

声の消長

騙られた女の物語

諸岡知徳

キーワード…「不如帰」女優 映画 水谷八重子

1. 声の力

「ああつらい！ つらい！ もうーもう婦人なんぞにー生まれはしませんよ。ーあああー」（「不如帰」下・九の二）

徳富蘆花「不如帰」は、『国民新聞』に一八九八（明治三一）年一月から翌年の五月まで掲載された小説である。海軍将校・川島武男とその妻・浪子との結婚と離婚とを明治期の家族制度や結核罹病の視点から描いた家庭小説として位置づけられている。

「不如帰」は、日清戦争前後の世相をとりいれ、美しいものの悲劇として多くの読者に読まれた。姑による嫁いじめ、愛する夫の出征と離婚、肺病による死。読者は同情と憐れみの念をもって浪子の運命を追うことになる。切々と記される武男と浪子の往復書簡、浪子の病中の心情など、浪子と同一化しながら読者は浪子の悲劇を共有することができる。この同情ゆえに「不如帰」は浪子の悲劇であるとともに、女性読者たちの物語にもなりえたのであろう。だが、

自然主義文学の台頭以降、家庭小説は通俗的な読みものとしてくくりこまれ、女性読者は芸術を理解しえない読者として周辺に追いやられることになる。浪子への同情は、女性たちの慰藉物として物語のなかだけに限定され、現実社会への回路は閉ざされてしまう。かくして、「不如帰」は結核という意味と、家族制度の強固さを再生産するものにしかなりえなかった。

だが、そうした状況にわずかに抵抗しているのは、冒頭に挙げた浪子のせりふである。このせりふには近代社会における女性の抑圧への抵抗の念が凝縮されているといえる。大岡昇平は次のように書いている。²

日清の戦勝後、軍人の社会的地位は高く、その家庭の事情は世間注視の的であった。小説はまずモデル小説として受け取られ、蘇峰もそのように考えていたのだが、実作品は強い感情的アピールを持っていたのであった。「もう二度と女なんかには生

の声を歴史化してみよう。

2 舞台の上の「不如帰」

「不如帰」のヒロイン浪子の口に移される。妻に離婚を要求する権利なく、夫は重大なる理由なく三下り半を投げつければ事がすんだ古い離婚制度に対する反抗であった。

浪子のせりふは、小説「不如帰」を実際に読んだことのない人々にもひろく知られているものであろう。それは、新聞や単行本などの活字メディアの影響によるものに加えて、演劇や映画など、他のジャンルへの「翻訳」によって初めて可能になったものである。

小説発表後、すぐに「不如帰」は劇化されたようだ。舞台化の初期、一九〇〇年代前半に、自由に演出や場面設定による多様な「不如帰」劇が演じられていたことは、越智治雄の研究によって明らかだ。「不如帰」劇の形がはつきりとまとまってくるのは、一九〇八（明治四二）年に柳川春葉によって「脚本不如帰」が執筆されたのがきっかけだったと考えられる。ここで「不如帰」劇の定型が作られたのであろう。

音声を伴う演劇や映画は、活字メディアとは違い、体感するメディアだといえる。音声は物理的に身体から送り出され、身体によって受け止められる。そこにはたしかに身体が存在するのだ。活字メディアが距離を作り出すのに対して、身体を体感する演劇や映画は送り手と受け手との距離を曖昧にする。身体は共有され、それが両者の同一化をより一層強く促すことになる。ただ、浪子の悲劇が演じられることで異なった意味へと変容することもあるだろう。冒頭のせりふも、音声化されることで、異なった意味をもつこともありうる。メディアの変奏によって、「不如帰」での女性の抑圧という問題がどのように変遷するのだろうか。その問いに答えるためにも、浪子

ありがたう、ああ辛い、もう、もう私女なんかには生れはしませんよ。（「脚本不如帰」七幕目）

一九〇八（明治四二）年、柳川春葉は「脚本不如帰」を執筆する。小説のストーリーがほぼ忠実に八幕にまとめられ、浪子のせりふもわずかに形を変えながら残されている。このせりふが「不如帰」の悲劇を人口に膾炙させる原動力になったといえよう。ただ、小説と脚本とは違いがあるのもまた当然だ。小説が心理の描写、時間や場所の設定を自由に行えるのに対して、脚本には舞台という物理的な制約がある。ジャンルの翻訳は、この差異と同一性を含んで行われる。翻訳による「不如帰」の改変について、権丁熙は、武男の免罪についての変化、夫婦愛の変化、結末場面での変化、を挙げている。

