

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——

王 琮 海*

はじめに：オーディオ・ヴィジュアルの倒錯

近年、映画音楽研究において、映像と音声の関係性の問題に言及する際、オーディオ・ヴィジュアル（視聴覚）という言葉がよく使われる。その代表的な例として、フランスの作曲家、映画研究者であるミシェル・シオンの名著 *L'audio-Vision* (1991) がある。越智朝芳 (2015) や長門洋平 (2014) などの先行研究でもよく行われる、視聴覚に関する分析では、シオンによる「インの音、フレーム外の音、オフの音」の三分法や英米系映画音楽研究における「物語世界内音、物語世界外音」の二分法などにに基づき、ナラトロジーの観点から見て、音はどの位相から発生しているのかという、音の聴取点を検討するのが一般的である。しかし、アニメーションを分析対象とする場合にはそれが難しい。なぜならば、尾鼻崇 (2016) が指摘したように、アニメーションはリアリズムに立脚していないため、効果音と音楽が聞き分けられない場合が多く、聴取点の特定が難しいからである。例えば、ディズニー・アニメーションではキャラクターの足音がピアノ音になることがよくある。観客からすれば、それが足音＝インの音なのか、背景音楽＝オフの音なのかを聞き分けられない。言い換えれば、アニメーションの音は前述した三分法や二分法の枠組自体を無効化する。この効果音と音楽が聞き分けられない性質をシオン (2002: 87) は「音像接合」と呼び、音と映像が同時に出現すると自動的に接合される自然な心理的效果として捉えている (シオン 2002: 184)。

シオンのこの捉え方は倒錯的である。そこでは、映像メディアによって分節化された人間の感覚を「自然」なものとして捉えてしまい、メディアが人間の感覚に与える複雑な力学関係を捉え逃している。本研究の問題意識で言えば、効果音と音楽が聞き分けられないという現象は、人間の聴覚が映画の文法によって分節化される一方、アニメーションによって再び未分節の状態に戻されるということの意味する。メディアは人間の感覚を分節化するだけでなく、それを未分節状態に戻すベクトルを持っている。シオンは、前者の分節化のプロセスを論じたが、後者を捉え逃している。近年のアニメーション研究でも、このメディアの感覚の複雑な力学関係についてはあまり言及されていない。例えば萱間隆 (2017) の先行研究は、アニメーションの音と映像の関係について、あくまでプレスコ、アフレコといった録音技術の視点から論じた。

現代の映画・アニメーションの視聴覚研究は、以上のように録音技術によって分節化された人間の感覚を前提とするのが一般的であるが、実は戦時下の映像評論界には、シオンと同じく効果音と音楽が聞き分けられない現象に注目し、感覚とメディアの複雑な力学関係を論じる文脈があった。そこでは、「音画」という特殊な言葉が使われ、代表的な論者として、今村太平が挙げられる。後述するように、今村の「音画」理論の特徴は、感覚の未分化状態という「原始性」をディズニーの技術の中に見出す両義的な態度にある。また、「音画」という視点の背後には、アニメーションの新しい音声表現により、技術的に遅れている日本映画が欧米を追い抜く可能性を見出そうとする思潮が存在する。その思潮は後に、日本が遅れているからこそ先進的であるという「近代の超克」論を準備した側面

キーワード：オーディオ・ヴィジュアル、音画、今村太平、アニメーション理論

* 立命館大学大学院先端総合学術研究科 2020年度3年次転入学 表象領域

国際日本文化研究センター 連携研究員

を有している。この点について詳細は、別稿に譲ることとする¹。本稿では、音と映像の関係性において、メディアと感覚の複雑な力学関係、それらの言説の背後にある政治的問題、という2つの問題への入り口として、オーディオ・ヴィジュアルと全く違った「音画」という言葉の歴史を検証する。「音画」の「原始性」は人間の感覚の未分節状態への回帰に注目する。当時の日本の映像評論界はいかにしてこの「音画」の「原始性」に辿り着いたのだろうか。この忘却された言葉の文脈を明らかにするのが本論文の目標である。

1. 「音画」という言葉の歴史

映画研究では、音声の付いた映画に対して「トーキー」という術語を使うのが一般的である。岩本憲児によれば、「トーキー」という言葉は英語の *talking movie* を省略した *talkie* に由来するもので、1930年代前後のトーキー黎明期に、無声映画と区別するために使われてきた（岩本 2018:284）。トーキーの受け入れをめぐって、制作経費の上昇、トーキー化による外国語の壁と翻訳字幕の制作、トーキーの美学の問題など、様々な議論が交わされていた（岩本 2018:284）。前述した映像と音声の関係性は、この時代ではトーキーの美学の問題に相当し、それに関する代表的な言説として、エイゼンシュテインなどによる「発声映画の宣言」があった。当時は、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たが、その中に「音画」という独特の用語もあった。「音画」という言葉は、後述するように、アニメーションの領域にまで広がった。アニメーションに「音画」という視点を持ち込んだ重要な人物として、戦時下の映像理論家であり、日本最初のアニメーション理論書『漫画映画論』を書いた今村太平がいる。「音画」は、戦後の映画研究では殆ど使用されておらず、過去一時的に使われた言葉として看過されてきたが、アニメーション研究の場では、しばしば引用文献の中に出現する。例えば、佐野明子（2006）による戦時下アニメーションに関わる言説についての調査では、オスカー・フィッシーの「絶対音画」についての文献が参照されているが、佐野は論述を展開するとき、わざわざそれを「絶対映画」という一般的呼称に修正した。また、王琮海（2021）による戦時下トーキーアニメーションの音画配合手法分析は、引用だけでなく、議論の中にも「音画」を持ち込んだが、この言葉が無前提・無解釈に使っているため、「音画」の使用背景や意義などについて掘り下げることはなかった。

