

連鎖劇における映画場面の批評をめぐって

大矢 敦子（立命館大学大学院文学研究科博士課程後期課程）

E-mail ll002983@ed.ritsumei.ac.jp

要旨

大正初期、日本の主要都市の興行街で流行した、映画と連鎖劇に集った観客は、それまでの演劇における評価体系とともに、明治末期に現れた映画における評価体系にも沿って、連鎖劇の持つ映画と演劇のメディアミックスの要素を多分に吸収していったと考えられる。本稿ではこうした評価体系を、〈興行〉という視点を加えて分析することで、映画に対する評価の流れの一端を捉える。

abstract

In early Taisho period, people who gathered into the theater to see motion picture and Rensageki (Chain drama) received the elements of mixture for play and motion picture. It is imagined that they accepted theatrical criticism and new media criticism which was emerged by motion picture. In this article, the author tries to examine a phase of a stream for the criticism from these audience by analysis which adds the perspective of distribution of the theater. Through this analysis, we can realize how people receive motion picture as well as how they thought of it at that time.

はじめに

大正初期、日本の主要都市の興行街で流行した映画と連鎖劇は、そこに集う人々に絶大な人気を持って受け入れられていた。観客は、それまでの演劇における評価基準とともに、明治末期に現れた映画における評価基準にも沿って、連鎖劇の持つ映画と演劇のメディアミックスの要素を多分に吸収していったと考えられる。今回は、こうした評価体系の位相を、〈興行〉という視点を加えて分析することで連鎖劇の、映画場面の評価の流れを捉えることが目的である。ここでいう興行とは、一定期間、劇場で開催され、料金を徴収することで各種演目を人々に提供するシステムを指すこととする。

最初に、これまでの連鎖劇研究に関する先行研究について概観したい。まず、大正期の興行記録史として記された、柴田勝による『実演と映画 連鎖劇の記録¹』が挙げられる。ここでは明治から昭和にかけての東京・京都を中心とする興行内容が網羅されており、連鎖劇興行の歴史を知る上で必須の資料と位

置づけられる。また、横田洋によって連鎖劇俳優・山崎長之輔や、連鎖劇興行を通じた東京における興行の取締に関する研究が試みられており²、連鎖劇そのものの具体的演出や、興行上の環境変遷が解明されつつある。また、岩本憲児によって、連鎖劇がもたらした映画への影響関係を、キノドラマとして引き継がれる一連の演劇形態の変遷を通して紐解く試みが一部なされている³。加えて、海外の日本映画研究者からも連鎖劇は当時の日本映画史を語る上で必要不可欠なテーマとして扱われており、中でもJoanne Bernardiは、純映画劇運動のコンテキストの中で、女優の出現という視点から連鎖劇を取り上げている⁴。また、連鎖劇興行と、連鎖劇内で使用する映画の製作に注目した富田美香による論考によって、京都における連鎖劇の、受容を含めた詳細な考察が行われている⁵。しかし、映画と演劇という枠組みを超えて、一種の見世物の様相をもって観客を惹きつけていた連鎖劇が、当時の観客にどのように受け入れられていたのかということについては、具体的な考察が行われていないと言える。

本稿では主に1915(大正4)年から1917(大正6)年にかけての主に東京・浅草と京都・新京極における興行を取り上げ、当時の代表的な興行街における、連鎖劇の興行的な変遷と共に、当時の映画雑誌を中心とした、連鎖劇における評価の体系を捉えなおし、そこから抽出される〈映画〉というものが当時どのような評価で見られ、受容されていたかについて考察を試みる。手法としては、主に映画雑誌面上に現れる各種批評群を頼りに、観客が連鎖劇をどう受容していたのかについて調査し、考察を行う。

また、ここで取り扱う連鎖劇とは、いわゆる明治期に端を発し、「連鎖劇中興の祖」と位置づけられる山崎長之輔を筆頭に、ある程度固定された座員で一座を組み、数年間興行的に成立しえたものに絞ることとする。それゆえ、上演形式としては連鎖劇であっても、単発的に興行されたものに関して、今回は除外する。また、各媒体によって映画を巡る表現では「映画」「写真」などの標記の相違があったが、必要な場合を除きこれらをすべて「映画」という表記に統一している。また、「実演」という用語を使用する場合、本稿では舞台上で行われる、ライブパフォーマンスとしての意味で使用する。

