

日本映画ファンの「創造」と「建設」

—戦時下上海のロキシー(大華)大戲院

菅原慶乃

The Invention of Japanese Movie Fans:

Roxy Theatre under Occupied Shanghai

SUGAWARA Yoshino

Established in 1943 to exclusively screen Japanese movies, Roxy Theatre was located at the frontline of the “movie war” conducted by the Japanese military government. The theatre and its operator, the China Film Company, tried to open the way for Japanese films to expand into the Settlement, which was Japanese film policy’s aim during wartime; however, this project of Japanese films’ expansion did not proceed according to plan. One of the most rigid barriers to the project was that moviegoers in Shanghai paid little attention to Japanese films. This led the theatre to take various actions to arbitrarily manipulate Shanghai moviegoers’ impressions of Japanese films. The theatre not only excluded Japanese films that contained elements they considered inappropriate but also re-edited original films to cut scenes that they thought misled Chinese moviegoers. Utilizing the cinema brochure, “Roxy,” as their propaganda tool was their most significant action. According to the collection of the Asia Open Research Center of Kansai University, which has been digitalizing sixty-two volumes of *Roxy*, the brochure introduced a large number of Japanese movie stars by claiming that they had an “oriental appeal” to differentiate them from Hollywood movie stars and also that they deserved to replace Hollywood movie stars. Further, the theatre insisted on introducing Japanese historical drama, *jidaigeki*, to spread the notion of *bushido*, or the spirit of the samurai warrior, but in vain. The theatre also tried to organize a fan community for Japanese films, and the Japanese Film Fan Club was formed in January 1944, but it was discontinued seven months later. All these failures of the theatre indicated that it was not fully able to contribute to the expansion of Japanese films into the Settlement, although the staff operating the theatre was faithful to their mission.

キーワード：大華大戲院、映画館プログラム、占領下上海、租界、ハリウッド映画、日本映画

はじめに

20世紀初頭の中国における映画の中心は上海であったが、日中戦争開戦後の上海は日本軍に周囲を囲まれる「孤島」期に陥り、アジア太平洋戦争の勃発以降は日本軍の占領下に置かれる「淪陥」期を迎えた。「大東亜共栄圏」の構築という日本の政治的イデオロギーは、映画産業においては日本映画の「海外進出」というスローガンの下に進められた日本映画の海外輸出というかたちで遂行された。

日本映画の「海外進出」はいわゆる「大陸映画」の隆盛や『新しき土』（アーノルド・ファンク／伊丹万作、1937）のような海外合作映画の事例にみられるように1930年代以降盛んに叫ばれるようになった。戦時下においては、上海における中華電影の設立（1939年6月）、1940年12月の南方映画協会の設立、1942年の南方映画工作要領の発布以降事実上日本映画の「海外進出」を担うことになった映画配給社と海外向けのニュース映画の制作を請け負った日本映画社の設立（1942年9月）などの企業や法人という形態で実施されていった。¹⁾ このようなか、本稿では「淪陥」期の上海で日本映画専門館としてオープンしたロキシー大戲院に焦点を当て、日本映画の「租界進出」のもっとも象徴的な存在だったこの映画館が成立するまでの過程にも目配りをしながら、同院の日本映画興行の方針と実像について明らかにしたい。

ロキシー大戲院についてはすでに晏妮や劉文兵が注目し、この映画館が日本映画の「租界進出」という政治的目標をいかに実現したか、という点はある程度明らかになった。本稿では、関西大学アジア・オープン・リサーチ・センターでデジタル化とオンライン公開の作業を進めている、ロキシー大戲院が発行した映画館プログラム『大華／ロキシー』にたいする詳細な調査・分析にもとづき、「租界進出」という目標を達成したという状況を整えるために、ロキシー大戲院および中華電影の職員らによって日本映画にたいする相当に恣意的な印象操作が行われていたこと、しかし上海の映画観客の反応はロキシー／中華電影側の意図した通りには動かなかったという実態について明らかにしたい。

1. 上海での日本映画の上映と興行

20世紀前半の中国における映画の中心・上海で日本映画が始めて上映されたのがいつのこ

1) 日本映画の「海外進出」について総合的にまとめた文献としては次の文献がある。加藤厚子『総動員体制と映画』（新曜社、2003年）。アジア各地における日本映画の「進出」状況についての先行研究は多々ある。華南にかんしては晏妮『戦時日中映画交渉史』（岩波書店、2010年）、劉文兵「日本電影在上海：以孤島、日拠時期為主」李道明編『動態影像的足跡：早期台灣与東亞電影史』（国立台湾芸術大学：遠流出版、2019年）などがある。南洋進出については、「日本占領下シンガポールにおける文化政策」（一橋大学博士学位請求論文、2015年）に代表される松岡昌和による一連の研究がある。その他、日本の南方映画工作における台湾の位置づけについては、次の論文がある。菅原慶乃「戦時日本南方電影工作和台湾：在『大量文化』時代進行歴史研究的一個嘗試」『シンポジウム「イメージ・メディア・アーカイヴ：南進・南向をめぐる戦争記憶のリミックス」予稿集』（関西大学アジア・オープン・リサーチ・センター、2018年）。

となのかは定かでは無い。『申報』では1906年を境にして日露戦争のニュース映画の上映についての報道が散見されるようになる。そのような上映の多くは日本人が主催したものだったが、なかには留日学生袁希羅らが組織した海軍復興社が日本で購入した日露戦争のニュース映画を上映した事例など中国人によるものもあった。²⁾

