

日本映画におけるトーキー初期の画面比率

板倉史明

最近、ハリウッドにいる撮影所の技術者たちがおおいに心配していることは、いくつかの映画館において、サウンドトラックの付いたフィルムが上映される際に、登場人物の頭や足、タイトルの重要な文字、そしてそのほかの映像の不可欠な要素がカットされているという点である。

(1930年1月、アメリカ映画技術者協会[SMPE、現・SMPTE]の機関誌に掲載された論文より)¹⁾

映像が記録されているフレームのタテとヨコの画面比率(アスペクト・レイシオ aspect ratio、画郭とも呼ばれる。以下、画郭)は、映画史のなかでいくつかの変遷をたどってきた。特殊なフォーマットを除けば、35mmフィルムにおける支配的な画郭の変遷は、一般的に以下の4つの段階で説明できるであろう。

- ①フルフレーム(1対1.33):映画史の初期から無声映画時代まで。
- ②スタンダードフレーム(別名:アカデミーフレーム)(1対1.37):1932年にアメリカの映画芸術科学アカデミーが統一したトーキー作品のフォーマットで、のちに世界的な標準となった。
- ③シネマスコープ(1対2.35):戦後のワイド画面化によって1950年代後半から1960年代に流行した。²⁾
- ④ピスタサイズ(ヨーロッパピスタ[1対1.66]や、アメリカンピスタ[1対1.85]):1970年代以降に一般化した。

本稿は上記のような画郭の歴史を通観するものではなく、日本映画を対象に、映画がサイレントからトーキーへと移行する過渡期(つまり上記①と②の間の期間)に存在した特殊な画郭について検討するものである。トーキー初期の数年間に、フルフレームの画郭からサウンドトラックの部分をカットした、正方形に近い画郭の作品が存在していたことは、既にいくつかの先行研究で指摘されている(ただし、この画郭をメインテーマにした論文は管見の限り皆無であり、わずかに言及がある場合でも、ほとんどの情報はアメリカ映画に限定されている)。そのため、この画郭に対する呼び方もいまだ統一されておらず、研究者によって別々の呼び方がなされているのが現状である。たとえば『フィルムのスタイルと技術 *Film Style & Technology: History & Analysis*』を執筆した映画研究者のバリー・ソルトは、この画郭を便宜的に「初期サウンド・アパーチャー early sound aperture」と呼び³⁾、また、映画技術コンサルタントのトーケル・ゼーターヴァーデットは、アメリカのフォックス社がはじめて開発したフィルム式トーキーシステム「ムーヴィートーン」の画郭(1対1.19)にちなんで、「ムーヴィートーン形式」と呼んでいる。⁴⁾ただし実際には、トーキー初

期の画郭は製作会社ごとに細かく異なっており、一概に1対1.19の画郭ではなかった。⁵⁾ 上記の点を踏まえ、本稿では、スタンダード(アカデミー)フレームが世界中で採用される以前に存在していた正方形に近い画郭を総称して、「トーキー初期フレーム」と便宜的に呼ぶことにする。

サイレント時代のフルフレーム画郭は縦横比がおよそ3対4(=1対1.33)で、水平方向に伸びる長方形の形をしていたが、トーキー初期のフレームは、サウンドトラック部分がカットされることによって横幅が短くなり、正方形に近い画郭となった。この正方形に近いトーキー初期フレームは、当時の映画人たちから、フレーム内のコンポジションに動きが感じられず、映像のダイナミックな印象を軽減するという理由で、劇映画の画郭としては不適切であると批判されることもあった。⁶⁾ そのようななか、1930年1月に発行されたアメリカ映画技術者協会の協会誌に、映画に適した画郭に関する論文が掲載され、ルーベンスをはじめとして、数百に上る絵画の画郭をサンプリングした統計調査に基づき、美学的な根拠からトーキー初期フレームが暗に批判された。⁷⁾ さらに同誌には、各スタジオと映画館が、トーキー初期フレームのフィルムをどのように撮影・映写しているのかを実地調査した報告も掲載されている。報告書を見れば、映画製作者側も映画館側も、共にトーキー初期の画郭について一致した基準を持っておらず、対応が非常に混乱していた状況を確認することができる。映画館側の混乱の原因は、おもに経済的なものである。トーキー初期フレームのフィルムをサイレント映画用のスクリーンに映写するためには、スクリーンのカットマスクの改造や、映写機のレンズやアパーチャー・ゲートをあらたに購入することが必要になった。そのため、予算の潤沢な映画館とそうでない映画館との間で、対応の差が生まれていたのである。⁸⁾

上記のような理由から、アメリカの映画業界では、トーキー作品の画郭を統一させようという動きが生まれた。結局1932年に、アメリカの映画芸術科学アカデミーが、サイレント時代の画郭とほぼ同じ1対1.37の画郭がもっとも適当であると発表し、その画郭をアメリカの各メジャー会社が採用することになった。⁹⁾ スタンダード(アカデミー)フレームは、トーキー初期フレームより上下の長さが短くなるため、「スタジオ内ではトップライト及びマイクロフォンを約六尺[約1.8m]低くする事が出来る」という撮影上のさまざまなメリットも生まれた。また、映画館でも、映写機のレンズやアパーチャー・プレートを、「多少訂正」することで、問題なく映写できるようになったのである。¹⁰⁾

1920年代末から1930年代初頭に製作された世界中のトーキー映画の多くは、このトーキー初期フレームで撮影・上映されていた。映画史的に有名な作品を上げてみると、『街の灯』(*City Lights*、チャールズ・チャップリン、1931年、サウンド版)、『三文オペラ』(*DIE 3 GROSCHEN-OPER*、G.W.パブスト、1931年)、アルフレッド・ヒッチコックのトーキー版『ゆすり』(*Blackmail*、1929年)などがある。近年では、当時のオリジナルの画郭に忠実な映像だという点をセールスポイントにしたDVDが複数発売されており、トーキー初期フレームに対する社会的な認知は、以前にくらべると高まってきたと言えるだろう(たとえばフリッツ・ラングの『M』[*M*、1931]や、カール・ドライヤーの『吸血鬼』[*Vampyr*、1932])。

