
戦争記録映画の誕生

— 日清・日露戦争と戦場のリアリズム —

大月 功雄

立命館大学大学院社会学研究科博士課程後期

はじめに

日本で最初に戦争記録映画を撮影したとされる人物が、撮影技師・柴田常吉（1867-1929年）である。1900年8月、義和団事件（北清事変）に従軍した柴田は、戦地で撮影した『北清事変活動写真』（錦輝館、1900年10月18日封切）を持ち帰り、日本の民衆にはじめて自国の参戦する「戦争」を映画というかたちで触れさせた。その後、柴田は日本で最初の従軍撮影技師としてその手腕を高く評価され、1904年には日露戦争にも従軍し、戦争記録映画『第二軍征露戦争実地活動写真フィルム』（歌舞伎座、1904年9月8日封切）を撮影した。こうして柴田常吉は、まさに日本の戦争映画史の端緒を開いた撮影技師として、これまでその名を日本映画史のなかに刻みつけてきた¹⁾。だがその一方で、柴田の戦争記録映画のフィルムは現存しておらず、また初期映画研究に特有の文献史料上の制約などからも、柴田の従軍の行程や撮影プロセス、その表現上の意匠などについては、これまでほとんど明らかとされてこなかった²⁾。本稿は、柴田常吉に関する新史料として、柴田が義和団事件に従軍した際にみずから書き記した従軍記「北清通信」（『東洋戦争実記』連載、博文館、1900年8-9月）を繙くことによって、日本の戦争記録映画の成立史に新たな照射を当てるのである。

また近年注目を集めているのが、従軍写真師としての柴田常吉の活動である³⁾。もともと柴田は写真

師としても著名であり、義和団事件の際には、戦争写真集『北清事変写真帖』（吉澤商店、1901年）を出版するなど、戦地での写真撮影にも勤しんでいた。柴田が映画だけでなく写真による戦争表現の担い手でもあったという事実は、戦争記録映画の誕生が、たんなる映画史のみに閉じることのできない戦争表現史としての史脈を有していたことを示唆している。近年、日清・日露戦争期の文化史研究は大きく進展をみせているものの⁴⁾、これまで戦争記録映画という存在を、新聞や文学、絵画や写真など、さまざまな戦争表現のジャンル超域的な視座から捉えかえす試みはなされてこなかった⁵⁾。本稿は、戦争記録映画をこうした日清・日露戦争期の戦争表現史の地平のなかに置きなおすことで、この時代に「映画」という表現にいかなる真価が期待されていたのかを浮き彫りにするものである。

なぜ日本に戦争記録映画は誕生したのか。とりわけ日清・日露戦争の時代には、すでに映画のほかにも絵画や写真など戦争を表現する手段は多数存在していたにもかかわらず、なぜ映画という方法で戦争を表現しなおす必要がこのときあったのだろうか。本稿は、日本の戦争記録映画の誕生を、日清・日露戦争期における「戦場のリアリズム」⁶⁾をめぐる戦争表現史のなかに位置づけなおすことによって、それらが近代日本の民衆の戦争意識をいかなるかたちで規定することとなったのかについて考察するものである⁷⁾。

第1章 戦場のスペクタクル

日清戦争は近代日本がはじめて経験した対外的近代戦争であった。東アジアの「文明国」として朝鮮の「独立」を清国から守るための「義戦」と位置づけられたこの戦争は、日本にとってその戦争を支える「国民」を形成するための大きな機会ともなった⁸⁾。

この日清戦争を契機とした「国民」の形成に、新聞をはじめマスメディアが果たそうとした役割は少なくなかった。たとえば、日清戦争の戦争報道を機に発行部数を飛躍的に伸ばした徳富蘇峰の『国民新聞』は、「新聞雑誌は、国民の声たると同時に国民の号令者なり」⁹⁾とみずからの国民形成の指導的役割を任じたうえで、日清戦争の宣戦布告の前日には、読者に対して「国民」としての「戦場に立つの覚悟」なるものを求めた。

されば我が国民は、皆な與に俱に、戦場に立つの覚悟あるを要す。国を挙げて戦ふの覚悟あるを要す。……何ぞ独り銃を負ひ、剣を帯び、硝煙弾雨の巷に馳駆するのみを以て、戦場に立つと云はんや。その心既に戦場に立つ決心あらば、其の生産の業務に従事するも、其の各種の職掌に黽勉するも、均しく是れ戦場に立つものと云はざるを得ず。……苟も国民にして、身を挺じて戦場に立つの決心あらば、乃ち戦場に立たざるも、仍戦場に立つ也。¹⁰⁾

このように日清戦争時のマスメディアは、「戦場に立つ」ことを規範とする新たな国民統合の論理を紡ぎ出すことによって、労働をはじめとする民衆の日常的な経験を「国民」としての経験へと意味づけなおす役割を果たそうとしていたことがわかる。

だが、こうした戦争を契機とした国民化の過程は、決してマスメディアによって一方的に民衆に付与されるばかりのものではなかった。むしろ戦争勃発後には、民衆の日常的な娯楽の必要に根ざした「戦争娯楽」と呼ぶべき領域が、民衆のあいだに国民としての感情を自生させていく重要な場ともなった。日

清戦争が勃発するやいなや、それまで民衆が当然のように享受していたはずのさまざまな大衆娯楽は、「我が将校兵士が国家の為め生命がけの戦争をして居ると聞いて、酔ては枕す美人の膝でもあるまい」「人心に殺気を含んで居る時節柄、在来の生たるい狂言では見物もあるまい」などと、遊船や茶屋はもちろんのこと、劇場や寄席などへも、戦時中という理由から来場を自粛・敬遠する人びとが相次いだ¹¹⁾。しかし、こうした戦場に立つ兵士たちへの配慮から生じた内地の民衆の娯楽に対する自粛の傾向は、みずからもまた兵士たちと同様に「戦場に立つ」ことを疑似的に可能にする「戦争娯楽」という新たな回路が生み出されることによって、戦時中にもかかわらず、いやむしろ戦時中であるがゆえに解放的な様相さえ帯びながら、戦争娯楽の熱狂的な消費をもたらした。

戦争娯楽のなかでも労働者のような文字を読めない民衆にとっては、「視覚的なもの」による戦争の表現がとりわけ重要な意味をもった¹²⁾。当時、日雇い労働の典型とされていた人力車夫たちは、まだ「文字を読むを得ぬ者大半」という状況にあり¹³⁾、職工たちのなかにも「いろはのいの字は右から引くやら左から曲ぐるやら」わからない者さえ少なくなかった¹⁴⁾。実際、ある人力車夫たちは、日清戦争が勃発すると自分たちも何らかの戦争報道に触れようと新聞の共同購入まで試みたものの、そもそもかれらの多くは仕事仲間のなかにわずかに含まれていた「文字ある者に就き、講説を聴聞する」ほかに、自分たちが購入した新聞を読む術すらも持ち合わせていない非識字層の集まりでもあった¹⁵⁾。その一方で、日清戦争中に絶えず人だかりができていたのが、戦争錦絵を飾り立てていた絵草紙屋の店先であった¹⁶⁾。「東京生活社会の民人が之〔日清戦争〕に対する思想如何を知らんと欲す、絵草紙屋の前が最も妙なり」と論じたのは、近代日本の労働者をルポルタージュを通じて見つめつけた横山源之助である¹⁷⁾。横山によれば、日清戦争下の絵草紙屋の店先では、そこに飾り立てられた戦争錦絵を眺めながら、「オゝ怖い事、敵の国はあら程ひどい事為るの、ようお母様」(14・5才の娘)、「あれは皆ん

な御国の為に此様な目にお会ひ為されたの」(母親)、「李鴻章メ、生意気な面して居やがる畜生ツ」(酒屋の小僧)、「牛荘の戦争と来ちや盛んなもんだ」(職人)などと、戦争のよもやま話に興じるさまざまな人びとの姿がみられたという¹⁸⁾。このように日清戦争を視覚的に伝える絵草紙屋の店先は、労働者や女性、子どもなどの少なくない人びとにとってみれば、たとえ文字が読めなくとも、遠く離れた戦争を知ることのできるかけがえのない場のひとつであったのだ。

こうした民衆たちにとって、「無筆の目学問」と呼ばれていた芝居もまた、戦争に触れるための貴重な場のひとつであった¹⁹⁾。開戦後もっとも早く日清戦争を舞台化することに成功した川上音二郎一座による『日清戦争』(8月31日)は、浅草座という大劇場に比べて入場料も安く「労働に忙しくて、常に余暇なき者」が入りやすいとされていた小劇場で上演された²⁰⁾。この『日清戦争』は、初日には午前11時50分からの開演にもかかわらず早朝6時頃から観客たちが劇場に詰めかけ²¹⁾、ひとたび開演するや「斯程までに大入を極め、斯程までに喝采を博したるものはあらざるべし」「舞台妙所に至れば、階上階下喝采の響百雷の如く、大向の喧騒混雑一方ならず」と、大入り満場で活況をきわめた²²⁾。川上一座の『日清戦争』は、たとえそれが娯楽にすぎなかったとはいえ、しばしば「日本軍曹と清兵とが花道にて組打を始めるや、見物人中の二名忽ち飛上りて清兵に扮したる俳優を殴打」しては「場内は破る計りの凱歌」をあげるほどの熱狂を引き起こすものであった²³⁾。また『日清戦争』はそれにとどまらず、当時その辮髪姿ゆえに「豚尾(チャンチャン)」と蔑称されていた清国人に見立てた「子豚」を舞台上で屠殺するパフォーマンスまでおこなうものであった。

大詰北京城の場にて日軍が……子豚を楽屋より逐出し舞台に於て散々乱打せし末に槍玉にあげたれば、場中霎時は動揺みわたり、快哉の叫び拍手の音もの凄き程なりし。²⁴⁾

このとき観客たちは、たしかに一瞬だけ「動揺」しながらも、すぐさま「快哉の叫び拍手の音もの凄き程なり」と呼応していくことで、疑似的な殺傷行為にまで張り詰めている自分たちの排外主義的な国民感情を、この場を通じてお互いに確認し合っていたことがわかる。このように戦場から遠く離れた内地の人びとのなかには、戦争娯楽として可視化された戦場の「スペクタクル(見世物)」を消費することで、自分たちもまた兵士たちと同じ「戦場に立つ」ひとりの「国民」であるという感覚を、戦時下の娯楽のもつ独特な解放感のうちに感得する者さえ少なくなかったのである。

こうした日清戦争下の戦場のスペクタクルに溢れた東京の街を、作家・田山花袋は『東京の三十年』(博文館、1917年)のなかで次のように回想している。

戦争が始つてからの東京の騒ぎは非常であつた。号外の鈴の音が絶えず街頭にひびきわたつて聞えた。……絵草紙屋……そこには、松崎大尉戦死の状態だの、喇叭を口に当てて斃れた喇叭卒だのの石版画がこてこてと色彩強く並べて見られた。……都会の人々の心は皆な熱心な熱情と好奇心とに駆られて、ソハソハと落附かずに絶えず何物にか奪われたやうな形になつてゐた。成熟した人ですらさうである。まして私のわかい張り詰め心をや。²⁵⁾

もちろん東京という街は戦場から遠く隔たれている。そして、その戦場との隔絶をまるで埋め合わせるかのようにして、新聞や錦絵、芝居など、さまざまに表現された戦争体験がこの街を覆っていたことはすでにみてきたとおりである。だがここで見落としてならないのは、ほかならぬ花袋その人は、疑似的な戦争体験に溢れたその街で、それでも「遠い戦場」の側に「自分も行つて見たい」と、このとき思わずにはいられなかったと語っている点である。

私は遠い戦場を思つた。故郷にわかれ、親にわかれ、妻子にわかれて、海を越えて、遠く

外国に赴く人達のことを思はずには居られなかつた。また、さびしいひろい野に死屍になつて横たわつてゐる同胞を思はずには居られなかつた。私は戦争を思ひ、平和を思ひ、砲煙の白く炸裂する野山を思つた。自分も行つて見たいと思つた。²⁶⁾

