

葛藤するヴォイス・オーバー ——1930年代メロドラマを語る声

盧銀美

1 はじめに

ヴォイス・オーバーは、日本でトーキーが定着する1935年前後に、より多くの映画で採用されるようになった。その過程で、特に、ヴォイス・オーバーの機能の一部が「独白」¹という映画用語で概念化されていた。こうして概念化された「独白」は、端的に言えば、映画の現在の時点にいる登場人物が自分の内面で心境を語る声を意味している²。そうした1930年代の概念は、現代映画用語の物語世界の「内面的な音」として「登場人物の心のなかに起因する音のこと」³であり、内面を語る登場人物とそこから発せられる声の時点が一致する「同時的音」と定義される技法と相応するもので、ヴォイス・オーバーの一部の機能を果たす技法である。

このように「独白」として概念化されていたヴォイス・オーバーは、1930年代にいわゆるメロドラマと呼ばれていた映画に多く採用されている。歴史的なコンテキストからみると、1930年代のメロドラマ映画は、1910年代から1920年代初にかけて日活向島で制作された新派悲劇映画の要素を残したまま、独自の発展を遂げて成立したものであった⁴。新派悲劇映画というのは、新派劇の人々によって作られ、封建的な思想を基礎としながら、恋愛の悲劇、母と子の別れを主なテーマとする映画のことである⁵。その中で、特に1935年以降、上流社会、ブルジョア生活における恋愛と結婚をテーマとした作品に、そうした封建思想、新派悲劇の傾向がみられる。それらの映画は、一見、父親が持っている封建的思想に、息子が対抗するかのように見えるが、結局は権力関係から形成される力によって封建的思想に圧倒される様子が描かれる。

1930年代のメロドラマと呼ばれた映画は、このような新派悲劇的な要素が強く、それを土台とした独自の発展を遂げていたので、あらゆるジャンルの映画がメロドラマと名づけられていたのである。そのようにしてメロドラマと呼ばれていた映画は、ジャンルの流動性が強く、一つのジャンルとして規定するのは極めて困難である。このように、新派悲劇の影響を受けて独自の発展を遂げていた1930年代メロドラマには、映画に共通して存在する様式としてメロドラマのモードが多く存在していた。ここでは、「感情的に訴える、道徳・美徳観が強い(倫理的な主題)、二元論的な立場、緊張関係(情報の共有、はらはらさせるなど)」というメロドラマのモードを中心に⁶、1930年代の日本のメロドラマに採用されていたヴォイス・オーバーの特徴と機能を考えていきたい。そうした新派悲劇的な特徴とメロドラマのモードを持つ1930年代メロドラマに

1 編集部編「改訂 映画用語辞典」『キネマ旬報』571号、1936年4月1日、p.290

2 水町青磁「日本映画批評 雪崩」『キネマ旬報』615号、1937年7月1日、p.183

3 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9章「映画の音」のp.350

4 池田義信、筈見恒夫、津村秀夫、南部圭之助、須田鍾太、杉山静夫「メロドラマの新しき展開(1)」『スタア』8巻1号、1940年1月、pp.40-42を参照。木下千花「メロドラマの再帰——マキノ正博『婦系図』(1942年)と観客の可能性」藤木秀朗編『観客へのアプローチ』森話社、2011年、pp.206-216を参照。

5 佐藤忠男『日本映画史1』岩波書店、2006年、p.29、p.144を参照。

6 ① Linda Williams, “The American Melodramatic Mode,” in *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*. Princeton University Press, 2002, pp.10-44を参照。② ジョン・マーサー、マーティン・シングラー『メロドラマ映画を学ぶ——ジャンル・スタイル・感性』中村秀之、河野真理江訳、フィルムアート社、2013年、「iii〈メロドラマ的なもの〉の方へ——モードと感性」のpp.165-181を参照。③ 関肇「メロドラマの時代——徳富蘆花『不如帰』の受容を軸として」『京都光華女子大学研究紀要』44号、2006年12月、pp.32-38を参照。

採用されていたヴォイス・オーバーは、「葛藤」を表す機能を果たしている。登場人物の二元論的な立場や道徳観が強いメロドラマ的モードに加えて、日本の新派的思想が合わされていた映画において、ヴォイス・オーバーが、心理的葛藤を巧みに表現していたのである。

本論文では、1930年代半ば以降にこうした多くのメロドラマ映画に採用されていたヴォイス・オーバーの特徴を考察する。それにより、ヴォイス・オーバーが果たす機能や役割が、いかにメロドラマ映画の特性や同時代の文化的側面と関係しているのかについて明らかにしていきたい。というのは、ヴォイス・オーバーを単に「新たな技法」として捉えて物語映画の文体を再構築することを超えて、新派劇と封建主義・父権主義という社会的文脈に踏み込んだ考察をしていくということである。そうした観点で「葛藤」するヴォイス・オーバーが語り方としていかなる機能を果たしているのかを考えていく。そこで、2節では、ヴォイス・オーバーの採用が急増する1935年以降のヴォイス・オーバーを当時の概念「独白」を手がかりに分析していく。3節では、1930年代日本のメロドラマがいかに新派悲劇と関係していたのかを、歌舞伎、新派、日活向島の新派悲劇映画などを中心に歴史的に考察する。さらに、ヴォイス・オーバーをそれらの日本映画の歴史的コンテキストとメロドラマのモードを関連づけて考える。4節と5節では、映画『雪崩』（1937年、成瀬巳喜男、P.C.L.）を分析する。4節では、登場人物の権力関係を中心に、抵抗しようとするができない弱者の葛藤する声としてヴォイス・オーバーが機能していることを論じる。最後の5節では、葛藤するヴォイス・オーバーから、情報の共有の差によって新たに形成されるサスペンス効果のプロセスを分析していく。

2 1930年代半ば以降の語る声——ヴォイス・オーバーとしての「独白」

1935年以降の多くの映画で採用されたヴォイス・オーバーは、表象レベルで急増した技法であっただけでなく、言説レベルでもこの技法に注目し、一つの映画用語・「独白」として扱われていることが確認できる。1931年から1934年の『キネマ旬報』の映画用語解説には含まれていなかった「独白」という概念が、最初に登場したのは、1936年のことである。