武男は浪子離縁の重大局面でつねに不在であるために浪子に対する責任を免罪されている。免罪を幫助するのは、結核への恐怖や家族という制度の力であり、それらは小説、脚本双方に共通している。だが、小説執筆時の一八九八年前後と脚本執筆時の一九〇八年前後の一〇年間で、家や結核に対する意識は変化していた。川島家は、明治維新後、天皇との直接的な結びつきによって華族になった特別な家というのが小説での設定だが、脚本ではその特別さが消されている。また、一九〇〇年代には結核医療の進歩にもかかわらず、結核は上流階級から下層階級へ拡がり、その脅威としてのイメージは

一般化していた。こうしたコンテキストの変化が、離婚を主張する母親に対する武男の反論を封じ、やむなく離婚に同意する、という脚本での武男免罪の説得力を増すことになったのだといえる。これは、すでに一〇年を経過した作品のアクチュアリティを脚本執筆時のコンテキストにあわせて行つた変化である。送り手と受け手と同じ空間を共有する演劇において、アクチュアリティは重要な要素だ。内容の変化と同時に、演出にも変化がもたらされる。夫婦愛の変化も演出に左右されている。

永遠に妻でありたいと願う浪子の希望が脚本では大幅に削除される。結婚指輪が結婚を約束する意味から、武男の浪子に対する細やかな優しさを演出するための単なる小道具になっている点などに夫婦愛の描き方の変化が表されている。ここにあるのは、上流階級の西洋風で理想的な夫婦の生活から、一般的な日常生活のしぐさや風俗への変化である。モダンな、西洋的なしぐさが脚本では日本風のしぐさに変更される。この理由を権は、「身体の動きを単純化し、一部の動きを誇張し強調する、新派独特の様式美に基づいた節制された身体表現の意識」に求めている。この権の分析は妥当だといえる。演劇のコードが新たな意味の編成に影響を及ぼすのである。

演劇のコードは、結末での青山墓地への墓参りの場面にも変化をもたらした。浪子の墓前で武男は在りし日の浪子を述懐するのが小説での結末場面である。脚本では武男の回想を観客に理解させるために、浪子の遺書を朗読させる、という演出が採られている。演劇化に際して、こうした演出上の変更はしかたのないことなのかもしれない。

小説の読者は浪子の声を想像しながら読み進めていたはずだ。浪

子が死にゆく直前までつづっていた武男への愛のことは、浪子自身心の叫びでもあり、浪子という女性の存在を証明する重要な物証でもあった。しかし、脚本では浪子の声は武男の声に取ってかわられてしまう。これは単に演出上の違いといつてすまされる問題ではない。脚本での遺書の代読という演出は、いわば浪子の存在の物証性を失効させることになる。浪子の遺書を代読する行為は、浪子のことを武男のことはへ翻訳することであり、悲劇の在処は浪子から武男へと委譲されてしまう。観客が涙するのは、臨終を眼前にひかえた浪子の苦痛というよりも、浪子を失った武男が悲嘆にくれる姿に対してだろう。間接話法的に引用される浪子の声は、その声の独立性を奪われ、武男の悲劇へすり替えられるわけである。ここで浪子の声が横領されたのだといえよう。

さらに、もう一点、女性の声の横領を決定づける事態が当時の演劇にはあった。それは、新派という演劇スタイルの問題である。新派劇では女性の役を女形がつとめた。男性の俳優が舞台で女性を演じる女形を、受け手である観客も女性として見るのが、演劇上の約束である。近代以降、歌舞伎の伝統を継承しつつ、その改革を目指した新派劇は歌舞伎から女形というドラマツルギーを継承したのである。脚本「不如帰」上演の際、浪子を演じたのは喜多村緑郎という女形だった。喜多村による浪子は好評をもつて迎えられたよう⁷だ。後に、真山青果は次のように記している。

不如帰を演劇化して舞台にのぼせ、今日の声誉を博し得たる第一の理由は、演技者喜多村緑郎君の卓越せる技芸効果に帰すべきものであつて、その点は原著者も『喜多村君以上の浪子は将来も容易に見られないだらう』と、わたくし共に漏らされた

ほどで、演劇『不如帰』に対する喜多村君の功績は没すべからざるものがある。

当時の観客は、女形という制度によって舞台上の浪子の言動を「自然」なものとみなしていたようだ。演劇には誰かが別の誰かを演じるという前提があるため、その制度に従わざるをえない。演劇とは、再表象の形式であり、作られた「自然」であるからだ。それゆえ、女性の俳優が女性の役を演じたとしても、それは「自然」な結びつきとはいえないだろう。ただ、そうした演劇の様式を考慮に入れたとしても、女性の声と身体の再表象に実際の女性の声と身体が関与しない、という断絶がやはり確実に存在しているのである。女形という制度は、女性の声と身体との両者を断絶させ、女性の声を横領してしまうのだといえる。逆説的にいえば、そのように横領された声を自ら再領土化することで涙していた観客を、能動的な受け手と評価することもできよう。しかしながら、女形に限定していえば、それはやはり女性の声を抑圧するコードであり、制度として作用していたのだといえる。そうである以上、浪子の声は、テクストの内でも外でも横領されているのである。

