

劇場発行資料を用いた 新たな観客史の構築にむけて：

映画プログラム・映画説明書のアーカイヴズ構築とその活用について

菅原慶乃

はじめに：「大量の文化」の時代のアーカイヴズと 劇場発行資料研究の可能性

20世紀の後半は、文書の保存方法が劇的に変化した時代であった。マイクロフィルムの登場は、図書館や公文書館の書庫の奥に収蔵された資料への参照性を飛躍的に向上させた。その後登場したCD-ROMやDVDなどのデジタル記録メディアは資料へのアクセシビリティをさらに高めたばかりでなく、キーワード検索機能やハイパーリンクを用いた文書の連結、そして文字資料と視聴覚資料を融合させることにより、歴史の見方に画期的な変化をもたらした。インターネットの世界的な普及にともなって無数の歴史アーカイヴズやデータベースが公開されるようになると、研究者たちは歴史の「見方」のみならず、「歴史とは何か」という根本的な問いに向き合わざるを得ない事態に直面した。近現代アメリカ史を専門とする歴史研究者ロイ・ローゼンズウィーグ（1950-2007）は、この問いは重要であるにもかかわらず、歴史家たちはそれを司書や学芸員の問題だと考え、面と向かって対峙することはなかったと指摘している（Rosenzweig 2011, 6-7）。ローゼンズウィーグは、「過去を忘れないように格闘してきた歴史家たち」は、やり方を変える必要があると指摘する。なぜならば「伝統的な歴史家の使命である「全て」見るということは、「全て」が保存されてしま

うというデジタル時代には、通用しえない」からだ（Rosenzweig 2011, 23）。まさに、「歴史家たちは、実際、欠乏の文化から大量の文化へという、根本的なパラダイム・シフトに直面しているのかもしれない」（Rosenzweig 2011: 7）のである。

ローゼンズウィーグは資料を保管する伝統的な4つのシステムとして、（一）研究のために出版物や視聴覚資料を所蔵する学術図書館 Research libraries、（二）政府機関の文書を保管する国立や公立の公文書館、（三）企業、慈善団体、個人が所有する資料を収蔵する地方の歴史協会や専門の資料館、大学の特別コレクション、（四）エフェメラを秘蔵する個人コレクターの閉じられたコレクションを挙げ、出版物にかんしては網羅的に収集される傾向があるものの、それ以外の歴史資料にかんしては、時として「遺漏ある保存 preservation through neglect」、すなわち選択的で気まぐれな保存とならざるを得ない状況にあることを指摘している（Rosenzweig 2011, 12）。しかし、「大量の文化」の時代を迎えた現在、インターネット上の無数のアーカイヴズによって、エフェメラなどの非出版物の収集が抱えざるを得なかった「遺漏ある保存」というコレクション上のボトルネックは、限定的ではあるものの一部が乗り越えられつつある。

本稿が注目する劇場発行資料は、まさに「大量の文化」の時代を象徴するウェブ上のアーカイヴズに収集されることによって、その資料としての最大限の価値が引き出されると考えられる。劇場発行資料は、一部だけ手元にあっても研究の対象とはなりにくいが、「大量」に——例えば数百部、数千部という単位で——収集すれば、極めて興味深い分析が可能となるからだ。さらに、ウェブ上のデジタル・アーカイヴズという形態は、その最大の特徴、つまり仮想空間において大量の資料を集中的に閲覧できるという環境を可能とする。これは、「大量」に参照することではじめてその資料としての性格が浮き上がってくるエフェメラ研究に最もふさわしい閲覧環境であるといえるのだ。

本稿は、関西大学アジア・オープン・リサーチセンター（KU-ORCAS）のパイロット・ユニットである劇場発行資料アーカイブズの構築プロジェクト（以降、「本プロジェクト」）を紹介したうえで、如上のようなデジタル・アーカイブズの今日状況を踏まえながら、本アーカイブズを起点とした新たな観客史の構築を構想する。デジタル人文学（デジタル・ヒューマニティーズ）とは、デジタル・テクノロジーを用いて人文学における新たな研究手法やパラダイム・シフトを目指す新しい学問領域である¹⁾。本研究はいわば、現代中国文芸史研究におけるデジタル人文学的研究の一つの方向を示す試みである。以下、KU-ORCASが現在作業を進めている劇場発行資料アーカイブズのコレクションについて概観した後に、これらの資料を活用した観客史研究の方向性について考察していく。

