

# 「学校のオルガン／日本映画にみる第二次世界大戦と音楽教育」

西村 安弘

映像学科

The Reed Organ at the Classroom: The World War II and the Music Education in Japanese Films

NISHIMURA Yasuhiro

*Faculty of Imaging Arts*

(Received November 12, 2005 ; Accepted January 18, 2006)

## 1. はじめに

川本三郎の評論集『今ひとたびの戦後日本映画』に、「白いブラウスの似合う女の先生」と題した一文がおさめられている。『二十四の瞳』（1954）の高峰秀子、『しのみ学園』（1955）の香川京子、『原爆の子』（1952）の音羽信子、『青い山脈』（1954）の原節子など、戦後日本映画のスター女優が演じた学校教師に対する、憧憬にも似た感情を、川本は次のように記している。

「いつも女の先生がいた。清潔な白のブラウスが似合う女の先生が、いつも、子どもたちのそばにいた。子どもを慰めたり、励ましたり、かばったりしていた。子どもといっしょに泣いてくれた。オルガンを弾いて童謡を教えてくれた。」（註1）

モノクロの画面の中で、白いブラウスを着た女教師は、オルガンと対になって、汚れない母性的な慈愛を感じさせるものとして記憶されている。しかしながら、学徒航空兵の手記集を映画化した家城巳代治の『雲ながるる果てに』（1953）には、観音菩薩のような女教師は登場しない。

映画の舞台は、太平洋戦争末期の1945（昭和20）年4月九州最南端に位置する特攻隊基地である。特攻隊基地といっても、搭乗員宿舎は国民学校の校舎を間借りしたもので、教室に畳を入れて寝泊りしている。長雨で出撃が中止になった時、大瀧中尉（鶴田浩二）を筆頭とする航空兵たちは、女教師の瀬川（山岡久乃）を交えながら、教室のオルガンで「箱根八里」の演奏を競い合う。特攻を目前とした航空兵にとって、束の間の息抜きであり、大学を繰り上げ終了したばかりの青年たちが、優しく微笑む女教師の前で、童心に返ったように鍵盤に向かう様子は、川本の指摘する母性的な慈愛を再び噛み締めるかのような切なさを秘めている。

けれども、空が晴れ渡り、愈々出撃の時がやって来る。

田舎から駆けつけた両親と別れの言葉を交わすこともないまま、大瀧中尉たちは雲間に消えて行く。画面は特攻隊機を捉えた実写映像に切り替わり、米軍艦船を目前に、海の藻屑と消えて行く。特攻隊基地では、若い作戦司令（岡田英次）と片岡飛行長（神田隆）が、前線からの無線連絡を逐一聞いている。作戦司令が「思ったよりいかな。」と感想を洩らすと、飛行長は「まだまだ技量不足だ。」と答える。すると、司令官は「なあに、特攻隊はいくらでもある。」と冷然と言い放つ。ここで画面は、教室で「箱根八里」を合唱する学童へと切り替わり、思い詰めたようにオルガンを弾く瀬川の顔が見えてくるのである。

三つのシークエンスで構成されたこのクライマックスは、明らかに戦前の学校教育への批判が読み取れる場面である。オルガンを伴奏する女教師は、望むと望まざるとに関わらず、学童を戦争へと追いやる権力に加担しているのであって、最早無垢な母性を表象しているとは言えないだろう。『雲ながるる果てに』の生真面目さは、学徒を戦争に駆り立てる軍上層部を悪と決め付けるだけでなく、唱歌を含めた戦前の学校教育のあり方までも、批判的の的を向けているからである。

本稿は、学校のオルガンが重要なモチーフとなっている二本の映画、木下恵介の『二十四の瞳』と黒澤明の『八月の狂詩曲』（1991）を具体的な例として取り上げ、第二次世界大戦と音楽教育がどのように表象されたのかを調べることで、国民国家の形成の視点から日本映画研究に新しいアプローチを試みるものである。具体的な分析に先立って、ひとまず日本の唱歌教育の歴史を簡単に振り返っておこう。