ダイアログ：台詞。一人でいふ台詞、即ち独白をモノログ Monologue
といふ。⁷

7

編集部編「改訂 映画用語辞典」、p.290

ダイアログは日本語に翻訳し、「台詞」と記述するだけで、この説明文はモノログの説明になっていると思えるほどである。そこでは、「独白」を一人という台詞と説明しているが、これは、聞く人がいないことを想定して、一人で話す台詞を「独白」と呼ぶ舞台劇の慣例にならったと考えられる。1936年当時は、ヴォイス・オーバーのような内面の語りと、一人で音声を発して語る台詞

を区別した概念が明確には成立していなかったともいえる。

そうした「独白」という概念は、例えば、映画『雪崩』の批評の中にもみられる。水町青磁は、『雪崩』の作品中、ヴォイス・オーバーとして演出された箇所を「心理的な独白」と名づけて論じている。

日本映画で未曾有と思はれる独自の特殊な使用方法があるからである。即ち、一人の人物の動作があり、科白があつて次に其の人物の心理的な独白となると、画面に紗が下り、其処で長々と独白する。⁸

8

水町「日本映画批評 雪崩」、p.183

『雪崩』では、ヴォイス・オーバーを使用する直前に、画面の上から下へと黒い幕が下り、画面が薄暗くなったまま、ヴォイス・オーバーが進行し、ヴォイス・オーバーが終わると、今度は下から上へと黒い幕が上がっていくが、ここでのヴォイス・オーバーを「心理的な独白」という用語で批評しているのである。

この批評で興味深いのは、「科白」と「独白」を分けて説明していることである。当時の用語「独白」（ヴォイス・オーバーの一部の機能を含む概念）は、セリフとは異なる特別なものとして認識されていたのではないかと考えられる。当時の批評家らは、「心理的な独白」を内面で心境を語る手法という意味で使っていたのだ。このような1930年代半ば以降の「独白」という概念は、表象レベルの映画でのヴォイス・オーバーで語る箇所に相当する用語であったのである。つまり、ヴォイス・オーバーという映画用語が存在していなかっただけで、すでにヴォイス・オーバーのような技法が一つの映画概念として成立していたといえる。

ヴォイス・オーバーの一部の機能を持つ当時の用語の「独白」は、映画の現在時点の画面上に映っている登場人物が自分の心境を内面で語る技法である。この場合、「独白」の内面のヴォイス・オーバーにおける声の主は、画面に映っている登場人物本人である。例えば、映画『お琴と佐助』（1935年、島津保次郎、松竹）の終盤、医者（野寺正一）が春琴（田中絹代）の家を訪ね、彼女の怪我を診察するシーンがある。佐助（高田浩吉）は、別の部屋の鏡の前に立っている。鏡の中には、糸を通した針を持っている、佐助の手が映される。次のショットでは、鏡ではなく、ミディアム・クロースアップで佐助の顔が映され、その後再び鏡が映される。鏡の中には、怪我をしてからずっと、包帯で目以外の部分を隠している春琴がいる。また、佐助の顔が先ほどと同じようにミディアム・クロースアップで映される。次のショットに映された鏡の中には、再び包帯で体を覆った春琴がいて、鏡の中で二重露出され、今度は怪我をする前の着物姿の春琴が現れる。佐助は、手で鏡を持ち、鏡を通して自分の顔を見る。その瞬間、ヴォイス・オーバーで、自分の心境を語る。

佐助：針で目を突け、めくらになれ。めくらに。まぶたの奥に美しい姿を生かしておくのだ。

ヴォイス・オーバーが始まる前の、鏡の中の佐助の手、鏡を見つめる佐助の顔、鏡の中の包帯姿の春琴というショットの連鎖を2回繰り返した後、最後のショットに怪我をする前の春琴を二重露出で重ねる、この5つのショットの連続では、佐助が迷いつつ混乱していることが視覚化されている。その直後の佐助のヴォイス・オーバーは、針で目を突く行動を容易にできない恐怖、葛藤が表わされている。上記の5つのショットでの迷う内面の視覚化に加えて、このような決意に向けて葛藤するヴォイス・オーバーにより、佐助の内面が語られている。

先述したように、「独白」は、映画の現在時点の画面上に映っている登場人物が自分の心境を内面で語る技法である。しかし、この内面の声が、語る登場人物本人の声でない場合もある。内面で語る登場人物と声の主が合致する場合と同様、このヴォイス・オーバーも語る登場人物の内面から発せられていると受け止められる声である。ここでは、そうした登場人物の内面で他の人物の声が聞こえてくることを、主観的に喚起するヴォイス・オーバーと規定する。「独白」の形が当時、どのように認識されていたのかについては、不明な点があり、「独白」のカテゴリーに属した声として認識されていなかった可能性もある。しかし、水町が『雪崩』の批評で記述している「心理的な独白」⁹は明らかに、この映画で使われているヴォイス・オーバーを指している。この言葉には、登場人物らが自分の心境を語るヴォイス・オーバーと、主人公の日下五郎(佐伯秀男)が父親(汐見洋)の声を主観的に喚起するヴォイス・オーバーの両方の技法が含まれている。このような「独白」に相当するヴォイス・オーバーの概念が、より広い意味で使われていたと考えられる。つまり、登場人物の内面で心境が語られる「独白」の特徴に加えて、語る人物の内面からの主観的に喚起するヴォイス・オーバーも、「独白」のカテゴリーに含まれる余地がある。

9
同前、p.183

そうした主観的に喚起するヴォイス・オーバーも、多くの映画で採用されている。例えば、映画『禍福 前篇』(1937年、成瀬巳喜男、東宝)のシーンが挙げられる。『禍福 前篇』では、東京に住む男主人公である皆川慎太郎(高田稔)は、恋人の船田豊美(入江たか子)と結婚しようとする。しかし、家の事情により慎太郎の父親(丸山定夫)は、資産家の娘である真山百合恵(竹久千恵子)と結婚させようとする。慎太郎は故郷に帰って、豊美と結婚したいと言うが、父親が怒りながら死のうとして会話は終わる。それから、次のショットでは、野原に座って腕を組んでいる慎太郎が映され、先ほどの会話にあった父親のセリフが彼の内面で聞こえてくる。

