

## 日英映画交渉史（2）——福宝堂とロンドン

笹川慶子

草創期の日本映画産業は世界の映画流通ネットワークとどうつながっていたのだろうか。そしてそのつながりは日本にどのような変化をもたらしたのか。本研究の目的は日本映画産業の形成発展をトランスナショナルな視点から捉えなおし、それによってその形成発展に日英映画交渉が果たした役割の重要性を明らかにすることである。そのため本論文はこれまで語られてこなかったロンドンでの福宝堂の足跡をたどり、それを日本映画史に位置づける。

福宝堂は日本映画産業の草創期に存在した主要な映画会社の一つである<sup>1)</sup>。日本映画史研究では、いわゆる日活天活時代を形成する源流の一つとされている。福宝堂は最初、8つの映画館を所有経営する会社として1910年東京日本橋区通1丁目13番地に設立された<sup>2)</sup>。設立当初は吉澤商店や横田商会などから映画を手に入れたり、浅沼写真機店や鶴淵幻燈店などから輸入映画を買ったりしながら興行していたが、すぐに花見寺撮影所を開所し、製作した映画の供給を始める<sup>3)</sup>。そして1912年、福宝堂は他の3つの主要映画会社とともに日本活動写真株式会社（日活）に買収される<sup>4)</sup>。ところが1914年、日活を離脱した旧福宝堂一派が英国キネマカラー技術を看板に天然色活動写真株式会社（天活）を設立、その後、天活は急成長し日活と並ぶ二大映画会社となる。

4社競争時代から日活天活時代に至る過程は日本の映画産業がイギリス市場と密接な関係を築いていく過程でもある。しかし日本映画史研究はこれまで日本の映画事業を内と外に分け、その内側をかなり閉鎖的に叙述してきた。それにより日本企業のイギリスでの活動や国境を越えた様々な交渉の歴史は切り捨てられてしまった。福宝堂の海外事業はそうした切り捨てられた部分の重要な一部である。本論文の目的は福宝堂の海外事業に光をあて、その活動を可能な

限り跡づけることにある。そのためまずは、イギリスで掲載された福宝堂の広告に注目し、広告掲載の文脈を日本とイギリスの双方から浮かび上がらせる。次に、福宝堂の映画事業をよりトランスナショナルな視点から捉えなおし、その事業が日本映画産業の未来に何をもたらしたのかを考察する。

### ロンドンの福宝堂

図1の広告はイギリスの映画業界誌『キネマトグラフ・アンド・ランタン・ウィークリー』*Kinematograph and Lantern Weekly*の1912年9月19日号に掲載されたものである。

この広告は1910年代初頭のロンドンで福宝堂がオフィスを持っていたことを示す貴重な史料である。広告の中段右に「Fukuhodo, London」の小さな文字が見える。四隅にある三ツ柏のマークは福宝堂の社標である。この社標はのちに天活、そして帝国キネマ演芸株式会社（帝キネ）に受け継がれる。ただし、ロンドンの福宝堂のマークは柏葉1枚1枚に「福」「宝」「堂」の文字がそれぞれ書き込まれている。

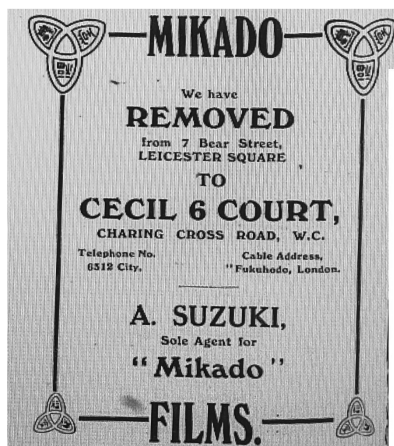


図1 *Kinematograph and Lantern Weekly*, September 19, 1912, p. 1544.

広告の内容は代理人の「A. SUZUKI」がオフィスを「7 Bear Street, LEICESTER SQUARE」から「CECIL 6 COURT, CHARING CROSS ROAD」に移転したと告知するものである。上下に大きく書かれた「MIKADO」「FILMS.」の文字がひととき目立つ。とはいえ、それに関する説明はない。

いったいなぜ福宝堂はオフィスを移転するのか。移転先と移転元はそれぞれどのような場所だったのか。広告掲載の背後にはいったいどのような事情や思惑があったのか。「A. SUZUKI」とは誰で、「MIKADO FILMS」とは何か、それらは福宝堂とどういう関係にあるのか。こうした疑問を明らかにすべく、以下では日本とイギリスの双方向から「A. SUZUKI」とは誰か、広告に記載された2つの住所、「MIKADO FILMS」とは何かを明らかにする。

## 1 「A. SUZUKI」とは誰か

### 二人の鈴木陽

『キネマトグラフ・アンド・ランタン・ウィークリー』の福宝堂の広告に記載された「A. SUZUKI」とはいったい誰だろうか。福宝堂の鈴木といえば、鈴木陽が思い浮かぶ。しかし、鈴木陽に関する十分な検証はこれまでまったくおこなわれてこなかった。

そのためか福宝堂の鈴木陽は写真家の鈴木陽と混同されることがある。だが、写真家の鈴木陽は「すずき・よう」と読み、1890年頃の生まれで、大阪毎日新聞社の写真部から天活大阪の撮影所に移って撮影技師をしていたことのある人物である。

福宝堂の鈴木陽は1877年もしくは1878年生まれだと考えられる。根拠となるのは今回新たに見つけた2つの史料である。一つは横浜からカナダのバンクーバーに向かうモンティグル号の乗船記録。1920年4月23日付のバンクーバー到着記録に「Akira Suzuki」の名前がある。職業は商人、訪問先はニューヨークのハウエルズ社だ。ハウエルズ社はアメリカの映画供給会社である。このことから「Akira Suzuki」は映画関係者、おそらく買付け担当者だったことがわか

る。その鈴木の出生地は東京、年齢は43歳と記されている。ゆえに誕生年は1877年もしくは1878年生まれとなる。

もう一つの史料は外務省に保管された「自明治四十三年八月一日至明治四十三年八月三十一日 外国旅券下付表 東京府」である。それによると、「鈴木陽」という人物に渡英のための旅券が1910年8月26日付で下付されている。旅券申請時の鈴木は年齢は32歳7か月である。よって鈴木陽は1877年12月もしくは1878年1月生まれとなる。したがって、これら2つの史料を重ねると、福宝堂の鈴木陽は「すずき・よう」ではなく「すずき・あきら」と読み、誕生年は1877年もしくは1878年であることがわかる。つまり写真家の鈴木陽とは別人なのである。

#### 日本での鈴木陽：小林喜三郎の陰の立役者

では福宝堂の鈴木陽はどのような人物だったのだろうか。まずは日本に残された史料から鈴木イメージを浮かび上がらせる。

現在日本でアクセス可能な史料のなかに鈴木陽に関するものはほとんどない。まれに記述があったとしても、断片的で、多くは過去の記述の繰り返しにすぎない。そうしたなかで最も重要な情報は映画史家・田中純一郎による次の記述である。

浅沼の輸入係をしていた鈴木陽が英語に堪能なので、小林は後に鈴木を引抜いて幕下に迎え、専ら外国映画輸入の係りとして重用した<sup>5)</sup>。

ここで言う「小林」とは小林喜三郎を指す。鈴木陽を知るうえで小林喜三郎は重要な手掛かりとなる。なぜなら鈴木陽に関する史料がほとんどないため、小林に関する史料から鈴木陽の痕跡を辿るしかないからだ。

小林喜三郎は明治末年から大正期にかけて先駆的な映画会社を次々と設立し、つづいた日本映画界の風雲児である<sup>6)</sup>。『ジゴマ』*Zigomar*（日本公開1911

年）や『イントレランス』*Intolerance*（日本公開1919年）など外国映画の興行で社会現象を巻き起こす一方、映画と舞台を交互に見せる連鎖劇興行でも名を馳せる。「興行界のジゴマ」はその凄腕の興行師・小林を風刺した渾名である<sup>7)</sup>。以下は、小林が語った回想である。

