

戦時期コドモニュース映画研究

——東京国立近代美術館フィルムセンター所蔵作品より

北小路隆志

1. はじめに——なぜ「アサヒコドモグラフ」なのか

1938(昭和13)年9月、おりしも前年に勃発した中国との戦争を大きな契機にニュース映画がかつてない隆盛を見せるなか、朝日新聞社は「日本最初の本格的な子供ニュース！」(「キネマ旬報」1938年9月21日号に掲載された広告より)と銘打ち「アサヒコドモグラフ」の月二回のペースでの製作と公開を始める。約1年後の40年9月28日封切の第27回から「アサヒホームグラフ」と名称を改めるものの、内容やスタイル面で両者のあいだの連続性は保たれており、結局、1943年7月29日封切の(アサヒコドモグラフ時代から数えて)通算第123回まで継続して刊行されることになった(ただし43年からは「朝日家庭グラフ」と名称を微変更)。

現在、東京国立近代美術館フィルムセンターが所蔵するアサヒコドモグラフ(ホームグラフ)は、残念ながら1941年8月に封切られた「No.71」以前のものに限られており、それらの作品の分析だけで全貌を俯瞰できるかどうか疑わしいとの事実を最初に認めておくべきだろう。とりわけ、アメリカとの戦争が次第に差し迫り、ついには突入するにいたった経緯が「日本最初の本格的な子供ニュース」に及ぼした影響については現時点でほぼ不明である。とはいえ、逆に41年夏以前に製作された作品についてはほぼ半分弱が所蔵されており、不完全とはいえ、この時期までに作られた子ども向けニュース映画がどのような内容や意図をはらみ、いかなるアプローチで作られていたかについて大枠として掴み取るには十分であると考えられる。本稿は、とりわけ日本でのコドモニュース映画なる領域のいわば創生期に当たる刊行開始直後のアサヒコドモグラフの内容に仔細な分析を施し、その実態を幾らかなりとも明らかにすることを目的とする。

それにしても、なぜ今、アサヒコドモグラフを分析や研究の対象とするのか。日本のニュース映画全般にわたっての分析、研究作業もいまだ十分とはいえない現状にあつて、なかでもマイナーな領域(?)であるコドモニュース映画となると、その存在自体、広く知られずにいるというのが実情だろう。今なお日本のニュース映画関連の通史として定評の高い田中純一郎著「日本教育映画発達史」においても、1937年9月に朝日新聞社がニュース映画や文化映画の製作に本腰を入れるべく新たに設立した朝日映画製作株式会社の業務を紹介するくだりで、一般向けの大手ニュース映画として「東日大毎国際ニュース」と覇権を競った「朝日世界ニュース」(1934年9月～1940年6月)の製作の傍ら、いわば副業としてアサヒコドモグラフも製作されたとの事実が書きとどめられるにとどまり、その内容や位置づけについては言及がない。¹⁾ また朝日新聞社史をひもといても、「文化企画」の項目で「朝日新聞とニュース映画」なる章があ

り、「朝日世界ニュース」の成立経緯やその後の展開についてそれなりのページが割かれるものの、「日本初の本格的な子供ニュース」についての記述は一字たりとも見当たらない。²⁾ さらに最近刊行され、朝日新聞社自らが自社の戦争責任に鋭くメスを入れる企てとして話題を集めた書籍「新聞と戦争」³⁾ においても、その一章がニュース映画に割かれる点は評価すべきであるとしても、アサヒコドモグラフへの言及は当然のごとく皆無なのだ。周知のように日本におけるニュース映画は、1931年の満州事変をきっかけにその威力や重要性を広く世間に知らせ、大手新聞社らが競って定期刊行などのシステム化を次第に成し遂げるなか、さらに日中戦争に遭遇、百家争鳴ともいうべき隆盛や乱立状態を享受するのだが、皮肉にもニュース映画の威力に目をつけた国家側からの統制の動きに抗しきれず、国策会社である社団法人日本ニュース映画社への統合にいたる……との波乱に富んだ軌跡を歩む。そうしたまさにニュース映画の全盛期とされる1930年代後半に産声を上げたアサヒコドモグラフとその後継であるアサヒホームグラフは、朝日世界ニュースや東日大毎国際ニュースといった一般向けニュース映画が41年に刊行の始まる「日本ニュース」に飲み込まれた後も例外的に継続して刊行されたが、それはまさにコドモニュース映画が通常の「ニュース映画」と趣を異にし、むしろ「児童映画」や「文化映画」に近いものと見なされたことの証であるともとれ、そうした事情もあつたか、日本のニュース映画史上、取るに足らない瑣末な領域として忘却された現状にあるのだ。

しかしながら、だからこそ、この忘れ去られた映画群にあえて焦点を当ててみてはどうか。確かに、コドモニュース映画はニュース映画全般にあってマイナーで例外的な領域だが、そうであるがゆえに、その見直し作業を通じてむしろニュース映画全般を考察するうえで見落とされがちな事実や失われがちな視点の回復を可能としてくれるかもしれない。まず端的に、中国での戦争や迫り来るヨーロッパでの大戦の危機などを逐次伝える類いの時事性や速報性に対し一定の距離を置いた点で、コドモニュース映画は一般向けニュース映画と異なる。そうした時事性や速報性に最大級の重きを置き、報道合戦に明け暮れた当時の一般向けニュース映画からは見えにくくなるニュース映画の特性を、そうしたものから距離を置いたコドモニュース映画から浮かび上がらせてみたい。たとえば、戦時期のニュース映画全般について、そこで支配的だった国策遂行に協力するばかりのプロパガンダ性が批判の対象とされてきている。極端にいえば、国策遂行や戦争協力に加担した映画及び新聞など報道機関の罪悪の典型や集約としてニュース映画が断罪され、当時の映画はもはや作品として芸術的、批評的な機能を失い、単なる宣伝メディアに墮してしまっただけ……というわけだ。むしろ、それは大まかにいって否定し難い事実なのだが、映画=プロパガンダの構図を何の躊躇もなく鵜呑みにしてしまった途端、抜け落ちてしまうのはむしろ皮肉にも映画をメディア(媒体)として認識する態度である。たとえば、当時のニュース映画が、政府や軍部から発せられる(誤った、あるいは誇張や偏向を加えた)情報をそのまま国民に伝えるばかりであつた……と振り返られるとき、私たちは映画を透明なパイプラインのようなものと見なしてしまう。とはいえ、誤った情報を精確に伝えるのであれ、その規模や効果を拡張する拡声器めいた機能を果たすにせよ、メディアはア・プリオリに準備されたメッセージ(意味)をそのまま受け手(観客)に伝えるだけのパイプラインではない。国家=軍部(送り手)による映画への支配や干渉だけが問題なのではなく、むしろ映画に内在する論理や倫理がいかに国家=軍部の主張とのあいだで同調を果たし、また思わぬ亀裂を生

じさせもしたかについて考察を進めるべきだろう。映画は自身を通してメッセージ(意味)を伝えるための透明な「道具」ではなく、まさにそこにおいてメッセージ(意味)を産出しつつ攪乱しもする不透明さを帯びており、そうした認識に即した分析がとりわけニュース映画に対して今後も実践されるべきなのだ。むしろ、戦時期のニュース映画全般を国家のプロパガンダ装置と見なす立場が単純に過ぎるとの認識はすでに広く共有されており、また、ある程度まで—戦略的に—それを前提として認めるとしても、次に(映画における)プロパガンダとは何か、との根源的な問いに立ち戻る必要性も生じる。この論考でのコドモニュース映画に対する分析が、そうしたニュース映画をめぐる難問の考察に一筋の光でも投じることができれば幸いである。

仔細は後述するが、本稿で取り上げるアサヒコドモグラフにおいて特徴的なのは、いわば映画それ自体の成り立ちへの自己言及性の過剰さにある。ここでの自己言及性とは、要するに、映画がいかにして制作され、上映されるに至ったかを、今まさに鑑賞されつつある映画において伝える姿勢を意味する。むしろ、他の一般向けニュース映画にあつてそうした姿勢が存在しないわけではないが、少なくともその頻度や手法において先の意味での自己言及性が、コドモニュース映画を特徴づけ、他の一般向けニュース映画と比較しての例外性を形成するかのようと思われる。映画の生成過程への言及は、(ある意味では作り手の意図を超えて)映画を成立せしめる仕掛けの暴露となり、媒体(メディア)のブラックボックス化に基づく透明性への懐疑を導き出しもする。たとえば政府や軍部の発表を忠実に伝えるなり、その意図に沿った映画が作られるとしても、「送り手」と「受け手」のあいだでメッセージ(意味)の伝達=産出プロセスにかかわる映画=メディアの不透明さは看過されるべきでなく、当然そこから戦時期のニュース映画の役割が国家=軍部の圧力を背景とした“協力”や“恭順”、“妥協”以上のものであつたと結論づけられる可能性もまた開かれる。いずれにせよ、この論考は例外を通して普遍を知る立場を目指している。ここでは自らの成り立ちそれ自体への自己言及性をいったんコドモニュース映画に特徴的な例外性と捉えるが、さらにニュース映画全般の不透明な物質性(媒介性)の分析にまでいずれ射程を広げるべきだろう。

もう一点、一般向けニュース映画と異なり、時事性や速報性つまりは報道性に奔走する態度を自ら抑制する傾向にある戦時期のコドモニュース映画に特徴的な例外性として、(いささか粗雑な言い回しであることを承知のうえで)そのブルジョワ的ともいうべきリベラルな外観や雰囲気を挙げることができる。たとえば、「日本最初の本格的な子供ニュース！」との大見出しのもとでキネマ旬報に掲載されたアサヒコドモグラフ刊行開始の際の広告に再び目を通してみるなら、明らかに白人とわかる男女の子どもたちが手をつなぐ後姿の写真を使用し、「皆んなのアサヒコドモグラフ/僕等の朝日ニュース」とのコピーがその周囲に配されるというヴィジュアルで、戦車などの兵器や戦場での戦闘の写真を使用することの多い一般向けニュース映画の広告とはっきり一線を画す。実際、戦時下の緊張を生きる“少国民”に向けてのものであるというより、むしろ1920年代的な教養主義やモダニズムの延長線上に製作されているとの印象をアサヒコドモグラフは見る者にもたらすのだ。同ニュース映画に登場する男女の子どもたちは、新中間層以上の階層に属することが基本で、ナレーターも多くの場合、彼らを“坊ちゃん、嬢ちゃん”と上品な口調で形容する。むしろ、戦争が継続されるなかでの製作である以上、基本的に彼らは軍人に対して親愛の情を表明し、また国家への奉公を旨とする振る舞いも頻繁に示すのだが、少なくとも1941年夏

以前のアサヒコドモグラフィが—その理由や背景については次節である程度まで明らかになるはずだが—、「戦時下の子ども=少国民」といった固定観念を多少なりとも揺るがす内容であったことに注意を払う必要がある。こうしたアサヒコドモグラフィの他のニュース映画全般と比較しての例外性をいかに解釈するかについては慎重な検討作業を要するが、少なくとも戦間期に当たる1920年代に共有された平和で享乐的な教養主義やモダニズムが文字通りの戦争の時代となる1930年代にあって一掃され、強圧的で教条的な軍国主義へと変貌する……といった単純な歴史観の再考を促す要素がそこに読み取れるだろう。そうした要素から私たちはある種の解放区としての“子どもの世界”にだけ前時代の遺物が残存したと見るべきなのか、それとも大正期の生活改善運動からモダニズムへと継承された生活様式などに関わる理念と戦時体制下の効率主義や精神主義とのあいだに単純な断絶を見出すことなく、ある種の連続性や親和性を読み取る契機とすべきなのか。⁴⁾

