Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-04

日本の《三文オペラ》試論(1) : 黎明期における三文熱をめぐって

大田, 美佐子
肥山, 紗智子

(Citation)
神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要,14(1):37-53

(Issue Date)
2020-09-30

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81012455

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81012455

神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要
第14巻第１号　2020

研究論文

日本の《三文オペラ》試論（１）
―黎明期における三文熱をめぐって―

“The Threepenny Opera” in Japan – The Threepenny Fever in its early days

大田　美佐子＊　　肥山　紗智子＊＊
Misako OHTA＊　　Sachiko HIYAMA＊＊

要約：日本の《三文オペラ》の受容史のなかで、特に黎明期の受容に焦点をあて、その特徴を明らかにする。《三文オペラ》の日本初演は、ベルリンの初演から遅れることわずか３年半後の1932年であり、ヴァイルとブレヒトが亡命したアメリカでの初演よりも１年早かった。なぜこの作品がそんなにも早く初演され、日本の聴衆にインパクトを与え続けてきたのか。作品の受容の背景とともに、この作品がどのような記憶を日本社会にもたらしているのか、作品が伝えられるメディアによってどのような変容が起きているのかを記録、考察したい。一次史料としては、初演時からの日本の新聞、雑誌、専門誌、そして上演プログラムなどを使用した。本論は序と結の他に三部から構成される。まず最初に日本と《三文オペラ》との邂逅について、どのように作品が紹介されたのか、その具体的な現象を当時の様々な資料から捉える。第二部では、舞台《三文オペラ》あるいは《乞食芝居》の実際の記録を中心に、日本初演版の特徴を考察する。第三部では、公開当時に比べて現代ではほとんど省みられなくなってしまった映画《三文オペラ》の意義と当時の評価などについて、監督のパプストの映画論、音楽映画の観点から考察する。最後に、映画、レコード、舞台を通して入ってきた日本における《三文オペラ》の黎明期の受容の特徴について総括する。

キーワード：三文オペラ、受容史、批評、映画化、メディア

序．日本における《三文オペラ》の記憶[1]

《三文オペラ》[2]（Die Dreigroschenoper）はドイツの劇作家で詩人であるベルトルト・ブレヒト（1898－1956）と作曲家クルト・ヴァイル（1900－1950）によって、1928年にベルリンで初演され、一世を風靡した音楽劇である。翻案は1728年に初演されたジョン・ゲイ（1685－1732）とヨハン・クリストフ・ペプッシュ（1667－1752）によるバラッド・オペラ《ベガーズ・オペラ》である。1928年のブレヒト版では、第一次世界大戦後に帝国の崩壊で社会階級が揺らぐなかで、イタリアの貴族文化から生まれたオペラというジャンルそのものを問い、作品の内容、音楽と言葉の関係性、歌唱や演技のあり方を変革し、より幅広い階層の聴衆の存在を意識し、上演する歌劇場という組織の「機能転換」をも問題にした[3]。登場人物は、貧民、盗賊団、売春婦といった社会のアウトローであり、冒頭では「乞食によって演じられる乞食のためのオペラ」であると宣言している。オペラと芝居の間を越境する表現の新鮮さや、社会の欺瞞に対するブレヒトの批判的で鋭い言葉、クラシック音楽の語法を援用しつつ、ダンスや流行歌のスタイルをもつ親しみやすいクルト・ヴァイルの音楽などで初演から人気を博した。新しいプロダクションの数は初演のシーズンだけでも50にのぼり、ナチスが政権を掌握する1933年までにはドイツ国内外で130種以上の録音が発売されたという[4]。第三帝国下では「退廃芸術」として上演が禁止されたが、戦後も今日に至るまで、世界中で再演され、大きな影響力を持ち続けてきた劇作品である。ベルリンでの初演から90年目を迎えた2018年には、日本でも神奈川、宮崎、大阪、東京と四本の異なる演出によるプロダクションが上演された[5]。

ドイツの英文学者アライダ・アスマン（1947－）によれば、芸術は単なる「記憶」を超えて、社会のなかで「文化的記憶」として機能し、私たちはその記憶を再利用することにより、自分たちが生きている時代のコンテクストに照らし合わせてその歴史的な意味を想像し、位置づけることができる[6]。舞台作品は、場所や時代が変われば、作品の解釈も変容し、その地域独自の文化的状況を映し出す。たとえば、1929年にオーストリアで《三文オペラ》が初演された時は、斜陽になり始めたオペレッタを救済する「新しいタイプのオペレッタ」と称され、その開かれた形式は、社会風刺にあふれた19世紀のウィーン民衆劇の劇作家、ヨハン・ネストロイ（1801－1862）の伝統にも繋がると解釈された[7]。アメリカでの1933年の初演は、翻訳の問題もあり興行的に失敗したが、1954年の二度目の上演は空前の大ヒット、ロングランとなり、その舞台は、ブロードウェイでの小劇場の潮流「オフ・ブロードウェイ」の起点にもなったという[8]。

この小論では、日本における《三文オペラ》の受容史のなかで、特に黎明期の受容に焦点をあて、その特徴を明らかにしたい。《三文オペラ》の日本初演は、ベルリンから遅れることわずか３年半後

＊神戸大学大学院人間発達環境学研究科准教授
＊＊神戸大学大学院人間発達環境学研究科博士後期課程在学中

（2020年３月31日　受付
2020年７月14日　受理）

の1932年であり、ヴァイルとブレヒトが亡命したアメリカでの初演よりも１年早かった。なぜこの作品がそんなにも早く初演され、日本の聴衆にインパクトを与え続けてきたのだろうか。作品の受容の背景とともに、この作品がどのような記憶を日本社会にもたらしているのか、作品が伝えられるメディアによってどのような変容が起きているのかを考察したい。一次史料としては、初演時からの日本の新聞、雑誌、専門誌、そして上演プログラムなどを使用した。

本論は序と結の他に三部から構成される。まず最初に日本と《三文オペラ》との邂逅について、どのように作品が紹介されていったのか、その具体的な現象を当時の様々な資料から捉える。第二部では、舞台《三文オペラ》の実際の記録が投げかける問いを中心に、作品の様々な「反響」から、大戦間期の日本の音楽文化史や社会史的な背景と作品の受容との関係を考察する。第三部（肥山担当）では、当時は大きな影響を与えたものの、舞台版に比較して現代ではほとんど省みられなくなってしまった映画《三文オペラ》の意義と当時の評価などについて、監督したパプストの映画論、音楽映画の観点から考察する。最後に、映画、レコード、舞台を通して入ってきた日本における《三文オペラ》の黎明期の受容の特徴について総括する。

１．1932年の「三文フィーバー」

1928年８月31日にベルリンで初演された後、1931年にゲオルク・ヴィルヘルム・パプスト（1885－1967）による映画『三文オペラ』がドイツで封切られると、朝日新聞や読売新聞など日本の大手の新聞で、作品について熱い議論が繰り広げられた。またその議論は専門誌にも広がり、1929年に創刊された「音楽世界」のような音楽専門誌でも取り上げられた[9]。

ヨーロッパで1931年に映画が公開される前、1930年２月18日の朝日新聞はすでに、指揮者のオットー・クレンペラー（1885－1973）がロシアで「『三文オペラ』なるもの」の演奏会を成功させ、青年たちを熱狂させたことを報じている。クレンペラーは、すでに日本の音楽界でも著名であった。この記事では、ブレヒトよりもヴァイルの発言が紹介されている。

> 「僕を芸術家だと思っては間違ひです。以前はさうでした。・・・だが、人はあんまり誇大な音楽を作りすぎる。僕の『三文オペラ』で、僕は民衆音楽を作らうと思ったのです。・・・僕たちは『混み入ったワグナー』と常に戦ってゐます。僕たちの現はさうとするのは、生活とその零落の姿です。それ以上をねらってゐません。・・・ワグナーは金持のために書きました、そして『三文オペラ』は別の人たちのために書かれたものです。『世の中にあるは物持ちとパンの無い人』といふその後者のためです。」[10]（原文ママ）

訳出されたこのインタビューの出典は不明だが、ここでヴァイルは、従来のオペラと《三文オペラ》との相違点として、音楽的には19世紀に北欧神話などをもとに楽劇を作曲したリヒャルト・ワーグナーを引き合いに出し、聴衆についても富裕層ではなく「パンの無い」無産階級、低所得者層を対象としたことを宣言している。ヴァイルのこの発言は当時、「《三文オペラ》は民衆のオペラである」という作品自体の紹介とともに、日本の新聞や雑誌で繰り返し引用された[11]。確かにヴァイルは、英雄や神話ではなく、現代の作家との共同作業で、市井の人々や現実の社会問題を「鏡のように」映し出し、聴衆を「叙事的」な反応に導く音楽劇を志すと発言していた[12]。一方、冒頭の「芸術家の否定」という主張は、民衆に語りかける音楽劇こそが、芸術家の使命であるとしていたヴァイルの見解と異なる点も興味深い[13]。しかし、確かなことは、ヨーロッパでの《三文オペラ》の上演と大ヒットを契機に、ヴァイルが芸術音楽から「転向」し、「アンチ・ワーグナー」を標榜した「民衆」の作曲家である、という固定的なイメージ[14]が、作品自体の上陸以前にすでに日本に紹介されていたという事実である[15]。

たとえば、小説家の上司小剣は、1932年４月５日から３日連続で読売に掲載された連載「芸術否定からの叫び」で、《三文オペラ》の作品と、引用したヴァイルの発言を取り上げた。初回では、他者ではなく芸術家自身の口から衝いて出た「芸術否定の叫び」を評価し、蓄音機で聴いた「メッキー・メッサーの犯罪話」[16] を賞賛している。二日目には、《三文オペラ》の音楽について、「アメリカの臭気を感じる」として上司自身が否定していたジャズではなく、ヨーロッパ由来の「ジャズ化された近代音楽」であったことに、「深い深い感銘を得た」と論評した。そして三日目には、ヴァイルの「芸術否定の叫び」の因果について、ブルジョアの旧芸術の「誇大性と複雑性」を厭い、民衆の生活を描くことで、プロレタリアの道を選んだと解説した。当時、この作品は文学界での反響もあり、小説家の武田麟太郎はパプストの映画と舞台を観て、1932年６月に浅草のアパートを舞台に『日本三文オペラ』を上梓し、カフェの女給と情夫の恋愛や、美人局にあった真面目な料理人、映画館のストライキをめぐる中間管理職の苦悩と狂言自殺など、様々な立場の庶民の生活を活写した[17]。

実際のところ、《三文オペラ》によって、作曲家クルト・ヴァイルは時代の寵児となっていた。元来彼はベルリン音楽学校で、エンゲルベルト・フンパーディンク（1854－1921）とフェルッチオ・ブゾーニ（1866－1924）に作曲を師事し、1920年代には「シリアスな現代音楽」の作曲家としてキャリアをスタートさせていた。ドイツにおける《三文オペラ》のセンセーショナルな成功は、彼の作曲家としての位置づけとキャリアを劇的に変えた[18]。新聞紙上の「『三文オペラ』なるもの」という表現は、1930年当時、この作品が日本では「未知のもの」であった証左だが、当時のヨーロッパでも《三文オペラ》は多様性に富み、既存のジャンルに問いを投げかける作品として、テオドール・アドルノ（1903－1969）やエルンスト・ブロッホ（1885－1977）、美術史家で音楽批評家でもあったオスカー・ビー（1864－1938）ら、時代を牽引する批評家たちによって盛んに議論されていた[19]。

オスカー・ビーは、《三文オペラ》のヴァイルの音楽に、伝統からの発展的展開を見出し、「新しいオペレッタの規範」であると高く評価した。つまり、その新しさはアナーキーなものではなく、《三文オペラ》とはバラッド・オペラがドイツ語圏のジングシュピールへと繋がり、モーツァルトとジャズの精神を吸い込んだものだと結論づけた[20]。それに反して、アドルノは、《三文オペラ》の音楽について、「民衆の音楽」や「オペレッタ」という解釈や評価は「表層的」で誤解であるとした。ヴァイルの作曲は古いかたちを借りつつ、「前世

紀の市民世界の小さな亡霊たちを呼び起こし、呼び起こされた記憶のけばけばしい光で、その亡霊を灰にしてしまう」と詩的に表現している。一見、民衆の音楽のようにアプローチしやすい音楽に見せつつ、その実、民衆が陽の光のもとに集い歌うような簡易さと統率力を持たないと指摘した。そして、その音楽の効力に観客が気づくには、聴く者が批判精神を備えていなければならず、さもなくば「単純な音楽は空洞化」してその意味を失ってしまう、と見ていた[21]。そして、エルンスト・ブロッホは、アドルノのその見解に賛同しつつ、《三文オペラ》の音楽が広い階層に届いたことを認め、ヴァイルの音楽は「社会的論争を巻き起こす攻撃力をもつ唯一の音楽である」と評価した[22]。