日本橋区伝馬町に横田商会東京出張所が出来、（中略）私もそこへ雇われ、しばらく錦輝館で説明者をしていました。あるとき（中略）突然石井君が楽屋へ訪ねて来て（中略）【フランス映画】を買うからいっしょに興行して見ないか、というのです。そこで私も賛成して、どうせやるなら大きくやろうと、まず歌舞伎座を借り【興行したら】、（中略）宣伝が利いて大評判、市村座や寿座でも大入りでした。これが四一年六月のことで、その八月末には、浅草の珍世界という、牛の骨や馬の骨を並べて見世物興行をしていた小屋を改造して、映画常設富士館を開き、石井君ほか数人の友人と経営しましたが、独力ではフィルムの補給がつかないので、吉沢や横田の使い古しの映画を借りたり、浅沼写真店から外国映画を買って来たりして興行をつづけました。浅沼はその頃写真材料のほかに映画の輸入を扱っており、鈴木陽君がその係でした。鈴木君はその後われわれといっしょに映画輸入の仕事をやり、天然色映画の特許権を英国から買って来たりしました<sup>8)</sup>。

小林と石井常吉（のちの日活支配人）が共同経営していた会社とは「帝国活動写真商会」を指す。小林は明言していないが、岡村紫峰によると、その商会を立ち上げたのは石井で、小林はその営業部長だったという<sup>9)</sup>。主な業務は巡回興行と常設興行で、興行用の映画は日本映画を吉澤商店や横田商会、外国映画を浅沼写真機店や鶴淵幻燈店などから入手していた。小林はその浅沼で外国映画の輸入を担当していた鈴木陽を「引抜いて」、帝国活動写真商会に迎えたのである。

帝国活動写真商会は映画の興行だけでなく供給も手掛けていた。それについて小林は次のように述べている。

本所の第一ボ館初め、七、八カ所の映画興行者に月額いくらと決めて配給しました。全部で月四百円くらいの収入になりました。福宝堂から、常設館建設の権利を買わぬかとの話を持ち込まれたのはこの頃のことです、つづいて福宝堂入社を勧誘を受けたのでした。その時私は、七、八班の巡業隊と、八つの貸付契約館とをもって福宝堂の営業部長として入社したのです<sup>10)</sup>。

「本所の第一ボ館」とは、のちの福宝堂撮影部長・瀧口乙三郎が経営していた映画館である<sup>11)</sup>。この小林の回想が正しければ、小林は帝国活動写真商会の営業部長として巡回興行を営むかわら、第一ボ館などの映画館に映画を供給し、かなりの利益をあげていたことがわかる。そうした営業手腕が評価され、小林は福宝堂の営業部長に抜擢される。

福宝堂は東京日本橋に1910年7月6日に設立された合資会社である。経営陣は社長が田畑健造、副社長は代議士で玄洋社『福陵新報』初代主筆の川村惇、経理部長は太田勇之進、営業部長は小林喜三郎、撮影部長は瀧口乙三郎、相談役は東京日日新聞の桑野桃華だった。資金は社長である田畑の叔父・賀田金三郎が主に出資した。賀田は植民地の台湾や韓国で建築業や運送業などを営み成功した実業家で、『台湾日日新報』の出演者でもある。つまり福宝堂は植民地ビジネスの資金で設立された映画会社だったのである。

最初、福宝堂は第一から第八まで8つの福宝館を所有し経営する興行会社にすぎなかったが、すぐに映画の製作と供給にも乗り出す。映画常設館の経営は大量の映画を必要とするが、高価な映画を大量に確保するには1本の映画をより多くの映画館で興行し利益を上げることが肝要である。そのため福宝堂は自ら製作し輸入した映画を浅草の常盤座や金龍館など自社以外の映画館にも供給



図2 福宝堂開業の告知広告（『読売新聞』1910年7月14日付，1面）

し始める。こうして福宝堂は供給ネットワークを全国に広げ、勢力を伸ばしていく。

鈴木陽はその福宝堂に小林喜三郎と一緒に入社する。福宝堂で鈴木は「宣伝及翻訳部」に所属した<sup>12)</sup>。桑野桃華によれば、当時の福宝堂は様々なメディアを駆使しながら事業を展開していたという。売れた映画を小説や舞台にしたり新聞や雑誌を宣伝に積極的に活用したり、である。以下は新聞が映画宣伝をまだほとんどしていなかった頃、新聞を宣伝に利用したいと考えた福宝堂が新聞社の演芸記者を接待した様子を語った桑野の回想である。

多摩川園前にあつた「一富士」といふ茶屋を足溜とし、福宝堂のマークである三ツ柏（中略）の揃ひの浴衣を作つて、この一富士に預けておき、舟へ行く時に着換へて貰ひ、あとはそのまゝ「おねまき」として持つて帰つて貰ふやうにし、渋谷の玉川電車起点を待合所として、田畑所長もこゝまで一行を送迎に出る、接待役は、川村副社長、清理事、瀧口、小林、太田、鈴木などの諸君で幹部総出であつた<sup>13)</sup>。

ここで言う「小林」は福宝堂営業部長の小林喜三郎、「鈴木」は小林の片腕の鈴

木陽である。福宝堂が小林だけでなく鈴木も幹部扱いにしていたことがわかる。

福宝堂が外国映画輸入係の鈴木を重用していたことは容易に理解できる。前述したように福宝堂の主力業務は映画の興行と供給である。ゆえに、常に大量の映画を必要とする。しかし、開所もない花見寺撮影所がその需要を十分に満していたとは考え難い。必然、福宝堂の経営には外国映画の安定的な輸入が必須となる。鈴木がその期待に答えていたことは間違いない。

こうして小林喜三郎と鈴木陽のキャリアを重ねると、鈴木が常に小林の外国係だったことが見えてくる。二人はほぼ同じ時期に同じ会社に所属している。小林は帝国活動写真商会から福宝堂営業部長に栄転し、その福宝堂が日活に買収され日活の営業部長となる。だがすぐに日活を飛び出し、1912年12月に常盤商会を興す。しかし、小林は常盤商会を日活に売り渡し日活に復帰。が、すぐにまた日活を辞め、東洋商会に参画し、1914年3月に天活の取締役に就任する。ところがその天活も退社、小林商会を興すも1917年に倒産し、その後『イントレランス』などの興行を経て、1919年12月国際活映株式会社（国活）の設立に至る。

一方、鈴木は、小林に引き抜かれ浅沼写真機店から帝国活動写真商会に参加、その後、小林とともに福宝堂に入社しロンドンに派遣される。ロンドンでは天活創業の中核となるキネマカラーの購入に尽力、1914年3月の天活創業と同時に天活外国部長に就任する。ところが鈴木も天活を退社、その後、小林商会を経て国活に転じる。国活では看板俳優の井上正夫と脚本家の榎本清をロサンゼルスに案内し早川雪洲夫妻を訪問している<sup>14)</sup>。

小林と鈴木のカリヤアがほぼ同期するのは、鈴木が小林の後を追いかけたというよりむしろ、小林が鈴木と行動を共にすることを望んだと考えるべきであろう。日本の映画興行史に名を残す「腕の喜三郎」<sup>15)</sup> ならばこそ、草創期の日本映画興行の肝が外国映画の安定的供給であることをよく心得ていたと考えられる。

したがって『キネマトグラフ・アンド・ランタン・ウィークリー』1912年9



月19日号に掲載された福宝堂の移転広告の「A. SUZUKI」は福宝堂の鈴木陽すずきあきらであり、鈴木は日本映画興行界の風雲児といわれた小林喜三郎の偉業を外から支え続けた人物であることがわかる。別の言い方をすれば、鈴木陽とは日本映画産業の形成期に重要な役割を果たす外国映画を長年日本に輸入する役割を担い、その発展を外から支えていた人物のひとりだったのである。

