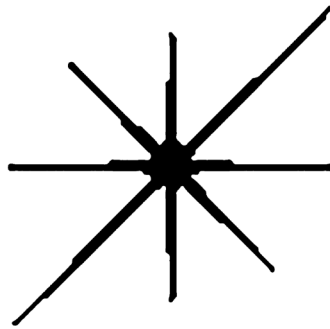


# コメット通信 34

[23年5月号特別付録(2)]



*comet book club*

éds. de la rose des vents - suiseisha

# 初期映画からアヴァンギャルドへ

—アート・フィルム2

金子遊

## キネトスコープに写された美

19世紀後半から20世紀前半にかけて活躍したアメリカの発明家トーマス・エディソンのイメージと、アートや美学といったものは、にわかに結びつきがたい印象がある。さまざまな伝記があるのでエディソンの来歴については省略するが、彼を有名にしたのは31歳のときに実用化に成功した蓄音機によってだった。その後のエディソンは発明家というだけでなく、会社を設立して次々に特許を取得した。その実像は、自社に多くの発明家や開発者を雇い入れ、電話、電気鉄道、電灯といった分野で企業を成長させた実業家であったといえる。1888年にエディソンは、クロノフォトグラフィの連続写真で一世を風靡したエドワード・マイブリッジにニューヨークで会い、大いなる刺激を受けて「動く写真」の開発に乗り出す。そして、5年の歳月をかけてウィリアム・K・L・ディクソンという助手を含んだチームと開発したのが、動く写真を撮影するキネトグラフというカメラであり、それを鑑賞する装置であるキネトスコープだった。リュミエール兄弟がパリでシネマトグラフを発表する2年前のことだった。

映画史家のジョルジュ・サドゥールが書いた『世界映画全史』の1巻を参照し、要点を短くまとめてみよう。エディソンによるキネトグラフとキネトスコープには、ふたつの画期的な点があった。ひとつは、ロール・フィルムの発明である。セルロイド製のフィルムの端にパーフォレーションと呼ばれる送り穴をあけ、それをsprocket（歯車）に噛みあわせて素早く送る方法を考案したこと。それから、人間の視覚に起きる残像現象によって「動くイメージ」を出現させるため、回転式のシャッターによって間欠運動を生み出す原理を確立したことだ<sup>(1)</sup>。1894年には、ニューヨーク、シカゴ、サンフランシスコといったアメリカの都市にキネトスコープのパラードームを開館し、商用化に成功した。キネトスコープは縦長の木箱で、のぞき穴から縦が3センチで横が4センチのスクリーンをのぞきこむと、闘鶏がおこなわれる場面やボクシングをする男の姿など、動く実写の映像が見られるものだった。そこでは、男性向けの娯楽的な題材が選ばれる特徴があった。

当初、人びとは動く写真が見られるだけで夢中になったが、キネトスコープやそれに続いて開発されたヴァイタスコープのために、エディソン社が製作した映像作品のなかにアート・フィルムの萌芽を見いだすことは可能だろうか。1895年にキネトスコープ用に撮られた『メアリー女王の処刑』は十数秒の短編フィクションで、16世紀にスコットランドの女王だったメアリー・スチュアートが、イングランドで処刑されるさまを描く。固定ショットでメアリー女王の首が斧ではねられる瞬間を再現するべく、ストップ・アクションと呼ばれる撮影手法を使った。これは別称で「置き換えトリック」ともいわれる。撮影中にいったんカメラを停止し、そのあいだに被写体を人形の首に取りかえて、同じ位置から撮影を再開することで、俳優の身体と人形をなめらかにつなぎ、斬首刑を本物らしく見せる。動くイメージが誕生した最初期の作品においてトリック撮影がなされた珍しい例だが、そこに芸術性があるとまではいえないだろう。

