

仮設映画館史（1896-2007）—日本における映画館の仮設性を用いた上映体験の創出—

37-186070 石橋 堯之

0. 序章

0.1 背景と目的

日本では世界的に見てもかなり早い段階で、映画を専門に上映する常設映画館が建てられたが、常設館が誕生したのちも、既存の娯楽施設を一時的に転用するなどした仮設的な映画館が完全に消え去ることはなかった¹。その理由のひとつに、フィルムと映写機そしてスクリーンさえあればどこでも映画を上映できるという手軽さが挙げられる。無論、映画の上映が本当にどこでも可能であったかという点、そのようなわけではなく、暗所であることが上映場所としての必要条件であった。しかし現在では映写機とスクリーンの性能が向上しただけでなく、モニターの発明によって比較的明るい場所でも映画が観られるようになり、上映場所の制約はほとんどなくなったといっている。

それにも関わらず、今でも映画館というビルディングタイプは当たり前に残存し、ほとんどの映画の封切りが常設の映画館（主にシネマ・コンプレックス）で行われる。反対に、仮設的な映画館はいつも脇に迫りやられてきた。本論文はそのような状況に対する疑問が根幹にある。常設の映画館だけが映画の可能性を開いてきたのか。もしそうだとすれば、仮設的な映画館がこれまで何度も歴史上に出現したのはなぜなのか。そのような疑問に答えを出すことが本論文の目的である。

映画がどこでもいつでも誰でも同じように観られるということは、映画館は観客に対し、上映体験などの何らかの付加価値を提供できなければ存在価値を失う。そんな映画館の価値を知るには常設映画館だけでは不十分である。家から一步も出ずに映画が観られる世の中で、ノスタルジーを感じる目的以外で映画館に足を運ぶべき理由を仮設映画館史をとおしてみつけ、これからの映画館のあり方を提示したい。

0.2 対象と方法

前項の疑問に答えるため、本論文では「仮設映画館」に着目している。後述するが、常設映画館が映画やそれに付随する上映体験を均質化・商業化していった一方で、仮設映画館には多様な「存在理由」があり続けた。本論文では、1896 年、日本に映画のフィルムと映写機が輸入されて以降、日本各地に出現した様々な仮設映画館を取り上げる。それらは、

- (1) 映画黎明期の巡回型の映画館
 - (2) 関東大震災後の復興仮設館
 - (3) 第一次世界大戦終戦から第二次世界大戦にかけてプロパガンダ映画が上映された巡回型映画館
 - (4) 荒戸源次郎による期間限定の映画館
- という 4 種類の映画館である。

本論文では「仮設映画館」を「建設される前から取り壊されることが予定されていた映画館。あるいは上映を唯一の目的とせず、一時的に映画館として機能した場所。」と定義し、その定義に基づいて、時代と場所を異にして登場した仮設映画館の成立背景や上映の様子を探る。

0.3 本論文の構成

第 1 章では映画黎明期（1896-1903）の日本における仮設映画館出現の必然性について述べ、海外から輸入された映画と日本の伝統芸能の邂逅によって、活弁という日本独自の上映体験が誕生した経緯を説明する。同時に、日本初の常設映画館である「浅草電気館」の登場をきっかけとして、全国的に映画館の常設化が進んでいった過程についてもこの章で触れる。

続く第 2 章では関東大震災後の東京において、壊滅状態にあった映画館街を復興するべく奔走した建築家加藤秋と、彼の作品の仮設映画館を紹介し、震災復興期の仮設映画館が有した特徴を分析する。

第 3 章では第一次世界大戦終戦から第二次世界大戦終戦までの、1920 年代から 1940 年代にかけて出現した巡回型の仮設映画館を紹介し、その特徴を分析する。

第 4 章では 1980 年代から映画の商業化が本格化した経緯をまとめ、その潮流に反発する形で各地に出現したドーム型の仮設映画館やゲリラ的に出現した仮設映画館を紹介する。

結章では今後各種動画配信サービスと 5G 導入によって映画館が益々陳腐化していく可能性を示し、そこにおいてかつて様々な時点で出現した仮設映画館がもつ特徴・メリットが映画館再興のための重要なヒントになり得ると結論づける。

