

「複合施設」としての映画館

— 関東大震災以降の浅草を中心として —

Movie theaters as “complex facilities”:
focusing on Asakusa after the Great Kanto Earthquake

近藤 和都*

Kazuto Kondo

1. はじめに

従来、映画観客論は、映画経験を作品テキストの内容・形式のあり方や作品上映の場における観客同士のコミュニケーションの性質から、つまり「映画を観ている時と場」の分析から把握しようとしてきた。だが、同性愛者の交流・交感の場として機能しているポルノ映画館の研究や（Champagne 1997；Capino 2005）、ショッピングモール内映画館の研究が示すように（Friedberg 1993=2006；加藤幹郎 2006）、映画観客は映画館に作品鑑賞のためだけに訪れるわけではない。そうではなく人びとは、「映画を観る前後」に種々の実践をしながら、その一つの局面として映画を経験しているのである。すなわち「映画を観ること」は、常に他の実践の一部として位置づけられ、映画経験は他の実践との関係からのみ把握することが可能となるのだ。本稿はこのような問題関心から、映画経験のあり方を、観る前後の時間的・空間的コンテクストにおける「観る以外の実践」から捉え返すことを目指す。

もちろんこれまでも、映画経験を「観る以外の実践」との関係から捉える試みはあった。初期映画研究の成果が示しているように、そもそも「映画を観ること」は、当初は先行する劇場興行と組み合わされる形で経験されていた。初期映画はその主題においても上映形式においても先行する劇場興行に依存しており、結果「過剰な呼びかけ（excess of appeals）」が観客に投げかけられ、一様ではない経験が感受されていたのだ（Hansen 1991: 28-29）。また、映画専門館が主流となった後も、サイレント映画の時代においては、映画は弁士や楽士といった職能集団によって上映されることで多様な経験を観客たちに与えていたというのは、多くの論者によって指摘されることである（大傍 2007；長谷 2010）。

だがそれらの研究は、スクリーンに相對する「観客の実践（spectatorial practices）」に焦点を当てる一方で、先のような映画経験を構成する重要な契機となる、「映画を観ること」と

* 東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：映画館、映画経験、都市文化、映画館プログラム、複合施設

近接する「観る前後の時間的空間的コンテクストにおける実践」に関しては捨象している。対して本研究は、先行研究が採用してきた「観客の実践」というフレームを時間的空間的に拡張し、作品上映時間に還元されがちな映画経験を持続的な観点から再検討するものであり、その点で先行する研究とは方法論的に異なるものである。

「観る前後の実践」を論じるにあたっては、「『複合施設』としての映画館」を線分とする。ここでいう「『複合施設』としての映画館」とは、スクリーンが設置された場以外に、「映画を観るための場＝映画館」には機能的には必要ない種々の施設——飲食のための施設や休憩場、多目的室など——を内部に持つ映画館とする。そしてそのような施設がどのような歴史的社会的背景のもと映画館に内包されるようになったのかについて考察する。

映画史家の上田学が示しているように、映画館の建築様式は映画経験の規範的なあり方が先鋭的に反映する場である（上田 2012）。例えば上田によれば、日本初の映画常設館である浅草電気館が1909年に2階席を設置するのは、市電を始めとする都市交通網の整備によって促された浅草六区への新たな社会層の流入が背景にある（2012：134-138）。このように映画館の建築様式は、時代ごとの映画をめぐる状況と相関関係にある。したがって映画館の構造の変化を追うことで、どのような背景のもと「映画を観ること」が「観る前後の実践」と接続されていった／されなかったのかを明らかにできるのだ。

このような考えから本稿は、関東大震災

（1923年）以降の浅草の映画館を対象として設定する。日本の映画興行において中心的な役割を果たしてきた浅草の映画受容のあり方を考察せずに、他の地域における映画受容のあり方を明確にすることはできないからだ。また時期を関東大震災以降とするのは、東京（特に浅草）の映画館のあり方が、規模の差こそあれ、震災を直接の契機として「複合施設化」の方へと舵を切るからである。

分析に際しては、浅草の映画興行のあり方と他の地域（特に大阪）の興行との関係に焦点を当てる。近年、地域ごとの映画興行の性質に着目した研究が盛んである。このような地域映画史研究の「意義は、東京や京都に比重が置かれがちだった日本映画史を相対化することにある」（小林 2010：304）。だが一方で、地域映画史研究は、地域ごとの映画文化の自律性を強調するあまり、地域間の階層関係や文化の移入といった側面を捨象してしまっている。地域ごとの特徴を明らかにした上で考察しなければならないのは、各地域が相対的に自律しつつも、どのような関係性において構造化されていたのかということのはずだ。そのため本稿では、浅草の映画館の変容に焦点を当てつつ、具体的な考察に際しては他の地域における映画興行のあり方を参照し、それらの相互作用に焦点を当てる。

以上を踏まえて、まず次章では、震災後の浅草の映画館が「複合施設化」していく過程を、建築学的な言説とそれを反映した映画館の記述を通じて論じる。その上で続く3章・4章・5章では、このような変化の背景要因を、関東大震災を契機として変化した送り手・受け手を取り