2. 前史としてのラジオ—「アサヒコドモグラフィ」とは何か

前節でアサヒコドモグラフィが他のニュース映画全般と比較して帯びる例外性について、重要と思われる二つの事柄に焦点を当てるかたちで言及した。第一に、アサヒコドモグラフィに特徴的な映画の成り立ちそれ自体への自己言及性とそこから浮かび上がる自らのメディア(媒介)性への自意識めいたもの。第二にアサヒコドモグラフィが全体として帯びるブルジョワ的とも呼ぶべき雰囲気。これら二点の例外性の背景については、これから簡単な説明を試みるコドモニュース映画の“起源”を知ることで、ある程度まで解明されることになるはずだ。戦時下の日本にあってコドモニュース映画を製作し、定期的に刊行するとの発想はどのような状況において生まれ、具体的に実現されていったのか。まずは子ども向けニュース映画の製作に乗り出すことを伝える朝日新聞紙上での最初の記事に目を通すことから始めよう。「子供のニュース映畫」「アサヒ・コドモニュース」製作「落成した朝日映畫製作會社」との三つの大見出しが掲げられた同記事の本文は以下のような内容を持つ。

我が國においてニュース映画の先驅をなし、文化映画運動に活発な働きを見せて来た朝日映画班では九月から子供の世界に進出して、「アサヒ・コドモニュース」を製作することになった。これは事変を契機とするニュース映画の目醒ましい発展に伴ひ、この種映画に対して子供達の関心が遽に高まったところから映画によって子供の知識を向上せしめ、かねて子供らしい情操をも涵養させようといふのであつて、子供向きのニュースのほか力めて自由な見地から取材した子供向きの内容を豊富に盛るもの、差し当たり月二本の製作で原案解説はラヂオの子供の新聞でお馴染の関屋五十二氏が担当する。

(東京朝日新聞 1938年8月20日夕刊3面)

第1回が封切られる9月1日を間近に控えての記事だが、いまだタイトルは「アサヒ・コドモニュース」と想定されている。最終的に「アサヒコドモグラフィ」との名称が採用されたのは、同社が1926年から刊行していた子ども向け雑誌「コドモグラフィ」を意識してのことだろうか。因みに同紙面の記事は、コドモニュース映画の予告だけにとどまらず、「朝日世界ニュース」「アサヒ・コドモニュース」の製作を主体とし

文化映画、教育映画、宣伝映画、漫画映画、十六ミリトーキー映画その他、一切のニュース短篇映画を製作する」ことを目的に前年7月に新設された「朝日映画製作株式会社」の本社社屋がこのほど「芝区田町八ノ八」に完成したとの事実も引き続き伝え、「新社屋は総坪数五〇八坪、総建坪五〇〇坪、大ステージは広さ約七十坪で、三角稜二重装置完全防音、付属室としてモニタールーム、映写室、吹込室、反響室、俳優控室がついている」などと、その威容や最新技術の導入を強調、「ここに映画科学の集大成を見ることが出来る」と誇らしげに謳いあげることによって結ばれている。1932年に日本初のトーキーによるニュース映画とされる『輝く皇軍』を製作するなど、朝日新聞社は他社に先駆けてのニュース映画へのトーキー技術の導入に意欲的であり、このことは前節で指摘したアサヒコドモグラフに見られる自己言及性がとりわけサウンド面の技術において顕著であった点に結びつくはずだが、実際に映画のなかでそれがどのように表出されているかについては次節で詳述したい。いずれにしても、そうしたトーキー技術の導入に関連してそれまで協力関係にあったPCL(写真科学研究所)が36年に東宝映画株式会社へと合流したのを機に、朝日新聞社はここで話題になる朝日映画製作株式会社を設立した。それはいわば自前で映画製作のシステムを確立させるためのものであったし、むしろ「事変を契機とするニュース映画の目醒ましい発展」を背景に、ニュース映画のみならず「文化映画、教育映画、宣伝映画、漫画映画、十六ミリトーキー映画」など、映画業界で主流をなす長篇劇映画以外の領域の拡張や進展を見越してのことであったはずだ。映画製作に当たってサウンドをはじめとした技術面での先端性を意識する朝日新聞社は、「映画科学の集大成」を自負する社屋を拠点とする新会社を設立、本格的な映画製作に向けた体勢を整える一方、その一環として「子供の世界」という新領域への進出を図るのだ。

ただし一方で当時のニュース映画をめぐる状況は決して楽観的なものであり、いわば苦肉の策として子ども向けのニュース映画が登場したとの見解もある。実はアサヒコドモグラフが封切られる、ほぼ1ヵ月前に聯合映画社製作による「聯合コドモのニュース」の刊行が開始されており、他社に先んじられたがゆえに朝日新聞社は、自社のコドモニュース映画誕生を告げる広告に「本格的な」の一語を付記する必要性に迫られたのだろう。こうして、1938年の夏、相次いで二種のコドモニュース映画が登場し、覇権を競う状況が生じたわけだが、これに関連して「キネマ旬報658号(昭和13年9月21日号)」の「文化映画界彙報」が「子供の世界に進むニュース映画の新領域」との見出しの下に次のように報じている。

飽和点に達したニュース映画の局面打開として、聯合映画社は「コドモ・ニュース」を製作したが今度は朝日が「アサヒ・コドモ・ニュース」を九月から発表することになりコドモ・ニュース映画合戦が展かれる事になった。前者の村岡花子女史解説に対し後者は同じJOAKの関屋五十二氏が解説を行ふのも興味がある。但し両者とも時事的のものは排し専らラヂオのコドモ・ニュースに取材した子供向きの内容を主眼とするものだが、ニュース映画の新領域として注目されている。

もちろん「子供の世界」は「ニュース映画の新領域」であるが、ニュース映画製作者が相次いでそうした方面への進出を図るのは、「事変」以後、数多くのニュース映画が乱立し、いわゆる報道合戦が苛烈となるなどで出来た「飽和点」への「局面打開」に向けた策である……とこの記事は私たちに伝えている。

実際、当時の中国での戦争に目を向けるなら、前年末に日本軍が南京を占領、この年のはじめには有名な「爾後国民政府を相手とせず」との近衛声明が発表されている。10月末の武漢三鎮占領に向けた大規模な作戦が遂行されつつあるとはいえ、リアルな映像と音を交えて「事変」を伝える時事性や速報性を糧とするだけのニュース映画の量産はむしろある種の飽和状態を迎えているとの認識が業界内で共有されていたのだ。そうした状態にあつて「局面打開」を目的に「時事的なもの」を排したコドモニュース映画の製作が開始される。アサヒコドモグラフにほんの一步先んじて刊行された「聯合コドモのニュース」について本稿で触れる余裕はないが、キネマ旬報の記事で注目されるように同ニュースで村岡花子が「解説」を担当しており、アサヒコドモグラフではそれに対抗するかのように関屋五十二が解説者として迎えられる。ここでの「解説」は両ニュース映画を見る限り、通常のニュース映画で聴かれるアナウンサー然としたナレーションとかなり異質な役割を担う。アサヒコドモグラフでの関屋の役割は先の記事でも「原案解説」とされており、聯合コドモのニュースでの村岡にも「解説」に加えて「監修」とのクレジットが付与されている。これら二種のコドモニュース映画において二人の解説者は、与えられた原稿をただ読み上げる類いのナレーターではなく、原案提供や監修などの役目も果たしており、プログラム構成それ自体に深く関わっていたようだ。さらに、このコドモニュース映画における「解説者」の役割の例外性は、言葉の選択や扱い、さらには声の質にかかわる例外性にもつながる。たとえば、「日本最初のコドモ・ニュースです」(第一輯 封切公開中)との見出しを掲げた聯合コドモのニュースの広告(キネマ旬報653号、昭和13年8月1日号)では「明るく美しい画面/愉しく健康な音楽/流麗な名調子アナウンス/村岡花子女史解説」といった宣伝文句が並び、画面の美しさや明るさ以外に音楽やアナウンスといったサウンド面での固有性が強調されており、実際、通常のニュース映画と異なる質の「解説」をコドモニュース映画から聴き取ることができるのだ。サイレントからトーキーへの移行は、ニュース映画の領域にあつて「事変」の勃発に勝るとも劣らない僥倖であったはずで、これら両輪の目覚ましい駆動によってブームが生み出されたわけだが、むしろコドモニュース映画もまたそうした流れのなかで誕生した。ただし、メッセージ(意味)のより透明かつ効果的な伝達のための「道具」としてトーキーの技術に飛びつく次元だけでなく、いわば“トーキーとは何か?”との自己言及=反省的な志向がコドモニュースにおいて鮮やかに垣間見られ、そうしたサウンド面での自己言及的なあり方にコドモニュース映画の例外性が見出せるように思う。トーキー技術を巧みに活用したというより、むしろトーキー化したからこそ実現可能となったとも思えるコドモニュース映画にとって、その内容面や方法論における直接的なモデルとして明らかに先の朝日新聞記事にある「ラヂオの子供の新聞」、あるいはキネマ旬報の記事での「ラヂオのコドモニュース」があった。トーキー化の産物たるコドモニュース映画にあつて、あるいはサイレントのニュース映画以上にラヂオこそが直接的な先行メディアとして位置づけられるべきかもしれず、この点で、やはり多かれ少なかれトーキー化への自己言及性を帯びる他の一般向けニュース映画と比較しての特異性が際立つのではないか。以下、そうした見通しのもと、映画に先んじて形成されたラヂオでの「子供の世界」の来歴を振り返っておこう。⁵⁾

周知のように、日本でのラヂオ放送の公的な歴史は、本稿で扱うコドモニュース映画創世記から10年以上も前の1925(大正14)年にまで遡ることができるが、同年7月12日の東京放送局での本放送開始時からすでに「子供の時間」なる番組が組み込まれていた。当初は放送時間なども一定しなかったが、翌

26年9月の東京、大阪、名古屋の三局合同を機に毎日午後6時から30分間の放送との時間枠も確定、さらにラジオの全国的な広まりに大きく貢献する1928(昭和3)年11月の昭和天皇即位に伴う御大礼を記念するかたちで全国放送となった。それ以降は、童話、児童劇、子ども向けのラジオドラマ、童謡や唱歌などを主な内容に、各放送局が持ち回りで番組を作ったが、この「子供の時間」を中心に子ども番組をより充実したものとするための研究も進められ、童話作家らによる東京府放送童話研究会や大阪童話劇協会などが発足したという。そうしたラジオでの子ども番組の形成過程でニュースが導入される経緯に目を向けると、すでに「子供の時間」の全国放送が実現した28年には大阪放送局が「コドモ日曜新聞」を新設、当初は同局の10キロワット放送開始の記念特集番組だったが、好評を得たため毎週日曜日の「子供の時間」の前に20分間ローカル放送される定時番組となる。その「内容は時事、科学、スポーツ、社会など、子どもに聴かせたい話題を、わかりやすく、正しいことばを使って伝える番組」とされ、すでに後年のコドモニュース映画を思わせる内容が先取りされている。そうした大阪ローカル放送での先駆的な試みが4年後の1932(昭和7)年に「コドモの新聞」の名称で全国放送されるまでにいたった経緯を振り返るべく、同年3月19日付けで日本放送協会関東支部理事長の門野重九郎が当時の通信大臣、三上忠道に宛てて提出した「子供ニュース」新設許可申請書から引用する。

子供ニュース放送計画案

1. 実施期 4月

1. 出力中継 AKより送出 全国中継.