慎太郎の内面で聞こえてくる、慎太郎の父親の声: 貴様、そんな女に夢中になって親兄弟を見捨て、この会社をつぶす気か。

こうした他の人物の言葉が喚起されるのは、慎太郎自身の内面である。内容的に言えば、このヴォイス・オーバーは、家のために資産家の娘と結婚することを深く苦心する慎太郎の内面の中で、主観的に喚起される声である。言い換えれば、ヴォイス・オーバーの声の主が父親であっても、このヴォイス・オー

ヴァーが聞こえてくるのは、慎太郎の内面においてであり、この声は、慎太郎の内面に従属しているものである。したがって、主観的に喚起するヴォイス・オーヴァーは、慎太郎の内面を語るヴォイス・オーヴァーになっているといえる。さらに、この主観的な喚起によるヴォイス・オーヴァーは、慎太郎の葛藤やまよい、不安を効果的に表す語り方の一つとして機能しているといえる。

主観的に喚起する際に用いられるヴォイス・オーヴァーの声の主は、内面でそれを喚起する登場人物との権力関係や地位などの物語全体とも深く関係があるが、とりわけここでは、そのヴォイス・オーヴァーが主観的に喚起する登場人物のものに帰結することを明確にしておきたい。言い換えれば、この主観的に喚起するヴォイス・オーヴァーの声の主が、画面に映っている本人であっても、主観的に喚起する他の人物であっても、それは、今、登場人物の心境を語る手段として用いられる技法であるということなのだ。

このように、ヴォイス・オーヴァーの一技法に相当する当時の「独白」という概念は、映画の現在時点において登場人物の心境を語る手段として使われていた。また、「独白」のヴォイス・オーヴァーの聞き手は、ヴォイス・オーヴァーの主体である本人と観客のみであるという特徴を持つ。そのため、ヴォイス・オーヴァーは、観客と語る人物本人にしか共有できない、特別な声になる¹⁰。

10

ボードウェル、トンプソン『フィルム・アート』、第3章「形式上のシステムとしての物語」のp.81を参照。

とはいえ、1930年代半ばからすでに多様な使い方をされてきたヴォイス・オーヴァーは、当時の用語「独白」に限定される技法ではない。例えば、映画『暖流』（1939年、吉村公三郎、松竹大船）では、文字媒体（このシーンでは手紙）を読みあげる声がヴォイス・オーヴァーで流れてくる。このシーンでは、よね（岡村文子）が手紙を書いているショットが映され、次に布団の隣においてある手紙と寝ている石渡ぎん（水戸光子）が映される。それから、その手紙の内容がそれを書いたよねの声で、ヴォイス・オーヴァーで読まれはじめる。ヴォイス・オーヴァーが進行する間、画面にずっと映っているのは、寝ているぎんである。ぎんは後ほど手紙を読むことになる人物であるが、それを、寝ている状態のぎんが主観的に喚起するヴォイス・オーヴァーとして捉えることは難しい。このことからわかるように、ヴォイス・オーヴァーは当時の「独白」という概念では説明しきれない。主観的に喚起するヴォイス・オーヴァーは、それを喚起する登場人物が自らの内面で喚起するという特徴を持っていたが、映画『暖流』の文字媒体を読みあげる声は、ぎんの内面に従属していない。

ヴォイス・オーヴァーの使い方の種類を、明確に区別することはできない。語り方として共通する部分も相当あり、曖昧かつ複雑な使い方もある。このように、1930年代半ばから多く採用されたヴォイス・オーヴァーは、様々な形で多様性を持つ映画の語り方として、機能していたのである。とはいえ、多様性が見られる一方で、少なくとも、1930年代半ば以降の「独白」というヴォイス・オーヴァーの一部である技法は、メロドラマに多く使われていたという特徴がみられる。言い換えれば、メロドラマ的な傾向と関連してこのようなヴォイス・オーヴァーが採用されていたのである。

3 新派的なものとメロドラマのモード

1930年代半ばから一つの概念として成立しつつあったヴォイス・オーバーは、いわゆる「メロドラマ」と呼ばれていた映画で多く使用されている。メロドラマに関する当時の言説では、アメリカのメロドラマのアクション、つまり活劇性、犯罪性、善人悪人が重要な要素であると説明されている¹¹。日本のメロドラマでもアメリカ的なアクションが必要であると述べる批評家がいた一方で¹²、日本は、新派悲劇という要素が強く、それを土台とした独自の発展を遂げてメロドラマとして成立していて、あらゆるジャンルの映画がメロドラマと呼ばれていると指摘する批評家もいた¹³。その結果、日本のメロドラマでは、アメリカのメロドラマのような犯罪性、活劇性があり取り入れられなかったのである。

歴史的なコンテキストからみると、メロドラマと呼ばれていた映画には新派悲劇の特徴が含まれている¹⁴。新派悲劇映画というのは、主に「身分違いの恋、男の立身出世と女の自己犠牲、生き別れの家族との再会」¹⁵を描く新派劇の題材を採用した映画のことである。そうした新派風の映画は、1910年代の日本現代劇映画であり、これらの映画は、新派劇の人々によって始められていた。1912年に建設され、1923年の関東大震災で被害を受けて壊滅した日活向島撮影所は、新派映画のメッカであった¹⁶。その日活は、京都撮影所では旧劇と呼ばれていた時代劇を、東京の向島撮影所では現代劇を製作していた。「現代劇は当時は新派といい、別の言い方では新派大悲劇というほど、悲しいセンチメンタルな作品がおおかった。」¹⁷

それらの新派映画において、悲劇がいかに偶然に起こるのかという「偶然の重ね」¹⁸は重要な要素であった。新派映画の特徴的な類型を「形態(morph)」¹⁹として捉える小松弘は、新派映画のナラティブにおいて、「〈偶然〉をドミナントな形態」²⁰として指摘している。小松は、それらの〈偶然〉が「新派映画の視覚的側面、すなわち場面内の出来事のみに見られるわけではない。そもそも登場人物の関係が、まるで見えない糸のように結びあっているのも、新派映画のナラティブの形態における〈偶然〉の特徴である。」²¹と説明する。