1 連鎖劇の興行形態

1913(大正2)年以降、山崎長之輔によって広く人々に受け入れられることとなった連鎖劇は、各劇場でのプログラム編成上、映画上映と組まれる場合があった。特に、全盛期の1916(大正5)、1917(大正6)年頃の基本的な興行形態としては、有名な俳優一座による単一興行を除いて、連鎖劇の上演の他に余興として映画を上映することが多く見られる。京都・新京極でのデータを例に言えば、1916(大正5)、1917(大正6)年頃に、主に連鎖劇の興行場として存在した京都座、歌舞伎座、朝日倶楽部、明治座のうち、前者三座は共に、1916(大正5)年の時点で、約8割の連鎖劇興行で映画を併映している⁶。無論、併映されていた映画作品は、これらの劇場経営の母体である天活や松竹による配給作品であり、映画ジャンルに注目してみると、泰西活劇が選択されている場合

が多く、連鎖劇の題材として演じられる新派悲劇や、旧派の連鎖劇とは趣向的に異なった映画作品を添える事が一般的な興行方法であったと捉えることができる⁷。こうした連鎖劇を扱った興行は、観客に、連鎖劇中の映画場面と、それとは別に上映される映画作品を、一つの劇場内で同時に受容できる空間を提供したことにとどまらず、観客が、連鎖劇と〈活動写真〉という演目としての相違に加え、連鎖劇と〈活動写真〉の作品上の趣向の変化にも身を置いていたことを示している。例えば、1916(大正5)年3月7日からの京都座では、連鎖劇として久保田清一座による「かなしき恋」5幕9場が上演された。この「かなしき恋」は、代議士になろうと四方へ借金をした父の返済のため、金貸しとの結婚を強要された娘が、肺病を患った許嫁のために、あくまで自らの恋を貫こうとする悲恋物語である。プログラムとしては、この連鎖劇に加え、〈活動写真〉として「泰西軍事活劇 従軍記者」4巻が上映されている。軍事活劇とされる多くの作品群は当時の第一次世界大戦下を題材にとりいれた活劇として観客に人気が高かった。当時の観客は、こうした〈活動写真〉としてのアクションを扱った活劇というジャンルと、連鎖劇の中で演じられる悲劇作品というジャンルを、連鎖劇と映画それぞれの演目様式から、同日同劇場内で受容していたのである。

2 演劇雑誌における連鎖劇の評価

以上のような連鎖劇の興行形態は、批評家にはどう評価されていたのか。ここではまず、劇場空間で興行された連鎖劇に対し、主要な演劇雑誌はどのような評価を行っていたかについてみて行きたい。当時の代表的な演劇総合雑誌であった『演芸画報』においては、歌舞伎を軸にそれに対抗または派生する形で、新派劇、新国劇、新劇といった、近代以降に誕生した各種演劇を扱っているが、連鎖劇はほとんどといっていいほど取り扱われていない。当時の批評家にとって、映画で見せる場面を構成上組み入れていた連鎖劇は、アトラクション性を売り物にした一種の見世物、つまり墮落した演劇形態の一つとし

て批評家に認識されており、彼らの連鎖劇への視線は、大変冷ややかなものであった。

総てを推してかうした劇場は、値段と開演時間の関係から、肝腎の内容までが純然たる緞帳芝居や、活動連鎖と退化して行くものですから、私は其れを呪詛ふと共に、かく改造されて行く劇場の活券をも疑はないでは居られないのです。(中略) 過去一年の成績を見ても、成美団復活を標榜する小織福井の両優が、連鎖設備の角座や明治座に、新聞小説を上場したのと、弁天座の六月興行に、伊井河合が、『友の家』を開演した位のもので、新派劇今日の運命は、既に「行き詰つた」とか「凋落した」といふやうな時代を通り越して、「過去半世紀の餘喘」を保つに過ぎないと思はれるほど、心細い絶望的な状況でした⁸。