ここには現実の戦場に立つことがかなわなかつたひとりの表現者として、現実の戦争体験と戦争娯楽などに再現された戦争体験とのあいだに、何らかの隔絶を感じ取らずにはいられなかつた花袋の姿が浮かばれる。だがこのとき花袋が看取した、こうした戦争の現実と戦争のスペクタクルとの埋めがたい隔絶こそが、日清・日露戦争期に少なくない表現者たちを突き動かし、さまざまな戦争の表現形式を生み出していくための決定的な原動力ともなったのだ。

第2章 戦争写真の限界

日清戦争では、戦場から遠く離れた「国民」のために、新聞各社が競い合うようにして、新聞記者や画工、写真師たちを戦地へと向かわせては、さまざまなかたちでの戦争の表現を試みることとなった。なかでも徳富蘇峰が「吾社ほど多数の人〔従軍記者〕を出した社はあるまい」と豪語する『国民新聞』は、のちに『愛弟通信』として出版される国木田独歩の海軍従軍記や、当時「従軍画伯」とまで称された久保田米僊とその息子米斎・金僊らの従軍絵画などを紙面に掲載し評判を呼んだ²⁷⁾。日清戦争時に従軍した新聞社は全体で66社にもおよんだが、従軍した者の内訳としては画工が11名、写真師が4名に対して新聞記者が114名であったことから²⁸⁾、日清戦争時にはやはり活字による表現が主流だったことは間違いない。だがここで注目したいのは、そうした従軍記者たち自身が、実際の戦場を眼前にするなかで、みずからの言葉による表現の限界にも気がついていったという点である。つまり、戦争を表現するうえでの「視覚的なもの」の必要性を、このときほかならぬ記者たち自身が感じ取つて

いたのである。

たとえば、『国民新聞』に連載された国木田独歩の従軍記には、内地の弟に向けて「愛弟、試みに自から、千代田艦上に立てりと仮定せられよ。君等が面前の支那大陸を如何に想像するか、恐らくは御身の想像にのぼらざるべし」と、独歩がその「上陸地〔花園口〕の光景」の描写を試みる場面がある²⁹⁾。独歩はその光景を「崖角に息ふ兵士、坂を上ぼりゆく一隊、今しもボートをこぎ着けたる一組……」などと活写していくのだが、最終的にはそうした無数に広がる戦場の対象を前にして「是等の光景に茫然たる吾は、実に米僊氏なきをうらみたり」と、ついに言葉では表現しきれずに画工・久保田米僊の必要性に触れてその叙述を閉じている。独歩にとって戦場の光景とは、「何故に吾等の戦争は、斯く迄に優美なるか」と感嘆するほど美しいものであって、決して「殺風景」なものではなかつた³⁰⁾。独歩はそうした戦場を叙述するにあたって、たとえば大連湾の攻撃に際しては、言葉による限界を補うかのようにして「地図」を用いた説明まで試みている。だがここでも独歩は不満を漏らさずにはいられない。「凡て地図を以て説明する程、殺風景なものはなし。風景を殺すとは実に此事なり、去りとて美術家ならねば、絵を以てすることもできず止むを得ず左に大連湾の図を描き、其の真光景に至りては、御身の想像にまかず」³¹⁾。このように独歩は何とかしてその「優美なる戦争」をみずからの筆をもって表現しようと試みるものの、久保田米僊などの画工たちが描く戦争画には到底及ばぬと気づいては、しばしばその不全感を戦場で抱え込んでしまうのであった。

もちろん日清戦争時に戦争の視覚的表現は絵画に限られたものではなかつた。むしろ戦争写真というものが本格的に登場するようになったのも、この日清戦争がはじめてのことであった。だが、日清戦争時の戦争写真とは、その主たる目的を軍事作戦上の利用の範疇に留めるものに過ぎなかつた³²⁾。つまり、このとき日本の軍部は戦争写真のもつ国民教化的な可能性にはまだ気がついていなかったのである。

日清戦争時に写真による戦場の記録を担ったのが、陸軍の陸地測量部であった。この陸地測量部の前身

である参謀局地図政誌課は、「地図ノ製作」「要地ノ実測」をその任務とし、西南戦争の際には「九州全図」をただちに編集し軍用に提供した部署でもあった³³⁾。日清戦争の開戦後、1894年9月には陸地測量部の従軍写真班が結成され、外谷鉦次郎陸軍大尉をその班長として、小倉儉司らの写真師が撮影のために戦場へと向かった³⁴⁾。その写真班長・外谷鉦次郎によれば、写真班の目的は「第一、地形の偵察を写し、第二、戦闘の実景を写し、第三、戦闘後の実景を写し、以つて我が軍用の参考に資するに在り」とされ、それがあくまで直接的なかたちで軍事的に利用する目的だったことがわかる³⁵⁾。実際に当時、戦争写真の軍事利用の基本線とは、「地理に精通し益々形勢を熟知する必要」がある今日の近代戦争において、「其遠近の割合実に正確なる」写真技術をもって「地形」の撮影を行なうことこそが何より求められていたのであった³⁶⁾。そのため、陸地測量部が撮影した戦争写真のなかには、例外的に《旅順口西方々家屯附近に於て山砲中隊砲撃の光景》(写真1)という戦闘中の日本兵らの姿が比較的近写された一枚があるものの、それ以外の戦闘場面の写真のほとんどが、たとえば《金州城総攻撃 第一野砲山砲陳地(金州城外四千米突の地に於て撮影す)》(写真2)のように、遠方からただ戦場の「地形」を撮影したにすぎない「風景写真」のような作品ばかりとなっていたのである。したがって、陸地測量部が撮影した戦争写真には、静止的な印象を与えるものが少なくなく、また日本兵の表情はもちろ



写真1 「旅順口西方々家屯附近に於て山砲中隊砲撃の光景」
(陸軍陸地測量部撮影)

出典：『日清戦争実記』(17編、1895年2月7日)

んその戦闘の姿態さえ見て取ることが困難な作品がほとんどなのであった。

だが、戦争写真に対する内地からの期待は、すでにこうした陸軍の直接的な軍事利用の範疇に押し留められるものではなかった。小西六写真店の店主・杉浦六右衛門は、日清戦争を「我写真術応用の好機会」と見なして、たんなる戦場での軍事利用に限定されない、内地の「国民」に向けた戦争写真の新たな応用可能性を説いた。

新聞社より派遣せらるゝ探訪員は、現場を撮影し之を郵送し来りて、新聞紙上に或は挿画となり或は附録となりて現はれ、彼地の事状形勢を詳に報し、吾輩内地に在る者をして目自ら之を目撃し、足自ら其地を踏むの感あらしむるもの之に過くるものなく、如何なる妙腕雄勁の画工と雖も此点に於ては一籌を輸さゝるべからざればなり。……／……敵壘を破り敵艦を砲撃するの状を見ては、以て益志気を鼓舞せしめ為に、国民の元気振興せしむるものあるは、断して疑を容るゝの余地あらざるなり。³⁷⁾

このような「国民」の疑似的戦争体験(「内地に在る者をして目自ら之を目撃し、足自ら其地を踏むの感あらしむるもの」)のための写真技術の応用は、新たな出版市場として『日清戦争実記』(博文館、1894年8月創刊)や『戦国写真画報』(春陽堂、

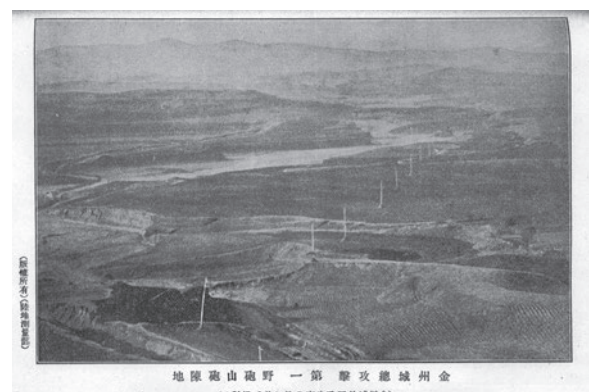


写真2 「金州城総攻撃 第一野砲山砲陳地(金州城外四千米突の地に於て撮影す)」(陸軍陸地測量部撮影)

出典：『日清戦争実記』(13編、1894年12月27日)

10月創刊)といった戦争写真をもちいた雑誌が相次いで創刊されることによって現実のものとなった。たとえば『戦国写真画報』は、その創刊の意義として「新聞紙上の記載は片紙断簡にて全幅をなさず、又図解の欠乏は其〔読者の〕希望を満足せしむる能はざりき」「物の真を見んとせば写真に依るに若くはなし」と、写真にこだわる理由を論じた³⁸⁾。また『日清戦争実記』では、先に触れた陸地測量部が金州城攻撃の際に「地形」を撮影した写真《金州城総攻撃 第一野砲山砲陳地》(写真2)をいち早く誌面に掲載し、読者に対して「写真稍明瞭を欠くと雖も、精細熟覧せば砲煙弾雨天地に満つるの快状を見るべし」と、その「風景写真」のなかにさえ戦場の激しさを感じることができるはずだと呼びかけた³⁹⁾。

このような戦争写真がもつ疑似的戦争体験としての可能性は、従軍していた撮影者たち自身も少なからず意識していたものであった。陸軍の陸地測量部とは別班で民間写真師として従軍していた亀井茲明は、その戦場撮影の目的を「地理の光景と戦闘の状

況とを撮影し、一は以て軍務の参考に資し、一は以て戦史の材料と為す」としていた⁴⁰⁾。だが亀井によれば、実際の戦場では「写真機械の運搬には最も困難を極め、又遠距離の砲戦は戦闘線の区域も広く、写真するの好位置を求め機械を据付る間に其地の戦争已に終り更に他に転ずることもあり」と、その撮影は一筋縄ではいかなかったという⁴¹⁾。実際、11月6日の金州城戦を機材運搬の理由から撮り損ねてしまった亀井一行は、11月20日の石嘴山戦においてようやく納得のいく一枚を撮影することができた。それが《石嘴子附近三角山の戦闘》(写真3左上)という作品である。その日、敵情視察のために石嘴山へ向かった亀井らは、ここで突如として戦闘に巻き込まれてしまう。亀井はこれを「余等期せずして好時機に際会せしを喜び」としながら、「砲丸雨飛我か頭上を掠めて」いくなかで「写真機を山頭なる我か兵士の中に装置し此の射撃の状を撮影」することに成功したと日記に綴っている⁴²⁾。またこの写真を撮影した亀井一行の写真師・森金周学も

