

キノドラマとキネオラマ

—旅順海戦と近代的知覚

大久保 遼

映像学通巻80号 抜刷
2008年 5月25日 発行

キノドラマとキネオラマ

——旅順海戦と近代的知覚

大久保 遼

はじめに

1904年2月8日、日本海軍は旅順港のロシア艦隊を奇襲攻撃、その2日後、日本政府はロシア政府に宣戦布告し、日露戦争が開戦した。開戦の契機となった旅順港への奇襲攻撃は、その後の度重なる旅順攻撃とともに、「旅順海戦」、「旅順大海戦」などと呼ばれ、当時の写真雑誌、新聞、映画、演劇、パノラマ、ジオラマなどに繰り返し登場している。旅順海戦は、近代的知覚装置の黎明と発展期にあたり、その情報流通は新しい複製技術メディアとそれ以前のメディアとが相剋する舞台となっていたのである。日本映画史にとっても、旅順海戦はひとつの転機であった。浅草公園の電気館が改装され、日本初の活動写真常設劇場として出発したのが、開戦の前年、1903年10月。映画製作も流通も未だ端緒についたばかりであった。その日本映画界が変化の兆しを見せるのが、日露戦争開戦時なのである。日露戦争をきっかけに、映画専門館の増加、映画カメラマンの登場、ニュース映画の活況が訪れ、作品数も大きな伸びをみせた¹。

しかし、ここで注意しなければならないのは、旅順海戦と映画との出会いをたんに映画の大衆化、浸透をめぐる一挿話にとどめてはならないという点である。そのようななめらかな映画史の語り口に還元できないいびつな相貌を有した存在として、旅順海戦に端を発する、映画と演劇を組み合わせたキノドラマや、映画とジオラマを組み合わせたキネオラマがあったからである。

これまでの研究において、キノドラマとキネオラマは草創期の映画史や演劇史の一頁をささやかに飾る存在として言及されてきた。田中純一郎の『日本映画発達史』においては、キノドラマは「過渡期」的な形態とされ²、秋庭太郎の『明治の演劇』においては、「一つの流行にすぎなかつた」³という評価しか与えられていない。しかし最近の研究では、岩本憲児がキノドラマについて包括的な報告を行っており、「いまふうにいえば境界領域を侵犯し、相互の表現領域を活性化する芽を持っていた」⁴と積極的な評価を与えている。また横田洋は山崎長之輔のキノドラマを論じ、その初期映画との類縁性を指摘しており⁵、上田学はキネオラマに類似するシネマテックに注目し、その受容空間へと研究

対象を広げている⁶。これらの研究は、キノドラマやキネオラマを映画史における未熟で過渡的な形態ととらえるのではなく、その固有性に照準しているという点で、本稿と目標の一端を共有している。本稿ではこれらの研究と協調しながらも、キノドラマとキネオラマを、知覚の近代性をめぐる問題として再構成することを目指したい。

映画の登場と知覚の近代性をめぐる議論には、大きく二つの系譜があると言ってよい。一方はヴァルター・ベンヤミンに代表される画然とした断絶説、もう一方はジョナサン・クレーリーに代表されるなだらかな連続説である。

ベンヤミンによれば、写真や映画などの技術的複製は、芸術作品の〈いま—ここ〉的性質を無価値にしてしまう。このことによって失われるのは周知の通り、あのアウラである。しかし、ここで注意しなければならないのは、アウラが芸術作品に内在する性質のようなものであり写真や映画にはそれが失われているのだとベンヤミンが主張しているのではない、ということである。そうではなく、「アウラを崩壊させることは、ある種の知覚の特徴である」⁷のだ。すなわち、写真や映画といった複製技術の登場により、人々の知覚が変化し、その結果としてアウラが崩壊したように見えるのである⁸。そして、このような新しい知覚のあり方を訓練する場として、映画が見出されることとなる。「人間の生活においてほとんど日ごとにその役割が増大してきている器械装置とのかかわりは、人間の統覚および反応の新しいかたちを生み出す。映画は、人間がこのような統覚および反応を練習するのに役立つ」⁹。したがって、ベンヤミンにとって、映画は新しい知覚の様態に対応するのであり、映画以前／以後において知覚は断絶したものにとらえられている。

一方、クレーリーは従来の西洋における視覚文化史のモデルを批判している。このモデルとは、ルネサンスを基礎として視覚のモードの連続性を強調するモデルであり、「そのモードの内部では、写真は——そして最終的には映画までもが——遠近法的空間や遠近法的知覚の止むことのない展開の、後代における事例にすぎないとされる」¹⁰。クレーリーはこうした従来の連続説を棄却し、1820年代前後に登場したステレオスコープなどの視覚装置とそれ以前のカメラ・オブスキュラが前提としていた知覚モデルとのあいだに断絶を見出すのである。この断絶の指摘は画期的であり、それがクレーリーの著作を知覚の研究における重要な論考としている所以であることは言うまでもない。しかしながらクレーリーが提出するのは、結果的には、新たな連続説である。彼は1870年代から80年代のモダニズム絵画や写真、映画を「1820年代にはすでにかなり進行していたこの視覚システム全体の決定的な移行の、後代における徴候、

あるいは帰結と考えることができる」¹¹と指摘している。クレーリーにとって、1820年代の知覚システムの転換が映画を可能にしたのであり、その意味で、映画以前／以後においても知覚は連続したものにとらえられている。

ベンヤミンにおける断絶の議論とクレーリーにおける連続の議論。映画と知覚の近代性を対象化するこれまでの研究において、暗黙のうちに前提とされていたのは、この断絶説と連続説のいずれかではなかっただろうか。しかしながら、キノドラマとキネオラマという存在が明らかにするのは、にわかには断絶とも連続とも言い難い、歴史の微妙で複雑な位相なのである。ベンヤミンやクレーリーの議論を単純化したかたちで歴史記述に適用するときにこぼれおちてしまうのは、この近代的知覚の微妙なあり方だろう¹²。キノドラマとキネオラマという映画以前／以後の混淆状態を、映画の未熟な形態とみなすのではなく、知覚の複雑性が顕在化する場として独自の位置を与えること。以下に記されるのは、そのための試論である。

