反面、フランス・トーキーの始祖とみなされ、トリュフォーまで続く洒脱な「フランス映画」の原型を築いたクレールの軽妙な喜劇的演出は、彼がサイレント（＝映画的身体の力学）の代名詞的存在であるチャップリンを敬愛していた事実を納得させるに違いない。

繰り返し返すが、発声映画において場面の音声やダイアローグの十全性を求める限り、サイレントの枠組みで發展してきた細かなカット割りによるリズムミカルな演出を妨げない

のは不可能である。それを克服するには、ダイアローグを抑えたモンタージュを会話の場面の間に随時挿入する格好になるが、多少の歪さが出るのは免れない。クレールのオペレッタの方法は、その繋ぎ目を軽快な音楽のリズムの内³⁸に畳み込む。「音楽を、影像に対するその帰属から引き離れた」クレールの技は、そもそも「同時性」や「持続性」の幻出が目指されていない。「かくして、音声と影像の要素を、そのいづれにも附帯せしむることなく、独立に、平行に、組み合わせ、モンタージュをした」³⁸のである。寺田寅彦も『巴里の屋根の下』を評して、発声映画と無声映画のギャップを調停する「画面の切り替え」のリズムの巧みさを言うのに、視覚と聴覚を共感的に重ねる「律動的和声的要素」³⁹の言葉を用い、『自由を我等に』を評して、その「面白さは勿論物語の筋から来るのでもなく、『中略』全篇の律動的な構成からくる広義の音楽的效果によるもの」⁴⁰と述べている。山中の洒脱と評される編集スタイルは、このクレールに備わる軽妙さの資質を多分に共有していた。山中が無声映画において確立した、「彼の作品に喧伝される映画的リズム」⁴¹や「力学的、律動的、抒情的」なる「様式美の内面性」⁴²は、トーキー以後の評価としても持続し、反面、「人間観照の不足」や「形式主義」という負の印象が付きまといはするが、「誰しも、あの画面のリズムミカルな律動

には酔った筈」⁽⁴⁵⁾の、抒情的な「一個のスタイリスト」⁽⁴⁶⁾という方向で概ね一致をみている。そして、「少くも形式に關する限り、ルネ・クレエルにおとらず、この間の消息を深く洞察している映画作家」という評言に見られるように、類縁性を感じさせる監督名は、やはりクレールだった。山中のカット編集が七五調に負っていると評された一方で、寅彦が、クレールのコンティニューイティに「一種の俳諧」のリズムを感得していたのはあながち偶然とは言えないだろう。参考までに付言すると、山中の評価を不動のものとしたとされる一九三二年二月公開の『抱寝の長脇差』は、現在フィルムとしては残されていないが、脚本冒頭は、勘太郎と弥吉がお露をめぐって「負けた方が諦める」という賭けの賽ころを振るシーンで始まっている。以上の文脈から推測して、クレールの『巴里の屋根の下』の最後で二人の主人公が「女の所有」をめぐって賽子を振るシーンを参考にした場面と考えるのが自然だろう。⁽⁴⁶⁾

クラシック映画ファンには常識に属することだが、日本のオペレッタの傑作と後年に評価される映画としては、マキノ正博の『鴛鴦歌合戦』（日活、一九三九年二月公開）が一番に引き合いに出される。山中が一九二七年、一八歳の時、映画監督を志望して最初に入社したのがマキノプロダクションであり、デビューから批評家受けし続けた初期

数作において、「芝居のつけ方、場面転換の鮮かさ等から享ける感じは全然マキノイズムの濃厚なものがある」⁽⁴⁷⁾と評されていたことから、彼のトーカーから「オペレッタを狙ったおもむき」という印象評が引き出される必然性はあった。だが、マキノの『鴛鴦歌合戦』ともなると、客演に迎えたテイチクレコードの歌手ディック・ミネのバカ殿ぶり、含羞の笑みを湛えながら志村喬が披露したコント漫才風の演技、市川春代や服部富子の浮薄な物言い等々、その奔放な娯楽性は戦前期の映画では比べる物がない程なのだが、金銭の関係よりも義理人情、という極めて庶民的なテーマを享樂的に消費せんとする態度には、ある種の危うさが漂っても見える。時は、海を挟んで慢性的戦争状態にあった。前年に国家総動員法が制定されて国力が次第に疲弊していくなか、オペレッタ的修辭は旋律を加速させ、クレールの洒脱さなどは通り越した〈祝祭〉として現出せざる得ないものとなっていたのである。