## 2. 日本の唱歌教育とリードオルガン

明治維新後の日本において、天皇制を中核とした近代国家を建設するに当たって、音楽教育、なかんずく唱歌

が果たした役割については、安田寛の「唱歌と十字架」や「唱歌という奇跡 十二の物語」で具体的に分析されているし、同時期の日本におけるオルガンの輸入から製造に至る過程に関しては、赤井励の「オルガンの文化史」で詳しく述べられている。これらの先行研究を参考にしながら、日本の唱歌教育とリードオルガンの導入について、簡単にまとめておこう。

1872年に学制が布かれた時、国語教育に当たる綴字や読本と並んで、音楽教育に当たる唱歌が設けられたが、そこには但し書きとして「当分之を欠く」と附された。明治初期の日本においては、音楽の教育法も定まらず、教師の育成もままならなかったからである。1879年に音楽取調掛（後の東京藝術大学音楽学部）が設けられ、ようやく音楽教育の先鞭がつけられることとなったが、この時の一番の問題は、国民にどのような音楽を教育するかということであった。

日本の伝統音楽には、先ず雅楽が上げられるが、宮中で演奏される音楽をあまねく国民に教育することは憚られた。巷間で流布している所謂「歌舞音曲」は、武士階級出身の文部官僚にとっては、国民教育には相応しからざる不真面目なものだった。最も可能性のあったのは箏曲（琴）だが、江戸時代には盲人の間で限定的に伝承されていた上に、改良を加えなければ西洋音階を演奏することがかなわなかった。

結局のところ、伊沢修二を中核とする文部省は、ポストンで音楽教育に当たっていたルーサー・W・メイソンを招聘し、西欧式の音楽教育の導入へと向かうことになるが、ここにも幾つかの問題があった。つまりメイソンが母国で教えていた西欧音楽とは、キリスト教教育と分かちがたく結び付いた賛美歌であり、天皇制を中心とした明治期の日本では、そのまま無批判に受け入れることは不可能だった。結局のところ、賛美歌風のメロディーは残されたが、キリスト教とは無関係な日本語の歌詞を採用することで、和洋折衷が図られた唱歌が誕生し、伝統的な七五調から逸脱する詩形（六四調や八六調）も随時試みられることとなった。

もうひとつの問題は、西洋音階を演奏するための楽器であった。文部省では、当初ピアノの導入を考えたが、輸入に頼らざるを得なかった上に、値段が極めて高価なことが足枷となった。このピアノの代替として普及したのが、キリスト教伝道師によって既に輸入されていた足踏み式のオルガン、つまりリードオルガンだった。そして日本における唱歌教育の普及は、明治10年代から試作が始められた国産オルガンの製造・販売と分かち難いものだった。こうして、明治20年頃に爆発的に普及したリードオルガンは、学校における音楽教育に欠かすことので

きない楽器となり、川本が指摘したように、戦後の日本映画の中にも、屢々女教師と分かち難く結び付けられて登場することとなる。（なお蛇足ながら、後に伊沢修二は台湾総督府の学務部長に就任し、植民地台湾にも唱歌教育を普及させることとなる。松竹が台湾総督府と共同製作した清水宏の『サヨンの鐘』（1934）では、小学校で女教師の弾くオルガンに合わせて、皇民化教育を施された高砂族の児童が「海ゆかば」を合唱し、ヒロインのサヨン（李香蘭こと、山口淑子）も一緒に口ずさむ場面がある。）

### 3. 『二十四の瞳』と『八月の狂詩曲』にみる学校のオルガン

#### （1）二人のライヴァル～黒澤明と木下恵介

戦後の日本映画を代表する二人の巨匠、黒澤明（1910年生まれ）と木下恵介（1912年生まれ）は、共に戦中に華々しいデビューを飾り、戦後も何かとライヴァル視された。東宝と松竹という出身会社の相違もあり、一般には男性的な黒澤と女性的な木下と、作風も好対照をなすと見なされている。しかしながら、黒澤と木下には、奇しくも学校のオルガンが重要なモチーフとなっている作品がある。すなわち、『八月の狂詩曲』と『二十四の瞳』である。

