

1920年代上海の映画制作会社について

—文芸関係者による人的ネットワークを基盤とした映画制作業の展開—

菅原慶乃

Film production in Shanghai during the 1920's: Formation of a human network through drama and other arts, and its contribution to the film industry

SUGAWARA, Yoshino

The aim of this study is to clarify the structure of two networks in Shanghai in the 1920s: (1) the network of film making, distribution, and exhibition, and (2) the human network of drama and other arts.

The 1920s, in Shanghai saw three stages of the increase in film production: preparation (~1923), competition (1924~1926), and selection and survival (1927~). This increase was synchronized with the formation of the network of Chinese filmmaking, distribution, and exhibition, which was led by Star Motion Pictures Co.

The management of Star Motion Pictures Co. was rather unique. It incorporated famous personalities in the field of drama and other arts or let their film companies to mobilize in its network of distribution and exhibition. To a certain extent, their connection extended to some film censorship organizations as well. Moreover, it strengthened defensive discourses against foreign film companies and cinemas and took opportunity to promote nationalism during the 1920s; thus the company played a very important role during the era.

1 はじめに

1920年代の上海では映画産業が急速に発展したことは広く知られているものの、その実態にかんする実証的な研究は未だなされていない。本稿は、当該時期上海における映画制作会社数

の数量的分析を基礎としたうえで、当時形成されつつあった制作・配給・興行網が、演劇を中心とした文芸関係者による人的ネットワークにもとづきながら、社会教化や反帝国ナショナリズムという主流社会の強い要請をも包摂しつつ展開した過程を明らかにするものである。この人的ネットワークこそが、映画制作会社乱立の末に引き起こされた激しい競争において重要な鍵を握る要因となったのだった。

本論に先立ち、この極めて基礎的な研究が今行われるべき意義を確認しておく必要がある。それには、中国初期映画史研究における研究状況と課題について確認する必要がある。次章では、とりわけ外国の映画会社の位置付けについて再考したい。

2 「古典的枠組み」について

中国映画史の初期において、都市部では外国人が経営する劇場や映画館の勢力が圧倒的に強かったことが一般によく知られている¹⁾。「外国企業対中国企業」というこの二項対立的枠組みは、映画制作業に対してもある程度援用されてきた。それは、とりわけ英美煙公司広告部を基礎として設立された影片部（以降引用部分を除き「英美影片部」）の展開時期において顕著である。

英美影片部は、1924年夏頃から営業を開始している。同年7月には、徐家匯虹橋路にスタジオを建設し、8月には同所に社屋を構えた²⁾。また、年末には天津の英美煙公司が映画館を設立した³⁾。

ここで、二つの代表的な初期映画史研究における英美影片部についての評価を確認してみよう。程季華、李少白、邢祖文編著『中国電影發展史』⁴⁾（以降『發展史』）では、「帝国主義の英美煙公司」が、「中国経済に対する侵略を拡大させると同時に、映画という方法でさらなる経済侵略、文化侵略を目論んだ」⁵⁾として批判する。同時に、それが上海の5つの映画館（聞北、大英、新芳、宝興、自由）を抱え込み、他の「中国映画の上映を頑なに拒否し、外国映画と外国人が撮影した映画のみを上映した」⁶⁾とする。同様に、酈蘇元、胡菊彬の『中国無声電影史』においても、1910年代までは少額の投資でリスクの少ない映画興行に専念していた外国企業が、1920年代に国産映画制作が本格化するにつれ次第に制作業にも参入し、中国人による国産映画を彼らの配給網から排除しようとしたとする⁷⁾。両者ともに、英美影片部が制作業に参入するのみならず興行網をも整備することで、国産映画市場を独占支配しようとした点を指摘する。代表的初期映画史研究である両者の認識は、当然ながら今日における中国初期映画史研究において一定の影響力を有している。本稿ではこのような視点を「古典的枠組み」と称する。

ところで、「古典的枠組み」のルーツは意外と古く1920年代半ばに求められ、しかもこのよう

な認識は、当時の映画産業関係者間で広く共有されていたものであった。中でも周剣雲の「中国影片之前途（一）」は、「古典的枠組み」の代表例である。周は、1920年代に過度の競争状態に陥った映画制作業が今後留意すべき点を9つの項目に分類しているが、英美影片部が勢いを増していることに対し、次のように警鐘を鳴らしている。

外国商人の謀煙公司（引用者注：英美影片部を指す）はその利益より1,000万元を費やして製片部を設立し、中国人俳優を使い、西洋人監督による海のものとも山のものともつかぬ映画を製作した。南洋市場をめぐり、中国人と競争する一方で、大都市の小さな映画館を買収し、経営に圧力をかけ、中国映画を上映しない計画を実行した。こうしたことは、中国映画業の発展の障害となった⁸⁾。

「古典的枠組み」の有力なルーツの一つである周の見解はしかし、いくつかの面から実証的に反証可能である。

まず、周が記述する英美影片部の資本金が、当時の一般的な映画制作会社の設立時の資本金と比較して桁外れに多い。英美影片部の資本金については諸説あり、一部の報道では600万元に上るともされているが⁹⁾、その後継会社で1926年2月4日に設立された華夏影片公司¹⁰⁾の設立時資本金は30万銀元であった¹¹⁾。後掲【表2】で示すように、これは他社と比較すれば大規模ではあったものの、周が示した数字は、英美影片部の影響力を誇張し、現実から乖離していると言わざるを得ない。

さらに、外国人による映画制作会社は当時複数設立されたが、中国での公開を目的として劇映画を制作したものは、ラモス・アミューズメントや英美影片部等一部に留まっていた。また、こうした会社の映画制作には少なくない中国人スタッフが参与しており、「外国対中国」の二分法で論じられる程単純な構造ではなかった。

次に、制作会社が映画館を抱え込む手法は、後述するように英美影片部のみならず広く普及していた一種の経営戦略であるうえ、英美影片部が買収したという映画館は、同時期に影響力を持っていたとされる他館に比すれば小規模であり、「中国映画の発展の障害」となり得たかどうかには疑義がある。事実、英美影片部系列館の主力であった閘北大戲院は、1924年11月には商務印書館の『好兄弟』、『愛國傘』、百合公司の『採花女』、大陸影片公司の『吳佩孚』、新中華影片公司の『俠義少年』、大中華影片公司の『人心』等、上海国産映画市場の中核を成す有力な制作会社の作品を買い付け、上映している¹²⁾。この点でも、英美影片部の系列館が国産映画を上映しなかったとする「古典的枠組み」の認識は実態と齟齬をきたしている。

さらに、周剣雲の文章が掲載された雑誌『電影月報』が、1926年以降上海のみならず地方都市、南洋にいたるまで幅広い影響力を持った配給会社である六合影片営業公司（以降、「六合公

司」、第3章、第5章で詳述)であることを勘案すれば、周の批判を複眼的な視座から再考する必要性が浮かび上がる。すなわち、彼の英美影片部に対する批判は、「帝国主義による中国の支配」という当時の一般的な状況からなされたばかりでなく、急増する映画制作各社が、年々肥大化する国産映画市場において強い影響力を獲得するための競争に勝ち残るため、また当時隆盛した反帝国ナショナリズムを鼓舞するために、相当程度戦略的に用いられた可能性が認められるのである。

「古典的枠組み」が今日に至るまで影響を持っているのはなぜだろうか。一つには、歴史観の問題がある。『発展史』に反映される政治イデオロギー色や、それが依拠する文献にも一定の偏向が認められるとの指摘は、改革開放以降以降現在に至るまで断続的に行われてはいる。しかしながら、1920年代に起こった映画制作会社がブルジョワの投機目的によるものだとする評価は現在においても支配的であり¹³⁾、そのために数多の映画制作会社について掘り下げた研究が現れなかった事が挙げられる。いま一つの理由として、史料の限界がある。『発展史』と始めた多くの映画史研究は、『中華影業年鑑』¹⁴⁾、『中国影視大観』¹⁵⁾等極めて限定的な史料に依拠しており、当該時期全般に渡って映画制作会社数がいかなる推移を経たのか、あるいはどのようなバックグラウンドを持つ人々によって、どのような経営モードがとられたのか、その細部を網羅的に、かつ実証的に把握するには史料上の限界があったことは否めない。

本稿では、先行する映画史研究の成果に立脚しつつ、既存の関連史料を再検討し、新たな史料による情報も加味し、当該時期の映画制作業の展開について可能な限り実証的に再考することを目的としている。特に、「古典的枠組み」を複眼的視座から再考することで、当該時期の映画制作業が、演劇を中心とする文芸関係者のゆるやかな人的ネットワークを基盤としながら、投機性と社会教化、そして反帝国ナショナリズムの三つを軸として急速に展開していった様相を明らかにしたい。

