

日本映画のトーキー移行期におけるヴォイス・オーバー  
—1930 年前後の「同時性」と「非同時性」をめぐって—  
The Voice-Over of Japanese Films during the Talkies Transition Period  
—Evaluating Synchronicity and Asynchronicity around 1930—

盧 銀美  
NO EUNMI

摘要

Around the year 1930, the word *dōjisei* [synchronicity, simultaneity] emerged as a fundamental principle that governed Japanese film's transition to the talkies. The term refers to the process of matching sound with image throughout the film. The task of maintaining *dōjisei* within the two sound-recording systems for film (sound-on-film and sound-on-disk) and the methods of sound recording (simultaneous recording, after-recording, pre-scoring, and dubbing) provided a constant problem for filmmakers. The technology of talkies took a long time to be realized. As a result, the talkie, which was introduced in 1929, did not cohere as a fully established form until 1935. Due to this unusual length, the Talkies in Transition Period (*tōkī ikōki*) which lasted from 1929 to 1935 fostered a unique film culture in Japan. Within this cultural climate, with the concept of *dōjisei* governing the norm, some voices began to propose the idea of *hidōjisei* [asynchronicity, non-simultaneity] which refers to the free use of the interplay between sound and image. One of the sites where the principles of *hidōjisei* were ironed out was the technique of voice-over. Voice-over, the most widely-used technique of *hidōjisei*, was seen during the Talkies in Transition Period as a polished technique that could exploit the limitless possibility of voice and image.

キーワード ヴォイス・オーバー 日本映画 トーキー 同時性 非同時性  
*Voice-Over Japanese Film Talkies*  
*dōjisei (Synchronicity/Simultaneity) hidōjisei (Asynchronicity/Non-Simultaneity)*

1. はじめに

現在様々なジャンルの映画で多く使用されているヴォイス・オーバーは、1930年代の日本映画におけるサイレント映画からトーキー映画への移行とともに使用され始めた。しかし、トーキーへの移行期に採用されていたヴォイス・オーバーは、現在の映画における技術の発展および語り方の使用法とまったく同じであるとはいえず、むしろトーキー移行期の歴史的文脈で形成された技術的・文化的な特徴を持つものだった。

ボードウェルとトンプソンによれば、ヴォイス・オーバーとは、映画の視覚面と関連しながら聴覚的効果をもたらす語り方の技法の一つである。ヴォイス・オーバーは、製作時の編集の際に映像に被せられる声であり、上映時には「非同期的音」(asynchronous sound)、「非同時的音」(nonsimultaneous sound)の技法として知覚される。上映時において「非同期的音」

というのは、画面上の登場人物による発話とは一致（同期）しない声であり、それに対して「非同時的音」は、声が発せられている時点と映像の時点が異なる場合の音のことである。フィクション映画では、スクリーンの中の登場人物が自分の心情を吐露したり、あるいは自分の状況を語ったりする際、内面を語る声としてヴォイス・オーバーが使われることがある。その際、画面上の登場人物の口の動きと音声が一致する「同期的音」とは異なり、双方が一致していないので「非同期的音」だといえる。また、映画の現在時点にいる登場人物が過去の出来事を語る場合、その過去のシーンに現在時点の登場人物の音が被せられるヴォイス・オーバーがよく使用される。この場合は、現在時点で語る声と過去のシーンの映像が時間的に一致していないので、「非同時的音」だといえる<sup>1</sup>。

トーキー移行期に関しては、これまでに様々な角度から研究がなされてきた。日本映画のトーキーの研究は、トーキーの登場と転換に伴う財政的な側面（映画館と音響装置設備など）や映画産業といったコンテクストの問題などが活発に論じられてきた<sup>2</sup>。特に、溝口映画の「音響」の活用法に注目しながらトーキーについて論じた長門洋平<sup>3</sup>の研究成果を契機として、映画のサウンド（登場人物の声、音楽、物の音、自然の音など）に関しても活発に研究が進んでいるといえる。しかし、技術的問題からトーキー製作の中で優先的にされていた「声」の問題や、ヴォイス・オーバーのような「声」の技法の形成をとりまくコンテクストの問題および技法が形成されていくプロセス、またそれが日本映画史とどのように関係があるのかを歴史的に考察した研究は、まだ不十分である。

そこで、本研究は、1930年代前後のトーキーへの移行期において、ヴォイス・オーバーという技法が、どのようなものとして認識されていたのかを技術的・文化的側面から検討しながら、その語り方を歴史的に考察していく。トーキー移行期の音声と映像に関して、現在蓄積されている先行研究とともに、1930年代前後のトーキーに関する当時の雑誌や書籍を精査していくと、日本のトーキー移行期には「同時性」が根本的な原則として考えられていたことがわかる。そうしたトーキー移行期の「同時性」文脈において、「非同時性」の声であるヴォイス・オーバーは、どのように認識されていたのだろうか。本論文では、移行期の映像と音の「同時性」と「非同時性」をめぐる言説を中心にヴォイス・オーバーについて論じていきたい。

トーキー移行期には、現代映画用語として規範化した「同時的音」と「同期的音」の区別が明確にされず、双方を包括する形で「同時性」が使われていた。トーキー移行期の「同時性」というのは、「シンクロナイズーション」「シンクロナイズ」を訳した用語である。当時の用語解説によれば、「同時性」とは、「Synchronization トオキイに於ては、変化して行く光学的現象（撮影される画面）とそれに付随して変化して行く音響的現象（録音されて行く音）とが、再生映写された時もびつたり一致してゐなくてはならない。この画面と音とがびつたり合つて居ることを同時性と云ふ。この問題はトオキイの根本をなすもので、トオキイが、長い間、完成を見なかつたのも実にこの同時性が技術的に獲得出来なかつたためであつた。」<sup>4</sup>と説明されていた。つまり、「同時性」は、一本の映画作品全体の音響と映像を合わせた広い意味として使われていた。

さらに「同時性」は、「シンクロナイズ」という用語を説明する際に、多く用いられている。例えば「シンクロナイズ」は、「同時性を持たせる。」<sup>5</sup>、「映画と音響とに同時性を与へること。」<sup>6</sup>という説明がされていた。また、その「シンクロナイズ」を「同期」と訳して「シンクロナイズ 同期。関係的に時を同じくすること」<sup>7</sup>と説明する用語解説もある。このように、トーキー移行期に概念化されていく段階で、「同時性」「シンクロナイズ」「同期」という用語の使い分け

が複雑で曖昧になっている場合が存在した。しかし、「Synchronize 同時性。映像と音響とに同時性を与へること。普通云はれてゐる同期とは、簡単に同一情景に関する画と音との一致である」<sup>8</sup>という説明からも分かるように「同時性」という概念は、ショットやシーンの音と視覚映像の「同期」を含む、映画全体の音響と映像を一致させることを指す用語として使われていたのである。さらに、トーキー移行期当時の文献は「同時性」を「シンクロナイズ」や「シンクロナイゼーション」と記述したが、それらは共通して、上記に述べたように映画全体の「同時性」を意味している。このような、移行期の「同時性」の意味を本論文でも採用し、使用することにする。

本論文では、1930年代前後のトーキーへの移行期に注目されていた「同時性」を中心に「非同時性」としてのヴォイス・オーバーの言説上の認識とその活用法を考察していく。そこで、第2節では、1920年代末から1930年代初頭の音声に関する言説を中心に日本のトーキーを考察する。ヴォイス・オーバーと無声映画との関連性を考察しながら、トーキーの導入に際して、音声がどのように認識されていたのかを概観していく。次の第3節では、トーキー移行期の録音原理、録音方法（同時録音、アフター・レコーディング、プレ・スコアリング、ダビング）といった技術的側面が齎したトーキーの言説的側面を論じる。技術的側面からは「同時性」の成就が絶対的に正しいあり方として捉えられていたので、「非同時性」のヴォイス・オーバーは、必ずしも注目されてこなかったといえる。その一方で、「非同時性」が提唱されるようになる。第4節では、「非同時性」としてのヴォイス・オーバーに注目する。「非同時性」というのは「非同期的音」「非同時的音」であるヴォイス・オーバーによって実現される声の技法であり、映像と合致しない音声を採用することで複雑な技巧を作り出すという活用法が期待されていた技法であったことを論じていく。以上の3つのレベルの言説を多角的に分析することで、最終的にこの論文で示すのは、トーキー移行期において、ヴォイス・オーバーは、音声と映像を無限に活用する「非同時性」の技法として、トーキー映画に「芸術性」を付与する洗練された音声であったことである。