この作品の他の共通点を列举してみると、以下の五点になる。

1. 『八月の狂詩曲』が村田喜代子の「鍋の中」、『二十四の瞳』が壺井栄の同名小説と、各々が女性作家の小説を原作としていること。

長い経歴の中で、黒澤も木下も、原作ものを手がけたことは幾度もあるが、ロシアの古典文学（ドストエフスキーの「白痴」、ゴーリキーの「どん底」）を始め、山本周五郎（「赤ひげ」）やエド・マクベイン（「キングの身代金」）といった中間小説または大衆小説を映画化して来た黒澤は、『八月の狂詩曲』で初めて女性作家を取り上げた。オリジナル・シナリオを執筆することの多い木下の場合も同様で、『二十四の瞳』以前には、菊田一夫（「花咲く港」）や阿部知二（「女の園」）などの戯曲を映画化したことがあるだけである。『二十四の瞳』以降でも、有吉佐和子の「香華」を除けば、山本有三（「野菊の墓」）や深沢七郎（「榎山節考」）と男性作家が並ぶ。従って、二人のフィルモグラフィにおいて、女性作家を原作とした作品は、例外的な地位にあると言える。

2. 女性教師、または元女教師がヒロインであること。

日本映画史の上では、小津安二郎や清水宏を筆頭に、学校や教師を題材とした映画は多数製作されて来たが、黒澤も木下もこの例外ではない。（この系譜の後には、山田洋次が続くだろう。）京華学園中を卒業した黒澤と、

県立浜松工業学校を卒業した木下は、最高学府で学問を修めたわけではないが、学校教育の恩恵を享受することができた。（木下の出身地の浜松は、日本におけるオルガン製造の拠点でもあった。）黒澤には、滝川事件をモデルに学問の自由を問うた『わが青春に悔いなし』（1946）があったし、内田百閒とその弟子との交流を描いた『まあだだよ』（1993）には、黒澤の大学への憧憬が伺える。木下には、学園紛争以前のディスカッション・ドラマ『女の園』（1954）や、離島の中学を舞台にスポ根ものの世界を展開した『なつかしき笛や太鼓』（1967）がある。二人の監督によって、屢々学校は理想化されて描かれるが、学校が児童や生徒を抑圧しているとの視点は欠落している。いずれにしても、黒澤と木下が女性作家の原作を映画化した一因には、女性教師がヒロインだったことも含まれるだろう。

### 3. 12という数字の意味。

『二十四の瞳』の題名は、ヒロインの大石先生が教える児童の数に由来している。原作者の壺井栄は、10人兄弟に加え、2人の養児と一緒に育てられたことから、12という子供の数が導き出されたと言われている。しかし、原作が掲載された「ニュー・エイジ」が、キリスト教関係の雑誌であることを勘案するならば、12という数字はキリストの弟子を連想させずにはおかまいだろう。一方、村田喜代子の「鍋の中」では、ヒロインの花山苗は13人兄弟とされているが、彼女の記憶の中では、ハワイに移民した弟の錫二郎が欠落している。つまり、12人分の記憶しか存在しない。なお、黒澤は「鍋の中」を脚色するに当たって、舞台を長崎に設定し、原作には登場しない苗の夫を被爆して死んだことにした。長崎が戦国時代からキリスト教が盛んだったことは、改めて説明するまでもないだろう。キリスト教的雰囲気は、『二十四の瞳』と『八月の狂詩曲』の劇中音楽とも無関係ではない。

### 4. 反戦の主題。

戦前から戦後にかけての時代が描かれる『二十四の瞳』は、原作からして、反戦の主張が濃厚である。（その最たる例は、大石先生が子供たちに天皇陛下はどこにいらっしゃるかと尋ねた時に、生徒の一人が学校の押入れにいらっしゃるかと答えるエピソードである。戦前であれば、こうした描写は、不敬罪に当たるとして摘発されたことだろう。）その姿勢が左翼的な知識人から見ると、感傷に流されていると見えたとしても、壺井と木下に共通する庶民感覚からすれば、他に取りべき方法はなかったものと考えられる。（註2）黒澤の場合は、原作にはない長崎の原爆投下のエピソードを創作し、日系アメリカ人で甥のクラークに謝罪をさせるという場面を挿入した。改めて説明するまでもなく、原爆恐怖症のテーマは、『生