では、日本映画にもトーキー初期フレームで撮影された作品が存在したのであろうか。そして、日本映画の画郭の主流が、トーキー初期フレームからスタンダード(アカデミー)フレームへと移行したのはいつなのだろうか。そのような疑問に答えるため、本稿では、フィルムセンターが所蔵するトーキー初期フィルムの調査を通じて、これまで未解明の分野であった日本映画におけるトーキー初期の画郭の変遷を、実

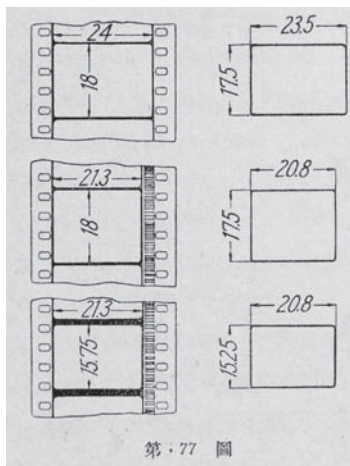
証的に解明してゆきたい。¹¹⁾ フィルムの画郭に注目しなければならない理由のひとつは、個々の作品のオリジナリティを尊重した上映活動、すなわちオーセンティックな(真正な)上映を実践するためである。私たちが普段見ているフィルムが、映画製作者が意図したものと異なる画郭で上映されていたとしたら、その作品を十全に鑑賞したことにはならないだろう。また、フレーム内の演出や構図を分析する研究者であれば、オリジナルの画郭で映画作品を鑑賞することは分析の前提条件になってくるはずである。ただし後述するように、これまで多くの場合、トーキー初期フレームについてオーセンティックな上映活動(またはオーセンティックなVHS・DVD収録)が実践されてこなかったのだ(それは先行研究の少なさを見ても容易に想像できる)。本稿が、映画作品の画郭に関する読者の注意を喚起させ、よりよい上映活動と研究活動につながるきっかけになれば幸いである。

オーセンティックな上映とは何か

フィルム・アーカイブにおけるオーセンティックな上映とは、映画作品がはじめて公開された当時の上映形態やコンテキストをできるかぎり忠実に再現して上映することである。¹²⁾ その際に特に重要になるのは、フィルムを適切な画郭で映写すること、そしてサイレント作品の場合は適切な映写速度(fps)で映写することである(もちろん日本劇映画の場合は、弁士の語りや伴奏音楽を付した上映形態が、当時のコンテキストに即した、よりオーセンティックな上映形態だといえる)。¹³⁾ 監督やカメラマンが意図した画郭の映像が、一部欠落した形で上映されたとすれば、それはオーセンティックな上映とは言えない。なぜなら、トリミングされた画郭で映画を上映(放送)することは、映画製作者たちがさまざまな創意工夫と取捨選択の末に決定したフレーム内のコンポジションや演出を台無しにしてしまうからである。一昔前まで、テレビでシネマスコープの作品が放送される際に、フレームの左右がカットされて(トリミングされて)放送されることが多かったし、また、シネマスコープの作品がビデオ化される際に、ピスタサイズで収録されることもしばしばであった。ただし近年では家庭用テレビが高解像度・大型化して視聴環境がよくなってきたため、オリジナルの画郭がトリミングされずに(いわゆるレターボックスサイズで)放送されたり、DVD等に収録されたりすることが多くなっている。¹⁴⁾

オリジナルの画郭が後の時代に改変されたひとつの具体例として、無声映画期の前衛映画の傑作『狂った一頁』(衣笠貞之助監督、1926年)をとり上げてみよう。『狂った一頁』は元来フルフレームで撮影され、監督自身の回想によれば、秒間18コマで撮影された作品である。¹⁵⁾ 1971年に衣笠監督の自宅からフィルムが発見され、監督自身の監修によって復元がなされた際に、「ニューサウンド版」と称する音付のヴァージョンとして上映された。音が付いているということは、フィルムにサウンドトラックが入っているわけだが、「ニューサウンド版」の画郭は、フルフレームのオリジナル画郭からサウンドトラックにあたる部分をカットしたものになっている(すなわち映像に欠落部分がある)。さらに、「ニューサウンド版」のサウンドトラックに記録された音を適正に再生させるためには秒間24コマで映写しなければならないため、オリジナルの映写速度である18コマを24コマの速度で上映することになる(すなわち映像の動きが少し早くなって見えることになる)。

映画作品のオリジナリティと、封切られたときのコンテキストを尊重するというフィルム・アーカイブ的



第・77 圖

図1 左列はフィルムに記録されているフレームの寸法。右列は映写機に装填するアパーチャー・ゲートの寸法(単位はミリ)。上段がフルフレームの画郭。中段がトーキー初期フレームの一般的な画郭。下段がスタンダード(アカデミー)フレームの画郭。出典: 梶山教正『映寫技士教科書』(日刊工業新聞社、1938)。

よって欠落しただけでなく、フレームの上下にも欠落部が存在する形で上映されていた可能性が高いのである。もしこの「ニューサウンド版」を、映像が記録されている画郭のとおり適切に映写しようとするならば、トーキー初期フレームを映写する際に必要な映写機レンズとアパーチャー・ゲートを使う必要があったのだ。¹⁸⁾