3 1920年代上海における映画制作会社設立数の推移と人的ネットワークの形成

3-1 映画制作会社設立数の推移

本節ではまず、国産長編劇映画制作の黎明期から1920年代までの上海で、いったいどの程度の映画制作会社が誕生したのかを数量的に検証し、制作会社業展開の時期区分を示したい¹⁶⁾。

当該時期の映画制作会社設立数について、先行する映画史研究の多くが『中華影業年鑑』等の資料にもとづいている。しかしながら、いずれの研究も1925年～1926年頃の会社数が断片的に示されるのみであり、起業者の経歴を含めた各社の設立背景に踏み込んだ分析はなされていない。本稿では、先行研究の多くが参照する前掲『中華影業年鑑』、『中国影視大観』等一次資

料の分析に加え、諸外国の文献や、『申報』に掲載された設立趣旨説明広告等、これまで取りあげられることがまれであった資料による情報を加味した。不足部分は『発展史』や『中国電影大辞典』¹⁷⁾等の二次文献で補った¹⁸⁾。【表1】はその結果である¹⁹⁾。

【表1】から、1920年第の映画制作会社数の展開が少なくとも次の三つの段階を經過していた点を確認できる。

第一期 ～1923年「萌芽期」

第二期 1924～1926年「乱立・競争期」

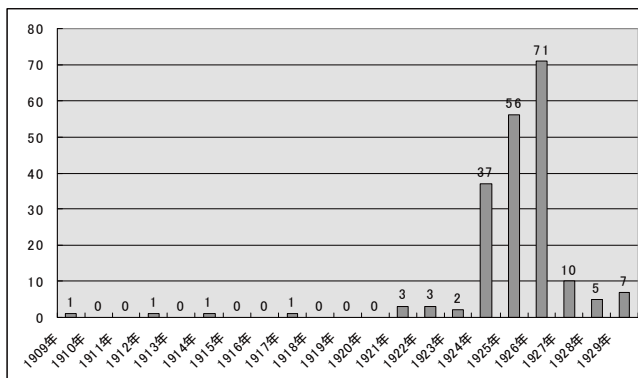
第三期 1927～1929年「淘汰・再編期」

以下本節では、映画会社数の推移の背景にある映画産業史的要因を読み解いていきたい。

〈第一期 ～1923年「萌芽期」〉

第一期に相当するのは、映画制作会社の登場から1923年までの時期である。亜細亜影戲公司によって短篇劇映画制作が開始された1909年からしばらくは民新公司、幻仙影片公司等の亜細亜影戲公司の関連会社や商務印書館影片部がわずかに存在したのみであった。1921年には中国影戲研究社が商務印書館影片部に制作を委託した『閻瑞生』が興行上の記録的な成功を収めたことが契機となり、映画制作が十分な投機性を有した新しい産業であることが広く証明されたと言われている²⁰⁾。しかし【表1】によれば、実際に映画制作会社数が激増するまでには『閻瑞生』の興行的成功後概ね3年の時間差があったことが確認できる。

【表1】 国産映画黎明期から1920年代までの上海で新規に設立された映画制作会社数の推移
(出典：注18で示した文献により筆者が作成)



〈第二期 1924～1926年 「乱立・競争期」〉

1923年までを映画制作業の「萌芽期」と呼ぶならば、続く3年間は第二期「乱立・競争期」だといえる。この状況については『発展史』をはじめとする多くの映画史研究がすでに指摘しているところである。

「乱立・競争期」に入る最大の契機として明星影片会社が1923年12月に公開した『孤児救祖記』が空前の興行成績を収めたことが挙げられるが、【表1】からもそれは明確に読み取ることができる。数多くの映画制作会社が雨後の筍の如く出現したが、主に資本力や人材不足により経営が成り立たず、制作もままらなぬうちに消滅するか他社と合併する現象が相次いだ。

先行する諸研究が明かにしているように、この時期は映画制作業や南洋向けの映画配給・輸出業が投機性を帯びた新興産業として広く認識され、映画市場が急速に拡大する時期であった。第二期の最大の特徴は、明星影片公司を中心とした、自社作品をいち早く封切ることのできる映画館網と配給網が整備された点である²¹⁾。この配給・興行網は、1926年7月に設立された六合公司によって完成を見る。六合公司は、上海影戲公司・明星影片公司・大中華百合影片公司・神州影片公司により創設された。各映画制作会社は六合公司の運営に携わる1名程度の委員を選出し、六合の運営はこれらの委員により行われた。設立当初は4社であったが、後に民新影片公司・華劇影片公司・友聯影片公司も加わった（神州影片公司是解散時に脱退）。この他、委員を派遣し直接運営に携わらずとも、六合公司に自社作品の配給を委託することも可能であった²²⁾。同社の主たる業務は加盟会社の映画作品の包括的な配給業務であったが、同時に上海を中心とした、自社作品の優先的上映を可能たらしめる独自の国産映画興行網を強化することになった。六合公司による国産映画市場の再編成により、乱立状況が続いた上海の映画制作業は、淘汰・再編の時代を迎えることになる。

〈第三期 1927年～1929年 「淘汰・再編期」〉

第三期は、六合公司による国産映画市場のカルテル化が急速に進み、数多くの映画会社が淘汰され、映画市場の再編を招いた時期である。一方で、娯楽要素の強い神怪ものを始めとして社会道徳上好ましくないとされる映画も多く見られるようになり、映画内容の社会教化上の問題が表面化した時期であった。反帝国ナショナリズムの隆盛も、映画制作業の見直しの声を後押しした。

国産映画復興の声が出現するのも、この時期である。同時期、香港人ネットワークを基盤としたもう一つの大きな勢力が、上海映画市場の再編を加速していたが、反帝国ナショナリズムの民族精神を映画作品に強く反映すべきとの立場に立った彼らは、1930年に聯華影片公司を設

立することになる。

以上のように、1920年代までの上海における映画制作会社数の推移とその展開は国産映画配給・興行網整備の過程と密接に連動していることが確認できる。国産映画館のチェーン化や大手映画制作会社を中心としたカルテル性の高い配給会社の登場は、国産映画制作業展開の速度を速め、激しい競争を巻き起こし、淘汰を促したのだった。

3-2 映画制作会社の経営にかんする諸問題

映画制作会社数の激増は映画制作会社の質の問題を露呈させることとなった。新聞、雑誌メディアでは1925年初頭には早くもその混乱振りが問題視され始め、以降も継続的に広く議論される事態となる。争点はおおむね、映画制作会社の経営上の問題点にかんするものと映画の質の低下を憂慮するものに集中した。本節では経営上の問題点について検証し、後者については第5章で後述する。

映画制作会社の経営面にかんする問題点としては、資金不足と人材不足の2点に専ら注目が集まった。なかでも前者については、新聞広告等を通じて映画制作会社設立を謳い資金集めを行ったり、あるいは俳優募集を宣伝し応募者から登録料を徴収するもその後設立者が消息不明となる事件が多発した。1925年4月には、上海職工青年会が中華民国各団体連合会議宛にこうした状況を訴える書状が送られ、連合会議で議論されている。同会議では、こうした悪徳業者は一般に上海以外の土地からやってきた人々によって行われており、租界当局に対し何らかの対応策を要請することを議決した²³⁾。しかし、たとえ詐欺目的でなかったとしても、運転資金の少なさにより設立当初より経営が危ぶまれるケースは珍しい事ではなかった。

1925年初頭にはまた、映画制作の後の配給・興行を担保することが国産映画産業発展の鍵であるとの認識も、比較的広く共有されていた。こうした認識を示すもっとも初期のものとしては、程歩高の「拡充中国電影事業的第二歩」²⁴⁾がある。程は、国産映画事業を拡大していくための第一歩である映画制作についてはすでに多くの者が注目しているとしたうえで、今後はその第二歩として、自社作品を上映する映画館の確保を積極的に推進する必要性を提唱している。国産映上映館を増やすことは中国国産映画の販路を拡大することに繋がり、国産映画制作会社の利益にもなるとの認識である。程の議論に代表されるような認識は、後に六合公司のような新しい配給・興行システムで実現されることとなる。しかしながら、後述するように多くの制作会社は継続的な作品制作に耐え得る資金を持たず、仮に資金が潤沢であっても販路で確保できずに淘汰されていった。

この時期の上海映画制作業の飛躍的な伸びは、各国の注目をも集め、日本の駐上海領事館や

アメリカの商務省駐上海事務所等では比較的詳細な報告書類が作成されている。他方で、映画制作業隆盛の影で、短命に終わる映画会社が極めて多数に上る点にも関心が寄せられた。ここで、1929年5月付けで上海駐在商務参事官より外務省大臣へ宛てられた「上海ニ於ケル映画製作所並上映館ノ件」²⁵⁾を見てみたい。この文書では、本稿でいう第三期「淘汰・再編期」に上海の映画制作会社の乱立状況が急速に収斂した要因として、以下の各項を挙げている（【 】は筆者による補足）。