1. 編集 AKに於てニュース取材中より之を選び(専任者)之を子供に興味あるやう、また、教育的効果のあるやう「お話」の型に直し「お話」として放送するやうに適當なる原稿を編集す

1. 放送者 童話の練達の者をして之に当たらしむ

1. 子供ニュース囑託会

右は児童教育上非常なる効果あるべきに付報道課及社会教育課子供係を中心として児童教育者童話家等5名を選任して諮問の上実施し実施後も児童関係者及び教育監督機関とも連絡を保つものとす⁶⁾

東京中央放送局(AK)発の全国放送番組としての「コドモの新聞」の実際の始動はこの申請書にある「4月」ではなく6月1日までずれ込み、日曜祝祭日を除く毎日午後6時からの「子供の時間」に続く6時20分から5分間との放送時間に落ち着いた。ニュースの題材は、地方の放送局や官庁、通信社から提供を受け、さらに巖谷小波、久留島武彦といった童話作家の権威たちに題材の「編集」を依頼したが、そうした人選と密接に結びつくかたちで「編集」の項に読まれるように、ニュースを「お話」のスタイルに置き換え、そのことで子どもに興味をもたせ、「教育的効果」を高めるとの目的が強く意識されている。では、日本放送協会側はなぜ全国放送による「コドモの新聞」の新設に踏み切る必要性に迫られたのか。申請書は先の計画案に続き、以下のようにその理由を説明している。

子供ニュースを必要とする理由

1. 子供の希望

放送局の聴取嗜好調査に依れば子供にニュースを聴くことを望むもの多く、特に広島局内の調査によれば、子供の放送を聴く順位に於て第1位を占めおれる状態なり。

1. 現在のニュースは

子供にとって非常に難解のもの多く、各新聞に於ても特に子供のため子供欄を設け或は子供付録を付して子供に適するニュースを編集しおれる状態より見ても子供に理解せしむるニュース創設は必要事なり。

1. 子供に対しては

特に子供に対して興味を有するニュースあり例へば軍用犬の活躍、支那に於て子供が父の帰国せんとしたとき、逆に父に説きて故国の為め踏止まり義勇隊に行かしたる事実、山田長政を夢みて支那軍に投じ中途非を悟って日本軍に救を求めたる少年、上海を脱出し、単身帰国したる少女等の軍事挿話は枚挙に遑なく、平時に於ても勇敢なる少年が溺れんとする少女を救ふとか、孝女、孝子等子供を感奮激励するもの、スポーツ其他興味を有する特殊的ニュース少なからずと信ず。

近日子供ニュースに関し、左記関係者と協議し全員の賛成を得たるが時間としては子供の時間に入ることを可とせり。(委員名略)⁷⁾

従来の「子供の時間」の枠内に「コドモの新聞」を新たに設ける必要性を訴えるに当たり、ここでは子どもたちのあいだでのニュースへの嗜好の高まりが客観的理由として取り上げられるが、その背景として前年の満州事変からこの年に入つての上海事変、満州国建国といった流れがあったことは疑いない(こうした経緯は子ども向けニュース映画が37年の「事変」を機に登場する経緯とも符合する)。ニュース映画の定期刊行化などの動きと同様、ラジオ番組での子ども向けニュースも「事変」をきっかけに本格的な実施へと踏み出すのだ。そしてそうした子どものあいだでのニュースへの嗜好の高まりを引き受けろうえで、ラジオで放送される既存のニュースが「子供にとって非常に難解のもの」が多く、子どものために独自の編集を施した「子供に理解せしむるニュース創設は必要事なり」と結論づけられる点にも注意を払いたい。先の引用文にあるように、各新聞社も紙面に「子供欄」を設けることで、ニュースを平易に伝えるなり、子どもの関心を引く科学やスポーツに絡む話題を重点的に取り上げるなどしており、ラジオでのニュースもそれに倣うべきだとされる。一見して無理のない、当然の訴えであろう。ただ、この「子ども」を「大人」と違う特別な存在と見なすことを当然視する立場、つまりは一般向けニュースと「子供ニュース」を明確に区分けし、それぞれ別の内容なり編集法に基づき作られるべきだとする立場の確立が意外に歴史の浅いものであるとの視点を忘れるべきでない。それはいわば近代的な思考の産物であり、とりわけ巖谷小波に始まる童話(児童文学)の系譜、さらには1918(大正7)年に鈴木三重吉が創刊した雑誌「赤い鳥」を中心に盛んになった“童話・童謡運動”とでも呼ぶべき動きとそれらを貫く“童心主義”——子どもを純粋無垢で特別な存在と見なす立場——の流れが、ラジオにおける「子供の時間」——ここでは主要プログラムとして童話の朗読や童謡が流された——さらには「コドモの新聞」を支える、

いわば理念的支柱としてあり、それが後年の「事変」などを契機に生れ落ちたコドモニュース映画にまで脈々と継承されていくのだ。先に引用したキネマ旬報の記事で新設の子ども向けニュース映画が「専らラジオのコドモ・ニュースに取材した子供向きの内容を主眼とする」とあったが、まず内容面からいってアサヒコドモグラフは「時事、科学、スポーツ、社会など、子どもに聴かせたい話題」との「コドモの新聞」で目指された内容を明らかに継承している(ただし、当時の子どもの観客にとって幸いなことに、その内容は先の申請書で「特に子供に対して興味を有するニュース」として挙がる具体例ほど退屈ではない)。さらに先に触れたように「アサヒコドモグラフ」で関屋五十二(1902-1984)、「聯合コドモのニュース」で村岡花子(1893-1968)が、それぞれ「解説者」として起用された事実こそ、ラジオの「コドモの新聞」を支えたコンセプトの延長線上にコドモニュース映画を位置づけるうえで決定的に重要である。ラジオ番組での「子供ニュース」の新設を要望する申請書内で「童話の練達の者をして之に当たらしむ」とされた「放送者」の適任者こそが、東京中央放送局職員として同番組の制作にも当たり、童話の朗読で定評の高かった関屋と、すでにマーク・トウェイン作の「王子と乞食」など外国児童文学の翻訳者として名を馳せ、「コドモの新聞」の放送開始を機に嘱託として同局に招かれた村岡であったのであり、二人は一週間交替でマイクロフォンの前に座り、「柔らかみと親しみのある話し手として」⁸⁾先にあるような内容を「わかりやすく、正しいことばを使って」子どもたちに語りかけた。子どもたちから“関屋のおじさん”“村岡のおばさん”として親しまれた二人が、1938年に登場した二種のコドモニュース映画へと活躍の舞台を移し、新たに戦端の開かれた「コドモ・ニュース映画合戦」を単なる「解説者」の域を越えた立場から主導することになるのだ。

この節の内容を要約しよう。前節で指摘した、コドモニュース映画に見られる二つの特徴、とりわけサウンド面における自己言及性という方法論上の傾向、さらにブルジョワ的とも映る童謡童話主義や童心主義的な内容面での傾向は、ともにニュース映画のトーキー化の産物ともいべきコドモニュース映画にとって模範となった先行メディアがラジオの子ども番組であった事実と関係する。基本的にサウンドだけで構成されたラジオでの試行錯誤の蓄積を継承するがゆえに、コドモニュース映画はサウンド面である種先鋭的な態度を採りえたとし、また内容の面からいって模範となったラジオの子ども番組が大正期以来の童謡童話主義や童心主義を採用したことから、そうした傾向が戦時期に誕生したコドモニュース映画においてもややアナクロニズムと見紛うばかりに継承されたのだ。先に引用した朝日新聞の主張によれば、アサヒコドモグラフは「事変を契機とするニュース映画の目醒ましい発展」に伴う、ニュース映画への「子供達の関心」の高まりを背景にしつつ、「子供の知識を向上せしめ、かねて子供らしい情操をも涵養させよう」との観点から、「子供向きのニュースのほか力めて自由な見地から取材した子供向きの内容を豊富に盛るもの」とされる。では、次にその内容の紹介と分析に移ろう。

3. 「アサヒコドモグラフ」を見る

ここまでの記述では、あたかも、新しいメディア(コドモニュース映画)の「内容」は先行メディア(ラジオの「コドモの新聞」)である……とするマーシャル・マクルーハン流のメディア論上の有名なテーゼを裏付けるかのように推移した。しかし、1938年に新たに開拓された領域であるコドモニュース映画が、人材や

プログラム上の内容、さらにはその背景となる理念においてラジオの子ども番組を継承するものであったとしても、当然ながら、それらはいわばコドモニュース映画研究の前提条件の確認にすぎず、本論考の関心は、そうした内容や理念がいかんして映画という固有の場(媒体)に置き換えられたかに向けられる。本節では、コドモニュース映画の実態を具体的に明らかにする作業の端緒として、東京国立近代美術館フィルムセンター所蔵の「アサヒコドモグラフィ」の主に初期作品を分析対象とすることで、コドモニュース映画のいわば原型が生成される現場に立ち会うことにする。その行程は二部に分けられ、前半では第一回アサヒコドモグラフィの仔細な紹介と分析、後半では第二回の同ニュース映画を中心にそれ以降の回も必要に応じて参照し、アサヒコドモグラフィ全般において見られる主題やアプローチ上の特徴を浮かび上がらせるよう努める。すでに触れたように、アサヒコドモグラフィは1938年9月から月二回の定期刊行によって回を重ねた。「毎号一巻約二五〇米」(前掲のキネマ旬報での広告より)を原則とし、上映時間に直すと全体としておよそ8分から10分にかけてで、一回に1分前後の短いエピソード(以下、これをセクションと呼ぶ)が8つ前後収録される形式を採った。ただし、この形式はむろん厳密ではなく、いくつか大きな例外も存在する。たとえば、一つのセクションが同じ主題に基づく複数のエピソードの羅列で構成されるケースが少なからずあり、また不意に三分や四分を超える“長編”のセクションをもってその回が締めくくられることもあった。

a. 第一回「アサヒコドモグラフィ」の分析

アサヒコドモグラフィの記念すべき第一回は1938年9月1日に封切られている。フィルムセンター所蔵版ではおそらくオープニングタイトルが欠落しているが、各セクションのタイトルをおおよその分秒数と共に掲げておこう。(タイトル内の「/」は改行)

関屋五十二による挨拶(0:00～0:35)

「天野選手が/世界新記録をつくりました/(東京)」(0:35～1:36)

「これは素敵だ/屋上プール/(大阪)」(1:36～2:20)

「こんな大きな/亀の子が/捕まりました/(神奈川)」(2:20～3:02)

「手に汗を握る/モーター・ボート/レース/(ドイツ)」(3:02～4:12)

「今年五つの/新村迪郎君の/上手なおうた/(東京)」(4:12～5:34)

「お父さんに負けず/可愛い和尚さん/(大阪)」(5:34～6:26)

「内地では/幼稚園のお友達が/傷病兵のお見舞/(東京)」(6:26～8:20)

エンディングタイトル(8:20～8:30)

このように第一回は、解説者である関屋五十二の挨拶に引き続き、ここに紹介したタイトルを冒頭に掲げた7つのセクションで構成されており、全体として8分30秒ほどの上映時間のものであった。ただし、解説者である関屋五十二による挨拶はこの回においてのみ冒頭に置かれる。

丸眼鏡をかけ、蝶ネクタイ姿の中年男性が、ほぼ正面からのバストショットに収まり、“関屋のおじさ

んです”との簡単な自己紹介の後に、アサヒコドモグラフ発行開始の挨拶をする。三十代半ばであった関屋五十二は、前述のように当時子どもたちのあいだで“関屋のおじさん”の愛称で知られる人物であったわけだが、しかしラジオの「コドモの新聞」を通し、“関屋のおじさん”の声や名前を認知していた子どもたちにしても、彼の容貌や実際に話をする姿を目撃する機会には滅多に恵まれなかつただろう。ラジオでの聴覚情報を通し子どもたちの人気者だった人物の像が、ここで新たに視覚情報によって補充されるのだ。とはいえ、繰り返すが、彼が画面上に登場するのは、少なくともフィルムセンター所蔵作品中、この一回限りであり、やはり“関屋のおじさん”はラジオ番組においてと同様、“声の人”に徹することでアサヒコドモグラフ（ホームグラフ）を支え、子どもたちをコドモニュース映画の世界へと誘うことになる。では、それは具体的にいかなる世界だったのか。引き続き、スタジオらしき場所で関屋がその場にいる子どもたちに語りかけるように視線を左右に向けながら行う挨拶に耳を傾けよう。“今度、皆様方のためにアサヒコドモグラフが毎月2回発行されることになりました。おじさんはこのアサヒコドモグラフが、いつも皆様方の一番いいお友達であるようにと心から祈っています。では、これからさっそく皆様方のお好きなもの、面白いもの、珍しいもの、いろいろどっさりご覧にいれましょう”。以上の同時録音による挨拶がワンカットの画面で子どもたちに向けて送られる。「解説者」によるいかにも誠実そうな言葉を信じるなら、コドモニュース映画は親や教師然とした態度で子どもに臨むのではなく、“皆様方の一番いいお友達”でありたいとの希望のもとに作られるわけだが、ともあれ、初回にだけ特別に付けられた挨拶はこれで終わり、“声の人”に戻った関屋のナレーションに従って本編が始まる。

