

# 歴史の音

日本学における SP レコードの活用に向けて

## The Sound of History

Towards the Utilization of Historical Audio Media  
in Japanese Studies

ラインハルト・ツェルナー、湯川史郎、伊藤智央 [編]



ボン大学

日本・韓国研究専攻

「片岡プロジェクト」



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung



JAPAN FOUNDATION  
国際交流基金

2022年4月

## 緒言

本論考集は 2020 年 12 月から翌年 2 月にかけて全 4 回に渡ってオンラインで開催されたワークショップ「日本研究における史料としての SP レコード」の講演記録である。このワークショップは、2020 年 11 月にドイツ、ボンで開催予定だった国際シンポジウムの代わりとして実施されたものだった。同年初頭から始まり現時点でも続いている新型コロナウイルスの世界規模での流行の影響である。突然、国や地域、職場や家庭などの境界を超える人の移動にウイルスの移動を重ね合わせることが当たり前となり、国際会議など人々が集い、交流することは潜在的なリスクとして管理され、必要最小限に留めるべきものとなった。シンポジウムの中止を決め代替イベントを検討し始めた 2020 年 9 月の時点で、事前の組織的社会的根回しを必要としない実現可能な学術交流の場として残っていたのが、物理的な人の移動と接触を伴わないデジタル空間でのイベントだったのである。

物理的接触を最小限に制限するというこの戦略は、本論考集が対象とする SP レコードとの付き合い方にも通じるところがある。歴史的に希少である（かもしれない）レコードの再生による音溝の摩耗や、移動に伴う破損のリスクを避けるためには、なるべく再生しない、なるべく動かさないということになる。これは、オンラインワークショップの出発点である「片岡プロジェクト」 — ボン大学日本韓国研究専攻が所蔵する「片岡コレクション」と呼ばれる戦前日本の映画関連 SP レコード約 3900 枚をデジタル化しオンラインで公開することを目標とした、ドイツ連邦教育科学省の助成による 2018 年 10 月から 3 年間のプロジェクト — が成立した根拠の 1 つでもあった。一度デジタル化することによってそれ以後は SP レコードに針を落とすことなくその内容を聴くことが可能になり、結果としてレコードを静的な状態のまま安全に保管しつづけることができるからだ。

しかし、デジタル技術は物理的な移動や接触を代替するだけではない。人やモノのつながりの在り方、その広がりや深まりに質的な変化をもたらすものでもある。国際会議の代わりとして開催したオンラインワークショップは毎回 30~40 名前後の方々に参加していただき、従来ならばボンで集まることなど不可能であった多様な学問的背景を持った参加者のおかげでさまざまな視点から議論を進め、そして深めていくことができた。

デジタル化されたレコード音声のオンライン公開もまた、レコードと人、そしてレコード同士の新しい関係の可能性を提供することに他ならない。その音声データにアクセスさえできればどこからでも再生することができる。そして、必要に応じて繰り返したり、特定の部分のみを取り出して聞いたりすることもできれば、再生速度やピッチの最適化やノイズの除去などの操作を加えることもできる。また、それらのデータ化されたレコードを立て続けに聴き、比較し、それに基づき体系化することもできるようになる。一枚一枚のレコードに針を落として再生していくのとは異なり、物理的な再生環境という制限にとらわれない形でのアクセスや分析がレコード音声に対して可能になるのである。

そのようなデジタル技術に基づくレコードのオンラインアーカイブは、国立国会図書館が管理・運営する「歴史的音源」などに代表されるように、近年のデジタル・ヒューマニティーズの普及を背景にして急速に整備されつつある。それらは人文科学にとって新しい研究資源が生まれることを意味するだけでなく、新たな方法論的課題に取り組まざるを得なくなることを示している。デジタル化された音声の妥当な解釈のためにはどのような背景知識やメタデータ、ツールが必要なのかなど、研究実践に則した理論や方法の探求である。

そうした探求の契機となるべく、ボン大学片岡プロジェクトを具体例としつつ、研究資源としての SP レコードのオンラインアーカイブを巡る議論の必要性とその大まかな方向性を確認するために企画したのが、本書の元となったワークショップ「日本研究における史料としての SP レコード」であった。全四回にわたって交わされた多岐にわたる議論の詳細をこの場で伝えることはできないのだが、その雰囲気や少しでも記録しておくため、本書に収録された9つの論考はワークショップの流れに沿って配置している。以下簡単に各論考を紹介する。

本書収録の最初の論考は、片岡コレクションの前所有者でありその名前の由来となった現役活動写真弁士・片岡一郎による「映画文化の発生による芸能の近代化」である。映画という新しいメディアが伝統的な日本の話芸の世界をどのように近代化したのかを論じ、その過程において活動写真弁士が出

現し、消滅していった様を概観する。片岡コレクションの中心である映画関連レコードの歴史的背景を描き出すとともに、一度途絶えてしまった「音律の芸能」としての映画説明の姿を今に伝える「言葉の保管庫」としての SP レコードの史料性とその意義を確認している。

レコードと話芸との関係を別の角度から照らし出すのが、ティル・ワインガートナーによる「落語を聴く―柳家金語楼のレコード―」である。上演芸術としての落語が決してその音声のみに還元され得ないこと、つまり音声のみの落語は舞台上の「語り」とは根本的に異なることを出発点とするこの論考は、レコードやラジオでも活躍した落語家・柳家金語楼を例に、落語（家）のレコードが落語パフォーマンスとは同一ではないということを指摘する。それは、我々の意識をメディアとしてのレコードの独自性へと導き、単なる記録媒体ではないものとしての SP レコードの史料性とその可能性を提示するものである。

SP レコードそのものに宿る歴史性の読み出し方、それらをディスコグラフィにおける不可欠な情報としてメタデータ化しデータベースとして構築していくことの必要性を論じるのが毛利真人の「SP レコードデータベースにおけるディスコグラフィの必要性」である。従来のレコード研究、レコードを史料として活用した研究、あるいはレコードのデジタルデータベース化などで顧みられることのなかった様々な盤面情報（刻印、製品番号、レーベルの意匠など）の意味と意義を具体例に則して解き明かすものであり、本書収録の別の論文と共に、今後の歴史的 SP レコードの研究資源化にとって重要な基礎的文献となろう。

盤面情報ではなく、レコードの音声内容の歴史性に注目したのが、ラインハルト・ツェルナーの論考「危機の音」である。片岡コレクションが収蔵する、政治問題や社会問題、自然災害などを題材とした語り物レコードを取り上げ、歴史研究において SP レコードが持ちうる史料としての可能性を議論している。文献資料などの文字テキストや絵画や写真などの図像と比べると、録音物の歴史学における利用はこれからの課題である。レコードが独自のものとしてもつ歴史性への理論的考察と理解、そしてそれを踏まえつつ史料と

して解釈していくための方法などはこれから議論し築き上げていくべきものであることを具体的に示し、結論付けている。

同様に SP レコードの独自性をメディア史の視点から論じたのが湯川史郎の「レコードの（間）メディア性について—弁士レコードのジャンル論のための予備的考察—」である。レコードは長らく「何かの録音物」として見做され、音楽史や言語史などの音源史料として使われることはあっても、レコードそれ自体の歴史や他のメディアにもたらした影響などが議論されることはまれであった。レコードが副次的存在であるという認識論的バイアスを避けつつ、レコードの独自性に向き合うため、間メディア性という認識装置を導入し、映画や舞台などの他のメディアとの関係性の中でレコードの独自性を確認し検証することを提案している。また、その間メディア的アプローチの可能性の1つとして、活動写真弁士などの語りが吹き込まれたレコードの種類とそれらのメルクマールを特定していく「ジャンル論」の必要性を議論している。従来「語り物レコード」としてひとくくりにされる傾向にあった「音楽が主体でないレコード」を分析的に理解するための基礎構築に向けた提言である。

活動写真弁士による SP レコードの、映画史における位置づけを論じるのが上田学の「活弁 SP レコードはどのように楽しまれたのか」である。文献資料の精査に基づき、映画とレコードとがその最初期では興行という場で同時に用いられていたものの、その後それぞれが独立し発展していった過程を描き出している。映画館という場でレコードが決定的な役割を担うことがなかったということ、映画説明や映画物語などの活弁レコードがその受容において必ずしも映画の視覚的表象と結びついていなかった、あるいは結びつく必要がなかったということなど、活動弁士とレコードという音声メディアを映画に従属するものとしてとらえるのではない両者の関係史を描き出している。これからの映画関連 SP レコード研究において、活動弁士やレコードが置かれた具体的な歴史的コンテクストを理解し、再構築していくための起点となる論考といえる。

映画（産業）と録音（産業）の間メディア的な関係に注目しつつ、SP レコードがもつ映画史記述のための史料としての可能性を探求するのが、ケアス

ティン・フォーケンの論考「失われた無声映画の音—映画作品を伴わない日本映画史における SP レコードの使用—」である。「小唄映画」「映画物語」「映画劇」という映画が密接に関連した SP レコードの3つの形式に注目し、レコードが弁士の語りのみならず様々な音声を用いて映画館での体験の再現を試みていたと指摘する。さらには弁士吹き込みの複数の『椿姫』レコードの間メディア性に注目しつつ分析・比較し、それらが投げかける様々な疑問点を具体的に提示し、整理することによって、レコード史料を中心にした、フィルム史料だけに頼らない映画史叙述の方法を検討している。

日本だけでなくグローバルな映画史の中で映画とレコードの関係性を探り、論じるのが小松弘の「記憶のテクスタイル—音によって織られた映画—」である。映画が公共の場にとどまり独自の芸術形式を獲得したのとは対照的に、蓄音機が演奏空間と家庭とをつなぐ装置となり、その結果独立した芸術を志向しなかったという歴史的な理解は、レコードというメディアの特性を捉えるための重要な出発点となる。そして日本独特なものとしての活動弁士レコードが、個人が自宅で弁士の説明に耳を傾けることで映画の場面をイメージし組み立て、音の模造としての映画を立ち上がらせるものであったことを指摘する。この「見えない映画」としての SP レコードのあり方は、逆説的にレコードのメディアとしての独自性を浮かび上がらせている。

以上の論考が示すように、オンラインワークショップでは SP レコードを史料として用いる可能性、そして用いることで生まれる可能性が様々な角度から示され、議論が深められていった。それらの議論を重ねるごとに参加者全員の共通認識として確立していったのが、ディスクグラフィーや盤面情報の読み取り方など「レコード史料批判」のための基礎的かつ実践的知識を整備していくことの必要性であった。その第一歩となるのが毛利真人による「レコードを読む—SP レコードに於けるメタデータ取得の手引き—」である。従来体系化されることのなかった、時代ごとレーベルごとに盤面情報をもつ意味をまとめ提供するこの論考は、今後 SP レコードを史料として、またそのデジタルアーカイブを利用しようとするすべての者にとって欠くべからざる情報源となるはずである。

## 緒言

こうした SP レコード史料批判のための、つまり歴史補助学としての基礎知識の体系化はまだ端緒についたばかりであり、毛利が2つ目の論考の最後でその創出を提案する「レコード学」の一部として進められるべき課題だといえる。それは、今後様々な分野で進んでいくことが期待される SP レコードを用いた研究活動とその成果を結びつけ、学際的な研究環境を構築していくための基礎にもなるはずである。本書がその足掛かりとなることができれば幸いである。

最後に、オンラインワークショップと本成果出版物は国際交流基金からの支援なくしては実現しえなかった。コロナウイルス流行の影響で国際的な郵便や様々な事務処理が遅れがちになるなかで、柔軟にご対応ご支援いただいたこと、この場を借りて心よりお礼申し上げる。

編者一同

## 目次

緒言	i
映画文化の発生による芸能の近代化	
片岡一郎	1
落語を聴く	
—柳家金語楼のレコード—	
ティル・ワインガートナー	11
SP レコードデータベースに於けるディスコグラフィの必要性	
毛利真人	22
危機の音	
ラインハルト・ツェルナー	53
レコードの（間）メディア性について	
—活弁レコードのジャンル論のための予備的考察—	
湯川史郎	62
活弁 SP レコードはどのように楽しまれたのか	
上田学	81



## 目次

### 失われた無声映画の音

—映画作品を伴わない日本映画史における SP レコードの使用—

ケアスティン・フォーケン

93

### 記憶のテクスタイル

—音によって織られた映画—

小松弘

110

### レコードを読む

—SP レコードに於けるメタデータ取得の手引き—

毛利真人

135

# 映画文化の発生による芸能の近代化

片岡一郎

## 序論

我々の歩んできた歴史において「近代」は大きな意味を持つ。それまでにあった様々な常識が技術革新や思想概念の変質にともなって、今日の形へと推移してゆく過程こそが近代化の一面といえるだろう。

本稿では、近代最大の発明品に数えられる映画の誕生によって、日本の芸能、特に口頭芸能（話芸）が江戸時代以前の前近代芸能から、明治期以降の近代的芸能へと変化する過程を確認し、話芸の近代化にレコードが果たした役割の大きさについても触れてゆく。

## 芸能の近代化

本論に入る前に、まずは芸能の近代化とはどのようなものであったのかを明らかにしておかねばならない。日本において前近代の芸能である能、歌舞伎、落語、講談などは当然ながら江戸期以前の封建社会を背景に描かれており、扱われる主題にも主従関係内に発生する忠義心を美化したもの、あるいは現実的には実現の可能性が極めて低い身分階級を飛び越えて栄光を手にする立身出世もの、それとは対照的に本来は権力者側に属する人物が庶民に紛れて活躍する作品などが少なくない。

これらのテーマを表現するために求められる演技には極めて抑制的な技法が求められる。能の極度に身体的動作を抑えた演技や、歌舞伎の長時間にわたる無言の演技、いわゆる「だんまり」など、日本社会に特徴的な、言わずとも察することが最良の相互理解方法であるとする概念を、より誇張して表現する演技論は前近代日本芸能の特色を現すものといえるだろう。

対して 1868 年に江戸から明治へと時代が変わり、大量の西欧文化が庶民の目に触れる所まで容易に到達する様になると、その影響は芸能にも当然およんだ。1880 年代には自由民権運動の昂まりに応じて、弁論ブームがおき、話者が何らかの主張をおこなう目的をもって聴衆の前で演説をする文化が急速に広まった。ここで注目したいのは、これらの演説が単に政治的な意見表明

をするための道具ではなく、知識欲を満たす新時代の娯楽として機能していた点である。英語の Speech に演説の訳語を与えた福沢諭吉が風刺雑誌の『團々珍聞』に掲載された「筆舌の相撲」と題された演説者番付で大関として扱われていることから、その事実が読み取れるだろう。なお、福沢は講釈師の松林伯圓に手ほどきを受け、演説のための話術を向上させており、ここからも娯楽と演説のつながりがみてとれる（図1）。

図1 團々珍聞初号の演舌



宮武外骨『明治演説史』有限社、1926年。

社会的前提に共有されている価値観を語るために存在した旧来からある話術とは性格を異にする、自己の意見を述べるための演説話術が近代の技法として着実に根付く中で、落語界では落語中興の祖と呼ばれる三遊亭圓朝が1882年に真打に昇進した。圓朝は江戸の気配が濃厚な怪談話を得意とする一

方で、新時代の潮流を敏感に察知し、幽霊とは人の心が生み出す幻影であるとする見地に立った『真景累ヶ淵』や、モーパッサンの『親殺し（Un parricide）』を翻案した落語『死神』を製作するなど、話芸の世界に西欧の思想を取り込むことに成功した人物である。

さらに 1886 年には森田勘彌（12 世）や市川團十郎（9 代目）が旗振り役となって演劇改良運動が展開され、俗悪な娯楽と考えられてきた歌舞伎の高尚化が試みられた。演劇改良運動そのものは歌舞伎を改変するにはいたらなかったが、新たな演劇ジャンルである新歌舞伎や壮士芝居、そして 1888 年に誕生した新派劇の創出に大きな影響を与えた。

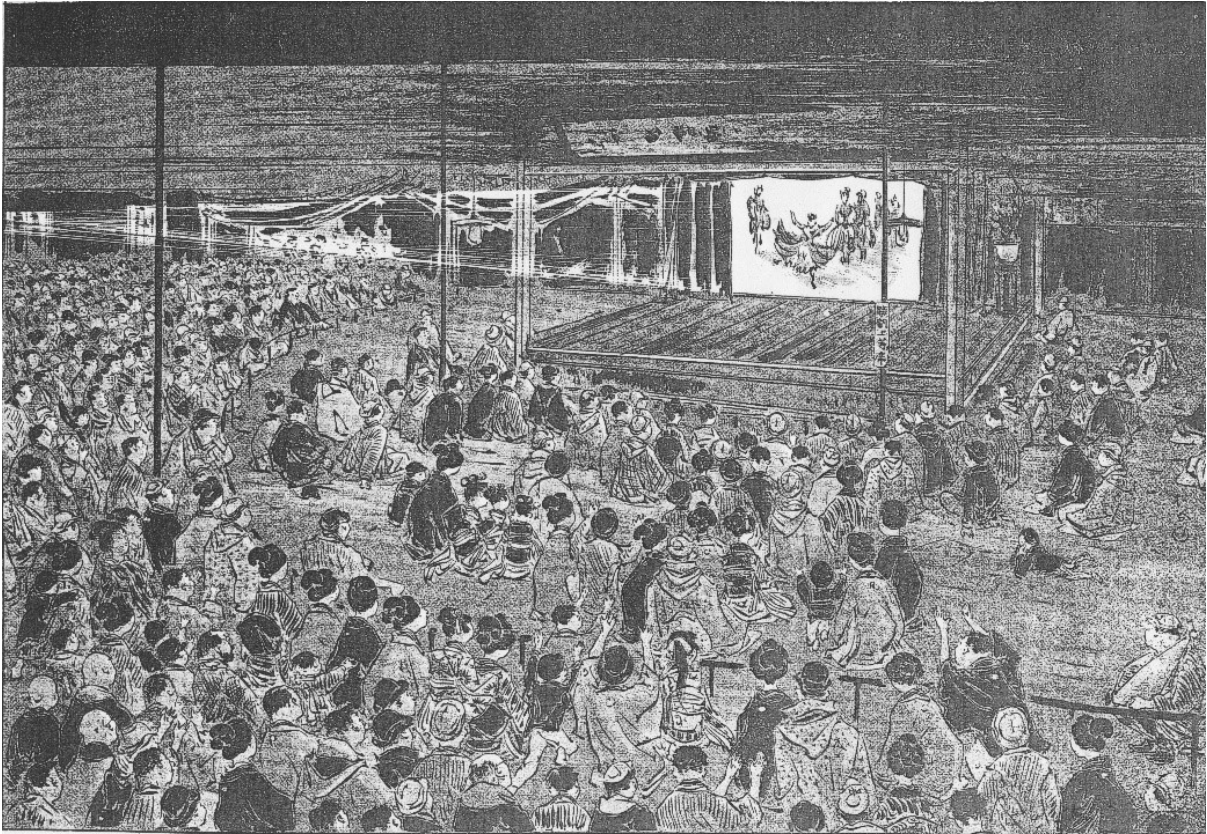
ここまで見てきたように、芸能の近代化とは 1880 年代半ばに大きく改変された日本と、庶民の価値観を描くための手段であり、世界との関わりの中で生み出された新規の技術であるといえる。

### 映画の輸入と活動写真弁士の誕生

こうした時代に誕生し、日本にももたらされたのが映画であった。映画の原型のひとつである覗き眼鏡式動画再生装置のキネトスコープ（Kinetoscope）は、トーマス・A・エジソンによって 1893 年に特許の取得がなされた。さらに 1895 年 12 月に投影式のシネマトグラフ（Cinématographe）がフランスで公開され、翌年 4 月には同じく投影式のヴァイタスコープ（Vitascope）がアメリカで公開された。これら最初期の映画装置は 1896 年末から 1897 年初頭にかけて矢継ぎ早に日本に持ち込まれ、公開されている（図 2）。

立て続けに輸入された、新たな文化である映画を興行として成立させるためには適切な解説役が求められた。日本では 1100 年代にはすでに仏教画に描かれた内容を説明する「絵解き」が芸能として成立しており、解説と芸能の関連性は古くから存在していた。1800 年代に西洋から幻燈がもたらされると、これにも芸能者が語り手として付くことで興行が完成した。数百年にわたる語りと視覚芸術との密な関係性は、まだ音声をもたない初期の映画興行においても適用され、新たな職業、活動写真弁士を生み出した。

図2 錦輝館の活動写真上映風景



「神田錦輝館活動大写真の図」『風俗画報』第138号、1897年4月。

とはいえ、映画の説明者の誕生は日本固有の現象ではない。アメリカにはレクチャー（lecturer）、ドイツにはフィルム・エアツェーラー（Filmerzähler）、フランスにはボニマントール（bonimenteur）と呼ばれる映画の語り部たちが存在していたことがわかっている。日本が特殊だったのは活動写真弁士たちが、ときに映画そのものよりも観客から求められ、興行の活殺権を握るほどの影響力をもった点にある。彼らの語りは伝統の上に立脚する話芸の性質を色濃く受け継ぎながらも、本質は近代的な語りである演説を基調とするものであった。そのことは、最初期の活動写真弁士たちから伺うことが出来る。

日本映画史黎明期に活躍した活動写真弁士たちの中で特に重要な人物、言い換えるならば映画を通じて芸能の近代化を行う過程で大きな足跡を残した演者に上田布袋軒、坂田千曲、十文字大元、中川慶二、駒田好洋の5人がいる。

## 映画文化の発生による芸能の近代化（片岡）

日本における最初の職業弁士が上田布袋軒（1849-?）だ。布袋軒はキネトスコープ、そしてヴァイタスコープの興行で弁士をつとめた人物で、自分には知らぬものは世の中に何一つない、という態度で口上を述べ、高慢屋とあだ名されるほどの自信家であったという。元々はセミプロの儀太夫語りとして舞台に上がり、様々な見世物の解説をする口上言いとしても名を知られていたため、実績を買われて史上初の職業活動写真弁士となった（図3）。

図3 上田布袋軒



「活動弁士の元祖 上田布袋軒」『新演芸』第1巻3号、1916年5月号、149頁。

坂田千曲（生没年不詳）は布袋軒と同じく見世物の口上をしていた人物で、非常に口が達者であったところから、シネマトグラフの興行で活動写真弁士となった。伝聞によれば千曲の欠点は学がないことで、映画の内容を上手く捉える事が出来ず、上映中にひたすら同じ言葉を繰り返し観衆の嘲笑を浴びるということもあったという。

## 映画文化の発生による芸能の近代化（片岡）

布袋軒と千曲は関西における弁士の始祖として数年間を映画と共に生きた。二人の特徴は、どちらも見世物などの口上を前職としており、知見の及ばない映画に対しても自らの話術で対応していたということだ。関西において活動写真弁士の芸は、前近代の話芸の技術から確立されたとみてよいだろう。

十文字大元（1868-1924）は東京で初めて活動写真弁士として舞台にあがった人物で、演説の技術である雄弁術を学び、22歳の時に渡米し4年間を国外で過ごした。家柄も学識もある大元は、芸人然とした関西の布袋軒や千曲とは異なる、演説の話術を活動写真興行に適応させた存在であった（図4）。

図4 十文字大元



氏元大字文十 主场道守商門金

『自彊術の解説と実験談』、1921年。

中川慶二（生年不詳-1926?）は横浜で映画が初公開された際に舞台に上がった人物である。十代の頃から幻燈を愛好し、また自由党の代議士に従って

各地を遊説で巡った経験を持っている。慶二もまた、演説の技術で映画を語った活動写真弁士であったといえる。

駒田好洋（1877-1935）は十文字大元がヴァイタスコープの説明をする際に、興行を取り仕切った代理店・広目屋の社員で、いつとはなしに舞台上に上がるようになった。当初は大元や慶二の模倣をするスタイルであったが、全国を巡業で回る内に自らのキャラクターを誇張し「天上天下唯我独尊頗る非常大博士」というキャッチフレーズを得て、関西系のケレン味を吸収して活動写真弁士を固有の職業へと昇華させた。

時系列で見れば、関西で前近代的話術の布袋軒と千曲が、直後に関東で近代的話術の大元と慶二が登場し、両者が駒田好洋によって統合される形で活動写真弁士の芸は形成された。

### 活動写真弁士の隆盛と芸の消滅

新奇な見世物として世界に拡散した映画は、技術の発達と共に芸術性を増し、フランスの評論家であるリッチョット・カニュードの『第七芸術宣言（La Naissance d'un sixième art、後に La Naissance d'un septième art と改題）』（1911）によって既存の建築、絵画、彫刻、音楽、舞踊、文学に次ぐ第七の芸術であると説かれるまでにいたった。

映画の隆盛は、活動写真弁士の隆盛にもつながった。1896年に産声をあげた芸能は、1920年代半ばに最盛期を迎え、1927年の統計では日本全国で7576人を数えるほどになった<sup>1</sup>。彼らは一応の徒弟制度を構えてはいたが、劇場から給金を支払われる雇用形態であることもあり、他の芸能に比べ師弟間の結びつきは薄く、師匠から弟子への技術の継承はあまりなされなかった。結果的に活動写真弁士には固有の型が存在せず、個々が芸の工夫をする一人一芸体制が基本となった。こうした傾向も徒弟性からの解放という意味では芸能の近代化を示すものといえるが、一方で彼らがどんな芸をもって無声映画を説明していたのかを検証することが極めて困難である、という現代の状況を招きもした。

<sup>1</sup> 「昭和二年全国各府県映画説明者及映写技師統計」市川彩編『日本映画事業総覧 昭和3-4年版』（国際映画通信社、1928年）、72-73頁。



無論、当時の雑誌などに掲載された弁士評や、当時を知る人々によって断片的に語られる回想録などに、活動写真弁士の芸がどのようなものであったのかを求めることは不可能ではない。活動写真弁士の歴史上最も重要な人物である徳川夢声（1894-1971）であれば「たまには耳をかへて徳川さんのをききたまへ！ それは又詩的だから……」<sup>2</sup>、「一言たりとも余分な言葉は無い。と同時に一言たりとも不足してゐると言う事はない。説明が不要である場合には彼は何時まででも沈黙を守つてゐる。唾のやうに黙つてゐる。がまた人間の声が必要である時は実によくしゃべる」<sup>3</sup>といった評を見つけるのは容易い。夢声と人気を二分した生駒雷遊（1895-1964）についても「君が高潮しうる境地は、小春日の夢の様な、素絹に包まれた影の様な、温かい柔かい、情緒と詠嘆と感傷の世界である」<sup>4</sup>との評が見出せる。しかし、音律の芸能である話芸はいかに文字の情報が多くとも再現するのは難しい。活動写真弁士の芸は、芸能の近代化の真ただ中であつたからこそ、十分な保存や継承がなされず、今日、ほぼ消滅してしまつたのである。

そうした壊滅的状况下にあつて、検証の鍵となるのが SP レコードに残された活動写真弁士たちの音声である。レコードに芸を記録したのは 100~200 人程度と、最盛期の約 7600 人の 10%にも満たない人数ではあるが、一人々々の声質、芸の雰囲気、音楽との距離感など、実際の音声から読み取れる情報は非常に多い。一例を挙げるならば、関西における活動写真弁士の芸風を決定付けた伍東宏郎（1894-1950）の芸を検証するにあたって、レコードに記録された音声は重要な手がかりとなる。加えて SP レコードには同時代の落語や講談、義太夫などの話芸も数多く吹き込まれており、1910-30 年代における活動写真弁士の果たした意味が諸芸との比較によつても検証が可能であるといえる（図 5）。

<sup>2</sup> 「雨晴れの日」『活動画報』、1919 年 12 月号、87 頁。

<sup>3</sup> 『読売新聞』、1927 年 7 月 3 日。

<sup>4</sup> 「弁士評論」『活動之世界』、1918 年 11 月号、41 頁。

## 結論

これまで活動写真弁士は日本映画史上に出現した一過性の現象として扱われてきた。しかし近年、活動写真弁士の存在が日本映画に独自性を与える原因の一端を担っていたのではないかという指摘もなされるようになってきており、その歴史や芸を改めて研究する必要性が生じてきている。また本論でも述べたように、活動写真弁士とは日本の芸能の前近代と近代を接続させる役割を果たしていた存在でもあり、彼らを調査することは日本の言葉が近代化してゆく過程を調査することにもつながる。

SPレコードは言葉の保管庫として、今後の活用が十分に見込める史料であるといえる。

図5 『十戒』の説明を吹き込む伍東宏郎（左）と松木狂郎（右）



『ニットータイムス』第5巻4号、1925年5月、京谷啓徳氏資料提供。

## 参考文献

- 十文字大元『自彊術の解説と実験談』（実業之日本社、1921年）。
- 田中純一郎『日本映画発達史（1）』（中公文庫、1975年）。
- 永井啓夫『新版 三遊亭円朝』（青蛙房、1999年）。
- 御園京平『活辯時代』（岩波書店、1990年）。
- 宮武外骨『明治演説史』（有限社、1926年）。
- 吉田智恵男『もう一つの映画史—活弁の時代』（時事通信社、1978年）。
- 「雨晴れの日」『活動画報』、1919年12月号、87頁。
- 「弁士評論」『活動之世界』、1918年11月号、41頁。
- 「活動弁士の元祖 上田布袋軒」『新演芸』第1巻3号、1916年5月号、149頁。
- 「神田錦輝館活動大写真の図」『風俗画報』第138号、1897年4月。
- 「昭和二年全国各府県映画説明者及映写技師統計」市川彩編『日本映画事業総覧 昭和3-4年版』（国際映画通信社、1928年）、72-73頁。
- 『ニッタータイムス』、第5巻4号、1925年5月。
- 『読売新聞』、1927年7月3日。

# 落語を聴く

## —柳家金語楼のレコード—

ティル・ワインガートナー

本稿では、日本の伝統芸能である落語の世界で活躍した柳家金語楼（1901–1972）の録音例を考察する。初期の録音時代に活躍した芸人の人気は、落語や漫才やその他の寄席演芸の現存する録音の多さからもうかがえる。また、片岡コレクションに残されている数多くの録音を通して、寄席、舞台芸術、お笑いの研究者たちは貴重な機会を得ることができる。金語楼の録音を詳しく見ていく前に、まず落語の録音についての一般的な考えを何点か紹介し、今後の研究の方向性を示唆するいくつかの疑問点を提起していく。

### 音の記録作品（アーティファクト）としての落語

一般的に挙げられる疑問としては次のようなものがある。落語は聴くジャンルとして捉えるべきか。そして落語を音の記録作品として保管することは可能なのか。それとも落語は観るものなのか。ここでも視聴覚記録の技術に関する同じような疑問が出てくる。理論的には落語家の動きを捉えながら、落語の芸を無声映画のように視覚的に記録することは可能だが、私の知るかぎりでは、いまだに本格的に試みたケースはないようだ。落語ファンは、音声録音か、好きなアーティストの DVD のように映像と音声を組み合わせたメディアを通常は選択する。

21 世紀に入り、落語界に新たな人気の波が押し寄せた。アーティストやジャーナリストたちは、それを「落語ブーム」<sup>1</sup>と呼んだ。春風亭昇太や春風亭一之助という噺家たちは、広いイベントホールで大規模な観客を魅了し、さらに多くのファンを集めている。また、落語界の花形スターたちはテレビドラマやバラエティ番組など、大衆的なエンターテインメント業界にも進出している。

昨今の落語ブームと関心の高まりを受けて、広瀬和生や堀井健一郎などの評論家たちは、演者と観客の関係性を重点的に探っている。堀井は、落語を

---

<sup>1</sup> 広瀬和生『落語評論はなぜ役に立たないのか』（集英社、2011）、71 頁を参照のこと。

「観客と演者が同時に同じ空間に存在しなければならないイベント」すなわち「ライブパフォーマンス」と定義し、そのイベントの中で噺家はエネルギー、または堀井の言うところの「気」を発すると述べている。花火の雰囲気映像で完全に収めることができないのと同じように、ライブパフォーマンスで「気」を発するというプロセスを技術的な手段を用いて保存することはできないと堀井は主張する<sup>2</sup>。

そのため、落語はライブで体験するものということが前提となる。つまり記録作品としての落語を楽しむことは、必然的に劣っているものと見なされ、生の落語には勝てない。それが古いレコードやインターネットで配信されるハイビジョン映像であってもだ。堀井はこの主張をさらに掘り下げながらも、音楽の演奏と比較し、噺家を歌手に例えている。このような考えを辿っていくと、録音された媒体で落語を楽しむことも可能に思えてくる。その点で堀井は、落語を「観る」芸ではなく「聴く」芸と定義している。

広瀬和生も同様に、落語の真髄を楽しむには生で体験することが不可欠であると考えている。しかし、彼の落語に対する考え方において、最終的には「聴く」ことが落語の適切な鑑賞方法であると定義している。彼は新しい落語ファンのためのガイドブックともいえる著書のなかで自身のお勧めの落語家たちを紹介しているが、そのタイトルはまさしく『この落語家を聴け！』となっている<sup>3</sup>。

私の個人的な、単に挿話的でもある落語の体験と同様に、漫画やテレビドラマなどの大衆文化における落語のモチーフもまた、落語が音を通じて鑑賞できるものであるという一般的な考えを裏付けている。私が落語好きを公言して以来、日本の友人たちは、祖父母のコレクションのカセットテープや、インターネットラジオを録音して MP3 に変換したデータの入ったメモリースティックなどの落語の音源を定期的に送ってくれた。ところが、テレビや DVD で見た落語を録画したビデオテープやハードディスクをもっている落語ファンは一人もいないようであった。視聴覚記録作品の個人的なアーカイブを作成する機会は確かに存在する。NHK は『日本の和芸』でほぼ毎週、NHK

<sup>2</sup> 堀井憲一郎『落語論』（講談社、2009）、6-12頁。

<sup>3</sup> 広瀬和生『この落語家を聴け！』（集英社、2010年）。

教育テレビ「E テレ」では週2回、落語を放送している。しかしながら、毎週土曜日の午前4時30分にNHK総合テレビで再放送されていることから、落語ブームにもかかわらず、番組への一般的な関心は限定的であることがうかがえる。

大阪府立上方演芸資料館（ワッハ上方）のライブラリーには、落語の映像記録はあるのだが、音声記録が要となっている。例えば、展示コーナーには初代桂春団治をはじめとする古典落語に長けている落語家の音源があり、居酒屋風のカウンターに座りながら楽しむことができる。蓄音機のレプリカや、クラシックレコードのジャケットを用いた壁のデザインに彩られた空間が、その体験をより素晴らしいものにする<sup>4</sup>。興味深いことに、この環境を通して、訪れる人々は音の記録作品を聴く機会を得るだけでなく、レコードを所有しレコードプレーヤーで再生していた古き時代を思い起こして懐かしさを感じることができる。

漫画やテレビドラマなど大衆メディアでは、登場人物が落語と出会う場面や落語への愛をかみしめる場面において、音を運ぶ媒体が重要な小道具として登場する。例えば、人気漫画『昭和元禄落語心中』の冒頭では、主人公が落語のテープを聞いている警備員と会話するシーンを描くことで、これからプロの落語家を目指す主人公を紹介している。今は亡き落語家のスターたちの音源を聞くことは、過去と繋がるだけでなく、過去の落語の本質を理解する方法でもあることを示している<sup>5</sup>。同様に、NHK連続テレビ小説『ちりとてちん』では、祖父が作業場でいつも聞いているカセットテープを通して落語と出会う少女・喜代美が描かれており、落語に魅了される観客が新たに増えることとなった。カセットテープを聴いて一緒に笑うことで二人の距離は縮まるのだが、喜代美は初めのうち、落語に足を運ぶ気になれず、祖父も彼女を連れて行く気はなかった。同じカセットテープを繰り返し聞くだけで満足している様子であった。ある日、カセットテープが擦り切れて聞けなくなったことで、喜代美は生の落語への興味を強め、プロの語り部を目指すように

<sup>4</sup> Tripadvisor『大阪府立上方演芸資料館ワッハ上方』（最終アクセス 2021年2月10日、[https://www.tripadvisor.jp/ShowUserReviews-g14127623-d1896857-r154406392-Osaka\\_Prefectural\\_Museum\\_of\\_Kamigata\\_Comedy\\_and\\_Performing\\_Arts\\_Wahha\\_Kamigata.html#photos;aggregationId=&albumid=&filter=2&ff=38420848](https://www.tripadvisor.jp/ShowUserReviews-g14127623-d1896857-r154406392-Osaka_Prefectural_Museum_of_Kamigata_Comedy_and_Performing_Arts_Wahha_Kamigata.html#photos;aggregationId=&albumid=&filter=2&ff=38420848)）。

<sup>5</sup> 雲田はるこ『昭和元禄落語心中』（講談社、2013年）。

なった。喜代美が落語家になる道を選んだことから、落語の本質は再生ボタンを押しただけでは捉えられないという堀井の主張を再確認できる。毎公演、落語の真の喜びをライブで再現することが噺家の務めなのである。

多くの落語ファンはなぜ、演者からの多様な視覚的情報を根本的に切り捨てることになりながらも、あくまでも録音物を通して落語を楽しむのか。また、録音物を通して落語を楽しむ落語ファンと、日常的に生の落語に足を運んでいる落語ファンとではどう異なるのか。これは留意すべき興味深い問いである。答えは人類学的方法で探ることができるが、こうした研究プロジェクトの内、歴史に関わる領域には、片岡コレクションに含まれるような古い落語レコードの研究やそうしたレコードの受容についての検討も含まれる。

### 舞台からレコードへ

演者と観客の共存が現代日本に対してもつ意味合いについて述べると、歴史的には、噺家を目の前にして落語をライブで楽しむことに取って代わる手段を観客は実際もち合わせていなかったという点に着目しなければならない。落語を生で鑑賞することは通常、寄席という専用の演芸場で行われてきた。落語研究者の森岡と佐々木は、徳川時代後期には、そのような演芸場がおよそ 400 軒あったと推定している<sup>6</sup>。数年後、その数は急速に減少する。現在、東京には落語専門の寄席が6軒しか残っておらず、落語専門ではない会場にも寄席という言葉が使われるようになった。第二次世界大戦後の大阪には、しばらくの間、落語の寄席はなかったが、2006年に天満天神繁昌亭が、2007年にはより親しみやすい雰囲気の動楽亭がオープンするなど、21世紀に入ってから状況は変化した。

落語の公演に行っても実際に鑑賞することと、音声メディアを通して聴くことを比較する場合、19世紀後半から20世紀初頭にかけての鑑賞方法が、現代と大きく異なっていたことを忘れてはならない。現在では、落語は古典芸能として敬意を表される存在となり、観客にも集中力や緊張感が求められる。

---

<sup>6</sup> Heinz Morioka; Miyoko Sasaki. *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*. (Cambridge [Massachusetts] and London: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1990), p. 249.

