

論文

今村太平と「音画的原形質」

——アニメーションにおける「原形質論」の感覚横断性の再検討——

王 琮 海*

1 はじめに

1-1 本稿の構成

本稿では、戦時下で展開されたアニメーション理論の思想的価値を、映像音響というメディア的な観点から考察する。

一九三〇年から一九四五年、後に十五年戦争とも呼ばれるこの時期において、国際的な思想や政治的状况の中で、ソビエト発の映像理論が日本で受容された。その受容は単なる美学的なものではなく、社会主義の思想とともに輸入されてきた。そのなかでも、ソビエトの映像理論家エイゼンシュテインの映像理論は、該当時期においては話題を広く呼ぶものとなった。また、該当時期では、アニメーションという新しいメディアが話題を呼び、そのメディアの新規性が故に、映像評論において広く議論されていた。日本で広く受容されたエイゼンシュテインであるが、彼のアニメーションに関する理論は、出版が遅れているがゆえに、当時読まれることはなかった。しかし、そうであるにも関わらず、それと近いアニメーション理論が構築されていた。そこで培われたアニメーション理論は、いままで評価されていなかったが、本稿では、その思想的な価値や形成された環境について、メディア論的な観点から改めて考察する。

本稿では、該当時期において、アニメーション理論においてもっとも代表的な論者、一九四一年に日本最初のアニメーション理論書『漫画映画論』を出版した今村太平の思想を中心に検証していく。そして、中心的に取り扱うテーマはアニメーション理論において、最も重要とされている原形質理論である。その検証は具体的には、次のようなステップで行う。まずは今村太平アニメーション理論の現代における先行研究の評価から出発し、そこで前面化されていなかった問題点——今村太平はなぜ原形質を評価したにも関わらず技術的なものに拘るのか——を提起する。次にその疑問を解決するために、原因として今村のアニメーション理論における三つの両義的態度を、彼のテキストから抽出し明らかにする。最終的には、その両義的な理論姿勢の映像研究におけるメディア論的な意義を検討する。

1-2 先行研究の検討と問題意識

近年アニメーション研究において、原形質理論を再評価する流れがあった。アニメーションにおける原形質性は、ソビエトの映像理論家エイゼンシュテインが論じたアニメーション特有の性質で、一九四一年前後に残した手稿で初めて論じたものとされている。それらの手稿は長い間出版されておらず、一九八六年、英訳の *Eisenstein on Disney* でようやく出版された。邦訳は『表象』07 (2013年) で今井隆介によって一部翻訳されている。エイゼンシュテインの文章を参照すると、原形質性は次のように定義されている。

永久に割り当てられた形式の拒絶、硬直化からの自由、いかなるフォルムにもダイナミックに変容できる能力。

キーワード：音画、原形質、今村太平、アニメーション、映画音楽

* 立命館大学大学院先端総合学術研究科 2020年度3次転入学 表象領域

日本学術振興会特別研究員DC2、国際日本文化研究センター 共同研究員

その能力を、私はここで「原形質性」と呼びたい。なぜならば、絵として描かれた存在は、明確な形式を持ち、特定の輪郭を帯びながらも、原初的な原形質に似たものとなるからだ。(今井 2013 : 160)

ここでは、原形質性はキャラクターの輪郭が原生物のように自由に変化できる性質と定義し、主に視覚的な例を挙げて論じていた。

今井隆介(2009)や土居伸彰(2016)の先行研究では、この視覚的な定義をさらに拡張させ、音声、言い換えれば聴覚の側面に言及した。この聴覚の側面を明確に記述したのは土居の先行研究である。土居によると、原形質性は一種の共感覚の側面を持ち、その例として、ロシアのアニメーション作家ノルシュテインや、カナダの個人アニメーション作家マクラーレンを挙げている。その中でもマクラーレンのフィルムに直接絵や音声を書き込む手法が代表的である。音の電気信号を光学信号(波形)に組み換え、それをフィルム上のサウンドトラックに出力するのが一般的やり方であるが、マクラーレンは映像部分の線を意図的にサウンドトラックにはみ出るように書き込み、その線の波形を音声に転換するように制作した。

このような、音声を光学信号=視覚的なものとして捉える手法を評価しつつ、土居はノルシュテインが俳句とアニメーションの関係を論じた次の文章を取り上げた。

俳句の音は視聴覚的に絶対的な正確さによって物質化している。この詩句には、連続的な視聴覚的交替がある。音が直接的に、我々の意識に映像描写を喚起し、目に対して、「第二の視覚」、つまり聴覚を結合させる。(土居 2016 : 248)

そして次に、マクラーレンや彼が崇拜しているフィッシングの言葉を引用した。

ノーマン・マクラーレンは、音楽を聞きながら目を瞑ると、「目の中で音楽が動く」のが見えたと言っている。つまり、彼は共感覚者だった。(土居 2016 : 268)

(フィッシングの)『ラジオ・ダイナミクス』は、色と形の運動のみで音楽の等価物を生み出そうとする実験だからだ。観客は色彩の運動から音楽を感覚することが求められる。この作品は視覚を用いることで聴覚を喚起する究極の視聴覚的同調、つまり共感覚的な試みである。(土居 2016 : 269)

土居がここで論じているのは、アニメーションの原形質性は言葉で五感を呼び起こす共感覚の性質であり、そのもともとラディカルな実験として、マクラーレンやフィッシングのような線や形状の運動だけで構成される¹抽象アニメーションがある。たしかに、エイゼンシュテインは共感覚について言及したことがあり、そのため土居が原形質性の共感覚への拡張をもってマクラーレン的な手法を称揚するのも、エイゼンシュテインの共感覚論に対する一解釈として可能であるが、しかし、そこには一つ疑問が存在する。

