

紙のこげるにおいの中に

レフシー紙フィルムのデジタル化とアニメーション映画の移行期

玉村 優佳・根本 光・佐藤 洋

1) レフシー紙フィルムの記憶と歴史

紙のこげるにおいを思い出す。三上義一はレフシーの紙フィルムをそう思い出してくれた。レフシーの紙フィルムとは、1932年から1938年にかけて日本で販売された家庭用映画フィルムのことである¹。紙に印刷された図像を、鏡をつかった反転映写装置によって投影する映写機もまた販売され、おもに家庭で上映がなされていた²。1931年生まれの三上は上映会の思い出をこんなふうに記してくれた。

小学校時代に、母方の叔父から「レフシー」という家庭用の映写機をプレゼントに貰い、フィルム利用の本格的な漫画映画を初めて見る事が出来ました。付いていた紙フィルムは、3匹の狸が満月を背景に山の上で繰り返し踊る作品とか、殿様の御前で二人の武士が兜を刀で真っ二つに切る試合をして、負けた武士が逆恨みをして、林の中かなんかで相手に切りかかる・・・といった時代物の漫画の、計二本でしたが、良く父にせがんで繰り返し、弟たちと見ていました。機械の調子が悪くて、途中で止まったりすると、すぐに紙フィルムが熱で焼ける匂いが部屋に充満したのですが、今でも紙が焦げる匂いを嗅ぐと、昔の家庭映画会を思い出します³

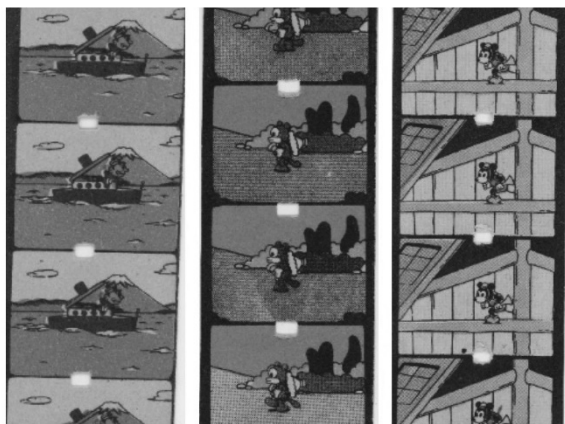
1938年頃に三上家で映写されていたレフシーのアニメーション・フィルムは、家庭映写機株式会社から販売された【図1】。その販売用目録に「極彩色で映る」との宣伝文句がおどるとおり、カラーのアニメーション映画を家庭で

見られることが、レフシー紙フィルムの画期的な特徴である⁴。

1930年代半ばには、映画館でカラー・アニメーション映画を見ることは出来た。世界で最初期のカラー・アニメーション映像の1つ『花と木』が、ウォルト・ディズニーによって世界中にとどけられたのは1932年で、日本での封切りは1933年2月23日のこと。以後、ディズニーやフライシャーらが製作したカラー・アニメーションが日本で上映されていく。しかし、映画館でアメリカ製カラー・アニメーション映画が見られたとはいえ、いまだ劇場用日本製カラー・アニメーション映画が製作されるには長い年月が必要な1932年に、色が運動するアニメーション映画が日本で製作された意義にはさまざまな想像が刺激される。

たとえば、三上は長じるにいたって、日本で最初のアニメーション専門研究誌のひとつである『ファン・アンド・ファンシー・フリー』（3F）を主宰する。1955年6月に創刊され全12号が発刊された『3F』に代表される、三上のアニメーション研究は、日本のアニメーション研究史の源流の1つをなしている⁵。その三上をアニメーション研究にかりたてた直接のキッカケが1950年に日本で封切られた『白雪姫』にあったことは広く知られたとおりだけれど、三上のアニメーション熱は、レフシー紙フィルムにはじまる1930年代のアニメーション経験にあるのだ。

レフシーを幼き日に経験した杉本五郎もまた、アニメーション・フィルムの収集・研究で広く知られる。レフシーのコレクターでも有名な芦屋小雁も同様である⁶。1950年代以降に本格的になっていく日本のアニメー



【図1】レフシーの紙フィルム
左から『浪のり越へて』『ボン助化修行』『ネズミの戦争』

ション映画研究、その研究の担い手であった三上や杉本らが研究の根底にすえたアニメーション経験は、彼らの子ども時代、1930年代から40年代にかけての日本のアニメーション環境にある。レフシーの紙フィルムは、そんな1930年代の子供たちのアニメーション経験のなかで、すくなくぬ位置をしめていた。彼らの経験と記憶の中から、日本のアニメーション映画史記述とアニメーション研究は立ち上がっていくのだから、レフシーの紙フィルムの表現と歴史は、アニメーション学説史と受容史について考える時に、さけては通れない存在なのである。

2) レフシーの研究がすくない理由から見える史観

しかしながら、2022年現在、レフシーの紙フィルムについてはわからないことが多く、研究がすすんでいるとは言い難い状況にある。もちろん、2010年代から、レフシーの紙フィルムやそれを模した家庭トーキー紙フィルムなどについての研究が勢いを得てはいるが、2022年現在、レフシーについてはいまだわからないことばかりである⁷。

研究史を整理して考えると、レフシーについての研究は、先に見た三上や杉本などの記憶の中に1つの根を持っている。子供時代にレフシーを見た経験をもつ杉本らが研究の第一世代だとカテゴライズできる。それにつづくのが第二世代である。

杉本に近しかった、アニドウを主宰するなみきたかしは、政岡憲三にインタビューするにあたって、1970年代当時としてはめずらしく、政岡がレフシーについてもらした発言を記録している。レフシーについての発言をなみきが聞きのがさなかったのには、杉本からレフシーの経験をわけてもらっていたことに1つのキッカケがある。

「政岡 「べんけい」は、昭和12年の動画協会の時にやりかけていて、途中でやれなくなって、紙フィルムなんかをやっていた。注文がきたら桑田とか熊川

とかにわけて。

—先生は？

政岡 僕はもう断られてたんです。僕のやつはやったら損するって。

—それは松竹に言われたんですか。

政岡 松竹じゃなくって、紙フィルムを作っている所に。「みよ、東海の空あけて」の突撃場面なんか描いたんだよ。そうしたら彩色が手間をとって仕上がらないんだよ。だから、僕なんて仕事がなくなっただけ」⁸