「音画」という言葉は、今やほとんど聞かれない言葉であるが、戦時下では頻繁に使われていた。この言葉は一見、極めて直観的なもので、音と画面の組み合わせを連想させるが、改めてその正確な意味を考えると、いささか曖昧で不明瞭であることに気づく。

オンライン辞書「Japan Knowledge」で「音画」を検索すると次のような3種類の結果が出てくる。

- ① 音画：《ドイツ *Tonmalerei*》 標題音楽の一。自然現象や風景などを、音によって絵画的に表現した楽曲。（デジタル大辞泉）
- ② 音画：発声映画。トーキー。（新選漢和辞典 Web 版）
- ③ 詩的な音画：《原題、チェコ *Poetické nálady*》 ドボルザークのピアノ曲集。1889年作曲。全13曲。「夜の道」「古い城で」「農夫のパラード」などの標題を付したボヘミアの田舎の情景を描いた作品。（デジタル大辞泉）

ここでの①と③は音楽領域の言葉であり、後で論じるように映画領域とも無関係ではないが、本稿が注目するのはあくまで映像メディアなので、ひとまずここでは②の映画領域の用法に注目する。

映画の領域で「音画」という言葉が最初に出現したのは、筆者が確認した限り²、1929年9月下旬号（343号）の『キネマ旬報』で、後に映画評論家・ロシア語翻訳家として名を上げる袋一平が「ソヴェート音畫小観」というタイトルで書いたソヴェート映画論である³。この連載は1929年の9月から12月にかけて、5回続いた。その後、袋は1930年の7月に、岩崎昶、武田忠哉、飯島正との共著で『現代映畫藝術論』を天人社から出版する。この本で袋は「露西亜映画の特質」の章を執筆し、『キネマ旬報』での連載と同じく「ソヴェート音畫」という言葉を使った。袋の「音畫」の使い方に触発されて、この言葉の使用が徐々に広がっていく。まず『キネマ旬報』では1931年5月の第401号から同年の6月の第403号にかけて音楽評論家の中根宏が『嘆きの天使』の音畫的價值、「音畫主題歌のレコード」、

「音畫化された『復活』」を書き、次に1931年9月の第411号で滋野辰彦による「歌舞伎と音畫藝術」や双葉十三郎による「音畫の喜劇的方面」が投稿された。1931年11月に往来社から出版された『映画往来』第7巻11号には、双葉による「音畫喜劇の史的展開」が掲載され、1932年に同じ往来社から、中根が前出の『キネマ旬報』に掲載された文章を取録した著書『トオキイ音楽論』を出版した。この本で「作曲家オオリツクの音畫進出」、「最初のソヴェート上藝音畫」などの文章でも「音画」を扱っている。

続いて、1932年1月の『キネマ旬報』第422号に滋野辰彦による「音畫藝術の新しき出發點」が掲載された。同年2月の第426号で「音画」という言葉の使用が一層広がり、「讀者寄書欄」に久保田晃吉の「音畫に於ける藝術的經驗」が掲載されたことから、読者にも「音画」という言葉が浸透し始めたことが分かる。読者投稿欄での「音画」使用はこの後も続き、例として、第429号に掲載された石川富雄による「音畫に於ける演劇的構成」や第437号に掲載された高季彦による「對照モンタージュの原理と音畫」がある。1932年9月に刊行された『キネマ旬報』第446号の特集「日本トーキー前進のために」における黒木川喬による「時代劇音畫の進むべき道」を経て、馬上義太郎による『音画芸術の方法論』（1933）が出版された。この本はアレクサンドル・アンドリエフスキー（Aleksandr Andriyevsky）の著書やソビエトで制作されたトーキーに関する論考1本と、音画シナリオ集2本を翻訳し、編集したものである。ソビエトの音画理論を翻訳・紹介したものが数あるの中でも、馬上による訳書では極めて具体的な実践方法論が展開されているため、同書は当時では非常に大きな話題を呼んだ。

その後、「音画」の使用は一気に広がり、『婦女界』、『英語青年』、『英語研究』など他分野の雑誌にまで拡散した。詳細は付録の文献一覧で示すので、ここでは割愛する。そして、もう一つ重要なのは、今村太平や彼が創刊した映画同人誌『映画集団』（1931～1938）の出現である。1935年の『キネマ旬報』第527号の讀者投稿欄でデビューした今村は同誌に「資本主義音畫の新傾向に」という文章を書き、その後も「音畫藝術の三つの新領域」、「音畫美學の序章」「音畫美學の序章（二）」など「音画」に関する文章を投稿した。今村は前出の袋一平、中根宏に続いて、「音画」について精力的に論考を書いた代表的な人物である。1935年に彼は『映画集団』を創刊し、そこで「音画」を扱った最初のもは、1935年11月の第3号に掲載された、鏑木鷹彦による「音畫藝術的遺産の研究序説」であった。この後に「音画」を扱ったものとして、1936年の第5号に掲載された鏑木鷹彦による「音畫藝術的遺産の研究序説（二）」や、同年の第7号に掲載された岩淵正嘉による「音畫と音響表現に就て」がある。1938年に今村は彼の最初の著書である『映画芸術の形式』を上梓し、そこで「音畫詩の問題」をタイトルにして、音画詩と音画の関連性を論じた。また、同年の『映画集団』第12号に岩淵正嘉による「音畫對位法とデイストーシヨンに就て」も掲載されている。今村やその編集雑誌『映画集団』の登場が転換点となり、この後「音画」という言葉が段々と使われなくなり、1938年の『映画と音楽』第4号、1941年に刊行された小杉勇の著書『銀幕劇場——随想』、武井守成による『小型映画』、1942年刊行の沢村勉による『映画の表現』を経て、最終的に掛下慶吉による『映画と音楽』で終わる。以降、終戦までの映画領域における「音画」の使用は現時点で見つからない。