エディソン社のウィリアム・K・L・ディクソンが監督した『アナベルのバタフライ・ダンス』(1895)は、

アナベル・ムーアという踊り手が背中に蝶の羽根をつけたドレスを着て、大衆的なダンスを踊る40秒ほどの作品である。据え置きのカメラの前でダンスの美しさを記録したという意味では美的だが、それが映像ならではの方法で美しさを引きだしたかという疑問が残るところがある。それに比べて、同年にディクソンとウィリアム・ヘイズが共同監督した『アナベルのサーペタイン・ダンス』(1895)は、視覚的な楽しみに満ちた作品になっている。アメリカの女性ダンサーで振付家だったロイ・フラーは、バーレスクやヴォードヴィルといった舞台で活躍し、1890年代にスカート・ダンスを発展させた。なかでもサーペタイン・ダンスは、ダンサーが幅の広い布を空中に舞わせ、そこにさまざまな色の照明をあてて視覚的に楽しませるものだった。最初に製作されたバージョンではモノクロの映像なのだが、1896年に発表された後続の作品では、まさにサーペタイン・ダンスの視覚効果を再現するように、彼女のスカートがさまざまな色彩に変化する。これは、上映用のフィルム一枚一枚に彩色することで実現した疑似カラーであるが、映像ならではの美しさを追求した点で、映像による芸術表現といえないか。

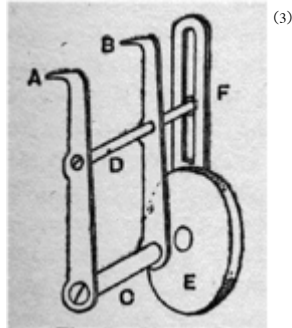
わたしが特に注目したいのが、エディソン社を代表する映画監督エドウィン・S・ポーターが撮った『コニー・アイランドの夜景』(1905)である。ニューヨークの行楽地であるコニー・アイランドには、ルナ・パークとドリームランドというふたつの遊園地があった。夜になってライトアップされた情景を、ポーターは息の長い左へのパンショットで撮り、ルナ・パークのお城、遊具、門、観覧車、建物をイルミネーションで縁どられた光の点描画のように見せる。当時の低感度フィルムにおいて、暗い部分がつぶれ、明るい部分が強調される特徴をうまく活かしている。作品の後半部分は、縦のティルト・ダウンと、遊園地のなかにいる目高のパンショットにおいて、画面全体にあふれる建物のイルミネーションを幻想的に描きだす。撮影行為を通じて、通常の視覚では見ることができないヴィジョンを獲得すること。そこに、当時の製作されたエディソン社のほかの作品と、『コニー・アイランドの夜景』が持つ美的感覚の差異がある。

### シネマトグラフの美学

「誰が映画を発明したのか」という問題には諸説があり、エディソンやリュミエールも含めて20人から40人くらいの世界中の開発者がそれに関わったとされる。兄弟の父であるアントワーヌ・リュミエールは、フランスのリヨン市に写真館をかまえる職業写真家で、1880年にゼラチン乾板を改良して10人ほどの工場をはじめた。そのビジネスは成功し、1885年には写真用の乾板や印画紙をつくる工場を従業員300名を抱える規模にまでして、リュミエール家は新興のブルジョワ一家となった。1894年の夏に、エディソン社のキネトスコープ興行を父オーギュストが見て感嘆し、自社で映画装置の開発を決意したといわれる。3月に息子たちであるルイとオーギュストのリュミエール兄弟が最初のシネマトグラフを撮影し、12月にパリのグラン・ホテルで一般公開したことは誰もが知るところであろう。

映画の発明というと華々しく聞こえるが、実際のところは1894年の年末に弟のルイ・リュミエールが「ミシンの布押さえ」をヒントにして、フィルムを送りだすための偏心カム(運動の方向を変える機械装置)を使い、間欠運動を実現したという地道な開発であった<sup>(2)</sup>。間欠運動では、時間が経つにつれて運動が持続するだけでなく、一定の時間が経過すると停止し、また運動を再開することをくり返す。ミシンの機械は、押さえた布に針が下りるときに布が一瞬停止し、針が上がるときに布が送られる。ルイ・リュミエールはそれをカメラや映写機におけるフィルムを送る機構に応用して、間

