

海を渡った興行師・播磨勝太郎  
—20世紀初頭のアジア映画市場におけるシンガポールと日本—

笹川慶子

## 海を渡った興行師・播磨勝太郎

—20世紀初頭のアジア映画市場におけるシンガポールと日本—

笹川慶子

本研究の目的は、20世紀初頭のシンガポールを中心に映画の興行者として活躍した播磨勝太郎<sup>1)</sup>の活動を、シンガポール映画興行史、およびアジアの映画流通史の観点から、検証することにある。具体的には、地元新聞など一次資料をもとに、シンガポールの映画興行史を掘り起しつつ、その文脈のなかでシンガポールに渡った播磨の活動を捉えていく。それによって20世紀初頭のアジア映画市場におけるシンガポールの重要性と、これまでほぼ無視されてきたシンガポールと日本の深い結びつきを明らかにしたい。

播磨勝太郎は、アジアの映画流通史、とりわけシンガポールと日本の関係を考えるうえで欠かせない人物のひとりである。だが、現在までに出版された日本映画史の文献から、播磨勝太郎の名前を探しだすのは容易なことではない。たとえ、言及されていても、ほんの一言ふれられるだけで、さして重要視はされていない。たとえば、比較的長い説明のある岡田晋の『日本映画の歴史』は播磨を、シンガポールで「旅館を経営するかたわら、映画の巡回興行などをやっていた」「ヤクザくずれ」の人物、と二行ほどで紹介しているにすぎない<sup>2)</sup>。

現在の日本に残された播磨に関する唯一まともな叙述は、田中純一郎の『日本映画発達史Ⅰ』（1975年）、そして同じく田中が執筆した「日本映画事業発達史」（『日本映画事業総覧 昭和二年版』、1926年所収）である<sup>3)</sup>。それぞれ短いはいえ、播磨についてもっとも詳しく知ることのできる文献である。田中によれば、播磨は、「シンガポールの旅館せきでん碩田館の経営者で、巡回興行を副業」にしていたが、巡業で使った映画のストックを有効利用するため、1914年（大

正3)頃、大阪にハリマ商会を開設して関西圏で映画を配給し始め、そのあと1916年(大正5)に、「ユニヴァーサル社の極東セールス・マネージャーであるトム・コクレン」と提携して播磨ユニヴァーサル商会を設立し、東京と大阪を拠点に映画を配給していたとある。播磨はまた、Mパテー商会(のちに日活に合併)の創業者で、孫文の中国革命を支援した梅屋庄吉との交流もあったという。この田中の叙述から、播磨は、単にシンガポールで映画の巡回興行をしていただけでなく、アジア映画産業の草創期に、シンガポールと日本を結ぶ重要な役割を果たしていたことがわかる。

しかし、これほど重要な人物であるにもかかわらず、1975年の田中の叙述以降、新たな情報はまったくない。日本の映画史研究が播磨を無視し続けてきた原因は、複数考えられるが、そのひとつは、播磨の活躍した場所が日本国内でも欧米諸国でもなく、アジア、しかもシンガポールであったことが関係する。アジアで活躍した日本人に関する研究はこれまで積極的に行われてきたとはいえないからだ。20世紀初頭の日本映画史に関する従来の研究はえてして、日本国内ならば日活の尾上松之助やマキノ省三、天活の帰山教正、松竹蒲田や日活向島など映画製作に関する出来事、国外ならば早川雪洲やヘンリー小谷、トーマス栗原などハリウッドで映画製作に携わった人々を主な研究対象とする傾向が強かった。したがって映画の興行、しかも欧米以外の海外で活動していた播磨勝太郎の存在は、すっかり忘れられてしまったのである。

研究のこういった欠如はシンガポールにおいても同じである。たとえば、数少ないシンガポール映画史に関する文献のひとつ、ジャン&イヴォンヌ・ウーデの『Latent Images: Film in Singapore』(2010年)、あるいはラファエル・ミレットの『Singapore Cinema』(2006年)にも、播磨への言及は、ほんの数行程度しかない<sup>4)</sup>。しかも、情報は曖昧で、間違いも多い。たとえばウーデは、播磨が1910年までにノース・ブリッジ・ロード(North Bridge Road)に「ハリマ」を開場したという。これに対し、ミレットは、ノース・ブリッジ・ロードに開場した「マツオ・シネマ」が「ハリマ」に改称され、のちにビーチ・ロード(Beach Road)に移ったという。情報が少ないうえに、食い違っていると、

読み手は混乱するばかりである。いったい播磨勝太郎はシンガポールで何をしていたのか。播磨はシンガポールと日本をどう結びつけたのか。結局、シンガポールの映画研究においても、興行に従事していた日本人の活動は軽んじられ、田中純一郎による播磨の叙述以上の情報はほとんど何もわからない。

したがって本研究の目的は、20世紀初頭のアジアの映画流通史、とりわけシンガポールと日本の映画流通史を考えるうえで非常に重要な役割を果たしたにもかかわらず、日本の映画史研究からも、シンガポールの映画史研究からも軽視され続けてきた、この播磨勝太郎が残した足跡を、一次資料から掘り起こし、少しでも明らかにすることである。

調査分析のさい、とくに留意した点は二つある。ひとつは、現在とは異なり、20世紀初頭は、シンガポールの宗主国であったイギリスが、グローバルな映画流通の拠点であったことである。もうひとつは、調査対象をシンガポールという国に限定せず、ペナンや香港など旧イギリス植民地、さらにジャワ（インドネシア）やシャム（タイ）、フィリピンなど近隣の国や地域との関係も視野に入れて調査する必要があるということである。

これらの点に注意しながら、以下では、播磨勝太郎の活動をシンガポールの映画興行史に跡づけ、そのうえでシンガポールと日本の映画史的つながりを、20世紀初頭のアジアにおける映画流通網の構築という観点から明らかにしたいと思う。

## 1. シンガポールにおける映画興行の始まりと歴史叙述の問題 (Circa 1899-1904)

イギリスの植民地であったシンガポールにおいて映画が初めて上映されたのは、20世紀に入ってからといわれている。シンガポール映画の研究者ラファエル・ミレットは、1901年、シティ・ホールで上映された『ヴィクトリア女王の葬式 (Queen Victoria's funeral)』は「非公開上映」にすぎず、初の一般公開は1902年、バスライ (Basrai) というパールシー教徒 (8世紀にインドに逃れたゾロアスター教徒) の巡回興行が最初だったと述べている。仮設テントをヒ