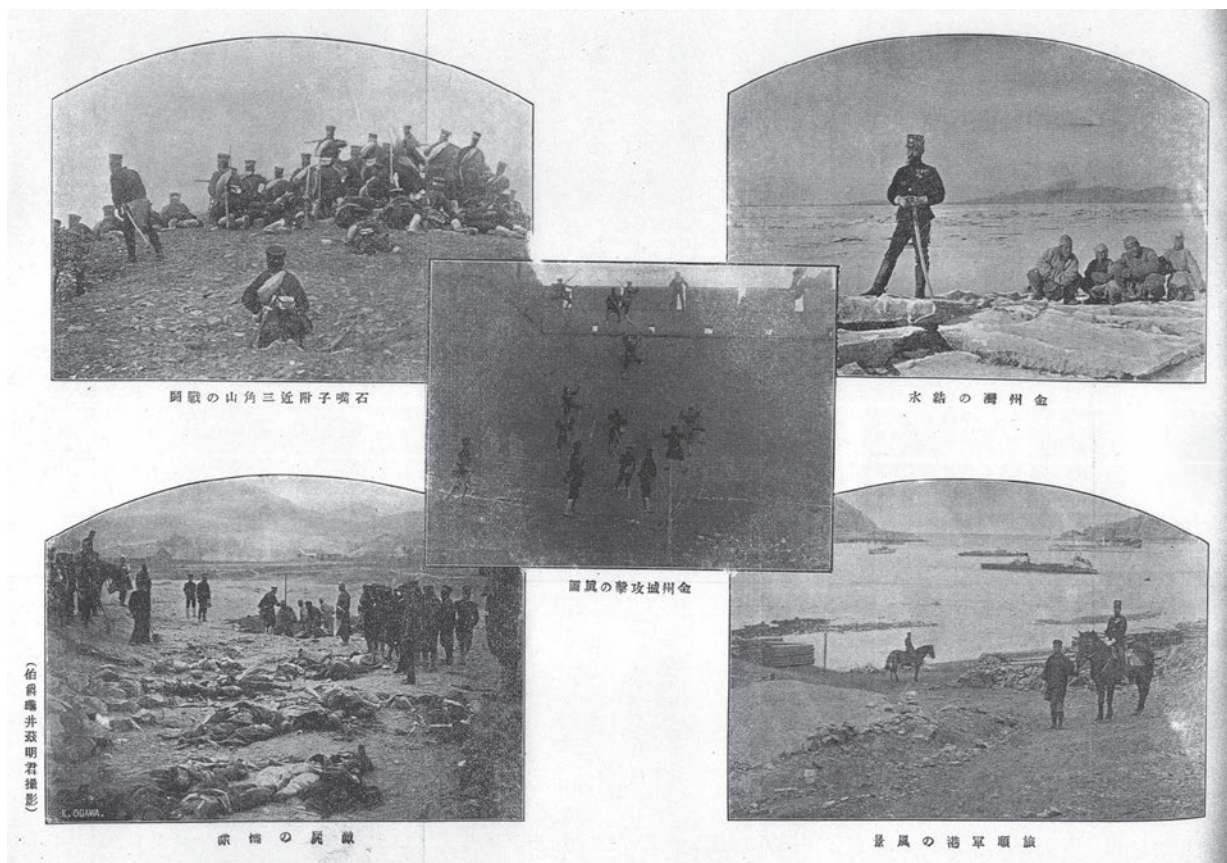


写真3 「石嘴子附近三角山の戦闘」(左上)「金州城攻撃の真図」(中央)ほか(亀井茲明撮影)
出典:『日清戦争実記』(47編、1895年12月7日)

「遂に此大活劇を活写し了れり」と興奮をもってその手応えを語っている⁴³⁾。このように従軍写真師のなかには、戦地での撮影を進めるなかで名目上の直接的な軍事目的には限定されない、あくまでその戦場の激しい運動性を「大活劇」として記録しようと尽力する者さえ少なくなかったのである。

だが、そうした戦場を「大活劇」として記録することは、当時の写真技術ではきわめて難しいことでもあった。その困難は何よりも、外谷と亀井がそれぞれ「戦闘の経過早く」「機械を据付る間に其地の戦争已に終り更に他に転ずることもあり」と語っていたように、戦場という対象それ自体がもつ激しい運動性に対して、写真師や撮影機材の技術が対応できていないことに起因するものであった。実際、戦場で暗箱（カメラ）やガラス乾板が破損することも度々あり、暗箱とその三脚は「一層堅牢確實にして軽快敏捷の動作を為すもの」に改良し、またガラス乾板も「軽くして破損の患あらざる「フィルム」に変更することなどが、日清戦争の従軍撮影の経験を踏まえた技術的な「一大改良」点だと当時されていたのであった⁴⁴⁾。したがって日清戦争期には、戦闘中の撮影が困難であることから、その「大活劇」の記録はもっぱら代理的なかたちで表現されることが少なくなかった⁴⁵⁾。すなわちそれは「戦闘後」の撮影であり、戦跡に残る砲弾の痕跡や戦死した敵兵の姿を撮影することなどをもって、その戦闘の激しさを事後的に表現しようとするものが少ないのである⁴⁶⁾。そしてそうした代理的表現の決定的なものが、亀井が実際には撮影し損ねたと悔やんでいたはずの《金州城攻撃の真図》（写真3中央）であろう。この写真は、1894年11月6日の金州城戦で城壁をよじ登り攻め入る日本軍の姿を、翌年1月3日に日本兵たちに「当日の状を演じて」もらい、それを亀井が撮影したものである⁴⁷⁾。この写真は、従軍写真師が撮影したくとも実際には直接に撮影しえなかった「大活劇」を、事後的に「再現」させることでしか記録できなかったという、当時の戦争写真における表現上の限界点を象徴したものだといえよう。

したがって日清戦争時には、戦争写真は絵画に替



図1 「金州城攻撃に際し、斎藤少佐が敵壘に突入」（久保田米僊）
出典：『日清戦闘画報』（6編、1895年1月28日）

わりうる視覚的表現として大いに期待されながらも、実際には依然として絵画による表現がその領野を占めることとなった。亀井が日本兵に再現させることでしか撮影できなかった金州城での「大活劇」は、奇しくも久保田米僊父子の手によっても描かれた場面であった。たとえば米僊父子の《金州城攻撃に際し、斎藤少佐が敵壘に突入》（図1）という作品は、日本の斎藤少佐が敵兵二人に切込んでいくまさにその一瞬を、かれらの表情をも読みとれるほどの至近距離から描出することで、戦場の迫力を臨場感をもって伝える作品となっている。このような戦場がもつ激しい運動性を視覚的に表現することは、日清戦争当時には写真ではなくむしろ絵画によってのみ可能なことであったのだ⁴⁸⁾。もちろんこうした絵画による戦争表現は、実際に当時の錦絵の多くが新聞記事を素材として戦場を想像して描いていたように、あくまでそれらの作品が作者の想像を介した表現物でしかないことをおのずと物語ってしまう場合も少なくなかった⁴⁹⁾。このような戦争絵画の表現がおのずと呼び込んでしまう記録性を逸脱した想像性こそが、写真のような撮影機材の技術的制約にひどく拘束されながらも、対象をどこまでも「記録」としてしか表現する術をもたない表現方法に取って代わられる余地を、このときすでに開いてしまっていたのであった。

第3章 戦争絵画の凋落

日清戦争から10年後の1904年2月、日露両国による韓国と満州の覇権をめぐる交渉は破綻をきたし、ついに日露戦争が勃発した。日露戦争においても日本からは写真師や画工を含む140名の従軍記者たちが戦地へと赴き⁵⁰⁾、さまざまなメディアを通じて内地の民衆へと戦況を伝えた。だが10年前の日清戦争と決定的に異なっていたのは、戦争の視覚的表現をめぐる状況が劇的とも呼べるほどに変貌を遂げていたことであった。

先の日清戦争に陸軍陸地測量部の写真師として従軍していた小倉俊司は、今度の日露戦争では大本营写真班の班長として従軍し、その撮影の任に当たっていた。だが小倉は従軍後、東京に戻ってみると「私の手がけた写真が予期しないところに氾濫してゐた」ことに驚愕を覚えたという⁵¹⁾。なぜなら、小倉たち大本营写真班が軍事目的のために戦地で撮影したはずの戦争写真の数々が、「国論統一、民心喚起」を目的として、「新聞をはじめ戦時画報、戦争写真帖、幻燈写真類に至るまで」さまざまなメディアのなかへと「流布」されていたのだ⁵²⁾。日清戦争時にはまだ十全には実現しえなかった戦争写真の疑似的戦争体験としての応用可能性は、日露戦争を通じて、軍部の関心が及ぶまでもなく内地の資本家たちの手によってすでに実現されていたのであった。もちろん、そうした戦争写真が人びとのあいだに急速に受け入れられていった背景には、写真という視覚的表現がもつ民衆的性格、すなわち「平生多忙で、新聞雑誌の通信さへ、精しく読むことの出来ぬ人、または婦人小児などの、文字を解し得ぬ者でも、写真を見るときは、如何に戦地が物凄い光景であるか、如何に出征軍人が不自由であるか、具さに重ひ遣りが出来」ることとも無関係ではなかっただろう⁵³⁾。だがそうした視覚的表現のもつ民衆的性格とは、特段写真に限られたことでもなく、むしろ日清戦争までは主に絵画によって担われていたはずのものであった。では、なぜ日露戦争を通じて戦争の視覚的表現の主軸は、絵画から写真へと移行してしまっていたのであろうか。

日露戦争の開戦直後より、博文館による『日露戦争実記』（1904年2月創刊）の定期増刊雑誌『日露戦争写真画報』（4月創刊）や、国木田独歩が編集主任を務める『戦時画報』（近時画報社、2月創刊）が創刊されるなど、日露戦争では日清戦争時にも増して絵画や写真を口絵に挿入する画報雑誌の創刊が相次いだ。これらの画報雑誌の口絵には、とりわけ創刊当初には戦争絵画が掲載されることも少なくなかった。しかしながら、それらの戦争絵画は掲載されるやいなや、その表現をめぐる批判が相次ぐこととなった。たとえば、ある従軍記者は、戦地に届いた『日露戦争写真画報』の創刊号に掲載されていた戦争絵画を見て、「一と二た言、うらみをいひたく成つた」と記している⁵⁴⁾。「時の大家に依て成て居るのであるから技術上落度のある筈はない、然し惜むべし事柄に於て大いに誤つて居る」「要するに諸先生は、軍艦を十分に御覧に成たことがないから……以上の如き可笑い画が出来のらう⁵⁵⁾」。実際、その従軍記者によれば、創刊号の巻頭を飾った渡部審也の《旅順口外駆逐艦隊の接戦》(図2)は、「駆逐艦に現今戦闘艦に備ふる最大十二寸とも覚しき巨砲が備付られてあるこそ可笑きに、其が又二三の鉄棒でつつかがしてある」「甲板が木であるのは不思議」などと艦船の設備や材質にまで誤りがみられ、また渡部金秋による《仁川沖に軍艦「浅間」敵艦を窮迫す》(図3)という作品では、日本兵の軍服が「戦時には通常軍服といふのを着用するに、金筋入の軍服は不思議」と、従軍経験者からは到底考えられないようなレベルの誤りさえ見受けられたという⁵⁶⁾。このような戦場の想像に依拠した戦争絵画の誤写の数々が、戦争絵画の記録としての価値を剥落させ、「絵には随分甚だしいのがある」「成るべく写生か写真に依つて、大間違のないやうにしたい⁵⁷⁾」と、その後の視覚表現上の戦場のリアリズムを駆動させていく要因ともなっていた。

このような戦争絵画における想像から記録への価値転換を明瞭に示しているのが、画報雑誌による素人従軍画家への寄稿の呼びかけである⁵⁸⁾。戦争絵画の誤写への批判が相次ぐ画報雑誌では、従来に在宅画家たちによる想像画ではなく、素人を含む従軍

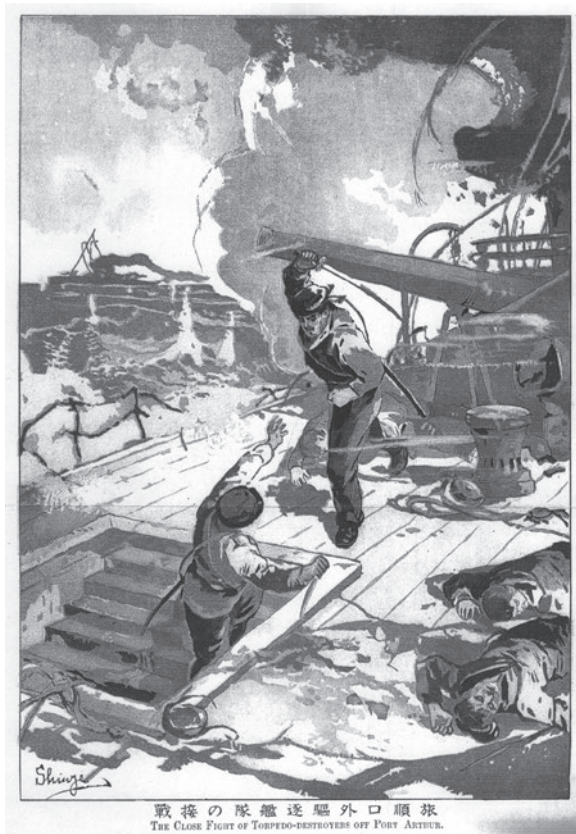


図2 「旅順口外駆逐艦隊の接戦」(渡部審也)
出典：『日露戦争写真画報』(創刊号、1904年4月8日)

