学校法人 松翠学園
滋賀文教短期大学
SHIGA BUNKYO JUNIOR COLLEGE

活動弁士から紐解く日本の口頭性
–小津安二郎『生れてはみたけれど』の活動弁士公演を事例に–

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2022-05-27 キーワード (Ja): キーワード (En): Benshi, orality, Yasujiro Ozu, Japanese contemporary culture, improvisation 作成者: 河村, 悟郎 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32125/00000097

活動弁士から紐解く日本の口頭性
―小津安二郎『生れてはみたけれど』の活動弁士公演を事例に―
Unraveling Japanese Orality through the Benshi
―A Case Study of the Benshi Performance of “I Was Born, But...” Directed by Yasujiro Ozu―

河村　悟郎
Goro KAWAMURA

抄録

本論は、2021 年 11 月 14 日（日）に滋賀県長浜市のセミナー＆カルチャーセンター臨湖で開催された、「活動弁士＆ピアノ生演奏付無声映画公演『大人の見る繪本　生れてはみたけれど』」に先立って筆者が行った講演「活動弁士から紐解く日本の口頭性」の要旨をまとめるとともに、活動弁士公演を事例として活動弁士研究に新たな展望を示すものである。活動弁士は、無声（サイレント）映画時代に映画の内容説明やセリフの代弁を行っていた日本独自の職業だが、日本の伝統文化のエッセンスでもある口頭性に基づいて必然的に生まれたものであり、現代文化とも関わりの深い存在である。しかし、現在活躍している活動弁士による小津安二郎『生れてはみたけれど』の公演を分析すると、日本の口頭性の特殊性と、従来の活動弁士研究に欠けている即興性の問題が浮かび上がる。

Abstract

This paper has two objectives. One is to summarize the lecture titled “Unraveling Japanese Orality through the Benshi” held on November 14（Sunday）, 2021 at seminar & culture center Rinko located in Nagahama City, Shiga. Second is to bring a new perspective to Benshi studies through a case study of the Benshi performance titled “Screening silent film ‘I Was Born, But...’ with Benshi and piano live performance” held prior to the lecture. Benshi is an occupation particular to Japan that used to explain the contents of silent films and represent the characters’ words in the Silent Era, and it was inevitably born based on Japanese orality that is an essence of Japanese traditional culture and it is strongly related to Japanese contemporary culture as well. However, a case study of the Benshi performance of “I Was Born, But...” directed by Yasujiro Ozu shows peculiarity of Japanese orality and demonstrates that the question of improvisation is still open in Benshi studies.

キーワード：活動弁士　口頭性　小津安二郎　日本の現代文化　即興性
Key Words：Benshi, orality, Yasujiro Ozu, Japanese contemporary culture, improvisation

１．はじめに

映画に詳しい人ならば、「映画の父」と言うとフランスのリュミエール兄弟の名を挙げる人が多いかもしれないが、映画を発明したのはアメリカの「発明王」トーマス・エジソンだと言われている。エジソンが真の意味で「最初に映画を発

明した人物」であるかどうかは現在でも諸説あるのだが[1]、1890年にエジソンが「発明したとされている」キネトスコープという機械は、リュミエール兄弟に大きな刺激を与えた。キネトスコープは1つしかない覗き穴から短い映像を見る、まるで万華鏡のような代物であったが、リュミエール兄弟が1895年に特許を買い取ったシネマトグラフ[2]は、スクリーンに映像を投影するという、現在の映画と同じスタイルのものであった。今でも映画を「シネマ」と呼ぶことがあるように、主流となったのは大勢の人がスクリーンを通して同時に映像を享受することのできるシネマトグラフであり、映画は世界中に伝播した。

日本にはまず1896年にキネトスコープが、そして翌年の1897年にはシネマトグラフが伝来し、映画というメディアが持つ大きな可能性にいち早く気付いた者たちによって、各地で映画興行が始まった。しかし、日本では「映画」という呼称ではなく、「活動写真」という呼称が使われるようになった。これは英語のmotion pictureの直訳とされているが、初期の映画の映像レベルは現在の映像レベルとは程遠く、まさに「写真が動いているだけ」という印象を与える単純なものだったため、この呼称は実情に合った表現だろう。その上、まだ技術的に音声を入れることが不可能であり、活動写真はセリフも音楽もない白黒の「無声映画」であった。そのため、現在のように映画の内容にストーリーや意味を挿入することが難しく、仮にストーリー性を帯びたものであっても何らかの説明無しにその内容を理解するのは極めて難しかった。ましてや、近代国家への道のりを始めたばかりに過ぎない当時の日本国民、特に一般大衆にとっては、映像に映り込む西洋文化の多くが見慣れぬ真新しいものであり、「誰か」が映像の内容や背景知識を説明する必要があった。その「誰か」というのが、「活動弁士」と呼ばれる人達である。