1 KU-ORCASの劇場発行資料コレクションについて

2017年4月に立ちあげられた関西大学アジア・オープン・リサーチセンター（2017年度私立大学ブランディング事業選定事業）は、本学の東西学術研究所（1951年～）の下に置かれ、東アジア文化交渉学研究拠点（G-COE、2007～2011年度）、アジア文化研究センター（文科省学術フロンティア推進事業2005～2009年度、私立大学戦略的研究基盤形成事業2010～2014年度）を前身としている。KU-ORCASの略称で称されるこのセンターでは、これまでの研究で蓄積されてきた多くの東アジア研究リソースをデータベースやアーカイブズ、印刷物などの形式で公開・活用し、東アジア研究の国際的なハブ拠点の形成を目指している。筆者はKU-ORCASにおいて劇場発行資料アーカイブズの構築にかんする研究を統括している。このプロジェクトは（一）筆者所蔵の映画館・映画会社発行の映画プログラム、映画説明書、および映画の「特刊」をデジタル化し、ウェブ上での公開を目指すこと、（二）セマンティック・ウェブの観点から、国内外の類似のアーカイブズ、データベースと連携し利用価値を高めて、より有効な活

用方法を検討することを目的に遂行するものである。

ここで、本プロジェクトが対象とする劇場資料を概観し、その性質やエフェメラのアーカイヴズとして何が可能か、という点について考察を加えてみたい。

(一) 本プロジェクトにおける劇場発行資料の定義と概要

本プロジェクトでは、映画プログラムと映画説明書（中国の「電影説明書」）、および映画の「特刊」を主な対象としてアーカイヴィング作業を行う。おおまかにいえば、映画プログラムとは日本の映画館が、映画説明書とは中国の映画館が発行した文字媒体である。

早稲田大学演劇博物館の「デジタルアーカイブ」は、日本において発行された映画プログラムの約1万冊に及ぶコレクションを有している。当該ウェブサイトの解説によれば、日本における映画プログラムは、1907年の浅草電気館の誕生以降1920年代頃までの間にかけて広く発行されるようになったもので、「自館で興行する映画やレビューを宣伝・広告するため」のメディアであった²⁾。ただし、近藤（2015a、2015b）によれば映画プログラムは映画館と観客との双方向のコミュニケーション・ツールとしても機能しており、単なる宣伝媒体を越えて観客コミュニティの形成に大きな影響を与えたことが明らかとなっている。

観客コミュニティの形成という点については、中国における映画説明書も同様の役割を持っていた。「説明」あるいは「説明書」という中国語は、粗筋そのものを指す場合も多いが、1920年代半ばには多くの映画館で印刷された文字メディアとしての映画説明書が発行されるようになった。重要なのは、映画説明書は演劇における「戯単」や「特刊」といった文字メディアと密接に連動して誕生したという点である。菅原（2016）では上海における「映画説明」のルーツが清末に隆盛した伝統劇の劇評の叙述様式に求められること、また単独の印刷メディアとしての映画説明書は清末民初

に流行した新劇上演に遡源できることについて触れている。

いわゆる「17年期」になると、文字メディアとしての映画説明書よりもイラストと文字による連環画が映画説明メディアとしての役割も担うこととなり、民国期以来の文字メディアとしての映画説明書は次第に衰退していったものと思われる。他方、「粗筋」という意味における映画説明書という用語は新時期初期頃まで比較的散見された。例えば、地方都市や農村放映隊の映画選定のための資料として、「優秀」とされる映画の梗概集である『影片説明書』が内部発行書籍として編まれていた例も散見される。しかし、新時期以降雑誌メディアが隆盛すると、従来映画説明書が担ってきた役割を映画雑誌が代替するようになり、映画説明書というメディアは急速に廃れていったものと推察される。

植民地下の朝鮮、台湾においても日本語による映画プログラムは発行されていた。筆者がこれまでに参照することのできた映画プログラムは多くはないものの、概ね日本語で発行されたものは「内地」の系列館と似たような誌面構成や内容のものが散見される。なお、台湾においては中国語で発行されたものもあった。また台湾「国語」では、映画プログラムは通常「電影本事」と称されている。「電影本事」とは文字通り映画の粗筋という意味も持ち、上海では1920年代半ば以降にしばしば用いられた用語だが、台湾における「電影本事」は単なる映画の粗筋ではなくいわゆる映画プログラムとしての意味で使用されている（ただしこの呼称がいつ頃定着したのかという考察は別途必要である）。

このように、映画プログラムや映画説明書の形態や内容の傾向は千差万別ではあるものの、概ね共通する特徴としては、映画館が独自に発行していた印刷媒体で、少数の例外を除き通常は出版物ではなく各映画館が自館の観客のために独自に誌面を編集した、広報を目的とする非売品の（あるいは比較的廉価で販売した）頒布物であるということだ。番組が入れ替わるたびに新しい号が発行されるという頻度であったことも、中国、日本、

植民地下の朝鮮、台湾ともに概ね共通していた。中には、映画館が1回発行するごとに号数と発行日、発行者などについて明記する場合も少なくなかった。

映画プログラム、映画説明書の体裁も多様性に富んでいた。日本の映画プログラムの場合、いわゆる菊判程度の大きさの冊子体のものもあれば、「チラシ」のように情報量の少ないものもあった。1940年代の上海では、A5程度のサイズの両面に梗概や上映番組表のみを印刷したような極めて簡便なものもあれば、冊子体に製本されたものもあった。また、A4程度の大きさの用紙を二つ折りにして4頁としてレイアウトしたものもあれば、A4よりもやや大きめの用紙を三つ折りにするタイプのものもあった。戦後になるとサイズはさらに多様化し、いわゆる「16開本」サイズの比較的大きなものから、「32開本」程度の連環画のような小型のものまでさまざまな判型、形態が見られる。