## 2 福宝堂移転広告の2つの住所

### 鈴木陽のロンドン派遣

日本映画史研究で鈴木陽がロンドンに派遣されたことはよく知られている。だが、ロンドンで鈴木が何をしたかに関心が払われたことはない。最も詳しい田中純一郎でさえ、福宝堂が花見寺撮影所を開所した頃、「鈴木陽がロンドンに設けた出張所へ主任として出かけた」と記述するにとどまる<sup>16)</sup>。鈴木が正確にいつロンドンに派遣され、どこで何をしていたのかはまったく解明されていないのだ。

鈴木陽がロンドンに派遣されたのは1910年8月下旬から9月上旬頃と推定できる。前述したように鈴木の旅券は1910年8月26日付で下付されている。渡航先はイギリスである。鈴木が旅券を受け取ったあと、実際にいつ出発したかは定かでない。だが、当時の慣例から旅券が下付されて、そう間をあけずに渡航していたと考えられる。仮に鈴木が1910年9月上旬にイギリスに出発したとして、当時日本からイギリスまでは船で約7週間を要したので、ロンドン到着は10月頃となる。

ロンドンで鈴木はまず福宝堂のオフィスを開設する。「Goshi Kwaisha Fukuhodo」の社名がロンドンの電話帳に掲載されるのは1912年版からである。住所は「7 Bear street, Leicester square」とある。電話帳は毎年更新され、記載申込の締切りは前年の夏頃と推察される。よって福宝堂のロンドン・オフィスは1910年後半から1911年前半までのあいだに開設され電話帳に登録されたはずである。それはちょうど鈴木がロンドンに到着する頃と重なるがゆえに、福

宝堂のオフィスを開業したのは鈴木だと考えられる。

すると、『キネマトグラフ・アンド・ランタン・ウィークリー』1912年9月19日号の福宝堂の移転広告に掲載された住所レスター・スクウェアのベア通り7番地とは、ロンドンに派遣された鈴木陽が1910年末から1911年前半のあいだに開設した福宝堂オフィスの住所だったことがわかる。

### 7 Bear Street, LEICESTER SQUARE

では鈴木がオフィスを開いたレスター・スクウェアのベア通り7番地とはどのような場所だったのだろうか。レスター・スクウェアはロンドンのウェスト・エンドにある広場で、ニューヨークのブロードウェイと同じく、劇場や映画館、飲食店などの文化的娯楽施設の集まった場所である。ベア通り7番地はそのレスター・スクウェアの北側を走るクランボーン通りとチャリング・クロス大通りが交差する小さな三角地帯の中ほどに位置する(図3●)。ベア通りはわずか5、6メートルの短い通りで、その7番地は4階建ての小さな建物である。現在は観光客向けの土産物店になっている(図4)。

鈴木がこの小さなビルの一室を福宝堂のオフィスに選んだのはなぜだろうか。1912年の時点で、その建物には福宝堂のほかには散髪屋やバラエティ・エンジェントのオフィスが入っていた。同じ通りには小さな映画館もあった。だが、それらがその場所を選択した理由とは考えられない。

注目したいのはベア通りからチャリング・クロス大通りに出てすぐの、歩いて1、2分のところにあったパテ・フレール・シネマ社である(図3▲)。パテ社は音楽と映画の両方を手掛けており、パテ・フレール・シネマ社はその映画事業を担っていた。パテ社はフランスの会社だが、1902年にロンドンに進出する。最初のオフィスは貿易商の集まるウェスト・エンドのラムズ・コンドゥイット通りに開設された。同社は1906年と1907年に大胆な増資を試み、その資金をもとに世界規模の流通ネットワークを構築する。アジアにも欧米の映画企業として初めて進出、1907年にシンガポールと香港、1908年に上海、1909年に

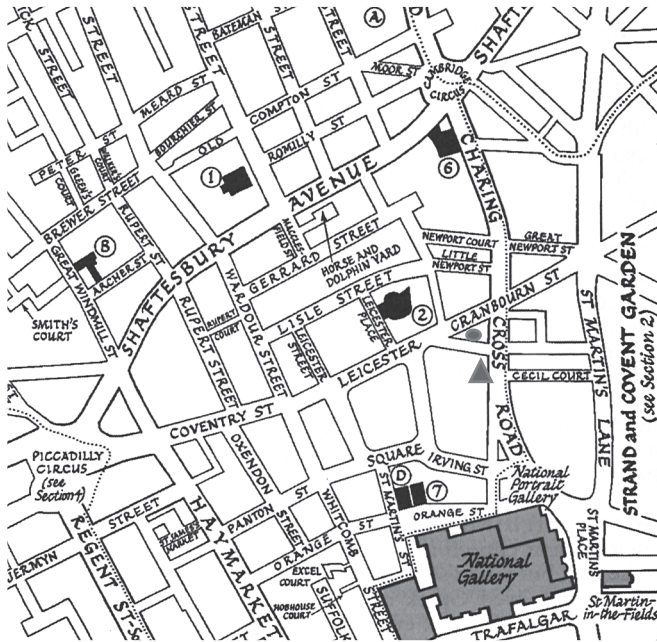


図3 Simon Bradley and Nikolaus Pevsner, *The Buildings of England London 6: Westminster*, Yale University Press, 2003, p. 387.



図4 現在のベア通り7番地（2019年筆者撮影）

マニラに代理店を開業し、アジアでの映画供給網を整える<sup>17)</sup>。そのパテ社が1906年、パテ・フレール・シネマ社の新しいオフィスをチャリング・クロス大通りの31&33番地に設ける。鈴木はそのパテ・フレール・シネマ社にアクセスしやすい場所に福宝堂のオフィスを設置したと推察される。

福宝堂のオフィスを同時期の吉澤商店のオフィスと比較すると、両者の海外事業に対する姿勢の違いが見えてくる。1912年の時点で、吉澤商店のオフィスはウェストミンスター地区ビクトリア通り32番地にあった<sup>18)</sup>。19世紀末からロンドンで古美術の売買を営んでいた吉澤商店は1910年開催の日英博覧会を跳躍台に事業を拡張しオフィスをビクトリア通りに移す。ビクトリア通りは官庁街にありバッキンガム宮殿やウェストミンスター寺院にも近く、一流企業の集まる場所である。その32番地はビクトリア・マンションという名の大きなオフィス・ビルで、入居者は鉄鋼や建築などインフラ企業が多く、映画会社は吉澤のみだった。つまり吉澤は古美術を求める顧客にその信用の高さをアピールできる場所を選んでいる。このことから吉澤は映画より古美術販売の事業を重視していたといえる。

それに対し福宝堂のオフィスは、前述したように劇場の集まるウェスト・エンドに置かれる。しかも世界有数の映画供給会社パテ・フレール・シネマ社にアクセスしやすい場所である。オフィスは小さく、建物もみずぼらしいが、映画の情報収集や試写会、売買交渉、契約など映画の買付けには便利な場所といえる。つまり福宝堂は、吉澤商店とは異なり、外国映画の買付けを最優先に考えていたことがわかる。

日本での福宝堂の映画興行は鈴木がロンドンから日本に送る映画によって支えられていた。そのことは例えば福宝堂が映画を供給していた浅草金龍館の興行からも見てとれる。金龍館の1912年1月のある番組を見ると、日本映画は『天女と悪魔』と『先代萩』の2作品であるのに対し、外国映画は『ダム君』や『ライン河』『消防夫』『少国民』『幽霊』の5作品である<sup>19)</sup>。もちろん多くの場合、興行の中心は日本映画なのだが、数では外国映画が勝っている。しか

も当時の供給は今とは異なり、複数の映画を束ねて契約で定められた総尺数をそろえ一つの番組として提供していたので、外国映画なしに番組編成はほぼ不可能だったといえる。よって日本の福宝堂が1910年以降急増した映画館に番組を次々供給できたのは、ベア通りのこの小さなオフィスから日本に送られた外国映画によるところが大きいのである。