## 2. トーキーへの移行

まず、1930年代前後の日本映画史の概観を通じて、トーキー移行期に存在していた問題やこの時期において核心になる音声と映像の認識を考えていきたい。移行期においては、画面と音を合致させる「同時性」を確保する技術問題自体が、シンクロナイズにこだわるトーキー言説の一部を形作っていた。この文脈に位置づけながら、ヴォイス・オーバーを考察していく。つまり、すでに成熟期を迎えていた無声映画に比べて「平凡な」視覚映像と物語だと非難を受けていたトーキー映画において、華麗な無声映画の画面構成を維持しつつ洗練された声の活用法としてヴォイス・オーバーの語り方が模索されていたのである。

世界最初のトーキー映画といわれるアメリカの『ジャズ・シンガー』（1927年、アラン・クロスランド監督、ワーナー・ブラザーズ社）の公開と同年に、日本でも実験的なトーキー作品『黎明』<sup>9</sup>（1927年、小山内薫監督、昭和キネマ大森）が製作された。日本映画史において、本格的にトーキーに関する議論が始まったのもこの時期のことである。日本映画界では、トーキーに向かうべきなのかということを中心に議論が行われた。そうした議論は、トーキー映画製作や作品上映に伴う音響装置設備の財政的問題、弁士や楽士などの抵抗からきた問題もさる

ことながら、最も根本的に重要な問題は無声映画に存在していたといえる。

1920年代末、無声映画は芸術的に高く評価されていた。トーキーに対して否定的な立場をとる人々は、技術的・芸術的に頂点にあった無声映画に音を加えることで、それまでに蓄積されてきた映画の美学的表現の質を落とすのではないかと恐れていた<sup>10</sup>。無声映画に比べて「発声映画」は「質的に低下してゐる」<sup>11</sup>とまで述べる当時の記述もみられるほどである。佐々木能理男は、トーキーへの移行期当初に見られた、このような否定的な立場に対して、「彼らは、其の罪がトオキイといふ新しい映画のジャンルそれ自身にあるのではなく、初期のトオキイ製作の基礎原理とされた音響と画面とのシンクロニゼーションそれ自身のなかにあることを知らなかった。」<sup>12</sup>と指摘する。この記事は、トーキー映画の製作と技術の両方の問題を含蓄する重要なことを指摘している。それは、技術的、芸術的に完成に到達していた無声映画に対して、トーキーを製作する側が技術的な完成をめざしてシンクロナイズへ執着していたことである。そうした問題は、当時注目されていた批評家・関野嘉雄による小論でも言及されている。関野は「トオキイの現在展開してゐる様式は、あるかぎりのことばと、可能なかぎりの音響とを、絶対的な同時性に於て、それに重点がおかれてゐるために著しく流動性を損はれてゐる映像に、結びつけるものである。」<sup>13</sup>と論じる。その結果、それまでの無声映画に比べて、トーキー映画は全体的に平凡な物語、視覚映像になっていたのである。

「平凡な」画面構成は、音を加えるための技術的現状からきていた。トーキー映画の同時録音をする際には、マイクロフォンを用い録音をしていたが、当時は技術的な限界でどうしてもカメラの動く音などがマイクロフォンに入ってしまうので、カメラを固定して撮影する方法を選択していた。そのため、流動的なカメラの動きと自由なカットにより表現様式を駆使してきた無声映画に比べて、トーキー映画はショット数が少なく、一つのショットが比較的長かった。さらに登場人物の会話を録音しようとカメラを固定してその登場人物を撮るため、舞台劇を想起させるような「平凡な」画面構成になってしまっていた。したがって、シンクロナイズにこだわるあまり、カメラの動きは制限され、視覚映像の流れが損なわれるという議論がトーキー映画への反対につながっていたと考えられるのだ。そして、画面と音を合致させる「技術」を完成するための、トーキー映画の技術問題自体が、シンクロナイズにこだわる「トーキー言説」の一部を成していたのである。

1930年代前後、無声映画への高い評価とトーキー映画のシンクロナイズの問題は、移行期のトーキー映画作品にも影響をおよぼしていた。トーキー初期には、いくつかのショットとショットを小唄で繋ぎ、一つのシークエンスを作る方法がしばしば用いられる無声映画「小唄映画」<sup>14</sup>の画面構成形式が多く採用されていた。そうすることで無声映画の華麗な画面構成を保持し、それによって「平凡な」画面というトーキーへの批判を乗り越えようとしていたと考えられる。またこのような画面と音の構成は、登場人物の会話ショットに比べると、シンクロナイズが容易であったともいえる。成熟していた無声映画の画面構成法をトーキー製作においても採用したことは興味深い事実である。

このような小唄映画の画面構成は、トーキーへの移行期におけるヴォイス・オーバーの採用とも深い関係がある。現在視聴可能な映画の中で、1932年5月に公開された映画『浪子』（田中栄三監督、製作：オリエンタル発声社、配給：パラマウント映画日本支社）でもヴォイス・オーバーが使用されている。この映画『浪子』の冒頭のシークエンスは、無声映画（小唄映画）で用いられる画面構成を採用している。そのシークエンスでは、クレジットタイトルが消えた後、結婚式でよく使われる伴奏（この伴奏はそのシークエンスが終わるまで続く）と共に

松の木が映し出される。その画面と結納品が二重露出され、次のショットに転換する。ここで、松の木が消え、画面に結納品のみが残ると、声の主が特定できないヴォイス・オーバーが聞こえはじめる。そのヴォイス・オーバーは、

えー。今日、めでたくご結婚式をおあげになりました、川島武男君、片岡浪子嬢ほど、お似合いの夫婦は、世の中にないと存じます。ここに、皆様と杯をあげ、心から新郎新婦のご健康を祝したいと存じます。

と述べる。声の主は特定できないが、結婚式にいと想定できる人物のヴォイス・オーバーが、結納品が映し出される画面からはじまり、次の5つのショットにわたって続き、計6つのショットにかけて被せられている。ここで重要なのは、このシークエンスが、映像技法の一つとしてヴォイス・オーバーを採用する、トーキーへの移行期の映画の特徴を端的に示しているという点である。すなわち、それは、無声映画の華麗な画面を利用しつつ、そこにヴォイス・オーバーを加えて一つのシークエンスを構成するという声の活用法を示すものであり、トーキー映画における洗練された声の活用法としてヴォイス・オーバーの語り方が模索されていたということなのである。

トーキー移行期においてヴォイス・オーバーの語り方が模索される一方で、依然として無声映画への支持は続き、そうした状況が移行期の全般的な流れや特徴を形成することになる。無声映画が長く存続すると考えた木村千疋男は、トーキーに対して「発声映画（トーキーでも何でもよい）といふのは「映画」ではないのである。あれは映画の或るヴァージョンなのだ。」<sup>15</sup>と述べている。トーキーを批判しつつ日本で無声映画は消えるはずがないということと、これからサイレントとトーキーが共存するということを示唆しているといえる。実際、日本でのトーキーへの移行期は長く、1935年前後まで続いていた。その移行期には、木村の言葉を借りると、トーキー映画以外にも多くの「映画の或るヴァージョン」<sup>16</sup>が存在していた。パート・トーキー、ミナ・トーキー、サウンド版映画、浪曲映画などである。また、佐々木がトーキー映画を「新しい映画のジャンル」<sup>17</sup>と記述したことを考えると、このような移行期に存在していたトーキー映画も当時は映画ジャンルの一つとして捉えられていたともいえる。トーキーへの移行期に製作された映画は、トーキー映画の発達史観から考えると、未熟な映画群であると思われるかもしれない。しかし、それは、技術的問題や財政的問題の克服、無声映画への愛着との葛藤、移行期の諸問題の中で生まれた映画群であると考えられる。