明治末、日本にもいわゆる女優が存在していた。古くは、川上貞奴の活躍などを挙げることができるが、川上音次郎一座には貞奴とは別に女形があり、貞奴が女性の身体と声の再表象を全面的に担っていたとはいえない。新しい形の女優の例としては、島村抱月を中心に一九〇九（明治四二）年に設立された文芸協会の松井須磨子など、また、有力な実業家・政治家によって一九一一（明治四四）年に設立された帝国劇場付属芸芸学校出身の森律子などが挙げられる。これらの演劇の流れは新劇とよばれ、歌舞伎の伝統を受け継い

だ新派劇とは違って、西欧演劇の影響をうけたものであった。『人形の家』（一九一）では松井須磨子がノラ役を演じた。以降、女優の存在は知識人たちの注目を集めることになった。女性の声を代弁する女優たちは、しかし、その一般への浸透度と影響力という点からいうと、新派劇に及ばなかったようだ。

また、受け手が新劇の進歩的な面を十分に受容できたかも不明だ。たとえば、『人形の家』の公演を観た島田青峰は、「余の隣りにゐた婦人などは大詰の所で泣いてゐたが、これは恐らく「男は名誉を犠牲には供しない」「それを何百万人といふ女は犠牲に供してゐる」といふ所に泣くのでは無くて、ノラが夫や子と別れなければならぬといふ極めて普通の夫婦親子の愛別離苦に同情し身につまされて泣いてゐたのであらうと思ふ」と記す。この場合、進歩的な婦人解放を代弁する女性の声が一般の受け手には十分に届いていなかったのだといえる。

元来、新劇は西欧の近代演劇の影響をうけていただけに、知識人向けであったものの、一般向けだったとはいえない。婦人運動も先鋭的な女性知識人などの間で論じられていたものの、一般の人々に浸透するだけのひろがりを獲得してはいなかった。また、新劇を主導していた文芸協会も、坪内逍遙の国劇刷新の路線と、島村抱月の近代劇研究路線とに分裂していくように、けっして一枚岩ではなかった。¹⁰一九一〇年代の新劇は、受け手側だけではなく、送り手側でも統一された運動体としてあったわけではなかったのである。明治末から大正前期の女優は、女形の特殊性を照射する一面を持ちつつ、女形という制度を打ち崩すまでにはいたらなかったのだといえる。女性の身体と声の問題の深まりは、映画というメディアの登

場を待たねばならない。

3. 交錯する声

浪子の声と身体が女性によって同時に再表象されたテクストは、一九三二（昭和七）年公開のトーキー映画『浪子』である。浪子を演じるのは、当時拔群の人氣を誇った女優・水谷八重子。受け手の眼前に身体と声とを兼備した浪子が登場したのは、このときが初めてだった。¹¹ 映画というメディアと、身体と声の再表象とを重ねて考えると、二つのポイントが指摘できる。一つは女優の登場、もう一つはトーキーの導入である。

一八九六（明治二九）年、エディソンのキネトスコープが、その翌年にはリユミエール兄弟のシネマトグラフが輸入される。一人ずつ映像を覗くキネトスコープではなく、フィルムに撮影された映像をスクリーン上に投射し、それを多人数の観客が見るシネマトグラフの観覧方式が日本一般にひろまった。やがて映画は、見せ物や芝居と同様に、一般庶民の娯楽として受け入れられていくことになる。

映画輸入直後は、実写ものや日露戦争などの記録が多い。一九〇〇年代後半になって、現代ものの映画が撮られるようになる。初期の現代ものの映画は、新派の舞台劇をそのまま撮影し、上演するというもので、当時、舞台化された家庭小説がその供給源となっていたようだ。「不如帰」も、一九〇九（明治四二）年頃からくり返し映画化された。新派の「独参湯」、特効薬といわれた「不如帰」は、映画でも集客力を期待されていたのであろう。

映画は依然として演劇の延長上に考えられていた。そうした考え

方は、この時期の連鎖劇という演劇と映画の合作劇にも如実に現れている。演劇の途中で、舞台と同じ俳優たちが登場する映画が上映され、あたかも連続した一連の芝居であるようになされるものを連鎖劇と呼ぶ。女形の出演も演劇との関係上、一般的だった。ただし、映画に登場する女形は、演劇の場合と違って、外国映画の輸入や撮影技術の向上によって相対化されることになる。初期の現代劇の映画がロングショットを多用して、舞台の再現として機能していたのに対して、一九一〇年代後半には、さまざまなカメラワークや編集技法など、映画がようやく独自のドラマツルギー、映画の文法を構築しはじめる。それに伴い、身体の問題が浮上してくる。一九一六（大正五）年には次のような批判が出された。¹²