そうした新派悲劇映画のナラティブだけでなく、新派劇の本質である封建的な思想を基礎としながらも、恋愛の悲劇、母と子の別れなどの主なテーマや思想は、1930年代のメロドラマ映画にも受け継がれている。特に1935年以降、上流社会、ブルジョア生活などの恋愛と結婚をテーマとする作品にそうした封建思想、新派悲劇の傾向がみられる。それらの映画を一見すると、主人公が封建思想に対抗するようにみえても、結局は人物らの上下関係が重視され下のが圧倒される封建思想に従う。そして、まるでそれが道徳、倫理であるかのように描かれるのである。

新派劇の様式の特徴は、このような思想やテーマ的な側面とともに、1930年代、さらには現代の映画にまで継承されているといえる。新派劇は、現代風で歌舞伎とは別物であるようにみえても、歌舞伎からの影響を強く受けていた。

11 池田他「メロドラマの新しい展開(1)」、pp.40-42を参照。

12 鈴木豊次「メロドラマチック・アクションの必要」『事業と広告』2巻4号、1926年5月、pp.34-42を参照。

13 池田他「メロドラマの新しい展開(1)」、pp.40-42を参照。

14 木下「メロドラマの再帰」、pp.206-216を参照。

15 四方田犬彦『日本映画史100年』集英社、2000年、p.26

16 佐藤『日本映画史1』、p.29、p.137を参照。

17 同前、p.139

18 同前、p.143

19 小松弘は、「形式として映画を捉えるのでも、構造として映画を捉えるのでもなく、仮に形態(morph)として新派映画という日本映画史における一つの極めて特徴的な類型を捉えてみたい。」と説明している。小松弘「新派映画の形態学」黒沢清、吉見俊哉、四方田犬彦、李鳳宇編『映画史を読み直す』岩波書店、2010年、p.63を参照。

20 同前、p.68

21 同前、p.68

新派劇は、歌舞伎の女形という俳優のあり方を継いでいたし、封建社会の行動様式を重視した歌舞伎の思想の影響を受けていた。また、俳優のタイプや、作劇法、演技術(きまったり見得を切ったりする)まで、歌舞伎からのものを継承していた²²。佐藤は、新派劇の演技の特徴の中で、最も重要な点を指摘している。

新派が歌舞伎から受け継いだ特徴的な演技のひとつに、思い入れと呼ばれるものがある。無言でなにか、考えるポーズをとり、表情をする。ストーリーの流れのなかで、彼や彼女が何を考えているのかはセリフがなくても分るのである。田舎から都会に出てきた若者が田舎の親を思い、恋人を思う。封建的な社会関係のために結ばれない恋人同士が離れて思いあい、出会ってもまた、純情すぎて抱擁などできなくて、遠くを黙って見つめていたりする。そうした演技は新派から映画のメロドラマに引き継がれた。²³

歌舞伎から新派劇へ、さらにメロドラマに続いた「思い入れ」という技法は、1930年代のメロドラマの登場人物によるヴォイス・オーバー(1930年代半ば以降の用語で「独白」)での語りを連想させるような技法である。この「思い入れ」は、セリフを言わずに、内面で考えていることを表情や身体で表現する技法のように思える。封建的な社会の中で、何事も自分の力ではどうにもできない立場の人物が、無言で考える「思い入れ」のポーズは、登場人物が内面で語る声や主観的に喚起する声のヴォイス・オーバーを語る際のポーズと合致する。ヴォイス・オーバーで内面を語る際にも、登場人物らは「思い入れ」のような表情(遠くを黙って見つめていたり、下を向いて深刻な表情で考えるなど)で演技をすることで、語られる声と協働する。トーキー定着後のメロドラマ映画では、新派の特徴を引き継ぎ、ヴォイス・オーバーで内面を語ることによって、より洗練された語り方を駆使していたといえる。

1930年代のメロドラマで登場したこの技法は、1930年代半ば以降には、歌舞伎や新派劇の影響を受けてきた日活の新派悲劇映画のテーマや演技法などの新派的な要素を残したまま、ますます洗練された形でより多くの映画に使用されるようになっていったのだ。そのような映画が1930年代のメロドラマと呼ばれ、「いわゆる新派悲劇調の通俗作品のパターン」²⁴が日本のメロドラマの特徴の一部を形成していたのである。

このような、新派悲劇の影響を受けていたメロドラマは、上述した「あらゆるジャンルの映画がメロドラマ」であったことを証明するように、様々なジャンル名で呼ばれていた。メロドラマと呼ばれていた映画はまた、ジャンルの流動性が強い。コメディ映画、時代劇映画、戦意高揚映画、文芸映画などにもメロドラマ的な要素が存在する。また、「メロドラマ」は、時代や地域の違いや移り変わりによって、内容や形式が様々に変化」²⁵していく特性を持っている。したがって、メロドラマを一つのジャンルとして規定するのは極めて困難である²⁶。そのため、ここでは1930年代半ば以降、ヴォイス・オーバーが多く採用されていた映画をメロドラマ的モードがある映画としてみていくことにする。

22

佐藤『日本映画史1』、pp.31-32、p.139を参照。

23

同前、p.29(下線は、筆者による。)

24

同前、p.187

25

中村聡史「メロドラマ」映画についての一考察——「見えないもの」の視覚化への試み」『美学論究』22号、2007年3月、p.34

26

加藤幹郎『映画ジャンル論——ハリウッドの快楽のスタイル』平凡社、1996年、pp.172-175を参照。加藤は、一つの作品の中で、異なる二つ以上のジャンルを「壮絶」にすることが可能なのは、メロドラマの支配的構造によってできるものであると述べている。

1930年代のメロドラマの特徴と1970年代以降に蓄積されてきた先行研究で議論されたメロドラマ的モードを照らし合わせて考えると、「感情的に訴える、道徳・美德観が強い(倫理的な主題)、二元論的な立場、緊張関係」などがその特徴としてあげられる²⁷。このようなメロドラマ的モードを成立させる構成要素の一つは、物語の「葛藤」である。そうした、1970年代以降にメロドラマに関する理論として蓄積されてきたメロドラマ的モードが、1930年代に製作された日本のメロドラマ映画に多くみられるのは興味深い。