印刷についていえば、映画プログラム・映画説明書ともに一色または二色で刷られているものが多数を占める。植民地下台湾の映画館では、表面と裏面で印刷の色を変えたプログラムや片面1色刷のものも発行されていたが、いわゆる「内地」の二番館以下の映画館で発行されていたプログラムの形態と近い形態であった。民国期上海の場合、藍色や茶色、黒などの単色での印刷が多かったが、部分的に赤などで装飾的に彩色を施すことも多かった。戦前・戦中の中国の「説明書」の一般的な構成は、表紙には当該の映画のスタイル写真などが掲載されており、表紙を開くと見開き二面に渡って梗概が記され、裏表紙には次週上映予定の作品紹介や広告などが掲載されていた。

上海の映画説明書を考察するさいに無視できないのは、アメリカにおける映画プログラムの形態を踏襲したと思われる形態が散見されるという点だ。KU-ORCASにおけるコレクションでは、1920年代のオデオン大戲院、オリンピック大戲院のものなどが挙げられる。紙質も厚みがあり、金具で

中閉じ製本されたもので、コンテンツの表記は英語のみ、あるいは英語と中国語が併記されている形態で、広告が紙面の多くを占めている。これは、租界を抱えていた上海ならではの文化状況の影響であると考えられる。

映画プログラム、映画説明書のメインのコンテンツはどの地域、時代のものでもある程度共通している。いずれも、最も紙幅を割いているのはその週に当該の映画館で上映される映画を紹介するための梗概であり、例外的な場合を除いて一般的にはスタイル写真も伴った。この他、次回上映作品のタイトルを掲載したり、企業の広告も頻繁に掲載するという点も普遍的な慣例であった。特に日本の映画プログラムの場合、コラム欄や読者投稿欄などが充実しているものも散見され、雑誌としての機能も果たしていたケースも少なくなかった。中国の映画説明書には読者投稿欄やコラムは無かったが、日本軍が上海を占領した「淪陷期」に、日本の大陸映画工作の下日本映画上映館として営業したロキシー（大華）大戲院で発行されていた『ロキシー 大華』では、日本の映画プログラムの形式をある程度意識した項目が設定されていた。具体的には、日本の映画俳優を紹介するコラムを表紙で連載したり、読者質問欄を設けて日本映画を理解するために必要な日本文化や日本の映画事情にかんする豆知識を紹介するなどの記事が掲載された。

なお、この他に重要な媒体として中国における映画の「特刊」がある。「特刊」とは新作映画が封切られるさいに映画製作会社や出版社が発行していた雑誌によく似た形態の書物である。コンテンツは主に新作映画の粗筋やキャスト紹介、スタイルの掲載の他、サイレント映画であれば全ての字幕、トーキーであれば全てのセリフの部分が文字起こしされたものが掲載された（このコンテンツは多くの場合「字幕」とか「説明」と称された）。この他、一つ前の号で特集した作品にかんして新聞・雑誌に掲載された映画評が転載されたり、評論や読者からの感想を掲載する欄なども見られるものもあった。「特刊」のコンテンツは映画プログラムよりも充実してお

り、どちらかといえば雑誌に近かったが、多くの場合「特刊」は書店だけでなく映画館でも販売されていた。また、「特刊」は雑誌のような定期刊行物ではなく、新作映画のリリースに合わせて発行されていたという点でも、独特のメディアであったといえる。このため、本プロジェクトにおいては、「特刊」についても研究の対象とした。

雑誌に比較的近い形態の「特刊」は蔵書として収蔵する図書館が多い一方で、映画プログラムや映画説明書をコレクションする図書館はごく少数に限定されているのが現状である。「遺漏ある保存」というエフェメラのもつ収集上の不規則性がボトルネックとなり、映画プログラムは図書館・資料館というよりも、多くは個人収集家の私蔵コレクションの対象となってきたという経緯があるが、近年古書市場やインターネット上の売買取引によりコレクションの散逸が急速に進んでいることが懸念される。このような中、エフェメラの持つ価値を重視する公的な動きも散見されるようになった。台湾では台北市文献館や台湾歴史文化博物館が個人収集家のもつ膨大な「電影本事」コレクションをデジタル化する事業を進めた。日本でも早稲田大学演劇博物館において映画プログラムのデジタル化が進められ、現在目録はウェブ上で参照できるデータベース・システムが提供されている（ただしオンラインでの図版公開は実施されていない）。その他の諸機関においても、「遺漏ある保存」という問題は抱えつつ、独自に整理を進めている事例もあるが、いずれにしても機関による映画プログラム、映画説明書の所蔵や公開はまだ限定的であるのが現状であるといえるだろう。