巻くコンテクストのあり方からみていく。そして最後に6章では、それまでの議論を踏まえ、

「『複合施設』としての映画館」で可能となった実践に焦点を当てる。

2. 映画館の「複合施設化」

2.1 映画館建築物に対する新たな言説

関東大震災（1923年）によって東京の映画館の多くが倒壊したが、特に浅草の映画街は震災の傷跡が大きく、ほぼすべての映画館が半壊・全壊するという事態にいたった。そのため震災後の多くの映画館は上映環境が劣悪な仮設館での興行を強いられ、その後ようやく1928年頃から映画館の改築・新築が盛んになる（『国際映画新聞』（13）. 1928：2）。その様子は、「我国にも高級映画劇場の黄金時代到来する乎」（『国際映画新聞』（19）. 1928：4）と言われるほどだった。ところで、このような歴史的展開において注意したいのは、改築・新築ブームに際して発信された建築学的な言説である。そこでは従来の建築のあり様は真っ向から批判され、新たな建築様式が提唱されていくことになるのだ。以下、どのような建築様式が理想とされたのかについて確認していこう。

映画館建築の大家・加藤秋は、業界誌である『国際映画新聞』に映画館建築に関する連載を行っていた。そこでの主眼は読者＝興行者を啓蒙し、「理想的映画館」（加藤a 1927：10）を生み出すために必要な「映画館建築の合理化」（加藤秋a 1927：11）を果たすことにあった。「理想的映画館」に関して言及した中で、特に本稿の関心がある内部設備・施設に対して述べた項目をみてみよう。いわく、内部

設備・施設として重要なのは、「舞台における映写装置、通風換気の設備、照明装置及至観客の気分に関係する座心地よき椅子、床舗装の完全、室内装飾の形及び色彩配合、其他喫煙室、休憩室、遊歩場に於ける優待及慰安的設備、出入口、切符売場、ロビー等に於ける商業的施設等」（加藤秋b 1927：6, 下線は引用者による）である。まず下線を付していない項目から確認すれば、「映写装置」と「照明装置」は映写設備に関連する項目である。「通風換気の設備」や「座心地よき椅子」、「床舗装」、「室内装飾の形及び色彩配合」などは映画館のある種の心地よさに関わる項目で、特に前者2項目は映画鑑賞中の身体的快適さに直接関連するものである。

他方で、下線を引いた項目はどうかであろうか。先の項目が、どちらかといえば「映画を観ること」に関わる設備・施設に言及したものであるとすれば、下線を引いた項目はそれとは対照的な次元に関わる項目であるということができる。「喫煙室」「休憩室」「遊歩場に於ける優待及慰安的設備」「商業的施設」といった項目は、直接「映画を観ること」とは関わらない設備・施設を指示するものだからだ。つまりここでは、映画を「観る前後」に観客がその身を置き、「観る以外の実践」を可能にする新たな施設を内包している建築様式が求められている

のだ。いわば映画館を「複合施設化」しようとしているのである。

このような映画館を「複合施設化」していく考えは、建築家に限らず、当時の映画界に関わる多くの人びとに共有されていた。例えば日活の撮影所長・取締役などを歴任した根岸耕一は、「常設館の設備」として重要となるものに、「遊歩場」や「喫煙室」といった施設を挙

げている（1930：55）。また、映画産業に関する文章を多く著した石巻良夫も、1928年初出の文章中で、映画館経営を堅実にするためには、アメリカの映画館のように観客が「館に入るだけでも愉快的気持ちになれる」（1933：305）よう「館の設備をよくして館に魅力を持たせる」（1933：306）ことが重要であると説いている。

2.2 「複合施設化」する映画館：浅草富士館を事例に

このように映画館を「複合施設化」していく考えは、言説レベルにおいて震災後の映画界で重視されていた。それではこのような言説は、映画館を改築・新築する際にどれほどの実定性を持っていたのだろうか。当時改築・新築された映画館の建築様式をみていこう。

そもそも、当時どのような映画館が理想的・代表的なものとしてみなされていたのだろうか。このことから確認したい。「先づ常人でわたしくらゝ旅行したのもも尠いことであらう」（XYZ 1928：37）と述べる人物によれば、「常設館の建築及び施設として代表的なものは何と謂つても浅草の富士館を第一に推さなければならぬ」（XYZ 1928：37）という。当時の興行者たちが富士館を評する際に用いていた「東洋一」といった形容詞（大野 1928：83）を鑑みると、この言明には一定の説得力があるように思われる。そこで以下、富士館を例にどのような建築様式が当時理想的とされたのかを考えていきたい。

改築後の富士館を紹介する記事によれば、富士館は様々な施設を内包していた（『国際映画新聞』（13）. 1928：14-21）。興味深いこと

にそれらは、「自由に気持ちよく散歩する」ことができる「廊下」や階に応じた装飾が施された「喫煙室」、各階共通の施設である「喫茶店」、「倶楽部室」、「屋上庭園」というように、「映画を観るための場＝映画館」には機能的には必要としない類のものだった。さらにこれらの「観る前後の実践」を可能にする施設は、「映画を観るための場」としての富士館にとって広告価値を帯びていたということにも注意したい。改築直後に発行されたプログラム⁽¹⁾には、2ページにわたって新たな施設についての広告が掲載されているのだ（以下、『浅草富士館プログラム』1928. 2. 23を参照）。

例えば「屋上庭園」は、浅草において「十二階〔引用者註：凌雲閣を指す〕」以来の眺望を提供するものとして力の入った宣伝文となっている。そこでは「屋上庭園へお出かけになれば早春の風に心身透徹満目轉然として雑沓街上の仙境を思はしむ」と述べられ、高層に隔絶された空間における身体的な経験が強調されている。また3階北側にある「倶楽部室」は、「客席に関係なく自由に談話を交換」することがで