ヨーロッパでの議論に比較すると、先に挙げたヴァイルの発言の引用は、いかにも単純に図式化された主張である。しかし、《三文オペラ》が日本でも熱狂的に受け入れられた背景には、1920年代に都市部で起きた大きな変化があり、そこにはベルリンと東京の文化状況の共時性もみられた[23]。1923年に起こった関東大震災後の復興の過程で、東京には映画館や劇場などの興行場が新設され、都市の大衆娯楽が驚くほど成長を見せたという。文化が変容し、新しい娯楽の享受者となったサラリーマンが登場したのも復興期であった。踊る20年代のアイコンともなったレヴューは、ヨーロッパのみならず、東京の「豪華、絢爛、多彩、機械性を象徴する新しい風俗性」であり、「あらゆる社会現象の泡沫が、レヴュー眼でもって歪められジャズ化され登場し流れていた」という。浅草レヴュー・ガール、宝塚少女歌劇団のレヴュー《モンパリ》(1927)、浅草や大阪松竹などで、大スペクタクル・レヴューが催された。1930年代前後には、「プロレタリア・レヴュー」が一世を風靡し、「笑いと風刺と啓蒙宣伝とシュプレヒコールの『時事問題報告レヴュー』という特殊なレヴュー形式」が左翼劇場の公演『生きた新聞』(1931)などでも上演された。

大戦間期のドイツでも、作曲家のパウル・ヒンデミットがレヴュー作家マルツェルス・シーファー(1892－1932)と組んだ《今日のニュース》という「時事オペラ」などが上演されていた。世紀転換期から1920年代に都市の大衆文化となった芸術キャバレーでも、「赤いレヴュー」「赤いキャバレー」のような労働者アジプロ演芸隊のグループなどが人気を博していた。

くわえて東京では、メディアのスピーディーな展開も顕著で、メディア相互の連携も生まれた。全国紙の発刊、週刊誌の創刊ラッシュ、日本コロムビア、日本ビクターなど外資系のレコード会社の創立などと連動して、大都市東京は「欧米式の消費享楽文化」を謳歌していた[24]。

> 「和洋混合が二重生活となって自然に定着し、政治と文化の対立が表面化し、さらにはマルキシズムに支えられたプロレタリア文化が既成のブルジョア文化に対抗し勢力を伸ばし、それらは互いに反発し、侵食しあい、ついにはバラック的な平準化が進行し低いほうへと定位していった。震災以前にあった上下左右の秩序感覚が破綻し、とめどなく大衆化していく」[25]

1920年代後半から30年代にかけての東京の文化状況は、既成のブルジョア文化であったオペラに対抗した《三文オペラ》を新鮮な表現として受け入れる素地となっていた。

1．1．越境する批評家と芸術的なジャズ作品《三文オペラ》

興味深いことに、《三文オペラ》は日本でも本国ドイツ同様に、1930年代当時の著名な批評家や音楽家に注目されていた。大正デモクラシーを経て、西洋芸術音楽の批評は聴衆に指南を与えるものとして、より大きな役割を果たすようになっていた[26]。

まず、1931年３月の音楽専門誌「音楽世界」では、海外からの報告として、二回にわたり神戸出身でベルリン在住の作曲家、二宮秀が《三文オペラ》を音楽と演劇の視点から紹介する記事が掲載された。二宮は作曲家でプロレタリア音楽の研究もしていたが、実は彼自身は舞台の《三文オペラ》は観ていない。この記事は映画とレコードに基づくもので、1932年２月の日本での映画公開を前に、《三文オペラ》の映画のあらすじを紹介している。「この劇は西洋の劇としては割に一本調子でなく変化があり、丁度日本の歌舞伎の白浪物[27]と似たところがある」と、比較文化の視点からの解説が興味深い。また、作品の新規性は、宮廷や貴族ではなく「乞食や悪漢、淫売婦」が活躍する「在来のオペラや音楽に対する人々の概念を打ち破ったものである」と説明した。音楽については、ヴァイルの器楽曲を含めた出版作品のリストを示した後、20年代にドイツを席巻したジャズの批評家、アルフレッド・バーレゼル(1893－1984)の言葉を紹介している。バーレゼルはヴァイルを「ジャズの先端を行く功績ある作曲家」であり、「ジャズを確実な芸術的技巧を持って使用せる進歩的な人」と評した。この視点はヴァイル自身も意識していて、二宮はヴァイル自身の言葉として「現代の作曲家によって、ジャズそのものではなく、芸術として昇華し表現されている」という主張を紹介した[28]。連載の２回目では、《小三文音楽》から〈切り裂きマッキーの殺しの歌〉と〈ひものバラード〉の楽譜も示し[29]、音楽をリズム、メロディー、ハルモニー、音色(器楽法)、楽曲の構造に分けて詳細に解説している。ジャズの語彙が採用されつつ、芸術音楽の様々な技巧によって溌剌とした響きをもち、「半俗的であるが、芸術的」であると表現した[30]。また、この作品の背景にあるベルリンの音楽生活について、モーリス・ラヴェルでさえ反発を買う保守的な聴衆と若者の志向との分断がみられることを次のように説明した。

> 「19世紀の夢、いまださめやまぬ白髪の老婦人に老人大多数を占め、次に娘さんたちで、青年の姿まことに少いのは正に日本と正反対の現象である。こちらの若者共や成年者は音楽会には一瞥を興へるだけで、あとはカフェーやキネマ或はラヂオで新しい音楽を喜んで聞く。そしてその多くはヂャズ式な音楽である。」[31]

その結果として、この作品は「大都会に住む市民」という「一般民衆」に要求されているのだと述べている。つまり、都市の聴衆の分断に、作品が新しいインパクトを与えることになったのである。

このように、作品公開当初から、娯楽作品より複雑なしかけをもつハイブリッドな音楽の特質が、音楽専門誌で大きく取り上げられていた事実は重要である。階級社会や芸術ジャンルそのものを乗り越えようとする《三文オペラ》の新しさは、大戦間ヨーロッパにおける芸術音楽の実験性でもあった[32]。当時は、海外の専門誌が日本

での西洋音楽に関する情報源であったため、大戦間期のドイツとオーストリアの雑誌の議論を驚くほど素早く踏襲しており、「新即物主義」や新古典的な潮流を紹介する「モーツァルトへの回帰」[33]などのテーマも並んでいた。

当時は概してジャズを取り入れた作曲家への関心は高く、1931年７月の「月刊楽譜」では「純音楽としての Rag-music」という記事で、ミヨー、ストラヴィンスキー、アロイス・ハーバー、ジョルジュ・オーリックなどとともにヴァイルが紹介され、NHK 交響楽団の前身、新交響楽団の第91回演奏会で演奏されたヴァイルの《小三文音楽》は「完全なジャズ作品」であったと記されている。音楽家の注目も高かった。作曲家で指揮者の山田耕筰（1866－1965）は、1931年の初夏にソビエト連邦を横断する二ヶ月の旅[34]のなかで、モスクワのカーメルヌイ劇場でのアレクサンドル・タイーロフ演出によるロシア初演の《三文オペラ》を観ていた。《三文オペラ》について「モスクワで見たタイーロフの演出と比較すると、音畫の方が却ってテムポの緩い欠点はあるが、音楽の演出はより優れている」という感想をもったという。ここでいう音畫とは、映画版『三文オペラ』のことである。山田は、ヴァイルの音楽の新しさについて、簡素で俗語的な音楽の素材をいかに使用するかによって、既存のジャンルに大きなインパクトを与えている、と指摘した。

> 「《三文オペラ》の出現は、その構成の簡素さ、及び終始して俗語的音楽が適当に使用されている点で、その冗漫さから沈滞し萎縮し切ったオペラやオペレッタの世界に新しい課題を提供したと見るのが至当であろう。この意味で、作曲者ワイルが全くオーソドックス的教養を受けた音楽者でありながら、よくその世界から脱して、この興へられた素材にふさはしい簡素な俗語的音楽を使用した点に敬服するものである。」[35]

このように、《三文オペラ》は多くのメディアに取り上げられたが、いちはやく作品を評価した鹽入亀輔（1900－1938）は、当時、時代を牽引する批評家であった[36]。

> 「故鹽入亀輔氏は大正時代の末期から氏が亡くなった昭和十三年の二月まで、それまで日本のジャーナリズムの多くが没社会的であり、且つまた余りにも楽団的な偏狭主義に拘っていたため、企業的にも採算が取れないで来ていた音楽雑誌の企業としての経済的な自立ということと、音楽を特権階級の所有から大衆の生活の中へ（音楽の社会化）という、二つの大きな理想に向って前進されて来たパイオニアの一人であるといつても敢て過言ではないだらう」[37]

鹽入はヴァイルの生年と同じ、1900年に東京に生まれた。読売新聞に記者として勤務した後、新交響楽団の文芸部に転職。新交響楽団の機関紙「フィルハーモニー」の編集部で働き、その後は1929年に創刊された新しい音楽専門誌「音楽世界」の編集に携わった。「音楽世界」はクラシックだけでなく、アーヴィング・バーリンやミンストレル、ガーシュウィンなどのシンフォニックなジャズも積極的に取り上げた。鹽入は1930年に『ジャズ音楽』という本も出版[38]するほどジャズ音楽にも精通し、ジャズやジャズ・ソングは現代を表象する音楽と位置づけ、批評活動もクラシック音楽にとどまっていなかった。鹽入の《三文オペラ》への取り組みは、話題提供や解説にとどまらず、原詩も訳している。その訳詞は1932年４月には名古屋で録音され、同年３月ににはレヴュー版が、６月14日には日比谷公会堂で舞台版が上演された[39]。こうして、《三文オペラ》は日本語で歌われ、レコードでも聴かれるようになった。鹽入の和訳は〈匕首メッキー〉も〈タンゴ・バラード〉にしても、原詩の直訳ではなく、婉曲な表現の意訳で、日本語で歌えるように工夫されている[40]。1935年には、軍人会館で、ブレヒトとヴァイルのラジオ音楽劇《リンドバーグの飛行》の舞台化のプロデュース、演出にも挑んだ。1935年５月30日の朝日新聞には、大田黒元雄による《リンドバーグの飛行》のレビューが掲載された[41]。「カンタータ」と呼ばれた禁欲的な音楽の表現法が「平板過ぎる」とされ、ラジオドラマを舞台化することの苦心が指摘されている。

【図版１：『映画評論』1932年３月号　三文オペラ特集号】

1932年３月号の『映画評論』**【図版１：『映画評論』1932年３月号 三文オペラ特集号】**は表紙にパプストの『三文オペラ』を採用し、特集を組んだ。音楽映画の観点からは、「トオキイ音楽論」の著者、中根弘が「三文オペラの音畫的価値」について、鹽入亀輔が「『三文オペラ』の音楽について」という題で論考を発表している。

中根は映画の中の演奏や歌唱の分量などの適切さを賞賛する一方で、音楽映画としてのスピード感に欠けると批判した。鹽入は、舞台と映画版を比較しつつ、この作品の理念の勝利はブレヒトの脚本のニヒリズムとリアリズムに見合う「リアリスティックなジャズ音

楽の使用」にあると指摘した。くわえて「管弦楽法が尨大」になり、「漸次にリスト・ベルリオーズ邉りの浪漫派音楽へ移動しつつある」アメリカの現在のジャズと異なり、「発生当時のジャズ音楽の本質の上に立ってこの音楽を書いた」としている。

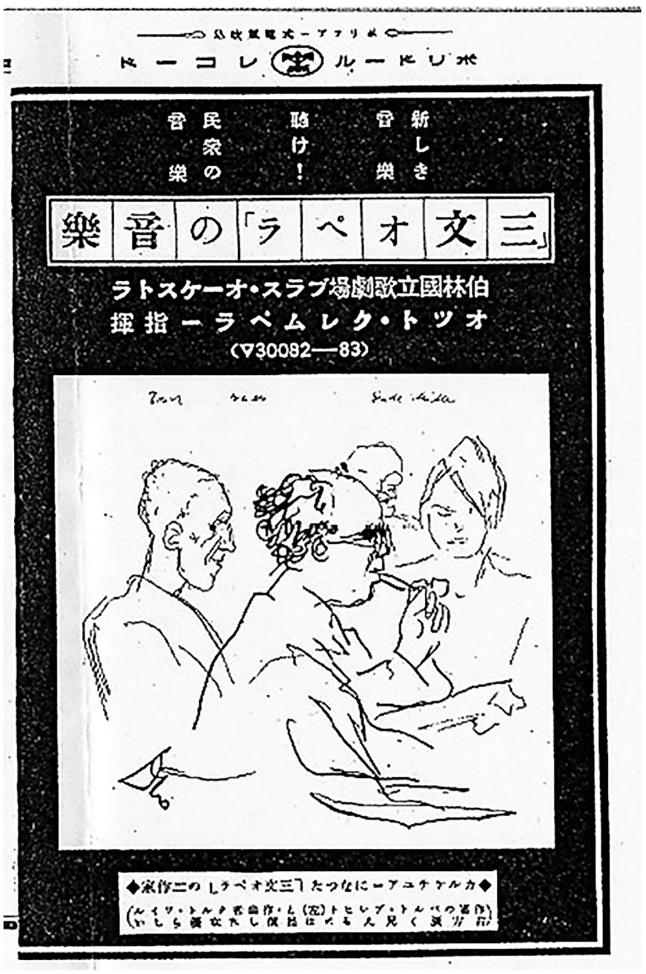
「管弦楽法をできるだけ簡単化して、新しい和声を大胆に使用している。例えば、四度和声やポリトナリテート、七の和音などを随所に見ることができる。しかし、それが一度音になった時、この新しい和声法は少しも聴者に難渋さを感じさせない。却って溌剌とした感覚、色彩を感じさせる。旋律は単純で美しい。そしてヴァイルは此処で新しい朗唱調(デクラメーション)を作り出した。此の新らしい朗唱法はリアリスティックな此の歌劇に適切なものである。歌詞及びそれを歌う人物の性格を現はすのには此の方法が最も良いであろう。彼の用いた旋律は歌詞を除外しては全く意味なきものとなる。」[42]

