

## 京城における帝国キネマ演芸の興亡

### ——朝鮮映画産業と帝国日本の映画興行

笹川慶子

朝鮮で映画がいつから上映されるようになったかははっきりしていない<sup>1)</sup>。だが少なくとも一九〇三年にはすでに上映されていたことが確認されている。したがって、それは日本による朝鮮への関与が急速に強まり、日本人の大移動が始まって日韓併合へと至る帝国主義の時代と重なる。つまり朝鮮映画産業の形成と発展は、日本が朝鮮の主権を奪っていく時代と重なり合うのだ。それゆえ日本がその形成と発展に、陰に陽に、果たした役割は無視できないものとなる。しかし従来の朝鮮映画史は、民族主義的な歴史観から朝鮮民族の主体性を強調し、日本との関係を希薄に、あるいは対立的に叙述する傾向が強かった。最初の朝鮮映画に関する終わりなき議論はそのもつとも顕著な例であろう。「義理的仇討」(一九一九)が連鎖劇の舞台で使用した映像を寄せ集めたものであるにもかかわらず、最初の朝鮮映画とみなされ、その公開初日が「国民映画記念日」と定められているのは、それが朝鮮資本と朝鮮人によって製作されたからである<sup>2)</sup>。逆に本格的な劇映画「国境」(一九二三)やいくつかの宣伝劇映画が最初の朝鮮映画と見なされないのは、それらが日本の資本やスタッフによって製作された映画であることが関係する。朝鮮人

の主体性を強調しようとするあまり、朝鮮映画史に複雑な歪みが含まれてしまったのである。

こういった朝鮮映画史の問題は、映画の製作よりむしろ興行において、より深刻となる。朝鮮の映画製作に果たした日本の役割は、歪んだかたちとはいえ叙述され、それが議論の対象となつていく。だが、その映画興行における日本の役割については、まだほとんど研究されていない。朝鮮映画市場における日本の活動に関する研究上の無関心は、前述した民族主義的な歴史観への固執に加え、映画興行研究は対象が製作よりずっと広範かつ複雑になるにもかかわらず、活動を詳細にたどるための資料が十分に残っていないという物理的な問題が絡んでいる。

しかし近年、この困難な研究課題に果敢に挑む研究者もあらわれ、朝鮮映画史の再構築が試みられている<sup>3)</sup>。彼らが目指すのは、日本を侵略者、弾圧者として位置づけ糾弾する歴史でもなければ、朝鮮映画史への日本の関与を無視する排他的な歴史でもない。そうではなく、従来の歴史にありがちな民族主義的な歴史観から距離をとり、朝鮮映画産業の発展と日本のかかわりをより包括的、より客観的に

調査、分析した歴史である。それは新しい朝鮮映画史を刻もうとする真摯な挑戦なのである。

朝鮮映画の歴史を日本とのかかわりのなかで再構築するのであれば、その大仕事は当然、朝鮮だけでなく日本の側からも光をあてる必要があることとなる。映画研究者キム・ドンフンが指摘するように、「旧植民地国の映画文化で日本が確実に目に見えて存在していたことに関して日本映画史が徹底的に沈黙を守ったまま」であり、それが朝鮮映画史の再構築を停滞させている一因であるならば、日本側からの研究は急務だといえよう。日本帝国主義の抑圧や搾取への抵抗の物語ではなく、複雑に絡んだ朝鮮と日本の歴史の中で、日本が朝鮮映画産業に残したものを明らかにする必要がある。

本論考は、その大きな目的意識のもと、朝鮮映画産業の発展に果たした日本の役割を日本の側から跡づけようとするものである。具体的にはまず、日帝時代に「京城」と名づけられた都市ソウルにおける日本映画興行の発展過程を明らかにし、そのうえで京城興行界における帝国キネマ演芸株式会社(帝キネ、一九二〇年大阪設立)における帝キネの活動をたどる。それによって植民地支配下の朝鮮映画産業と日本映画産業の歴史がいかに不可分な関係にあるかを示したい。

日帝時代の京城における日本映画興行を調査するために使用した主な資料は、「朝鮮公論」や「朝鮮及満州」、「京城日報」など朝鮮で発行された日本語の雑誌および新聞である。また随時、「キネマ旬報」や「朝日新聞」、「大阪時事新報」など日本で発行された映画雑誌および新聞も参考にした。

## 一、京城における日本映画市場の形成と発展

戦前の朝鮮映画産業の発展を日本とのかかわりでたどる場合、その歴史は大きく三つの段階に分けて考えることができる。その三つとは、日韓併合以前、日韓併合から文化統治前まで、そして最後は文化統治から満州事変までである。以下では、その段階ごとに、京城における日本映画の市場がどのように形成され、発展したのか、そこに両国間の政治的、経済的、文化的な変化がどうかかわっていたのかを明らかにする。

### 日韓併合以前(一八九〇年)

日本人が朝鮮に移住しはじめるのは一九世紀後半である。一八七六年、朝鮮王朝(一三九二―一九一〇)が明治政府と日朝修好条規を結び、一八七六年に釜山、一八八〇年に元山、一八八三年に仁川、一八九七年に木浦などの港を開港すると、朝鮮に渡る日本人の数は徐々に増えていく。ただし、朝鮮王朝は、日本人が朝鮮人に混ざって国内に住むことを許さず、開港都市に日本人居留地を設けたため、日本人の行動はその居留地内に制限される。やがてその居留地内に日系の映画館が開場していくことになるのだが、それはまだ数十年先のことであった。