### CECIL 6 COURT, CHARING CROSS ROAD

最初に示した福宝堂の移転広告にはもう一つ別の住所が記載されている。移転先の住所「CECIL 6 COURT, CHARING CROSS ROAD」である。「CECIL 6 COURT」は誤植であり、「6 CECIL COURT」すなわちセシル・コート 6 番地が正しい。

セシル・コートはチャリング・クロス大通りと交差する路地で、ベア通り 7 番地から歩いて 1、2 分のところにある（図 3 ▲の右側）。前述したパテ・フレール・シネマ社はこのセシル・コートの路地口の正面にあった。セシル・コートの両脇には小さな店が各番地に 1 件ずつ均等に並んでいる。ほぼ同じ間取りで、1 階にショーウィンドウがあり、地下に 1 階とほぼ同じ大きさの部屋がある。

セシル・コートはイギリス映画産業の草創期に重要な役割を果たした場所である。「フリッカー・アレイ」の愛称で知られ、イギリス映画産業発祥の地とされている。1900年代末頃、この狭い路地にはフランスのゴーモン社やイギリスのニュー・ビオスコープ・トレーディング社、アメリカのバイタグラフ社、デンマークのノルディスク映画社など世界から映画の製作会社や供給会社が集まっていた。顧客は店の地下室で映画の試写を見ることもできた。契約の成立した映画は、欧州大陸やアメリカ大陸はもちろんアジアやアフリカ、南米など世界各地に運ばれた。

ただし鈴木が福宝堂のオフィスを開く1912年はそのセシル・コートに少し陰りが見え始める頃である。イギリスの映画産業は1900年代末頃から急速に発展

し、映画会社がセシル・コート以外の場所にも集まり、多極化が進行する。オフィスが手狭になったゴーモン社も1907年にはセシル・コートを立ち去る。また1911年5月にセシル・コートは火災で大半が焼ける<sup>20)</sup>。その後復興するが、規模の小さな映画会社しか集まらず、やがて1913年にバイタグラフ社が、1915年にはノルディスク映画社が転出し、しだいに古本屋街に姿を変えていく。つまり鈴木がオフィスを移転する1912年9月頃のセシル・コートは、映画取引は依然活発だったものの、すでにイギリスで唯一の映画産業の中心ではなくなり、全盛期を乗り越えて徐々に斜陽化し始める頃だったのである。

しかし、たとえ斜陽化しつつあったとはいえ、セシル・コートへのオフィス



図5 現在のセシル・コート6番地はアート書籍専門店（2019年筆者撮影）。訪問時、地下で映画の特別展が催されていた。またショーウィンドウには浅草帝国館のパンフレット『帝国館ニュース』のセットが600ポンドで売られていた。帝国館は1913年11月から小林喜三郎が経営していた映画館である。

移転はベア通りとは比較にならないほど大きな効果を福宝堂にもたらしたと考えられる。福宝堂は日本では有名でもロンドンでは無名である。その無名の会社がイギリス映画産業発祥の地であるセシル・コートにオフィスを構えることは、ロンドンひいては世界の映画取引の表舞台にその存在を示すに値する行為だったといえる。

ではなぜ鈴木はそれほどまでに華々しい移転を実行し、ロンドンの映画取引業界の関心を集める必要があったのだろうか。なぜそのタイミングでロンドンの表舞台に躍り出るのか。その理由を明らかにするには福宝堂の移転広告で最も大きく宣伝されていた「MIKADO FILMS」について知る必要がある。

### 3 「MIKADO FILMS」とは何か

#### ミカド映画と M. P. セールス社

日本の映画雑誌『キネマ・レコード』に「MIKADO FILMS」に関する説明が残されている。

一昨年中倫敦エム、ピー売捌会社(M. P. Sales Agency)から彼の地の市場に“みかどフィルム”と云ふ名目で我国の風景、風俗乃至は喜劇の類が発売された事があつた。そして其の映画が比較的彼の地で好評であつたと云ふ事を聞いたが今日では全く“みかどフィルム”なるもの、姿は倫敦市場から消滅してつた<sup>21)</sup>

この記述からミカド映画とは、会社の名前ではなく、ロンドンで日本製の映画を売るためのブランド名だったことがわかる。ブランドの名前にミカドという言葉を選んだのはギルバート・アンド・サリヴァンのオペレッタ『ミカド』*The Mikado*にあやかっただけのことであろう。この舞台は1885年にロンドンで初演され大評判となり、それ以来イギリスでは「ミカド」が日本の代名詞になっていたからである。



ここで言う「M. P. Sales Agency」（以下、M. P. セールス社）はイギリスの大手映画供給会社である。オフィスはウォーダー通り86番地と88番地にあった。主にアメリカン・バイオグラフ社やルービン社、カレム社などアメリカのモーション・ピクチャー・パテント・カンパニー（略称MPPC）の映画を世界に販売していた。『日本の鵜飼い』など吉澤商店の映画を売っていたこともある。

図6はM. P. セールス社と福宝堂の提携関係を示す初出広告である。イギリスの映画業界誌『ビオスコープ』*Bioscope*の1912年9月12日号に掲載された。広告の下段にはM. P. セールス社が販売する映画の製作会社の社標が並んでいる。右からアメリカン・バイオグラフ社、ルービン社、カレム社、B. & C., エンパイア、アクイラ、ウェルトと続き、最後の三ツ柏のマークが福宝堂である。M. P. セールス社が福宝堂の映画を1912年9月から売り始めたことがわかる。ただしこの広告からはそれがどのような映画だったかはわからない。

OUR DRAMAS - HEART STOPPERS.  
OUR COMEDIES - RIB SPLITTERS.  
OUR SCENICS - MIND BROADENERS.

There are no films better than those released by

**M.P. Sales Agency, Ltd.,**

86-88, WARDOUR ST., LONDON, W.



ALL PRINTS ON EASTMAN STOCK.

図6 *Bioscope*, September 12, 1912, p. 790.



図7 *Kinematograph and Lantern Weekly*, September 19, 1912, p. 1544.



一方、図7は『キネマトグラフ・アンド・ランタン・ウィークリー』1912年9月19日号に掲載されたM.P.セールス社と福宝堂の提携関係を示す初出広告である。前述した福宝堂の移転広告はこれと同じページに掲載されている。つまり、福宝堂がM.P.セールス社と提携し福宝堂の映画をM.P.セールス社が売り始める時期と、福宝堂がセシル・コートにオフィスを移す時期はほぼ重なっていたことがわかる。このことからM.P.セールス社が売った福宝堂の映画は、福宝堂が移転広告で宣伝していたミカド映画だったと推察される。

したがって鈴木が電話帳に登録して1年も経たずにベア通りのオフィスを解約し、わずか数メートル離れたセシル・コートに移転するのは、大手映画供給会社のM.P.セールス社との販売委託契約が成立し、ミカド映画を世界に向けて売り出す決意のあらわれと考えられる。

#### ミカド映画とユニバーサル映画社

ミカド映画を販売していたのはM.P.セールス社だけではない。もう一つ重要な会社がある。ユニバーサル映画社だ。ユニバーサル映画社は1911年にロンドンに設立された新進の映画供給会社である。同社は1912年10月からミカド映画の販売代理店となる<sup>22)</sup>。図8は『キネマトグラフ・アンド・ランタン・ウィークリー』1912年10月24日号に掲載された広告である。

広告主は鈴木陽で、住所は引っ越した先のセシル・コート6番地である。広告の四隅を福宝堂の社標をアレンジしたマークが飾っている。広告にはミカド映画の販売委託契約をユニバーサル映画社と結んだこと、今後はユニバーサル映画社のショールームでミカド映画の試写をおこなう予定であることが記されている。ユニバーサル映画社のショールームはセシル・コートからチャリング・クロス大通りを10分ほど歩いたデンマーク通り5番地にあった。

こうしてミカド映画は1912年9月以降、イギリスの大手映画供給会社のM.P.セールス社と新進の映画供給会社のユニバーサル映画社によって世界に向けて販売される。このとき販売されたミカド映画は『芸者の踊り』*Geisha*



図8 *Kinematograph and Lantern Weekly*, October 24, 1912, p. 30.