この『狂った一頁』の例が示すように、各時代の現像所におけるプリンターの機構や、支配的な映写機の規格等によって、オーセンティックな上映活動はさまざまに制限を加えられる場合がある。サイレント時代から活躍していた日本映画の巨匠・衣笠監督が、「ニューサウンド版」の画郭について、オリジナルと比較すれば映像的な欠落があることを知らなかったはずはない。そうであれば、衣笠監督は、1970年代初頭の現像所における技術的な制約や、実際に「ニューサウンド版」を上映する映画館における映写機材の条件等を熟考したうえで、あえてフレーム左端と上下に欠落のあるヴァージョンを選択したのかもしれない。いずれにせよ、各作品の画郭をオーセンティックに上映するためには、フィルム自体の検査や映画史的な文献調査のみならず、上映を試みる者たちが生きている時代の映写技術的な条件も念頭に置きながら、最良の形態を模索してゆくことが必要となるであろう。

日本映画の場合

オーセンティックな上映を実践するためには、実際にモノとしてのフィルムを調査することが必要不可欠である。では、日本映画にもトーキー初期フレームで撮影された作品があるのだろうか。表1は、フィルムセンターが所蔵するフィルムのうち、1928年から1942年までの代表的な日本映画のフィルムを調査

な観点からすれば、この「ニューサウンド版」は、オーセンティックな復元と上映からはかけ離れたヴァージョンであるが¹⁶⁾、さらに、この『狂った一頁』の「ニューサウンド版」には、もう一点、映写時にスクリーンへ投影される画郭(すなわちフィルムに記録された画郭ではなく)に関する問題点も存在している。「ニューサウンド版」の画郭は、フルフレームからサウンドトラック部分をカットしたもので、フレームの左右は短くなるものの、フレームの上下の長さはフルフレームと同じである。しかし、「ニューサウンド版」が製作・封切された1971年に、一般の映画館でこのフィルムを映写する場合、スタンダード(アカデミー)フレーム用の映写レンズとアパーチャー・ゲートを使用して映写する以外に選択肢はなかったはずだ(実際、1975年に岩波ホールでニューサウンド版が上映された際のパンフレットを確認すると、画郭は「スタンダード」と表記されている)¹⁷⁾。図1を確認すれば分かるように、フルフレームはタテ18mmあるが、スタンダードサイズはタテが15.75mmしかない。それゆえ「ニューサウンド版」の映像は、フレームの左部分がサウンドトラックによって

したうえで、トーキー初期フレームだったもの（プラクティカルな判断基準としては、フルフレームからサウンドトラック部分をカットした横幅のフレームをもち、かつ、アカデミーフレームより縦幅が長いフレームをもつもの）を、封切日順にリストアップしたものである。

表1 フィルムセンター所蔵、トーキー初期フレーム作品リスト

	封切日	タイトル	監督	製作会社	サウンド	備考
1	1928	政友会総裁 田中義一氏演説	監督不詳	ミナトーキー	トーキー	
2	1930.12	中山七里	落合浪雄	ミナトーキー	トーキー	
3	1930	藤原義江のふるさと	溝口健二	日活太秦=ミナ・トーキー	トーキー	
4	1931.8	マダムと女房	五所平之助	松竹	トーキー	
5	1932.12	大忠臣蔵 ※忠臣蔵	衣笠貞之助	松竹	トーキー	
6	1932.4	上陸第一歩	島津保次郎	松竹	トーキー	
7	1932.5	勅諭下賜五十年記念 陸軍大行進	清水宏など	松竹	サウンド版	
8	1932.7	旅は青空	稲垣浩	千恵蔵プロダクション	トーキー	R1のみ現存
9	1932	海の生命線 我が南洋群島	青地忠三	横浜シネマ	トーキー	
10	1933.1	嬉しい頃	野村浩将	松竹	トーキー	
11	1933.1	花嫁の寝言	五所平之助	松竹	トーキー	
12	1933.11	丹下左膳 第1篇	伊藤大輔	日活	トーキー	
13	1933.2	恋の花咲く伊豆の踊子	五所平之助	松竹	サイレント	
14	1933.2	東京の女	小津安二郎	松竹	サイレント	
15	1933.7	天龍下れば	野村芳亭	松竹	サウンド版	
16	1933.8	音楽喜劇 ほろよひ人生	木村荘十二	PCL	トーキー	
17	1934.2	金色夜叉	赤澤大助	赤澤キネマ	トーキー	
18	1934.5	母を恋はずや	小津安二郎	松竹	サイレント	一部欠落
19	1934.6	大号令	吉村操	大都映画	トーキー	記録映画
20	1935.1	音楽映画 百萬人の合唱 [新篇]	富岡敦雄	日本ビクター	トーキー	
21	1935.1	鐵の爪 花嫁掠奪篇 完結篇	後藤岱山	エトナ映画社	トーキー	
22	1935.3	母の心	根岸東一郎	赤澤キネマ	トーキー	
23	1935	青年日本を語る	小澤得二	地上映画社	トーキー	記録映画
24	1937	開拓突撃隊	芥川光蔵	満鐵	トーキー	記録映画
25	1942	空まもる少年兵	渡邊孝	新世紀映画製作所	トーキー	記録映画

現存している日本映画のフィルムが限られているため、本リストは、同時代の日本映画におけるトーキー初期フレームを網羅的に集めたものではない。¹⁹⁾なお、調査したフィルムは、オリジナルの画郭に変更が加えられた可能性がきわめて少ない素材に限定した（そのため、調査対象のフィルムは、可燃性35mmプリントを元素材とする35mmフィルムか、または35mmオリジナルネガから直接作成された35mmプリントに限定した）。つまり今回の調査において、参照できるフィルムが16mmや9.5mmの素材しかない場合、または、参照できるフィルムの元素材が16mmや9.5mmフィルムである場合は、調査対象から外している。

主要な作品について解説してゆこう。『政友会総裁 田中義一氏演説』（1928）、『中山七里』（落合浪雄、1930）、『藤原義江のふるさと』（溝口健二、1930）の3本は、皆川芳造の「ミナトーキー」システムで録音されたトーキー作品であるが、現存する3本とも、トーキー初期フレームであった（図2）。



