

# 9.5mm映画からの復元

—『怪傑夜叉王』(1926)と『荒木又右衛門』(1925)—

## 太田米男

はじめに

今回、“9.5mm映画からの復元”をテーマに選んだのには、幾つかの理由がある。

まず9.5mmフィルムによる映画の発掘と復元が、日本映画史の欠落した箇所を補う重要な使命を持っていること。9.5mm映画は、1920～30年代（無声映画の全盛期）に普及した家庭用の小型映画であり、劇場用映画の貴重な映像が短縮版として一般に販売されていた。

2点目は、日本では8mmや9.5mm映画からのフィルム復元が出来なくなったという現実である。家庭用映画は9.5mm、16mm、8mm、VHS、LD、DVDなどと規格の変遷が激しく、短命に終わる運命にある。テクノロジーが急速に発展するため、過去の小型映画を扱うラボ（現像所）は、経営的に存続が難しい。現実の問題として、日本で唯一最後の小型映画専用ラボの育映社が、ラボ部門の操業を停止してしまった。

そのような厳しい現状であったが、2008年大阪のIMAGICA ウェスト（映画復元ラボ）に9.5mm映画専用の光学焼付機（オプティカル・プリンター）が導入され、9.5mmから35mmフィルムへの復元が可能になったことが3点目である。これにより念願の映画『怪傑夜叉王』の復元が可能になった。

この復元に際しては、本学塚本学院教育研究補助費の助成と、第3回「映画の復元と保存に関するワークショップ」の教材としての協力を得ることが出来た。本稿では、その作業報告を行うとともに、1920年代

から30年代にかけての無声映画事情と今日の映画保存の課題などを明確にしたいと考えている。

パテ・ベビー

フランスのシャルル・パテ社から1920年に販売された9.5mm映画は、“パテ・ベビー”と呼ばれ、小型映画として一般家庭に映画を持ち込んだ先駆的な存在であった。

パテ社は、鶏のマークをトレード・マークとしている。だから、パテ・ベビーは孵化した雛（ひよこ）がマークになっている。このキャラクターの関係もあってか、日本では、“九ミリ半”という愛称でも呼ばれて人気があり、各地にシネクラブが作られ、一般への急速な普及と多くのファンを集めることになった。

9.5mm映画は、パテ・ベビーと同義語ではあるが、映写機などは国産の普及機も販売されており、映画ソ



フトとしての視点から、ここでは9.5mm映画と呼ぶ。

このパテ・ベビーと同時期（1923年）に発表されたアメリカ・コダック社のシネコダック（撮影機）やコダスコープ（映写機）の16mm映画と販売を競い合い、一般家庭に小型映画であるホーム・ムービーが急速に浸透することになる。

16mm映画はアメリカを中心に、キーストンやアクメ、デルヴィ、ベル・アンド・ハウエル社などからも販売され、一方の9.5mm映画はパテ社が孤軍奮闘する。しかし、フランス本国はもちろん、日本でも依然“九ミリ半”の信奉者が多く、この点から見ても、如何にパテ・ベビー人気が熱狂的であったかが伺える。

このような小型映画が普及する条件には、素人でも扱える不燃性フィルム（安全フィルム）の製造が欠かせなかった。可燃性のナイトレート（硝酸セルローズ）フィルムは、手回しでの操作を止めると、引火性が高く火災につながったこともあり、35mmの玩具映画でも、アメリカでは販売を禁止されていた。

そのような背景から可燃性のナイトレートからアセテート（酢酸セルローズ）フィルムという安全なフィルムの開発が推し進められるが、当時はまだアセテート・フィルムは高価すぎた関係もあって、35mmフィルムでは一部玩具映画用に販売はされたものの、劇場映画には浸透しなかった。アマチュアが扱う小型映画には安全フィルムが必須であり、16mmや9.5mm映画にはアセテート・フィルムが義務付けられた。このことは、小型映画が一般に普及するための大きな要因と考えて良い。

もうひとつの要因は、反転（リバーサル）フィルムという点だ。撮影したフィルムを現像するとすぐに映写用フィルムとして使えたことで、安価な印象もあり、ホームムービー面での需要を促進することになった。