朝鮮王朝の都・漢城(現・ソウル)に日本人が住めるようになるのは、一八八二年以降である。一八八二年、朝鮮が清国と朝清商民水陸貿易章程を結び、清国人が漢城や漢江の河港都市に住むことを

許すと、日本も清国と同等の権利を朝鮮に要求し、日本人も漢城内に住みはじめた。さらに同じ年、日本公使館が焼打ちされたのをきっかけに、新しい日本公使館を漢城の西大門の外から漢城内に移すと、そのままに日本人が集まるようになり、日本人町が形成される。

日本人町があったのは漢城の南村と呼ばれた地域である。漢城は、都市のちようど真ん中あたりを流れる清溪川を境に、それより北を北村、南を南村と呼び、身分によって住む場所が定められていた。北村は両班ヤンパンと呼ばれる役人登用選抜試験の受験資格を持つ階級の間でも試験に合格し官僚になれた人々が住み、南村は官僚になれなかつた貧しい両班や下級官吏の住む地域である。南村は雨が降ると足元が悪くなるような場所で、居住環境としては北村の方がずっと恵まれていた。

南村に日本人の移住者が増えるにしたがい、その景観ははだいに日本化されていく。南村の日本人たちは漢城を「京城」と呼んだ。三越呉服店や百三十銀行など日本の会社や商店、施設が通り沿いに建ちならび、本町通り（現・忠武路）、黄金町通り（現・乙支路）、明治町（現・明洞）、永楽町（現・芋洞）など日本風の地名も使われた。とくに本町通りは日本人町の中心的盛り場として栄え、日本人が多く集まってきた。そして、そういった日本人町の盛り場に日系映画館は開場していくことになる。

### 日韓併合から文化統治前まで（一九一〇〜一九一九年）

日本人町に映画館が開場しはじめるのは、日韓が併合された一九

一〇年（明治四十三年）以降である。朝鮮で発行された「朝鮮及満州」には、その頃の日本人町の映画興行について、次のような記述がある。

京城のキネマ界は明治四十二、三幾年今の喜多金光堂の隣り明治生命の所に有つた高等演芸館に初まる、其時分は日本の活動界も幼稚であつた、随つて京城のキネマも言ふべき者なく、月二回写真の更新をやつて居た有様で有つた。

ここでいう「京城のキネマ界」とはもちろん南村の映画館を指す。というのも北村ではすでに一九〇三年頃から欧米映画を上映していたからだ。高等演芸館は一九一〇年に黄金町二丁目に開場した劇場である。のちに世界館と改称される。開場時はタイで映画を興行していた渡辺知頼が配給する映画を上映していた。

黄金町は、北村と南村の境界あたりにある黄金町通り沿いの地域である。黄金町通りは、清溪川のすぐ南を東西に走る大通りで、朝鮮王朝時代に作られた。清溪川のすぐ北にはやはり東西に走る大きな通り、鐘路通りがある。鐘路通りは北村最大の繁華街で、物売りの露店が雑居していた。したがって日本人町で最初の映画上映館は、南村の中では北村の繁華街にもっとも近い、南村周辺部に誕生していたことがわかる。

一九一二年になると、櫻井町二丁目に大正館（のちの第一大正館）という映画専門館が開場する。場所は、黄金町通りを東に向かい、黄金町四丁目あたりを一本横丁に入つた裏通りにあつた。経営者は

新田耕市、秀吉、又兵衛の兄弟である。新田兄弟は大正館を開場した二年後の一九一四年に、黄金町二丁目の世界館(旧・高演芸館)を買収し、第二大正館と改称して再開場する。そして翌年には第二大正館を閉館、より日本人の多い本町一丁目の三越呉服店前に有楽館を開場している。新田は、日本活動写真株式会社(日活、一九一二年設立)と契約を結び、その朝鮮代理店となり、日活映画やバラマウント映画など日活の配給する映画を上映していた。

大正館の次は、一九一三年に黄金館こがねかんという映画館が「黄金遊園」内に新築開場する。黄金遊園は黄金町四丁目を開園した娯楽場で、大正館のすぐ近くにあった。経営者は早川増太郎(孤舟)である。早川は最初ここで日活映画を上映するが、一九一四年、日本に天然色活動写真株式会社(天活)が設立されると、すぐに天活朝鮮一手代理店を興し、大正館の日活映画に対抗して、黄金館を天活の常設館にかえる。黄金館は、「名金」*The Broken Coin*(一九一五)などユニヴァーサルの連続映画や「女の鑑」など井上正夫一派の新派映画を男女複数の弁士で興行し、「京城一」と謳われるほどの人気を博す。早川は朝鮮映画産業の発展に日本の側から貢献した最重要人物のひとりであり、彼についてはまた後で述べることにしよう。

大正館、黄金館に次いで日本映画を上映しはじめるのは、寿座と龍光館である。寿座は、本町三丁目と永楽町二丁目の交差するあたりにあった。その南側には警務総長官舎や総督府など日本人にとって重要な施設が集まっていた。日本人町でもっとも古い芝居小屋を改築し、日活特約館として開場した寿座だが、客足が伸びず経営は悪化、一九一六年にはふたたび芝居小屋に戻る。経営悪化の原因は、

朝鮮総監部から月二週間の興行許可しかなかったことに加え、新田兄弟の経営する二つの映画館も日活上映館だったため作品がかぶり、立地的に人通りの多い新田の館に客を奪われたからだと考えられる。一方、龍光館は南村の南にある南山をさらに南西に下った龍山という町の停車場前にできた映画館である。龍山は日本の大陸政策の基幹となる京釜線や京義線、京元線の集まる鉄道拠点で、韓国駐節軍が駐屯し、陸軍官舎や兵舎が建ちならんでいた。龍光館は天活映画を上映しており、黄金館の分館のような存在であった。