最初のセクション「天野選手が/世界新記録を/つくりました/(東京)」は、タイトルと人間の顔をした魚が懸命に泳ぐ様子を描いた絵を冒頭に置く(アサヒコドモグラフ及びホームグラフでは、こうした各種の絵をタイトルバックに置くスタイルがほぼ一貫して継続される)。去る8月10日に東京の神宮プールで行われた1500メートル自由形のレースで世界新記録を出したばかりの日本大学の天野富勝選手を紹介する内容だが、中国との戦争状態が長引くなか、来る1940年に東京で開催予定だった第12回オリンピック大会の開催地たる権利を返上する政府決定が7月に下されたばかりとはいえ、当時の日本での“スポーツ熱”はむろんかなりのものであつたし、とりわけ競泳陣の華々しい活躍への注目度は高かつた。ニュース映画全般にあつて「スポーツ」は重要な主題の一つであり、スポーツ選手の驚異的な身体能力や海外選手を打ち負かして世界新記録をたたき出す姿は、間違いなく子どもらにとっても“お好きなもの”であつた。まず、ふんどし姿の天野がほぼ無人の日本大学屋外プールでクロールの独泳を披露する。基本的にプールサイドからの引きの画面での撮影だが、ターンの際には間近から見下ろすショットも挿入するなどして、彼がゴールするまでをカメラは見届ける。このセクションは、いかにもトーキーによって開拓された領域に貪欲なアサヒコドモグラフに相応しく、プールサイドで朝日新聞社旗に「ニュース」とあるマイクروفオンに向かって挨拶を行う天野のバーストショットの画面と同時録音で流れる以下のような彼の声で締めくくられる。“世界一なんていわれて恥ずかしいが、世界記録を出すことができ喜びに堪えません。ぼくは7つのときから泳ぎました。皆さんたちも小さい時分から泳がれていただきたいと思います。終わり”。カメラとマイクを通した子どもたちへのにこやかな挨拶に自ら性急に終止符を打ち、頭を下げる天野。彼の語りはつい先ほど見聴きたばかりの関屋による流麗なそれと異質なきこちなさを幾

分帯びるが、だからこそスポーツに打ち込む選手らに期待されるであろう親しみやすい朴訥さめいた雰囲気醸し出されもする。トーキーの技術を我が物にしたニュース映画は、有名なスポーツ選手の生の声をその映像と共にダイレクトに観客へと伝えることを可能とし、むろん天野もまたこのニュース映画の観客が主として子どもであることを意識し、自らの少年時代のエピソードも交えたメッセージをダイレクトに子どもたちに伝えようとしている。些細なことようだが、この最後のカットで天野の前に立つマイクもすっかり画面に収まる事実注意到注意を払うべきである。むろん朝日新聞社旗をあしらったマイクの存在は、朝日新聞社関連ニュース映画の独占で天野のメッセージが伝えられる事実を示唆するだろうし、また技術上の必然でもあるのだろうが、いわば決まりごとのように（一般向け、子ども向けの差異を問わず）ニュース映画での同時録音の画面にマイクが映る事実、被写体によるダイレクトなメッセージがそれでも複製技術の装置を媒介に伝えられていること、そしてその事実を隠そうとするより、むしろ強調するかのような作り手側の意思を感じさせる。むろん関屋五十二の声の場合もそうだが、ラジオやトーキー映画を通しての“声”の拡張や効果は、活字文化以前の「声の文化」への回帰や復活を意味するわけではなく、W・J・オングのいう—「[かつての「声の文化」より]いっそう意図的で、みずから意識している」、つまり本稿の文脈でいえば、自らの声がテクノロジーの産物である点にいっそう自覚的で、自己言及的な—「二次的な声の文化」⁹⁾の進展を背景にしている。そして、主たる観客層である子どもたちに対し、そうした事実をむしろ強調する姿勢をアサヒコドモグラフは他の一般的なニュース映画にも増して示すのだが、この点については別のセクションを対象に詳述する。以上、整理するなら、この最初のセクションから次のようなアサヒコドモグラフ全体を特徴づける主題やアプローチが確認される。「スポーツ」、そして優れたスポーツ選手が見せる人並み外れた「パフォーマンス」への注視、さらに被写体が観客に向けてダイレクトに語りかけるメッセージとそれを可能とする「サウンド」による効果的なアプローチ……。

二つめのセクション「これは素敵だ/屋上プール/（大阪）」はどうか。まず関屋のナレーションが、先のセクション末尾での天野の発言を受けて、“水に親しむといえは……”と二つのセクション間の無理のない連続性を観客に意識させる点に注目したい。他の一般向けニュース映画と比較して、コドモニュース映画での解説者の役割がより大きくなることについては先に指摘したが、こうした複数のセクション間の連続性、あるいは一回分のニュースにおける全体的構成への配慮は、しばしばコドモニュース映画において見られる特徴で、そこで解説者の巧みな語り口が積極的な役割を果たしもするのだ。このセクションは、1931年に大阪中之島に竣工した大阪朝日ビル屋上から望む“水の都”大阪のパノラマ撮影で幕を開ける。やや遠方に大阪市庁舎や日本銀行大阪支店、土佐堀川にかかる淀屋橋、御堂筋沿いのビル群、さらにはるか遠くに大阪城天守閣のシルエットを見やりながら、土佐堀川可動堰（現錦橋）、住友ビルディング（現三井住友銀行大阪本店）や旧大同生命ビル、南に延びる四つ橋筋などの中之島周辺の近景を捉えた後、カメラは少しアングルを下げ、子どもたちで賑わいを見せる小さな屋上プールを画面内に捉える。大都会の建築群と、その一角に当たる11階建て近代建築の屋上に出現した子どもたちの楽園めいたプールの効果的な対比。これ以降、プール内に設置された各種遊具などで思い思いに遊び戯れる小さな男女の子どもたちの姿が画面で紹介される。このセクションは、むろんアサヒコドモグラフでし

ばしば主人公となる純粋無垢な「子ども」たちの姿を主題とするが、先のセクションとの連続性から「スポーツ」の主題とも重なり、さらに夏という「季節」を伝えるエピソード群の系列にも属する。

“その次も水に縁のあるニュースで……”と再びセクション間の連続性を強調する関屋のナレーションに導かれ、三番目のセクション「こんな大きな / 亀の子が / 捕まりました / (神奈川)」が始まる。ここで伝えられるのは、現在は工業地帯となった神奈川県鶴見で1930年に開業し、戦前は賑わいを見せていた扇島海水浴場でアカウミガメらしき大きなウミガメの子が捕まったという、いかにもコドモニュース映画ならではの牧歌的なエピソードである。小さな男女の子どもたちが熱心に見つめるなか、木の板に乗ったウミガメの口に大人の男性が酒の入った器を差し出し、頭や甲羅を押さえつけて強引に飲まそうとする。その後、「昭和十三年 / 八月十四日放送」と甲羅に書かれたカメが海へと放たれる様子が映し出されるが、これは地方によって伝わる、浜に迷い込んだアカウミガメに御神酒をかけ、海に帰すとの風習に由来する行為だろう。この牧歌的内容のセクションからも、アサヒコドモグラフ全般にかかわる主題を見出すことができる。まず「生物」の主題。これは極めてコドモニュース映画に特徴的な主題である。さらにこのセクションでの「生物」の主題は「子ども」ばかりか「大きさ」の主題とも重なる。アサヒコドモグラフを見る限り、どうやら動物をはじめとした「生物」が“お好きな”ばかりか、子どもたちは「大きさ」にも多大な関心を寄せるかのようである。すなわち単なる「亀の子」ではなく、「こんな大きな亀の子」であったことがニュースに取り上げられた理由であり、子どもたちの“お好きなもの”である「生物」はその破格な「大きさ」において“珍しいもの”との性格も帯びる。このような事情からアサヒコドモグラフで頻繁に登場する人気の高い動物といえども象ということになるが、「大きさ」の主題は後述するように「大きなもの」だけでなく同時に「小さなもの」への関心にも変奏される。

続く「手に汗を握る / モーター・ボート / レース / (ドイツ)」もまたタイトルからうかがえるように水にまつわるニュースだが、むしろいったんこれまでの連続性を断つかのように“さあ、この次は外国の写真です”とのナレーションによって関屋は語り起こす。バイエルン州にあるシュタルンベルク湖での国際モーターボートレースの模様であると告げられ、流線型の大型ボートなどがすさまじいエンジン音を強調しつつカメラ前を通過する。このセクションから、アサヒコドモグラフ全般に特徴的な主題を導き出すなら、まず冒頭のナレーションで強調されるように、今後同ニュース映画が海外の話題も随時伝えるとの宣言につながる。また締めくくりのナレーションで“ご覧なさい、恐ろしいようなスピードじゃありませんか”と関屋が子どもたちに語りかけるように、「スポーツ」というより「スピード」や「スリル」と形容すべきものを主題に据える一連のセクションにこのエピソードは属している。一般向けニュース映画ほど数としては頻繁でないもののアサヒコドモグラフ内でも随時紹介される「海外」の話題において、日本人離れした(?)豪快さで子どもたちに“面白いもの”を提供する内容が目立つ点も付け加えておこう。このセクションでの「スピード」や「スリル」は、視覚的なイメージに加わる轟音めいたエンジン音をいわば効果音とすることで強調されるが(「サウンド」の主題)、さらには大人たちの子どもじみた遊戯の様を描く内容と捉えることもできる。本稿ではそれをアサヒコドモグラフに特徴的な「大人の子ども化」の主題として重要視するが、この点についてもよりストレートに同主題を扱うケースを題材にすぐ後で説明を試みたいと思う。

アサヒコドモグラフ第一回の四番目のセクションは「今年五つの / 新村迪郎君の / 上手なおうた / (東京)」と題され、これから撮り継がれる同ニュース映画において一つの典型となる題材が扱われる。ここでも関屋は解説者としての立場を最大限に利用し、まだタイトルが消える前に“では、これから今年五つになる新村迪郎君に上手にお歌を歌ってもらいましょう”とのナレーションを入れるだけで、後は画面上に登場した半袖半ズボン姿の坊ちゃん刈りの男の子によるピアノを伴奏とする歌のパフォーマンス(同時録音)に耳を傾けることに専念するよう観客は促されるのだが、そのいわば前奏として、歌が始まる直前に関屋のオフからの声とピアノの前に立ってバストショットに収まる少年のあいだで短い会話が交わされる。“迪郎君の一番好きなものはなに？”“ぼくね、散歩が大好き”“そう、それじゃあ、散歩の歌を歌ってちょうだい”“うん”と少年がうなずくのを契機に引きの画面へと切り換わり、ここではじめて男の子の全身が映ると同時に、少年の斜め前に立つ低いマイクスタンド、背後のピアノの前に座る(大人の)男性伴奏者の姿が確認でき、撮影場所がカーベットの敷かれた広い洋間めいたスタジオであることもわかる。なおも“坊やもこれからお散歩ですよ、うれしいな”と声音を使った台詞回しによるいかにもブルジョワ家庭風の会話で芸達者ぶりを示した後、ピアノの伴奏が始まると、少年はその場で足踏みをしながら父親との散歩を喜ぶ内容の歌を披露する。途中で伴奏がいったんやんでバストショットに戻ると、“さあ、お父ちゃま、行きましょう、お母ちゃま、行ってまいります”と身振りも交えて少年がさらに台詞を披露、再び伴奏と共に足踏みと歌が始まるまでがカメラに収められている。このセクションの主題は、明らかに子どもによる大人びた——しかし、あくまでも“子どもらしさ”を前面に出しての——卓越したパフォーマンスを音と映像でダイレクトに定着させることにある。彼にとって“子どもらしさ”など演技にすぎないのではないかと見紛うばかりに少年は大人びてもいて(プロの歌手であること?)、彼はアサヒコドモグラフで繰り返し描かれる——先に触れた「大人の子ども化」に対応するものとしての——「子どもの大人化」を体現している。サウンドを十分に使いこなせるようになった映画は、このセクションにおいて動きと声の一体化による少年の「パフォーマンス」をそのままダイレクトに観客に伝える喜びを表出するのだ。