それは、「第二の視覚」、「視覚を用いることで聴覚を喚起する」と言った言葉が示したように、そこでは聴覚はあくまで視覚から派生する二次的なものであり、聴覚と視覚が対等な関係ではない。原因として考えられるのは、先行研究では、原形質性を聴覚へ拡張する際、ノルシュテイン、マクラーレン、フィッシングなどの抽象アニメーションを一つの理想形として捉えているため、最終的にはやはり視覚的な表現に中心を置かなければならないからである。創作者の脳内では、聴覚を視覚へと変換するプロセスはあるかもしれないが、しかし、それを抽象的なアニメーションに落とし込むと、どうしても視覚から聴覚という逆のプロセスにならざるを得ない。もしその枠組で、聴覚から視覚を喚起するというプロセスをもっとも純粋な方法で実践すると、それは単なる「標題音楽」であり、アニメーションというジャンルから逸脱するからである。本稿で提案したいのは、抽象アニメーションを評価するという純粋芸術的な立場を放棄し、改めてアニメーションの総合芸術としての側面を取り戻すことである。このような総合芸術的な立場の導入は、言い換えれば、「共感覚」そのものより、それを形作った歴史的、メディア的環境に焦点を当てることである。作家個人に属する共感覚から共感覚一般を形成させるメディア環境へと議論の方向性を転換する具体例として、本論文がこれから主に取り上げるのは、マクラーレン的な視聴覚変換に対して批判的な態度を取った今村太平である。次節では、今村の批判に対する先行研究の評価から分析を展開していく。

1-3 先行研究が行う今村批判の問題点

総合芸術的な立場からアニメーションを論じた一人として、戦時下の映像評論家、日本最初のアニメーション理論書である『漫画映画論』を書いた今村太平(1911—1986)がいる。一九三五年の『キネマ旬報』でデビューした

今村は、一貫してアニメーションについて論じており、そしてエイゼンシュテインのディズニー論（1941年）と同時代に、ディズニーのキャラクターのメタモルフォーゼに注目している。先行研究では、今村のこの同時代性を言及しつつ、つぎのように批判している。

（今村とエイゼンシュテインは）フォード・システムを人間疎外の究極的な形態とみなす視点を共有していたと言える。ただし、今村とエイゼンシュテインの間では歴史的な視点の有無が決定的に異なっており、前者がディズニーの作品の傾向を読み取って、機械のダイナミズムと速度を愛好していた時代、大恐慌を経て機械の残酷さを告発する時代、そして愛情に満ちた牧歌的な自然描写を始める時代に区分しているに対して、後者はそうした変化には無頓着である。（今井 2009：17）

今井隆介によるこの批判は、今村太平とエイゼンシュテインが視点を共有しつつも、産業資本主義の硬直から、人々に一時的な解放感を与えた原形質の性質を今村は捉え逃していると批判した。また、土居伸彰はその著書の中で、マクラレーンに対する評価をめぐって、今村を次のように批判した。

批評家の今村太平は、マクラレーンの作品にたいして、「退行的」だと批判を行っている。今村にとって、アニメーションの価値とは、ディズニーが推し進めた近代的技術と動画制作の融合にあった。その価値観からすると、マクラレーンのいかにもプリミティブな動画は、彼にとってはアニメーションが推し進めていた進歩の道からの逸脱に見えたわけだ。（土居 2016：69）

今村はディズニーのキャラクターが機械にメタモルフォーゼする性質を注目し、エイゼンシュテインの原形質性と似たような論述を展開したが、あくまでそれを産業革命の技術背景を評価した進歩主義者で、原形質性のプリミティブな側面を捉え逃していると、先行研究は批判している。

ディズニーの凋落はその技術の凋落ではない。芸術的方法の行きづまりであり、『バンビ』が見せたその自然主義の凋落である。ところが一部の連中は右の二つを混同し、例えばノーマン・マクラレーンの技法を賛美している。が、マクラレーンを讃えることとは技術的には退歩の讃美だ²。（今村 2005：209-210）

先行研究が批判しているこの文章を見れば、確かに今村は進歩主義者に見える。このような今村に対する評価は、研究者の間だけではなく、かつて日本のアニメーションを代表するクリエイターの一人である高畑勲からもなされていた。『漫画映画論』のスタジオジブリが主催した復刻版で解説文を書いた高畑は次のように今村を「進歩主義者」として批判している。

当時勃興しはじめた「画家の想像の産物としての動き」や「絵の面白さ」によるアニメーションについて、1957年の「映画と絵の結合」（218頁）では一定の評価をしたにもかかわらず、この1958年の論争では、「マクラレーン³を讃えることは技術的には退歩の讃美だ」（210頁）と言い切り、それらもまた「映画だけのなしうる」新しさだということをも、「進歩主義」の今村は結局認めることができなかつたのである。（高畑 2005：264）

しかし、今村は同時にエイゼンシュテインの影響下にあり、日本の原始芸術を高く評価していることは、今村から絵巻物の映像的解釈を学んだと認める高畑を含めて、関係者のなかでは周知のことである。今村は最初の著書『映画芸術の形式』（1938年）の中で、「トーキー漫画の原始性」という文章を書いており、『漫画映画論』の中でも、今村はアニメーションの前衛性を「原始性」に求めている。そして、その「原始性」の問題はしばしば映像と音楽の関係性として語られている。

音楽が再び物語と結合して現れるのは映画の場合であるが、なかんずく漫画映画におけるくらい音楽を聞くということと物語を聞くということが緊密に共同して現れたものはない。そして映画全体を通して、影像に伴う言葉がしだいに散文的でなくなり、新しい韻律を形作りつつあることがあらゆる場合に証明される。…原始的な日本音楽は、はからずも映画の中に自分自身のより高められた姿を見いださざるを得なくなっている。とりわけ漫画映画の音楽は、かかる原始化の先頭を切るものである。（今村 1991a：164、167）

物語（言葉）と音楽が未分化の原始的な音楽は、叙事的なものから分離し、数理的に専門化した西洋の純粋音楽に比べて遅れている。しかし、映像（上にある物語）と音が接合するトーキー映画の時代では、音楽の叙事的な側面が再び前面化され、それをきっかけに叙事的な音楽は、遅れたものから一変して前衛的なものになる。このような文章を書いた今村が「プリミティブ（原始的）」なものを評価しないわけがない。では、今村はなぜマクラレーン