きものの記録』（1955）や『夢』（1990）などの黒澤作品に繰り返し登場するオブセッションである。

### 5. 既製曲の使用。

最後に、『二十四の瞳』と『八月の狂詩曲』共通点は、作曲家（木下忠司と池辺晋一郎）にオリジナル音楽を依頼せず、既製曲の編曲を依頼したことにもある。『二十四の瞳』では、唱歌、童謡、軍歌が挿入され、『八月の狂詩曲』では、ヴィヴァルディの「スターバト・マーテル」とシューベルトの「野ばら」が引用されている。トニー初期に日本でも大ヒットした、ドイツやオーストリアの音楽・オペレッタ映画（『会議は踊る』Der Kongress tanzt（1931）、『未完成交響曲』Leise flehen meine Lieder（1933））の影響を、ここに見出すことができる。

### （2）『二十四の瞳』の場合

『二十四の瞳』について、川本三郎は次のように記している。

「『二十四の瞳』は、全編、童謡や唱歌があふれかえっている映画である。「仰げば尊し」「村の鍛冶屋」「七つの子」など、大石先生も子どもたちも童謡を歌うことで、心がつながっていく。オルガンと童謡という、母性的なイメージは、軍国主義の時代のなかで数少ない、なごやかなものであり、先生と子どもたちは童謡を歌うことで、軍歌に対抗したのだろう。」（註3）

学校のオルガンが女性教師と一緒にあって記憶される時に、優しい「母性的なイメージ」として捉えられたとしても、『雲ながるる果てに』に見られたように、学校のオルガンが軍事教育を普及する上でも重要な装置だったことを忘れるわけには行かないだろう。

以下の表は、『二十四の瞳』の中で、音楽がどのように使用されていたかを、シーン各にまとめてみたものである。

### 『二十四の瞳』における音楽の使用法

#### 第1部 岬の分校 昭和3年4月4日（1年生の1学期）

オープニング・タイトル	「仰げば尊し」	合唱	伴奏音楽
島の風景	「才女」	器楽奏	伴奏音楽
新4年生と小林先生	「村の鍛冶屋」	合唱	劇中歌
大石先生の自転車通学	「故郷」	器楽奏	伴奏音楽
大石先生の帰路	「故郷」	器楽奏	伴奏音楽
授業風景（1）	「汽車」	合唱	劇中歌
授業風景（2）	「七つの子」	合唱	劇中歌
授業風景（3）	「ひらいたひらいた」	合唱	劇中歌
自宅での大石先生と母親	「七つの子」	器楽奏	伴奏音楽



## 第2部 岬の分校 9月（2学期）

浜辺の授業	「あわて床屋」	合唱	劇中歌
大石先生の怪我	「七つの子」	器楽奏	伴奏音楽
男先生のオルガン練習	「千引きの岩」	弾き語り	劇中歌
男先生の授業	「千引きの岩」 →「ちんちん千鳥」	合唱	劇中歌
煙突を眺める生徒たち	「故郷」	器楽奏	伴奏音楽
お見舞いの道中	「朧月夜」	器楽奏	伴奏音楽
子供を捜す親たち	「故郷」	器楽奏	伴奏音楽
泣きだす生徒たち	「七つの子」	器楽奏 →合唱	伴奏音楽
浜での別れ	「七つの子」 ※「千引きの岩」否定 「七つの子」	合唱 合唱	伴奏音楽 ↓ 劇中歌