コドモニュース映画における「子どもの大人化」の主題のもう一つの典型として、次のセクション「お父様に負けず / 可愛い和尚さん / (大阪)」が挙げられるだろう。ここで描かれるのは、大阪市天王寺区の浄運寺で和尚を務める父親が“名誉の出征”をしたため、十歳の息子が檀家回りなどを引き継ぐ様子である。セクションの冒頭近く、手に数珠を持つ袈裟姿に坊主頭の少年が家を出るが、その玄関口には同家に出征者がいることを明示する「名誉之家」の札や「祈 / 皇威宣揚 / 武運長久」と書かれた大きな紙が貼られている。アサヒコドモグラフの観客は、ここではじめて当時の日本が中国との戦争を継続させていた事実に向き合うよう促される。ここまで戦争の影を垣間見せることのないまま進行してきた第一回の同ニュース映画において、ここからの最後の二つのセクションでようやく「戦争」の主題が浮上し、繰り返されるのだ。ただし、それら二つのエピソードでの戦争への言及はアサヒコドモグラフに特徴的なアプローチを見せている。このセクションにおいて戦争は、当時の中国戦線での戦況といった時事的な話題に触れることなく、父親が出征した事実と残された子どもの姿をもっていわば間接的に語られる。父親の出征後、家に残って銃後を守る少年にあって、父親の仕事の肩代わりを介しての「大人化」を進んで

受け入れる環境が自ずと整う。「大人化」した少年は、路地に立つ同世代らしき少女らに見守られながら颯爽と檀家を訪ね、仏壇を前にお辞儀の後、木魚を叩きながらお経を読む。彼を迎えた檀家側の和服の中年女性も少年の背後で神妙に手を合わせ、最後に頭を下げる。ここで少年は、先のセクションでの子村少年のようなパフォーマンスの卓越性を誇るわけではないにしろ、カメラの前で彼なりの「パフォーマンス」を子どもだてらに披露するのだ。

では、続く最後のセクション「内地では/幼稚園のお友達が/傷病兵のお見舞/(東京)」で「戦争」の主題はどのように導入されるのか。タイトルからうかがえるように、このセクションでは、東京の日の丸幼稚園の男女園児が牛込にあった陸軍軍医学校付属病院(所在地でいえば新宿区戸山にある国立感染症研究所の前身)を慰問するエピソードが伝えられる。まず先生に引率され、それぞれ母親らしき和服の女性に手を引かれた園児たちが、〈日の丸の旗〉を歌いながら一列になってやや傾斜のある道を上がり、門をくぐる後姿が引きの画面で映し出される。それ以降、屋外の病院敷地内での白衣の傷病兵と園児の団欒光景にカメラが向けられるが、“東京では日の丸幼稚園のかわいいお友達が、牛込の陸軍軍医学校の付属病院に傷病兵のおじさんたちをお見舞いしました。かわいいお見舞い客を迎えておじさんたちは大喜び。傷の痛みも忘れて大ニコニコです”とのナレーションが冒頭で短く重なるだけで、この2分弱というやや長尺のセクションもアサヒコドモグラフィに特徴的といっている、やや大胆な同時録音でほぼ全編が覆われることになる。たとえば、冒頭で園児たちが歌う〈日の丸の旗〉や傷病兵と園児らがいっしょに歌う“勝ってくるぞと勇ましく”に始まる〈露営の歌〉、さらに傷病兵と園児の会話等々。アサヒコドモグラフィでの「戦争」の主題は、先ほどのセクションのような出征家族をめぐるものと共に傷病兵への慰問というエピソードを介してしばしば導入されるが、このセクションはその最初のものであるばかりか、ある意味過激な例ともなった。幼稚園児と傷病兵の団欒は、たとえば園児の小さな幼稚園帽と傷病兵の軍帽のあいだで繰り広げられる帽子の交換であったりジャンケンであったりする。あるいは笑顔の傷病兵の座る車椅子を押したり、傷病兵に自作の戦闘機の絵を見せる園児らもいる。ガスマスクを模した紙の面を傷病兵と胸に小さな日の丸つけた制服姿の園児たちが並んでつける様子は私たちの目にいささかショッキングに映るが、だからといって戯れの域を出るものではない。先にアサヒコドモグラフィにおいて「子どもの大人化」と相互補完的に「大人の子ども化」の主題が頻出することを示唆したが、その典型となるのが、「戦争」の記憶を「内地」へと運ぶことで「戦争」の主題をコードモニュース映画にもたらす白衣の傷病兵の存在である。子どもたちの慰問を受けるエピソードなどを通し描かれる傷病兵は、お国への奉公の過程で傷を負い、病に倒れた威厳ある英雄である以上に、子どもらにとって親しみやすい“おじさん”、より正確には子どもと共に遊び戯れる「子ども化」した存在として描かれることがほとんどなのだ。

このセクションの終わり近く、顎鬚を長く伸ばした傷病兵と一人の男子幼児のツーショットでのやり取りに作り手たちと観客の関心が集中する。聞き取ることのできる範囲で幼稚園帽を頭に乘せた顎鬚の傷病兵と隣に座る男子園児のあいだで交わされる会話の内容を再現しよう。傷病兵が自分の鬚を抜きながら子どもに笑顔で話しかける。“さあ、二本だよ、これで、二本ね、こっちを持って帰るんだよ”(兵士)。“何を?”(園児)。“鬚”(兵士)。“嫌だ”(園児)。“嫌?(少し困ったように笑いながら)、嫌っていつてね、支那へ行くと、皆、生えるんだよ、こういう鬚がね。皆に生えるんだからね、兵隊が好きなら、こ

れ持って帰りなさい、ねっ”（兵士）。しかし園児は“嫌じゃないか、あぁじゃないか”などと最後までふざけて兵士から鬚を受け取ろうとしない。祖国から遠く離れた中国戦線での転戦の過程で長い鬚を蓄えるにいった兵士らは、顔をあたる暇もないほど勇猛かつ懸命に国家のために戦う英雄の象徴としてニュース映画でたびたび取り上げられる。だから、その鬚を持ち帰ることこそ、「兵隊さん」を“お好きなもの”の一つとするはずの子どもにとって喜びとなると傷病兵もおそらく確信していたわけだが、男子幼児の意外なまでに頑固な拒絶が彼を困惑させてしまう。そしてカメラとマイクは、そうしたいさか不穏当とも映りかねない傷病兵と男子園児のやりとりの一部始終を精確に捉え、そのままスクリーン上に映し出すことになった。子どもらの予期せぬ振る舞いは、同時録音の活用によるサウンド面でのリアルさを重視するアサヒコドモグラフィにあって、何度か興味深い亀裂を孕んだ光景を引き起こす。子どものように戯れ、自ら「子ども化」した兵士らに対して、子どもらは時にまるで対等な誰かを相手とするかのように戯れをさらに徹底させ、時に微笑ましくもどこか過剰な（危険な？）光景を出現せしめてしまうのだ。たとえ子どもの無邪気さや傷病兵の寛容な優しさを画面にとどめる狙いが介在しているとしても、この子どもはいまだ管理されずにいる存在であるとの印象を映画は醸し出す。少なくともこうしたエピソードにおいてアサヒコドモグラフィは、いまだ「国民」に相応しい態度を学ばずにいる子どもたちにそれを正したり教示することより、「国民」足り得ないほど無邪気で横暴でさえある彼らの振る舞いと発言をそのまま画面に定着させることを他の一般向けニュース映画以上に優先させるかのようだ。

b. 第二回以降の「アサヒコドモグラフィ」分析

以下の第3節後半では、第一回に含まれなかったが、アサヒコドモグラフィに典型的かつ重要と思われる主題や手法について第二回を中心にできるだけ初期の回を例に手短な紹介を試みる。まず、9月15日に封切られた第二回アサヒコドモグラフィの各セクションのタイトル名、上映時間のデータを先ほどの第一回と同様に掲げてみよう。

オープニングタイトル (0:00～0:25)

「日本一/くらべ/和歌山、大阪、千葉、東京」(0:25～2:26)

「仲よし小よしの/犬とカモ/(栃木)」(2:26～3:03)

「面白い/風の実験/(東京)」(3:03～4:19)

「最近の/ムッソリーニ首相/(イタリア)」(4:19～5:20)

「兵隊うどん/兵隊パン/(南京)」(5:20～6:53)

「擬音の/種明かし/三つ」(6:53～9:15)

エンディングタイトル (9:15～9:26)

最初のセクション「日本一/くらべ/和歌山、大阪、千葉、東京」は、第一回の三番目のセクションで触れた「大きさ」の主題が「日本一」という当時好まれた形容のもとに典型的なかたちで描かれ、また同じ主題に基づく複数のエピソードをワイプで挟み羅列することで一つのセクションが形作られる最初の例

でもある。和歌山県海南市で長さ5メートルもの“日本一の大きさ”の唐傘が作られ、開かれた傘の下で子どもたちが遊ぶ様子を伝える最初のエピソードに引き続き、台風や火災の被害を乗り越えて1937(昭和12)年に“東洋一”のキャップレーズで再オープンしたばかりだった大阪の堺市立水族館を舞台とする二つめのエピソードでは“大うなぎ”が登場、アサヒコドモグラフで人気の「生物」の主題とも重なる。三つめの千葉県浦安でのエピソードは、生まれて7ヵ月にして目方が15キロ75グラムもある“おそらく日本一の赤ちゃん”が紹介され、その大柄な赤ん坊がマイクスタンドを前に元気な泣き声をあげることで締めくくられる。さらに最後のエピソードは当時日本で“一番大きな旅客機”であったダグラスDC-3が乗客を乗せて東京の飛行場を飛び立つ光景を描くものだ。こうした「大きさ」の主題はアサヒコドモグラフに繰り返し登場する。初期のものから典型的な例を挙げると、奈良県の信貴山に建造された“日本一大きなお地藏さま”や東京の浅草寺観音堂に下がる大提灯などを紹介する「No.16」(39年4月13日封切、以下号数に続く日付はすべて封切り日)所収の「負けず劣らず大きさ比べ/奈良/東京」があり、「No.18」(39年5月18日)における「両国の人気男/出羽ヶ嶽/東京夏場所」ではひととき大きな体で人気のあった引退寸前の力士のユーモラスでさえある相撲ぶりに焦点を当てている。他方で「大きさ」の主題が「小さなもの」への関心へと変奏される例としては、一般人によるさまざまなミニチュアのコレクションを紹介する「どれもこれも/小さい物ばかり/東京」(No.19、39年6月8日)がその典型だろう。

アサヒコドモグラフ「No.2」の二番目のセクション「仲よし小よしの/犬とカモ/(栃木)」は子どもたちの好きな「生物」の主題に属するが、異種の動物の意外なまでに仲睦まじき様子はなかでもアサヒコドモグラフで頻出する光景となる。たとえば、「鼠をとらない猫/東京」(No.19)、あるいはカラスとネコが仲良く餌を食べるエピソードを含む「珍しい/カラス二羽/長野県戸倉/東京」(「No.21」、39年6月29日)など、この種のセクションは枚挙に暇がないほどだ。