1. キノドラマ

キノドラマとは、井上正夫によれば、「舞台劇の間々に映画を挟んで見せるので、舞台では充分に効果の出し得ない乱闘の場面だとか、追つ駆けの場面だとかを、初日前にロケーションに行つて撮影して来るのです。前の場面が終わると、舞台の前面に白いカーテンが降りて来る。場内の電気がパッと消えて活動写真が映るというわけです。役者はカーテンの裏か舞台の袖にかくれてゐて、映画に合わせて台詞だけ喋る」¹³ものだという。すなわちこのキノドラマとは、文字どおり、キノ（映画）＋ドラマ（演劇）のことであり、映画以前／以後の表現様式の混淆形態であった。大正期には一般に「連鎖劇」という名称が用いられ、昭和初期に「キノドラマ」という名称が流通するようになった。このため連鎖劇とキノドラマとを区別する議論もあるが、本稿では、映画と演劇が混淆する形態として「キノドラマ」という名称を採用し、それに連鎖劇も含め、明治から大正期のキノドラマに焦点をあてることとする（しかし引用などの都合によって適宜、連鎖劇という名称も用いる）¹⁴。

ベンヤミンによれば、「技術的複製にすみずみまで支配されている、いやむしろ——映画のように——技術的複製から生まれてきた芸術作品に対しては、舞台芸術の作品以上に決定的に対立するものはない」¹⁵。ベンヤミンの断絶説において決定的に対立するものとみなされた映画と演劇。しかし、画然とした断絶説では、この二つの形態が相剋し、混淆する場としてのキノドラマをとり逃してしまうだろう。映画と演劇のあいだに生まれ、忘れ去られた異端児とし

てではなく、キノドラマそのものの固有性を救い出さなければならない。

その観点からすれば、このキノドラマの発端が、旅順海戦にあったことは注目されるべきである。1904年3月3日より東京真砂座で公演された、伊井蓉峰の「征露の皇軍」がキノドラマのはじまりであった。同年3月9日の『都新聞』に掲載された「芝居だより」が、このキノドラマを取り上げている。「旅順海戦の場は活動写真を応用して日艦の水雷発射と露艦の撃沈など真況を出し」¹⁶ たというのだ。また3月30日にも、「真砂座の当興行「征露の皇軍」は戦争芝居として非常の好評を博し中にも旅順港大海戦、露艦轟沈は活動写真应用の大仕掛け其の他招集兵舎の快談、陸軍大海戦の場など呼びものにて大入りを占め4月3日まで日延べと為」¹⁷ ったという記事が掲載されている。これらの記事から、旅順海戦、とくに「露艦轟沈」のシーンに映画が使われていたことがわかる。

この「征露の皇軍」は大変な評判をよんだようで、「初日以来大入りつゞきにて連中の見物多し」¹⁸ などと、たびたび報道されている。この成功を受けて真砂座は、4月9日からの次回作「此露兵」にも「陸軍大激戦の活動写真を応用し尚電気を使用せる斬新なる大道具」¹⁹ を導入している。またこの真砂座のキノドラマを真似て、新富座でも「海戦其他の写真を送り来りしを活動写真として背景に应用」²⁰ する興行が行われた。注目すべきは、どのキノドラマでも、映画は戦争の場面に使用されていることだ。

戦争が映画にとって特権的な対象であったことは、数多の研究が知らせるところである。戦争、とりわけスペクタクルと化した近代戦争のもたらす知覚は、映画のもたらす知覚に類似する²¹。逆に言えば、戦争という対象は、演劇という表現形式の臨界を示すものでもあった。映画と演劇の混淆状態としてのキノドラマは、近代戦争という対象を表現するために選ばれた形式だったのだ。

しかし、映画が戦争に適合的なメディアであるならば、キノドラマでなく、たんに戦争映画を上映すればよいのではないか。その疑問に答えるためには、具体的に、ここで上映された映画に注目する必要がある。吉山はこの上映について「この時の映画は無論実戦を撮つたものではなく、その頃盛んに輸入された外国物の海軍大演習の実写物から取つた場面を応用した」²² と述べており、それがこの頃の輸入物のニュース映画を利用したものだ²³とわかる。

この時期のニュース映画について田中は興味深い事例を挙げている。「この頃の輸入映画の中で評判がことによかったのは「ロンドンの大火に消防夫猛火の中に必死の働きをなす実況」という一千尺の長尺写真で、全篇を赤く染色し、これを映写するときは場内が真赤になる。そこへショッキングな吊半鐘を打ち

鳴らして客席を動乱させるから、興行的には非常な成功であった」²⁴。すなわち、当時のニュース映画に求められていたのは、ニュース・ヴァリューや記録的価値よりも、色彩的刺激、聴覚的刺激によるショック作用だったということである。

トム・ガニングは、初期映画製作において実写映画アクチュアリティ・フィルムが果たした重要な役割を強調している。この時期には、物語映画に回収されない実写映画がフィクション映画の本数を上回っていたのだ。よく知られている通り、ガニングはこのような初期映画の特徴を「アトラクション」と呼ぶ。「アトラクションの映画は観客の注意をじかに引きつけ、視覚的好奇心を刺激し、興奮をもたらすスペクタクルによって快楽を与える——虚構のものであれどキュメンタリー的なものであれそれ自体が興味をかき立てる独特のイベントなのである」²⁵。重要なのはそれがフィクションだけでなく、ニュース映画の特徴でもあったことだ。