しかし、かつては純粹に娯樂として親しまれるものであった。そのため、劇場の中であっても、お酒を飲んだり、周りの人と会話しながら、落語を背景音のように鑑賞することが可能であった。したがって、20世紀初頭の人々が新しく出てきた落語レコードを聴いたとき、その体験は現代の我々のものとは全く異なったものだったのかもしれない。

現代では、落語は伝統的なものと見なされているが、古典落語というジャンルは常に変化し発展している。三遊亭圓朝や立川談志のような古典落語を得意とする噺家たちは、しばしば近代化の担い手として称賛され、芸術形式の変化と近代化を提唱してきた。落語を媒体するものについて考えるうえで、圓朝の速記本<sup>7</sup>は注目に値する。圓朝の速記本が落語を大衆的な読み物として再定義し、落語の記録作品の最初の例を生み出したのだ。

圓朝の周りで、日本初のレコード録音において重要な役割を果たした人物がいた。オーストラリア生まれのヘンリー・ブラックは、日本では快樂亭ブラックの名で落語家として有名になり、レコード・プロデューサーのフレッド・ガイズバーグの日本での録音ツアーにも協力した。ブラックの推薦により、このツアーで録音された270枚のレコードには、落語や浪曲などの諸芸が収録されている。また、ブラックの音声も録音物に残されている<sup>8</sup>。

落語史研究家の山田進は、20世紀初頭の市場だけでなく、21世紀の落語ファンにとっても、初期の落語録音に価値があることを強調している。三遊亭圓遊や柳家小さんといった名人の音源の重要性を唱える際に、山田進は彼らを当時の落語を「代表する」ものであると述べている<sup>9</sup>。しかし、これは伝統と偶像化に関する重要な問題を次のように提起している。その時代の代表的な芸人の録音が残っているのは、幸運なことといえるのだろうか、また、その声が音という媒体を通して私たちに届くという理由だけで、彼ら名人たちを代表的な存在とみなしてよいのであろうか。結局のところ、過去の芸人を鑑賞するには、記録作品や中古品が必要なのである。

<sup>7</sup> McArthur, Ian; Henry Black. *On Stage in Meiji Japan*. (Clayton: Monash University Press, 2013), pp. 75–80.

<sup>8</sup> McArthur, op. cit., pp. 217–225.

<sup>9</sup> 山田進『図説落語の歴史』（河出書房新社、2006年）、55頁。



20世紀初頭の落語家にとって、音声録音はいくつかの課題を抱えていた。具体的には、当時の技術では尺の長い落語を完全に録音することができなかったため、既存の噺を短く編集するか、制限時間に合わせて全く新しい噺を創作しなければならなかった。このように噺を改作、翻案することは、各噺家の階級に応じたもち時間を与えられる寄席では一般的なことである。しかしながら録音のために落語を短く編集したことは、特定の噺に対する一般的な認識に重大な影響を与えていた可能性がある。特に、ある師匠が、ある特定の部分を収録する価値があると判断し、その部分を違う形で演じることで、レコードを聞いていた落語ファンがその演目の今後の上演に対してどのような期待を抱くのかに影響を与える。また、このような新作落語を、レパートリー演目の録音と一緒に収録し販売することで、寄席に来たことのない新しい客層へ届けることもできる。

一方で、音の記録作品の存在により、師匠から弟子に噺を伝える方法が複雑化している。プロの落語家は、口頭での噺の継承に頼っていて、通常は見習い期間中に師匠が弟子へと噺を口伝するのだが、それは後に新しいレパートリーとなる噺を増やすために別の師匠を求める場合にもあてはまる。学習プロセスは通常、師匠の上演を観たり聴いたりすることにもとづいており、昔から台本などの記録作品は用いられていない。レコードやカセットテープ、後に現れるMP3レコーダーなどの録音技術の存在は、伝達プロセスに影響を与えたと考えられる。そして、録音技術の発展により、録音した日、その日の師匠の特定の語り口調や言葉遣いが、そのまま記録できるようになり、その結果、極端な例では、若い噺家が師匠の言葉を、脚色したり変更を加えることなく「口パク」して自分の芸として披露するケースもあった。このような行為は、早くも1960年代には立川談志などの有名な落語家によって指摘され批判を受けることとなった<sup>10</sup>。

落語の歴史を見てもわかるように、20世紀初頭には適切な芸についての議論が活発に行われており、当時の音の記録作品は、もっと注目されるべきである。1905年、落語の伝統に関心をもつ噺家たちが落語研究会を発足させ、正しい芸に関するルールを定めた。その中には「正しい」とする方法で演じ

<sup>10</sup> 立川談志『現代落語論—笑わないでください』（三一書房、1965年）、201頁。

ること、つまり噺の脚色や省略をしないようにするというものがあった。これは録音スタジオに限られたことではなかったが、落語のレコードが人気を博してきたことが、ここにおいて脅威とみなされ、生の落語の真髄に忠実ではないと拒絶されたのであろう。一方で、落語研究会のような団体は、伝統芸能としての落語を強調し、そして柳家金語楼のような人気芸人が、観客の要求だけで素材や演目を決めることは少なくなっていた。

## 柳家金語楼

柳家金語楼<sup>11</sup>は、1901年に落語家の長男として生まれ、1907年、幼少期に落語の初舞台を踏む。落語の階級は進み、19歳の若さで真打となる。1930年、金語楼は日本芸術協会の設立にたずさわった。現在は落語芸術協会に名を改め、東京の落語家や演芸家の主要な団体として存続している。1942年に金語楼は落語家としての活動を正式に終了した。しかし、芸人としての活動は続け、第二次世界大戦後も高い人気を誇っていた。このように、金語楼は、落語の世界から始まり、芸人でありながらも、最終的には落語の世界から離れて様々な別の手段を使い、観客の心を掴もうとした興味深い事例を提供してくれる。特に、初期の頃はレコードという新しいメディアを使ってイメージアップを図り、録音物の人気を利用して芸人としての公的人格を形成した。また、1936年には自身の出版社を設立し、そこで自作の噺を読み物として載せた喜劇雑誌を発行。その後、映画やテレビでも人気を博した金語楼の活動は、日本の「メディア・ミックス」の初期の例ともいえる<sup>12</sup>。

金語楼のキャリアにおいて、若き日の軍隊経験が彼の人格を形成していった。1921年から1922年にかけて、植民地・朝鮮で陸軍に従軍していた。入隊後、病に犯され、医師が処方した治療薬のために、ほとんどの髪の毛を永久に失うこととなる。若くして特徴的な「ハゲ頭」となった結果、彼の芸は多くの注目を集めた。陸軍時代の経験が、彼の生み出した多くの噺の中核となった。軍人の世界を舞台とする金語楼の多くの作品群には、彼の分身である

<sup>11</sup> 金語楼の生涯については自伝、柳家金語楼『柳家金語楼一泣き笑い五十年』（日本図書センター、1999年）を参照のこと。

<sup>12</sup> 山中伊知郎ほか『テレビお笑いタレント史—お笑いブームはここから始まった』（ソフトバンククリエイティブ、2005年）、14-15頁。

軍人山下（金語楼の本姓）<sup>13</sup>がしばしば登場した。山下は、物語の中で落語家であることを強調することが多い。人気と軍とのつながりを兼ね備えた金語楼は、戦時中に芸人たちが兵士を慰問するために結成された慰問団の主宰者に抜擢される。こうして 1938 年に、彼は吉本興業へ所属し、演芸慰問団「わらわし隊」という「連隊」の「隊長」として兵士たちを慰問した<sup>14</sup>。

### 柳家金語楼のレコード『金語楼の兵隊（靴磨き）』

片岡コレクションには、13 枚の金語楼のレコードが含まれている。そのうち 6 枚はコロムビアから、3 枚はリーガルから、テイチクとヒコーキからは各 2 枚ずつ出ている。この中には、古典落語の演目である『喧嘩長屋』が含まれるが、『野球見物』<sup>15</sup>や『笑いの先生』<sup>16</sup>などの噺の一般的な録音は、自作作品として分類できる。これらのうち、『酔っぱらい行進曲』<sup>17</sup>、『餅搗兵隊』<sup>18</sup>、『金語楼の兵隊（靴磨き）』<sup>19</sup>の 3 作品は、軍隊を題材にしているため噺家の兵士としての人格と関連づけて捉えるべきである。続いて、この 3 つのレコードについてさらに詳しく見ていく。

国立国会図書館の電子データベースによると、『金語楼の兵隊』の発売年は、1932 年となっている。このデータベースには「落語」レコードと表示されており、タイトル欄に「落語」と記載されている（図 1）。

しかし、このデータベースの表示と片岡コレクションの実物のレコード・ラベルの写真を比較すると、レコード・ラベルには「落語」という表記がない（図 2）。

<sup>13</sup> 前掲、柳家『柳家金語楼』、72 頁。

<sup>14</sup> わらわし隊については、早坂隆『戦時演芸慰問伝「わらわし隊」の記録—芸人たちが見た日中戦争』（中央公論新社、2010 年）を参照のこと。

<sup>15</sup> リーガル 65295、片岡コレクション（ボン大学）K-CRE-65295-00。

<sup>16</sup> コロムビア 27660、片岡コレクション（ボン大学）K-C-27660-00。

<sup>17</sup> テイチク 50082、片岡コレクション（ボン大学）K-TE-50082-00。

<sup>18</sup> テイチク 2470、片岡コレクション（ボン大学）K-TE-2470-00。

<sup>19</sup> コロムビア 27160、片岡コレクション（ボン大学）K-C-27160-00。

落語を聴く（ワインガートナー）

図1

書誌情報
<a href="#">詳細レコード表示にする</a>
永続的識別子
info:ndljp/pid/8274870
タイトル
落語: 金語楼の兵隊(靴磨き)(上)
作詞・作曲・編曲・実演家
山下 圭太郎[作詞] 川村 花菱 // 脚色 柳家 金語楼 柳家 語楼
製作者(レーベル)
コロムビア(戦前)
発売年月日
1932-11

国立国会図書館データベースの記録

(最終アクセス 2020 年 12 月 10 日、<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/8274870>)。

図2



『金語楼の兵隊（靴磨き）』のラベル。

コロムビア 27160、片岡コレクション（ボン大学）K-C-27160-00。

ラベルには、録音に関する興味深いパラテキスト的な情報が記載されている。一番上の行には「漫劇」と書かれているが、これは「漫才」の「漫」と、「演劇」の「劇」を組み合わせたものである。したがって、この録音は落語の芸ではなく、演劇的な対話の録音であることがわかる。柳家語楼という落語家が金語楼の録音に参加している。録音では、語楼が山下の上官を演じ、掛け合いをする。落語のようにひとりで二人の人物を演じるのと違い、金語楼は自分の役柄に集中することができた。『金語楼の兵隊』という題名は大きな文字でプリントされており、『靴磨き』という題名は、その下に括弧付きで小さめに表示されている。前述の通り、落語という言葉は出てこないが、国立国会図書館のデータベースでは、金語楼と落語ジャンルの関連性から、「落語」と紐付けされている。語楼はその後すぐに落語家の名を捨て、レコード会社「リーガルレコード」の名を冠し「リーガル千太・万吉」という漫才コンビの一員となった。その後も漫才のレコードをいくつか録音している。

このレコードは、金語楼自身のお笑いへのアプローチと、落語というジャンルの束縛から逃れより自由な形態へ移ったことを示すものである。落語の台詞の構造はそのままに、二人で対話を成立させる。また、トランペットなどの効果音が雰囲気を生み出すなかで、軍営などの舞台となる場面を語り出す。A面は、登場人物の山下のモノローグとなっており、彼が任務中に仲間の靴を磨きながら歌を歌う。B面は上官との滑稽な掛け合いが収録されている。その対話のなかで、山下が自身の落語家だった過去に言及することで、山下という人物は演者自身であり、そして収録されている出来事が自伝的なものであるということをより明確に聴き手に伝えている。

金語楼の録音を研究することで、いくつかの将来の可能性が開かれる。それにより、芸人たちに対する世間のもつイメージや、彼らのファンや観客との関係性について、より知見を広げることができるだろう。また、軍人であり落語家でもあるという人物設定は、軍人のパブリック・イメージを考察する際にも興味深いものとなるはずだ。演芸やお笑いを研究する歴史家たちにとって、落語というジャンルへの自由なアプローチと、純粋な落語芸術からサウンドドラマやスケッチ・コメディと呼ばれるものへの移行という現象をみることは、20世紀前半のお笑いへの理解に貢献するだろう。最後に、

様々なメディアを駆使して認知度の高い人格とイメージを作り出した芸人として、金語楼はお笑い界のスターダムとセレブリティーに関する魅力的な事例なのである。

（訳 増川智子）

## 参考文献

雲田はるこ『昭和元禄落語心中』（講談社、2013年）。

国立国会図書館デジタルコレクション『落語：金語楼の兵隊（靴磨き）』（最終アクセス 2021年2月10日、<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/8274870>）。

立川談志『現代落語論—笑わないでください』（三一書房、1965年）。

早坂隆『戦時演芸慰問伝「わらわし隊」の記録—芸人たちが見た日中戦争』（中央公論新社、2010年）。

広瀬和生『この落語家を聴け！』（集英社、2010年）。

—『落語評論はなぜ役に立たないのか』（集英社、2011年）。

堀井憲一郎『落語論』（講談社、2009年）。

柳家金語楼『柳家金語楼 泣き笑い五十年』（日本図書センター、1999年）。

山田進『図説落語の歴史』（河出書房新社、2006年）。

山中伊知郎ほか『テレビお笑いタレント史—お笑いブームはここから始まった』（ソフトバンククリエイティブ、2005年）。

McArthur, Ian. *Henry Black: On Stage in Meiji Japan*. (Clayton: Monash University Press, 2013).

Morioka, Heinz; Miyoko Sasaki. *Rakugo: The Popular Narrative Art of Japan*. (Cambridge [Massachusetts] and London: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1990).

Tripadvisor『大阪府立上方演芸資料館ワッハ上方』（最終アクセス 2021年2月10日、[https://www.tripadvisor.jp/ShowUserReviews-g14127623-d1896857-r154406392-Osaka\\_Prefectural\\_Museum\\_of\\_Kamigata\\_Comedy\\_and\\_Performing\\_Arts\\_Waha\\_Kamigata.html#photos;aggregationId=&albumid=&filter=2&ff=38420848](https://www.tripadvisor.jp/ShowUserReviews-g14127623-d1896857-r154406392-Osaka_Prefectural_Museum_of_Kamigata_Comedy_and_Performing_Arts_Waha_Kamigata.html#photos;aggregationId=&albumid=&filter=2&ff=38420848)）

## SP レコードデータベースに於けるディスコグラフィの必要性

毛利真人

現在ボン大学の片岡プロジェクトで行なわれている映画説明レコードのデータベース化について、現在どのように進められているか、そして将来的にどう進めるべきであるかを述べる。その過程で、特にレコードの刻印がもつさまざまな意味について説明する。

まず欧米のデータベースより、メタデータ作成上で参考となるデータベースを紹介しよう。

アメリカのカリフォルニア大学サンタ・バーバラ校 (UCSB) が公開している Discography of American Historical Recordings (DAHR) はビクターやコロムビアなどアメリカの主要レーベルの録音台帳を基幹としたディスコグラフィをソースにしている<sup>1</sup>。

このデータベースは盤面情報はもちろんだが、レコード会社に保管されている記録に準拠しているのが特徴である。DAHR で記載されているビクターのマトリックスナンバーの記号は、実際に市販された SP レコードには刻印されていない。

ザクセン州立図書館兼ドレスデン工科大学図書館の SLUB Mediathek は盤面の刻印情報をメタデータに収めて、録音データについてもわかる限り載せている。ディスコグラフィが公刊されているグラモフォン系のレーベルの録音データに関しては網羅されている反面、まとまったディスコグラフィが作られていないレーベルについては補完が必要な状態となっている。このデータベースは、全ての所蔵レコードのレーベル画像を載せ、音源も「mp.3」で公開されているのが特徴である。また関連事項にリンク付けされており、レーベル情報や出典なども知ることが出来る<sup>2</sup>。

瞥見では日本では日本国際文化研究センター (日文研) の浪曲 SP レコードデータベースが SLUB に似たプラットフォームを採用している。両面盤の場合

---

<sup>1</sup> Discography of American Historical Recordings (最終アクセス 2021 年 1 月 4 日、<https://adp.library.ucsb.edu/index.php>)

<sup>2</sup> Sächsische Landesbibliothek (最終アクセス 2021 年 1 月 4 日、<https://www.slub-dresden.de/>)

レコード両面の全景を掲載し、画像を拡大することでレーベルの文字や刻印を明瞭に確認することができる。音源はレーザーターンテーブルによって収録、デジタル化されており、収録時間が示されている。発売データの判明するレコードについては発売データが付いている。また、このデータベースも関連事項がリンク付けされており、浪曲についての資料に広くアクセスすることができる。各レーベルについての情報はあまり無く、なんといっても浪曲に第一義が置かれているのが特徴である<sup>3</sup>。

### 1 片岡プロジェクトのメタデータ

片岡プロジェクトもまた SLUB や日文研の浪曲データベースに似たプラットフォームを採用している。すなわちレーベル画像と音源、メタデータからなるプラットフォームで、市販された SP レコードに含まれる情報から形成されている。現在の状況では、DAHR のようにレコード会社の保存する録音に関する資料をメタデータに応用することは極めて困難だからである。

片岡プロジェクトでは、SP レコードに含まれる情報の記録に特化したメタデータを組んで、データベースに実装しつつある。メタデータの一部を説明する。一言で表すと片岡プロジェクトのデータベースの特徴は、日本の SP レコードの盤面情報と刻印情報をメタデータに詳しく記録するところにある。

#### 1.1 レーベル情報

片岡プロジェクトでメタデータのタグは

1. 基本情報 (Basic Info.)
2. タイトル (Title)
3. 標記 (Slogan)
4. 刻印 (Prägung)
5. 演者 (Spieler)
6. ソース (関連情報) (Inhaltliche Seiteninformation)
7. 音源 (Audio)

---

<sup>3</sup> 浪曲 SP レコードデジタルアーカイブ (最終アクセス 2021 年 1 月 4 日、<https://kutsukake.nichibun.ac.jp/rsp/>)



## 8. 画像（Bild）

の8項目からなる。

レコードの盤面中央に貼られている紙をレーベルと呼ぶ（ちなみにレコード会社のこともレーベルと呼ぶので注意が必要である）。このレーベルにはさまざまな情報が記載されており、タイトル、演者、楽団、商品番号などメタデータの基本的な情報はこのレーベルから読み取る。それからレーベル意匠からレコードの製造時期を知ることもできるので記録が必要である。

日本のレコードの場合、データベースを国際的に公開するうえで、まず日本語という壁がある。そこでタイトルはレーベル上の原表記、日本語カナによる表記、ローマ字表記の3種類が記される。演者も各々のリンク先でローマ字表記、生没年、他の録音記録などの詳細情報が併記される。

片岡コレクションは主として映画説明のレコードコレクションであるが、映画説明以外のレコードも多く含まれている。そこで基本情報の中のジャンルの項目が活躍することになるだろう。ジャンルはレーベル上に表記されている種目が記される。片岡プロジェクトのメタデータではジャンルとして「映画説明」を記載するが、複数のジャンルにまたがる内容の場合、統制語として関連するいくつかの件名（subject）を記入するのが望ましい。この方式は日本の国立国会図書館が配信している「歴史的音源」（以下「れきおん」）の書誌が充実している。「れきおん」では映画説明の場合、メインの件名として「映画説明」があり、関連する統制語として「映画」「テレビ」が挙げられている。ジャンルによってはより多くの統制語が登録されて、検索に引っかけやすいようになっている。映画関連のレコードに特化したデータベースとしては、将来的に統制語としてサイレント映画、トーキー映画、教育映画、また悲劇か喜劇か、小唄説明といった情報を加えたいと考えている。「サイレント映画」「トーキー」「小唄物語」などの統制語によって検索することができれば、より利便性が高まることだろう。

片岡プロジェクトのメタデータには、レコードの内容とは別に、収録内容とは関わりのないレーベル上の情報も記入される。例えばコロムビアの場合、左右の上段に「電気吹込 / ELECTRICAL PROCESS」の文字が入っていること

がある（図1）。これは1928年から1931年までのスタイルで、この表記によっていつ頃のレコードか判別できる<sup>4</sup>。

図1



ビクターの場合は犬の商標の上に「Orthophonic Recording」と書かれているか、「RCA Victor High Fidelity Recording System」と書かれているか、といった変遷から年代が大別できる（図2及び3）。

さまざまな標記の有無や標記内容、社名の表記の違いなどの情報が、大まかではあるがそのレコードの製作時期を教えてくれる。

レーベル上の情報から分かるレコードの製作時期が、録音時期と一致するとは限らない。ベストセラー盤の場合、初出から版を何度も重ねてプレスされ続ける。レーベルは1942年の意匠であっても、録音は1931年のものだった例は多々見受けられ、レコードの年代を判定する際に注意が必要である。

<sup>4</sup> 大西秀紀編『SPレコードレーベルに見る日蓄—日本コロムビアの歴史』（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2011年）。

図2



図3



## 1.2 刻印情報

次に刻印について説明する。片岡プロジェクトではレーベル表記と同様、刻印情報にもメタデータの項目を充てている。レコードの溝のない部分に打たれた刻印からどのような情報が読み取れるか、メタデータに反映できるか、ということの主眼に述べよう。

刻印には欧米の提携レーベルと共通したシステムによるものもあれば、日本固有の特徴をもったものもある。まずは刻印にどんな種類があるか、どんな情報が含まれているか紹介しよう。

刻印の代表的なものは商品番号、原盤番号（マトリックスナンバー）、版数に関する刻印、以上の3点である。商品番号（発注番号とも）とは別に面番号（フェース・ナンバー）が充てられている例（グラモフォン系など）もあるが、一般的には商品番号があれば、文献資料によって発売年月の見当をつけることができる。

原盤番号（以下、マトリックスナンバー）は録音データである。このマトリックスナンバーによって、録音された時期と場所、用いられた機材を知ることができる。特に英国やヨーロッパのグラモフォン系レーベルやコロムビア系レーベル、カール・リンドシュトテム系レーベル、ドイツ・グラモフォ

ン社などではプレフィックスとサフィックスの記号によってさまざまな情報が盛られている。たとえばドイツ・グラモフォンの場合、小文字の「a」で始まるマトリックスナンバーはアコースティック録音で、「b」で始まる番号は電気録音を示している。しかし、非常に複雑で完成されたシステムを構築したのは英国グラモフォン（HMV）とその系列レーベルであった。

図4はヤッシャ・ハイフェッツが1937年3月に録音したヴィエニャフスキーの『華麗なるポロネーズ（Polonaise Brillante）』で、「2EA4856 II」というマトリックスナンバーである。「EA」はHMVのスタジオ録音を意味している。冒頭の「2」は12インチ盤であることを表している（10インチ盤の場合はプレフィックスが「0」）。「4856」がこの録音の番号で、サフィックスのローマ数字の「II」はテイク数、そのあとの「□」はBlumlein Systemという録音システムを表している。サフィックス記号が「△」の場合はウエスタン・エレクトリック社の移動録音システム（スタジオを飛び出してよそのホールやスタジオで行なう出張録音）、「◇」はウエスタン・エレクトリック社のダイナミックレンジ録音システムを指す。マトリックスナンバーの横の「JD-1355」は日本でプレスされたときに与えられた商品番号である。同原盤によるレコードを、英国HMVでは「DB3215」、アメリカンビクターでは「15813」の番号で発行した。商品番号は各国で異なっているけれども、原盤番号によって同一録音であることが確認できるわけである<sup>5</sup>。

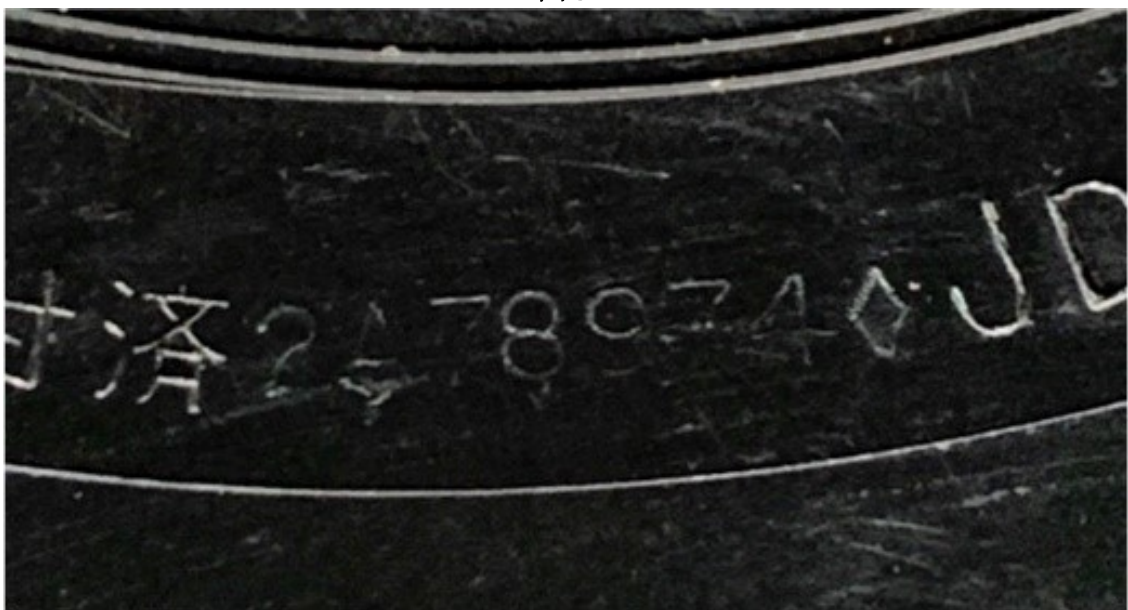
図5のレコードのカップリング、シューベルト『即興曲 第3番（Schubert: Impromptu No.3）』は「2A78974◇」というマトリックスナンバーである。

<sup>5</sup> James Creighton, *Discopaedia of the Violin*. 2nd edition. (Burlington, Ontario: Records Past Publishing, 1994).

図4



図5



「A」はアメリカンビクターの録音であることを意味する。冒頭の「2」は12インチを示す記号である。「78974」がこの録音に与えられた番号で、最後の「◇」記号が前述の録音システムである。アメリカでは盤面に数字のみのマトリックスナンバー（この場合は「78974」）とテイクナンバーが刻印されたが、HMVではこのように録音地と録音システムを付加するのが特徴である。つまり1つの録音に対して、国によって異なる刻印が付与された。日本ビク

ターは、昭和初期にはアメリカンビクターの原盤をプレスに用いたので、アメリカ・ビクター流に数字だけが刻印されたマトリックスを使用した。昭和10年代には英国グラモフォンと提携してHMV原盤も用いたので、このレコードのように刻印が混在している。

英国コロムビアはアコースティック録音時代は「AX」を用いた。電気録音に移行すると10インチ盤には「CA」「WA」を、12インチ盤には「CAX」「WAX」のプレフィックスを使った。これが基本形で、HMVとコロムビアは1931年に合併してEMIとなるが、HMVとコロムビアの刻印情報はそれぞれ従来のスタイルが保持された。

### 国内レーベルの刻印

ここまで欧米の刻印について軽く説明したが、日本ではどうだっただろう。

明治から大正期、アコースティック録音時代の日本のレコードの刻印は多くが商品番号（カタログナンバー）のみであった。1903年以降、欧米から来たグラモフォン社、米コロムビア社（Columbia Phonograph Co.）の出張録音によって作られたレコードにマトリックスナンバーが刻印されているのが目を引く程度である。

### 複写盤対策の刻印

明治末期から大正期にかけて複写盤（Bootleg）が問題になった際、主だったレーベルはその対策として、無溝部に「登録商標」「不許複写」といった刻印を入れた。

オリエントやヒコーキは「実用新案登録」の登録番号刻印を入れ、レーベルにも「禁複製」の記載をしているが、あまり効き目はなかった（図6及び7）。

東京レコードの「Made in Japan」の刻印も複写盤対策と思われる。やはりレーベルに禁複製の文字を入れている（図8）。

図6



図7



図8



このほか盤面でオリジナリティーを主張する工夫として、東京レコードは、音溝の隙間を空けた（図9）。ニッポノホン是一部の音溝を浅くカッティングすることで3本の筋がくっきりと浮き出るようにした。オリエントは盤面をいっぱいを使って「ORIENT」の文字が浮き出る透かし刻印を施した。1920（大正9）年、レコードにも著作権が認められて複写盤は法律によって禁じ

られる。そうしてこのような複製盤対策は必要なくなった。以上のような刻印や工夫は要らなくなるので、複製版対策の刻印などがあるレコードは 1920 年以前のものだということが分かるのである。

図9



この他の刻印情報としては、ニッポーやニッポノホンは、レーベルの下に原盤番号の手書き刻印が認められることがある。またニッポノホンのベストセラー盤に版数が打たれることがある。明治・大正期の主な刻印情報はおおむね以上である。

次に昭和期、電気録音となってからの国内録音の刻印について説明しよう。

### コロムビア

日本のレーベルではコロムビアがもっともシステム化された刻印を採用している。日本コロムビアは株式会社日本蓄音器商会（Nipponophone Co. Ltd.）にアメリカコロムビア（Columbia Phonograph Co.）と英国コロムビア（Columbia Graphophone Co. Ltd.）の資本が加わって 1928 年に設置されたレーベルである。そのスタート時から電気録音を採用していたが、並行して旧来のアコースティック録音のニッポノホン盤もコロムビアレーベルで再発売していた。



## SPレコードデータベースに於けるディスコグラフィの必要性（毛利）

日本コロムビアの刻印はアメリカコロムビアの規格を踏襲している。まず、6時の方向に原盤番号が打たれている。「NE」で始まるのが電気録音の証であり、プレフィックスのない番号はアコースティック録音である。5桁の数字の冒頭が「3」で始まるのが東京スタジオでの録音、「4」で始まるのが大阪スタジオでの録音である（図10及び11）。

2時の方向に打たれる三連の記番は特徴的だ（図12）。

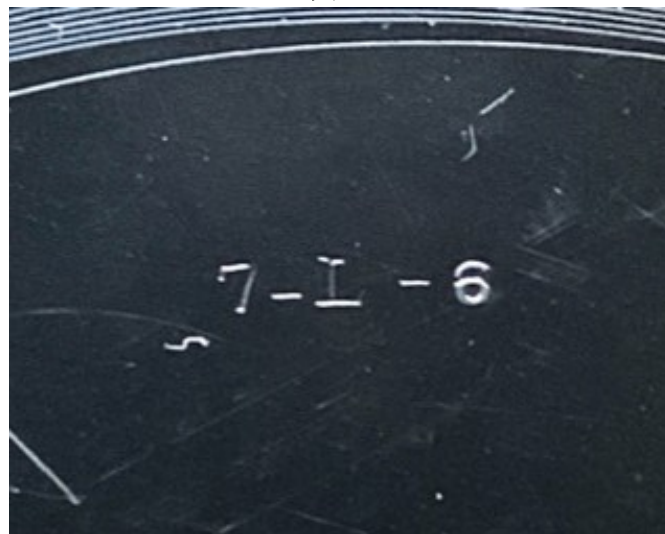
図10



図11



図12



左の数字はテイク数（マスター）、中央のアルファベットはマザー原盤の版数、右の数字はスタンパーの版数を示している。このアルファベットと数字が大きいかほどよく売れたレコードだということが分かる。日本オデオンと日本パーロホンは、神奈川県川崎市のコロムビアの工場で作られていた。マトリックスナンバーはそれぞれ独自のシステムだが、テイクと版数の刻印はコロムビアと共通している。

コロムビアは 1933 年に買収した日本パーロホンの原盤の一部を、コロムビアレーベルで発行した。パーロホンの盤面には商標が刻印で押されているのだが、コロムビアから再発売される際には「L」の刻印で上書きして消されている。パーロホンの持ち株会社である Carl Lindström の「L」ではないかと考えられる（図 13）。

日本コロムビアが設立される以前、株式会社日本蓄音器商会（Nipponophone Co. Ltd.）のメインレーベルだったニッポノホンはコロムビアより早く 1927 年に電気録音を試験的に導入した。最も初期の電気録音は刻印がカタログナンバーのみで、見た目では区別がつかない。1928 年から電気録音には「○」で囲んだ「N」の記号が付くが、同じ年のうちにニッポノホンのマトリックスナンバーもその他の刻印も、コロムビア式に切り替えられる。

図 13



1931年、コロムビアはナンバーシステムはそのままプレフィックスの「NE」を「M」に変える。さらに1932年にレコーディングシステムをMC式電気録音機に替えてからは、「M」のプレフィックスと200000番台の数字のマトリックスナンバーを採用した。このとき、レーベル上では20000番台のナンバーの頭に「1」をつけるとA面、「2」をつけるとB面というルールを作った（図14及び15）。これは刻印には反映せずレーベル上のみの表記である。レコード関連のやや古い文献資料や「れきおん」の書誌上では、このシステムが混乱の元となってしまう。コロムビアの場合は、以上のように記号の変遷からレコードの大まかな製造時期が分かる。

図14



図15



## ビクター

1927年、アメリカンビクターの全額出資で日本ビクター蓄音器株式会社（Victor Talking Machine Co. Ltd）が設立された。

アメリカのビクターがそうであったように、初期の日本ビクターは6時の方向にカタログナンバーが刻印されている。1929年からマトリックスナンバーを刻印するようになるが、単純な番号順でプレフィックスやサフィックスは無い（図16）。1938年以降、原盤番号は「J」のプレフィックスが付く（図17）。

図16



図17



1940年代にはビクタースタジオ以外のホールでの出張録音に「JHS」「JSX」のプレフィックスが用いられた（図18）。「E」は1932年以降に現れるプレフィックスで、ジュニアレコード、ビクター大衆盤、スターレコードと名前はさまざまだが、廉価盤に使われた記号である（図19）。

図18

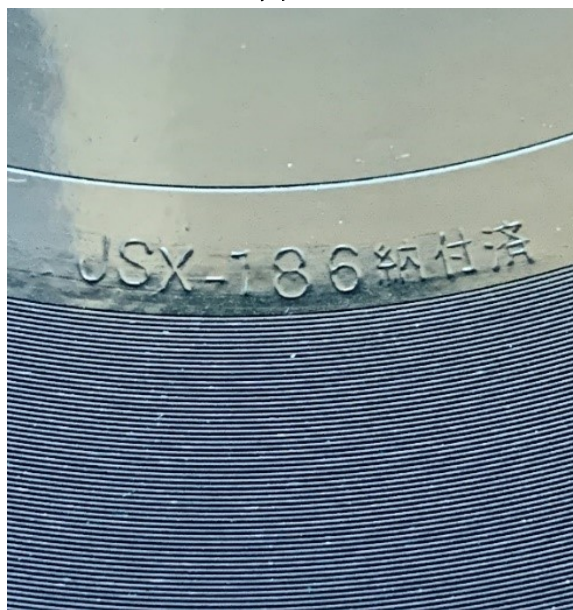


図19



## SPレコードデータベースに於けるディスコグラフィの必要性（毛利）

ビクターは、9時の方向にテイクが打たれている（図 20）。3時の方向には版数が打たれていることがあるが、空白あるいは「0」の場合も多い（図 21）。版数は1940年代には12時の方向、「VE」の刻印のそばに移動する（図 22）。

図 20



図 21



図 22



## テイチク

テイチクは国内資本のレーベルで、帝国蓄音器株式会社として 1934 年に創立した。しかし前史があり、最初は合資会社として 1931 年からレコード製作を始めている。創業初期にはテイチクのほか、サブレーベルとしてスタンダードも持っていた。スタンダードの初期のレーベルデザインは日本コロムビアの意匠を真似ている。

テイチクの初期のテイクと版数の刻印もコロムビアのスタイルを真似ているが、この刻印に意味はない。

テイチクのレーベルには原盤番号とテイクナンバーが刻印されている。1934 年から 1940 年まで原盤番号は T のプレフィックスで始まる数字が使われている、(図 23)。この数字は、商品番号と 4 桁の数字の原盤番号が混在しているが、すぐに T のプレフィックスと 4 桁の数字に統一される。1938 年から短期間、「NE」のプレフィックスが用いられた(図 24)。1940 年から 1945 年まではプレフィックスが「イ」となる(図 25)。

図 23



図 24



図 25



テイクはレーベルの商標付近に打たれていることが多い（図 26）。テイチクは1曲につき、異なる複数のテイクをプレスに用いていたので、1種のレコードから複数のテイクが確認されることが多い。

図 26



なお、テイチクでの版数は、刻印よりもカタログナンバーの変遷とレーベルのデザインの変遷からうかがい知ることができる。このレーベルは頻繁にカタログナンバーの規格とレーベル意匠を変えたからだ。

## ポリドール

大正期にドイツ・グラモフォンのレコードを輸入販売していた阿南商会が設立した。ドイツ・グラモフォンと原盤の供給契約を結んで日本でプレスしていた。その一方、1929年に国内録音を始めて翌年からリリースしている。ポリドールはドイツ・グラモフォンが輸出用に用いていたブランド名である。

ドイツの本社では1926年に電気録音に移行してから「b」のプレフィックスではじまるマトリックスナンバーを使っていたが、日本ポリドールはサフィックスに「BF」がつくマトリックスが基本形だった（図 27）。イレギュラーな記号として「N」、「NR」などのサフィックスがつくこともある（図 28）。1937年にのみ「GD」のサフィックスも使われた。

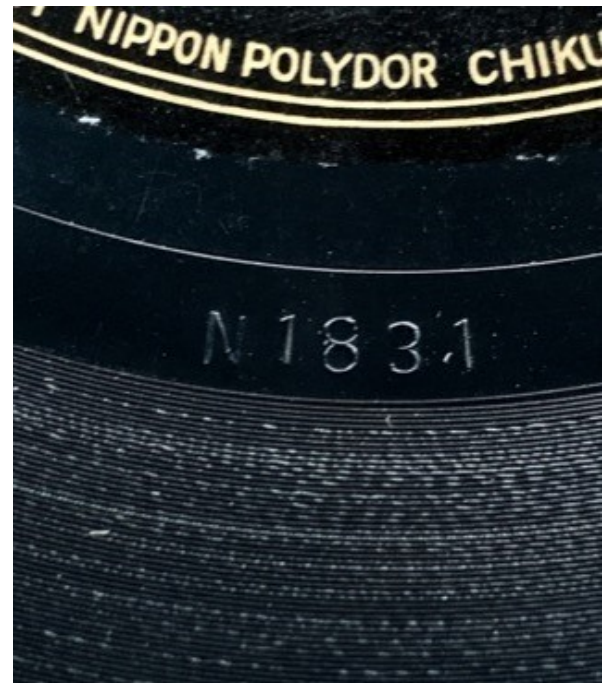
テイクはサフィックスの「1/2」、「3/4」で示される。「1/2」はテイク1を意味する（図 27）。