ル・ストリート (Hill Street) とリバー・バレー・ロード (River Valley Road) の交差するあたりに設置し、フランスやイギリスなどの映画を興行していた。つまり、ミレットによれば、1902年までシンガポールでは一般向けの興行が行われていなかったことになる。

しかし、地元新聞を丹念に調べればすぐにわかることだが、少なくとも1899年8月21日にはすでに、一般向けの興行は行われていた。興行者はベレスフォード・ペティット (Beresford-Pettitt)、上映されたのはアメリカン・バイオグラフ (American Biograph) 社の映画である。興行の宣伝は、1899年8月1日から始まり、8月16日付『The Straits Times』には、「今ロンドンで大流行」という宣伝文句とともに興行が予告されている。場所はシンガポール河附近に

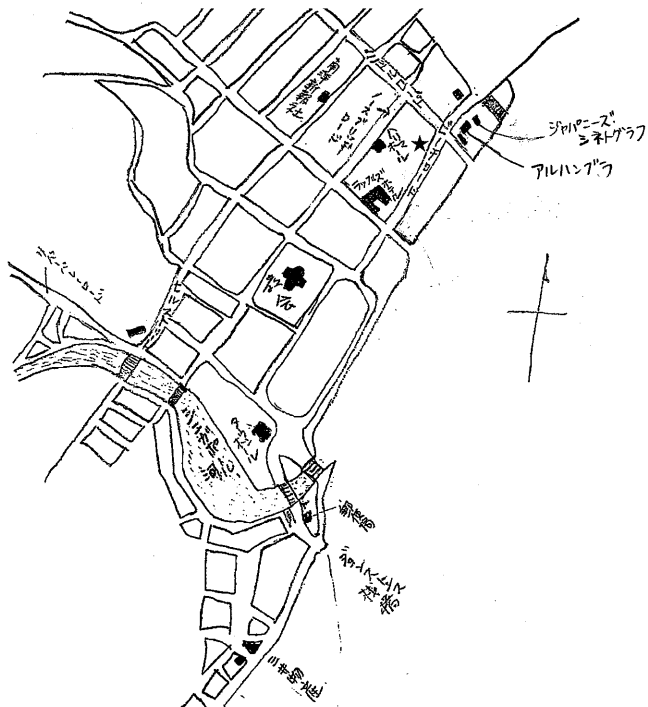


図1 1910年頃のシンガポール略図 (『南洋新報』1910年3月26日生駒号付録略図より作成)

あったタウン・ホール（図1）、日時は8月21日（月）のみ、夜二回の興行である。入場料は指定席2ドル、普通席1ドル、画像が反転するスクリーンの裏側の席50¢、子供は半額で、ロビンソン・ピアノ・カンパニー（Robinson Piano Co.）が前売りチケットを売っていた。ほかにも1901年7月9日、「最新のバイオグラフ」映画の上映を予告する広告が『The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser』に掲載されている。場所は、やはりタウン・ホール、上映日は1901年7月13日（土）のみ、上映映画は『ヴィクトリア女王の葬式（Queen Victoria's Funeral）』（1901年）などである。広告には、バイオグラフ社の映画が、フランスのリュミエール兄弟の「シネマトグラフ」やドイツのスクラダノフスキー兄弟の「ビオスコープ」など、ほかの「スコープ」や「グラフ」と名のつく映画装置とは違うことが強調されている。上映開始は夜9時、料金は高い方から3ドル、2ドル、1ドル、前売りチケットは同じくロビンソン・ピアノ・カンパニーが売っていた。のちの映画興行と比べて、この二つの興行の入場料が高額であることから、これらの興行は主に店の顧客——ピアノを買えるような経済的に豊かな層——を対象に行われていたことがわかる。1901年7月15日付『The Straits Times』によれば、興行は大成功し、一週間の続映になったという。

ミレットのいう「シティ・ホール」は、おそらくこの二つの記事にある「タウン・ホール」を指すのであろう。上映された映画が類似するだけでなく、19世紀末から20世紀初頭のシンガポールにおいて映画を興行する場所には限りがあったことから、同じホールを指すと考えられる。いずれにせよ、1899年や1901年の「タウン・ホール」における映画興行は、富裕層という特定の客層を相手にしていたとはいえ、新聞という公的媒体で宣伝し、料金さえ払えば誰でも見ることができた点で、一般向けの映画興行であったことに変わりはない。したがってミレットの主張とは異なり、少なくとも1899年にはすでに、シンガポールの映画興行は始まっていたと考えてよからう。

シンガポール映画史の叙述における問題点は、調査の不十分さだけでなく、その単純さにもある。ミレットは、映画の巡回興行と常設興行を分けて考え、

後者を本格的な興行とみなす。そして、その始まりを、レヴィ兄弟 (Levy Hermanos) が、ヴィクトリア・ストリート (Victoria Street) の320番地で映画を上映してからとする<sup>5)</sup>。ところが、新聞を綿密に調べると、それにも疑問を挟まざるをえないことがわかる。

レヴィ兄弟がシネマトグラフの広告を地元新聞『The Straits Times』に掲載し始めるのは1904年11月29日である。レヴィ兄弟は、パリや香港、上海、漢口、マニラ、ハルビン、ポートアーサーなどに支店をもち、シンガポールではラッフルズ・ホテルに店を構えて、高級時計オメガなどを売っていた宝石商であった。広告には、「バッテリー・ロード (Battery Road) 3番地」で、「電気式シネマトグラフの完全設置」とだけあり、映画興行に関する言及はない。売っていたのは主にフランスのパテ社の映画装置と映画である。つまりレヴィ兄弟は、自分たちの店に買い物にくる客を相手に、宝石や蓄音機など売り物のひとつとして、映画装置と映画を売っていたにすぎない。

ところが、その広告の少しあと、12月8日から同じ新聞に、「パリ・シネマトグラフ (The Paris Cinematograph)」という映画興行の広告が掲載され始める。支配人はパウル・ピカール (Paul Picard)、場所はヴィクトリア・ストリート320番地である。店舗を改装した程度の興行場であったが、マレー劇場 (The Malay Theatre) と呼ばれた。興行は毎晩二回、寸劇やアクロバット・ショーなどと一緒に、パテ社の手彩色映画『アリババと40人の盗賊 (Ali Baba et les quarante voleurs)』(1902年) や『眠れる森の美女 (La belle au Bois-Dormant)』(1902年) などを上映していた。映画はすべて1,000フィート未満であった。1905年1月4日に掲載された広告には入場料が、ボックス席が50¢、1等席が40¢、2等席が30¢、3等席が20¢とある。前述したロビンソン・ピアノ・カンパニーと比べ、けた違いに安いのは、興行場が下町にあったというだけでなく、この興行がより広い層を対象にしていたことを示す。

