

# 「満映」という幻影

## —中国映画史との架橋—

白井啓介

### 1. 中国映画史の中の「満映」

かつて、旧満洲地区（現中国東北地方）に「満洲映画協会」が存在したことから触れなければならないだろう。1931年9月18日の柳条湖事件に端を発する満洲事変を突破口として、日本軍が怒濤の勢いで中国関東州を初めとする満洲地区を占領し、1932年から45年まで「満洲国（後に満洲帝国とも）」を樹立したことは周知のとおりだ。中国では、これがそもそも軍国主義侵略であり傀儡政権であったことから「偽満洲国」と称されるが、ここではただ「満洲国」と括弧付きで標記することとする。

この「満洲国」が「弘報宣撫」を旨として設立したのが「満洲映画協会（以下「満映」と略記）」だが、その設立は1937年8月21日だった。後に触れるとおり、資本金500万円で「満洲国」と南満洲鉄道株式会社（以下満鉄と略記）とが折半で出資し、株式会社満洲映画協会法を法的根拠とする半官半民の会社だった。初代理事長は清朝皇族の金壁東だったが、2年後の1939年から甘粕正彦が2代目理事長に就任し、これによりその業況は大いに進展したと見られる。

このような「満映」を映画史として捉える場合、厄介な問題が数々生ずる。その厄介な問題を、少し解きほぐして考察したいというのが本稿の目的だ。

まずは、中国映画史との視点で整理したのが、次の表だ。

年代	事項	主流映画
1897年-1900年	映画の伝来	仏Lumière・米Edison映画
1900年-10年代	夜花園余興から常設館定着	仏Pathé/Gaumont・伊文芸長篇
1920年代	国産映画誕生、外国映画の模倣から競合	米ハリウッドKeystone Chaplin UnitedArtists 新興国産映画
1930年代	国産映画の革新、黄金期	米ハリウッド・国産映画
1940年代	国産映画困境・被占領期	？
1950年代	国営映画システム改造期	ソ連・東欧映画・国産映画
1960年-70年代	国産映画教条化	朝鮮・越南・東欧映画
1980年-90年代	国産映画更新、世界進出	日本映画・香港映画

中国映画史100年を見渡すと、萌芽期から民国時代の発展隆盛期、抗日戦争

直後の黄金期、人民共和国期の国営による映画再構築、文革期の行き詰まりから改革開放期の国際映画市場に伍する時期へと展開が見られるが、唯一研究領域として「禁区」が、1930年代末から1940年代半ば、つまり日本の侵略を受け、映画制作においてもその影響を色濃く受けた時期であることが知れる。そのことは「満映」のみに限らない。上海における中華電影もまた、文化侵略の一環と見なされ、さらには北京において短い時期ではあったが華北映画公司も同様に手を出しかねる対象であった。つまり、この時期の三地点、「満洲」、上海、北京は、いずれも日本映画の影響、ないしは支配を受け、中国映画の制作システム、作品特性に、それまでとは異なるある種の変容を来したのだが、そのことは深く探究されぬまま現在に至っているといえるのだ。

一方、次に触れるとおりの日本映画史研究の中でも、「満映」が取り上げられることはあるが、これも中国侵略の加害者意識がまわりついて、微妙な立場に置かれ続けている。

## 2. 「満映」研究の概況

次に「満映」の研究状況について概観しておこう。

社会文化史の立場から映画史を考察する汪朝光は、「満映」研究状況について次のように述べている。

「上海「孤島」及び被占領時期の東北地区での映画事業に関する研究は、目下のところ民国時期映画史研究の中で最も手薄な部分であり、基本史料及び研究の糸口も十分に整理されておらず、細部にわたる分析や評定はことのほか欠落している。」<sup>(1)</sup>

中国の多くの映画史研究者は、日本占領期の上海及び満洲地区の映画を中国国産映画としては扱わず、日本軍占領下の「逆流」ないしは「鬼っ子」とみなすのみだったというのだ。その中で、初めて「満映の映画活動は、中国現代映画史の一部に属し、我が国現代映画史研究の一部門である」ことを打ち出したのが『満映—国策電影面観』<sup>(2)</sup>と評価する。

これに注記する形で、以下の数点の研究論稿を挙げる。

(a) 朱天緯「〈新土〉〈東洋和平之道〉—電影文化侵略的鉄証」(『電影藝術』1993年第5期)

(b) 同「“友好”還是侵略—川喜多長政的電影文化侵略罪行」(『電影藝術』1995年第4期)

(c) 胡昶「東北淪陷時期日本對華的電影政策及其實施」(『電影藝術』1995年

第4期)