画家たちによる記録画を急速に重視していく。たとえば、『戦時画報』の編集主任・独歩は、「本誌の画図はなるべく写実を主とする」として、「ほんのスケッチ」でもよいので読者に戦争の記録画を寄稿するように呼びかけている。

投寄せらるゝ画図は、略図にて可なり、本社には著名な画工数多ある故に、忽ち是を精密なる本図に直して掲るなり、故に素人の画にても構ひ申さず候、ほんのスケッチにて不苦候、画と名づけ難きほどの粗画にてもよろしき故に、投寄せられんことを乞ふ、(図は粗にても、之れに、何年何月何日、如何なる場合の景と、記入あるを要す、本誌の画図はなるべく写実を主とするが故に、年月日地名等の確實を要すればなり)。⁵⁹⁾

こうした素人従軍画家たちへの呼びかけは『日露戦争写真画報』でも同様に行なわれており、そこで

もやはり戦地からの「写生画」の寄稿を「図の巧拙を問はず」として呼びかけている⁶⁰⁾。このように日露戦争期の戦争絵画は、その絵画としての巧拙以上に、それが本物の戦争の記録画であるかどうかは何よりも焦点となっていたのだ。実際、これらの画報雑誌はその後、戦争絵画のキャプションには「形状決して虚構に非るなり」「想像画と同一視する勿れ」「実写にして殆ど写真の如く一も虚写なし」などと、あくまでそれらの作品が想像画ではないことをしばしば強調し⁶¹⁾、ときには同じ場面を描いた作品でも新聞記事をもとに先に描いていた想像画が後に本物の記録画へと訂正されて差し替えられることすらみられた⁶²⁾。もちろん、こうした戦争絵画に記録的な正確さを求める声は、「彩色石版は成るべく従軍画家に頼みます(伊勢、好画生)」などと、読者たちからも直接聞かれる要望でもあった⁶³⁾。

このような戦争絵画をとりまく劇的な変化に美術界もまた対応を迫られていた。日清戦争の従軍経験をもつ洋画家・浅井忠は、「服装やら何やら勝手次第で、実にひどいものです」と戦争絵画の現状を嘆き、ましてや「戦地にも出でず、画室の想像画では尚ほさらお談しになりません」と、画家たちに対して従軍する必要性を説いた⁶⁴⁾。実際この日露戦争では、美術界からも日本画家・寺崎広業や洋画家・東城鉦太郎などが従軍画家として戦地へと向かった。だが、画家たちが実際の戦場へと向かい、そこで戦争絵画の写実性を追求すればするほど、もはや絵画は写真へと酷似していくばかりで、このことがか

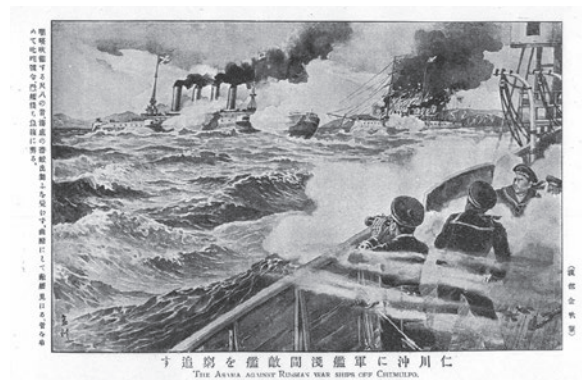


図3 「仁川沖に軍艦「浅間」敵艦を窮迫す」(渡部金秋)
出典：『日露戦争写真画報』(創刊号、1904年4月8日)



図4 「十三里台の砲戦」(寺崎広業)
出典：『日露戦争写真画報』(4巻、1904年7月8日)



写真4 「遼陽攻撃の我が重砲」
出典：『日露戦争実記』(35編、1904年10月13日)

えって絵画という表現そのものの存在意義さえも揺るがしかねない事態を引き起こした。つまり、独歩が求めた「ほんのスケッチ」であるならば、このときすでに写真で十分こと足りていたのである。たとえば、寺崎広業が従軍して写生した《十三里台の砲戦》(図4)を《遼陽攻撃の我が重砲》(写真4)などの戦争写真と比べてみるならば、すでにその戦争写真の撮影技術は寺崎のそれと構図や距離をもってしても何ら遜色のない次元にまで迫るものとなっていた。そのため、こうした戦争絵画が写真に酷似しているという事態に対して、美術批評家たちからも、「何ぞ坊間観る所の戦争画を写真と同じきものゝ多き事や」「片々たる写生スケッチは決して吾人が画家に期待する所の凡てに非らず。そは寧ろ多くの場合に於ては写真の任務のみ」などと、頻りに注意が促されていたのであった⁶⁵⁾。

こうした絵画そのものの存在意義さえ揺るがしかねない事態に対して、画家たちが写真では表現不可能な絵画的表現に新たな活路を見出そうとしたのは当然のことであった。矢野龍溪は『戦時画報』の連載「出鱈目の記」のなかで、「戦況図は実写を主とすべし」と説きながらも次のように論じた。

我が将士が非常なる辛酸を嘗めたる場合、又は一隊一個人が殊功を樹てし場合、若しくは苦戦奮闘の後ち戦死を遂げたる有様などは、其の状況を国人一般に示し長く謝恩の意を表せしめ、之をして感憤興起せしむること、是

れ亦た画報の一大任務と云ふべし、故に是等の図柄は亦た大切とす。／然れども是等の図は、なかなか実写を為し得べき場合少なく、特派員が之に遭遇する事は稀なり、故に是等の図を作らむと欲せば、特派員諸子をして、(事後に於ても苦しからず)其事の起りし地形を実写し、亦其時、其事、に携はりし人々に就き、其の状況を目撃せし人々より聴取り、是等を基礎として図を作らしめば、仮令ひ想像画に類すと雖も、其実は実写も同然ならん、夫の新聞の記事を種として空中に描出したる想像画の類とは日を同うして語るべからず。⁶⁶⁾

このとき矢野が「実写も同然ならん想像画」とした戦争絵画とは、「特派員が之に遭遇する事は稀」である戦闘場面を、戦後の聞き取りにもとづいて描くといういわば「聞き描き」とも呼ぶべき新たな表現形式を指していた。それはとりわけ個人の戦死の場面を描く作品として、すでに『戦時画報』の従軍画家・小杉未醒による「戦後の描写」と付された一連の作品群を事後的に承認するものでもあった⁶⁷⁾。誰もが戦場すべてを直接臨めるわけではない。実際に、写真は撮影機械をもちいるがゆえに撮影者が直接立ち会った場面を記録することは可能だが、たとえ本人が立ち会えなくともこの戦場のどこかで確かに生じていた出来事を記録することは不可能なことであった。そのため、この「聞き描き」という新たな手法は、そうした戦争写真の限界を補うものとし

て生まれた絵画ならではの表現形式だったといえよう。だがこのことは同時に、この絵画の新たな活路によって、それまで絵画に期待されていたはずの直接的な戦争記録としての役割は、決定的なまでに写真の側へと譲渡されたことをも意味していたのであった。

こうして日露戦争を通じて、戦争表現上の記録性を追求するあまりに戦争絵画そのものの凋落が生じたわけであるが、他方で絵画に代わる戦争写真が必ずしもその用意に万全だったわけではなかった。戦場がもつ激しい運動性をその壊れやすい撮影機械のなかに定着させることは、日露戦争当時においても依然として困難なことであった。『日露戦争写真画報』の編集主任・坪谷水哉は、みずからもまた撮影機械を片手に戦地へと赴いたひとりだったが、戦場の「活動」を撮影するために随分と煩勞を重ねたという。

写真に取り懸る段になると、戦争の済だ跡の建物や、山野の風景ならば容易いが、人物の活動して、戦闘に従事して居る光景などは、至難中の難事で、或は朝まだ早いとか、夕方遅いとかで、光線が薄くて早取りが利かず、ト云ふて露出時間が長ければ、人物が動いて仕舞う。……去りとて写すべき物体は生死の間に奔走して、危機一髪といふ際どい機会だから、トテも最ウ一度撮り直すなどいふことの出来ぬ……、漸やく稍や満足の位地を定め、大急ぎに焦点を合わせかと思へば、其の間に、早くも人物が動き出すと云ふ風に、三脚を立て、機械を据ゑ、焦点を合せ、取枠を入れて、愈いよ鏡玉の蓋を取るまで、写すべき人物や馬車が、同じ所に居ることは、到底望まれぬのであるが、尚ほ其の活動状態を、瞬間に写すのだから、実に容易な業で無い。⁶⁸⁾

こうして日清・日露戦争下の戦場のリアリズムは、戦場をありのままに記録するために、その戦場の「活動状態」をも再現しうる新たな表現形式を要請することとなった。そして、このような戦場のリア

リズムの悲願をかなえうる存在こそが、当時「死物の写真画は身体四肢を動かして躍る」⁶⁹⁾と騒がれていた、「活動写真(映画)」にはほかならなかった。

第4章 戦争記録映画の誕生

日本で最初の戦争記録映画を撮影したのが、1900年の義和団事件(北清事変)に従軍した柴田常吉という写真師だったことはよく知られている。当時33歳だった柴田常吉は、三越呉服店や博文館の写真師として活動するかたわら、しばしば小西六写真店の囑託として当時輸入されたばかりの活動写真の撮影を手がけていた⁷⁰⁾。義和団事件が勃発すると、柴田は博文館の特派写真師として従軍することがすでに決まっていたが、当時幻燈の販売や貸付を手がけていた吉澤商店の店主・河浦謙一からも、ついでに戦地での活動写真を撮影してくれるように依頼される。河浦によれば、柴田は最初「鉄砲の飛んで来る中へ行くのは、まだ命が惜しいからいやだ」と契約には難色を示していたものの、河浦に口説き落とされて映画の撮影機械を抱えて大陸へと向かった⁷¹⁾。こうして柴田が撮影したのが日本で最初となる戦争記録映画『北清事変活動写真』(錦輝館、1900年10月18日封切)であった⁷²⁾。柴田のこの『北清事変活動写真』は、錦輝館での封切を皮切りに好評を博し、錦輝館や演技座での日延べはもちろんのこと、年をまたいでからも各座での巡回興行が相次ぐこととなった⁷³⁾。

そもそも吉澤商店が柴田に北清事変の戦争記録映画の企画をもちかけたのは、すでにその前年に日本に輸入されていたアメリカ=スペイン戦争の戦争記録映画『西米戦争活動大写真』(錦輝館、1899年6月1日封切)が興行的に成功を取っていたことと無関係ではなかった。この『西米戦争活動大写真』は、そのチラシに「戦争は危険にして近寄り難きもの故、従軍者の外此を知るものなく、危険の恐れなくは戦争を見たしとは誰しも思ふ所なるも、如斯機会は得難[い]」「[だが映画を]白布上に原形大に写し、奮激突戦千変万化究りなきの戦況を観覧せば、

身自ら戦場にありて戦況を見ると異なることなし」などと宣伝され⁷⁴⁾、封切となった錦輝館では「毎日満場の大入」で興行の日延べがなされるほどであった⁷⁵⁾。実際にこの戦争記録映画を観た者たちからも、「米西大劇戦、米軍出発の如きは尤も鮮明にして当時の観を写しだせり」「歩兵の進撃、騎兵の突貫、砲兵の射撃、衛生隊の担荷輸送等居ながら戦場にあるが如き心地して頗る面白し」などと、映画によるその疑似的戦争体験の新しさが反響を呼んだ⁷⁶⁾。日本で最初の映画興行が始まったわずか2年前(1897年)には、ただたわいもない出来事を動きそのままに映し出しているだけだった活動写真は、早くもこのとき戦場のリアリズムを実現するための新たなメディアとして期待されはじめていたのであった。