鹽入が指摘する朗唱法は、言葉を聞き取りやすく、伝わりやすくする。訳詞も手がけていた鹽入は、言葉と音楽との関係性こそが《三文オペラ》の音楽の醍醐味であることを強く認識していたのではないか。映画『三文オペラ』における音楽の関わり方については、「歌劇そのままの音楽を無反省に入れることで全体を壊してしまった」先例とは異なり、映画という表現に相応しいかたちを探すという観点で、音楽を極めて自由に動かし、一部は歌を省いて器楽伴奏にするなど、音楽の活かし方を映画メディアに合わせて工夫していると積極的に評価した。

「パプストは歌劇に依った映画を製作しながら、決して音楽に使われていない。音楽を彼の鋭いリアリズムによるドラマトゥルギーの中に縦横に駆使している。若しも音楽をよく理解していない監督が此のパプストの真似をしたら或いは音楽を殺してしまったかもしれないが、此の様に自由に移動しながら音楽の表はす効果は決して原作に比して減じてはいない舞台用として作曲された此の音楽が映画用として決して不自然な存在を示さなかった事は偉とすべき事である（中略）此の『三文オペラ』一篇は吾々音楽批評をしている者にも考へさせる所が非常に多い映画である。と同時に、映画界の人々にも大きな指示を與へるものであろう」[43]

1．2．メディアの展開と日本語の《三文オペラ》

《三文オペラ》の受容と成功には、雑誌や新聞、映画、レコードなど様々なメディアが多層的に関わっていた。1932年はまさに「三文フィーバー」と呼べるほどの密度で、1月にレコードのリリース、2月に映画の公開、3月末には舞台の初演が続いた。映画の公開にあわせて、まず初めに日本ポリドールからオットー・クレンペラー指揮、ベルリン国立歌劇場管弦楽団メンバーの吹奏楽による録音[44]で《小三文音楽》がリリースされ大きな話題を呼んだ。1932年の「ポリドール月報」1月号**【図版2：『ポリドール月報』1932年1月号　三文オペラ特集号】**は、ヴァイルとブレヒトのイラスト画が表紙で、イラストの上下に「カルチャーになった『三文オペラ』二作家」、「新しき音楽　聴け！　民衆の音楽」の文言を載せ、《三文オペラ》を特集した。作曲家と作品の解説はほぼ二宮の「音楽世界」の記事を引用し、クレンペラーのモスクワでの演奏会の成功とともに、ふたたび「『三文オペラ』こそ民衆のものだ」というタイトルでヴァイルのインタビューを紹介している[45]。専門誌「レコード」も、一月の新譜として「ジャズ・レコード」のカテゴリーで紹介され、その評では「ジャズがダンス専門のオーケストラによって演奏されたのと、こういう専門音楽家によって演奏されると、かくも美しいものになるのか、と驚嘆するばかりである」と、クロスオーバーな演奏の魅力に言及している。クレンペラーの新譜は、読売新聞の「名盤寸評」でも「ジャズの尖端」として紹介された[46]。



【図版2：『ポリドール月報』1932年1月号　三文オペラ特集号】

また、1932年1月号の雑誌「レコード」では、〈人生の歌（人間の努力の至らなさの歌）〉[47] と〈タンゴ・バラード〉の劇中歌二曲のヴォーカル・スコアが、「志保花明」こと、鹽入亀輔による訳詞とともに掲載された[48]。1932年2月号の「レコード」誌では、トービス映画そのものに焦点をあて《三文オペラ》が紹介され、《三文オペラ》の音源として、日本パーロフォンから独唱入りでリリースされた〈バルバラ・ソング〉(5287)〈モリタート〉(5346)〈モリタート、カノーネンソング〉(5358)の3枚、日本ポリドールからの組曲として〈マッキーメッサの犯罪、人生の歌〉(30082)〈タンゴ・バラード、カノーネン・ソング〉(30083)の二枚の計5枚が紹介された。

クレンペラーの指揮による《小三文音楽》が日本でリリースされた後には、日本人による演奏も盛んに行われるようになった。1932

年２月14日には夜８時半からラジオ第一放送で、近衛秀麿指揮東京ラヂオオーケストラが《小三文音楽》を演奏している。解説を担当したのは鹽入亀輔であった[49]。後に、この《三文オペラ》のラジオ放送は、著作権料の問題で脚光を浴びることになった[50]。《三文オペラ》は当時すでに、出版社にとってのドル箱作品であった。1932年には、近衛秀麿（1898－1973）が指揮する新交響楽団（現在のNHK交響楽団の前身）が日本ポリドールからレコードをリリースした[51]。これはいわゆるクレンペラーが初演し、《三文オペラ》からヴァイルが作曲した《小三文音楽》をアレンジしたもので、〈序曲〉〈コラール〉〈かわりにのソング〉〈ポリーの歌〉が録音されている。レコードがリリースされたのは、映画が日本で封切られた２月25日直後のタイミングで、映画自体は検閲カットされたが、批評家は検閲での音楽について「物語そのものは弱体化したが、幸いにも音楽を損ねるものではなかった」と評した[52]。検閲の実際については第三部で述べるが、レコードでも、組曲の終曲〈三文フィナーレ〉では、後半のコラールのみが録音されている。その後、1932年４月には、名古屋のツルレーベルで《三文オペラ》の日本語のソング〈匕首メッキーの唄 Moritat〉と〈惚れ合った二人 Tango-Ballade〉が、「ジャズ・ソング」の一環としてアサヒオーケストラの伴奏でリリースされた[53]。歌は東京音楽学校出身のテナー歌手、黒田進（1904－1956）である。彼は昭和になると、映画の主題歌をよく歌い、〈人生劇場〉や〈トンコ節〉など、作曲家古賀政男が生み出す「古賀メロディー」には欠かせない流行歌手になった。1932年４月には、トービス映画の主題歌レコードとして、内田栄一が〈これが人生の唄〉（Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens）を Taiyo レーベルからリリースした。太陽オーケストラによるディキシーランド・ジャズ調の軽快な伴奏は、当時のジャズミュージシャンの高い実力を物語っている[54]。

２．東京演劇集団《乞食芝居》と日比谷の《三文オペラ》

レコードや映画を通して浸透していった《三文オペラ》の舞台は、新歌舞伎座で1932年３月26日から30日まで上演された。その舞台上演を提案し牽引したのは、1944年に劇団「俳優座」を立ち上げた新劇のパイオニアの一人、千田是也（1904－1994）である。新劇は歌舞伎や能などの伝統演劇に対して新しいスタイルの演劇を意味し、リアリストの劇場と呼ばれた。

特筆すべきは、千田が1928年のベルリンで《三文オペラ》の実際の舞台を観ていたという点である[55]。1920年代に築地小劇場を離れ、プロレタリア演劇に傾倒した彼は、1927年４月から1931年11月までベルリンに滞在し、広範な人脈を構築するとともに、自らドイツのアジプロ演劇でも活動していた[56]。その滞在中に数多観た舞台のなかでも《三文オペラ》は特に面白かったといい、山田耕筰と同様に、モスクワのカーメルヌイ劇場ではタイーロフ演出版も観たという。ブレヒトの舞台としては他に、《男は男だ》や1930年12月には《処置》（ハンス・アイスラー作曲）の試演の舞台を観ていた[57]。

1931年にベルリンから帰国後、千田は「ナチス勢力の急速な擡頭に対抗するための幅広い統一戦線の必要が叫ばれていたドイツ」と同様に、「ファシズムの危険が迫っている日本でも、労働者階級の多数の獲得と同時に、農民・中間層・知識人などへの働きかけがこれまで以上に必要になってくる」[58] と感じ、新しいコンセプトで新しい劇団「東京演劇集団」を旗揚げした。《三文オペラ》を翻案にした《乞食芝居》は、その第一回の公演になった。東京演劇集団は、「フリーランスの俳優を中心とした一種のプロデューサー・システムを導入し、分裂していたかつての築地小劇場のメンバーや当時流行のレヴュー、軽演劇の関係者を集めた混成的な演劇集団を目指した点で特異な存在」[59] だったという。《三文オペラ》は大戦間の芸術キャバレーに影響を受けているので、実際、ベルリンの初演の舞台では、台詞劇だけではなく、オペレッタやカヴァレットなど、様々なジャンルから選ばれた演者達が出演した[60]。つまるところ、作品自体がジャンル混合の様式的背景を持つ演者達を求めていたので、原作の配役コンセプトは千田の「東京演劇集団」の構想にもマッチしていたといえる。村山知義は新聞評のなかで、まず冒頭にその混成からなる配役について、当時の聴衆との関連性で「冒険」と言及している。

> 「東京演劇集団は冒険をやった。第一、集団それ自身が冒険である。対象とする観客層は小ブルジョワジーであり、インテリゲンツァである。ところが、この層の演劇的欲求に関しては、旧築地小劇場の没落以来、実せん的な分析が、その重要さが益々増してゆくにもかかわらず、ほとんど打棄てられていた。集団はこの層に対して政治的傾向からいえば反資本主義的反ファシズム的、演劇的様式からいえばドイツ的、興行形態からいえば大規模な公演、劇団の組織からいえば少数幹部をめぐる雑多な傾向のフリーランサーという姿で働きかけるのである。
>
> この冒険が実せん的にどういう成果を持つかということは、たい廃化し、ファッショ化した日本のブルジョアジーに対して、どういう進歩的な働きかけをし得るか、集団当事者が一つ一つの成果をどんなに厳密にしらべ上げ、自分のものにするかにかかっている。」[61]

《乞食芝居》の配役について千田自身は「前代未聞のにぎやかな顔ぶれ」[62] と称している。街の歌唄いはバリトン歌手の澄川久、築地小劇場関係からは平茶無（ピーチャム）の丸山定夫（1901－1945）、おとら（ピーチャム夫人）の田村秋子、おりえ（ポリー）の細川ちか子、お仙（ジェニー）の高橋豊子、浅草のカジノ・フォリーの榎本健一はキンバル牧師役、二村定一は泥棒横太、歌舞伎界から前進座を立ち上げた中村翫右衛門が武羅運（警視総監ブラウン）、テアトル・コメディーからは長岡輝子（街の女タマエ）なども出演していた。演出は、新劇運動を興した土方与志（1898－1959）が担当した。

同年６月14日夜のもうひとつの《三文オペラ》は、鹽入亀輔翻案の下、日比谷公会堂で上演された。脚色と演出はプロレタリア文学の劇作家、金子洋文があたり、編曲と指揮には、東京音楽学校出身で浅草オペラで活躍した篠原正雄が務め、コロナ・オーケストラが演奏した。メッキーには浅草オペラ出身でテナーの黒田譲、ピーチャムには弁士から俳優としても活躍した徳川夢声、ピーチャム夫人にはソプラノの佐藤あき子、ポリーにはソプラノの南部たかね、ジェニーには浅草オペラ出身でニッポノホンでポピュラー音楽の歌い手としても活躍した天野喜久代、ブラウン役にはバリトンの下八川圭佑が配役された[63]。

東京演劇集団の《乞食芝居》に比較すると、配役にはクラシック

音楽の教育を受けた声楽家が多く、特に音楽に力を入れた布陣であったといえる。『月刊楽譜』誌でロシア文学者の熊澤復六（1899－1971）は、英国ですでに５回もこの作品を観た人の話を引用し、日本の三文オペラ上演は、「オペレッタに近い原作よりも音楽が薄く、より芝居に近いものになっている」と指摘したうえで、《三文オペラ》を音楽的に、演劇的に成熟した表現としていくことの技術的な難しさについて、まずは何のためにこの作品を選ぶのか、その「無目的」と「無内容」を克服する必要があると、辛辣な言葉で批判した[64]。

２．１.《乞食芝居》－《三文オペラ》初演のすがたと意味

東京演劇集団の《乞食芝居》の舞台初演については、レヴュー、浅草オペラ研究の中野正昭が台本を再録した先行研究がある。1932年５月号の雑誌『新興戯曲』にも、東京演劇集団による作品解説が５頁にわたり掲載された[65]。《乞食芝居》は日本で上演された初めてのブレヒト作品で、ブレヒト自身《三文オペラ》を複数回改訂しているが、《乞食芝居》は1928年版を元にしている[66]。台本から読む初演舞台の特徴は、原作を日本の聴衆の好みや分かりやすさ、社会状況に合わせてアレンジしている点である。東京演劇集団による解説では、《三文オペラ》はブレヒトがジョン・ゲイの《乞食オペラ》を「自由改作」し、ヴァイルが近代的芸術的なジャズ、オーケストラによって、「自然主義以来の凝結しきった演劇」に「メロドラマティックな自由形式を生み出した」とあり、それに倣って、東京演劇集団の《乞食芝居》も自由改作された《三文オペラ》であると位置付けている。

> 「この作はかういふ意味で勿論歌劇として書かれたものではなく、自然主義と思想的なカラを抜け切れない従来の劇に、形式としても純演劇的な本来の面白さと、内容としても時代相と大衆とにピッタリとした戯曲形式を生み出したものであります。此処にブレヒトの秀れた戯曲的価値を認めるべきものであります」[67]