(二) 本プロジェクトにおける劇場発行資料のタイトル、数量について

KU-ORCASの劇場発行資料アーカイヴズのコレクションは350余りの映画プログラム、映画説明書、および「特刊」の集成である。それらは、映画館発行資料と、映画会社・出版社発行資料の二種に大別される。以下、それぞれの概要を示したい。

(a) 映画館発行資料

本コレクションの大部分を占めるのは、上海で発行されたいわゆる映画説明書であるが、現在すでに上海の映画館によって発行された全199部のデジタル化を終えている。1930年代後半から1940年代に発行されたものが中心であり、なかでも「淪陥期」に日本映画上映館となったロキシー大戲院発行の『大華 ロキシー』は60余というまとまった量をコレクションしている。また、1930年代後半（「孤島」期含む）に発行された新光大戲院（30部）、滬光大戲院（19部）、光華大戲院（19部）、金城大戲院（16部）、大光明大戲院（5部）などの映画説明書が含まれている。この他、数は少ないものの1920年代に発行されたもの（アポロ大戲院、オデオン大戲院、オリンピック大戲院など）、1930年代前半に発行されたもの（中央大戲院、南京大戲院、大上海大戲院など）、戦後直後に発行されたもの（美其大戲院、国聯大戲院など）がそれぞれ若干数含まれている。

本コレクションには、上海以外の都市で発行された映画館発行資料も小規模ながら含まれている。日本占領下の北京において発行されたものとしては、真光電影院の『真光ニュース』（日本語）、レックス・シネマの『レックス（芮克）・ニュース』（日本語）、そしてCinema Roma（英語）のプログラムを合計5部所蔵している。

本コレクションのうち、日本国内の映画館で発行された映画プログラムは、主に東京と大阪の映画館が発行していた映画プログラム全50部を有している。これらは、東京・浅草の電気館の『デンキカン・ニュース』（1920～1921年）、大阪・松竹座の『松竹座ニュース』（1926～1929年）など、1920年代から1940年代に発行されたものを中心としたコレクションである。

一方、植民地下「京城」で日本人により経営されていた映画館でもプログラムは発行されており、本コレクションは1930年代の発行と思われる大正館発行の『大正館週報』（21部）を所蔵している。

(b) 映画会社発行資料

すでに触れた様に、戦前・戦中の上海では、映画館が発行した映画説明書の他にも、映画製作会社や雑誌社が発行した「特刊」という形態の刊行物が定着していた。特刊は、体裁上は雑誌と大きな差はないものの、雑誌のような定期刊行物ではなく、新作映画の封切に合わせて発行される読み物であった³⁾。本コレクションには、1920年代の上海の映画製作会社が発行していた特刊12部（明星、大中国、大中華、民新など）、「孤島」・「淪陥期」の光明影業公司『茶華女画輯』、民華影業公司『孔夫子影片特刊』などの他、雑誌として工部局や上海市に登録され定期刊行物扱いとなった『中聯新片特刊』、『華影新片特刊』など、合計79部が収められている。

(三) 研究資料としての活用方法：歴史を「リミックス」する

ここでは、劇場をめぐるエフェメラ資料を研究上の材料として活用する方法と意義について整理してみたい。

まず、東アジアにおける映画作品のフィルムの現存率が極めて低いという状況を考えると、パンフレットなどに掲載された詳細な情報をもとに、失われたフィルムの在りし日のかたちを再現するという研究方法は十分に価値のあるアプローチだといえる。板倉史明は、「映画フィルムがすでにこの世に存在しない「失われた」作品を分析する際には、わずかに残された脚本やスティル写真などが、その作品の「痕跡」として、重要な資料的価値を持つことになっている」（板倉2009, 44）として、ノンフィルム資料を用いた映画の生成論的研究の有効性を指摘・実践している（板倉1999；板倉2009）。KU-ORCASの劇場資料アーカイヴズ・コレクションにおいて、オーソドックスな映画テキスト生成論の観点から特筆すべき資料として、日本の傀儡会社と称された「中聯」、「華影」といった映画会社が発行した「特刊」がある。「淪陥期」に制作された「中聯」、「華影」の多くは現存せず、残された梗概や劇評、関係者の回想などによっておおまかな物語内容

が伝えられるのみである。しかし、本コレクションに収録されている「中聯」、「華影」の「特刊」には、毎号特集される新作映画におけるほぼすべてのセリフ部分が文字として収録されており、これらの文字情報は極めて貴重だといえる。残念ながら映画脚本という体裁ではないためト書きに当たる部分が全て欠落しているものの、これらの「特刊」は、既存の梗概などの資料とつきあわせることで作品テキストのより精緻な再現を可能とする資料だといえる。

他方で、「生成論的研究」にもとづいて「失われた」映画の本来の姿に迫るという研究は、映画パンフレットを伝統的なテキスト資料と同様の地位へ「格上げ」することと同義ではない点は十分に自覚されるべきであると考える。また、「生成論的研究」は場合によっては映画パンフレットを作品テキストに従属的な非正統的資料として位置づけてしまうことにも繋がるという問題を内包しているが、しかしノンフィルム資料は決して過小評価されるべきではない。