このマレー劇場がレヴィ兄弟の所有であったことからミレットは、その興行をレヴィ兄弟によるものと判断する。そして1902年のパウルシー教徒による巡回興行と区別して、レヴィ兄弟の興行を新しい興行の始まりとみなす。レヴィ

兄弟とパールシー教徒の興行の違いは主に二点ある。ひとつは、巡回興行者がシンガポールにやってきて映画を興行するのではなく、シンガポールの居住者が映画を海外から輸入し興行している点(彼の表現では「first truly imported」)。もうひとつは上映場所が、仮設テントではなく、興行専用の建物である点である。つまり、映画の輸入と建物により示唆される、継続性が問題とされている。そして、これらの条件を満たすレヴィ兄弟の興行をミレットは、本格的な映画興行の始まりとするのである。

だが、映画の輸入と建物だけをとりあげて、本格的な映画興行の始まりと判断するのは、歴史を単純化しすぎである。地元新聞を調査すればすぐにわかることだが、レヴィ兄弟の興行と前後してエジソン・シネマトグラフ社(The Edison Cinematograph Co.)や英国シネマトグラフ社(The British Cinematograph Co.)なども似たような興行を行っていた。また、レヴィ兄弟の翌年からは、マツオ旅館が旅館のホールで、ハミルトン社(Hamilton & Co.)やマーチン&シバタ(Martin & Shibata)が仮設テントで興行を始め、その後、数年から数十年も興行し続ける。そもそもレヴィ兄弟のパリ・シネマトグラフの興行は、1904年12月の興行開始から、わずか一ヶ月ほどで、ワヤン(人形の影絵芝居)を巡回興行するカッシム(S. Kassim)の手に渡ってしまう<sup>6)</sup>。それはレヴィ兄弟が、継続的に映画を輸入せず、巡回興行をする程度の映画ストックしかもっていなかったことを示す。そのうえカッシムは数週間で、シンガポールからジャワに移り、翌1906年3月まで戻ってこない<sup>7)</sup>。シンガポールに戻ったあとも、同じ興行場で長く映画を興行した形跡はない。こうなるとレヴィ兄弟とそれ以前のパールシー教徒による興行(これも一ヶ月ほど)の違いは、建物か仮設テントか、あるいは映画を輸入したかどうかでしかなく、その継続性に大差はない。第一、テントであろうと、旅館であろうと、映画をどこから買おうと、興行は興行である。それらをレヴィ兄弟の興行と区別し、優劣をつけ、排除する必要はない。同時代に存在した大小さまざまな空間の多様な形態の興行を切り捨て、レヴィ兄弟の興行だけの特権的に取りあげることで、見えなくなってしまう歴史があることにミレットは気づいていない。



## 2. シンガポール映画興行街の形成と播磨勝太郎

(Circa 1905-1906)

シンガポール初の映画興行街は、1900年代初頭にその基盤が形成されるが、その形成を考えるうえで特に重要なのは、一ヶ月ほどで巡回興行に転じるレヴィ兄弟のマレー劇場よりむしろ、播磨のマツオ旅館の興行である。マツオ旅館はシンガポール最上級のラッフルズ・ホテルに近い、ビーチ・ロード5-13番地と5-14番地にあった(図1の★)。もとは日本人のマツオ(K. Matsuo)が所有していた宿屋であるが、1905年12月5日、播磨勝太郎が買収し(図2)、1906年2月までには「マツオのジャパニーズ・シネマトグラフ(Matsuo's Japanese Cinematograph)」という呼称で興行を開始する。興行に使われた映画や機材は、後述する梅屋庄吉が1905年6月にシンガポールから日本に帰国するさい、播磨に譲ったものであった(梅屋と播磨の関係については車田讓治『国父孫文と梅屋庄吉』六興出版、1975年を参照)。興行は毎晩二回もしくは三回、

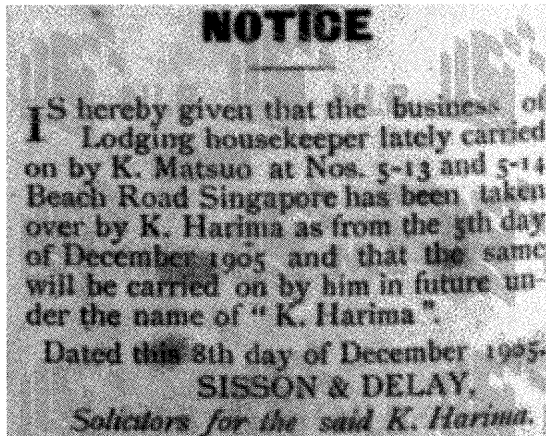


図2 播磨勝太郎がビーチ・ロード5-13、5-14番地のマツオ旅館を買収したと告げる記事 (*Eastern Daily Mail and Straits Morning Advertiser*, Dec 9, 1905, p. 4.)

支配人は旧所有者 K・マツオの妻が務めた。各プログラムは、映画や手品、ダンスなどの見世物で構成され、入場料は、1等 1 ドル50¢、2等 1 ドル、3等50¢、4等25¢と、レヴィ兄弟の劇場よりはるかに高額であった。マツオ旅館の興行の前売りチケットには、英語の読めない人（おそらく日本人）のために、演奏ステージと日章旗と豆電飾のイラストがシンボルマークとして描かれていた。今となってはそれが、マツオ旅館の様子を知る貴重な手がかりである。上映されたのは主に、フランスやイギリス、アメリカの映画で、ときには東郷元帥の凱旋を記録した日本の日露戦争映画なども見せていた（図3）。とはいえ輸入だけでは興行に十分な映画を確保できなかったのだろう。この時すでに播磨は、映画製作にも着手している。前述したレヴィ兄弟とは対照的に、播磨は、より継続的、より組織的な活動を行っており、開場から10年以上、シンガポールを代表する映画館として興行し続ける。この播磨の興行と比べると、レヴィ兄弟の興行はむしろ、それ以前の巡回興行のしくみに近いといえよう。

ここで注目したいのは、このマツオ旅館の興行をきっかけに、シンガポールに初めて、映画興行街が形成されるという事実である。たとえば1906年3月にはす



図3 マツオのジャパニーズ・シネマトグラフ広告 「東にある日本という島」からも映画を輸入とある (*Eastern Daily Mail and Straits Morning Advertiser*, May 21, 1906, p. 3.)