そうした否定的な議論があった一方で、1929年にはアメリカのトーキーが日本へ多数輸入された。特に、同年の『進軍』（マルセル・シルヴァー監督、フォックス社）の上映以降、「トーキー賛否の声が騒がしかった日本の映画評論界に、時代に沈潜したトーキー肯定の空気が形造られ、（中略）トーキー・プリゼンテーション（演出）の問題が発展」<sup>18</sup>し本格的にトーキー導入へ向かうようになる。しかし、弁士や楽士からのトーキーへの反発もより強くなっていった。アメリカでは、トーキー転換に伴い、既存の無声映画の俳優や監督の代わりに、「ニューヨークのブロードウェイの演劇界からたくさんの俳優や監督たちがハリウッドに招かれた」<sup>19</sup>ということがあった。日本では監督や俳優を新たに入れ替えることは起こらなかったが、音声の導入により、無声映画を支えていた弁士や楽士が徐々にその姿を消していくことになる。当時、映画常設館で勤務していた今東光は「一九二九年の映画界に突如として現れた「トーキー」は、

映画産業革命の端緒を成すものとして、(中略)同時に現実には映画従業員の大失業をもたらせた社会問題の注目すべきトピックとして、その他様々な意味に於いて、私に少なからず感慨をもたらせる。」<sup>20</sup>とトーキーに移行することで職場を失う弁士や楽士の苦しい事情を訴えていた。

そうした中、『仮名屋小梅』(1930年1月、蔦見丈夫監督、発声映画社)と『ふるさと』(1930年3月、溝口健二監督、日活)でトーキー映画の試みが行われた。その翌年、『マダムと女房』(1931年、五所平之助監督、松竹)が公開され、日本映画の最初のオールトーキーという称号を得る<sup>21</sup>。当時、『マダムと女房』<sup>22</sup>は「初めてトオキイらしいトオキイ、即ち映画の流動美を音に依って妨げられない所の、いはゞ映画的なトオキイを発表したのである。(中略)松竹の土橋式トオキイは、全く不振沈滞の我映画界にあつては一つの渴を慰すに足る源泉である。」<sup>23</sup>と高く評価された。このようにトーキー導入へ向かうようになりながらも、映画館設備の財政的問題や弁士の抵抗といったトーキー化に逆らう要因が存在し、サイレント映画が引き続き公開されていた。製作される作品のほとんどがトーキー化したのは1935年のことである<sup>24</sup>。

サイレント映画・トーキー映画が共存する移行期という特異な時期があった日本映画に対して、アメリカのトーキー(ハリウッド映画)では新しい要素の導入が多くみられた。世界最初のトーキー『ジャズ・シンガー』を実現させたアメリカのトーキーの導入背景を述べた上で、アメリカのトーキー映画において優先された声の活用法を検討することで、日本のトーキー移行期の声の特徴を考えていきたい。

1920年代、アメリカの映画館は、映像をみせるほかに見世物芸やボードビル芸などで観客の好奇心を満たし、劇場を維持していた。当時の日本の批評家によれば、アメリカのサイレント映画の表現技術はその時期に最大限の発達を遂げ、アメリカ映画界は技術的行き詰まりを感じはじめており、何らかの新しい変化を示さない限り映画事業は次第に衰微するのではないかと憂慮しはじめていた<sup>25</sup>。そうした技術的行き詰まりや不安の中、電話やラジオといったいわゆる音声メディアで音という経験がもたらされたことにより、トーキー映画なる新機軸が打ち出されることになる<sup>26</sup>。こうした背景から映画界は、トーキーという呼び物を採用することで、映画館の中心を、華麗な芸ではなく「映画」にしようと試みたのである<sup>27</sup>。しかしだからといって、すでに録音技術が完成していたというわけではなかった。そうした録音技術の不備、撮影機やカメラ静止等の技術的欠陥を、華やかな歌と踊りによってカバーした。実際に、当時の日本の批評家は、この時期のアメリカ映画の状況を「録音の不備はアウト・ドア映画を衰へさせ、この方面をも音楽歌舞映画に依って補はざるを得なかつた」<sup>28</sup>と回想している。アメリカ映画は、無声映画の技術的・芸術的に頂点にあった日本がトーキーの導入を恐れていたのとは異なる歩みをみせていたのだ。

1927年10月6日、ワーナー・ブラザーズ社のアラン・クロスランド監督の『ジャズ・シンガー』(The Jazz Singer)がアメリカで公開された。いわゆる世界最初のトーキー作品である。この大成功をあげた『ジャズ・シンガー』に前後して、短編を製作していたフォックス社も、ウェスタン・エレクトリック会社と結んで新発声映画の製作を計画し、パラマウント社もトーキーへ乗り出してきた。フォックス社が「今後一切無声映画を製作しない」との声明を発表したことを機に、各社とも、漸次「全発声映画本位」の製作姿勢を採用するようになり、無声映画は姿を消すことになる<sup>29</sup>。トーキー技術は『ジャズ・シンガー』以後の2、3年の間に、急激な進歩を見せた。1929年頃には、カメラの移動とトーキーの技術が両立できるようになったことで野外でも撮影が可能になり、初のトーキーの西部劇である『懐かしのアリゾナ』(1929年、ラウル・ウォルシュ、アーヴィング・カミングス監督、フォックス・ムーヴィートーン

発声映画)が公開に至る。このように飛躍的な技術的進歩をとげたアメリカのトーキーだが、製作による経費の膨張や、外国語版の製作困難に直面した。発声映画の興行収益は、製作経費に比例するように増加することはなく、反って加速度的に減収を示し、各社とも経営難で苦境に陥りつつ、1930年代の大恐慌を迎える<sup>30</sup>。

アメリカのトーキー映画において音声はどのように認識されていたのだろうか。先述した、この時期のアメリカにおけるいわゆる音声メディア(電話やラジオ)での音という経験は、トーキーへの転換に影響を及ぼしていた。しかし、音声メディアの影響は、トーキー製作をはじめさせたことに留まらない。それらの音声メディアの特徴が、とりわけアメリカのトーキー映画における音声の作り方を形成する土台になる。

アメリカの映画界では、トーキー映画の導入に際して、ブロードウェイから新しい製作者(監督)が迎え入れられた。また、トーキー映画の音響の担当者として、当時の音声メディアに従事しながら音の技術を身に付けていたラジオと電話の「技術者」らが招かれた<sup>31</sup>。そうした技術者たちを中心に、アメリカ初期トーキーに特徴的な音の文化が形成されることになる。トーキー映画の音響を担当した、ラジオや電話からきた技術者が属していたのは「どちらも通信事業であり、その使命は有意味な信号から可能な限りノイズを除去し、音声メッセージの「聞き取りやすさ intelligibility」を最大化することにあつた。彼らは、マイクロフォンをできるかぎり話し手の口元に近づけ、あらゆる音を均等な音量レベルで録音する傾向をもっていた」<sup>32</sup>。技術者であった彼らは、登場人物の科白が正確に伝わるきれいな音声を重視していたのだ。だからこそ、アメリカのトーキーでは「均質な声」、「平板な声」<sup>33</sup>が主流になっていたといえる。日本では、1930年3月公開の溝口健二監督の映画『ふるさと』から、「音の遠近法が試みられている」<sup>34</sup>が、アメリカの技術者の音に対する姿勢からみると、音の遠近法というような技法は、そこまで意識する意味がなかったといっても過言ではない。