四、もう一人のマキノ

山中真雄初のトーカー『雁太郎街道』（一九三四年一月公開）にたいする評のなかに、「千恵蔵は次第によくなつて来た。時々、台詞と仕草が分裂する事があるが、大体に

於いては無難の方だろう⁽⁴⁸⁾。「傍点引用者」という言葉がある。サイレント時代からの時代劇・剣劇スターであった片岡千恵蔵（右の『鴛鴦歌合戦』の主役でもある）に限定した感想なのだから、映像と音声の同期を取るのが難しかった初期トーキー装置の技術的な問題を言っているのではなく、サイレント時代用に適合した千恵蔵の演技がトーキーの枠組みに置かれた際に、言葉と動作の分離という形で表出してしまふ振る舞いの（齟齬）、そして、それが徐々に均されていく途上にあることが報告されている。この話からわかるのは、「分裂」は、映画の制作者や受容者（観客）の俯瞰的立場においてのみ観察されたのではなく、メディアを介した映画内世界の身体と観客の共犯^{||}共鳴関係によって、まさに（生きられる場）（^{||}存在論的次元）で生じたということである。

このような演技と真意、仮面と素面の緊張関係を、声と行為の身体的^{||}媒体的次元の「破局」として最も生彩に描き出した作家を一人挙げるとしたら、それは管見の及ぶ限りで、映画界のマキノ親子（省三と正博）に並ぶ、もう一人の「マキノ」——牧野信一しかない。正博がマキノプロで監督業を開始する時期と、信一が反プロレタリアの広義「新興派」（モダニズム）文学と共に作風を確立した時期が偶然一致すること、そして何より「牧野」の名を理由

に、マキノ時代劇と牧野文学を並べるのは冗談の度が過ぎると思われるかもしれない。しかし文学者の発想などは根本のところ冗談で成り立っているようなものである。事実、牧野が小さな共同体成員のみを舞台に上げた時代劇風コメディを連続して書いた時期はあったのである。

その牧野の作風は、一九三三年前後から、地元の風物の上に陽気な古典西洋のイメージを重ね合わせる手法を後退させ、代わりに日本の「土俗的イメージ」が徐々に現れて「かぎり」の方へ次第に重苦しくなっていた⁽⁴⁹⁾。そして三五年に明瞭に以前のスタイルに対して決別を表明し、発声映画がついにサイレントのヘゲモニーを全面的に塗り替えたと言われる一九三六年に縊死した。単なる年表上の印象として、その一ヶ月前の二・二六事件から、翌年、山中も応召される日中戦争開始を控えて、いや増していく不穩の萌しと閉塞状況に屈したのだ、という時代状況のなかに彼の死を位置づけることもできるだろう。だが、表現行為（者）の動向を政治的事件や社会の即物的環境だけに還元して失うものも小さくない。アナロジヤやテマティズムで歴史が動いているわけではない、という可視主義の発想を打破し、様々な不可視のレイヤーで自律運動する（思考）の越境的形態を捕まえるのが、文学研究に「メディア」という物質的次元を導入する（逆説的）意義だと本論は認識している。

しばらくは〈映画〉との接点に目を徴らすなかで、まずは
牧野文学が孕んだ「破局」的ポテンシャルを抽出し、今後
のメディア論的文学研究の糸口とする計画である。

(続)

注

- 1 『加藤周一著作集4 日本文学史序説上』平凡社、一九七九
年、七頁。
- 2 「発声映画に就いて」『新潮』一九三〇年四月初出(萩原
朔太郎全集 第九卷)筑摩書房、一九七六年所収、三三二
〜三頁)。
- 3 朔太郎の同エッセイの証言によれば、弁士の通訳付きトー
キーは最初の二三ヶ月は物珍しさから十分な興行成績を
上げたが、「この一月以来(一九三〇年一月以来―引用者註)
トーキーの映画は不入りを極め、興行的大不安に陥入つ
てゐるさうである」(三三二頁)。
- 4 野口米次郎「ステフエン、マラルメを論ず」『太陽』一九〇六
年四月。この論は無声映画の〈サイレンス〉とは無関係で
あるが、同時期に愛でられた「沈黙」の美学の射程を捉
えるのに有効である。
- 5 『キネマ週報』一九三四年三月二三日号初出(山中貞雄作
品集〈全一巻〉『実業之日本社、一九九八年所収、八八四頁)。
- 6 『トオキイ以後』日本映画論言説体系(第Ⅱ期…映画のモ
ダニズム期)、一七、二〇〇四年、ゆまに書房、一九一〜二頁。
- 7 ジョセフ・フォン・スタンバーグ監督、パラマウント映画
製作、一九三〇年二月米公開。
- 8 トーキー移行期における外国映画「字幕」の混沌とした
使用状況については、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』第四号、二〇〇九年)が詳しい。
- 9 マキノは生涯に職業名を複数回変えたことでリファレンス
が困難なのが知られるが、本論が対象とする時期は「正博」
を名乗っていたため、その表記に統一する(ただし註11の
筆名は「雅弘」)。
- 10 紙屋牧子「映音」についての記述『日本映画史探訪…映
画への思い』(田中純一郎記念第5回日本映画史フェスティ
バル実行委員会、二〇〇二年)所収、一五七頁。
- 11 『映画渡世・天の巻』ちくま文庫、一九九五年、二六八〜
二七一頁。
- 12 紙屋、前掲論文、一六〇頁。
- 13 吉本隆明の提出したプロレタリア文学運動の「二段階転
向論」は、その方法的スタンスの連続性(「社会主義的リ
アリズム」↓「国家主義的リアリズム」)を描いた論のひ
とつと言える。以下の概略になる――「前期は、いわば