さらに一九一七年には、黄金館を経営していた早川増太郎が、日本の興行師・小林喜三郎と組んで新田兄弟の有楽館を買収、その外観と内装を改装し、洋画専門館として再開場する。有楽館は、まだ大正館と黄金館が邦画と洋画の混成興行をしていた頃に、小林の配給によるブルーバード映画などの洋画を本格的なオーケストラ伴奏付きで上映し、他館を圧倒する。早川経営となった有楽館と黄金館は両方とも、複数の弁士による連続活弁を売りにしていた。小林喜三郎は、天活創設メンバーのひとりであるが、このときはちょうど天活を辞めて小林商會を経営していた頃である。おそらく小林は天活の営業部長をしていた頃に天活特約の黄金館を経営する早川と知り合っただけであろう。こうしてみると日本における日活と天活、小林商會の覇権争いが京城の日本人町においても繰り広げられ、その覇権争いの結果として、京城の南村における映画興行の基盤が形成されていったことがわかる。

しかし、その映画興行の均衡は一九一九年に崩れてしまう。早川が有楽館の洋画興行に失敗するからだ。有楽館は長崎の萬国活動写

貞株式会社（萬活）の手に渡り、萬活と日活の共営となる<sup>15</sup>。このとき館名は有楽館から喜楽館に改称される。喜楽館は、日活の松之助映画にハリウッド映画を混ぜて興行し、「旭日昇天の勢でキネマ界を圧倒した」<sup>16</sup>。日本人町の中心的繁華街である本町一丁目にある映画館ゆえに、洋画より邦画の需要の方が高かったといえよう。以後、喜楽館は、京城中でもっとも集客力のある、日活にとってもっとも重要な映画館となる。

そして、この喜楽館の開場を契機として、日本人町の映画興行の地図は大きく動く。まず大正館が、日活第一部の松之助映画から日活第二部の市川姉蔵映画の上映館にかわる。しかしその姉蔵が撮影中に急逝し、姉蔵映画の製作が中止されるため、大正館は日活との契約を捨て、新進の松竹キネマ株式会社（松竹）と新たな契約を結ぶ。以後、大正館は京城における松竹の主力館となる。一方、南郷公利など有楽館を追い出された洋画系の人気弁士たちは、黄金館に集まる<sup>17</sup>。黄金館は、天活映画を上映していたが、日本の天活が国際活映株式会社（国活）に合併吸収されたのちは、国活の配給するユニヴァーサル映画を興行の中心にすえ、大阪南地敷島倶楽部（ユニヴァーサル映画など洋画専門館）の弁士・生駒天雷を招聘するなどして、日本人町の洋画興行を盛り上げていく。

興味深いのは、なぜ有楽館が洋画興行に失敗する一方、黄金館が同じ洋画興行で成功したのかである。そこには映画館の立地場所と上映プログラムが関係する。既に述べたように黄金館のある黄金町は、北村と南村の境目にある。しかも、すぐ近くには北村最大の繁華街・鐘路通りがある。その鐘路通りには貫鉄洞に優美館、授恩洞

に団成社という朝鮮人向けの洋画専門館があった。当時、北村の映画館がすべて洋画専門館だったのは、劇場公開できる朝鮮語の映画はまだ作られていなかったからだ。だが、その興行ゆえに北村の映画館には、洋画慣れした観客が集まった。とくに優美館はハリウッド映画の第一封切館として京城洋画ファンの人気をさらっていた。したがって日本人町の中心地である本町一丁目の有楽館が洋画興行で失敗する一方、北村に近い黄金町四丁目の黄金館が洋画興行で成功するのは、黄金町が邦画より洋画を好む客の集まりやすい場所だったからだと考えられる。

このように京城の映画市場は、朝鮮王朝時代から続く北村と南村という分離の上に、帝国日本の侵略が重なるかたちで発展するため、北村と南村では異なる映画文化が形成されていたのである。しかしここで見逃してはならないのは、同じ南村でも、北の黄金町と南の本町の映画館では、集まる客筋に合わせて上映作品の傾向が違った事実である。このことから南村の映画文化はけっして一様ではなく、隣接する北村とのかかわりにおいて、南村の北と南で差があったことがわかる。

### 文化統治から満州事変まで（一九一九〜一九三一年）

一九一九年（大正八年）、朝鮮のあちこちで日本の植民地支配に対する抵抗運動が起こると、朝鮮総督府は植民地政策を武断政治から文化統治に転換する。「会社令」撤廃はそのあらわれのひとつであるが、この政策転換が朝鮮の映画産業界に大きな変化を引き起こ

す。

会社令とは、朝鮮における民間投資の抑制を目的として、日韓併合の一九一〇年に制定された法令である。この法令により朝鮮で会社を設立する場合、朝鮮総督府の許可が必要となる。

京城の映画館開場ラッシュは、この法令が制定されたのちに起こっている。そのため京城の映画館の経営はほとんど例外なしに、南村も北村も、日本人が掌握することになる。つまり日本人は朝鮮総督府が制定した法の恩恵を受けて、京城の映画興行を独占していったのである。その意味で、この時期の京城の映画館は、まさに帝國日本の植民地支配が生み出した産物だったといえよう。