因みに、国産の35mmアセテート・フィルムが開発され、すべての劇場用映画が不燃性に移行するのは、戦後1950年後半まで待つことになる。

日本にパテ・ベビー（9.5mm）の映写機やフィルムの販

売が始まったのは、1923（大正12）年のことである。東京の高島屋デパートで販売されたが、この年の9月に関東大震災が起り、東京は壊滅的な打撃を受けた。この震災によって、一旦販売を停止しなければならなかった。

当時、フランスにいた伴野文三郎によって、劇映画やアニメーション、ニュース映像などフランスやアメリカの映画を中心に輸入されたが、1924（大正13）年に、文三郎が帰国し、大阪に伴野商店を設立する。これに伴い、玩具や小型映画販売業の主体は、東京から関西へ移ることになる。

地元という関係もあってか、当時のパテ・ベビー映写機や9.5mmフィルムの販売、シネクラブなどの活動は、関西の方が活発であった。

伴野商店がパテ・ベビーの代理店となり、国内での業務を拡大させると、日本映画の短縮版も販売するようになるのは、当然の成り行きだった。伴野商店のマークも、パテ社と同じく雛をマークにして、9.5mm映画の日本での販売を独占することになった。



## 時代背景

1920年代の始まりである大正9年から10年にかけての日本の映画界は、すでに操業していた日活（大

正元年創立)の他に、大正活映、国際活映、帝国キネマなどが相次いで創立され、そこに松竹キネマやマキノ映画などが加わる。本格的に映画製作が始まり、映画が産業として確立した時期に当たる。そして、1923年、関東大震災が起こった。日活の向島撮影所や松竹の蒲田撮影所が倒壊し、国際活映などは操業を停止、東京にのみ撮影所を持った映画会社は倒産に追い込まれた。その結果、映画制作の主力が京都を中心にした関西に移ることになった。

経済面では、大正末から昭和初頭にかけて、震災後の慢性的な経済不況の時代を迎える。1926年の渡辺銀行の倒産を皮切りに、1927年には90行が倒産したと言われている。不況の嵐が渦巻き、生活状況は深刻で、それに追い討ちをかけるように、1929年には世界恐慌が起こる。その経済的な施策として、大陸への開拓という名の侵略が具体化してくる。1931年、満州事変が勃発。軍国という泥沼へと邁進することになる。

また、思潮面としては、大正デモクラシー後の自由主義思想やロシア革命後の社会主義思想と大衆運動の勃興期でもあり、また大杉栄の虐殺や山本宣治(労農党代議士)の暗殺などに見られる右傾化の時代でもある。思想的な挫折感を味わった者は、虚無主義やアナキズムへ、精神的には混乱と不安定な様相を呈していた。

この時期が日本映画の第1次黄金期、無声剣戟映画(ちゃんばら映画)の全盛期にあたる。このことは、映画が他の産業に比べ、経済不況の影響をあまり受けなかったということを示す。他に娯楽らしきものがなく、入場料も安かったからともいえるが、逆に暗く閉塞した時代だけに、映画という享楽を求め、幻影にあこがれたのかも知れない。「映画は不況に強い」というイメージはこのあたりから生まれてきた。実際に、撮影所でも失業者を多く雇用することができ、映画界はますます発展することになった。

一方、東京でも震災の後の復旧作業や軍事的な動き

は、関連産業や事業を行うものには恩恵をもたらし、貧富の差を拡大させた。この時期に、家庭用映画である玩具映画や16mm、9.5mm映画が普及したのは、これらの裕福な家庭の子息や令嬢のための玩具として購入されたものであった。

参考に、パテ・ベビー販売当初の値段は、『小型映画・技術と歴史』(四海書房・1941年12月発行)によると「カメラは170円、映写機150円で販売されたが、年毎に値引きをし、1929年にはカメラ72円、映写機90円に値引きされ、顧客が増加した」と記されている。サラリーマンの月給が平均60円だった当時では、一般の子供たちにとって高嶺の花であったことは間違いない。