本論の目的の1つは、日本の「無声映画時代」に欠かせない存在であった活動弁士の意義を映画史的な観点から概観することで、「特異な存在」と思われがちな活動弁士がいかに日本文化と関わりの深い存在であったのかを、口頭性という側面から説明することである。この議論は、筆者の所属する滋賀文教短期大学が参画する「びわ湖東北部地域連携協議会」主催の生涯学習講座の1つとして2021年11月14日（日）に開催された、「活動弁士＆ピアノ生演奏付無声映画公演『大人の見る繪本　生れてはみたけれど』」に先立って筆者が行った講演「活動弁士から紐解く日本の口頭性」に基づくものである。つまり、講演の要旨をまとめることが第一の目的である。本論の第二の目的は、小津安二郎『生れてはみたけれど』の活動弁士公演を事例として、現在進行形で活躍する活動弁士の特徴と日本の現代文化との関係性を明らかにすることで、活動弁士研究に新たな展望を示すことである。そこでは、従来の活動弁士研究、あるいは無声映画研究において欠けてきた即興性という問題が浮かび上がることとなる。

2．活動弁士とは何か

キネトスコープが輸入された1896年の時点で、既に「活動弁士なるもの」は存在していたと言われているが、誰が「日本初の活動弁士」かは、その定義にもよるが未だに分かっていない[3]。確かなことは、活動弁士は、西洋から伝来したセリフも音楽も無い無声映画に対して内容や背景知識を解説する存在としてスクリーンの横に立ち続け、やがて物語のナレー

---

[1] エジソンは当時「エジソン社」という会社で発明事業を行っていたため、一人の力でキネトスコープを発明したとは言えない［ブレヴァートン 2015：275］。また、「発明者」という称号が与えられるのは、正確には「始めに発明した人」ではなく「始めに特許を取得した人」であり、この特許申請を巡ってエジソンは訴訟を行う程、キネトスコープによく似た装置を「発明した」人物も確認されている［cf. ローレンス 1992］。

[2] リュミエール兄弟もエジソンのように「最初に映画を発明した人物」と認識されがちだが、実際にシネマトグラフを最初に発明したのはフランス人発明家のレオン・ブーリであり、彼が特許料を払わなかったためにリュミエール兄弟が権利を得ることになったのである［ブレヴァートン 2015：275］。

[3] キネトスコープに対して「初めて継続的に口上を行った」という意味では、上田布袋軒が「弁士第一号」とされることが多いという［高槻 2019：15］。

ションや登場人物のセリフも自ら担当するようになったということである。そのため、単に知識が豊富で説明が上手い「説明弁士」だけでなく、老若男女問わず様々な登場人物のセリフを自由自在に演じ分ける「声色弁士」と呼ばれる活動弁士も登場し、全盛期の1920年代には数千人に及ぶ数の活動弁士が映画館を賑わせていた。中には、総理大臣よりも高い給料を貰っていた「スター弁士」もおり、活動弁士が誰かによって観る映画を決める観客もいたほど、活動弁士は当時の日本では憧れの職業であり、まさに日本の無声映画に欠かせない重要な存在となっていったのである［四方田 2017：56］。また、映画館には専属の楽士団が所属しており、現在の映画に必ず「映画音楽」が鳴り響いているように、映画の上映に際してピアノやヴァイオリンやチェロなどの洋楽器や、三味線や和太鼓などの和楽器を用いてライブ演奏を行っていた。

つまり、日本においては、「無声映画」であっても「無声で映画が上映される」あるいは「無声で映画を鑑賞する」機会などなく、常に無声の映像と活動弁士の声と楽士団の音楽はセットだったのである。これは、かつて時代劇映画の巨匠であった稲垣浩（1905～1980）の「日本には真のサイレントの時代はなかった」という発言の根拠でもある。ただし、海外でも無声映画の上映に際してピアノなどの演奏は日常的に行われており、その意味では「どこでも真のサイレントの時代はなかった」と捉えることもできる。しかし、「音楽」だけではなく「声」が、すなわち活動弁士が定着したのは日本だけであるという事実は揺るがない[4]。また、無声映画において「字幕」よりも重要な存在として活動弁士の「声」が存在するというのも、日本の無声映画時代を象徴する独自の特徴である。もちろん外国の無声映画にも「字幕」はあったが、「字幕」といっても、「字幕スーパー」のように登場人物のセリフが全て表示されたり場面展開が分かりやすいようにナレーションが表示されたりするものではなく、映像と映像の合間に最低限必要なセリフや説明がたまに入る程度のものであった。それでも海外の観客にとっては、「字幕」は無声映画における唯一の言語的要素であり、物語の展開を理解するのに欠かせないものであった。一方、日本の無声映画では、活動弁士が「字幕」を読み上げるだけでなく追加で様々な情報を語ってくれるので、日本の観客にとって物語の展開を理解するのに役立ったのは、「字幕」よりも活動弁士の「声」の方だったと言えるのである。