興味深いのは、その会社令が一九二〇年に撤廃される二、三年前あたりから朝鮮における民間投資が増えはじめ、それが日本人と朝鮮人の連携を促したことである。そのもともとも顕著な例のひとつは団成社であろう。団成社は一九〇七年に北村の授恩洞に開場した朝鮮人向けの劇場である。その所有者は一九一七年、朝鮮人のキム・ヨンヨウン（金然永）から日本人の田村義次郎にかわり、義次郎の死後は妻のミネにかわる<sup>18</sup>。田村は、北村の団成社のほかに南村の黄金遊園（黄金館と演技館を含む）などを所有していた資産家である。その田村が一九一八年、黄金遊園内の演技館を再開場した光武台で、朝鮮劇などを興行していたことのあるバク・スンピル（朴承弼）に団成社の経営を任せる。バクの経営となった団成社は、洋画専門館となり、黄金館にあった天活鮮満一手代理店から天活配給の洋画を手に入れて興行をはじめ<sup>19</sup>。そしてその一年後、団成社は、のちに朝鮮映画第一号と称される連鎖劇「義理的仇討」（一九一九）を初

演する。連鎖劇の映像部分は天活大阪から招かれた宮川早之助が撮影した。つまり、植民地下の不平等な関係とはいえ、南村の黄金館と北村の団成社を通じて日本と朝鮮の映画人の交流が行われ、その境界を越えた連携が朝鮮映画産業の発展を促していたのである。

そして会社令の撤廃後、朝鮮にもようやく映画の製作会社が設立され、それがいつきに増えていく。これは植民地政策の方向転換と時期を同じくして、朝鮮への民間投資が急に盛んになったことを示す。極東映画倶楽部や早川増太郎の経営による東亜文化協会<sup>20</sup>、団成社朴承弼演芸部や大陸キネマ、朝鮮キネマ、高麗キネマ（のちの高麗映画協会）、羅雲奎プロダクション、金剛曙光合同キネマ、鶏林映画協会などが設立された<sup>21</sup>。これらの会社は、朝鮮の資本や人だけで設立された会社もあれば、日本と朝鮮あるいは主に日本の資本や人で設立された会社もある。こういった映画会社の乱興は朝鮮映画界はじまって以来の出来事であった。

さらに朝鮮における民間投資の拡大は、それまで沈滞していた京城の映画興行界にも新風を吹き込む。京城には新たに三つの映画館が開場する。まず一九二一年に、龍山の旧練兵場跡に京龍館が、続いて南村の永楽町に中央館が、さらに翌年、北村の仁寺洞に朝鮮劇場（旧・演興社）が開館する<sup>22</sup>。これにより京城の映画館は、北村に朝鮮人向けの映画館が三館、南村と龍山に日本人向けの映画館が五館となり、狭い市場に八つの映画館がせめぎ合う激戦地となる。

ところで、当時の京城の映画興行界についてキム・ドンフンは、それが地理的、文化的に隔てられていたと主張するが、この主張に対しては疑問を挟む余地がある。確かに一九一〇年代中頃、北村だ

けでなく南村にも映画館が開場すると、京城には二つの映画文化が別々に存在することになる。北村の映画館は欧米映画、南村の映画館は日本映画と欧米映画を上映し、弁士は北村では朝鮮語、南村では日本語で説明した。このことからキム・ドンフンは次のように述べる。

一九一〇年代半ばから一九三〇年代半ばまでの、こうした民族別に特化された映画の興行慣習によって、日本人と朝鮮人の映画の観客が交流する機会や必要性が生まれることはほとんどなかった。

しかし、この「ほとんど」という言葉が示唆するように、両者の間に交流がまったくなかったかというところではない。じつさい一九二二年九月号の『朝鮮公論』には、日本人による次のような記事が掲載されている。

京城で一番高級な洋劇を映写している館と言へば先づ未だ世人に知られざる二つの館がある。一つは優美館、一つは団成社である。此の二館は全鮮でも冠たるもので、何時も高級なる洋劇専門館である。が惜しい哉不清潔なる平場や階上は兎角異臭に充ち亦は色々の悪質な人間に害を与へる蟲類の生存しているのは甚だ遺憾だ。

要するに、北村の映画館は、プログラムの質は高くとも、館内の環

境が悪いと批判しているのだが、注目したいのは、その言葉の裏にある差別意識よりむしろ、この記事を書いた人、すなわち北村で映画を見る日本人が、多くはないながらも、存在していたという事実である。ほかに「一部に限られ」とはいえ、「鮮語を解しタイトルの読める内地人ファン連は（北村でかかる洋画を）見逃しては終生の恨事だと言った調子で熱心にドン／＼詰めかけて行く」といった記載もある。

こういった記事から推測するに、日鮮融和が推進される一九二〇年以降も、南村と北村の交流が「ほとんどなかった」とはやはり考えにくい。一九二〇年代の京城では、北村で映画を楽しむ日本人、あるいはその逆に南村で映画を楽しむ朝鮮人は一定数いたと考えられる。その理由として第一に、南村の日本人町は「居留地」ではない。ゆえに清漢川を渡って越境的に映画を見る行為が制限されることはなかったのである。第二に、京城の朝鮮人と日本人は、完全に分れて北村と南村に住んでいたわけではない。京城商業会議所の『統計年報 昭和四年』によれば、黄金館のある南村の黄金町四丁目の人口は、日本人二〇四人、朝鮮人一六九二人であり、団成社のある北村の仁寺洞は日本人八九人、朝鮮人二一五八人である。つまり二つの民族は混ざり合って住んでいたのである。第三に、言葉の壁は確かにあったとしても、京城にいた日本人の多くが朝鮮市場の開拓を目的に渡朝した人々であり、中には在朝一〇年以上の人もいたことを思えば、朝鮮語を理解できる、あるいは英語を読める日本人は少なからずいたと考えられる。たとえそうでなくとも、視覚的に物語を理解できるよう制作され、弁士を必要としない作りのハリウ