## 規格の特殊性

フィルムが9.5mm幅で、画面と画面の間の中央に送り孔(パーフォレーション)があるというだけでも特殊な形状だが、その他にも幾つの特徴がある。9.5mmと言えば、8mmと近い規格と思えそうだが、画面面積からすれば、16mmに近い。16mmフィルムは両側に送り孔があり、画面有効幅は約10mm、送り孔間隔幅(ピッチ)も、9.5mmの方が少し狭いが、両フィルムはほぼ同面積と見てよい。

構造上の特殊性としては、字幕の端(エッジ)に弧を描くようなパンチ(ノッチ)が打たれ、その位置に来ると自動的に空回りし、画止まりの画面となって字幕は静止して見える。手回しクランクを7回ほど廻すと、再びギアに収まり、正常なコマ送りに戻る。無駄になる字幕画面を少なくすることで、必要な映像画面を少しでも長くできる構造である。

無声映画時代は、フィルムは高価なものであり、パテ・ベビーのこの構造は、“買得意識”を駆り立て“売り”の要因があった。このような構造上の細工が面白

く、人気を呼ぶ要因にもなったのかも知れない。

しかし、小型映画も1930年代半ばに入るとトーキー化の時代が到来する。トーキー版には、サウンドトラックという音声帯が必要になってくる。

パテ・ベビーが横幅9.5mm幅一杯の映像画面であったため、サウンド帯を作ることができなかった。またトーキーは字幕を必要としないことや、空回転というパテの利点が逆に命取りとなり、小型映画での存在価値を失うこととなった。

16mm映画の場合は、両側にあった送り孔の片側を音声帯に転用することで、トーキー映画も可能になった。

戦後9.5mm映画が姿を消し、テレビが出現すると共に、16mm映画が業務用規格として重用された理由はここにある。

## パテ・ベビーの復元

パテ・ベビーの復元に関しては、同時期に行われたNPO法人映画保存協会の『霧隠才蔵』の復元に携わった、IMAGICA ウェスト足立広治氏の「映画フィルムの修復現場から (3) 「映画の里親第4回作品『霧隠才蔵』〔パテ・ベビー版〕の復元作業にあたって」(『映画テレビ技術』2008年12月、676号、日本映画テレビ技術協会)に詳しく掲載されている。ここではその報告文を要約すると共に、それ以降に問題になったいくつかの点について述べる。

作業は、9.5mmフィルムから光学焼付機(光学焼付機)を使い、35mmデュープ・ネガ(複製ネガ)を作成し、通常の焼付機で35mmプリントを作成するものである。

作業上最も重要なパテ・ベビー専用の光学焼付機は、2005年にラボ部門を閉鎖した育映社から譲り受けた映写機部を、IMAGICA ウェスト社にあった



焼付機に搭載して作られた。

見るからに頑丈な作りで、1コマずつ確実に転写することが出来る。問題は、アパーチャ(口径=画面)規格である。35mmスタンダード画面(1:1.37)にするために、9.5mm幅のフィルム(1:1.31)からレンズを通し、35mmカメラ部で記録する。サイズ調整は自由出来るが、中央上下に送り孔があるため難しい。縦合わせにするか、横合わせにするか。画面内に孔が入らないようにプリントすると両側が欠ける。左右に合わせると中央上下にパーフォレーションの孔が画面に現れ、その孔から光が漏れてフレアーが起るといった具合である。

この解決法として、我々の作業も同じく、送り孔を入れないようにして、映写機側のアパーチャの両側を削り広げることで1:1.37に対応するように改良された。

次の問題は、字幕部分の復元である。9.5mm映画では、字幕が数コマしかないのので、読み取れない。当然、コマ伸ばしということになる。この作業は、光学焼付機(光学焼付機)の特性なので、コマ伸ばしもコマ落としも継続した作業の中で自由に行える。ただ、画面が停止すると、粒子が止まって見えるだけでなく、擦り傷や埃なども静止するため、どうしても上映時に違和感が生じる。

映画は1秒間に24回の画面点灯により画面が重なり、粒子が適当に散っているため、残像現象によって、粒子の密度が高くなる。この粒状性により、画面1コマでは粒子が見えても、動く映像では画面が重層的に点滅することで、きめの細かい画面となり、大きなスクリーンにも拡大投射できる（余談だが、デジタルの画素が最大値（MAX）であるのに対し、フィルムの粒子は倍数値で増えるため、巨大なスクリーンでも粒子が見えないという違いがある。）