これは、いかに活動弁士が日本の映画製作に影響を及ぼしてきたのかを物語るものである。なぜなら、活動弁士の自由な語りによって、映画の内容や印象がいくらでも変わってしまうからである。例えば、極端なことを言えば、時代劇映画において武士が切腹するシーンにおいて字幕が何も無い場合、活動弁士が「あっぱれ！」と声高らかに叫ぶか、それとも「無念！」と声を振り絞るかによって、その武士の死生観への印象は180度変わってしまうのだ。そして、このことは当時の映画監督も重々承知していただろう。どのように映画を製作したとしても、無声のままで上映されるのではなく必ず活動弁士の語りが入るわけだから、いかに自分の意図を活動弁士に汲み取ってもらえるかが、映画監督としての腕の見せ所だったかもしれない。あるいは、初めから活動弁士の作るオリジナルな台本とその語りを「当てにして」、映画の内容は活動弁士がどう料理するかに「任せていた」監督もいたかもしれない。当然映画製作に関与しているのは監督だけではないし、当時の映画監督は現在ほど地位の高い存在ではなかったため、無声映画がどのように作られたのかを正確に言い当てることなどできない［四方田 2017：56］。だが、少なくとも言えるのは、日本の無声映画製作において活動弁士の存在を「意識せずに」撮られた映画はないということである。よく「無声映画は無音のままで観た方が、監督の意図がより忠実に伝わるのか」といった議論がなされることがあるが、無声映画時代の日本で活動弁士なしで映画を観ていた人はほとんどいないという当時の現実を鑑みると、日本の映画に関しては「Noと言える」かもしれない。それほど日本の無声映画時代において活動弁士の存在意義は大きかったのである。

しかし、映像と音声をシンクロさせるという技術が可能となり、いわゆる「トーキー革命」が1930年代に起こりトーキー映画が主流になると、活動弁士は急速に衰退していくこととなる。セリフは当然役者たちが全て語るので、わざわざ活動

---

[4] 「声」に関しても、一時的にではあるが、海外において「レクチャラー＝説明者」という「説明弁士」のような役割を担った者も確認されているようだが、日本のように職業や制度として定着することはなかった［四方田 2017：56］。

弁士が彼らの「声」を代弁する必要がなくなってしまったからである。もちろん、だからといって活動弁士の映画史的意義が薄れるわけでは無いし、映画史的に言えば現在の日本映画にも少なからず影響を及ぼし続けているというのが常識的な捉え方である［cf. 佐藤 2007］。そして、今や「昭和の消えた仕事」［澤宮 2016：170-171］の１つとして紹介されるほど世間では「忘れかけられている」活動弁士が、トーキー革命後も草の根で生き続け、現在に至るまで活動弁士やその語りが受け継がれてきたことも、近年様々な類の著作で明らかになっている[5]［e.g. 高槻 2019；片岡 2020］。本論では、活動弁士の歴史を戦後史も含めて概観することはしないが、次章では、そもそもなぜ活動弁士が「日本でのみ」誕生したのかを確認することで、そのエッセンスとして「口頭性」の問題について考えたい。

３．活動弁士の前史：日本の伝統文化と口頭性

キネトスコープやシネマトグラフなどの初期の無声映画における映像は、「写真が動いている」という印象を与えるために「活動写真」と呼ばれてきたが、日本人にとって、この「動きを持つ映像」を目にするのは初めてというわけではなかった。と言うのも、江戸時代後期には、「写し絵」と呼ばれる幻灯芝居が人気を博していたからである。オランダから伝来した幻灯機は、ランプの火とレンズの反射によってガラス絵をスクリーンに投射する装置だったが、日本では「風呂」と呼ばれる木製の幻灯機に「種板」と呼ばれる木製の板にガラス絵をはめ込んだスライドを複数差し込み、それらを出し入れすることで和紙のスクリーンに動きのある映像を投影していた。そのため、西洋で流行していた幻灯機よりも複雑な動きを表現することが可能で、現在の映像手法として基本となっている「フェードイン」、「フェードアウト」、「オーヴァーラップ」のようなものも見出せるという［碓井編 2008：4］。このことから写し絵はアニメーションの原型だと見なされることもあり、「アニメーション大国」である日本において写し絵は、映像文化を形作る重要な要素となっている。

この写し絵を用いて何が行われていたのかというと、能の地謡や文楽の人形浄瑠璃、そして歌舞伎の義太夫といった日本の伝統芸能の演目であった。これらの伝統芸能に共通する特徴と言えば、独特の「語り芸」を醍醐味とする芸能であるということである。言い換えると、これらは「語り」という「声」を使ったパフォーマンスがなされる芸能であり、これが本論で主題とする「口頭性」と深く関わっている。「口頭性」とは「オラリティ orality」の訳語だが、「読み書き能力」を意味する「リテラシー literacy」とよく比較されるものである。人は、書かれた「文字」を「読む」ことによって情報を理解するリテラシー能力を獲得していくが、言うまでもなく、出された「声」を「聞く」ことによって情報を理解するオラリティ能力も獲得していく。日本人は、琵琶法師が琵琶を演奏しながら口頭で物語を語り継いでいた古代から、このオラリティ能力を培うもの、すなわち「口頭的なもの」に触れる機会が多かったのである。そして、そこに琵琶の音が流れていたように、能や文楽や歌舞伎では三味線や尺八や太鼓といった音が鳴り響くわけで、日本の伝統芸能では常に「語り」と「音楽」はセットであった。これは、ピアノ演奏やオーケストラ演奏などのクラシック音楽に代表されるように、「音楽」を独立して楽しむ文化が発達したヨーロッパとは異なる文化的特徴であり、その延長線上に様々な文化が生まれてきたのである。