1. 映画黎明期の転用型仮設映画館

1.1 本章の目的

日本における映画の黎明期である 1896 年頃においては、複数の実業家たちが複数のルートで映写機を輸入した²ため、映画の発祥点について不明な点は多く、様々な説が唱えられている。映画黎明期の映画館をまとめたものの先行研究も、日本独自の上映形態である「活弁」が西洋文化と日本文化の邂逅によって出現したことについて語ったものではない。しかも西洋と日本の邂逅を論じるにあたり実際に歌舞伎座型劇場で映画上映がされた例を分析することが必要不可欠だが、その部分を自明として扱っている節がある。本章では主な資料として、筈見恒夫『映画五十年史』、高梨光司『稲畑勝太郎君伝』を利用し、歌舞伎座型劇場が実際に映画館として転用された例を提示する。そしてその「転用型仮設映画館」において、日本の伝統芸能である歌舞伎と、映画とが邂逅したことによって日本独自の上映形態である「活弁」が誕生したことを紹介して、転用という「仮設性」が豊かな上映体験を生み出したことを確認する。

1.2 稲畑勝太郎による野天上映

日本最初の上映に関する記録は、稲畑本人の記憶を頼りにした部分が多く、稲畑の伝記によれば、日本最初の映画上映は 1896 年の 12 月の雪降る夜、四条河原近くの電力会社の中庭に簡易テントを建てて行われた²。当時のフィルムは引火性が非常に強く、建物への引火を避けた配慮から野天が選ばれた。中庭での試写は、電力会社の技術者の協力のもと映写機を改造して行われた 2 度目の上映であり、そのとき上映されたのは「公園内の散水、水泳と飛び込み、

動物園のライオン等十種類」を映像に収めた短いフィルムであった。中庭での試写は事故もなく成功したものの、本邦初の映画上映の観客は稲畑と目付人の撮影技師だけであり、稲畑の自伝によれば本格的に観客を動員して上映した場所は翌年、京都の東向座だったとされる。ここで強調したいのは鴨川河川敷、京都電力の中庭、東向座のいずれも「仮設映画館」であったということである。野天、演舞場などは「上映を唯一の目的とせず、一時的に映画館として機能した場所」という意味での「仮設映画館」にあたる。

1.3 「活弁」と劇場転用

1929年5月9日にトーキー映画「進軍」「南海の唄」(米)が新宿武蔵野館において上映されるまで、日本で上映される映画はすべて無声映画、つまり音声が入っていない動画であった¹。無声映画にも字幕は挿入されており、動画の状況を加味すれば無音でも内容を理解できないことはなかったが、細かな心情把握は難しかった。そこで登場人物の台詞や心情などを代弁し、映画をより分かりやすくより面白い娯楽にしたのが活動写真弁士という説明者である。

全国で弁士が増え始めた明治30年代半ば頃の弁士入り上映の様子を記録したものは少なく、歌舞伎専用の芝居小屋が弁士入り上映のために転用されている明確な証拠を示す資料は『駒田好洋スクラップブック・データベース』である。データベースの中核をなす「巡業奇聞」を読むと、駒田率いる巡業隊が47都道府県をくまなく巡業した様子が詳細に分かる。「巡業奇聞」とその続編である「続話巡業奇聞」には47都道府県での165回の公演記録が記されており、上演された劇場名も記載がある。巡業奇聞によると、例えば岐阜県大垣市にあった「大垣唯一の歌舞伎座型劇場である」日吉座で駒田好洋が上映を行ったと記録されている。これは実際に歌舞伎小屋が映画館転用されていた明確な証拠である³。