なみきのように、子どもの頃にレフシーの紙フィルムを楽しんだ経験はないが、レフシーの記憶にふれること、あるいは紙フィルムや映写機の現物にふれることで好奇心を刺激された第二世代から、レフシーについての研究は本格化していく。研究を代表するのは野中和隆である。野中は1990年ころから、レフシー紙フィルムの収集と研究をはじめた⁹。安井喜雄らプラネット映画資料図書館や松本夏樹もまた、レフシーの紙フィルムを収集・研究の対象とし、大切な成果をのこしてくれている。彼らは、アニメーション・フィルム、それも、劇場用35ミリ規格の映画ばかりではなく、家庭用玩具フィルムや9・5ミリなどの小型規格のフィルムなど非劇場用規格映画をも尊重する史観をもって、収集・研究にのぞんでいたゆえに、レフシーの紙フィルムも対象に入ってきたと考えられる¹⁰。

なかでも野中はレフシーの紙フィルムにつよく注目し、収集や研究ばかりでなく、映写活動もおこなってきた。岡本昌雄は、野中との出逢いによってレフシー紙フィルムについての記憶を刺激され、自身が実はレフシーの紙フィルムを製作していた経緯を、1995年にていねいに記してくれている¹¹。熊川正雄からもレフシー製作の記憶を野中は聞き出している。

「△その頃、紙フィルムを作られませんでしたか。

■やったことは覚えてますね。二、三本やっぱり描いたよ。紙フィルムになったやつ貰ったかな。真ん中に穴あいてるやつ。真ん中にね。所謂昔の8ミリ、

16 ミリの…

□パテベビー。

■パテベビーみたいの、ああいう式の。

△レフシーという商品名ではなかったですか。

■覚えてないなあ。

□前に伺ったのでは、♪もしも月給が上がったら、あたしはパラソル買いたいわってやつを描かれたかと。

■そういうのだったよ。レコードをかけながら映写するの」¹²

これは、先述のなみきと政岡の出会いと同様で、野中の興味と知識が、アニメーション制作者の記憶を刺激して、忘れていたレフシーの記憶をよびさまし、記録へととどめるに成功した稀有な例だと私は考える。つづいて第二世代の収集・研究に教えを受けて、研究と収集をおこなうのが研究第三世代で、福島可奈子らの研究がその世代にカテゴライズできるであろう¹³。

レフシーの研究が困難なのは、残されたフィルム・映写機・紙資料ともに入手が簡単ではなく、研究をはじめするには、フィルムと資料の収集からスタートしなければいけないハードルに1つの理由がある。その状況は、上記三代にわたる研究史でもいまだクリアされてはいない。他の家庭用規格／非劇場用規格の映画と同様である。

しかし、この資料とフィルムのすくなさの中に、レフシーについて考えるヒントがある。レフシーを軽視するアニメーション映画史観をとらえかえすことが、レフシー研究の可能性を広げるのである。

つまり、フィルムの規格や家庭で上映されたという事情自体に資料とフィルムのすくなさの原因はない。失われた劇場用劇映画が、9・5ミリ規格や16ミリ規格ボジフィルムで発見されることは枚挙にいとまがなく、その種の規格のフィルム残存率がとりわけすくないわけではない。原因はフィルムと資料を保存するにあたいしないとみなさせる、アニメーション映画史観にあると私は考える。

そもそも、フィルムと資料のすくなさ、劇場用アニメーション映画についても同様だった。『日本アニメーション映画史』で、草創期から1953年までを執筆した山口旦訓の研究を考えればわかるとおり、たとえば草創期を代表する3人のアニメーション作家の人物像と作品についてかなりのことが現在明らかなのは、資料とフィルムが残っていたためではなく、山口が15年にわたってインタビュー取材と資料収集をかさねてきた研究史があつてこそなのである¹⁴。それは山口が劇場用アニメーション映画の歴史を、書き／保存するにあたいするものとみなしたからである。山口が劇場用アニメーション映画を大切に研究したようには、レフシーを重視する人物と史観を得ることがなかった学説史と史観のあり方に、レフシー研究の困難の原因はある。では山口の史観の特徴はなにか。

『日本アニメーション映画史』は山口の研究と史観に1つの基盤をもっている。山口の研究は1960年にスタートし、劇場用アニメーションからテレビ放映アニメーションへとアニメーション上映の場が変化する時代状況の中での研究だったコンテクストが手伝って、劇場で上映されるアニメーションを本編ととらえるアニメーション史観に根ざすことになった。9・5ミリ規格、16ミリ規格、家庭用35ミリ規格・家庭用紙フィルムといった非劇場用規格のフィルムは、史観の射程範囲からそれがちである。

そうした史観は、時代状況ばかりではなく、アニメーション製作者たち自身が、35ミリ劇場用作品を本編と考える価値観にも根ざしている。劇場用映画を本編の仕事と考え、パターベビー・フィルムや、玩具フィルム、レフシーの紙フィルム用の作品を制作する仕事を、糊口をしのぐ余技ととらえる考え方が製作者たちにはあつた。それは、松本俊夫ら1960年代のドキュメンタリー映画作家たちが、コマーシャル・フィルム、PR映画の仕事を、自身のフィルムグラフィーに加えたがらなく同様の精神構造によるものである。

「本物のマンガ映画を作りたいのです」。小松沢甫が記録した瀬尾光世のこの証言は、瀬尾がつくっていた玩具映画について「しょせん、おもちゃ映画です。屋外上映用でもいいから、一般興行映画を作りたい」との瀬尾の気持ちをあら

わしたものである¹⁵。もちろん、本物の表現技術を身につけたいという気持ちもこの言葉には濃いですが、本物の映画は一般興行映画すなわち劇場用規格映画である、という価値観を象徴した証言でもある。このような製作者たちの価値観は、研究者たちにも、劇場用アニメーション映画を本編、それ以外の規格のアニメーションを余技とみなす風潮を生み、紙フィルムというメディアの特殊性に着眼点をおく学風がどうしても強くなり、レフシー作品の表現や作家性を研究する視点がすくない。