で、ハミルトン社というイギリス系の興行会社が、「ロンドン・クロノグラフ (The London Chronograph)」という名称で、ビーチ・ロード沿いの広場で興行している。広場はマツオ旅館の右斜め前、ラッフルズ・ホテルの向いにあった。上映していたのは主にフランスのゴーモン社が製作した映画である。フランス映画を上映しているにもかかわらず、「ロンドン」と謳ったのは、ゴーモン社をロンドンの映画会社と間違えたというより、ジャパニーズ・シネマトグラフと同じで、イギリス人による興行であることを強調したか（複合民族国家ゆえの慣例であろう）、あるいは20世紀初頭のシンガポールで公開される映画のほとんどがロンドン経由だったことから、本場ロンドンからやってきた見世物という意味があったと考えられる。

ロンドン・クロノグラフの支配人をしていたS・M・マーチンは、翌1907年10月、日本人のシバタ (S. Shibata) とともに、「ニュー・ジャパニーズ・シネマトグラフ (The New Japanese Cinematograph)」という興行を開始する。ここでいう「ニュー」は、マツオ旅館などほかの日本人による興行に対する表現であろう。場所はこれもやはり、ビーチ・ロードのマツオ旅館の近くであった。仮設テントを張り、欧州や日本の映画を上映していた。テントの入り口には日本風の庭園がしつらえられ、それが話題を呼んだ。残念ながらこの興行は、1909年2月、わずか一年ほどで閉場してしまうが、一時は、シンガポールを代表する興行場のひとつに数えられていた。

「マツオのジャパニーズ・シネマトグラフ」が興行的に成功していたことは、それと類似した興行が、その近くに次々あらわれることから推察できる。1906年6月、マツオ旅館は、そのシンボルマークである演奏ステージと日章旗と豆電飾のイラストをそっくり真似たチケットを売る同業他者があらわれたと、常連客に注意を促す新聞広告を複数回、掲載している。また同年8月には、改装のために一時閉館することを告げる広告においても、マツオ旅館は、ほかの、いかなる「ジャパニーズ・シネマトグラフ」とも一切無関係であると記している。さらに1906年9月、カネイチ (Y. Kaneichi) という在シンガポールの日本人が、紛らわしくも「ジャパニーズ・シネマトグラフ (The Japanese

Cinematograph)」という名で、マツオ旅館の左斜め前の広場に、日章旗をかかげた白いテントで、夜二回の興行を行っていたこともある。つまり、マツオ旅館が初めてビーチ・ロードで映画を興行してから、わずか数ヶ月で、類似した複数の映画興行が、そのまわりに集まって、競い合うようになっていたのである。

このようにシンガポール初の映画街は、レヴィ兄弟の店のあったヴィクトリア・ロードではなく、マツオ旅館のあったビーチ・ロードに形成されていたことがわかる。新聞に掲載された広告を見る限りでは、播磨がマツオ旅館で映画興行を始めた頃、ビーチ・ロードにはマツオ旅館のほかに映画の興行場はなかった。だが、マツオ旅館の興行が始まってすぐ、マツオ旅館のまわりには、前述したロンドン・クロノグラフやいろいろなジャパニーズ・シネマトグラフに加えて、ロイヤル・シネマトグラフ(The Royal Cinematograph)やフレンチ・シネマトグラフ(The French Cinematograph)などが開場する。また、フレンチ・シネマトグラフの隣にあったジュビリー・ホール(The Jubilee Hall)でも、ボクシングの試合の前後に映画を上映していたこともある<sup>8)</sup>。つまり、シンガポールで初めてとなる映画街の形成に大きな役割を果たした興行は、レヴィ兄弟のマレー劇場ではなく、播磨のマツオ旅館なのである。

20世紀初頭、シンガポールにはすでに「中国以外のアジアで最大の邦人社会」が形成されていた<sup>9)</sup>。日本人の多くは「中央路」と呼ばれたミドル・ロード(Middle Road)周辺に集まり、そのミドル・ロードとビーチ・ロードが交差するあたりにマツオ旅館があった。ビーチ・ロードは海岸沿いを走る通りで、その先にはシンガポール港があり、三井物産や日本郵便など日本有数の海運会社や貿易会社がオフィスを構える商業中心区と、「グダン族」と呼ばれたエリート層の集まる「山の手」があった。そしてそのグダン族の集う高級社交場がラッフルズ・ホテルである。つまり、「マツオのジャパニーズ・シネマトグラフ」の興行は、日本人町の中心やラッフルズ・ホテルに近く、かつ山の手からもアクセスの容易な場所で行われていたのである。地の利を得て興行は成功し、結果、シンガポール初の映画街はビーチ・ロードのマツオ旅館のまわりに形成さ

れた。

ミレットのように、最初の突出した事象——本物の輸入、本物の映画館——だけに焦点をあてて歴史を点で認識し、点と点を時系列に直線でつなぐ叙述は、歴史の変化をわかり易くするうえで有効である。だが、同時にその叙述は、同時代に存在していた国も人種も異なる多彩で多様な興行者の足跡を切り捨て、歴史の闇に閉じ込めてしまうことになる。シンガポールの映画興行史における播磨勝太郎の活動の多くは、そういった叙述により切り捨てられた。しかし、その闇に光をあて、些末な足跡を1つ1つ拾い集め、歴史を点ではなく複数の層の重なりとして読み取ろうとすることで、一世紀前に形成されたシンガポール映画興行のより複雑で、より雑多な像が浮かびあがる。そしてその雑多な歴史像のなかにこそ播磨の果たした役割の重要性は見えてくる。

### 3. アジア映画流通のグローバル化とシンガポール、そして日本 (Circa 1907-1915)

映画の興行は世界中どこでも、ほぼ同じように始まったのではない。地域によってその様相は異なる。確かにミレットのように、シンガポールにおける映画興行の歴史を、公共ホールから仮設興行、そして常設興行へとといった流れで捉えたならば、どこの国でも、時間差こそあれ、その流れはほぼ同じになるであろう。しかし、それでは歴史的地理的に条件づけられたシンガポールの固有性は見失われてしまう。シンガポールの映画興行は、その始まりからアジアの流通拠点として位置づけられ、発展してきたがゆえの、複雑さと多様さがある。

東西貿易の拠点であり、アジア各地を結ぶ交通網が発達し、自由貿易都市として古くから人やモノの出入りの激しいシンガポールの映画興行は、国籍の異なる多様な興行師たちの移動によって形作られてきたといえよう。たとえばマツオ旅館は、1906年の時点ですでに、シンガポールだけでなく、ペナンと香港の三か所で映画を興行している。また1905年にレヴィ兄弟からパリ・シネマトグラフの興行権を買いとったカッシムも、ジャワや海峡植民地を巡回していた。さらにニュー・ジャパニーズ・シネマトグラフを開場したS・M・マーチンは、