これは、1916(大正5)年の、関西の演劇界を概観して記された批評であるが、新派が連鎖劇として(ここでは「活動連鎖」とされている)上演されるのは勿論、純粋な新派の上演が、連鎖劇の設備を有した劇場で行われることでさえ嘆かわしいことであり、これら新派劇の敗因の一つは、本来新派劇を上演する劇場が、連鎖劇を上演する場として機能できるように、内装を改造した点にもあると触れている。つまり当時不況のおおりに受けていた劇場が、大衆に迎合する如く連鎖劇に走っていることへの非難と捉える事が出来る。

以上のような批評に代表されるように、当時を代表する演劇雑誌からは、連鎖劇は退化したものともみなされていたことがわかる。しかし実際は、同じく上記の批評からもわかるように、新派劇の主な上演場所であった各劇場が、ことごとく連鎖劇の劇場として機能し、連鎖劇の上演数が、新派劇を凌駕していたことを示している⁹。

3 映画雑誌『キネマ・レコード』における連鎖劇の評価

連鎖劇の評価が展開されていたのはむしろ、映画

雑誌上の劇場評や、記事であった。連鎖劇はその人気から映画館へも進出し、映画興行の場をも奪おうとしていたため、実際には劇場での興行と同じく、興行的に映面上映と共存する場合が多く、映画雑誌上では、各映画常設館での映画情報とともに、各館の批評として掲載されていた。また場合によっては、活動写真俳優自身が連鎖劇の実演部分を演じたり、山崎長之輔に代表されるような連鎖劇俳優による新派劇が、映画作品として流通していくなどの動きもあり、そうした俳優や劇場を軸とした評価が紙面上必然のものとなって、当時の連鎖劇俳優のプロフィールを含めたインタビュー内容や、読み物としてのシナリオが各映画雑誌に多数掲載されていくことになる。同じく新聞紙面上でも連鎖劇の評価は見られ、主として連鎖劇内で使用される映画に関する記述では、映画の場面が舞台上ではなかなか再現できない場面であったことに加えて、観客に訴える「ハラハラさする処」が多いことも評価の一つであり¹⁰、列車内での格闘シーンや、猛獣が出てくる場面構成が緊迫感を持ち、観客の好奇心を刺激したことについても触れられている¹¹。

こうした連鎖劇の映画界への進出は、批評家にとってどういう意味を持っていたのか。まず『キネマ・レコード』紙上では、芸術としての映画の自立を考慮に入れた、以下のような記述が見られる。

活動写真の目下は過渡時代であつて、殊に我国に於てはそうである。(中略) 鳴物入、音隊入、或は声色入、説明入、又は連鎖劇と様々ある、(中略) 将来は必ず、声色入は自然消滅し、連鎖劇は人に飽かれて来る時代となり茲に活動写真式の写真換言すれば活動写真の本質に合致する写真がその基礎を固める様になるにちがひない¹²。

ここでは、同紙が中心となって打ち出していった、純映画劇というものに対する姿勢の中でも、特に排除すべき要素であった、声色や鳴物そして説明などと共に連鎖劇が扱われ、連鎖劇も、映画が芸術として自立した形態を確立していく過程での、試行錯誤の一つとして捉えられている。こうした評価の語気を強めた以下のような評価も見られる。

一体此の連鎖劇と云ふもの、活動写真に属す可か將た演劇に属す可か、吾等をして忌憚なく云はしむれば、これは全然鶴助興行物、何れから観ても不純千万な、一種低級な観せ物に外ならぬ。(中略) 舞台を離れて映画なく、映画を離れて演芸ない所、即ち連鎖劇の連鎖劇たる所以であると同時に連鎖劇は純然たる活動写真でもなく又純然たる演劇でもない不具者であるのが明らかに証拠立てられてゐる。(中略) 我々活動写真に興味を持つて居る者の眼からは、此の連鎖劇が寧ろ浅ましい物の様に見える。実際の助けなしには独立して行かれぬ映画、これが既に活動写真本来の性質に反してゐる。(中略) 活動写真本来の約束を裏切つてゐる一種の興行物、獅子身中の蟲とも謂はゞ云ふべきである。(中略) 面白いものでもあらう盛大になるも好い興行界を風靡するも好い、けれども其の勢力を活動写真の方には取り入れたくない¹³。