27
注6番と同様。

4 響く葛藤——『雪崩』のヴォイス・オーバー

ここでは、1930年代半ば以降の映画のメロドラマ的モードと、新派悲劇に関連付けながら、映画『雪崩』におけるヴォイス・オーバーを分析する。より具体的には、封建的な思想を持つ父親への対抗と苦心、そこからの葛藤が描かれた映画におけるメロドラマ的モードの二元論的立場や道徳観を考えていきたい。1930年代半ば以降のメロドラマにおいて、ヴォイス・オーバーが創り出す「葛藤」は、メロドラマ的モードや新派悲劇が持つ思想と深く関係があったのである。

『雪崩』では、ヴォイス・オーバーが語られる直前に、黒い幕が画面の上から下へと下る。画面が薄暗くなったまま、ヴォイス・オーバーが進行し、ヴォイス・オーバーが終わると、今度は下から上へと黒い幕が上がっていく。このような幕が下りる映像技法は、物語だけではなく、リズムカルなパターン、あるいはヴォイス・オーバーがはじまるキュー(サイン)として機能している。ヴォイス・オーバーを語る際、基本的には薄暗い幕が下りたままであるが、他の登場人物が話しかけると幕が上がる場合もある。幕が下りて薄暗くなった画面は、ヴォイス・オーバーを語る登場人物の特別な内面の世界、もしくはその人物の率直な内面の世界を形成しているともいえる。それらの映像とヴォイス・オーバーの独特の手法は、映画が公開された当時「すだれ式」²⁸の「独白」、「心理的な独白」と呼ばれていた。

28
水町は、このような手法を「すだれ式」と名付けて批評する。水町「日本映画批評 雪崩」、p.183

『雪崩』の序盤、家に帰った五郎が2階に上がり、妻の落子(霧立のぼる)と二人で部屋でくつろぐ姿が映し出される。落子が部屋から出ると、カメラはズーム・インする。そしてミディアム・クローズアップで五郎の姿を映すと、画面の上から下へ半透明の黒い幕が下り(画面は薄暗くなる)、彼がヴォイス・オーバーで語り始める。

五郎: そうだ。やっぱり話そう。

このヴォイス・オーバーは、後に、五郎が父親に落子と別れたいと話すことで、父親を想定して語る彼の心境である。ここで、何もないように家に帰り、くつろぐ五郎が、実は、落子と別れ、江間弥生(江戸川蘭子)と一緒にになりたいと

いう葛藤をしていたことが、このヴォイス・オーバーで分かるようになる。このように、五郎の行動と考え方がぶつかり合う五郎のヴォイス・オーバーは、父親に抵抗するこれからの展開を圧縮して示し、映画がどのように展開していくのかについて好奇心を持たせる役割を果たしているといえる²⁹。画面は薄暗いまま次のショットへ転換し、そこには、頭を下げて座っている弥生が映し出され、彼女もヴォイス・オーバーで語る。

弥生：そんなことできないわ。日下のおじさんに対したって。（下から上へ半透明の黒い幕が上がる）

弥生が隣にあるオルゴールをあげると、その音が聞こえはじめる。次に、フラッシュバックで、道を歩いている五郎の父親と弥生が映し出される。ここでは、フラッシュバックされる前のオルゴールの音が続いている。五郎の父親は、五郎と結婚させられなかったことを弥生に謝罪している。それから再び現在の時点に戻り弥生が映し出される。

このヴォイス・オーバーで、五郎に告白された弥生が、五郎への思いと五郎の父親に対する義理とで板ばさみになり、どうすることもできずに葛藤していることが表現される。そしてここで挿入されるフラッシュバックは、単純に弥生と五郎の父親との関係や過去を見せるといった類のものではない。そのヴォイス・オーバーでの表現と同様に、過去の出来事を思い出すことによって、親身になって心配してくれる五郎の父親を思い葛藤する、弥生の心境を視覚イメージとして見せているのである。

ここでは、別の場所にいる五郎と落子がそれぞれヴォイス・オーバーで語るシーンをクロス・カッティングで接合し、二人の葛藤を見せている。また、父親に話すことを決心する五郎に対して、五郎の父親に対する義理から五郎の告白を受け入れられないと弥生は考えており、二人の考え方がぶつかり合っていることが表される。このように、現在時点のヴォイス・オーバーによって、この二人が葛藤していることが表現されると同時に、彼らの間に生じている考え方の「ずれ」が表されている。

この五郎と弥生のヴォイス・オーバーが終わった後、五郎が父親の部屋で、落子と別れたいと告白するシーンが続く。五郎が話すのは、愛情もないのに一緒に住むより、落子の幸福のためにも彼女と別れたいということである。父親は、五郎に対し「不敬」、「男の義務」、「考えが若い」、「贅沢な空想」などと叱責するが、それでも反発する五郎に「生きてみることだ。その間に分かる。弱い女を労わってやるのが男だ。ことにいったん夫婦となった以上、それは、夫の義務だ。」と言い切る。父親の話聞いた五郎の顔が、ミディウム・クローズアップで映され、次のショットには前のショットと同じ姿勢・構図であるが目の視線のみが変わり下を向いて、窓の近くに立っている五郎にディゾルヴする。

このように別の場所にいる五郎自身のアクションと一致することで、父親との会話から時間が経過しても、悩み続けていたことが暗示される。五郎が立って

いる窓の外は雨が降っており、五郎の視線は下を向いている。新派の「思い入れ」を思わせる五郎の姿勢は、暗い夜と雨という環境設定と合わせて絶妙に苦心する姿を表現している。そうした五郎の姿勢で、上から下へ半透明の黒い幕が下って、画面は薄暗くなり、五郎はヴォイス・オーバーで次のように語る。

五郎：夫の義務というようなもんだって、今はぶらつかずには、卑怯にならずにはいられない時代ではないかしら。僕には、生活の心配はない。だからといって、古い道徳にしばられていなければならない理由があるだろうか。お父さんとは時代が違うんだ。僕は、どこまでも自分が正しいと思った道を歩む。（下から上へ半透明の黒い幕が上がる）