1913年に虹口で東京活動影戲園と銘打った映画館が開業する。これを日本人が開業したものであるとする研究もあるが、³⁾ 定かでは無い。しかし、「東京」を館名に掲げていることからわかるように、同園では比較的高い頻度で日本映画と思しきニュース映画が興行されていた。1914年には同じ虹口に、大阪出身の辻源太郎によって日本映画常設館「東和館」が、さらに1918年には同じく虹口に演芸館が藍澤姓を名乗る人物によって開業された。

上海では比較的早期より継続的に日本映画専門館が開業していたが、営業場所はいずれも虹口地区だった。表1は1940年頃の虹口の日本映画専門館の概要をまとめたものである。この表が示す通り、虹口の日本映画専門館は上海の租界の映画館としても規模は小さく、最も座席数の大きい東和劇場で租界の中規模程度の映画館と同程度の大きさであった。

表1 民国29年(1940)上半期の日本映画専門館における月平均入場者数とチケット売上

映画館の名称	座席数 (人)	平均入場者数 (人)	平均売上 (円)
東和劇場	900	46,700	29,300
第一歌舞伎座	466	9,000	9,000
第二歌舞伎座	600	42,000	28,400
虹口大戲院	830	24,000	9,600

出典：市川彩『アジア映画の創造及建設』(国際映画通信社出版部・大陸文化協会本部、1941年)、210頁にもとづき筆者が作成。

他方、共同租界・フランス租界の両租界の中心部では専らハリウッド映画を中心とする西洋映画と中国の国産映画が興行されており、日本映画が興行として上映される機会はほとんど皆無の状態であった。そのため、日本軍による上海包囲網が確立されたいわゆる「孤島」時期には日本映画の「租界進出」が目論まれるようになった。

2. 映画興行網をめぐる攻防——中華電影と大華大戲院

1939年6月27日、中華電影股份有限公司(以降「中華電影」と略称)が設立されると、日

2) 張雋雋『従外來雜要到本土影業：中国電影發生史研究(1897-1921)』(中国社会科学出版社、2020年)、115-131頁。

3) 黄徳泉『民国上海影院概観』(中国电影出版社、2014年)、および白井啓介『銀幕發光：中国の映画伝来と上海放映興行の展開』(作品社、2019年)。

本政府の国策事業である「日本映画の上海進出」を一手に担う配給会社として営業を開始した。中華電影はもともと汪兆銘政権の文化政策の一環として「映画による国民文化の促進、国民教育の普及、並に健全なる娯楽の提供」⁴⁾を名目に設立された。中華電影の映画を用いた文化事業の最終目標は「大東亜諸民族相互間の文化的交流、内外に対する啓発宣伝の武器として映画の機能を発揚」し、「大東亜共栄の大義を宣揚」するというものであることから、日本の国策を傀儡的に遂行する組織であることは明白だった。⁵⁾

実は、中華電影が設立されたわずか10日後に、上海を拠点として活躍していた映画プロデューサー張善琨が、アメリカ連邦政府の「中国貿易法」の下に登録した映画館会社「遠東影院公司」の管轄の下、当時廃業状態だったオリムピック（夏令配克）大戲院を改装してロキシー（大華）大戲院として復活させた。外国籍映画館会社としての企業の身分は、中華電影が推進する「日本映画の租界進出」にたいする明らかな対抗策であった。⁶⁾オリムピック大戲院は1916年に開業してから1930年代初頭までは上海を代表する外国映画専門館として名を馳せたが、第一次上海事変後に営業停止した後に長期にわたって閉館が続いていた。張善琨は上海の映画興行史においてシンボリックなこの箱をリニューアルし、MGMを中心とした外国映画の封切館として再び上海に広く知られる映画館としての地位を回復させた。当時、中華電影への就職や上海映画界の視察のために少なくない日本人の映画関係者が上海を訪れていたが、その多くが驚いたのは、上海で数多くのアメリカ映画が上映されているという事実であった。筈見恆夫は、中国の映画観客が日本映画にたいして「理解」も「シンパシー」も無いことを憂い、⁷⁾清水千代太もまたハリウッド一辺倒の上海の映画文化にたいして「期待外れ」の念とともに上海の映画観客が日本映画へ無関心だったことにたいして「屈辱」を吐露した。⁸⁾こうした言説が示唆するように、張善琨ら上海映画人たちは外国籍映画館会社という身分を利用しながら一方では上海の映画観客のハリウッド映画嗜好をより強固にし、⁹⁾他方では中国国産映画の市場も安定的に確保するという企業活動を展開していた。このような状況下、上海映画市場における圧倒的な人気を誇るアメリカ映画にたいしてどのように対峙するのかという問題は中華電影にとっても大きな課題として認識されたのだった。¹⁰⁾

4) 中華電影股份有限公司『中華電影の全貌』（中華電影股份有限公司，1943年）、2頁。

5) 中華電影股份有限公司『中華電影の全貌』（中華電影股份有限公司，1943年）、2頁。

6) 外国籍映画館会社が民国期の上海映画市場において果たした役割については次の文献を参照されたい。菅原慶乃「中国と西洋の境界を越えて：民国期上海における外国籍映画館会社の流動的身分（立命館大学国際関係学部 創設30周年記念論集）」『立命館国際研究』第31号第5号（2019年3月）。

7) 筈見恆夫「大東亜映画建設の夢と現実」『新映画』第2巻第2号（1942年）。

8) 清水千代太「対支那工作に望むことあり！中華電影の事業を見て」『新映画』第46号（1943年1月）。

9) Fu Poshek, *Between Shanghai and Hong Kong: the politics of Chinese cinemas* (Stanford University Press, 2003), pp. 36-37.