## 第3部 本校（6年生の1学期）

タイトル（島の風景）	「春の小川」	器楽奏	伴奏音楽
船上の生徒たち	「荒城の月」	合唱	劇中歌
船着場	「港」	器楽奏	伴奏音楽
マツエの家→雨の通学路→学校	「追憶」	器楽奏	伴奏音楽
校長室→空の机	「追憶」	器楽奏	伴奏音楽
マツエの消息	「追憶」	器楽奏	伴奏音楽

## 第4部 本校（秋 10月）

修学旅行の船上（1）	「金毘羅船々」	合唱	劇中歌
修学旅行の船上（2）	「浜辺の歌」	独唱	劇中歌
すれ違う船と船	「港」	器楽奏	伴奏音楽
遊覧船	「埴生の宿」	器楽奏	劇中音楽
食堂のマツエ	「七つの子」	器楽奏 →合唱	伴奏音楽
綴方の授業→浜辺→水月楼	「才女」	器楽奏	伴奏音楽
卒業式→桜並木	「仰げば尊し」	合唱	劇中歌
磯吉と竹一との別れ	「蛍の光」	器楽奏	伴奏音楽

## 第5部 8年後

出征風景	「日本陸軍」	合唱	劇中歌
納屋	「七つの子」	合唱	伴奏音楽
生徒の出征	「露営の歌」 「暁に祈る」	合唱 合唱	劇中歌 劇中歌
夫の出征	「若鷺の歌」	合唱	劇中歌
無言の帰還	「朧月夜」 →「埴生の宿」	器楽奏	伴奏音楽
敗戦の夕餉→病院→墓参	「埴生の宿」	器楽奏	伴奏音楽

## 第6部 岬の分校（戦争が終わった翌年4月4日）

小船の大石先生	「才女」	器楽奏	伴奏音楽
生徒の墓参	「朧月夜」 →「七つの子」	合唱→ 器楽奏	伴奏音楽
水月楼	「蛍の光」	器楽奏	伴奏音楽
同窓会の座敷	「七つの子」 →「浜辺の歌」	合唱→ 独唱	劇中歌
自転車で走る大石先生	「仰げば尊し」	合唱	伴奏音楽

壺井栄の原作小説でも、学校に住み込んでいる（学校と同化した）「男先生」は、3、4年生を受け持ち、自転車で通っている（学校に同化していない）「おなご先生」は、1、2年生と唱歌、4年女生の裁縫を担当していることになっている。しかし、足を怪我した「おなご先生」の代わりに、男先生が唱歌を教えなければならないこととなる。原作小説でも、映画でも、「おなご先生」の教える唱歌と男先生の教える唱歌が、ここで対立する。男先生にとって、「おなご先生」の教える唱歌は「まるで盆おどりの歌みたよな柔い歌」であり、子供たちに「大和魂をふるいおこすような歌」を教えようと目論む。映画では、笠智衆扮する「男先生」が、夜の教室で慣れないオルガンで「千引きの岩」（文語調）の練習に励む姿が描かれののだが、高峰秀子扮する「おなご先生」がオルガンを弾く場面は実は存在しない。「おなご先生」は子供たちと一緒に、「汽車」「からす」「ひらいたひらいた」（口語調）などを歌っているが、この場面は全て教室ではなく、屋外で展開されている（学校教育からの逸脱）。

## （3）『八月の狂詩曲』の場合

黒澤作品の音楽について具体的に記述した西村雄一郎の「黒澤明 音と映像」は、『八月の狂詩曲』に使用された「野ばら」について、以下のように説明している。

「トップ・シーンで登場するこのオルガンは音程が狂っていて、シューベルトの「野ばら」を弾いても何だかおかしい。縦夫（吉岡秀隆）は、一所懸命、この音を直そうと努力する。オルガンの音程は徐々に直っていくが、その音が遂に完璧になるのは、ハワイから来た甥のクラークとおばあちゃんが和解した瞬間だった。この時、「野ばら」は、きちんとしたメロディーとなって奏でられる。そして大詰め、おばあちゃんがどしゃ降りの雨のなかを走るラスト・シーンで、「野ばら」は子供たちによる大合唱となって荘重に、厳かに、無邪気に響きわたる。」（註4）