だが戦争記録映画には、当初よりある疑念がつきまとっていた。当時『西米戦争活動大写真』を鑑賞した映画史家・吉山旭光は、次のようにその感想を記している。

今度のは米軍の出征、凱旋、戦地に於ける米軍の動作、両軍の接戦、後方勤務等各方面の実況を撮つてあるので、非常な好評であつた。併し危険の処のない出征、凱旋、後方勤務等は真に其实地を撮影したに相違はなからうが、両軍入乱れて干戈を交へ、砲煙弾雨の有様は……余りに鮮明に撮れるし、第一フィルムの短い間に、両軍の勝敗の決着が付くからして不思議で、此位に撮るには、どうしても危険を冒し、生命を賭せねば出来ぬわけだから、実況をフィルムに収めたのではあるまい。芝居をやつて撮つたのか、或は演習を撮つて実戦と云つたのかと、心ある人は疑ひ始めて来たのも無理はなかつたが、それにしても、大多数の見物は、戦争が見られると云ふので、続々詰かけて、大入満員日延べの盛況を呈した……。⁷⁷⁾

このように吉山は『西米戦争活動大写真』の戦闘場面が「芝居」であった可能性を示唆しているのだ

が、さらに重要なのは、吉山が柴田の撮影した『北清事変活動写真』もまた戦闘場面は「拵へ物」だったのではないか、という疑義を呈している点である。

今度の北清事変では、我邦が其局に当るのだから……戦場の真を写し得られるだらうと思つたが……乱軍の場は以前として拵へ物で、中には随分怪しげな物がある。真に実況と見るべきは出征、後方勤務、戦地占領後の光景等だけであつた。これで乱軍の場は到底今まで度々見る如く巧みには実際撮れないと云ふことが立派に証明された。併し何を云ふにも乱軍の場以外に我軍隊の戦地に於ける行動が親しく見られるので此時も又大好評を博した。⁷⁸⁾

柴田が撮影した『北清事変活動写真』は、現在フィルムとしては残存しておらず、その戦闘場面が吉山のいう通り「拵へ物」であったかどうかを今日直接確認することはかなわない。しかし、これまでその現地での足どりすら不明とされてきた柴田だが、柴田本人が書き記した義和団事件の従軍記「北清通信(第一報～第五報)」(『東洋戦争実記』博文館、6～9編、1900年8月23日～9月23日)を繙くならば、その撮影過程にあらためてせまることも不可能なことではない。

柴田が記した「北清通信」を一瞥してわかるのは、そもそも柴田は義和団事件の主要な戦闘を撮影する条件を最初からもちあわせていなかったという事実である。なぜなら、柴田の行程ははじめから義和団事件の主要な戦闘にひとつも間に合うものではなかったのである。柴田は7月7日には東京を出発していたものの、戦地への渡航は8月8日とずれ込み、実際に中国大陸(太沽)に到着したのは8月11日と、その現地入りはかなりの遅れをとっていた⁷⁹⁾。翌12日、柴田は天津に向かったものの、「連合軍本隊は最早通州辺まで前進致し候とのこと」と、すでに前線は移動したあとであり、義和団事件の最後の戦闘となった8月15日の北京占領のときにさえ、柴田はまだ天津に滞在していたのであつ

た⁸⁰⁾。そのため、柴田がようやく8月26日に北京に到着したとしても、すでに北京は「最早城内も平穩に歸し、只戦争当時及び義勇兵籠城の余談のみが我同胞の間に繰返され」ているだけの状況で、ただ戦後の「皇城占領記念の行進式」などが敢行されているに過ぎなかったのは当然のことであった⁸¹⁾。したがって、柴田がいくら大陸へと向かう御用船のなかで、「今回の目的は戦時の撮影にあれば一枚の乾板も無用に費やすことを得ず」「夢は早くも北清の野を駆け巡りて」などと意気込んでいたとしても⁸²⁾、最初からこうした戦闘中の撮影など柴田には不可能だったとさえいえるのである。

したがって、柴田の『北清事変活動写真』は吉山のいう通り「拵へ物」であったと結論づけてしまってもよいように思えるのだが、「北清通信」のなかでもうひとつ見落としてならないのは、柴田はこうした義和団事件の主要な戦闘にはまったく立ち合えていなかったにもかかわらず、少なくとも一度だけ、ある実戦には立ち合う機会を得ていたという点である。8月15日、まさに北京陥落の同日、天津の北倉守備隊は「天津北倉間王庄及南倉附近」の「残徒」の掃討作戦を決行することとなった。この日まだ天津に滞在していた柴田は、期せずして実際の戦闘場面を撮影する機会を得たと、嬉々として「北清通信（第三報）」に綴っている。

余は後れて当地に着し、北京攻撃の実況を見る能はざるを憾みしに、幸ひ今此の戦況を見るの機会を得たれば、喜び勇んで従軍致し候ひしに、敵の残兵は我兵の突入と同時に南倉辺へ逃走を企てながら家屋に依て潜伏したるを見て、我兵及米兵は一斉射撃を試みしに、敵は十四五名の屍を遺して逃走致候、……戦闘は約一時間許の後、我兵は火を其家屋に放ち漸次搜索の後、最早敵の隻影無きを見認め、午後一時半頃当営に帰隊致候⁸³⁾

当時、吉澤商店が発行していたカタログ『幻燈器械及映画並ニ活動写真器械及附属品定価表』には、このとき柴田が撮影した『北清事変活動写真』の全

13場面のタイトルとキャプションが記されている⁸⁴⁾。なかでも戦闘場面を撮影したと思われる場面としては、『騎兵第五連隊の突貫』『清国王荘に日本軍の団匪を射撃する実況』『北倉附近王荘にて団匪の住家を焼撃にする実況』という3つの場面を確認することができる。このうち『騎兵第五連隊の突貫』などはその戦闘地域すら不詳の代物であるのだが、ここでは残りの2つの場面に「王荘」という具体的な戦闘地域が記されていることに注意したい。なぜならこの「王荘」とは、柴田が8月15日に立ち合ったと記していた残敵掃討作戦の行われた場所、すなわち「天津北倉間王庄及南倉附近」のうちの「王庄（王荘）」を示したものである可能性がきわめて高いためだ。なかでも『北倉附近王荘にて団匪の住家を焼撃にする実況』という場面は、「北倉附近の王荘にて団匪の陣、則ち人家に火を掛け焼打になし、逃れ出る所を銃殺する有様にして、黒焰天に漲る実況は現場を見るが如き感あらしむるものなり」というキャプションまで付されており、ここで燃やされた民家の場面とは、まさしく柴田が「北清通信」で記していた「我兵は火を其家屋に放ち」という記述内容とも符合している。これらのことから、柴田は義和団事件の主要な戦闘にはまったく間に合っていないにもかかわらず、少なくとも「王荘」での戦闘場面の撮影には成功していた可能性が十分考えられるのだ。

このように柴田は戦地への出発前には「鉄砲の飛んで来る中へ行くのは、まだ命が惜しいからいやだ」と撮影依頼さえ拒んでいたのだが、実際の戦地では戦場のリアリズムのひとりの担い手として「喜び勇んで」その戦闘場面を撮影しようと試み、また実際にその撮影にも成功していた可能性が少なくなかったことがわかる。こうして戦場をありのままに記録しようとする戦場のリアリズムの探求は、戦争記録映画の誕生というひとつの結実をみることとなった。この戦争記録映画による戦場のリアリズムは、日露戦争でもいかに発揮されていくこととなるのだが、この新たな表現手段もまたある表現上の限界を抱えるものであった。最後に、日清・日露戦争期の戦場のリアリズムが、いかなる帰結を迎え

ることとなったのかをみてみよう。

第5章 戦場のリアリズム

日露戦争は、日本の戦争記録映画が興隆するための画期的な機会となった。日露戦争の勃発直後より戦争芝居の興行も相次いたが、戦争記録映画は徐々にそのような戦争芝居の演出のなかにまで採り入れられるものとなった。たとえば、当時「戦争芝居中此座が一等の出来」とも評された真砂座の『征露の皇軍』（3月3日）は、「露国軍艦轟沈の場は活動写真にて軍艦の砲戦水雷艇の発射及び軍艦沈没までを見せるより、見物は狂するばかりの喜びにて終日万歳の声の揚げ詰め」とされた⁸⁵⁾。その後、戦争記録映画そのものの興行も日を追うほどに増えていき、開戦から半年後には、「時節がらだけに芝居よりも日露戦争の活動写真といふ景気で、東京は歌舞伎座はじめ諸方の劇場で興行し、大阪でも道頓堀の人気は此れに吸取られて居る有様」と言われるほどとなった⁸⁶⁾（図5）。

義和団事件の際、柴田常吉の『北清事変活動写真』で興行的成功を収めた吉澤商店は、さっそく今度の日露戦争でも陸軍第一軍の従軍写真班として藤原幸三郎たち13名の撮影技師を戦地へと派遣した⁸⁷⁾。他方、日本ではじめて戦争記録映画を撮影し、すでにその草分け的存在となっていた柴田は、日露戦争でも撮影技師としての手腕を買われ、今度は博文館が派遣する第二軍の「私設写真班」の主任として再び戦地へと向かった⁸⁸⁾。こうして日本の戦争記録映画は、義和団事件の際には柴田が撮影した13場面しか存在していなかったものが、日露戦争では吉澤商店が販売を手がけたものだけでも103場面へのぼるなど、飛躍的な進展を遂げることとなった⁸⁹⁾。

それでは日露戦争の戦争記録映画において、戦場のリアリズムはいかに追求されたのだろうか。それを知る手がかりとなるのが、田山花袋が記した従軍記『第二軍従征日記』（博文館、1905年）である。かつての日清戦争では戦場に立つことすらかなわな

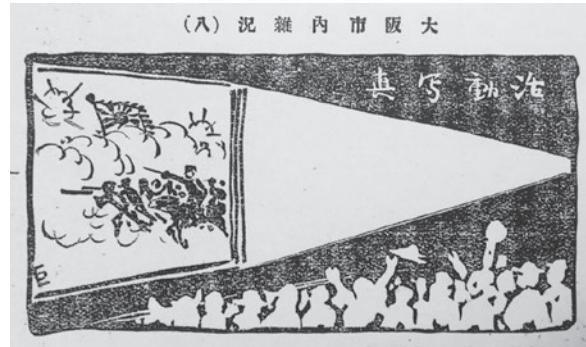


図5 日露戦争の戦争記録映画を観る人びと
出典：「大阪市内雑況（八）」『日露戦争時事画報』（7号、1904年6月15日）

かった花袋は、今度の日露戦争では博文館の第二軍「私設写真班」に所属し、約5カ月のあいだ（1904年4月21日から9月16日まで）、柴田らとともに戦場の記録活動に従事することとなった。したがって花袋の『第二軍従征日記』には、「柴田君」こと柴田常吉の姿が頻出している。

花袋の『第二軍従征日記』でまず見落とすことができないのは、花袋が戦場で「柴田君」を必要とするその場面である。5月4日、第二軍の船団を一望した花袋は、すぐさま船内に戻り「柴田君」を探し回ることとなる。

何等の壮観。／『写真屋さん、何うした此の景色を撮影さんでは仕方が無いじゃないか』と／傍なる通訳が言った。本当に此の光景、この盛なる光景を撮さぬ位なら、此の第二軍に踰いて来る必要はない。で、……二等室の各室毎に柴田君は居ぬかと訪ね廻つた。漸く柴田君を和崎曹長の室に見付けて、おい、君、非常に好い景色だ、一枚撮つて呉れ給へと揺り起すと、いや、もう眩つて了つて、何うしても駄目！。非常に残念に思つたが、何うも仕方が無いので、自分はせめてよく見ただけも置かうと再び甲板の上に出た。……その進航のパノラマは何と言つて好いか状するに言葉がない。／『実に何とも言へんですナ』／『壯観極る！』／『おい、写真屋さん、何うしたんだ、撮さんのかね』と他の計手がまた言つた。⁹⁰⁾