「3/4」はテイク3を意味する。この方式はドイツ・グラモフォンを踏襲している。録音技師のサインが小さくリード・アウト沿いに書き込まれている。これは日本パーロホン等にも見られる特殊な刻印である。

図 27



図 28





## ニッター

大正期から 1935 年頃まで刻印は 6 時の方向に商品番号のみ打たれることがほとんどであった。12 時の方向に版数やテイクが打たれることもあったが、それはごくごく稀なことであった。またレーベルの下に手書きのマトリックスナンバーが書かれていることもある。

1935 年 11 月にタイヘイ蓄音器株式会社と合併して大日本蓄音器株式会社となって以降は、「N」のプレフィックスを持つ 4 桁のマトリックスナンバーが用いられた（図 29）。

また 1936 年以降、大日本蓄がプレスしたニッター廉価盤には、それまで隠されていた原盤番号とテイクナンバーが打たれた（図 30）。

図 29



図 30



## タイヘイ

タイヘイも 1935 年頃までは商品ナンバーを 6 時の方向に刻印するだけだった。1934 年から 12 時の方向に 5 桁の数字の原盤番号を置いた。

タイヘイは東京銀座にスタジオを持っていた。東京録音は 4 桁の数字の原盤番号を用いた。4 桁の原盤番号とは別に、T のプレフィックスを持つ 3 桁の数字が東京録音の印として付与されたレコードもある。（図 31）。

図 31



タイヘイの西宮本社スタジオは 1934 年からウエスタン・エレクトリック社の録音システムを用いた。ウエスタン・エレクトリック社の録音システムを示す証として、「W」の記号が原盤番号の周辺に打たれた（図 32）。

図 32



ニッターと合併して以降、東京スタジオでの録音にはNのプレフィックスが付いた4桁の数字が使われた（図33及び34）。東京スタジオと並行して、兵庫県西宮の本社スタジオでも録音業務が続けられた。本社スタジオ録音には5桁の数字が原盤番号として使われた（図32）。

図33



図34



これ以外のマイナーレーベルに関しては、商品ナンバーが刻印されている程度のもものがほとんどである。

次に時代的な背景から押される刻印について説明しよう。

### 時代相を示す刻印

1934年8月から日本では内務省警保局図書課によるレコード検閲が始まった。レコードは出版物とみなされ、出版検閲の一部として扱われたのである。各レーベルは内務省に新譜のレコードと文句カード各2部を納付するよう義務づけられた。納付された証に刻印されたのが「納付済」の刻印である（図35）。

盤面に刻印をしない場合はレーベル上に表示された（図36）。また文句カードにも「納付済」の表示が義務化された。

図 35



図 36



### 税率の刻印

1937年7月、日中戦争（当時の呼び名は日華事変）が始まったことにより「北支事件特別税法」が施行され、レコードに物品特別税が20%課税された。このとき邦楽盤には「特」の刻印が、洋楽盤には「㊶」の刻印が入れられた（図 37）。価格はメーカーの一部負担によって1円65銭にとどめられている。半年後の1938年4月に施行された「支那事変特別税法」ではポリドールでのみ「物」の刻印が表示された（図 38）。その後、戦争の長期化にしたがって課税率が上がっていき、「㊶」、「㊷」、「㊸」、「㊹」と最終的には120%まで上がった（図 39-42）<sup>6</sup>。個々の特別税法については表を参照いただきたい（表1）。

<sup>6</sup> 森本敏克『レコードの一世紀・年表』（沖積舎、1980年）。

図 37



図 38

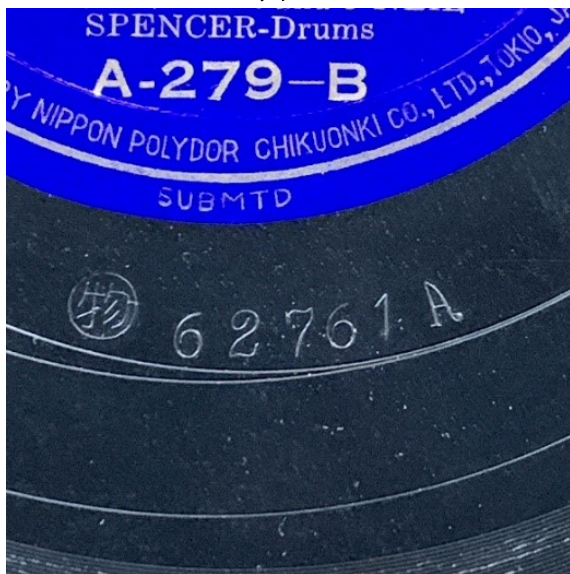


図 39



SPレコードデータベースに於けるディスコグラフィの必要性 (毛利)

図 40



図 41



図 42



表1 レコード税率表

施行年	物品税	税率	価格	盤面の刻印
1928年	-	-	1円50銭	
1935年	-	-	1円50銭	
1937年8月12日 (法律第66号)	北支事変 特別税法	20%	1円65銭	コロムビアは盤面に「特」（邦楽）、 「㊦」（洋楽）の刻印 その他の社は盤面に「特」の刻印
1938年4月1日 (法律第51号)	支那事変 特別税法	15%	1円65銭	ポリドールは盤面に「物」の刻印
1940年4月1日 (法律第40号)	物品税法	20%	(据え置 き)	全てのレーベルで盤面に「㊦」の刻印
1940年6月15日 (商工省告示第 280号)	公定価格 制定		1円85銭	ポリドール・テイチクは「公」の刻印
1941年12月1日 (法律第88号)	改正物品 税法	50%	2円14銭	全てのレーベルで盤面に「㊦」の刻印
1943年3月1日 (法律第1号)	改正物品 税法	80%	2円43銭	全てのレーベルで盤面に「㊦」の刻印
1944年2月16日 (法律第7号)	改正物品 税法	120%	3円75銭	全てのレーベルで盤面に「㊦」の刻印

※レコード価格はコロムビア（ニッチク）の価格推移を使用。

ちなみに税率刻印がはじまる前のレコードはコレクター間では本盤と呼ばれている。初出が本盤でも、よく売れると前の刻印を残したまま「㊦」や「㊦」、「㊦」の刻印をつけたので、最終的な刻印からプレス時期を推定することができる。

### 公定価格と公定規格番号

1940年6月10日、レコードの公定価格が制定され、10インチ標準盤は2円14銭となった。ポリドール・テイチクは盤面に公の刻印を入れ、その他のレーベルは文句カード、ジャケットに印判を押すことで対応した（図43）。

図 43



1943 年からレコードには商工省が制定した公定規格番号が振り当てられた。コロムビア=ニッチクはレーベル上に枠付きの数字で示され（図 44）、ビクターは 12 時の方向に刻印された（図 45 及び 46）。規格番号の一覧は各レーベルの月報、目録類に掲載された（表 2）。

図 44



図 45

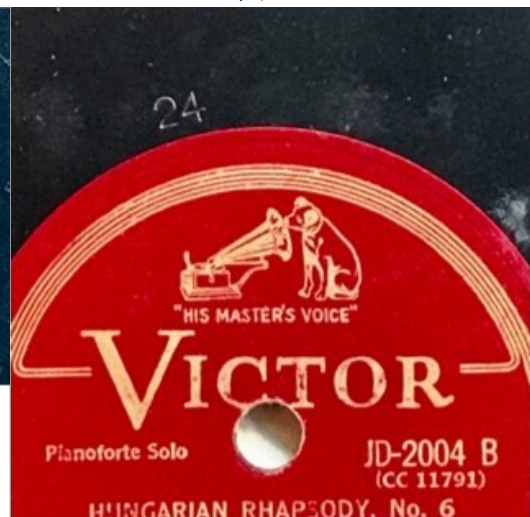




図 46



表 2

ク洋楽レコード価格表

種 類	規格番號	正 價
10吋 黒	⑨	Ⓒ ¥ 2.24
10吋 黒	⑩	2.24
10吋 特黒	⑩	2.43
10吋 青	⑪	2.95
10吋 青	⑪	2.95
10吋 特青	⑫	3.23
12吋 黒	⑭	3.68
12吋 黒	⑮	3.68
12吋 特黒	⑯	4.01
12吋 青	⑰	4.41
12吋 青	⑰	4.41
12吋 特青	⑱	4.79
12吋 青	⑲	5.12
12吋 特紫	㉑	5.59
12吋 紫	㉒	5.85

『ニッチク洋楽レコード 昭和18年11月新譜』

SPレコードデータベースに於けるディスコグラフィの必要性（毛利）

公定規格とは別にビクターでは価格帯規格が定められ、レーベル上に価格帯の区分がアルファベットで示されている（図47及び48）。

図47



図48



商工省の公定規格番号と同様、ビクターの月報、目録類に価格帯の一覧が掲載された（表3）。

表3

VK	.....	"	Ⓒ	"	.....	¥2.84
VD	.....	12吋赤	Ⓓ	一枚 = 付税共	.....	¥4.92
VH	.....	"	Ⓔ	"	.....	¥4.22
VI	.....	"	Ⓑ	"	.....	¥5.61
VA	.....	10吋黒	Ⓐ	一枚 = 付税共	.....	¥2.14
VB-7001	.....	12吋黒	Ⓐ	"	.....	¥3.53
VB-6001	.....	12吋緑	"	"	.....	¥3.53
JE	.....	10吋赤		一枚 = 付税共	.....	¥3.24
JF	.....	"		"	.....	¥3.81

『ビクターレコード 昭和17年5月洋楽新譜』

## 2 ディスコグラフィの必要性

こうした刻印情報や、最初の方に述べたレーベル上の標記、画像データと音源を組み合わせ、現在ボン大学で片岡プロジェクトの整備が進められているのだが、ここで筆者個人としては、片岡コレクションにとどまらない、SP時代に発行された映画関連レコードのディスコグラフィ、さらに範囲を拡げてSP時代に発行された日本のレコードの総合的なカタログ、ディスコグラフィを構築することを提案したい。

筆者はいま片岡コレクションのデータベースとは別に、SP時代に発行された映画説明、映画伴奏レコード、映画会社専属の松竹や日活の和洋合奏団など映画関連のレコード全体のディスコグラフィの整備を進めている。それを作ることによって、片岡コレクションのカバーしている範囲も明らかとなり、将来的には他のデータベースとの照会も容易になる。「現在、どのレコードがどこに所蔵されていて、どのレコードが未発見である」という照会が行えるようにするのが理想的な姿である。これを大規模にする形で、国内SPの総合的なカタログを作ることができれば、データベースの情報量は飛躍的に豊かになる。現存し、いずこかの機関に所蔵されるレコードについての情報の統一を図ることもできよう。

録音データをメタデータに完備するには、現存するレーベルの協力が必要となる。コロムビア、ビクター、テイチク、キングの四大レーベルが戦前から歴史を重ねて現在に至っており、戦前からの録音データが収載されている録音台帳を保管している。レーベルによってはレコード製作の過程、プレス数やカットアウト（廃盤）の日時が記録された文書も残されている。レーベルのアーカイブの協力を得られれば、書誌にレコードの録音日を加えることが可能となろう。

ただ、レコード会社が保管する原資料には契約内容や吹込み料が記載されていることもあり、資料の一般公開ができないという問題が横たわっている。そこで国家規模の大きなプロジェクトからアプローチして、個人的情報に触れない範囲で提供が得られれば理想的だと考える。国家事業として行なった場合、各レコードメーカーの録音台帳などの資料もメタデータに反映することが容易となろう。

音源の面では HiRAC による「れきおん」がすでにデジタル化した音源を図書館で配信しているが、メタデータの面では幾つかの問題が残されている。書籍の図書館と同じように SP レコードのメタデータ整備をしっかりと行なうべき時代がきたのではないだろうか。

日本はまだ SP レコードのデータベース化が端緒についたばかりである。そうして、いずれの機関も整備がなかなか進まない、というのが実情である。その要因は、レコードという趣味性の高い世界のアイテムをどのように分類したらよいのか、史料としてどのように扱ったらよいのかという蓄積が各収蔵機関にまだ乏しいからである。とはいえ、現在進行系で大学図書館やミュージアムの横の連携によって SP レコードのデータベースを進めていこうという動きもある。先日（2020年11月21日）、関西ミュージアム連携実行委員会のウェブ座談会「近代遺産の発掘と活用 寄贈資料を引き継ぐ～SP レコード～」でもデータベースについて述べたが、九州大学総合研究博物館の大久保真利子氏が全国のミュージアムから集めたアンケートでは全国の図書館・博物館から一様に「SP 盤をどう扱ったらいいのか右も左も分からない」という声が集まったという。そこで SP レコードのデータベース化を望む機関へ向けた「SP レコードの取り扱い方」とでもいったマニュアルが早急に必要だろう。ここで説明したレーベル標記や刻印を誰もが読むことができれば、データベース化の能率は高くなることだろう。

それからまた、日本の所蔵機関で SP レコードの整備が進まない要因として、時間と人員不足、ひいては予算不足ということが足かせとなっているように見受けられる。その問題を解消し、統一されたプラットフォームを構築するには、国が推進して SP レコードのデータベースの土壌を作ることが必要ではないか。たとえば国会図書館には音楽映像資料室があるが、これとは別に「国立映画アーカイブ」のような機関を新設して、レコードのデータベースを構築するのが最良ではないかと提案する。

十分な予算と時間、専門の人員を投じて日本の SP レコードに関する総合的なディスコグラフィを作れば、そこから国内の各データベースに紐付けすることができる。各機関でレコード番号や書誌を入力したとき、自動的にそのレコードの情報が紐付けされればレコード整理の効率も上がるだろう。片岡

プロジェクトの映画説明レコードのメタデータでも、ソースの項目では文化庁の日本映画情報システムに紐付けされている。総合的で正確なディスコグラフィ、レコードに特化したメタデータを作ることによって日本のデータベースを統一するプラットフォームができ、海外のデータベースとも連携を図ることができるのではないかと期待を将来に向けてもっている。

## 参考文献

- 大西秀紀編『SPレコードレーベルに見る日蓄 日本コロムビアの歴史』（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2011年）。
- 森本敏克『レコードの一世紀 年表』（沖積舎、1980年）。
- Creighton, James. *Discopaedia of the Violin*. 2nd edition (Burlington, Ontario: Records Past Publishing, 1994).

# 危機の音

ラインハルト・ツェルナー

## 1 危機を語る SP レコード

片岡コレクションは、その内容について未だ徹底的な分析はなされていない。内容に関して、現段階において検索可能なのはレコードのタイトルのみである。本稿は「危機を語る SP レコード」を題材としているが、「危機を語るレコード」という既存のジャンルが存在するわけではない。片岡コレクションのレコードのラベルには、「危機」という単語すら見当たらない。しかしながら、ほぼあらゆる種類の危機を伝える数多くのレコードが存在している。本稿では、いくつかの例を紹介しながら、そうしたレコードが新しい知見を得るうえで有する重要性を考察する。言い方を換えれば、これらのレコードの内容に着目しながら、その語りの特徴を考えてみたい。とはいえ、これはまだ予備的な議論の段階であり、正確な結論を出すには至っていない。歴史家の立場から、我々のデータベース上で「危機」というカテゴリーに自然と属するキーワードである「政変」、「困難」、「災害」といった関連語を含む、政治的・社会的・環境的問題に分類されうるタイトルを検索した。その結果は包括的なものではないが、これまでに発見した興味深い事例を、その題材の年代順に紹介していく。

## 2 源平合戦

片岡コレクションの中で取り上げられている歴史上最古の題材は、源平合戦（1180–1185 年）であり、具体的には『源九郎義経』<sup>1</sup>という作品である。源平合戦とは、源氏と平氏の対立を指す。源義経（1159–1189 年）は、源氏の武将であり、若く美しい青年であり、一族の長である頼朝の弟であった。平家を滅ぼした後、兄に追放され、最後には自殺に追い込まれたという彼の悲劇的な人生は、長年日本の叙事詩文学の主要な題材である「高貴なる敗北」の

---

<sup>1</sup> リーガル 68933、片岡コレクション（ボン大学）K-CRE-68933-00。

原型とされてきた。彼のことをモリスが「日本の真の英雄」と呼ぶのも当然である<sup>2</sup>。

従って、義経を扱ったレコードが片岡コレクションから発見されたことは驚くに当たらない。川崎のニッポノホンによって製作された『源九郎義経』は、「映画物語」のジャンルに属する。ただし、このレコードは国立国会図書館の「歴史的音源（れきおん）」データベースには登録されていない。語り手は、人気弁士の泉詩郎（1902–1978年）と伍東宏郎（1894–1950年）。泉はよく徳川夢声と比較され、「東に夢声あり、西に詩郎あり」と言われていた。

『源九郎義経』という映画自体も、やや曰く付きであった。監督は渡辺邦男（1899–1981年）で、1937年に東宝株式会社に入社した名優・長谷川一夫（1908–1984年）の初主演映画『源九郎義経』の監督に任命された。しかし、暴漢が長谷川の顔を切りつけるという事件が起こり、製作は中断された。この奇妙な出来事の後、撮影は中止され、映画が完成することはなかった。

結果として、泉詩郎と伍東宏郎によるこのレコードは、映画館で上映されることのなかった未完成映画の貴重なナレーションとなった。このナレーションは2枚のレコードで構成されている。脚本は、同じく名監督として知られた松本英一（1895–1945年）が手がけている。ナレーション、台詞、日本の歌が良く調和した、技術的にも充実したドラマチックな作品である。このレコードは間違いなく、マルチメディア的なアプローチで制作されており、1930年代中期の高度な録音技術を象徴している（図1）。

---

<sup>2</sup> Ivan Morris. *The Nobility of Failure. Tragic Heroes in the History of Japan.* (Harmondsworth: Penguin, 1980), pp 67–105.

図1 リーガル 68933、片岡コレクション（ボン大学）K-CRE-68933-00



### 3 日蓮

鎌倉時代以降の出来事を題材にしたものとしては、『国難を叫ぶ日蓮』<sup>3</sup>がある。これも「映画物語」の一例で、語り手は熊岡天堂（1894–1974年）である。彼もまた、人気を博した弁士だった。物語は日蓮宗の開祖である日蓮聖人（1222–1282年）の生涯を描いたもので、宗教色の強い内容となっている。映画『国を護る者日蓮』は、1935年に制作されたもので、監督は曾根純三、主演は早川雪洲（1889–1973年）であった。（ちなみに雪洲の次の作品は、1937年の日独合作映画『新しき土』である。）日蓮は1260年に『立正安国論』を発表、幕府に外敵の侵入を警告しており、1274年にはその予言が的中してモンゴル人が日本に侵攻してきたという経緯がある。これが、彼がこの映画やレコードで「国を護る者」と呼ばれる所以である。

このレコードは和洋折衷の音楽で幕を開け、弁士は僧侶にふさわしい高貴な声で語り、聴衆に向けて説教をしているような印象を与える。劇的というよりは、感傷的だ。

なお、このレコードは「国難」というキーワードで調べた。当時の宗教団体とコンテンツ・ビジネスの関係も見過ごされるべきではない。まだあまり

<sup>3</sup> キング K484、片岡コレクション（ボン大学）K-K-K484-00。



## 危機の音（ツェルナー）

研究されていないが、例えば片岡コレクションには『天理教教祖伝』<sup>4</sup>という宗教プロパガンダ・レコードもある。これはまだデジタル化に至っていないのでここでは紹介できないが、ナレーションは再び泉詩郎が担当している。また、同じサブタイトルの下、テイチクが著名な早川派浪曲師の一人である大洋洲呑海（1902-1953年）による浪曲（浪花節）、『貞女の鑑』<sup>5</sup>のパフォーマンスを収録したレコードも製作している。2019年に天理大学博物館を訪れた際、天理教会には布教にSPレコードを使っていた歴史があることに気づいた。博物館のブラジルの宣教師の生活拠点の展示では、蓄音機が備えられていた様子が再現されていた。他の主要な日本の宗教運動も、同様に行われていたのかもしれない。

日蓮の場合は国難の警告という政治的な意味合いも含まれていたが、宗教一般の重要なテーマとして、当然のことながら人間の個人的な苦難はよく扱われるものである。しかし、このような共同体全体の運命にも直結する集団的記憶に刻まれた重大な出来事は、宗教的な説教や戒めのために容易に利用され得ることを示している（図2及び3）。

図2 キング K484、片岡コレクション  
（ボン大学）K-K-K484-00



図3 ブラジルの天理教宣教師の生活拠点  
（天理大学博物館、天理）



<sup>4</sup> リーガル 66032、片岡コレクション（ボン大学）K-CRE-66032-00。

<sup>5</sup> テイチク N661, N662、浪曲 SPレコードデジタルアーカイブ（国際日本文化研究センター）521299。

## 4 帝都震災

片岡コレクションの中には、このようなアプローチの代表的な例がある。

『帝都震災惨話』<sup>6</sup>という作品である。これは、1923年9月1日に起きた関東大震災の惨状を伝えるレコードである。当時はまだラジオもなく、被災した関東地方のニュースは、新聞で読むかレコードで聴くしかなかった。このレコードは、震災直後の西日本で作られたもので、語り手は京都歌舞伎座の大宮雀城だ。

背景に流れる音楽は、最初は邦楽と洋楽が物悲しく入り混じったものだが、終盤には純洋楽に変わり、スピード感が増して、やや奇妙で幸福感のある終わり方をする。語り手の声は、後のラジオのニュースアナウンサーのように落ち着いている。文芸的な文体だが、江戸時代に同様の地震が起きた際に出現した瓦版のピラによく似ている<sup>7</sup>。その意味では、「地震物語」というジャンルに属するのかもしれないが、明治初期まで続いた、公共の場でニュースを読み上げたり歌ったりする「読売」の伝統の影響だとも考えられる。この伝統と、新たに登場したニュースの伝え方との決定的な違いは、近代では意図して感情的「距離をとって」語られることにある。しかし、グローマーは以下のようにも指摘している。

今日、ラジオやテレビでアナウンサーがニュースを「発表する」際、「読売」が音楽的なフレーズをうまく操っていたのと同じように、入念に練習された感情のない声が報道に大きな力を付与していることを忘れがちである。<sup>8</sup>

このレコードは、おそらく題材としている国難が悲惨な規模であったこともあり、「距離をとって」語る新聞記事とは違って、いまだ情動を引き起こすものとなっている。物語の途中で寺の鐘が鳴り、最後に語り手は「この世の出来事とは思われず、神や仏の存在を尋ねずにはいられないくらいである」と結んでいる（図4）。

<sup>6</sup> オリエント 2644、片岡コレクション（ボン大学）K-COR-2644-00。

<sup>7</sup> Reinhard Zöllner. “Publishing Ējanaika: Popular Religion as Media Event”. In: Susanne Formanek; Sepp Linhart (eds.). *Written Texts – Visual Texts: Woodblock-Print Media in Early Modern Japan*. (Amsterdam: Hotei, 2005), pp. 311–340.

<sup>8</sup> Gerald Groemer. “Singing the News: Yomiuri in Japan during the Edo and Meiji Periods”. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 54, 1994, p. 261.

図4 オリエンツ 2644、片岡コレクション（ボン大学）K-COR-2644-00



## 5 夕刻の涙

次の例、『涙の夕刊売』<sup>9</sup>もこのような情緒的な側面を表したものだ。これは、大阪の貧困者の物語である。主要な日刊新聞である大阪朝日に掲載された記事が元になっているようだ。

とある誠実な母親が夫の死後、生活のために子供たちと一緒に深夜に夕刊を売り歩いていたが、勉強熱心な子供たちは朝早く起きて学校に行くため、当然ながら睡眠不足であった。そんなある日、母親と妹が夕刊を売りに行っている間に、小学校6年生の息子が運動会から帰宅後、夜遅くまで勉強しようとしてロウソクを消さずに眠りに落ちてしまう。家が火事になり、息子は焼死。小学校で開かれた涙のお別れ会では、野心ある勉強熱心な子供として有名な二宮金次郎（1787–1856年）や、米国大統領エイブラハム・リンカーン（1809–1865年）に例えられ、模範的な少年と賞賛されるという話だ。

語り手の今泉伍郎は柔らかく感情を込めた声で、明らかに「泣かせ」の演技をしており、題名にも「涙」というキーワードが使われている。言葉遣いからして、このレコード2枚組のシリーズは少年向けに制作されたものと推測される。金次郎やリンカーンは、当時の道徳の教科書に必ず登場していた。ま

<sup>9</sup> テイチク 1044、片岡コレクション（ボン大学）K-TE-1044-00、テイチク 1045、片岡コレクション（ボン大学）K-TE-1045-00。

た、神や仏も呼び起こされていることから、一般大衆にも感情移入しやすい作りとなっている。この物語には一般大衆も興味をもったようである。また、テイチクは 1937 年 5 月に『涙の夕刊売』というレコードを 2 枚発売しており<sup>10</sup>、ここでも大洋州呑海による浪花節が収録されていた。

ちなみに、このレコードが制作された大阪では、1918 年に時の府知事がたまたま未亡人とその娘が夕刊を売る姿を目撃し、家庭状況を調査したという。これにより貧困者救済のための民生委員が設置されたと言われている。<sup>11</sup>

## 6 奉天戦の乃木将軍

しかしながら、近代日本の危機は災害や社会問題にとどまらず、国際問題、すなわち戦争にまで及んだ。日露戦争が勃発した頃には、すでに写真や映像の機材が存在していたので、その場に居合わせない者でも戦争の様子を見ることができるようになっていた。やがて、戦争をレコードで聴くこともできるようになった。片岡コレクションの『奉天戦の乃木将軍』<sup>12</sup>はその一例である。これは水島長太郎が脚本を手がけ、人気弁士の谷天郎が語りを担当した 2 部構成の「軍事物語」である。当然ながら、日露戦争の戦場の音や 1912 年に殉死し日本の「高貴なる敗北」の一人となった乃木希典（1849–1912 年）の肉声が収録されているわけではないが、谷は非常に生き生きとした演技でこの戦争を語っている。

ところで、近代日本は 10 年おきに戦争をしていたので、近代の軍事物語やレコードには戦争を賛美するものが少なくない。片岡コレクションには、『壮絶血涙日露戦争史』<sup>13</sup>、『日本海海戦』<sup>14</sup>、『肉弾』<sup>15</sup>、『戦線をゆく』<sup>16</sup>、『満州事変』<sup>17</sup>などがある。これらはドキュメンタリーではなく、劇化された物語である。ナショナリズムを煽る目的で製作されたものも多いが、外国か

<sup>10</sup> テイチク 1477、1478、浪曲 SP レコードデジタルアーカイブ（国際日本文化研究センター）521290。

<sup>11</sup> 大阪府民生委員児童委員協議会連合会『民生委員のあゆみ 民生委員の発祥』（最終アクセス 2021 年 3 月 18 日、<https://www.osakafusyakyoo.or.jp/minkyoo/ayumi/01.html>）。

<sup>12</sup> リーガル 68295、片岡コレクション（ボン大学）K-CRE-68295-00。

<sup>13</sup> リーガル 66993、片岡コレクション（ボン大学）K-CRE-66993-00。

<sup>14</sup> ニットー 5958、片岡コレクション（ボン大学）K-N-5958-00。

<sup>15</sup> ビクター 50989、片岡コレクション（ボン大学）K-V-50989-00。

<sup>16</sup> ポリドール 8794、片岡コレクション（ボン大学）K-P-8794-00。

<sup>17</sup> ニットー 5520、片岡コレクション（ボン大学）K-N-5520-00。

## 危機の音（ツェルナー）

らの視点で描かれたものもある。例えば、第一次世界大戦をドイツの視点で描いた『西部戦線異状なし』<sup>18</sup>や『戦艦エムデン』<sup>19</sup>は、1930年と1932年に制作された映画ナレーションである。日本とドイツはやがて運命共同体となり、来るべき次の戦争、さらに大きな危機に向かって共に歩むことになる。しかし、この次の戦争が終わった頃には、SPレコードの時代は過ぎ去ろうとしていた（図5）。

図5 リーガル 68295、片岡コレクション（ボン大学）K-CRE-68295-00



## 7 結論

最後に、現時点ではまだ正確な結論を導き出すには至っていないが、暫定的な結果として以下の4点を強調しておきたい。

1 片岡コレクションの内容を分析する研究は今後の課題だが、歴史家にとっては興味深い結果が確実に期待できる。

2 片岡コレクションでは、政治問題や社会問題、自然災害などを扱ったレコードが「危機を語る」というカテゴリーにまとめられているが、これらは特定のジャンルに属しているわけではない。

<sup>18</sup> ニットー 4284、片岡コレクション（ボン大学）K-N-4284-00。

<sup>19</sup> ツル 6646、片岡コレクション（ボン大学）K-ATS-6646-00。

3 ドキュメンタリーよりも文芸作品の方が多い。言い換えれば、題材をドラマ化したり美化したりする傾向が強い。これは、他の公共メディアにはない、声による感情移入を可能にする表現様式であることと関連しているかもしれない。

4 音楽の使用、特に西洋音楽と日本音楽の関係にも特別な注意を払う必要がある。

（訳 浅沼優子）

### 参考文献

- Formanek, Susanne; Sepp Linhart (eds.). *Written Texts – Visual Texts: Woodblock-Print Media in Early Modern Japan*. (Amsterdam: Hotei, 2005).
- Groemer, Gerald. “Singing the News: Yomiuri in Japan during the Edo and Meiji Periods”. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 54, 1994, pp. 233–261.
- Morris, Ivan. *The Nobility of Failure. Tragic Heroes in the History of Japan*. (Harmondsworth: Penguin, 1980).
- Zöllner, Reinhard. “Publishing *Ējanaika*: Popular Religion as Media Event”. In: Susanne Formanek; Sepp Linhart (eds.). *Written Texts – Visual Texts: Woodblock-Print Media in Early Modern Japan*. (Amsterdam: Hotei, 2005), pp. 311–340.

# レコードの（間）メディア性について

## —活弁レコードのジャンル論のための予備的考察—

湯川史郎

### 1 はじめに

本稿の目的は、SPレコードの史料批判の基礎を築く必要性を確認し、その一部としての活弁レコードのジャンル論について議論することにある<sup>1</sup>。その出発点にあるのは、ボン大学日本・韓国研究専攻が所蔵する「片岡コレクション」と呼ばれる、戦前戦中日本で制作された映画に関連する — それは現代的な映画のサントラ版ではなく、映画の主題歌や活動写真弁士が語る映画説明などが中心である — 約3900枚のレコードである。それらが日本からの長い旅を終え、ライン河畔のボン大学本館東側に位置したラインハルト・ツェルナー専攻主任教授のオフィスに無事に運び込まれたのが2012年10月9日。それ以来筆者はその学術資源化と取り組むことになったのだが、そこで直面し今日まで実感し続けているのが、この資料群を日本学の教育や研究において史料として使うことの難しさである。その難しさとはどういうことなのか、そのことを考えることから本稿を始める。

### 2 レコードの史料利用の難しさ

書物や文書などのテキスト資料や絵画や写真などの画像資料の受容と比べると、レコードは物理的技術的制約が多い。表面の溝として保存されている音声情報にアクセスするためには、再生環境と呼ばれる専用の機器を組み合わせる必要がある。ではいつでも再生できる環境を整えれば、あるいはさらに踏み込んで、音声情報をデジタル化して「だれもがいつでもどこでも聴ける」ようにすれば、レコードの学術資源としての利活用は自ずと促進されるのであろうか。答えは考えるまでもなく否である。レコードに保存された音声を「聴くこと」と「解釈すること」が根本的に異なる行為だからだ。

---

<sup>1</sup>以下の本文では表記の煩雑さを避けるために「SPレコード」の代わりに「レコード」を用いることとする。また活動写真弁士あるいは活弁についても、本稿では統一して「弁士」として表記することとする。

そして、「レコードを史料として利用することの難しさ」とは後者、レコードの解釈の根幹にまつわるものなのである。レコードそれだけでは特定の歴史的文脈に落とし込み、意味付けすることが極めて難しいという問題である。

片岡コレクションには『映画物語 君は満洲』<sup>2</sup>というレコードがある（図1）。弁士泉詩郎が流行歌『君は満洲』にのせて語る、満洲へ渡り戦死した若者の物語で、当時盛んに作られていた典型的な時局物のひとつである。これを史料として解釈したり、論文や講演などで引用したりしようとする、途端に立ち止まざるを得ない。文献資料によって培われてきた学問的慣習では太刀打ちできないからだ。

図1 『君は満洲』



リーガル 66934、片岡コレクション（ボン大学）K-CRE-66934-00。

そもそもこのレコードを手にしただけでは製造や発売の年月日はわからない。さらにはレーベルに書いてある文字や数字で表された情報も、戦前のレコードの世界に関する十分な前提知識のない人間が目にしただけで理解できるものではない。「66934」や「181344」という番号が意味するもの。挿入歌「君は満洲」を歌っている歌手は誰か。「映画物語」とは、「映画のレコード化」あるいは「映画風の物語」のことなのか。「松本英一作」の「作」が何を意

<sup>2</sup> リーガル 66934、片岡コレクション（ボン大学）K-CRE-66934-00 及びリーガル 66935、片岡コレクション（ボン大学）K-CRE-66935-00。



味するのか。この人物はインターネットで調べると出てくる映画監督の松本英一であり、この「作」とは原作映画のことなのか。しかし、日本映画情報システムなどのオンライン上の映画データベースを検索しても該当する映画が出てくることはない。当時の資料をきちんと当たっているわけではないので少々乱暴な仮定なのだが、「映画『君は満洲』が存在しなかった」となると弁士泉詩郎が「説明」したのは一体何なのか。レコードのレーベル上の情報だけでは堂々巡りの推測に陥ってしまう。かといって外部の資料やデータベースを用いてそれらの情報の穴を埋めようとしても、レコードや映画の歴史に関する知識に乏しい人間にとっては、何をどうやって調べてよいかわからない。これではレコード『君は満洲』がどれほど面白くまた重要だと思われたとしても、史料として解釈することはできない<sup>3</sup>。

レコードを史料として利用することの難しさとは、まずもって、それらを学問的に解釈するための基本情報が決定的に不足していることに起因しているのだ。製造・販売年が特定できない資料を具体的な歴史的文脈の中に置いて解釈することは不可能である。それはその生産、流通、受容などを推測することすらままならないということであり、レコードがどのような社会背景の中で何を売りにして商業製品として企画され、どのような審美的技術的制約の中で生み出され、どのような購買層に向けて生み出されたのか、そしてどこで誰がどのようにして購入し聴いたのかなど、もろもろのことを調べようがなく、そのため内容解釈のためのコードを特定できないということである。

### 3 レコードを巡る認識論的状况

以上のようにレコードの史料利用が困難な理由は、その史料批判（Quellenkritik）のための基礎知識の蓄積と体系化が欠けていることに見出すことができる。文献資料に対する書誌学や文献学といった補助学（Hilfswissenschaft）にあたる「レコード史料学」は未確立なのである。メデ

<sup>3</sup> 音楽・レコード史家の毛利真人氏に調べていただいたところ、『映画物語 君は満洲』は1935年5月新譜とのこと。また後述する2件の『嘆きの天使』の活弁レコードの発売年月と新譜年月に関しても毛利氏と国立国会図書館の鈴木三智子氏のご教示による。筆者がドイツで利用可能な文献やインターネットのリソースではそれらの発売年代の特定ができなかったことを明記しておく。

ィア史の視点からこの学問的欠落を解釈するなら、それはレコードを巡る認識論的状況、つまりそれがどのような研究資料として見做されてきたのかによって必然的に生じていると考えることができる。

レコードはこれまで、音楽史、言語史、芸能史などの分野において、演奏、演説、落語や浪曲などの実演を伝える資料として用いられてきた。レコードは過去に生起したパフォーマンスの音声記録と見做され、だからこそ、その音声を聞くことによってそれが指し示す音源について議論することが許容されてきたのだ。レコードは音声を再現前化するためのただの依り代でなければならない、それ自体が認識行為の対象になってしまっては立ち行かない世界である。レコードを再生することは同時にオリジナルの音源の不在をも指し示すはずなのだが、そこで立ち止まっていたら議論に参加することはできない。物質形態の違いを問わない記号論的なメディア観に基づいた「レコードを聴いているのに聴いていない」という認識論的状況である。レコードに耳を傾けることは、それを透過し、過去に生起したパフォーマンスを音の情景として想起することでなければならないのだ。

レコードをめぐる認識論的状況をこのように意識化するならば、その史料批判のための土台を構築するための戦略が見えてくる。それはレコードそのものの独自性を認めることである。パフォーマンスもレコードもそれぞれが別個のメディア現象でありオリジナルであると見做す、物質的あるいは存在論的メディア観である。レコードが指し示すものは、音やそれを生じさせた行為だけではない。それを規定しつつ可能にした具体的な物質的、技術的、社会的、制度的、審美的諸前提であり、その生産・流通・受容プロセスの総体としての固有のメディアシステムである。それらの痕跡を一枚一枚のレコードの中に見出そうとすること、その解読のために必要な資料や知識を蓄積していくこと、そのことこそがレコードの史料批判の基礎を作ることにつながるはずである。

#### 4 レコードの独自性としての「間メディア性」

その取り組みの起点となるべきは、レコードのメディアとしての物質的技術的特性であり、フォノグラフの「写<sup>フォトグラフ</sup>真の音声版という性格」<sup>4</sup>である。写真においては光の集積としての光景が自らを感光版の表面に描き込むように、レコードにおいては振動としての音が自らを溝として掻き込む<sup>5</sup>。人の手わざの曖昧さ、意味や価値などによる情報の取捨選択に干渉されない、物と物との接触によって生じる情報の転写である。「レコード音楽が映像的であるのは、外的な模写関係に従属するからでなく、模写関係を技術的手段によって生産するからである」と細川が指摘しているように<sup>6</sup>、レコードがある音の情景を再現していると見做され得るのは、振動によって触媒されるカッティング針と原版表面との接触に外部からの人間の操作が介入し得ないからである。人はその物と物とのコミュニケーションのお膳立てをし、見守るだけの存在でしかない。