一方、村田喜代子の原作小説では、元小学校教師の花山苗が学校に勤めていた時に使っていたオルガンが登場

する。原作では、次のように記述されている。

「けれど台所に響いてくる音は、それだけではなかった。わたしの耳にはもっと別な音も聞こえていたのである。それはみな子のいる部屋よりもっと奥の、薄暗い座敷から響いてくる古いオルガンの音色だった。おばあさんが昔小学校に勤めていたときに使っていたオルガンだ。湿気で痛んでしまっていくつかの音がなくなっていた。だからいまひいている曲は『のばら』なのだが、あいだでぼつぼつと音の欠ける、穴あきの『のばら』だった。

オルガンをひいているのは、いとこの縦男だ。」(註5)

「縦男は右手だけでちょいちょいとひく。彼は四人の孫の中ではいちばん年長の十九歳だった。大学に入った年の、もう絶対に今年は勉強というものをやらないと決めた夏休みだったので、縦男は家の中をのんびりながめ歩いていた。オルガンの発見は縦男のためにもおばあさんのためにも、なにか幸福な気分をもたらすようだった。

『のばら』をひいてみてくれ、とおばあさんは注文した。

けれども、縦男のひくオルガンの音とともに作ったおばあさんの料理は、もう口ではあわせせないくらいまずかった。」(註6)

入れ歯で味覚の判らなくなった苗の作る鍋ものと同じ様に、オルガンも調子はずれである。記憶に障害がある苗は、不味い鍋もの、そして壊れたオルガンと同義である。

ところが、映画化された『八月の狂詩曲』では、オルガンはやはり元教師で、原爆で亡くなった男性の形見の品へと変更されている。この映画では、シューベルトの「野ばら」が3箇所わたって使用されている。先ず導入部分で、孫の縦男（吉岡秀隆）が音程のはずれたオルガンを演奏しながら歌い、オルガンを直す決心する場面。次いで、甥のクラークが伯母に謝罪したのを喜んで、縦男のオルガンに合わせて、孫たちが合唱する場面。ここで注目に値するのは、オルガンの置いてある亡き伯父の部屋である。彼の部屋には、オルガンと共に黒板が設置され、学校の教室化している。つまり、ここでも男性教師は学校と同化しているのである。最後は、夕立の雷で原爆を思い出したおばあちゃんが、錯乱して雨中に飛び出した場面である。（彼女は長崎市内で被爆した夫のもとへ駆けつけようとしている。）この場面は、黒澤作品に典型的な「対位法」的な伴奏音楽となっている。(註7)

ところで、ゲーテの原詩から近藤朔風が訳詩した「野ばら」には、二つの異なったメロディーが付けられている。ヴェルナーとシューベルトの作曲したものである。原作小説を読むと、単に「野ばら（のばら）」と記述さ

れているだけで、どちらの曲であるかは明確ではない。しかし、ヴェルナーの曲が1909年に日本で出版された「女声唱歌」に収録されていることなどを考え合わせると、元小学校教師の慣れ親しんでいたのは、ヴェルナーの「野ばら」と理解する方が自然である。つまり、黒澤は原作の意図するヴェルナーの「野ばら」を、シューベルトの「野ばら」であると誤読した可能性が高いということになる。この誤解がどこに由来するのかを推察すると、1935（昭和10）年に日本で公開されたヴィリ・フォルストの『未完成交響楽』に答えを見出すことができるだろう。

有名な「未完成交響楽」作曲の顛末を想像力豊かに描いたこの映画には、小学校教師をしていたシューベルトが、算数の授業をしながら、「野ばら」の曲想を思いつき、教室の子供たち（ウィーン少年合唱団）に歌わせる場面がある。ここではオルガンは登場しないが、男性教師（シューベルト）と「野ばら」の結びつきが、黒沢に強い印象を与えたものと推測されるのである。ちなみに、「黒澤明が選んだ百本の映画」と題した企画に際し、黒澤は（現在でも視聴することが可能な）映画史上の名作の一本として、『未完成交響曲』を選んでいる。(註8)そして、『素晴らしき日曜日』（1947）のクライマックスで、焼け跡の東京に鳴り響くのも、この曲だった。