字幕部が10コマ以上あれば、前後にコマ送りをラウンドムに行い、焼付することで、粒子や埃が止まらず、映像画面と字幕画面に違和感なく見える。しかし、数コマしか字幕画面がない場合は、コマ止め（ストップモーション）するしか方法がない。

あるいは、字幕を紙焼きやスキャニングして、埃やフィルム傷などを取り除き、再度撮影するという方法も考えられるが、他の画面の劣化と上手くマッチさせるかが課題になる。足立氏は敢えて画面に擦り傷をつけるなどして試みたが、上手くゆかず、結局はコマ止めして作業したと記している。

もうひとつの問題点は、レンズを通しての復元作業であるため、画面が硬調な状態に仕上がることである。あらかじめ生フィルムを感光させ、“かぶり濃度”（フィルムベース濃度）をあげて、コントラストをフラットにするなど、軟調な仕上がりのためのテストが繰り返し行なわれた。

足立氏は、9.5mmフィルムの形状と規格、送り孔間隔を考慮し、16mm検尺器を改造して9.5mm用を作成したり、専用のスプライサーやスプライス・テープを海外から購入して対応されたことを報告している。

私が関わった第3回「映画の復元と保存に関するワークショップ」（2008年8月30日～9月1日）で、参加者から「9.5mm映画は特殊な映写法によって、字幕は数コマしかいらず、それをそのまま復元することに意味があるのではないか」という指摘を受けた。しか

しながらオリジナルが初めから9.5mm映画で作られた作品の場合については、その指摘は有効だが、オリジナルが35mm劇場用の場合は、どうしても字幕部の長さを修復させるが必要になる。

映写部にフィルムと同じ反射率を持つ溶剤（液）を塗布しながら焼付けるウェット処理という方法があるが、この9.5mm映写部にはこの方法が取れず、擦り傷などの影が出るなど、まだまだ多くの課題を残す作業結果となった。

## 映画『怪傑夜叉王』

監督は“日本映画の父”と呼ばれた牧野省三。主演は『黒髪地獄』でデビューした市川右太衛門。阪東妻三郎がスタープロを設立して、マキノ映画を去った後、右太衛門がその穴を埋めるべく、看板スターとなった。その右太衛門のデビュー2作目にあたる。

原作は、「石川五右衛門」。京都市内を徘徊した盗賊、五右衛門はついに捕らえられ、豊臣秀吉の命令で生きのまま釜茹でされて三条河原で処刑された。有名なこの話は、歌舞伎などでは豊臣秀吉の首を討つべく義賊として描かれて人気があった。

この映画も、秀次と淀姫との対立から秀吉の命を狙う義賊として描かれているが、当時の検閲制度によって、『怪傑夜叉王』というタイトルに変更を命じられた。映画が製作された1926（大正15）年の『キネマ旬報』3月号（220号）では、「…石川五右衛門は共産主義者であると云うその筋の見地から題名及び役名から内容まで制限されて漸く許可された所謂問題の映画である…」と記されている。

前年（1925年）に全国統一の映画検閲制度（『活動写真〔フィルム〕検閲規則』）が始まったことや、関東大震災後の経済不況と大衆運動の高揚、社会主義思想の影響が、この映画にも現れている。



ただ、内容は他愛のないもので、省三が得意とした単なる忍者ものである。傀儡師（人形師）が現れ、操る三番叟の子供が大男になったり、子供に戻ったりして敵を欺き、また相手の姿を消しては敵を翻弄する。後半部は、公方姿で敵屋敷に現れた夜叉王が分身の術を使い、二人の夜叉になって敵の目を欺き、大立ち回りとなるが、伊賀守の命をとる寸前に捕らえられる。

短縮版と言っても、5、6分程度のもので、見せ場のダイジェスト版と考えてよい。

怪傑夜叉王／1926年：マキノ御室／監督：牧野省三／監督補：橋本佐一／脚色：中島宝三／撮影：田中十三／白黒無声（前編）7巻（後編）6巻／出演：夜叉王＝市川右太衛門：素走り太郎＝中根龍太郎：左馬亮為久＝片岡市太郎：佐倉左近：岩城秀哉：守住伊賀守＝関操：お冬＝岡島艶子