を批判したのか。高畑の解説にも書かれているように、今村はマクラーレンなどの抽象的なアニメーションを全否定しておらず、むしろ高く評価する側面もある。一九五六年の『美術手帖』で、今村は「ディズニーの半抽象映画」という文章を書き、そこでマクラーレンなどの抽象的なアニメーションをディズニーの自然主義表現の清算を迫ったと高く評価した（今村 2005：176）。彼が批判したのは、マクラーレンの「原始的」な表現ではなく、フィルムに直接書き込む「ノン・カメラ」の手法の方である。今村は次のように発言している。

マクラーレンの手描き漫画は…フィルムを買ってエマルジョンを洗い落とし、その上に手で描いた。マクラーレンのノン・カメラ漫画映画の面白さは、この原始的な方法から生まれた。手法の稚拙と連想の奇抜、それが面白いということからこの特殊なノン・カメラ漫画映画を映画のアヴァンギャルドと信じ込んでいる手合がある。その連中は再びカメラのないトーマトロープやデッドリュウムをかつぎ出してはやらしたらよからう。私はディズニーの自然主義は否定するが、トーマトロープからエミール・コールをへて彼までに達成されたその技術と制作システムは、いぜん今後の漫画映画の土台となるものと考え。…ディズニーの芸術的方法を否定することはしかく容易であろうか。いや、なかなかむずかしい。カナダのマクラーレンの作品二、三を見て有頂天になるぐらいではおぼつかない。（今村 2005：210）

こうして見ればますます今村が技術的な進歩主義者に見えるが、しかし、まさにこの両義的な態度にこそ今村の映像理論の特殊性がある。本稿はここから、今村のこのような両義的な態度について、戦時下の「音画」理論の文脈を示した上で、三つの面から検証し、マクラーレンを批判する真意を明らかにする。

2 音画理論と今村の両義的な理論姿勢

2-1 音画理論の文脈

今村が評価する「原始性」とはどういうものか、そこにはどのような文脈があるのか。これを考察するために、まず戦時下の映像評論界でよく使われた特殊な用語「音画」を導入する必要がある。今村の友人で、同人誌『映画集団』（1935-1938年）の創刊に関わった杉山平一はジブリ版『漫画映画論』の解説で「彼（今村）の最初の映画論は音画芸術論であった（杉山 2005：250）」と述べている。ここでいう最初の映画論は、一九三五年の『キネマ旬報』527号で掲載された今村のデビュー作「資本主義音画の新傾向に」を指しているが、この言葉を最初に使ったのは今村ではない。杉山の『今村太平 孤高独創の映像評論家』によると、「トーキーが出て数年だったので、音画という言葉も使われていた（杉山 1991：38）」。

一九三〇年代のトーキー黎明期では、トーキー以外にも「発声映画」、「有声映画」、「有音映画」など多様な言葉が使われ、「音画」もまたそれらの言葉の中の一つであったが、かなり特殊な文脈で使われていた。この「音画」の文脈は、王琼海（2022）が検証している。王琼海（2022）によると、「音画」はソビエトの映画輸入事業に関わったロシア語翻訳家である袋（1897~1971）が一九二九年に作った「ツヴコオチェ・キノ（sound picture）」の訳語であった。袋は他に、アメリカが代表する資本主義国家の「トーキー（talkie）」を「騒画」と訳し、その芸術性の低さを揶揄した（袋 1930：44）。「発声映画に対する宣言」を生み出したソビエトに対しては「音画」、資本主義の西欧諸国には「トーキー」という言葉の選別がされていた。「音画」はソビエトのトーキー、もしくは資本主義国家のトーキーをソビエト映像理論の評価軸で批評するため用語として、トーキー黎明期の『キネマ旬報』で一つの文脈が形成され、婦人雑誌、英語雑誌など周辺の言論空間まで拡散した。その文脈の中で、エイゼンシュテインの「モンタージュと日本文化・展望」というテキストが袋などの紹介によって広く伝わられ、絵巻、歌舞伎など日本の伝統芸術からモンタージュ的な手法を見出す運動が当時の映像評論界では盛んに行われた。

社会主義者である今村はその文脈が浸透した『キネマ旬報』でデビューしたため、「音画」を使ったのも当然なことだが、しかし、彼の使い方は極めて特殊である。それは、アメリカなどの資本主義国家の技術崇拜を批判し、技術的に遅れている「原始芸術⁴」を称揚するための「音画」を彼はわざわざアメリカの中に見出そうとしている。もちろんそれはアメリカ映画の全部ではなく、あくまでディズニーのアニメーションを高く評価する際のものであるが、その両義的な姿勢は、当時では非常に独創的なものであった。次節からはその両義的な姿勢を具体的に分析していく。

2-2 原始音楽と未来派音楽を同一視する

今村の理論における両義的な姿勢は、主に三つの面がある。まずは音楽そのものの面から考察する。例えば今村は次のように漫画映画の音楽を論じている。

「(漫画映画)での演奏は、つねに生活の営みであり、楽器の音は生活器具の響きである。ハープは弓、太鼓は壺、シロフォンは骨や木片である。それは楽器がもとの姿に帰ることであり、音楽の原始への回帰である。かくて漫画映画の中で、音楽がいっせいに原始へ帰りつつある。…そして漫画映画のなかに見出すものは、日常卑近な雑音の美であり、その新しい音楽的意義である。そこでは、時計のセコンド、モーターの音、ゼンマイの音、水の噴出音、酸水素炎の発射音などが、新しい美音に変わりつつある。名曲の名演奏からもっとも遠い日常的な生活音、道化た金属楽器の音、そして楽音のたえざる否定、それが漫画映画の音楽である。⁵⁾」(今村 2005: 86-87)

漫画映画の音楽は原始への回帰と同時に、音楽の雑音化でもある。漫画映画の原始性は、産業資本主義の騒音と原始的な生活音を同一視することによって初めて成立するものである。今村のこの発言は、未来派の騒音音楽を念頭に置いて書かれているが、それをストラヴィンスキーなどの原始主義音楽と同一視することにやはり彼の特殊性がある。例えば今村は次のようにストラヴィンスキーの音楽を産業資本主義の騒音と結び付けて論じている。