井上一派などには女優もいるが、日本でもっとも卓越している日活東京派が女形を使っているのは時代錯誤である。一体、舞台の上でこそ、色彩やエロキューションなどで、男であることをかくすこともできるだろうが、ラインのみによって表わされる映画では、男が女になることは全く許されない、不可能なことである。（中略）うまい表情をする女形よりも、表情も何もない女優の方がより映画的事であることはいうまでもない。

「うまい表情をする」は女性を演じることから、「表情も何もない」は女性であることへとという移行は、映画独自のドラマツルギーの構築と関連する問題であったのだ。

時あたかも、帰山教正らによる純映画劇運動や谷崎潤一郎の映画制作への参加などが始まる。¹³ これらは、演劇様式に対する映画の文法の優越を宣言するものだった。新劇女優の映画出演、松竹の俳優養成所での女優育成、英百合子、栗島すみ子、葉山三千子など映画

女優たちの登場。やがて帰山らの斬新な映画運動は興行的な失敗と、関東大震災とによって衰退するが、その後、松竹、日活という二大映画会社が女優を採用しはじめると、映画のなかの女形は徐々に姿を消していく。女優の存在が映画のなかで身体を獲得しはじめたのである。女性の身体が女性の役を演じることが一般化するの、一九二〇年代以降といえよう。

ただ、映画における声と身体の関係にはもう一点問題がある。一九二〇年代の映画は無声映画であったからだ。無声映画時代には、弁士が映像の横で状況説明やセリフを語り、楽士たちが伴奏を行う、というスタイルが各々の映画館で採られていた。映画は視覚のみで成立するのでなく、ことばによる補助がなければ享受しにくいものであった。ゆえに、映画の声の部分のすべてを管轄する弁士は、単なる状況の説明者、せりふの代読者というだけでなく、テキストの送り手として中心的な存在となったのである。弁士の優劣によって興行収入に差がでるため、大きな映画館の映画興行主たちは人気のある弁士を専属にして、集客につとめた。弁士の存在は映画と切り離せなくなっていたのであり、弁士全盛期、一流の弁士たちは俳優以上の人気を誇っていた。いわば、無声映画は、フィルム外部の声をたえず必要とする、ライブパフォーマンスとしてしか成立しえなかったのである。

そうしたライブパフォーマンス性は、近世の人形浄瑠璃などとも通じ、弁士という存在の定着に貢献したといえるだろう。それは弁士が女形と似た意味で制度であることを示している。映像のなかで演じられている登場人物たちの身体と、映像のそとで演じている弁士の声とのずれは、その制度によって隠蔽されてしまう。それは映

像のなかの身体が異なった身体をもつ声によって横領されることを意味する。弁士はすべての俳優の声を横領するわけだが、特に女性は女形の呪縛を離れたにもかかわらず、弁士によって声を横領され、声の抑圧がくり返されたのだといえる。¹⁵

弁士の優位性は、トーキーの出現により一変する。日本初の本格的なトーキーと位置づけられる『マダムと女房』（一九三二）以降、トーキー化は進み、一九三〇年代後半にはほぼすべての映画がトーキーとなった。トーキー設備を備えた映画館は、一九三一年には九二館だったが、一九三六年には九〇〇館あまりに増えた。¹⁶ トーキーの出現は、弁士たちの存在意義を喪失させた。映画館という場の限定性と、ライブパフォーマンスとしての一回性は解消され、映画の声と映像が一つのテキストとして収斂されることになる。¹⁷ トーキー映画は同一のテキストを反復させることを可能にした。俳優はいつでもどこでも同じせりふを話し、同一の音楽、同一の効果音が映画を彩った。そうした反復可能性は、トーキー映画を唯一無比のテキストとして成立させたのである。ただし、声を獲得した映画は、その声によって大きく変わらざるをえない。

トーキーは弁士だけでなく、俳優のありかたをも変化させた。せりふが下手、発音が標準的でないなど、声をうまく操れない役者は、映画界から消えていくことになった。¹⁸ こうした映画界の構造の変化が、声を使うことに慣れた音楽家や舞台俳優、喜劇俳優たちの映画出演を促したのだといえよう。トーキー黎明期には、藤原義江らの音楽家の映画出演があった。後には、エノケン、こと榎本健一出演の音楽映画が量産されることにもなる。トーキーは映画をさまざまに声が交錯する場へと変貌させたのである。