ッド映画ならば、コメディなどジャンルによつては、理解するのにさほどの語学力は必要なかったともいえる。

この問題については今後さらに調査する必要があるが、少なくとも、北村と南村の観客の交流する機会は「一九一〇年代半ばから一九三〇年代後半まで」「ほとんどなかった」というよりむしろ、二国間の政治的、経済的な状況が変化する中で、着実に増えていったと考えるべきであろう。植民地政策の変化とともに一九二〇年代の京城では、差別的なまなざしを含みつつも、文化的な分離の雪解けは確かにはじまっていたのである。そしてこの状況において京城の映画市場にその第一歩を踏み出したのが帝国キネマ演芸であつた。

## 二、南村における帝国キネマの興亡

帝国キネマ演芸は今から約九〇年前の一九二〇年(大正九年)に大阪に設立された映画会社である。大阪映画産業の草創期に千日前の三友倶楽部を開場し、興行界で名を成した山川吉太郎が、東洋商会や天活をへて、北浜の資産家・松井伊助の協力のもと、資本金五〇〇万円で設立した。帝キネは大阪をその活動拠点とし、西日本に強力な興行地盤を築き上げる。とくに大正末期から昭和初期にかけて、めざましい発展を遂げ、日活や松竹キネマとならぶ日本の三大メジャー映画会社のひとつとなる。

帝キネの設立された一九二〇年前後といえば、第一次世界大戦後の日本の経済好況を背景に、映画会社の新設が続いた頃である。ま

東京の松竹、横浜の大正活映株式会社(大活)の三社が、続いて京都の牧野教育映画製作所(マキノ)、そして大阪の東亜キネマ株式会社(東亜)が設立される。これらの新会社はすべて、従来の旧劇映画や新派劇映画から脱した新しい日本映画の製作を目指すとともに、海外市場の開拓にも積極的であつた。とりわけ京城は日本の東アジア進出にとつて重要な都市であつたがゆえに、日本の新会社はこぞつて京城に進出する。一九二一年の夏に帝キネ、一九二一年の冬に松竹、一九二二年の秋に大活、そのあとマキノ、東亜と続く。大正期に新設された会社の中では帝キネの朝鮮進出が一番早かつたことがわかる。

こういった新会社による京城進出ラッシュは、京城映画産業への投資の旺盛さを物語るとともに、京城市場の過熱ぶりをも示すといえよう。そしてその過熱ゆえに京城の帝キネ館はめまぐるしい変転を余儀なくされるのである。一九二一年一〇月、新たに開場した中央館と特約館契約を結んで京城に進出した帝キネだが、一九二三年には中央館を松竹に奪われ、大正館に移る。ところが、その大正館を国活、そして松竹に取られ、帝キネは一時上映館を失つてしまふ。一九二四年、黄金館の南郷公利が帝キネと契約し、帰山教正監督の「父よ何処へ」など帝キネ革新派の映画とハリウッド映画を併映して話題を呼ぶが、その南郷も一九二五年、ある日突然夜逃げをし、黄金館は早川増太郎からマキノ、そして東亜の直営にかわる。その間、帝キネはふたたび京城の上映館を失う。その後一九二七年一月までに帝キネは黄金館を田村ミネと共同経営することになるが、一九二八年三月には休館に追い込まれる。そしてその年の秋、黄金町

一丁目に開場した楽天地を拠点に市川百々之助映画などで人気を博すものの、それも長くは続かず、やがて楽天地は洋画専門館となる。そして一九三〇年、中央館がわずか数か月だけ帝キネ映画をマキノ映画との併映にするも、一九三一年に大阪の帝キネ本社が消滅し、帝キネは京城から姿を消す。このように京城における帝キネ映画の興行は、日活と松竹がそれぞれ喜楽館と大正館で安定的に興行していたのとは対照的に、じつに不安定だったのである。

ではなぜ京城における帝キネの映画興行は不安定だったのだろうか。原因のひとつは、そもそも京城では日本映画を見る人の数が限られていたにもかかわらず、日本に次々と新設された映画会社、日鮮融合政策の流れに乗り、こぞって朝鮮に進出し、日本人町という小さな市場の客を奪いあつた結果、魅力に乏しい映画会社は苦戦を強いられたからと考えられる。もうひとつは、帝キネの海外市場戦略によるところが大きい。朝鮮における帝キネの契約館は、同業他社と比べ、非常に数が少ない。たとえば昭和初年の朝鮮全体の契約館数(併営も含む)を比較すると、もつとも多いのは一番早く朝鮮に進出した日活である。日活は、南村で最高の興行収入を誇る喜楽館に加え、大邸の大栄館、木浦の喜楽館、平壤の偕楽館、港館、新義州の世界館、元山の寿館、元山劇場、咸興の咸興劇場と、計九つの契約館を有する。一方、松竹は日活に遅れて進出したとはいへ、日活に対抗するかたちで京城の大正館、釜山の相生館、大邸の大栄館、平壤の金千代座と平壤キネマ、咸興の真館の計六館をもつ。これに対し帝キネは、松竹とほぼ同じころ朝鮮に上陸したにもかかわらず、京城の中央館、釜山の宝来館のわずか二館しかない。帝キネ