- (イ) 大資本ノ経営者ナク、群小互ニ競争シテ自縄自縛ニ陥リシコト 【資金力】
- (ロ) 経営、監督上ノ適材ヲ欠クコト 【人材確保】
- (ハ) 欧風心酔ノ支那人心理ノ為、並製品作品ノ劣悪ノ為、製品ノ販路不良ナルコト（殊ニ膝元ノ上海ニ於テハ西洋物全盛ノ状態ニアルコト）【販路の確保・質の担保】
- (ニ) 芸術本位ニ立脚セズシテ宣伝本位ニ墮スル嫌アルモノ多キ為観客ノ嫌悪ヲ引クニ至レルコト 【質の担保】

資金力、人材、質と販路の確保という経営上の諸問題は、1920年代を通じて上海内外の関係者に広く共有されていた。しかしながら、これらの諸問題を個別に克服したとしても、競争における優位性は保つことはできなかった。なかでも、販路の確保と資本力の二点は、一般的には重要であるとみなされていたものの、実際には淘汰の波を乗り切る決定的な要因とはならなかった。すなわち、販路が確保されたとしても、あるいは資本力が大きくとも、短命に終わる制作会社が少なくなかったのである。

3-2-1 販路の確保について

先に触れたように、中国初の国産長編劇映画『閻瑞生』の成功により劇映画制作の投機性が広く認知されながらも、実際に国産映画制作会社数が膨張する1924年までにおおむね3年程度の空白が生じている。それは、国産映画を上映する場所が極めて限られており、映画封切りの機会が得られたとしても、劇場主の要求が高かったからである²⁶⁾。上述の程歩高「中国電影之第二步」にみられるように、販路の確保の緊急性は、こうした背景によるものであった。

しかし実際には、販路の確保の重要性は、国産映画制作業の「萌芽期」から認識され、実践されていた。より正確には、映画興行会社を営んでいた者たちが、「萌芽期」に映画制作業へ進出したといったほうが適切であろう。その最初期の例としては、滬江影戲院による中国影片公司がある。アメリカ留学帰りの盧寿聯が滬江影戲院を接収した後に設立されたこの制作会社は1922年に劇映画『飯桶』、ニュース映画『新南京』、『中国新開』の3作品を世に送った。設立後1年足らずで消滅したものの、中国影片公司は、映画制作と映画興行を直結させる経営手法を採用

したのみならず、新作発表や新作の試写に関する広告記事の積極的活用や、アメリカ帰国直後の洪深を審査員に招き映画脚本懸賞を実施する等、後の映画制作会社が踏襲する販売促進活動を他社に先駆けて行ったという点で、当時としては画期的であった²⁷⁾。

同様に、1924年8月に設立された中華電影公司も、中国影片公司と同様に映画興行主が映画制作業に進出した例である。中華電影公司は、当時を代表する大規模高級映画館上海大戲院の経営者で広東人の曾煥堂や、薬局業で成功を収めた後上海の様々な業界で影響力を有した寧波人黄楚九等により設立された。この会社は『馮玉祥』1作のみを制作するに止まったものの、1924年7月に同社設立準備委員会の立ち上げと同時に中華電影学校を開校し、映画教育における大きな影響力を有した。また、外資系映画制作会社である興行会社を母体としたラモス・アミューズメントも、こうした例のひとつに数えられる。

いずれの例も、映画興行面において一定程度の安定性が確認でき、資金力も決して少なくない会社でありながら、制作会社本体が短命に終わっている点で共通している²⁸⁾。競争に優れた条件の一つとして資金力の大きさが重要であるとの認識が広く共有されていた事は前述したが、ここでその一般論を改めて検証する必要がある。

3-2-2 資金力について

一般に、資金力の大きさはその企業の規模や業界における影響力に比例する。アメリカ商務省が駐上海商務官等の報告にもとづき発行した *Chinese Motion Picture Market*²⁹⁾ によれば、1926年に設立された20社ほどのうち75%が資本力不足であったという³⁰⁾。果たして、1920年代上海における映画制作会社の生き残り競争において、資本力の規模は重要因子だったのだろうか。

【表2】は、当該時期の上海映画制作会社の設立時における資本金額をまとめたものである³¹⁾。ここに示された数字は多くが新聞等に掲載さ

【表2】1920年代上海の映画制作会社の設立時資本金
(出典：注18で示した文献により筆者が作成)

社名	設立年	資本金(元)
中国影片公司	1922	50,000
明星影片公司	1922	50,000
新亜影片公司	1922	*3,000,000
孔雀電影公司	1923	10,000
神州影片公司	1924	50,000
大北影片公司	1924	200,000
新大陸影片公司	1924	200,000
社名不詳(張林的公司)	1925	20,000
醒華影片公司	1925	200,000
国光影片公司	1926	150,000
華劇影片公司	1926	20,000
快活林影片公司	1926	50,000
華夏影片公司	1926	300,000
南国電影社	1926	二百数十
復旦影片公司	1927	10,000
金龍影片公司	1928	10,000
金獅影片公司	1929	10,000

* 『申報』1922年7月24日の記事によるが、記載間違いだと思われる

れた設立趣旨説明広告や文芸欄記事に掲載されたものでありやや精度に欠ける点は否めないが、ある重要な傾向を示している。すなわち、大北影片公司や醒華影片公司等比較的資本規模の大きな映画制作会社であっても、非常に短命に終わるものが目立つ。さらに、商務印書館影片部の後続会社である国光影片公司のように、資金力、経験ともに豊富でありネームバリューのある会社であっても、「乱立・競争期」に淘汰されるものも見られる。他方、神州、快活林、華劇、復旦等、設立時資本金が小規模であっても、比較的長期間に渡り継続的な作品制作が可能だった会社は散見される。つまり、「競争・淘汰期」の上海の映画制作業では資本力という優位性を越える別の要素が生き残りの鍵を握っていると考えられるのだ。

その鍵とはいかなるものか。それは、文芸関係者の人的ネットワークである。これこそが、映画制作会社が淘汰を回避する為に依拠した基盤であった。その中心に位置していたのが明星影片公司である。

4 明星影片公司を中心とした文芸関係者による人的ネットワークの形成

4-1 社内への人材の取り込み

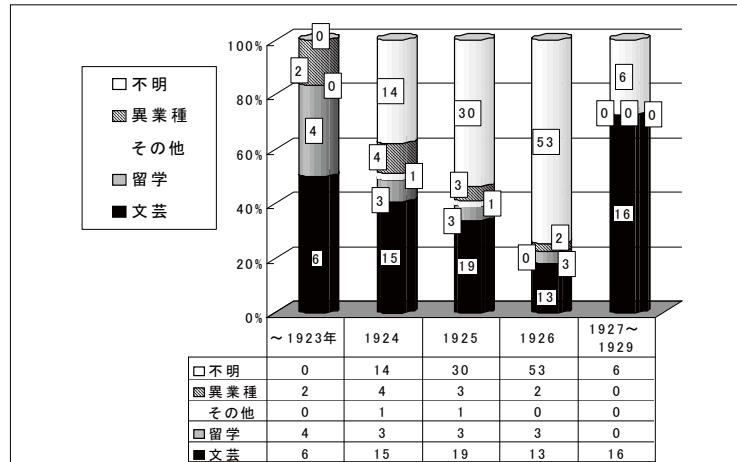
文芸関係者による人的ネットワークは、当該時期の文芸界、とりわけ1910年代半ばに隆盛を見た文明戯関係者の人脈を基盤としつつ、それと密接に関係した演劇（伝統劇、話劇）界、鴛鴦胡蝶派を中心とした小説界をも包摂する柔軟な人的ネットワークを指す。中国では伝統的商業秩序は同郷会や商業ギルド等の人的ネットワークを基盤としてきたが、少なくとも上海映画産業の人脈は、1920年代半ば以降に勢力を広げた香港人ネットワークを除き、演劇や大衆小説といった比較的新しい文芸領域で活動する同業者同士の結びつきが強固であった。

【表3】は、1920年代に上海で興された映画制作会社を、その設立発起人、主要監督・脚本家等の出自別に分類したものである。バックグラウンドが定かではない映画会社が大部分を占めるため不完全なものであると言わざるを得ないが、もともと何らかの文芸活動に携わっていた者たちが映画制作業へ進出していったケースが各時期に一定程度存在していた事がわかる。

文芸活動を母体とする映画制作会社のうち、母数が最も多い演劇関係者によるものの内訳を示したのが【表4】である。いずれも既存の映画史の中で言及される機会が多く、継続的な映画制作を行った会社であり、1920年代当時を代表する映画会社であるといえる。【表4】の通り、これらの制作会社の多くは改組を繰り返したが、大多数が同じ文芸関係者のネットワーク内における人材移動に留まっていることが確認できる。

こうした状況の中、明星影片公司是起業直後より国産映画制作業界に大きな影響力を有していた。同社の強みは、演劇関係者を中心に文芸界の多才な人材を、自社内部や、自社を中核と