「音画」という言葉が使われる回数は図1のように変遷し、1920年代末から1930年代初頭のトーキー黎明期に使

「音画」の使用回数の変遷



図1

われはじめ、1933年まで迅速な広がりを見せ、1935年あたりで最多になった。「音画」という言葉は1938年以降段々と使われなくなり、1939年に制定された「映画法」によるフィルムの配給化、映画雑誌の廃刊にも影響されて、ほぼ使われなくなり、第二次世界大戦の終戦とともに消失していく。

2. 「音画」という言葉に託されたもの

上記のように「音画」が使用された歴史を見ると、その盛衰はトーキーの流行や十五年戦争の進行とほぼ重なっていることがわかる。では、そのような歴史の中で、「音画」という言葉はトーキーと具体的にどう違うのだろうか。前述したように、「音画」という言葉はロシア語翻訳家である袋一平によって作られたものであり、そのため、初期の頃この言葉はしばしばソビエトのトーキーを指す特殊な用語として使われていた。1930年に出版された『現代映画藝術論』はこの傾向が顕著に現れた本である。この本では、アメリカ、ドイツ、フランスなどの資本主義国家の映画に対して、トーキーという言葉が使われ、社会主義国家であるソビエトの映画にだけ「音画」という言葉が使われた。無論、そもそも各章の執筆メンバーが違うので、編集上特別な意味を有しているとは言い難いが、それでも、「音画」が1920年代末から1930年代初頭のトーキー黎明期において、極めてソビエト寄りの言葉であったことは確かである。

トーキー黎明期の文脈で言えば、袋一平が「音画」を使い出した1929年はまさに1928年にソビエトの映像理論家であるエイゼンシュテイン、プドフキン、グリゴリー・アレクサンドロフによる「発声映画に関する宣言」がなされた直後であり、世界的にトーキーに対する芸術的関心が盛り上がった時期である。袋の「ソヴェート音畫小観」がこれを意識しているのは明らかである。「発声映画に関する宣言」が最初に日本で紹介されたのは、1928年の『新潮』12月号で、飯島正による翻訳であった。

I それ故に、映画の将来の発展の本質的因子は観客に働きかける監督の手法を増大し拡大するところのものである…中略…

II 発声映画は両刃の武器である。こうして完成された映画の興行はただ好奇心を満足させるという点からだけでも何者もこれに刃向かうものをもたないであろう。

まず発声映画の興行についてわれわれは考えて見よう。この発声映画は即ち音の登録がその自然を真似するもの、つまり確かな方法でそれはエクランの上の運動を符合し、騒いでいる人で、やかましい物体などのある「イリュージョン」を出すものである。(エイゼンシュテインほか 1928: 65-66)

しかし、飯島のこの翻訳にはいくつか不正確な点があり、後に「モンタージュ」と訳されるものを「監督」と訳すなど、当時ソビエトの映像理論がまだ日本に浸透していない状況が伺えるものだが、本論文において重要なのは、彼がトーキー (talking movie) や音声 (sound) などの用語を全部「発声映画」の一言で訳してしまった点である。これに対してロシア語の専門家である袋一平はどう考えていたのだろうか。次の引用を見てみよう。

自ら名付けて、ツヴコオチェ・キノ、即ち発声映画もしくは音畫という。トーキーではなく、日本の発声映画の意味とも違う。先ずサウンド・ピクチュアに該当する名称かと思う (中略) 既に、エイゼンシュテイン、アレクサンドロフ及びプドフキン三巨頭の音畫声明出でてより一年、早くもその実行期に入れる、今日のソヴェート音畫界は、報ずるには余り多く、叙するには多くの紙面を許されないから、(中略) 露西亜通信欄に於て報ぜられることと思う。(袋 1929: 52)

第一にまず明らかとなったことは、——声畫 (トーキー) は将来を持たない、ということである。

かかる声畫は、新珍なるものとして観衆をひきつけ、一度は著るしい営業成績をあげることが出来る。これは映画発明当時の状況を再び繰り返すわけで、映写幕に列車が走り、犬が走っただけで観客を吃驚させた事情と全く同じである。(袋 1930: 144)

「音画」がトーキーとも、日本の発声映画とも違う概念で、一番近いのは「サウンド・ピクチャ」であると袋一平は紹介している。その上、袋はトーキーを発声映画とは訳さずに、「声畫」と訳し、「音畫」と対置させた。その理由はいうまでもなく、「音畫声明」に由来するものである。「音畫声明」（発声映画に関する宣言）の内容は、音声を持つ映画における、音声を発するだけの映画と、音声と画面の対位的な関係を考慮した映画の、2つの歴史段階を示し、後者の芸術的優位を音と映像のモンタージュで論じたものであるが、トーキーを「声畫」と訳した袋はこれをおおむね同じ立場に立ち、翻訳したのが伺える。実際、彼は「アメリカあたりの騒畫（トーキー）作者」など特殊な訳語でアメリカのトーキーの芸術性の低さを揶揄し、ソビエト音畫の優位を唱えている（袋1930：118）。

英語圏では、このあたりの語を「talking film」、「sound film」に分けて翻訳しているが、戦後「発声映画に関する宣言」の日本語新訳では「talking film」は「話す映画」、「sound film」は「トーキー」と訳されている。次の引用の新訳を前出の飯島による訳と対比すれば、この翻訳の問題がより明確になる。

1 だから映画をより一層発展させる重要な要素は、観客に働きかけるモンタージュ手法を強化し、拡大することだけである…中略…

2 音——それは両刃の剣のような発明である。一番起こりそうなのは、最も抵抗の少ない方向、つまり**好奇心を満足させる**方向に向かって、音を利用することであろう。まず第一に——最もよく売れる商品、つまり**話す映画**を商業的に利用する方向である。それは音の記録が自然主義的な見地から行われる映画であって、スクリーン上の動きと音が一致し、話す人々や音を立てる事物などについて、一種の「幻覚」（イリュージョン）を作り出すものである。（エイゼンシュテイン 1981：78-89）（太字は原文のまま）