きる「特にはこるべき映画関係記者の談話室」とされる。あるいは「喫茶店」は、注文可能な飲み物の種類が列挙された上で、そこが単に飲食のための場ではないことが強調されている。「スマートな構装は、かるいお疲れを、お休めになるにもお話し合ひなされるにも應しいものであります」とあるように、ある種のサロンのな場として利用されることが想定されていたのである。

さらにその後「喫茶店」は、「映画に関する図書棚」（『浅草富士館プログラム』1928. 6. 22）が設置されることで、サロンのな性格を一層強めていくことになる。そこでは『映画評論』『国際映画新聞』『映画美術』といった雑誌が閲覧可能で（『浅草富士館プログラム』1928. 10. 26）、上映前後の時間にそれらを自由に読み、議論を行うことができた。つまり上映までの「待ち時間」の消費という一時的な利用のみならず、「読書」という場合によっては映画鑑賞時間よりも長くなるような実践までもが館内で可能となっていたのである。

このように浅草富士館は、「映画を観るための場＝映画館」には機能的には必要ではない様々な施設を持ち、しかもそれを積極的に広告対象として見出していった。そして重要なのは、このような機能的には錯誤的とすらいえる建築様式と広告実践が、同時代の多くの映画館においても確認できるという点である。もちろん、理想的・代表的な映画館である富士館ほどではないものの、当時の少なくない数の映画館は共通して上記のような施設を内包しており、また各プログラム上でそれらを積極的に宣伝していたのだ。

例えば、日活映画の都内封切り館であった神田日活館には「直営喫茶室」があり、その「各テーブルの上には近日封切映画の優秀場面のスチールが沢山陳列して」あった（『神田日活館プログラム』1930. 8. 15）。さらに新宿帝都座と新宿映画劇場にいたっては「森永キャンデーストア」（『新宿帝都座プログラム』1932. 3. 10）や「『森永』独特の喫茶室」（『新宿映画劇場プログラム』1937. 10. 13）が設えられ、喫茶室が映画興行において広告的価値を帯びていたことがわかる。あるいはシネマ銀座の「喫煙室」には『キネマ旬報』や『スター』といった雑誌が備え付けられ（『シネマ銀座プログラム』1938. 2. 17）、「ちょっと一服」といわず長期間居座ることが可能だった。このように、浅草富士館の種々の施設の内部化とそれに関する広告実践は、同時代の映画館がたどった道であった。いわば震災以降の映画館は、「映画を観るための場」であると同時に、それに限定されない様々な実践が媒介される建築物としても措定されていたのである。

以上、関東大震災以後に映画館が改築・新築される際に、建築学的な見地からそれを「複合施設化」することが「理想的映画館」のための一つの条件として設定され、規模の差こそあれ、そのような言説に沿った映画館が建設されていったことを確認した。次に問題としたいのは、なぜ「複合施設化」が映画館建築において重視され、またそれが広告対象としての価値を持つに至ったのか、ということである。このことを考えるにあたって、震災後に東京の映画興行を取り巻く状況が大きく変容したことに着目したい。大きな変容とはすなわち、(1) 同時

封切りの開始（3章）（2）松竹座の東京進出（4章）（3）近代的観客層の出現（5章）、で

ある。以下、引き続き浅草を主な事例として確認していこう。

3. 同時封切りの開始

1930年前後、世界恐慌などの煽りを受け日本の映画界が未曾有の不況に陥っていたとき、特に浅草はその影響が大きかった。この状況を打開すべく料金の値下げといった努力を行うものの客足は回復せず、中には経営難から給料の未払いが起り、一時閉館に追い込まれる館も出た（『キネマ旬報』（378）. 1930. 9. 21）。そうした中、浅草日本館支配人の太田団次郎は、浅草の不況の要因を震災以後の映画興行の構造転換に求める。いわく、「震災直後、約二年間ばかりは、浅草は依然として浅草の面目を保持してゐたが、今日では残念乍ら旧時の盛況は見られない」（太田 1930：39）。なぜなら、震災で浅草の映画館が全滅したことによって「封切が浅草のみの独占ではなくなつて」（太田 1930：39）しまい、「『浅草へ行かねば封切映画が見られない』と云ふ感念をファンの頭から取り去つたと同時に、当時のバラックの館で見るよりは、気持のいい市内館で見た方がいいと云ふ気持が知らず知らずの間にファンに植へつけられた」（太田 1930：39）からだ⁽²⁾。

震災前の浅草は、作品ごとに数本のプリントしか複製されないという1910年代に特徴的な興行慣習を背景に（Gerow 2000）、邦画洋画問わず「誰が何と言つても浅草の常設館が一流の封切場」（『キネマ旬報』（6）. 1919. 9. 1：表紙）であると人びとからみなされること

で、浅草を好ましく思わない観客層をも吸引する場として構造化されていた。そのため浅草の映画館は、あらゆる階層に属する無数の人びとが訪れることを自明なものとすることができた。もちろん、浅草を好まない人びとは「市内」の映画館に向かうが、そうした人びとも本音としては「封切り映画」を鑑賞することを望んでいたのである。この点に関して例えばある観客は、「帝国〔引用者註：浅草帝国館を指す〕の再写をせずに、青鳥映画を独写してもらひたい……僕は貴館〔引用者註：銀座金春館を指す〕の様な高尚な所へ行きたいからです」（『銀座金春館プログラム』1918. 3. 9）と訴えている。