ローゼンズウィーグは、デジタル化された資料がウェブ・アーカイヴズのようなメディアを通じて多数の人々によってアクセス可能となった現在、歴史研究はその正当性を根本から再考されなければならない事態を迎えていると指摘している。かつては図書館の書庫に人知れず格納され限られた専門家のみが目にするのできた資料の多くが、現在はウェブ上で万人に向けて（多くの場合は）無料で公開されている。歴史家は現在、「誰のための歴史か」という問いからもはや逃げるができない状況に置かれている。誰もが歴史資料にアクセス可能であり、誰もが歴史についての記述が可能となった現在、歴史家の仕事とは一体いかなる意味を持ち得るのであろうか。このような状況の中、劇場発行資料研究が目指すべき方向は、作品テキスト研究を中核にした伝統的な近現代文学／文芸研究を、劇場発行資料という観客向け文字メディアから逆照射することで、新しい研究視座に我われを導くようなパラダイムの構築ではないだろうか。

繰り返すように、本プロジェクトではこのよう観点にもとづき、劇場資料が作品テキストの絶対性を脱構築すると同時に、作品テキストと観客の相互依存／参照関係を軸とした観客史の構築を試みることを目標としている。以下、具体的に二つの観点から本プロジェクトにおける研究の方向を検討してみたい。

第一に、観客の作品解釈の平準化に印刷メディアが果たした役割を挙げたい。東アジアの映画文化において、劇場発行資料は極めて重要であったにもかかわらず、従来の研究においてそれらは作品テキストに従属する位置づけに過ぎないものとされていた。このことは、これらのエフェメラがごく最近まで本格的な研究対象となつてこなかった経緯からも明らかであろう。しかし近年、日本と中国の二つの地域における映画パンフレットの役割についての研究成果が徐々に増加している。まず、日本の映画館が発行していた映画プログラムを、観客の映画鑑賞に欠かせないメディアとしてとらえ、不特定多数の観客たちの中で映画鑑賞態度や心構え、鑑賞マナーなどにかんする共通のリテラシーや、映画にかんする価値観の形成を促進したとする近藤和都の研究がある（近藤 2015a; 近藤 2015b; 近藤 2017）。近藤と同様、映画館という空間を通じて均質的な鑑賞文化が形成されたことに着目した菅原（2016a）及び菅原（2016b）は、上海における映画鑑賞文化を、肉声による映画説明と文字媒体である電影説明書の双方から論じた。この二つの研究が提起するのは、映画を、無限に複製可能なアウラを失った複製芸術であるとするベンヤミンの映画のとらえ方の再考である。映画史研究においては通常、ある作品の受容が、いかなる時も同じように観客に観賞されていたことを前提としているが、実際の映画上映空間では映画説明者や解説者、伴奏音楽の違い、観客のおしゃべりや「マナー違反」による雑音、そしてフィルムの劣化や版の違いなどがもたらす諸条件により、個々の観客の映画体験は一様ではなかった。他方、映画上映を「いま・ここ」という時空間において展開される極めて一回性の高いパフォ

ーミング・アーツやライブ・パフォーマンスとしてとらえる見方も、近年散見されるようになってきている（Musser1990；北田 2004；ドメーニク 2010；近藤 2015b）。これらの見解を踏まえると、実際の映画上映空間では、観客のスクリーンにたいする集中の度合いや理解の程度、解釈の方法に大きな差が必ず生じるといえるだろう。そのような環境の中、映画プログラムや映画説明書などの劇場発行の印刷メディアが、作品の梗概や作品情報、場合によっては映画評などの情報を、本来多種多様な教養・教育背景、そして娯楽の嗜好を持つ観客たちに広く伝達することで、作品テキスト解釈の平準化が促されたといえるのではないだろうか。概ね週に1回の封切りのたびに発行されるこれらの資料は雑誌よりもはるかにタイムリーであった。中国において映画説明書は中国人観客が中国語映画を鑑賞する際にも不可欠なメディアであったが、このことは映画説明書の梗概の記述が正統的で唯一的な作品解釈の「見本」として機能していたことの現れだといえるだろう⁴⁾。例を挙げてみよう。ロキシー大戲院発行の映画説明書『大華 ロキシー』の表紙には、管見の限り1943年2月13日発行の第2号から翌年3月発行の第61号まで、実に1年間に渡って日本の映画俳優を紹介する写真と記事が表紙を飾っていた（図1、『大華 ロキシー』第5号の表紙）。取りあげられる俳優は、その週にロキシー大戲院が上映する映画の主人公を演じた俳優であることが多かった。また、読者質問欄では日本映画や日本文化を理解するための質問とそれにたいする回答が示された。ここには、帝国主義勢力がいかに政治色を透減させながら映画スターの身体を通じて日本のイメージを宣伝しようとしたかという姿勢が如実に反映されている。この意味で、『大華 ロキシー』という媒体は、単にロキシー大戲院で上映される日本映画の紹介のみならず、それをどのように解釈すべきか、という方向をも提示しているといえる。