さらに、例えば人形浄瑠璃において、登場人物の身体（＝人形そのもの）と、登場人物の声（＝人形を操作している人）が一致しないという点は重要である。これは、ガラス絵に描かれているだけで自ら声を発することのない写し絵の登場人物にも当てはまることで、人々が「違和感なく」写し絵で催される演目を楽しむことができた理由でもある。つまり、日本人は西洋伝来の幻灯機に由来する写し絵を、西洋と同じ形で受容したのではなく、日本の伝統文化と照らし合わせながら受容したことで、写し絵にも「口頭性」が強く現れたのである。もはや写し絵は、単に「語り」と「音楽」がセットになった催しではなく、スクリーンに映し出される「映像」と「語り」と「音楽」の３要素がセットになったものであった。

---

[5] 学術的にも、映画メディアにとって周縁的なものとみなされてきた活動弁士を、映画史を構成する中心的な要素として捉え直すことを目的とした研究［e.g. 成田 2011］もあり、活動弁士の映画史的重要性がうかがえる。

これは、言うまでもなく、無声映画を活動弁士の声と楽士団の音楽と共に鑑賞してきた日本の人々と重なる経験である。つまり、西洋伝来の映画が「活動写真」として人々の前に登場した際に、それを「写し絵」と同様の形で受容したのは、当然の帰結だったと言えるかもしれない。自ら声を発することのない、と言うより、自ら声を発することのできない無声映画の登場人物の代わりに、活動弁士がその「声」を代弁したのである。この意味では、活動写真の誕生と共に活動弁士が誕生したのは、必然的な出来事であったのだ。しかも、大衆は写し絵が流行した時点で、登場人物の声を別の人物が担当するということに慣れていたため、おそらく人々は役者の声を活動弁士が演じることに何の違和感もなかったことが想像される。

これは、無声映画における「リテラシー的なもの」が「字幕」に当たり、「オラリティ的なもの」すなわち「口頭的なもの」が活動弁士の「声」にあたることと、直接関係している。つまり、無声映画を前者のものとして捉えて映画が発展したのが日本以外の国ならば、日本では多くの場合後者のものとして無声映画が捉えられたため、日本のみで活動弁士が発展したと言えるのである。しかし、少し考えれば分かるように、「リテラシー」と「オラリティ」は決して対立するものではなく、人の中で共存する能力である。ここで確認しておきたいのは、日本の活動弁士付きの無声映画鑑賞は「リテラシー」よりも「オラリティ」が強い傾向にあり、日本の無声映画は「口頭性」が高いものとして当時の人々に経験されてきたということである。

それでは、現在の活動弁士付きの無声映画公演においては、この「口頭性」はどのように経験されているのだろうか。活動弁士の現在地や現代文化と口頭性の関係を探るためにも、次章では実際に行われた活動弁士付きの無声映画公演を１つの事例として、この問題について考えたい。

４．活動弁士と小津安二郎：無声映画公演を事例に

第２章で、「無声映画は無音のままで観た方が、監督の意図がより忠実に伝わるのか」という議論に対しては、無声映画時代に活動弁士なしで映画を観ていた人はほとんどいないという当時の現実を鑑みると、日本の映画に関しては「Noと言える」と書いた。しかし、明確に「Noとは言えない」作品もいくつか存在するのも事実である。と言うのも、純粋な意味での「無声映画」にこだわり、活動弁士が「自由な解釈と台本作り」をするのを難しくさせるような映画作りをしていた監督も何人かいたからである。その内の１人に、日本を代表する映画監督で、世界的な巨匠としても名高い小津安二郎（1903 ～ 1963）の名を挙げることができる。小津安二郎と言えば、笠智衆と原節子を度々起用し、娘の嫁入りを巡る父と娘の関係を哀愁たっぷりに描いた『晩春』（1949 年公開）や、「核家族化」が進んだことで日本の伝統的な家族像が崩壊していく様子をユーモラスに描いた『東京物語』（1953 年公開）といった、「家族の変容」をテーマにした戦後の作品群で有名である。しかし、実は、戦前に多くの無声映画を撮っており、その本数は彼の撮ったトーキー映画を凌ぐほどであり、「無声映画の巨匠」でもあった。本章では、無声映画時代の小津安二郎の代表作でもある『生れてはみたけれど』を活動弁士付きで上映した無声映画公演と、公演後に実施したアンケート結果を元に、現在の活動弁士の特徴について考えてみたい。