欠運動をつくりだすことを思いついたのだ。



楕円形をした偏心カムのEが左回りに回転し、ABの爪がフィルムのパーフォレーション（穴）にかかり、1コマ分のフィルムをかき落とす。爪が外れた瞬間にコマは停止して、回転シャッターの開閉部が通過してスクリーンに投影される。この運動が1秒間に16コマのスピードで継続し、視覚における残像効果によって動きとして認識される。リュミエール兄弟はほかにも、カメラと映写機を兼ねたシネマトグラフの装置において、撮影時により多くの光量を得るためにスリットを広くして改良したり、カメラにおける回転シャッターを2枚合わせにして、シャッター開角度を変更して露出を調整できるようにした。さらにフィルムのパーフォレーションや集光レンズの改良にも着手した。

上記のことは映画史的な事実だが、わたしたちが着目したいのは、リュミエール兄弟とその撮影技師たちが撮った映像に絵画的な性質があり、そこに一定の詩情が流れていることである。それが実現できた背景には、彼らの発明によってシネマトグラフのカメラが5キロ程度の軽量になり、どこへでも持ち運びできるようになって、屋外のロケーションにおいて撮影できたことの影響が大きい。これはエディソン社が「ブラック・マリア」と呼ばれたスタジオの屋内で、エドワード・マイブリッジやエティエンヌ＝ジュール・マレーの科学的な連続写真に影響を受けて、人物の動きをとらえようとしたキネマスコープとは対照的であった。

それから、映画研究者のトム・ガニングも指摘するように、すでに新興ブルジョワだったリュミエール家ではアマチュア写真の分野におけるさまざまな蓄積があり、日常的な家族生活をモチーフにしたレベルの高い写真作品を撮っていた<sup>(4)</sup>。その撮影と演出のノウハウが、リュミエール兄弟によるシネマトグラフにも十分に活かされたのだ。『ラ・シオタ駅への列車の到着』（1896）における見事な構図はその一例で、子どもの絵本の世界を描いたような『水をかけられた撒水夫』（1895）では、庭師と見習い工がパントマイムによって喜劇を見せてくれる。映画作家としてのリュミエール兄弟には、後年の小型映画やアマチュア映画の特徴にもなる絵画的な構図、屋外の太陽光を利用した自然な光景、日常における人びとの自然な振るまいが特徴であった。

トム・ガニングの指摘を噛み砕いていえば、次のようになるか。エディソン社の作品とは対照的に、リュミエール兄弟の作品では、とらえられたフレームの世界のなかに撮影対象となる人びとは息づいている。前景に写された人物から背景にある背景へと現実世界は広がりを持ち、フレームの外側にも世界があることを実感させる。画面内で運動する物事もその外へと伝っていき、循環して再度フレーム内にもどってくる。リュミエール兄弟がとらえた被写体は、中産階級の人たちが慣れ親しんだ日常の人びととその風景である<sup>(5)</sup>。

リュミエール兄弟が製作した初期映画のなかでも『塀の取り壊し』（1896）という映像作品は、異

様な輝きを放っている。この作品には本当かどうかかわからないが、当時の映写技師がランプを消さないままでフィルムを巻きもどしたため、スクリーン上で映像が逆回転になり、壊れたはずの壁が元通りになって、観客たちを大いに驚かせたというエピソードがある<sup>(6)</sup>。本来ならば不可逆である時間の経過というものを、逆再生することで変えてみせるというコンセプトを主軸にした作品だった。リュミエール兄弟に芸術的な企図があったわけではないだろうが、映画ならではの時間的な可逆性を作品のなかで可視化しており、後年の構造的なアート・フィルムの先駆的な作品として再評価することも可能だろう。

わたしたちにとって、より興味深いと思われる作品は、リュミエール兄弟の『港を離れる小舟』(1895)である。3人の手漕ぎボートに乗った男たちが、突堤で正装した女性ふたりと子どもたちに見送られて、海へと漕ぎだしていく。彼らとその情景を撮りたいと考えて、小舟や見送る人びと（おそらくは家族）を準備して撮影した状況があるわけだが、撮影している最中のショットのなかで予期しなかったできごとが起きる。突堤をすぎて沖にでたところで、荒々しい波がきてボートが前に進めずに横向きになり、翻弄されるさまが映像に写っているのだ。映画研究者のダイ・ヴォーンは『港を離れる小舟』を考察し、撮影者の企図を超えてカメラが否応なく写してしまう「映像の自生性」と呼ぶべきものがあり、それもまた映画の可能性のひとつなのだと考えて、次のように書いた。「言わば、「自生性」は映画製作者には予想できなかったもの、そしてコントロールできなかったものとして到来するのだ」と<sup>(7)</sup>。