ストラヴィンスキーの擬古典主義にも関わらず、あきらかに二十世紀の機械工業社会の騒音をまじえている。(今村 1991a: 54)

こうした現代生活を音楽的に把握することは、ますます伝統的な音楽の諸形式と矛盾するようになった。この矛盾を在来の音楽の全部的な破棄によって一度に解決しようとしたのが未来派である。(今村 1991a: 62)

シンセサイザーが一般的になった現代において、原始的な生活音と産業的な騒音が同一視されることはさほど特殊な発想ではないが、1930年代の日本では、こうした未来派音楽的な発想はそこまで浸透していなく、またそれをディズニーのアニメーションの中にこそ、もっとも純粋な形として現れていると考える今村の姿勢はやはり特殊なものである。例えば今村は次のように漫画映画の音楽の騒音音楽=生活音楽の側面を強調している。

漫画映画の音楽は楽音の単なる遊戯ではない。それはつねに生活的な響きであって、あらゆる楽器の音がアメリカ資本主義の発する音響として扱われている。楽器の音を楽器の音として取り扱うことは避けられている。楽器の音を騒音的に扱うと同時にこれらを生活器具や人物の聲音として表現することがいつも心がけられているのである。(今村 1991a: 81) [傍点は原文のまま]

騒音と生活音の結合として、漫画映画の音楽が一番代表的な例であるが、しかし、それだけでは今村の漫画映画音楽に対する偏愛を説明するのは不十分である。それに関して、今村は次のように、漫画映画の音楽の独特性を論じていた。

機械音楽の中では偶然的に、近代音楽の中では極めて主観的に結び付けられていたところの音楽とイメージが、漫画映画の中では完全にメトリカルに結合する。(今村 1991a: 77) [傍点は原文のまま]

ここで、今村はアニメーションの制作において、メトロノームを使って映像と音声を精密にシンクロさせていることを例に挙げ、それを漫画映画の特殊性として挙げているように見えるが、しかし、この「完全にメトリカルに結合する」ことは、今村が持つ現代音楽とメディアの関係性についての文脈を介さない限り、正確に理解することはできない。というのは、この一文の引用における音楽とイメージの接合の問題において、「偶然的に」と「主観的に」という2つの条件文が付加されているからである。

2-2-1 雑音の客観性について

最初に、この「主観的に」という話を検証してみると、同じ『漫画映画論』の中では、「主観的に」は次のような文脈で使われる言葉であった。

ストラヴィンスキーの音楽では、旋律が機械的な韻律(リズム)に席を譲り、在来の旋律的な楽器が打楽器に化している。そしてここでもまた音楽は純粋に音の抽象であることをやめた。ドビュッシーの音楽は描写的ではあっても、依然として主観的であることに変わりはないが、ストラヴィンスキーの音楽はもはや主観的映像にとどまっていない。つまり对象的に存在しはじめ、視覚的映像として舞台に飛び出すのである。それが彼

の戯曲的な舞踏音楽である。(今村 1991a : 52)

西洋音楽（特にクラシック音楽）は論理的で、純粋な抽象的な命題を取り扱うものだったが、その近代化の過程において、抽象的なものから描写的なものに方向転換したというのが今村の近代音楽観である。また、その描写的な転換において、主観的と客観的という対立が設けられている。ドビュッシー的な、つまり標題音楽的な音楽は心に映像を写し出し（つまり観念論的で）、ストラヴィンスキー的な、言い換えれば機械音楽的な音楽は映像を現実の対象として形作る。それを、今村はストラヴィンスキーのバレエ音楽に見出そうとしている。ストラヴィンスキーをある意味唯物論的に捉える今村の態度は、次の引用文にも表れている。

ストラヴィンスキーは…聴覚の運動を視覚の運動に接合しようとする。すなわちただの心的映像を表現するという程度ではなくて音楽に対象的な「外形賦与」を要求するのである。(今村 1991a : 53)

音楽の対象化、描写化において、観念論的なものよりも唯物論的なものを評価する態度は、今村が社会主義者であることに鑑みれば驚くはしない。また、そうであれば、「画家の想像の産物としての動き」を描いたマクラーレンを批判するのも、観念論を批判する立場からすれば当然の帰結になる。しかしそこには一つの疑問が残る。確かに、マクラーレンの手法は彼の個人的な共感覚に依存するため、だから観念論的であるが、フィルムに音声の波形を直接書き込む手法自体は、唯物論的な側面を持っている。それでも今村がマクラーレン的な手法を批判しなければならない理由は、まさに第二の条件付けである「偶然的に」にある。今村が捉える音の「外形賦与」は、唯物論的だけでなく、唯物論的かつ偶然的でなければならない。

2-2-2 雑音の偶然性について

ストラヴィンスキー的な「外形賦与」と当時の音楽をめぐるメディア環境について、今村は「偶然的」をキーワードに次のように論じている。

ドビュッシーの内面的に影像的な音楽からストラヴィンスキーの外側化された対象化された音楽への発展は、あたかも蓄音機音楽からラジオ音楽への推移の場合に類似する。蓄音機音楽で一人一人の主観的なイメージであったものが、ラジオではしばしば床屋や物干台や街頭で聞く場合のように、任意な外形を与えられることがある。偶然われわれが見ている何者かと音楽が接合する。この無意識偶然的な外形賦与が、ストラヴィンスキーの音楽では人工的に与えられるというわけである。ストラヴィンスキーの音楽がこのように機械音楽と歴史的に並行していることは、また、その反演奏会的な性質並びにその機械的な性質にも示されている。(今村 1991a : 54)

機械音楽の時代、つまり蓄音機音楽からラジオ音楽の時代の推移は、一人で目を瞑って聞くことから、生活の中で仕事などのことをしながら音楽を聞くことに音楽の聴取環境が変化することを意味すると今村は考える。そしてそのようなメディア環境においては、音楽の対象化は「任意的」で、「無意識的」で、そして「偶然的」でなければならない。マクラーレンのようにフィルムに直接書き込む手法は、唯物論的な側面を持っているが、線の書き込みから音声への転換には、音声の波形という確固たる物理的なルールが存在しており、その変換に偶然性が介入する余地はない。それに比べ、ストラヴィンスキーの音楽の前衛性は、その唯物論的な対象化だけでなく、その対象化の過程における任意性を聴衆に向けて、追体験させたことにある。このような、音楽の偶然的な映像化という過程のより高められた姿として論じられたのが映画音楽である。