レコード原盤製造において本質的には、人間が調整し観察することしかできないということは、フォノグラフとは音を写し取ることしかできないメディアだということでもある。それはレコードの個別性あるいは独自性が、振動としての音との関係性の中にのみ成立しているということである。そのように考えたとき、レコードの個性とは「何が自らのうちに刻み込まれているのか」でしかないのであり、その何かを音声として再現前化するための依り代という役割の中にのみ存するとも言えてしまう。しかしそれでは議論の出発点だった録音記録としてのレコードという見方に帰着してしまう。この理論的な堂々巡りから抜け出すために「間メディア性」という認識装置を導入する必要がある。

ドイツのメディア学においては 1980 年代から、文学作品とその映画化あるいは文学と音楽、アナログメディアとデジタルメディアといった、異なるメディアの間で情報がやり取りされることで結ばれる関係性をとらえるため

<sup>4</sup> 細川周平『レコードの美学』（勁草書房、1990年）、43頁。

<sup>5</sup> この「かきこむ」というメタファーに関しては、細川周平がジャック・デリダのエクリチュールやフリードリッヒ・キッターの書き込みシステムの議論を参照しながら詳細に論じている（前掲、細川『レコードの美学』）。

<sup>6</sup> 前掲、細川『レコードの美学』、60-61頁。

「間メディア性」という概念が用いられ、その定義に関しても様々な議論がなされてきた<sup>7</sup>。本稿ではその詳細に立ち入ることはせず、「複数のメディアに横断的に存在するものの出現形態を比較検討するための認識装置」として便宜的に理解しておく。それは、作品を共有する複数のメディアを比較し、その共通性や差異、独自性や依存関係などを確認し、そこに見いだされる関係性を認識するための道具立てである。

レコードに話を戻すなら、間メディア性という認識装置が可能にするのが、音を生起させたパフォーマンスとレコードから再生される音とを区別しつづけ、両者の関係を常に意識化し続けることである。

## 5 近代娯楽・メディア産業の特性としての「間メディア性」

この「間メディア性」という概念は 19 世紀以降の近代娯楽・メディア産業の特性を端的に表すものでもある。なぜならそこは、複数の異なるメディアが並存するだけでなく、それらが複雑に絡まりあい協働する場でもあったからだ。それがどういうことなのか、ドイツ映画『Der Blaue Engel』の日本におけるメディア横断的な受容の痕跡を辿りつつ、簡単に眺めてみたい。

作家ハインリッヒ・マンが 1905 年に出版した小説『ウンラート教授 (Professor Unrat)』の映画化作品である『Der Blaue Engel』（ジョセフ・フォン・スタンバーグ監督）がドイツで劇場公開されたのは 1930 年 4 月 1 日。東和商事によって輸入されたこの映画が『嘆きの天使』として日本で公開されたのが 1931 年 5 月 13 日。電気館、武蔵野館、邦楽座での封切りの新聞広告には主演女優のマレーネ・ディートリッヒを前面に押し出した口絵と共に、「出た！／妖しくも麗しき／サタン笑へば／蒼白き天使は嘆く／人の世の — 男心のいと哀れなる／これだ！」の文字が躍っている。

この映画『嘆きの天使』の舞台化公演は — 現代的な感覚ではなかなか分かりづらいのだが — この映画の封切り公開に先駆けて行われていた。1931 年 1 月 31 日の朝日新聞朝刊「寿三郎、大阪で新劇の旗揚げ」の記事には、

<sup>7</sup> メディア学における間メディア性の研究動向をまとめた比較的新しいものとしては Sven Grampp, *Medienwissenschaft*. (Konstanz; München: UTB, 2016), S. 95–112 を参照のこと。メディア史記述における間メディア性概念の有効性に関する基本的な議論に関しては Jürgen E. Müller, „Intermedialität und Medienhistoriographie“. In: Joachim Paech; Jens Schröter (Hrsg.). *Intermedialität. Analog/Digital*. (München: Fink 2008), S. 31–46 を参照のこと。

「第一回公演は来る三月浪花座でふたを開けドイツ、ウーファ会社映画『嘆きの天使』の劇化したもの（…）が決定している」ことが、「試写を見ました上でまげものに翻案してしまうか生地の赤かつらで行くか臨機応変の行方をしたいと思っています」という寿三郎の言葉とともに掲載されている。この舞台化が実現したのかは調べることができなかった。しかし、同年4月17日読売新聞朝刊「市村座の原阿佐緒女史」には、彼女が三幕目の『嘆きの天使』に登場したとの記述があり、映画封切り以前にすでに舞台化作品が上演されていたことがわかる。この市村座公演の舞台裏に関しては読売新聞 1935年5月26日朝刊から2日連続で掲載された当時の関係者の座談会「漫談『嘆きの天使』」から伺い知ることができる。「あの時関係者は映画を見ずに上演したものだ」と映画を見ずに舞台化を行ったことがわかる。舞台版『嘆きの天使』は一時のブームとして消費されただけではなかった。1935年1月26日読売新聞朝刊の歌舞伎座の広告によると、3幕12景の狂言として上演されていた。この公演に関しては「これぞ『嘆きの天使』大学教授連怒る」「『侮辱も甚だし』と歌舞伎座に抗議」「遂に改変して上演」との見出し躍る同年2月11日読売新聞朝刊から社会的に物議を醸した、つまりそれなりに受容され、認知されていたことを知ることができる。

映画『嘆きの天使』のレコード化も活発だった。主演のマレーネ・ディートリッヒが歌い、映画と共に欧米で大流行した主題歌『嘆きの天使』（原題『Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt』）に邦訳を付け、国内で演奏収録したレコードについては確認できたものだけでも、国立国会図書館の歴史的音源では淡谷のり子と川畑文子が歌ったものの2種類<sup>8</sup>、また戦前のジャズコンピレーションに収められた井上起久子が歌ったものの1種を挙げる<sup>9</sup>ことができる。淡谷と井上のものに関しては実際に聞くことができたのだが、日本語の歌詞は全く異なっている。また、主題歌にとどまらず映画説明の体裁をとったレコードも作られていた。片岡コレクションには『映画説明 嘆き

<sup>8</sup> 『映画主題歌 嘆きの天使』（コロムビア 26419）国立国会図書館 info:ndljp/pid/3576052、『ジャズソング 嘆きの天使』（リーガル 66986）国立国会図書館 info:ndljp/pid/8275942。

<sup>9</sup> 井上起久子『映画主題歌嘆きの天使ウーファ映画主題歌』（バタフライ 873-A）。このレコードはコンピレーションCD『へたジャズ!』（gramoclub G10035、2017年）及び『Jazz in the Great Osaka』（gramoclub G10006、2013年）に収録されている。

の天使』（1931年2月新譜、里美義郎説明）<sup>10</sup>と『映画説明 嘆きの天使』（1931年3月1日発売、同年4月追加新譜、仙谷雷溪説明、羽衣歌子独唱、松竹座管弦楽団伴奏）<sup>11</sup>の2枚が収められている。それら2つは同じ「映画説明」を冠するものの、本稿の終盤で詳しく眺めるように、全く異なるコンセプトによって作成されている。ちなみに、両者ともに映画封切りの前の発売である。弁士やレコード作成者が一体どのようにして封切り前の映画にアクセスし商品化していたのか、先述の舞台化の例と合わせて、当時の映画業界とレコード業界や演劇演劇業界との距離や商習慣など、今後の研究課題だといえる。

映画『嘆きの天使』のメディア横断的な動きはラジオにも到達していた。1931年7月19日午後8時40分からの弁士によるプログラム「映画ファン大当たりの今夜／レビュー式に放送される／人気映画四編」の中の一つとして取り上げられている<sup>12</sup>。羽衣歌子が歌う「映画小うた」『嘆きの天使』と『浮気のローラ』（原題『Ich bin fesche Lola』）の歌詞も一緒に印刷されており、前述のビクター版のレコードを流したことも十分考えられる<sup>13</sup>。

最後に文学の例も挙げておこう。ハインリッヒ・マンの原作小説『Professor Unrat（ウンラート教授）』の邦訳は、1932年に出版された『世界文学全集第二期第19巻』収録されている。ただしその邦訳のタイトルは「欺きの天使」である。流行した映画寄りにタイトルを変更していることから、マンの小説というよりは「映画原作」との位置づけで出版されていたことがわかる。映画を前提に文学作品を解釈するという、ドイツにおける元々の時系列とは逆転した、間メディア的なメディア実践を認めることができる。

このようにドイツ映画『Der Blaue Engel』は日本のメディア産業において、姿形を変えつつも『嘆きの天使』というアイデンティティーを保ちつつ、舞台、新聞、レコード、ラジオ、文学と、それぞれのメディアに独特のやり方

<sup>10</sup> ニットー 5051、片岡コレクション（ボン大学）K-N-5051-00 及びニットー 5052、片岡コレクション（ボン大学）K-N-5052-00。

<sup>11</sup> ビクター 51653、片岡コレクション（ボン大学）K-V-51653-00 及びビクター 51654、片岡コレクション（ボン大学）K-V-51654-00。

<sup>12</sup> 朝日新聞 1931年7月19日東京版朝刊。

<sup>13</sup> このビクターレコード使用は歌の部分だけだったと推測される。ラジオプログラムで名前が挙げられている映画説明者は、熊岡天堂、谷天朗、泉天嶺、加藤柳美の4名で、そこにはレコードで説明を担った仙谷雷溪の名前はない。

で — ときには映画そのものの封切に先行しつつ — 取り込まれ、間メディア的な関係を紡ぎだしていた。そしてその関係が現代の著作権を前提とした認識の枠組みとは異なる商習慣に基づく複雑な関係だったことも見えてくる。ラジオはレコードを指し示し、レコードは映画を指し示す。あるいは新聞記事は舞台を指し示し、舞台は再び映画へと行きつく。このような相互参照システムとしての近代娯楽・メディア産業が SP レコードというメディアを取り囲む環境だったのである。

## 6 レコード目録の史料性

間メディア性という視点からレコードの歴史を眺めるとき、それは「音声のレコード化」の歴史として立ち上がってくる。人々が周囲の環境から特定の音声を切り離し、レコードに移し替えてきた歴史であり、レコードという音の世界の構築史である。その歴史を映し出す史料の1つが、レコード会社の新譜月報や販売カタログ、あるいは特定の関心に基づいて編纂されたディスクグラフィックといった目録である。レコード目録とは、その音の世界（の一部）を秩序付け俯瞰するための装置であり、それゆえレコード会社や業界が歴史的に自らをどのように理解し構造化してきたのか、つまりメディアシステムの自己組織化の痕跡でもあるのだ。

目録において、レコードがどのような音声を取り込んできたのかを如実に示しているのが、「部」「曲種」「ジャンル」などさまざまに呼ばれてきた分類項目である。例えば 1911 年の天賞堂の目録兼文句集『写声機平円盤美音の栞』の目次には以下の 23 の「部」が挙げられている。

音楽の部；謡曲の部；薩摩琵琶の部；筑前琵琶の部；詩吟の部；軍歌の部；  
三曲の部；長唄の部；長唄清元掛合の部；常磐津の部；義太夫の部；清元の  
部；新内の部；芝居台詞の部；音曲入軍談の部；落語の部；浪花節の部；影  
芝居の部；端唄の部；追分節の部；かっぱれ阿保陀羅経の部；俗歌雑曲の部

14

各部の名称として使われているものは、レコードという新しいメディアの出現以前から芸能や音楽の世界に存在していたものばかりである。新しいメ

<sup>14</sup> 『写声機平円盤美音の栞』（天賞堂、1911 年）国立国会図書館 info:ndljp/pid/854852、3 頁。

ディアの内容は古いメディアとなるというマクルーハンの指摘通り、既存の音の世界を取り込み、間メディア的な関係を構築することによってレコードの世界が立ち上がっていったことがはっきりと表れている。

目録の分類項目はレコード産業の拡大に伴い増加していった。1911年から1940年の5つの目録をざっと確認すると — 発行元がそれぞれ異なるので決して正確な通時的観測ではないのだが — その様子を大まかに覗き知ることができる（表1参照）。

表1 レコード目録の分類項目数

発行年	目録名	発行者	分類項目数
1911	写声機平円盤美音の栞	天賞堂	23
1925	ツル印レコード 十二月新譜目録	アサヒ蓄音器 商会	33
1926	ヒコーキ・富士山・ライオンレコード総目録	合同蓄音器	64
1931	昭和六年日本ビクターレコード総目録 邦楽	日本ビクター 蓄音器	90（大分類48; 小分類42）
1940	コロムビアレコード 邦楽 総目録	日本蓄音器商 会	137（大分類4;中分 類123;小分類10）

個々の名称に関しては、本稿末の参考資料を参照。

分類項目の増加はレコード化される音の種類が増えたことだけでなく、例えば「箏」を流派によって細分化するなど分類方法の階層化にも由来している（参考資料参照）。また特定の音声形式や内容を指す分類名称だけでなく、『日本ビクターレコード総目録』の小区分に見ることできる「早川雪舟」や「竹内・岡田一座」といった特定の演者と結びついた名称や、『コロムビアレコード邦楽総目録』の大区分の「黒盤レコード」「紫盤・青盤レコード」といった価格帯を表すものなど、商品としてのレコードの性格を如実に反映した分類も認められる。販売目録が単なる音の世界の道案内ではなく、消費者の関心を引きつけるための宣伝メディアとしても作られていたことがよくわかる。



目録におけるレコードの分類項目はこのように、我々が今日音楽における「ジャンル」という言葉の下に想像するような音声の内容や形式性のみに基づくものではなく、便宜的かつ恣意的であり、そして多種多様だった。1970年代半ばに生まれた筆者にとって、レコードとは何よりもまず音楽を聴くためのものでしかなかった。SPレコードとかかわるようになり、歴史的な目録を目にすることによってようやく、レコードが音楽だけにとどまらない、前述の映画説明や漫談、珠算や算術などの学習もの、絵本などの朗読もの、政治家の演説、お経に説法、挙げ始めたらきりがなほほど雑多なもので満たされた音の世界を構築していたということを知ったのだった（参考資料参照）。レコード目録とは、レコードというメディアの現代ではもはや失われてしまったある時代における在り様を伝えることのできる史料なのである。

## 7 弁士レコードのジャンル論に向けて

このレコードの世界の多様性に注目し、忘却から掬いだそうとしてきた研究者の一人として渡辺裕を挙げることができる。彼はレコードを日本の「語りの文化」の文脈に置くことによって、音楽史の周縁に追いやられてきた近代日本の雑多な音声を拾い上げるとともに、レコードが単なる西洋的な意味での「音楽のメディア」ではなく、日本独特の「語りのメディア」であったことを指摘する<sup>15</sup>。そして「日本に古くから息づいてきた『語りの文化』の伝統は、レコードのような近代的なメディアの登場によって、消え去るというよりは、むしろ新たに大規模な展開をみせたと考えるべきではないか」と問題を提起する<sup>16</sup>。さらに渡辺はその一例として映画説明レコードに注目し、「映像を欠くレコードというメディアが、もはや映画に従属するのではない一つの仮想的な空間」となり、既存の上演空間にはなかった音楽と語りの組み合わせが成立したことを示し、レコードが単なる音声やパフォーマンスの記録ではなく「レコードならでは」という独自の形式性や内容を獲得したことを論じている<sup>17</sup>。

<sup>15</sup> 渡辺裕『サウンドとメディアの文化資源学 境界線上の音楽』（春秋社、2013年）、332-333頁。

<sup>16</sup> 前掲、渡辺『サウンドとメディアの文化資源学』、334頁。

<sup>17</sup> 前掲、渡辺『サウンドとメディアの文化資源学』、356頁。

現役弁士の片岡一郎もまた『活動写真弁史』において、当時レコード吹き込みを行った弁士たちが映画館とレコードのメディア性の違いに自覚的だったということをも具体例と共に描き出している。また片岡の指摘で重要なのが、弁士による映画説明レコードがトーキー導入後に積極的に作られていたという点である<sup>18</sup>。先述の渡辺によるレコードと日本の語りの文化との結びつきになぞらえるならば、「活動写真弁士の説明の伝統はレコードという別のメディアと結びつくことによって、大規模な展開を見せた」ということができるのではないだろうか。それは弁士が映画以外の小唄や流行歌などの説明を吹き込んだレコードに現れているように思えるが、ここでは今後の研究課題として指摘しておくにとどめる。

さて、同一の弁士がメディアによって語りのスタイルや演出方法を使い分けていたということ、ここにレコードのジャンル論が単なる文献学的な目録における分類名称の変化の再構築にとどまることができない理由がある。ある映画館における「ある弁士のある映画の説明」とレコードに吹き込まれた「同じ弁士による同じ映画の説明」という、記号論的には同一であるかのようなものの中に本質的なズレが存在しているということである。この認識は弁士の映画館のパフォーマンスでもって弁士のレコードを語ること（あるいはその逆）に対し疑義を唱えるとともに、レコードの音声それ自体を対象化することの重要性を明らかにしている。

弁士レコードの「ジャンル論」とは方法論的には、レコードを聴くこと、その中に特定のパターンやメルクマールを見出していくことに依拠しなければならないのである。彼らの説明のスタイルの違い、それらのスタイルを構成する様々な要素にこそ、ジャンルを成立させる何かを見出していかなければならないということである。渡辺が指摘した「レコードならでは」の語りの形式を探り出すのだ。

弁士関連レコードの音声内容に基づいたジャンル論を展開していくためには「間メディア性」という認識装置が有効な手段になり得ると筆者は考えている。以下、先述の『嘆きの天使』2つのレコード、里美義郎説明の『映画

<sup>18</sup> 片岡一郎『活動写真弁史 映画に魂を吹き込む人々』（共和国、2020年）、334-336頁。

説明『嘆きの天使』（以下「里見版」）と仙谷雷溪説明の『映画説明 嘆きの天使』（以下「仙谷版」）を例に、そのことを検討してみたい。

里見版はレコード2枚4面からなる。全編に渡り、弁士里美義郎が映画の進行そのままの順番で、各場面のダイジェストを語っていく構成となっている。1枚目はウンラートがローラと出会い結ばれ、教職を辞し彼女と共に巡業へ出るまで。2枚目は落ちぶれたウンラートが、教師を務めた街で道化として舞台に立ち、ローラに浮気され馬鹿にされ、失意のうちにかつて教壇に立った教室で死んでいく様子を語って終わる。描写に用いられる語彙は「筍のようにずらりと並んだ中学生」など和風なものもあり、映画を知らなければ、視覚的には日本の片田舎と和服姿のウンラート教授がイメージされてしまう。学校の鐘などの効果音やBGMも用いられているものの、当時流行した主題歌の挿入はない。里見がスクリーンの脇に立ち、映画上映と並行して行った説明をレコード化したかのような、淡々とした構成である。

仙谷版も同じく2枚4面なのだが、こちらはレコードというメディアの特性を十分に意識した構成となっている。1枚目A面では羽衣歌子が歌う挿入歌に続いて、映画前半の見せ場である主人公ウンラートと踊り子ローラが出会う場面の仙谷雷溪の説明となる。B面もまた仙谷の説明が続くのだが、ローラが落ちぶれたウンラートに対し、彼が教師として過ごした街で行われる興行に道化師として登壇するよう迫る場面で終わる。話を盛り上げて2枚目A面へとつなごうとする意図がはっきりと表れている。2枚目A面は興行当日に始まり、仙谷のウンラートの悲劇的な運命を予感させるような口上のあとに、羽衣の挿入歌が入り、それを引き受ける形で仙谷によるローラのウンラートをあざける様子の描写で終わる。B面全体は一貫して仙谷の説明が進められ、ウンラートの絶望と憤怒、そして悲惨な死の描写で終わりを迎える。

里見版と仙谷版の違いは、それぞれの映画との関係を比べることによってより一層はっきりする。里美義郎のレコードは語りと演出の構造が、映画上映における弁士の説明、つまり映画の構成によって強く規定されているといえる。換言するならば映画に「忠実な」映画説明レコードだといえる。後者はレコードというメディアの2枚4面という独自の物資的な構造を配慮した語りと歌を組み合わせた構成をとり、かつ映画の山場のみをあつかうという、

いわば映画を題材にしたダイジェスト音声劇のようなものとなっている。このように「映画説明」と同じ名称で分類されていても、両者は全く異なる映画のレコード化のコンセプトに基づき、作成されていたのである。

この両者の違いが単なる里見と仙谷という二人の弁士の個人的な説明スタイルの違いを反映したものなのか、それとも当時の活弁レコードの世界に存在した特定の語りの型を体現したものなのか。それを知るためには、他のレコードとの聴き比べが必要になってくる。それは里見と仙谷という二人が作成した他の映画説明との比較、あるいは別の弁士の映画説明レコードとの比較、彼らが吹き込んだ映画説明以外のレコードとの比較など多元的なアプローチが必要となってくる。またそうすることである型を特定できたとしても、それは単に弁士のみに還元されるべきではないだろう。映画説明レコードは、弁士だけでなく歌手や楽団、あるいは録音機材やスタジオなどの要素からも成り立っている。そうであるならば、映画説明レコードに見出され得る型とは、レコード・音楽史家の毛利真人が「レーベルカラー」と呼ぶようなレコード会社それぞれの個性（企画力、スタジオ、録音技師、楽団、音楽家、映画会社との関係など）を反映したものでもあり得る。また映画に基づくものである以上、それは邦画や洋画あるいは時代劇や現代劇といった映画のジャンルを反映したものかもしれない。

あるいは、当時流通していた分類表記によって、弁士そのものがいくつものスタイルを使い分けていたのかもしれない。片岡コレクションに収められた映画や弁士に関連するレコードに与えられた分類表記は「映画説明」に留まるものではない。例えば、映画物語、小唄説明、軍事物語、映画ナンセンス、映画劇、映画史劇、映画漫談、映画萬歳、活劇、活動、活動劇、活動史劇、活動悲劇、活動説明、活弁、流行歌説明、説明レビュー、説明劇、説明小唄集などがある。これらの分類名称がどれだけ内容や形式の違いを反映しているのか、それらの違いによって弁士やレコード製作者はスタイルを使い分けていたのかなどの疑問は、コレクション内のレコードを実際に聴くことによるのみ答えることが可能である。

活弁レコードのジャンル論とはこのように、レコードを聴き、比較することによってある特定の音声の型を抽出し、これまで大まかに「映画説明レコ

ード」などと呼ばれていた語り物レコードの世界を細分化し、再構築していくことに他ならない。またそれは歴史的な目録の分類項目の名称とレコードの音声内容との関係を明らかにすることにもつながる。そのようにしてレコード間の関係、つまり間メディア性を特定し、それらを時系列に沿って系統立てていくことは、活弁レコードのジャンルの歴史の変遷を描き出すことにつながるはずである。

## 8 おわりに

本稿で議論したように、レコードの史料利用を促進するためには、レコードの独自性を認識し、その歴史を俯瞰するようなディスコグラフィーの整備や販売目録などの歴史的な目録の体系化と分析など、その史料批判のための基礎を整えることが不可欠である。それはレコードに携わる研究者や研究機関が協働してこれから築いていくべきものだといえる。他方、2018年10月に始まった片岡コレクションをデジタル化しデータベース化する「片岡プロジェクト」も順調に進められ、2021年冬にはレコードを検索し、再生機器という制約にとらわれずに聴く環境が整う予定である。それは、複数のレコードを聴き比較することによって、映画とレコードあるいはレコード同士の間でメディア性を見出し、活弁レコードのジャンル論を展開していくための研究の資源であり道具である。「音楽」に対置され「映画説明」や「語りもの」として一括りに捉えられてきたレコードの音の世界の独自性と多様性を（再）認識するための一歩を踏み出すときだといえる。

## 謝辞

本稿は、音楽・レコード史家の毛利真人氏と国立国会図書館音楽映像資料課の鈴木三智子氏にご教示いただいた様々な資料や研究文献、そして知識が発点となっています。この場を借りて深くお礼申し上げます。

## 参考文献

- アサヒ蓄音器商會『ツル印レコード 十二月 新譜目録』（1925年）、国立国会図書館 [info:ndljp/pid/11503464](https://info.ndljp/pid/11503464)。
- 片岡一郎『活動写真弁史 映画に魂を吹き込む人々』（共和国、2020年）。
- 合同蓄音機『ヒコーキレコード 富士山レコード ライオンレコード 総目録』（1926年）。
- 天賞堂『写声機平円盤美音の栞』（1911年）、国立国会図書館 [info:ndljp/pid/854852](https://info.ndljp/pid/854852)。
- 日本蓄音機商会『コロムビアレコード 邦楽 総目録』（1940年）。
- 日本ビクター蓄音機『ビクターレコード総目録 邦楽』（1931年）。
- 細川周平『レコードの美学』（勁草書房、1990年）。
- 渡辺裕『サウンドとメディアの文化資源学 境界線上の音楽』（春秋社、2013年）。
- Grampp, Sven. *Medienwissenschaft*. (Konstanz; München: UTB, 2016).
- Müller, Jürgen E. „Intermedialität und Medienhistoriographie“. In: Joachim Paech; Jens Schröter (Hrsg.). *Intermedialität. Analog/Digital*. (München: Fink, 2008), S. 31–46.

参考資料 表1中のレコード目録における分類項目（『写声機平円盤  
美音の栞』については本文中を参照）

アサヒ蓄音器商會『ツル印レコード 十二月 新譜目録』（1925年）

長唄；哥澤；新内；浪花節；端唄及小唄；俚謡；流行小唄；流行唄；義太夫；薩摩琵琶；筑前琵琶；お伽琵琶；ピアノ独奏；ハーモニカ；管弦楽；物真似；軍隊喇叭；唱歌；童謡；童話；童話劇；お伽歌劇；尺八；三曲；演劇；喜劇；喜歌劇；講談；落語；萬歳；音頭；獅子唄；口木魚

合同蓄音機『ヒコーキレコード 富士山レコード ライオンレコード 総目録』（1926年）

お伽歌劇の部；お伽劇の部；お伽噺の部；お伽琵琶の部；童謡の部；唱歌の部；獨唄の部；演劇の部；喜悲劇の部；喜歌劇の部；管弦楽の部；軍隊ラッパの部；ピアノの部；ヴァイオリンの部；ピアノ／ヴァイオリン／合奏の部；セロフルートの部；ハーモニカの部；マンドリンの部；尺八の部；笛の部；尺八／三絃／合奏の部；横笛／三絃／合奏の部；和洋合奏の部；琴曲の部；三曲の部；映畫説明の部；太神楽の部；落語の部；講談の部；物真似、軽口の部；声色の部；謡曲の部；演説の部；宗教の部；讚美歌の部；詩吟の部；実写の部；薩摩琵琶の部；筑前琵琶の部；流行唄、書生節の部；民謡、俚謡の部；安来節の部；追分の部；八木節の部；小唄、端唄の部；江戸小唄の部；新小唄の部；浪花節の部；哥澤の部；説教浄瑠璃の部；義太夫の部；義太夫劇の部；長唄の部；常磐津の部；清元の部；新内の部；萬歳の部；囃子の部；源氏節部；吉備楽の部；朝鮮レコード之部；英語；独逸語；教育レコード之部

日本ビクター蓄音機株式会社『ビクターレコード総目録 邦楽』（1931年）  
（【】は直前の分類項目の下位範疇を表す）

実写；演説；講演；雅楽；マンドリン【マンドリン四重奏；マンドリン・オーケストラ】；ハーモニカ【ハーモニカ独奏；ハーモニカ・バンド】；木琴独奏；管弦楽；吹奏楽；和洋合奏；独唱及合奏【独唄；四重唱；合唱】；童謡・童曲；新民謡・歌謡曲；箏・尺八【新日本音楽；生田流；琴古流；都山流；山田流；三曲合奏；雑】；謡曲【宝生流；観世流】；琵琶【正派薩摩；

## レコードの(間)メディア性について(湯川)

錦心流；錦心錦流；筑前；高峰】；清元；長唄；常磐津；新内；哥澤；義太夫；演劇【歌舞伎；早川雪洲；新国劇；諸口一座；剣劇；竹内・岡田一座】；各地民謡；浮世節；端唄・小唄・流行歌；新小唄；ジャズ・レコード；映画主題歌謡；歌劇・レビュー；ラヂオ・ドラマ；映画説明；漫謡；落語・漫談・ナンセンス；萬歳；太神楽；声色；スケッチ；説教浄瑠璃；浪花節；宗教；体育；詩吟；阿保陀羅經；囃子；木遣り；学芸レコード【修養講座；国史講座；国語講座；英語講座；理科講座；音楽講座；体育ダンス；音楽観賞講座】

日本蓄音機商会『コロムビアレコード 邦楽 総目録』（1940年）（□は上位範疇としてのレーベル、【】は直前の分類項目の下位範疇を表す）

〔紫盤・青盤レコード〕 邦楽傑作集；独唄；組曲；ヴァイオリン；ピアノ；チェロ；演劇；朗読；長唄；常磐津；清元；義太夫；謡曲・能楽囃子；尺八；雅楽；音楽史；講話

〔白盤レコード〕 国歌；御歌；御法歌；式日歌；演説；講演；国民歌；国民体操歌；愛国行進曲；ラヂオ体操；リズム体操；軍歌・吹奏楽；愛国歌

〔赤盤レコード〕 訓諭・講演；至宝レコード；満洲レコード

〔黒盤レコード〕 明治天皇御製歌；演説；斎藤大使レコード；独唱・合唱；歌謡曲；国民歌；安全頌；軍歌；国民歌（愛国歌）；制定歌（選定歌）；校歌・應援歌・国歌；時局歌・抒情歌；ジャズ・ソング；レヴュー；讚美歌；新小唄・新民謡；俚謡・民謡；端唄・小唄【二三吉都々逸集；二三吉端唄名盤集】；舞踏レコード【江戸小唄；吾妻流舞踏女十二姿；舞踏長唄；舞踏清元；舞踏流行歌】；長唄；新内；義太夫【呂昇サワリ集】；謡曲；琵琶；詩吟；朗読・朗吟；浪花節；演劇；映画説明；レコード・ドラマ；流行歌説明；紙芝居；落語・漫談；スケッチ；流行名曲集；ダンスの踊り方；ダンス・ミュージック；マンドリン；ヴァイオリン；ピアノ；ギター尺八四重奏；ギター合奏；ギター独奏；ハーフトリオ；トリオ；アコーディオン；パンジョー；フルート独奏；四重奏；ハワイ音楽；ハーモニカ；吹奏楽・管弦楽；ヴァイオリン練習；ブラス・バンド練習；支那楽；和洋合奏；映画伴奏；ピアノ三絃合奏；絃楽四重奏；軽音楽；琴曲；尺八；新日本音楽；囃子；口笛；鶯の鳴声；擬音；軍隊喇叭；演説・講演・講話；経文・御法話・講話；体育レコード；吹奏楽；児童レコード【童謡唱歌；童謡組曲】；文部省新訂尋常小学校唱歌；同高等小学校唱歌；幼稚園唱歌遊戯；音楽鑑賞教育



## レコードの（間）メディア性について（湯川）

レコード；コロムビア児童文庫；童話・物語；お伽アルバム；紙芝居；児童  
舞踏マーチ；児童劇；お伽歌劇；絵本レコード；日本歴史絵巻；よい子のレ  
コード；読方のレコード；珠算練習レコード；算術のレコード

# 活弁 SP レコードはどのように楽しまれたのか

上田学

## 1 はじめに

本稿は、活弁 SP レコードを、映画史においてどのように位置づけることができるのかを論じるものである。本稿が論じる活弁 SP レコードとは、「映画説明」や「活弁レコード」ともよばれた<sup>1</sup>、無声映画の弁士の口頭芸を収めた SP レコードを示すものであり、「片岡コレクション」の中核を占めている。これらが、同時代においてどのように享受されたのかを明らかにするのが、本稿の目的である。

活弁 SP レコードについて、御園京平はそれが活弁の速記本とあわせて、弁士の口頭芸を模倣するために楽しまれたと回想している<sup>2</sup>。倉田喜弘は、活弁 SP レコードが昭和初期にもっとも人気を集めたジャンルであったことを指摘している<sup>3</sup>。渡辺裕は、「映画説明」のレコードが、ストーリーをもつ日本の「語り物」の延長線上に西洋音楽を受容する役割を果たし、さらに映像を補完する機能を音楽が担っていたという興味深い議論を展開している<sup>4</sup>。

本稿は、こうした活弁 SP レコードに関する先行研究を踏まえ、映画を上映する空間とのかかわりという視点から、それらを考察していきたい。結論を先取りすれば、最初期の映画興行でレコードが映像と同期して再生されることがあったものの、活弁 SP レコードは必ずしも無声映画時代の映画館で再生されることを視野に入れて制作されたものではなかった。後述するように、それらはむしろ、映像と音声の関係性を所与のものとする視点に、再考を促すメディアであると位置づけることができる。

---

<sup>1</sup> 活弁 SP レコードを論じた主な先行研究として、次を参照のこと。御園京平『活弁時代』（岩波書店、1990年）、倉田喜弘『日本レコード文化史』（東京書籍、1992年）、渡辺裕「レコード・メディアと「語り」の近代—「映画説明」レコードとその周辺」（『美学藝術学研究』24号、2006年、のち『サウンドとメディアの文化資源学 境界線上の音楽』春秋社、2013年所収）、今田健太郎「レコードになった「映画説明」」（『月刊みんぱく』32巻7号、2008年）。

<sup>2</sup> 前掲、『活弁時代』、102頁。

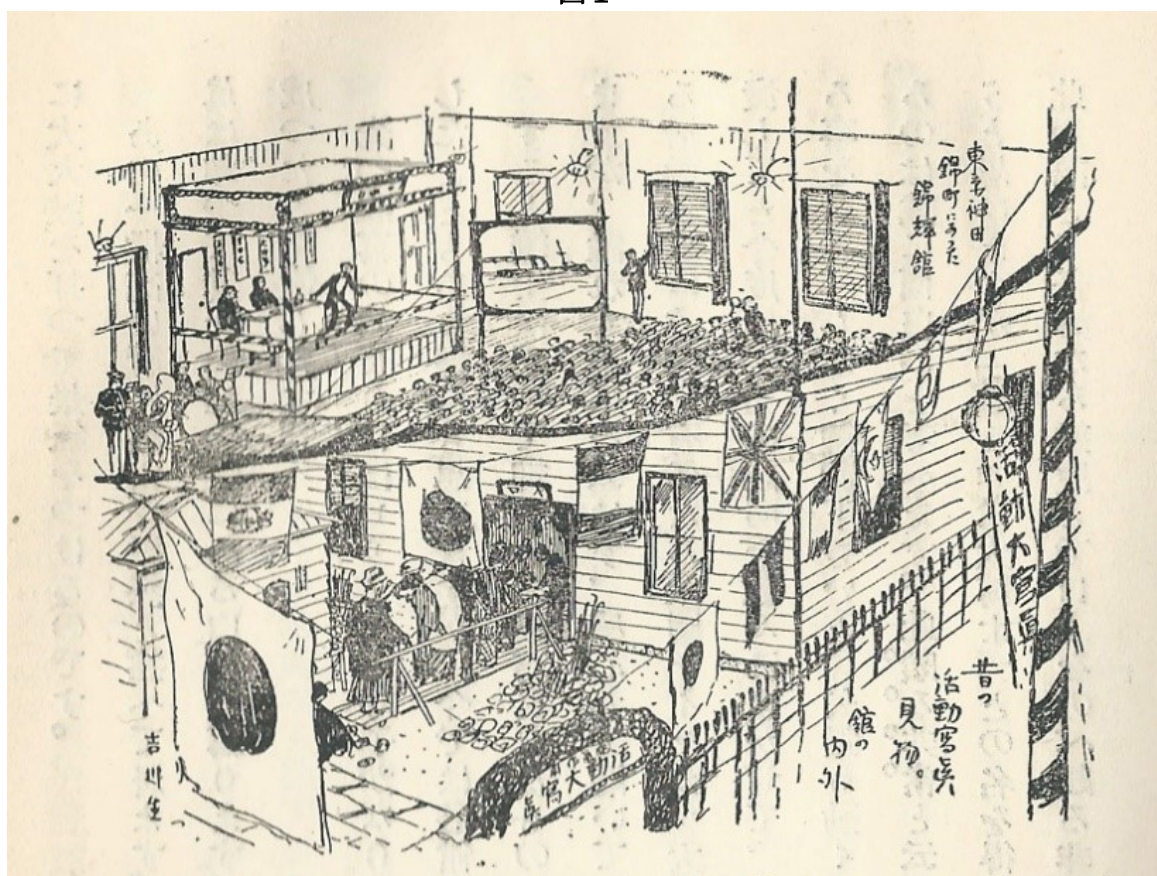
<sup>3</sup> 前掲、『日本レコード文化史』、159頁。

<sup>4</sup> 前掲、渡辺「レコード・メディアと「語り」の近代」、352頁、355頁。

## 2 初期の映画興行における音声の再現

まず 19 世紀末から 1910 年前後にかけての、初期の映画興行におけるレコードの再生について論じたい。19 世紀末に映画が日本に輸入された当初から、音声を映像と同期して再現しようとする試みは存在していた。たとえば、よく知られている事例として、東京神田の錦輝館における『大相撲の活動写真』（土屋常二撮影、1900 年）の上映に際し、「説明員には呼出しを以てし、行司は本物を入れし蓄音器を用い、鳴物はヤグラ太鼓」<sup>5</sup>という、レコードによる音の演出が図られている。この当時、貸席であった錦輝館の上映風景についてのスケッチが残されているが（図 1）、この図版から判断する限り、会場はそれほど大きくなく、レコードを再生した音声も、十分に観客に届いたのではないかと推測される。

図 1



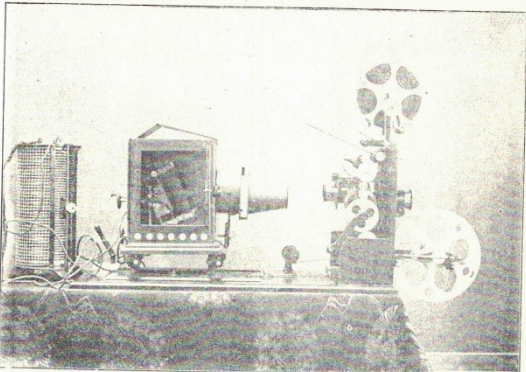
吉川速男『活動写真のうつし方』（アルス、1926年）、221頁。

<sup>5</sup> 田中純一郎『活動写真がやってきた』（中央公論社、1985年）、107頁。

活弁 SP レコードはどのように楽しまれたのか（上田）

映画興行の初期において、映写機と蓄音機の販売が、同じ貿易商によって担われていたことも、両者を結びつける要因になったと考えられる。たとえば、エディソン社から映写機やフィルムと同様に、蓄音機を輸入していた吉澤商店の映画販売用カタログ（図2）には、両者が同じように販売されていた様子が見いだせる。あるいは明治後期の社会教育の文脈において、講演の余興として蓄音機と映写機がともに用いられる事例が多かったことも、両者の結びつきを示している。たとえば、日露戦争期における愛国婦人会の講話会や岡山孤児院の慈善会では、無声映画の上映とともに、レコードの再生が演目に加えられていた<sup>6</sup>。