当時のニュース映画の特徴はそれだけではない。小松弘は、当時、ニュース映画であることを装う「偽ニュース映画」だけでなく、書割りやミニチュア模型が使用され、まがい物であることが明白な「構成されたニュース映画」さえ、ニュース映画の一種と考えられていたことを指摘している²⁶。旅順海戦に関する情報や物語は新聞、雑誌等のメディアでくり返し報道され、人々に共有されていた。そのため、当時のニュース映画は、戦争にまつわる物語を共有したり、客観的な情報を伝達するというよりは、視覚的刺激、興奮をもたらすことが求められたのである。これが「征露の皇軍」の「露艦轟沈」のシーンで使用されたのだ。当時の証言によれば、「両軍交戦の実況と称するものは、前々の北清事変、英杜、米西等の各戦争当時のそれと同く、エキストラ使用の模擬戦に外ならぬが、我軍が敵を撃破するあたりは、我国民の敵愾の血を湧立たせて、大好評を博した」²⁷という。人々はそれが模擬戦だとわかっても、アトラクションとして消費したのである。

ここで主張したいのは、「征露の皇軍」で使用されたのがアトラクションの映画だったということではない。むしろ注目すべきは、キノドラマにおいて、こうした物語に還元されないアトラクションの映画が、演劇の物語構造の中に挿入されたことである。秋庭は「征露の皇軍」について、「実演と映画とが連絡したところの所謂本格の連鎖劇ではなかつた」²⁸と述べている。すなわち、物語性をもたないアトラクションの映画と演劇の物語構造とが相剋しつつ混淆している状態。ここに初期のキノドラマの固有性があったのである。

興味深いのは、キノドラマが大衆的な人気を獲得するにつれ、そこで使用さ

れる映画が、演劇と有機的なつながりをもつ、物語性のあるものへと変容していったことである。吉山は、1908年に宮戸座の興行として「女ざむらい」のキノドラマが上演／上映された例を挙げている。

大詰の嵐山渡月橋仇討の場を、地形が実地とよく似て居る東京府下高幡の高幡橋へ8月中にロケーションして、橋上と河原とを舞台に、仇討から捕物の立廻りを撮り、それを実演の際に映写し、河原の場の中から実演となつて、仇討から捕物の立廻りで幕と云ふ演出を試みた²⁹

このキノドラマでは、映画と演劇を同じ俳優が演じており、映画と演劇のあいだに有機的な連続性があった。それだけではない。この仇討ちの場面の映画は、のちに吉澤商店によって浅草電気館で単独で上映されている。「女ざむらい」においては、キノドラマ内の映画が、単独で上映できるような物語的まとまりをもったものとなっていたのである。キノドラマは、演劇的な物語構造³⁰が映画に浸透していく過程における、相剋と混淆の舞台であったのだ。

演劇が主体であったキノドラマから、映画本位のキノドラマ公演、映画を背景に応用したキノドラマも行われるようになった。例えば1909年、松島紋彌が主演の楠木正成を演じた「楠公」では、舞台の半面に映画を映写し、他の半面を黒背景幕にして、俳優が実演し、側面からライトを浴びせ、人物の姿を照し出すという演出が行われたという。このような映画を前面に出したキノドラマの延長上に、大正時代、首尾完結した一篇の映画を作り、その山場だけを演劇で実演するという形式も行われるようになった。例えば1916年には、浅草公園のみくに座において、「写真の中に実演を一場二場挟むと云ふ連鎖劇」³¹が行われている。キノドラマに使用される映画が演劇的な物語構造を有するようになり、かつ演劇が後方に退き映画が前面化するようになったのだ。

ガニングは1907年から1913年頃を「映画における真の物語化」が進展した時期だとしている。この時期、「映画は、名作に名優を配することによって、あからさまに正当演劇をそのモデルとして採用する。D・W・グリフィスはその典型を示した映画言説の転換は、ストーリーを語ることと自己完結的な物語世界の創造へと映画言説表現を組織する」³²。ガニングが「アトラクションと物語の総合」と呼ぶ事態。それは初期映画と演劇の混淆の過程であり、日本においては、まさにキノドラマの変化の過程にあらわれた事態であった。

大衆的な人気を得ていたキノドラマは、しかしながら、演劇と映画のあいだの「畸形児」として演劇界、映画界から反発を受ける。当時、人気の伸び悩み

に苦しんでいた新劇の俳優がキノドラマに出演するようになり、とりわけ井上正夫ら16人の俳優が浅草のキノドラマに出演したことは、新劇内部に大きなショックを与えた。これを受けて1916年、伊井蓉峰³³、河井武雄が中心となり、新派俳優の新規約が定められた。これによると「吾等新派俳優は誓つて興行本位の活動写真に撮影さるゝ事を拒絶する。吾等新派俳優は誓つて興行本位の観物小屋に出演する事を拒絶する。吾等新派俳優は如上の各条に違背したる俳優とは再び一座をせざる事」³⁴とあり、キノドラマに出演した俳優は、新劇界から追放されることとなった。

キノドラマは演劇界だけでなく、映画界からも非難の対象となる。それはとりわけ純映画劇運動のなかで起こった。この運動の始祖たる帰山教正の1917年『活動写真劇の創作と撮影法』は以下のように書き始められている。「舞台演劇（芝居）と活動写真劇（映画劇）とは全く異なった性質のものであつて、一寸考へると芝居を活動写真で撮影したものが直ちに映画劇と云う事が出来るように思はれるのであるが、本当の映画劇と云ふものと芝居とは全々異なつた特徴を有して居つた演劇と離して独立したのものとして扱はなければならぬものである」³⁵。

純化された映画芸術を目指す純映画劇運動は、当然、演劇から自律した表現形式を夢見る。映画が「見ることに由つて十分理解される」ような芸術形式になるためには、弁士の声色や楽師の音楽、字幕でさえも本来不要なものとされる。このような「純映画劇」の立場からすれば、キノドラマなど未熟で不純な、見るに耐えないものでしかない。帰山は断言する。「連鎖劇なるものは大反対である、連鎖劇などを見て喜んでゐるのは真の活動写真を知らない人で、又活動写真の大墮落である」³⁶。こうした考えは帰山にとどまらなかった。吉山によれば、「欧米映画界の先例以外に一步でも踏出せばこれを異端視する智識階級のファンは、連鎖劇を以て映画の不具者とし、畸形児として排斥した」³⁷という。