10) 『中華電影の全貌』では、孤島期に中華電影が「軍当局の意向と上海租界の特殊性に鑑み、敵性映画を一挙に中止することをせず、配給上映を続けてきた」ことを「如何とも致方な」としたうえで、1943年1月以降英米映画の配給停止の後には「さしも傲慢を誇った米映画も、日と共に没落、辛くも余喘（ママ）を保つに過ぎぬ状態」となったと記している（13頁）。

3. 戦時下上海における日本映画の「租界進出」

日本映画の「租界進出」は中華電影の設立とともに目標として掲げられたものの、実際に一緒に就いたのは上海が日本軍によって占領された「淪陥」期以降のことであり、またその後も遅々とした歩みが続いた。以下に時系列に沿いながら日本映画の租界での上映・興行の展開を確認したい。

3.1 1942年の日本映画上映・興行

上海占領から1か月が経った頃から、中華電影は主に日本のニュース映画の無料上映会を開催するようになる。例えば、1942年1月16日に福州路付近の老舗映画館中央大戲院を借り切って、日本のドキュメンタリー数本と『世界電影新聞』を無料で上映するイベントが開催された。¹¹⁾『世界電影新聞』とは中華電影が製作し、日本の映画配給社が配給した中国語ニュース映画で、後に『大東亜電影新聞』へ改称し、中国語版、広東語版等複数言語で配信された。¹²⁾さらに同年5月24日には原節子主演の劇映画『指導物語』（東宝、熊谷久虎、1941年）が、上海租界を代表する映画館大光明（グランド）大戲院を貸し切って上映された。招待された観客は大光明大戲院の座席をほぼ埋める2000人ほどだったと報じる『新申報』の記事は、おそらく宣伝を兼ねていたのだろう、観客たちがみなこの映画が「偉大」であり、テーマも撮影も「すばらしく、現実的」とであると高評価を口にしたことが報じられた。¹³⁾なお、この様子は中華電影の職員だった清水晶によって日本の映画雑誌『映画旬報』にも報告が掲載された。¹⁴⁾

こうして観測気球のように無料上映、招待上映が実施された後、同年6月末より日本映画の興行が実施されるようになった。表2は、1942年に上海租界で興行された日本映画の一覧である。

表2 上海租界で興行された日本映画（1942年）

上映時期	映画タイトル *（ ）は中国語タイトル	上映場所	上映形態
6月27～28日	『帝国陸軍勝利の記録（撃滅英美大海戦）』（日本映画社、1942年）	大光明大戲院	「イヤフォン」（同時通訳放送システム）での上映
8月（5日間）	『暖流（暖流）』（松竹、吉村公三郎、1939）	南京大戲院	英語字幕での上映
9月（7日間）	『南海の花束（南海征空）』（東宝、阿部豊、1942）	大光明大戲院	中国語字幕版
11月（7日間）	『マレー戦記 新劇の記録（馬來戦記）』（日本映画社、1942年）	大光明大戲院	中国語字幕版

出典：「日本映画の租界進出」『中華電影の全貌』（中華電影股份有限公司、1943年2月）、16-17頁。

11) 「租界放映免費電影」『新申報』1942年1月16日、第3面。

12) 詳細は次を参照されたい。菅原慶乃前掲論文「戦時日本南方電影工作と台湾：在『大量文化』時代進行歴史研究的一個嘗試」。

13) 「大光明戲院昨放映『指導物語』影片」『新申報』1942年5月25日、第3面。

14) 清水晶「日本映画の租界進出」『映画旬報』1942年8月11日号。

この時期、日本の「内地」では「大東亜共栄圏」の南進政策にともない、日本映画の「南洋進出」が推進されていた。日本映画の上海租界「進出」がこの時期ににわか開始されたのは、内地のこのような動向とある程度連動していたものと考えられるだろう。

3.2 日本映画常設館の登場

1942年を契機とした中華電影による上海租界での日本映画上映・興行は、最終的には日本映画専門館の開業という形でさらに展開された。日本映画上映館は中華電影が直接経営したものと、興亜院華中聯絡部が指名し日本軍の管轄下に置いた映画館を中華電影が委託経営したものとに二分された。上海での中華電影直営館は虹口に集中し、軍管轄下の委託経営館はすべて共同・フランス租界で従来より営業していた映画館が指定された。後者には表3のように当時の上海で外国映画封切り館として知られた大きな映画館、とくに上海の映画興行王として広く知られた何挺然の亞洲影院公司傘下の映画館が多数を占めた。表3のように、当時の映画館の多くは「外国籍映画館会社」によって経営されていたことはまことに興味深い。見かけ上はアメリカやイギリスの会社法に則って会社登記しているが実質的には中国人オーナーが経営権を握っているという外国籍映画館会社は1920年代から現れた。なかには投機や節税対策という目的を持ったケースも見られたが、外国籍映画館会社の多くはむしろ外国映画による中国映画市場の不均等な壟断を制御し国産映画の市場を確保するという役割を担ってきた。¹⁵⁾すでに触れたように、ロキシー大戲院のアメリカ籍企業としての再生もまた、日本による「映画戦」への対抗として企図されたものだったと考えて差し支えないだろう。したがって、日本映画専門館としてハリウッド映画の封切館の一つであるロキシー大戲院を改組することは、中華電影にとって日本映画の租界「進出」にとっても象徴的な意義があったとみなすことができるだろう（しかし実際にはそれは日本映画の租界「進出」の苦難の始まりでもあった）。