(d) 田野・梅川「日本帝国主義在侵華期間の電影文化侵略」(『当代電影』1996年第1期)

中国においては、汪朝光が挙げるとおり、「満映」研究については、胡昶・古泉の『満映一國策電影面面觀』が史料性に富んだ極めつけの総括的研究といえ、これ以降ようやく90年代から各種の論考が進められるようになった。上海における「淪陷期」(日本占領期)の映画事業研究が多少先行したものの、戦後40-50年を経て、ようやく研究が進められる状況になったのだった。

この後、客観的な視点での考証や研究が多少続いて21世紀に至っている<sup>(3)</sup>。

一方、日本における「満映」研究は、筈見恒夫の言説が戦後いち早く主導的位置を占め、当事者の証言を得る地道な資料発掘は、ようやく1980年代に佐藤忠男が『映画史研究』によって進めたのが実情だ。

筈見忠夫は、戦後1947年に書き直した『新版映画五十年史』で、戦前に出した『映画五十年史』とは掌を返して満映のことを糾弾するものの、自身が関与した上海の中華電影については擁護するなど、公平で客観的の考証とはほど遠いものだった<sup>(4)</sup>。

そもそも筈見は、1942年に出した『映画五十年史』では、実は次のような勇ましい論を展開していたのである。

「大東亞戦争の完遂、大東亞共榮圏の建設に呼應して、われわれは、大東亞映畫の構想を目標に進まなければならない。昨日までわれわれの映畫界は、アメリカ映畫の思ふ儘なる跳躍に任されてみた。日本市場を搾取した彼らは、支那全土に、フィリピンに、泰國に、マレーに、蘭印に、その顧客を見出し、アメリカニズムの鼓吹に力を盡した。そして、日本映畫はその特殊な文化形式の故に、狭い國內に押し込められ、一步も外地へ進出出来なかつた。今、われわれの映畫は、われわれの映畫意志は、東亞共榮圏の盟主たるにふさはしい行動を持たなければならないのである。」<sup>(5)</sup>

筈見の「懺悔」ともいえる大幅な方向転換によって、「満映」の評価は大きく方向付けられ、表だっては語りにくい領域へと押し込められることになる。その後は、「幻の」とか「哀愁」等のタイトルが物語るように<sup>(6)</sup>、ノスタルジーに彩られたドキュメンタリーが公刊されるか、当事者であった山口淑子(李香蘭)の回憶記<sup>(7)</sup>が、「満映」を語る僅かな縁であった。

これらに対して、前記したとおり1980年代以降佐藤忠男が『映画史研究』を拠点に満映当事者(日本人)の証言による映画制作実態の掘り起こしを進め、

その一部を『キネマと砲声』<sup>(8)</sup>に結実させ、映画史の空白を埋めるべく試みた。

さらには、今世紀に入ると四方田犬彦『李香蘭と東アジア』<sup>(9)</sup>、四方田犬彦・晏妮『ポスト満洲 映画論一日中映画往還』<sup>(10)</sup>が上梓されるにいたった。

ただし、「満映」探究の中心軸は、中国の『満映—国策電影面面観』が、その組織、経営、人材等多面的に実態解明に取り組んだのに対し、日本での研究はその創作の映画作品、ことに伝奇的色合いを帯びて耳目を集めやすい李香蘭（山口淑子）に置かれることが、依然として続いているといえよう。

### 3. 満洲地区における映画の受容と発展

それでは、「満映」とはどのような実態をもつ存在だったのか。先の管見がすでに明らかにしていたとおり、「満映は世界に類のない映画製作、配給の獨占を標榜し、ナチの映画統制も三舍を避けるやうな横暴な統制を行つた事實」<sup>(11)</sup>とは、どのようなものだったのだろう。その実態に進む前に、まずは「満映」設立以前の満洲地区における映画放映、映画事業の実情から見て行こう。

満洲地区は、もともとは満州族の「禁領」であり、19世紀後半からロシアの南下に備えるために漢民族を「闖關東」として入植させた「新開地」であった。このため、映画はおろか、関内の各地のように漢民族の民間芸能、地方固有の演劇文化（地方戯）は形成されてこなかった。漢民族の入植につれ、入植者それぞれの出身地の芸能娯楽文化を招来、再現する程度で、現在東北地区を代表すると見られる「二人転」でさえ、その形成は1920年代中期以降とされる<sup>(12)</sup>。