弾圧によって、運動史的な欠陥をつかれ、孤立し、後退し、転向していった過程であり、後期は、かつてプロレタリア文学最盛期に習いおぼえた腕つぶしと理論をつかつて権力に迎合し、その文芸政策を合理化した積極転向の過程である。前期の転向は、小林多喜二の専制主義による虐殺に象徴されるように、弾圧がその主要原因であり、後期は、これを権力の弾圧にきずることができず、いわばプロレタリア文学運動自体がもっていた文学理論、実作、組織論、の欠陥が自己転回して再生産されていった過程である」〔民主主義文学批判——二段階転向論——〕『荒地詩集1956』一九五六年四月一日初出、『吉本隆明全著作集4』勁草書房、一九六九年所収。

14 「誘惑する声／映画（館）の誘惑——戦前期日本映画における声の編成——」『岩波講座近代日本の文化史6 拡大するモダンティ』（岩波書店、二〇〇二年）所収。

15 例えば、マキノ正博が（旧マキノプロダクションで）ディスタクトキーの『辰橋』を一九二九年に撮影してから、三四年初めに、太田進一率いる映音でトーキーの技法の習得に本格的に取り組み、京都映音を発足して数多くのフィルム録音を請け負うようになるまで五年以上の歳月が経っている。マキノは三五年秋にマキノトーキー製作所を設立して再び映画製作の道を邁進する（が、製作所自体

はトーキー製作が大規模資本化する時代の趨勢に飲まれて三七年春に解散。三三年末に日活を退社後、トーキーの技術面に注力していたマキノの「空白」の三四年における動向は、紙屋牧子「マキノ正博の1934年——トーキーと『泡立つ青春』——」（『アート・リサーチ』第三号、二〇〇三年）を参照。

16 田中眞澄編『小津安二郎全発言（1933～1945）』泰流社、一九八七年所収。

17 同上書、二七～八頁。

18 飯島正『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系I』冬樹社、一九八〇年、一四三頁。

19 野崎敏「映画を信じた男——アンドレ・バザン論」（『言語文化』一九九五年二月）を参照。

20 ハイデガールの議論をアナロジーとして借用するならば、映画はトーキーの衝撃を経て（映画—内—存在）のパラダイムを形成したのであり、その「本質的な諸構造は、開示態を中心としている」のである。

21 それはまた、内地と外地を分割しながら統一する統治政策のイデオロギーの可能性や、ロゴスと非言語（基礎経験）の矛盾を架橋することを目指した三木清の「人間学」^{アントロポロギ}、そして西田幾多郎の「絶対矛盾的自己同一性」や浪漫派のイロニーまで、いわゆる（三〇年代の思想）との連関を示

唆する思考のアーキタイプと言えるかもしれない。その具象的メディアが発声映画であった。

22 「世界の断面——ゴタル・消失・回帰」、中山昭彦編『ヴィジュアル・クリティシズム 表象と映画』機械の臨界点』（玉川大学出版部、二〇〇八年）所収。

23 同上書、二五五頁。

24 『風俗小説論』河出書房、一九五〇年、五頁。

25 山中最後のサイレント作品『風流活人剣』（一九三四年三月公開）は『出来ごころ』（小津安二郎監督、トーキー第一作目『雁太郎街道』は『或る夜の出来事』（フランク・キャブラ監督、第二作目『国定忠次』は『グランドホテル』（エドモンド・グールディング監督）を参考にしている。