ここではまず、連鎖劇の立位置が演劇か映画かどちらからも漏れた興行物として扱われており、自立した映画に対して、興行物でしかない連鎖劇は、興行界での勢力的な理由であっても、興行手法を取り入れるべきではないといった意見として捉える事ができる¹⁴。しかし、これまでも確認したように、連鎖劇の流行は避けられないものであった。ではこうした連鎖劇の流行を受け、映画界の各評者は連鎖劇の何を評価していったのか。次章からは、他の映画雑誌内に見られる、各連鎖劇興行への評価を追い、ここに見られる映画への視線を捉えたい。

4 連鎖劇内での映画場面への評価

『活動画報』上で堤玉香が連載していた「連鎖劇場行脚」においては、劇場ごとに評価がされており、主に俳優の演技に対する印象、そして実演場面の演出、脚本の出来・不出来といった、いわゆる実演としての連鎖劇に評価の主軸が置かれていることがわかる。しかし以下のような批評も見られる¹⁵。

僕は立ち廻りをみせたあの写真は愚劣なるものであると言ひ度ひ 活動写真と言ふものを悪用したものと公言して憚らぬ。僅に立ち廻りをみせる位なら舞台でも十分にみせる事が出来る。背景云々の故障があるならば忠臣蔵の義士討入からの如く廻り舞台にすればよい 或は幕を降ろしてもよい。大体に於てあの第三場なるものは、著しく緊張の度合ひを欠ひた舞台面である。殊に井上氏の東吾が座敷へ上がつてからの過去の物語は、流石の井上氏も持て余してゐた気味がある。連鎖とするならばあの場合何故、写真を応用しなかつたらう。井上氏が過去物語を仕出すとシーツが下りてもよし、それでは拙いと思へば、舞台の一隅に僅のシーツを下して、井上氏の話と共にそのシーツに據る写真は、過去の罪惡をそのまま写してゐてもよい。要するに、彼の場合写真を応用すれば甚麼に、引き立つた事であらう。敢てこの一言を呈し猛省を促す¹⁶。

これは、本郷座で1917(大正6)年2月に興行された新派連鎖劇『潮』に対する評価である。ここでは、舞台上でいくらかでも演技が可能な立ち廻りの箇所を映画として見せたことを失敗とし、代わりに、廻り舞台や幕引きでの場面転換を提案している。そして、登場人物が過去を回顧する場面に置いてこそ、映画を用いる必要があったと説き、カットバック¹⁷の手法を用いたものを推奨する内容となっている。こうした指摘は、これまでに紹介した映画としての評価というよりは、演劇と映画を組み合わせた演出としての連鎖劇の立場から、評価が下された例と言える。そして、舞台で実際の演出として可能か不可能かといったことに加え、映像で見せる箇所が、不可逆的時間を表現するものとして適切であるという評価としても捉えられよう。加えて、以下に挙げる評価では、連鎖劇内の映画場面としての価値というものにも触れている。

僕が此所で是非言つておかなければならない事は、連鎖——芝居と写真は並行すべきものであらうか。と言ふ問題である。活動写真は活動写真——究り芝居で出来ない事をする所に値打

ちがある。と言ふことも一面の真理であるがまた、活動写真は芝居に応用しても、活動写真としての任務を立派に果す者であると言ふ事も言ひ得る¹⁸。

ここでは、連鎖劇で使用される映画場面が、単に実演場면을補強するための演出として機能するというだけでなく、それ自体一つの自立したものとしても、機能し得るものであるということが必要だと言われている。すなわち、ここで重要なことは、連鎖劇としては、舞台上での生身の俳優による演技が、時間的空間的に不可能な場面こそ、映画としてフィルムに収めるべきであるという言説と共に、「活動写真としての任務」を果たすことが重要視されている点に注目したい。連鎖劇評価というコンテキストの中で、映画の持つ力に注目した評価として注目すべきものである。しかし、この「活動写真としての任務」とはどういったものであろうか。これについては、以下の評価を中心に更に考察を進めてみたい。