このとき花袋は、あくまで戦場の光景を一枚のなかにすべて収めることができる撮影機械として、「柴田君」を必要としていたことがわかる。出征前、花袋は文学による戦場のリアリズムを探求せんと、「この一枝の筆を揮ひて、わが眼に映じ来れるものを描写し盡さん」⁹¹⁾と気炎を吐いていたにもかかわらず、実際の戦場では幾度となく「其の大景。／実に何と言つて好いか解らぬ」「其間の光景の千変万化、自分はいかにしてこれを記すべきかと思ひ惑ふ」「混雑混雑——実に状するに言葉が無い」⁹²⁾などと繰り返しては、みずからの筆でそうした戦場の光景を描写することのかなわぬ無力感を抱き続けたのだ。かつて日清戦争で久保田米僊という「画工」を羨望したのは国木田独歩であるが、日露戦争に従軍した田山花袋は、柴田常吉という「撮影技師」こそをこのとき必要としていたのであった。

だが、花袋の『第二軍従征日記』を読み進めるならば、これら日露戦争期の戦場のリアリズムを体現するはずの写真や映画もまた、戦争記録の手段としては決して十全なものではなく、むしろ実際の戦場ではそれ固有の困難につきまわっていたこともみてとれる。7月24日、柴田は花袋に促されて、師団司令部の忠告を無視し、大石橋戦の撮影を試みた。

此方面にかうしてじつとして居ては、とても好い写真は撮れぬ。何うだ、柴田君、少し先に出て見やうではないか。そして場合に寄つたら、三師団の砲兵陣地まで行つて見やうではないかと自分が誘ふと、柴田君も賛成して、それでは出懸けて見やうといふ。で、自分等は活動写真の機械をいつでも撮れるやうに組んで、其他、カビネの機械を巨君が撮すことにして、苦力三人を伴れて、観戦山の麓を大回りに、こつそりと前に出た……。／……絶えず兵士に向つて、危険では無いか、危険ではないかと聞きながら進んだ。／……益々歩を前へ進めると、／突然、敵の砲弾が遣つて来た。／右にも左にも前にも後にも……。／ひゅー、ひゅー、と空を鳴つて来て、そしてそれが頭上で幾箇となく炸裂する。……一

人の苦力は活動写真の重い脚、(長さ六尺丸さ三寸角位の太いもの) これを持つては逃げられぬので、投げ出したまゝ頓着なく走り去るのであつた。……自分等も慌てゝ元来た路を走り出した……。⁹³⁾

このように戦場の撮影は危険が多く、当時「斯道の名家」⁹⁴⁾ともてはやされた柴田をして、戦闘場面の撮影はきわめて困難だったことがわかる。それゆえ『第二軍従征日記』では、柴田がある戦闘場面を例によって「拵へ物」として撮影している、その決定的な姿も記されている⁹⁵⁾。8月1日、営口でのことである。——「今日活動写真を撮るために営口占領の型を守備隊の士官兵卒に遣つて貰う約束」、「午前十一時頃、暑い日影の下で、兎に角その写真を撮ることは撮つた」⁹⁶⁾。

このとき柴田の戦場のリアリズムが「拵へ物」の撮影へと旋回していくこととなったのは、柴田が実際の戦闘場面をどうしても内地に持ち帰らなければならぬという、やむにやまれぬ事情を抱えていたためであった。なぜなら柴田による博文館の戦争記録映画とは、その出発の直後から「我国で真正に実戦の活動写真は、此れが始めてゝある。仮装で無い正真正銘の戦況活動写真は、世界に於ても未だ其例が少ない」⁹⁷⁾と前評判から期待されており、実際に柴田らが帰国するやいなや「博文館の従軍技師八名が遼東半島の戦場を実写したるものにて……従来に瞞着的偽物写真の非にあらず」⁹⁸⁾と喧伝されるなど、柴田らの作品はあくまで「正真正銘」の戦争記録映画であることが繰り返し強調された作品でもあったのだ。

柴田らに寄せられたこうした「正真正銘」の戦争記録映画を求める内地からの期待は、日露戦争のもとで日本の戦争記録映画をとりまく状況が変化していたことと無関係ではなかった。日露戦争の戦争記録映画は、すでにその興行的収益を見込まれて、「西洋にてこしらへし詐欺物」や柴田が過去に撮影した「北清事変の時分に出来たのを旗印だけ直した蒸返」の作品などが大量に生産されるようになっており、巷では「方々持廻つて「日露戦争活動大写

真」などと吹聴し興行をする者あるが、此は頗る怪しい古写真だ」との評判であった⁹⁹⁾。実際、日露戦争の際、ロンドンで撮影した戦争記録映画を日本へと輸出し続けていた小西六写真店の店主・杉浦六右衛門らは、当時の状況を次のように回想している。

〔杉浦六右衛門がロンドンから日本に〕送ってきたものは皆よく売れました。日露戦争を向ふで拵へて、西洋人が日本人になる。背の低いのが日本人、背の高いのはロシア人、最後に日本の旗が上がる。それで大喝采。……それで引張りだこですよ。出せば直ぐ売れる……。¹⁰⁰⁾

このように当時の日本には戦争記録映画とは名ばかりの「拵へ物」が大量に紛れ込んでしまっていたのであり、そのため戦場のリアリズムを求める民衆の批判的なまなざしは、すでにみたような絵画の領域だけでなく、このときすでに戦争記録映画のなかにまで注がれるようになっていたのである¹⁰¹⁾。

こうして戦争記録映画における戦場のリアリズムは、「正真正銘」の戦争記録映画を求める民衆の期待を一身に背負いながらも、その一方で技術上はそれを撮影することがままならないという困難さのなかで、ひとつの表現上のジレンマを抱え込むこととなった。そのはざままで、柴田らが苦肉の策として捻出したものこそが、あらかじめ「拵へ物」であることを明示する「戦争映画」という新たな表現形式であった。例の吉澤商店のカタログ『幻燈器械及映画並ニ活動写真器械及附属品定価表』のなかには、柴田が日露戦争で撮影した『第二軍征露戦争実地活動写真フィルム』の全10場面のタイトルとキャプションも記されている¹⁰²⁾。全10場面のうち戦闘場面を撮影したものとしては、『鉄条網の突撃』『営口占領当時の実況』『李花屯附近にて能見中将戦死当時の光景』の3場面が確認できる。そのうち『鉄条網の突撃』は例によって戦闘場所なども不詳の代物であり、また『営口占領当時の実況』は先の花袋が従軍記に「拵へ物」であることを記していたそれにほかならない。だがここで注目すべきは、『李花

屯附近にて能見中将戦死当時の光景』という作品である。この作品のキャプションには、「能見中尉戦死当時の有様を模せしものにして、中尉が敵弾に斃れ馬より落つるも、某乗馬は傍らを去らず、動物ながら愛悼の情を顕はせし写真なり」と記されており、それがあくまで「当時の光景」を「模せしもの」、つまり演出であることが明示的に記されていることがわかる。この作品は、当時「拵へ物」としての疑惑がつきまっていた戦争記録映画のなかで、あらかじめ演出であることを宣言している点で画期的であり、それは戦争記録映画のなかから日本で最初の戦争映画が分岐してきたことをも意味していた。

だがここで注意を要することは、柴田らのこうした戦争記録映画から戦争映画を峻別させる工夫は、「正真正銘」の戦争記録映画のなかに潜んだままの「拵へ物」の存在をかえって不可視化させる方向にしか、このとき機能しなかったという点である。事実、柴田の『第二軍征露戦争実地活動写真フィルム』の作品全体を見渡すならば、こうした戦争映画としての『李花屯附近にて能見中将戦死当時の光景』という作品と横並びとなって、花袋が記した『営口占領当時の実況』という紛れもない「拵へ物」の作品が、依然として「営口に於ける露国領事館を占領し、我軍隊が駆足にて通過する実況を写したものと、あたかも実際の戦闘場面を記録した「正真正銘」の戦争記録映画であるかのように紹介され続けていたのであった。当時、戦争記録映画のなかでも「仮装で無い正真正銘の戦況活動写真」などと期待されていた柴田の作品でさえ、他の多くの戦争記録映画と同じく、「正真正銘」を装った「拵へ物」であることはやはり免れ得なかったのだった。

しかしながら実際の民衆たちは、柴田たちに「正真正銘」の戦争記録映画を求める批判的なまなざしをもつ一方で、たとえそれらが「拵へ物」であろうとも、そうした戦争記録映画を依然として鑑賞し続けていたことが、吉山旭光の回想からもわかる。

拵へ物の戦争写真とて、人気は中々侮れなかつた。拵へ物とは識者にいくらか認められて居ながらも、受けるように出来て居るので、

其当時高潮に達した我國民の敵愾心を少からず刺激して、二〇三高地の激戦、沙河の役などの写真は、満員大入を続けた。¹⁰³⁾

当時の戦争記録映画は、あくまで「娯楽」という枠内ではあるものの、それゆえに少なくない民衆にとってみれば、遠い戦場の出来事を身近に追体験できるかけがえのない場のひとつでもあった。民衆が求める戦場のリアリズムは、その戦場の「本物らしさ（リアリティ）」が鑑賞の際に支障を及ぼさない程度にさえ達しているのならば、たとえそれらが「拵え物」であったとしてもそれ以上問題視されることも少なかったのだ。こうした民衆の求める戦場のリアリズムは、しばしば戦場をありのままに再現することそれ自体を目的として探求される表現者たちの戦場のリアリズムとは、はじめから同床異夢の存在であったのだ。

そして、日清・日露戦争期の戦場のリアリズムの最大の問題とは、それがたんなる技術的な制約にとどまらず、このような民衆のリアリズムの娯楽的性格ゆえに、しばしば民衆のためにあえて戦場の「拵え物」を創作するという、この時代の表現者たちの倒錯した心性をも生み出してしまう点にあった。陸軍第二軍で柴田や花袋とほとんどの行動をともにしていた画家の寺崎広業は、戦場をありのままに描写すべく従軍した画家のひとりであったが、実際に戦地に行ってみると、現実の戦争をありのままに「写生」することはきわめて困難なことだったと吐露している。

戦後の惨状……之を写生画とするは極はめて難しい……〔それは技術的な問題ではなく〕現に目撃し来つた状態がいかにも絵画に合せぬと解ふのである、若し僕が目撃した惨憺酸鼻の其儘を……少も隠蔽する所なしに、／写生した画ならば何人も目を掩ふて之を見まいと信ずる、首足所を異にする位はまだしも、人間を撃つて擦潰して不具にした様な血塊其儘を露出したらば、見る人の心は単に不快の感を起すの外何等の反映するものがないであ

う。／悲絶——壯絶——惨憺——凄悽 何なりとも之を美的に写出し、見る人の心眼に訴へて其感想を動かすには、事実の惨状に多少の斟酌を加へて、隠すべきは隠し現すべきは現さざるを得ない、是れ僕が戦後の写生困難を唱へた所である。¹⁰⁴⁾

このとき寺崎が——そしておそらく同行者の柴田も見たであろう——「見る人の心眼に訴へて其感想を動かす」必要から写生しえなかったと語るその惨憺たる戦場の光景は、日露戦争に溢れていた戦場の現実にはほかならなかつただろう。だがこのとき寺崎がみずから躊躇するまでもなく、すでに「娯楽」としての枠組みに押し留められていた戦争絵画のリアリズムにあつては、「戦争画に、血だらけの図を書くは頗る下品」だとして、そうした戦場の現実を描くべきではないという声さえ挙がっていた¹⁰⁵⁾。寺崎と同じく従軍した画家の石川欽一郎も、「戦争画だからと云つて必ずしも、血だらけの人間が居なければならぬと云ふ事もない、否な、寧ろ、なるべく怪我人は見せない方がよい」「戦争画でも画と云ふ以上は無論人を楽しませるといふのが第一の目的で其楽しみの中に或は人の精神を鼓舞せしめるとか、士気を発揚せしむるとか云ふのが即ち戦争画の徳で、只だ徒らに野蛮、残酷とのみ感ぜしめ、人を怖ろしがらせるのは本来の趣意でない」と、あくまで絵画の戦場のリアリズムを「人を楽しませる」という「娯楽」の範疇に押し留めるべきだと主張した¹⁰⁶⁾。