の契約館数は、帝キネより後に朝鮮に進出したマキノや東亜と比べても、まったく少ない。この数の少なさが現地における帝キネの知名度を高められずに、その興行を難しくしたとはいえるだろう。

しかし京城における帝キネ契約館の混迷を生み出した原因は、それだけではない。もつと重要なのは、本社の営業戦略と京城の観客との関係である。京城の帝キネ契約館は、南村を転々としたとはいへ、ひとつの共通点がある。最初の常設館である中央館は、黄金町通りを南に入った永楽町一丁目。次の大正館も黄金町通りを少し南に入った櫻井町一丁目、黄金館は黄金町四丁目、楽天地は黄金町一丁目である。すべて黄金町通り、すなわち南村の北側周辺に集中している。こういった周辺重視の営業戦略は、大阪における帝キネの実践と同じである。大阪で帝キネは、その中心的繁華街である南の道頓堀や千日前よりむしろ、その北側に位置する九条や福島、天満、玉造など都市周辺部の盛り場に直営館を増やす。要するに帝キネは、京城でも、大阪と同じような地理的条件の場所に契約館を獲得していたことがわかる。

そして、この周辺重視の営業戦略が、ひいては京城における帝キネ契約館の不安定さを招くことになる。なぜなら大阪と京城では都市周辺に住む人が違っていたからだ。一九二〇年代の大阪は、第一次世界大戦と震災の影響により経済が急速に発展する。大阪の周辺部には工場が乱立し、そこに若い労働者が集まって、労働人口が膨れ上がる。一九二五年の市域拡張はその結果である。帝キネはそういった労働者層をターゲットに映画館を都市周辺部に開場し、大阪に強力な興行地盤を築き上げていく。一方、京城は既に述べたよう

に北村と南村に分かれ、北村は朝鮮人、南村は京城に移住した日本人が多く住む。そして帝キネはその南村の北端の盛り場に映画館を獲得する。ところが京城に住む日本人は、朝鮮のほかの都市と比べ、自由業や公務員が圧倒的に多い<sup>30)</sup>。すなわち、新しい市場を求めて朝鮮にやってきた新興富裕層や知識階級である。しかも隣の北村は、伝統的に朝鮮人の両班や貴族の住む地域であった。したがって黄金町通りの映画館は、同じ周辺部とはいえ、そこに集まる人々は、大阪のような工場で働く低賃金労働者ではない。ゆえにそれらの観客が、大阪周辺部に集まる低賃金労働者をターゲットに作られた帝キネ映画を喜んで見ていたとは考え難い（だから逆に松竹の大正館は安定していた）。必然、帝キネ契約館は、洋画でプログラムを補強せざるをえず、洋画中心の興行になったと考えられる。

じつさい京城の帝キネ契約館は、日活や松竹とは異なり、自社映画よりむしろ併映する洋画をその興行の目玉にしていた。たとえば中央館の興行では、帝キネの新派映画は「スケールの薄弱なので感心出来ない」と批判され、「豪壮な」イタリヤ映画やアメリカ映画が称賛されている<sup>31)</sup>。また「新進気鋭」の鳴り物入りで帝キネ映画を興行し、一時は喜楽館を凌駕する勢いを見せた黄金館も、すぐにバラマウントなどハリウッド映画の魅力で客を呼ぶようになる<sup>32)</sup>。楽天地も最初は帝キネ映画を興行したが、最終的には洋画専門館にかわる。つまり、京城の帝キネ契約館は、日活や松竹の契約館が邦画と洋画の混成興行から邦画の専門興行にシフトするのは対照的に、邦画と洋画の混成興行を続け、しかも邦画中心から洋画中心に移行せざるをえなかったことがわかる。このことは帝キネ映画がいかに

京城の日本映画ファンを取り込むことができなかつたかを示すといえよう。

そしてこの洋画中心の興行が、帝キネ契約館の経営を不安定なものにする。当時の「朝鮮公論」を読むと、南村の洋画興行に対する不満をあらわした記事が散見される。

喜楽館大正館黄金館中央館の何れの館にしても……外国ものの優秀なのを上映して呉れないのは甚だ遺憾に堪えない……これは独り筆者の不平ではなくファン即ち民衆の等しく言はんとする不平なのである、京城で上映される外国映画に対して絶対に京城の民衆は満足して居ないのである、現に上映される外国映画と言ふと名のみの愚作醜悪……申訳的に日本映画の中に挟んで済まして置くと言つた譯で言語道断である、それではとても民衆が満足する筈がない<sup>33)</sup>。

邦画専門の興行にシフトする松竹や日活とは異なり、どこであろうと洋画中心の混成興行だった帝キネの映画館は、この批判の埒外ではない。これに対し、当時北村で朝鮮人向けに洋画を興行していた朝鮮劇場（早川増太郎経営）は、「得難い名映画を惜しい程次々に公開」と高く評価されている。前述したように文化統治以降、北村と南村の交流が増えたのであれば、北村に近い黄金町通りで、京城の観客の嗜好に合わない邦画と魅力に欠ける洋画を興行する帝キネ契約館が、北村の朝鮮人向け映画館に客を奪われ、思うような利益を上げられなかつたであろうことは容易に想像できる。要する

に帝キネの営業戦略は、低賃金労働者が流れ込み、都市が外へ外へと膨張していた大正末期の大阪ではうまく機能したのだが、北村と南村の二つの映画文化が複雑に共存する京城では、うまく機能しなかったのである。