表3 中華電影が委託経営した日本軍管轄下の映画館

映画館名称	接收前の経営会社	所在地
グランド（大光明）大戲院	亞洲影院公司（米国籍）	静安寺路（共同租界）
南京大戲院	亞洲影院公司（米国籍）	愛多亞路（共同租界）
キャセイ（国泰）大戲院	亞洲影院公司（米国籍）	霞飛路（共同租界）
マジェスティック（美琪）大戲院	亞洲影院公司（米国籍）	戈登路（共同租界）
ロキシー（大華）大戲院	遠東影院公司（米国籍）	静安寺路（共同租界）
リアルト（麗都）大戲院	亞洲影院公司（米国籍）	貴州路（共同租界）
アップタウン（平安）大戲院	アップタウン・シアター・カンパニー（米国籍企業）	西摩路（共同租界）

出典：「軍管轄下の映画館」『中華電影の全貌』（中華電影股份有限公司、1943年2月）、14-15頁。List of Shanghai's Motion Picture Theaters-1940, May 31 1940, in 840.6 amusement-sports (a) motion pictures, 4, reports, Consular Posts, Shanghai, China, Correspondence, 840.6-842, 1940 (part 121), vol 2928, RG84. The National Archives II.

15) 菅原慶乃前掲論文「中国と西洋の境界を越えて：民国期上海における外国籍映画館会社の流動的身分」。

中華電影管轄下のロキシー大戲院のリニューアル開業は1943年1月のことであった。これと同時に進行で、中華電影は「歴史的な国民政府の対米英戦線布告」¹⁶⁾に対応するためにイギリス、アメリカ映画の租界での上映禁止を断行した。

ここで、日本映画専門館としてのロキシー大戲院の映画館としての設備と従業員について概観してみよう。中華電影戲院部において特殊企画課長の役職のもとにロキシー大戲院の日本映画館への改組を先導した千葉俊一は、出征のために現場を離れることが決まった直後に『大華大戲院報告書——中国人を対照としたる日本映画専門館』（中華電影調査部、1944年5月）をまとめたが、当該報告書には日本映画専門館への改組直後概ね1年半のあいだの同院のオペレーションが詳細にまとめられており、その資料的価値は極めて高い。ここでは当該報告書にもとづき、ロキシー大戲院の設備の確認と映画館業務を概観したい。

ロキシー大戲院の座席数は、1階席780席、2階席294席、合計1,074席で、1日3回の入れ替え制興行を行っていた。上映時館は午後2時30分、午後5時30分、午後8時30分で、上海の一般的な映画興行時刻を踏襲していた。従業員は、ロキシー大戲院が直接雇用した者、すなわち給与支払の対象となったものは次の通りである。事務所3名、会計3名、案内監督2名、案内15名、映写技師3名、電気技師1名、大工1名、メッセンジャー・ボーイ3名、事務所ボーイ2名、切符売り5名、ドア・ボーイ1名、電話係2名、携帯品預かり1名、冷暖房通風装置係2名、警備夜警3名、掃除及雑用苦力10名。この他、直接雇用ではない従業員として、自動車預かり2名、売店喫茶室の使用人7名、各便所に1名ずつ3名、イヤフォン会社の使用人9名が就業していた。従業員は案内嬢9名と警備の1名がロシア人、夜警2名がインド人、他は全部中国人で、日本語の分かる者はいなかった。なお、「イヤフォン」というのは1930年末に登場したラジオ放送を用いた同時通訳システムで、通訳ブースに「イヤフォン嬢」なる女性が待機し、映画のセリフを同時通訳すると、客席側の受信機、すなわちイヤフォンで翻訳された音声を受信するという設備である。このシステムは、上海ではグランド大戲院や南京大戲院、そしてロキシー大戲院（ロキシーではイヤフォンではなく国語風と称された）などの限られた高級映画館にのみ設置されていた。ロキシー大戲院で日本映画を上映するさいにスタッフがもっとも尽力したのが中国語訳をどのように附すか、ということだった。千葉俊一の『大華大戲院報告書』では主にスライドによる字幕投影と字幕スーパーに依っており、最終的には費用対効果の観点からスライドによる字幕投影が採用されたと記載されているが、従業員としてイヤフォン放送を担当する人材が雇用されていることから、結局のところイヤフォン・システムは絶えること無く利用されてきたということがわかる。¹⁷⁾

日本映画専門館としての営業は、1943年1月15日、『香港攻略 英国崩るゝの日（英国崩壊之日）』の上映で始まった。以降、『大華大戲院報告書』が発行された1944年5月までに合

16) 前掲『中華電影の全貌』、17頁。

17) ロキシー大戲院における日本映画の翻訳問題については、拙著『映画館のなかの近代——映画観客の上海史』（晃洋書房、2019年）第3章において詳述した。

計 52 本の日本映画が上映された。上映にさいしては、日本においても中国においても定着していた映画館プログラムも発行された。

ロキシー大戲院の日本映画上映館としての役割は、事実上は 1944 年末に終了していた。1945 年以降、同院はもっぱら中華電影製作の中国語映画か、満洲映画協会、すなわち「満映」から配給した満映映画やドイツ映画などの上映へと方針を転換させた。この方針転換の背景は不明であるが、ロキシー大戲院に代わって滬光大戲院など複数の映画館が日本映画を上映するようになった。

1943 年以降のロキシー大戲院の概要を把握したうえで、次章では同院が中国人映画観客にむけてどのように日本映画を紹介し、興味をいだかせるために施したさまざまな方策について概観したい。