それでは、アメリカのトーキーに比べて、比較的長い移行期をもつ日本のトーキー映画には、どのような音を作りだすための技術が求められていたのだろうか。1927年のトーキーの黎明期から1930年前後に製作されたミナ・トーキー、パート・トーキー、そして1935年にトーキーが定着するまでの、日本映画のトーキー移行期において、トーキーに関する当時の議論の中には、技術的問題を指摘する言説が多くみられる。そうした言説によってトーキー映画に究極的に求められていた「同時性」を保つために行われていた様々な試みと、その技術の側面を考えていきたい。

### 3. 「同時性」への志向——トーキー・システムと録音方法

トーキーへの移行期には技術的な未熟さの指摘が見られる一方で、製作側では、トーキーの機械、技術を応用した様々な実験や試みが行われていた。トーキー移行期に音の録音に関連してどのようなシステムおよび技術原理があつて、それがどのように認識され生かされようとしていたのかを考察することは、当時、いかなる音の作り方が期待されていたのかを把握する鍵になる。また、どのような点に声の重点が置かれていたのか、さらにはその音の認識の中でヴォイス・オーバーのような声はどのように考えられていたのかという問題を把握することが可能になる。そうした技術的な側面と声を追究しながら、技術から創られるトーキー移行期の声の特徴を論じていく。

1930年に製作された『仮名屋小梅』、『ふるさと』から1935年までの、日本映画のトーキー移行期において、当時の雑誌には、技術的問題を指摘する言説が多くみられる。牛原虚彦は、「日本トオキイの現状を以て失望を感じて居るのは私のみではないであらう。其の録音設備の不完全と云ふ事が、決定的な要因である。(中略)現在の日本トオキイ製作——録音組織——は余りにも世界の水準からかけ離れ過ぎて居る。(中略)優秀な技術者を選択して、録音組織に密接な関係を有する部門の若い一群を養成して、一日も早く世界の水準に迄到達しなければならない。」<sup>35</sup>と指摘している。この記述からも分かるように、当時、技術の低さを克服することが目標として広く共有されていた。

このような状況の中、当時、トーキー製作において基本的に2つのシステム(録音原理)が存在していた<sup>36</sup>。それは、光学式(フィルム式)とディスク式(レコード式)である。光学式は、「フィルムの縁辺に録音したもの」<sup>37</sup>(フィルム式の発声映画 Sound on Film)であり、ディスク式は、「画面と同時に音を発生するやうに音をレコードに吹込んだもの」<sup>38</sup>である。

当時の説明を詳しくみると、鈴木重吉は「①フキフィルムナイズされたる音響(フキフィルムに焼付けられたる音響)フキフィルム法 ②フキフィルムと共にシンクロナイズされたる音響(同時性を失はざるやうレコードされた音響)(2)を単にシンクロナイズフキフィルムと訳してゐる。レコード法」<sup>39</sup>と説明している。つまり、鈴木の説明の①はフィルム式、②がレコード式(ディスク式)のシステムである。2000年代前後に映画館上映におけるデジタル映写が一般化していく前までは、フィルム式が採用されていたように、別々の機械を用いて製作された2つの装置(フィルムとレコード)を最終的に同期させるディスク式ではなく、音を光学的に変換させてフィルムに記録するフィルム式が実用的なように思える<sup>40</sup>。日本のトーキー移行期にも、ディスク式トーキーは、「その技術的な制約によりわずか数年の内に姿を消す(中略)」<sup>41</sup>ことになるし、世界各国のトーキー映画はフィルムのサウンド・トラックに音を焼きつける光学式が主流となる<sup>42</sup>。しかし、1929年当時、鈴木が「フキフィルム法レコード法の二種の蓄音映画を比較して研究する場合之れを批評する時、いづれに優劣を見出すか困難である。」<sup>43</sup>と指摘するように、どちらの方が評価されたのかを断定することは難しい状態にあったと考えられる。フィルム式とレコード式を説明した後、鈴木は、フィルム式とレコード式の比較をする。「A フキフィルムは、同時性は完成絶対的である。B レコード式は、同時性は完成絶対的ではない。(後略)」<sup>44</sup>この比較で興味深いことは、フィルム式とレコード式を、「同時性」を基準として説明していることである。詳しくは次の節で述べるが、トーキー初期に「同時性(シンクロナイズーション)」を保つことが重要な課題であったことが、この録音原理の説明にも反映されているのである。

そうしたフィルム式、レコード式の録音方法(録音装置)は、基本的に①同時録音、②アフター・レコーディング、③プレ・スコアリング、④ダビングの4つの方法で行われた<sup>45</sup>。以下では、この4つの録音方法を考察する。映画という媒体は録音だけではなく、複雑な装置の技術的過程を経て一本の作品として世に出る芸術であるため、録音方法のみで移行期に評価された音を概観することは難しい。しかし、トーキーの移行期に存在していた音の試みやその傾向、さらには、ヴォイス・オーバーの位置づけをはっきりさせるためには、この録音方法を考察することが非常に有意義である。というのは、1930年代には「座席のとりかたによつて、音のきこえ方までが違つてくる」<sup>46</sup>ことがあったし、最終的に上映をする際の音は、機械的な問題で音がずれることもあった。つまり、完成された(上映されるときに聞こえてくるだけの)音の評価することは困難であるということである。だとすれば、結果ではなく、音を作る過程やその方法を探ることで、トーキー移行期の音の本質がみえてくるだろう。そうした理由から、



ここではトーキー移行期において行われていた音の作り方、つまり録音方法を詳しく精査することで、技術・文化の両側面を考えていきたい。

まず、同時録音<sup>47</sup>というのは「撮影の際に画面に録音機の現れないやうに備へつけて置いて撮影と同時に録音して行く方法である」<sup>48</sup>。結論から述べると、同時録音はトーキー移行期に賞賛され推奨された録音方法であった。こうした認識は長く続き、戦後（1955年）の小型映画制作に関する文献からも読み取れる。「カメラにフィルムを入れて撮影するとき、一方その場で磁気録音機も廻転させて、動きと音声とを全くそのまま記録できれば、それはまさに本物のトーキーです。理想としては実にみなこうして作りたいところであります」<sup>49</sup>。

こうした同時録音は移行期の「同時性」という観点から重要視された。それは作品全体にわたって「同時性」を保つという点でも重視されていたが、とりわけ重要だったのは、画面に映っている登場人物とその人物が発するセリフの音声であった。例えば、トーキー移行期には、同時録音できないロケーション撮影の際に、アフター・レコーディング（サイレントで撮影しておいて、それに合う音・音声を後から録音する方法。後述）をして、音・音声を加えることになる場合が多かった。アフター・レコーディングで録音したセリフは、どうしても画面の中の登場人物の唇の動きと「同時性」を保つことが難しかったということから、登場人物をロング・ショットで撮影しておいて、そこに別に録音しておいたその人物の声を流していたという<sup>50</sup>。「同時性」、特にセリフの「同時性」を実現しようとする移行期の状況が分かる一例である。

同時録音がトーキー映画の理想的な録音方法であるということについては、それほど異論はなかったといえる。それに対してアフター・レコーディングの方法に関しては、トーキー映画の根本問題に関わるほどの激しい議論が行われていた。特に、同時録音の賞賛という主張の根本に存在するのは、アフター・レコーディングへの批判である。

アフター・レコーディング（アフ・レコ）というのは、「サイレント映画に後から音を入れる方法。」<sup>51</sup>、「サイレントで撮って置いて後から録音する方法。」<sup>52</sup>、「サイレントで撮って置いて、これに合ふ様に音を後で録音すること。」<sup>53</sup>、「後期録音。画面を先に撮影しておいて、これに合ふ点に音をば、後で録音すること。」<sup>54</sup>と説明されている。技術的な困難を乗り越えて同時録音をするからこそトーキー映画であるという見方が支配的であった移行期に、アフ・レコはどのようなものと認識されていたのだろうか。上記の、同時録音に関する当時の言説上の認識を考慮に入れてヴォイス・オーバーを考えてみると、アフ・レコの声は、サイレント映画に音を加える録音方法と認識されていたため、同時録音の撮影の際に行われるトーキー映画の工夫（カメラの動きの制限克服やマイクロフォンの位置調節など）とは離れた録音方法として扱われていたようだ。