しかし2022年にいたって、劇場用アニメーション映画を本編と重要視する史観から自由になっている我々は、家庭用規格／非劇場用規格のフィルムに表現されたアニメーション映像にも刺激的な可能性が運動しているのではないかと考えられる地点に立っている。

3) アニメーション作家たちの仕事としての家庭用映画

移行期の模索と多様性

家庭用規格／非劇場用規格のアニメーション映画作品について、荻野茂二や森紅らアマチュア・アニメーション映画作家を対象にした研究は、那田尚史の仕事の皮切りに、現在でも活発な研究が展開されている¹⁶。

しかし、政岡憲三、瀬尾光世、大石郁雄、熊川正雄といった劇場用アニメーション映画を製作した作家たちが、レフシー・オリジナル、玩具映画オリジナル、パターベビー・オリジナルのアニメーション映画作品を制作していた事実については、ほとんど注目されることがない。それは、作家たち自身が劇場用アニメーション映画を本編とみなした価値観に1つの原因がある。しかしながら、劇場用アニメーション映画以外の作品は本当に「余技」でしかないのだろうか。作家たちにとって、糊口をしのぐために仕方なしに注文に応じた作品でしかないのだろうか。

その問いに答えるために、私たちは、1930年代の日本のアニメーション映画製作状況を移行期とみなす考えで事態を把握し、表現をみつめる視点を提起

したい¹⁷。移行期とはサイレント・アニメーションからトーキー・アニメーションへの移行を念頭においた言葉である¹⁸。

まず、1930年代初頭に、ディズニーやフライシャー兄弟のトーキー・アニメーションに刺激を受けた田中喜次や政岡憲三らがつぎつぎと日本製トーキー・アニメーション映画を製作していく変化については、佐野明子や大塚英志らの研究がある¹⁹。遠近法を導入した空間描写となめらかな動き、丸みをおびたキャラクター造形などを模倣していく影響関係を、1930年代のアメリカ製アニメーション映画と日本製アニメーション映画の間に仮定してくれている。

田中喜次や大石郁雄らが、ミッキーやベティのフィルムをコマごとに分析し、アニメーションの動きと描写を模倣することから日本製トーキー・アニメーションを創りあげていったことは、田中らが証言するとおりで疑う余地はない。

大石は述べる。「順次複雑な動作に取りかゝる。これには優秀な線画を多く見る必要がある。ピンボーやミッキーはアマチュアにとり良い指導者であらう。こうした良い技巧を持つ映画を或る程度模倣して技術を学び、その上自分独特なものを築き上げるのが速道である。人間業とは思はれない様なあのミッキー・マウスやピンボーの滑らかな動きも、みなそれ相当の経験から生まれたものであって、その原画の手法や齣数を解剖して見ると、決して驚くことはないのである」²⁰。

田中喜次らJOトーキー漫画部のアニメーション映画作品『特急艦隊』(1933)や『絵本 1936年』(1934)は、『ベティの旅興行 The Betty Boop Limited』(1932)、シリー・シンフォニー『お伽王国 Old King Cole』(1933)などを模倣しながらつくられた作品である²¹。

しかしながら、1930年代につくられた日本製トーキー・アニメーションを、なめらかな動きと豊かな空間描写を達成した変化の成果、ないしは進化の過程、とみなす発想では、レフシーやパターベビーといった家庭用／非劇場用規格で製作されたアニメーション映画作品を表現としてうまくとらえることが出来ない。

なぜなら、非劇場用規格で製作されたアニメーション映像作品は、アメリカ

製トーキー・アニメーションの影響を受けながら、それまでの自分たちの表現ならびに、アメリカ製トーキー・アニメーション以外の作品の表現を吟味し、自分たちなりのアニメーション表現をつくりだそうと、右往左往しながら模索する、移行期を体現したものともみなすことが出来るからである。なめらかな動きと奥行き、丸みをおびたキャラクターの造形といった価値観からすれば、「おもしろくない」表現が雑多にまじった表現なのである。

対して、移行期という発想によって可能になるのは、のちにディズニーやジブリによるアニメーションに象徴され重視される、なめらかな動きと奥行きのある空間設計といったアニメーションの表現／快楽以外の、さまざまなアニメーション映像表現の可能性をもとらえる視座である。

先に引用した大石の文は、1932年に大石が3回にわたって連載執筆した「線画製作に就て」の一部だが、同連載は次のような言葉でむすばれている。「ミッキーやビンボーのレヴュー的サウンド漫画が線画界の最高峰だとは、種々の意味から断言することは出来ないと思ふ。線画界には未だ未だ頂の見えない多くの高峰々があるのではないだろうか」²²。

たとえば、大石郁雄はフランスのアニメーション映画作家ロバート・ロルタックの作風をパターベビー・オリジナル作品において模倣している。大石作品『ゴー・ストップ』（1931）とロルタック作品『Toby on Duty/Toby a soif』（1921）を比較してみるとその類似性はあきらかである²³。ロバート・ロルタックは、パターベビー・オリジナルのアニメーションを数多く制作し、日本でも彼のキャラクター「メカニカ博士」が人気だった。なめらかな動きや奥行きのある空間設計とは違う描画の方法には独特の魅力がある。大石はロルタックもまた、線画界の「多くの高峰々」の1つであると考えて表現を模倣・模索したのではないだろうか²⁴。

大石郁雄は、パターベビー・オリジナルのアニメーション映画作品を何本もつくっている作家である²⁵。『動絵狐狸達引』（1933）をはじめとした劇場用アニメーション映画を製作し、東宝のアニメーション部門をリードする存在になっていく大石郁雄が、劇場用アニメーション映画を製作する同時期に、『動

絵狐狸達引』で描いた狐と狸のメタモルフォーゼ合戦と同じモチーフの作品を、パターベビー・オリジナルアニメーションとしてもつくっている²⁶。その1つである『證誠寺の狸囃子』（1931年発売／レフシー版1935年3月印刷発行）は、レフシーの紙フィルムに複製されて販売もされている²⁷。ほかにも、大石が劇場用アニメーション映画として東宝で製作した『ポン助の春』（1934）『カチカチ山』（1934）でえがいた狸のキャラクター「ポン助」が、レフシーの紙フィルムでも主人公として描かれている。レフシーのアニメーション映画『ポン助化修行』（印刷・販売年月印なし）である²⁸。