26 この評論の存在は、千葉伸夫『評伝山中貞雄 若き映画監督の肖像』（平凡社、一九九九年、二二三〜四頁）によって知った。

27 ただし脚色は三村伸太郎なので、その嗜好の全てを山中個人に帰するつもりはない。

28 『山中貞雄作品集（全一卷）』実業之日本社、一九九八年、五〇〇頁。

29 戸田隆雄「『百万両の壺』よりの連想」（『キネマ旬報』一九三五年七月一日号初出）、千葉伸夫編『監督山中貞雄』（実業之日本社、一九九八年）所収、二九七頁。

30 座談会「映画作家8人を擁して 日本映画の将来を語る」の井上金太郎の発言から（『キネマ旬報』一九三五年九月一日号初出、『山中貞雄作品集（全一卷）』実業之日本社、一九九八年所収、九〇三頁）。

31 その源を特定することは本論の目的ではないが、参考までに挙げると、田中純一郎『日本映画発達史Ⅱ』（中央公論社、一九七五年）は、プロレタリア映画（傾向映画）の流行が失速した一九三二年二月公開の内田吐夢監督『仇討選手』を、現代劇と時代劇の接近と評している。

32 千葉、前掲書、一九九九年、二二六頁。

33 ドイツの制作会社ウーファーによる三〇年代前半のシネオペレッタや、その一部がハリウッドに移入して拡大形成されたミュージカル・コメディ等の影響によって、日本でも三〇年代半ばには音楽に等分の力を注いだ本格的なオペレッタ系統の作品が作られていた。

34 他に「移行期」の形態として、無声映画に音楽を被せるタイプの「サウンド版」が多数製作されている。サウンド版は、上映設備にトーキーと同じ再生装置を必要とするが、映画の表現技術はサイレント時代のもを踏襲しているため、美学的にはあくまでサイレントに属すると見なすべきものである。しかし「オペレッタ的」手法の展開と全く無関係でないのは勿論である。

- 35 一九二九年二月米国、一九三〇年九月日本公開。
- 36 一九三〇年一月仏国、一九三一年五月日本公開。
- 37 一九三二年二月仏国、一九三三年五月日本公開。
- 38 飯島、前掲書、一一〇頁。
- 39 『寺田寅彦全集』第八巻、岩波書店、一九九七年、一八二頁（『映画雑感』『中央公論』一九三二年一〇月初出）。
- 40 同上書、一九七頁（『俳味あるフランス映画——「自由を我等に」を見て』『帝国大学新聞』一九三三年五月一六日初出）。
- 41 伊藤彰夫「山中貞雄論」（『映画評論』一九三五年九月初出、千葉伸夫編『監督山中貞雄』実業之日本社、一九九八年所収、三三七頁）。初期の山中の名を高らしめた、七五調の字幕と斬新な画面構成を織りなす軽快なリズムに象徴される。當時、最も頻繁に引き合いに出されたのが、第二作目『小判しぐれ』（一九三三年四月公開）において、「流れて」「流れて」「此処は」「何処じゃ」と「馬子衆に問えば」「此所は信州」「中山道」と、細分された字幕間で短いカットがテンポ良く展開するシークエンスである（フィルムは現存しない）。日本で音楽劇系統の作品が時代劇としてしか成功しなかった理由に、鬘、和装、立ち回りなど非日常的演出（仮装）が適していたほか、詞の七五調のリズムに、日常（ケ）と歌の世界（ハレ）とを繋ぐ間節的な効用があったことがしばしば指摘されるが、その意味でも、山中のカット割り技術
- には独特の〈旋律〉が存在していたことがわかる。
- 42 同上書、三三八〜九頁。
- 43 戸方左千夫「山中貞雄」（『映画評論』一九三五年九月初出、同上書所収、三四五頁）。
- 44 大塚恭一「山中貞雄に望む」（同上誌初出、同上書所収、三一六頁）。
- 45 沢村勉「山中貞雄のノオト」（同上誌初出、同上書所収、三二八頁）。
- 46 原作である長谷川伸の小説「源太時雨」（一九三二年四月）に、その種の描写は一切現われない。
- 47 杉本俊一「小笠原老岐守」（『キネマ旬報』一九三二年六月一〇日号初出）、同上書所収、四六頁。
- 48 小竹昌夫「雁太郎街道」（『映画評論』一九三五年一月初出）、同上書所収、二六八頁。
- 49 柳沢孝子「牧野信一——アイデアの獵人」（小沢書店、一九九〇年、九頁）参照。

（さかぐち しゅう・実践女子大学助教）