ニュース映画をはじめ、大ていの音楽はあらゆる近代的な雑音と結合してあらわれる。しかもその結合は多くは無意識偶然になされ、あたかも街を歩いているわれわれが、人間の雑踏や自動車の警笛の間でラジオの第六田園交響楽を聞く場合と同じである。最もありふれた映画の伴奏音楽は、ラジオの音楽の偶然性と全く同じものを示す。つまり、一定の楽音が、予期しない不定な雑音と結合するのである。このような偶然によって楽音による構成や均斉を意識的に破壊したものがジャズ音楽であるが、より発達した映画音楽もこの意識の継続にほかならない。(今村 1991a : 70)

ストラヴィンスキーが前衛的に実験した音楽の唯物論的かつ偶然的な映像化は、映画の時代になれば、それは最もありふれた映画の伴奏音楽にも現れることになる。それはもちろん、時代遅れだという批判ではなく、ストラヴィンスキーの音楽さえも規定してしまう近代の聴取環境というメディアの変遷を今村は強調している。そして、この

ような文脈を考察した上で、再び漫画映画の議論に戻ると、今村が言う「完全にメトリカルに結合する」の真意がようやく明らかになる。

音がどのように飛躍しようとも、画面の絵の運動がその飛躍についていけないということがない。すなわち音楽をイマジネイティブに聴くということが、漫画映画では客観的に当然な事態となる。(今村 1991a : 78)

「完全にメトリカルに結合する」を解釈する今村のこの一文が示したのは、アニメーションは映像と音声完全にシンクロしてはいてすごい、のではなく、アニメーションという新たなメディアの出現によって、音楽の唯物論かつ偶然的な「外形賦与」がいよいよ客観的なものになったということである。「客観的」という言葉が述べているのは、メディアの発達による聴取環境への影響である。そして、今村はその影響、言わば録音技術によって発達したメディア環境が与えた影響を、単なる技術の進歩ではなく、その進歩によって再び原始的な視聴覚が回帰することを主張している。このようなメディア環境的な変化を、今村はどのような思想的、そしてメディア論的なパースペクティブで議論しているのか、次の二節ではこの二つの面の両義性を順番に検証していく。

2-3 原始芸術と産業資本社会の大量生産芸術を同一視する

今村の当時において独特な音楽観は、彼の社会主義者としての芸術観にも起因する。例えば今村は次のように彼の芸術観の両義性を記述している。

ジャズは音楽の原始化なのであるが漫画の絵もまた一種の原始芸術形式をとっている。資本主義文化の最も高度に達したアメリカでこういう形式が生まれたのはまことに奇妙なことである。この原始の形式は実は高度資本主義文明が原始的共同体文化と同じ形のもを新しくより複雑な段階で生み出そうとする社会にむかっていることを示す。芸術家が生産者の系列に入り芸術創作が物の生産と同じシステムに入る。(今村 1991b : 108)

創作が生産になり、芸術家が生産者の系列に入る。これは一見、大量生産を特徴とする複製芸術の時代の話に見えるが、今村がここで論じているのは、より複雑なことである。というのは、今村はそもそも芸術の原始的状態を次のように定義しているからである。それは言い換えれば、今村は生産から分離された純粹な形の創作というものを「自然状態」として捉えていないのである。例えば今村は芸術の自然状態＝原始的な状態を、次のように論じている。

原始絵画は絵と物語を分離せず…名人芸のように専門化された画工が一人コツコツと芸術創作に憂身をやつす余裕などありうる筈がない。つまりそうした狩猟の段階では芸術創作と物の生産との分離がなかった。芸術家は狩猟するひとそのものであった…芸術家は生産者自身であり、芸術は生産の密接な一部分であった。この原始文化がいま復活する。映画は芸術創作と物の生産とを一緒にし、一人である名人芸をなんらの力もないものにしてしまう。映画は原始共同体の芸術形式をより高い程度で復活する。トーキー漫画はその縮図である。(今村 1991b : 111)

このように、今村は芸術の原始状態を二つのレベルで規定している。一つは絵と物語が未分離である状態、つまりジャンルの分化がされていない原始的な総合芸術の状態である。そして二つ目は、創作と生産の未分離状態、つまり原始的なメディア環境である。今村はこの二つの原始の状態を芸術の「自然状態」と規定し、当時（もちろん今日も同じであるが）の産業資本社会による映画、アニメーションの集団創作を、芸術の専門化（名人芸）を取り除くことという意味においての自然状態の高次的回復として捉えている。このような立場は、戦後鶴見俊輔が主張する限界芸術と非常に近いものである。実際今村は鶴見が主催する「思想科学の研究会」に招待され、そこで一連の大衆文化に関する論考を発表している。彼のこの原始芸術の高次的回復論は限界芸術論との親和性が伺える。今村の芸術思想は、このように原始芸術と産業資本社会の大量生産芸術を同一視する両義性をもっている。

2-4 原始的な視聴環境と産業資本社会のメディア環境を同一視する

しかし、今村の原始芸術論は、芸術論に留まることはない。前出の引用における機械音楽やラジオ音楽などの聴取環境についての議論は、同時に人間の感覚についての議論である。例えば、今村は幼少期から剣戟映画を嗜み、それを例に、大衆の聴覚の変化がいかに映画音楽の発達を準備したのかを次のように論じている。