図2 トーキー初期フレームの一例。『藤原義江のふるさと』（溝口健二監督、1930年）より。

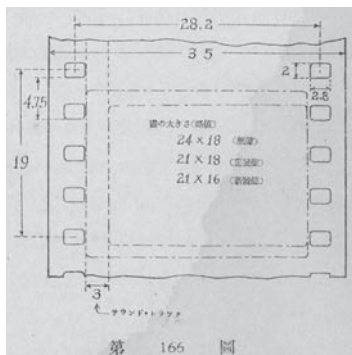


図3 フルフレーム（無声）、トーキー初期フレーム（旧発声）、スタンダード（アカデミー）フレーム（新発声）を図解したもの。出典：梶山教正『映写技士教科書』（日刊工業新聞社、1938）。

興味深いのは、著名な監督のトーキー第1作が、トーキー初期フレームで撮影されているという点である。日本劇映画における初の本格的なフィルム式トーキー作品として知られる『マダムと女房』（1931、松竹蒲田）は、五所平之助のトーキー第1作でもあるが、この作品もトーキー初期フレームである。この作品では、フレームの上端ぎりぎりに人物の頭頂がくるようにフレーミングされているため、この作品を通常のスタンダードフレーム（アカデミーフレーム）で映写してしまうと、頭頂部が欠落してしまう。また、伊藤大輔のトーキー第1作である『丹下左膳 第1篇』（1933）も、トーキー初期フレームである。全体的に、比較的引いた位置から人物をフレーミングしているため、人物の頭頂部が欠けることは多くはないが、フレームいっぱいに映し出される地図のショットなどは、トーキー初期フレームで映写しなければ、地図の一部が映写時に切れてしまうだろう。さらに、島津保次郎のトーキー第1作である『上陸第一歩』もトーキー初期フレーム。また、衣笠貞之助のトーキー第2作として知られる大作時代劇『忠臣蔵』（1932）も、トーキー初期フレームであった（衣笠のトーキー第1作は『生き残った新選組』[1932]であるが、このフィルムは現存していないので画郭は不明である）。

ではトーキー初期フレームは、いつ頃スタンダード（アカデミー）フレームに移行していったのだろうか。表1を見る限り、大手の会社が製作した劇映画に限定すれば、1933年以前の作品にトーキー初期フレームの作品が多く、1934年から1935年にかけて、その数が減少していることが見て取れる。筆者は今回総計60本程度のフィルムを調査したが、1935年以降の

劇映画作品は、ほとんどスタンダード（アカデミー）フレームであった。²⁰⁾

文化・記録映画については、今回検査対象にしたサンプル数が少ないので全体像を把握することは難しいが、トーキー初期フレームの画郭で撮影されている作品が、1940年代前半まで存在している点は興味深い。1930年代後半以降、映画館でそれらの文化・記録映画が実際にトーキー初期フレームで映写されたのか、それともスタンダード（アカデミー）フレームで映写されたのかは定かではない。ただし、少なくともそれらの作品を撮影したカメラマンは、明らかにトーキー初期フレームに基づいてフレーム内の構図を決めていることは確かである。

日本の映画館において、トーキー初期フレームの作品が1930年代後半以降も上映されていたことを間接的に裏付けるのは、1938年に発行された映写技師のためのマニュアル本の存在である。日本映画

の黎明期から映画技術者・批評家として活躍した帰山教正は、著書『映写技士教科書』（日刊工業新聞社）のなかで、映画フィルムの画郭を具体的に3つ紹介している。フルフレームを「無声」、トーキー初期フレームを「旧発声」、スタンダード（アカデミー）フレームを「新発声」とそれぞれ名付けている（図3）。²¹⁾さらに帰山は、それら3つの画郭について、映写機のアパーチャー・ゲートの寸法まで細かく記しており、映写技師にとって実践的な情報を記している。このような記述から、1938年の日本の映画館では、スタンダード（アカデミー）フレーム以外に、フルフレームやトーキー初期フレームも同時に上映する状況であったことが推測できる。なお、同じ著者による、ほぼ同じ内容の書籍『映写技術教科書』（日刊工業新聞社、1942年。タイトルの一部が「技士」から「技術」に変更されている）にも、同じ「無声」「旧発声」「新発声」の3分類が掲載されていることから、1942年の時点でさえも、トーキー初期フレームに関する技術的情報が、映写技師の読者にとって有益であったことが推測できる（実際にトーキー初期フレームが1942年の段階でどの程度上映されていたのかはまた別問題であるが）。

ただし、同じ帰山による戦後の映写技術書『映写技術全書』（朝明書院、1950）では、解説文や挿絵中に、「無声」も「旧発声」の画郭も記載されておらず、ただスタンダード（アカデミー）フレームの画郭が記されるのみである。つまり、戦後になると現場で働く映写技師たちは、もはやフルフレームやトーキー初期フレームの作品を実際に映写することがなくなってしまったのである。

以上のフィルムおよび文献調査から、次のようにまとめることができる。日本におけるトーキー初期フレームの作品は、劇映画については主に1920年代末から1933年ごろまで製作された。1934年からスタンダード（アカデミー）フレームの作品が主流になり、1935年には大手の映画会社のほとんどの作品がスタンダード（アカデミー）フレームで撮影された。アメリカと比較すれば、日本におけるスタンダード（アカデミー）フレームの導入は2-3年遅れていることになる。日本の映画業界において、映画芸術科学アカデミーが実施したような統一基準の策定や申し合わせがあったかどうか、現時点では不明である。ただ、日本における1年間の劇映画のうち、半数以上がトーキー作品になるのが1935年であることを考えると、日本においてトーキー映画が主流になる1934年から1935年の時期に、画郭の統一が各映画会社で問題になったであろうことは、十分に想像できる。また、一部の文化・記録映画については、1940年代前半までトーキー初期フレームで撮影されていた。ただし、欧米でも同様の事態だったのかどうかについては、先行研究がないため不明である。