4. 日本映画ファンの「創造」と「建設」

本稿のタイトルにある日本映画ファンの「創造」と「建設」というフレーズは、国際映画新聞社の市川彩が発行した『アジア映画の創造及び建設』（国際映画通信社出版部・大陸文化協会本部、1941 年）に由来している。書籍のタイトルからも明らかなように、この書籍が出版されたのは「大東亜共栄圏」の各地における映画産業の展開と現状を詳細に紹介することで、「大東亜共栄圏」の多元的かつ統一な映画の姿を提示するという意図があった。上海のロキシー大戲院もまた、ハリウッド映画を中心とする大量の欧米からの映画を浴びるように鑑賞してきた上海の眼の肥えた映画観客を日本映画ファンとして「創造及び建設」しなければならないという必要に駆られていた。そのために千葉俊一をはじめとしたロキシー大戲院のスタッフたちは、恣意的に情報を操作したり、時には映配から送られてきた日本映画のフィルムを勝手に編集し直したりして、可能なかぎり「無難」で「安全」な日本映画のイメージを創り出そうとしていた。本章では、それを 4.1 日本映画のイメージ操作、4.2 スターのイメージ戦略、4.3 日本映画ファンの“創造”という各点からまとめてみたい。

4.1 日本映画のイメージ操作

千葉俊一の報告によれば、ロキシー大戲院で上映する日本映画の選定は千葉にほぼ一任されていた。¹⁸⁾ 千葉は、「日本映画の進駐の為の作品」には「如何なる映画を見せるか」と「如何にして映画を理解させるか」の二つの方針があると考えており、「もしこの映画館（引用者注：ロキシー大戲院）が失敗したら、今後日本映画は中国へ進出する機会を永久に失ふかも知れぬ

18) 千葉は次のように記述している。「会社に特に頼んで上映映画の決定、即ち番組を一切私に一任してもらった事から今から考へて大いに助かつてゐる。」（中華電影研究所『大華大戲院報告書：中国人を対照としたる日本映画専門館』第一輯（中華電影研究所、1944 年）、9 頁。

のだ¹⁹⁾とさえ考えていた。他方、千葉はまた理想と現実の乖離も十分に自覚していた。日本の宣伝色の強い「堅い映画」ばかり上映しても上海の映画観客には到底受け入れられないことは明白であるが、しかし「当たる映画ばかり」上映しても「映画戦」の意味を成さない。そこで千葉は両者を「客の喜びさうな映画を出して、客を集め、日本映画は面白い、判る、と評判にさして、次に日本が見せる必要を感じる映画を出して、前の余力で客を引くと云ふ方法²⁰⁾を採用したのだった。この方法は、たとえば1943年3月に『ハワイ・マレー沖海戦』(東宝、山本嘉次郎、1942年)を上映する直前に満映所属の李香蘭と長谷川一夫が共演した『支那の夜』(東宝東京、伏水修、1940年)を上映するという番組編成などに見て取ることができる。

さて、千葉に一任された作品選定について実際にロキシー大戲院で上映された日本映画をもとに分類すると、4.1.1 恣意的な作品選定、4.1.2 時代劇と戦争映画、4.1.3 揺れ動く対米意識、の3つの方針にもとづいていたということが出来る。以下、それぞれについて概観したい。

4.1.1 恣意的な作品選定

千葉は、日本人や日本のイメージが「悪く」なる懸念のあるものは除外して作品選定を行っていた。たとえば、日中戦争を主題とするもの(『将軍と参謀と兵』(日活多摩川、田口哲、1942)、『五人の斥候兵』(日活多摩川、田坂具隆、1938)、『西住戦車長伝』(松竹大船、吉村公三郎、1940)など)、スパイの日本人が登場するもの(『あなたは狙はれてゐる』(大映、山本弘之、1942)など)、貧農を主題とするもの(『馬』(東宝、山本嘉次郎、1941)、『土』(日活多摩川、内田吐夢、1939)など)はあえて選定しなかった。²¹⁾この他、中国語への翻訳の問題があったため、台詞が多く饒舌な映画、具体的には松竹のいわゆる「小市民映画」は倦厭された。

さらに興味深いこととして、映画配給社(映配)から提供された日本映画のフィルムを、ロキシー大戲院での上映にさいして独自に再編集をおこなった例もあったことだ。これについて千葉俊一は次のように記している。

映画の中には、見せたい映画だが、その中に華人に見せたくない場面や、聞かせたくない台詞が入つてゐる場合がある。その時は勝手に、カット編輯した、一々例を上げるのも面倒だから止めるが、『支那の夜』『間諜未だ死せず』などは相当に手を入れた。「お前にかゝつちや監督もかなわんね、勝手に映画を作りかへちやうんだからと筈見さんに笑はれた事もあつた。²²⁾

このことについて、ロキシー大戲院でももっともヒットした作品『支那の夜』について取り

19) 前掲『大華大戲院報告書』、9頁。

20) 前掲『大華大戲院報告書』、10頁。

21) 前掲『大華大戲院報告書』、10頁。

22) 前掲『大華大戲院報告書』、11頁。

あげてみたい。表4は、ロキシー大戲院のプログラム『大華／ロキシー』（第8期、1943年3月25日）に掲載された『支那の夜』の梗概である。

表4 映画説明書『大華／ロキシー』での『支那の夜』梗概（第8期、1943年3月25日）

戦後の國際都市大上海，南京路上行人如織，霓紅燈光爭妍鬪豔，在黃昏的摩天樓上放射萬丈光芒的時節，有一艘日本汽船衝破迷霧剛駛靠了黃浦江。

經過半年的航海，回到了上海的二等運舵手長谷一夫，給船員的山下■■■到了一家跳舞場去遊玩。舞場的歌星三浦敏子，其兄於事變之際即戰死沙場■■■浦子決心逗留上海，願在此一面工作，一面慰兄在天之靈。長谷等自舞場玩■歸來，忽於途中因些事故援救了中國少女桂蘭，并搞歸旅館，慰籍備至；但長谷■誠意和親切，并不能取得桂蘭的理解，在被毀去了可愛的家庭，和失去了可愛的父親的桂蘭眼中，日本人都是可憎恨的。因此，她的反抗的態度頗為強硬，也頗為固執。不過，隨著時間的經過，長谷的真摯的熱情，漸漸地打動了桂蘭的心絃，態度因漸改變，同時更發現了自己在不知不覺間已愛上長谷了。