日本の映画では、音楽的な韻律感は現代劇の中に現れなかった。十四、五年前、最初に現れた剣戟映画は特

別な、激しい視覚の運動を日本映画の静止の中に導きいれている。モンタージュの意識が現代劇の中でなく時代劇に始めて生まれたということは奇妙なことである。剣戟映画は、やはりそのキャタストロフィーに向かって群衆的な闘争を集中し漸次急速な韻律的な、それを形像するのに音楽の概念が適当するような劇的な印象を想像し…最初は田舎芝居でよくやるように舞台の上を拍子木で叩くということで強調された。しかし、映画の韻律感が次第に音楽的な節奏形式を明らかにしてくるにつれて、拍子木の打音は耐えられないほど原始土人的に聞こえ始めた。画面の節奏感が伴奏に旋律性を要求したからである。そこで日本の固有の楽器である三味線が入って来た…三味線のような日本古来の非和声的な撥弦楽器が和声的な管弦楽の構成の中へはいついたという事実に対して誰も驚かないだろうか？そして、これらのオーケストラが太鼓や横笛や、ときには琴や尺八を包容した和洋合奏という、全く新しい伴奏楽を形成するようになった。長唄のような物語曲や伴奏楽がいまや剣戟映画の伴奏楽になってしまったのだ…日本の大衆的な聴衆は全く自然に、映画館の中から、その単製音楽に馴らされた耳を長唄と接合した管弦楽の多聲音楽の形態に向けたのである。彼等が、この突然の日本音楽の変化に尾いていくことができたのは、韻律的な画面の乱闘する映像をみることによってであった。そう言う変化が全国のあらゆる映画劇場で、剣戟映画が上映されればされるほど普遍化した。大衆の聴衆はオーケストラの形式をとった日本音楽に馴らされて行った。そういう訓練があって初めて琴や三味線の協奏曲（コンツェルト）が成立するようになったのである。（今村 1991b : 12-15）

ここで今村が述べているのは、剣戟映画の伴奏音楽が、拍子木の時代から、西洋音楽の時代に移り、そして最終的にオーケストラ形式に演奏された邦楽器に変わっていく歴史である。この簡単な歴史記述は同時に、観客の聴覚の変化の歴史でもあり、その中では二つの大きな転換点があった。第一の転換点は、今まで拍子木の打音で映像と音声の視聴覚効果に満足していた観客たちが、近代的な映画的リズム——もちろんここはサイレント映画の視覚的リズムを指しているが——によって聴覚が訓練され、拍子木の打音だけでは、もはや耐えられない「土人」のように感じてしまうのである。ここで、伴奏音楽の近代化が要求され、拍子木から西洋音楽に変わるのであるが、今村の発想はすぐに次の転換点に向かうのである。第二の転換点は次のようなものである。近代化された西洋的な伴奏音楽の中に、非常にスムーズに邦楽器が入ってくるのである。今村は、この邦楽器が自然に伴奏音楽で使われるようになったことに、疑問を感じたのである。それは、そもそも非和声的な邦楽器がなぜ西洋音楽の和声的な構造にこうもスムーズに溶け込むことができるのかについての疑問である。この疑問について、今村の考察は次のようなものである。伴奏音楽は普通、西洋の管弦楽で行われるが、剣戟映画での乱闘シーンの視覚的イメージが、単製、つまり和か洋かのどちらかだけでは表現できず、その両者の衝突によってのみ実現されるのである。その衝突を今村は「多聲音楽」と形容するが、ここでもう一つ重要なのは三味線などの非和声的な撥弦楽器を彼は例として出していることである。撥弦楽器は比較的雑音が混じり合いやすい楽器——もちろんそれはその楽器特有な音色でもあるが——であり、今村の文脈においては、西洋音楽の楽音との対立項として使われている節がある。そのため、ここで言う邦楽器と西洋音楽的な構造との「乱闘」は、単にメタファーとして画面上の「乱闘」に似ているのではなく、雑音的な楽器と西洋音楽の和声的な構造に溶け込むときに発生する不協和を指しているのである。

そして、今村の考えでは、本来不協和のはずだったこのような衝突を、観客が殆ど自然に受け入れたのは、まさに剣戟映画の視覚的リズムによってその聴覚が訓練されたからである。剣戟映画の視覚的リズムは観客の聴覚を変え、後の音楽界における邦楽器のオーケストラ化を基礎づける条件となったと今村は考える。そこでは、映画音楽の発達、雑音を音楽的に聞きたいという大衆の聴覚の変化があり、そして、この変化は今村の中では単なる大衆の嗜好の変化ではなく、大衆の耳を訓練するメディアの変化として捉えられている。そのメディア環境の変化は、繰り返し説明することになるが、日常生活の中でのあらゆる生活音と雑音を、楽音と区別せずに聞くことであり、そしてそのような雑音的な音楽を日常生活の中で偶然的な一シーンと重ねて認識することにある。剣戟映画の視覚的リズムが大衆の聴覚を訓練するこの例は、まさにこの「雑音と楽音の同一視」と「視覚と聴覚の偶然的接合」と言った今村の理論を理解するための格好の例である。また、以上のような二つの転換点は、原始的な視聴覚イメージが、伴奏音楽の発達によって一時的に排除されるが、産業資本主義が持つ雑音的な聴取環境によって、より高められた形で回復することを意味する。

本稿の今までの議論で、今村の音画理論の三つの両義的態度を検証した。それは、それぞれ、原始音楽と未来派

音楽を同一視すること、原始芸術と産業資本社会の大量生産芸術を同一視すること、原始的な視聴環境と産業資本社会のメディア環境を同一視することである。この三つの両義的態度に通底するのは、やはり原始的なものの機械の時代における高次的回復というロジックである。そして次章では、今村が重視するこの「原始的なものの機械の時代における高次的回復」という両義的な原始性の意味を、現代の映画音楽研究と対照しつつ、論じていく。

3 「音画的原形質」とその意義

3-1 欧米の映画音楽研究との比較

今村が評価する両義的な原始性は果たして原形質性とどのような関係にあるのか。ここではもう一つ、映画音楽研究の視点を導入する。フランスの映画音楽研究者ミシェル・シオン、そして英米系の映画音楽研究では、「インの音—フレーム外の音—オフの音」の三分法、「物語世界内音—物語世界外音」の二分法など、音はナラトロジーレベルにおいて、どこから発生しているのか、精密な視聴覚分析を行うのが一般的であるが、アニメーションはリアルリズムに立脚しておらず、ディズニーのように、そもそも効果音と音楽が聞き分けられない。ディズニーでは、よくキャラクターの足音をピアノにし、機関車の汽笛音をリズムカルに編曲して音楽にする。そこでは、視聴者にとって効果音と音楽の区分が厳密に不可能である。もちろん絵コンテを見れば、どれが効果音なのかすぐ分かるが、聴覚という感覚のレベルではそれが不可能である。言い換えれば、アニメーションにおける「音」というのは、前述する三分法と二分法から逸脱し、その分類の枠組自体を無効化する。シオンはアニメーションの音のこの性質を「音像接合」と呼び、それを一種の「精神生理学」的現象として捉えている（シオン2002:79）。