だが、震災によって配給構造が転換し、浅草以外の映画館においても新作映画の封切りが行われるようになることで、浅草にわざわざ訪れる必要性はなくなった。結果、観客の多くは「気持ちのいい市内館」を選び、浅草はそれら「市内館」から観客を取り戻さねばならなくなった。このような背景があるからこそ、当時の浅草の映画館は本建築に続々と着手し、「理想的映画館」をもって「市内館」から観客を取り返そうとするのである。なぜなら同時封切りによって上映作品の差異が減少していくことで、「映画館」という建築物それ自体が構成する上映環境の差異が以前にもまして重要となるからだ。

4. 松竹座の東京進出

だがこれではまだ、改築・新築の際に「複合施設化」が重視されたことの説明にはならないだろう。上映環境が重要になるにしても、問題となるのは「再現性」や「快適さ」の位相であり、そのためには「映写機」や「座心地よき椅子」などを充実させればよいからだ。それではなぜこの時期の映画館は「複合施設化」していくのだろうか。このことを考えるにあたり、震災を契機とする「松竹座の東京進出」という事態を視野に入れてみたい。

関東大震災は東京の映画興行を変えただけでなく、他の地域、特に大阪の映画興行に大きな影響を与えたという点には注意が必要である。戦前期日本において時には東京を凌ぐほどに発展していくことになる大都市・大阪の映画興行は、震災を契機に一変するのだ。

震災後、東京から大阪へと資本が移動し、新たな製作会社が大阪に居を構え、それに応じて映画館の数も増加し、従来道頓堀や千日前といった繁華街に集中していた映画館が都市周辺部に拡散していくことになった（笹川 2013：170）。例えば、1927年段階で映画館数が東京の84館に対して大阪市には69館あり、同年の京都市29館、名古屋市21館と比べるとその多さがわかる（石巻 1933：298）。さらに映画館の増加および拡散は、映画館それ自体のあり方をも変容させていく。「都市の周辺に映画館ができると、千日前など大きな繁華街は、その周辺との差異化を図るべく、どんどん高級化」（笹川 2013：170-172）していき、その流れにおいて「アメリカの映画宮殿を彷彿

とさせる大阪の松竹座が、日本一の豪華映画館として」（笹川 2013：172）1923年に開場することになるのだ。そしてこの「松竹座」こそが、その後の映画館の建築様式を規定する重要な劇場となるのである。

「日本一の豪華映画館」である松竹座には、「映画を観るための場＝映画館」には機能的には必要ではない様々な施設が内包されていた。例えば地下室には観客以外にも開放された「和食堂」、二階には和食と洋食を兼ねた「両食堂」、三階には「洋食堂」、そして四階には「酒場」というように飲食のための施設があり、プログラム上で宣伝されている（『大阪松竹座プログラム』1924. 2. 8）。つまり松竹座は先の富士館に先行して「複合施設化」していたのだが、それではなぜこの建築様式がその後の映画館のあり方を規定していくといえるのだろうか。このことを「松竹座の各地への進出」という契機から捉えていこう。

1923年の開館以降、パラマウント映画の専門館として興行していた松竹座は1924年には京都、1927年には神戸と名古屋、1928年には東京へと、各地の映画館・劇場を買収し改修する形で五大都市へと松竹座チェーンを展開していくことになる。このような拡大路線は大阪松竹合名社の経営問題として捉えることができるが、単なる経営的な論点を越えた、各地域における映画興行の再編問題として把握されるべきものである。というのも、松竹座が進出することで各地の興行者間の力関係が大きく変容していくからである。

例えば名古屋一の大劇場であった末広場を映画興行館に改築し松竹座とした際、その影響は他館にまで及んだ。松竹座が開館することで、それまで名古屋で洋画封切り興行を行っていたパラマウント直営の千歳劇場が、松竹邦画の中京封切り館への転向を余儀なくされたのだ（『国際映画新聞』（7）. 1927：2）。さらにそれに付随して、それまで松竹邦画の封切り館であった世界館は二番館へと格下げされることとなった（『国際映画新聞』（7）. 1927：2）。つまり松竹座の進出によって、名古屋の映画興行の布置が再編成されたのだ。

また、このような布置の再編成は、松竹座チェーンを形成する際に用いられた種々の実践によっても促された。松竹座はチェーン展開する際に、各松竹座で館長経験のある人物を送り込み（行々子 1928: 11）、大阪松竹座の建築様式と広告実践をモデルとしつつ、それらをローカライズする形で各地に進出していった。前者は例えば、大阪松竹座と同様に、各地の松竹座に「休憩室」「喫煙所」「遊歩場」「食堂」などが一律で設けられていたことから確認できる。地域によって力点は異なるものの、各館は改築後の興行で、「複合施設」を前面に押し出したプログラムを発行し、そうすることで「松竹座チェーンにおける映画経験」の特殊性を際立たせようとしていた。

後者に関しては、浅草松竹座開館に対する文章から確認できる。著者は「松竹座のプログラムを見給へプロニユース〔引用者註：プログラムを指す〕の一文一句を見給へ、そして絵看板一枚。切符売場の板にきざまれた文字一つまでに如何に松竹と云ふ会社は映画事業と民衆心