リュミエール兄弟による初期映画のなかに、すでに映画内で映画の構造を提示する試みがなされていること。そしてまた、屋外撮影において撮影者たちの企図を超える、自然による偶然性が入りこんでしまうこと。フレームの中心に据えた主たる登場人物の脇や光景で、葉っぱや枝が揺れ、海面において陽光がきらめき、波がうねり動き、むしろモノや自然のほうが登場人物を支配下におさめてしまうといった状況が生じる。これは、文学や絵画や演劇や写真といった映画以前の芸術においては見られない現象であり、動くイメージが誕生することでうまく捉えられるようになった自然の自生的な姿であった。歴史的にはその後、演出家の意図をフレームの隅々まで浸透させようとする劇映画が発展していく。その一方で、アート・フィルムはメインストリームにある映画のあり方に疑問符を突きつけ、規範化されたコードを逸脱し、映像に偶発的なできごとや即興的なパフォーマンスを積極的に取り入れようとする。後年のアート・フィルムを考える上で、リュミエール兄弟の映画における映像の自生性は、わたしたちが何度も立ちもどって考えたい問題のひとつである。

#### 奇術師の映像技法

1861年、ジョルジュ・メリエスは27歳のときにパリにあるロベール＝ウーダン劇場の支配人になった。そこでは何でも自分の手でこなす必要があり、俳優やマジシャンとしてみずから舞台に立ち、シナリオライターとしてコントや物語を書き、舞台装置をつくって背景画を描く画家の仕事から機械の修理、劇場の経営までに及んだ。劇場での出し物は、主にイリュージョンと呼ばれる手品や奇術、そして白魔術や降霊術などであったが、幕間に幻灯機によるイメージを使った見世物をするのもあった。そんなメリエスが、新しい発明品であるシネマトグラフに興味を持つのは当然のことだった。1895年12月28日、世界で初めてリュミエール兄弟によるシネマトグラフの有料一般公開がパリのグラン・カフェにおけるインドの間でおこなわれ、ジョルジュ・メリエスはその場に居合わせた。この興行において映写がなされたとき、最初はあえて映像を動かさない演出だった。それで、メリエ

スは「自分は20年前から幻灯ショーをやっている、つまらない」と思っていた。

急に、リュミエール工場の出口から人々が歩き出して、私たちのほうへ向かって来たんです。それから数分後には、列車が動きだし、スクリーンを越えて観客に迫ってくるではありませんか！私たちは皆、腰を抜かしました。即座に私は叫びました。「これだ。これをやるんだ。すごい！」<sup>(8)</sup>

このときの経験を語るジョルジュ・メリエスの言葉からは、初期映画がストーリーや俳優の魅力よりも、映像が動き、それによって身体や心が揺さぶられるアトラクション性にあったことが伝わってくる。上映が終わると、メリエスはリュミエール兄弟の父親であるアントワーヌに、自分の劇場で使いたいののでシネマトグラフの機械を売ってほしいと頼んだが、企業秘密だといって断られた。そこでメリエスはイギリスから映写機を取り寄せ、技術者を雇って改良し、キネトグラフと呼ばれる撮影機を完成させた。そして、リュミエール兄弟の作品が中産階級の日常を撮影していたのを批判的に見て、動く写真の可能性は人びとにイリュージョンを見せることにこそあると考えるようになった。リュミエール兄弟の映画がアマチュア写真の伝統にのっとり、ありのままの自然の映像を映そうとしたとすれば、メリエスの映画は映像が持つアトラクション性を十二分に活用して、観客に手品やマジックなどの幻想を見せて驚かすことにあったといえる。

興味深いのは、ジョルジュ・メリエスの映画のなかに、奇術、マジック、コント、パントマイムなどの映画以前のヴォードヴィルやミュージック・ホールなどの芝居小屋でおこなわれていた、さまざまな大衆演芸の諸要素がそのままシームレスに流れこんでいたことだ。メリエスはマジックを本物らしく見せるために工夫を重ねて、結果的に、二重露光、多重露光、マスクングなど映像の手法を洗練することに貢献した。そのなかでも代表的なものが「置き換えトリック」の撮影手法である。彼はこれを「発見」したときのエピソードを次のように語る。