歌舞伎座型劇場の舞台構成は各劇場でほとんど差異はなく、詳細は省くが歴史的にも大きな変化はない。上手の舞台より一階層高い位置に「床」、下手の舞台と同階層部分に「黒御簾」と呼ばれる舞台装置が配されており、それぞれ太夫・三味線の語り席とお囃子を演奏する席になっている。活動写真弁士の役割は太夫の語りに近いように思われるが、常設映画館が登場した後も、弁士のための説明席は下手上手どちらかに決まって設置されるということはなく、日本の伝統芸能との厳密な接続はなかったようだ。ただ弁士がいた時代の映画館の平面図をいくつか見る限り、下手側に弁士席が配される場合が比較的多く、ゆるやかな接続が感じられる(図1-1)。

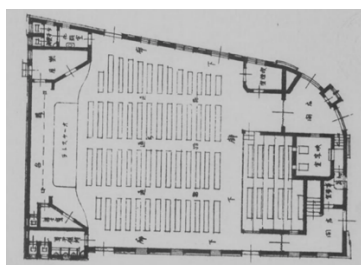


図1-1 三友館平面図

(出典：建築寫真類聚刊行会編『建築寫真類聚 第4期 第17』)

1.4 小結

稲畑勝太郎および荒木和一という二人の実業家が映写機を輸入したことをきっかけに、競い合うように全国各地で映画興行をおこなう事業者が増えた。多くの映写機が輸

入され、巡業によって全国に流布したため映画は需要過多に陥り、芝居小屋の上映空間としての転用が起こった。転用された劇場は「上映を唯一の目的とせず、一時的に映画館として機能した場所」としての仮設映画館であり、転用型仮設映画館において、映画という西洋文化と日本の芸能空間が会うことで活動写真弁士という新しい職業が誕生し、活弁という日本独自の上映体験が育まれた。

2. 震災復興のための仮設映画館

2.1 本章の目的

関東大震災後の東京では、全壊した映画館の多くがすぐに再建され営業を再開した。これは映画が当時の人々にとって大変に重要な娯楽であり、震災後に精神的な傷を負った人々の心を癒やす目的で、映画館の需要が高まったからだと推察される。本章では関東大震災後の再建映画館を「復興仮設映画館」と位置づけて、その即時性、実験性などの特徴を論じる。

2.2 加藤秋による「活動写真館仮定設計」

1923年9月1日の正午ごろ、震度6の大地震が東京を襲った。東京都内だけで相当数の建造物被害を出し、当然浅草の映画館街も壊滅した。ここで登場するのが加藤秋という建築家であった^{4,5}。加藤は全壊した浅草の映画館街、ひいては東京全域の映画館を1人で立て直したと言っても過言では無い。加藤は国際映画新聞で、理想的な映画館が有すべき最低限の設備について述べており、その設備を備えた「活動写真館仮定設計」という架空の劇場を設計している。「仮定設計」には「活動写真館仮定設計其一」と「活動写真館仮定設計其二」の2種類が存在し、前者は正方形で座席数も多く、豪華な装飾なども施されたもので、後者は短手長さがほとんどスクリーンの大きさと一致するような、比較的小規模な長方形の映画館である(図2-1, 2-2)。この仮定設計を参考に、富士館、三友館、日本館など多くの映画館が仮設建築として再建された。

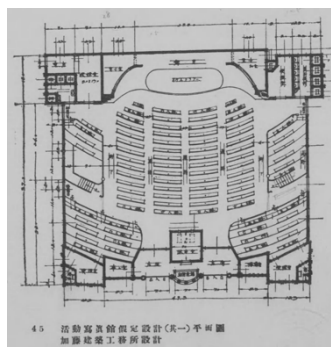


図2-1 (左) 活動写真館仮定設計(其一)平面図

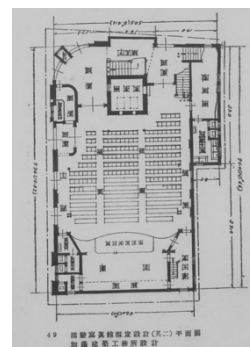


図2-2 (右) 活動写真館仮定設計(其二)平面図

(出典：建築寫真類聚刊行会編『建築寫真類聚 第4期 第17』)