このようにキノドラマは、純化した演劇を目指す新劇からも、純化した映画を目指す純映画劇の立場からも「畸形児」として排斥された。しかしこのような排除の言説が展開されるなかにあつても、キノドラマの大衆的な人気は衰えなかった。これは、新劇と純映画劇が、当時、大衆の支持を得られなかったのとは対照的である。キノドラマに出演した俳優を排除する新劇の新規約は、キノドラマへ走る俳優があとを絶たず、撤廃をよぎなくされた。また帰山自らが監督した「生の輝き」は、一部の映画ファンの支持を受けたものの、興行的にはまったく成功しなかった³⁸。

新劇でも純映画劇でもなく、まさにキノドラマが大衆の人気を獲得していたという事実。それは、演劇でも映画でもなく、その混淆状態が固有の魅力を持っていたことを示している。その固有性は、映画以前／以後の知覚を断絶とみなす立場からは、とり逃されてしまうだろう。キノドラマという映画以前／以後の混淆状態が要請する知覚の複雑な位相こそが、当時の観客にとってリアリティを持っていたのである。

大衆的な人気を獲得していたキノドラマだが、1917年、警視庁による「活動写真取締規則」の公布を境に衰退する。小劇場や映画館の建築取り締まり規定により、木造の劇場で可燃性フィルムを使用するキノドラマは、防災上の理由から不許可となったのである。この年の7月20日をもって、警視庁管内の劇場でのキノドラマ興行は一斉に中止となった³⁹。昭和初期、映画と演劇の混淆状態のモニター性を積極的にとらえる芸術家たちによって、キノドラマは前衛芸術として再興されるのだが、それはまた別の物語である。

2. キネオラマ

宮沢賢治の詩群には未だ解明されない点が多く、必ずしも定まった解釈が存在するわけではないが、そのなかに「冬のスケッチ」と題される短唱群がある⁴⁰。この詩のなかで、映画館とスクリーンの描写が交互に行われたあと、唐突に次のような連が挿入される。

あたかもそのころ

キネオラマの支度とて

紫の燐光らしきもの横に舞台をよぎりたり⁴¹

語り手の映画への没入をさえぎる「紫の燐光」として「キネオラマ」なるものがあらわれるのである。石井研堂の『増訂明治事物起原』には、「切りぬき画を進退し、各種電灯の採光と音響とを利用して之を助け、観者に実物同様の感を起こしむるをキネオラマという」⁴²という記述が見られる。より詳細な1911年の『現代娯楽全集』からキネオラマの項を引用しておこう。

ジオラマ、パノラマは構造及光線の作用により実物の如く見せしむることを其條に設ける如くなれどキネオラマに於ては電気光線の作用に依り晴雨寒暑の空模様夕景より夜景に入るの変化をも併せて実況を示したるなり。……現今活動写真と共に専ら行はるゝキネオラマは此電気光線の発射に代

ふるに活動写真器を以てするなり⁴³

ジオラマが電気光線によって絵や模型を実物のように見せていたのに対して、キネオラマは光線の代わりに映画を応用したものだということがわかる⁴⁴。したがってキネオラマもまた、映画とジオラマという映画以前／以後の混淆様式であったということができよう。幼年時代にこのキネオラマに魅了された稲垣足穂は、当時の様子をエッセイの中で繰り返し言及している⁴⁵。それによれば、「われわれの子供の頃、映画館の余興にキネオラマがあった。……舞台正面には（固いスクリーンでなく）只の白幕が張られているが、毎回プログラムの終りになるとこの幕がきりきりと巻き上って、その奥にしつらえられた模型風景が現れる」⁴⁶のだという。

ここに至って、賢治の「冬のスケッチ」で唐突に登場した「キネオラマの支度」なる言葉の意味を知ることができるだろう。映画の途中、幕の裏で終映後のキネオラマの準備をしている様子が幕の切れ間から見えて、紫の燐光が舞台を横切ったのだ。少年・足穂が憧れた「旅順海戦館」もそんなキネオラマの一つだった。足穂によれば、1910年頃に日露戦争の旅順海戦を題材にした旅順海戦館というキネオラマ興行があらわれ、それに影響を受けて、各映画劇場にキネオラマが勃興したのだという。この旅順海戦館に魅了された少年がもう一人いた。それが江戸川乱歩である。彼は後年、なつかしさとともに、その様子を語っている。

幕があくと、舞台一面の大海原だ。……ピリピリと笛が鳴り、一とわたり弁士の説明が済むと、舞台の一方から東郷艦隊が、旗艦三笠を先頭に、勇ましく波を蹴って進んで来る。ひるがえる旭日旗、モクモクと立ち昇る黒煙、パノラマ風の舞台で、おもちゃの軍艦が、見ているうちにさも本物らしく感じられてくる。……それが済むと夜戦の光景となる。月が出る。今いうキネオラマとかの作用で、月の表を雲が通り過ぎる。船には舷燈がつく、燈台が光る。それが水に映って、キラキラと波うつ、大砲が発射されるたびに赤い一文字の火花が見える。船火事の見事さ⁴⁷

キノドラマ同様、キネオラマの発端にも旅順海戦があったことは、注目すべきである⁴⁸。旅順海戦館とは異なるが『日本映画作品大鑑』に、1905年に歌舞伎座で行われた「日露戦争のキネオラマ」に関する『万朝報』の記事が引用されている。それによれば、「従来の活動写真とは異なりて、戦場に於ける風雨雷

光等を実地の如く見せ、殊に海戦の演出は最も巧みなるものなり」、そして「在来のパノラマ活動写真等にて顕し能はざる（風雪雷光）（雲の往来）昼夜の変化等の自然現象より戦場の光景を遺憾なく顕出し、殆んど実地を見るの感ありと、番組中（日本海の大戦）の如き尤もよし」⁴⁹という。また『読売新聞』に掲載された広告には、「電気力と器械の働と光線の作用に依り 風、雨、雪、雷、日の出等の自然現象より汽車汽船の進行、砲台及軍艦の砲戦水雷の爆発敵艦の沈没に至るまで凡て実地に少しも異ならざる一大装置」⁵⁰との宣伝文が踊っている⁵¹。