そういう満洲地区に、映画が導入された経緯については、すでに1940年代に次のように記述されている。

「満洲に始めて映畫が渡來したのは北滿であつた。當時ロシア勢力の東漸に伴ひ、北滿の一部は南滿に先んじて、近代歐洲文化の洗禮をうけたのであるが、映畫はフランス映畫に限られ、觀客は勿論ロシア人を主とする歐洲人のみで、この状態は日露戦争前後より、民國五年（大正五年）まで續いた。この年十月ロシア革命が勃發し、北滿に於けるロシア勢力の衰退を機に、軍事、政治、經濟の一切の支配力がロシア人の手から滿洲側に接收された。同時にロシア人の獨占してゐた映畫館も、漸次滿人の手に買收せられ、以後は歐洲映畫ばかりでなく、すでに支那本土で盛んに上映されてゐた支那映畫が、滿洲で上映されることになつたのである。

もつともそれ以前（清朝末期）に、安東省岫巖（現鞍山市域—引者注）城内の戯樓に、滿洲最初の映畫館が設けられたといふ記録が残ってゐるが、民國以後は南滿にぼつぼつ映畫館が建設され、張學良の奉天政權華やかなりし頃は、奉天と哈爾濱を中心に、支那映畫並にアメリカ映畫が多數上映されてゐた。」

繼いで、「滿洲」建国後の推移も述べられる。

「滿洲事變の勃發と、それにひきつゞく滿洲國の誕生によつて、國內の映畫館は日系、滿系とも急激に増加し、宛然映畫館の普及時代をつくつたかの感があつた。當時在留日本人は建国前の五倍の人口に達し、益々増加の一途を辿り、その後を追ひかけて日本映畫が洪水の如く流れ込んだ。日本映畫各社は競つて支社出張所を設けその重要な市場となつた。また滿人人口の増加も驚ろくべき數字を示し、地元映畫がないところから支那映畫に對する要求は日とともに騰まつたが、この支那映畫は反滿抗日のものが多く檢閲制度確立後の滿洲國では、上映に適當な支那映畫の不足をつげ、その間隙にアメリカ映畫が食ひこんでくる状態であつた。即ち滿映設立以前までは、アメリカ映畫の輸入は相當な數に上り、滿洲國は日本映畫、支那映畫、アメリカ映畫の自由競争市場と化した。」<sup>(13)</sup>

つまり、「滿映」設立以前、すでに滿洲地区にはハルビンを中心にフランス映画が一定の市場を有し、ロシアの勢力衰微後には大連經由でアメリカ映画が、さらには1920年代に入ると上海の中国国産映画も徐々に滿洲地区の映画放映事業に参入していたのだつた。1937年の「滿映」設立前には、アメリカ映画の輸入が相当進み、上海映画とアメリカ映画が競い合い、ごく少数の日本映画は弱小勢力としての地歩しか占めていなかった。

「滿映」設立以前に当たる1934年7月から35年6月までの1年間、「滿洲國」に輸入されたフィルムの數量構成を見ると、その実勢がよく分かる<sup>(14)</sup>。

	米国	上海	日本	欧州・ソ連	総数
作品件数	825	308	123	108	1,364
比率	60.5%	22.6%	9.0%	7.9%	
作品巻数	3,600	3,743	286	668	8,297
比率	43.4%	45.1%	3.4%	8.1%	

\*件数と巻数の数値の違いは、上海映画に長篇（多巻もの）が多いことを示す

作品件数において60%を占めるアメリカ映画と、巻数においてはこれを凌ぐ中国国産映画に圧倒されて、日本映画はまるで出る幕がないことが知れるのだが、これは当時の人口構成から見れば、当然のことといえる。たとえ「建国後」日本人居住者が5倍に増えたとしても、1940（康德7）年時点での人口調

査では、総人口4,100万余の中で日本人（内地人82万弱、朝鮮人130万余）が220万弱に対し、当時は満人と称された中国人は3,890万ほどで全人口の95%を占めていた<sup>(15)</sup>。それはすなわち、映画観客としては中国人が圧倒的多数ということの意味する。たとえば、汪朝光によると、ハルビンでは1931年の時点の映画館が、外国系経営のもの9館（ロシア系4館、フランス系1館、イタリア系1館、日本系1館、米国籍ユダヤ人系2館）に対し、中国人経営のものは14館と見積もられている<sup>(16)</sup>。ハルビンにおける映画館数は、これらを合わせると23館となるが、これは昭和7（1932）年、「満州国」建国当時のハルビンが、総人口33万余（日本人4,000余、中国人23万、ロシア人9万、朝鮮人4,500、その他4,000）<sup>(17)</sup>と推計される中で、異様なほど大きな数を占めている。同じ時期、上海では公共租界と仏租界地を合わせた人口は約140万ほどで、そこに立地する映画館は約40館であった。10万人あたりの映画館数は、それぞれハルビン6.97、上海2.86となり、対人口比での映画館数はハルビンが上海の2.5倍近い圧倒的多数を占める計算になる。