中野はパプストの映画が日本でも高い評価を得たので、「ブレヒト流の道徳劇ではなく、音楽劇としての『三文オペラ』上演に、都市中間層を対象とした『大衆演劇』を目指す東京演劇集団の狙いがあった」[68] と指摘する。そのコンセプトはベルリンで初演を観てきた千田の主導だったが[69]、土方と二人で知恵を出し合って作り上げた日本版では、舞台を東京に移し、時代を明治の初年に設定した。第一幕の冒頭でメッキースこと目吉が街の歌唄いのモリタートを聴く場所は、「築地河岸近く、本願寺の参詣人の集まるところ」である。ラストの大団円は、ブレヒト版では死刑台のうえのメッキースが、女王陛下の使者により「レチタティーヴォ」で賑々しく恩赦を告げられ、ナイトの称号と生涯年金を約束され、最後は全員で祝いと告発のコラールが歌われる。対する《乞食芝居》では、女王陛下の戴冠式は「観音様のお会式」に代わり、目吉は馬に乗った使者に特赦を告げられ、「植民地の総監に任命」された。千田はこの舞台で、メッキースにあたる「ドスの目吉」を演じた。舞台装置は千田の兄の伊藤嘉朗、衣装は川島縫子、音楽指導編曲および作詞には、ベルリン留学前の作曲家の諸井三郎（1903－1977）が助言し、プロレタリア演劇同盟（プロット）の音楽を担当していた市川元と片山信四郎が名を連ね、TES オーケストラが担当し、「オリジナル曲から数曲減らして日本風の替え歌が増やされた」[70]。

《三文オペラ》のソングは、話の筋とは円滑に繋がらないことが特徴でもあるので[71]、楽曲の入れ替えは珍しくはない。《乞食芝居》で特徴的なのは、第一幕に〈奈良丸くずし〉、第二幕に〈岡崎音頭〉など、日本の民謡などが追加されている点で、岡崎音頭はジェニー役のお仙によって「君と寝やうか五千石とろか」と歌われる。これらの楽曲は、音楽的にはダンス音楽を中心としたヴァイルの《三文オペラ》の音楽コンセプトとは、あきらかに異質である。また、フィナーレの取り扱いの違いも重要である。《三文オペラ》のオリジナル版では、各幕に置かれたフィナーレは、オペラやオペレッタの形式をあえて踏襲している。フィナーレのあり方はドラマのハッピーエンドや悲劇的終末など、劇的「カタルシス」と深く結びついている。その点で、伝統との「異化」に大きな意味を持つ。《乞食芝居》では、元のフィナーレが各幕の最後に置かれず、序幕や第二幕のはじめに歌われるなど、自由に配置された。

このふたつの変更の性質を考えると、ソングの置き換えは、既存の民謡やオペラのアリアなどから構成されていた「バラッド・オペラ」の構成と類似しているとも解釈でき、1728年のゲイとペプッシュのバラッドオペラ《乞食オペラ》からの伝統を本質的に継承しているといえる。

むしろ、《乞食芝居》の決定的な違いは、《三文オペラ》にみられる「オペラ」というジャンルを軸にした伝統への批判的な視点が取り扱われなかった点にある。「宗教」と「オペラ」というヨーロッパの伝統は、まさに《三文オペラ》におけるブレヒトの「異化効果」（Verfremdungseffekt）にとって、ヴァイルの音楽の「身ぶり」によるドラマトゥルギーにとっても、決定的に重要な役割を果たしていた。それは、日本版のタイトルが「オペラ」の文言を入れずに、《乞食芝居》に変更されたことにも示されていた。多様な音楽を使用するなかで、ジャズやダンス音楽だけではなく、演劇的かつ宗教的な身ぶりとして重要な役割をもつ「バロック時代の音楽様式」を援用したクルト・ヴァイルの音楽的身振りの意味は、日本の観客には伝わりにくい要素であった。朝日新聞では村山知義が、個々の役者の個性について評価しつつも、「内容形式両方面での在来のオペラの痛快な打破」が「いまだかつてオペラの伝統を持たぬ日本の観客に対して」機能せず、オペラやジャズに対応するためには役者の歌唱力を上げることが重要と批評した[72]。

1932年の日本の「三文フィーバー」はドイツでも、ベルリンのイラストつき新聞（The Berliner illustrierte Zeitung）で紹介され、すでに東京では三つの異なる《三文オペラ》のプロダクションが上演されたことを報じた。三つ目は、前年末に開場したムーラン・ルージュ新宿座で、映画を元本として上演されたナンセンス・レヴュー《三文オペラ》であった[73]。そのなかでも千田率いる東京演劇集団のプロダクションは、もっとも成功したプロダクションとして写真入りで取り上げられ、衣装においてもその上演全体においても時代を問わない、日本と西洋の様式の混合した趣味であると報じられている。舞台衣装で、ポリーは西洋風のドレスを纏い、情婦のジェニーは着物を着ていた。ジェニーは、日本版では「お仙」と名前を変え、高橋豊子（1903－1981）によって演じられたが、舞台上では三味線も演奏した。高橋は、のちに小津安二郎の映画の常連俳優となる。登

場人物の日本名への変更、衣装によるキャラクターの位置付けは、「和洋折衷」のひとつのかたちでもあったが、日本社会の近代化のプロセスそのものを反映していたとも言える。メッキースこと目吉は、「粋好みで、常世ハイカラ紳士を気取って」いて、「何から何まで西洋づくめ」[74] である。それに対して、着物を着たジェニーは旧い世界を身に纏い、商品としての性を象徴し、性役割を演じることを暗示する。ベルリンで直接初演を観てきた千田にとって、これらの変更は日本の舞台での《三文オペラ》の上演には必要なものであった。肝要なのは、この変更が「日本の一般聴衆」に向けた上演のために行われたことであった。実際、俳優の森繁久弥の回顧録によると、当時は「街の流しが唄うこの主題歌（「メッキー・メッサーの歌」（モリタート）：筆者注）がまことに印象的で」、映画、レコード、舞台を通して「新しがりやの学生の中で（劇中歌が：筆者注）愛唱された」という[75]。

西洋の作品を「日本の一般の人々」に向けた親しみやすいかたちで上演する、ローカル化するという基本的な態度は、浅草オペラにも見られた特徴であるが、その後、日本の《三文オペラ》上演の「記憶」の源流となって戦後の上演に受け継がれていくことになる。1989年、山元清多の台本で、佐藤信が演出した黒テントの《三文オペラ》は、まさに時代を明治元年の東京に設定した舞台であった。《三文オペラ》の上演に関して言えば、ドイツでヒットラーが政権を掌握し、ブレヒトやヴァイルがドイツ国外へと亡命した後も、1940年代まで日本では映画上映が続いた。しかし、実際は1932年の第一次三文フィーバーの当時でも、五・一五事件、小説家の小林多喜二の拷問死、そして千田是也の度重なる投獄など、特にプロレタリア演劇人たちへの弾圧は日々厳しさを増し、やがて日本は総力戦へと突入していった[76]。《三文オペラ》が再び舞台にかかるようになるのは終戦後、占領期を経た1950年代のことであった[77]。

３．日本人が観た映画『三文オペラ』

３．１．映画『三文オペラ』の特質

映画の撮影はベルリンで1930年９月19日に開始され、11月15日まで続いた。アンドレ・アンドレイエフが美術監督を務めた壮麗な舞台装置は80万マルクをかけて作られており、これは通常のドイツ映画の制作費のほとんど３倍という莫大な費用であった[78]。ネロ映画社は映画化してもヒットすることを見越して、ブレヒトとヴァイルから４万マルクで映画化の権利を買い取った。その際に、両者は映画化に際して作品と音楽を芸術的に統制する権利を求め、ネロ映画社はそれを受け入れた。さらに、ネロ映画社は国際的な市場と莫大な経費を見越して、ワーナー・ブラザーズと、欧州においてトーキー技術で市場を独占していたトービス社との共同製作の契約をした。監督は国内外で高い評価を得ていたゲオルク・ウィルヘルム・パプスト（1885－1967）が務めることになった。しかし、脚本についての話し合いで、ブレヒトはパプストが「ドラマのイデオロギー的、様式的内容を歪めようとしている」と主張し、パプストは「映画のドラマツルギーのルールを全く解っていない」として激しく対立した。結果的に、ブレヒトとヴァイルはネロ映画社に映画化の全面中止と映画化権の返還を求める訴訟を起こした[79]。映画化に際し原作に忠実であるべきか、また原作者の権利はどこまで行使されうるのか、という議論は新聞に取り上げられ大きなスキャンダルとなった。裁判所はブレヒトが一方的に契約を破ったことを理由にブレヒトの訴えを退けたが、ヴァイルには彼の音楽を監督する権利を認めたため、ネロ映画会社が無断で付け加えた幾つかの音楽は削除された[80]。

この映画が原作と大きく違うところは結末である。原作では悪党たちの首領メッキースが二度目の投獄の後に、絞首台へ送られるが、刑の執行に際して女王の使者により恩赦が与えられ救われるという結末が用意されている。一方映画は、妻ポリーの機転で銀行の頭取となったメッキースと、元警察署長でありメッキースの親友であるタイガー・ブラウンと、乞食商会を営み乞食たちの活動を掌握していたピーチャムが、メッキースの脱獄と聖十字架祭での乞食たちの暴走をきっかけに手を組んで、共に銀行を経営することになる、というものである。映画評論家で脚本家でもあるトニー・レインズはその結末について、「この新しい驚くべき事実は、中産階級の観客に苦労して稼いたお金が実は悪党やペテン師を支援していると示唆することで、彼らの最も損害を受けるところ－つまり財布の中－が狙われているということを明示していた」[81] と分析した。また、映画評論家の岡田晋は「泥棒と乞食、警察と銀行家、それらのシンジケートは、ナチス支配直前のドイツの権力構造にほかならない」[82] と指摘している。1933年１月に政権を握ったナチスが同年８月10日に『三文オペラ』の上映を禁止した[83]という歴史的事実を鑑みると、この映画がナチスの脅威となりうる作品とみなされていた事は明らかである。

この映画化をめぐる問題については、現在に至るまで批評や先行研究において様々な見解が示されている。例えば、映画史家でありアーキビストであるジャン・クリストファー・ホラックは、脚本を精査した上で、パプストの映画はオペラやブレヒトの原本よりもイデオロギー的にマルクス主義の見解に基づいており正しいと評価した[84]。一方で、ジークフリート・クラカウアーはブレヒトの意図をパプストが作品に反映しきれていないことを次のように指摘している。

> パープストは文句のつけようのない名人芸で、この世界を構成するけれども、かれの『三文オペラ』の表現は、一九二八年のベルリーンでの舞台演出ほどにはぴたりとしない。舞台面の方は、劇のきまぐれで万華鏡的な性格を強調するために、劇の個々のエピソードを切り離しているのに、映画の取り扱い方は全体を首尾一貫させるために、すべての区切りを消し去っている。本当は軽い即興の効果を作るつもりのモチーフが、壁掛けのようにぎっしりと詰まって華やかな、念入りの仕上げの織物に作り上げられる。その重苦しい美しさは、風刺の音色を消し去る[85]。

クラカウアーの言う「区切り」とは、音楽劇『三文オペラ』の各景の最初に、これから起こる出来事を字幕によって予告する幻灯パネルを指している。確かにパプストは字幕で筋の展開の予告をしなかったが、その代わりに大道歌手の役割を拡大させた。大道歌手は原作では冒頭に登場するのみだが、映画では冒頭でモリタートを歌った後に４回登場する。モリタートのシーン以外、彼は物語世界から切り離された空間で狂言回しとして登場したり、他の役が歌うはずの歌を代わりに歌ったりしている。そのため、彼の登場はその

都度物語の進行を中断し、観客の物語世界への没入の妨げとなっている。最後の大団円の背景に流れる歌も大道歌手が歌い、その結末を説明している。このような変更を通して、パプストはブレヒトらの演劇における試みを、映画的なアプローチに変換して実践しようとした。この大道歌手の役割の拡張は、『三文オペラ』の映画化における有効な手段としてメナヒム・ゴーラン版（1989）でも継承されている。

映画史家のトーマス・エルサエッサーは、この問題に対するパプストの見解を示す言葉として、1931年に行われた写真家アンドール・クラスナ・クラウシュとのインタビューにおける言葉「（営利的で粗暴な繁栄の間に発展した映画制作のプロセスが意味しているのは、）観念的で創造的な創作者は自分で十分に決めることができなかった（そして現在においてもできないということである）。彼らはほとんどいつもマテリアルとして使われている」[86] という発言を引用した。エルサエッサーはこの言葉を、映画制作における創造的な人材が置かれている両義的なポジションに対する歴史的な要因の一つを示唆したものだと指摘している。つまり、パプストが問題視しているのは、映画が創作者たちのものではなく製作会社と配給会社の独占的な所有物であるという点であった[87]。ブレヒトに限らず、監督であるパプストでさえ映画産業の中では一つのマテリアルに過ぎず、納得のいく制作はできていなかったのである。パプストはこのインタビューで、映画化におけるブレヒトとの見解の不一致の要因はそもそも映画産業において創作者たちの権利や創作の自由が制限されていることだと示唆していた。

３．２．公開前夜

３．２．１．映画作品と音楽作品の間で

日本では《三文オペラ》の受容は舞台より映画が先行して始まった。映画『三文オペラ』は、1932年２月25日に東京の邦楽座で封切られた。戦前の業界誌の一つ『国際映画新聞』で、1930年10月にこの映画が地上映画社によって配給されることが報じられている[88]。12月には音楽欄の時報で「ワイルの名曲映画化され『三文オペラ』となって遂に来る」という見出しで、以下のように紹介された。