『美代次大阪へ出発』は恐らく浅草停車場の写真であらうと思ふ。汽車の出発実景を、真に写すと言ふ事は新しい試みで賞賛すべき事であるが、あの場合余計な事にせよ、今一步進めて何故に外国写真の如く汽車進行の正面を写さざりしぞ。然して観客をやんやとならせざりしぞ。それと共に、秋元の芸者美代次の写真を二重焼とせしは至極結構なれど希くば、今一步進めておしやくより一本になる、所謂芸者の生ひ立ち（と言へば可笑しいが）を順を追ふて撮影しなかつたらう。而して艶麗なる芸妓姿をみせてくれなかつたらう¹⁹。

上記の評価は、本郷座の新派連鎖劇『松風村雨』において、映画場面になった個所についての評価である。ここで注目したいことは、汽車活動写真のような、いわゆる実写風景として、列車からの進行風景を撮影し、連鎖劇に場面として加えるべきであるという評価以上に、ある人物の人生そのものを、過去から現在へという時間順序を短縮した形で写すことで、舞台上では時間の都合上演しえない場面を

映画で見せるという手法を、要求している点である。仮にこの場面が、現実に映画場面として組み入れられたとした場合、一人の芸妓の艶やかな姿が一層印象的な場面となったことは容易に想像ができる。

つまり、「追っかけ」に代表されるスピード感のあるもの、舞台上では演出の不可能な水辺のシーンといった、あくまで使い古された連鎖劇の中で使用される映画場面というものに新たな味わいを加えるだけでなく、芝居に応用した場合の「活動写真としての任務」というものが、ここでは、生身では立ち現れることのない一人の女性の人生を表象しうるものとして機能することである、ということが読み取れるのではないか。すなわち、芝居の部分に於いて、一人の登場人物が過ごしてきた時間そのものが表象可能であることを念頭に、映画というものを捉えたとき、舞台上で演じられる人物の、現時点からは見られない人生の流れそのものが、写されるものとして期待されていたと言える。そして、そうした人物の映像は実演場면을補強し、その人物を更に魅力的に見せるという連鎖劇ならではの演出手法として生かされるだけでなく、映画としても自立したものとして鑑賞しうる、魅力のあるものになるということであろう。

5 舞台本位と写真本位

さて、こうした映画場面に関する評価体系が生まれているものの、やはり各紙面上では俳優の演技を中心とした評価が基本となっていた。ここでは更に、興行形態の差異の中に評価の差異が存在するかに注目したい。

当時の連鎖劇には内容的に新派と旧派、また、上演形式的には大きく二種類の形式が存在した。一つは、実演が中心のものでもう一つは映画が中心のものである。これらは、連鎖劇が興行される劇場の種類によって取り締まられた規則をかいくぐるため必然的に生まれた形式であり、例えば大正期に入って既に劇場の認可が下りていた浅草・常盤座では「活動応用」として実演の多い連鎖劇を興行していた。一方、劇場の認可が下りていなかったみくに座など

に関しては、「連鎖活動」や「連鎖劇」として映画場面の多い形式をとっていた²⁰ (図1 参照)。

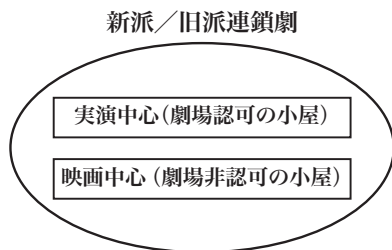


図1

こうした連鎖劇の二種類の特徴は評価体系に反映されているのだろうか。これについては、残念ながらほとんど評価には反映されていないと言える。例えば実演中心の中央劇場では、深澤恒造の連鎖劇が人気だったが、1916 (大正5)年1月の『優勝旗』という演目では、深澤の荒くれた役柄の演技と静田の女形が大変美しいことが評価されている²¹。加えて、同劇場での『俠艶録』興行については、映画場面を挿入する箇所が、的を射ているという評価があり、そのために観客の受けが良いことが記されている²²。また、映画場面が多かった劇場みくに座での評価は、実演場面での俳優の豪華さや、各俳優陣の演技の善し悪しについて触れている²³。すなわち、どちらの評価も、各劇場の興行手法によってその評価に差異が認められるというわけではないことがわかる。しかし以下のような評価もみられる。