2.3 MAVOによる実験場としての映画館

吉川清作らは震災直前の1923年7月にMAVOと呼ばれる芸術グループを組織し、MAVO宣言と呼ばれるmanifestoを提示した。吉川らが震災後に設計した、葵館(図2-3, 2-4)、神田日活館(図2-5)もMAVOの活動の一環であった。映画館という、自分たちのmanifestoを実現できる実験場を与えられたという意味では、MAVOにとって結成直後に震災が起きたことは、ある意味では好都合であったのかもしれない。震災後の早急な需要があったからこそ吉川達、加藤の仮定設計にとらわれないファサードや窓のデザ

イン、座席配置などの実験的な空間づくりが可能だったとも言える。

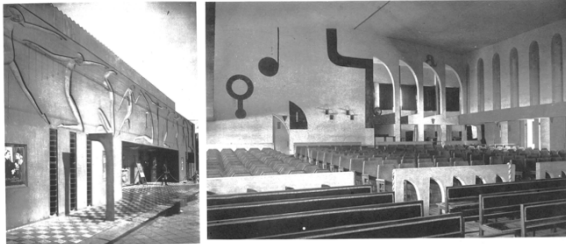


図 2-3 (左) 東京葵館外観

図 2-4 (右) 東京葵館内観

(出典：建築写真類聚刊行会編『建築写真類聚 第 5 期 第 16』)



図 2-5 神田日活館外観

(出典：建築写真類聚刊行会編『建築写真類聚 第 4 期 第 17』)

2.4 小結

本章では、関東大震災後に加藤秋という建築家によって東京の映画館の復興がなされた過程を紹介した。加藤は「活動写真館仮定設計」と呼ばれる 2 種類の理想的な設計案を提示・流布することによって、自らと他の建築家設計の作業効率を高め、映画館復興に大きく寄与した。指針を早い段階で提示することによって、資材の無い状況でも仮設的にそのときの最善の空間を作り上げることができ、被災者の心を癒やすための娯楽を早い段階で提供できた。震災後の娯楽需要に応える「即時性」を仮設映画館が持っていることが本章から分かる。

3. プロパガンダ映画上映のための巡回型仮設映画館

3.1 本章の目的

第一次世界大戦から第二次世界大戦への移行期である 1920 年代から 1940 年代にかけて、イデオロギー流布のためのプロパガンダ映画が制作され、日本各地で巡回上映された。ここで注意したいのは、戦時体制下において日本が占領していた満州国は、プロパガンダ流布を論ずるあたり特に重要な地域であるということである。多民族国家である満州国を統治するためには、統一的なイデオロギーの宣伝が欠かせない要素であり、日本が真っ先に解決しなければならない問題であった。

本章では仮設映画館がもつ「万人性」について、戦時体制期前後に行われた巡回上映を例に論じていく。

3.2 日本国内農村での巡回上映と平準化

第一次世界大戦後の農村部における向都離村傾向への対策として、蓄音機と映写機を用いた巡回上映が農村の青年団の指揮のもと行われた。青年団は主に組織の運営を行っていたが、農村文学運動の起こりと共に、農村演劇などの文化運動を通じた大衆への教育なども担った⁶。

各村における巡回上映(図 3-1)を取り仕切ったのは各村の青年団であったが、実際に各地を上映して廻ったのは大阪

毎日新聞「活動写真班」⁷などの移動上映隊である。最初に活動写真班が全国に知れ渡るきっかけとなったのは、大正 9 年に行われた第一回国勢調査である。日本初の試みであった国勢調査を完遂するためには、国民への趣旨説明が必要不可欠であった。そこに目をつけた活動写真班は、進んでこの事業に協力し、3 班に分かれて調査班と共に全国を巡回した。行く先々でもの珍しさから大変な歓迎を受けた活動写真班は以降も全国的な巡回活動を行い、大正 10 年に皇太子が外遊した際の上映には 487 万 6750 人の観客を動員しており、大正 9 年(1920)の日本の全人口が 560 万人弱であったことを考えると、いかに巡回上映が全国の隅々まで行き渡っていたかが分かる。