シンガポールのほかにジャワや日本などで映画を興行した経験をもつ。草創期のシンガポールにおける興行の歴史を辿る場合、こういった頻繁に海を越えて移動する興行師たちの足跡をも捉えることが重要である。

そこで以下では、シンガポールという国の内部で起こった映画史的事象を単に時系列に並べるのではなく、20世紀初頭のグローバル化するアジア映画流通の観点から、シンガポール映画市場の位置を明らかにし、そのうえで海を渡った興行師・播磨勝太郎の活動を捉えていく。それによって、シンガポールと日本との交渉の軌跡、ひいてはアジアの映画流通が大きく変わる瞬間が見えてくるだろう。

ビーチ・ロードに誕生したシンガポール初の映画興行街は、1907年、新たな展開を迎える。きっかけは、パテ・フレール・シネマトグラフ社 (Pathé Frères Cinematograph Company, 以下パテ社) のシンガポール進出である。

パテ社は、もともとフォノグラフ (蓄音機) などを世界に販売していた会社であったが、1897年に株式を公開して増資し、1905年から1907年、映画装置の製造および映画の製作販売の事業を拡大する。すでにフランスの国内市場を支配していたパテ社は、世界に先駆けて海外展開を果たし、1907年には全収入の過半数を海外市場であげるまでに成長した。

映画流通のグローバル化が始まる1900年代、アジア市場の開拓にいち早く挑んだのは、このパテ社である。アジアにまだひとつも欧米映画会社の代理店がなかった1906年7月、パテ社は、代理人のフェレメレン (J. Vermeulen) をシンガポールに送り、ラッフルズ・ホテルを拠点に、自社の映画装置と映画を販売させる。そして翌1907年8月には、フェルナン・ドレフュス (Fernand Dreyfus) を極東代理人として、パテ社総代理店をスタンフォード・ロード (Stamford Road) の19番地に設立する (フェレメレンもここで働く)。以後、ドレフュスは、シンガポールを拠点に、海峡植民地やビルマ、ジャワ、スマトラ、シヤム、香港、フィリピンで映画装置と映画の販売を始めるのである。こうしてパテ社は、将来的な展開が期待されるアジア映画市場の流通拠点である

シンガポールに、欧米の映画会社として初めて、映画の配給拠点をもつことになる。

グローバルな映画流通の中心であったイギリスを宗主国とし、東西およびアジア各地を結ぶ交通の中継点であるシンガポールに総代理店をもつことによりパテ社は、仲介者なしで、映画をより早く、より低価格に、より安定的にアジア市場へ供給できた。よく知られているように第一次世界大戦前まで、アジアを含む世界の映画市場を支配していたのは、フランス、とりわけパテ社である。パテ社の強みは、装置の信頼性、簡易性、豊富な映画の選択肢などいろいろあるが、もっとも重要なのはやはり、価格競争力と配給の安定性であったといえよう。1900年代の映画取引は、レンタルではなく販売であり、その価格は、現在のように製作費やスターのネームバリューなど興行価値によって変わるのではなく、尺売り、すなわち物理的なフィルムの長さによって決められていた。1906年頃、パテ社は、ロンドン市場における映画の平均価格が1フィート6ペンスの時代に、それより安い4ペンスで販売し、業界を驚かす。シンガポールのパテ社総代理店も、船賃がかかるにもかかわらず、ロンドン市場と同じ1フィート4ペンス（シンガポール貨幣43<sup>10</sup>/<sub>100</sub>メートル）で販売していた<sup>10</sup>。これが大きな要因となってパテ社の映画はほかの会社に先駆けてアジアの国々に広く普及したのである。

一方、興行面でもパテ社は、アジアの流通拠点であるシンガポールに、自社映画のショーケースとなる劇場を確保することで他社を圧倒した。1907年8月31日、興行師のライオネル・F・ウィリス（Lionel F. Willis）はビーチ・ロードとミドル・ロードの交差する海側の広場にテントを張り、パテ社の映画を独占的に興行する「グランド・シネマトグラフ（The Grand Cinematograph）」を開場する。ウィリスの興行は、パテ社の最新式装置——まだめずらしかった灯油式モーターで発電した電気を使用——と、プリント状態のよい鮮明な画像で話題を呼んだ。興行に成功したウィリスは1907年10月、同じ場所に立派な劇場を新築し、アルハンブラ（The Alhambra）と名づける。そしてそのアルハンブラを1907年12月、シンガポールのパテ社総代理店（代表ドレフュス）が買

収するのである<sup>11)</sup>。これによりパテ社は、アジア各地から買い付けに集まってくる興行者たちに最新のパテ映画を宣伝・紹介できるようになる。つまりパテ社は、欧米の映画会社として初めて、製作と配給と興行を直結させた映画の流通経路をアジアに構築したのであり、それがアジアにおけるパテ社の覇権をより強固なものにしたと考えられる。

ここで重要なのは、アジア初となる欧州の映画会社と直結する興行場——アルハンブラ——の登場が、揺籃期のシンガポール映画興行界を大きく変えてしまう点である。マツオ旅館を例にその変化を見ていこう。

アルハンブラが開場してすぐに播磨は、興行場をビーチ・ロードから、その一本山側を平行に走るノース・ブリッジ・ロードの5番地に移している(図1)。場所は、やはりラッフルズ・ホテルの近くであった。ノース・ブリッジ・ロードに移った正確な時期は不明だが、1908年4月にはすでに、「ハリマのシネマトグラフ (The Harima's Cinematograph)」の名で興行し、のちに「ハリ



図4 ビーチ・ロードのマツオ旅館を播磨旅館と改称 (『南洋画報』第1巻, 南洋新報社, 1911年, 青木澄夫氏提供)





図5 ハリマホール（第一ハリマホール）と播磨勝太郎（『南洋画報』第1巻，南洋新報社，1911年。青木澄夫氏提供）

マホール（The Harima Hall）」と改める。ビーチ・ロードのマツオ旅館は「播磨旅館（ホテル）」と改称され，映画の仕入れなどを行うオフィスはここに置かれた（図4と図5）。1911年8月のホール改築設計図案を見ると（図6），ハリマホールの収容人数は700-800人ほどで，長方形のホールの一方に機械室があり，その反対側にスクリーンがある。客席は機械室からスクリーンへ向かうにつれ，しだいに狭く（席料が安く）なっている。スクリーンはプロセニウムアーチの真下あたりに設置され，スクリーンの裏（実演時はここが舞台）に最も安い長椅子席がある。改築開場当時のハリマホールは，清潔で広々としたホール，電動ファン，贅沢なボックス席をそなえた，アルハンブラに対抗しうる，「シンガポール最大かつ最高の劇場のひとつ」<sup>12)</sup>と評されていた。