トーキー初期フレームを持つサイレント映画―五所平之助と小津安二郎

今回の調査のなかでもっとも謎めいているのは、サイレント映画として封切られたにもかかわらず、トーキー初期フレームで撮影された作品である。もちろん、『狂った一頁』の例で記したように、もともとフルフレームで撮影されたサイレント作品が、後年トーキー版として再編集された場合に、トーキー初期フレームに改変されることはあるが²²⁾、以下に記す3作品は、トーキー初期フレームをオリジナルの画郭とするサイレント映画なのである。

1本目は、1933年に封切られた五所平之助監督の『恋の花咲く 伊豆の踊子』（松竹）である。この作品は、文献によってはサウンド版として製作されたと表記されているものもあるが²³⁾、当時の検閲時報の

記録を信頼すれば、明らかにサイレント映画として封切られた作品である。²⁴⁾ フィルムを確認してみると、クレジットタイトルが終ったあとの2ショット目に、1箇所だけフルフレームのショット(自転車を漕いでいる人物の一部を俯角から捉えたショット:第1巻目の191フィート4コマから196フィート14コマ)が存在するが、それ以外はすべてトーキー初期フレームである。可能性として、製作途中まではサウンド版を製作する計画に基づいてトーキー初期フレームで撮影が進められていたが、最終的にサイレント映画として封切ることになった、というストーリーが考えられる。²⁵⁾

残りの2作品は、小津安二郎が監督した1932年の『東京の女』と、1934年の『母を恋はずや』である。これらの作品も、当時の検閲の記録を確認すると、サイレント映画として検閲されていることから、封切時からサイレント作品であったことが分かる。²⁶⁾ 本稿にとって、特にこの小津安二郎の2作品が重要なのは、小津安二郎が日本映画監督のなかでも特に自作のフレーミングに厳格な監督であり、数センチ単位で被写体やカメラ位置の調整を行っていた監督だからである。²⁷⁾ 現在視聴可能な2作品のDVD映像は、残念ながら共にスタンダード(アカデミー)フレームで収録されているため、作品全篇にわたって、登場人物の頭の上や足首から下がフレームから切れているショットが散見される。²⁸⁾ 世界中の映画ファンから愛され、また世界中の映画研究者が作品ごとに詳細なテキスト分析をおこなっている小津安二郎の作品であれば、監督が意図したオリジナルの画郭で上映・収録することは、きわめて重要な点であることは間違いないだろう。²⁹⁾

小津が『東京の女』をトーキー初期フレームで撮影した理由は不明であるが、製作の途中でサウンド版からサイレント作品に変更されたとは考えにくい。なぜなら小津は、『非常線の女』の製作途中で、会社からの依頼により急遽『東京の女』を製作することになり、わずか8日間程度で『東京の女』を完成させたからである。³⁰⁾ あらかじめ短期間で製作することが決められていたとすれば、わざわざ手間暇のかかるサウンド版やトーキー版の作品は作らないはずである。³¹⁾

『東京の女』のオリジナル画郭にこだわらなければならないもうひとつの理由は、この作品が、小津のスタイルの特徴だといわれている「ローアングル」の技法がはじめて積極的にもちいられた作品だと言われており、小津のスタイルを研究するうえで極めて重要な作品だからである。小津は1952年に執筆した『東京の女』の回想文において、「画面のポジションなどもこの頃からキマって来た感じだね」と指摘している。³²⁾ また、映画批評家の田中眞澄によると、映画批評においてはじめて小津のローアングルの特徴が指摘されたのは、『東京の女』の新聞批評においてであるという。³³⁾ 現存する小津最古のトーキー初期フレーム作品において、小津のスタイルが「キマって」きて、批評家からローアングルの特徴がはじめて指摘されたことを踏まえれば、小津は、従来のフルフレームからトーキー初期フレームへと画郭の変更を行った際に、フレーム内のコンポジションや演出(ミザンセン)にも変化が起り、それ以降のスタイルに影響を与えたのではないかという仮説を立てることは可能だろう。この仮説を検証するには別途論文が必要になるだろうが、今指摘できるのは、『東京の女』をオリジナルに忠実なトーキー初期フレームで見ることによって、奥行きを活かした「縦の構図」の巧みな演出が鮮やかに浮かび上がり、またフレーム下部に映し出される小道具の絶妙な配置を確認することができるという点である。

おわりに

以上のように、トーキー初期フレームの作品は日本映画にも多数存在し、そのなかには映画史的に著名な監督の作品が数多く含まれていることが明らかになった。それらの作品のフィルムをオリジナルの画郭のまま上映(またはデジタル素材を放送)することは、その作品を理解する上できわめて重要であるにもかかわらず、残念ながらこれまでそのような形で上映されたことは少なかったといえる。映画製作者たちが意図したオリジナルの画郭を尊重するという、オーセンティックな上映を目指すためには、さらなるフィルム調査や映画史的・映画技術史的な調査が必要になるだろう。

[付記]

引用文中、旧字や旧仮名遣いを読みやすいように改めた箇所がある。本稿執筆にあたり、成城大学の木村建哉氏には、トーキー初期フレームについて本格的に調査するきっかけをいただいた。また、資料閲覧や撮影技術の専門的知識に関して、株式会社IMAGICAフィルムプロセス部の川又武久氏と三浦和己氏に大変御世話になった。当館所蔵フィルムの調査にあたっては、当館技能補佐員の鈴木美康氏と郷田真理子氏に御協力いただいた。この場を借りて、皆様に感謝申し上げたい。