*Dancing* や『日本の和歌浦』 *Waka Bay, Japan*, 『美しい日本』 *Flowery Japan*, 『美しい東京』 *Picturesque Tokio*, 『太郎が手紙をもらった時』 *When Taro Received a Letter* などである。

しかし、ミカド映画の委託販売はすぐに終わってしまう。販売広告は M. P. セールズ社が1912年末、ユニバーサル映画社が1913年初頭に終了する。その後、福宝堂が両者あるいは他の業者と契約した形跡は見当たらない。そして1913年5月、セシル・コート6番地にフェニックス映画社が新たに入居する<sup>23)</sup>。つまり鈴木の本セシル・コートでの活動は1912年9月から1913年1月までの4か月ほど積極的に展開されるものの、1913年4月頃には別の段階に入っていたことがわかる。

以上、『キネマトグラフ・アンド・ランタン・ウィークリー』1912年9月19日号掲載の福宝堂移転広告を日本とイギリスの両方の文脈から検証した。その結果、次のことが明らかになった。1) 浅沼写真機店の輸入係・鈴木陽は小林に引き抜かれ、小林とともに帝国活動写真商会から福宝堂、天活、小林商会、国活と転じながら、日本市場に出回る大量の外国映画を買付けていたこと、2)

鈴木は1910年10月頃ロンドンに赴任し、外国映画の買付けを始めること、3）鈴木は1911年前半までに福宝堂のオフィスをパテ・フレール・シネマ社やイギリス映画産業発祥の地セシル・コートに近いベア通り7番地に構えること、4）そして日活創立の1912年9月にオフィスをベア通り7番地からセシル・コート6番地に移すこと、5）同じ頃イギリスの映画供給会社から日本製の映画をミカド映画というブランド名で売り出すこと、6）1913年4月頃に鈴木はセシル・コートのオフィスを閉じることである。

#### 4 福宝堂の海外事業を捉えなおす

##### 日本の福宝堂とロンドンの福宝堂

ところで1912年9月の時点で鈴木陽がロンドンで福宝堂の看板を掲げて事業をしていたことに疑念を抱く人もいるだろう。なぜなら福宝堂は1912年7月26日で消滅していたからである。

日本の福宝堂が消滅してもなお鈴木がロンドンで福宝堂として活動できたのは、福宝堂のロンドン・オフィスが日活による福宝堂の買収交渉から外されたからだと考えられる。田中純一郎によれば、創業時に日活は吉澤商店のビクトリア通りのオフィスを「そのまま引き継ぐ」という<sup>24)</sup>。つまり日活はベア通りの小さなビルの一隅にある福宝堂のオフィスではなく、官庁街の立派なオフィス・ビルに入った吉澤のオフィスをロンドンの拠点とするのである。それゆえ鈴木は日本の福宝堂が消滅したあともベア通りのオフィスに居座り、ミカド映画を売る新事業を準備することができたと考えられる。

同じ頃、日本では小林喜三郎が新しい事業を始める。1912年12月、小林は東京の本郷に常盤商会を設立する。小林は「日活の営業部に入ったが、社内の空気に馴染めず間もなく退社し」、福宝堂の直営館だった浅草常盤座の支援をえて独立、日暮里の撮影所で製作した映画を浅草の常盤座や大阪の蘆辺倶楽部で興行したという<sup>25)</sup>。ただし1913年の常盤座の元旦興行は「日活所属」で幕を開けることから<sup>26)</sup>、常盤商会は1912年12月中には日活に売却され消滅したと考え

られる。

このように福宝堂が日活に買収されたあと、ロンドンで鈴木がミカド映画を世界に売る新事業を起こす一方、日本では小林が常盤商会を立ち上げていたのである。小林と鈴木との緊密な関係を思えば、ほぼ同じ頃にイギリスと日本で別々に展開された二人の挑戦がまったく無関係とは考え難い。

### キネマカラーと日英交渉

無関係に見える小林と鈴木との活動を関連づける重要な鍵となるのが当時イギリスを中心に欧米で話題だったキネマカラーである。キネマカラーはイギリスで開発された二色式のカラー映画技術の名称で、1906年にアメリカ人企業家のチャールズ・アーバンとイギリス人技術者のジョージ・A・スミスが特許を取得した（英国特許番号1906-26671）。

ナチュラル・カラー・キネマトグラフ社（1909年設立）はその特許を販売する会社である。オフィスはウォーダー通りの80番地と82番地に置かれていた。同社はキネマカラーを1910年から1914年までにイギリスの161地域250か所でも上映したという<sup>27)</sup>。1911年以降はロンドンのスカラ座をキネマカラーの常設館とする。1912年2月にスカラ座で封切られた『デリー・ダルバール』*Delhi Durbar* は興行的に成功し、欧米を中心に販路を伸ばす。だが、フランスでの事業に失敗し業績が悪化、ナチュラル・カラー・キネマトグラフ社は1914年に消滅する。

福宝堂がそのキネマカラーの「特許権」をロンドンの鈴木のお勧めで購入したことはよく知られている<sup>28)</sup>。キネマカラーの日本導入の過程について田中純一郎は次のように述べる。

キネマカラー “Kinema colour” は、(中略) チャールズ・アーバン (Charles Urban) が特許権を所有するもので、福宝堂はアーバンに対し、東洋権利金として四万円を支払い、日本政府への特許を明治四五年四月二七日に申

請し、後にイギリスからキネマカラーの専任カメラマンとしてパーシー・ワークを招き、玉井昇と共に短編の風景を試験的に作らせた。日本政府の特許が出たのは大正二年一〇月九日であり、その一二日には、小林は早くも、その経営する浅草キリン館でキネマカラーの第一回興行をおこなった<sup>29)</sup>。

この記述から少なくとも次の6つのことが確認できる。1) 福宝堂は1912年4月27日にキネマカラーの特許を日本政府に申請したこと、2) 福宝堂がキネマカラーの権利を買うのは1912年4月27日より前だったこと、3) イギリスからキネマカラーの技師が来日するのは1912年4月27日以降だったこと、4) イギリスの技師が日本でキネマカラー映画を撮影したこと、5) 1913年10月9日付で日本政府がキネマカラーの特許を下付したこと、6) キネマカラーの初興行は1913年10月12日浅草キリン館だったことである。

しかし、この貴重な記録も行為の主体や時期などが曖昧に記されているため不明な点も多い。例えば福宝堂はナチュラル・カラー・キネマトグラフ社といつ契約したのか、どんな契約だったのか、キネマカラーの技師はいつ来日したのか、購入するのはキネマカラーの映写機か撮影機か、日本に設置された装置はどのくらいあったのか、日本で撮影されたキネマカラーはどこかで上映されたのか、などである。以下では、この田中の記述を日本とイギリスの両方の史料を用いて検証し、より具体的な解明を試みる。

まず福宝堂がナチュラル・カラー・キネマトグラフ社から購入した権利を明確にする。日本の映画史家の多くは福宝堂が購入したのは「特許権」だと述べるが、ときどき「製作権」「製作興行権」などと記す文献もある。

田中純一郎は福宝堂がキネマカラーの「東洋権利金として四万円」をチャールズ・アーバンに支払ったと述べる。より正確には支払先はキネマカラーの権利を販売するナチュラル・カラー・キネマトグラフ社である。ここで言う「東洋権利」とは何を指すのだろうか。当時ナチュラル・カラー・キネマトグラフ

社はキネマカラーの技術を3つに分けて営業していた。その3つとは1) 国や領域内での特許権の販売, 2) 国や領域内での独占的興行権の販売, 3) 映写機や撮影機など装置の販売およびレンタルと設置, そして映画の販売およびレンタルである<sup>30)</sup>。したがって田中の言う「東洋権利」は1)の特許権, すなわちナチュラル・カラー・キネマトグラフ社が所有するキネマカラーの特許技術を日本およびその植民地で使用する権利を指すと考えられる<sup>31)</sup>。