#### 4. 結びにかえて

『未完成交響楽』のシューベルトは校長に叱責され、後に小学校を辞職する。『二十四の瞳』の大石先生は、戦中に離職し、戦後に復職を果たす一方、「男先生」の戦前教育は、敗戦によって否定される。『八月の狂詩曲』のおばあちゃんの夫は、原爆によって学校と共に亡くなった。つまり、『二十四の瞳』でも、『八月の狂詩曲』でも、学校のオルガンは男性教師のひ弱なイメージと共に語られることで、反戦のテーマをより鮮明に浮かび上がらせているのである。

#### <註>

註1：川本三郎「いまひとたびの戦後日本映画」、岩波書店、1994年。中央公論新社、2000年、191～192頁。

註2：木下に批判的だった知識人の中には、同じ大船撮影所に所属する大島渚がいたことは、言うまでもない。

註3：前掲書、204頁。

註4：西村雄一郎「黒澤明 音と映像」、立風書房、1998年、424頁。なお、西村雄一郎は黒澤明に「スターバト・マーテル」を教えたのは、イタリアの映画研究家アンドレイ・タッソーネであるというエピソードを紹介しているが、恐らくはアルド・タッソーネの誤りである。黒澤がイタリア人の名前を正確に記憶していなかった可能性が大きい、念のためここで訂正しておきたい。

註5：村田喜代子「鍋の中」、文藝春秋、1987年、7頁。

註6：前掲書、12～13頁。

註7：黒澤明の所謂「対位法的な」トーキー論については、自伝「蝦蟇の油 自伝のようなもの」（岩波書店、1984年。）でも述べられている。黒澤のトーキー論のモデルとして引き合いに出されるセミョーン・ティモシェンコの『狙撃兵』との関係については、岩本憲児「黒澤明をめぐる12人の狂詩曲」（早稲田大学出版部、2004年。）に詳しい。

註8：黒澤明「夢は天才である」、文藝春秋、1999年、170～171頁。

## 主要参考文献

田中克彦「ことばと国家」、岩波書店、1981年。

中村理平「洋楽導入者の軌跡 日本近代洋楽史序説」、刀水書房、1993年。

安田寛「唱歌と十字架」、音楽の友社、1993年。

安田寛「唱歌という奇跡 十二の物語」、文藝春秋、2003年。

赤井励「オルガンの文化史」、青弓社、1995年。

壺井栄「二十四の瞳」、旺文社、1965年。

壺井栄「二十四の瞳」、新潮社、1958年、82刷、2003年。

村田喜代子「鍋の中」、文藝春秋、1987年。

黒澤明「蝦蟇の油 自伝のようなもの」、岩波書店、1984年。

黒澤明「夢は天才である」、文藝春秋、1999年。

堀川弘通「評伝 黒沢明」、毎日新聞、2000年、ちくま書房、2003年。

西村雄一郎「黒澤明 音と映像」、立風書房、1998年。

岩本憲児「黒澤明をめぐる12人の狂詩曲」早稲田大学出版部、2004年。

秋山邦晴、武満徹「シネ・ミュージック講座」、フィルムアート社、1998年。

横堀幸司「木下恵介の遺言」、朝日新聞社、2000年。

三国隆三「木下恵介伝 日本中を泣かせた映画監督」、展望社、1999年。

小林淳「日本映画音楽の巨星たちⅢ」、ワイズ出版、2002年。

佐藤忠男「日本映画の巨匠たちⅡ」、学陽書房、1996年。

川本三郎「いまひとたびの戦後日本映画」、岩波書店、1994年。中央公論新社、2000年。

「キネマの世紀 映画の百年、松竹映画の百年」、フィルムアート社、1995年。

「映画の政治学」長谷正人、中村秀之編、青弓社、2003年。

※本稿は、日本映像学会映画文献資料研究会における口頭発表を基に、加筆訂正したものである。