1932 年（昭和７年）に松竹キネマ製作で公開された『大人の見る繪本　生れてはみたけれど』は、第９回キネマ旬報ベストテンで第１位を獲得した喜劇映画である。当時流行していた、小市民（＝サラリーマン）の生活をユーモラスに描く「小市民映画」というジャンルに分類される作品なのだが、そのあらすじを簡単に紹介しておこう。

東京郊外の新興住宅地に、近くに住む会社の重役にオベッカを使うため、サラリーマン一家が引っ越してきた。父親は重役にゴマをすることで気に入られることに成功するものの、新しい小学校に転校することになった息子たち兄弟にとっては、地元のガキ大将にいじめられるのを恐れて学校をズル休みするハメになるなど大変である。それでも、酒屋の小僧を買収してガキ大将をやっつけ、重役の息子も自分たちの子分にすることに成功した。ある日兄弟は、重役の息子を利用

して重役の豪華な家で開催される活動写真の上映会に潜り込むが、そこにいたのは道化師のように振舞って重役の機嫌を取る父親だった。それまで「偉い」と思っていた父親の、また自分たちにも常々「偉くなれ」と言っていた父親のそんな姿に幻滅した兄弟は、家に帰ってきた父親を、なぜ重役に「あんなペコペコするんだ」と言ってなじる。父親が重役に雇ってもらえているおかげでみんながご飯を食べることができると会社の事情を説明すると、兄弟は食べなくていいとハンガーストライキを起こしたため、父親は激怒する。しかし、「お金があるから偉いの？」という子供の素朴な疑問や、人にペコペコすることへの抵抗といった子供の率直な気持ちも理解できるため、父親は黙り込んでしまう。それを見かねた母親がおにぎりを差し入れ、「お前たちが父親より偉くなればいい」と言って兄弟たちをなだめるのであった。

本作の主役は子供たちなのだが、「大人の見る繪本」とあるように、子供の視点から大人社会を風刺する内容であり、サラリーマンという職業がまだ「ヤクザな稼業」と認識されていた1930年代の日本の世相を反映した映画となっている。この、何気ない日常をユーモラスに切り取るだけで深い味わいを出す手法は、前述したような戦後の代表作を知る者にとっては実に「小津安二郎らしい」作品と思えるのだが、驚くべきなのは、この映画が役者のセリフに頼らない無声映画だということだろう。あらすじからも分かるように、この映画は決して単純なストーリー展開ではない。筆者は活動弁士なしで、すなわち「無声のままで」この映画を何度も観たことがあるが、無声であることを忘れてしまうくらい分かりやすく、正直活動弁士がいなくても十分に成り立つ内容であった。それは、「活動弁士に頼らない映画」とも言えるわけだが、小津安二郎という映画監督に関して言えば、あながち的外れな指摘でもないだろう。と言うのも、小津安二郎は「日本人監督の中でも一番日本人らしい」と評価されることが多い一方で、イギリス出身の「喜劇王」チャールズ・チャップリン（1889～1977）や、ドイツ出身のエルンスト・ルビッチ（1892～1947）をはじめとする、ハリウッドの無声映画、その中でも特に喜劇映画に強い影響を受けているからだ[6]。チャップリンやルビッチが活躍した映画大国のアメリカでは活動弁士が発達しなかったため、映画監督にはストーリーの面白さや役者のセリフに頼らない細やかな演出が求められた。そして、そのアメリカの無声映画に憧れていた小津は、自然と「活動弁士に頼らない映画作り」をするようになったのかもしれない。また、小津がトーキー革命の始まった段階ではトーキー映画には懐疑的で、トーキーに完全に以降する最後まで無声映画に強いこだわりを持っていたことも根拠となるだろう［四方田 2017：84］。

しかし、これはあくまでも映画を鑑賞する側からの意見である。それでは、肝心の活動弁士にとっては、この『生れてはみたけれど』とはどのような映画なのだろうか。今回の公演で活動弁士を務めたのは、関西を活動拠点に無声映画上映会や国内外の映画祭に出演し、司会業などでも活躍している女性活動弁士の大森くみこ氏で、ピアノ演奏を担当したのは、同じく関西を活動拠点に無声映画上映会でピアノやパーカッションなどを演奏する無声映画専門の楽士で、無声映画振興会[7]の代表も務める鳥飼りょう氏である。公演前に大森氏が語っていたのは、「弁士にとって小津監督の作品は難しい」というものであった。その理由を尋ねると、小津安二郎の無声映画は他の監督のものに比べて字幕が圧倒的に多く、字幕のシーンになると、「自分で考えたオリジナルなセリフではなくただそこにある文字を読み上げるしかない」からだそうだ。また、「オリジナルなセリフ」と言っても、小津の作品は厳しい指導を経た役者の動作や巧妙に計算された固定カットから展開が分かりやすく、活動弁士がストーリーに独自の解釈を与える余地が少ないため、「結局小津監督の思い通りになった喋り」をしている感覚になってしまうという。この大森氏の語りだけで、小津はアメリカ映画のように「活動弁士に頼