そこでの上映作品は、捷克斯タン（Jackstone）劇場と馬迭爾（Modern）劇場の2館に限って見ると、1924年までは中国国産映画は1割に満たなかったが、1926年には9割に激増したという。1911年から1931年までの累計でも、総上映本数456本のうち中国国産映画は196本で43%を占めるが、そのほとんどが1926年以降に放映されたものという<sup>(18)</sup>。

まだ映画に馴染みがない中国人が多数いたとしても、観るならアメリカ映画か中国国産映画に向かうのが道理であり、日本映画はごく少数の日本人観客しか獲得できないのが大きな泣き所であった。

#### 4. 事業体としての「満映」の実相

「満映」は、こうした映画放映事業が日本映画の圧倒的劣勢にある中、1937年11月「株式會社滿洲映畫協會法」（康德四（1937）年八月十四日公布）に基づいて設立された。

「滿洲映畫協會法」では、次のとおり設立趣旨を掲げる。

第一條 政府ハ映畫ノ製作、輸出入及配給ノ指導統制ヲ爲シ、映畫事業ノ健全ナル發達ヲ遂ケシムル爲株式會社滿洲映畫協會ヲ設立セシム

第二條 株式會社滿洲映畫協會ハ左ノ各號ニ揚クル事業ヲ營ムコトヲ目的トスル股份有限公司トス 一、映畫ノ製作 二、映畫ノ輸出入 三、映畫ノ配給 株式會社滿洲映畫協會ハ國務總理大臣ノ認可ヲ經テ前項ノ事業ニ附帶スル



## 業務ヲ營ムコトヲ得

この第二条から分かるのとおり、目的とする事業は3つあったことが、銘記されなければならない。「満映」は、映画製作だけではなく、映画の輸出入、さらに映画の配給を目的とした企業体だったのだ。しかもそれは、「満洲国」全土に渉る独占企業体だった。

設立直後から映画の製作が着手できたわけではなく、先ずもって焦眉の急として取り組まれたのは、実は映画の配給だった。上記したとおり、ハルビンだけでも23館の映画館を有し、大連では、筆者の調査したところでは1930年代後半から40年代にかけて営業していた映画館は17館、旅順で5館を数える。こうした「満映」設立以前から営業していた映画館へのフィルムの配給が、喫緊の業務であることはもちろん、下記のとおり最大の収入源でもあったことを忘れてはならない。

この点について、1942年当時の事情を桑野桃華は、次のように報告している。「満映は内地映畫の獨占輸入並びに配給權を握つてゐて、これを全滿及び關東州内の日本人系常設館に配給すると同時に、直營常設館をも經營してゐるので。これが即ち内地映畫のピンをはねてゐるといはれる仕事なのです。満映は、これによつて相當の利潤を收めてゐる事は事實であります、この利潤は營利會社でないから出資者たる個人の懐には入らないのであります。」

また、こうも語っている。

「満映は、自社映畫の製作を行つてゐます。これは、全滿四千萬人に近い滿洲國民と、百萬の蒙古系、二百五十萬の日系、更らに數萬の白系露人等の、指導、啓發、宣撫、慰安等を目的とするもので(中略)この自社製作映畫は、現在のところでは、まだ利潤を擧げるまでには至つてゐない模様です。」<sup>(19)</sup>

桑野は「内地映畫の獨占輸入並びに配給權を握つてゐて」と述べるだけで、「満洲国」内の日本映画以外の映画放映の配給について言及しないが、上海の中国国産映画の配給もまた「満映」によって独占されたのだった。さらに、「満映」が全土の配給權を一元的に独占したことによって、その反作用が生じてきた。すでに大連に支社を設置していたパラマウント、ワーナー、フォックス等8社が撤収する事態にいたつたのだ。人口の95%を占める中国人にとって、必要なのは中国国産映画と同時にアメリカ映画だったため、この配給は「満映」にとって極めて重要な業務となつたはずだ。しかも、「満映」自社制作映画は、「まだ利潤を擧げるまでには至つてゐない」(桑野桃華前掲)ばかりか、評判も芳しくなかつた。このため、上海の中国国産映画を大量に輸入配給して、