このように日清・日露戦争期の戦場のリアリズムとは、表現者たちに戦場の現実をありのままに描くように求める一方で、実際にはそれらの現実を「娯楽」として美しく不快のない「現実」のみに限定することによって、“戦争の現実”という名のもとに“戦争の虚像”を量産する深刻な矛盾をも生み出すものであった。こうして近代日本において、戦争の直接的体験と戦争の疑似的体験とのあいだの決定的な亀裂が生じていく。日清・日露戦争では民衆の圧倒的多くが直接戦争を経験したわけではなかつただけに、そうした戦争の映像がかれらの戦争意識を根

底から規定していったことは想像に難くない。戦争の惨状を隠すこと、あるいは美しく描くこと。そうして生まれる戦争の映像は、みずからの戦争表現の可能性を民衆の「見たい戦争」のなかに収斂させていった、日清・日露戦争期の表現者たちによる戦場のリアリズムの当然の帰結でもあったのだ。

1904年5月1日、吉澤商店の戦争記録映画がはじめて錦輝館で興行されるやいなや、「降雨なりしにも拘らず、開会前売切の大盛況にて其雑踏筆紙に尽し難く、神田署は為めに二十余名の警官を派し、門扉を閉鎖する等、錦輝館にては未曾有の出来事」となった¹⁰⁷⁾。この吉澤商店の第一軍従軍写真班による戦争記録映画を観たある記者は、その「最も壮快を覚えたる」場面のひとつに定州占領の戦闘場面を挙げ、「我軍高地を占めて一斉射撃をなし、続いて敵壘に突貫する所、覚えず快哉を叫ぶ」と、知らず知らずのうちにみずからも歓声を上げていたことを告白している¹⁰⁸⁾。9月8日には、柴田が持ち帰った第二軍の戦争記録映画が歌舞伎座で上映された。柴田の『第二軍征露戦争実地活動写真フィルム』は、「正真の物丈けに」連日好評を博し、「日露の戦況を真実に知らんとする人は見に行くがよし」とさえ巷談された¹⁰⁹⁾。もちろん、そのフィルムのなかには柴田が撮影したあの「拵へ物」の場面もみられた。「歌舞伎座の日露戦争活動写真は頗る好評にて中にも……宮口占領我軍入営……など現場に在るの思ひにて大喝采を博し」た¹¹⁰⁾。

おわりに

日清・日露戦争のあいだ、戦争を視覚的に表現する方法は、戦争絵画や戦争写真、そして戦争記録映画にいたるまで飛躍的とも呼べる進展を遂げた。それは、みずからもまた遠い戦場で起こる現実に触れたいと願う民衆の期待が、柴田常吉をはじめ戦地へと向かうさまざまな表現者たちのリアリズムの衝動を掻き立てていった結果でもあった。日本の戦争記録映画の誕生は、こうした戦場のリアリズムの途上で、絵画や写真では表現しきれない戦場の現実を再

現するために、人びとの期待が映画という新たな表現手段に懸けられていった結果でもあったのだ。

しかしながら、日清・日露戦争期の戦場のリアリズムは、あくまで民衆の戦争娯楽のために「スペクタクル（見世物）」として探求されたものに過ぎなかった。そのため、ありのままの戦争の現実を表現することに対して、この時代の表現者たちにあるひとつの表現上の制約を課すことともなった。戦争のスペクタクルは、決して戦争そのものではない。それにもかかわらず、日清・日露戦争期に生じた事態とは、そうした戦争のスペクタクルが、あらゆる戦場のリアリズムの探求のすえに、ますますノンフィクショナルな「現実らしさ（リアリティ）」をその身に纏い続けていくという矛盾した事態であった。こうして日本の戦争記録映画の誕生は、近代日本の民衆がありのままの戦争の現実と対峙するためのかけがえのない場となる可能性を宿しながらも、実際にはそうした戦争の現実をかつてないほどの「現実らしさ」をとまなうスペクタクルとして量産させることによって、人びとの戦争意識を根底から規定していくことともなったのだ。

日露戦争後、戦争記録映画の興行を成功させた日本の映画界は、次々と撮影所をかまえて劇映画の製作を本格的に開始する。1908年に日本ではじめて撮影所を創設した吉澤商店は、1912年の4社合併を経て「日本活動写真株式会社」（日活）を創立し、その後の日本映画界を牽引していく。日露戦争で柴田が生み出した《李花屯附近にて能見中将戦死当時の光景》というフィクションとしての戦争映画は、日中戦争にいたるまで日本の撮影所で量産され続ける戦争映画の端緒をなすものでもあった。こうして戦争映画の時代を本格的に迎えた近代日本の民衆が、その後、ふたたび現実の戦争といかなるかたちで対峙することとなったのかは、稿をあらためて論じることとしたい。

【注】

- 1) 柴田常吉は、田中純一郎『日本映画発達史Ⅰ』（中公文庫、1975年）76・90-93頁、岩崎昶「日本映画史Ⅰ」『映画の歴史』（山田和夫監修、合同出版、1977年）8頁、佐藤忠男

『日本映画史Ⅰ』（岩波書店、1995年）98-99頁、佐藤忠男編著『日本のドキュメンタリー（政治・社会編）』（岩波書店、2010年）9頁などのなかで、日本映画の黎明期に欠くことのできない存在として描かれてきた。

- 2) 柴田常吉の『北清事変活動写真』に関する映画史研究としては、田中純一郎「撮影技手、柴田常吉」『映画技術』（4巻6号、1942年12月）、塚田嘉信「明治33年／東京における活動写真〈6〉」『映画史料発掘』（28号、私家版、1977年10月28日）がある。田中は、1927年に晩年の柴田に直接聞き取りを行なったおそらく唯一の映画史家であるが、『北清事変活動写真』に関する田中の記述は、もっぱら撮影依頼者である吉澤商店・河浦謙一の回想にもとづいており、現地での柴田の様子は明らかとなっていない。また塚田は、こうした河浦謙一の回想にもとづく従来の通説に文献史料をもちいた反証を試みているが、それでも『北清事変活動写真』の際の柴田の基本的な渡航歴すら確定できないままでいる。
- 3) たとえば、井上祐子『日清・日露戦争と写真報道』（吉川弘文館、2012年）は、日清・日露戦争期の主要な報道写真師のひとりとして、柴田常吉の活動に注目している。また、大久保遼「『日露戦争実記』における視覚の構成」『マス・コミュニケーション研究』（78号、2011年）は、日露戦争時に柴田が写真師として活動した写真雑誌『日露戦争実記』（博文館）を分析し、柴田の写真撮影が田山花袋の活字描写といかに連動していたか、また柴田に代表される当時の戦争記録映画が写真雑誌における誌面編集に与えた影響などを論じている。
- 4) 日清・日露戦争期の文化史研究では、近年とりわけ写真や絵画など視覚文化の領域が注目されている（大谷正「日清戦争報道とグラフィック・メディア」『メディア史研究』26号、2006年）。日清・日露戦争期の写真史研究としては、紅野謙介「写真のなかの「戦争」」『近代知の成立』（岩波書店、2002年）、井上祐子『日清・日露戦争と写真報道』（前掲）などがあり、美術史研究では、木下直之『美術という見世物』（平凡社、1993年）、同『写真画論』（岩波書店、1996年）、河田明久「明治期戦争美術鳥瞰」『国文学』（49巻6号、2014年5月）、向後恵里子「写される戦場」『近代画説』（22号、2013年）、同「日露戦争の美術」『近代画説』（26号、2017年）などがある。
- 5) ただし、上田学「日露戦争と映画」『映画と戦争』（森話社、2009年）、同『日本映画草創期の興行と観客』（早稲田大学出版部、2012年）は、日露戦争期の戦争記録映画について、当時の観客が「フィクションとノンフィクションを往還する、〈真正さ〉への両義的な視線」を兼ね備えていたとして、演劇や絵画、写真など隣接する表現ジャンルとの類似性のなかで戦争記録映画を論じている。これに対して本稿は、日清・日露戦争期の表現者たちを観客の「フィクションかノンフィクションか」という視線が突き動かしていくさまに着目し、戦争記録映画がさまざまな表現ジャンルとの類似性のうちではなく、むしろ対抗性のなかにみずからの表現形式を確立していった歴史を捉えるものである。
- 6) 本稿で論じる戦場のリアリズムとは、戦場の現実をありのままに記録しようと努める創作態度を指している。もちろん文学・写真・絵画・映画は、その表現手段の特性に結びついて

展開された、芸術運動としてのリアリズムの歴史をそれぞれ有している。本稿は、このようなしばしば自覚的に探究された芸術運動としてのリアリズムを論じるものではなく、戦争表現をめぐるジャンルを問わず通底していたリアリズムの欲動を取り扱うものである。この戦場のリアリズムは、その表現対象の現実性をあくまで経験的な次元に求めており、それゆえ戦争の現実を総体として捉え返して再現するようなものではなく、たんに「戦場」という対象を直接的に記録しようと試みるものに過ぎなかった。本稿はこのような戦場のリアリズムという存在が、近代日本の戦争表現史のなかで果たした役割を考察するものである。

- 7) 日清・日露戦争をめぐる日本の民衆の主体責任を問う歴史的想像力は、何よりもまず戦地を往還した兵士や軍夫たちの戦争体験をたどる社会史研究として進展をみせてきた（大江志乃夫『兵士たちの日露戦争』朝日選書、1988年、大濱徹也『明治の墓標』河出文庫、1990年、大谷正・原田敬一編『日清戦争の社会史』フォーラム・A、1994年、大谷正『兵士と軍夫の日清戦争』有志社、2006年など）。また国民国家論のなかで牧原憲夫は、「〔日本の〕民衆の主体責任を歴史内在的に明らかにしたい」という民衆史の立場から、日清戦争の祝捷会など内地の民衆の「祝祭」を通じた自発的な国民化の回路を論じてきた（『客分と国民のあいだ』吉川弘文館、1998年）。本稿は、こうした日清・日露戦争期の社会史研究や国民国家論の成果に学びつつも、内地の民衆たちの「戦争娯楽」を介した疑似的な戦争体験に着目することで、いかにして近代日本の民衆の戦争意識が現実の戦争体験との乖離を生じさせていったかを文化史研究として明らかにするものである。
- 8) 西川長夫は「国民は戦争を通して国民になり、帝国は帝国主義戦争を通して帝国を確立した」として、日清・日露戦争の近代日本の国民国家形成の役割を論じている（『帝国の形成と国民化』『世紀転換期の国際秩序と国民文化の形成』柏書房、1999年）。こうした国民国家論にもとづく研究は、日清戦争研究では、牧原憲夫「万歳の誕生」『思想』（岩波書店、1994年11月）、『客分と国民のあいだ』（前掲）、宮地正人「日本的国民国家の確立と日清戦争」『黒船と日清戦争』（未来社、1996年）の仕事が先駆的であり、近年では、佐谷真木人『日清戦争』（講談社現代新書、2009年）、大谷正『日清戦争』（中公新書、2014年）などのなかにもその視座は引き継がれている。日露戦争期の研究では、櫻井良樹「日露戦時における民衆運動の一端」『日本歴史』（436号、1984年9月）、能川泰治「日露戦争時の都市社会」『歴史評論』（563号、1997年3月）、小森陽一・成田龍一編『日露戦争スタディーズ』（紀伊国屋書店、2004年）などがある。
- 9) 「何んぞ新聞雑誌を活用せざる」『国民新聞』（1894年6月10日）。なお本稿で引用する史料はすべて、必要に応じて適宜句読点を加え、片仮名を平仮名に、旧漢字を新漢字にあらためている。また〔 〕内はすべて引用者による。
- 10) 「国民的戦争」『国民新聞』（1894年7月31日）。
- 11) 「日清戦争市中の光景」『東京朝日新聞』（1894年8月22日）。
- 12) もちろん文字を読めない民衆にとっては、「視覚的なもの」だけでなく「聴覚的なもの」も重要であった。だが当時、寄席という聴覚文化の場においてさえ、「講談は兒女に解し難く、落語の打通しもまた客人をして厭かしむることなきにあ