ある日私は何となくオペラ座広場を撮影していました。故障して動かなくなっていたフィルムを直し、撮影機が再び作動するようになるのに、一分間が必要でした。この一分間に、通行人・乗合馬車・自動車はもちろん場所を変えていたわけです。切断の生じた点で再結合されたこのフィルムを映写すると、私は突然マドレーヌ＝バステューの間の乗合馬車が葬式馬車に変わり、男が女に変わるのを見たのです。<sup>(9)</sup>

ジョルジュ・メリエスは置き換えトリックの手法を発見したのは自分だと主張しているが、歴史的にはエジソン社の『メアリー女王の処刑』がその手法をすでに利用していたことは前述のとおりである。このようにトリック撮影の方法を手に入れたメリエスは、それをまさに舞台上の手品や奇術に利用して映像化しようとした。具体的な例を見てみよう。『ロベール＝ウーダン劇場における婦人の雲隠れ』（1896）は、ジョルジュ・サドゥールによれば、メリエスが最初にトリック撮影を使った例である<sup>(10)</sup>。劇場を模した舞台に、奇術師に扮するメリエスが登場する。ひとりの婦人を椅子に座らせ、そのうえから大きな布をかける。舞台であれば「床落とし」といわれる仕かけを使って、この婦人を消失させたり出現させたりするところだが、代わりにメリエスはカメラによる置き換えトリックの手法を使っている。婦人を舞台上から消して、次に布のなかから骸骨を出現させ、さらに婦人をもう一度出現させてみせる。

ここに見られるのは、舞台の仕かけ装置の代わりに映像表現が使われた事例である。ジョルジュ・

メリエスは置き換えトリックのほかに、二重露光、多重露光、マスクングなどの手法を開発していき、1本の作品のなかに複数のトリック撮影を投入して、みずからの映像マジックを芸術的と呼べるところまで高めていった。そのなかでも1903年に完成された短編『音楽狂』は、映像的な奇術というレベルをこえて、同時代のアートの動向との関連性をも感じさせる作品になっている。『魔術師メリエス』の記述によれば、彼はラ・フォンテーヌの本や『ロビンソン・クルーソーの冒険』などの挿絵で知られる画家ジェラルドが、音符になった人びとを描いた絵から直接的にアイデアを得ていた<sup>(11)</sup>。

『音楽狂』には、ジョルジュ＝メリエスによるトリック撮影のエッセンスがたつぷりと詰めこまれている。舞台に奇術師のメリエスと7人の女性からなる楽隊があがってくる。ひとしきり指揮棒を振ったあと、おもむろにメリエスは自分の首をもぎとる。これは、黒い背景に溶けこむように、顔に黒い布をかぶることで成し遂げられ、手に持った自分の頭はレプリカだろう。彼は次々に自分の頭を放りあげて、6つの頭を中空に設置された五線譜のセットのうえにならべる。放りあげた頭が五線譜に釘づけになるのは、置き換えのトリックと同じストップ・アクションの手法を使っているからだ。それぞれの顔は口を動かして、何か歌っている。これはマスクング撮影をして、6回の撮影を重ねれば実現可能である。だが問題はフレームの下半分で、奇術師のメリエスが左右に動いていることだ。そう考えると、さらに下半分もマスクングした上で、1つの場面に7回は撮影したものを重ねているではないか。さらにメリエスは楽隊の女性陣が持っていた棒をひたたくり、それを宙に投げあげる。それぞれの顔と棒がくっつき、ちょうど音符のようなかたちになる。これもストップ・アクションの手法で可能なことだ。メリエスは複数のトリック撮影を重ねて、現実の舞台では演じれない魔術的なイリュージョンを生みだしている。また、人間の頭だけが宙に浮き、五線譜上で歌をうたっているシュールなイメージは、20世紀初頭に活発になっていく未来派やダダやシュルレアリスムなど、モダニズムやアヴァンギャルドの芸術運動を予兆させるところがある。