このハリマホールの開場により，シンガポールの映画街はビーチ・ロードか

ら、さらにノース・ブリッジ・ロードへと拡がっていく。ハリマホールの開場したノース・ブリッジ・ロードでは、シアター・ロイヤル (The Theatre Royal) とアレクサンドラ・ホール (The Alexandra Hall) が映画の興行を始める。他方、マツオ旅館の閉場したビーチ・ロードには、1909年、マールボロ (The Marlborough) という興行場が新たに加わる。さらに同じ頃、アルハンブラも建替えられ、豪華な映画宮殿が出現する。このようにパテ社の総代理店がシンガポールに誕生し、アルハンブラで直営興行を始めると、ラッフルズ・ホテルの南側だけでなく北側にも映画の興行場があらわれ、興行街が拡がり、

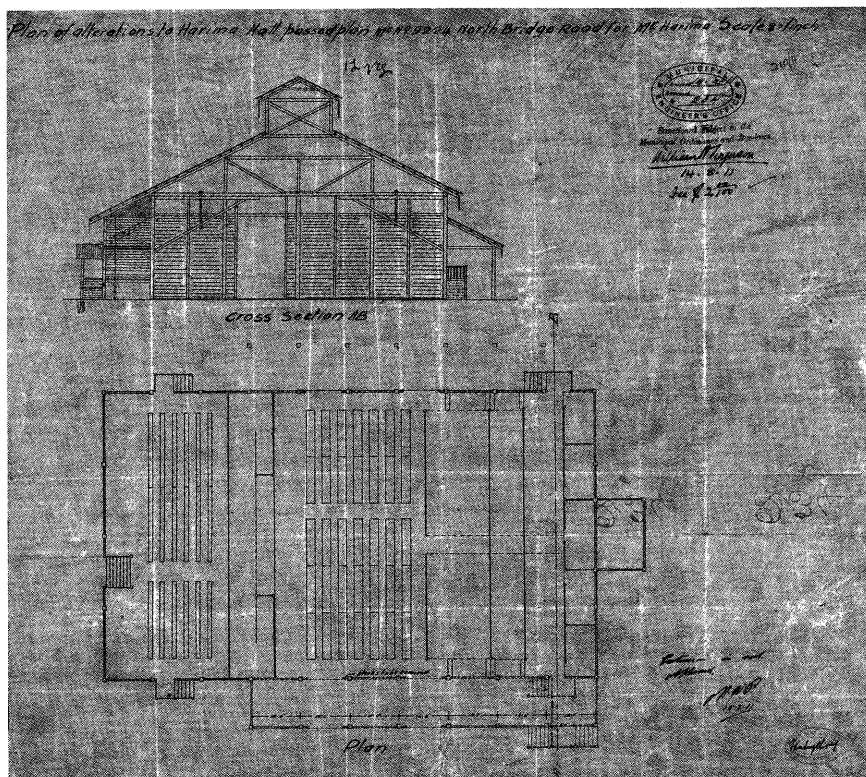


図6 ハリマホール改築設計図案 中央上部に平仮名で「はりま」とある (Building Control Authority Collection, Microfilm No. CBS1125 234/1911, Aug 14. Courtesy of National Archives of Singapore)

ランク差も生まれ、多様化が進むのである。

パテ社のシンガポール進出による変化は、興行場の増加、興行街の拡張と多様化だけではない。興行の内容も大きく変わる。マツオ旅館の時代、播磨はパテ社の映画を中心に興行していたが、ハリマホールに移ったあとは、それがほとんどなくなる。たとえば1908年5月以降、ハリマホールの興行は、菊五郎の水からくり、クリマノフのロシアンダンス、アナ・アプスの力自慢、熊谷の柔術、オーストラリア芸人の唄と踊りなど、実演が目立つ。また、映画の興行も、最初こそ『不幸な男の恋 (Le roman d'un malheureux)』（1908年）などパテ社の映画をまだ少しは上映していたが、1909年からは、フランスの有名俳優による有名舞台を映画化したフィルム・ダール社の劇映画、ゴーモン社のニュース映画「ゴーモン・グラフィック (Gaumont Graphic)」、イギリスのアーバン社やイタリアのイタラ社といった欧州映画、さらにはセリグ社の『ウィンザーの陽気な女房たち (The Merry Wives of Windsor)』（1910）やバイオグラフ、エッサネイ、カーレム、ルービン、バイタグラフなどアメリカ映画も積極的に上映されるようになる。つまり播磨は興行する映画を、パテ社から、ほかの会社の



図7 1914年、ノース・ブリッジ・ロードのハリマホール内部（シンガポール日本人会・史蹟史料部提供）

映画にシフトしていたのである。こういった播磨の動きからわかるのは、アルハンブラがパテ映画を独占興行することにより、それ以外の興行者がいかにもパテ映画を興行しづらくなっていたかである。

パテ社のシンガポール進出は、シンガポール国内における映画の流れを変えただけでなく、シンガポールに出入する映画の流れをも変えていく。事実、この頃から播磨は、映画入手先の多チャンネル化を試み始める。20世紀初頭、アジアで流通していた映画のほとんどは、新品／中古にかかわらず、ロンドン市場で売買されていたが、播磨は、そのロンドン市場を経由せずに、映画を直接入手しようとするのである。たとえば1911年1月、アメリカの映画興行業界誌『ニッケルオデオン (The Nickelodeon)』の広告欄に「求む、日露戦争映画」という広告が掲載されたが、その広告主は播磨であった<sup>13)</sup>。また、1910年10月26日付『The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser』は、ハリマホールに日本から「大洪水を活写した特別映画」が到着したと報じている。映画題名の記載はないが、上映された映画は、1910年8月に東京の第一文明館で封切られたMパテー商会の『水害の状況』か、東京の電気館で公開された吉沢商店の『水害の実況』であろう。いずれにせよ、この頃、日本から直接輸入する

映画が増えていく。このようにパテ社によるアルハンブラの直営化は、シンガポールの映画興行者に興行内容の変更と映画入手先の多チャンネル化を強いていたことがわかる。

そして、この興行環境の変化が、播磨に、新たな市場を切り開く機会をも与えることになる。たとえば、イポー (Ipoh) に開場した第三ハリマホールはその一例といえよう(図8)。イポーは、イギリスの海峽植民地を代表する大都市のひとつで、第一ハリマホールのあ