しかし, ここで注目したいのは, イギリスの国立メディア博物館に保管されたナチュラル・カラー・キネマトグラフ社の総勘定元帳である。その元帳には1911年4月から1914年3月までのキネマカラー特許権の売り上げが記載されており, 日本への売り上げは1万ポンドとある<sup>32)</sup>。キネマカラーの特許権は日本の福宝堂に独占的に販売されたので, これは福宝堂が支払った額と考えてよい。1912年の日英換算レートは1円約2シリングであるから1万ポンドは約10万円に相当する<sup>33)</sup>。よって田中の記述(4万円)と食い違う。この点に関してはさらに調査が必要だが, 場合によっては, 福宝堂は1)特許権だけでなく, 2)独占的興行権と3)装置とその設置, 映画の代金すべて込みで1万ポンドをナチュラル・カラー・キネマトグラフ社に支払った可能性もある。

次は福宝堂がキネマカラーの権利をいつ購入したかである。特許庁の記録によれば, 福宝堂は確かにキネマカラーの特許を1912年4月27日に申請している(特許第24726号第31類)。ゆえに福宝堂がキネマカラーの権利を購入するのは1912年4月27日より前, すなわち3月か4月頃と考えられる<sup>34)</sup>。

1912年の3月から4月といえば, ナチュラル・カラー・キネマトグラフ社がイギリス国内に販売網を確立し, 欧州大陸やアメリカに進出する頃と重なる。一方, 日本では日活が2月にMパター商会を, 3月に吉澤商店と横田商会を買収し, 残すは福宝堂のみとなり, 福宝堂が日活への対抗の意志を固める頃でもある<sup>35)</sup>。福宝堂が巨大な日活に対抗するには, 契約館に供給する映画の質的量的な向上が肝要であることから, その頃ロンドンでの鈴木活躍にさらなる期待が寄せられていたことが推察できる。こうした文脈において鈴木は日本の

福宝堂にキネマカラーの特許購入を勧め、福宝堂はそれを日活への対抗手段の一つとして購入するのである。

では契約成立後、キネマカラーの技師たちはいつ日本に派遣されたのだろうか。この点に関する田中の記述は曖昧である。田中によれば、技師たちの到着は福宝堂がキネマカラー技術の特許を政府に申請した1912年4月27日よりあとで、キネマカラーが日本で初めて興行される1913年10月12日より前となる。しかし幸運にも、その時期をより具体的に示す記事が『サプリメント・トゥ・キネマトグラフ・アンド・ランタン・ウィークリー』1913年4月3日号に記載されていた。

The rights for Kinematcolor for Japan and Korea have been disposed of to the biggest moving picture syndicate in Japan. Three Kinemacolor experts, in charge of Mr. Wark, left for Japan this week to superintend the installation of equipment for the production of Kienmacolor film, as well as for its exhibition.<sup>36)</sup>

この記事によると、技師たちは1913年4月3日の週にイギリスを出発し、5月中に日本に到着していたことがわかる。派遣の目的はキネマカラーの映写機と撮影機を「日本最大の映画会社（biggest moving picture syndicate）」に設置するためである。具体的な会社名は記されていないが、かつてナチュラル・カラー・キネマトグラフ社から日本と韓国でのキネマカラーの特許権を買った会社だという。したがって、この「日本最大の映画会社」は福宝堂を指す。ここで思い出すのは、ロンドンの鈴木陽が1913年4月頃までにセシル・コートのおフィスを閉じていた事実である。よって鈴木がこの技師たちの日本行きに同行した可能性も浮上する。

しかし注意すべきは、キネマカラーの技師たちが日本に到着する1913年5月に福宝堂はもう存在していない点である。すると、その記事にある「日本最大

の映画会社」は福宝堂ではなく別の会社ということになる。可能性があるのは小林喜三郎の常盤商会か山川吉太郎の東洋商会だが、前者は1912年12月中に消滅するため、候補は後者しかない。

東洋商会は福宝堂大阪支店長の山川吉太郎が蘆辺倶楽部など大阪千日前の劇場を所有する山松友次郎と共同で設立した大阪の会社である<sup>37)</sup>。映画史研究では1913年頃の設立とされているが、その詳細はわかっていない。キネマカラーの一行が4月3日に東洋商会に派遣されることから、遅くとも1913年3月には存在していたはずである。また小林喜三郎の回想によれば、小林は1912年12月に常盤商会を日活に売却し、日活に1、2か月戻り、そのあと東洋商会に参加するという<sup>38)</sup>。この記憶が正しければ、東洋商会は1913年の1月か2月に存在していた可能性もある。

それにしても東洋商会を「日本最大の映画会社」と呼ぶのはだいぶ違和感がある。しかし、日本の映画史家の多くは1913年10月12日の浅草キリン館でのキネマカラー初興行は東洋商会の小林喜三郎の仕事とみなす。この興行で公開されたのは東洋商会の旧劇映画1本、パテ社の映画2本、『イギリス陸海軍分列式の実況』などキネマカラー映画3本である。つまり東洋商会の映画とイギリス製のキネマカラー映画が上映されている。したがってイギリスから派遣された技師たちが向かった先である「日本最大の映画会社」はやはり東洋商会しか考えられない。よって福宝堂が購入したキネマカラーの権利は日活が買収対象外としたため<sup>39)</sup>、福宝堂から東洋商会に譲渡され、その東洋商会にイギリスの技師たちは派遣されたと考えられる。

では東洋商会への技師派遣はどのような契約のもとでおこなわれたのだろうか。以下はナチュラル・カラー・キネマトグラフ社がイギリス国内で提供していたサービスの内容である。

- 1) 映写機の販売代金と映写技師の指導で100ポンド、映画はレンタルで週3ポンド/本



- 2) 映写機のリースは週20シリング，ただしリース契約は最低13週から，映画はレンタルで週3ポンド／本
- 3) 映写機のリースと映写技師の派遣，映画3巻をセットで週22ポンド10シリング，3か月契約なら週15ポンドに値引き（映画6巻と10巻は別の料金体系）週2回交替も可能<sup>40)</sup>

海外との取引の場合，地理的経済的な条件が異なるため契約内容は変わるはずだが，基本的なサービス形態はこの3つだったと考えられる。日本の場合，イギリスから船で約7週間かかるためリースより販売で取引した可能性が高い。つまりナチュラル・カラー・キネマトグラフ社は東洋商会にキネマカラーの技師たちを派遣し，彼らが日本で映写機を設置，東洋商会のスタッフにその操作方法を指導したということになる。

東洋商会のスタッフが学んだのは映写技術だけではない。撮影技術も学んでいる。日本滞在中，イギリスの技師たちは東洋商会のスタッフの指導を兼ねて日本の文化や風景などを撮影した<sup>41)</sup>。興味深いのは，その撮影フッテージがナチュラル・カラー・キネマトグラフ社から日本の紹介映画として販売された事実である。1913年9月，ナチュラル・カラー・キネマトグラフ社は映画『日本探索』*Wonders of Japan* をリリースする<sup>42)</sup>。この『日本探索』は日本の宗教的儀礼や行事，風習，芸術，美術などを撮影した20巻以上のコレクションである。田中純一郎はイギリスの技師たちは日本で「玉井昇と共に短編の風景を試験的に作」ったとしか述べていないが，そのフッテージはイギリスに持ち帰られ，現像され，ロンドン市場で販売されていたのである。

キネマカラーをめぐる交渉を日本とイギリスの双方向から検証すると，東洋商会の新たな顔が見えてくる。従来の映画史で東洋商会は小林の盟友・山川吉太郎が日活を退社し大阪に設立した「速成の濫作映画」を作る地方の小さな映画会社とされてきた<sup>43)</sup>。しかし，それだけではなかったのだ。東洋商会は福宝堂の遺産を未来につなぐ天活設立のための準備会社だったのである。