## 映画『安政異聞録 浄魂』

この作品は、市川右太衛門が独立プロを立ち上げ、奈良のあやめ池に撮影所を開いた第1作目である（インターネットの日本映画データベースでは、第2作とされている）。

内容を簡略に記す。

関口春之丞（市川右太衛門）は父の仇横田軍蔵を探し

に母と共に旅立つが、二年間の浪人生活で貧困のどん底にあえぐことになる。母も重病を患い、当てのない仕事探しの帰路、舟の中で老人が置き忘れた財布に手をかけてしまう。いつもの通り、借金取りが現れ、病母を追い詰める。あまりに理不尽なその態度についに剣に手を触れるが思い止まる。ある日、女が手籠めにされようとするところを、通り掛った春之丞が救う。その関係から仇の居場所が判り、ついに本懐を遂げるが、飢餓と良心、愛欲の渦巻きの中に巻き込まれてしまう。やがて捕方に囲まれ、大乱闘になり武士の魂を清めるかのように散って行く。

『キネマ旬報』6月号（265号、1927年）では、「善良な人間が、弱いがために環境に曳きづられて罪を重ね、ついに自滅する、その経路を時代劇で行ったもの」と記し、「主要人物の性格は明確に描写されているが、女性の描き方が浅い。（中略）恋愛的要素の欠乏が、この映画全体を味気ないものになっている」と手厳しい。

前年、伊藤大輔監督と大河内伝次郎主演のコンビによる『長恨』（1926年、日活京都）が発表され、乱闘時代劇の分野を切り開き、集団での剣戟場面が時代劇映画の醍醐味となった。

この作品のラストでも、捕り方が梯子を使い、春之丞を突き上げ、屋根に載せての大仕掛けの立ち回りとなるが、題名の響きも似ており、二番煎じのように捉



えられたのかもしれない。

しかし、この作品で注目すべきは、アヴェンギャルド芸術の影響か、立ち回りでのカットバックや幻影のように廻りをめぐる映像の多重撮影に、実験的な手法が試みられていて、剣戟シーンだけの短い映像ながら面白い。

安政異聞録 浄魂 / 1927年市川右太衛門プロ・河合映画配給 / 監督：押本七之助 / 脚本：曾我正史 / 撮影：河上勇喜 / 白黒無声10巻 / 出演：関口春之丞 = 市川右太衛門 / 母 = 中村栄子 / 横田軍蔵 = 高村純一 / 小狐お玉 = 生駒英子 / 妹お小夜 = 三笠歌子

## 映画『荒木又右衛門』

生涯で1000本以上の映画に主演したという尾上松之助の映画出演1000本記念映画である。しかし、松之助の出演映画が1000本以上あると言ってもその殆どが散逸していて、玩具映画を含めても10本も残存していない。

内容は、伊賀上野の鍵屋の辻の決闘。荒木又右衛門の三十六人斬りとして有名で、何度も映画化されている。

このパテ・ベビー版では、前半部に又右衛門が柳生流の免許皆伝となる経緯を描き、後半部は鍵屋の辻の決闘場面を描く。尾上松之助の『荒木又右衛門』は何度か映像化されているが、復元したこの映像が1000本記念のものであることは、スチール写真の鍵屋の辻場面の道標と又右衛門の装束で確定することができた。

6分ほどの短い映像で、内容的にみても作品的な価値は疑問視されるが、ラストの立ち回りがすべて残っており、貴重な映像であることには変わらない。

この映画は、先述の通り、第3回「映画の復元と保存に関するワークショップ」で、教材（素材）として、受講者に9.5mmから35mmの映画復元の工程を体験してもらった。



荒木又右衛門 / 1925年日活大將軍 / 総指揮：中村鶴三 / 監督・脚本：池田富保 / 助監督：高橋寿康 / 撮影：浜田行雄・松村清太郎 / 撮影進行：小林弥六 / 白黒無声17巻 / 出演：荒木又右衛門 = 尾上松之助 / 河合又五郎 = 河部五郎 / 渡辺数馬 = 市川市松