6　そのため、ナンセンス喜劇が多い小津安二郎の初期の作品群は、しばしば「バタ臭い」と評されていたという［四方田 2017：70］。

7　無声映画振興会は、「無声映画の鑑賞文化の普及に関する事業」として、関西圏を拠点として活動弁士・生演奏付き無声映画公演の企画を行っている団体である。詳しくは公式ホームページ https://silent-film.org/about 参照（2022年２月４日最終閲覧）。

らない映画作り」を目指していたと明言することはできないかもしれないが、少なくとも、「活動弁士にとって小津の作品は弁士自身のオリジナリティを見出すのが難しい」ということは言えそうだ。これは、声色だけでなくセリフやストーリーなどの台本作りでオリジナリティと独自の面白さを作り出してきた活動弁士にとっては致命的であり、小津の作品に関しては監督の意図に「忠実」に、そして役者の演技によって生まれるユーモアをそのまま「利用」するしかないのである。

ただし、小津の作品に限らず、また大森氏に限らず、他の作品や現在進行形で活躍する活動弁士たちに目を向けると、現在は「監督の意図」を出来る限り尊重して無声映画上映を行うケースが大半だという［e.g. 片岡 2020：540］。また、活動弁士の議論でしばしば見逃されがちなことだが、無声映画上映会に欠かせない観客たちがそのスタイルに満足していることが特に肝心である。今回の公演でも公演後にアンケートを実施したが、無声映画に活動弁士の声が入っても「違和感」がなく、活動弁士の存在を忘れてしまうくらい「自然」なものだったという意見が多く寄せられた。つまり、現在の無声映画上映では、活動弁士がストーリーを自由に創造するのではなく、監督の意図に「忠実」に、言うなれば、「映像に言葉を乗せる」スタイルが、活動弁士にとっても観客にとっても好まれているということである。これは、活動弁士の現在地を探るにあたって重要なポイントであり、次章で日本の現代文化と併せて検討していく。

５．活動弁士の現在地：日本の現代文化と口頭性

2019 年に周防正行監督の『カツベン！』が公開されたことで、日本の映画史から「忘れかけられていた」活動弁士の存在は再び注目を集めている。関東圏や関西圏を中心に、規模こそ小さいが、定期的に活動弁士付きの無声映画上映が行われているし、活動弁士に関する著作も増えている。全盛期のように活動弁士が職業として大注目される可能性は低いにしても、活動弁士を本職とする現役弁士は何人もいる。しかし、トーキー革命から約１世紀が経とうとしている今、やはり活動弁士の様相は過去のものとは大きく変わったと言えるだろう。その変化の１つとして、前章で確認したように、無声映画において活動弁士が主役となるのではなく監督の意図を尊重させるスタイルが採用されていることが挙げられる。つまり、活動弁士付きの無声映画上映において、まずは活動弁士の「語り」よりも「映像」そのものが優先されるということである。それでも、相変わらず「映像」と「語り」と「音楽」はセットであり、活動弁士付きの無声映画上映が「口頭性」の高いものとなっていることは事実だろう。

しかし、この「口頭性」は、日本の伝統芸能や活動弁士に限らず、日本の現代文化においても欠かせないものではないだろうか。例えば、漫才や漫談や講談といった、幅広い年代層から人気を得ている日本の「お笑い」は、まさに「雄弁さ」や「魅力的な声色」や「口調（トーン）」といった「語り芸」が物を言う「口頭性」の世界である。そして、興味深いことに、活動弁士の中には、坂本頼光氏のように、「お笑い」界で活躍する「お笑い芸人」さながらの、自分を「芸人としての弁士」だと自負する者もいる［高槻 2019：331］。坂本氏は、もちろん活動弁士として本業である無声映画の「語り」を魅力的な声と台本を用いて行っているのだが、それにとどまらず、『サザザさん』という自作のアニメーションにオリジナルな「語り」を付けて観客の笑いを誘う試みも行っているのである。『サザザさん』とは、長谷川町子による国民的漫画『サザエさん』のパロディで、元々は水木しげるの影響で漫画家を目指していたという坂本氏ならではの持ちネタである［高槻 2019：339］。この坂本氏の「見せ物」から想起されるのは、かつて日本のお笑い番組『エンタの神様』でお笑い芸人の陣内智則が披露していたコントである。陣内は、自作の動画を流しながら、絶妙なタイミングで動画に「ツッコミ」していくことで笑いを誘うのだが、これはまさに「映像」に絶妙なタイミングで「語り」を入れていく活動弁士のスキルが求められるもので、陣内同様に笑いを誘う坂本氏にとってはよく似たものだと言えるだろう。実は筆者は、京都