ただし、この小さな会社をイギリスの業界誌のいう「日本最大の映画会社」と同一視するのはやはり違和感が残る。おそらく彼らがその言葉から想像していたのは、ロンドンの鈴木陽を窓口とする日本の大会社、すなわち消えた福宝堂の意思を継ぐ、まだ実体のない未来の天活だったとは考えられないだろうか。少なくともロンドンで交渉していた鈴木陽にとってはそうだったと考えられる。

この想像上の大会社に実体を与えるための準備は、水面下で着々と進められていたが、キネマカラーの特許が下付されたのを機に一気に動き出す。ロンドンの週刊新聞『イラ』*Era*によれば、ナチュラル・カラー・キネマトグラフ社は1913年11月28日にイギリスを出港するナンキン号にキネマカラー装置の大箱26個とクレート箱2個、付属品箱12個、キネマカラー撮影機3台と付属品を積載し、日本に向けて発送したという<sup>44)</sup>。その高価な機材の受取人は東京の「Mr. Hirokazu Minagawa」すなわち、のちに天活の取締役となる皆川広量である。



図9 『キネマ・レコード』1915年10月号, vi頁

航海が順調ならば、ナンキン号は1914年1月中旬に横浜に到着したはずだ。つまり皆川は天活創立の約2か月前に天活の映画事業の中核となる装置をイギリスから受け取っていたのである。

1914年3月17日、東洋商会を買収し天活が創業される<sup>45)</sup>。出資者は福宝堂の社長だった田畑健造の叔父・賀田金三郎と田畑の妻の父・北岡文兵衛<sup>46)</sup>である。小林喜三郎と山川吉太郎は取締役、鈴木は外国部長に就任した。利益はなかなか上がらなかったものの、天活の創業は内紛や供給映画の不足などで混乱した日活とは比較にならないほど、堂々たる滑り出しだったといえる。上映されたキネマカラーの映画は「ホンの数本」だったが<sup>47)</sup>、『義経千本桜』（1914）など国産のキネマカラー映画も公開された。主力館は東日本が小林の経営する東京浅草の帝国館、西日本が山川の経営する大阪千日前の楽天地である。こうして天活は東西の製作所で映画を製作すると同時に、大量の映画をロンドンから輸入し、その豊富な映画を全国各地の契約館に供給することで、日活に対抗する勢力を築いていく。

天活が福宝堂や東洋商会から受け継いだのは、従来言われてきた日本国内の小さな撮影所やわずかなスタッフ、映画ストックだけではない。福宝堂が購入し東洋商会に譲った日本およびその植民地でのキネマカラーの特許権と独占的興行権だけでもない。東洋商会に設置されたキネマカラーの映写機と撮影機、その製作と興行を通じて蓄積された知識と技能と経験、さらには皆川広量が受け取った大量のキネマカラーの映写機とその付属品、撮影機もある。そして忘れてはならないのは鈴木陽が築いたナチュラル・カラー・キネマトグラフ社やM.P.セールス社、ユニバーサル映画社などとの取引関係、ロンドンでの映画の買付けや流通に関する知識と経験、世界映画産業の中心に身を置いて集めた情報などである。こうして見ると、天活創立時の機構の多くは鈴木が存在なくして成立しえなかったことがわかる。

創立時に天活はオフィスをロンドンのウォーダー通り172番地に開業する<sup>48)</sup>。1910年代中頃のウォーダー通りは「新時代のフリッカー・アレイ」と呼ばれ、

パテ・フレール・シネマ社やチャールズ・アーバン社、M.P.セールス社、ノルディスク映画社、アメリカの新勢力フェイマス・プレイヤーズ映画社など多くの主力映画会社が集まっていた。ナチュラル・カラー・キネマトグラフ社もこのウォーダー通りにあった。その天活ロンドン支店の代表を務めるのは小林喜三郎の親戚の夏目良<sup>49)</sup>である。夏目のイギリス行きの旅券は1913年11月12日付で下付されたことから、1914年1月頃——天活創立の約2か月前——にはロンドンに赴任していたと考えられる。こうして福宝堂がロンドンで培ってきた海外市場とのつながりは鈴木陽から夏目良へと受け継がれる。

このように福宝堂から天活創設に至る過程を日本とイギリスの双方から照らし出すことで見えてくるのは、1912年7月の福宝堂消滅から連続と続く日活に対抗しようとする意志である。前述した『キネマトグラフ・アンド・ランタン・ウィークリー』1912年9月19日号の福宝堂の移転広告もそうした日活支配に抗う試みの一つとして理解されるべきである。

### 福宝堂の海外事業が日本映画産業の未来にもたらしたもの

小林喜三郎は田中純一郎のインタビューにこたえ、天活創設の経緯を次のように語っている。

山川君と東洋商會をやっていた頃、私はどうにも気持ちが悪くないので、伊豆山の温泉でしばらく考えました。そこへ福宝堂時代に田畑さんの買ったキネマカラーの日本特許権が下付されましたが、トラストの契約で、代表者の田畑さんは独立して映画事業はできないことになっているが、私たちがやる分には差支えがないし、常盤商會の時とは違い、どこからも苦情をいわれる筋合がないので、それにキネマカラーの特許権はトラストの契約外にあることも分り、ここに新会社創立の腹を決めたのです。しかし初めから株式会社というのもどうかというので、取りあえず東洋商會でキネマカラーを二、三試作した結果、新会社は東洋商會の延長という

ことで、約半カ年ばかり後に創立したのです<sup>50</sup>。

要するに、小林は東洋商会で何かもっと大きなことをしたいと考えていたら、たまたまキネマカラーの「日本特許権」が下付され、しかもその権利は日活の買収契約外だと知ったので、それを核に天活設立の「腹を決めた」という。しかし、その語りは小林喜三郎が過去を自分中心に再構成した偏った記憶にすぎない。すでに見てきたように、天活設立の意思は特許下付のずっと前から存在し、その設立も小林一人の偉業ではない。にもかかわらず従来の日本映画史は、小林のこの回想におおむね依拠しながら「一匹狼的」小林の波乱万丈の物語を生成してきた<sup>51</sup>。つまり日本国内での出来事のみを外と切り離し叙述することで、海外での鈴木陽の活動を無視し、日英の複雑な交渉の歴史を凄腕・小林喜三郎の挑戦の物語に還元してしまったのである。

こうした日本映画史叙述の閉鎖性は日本をロンドンひいては世界の映画市場とつなぎ、日本市場を世界に開く布石を投じた福宝堂の役割の重要性を矮小化することになる。ロンドンの鈴木陽は日本市場を世界映画取引のネットワークに接続し、日本の映画産業を新たな段階へと導いた。鈴木のような国境の狭間で忘れられた人々はごく少数にすぎない。だが、その少数の忘れられた人々が日本映画産業の礎を築く重要な役割を果たしていたのである。しかも、それだけでなく、欧米の映画業界に日本市場への関心と期待を生み出し、それが日本映画産業の未来を変える大きな布石ともなる<sup>52</sup>。それゆえ彼らの存在は無視できない。

日本で起きた出来事は決して国の内部で独立して起こるものではない。福宝堂から天活に至る道のりを破天荒な一匹狼的な男の偉業として叙述するロマンチズムは、草創期の日本映画産業の形成発展に重要な役割を果たした様々な日英交渉の歴史を見失わせてしまう。福宝堂の三ツ柏は日本だけでなくロンドンでも受け継がれ、日本と外国の市場をつなぎ、日本映画産業の再編を促したのである。映画事業を日本の内と外に分け、国内の事象を国外の事象を切り離

して叙述するのでは、そうした映画交渉の重なりが見えてこない。日本企業の海外事業に光を当てること、それは日本映画産業の歴史を世界の様々な出来事との関係において捉えなおす、その大きな第一歩である。