続く「面白い/風の実験/(東京)」は、やはりコドモニュース映画に特徴的な主題である「科学」やそれとの関わりのもとでの「実験」を描く最初のセクションとして重要である。広大な実験室内の機械装置(風洞)で人工的に起こした風を前に子どもたちが吹き飛ばされないよう必死になって踏ん張る様子がパフォーマンスや遊戯とも映る微笑ましいエピソードだが、そうした「科学」の主題を描く際のアプローチとして、ここでは別の二つの点にも注目したい。まず9月の封切りに合わせた「季節」の主題をも射程に入れつつ台風の脅威への警鐘を実験の背景に置く点。このセクションでの関屋のナレーションは以下のように語り起こされる。“このあいだうち、たびたびやってきた台風に、皆さまのお宅では別に被害はありませんでしたか”。前述のように画面上は人工的に起こされた風による楽しい実験が展開されるのだが、そこで子どもらの帽子を吹き飛ばすばかりか、次第に彼らが立っていられなくなるほどまでに刻一刻と強さを増す風の威力が証明された後、“風がこれ以上強くなると、大きな木が折れたり、家が壊れたりするようになります”とのナレーションを背景に、路面電車が走る道路に軒並み横倒しになった街路樹、無残に屋根を吹き飛ばされた家屋など台風による都会での被害を伝える映像が画面上で呈示される。機械によって人工的に作られた風を災害の原因ともなる実際の風といわば等価に扱うこと……。これこそアサヒコドモグラフに見られる「科学」の精神である。この後の同ニュース映画でも、自然災害との接点という点では「大きさ」の主題と重なりつつ大型地震計によって地震のメカニズムを説明する「世

界一の/大地震計/東京帝大地震研究所」(No.21)があるが、ここでも実際に地震で被害を受けた現場の映像も交えつつ、地震の強度が地震計の記録紙上に刻まれる波形で示され、この波形を実際の揺れと等価と見なす態度をもって、子どもたちを「科学」に立ち会わせるべく演出されている。他にも多様な角度から「実験=パフォーマンス」を伴いつつ繰り返し登場するアサヒコドモグラフでの「科学」は、人工的なもの(複製)を通して現実を知ること、あるいは複製に現実にも劣らない威力を積極的に見出そうとする精神に基づくのだ。

さらにこのセクションでもう一点注目すべきは、風の威力を—風に吹き飛ばされそうになる子どもたちの姿や台風の被害を受けた都会の光景などで—ヴィジュアル化するだけにとどまらず、さらにオーディオ化して聴かせる演出への志向である。この映画を見る観客である皆さんにも台風の被害が及んだのではないかと危惧する閑屋による冒頭のナレーションは次のように続く。“あの恐ろしい風の音。しかしどんな強い風でも、風それ自体ではたいした音はいたしません。風が何か物に当たるとき、初めて音が出るのです。今この格子のようなものに風洞という機械で起こした風を当てて、その音をお聞かせしましょう”。こうして以下の実験ではつねに風の強弱が、音の変化を通して視覚面のみならず聴覚面によって二重化されたかたちで表現される。しかもいかにも強風を思わせるサウンドを無根拠に使う、といったことではなく、その音がなぜ起こるのか、といった科学的な説明も最低限抑えられた上で、である。このセクションでの風の威力は、いわば科学的な裏づけをもつ効果音の助けを借りたオーディオ=ヴィジュアル化を介して子どもたちに伝えられており、このサウンド面への執着については、この回の最後のセクションで再び本格的に取り上げることにしたい。

話題の「海外」の指導者の近況を紹介する「最近の/ムッソリーニ首相/(イタリア)」では、“私たちの仲良しの国、イタリアのムッソリーニ首相は、近頃ますます元気です”とのナレーションに始まり、飛行服に飛行帽姿で颯爽と飛行機に乗り込み操縦桿を握るベント・ムッソリーニの映像を導入とした後、指導者が視察先を選んだ少年商船学校での少年たちとの交流ぶりを描く映像をもって、“ムッソリーニ首相は子どものよいお友達です”との解説者による言辞の証明としている。先にも触れたようにアサヒコドモグラフにおいて「海外」の話題は時事問題というより日本の風土とかけ離れた何かを示すべく挿入されるケースが多いが、ここでも「海外」の指導者による日本の政治家には思いもよらない型破りな振る舞いや姿が印象に残り、これはまた子どもの保護者や指導者ではなく“お友達”として大人を位置づけるべく演出される「大人の子ども化」の主題の変奏でもある。このセクションは“ムッソリーニ首相の前で大人にも負けぬ立派な訓練ぶりを見せる少年たちのうれしそうなお姿をご覧ください”とのナレーションで締めくくられるが、訓練用に陸上に設置された帆船の高いマスト上でポーズをとるなど“大人にも負けぬ立派な訓練ぶり”と形容されるべき「子どもの大人化」に向けたベクトルが一方にあり、それがイタリアの首相の発散する破天荒な「大人の子ども化」のベクトルと相互補完的な関係を取り結ぶとき、大人は晴れて“子どものよいお友達”となりおおせるかのようなのだ。

第二回アサヒコドモグラフの内容を順に追う作業から脱線することになるが、「子どもの大人化」と「大人の子ども化」という二つの相反するかのようなベクトルの交錯ぶりが見事に描かれる例として「No.16」(39年4月13日)所収のセクション「今年八つの/可愛い先生/東京」を紹介しよう。“東京の九段でアメ

リカ生まれのこんなかわいいお嬢さんが英語の先生をしています”とのナレーションに始まる同セクションでは、アメリカ帰りの8歳の少女が教壇に立ち、大人の男女や学生服の年長の生徒に英語を教える様子が描かれる。スカーフを巻くなどいかにも“お嬢さん”然としたモダンな服装の少女は、当初「子ども化」した大人たちに教える立場にあり、子どもと大人が立場を交換した格好になる。とはいえ、重要なことは「大人化」したかのような子どもがそれでも子どもでもあり続ける点であろう。「No.1」の五番目のセクションで見事な歌声を披露した新村少年は通常の子どもよりも子どもらしい姿を演じるなかで「大人化」を果たしたが、このセクションでの少女は、大人びた力量で英語を話す「パフォーマンス」を同時録音で観客に見聴きさせた後、再び普通の子どもの姿に戻る様を画面上でさらさねばならない。先ほど大人たちに颯爽と英語を教えていた少女も、日常生活においては4月から番町小学校の一年生の仲間入りをしたばかりであり、そこでの授業風景を同時録音による音声を交えて映し出すことで帳尻を合わすかのような構造をこのセクションは採るのだ。「サイタ/サイタ/サクラガサイタ」と書かれた黒板の前に立つ和服の女性教員が“では、たまきさん”と指名すると、他の子どもたちに混じって教室に座る先ほどの少女がすくと立ち上がる。教師による“一人で読んでごらんなさい”との画面外からの声に応え、少女は“サイタ、サイタ、サクラガサイタ”と読み上げるのだが、その声は先ほどの英語の場合と違って、ひどくたどたどしい。そうした教室での一部始終を伝える画面の前置きとして関屋は、“おじさんやおばさんたちの英語の先生も、他のお友達と同じようにこの4月から番町小学校へ入りましたが、学校ではやはり普通の一年生です”と解説を加えている。アサヒコドモグラフに見出される「子どもの大人化」の主題は、もちろん子どもによる子ども離れたある種の卓越性を担保とするが、それはあくまでも子どもが子どもであることを失わずに見せる“大人びた”卓越性でなければならず、むしろそれに対応する「大人の子ども化」もまた同様である(大人が大人のまま学校で勉学に励むなどして「子ども化」する必要がある)。一見して、いかにもブルジョワ少女らしい“かわいいお嬢さん”が、その外観を維持したままに大人びた卓越性を示すことこそが本稿でいう「子どもの大人化」であり、たとえば、先に紹介した「No.1」の6番目のセクション「お父さんに負けず/可愛い和尚さん/(大阪)」での少年が受ける賞賛は、出征で不在の父親に代わって立派に檀家回りをする行為のみならず、それがいかにも少年らしい外観と相反する営みと映るがゆえであり、関屋は観客に“ひろみち君のかわいい和尚さんぶりをご覧ください”と呼びかけていたのだった。

アサヒコドモグラフ「No.2」の分析に戻ろう。続く五番目のセクション「兵隊うどん/兵隊パン/(南京)」で同ニュース映画は初めて中国戦線に出征中の兵士たちの話題を導入する。第一回での二つのセクションにある出征家族や傷病兵慰問と異なる角度から「戦争」の主題に立ち入るわけだが、具体的にそれは南京の屋外でうどんやパン作りに励む兵士たちの姿を描くものだ。屋外に置かれた大きな台上での流れ作業めいたパン作りの工程を左から右へのパン撮影で追う冒頭のショットに始まるこのセクションは、ある程度まで「生産」の工程を描く「パフォーマンス」の主題に属するが、おそらくそれ以上に、つねに満面に笑みを浮かべながら、パンを丸めて焼いたり、捏ね上げたうどん粉を製麺機で薄く切るなどする兵士たち、あるいは出来上がったパンやうどんを喜び勇んで受け取りにくる各部隊の兵士たちのいよば童心に帰るかのような振る舞いが印象に残り、そこから戦線にある兵士さえも「子ども化」させずに

おかないアサヒコドモグラフィを貫く堅固な論理めいたものがうかがわれる。このことに関連する例として「戦線みやげ/北支那/中支那/南支那」(「No.16」、39年4月13日)を紹介しておこう。タイトルから推測できるように、このセクションは戦地での日本兵の生活ぶりを伝えるエピソード三編で構成されている。最初の「北支那」でのエピソードは、荒涼とした広い平原で日本兵がウサギ狩りに興じる様子を扱うものだが、砂煙を上げて進む騎馬部隊が低い草の生える平原に集結する冒頭のショットに“砂を蹴って進んでゆく兵隊さん。何の征伐が始まったんでしょう”とのナレーションが重なり、まずは実際の戦闘場面が始まるかのような気配を演出しつつ、しかし以下ではそれぞれ棒手に網を頭から被るなどした笑顔の兵士たちがウサギを追い回す光景を手持ちカメラによるスピーディな映像処理も交えて描いていく。ここでも生死をかけた戦争をしぼし忘れて「子ども化」した兵士らが無邪気に遊び戯れる様子こそが、アサヒコドモグラフィに相応しい題材なのだ。むろん一般向けのニュース映画においても、中国戦線での日本兵はただ勇敢に敵と交戦したり、過酷な行軍を続けるばかりではない。そうした戦争に直接関わる殺伐とした時事性や非日常性、英雄譚ばかりでニュース映画が成立するはずもなく、兵士の日常生活や無邪気な振る舞いを伝える数多くのエピソードも銃後の国民に提供されていた。それらは、祖国に戻れば普通の父親や兄、息子であるだろう兵士らのいわば人間性や日常性を垣間見せるものとしてあり、破竹の勢いで野蛮な敵を征伐する勝者や勇者が時に垣間見せる余裕を象徴するものでもあるだろう。当初はすばしこく逃げ回るものの、やがて兵士に捕らえられる運命にあるウサギは、やや飛躍すればジャン・ルノワールが同年に撮った『ゲームの規則』でのあの猟銃の餌食となるウサギを想起させ、生け捕りにしたウサギを手に愉快そうな笑顔を見せる兵士らを映すラストの画面に、強力な日本兵にとって中国兵などこのようなちっぽけで無力な存在にすぎない……とする暗喩めいた主張が透かし見えもしよう。そうした要素が否定しがたく付きまとうとはいえ、しかし時事性や報道性に主眼を置かないコドモニュース映画において、一般向けニュース映画では傍流となる日常性の描写が主流へと立場を変えることには違いなく、そこで兵士らはかなりの頻度で「子ども化」した自らの姿を積極的にスクリーン上にさらけ出すのだ。再び「No.16」での「戦線みやげ」のセクションに戻るなら、二つめのエピソードにおける日本兵らは「中支那」の川に“卑怯な支那軍が仕掛けて逃げた機械水雷”を爆破することで、腹を見せて浮かぶ大量の大小の魚を捕らえることにまんまと成功する。続く最後のエピソードで南国情緒漂う「南支那」の海南島に進駐した日本兵らは、椰子の木を切り倒し、実を削って得た液状胚乳で喉を潤すことで、南国の暑さをやり過ごそうとするのだが、おどけたように長いチューブを実に入れる兵士もおり、彼らは一様に子どもじみて映る。そうした印象を裏づけるばかりか後押しするように、このセクションは“こうやって飲むと、お母さんのおっぱいのような味がするそうです”とのナレーションで終わられる。