袋一平の文脈に従うならば「話す映画」ではなく「トーキー」と訳すべきだったが、戦後にはこの文脈が消え去り、むしろ「トーキー」が映像と音声の関係についての考えを含めた総合的な用語として使われている節がある。「音画」は、ソビエトの映像理論を意識し、ただ音声が出るだけのものではなく、音声と映像の関係性をよく考えたものを指す言葉である。このニュアンスは、袋の次に「音画」を積極的に使っている中根宏の文章でも共有されている。例えば、中根はジョセフ・フォン・スタンバーグ監督の『嘆きの天使』（1930）の音画的な価値について、次のように述べた。

新しい音畫俳優の演技には、古いドラマや映画のいわゆる誇張された深刻な表示や動きは禁物である。いわゆる旧俳優的な表情や動きの技術は毛頭不要である、部分的な素材の組み立てのみが本当の音畫的構成美を完成する。

これはソヴェートのモンタージュ理論をここに持ち出すまでもなく、新しい音畫藝術の制作に於ける根本的の原則であると思う。

『嘆きの天使』はエミール・ヤニングスを主演とし、彼を目標として作品が構成されているがためのみで、新しい音畫としての内容と形式に古い映画——特に独逸映画的な——要素が多分に混入されて、その新鮮さを音畫的魅力とを尠からず減殺しているといっても差し支えないだろう。（中根 1931：67）

『嘆きの天使』は大変素晴らしい作品であるが、旧来の演劇俳優の技術や形式がそのまま映画の中に持ち込まれたため、音画としての完成度が低くなっている。またそれらの技術と形式は古いドイツ映画のなものであり、ソビエト音画のモンタージュには遥かに及ばないどころか、音画藝術の根本的の原則すら守っていない。中根のこの評価を見て、袋一平の紹介から1年あまりで、既に「音画」という言葉が浸透し、映画評論の1つの大きな評価軸になったことが分かる。しかし、「音画」という言葉がここまで浸透したにも関わらず、当時の日本ではまだソビエト音画が上映されたことがない。袋一平の紹介後、「音画」という言葉は、実際の映画作品なしに、「音画理論」だけで一人歩きしてきた。ソビエトにおいて、映像理論が音画の制作に先行していることにも起因するが、輸入が遅れているのも大きな原因であった。そして、その状況が1932年によく一変した。1931年の6月に公開されたソビエト最初の音画『人生案内』は、袋の尽力によって日本で上映された。中根はこの音画を観た感想を次のように記した。

ソヴェートの音畫理論が吾国に紹介されたのはそう新しいことではない。それはユニークな音畫芸術の最高峰への道標として、我々の研究の唯一の目標となってきた。しかし、それはようするに理論だけであった。我々は今日まで一度だって、ソヴェートの音畫作品に実際に接する機会を与えられなかった…中略…

この『人生案内』こそは、実に日本に於ける最初のそして真正のソヴェート藝術音畫であることを忘れてはならない…中略…

私は先夜この『人生案内』を親しく鑑賞する機会を得て、全くこころから打たれてしまった。私は全くのどこころ音畫というものからこれほど至高な感銘を受けたことはない。なるほどこれでは、他の国のトーキーなどは部分的な技術上の問題を除けば、殆ど問題にならない。同時にソヴェート音畫を見ないでは、音畫芸術の本質云々する資格はない……と沁々痛感させられた。それほど私の受けた感激の度合いは大きいものだった。

この作品はソヴェート藝術音畫として最初の作品である。従ってソヴェート音畫理論の主潮をなしている画面と音の対位法的モンタージュは一貫して実現されていない。即ちこの作品では同時に同時法と対位法とが極めて合理的に自由に使用されている。この点、初めてソヴェート音畫に接する我々にとって、鑑賞や研究上に非常に都合がいい。(中根 1932 : 39)

ソビエト音画に比べれば、他の国の「トーキー」は問題にならないと考える中根宏だが、ここでは、「音畫理論」、「画面と音の対位法的モンタージュ」などの言葉にも注意する必要がある。『人生案内』が上映される前に、既に日本でソビエトの音画理論や手法が浸透していたことが伺える。中根はこの後、これらの文章を収録した著作『トオキ音楽論』を出版するが、ソビエトやソビエト映像理論の文脈で語る際、「音画」という言葉を使う姿勢は維持されていた。中根の後に、「音画」や「音画理論」などの言葉をより浸透させた書物として、馬上義太郎訳編の『音画芸術の方法論』があり、この訳書の中では、「音畫のタイプ」という章が設けられ、次のように、音画を分類している。

第一の種類——レビュー、オペレッタ、オペラなどのタイプの声楽的に並びに音楽的な映画…中略…

第二の種類——これは、所謂 *Sprech-film*。或いは、演劇の根本的手法をほとんど総て取り入れたところの台詞劇である…中略…

第三のグループには『嘆きの天使』『最後の中隊』『巴里の屋根の下』などがそれに入り、それは、現在、条件的に「発声映画劇」とも名付け得られるであろうが、私は、術語「トノドラマ」(劇音畫)を用いるとしよう…中略…

このジャンルは、まだ非常に自然主義的ドラマに近いものであり…中略…完成された、純粹の形では、まだ何処にも存在しないが、このジャンルこそは、必ず近い将来に於いて、有音映画發達の方向を規定するであろうと私は思うのである。

さて、これから私が音畫という時は、最初の二つの音畫ジャンルを全く除外して、トノドラマ(劇音畫)の意に解しているのである。(馬上 1933 : 23-25) (太字は原文のまま)

ここからは、完成された純粹な形態の「音畫」がまだ存在しないとはいえ、既存のオペラや演劇の手法の復刻ではなく、映画特有の映像と音声の関係性を探索したもののみ「音畫」と呼ぶにふさわしいという主張が伺える。袋一平でいう「声畫」はおおむね「第一の種類」と「第二の種類」に相当し、「音畫」は「第三の種類」の「劇音畫」に近い。そして、ここでいう「劇音畫」は、のちの文化映画(記録映画など)での音画表現にも繋がっている。