## おわりに

デジタル・テクノロジーの発達に伴い、映画製作は、この特殊技術によって、様々な映像が合成され加工できるようになった。特殊効果だけでなく、映画復元の形態も大きく変化し、35mmフィルムから、デジタル修復され、劣化させないで、35mmフィルムに再生できる。このデジタル・インターメディアイト（中間処理）は、特撮も映画復元も同じ工程をたどる。経年劣化したフィルムでもデジタルで修復し、新たな35mmフィルム原版（デジタル・リマスター版）として、永久保存が可能になった。正にデジタル技術は、映画復元にとっても救世主となった。

欧米では、このデジタル処理を使って、映画を復元し、自国の文化財産を永続的に保存することを活発に行っている。

一方、日本では、デジタル化の動きは、それまでのアナログ・ハイビジョンに変わる規格として、いち早くテレビの世界に変革を起こした。映画界の弱体化も

あって、映画よりもテレビ界が敏感に反応するのは当然だったかも知れない。

特撮があまりにも大きくクローズ・アップされ、「デジタルでは、どのような映像も作れる」「フィルムは過去のものとなり、デジタルの時代になった」とマスコミ（メディア）は積極的に喧伝するようになった。元々、映画フィルムを生かすために活用されたデジタルが、日本ではフィルムに替わるものと解釈された。デジタル推進派の人の中には、“フィルム不要論”を唱える人まで現れた。このようなメディア宣伝の大波の中で、我々フィルム擁護派は、「文化財産である映画フィルム」を廃棄してしまうのではないかという危機感を抱いた。

テレビ界のデジタル化の流れの中で、フィルムからデジタルに変換する技術は急速に発達したが、デジタルからフィルムに戻す技術が放棄され、急速に海外の映画制作や復元、保存環境から遅れを取るようになった。そして、いつの間にか、映画復元では、海外のラボに依存する状況になってしまった。

例えば角川映画にある旧大映の『新平家物語』（1955年、溝口健二監督）は、オランダでデジタル復元され、『羅生門』（1950年、黒澤明監督）もアメリカ映画アカデミー協会の協力で、デジタル・リマスター版が作られ、2008年の東京国際映画祭で披露上映された。9.5mm映画の例では、国立のフィルムセンター（東京）によって、『斬人斬馬剣』（1929年、伊藤大輔監督）がオランダへデジタル復元を発注され、それが少なからず影響して、国内の弱小のラボが操業を停止することになったとも言われている。

日本人は、新しいものが好きである。「世界で最初」、「世界で唯一」という言葉に弱い。いつも世界の先端にいたいことが好きな国民性のため、いつの間にか、世界から孤立することがままある。地デジも、日米だけの規格であり、国際的には孤立する可能性がある。

規格の定まらないデジタル技術が発展すればするほど、世界共通規格である35mmフィルムの信頼性が高

まり、35mmフィルムがフィルム・アーカイブの国際的な規範となっている。

我々は、まず110年以上の歴史を有す35mm映画フィルムで保存することを念頭に置き、復元作業を行っている。劣化という弱点を持つアナログでも、貴重と判断したものから順次35mmフィルムで保存することを最優先している。

今回復元した映画が、1925年、26年、27年という関東大震災から世界恐慌という期間に集中していたことは、時代性という点において、特に重要な意味を持っている。なぜなら、この時期の映画が殆ど散逸してしまっているからである。パテ・ベビーという9.5mm映画の普及と日本映画史との関連や社会的な背景、この時代の風俗を考える上で、これらの映画を再現できたことは、新たな研究対象を広げることにつながるだろう。

1920年代の9.5mmフィルムという、既に80年経過した映像を復元するに際し、デジタル化のみで済ませるのではなく、35mmフィルムにこだわる理由をいくらかでも理解していただけたのではないかと思う。今回の復元作業では、傷や埃の修復や画像劣化などの課題が残ったが、世界共通の規格である35mmフィルムで保存することが出来たことは、取りも直さず永続的にこれらの映像を鑑賞することが保障されたことを意味する。

最後に、この映画の復元に際し、ご尽力戴いた皆様にお礼を申し上げますとともに、まずは『怪傑夜叉王』や『荒木又右衛門』など、貴重な映像を発掘し、将来的に保存できたことを心より喜び、この報告を終えたい。