そこに、ディズニーやフライシャーが得意とした踊り、変形や変身の主題を、狸の踊りや化かしあい、妖術や忍術といった、日本の通俗文化の伝統と縫合してゆくイマジネーションと表現の工夫をたどることが出来る。

もちろん、劇場用アニメーション映画には、映画館でおおくの観客に見てもらい興行収入をあげることが急がれた以上、家庭用規格／非劇場用規格のオリジナル作品と同じようにつくられたとは考えられない。しかし、後者の作品たちも、さまざまな条件の制約の中で、移行期に混淆するアニメーション表現のさまざまなスタイルを創造するメディアとして存在したことは、的外れな発想ではないのではないだろうか。

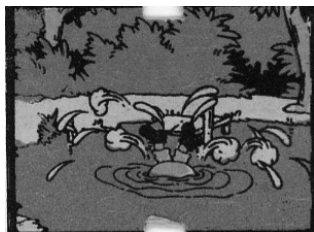
田中喜次や中野孝夫らJOトーキー漫画部の面々は、前身の童映社以前に、たくさんのパターベビー・オリジナルアニメーションを製作していた²⁹。しかしながら、劇場用アニメーション映画を製作するようになった1932年以降、彼らが家庭用規格／非劇場用規格のオリジナル作品を制作した痕跡は現時点では確認できない。彼らは、日本製の劇場用トーキー・アニメーション映画の製作が困難になる1935年ころにアニメーション映画製作からはなれて、劇映画やニュース映画、ドキュメンタリー映画の製作を仕事にするようになっていく³⁰。

大石や政岡、瀬尾ら1935年ころの危機をのりこえてアニメーション映画製作をつづけていく作家たちは、レフシーやパターベビー、その他の非劇場用規格のオリジナル・アニメーションをつくりつづけて、アニメーション映画作家としての仕事をつみかさねていく。彼らが非劇場用規格フィルムをメディアに

製作したオリジナル・アニメーション映画作品にはいろいろな工夫や魅力や試行錯誤をみてとることが出来る。

【図2】

私たちが今回デジタル化した『七匹の小羊』にも、いくつもの不思議で魅力的な表現が見られる。狼が池におちて沈んでいくシーンでは、水の波紋と、誇張された水しぶき、あわてふためいてじたばたする足から発せられるホコリを



『七匹の小羊』より

想起させる描写が、動きをおぎなう効果線としてえがかれている【図2】。効果線をえがくことによって、観る者に動きの感覚を連想させようとする表現は、『七匹の小羊』の冒頭で小羊がピアノを弾く描写が音声を連想させるのと同様に、移行期におけるアニメーション線画表現と音声の関係性をさまざまに考えさせてくれる。内外の映像研究・漫画研究の成果をいっばいに吸収してすぐれた仕事をつくりつづけている細馬宏通や三輪健太郎らが鍛えつつあるような、漫画と映画の1つ1つの線の描写をこまやかに分析していくうつくしい手つきを、レフシーの作品表現は待ちわびているのではないだろうか³¹。

移行期ととらえることで生まれる視野の広さの利点は、結果として主流になった線画アニメーションのスタイルおよび、スタイルに刺激されて運動する感性のありようを唯一絶対視せずに、様々な表現の模索をとらえつつ、主流となっていく技法の特徴をも再考察させうる点にある。

4) デジタル化と共有の可能性

レフシーの紙フィルムを表現としてかえりみることに可能性が見いだされた時に、まず必要なのは作品の鑑賞である。レフシーの紙フィルムがいったいどれだけ製作されたのかもわかっていないが、我々が収集した『レフシー「フィルム」目録』は文面から1935年ころの発行と推定され、そこには、「約六十種のフィルムを既に発売して居ります」と記述されている³²。この記述を信頼す

れば、レフシーの販売がストップしたとされる 1938 年までに、おおよそ 100 本ほどの作品が製作されたと推測できる³³。しかし 2022 年現在、いまだレフシーの紙フィルムが一堂に会して上映される機会はおとずれていない。表現が分析できる状況をつくりだすことが、レフシー研究の現在の課題である。

すなわち、作品が鑑賞できる環境をつくるのが研究には必要である。そこで我々は、レフシーの紙フィルムを実際にデジタル化して、その手順を共有することで、簡単にお金をかけることなくデジタル化が可能だと実証することにした。

2022 年現在、インターネットを検索すると、数本のレフシーフィルムをデジタル化して見られるようにしている個人と機関の仕事を見ることが出来る³⁴。近年、図像をとりこみ編集する機器が安く広く流通するようになったので、フィルムのデジタル化は紙媒体にかぎらずとも意外に簡単に実現できる。

とくにレフシーの紙フィルムは、紙に印刷された図像の連続なので、スキャナーで図像をとりこみ、修正し編集をおこなうことで、手間をかければ簡単にデジタル化できる。われわれが今回デジタル化した『漫画 七匹の小羊 童話集第一編』（以下、『七匹の小羊』）を例として手順を共有したい。

まず、紙フィルムを Epson GT-X980 でスキャンした。これは市販されているスキャナーの上位機種であり、2022 年現在、約 7 万円で購入することができる。