域内の各映画館の放映事業を支えねばならなかった。

昭和初期における最も情報量豊かなアジア映画分析である市川彩『アジア映画の創造及建設』<sup>(20)</sup>では、その間の事情をこう記している。

「現在、上海映画が年々満映の手を通じて輸入される数量は五十本近く」<sup>(21)</sup>

しかも、自作の第1回作品『壮志燭天』(坪井興脚本監督、1938)が生み出された後も、「満映」作品は決して芳しい評価を受けるには至らず、まさに「利潤を挙げるまでには至つてゐない」状態だったのだ。市川彩によると「公平なところ、上海映画の最も不評判なる映画にして猶且つ、満映の最優秀作品よりも歓迎せられる現実」<sup>(22)</sup>が続いたという。

こうした困境を乗り越けると同時に、当面の収益を確保する事業として「満映」が採った策が、「満洲映画協會法」第二条に目的として掲げる映画の輸入配給業務だった。「満映」は、決して映画製作会社というだけでなく、この放映配給事業者としての側面を見落とすべきではないのだ。

## 5. 『満洲映画』から見えるもの

「満映」が次に打ち出したのが、広報宣伝誌としての『満洲映画』の発刊だった。1937年12月に創刊、翌38年から月刊で発行され、日文版と満文(中国語)版が別に刊行されたが、39年8月発行の第3巻第8号から日満合刊となる。41年5月の第5巻第5期まで計5巻40号が発行されたが、同年6月の第5巻第6号から『電影画報』と名称を変え満文版で発行が継続された。43年3月の第7巻第3期まで発行され、総計7巻62号(内『電影画報』は3巻21号)が刊行された。その内容は、自社の映画紹介ばかりでなく、日本の映画界消息、俳優グラビア、逸話、満文版では上海映画界事情、俳優逸話等を毎号掲載した。

筆者たちは、先にこの『満洲映画』を復刻したが<sup>(23)</sup>、これを仔細に見ると、上述の配給事業者としての「満映」の実相を垣間見ることができる。まず、日本の半官半民会社らしく、業務概況報告が詳しく記録されていて、ここから各月の映画放映状況が見えてくるのだ。たとえば、1938年11月から1939年6月までの映画封切り状況を集計してみると、以下のようになる<sup>(24)</sup>。



	満洲映畫	日本映畫	朝鮮映畫	上海映畫	歐洲映畫	合 計
1938.11 (第三卷一號)	1	39	1	5	3	49
1938.12 (第三卷二號)	0	33	0	3	1	37
1939.01 (第三卷三號)	0	59	0	4	6	69
1939.03 (第三卷五號)	1	38	1	1	4	45
1939.04 (第三卷六號)	1	36	0	2	3	42
1939.05 (第三卷七號)	0	40	0	2	2	44
1939.06 (第三卷八期)	0	36	0	6	2	44
計	3	281	2	23	21	330
比率	0.9%	85.2%	0.6%	7.0%	6.4%	

「満映」設立後まだ時日を経っていないため、第1回作品の『壯志燭天』以後、てこ入れを図って李香蘭を起用した『蜜月快車』（上野真嗣監督、1938）等を封切ったが、1938年11月に封切ったのは『國法無私』（水ヶ江龍一監督）であり、翌年3月封切りの『國境之花』（同監督）が計上されるのみで、この期間に封切られた作品330本に対して、1%にも満たない数だ。こうした自製作品の不足を補うため、大量281本の日本映画を輸入封切りしたため、全封切り作品の85%が日本映画となっている。だが、上海の中国国産映画も、先の市川の報告にあったとおり年間50本（ここでは半年なので23本）のペースがほぼ維持されていることが分かる。

次に、注目すべきは各種の記事である。「満映」の配給会社としての性格を表すように、「満洲国」内各地の映画館での宣伝ポスターの品評会を行ったが、その記事からは上映作品の実態が如実に示される。これについては、すでに詳述しているので<sup>(25)</sup>、ここでは簡単に結果のみを示しておく。

これは、満文（中文）版第2巻9期と日文版第2巻9号に同時に掲載された「第一回全満洲系電影院宣傳品批評会」の報道記事だ。1938年8月に実施された満州域内各映画館のポスター品評会の報道で、1等から3等までと佳作を、それぞれ紹介している。映画輸入配給業者としての「満映」が行う、各映画館に対する業務指導として当然あるべき活動の一環といえるが、そのポスターに大書される映画題名から、当時満洲域内でどのような作品が放映されたかが浮かび上がるのだ。1等は、ハルビンの大光明電影院で、ポスターには「満映」製作作品の『壯志燭天』『七巧圖』の他、上海映画の『三星伴月』『馬路天使』が踊る。2等は、新京（長春）大安電影院。ポスターに見える作品に「満映」作品はなく、すべて上海中国国産映画だ。三等は、これもハルビンのパレス（巴拉斯）電影院。ここにも「満映」作品はなく、ポスターに見えるのはすべて上海映画で、『慈母曲』（朱石麟脚本監督、1937年、聯華影業公司）、『自由