> 『トライ・グロッシェン・オペラ』の名曲は全世界を風靡してゐるが、ブレヒトのテキストに依ってワイルが作曲した此曲は有名な『乞食オペラ』にも通するものありとして之が研究に相當旺んになって來たし、過般我が新響でも數回に亘り其の組曲を演奏して日本楽界を席巻せん有様であるが、獨ネロ作品として期待されてゐる名篇『三文オペラ』は原作曲者ワイル直接指導の下にG・W・パプストの監督によるトービス音畫として名聲遥かに原曲を凌ぐものありと云はれてゐるが、此程吾國へも地上映画社に到着したから近く愛好家の好評の的とならう[89]。

監督のパプストは日本でも評価が高く、彼の新作として映画の専門家たちから注目を集めていたのは勿論だが、原作である『三文オペラ』の映画化として、また、ヴァイル監修の映画音楽として、西洋音楽の専門家からも大いに期待されていた[90]。映画評論家の加藤彦平によると、ある音楽批評家がラジオで『三文オペラ』について解説をしており、おそらく当時滅多になかった試みであるが、その音楽批評家が映画の専門家向けの試写の前にも解説していたという。加藤はそれらを聞いて「やっと音楽の組織がわかったのです。（中略）これからはトオキイ・オペレッタに限ってああいふ試みをプログラムにして貰ひたいです」[91] と評価した。

このように、彼らはこの映画を通常の音楽映画よりも専門的な音楽の知識を要する作品として扱っており、西洋音楽の専門家らからもさかんに批評された作品であった。次節では、この作品が日本で一般公開されるまでにどのような形に変化したのか、検閲事項と翻訳台本を精査する。

３．２．２．検閲の削除箇所と翻訳台本について

映画評論家の來島雪夫によると、「我が國では彼（パプスト）[92] の作風は異色あるもので、又どの作品も劍閲の鋏厄を経ないで公開されたことがないので有名になってゐる」[93] という。実際映画批評家たちの間でよく知られている事情だったようで、由比晴夫も「パプストの映畫は常に甚しい鋏禍を被ってゐ」て、「まったく遺憾ながら此の『三文オペラ』も亦、多くの鋏禍を受けねばならなかった」[94] と述べている。

検閲時報によると、『三文オペラ』で問題になったのは風俗的な理由を除けば、公安的な理由で大道歌手の歌う「人間の努力のいたらなさの歌」の字幕（訳詞）と、映画のクライマックスの一つである聖十字架祭の女王のパレードに乞食の大群が詰め寄って混乱を起こすシーンを全て切除するよう指示されている[95]。しかし、映画評論家たちが「日本に入った「三文オペラ」はずたずたに切られて」[96] いたと戦後にまで指摘するほどの削除の量とは考えにくい。

それを踏まえ、2008年に発売されたジュネス企画のDVDを基準としてこの検閲による削除箇所と国立映画アーカイヴに保管されている翻訳台本を比較したところ、翻訳台本にはあるがその箇所は検閲で切除を指示されている、反対に、翻訳台本にはないが検閲対象になっていないなど、削除箇所は一致していなかった。特に、検閲で切除を指示された箇所は翻訳台本からほとんど削除されていないことから、この台本は検閲前の台本であろう。一方で、翻訳台本はオリジナルの作品から多くのシーンが削除されているため、配給会社が検閲前に自己検閲を行ったと考えられる。

翻訳台本で最も削除されていたのは国家権力と悪党との結びつきを示す箇所である。主に警察署長タイガー・ブラウンが登場するシーンが削除されており、悪党たちの首領であるメッキースとの親しい間柄であることが示される箇所が問題視されたと考えられる。ブラウンの出演シーンのほとんどがメッキースとの関係性の中で展開するため、主要な登場人物であるはずのブラウンの登場は、当時日本で公開されたバージョンにおいては上映時間の残り15分を切ってからということになった[97]。

その他には、ピーチャムがピーチャム商会に集まった乞食たちを鼓舞すべく演説したシーンの台詞が削除されている。権力者を揶揄したり批判（攻撃）したりするようなシーンはほとんど削除されているので、それがこの自己検閲の基準の一つとなっていたことが窺える[98]。ピーチャムはその演説の中で「金持ちは貧乏人を生み出しておきながらそれを直視しない」[99] と主張した。その演説を受けて乞食たちが女王のパレードへ向かって行進していくという展開は、国の最高権力を批判し、かつそれに立ち向かう市民の姿を描いてい

る。しかし、そうした理由が示されるシーンは全て切除されるため、検閲後のフィルムを観た一般の観客は彼らがなぜ行進しているのか、あまり理解できなかったのではないだろうか[100]。興味深いことに、『キネマ旬報』(1932年１月11日号)に掲載された４頁に渡る『三文オペラ』の公開前の広告の中で「Peachum 演説の圖」が描かれており、そこに演説の全文が翻訳されていた[101]。しかし、この広告の訳でも「女王」という言葉は慎重に回避されている。多くのシーンが切除された映画を見た戦前の観客は、批評を注意深く読まない限り、この映画に女王が登場していたことに気づかないだろう。

また、検閲要請はあるのに翻訳台本に残っていた箇所は、「人間の努力のいたらなさの歌」のシーンである。この歌は映画の中で二回歌われるが、どちらも検閲で公安的な理由によって字幕(日本語訳)を切除するよう指示されている。この歌は「いくら小利口な人間でもまだまだ足りない、この嘘が」「どんなに努力も骨折りもみんな自分に嘘をつく」[102] と、狡賢く生きることの必要性や、幸福のための努力の矛盾を歌った。

検閲と翻訳台本に見られる自己検閲を合わせると、批評家たちから「ずたずたに切られていた」と言われるほど、作品から多くの重要なシーンが削除されたことが確認できた[103]。検閲前の完全な形で鑑賞できた人は限られていただろう。それにも関わらず、この作品はその年の「キネマ旬報ベストテン」で、３位に選ばれるなど、専門家たちを中心に非常に高く評価された。次節では、この映画の批評を通して見える『三文オペラ』の日本における位置づけを明らかにしたい。

３．３．批評における展開

前述したように、映画『三文オペラ』はブレヒト、ヴァイル、パプストなど著名な創作家たちが関わった作品として、映画以外の専門家たちからも注目を集めていた。そのため、映画専門誌においても、原作の舞台やヴァイルの音楽を紹介する記事も散見される。しかし、多くの映画批評家たちは何よりもパプストの作品であるという観点から批評していた。こうした作家論の一方で、日本の批評では、当時流行していた音楽映画(「シネ・オペレッタ」)の文脈の中で語られていたことも大きな特徴の一つであろう。以下では、そうした多様な評価に注目しながら、この映画の批評を通して見える『三文オペラ』の日本における位置づけを明らかにしたい。

３．３．１．シネ・オペレッタと対位法

『三文オペラ』は、多くの場合「シネ・オペレッタ」あるいは「オペレッタ映画」というカテゴリーの中で論じられていた。

トーキー導入後、欧米の音楽映画は日本で数多く公開され、人気を集めた。1930年には『パラマウント・オン・パレード』(1930)のようなレヴューものから、『ブロードウェイ・メロディ』(1929)のようなバックステージものまで様々なタイプの音楽映画が公開されていた。その年に特に注目を集めたのはエルンスト・ルビッチが監督を務めた『ラヴ・パレイド』(1929)で、キネマ旬報ベストテンの外国映画部門でその他の音楽映画を抑えて２位にランクインした。この映画は作品として高く評価されただけでなく、多くの評論家たちに「シネ・オペレッタ」というジャンルの形式を完成させた作品とみなされていた。このフランス語とイタリア語が混ざった不思議な造語は、おそらく日本で発生した言葉で、1930年代前半に公開された欧米のオペレッタ風の音楽映画を指している。

このジャンルの定義をめぐる議論は、1930年代にしばしば誌面上で行われていた。特に映画批評家の藏田藏と木内嗣夫はその定義や特徴を記事で的確にまとめている。藏田は「シネ・オペレッタ序論」の中で「シネ・オペレッタは、トーキーの生んだ、ユニークな存在」で、その概念は「その定義さへも確定されて居ない」と述べており、「全然オペラとは關係の無い存在」で「たゞ、音樂と劇的展開とが結合されると云ふ意味に於てのみ、類似性を有つ」[104] と、その言葉の射程の広さを指摘している。一方で藏田は、「『ラブ・パレード』の出現とともに、シネ・オペレッタなる新造語は、その概念を獲得した。それ以後の作品は、標準を、『ラブ・パレード』に置いて價値評價された」[105] とまで述べている。一方『三文オペラ』は、代表的なシネ・オペレッタとされる『ル・ミリオン』(1931)や『ガソリンボーイ三人組』(1931)、『今晩は愛して頂戴ナ』(1932)などのコミカルな作品と比較すると「其の内容に關しては全く對蹠的」[106] であったため、このジャンルにおいて異質な作品とみなされていた。その主な要因として、シネ・オペレッタが内包する「ファンタジー」性が挙げられる。

シネ・オペレッタの「ファンタジー」性について言及した一人である藏田は、「シネ・オペレッタの得た新しき可能性として、時間、空間の制限から完全に脱離し得たことである。シネ・オペレッタは、シリアスな劇的形式のものではない。リアリズムの正道を歩む必要が無い。」[107] と述べた上で、次のように解説した。

> リアリズムを歩む形式に於ては、空間的に、時間的に、幾分の制限をうける。(中略)シネ・オペレッタに於ては、靴の音はティンパニーの音であり、ダイアローグは、レチタティーフでなされて一向に差支へなく、更に、ソプラノで唄はれても一向に介意ないのに、リアリアズムの本道に於てはこのことは許容されない。(コメディ・リリーフの場合は別として論じられる。)
> この時間的、空間的の無制約性の中にある、シネ・オペレッタに於て、映像と音楽とが組合される。－この場合表現される世界は、今までに見られなかった世界である[108]。

1930年代になると、国内外で劇映画における伴奏音楽の在り方が議論されるようになる。それは主に伴奏音楽の必然性や、現実音ではないためにリアリティを損なう危険性を問うものであった[109]。音楽映画[110]もまた、トーキー初期はレヴューやミュージカルのバックステージを描いた作品が主流で、それらは日常生活の中で歌い出す不自然さや音源が示されない音楽の不自然さを、歌う場(ステージなど)や人物(歌手など)を限定することで緩和した。そのため藏田はその制限から解き放たれたシネ・オペレッタを「今まで見られなかった世界」と述べ「新しき可能性」と捉えた[111]。

また、多くの批評家は、『ラヴ・パレイド』で音楽に合わせて犬たちが鳴いたように、『モンテカルロ』(1930)で歌と汽車の走行音や汽笛が組み合わされたように、音源の示されない音楽と現実音の結合する演出を「シンクロニゼーション」という手法に分類し、「ファンタジー」性を一層高める特徴の一つとしてあげている。その点でも『三文オペラ』は異質な作品で、「アメリカ映畫の多くに見られる

やうな、単なるシンクロニゼイション」[112] への不満を感じる演出であり、『ラヴ・パレイド』や『ル・ミリオン』と比べると「最も現実味が濃厚」「オペラの中のメルヘンをでなくオペラの中に現實の世相とその諷刺とを求める」意図があったなどと指摘された[113]。

上述のように、シネ・オペレッタの定義を試みた批評家たちはこのジャンルを考える上で「映像と音樂の結合の關係」[114] を重視した。彼らはそれが有機的に実現されることが望ましいとし、その有効な手段として「シンクロニゼーション」の方法と「コントラプンクト的の方法」[115] が挙げられた。映像と音楽の「シンクロニゼーション」は、前述したような「テンポの上に於てのみの問題ではなく、「畫面と一致した進展をとる場合」[116]、つまり画面の中で展開されている内容と音楽が同じ方向性を示していることも指していた。

それに対して、彼らの言う「コントラプンクト的の方法」は「畫面の進行と、音樂とが反對の方向をさして居る場合」を指していた。これは1928年のエイゼンシュテイン、プドフキンらによる「発声映画に関する宣言」で映画技法の「新しい可能性」の理想として打ち立てられた「対位法」、即ち「目で見るタブロオと耳で聴くタブロオとの新しいオオケストラ的対立法の創造」に近いものだろう[117]。映画研究者の長門洋平によると、日本においてはこの「対位法」の概念は主に「イン以外の音を有機的に映像に結びつける方法」「映像と音との対照性」[118] として解釈されていた。30年代のシネ・オペレッタの議論の中で散見される「コントラプンクト的の方法」も概ねこの意味で論じられている。

『三文オペラ』はこの「コントラプンクト的の方法」の優れた例として示されるおそらく唯一の作品であった。批評家たちが注目したのは、手下達がメッキースの婚礼のためにドレスや家具一式を盗むシークエンスで流れる伴奏音楽である。例えば、木内はこのシークエンスの映像と音楽について以下のように指摘している。

> メッキーの部下が泥棒を働く場面に於ける、ブルースのリズムの如きは、逆に對比的に使用されて居て、却って、効果をあげて居る。簡單なシンクロニゼーションの場合には、兩つの感覚の一致によって、観客の頭に、容易に直接的に、快感となってうけ入れられる。この場合には、感受する努力を要しない。後の場合には、この感覺へ訴へる兩つのモメントが相克的に働いて、その對比による、ある表現を用ひるならば、逆光線の逆説的の快感となって享受される。この場合には、享受する人の理性が、又は意志がこの兩つの感覺の對立に働きかけて、あらためて、自個に復歸せしめるのである。そのために、印象づけられた効果は、前の簡單にして容易に享受されたものよりも、大である[119]。