図2



Edison's Kinetoscope, Competa Y. 325,00

圖之三十二第

米國エヂソン會社製最新式  
舶來大形活動寫眞器械  
「アーク」電燈及「レ」オスタット 附  
電信暗號「カッ五」 金參百廿五圓

此器械ハ活動寫眞ノ發明家エヂソン氏ノ工場ニ於テ製  
造セシモノニシテ千九百〇五年即チ本年改良最新式ノ  
器械ニシテ附屬品ハ左ノ通りナリ

ローム鐵製風呂一個、活動寫眞用レンズ一個、幻燈用  
レンズ一個、四インチラコレンサー鏡玉一個、アーク  
電燈ランプ一個、電氣抵昂壹個、スイツチ壹個  
電燈裝置御入用無之御方ハ同價ニテ強力酸素瓦斯器械  
一式ヲ附シ可申候

平圓盤ノレコード(音譜)及蠟管レコードノ種類ハ軍歌、音樂、謠曲、能狂言、薩摩琵琶、筑前琵琶、三曲合  
奏、尺八、清樂、草笛、俗曲、平曲、詩吟、唱歌、宗教、讚美歌、大薩摩、長唄、義太夫、常盤津、清元、  
富木、河東節、一中節、團八節、新内節、浪花節、壯士節、法界節、木遣、大津繪、追分節、端唄、俗歌、  
小歌、雜曲、聲色、講談、道化、物真似、等數百種之圖入定價表(四十六ページ)別ニ印刷之有候ニ附郵税金  
貳錢御送リ次第進呈可仕候

圖之器音發盤圓平

米國エヂソン會社製  
蠟管大形發音器  
ラッパ吹込針、削リ蝋及  
ピゾム管附

甲號 壹臺 金六十五圓  
乙號 壹臺 金三十圓

米國エヂソン會社製  
大形蠟管大形發音器  
○甲號 壹臺 金百五十圓  
○乙號 壹臺 金六十五圓  
小形ノ蠟管ヲモ兼用スルコトヲ得

大形蠟管大形發音器廣告

米國エヂソン會社製  
平圓盤大形發音器  
○大形ラッパ付 壹臺 金八十圓  
○中形ラッパ付 壹臺 金五十三圓  
○小形同 壹臺 金三十七圓

圖ノ號乙器音發管蠟

『活動写真器械同フィルム連続写真定価表』（吉澤商店、1906年）、4、10頁。

<sup>6</sup> 上田学『日本映画草創期の興行と観客 東京と京都を中心に』（早稲田大学出版部、2012年）、96頁。なお、台湾で初期の映画興行をしていたことで知られる高松豊次郎も、19世紀末に日本で蓄音器や映写機を使いながら、労働運動の地方遊説をしていた（片山潜、西川光次郎『日本の労働運動』岩波書店、1951年（初版1901年）、200-201頁）。

さらにいえば、こうした映像と音声を同期させようとする初期の映画興行は、エディソン社によるフォノグラフとキネトスコープを組み合わせる実験や、キネトフォンのような草創期のサウンド映画の試みと同時代であり<sup>7</sup>、それらに類するものとして位置づけられるだろう。そもそも初期の映画興行において、現在の私たちが「活弁」として想起する弁士の口頭芸はいまだ確立しておらず、そこには多様な試みが存在していた<sup>8</sup>。そのような試みの一つとして、こうした初期の映画興行における、レコードによる音声の再生が演出されたといえる。

このような映像を演出する音としてレコードが用いられた事例のほかに、初期の映画興行では幕間におけるレコードの再生もおこなわれていた。当時の新聞記事に、上映の合間にレコードの再生という余興が挟みこまれていたことが記述されている。

西洋手品、魔術師の一婦人及び一士官の男女の衣を交換せしむる等、其他大雪の中を犬の奔走、故本派本願寺法主の葬式等中々目先が異つて居る。又其の間には蓄音機の余興<sup>9</sup>

こうした事例は、やがて映画館に無声映画の伴奏をする専属の楽士がつくようになると、楽士による演奏に代わることになった。たとえば、神戸の第一朝日館の映画館プログラムにおいて、「INTERVAL」の楽士の演奏が記載されている（図3）。ただし、やがて1930年代になってサウンド映画が普及し、映画館に雇用されていた楽士が解雇されると、再びレコードが幕間の音楽に

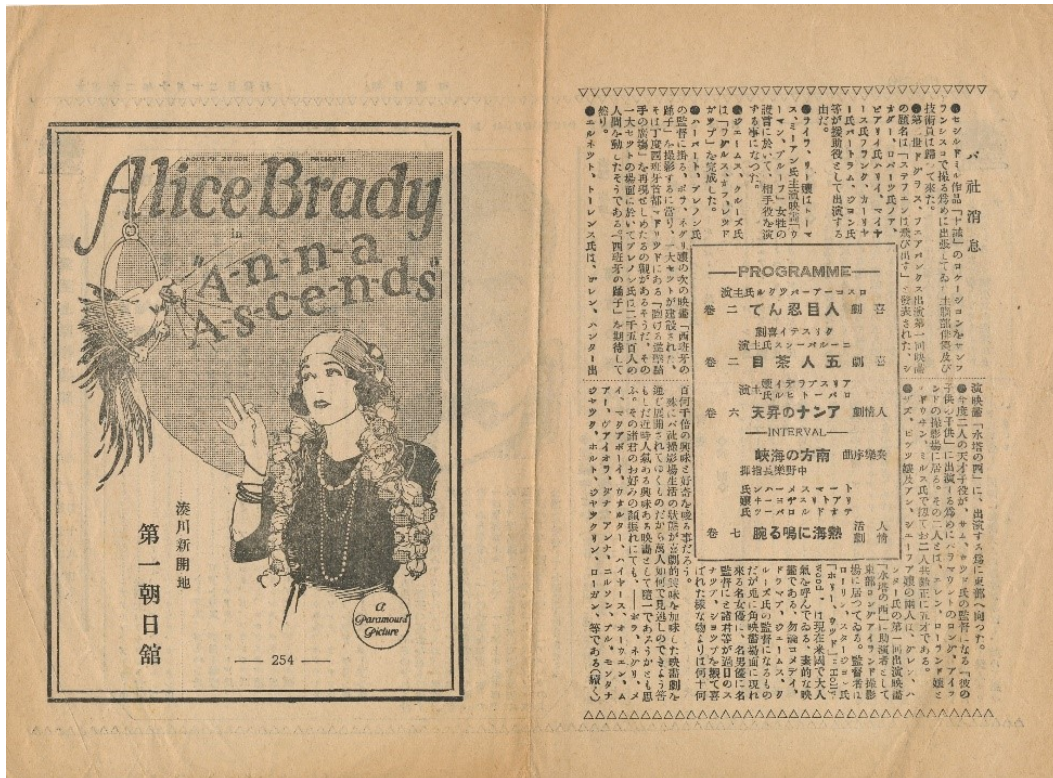
<sup>7</sup> これら初期の映像と音を同期させる試みについては、チャールズ・マッサー（岩本憲児編、仁井田千絵・藤田純一訳）『エジソンと映画の時代』（森話社、2015年）、笹川慶子「小唄映画に関する基礎調査—明治末期から昭和初期を中心に」（『演劇研究センター紀要：早稲田大学 21世紀 COEプログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』1号、2003年）、大傍正規「無声映画と蓄音機の音 歌舞音楽と革新的潮流」（岩本憲児編『日本映画史叢書 15 日本映画の誕生』、森話社、2011年）を参照のこと。

<sup>8</sup> 最初期における弁士の口頭芸について、当時の弁士であった江田不識は、10種類のスタイルを説明している（上田学「弁士の源流—浪花節との関係について」真鍋昌賢編『浪花節の生成と展開 語り芸の動態史にむけて』、せりか書房、2020年、164頁）。後年に活弁として知られるようになるスタイルは、その一つに過ぎない。

<sup>9</sup> 『日出新聞』1903年4月12日。なお、このような試みは、必ずしも初期の映画興行に限ったものではなく、以下の新派劇のように、他の興行にもみられた。「同座（明治座のこと—引用者）は幕間の余興に用ゐて居る蓄音器には、深沢の詩吟やら静間・福井・金泉等の声色等を用ゐて居る」（『日出新聞』1902年7月29日）。

用いられるようになった<sup>10</sup>ことは、興味深い事例といえる。たとえば、神戸の聚楽館の映画館プログラムにおいて、「休憩演奏」に用いられたコロムビアレコードの演目が記載されている（図4）。

図3



第一朝日館、1923年（著者所蔵）

チャールズ・マッサーが論じたように、上映時間の短い初期映画でも興行を成立させるために、興行師は買い取ったフィルムを組み合わせで上映し、ひとつの物語を成立させていた<sup>11</sup>。初期の映画興行におけるレコードの再生は、このように断片化された複数の演目の組み合わせにより、興行のプログラムを成立させるための一要素として機能したと考えられる。

<sup>10</sup> 前掲、渡辺「レコード・メディアと「語り」の近代」、343頁。また近藤和都は、1943年に戦時体制で興行回数が制限され、観客の待ち時間が長くなったことで、こうした幕間のレコードの再生が重視されていたことを指摘している（近藤和都『映画館と観客のメディア論 戦前期日本の「映画を読む／書く」という経験』青弓社、2020年、285頁）。

<sup>11</sup> Charles Musser. "The Travel Genre in 1903-1904". In: Thomas Elsaesser; Adam Barker (eds). *Early Cinema: Space, Frame Narrative*. (London: BFI Publishing, 1990), pp. 131-132.

図4

**上映順序**  
十一月十日ヨリ  
十一月十一日マデ

① 母への抗議  
② 支那事變ニュース  
③ 番町皿屋敷

**神戸バス連絡券を御利用下さい**  
神戸バス内及び切符發賣所で全市よりの往復乗車券付聚楽館一階席入場券を發賣いたしております。ぜひ御利用下さいませ。

**今週の休憩演奏**  
コロムビアレコード  
① 愛國歌 出征の歌  
② 軍歌 空爆千里  
③ 時局歌 壯烈空爆少年兵  
④ 時局歌 皇軍萬歳  
⑤ 管絃樂 エスパニーヤ

**神戸松竹系 各座御案内**  
● 松竹座 (二日ヨリ)  
大 支那事變ニュース 地  
● 相生座 (二日ヨリ)  
旗本傳法  
男なりやこそ  
● 松竹劇場  
支那事變ニュース  
漫畫・短篇  
清水宏監督が放つ文藝巨彈、「嵐の中の子供」大船名子役總動員と幕末秘史「狼火」本郷秀雄、北見禮子主演の松竹二天華麗篇を封切致します

松竹株式会社直營  
**聚楽館**  
神戸新開地  
電話漢川⑤一六三番地

**へ場トークス・スイア館樂聚** はり歸おの畫映 ツーボス内室の一洋東

聚楽館、1937年（著者所蔵）

ただし、このようにレコードの再生が映画の上映と組み合わせられたのは、19世紀末から1910年代半ばまでのことであり、それ以降は廃れていってしまったのである<sup>12</sup>。このような初期の映画興行にみられた、レコードの再生による映像と音声の同期は、活弁 SP レコードが主に制作された、1920年代から1930年代にかけての時期とは重複していないことに留意する必要があるだろう。

### 3 無声映画の受容空間における視覚と聴覚

無声映画の弁士の口頭芸は、たとえば1910年代に人気を博した声色のように、実際には多様なスタイルが存在していた。ただし活弁 SP レコードに収録されている、いわゆる活弁という芸能は、一人の弁士が、登場人物の台詞と「オフの音」（ミシェル・シオン）としてのナレーションを兼ねることが、基本

<sup>12</sup> 笹川慶子は、レコードによって映像と音声同期させようとする試みが無くなった理由として、レコードの目新しさの喪失、同調させる機材の制約、映画の長編化という3つを挙げている（前掲、笹川「小唄映画に関する基礎調査」、180頁）。

的なスタイルであったといえる。このような活弁のスタイルは、必ずしも映像と音声を完全に同期させることが求められていたわけではない。勿論、活弁のスタイルも、話芸の巧みさを主張するものから、映画の表象に従属するものへと、無声映画時代の終わりにかけて変化していったことが、北田暁大や藤木秀朗、アーロン・ジェローによって指摘されている<sup>13</sup>。それでも、弁士の人気に大きな優劣が生じたことは、原則として映像から独立した口頭芸としての活弁の自立性が、観客に支持されたということであり、それは活弁と映像との単純な同期が求められていなかった証左といえるだろう。

こうしたことを考えれば、活弁のみならず、それを収録した活弁 SP レコードの音声についても、必ずしも無声映画の表象と厳密に結びつく必要はなかったといえる。実際、ラジオ放送において、たとえば、「映画物語」という弁士が活弁を披露するラジオ番組のジャンルでは、当該の無声映画の公開前に、音声だけの「映画物語」のほうが先に放送されることもあったという<sup>14</sup>。

また、無声映画時代を懐かしむ回想も、それが映画ではなく弁士の口頭芸と結びついていた事例がみられる。演劇評論家として知られる安藤鶴夫は、次のように無声映画について回想している。

活動写真というと、わたしには、正直いって、活動写真そのものの思い出よりも、弁士、つまり活弁の方が、もっとなつかしく思い出される。たぶん、活動写真をみた、ちょうど、わたしぐらいの年配の方たちも、きっとおなじではないかと思う。ある時期、わたしは活弁にあこがれ、その活動写真をみるということよりも、その弁士の説明をききたさに、方方の活動写真館に通った。<sup>15</sup>

また獅子文六の次の回想は、視覚的にも無声映画の記憶が、弁士の存在に結びついている。

<sup>13</sup> 北田暁大「誘惑する声／映画（館）の誘惑—戦前期日本映画における声の編成」（『岩波講座近代日本の文化史 6 拡大するモダニティ』岩波書店、2002年）、139-140頁、藤木秀朗『増殖するペルソナ—映画スターダムの成立と日本近代』（名古屋大学出版会、2007年）、46頁、Aaron Gerow. *Visions of Japanese Modernity*. (Berkeley: University of California Press, 2010), pp. 145-147.

<sup>14</sup> 仁井田千絵「日本映画のサウンド移行期におけるラジオとの関わり—映画人のラジオ出演をめぐる」（『Intelligence=インテリジェンス』19号、2019年）、150頁。

<sup>15</sup> 安藤鶴夫『昔・東京の町の売り声—ラジオエッセイ集』（旺文社、1978年）、103頁。



## 活弁 SP レコードはどのように楽しまれたのか（上田）

奥山の弁士塚の前に立って、実に、感慨無量だった。タヌキ塚とちがって、この方は碑も立派なものだが、刻まれた弁士の名を読むと、いちいち記憶が甦ってきて、その声まで、耳に聞えてくる。花井英雄なんて名は全然忘れていたが、八字ヒゲの顔や、“不夜城の光景と相成りまアす”という、キネオラマの説明の文句まで、思い出して、わが年少の時代に、再会した思いがした。<sup>16</sup>

このような回想をふまえれば、活弁という芸能は、必ずしも映画そのものに関心をもたない観客にも楽しまれていたということが出来る。さらにいえば、活弁は常に無声映画とともに上演されたわけではない。たとえば、次のような新聞記事の記述が存在する。

二十六日正午から新京極明治座にて京都道楽世界社主催となり第五回の諸芸大会を開き琵琶・浄瑠璃・浪花節・落語・三曲・清元・舞・常磐津などを演じ、新京極活動常設館主任弁士も総出にて活弁劇を見せると。<sup>17</sup>

京都の明治座で開催されたのは、邦楽や口頭芸の「諸芸大会」であり、そのなかに「活弁劇」も含まれていたというのである。この記事からでは、映画の上映が全くなかったということまでは断言できないが、ともに上演されていたのが、義太夫節や清元節、常磐津節などであり、これらが歌舞伎の所作音楽でもある浄瑠璃であったことは重要だろう。すなわち、これらの浄瑠璃と同様に、活弁もまた、無声映画を演出しつつも、独立した「諸芸」の1つとして楽しまれた可能性をもっているのである。

こうした受容空間に関する問題を考えるうえで、あわせて重要なのは、無声映画時代に映画を実際に観ることができた観客が、どのくらい存在したのかという問題である。それは言い換えれば、無声映画時代の映画経験が、当時の日本において都市に偏りをみせていたという問題でもある。たとえば、サウンド映画が日本全国の映画館に普及する前の1930年の段階において、映画館1館あたりの各道府県の人口比率は、東京が約2万6千人、大阪が約3万1千人に1館であったのに対し、行政面積の広い北海道や新潟、長野では

<sup>16</sup> 獅子文六『ちんちん電車』（朝日新聞社、1966年）、188-189頁。

<sup>17</sup> 『大阪朝日新聞京都附録』、1915年4月24日。

約5万5千人から6万1千人、鹿児島に至っては約22万2千人に1館の映画館しか存在しなかった<sup>18</sup>。勿論、定期的に芝居小屋を借りて上映する興行師や、小型映画の学校等における巡回映写などがあったとはいえ、多数の映画館に著名な弁士が集まっていた都市と、映画館の数すら限られていた地方においては、無声映画時代の観客の映画経験には、大きな格差がみられたのである。

そのような時代背景において制作された活弁 SP レコードが、すべての享受者において、無声映画を鑑賞した経験と結びついていたと考えるのは難しいだろう。活弁 SP レコードがどのように人々に楽しまれていたのかを考えるためには、それが無声映画とは別のメディアであったことを認識し、むしろより広汎な、映画やレコードを含む多様なメディア、芸能と、物語を共有していたという視点から論じることが必要ではないだろうか。逆にいえば、物語の共有があったからこそ、たとえ無声映画を視覚的に受容していなくても、当時の人々は活弁 SP レコードを、聴覚だけで楽しむことができたのである。

#### 4 おわりに

活弁 SP レコードが、必ずしも無声映画の表象と結びつくものではなかったことは、それがサウンド映画の普及以降も、すなわち活弁という口頭芸が廃れたあとも、トーキー作品も含めて制作され続けたということからも明らかである<sup>19</sup>。

勿論、本稿の冒頭で言及した御園京平の回想のように、熱心な映画愛好者が活弁の速記本を買い込み、活弁 SP レコードとともに著名な弁士の語りを模倣し、映画館における映画経験を再記憶化するようなことは、数多くみられた風景だったと推測される。ただし、本稿で論じてきたように、そのような

<sup>18</sup> なおサウンド映画が普及した1940年の段階では、各府県において、都市も地方も1館あたり4万人以下に平準化していく（Manabu Ueda, “Architecture of Sound: The Modernization of Cinematic Space in Japan”. In: Michael Raine and Johan Nordström (eds.). *The culture of the sound image in prewar Japan*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020, pp. 123–124）。

<sup>19</sup> これに関連するのが、無声映画の上映は、サウンド映画の普及以降も地域的におこなわれ続けたという事実である。たとえば片岡一郎は、第二次世界大戦後の占領期に、九州で盛んに無声映画の上映が行われ、弁士の松田春翠らが活躍したことを指摘している（片岡一郎『活動写真弁史 映画に魂を吹き込む人びと』共和国、2020年）。また同じく戦後の徳島において、無声映画専門の映画館があったことが、映画館主からの聞き取りで明らかになっている（ローランド・ドメーニグ、スザンネ・シェアマン、上田学「日本映画オーラル・ヒストリー第三回 藤本一二三」『言語文化』34号、2016年）。ただし、こうしたサウンド映画以降の無声映画の上映という問題は、本稿のテーマを逸脱するため、稿をあらためて論じたい。

享受者がいた一方で、活弁 SP レコードの楽しみ方は、必ずしもその無声映画を鑑賞したかどうかということにしばられない面もあったと考えられる。流通なども含めた受容の実態は今後の課題としたいが、この点において活弁 SP レコードが、いまだ明らかになっていない日本の無声映画文化の全体像を明らかにするために重要な資料であることは、疑いないといえるだろう。

## 謝辞

安藤鶴夫の著作における映画関連の記述は、佐崎順昭氏、入江良郎氏にご教示いただきました。

## 参考文献

- 安藤鶴夫『昔・東京の町の売り声—ラジオエッセイ集』（旺文社、1978年）。
- 今田健太郎「レコードになった「映画説明」」（『月刊みんぱく』32巻7号、2008年）、6-7頁。
- 上田学『日本映画草創期の興行と観客 東京と京都を中心に』（早稲田大学出版部、2012年）。
- 上田学「弁士の源流—浪花節との関係について」真鍋昌賢編『浪花節の生成と展開 語り芸の動態史にむけて』（せりか書房、2020年）、161-173頁。
- 大傍正規「無声映画と蓄音機の音 歌舞音楽と革新的潮流」（岩本憲児編『日本映画史叢書 15 日本映画の誕生』、森話社、2011年）、329-366頁。
- 片岡一郎『活動写真弁史 映画に魂を吹き込む人びと』共和国、2020年。
- 片山潜、西川光次郎『日本の労働運動』岩波書店、1951年。
- 北田暁大「誘惑する声／映画（館）の誘惑—戦前期日本映画における声の編成」（『岩波講座近代日本の文化史 6 拡大するモダニティ』岩波書店、2002年）、115-146頁。
- 倉田喜弘『日本レコード文化史』（東京書籍、1992年）。

- 近藤和都『映画館と観客のメディア論 戦前期日本の「映画を読む／書く」という経験』（青弓社、2020年）。
- 笹川慶子「小唄映画に関する基礎調査—明治末期から昭和初期を中心に」（『演劇研究センター紀要：早稲田大学 21 世紀 COE プログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』1号、2003年）、175–196頁。
- 獅子文六『ちんちん電車』（朝日新聞社、1966年）。
- 田中純一郎『活動写真がやってきた』（中央公論社、1985年）。
- チャールズ・マッサー（岩本憲児編、仁井田千絵・藤田純一訳）『エジソンと映画の時代』（森話社、2015年）。
- 仁井田千絵「日本映画のサウンド移行期におけるラジオとの関わり—映画人のラジオ出演をめぐる」（『Intelligence=インテリジェンス』19号、2019年）、148–155頁。
- 藤木秀朗『増殖するペルソナ 映画スターダムの成立と日本近代』（名古屋大学出版会、2007年）。
- 御園京平『活弁時代』（岩波書店、1990年）。
- 吉川速男『活動写真のうつし方』（アルス、1926年）。
- ローランド・ドマーニグ、スザンネ・シェアマン、上田学「日本映画オーラル・ヒストリー第三回 藤本一二三」（『言語文化』34号、2016年）、114–153頁。
- 渡辺裕「レコード・メディアと「語り」の近代—「映画説明」レコードとその周辺」（『美学藝術学研究』24号、2006年、34–65頁、のち『サウンドとメディアの文化資源学 境界線上の音楽』春秋社、2013年所収）。
- Gerow, Aaron. *Visions of Japanese Modernity*. (Berkeley: University of California Press, 2010).
- Musser, Charles. “The Travel Genre in 1903–1904”. In: Thomas Elsaesser; Adam Barker (eds.). *Early Cinema: Space, Frame Narrative*. (London: BFI Publishing, 1990), pp. 123–132.
- Ueda, Manabu. “Architecture of Sound: The Modernization of Cinematic Space in Japan”. In: Michael Raine and Johan Nordström (eds.). *The culture of the sound image in prewar Japan* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), pp. 111–126.
- 『大阪朝日新聞京都附録』1915年4月24日。
- 『活動写真器械同フィルム連続写真定価表』吉澤商店、1906年。

活弁 SP レコードはどのように楽しまれたのか（上田）

『日出新聞』1902年7月29日。

『日出新聞』1903年4月12日。

# 失われた無声映画の音

## —映画作品を伴わない日本映画史における SP レコードの使用—

ケアスティン・フォーケン

### 1 はじめに

1920年代から1930年代初めの日本において、SP オーディオ・レコードは映画と間メディア的に対をなすものとして様々な形式で生産されていた。本論考では、映画史研究の資料としてのSPレコード利用が、無声映画期や初期サウンド映画期における日本映画を調査する研究者にとって非常に有用であること、そして片岡コレクションがこのような研究にとって計り知れないほど貴重な資料となり得ることを示すものである。古典的な映画研究の観点では、一般的に分析対象としての映画作品に焦点を当てるが、本論考ではSPレコードを分析の中心に取り込むことの利点を裏付けるために、間メディア性 (intermediality) の概念を利用して2つの側面から映画へとアプローチする方法を採用する。これはルシア・ナジブ<sup>1</sup>などの研究者によって提唱されている概念で、間メディア性を研究の「対象 (object)」また「方法 (method)」として使用することを意味している。研究の対象として間メディア性にアプローチすることは、ラジオ技術の出現やレコードと音楽業界のタイアップといった技術的可能性と共に発展してきた日本映画産業の多様な実践を証明することを可能にする。このようなコンテキストにおける間メディア的実践の例は、いわゆる映画物語や映画劇、主題歌の宣伝といった形で、映画業界との関わりによって様々な形式のSPレコードが生産されていたことである。ここでの分析の焦点は、間メディア的コンテキストの中に位置づけられる対象がもつテキスト性にある。一方研究の方法として間メディア性を用いることは、間メディア的実践が映画産業にもたらした影響を評価することを可能にする。この方法は映画作品を分析の中心として特権化しないので、映画自体が現存しているかどうかに関わらず、他の創造的な試みが映画産業の発展にどのよ

<sup>1</sup> 詳細は以下を参照のこと。Ágnes Pethő. “The Use of Other Media within Film as a Passage to Material Reality.” Interview with Lúcia Nagib. In: *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, 15, 2018, pp. 211–228.

うに貢献したかを調査する場を作り出すことが出来る。より一般的には、この方法によって映画研究の分析的な主眼点を映画作品自体からシフトさせて研究のフィールドを広げ、スムーディンが言うところの「映画作品を伴わない映画史」<sup>2</sup>を描き出すことが出来るのである。間メディア性の2つの側面を併用することは、映画史研究におけるSPレコードの位置づけをより幅広く理解すること、さらに日本映画史研究者にとっての片岡コレクションの価値を明らかにすることにつながる。本論考では、当時のSPレコードと日本映画の間メディア的関係の多様な性質を描き出すため、まず映画に関連したSPレコードの一般的な特質を簡単に説明する。そしてこのような間メディア的調査において、どのようにSPレコードを利用できるかを明らかにする1つの事例を示していく<sup>3</sup>。

## 2 日本映画産業に関連したSPレコードの一般的な特徴

日本においてSPレコードは映画産業との関わりによって様々な形式で利用されてきた。とりわけ1920年代半ばから1930年代半ば頃、すなわち無声映画からサウンド映画への移行期においてその使用は顕著である<sup>4</sup>。今回はこの2つのメディア間の繋がりを示す典型的な3種類のタイプ（小唄映画、映画物語、映画劇）に焦点を当てる。一方で映画説明や映画解説といった用語も、オーディオ・レコードによる映画体験の再現を示すために使用されていたこともまた事実である。

無声映画期の日本の映画館において、映画に生の音や録音された音を付与する試みには長い歴史がある。映画はその始まりから通常無音状態では上映されず、ナレーションや音楽、または様々な音楽的要素の組み合わせを伴っていた。1920年代半ばの家庭用SPレコードと蓄音機市場の拡大は、新たな創

<sup>2</sup> Eric Smoodin. "As the Archive Turned – Writing Film Histories without Films". In: *The Moving Image*, 14 (2), 2014, pp. 96–100.

<sup>3</sup> ドイツのボン大学主催のオンライン・ワークショップ・シリーズ「日本研究における史料としてのSPレコード」の主催者と参加者の方々に感謝の意を表す。筆者は本ワークショップで2021年2月6日にこの論文の元となった発表を行い、有益なコメントや見解を頂いた。また、研究資料を提供してくれた小松弘教授と、早稲田大学の小松ゼミにおいて質問や意見をしてくれた方々にも感謝する。加えて日本学術振興会（JSPS）からの本研究への助成を感謝する。

<sup>4</sup> この時期における日本映画史の非常に貴重な貢献に関しては、Michael Raine; Johan Nordström (eds.). *The Culture of the Sound Image in Prewar Japan*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020)を参照のこと。

造的領域を切り開くものであった。SP レコードが徐々に映画作品の姉妹編として生産されるようになっていき、映画館へ行くという体験の枠を超えて観客を引き付けるために特別にデザインされたものとなっていったのである。

無声映画や初期のサウンド映画の姉妹編として商業的にレコードを生産する試みは、私がこれまで立証できた限りにおいては、日本特有の現象であるようだ。植民地時代の朝鮮と台湾において弁士が活動していたことを鑑みると、映画に関連した SP レコードは植民地においても流通していた可能性があるが、この点においてはさらなる調査が必要となる<sup>5</sup>。仁井田千絵によると、とりわけアメリカにおいては映画に関連したラジオ放送が存在したが、それはあくまでサウンド映画がすでに強固に確立した後に人気を博したものであるという<sup>6</sup>。当時のレコード売り上げ数といった正確な数を把握することはもちろん困難であるが、日本で人気を博した家庭での娯楽を目的とする映画関連の SP レコード生産は、無声映画期のアメリカやヨーロッパの映画産業が商業的に目指したものではなかったと想定することは可能である。この点においても、より詳細な比較映画史的調査が必要となるであろう。

### 3 映画作品を補完する間メディア的対象としての小唄映画、映画物語、映画劇

本論考の4、5、6章で示す事例研究の基礎として、ここで間メディア的な対象として映画を補完するような SP レコード形式の3つの例を簡単に示す。まず、小唄映画に関連する SP レコードに焦点を当てる。これは家庭と映画館双方において明らかに最も再生された形式である。

簡潔に定義すると、小唄映画は流行歌を中心として成り立つ映画である。その多くは長編映画で、映画館で流される歌は映画全編に渡って様々な場面

<sup>5</sup> オンライン・ワークショップにおいて本研究を発表した際、植民地朝鮮における SP レコードの流通状況に関してそれを肯定するコメントを頂いた。しかし、現段階ではこの仮説を立証するにいたっていない。また、植民地時代の朝鮮と台湾における弁士の活動に関しては、Dong Hoon Kim. “Performing Colonial Identity: Byeonsa, Colonial Film Spectatorship, and the Formation of National Cinema in Korea under Japanese Colonial Rule”. In: Daisuke Miyao (ed.). *The Oxford handbook of Japanese cinema*. (Oxford: Oxford University Press, 2014), pp. 172–184; Kuei-Fen Chui. “The Question of Translation in Taiwanese Colonial Cinematic Space”. In: *The Journal of Asian Studies*, Vol. 70, No. 1 (2), 2011, pp. 77–97 を参照のこと。

<sup>6</sup> Chic Niita. “Japanese Cinema and the Radio – The Sound Space of Unseen Cinema”. In: Michael Raine; Johan Nordström (eds.). *The Culture of the Sound Image in Prewar Japan* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), pp. 90–91.



で挿入され、その際は SP レコードが再生されるか、歌手による生のパフォーマンスが行われた。映画業界と音楽業界が提携した宣伝として、歌は通常レコードや楽譜の形で映画に先駆けて販売され、カフェやダンス・ホールのような公共空間で流され（演奏され）た。そして映画が公開されると歌を呼び物にし、雑誌に歌詞や映画のステールを掲載するなどのタイアップした宣伝が行われた。一方レコードには歌のみが録音された。小唄映画は 1920 年代初めにはすでに生産されていたが、最も人気を博したのは 1920 年代後半から 1930 年代前半にかけてである<sup>7</sup>。

家庭での消費を主な目的とし、映画の姉妹編として生産された SP レコードのよく知られている形式が映画物語である。これは、映画の核となるプロットを語る弁士の説明を中心に成り立っている。弁士のパフォーマンスを補強するためにバックグラウンドには音楽や音響効果が挿入された。弁士は、映画館における単独での説明のように、通常声色を変えて 1 人で全ての登場人物に扮した。映画物語とこの後に例示する映画劇は、どちらも SP レコードだけでなくラジオ用にも製作された。しかしラジオの生放送でオンエアされる際の放送時間は、平均 30 分から 40 分<sup>8</sup>と片面 3 分半の SP レコードに比べてかなり長く、ラジオ・メディアの方がより多くの可能性を与えられた。このような初期のラジオ放送は録音されていないため、今日映画に関連したプログラムの詳細は、当時の新聞に掲載された放送予定や、いくつかの作品で現存するラジオ用台本から再現することしかできない<sup>9</sup>。

映画に関連した SP レコードの 3 つ目の形式は映画劇である。ここでは、弁士のナレーションと並んで映画で実際に主演した俳優たちが参加し、一緒になって映画のハイライトが語られた。とりわけ無声映画期において、これらの映画劇は、弁士と違い当時は映画館で聞くことの出来なかった人気主演俳

<sup>7</sup> 小唄映画の形式のより詳細な分析に関しては、笹川慶子「小唄映画に関する基礎調査—明治末期から昭和初期を中心に」（『演劇研究センター紀要：早稲田大学 21 世紀 COE プログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』1 号、2003 年）、175–196 頁、富田美香「都市を見つめる両義的視線—マキノ映画『祇園小唄 檜日傘 第一話 舞ひの袖』分析」（『アート・リサーチ紀要』3 号、2003 年）、165–178 頁、大西秀紀「映画主題歌『祇園小唄』考」（『アート・リサーチ紀要』3 号、2003 年）、157–164 頁、Diane Wei Lewis, “Media Fantasies: Women, Mobility, and Silent-Era Japanese Ballad Films”. In: *Cinema Journal*, 52 (3) (Spring), 2013, pp. 99–119 などを参照のこと。

<sup>8</sup> Niita, op. cit., p. 95.

<sup>9</sup> Ibid., pp. 94–95.