活動連鎖劇の其の多くは、写真からシーツがあがって実演になる所に面白味がある。夫れは其の多くは色彩美と芸術的気分の高潮に達つた様な気がするからである。(中略) 新派俳優の人で実演本位の芝居をして居て其の部分々に活動写真を応用して追っかけなどを映写する人が、僕は文明の利器を応用せんが為めに斯う言ふ連鎖をして居ると言ふが、夫れが大きな間違いであると思ふ。何故なれば何にも追っかけの場面を作つて迄映写しなくとも、同じ筋で脚色と演技法との二つによつて、夫れ以上の芸術的の者を演じ得るからである。即ち之れは芸術性を標榜する俳優が見物本位と言ふ者に秋波を送つた現実性と芸術性の精神上の矛盾である²⁴。

すなわち、連鎖劇の醍醐味が、映画と実演の変移にあることに言及されてはいるものの、連鎖劇の映画部分に関しては、舞台上でも演出が可能なのであり、映画を使用することで、見世物的な要素を打ち出すことには成功しても、それが芸術として成立しえない状況が吐露されている。このように、連鎖劇自体の興行手法における差異はほとんど認められなかったものの、連鎖劇への映画の利用を巡っては、舞台本位か写真本位かという命題が現れてきたことも一方では認められるのである。

これまでの内容を整理してみると、当時流行した連鎖劇の具体的な批評は、演劇雑誌よりもむしろ映画専門誌や、新聞紙面上で展開されていたと言える。純粋に新派劇でもない連鎖劇は、当時の演劇界から軽視されており、演劇雑誌上では、興行情報にさえ紙面が割かれることはほとんどなかった。すなわち、連鎖劇は新派劇の落ちぶれた姿であり、奇抜で派手な演出で構成された見世物の域を出ないものとして認識されていたのである。

しかし、新聞や映画雑誌は連鎖劇の劇評で賑わい、連鎖劇の持つ、演劇と映画のハイブリッドな興行形態が観客を魅了する力は大きく、料金面に加えて、舞台演出の派手さ、出演俳優の実演芝居の善し悪しや人気ぶり、上映される映画場面に現れるスピード感と景色、話の急展開に彼らは一喜一憂を繰り返した。そして、そうした評価の大部分は総て別々の批評から伺える。すなわち、連鎖劇に特有の実演芝居から映画へ、映画から実演芝居へとといった流れのスムーズさや、実演と映画の場面のシンクロについてはほとんど記述されない²⁵。映画雑誌また新聞紙面上に現れる批評空間から浮かび上がってくるのは、あくまで実演芝居をそれとして、映画場面を映画として鑑賞していた連鎖劇の受容の場であった。

一方、中には実演場面と映画場面における差異について論じ、俳優の演技だけでなく、そこで使用される映画そのものの評価も重要視されつつあったことがわかる。その少ない評価から垣間見られるのは、実演場면을補助するための映画場面としての評価の方向性と、映画作品そのものとしての評価が常に表裏一体となって存在しているという状況である。映画場面がいかに実演場面を支えているか、またその

映画場面自体がいかに面白みのあるものであるかという観点から、当時の観客の映画に対する作品の見方、捉え方といったものがみられるのではないだろうか。

6 おわりに

演劇批評空間においては、記事としての批評もなく無視されるか、批評があったとしても冷淡な視線で見られることが多かった新派連鎖劇であったが、観客たちは、実演として繰り上げられる新派の悲劇性と、映画で展開される数々の躍動的な場面に驚嘆し、それらの間に横たわる、内容的そして形式的なギャップを楽しんでいた。