興味深いことに、木内はこのシーンを明らかに「異化効果」として捉えている。この音楽は新たに編曲されたモリタートで、いわゆる物語世界外の音楽であり伴奏音楽的に使用されている。パプストが、木内らの指摘するような効果を実際に意図したかどうかは不明である。しかし、トーキー初期にシネ・オペレッタというジャンルの理想的な手法の一つとして論じられ、それがパプストの『三文オペラ』において「異化効果」的な意味合いで理解されていたという事実は、当時の日本における「対位法」の概念の成立や変化を捉える上での影響関係の更なる広がりを感じさせる。先行研究においてその経緯は十分に調査されておらず、映画における映像と音の「対位法」という手法やその概念がどのように形成されていったのか、1930年代初期の音楽映画の批評からも再考する必要があるだろう。

３．３．２．パプストの作品としての『三文オペラ』

パプストの作品は『三文オペラ』以前に、既に『喜びなき街』(1925)、『パンドラの箱』(1929) 等の作品が日本でも公開されており、批評家たちからも高く評価されていた。それは『三文オペラ』の公開に合わせて、1932年の『映画評論』３月號で「G. W. パプスト研究號・特輯　三文オペラ」が組まれたことからも伺える。その表現スタイルやテーマ性から、彼は「寫實主義」[120] や「傾向的監督」[121] 等と位置付けられていた。また、これらの作品が異常かつ破滅的な世界観で現代社会を風刺した内容であったことから、彼自身やその作風は「獨逸映画界に於ける最も異色多き監督」と評され、しばしば「グロテスク」[122] とさえ形容された[123]。日本で積極的にパプスト作品を評価した批評家の一人である滋野辰彦も、パプストは「異色ある」映画監督というレッテルが貼られていると指摘し、その異色さの特徴を「淫蕩と變態性と犯罪に包まれた人間の暗黒なる面」と「革命と戦争と勞働者の問題」にあると分析した[124]。こうした特徴は映画『三文オペラ』の評価にも当然反映されている。

この作品の日本における評価は２つの傾向に大別することができる。一つ目は、音楽を専門とした批評家、あるいは音楽にも造詣の深い映画批評家たちを中心に、原作の舞台やヴァイルの音楽を理解した上で映画を評価する傾向である。音楽･映画批評家の中根宏は、舞台版『三文オペラ』が欧米で高く評価されていたため、映画「『三文オペラ』に對するわれわれの大きな期待は、徹頭徹尾クルト・ヴイルの『三文オペラ』そのものにかけられたもの」[125] とし、各記事で原作の舞台[126]やヴァイルの音楽についての説明を添えている。中根はこの原作のヴァイルの音楽の最も顕著な特性を「オペラやオペレッタの音楽として、管楽器を中心としたきはめて簡素な楽器編成によつて、ジャズ的な表現をなしてゐる點」[127] であるとし、映画版の音楽も基本的に原作の延長線上のものと位置付けている。音楽評論家の鹽入龜輔もまた、原作の音楽を「ジャズ音楽」と捉えた。鹽入はブレヒトのリアリスティックな脚本に対してジャズ音楽を使用したことを「賢明」と評価し、「今日ジャズ音楽に基礎を置かずして、音楽上のリアリズムを充足させる事は不可能」[128] と述べた。

このような「『三文オペラ』の音楽＝ジャズ」という見解は、音楽に造詣の深い批評家たちだけではなく、映画批評家たちの間でも共有され、彼らの多くが『三文オペラ』の音楽の話題に触れる際には一様に「ジャズ風」「ジャズ的」と称している。それは前述した試写会で行われた音楽批評家によるレクチャーで、「ジャズ音楽」として解説されたことも要因の一つであろう。

二つ目は、映画批評家たちを中心に、何よりもパプストの作品であることを重んじる傾向である。前述したように、この映画は「シネ・オペレッタ」の文脈で論じられることが多く、パプストのスタイルは、そうした批評でしばしば行われた他の「シネ・オペレッタ」作品との比較において「現實」[129] 的と評された。パプストはそれ以前の作品から既に「リアリズム」を追求する作家として評価されていた。パプスト的「リアリズム」についての彼らの解釈は基本的に、

テーマの選択、絶望した人々を救わず絶望させたまま終わること、そしてそれらを長回しで淡々と記録するカメラワークなどである。

批評家たちが「シネ・オペレッタ」におけるパプスト特有のリアリスティックな表現として注目したのは、歌に関する原作からの変更（移動や削除）と歌唱シーンの演出であった。例えば高原富士郎は「最も自然と思はれる所でしか歌を決して歌はせてゐない」と評価した。この点は鹽入も「歌劇そのままの音樂を無反省に入れるために全體が打ちこわされてしまった例は數多く見てゐる」が、「パプストは此の歌劇を映畫にして少しの不自然さをもそこに出してゐない」、「音楽を彼のドラマトウルギーの中に縦横に駆使してゐる」と舞台を映画へと改変したパプストの手腕と歌が映画の中に自然に組み込まれていることを高く評価した。

一方で、この映画における歌唱シーンの演出について次のような批判もある。

> カメラがあまりにも静止してゐる。ジエニイの獨唱のところなど、歌それ自身が長いものであるが丈に、カメラの移動或はカットバックによる畫面のモンタージュ技法が使用されなければならない場面であるのに、この場面では歌者は一つところに立つたきりである[130]。

実際、代表的な「シネ・オペレッタ」であるルネ・クレールの『ル・ミリオン』や『ラヴ・パレイド』と比較すると、『三文オペラ』は音楽、特に歌唱シーンの演出の面において大きく異なる。前者は音楽に合わせて踊ったり、走り回ったり、移動したりしながら陽気に歌い、カット数も多いが、『三文オペラ』は登場人物もカメラもほとんどの歌唱シーンで動かない。他のシーンでは移動カメラを多用しているので動かないことが異様に際立って感じる。それは特に『バルバラ・ソング』と『海賊ジェニー』のシーンで顕著であろう。中根の指摘からは、この時期既に歌唱シーンにおける演出の定番らしきものがあったこと、そしてその点においても『三文オペラ』の演出が異質だったことが読み取れる。

３．４．映画『三文オペラ』の展開

映画『三文オペラ』は1932年度のキネマ旬報ベストテン・外国映画部門で３位に選ばれ、その後も、異質な音楽映画、パプストの傑作という位置付けは変わらなかった。1930年代後半になると、戦争の激化に伴い外国映画の輸入禁止が強化されていく。新作の外国映画の上映が激減したため、映画館は過去の作品の再上映を行うようになった。その際には、かつて大ヒットした作品や名作として高く評価された作品を中心に取り上げ、「名画」として宣伝した。『三文オペラ』もまた、そうしたリバイバル上映の常連作品となり、再び注目を集めた[131]。

戦前の名作としてのイメージは戦後にも継承され、多くの映画鑑賞を勧める教養本などでは芸術性の高い音楽映画として紹介された。戦後初期の映画界における『三文オペラ』受容の最もよく知られている例は、黒澤明が自身の作品『酔いどれ天使』（1948）で「モリタート」の使用を試みたが、著作権料のあまりの高さに断念したというエピソードであろう[132]。黒澤の娘である黒澤和子によると、その後も黒澤は『三文オペラ』に対する情熱を失わず、1960年代に『三文オペラ』を映画化するために、「作品を観直したり「マック・ザ・ナイフ」を聞き返している」（黒澤 2014：29）と、黒澤作品の常連俳優である藤原釜足に話していたという。この『三文オペラ』＝「モリタート」のようなイメージはおそらく黒澤に限ったものではない。「モリタート」はやがて映画から切り取られて、「懐かしの映画音楽」といった枠組みのオムニバスのレコードや CD の一曲として愛されるようになる[133]。

まとめ：《三文オペラ》の黎明期とレガシー

1928年の初演以来、大きな時差なく始まった日本の『三文オペラ』受容は、震災後の都市の大衆文化の興隆を背景に、洋楽受容の躍進期にもあたり、レコードのリリース、ラジオ、演奏会、映画、そして舞台と、様々なメディアを通じて展開してきた。それぞれのメディアで、作品の在りようも鑑賞する視点も異なる。そこで交わされた多様な言説から、《三文オペラ》の当時の理解が明らかになった。特に、複数のメディアで展開された作品受容にとって、鹽入のようなジャンル越境的で視野の広い批評家は、特別な役割を果たしていた。ヴァイルとブレヒト自身が亡命したアメリカでの初演（1933年）と比較しても、日本における受容の方が早く、作品が熱烈に歓迎された背景には、レコードと映画での受容、翻訳の成功と日本語ジャズ・ソングとしての需要、新聞雑誌での活発な批評活動など、まさに複数のメディアが連携して動いていたという要因が大きかった。

もちろん、直接的に舞台を創った人々の存在の大きさは言うまでもない。戦後の日本演劇界にとって大きな影響力のあった千田是也という洋行帰りの破格の個性、東京演劇集団の《乞食芝居》に関わった、出自の多様な、個性的な演劇人たち。日比谷の《三文オペラ》に出演した歌手たちに息づいた、浅草オペラに見る西洋文化のローカル化の伝統も重要である。ムーラン・ルージュの《三文オペラ》はレヴューの世界と結びつく。これらの上演は、まさにジャンル横断的な《三文オペラ》がもつ多様な可能性を示唆していた。総じて、戦前の《三文オペラ》受容は、日本の大戦間期に、西洋に貪欲に学び、吸収する人々の姿勢も映し出した。

この作品の上演、受容のあり方を通して、その当時の日本の音楽界、オペラ界、演劇界、映画界での技術的、組織的な課題も浮き彫りにされた。黎明期には、ブレヒトの存在を凌駕するほどヴァイルの音楽が注目されている。その理由はおそらく、《三文オペラ》の受容において、舞台よりも映画とレコードが予想を超えて大きな役割を果たしていたことも一因だろう。レコードでは日本語の訳詞で歌われた。ブレヒトはパプストの映画には関わらなかった代わりに、小説『三文オペラ』を発表する。日本では1941年に菊森英夫の訳で翻訳が出版された。戦前の受容ではヴァイルの音楽に関心が集まったが、ブレヒトの理論を含めて、作品の本格的な受容と展開、変容が始まるのは戦後になる。

本小論では、特に黎明期の《三文オペラ》について、映画史の研究者と協力してその受容を調査した。当時、この映画が日本の観客やエンターテイメント業界に与えたインパクトの大きさのみならず、映画表現独自の美学やパプストによる「異化効果」の読み替えの議論を通して、映画版が《三文オペラ》という作品の理解に重要であったことをあらためて明らかにすることができた。戦後、《三文オペラ》の映画と舞台は異なる道を進んだ。占領期を経て、パプ

ストの映画『三文オペラ』は早速「名画」として古典になり、舞台は今日に至るまで、様々な劇団によって、新しい演出で解釈し直され、「今日の問題」を炙り出し、映し出す劇として上演され続けている。そのひとつひとつの《三文オペラ》の解釈と試みが映し出す日本社会の戦後の記憶は、どのようなものだろうか。引き続き、これを課題として追っていきたい。

註

1 本研究の一部は、IMS 国際音楽学会東京大会（2017年３月）、北京大学、復旦大学、神戸大学三校人文学シンポジウム（2018年11月）での口頭発表を基礎にしています。助言を頂いた国際日本文化研究センター　細川周平教授、ハーバード大学音楽学部　キャロル・オージャ教授、神戸大学大学院国際文化学研究科　板倉史明准教授、国立映画アーカイブ映画室　西川亜希特定研究員、神戸大学人間図書館　多田真紀子係長の各氏に御礼を申し上げます。

2 本論文内では、舞台、音楽に関しては《三文オペラ》、書籍と映画に関しては『三文オペラ』と表記する。また、クルト・ヴァイルに関して、引用部分のみ当時の表記を採用し、「ワイル」とする。

3 『三文オペラ』の原注１．ドラマを読む、「三文オペラ」岩淵達治訳、ブレヒト戯曲集２、東京：未来社、1998年、233頁。

4 Stephen Hinton, “The Premiere and after”, in *Kurt Weill The Threepenny Opera*, Cambridge University Press, 1990, p.50.