理と常設館雰囲気に一生命の仕事を汗みどろでやつて呉れて居るかを御身達は観るだらう」（片木 1928：40）と述べた上で、「松竹チェーンのシステム化する浅草松竹座」（片木 1928：39）が導入する広告実践のあり方が「帝都の映画界に大きな刺激をなげる」（片木 1928：40）だろうと述べる。この記述からも明らかなように、松竹座チェーンは興行のあり方が共通したものになるようにシステム化されていたのである。

このように松竹座は、映画作品に限らず映画館・人・モノをもチェーン化することで類型的な映画経験を組織していく。そして先の引用からも明らかなように、このような「松竹座文化的なもの」が進出先の映画興行に与えた影響は大きい。各地の映画館は大阪から到来した新たな映画館文化と対峙していく中で、自らの興行実践の練り直しを迫られるからである。事実、松竹座の進出はその地域にとって死活問題だった。全国各地にチェーンを持つ松竹座は配給会社に対して大きな影響力を持つため（『国際映画新聞』（17）. 1928：28）その地域の配給構造を一変させるし、「観る前後」に多様な実践を可能にする松竹座の建築様式は他の映画館を時代遅れのものに変えてしまうからだ。例えば先に検討した映画館建築家の加藤秋は、大阪松竹座を「兎に角内部に於ける大ホール、休憩室、喫煙室、食堂の設置、其他各附帯設備等の完備せることに於て、断然従来のものに超越したところの劇場建築」（1932：26）と評価し、映画館建築における模範として位置づけている。

そして、このように当時の映画興行において

革新的な存在だったからこそ、その他の映画館は「八大都市十館に及ぶ反松竹チェーン連絡会」（『国際映画新聞』（17）. 1928：29）を結成して対抗しようとしたり、松竹座の建築様式と類型的な映画館に改築したりするのである。つまり、時代の先端として各地に進出していった「松竹座文化的なもの」を参照せず

5. 近代的観客層の出現

ここまで述べてきたことが、主に送り手側の変容からの議論だとすれば、新たな建築様式の映画館を享受する受け手側の議論が不可欠であろう。送り手側がいくら「複合施設」を提示しようと、そこに実際に身を置く受け手側がそれを望まなければ映画館同士の差異化は果たされないのである。そこで以下、なぜ映画館において「観る以外の実践」を可能とする施設が問題となったのか、それはどのような受け手の欲望を反映しているのか、このことを「映画を娯楽の一つとして相対化する観客の出現」という契機から考えていく。

1920年代後半というのは、映画以外の娯楽が多様化することで観客のあり方が変化し、映画興行がそのあり方を見直すことを求められた時代である。例えば1925年より開始された土日の試合を軸とする六大学野球と映画界の関係は、その後の興行のあり様を理解する上で示唆的である。パラマウント社顧問の中谷義一郎は、興行者や経営者による座談会上で、神宮での試合への対策として次のようなことを行っていると述べる。

して、上映環境を改良していくことが不可能となっており、だからこそ、1920年代後半からの映画館改築ラッシュ時に、スクリーンと相対する場だけでなく、それを囲繞する種々の「複合施設」もが重要な対象として興行者たちに見出されていくのである。

芝園館は慶應の学生が多いので〔興行成績に〕頗る影響します。そこで考へ付いたのは慶應のマッチ毎にスコアを幕間にスクリーンへ知らせることにしたら大変受けませんが、慶應の旗色悪い時は大テレで苦勞します（『国際映画新聞』（9）. 1927：11）

単に「映画を観るための場」であるだけでなく、他の娯楽をも提供する「複合施設」であることが映画館に求められていたといえよう。このことは、浅草東京倶楽部がプログラム上に「新設備」として「六大学リーグ戦成績発表」や「リーグ戦日割」なる項目を設けていたことから推察できる（『浅草東京倶楽部プログラム』1929. 10. 3）。そこには試合開始時間も掲載されており（『浅草東京倶楽部プログラム』1930. 5. 8）、それ以外の時間に自館に訪れてほしいという興行者側からの期待が透けてみえる。つまり、映画興行とスポーツ興行の間で観客の取り合いが起こり、劣勢に置かれた映画興行がスポーツ興行との関係において自己のあり方を変えていったのである。

このような、他の娯楽との対峙を通じて映画興行のあり方が変容することは他の事例からも見出せる。当時どのような娯楽が映画興行を脅かす存在として見なされていたのかを確認しておこう。1930年に先の中谷は、映画界が「或はスポーツ、或はラヂオ、或はダンス、或は蓄音機等に大衆を奪はれて了う」（1930：38）事態が起こりうると警鐘を鳴らした。また、先に参照した太田は、封切り権の分散以外の浅草が衰退していった主要因として、浅草には銀座や新宿、神田と比べて「近代的の設備」や「感覚」を与えるようなカフェ、バー、食事処が少ないことを挙げている。（太田 1930：39）。これらの娯楽を享受する人びとが、映画興行を脅かす存在として興行者たちに捉えられていたようだ。