らず」とされ、「眼に面白く観らるゝ演芸をなすこと少なからず」とされていた点に注意したい（平出鏗二郎『東京風俗志（下巻）』富山房、1902年、85・92頁）。

- 13) 天涯茫茫生〔横山源之助〕「都会の半面」『毎日新聞』（1894年12月24日）。
- 14) 「墮落せる職工の状態」『労働世界』（50号、1899年12月1日）。
- 15) 「車夫抛金して新聞を購読す」『時事新報』（1894年8月3日）。
- 16) 前掲・「日清戦争市中の光景」。
- 17) 天涯茫茫生〔横山源之助〕「社会の観察（其四）」『毎日新聞』（1895年5月26日）。
- 18) 同上。
- 19) 「川上芝居の徳」『東京朝日新聞』（1894年8月22日）。
- 20) 横山天涯〔横山源之助〕「都市の娯楽機関」『中央公論』（20年2号、1905年2月）82・84頁。
- 21) 「川上演劇の好景気」『万朝報』（1894年9月1日）。
- 22) 「川上新狂言（浅草座日清戦争）」『国民新聞』（1894年9月4日）。
- 23) 同上、「清兵花道にて殴打さる」『万朝報』（1894年9月4日）。
- 24) 「舞台に豚を屠る」『万朝報』（1894年9月22日）。
- 25) 田山花袋『東京の三十年』（博文館、1917年）90-91頁。
- 26) 同上、91-92頁。
- 27) 徳富猪一郎『蘇峰自伝』（中央公論社、1935年）293頁。
- 28) 陸軍省編『明治二十七八年戦役統計（下巻）』（1902年）1099・1105頁。
- 29) 国木田独歩『愛弟通信』（左久良書房、1908年）37-39頁。
- 30) 同上、63頁。
- 31) 同上、58頁。
- 32) 前掲・井上祐子『日清・日露戦争と写真報道』に詳しい（32-36頁）。
- 33) 陸地測量部編『陸地測量部要覧』（1926年）1頁。
- 34) 陸地測量部編『陸地測量部沿革誌』（1922年）123頁。
- 35) 「戦地写真部」『写真叢話』（3巻6号、1894年12月13日）32頁。
- 36) 亀井重磨「戦争と写真術」『写真叢話』（3巻10号、1895年4月30日）1-2頁。
- 37) 杉浦六右衛門「我写真術応用の好機会」『写真月報』（1894年9月）4頁。
- 38) 「緒言」『戦国写真画報』（3巻、1894年11月）1頁。
- 39) 「金城総進撃写真図に就て」『日清戦争実記』（13編、1894年12月27日）60-61頁。
- 40) 亀井茲明「小引」『明治二十七八年戦役写真帖（上巻）』（小川写真製版所、1897年）。
- 41) 「亀井伯の戦況実写談」『東京朝日新聞』（1895年1月12日）。
- 42) 亀井茲明『従軍日乗』（1899年）286-289頁。
- 43) 「雑報 征清軍にある写真師」『写真月報』（2巻12号、1895年1月）21頁。

- 44) 「戦争の写真に及ぼす影響如何ん」『写真月報』（2巻13号、1895年2月）1頁。
- 45) 雑誌『太陽』の口絵写真を分析した紅野謙介は、こうした写真による戦闘場面の代理表象の手法が、日清・日露戦争の戦間期に獲得されたとみている（前掲「写真のなかの「戦争」、254-255頁）。
- 46) たとえば《威海衛の東岸龍廟砲台北方の路辺に於ける清兵の惨状》『日清戦争実記』（34編、1895年7月27日）。
- 47) 亀井茲明「吉田歩兵少尉等金州城西隅の垣壁を撃つ」『明治二十七八年戦役写真帖（上巻）』（前掲）。
- 48) このような日清戦争時の戦闘場面を撮影できない写真と、激しい戦闘場面を描くことのできる絵画との相補的な関係性にいち早く着目したのは、木下直之『写真画論』（前掲、104-105頁）である。
- 49) 実際、当時から日清戦争の錦絵の多くは「想像画」と見做されていた（「日清戦争の錦絵」『時事新報』1894年8月15日）。このような戦争錦絵は、たとえば軍人から「其描き方一として真を得たるものなく、特に海戦に至りては実に抱腹に堪へざるものあり」とその誤写が指摘されることもあったが、まだそうした誤写でさえ「勿論所謂絵草紙なれば敢て咎むるに及ばざるも」と許容される時代にあった（「海陸戦争の絵草紙」『東京朝日新聞』1894年9月8日）。
- 50) 陸軍省編『（軍事機密）明治三十七八年戦役統計』（1911年）〔＝『日露戦争統計集（第十五巻）』東洋書林、1995年〕15頁。
- 51) 小倉俊司「陸軍従軍写真班の先駆」『報道写真』（4巻2号、1944年2月）24-25頁。
- 52) 同上。
- 53) 坪谷水哉「素人写真従軍談」『日露戦争写真画報』（17巻、1905年3月8日）41頁。
- 54) 空々「出征記（第七信）」『日露戦争実記』（13編、1904年5月13日）37頁。
- 55) 同上、38・40頁。
- 56) 同上、38頁。
- 57) 叱剣道人「軍国の絵画」『日露戦争写真画報』（2巻、1904年5月8日）61頁。
- 58) 前掲・向後恵里子「写される戦場」も、この画報雑誌の編集方針に注目している（88-90頁）。
- 59) 「注意一読を乞ふ」『戦時画報』（9号、1904年5月10日）。
- 60) 「写真と写生画」『日露戦争写真画報』（3巻、1904年6月8日）33頁。
- 61) 《一片孤城萬重山》『日露戦争写真画報』（10巻、1904年11月8日）、《月下傷病兵後送実写》『日露戦争写真画報』（11巻、1904年12月8日）、《旅順口野戦の実景》『戦時画報』（26号、1904年10月20日）。
- 62) 《九連城陥落前の司令部実写》『戦時画報』（12号、1904年6月10日）。
- 63) 「読者倶楽部」『日露戦争写真画報』（20巻、1905年4月8日）63頁。
- 64) 「浅井忠の戦争画談」『日本美術』（66号、1904年7月）

- 21-22 頁。
- 65) 山田桂華「戦争画論」『日本画の将来』（山田芸艸堂、1904年）34頁、青陵生「戦争と国民的芸術」『国華』（168号、1904年5月5日）267頁。
- 66) 矢野龍溪「出鱈目の記」『戦時画報』（31号、1904年12月10日）3頁。
- 67) たとえば、小杉未醒の《シャオシャンズイに於ける橘少佐の血戦》は「其翌日少佐戦死の地を視察し、尚当日の光景を戦友に聞きて書きしもの」と付記されている（『戦時画報』23号、1904年10月1日）。
- 68) 前掲・坪谷水哉「素人写真従軍談」41-42頁。
- 69) 「〔広告〕電気作用 活動大写真／原名ブアイタスコープ」『東京朝日新聞』（1897年3月4日）。
- 70) 柴田常吉の来歴は、田中純一郎「撮影技手、柴田常吉」（前掲）、梅本貞雄・小林秀二郎編『日本写真界の物故功労者顕彰録』（日本写真協会、1952年）22頁を参照した。
- 71) 田中純一郎による河浦謙一の聞き取り（前掲・田中純一郎「撮影技手、柴田常吉」）。
- 72) 「北清事変活動写真」『東京朝日新聞』（1900年10月16日）。
- 73) 「〔広告〕北清事変活動写真廿七日まで日のべ」「〔広告〕十一日まで日のべ」「北清事変活動写真」「市村座の活動写真」『東京朝日新聞』（1900年10月25日、11月8日、1901年1月30日、12月1日）。
- 74) 「〔チラシ〕西米戦争活動大写真」（田中純一郎映画資料・群馬県新田町立図書館所蔵、1898年6月）〔＝横浜市発展記念館「シネマ・シティ」2005年、6頁〕。
- 75) 「〔広告〕西米戦争活動大写真会」『東京朝日新聞』（1899年6月8日）。
- 76) 「錦輝館の西米戦争活動写真」「一ト口投書」『東京朝日新聞』（1899年6月3日、6月15日）。
- 77) 吉山旭光「東京に於ける活動写真の発達変遷（其二）」『活動写真雑誌』（1巻5号、1915年10月）17頁。
- 78) 同上、18頁。
- 79) 柴田常吉「北清通信（第一報）」『東洋戦争実記』（6編、1900年8月23日）46頁。
- 80) 柴田常吉「北清通信（第二報）」『東洋戦争実記』（7編、1900年9月3日）45頁。
- 81) 柴田常吉「北清通信（第五報）」『東洋戦争実記』（9編、1900年9月23日）46頁。
- 82) 前掲・柴田常吉「北清通信（第一報）」46頁。
- 83) 柴田常吉「北清通信（第三報）」『東洋戦争実記』（7編、1900年9月3日）46頁。
- 84) 吉澤商店『幻燈器械及映画並ニ活動写真器械及附属品定価表』（1905年改正版）〔＝『明治期映像文献資料古典集成2』ゆまに書房、2006年〕137-138頁。
- 85) 「戦争芝居（四）真砂座」『時事新報』（1904年3月12日）。
- 86) 「活動写真の話」『都新聞』（1904年7月23日）。
- 87) 前掲・吉澤商店『幻燈器械及映画並ニ活動写真器械及附属品定価表』109頁。
- 88) 『日露戦争実記』（5編、1904年3月23日）112頁。
- 89) 前掲・吉澤商店『幻燈器械及映画並ニ活動写真器械及附属品定価表』111-123頁。
- 90) 田山花袋『第二軍従征日記』（博文館、1905年）76-77頁。
- 91) 田山花袋「観戦前記」『日露戦争実記』（8編、1904年4月13日）33頁。
- 92) 前掲・田山花袋『第二軍従征日記』163・167・313頁。
- 93) 同上、301-304頁。
- 94) 「〔広告〕征露第二軍写真帖」『日露戦争実記』（52編、1905年2月3日）。
- 95) 田山花袋の『第二軍従征日記』と吉澤商店のカタログを照合させながら、この花袋の記述に最初に着目したのは、前掲・上田学「日露戦争と映画」である（42-43頁）。
- 96) 前掲・田山花袋『第二軍従征日記』366頁。
- 97) 「編集だより」『日露戦争写真画報』（3巻、1904年6月8日）63頁。
- 98) 「歌舞伎座の活動写真」『東京朝日新聞』（1904年9月5日）。
- 99) 「活動写真の話」『都新聞』（1904年7月23日）、「えんげいだより」『万朝報』（1904年9月6日）、「見たり聞いたり」『都新聞』（1904年5月12日）。
- 100) 「四十年前の撮影機と撮影を訊く」『キネマ旬報』（702号、1940年1月1日）152頁。
- 101) このような戦争記録映画に対する日本の観客の批評眼が、日露戦争期に形成されたことは、これまでも指摘されてきた。たとえば、ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕』（名古屋大学出版会、1995年）7頁など。
- 102) 前掲・吉澤商店『幻燈器械及映画並ニ活動写真器械及附属品定価表』122-123頁。
- 103) 吉山旭光「活動写真の発達変遷（其三）」『活動写真雑誌』（2巻1号、1916年1月）9-10頁。
- 104) 寺崎広業「従軍画家の戦争観」『征露写真画帖』（19号、1904年8月）33-34頁。
- 105) 前掲・矢野龍溪「出鱈目の記」4-5頁。
- 106) 石川欽一郎「戦争画に就て」『美術新報』（3巻16号、1904年11月5日）7頁。
- 107) 「錦輝館の活動写真」『東京朝日新聞』（1904年5月4日）。
- 108) 「日露活動大写真を観る」『東京朝日新聞』（1904年4月30日）。
- 109) 「演芸節用」『東京朝日新聞』（1904年9月13日）、「えんげいだより」『万朝報』（1904年9月14日）。
- 110) 「芝居だより」『都新聞』（1904年9月10日）。