こうして総じて見れば、1929年末から1930年代前半における「音画」について次の2つのことが解明された。この言葉はまず、ソビエトの映像理論から大きな影響を受け、既存のトーキーとは違った映像と音声の特別な関係性を追求したもの、とりわけソビエトのトーキーを指す言葉として、またソビエト映像理論の評価軸で資本主義の西欧諸国のトーキーを批評するために使われた。次に、この言葉の裏にはアメリカのトーキーを「騒がしい」と嘲笑し、その技術重視を批判する姿勢が伺える。次の節で論じることになるが、「音画」のこのような文脈は、アニメーションの領域にまで広がっている。

3. アニメーションに進出する「音画」

「音画」を考える上で、次に論じなければならないのは今村太平である。今村の映画論は前出の文脈の中で形成され、そのためソビエト映像理論から大きな影響を受けている。ソビエトからの影響に関して、例えば佐藤忠男（1977：164）は今村の映画論の根底に唯物史観があると評し、ソビエトからの影響を強調した。また、大塚英志（2013）が提示したように、今村のアニメーション論にはディズニーとエイゼンシュテインの論を融合した側面もある。「音画」の文脈については、例えば今村の友人で、同人誌『映画集団』の創刊に関わった杉山平一はジブリ Library 版『漫画映画論』の解説で「彼の最初の映画論は音画芸術論であった」と述べている（杉山 2005：250）。しかし、今村がそれ以前の「音画」論者と一線を画したのは、アメリカを始めとする資本主義国家における技術への崇拝を批判し、技術的に遅れているソビエトを称揚するための「音画」を彼がわざわざアメリカの中に見出そうとしたからである。もちろん、今村はアメリカ映画全体を高く評価したわけではない。彼がソビエト映像理論の文脈で高く評価したのは、あくまでディズニーのアニメーションである。

杉山が言う「最初の映画論」は、前述した 1935 年の『キネマ旬報』第 527 号に掲載された今村のデビュー作「資本主義音画の新傾向に」のことで、今村がデビュー当初から「音画」について論じていたことが分かる。そして、今村は「音画」について、映画ではなく、アニメーションにより大きな可能性を見出している。1936 年の『キネマ旬報』第 581 号と第 582 号に、今村は「音畫美学の序章」という文章を執筆し、その内容はほとんどディズニー・アニメーションに関するものであった。この文章は後に今村の最初の著書『映画芸術の形式』に収録され、タイトルも「トーキー漫画論」になった。この著書の刊行時期は前述した「音画」が使われなくなった時期と重なる。その後、今村は「音画」という言葉を使うことはあまりなかったが、1941 年、「音畫美学の序章」をベースに『漫画映画論』という日本最初のアニメーション理論書を上梓した⁴。

「音畫美学の序章」から『漫画映画論』まで一貫して論じた主題の一つとして、例えば漫画映画の音楽における騒音音楽の運用がある。

漫画音楽がアメリカのジャズと提携しながら今までの楽音の構成をおち壊してしまったことである。漫画の中ではブルイチズムのようにあらゆる生活器具が構成的な音響を発している。たんなるものが器楽になって音楽生活にはいりこむのである…中略…そこでは動物の非人間的な声で人間の声楽のメロディが否定されてしまう。人間らしい声ほど漫画ではつまらない。我々が日常、雑音として聞き流し、騒音として耳を塞いでいた音楽むしろ漫画では楽音らしくなる。いままで楽音のなかに探し求めていた美音の意義が転倒する。（今村 1991a：98-99）

ここで、今村はルイジ・ルッソロなどの未来派の視点から漫画映画の音楽分析し、産業資本主義が発する騒音を単純に賛美しているように見えるが、しかし彼は同時に次のように、漫画映画の音楽の「原始性」を高く評価している。

（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。（中略）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。（今村 2005：87）

漫画映画の音楽は音楽の雑音化であると同時に、原始への回帰でもある。今村が未来派の騒音音楽を意識しているのは確かであるが、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両義性がある⁵。

そこでは、舞踏、言葉、生活音に満ちた原始的な音楽は、産業資本主義が発する機械的な雑音と接合する。そして、そのような接合を可能にしたのが、まさに映画というメディアである。今村は原始的な音楽が映画の時代でより高められた姿を獲得することを次のように述べている。

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。…中略…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 1991b : 167)

佐藤忠男 (1977:154) によれば、今村の映像理論の根底にあるアイデアは総合芸術としての映画がもつ「原始芸術」的なジャンル未分化状態の回復であるが、本論文で注目するのは、そのジャンル未分化を支える感覚の未分化状態である。今村の論点を解説すると、原始的な労働の発声から民謡が発生し、そこでは言葉と音楽はまだ未分化であるが、近代になると楽器や楽音が言葉から独立し、言葉と音楽の分節化がなされた。しかし、映画の時代では、トーキーによって両者が再び接合され、映像のリズムとも連動し、その感覚未分化の状態がより高次の形態を獲得する。近代的な音楽は楽音を生活音、雑音と分離させることで成立しているが、アニメーションにおいてはそれらが再び結合される。雑音が楽音と接合されることは、いわば本論文の冒頭で述べた効果音と音楽の区分不可能性そのものである。ここで再び強調したいのは、その区分不可能性は、原始主義的な音楽への単純な賛美ではないということである。前述したように、今村は工場音、汽笛音などの機械音を木片、壺などの打音という原始的な生活音と同一視しており、そのような、アメリカの産業機械の中で原始性の回復を見出そうとする両義的な態度が重要であった。その今村の考えの背後にあったのは産業的な雑音に囲まれながら、ラジオの音楽を聞くという新しい視聴環境の存在である。