【表3】1920年代上海の映画制作会社の設立基盤の分類
 (出典：注18で示した文献により筆者が作成)



する人的ネットワークへ取り込む戦略に長けていた点である。

明星影片会社の前身は「萌芽期」に興された新民公司に求められる。同社は、ロシア出身の Benjamin Brodsky 等により設立された亜細亜影戲公司の制作を請負う会社であった。同社の中心的存在であったのが張石川と鄭正秋であり、とりわけ鄭正秋の率いた文明戯劇団新民社と密接に連携していた。鄭正秋が新民公司を離れた後、張石川は幻仙影片公司を立ち上げ、やはり文明戯の俳優を起用した作品を制作した。

明星影片公司是1922年2月より、設立準備委員会を立ちあげ株主を募集し始めた。天津から招いた丁伯雄を準備主任、張石川を副主任として置いた他、準備員には鄭正秋、任矜蘋、舒慰萱、何懋棠、張偉濤、鄭介誠、周劍雲、張巨川、詹松山、丁治新等の名が連ねられた。

明星影片公司是さらに、当時確立しつつあった近代劇関係者や、欧米留学からの帰国者達を積極的に取り込み、人材の多様化を図った。特に、中華電影公司在併設していた中華電影学校の教授陣を自社に取り込んだことは、同社の拡大に拍車をかけた。中華電影学校では、アメリカから帰国後上海の演劇界で活動を開始していた洪深、沈誥、フランス留学から帰国した汪煦昌等、欧米からの帰国者が教鞭をとった。洪深は同校の校長も務めている。同校は、後に胡蝶等の映画スターを輩出するものの学校そのものは9ヶ月で停止した³²⁾。その直後、洪深、沈誥が明星影片公司へ入社し、それぞれ脚本、監督を担当することになる。洪深、沈誥等は、1924年に『若奥様の扇(少奶奶的扇子)』の上海公演を成功させ、新進気鋭の演劇家としてすでに名が知られていた逸材であった。同じ頃、汪煦昌もカメラマンとして明星影片公司へ入社した³³⁾。

【表4】演劇関係者による映画制作会社一覧（～1929年）

（出典：注18で示した文献により筆者が作成）

会社名	後継会社1	後継会社2	後継会社3	備考	
新民公司 [1912]	-	-	-	後継：幻仙影片公司	
	幻仙影片公司 [1916]	-	-	後継：明星影片公司	
	明星影片公司 [1922]	-	-	-	幻仙影片公司の一部が分派
		新亜影片公司 [1922]	-	-	幻仙影片公司の一部が分派
	大陸影片公司 [1924_06]	-	-	-	新亜影片公司の一部が分派
		海峯影片公司 [1928_??]	-	-	明星影片公司の張偉濤や後に神州へ参加する鄭溢之等が設立
		中華第一影片公司 [1925_12]	-	-	大陸影片公司の一部(張偉濤)により設立
	神州影片公司 [1924_10]	-	-	明星影片公司の汪熙昌により設立	
新人影片公司 [1926_04]	-	-	五友影片合作社 [1925_10] 前身：神州影片公司		
中国影戲研究社 [1921]	-	-	-	明星影片公司の一部(任矜蘋)、公平の一部により設立	
	大中華影片公司 [1924_01]	-	-	顧肯夫、陸傑等により設立	
	公平影片公司 [1925_??]	-	-	中国影戲研究社の一部により設立	
	百合影片公司 [1924_??]	-	-	-	大中華影片公司の一部(顧肯夫)により設立、後に一部は新人へ
		大中華百合 [1926_06]	-	-	錫藩影片公司 [1927_??] 公平の一部が分派
崑崙影片公司 [1924_02]	-	-	-	朱瘦菊、徐琥等により設立	
	三星影片公司 [1924_??]	-	-	前身：大中華影片公司・百合影片公司	
	中国画片公司 [1924_??]	-	-	富豊影片公司 [1928_??] 大中華影片公司の一部より分派	
	朗華影片公司 [1925_01]	-	-	後継：三星影片公司	
合衆影片公司 [1924_10]	-	-	-	前身：崑崙影片公司	
	開心影片公司 [1925_??]	-	-	徐卓呆、汪優齋等により設立	
戲劇協社～影劇協社 [1925_01]	-	-	-	前身：合衆影片公司	
匡時影片公司 [1925_??]	-	-	-	洪深等により設立	
共舞台～大中国 [1925_05]	銀星影片公司 [1925_07]	-	-	王鈍根等により設立	
	-	-	-	前身：匡時影片公司	
天一公司 [1925_06]	-	-	-	顧無為等	
	天生 [1927_??]	-	-	笑舞台の邵醉翁等により設立	
	元元 [1927_??]	-	-	天一影片公司より分派	
非非影片公司 [1926_03]	-	-	-	天一影片公司より分派	
南国電影劇社 [1926_??]	-	-	-	広東演劇界出身の張非菴(薛覺先)が設立	
	-	-	-	田漢により設立	

中華電影学校が運営を停止した1925年春から夏にかけては、明星影片公司による国産映画市場拡大策が展開されていた時期であった。同年5月には、明星影片公司の張石川とパテ中国支社の張長福により申江大戲院が接收され、中央大戲院が誕生する。これと同時に進行で、上海の映画興行初期に影響力を有していたポルトガル人アントニオ・ラモスが有していた夏令配克大戲院、恩派亜影戲院、維多利亞影戲院、卡德影戲院、万国影戲院、虹口影戲院の6館の接收交渉も開始した³⁴⁾。ラモスの帰国後さらには中央大戲院を中核とした一大映画館チェーン化の計

画は、翌年4月に中央影戲公司として結実し、以降国産映画興行の中心的役割を担っていく。なかでも、中央大戲院は明星影片公司の封切り館として名を馳せ、後に「国産映画の宮殿（国片之宮）」と称されるにいたる。1925年から1926年にかけて急激に人材確保と販路拡大に力を注いだ明星影片公司は、瞬く間に映画制作業の雄となったのである。

4-2 社外のネットワーク

しかし、明星影片公司の人材確保策の特色は、人材を社内へ取り込む点よりも、むしろ社外の同業他社と緩やかな互恵的人的ネットワークを構築した点にある。上海で1929年までに文芸関係者により起業された映画制作会社69社のうち、少なくともその半数近い32社が明星影片公司と直接・間接の関わりを持っている。

各社の明星影片公司との関係は、(1)明星影片公司から分離・独立し制作会社を起業したケース、あるいは明星影片公司の設立母体と密接な関係を有する者が起業したケース、(2)明星影片公司が発行元となった映画雑誌『電影雜誌』の編集・寄稿に積極的にかかわったケース、(3)六合公司へ直接・間接に参加したケース、の三種に類型化することができる。【表5】はその一覧である。1925年に制作された52本の国産劇映画のうち、これら32社によるものはのべ23本、実に4割強を占める³⁵⁾。

以上から、明星影片公司を中核とする文芸関係者の人的ネットワークは「乱立・競争期」において最も強い勢力を有していたと認められる。資金力や人材の少ない小規模制作会社が継続的な経営を目指すとするれば、この人的ネットワークを活用するこ

【表5】明星影片公司与直接・間接に関わりを持つ映画制作会社（～1929）

（出典：注18で示した文献により筆者が作成）

設立年月	会社名	明星人脈	『電影雜誌』	六合人脈
1912	新民公司	○		
1916	幻仙影片公司	○		
1921	上海影戲公司		○	○
1921	中国影戲研究社		○	
1922	新亜影片公司	○		
1924_??	パテ	○		
1924_??	百合影片公司		○	
1924_01	大中華影片公司		○	
1924_04	友聯公司			○
1924_06	大陸影片公司	○		
1924_08	中華電影公司	○		
1924_09	新大陸影片公司		○	
1924_10	神州公司		○	○
1924_10	合衆影片公司		○	
1925_??	公平影片公司		○	
1925_??	開心影片公司		○	
1925_01	戲劇協社～影戲協社	○		
1925_01	朗華影片公司			○
1925_02	震旦影片公司		○	
1925_04	匡時影片公司		○	
1925_06	天一公司	○		
1925_06	大中華百合影片公司			○
1925_07	東方第一	○		
1925_07	銀星影片公司		○	
1925_09?	鳳凰影片公司		○	
1925_10	五友影片合作社		○	
1925_12	中華第一影片公司	○		
1926_??	華劇影片公司			○
1926_??	月明影片公司			○
1928_??	復旦影片公司			○
1926_01	民新影片公司			○
1926_04	新人影片公司	○	○	

とが最も現実的な手段であった。この人的ネットワークと密接に関係している制作会社は、中央影戲公司系列館を初めとした興行インフラによる作品上映が可能であり、『電影雜誌』、『電影月報』等明星影片や六合公司が発行していた雑誌メディア上での宣伝活動を享受することができたのであった。