註

- 1) Lester Cowan, "Camera and Projector Apertures in relation to sound-on-film pictures," in *Journal of the Society of Motion Picture Engineer*, 14, No.1 (January 1930), p.108.
- 2) シネマスコープを含むワイドスクリーンの画郭に関する研究書としては、John Belton. *Widescreen Cinema*. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992)が詳しい。
- 3) Barry Salt, *Film Style & Technology: History & Analysis*. 2nd. ed. (London: Starword, 1992), p.211.
- 4) Torkell Saetervadet, *The Advanced Projection Manual*. (Oslo, Brussels: Norwegian Film Institute, FIAF, 2006), pp.69-70. なお、この書物は映写を正しく実践するための技術的なマニュアル本として執筆されているため、トーキー初期フレームについての歴史的文脈についての解説はほとんどなく、ページ数はわずか2頁しか割かれていない。
- 5) Cowan, op. cit., pp.246-247. パラマウントは1対1.3、フォックスは1対1.28、MGMは1対1.15、コロンビアは1対1.3、ユニヴァーサルは1対1.34か1対1.15。これは実際のフィルムに記録された映像の画郭であり、映写時にはさらにスクリーンマスクで映像がカットされる。
- 6) Belton, op. cit., p.44. なお、1932年の日本の映画雑誌でもアメリカでの画郭統一化の動きを紹介する記事において、トーキー初期フレームが、「従来の長方形の時に比べて画面の構成美を傷つけるもの」だと紹介している(「トーキー映画の画面長方形となる」『国際映画新聞』77号、5月上旬号、1932年、10頁)。そのいっぽうで、ソ連のセルゲイ・エイゼンシュテインは、1930年7月にハリウッドの映画芸術科学アカデミーに招かれた際の講演「動的な正方形」において、このトーキー初期の正方形に近い画郭に積極的な意味を見出した(セルゲイ・M・エイゼンシュテイン(エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳)「動的な正方形」『エイゼンシュテイン全集 第6巻 星のかなたに』キネマ旬報社、1980年)、219-233頁)。なお、エイゼンシュテインは、可変式のスクリーンによって作品の途中で画郭を変化させることを想定しており、映像を水平的にも垂直的にもダイナミックに動かすことのできる理想的な画郭こそが正方形なのだと言っている。
- 7) Loyd A. Jones, "Rectangle Proportions in pictorial Compositions" in *Journal of the Society of Motion Picture Engineer*, 14, No.1(January 1930), pp.32-49.
- 8) 詳細は、Cowan, op. cit., pp.109-113.
- 9) なお、この映画芸術科学アカデミーの画郭の推奨の事実を根拠に、1932年以降、トーキー初期フレームはアメリカ映画で使用されなくなったと一般的に言われているが、これに関する実証的な研究は管見の限り存在しない。そのため、1932年以降のアメリカ映画にもトーキー初期フレームの作品が存在したのか、また、劇映画以外のジャンルではどのような経緯をたどったのかなど、いまだ不明な点は多い。

- 10) 前掲、「トーキー映画の画面長方形となる」、10頁。
- 11) トーキー初期の特殊な画郭については、岡島尚志が1986年の時点ですでに着目しており、70mmの「グランデュール」で撮影された『ビッグ・トレイル』（ラオール・ウォルシュ監督、1930年）の作品解説中において、「ムーヴィートーン形式」の画郭に言及している（『FC 86 アメリカ映画の名匠たち—ラオール・ウォルシュとその時代（1914～1939）』東京国立近代美術館、1986年、37頁）。
- 12) フィルム・アーカイブにおける上映活動の理念について、オーセンティック (authentic) という形容詞以外にオリジナル (original : 封切られた当時の形態) という単語が思い浮かぶかもしれない。ただし、フィルムストックや映写機や光源の問題まで考えると、厳密な意味で、各時代に使用されていたフィルムや機材と同一のものを調達することは不可能に近いので、「オリジナルな上映」を復元することは非常に困難であろう。したがって、現代のフィルム・アーカイブでもっとも実践されているのは、歴史的・技術的なコンテクストを信頼できる確かな情報に基づいて検証したうえで上映するという意味において、オーセンティックな上映活動であるといえる。
- 13) 日本における無声映画の映写速度については、入江良郎が、文献資料を丹念に調査しながら分析している。入江良郎「無声映画の映写速度：日本の場合（上）（フィルム・アーカイブの諸問題 第28回）」（『NFCニューズレター』第28号、1999年11-12月号）、および、入江良郎「無声映画の映写速度：日本の場合（下）（フィルム・アーカイブの諸問題 第29回）」（『NFCニューズレター』第29号、2000年1-2月号）を参照されたい。
- 14) フィルムに記録されたオリジナルの画郭が、VHSやDVDとして発売される際に改変されている点については、D・ボードウェル、C・トンプソン（藤木秀朗監訳）『フィルム・アート 映画芸術入門』（名古屋大学出版、2007）の21-23頁（「付論3. 映画とビデオ—画像はどこに行ったのか」）に詳しい。
- 15) 衣笠貞之助『わが映画の青春—日本映画史の一側面』（中央公論社、1977）、73-74頁。
- 16) ただし一方で筆者は、この「ニューサウンド版」の存在自体を批判しているわけではない。なぜなら、衣笠監督自身が責任者として、この「ニューサウンド版」の復元に関わったというゆるぎない事実を踏まえれば、「ニューサウンド版」も、監督が認めた『狂った一頁』のディレクターズ・カット版として、歴史的な価値を有していることは間違いないのである。
- 17) 『狂った一頁/十字路 [エキゾ・ド・シネマ8]』（岩波ホール、1975）、33頁および39頁。
- 18) 先述したバリー・ソルトやトーマス・ゼーターヴァーデットによると、トーキー初期フレームの映像を欠落なく映写するためには、シネマスコップ用のレンズとアパーチャー・ゲートを使用すれば一般的に問題ないとしている。ただしトーキー初期フレームには多様な画郭が存在するため、一概には言えない。なお、フィルムセンターにおいては、オーセンティックな上映を実践するために、映写速度を秒間15コマから30コマまで調整できる機能をもった映写機や、各種画郭に対応したレンズやアパーチャー・ゲートを使用するなど、改良を重ねてきた。トーキー初期フレームへの対応についてはこれまで、小津安二郎監督の『東京の女』（1932年）と『母を恋はずや』（1934年）については正しい画郭で映写している。ただしその他の作品については、数度の実験的な試みを除けば、すべてスタンダード（アカデミー）フレームで映写してきた。今後、トーキー初期フレームを欠落なく映写できるように調整する計画である。
- 19) 筆者の調査では、1930年代（1930-1939年）に、少なくとも日本の劇映画が5089作品製作されており、そのうちフィルムセンターが所蔵しているのは、543作品程度であろうと推定される。その現存率は10.7%となる。ただしこの数字にはさまざまな留保が必要である。1930年については『日本映画作品大観5（キネマ旬報別冊）』（キネマ旬報社、1961年）を、そして1931年から1939年までは、『日本劇映画作品目録—自昭和六年一月至昭和廿十年八月』（社団法人映画公社製作局、1945年）を参照した。これらの文献には主要な劇映画製作会社の作品のみ掲載されているので、それ以外にも多くの劇映画が、小さなプロダクションで製作されたと推測できる。そのため、厳密な意味で、現存率の分母（文献による製作総数）と分子（フィルムセンター所蔵フィルム）がそれぞれ対応している訳ではないので、あくまでひとつの目安として参照していただきたい。
- 20) 参考までに、今回の調査でスタンダード（アカデミー）フレームと確認できた作品を以下に記す。