然而「花不常好，月不常圓」，幸福的日子并不長久，桂蘭竟被其表兄張子仙所威迫，誘惑長谷深入險地，但在千鈞一髮之際，長谷得被救出，并與桂蘭私訂白頭之約，同去蘇州遊玩。敏子因竊慕長谷，故聞此訊，頗受刺激。

長谷和桂蘭新婚之夜，長谷忽奉命令攜帶某種重要任務向某地出發，在土埠頭歡送的桂蘭，已是一個偉大的新時代的女性了。

長谷的貨船忽遭匪賊所襲擊，在混亂中長谷竟不知去向，然老天爺有限，不久之後，長谷忽■回到桂蘭的身邊來了。

（下線は引用者、■は判読不可能な文字）

『大華／ロキシー』に掲載される梗概の筆致の傾向として、詳細なプロットを相当程度書き込んでいたという点だ（おそらくこれは当時の上海の映画館パンフレットや「特刊」で定着していた「全部対白」、つまり映画の台詞を全て文字化する記事をある程度踏襲しているものと思われる）。表4の下線部は、長谷川一夫が演じる「長谷」が、李香蘭演じる「桂蘭」に平手打ちを食らわせることで桂蘭の心が改心されるという重要なシーンが含まれている部分である。しかし、この梗概では下線部（「時間の経過とともに、長谷の真摯な情熱が、次第に桂蘭の心を動かしていき、態度も徐々に変化していった。同時に知らず知らずのうちに長谷を愛してしまっていることに気づいたのだった」）のように、平手打ちによって強制的に桂蘭の思想が「矯正」されたという点には一切触れていない。ロキシー大戲院で上映された版を実際に鑑賞することはもはや叶わず、実証することは困難であるが、しかしながらロキシー大戲院で上映された独自の版が存在するかもしれぬ可能性があるということは、作品の同定という、映画研究でもっとも基本的な土台を揺るがすことになるため、今後さらなる調査が求められるだろう。

4.1.2 時代劇と戦争映画

中華電影による上海での映画工作で上映された日本映画の傾向は、基本的には同時期に南洋における映画工作で選定された日本映画と重複するものが多いが、大きな相違が一つ存在した。

それは、時代劇映画の上映回数多さである。関西大学アジア・オープン・リサーチ・センターの『大華／ロキシー』コレクション62点のうち、時代劇は32部(約47%)であるのにたいし、太平洋戦争をあつかった戦争映画は11部(約17%)に止まっている。時代劇の物語は一般に対立構造が明快で分かりやすく、中国人観客にとっては物珍しさも備えている。さらには、プロパガンダとして「武士道」精神を利用できるという側面もあった。他方、当然ながら時代劇特有の問題も内包しており、文化や風習の紹介、特徴のある語彙の翻訳に苦勞することも多かった。時代劇を中国人観客に理解してもらうため、『大華／ロキシー』では誌面を割いて用語解説記事を掲載した。例を挙げれば、「旗本」(第23期(1943年7月1日)『伊賀の水月』(大映京都、池田富保、1942))、「勤王党」(第30期(1943年8月19日)『伊那の勘太郎』(東宝、滝沢英輔、1943))、「虚無僧」(第37期(1943年10月7日)『虚無僧系図』(大映京都、押本七之輔、1943))などである。

ただし、実際にはロキシー大戲院の観客は時代劇にたいしてさほど大きな魅力を感じてはいなかったようである。表5は、『大華／ロキシー』が実施した、観客へ好きな日本映画を問うたアンケートの結果をまとめたものである。

表5 『大華／ロキシー』アンケート調査

	1943年10月実施		1944年6月実施	
1	『母子草』(松竹、田坂具隆、1942)	156票	『ハナ子さん』(東宝、マキノ正博、1943)	186票
2	★『一乗寺決闘』(日活、稲垣浩、1942)	123票	『母子草』(松竹、田坂具隆、1942)	185票
3	『水滸伝』(東宝、岡田敬、1942)	92票	『青空交響曲』(大映、千葉泰樹、1943)	142票
4	『新雪』(大映、五所平之助、1942)	90票	『戸田家の兄妹』(松竹、小津安二郎、1941)	134票
5	『歌ふ狸御殿』(大映、木村恵吾、1942)	86票	『父ありき』(松竹、小津安二郎、1942)	134票
6	★『姿三四郎』(東宝、黒澤明、1943)	78票	『神鷹』(詳細調査中)	118票
7	『暖流』(松竹、吉村公三郎、1939)	71票	『無法松の一生』(大映京都、稲垣浩、1943)	112票
8	『電撃二重奏』(日活多摩川、島耕二、1941)	65票	★『一乗寺決闘』(日活、稲垣浩、1942)	105票
9	『荒城の月』(松竹、佐々木啓祐、1937)	64票	★『姿三四郎』(東宝、黒澤明、1943)	98票
10	★『伊賀之水月』(大映京都、池田富保、1942)	56票	『暢気眼鏡』(日活多摩川、島耕二、1940)	93票