5 投機・社会教化・愛国：文芸ネットワーク形成を促進した 背景と映画の質を巡る諸問題

映画制作業が隆盛を見る一方、映画作品の内容面における諸問題が映画雑誌や新聞の紙上を賑わせ始めた。明星影片公司を中核とする文芸関係者による人的ネットワークはこうした動きにも機敏に反応し、映画内容の取締や社会教化の意識を高める動きを自主的に開始していく。時折しも反帝国ナショナリズムが高まりを見せ、外国企業に対する抵抗が各所で盛んとなっていた。こうした声は、国産映画の質を高めるべきだとの動きに連動していく。

当該時期の映画の質をめぐる議論には二つの方向が認められる。一つは、国産映画内部の技術的稚拙さや内容の荒唐無稽さに対する批判と質の向上の必要性を説くものである。しかし、そうした議論は質の悪さを解決する具体的な運動に結実せず、漠然とした反省の域を越えないものに終始した。事実、「淘汰・再編期」には神怪ものやアクションものが大流行し、その現実離れした内容に批判が相次いだ。いま一つは、外国の映画会社による中国映画市場の壟断や、外国映画における“不適切な”中国人イメージに対する反発である。この動きは、英美煙公司影片部に対する相次ぐ批判と五三〇事件を前後として勢いを増し、特に1925年春に封切られた『バグダッドの盗賊』（ラオール・ウォルシュ、1924年）に対する批判で頂点を成した。これら一連の動きは、外国勢力による中国映画市場の専制状況や“不適切”な中国人像の改善を促すために、中国の映画人自らが立ち上がらねばならないとの認識を普遍化させ、中国人自らの手による民族映画市場構築の必要性を強調し、当時上海に吹き荒れていた反帝国ナショナリズム言論に同調していった。こうした意味で、「淘汰・再編期」における上海の映画人たちは、映画産業の投機性と社会教化性の保持、そして愛国ナショナリズムの三者の間で平衡感覚を保つことを要請されていたといえる。本章では、明星影片公司を中心とした文芸関係者による人的ネットワークが、映画検閲や反帝国ナショナリズムを巧みに吸収しつつ、如何にして採算性ととのバランスを担保したのかを詳述したい。

5-1 映画の質の自主管理

国産映画の質の低下を憂う議論は『申報』等の媒体で1924年夏頃に散発的に起こり、1925年

初頭には大きな議論へ発展し、それ以降は継続的に議論されていく。一部の制作会社は映画作品の物語面、美学面で芸術性の高さを追求したが³⁶⁾、「物語がでたらめで常軌を逸した内容のものも多く、撮影状態も焦点があつておらずまるで円光のようなインチキである」³⁷⁾等、内容、技術面ともに粗悪な作品が多く出回るようになったことがその背景である。一連の議論で問題化された質とは、主に脚本の内容から俳優の演技、美術装置、撮影技法等、映画制作のほぼ全般に渡る。以下の意見は、同時期に議論されていた質の低下を憂う声を集約している。

今後映画会社を設立する者は失敗を繰り返さぬよう次の意見に耳をかたむけることだ；

- ①十分な資金を有すること、②芸術面での才能ある人材を擁すること、③映画事業に従事する決心を持つこと、④芸術を研究する意志を持つこと、⑤社会改良の使命を持つこと³⁸⁾。

国産映画の質を業界が自主的に管理すべきだとの意見が現れるのは、時間の問題であった。一部には、政府が検閲取締を実施し、租悪な内容の映画を制御すべきであるとする検閲待望論の声も聞かれる程であった。このような中、配給の実務のみならず、質の向上を掲げ、国光の発揚を謳った六合公司の理念は、相当程度の合理性、正統性を有していた。

六合公司は、配給と販路の確保を目指すと同時に、傘下の映画制作会社や関連する映画会社が制作した作品の質をもある程度制御することを謳っていた。1926年6月26日夜、上海の最新新酒樓で執り行われた六合公司設立会の席上、明星公司から六合委員として出向することとなった周劍雲はスピーチの中で以下のような発言をしている。

弊社の職務は配給を主としておりますが、最も重要なことは、映画の内容を審査し（原文は「審定」）配給することで、各地の映画販売・取扱業者に代わってまず映画の内容を選定し、満足のいく内容的保証を与えることであります。したがって我が社は、各地の映画販売・取扱業者のみならず、とてある意味信託会社であるといえましょう³⁹⁾。

配給業のみならず、質の担保と国産映画昂揚を目指す点は、新聞・雑誌メディア等に掲載された六合公司の各種広告でも強調されている。同社が実際に参加各社の作品を「審査」していたかどうかは現在の所確認する術は無いが、仮に「審査」していたとしても、その目的は良質な映画を担保する目的であるというよりも、映画界のメジャー会社の“お墨付”を与えるという性格であった可能性は否めない。六合公司関連会社による荒唐無稽な神怪ものやアクションものが継続的に制作されたことが、その証左となろう。

しかしながら、六合公司が曲がりなりにも映画による社会強化を志向していたことは、映画史にわずかに刻印されている。

まず、中華国民拒毒会電影委員会の活動を取りあげたい。中華国民拒毒会は、民衆による民族運動盛んな1920年代前半に、活動していた華北、華南の諸団体を母体とし、1924年8月に誕

生した。主席は中華教育改進者の郭秉文が就任した⁴⁰⁾。中華教育改進社は、上海における公的検閲制度が整うはるか以前の1922年に、すでに映画取締について自主的な基準を議論する等、早くより映画検閲取締に積極的な立場を取っていた。中華教育改進社と同様、民間の立場により組織された映画検閲団体としては、1923年に設立された江蘇省教育会電影映画検閲委員会（電影審閲委員会）があるが、郭秉文は江蘇省教育会の主要メンバーでもあった。江蘇省教育会電影検閲委員会と明星影片公司との繋がりは、委員会設立当時から深い。1923年7月初旬には、同委員会は明星影片公司の『玩童』、『張欣生』、『勞工之愛情』、『滑稽大王遊滬記』を審査し、若干の修正意見を提言している⁴¹⁾。後に、少なくない映画制作各社が自主的にこの検閲委員会に映画の説明書を送り、検閲を求めた。映画制作会社より送付された映画説明書にもとづき検閲委員会側で担当者を決定し、分担制によりフィルム検閲が行われ、当該委員会の定めた規定に抵触しなければ検閲済みである認定印をフィルムに焼き付けることができた⁴²⁾。江蘇省教育会電影検閲委員会には、洪深が中心となった戯劇協社の基金委員に名を連ねた潘仰堯も加わっていたが、このことは明星影片公司の人的ネットワークが、映画産業界のみならず、映画取締関係者にも繋がっていたことを示している。

中華国民拒毒会の下部組織である電影教育委員会メンバーもまた、制作会社と民間の映画検閲組織との強い関係性を反映するものである。当該委員会メンバーの大多数は、六合公司参加各社を中心とした上海映画制作・興行界の主要メンバーで構成された（【 】は筆者による補足）。

電影教育委員会委員長 沈誥

劇本教育委員会委員長 沈誥（委員長）、周瘦鵑【大中華百合公司】、包天笑【明星公司】、黎錦輝、洪深【明星影片公司】、汪煦昌【神州影片公司】

製片籌備委員 鮑甲慶【国光影片公司、怡怡公司職員】、程樹仁【孔雀電影公司職員】、侯曜【民新影片公司】、曾煥堂【上海大戲院支配人】、周劍雲【明星影片公司】、任矜蘋【新人影片公司】、陸潔【大中華百合影片公司】⁴³⁾

拒毒会電影教育委員会の活動実態で、現時点で確認できたものとしては脚本懸賞の実施がある。1926年3月22日の『申報』第1面に、懸賞金600元の映画脚本の募集要項が掲載された。4月1日付けで応募が締め切られた後に、上述の各メンバーによって審査が行われ、7月18日の同紙にて結果が公表された⁴⁴⁾。

1920年代後半になると、国民党政府や共同租界の映画検閲制度が整備されはじめるが、これは張新民の指摘に拠ればアクション映画や迷信じみた映画の流行を規制するものであった⁴⁵⁾。江蘇省教育会電影検閲委員会や、中華国民拒毒会電影教育委員会は、国民党や租界当局による映画検閲の前段階において、映画の社会教化性を向上させる流れを形成していたと言える。そして、

明星影片公司を中心とする人的ネットワークはこのような社会教化の声を巧みに吸収し、自ら社会教化の基準制定に大きく関わろうとする姿勢を見せたのだった。社会の要請であった質の担保は、結果として六合公司をはじめとする主要映画制作会社の社会的地位向上や安定的で継続的な映画制作にも直結する。前述したように、彼らの目指した社会教化の方向性は実質化されなかったものの、こうして映画人たちは、投機と社会教化との間の平衡を保ったのであった。