アフター・レコーディングは、同時録音よりも技術的に容易であって、トーキー初期から多く用いられた手法であるが、トーキー映画が持つ根本問題の側面からは強く非難されていた。三木恒彦は、「アフター・レコオデイングのみに頼るトオキイは、その何たるを問はず成功したものは無い。此れはトオキイの本質を無視した、技術上から見ても過渡的な試みで、アフレコのみによってトオキイを制作しようとした当事者の盲目的な勇気は今にして思へば滑稽である。」<sup>55</sup>とアフ・レコを非難する。また、彼は『旅は青空』などが、試作トオキイとして比較的成功したのはP・C・Lに出張して同時録音もやつたからである。」<sup>56</sup>と述べている。この文章からも、当時、同時録音が非常に難しい録音方法であり、だからこそ積極的に評価された録音方法であったことがうかがえる。しかし、後述するように「非同時性」の重要性が注目される

ようになるとヴォイス・オーバーも洗練された音声として、その活用法が認められるようになる。

そうしたトーキー映画の根本的な問題からも批判は起こっていたが、アフ・レコされた音声と映像との関係を指摘する記事もみられる。田中武は、映画『太陽の子』（1938 年、阿部豊監督、東京発声映画製作所）の「農園長の樫戸と、二人の不良少年を乗せた馬車が北海道の平原を走つてゐる」<sup>57</sup>冒頭のシーンを例にあげ、同時録音の重要性を強調する。田中は、「自然は忠実にキヤメラにをさめられたが、音声は画面とは別にあとで撮影所の狭い建物の中で録音された。しかもそのアフレコは極めてわるい技術上の欠陥を暴露してゐる。われわれは素直に北海道の自然の魅力に心搏たれることが出来ない。」<sup>58</sup>とアフ・レコで録音された音声自体が、映像に映るその場の雰囲気と損ねていると述べている。同時録音ではない、アフ・レコされた声のせいで、画面に映っている北海道の大自然を純粋に楽しむことができないというのである。

さらに田中は、アフ・レコをすると「音声は常に平板化される」<sup>59</sup>点を指摘する。それは、田中が説明するアフ・レコの録音状況からも読み取れる。「俳優は常に同じスコアリング・ルームの中で、同一の空間に規定されて喋つてゐるにすぎず、音声は常に画面の空間の変化に伴つて発展するといふことがない。アフレコ作品は、全篇を一色の音声で塗りこめてしまふサウンド版がトーキー以前であるといふ意味でトーキー以前への退歩であり、セリフについて言へば個々の俳優の声が異なるといふ以外、二つのものの間に何の区別もない。音声は常に平板化されるのである。」<sup>60</sup>

先述したように、アメリカでのトーキー初期は、音声メディアから迎え入れた技術者が音響を担当していた。彼ら技術者にとって、登場人物のセリフは正確に伝わるきれいな音声であるということが重要だったので、その意味でそれは「均質な声」、「平板な声」として認識されていた。しかし、日本のトーキーは、1930 年の作品から物語に相応しい音声の音調が非常に重視されていた。例えば、映画『仮名屋小梅』の合評で「内緒話の時でも大きな声を出さなければならぬので、随分気分が壊れる所が度々あります。」<sup>61</sup>と指摘する箇所がある。この後の文では、カメラのアングルと、被写体とマイクロフォンの間の距離のために、「内緒言葉のやうな小さな言葉に大きく出さなければならぬ（後略）」<sup>62</sup>と指摘されている。そのように、技術的な限界のためにセリフを大声で言う必要があったが、ここで最も重要なのは、トーキー初期から物語に合う音調の音声を録音したかったという欲望である。言い換えれば、内緒言葉は、その様子に合わせて小さい声で撮りたかったということである。日本では、このような音声に対する認識の下でトーキー映画が製作されていたのだが、田中が指摘するようにアフ・レコで録音された「音声は常に平板化」されていたので、評価されにくかったと考えられる。

このようにアフ・レコに反対する議論がある一方で、アフ・レコは音の自由な使用、制限のない音の活用を実現させる録音方法として賞賛する賛成派も存在していた。筈見恒夫は、「今日、アメリカにしても、ドイツにしても、移動撮影や、その他の手のこんだキヤメラの操作に際して、わざ／＼マイクロフォンを持ち運んで、不自由を感じてゐる馬鹿野郎は見受けないらしいのである（後略）」<sup>63</sup>と述べる。そして「シンクロナイズとアフターレコーディングを自由に取捨選択して行くところに、トーキーの妙味があり、無限の技術的発展がある（後略）」<sup>64</sup>とアフ・レコの可能性を評価する。アフ・レコは、トーキーの導入により平凡になっていた映像をより自由にカットできるようにすること（映像に自由を与えること）と、同時録音できない場合の技術的限界を克服し、それによって音の表現が豊かにできることが期待されていた。つまり、アフ・レコは、映像と音声両方の技術的発展をなすものとして評価されていたのだ。

アフ・レコは、トーキーの導入期からトーキーが定着する 1935 年まで、さらにはそれ以降から現在に至るまで広く使われる録音方法であり、この方法自体を批判することはできない。しかし、1930 年前後の移行期にも、音・音声を自由に駆使できるアフ・レコの可能性は認められていたが、トーキーの根本問題が問われると同時に同時録音が強く求められていた状況から、アフ・レコに対する賛否両論が存在していたことは興味深い。

さて、同時録音は撮影の際に行われる録音法であり、アフター・レコーディングは撮影より後で行われる録音法である、という違いを基準に両者が区別できるとすれば、プレ・スコアリングは、撮影の前に、撮影のために用いられた録音方法であると考えられる。そのプレ・スコアリングというのは、「アフレコの反対の録音方法。先づ音を先に吹き込んでおいて、それを再生しながら音に合わせて画面を撮影する。この方法はダンス、レビューの場合、声の替へ玉を用ひる場合等に使はれる。始め線画トーキーに使はれてゐたのを普通のトーキーにも使ふ様になつた。」<sup>65</sup>と説明されている。また、先に音を録音しておいて「撮影に当つては録音されたサウンドフィルムをポジをプレイ・バック用の再生器にかけて再生せしめる。アクションはその再生された音に合わせて撮影される（後略）」<sup>66</sup>場合にもプレ・スコアリングの録音方法が使われた。録音方法としては、映像より先に録音されるということだが、プレ・スコアリングは、撮影の時のための音でありながら、撮影後の同時性を保つための撮影法として用いられた録音方法でもあった。

上記の同時録音、アフター・レコーディング、プレ・スコアリングは映像を撮る時点と関係する音の録音方法であったが、ダビングは、それらの音をさらに合わせて新しい音を作り出す録音方法である。ダビングは「音の二重録音とも云ふべきもので、画面の場合のダブル・エキスポージャー又はダブル・プリントに相当すべきものである。ある音響が記録されたフィルムがあるとその上に更に後から他の音声を追加する方法である」<sup>67</sup>。つまり、一つのサウンド・トラックともう一つのサウンド・トラックに録音された音・音声を合わせて、一つのサウンド・トラックを形成する録音方法をさす<sup>68</sup>。ダビングされる前のサウンド・トラックは、同時録音、アフター・レコーディング、プレ・スコアリングのいずれかの録音方法（録音装置）で録音されたものであり、それらを重ね合わせることで一つのサウンド・トラックができる。しかし、このダビングをする際にも、同時録音で録音された音・音声の評価の対象となっていた<sup>69</sup>。