このような娯楽の多様化を受けて、新築・改築後の多くの映画館が上記の娯楽を享受することができる施設を自身の内部に備え付けていく。先に挙げたように、各地の松竹座の内部には「カフェ」や「バー」に「食事処」があり、それを模した映画館にも基本的施設として内包されていた。ラジオに関しても、例えば富士館は、直営の「喫茶室」にラジオを備え付けたり、大音量でその場にいる多くの人びとと会話を共有できる「高声電話」を用いて撮影所と映画館をつなぎ、ラジオの生放送のような実践を行っていた（『浅草富士館プログラム』1928. 3. 31）。蓄音機に関しては、トーキー化が進展していくに従ってほとんどの映画館がレコードを用いた休憩音楽やレコード・コンサートの実践を行っている。またダンスに関しても、1931年に完成に至る帝都座には「ダンス

ホール」があらかじめ備え付けられていたのだ（『キネマ旬報』（376）. 1930：32）。

このように映画館は他の娯楽産業との対峙を通じてそれらを取り込むように「複合施設化」していくが、これは先の引用上で表明された危機感からもわかるように、映画界が自己の存続を図るために選んだ道だったといえよう。特に浅草の映画館は、上記のような娯楽施設を内包していることが必要不可欠だった。というのも、銀座のような震災以後にモダン空間として位置づけられた新興の盛り場と比較すると、浅草には1920年代後半から社会を席卷する新しい娯楽を提供する施設がほとんどなかったからだ。

浅草は常に時代に遅れてゐる盛り場である。何故なれば、この盛り場へ銀座人種が足を踏み入れたら不便で仕方がないことが多々あつて仕様がないう位である。例えばモカケーキにソフト・ドリンクと云つたつてここでは用は足りない。（友田 1930：93）

このような貧しい娯楽環境は、盛り場としての浅草を窮地に追いやることになる。この時期は、カフェやバー、食事処での飲食経験、あるいはダンスホールなどの身体的経験を享受することが「モダン」なものとして捉えられていた（吉見 2008：228-253）。とすれば、娯楽施設が乏しい浅草はその時点で他の盛り場と比して大きな遅れを取らざるをえない。「モダン」な娯楽が少なければその分浅草を訪れる人びとは減り、ひいては映画街に来る観客の数も減る

のである。そしてだからこそ、富士館を始めとして多くの映画館は、その内部に「カフェ」や「バー」などの近代的な娯楽施設を取り込み、「複合施設化」していったのである。映画館の

外部に観客を惹きつける「近代的の設備」が乏しいがゆえに、自身の内部にそれらを取り込んでいくことになったのだ。

6. 映画館と展覧会

このように映画館は、震災後に「映画を観るための場」から「映画を含む多様な娯楽を消費する場＝複合施設」へと変容していくことになった。本章ではこれまでの議論を踏まえ、具体的にどのような実践が「『複合施設』としての映画館」で可能になったのか考察する。そしてその際に注目したいのが、この時期から多くの映画館が行うようになった「展覧会」である。映画館内展覧会という実践は、例えば横浜オデオン座を紹介する戦後すぐの1947年の記事において、「休憩室（喫煙室）の有無」の欄に「有、展覧会可能」とあることからわかるように（『映画展望』（5.6）1947. 7. 15）、戦前の興行者・観客双方にとって少くない意味を持っていたと考えられる。そこで以下、映画館内展覧会がどのような性質を持ち、なぜこの時期から盛んに行われるようになったのかということ論じていこう。

各館プログラムの展覧会記事を見ると、映画館と展覧会の関係は1930年前後を境に急速に深まっているのがわかる。それまでは映画館での展覧会の開催はほとんど確認できないが、この時期から規模の大小はともかくその数が増えていくのだ。そして展覧会の多くは、特作映画が上映される際にそれと関連するスチール写真やポスターを中心とした展示を構成するもの

で、ときおり観客に何かしらの「課題」に関する応募物を募り（『浅草松竹館プログラム』1932. 2. 19）、映画とは関係ない写真などを展示物としていたようである。

さて、それでは上記のような展覧会はなぜこの時期から盛んに開催されることになったのだろうか。重要なのは、それまでも映画の展覧会は百貨店を中心に多く開かれていたという事実である。例えば1926年の富士館のプログラムには、「忠臣蔵撮影衣装記念陳列会」が「銀座松屋呉服店のウインド」にて行われる旨が告知されている（『浅草富士館プログラム』1926. 3. 12）。消費文化が花開く大正期から、百貨店は女性や児童を消費の主体として積極的に見出していき、彼ら／彼女らに訴求する展覧会を開催する傾向にあったが（吉見 1992：158-165）、女性や児童から人気を博していた映画もまたそのような販売戦略に活用されていったといえよう。つまり映画の展覧会によって百貨店に足を運ばせ、その後に百貨店内部を回遊させることで思わず商品を購入させてしまおうというわけだ。映画の展覧会はあくまでも無料で消費できる対象であったかもしれないが、その周りをきらびやかな有料商品で埋め尽くすことで、その観客を購買者として主体化していくのである。そしてこのような展覧会の延長線上

に、1930年以降の映画館内展覧会も位置づけられる。

それではなぜ、百貨店等で催されていた展覧会が映画館内で開かれることになったのだろうか。このことに関して示唆的なのが、展覧会が開かれた場である。この時期の多くの映画館内展覧会は「休憩室」や「喫茶室」、「遊歩場」などで行われたが、これまで論じてきたように、それらはこの時期から映画館に内包されていった新しい施設である。様々な娯楽を消費する新たな主体の出現を背景に映画館は「複合施設化」していったが、それはすなわち「映画を観ること」とは関連しない種々の施設＝余剰空間が現れることを意味した。つまり、それまでは百貨店などの外部施設において催すしかなかったが、この時期からは「映画を観るための