## 注

- 1) 主要な映画会社とはMパター商会、吉澤商店、横田商会、福宝堂の4社を指す。
- 2) 8つの映画館とは京橋、芝、麻布、四谷、本郷、下谷、日本橋、本所にあった第一福宝館から第八福宝館を指す。
- 3) 田中純一郎『日本映画発達史』第1巻、中央公論社、1975年、166-174頁。
- 4) 買収額はMパター商会60万円、吉澤商店75万円、横田商会45万円、福宝堂97万6700円だった(田中純一郎『日本映画発達史』第1巻、中央公論社、1975年、194-199頁)。
- 5) 田中純一郎「秘稿日本映画 第18回」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1966年3月下旬号、45頁。
- 6) 冬樹薫「小林喜三郎と天活全盛時代」『映画論叢③』樹花舎、2002年、36-51頁。田島良一「興行師の時代と小林喜三郎」『日本映画の誕生』森話社、2011年、241-272頁(田島良一「興行師小林喜三郎論」『日本大学芸術学部紀要』第24号、1994年、261-274頁を改稿)。
- 7) 田中純一郎『日本映画発達史』第1巻、中央公論社、1975年、241頁。冬樹薫「小林商会と井上正夫の軌跡」『映画論叢④』樹花舎、2002年、81頁。
- 8) 田中純一郎『日本映画発達史』第1巻、中央公論社、1975年、169-170頁。
- 9) 岡村紫峰「活動写真界成功者外伝 日活支配人石井常吉君(三)」『活動写真雑誌』八展社、1920年9月号、58-59頁。
- 10) 田中純一郎『日本映画発達史』第1巻、中央公論社、1975年、170頁。
- 11) 桑野桃華『水のながれ』(別名『水のなかれ』)聯合演芸通信社、1934年、50頁。
- 12) 桑野桃華『水のながれ』聯合演芸通信社、1934年、50頁。
- 13) 桑野桃華『水のながれ』聯合演芸通信社、1934年、56-57頁。
- 14) 鈴木陽「親切な早川雪洲と鶴子夫人」『雪洲』牛込新時代社、1922年、16-20頁。
- 15) 田中純一郎「秘稿日本映画 第18回」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1966年3月下旬号、45頁。
- 16) 田中純一郎「秘稿日本映画 第18回」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1966年3月下旬号、45頁。
- 17) 笹川慶子『近代アジアの映画産業』青弓社、2018年、442-460、473-493、535-549頁。笹川慶子「初期アジア映画供給網の形成—香港を事例として」『関西大学文学論集』第68巻第1号、関西大学文学会、2018年、20-30頁。

- 18) 吉澤商店のロンドン進出に関しては笹川慶子「日英映画交渉史——吉澤商店を事例として」『関西大学文学論集』第69巻第1号、関西大学文学会、2019年、9-24頁を参照。
- 19) 「金龍館の活動写真」『東京朝日新聞』1912年1月19日付、7面。
- 20) “Big Fire in Cecil Court — Unfortunate Occurrence in the World-Famous ‘Flicker Alley.’,” *Bioscope*, May 18, 1911, p. 287.
- 21) 滋野幸慶「何うしたら日本製映画を外国に売り出す事が出来る？」『キネマ・レコード』キネマ・レコード社、1915年3月10日号、10頁。
- 22) “A New Agency,” *Bioscope*, October 10, 1912, p. 89.
- 23) *Kinematograph and Lantern Weekly*, May 29, 1913, p. 599.
- 24) 田中純一郎『日本映画発達史』第1巻、中央公論社、1975年、201頁。笹川慶子「日英映画交渉史——吉澤商店を事例として」『関西大学文学論集』第69巻第1号、関西大学文学会、2019年、18-19頁。
- 25) 田中純一郎『日本映画発達史』第1巻、中央公論社、1975年、205-207頁。
- 26) 「早変の常盤座」『読売新聞』1913年1月2日付、3面。
- 27) Sarah Street, *Colour Films in Britain: The Negotiation of Innovation, 1900-55*, Palgrave Macmillan, 2012, p. 16.
- 28) 田中純一郎「秘稿日本映画 第18回」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1966年3月下旬号、46頁。
- 29) 田中純一郎『日本映画発達史』第1巻、中央公論社、1975年、215頁。
- 30) Luke McKernan, *Charles Urban: Pioneering the Non-Fiction Film in Britain and America, 1897-1925*, University of Exeter Press, 2013, p. 111などを参照。
- 31) キネマカラーの特許権は日本のほかに、カナダ、アメリカ、ブラジル、スイス、イタリア、フランス、オランダとベルギーに販売された (“Kinemacolor (London): Statement of Sales etc., and Expenditures from April 1<sup>st</sup> 1911 to March 30<sup>th</sup> 1914,” *Charles Urban Papers* in National Media Museum.)。
- 32) “Kinemacolor (London): Statement of Sales etc., and Expenditures from April 1<sup>st</sup> 1911 to March 30<sup>th</sup> 1914,” *Charles Urban Papers* in National Media Museum.
- 33) *Kelly’s Directory of Merchants, Manufacturers and Shippers (British, Colonial and Foreign Trades)*, Kelly’s Directories, 1912, p. xxvi.
- 34) D. B. トーマスは1913年9月に日本のキネマカラー会社がキネマカラーの特許権利を1万ポンドで買ったと述べるが、その根拠は不明である (David B. Thomas, *The First Colour Motion Pictures*, H. M. S. O., 1969, p. 30)。
- 35) 「活動写真値上か」『読売新聞』1912年4月6日付、3面。
- 36) “Kinemacolor in Japan,” *Supplement to the Kinematograph and Lantern Weekly*, April 3, 1913, p. lix.

- 37) 田中純一郎『日本映画発達史』第1巻, 中央公論社, 1975年, 207頁。東洋商会の設立経緯には諸説ある。山川が設立し小林があとで参画するのではなく, 小林が山川と提携し設立したとする説もある(例えば『日活四十年史』日活, 1952年, 42頁)。
- 38) 小林の回想(冬樹薫「小林喜三郎と天活全盛時代」『映画論叢③』樹花舎, 2002年, 45頁所収)。
- 39) この点に関しては様々なニュアンスで語られている。福宝堂がその権利を日活に売渡さなかった(筈見恒夫), 最後まで打ち明けなかった(岡田晋), 大事にとっておいた(桑野桃華), 日活が買わなかった(田中栄三)などである。田中栄三以外, おおむね福宝堂がその権利を死守したとみなす。
- 40) *Kinematograph and Lantern Weekly*, January 8, 1914, p. 35.
- 41) 「キネマカラー」『読売新聞』1913年10月17日付, 3面。
- 42) *Supplement to the Kinematograph and Lantern Weekly*, September 11, 1913, p. lxxxii.
- 43) 例えば田中純一郎『日本映画発達史』第1巻, 中央公論社, 1975年, 207-208頁。
- 44) “The Trade in Japan,” *Era*, December 3, 1913, p. 29.
- 45) 田中純一郎『日本映画発達史』第1巻, 中央公論社, 1975年, 214頁。
- 46) 北岡文兵衛は実業家。1874年に弾北岡組(のちの東京製皮)を設立し, 鐘淵紡績会社や千代田銀行などの経営にかかわったのち, 1907年に東京製皮ほか3社を合併し日本皮革を設立する。
- 47) 桑野桃華『水のながれ』聯合演芸通信社, 1934年, 122頁。
- 48) 田中純一郎『日本映画発達史』第1巻, 中央公論社, 1975年, 214頁。田中は通りの名前を「ウォーター」と表記するが, 正しくは「ウォーター」である。
- 49) 「小林の夫人の甥」といわれている(田中純一郎「秘稿日本映画 第24回」『キネマ旬報』キネマ旬報社, 1966年6月下旬号, 29頁)。
- 50) 田中純一郎『日本映画発達史』第1巻, 中央公論社, 1975年, 214-215頁。
- 51) 例えば岡田晋『日本映画の歴史』ダヴィッド社, 1967年, 96-97頁など。
- 52) “Prospects in Japan,” *Bioscope Foreign and Export Supplement*, July 12, 1917, p. v.  
“Kinemacolor Klips,” *New York Clipper*, April 26, 1913, p. 15.