今村はその後、アニメーションにおける雑音と効果音の区分不可能性の原因を産業革命後の視聴環境で形成された大衆的な音楽観に求め、これを論拠に軍歌、童謡などの歌謡曲を多用する日本のアニメーションの優位性を確保しようと、アニメーションの戦争プロパガンダ論を展開し、いよいよアニメーション版の「近代の超克」論を構築していくのだが、冒頭で説明した通りその議論は本論文の中心的な論点から外れるので、ここでは詳細を論じない。次節では、今村の「原始性の回復」の論法の来歴を検証する。

4. 「音画」に於ける原始性の来歴

「音画」における「原始性」を議論したのは、今村太平が最初ではない。大塚英志 (2018) が論じたように、戦時下ではエイゼンシュテインの日本文化論を受容し、歌舞伎や絵巻などの伝統芸術をモンタージュ理論のもとで論じる文脈があり、今村はその文脈を引き継いだ上で、わざわざそれらの伝統芸術を「原始芸術」と呼んでいる。しかし、大塚はあくまで画面構成を論じているので、本節では今まで論じられていなかった「音画」の部分を考察する。

「音画」で歌舞伎をモンタージュ論で論じたものとして、例えば滋野辰彦の論考がある。

日本の新時代の藝術家たちから見離された歌舞伎の藝術的価値を、正当に評価したのは皮肉なことに、又一面当然なことに、実にソビエト・ロシアの藝術家たちであった。…中略…エイゼンシュテインは歌舞伎の「中断」的演技と「分解される演技」とを挙げて、この演技と映画のモンタージュとの一致を説いて居る。…中略…(袋一平による) …中略…かくして吾々の問題は無音映画のモンタージュから有音映画のモンタージュへと移らねばならぬ。(滋野 1931a : 103)

滋野がここで言及しているのは、エイゼンシュテインが1928年に書いた歌舞伎についての論考だと考えられる。それは後に佐々木能男によって翻訳され、『映画の弁証法』(1932)に収録されるが、引用の中で記述されている通り、

1931年の時点で既に袋一平の紹介により、歌舞伎がソビエト映像理論の大家に評価されたという認識が共有されていた。滋野は続いてこう述べている。

舞台俳優とトーキー俳優の演技、発声は根本的に異なるが、然しそれはトーキーが舞台芸術の音の使用法は何等学ぶことのものがない、ということにはならないのだ。否、逆にエイゼンシュテインが歌舞伎の演技に映画のモンタージュの法則との一致を発見した如く、吾々は歌舞伎の中に音画にとって極めて有益な多くのものを見出すであろう。(滋野 1931a : 103)

音画における録音技術の発達、あらゆる舞台芸術的な発声や音の使用を淘汰した、という認識に対して、滋野はエイゼンシュテインの日本モンタージュ論を引用しながら反論する。もちろん舞台芸術の単純な模倣はだめだが、音画を単なる技術的な問題として捉えるのもいけないので、むしろ古い芸術形態の中から音画のモンタージュという発展した形態が見出されることこそが期待される。この時点で滋野はその形態をはっきりと捉えていないが、1931年の時点で、既に今村が言う原始芸術の高次的回帰の文脈が基礎付けられていた。

翌年の1932年1月の『キネマ旬報』で、滋野はこの技術の表現の対立問題をさらに論じ、「音画藝術の新しき出發點」という文章で、映像と録音に注目した場合に、アメリカは同時性、ソビエトは非同時性を重視するという対立項を出し、次のようにアメリカの音画を批判した。

映像と音声との同時性、この根本的な方則に従って進んできたアメリカ音画の目的は、失われたテンポ、カメラの技巧、モンタージュの自由を取り戻すことであり、それは主として機械的発達に依るものであり、技術上の進歩を必要とするものにすぎなかった。…中略…だが機械的完成と同時に、アメリカ音画は、音画藝術としての発達を為し遂げてしまった。…中略…アメリカ音画は最初の目的に達し、機械的技術の発達…中略…と共に、音画藝術としての発達を止めるに至るのである。…中略…映像と音声との一致。此の方則を打破しない以上、音画は今後何等の藝術的進歩を為し得ない。(滋野 1931b : 87)

ここで述べられているように、アメリカの音画芸術の発展過程では、録音の同時性が重視され、それがあくまで機械技術の発達の副産物であるため、機械技術が発達すると、その芸術表現への探究は必要なくなる。これからの音画は、ソビエトのように、映像と音声の不一致を探究することこそが、音画の芸術表現の発展に繋がると滋野は述べている。

このように、1930年代初頭には既に「音画」は単なる技術問題としてではなく、技術と表現の緊張関係の中から現れるより高度なものとして捉えられていた。そして、その現れは歌舞伎などの伝統芸術の中にこそ、見出すべきだと考えられていた。しかし、それが同時に、技術が相対的に遅れている日本が西欧諸国を追い抜くための理論的資源として見なされていたことをやはり指摘する必要がある。袋一平によって紹介されたエイゼンシュテインのこの論法は、言うまでもなく、一種のオリエンタリズムであり、ナショナリズムの側面を持っている。絵巻の映画的解釈といった画面構成とは別に、今村太平の「原始性」の議論を基礎付けた、「音画」の文脈が明らかになったいま、アニメーションにおける「近代の超克」の検討の議論の準備がようやく整ったと言えるであろう。

終わりに：オーディオ・ビジュアルから音画へ

本論文の冒頭で、筆者はオーディオ・ビジュアルという視点の倒錯性に言及した。それはメディアによって分節化された感覚を自然なものとして捉えてしまい、メディアによって感覚が未分節状態に回帰するベクトルを見落すものである。本論文がこれまで論じてきた音画はオーディオ・ビジュアルと違う、後者のベクトルも含めたより広い視点である。そこでは、技術によって回復された人間の感覚未分化状態＝原始性という両義的な態度が重要視されている。この感覚の原始性を重視するもっとも重要な論者として今村太平を論じ、彼がそのような主張に至るまでの道を「音画」という言葉の歴史のもとで明らかにした。戦時下の映像評論界ではエイゼンシュテインから