それゆえ京城の帝キネは、日本人だけでなく朝鮮人の観客をも積極的に取り込むことに活路を見出そうとしたと考えられる。そのことは帝キネが中央館から大正館、黄金館、そして楽天地へと上映館をかえたことから推察できる。京城商業会議所の「統計年報昭和四年」によれば、町内の日本人と朝鮮人の比率は、中央館のあった永楽町一丁目日本人八〇%、朝鮮人二〇%、大正館の櫻井町一丁目は日本人八四%、朝鮮人一三%と日本人が圧倒的に多い。これに対し、黄金館の黄金町四丁目は日本人四一%、朝鮮人五七%、楽天地の黄金町一丁目は日本人三一%、朝鮮人六四%と、その比率は逆転する。つまり、帝キネの常設館は南村の中でも、より朝鮮人の多い地域へと移っていたことがわかる。じっさい楽天地の開場時に市川百々之助や松本田三郎の映画が「鮮人小学生剣劇ファン」を喜ばしたとの記事もある。このことから京城の帝キネ契約館は、排他的に日本人だけを狙ってビジネスを展開していたのではなく、朝鮮人も含めたビジネスの可能性を早い段階から模索していたことがわかる。

帝キネのこういった志向性は、日活や松竹とは異なる、帝キネの特徴のひとつであろう。そしてその特徴は、前身である天活大阪にすでに見出すことができる。天活は、富士山より東を天活東京、西を天活大阪がそれぞれ分担していた会社である。田村ミネの所有す

る黄金館や団成社はこの天活大阪と密接な連携関係を築いていた。たとえば天活大阪小坂撮影所(のちの帝キネ小坂撮影所)が製作し、大阪千日前の楽天地で大評判をとった連鎖劇「須磨の仇浪」(一九一六)は、初演の約二か月後にすでに黄金館で上演されている。黄金館はその後も天活大阪の連鎖劇を上演し、団成社の連鎖劇「義理の仇討」に影響を与えた大井新一郎一座の「船長の妻」(一九一八)もここで上演された。この連鎖劇の映像は日本から輸入され、舞台は日本から招喚された劇団「瀬戸内海」が演じた。そしてこの劇団に同行して日本に渡り、天活大阪や帝キネで撮影修業をしたのが、朝鮮映画草創期の撮影技師として歴史に名を残すイ・ピル(李弼雨)である。彼はのちに団成社朴承弼演芸部製作の「薔薇紅蓮伝」(一九二四)などを撮影したり、朝鮮初のサウンド映画を開発したりする。こういった複数のつながりは、天活大阪とその後身の帝キネ、そして南村の黄金館と北村の団成社がそれぞれ連携しながら朝鮮映画産業の発展に貢献していたことを示す(朝鮮映画産業草創期の発展と天活大阪および帝キネの関係は重要であり、これに関しては今後さらに研究を深めたい)。

このように京城における帝キネの足跡をたどると見えてくるのは、日本の映画会社が地理的、歴史的、民族的に隔てられた植民地支配下の京城において、その境界を飛び越えてビジネスを展開しようとしていた事実である。ただ、残念ながら朝鮮人との連携によるビジネスの可能性を追求した帝キネの試みは、豊かな実を結ぶことはなかった。しかし、京城における帝キネの興亡は、朝鮮映画産業の発展と日本のかかわりの深さを示す顕著な例であり、日本が朝鮮

映画史に残した多くの足跡のひとつであることには変わりはない。朝鮮における日本映画産業の帝国主義的展開が朝鮮映画産業の発展を抑圧し歪めたことは事実である。けれども、だからといって朝鮮映画産業の形成に果たした日本の役割はやはり、無視できないのである。

### おわりに

朝鮮映画産業の揺籃期は、日本の帝国主義的侵略の時代と重なるがゆえに、その歴史は非常に複雑である。とりわけ京城の映画市場は、朝鮮王朝の時代に築かれた地理的、歴史的な特徴のうえに、帝国日本の資本主義経済が塗り重ねられて形成されるがゆえに、複雑で屈折した模様を呈する。そのため植民地支配下の朝鮮映画産業と日本のかかわりを明らかにすることは極めて重要となる。

従来の朝鮮映画史が描いてきたように、朝鮮映画産業の形成期に北村と南村、朝鮮人と日本人の間に地理的、民族的、階級的な分離があったことは確かである。それまで北村でしか上映していなかった映画を、日韓併合後、南村に日本人町が誕生し、日本人向けに上映しはじめるのだから、必然、北村と南村の映画興行は分離からはじまることになる。しかしながら、その分離は数十年もかわらなかつたわけではなく、少しずつ変化し、交流は生まれていたののである。とくに政治的、経済的な力も加わって積極的な日鮮融和が目指された一九二〇年代以降は、映画ビジネスも時流にのって地理的、文化的な越境を試み、その境界を徐々に曖昧化していったといえよう。

現在、喜楽館、大正館、黄金館、中央館、龍光館など帝国日本の植民地支配下にあった京城の日系映画館はもはや跡形もなく消えてしまった。しかし物質的な遺産は消えたとしても、それらの映画館を通じて朝鮮映画産業の発展に果たした日本の役割は、たとえ無視されたとしても、消えることはない。植民地支配下の京城における北村と南村の交流は、朝鮮と日本の映画産業のつながりの縮図であり、アジアの近代化とは何かを象徴的に示す事例でもある。日本と朝鮮の人や映画、資本がどのようにかわりあい、影響し合って、それぞれの映画産業を築き上げていったのか。今後さらに視野を広げ、より大きな文脈の中でこの問題を見つめ直し、朝鮮と日本の両方向から研究を重ねていく必要がある。