ジョルジュ・メリエスがユニークな才能であるのは、持ち前のマジックやトリック撮影を駆使し、映画という新しいメディアのなかで、現実にはないイメージを創出したところにあるだろう。映画研究者のトム・ガニングが指摘するように、リュミエール兄弟とメリエスは「むしろ映画を、物語を語る手段である以上に観客に向けて一連の光景を提示する手段と考える点で両者を結びつけることができるのだ。映画がもたらす光景が魅惑的なのはイリュージョンを産み出す力能とエキゾチシズムによるのである」<sup>(12)</sup>。リュミエール兄弟が世界中に派遣した撮影技師たちは、ヨーロッパ人にとって珍しい風物を紀行映画において撮影した。メリエスは物語や登場人物の設定よりも、舞台効果やトリックによって観客たちの目を引こうとしたが、両者はアトラクション性を重視した映画として似ているというのだ。

D・W・グリフィスの登場以降、映画は次第に長尺化していき、文学や演劇の影響を受け、ストーリーテリングに比重を移していく。それ以前の初期映画をガニングが「アトラクションの映画」と呼んだことはよく知られている。ジョルジュ＝メリエスのようなアトラクション（見世物、呼び物）の映画は、一貫した虚構的なストーリーの世界を創造することよりも、観客に驚きやショックのような直接的な刺激を提供し、視覚的な効果によって快楽を与えようとするのだ。それは映像によって人間の生理や感覚に作用しようとする、露出症的で展示的な映画である。トム・ガニングはマリネッティやエイゼンシュテインを例にとって、物語をつくることから自由であり、直接的な刺激を重要視する初期映画における展示的な特徴を、いかにアヴァンギャルドの芸術家たちが称賛したかを強調している<sup>(13)</sup>。映画以前の大衆演芸や民衆芸能と結びついた初期映画におけるアトラクション性は、長篇劇映画の登場によって、1900年代なかばから10年代にかけて、いったんは下火になっていく。しかし、

映像によって観客に直接的な衝撃を与えようとする傾向は、ガニングがいうように、メリエスからキートンへ、エイゼンシュテインやルイス・ブニュエルへ、つまりはアヴァンギャルドな映画のつくり手たちへと継承されていく。

注

- (1) ジョルジュ・サドゥール『世界映画全史①』村山匡一郎，出口丈人訳，国書刊行会，1992年，188頁。
- (2) 同上，283頁。
- (3) 「映画前史～映画誕生／タイムマシン創世記」<https://moviechronicle.blog.ss-blog.jp/2009-08-31>（最終確認 2023年5月23日）
- (4) トム・ガニング「視覚の新たな闘」『映像が動き出すとき』長谷正人編訳，みすず書房，2021年。
- (5) 「視覚の新たな闘」『映像が動き出すとき』，29-30頁。
- (6) ジョルジュ・サドゥール『世界映画全史②』村山匡一郎，出口丈人，小松弘訳，国書刊行会，1993年，110頁。
- (7) ダイ・ヴォーン「<sup>リュミエール</sup>光 あれ——リュミエール映画と自生性」『アンチ・スペクタクル——沸騰する映像文化の考古学』長谷正人，中村秀之編訳，東京大学出版会，39頁。
- (8) マドレーヌ・マルテット＝メリエス『魔術師メリエス』古賀太訳，フィルムアート社，1994年，173頁。
- (9) 『世界映画全史②』，236頁。
- (10) 『世界映画全史③』村山匡一郎，出口丈人，小松弘訳，国書刊行会，1994年，61頁。
- (11) 『魔術師メリエス』，295頁。
- (12) トム・ガニング「アトラクションの映画」『アンチ・スペクタクル』長谷正人，中村秀之編訳，東京大学出版会，2003年，305頁。
- (13) 「アトラクションの映画」『アンチ・スペクタクル』，309-310頁。

執筆者について——

金子遊（かねこゆう） 1974年生まれ。批評家，映像作家。現在，多摩美術大学准教授。小社刊行の主な訳書には，マイケル・タウシグ『ヴァルター・ベンヤミンの墓標』（2016年），アルフォンソ・リンギス『暴力と輝き』（2019年，いずれも共訳）などがある。