影響を受け、歌舞伎、絵巻などの伝統芸術をモンタージュ的に解釈する論法が流行し、その延長線上で音画と伝統芸術の関係が論じられていた。そして、その文脈の中で今村太平が登場し、雑音と音楽を区分不可能なものとして捉える独特なアニメーション理論を展開し、音画の最先端にアニメーションを位置させた。今村の議論は、映画やアニメーションの表現論であると同時に、視聴環境と人間の感覚をめぐるメディア論でもある。また、プロパガンダという政治的な側面も持つ、極めて複雑なものである。音画とそれが使われる文脈が明らかになった今、その新しい視点で映画・アニメーション研究を展開するための入り口がようやく整備されたと言える。これが本論文の結論である。

注

- 1 映画における「近代の超克」の側面を検証した研究として、例えば花田史彦（2018）があり、これとは別に本論文で最終的に目指すのは、言わば、アニメーションにおける「近代の超克」の側面の検証である。
- 2 以下では、旧体字の「音畫」と新体字の「音画」の表記に関して、筆者によるものは全部「音画」、引用されたものは全部原文のままにする。
- 3 以下本稿で参照する文献は、国立国会図書館の検索データベース（NDL-Search）で調査した、「音画」という言葉を含む雑誌・書籍などの資料である。新聞については現時点では未調査である。
- 4 今村は『漫画映画論』で「音画」を直接使っていないが、後述するように「音画」のテーマが一貫している。
- 5 今村（1991a：54）は「ストラヴィンスキーの音楽がこのような機械音楽と歴史的に並行している」と述べている。

参考文献

- 今村太平、2005、『漫画映画論』ジブリ Library。
- 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。
- 岩本憲児、2018、「トーキー論解説」アロン・ジェローほか監修『日本戦前映画論集——映画理論の再発見』ゆまに書房、284-286頁。
- セルゲイ・M・エイゼンシュテインほか著、飯島正訳、1928、「エイゼンシュテイン、ブドフキン、アレクサンドロフによる『発声映画に関する宣言』」『新潮』12月号、65-66頁。
- セルゲイ・M・エイゼンシュテイン著、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第6巻』キネマ旬報社。
- 越智朝芳、2015、「ミシェル・シオンによる映画の音声／声をめぐる概念の再考」『Core Ethics』Vol. 11、13-21頁。
- 尾鼻崇、2016、『映画音楽からゲームオーディオへ——映像音響研究の地平』晃洋晃房。
- 王琮海、2021、「戦時下アニメーションの音畫配合手法」『Core Ethics』Vol. 17、37-50頁。
- 大塚英志、2013、『ミッキーの書式——戦後まんがの戦時下起源』角川学芸出版。
- 大塚英志、2018、『手塚治虫と戦時下メディア理論』星海社新書。
- 萱間隆、2017、「トーキー黎明期におけるアフレコ」『アニメーション研究』Vol.18 No.2、39-49頁。
- 佐藤忠男、1977、『日本映画理論史』評論社。
- 佐野明子、2006、「1928 - 45 年におけるアニメーションの言説調査および分析」『財団法人徳間記念アニメーション文化財団年報 2005-2006 別冊』、10-101頁。
- 滋野辰彦、1931a、「歌舞伎と音畫芸術」『キネマ旬報』411号、103頁。
- 滋野辰彦、1931b、「音畫芸術の新しき出發點」『キネマ旬報』422号、87-88頁。
- 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。
- 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。
- 中根宏、1931、「『嘆きの天使』の音畫的價値」『キネマ旬報』401号、67-68頁。
- 中根宏、1932、「『人生案内』 = 『音畫案内』」『キネマ旬報』432号、39-41頁。
- 花田史彦、2018、「映画による『近代の超克』とその帰趨——映画評論家・津村秀夫の戦後」『京都大学大学院教育学研究科紀要』64号、1-13頁。
- 袋一平、1929、「ソヴェート音畫小觀」『キネマ旬報』343号、52-53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。
- 馬上義太郎訳編、1933、『音畫芸術の方法論』往来社。