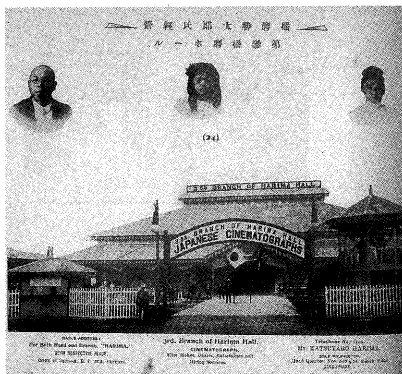


図8 第三ハリマホール（『南洋画報』第1巻、南洋新報社、1911年、青木澄夫氏提供）

ったシンガポールから第二ハリマホールのあったペナンに行く途中に位置する。播磨がイポー店を開場するのは1911年1月28日であるが、1910年10月には新しい映画館を開場するための準備を始め、さらにその前の1909年5月10日には仮設テントで興行していたことがわかっている。つまり播磨は、シンガポールにアルハンブラが登場し、映画興行場の開場ラッシュにより競争が激化したあと、新たな市場を求めてイポーへの進出を企てたと考えられる。

播磨が日本の映画市場に進出するのも、同じ頃である。田中純一郎によれば、日本で映画を興行したい播磨は、Mパター商会の梅屋庄吉に協力を求め、梅屋が播磨のため大阪千日前の井筒席に交渉し、映画館として改装開場したのが文明館であったという<sup>14)</sup>。田中はその興行の時期について1907年としか記していないが、犬芝居や活動写真を興行していた寄席の第二井筒席を改装し、電気館に次ぐ大阪で二番目に古い映画常設館として文明館が開場するのは1907年12月であり、それを閉館して世界館に変えるのが1908年4月であることから<sup>15)</sup>、播磨が文明館で映画を興行したのは、1907年12月から1908年4月までのあいだであることがわかる。それはちょうど、シンガポールのアルハンブラがパテ社総代理店に直営化され、播磨が映画の興行場をマツオ旅館からノース・ブリッジ・ロードのハリマホールに移す頃と重なる。

特筆すべきは、パテ社のシンガポール進出に端を発する播磨のこういった動きが、20世紀初頭のシンガポールと日本のあいだに双方向の映画流通ルートを確認した点である。既に述べたように1907年末から1908年初頭、播磨は大阪千日前の文明館において、彼にとって初めてとなる日本での映画興行を行うが、播磨の興行は、この一回だけで終わったわけではない。1912年12月15日付『大阪時事新報』によれば、大阪の千日前に愛進館が新築開場するさいも、「英領シンガポールのハリマ商会撮影の写真にて開演」したとある。当時、大阪には愛進館が第一から第六まで6館あり、第六愛進館が映画を上映していた。愛進館の経営者は井谷亀之丞、のちの千日前土地建物株式会社社長である。第六愛進館は、当時まだめづらしかった石造りの洋風建築で<sup>16)</sup>、そのモダンな映画館が鳴り物入りで公開したのが、シンガポールから送られてきた播磨の映画だっ

た<sup>17)</sup>。つまり播磨は、グローバルな映画配給網が形成される過程においてシンガポールの映画興行界が大きく動く1907年末頃、日本市場の開拓を目指して大阪に進出し、1912年にはすでに、千日前興行界の実力者・井谷との関係を築き、シンガポールから日本に映画を配給していたのである。

こういった日本とのつながりの強化は、播磨に予期せぬ幸運をもたらすことになる。1911年11月から始まる辛亥革命 (The Chinese Revolution) を記録した映画の連続興行である。映画は孫文の革命運動を支援した梅屋庄吉が制作した<sup>18)</sup>。香港で写真館「梅屋照相館」を経営していた梅屋は、1895年3月、革命を目指す孫文と出会い、革命を支援する盟約を交わす。そして、1904年5月、香港からシンガポールに逃れ、映画興行で莫大な利益を得て1905年6月に帰国。持ち帰ったパテ映画を日本で興行して成功し、Mパター商会を設立する。映画興行で稼いだ金は革命の支援に使われた。辛亥革命につながる武昌起義が始まったとき、梅屋はすぐにMパター商会の撮影技師・萩屋堅蔵を中国に送り、革命の様子を撮影させる (図9)。撮影された映画は日本や上海、オーストラ



図9 梅屋庄吉は、辛亥革命の発端となった武昌起義から孫文の南京入城まで、数か月にわたって革命の現場を撮影させた (小坂文乃氏提供)

リア、アメリカなど世界各地で上映されたが、シンガポールでは播磨が独占的に興行した。1911年12月20日付『The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser』によれば、ハリマホールで上映された辛亥革命の記録映画は、開場する前から長い行列ができ、入場できない人が数百人いたという。観客は拍手喝采で盛り上がり、興行は大成功、播磨には「巨大な富」が転がり込む。そして、この巨大な富をもとに播磨は、大阪市東区京橋3-61番地(現在の中央区)にハリマ商会を設立するのである。

このようにパテ社のシンガポール進出とその独占的興行場であるアルハンブラの登場は、シンガポールの映画興行街を押し広げ、興行を多様化し、国内の映画の流れを変えただけでなく、シンガポールを拠点とするアジアの映画流通網の発展を促し、さらにはシンガポールと日本との産業的つながりをも強化していたのである。言い換えると、フランスで起こった変化が、イギリスを経由して、シンガポールに至り、そのシンガポールから海峡植民地、アメリカ、そして日本へと余波は広がっていったといえよう。草創期のアジア映画市場におけるシンガポールと日本のつながりは、こういったグローバルな映画流通の網目のなかに捉える必要がある。

以上の検証からわかるのは、播磨勝太郎は、従来の日本映画史で論じられてきたような、単なる「旅館を経営するかたわら、映画の巡回興行などをやっていた」「ヤクザくずれ」の男ではないということである。もちろん、「イカサマ賭博」をしていたというのだから、いわゆる立派な紳士でもない。だが、既に見てきたように、20世紀初頭のアジア映画流通の重要な拠点であるシンガポールにおいて播磨が果たした役割は重要であり、彼がシンガポールと極東の島日本とを結ぶ映画流通経路の構築に寄与していたことは確かである。

播磨の築いたシンガポールと日本を結ぶ映画流通経路はやがて、アジアにおける流通全体の流れをも大きくかえてしまう。1915年10月、ハリマホールは、シアター・ロイヤルとともに、アメリカのユニヴァーサル社と独占契約を結ぶ。ユニヴァーサル社は、シンガポールとその周辺の地域に自社映画を販売すべく、