当時の映画の質では、「風雨雷光等を実地の如く見」せることは適わなかった。乱歩を魅了した大砲の火花や「船火事」、そして「軍艦の砲戦水雷の爆発敵艦の沈没」など海戦の光景も十分に表現できなかった。前述した通り、映画は戦争に適合的なメディアではあったが、日露戦争期の観客にとって、戦場の実写映画は未だ質が低く、面白みに欠けるものであったのもまた事実である⁵²。近代戦争の特徴の一つであるスペクタクル性が、当時の映画にはとらえきれなかった。この初期戦争映画に欠けていた迫真性とアトラクションとしての魅力を補強する特殊効果として、ジオラマが召喚され、キネオラマが生まれたといわれてよいだろう。それではキネオラマは、映画が未熟な時代の異端児にすぎなかったのだろうか。

しばしば映画はジオラマの延長上に位置づけられてきた。シヴェルブシュは、1800年代に生まれたパノラマ、ジオラマ、幻燈、そして映画を「光がイリュージョンの主演を演じる完全に新しいメディア」とし、それらの特徴が、「なによりもまず、イリュージョンを立体的につくり上げるのではなく平面上に描きだしたこと、つまり舞台ではなく絵画の延長線上にあったこと」⁵³にあったと指摘している。この観点からすれば、平面的な光のイリュージョンとしてのジオラマは、映画へと自然に連続することとなる。

さらにクレリーの議論では、1820年代初頭に発達したジオラマは、同時期の「観察者」の成立の確証として挙げられている。「1790年代に最初に登場したころの静止したパノラマ画とは違って、ダゲールのジオラマは、動かないでいる観察者を機械仕掛けの装置アパルトウスのなかに編入し、あらかじめ定められたかたちで時間的に展開する視覚の経験に従属させるという仕組みに基づいていた」⁵⁴。これは「安定した指示対象からの抽象化の進行」と同時的に生じたのであり、ジオラマはカメラ・オブスキュラの固定した表象システムではなく、近代的な視覚のモードに位置づけられる。したがって、クレリーは映画へと連続する近代的視覚の端緒としてジオラマを見出すのである。

この観点からすれば、キネオラマはジオラマから映画への連続のうちに位置づけられ、次第に実体を離れていくイリュージョンの一過程であるとみなされるだろう。しかしながら、キネオラマはこうした連続図式からはこぼれ落ちる固有性を持っていた。イリュージョン、幻像化への過程というよりも、むしろある種の実体をともなった、ミニチュアへの偏愛といったものがキネオラマの魅力を支えていたからである。

1908年8月21日の石川啄木の日記に「キネオラマなるものを見る。ナイヤガラの大瀑布、水勢鞆鞆として涼気起る。既にして雷雨あり、晴れて夕となり、殷紅の雲瀑上に懸る。月出でて河上の層楼窓毎に灯火を点ず。児戯に似て然も猶快を覚ゆ」⁵⁵という記述が見られる。また乱歩はキネオラマについて、「ただそれだけの見世物だけれども、私たちはどんなにチャームされたことか」⁵⁶と書き記している。この二人に共通しているのは、キネオラマをとるにたりない児戯のようなものにすぎないと認識しながら、それでもなお、その児戯に快を覚え、魅了されてしまっているということである。この魅力はどこからくるのか。さらに足穂の記述を見てみよう。

あの人工であるため、ほんとうの自然よりもつとにきれいに奇妙に浮かび上がった景色が、電気光線で夕ぐれになつたりイナビカリがしたりするキネオラマが、どんなに心をひくものであつたかは云ふまでもないでせう。じつさい、おしまひには、現實にそむく白いスクリーンのまぼろしより、反つてそれがキリキリまき上つて、そこにブリキやペンキでこしらへられた「マルタ島の絶景」や「アルプス山」をひろげる時間のために、そこへお百度をふんでみた私たちは、やがて二人の主張からなつた小さいキネオラマを、卓上のボール紙の箱のなかでこしらへてみようかと相談をしたのです⁵⁷（傍点引用者）

まず、「電気光線」などを使うことで「人工であるため、ほんとうの自然よりもつとにきれいに奇妙に浮かび上がった景色」が足穂の心をひいている。ここで彼はキネオラマの人工のイリュージョン性にひかれているのだが、注目すべきは、同時に映画よりもキネオラマへの愛着を語っていることである。「現實にそむく白いスクリーンのまぼろしより」ブリキやペンキで作られたジオラマのミニチュアに魅了されているのである。こうして足穂は、イリュージョン性にひかれながらも、イリュージョン化が徹底された映画よりもむしろ、ミニチュアという実体をともなったキネオラマへお百度をふむのだ。

足穂のキネオラマへの偏愛が、イリュージョン性だけでなく、ミニチュアという実体由来していたことは、彼が「卓上キネオラマ」と呼んだ、旅順海戦館を模したミニチュアを作ったことにもあらわれている⁵⁸。驚くべきことに、足穂だけでなく、乱歩もまた卓上キネオラマを作ったことがあると告白している。旅順海戦館を見た翌日、乱歩は親友とともに4畳半の自分の部屋でその縮小模型をしつらえたのである。それは「幅の狭い波布が数十本、前は低くうしろほどだんだんに高く張り渡され、その隙間を敵味方の軍艦が動くのだ。おもちゃの軍艦に柄をつけて、波の下から手で動かす。舷燈は線香、煙は煙草、砲声はおもちゃのピストル、月は懐中電燈、船火事はアルコールをしませた綿」⁵⁹だったという。

足穂と乱歩の卓上キネオラマからもわかるように、キネオラマの固有性はイリュージョン化への一過程ではなく、むしろ、イリュージョン性と実体性、その混淆状態にあった。その固有性は、映画以前／以後をイリュージョンへと向かうなめらかな連続とみなす立場からはとり逃されてしまうだろう。キネオラマへの偏愛が示しているのは、全面的に実体を離れイリュージョン化した映画と、未だミニチュアという実体を離れないジオラマの混淆に惹かれてしまう、両義的な知覚の様態である⁶⁰。