場」において展覧会を開催することが物理的に可能となったのだ。

もちろん、映画館の内部に余剰空間が出現したからといって、それが直ちに展覧会の開催には結びつかないだろう。興行者たちが展覧会を開催するに至るのは観客の側の変質が密接に関わっている。先に述べたように、この時期の映画興行をめぐるコンテキストは大きく構造転換をきたしていた。映画はあくまでも「娯楽の一つ」として相対化され、それゆえ興行者たちは観客を惹きつけようと様々な付加価値＝映画以外の娯楽を提供しようとするが、その一つとして展覧会も見出されていくのだ。受け手側の変容を前提とするからこそ、送り手側は百貨店に展覧会を委託するのではなく自らの手で行っていくのである。

7. 結論

ここまで述べてきたように、関東大震災後の浅草の「映画を観るための場＝映画館」は、送り手・受け手相互を取り巻く状況の変化に応じて、「映画を含む多様な娯楽を消費するための場＝複合施設」として再編成されていった。このことを踏まえ最後に、このような「『複合施設』としての映画館」の機能について明らかにしておこう。

冒頭で述べたように、初期映画時代の映画館も「映画を含む多様な娯楽を消費するための場」であった。そこでは映画は、それ自体単独で消費されることはなく、「先行する劇場文化」と組み合わされて消費されることが主流だった。対して関東大震災以後の「『複合施設

としての映画館』では、映画は広く「同時代の都市文化」と呼ばれうるものと組み合わせられて消費され、それに応じた物理的基盤を備えることになった。すなわちここには、他の娯楽との関係に対して時代的に垂直か／水平かの対称性がある。そしてこのような差異／同時代文化との節合関係は、以下の二つの議論を踏まえるとその機能が明確になる。

映画学者のミツヨ・ワダ・マルシアーノは、戦間期の日本映画が近代的な都市空間・文化をスクリーン上に具現し、ナショナルな「視覚のコミュニティー」を形成したと指摘する（2009：14-24）。すなわち、松竹蒲田映画を始めとする「小市民映画」（やアメリカの生活

様式を具現したハリウッド映画群も加えることができるだろう)において表象される「近代性」が、いまだ近代化を果たしていない地域においても経験されることで、日本国家全体が目指すものとしての「近代」が仮構されるのである。

また、文化研究者のジャッキー・ステイシー (Jackie Stacey) によれば、第二次世界大戦中のイギリスのある種の映画館は、エキゾチックな意匠を用いることで他者性を演出し、そのことによって他者としてのハリウッド映画を空間レベルにおいてコンテキスト化していたという (1994: 95)。つまりこのとき映画は、「スクリーンにおいて鑑賞される虚構の物語の位相からだけでなく、映画館の内装のデザインによって作られる他 - 世界性 (other worldness) の感覚を通じても経験される」 (Stacey 1994: 96) のである。

これらの議論を経由すると、「『複合施設』としての映画館」は、都市文化と地続きなものとして自己を位置づけることで、都市文化を媒介する映画／スクリーンにコンテキストを与える機能を果たしていることがわかる。映画を通じて都市文化は日本中に広がったが、同時にそのような都市文化それ自体を経験する場として映画館が再編成されていったのだ。このような映画館の機能は、初期映画期／古典的物語映画期／ポスト物語映画期というように単純化された図式からは捉えられないものである。だが言うまでもなく、図式的な映画史観からこぼれおちる映画受容のモードの連続性・複数

性を歴史的にすくい上げる作業こそが、映画観客の経験を論じるにあたっては重要なのである (Staiger 2000: 21-24)。

さらに、このような映画と映画館の同時代の文化を媒介とした相補関係は、「映画館＝映画を含む多様な娯楽を消費するための場」という経験の地平を基盤とし、かつ強固にすることで、その後の映画受容の歴史を規定したという点でも重要である。戦後の映画館紹介記事において「展覧会可能」と記載されていたことや、1968年にスカラ座に「テレビサロン」が開設されたりしたこと (『スバルタクス』スカラ座劇場用パンフレット) に象徴されるように、戦前に成立した映画館と同時代の文化の節合関係は戦後にも続いていくのだ。

そしてこのような「『複合施設』としての映画館」は、現代的なショッピングモール内映画館にも連続しているということができる。両者は映画館 - 内 - 複合施設とショッピングモール (= 複合施設) - 内 - 映画館というように文字通り構造的に反転した関係にあるが、そこには映画館と同時代の文化の節合関係が共通基盤としてあるのである。すなわち、現代的な現象として捉えられがちなショッピングモール内映画館という形態は、戦前の現象としての「『複合施設』としての映画館」との関係から捉えることが可能なのだ。

上記のような考察を踏まえ、次に私たちに求められるのは、戦前と戦後を貫く連続性を実証的に論じることである。この点を今後の課題として、本稿を閉じたいと思う。

謝辞

本研究は資料調査にあたって、神戸映画資料館、国立近代美術館フィルムセンター、早稲田大学演劇博物館の各機関から多大なる協力を得ました。ここに記して感謝申し上げます。