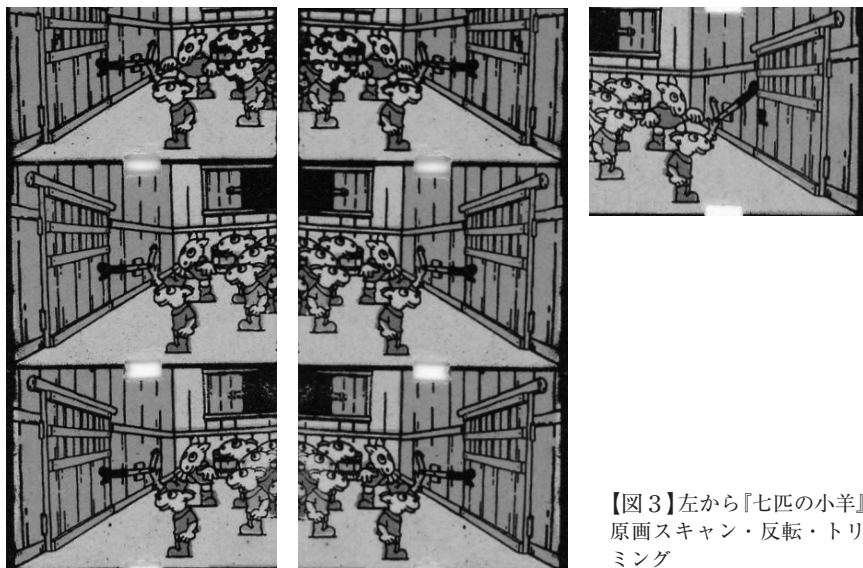
スキャンの際には、プロフェッショナルモードという「簡単な操作で高度な補正を行うことができるモード」を使用し、また、イメージタイプ 48bit カラーという設定をして、画質の劣化を最小限に抑えるよう工夫した。解像度は 600dpi に設定する。「dpi」とは、「画素数」と同じようなものである。この「dpi」が高ければ高いほど、写真の細部が鮮明にデジタル化される。そして、ズームはそのまま 100% でスキャンする。一度におおよそ、15 コマのスキャンができた。95 回スキャンしたので、総コマ数は、おおよそ 1400 コマであった。この手順で紙フィルムに印刷された図像は十分な解像度でデジタルデータ化できた。

次に、スキャンしたデータを USB メモリに移して、Google ドライブに保存し、

班員に共有した。スマートフォンのスクリーンショット機能を利用し、およそ1400コマを1コマずつトリミングした。班員は5名であったので、1人あたり、およそ280コマのトリミングを担当した。

その際、スキャンによって反転した画像を元に戻す作業を失念する班員が多くみられたので、図像の向きを統一するのに注意が必要である。5名それぞれの空いている時間を利用してトリミングできるところが、この方法の利点である。すべてのデータをトリミングするのに、1人あたり約5時間かかった。つまり、およそ1400コマをトリミングするには総計約25時間必要だということになる。作業を分担したのは、玉村優佳、山崎日那、八重澤幸希、米田汐里、根本光である【図3】。

そして、最後に「Inshot」という動画編集アプリで画像をつなげた。1コマあたり0.1秒でつなげて、1本の動画を作った。今回使用したフィルムは状態がよく、画質補正等の加工はほどこさなかった。しかし、状態が悪い箇所があった場合、編集の際に、フォトショップ等のアプリケーションで、画質補正を手作業で容易におこなうこともできる。



【図3】左から『七匹の小羊』
原画スキャン・反転・トリ
ミング

以上のように、デジタル化も復元も、安価に、多少の手間はかかるけれど容易におこなえることが実証できた。作業の工夫が蓄積されていけば、より安価で、簡単で、うつくしいデジタル化と復元のプロセスが可能になるであろう。

大掛かりな機材や費用も必要とすることなく、地域や家庭、学校でレフシーのフィルムのデジタル化は容易に可能であることが明らかになった。フィルムさえ収集すれば、デジタル化されたレフシーのアニメーション映画をおおくの人が共有することは難しくはないのである。

5) レフシーへの作家主義の応用

カテゴリングの方法とタイトル字幕への着目

移行期のアニメーション映像の変容諸相を考える時、さまざまな図像分析の方法が想定できる。私たちが今回発案したのは、アニメーション作品をその製作者ごとに分類し、製作者の特性つまり作家性において映像を分析していく可能性である。

レフシーの紙フィルムには、おおくの場合、製作者が明記されていない。製作者たちのすべてが亡くなり、レフシーについての製作者からの証言もほとんど残されていない。そんな状況下では、これまでに紹介してきた政岡・瀬尾・岡本ら製作者たち当人による証言の他に、製作者たちと話す機会もあった杉本五郎がのこしたレフシー作品の製作者の推定も、数少ない手がかりの1つである。杉本の記述をレフシー紙フィルムを作品ごと作家別にみる観点から図表にまとめた。

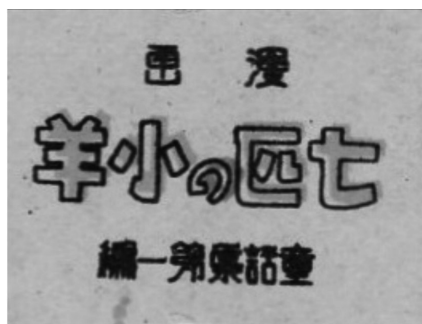
無敵凹平かっぱ退治	大藤信郎	時代劇。
かっぱおどり	大藤信郎	時代劇。『無敵凹平かっぱ退治』の続編。
波乗りこえて	山本早苗	日本画的風神雷神が暴れるシーンが印象に残る。映画館用の35mmを短縮彩色したもの。
泳げやつわもの	杉本による 作者推定なし	『泳げや泳げや』の題名で35mm、16mm、9.5mmでも売り出されているが、レフシーの方がカラーであるため、印象が強い
ボン助化修業	大石郁雄	大石郁雄の名作『動絵狐狸達引』とまったく同じキャラクターを使用している。35mmでも16mmでも見かけない作品なのでレフシーのオリジナルかと思われる。
のらくろバンザイ Dog Sappaars	杉本の作者推定なし	この頃から輸出を考えてか英語のタイトルが付くようになる。
レフ坊の魚釣り Fishing a Round	熊川正雄	レフ坊（スクラッピーとムルジリカの合いの子のような頭デッカチの少年）と、ポパイのブルートに良く似た山賊スタイルの大男が魚釣り競争をする話。 アニメの動きはかなり上手で、熊川正雄氏の作画と思われる。
レフ坊のロケット Rocket	熊川正雄	レフ坊の乗ったロケットが宇宙を飛び回り、月面に軟着ならぬ激突して三日月にしてしまう話。
からすとみみずく Cruw and Hornd Owl	熊川正雄（後述のとおりこの推定には熊川の証言によって疑義がはさまれている）	みみずくの染物屋さんに色々な色彩に染めてもらって、喜んでいる小鳥たちを見た白いカラスが羨ましくなり、みみずくに「まだ誰も染めたことのない色に染めてくれ」と頼み、真っ黒にされてしまう。
ねずみの戦争	杉本の作者推定なし	アニメのレコード式トーキー。
汽車	杉本の作者推定なし	風景が展開するだけの物でストーリーはない。