5-2 愛国ナショナリズムと国産映画の質

第2章で論じたように、英美影片部に代表されるような外国映画会社勢力に対する強烈な抵抗は、本稿が「古典的枠組み」と証する言説を生んだ。しかしながら、当時展開された外国企業に対する批判は英美影片部1社のみ限定されており、中国人が経営実権を握る外国籍映画館会社には何らの批判も展開されなかった。そればかりか、明星影片会社の張石川は後にアメリカ籍映画館を設立している⁴⁶⁾。

『発展史』では、英美影片部の最初の2作品『一塊錢』、『神僧』（いずれも1924年）の内容面においても厳しい批判が当時より存在したとする⁴⁷⁾。実際には、同社作品に対する抗議の声ばかりが目立っていたわけではなく、1925年3月の当該二作品の試写直後には、概ね好意的な評価も存在していた。両者とも、外国人が監督し、俳優はすべて中国人を起用したコメディであった⁴⁸⁾。前者は、中国の学生演劇の演劇の脚本『一元錢』にもとづいて制作された。この演劇は天津の南海大学の学生が創作し、1915、1916年頃に広徳楼にて北京在住の女学生鮮麗芝を主演として上演されたものだという⁴⁹⁾。『一塊錢』映画評では、外国人が監督したために中国の習慣にそぐわない場面もみられるものの、映画制作の技術面では一定の評価がなされている⁵⁰⁾。後者についても、同時期に中国で封切られた『バグダッドの盗賊』に類似したセットを用い、魔術を操る場面やアクションシーンを盛り込む等娯楽的要素が濃厚であった⁵¹⁾。

英美影片部への批判が突出していた背景として、1925年5月30日に起こった五・三〇運動に代表される反帝国ナショナリズムの高まりを考慮する必要がある。

1925年2月、上海の複数の日系紡績工場では中国人労働者達によるストライキが断続的に起こった。このうち内外綿第5工場では中国人労働者と日本人職員双方が衝突、日本人職員に死傷者が出た。中国人労働者の団体滬工友倶楽部と在華紡側双方の交渉は決裂、以降も内外紡における争議は激化し、5月15日には内外紡で日本人職員が拳銃によって中国人労働者を殺傷する事件が発生するに至る。この頃には上海の大学生も多数デモに加わり、上海共同租界警察と衝突を繰り返した。5月30日、先に逮捕された大学生の裁判開廷にあたって学生達がデモを起こすが、このデモ隊に向かって共同租界警察が発砲、デモに参加していた学生が死傷する事態

となる⁵²⁾。この事件により、上海の各業界がゼネラル・ストライキに突入した。またこれと連動して、1925年初頭より外国製品を排除し国産製品購入を推奨する声がメディアに上がるようになる。

映画についても、恋愛ものよりも愛国映画を制作すべきだとの声が上がりに始める。1925年5月9日の『申報』文芸欄「游芸叢刊」では、「国恥小誌」と題した巻頭言が掲載された。1915年5月9日の対華二十一箇条要求の「国恥」記念日にあたるこの日、一日だけは娯楽に興じる事をやめ、国恥の二文字を脳裏に刻むよう呼びかけている。同欄にはさらに、メロドラマ的恋愛（言情）映画が隆盛している昨今、映画制作者は愛国を提唱する事業を展開する重大な使命をもつべきであるとの論考も掲載された⁵³⁾。

英美影片部が映画作品を世に送り始めたのは、反帝国ナショナリズムが絶頂を迎えつつあったまさにこの時期であった。これを反映し、同社は、外国企業によって民族市場が脅かされているという状況の、映画制作業におけるシンボリックな事例として矢面に立つこととなったのだった。以下は、同社に対する批判の典型である。

最近上海のある「謀国人」が設立したタバコ会社は映画の動向を注意深くさぐっており、映画を利用した広告を制作し、輸入タバコのセールスに利用しようとしている。また、巨額を投じ中国人が経営する映画館を買収し、彼らの広告機関にしようとしているのみならず、探偵映画を推し進め、中国の国産映画産業に圧力をかけている。現在、すでに何館かの小規模映画館が買収された。中国の映画業の前途は危機に面している！（中略）わたしは、映画会社を設立することはもとより重要だとは思うものの、映画館を開設することこそが最も喫緊の課題であると考え。映画会社と映画館は密接な関係にあり、映画を制作する映画会社と、映画を配給・上映する映画館は、双方とも欠かせない存在である。中国人が創った映画を、外国人が設立した映画館に持って行って上映することをいつまでも続けてはならない。中国人のあまたの金と心血を、外国人の利益としてはならない⁵⁴⁾。

さらには、このような状況が上海のみならず、上海映画の一大市場であった南洋に広がっているとの見方も出現する。

今日上海の映画界を牛耳るのは外国人である。国産映画の数は多いが、これに対抗することは容易ではない。さらに外国の映画会社の勢力は内地や南洋、フィリピンにまで至り、かつて彼の地で隆盛を見た国産映画の勢力は、すでに停滞している⁵⁵⁾。

こうした見方は、後に谷剣塵の「中国電影発達史」(注18を参照)でも大いに取り込まれ、英美影片部の“壟断”が国内外に及んだという言説を強化した。

民国14、15年の二年の間における国産映画制作業の急速な発展は外国人商人の注目を引

き起こした。外商英美煙公司是、「大英牌」ブランドの煙草の数万元に上る余剰利益でもって中国の映画業を独占しようと計画した。国産映画の営業面では、南洋への映画上映権を譲与するか、内地の映画館で上映するかの二つしかなかった。彼らがトラストを試みるならば、華南の放映権と内地の映画館基盤を奪還する必要がある。中国人による映画業と競争するためには、第一には華南に代表される国内のルートを掌握しなければならず、第二には各地の小さな映画館を手中に収めなければならない。(中略)そこで彼らはこの二つのやり方を同時に進めていった。影片部をたちあげ西洋人監督による『一文銭』(ママ)等海のものとも山のものともつかぬ中国映画を制作し、南洋上映権を争ったのみならず、他方で各地の小さな映画館を吸収するという経済的圧迫路線をとった。

「外国企業に壟断される中国映画市場」という言説はさらに、外国人に荷担する中国人とそれに抵抗する中国人との間の「自己同一性」の問題に転化していく。

わたしは今、誠実な態度で以て我が国の親愛なる俳優たちに忠告しなければならない；外国人がいかに多額の給料をちらつかせて君たちを誘惑しようとも、君たちはきっぱりと断るべきだ。そして、彼らにこう言うわねばならない：「我々は外国人の金儲けのための会社の奴隷には決してならない！」(中略)もし君たちが手厚いお手当に誘惑され、良心を抹殺してしまうなら、わたしは——我々というべきだろう——、君たちが我々と同じであると決して承認しないと、正直に言わねばならない⁵⁶⁾。

こうした認識が、“巨大資本”英美影片部が中国の民族映画市場の脅威であるとの言説を確立し、反帝国ナショナリズムの求心力となっていったのはいうまでもない⁵⁷⁾。それが実態とかなりの程度乖離していることは本稿でも強調している所であるが、かくして「古典的枠組み」は確立されたのであった⁵⁸⁾。同時に、当該時期の反帝国ナショナリズムの歌声は、結果として六合公司というカルテル的組織を正統化する結果となり、同社の国内外への進出を強く後押しすることとなったのである。

6 おわりに；香港系映画人ネットワークと国産映画復興

六合公司の国光発揚の歌声や、中華国民拒毒会電影委員会の活動がいかに大きかろうと、映画の内容に彼らの主張が反映されていたとは言えない。反帝国ナショナリズムが高揚する渦中においても神怪ものやアクション映画の流行は続いた。また、「黒幕」映画と呼ばれるスキャンダル性の強い「暴露もの」も流行しており、その不道德な内容に批判が起こった⁵⁹⁾。1920年代後半には女性の裸体を売りにした一種の成人映画もかなりの程度制作されている⁶⁰⁾。「競争・乱立期」を終え、淘汰の時代に入ると、上海映画界では「芸術映画(芸術的片子)」と「売れる映画

(売銭的影片)」という極めて今日的な話題が取りざたされた。

現在国産映画の制作者たちは、皆彷徨っているのである。彼らはどのような映画が観客を受けするのか、どのような映画が売れるのかを決定することはできない。目を閉じて手探りをしているのだ。時には偶然にもある作品に注目が集まり、観客にも受け採算もとれるという状況なるが、後はまた同じような方法に頼るのである。けれども、今度は以前と同じように観客に受けたり儲かったりすることが無いので、制作者たちは頭をかかえ為す術を失ってしまうのだ⁶¹⁾。

1930年、香港系映画人たちのネットワークを基盤に聯華影片会社が設立される。香港系映画人の映画制作会社は明星影片公司を中心とする上海の文芸ネットワークに参加しているが、1920年代半ばより独自の映画興行網を急速な勢いで固め始めた。上海では、上海大戲院から独立した何挺然を中心に一大興行網が形成された。何は1926年に怡怡公司を立ち上げ、後に豪華映画館として名を馳せる北京大戲院を建てた。一方華北では、香港人羅明佑が北京、天津等の興行界で多大な影響力を持ち始めていた。聯華影片公司設立時には羅明佑は発起人に名を連ね、何挺然の北京大戲院は同社の封切館として機能した⁶²⁾。