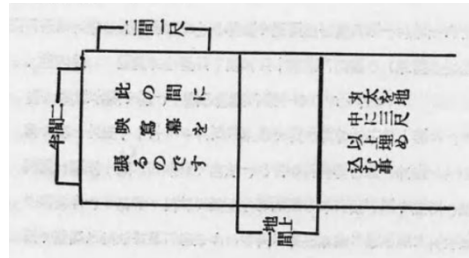


図 3-1 巡回上映におけるスクリーン配置

(出典：大阪毎日新聞活動写真班編『大阪毎日新聞活動写真史』)

3.3 満州国におけるプロパガンダ上映

大正 9 年の国勢調査での全国巡回をきっかけに巡回上映団体としての地位を確立し、戦時体制下の農村が力を持つことにも一役買った「活動写真班」であったが、満州で巡回上映を行ったのは、満鉄映画製作所の国策宣伝の後任として設立された「満映」である⁸。

奥地への巡回上映には中国人の上映技師が立ち会い、現地人とのコミュニケーションを請け負うなど、「多民族国家統治のためにはローカライズした方法を用いたイデオロギーの流布が効果的である」という、先駆者ソ連から学んだ方法を柔軟に取り入れる帝国日本の工夫が垣間見える。戦時体制下の満州国における仮設映画館の役割は「万人に映画を届けること」であった。

3.4 小結

本章では、大正初期から戦時体制下にかけて「映画を万人に届けること」を目的として形成された、「巡回」という形の仮設映画館を紹介した。大正 9 年に大阪毎日新聞の「活動写真班」が国勢調査の説明のための全国巡回を成功させたことは、仮設映画館が映画、牽いては映画が有するメッセージを万人に届けられることを示す好例である。さらにその後も農村における民芸運動の一環として上映が可能であったのは、映写機が持ち運び可能でかつ少ない技師数しか必要としなかったからであり、ここでも映画館が有する仮設性が大きく貢献している。

一方で、仮設映画館が持つ「万人性」は戦時体制下の日本においてイデオロギーの伝達にも利用された。1930 年代後半以降、多民族国家である満州国を統治する目的で啓民映画が満州国の民衆に向けて上映され、都市の人口が少なかった当該地域において上映は巡回で行われた。啓民映画の上映によるイデオロギーの流布は、仮設映画館の持つ負の側面と言えるかもしれない。

4. 表現のための仮設映画館

4.1 本章の目的

第二次世界大戦以降しばらくは映画史に登場しなかった仮設映画館であったが、1980 年代半ばの東京に突如出現

する。荒戸源次郎（1946-2016）らによるシネマ・プラセットという映画団体は、東京を拠点として全国の様々な地域にドーム型の仮設映画館を建てて、様々な映画の上映を行った。その様子は当時の新聞などで取り上げられ、映画界でも小さな注目を浴びた。本章では、なぜ突然そのような映画館が東京の中心地に建てられたのかということについて、当時の社会背景を鑑みながら考察していく。

4.2 シネマ・コンプレックスの台頭

1980年代に入り、館内に複数のスクリーンを有するシネマ・コンプレックス（以下シネコン）が登場した⁹。ブロックバスター映画（巨額の費用を投じて制作・プロモーションを行うヒット志向の映画）を複数のスクリーンで上映できる仕組みによって、映画の宣伝費と興行収益は共に跳ね上がり、それに伴ってシネコンは常設映画館の主流となっていた。ただしテレビという新たな娯楽の台頭による映画産業の衰退は、シネコンをもってしても止めることは出来ず、スクリーン数は減り続けた。スクリーン数は減り続けたもののシネコン数は微増していることから、小規模な単スクリーン映画館が激減したことが分かる。

4.3 荒戸源次郎とシネマ・プラセット

かくして映画は純粋な商業的産物になっていったが、当然映画の商業化に反発するような動きもあった。そのひとつが先述した荒戸源次郎らによるシネマ・プラセットである¹⁰。荒戸のプロデューサーとしての最初のヒット作となった鈴木清順監督作品「ツィゴイネルワイゼン」の上映はシネマ・プラセットというドーム型の仮設映画館（図4-1）で行われ、以降も荒戸はドームを用いた巡回上映を各地で行っている。ドームでの上映の根幹には商業的産物としての映画への批判が込められ、1980年代初頭において、設計者の思想を体現する「表現としての」仮設映画館が成立した。ドーム型映画館のあと、東京国立博物館の西門近くに荒戸は一角座（図4-2）という期間限定の映画館も建てており、こちらも「映倫の検閲は表現の自由を制限しており、若い世代の監督の上映機会を奪っている」という荒戸の思想を体現した仮設映画館であった。