ロキシー大戲院で上映された日本映画のなかから好きな作品を選ぶというアンケート(複数選択可)。

★印は時代劇映画を示す。

出典:『大華／ロキシー』第44期(1943年11月25日)、第76期(1944年6月29日)の紙面にもとづき筆者が作成。

2度にわたるアンケート結果が示すように、ロキシー大戲院の中国人観客にとって、数々の時代劇映画はさほど強い印象を残さなかった。したがって、時代劇映画を紹介することで「武士道」精神を伝えるというロキシー大戲院の目論見は成功したとは言えないだろう。

4.1.3 揺れ動く対米意識——「脱」ハリウッドと「擬」ハリウッド

4.1.2で見た時代劇のようにロキシー大戲院による日本映画紹介の方針として「日本映画ら

しさ」を極力全面に押し出すことは、畢竟するところ上海の映画市場のおおよそ8～9割を占めていたとされるハリウッド映画と対抗するためであった。そこで、日本映画を紹介するさいは、日本映画の持つアジア諸国と共通する要素が中国人観客にとっていかに身近な感覚であるかが宣伝された。たとえば、読者から投稿されたあるエッセイには、「日本映画はその独特な作風があるのだが、それはとりもなおさずアジア的情調（原文は「東方情調」）というものだ」と指摘している。このエッセイでは、アメリカ映画のように恋愛の場面で抱擁したりキスしたりする習慣は「われわれ東洋人」にとっては馴染まないと述べたうえで、日本映画ならばそのようなことがないと論じている。²³⁾ こうした傾向を、「脱ハリウッド」と呼ぶことができるだろう。

しかし、「脱ハリウッド」的側面が主張される一方で、逆説的ながら日本映画のなかにあるハリウッド映画的な要素についても強調されるという事態が見られたのはまことに興味深い。たとえば、杉狂児出演作はロキシーではしばしば上映されていたが、ある評論では杉をハロルド・ロイドと並び称し、一定の評価を与えている。ロキシー大戲院上映作品からは外れるが、よりあからさまな事例として東宝歌劇団と中華電影が合作したミュージカル映画が挙げられる。たとえば『万紫千紅』（方沛霖、1943）にはバスビー・バークレー風の振り付けや『オズの魔法使い』（ヴィクター・フレミング、1939）からの明らかな引用が随所に見られる。これを、「擬ハリウッド」傾向と称したい。

このようにしてみると、「脱ハリウッド」と「擬ハリウッド」というロキシー大戲院および中華電影の方針は相反するというよりもむしろ同じコインの表と裏の関係にあるといえるだろう。「敵性」映画の興行こそ禁じながらも、上海の大部分の観客を魅了してやまないハリウッド映画の要素そのものは排除せず、むしろ積極的に日本映画のなかからそれを取り込んで、日本映画にたいする上海の映画観客の低い関心を上げようという意図がそこにはあったのではないだろうか。

4.2 スターのイメージ戦略

上海の映画市場から「敵性」映画を一斉排除した後、ハリウッド映画のスターに代わる新たな日本映画のスターの「創出」が急務であったことは創造に堅くない。李香蘭や高峯秀子の人気については先行研究も触れてはいるが、ここではロキシー大戲院がもっとも「押し」た日本映画俳優として轟夕起子を取りあげたい。

李香蘭の気が高かったことは、ロキシー大戲院で『支那の夜』を封切りしたさいに、上映日数が通常の約2倍の13日間の連続上映で、ロキシー大戲院で最も多い観客数の23,151人を集客したことからもわかる。しかし、日本映画専門館であるロキシー大戲院、そして中華電影にとって「満映」所属の李香蘭を他の日本人俳優と同列に並べることにある種のとまどいがあったようだ。たとえば、1943年10月に『大華／ロキシー』誌面で実施された好きな俳優アンケート

23) 張応修「雑感」『大華／ロキシー』第16期（1943年5月9日）、頁数無し。

トでは、李香蘭は選択肢から除外されていた。他方で、中華電影の管轄下で雑誌『新銀壇』では、別冊の『日本映画スター集(日本銀星集) 民国33年版』のなかに李香蘭を含めたうえで、出身は佐賀県、本名は「山口俊子」²⁴⁾と明記している。いずれにしても、李香蘭という際だって人気の高い俳優とは別に、日本人俳優として上海で人気の高いスターを「創造」する必要があったことは、日本映画の当地での「進出」を目錄ロキシー大戲院と中華電影にとっては自明のことであったと思われる。そこで白羽の矢が立てられたのが宝塚歌劇団出身の轟夕起子である。

ロキシー大戲院で上映された映画のなかで、李香蘭出演作は『支那の夜』1本のみであるのにたいし、轟夕起子出演作は7作と多い。²⁵⁾表6は、先に言及した『大華／ロキシー』誌面における好きな日本人俳優アンケートの結果である。轟夕起子は2位の高峰秀子にたいしてトリプル・スコアを超える点数が付けられている。

表6 『大華／ロキシー』における好きな日本映画の俳優アンケート

(1943年10月実施)

序列	俳優(男)	得点	俳優(女性)	得点
1	片岡千恵蔵	84点	轟夕起子	265点
2	長谷川一夫	76点	高峰秀子	72点
3	杉狂児	56点	高峰三枝子	37点
4	阪東妻三郎	48点	相馬千恵子	35点
5	佐分利信	47点	原節子	21点

出典：『大華大戲院報告』、36-37頁

『大華／ロキシー』でもこのアンケートに先駆けて轟夕起子特集が組まれている(第36期、1943年9月30日)。管見の限り、特定の俳優にたいして特集が組まれたのは轟夕起子ただ一人のみである。この特集では、ロキシー大戲院の千葉俊一と郭方岑(伯林)、ジャーナリストの江克厚と龔若萍、そして映画製作会社「華影」の中国人監督卜万蒼が参加した座談会が実施された。この座談会において、千葉は日本において轟の美声は李香蘭よりも良いと評判であることを紹介しており、座談会が行われた直前に上映された『姿三四郎』の後にも陸続と轟出演作がかかることが予告された。明らかに轟夕起子人気を「創造」しているわけであるが、轟がいわば第二の李香蘭として売り出されようとした背景には、轟が歌劇団出身で歌って踊れる女