優の声を聞くことができるという刺激的な機会をファンに提供した。全編に渡ってバックグラウンドでは音楽が使用され、さらに小唄映画のように主題歌が際立って取り上げられた。本論考で示す例から、映画劇と弁士のみが参加する映画物語はどちらも並行して生産されていたことが分かる。

映画物語や映画劇の例から明らかになることは、映画産業に関連した SP レコード製作においては、映画の筋の言葉による説明だけでなく、その様々なサウンド要素によって映画館へ行くという体験の再現を試みることに焦点が当てられていた点である。この試みの一環として、とりわけ小唄映画の例に明らかのように、音楽と歌は SP レコードと映画の関係において非常に重要な要素であった。この関係の重要性は、例えば映画の中で歌が挿入されているシーンにおいて歌詞がスクリーン上に二重写しにされるといった形で、映画製作の美学的な側面にも影響を与え始めた。主要な音楽的要素としての主題歌の重要性は、実際レコードの収録時間のうちどれほどの時間が割かれているかを確認するとより明白なものとなる。レコードは片面およそ3分半の録音時間しかないが、しばしばその3分の1の時間が主題歌に割り当てられた<sup>10</sup>。これは、映画の宣伝において主題歌は非常に価値があると考えられていたことを示している。

#### 4 『椿姫』の事例研究とアーカイブ調査における方法としての間メディア性

ここまでは間メディア的な対象としての SP レコード形式を概観してきた。続いて研究方法として間メディア性の概念を使用することが、映画作品を伴わない映画史を描くうえで必要なアーカイブ調査の道標として役立つことを示していく。アーカイブに保存されている資料は不完全または使用できない状態であることが多く、時に SP レコードと映画の直接的な比較分析を困難にしている。一方でこういった資料は多くの場合解明すべき様々な疑問を残すこととなるが、同時に映画史的な調査にとって価値ある見解を生み出すための様々な繋がりを作り出すことを可能にしてくれる。

<sup>10</sup> もちろん主題歌の長さは様々であった。時に主題歌は最初に丸々1曲演奏され（例えば『椿姫』の映画劇）、時には曲の一部が SP レコードの説明的な要素と織り交ぜられ挿入された（例えば『東京行進曲』の映画劇）。

今回提示する事例研究は、片岡コレクションの中にも様々なバージョンのSPレコードが存在する『椿姫』である。『椿姫』は、当初小説として1848年に出版された後に舞台化されたアレクサンドル・デュマ・フィスによる有名な基礎的素材 *La Dame aux Camélias* の翻案に対応する邦題である。その後原作はジュゼッペ・ヴェルディによってオペラ *La Traviata* にもなっており、さらに多くのインターナショナルなコンテクストにおいて数えきれないほど映画化もされている。本作は結核を患うパリの有名高級娼婦マルグリット・ゴーチェと、父親に彼女との不適切な恋愛を反対される若き学生アルマン・デュバルの悲恋を描いた古典的な物語である。マルグリットはアルマンに理由を伝えることなく彼女の愛を犠牲にし、最後はその病のために1人で死んでいく。日本を含めた世界中の観客（読者）は、世界的に多くの映画化が行われる前に（これらの作品は日本でも公開された）、すでに小説や演劇、オペラといった異なるメディアを通じてプロットの様々な解釈やその悲劇的ドラマに通じていた<sup>11</sup>。日本映画界は無声映画期に本作を日活が二度（1915年と1927年）、松竹が一度（1932年）、あわせて三度映画化している。さらに、『椿姫』というタイトルは同じ素材から翻案され日本で公開された多くの外国映画や演劇作品、オペラにも使用されており、同タイトルにおいて作品解釈の幅は著しく幅広いものとなった。

ここでは、『椿姫』の2つの事例に言及する。1つは片岡コレクションに所蔵されているSPレコードのセットである。これは様々なレーベルによって映画物語として録音されたものであり、全て弁士、里見義郎によって語りが付けられている。もう1つは同じ基礎的素材を参考にした映画劇である。こちらは俳優の声が録音されており、日本の映画会社によって翻案された映画作品は現段階で現存が確認されていない。これらの事例研究によって、当時の産業において広く行われた実践を描き出し、今後より幅広い調査によって多くの疑問に取り組む必要はあるが、映画に関連したアーカイブ資料に取り組む際に間メディア性を調査方法として適用するメリットを示すことができる。

---

<sup>11</sup> 国立国会図書館に保管されている最も早い小説の邦訳は、長田秋濤による1903年のものである。

## 5 里見義郎の『椿姫』

片岡コレクションのデータベースを調査すると、里見義郎は『椿姫』をコロムビア、ニットー、日本ポリドール、ショーワ、スタンダード、テイチクの（少なくとも）6つのレーベルで録音している。どのレーベルでも里見の『椿姫』は2枚セット（全部で4面）で構成されており、現段階では3つのレーベルのレコードのみがデータベース上にオーディオ・ファイルとして存在している（コロムビア1-4面、日本ポリドール1-2面、ショーワ1-4面）。ここに、資料を理解するためいくつかの情報を記す。現存するオーディオを初めて聞くと、異なるバージョン同士が非常に似ているように感じられるが、パフォーマンスや付随する音楽だけでなくテキストのレベルで僅かな差異があることがわかる。コロムビア版とニットー版は、パフォーマンスの台本のような、弁士が話すテキストが印刷された小冊子が含まれている。他のバージョンも元々はこのような小冊子が付いていた可能性もあるが、失われてしまったということかもしれない。これらの台本から、各バージョンの微妙なテキスト上の差異を明らかにすることが出来る。レコードで取り上げられているテキストやシーンはほとんど一緒だが、厳密な言葉遣いがコロムビア版とニットー版でわずかに異なっている。例えばニットー版においては、恋人同士の口論シーンでより強い言葉が使用され、またシーンの激しさを強調するためにテキスト上では感嘆符といった記号が用いられているが、コロムビア版にこれらは確認できない。3つの視聴可能なバージョンを聴き比べると、これらのレコードは同じオーディオ・トラックから生じて単に異なるレーベルから発売されたものではなく、別々に録音されたものであるということが里見のパフォーマンスから明らかになる。テキスト的な要素に加えて、各レコードによる違いは、里見がマルグリット・ゴーチェという女性役を演じたときの声のイントネーションや抑揚においてもっとも顕著になる。さらにより分かりやすいのは、バックグラウンドに使用されている音楽トラックの違いである。全てのバージョンはヴェルディのオペラ *La Traviata* の有名な『乾杯の歌』の楽器による演奏から始まり、その後全編にわたってヴェルディのアリアや他の現代音楽が演奏されている。

## 失われた無声映画の音（フォーケン）

このような初期段階の情報からだけでも、新たな疑問が湧いてくる。テキストとパフォーマンスの観点から、産業へのより深い洞察を生むことにつながる調査として以下のようなものが挙げられるだろう。誰がレコードに付属するこのような台本を執筆したのか。これらが非常によく似ていることを考えると、里見義郎本人であろうか。台本は事前に書かれたのか。またなぜ個々のバージョンによって微妙に変更されたのか。このような SP レコード向けのパフォーマンスはどのような検閲の規制を受けたのか。映画館における弁士の活動を統制しようとしたように、これらの台本は事前に提出することで検閲を受けたのか<sup>12</sup>。使用されている音楽の観点から考えると、レーベルによって異なる音楽の選択から、各バージョンは別のオーケストラによって演奏されていたことが分かる。すでに概説したように、音楽は SP レコードと映画の関係において非常に重要な要素であったため、さらなる調査によって、当時のこの間メディア的フィールドにおいて職業音楽家が置かれていた現状の適切な理解が可能になるだろう。伴奏をするオーケストラ名から、映画スタジオや映画館、レコード・レーベルに基盤をもつオーケストラが存在していたと推測できるが、各オーケストラ間において、またレコード用と映画に関連したラジオ作品において、そこで従事する人々は重複していたのだろうか。

また別の疑問は、里見義郎の業績をどのように位置づけるかということから生じるものであるが、これは間メディア的フィールドにおいて、異なるメディアがお互いをどのように参照していたかを示すものである。コロムビア版は『椿姫』のレコードを「映画物語」と名付けているのに対し、ニットー版は「文芸映画」、日本ポリドール版は小デュマ原作一文芸映画解説と副題がついた「映画説明」、ショーワ版は「映画説明」と名付けられている。これら全てに共通しているのが「映画」の文字を伴っている点である。しかしながら、オーディオやレコードに張られた実際のラベルからこれらの録音が

---

<sup>12</sup> オンライン・ワークショップにおいて SP レコード史研究家の毛利真人氏が指摘したところによると、SP レコードの検閲に関しては 1930 年代半ばからの非常に限られた情報しか存在していない。これは映画に関連した検閲とは対照的である。当局が映画館で大衆を前にして行われる弁士のパフォーマンスを統制することに大きな関心をもっていたのに対し、同じ弁士が家庭消費用の SP レコードに関しては事実上規制を受けることなくパフォーマンスを行っていた可能性があることは注目に値するし、この点に関してはより詳しく調査する必要があるだろう。

実際にどの映画を参考にしているか、また付帯した小冊子が特定のどの映画に言及しているかを決定することは容易なことではない。これは SP レコードを基礎資料として利用する際に新たな問題を引き起こすこととなる。レコードがいつ発売されたかを特定することが困難なのである。多くの場合、印字されたシリアルナンバーや、レコードのラベル様式を通して発売時期を特定することは不可能ではないが、それには専門的なアーキビストの知識が必要であり、映画研究者が通常容易にアクセス出来ないのである。国立国会図書館に所蔵されているコロムビア版に含まれるメタデータによると、このレコードがリリースされたのは 1930 年 5 月である<sup>13</sup>。しかしこの年には『椿姫』の翻案は 1 作も公開されていないため、この情報ですら特定の映画を選び出す助けにはならないのである。渡辺裕は 2006 年に発表した論文で、里見義郎によるコロムビア版は、フレッド・ニブロ監督、ノーマ・タルマッジ主演でファースト・ナショナル社が翻案したアメリカ映画に関連していると述べている。本作は日本では 1927 年秋に公開されている<sup>14</sup>。渡辺の主張は確かに 1 つの可能性であるが、里見義郎の『椿姫』がどの映画を参照にしているかを断言することは難しいように思われる。一般的に SP レコードは日本映画との直接的なタイアップの下で製作された。しかし、映画に関連した SP レコードが人気を博した外国映画のために製作された例もあり<sup>15</sup>、里見義郎の『椿姫』の例は、SP レコードのタイトルに「映画」という語が使用されていても、実際は特定の映画と直接的な繋がりをもたない SP レコードが存在することを示している可能性もある<sup>16</sup>。ここで明らかになるのは、間メディア的な関係は、二重写しによってスクリーンへ歌詞を投影した歌や、人気のダンスを取り入れた映画だけでなく、当時は人気弁士の声によってのみ可能であった映画

<sup>13</sup> 里見義郎『映画物語：椿姫（一）』（コロムビア 25861、1930 年 5 月）国立国会図書館 info:ndljp/pid/8268708。

<sup>14</sup> 渡辺裕「レコード・メディアと『語り』の近代—『映画説明』レコードとその周辺」（『美学藝術学研究』24 号、2006）、45 頁。

<sup>15</sup> 片岡コレクションにおけるこのような例の 1 つとして、マレーネ・ディートリッヒが主演した有名なフォン・スターバーグ作品『嘆きの天使（Der Blaue Engel）』（1930 年）が挙げられる。仁井田千絵はこのような外国映画に対する実践が、映画に関連したラジオ劇にも見られることを示している（Niita, op. cit., p. 103, fn. 35）。

<sup>16</sup> オンライン・ワークショップにおける片岡一郎氏の指摘によると、当時弁士にとって『椿姫』はとても人気の素材であり、里見義郎が自身の芸術的能力を披露するために、この作品を選んだ可能性も考えられるという。

な体験を再現する SP レコードの中からも生じたということだ<sup>17</sup>。メタデータのさらなる調査によって、里見版『椿姫』の全てのバージョンが同時期に発売されたものなのかという疑問を解くことが出来るだろう。しかし依然として彼が同じ素材のとてもよく似たバージョンを、結果的に商業的な競争相手となる（少なくとも）6つの異なるレーベルで録音したことは、際立った例であるように思われる。片岡コレクション調査の実用性の観点から考えると、『椿姫』のようなタイトルにとって、コレクションのデータベースにおけるメタデータは重要である。『椿姫』は文学的な素材、演劇、有名オペラ、さらに多くの日本や外国で翻案された映画化作品に言及することができ、レコードがどのバージョンを参照しているかをタイトルだけで決定することが困難であるからだ。これにはもちろん十分な調査と専門的知識が必要となるが、このような貴重なコレクションの有用性が著しく改善することとなるだろう<sup>18</sup>。

## 6 村田實の『椿姫』

『椿姫』の事例研究の第2部に入る。ここでも同じ基礎資料の映画劇を扱うが、こちらは1927年に翻案された日本映画で主演を務めた俳優たちに加え、当時の有名弁士、谷天郎の説明を伴ったものである。こちらには特別に作曲された主題歌も挿入されている。映画作品自体は今日現存が確認できていないが、当時のものとして、いくつかの映画スチールが批評的な言説と共に掲載された様々な広告に加えて、出版された脚本が存在している<sup>19</sup>。この事例研究では、映画作品を伴わない映画史を描き出す映画の枠を超えた映画研究において、間メディア性を方法として使用することの利点を示す。今回取り上げる作品は1927年に日活スタジオによって翻案された『椿姫』である。日本において『椿姫』は日活によってすでに一度映画化が行われ、1915年2月に公開されている。監督は1914年に製作され、日本映画史上重要な作品『カチ

<sup>17</sup> 仁井田千絵はこの議論をラジオ劇に関して展開し、弁士の声は「映画館の雰囲気再現するため」に挿入されたと指摘している (Niita, op. cit., p. 105)。

<sup>18</sup> 筆者は作業中のデータベースにアクセスする機会を得ることができた。片岡コレクション・プロジェクト・グループは現在コレクション・データベースにおいて視聴可能なメタデータの範囲を拡大している過程にある。

<sup>19</sup> この1927年版作品の詳細に関しては Kerstin Fooker, *Camille in Crisis – Adaptation, Stardom and Scandal in La Dame aux Camélias on the Japanese Silent Screen*. (PhD Dissertation, SOAS University of London, 2017) を参照のこと。

ューシャ』を手掛けた細山喜代松であり、1915年版『椿姫』は女形を主演に新派様式で製作された。『椿姫』は1932年にも松竹スタジオによって再度映画化されており、この時は池田義信が監督、栗島すみ子が主演を務めた。

村田實監督による1927年版『椿姫』は、当初岡田嘉子と竹内良一が主演に迎えられていたが、この主演2人が撮影中に九州に密かに駆け落ちするというスキャンダルを引き起こした。結果主演カップルの再キャスティングが必要となり、作品は当時彼らほど知られていなかった夏川静江と東坊城恭長を迎えて再度撮影された。森岩雄が手掛けた現存脚本から指摘できる村田版翻案の特徴の1つは、原作ではパリの高級娼婦であったヒロインのマルグリット・ゴーチェが、この日本的な翻案においては1920年代東京の西洋式キャバレーのパフォーマーとなっている点である。これに関連して映画ではジャズ・バンドの演奏シーンと夏川静江によるチャールストン・ダンスが挿入された。夏川はこの映画のために、当時見苦しく下品な踊りであると感じていたチャールストン・ダンスを学ばなければならなかったと後年回想している<sup>20</sup>。

脚本からこれらの西洋式キャバレーのシーンやジャズ・バンド、近代様式の踊りへの言及は明らかであり、映画の宣伝やSPレコード自体はしばしばジャズ・エイジの象徴として捉えられるにも関わらず、この作品のSPレコードはヴェルディのオペラ *La Traviata* に完全に依拠しているのである。『椿姫の歌』と名付けられた主題歌はレコードに付け加えられた非ヴェルディ的な音楽の1つであるが、この歌はピアノとフルートの伴奏によってソプラノ歌手が歌っており、音楽は西洋式の「古典的な」メロディによって構成されている。一方、当時多作の作詞家として有名であった西城八十による歌詞は日本語で書かれ、音楽は日活の作曲家松平信博によって作曲された<sup>21</sup>。この主題歌は2枚組として販売されたSPレコード全4面のうち3面に録音されている。各面の録音時間は1分10秒なので、その3分の1を占めていることになる。主題歌の内容を見ると、西城八十はこの翻案の特性を描き出していない。むしろ花のイメージやパリの町、恋の苦難といった過去の翻案から作り上げら

<sup>20</sup> 夏川静江『私のスタジオ生活』（矢來書房、1928年）、25頁。

<sup>21</sup> 松平の作品と『椿姫の歌』の詳細な分析に関しては、柴田康太郎「日活作曲部における松平信博の無声映画伴奏—純映画劇運動への音楽的応答」（『演劇研究』40号、2017年）、131-151頁を参照のこと。



れた物語による一般的な連想に言及している。このオーディオ・レコードに使用されている音楽も、意図的にヴェルディによるオペラの翻案を参照しており、1920年代東京のキャバレーの音楽ではない。主題歌を除いて、全編に渡ってバックグラウンドに流れる音楽は、ヴェルディによるオペラの最もよく知られたメロディのメドレーであり、アリアのメロディは主に台本の会話シーンに対応している。SPレコード映画劇用の台本が映画の脚本を担当した森岩雄によって執筆されたかは定かでないが、オーディオ・レコード用に選ばれた会話部分もキャバレー・シーンには触れておらず、むしろ原作の物語の最も有名なシーンに言及している。映画が実際には1920年代東京のキャバレーを舞台としている、という事実が音楽によって言及されることはない。しかしこれら全ては、日本において翻案された物語とイタリアのオペラとの間に慎重に繋がりを作り上げることが、SPレコードを映画の宣伝に利用する有用な方法だと考えられたことを示している。

より実際的なレベルで、映画産業にとっての間メディア的繋がりとその背後にある創造的貢献の重要性は、映画の宣伝や映画館での公開に関連する様々な出版物にも反映されている。映画『椿姫』は1927年5月1日に浅草三友館において封切られた。公開に際して発行された映画館パンフレットが現存しており、例えば浅草三友館の全6頁のパンフレット<sup>22</sup>を見ると丸々1頁が主題歌に割かれている。広告には作品をイメージした挿絵と並んで歌詞が印刷され、さらに作詞者、作曲者、音楽を歌うソリスト<sup>23</sup>が紹介されている。さらに松平は、映画館で従事する人々を紹介した別の頁で、説明を行う弁士と並んで編曲者として特別に言及されている。映画館の出版物は主に映画作品のクレジットや製作背景の情報を扱うものであるが、主題歌の歌詞とクレジットを掲載した頁が含まれていることは、映画にとってこれが不可欠なものとして考えられたという事実を明らかにしている。しかしながら、このパンフレットには映画に関連したSPレコードを売り込むための直接的な言及や宣伝は含まれていない。

<sup>22</sup> パンフレットは早稲田大学坪内博士記念演劇博物館コレクションなどに所蔵されている。

<sup>23</sup> 同じ広告がソリストへの言及なしに様々な場所で掲載されていることから、このパンフレットは三友館では特別に彼女の主題歌の生パフォーマンスが行われることを宣伝していた可能性がある。

## 失われた無声映画の音（フォーケン）

このパンフレットについてもう1つ注目すべき点は、ソリストの演者としての羽衣歌子の名前が、おそらく映画館でのパフォーマンスのために掲載されていたという点だ。彼女は1927年8月には他の映画館パンフレットでもソリストとして掲載されており、ここでは映画『椿姫』の上映前に、羽衣のパフォーマンスを伴う形でヴェルディのオペラからいくつか有名な部分の演奏が予定されている。羽衣の『椿姫』における映画関連の活動は注目に値する。彼女が音楽業界にデビューしたのは、映画公開の3年後にあたる1930年であり、ラジオでのパフォーマンスも行いつつ、いくつかのレコードは大ヒットを記録した。すなわちこの事例は、当時の映画と音楽がSPレコードの形でタイアップするという間メディア的实践の一例であると共に、音楽業界において歌手のキャリアを後押しすることに映画が貢献した例でもある。SPレコードではだれが歌を担当したのか定かではないが、羽衣であった可能性も十分に考えられるだろう。弁士の谷天郎と共にレコードにクレジットされている唯一の演者は、岡田嘉子と竹内良一の2人の映画俳優（映画の公開時にはもはや主演俳優ではなかった）である。『椿姫』の映画劇レコード・セットは、1927年3月にコロムビア・レーベルから、より映画の公開に近い1927年5月にはニッポノホンから発売された。どちらのバージョンも国立国会図書館に所蔵されており、レコードの詳細も記載されている<sup>24</sup>。発売日の情報から、特定の映画との直接的なタイアップによるこれらのSPレコードが、近日公開される映画への注目を集めるために、映画に先駆けて発売されていたことが明らかになる。SPレコード自体の販売とは別に、三友館のような映画館パンフレット同様に、『キネマ旬報』などの映画雑誌や『日活画報』といったスタジオ雑誌では、歌詞を含んだ視覚的な広告を通して、主題歌が映画との関連の下でさらに宣伝された。これは当時興味をもった観客が映画館に映画を見に行く前に、レコードを通して主題歌や会話の一部に親しむことができ、さらに映画館での体験を再現するため再度レコードを使用出来たことを意味している。

<sup>24</sup> 岡田嘉子、竹内良一、谷天郎『映画劇：椿姫（一）』（コロムビア 25198、1927年3月）国立国会図書館 [info.ndljp/pid/1315748](http://info.ndljp/pid/1315748)、岡田嘉子、竹内良一、谷天郎『映画劇：椿姫（一）』（ニッポノホン 16511、1927年5月）国立国会図書館 [info.ndljp/pid/1314212](http://info.ndljp/pid/1314212)。

## 失われた無声映画の音（フォーケン）

日本での翻案作品である 1927 年版『椿姫』の調査に多くの時間を費やしてきた研究者として、失われた無声映画に関連する SP レコードを資料として利用することは、この映画作品とそれに関連した広告を理解する上で、極めて重要な複雑性とニュアンスを与えることになる気が付くにいった。このように広告や脚本、SP レコードを間メディア的対象とすることを通して失われた映画を考えることは興味深い、それらが互いにどのように繋がり、かつ影響を与えあっていたかを理解するために、間メディア性を方法として利用することもまた重要である。対象かつ方法として間メディア性の概念にアプローチすることによって、貴重な洞察を引き出すことができ、さらに映画作品を伴わない映画史を描き出すことが可能となる。例えば、もし SP レコードだけを聞いて音楽的な観点から主題歌を分析すると、原作の小説やオペラを参照した分かりやすい古典的翻案であると考え、後に映画ではチャールストンが踊っていたことを知って驚くこととなるかもしれない。一方で脚本と視覚的な広告だけを見ると、これは古典的かつオペラ的な影響を意識的に排除したとりわけ近代的な翻案であると考えられるかもしれない。様々な素材がどのように関わりあっていたかを見ることで、スタジオは異なる局面から映画に惹かれる観客の幅を最大限広げるために両方のアプローチを試みていたこと、そして SP レコードはマルチ・メディア的な宣伝キャンペーンにおいて非常に重要な位置を占めていたことが明らかになる。この特殊なレコードの聴き手と今日の研究者にとってとりわけ魅力的なのは、SP レコードに出演している俳優たちが、映画館において目にする主演俳優ではなかったという点であり、結果的に SP レコードはこの映画独自の困難さに光を当てることとなる。もし映画を取り巻くスキャンダルとそれに続く製作途中でのキャストの交代劇を知らなければ、映画で主演しているのは夏川静江と東坊城恭長なのに、岡田嘉子と竹内良一がなぜ SP レコードに登場しているのかを理解することは出来ないだろう。

より一般的な映画史の観点から考えると、この調査から明らかになる重要点は、現存しない作品を含んだ、映画作品を伴わない映画史を描くことの大切さである。映画を含んだこのようなタイアップや、映画劇や他のメディアにおいて宣伝された特別な主題歌の最初の例として通常言及されるのは、2

年後の 1929 年に製作され作品が現存する溝口健二監督の『東京行進曲』であることを考えると、現存しない 1927 年の『椿姫』におけるこのタイアップの事例は特に興味深い。そのような実践が『東京行進曲』以前に確立されていたことが明らかになるからである<sup>25</sup>。より具体的には、国立国会図書館のメタデータによると、『椿姫』のレコード製作には主題歌の作詞家、作曲家とソリスト（クレジット上では言及されていないが）、そして指揮者とスタジオ専属の日活オーケストラに加えて映画の 2 人の主演俳優、有名弁士が含まれている<sup>26</sup>。この製作規模は、産業間のタイアップとしてのそのような作品製作が、1927 年の時点で有益な商業的試みとしてすでに確立されていたことを明らかにしており、さらにこれらの発達の基礎をなすものとしての音と映画の繋がり長い歴史を示すものでもある。

## 7 結論と展望

本論文における調査はまだ初期段階であり、今後はアカデミックな領域における一般的な日本映画史とオーディオの歴史的議論の中で、さらに国際的な比較映画史という観点においてコンテクスト化される必要がある。今回提示した疑問をより詳細に調査することは、さらに広い範囲における考察を可能にする。例えば音とイメージは、映画館へ行くという同じ体験によって繋がりを持ちながらも、表面上は無声映画とオーディオ SP レコードという 2 つのメディアによって切り離されているが、両者は独自の美学を持つと同時にその間には繋がりが存在するといった例があげられる。もう 1 つの論点は、語りという伝統的な日本芸能に関わっており、その語りの芸術が西洋的な近代性の影響とどのように関連しているかということである。語りの芸術は SP レコードによって技術的に再生可能なものへと変わりつつあった一方で、弁士の存在を通して映画館における芸術としても提示されていた。間メディア性を対象そして方法として使用するという併用したアプローチを通じて、この予備調査の段階においても、私達は SP レコードを映画史的調査

<sup>25</sup> Fookan, op. cit. 及び前掲、柴田「日活作曲部における松平信博の無声映画伴奏」を参照のこと。

<sup>26</sup> 岡田嘉子、竹内良一、谷天郎『映画劇：椿姫（一）』（コロムビア 25198、1927 年 3 月）、国立国会図書館 [info.ndljp/pid/1315748](http://info.ndljp/pid/1315748)、岡田嘉子、竹内良一、谷天郎『映画劇：椿姫（一）』（ニッポノホン 16511、1927 年 5 月）、国立国会図書館 [info.ndljp/pid/1314212](http://info.ndljp/pid/1314212)。

に使用する利点と、日本映画史や他の分野の研究者にとっての片岡コレクションの価値を明らかにすることが出来るだろう。とりわけ日本のコンテクストにおいては、興味深い見識を与えてくれる多くの価値ある間メディア的資料が現存している。そのため、無声映画期や戦前期の日本映画の多くが失われてしまっていることを理由に、この日本映画の生産活動の大部分を完全に無視し、現存している比較的数少ない作品に対する映画史的調査のみに注力することは賢明ではないように思われる。

（訳 入倉友紀）

※筆者は日本学術振興会外国人特別研究員（早稲田大学大学院文学研究科）であり、本論考は同振興会外国人特別研究員プログラムによる成果である。

## 参考文献

- 大西秀紀「映画主題歌『祇園小唄』考」（『アート・リサーチ紀要』3号、2003年）、157-164頁。
- 笹川慶子「小唄映画に関する基礎調査—明治末期から昭和初期を中心に」（『演劇研究センター紀要：早稲田大学21世紀COEプログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』1号、2003年）、175-196頁。
- 柴田康太郎「日活作曲部における松平信博の無声映画伴奏：純映画劇運動への音楽的応答」（『演劇研究』40号、2017年）、131-151頁。
- 富田美香「都市を見つめる両義的視線—マキノ映画『祇園小唄 檜日傘 第一話 舞ひの袖』分析」（『アート・リサーチ紀要』3号、2003年）、165-178頁。
- 夏川静江『私のスタジオ生活』（矢來書房、1928年）。
- 森岩雄「椿姫（脚本）」（『映画往来』4号、1927年）、36-95頁。
- 渡辺裕「レコード・メディアと『語り』の近代—「映画説明」レコードとその周辺」（『美学藝術学研究』24号、2006）、34-65頁。
- Chui, Kuei-Fen. “The Question of Translation in Taiwanese Colonial Cinematic Space”. In: *The Journal of Asian Studies* Vol. 70, No. 1 (2), 2011, pp. 77-97.

- Fooker, Kerstin. *Camille in Crisis – Adaptation, Stardom and Scandal in La Dame aux Camélias on the Japanese Silent Screen*. (PhD Dissertation, SOAS University of London, 2017).
- Kim, Dong Hoon. “Performing Colonial Identity: Byeonsa, Colonial Film Spectatorship, and the Formation of National Cinema in Korea under Japanese Colonial Rule”. In: Daisuke Miyao (ed.). *The Oxford handbook of Japanese Cinema*. (Oxford: Oxford University Press, 2014), pp. 172–184.
- Lewis, Diane Wei. “Media Fantasies: Women, Mobility, and Silent-Era Japanese Ballad Films”. In: *Cinema Journal*, 52 (3) (Spring), 2013, pp. 99–119.
- Niita, Chie. “Japanese Cinema and the Radio – The Sound Space of Unseen Cinema”. In: Michael Raine; Johan Nordström (eds.). *The Culture of the Sound Image in Prewar Japan*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), pp. 89–110.
- Pethő, Ágnes. “The Use of Other Media within Film as a Passage to Material Reality.” Interview with Lúcia Nagib. In: *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, 15, 2018, pp. 211–228.
- Raine, Michael; Nordström, Johan (eds.). *The Culture of the Sound Image in Prewar Japan*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020).
- Smoodin, Eric. “As the Archive Turned – Writing Film Histories without Films”. In: *The Moving Image*, 14 (2), 2014, pp. 96–100.
- “Introduction”. In: Jon Lewis; Eric Smoodin (eds.). *Looking Past the Screen: Case Studies in American Film History and Method*. (Durham: Duke University Press, 2007), pp. 1–33.

### ディスコグラフィー

- 岡田嘉子、竹内良一、谷天郎『映画劇：椿姫（一）』（コロムビア 25198、1927年3月）、国立国会図書館 info:ndljp/pid/1315748。
- 『映画劇：椿姫（一）』（ニッポノホン 16511、1927年5月）、国立国会図書館 info:ndljp/pid/1314212。
- 里見義郎『映画物語：椿姫（一）』（コロムビア 25861、1930年5月）、国立国会図書館 info:ndljp/pid/8268708。
- 『映画説明：椿姫（一-二）』（日本ポリドール 3629）、片岡コレクション（ボン大学）K-P-3629-00。
- 『映画説明：椿姫（一-四）』（ショーワ、153、154）、片岡コレクション（ボン大学）K-VSH-153-00、K-VSH-154-00。

## 記憶のテクスタイル

### —音によって織られた映画—

小松弘

60年代、70年代と少年期から青年期へ成長していった私のような世代の映画ファンにとって、映画のレコード、サウンドトラック・レコードを買い求めることには特別の意味があった。いや、それは現在からみて特別の消費に思えるかもしれないが、映画を受容する営みにとっては形こそ違ってはいても、現在でも流通する芸術的な消費の一形態であったかもしれない。すなわち、現在ではある映画を映画館で見た後、その映画をDVDやブルーレイのディスクで家庭で鑑賞したり、オンラインの配信でコンピュータ上で鑑賞することは、ごく自然に行われている。とりわけ映画ファンであったなら、映画館で観た映画を別の形で家庭内の空間で再体験したいという気持ちになることは全く自然な芸術作品に対する欲求ではないだろうか。それは美術館で美術作品を見た後、図録を買って家の中で再度その作品に触れるのと似ている。もちろん美術作品は一点ものであるから、図版として印刷されているその図像がコピーもしくは模像であることは疑いえない。映画の場合はオリジナルの映像がそもそもコピーであるため、本物の美術作品を見た後に、その作品の印刷されたコピーを見た後に感じる失望の度合いは少ないように思う。かつてのビデオ・テープの映像による映画の再体験においては、コピーされた映像の再現力が貧しかったが、とりわけ近年のブルーレイディスクによって収録された映画の映像などは、映画館での映画体験にかなり近い画質を提供してくれる。

ところで話を60年代、70年代に戻すと、私たち映画ファンは映画を映画館で見た後、気に入った作品は極力再上映される機会を探すのであるが、同時にサウンドトラック・レコードを買って、家庭で映画を聞いたのだ。もちろん大概の場合、それらEPレコードやLPレコードは映画で使われた音楽だけを収録していたので、それらの音楽を紡いで、私たちは映画館で見たその映画の光景を記憶のなかで再現していた。この時代、映画音楽の役割には非常に大きなものがあったと思う。また数は少なかったが、映画のサウンドトラ

ックから俳優たちの台詞部分を抜き出してあるレコードも存在した。そうしたレコードに接すると、映画そのものにより近づいたというか、あるいはむしろ映画のその瞬間を所有できたという気持ちにもさせてくれた。つまりサウンドトラックの映画音楽レコードを集めるということは、映画の記憶を音に託して、映画を所有する、コレクトする、という営みにもつながっていたのである。ここにおいては、映画という移りゆき消えていく映像と音響と言葉の実体は、レコードによって蓄積可能な実体へと移っていくのである。こうした現物と模像の関係は、現在ではもしかしたらかつて以上に曖昧になっているかもしれない。先ほど述べたように、2Kや4Kで復元された現物の映画がブルーレイによって家庭で鑑賞されるような場合、現物と模像は体験上の差異を極小化する傾向にあり、あるいは私はまだ受容したことはないが、NETFLIXなどはそもそもコンピューター画面における体験が現物によるオリジナル体験なのだ。ここでは家庭における映画体験が現物による体験であって、コンピューター上の映像が現物の模像であるという関係性そのものが否定される。

このようなコンテキストにおいては、我々が目下関与している SP レコードと映画の関係性はなんと古典的であることだろう。私はこの事実に誇りすら感ずるものである。ここにいる我々にとって、あるいは少なくとも私にとって、人生において芸術体験のかなり多くの部分を模像に負っていたからである。マウリツィオ・ポリーニが来日した時に、そのコンサートにある事情から行くことができなかつたとしても、私は絶えず彼が録音した楽曲の LP レコードをプレイヤーにかけ、彼の演奏芸術をこの模像を介して体験し続けたのだ。我々の目の前にある膨大な量の SP レコード。私はその中の重要な部分を占める映画に関する SP レコードについて考えるのだが、これらは模像として生き続ける芸術への媒介者なのだ。これらの媒介者を通じて我々は、それが模像である以上、現物に対峙することはできないが、対峙したかった現物に対するいくばくかの暗示があらゆるレコードの中に記載されているのだろう。SP レコードのデジタル復元はこの場合、想像上の映画テキストを織ってゆく糸の役割を果たしているのだ。



さて、映画と蓄音機はその始まりから兄弟のような関係にあったことはよく知られている。トーマス・アルヴァ・エディソンはまず蓄音機の発明と販売を始めたが、聴覚的時間を記録するという蓄音機だけでは、彼の計画は完全とは言えなかった。すなわち視覚的時間を記録する映画の発明と完成は、彼にとって至上命題でもあったのだ。この2つの装置がそろって、初めて人間の感覚の主要部分を構成する視覚と聴覚を時間的に不滅のものにすることができるというわけだ。よって、映画装置が完成した後は、蓄音機と映画のコラボレーションということが容易に考えられ、両者は合体して、映像と音を再現する持続時間の短い光景がしばらくの間アメリカのペニー・アーケードなどで、娯楽の時間として提供された。しかし間もなくこの兄弟の仲にヒビを入れる不幸がやってくる。蓄音機のほうはそうでもなかったが、映画のほうは独立した芸術を志向し、主張し始めたのだ。

だが一体なぜ、蓄音機は独立した芸術を志向しようとしなかったのだろうか。考えられるその理由のもっとも大きなものは、おそらく蓄音機が扱う音の領域がシリンダーやディスクで容易に家庭内に持ち込めるものであったということだろう。つまり音楽の演奏空間と家庭の蓄音機を介しての演奏空間は、想像的であるとはいえ連続していたのだ。連続している以上、蓄音機は自らがそれ以上の何になる必要もなかった。しかし映画は別である。映画も家庭内に容易に運び込まれそうなものだが、それは決して容易なことではなかった。別の言い方をすれば、映画が音楽のようにどこかで演奏されたオリジナルがあり、それを家庭に持ち運ぶために蓄音機を利用したのだという仮説を立てるなら、映画は初めからそれを持ち込むような家庭の空間が存在しなかったという事実とその仮説は打ち消されるだろう。映画と蓄音機は兄弟のような関係にあり、しばしば同一の場所で議論されたものだが、本質的に蓄音機のほうは家庭に持ち込まれるボックスとして機能したのに対し、映画のほうは公共の場所に限定されて、上映された。

初期の蓄音機雑誌を取り上げてみる。1905年4月に刊行が開始された *Phono-Gazette* を取り上げるのがわかり易いだろう (図1-4)。なぜなら間もなくこの雑誌は蓄音機の弟分である映画をも取り上げることになり、雑誌名も *Phono-Ciné Gazette* に変更されることになるからだ。周知のようにパテ兄弟

の中で、蓄音機の事業の責任者となるのがエミール・パテであり、兄のシャルル・パテはもっぱら映画のほうの事業を担当した。*Phono-Gazette* はもともとパテが販売していた蓄音機とディスクをプロモートする目的で創刊されたのだが、映画の人气が留まることを知らず大きくなり、カタログではなく一般向けの雑誌で映画に関連する定期刊行物がまだほとんどなかった時代ということもあって、この蓄音機専門の雑誌に定期的な映画のページが置かれることとなり、数か月後には蓄音機と映画の分量が半分ずつの蓄音機・映画の専門雑誌 *Phono-Ciné Gazette* に変貌したというわけだ (図5及び図6)。この雑誌はパテの蓄音機やディスク、そしてパテの映画を主に取り上げたが、まもなくパテのライバル会社ゴーモンも取り上げるようになった。しかしそれにもかかわらず、総合的な映画雑誌、蓄音機雑誌とは言い難い。フランスにおいては、あらゆる映画を取り上げる総合的な映画雑誌の出現という点では、我々は1908年まで待たなくてはならない。

図1 Phono-Gazette

(後に Phono-Ciné-Gazette に改題)



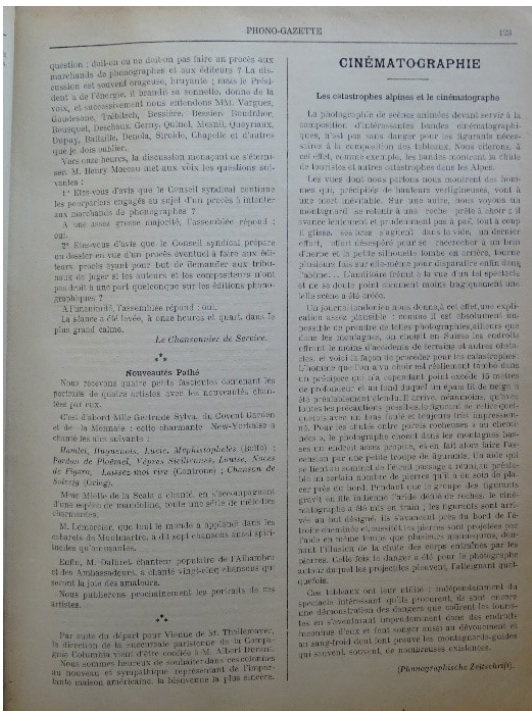
創刊号表紙 (1905年4月)、  
所蔵：小松コレクション

図2 Phono-Gazette



所蔵：小松コレクション

図3 Phono-Gazette



所蔵：小松コレクション

図4 Phono-Gazette



所蔵：小松コレクション

図5 Phono-Ciné-Gazette



所蔵：小松コレクション

図6 Phono-Ciné-Gazette



所蔵：小松コレクション

Phono-Gazette および Phono-Ciné Gazette は主にパテ・フレールという私企業の蓄音機とディスク、それに映画をプロモートする雑誌であったが、それ以

前に蓄音機と映画の双方に注目したのがカトリック教会であった。フランスのカトリック教会は *Bonne Presse* という出版部を持っていて、ここから様々な刊行物が出版されたが、1903年にこの出版部は *Le Fascinateur* という月刊誌の刊行を開始する(図7及び図8)。これは現代的観点から見れば、一種のメディア雑誌である。カトリックが布教上使いうるあらゆる種類のメディアがこの雑誌で取り上げられたが、中でも重要だったのがマジック・ランターンすなわち幻燈である。19世紀以来、カトリックのみならず、広くキリスト教会は布教と信者の教育を目的として、幻燈を使用してきた。1903年に刊行が開始されたこの雑誌では依然として幻燈に関する記事は第一に重要なものとされているが、その次に来るのがフォノグラフ、すなわち蓄音機なのである(図9及び図10)。初期の段階ではディスク式についての記事は見当たらず、蓄音機のソフトはまだすべてシリンダーによるものだ。1904年になると、シリンダー方式とディスク方式のどちらを使うかといった議論が行われるようになり、同時に映画の技術に関する紹介もなされるようになる。後にフランスで最初の本格的な映画史を書くことになるG・ミシェル・コワサックはこの雑誌の編集に携わっていたが、1904年の段階では映画に関する記事はまだこの雑誌ではそれほど多くはなかった。数年後にはこの出版社は映画製作部門も持ち、カトリックに関連する映画を自ら製作するようになるのだが、実際に雑誌 *Le Fascinateur* が映画の記事をたくさん掲載するようになるまではしばらく時間がかかった。

図7 Le Fascinateur



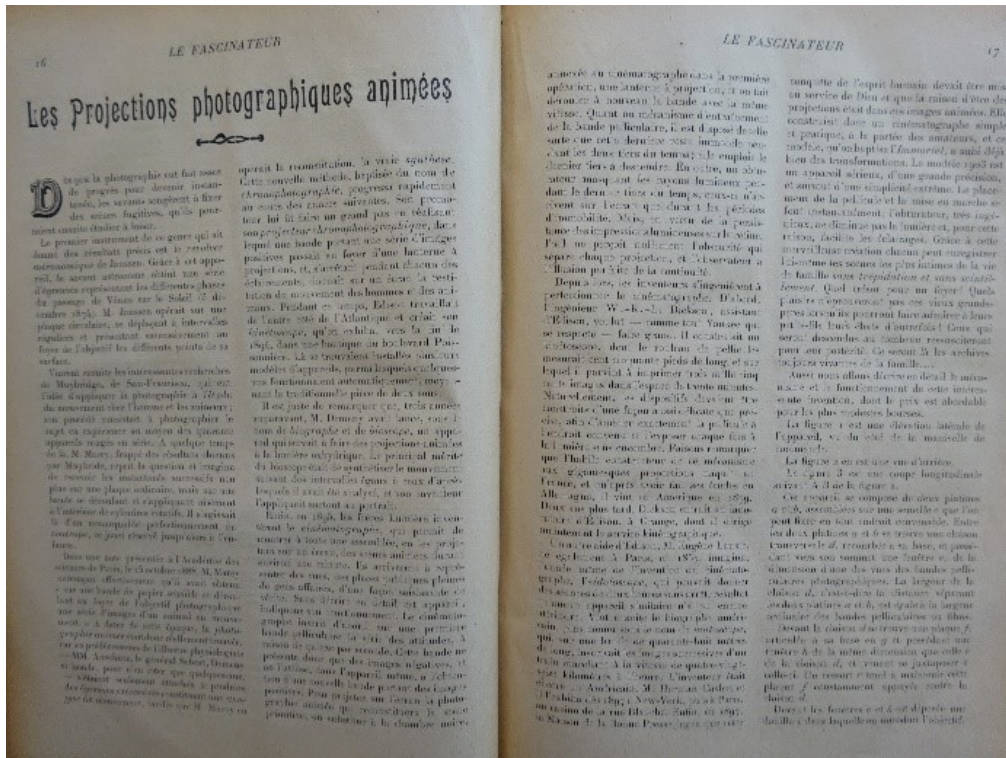
創刊号表紙 (1903年1月)、  
所蔵：小松コレクション

図8 Le Fascinateur



所蔵：小松コレクション

図9 Le Fascinateur



所蔵：小松コレクション

さて、そろそろ我々は映画とレコード・ディスクの関係について言及せねばならない。*Le Fascinateur* 誌の一連の記事から判断するに、1904年はある意味ではシリンダーからディスク方式への移行期となったようである。そして、レコード・ディスクの生産は、映画においても、ある新しい領域の出現を決定づけることになる。フランスにおけるパテ・フレールのライバル会社であったゴーモンはこのころからクロノフォン (Le Chronophone) と名付けられた装置によって、サウンド映画の製作と興行を組織的に行うようになるのである (図 11 及び図 12)。これは映画撮影をする際に、映画カメラの作動と同時に、歌と演奏の録音を行い、映像とサウンドを同期させるという装置であった。上映においては映写機と蓄音機が同時に用いられ、撮影時に録音されたディスクが映画の上映と同時に再生された。すなわち我々にとって興味深いのは、こうしたサウンド映画はフィルムだけでは成り立たず、特定のフィルムに対応する特定のディスクが必要とされたことだ。このクロノフォン用に撮影された映画フィルムは、特にフォノセーヌ (Phono-scènes) と呼ばれ、ゴーモン社の通常の映画フィルムとは弁別された (図 13)。ゴーモン社は通常の映画フィルムのカタログ以外に、このフォノセーヌ用の映画カタログも編纂している (図 14)。レコード・ディスクが映画フィルムと違うのは、レコードのほうは通常一般家庭に頒布されるものであったのに対して、映画フィルムは公共の場所でのみ上映されるものであるという点だ。我々のコンテキストでは、映画のみが独自の芸術的志向を目指したゆえんである。だが、ゴーモンのクロノフォン用に製作されたレコードは、一般家庭に頒布されたものではない。これらのディスクはあくまでもフォノセーヌの映像に従属し、劇場においてのみ蓄音機にかけられ、映写機と同期させられた。公共空間で展開される映画の芸術的志向は、蓄音機が再現する歌と音楽によって、より強力なパフォーマンス・アーツに変貌する。

図 10 Le Fascinateur



所蔵：小松コレクション

図 11 ゴーモン・クロノフォン



クロノフォン・カタログ (1907年)、所蔵：小松コレクション

図12 ゴーモンのクロノフォン



クロノフォン・カタログ (1907年)、所蔵：小松コレクション

図13 クロノフォン用の映画フィルムフォノセーヌ・カタログ (1911年3月)



所蔵：小松コレクション



記憶のテクスタイル (小松)

図14 フォノセーヌ・カタログ

Société des Établissements Gaumont

N°	CODE Télégraphique	TITRES	GENRE	LONG approx. en mètres	PRIX de la bande en noir	PRIX d'un disque
102	Folen.	Faust. <i>Des du 1<sup>er</sup> acte, 1<sup>re</sup> partie.</i>	OPÉRA EN FRANÇAIS.	70	140.	6.25
103	Futoi.	— 2 <sup>e</sup> partie.	—	65	130.	6.25
106	Fosic.	— Saint, demeure chaste et pure.	—	69	138.	5.
117	Fosere.	— La sérénade.	—	61	122.	5.
187	Basil.	Barbier de Séville, La Calomnie.	—	60	120.	7.25
196	Stance.	Lakmé, Les Stances.	—	79	158.	15.
303	Rachel.	La Juive, Rachel, quand du Seigneur.	—	69	138.	8.50
304	Nivet.	— Cavatine.	—	70	140.	7.25
305	Meeler.	— Dieu m'éclaire.	—	44	88.	8.50
322	Rivo.	La Favorite, Jardins de l'Alcazar.	—	62	124.	5.
336	Dixole.	Hérodiade, Air de Jean.	—	57	114.	5.