『浪子』にもさまざまな声が登場する。それはたとえば、「小さい役では津津美雅子の女中、大辻司郎、松井翠声、古川緑波の諸君が目立ってゐる」という評に特徴づけられている。¹⁹ 水兵を演じた大辻と松井は弁士上がりの、パーティーで紳士役を演じた古川緑波は声帯模写で売り出し中の芸人だった。²⁰ この一年後、緑波たちは「笑いの王国」という劇団を組織し、エノケン一座と東京の人々の人気を二分することになる。喜劇人たちによる会話の導入、それが『浪子』の重要なポイントだったといえる。たとえば、大辻と松井の扮する水兵AとBとの会話。

A おい、今夜あたり本当の戦争が始まりそうだな。

B 変なこというな、おい。もう始まっているじゃねえか。

A 馬鹿、こんな穏やかなの、戦争じゃないよ。これは戦争のごときものだよ、実際。

B 変なこというなよ、何が実際だよ。

A 変じゃねえじゃねえか。本当のこと、実際っていうのは実際の話じゃねえか。

B まだいってやがる。やな野郎だねえ。

A みんなに聞いてみろよ。実際のこと、本当っていうんだよ。馬鹿だなあ、お前は。

水兵の喜劇的な会話は、ほかにも武男の誕生日のパーティーや負傷した武男を見舞う場面にもある。戦争や傷痍軍人などを揶揄するような内容の会話は、軍の忌諱にも触れかねなかったはずだ。映画統制委員会設立（一九三四年四月）以後には、おそらく検閲の対象となっただろう。こうした声の無秩序な状態は、いわばトーキー初期の技術と映画国策との混乱期においてのみ可能な、声のユートピ

アだったのである。

4. 浪子の声

「物珍しいトーキーで日本全国に興味を持たせる上で、徳富芦花の『不如帰』を現代風に扱った『浪子』ということにきまつた」と森岩雄は記す。²¹ 作品の成功のため、当時の人気女優、水谷八重子の出演は必須だった。

新劇、新派双方の舞台で豊富な経験をもつ水谷八重子は、新派と合同した後の一九二八（昭和三）年以降、くり返し『不如帰』の浪子を演じている。八重子はかつての名女形、喜多村緑郎から演技指導を受けている。八重子は喜多村ら女形の演技を称えつつも、やはり女形による演技に疑問をもったようだ。女形という制度から浪子を解放しようとする考えが八重子にはあったと思われる。

加えて、八重子は黎明期のトーキー映画への出演経験もあった。

『浪子』以前、ミナ・トーキーの『大尉の娘』（一九二九）、土橋式トーキーの『上陸第一步』（一九三二）などに主演している。水谷八重子は、舞台での演技をオーバースラップさせ、トーキーという新技術に臆することなく、声の力を十全に發揮して臨場感をもって浪子を演じえた、ほとんど唯一の女優だったといえる。トーキー化初の『浪子』によって、観客は初めて女性が演じる浪子の身体を映像を通して確認し、同時にその声を聞くことができた。自らの声で語る浪子。女形でも、弁士でもない声。舞台のように限られた観客、限られた場所で見聞きすることができない身体や肉声でなく、反復可能な、唯一絶対の浪子の声が、このとき初めて獲得されたの

である。

ただ、トーキー技術は声だけを前景化したわけではなかった。音響などといった音にも、大きな変革をもたらした。木内嗣夫はいう。²²

音楽が更に進展して、象徴的の意味を有する様になったときは、それは気分の描写、雰囲気としての効果以上の存在となつて来る。単に、悲しみ、喜び、驚愕等の助長として使用される以上の効果即ち、効果の上に於ける非同時性的の使用によって、高度のものになされる。

「非同時性」という語は、エイゼンシュタインらの「トーキーに関する宣言」(一九二八)によっている。その影響を受けて制作された衣笠貞之助の『忠臣蔵』(一九三二)では、半鐘の音が浪士と観客の「緊張と切迫と不安と焦慮」を音響的に表現するものとなっている。²³音を使って登場人物の心理を表現するという表現方法は、一九三〇年代初めには斬新なものだった。単純な自然音や不自然な伴奏音楽ではなく、複雑な表現技法がトーキー映画に要求されたのである。『浪子』の場合、そうした心理の描写は「叱られて」という楽曲に託されている。²⁴

トーキー初期の映画には楽曲が使用されることが度々あった。たとえば、『マダムと女房』にも女房役の田中絹代が「花嫁人形」を口ずさむ場面が登場する。「花嫁人形」は、落谷虹児作詞、杉山長谷夫作曲の童謡で、一九二三(大正一二)年に発表されてから、ひろく人口に膾炙した楽曲だった。『マダムと女房』のなかでは隣家から聞こえてくるジャズに対して、寂しく女房が口ずさむ。「きんらんどんすの 帯しめながら 花嫁御寮は なぜ泣くのだろ」という歌詞に、女房の淋しさ、切なさを象徴させているのである。こう