にある「おもちゃ映画ミュージアム」で行われた活動弁士とピアノの生演奏付きの無声映画上映会[8]で坂本氏に直接質問する機会があり、そこで陣内智則のコントの話を出したところ、坂本氏は「語り口の上手さなどを見ていると、お笑い芸人さんはある意味自分たちと同志だと感じている面もある」と話しており、両者の「芸風」の根底には「口頭性」が潜んでいることがうかがえる。

さらに、「アニメーション大国」の日本では現在に至るまで世界中で大ヒットするアニメが数多く製作されてきたが、そこで重要な役割を担ってきたのは、「声優」という職業に就く人達である。「活動弁士」が「口頭性」をエッセンスとする日本独自の職業であったように、「声優」も早い時期から職業として確立したのは日本のみと言われており、そのエッセンスにはやはり「口頭性」が見受けられる。アニメの登場人物の「声」を代弁するためには、登場人物の動きにシンクロさせる形でセリフを発する必要があり、これは言うまでもなく、無声映画の役者の「声」を役者の動きにシンクロさせてセリフを発してきた活動弁士と重なるものである。また、現在はアニメそのもののファンだけでなく、アニメの「架空の」登場人物を演じている「実在の」声優のファンも増えている。アメリカの声優ジョー・ヨング・ボッシュによれば、「アメリカでは『キャラクターはキャラクター』という考え方のため、誰が声を演じているかについては大半の人は興味がない」[9]というが、これは非常に興味深い指摘である。なぜなら、登場人物の身体と登場人物の声が必ずしも一致しない伝統芸能に慣れ親しんできた日本人にとっては、「キャラクターはキャラクター」という考え方は一般的ではなく、「誰が声を演じているか」ということこそが重要であり、それゆえに声優や活動弁士といった「声」に関する職業が根付くようになったからである。本論で紹介した大森くみこ氏もそうだが、特に女性の活動弁士に多い傾向として、現在活動弁士を生業にしている者が声優や司会業といった「声」に関わる職業も兼ねている[10]ということも注目に値するだろう。

このように、日本の伝統文化にそもそも潜んでおり、活動弁士のエッセンスにもなっていた「口頭性」という側面は、「お笑い」やアニメーションの「声優」などの日本の代表的な現代文化にも脈々と受け継がれている。そして、日本の「語り芸」の質にはますます磨きがかかっており、今後も独自の文化が生まれていくと言えるだろう。しかし、その一方で、現在の活動弁士にとって「語り」の位置付けは、「映像に言葉を乗せる」という、あくまで「映像」を第一に考えるものになっている。つまり、現在の活動弁士には、独自の映画解釈はそこまで求められておらず、それよりも独自の「声」を駆使した個性豊かな「語り」が求められていると言えるだろう。これは、活動弁士という職業がお笑いや声優といった現代的な職業に寄ってきているということであり、その違いは「何に対して口頭性を発揮するか」という相対的なものになっている。もちろん、無声映画にシナリオや台本は存在せず、活動弁士が何度も映像を見返し背景知識と照らし合わせながらオリジナルなものを作っていくわけだから、活動弁士が独特の職業であることには変わらない。だが、全盛期に活躍した活動弁士たちの「語りありきの映像」ではなく、「映像ありきの語り」になってきている点は見逃せず、活動弁士の現在地と未来を考えるにあたっては重要なポイントとなるだろう。

6．おわりに：即興性の問題

ここまでくると、「活動弁士の口頭性」と言うより、現代の「日本の口頭性」についてある特徴が浮かび上がってくる。

---

[8] 「おもちゃ映画ミュージアム」は、「一般社団法人京都映画芸術文化研究所」が設立したミュージアムで、無声映画時代の貴重な機材や資料に加え無声映画フィルムの保存・展示を行っており、上映会やワークショップなども頻繁に開催されている。筆者が訪れたのは、2020年7月26日に「無声映画に見る新国劇の世界」というテーマで開催された上映会で、活動弁士は坂本頼光氏、ピアニストは無声映画のピアニスト兼シンガーソングライターの天宮遥氏が務めた。

[9] 日刊スポーツ https://www.nikkansports.com/entertainment/news/202102210000286.html 参照（2022年2月4日最終閲覧）。

[10] 大森くみこと共に「女性活動弁士」として注目を集める山崎バニラも、活動弁士という顔の他にタレントや声優としての顔も持ち合わせている。

それは、ある意味では日本の伝統芸能にも言えることで、そして現代文化である活動弁士やお笑いや声優に言えることなのだが、どれも「用意周到な語り」となっていることである。言い換えれば、必ず「入念に考えられた原稿」という、「リテラシー的なもの」が重要な素材として事前に準備され、それを何度も読み上げたり覚えたりすることで、「語り芸」という「口頭的なもの」に仕上がっていくのである。これは、古くから平仮名・カタカナ・漢字といった様々な文字に触れてきたことで、識字率やリテラシー能力が高い日本人ならではの文化とも言えるのだが、「口頭性」の背後に「リテラシー的なもの」があるというのは、純粋な意味での「口頭性」からするとやや特殊である。当然、日本の伝統芸能には「口頭伝承」で受け継がれてきたものは多いし、逆に「リテラシー的なもの」の背後に「口頭性」が見出せる事例もあるため、厳密に「口頭的なもの」と「リテラシー的なもの」を区別することは難しいということは断っておく必要がある。