おわりに

本稿では、ともに旅順海戦と映画との出会いが生み出したキノドラマとキネオラマという映画と演劇、ジオラマの混淆状態に注目することによって、従来の議論では見落とされがちであった近代的知覚の微妙なあり方を、歴史的に明らかにしてきた。

キノドラマは、はじめ、物語に還元されないアトラクションの映画と演劇の物語性とを、有機的なつながりを持たぬままに相剋させる場であった。その後、キノドラマにおいては、劇中の映画が演劇の物語構造を有するようになり、映画が前面化するようになった。キノドラマの変化は、初期映画と演劇の混淆の過程であり、映画の物語化の過程でもあった。キノドラマは新劇からも純映画劇の立場からも排斥されたが、映画と演劇の混淆状態は固有の魅力を生み、大衆的な支持を得ていた。映画以前／以後の混淆状態が要請する知覚固有の位相こそが、当時の観客にとってリアリティを持っていたのである。

一方、キネオラマは、当時の記録映画に不足していた迫真性とアトラクションを補強する特殊効果としてジオラマを応用したものであった。しかしそれにとどまらず、映画のイリュージョン性とジオラマの実体性をともなうミニチュ

アとが混淆する場となり、そこに固有の魅力が生じていた。江戸川乱歩や稲垣足穂といった人々のキネオラマへの偏愛が示しているのは、全面的に実体を離れイリュージョン化した映画と、未だ実体を離れないジオラマの混淆が要請する、固有の知覚の様態である。

したがって、映画以前／以後の知覚を単純な断絶や連続とみなす立場では、キノドラマとキネオラマにみられる複雑な混淆状態をとらえ損ねるだろう。キノドラマとキネオラマの固有性は、まさにその混淆と相剋が生み出す、知覚の両義性にあつたといえるからだ。その複雑性と固有の魅力をとらえることは、近代的知覚といわれるものの多様化に資することにほかならない。そして今、キノドラマとキネオラマを想起することは、映像と演劇、舞台装置との融合がさまざまに試みられている現在を相対化し、新しい表現を探っていくための重要な契機となろう⁶¹。

水越伸はメディア史研究において、歴史のなかに潜在しているメディアの可能的様態に注目することの重要性を論じている⁶²。「可能的様態」とは、現在のようなかたちにメディアが固定化される以前に、メディアがはらんでいた多様な可能性のことである。例えば、電話ははじめから双方向的なコミュニケーション・メディアだったのではなく、ラジオやジュークボックスのようなメディアとして想像されていた時期もあった。このような可能的様態を歴史から救出することは、現在のメディアのあり方を相対化し、社会や人間とメディアの関係を多様性へとひらき、既存の関係性を組み替える契機となる。キノドラマとキネオラマとは、映画の幼年期に潜在していた、この可能的様態にほかならない。

キノドラマとキネオラマという映画の可能的様態を想起し、現在の映像文化を多様性のほうにひらいていくこと。そのためには、キノドラマとキネオラマに関するより実証的な歴史研究が求められると同時に、そこで得られた知見を現在の映画、演劇における試みと比較検討していく作業が必要となるだろう。これらを今後の研究課題としつつ、とりあえずは本論を終えたい。

*

宮沢賢治の文語詩のなかに「軍事連鎖劇」という詩がある。これは「冬のスケッチ」を発展させたものだと言われる、次のような短い詩だ。

キネオラマ、 寒天光のたゞなかに、 ぴたと煙草をなげうちし、

上等兵の袖の上、また背景の暁ぞらを、雲どしどしと飛びにけり。
そのとき角のせんたくや、まつたくもつて涙をながし、
やがてほそほそなみだかわき、すがめひからせ、トンビのえりを直し
たりけり。⁶³

一読して驚くのは、「連鎖劇」という題をもちながら、それが「キネオラマ」という語から開始されることである。それはキノドラマの間違ひではないか、そう誰もが思うはずだ。しかし、歴史を精査すると、熊本大正座で「船長の妻」というキノドラマが上演／上映され、そのなかでキネオラマが使われたという記録が残っている。「日本商船が地中海で独潜航艇に撃沈される実況をキネオラマで見せるというのが評判になって5日の芝居に5日の大入りを占めた」⁶⁴というのだ。

賢治の描く軍事連鎖劇とは、キノドラマのなかでキネオラマが使用されたきわめて珍しい例なのではないか。それは映画、演劇、ジオラマの混淆状態である。煙草をなげうつ上等兵や涙をながすせんたくやは映画あるいは演劇によるもので、寒天光や背景の暁ぞら、飛びゆく雲がキネオラマによって演出されたものであろう。賢治の物語的でもあり、同時に断片的で謎めいた一篇の文語詩は、したがって、映画以前／以後を単純な連続にも断絶にも還元することを拒んでいる。それはきわめつけの混淆状態にあった近代的知覚の複雑性、そして映画の幼年期がはらんでいた可能的様態の、ひとつの証言なのである。

註

- 1 試みに『日本映画作品大鑑』を見れば、1904年から公開される作品数が増加しはじめたこと、そのほとんどが日露戦争関連の映画であることがわかる（キネマ旬報社『日本映画作品大鑑 第1巻』キネマ旬報社、1960年、37-38頁）
- 2 田中純一郎『日本映画発達史Ⅰ 活動写真時代』中央公論社、1980年
- 3 秋庭太郎『明治の演劇』中西書房、1937年、127頁
- 4 岩本憲児「連鎖劇からキノドラマへ」『演劇学』31号、1990年、283頁
- 5 横田洋「山崎長之輔の連鎖劇——池田文庫所蔵番付から——」『演劇学論集』44号、2006年、161-179頁
- 6 上田学「観客のとまどい——映画草創期におけるシネマテックの興行をめぐる——」『アートリサーチ』7号、2007年、129-139頁
- 7 ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」久保哲司訳、浅井健二郎編『ベンヤミンコレクションⅠ 近代の意味』筑摩書房、1995年、593頁
- 8 つまり、たとえ写真が登場した後でも、見る者の知覚のあり方が変化していない場合は、アウラを感知することができる。だから初期の写真にベンヤミンがアウラを見出