このようなトーキー移行期のダビングの方法について牧島貞一は、「ダビングは、時間と空間を全然無視して、あらゆる音をトーキー芸術の上に持つてきてしまった。我々は現在十年前に死んだ人間の声と、ジョセフィン・ベーカーのエロチックな歌と、モスコウのメーデーとを、此の東京の雑音にタブらせる事ができる。さらに短波無電のダビングへの利用は考へただけでも胸が躍る。」<sup>70</sup>と高く評価している。一つのサウンド・トラックと他のサウンド・トラックを組み合わせることと、そうした録音技術によって新たに形成されるトーキーの芸術性に期待していたのである。

トーキーへの移行期が幕を閉じようとする 1935 年、高原は、以上の 4 つの録音方法（装置）の進歩によって、「キヤメラは固定化から救はれ、無変化のコンテニューイティは、サイレント完成時代以上の複雑さを極める様になつて来たのである。」<sup>71</sup>と論じる。これは、映像と音声の両方の進歩に、録音技術が貢献していたということである。

しかし、「変化して行く光学的現象（撮影される画面）とそれに付随して変化して行く音響的現象（録音されて行く音）とが、再生映写された時もぴつたり一致してゐなくてはならない」

<sup>72</sup> が、それを達成することは技術的に非常に難しいことであったのだ。そのような状況の中、移行期の録音方法に共通して求められていたのは「同時性」を確保することであったのだ。同時録音をして音を映像に合わせることに、アフター・レコーディングで録音した音を、あらかじめサイレントで撮っておいた映像に合うように被せること、そして撮影の時のための音でありながら撮影後の同時性を保つためにプレ・スコアリングで録音しておくことは、全て音と映像の「同時性」と関係しているといえる。ダビングは新しくサウンド・トラックを形成するという音のみの作業ともいえるが、最終的にはそのサウンド・トラックを映像に合わせる作業である。そうしたトーキー移行期の録音原理と録音方法が存在する状況の中で、トーキー映画の根本的な前提となっていたのは、「同時性」の問題だったのだ。

#### 4. 「非同時性」とヴォイス・オーバー

当時、「同時性＝シンクロナイズ」がどれほど重要であったのかは、1931年4月の『キネマ旬報』に記載されている「映画用語辞典」の「発声映画」<sup>73</sup>の箇所からも確認することができる。発声映画は、次のように説明されている。「会話、音響、(ママ)をシンクロナイズした映画。映画全般に涉つて会話を伴ふものを全発声映画 All Talker または百パーセント発声映画といひ、或部分のみに会話を伴ふものをパート・トーカー Part Talker パート・トーキー Part Talkie と称する。右は狭義の発声映画で、広義に解する場合は音響映画 Sound Picture をも含む。これは伴奏音楽及び音響効果をシンクロナイズしたものである。」<sup>74</sup>

この説明から考えると、トーキーへの転換当時、声や音響が画面にシンクロナイズされていない映画は、発声映画として認められなかったようだ。当時、トーキーには「画面の内部から完全な同時性をもつて与へられる音が、十分要求されてゐる。」<sup>75</sup>ことから考えると、上記の発声映画の説明はそうした事情をよく反映しているといえる。

トーキー移行期の言説上では、その「同時性＝シンクロナイズ」という単語が発散されていた。例えば、他の記事でもトーキーを「会話、音響をシンクロナイズした映画。」<sup>76</sup>と紹介している。さらに、前述した録音原理に関する文章も「Aフィルムは、同時性は完成絶対的である。Bレコード式は、同時性は完成絶対的ではない。」<sup>77</sup>というように「同時性」を軸にしているし、録音方法の説明にも「同時性」が多く見られる。

このようにトーキー初期においては、「同時性」を保つことが最も重要な課題だったのだが、こうした現状自体が言説上で創られたトーキー移行期の特徴の一つであったともいえる。シンクロナイズに注目しすぎるがゆえ、無声映画に比べて平板な画面になってしまったという批判があったとはいえ、このような「同時性」は、トーキー製作において技術的に最優先される課題であった。また、アメリカや諸外国よりも遅れているという認識の下で、日本トーキーの技術問題の解決策として最も注目されたのが、この「同時性」の技術であったのである。

トーキーの導入が本格的にはじまる1929年、神原奉は、「スクリーンに写るものと同じものを発声しなければならないと云ふ理由は毫も存在しない。」<sup>78</sup>と提唱する。そして、神原は仮想の戦争のシーンを記述する。「例へば戦争にしても、破裂する爆弾と共にその音や、塹壕内にひそひそ話する二人の兵士の大写しと共にその対話や、飛び行く飛行機と共にプロペラの音を発声より、よりは、(ママ)毒瓦斯に榴散弾にうめき死ぬ僚友をあとに、自らは何等恩怨もない外国人を殺すべく銃剣を振つて塹壕から出て、破弾を浴びなければならない戦争の惨禍を写しながら「誰れが戦争をさせるのか!」「戦争をして儲けるのは誰れであるか!」を暴露したXXX

Xの演説を、更に戦争に反対し軍国主義に反対する吾々の要望を発する事が、どんなに効果的であるか！」<sup>79</sup>1929年の時点で、このような声と映像の活用法が期待されていたのは、非常に興味深い。また、神原が記述したこの仮想のシーンに使用される声は、まさにヴォイス・オーバーのような技法である。しかし、日本トーキー移行期には「同時性」を成就する傾向が強かったので、このような記事は珍しい議論であるといえる。

こうした中で、この「同時性」が保たれていることを前提として「非同時性」を主張する議論が展開されるようになる<sup>80</sup>。言い換えれば、映画で「非同時性」のような技法を採用するためには、とにかく「同時性」を確保することが必要であるということである。つまり、音声と映像の「同時性」が正確であれば、その音声と映像をより自由に活用する「非同時性」の技巧が駆使できるというわけである。

移行期において「非同時性」という概念には、現代映画用語として規範化した「非同期的音」と「非同時的音」という、二つの性質に規定されるヴォイス・オーバーの概念が含まれている。移行期の「同時性」の概念には、可能な限り登場人物のセリフを同時録音し、画面の登場人物の口の動きとその人物のセリフを一致させる「同期的音（シンクロナイズ）」の意味が含まれていた。一方で、「非同時性」の概念には、登場人物のセリフが自由自在に使用されるという意味合いが含まれている。佐々木は、映画の「非同時性」を「音声はその音源から独立して、他の映像と協力する場合」<sup>81</sup>であると説明している。つまり、このような「非同時性」の定義は、現代映画用語における「非同期的音」、「非同時的音」として理解されるヴォイス・オーバーのような技法であったのである。

ここで、現代映画用語における「非同期的音」と「非同時的音」を再確認しておきたい。画面上の登場人物のセリフとその口の動きが一致しないのが、「非同期的音」である。例えば、登場人物Aが自身の内面の中で登場人物Bの音声を主観的に喚起する場合、映像は人物Aであり、音声は人物Bのものになる（人物Bの声であってもそれを喚起する主体は人物Aであり、主観的喚起によるヴォイス・オーバーは人物の葛藤や不安を表す機能を果たす場合が多い）。佐々木の説明からすると、人物Bの音声は独立して、人物Aを映す映像と協力しているといえる。また、映画の現在時点にいる登場人物が過去の出来事を語る場合、その過去シーンに現在時点の登場人物の声を被せるヴォイス・オーバーがよく使用されるが、この場合は、現在時点で語る声と過去シーンの映像が時間的に一致していないので「非同時的音」になる。「非同時的音」は、映画の時点の問題であるが、現在時点の音声は独立して、他の時点の映像と協力するという意味で、「非同時性」の意味を含んでいる。

上記したように、「非同時性」を機能させるために、「同時性」の確保が前提とされていた。トーキーへの移行期に、絶対的なあり方としてセリフの「同時性」に注目する言説が強まり、さらには録音原理・方法を基にトーキーの言説が形成されたため、これまでヴォイス・オーバーのような「非同時性」の技法は必ずしも注目されてこなかった。しかし、「非同時性」は、トーキー初期に目指されていた登場人物のセリフの「同時性」が実現され定着していく中で、そこからさらに洗練された技法として提唱されるようになった。移行期において、ヴォイス・オーバーは、音声と映像を無限に組み合わせる技法として期待されるようになったのであり、それがまさに「非同時性」の音声に他ならなかったのである。そうした、ヴォイス・オーバーの技法の「非同時性」は、トーキーの芸術性という側面からも期待されていた。「同時性」は「芸術的表現力ではない（中略）芸術的表現の基礎をなすもの」<sup>82</sup>とみなされていたが、その