表 2

	封切日	タイトル	監督	製作会社	サウンド	備考
1	1934.1	玄関番とお嬢さん	野村浩将	松竹	トーキー	クレジット部分のみトーキー初期フレーム
2	1934.1	興太者と花嫁	野村浩将	松竹	サウンド版	
3	1934.6	隣りの八重ちゃん	島津保次郎	松竹	トーキー	
4	1934.11	雁来紅	鈴木重吉	入江おろだくしょん	トーキー	
5	1934.11	浮草物語	小津安二郎	松竹	サウンド版 (NFC所蔵は サイレント)	
6	1934.11	旅鴉お妻やくざ	古海卓二	太秦発声	トーキー	
7	1935.1	折鶴お千	溝口健二	第一映画	弁士解説版	クレジット部分のみトーキー初期フレーム
8	1935.1	興太者と小町娘	野村浩将	松竹	サウンド版	
9	1935.3	東京の英雄	清水宏	松竹	サウンド版	
10	1935.3	坊っちゃん	山本嘉次郎	PCL	トーキー	
11	1935.3	乙女ごころ三人姉妹	成瀬巳喜男	PCL	トーキー	冒頭の数シーンはトーキー初期フレームだが、それ以降はスタンダード(アカデミー)フレーム
12	1935.4	母の戀文	野村浩将	松竹	トーキー	
13	1935.5	戦国奇譚 気まぐれ冠者	伊丹万作	千恵蔵プロダクション	トーキー	
14	1935.6	春琴抄 お琴と佐助	島津保次郎	松竹	トーキー	
15	1935.6	丹下左膳餘話 百萬両の壺	山中貞雄	日活	トーキー	
16	1935.8	二人妻“妻よ薔薇のやうに”	成瀬巳喜男	PCL	トーキー	
17	1935.10	虞美人草	溝口健二	第一映画	トーキー	
18	1935.10	エノケンの近藤勇	山本嘉次郎	PCL	トーキー	
19	1935.11	大菩薩峠 甲源一刀流の巻	稲垣浩	日活	トーキー	冒頭の風景ショットはトーキー初期フレーム
20	1935.12	人生のお荷物	五所平之助	松竹	トーキー	
21	1935.12	噂の娘	成瀬巳喜男	PCL	トーキー	
22	1935-1936	鏡獅子	小津安二郎	松竹	トーキー	
23	1936.1	大尉の娘	野淵昶	新興キネマ	トーキー	
24	1936.2	有りがたうさん	清水宏	松竹	トーキー	
25	1936.5	浪華悲歌	溝口健二	第一映画	トーキー	
26	1936.10	祇園の姉妹	溝口健二	第一映画	トーキー	
27	1937.10	花形選手	清水宏	松竹	トーキー	
28	1939.10	残菊物語	溝口健二	松竹	トーキー	
その他						
29	1937	輝く愛	西尾佳雄、 清水宏	文部省	弁士解説版	1931年にサイレント映画として封切られたが、現存するのは1937年に弁士解説版として再編集された版。メインタイトルのみスタンダード(アカデミー)フレームで、本編はトーキー初期フレーム。
30	1935.10	爆弾花嫁	佐々木啓祐	松竹	トーキー	1932年にサイレント映画として完成したがお蔵入りとなり、1935年に斎藤寅次郎が追加撮影したうえでサウンド版として公開。