した音響効果の応用は、トーキーへの移行期において、比較的容易に登場人物の心理描写を可能にしたようだ。

『浪子』に登場する「叱られて」は、清水かつら作詞、広田龍太郎作曲、一九二〇(大正九)年の発表以来、数度にわたってレコード化された楽曲だった。²⁵「叱られて」は『浪子』のなかで二度使用される。一度目は、武男の誕生パーティーの席上で少女が歌うもの、二度目は浪子の臨終の場面のバックに流されるものである。浪子の肺病発覚と臨終という、二つの重大な場面に、この童謡が使用されている点について、何らかの意図を認めざるをえないだろう。特に、臨終の床にある浪子の映像の背後に流される「叱られて」は、トーキーでの心理描写、心のなかに底流する無意識を音声化するという、象徴的な表現方法であると考えられる。「叱られて」は浪子の無意識の声を意味するのである。この童謡は遠く働きに出された二人の幼い子どもを歌ったものだが、『浪子』ではおそらく浪子が叱られる子どもになぞらえられている。それは、「叱られて」の前後に響く武男の声に明らかだ。武男は「お前が僕を愛しているなら病気になるてはいけない／お前が病気に負けるのは僕を愛していない証拠だと思っているよ」という。これは、小説での「ぜひなおるという精神がありさえすりアきつとなおる。なおらんとするのは浪さんが僕を愛せんからだ。愛するならきつとなおるはずだ」(中編四の四)というせりふに基づくものだ。だが、小説のせりふが浪子と武男の対話のなかにあるのに対し、『浪子』ではひとり病床にある浪子の心のなかに武男の声が響き渡るだけなのである。愛が足りないゆえに病気が治らない、という浪子の自責の念が「叱られて」に象徴されているのだといえよう。

映画では、この後、浪子の死の知らせが戦場の武男たちに届き、武男と浪子の父・片岡中将の別れで幕を閉じる。小説や脚本に見られた墓前で武男が浪子の遺書を読む場面はカットされてしまう。浪子の声は、病床での「大丈夫、きつと治りますわ。だって浪子は強いんですもの。大丈夫、きつと元氣になりますわ」と自分を鼓舞するものとして、わずかに響くだけだ。²⁶「ままならぬ世に候えば何も不運と存じたれも恨み申さずこのままに身は土と朽ち果て候とも魂は永く御側に付き添い」という、死後に続く永遠の愛を願う遺書のことばに對して、『浪子』での浪子は死の直前に至るまで自分を鼓舞し、なおも治癒を夫に誓おうとする。ここには、愛の名のもとに不治の病氣の克服を誓わされる強制的な力が作用している。小説や脚本では、実際には不可能ながら、浪子の遺書のことばを受け止めようとする武男の姿を垣間見ることもできた。こうした武男からの愛情は、しかし、映画『浪子』では見ることができなくなってしまうのである。

さらに、同じ場面で浪子の父親・片岡中将の声がオフ・ヴォイスで響いてくる。「浪子、どうした、よく帰ってきた、もう大丈夫だ。お父さんがついてるぞ」と。臨終の場面で父親をはじめとした家族が参集し、浪子と別れの挨拶をする小説、脚本に對して、映画のなかの浪子はただ一人、死を迎える。浪子の心のなかに響く父の声は、浪子の内なる声、無意識下に内面化された父親の声なのだと見える。これは、浪子が完全に父親の庇護の下、つまり家父長制の従属下にあり、それを浪子自身がすでに内面化してしまっていることを意味している。夫に愛を誓い、父親に従属する浪子の位置は、他者によってではなく、浪子自身の声によって確認され、アイデンティファイ

される。トーキーによって獲得された浪子の声は、家父長制の原理を取り入れ、自らを抑圧するものと反転していくのである。

トーキーの登場は、同時に提示される声と映像を収斂させ、統一的に読解していくこうとする考え方を定着させたといえる。テクストとしての映画は、多くの聴衆が同時に同一のものを反復して受容できるメディアになっていく。それは、同時性、同一性をもつがゆえに、同一の理解しか許容しない、唯一絶対の作品ともなる。送り手の意図が、正しいコミュニケーション回路を通って、受け手へと正しく伝達される、という直線的な装置が成立してしまっている。そこにある特定のイデオロギーが注入されるとき、映画は教化の装置として利用されるのである。映画における声の問題をいち早く論じたメアリ・アン・ドーンは、次のようにいつている。²⁷

忘れてはならないのは、精神分析は母の声が支配する前エディプスのシナリオを素描してはいるが、しかしその同じ精神分析において、声は禁止命令の道具、父権的秩序の道具にもなっているという事実である。