子供は遊ぶ。自由に大自然の懷に抱かれて遊ぶ。鳥の飛び、魚の泳ぎ、昆虫の跳ね、木草のゆらぎ、獣の踊るが如く、無心にも身も霊もうちゆるがして遊ぶ。遊んで歌ふ。歌って遊ぶ。全く彼等は遊ぶが為に、歌ふが為に生れたやうに見える。

遊びをせんとや生れけむ、

戯れせんとや生れけむ、

遊ぶ子供の声きけば

わが身さへこそゆるがるれ。

梁塵秘抄のこの古い今様にある通りだ。子供が遊ぶのを見ると、大人でさへも踊り出したくなる。
〔緑の触覚〕¹⁰⁾

アサヒコドモグラフィのなかで、たとえ戦場でも遊び戯れる大人たちの姿を繰り返し見ていると、こうした“童心主義”を鮮明に打ち出す北原白秋の文章が想起される。“童心主義”は、子どもの心の純粹無垢さを称える一方、そうした純粹無垢さを忘れ去ってしまったかのような大人たちの基底にもそれが実は息づくとの想像をたくましくする。だからこそ、“童心主義”を思想的な理念とするアサヒコドモグラフィにおいて、「大人の子ども化」がいわば当然の要請として頻出するのだ。それが生み出す功罪については問わずにおこう。ただ、ひとつだけ念のため付言するなら、こうした子どもの“純粹無垢さ(童心)”が、あくまでも大人たちが子どもに抱く“幻想”の産物にすぎない、という点である。コドモニュース映画に現われる“童心主義”は、ちょうど童話や童謡がそうであるように、大人によって理想化された子ども観の反映であり、同ニュース映画もその変奏であることを物語っている。

アサヒコドモグラフィ「No.2」は「擬音の/種明し/三つ」と題されたユニークなセクションをラストに置く。おそらくはラジオの子ども番組などで培われてきた手法の蓄積を糧にトーキー映画としての可能性を最大限に引き出そうとするアサヒコドモグラフィに特徴的なサウンド面でのアプローチは、これまでも同時録音の効果的な使用による臨場感や被写体からのダイレクトなメッセージなどで確認できたが、“皆様のご覧になるトーキーのなかには、アフターレコーディング、アフレコといって、絵が出来てから音をつけることがあります”とのナレーションを起点とするこのセクションは、いわばトーキー映画のシステムそれ自体への自己言及をもって全編が綴られるのだ。

まず、海上を舞う海鳥の群れに引き続き陽光を浴びる波打ち際の光景が現れる。その後、それまで流れていたサウンドはそのままに、男性が大きな箱に入れた砂をゆっくり揺して波の擬音を作るスタジオでの光景へと画面のみが切り換わる。次に駅のホームに到着する機関車のカットに引き続き、男性がスタジオでユーフォニウムを抱えて座り、マウスピースをくわえながら右手で酸素ボンベを操るなどして機関車の到着の光景に相応しい擬音を奏でる様子が映し出される。さらに煙を上げる機関車の汽笛のアップ画面を挟み、笛を使って汽笛の音を再現した後、ユーフォニウムや酸素ボンベを操る先ほどの人物に、4つの小さな車輪のついた円形の装置を手で回して機関車の車輪の音を再現する人物が加わり、汽車が駅から出発する光景を音で演出すべく2人の男性が努めるスタジオでの光景が映され、やがてその音をバックに実際に機関車が駅を出発し、遠ざかる様子へと画面も切り換わる……。こうしてトーキー映画の成り立ちをめぐる自己言及は、最初に映像を置き、その映像の背景となる音がいかにしてスタジオで作られるか種明しするという、映像から音へのベクトルから、逆に音から映像を連想させる、音から映像へのベクトルへと次第に関係性を逆転させる。ついにはスタジオで太鼓を叩いたり、大きな桶に入った水をかき混ぜるなどして擬音を生成する男性らの真剣な表情を映し出ししながら、“おやおや、

皆ばかりに真剣な顔をしていますね。はあて、これは何の音でしょう”と関屋が呼びかけることで、音から映像を想像するよう子どもたちを促すクイズ形式に切り換わり、やがてサウンドはそのままに路面電車の走る吾妻橋を背景に隅田川を進むポンポン蒸気船が画面に映し出されることになる。“ああ、ポンポン蒸気の擬音でした”。こうして、大の大人たちが真顔で遊びに興じるかのような「大人の子ども化」の主題とも交錯しつつ、トーキーで使用される擬音の種明しに終始する興味深いセクションが終わる。

同セクションで展開された内容は、トーキー映画で活用されるアフレコの解説であると同時に、たとえば視覚表現を奪われた状態でドラマを構築しなければならないラジオドラマなどの領域で関係者が生み出してきた音響効果の種明しでもあるかもしれない(このセクションのタイトルバックの絵に「JOAK」(東京中央放送局)と書かれたマイクが描かれる)¹¹⁾。いわば盲目の状態でドラマを聴くことになるリスナーに対し、ラジオドラマ製作者は音響による演出から最大限の効果を引き出そうと努めてきており、しかも興味深いことに、熱心なリスナーはラジオのスタジオ見学に好んで出かけたという。つまり彼らは、擬音に騙されていたわけではなく、むしろいかにして擬音が作られるかに関心を寄せていた。ここでは、創意工夫によって人工的に作られた「擬音」が「本当の音」に対し、「真」に対する「偽」として単純に貶められずにいる事態が確実に存在するのではないか。サイレント映画が視覚面において現実を創造的に再現してきたことに対応するかのように、創造的に再現された聴覚的世界がラジオにおいて構築され、これら二つの水脈が映画のトーキー化によって合流するのであり、アサヒコドモグラフの観客は単に音響効果に欺かれることなく、それが人工的な擬音であることを理解したうえでその達成を楽しみ、さらには批評する方向性へと促されるかのようだ。アサヒコドモグラフにあって特徴的なサウンド面での刺激的なアプローチは、同時録音で捉えられるリアルなサウンド(「真」)と人工的に創造される擬音(「偽」)という二つの極のあいだでさまざまな試みを展開させたが、そこにおいて「真」が「偽」に対して優位に立つ、といった単純な価値序列に基づく差異はない。しかもアサヒコドモグラフでこの種の試みは数度にわたって繰り返されており、その典型がホームグラフと名称を変える寸前の「No.26」(39年9月14日)の最後に置かれたセクション「音のなぞ」である。チャイムのような音に引き続き、それぞれ「？」とある黒画面を出しながら音だけを聞かせて観客に想像させた後、正解の映像を呈示する構成で3つの問題が続げまに出される一方、このセクションで解説者は沈黙を貫いている。冒頭の「？」のみの黒画面にバリカンの音が重なり、次にサウンドはそのままにバリカンで散髪屋に髪を短く刈り上げられる少年を撮影した画面。二つめは「？」のみの黒画面を背景にマッチを擦って火をつけた後、さらにそれを吹き消すような音が流れ、次に若い女性がマッチで火をつけ、差し出されたロウソクに火をつけた後、吹き消す様子が映し出される。最後に「？」のみの黒画面を背景に時計が時を刻むような音がしばらく続いた後に音楽が流れ出し、続いて卓上のオルゴール時計を映す正解の画面へと切り換わると、先のものと同様の音が画面に合わせて反復され、このセクションはそのオルゴールによって奏でられる音楽に乗って厳かに幕を下ろす。

こうして、このセクションでのクイズ形式は、視覚を奪われた盲目状態で音を聞かせ、その音の正体を突き止めるという、音から映像へのベクトルに基づくが、そこで流れるサウンドは「No.2」の最後のセクションと逆に「本当の音」であって「擬音」ではない。ここでも「真」と「偽」の価値序列の外にトーキー映画におけるサウンドを置くアサヒコドモグラフの姿勢を確認できる。なるほどトーキー映画は同時録音で

「本当の音」を捕獲することができるようになったが、その一方で映像にさまざまな音の演出を施す術も我が物とした。複製技術の時代にあつて「本当の音」もまた「真」ではなく、また「擬音」の類いを頭ごなしに「偽」として貶めることもできなくなるのだ。いうまでもなく、当時のトーキー化したニュース映画全般にあつて「擬音」は横溢している。たとえば、中国での戦闘の様相を伝える——つまりは「真」を伝えることを旨とする報道関連の——ニュースで、銃声や砲声、喜色満面の日本兵らの叫ぶ万歳の声等々があからさまに国内のスタジオで作られた「擬音」であることなど、ニュース映画の観客にあつて日常茶飯事である。むろん、大人と子どもの違いを問わず、当時の観客がそうした「擬音」を「本当の音」と無自覚なまま取り違え、騙されていた……などと単純に結論づけるつもりはないが、アフレコの「種明し」をあえて子どもを主体とした観客に見聴きさせる興味深いアプローチは、やはりかなりの程度までアサヒコドモグラフィに固有のものといつてよく、同ニュース映画に特徴的なトーキー映画の成り立ちそれ自体への自己言及的な姿勢を雄弁に物語っている。はたして当時の耳の肥えた子どもたちは、中国での戦争を伝えるニュース映像にしばしばアフレコされた、多くの場合、お世辞にも精巧とはいえない「擬音」を嘲笑う権利を行使し得たのだろうか。

4. 結びにかえて

以上、「日本初の本格的な子供ニュース」であるアサヒコドモグラフィが、トーキー技術の導入の点で洗練度を増した当時のニュース映画の状況に背景に出現し、聴覚的な演出面ですでに蓄積のあつた先行メディアとしてのラジオでの子ども向け番組をプログラム構成や理念などの点でモデルとしたことを明らかにしたうえで、初期作品を中心に同ニュース映画の主題やアプローチ面の特徴を浮かび上がらせるよう努めてきた。本稿を結ぶに当たり、新聞とラジオのそれ以前からの浅からぬ因縁を確認すべく、いったん日本でのラジオ創生期にまで先行研究を参照しつつ時間を遡らせてみたい。¹²⁾

先にも触れたが、日本におけるラジオ放送の公的な歴史は1925(大正14)年に始まる。周知のように当初逋信省は放送事業を民間営利事業とする計画であつたが、出願者が殺到したこともあり、結局は東京放送局、名古屋放送局、大阪放送局の三局に統合したうえで公益社団法人としてのスタートを決定、翌26年8月にはそれら三局の合併により社団法人日本放送協会(NHK)が設立された。しかし、そうした公的な歴史に先立つ前史にあつて、朝日新聞社も含む各新聞資本がラジオの放送事業に多大な関心を寄せ、大衆のあいだでのラジオへの認知度を高めるべく、各種イベントでの実験放送などを精力的に展開させたこともよく知られている。そうしたデモンストレーションにおいて、舞台や音楽、レコードを放送するなど後年のラジオ番組の雛型がすでに出現していたが、とりわけ報道機関である新聞社にとってラジオの持つ速報能力が最大の魅力であつたことは疑いない。しかし、新聞資本のラジオ放送事業への進出の野望は、放送事業を公益社団法人によるものとする政府側の決定によって挫折を余儀なくされる。25年3月22日、東京放送局での仮放送を開始するにあたり、東京放送局総裁であつた後藤新平は「無線放送に対する予が抱負」なる講演を放送した。そこで後藤は放送の担うべき機能として「文化の機会均等」「家庭生活の向上」「教育の社会化」「経済機能の敏活」の4つを挙げ、そこに付け加えられるべき報道などのジャーナリズム機能はあらかじめ除外される。朝日新聞ら主要新聞社は社団法

人に資本参加し、各社持ち回りでラジオにニュースを提供したものの、当然のようにスクープめいた第一報は回さずにいたため、ラジオが担うべき報道機関としての速報性は骨抜きにされた状態に置かれたのである。