しかし、無文字社会や識字率の低い社会に目を向けると、本来「口頭性」とは文字を介さないレベルでの「即興的な口伝え」でコミュニケーションを取るものとして捉えられており[11]、日本のようにここまで「リテラシー的なもの」が介在する、言うなれば、「準備された口頭性」というのは珍しいのである。特に活動弁士に関して言えば、本来「口頭性」の背後にあるはずの「即興性」が著しく低く、彼らの語りは往々にして「即興的な語り」ではなく「用意周到な語り」であり、現在の活動弁士はさらにその傾向が顕著となっている。もちろん、活動弁士付きの無声映画上映は「１回限りのパフォーマンス」であり、時にはアクシデント的な形で「即興的な語り」が求められるシーンもあるし、「場の空気を読む」という意味では誰もが「即興的な語り」をしていると言えるかもしれない。それでも、「即興性」が強い「口頭性」に身を任せるのではなく、リテラシー的な次元において「オリジナルな原稿を作ること」こそが「お笑い芸人」ではなく「活動弁士」たる所以であるはずではないだろうか。

実は、無声映画上映で「即興的な語り」をしてきたのは、むしろ活動弁士ではなくピアノ演奏をする楽士たちの方であった。本論では、「あえて」ピアニストの存在とその影響を捨象したような議論を展開してきたが、それは本論が「活動弁士から紐解く日本の口頭性」というテーマである以上、「即興性」を重んじているピアニストに焦点を当てることが難しかったからである[12]。また、彼らが言葉を用いて「語り」をしているわけではないので、ピアノという「音楽」と「口頭性」を結びつけて論じるのも一般的ではなかった。しかし、いつの時代も「映像」と「語り」と「音楽」がセットになってきた活動弁士・生演奏付きの無声映画上映には、必ず「即興性」という大きな問題が横たわっている。それにも関わらず、この点について考察した活動弁士研究や無声映画研究は、菅見の限り見当たらない。活動弁士と言うと「口頭性」に目が行きがちだが、「即興性」についても検討していくことで、新たな「日本の口頭性」が見出せるはずである。

【参考文献】

碓井みちこ編 2008『ニッポンの映像展：写し絵・活動写真・弁士』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館。

片岡一郎 2020『活動写真弁史：映画に魂を吹き込む人びと』共和国。

佐藤忠男 2007『日本映画史１：1896-1940』岩波書店。

澤宮優 2016『イラストで見る昭和の消えた仕事図鑑』平野恵理子イラスト、原書房。

高槻真樹 2019『活動弁士の映画史：映画伝来からデジタルまで』アルタープレス。

成田雄太 2011「無声映画期における活動弁士言説の研究：日本映画史再考」未刊行博士論文、東北大学大学院情報科学

---

[11] 例えば、チリ南部に居住する先住民であるマプーチェの社会においての「口頭性」は、本論で検討してきた「活動弁士の口頭性」や「日本の口頭性」とは様相が大きく異なるものであり、純粋な意味での「口頭性」をイメージさせるものである［箭内 2000］。

[12] 今回の公演でピアノを担当した楽士の鳥飼氏も、無声映画にピアノを付ける際は、核となるメロディーは作曲して準備するが、後は「ほとんど即興的に弾く」と話しており、今回の『生れてはみたけれど』も「即興的な演奏」であった。

研究科。
箭内匡 2000「マプーチェ社会における口頭性：思考と存在の様式としてのコミュニケーションの様式」『国立民族学博物館研究報告』25（2）：177-202。
四方田犬彦 2014『日本映画史 110 年』集英社新書。
ブレヴァートン、テリー 2015『世界の発明発見歴史百科』日暮雅通訳、原書房。
ローレンス、クリストファー 1992『エジソンに消された男：映画発明史の謎を追って』鈴木圭介訳、筑摩書房。

【付記】

本論は、「びわ湖東北部地域連携協議会」の WG-B「地域コミュニティの活性化事業」から助成を受けて企画・開催した「活動弁士＆ピアノ生演奏付無声映画公演『大人の見る繪本　生れてはみたけれど』」と、それに先立って筆者が行った講演「活動弁士から紐解く日本の口頭性」に基づくものである。

【謝辞】

無声映画公演や筆者の講演にあたって、出演者である無声映画振興会の鳥飼りょう氏と、活動弁士の大森くみこ氏には、準備の段階から大変お世話になりました。また、運営に際して、本学の WG-B 担当の先生方や、本学の事務の皆様にも大変お世話になりました。ここに記して感謝の意を表します。

河村悟郎　国文学科講師・文化人類学