【杉本五郎著・なみきたかし編『映画をあつめて』（平凡社、1990年）より】

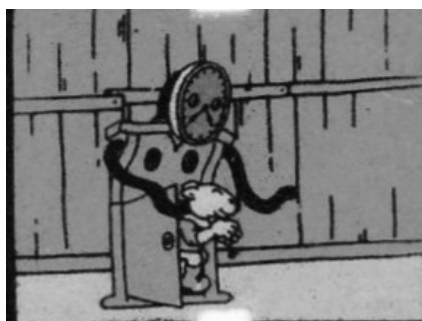
以上が杉本が挙げたレフシー・アニメーション作品のタイトルと作者推定、特徴の記述である。杉本がレフシーの紙フィルムを製作したであろう作家として名前をあげているのは、山本早苗・村田安司・大石郁雄・瀬尾光世・熊川正雄・宮下萬三である³⁵。しかし杉本が何を根拠に作者推定をおこなったかが明らかでない以上、上記の推定はあくまで杉本が製作者の証言か図像の分析から得た推論ととらえることが適切であろう。たとえば、神戸映画資料館のフィルムリストでは、『からすとみみずく』は熊川作品ではない、と熊川が証言したとする記述がある³⁶。だからといって、あらゆる証言に記憶違いがともなうように、製作者証言の信ぴょう性を完全に信じきることも出来ない。当然のことながら、資料と証言をあつめ、図像分析の技術を蓄積していくことが大切なのである。

今回デジタル化した『七匹の小羊』も作者名がタイトルにない作品の1つである。私たちは本作品の制作者推測をこころみた。手順としてはまず『七匹の小羊』が制作された1934年ごろに活躍したアニメーション作家の作品と比較し、類似の内容やデザインがないかを調べた。

するとフィルムタイトルの文体・デザインの特徴が手がかりになることを発見した。『七匹の小羊』タイトル上の「漫画」という表記は、レフシーの紙フィルムに必ず表記されているわけではない【図4】。他の作品には『レフシートーキー ネズミの戦争』『のらくろ萬歳 レフシー』といったタイトル表記が見



【図4】『七匹の小羊』タイトル



【図5】時計のキャラクター

られる【図6】。これらのタイトルを、同時代のアニメーション・フィルムと比較調査すると、「漫画」の表記スタイルが村田安司監督作品で多く見られるということが明らかになった【図7】。字体も村田作品のスタイルと類似点が多くみられる³⁷。



【図6】レフシーのタイトルデザイン



出典：日本アニメーション映画クラシックス

【図7】漫画映画の作者別タイトルスタイル

図7は国立映画アーカイブ「日本アニメーションクラシックス」より作成

このように作品タイトルのスタイルから、製作者を推定することが可能ではないだろうか。

タイトルのスタイルをもとに、『七匹の小羊』を村田安司の作品であると仮定し考察をすすめると、映画の内容にも村田的な特徴があるのではないかと推定できる。『七匹の小羊』の内容は以下のようなものである。

オオカミにそそのかされて家のドアを開けてしまった留守番中の小羊たちは、オオカミに食べられてしまう。それを聞きつけたお母さん羊は、昼寝中のオオカミの腹をはさみで切り裂き、子どもを救出した後、腹に石を詰めて縫い合わせた。昼寝から覚めたオオカミは、喉が渇き、池で水を飲もうとした時おなかの石の重さで池に落ちてしまう。

『七匹の小羊』はこの結末を「めでたしめでたし」と締めくくり、オオカミを悪としてあつかっている。このような勧善懲悪物語による教育的ストーリーを、村田安司は多く手がけている。文部省が教育映画を推奨して、全国の小学校で「講堂映画会」が開かれ、東京市では「児童映画日」が設けられるなどの傾向にのって、学校教育用漫画映画が数多く求められた流れをとらえて、村田も教育につながるような教訓物語アニメーション映画を多く制作していたのだ。

ほかにも、原作のあるストーリーをもとにアニメーション作品を制作している点も村田の作品に特徴的にみられる。『七匹の小羊』はグリム童話『七匹のこやぎ』を原作としている作品で、村田の作品にはこのような国内外の物語を原作としたものが多く見られる。日本の民話を元にした1927年制作『猿蟹合戦』、イソップ寓話『蛙と牛』を元にした1929年制作『蛙は蛙』、グリム童話『赤ずきん』を元にした1934年制作『ミー坊と狼』がその例である。

他方で、『七匹の小羊』には不思議な時計のキャラクターが登場し、これはシリー・シンフォニー『真夜中の舞踏会 The China Shop』(1934、日本封切1934年5月17日)に出てくる時計のキャラクターに影響を受けたのではないかと想像できる【図5】。このキャラクター造形の魅力など、『七匹の小羊』を村田作品とみなす仮説に疑問をおぼえる点もいくつかある。一番わたしたちが引かなかったのは、背景描写の緻密さである。従来の村田の作品ではやや空白

が目立ち、物語を進める上で重要でない要素はあまり描かれないという印象だが、『七匹の小羊』は、細かなデザインと色使いで、お話の内容だけでなく、視覚的に面白いと感じるような工夫を随所に感じることが出来る。紙フィルムにほどこされた色彩のうつくしさも、『七匹の小羊』を村田作品と見なすことをためらう一因である。横浜シネマ商会でたくさんの教育漫画映画をつくっていた村田に、他の作家たちがアルバイト的に仕事をしたのと同様の、金銭的な必要性があったのかも不確かである。先に紹介した岡本昌雄は、村田のスタジオを退職して一緒に辞めた片岡芳太郎らと一緒にレフシーの紙フィルムを製作していたという³⁸。片岡の画風、タイトル・スタイルとの類似性もある。あるいは、岡本・片岡らが『七匹の小羊』を製作したのかもしれないとも考える。対して『七匹の小羊』と同様のタイトル・スタイルをもったレフシーの紙フィルム『漫画 猿公ト狸吉』（印刷発行年月印なし）は切り紙の村田安司的スタイルに満ち満ちた作品である。