5 日本の《三文オペラ》上演は、ヴァイルとブレヒトの著作権が切れたこともあり盛んである。2018年には、１月23日－２月４日　谷賢一演出、KAAT 神奈川芸術劇場；６月22日－24日永山智行演出、メディキット県民文化センター（宮崎県）；６月27日　オルケスタ・リブレ plays 三文オペラ、茨木市市民総合センター；10月18日－28日東京芸術祭　野外劇《三文オペラ》ジョルジオ・バルベリオ・コルセッティ演出、池袋西口公園の四つのプロダクションが上演された。2019年には大学などでも上演された。（2019年２月８日－10日　益山貴司演出、京都大学吉田寮食堂；12月20日－21日　神戸学院大学など）

6 アライダ・アスマン『想起の空間』安川晴基訳、東京：水声社、2007年。

7 Hans Heinsheimer, Gestaltwandel der Operette?, *Musikblätter des Anbruch*, Wien 1928 (August/September-Heft), p.257-259. 同号に掲載された以下の文章参照。Herbert Ihering, Brecht und Weill: Die Dreigroschenoper -Werk, p.260

8 大田美佐子「アメリカで見た景色―クルト・ヴァイルの社会派音楽劇の軌跡」『文学』所収、東京：岩波書店、2014年、85－87頁。

9 後藤暢子他「昭和初期の音楽評論雑誌―音楽批評の萌芽・記事索引」、東京：山田耕筰研究所発行、2001年、７頁。

10 「オベリスク―三文オペラ」朝日新聞、1930年２月18日

11 このヴァイルの発言の訳文は、『ポリドール月報』1932年１月、p.20と上司小剣「芸術否定の叫び」読売新聞、1932年４月５日と７日の文章でも引用された。

12 Kurt Weill, Zeitoper, *Melos*, Mainz VII (1928) Nr.3, März 1928, p. 106-108.

13 ヴァイルとウィーンにある彼の出版社 Universal Edition の間で交わされた往復書簡では、《三文オペラ》以降の作曲のあり方について、幾度となく大衆性と芸術性に関する問題が話題となった。ヴァイル自身はその両立を主張し、開かれた芸術性を目指していることが語られている。Misako Ohta, “*Zwischen Kunstanspruch und Offentlicher Wirksamkeit*”, Dissertation Universität Wien, 2001. 参照。

14 作曲者の亡命前後の作品受容と創作を議論した「二人のヴァイル問題」にも関連している。詳細は、大田美佐子「アメリカで見た景色―クルト・ヴァイルの社会派音楽劇の軌跡」前掲論文参照。ワーグナーに対する立場については、大学入学前の教育内容や兄弟との往復書簡からも、ヴァイル自身の音楽劇の言葉と音との発想のなかで、ワーグナーの示導動機の技術は大きな影響を与えていると考えられる。

15 《三文オペラ》の後も、ブレヒトとヴァイルの作品への関心は高かった。1930年代にはブレヒトとの共作の音楽教育劇《リンドバーグの飛行》と《イエスマン》が紹介された。後者は東京音楽学校で教授を務めたクラウス・プリングスハイムによる東京音楽学校での演奏会であった。早崎えりな『ベルリン・東京物語』東京：音楽之友社、1994年、46－55頁。

16 《三文オペラ》No.2　原題〈Die Moritat von Mackie Messer〉〈メッキー・メッサーの殺人物語大道歌〉のこと。

17 上司小剣「芸術否定の叫び」読売新聞朝刊、1932年４月５日、６日、７日。1932年、武田麟太郎は中央公論の６月号に「日本三文オペラ」を発表した。文芸評論家の川西正明によると、「プロレタリア文学から離れたため、新たに書く素材が発見できなくて苦し」んでいた武田が「ブルジョアは強盗より悪質だと風刺していて喝采を博し」た映画版と舞台版を観て、「資本主義を風刺しつつ、社会主義をめざしている」と刺激されたという。武田麟太郎『日本三文オペラ』（川西正明解説）、講談社、2000年、265頁。あわせて大谷晃一『評伝・武田麟太郎』、河出書房新社、1982年、158－160頁。

18 Misako Ohta, 2001 Ibid.

19 Misako Ohta, 2001 Ibid.

20 Oskar Bie, Die Musik zur Dreigroschenoper, in *Berliner Börsen-Courier*, 2 Sep. 1928.

21 Theodor Wiesengrund Adorno, Zur Musik der Dreigroschenoper (1929), in *Die Musik*, 21, 1929.

22 Ernst Bloch, Zur Dreigroschenoper, Erbschaft dieser Zeit, in *Über Kurt Weill*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p.52-54.

23 伊藤俊治「日本の1920年代―東京を中心とする都市大衆文化の展開」、『都市大衆文化の成立―現代文化の原型1920年代』有斐閣選書、1983年、176－204頁。

24 伊藤俊治（1983）前掲書、176－204頁。

25 伊藤俊治（1983）前掲書、201頁。

26 後藤暢子他「昭和初期の音楽評論雑誌―音楽批評の萌芽・記事索引」、山田耕筰研究所発行、2001年、11－24頁。

27 盗賊を主人公とした歌舞伎の演目。世話物。

28 Kurt Weill, Notiz zum Jazz, *Anbruch*, März 1929, p.138.

29 《三文オペラ》がヒットしたので、ヴァイルとウニヴェルザール出版社の間で話し合いが行われ、初演翌月の1928年９月にはヴォーカル･スコア､ピアノ譜がたて続けに出版されていた。Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper – Text und Kommentar*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, p.131-135.

30 二宮秀「ドライグロシエン・オパーに就いて（乞食オペラ）」、『音楽世界』1931年(3)10号、126－132頁。

31 二宮秀「ドライグロシエン・オパーに就いて（乞食オペラ）」、『音楽世界』1931年(3)12号、64－73頁。

32 階級社会と芸術ジャンルの課題は、ラジオや音楽教育劇にも展開した。

33 小泉浴「モツアートに帰れ」『音楽世界』1932年２月。

34 後藤暢子『作るのではなく生む―山田耕作』京都：ミネルヴァ書店、2014年、365頁。

35 山田耕作「三文オペラの問題」（昭和７年２月23日　東京日日新聞）、『山田耕筰著作全集２』東京：岩波書店、2001年所収、238頁。

36 後藤暢子他『昭和初期の音楽評論雑誌―音楽批評の萌芽・記事索引』、山田耕筰研究所発行、2001年、７頁。

37 高沢元夫「鹽入亀輔論」『音楽芸術』、1951年９月(12)、52頁。

38 鹽入亀輔『ジャズ音楽』東京：敬文館、1930年。

39 「三文オペラ上演」、『音楽新潮』、1932年７月号、92－93頁。

40 朝日レコード1932年４月リリース。

41 大田黒元雄「リンドバアグの飛行」朝日新聞1935年５月30日。

42 鹽入亀輔「『三文オペラ』の音楽」『映画評論』、1932年３月、66－67頁。

43 鹽入亀輔　前掲論文、68頁。

44 ポリドール30082－30083二枚組。《小三文音楽 Kleine Dreigroschenmusik》はヴァイルによるブラスアンサンブルのための８曲から成る組曲で、初演は1929年２月７日にベルリン国立歌劇場でオットー・クレンペラー指揮ベルリン国立歌劇場オーケストラによる演奏で行われた。〈2. Moritat〉〈4. Die Ballade vom angenehmen Leben〉〈6. Tango Ballade〉〈7. Kanonen-Song〉

45 「クルト・ワイル曲『三文オペラ』の音楽」『ポリドール月報』、1932年１月、20頁。

46 「名盤寸評　ジャズの尖端『三文オペラ』」読売新聞、1932年１月18日。

47 原文は Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens。岩淵達治訳は〈人間の努力の至らなさの歌〉

48 「トオキー『三文オペラ』の中の音楽」『レコード』1932年１月号、130頁。

49 「三文オペラの小組曲　指揮　近衛秀麿」朝日新聞、1932年２月14日

50 「『三文オペラ放送』に外国会社から要求　著作権料問題目鼻つかぬ折、AK 今更ながら狼狽」読売新聞朝刊、1932年３月18日。「若しワイル氏の版権を有しているユニバーサルの要求を容れて AK（愛宕山の東京放送局のこと：著者注）が版権料を支払ふとすればこれが前例となってラヂオの洋楽の放送のみならず我が楽団に及ぼす今後の影響は甚大なものがある」と報じている。

51 日本ポリドール1140。〈１．序曲〉〈８．終曲〉〈３．代わりにのソング〉〈５．ポリーの歌〉の４曲。終曲はコラール部分のみ。新交響楽団の初期の録音として当時の「現代音楽」に挑戦したものと位置付けられている。クレンペラーの選曲と合わせると、小三文音楽を全曲聴くことができた。クリストファ・N. 野澤「音楽家とその背景　CD1　日本人音楽家国内録音」『ロームミュージックファンデーション SP レコード復刻 CD 集』所収、2004年、20－21頁。

52 「名盤寸評　ジャズの尖端『三文オペラ』」読売新聞、1932年１月18日。

53 毛利眞人「駆け足で読むツルレコード全史」『Jazz in the Central City -Great Nagoya's Tsuru・Asahi Jazz Song Collection 1929-1938』所収、Gramoclub、2012年。

54 音源は復刻され、『大東京ジャズ Jazz in The Great Tokyo – 1925-1940』（毛利眞人監修）、Gramoclub、2014年に収録されている。

55 千田是也『二十世紀の演劇―ブレヒトと私』、東京：読売新聞社、1976年、34頁。

56 《三文オペラ》の上演背景に、千田を通して日本のアジプロ演劇との関連性も透けて見える。萩原健「アジプロ隊〈メザマシ隊〉の演劇について―〈脱制度〉の演劇、その十五年戦争の間の変容」、『演劇学論集』日本演劇学会紀要49、2009年、53－73頁。一方、プロレタリア演劇からレヴューまで、1930年代初期の演劇の多様性も、「大衆文化」と《三文オペラ》との結びつきを考えるうえで示唆に富む。中野正昭「新興芸術派とレヴュー劇場―蝙蝠座と雑誌『近代生活』とカジノ・フォーリー、ムーラン・ルージュ」『早稲田大学演劇研究センター紀要Ⅷ』、2007年、331－344頁。

57 千田是也『もうひとつの新劇史』、東京：筑摩書房、1975年、133－252頁。

58 千田是也（1975）、前掲書、235頁。

59 中野正昭「ベルトルト・ブレヒト原作　東京演劇集団文芸部自由脚色『乞食オペラ（三文オペラ）三幕三場　解題･翻刻』（１）」189－222頁『演劇研究・演劇博物館紀要』『演劇研究』（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館紀要）、2007年(31)、189頁；1932年１月28日、朝日新聞。

60 中野正昭　前掲書、190頁。

61 村山知義「『乞食芝居』を観て―東京演劇集団の旗揚げ興行」、朝日新聞、1932年３月29日朝刊。

62 千田是也（1975）、前掲書、235頁。『新興戯曲』には37名の役者の名前が掲載されている。伊藤智子は老婆、街の女ハナコ、平茶無の女房（初日）の三役を演じるなど、複数の役を掛け持ちする俳優もいた。

63 「三文オペラ上演」『音楽新潮』1932年７月号、92－93頁。

64 熊澤復六「三文オペラを見る」『月刊楽譜』1932年21/7、92－93頁。

65 「ベルトルト・ブレヒト原作の「三文オペラ」東京演劇集団文芸部自由脚色　乞食芝居　序曲及三幕十二景」『新興戯曲』1932年５月、21－25頁。

66　1928年版、1932年版、1948年版など、始まりやラスト、歌の配置、歌詞の違いなどの点で異なる版がある。Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper – Text und Kommentar*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, p.131-135. ヴァイルのスタディー・スコア（Weill/Brecht, Die Dreigroschenoper, UE34304, 2000）やクルト・ヴァイル・エディションでも、変更に対応したかたちで注がつけられている。Die Dreigroschenoper (The Kurt Weill Edition), Miami: European American Music Corporation, 2000.

67　「乞食芝居」前掲書『新興戯曲』1932年５月、21頁。

68　中野正昭　前掲書、190頁。

69　千田是也（1976）前掲書、37頁。

70　中野正昭　前掲書、191頁。音楽を担当したTESオーケストラに関連して、《乞食芝居》上演直後にTESアンサンブルが組織された。その構成メンバーの分析から、ジャズへの志向が強かったことが指摘されている。

71　ベルトルト・ブレヒト「ソングを歌うこと」（『三文オペラ』原注５）、『ブレヒト戯曲全集２』岩淵達治訳、東京：未来社、1998年、237頁。

72　村山知義「『乞食芝居』を観て―東京演劇集団の旗揚げ興行」、朝日新聞、1932年３月29日朝刊。

73　Berliner Illustrierte Zeitung, 1932, No. 30, p. 995. Weill-Lenya Research Center. 日本の上演情報に関しては、ヴァルター・ベンヤミンが報告しているとの記述もある。Stephen Hinton, “The Premiere and after”, in *Kurt Weill The Threepenny Opera*, Cambridge University Press, 1990, p.50. あわせて、増井敬二『日本オペラ史～1952』、東京：昭和音楽大学オペラ研究所、2003年、302頁参照。1931年末に開場したムーラン・ルージュ新宿座での公演は、ナンセンス・レヴュー『三文オペラ』と名付けられ、３月10日から13日まで行われた。「ブレヒト作・映画『三文オペラ』より」とあり、パプストの映画が元本であることがわかる。塩入亀輔訳詞、清水ケイイチ脚色・演出との記録がある。中野正昭『ムーラン・ルージュ新宿座―軽演劇の昭和小史』森話社、2011年、95－６頁。

74　「乞食芝居」前掲書『新興戯曲』1932年５月、24頁。

75　森繁久弥「日本初演（昭和７年）の『乞食芝居』の思い出」、帝劇三文オペラパンフレット、1977年、28頁。

76　新聞でブレヒトによる小説『三文オペラ』の訳本（菊森英夫訳、日光書院）の広告が最後にみられるのは1941年３月27日（朝日新聞）。６月の「最近の翻訳界（ドイツ）」では、「ベルトルト・ブレヒトの『三文オペラ』がこの際、訳されたことは、反ナチ的ユダヤ系プロレタリア作家が金権主義の牙城ロンドンに浴びせた嘲笑であるだけ皮肉の感なきを得ない」と評されている。映画広告は1941年10月の新映座での上映が掲載された。《三文オペラ》はドイツでは退廃芸術のレッテルを貼られ、1933年以降は上演できなかった。日本では、このように1940年代に入っても『三文オペラ』が上映され、翻訳出版されていたことが確認できる。