21) 帰山教正『映寫技士教科書』(日刊工業新聞社、1938)。

- 22) このような例は、1931年に製作されたサイレント映画で、1930年代後半に「活弁トーキー版」として再編集された『輝く愛』(西尾佳雄・清水宏、文部省)である。これは、クレジットタイトル部分はスタンダード(アカデミー)フレームであるが、その後の本篇部分はトーキー初期フレームである。
- 23) 朱通祥男編『日本劇映画総目録—明治32年から昭和20年まで』(日外アソシエーツ、2008)、97頁。サイレントからトーキーの過渡期に存在したサウンド版については、拙稿「映画館における観客の作法—歴史的な受容研究のための序論」(『日本映画は生きている 第1巻』岩波書店、2010年)、227-249頁を参照されたい。
- 24) 「第三号 フィルム検閲時報 自昭和八年一月二十一日至昭和八年一月三十一日」、55頁(『復刻版 映画検閲時報 第16巻』不二出版、1985年)によると、1933年1月31日に『恋の花咲く 伊豆の踊子』が初めて検閲されているが、「発声フィルム式」と記載されていないので、無声映画として検閲を受けている。その後の同名タイトルの検閲記録も同様である。
- 25) なお、現在一般的に視聴できる1933年版『伊豆の踊子』のビデオ素材は、スタンダード(アカデミー)フレームで収録されているため、封切当時の批評において「画面のコンポジションにいいのがあった」と指摘されているその構図を確認することは難しい。
- 26) 「第四号 フィルム検閲時報 自昭和八年二月一日至昭和八年二月十日」、69頁(『復刻版 映画検閲時報 第16巻』不二出版、1985年)。および、「第十三号 フィルム検閲時報 自昭和九年五月一日至昭和九年五月十日」、303頁(『復刻版 映画検閲時報 第18巻』不二出版、1985年)。
- 27) 例えば、蓮實重彦『監督小津安二郎(増補決定版)』(筑摩書房、2003年)の挿入写真には、おそらくはカメラマンの厚田雄春氏が記録していた『お茶漬の味』(松竹、1952年)の撮影記録シートが再録されている(ページ数の記載がないが、44頁と45頁の間の部分)。佐分利信と木暮実千代が会話するシーン90において、繰り返しショットが行われる9カット目と10カット目の撮影記録シートが掲載されているが、ここではふたりの人物のフレーム内における位置と大きさを合わせるために、カメラと被写体の距離を64インチ(約163センチ)から72インチ(約183センチ)へと移動させていることが分かる。ここからも、小津のコンポジションの厳密さを推し量ることができるだろう。
- 28) なお『出来ごころ』(1933年)はフルフレームで撮影された作品だが、残念ながら現在発売されているDVDはスタンダード(アカデミー)フレームで収録されている。
- 29) 以下は、小津安二郎がはじめてサウンド版を監督した『また逢ふ日まで』から、はじめての劇映画トーキー作品『一人息子』までの間の、画郭の変遷をリスト化したものである

『浮草物語』は小津の2本目のサウンド版作品であるが、ここで小津は初めてスタンダード(アカデミー)フレームを採用した(現存する『浮草物語』は、サウンドトラックの音声欠落した無音版のみ)。小津は『浮草物語』以降、現存しない作品については不明だが、すべてスタンダード(アカデミー)フレームを使用した。

表3

封切日	タイトル	サウンド	画郭
1932.11.24	また逢ふ日まで	サウンド版	フィルム現存せず
1933.02.09	東京の女	サイレント	トーキー初期フレーム
1933.04.27	非常線の女	サイレント	フルフレーム
1933.09.07	出来ごころ	サイレント	フルフレーム
1934.05.11	母を恋はずや	サイレント	トーキー初期フレーム
1934.11.23	浮草物語	サウンド版	スタンダード(アカデミー)フレーム
1935.01.20	箱入娘	サウンド版	フィルム現存せず
1935.11.21	東京の宿	サウンド版	スタンダード(アカデミー)フレーム？(現存フィルムが16mm素材のため、正確な画郭は不明)
1935	鏡獅子	トーキー	スタンダード(アカデミー)フレーム
1936.03.19	大学よいとこ	サウンド版	フィルム現存せず
1936.09.15	一人息子	トーキー	スタンダード(アカデミー)フレーム

- 30) 「これは大変急ぎの写真でね、撮影八日くらいだったかな。」(「小津安二郎・自作を語る」『キネマ旬報』1952年6月上旬号)。

田中眞澄編『小津安二郎戦後語録集成—昭和21(1946)年～昭和38(1963)年』フィルムアート社、1989年、126-127頁に再録)。

- 31) 『キネマ旬報』誌の「撮影所通信」欄やその他の文献を参照したが、『母を恋はずや』についても、サウンド版やトーキー版として企画されていたという情報は見あたらない。
- 32) 「小津安二郎・自作を語る」(田中眞澄編『小津安二郎 戦後語録集成』フィルムアート社、1989年)、127頁に再録。
- 33) 田中眞澄編『小津安二郎 戦後語録集成』(フィルムアート社、1989年)、441頁。

Aspect Ratio in Early Japanese Talkie Films

Itakura Fumiaki

Through a verification survey of the films in the National Film Center (NFC)'s collection, this paper ascertains the facts concerning aspect ratio, called the "early talkie frame," which existed for the period of time of the first half of the 1930s, and considers the way of authentic film screening.

As a result of examining over 60 films, it became apparent that there were numerous films which have early talkie frame among Japanese cinema. For example, *Madamu to Nyobo* (1931), which is known to be the first Japanese talkie feature film, has an early talkie frame. In addition, *Tangesazen Daiippen* (1933), Ito Daisuke's first talkie, has also an early talkie frame. Furthermore, the existing films using the "Mina Talkie" system have all early talkie frame.

In Japan, feature films which have early talkie frame were produced from the end of the 1920s to around 1933. Thereafter, from 1934 on, the standard (academy) frame became the mainstream. However, some documentary films were produced using the early talkie frame until the first half of the 1940s.

It should be noted that *Eisha Gijutsu Kyokasho*, (Nikkan Kogyo Shimbun, 1942), a manual for projectionists written by Kaeriyama Norimasa and published in 1942, includes a technical explanation of the early talkie frame. This indicates that even in 1942, technical information concerning the early talkie frame would have been useful to his readers, projectionists. This indirectly proves that early talkie frame works were still being shown then.