このように、作品テキストの内容とそれにたいする理解は所与のものではなく、観客の鑑賞行為によって実践的に生成されるものであるという観

点は、作品／作者と観客との間の、そして観客同士の間での交感の場という新たな観点の導入を要請し、作品／作者と観客の相互参照的な映画史への道を切りひらく可能性を秘めていると言える。

第二に、映画説明書に掲載されていた広告を手がかりに、劇場に足を運んだ観客の社会行動学的、もしくは行動地理学的な観点からの観客史の構築が挙げられる。例えば、上海発行の映画説明書の場合、主な広告主としてはタバコ会社、化粧品会社、医薬品、メディア産業、サービス産業の企業などが挙げられるが、同様の傾向は日本の映画プログラムにも概ね共通すると言える。広告の分析や映画館と広告主との地理上の位置関係から、当時の観客の遊興や消費の傾向に迫ることができるであろうし、東アジアの都市文化における新興中間層の娯楽志向の共通点を比較するという研究にも繋がるであろう。さらに、この研究視角は映画と演劇の観客層、映画と雑誌メディアの読者層との関連をも浮き彫りにする可能性を持っている。このように、より広い社会文化史の観点からの観客史を記述することで、映画研究、演劇研究、地域研究といった縦割り式のディシプリンを越え、新興中間層の生活実態の歴史にたいしてユニークな実証的アプローチから迫ることが期待されるのである。

第三に、映画配給・興行をボーダーレスな流通システムの観点からとらえ、既存の研究や言説を再検討する道を拓く可能性が挙げられる。いくつか具体例を挙げよう。たとえば、李香蘭と長谷川一夫が主演した『支那の夜』（東宝、伏水修、1940年）の公開時は音楽映画としての要素が盛んに取りざたされていた。日本がいわゆる「南方」へと進出するさい、南方向け日本映画の方針として音楽を多用することが盛んに提唱されたが、『支那の夜』はこのような主張がよく言及する成功例であり、中国、台湾、香港、南方の各都市においても好評を博した上に興行的にも成功したことが引き合いに出されていた（菅原 2018, 7-8）。このような言説はその根拠となる新聞記事などを参照することが極めて困難であるが、劇場資料からこれを



図1 『大華 ロキシー』第5号表紙
 「日本明星紹介之五 田中絹代小姐」
 1943年3月4日

蘇州之夜

本片「蘇州之夜」(原在「支那之夜」)

片名：蘇州之夜 支那之夜

5-63 | 212 6- | 0145 6123 | 1- 4

5-63 | 212 6- | 0535 6175 | 6

6-71 | 26663- | 0232 | 2323 |

5- | 6 121 | 3212 6- |

0535 6175 | 6- | 612 121 |

6- | 263- | 0212 35 | 6205- |

蘇州之夜

蘇州之夜

蘇州之夜

支那之夜

本片「蘇州之夜」(原在「蘇州之夜」)

片名：支那之夜 蘇州之夜

5- | 6 121 | 3212 6- |

6- | 263- | 0212 35 | 6205- |

支那之夜

支那之夜

支那之夜

図2 ロキシー大戲院『支那の夜』映画説明書
 本文 Ca. 1943年

ある程度立証することができる。図2は1943年2月に上海のロキシー大戲院で『支那の夜』が封切られたさいの映画説明書であるが、興味深い紙面構成となっている。通常映画説明書には粗筋は不可欠であるものの、この場合はそれに代わり主題歌「蘇州夜曲」など主題歌の楽譜が採録されている。なお、『大華 ロキシー』第2号(1943年2月13日)においても『支那の夜』の上映予告広告が掲載されているが、通常は作品解説の文字情報が添えられるところ、この場合も主題歌の楽譜が収録されている。これらの例は、『支那の夜』の配給・興行時には音楽映画としての側面が強調されていた、という点を実証する明確な根拠となるものであるといえよう。

別の例を見よう。図3は1940年代、日本軍政下の北京において老舗映画館真光大戲院が日本語で発行していた『真光ニュース』の紙面である。いうまでもなくウォルト・ディズニー・カンパニーによる長篇アニメーション映画『ピノキオ』(ベン・シャープスティーン/ハミルトン・ラスク、1940年)のイラストが表紙を飾っている(なお、これと併映された作品もまたアメリカの著名映画監督ジョージ・B・サイツ監督による、第一次大戦の潜水艦戦を主題とした『大西洋撃滅隊』(1939年)であった)。興味深いのは、日本の「内地」では戦後のGHQ占領期ようやく公開されたこのフィルムが、占領地では全く普通に上映されていたという事実である。このことは、たとえば同時期の上海やシンガポールにおける映画上映の実態を見ても同様で、日本軍政下であるにもかかわらず、本来「敵産映画」とされている「非枢軸国映画」が上映されるのは決して例外的な現象ではなかった(菅原2018, 6-7)。地方都市における映画興行状況の実態調査は、資料の欠落から多くの場合困難を極めるが、残されたエフェメラや新聞における上映広告などを総合することで、映画史における一つの現象が、実は個別性の高い例外ではなく、ボーダーレスに連動した現象であることがわかり、歴史におけるその現象の重要性についてわれわれに再考を促すという結果を導く道を可能とするのである。