一方で、「非同時性」はトーキーの芸術性を付与する技法として認識されていた。

また、ドイツのウォルフ・ツッカーが書いた論を翻訳して紹介することで、非同時性に注目する言説がみられる。日本での言説と同じように、「同時性」にこだわるあまり、映画的表现形式を破壊してしまったと指摘したうえで、「シンクロニズムを脱却した時にはじめて、芸術的価値を生ずるのである。」<sup>83</sup>、「同時性原則が唯一のトオキイ映画の基礎たることを止め、我々が非同時性なる素晴らしい刺激を自由に駆使（後略）」<sup>84</sup>することを提唱している。また、ウォルフ・ツッカーの論を翻訳した来島雪夫は、「非同時性」の技法に期待し、この技法の可能性を評価していた。来島は、翻訳の付記で、「トオキイ芸術の問題に於いては、非同時性の問題が中心である。我々がこの問題を完成した時、トオキイが独立した一つの芸術属となり得るのである。」<sup>85</sup>と論じる。付記の最後には、この論以外にも「非同時性」の問題を取り上げた論文を翻訳しつつ紹介していくことで、「漸く高まりつゝある日本トオキイの製作者並びに研究家に送ることゝしたい。」<sup>86</sup>と述べている。これは、ヴォイス・オーヴァーのような「非同時性」技法の採用が、トーキー映画の芸術性を高めるという意味にも解釈できるのではないだろうか。

さらに、移行期の「対位法」のような技法にもヴォイス・オーヴァーの採用がみられる。当時「対位法」とは、「音声と影像とを独立の因子として使用する点では、非同時性と同じやうであるが、非同時性では音声と影像とが各々表現を分担し、協力するのに反して、対位法においては「音声のみでも、画面のみでも現はすことができないものを、両者の対位によつて生み出す」ことを目標とする。」<sup>87</sup>と説明されている。佐々木は映画『私の殺した男』のシーンを例にあげ、「対位法」を次のように説明している。「エルンスト・ルビッチュの「私の殺した男」のなかで、フランスの寺院で大戦後の平和回復の祈りを捧げる所がある。寺院のなかは軍人で一杯である。祭壇の上で、牧師が説教をしてゐる。（中略）ルビッチュは、こゝで、牧師の説教の意味内容と矛盾した映像を対立させることによつて、そのいづれでも現はし得ない一種の嘲笑的なものを、解釈を、現はしてゐる。」<sup>88</sup>このシーンで「対位法」になっているのは、音声は牧師の説教であるのに対して、映像は牧師の説教の意味内容とは矛盾した映像となっている箇所であり、この矛盾した音声と映像が対立することによって、新たな意味が生み出されていることを説明している。この新たな意味を生み出す音声こそ、ヴォイス・オーヴァーの技法によるものである。

佐々木は、このような「対位法」も「同時性」が必要であることを指摘する。「僕は、同時性が機械的再現にすぎないことを充分に認めながら、一方に於て影像と音声との対位的処理がその根底において同時性を前提として、初めて可能であると考へてゐる。」<sup>89</sup>この文章からも読み取れるように、「対位法」は音声と映像の活用によるトーキーの一つの表現手法であり、その前提として「同時性」の問題があることは看過できないことが分かる。言い換えれば、日本のトーキー移行期では、どんなに優れた芸術を生む音の手法であれ、その根底には「同時性」の実現が根本的な前提にされていたのである。

## 5. おわりに

1930年代前後に言われた「同時性」は、映画作品全体の音響と映像を合わせるものであり、必ず実現されていなければならないトーキー移行期の根本原理だった。録音原理（トーキー製作のシステムである光学式（フィルム式）とディスク式（レコード式）を含む）や、録音方法（同時録音、アフター・レコーディング、プレ・スコアリング、ダビング）に関しても、いか

に「同時性」が保たれるかが問題であった。「同時性」の確保をめぐる状況は、音に関する技術的側面だけではなく、トーキーに関する言説によって形成された。つまり、そのようなトーキーの状況および言説から、日本のトーキーへの移行において、ヴォイス・オーバーは必ずしも注目されてこなかったといえよう。「同時性」の技術の実現に長期にわたる時間を要したために、1929年に本格的にトーキーの導入が始まって1935年にトーキーが定着するまでの移行期という期間が長くなり、日本の独特なトーキー文化が形成されたのである。

そのような状況の中で、音声と映像の「同時性」が保たれているのを前提として、音声と映像を自由に駆使する「非同時性」が提唱された。「非同時性」の音声は、現代映画用語における「非同期的音」「非同時的音」に相当する機能をもつ、ヴォイス・オーバーのような技法のことであった。そのような、映像と合致しない音声の活用と、音声と合致しない映像の活用は、さらなるトーキーの複雑な技巧を作り出し、無声映画によって到達していた「芸術性」を回復するようになる。また、音声の内容と矛盾した映像（映像内容の意味と矛盾した音声）を基にした「対位法」は、ヴォイス・オーバーの声を利用し、それと映像とのずれによって、新たな意味を生み出すものであった。さらに、移行期のトーキーの「同時性」が機械的再現であって「芸術的表現力ではない」<sup>90</sup>とされていたのに対して、「非同時性」の声、つまりヴォイス・オーバーは、トーキーの芸術性を示す音声として認められるようになる。そうした「非同時性」は、トーキー初期にとらわれていた、登場人物がセリフを発する音声と画面の「同時性」を確保するということから脱却し、さらに洗練された技法として提唱されるようになる。トーキー移行期において「非同時性」の音声であるヴォイス・オーバーは、音声と映像の無限な活用の可能性をもたらす、洗練された音声として認識されていたのである。

## 注

- 1 デイヴィッド・ボードウェル、クリスティン・トンプソン『フィルム・アート——映画芸術入門』藤木秀朗監訳、名古屋大学出版会、2007年、第3章「形式上のシステムとしての物語」のpp. 80-87、及び「用語集」のp. 505を参照。
- 2 トーキーへの転換に関する研究として、岩本憲児『サイレントからトーキーへ』森話社、2007年、藤井仁子「日本映画の1930年代——トーキー移行期の諸問題」『映像学』62号、1999年5月、pp. 21-37、木下千花『溝口健二論——映画の美学と政治学』法政大学出版局、2016年、「第2部トーキーの間メディア美学」を参照した。
- 3 長門洋平『映画音響論——溝口健二映画を聴く』みすず書房、2014年
- 4 高原富士郎「映画技術用語解説」『映画評論』17巻1号、1935年1月、p. 187
- 5 編集部「1931年度 映画用語辞典」『キネマ旬報』396号、1931年4月1日、p. 239
- 6 編集部「改訂 映画用語辞典」『キネマ旬報』501号、1934年4月1日、p. 248
- 7 帰山教正「映画技術用語解説辞典」『Kino-technik』1輯、1932年6月、p. 19
- 8 編集部「改訂 映画用語辞典」『キネマ旬報』571号、1936年4月1日、p. 289
- 9 当時、貿易業者だった皆川芳造が、アメリカのリー・デ・フォレスト博士のフィルム式トーキーの技術の権利を獲得し、ミナ・トーキーと称して小山内薫監督によって製作されたフィルム式トーキーである。しかし、一般公開はされなかった。佐藤忠男『日本映画史1』岩波書店、2006年、p. 329を参照。
- 10 佐々木能理男「発声映画芸術の根本問題」『映画芸術研究』1号、1933年4月、p. 28
- 11 斎藤龍太郎「発声映画に就て」『映画知識』5号、1929年9月、p. 59
- 12 佐々木「発声映画芸術の根本問題」、p. 28
- 13 関野嘉雄「トオキイの行くべき道」『映画評論』8巻4号、1930年4月、p. 54