すのは矛盾ではない。

- 9 ベンヤミン前掲書、1995年、599頁
- 10 ジョナサン・クレリー『観察者の系譜：視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳、以文社、2005年、18頁
- 11 クレリー前掲書、2005年、20頁
- 12 ベンヤミンやクレリーが知覚の複雑な混淆状態を見逃していたという語弊があるだろう。とりわけクレリーは、近代における知覚モデルの再編と、それが観察者の身体を規律訓練していく複雑な過程を精緻に分析しているのだから（クレリー前掲書、2005年、および、クレリー『知覚の宙吊り』岡田温司監訳、平凡社、2005年を参照）。むしろ再検討されるべきは、ベンヤミンやクレリーの枠組みを単純化したかたちで歴史記述へと接続しようとする後続の研究群かもしれない。
- 13 井上正夫『化け損ねた狸』右文社、1947年、162頁
- 14 キノドラマや連鎖劇という名称が付けられる以前には、「活動写真応用」、「応用活動写真」などと呼ばれていた時期もある。また例えば岩本は、当時の用法に倣って、大正期に大衆的な人気を博したものを連鎖劇、昭和初期になって前衛芸術の文脈で再登場したものをキノドラマと呼んで区別している（岩本前掲書、1990年）。
- 15 ベンヤミン前掲書、1995年、609頁
- 16 『都新聞』1904年3月9日
- 17 『都新聞』1904年3月30日
- 18 『都新聞』1904年3月16日
- 19 『都新聞』1904年4月10日
- 20 『都新聞』1904年4月4日
- 21 その意味で、ヴィリリオの言うように、「戦争は映画であり、映画は戦争なのだ」（ポール・ヴィリリオ『戦争と映画——知覚の兵站術』石井直志・千葉文夫訳、平凡社、1999年、76頁）
- 22 吉山旭光「日本映画界事物起原」1933年、33頁（牧野守編『日本映画論言説体系第Ⅲ期 活動映画の草創期29』ゆまに書房、2006年に所収）
- 23 井上正夫の証言によると、「旅順攻撃の場といふ一場があつて、此の場面だけは活動写真に撮影し、芝居とテイレコにして見せることになつたのです。……その撮影は、佐々木氏の持つてゐた大森の八景園の裏手の山で行はれました」（井上前掲書、1947年、88頁）とあり、吉山らの記述と食い違ひがあるが、それが模擬戦であったことに変わりはない。
- 24 田中前掲書、1980年、109頁
- 25 トム・ガニング「アトラクションの映画——初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」中村秀之訳、長谷正人・中村秀之編訳『アンチスペクタクル：沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会、2003年、308頁
- 26 小松弘『起源の映画』青土社、1991年、307頁
- 27 吉山旭光「日本映画史年表」1940年、95頁（牧野守編『日本映画論言説体系第Ⅲ期 活動映画の草創期29』ゆまに書房、2006年に所収）
- 28 秋庭前掲書、1937年、121頁
- 29 吉山前掲書、1933年、34頁

- 30 「演劇的な物語構造」と書いたが、もちろん演劇は物語に還元できるわけではない。劇作家の社会的地位向上や脚本の重視を掲げる演劇改良運動が起こっていたとはいえ、歌舞伎の影響を残した当時の大衆演劇もまた、物語からこぼれ落ちる「アトラクション」を備えていたことにも注意すべきである。
- 31 係記者「連鎖劇評判記」『活動之世界』第1巻12月号、1916年、150頁
- 32 ガニング前掲書、2003年、311頁
- 33 キノドラマを最初に試みた伊井が、今度はそれを排斥する側に回らざるをえなかったというのは、皮肉な結果である。
- 34 土方正巳「井上正夫の連鎖劇時代」『悲劇喜劇』357号、1980年、51-52頁
- 35 帰山教正「活動写真劇の創作と撮影法」1917年、1頁（牧野守監修『日本映画論言説体系 第3期 活動写真の草創期25』ゆまに書房、2006年に所収）
- 36 帰山教正「活動写真劇脚色上の研究 完全なる活動写真劇と活動写真芸術論（第1回）」1915年、3頁（牧野守監修『複製版キネマ・レコード 第1期第3冊(27)』国書刊行会、1999年に所収）
- 37 吉山前掲書、1933年、40頁
- 38 この「生の輝き」の意義について、飯島正は、弁士抜きで成立すること、女優を採用したこと、カットングによるコンティニューイティを実現したことを挙げ、「日本始まって以来最初の映画としての形式を備えた映画」であると評価している（飯島正「日本映画の黎明——純映画劇の周辺」『日本映画の誕生 講座日本映画1』岩波書店、1985年、110-111頁）。大衆からの支持は得られなかった「生の輝き」だが、その後の日本映画に多大な影響をあたえたことは周知の通りである。
- 39 一方関西では、1921年頃までキノドラマ興行が続いていたようである。
- 40 「冬のスケッチ」は、原稿用紙約50葉からなっているが、その各葉の配列すら確定されておらず、賢治自身が生前、完成稿を得ていたかも不明である。「冬のスケッチ」とキノオラマについては、第4紙葉と第5紙葉を中心に論じた奥山文幸「『冬のスケッチ』——宮沢賢治とキノオラマ——」『国文学解釈と鑑賞』60(9)号、1995年、30-35頁が興味深い論点を提示している。
- 41 宮沢賢治「冬のスケッチ」、1921年頃（『宮沢賢治全集3』筑摩書房、1996年に所収、304頁）
- 42 石井研堂『増訂明治事物起原』春陽堂、1926年、627頁
- 43 晴光館編輯部編『現代娯楽全集』晴光館、1911年、395頁
- 44 ダグレotypの発明者として有名なダゲールは、最初パノラマ画家として出発し、パノラマのイリュージョン効果を高めるために照明を使った装置を考案する。これが1822年にジオラマと命名された。さらにダゲールは立体ジオラマを作り、観客席に近い部分を実物の家屋や樹木で作し、実物と絵のつながりが判別できないようにしたという（伊藤俊治「ジオラマ論」リポート、1986年、18-20頁）。初期のキノオラマとジオラマはほとんど類似した興行だったと言えるが、光線の代わりに映画を使用した点に加え、岩本は、「キノオラマが一層の動感を出せたこと」に相違を見出している（岩本憲児『幻燈の世紀』森話社、2002年、195頁）。
- 45 足穂のキノオラマへの愛着は、エッセイだけでなく、その代表作『一千一秒物語』を「夜景画の黄いろい窓からもれるギターを聞いていると 時計のネジがとける音がして