図3 北京・真光ニュース Ca.1940

以上、エフェメラを用いた観客史の研究が新たな研究視角を拓く可能性を持っていることは十分に確認できると考える。

2 国内外の類似アーカイヴズとの連携

ローゼンズウィーグが指摘したように、映画パンフレット、説明書などのエフェメラは主に個人愛好家やコレクターの収集対象となっており、仮に図書館や博物館が所蔵していたとしてもその所蔵状況を研究者が把握することはしばしば困難であった。しかし近年はエフェメラの資料的価値を有効活用することのできるデジタル・アーカイヴズが散見されるようになったことは、すでに述べた通りである。以下、東アジアの主要な動向を再度整理してみたい。

東アジアにおいて、現在もっとも大きなコレクションを有するのは、早

稲田大学演劇博物館であろう。「演劇博物館デジタル・アーカイブ・コレクション」には、「映画館プログラムデータベース」が公開されている。ウェブサイトの説明によれば、このコレクションには戦前から戦後にかけて日本の映画館で発行された約1万点の映画プログラムが収蔵されている。コレクションの中心は、東京、名古屋、大阪などの都市部の映画館発行プログラムであり、現在すでにデジタル化は終わっているものの、権利関係の処理の問題からオンラインでの対外公開は未だ実現していないという⁵⁾。この他、韓国の国立映画アーカイブである韓国映像資料院でも映画プログラムの収集は行っておらず、多くは民間の愛好家たちの手に渡っているという⁶⁾。台湾、中国でも事態は同様であるが、限定的ながら公的機関が収蔵しているものの、十分に整理が進んでいるとは言えない状況である。

しかし、近年はフィルム以外の映画文化にかんする資料の調査、保存にかんする研究が陸続と立ちあげられるようになった。例えば国立映画アーカイブ（前国立近代美術館フィルムセンター）では映画館プログラムも含めたエフェメラ資料の収集・保全・公開に早くから動き始めており、2013年にノンフィルム資料のデジタルコレクション「NFC デジタルギャラリー」を開設した⁷⁾。一連のノンフィルム資料の整理作業については、同アーカイブの主任研究員が記した岡田秀則（2006）にも一部まとめられている。これに続いて、2015年3月には、前述の早稲田大学演劇博物館の「映画館プログラムデータベース」が正式に運用が開始された。2016年12月11、12日には、神戸映画資料館では神戸大学の板倉史明氏らが中心となりシンポジウム「ノンフィルム資料の保存と活用」が開催され⁸⁾、翌年には神戸学院大学の上田学氏らによる同資料館のノンフィルム資料の整理が開始された。板倉氏は元国立映画アーカイブの研究員、上田氏も早稲田・演劇博物館の「映画館プログラムデータベース」の構築に携わった研究員であり、東京での大きなノンフィルム資料アーカイブズ構築の潮流が関西にもたらされたといえるだろう。

KU-ORCASの劇場発行資料アーカイヴズ研究においては、アーカイヴズの構築にとどまるのみならず、今後はこれらの東アジア劇場資料関連アーカイヴズと連動させ、「大量の文化」の時代ならではの劇場関連エフェメラを用いた観客史研究を目指すべきだと考える。現段階では、例えば、各アーカイヴズにおけるメタデータを整備し、そして、IIIF⁹⁾を用いて各アーカイヴズが保有する画像データの共有化に向けて準備をすすめていく方法なども検討している。将来的には、演劇関連資料のデジタル・アーカイヴズとも連携し、より幅広い観点から観客史の構築を考えることも視野に入れている¹⁰⁾。

おわりに

繰り返しになるが、従来の映画史研究において、映画説明書やパンフレットに代表される劇場発行資料のようなエフェメラが注目されることは稀であり、そのような資料は作品に従属するものとしての扱いがなされてきた。しかし、デジタル・アーカイヴズの普及により「大量の文化」の時代を迎えた今日、現在進行形で拡張しつつあるエフェメラ資料のアーカイヴズ化は、作品テキストと観客との相互参照関係を軸としたあらたな視点から、映画史を「リミックス」し、観客史を構築する道を切り拓くであろう。また、このような視座からの研究は、現存しないフィルムや、かつて演じられた舞台上のパフォーマンスを文芸史研究がどのように記述しうるか、という問題を乗り越える一助となることが大いに期待されるのである。