前のショットで、父親が「夫の義務だ」と話したことに対して、何も言えなかった心境をこのように別の場所で吐露し、それに対する答えを出しているようにみえる。さらに、直前の最後のショットとアクションの一致が使用されているため、前のショットとの関連がより浮き彫りにされる。このヴォイス・オーバーには、当然、五郎自身の考え方や生き方の姿勢が含まれている。その考え方が封建的な思想を持つ父親と異なるので葛藤するのであり、その葛藤がこのヴォイス・オーバーによって表現されるのである。さらに、五郎の口から出る話と彼の行動は、ヴォイス・オーバーで葛藤して決心する内容とはずれており、父親が持つ封建思想に徐々に降参することになる。封建的な思想が古い思想であるとはいえ、五郎が置かれた状況と物語全体からみると、道徳的に正しいことである。後述するように、映画の後半では、五郎は結局父親の声を主観的に喚起するヴォイス・オーバーによって、道徳性を回復することになる。

また、五郎がこのようにヴォイス・オーバーで語るのは、メロドラマ的モードの一つである二元論的立場とも深く関係がある。つまり、五郎のヴォイス・オーバーは、父親との権力関係を示すと同時に弱者の声を示す手段としても機能しているといえる。父親は、五郎に自身の思想を実際に聞かせることができるので、ヴォイス・オーバーを用いて葛藤することはない。しかし、五郎が直接発話できなかったのは、父親の権力に抵抗できないためであり、父親より「弱い立場」にいたので、このようにヴォイス・オーバーで語っているといえる。すなわち、父親ほど権力を持っていない、父親に対して弱い立場にいる弱者の考え方を語る手段としてヴォイス・オーバーが採用されているのだ。この弱者という立場は、前の節で論じた、『禍福 前編』で、父親の言葉を主観的に喚起するヴォイス・オーバーで内面を語った皆川慎太郎と同様の特徴・機能を持つ。1930年代半ば以降の上流階級を描くメロドラマ映画に特徴的なメロドラマ的モードとしての二元論的な立場がもたらす権力関係に規定されたヴォイス・オーバーは、抵抗しようとするができない弱者の葛藤する声として機能しているのである。

5 葛藤するヴォイス・オーバーによるサスペンス効果

「独白」としてのヴォイス・オーバーは、ヴォイス・オーバーを語る登場人物本人と観客にしか聞こえないという特徴を持つ。つまり、ヴォイス・オーバーは、語る登場人物と観客が秘密を共有する手段ともいえる。そうした特徴により、ヴォイス・オーバーを聞く観客の方が、ヴォイス・オーバーを聞くことができない登場人物より多くの情報を持つようになる。『雪崩』の終盤では、このようなヴォイス・オーバーの特徴を活用することで、メロドラマ的モードの一つである緊張関係を形成する。

終盤のシークエンスでは、五郎が落子と心中しようと名古屋のホテルに行くが、そこから一変して落子のみを殺そうと計画を変える。このような情報のすべては、五郎のヴォイス・オーバーによって語られる。ここで、観客は、落子より多くの情報を持つことになり、五郎の行動(いつどのように落子を殺すのか)に集中し、緊張しながら、映画の展開に参加することになる³⁰。つまり、ヴォイス・オーバーにより形成された緊張関係によって、観客を五郎のこれからの行動に期待させるサスペンス効果が創られる³¹。『雪崩』における葛藤のヴォイス・オーバーと、緊張関係やサスペンスの二重効果を生み出すヴォイス・オーバーは、抵抗できない新派的思想とメロドラマ的モードの道徳観へ回復する機能を果たしている。

このようなヴォイス・オーバーの二重機能が、『雪崩』の終盤のシークエンスに端的に現れている。汽車に乗っている五郎と落子が映され、次のショットに、ミディアム・クローズアップで五郎が映されると、上から下へ半透明の黒い幕が下り、画面は薄暗くなり、五郎のヴォイス・オーバーがはじまる。

五郎:誰がこれを疑うだろう。父は昔のような従順な僕になったと思っている。落子はもとより僕を信じてる。今日も仲良く旅行に出たと思っている。そこで愛し合っているように見せて死ぬんだ。父も文句を言えないはずだ。真実は反対でもそう見えるだけでいいじゃないか。父の注文はそれだ。僕は、そう見せてやる。だけど、やはり五郎は落子を愛してた。それではなければ、一緒に死ぬはずがない。したり顔でこういって、僕らの最後を悲しんだり、美しいと思ってくれる。(下から上へ半透明の黒い幕が上がる)

このヴォイス・オーバーが終わった後、二人は駆け落ちした名古屋へ向かう。上記の五郎が語るヴォイス・オーバーで、彼が「従順」な息子に戻って生活していた様子が示されるが、前のシーンの最後での「ようございます。嘘つきになりましょう」というセリフからは、自分の心を隠して生活をしていたことが想像できる。これまで、父親に反抗しながらも積極的な行動をしなかった五郎であるが、落子と心中することによって自分の意思を見せようとするのだ。しかし、落子は、そのような五郎の思惑を知らない。心中しようと考えていることを知っているのは、ヴォイス・オーバーで語る五郎自身と観客のみである。この

30

ボードウェル、トンプソン『フィルム・アート』、p.65、p.79、p.82を参照。

31

三浦哲哉『サスペンス映画史』みすず書房、2012年、第5章「ヒッチコック的サスペンス」のpp.174-178の「主観的サスペンス」を参照。三浦は、ヒッチコックのサスペンス概念を引用しつつ、映画の追いかけのような緊張からなるものを「客観的サスペンス」といい、登場人物の心や目を媒介にして経験することから生まれる緊張関係を「主観的サスペンス」と説明している。

五郎のヴォイス・オーバーによって、観客は、落子より多くの情報を持つことになり、これから五郎がどういう行動をするのかを期待し、彼の言動に集中するようになる。このプロセスが、サスペンス効果を生み出しているのである³²。

また、物語の二元論的な立場もサスペンスの重要な要素となる。汽車の中のヴォイス・オーバーでも、確かに父親に対する反抗心で心中をしようとすることから現実ではどうしてもできない弱い立場の自分を認識しているようにみえる。しかし、落子は、五郎と同等あるいは、五郎より弱い立場にいる人物である。五郎がヴォイス・オーバーで語った計画内容を通じて、彼の内面を共有した観客は、五郎がどのような行動をするかによって落子の運命が左右されることを認知している。父親の封建的思想に対して、葛藤するだけであった五郎であるが、落子に対しては自分の思うとおりに行動できる存在であるからこそ、このヴォイス・オーバーは「物語の進行にともなう不安感、その後のなりゆきを期待させる力」³³を増幅させるといえるだろう。