興行形態としては、有名な連鎖劇俳優らによる新派連鎖劇のみの興行が行われる一方、映画作品の上映が同一プログラムで行われていたこと、またその上映作品が、新派連鎖劇で取り扱われる悲劇的テーマとは異質のジャンル、すなわち泰西活劇というスリルとサスペンスに満ちた作品の受容の場としても機能していたことが明らかになった。そうした現場から、観客は、連鎖劇の悲劇的要素及び実演と映画場面が交互に組み合わせられた連鎖劇特有の見世物的な要素と、泰西活劇における映画内の快活なアクション的要素を同時に吸収していたと言えるだろう。

そして、連鎖劇の評価の主軸には、実演場面において、俳優に対する演技への評価が終始見られ、演劇を鑑賞するという目線からの評価がそこに下された。しかし、彼らは劇中に挿入される映画自体にも目を向け、それらの評価を行っていた。そこには、単に自動車の追っかけ場面や、水際の場面といった、舞台上では演じる事が、背景上、時間的制約上、演出が不可能である場面こそ、映画場面として撮影されるべきであるという意識が存在した。更には、単に舞台を補助するものとして映画場面にその機能を求めただけでなく、そうした映画場面を一つの映画作品としても自律したものとして期待する声がそこには含まれていた。すなわち、映画というメディアに対する認識が、連鎖劇の枠組みを通して、映画自体の効用と、それに付随する形での映画自体の特殊性、

演劇との差異性というものを打ち出そうとしていた評価体系がそこに存在していたと言える。

連鎖劇は、興行形態上、また上演形式的にも映画と密接に関わっており、当時の映画を巡る言説を捉える上で最適な対象であったため、ここでは、連鎖劇のみに焦点を絞って考察を試みたが、映画の余興として以前からあった、浪花節や、実演喜劇、奇術や講談などからも、興行的にそして内容的にも映画は多大な影響を受けていると考えられる。映画館内で繰り上げられた映画と余興を考えることは、当時の映画館が持つ興行形態を明らかにし、同時代の他の劇場との関係で、映画の興行史的意義を問う上で重要である。本稿はここで一旦筆を置くことになるが、こうした映画興行を取り巻く環境に目を向けることは、当時の映画そのものの価値と意味を深く問う作業となるだろう。

〔追記〕

本稿は文部科学省グローバル COE プログラム「デジタル・ヒューマニティーズ拠点」（立命館大学）RA I 種研究助成金による成果の一部である。また、以上の論考の文献調査でご協力をいただいた、同志社大学図書館に感謝申し上げます。なお、本稿は2009年12月12日に開催された、日本映像学会関西支部第58回研究会において、筆者が発表した内容の一部である。貴重な意見をいただいた参加者の皆様に感謝申し上げます。

〔注釈〕

- 1 柴田勝『実演と演劇 連鎖劇の記録』私家版、1982年。また、同氏による『天然色活動写真株式会社の記録』私家版、1973年や、『日本映画史素稿8』フィルム・ライブラリー協議会、1973年は連鎖劇を大々的に興行していた天活・大活の動きを知る上で重要な資料である。
- 2 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、日本演劇学会、2006年、pp.161-179。同氏「連鎖劇の興行とその取り締まり—東京における事例をめぐって—」『フィロカリア』、第25号、大阪大学大学院文学研究科芸術学・芸術