父と夫の声に必死に応え、健気に死んでいくフィルムの中の浪子は、小説のように女性ゆえの悲しい運命を嘆いたり、永遠の愛を願ったりすることなどしない。模範的な娘として、健気な妻として死んでいく。浪子の声、水谷八重子が身体化した声は、こうした父や夫に従順な女性としての浪子のイメージを、より明確に浮かび上がらせる。浪子は、他ならぬ自分の声によって、自らを家父長制のもとに封印するのである。浪子の声は、家父長制下の婦徳を教化するものになったのだといえよう。それは、ファッショ化の兆しを見せはじめた時代の声とも重なる。²⁸

5. 物語の声／声の物語

一九三二（昭和六）年九月に勃発した満州事変をはじめとして、一九三三年一月の上海事変、同年三月の満州国建国など、日本の大陸侵略が進行していた。『浪子』の設定も、そうした軍国化の世相を取り入れている。武男の上海事変への出征、千々岩の設定の変更などは、その代表例だ。作中の戦闘の場面や飛行機の映像是、おそらくニュース映画などから引用されたものと思われる。もともとあった戦争というコンテクストが、こうした時局映画の側面を補強したのだといえよう。

なかでも、千々岩の設定の変更は大きい。小説での千々岩は、汚職のため左遷される瀆職軍人であり、なおかつ、奸計を用いて浪子と武男の母親との関係を悪化させる卑劣な男でもあった。だが、『浪子』では勇敢な航空隊員で、ついには戦死するという設定に変更されている。上海事変では日本軍と中国軍の間に空中戦があり、航空隊員が戦死している。地上での戦闘が集団戦であるのに対し、空中戦は個人の闘いである側面が強い。その死は英雄化される。千々岩の戦死は、地上戦での多数のなかの戦死者としてではなく、華々しく戦死を遂げるひとりの英雄として、千々岩のイメージを変化させたといえる。こうした千々岩の設定の変更が時局によって行われたことは明白であろう。

そうした戦争イメージの前景化とともに行われたのは、良妻賢母のイメージの顕彰である。男性ジェンダー化する兵士たちを支えるために、女性ジェンダー化される身体が必要になる。英雄と良妻賢母は表裏の関係にあるのだ。戦争と女性イメージについて論じる若

桑みどりは、次のように指摘する。²⁹

究極の目的である共同体の秩序確保のために、また父権の確保のために、女性の性は、逸脱しないように特別に統御される必要があった。それは体制と秩序の内部にかえられた女、そのメンバーを生産するばかりでなく、秩序を維持し尊敬し、父の威信を違法するメンバーの教育をも行う力強い協力者としての女の賞揚であり、それへの教化である。それは妻であり、母であり、家庭と道徳の保持者であり、献身的で無私な美しい魂である。

浪子の自責の念は、共同体の秩序を確保する良妻賢母を理想としつつも、そうなれなかった自らを責めるものである。それは、軍国化に傾斜しはじめた時代に期待された女性像を目指すものだったといえよう。

『浪子』における浪子の声は、夫や父、家に従順であれと妻たちを諭す声でもある。小説でのさまざまな声、演劇化の過程で横領された声、トーキー映画で獲得された声と、ひきかえに消された声、そして、婦徳を説く声。抑圧される声から抑圧する声へ。その歴史は今もなお響き続けている。

1 飯田祐子『彼らの物語—ジェンダーと日本近代文学』（名古屋大学出版会、一九九八）

2 「解説」『日本の文学5 樋口一葉・徳富蘆花・国木田独步』（中央公論社、一九六八）p. 57

3 「不如帰」劇の成立」『鏡花と演劇』（砂子屋書店、一九六二）

4 「脚本不如帰」の構成は、序幕 伊香保郊外の探蕨／二幕目 川島

邸座敷／三幕目 逗子海岸／四幕 片岡邸後園／五幕目其一 逗子別荘、其二 片岡家玄関／六幕目其一 山科停車場（夢）、其二 佐世保海軍病院／七幕目 片岡浪子臨終／大詰 青山墓地、となっている（『脚本不如帰』（民友社、一九〇九）を参照）。

5 『脚本不如帰』の「涙」の構造 『比較文学研究』八四号（二〇〇四）

6 権丁権は「遺書を読む武男の「声」を観客が聞くということは、浪子の苦痛の声を奪うことであり、浪子の身体の記憶を消去していくことにほかならない」と指摘する（注5と同じ）。