聯華影片公司設立前後、香港系映画人たちの雑誌媒体では国産映画復興運動が盛んとなる。それは、明星影片公司を中核とする文芸関係者の人的ネットワークが社会教化という理想を掲げつつも映画作品にそれを反映させなかった点や、技術的な水準の低さを乗り越えるべく提唱されたものであり、同時に外国人映画商の中国映画市場の制御に立ち向かうスローガンであった。

我々の国内の社会、家庭、生活には、もっと描かれてしかるべき事が多くあるし、我々の民族個性は、もっと表現されてしかるべきである。しかし、国産映画がその適切な効用を失ってしまったがために、我々の文化は、外国映画の侵略を受けざるをえないのである⁶³⁾。

一方、南洋では天一影片会社が独自の興行網を形成しつつあった。こうして、1920年代に制作・配給・興行網を確立した明星影片公司を中心とした人的ネットワークと、聯華影片公司を中心とした香港人ネットワーク、そして南洋を中心とした天一影片会社のネットワークは、1930年代の中国映画の「黄金期」へ向けてさらなる展開を見せていったのだった。

* 本研究は独立行政法人日本学術振興会の科研費（21720129）の助成を得た。

注

- 1) ただし、中国人の経営だと言われていた映画館が外国籍企業である場合や、その逆のケースもあった。外国籍映画会社の一部については以下で若干の紹介を試みた：菅原慶乃「民国期上海の映画館について——国産映画上映館と映画館の経営状況を中心に——」『野草』（中国文芸研究会編）第81号（2008年2月）

- [以降、菅原(2008a)]。
- 2) 「影戲新聞」『申報』民13(1924)年7月1日。
 - 3) 「天津電影院在門首拍攝電影」『申報』民14(1925)年1月6日。
 - 4) 初版は1963年。本稿で参照したのは第2版(1981年、北京電影出版社)である。なお、日本語版(抄訳)は森川和代の翻訳により『中国映画発展史』として平凡社から出版されている(1987年)。
 - 5) 『発展史(上)』、121頁。
 - 6) 『発展史(上)』、125頁。
 - 7) 『中国無声電影史』(中国電影出版社、1996年)、100頁。
 - 8) 周劍雲「中国影片之前途(一)」『電影月報』創刊号、民国17(1928)年4月。以下、中国語原文からの引用はすべて筆者により日本語へ翻訳した上で引用する。
 - 9) 「電影專報道(電影周刊第4期)」『民国日報(上海)』1924年11月22日。当該記事では「謀煙草公司」として報道されている。
 - 10) 英語名は Chatay Film Corporation Limited. といい、英美煙草会社が母体となって設立された。同年4月には、同名の映画会社がすでに存在しているとの事由により社名変更をイギリス外務省駐上海領事館に申請、6月に Read Seal Film Company (China) Limited. として営業開始する。
 - 11) “Memorandum and Articles of Association of Cathay Film Corporation Limited”, 4th February, 1926, in “Read Seal Film Company (China) Ltd.”, Register of Companies, Embassy and Consular Archives, China: Shanghai (FO914), The National Archives, London.
 - 12) 「電影專報(電影周刊第二期)」『民国日報(上海)』(民国13(1924)年11月8日。なお、開北大戲院は1925年初春に一度営業を停止し、その後国産映画上映館としてリニューアルされた(「電影專報(電影周刊第十二期)」『民国日報(上海)』(民国14(1925)年1月17日)。
 - 13) この点について、例えば『中国電影発展史』(54頁)では次のように記述されている:「これら様々な映画会社の創設者、投資者、責任者の中には、買辦やごろつき、プチブルの商人の他、資本金が脆弱なブルジョワ階級の者、海外留学を経験した資産階級の知識エリートがいた。彼らの出身階級、経済的基盤、社会的経験や映画事業への興味、態度や抱負はそれぞれ異なり、複雑であるが、経済的観点から言えば、概ね外国の帝国主義や国内の封建勢力が、大なり小なり関わっている点では共通している。彼らのうち大多数が、金儲けの為に映画会社を設立したのであり、映画が小市民顧客を惹きつけ、所謂「興行価値」がありさえすれば、皆映画制作業に殺到し乱作したのであった」。
 - 14) 程樹仁他編、中華營業出版社、民国16(1927)年。
 - 15) 徐耻痕編、民国16(1927)年6月4日。
 - 16) なお、本研究における調査では、映画制作会社のほとんどが劇映画制作を中心とする映画会社であることが確認されたが、広告用短編映画制作を中核とする会社や、他社からの制作請負を専門とする会社の存在も若干数認められたことを付記する。
 - 17) 上海辞書出版社、1995年。
 - 18) 本調査が参照した主要一次文献は次の通りである。
 - <一次文献>
 - [1924年当時の情報]
 - ・程歩高「民国十三年電影録(上)(下)」『民国日報(上海)』(民国14(1925)年1月3日、17日)
 - [1925年秋頃の情報]
 - ・「支那の映画界」『外国の新聞と雑誌』第118号(大正15(1926)年2月20日)
 - [黎明期～1925年頃までの情報]
 - ・谷劍塵「中国電影発達史」『中国電影年鑑』(中国教育電影協會編、1934年)

[1926年当時の情報]

- ・程樹仁他編『中華影業年鑑』（中華影業年鑑出版社、民国16（1927）年1月）
- ・徐耻痕編『中国影視大観』（民国16（1927）年6月）

[全般]

- ・『申報』に掲載された設立趣旨説明（広告）

<二次資料> 『発展史』、『中国電影大辞典』、『上海電影志』（上海社会科学院出版社、1999）等。

- 19) 【表1】では1927年以降1929年までの新規設立会社数は、当該時期を網羅的に覆う年鑑類が見あたらない事、『申報』等に掲載される起業関連広告がほとんど掲載されなくなる事等の資料的限界のため、網羅的とは言えない結果となった。しかしながら、この時期に映画制作会社数が激減することは多くの先行研究が言及するところである。このため、【表1】の当該時期の新規設立会社数が数量上実態と乖離していたとしても、全体の傾向に大きな変化は生じないものとする。
- 20) 徐耻痕「中国電影之溯源」『中国影戲大観』（徐耻痕編、上海合作出版社、民国16〔1927〕年）。
- 21) 明星影片公司を中心とした映画館網は、中央影戲公司によって整備された。詳細は第4章、および菅原（2008a）を参照されたい。
- 22) 「六合影片公司設立会記」『申報』民15（1926）年6月27日）に収録された周劍雲による同社設立趣旨説明に拠る。
- 23) 「職工会請注意電影事業；防止借名歛錢之弊」『申報』民国14（1925）年4月6日。
- 24) 「電影周刊第15期」『民国日報』（民国14（1925）年2月14日）。
- 25) 通商局（商第128号）、昭和4（1929）年5月25日（アジア歴史資料センター、B04012456000）。
- 26) 詳細は前掲菅原（2008a）を参照されたい。
- 27) この他の例として、『発展史』によれば、商務印書館影片部も映画興行網を整備したとされている。しかしながら、1910年代後半から1920年代の上海において商務印書館と明確な提携関係を結んでいた具体的な映画館については調査が及ばず、明らかではない。
- 28) 英美影片部は1926年に英美煙公司本体から独立し、香港会社法にもとづき Cathay Film Company として改組された。
- 29) *Trade Information Bulletin*, No. 467, U.S. Department of Commerce, 1927.
- 30) 1926年に設立された映画制作会社が20社ほどであったとの認識は、本研究による調査と不整合ではあるが、設立された制作会社の多くが作品製作に至ったわけではなかった点を勘案すれば、実稼働していた映画制作会社が20社程度であったということだろう。なお、六合公司設立会における周劍雲の挨拶においても、上海の映画会社が多いときには60~70社あったが現在は20社程度である旨の発言がなされており、これも実稼働していた制作会社数を示すと思われる（前掲「六合影片公司設立会記」）。
- 31) 明星影片公司は後に増資を繰り返したが【表2】では割愛した。
- 32) 前掲『中国電影大辞典』「中華電影学校」の項目に拠る。
- 33) 明星影片公司の張石川やその叔父経潤三と、中華電影公司の設立メンバーでもあった黄楚九は複数の劇場、娯楽場を共同経営していた。張の妻であった何秀君の回想によれば、経の没後、張と黄は意見の対立を契機に袂を分かったという。中華電影学校の主要メンバーが明星影片公司へ移った背景には、このような演劇興行界の動きも大いに関連していると考えられる。
- 34) 「一週報告（電影周刊第23期）」『民国日報』民14（1925）年4月21日）。記事では明星影片公司の名称には直接触れられていないものの、明星影片公司設立メンバーの任矜蘋がアントニオ・ラモスの所有する6館の接収に意欲を見せているとされている。当該記事では、ラモス側の提示した価格100万円と、交渉側の提示した価格60万円との間で調整が進んでいると報じている。
- 35) 1925年に制作された映画作品目録は次を参照した；李嘉賓「一年來國產影片調查表」『申報』民国15