註

- (1) 以下、当時の映画館が〈作品が入れ替わるごとに無料配布していた、上映作品の梗概や配役等が記載された印刷物〉からの引用は、(『映画館が位置する地名+映画館名+プログラム』発行年月日)と表記する。名称を「プログラム」で統一するのは、当時の観客の多くが、上記のような印刷メディアを「プログラム」や「プロ」と呼んでいたことを踏まえる(坪内博士記念演劇博物館編 1932: 539)。なお、引用に際してページ数を示さないが、これはプログラムにページ数が記されていることがほとんどないためである。
- (2) 「封切興行」の歴史の変遷と、震災後の封切権の分離については(石巻 1925: 452-454, 457-461)も参考になる。

参考文献

- Capino, B. José (2005) "Homologies of Space: Text and Spectatorship in All-Male Adult Theaters," *Cinema Journal*, 45(1): 50-65.
- Champagne, John (1997) " 'Stop Reading Films!': Film Studies, Close Analysis, and Gay Pornography," *Cinema Journal*, 36 (4) : 76-97.
- 大傍正規, 2007, 「日本映画伴奏の改善から前衛へ——無声映画期の音響実践におけるプログラム・選曲・伴奏の諸機能について」『CineMagaziNet』(11). (2015年1月9日取得, <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN10/index2006.html>)
- Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press. (=2006, 井原慶一郎・宗洋・小林朋子訳『ウィンドウ・ショッピング——映画とポストモダン』松柏社.)
- Gerow, Aaron (2000) "One print in the age of mechanical reproduction: film industry and culture in 1910s Japan," *academia.edu*, IA, (Retrieved January 9, 2015, <http://yale.academia.edu/AaronGerow>) .
- Hansen, Miriam (1991) *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press.
- 長谷正人 (2010) 『映画というテクノロジー経験』青弓社
- 石巻良夫 (1925) 『欧米及日本の映画史』プラトン社
- (1933) 「日本映画商要綱」市川彩編『昭和8年版 映画館員必携』国際映画通信社, 292-307.
- 片木八九 (1928) 「松竹座の事、映画会社社員の事」『国際映画新聞』(19), 39-40
- 加藤幹郎 (2006) 『映画館と観客の文化史』中央公論新社
- 加藤秋a (1927) 「映画館建築の実際(一)」『国際映画新聞』(2), 10-11
- 加藤秋b (1927) 「映画館建築の実際(三)」『国際映画新聞』(5), 7
- 加藤秋 (1932) 『映画館の建築計画』洪洋社
- 小林貞弘 (2011) 「名古屋で展開した弁士に関する言説」岩本賢児編『日本映画の誕生』森話社, 303-328
- 行々子 (1928) 「五大松竹座と其のマネジャー月旦」『国際映画新聞』(19), 10-11
- マルシアーノ、ミツヨ・ワダ (2009) 『ニッポン・モダン——日本映画1920・30年代』名古屋大学出版会
- 中谷義一郎 (1930) 「不況時代のショウマンシップ」『キネマ旬報』(376), 38-39
- 根岸耕一 (1930) 『映画界の横顔』超人社
- 大野求 (1928) 「新春興行の計画と其の成績」『国際映画新聞』(12), 14-16
- 太田団次郎 (1930) 「不景気の対策——浅草を中心として」『キネマ旬報』(376), 39
- 笹川慶子 (2012) 「花開く大阪キネマ文化」大阪府立大学観光産業戦略研究所他編『大阪に東洋一の撮影所があった頃——大正・昭和初期の映画文化を考える』プレーンセンター, 153-215
- Stacey, Jackie (1994) *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge.
- Staiger, Janet (2000) *Perverse Spectators: The Practices of the Film Reception*, New York University Press.
- 友田純一郎 (1930) 「浅草雑感」『キネマ旬報』(376), 93-94
- 坪内博士記念演劇博物館編 (1932) 『国劇要覧』梓書房

- 上田学 (2012) 『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
XYZ (1928) 「映画常設館の印象——全国映画興行観戦記其の一」『国際映画新聞』 (19) , 37
吉見俊哉 (1992) 『博覧会の政治学——まなごしの近代』 中央公論社
吉見俊哉 (2008) 『都市のドラマトゥルギー——東京・盛り場の社会史』 弘文堂



近藤 和都 (こんどう・かずと)

[生年月] 1989年7月7日生まれ

[出身大学または最終学歴] 東京大学大学院学際情報学府修士課程修了

[専攻領域] 文化研究

[主たる著書・論文 (3本まで、タイトル・発行誌名あるいは発行機関名)]

修士学位論文：想像・想起としての映画経験——映画館プログラムと「観ること」の再定義

[所属] 東京大学大学院学際情報学府博士課程

[所属学会] 日本マス・コミュニケーション学会、社会情報学会

Movie theaters as “complex facilities”: focusing on Asakusa after the Great Kanto Earthquake

Kazuto Kondo*

This paper focuses on the architectural style of movie theaters as “complex facility” in Asakusa during prewar era and examines how the experience was mediated by and within them before and after watching films. From the discourse analysis about what the ideal movie theater *is* at that time and the description of what the real movie theater *was*, we show that the architectural style of movie theaters in Tokyo transformed after Great Kanto earthquake of 1923 and they incorporated some spaces not for film reception but for other kind of practices such as talking, eating, drinking and so on. Consequently, movie theaters were re-defined as “complex facility” and filmgoers experienced something beyond the screen.

Doctoral student, the Graduate School of Interdisciplinary Information Studies The University of Tokyo

Key Words : movie theaters, cinema experience, urban cultures, movie theater brochures, complex facility