天地』（沈浮脚本監督、1937年、聯華影業公司）、『天倫』（鍾石根脚本、費穆監督、1935年、聯華影業公司）、『春到人間』（孫瑜脚本監督、1937年、聯華影業公司）等がポスターを飾っている。もちろんこれは、映画館のポスターの出来栄を品評するもので、その様子が写真入りで報道紹介されているのだが、ポスターを飾る作品が、ほとんど上海の中国国産映画であるという事実は、隠しようがない事実として読み取ることができ、『満洲映画』から当時の放映事業の実相を探るよい見本ともいえる。

もう一つには、放映作品に対する映評が挙げられる。これについても、前述の宣伝ポスター記事同様すでに指摘をしているので<sup>(26)</sup>、ここではその中の一点のみに触れておく。それは、『満洲映画』満文版第3期（1938年3月）に掲載された白燐署名の「『聯華交響曲』観後記」だ。上海聯華影業会社の『聯華交響曲』（1937年出品）の8作からなるオムニバス作品は、「満洲国」においては5作しか上映されなかったことが明かされるが、それよりも検閲をくぐり抜けて「月下小景」という東北から流浪して上海で犯罪者となる男の悲哀を描く作品が放映できたことに注目される。しかも筆者の白燐は、検閲で残った5作のオムニバスの中、このエピソードを最良のもとは高く評価しているのだ。ここからは、当時の検閲の不徹底を読み取ることもできようが、作品の主眼を十分知りながらも、素知らぬ顔でこれを評価する筆者と、それを諒とする『満洲映画』編集者の默契のようなものが感じ取れるのだ。「満映」といっても、多くの映画人、映画愛好者によって支えられている。特に、『満洲映画』編集部では、傀儡政権の一翼を担う文化侵略の強固な集団というよりも、満洲地区に新しい映画文化を根付かせたい、映画創作を発展させたいと願う人間が加わっていたことも知られるが<sup>(27)</sup>、そうした人間たちの情熱と「電影夢」が、こうした「漏れ」を生み出したのではないかと考えたいと思う。

## 6. 「満映」における巡回放映

最後に挙げておかねばならない「満映」の重要な側面が、巡回放映事業だ。巡回放映は、映画館がない地域、広大な農村部を抱える領域内では、なかなか映画に接する機会に恵まれない民衆が多数存在していた現実に迫られた措置であることは言うまでもない。前掲の市川彩は、その事情を次のように記す。

「満人の享樂は現實的であつて、劇場、賭博場等の如きは早くから發達したが、映畫の觀賞は彼等の趣味に適しなかつた。長春に於ける唯一の娛樂場たりし益興樂園は、極めて低廉の入場料を徴して劇場、賭博場、風呂等の設備を整へ、

映畫は唯、添物として提供されたに過ぎない。若し夫れ地方農村に至つては、殆んど映畫を觀る機會が無く、國産映畫としての中國影片の進出も漸く主要都市に限られてゐたのである。」<sup>(28)</sup>

しかし、「滿映」の巡回放映は、僻遠の地にあつて映画を觀る機會がない民衆に、映画芸術や映画文化を送り届けることよりも、もっと現實的需要に後押しされていた。それこそ、桑野桃華がいう「全滿四千萬人に近い滿洲國民と、百萬の蒙古系、二百五十萬の日系、更らに數萬の白系露人等の、指導、啓發、宣撫、慰安等を目的とするもの」であり、「滿映」製作の作品分類によれば「啓民」映画、つまり文化科学教育映画と「時事」映画が主体だった（劇映画は「娛民」映画と称された）。「滿洲国」協和会「滿鉄」そして「滿映」が連携した國策宣伝としての本質についての探究は、メディア論の研究者によってすでに相当研究が進められているので<sup>(29)</sup>、ここでは『滿洲映画』に窺える巡回放映の一端に触れるのみとする。