- (1926)年1月1日。
- 36) 代表的なものとして、神州影片会社が上げられる。短命に終わったものの、同社は娯楽性よりも芸術性を重視したといわれ、その美学上の特色から「神州派」と称された。
 - 37) 大嘯「中国電影之危機」『申報』民国14（1925）年4月28日。なお「円光」とは占いの一種で、占い師が相談者に白い紙を見せ、言葉巧みに誘導しながらそこに何が見えるかを答えさせる形式で占われる。
 - 38) 致逸「組織電影公司之要素」『申報』民国14（1925）年10月20日。
 - 39) 前掲「六合影片公司設立会記」によれば、映画記者や南洋の映画輸入業者の代表等、約100名が参加したという。
 - 40) 中華国民拒毒会設立経緯については以下を参照した；笠原陽子「中華国民拒毒会についての一考察—1920年代より30年代初頭に至る中国の阿片問題—」『近きに在りて；近現代中国をめぐる討論のひろば』第29号（1996年5月）。
 - 41) 詳細は次を参照されたい；菅原慶乃「上海共同租界工部局の初期映画検閲制度について—映画検閲委員会の設立前後から『危険大歓迎』事件まで—」『関西大学文学論集』第58巻第1号（2008年7月）[以降、菅原（2008b）]。
 - 42) 「蘇省教育会電影審閲会開会紀」『申報』民国15（1926）年7月12日。
 - 43) 『中華影業年鑑』に拠る。
 - 44) この他、同委員会の名称が確認できる出来事として、所謂「大光明事件」がある。1930年2月に大光明大戲院で上映された映画『危険大歓迎』をめぐる洪沈が逮捕・拘留された際、文芸関係諸団体より反対声明が出されていたが、同委員会もその一つであった。詳細は菅原（2008b）を参照されたい。
 - 45) 張新民「国民政府の初期映画統制について——一九三〇年代を中心に」『（大阪教育大学）歴史研究』第33号（1996年2月）。
 - 46) 明星影片会社の張石川等により設立された明星大戲院の経営状況については菅原（2008a）を参照されたい。
 - 47) 『発展史』（p.124）では、「喜劇短篇『一塊錢』と神怪片『神僧』は完全に大国主義殖民主義に立脚し、中国人民を甚だ醜く、侮辱したものである」として、1925年5月10日発行『影戲春秋』に掲載された一文に依拠しつつ、両者の内容を批判している。
 - 48) 英美影片部には、中国人俳優の他、中国人スタッフも加わっている。そのうち、アメリカ留学帰りの楊左菊は劇務部に所属し、主に滑稽映画の制作と美術字幕を担当していた。1924年秋には自費でアメリカ留学し、ニューヨークで音楽と美術を修めた後、Bray Film Productionで働いた経験があった人物であった（『美画片公司延聘楊左菊君任絵事』『申報』民国14（1925）年3月6日）。
 - 49) 大嘯「談一塊錢与中国習慣」『申報』民国14（1925）年4月18日。
 - 50) 大嘯前掲文献。
 - 51) 惟我「英美公司試映新片記」『申報』民国14（1925）年3月25日。
 - 52) 事件の経過については次の文献を参照した；江田憲治「民衆運動とナショナリズム—1925年の五・三〇事件を手がかりとして」『現代中国研究』第21号（2007年10月）。
 - 53) 顧執中「願国人多撮愛国影片」『申報』民国14（1925）年5月9日。
 - 54) 影迷生「忠告関心中国電影事業者（電影週刊第21期）」『民国日報』（民国14（1925）年3月28日）。
 - 55) 慧生「電影家應注意學識」『申報』民国14（1925）年9月16日。
 - 56) 曹元愷「忠告我国演員」（電影週刊第28期）」『民国日報（上海）』民国14（1925）年5月23日。
 - 57) 英美影片部に対する同様の批判が展開された主要メディアとしては、本稿では『民国日報（上海）』に連載されていた「電影週刊」に多くを拠った。この連載は映画評論家湯筆花が編集していたが、同時期湯は、程歩高、周世勳、何味辛、舒延浩等「電影週刊」執筆陣を主な編集者として映画週刊雑誌『電影春

秋』の発行を開始する。創刊号の目次に拠れば、執筆陣は上記編集者の他、陳寿蔭、鄭正秋等の名前が見える（『影戲春秋』明日出版「電影周刊第17期」『民国日報（上海）』民国14（1925）年2月28日）。この他、英美影片部批判が展開された媒体としては、明星影片公司特刊第1期、第3期（1925年）、映画雑誌『銀灯』等がある。『発展史』における英美影片部の成立と活動に係る記述（pp.121-128）はこれらの媒体における英美煙公司批判に立脚している。

- 58) こうした言説が後に定説化した別の背景としては、1920年代にアメリカ映画輸入量が激増したことが挙げられる。1915年-1919年の5年間にアメリカから中国へ輸入された映画フィルム量（ポジティブ）は、次の5年間（1920年-1924年）で約5倍へ跳ね上がり、1920年代半ば以降になると、上海映画市場におけるアメリカ映画の占有率は8～9割にも上った（J. W. Alicoate, Edt. *Film Year Book* 各年度版に拠る）。なお、初期映画史におけるハリウッド映画の壟断状況については以下の文献が実証的な検証を行っている；蕭志偉・尹鴻「第十四章 1897-1950年：好萊塢在中國」、楊遠嬰主編『中国電影專業史研究 電影文化卷』（中国電影出版社、2006年）。また、アメリカの中国に対する映画貿易政策については次の文章で概略をまとめた；菅原慶乃「アメリカの中国映画市場への関心——1920年代を中心に」『東方』第347号（2010年1月）。
- 59) 小規模映画会社の中には資金繰りのために観客受けのする作品で確実に興行収入を得た後、自社の充実を図ることを意図したと思われるケースが散見される。1925年に設立された朗華影片公司はその例である。設立翌年に本格的な活動を開始した同社は、7月に第1作目『南海夢』（上下編）を完成させた。新聞に掲載された『南海夢』の広告によれば、前編の趣旨は「政界のスキヤンダル（黒幕）や専制結婚の害が横行する報われることのないこの社会にも道理があることを描く」と紹介されており、「家庭劇、滑稽、社会、軍事、探偵、悲劇等、様々な要素が盛り込まれた内容であった。数日後上映された後編も、前編に勝るとも劣らぬスキヤンダルを売り物とした内容で、扇情的なうたい文句が目立つ（『申報』民国15（1926）年7月26日）。朗華影片公司は『南海夢』のヒットにより事業の拡大を図ることに成功した（『滬上各製片公司之創立史及經過情形（朗華）』、前掲『中国影戲大観』。「黒幕」映画とは、1910年代の後半から1920年代半ばまでに流行した黒幕小説と呼ばれる大衆文学の一ジャンルに由来すると思われる。黒幕小説は、主に男女の間の性的で扇情的な出来事や犯罪を描いたものであった。黒幕小説については以下が詳しい；神谷まり子「黒幕小説の女性像について——『中国黒幕大観』——」『野草』（中国文芸研究会）第83号（2008年2月）。
- 60) 色情性の強い映画作品に対しては、散発的ながら映画雑誌で話題として取りあげられた例が見られる。また、開心影片公司や大中国影片公司等でカメラマンを務めた川谷昇平による回顧録『魔都を駆け抜けた男』（山口猛構成、三一書房、1995年）では、大中国影片公司による全裸映画について紹介がなされている。共同租界工部局警務処も、女性の裸体を含むフィルムの上映に対する取締をしばしば行っていた。
- 61) 仏声「買銭の影片」『天一青年公司特刊（『仕林祭塔女律』）第12、13期（民国16（1927）年）。本稿が参照したのは『中国無声電影』（北京電影出版社、1996年）に再録された版である。
- 62) 羅明佑の興行網形成について、前掲『中国無声電影史』p.201「(3)連絡影院」では次のようにある；「聯華は、華北電影公司の20社あまりの映画館を傘下に置いただけでなく、国内にある比較的影響力の大きな映画館数十社と積極的に連携をはかり（中略）“聯華”のネットワークを組織した」。なお、香港系映画人のネットワークについては以下の文献でも言及されている；村井寛志「『良友』画報と華僑ネットワーク——香港・華僑圏との関連からみた“上海”大衆文化史——」『東洋史研究』（東洋史研究会 [京都大学]）第66巻第1号（2007年6月）。
- 63) 黄漪磋「国産影片的復興問題」『影戲雜誌』第1巻第7-8号合刊（民国19（1930）年6月1日）。筆者の黄漪磋は聯華影片公司の董事の一人である。