ミシェル・シオン著、伊藤制子・二本木かおり訳、2002、『映画の音楽』みすず書房。

長門洋平、2014、『映画音響論——溝口健二映画を聴く』みすず書房。

付録図表：「音畫」が出現する文献一覧

年	月	タイトル	書誌名	作者
1929	9	ソヴェート音畫小觀	キネマ旬報 343	袋一平
1929	10	ソヴェート音畫小觀 (二)	キネマ旬報 344	袋一平
1929	10	ソヴェート音畫小觀 (三)	キネマ旬報 346	袋一平
1929	11	ソヴェート音畫小觀 (終)	キネマ旬報 348	袋一平
1929	12	ソヴェート音畫小觀 (補遺)	キネマ旬報 350	袋一平
1930	7	ソヴェート音畫	現代映画芸術論	袋一平
1931	5	「嘆きの天使」の音畫的價值	キネマ旬報 401	中根宏
1931	6	音畫主題歌のレコード	キネマ旬報 402	中根宏
1931	6	音畫化された「復活」	キネマ旬報 403	中根宏
1931	9	歌舞伎と音畫藝術	キネマ旬報 411	滋野辰彦
1931	9	音畫の喜劇的方面	キネマ旬報 411	双葉十三郎
1931	11	音畫喜劇の史的展開	映画往來 7 (80)	双葉十三郎
1932	10	最初のソヴェート上藝音畫など	トオキイ音楽論	中根宏
1932	1	音畫藝術の新しき出發點	キネマ旬報 422	滋野辰彦
1932	2	讀者寄書欄 音畫に於ける藝術的經驗	キネマ旬報 426	久保田晃吉
1932	3	讀者寄書欄 音畫に於ける演劇的構成	キネマ旬報 429	石川富雄
1932	4	「人生案内」音畫案内	キネマ旬報 432	中根宏
1932	6	讀者寄書欄 對照モンタージュの原理と音畫	キネマ旬報 437	高季彦
1932	6	新時代の双翼・音畫と舞踊	三越 22 (6)	不明
1932	9	日本トーキー前進のために 時代劇音畫の進むべき道	キネマ旬報 446	黒木川喬
1933	9	音畫のタイプなど	音畫藝術の方法論	馬上義太郎
1933	-	モスクワの映畫館「ウダルニク」とソヴェート音畫	ソヴェート演劇の印象	園池公功
1933	1	新年特別寄稿 音畫雜感	キネマ旬報 457	兼常清佐
1933	3	映畫と漫畫 河向ふの青春	婦女界 47 (3)	音畫藝術研究所
1933	10	米國の音畫製作狀況	キネマ週報 175	田村幸彦
1934	1	山田耕作氏の音畫論	キネマ週報 183	筈見恒夫
1934	3	滿鐵の音畫に寄せる	新天地 14 (3)	高尾憲太郎
1934	6	Kipling の二名作音畫化	英語青年 913	雜色散史
1934	9	山・唄・音畫	山 1 (9)	瀬名貞利
1935	10	音畫藝術時代	ソヴェート・ロシヤ映画芸術史	馬上義太郎
1935	6	-	お琴と佐助：音畫脚本集	島津保次郎
1935	1	資本主義音畫の新傾向に	キネマ旬報 527	今村太平
1935	4	音畫鑑賞 (「死の休息日」)	英語研究 28 (1)	不明
1935	5	音畫鑑賞 The Thin Man (影なき男)	英語研究 28 (2)	不明
1935	6	音畫鑑賞 猶太人ジュス	英語研究 28 (3)	不明
1935	7	讀者寄書欄 音畫藝術の三つの新領域	キネマ旬報 545	今村太平
1935	7	音畫鑑賞 泉	英語研究 28 (4)	不明
1935	8	夕暮の唄 (Evensong) 音畫鑑賞	英語研究 28 (5)	不明
1935	9	西班牙狂想曲 (The Devil is a Woman): 音畫鑑賞	英語研究 28 (6)	不明
1935	11	音畫藝術的遺産の研究序説	映画集団 (3)	鏑木鷹彦
1935	11	男の敵 The Informer - 音畫鑑賞	英語研究 28 (8)	不明

1935	12	暗殺者の家 (音畫鑑賞)	英語研究 28 (9)	不明
1936	2	女は求む (音畫鑑賞)	英語研究 28 (11)	不明
1936	3	支那ランプの石油 (音畫鑑賞)	英語研究 28 (12)	不明
1936	4	音畫藝術的遺産の研究序説 (二)	映画集団 2 (5)	鏑木鷹彦
1936	5	音畫鑑賞 米國の機密室	英語研究 29 (2)	不明
1936	7	音畫美學の序章	キネマ旬報 581	今村太平
1936	7	音畫美學の序章 (二)	キネマ旬報 582	今村太平
1936	7	音畫鑑賞 本人出現 !In Person	英語研究 29 (4)	不明
1936	10	歌劇と音畫	文芸春秋	神田絃之助
1936	10	音畫と音響表現に就て	映画集団 2 (7)	岩淵正嘉
1937	5	樂壇・レコード・音畫	中央公論 594	野村光一
1938	5	音畫詩の問題	映画芸術の形式	今村太平
1938	1	音畫對位法とデイスーションに就て	映画集団 4 (12)	岩淵正嘉
1938	6	シヤリアピン追悼 音畫「ドンキホーテ」の思ひ出	映画と音楽 2 (4)	紀伊皎介
1941	9	日本音畫配給所	銀幕劇場：随想	小杉勇
1941	-	無題 (音畫シナリオ)	小型映画	武井守成
1942	1	劇音畫形成の小法則	映画の表現	沢村勉
1943	2	一九三三年世界音畫界の記録 など	映画と音楽	掛下慶吉

A Genealogy of Wartime Audiovisual Theory: The History of “Onga” Theory in Animation

WANG Qionghai

Abstract:

In previous research on the relationship between sound and image in both film and animation, the parallax view that the term audio-visual takes on has been criticized, and its overemphasized technological sense has been also reconsidered. However, little is known about the historical fact that similar criticisms were raised in wartime. The purpose of this paper is to clarify the historical context in which the term *onga* (音画; sound picture) was employed in the research field of both film and animation in wartime. For the examination, I analyze the development of the term and its usage in reference to primary sources such as film magazines during the time. As a result, tremendous influences that *onga* received from Soviet montage theory were demonstrated. The term *onga* meant an art form of talky film expressed as a sound montage, not merely as technical component of sound and image. Furthermore, the art form of *onga* was considered a derivation from primitive musicals that were performed with undeveloped technologies. In conclusion, the term *onga* is expected to have a more significance in researching the sound-image relations.

Keywords: audio-visual, Onga, Taihei Imamura, Animation theory

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——

王 琼 海

要旨:

映画やアニメーションにおける映像と音声の関係性に関するこれまで研究では、オーディオ・ビジュアルという術語の倒錯性が指摘され、この技術寄りの視点が再検討されつつある。しかし、同じ検討が戦時下で既になされたことは十分に明らかにされていない。

本論文は、戦時下に映画やアニメーションに関して「音画」という用語が使われた歴史的な文脈を明らかにすることを目的とする。そのために、当時の映画雑誌などの一次資料を用い、その言葉の成り立ちや運用方法を分析した。

その結果、「音画」が主にソビエトの映像理論から影響を受け、映像と音声の関係を単に技術的にではなく、音声のモニター表現として捉えたトーキーを指す用語であったこと、その表現の評価基準が技術的に遅れている原始芸術に求められていたことが明らかになった。

結論として本稿は、映像と音声の関係性の研究において「音画」という言葉を導入する必要性を主張する。