本研究はJGの科研費24520195の助成を受けたものである。韓国現地調査のさいに貴重な資料についてご教授下さった李孝仁先生、成忠範先生、韓相言先生、ならびに韓国国立中央図書館の方々にこの場を借りてお礼を申し上げます。

### 注

- (1) 本稿では植民地下の朝鮮半島の映画史を扱うため国名・地名は朝鮮、民族名は朝鮮人と表記する。
- (2) ナショナルシネマと帝国主義、純粋性の問題についてはキム・ドンファン「分離されたシネマ、絡み合う歴史——日本植民地支配下の一九二〇年代朝鮮映画文化」『観客へのアプローチ』森話社、二〇一一年、一三九・一七〇頁を参照。

- (3) たとえば前掲論文のほかにYecies, Brian and Shim, Ae-Gyung, *Koreas Occupied Cinemas, 1893-1948*, Routledge, 2011. ハン・サンオン(韓相言)「一九一〇年代京城の劇場と劇場文化に関する研究」『映画研究』第

- 五三号、韓国映画学会、二〇二二年、四〇三・四二九頁などがある。
- (4) 砂本文彦「図説ソウルの歴史——漢城・京城・ソウル都市と建築の六〇〇年」河出書房新社、二〇〇九年。
- (5) 高崎宗司「植民地朝鮮の日本人」岩波新書、二〇〇二年。在朝日本人の数は一九〇五年末に四万二四六〇人だったのが、一九一〇年末には一七万一五四三人と、約四倍に膨れ上がっている。
- (6) 酒居正雄「京城の活動写真界」「朝鮮及満州」朝鮮及満州社、一九二二年一月、一一九頁。
- (7) イ・ヨンイル(李英一)、佐藤忠男「韓国映画入門」凱風社、一九九〇年、一九・二二頁。キム・ミヒョン(金美賢)「韓国映画史——開化期から開花期まで」キネマ旬報社、二〇一〇年。漢城電気会社器械廠や王立劇場の円覚社で欧米の映画が一九〇三年頃に上映され、その後、漢城電気の宣伝用テーマパーク内に開場した活動写真観覧所、そして演興社や光武台、団成社などの劇場で上映されていたことが確認されている。
- (8) ハン・サンオン「活動写真時期朝鮮映画産業研究」漢陽大学校博士学位論文、二〇一〇年、六八頁。
- (9) 「京城新聞」一九一五年九月六日夕刊二面、一九一五年九月二〇日夕刊三面。
- (10) 大林花蝶「京城だより」「活動之世界」活動之世界社、一九一六年二月号、一七三頁。
- (11) 「朝鮮及満州」一九一六年二月号には「龍江館」とあり、一九一五年二月一日付の「京城日報」夕刊の広告には「龍光館」とある。本稿では後者を採用した。
- (12) 江戸ッ子「京城活動写真界の内幕」「朝鮮及満州」朝鮮及満州社、一九一六年二月号、一一二・一二四頁。
- (13) 酒居正雄、二二〇頁。竹本園夫「京城映画界の今昔」「朝鮮公論」朝鮮公論社、一九二五年二月号、八四・八五頁。
- (14) 「京城通信」「活動之世界」活動之世界社、一九一八年一月号、二二三・二三四頁。
- (15) 萬活とは、一九一一年の長崎喜楽館の開場を皮切りに、九州を中心に映画館経営をしていた会社である。
- (16) 竹本園夫、八四頁。
- (17) 酒居正雄、一一〇頁。
- (18) ハン・サンオン、前掲書、三七・三八頁。
- (19) 岡良助「京城繁昌記」博文社、一九一五年、四七四・四七五頁。イ・ヨニル、佐藤忠男、二四頁。
- (20) キム・ジョンミン(金廷珉)「一九二〇年代前半における『京城日報』製作映画に関する研究——『愛の極み』を中心に」「マス・コミュニケーション研究」日本マス・コミュニケーション学会、二〇二二年、一八〇・一八一頁。
- (21) A・W・生「朝鮮人側の映画に就て」「朝鮮及満州」朝鮮及満州社、一九二八年一月号、六四・六八頁。
- (22) 酒居正雄、一一〇頁。キム・ミヒョン、四四頁。
- (23) キム・ドンフン、一五六頁。
- (24) 松本輝華「京城キネマ界」「朝鮮公論」朝鮮公論社、一九二二年九月号、一三五・一三六頁。
- (25) 「キネマ界往来」「朝鮮公論」朝鮮公論社、一九二四年九月号、八三頁。
- (26) 京城商業会議所編「統計年報昭和四年」京城商業会議所、一九三〇年、二・三頁。
- (27) 「ピルムアンの吹き」「朝鮮公論」朝鮮公論社、一九二三年五月号、一三頁。「ピルムフワンの吹き」「朝鮮公論」朝鮮公論社、一九二三年八月号、一一八頁。「キネマ界往来」「朝鮮公論」朝鮮公論社、一九二五年三月号、一一五頁。「キネマ楽屋断」「朝鮮公論」朝鮮公論社、一九二八年四月号、三四頁。「映画街漫歩」「朝鮮公論」朝鮮公論社、一九二八年一月一日号、九九頁。「時報欄」「キネマ旬報」キネマ旬報社、一九三〇年五月二二日号、九頁。
- (28) 「全国映画常設館名簿」「映画年鑑昭和編」昭和二年版、六九五・六九七頁。
- (29) 笹川慶子「明治・大正大阪映画文化の誕生——『ローカル』な映画史の地平にむけて」関西大学大阪都市遺産研究センター、二〇二二年、一八・六四頁。