上がタイトル。下が場面写真。  
番号がついておりそれぞれ題名と写真が対応している。

ドイツでも同じころ映画とレコード・ディスクの同期によるサウンド映画の製作が活発化した。オスカー・メスターのトンビルダー (Tonbilder) が最も有名ではあるが (図 15)、他の映画会社もこぞってこうしたサウンド映画の製作に参入している。この時期のドイツのサウンド映画についてはドイツ映画協会 (Deutsches Filminstitut) のプロジェクトの成果として、現在はいくつかの作品が見られるようになった。映像とレコード・ディスクの同期がどの程度なものであるかを確認するため、1つサンプルとして 1908 年に製作された『メリー・ウイドー (Die lustige Witwe)』の『グリゼットの歌 (Grisettenlied)』を見てみよう。フィルムアーカイブが提供しているデータによると、この映画の製作会社は不明で、また、復元のために同期された音源も、この映画のために録音されたものなのかどうか不確かではあるが、復元映像を見る限り、かなりうまく同期しているように思える。レハールのこのオペレッタは 1905 年の年末に初演され、その後各地で公演されているため、1908 年という段階では現代の大ヒットオペレッタの舞台の一場面としてこうした映画が受容されたのであろう。少なくとも実際の劇場でこのオペレッタを見た観客数をはるかに超える観客がこの映画を見たはずで、それはオペレッタのプロモーションにも一役買ったわけである。メスターはフランスのゴーモンと共同でサウンド映画の製作もしたようであり、例えば私のコレクションにあるこのようなサウンド映画用に用いられたディスクの記載がそうしたコラボレーションが存在した事実を証明している (図 16)。

図 15 オスカー・メスターのトンビルダー



Abb. 70. Tonbildaufnahme. Nach einer vorher von der Kammersängerin Francillo Kaufmann und dem Kammer...

オスカー・メスター自伝：Mein Weg mit dem Film (1936)、

所蔵：小松コレクション

図 16 メスターとゴーモン 独仏のコラボレーション



サウンド映画用ディスク (1914年以前)、所蔵：小松コレクション

ヤン・ウルツソンによると、こうしたサウンド映画はフランスやドイツだけでなくスウェーデンでも製作されたが、その時期は1903年から1914年くらいの期間に限られた(図17)。第一次大戦はこうしたサウンド映画の製作にも影響を与えたのだろう。レコードが完全に映画に従属し、サウンド映画の聴覚的な部分を担うという状況は、このあと1920年代になってアメリカにおけるヴァイタフォン(Vitaphone)システムの展開につながっていくのだが、我々のさしあたりの関心においてはヴァイタフォンにまで言及する必要はないだろう。これまでのところは、一般家庭で入手し得ない、映画に従属したレコード・ディスクの存在を確認するだけで十分であろう。

図 17 スウェーデンにおける初期サウンド映画の研究



Jan Olsson. *Från filmljud till ljudfilm: samtida experiment med odödlig teater, sjungande bilder och Edisons kinetophon 1903–1914.*

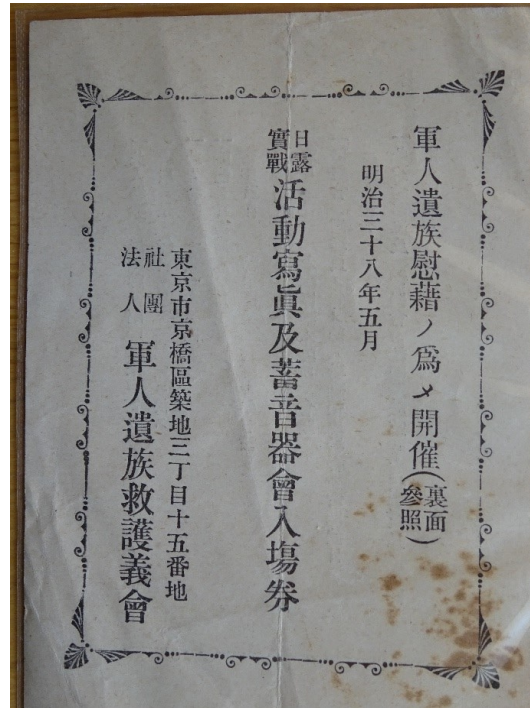
(Stockholm: Proprius, 1986)、所蔵：小松コレクション

さていよいよ、我々が問題にする SP レコードの件に入らねばなるまい。すぐに気づくことだが、映画劇や弁士の声色ナレーションが収録された SP レコードは日本固有のものであり、他の諸国には存在しないように見えることだ。日本文化のきわめて強力な影響下にあった朝鮮や台湾には、日本製のレコードが大量に持ち込まれていたため、類似したオリジナルの映画レコードがドメスティックに製造された可能性はあるかもしれないが、仮にそのような事例が幾つかあったとしても、映画を音によって追体験させるために作られたこうしたレコードが、日本固有のものであったという事実は否定できないだろう。

日本においては蓄音機が家庭の空間に置かれ始めるのは明治の末期であって、それ以前は映画と同様、公共の空間でとりわけ洋楽を奏でる装置として使われていたようだ。例えば、明治 38 年（1905 年）5 月に神田の美土代町にあった青年会館で行われた靖国神社臨時大祭の余興では、映画と蓄音機が同

時に見世物として、使用されている (図 18)。すなわち蓄音機は映画の映像の伴奏として使われたのではなく、独立して音楽鑑賞の道具として用いられたのだ。蓄音機と映画を等価な対象としてみなすこうした使用は、蓄音機が家庭の空間に入ってくる明治の終わりころまでは存在していた。蓄音機が日本の国民の家庭の中に入ってくるのは、おそらく国産の蓄音機の販売以降のことであろう。すなわちニッポノホンの発売が 1910 年であるから明治 43 年以降、家庭における蓄音機のポピュラリティーということが話題として出てくるのではないだろうか。例えば、元号が明治から大正に変わった 1912 年だが、この年の 12 月には蓄音機の専門雑誌の刊行が始まっている。『蓄音器之友』という雑誌で、私の手元には残念ながらこれの第 3 号があるのみだが、同時期の映画雑誌に似た、蓄音機と音楽に関する様々なエッセーが収録されている。広告の中で、出張して個人の声を録音しプライベートなディスクを作ることを「聲の写真」と表現するなど、音の録音と、肖像写真を比較している当時の蓄音機に対する認識の在り方を現在の我々に伝えてくれる (図 19)。その 1 年後の 1913 年 (大正 2 年) 12 月には、2 年前に開館したばかりの東京丸の内帝国劇場において、エディソンのキネトホンの大々的な公開が行われた (図 20)。家庭にも入り始め、ディスクの販売も順調に行われるようになったこの時代に、日本ではこのエディソンのキネトホンをきっかけとして、蓄音機は再び公共の場所において映画と結びつこうとした。

図 18 日本における初期の映画と蓄音機の同時使用の一例



所蔵：小松コレクション

図 19 新聞形式の雑誌『蓄音器之友』(1913年2月)



所蔵：小松コレクション

図 20 帝劇におけるエディソンのキネトフォン公開 (1913年 12月)



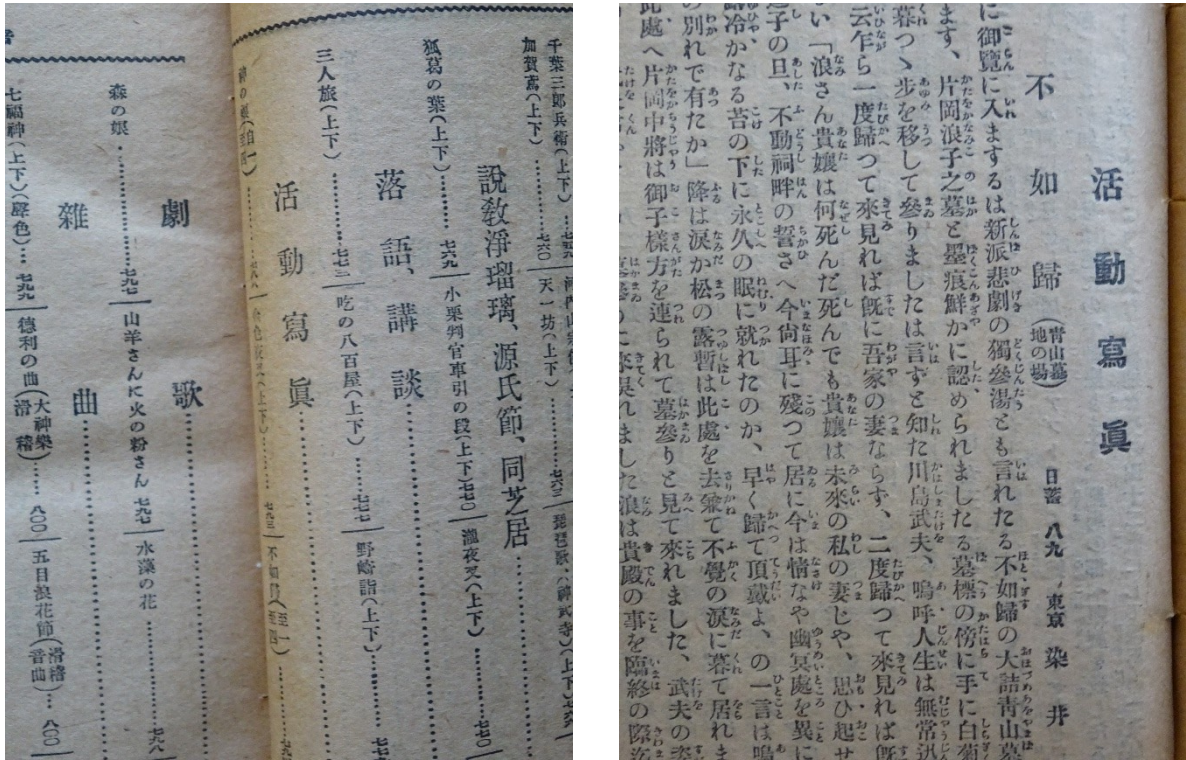
所蔵：小松コレクション

ここまでは、蓄音機とディスクが特定の映画のために用いられた事例について語ってきた。蓄音機が日本で家庭の中に入り始めると、それに伴い様々な種類のディスクが録音され、販売されるようになる。ニッポノホンは 1917 年 (大正 6 年) に『ニッポノホン音譜文句全集』という大きな本を刊行し、レコードの中で語られ、歌われているテキストをこの本の中で記載した。この本の初版に記載された映画は 4 本である。その後この本は増補され、初版の刊行以降発売されたレコードも収録されている。私の手元にあるのは 1919 年 (大正 8 年) 刊行の第 4 版であり、初版以降 2 回増補されている。最初の増補版では「活動写真、芝居」と記載されていることからすべてが映画ではないようだが、5 タイトル加えられており (図 21)、二回目の増補においては「活動写真」としてさらに 3 タイトルが加えられている (図 22)。要するに、ニッポノホンのレコードのその他のジャンルに比べれば、ここで採録された映画テキストの数は決して多いわけではない。その数量の割合が、映画レコードのポピュラリティーに比例していたかどうかは明らかでないにせよ、1910 年代においてはまだ映画に関するレコードは決して多くはなかったと判断することはできるように思う。





図 22 『ニッポノホン音譜文句全集』



所蔵：小松コレクション

よく知られているように、震災直前に松竹が製作した『船頭小唄』や震災後に帝キネが製作した『籠の鳥』以降、小唄映画の爆発的な人気が起こり、レコード会社と映画会社がタイアップして、それぞれの商品の売り上げを促進した(図 23 及び図 24)。映画とタイアップした歌という点では、1910年代の半ばから 1920 年代の初めにかけて、イタリアのナポリでは所謂ナポリの歌謡映画が作られた。もっともナポリの歌謡映画の場合、民謡が歌われる場合が多く、そうした場面では映画館で歌手が歌っていたため、実際にレコード会社がレコードの販売促進のために、映画会社とタイアップしていたかどうかは不明である。日本の小唄映画の場合は、明らかにレコードの販売も促進されるという戦略があった。小唄映画の流行は、レコード業界における映画の存在をこれまで以上に大きなものにしていく。すなわち、映画物語や映画劇という形で、家庭における映画受容の代理の方法である SP レコードという意味が、とりわけ震災以降、1920 年代の後半から確立していくのである。ここで重要なのは、レコードに録音された弁士の声が映画の映像と一致することは求められていなかったことだ。例えば、アメリカ映画におけるヴァイタ

## 記憶のテクスタイル (小松)

フォンは、完全に映画の映像、俳優の唇の動きにディスクに録音された音や言葉が対応せねばならなかった。かつての、メスターやゴーモンが作ったサウンド映画も多くの場合事情は一緒である。しかし、日本の映画レコードはそれらが映画の上映のために作られたものでないから、映像と音・言葉の一致は不必要なことだったのである。別の言い方をすると、映画の映像が弁士によって解釈され、解釈された映像が言葉によってレコード上に表現された。家庭でそうしたレコードを聴く人々は、解釈された声によって想像的に映画の場面を組み立てていく。そしてそこで語られている映画がかつて自分が映画館で見た作品であるなら、自らの記憶の中に残っている映像が、パッチワークのように記憶の映画というテクスタイルを作り上げていくのだ。

図 23 映画とレコードのコラボレーション：小唄映画



初期小唄映画の物語冊子、所蔵：小松コレクション

図 24 映画とレコードのコラボレーション：小唄映画



小唄映画レコードジャケット、所蔵：小松コレクション

我々はここで、映画に対するレコードの役割を明確に2つの領域で分けて論ずる必要があるだろう。第一の領域では、これは映画史的には普遍的領域ともいえるのだが、レコードが正確に映像に対応し、同期することでサウンド映画を作るというもの。日本キネトホンや彌満登音影あるいはもっと後の時代にはイーストホンのように、日本でもこうした試みは行われていた。そして第二の領域、これは映画を映画館という公的空間から解き放つところから始まる領域でもあるのだが、SPレコードによる映画劇や映画物語と呼ばれているジャンルがそうだ。これは必ずしも映画そのものがなくても成立する想像的な領域を構成しているので、たとえば、すでに現存しない映画のSPレコードの録音などは、その映画を映画史的に解釈する場合の1つの重要な資料にもなりうるだろう。

最後にこれら2つの領域について、実際に動画を見ながら考えることにする。

まず第一の領域は、すでに先ほどドイツのトンビルダーの例を『メリー・ウイダー』を使って提示したが、日本映画史においてはまた別の方法でも提

示することができよう。すなわち、ヨーロッパ諸国でもそうした例はあるが、日本においても、無声映画の時代が終わり、発声映画の時代が始まると、無声映画のフィルムはあまり利用価値が無くなってしまった。そのため、権利をクリアした作品については、別会社が無声映画をトーキー化するという事例があった。映画の製作会社ではなく、他の小規模な会社がこうした無声映画のトーキー版を作ったという事実は興味深い。映画会社が当時いかにすでに無声映画の利用価値について考えていなかったかがわかる。私のコレクションから、最近デジタル化した映像があるので、その作品で例示してみる。用いる映画は 1930 年 5 月 1 日に大阪の敷島倶楽部で封切られた東亜映画の『三日月次郎吉』という作品である。これはもともと無声映画だが、1930 年代の中盤以降、権利は他の映画会社に売られ、音楽、効果音、それに弁士たちによるダイアログが録音され、『三日月仁義』というタイトルで再リリースされた (図 25)。私の手元にあるのはこの録音され、トーキー化された再リリース版の 16 ミリコピーである。再公開当時作成されたと思える広告によると、この再公開版のトーキーを作成したのはモリモト映画という当時東京にあった会社で、東海林太郎が歌を歌い、ポリドール管弦楽団が特異構成の吹込みをしたとされる。だが私の手元にあるフィルムでは東海林太郎の歌は録音されていない。広告にはレコード番号は掲載されているようなので、もしかしたら、東海林太郎の歌はフィルムのほうにではなく、映画をプロモートするためにレコードのほうだけに録音されたのかもしれない。そのあたりの詳細は不明であるが、すでに無声映画として公開され、使用の終わったフィルムに弁士が声をつけてトーキー化したらどのようなことになるかという事例として、若干の場面をお見せする。

図 25 トーキー化された無声映画の事例



東亜キネマ製作の『三日月治郎吉』（1930年）が声と音響が加えられて  
トーキー化される。題名は『三日月仁義』に変更された。

『三日月仁義』広告、所蔵：小松コレクション

ここでは少なくとも男女1名ずつの弁士が、映画のなかの人物たちに声をつけている。男性のパートは多いので、もしかしたら、2名以上の男性弁士が声をつけているかもしれないが、少なくとも映画からは男の声と、明らかに女性の弁士の声が聞こえる。弁士の姿が見えないので、我々は彼らがむしろ声優になっているかのように感じるだろう。これは後に多く作られた活弁トーキー版と言われる、無声映画に弁士の声をつけた映像にも言えることだ。弁士の姿が見えないことで、こうした映画を見る観客は映像とそれに付随するナレーションを感知するか、もしくは俳優たち自らがしゃべっていないのなら、あたかもアニメーション映画に声優が声をつけてでもいるかのように、感知するのである。SPレコードに録音されている弁士の声は、これとは正反対の機能をもつ。すなわち、映画の映像がないというのは、映画体験においては致命的ではあるのだが、映像がない分、レコードを聴く者は、語る主体

である弁士の存在を意識するのだ。こうしたレコードにおける弁士の声は、無声映画に事後的につけられた声優の声とは違う。映像は単に想像的にのみ作られるからこそ、声という実体、よって語っている弁士の存在が決定的となるのだ。それはあたかも、ピアノ曲をレコードによって聞く際に感知するピアニストの存在にも比較されうるだろう。

第二の領域は、無声映画にレコードで音楽伴奏をつけるという営みである。前にも述べたように SP レコードに録音された映画劇や映画物語は、映像がないという前提で作られている。であるから、実際の無声映画にこれらの SP レコードに録音された声を付随させようという試みは無駄に終わるのであろう。無声の映像が求めるのはあくまで音楽によるムードの高まりなのだ。その際、映画を扱う SP レコードはいくばくもの働きもしてくれない。映像は全く新たな言葉と音楽を要求しているのだ。ここで、ルイジ・コメンチーニが 1953 年に作った『夢の鞆 (La Valigia dei sogni)』という作品を見てみよう。すでに利用価値が無くなった古い映画フィルムが破壊される現場に赴き、勝手にフィルムを自分の鞆に入れて持ち帰り、自分のコレクションにするという無声映画のマニアが主人公の作品である。修道院からの求めに応じて、彼は孤児の少女たちを集めた修道院附属女学校の余興として、彼の無声映画コレクションを披露することになる。彼自身が映写係と弁士を務め、助手の女性がレコードによって伴奏音楽をつける。助手が誤ってレコードを落とし割ってしまうと、主人公は必要な伴奏曲を口ずさむ。ムードを高めるためには音楽は絶対に必要なのだ。

まとめとして。議論してきたように、映画はその最も初期のころから蓄音機と関係を持ち、アメリカのエディソンやフランスのパテの場合のように、この二つは兄弟の関係にあった。そしてゴーモンのフォノセーヌやマスターのトンビルダーのように、ある時期には蓄音機は機構として映画のメカニズムに組み込まれた。だが、その関係がテクノロジーの発展とともに解消されると、蓄音機は自らが芸術を志向した映画のために、SP レコードによる声の再現という仕方、見えない映画という新たな領域を作り上げたのだ。この創造的な領域において、遠い昔に消え去った映画は記憶というテクスタイルとして、今でも存在し続けるのである。

## レコードを読む

### —SP レコードに於けるメタデータ取得の手引き—

毛利真人

#### I レーベルを読む

SP レコードは情報の塊である。その情報を大別すると、まず記録された音声に関わるデータ、つまり録音物が挙げられる。それからレコードそのものに関わるデータの2種類に分けられる。本稿では、そのなかの「レコードそのものに含まれるデータ」について話そう。

SP レコードそのものは細かい砂や植物性の繊維、コパールゴム、シェラックといった雑多な素材で作られているが、これから参照するのは、プレスされたレコードに貼られたレーベルと、プレスされた刻印である。まずレーベル上の情報から説明する。

レーベル上の情報でもっとも重要なのは、録音された内容についての表記である。何が録音されているのかわからないのではレコードの役目を果たさないからだ。レーベルに記されたジャンル、タイトル、演者といったメタデータは検索語として役立つ。しかし本稿では、レーベル上に記された情報に関しては触れない。

レコードそのもののもつ情報。これが本稿の本題だ。レーベル上の重要なデータとして1) 商標、2) 製造会社、3) 意匠、4) 商品番号が挙げられる。さらに4) 商品番号に付随して5) A面・B面が挙げられる。

#### 1 レコードの商標

商標はレコードが商品として世に放たれた当初からレコード盤に表示された。図1はグラモフォン・アンド・タイプライター社 (Gramophone & Typewriter Co.) の商標である。レコード産業の草創期は蓄音器とレコードだけではビジネスが成り立たないので、レコード・ビジネスとタイプライター製造を兼業していた。同社はやがてグラモフォン社 (Gramophone Co. Ltd.) となり、1931年にコロムビアなど複数のレーベルと合併してEMIとなった。天使が鉄筆でレコードに溝を刻むトレードマークが1910年まで使われた。図2は1901年



## レコードを読む (毛利)

にアメリカで創業したビクター・トーキングマシン社 (Victor Talking Machine Co. Ltd.) の有名な犬のトレードマークである。1910 年以降、英国はじめヨーロッパの Gramophone Co. Ltd. もこの犬のマークを使い始める。

図1



図2



英国に本社を置くグラモフォン社はドイツのハノーバーに工場があったが、この工場が発展してドイツ・グラモフォン社 (Deutsche Gramophon AG) (以下、DG と表記) となった (図3)。DG が輸出用に作ったのが図4の Polydor というレーベルである。

図3



図4



コロムビアは2連音符、ツインノーツのトレードマークでグラモフォン系列に対抗した。図5は1928年、日本蓄音器商会（Nipponophone Co. Ltd.）にアメリカと英国のコロムビアの資本が参入して設立された日本コロムビアである。戦時下の1943年には図6のようにロゴがニッチクに変更された。

図5



図6



有名会社のロゴだからといって、それが本物であるとは限らない。図7はテレフンケンのトレードマーク（図8）を使っているが、ドイツのレーベル、

テレフンケンとは一切関わりのないニセテレフンケンである。1937年、京都の福永レコード・プロダクションから現れた。

図7



図8



## 2 レコードの製造会社

レコードのレーベルには原則として製造会社が記されている。コロムビアやビクターのような大会社の場合は発行元すなわち製造会社だが、中堅以下のレーベルは、発行元と製造会社が異なることがよくある。製造会社が示されていないことも多々あるが、さまざまな資料やレコード盤の特徴から製造元を探ることが可能だ。

ラッキー (Lucky) は 1934 年に現れて 1942 年まで続いたジャズ専門のレーベルである。図9は東京丸ビルの斎藤誠司商店が経営していたラッキーレコード商会 (Lucky Record Co.) の発行したラッキー・レコードである。この会社は Brunswick を含む American Record Corporation (以下、ARC と表記) と原盤契約を結んでいた。製造会社は記されていないが、東京・蒲田にあった東京レコード製作所でのプレスである。図10及び11は、斎藤商店の社長が急死した直後に日本コロムビアが Brunswick の原盤配給権を獲得してリリースを始めた後続レーベルのラッキー・レコードである。レーベルの下に「NIPPONOPHONE Co. Ltd.」と社名が刻印されている (図12)。日本コロム

レコードを読む (毛利)

ビアは正式には日本蓄音器商会のレーベルで、海外では社名としてニッポホン (Nipponophone) を用いていた。

図9



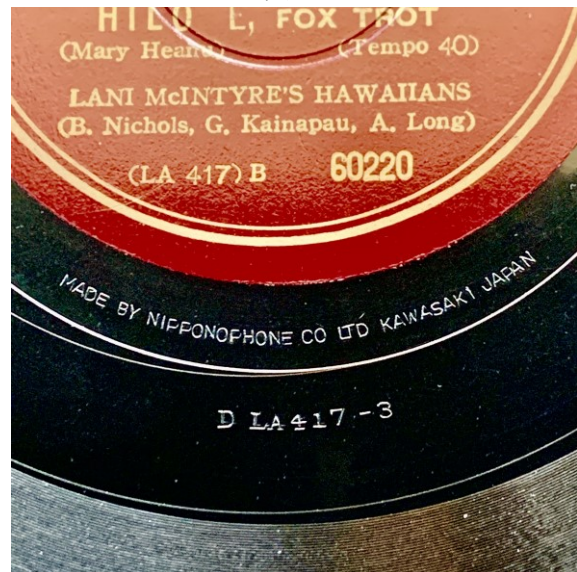
図10



図11



図12



洋楽専門のレーベル、センター (Center) (図 13 及び図 14) にも二種類ある。レーベル下部の丸いロゴを見ると、センターには京都・福永レコード・プロダクション (以下、F.R.P.と表記) 製 (図 15) と名古屋のアサヒ蓄音器株式会社 (以下、アサヒ蓄と表記) 製 (図 16) があったことが分かる。アサヒ蓄製は自社のオリジナル録音を扱ったが、F.R.P.の製品は、外部から発注を受

レコードを読む (毛利)

ける委託プレスであった。レコードのプレス工場をもつレーベルは数少なかったので、F.R.P.のような中堅レーベルはさまざまな発行元からの注文を受けて請負プレスを行っていた。

図 13



図 14



図 15



図 16



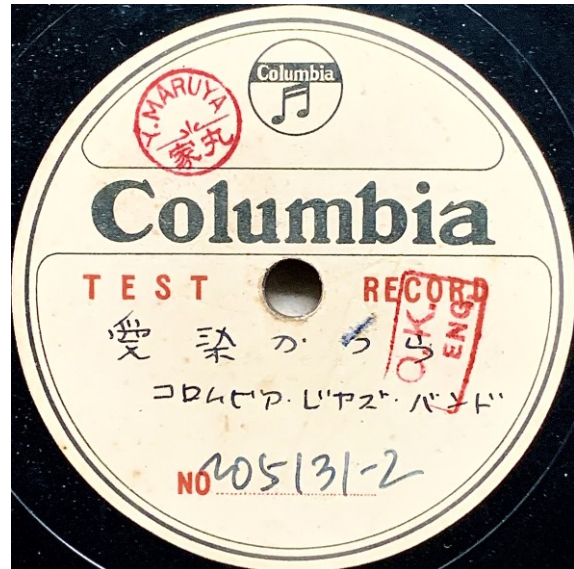
### 3 レコードの意匠

レーベルデザインは、トレードマークやロゴと並んでレーベルカラーが強く印象付けられる要素である。図 17 はビクターの 1920 年代の基本的なレーベルデザインである。アメリカ、南米、日本、中国などの系列会社で 1930 年代半ばまで用いられた。図 18 は日本コロムビアの基本的なレーベルデザインである。コロムビアはこのレーベル意匠を SP レコードの製造期間中を通して使用した。もともとは 1920 年頃、英国コロムビアが採用したデザインである。

図 17



図 18



原則としてレコードは各社の基本的なレーベルデザインによって発行されたが、レコード会社の企画によって特別なデザインを与えられることもあった。図 19 は 1937 年に日本コロムビアで会員頒布された「シャンソン・ド・パリ (CHANSONS DE PARIS)」のための意匠で、図 20 は日本ビクターが 1936 年から会員頒布した「ビクター洋楽愛好家協会 (VICTOR RECORD LOVER'S SOCIETY)」のための特別なレーベルデザインである。

図 19



図 20



レーベルデザインはレコードの顔としての役割を果たすので、デザインに力を入れたレーベルもある。図 21 はアールデコ期のデザイナー、フランソワ・ルイ・シュミド (Francois Louis Schmied、1873-1941) がデザインしたフランス・パテ社のレーベルデザイン (1928 年)。この華やかなレーベルデザインは Pathe-art と呼ばれた。図 22 は日本の大正期の東洋蓄音器商会が発行したオリエントのレーベルデザインである。大正 10 年頃、1920 年前後のデザインだろう。日本の初期のレーベルデザインには、マッチ箱の装飾画のデザイナーが携わっていたといわれている。

著作権の意識が現代ほど高くない時代だったからか、レーベルデザインにもしばしば模倣者が現れた。図 23 は日本コロムビアが発行した Lucky で、図 24 はそのデザインを完全に模倣したコンパルというマイナーレーベルである。

図 21



図 22



図 23



図 24



先に紹介した Center (図 25) も、実は日本ビクターが企画した「家庭音楽名盤集 (VICTOR LIBRARY FOR EVERY HOME)」のレーベルデザイン (図 26) の模倣である。ここまで類似しているというのは、実は水面下で両者に何かつながりがあるのかもしれない。



図 25



図 26



メジャーレーベルからマイナーレーベルに至るまで主なレコード会社のレーベルにはデザイン上の変遷が見られる。レーベル意匠の変遷からレコードの製作時期・製造時期を観測することができる。その具体的な例については本書所収の別稿「SP レコードデータベースに於けるディスコグラフィの必要性」を参照いただきたい。

#### 4 レコード番号

レコードを個別に識別する番号がレコード番号である。一般的には、顧客が注文の際に使う商品番号（注文番号）を指す。商品番号とは別に社内管理用の面番号（フェース・ナンバー）をもっているレーベルもある。

レコードの商品番号は各レーベルでそれぞれ規格があり、さらに規格を変更するレーベルもあるのでたいへん複雑である（表1）。

日本コロムビアは至ってシンプルだ。1928年に24000番台でスタートして、1940年にいきなり100000番台にジャンプする程度である。日本ビクターもそれほど複雑ではない。テイチク、タイヘイは頻繁にナンバーシステムを変更している。この煩雑な変更には時代の潮流が関係しているのだが、それは後述する。

表1 商品番号

	コロムビア	ビクター	ポリドール	キング	テイチク	タイハイ
1928年	24000～30643 (to 1940)	50242～53999 (to 1937)				
1930年			100～1500 (to 1933)			3000～6093 (1935)
1931年				K-1～K-598 (to 1936)		
1932年					5000～6380 (to 1936?)	
1933年					15000～15398 (to 1936)	
1934年			2000～2924 (to 1940)			
1935年					50000～50590 (1936)	56000～56722 (1937)
1936年				10001～10180 (to 1937)	1000～3038 (to 1942)	21001～21381 (1938)
1937年		J-54000～J-54800 (to 1939)		20001～20160 (to 1938)	N-101～N-667 (to 1942)	
1938年						10001～11065 (1940)

## レコードを読む (毛利)

1939年				30001～30127 (to 1939)	A-1～A-834 (to 1943)	R-1001～R-1082 (1939)
1940年	100000～100920 (to 1945)	A-4000～A-4500 (to 1944)	P-5000～P-5374 (to 1945)	40001～40041 (to 1940) 47001～47047 (to 1941)	T-3000～T-3458 (to 1943) X-5000～X-5124 (1945)	G-40001～G-40136 (1941) 30001～30073 (1941)
1941年				57001～57088 (to 1941)		
1942年				67001～67079 (to 1943)		(キングの西宮工 場となる)
1943年				と-300～と-529 (to 1944)		

草創期のレコードは片面だった。商品番号もシンプルである（図 27）。

図 27



図 28 及び 29 は典型的な商品番号の例である。規則化された数字の羅列か、記号と数字の組み合わせから成り立っている。

図 28



図 29



レコードを読む (毛利)

商品番号の多くは顧客にわかりやすいように大きめに表示されている。会社の社内用の管理番号である面番号は小さく括弧に入れられているか、レーベルには表示されない (図 30 及び 31)。

図 30



図 31



商品番号が両面で異なる場合もある。レコードが片面から両面に移行する際、片面レコードの商品番号をそのまま使用したことで、両面で番号が異なるという事態がしばしば起こった (図 32 及び 33)。

図 32



図 33



## レコードを読む (毛利)

多くのレーベルは両面の商品番号を共通にすることで顧客の便宜を図ったが、中にはかたくなに両面の商品番号を揃えないレーベルもある。兵庫県のナイガイレコードや神戸のトーアレコードは両面がスタンダードとなっていた1920年代設立のレーベルだが、両面の数字が続き番号となっている(図34及び35)。

図 34



図 35



通常の小売レコードとは別に、特別な番号を与えられるレコードもある。図36は、レーベル下部に一般販売される際の商品番号が記されている。このレコードは小売店の店頭宣伝用に作られたので、商品番号とは別に、宣伝盤としての番号が左肩に表示されている。

レコードを読む (毛利)

図 36



各レーベルで作られた委託製作レコードには一般商品とは異なる規格外番号が振られた。図 37 は福助足袋の委託製作レコードだ。このレコードは好評だったのでのちに商品番号 (26276) が与えられ、1932 年 2 月に一般発売された。

図 37



## レコードを読む (毛利)

日本ビクターは委託製作レコードの番号のプレフィックスとして「PR」を用いた。日本ポリドールは委託製作盤用の番号のプレフィックスとして「L」、「SR」などを、タイヘイは「M」を用いた。

このほか、商品番号も特別な番号もないレコードが存在する。図 38 は無断で原盤を複製して製造販売された複製盤である。複製盤の多くは録音の正統性を主張するため商品番号をつけていたが、中にはこのような無番号のものもあった。

図 38



図 39 は DG が制作したと思われる個人録音で、ごく少数頒布されたと思われる。



図 39



大阪のニッソーレコード (図 40) は個人録音レコードに茶色レーベルを用い、番号はつけられなかった。図 41 は大阪・心齋橋にあった蓄音器店、酒井公声堂が発行したバタフライレコードで、こちらも個人録音であったため無番号である。

図 40



図 41



## レコードを読む (毛利)

このようにレコードには番号があつたりなかったり、また様々な種類の番号が付けられている。そのため、しばしば読み取りに迷うことがある。

以下に、どちらが商品番号か迷う例を挙げた。図 42 は、もともとニッポで製作されたレコードの再発であることが、左の原盤番号から分かる。

図 42



ドイツのポリドール (Polydor) (図 43) はレーベル下部に商品番号とカタログ番号を並べている。ただし「Catalog No.」及び「Order No.」と注記してあるので判別がつく。メタデータとしては小売店や顧客が発注時に使用する商品番号である「Order No.」が優先される。「Order No.」は日本ではメタデータ上、「商品番号」「発売番号」と表記されることが多く、呼称が統一されていない。「Catalog No.」は主としてグラモフォン系のレコードが使っていた。商品番号、原盤番号とは別個に一面ずつ振り当てられる社内管理用の面番号で、レコードの商品管理にはほぼ用いられない。他の多くのレーベルでは「Catalog No.」は「Order No.」を指す。なおポリドールは DG の輸出用のレーベルで、フランスや日本では DG のレコードをポリドールレーベルで販売した。