汽車の中に続いて、名古屋駅の看板から、ホテルの外観へと次々とショットが切り替わり、二人がホテルに到着したことが示される。窓側で外の風景を眺めている落子が「ええ。すばらしいわ。」と話し、後ろに立っている五郎へと向きを変えて「あの時、わたし、なんだか怖くて。でも、今度は違いますのね。」と話す。すると、画面の上から下へ半透明の黒い幕が下り、画面は薄暗くなる。

五郎:思ったより汚い部屋だったけど、これでいいんだ。他の自殺者のように景色に甘ったれたり、名所の名に憧れたりするような醜態をしないぞ。感傷的なことはこっちから断るよ。これだって、ただの事務なんだ。人間が一生に一度きりできないというだけで、ほかの事務と違うものか。(下から上へ半透明の黒い幕が上がる)

ここで、五郎は、昔のことを思い出しながら感傷的になっている落子の様子を見ている。また、心中を「ただの事務」だと語るが、それは、自分自身を落着かせようとする虚勢に他ならない。このように、他の人に対する強い非難や心中を簡単に考えようとする内面の言動から、五郎が心中に向かって葛藤をしていることが読み取れる。

このあとで、五郎は、落子をホテルに残したまま外へ出る。次のショットでは、町の薬局から出てくる五郎が映し出される。五郎はホテルの部屋に戻り、鍵をかける。五郎が、ドアの近くにあるテーブルに座って落子の方を見ると、半透明の黒い幕が上から下へと下りて画面は薄暗くなり、彼がヴォイス・オーバーで語りはじめる。

五郎:そうだ。決して僕が死ぬ必要はない。一緒に死のうとしたことだけ見せればいいんだ。そうできる。しかも、落子は幸福に死ねる。それから、だれもこれを殺人だと思わない。なぜ、俺はそれに気がつかないで、一緒に死のうなんて考えたんだろう。

32

ボードウェル、トンプソン『フィルム・アート』、p.79、p.82を参照。

33

登川直樹「映画用語講座（第一回）——映画芸術入門」『映画芸術』4巻2号、1956年2月、p.59

外に出てきた五郎は、心中するのではなく、落子のみを殺そうとする。既に論じたように、心中から殺人に変わった五郎の計画を知るのは、彼自身と観客だけである。観客は、計画を変更した五郎が、いつ、どのように、落子を殺すのか緊張しながら次の物語の展開を待つことになり、新たなサスペンスが続く。

その後、五郎は、「落子は、僕が死のうと言ったら、一緒に死んでくれるかい?」と言い出しながら、薬局で買って来たと思われる小さい薬の缶を見せる。五郎を見て驚く落子から、五郎の顔がクロースアップで映され、それから、また、上から下へ半透明の黒い幕が下り、画面は薄暗くなって、ヴォイス・オーバーがはじまる。

五郎: もう一息だ。これを押し切らなきゃいけない。(下から上へ黒い幕が上がる)

このヴォイス・オーバーで、殺人に向かう緊張感は頂点に達する。すると、落子は「もしかして、それは弥生さんのことではございませんでしょうか。」と驚くべきことを言い出し、後ろの机に行き、顔を伏せて泣き出す。落子は「あなたが、弥生さんをお好きなのかと思って。だけどあたし、一人で心配しておりました。」と話すと、画面の上から下へ半透明の黒い幕が下り、画面は薄暗くなって、五郎は、ヴォイス・オーバーで語る。

五郎: どうしたって言うんだ。この慌てかたは。

落子が弥生と五郎の関係を知っていたということに五郎はもちろん、観客も驚いただろう。そうした落子の考え方に対する情報が示されないため、このような落子の発話に驚くことになる。ここで、何も知らないと思っていた落子の反抗で慌てる五郎の心境が、そのままヴォイス・オーバーで語られる。落子の言葉に非常に驚き、動揺する五郎の心境が、父親の言葉を主観的に喚起することで語られはじめる。この場面で半透明の黒い幕は、下りたままである。

五郎の父親の声: お前の頭なんか、紙っ切れだけなんだ。何か自分の無謀な行動を正しく見せかけようとする、お前はそんな紙のような知識を出してきて、理屈をつける。それは、正直に汚い行為をするよりも、はるかに人間としていやしいことなんだ。仮想の人間の理由もない単純な行動の方が、同じ悪にしても、もっと美しい。

五郎は、机で泣いている落子の後ろに立ったままだが、五郎の肉体が離脱し、左へ歩きはじめると、上記の父親のヴォイス・オーバーが五郎の内面に響く。このヴォイス・オーバーが進行する際、離脱した肉体が部屋の中を歩いている。

ヴォイス・オーバーが続く間に行われる肉体離脱した身体の動きは、落子の驚く発言や、心中から殺人へと変わった計画など、混乱する五郎の内面を視覚的にみせていると考えられる。そうした、不安に満ちて肉体離脱した五郎の身体は、父の声を喚起するヴォイス・オーバーと協働している。この肉体離脱の

手法は、無声映画でも幻想や迷いなどを表す手法として、多く採用されていた手法だが、トーキーの洗練されたヴォイス・オーバーと協働することで、葛藤する内面を一層高めているといえる。

この父親の声のヴォイス・オーバーの内容は、弥生を忘れられず父親に話をした際に、父親が五郎を叱るために話した内容と似ている。このヴォイス・オーバーで、「正直に汚い行為をするよりも、はるかに人間としていやしいことなんだ。」と話す父親の言葉は、ヴォイス・オーバーで心中や殺人を計画しつつ、そこから外れる行動をしていた五郎の心境を言い当てているようにみえる。つまり、このヴォイス・オーバーは、五郎の内面で主観的に喚起された父親の声であるが、父親が話した言葉そのままではなく、変化した形で喚起されるので、まるで今ここで父親が話をしているように聞こえる効果があるともいえる。

父親のヴォイス・オーバーが終わった後、五郎の肉体が元に戻る様子は映されないものの、続くショットではすでに肉体が戻っており、「どうしたって言うんだ。この慌てかたは」とヴォイス・オーバーで語った時と同じ姿勢で立っている。そこから、また五郎がヴォイス・オーバーで語る。