タイトルの分析だけで作家を完全に特定することは出来ない。けれど、タイトルのスタイルは、アニメーションの画風と共に、レフシーの紙フィルムを作家とむすびつけて解釈していく際に、有効な方法ではないだろうか。

6) おわりに

なめらかな動きと、ゆたかな空間描写を表現するアニメーション制作の、1つの極点へ達した高畑勲と宮崎駿は、それまでの彼らの作品と比較すると「わかりにくい」表現を劇場で公開するようになった。その底にあるのは、わすれてきた過去のアニメーション的表現への期待である。高畑は、絵巻物からつながっている多様な表現に心うちこみ、雑多な魅力をもった通俗文化に宮崎はこだわっている。レフシーの紙フィルムをはじめとした、移行期の非劇場用規格のオリジナル・アニメーション映画作品は、これまで表現としては注目されてこなかった。しかしながらそこには、移行期に特徴的な雑多で多様な表現の発見が期待できる。忘れられた絵巻物や通俗文化へと回帰して、さらなる表現の

高みを目指す宮崎・高畑の仕草とおなじように、これから、レフシーの紙フィルムをはじめとした、移行期の忘れられたアニメーション映画表現を、こまやかに見つめ、刺激を見つけていきたい。
(おわり)

[注]

¹ レフシーの紙フィルムの終焉については確実なことが明らかではない。しかし、現時点でそのメディアとしての特性に最もくわしい研究の1つである稲葉千容「紙フィルムと手回し映写機－70年前のアニメ・映画」『日本人形玩具学会誌』21号（2011年3月）の見解が1938年終焉説をとり、私たちが調査した紙フィルムにも1938年以後に製作されたものが見当たらないことから1938年終焉説にならう。発売の開始は1932年と仮定する。「印刷の映画進出 日清印刷社系統で家庭用映写機とフィルム発売」『印刷雑誌』1932年4月号に販売の詳細が発表され、「辻本秀五郎氏のレフシー成績良好」『印刷雑誌』1932年5月号に、1932年5月2日に大森の松浅で試写がおこなわれ、発売がなされると報じられていることに依拠した。レフシーの印刷所は日清印刷株式会社から大日本印刷株式会社へと会社の移行とともにかわっている。『大日本印刷百三十年史』（大日本印刷株式会社、2007年）。

² 1932年にレフシーの販売が開始されたはずなのに、『京都日出新聞』1934年1月29日の記事は「子供用家庭むき活動写真機が出来ました」と報じている。また『アマチュア映画』1933年9・10月号はレフシーが最近市場に出た、と報じている。この時差を、販売開始時期について地域差が生まれたと解釈し、製作・販売地域、販売ルートの違いを考えることは出来ないだろうか。つまり、東京で販売されたレフシーが京都で製作・販売がおこなわれるのに時差があるのは当然だが、東京でも販売場所・ルートによって販売開始時期に差が生まれているのではないかと私は考えた。デパートでレフシーが販売されていたとする杉本の考えを前掲・稲葉（2011）はレフシーの販売箱にはられた百貨店の印から確実なものとしたけれど、いまだ、販売方法・ルートなどには不明な点もおおい。ただ、1932年5月に試写がおこなわれたことは確実なので販売開始時期を1932年と本稿では仮定する。

³ 三上義一『“漫画映画”雑記帳（第2版）』（2018年3月、3ページ）。この三上の自伝的文章は、佐藤と三上の文通・交流の中で三上が執筆してくれた私家版だが、現在、書物にしている作業をおこなっている。

⁴ 『レフシー映写機カタログ』（家庭映写機株式会社、推定発行年1935年）

⁵ 「アニメーションの人 渡辺泰に聞くアニメーション研究の歴史」（聞き手・構成 佐藤洋）

『昭和戦前期『キネマ旬報』総目次』（文生書院、2014年）、小出正志「日本におけるアニメーション研究発展史」土居伸彰編『メディア芸術・研究マッピング アニメーション研究の手引き』（文化庁、2020）参照。

⁶ 杉本五郎著、なみきたかし編『映画を集めて』（平凡社、1990年）。芦屋小雁『シネマで夢を見てたいねん』（晶文社、1997年）。

⁷ 前掲・稲葉（2011）。福島可奈子『混淆する戦前の映像文化』（神戸大学博士論文、2020年）はレフシーの専門的な研究ではないが、非劇場用規格の映画を対象にすえた福島の研究の射程にレフシーは存在している。同研究のうち特に129ページから139ページがレフシーの記述にさかれている。本稿執筆後、2022年12月に福島の博士論文が思文閣から書物として発刊されるニュースを知った。板倉史明「日本における紙フィルムの歴史と保存」『第63回国際フィルム・アーカイブ連盟東京会議2007』（東京国立近代美術館、2012年）も大切な成果である。『大人の科学マガジン15 紙フィルム映写機』（学習研究社、2007年）の発売は松本夏樹や野中和隆の研究が世にひびいた結果とみなすことも出来る。

⁸ 「政岡先生にインタビュー」（聞き手並木）『Film 1/24』23 & 24号（1978年10月、23ページ）。この資料は前掲・大塚（2004）に注釈付で再録されている。

⁹ 岡本昌雄「紙フィルム活動写真「レフシー」との再会」『映画テレビ技術』1995年4月号・野中和隆「製作される映像とその記録」『ANIMAIL 歴史部会版』第1号（日本アニメーション協会歴史部会、1997年）

¹⁰ 『神戸映画資料館古典アニメーション（1960年代まで）フィルムリスト 2021年3月現在【暫定版】』（2021）https://kobe-eiga.net/kfpnet/wp-content/uploads/2021/03/planet_animation_20210330.pdf（2022年11月10日最終閲覧）。おもちゃ映画ミュージアム2021年12月3日のブログなどの記録のほか、太田米男・松本夏樹「玩具映画とフィルム・アーカイブについて」『芸術』25号（2002年10月）など参照。<https://toyfilm-museum.jp/blog/column/17764.html>（2022年11月10日最終閲覧）等参照。

¹¹ 前掲・岡本昌雄（1995）

¹² 「熊川正雄氏聞き書き」『ANIMAIL 歴史部会版』2号（日本アニメーション協会歴史部会、2000年、167ページ）。聞き手の小松沢・野中・秋野によって1996年5月12日におこなわれたインタビュー。■が熊川、□が小松沢、△が野中である。