- 史講座、2008年3月、pp.31-66 参照。
- 3 岩本憲児「連鎖劇からキノドラマへ」『演劇学』、31号、早稲田大学文学部演劇研究室、1990年、pp.274-286。同氏『サイレントからトーキーへ：日本映画形成期の人と文化』森話社、2007年、pp.61-81。その他、加藤幹朗『映画館と観客の文化史』中央公論新社、2006年は、連鎖劇について日本的興行として評価すべきとしている。また、日本映画におけるモダニズムの関係については、小松弘による *The Foundation of Modernism: Japanese Cinema in the Year 1927, Film History: An International Journal*, Vol.7, No.2-3, Indiana University Press, pp.363-375, 2005 を参照。
 - 4 Joanne Bernardi, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, Detroit, pp.52-66, 2001。
 - 5 京都新京極における連鎖劇の特徴については、富田美香、大矢敦子「KYOTO 映像フェスタ「京都映画草創期」調査報告」『アート・リサーチ』、vol.4、立命館大学アート・リサーチセンター、2004年3月、pp.124-126 や、富田美香「京都映画文化における地域文化発信機能の形成と展開—マキノおよび大映京都撮影所を中心に」『立命館大学 21 世紀 COE プログラム 京都アート・エンタテインメント創成研究』、立命館大学アート・リサーチセンター、2004年4月、pp.42-43 を参照。
 - 6 『日出新聞』興行広告、演芸欄からの筆者の算出により、以下劇場名と連鎖劇興行中の映画併映数を列挙する。歌舞伎座：15 興行中 14 興行、朝日倶楽部：7 興行中 5 興行、京都座：29 興行中 27 興行。
 - 7 例えば、1916 (大正 5) 年 8 月の京都座興行において併映された主な映画作品として、「泰西探偵大活劇 殺人罪」、「軍事大活劇 護国の曲」がある。
 - 8 青木桜溪「大正五年関西劇壇回顧」『演芸画報』、演芸画報社、1917年1月、p.50・60。
 - 9 管見のところ、『新演芸』(玄文社)や、『演芸画報』の前誌である『演芸倶楽部』(博文館)にも、積極的な連鎖劇記事や批評は見当たらない。
 - 10 歌舞伎座(京都)の連鎖劇「刑事の誉尊の曾根崎」の劇評に「和三郎・璃徳の刑事、蝦四郎の兇賊いづれも大車輪にて写真もハラゝさする処が多く大向ふに訳もなく喜ばれて居る」(「演芸」『京都日出新聞』1916年1月20日)といった記述がみられる。
 - 11 京都座での連鎖劇「蝶々むすび」では、進行中の列車内での大格闘や、動物園の象と大立廻りを演じる場面が映画場面として人気だった。「えんげい」『京都日出新聞』1915年7月21-23日参照。
 - 12 水澤武彦「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(第二回)」『キネマ・レコード』キネマ・レコード社、1915年10月、p.5。
 - 13 岡志佳「活動写真界より見たる活動連鎖劇」前掲誌、p.31。
 - 14 一方、京都での連鎖劇の流行を鑑みて、「斯界として喜ぶ可きか、又憂う可きか」といったような反応も見られ、映画界の連鎖劇に対する受け止め方には、ある程度の揺れが見られるのも事実である。京都通信員 箸尾保禎「先年度の京都活動界」『キネマ・レコード』キネマ・レコード社、1916年1月、p.24 参照。
 - 15 その他、『活動写真雑誌』紙上の吉山旭光による「各館写真短評」連載記事においても、各映画館の批評内とともに連鎖劇における批評が見られる。また、同雑誌創刊号の最初の批評記事である「活動日誌」に若林草二が最初に評価しているのが、パテー館等で行われていた連鎖劇と実演劇に対するものであったことも加えておく。
 - 16 堤玉香「連鎖劇場行脚」『活動画報』飛行社、1917年4月、p.164。
 - 17 カットバックとは、異なる場面を交互に写すことをいい、特に時間的に遡った場面を見せる撮影手法のことを指す。
 - 18 堤玉香「連鎖劇場行脚」『活動画報』飛行社、1917年3月、pp.166-167。
 - 19 堤、同前、pp.167-168。
 - 20 東京における劇場取締に関しては、注2の横田(2008)を参照。
 - 21 「中央劇場の一月」『都新聞』1916年1月14日。
 - 22 「連鎖劇場評判記」『活動之世界』、活動之世界社、1916年12月、p.151。
 - 23 同前、p.150 及び、堤玉香「連鎖劇場見物記」『活動画報』、飛行社、1917年1月、p.184。
 - 24 御園雨の人「芝居本位か写真本位か - 撮影上の技巧

問題 -」『活動画報』、飛行社、1917年4月、pp.95-96。

- 25 『活動画報』の冒頭の解説で、岩本憲児は、山崎長之輔の評価において、連鎖劇としての評価というよりは、山長自身の人気ぶりなどが評価の対象となっていることに触れている。(岩本憲児「雑誌『活動画報』解説」『日本映画初期資料集成』、三一書房、1990年、pp.7-8)。