それは、巡回放映で何が放映されたのかだ。

当時「滿映」配給部開発課巡回映写係主任だった赤川孝一が、第1回巡回映写班の足跡を報告している。

「沿線巡映班にせよ、學校巡映班にせよ、何れも「現地ならでは」到底味到すべからざる困苦に惱まされつゝ、甲の村から乙の町へ、激しい移動をつづけ、映寫機具の壽命はメーカーの思惑に外れること何十倍か短縮しながら再び乙の町から丙の村へと一同じ會社の家族慰安ではない、民族と民族とが、がつちりスクラムを組んで、此の國の精神を搖ぎ無きものにしなければならぬ爲めに、第一回沿線巡映班は一年延二八〇日間、第一回日本學校巡映班は一年延四三〇餘日を、各班專任技師一名、事務連絡員一名づゝ、沿線二班、學校三班、計五班十名の本社員が、毎夜、十六耗トーカー映畫會を、南滿で、北滿で、東滿で、西滿で或は興安嶺で開催しつゝあるわけである。映畫處女地開拓の意義は正に英雄的ではある。…〈中略〉…巡回映寫の目的は、次に説く「フィルム配給」を目標としてゐる。これは滿映配給部本來の面目とするところであり、移動映畫館（巡映班）から常設館へ—高度の映畫常設館網の擴充整備こそ、平戰兩時を一貫して、國策宣傳の動脈線たる所以である。」<sup>(30)</sup>

「高度の映畫常設館網の擴充整備」を達成し、「國策宣傳」を遂行するためにこそ、赤川たち「滿映」社員は、16mm映写機を携えて広大な滿洲各地を巡回した。映画による伝播宣伝力を通じ、「民族と民族とががつちりスクラムを組んで」「國の精神を搖るぎ無きもの」にするとの使命を抱いた、いわば伝道活

動の思いだったことだろう。そのために彼らが携えたフィルムは、この目的に沿うものだったのだろうか。

赤川は続けて以下の装備、放映作品を掲示する。

南満班		北満班	
技師	鎌田、長内	技師	日高、設楽
携行機器	1.16耗トーカー映寫機 1.スクリーン、トランス 1.ターンテーブル 1.マイクロフォン、擴聲器	携行機器	同左
上映プログラム	(1) 壯士燭天(満劇) (2) 鯨群を追して(文化) (3) 動物病院(漫) (4) 満映ニュース／朝日ニュース ／朝日子供クラブ (5) 報國鷲進(日劇) 1937日活4巻	上映プログラム	(1) 高里尋母(満劇) (2) 赤の脅威(文化) (3) お徒の丈漁(漫畫) (4) 満映ニュース 朝日ニュース (5) 非常線(日劇) 1936日活5巻

この回は、主たる観客が日本人であったため、番組はすべて日本語作品で、その内訳は「満映」自製の「娛民」映画（劇映画）と「啓民」映画（文化科学記録映画）が組み合わされ、「満映」および日本のニュース映画会社による「時事」映画（ニュース映画）が添えられているが、これ以降も、おおむね番組の組み方としてはこの定式が踏襲されてゆく。さらに仔細に見れば、「啓民」映画には「赤の脅威」のようなプロパガンダを含んでおり、「娛民」映画よりもなお一層国策宣伝、宣撫、弘報の色彩が強いことも窺える。

こうした巡回放映は、この後次々繰り広げられ拡充して行く。先の市川彩によれば、巡回放映は定期巡映と不定期巡映の2種類あり、定期巡映では小型リンク班、日本人小学校巡映班、日本人中学校巡映班、満人中等学校巡映班の5班に分かれ、不定期巡映は、開拓団巡映班／国境接譲地巡映班、河川河岸巡映班、勤勞奉仕隊巡映班、労働者宣化工作巡映班の別があった。このうち不定期巡映は全経費が「満映」の負担で、その予算年額は約4万円に及んだという<sup>(31)</sup>。

「満映」の下支えとして、こうした事業が進められたことに映画史研究として注目しておくべきことは論を俟たない。そこにこそ、まさに「満映」の本質があるともいえるわけで、前記したメディア論からの「満映」研究の焦点が、この巡回放映に当てられているのも意を強くする思いがする。

## 7. 結び

以上、「満映」の多方面に渡る領域の実相を少しでも解きほぐすため、本稿ではその輸入配給業務と、広報宣伝媒体である『満洲映画』に見える意外な側面、そしてすでに探究が深められつつある巡回放映の一端に焦点を当ててみた。もちろん、李香蘭らに彩られた作品製作の分析検討を否定するものではないが、スクリーンに踊る華やかな世界の裏に「満映」の見えない本質があるとすれば、こうした考察をさらに掘りさげて進める以外に方策はなかろうと考える。大きなテーマではあるが、実証的研究が深化するように一つずつ着実に究明していきたいと念じている。

(本稿は、2018年11月3日北京外国語大学で開催された、日中韓三カ国日本語文化国際研討会での口頭発表に手を加えたものである。)