- 向こうからキノオラマの大きなお月さまが昇り出した」なる一文から開始していることからもうかがい知ることができるだろう（稲垣足穂「一千一秒物語」、1923年、萩原幸子編『稲垣足穂全集第1巻』筑摩書房、2001年に所収、3頁）。
- 46 稲垣足穂「旅順海戦館と江戸川乱歩」、1969年（萩原幸子編『稲垣足穂全集第11巻』筑摩書房、2001年に所収、247頁）
- 47 江戸川乱歩「旅順海戦館」、1925年（紀田順一郎編『江戸川乱歩随筆選』筑摩書房、1994年に所収、24-25頁）
- 48 ただし1890年4月28日の『都新聞』に、「英社米西大戦活動大写真（パノラマ装置）」が紹介されており、それは「活動写真をパノラマ装置または美術的新意匠の装置にて御覧にいれ」るものだったという。この記事について田中は、「パノラマ装置といふのは、此頃流行した映写演出上の一装置で、映写幕の両脇に、風景や装置入りの書割りを設け、映写幕や舞台の単調さを幾分でも賑やかさうとした試みである」（田中純一郎『日本映画史』斎藤書店、1948年、108頁）と指摘している。また『都新聞』にも、「柳盛座の夜の部青木一座は日露戦争が評判よく大道具もジオラマ式とし電気作用で見せるに大請けなり」（『都新聞』1904年3月11日）という記事が掲載されている。したがって「キノオラマ」とは呼ばれていないものの、類似した興行はそれ以前から存在したことがわかる。
- 49 キネマ旬報社前掲書、1960年、39頁
- 50 『読売新聞』1905年6月22日
- 51 しかしながらこの歌舞伎座のキノオラマについての評価は大きくわかれていたようである。『読売新聞』の記者は、「電気と機械の仕掛にて光線を応用し見る人をして現場に在る想あらしむ」「手に取る如く見え」と積極的な評価をしている（『読売新聞』1905年6月25日）のだが、一方、『万朝報』の記者は、「お話にもならぬ馬鹿々々しきものを見せ」「粗末なる油絵の背景」「安芝居のそれに似て一向感歎の価値なく」と辛辣である（『万朝報』1905年6月27日）。吉澤商会の支配人だった寺井小七郎によると、「軍艦三笠、初音、高千穂を2メートル位の模型で作し、歌舞伎座で興行したが、いざやってみると、敵艦の代わりに三笠が沈んで、初日は減茶々々だった」（田中純一郎『日本教育映画発達史』蝸牛社、1979年、20頁）というから、『万朝報』の記事は言い過ぎともいえないだろう。初二日の失敗を反省した興行側は、両日の収入より実費を引いた312円を海軍恤兵部に寄付したという（『読売新聞』1905年7月1日）
- 52 上田前掲書、2007年、133頁
- 53 ヴォルフガング・シヴェルプシュ『闇をひらく光：19世紀における照明の歴史』小川さくえ訳、法政大学出版局、1988年、233頁
- 54 クレーリー前掲書、2005年a、168頁
- 55 石川啄木『石川啄木日記第2巻』世界評論社、1948年、274頁
- 56 江戸川前掲書、1925年、25頁
- 57 稲垣足穂『天体嗜好症』春陽堂、1928年、4頁
- 58 稲垣足穂「卓上キノオラマ」、1968年（『稲垣足穂大全IV』現代思潮社、1970年に所収）
- 59 江戸川前掲書、1925年、25頁
- 60 キットラーは、映画など草創期の技術メディアによってもたらされた恐怖が、同時代

の文学に記録されていると指摘している（フリードリヒ・キットラー『グラモフォン・フィルム・タイプライター上』石光泰夫・石光輝子訳、筑摩書房、2006年、11頁）。これに対して、キネオラマは、しばしばノスタルジアの対象として日本文学に登場することは興味深い。先に言及した文学者以外にも、北原白秋は「陰影」のなかでキネオラマを「過ぎし日」の思い出とともに次のように詠っている。「げにげにわかき日のキネオラマよ、／思ひ出はそのかげに伴奏くピアノ、／月と瓦斯との接吻、／瓏銀の水をゆく小舟」（北原白秋『思ひ出』東雲書店、1911年、100頁）。それは恐怖とは無縁のノスタルジックな世界である。ミニチュアと幼年時代への遡行の関係については、ガストン・バシュラール『空間の詩学』岩村行雄訳、筑摩書房、2002年、262頁を参照。

- 61 現在では演劇に映像を使用することは常套手段と化しているが、その先鋭的な試みとして、2002年10月19日より、東京国際芸術祭において公演された、ロベール・ルパージュ作・演出の一人芝居「月の向こう側」を挙げておきたい。ルパージュについては、出身地ケベックと舞台装置としての鏡を中心に論じた、藤井慎太郎「ロベール・ルパージュ、あるいは演劇と鏡をめぐる思考について」『演劇学論集』39号、2001年、207-220頁が詳しい。
- 62 水越伸「情報化とメディアの可能的様態の行方」井上俊ほか編『岩波講座現代社会学22メディアと情報化の社会学』岩波書店、1996年、177-196頁
- 63 宮沢賢治「軍事連鎖劇」、1923年（『宮沢賢治全集4』筑摩書房、1996年に所収、119頁）
- 64 柴田勝『実演と映画・連鎖劇の記録』柴田勝、1982年、15頁