このように新聞とラジオは、ニュース映画隆盛の時代まで、ある種の棲み分けもしくは痛み分けの状態にあったといえる。当初、ラジオの速報能力に注目した新聞資本は、放送事業を公益事業とする政府決定をもって、そこからの撤退を余儀無くされるが、そのいわば報復として、放送事業に備わる速報性＝報道性の機能を去勢し、強力な競争相手の出現をいったん封じ込めることに成功する。そしてラジオ側もまたそうした事態を受け入れざるをえず、先の引用で後藤の挙げる諸機能の充実を図ったのだ。因みに後藤のいう「経済機能の敏活」とは、具体的に商品取引市況を一早く伝えるなどの機能を意味し、要するにラジオの速報性は経済ニュースにのみ活用されることを許された。こうした新聞とラジオのあいだの浅からぬ因縁に思いを馳せるとき、アサヒコドモグラフがラジオと結ぶ密接な関係がさらに興味深いものとなる。新聞側から見るとニュース映画のトーキー化は、かつて諦めた音声を紹介した報道の試みへの再挑戦を意味するだろうし、ラジオ側から見れば、かつて放棄した報道性の領域の別メディアへの移行を紹介した回復を意味するかもしれない。ただし、報道性のかなりの程度までの排除を旨とするアサヒコドモグラフにあっては、ラジオで培われてきたサウンド面での演出技術を取り入れることで、映画、新聞、ラジオという3つのメディアの生産的な結合が目指されたということになるだろう。いずれにしても、ニュース映画のトーキー化とラジオの関係は、今後、コドモニュース映画のみならず、ニュース映画全般にわたって再検証されるべき重要な問題である。ニュース映画のトーキー化とは、単にそれまで持ち得なかったサウンドを発見する契機であったばかりか、それまでイメージを持ち得ずにサウンド面での洗練に専心してきた先行メディアであるラジオとの接合への動きであると、ある程度まで見なしうるのではないか。

1936(昭和11)年9月、雑誌「中央公論」に「ラヂオ文化の根本問題」なる論考が掲載される。“反骨の新聞人”としての経歴を持つ筆者、長谷川如是閑は、ニュース映画がトーキー化を洗練させるなかでコドモニュース映画を産み落とそうとしていた、その時期、トーキー映画やラジオなどの「複製芸術」が帯びる諸問題を積極的に取り上げる姿勢を見せていた。「ラヂオの文化的表現機関としての根本的特徴は、量が質を支配するというふことである」¹³⁾との明快な主張から書き起こされる同論考で長谷川は、視覚を持たず聴覚のみに頼るがゆえに生じるであろうラジオによる表現の「欠陥」は、しかし「エジプト式建築」を思わせる「巨大性による威力」によって量的に克服されるとし、そうした威力を持つがゆえに国家による「ラジオ政策」は、「レッセフェール」ではなく当時の世界的な潮流であった「統制主義」の態度をもって臨むことが当然であるとする。むろん、そうした論旨は、ラジオをファシズムや「統制主義」の時代の申し子と見なす既存のメディア史での位置づけに沿うものであるが、長谷川の議論は読み直すに値する細部に恵まれている。ラジオを「一つの文化的表現主題」として捉えるとき、「その機械的性質による変態性の効果が考慮されなければならぬ」と説く長谷川は、すべての音を「機械音」の媒介を経て聴くことで生じる「変態」により、大衆の「聴覚の発達を歪められ、従つて音の感覚に変調を来し、人間の音声又は楽器等の音覚の発達を歪めることが考へられる」と警鐘を鳴らす。ここでも長谷川の議論はい

たつて常識的なものであるだろう。彼の用語でいえば、すべての「原形芸術」が「複製芸術」の素材となり、「擬音」の「量的」な洪水に日々接するなかで人々の「聴覚の発達」が歪められ、「本当の音」を聴き分ける術が失われてしまふのでは……との主張はとりたてて特異なものではなく、「真」と「偽」を明確に区別したうえで、「真」の「偽」に対するア・プリオリな優位、あるいは後者の日増しに高まる「量的威力」に抗しての前者の擁護を訴えるものと思われるからだ。しかし、長谷川はそうした聴覚の変調への危惧が「主として芸術的感覚の問題」においてのものであるとしたうえで、同じ問題に関わる「物理学者」による異なる「見解」も紹介している。

物理学的に考へれば、いかなる音声も必ず四囲の物体又は空気の影響をうけた、いはゆる機械的の音となつてわれゝの聴覚に達するもので、純粹の肉声とか純粹の楽器の音とかいふ、原声ともいふべきものは、物理的には存在する道理でも、聴覚の対象としては存在しない。従つてラヂオの機械音もその原声の歪められてゐる点では、会堂などで聴く肉声——壁面その他の反響を交へた——と同じ道理で、ただ程度の差に過ぎないといふのである。¹⁴⁾

長谷川は、少なくとも聴覚的には「原声」なるものが存在せず、ラジオを媒介とする「機械音」と歌手がコンサート会場で発する「肉声」を等価なものを見なす「物理学者」の「見解」にとりたてて異議を唱えることなく、しかし「音楽的」にいえば、その「程度の差こそ重大なのである」とし、再びすべての音声「機械音」の媒介を経る「ラヂオ文化」の弊害の告発へと戻るのだが、しかしここでの「物理学者」の「見解」は、まさに本稿がアサヒコドモグラフの分析から抽出した態度を裏付けるものであるといえる。そこでは「本当の音」と「擬音」を等価なものとし、「原声」の存在を認めようとしない点で、いわば物理学的な立場が貫かれていたのだった。そして繰り返すが、全体として「原形芸術」と「複製芸術」を峻別し、後者の「量的威力」が前者の本質をなす「質」の差異（「程度の差」）を崩壊せしめることに對し危惧を表明し続ける長谷川にしても、「物理学者」による「見解」を頭から否定するわけではない。これは何を意味するのか。同論考の末尾近く、さらに「複製芸術」の猛威が大衆の「音覚」にもたらす悪影響を憂い、「原形音」の発達をもち来す音覚の社会的感性を培養する」手段として、国家、自治体、放送局らが協力して複製装置を介さない「原形芸術」を大衆に広く提供する対策の必要性を呼びかけた後、長谷川は論考全体を以下のように締めくくっている。

同じ道理で、ラヂオによる教育も亦、「原形」と「複製」との効果の差が問題となる。昔の職人の徒弟教育のやうに、単なる技術の教育に於ても、親方の人格的反映が重要な役割をつとめた。さうした人格的反映を抜き去った「声の教育」——特に複製音の——の効果が問題なのである。これはテレビジョン時代になつても、トーキーと同じく「複製的」である限り、原形のそれとのデリケートの懸隔が、どういふ社会的効果を生むかが問題なのである。然し今はそれに論及する余白をもたないので、ただ問題を掲ぐるに止める。¹⁵⁾

筆者自身が断りを入れるように問題提起の段階にとどまるためか、私にはその趣旨の掴みにくい文章であり、あるいはそうであるがゆえに、ある意味、筆者の意図を超えた解釈へと開かれた文章でもあるように思える。「原形芸術」が「複製芸術」へと一方的に飲み込まれる事態を懸念する長谷川にあつて、両者の「(質的な)差」への敏感な感覚を維持する社会を築き、それら二種の「芸術」が共存することこそ本来のあるべき姿だ……ということになるのだろう。いずれにしても望まれるのは、「複製芸術」に敵対的な姿勢を示して「原形芸術」だけを神聖化し保護する教育ではなく、「複製芸術」における「機械音」すなわち「複製音」を介した教育の効果の見極めであるようだ。かつて子どもたちはつねに「親方」の「人格的反映」を介して何かを学んだ。そして今や子どもたちは、ラジオやトーキー映画に接することで、そうした「人格的反映」を徹底して抽出し去った後に残る「機械音」すなわち「複製音」を介した「声の教育」に直面する……。とりわけ「No.2」や「No.26」の最後のセクションなどに見られる、アサヒコドモグラフに特徴的なトーキー映画の成り立ちそれ自体への自己言及的な姿勢に、媒体(メディア)の物質性(機械的性質)を介した「音」や「声」への自覚や覚醒を土台とする「声の教育」への意志や、その一端を聴き取る可能性を展望しつつ、本稿も問題を掲げるだけにとどめ、ひとまず幕を閉じることにする。

註

- 1) 田中純一郎『日本教育発達史』蝸牛社、1979年、119頁
- 2) 朝日新聞百年史編修委員会編『朝日新聞社史 資料編』朝日新聞社、1995年、392-398頁参照
- 3) 朝日新聞『新聞と戦争』取材班『新聞と戦争』(朝日新聞出版、2008年)の第12章を参照
- 4) この問題については、たとえば吉見俊哉「[総説]帝都東京とモダニティの文化政治——一九二〇・一九三〇年代への視座——」『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、2002年)で的確な概説を読むことができる。
- 5) 以下の記述については、日本放送協会編『放送五十年史』(日本放送出版協会、1977年)の61-62頁を参照した。
- 6) 日本放送協会編『放送五十年史 資料編』日本放送出版協会、1977年、285頁
- 7) 前掲『放送五十年史 資料編』285-286頁
- 8) 前掲『放送五十年史』62頁
- 9) W・J・オング『声の文化と文字の文化』桜井直文他訳、藤原書店、1991年、279頁
- 10) 引用は河原和枝『子ども観の近代』中央公論新社、1998年、165頁による
- 11) ラジオ放送黎明期における音声面での意欲的かつ実験的な試みについては、たとえば竹山昭子『ラジオの時代——ラジオは茶の間の主役だった——』(世界思想社、2002年)の第3章、吉見俊哉『「声」の資本主義 電話・ラジオ・蓄音機の社会史』(講談社、1995年)の第7章などを参照
- 12) 以下の記述については、前掲『ラジオの時代』の第1章などを参照した。
- 13) 長谷川如是閑『ラヂオ文化の根本問題』『長谷川如是閑集 第六巻』岩波書店、1990年、157頁
- 14) 前掲『長谷川如是閑集 第六巻』164頁
- 15) 前掲『長谷川如是閑集 第六巻』167頁

Study of Newsreels for Children Produced During Wartime

— From the Collection of the National Film Center,
The National Museum of Modern Art, Tokyo

Kitakouji Takashi

In September 1938, the Asahi Shimbun Company began producing “Asahi Child-graph (*Kodomo-graph*),” renamed “Asahi Home-graph” a year later, regularly twice a month. An advertisement on the occasion of the issuing of this newsreel called it “Japan’s first serious news program for children.” At the time, the environment surrounding newsreels in Japan was in a turbulent period. Interest in and the popularity of newsreels had heightened, especially as the war with China had begun in earnest from the previous year. The situation was such that there was even the opening of theaters specializing in newsreels and all sorts of news agencies flooded into the newsreel market. On the other hand, however, as a result of the intensified competition to report the news, there was also recognition that the situation surrounding newsreels had reached a “saturation point.” The Asahi Shimbun Company had been drawn into this news war through its “Asahi World News,” a regularly issued newsreel for the general public. Therefore, it is surmised that the production of a newsreel for children was the result of Asahi’s search for a way to survive the competitive newsreel environment then.

Heretofore, there have been few opportunities to conduct research focusing on these newsreels for children, which appeared during the period that represents the history of Japanese newsreels, because they had been deemed as being an exception and trivial compared with general newsreels. However, wouldn’t venturing to examine their unusual format and contents as newsreels make it possible to acquire a powerful vantage point to survey the overall state of newsreels of that time and their essential qualities? The objective of this paper is to analyze the contents of early “Asahi Child-graphs” in the collection of the National Museum of Modern Art, Tokyo, and reveal the characteristics and uniqueness of the topics featured and methods used, particularly when compared with general newsreels. Newsreels for children came about as successors to experiments in using sound creatively in news programs for children on the radio, which had until then been bound to a rigid format. Children’s newsreels arose from this, with the advent of newsreels with soundtracks, talkies, and there is evidence that especially early on they were produced under the strong influence of what was called the principle of juvenile innocence, the view held of children since the Taisho era (1912–1926), similar to children’s radio news programs.