- 14 「「小唄映画」とは、こういった「小唄」すなわち「商品化された唄」の一節にもとづいて脚色した映画、言い換えれば、「小唄」を取材し、そのテーマを叙情的に視覚化、ナラティブ化した映画である。(後略)」笹川慶子「小唄映画に関する基礎調査——明治末期から昭和初期を中心に」『演劇研究センター紀要早稲田大学21世紀COEプログラム——演劇の総合的研究と演劇学の確立』1号、2003年3月、p. 183
- 15 木村千疋男「トーキーの問題——シネマの曲弾き」『劇場街』4号、1929年9月、p. 36
- 16 同前、p. 36
- 17 佐々木「発声映画芸術の根本問題」、p. 28
- 18 田中純一郎『日本映画発達史Ⅱ』中央公論社、1976年、p. 142
- 19 佐藤『日本映画史1』、p. 331
- 20 今東光「トーキーに就いて」『劇場街』4号、1929年9月、pp. 34-35
- 21 ただし、近年の研究でも指摘されているように、『マダムと女房』が日本の最初のトーキーなのかどうかは確かでない。長門『映画音響論——溝口健二映画を聴く』、p. 73-82を参照。
- 22 『マダムと女房』は、土橋武夫、晴夫兄弟が開発した「土橋フィルム式」を導入して製作された。三木恒彦「日本トオキイ発達史」『映画評論』14巻5号、1933年5月、p. 118を参照。
- 23 同前、p. 118
- 24 木下は、①発声装置を持つ映画館の増大、②トーキー映画の製作数（サウンド版含め）がサイレントの本数を超える、③キネマ旬報トップテン邦画部門全作品がトーキーであるという状況から、1935年12月をトーキーの移行期の終わりとしてみている。木下『溝口健二論——映画の美学と政治学』、pp. 155-157を参照。
- 25 太田黄鳥「アメリカトオキイ発達史」『映画評論』14巻5号、1933年5月、p. 122を参照。
- 26 北野圭介『ハリウッド100年史講義——夢の工場から夢の王国へ』平凡社新書、2001年、pp. 96-99を参照。
- 27 同前、pp. 96-99を参照。
- 28 太田「アメリカトオキイ発達史」、p. 124
- 29 同前、p. 123
- 30 同前、p. 125
- 31 北野『ハリウッド100年史講義——夢の工場から夢の王国へ』、pp. 96-99を参照。
- 32 佐近田展康「映画における音の空間——視覚的空間性の技術的操作とその機能」『名古屋学芸大学メディア造形学部研究紀要』8号、2015年、p. 26
- 33 同前、p. 26
- 34 長門『映画音響論——溝口健二映画を聴く』、p. 87を参照。
- 35 牛原虚彦「技術的転換期に際して」『映画評論』14巻1号、1933年1月、pp. 31-32
- 36 「蓄音映画の市場に発示され、広告され且つ興行として使用されてゐるもの前述数種なるが之れは原理は二つあるのみである。」鈴木重吉「蓄音映画化論」『映画知識』2号、1929年6月、p. 13
- 37 編集部「1931年度 映画用語辞典」、p. 240
- 38 同前、p. 240
- 39 鈴木「蓄音映画化論」、p. 13
- 40 伊藤弘「映像装置と映像表現——トーキー映画の成立をめぐって」『京都工芸繊維大学工芸学部研究報告 人文』37号、1988年、pp. 64-65を参照。
- 41 長門『映画音響論——溝口健二映画を聴く』、p. 59
- 42 同前、p. 59を参照。
- 43 鈴木「蓄音映画化論」、p. 13
- 44 同前、p. 13
- 45 大日本映画協会『映画学入門』大日本映画協会、1943年、p. 19
- 46 澤村勉「録音に就いて」『映画と音楽』2巻6号、1938年8月、p. 15
- 47 「撮影にさいしては、シーン・ナンバー、カット・ナンバーを書き込んだボードに、スタート・マーク、(音の始まることを示す標示機、普通ヒヨウシ木)を一所につけたものをば、モニターのスイッチによつて、録音機とキヤメラのシンクロナイズ・モーターが回転



し始めると同時に、打ちならして、それから画面のアクションが始まり、セリフや音が録音される。これで、整理の場合に画面のスタート・マークのヒヨウシ木が、丁度合った所即ち音を出した所と、音のネガのそのヒヨウシ木の音の入った所をば合せて、同時録音の一カットをばまとめるのである。」高原「映画技術用語解説」、p. 187

- 48 大日本映画協会『映画学入門』、p. 19
- 49 吉川速男『8mm映画ハンドブック』山海堂、1955年、pp. 167-172、「★アフターレコーディングの方法★」の中の、「同時録音、後期録音（アフターレコーディング）」を参照。p. 167
- 50 高原「映画技術用語解説」、pp. 183-184を参照。
- 51 調査部「最新 映画用語辞典」『キネマ旬報』466号、1933年4月1日、附p. 59
- 52 編集部「改訂 映画用語辞典」、501号、p. 247
- 53 編集部「改訂 映画用語辞典」、571号、p. 288
- 54 三木茂「トーキー技術用語並撮影技術用語解説」『映画評論』17巻5号（11周年記念号）、1935年5月、p. 115
- 55 三木恒彦「日本トオキイ発達史」、p. 120
- 56 同前、p. 120
- 57 田中武「同時録音の重要性」『映画と音楽』2巻6号、1938年8月、p. 17
- 58 同前、p. 17
- 59 同前、p. 20
- 60 同前、p. 20
- 61 「技術家による日本最初のトーキー批評（合評）「仮名屋小梅」」『映画科学研究』5巻、1930年4月、p. 266
- 62 同前、p. 267
- 63 筈見恒夫「和田山滋を啓蒙する——アフター・レコーディングの性能に就いて」『キネマ週報』114号、1932年6月、p. 28
- 64 同前、p. 28
- 65 編集部「改訂 映画用語辞典」、571号、p. 291
- 66 三木茂「トーキー技術用語並撮影技術用語解説（其三）」『映画評論』17巻8号、1935年8月、p. 103、「プリ・レコーディング」を参照。
- 67 高原「映画技術用語解説」、pp. 186-187
- 68 編集部「改訂 映画用語辞典」、501号、p. 248を参照。
- 69 田中武、前掲、p. 17を参照。
- 70 牧島貞一「ダビングに就いて」『映画評論』14巻5号、1933年5月、p. 214
- 71 高原富士郎「トオキイ技巧概論」『映画評論』17巻1号、1935年1月、p. 127
- 72 高原「映画技術用語解説」、p. 187
- 73 編集部「1931年度 映画用語辞典」、p. 240「トーキー」に対する説明は「発声映画のこと。」と書かれている。
- 74 同前、p. 240
- 75 関野「トオキイの行くべき道」、p. 54
- 76 編集部「1931年度 映画用語辞典」、p. 240
- 77 鈴木「蓄音映画化論」、p. 13
- 78 神原奉「吾等は何を発声すべきか」『映画往来』5巻8号、1929年8月、p. 18
- 79 同前、p. 19
- 80 佐々木「発声映画芸術の根本問題」、p. 35を参照。
- 81 同前、p. 35
- 82 同前、p. 35
- 83 ウォルフ・ツッカー「芸術手段としての非同時性」来島雪夫訳『映画評論』13巻2号、1932年8月、p. 66
- 84 同前、p. 68
- 85 同前、来島、「付記」、p. 69
- 86 同前、p. 69

- 87 佐々木「発声映画芸術の根本問題」、p. 38
- 88 同前、pp. 39-40
- 89 同前、p. 33
- 90 同前、p. 35

付記：本論文の引用部分に関しては、旧漢字をそれにあたる新漢字に改めた。歴史的仮名遣い  
の場合は、原文のまま引用している。