7 『真山青果全集 第十一巻』（大日本雄弁会講談社、一九四二）p. 215

8 光石亜由美「女形・自然主義・性欲学——『視覚』とジェンダーをめぐるの一考察」『名古屋近代文学研究』二〇号（二〇〇三）

9 青峰生「文芸協会第一回私演を観る」『ホトトギス』（一九一一・一〇）p. 63-4

10 菅井幸雄『演劇の伝統と現代』（未来社、一九六九）は、松井須磨子の人気の理由を新派劇的な大衆性に見ている。

11 『不如帰』の映画化は、一九〇九（明治四二）年頃からはじまり、一九一五（大正四）年の天活制作の『不如帰』のキャストには木下百合子という女優の名前が見える。さらに、一九二二（大正一一）年には松竹と日活が競い合うように『不如帰』を制作している。このとき、松竹では栗島すみ子、日活では春日麗子が浪子役に起用されている。

12 無署名論文（『帰山教正？』『キネマレコード』（一九一六・八）。ただ、引用は、岩崎昶『日本現代史大系 映画史』（東洋経済新報

社、一九六二）p. 21-2からの孫引き

13 帰山による『生の輝き』、『深山の乙女』（一九一八）、谷崎による『アマチュア倶楽部』（一九二〇）、小山内薫指導・村田実監督『路上の靈魂』（一九二二）などがある。

14 吉田智恵男『もう一つの映画史 活弁の時代』（時事通信社、一九七八）

15 もちろん、弁士にも少数ながら女性が存在していた。ただ、それらはやはり稀少な例であり、男性の弁士の支配的な状況と彼らによる声の横領にかわりはない。

16 「日本全国に映画館はいくつあるか」『日本映画』（一九三六・四）

17 北田暁大「誘惑する声／映画（館）の誘惑」『岩波講座 近代日本の文化史6 拡大するモダニティ』（岩波書店、二〇〇二）

18 駿河山人「トーキーと俳優の興亡史」『日本映画』（一九三六・四）には、

モノ云へずして、メシの喰えなくなった人々——つまり、セリフが下手で或ひはひどい訛の為に沈黙スター時代の人気が落ちたり、大切なファンに現滅の悲哀を感じしめて消えるともなく消えちまった俳優、又は消えないまでも存在が稀薄になって余り役のつかない連中はこの映画界に際限がなく、ほとんど無声で育った者をそのまゝ、トオキイとして踏襲してゐる現在の各社俳優陣のことだから現役スターでもセリフがほんとうに喋れる、巧いのはなかなか見当らない。

とある。

19 「新映画評」『東京朝日新聞』一九三一・五・二二／六面

20 緑波たちの出演は、おそらく脚色を担当した森岩雄の紹介によ

るものだろう。森は藤原義江の「ふるさと」（一九三〇）の企画者でもある。また、PCL、東宝といった映画会社ではミュージカル映画の制作などにも関与していた。加えて、『浪子』の監督、田中栄三、音楽担当の松山芳野里とも知人であった。森の存在が『浪子』には不可欠であった。

21 『私の藝界遍歴』（青蛙房、一九七五）p. 155

22 「トオキイ音楽論」『映画評論』一九三三・一

23 岩崎昶『日本現代史大系 映画史』（東洋経済新報社、一九六二）p. 102-3

24 『浪子』ではサン・サーンズ「白鳥の歌」も使用される。瀕死の白鳥のイメージと浪子の死が重ねられている。

25 「叱られて」の歌詞は次のとおり（与田準一編『日本童謡集』（岩波書店、一九九四）による）。

叱られて 叱られて

あの子は町まで お使いに

この子は坊やを ねんねしな

夕べさみしい 村はずれ

こんときつねが なきやせぬか

叱られて 叱られて

口には出さねど 眼になみだ

二人のお里は あの山を

越えてあなたの 花のむら

ほんに花見は 一つのこと

26 『不如帰』中編四の四に、「なおりますわ、きつとなおりますわ」

というせりふがある。ただ、小説ではこの後、「ああ、人間はなぜ死ぬのでしょう！ 生きたいわ！ 千年も万年も生きたいわ！ 死ぬなら二人で！ ねえ、二人で！」と続き、二人の愛情が強調されることになる点が、孤独な死を迎える映画との違いといえる。

27 初出は「映画における声 身体と空間の分節」『イェール・フレンチ・スタディーズ』（一九八〇）。引用は『新映画理論集成2』（フィルムアート社、一九九九）の松田英男訳出のものに拠る。

28 『浪子』や『不如帰』の映画については、家族映画という観点から小林貞弘が論じている。小林も『浪子』が「軍国の妻」、「日本婦人の亀鑑」として浪子を位置づけている。（「家族小説から家庭映画へ」一九一〇年代の新派映画について）（岩本憲児編『家族の肖像 ホームドラマとメロドラマ』森話社、二〇〇七）

29 『戦争がつくる女性像』（筑摩書房、一九九五）。引用は、ちくま文庫版（二〇〇〇）p. 59