24) 李香蘭が日本人であるということは、実は戦中に幾度か暴露されていたが、李香蘭の本名をめぐっては「山口淑子」説以外に「山口俊子」説も流布されていた。詳細は次を参照されたい。川崎賢子『もう一人の彼女：李香蘭／山口淑子／シャーリー・ヤマグチ』(岩波書店、2019年)。なお、ここで李香蘭の出身が佐賀県とあるのは、山口淑子の父親である山口文雄の出身地が佐賀県であることを踏まえての記述であると思われる。

25) 内訳は次の通り。『電撃二重奏(懸漢艶史)』(1943年1月30日上映)、『微笑の国(幸福楽隊)』(1943年4月9日上映)、『姿三四郎(龍帝傳)』(同年9月9日上映)、『暢気眼鏡(窮開心)』(同年9月16日上映)、『ハナ子さん(花姑娘)』(同年11月18日上映)、『若き日の欲び(青春楽)』(同12月1日上映)、『世紀ハ笑フ(分道揚鑣)』(1944年2月17日上映)。

優であることに加え、『姿三四郎』における抑制された「大和撫子」的な役から、『ハナ子さん』のようなコメディエンス的な役までをこなすことのできる幅の広さがある女優だったということが考慮されたものと思われる。端的に言えば、「脱ハリウッド」と「擬ハリウッド」の両方の路線を演じ分けられる身体を、轟夕起子が持っていたからだといえるだろう。

男性の俳優については轟夕起子のようにロキシー大戲院や中華電影が特に売り出そうとした形跡は見られない。ただ、『大華／ロキシー』誌面で全59回にわたって連載された日本映画の俳優紹介記事「日本明星紹介」シリーズでは、しばしば男性の俳優が持つ攻撃的な要素を中和するかのような記事が散見される。たとえば、片岡知恵蔵を紹介する回（第20期、「日本明星紹介第20回」）では、片岡出演作でロキシー大戲院で上映が決定した『一乗寺決闘』の猛々しいイメージとは逆に、「日頃より読書と運動を好み、最も好きなのは中華料理です」という柔らかなイメージの紹介文が添えられた。阪東妻三郎を取りあげた回（「日本明星紹介第23回」）でもやはり趣味は魚釣りや中国料理が好きであると紹介された。また、上原謙の紹介（第15回）では、『西住戦車長伝』（松竹大船、吉村公三郎、1940）や『間諜未だ死せず』（松竹大船、吉村公三郎、1942）における軍人のイメージとは全く逆の印象をあたえる形容詞「美しい（漂亮）」が用いられ、さらに以前の俳優と違って「美しい男性美をとまなう強い体格（男性美的堅強的體格）」を持つと紹介されている。

4.3 日本映画ファンの「創造」

ロキシー大戲院の映画館プログラム『大華／ロキシー』が、同時期の上海の映画館プログラムと最も大きく異なる点は、読者との交流にかんする記事を多く掲載した点である。詳細はすでに別項で論じているため²⁶⁾ここでは概観するに留めるが、1944年1月に成立された「日本電影同好会」は、ロキシー大戲院がお膳立てして結成されたファン・コミュニティである。会員数は最大時で164名が在籍したとされている。主な活動はロキシー大戲院が主催する新作日本映画の試写会への参加で、参加者には自発的に批評を執筆し、『大華／ロキシー』誌面に投稿することが奨励された。しかし、結果として試写会に参加しても批評を書かない同人が多く、さらには5名の発起人がそれぞれの事情により活動から離れてしまったことで、同年8月末に解散することになった。「日本電影同好会」は、ロキシー大戲院によって作り上げられたファン・コミュニティであったが、失敗に終わったと結論づけられるだろう。

26) 菅原慶乃「“中日友邦”の白日夢：淪陷時期旧上海銀幕上の“幻覺日本”形象和電影說明書《大華》」, 国際華莱坞学会・浙江大学寧波理工學院伝媒与設計學院編『《從文本到語境：作為研究範式的“新電影史”》研討會論文集』（2019年12月）。菅原慶乃「淪陷期上海の日本映画専門館『大華（ロキシー）大戲院』と映画館プログラム『大華／ロキシー』について」『関西大学中国文学会紀要』第41号（2020年3月）。

おわりに

本稿で示したロキシー大戲院および中華電影による上海租界への日本映画の「進出」の実態が示唆していることは、日本の対大陸映画工作研究の再考の必要性であろう。本稿で明らかにしたようなロキシー大戲院による日本映画紹介の失敗に顕著であるように、軍国主義による支配と統制を前提としながらも、支配／非支配の対立軸を攪乱するような状況が確かに存在したことが浮き彫りとなるだろう。たとえば、晏妮の最近の研究によれば、華影のミュージカル映画は、非政治的な娯楽映画を量産するという手法で「協力しない」という抵抗のあり方として読まれるべきであるという。²⁷⁾ こうした視点もまた、一枚岩で静態的な支配／非支配という図式を崩して日中間の力関係の重層性・流動性を前景化することで、これまで映画史に埋もれて見えなかった数々の「抵抗」のさまざまなあり方を可視化することに繋がるだろう。

27) 晏妮『『占領下の上海映画と日本映画』』岩本憲児・晏妮編『戦時下の映画：日本・東アジア・ドイツ』（森話社、2019年）。