## 注

- (1) 汪朝光「光影中的沉思——关于民国时期电影史研究的回顾与前瞻」(『歴史研究』〈中国社会科学院近代史研究所〉2003年第1期所収) p.114。
- (2) 中華書局、1990年12月刊。
- (3) (e)『満映始末』(張奕、長春市政協文史資料委員会、2005年) (f)『東影の日本人』(胡昶、長春市政協文史資料委員会、2005年) (g) 王艶華『“満映”与東北淪陷时期的日本殖民化電影研究—以導演和作品为中心』(吉林大學出版會、2010年/日本語) (h) 古市雅子『「満映」電影研究』(九州出版社、2010年/中国語) (e)(f)は、当事者の回顧を基に、「満映」から映画人生を開始した中国人映画人と、人民共和國建国当初まで残留して、後の中国映画界に貢献した日本人映画人を顕彰したもの。(g)(h)は日中の若手研究者による客観的研究。
- (4) 鱒書房、1947年、pp.242-243。
- (5) 『映画五十年史』(鱒書房、1942) p.442。
- (6) いずれも山口猛の以下の著作の題名にある語。『幻のキネマ満映 甘粕正彦と活動屋群像』(平凡社、1989年)『哀愁の満洲映画 満洲国に咲いた活動屋立ちの世界』(三天書房、2000年)。
- (7) 山口淑子『李香蘭 私の半生』(新潮社、1987年、藤原作弥と共著)、同『李香蘭を生きて(私の履歴書)』(日本経済新聞社、2004年)。
- (8) リプロポート、1985年。
- (9) 東京大学出版会、2001年。
- (10) 人文書院、2010年。
- (11) 『新版映画五十年史』 p.241。

- (12) 『中国戯曲志・吉林卷』(中国戯曲志編輯委員会編、中国ISBN中心出版、1993) p.63。
- (13) いずれも「満洲映畫抄史」(無署名、『映画旬報』第55号、昭和17年8月1日號／ゆまに書房復刻版第43卷p.72)。
- (14) 清水亮太郎「映画をめぐる闘争—満洲国における映画支配の形成」(『インテリジェンス』〈20世紀メディア研究所〉第8号、2007年) p.95の記述により作製。
- (15) 『満洲帝国現住人口統計(康德七年十月一日現在)』(總務廳統計處、治安部警務司、康德九(1942)年12月。国立国会図書館デジタルアーカイブ)。
- (16) 汪朝光「二〇世紀初葉電影在東北邊陲之興」(『南京大學學報(哲学・人文科学・社会科学)』2004年第3期) p.99。
- (17) 藤曲政吉(日刊満洲通信社社長)『満洲建國と五省の富源』(満洲通信社、1932年) pp.396-397。
- (18) 汪朝光「二〇世紀初葉電影在東北邊陲之興」p.100。
- (19) 桑野桃華「満映の映畫事業概観」(『映画旬報』第55号、昭和17年8月1日號、満洲映畫號) p.36。
- (20) 国際映画通信社刊、昭和16(1941)年、ゆまに書房復刻版、2003年。
- (21) 市川彩『アジア映畫の創造及建設』復刻版p.199。
- (22) 市川彩『アジア映畫の創造及建設』復刻版p.187。
- (23) 白井啓介監修、上田学・鈴木直子編、ゆまに書房、2012.9-2013.3。
- (24) 「満映業務概況」『満洲映画(日文版)』第三卷一号～八号(1939)(ゆまに書房復刻版2012、第4卷)。
- (25) 拙稿「『満洲映画』と上海映画の距離—復刻版刊行にあたって」(復刻版『満洲映画』第一卷所収)。
- (26) 同上。
- (27) たとえば『満洲映画』初期の中国人編集者であった王則(1916-1945)が想起される。
- (28) 市川彩『アジア映畫の創造及建設』復刻版p.177。
- (29) たとえば王楽「満洲映画の上映に関する考察—満洲国農村部の巡回映写活動を中心に—」(『情報学研究 東京大学大学院情報学環紀要』No.92、2017)や劉文兵「満洲映画史研究に新しい光を—「満洲国」における日本映画の上映と受容の実態」『専修大学社会科学研究所月報』第627号、2015)「映画のなかの「満洲国」:「啓民映画」における植民地主義の眼差し(帝国日本の熱狂・ホスピタリティ・アイロニー)」(『日本植民地研究』第25号、2013)等がある。
- (30) 赤川幸一「十六耗トーキー巡回映史略—巡回映寫班の足跡記録—」『満洲映画(日文版)』第三卷第七號(1939)、pp.40-41、ゆまに書房復刻版第5卷pp.130-131。
- (31) 市川彩『アジア映畫の創造及建設』復刻版pp.197-198。

(文教大学)