図 43



## 5 A面とB面

商品番号に付随して、レコード盤の表と裏には A 面と B 面が割り当てられている。図 44 及び 45 は典型的な例である。

図 44



図 45



日本コロムビアは 1936 年、それまで行なっていたレーベル上の A 面 B 面表示を廃止した。刻印の原盤番号でも判別はつかない。ではどうやって見分け

レコードを読む (毛利)

るかという、レーベルに括弧で示された原盤番号の冒頭に1が付くのがA面 (図46)、2で始まるのがB面 (図47) なのである。

図46



図47



1935年、タイハイとニッターが合併して大日本蓄音器株式会社となって以降、1938年までタイハイでは「C」がA面、「☆」がB面として扱われた (図48及び49)。

図48



図49



日本ポリドールは 1935 年 7 月新譜を目処にレーベル上の A 面 B 面表示を廃止して、刻印でのみ示した (図 50 及び 51)。

図 50



図 51



この変化に関連して、日本コロムビアと日本ビクターのデザイン上の変遷について表にまとめた (表 2 及び表 3)。

日本コロムビアはレーベルデザインや番号システムの変化は少ないが、細部の表記が頻繁に変わっている。日本ビクターもレーベル意匠の変化やナンバーシステムが比較的安定している。

1935 年から 36 年にかけて各レーベルがレーベル上の A 面 B 面表示を廃止したのは、流行歌の販売上、両面を公平に宣伝したいという商策からではないかと考えられている。当時のレコード界の慣習では、A 面が積極的に売り出したい面として考えられていた。B 面は A 面と比較して低く見られる傾向があったから、その格差をなくそうという意図があったものと思われる。それでも社内では慣習に従って、ここで紹介したように表記上の工夫や刻印などで A 面 B 面の区別を付けていた。

レコードを読む (毛利)

表2 表記の変遷 コロムビア

1928～1934	コロムビア	中央左肩に「Electrical Process」、右肩に「電気吹込」(アコースティック録音の旧譜の場合はナシ) 商標下部に「ニュープロセスレコード」
1934～1943	コロムビア	商標下部の表記が「Viva-tonal Recording」に
1936	コロムビア	A面B面の表示を廃止
1934～1942	コロムビア	レーベル下縁に「MADE BY NIPPONOPHONE CO.LTD, KAWASAKI, JAPAN」
1943～1945	ニッチク	レーベル下縁の標記が「川崎市 日蓄工業株式会社 製造」 に。 公定価格の規格番号がレーベル上部に記される。
1944～1945	ニッチク	レコード番号がレーベル下部から中央左肩へ移動

表3 表記の変遷 ビクター

1928～1936	スクロール・ レーベル	商標の下部に「HIS MASTERS VOICE” TRADE MARK REG.」 レーベル下縁に「VICTOR TALKING MACHINE CO. of Japan, Ltd.」
1934～1940	スクロール・ レーベル	レーベル下縁に「日本ビクター蓄音器株式会社 横濱・ 著作権者」
1935～	スクロール・ レーベル	A面B面の表示を廃止
1936～1937	スクロール・ レーベル	商標上部に「Orthophonic Recording」、下部に「HIS MASTERS VOICE」
1937～1940	スクロール・ レーベル	商標上部に「RCA Victor High Fidelity Recording」、下 部に「HIS MASTERS VOICE」
1940～1945	サーキュラー・ レーベル	商標の下部に「HIS MASTERS VOICE」、 公定価格の区分を示すビクター独自の記号がレーベル 上部に示される。

この他にレーベル上からは

- 価格
- 特許番号
- 楽譜出版社の著作権 (印紙あるいは印刷)
- 録音権 (BIEM = 録音権協会国際事務局)
- 納付済
- アルバム / シリーズ名
- 録音日 (まれに)
- 録音技師名 (まれに)
- 公定価格の規格番号

といった、さまざまなデータが得られる。

特許番号は 1900 年代初頭、特許関連の争いが盛んであったアメリカのレーベルによく見られた。ビクター、コロムビアなど国際的な販路を有するレーベルは幾つもの特許番号をレーベルに記載して権利を主張した。

欧米のレコードの場合、録音楽曲の著作権を有する楽譜出版社の名前や印紙がレーベルに記載されていることもよくある。1929 年、パリで録音権協会国際事務局が設立されて以降は、BIEM の字がレーベルに印刷された。

録音日を記したレコードは少ないが、大正期のニッソーや学校の卒業記念レコード、ラジオ放送の記念録音などに、まれに録音日を記したものがある。

## II 刻印情報を読む

レコードの盤面に打たれた刻印には次のような種類がある。

1. 原盤番号
2. テイク番号
3. 版数
4. 社会情勢を反映した刻印

ここではレコードそのものの情報である 1) 原盤番号、2) テイク番号、3) 版数について説明する。4) 社会情勢を反映した刻印について説明すれば、これらはレコードを取り巻く社会情勢によって付与された。年代の読み取りに直結する刻印なので、次項で述べる。

## 1 原盤番号

刻印情報のなかで最も重要なのが原盤番号 (Matrix Number) である。

主だったレーベルの原盤番号を表4にまとめた。括弧内の月日は録音年月である。

初期の日本コロムビアは、それまでのフラッグシップレーベルだったニッポノホンと共通したナンバーシステムを用いている。日本蓄音器商会在ニッポノホンレーベルを廃止すると同時に原盤番号もプレフィックスを「NE」から「M」に変更したことが分かるだろう。



表4 原盤番号

	ニッポノホン	コロムビア	ビクター	ポリドール	キング	テイチク
1928年	NE30083 (2月15日)	NE300577 (7月12日)	商品番号=原盤番号	1000 BF		
1929年	NE31437 (2月27日)	NE31315 (1月27日)	71 (1月15日)	↓		
1930年	NE33813 (未詳)	NE34020 (未詳)	1506 (3月18日)	↓	3000 BF	
1931年	↓	NE35635 (9月21日)	2670 (4月15日)	↓	↓	
1932年	レーベル廃止	NE36560 (6月22日)	↓	↓	↓	324 (7月新譜)
1933年		M37238 (1月30日)	↓	6319 BF (6月19日)	6372 BF (6月27日)	
1934年		M38559 (2月15日)	6500 (6月22日)	7558 BF (6月19日)	7595 BF (6月26日)	5487 (12月19日)
1935年		M200061 (4月15日)	7496 (5月16日)	9117 BF (6月19日)	9156 BF (6月26日)	6266 (8月10日)
1936年		M201569 (4月20日)	8276 (3月26日)	10773 BF (6月24日)	516 (12月8日)	7203 (5月14日)

## レコードを読む (毛利)

	ニッポノホン	コロムビア	ビクター	ポリドール	キング	テイチク
1937年		M202775 (3月12日)	9158 (7月14日)	6984 GD (6月18日)		8321 (7月30日)
1938年		M204279 (4月12日)	J-285 (11月4日)	12151 1/2 BF (7月1日)	2287 (6月10日)	9145 (7月23日)
1939年		M205642 (4月22日)	J-538 (3月25日)	13097 BF (6月21日)	3166 (5月10日)	9662 (3月11日)
1940年		M206583 (3月19日)	J-1173 (7月22日)	13881 BF (3月28日)	4107 (5月7日)	10707 (7月15日)
1941年		M207266 (3月5日)			4598 (3月24日)	イ 689 (7月12日)
1942年		M208144 (4月7~9日)				イ 1491 (7月9日)
1943年		M209278 (7月29日)				イ 2139 (9月7日)
1944年		M209629 (10月20日)				イ 2247 (6月6日)
1945年						

註：カッコ内は録音月日

各レーベルの原盤番号を見てみよう。

日本コロムビアは 1932 年末まで「NE」のプレフィックスを使用した。30000 番台は東京のスタジオ収録（図 52）、40000 番台は大阪スタジオの収録である（図 53）。40000 番台の番号はその後にも継続して宝塚少女歌劇の録音（兵庫県の宝塚大劇場で行なわれた）など関西録音に使用された。

図 52



図 53



プレフィックスが「M」になった当初、ナンバーは従前の 30000 番台を続けて使用した（図 54）。その後 1935 年に 200000 番台をスタートさせる（図 55）。

日本ビクターはもともとアメリカ・ビクターの資本投下で設立された。1928 年に設立された当初は商品番号を原盤番号にしていたが、1929 年より連番の数字からなる原盤番号を設けた（図 56）。

レコードを読む (毛利)

図 54



図 55



図 56



1937 年に外資が撤退して日本産業株式会社（日産）の傘下に入る。それと同時にナンバーシステムも 1938 年からプレフィックスの「J」が付いた（図 57）。

図 57



DG は数字の原盤番号に「bm」、「bi」、「bs」などのサフィックスをつけた。日本ポリドールもそれにならって「BF」をサフィックスに用いている (図 58)。1932 年頃に「N」、1937 年に「GD」のサフィックスが現れる。GD は 1937 年だけ使われたイレギュラーな記号である。

図 58



キングは大日本雄弁会講談社が 1930 年に設立した。設立当初はレコード界の浄化、健全な歌を国民に、というスローガンを掲げていた。レコードの録

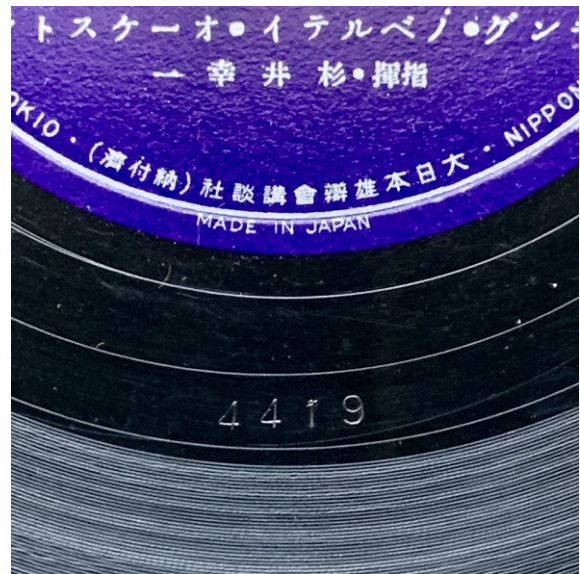
## レコードを読む (毛利)

音製造は一貫してポリドールに委託したので、原盤番号はポリドールのシステムに準じて付けられている (図 59)。1936 年、キングはレコード会社として講談社から独立して、Telefunken 社の録音システムを導入した。そこで商品番号も原盤番号も一新されている (図 60)。

図 59



図 60



テイチクは 1933 年以降、5000 番台の原盤番号を用いたが、レーベル上の表記や刻印には滅多に現われなかった (図 61)。レーベル上と刻印に原盤番号が現れるのは 1935 年以降のことである (図 62)。1934 年、東京支社を開いて以降は 4 桁の原盤番号を刻印した。「N」のプレフィックスや 10000 番台の番号が並行して用いられた。1940 年以降はイロハの「イ」をプレフィックスにした番号がメインに用いられた (図 63)。

これらの原盤番号を録音記録と突き合わせると、表 4 にあるように録音年月日と原盤番号の推移が明確となる。読み方に慣れれば、原盤番号を見ることによって大まかな録音時期の推測がつくようになるだろう。現行の日本のデータベースでは「浪曲 SP レコード デジタルアーカイブ」が原盤番号を書誌に記している。「れきおん」も一部のデータに原盤番号を含んでいるが、日本コロムビアの原盤番号に関しては、いずれのメタデータも先ほど説明した A 面 B 面を示すプレフィックスの「1」と「2」をそのまま残している。原盤番号の桁が変わってしまうので、これは取り去った方がよいだろう。

図 61



図 62



図 63



## 2 テイク番号

原盤番号に付帯して、盤面にはテイクナンバーが刻印されることがしばしばある。主だったレーベルのテイクナンバー刻印の位置について表にした（表5）。

表5 テイク数

コロムビア	上部の3連記号、左端の数字 国内録音の洋楽は原盤番号に続いて刻印
ビクター	無溝部の左側
ポリドール	原盤番号に続いて「1/2」、「3/4」
テイチク	レーベルの中央上部に刻印
大日本蓄	無溝部上部の原盤番号に続いて刻印

日本コロムビアは国内録音（カタログ区分では邦楽）のテイク番号をレーベル上の3連記号の左端に置いた。コロムビア社内ではマスターと呼んでいる。これはコロムビア系列の国際的なチェーンでも日本コロムビアのみの特徴的なスタイルである。画像のレコードは Take-3 である（図 64）。おなじ日本コロムビアでも、洋楽の国内録音は欧米の慣例に従ってレーベル下部の原盤番号の後にハイフンでつないで表示した（図 65）。

図 64

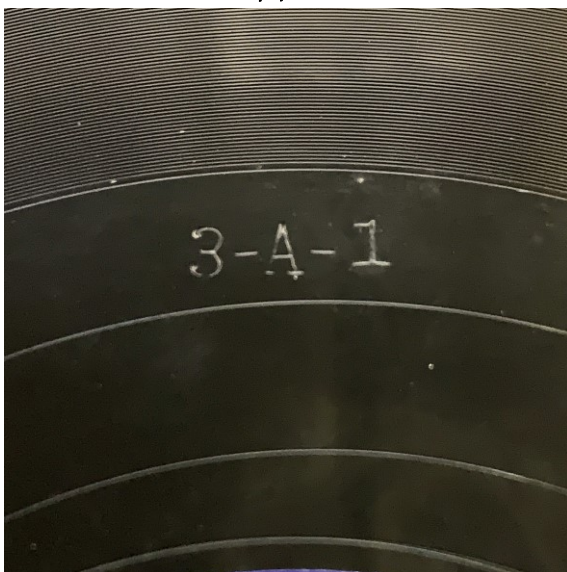


図 65



日本ビクターはレーベル左側の内周際にテイクが打ってある（図 66）。



図 66



ポリドールは原盤番号の後に示してある。「1/2」は Take-1、「3/4」は Take-3 の意味である (図 67)。

図 67



テイチクのテイクはトレードマーク周辺に目立たない小さな活字で刻印されている。「A」のサフィックスがついていたり、別個に「R」や他の数字が

## レコードを読む (毛利)

打たれていることもある。ただしこのテイクナンバーは、レーベルの紙によって覆い隠されてしまい、目視できないことも多い (図 68)。

図 68



タイハイは 1934 年以降、レーベル上部にマトリックスナンバーとテイクナンバーをハイフンでつないで表示した。同年、西宮の本社スタジオでウエスタン式録音システムをリース契約して使い始める。ナンバーの周辺に「W」の刻印がある場合は、ウエスタン録音を意味する (図 69)。

図 69



### 3 版数

レコードも書籍と同様、売れば版を重ねる。全てのレーベルではないが、版数の刻印を確認できるレコードがある (表6)。

表6 版数の見方

コロムビア	上部の3連記号、中央記号と右端数字
ビクター	無溝部の右側。1939年より上部、「VE」印の下に示される。
ポリドール	なし
テイチク	なし
大日本蓄	なし

戦前、大手レーベルは初回プレスが2~3万枚だったという。マイナーレーベルは、規模によるが300枚ほどプレスして、売れ行きが良ければ追加プレスするという商策を採っていた。

日本コロムビアはプレス枚数の記録もシステム化されていた。レーベル上部の3連記号の真ん中のアルファベットと右端の数字が版数を意味する。アルファベットはマザー原盤の版を示す。右端の数字はスタンパーの版数を示す。画像は全て『若鷺の歌』の版数だが、同一レコードで「F」までマザーが進んでいることがわかる (図70、71及び72)。

レコードを読む (毛利)

図 70

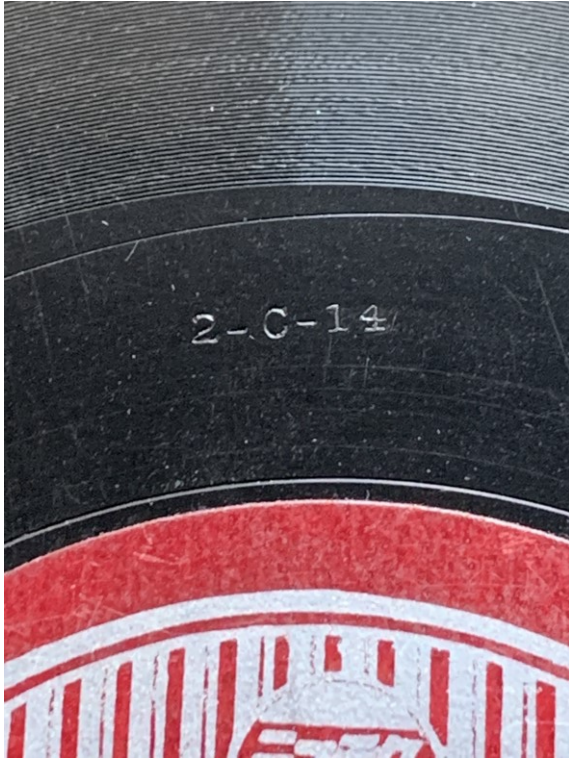
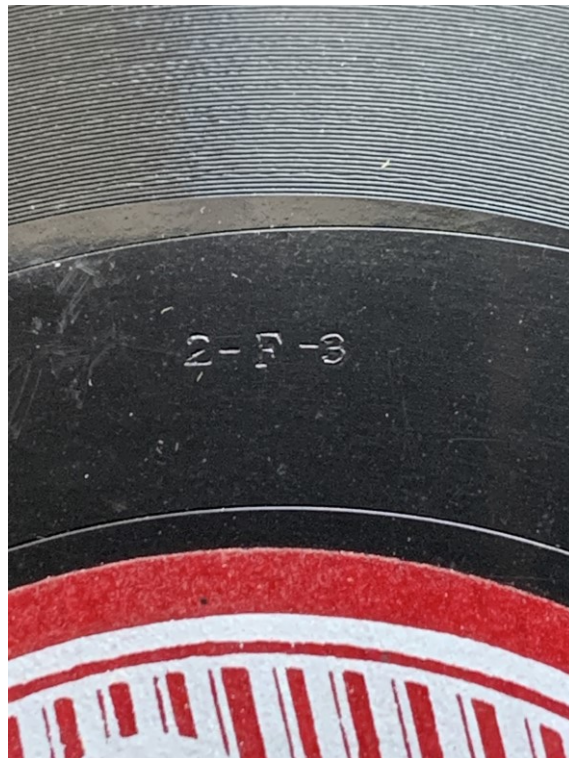


図 71



図 72



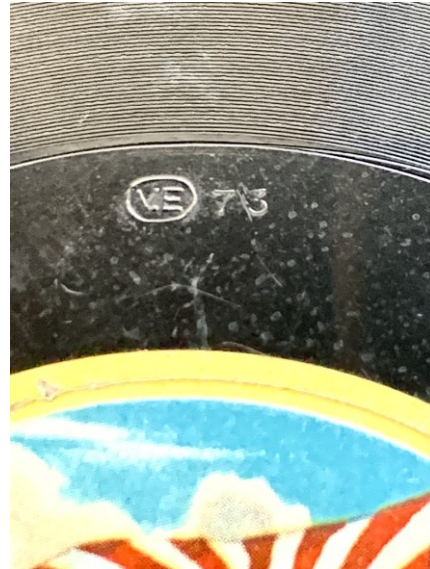
## レコードを読む（毛利）

日本ビクターは 1928 年設立時から、レーベルの右側に版数を刻印した（図 73）。刻印がない場合や「0」の場合もある。1939 年からはレーベル上部の「VE」マークの下に版数を打った（図 74）。

図 73



図 74



このほか、大正期のニッポノホンが版数を気まぐれに刻印しているが、データサンプルが乏しいので向後の調査研究が待たれる。

### Ⅲ 年代の読み取り方

刻印情報のなかでも特に「社会情勢を反映した刻印」に着目することで、レコードの製造時期を絞り込むことが可能である。

A. 社会情勢を反映した刻印

B. 録音記録

からレコードの製作・製造年代を確定する手引きを述べたい。

#### A 社会情勢を反映した刻印

以下の刻印が該当する。

1. 納付済の刻印
2. 特別税の税率刻印
3. 公定価格の規格番号刻印

これらの刻印は全てのレーベルで同時に連動して用いられたわけではないので、ともすれば見誤りやすい。中には盤面ではなく解説カードやレコード袋（スリーブ）に印刷される場合もある。またレコードの製造は法令の施行前であっても、販売時に押印によって税率や公定価格が明示される場合もある。残されたレコードの付属物がオリジナルである場合は、そうした販売時の痕跡にも留意されたい。

## 1 納付済の刻印

1934年8月、内務省によるレコード検閲が始まる。検閲開始を受けて前月の7月から各レーベルのレコード納付が始まった。その前と後では、納付印の有無が違いとして現れる。

日本コロムビアは盤面に「納付済」の刻印が打たれる（図75）。海外原盤を国内プレスしたコロムビア盤には「SUBMTD」の刻印が見られる。「submitted」の略である（図76）。

図75

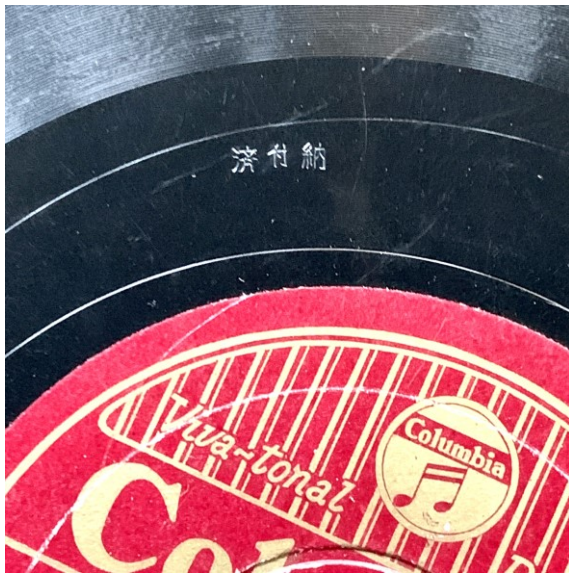


図76



日本ビクター（邦楽盤）には当初この刻印はなく、解説カードに「納付済」と記載された（図77）。1937年以降、刻印として現れる（図78）。ただし、同じビクターでも輸入原盤をプレスした洋楽盤は、レコード検閲が開始された1934年から盤面に「納付済」の刻印がなされた（図79）。

レコードを読む (毛利)

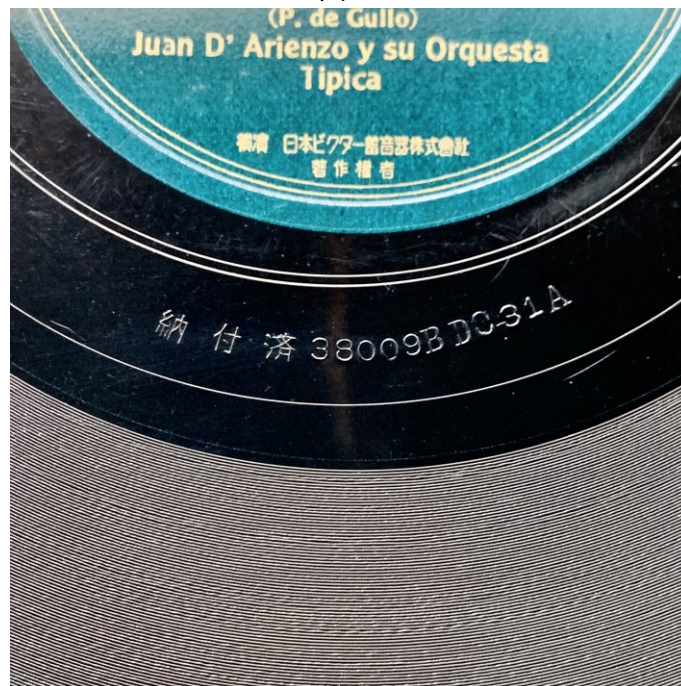
図 77



図 78



図 79



テイチク、ポリドール、キング、タイヘイはレーベル上に「納付済」と小さく記載された。「内務省納付済」の明示は、レコード会社に課せられた義務であった (図 80 及び 81)。

図 80



図 81



ちなみに日本コロムビアでは洋楽の国内録音の場合、「納付済」ではなく「SUBMTD」の刻印が使われた。1936年以降、日本コロムビアは国内で製作する洋楽レコードに海外原盤の刻印スタイルを適用していた。そのため納付印も海外原盤に準じたのである（図 82）。

図 82





## 2 特別税率の刻印

本書所収の「SP レコードデータベースに於けるディスコグラフィの必要性」でも触れたが、1937 年夏以降、戦争の長期化によって戦時特別税や物品税が数次にわたって課せられた。その都度、レコードの盤面に税率その他の刻印が打たれた。税率の変遷を表に示す (表 7)。

表 7 税率・レコード価格推移表

施行年月日	物品税	税率	価格 (標準盤)	盤面の刻印
1928 年	-	-	1 円 50 銭	
1935 年	-	-	1 円 50 銭	
1937 年 8 月 12 日 (法律第 66 号)	北支事変 特別税法	20%	1 円 65 銭	コロムビアは盤面に㊦ (邦楽)、 ㊧ (洋楽) の刻印 その他の社は盤面に㊦の刻印
1938 年 4 月 1 日 (法律第 51 号)	支那事変 特別税法	15%	1 円 65 銭	ポリドールは盤面に㊨の刻印
1940 年 4 月 1 日 (法律第 40 号)	物品税法	20%	(据え置 き)	盤面に㊩の刻印
1940 年 6 月 15 日 (商工省告示 第 280 号)	公定価格 制定		1 円 85 銭	ポリドール・テイチクは㊪の刻印
1941 年 12 月 1 日 (法律第 88 号)	改正物品 税法	50%	2 円 14 銭	盤面に㊫の刻印
1943 年 3 月 1 日 (法律第 1 号)	改正物品 税法	80%	2 円 43 銭	盤面に㊬の刻印
1944 年 2 月 16 日 (法律第 7 号)	改正物品 税法	120%	3 円 75 銭	盤面に㊭の刻印

※レコード価格はコロムビア (ニッチク) の価格推移を使用。

レコードを読む (毛利)

「特」は1937年8月12日に施工された「北支事変特別税法」(20%課税)から特の字を採って示している(図83)。洋楽の場合はアルファベットの「T」が刻印された(図84)。

図83



図84



1938年4月1日施行の「支那事変特別税法」(15%課税)を刻印に反映しているのは日本ポリドールだけである(図85)。

図85



## レコードを読む (毛利)

1940年4月1日施行の「物品税法」(20%課税)によって「㊄」の刻印が打たれた。この時期にはすでにシェラックやコパールゴムの輸入が途絶えており、レコード素材の粗悪化がそろそろ盤面に現われ始める(図86)。

図86



1940年6月15日に告示された「公定価格」の刻印㊄はテイチクとポリドールのみが盤面に示した(図87)。そのほかのレーベルはレコードに付属する解説カードやレコード袋(スリーブ)に「㊄」と新価格の1円85銭を明記した。

1941年12月1日施行「改正物品税法」(50%課税)の「⑤」以降は、課税率によって数字が刻印された(図88)。

レコードを読む (毛利)

図 87



図 88



1943年3月1日施行の「改正物品税法」(80%課税)によって⑧が刻印された(図89)。

図 89



1944年2月16日施行された「改正物品税法」（120%課税）によってレコードの価格は倍以上となり、盤面の刻印も「⑫」にまで累進した（図90）。

図90



### 3 公定価格の刻印

上述の公定価格について説明すると、1939年9月18日に第二次世界大戦勃発の影響で、物価停止令（物品の値上げを禁止する政令）が出された。そのあと「価格等統制令」で物品の公定価格が制定された。レコードは1940年に商工省によって「雑品」に区分され、価格によって「①」から「㊸」まで29種の規格番号が制定された（表8）。公定価格の刻印㊸は1940年に制定時テイチクとポリドールのみが用いたが、その後1943年からは規格番号がレコードに刻印された。

表8

ニッチク洋楽レコード価格表			
レコード番号	種類	規格番号	正 價
J 100 — 2999	10吋 黒	⑨	Ⓔ ¥ 2.24
J X 1 — 999	10" 黒	⑨	2.24
J X 1001 —	10" 特黒	⑩	2.43
J 5000 —	10" 青	⑪	2.95
J L 1 —	10" 青	⑪	2.95
J D 6001 —	10" 特青	⑫	3.23
J 3000 —	12" 黒	⑳	3.68
J C 1 —	12" 黒	㉑	3.68
J B 3501 —	12" 特黒	㉒	4.01
J 7000 — 8779	12" 青	㉓	4.41
J W 1 — 499	12" 青	㉔	4.41
J W 501 —	12" 特青	㉕	4.79
J S 1 — 99	12" 青	㉖	5.12
J S 101 —	12" 特紫	㉗	5.59
J 9000 —	12" 紫	㉘	5.85

『ニッチク洋楽レコード 昭和18年11月新譜月報』

ニッチクはレーベルに表示した (図 91)。ビクターはレーベル上部に刻印している (図 92)。

図 91



図 92



### 日本ビクターの規格番号

商工省が制定した「公定価格」の規格番号とは別に、ビクターは公定価格に準じた独自の規格記号 (アルファベット) を決めてレーベルと月報に記載した。公定価格制定後の新譜にアルファベットを記して、旧譜との判別をし易くするためである (表9及び図93)。

表9

洋楽レコード公定価格		
(満洲國關東州其他外地は特定値段による)		
VE	10吋赤⑩一枚=付	¥3.53
VF	" ⑨ "	¥4.22
VK	" ⑧ "	¥2.84
VD	12吋赤⑩一枚=付	¥4.92
VH	" ⑨ "	¥4.22
VI	" ⑧ "	¥5.61
VA	10吋黒⑨一枚=付	¥2.14
VB-7001	12吋黒⑨ "	¥3.53
VB-6001	12吋緑 "	¥3.53
JE	10吋赤一枚=付	¥3.24
JF	" " "	¥3.81
JK	" ⑧ "	¥2.60
JD	12吋赤一枚=付	¥4.51
JH	" ⑨ "	¥3.88
JI	" ⑧ "	¥5.15
JA	10吋黒一枚=付	¥1.97
JB	12吋黒 "	¥3.24
JB-5000	12吋緑⑨ "	¥3.24

『ビクターレコード

昭和17年5月洋楽新譜月報』

図93



### レーベルの韜晦術

流行歌や軽音楽といった売れ筋の公定価格番号は、「価格等統制令」で「⑩」に区分された。この区分けによって⑩の流行歌レコードは1940年にそれまでの1円65銭から一斉に1円85銭に値上げした。ところが、その公定価格の規格番号に目をつけたレーベルがある。テイチクとタイヘイである。

公定価格表から、流行歌や演芸、軽音楽が含まれる区分「⑧」「⑨」「⑩」を抜き出したのが表10である。



表 10 公定価格制定時の売れ筋商品

区分	価格	コロムビア	ビクター	ポリドール	キング	テイチク	タイハイ
⑧	1 円 55 銭	特青 R	青 (旧譜・ 大衆盤) 特別 B	黒 P	黒銀 特別群青	A	G (新譜) J
⑨	1 円 70 銭	黒 (旧譜) 赤 (旧譜) 緑 (旧譜) など	黒 (旧譜) 特別 A 白 (旧譜) 緑 (旧譜)	黒 (旧譜) 紫 (旧譜)	群青	T (新譜)	青 30000 番台 (新譜) 青 N 50000 番台 (新譜) WS 青 (旧譜)
⑩	1 円 85 銭	特黒 (新譜) 特赤 (新譜) 特赤 L	黒 A (新譜) 特別 緑 A (新譜)	赤 P (新譜) 黒 S (新譜)	群青 群青金	X (新譜)	F (新譜) ※謡曲専門

出典：新体制実践研究会編『公定価格年鑑 昭和 16 年版』（銀座書院、1941 年）

テイチクとタイヘイは公定価格制定後、「⑩」の1円85銭に相当するランクのレーベルを新設する（テイチクはX盤、タイヘイはF盤）一方で、売れ筋の流行歌（商策上、本当に売りたいレコード）は安い価格帯の「⑧」（1円55銭）と「⑨」（1円70銭）に組み込んで値上げ幅を抑えた。「⑧」にはタイヘイのGシリーズが、「⑨」にはテイチクのTシリーズ、タイヘイの30000番台、5000番台が該当する。こうして公定価格を有名無実化したのである。

ちなみにタイヘイの「⑩」に充てられたF盤は売れ行きの見込めない謡曲であった。テイチクの「⑩」に充てられたX盤は、クラシック音楽や国民歌謡を扱うシリーズであった。

以上に述べたレーベル上の表記、盤面の刻印情報を組み合わせることで、レコードの製作時期、製造時期が割り出せる。一つ気を付けたい点として、レコードの製作（録音）時期と製造（プレス）時期が隔たっている場合がある。「録音・初出発売が1931年でも製造が1942年」という例は実は稀ではない。ロングセラーのレコードはこの例にしばしば当てはまるので、レーベルや刻印からメタデータを読み取る際には注意深さが必要だ。

## B 録音記録

盤面情報ではないが、録音記録もSPレコードのメタデータ上、重要な要素である。アメリカのデータベース「DAHR（Discography of American Historical Recordings）」では、ビクターやコロムビア、エジソン社など主要レーベルの録音記録がメタデータに組み込まれている。日本においては日本コロムビア、日本ビクター、テイチク、キングが戦前からの録音台帳を保管しているが、データベースへの資料提供は現状では行なわれていない。2021年現在、日本のレコードの録音記録をメタデータで扱おうとすれば、レコード会社の発行情報やSPレコードから復刻したLP、CDのブックレット、報道記事、個人的な録音記録などの文献資料に頼ることとなる。そうした資料から組んだのが表4である。

録音記録が得られない場合は、代替データとして発売記録で発行情報を補完することとなる。特に日本の場合はずでに消滅し詳細な記録の現存しない

マイナーレーベルが数多くあるので、発売記録は大きな意味をもってくる。新聞広告やレコード月報などによってレコードが発行されたのが何年何月新譜であるかを把握しておけば、レコードの製作時期の判定に大きな助けとなる。既存のデータベースの多くは新譜月と発売月の混交が見られるので、新譜月と発売年月日の併記か、あるいはいずれか一方への統一表記が望ましい。

### IV まとめ

SP レコードはコレクターが世界中におり、たいへん趣味性の高い分野である。それが高い壁となって学術的な研究への援用が困難であった。「SP レコードデータベースに於けるディスコグラフィの必要性」で述べたように日本の総合的なSPレコード・ディスコグラフィがあって、そのうえで史料としてレコードを扱えば、そのレコードがレコード史の中のどのへんに位置づけすることができるか、個体としてのレコードがいつ、どこで作られたのかを確定することができる。レコードコレクターでない研究者が実際に数多くのレコード史料に当たるのは大変であるから、音源やディスコグラフィがデータベースとして利用しやすくなることが望ましい。そうすれば確かな裏付けのもとに、研究目的のアプローチが格段にしやすくなるだろう。

たとえば日本のポピュラー音楽史の分野だと、多様な歴史的音源の復刻が行なわれるようになったのは比較的近年のことである。研究者の論文の多くには資料としてLPレコード、CDや文献といった二次資料が挙げられている。研究者はレコードコレクターではないからどうしても二次資料に頼らざるをえない。そのため、文献や復刻音源・資料の乏しい分野だと、論文の中で述べられている事実そのものの根幹にも関わってくるであろう。その点、レコード史料というのは整備が立ち遅れていた分野と言わざるをえない。一次資料としてのレコードがデータベースで整備されていれば、今後、音楽や映画に限らず多分野の研究に資することとなるであろう。

現況を鑑みると、文化庁のデジタルアーカイブ事業の拡充や関西で始動しているミュージアム連携の動きによって、SP レコードのデータベース化の機運はいま加速しつつある。今回述べたメタデータ取得のマニュアルや、「SP レコードデータベースに於けるディスコグラフィの必要性」で触れたレーベ

ル意匠の変遷の読み解き方、映画をはじめ各種レコード史料のディスコグラフィ構築、戦前期のレコード評論の集成など、これまで基礎史料がなかったSPレコードについての多角的な情報を整備する「レコード学」の推進を提唱したい。

## 参考文献

- 大西秀紀編『SPレコード・レーベルに見る日蓄—日本コロムビアの歴史』  
(京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2011年)。
- 新体制実践研究会編『公定価格年鑑 昭和16年版』(銀座書院、1941年)。
- 森本敏克編『レコードの一世紀・年表』(沖積舎、1980年)。
- 『淡谷のり子名唱集』(ブックレット)(日本コロムビア株式会社 COCA-11215/17、1995年)
- 『オ人形ダイナ～戦前童謡・ジャズとタップ～』(ブックレット)(株式会社ブリッジ BRIDGE-184、2011年)。
- 『オリジナル盤による秘蔵盤 昭和の流行歌』(資料編冊子)(日本コロムビア株式会社 AZ-7081/110、1980年)。
- 『東海林太郎 歌のすべて 東海林太郎吹込歌謡全集』(東海林太郎歌謡芸術保存会、1990年)。
- 『スウィート・ボイス』(ブックレット)(キングレコード KICJ-627/8、2011年)。
- 『スウィング・ガールズ』(ブックレット)(株式会社テイチクエンタテインメント TECH-37281/82、2012年)。
- 『杉井幸一サロン・ミュージック集』(ブックレット)(株式会社ブリッジ BRIDGE 123/4、2009年)。
- 『戦前ジャズ・コレクション テイチクインスト篇』(ブックレット)(ぐらもくらぶ G10003/4、2012年)。
- 『ディック・ミネ エンパイア・オブ・ジャズ』(ブックレット)(株式会社テイチクエンタテインメント TECH-37270/71、2011年)。

レコードを読む (毛利)

『日本のジャズ・ポピュラー史：戦前編』（ブックレット）（ビクター音楽産業株式会社 SJ-8003-1/10、1976年）。

『日本のジャズ・ソング～戦前篇～』（ブックレット）（日本コロムビア株式会社 SZ-7011/15、1976年）。

『二村定一 私の青空』（ブックレット）（ビクターエンタテインメント株式会社 VICL-63839、2012年）。

『官報』（3183号、1937年8月12日）。

『官報』（3370号、1938年3月31日）。

『官報』（3967号、1940年3月29日）。

『官報』（4463号、1941年11月22日）。

『官報』（物価号外、1943年2月28日）。

『官報』（物価号外、1944年2月15日）。