¹³ 前掲・福島（2020）等参照。

¹⁴ 山口旦訓の日本アニメーション映画史研究は、1960年に早稲田大学の卒業論文製作からスタートし、その後、約15年間にわたって断続的に継続された。現存する執筆草稿ならびに、山口保管の卒業論文版、『映画評論』誌に連載された『映画評論』版（1967-69）、書物『日本アニメーション映画史』として発刊された書物版（1977）の比較によって歴史創造プロセスは

明らかである。その創造過程を山口が執筆した公開された資料としては山口且訓「歴史上のアニメーターを訪ねて①～④」『月刊絵本別冊アニメーション』1978年11月号～1979年5月号。そのほかに、山口への佐藤による長期のインタビューによってアニメーション映画史記述の創造過程を明らかにした。

¹⁵ 小松沢甫「アニメーション幼年期を駆け抜けた青春 瀬尾光世 大いに語る わがアニメとの出会い」『Cinémathèque FUROKU 瀬尾光世特集号』5号付録（2009年10月、7ページ／5ページ）。

¹⁶ 那田尚史「日本個人映画の歴史 戦前篇1～8」『Fs』1992年5月～2002年7月号、松谷容作「パテ・ベビーというシステム」光岡寿郎・大久保遼編『スクリーン・スタディーズ』（東京大学出版会、2019年）、西村智弘『日本のアニメーションはいかにして成立したのか』（森話社、2018年）等参照。

¹⁷ この時期の日本のアニメーション映画の製作状況をとらえた研究として、たとえば、萩原由加里『政岡憲三とその時代』（青弓社、2015年）大塚康生・なみきたかし監修『日本漫画映画の全貌』（『日本漫画映画の全貌展』実行委員会、2004年）前掲・山口／渡辺（1977）等参照。

¹⁸ 1907年ころの映画の変容を移行期ととらえることで、初期の映画ならびにそれ以後の映画を幅広く見渡せる視座を参考にした。Charlie Keil & Shelley Stamp ed. *American Cinema's Transitional Era*, University of California Press, 2004 等参照。

¹⁹ 佐野明子「1928年～45年におけるアニメーションの言説調査および分析」『徳間記念アニメーション文化財団年報』（2006年）・大塚英志『ミッキーの書式』（角川学芸出版、2013年）

²⁰ 大石郁雄「線画製作に就いて3」『アマチュア映画』1932年9月号、149ページ。

²¹ くわしくは佐藤洋「能勢克男の協同と表現の試み 日本アニメーション史のなかの同志社」『能勢克男における“協同”』（同志社大学人文科学研究所、2012年）参照。

²² 前掲・大石（1932）。

²³ 他に西倉喜代治の『茶目子の一日』などの作品や、加藤禎三の作品に、ロルタックらフランス系アニメーション映画から技術をぬすみとろうとする仕草が感じられる。

²⁴ ロルタックについては、Valérie Vignaux dir. *1895* n.59 Marius O'Galop/Robert Lortac, 2009, AFRHC 等参照。

²⁵ 大石郁雄の経歴とその死については頓宮勉「遺志を継がん 大石さん南さんを偲びて」『東宝産報会報』1944年12月7号。

²⁶ 「P・C・L 第一回漫画動絵狐狐達引」『P・C・L 映画』1号（1934年1月15日）等参照。

²⁷ 『証誠寺の狸囃子』のレフシー紙フィルムはモノクロで、「ベビートーキー 証誠寺の狸囃子 ビクターレコード A-50869 伴野商店製作 大石郁雄作品 No.1」というパターベビー・

フィルムのタイトルがそのまま紙に印刷されている。レフシーの紙フィルムにはモノクロとカラーがあり、その違いがどこにあるのかは確実ではないが、これまでに私たちが調査した限りでは、既存のフィルムから複製印刷された場合にはモノクロ、レフシー・オリジナル作品の場合にはカラーという原則があるのではないかと私は推定している。パターベビー版の『証城寺の狸囃子』の発売年月については、『パターベビー月報』第13号（1931年3月）参照。²⁸ 「P・C・L 漫画ボンスケ」『P・C・L 映画』6号（1934年4月15日）「P・C・L 漫画部活躍第三回カチカチ山」『P・C・L 映画』9号（1934年6月1日）等参照。

²⁹ 前掲・佐藤（2012）参照。

³⁰ トーキー・アニメーションをつくりだした日本の作家たちがスタジオでの制作をつづけられず、つぎつぎと危機に直面していく、1935年の状況については、政岡やJO、日活でのアニメーション制作が次々と挫折していく事情を伝えた「儲からぬ漫画」『京都日出新聞』1935年6月19日などを参照。

³¹ 細馬宏通『ミッキーはなぜ口笛を吹くのか』（新潮社、2013年）、三輪健太郎『マンガと映画』（NTT出版、2014年）等参照。

³² 『家庭用安全、実写と極彩色レフシー「フキフィルム」目録』（家庭映写機株式会社、推定発行年1935年）

³³ 前掲・杉本（1990）は100本ほどの作品が製作されたと推定している。

³⁴ 郷愁倶楽部は『かっぱ踊り』をデジタル化しその手順も紹介した上でYoutubeに公開している。<https://ameblo.jp/retro-illustration/entry-11918768490.html>、<https://www.youtube.com/watch?v=fRqG0KrfyuM>（2022年11月10日最終閲覧）。埼玉県彩の国デジタルプラザでもレフシーの紙フィルムをデジタル化している。<https://www.skipcity.jp/channel/ani/paperfilm.html>（2022年11月10日最終閲覧）。

³⁵ 前掲・杉本（1990、258ページ）

³⁶ 前掲・『神戸映画資料館』（2021）

³⁷ 村田安司については岡本昌雄「村田安司と漫画映画 1回～終（10回）」『映画テレビ技術』1991年11月～1992年8月号参照。とくに、「第6回」に村田のタイトルづくりについての記述がある。小松沢甫「村田安司のアニメーションもう1つの世界」『シネマテック』vol.3（2006年6月）。他に上野幸清『カメラをかついで五十年』（上野米子、1990年、32ページ～39ページ）。

³⁸ 前掲・岡本（1995、23ページ）