五郎：だが、僕がお父さんに負けたんじゃない。これはそれとは、別のものなんだ。僕の知らなかった別のものなんだ。(半透明の黒い幕がここで見える)

このヴォイス・オーバーの直前、父親が五郎を批判する内容が主観的に喚起されたが、彼は自分自身で父親の声に対する答えを出しているようにみえる。そして、自分がしようとした殺人を正当化して、父親の説明を強く否定する。しかし、封建的な思想を持つ父親に対抗するようになっていたが、最後の五郎のヴォイス・オーバーは、結局、五郎が父親の思想に従うしかない存在であることを明確に示している。ヴォイス・オーバーの後、五郎は落子に「うそだ落子(中略)死ぬなんてうそだ。」と話し、画面はフェードアウトされる。心中から落子を殺すことに変更した計画が、さらに変更されて終わるのである。

名古屋のホテルからの五郎がヴォイス・オーバーで語っていた殺人計画や葛藤する内面が、終盤のクライマックスとすれば、五郎の父親の声と最後の五郎のヴォイス・オーバーは、すべてが解消される場所である。つまり、五郎の内面で主観的に喚起された父親の声に答える形で、五郎の計画はすべて消滅するということである。言い換えれば、五郎の父親の声によって、五郎の心境に変化が起こったといえる。

そうした五郎の内面で主観的に喚起される父親の声は、倫理性を回復させる決定的な役割を果たす。五郎は、父親に代表される封建的な思想に対抗するようになっていたが、結局は、父親が持つ封建思想に帰結される。このように、権力を持っている父親の思想に従うことで、道徳性を回復する。つまり、五郎には古いと思われていた封建思想に従うことによって、メロドラマ的モードでもっとも重視される道徳性を獲得することになるのである。このような新派的

なものとメロドラマ的なものを創造するのが、ヴォイス・オーヴァーである。五郎がヴォイス・オーヴァーを通じて葛藤することが、そのヴォイス・オーヴァーの内面の語りから形成されるサスペンス効果を生み出しているのだ。この葛藤とサスペンスの二重機能を通して、観客の心を「五郎」につなぎとめておくことで³⁴、五郎と露子が「どうなることかと気をもませて引っぱって行く」³⁵役割を果たしているのが、ヴォイス・オーヴァーに他ならない。

34

同前、p.59の「サスペンス」の箇所を参照。

35

「社会語教室——映画用語の部（第十輯）」『社会人』21号、1951年1月、p.39の「サスペンス」の一部を引用。

6 おわりに

1930年代半ば以降のヴォイス・オーヴァー（当時の「独白」）は、多様性を持つ映画の語り方として、複雑な登場人物の内面を語る機能をしていたのである。そうしたヴォイス・オーヴァーは、1935年以降に製作されたメロドラマに多く採用されていた。1930年代日本のメロドラマと呼ばれていた映画の中で、特に、ブルジョアの私生活や上流階級の恋愛と結婚を描いた作品には、共通して封建的思想や家父長制などの新派悲劇風の傾向、また、感情的、二元論的立場、時間の緊張関係のメロドラマ的モードがみられる。このような新派とメロドラマ的モードが日本のメロドラマの特徴の一部を形成していたのである。トーキーの定着後のメロドラマ映画では、新派の影響を受けながらヴォイス・オーヴァーで内面を語ることによって、より洗練された語り方を駆使していたといえる。

『雪崩』は、そうした1930年代に新派悲劇とメロドラマ的モードを持ち、上流社会の生活を描いた代表的な作品である。主に、ヴォイス・オーヴァーの使い手となる五郎は、映画の序盤から終盤までヴォイス・オーヴァーで葛藤する。五郎は、父親に代表される封建的思想に対抗するようにみえるが、結局は、父親の声を主観的に喚起するヴォイス・オーヴァーによって、封建的思想に従い、道徳性を回復する。このような葛藤から生まれるメロドラマ的モードの機能と役割を担当するのが、ヴォイス・オーヴァーである。二元論的立場や道徳観が強いメロドラマ的モードに加えて、日本の新派的な思想が合わされていたこの映画『雪崩』において、ヴォイス・オーヴァーは、葛藤を巧みに表現していたのである。

メロドラマ的モードを持つ映画に使用されたヴォイス・オーヴァーは、このように登場人物の「葛藤」を表す手段として使用されていた。そのメロドラマの葛藤する声の特徴は、さらに以下の三点にまとめられる。

第一に、登場人物によって自分の内面が語られるヴォイス・オーヴァーは、映画の現在の時点で用いられ、葛藤をみせる手段としての役割を果たしている。現在の時点で語られるヴォイス・オーヴァーは、登場人物が内面で心境を語る声だけではなく、他の人物の声を主観的に喚起することによってその登場人物の葛藤する内面が語られる。物語が進行する現在の時点の登場人物のヴォイス・

オーバーは、その登場人物の実際の言動とずれており、葛藤を示すことで後の出来事を期待させる効果があるといえる。

第二に、ヴォイス・オーバーで語る声の持ち主は、物語上において弱者の立場にいる人物が圧倒的に多い。ここでの弱者は、例えば、親子などの上下関係の下に立つ立場を意味している。また、ヴォイス・オーバーによって主観的に喚起される他の登場人物の音声は、弱者より上の立場にいる人物、例えば父親などの音声が多いということも特徴の一つである。そうした状況により、新派的思想が機能する。つまり、権力を持つ父親に代表される思想に対して、弱者の立場にいながらヴォイス・オーバーを語る登場人物が対抗する姿勢が描かれる。

第三に、このようなヴォイス・オーバーで語る人物とその内容が観客にしか共有されないという特徴がある。この特徴によって、物語上の新たな効果、例えば、時間の緊張関係や、サスペンス効果などが生み出される。言い換えれば、共有される情報を観客のみに制限することによって、ヴォイス・オーバーはメロドラマ的モードの葛藤の機能だけではなく、物語全体の緊張関係を形成し、その意味で二重の機能を果たしているといえるのだ。

以上のように、1930年代半ばのメロドラマにおけるヴォイス・オーバーは、1930年代にメロドラマと呼ばれていた映画のメロドラマ的モードの生成を代表するような技法として機能していたのである。