そして、今村が論じた雑音、生活音と音楽の相互転換は、効果音と音楽の接合という意味において、シオンがいう「音像接合」と同じといえよう。視覚と聴覚、言葉と音楽、効果音と音楽、それらの諸感覚の未分化状態を「原始性」と呼び、映画の時代で「原始芸術」として再評価した今村が考えたのは、まさにこの「音像接合」を支えた「精神生理学」と近い、人間の感覚の問題である。しかし、シオンの「精神生理学」と違うのは、今村は人間の感覚をメディア環境とともに変化していくことを、より複雑な力学関係で捉えている点である。剣戟映画の例においても、打撃音を音楽に聞きたいという大衆の聴覚の変化もまた、同じ論理で理解することができる。欧米の映画音楽研究が、映画視聴における人間の聴覚を三分法で区別することは、言わば技術は人間の感覚を分節化するというメディア的な効果を重視したが、しかし、メディアが果たす作用は、分節化だけではない。今村の「音画」が示したのは、まさにその逆の効果、つまり一度分節化された感覚を、より高められた原始状態に回復することの性質である。メディアで尽くされた現代において、音楽が逆にイメージ的に聞かされていることが大衆的だということに鑑みれば、数十年前の今村のこの論断は未来を正しく予見したと言えよう。『漫画映画論』で今村が音楽の視聴環境の変遷として録音の時代、ラジオの時代、映画の時代という一見進歩主義的な歴史を描いたのはそのためであり、マクラーレンを「退行的だ」と批判したのも、そのメディアによる感覚の変容の、分節化からの回復の性質を前提としているからと考えられる。

3-2 日本の映画音楽研究との比較

シオンの時代からかなり経つことになるが、近年日本における映画音楽研究の場でも、映画音楽における雑音と楽音の接合が注目されている。その中でも映画音楽も多数手掛けた現代音楽家である武満徹がある。例えば柴田(2013)は、映画音楽を担当する武満がしばしば効果音のデザイン、という本来音響監督の仕事まで手を出すことがあると述べた。柴田によれば、それは音楽と効果音を連続的に捉える武満の現代音楽についての観念に起因するものであり、映画音楽をある種のミュージック・コンクレートとして作っているためである。武満徹が代表するのは戦後五十年代から六十年代の現代音楽が映画音楽の領域に流れ込んでいく過程であるが、本稿で論じた今村太平は、いわば戦後のこのような流れを先取りする思想的な条件として捉えることができる。しかし、今村の議論の特殊性は、繰り返すことになるが、「効果音と音楽の接合」の最も先端的なものとしてアニメーションを挙げていることである。

戦後のこれらの映画音楽の一つの特徴として、画面上のものと奏でる効果音の不一致がよく強調されるが、これは今村が言う視聴覚変換における偶然性の問題である。この二つの立場は同じようなことを論じているように見え

るが、実際には一つ大きな相違点がある。それは、戦後映画音楽がその不一致の特殊性を強調し、注目しようとするが、今村はむしろその不一致が不一致であるにも関わらず、もはや観客にごく自然に受け入れられたことに関心を向けるのである。そこで今村が注目したのは、そのような不一致がもはや一般化されていくメディア環境の方である。そのメディア環境の一般化はまさに2-2-2で述べた「客観性」である。アニメーションは、このような「不一致」が一般化されたメディアとして登場した。アニメーションは最初からリアリズムに囚われていないから、そもそも不一致だと気づかないのである。こうして見れば、今村は、映画音楽研究の思想的源であると同時に、すでに現代の映画音楽研究のさらに先を歩いているのである。

3-3 音画的原形質の誕生

以上の議論を経て、今村が論じたメディアによる感覚の変容が引き起こす視聴覚経験の変化を、本稿では、最終的に「音画的原形質」と呼ぶことにする。このように命名する理由は二つある。まず、今村のこのような議論には戦時下におけるソビエト映像理論の受容を代表する「音画」という文脈が存在したためである。次に、このようなメディアによる感覚の変容はアニメーションによって代表され、アニメーション理論である原形質と深く関わっているからである。シオンが「音像接合」を論じたのは1985年で、エイゼンシュテインの原形質論が出版されたのは1986年のことであった。その40数年前の戦時下で、「音画」という言葉でほぼ同じようなことをより広い視点で論じた今村の議論を再評価することは、今後の研究ではますます重要になってくるであろう。

4 おわりに

本稿はこれまでの議論で、原形質理論についての議論から出発し、そこで前面化されていない今村太平の両義的な理論姿勢の問題を提起し、その原因となる今村が持つ三つの両義的な議論を明らかにした。カナダの個人アニメーション作家マクラレンの作品を低く評価する今村は先行研究では原始性を捉え逃していると批判されるが、今村の理論的立場はむしろ原始性と技術の同一視する両義的態度にあった。その両義的な態度は彼の文章の中では三つのテーマとして現れ、それぞれ①原始音楽と未来派音楽を同一視すること、②原始芸術と産業資本社会の大量生産芸術を同一視すること、③原始的な視聴環境と産業資本社会のメディア環境を同一視することであった。この三つの両義的な態度を支えたのは、原始的な視聴感覚が技術の発展によって分節化されるのではなく、むしろ高い次元で回復することという議論である。このような理論を展開する今村からすれば、機械技術を排除し、原始性だけを称揚する立場は、両者を二項対立として捉えてしまう退行的な立場であった。