シンガポールに代理人としてトーマス・D・コクレン (Thomas D. Cochrane) を派遣し、オーチャード・ロード (Orchard Road) 62-7番地に支社を設立する。ユニヴァーサル社の連続活劇映画「マスター・キイ (The Master Key)」や「名金 (The Broken Coin)」はアルハンブラを圧倒し、シンガポールにおけるアメリカ映画の人気は一気に高まる。そしてそのコクレンが、1916年、播磨の築いたルートを辿って、シンガポールから日本に來航し、播磨とともに播磨ユニヴァーサル商会を設立するのである。播磨の死後、播磨ユニヴァーサルはユニヴァーサル・フィルム製造会社東京支社と改称され、コクレンは東洋総支配人となる。以後、大量のアメリカ映画が日本に輸入されて市場を席卷し、その衝撃により日本映画の革新運動は加速する。やがてユニヴァーサル社は、アジアへの映画配給拠点を、ロンドン経由シンガポールから、ハリウッドの海の向こうにある島国日本へと移す。

播磨勝太郎の活動を辿るとわかるのは、日本映画の歴史は、日本国内の出来事のみで自律的に形成されたのでもなければ、欧米だけの影響を受けたのでもなく、アジアも含む地球規模の交渉のなかで創出されてきたということである。日本だけにとどまらず、かかわりのあったあらゆる国から、埋もれた歴史を掘り起こす。それによって日本映画史の新たな諸相が明らかになる。デジタル化により他国の情報を手に入れやすくなった今だからこそ、日本映画史は、アジアのなかの、そして世界のなかの日本の映画史として読み直されなければならない。やるべきことは、山ほどある。

本研究は、平成25年度関西大学在外研究中、ハーバード大学エドウィン・O・ライシャワー日本研究所の客員研究員として研究した成果の一部である。滞在中、的確かつ暖かいご支援を惜しみなく与えてくださった研究所の方々、とりわけ歴史学のアンドルー・ゴードン教授に心から感謝の意を表したい。また、貴重な資料をご提供いただいた梅屋庄吉曾孫の小坂文乃氏、中部大学の青木澄夫教授、シンガポール日本人会・史蹟史料部の白石晶子氏、ご尽力いただいた長崎県文化観光物産局文化振興課の園田幸四郎氏に、この場を借りて、お礼を申し上げます。



注

- 1) シンガポールやアメリカ、イギリスなどで発行された英字新聞や雑誌の表記は Harima だが、日本で発行された新聞や雑誌の表記は「播磨」と「播間」のあいだで揺れている。ただし、シンガポールで発行された邦字新聞の広告には「播磨」と記されている。したがって本論では「播磨」と表記する。播磨の出生は不明だが、1894年2月、上海から長崎に向かう「西京丸」（松浦章『近代日本中国台湾航路の研究』清文堂出版、2005年、68頁）に乗って長崎に帰港しており、長崎の大貿易商の息子・梅屋庄吉と交流のあったことから、長崎と縁の深い可能性がある。
- 2) 岡田晋『日本映画の歴史』ダヴィッド社、1967年、68頁。
- 3) 田中純一郎『日本映画発達史Ⅰ』中央公論社、1975年、152、154、257-258頁。田中純一郎『日本映画事業発達史』『日本映画事業総覧 昭和二年版』国際映画通信社、1926年、204頁。
- 4) Jan Uhde and Yvonne Ng Uhde, *Latent Images : Film in Singapore, Singapore : Ridge Books (National University of Singapore Press)*, 2010, pp.188-189. Raphaël Millet, *Singapore Cinema*, Singapore : Editions Didier Millet, 2006, p.17.
- 5) Millet, pp.16-17. ミレットは新聞の回想記事 “Cinema Has Colourful History in Singapore,” *The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser*, Jul 27, 1938, p.4をもとに叙述したと考えられる。
- 6) “The Paris Cinematograph,” *The Straits Times*, Jan 19, 1905, p.4.
- 7) “The Wayang Kassim Returns,” *Eastern Daily Mail and Straits Morning Advertiser*, Mar 1, 1906, p.4.
- 8) 1908年には、セラングーン・ロード (Serangoon Road) やヒル・ストリートにも映画の興行場はあったが、同じ場所にいくつも集まることはなかった。
- 9) シンガポール日本人会・史蹟史料部『戦前シンガポールの日本人社会』改訂版、シンガポール日本人会、2004年、26頁。
- 10) “Pathé Frères,” *Eastern Daily Mail and Straits Morning Advertiser*, 1907, Sep 30, p.2. 1905年以降にパテ社が製作した映画のあらすじと尺数、販売価格を記載した映画販売カタログ *Moving Pictures : Catalogue* (New York : Pathé Frères, 1909) を見ると、たとえば『日本 (Japan)』は 623フィート \$ 74.76US ドル、『ナイアガラ (Niagara)』は 606フィート \$ 72.72US ドルとある。このことから1フィート当たり12<sup>ペンス</sup> (= 4ペンス) の尺売りであったことがわかる。
- 11) ミレットは、1907年末にドレフェスがアルハンブラを開場し、1914年まで経営したと述べる (Millet, p.17)。しかし正確には、1907年8月にウィリスがアルハンブラを開場し、それを1907年12月にドレフェスが買収する。また、*The Singapore Monitor* (Mar 19, 1985) は、アルハンブラをシンガポール初の映画館とみなすが、既に見てきたように、そうではない。
- 12) “The Harima Hall,” *The Singapore Free Press and Mercantile Advertiser*, 1911 Dec 11,

p.5.

- 13) "Classified Advertising," *The Nickelodeon*, 1911, vol.5, no.1, p.12. 広告主は「K. Harima 5-14 Beach Road, Singapore」とある。
- 14) 田中純一郎『日本映画発達史Ⅰ』中央公論社, 1975年, 154頁。
- 15) 笹川慶子『明治・大正 大阪映画文化の誕生』大阪都市遺産研究センター, 2012年, 76-77頁。船本茂兵衛「二十年前の千日前活動写真」(『上方』創元社, 1931年10月号)に文明館を世界館に改称(改築せず)したあとの外観写真が掲載されている。
- 16) 笹川慶子『明治・大正 大阪映画文化の誕生』大阪都市遺産研究センター, 2012年, 98-103頁。1913年3月24日付『大阪時事新報』に第六愛進館の外観写真が掲載されている。
- 17) この頃, 播磨は, シンガポールの競馬や海峡植民地の観光地などを撮影した映画を製作する一方, 井谷亀之丞との共同製作も行っていった。
- 18) 『孫文・梅屋庄吉と長崎』長崎県(文化観光物産局文化振興課), 2011年, 38-39頁。