77　占領期にはヴァイルのアメリカ時代の作品、フォーク・オペラ《Down in the Valley あの谷をくだって》がアニー・パイル劇場で企画され（ただし実現しなかった）、CIE図書館のレコードコンサートで披露された記録はあるが、《三文オペラ》の上演記録はない。占領期間中の1950年１月11日の読売新聞では、1932年の《乞食芝居》で牧師を演じた榎本健一がコミック・オペラを企画し《三文オペラ》を候補にしているとの報道がされた。「エノケン　世評に奮起　オペレッタ企画　一万サーカス劇もご執心」

78　映画『三文オペラ』はドイツ版とフランス版の２つのヴァージョンが存在する。オリジナルの他に異なる言語版を制作する「複数ヴァージョン」（versions multiples）と呼ばれる方法で、国際的な市場での言語とローカル性の問題を克服するためのトーキー初期特有の苦肉の解決策の一つであった。映画研究者の北田理恵によると、「複数ヴァージョンとは、同じシナリオやセットをもとに、上映する国の言語を話す俳優や監督などを入れ替え流れ作業のように同じスタジオで同時に複数の作品を撮影するやり方」で、それは「トーキーシステム保持国のアメリカとドイツを中心にヨーロッパの十数カ国を巻き込む大作業」であり、「映画史上に残る大共同製作」であった（北田 1997：47－48）。ネロ映画社は映画の国際的な需要を見込んで、アメリカのワーナー社と共同で独・仏・英の３ヶ国語版を制作する予定だった。しかしブレヒトらとの裁判の費用、度重なる撮影の延期、和解金が要因となり、英語版は制作されなかった（Elsaesser、1990、105）。両版は、脚本関連以外の主要なスタッフにほとんど変更はないが、主要キャストの多くは異なっている。例えば、メッキース役はドイツ版ではサイレント映画時代から活躍するルドルフ・フォルスターが、フランス版では『巴里の屋根の下』（1930）で世界的に注目を集めたアルベール・プレジャンが務めた。また、メッキースの愛人ジェニー役は、ドイツ版ではヴァイルの妻である女優ロッテ・レーニャ、フランス版ではキャバレー歌手のマーゴ・ライオンが配役された。その他のキャストも、サイレント映画期から活躍する知名度の高い俳優たちが多数出演している。物語の展開や画面の構成はほとんど同じだが、微妙なものから明確な、あるいは意図的なものまで、多数の違いが散見される。参照文献：北田理恵「サイレントからトーキー移行期における映画の字幕と吹き替えの諸問題」『映像学』59号、日本映像学会、1997年、Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931,* University of California Press, Berkeley, Los Angels, London, 1999, Thomas Elsaesser の文献の詳細は脚注51に記載。

79　ジュッファ、ジョセフ『ベーラ・バラージュ―人と芸術家』高村宏、小林清衛、竹中昌宏、渡辺福實訳、創樹社、2000年、228－229頁

80　Tony Rayns, “Doubles and Duplicities”, *The 3 Penny Opera* (DVD). Criterion, 2007, p.16-17.

81　Ibid, p.16.

82　岡田晋「ドイツ映画史」『世界の映画作家』34巻（ドイツ・北欧・ポーランド映画史）、キネマ旬報社、1981年、79頁

83　Rayns, op.cit., p.18.

84　Thomas Elsaesser, “Transparent Duplicities: The Threepenny Opera (1931)”, *The Film of G. W. Pabst: an extraterritorial cinema*, edited

by Eric Rentschler, Rutgers University Press, New Brunswick, New jersey, 1990, p105.

85 ジークフリート・クラカウアー『カリガリからヒットラーまで』平井正訳、せりか書房、1979年、235頁

86 Elsaesser, op.cit., p.104（　）内の訳はエルサエッサーがパプストの言葉を補足した部分。

87 Ibid, p.104.

88 「外国配給社消息」『国際映画新聞』第63号、52頁（ゆまに書房、17巻、2005年）

89 圓山一郎「ワイルの名曲映畫化され『三文オペラ』となつて遂に來たる」(「音楽欄　時報」)『国際映画新聞』第67号、30頁（ゆまに書房、17巻、2005年）

90 1931年の映画『三文オペラ』の作曲家としてクレジットされたのはクルト・ヴァイルであるが、アレンジに関しては音楽監督のテオ・マッケーベン（1897－1953）の影響が大きかったという。David Drew, *Kurt Weill A Handbook*, University of California Press, 1987, p.199.

91 加藤彦平「立體派パプスト」『映画評論』第12巻第３號、1932年、73頁

92 （　）内は著者が加筆したものである。

93 來島雪夫「G・W・パプスト評傳」『映画評論』1932年３月號、27頁。

94 由比晴夫「パプスト映画の展望」『映画評論』1932年３月號、40－41頁。

95 『映画検閲時報』15巻17頁参照。

96 津村秀夫、川喜多かしこ、佐藤美子、野村光一「音樂映畫を語る〔座談會〕」『音楽の友』９月号、1949年、50頁。

97 日本の初公開版でブラウンが最初に登場するのはメッキースの保釈金が銀行から届いた場面である。ブラウンはメッキースが牢屋から逃走したことを知っていたが、不要になったはずの保釈金を「差し押さえる」という台詞を言う。翻訳台本では、この警察の不正を示す台詞が「取り抑えの手配をするんだ」と訳し直されている。（翻訳台本、第９巻㊸の台詞）

98 例えば娼館のシーンの、娼婦たちがカタログを見ながら「女王はどんなきれいな下着だって買えるお金がある」という短い台詞のやり取りでさえ削除されている。

99 DVD から引用。１時間29分10秒あたり。

100 前述の『映画検閲時報』には「第九巻聖十字架祭ノ行列ガ乞食隊ニ亂サルル畫面全部切除二七米（公安）」(17）と記載されている。

101 また、『映画評論』の「G. W. パプスト研究號・特輯三文オペラ」（1932年第12巻第３号）でもピーチャムの演説するショットの写真が掲載されている。検閲で削除された、牢屋を訪れたジェニーが看守スミスを誘惑するショットの写真も使用されている。これらは戦前の一般の観客は見ることが出来なかったシーンだった。

102 翻訳台本、第５巻㉜（呼び込みの歌）から引用。

103 1963年１月22日の読売新聞（夕刊）によると、パプスト版『三文オペラ』のフィルムが1962年にドイツ・フィルム・ライブラリーから国立近代美術館（現在の国立フィルム・アーカイブ）に寄贈され、1963年１月29日から２月15日の間公開された。この作品の完全版が国内で公開されたのはこの時が初めてだったという。

104 藏田藏「シネ・オペレッタ序論」『映画評論』1933年、３月号、49－50頁。

105 同上、50頁。

106 木内嗣夫「オペレッタ映畫脚本への一考察」『映画評論』1932年、４月号、99頁。

107 藏田、前掲記事、51頁。

108 藏田、前掲記事、51頁。

109 例えば、飯島正は記事「映畫に於ける音楽的効果の再考察」(『キネマ旬報』1931年12月１日号）でアメリカの映画会社（MGM や RKO）の音楽部長らによる新聞記事を紹介している。また、『映画評論』1933年９月号では「映画音楽研究－トーキーと音楽」「特輯・伴奏音楽の必然性を論ず」などの特集が組まれている。

110 音楽を伴うパフォーマンスを中心とした映画の総称として使用されることが多く、本稿でもその意味で使用している。

111 映画研究者の加藤幹郎は、アメリカを中心とした「ミュージカル映画」における地上におけるあらゆる制約からの解放をこのジャンルの重要な特徴と捉えている（「どこであれ、そしてつかのまであれ、ミュージカル国の住人は歌と踊りによって地上のいっさいの制約と重力から解放され、天上の世界、地上の楽園の住人となることが約束される」加藤『映画ジャンル論ハリウッド的快楽のスタイル』平凡社、1996年、287頁）。それは藏田が指摘するシネ・オペレッタの特徴と共通している。後の全盛期を支えるフレッド・アステアやジーン・ケリーのようなミュージカル・スターが登場する以前から、その初期形態の一つであるルビッチらの作品に対して、日本の批評家がその特徴を的確に捉えていたことは興味深い。

112 「シンクロニゼーション」の表記は「シンクロニゼイション」「シンクロナイゼーション」など、批評家によってばらつきがある。

113 由比、前掲記事、41頁。

114 藏田、前掲記事、51頁。

115 「コントラプンクト的の方法」は「シネ・オペレッタ」論の中心にある木内、藏田が両者とも前述の記事で使用している言葉だったのでそれを引用した。なお藏田の記事は構成や議論のポイントが木内の記事と類似しており、参照して書かれたものだと考えられる。

116 藏田、前傾記事、52頁。

117 この宣言文は同年、飯島正によって翻訳された。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、47－48頁。

118 同上、49頁。「インの音」とは作曲家ミシェル・シオンによる映画の音楽を「イン（フレーム内）の音」、「フレーム外の音」「オフ（物語世界外）の音」３つに分類した。

119 木内、前掲記事、100頁。藏田もまた同じシーンについて、「これは、その雰圍氣気に於て、動作に於て、全ての點に於て、全く逆の方向を指している。音楽のもつ雰圍氣と、一場面のと

は全く世界を異にして居る。それにも拘らず、効果の上から云ったとき、第三の新しい世界を現出して居る」（前傾記事、52頁）と述べており、異化的な効果として解釈している。

120　淺岡吉雄「G・W・パプスト論」『映画評論』1932年３月號、34頁。

121　この「傾向的」とは「傾向映画」を指す。「傾向映画」とは1920年代後半から30年代初期に流行した左翼的な思想を反映した一連の映画である。引用箇所（來島、前掲記事、28頁）

122　飯島正「諷刺畫・ヴォドヴィル・探偵小説・お伽噺・グロテスコ、「三文オペラ」」『新映画』1932年２月号、48頁。

123　これは当時日本で最盛期に差し掛かっていた文化的風潮「エロ・グロ・ナンセンス」の影響であろう。また興味深いことに、『新映画』1931年１月号（50－53）で紹介されたフランスの２つの映画批評（訳：岡田眞吉）で、映画『三文オペラ』は「ヴォードヴィルであり、探偵小説でもあり、貧乏人に對する現實的なエチュードでもあり、又お伽話でもある」（シネマガヂン誌ジャン・ド・ミルベル）、そして「諷刺畫的感触グロテスク趣味」（コメディア誌ジエー・ペエ・クウテイソン）と評価された。その次号（２月号）ですぐさま、飯島正が『三文オペラ』を「これは諷刺畫である。ヴォドヴィルである。探偵小説である。お伽噺である。グロテスコである。そして、それらの總和である。何故ならば、音樂がそれらをハアモニイで、きつしりと結びつけたからだ。」（飯島 1931：81）と評価したが、明らかにミルベルとクウテイソンの批評を組み合わせて引用している。パプストの作風に対する「グロテスク」という評価は、欧州の評価を第一線で活躍する批評家が引用したこと、国内の流行などから定着したと考えられる。

124　滋野辰彦「パプスト」『映畫探求』第一藝文社、1932年、116－117頁を参照。

125　中根宏「トーキー化された『三文オペラ』」『キネマ旬報』1932年、82頁。

126　中根は原作の『三文オペラ』はいわゆるオペラではなくオペラやオペレッタが貴族社会や民衆のロマンティックな恋愛を描いていたのに対して本作は「ロンドンの場末のゴロツキ、乞食、ルンペン、淫賣、などの生活を中心」としたものであること、「エロとグロの横溢した作品」であること、そして「社會性を帯びた皮肉」が織り込まれた全く新しい内容と形式をもち、「行詰った世界の歌劇界に對して一つの革命的な烽火となった」と紹介している

127　中根宏「『三文オペラ』の音畫的價値」『映画評論』1932年３月號、64頁。

128　鹽入、前掲記事（1932年）、67頁。

129　由比、前掲記事、41頁。

130　中根、前傾記事、65頁。

131　例えばそれは1938年の新宿映画劇場の広告（文化ニュース劇場 No.25）に記載さ入れた「名畫クラシック」、1940年の中央映畫劇場の広告（中劇週報 No.266）に記載された「名畫祭」のプログラムや解説から確認出来る。

132　西村雄一郎『黒澤明　音と映像』立風書房、1998年、94頁を参照。他にも黒澤に関する様々な書籍で言及されている。この作品では、出獄したばかりのヤクザが、「モリタート」を「人殺しの歌」としてギターで演奏するという演出だった。秋山邦晴によると、この映画のためにギタリストの伊藤翁介によって編曲された「モリタート」の楽譜が既に出来上がっていたという（秋山邦晴「黒澤映画の音楽と作曲者の証言」『黒澤明集成Ⅱ』阿部嘉昭編集、キネマ旬報社、1991年、241頁）。2012年に公開された三池崇史の『悪の教典』でも原作同様殺人者の歌として使用された。

133　以下にその一部を紹介する。レコード『世界映画音楽・懐かしの名作編１　1929～39編』安部公房、荻昌弘、黛敏郎監修、中央公論社、1971年、CD「ノスタルジック名画集」『世界映画音楽全集』vol.10、エールディスク株式会社、1991年、CD『オリジナル盤による戦前欧羅巴映画主題歌集』コロムビアミュージックエンタテイメント株式会社、2006年。