* 本研究は私立大学研究ブランディング事業の研究成果である。

注

- 1) 世界的なデジタル・ヒューマニティーズの連携の流れに乗って、日本においても2011年9月に日本デジタル・ヒューマニティーズ学会が立ちあげられている。

- 2) 早稲田大学演劇博物館デジタルアーカイヴ「映画館プログラムデータベース」概要、<http://www.waseda.jp/enpaku/db/>（最終アクセス日：2018年9月13日）
- 3) 中国の国家図書館や上海図書館が所蔵している各映画会社発行の「特刊」にはデジタル化された形式にて閲覧に供されているものも少なくない。
- 4) 映画説明書については菅原（2016b）を参照されたい。なお同様のことは観劇文化における劇評や戯単にも通じるところがあるのではないかと考えるが、詳細は機会を改めて議論したいと考えている。
- 5) 元演劇博物館研究員の上田学氏（現神戸学院大学）からの電子メールによる回答（2018年5月2日）。
- 6) 韓国映像資料院の先任研究員チョン・ジョンファ氏からの電子メールによる回答（2018年5月8日）、および聞きとり（2018年11月2日）による。
- 7) 映画のスタイルや映画館の写真、ポスターなどが公開されている。<http://www.momat.go.jp/fc/digital-gallery/>（最終アクセス：2018年5月25日）
- 8) シンポジウムの詳細は神戸映画資料館のウェブサイトに掲載されている。<http://kobe-eiga.net/kdff/program/2016/12/1018/>（最終アクセス：2018年5月25日）
- 9) International Image Interoperability Framework の略称。従来、ウェブ上のデジタル・アーカイヴズはそれぞれが別個の画像規格や画像の質、検索システムを有していたため、ユーザが複数のウェブ・アーカイヴズを利用する際には不都合が多々生じていたうえに、個々のアーカイヴズの独立性が高く、相互に資料を参照させる作業が困難であった。IIIFはこうした問題を解決するために開発された画像データの国際規格である。
- 10) 日本国内では、早稲田大学演劇博物館、立命館大学アート・リサーチセンター、九州大学の濱一衛文庫などが中国伝統劇の戯単のデジタル化を進めている。

引用文献一覧

- 板倉史明 1999. 「映画生成プロセスの政治学：ノン・フィルム・マテリアルを用いた『鞍馬天狗』分析」『映像学』第63号, 20-37.
- . 2009. 「フィルム・アーカイヴにおける映像資料の保存と復元：歴史学にとつての映画」『歴史評論』第715号, 41-54.
- 岡田秀則 2016. 『映画という《物体X》フィルム・アーカイヴの眼で見た映画』東京：リットーミュージック
- 北田暁大 2004. 『「意味」への抗い：メディアエーションの文化政治学』東京：せりか書房

- 近藤和都 2015a. 「映画観客の読書実践：1920年代日本における映画館プログラムと「観ること」」『マス・コミュニケーション研究』第87号, 137-155.
- . 2015b. 「映画館における／についてのコミュニケーション空間」『映像学』第95号, 5-23.
- . 2017. 「「戦ふ映画館」：戦時下日本の上映環境をめぐる（口頭発表）」シンポジウム「映画館研究の現状と将来——過去の映画館をどう論じるか」神戸映画資料館
- 菅原慶乃 2016a. 「闇のなかの知的なささやき：肉声による映画説明」『関西大学中国文学会紀要』第37号, 349-366.
- . 2016b. 「理解する娯楽：映画説明成立史考」『日本中国学会報』第68集, 182-196.
- . 2018. 「戦時日本の南方電影工作と台湾：在「大量文化」時代進行歴史研究的一个嘗試」シンポジウム「イメージ・メディア・アーカイヴズ：南進・南向をめぐる戦争記憶のリミックス」（於関西大学）へ提出した会議論文、2018年10月14日
- 永崎研宣 2016. 「今、まさに広まりつつある国際的なデジタルアーカイブの規格、IIIFのご紹介」『digitalnagasaki』URL: <http://digitalnagasaki.hatenablog.com/entry/2016/04/28/192349>（最終アクセス：2018年5月25日）
- . 2017. 「デジタル文化資料の国際化に向けて：IIIFとTEI」. 『情報の科学と技術』67巻2号, 61-66.
- ヒース, トム, バイツァー, クリスチャン 2013. (trans.) 武田英明 et al. 『Linked Data: webをグローバルなデータ空間にする仕組み』東京：近代科学社
- 松浦恆雄 2010a. 「中国現代都市演劇における特刊の役割——民国初年の特刊を中心に」『野草』第85号, 16-33.
- 松浦恆雄 2010b/「民国初年における『戯考』の文化的位置」『立命館文学』第615号, 857-841.
- ドマーニグ, ローランド 2010. 「「映画の誕生」再考——映画の起源に関する見解と日本のスクリーン・プラクティス」黒沢清他編『日本映画は生きている第2巻（映画史を読み直す）』東京：岩波書店
- Musser, Charles. 1990. *The emergence of cinema: the American screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Rosenzweig, Roy. 2011. *Clio wired: the future of the past in the digital age*. New York: Columbia University Press.