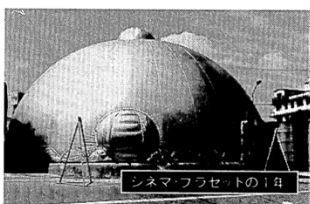


図4-1 シネマ・プラセット1号館
(出典：朝日新聞「一石投じた産直映画」1981年4月11日夕刊)



図4-2 一角座
(出典：2006「the IKKAKU Festival」チラシ)

4.4 小結

本章では、1980年代以降にシネコンが台頭してくるにつれ、より商業色の濃い映画が作られるようになった流れをま

とめ、それに反発する形で各地に建てられたドーム型の仮設映画館である「シネマ・プラセット」と、映画表現の自由を確保するためのシェルターとして登場した、「一角座」を紹介した。荒戸源次郎によるこれらの仮設上映は、映画そのものよりも映画館という「場」が力を持ったことにより、自らの映画を上映する機会を失った若い映画監督たちを鼓舞するような、不自由な状況に反発する運動であった。そのため荒戸の映画館はゲリラ的に表出しなければならず、仮設であることが必要不可欠であった。表現の場を失った表現者たちは、表現のための場を自らの手でゲリラ的に作り出すしかなかったのである。

5. 結章

仮設建築は経済の変動、災害の発生など社会が大きく変化したときに出現する、アンコントロールラブルかつ多様な建築であり、網羅的に類型化することは難しい。したがって本論文では特に映画館というビルディングタイプに絞って、様々な社会の変動点を観察し、その都度現れる仮設映画館の類型化に努めた。

日本において様々な時代、地域に出現した仮設映画館を大きく4つに分類し、その特徴やメリットについて分析した。現在では映画のDVDレンタルは勿論、Netflixなどの動画配信サービスの登場によって、映画を映画館で観ることは決して当然のことではなくなってきている。今後日本にも導入される5G通信によって動画配信はより高速化され、その状況にさらに拍車がかかることであろう。映画館での上映体験が陳腐化され得る現代において、仮設映画館が提示できる一番の価値はその意外性かもしれない。転用によって予期せず起こった文化のミクスチャー、神出鬼没なドーム映画館はその良い例であり、仮設映画館は日常に飽きた我々に新鮮かつ非日常的な体験を提供する。一方で災害時や戦時体制期など、我々の日常が解体されるような場面にも仮設映画館は出現し、様々な役割を果たしてきた。今後もし再び仮設映画館が出現するようなことがあれば、その背景を分析することによってその時代の形、人々が置かれている状況が見えてくるかもしれない。

主要参考文献

1. 筈見恒夫（1942）『映画五十年史』鱒書房
2. 高梨光司（1938）『稲畑勝太郎君伝』稲畑勝太郎翁喜寿記念伝記編集会
3. 太田市立新田図書館 所蔵『駒田好洋スクラップブック・データベース』
4. 藤森照信（2019）『藤森照信のクラシック映画館』青幻舎
5. 日本建築学会 編（1939）『故正員加藤秋君の略歴及作品』
6. 大串隆吉（1987）『青年会自主化運動の研究—茨城県水海道地域の場合—』人文学報（193）,p43-64
7. 大阪毎日新聞活動写真班 編（1932）『大毎フィルム・ライブラリー目録 昭7・8年版』大阪毎日新聞活動写真班
8. 清水亮太郎（2007）『国民の創生--満州国における映画支配の展開』早稲田政治公法研究（85）,1-35
9. 清水修二（1997）『シネマ・コンプレックスの展開と地域文化』福島大学地域研究 8(3),25-40
10. 読売新聞「東京タワー横にドーム型映画館」1980年4月7日付夕刊,p9