また、今村が持つ両義的な態度は、「効果音と音楽の接合」という意味において、欧米に限らず、現代日本における映画音楽研究も先取りしている。そこで強調されたのは、視聴覚がお互いに変換するときにあった偶然性と、その偶然性を支える視聴覚のメディア環境である。その視聴覚のメディア環境の最も先端的なものとして、アニメーションが位置づけられた。そして、その両義的な理論は、本稿では最終的に「音画的原形質」と命名された。今村の「音画的原形質」の理論が構築された今、アニメーション研究のみならず、映画音楽研究のさらなる発展に寄与できると思われる。

本研究は、特別研究員奨励費(22J10690)の助成を受けたものである。

注

- 1 もちろん、これはこれらのアニメーションは線と形状の運動しか描いていないという意味ではない。音声を含めたあらゆる要素を、線と形状の運動だけで構成するような、制作目標を掲げているという意味である。
- 2 今村太平の『漫画映画論』は一九四一年の第一文芸社版、一九四八年に一部改稿した真善美社版、一九五八年に補遺部分を加えた音羽書房からの増補版、一九九一年にゆまに書房からの一九四一年版を底本にした影印復刻版、そして一九九二年音羽書房版に杉山平一の解説を加えた岩波同時代ライブラリー文庫版があり、二〇〇五年のスタジオジブリ版は、一九九二年の文庫版を高畑勲の解説や今村に関しての年表などを加えたものである。この引用部分は、一九五八年版に収録された雑誌文章が元になっている。なお、本論文では基本的に

王 今村太平と「音画的原形質」

一九四一年版を底本にしたゆまに書房の影印複製版を使っている。

- 3 ノーマン・マクラレーンの表記については、マクラレン、マクラレーン、マクラレーンなど様々あるが、本稿では全てマクラレーンとし、引用部分は原文のままにする。
- 4 日本の伝統芸術をモンタージュ的に解釈する思潮があったと先程述べたが、今村はさらにそれらの伝統芸術を「原始芸術」と呼んだ。
- 5 この引用部分の初出は一九四八年の真善美社版『漫画映画論』を出版する際に改稿した内容である。一九四一年の初版には既にディズニーのアニメーションを例に、生活器具と機械の音楽化を同一視する論述がなされ、またその同一視をルイジ・ルッソの未来派音楽と関連付けて論じているが（同書 82 - 85 ページを参照）、一九四八年版ではより洗練された言葉で書かれているため、ここでは論旨をより明快にするために、（二〇〇五年版に収録された）一九四八年版の論述を採用した。

参考文献

- 土居伸彰、2016、『個人的なハーモニー』フィルムアート社。
- エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、1981、『エイゼンシュテイン全集』キネマ旬報社。
- 今村太平、1991a、『漫画映画論』ゆまに書房。
- 今村太平、1991b、『映画芸術の形式』ゆまに書房。
- 今村太平、2005、『漫画映画論』ジブリ Library。
- 王琮海、2022、「戦時下音画理論の系譜—今村太平とそのアニメーション音画理論の来歴—」『Core Ethics Vol. 18』、37-50 頁。
- 杉山平一、2005、「一九九二年文庫版解説」『漫画映画論』、ジブリ Library、248-255 頁。
- ミシェル・シオン、伊藤制子・二本木かおり訳、2002、『映画の音楽』みすず書房。
- 佐藤忠男、1977、『日本映画理論史』評論社。
- 杉山平一、1990、『今村太平 孤高独創の映像評論家』リプロボット。
- 今井隆介、2009、「<原形質>の吸引力」『アニメーションの映画学』臨川書房、11-56 頁。
- 今井隆介訳・エイゼンシュテイン著、2013、「ディズニー」『表象』07、151-169 頁。
- 高畑勲、2005、「今村太平から得たもの」『漫画映画論』ジブリ Library、257-270 頁。
- 袋一平、1930、「露西亞映畫の特質」『現代映畫藝術論』、天人社、113-156 頁。
- 柴田康太郎、2013、「1950～60年代の日本映画におけるミュージック・コンクレート：黛敏郎、芥川也寸志、武満徹による音響演出」『美学芸術学研究』(32)、73-103 頁。

Tahei Imamura and the Theory of ‘Sound-picture Protoplasm’: Reconsidering Multisensory ‘Protoplasm Theory’ in Animation

WANG Qionghai

Abstract:

In recent animation studies, scholars have attempted to redefine Eisenstein’s protoplasm theory not from a single visual perspective but from a synesthetic one located at an intersection between vision and audition. However, the scholars have long subordinated audition as a secondary sense derived from vision. To reconsider the unequal situation, this paper focuses on Tahei Imamura (1911-86), an acclaimed animating film theorist in wartime Japan. Imamura, though criticized as failed to understand the protoplasm theory, not only claimed his similar theory to the protoplasm one but also discussed it as multisensory from both visual and auditory perspectives by using the term ‘sound picture’ (*onga*). The examination shows the finding that Imamura clarified how the vision-audition relationship is concerned with media environment, by discussing the importance of ‘protoplasm of sound picture’ to recover from media-induced sensory segmentation as well as by refiguring the relationship in the protoplasm theory as equal.

Keywords: sound picture, protoplasm, Tahei Imamura, animation, film sound

今村太平と「音画的原形質」 ——アニメーションにおける「原形質論」の感覚横断性の再検討——

王 琼 海

要旨：

近年のアニメーション研究において、エイゼンシュテインの「原形質論」を視覚だけでなく、聴覚も横断する共感的なものとして再定義する流れがあった。しかし、そこでは聴覚を視覚から派生する二次的なものとして捉え、映像と音声は対等な関係ではなかった。

本稿ではそれ問題に対して、戦時下のアニメーション理論家である今村太平を取り上げる。これまでの先行研究では「原形質」を捉え逃したと批判される今村は、映像と音声の関係性を指す戦時下の特殊な用語「音画」を使い、「原形質論」と類似する理論を主張しただけでなく、それを感覚横断的なものとして、視聴覚の両方面から検討したことを検証した。

結論として今村はメディアによる感覚分節化からの回復という「音画的原形質」の意義を議論し、原形質論における映像と音声の関係を対等なものとして捉え直し、その相互関係とメディア環境の関係性を明らかにした。