

Yale University

From the Selected Works of Aaron Gerow

2004

産業という言葉説 / Sangyo to iu gensetsu

Aaron Gerow



Available at: <https://works.bepress.com/aarongerow/40/>

日本映画論言説大系 第Ⅱ期

映画のモダニズム期 ■16■

活動写真経済論 石巻良夫

国産奨励と映画事業 根岸耕一

2004年6月15日初版1刷印刷

2004年6月25日初版1刷発行

監修 牧野 守

発行者 荒井秀夫

発行所 株式会社ゆまに書房

〒101-0047 東京都千代田区内神田2-7-6

TEL .03(5296)0491/FAX.03(5296)0493

印刷 互惠印刷株式会社

製本 東和製本株式会社

定価：本体14,000円＋税 ISBN4-8433-0956-7 C3374

Printed in Japan 乱丁・落丁本はお取り替えいたします

目次

『活動写真經濟論』（石巻良夫 文雅堂 大正十二年） 7

『国産奨励と映画事業』（根岸耕一 日本活動写真 大正十五年） 243

解説 アーロン・ジエロー Aaron Gerow 289

産業という言説

アロン・ジエロー Aaron Gerow

「日本映画論言説大系」に、映画産業論や経済論が登場することに、違和感を覚える読者もいるだろう。映画の配給契約の詳細、資本の投資方法や事業の収益計算方法などといった、かなり実践的な話題が、映画の芸術性やその概念的な本質という我々の映画論のイメージから、おそらくかけ離れているからである。

利益追求に携わる産業経済は、定義上、利益と無関係のはずである文化や芸術の領域とは異なる空間であり、極端な場合、その聖域を脅かす存在として考えられてきた。産業色の強い「映画」という商品はその故に、長らく芸術として認められないか、あるいは認められるとしても、それは産業性に抵抗するジャンル（例えばアート・シネマ）や芸術家（作家 auteur）としての映画監督）という概念においてのみである。映画という芸術を論じることは、従ってその産業性を考慮されることから免れる上に、なされてきたことだったと思われる。

映画産業論や経済論を、映画論として考えることの意外性のもう一つの原因は、おそらく産業論の具象性や唯物性に起因するのではなからうか。映画論はやはり理論であり、その抽象性は実践やハウツー

論とは異なる。我々の一般的なイメージとして、映画をただのビジネスとして考える経営者、仕事の一環として映画会社の帳簿を整理している会計士、または映画企画を実際に営む製作者や技術者などは、映画産業論や経済論を参考にすることも出来ないが、映画らしい映画を作りたい、または理解したい者は、その具体的な話より、「映画」という概念に関心を寄せるだろう。

しかしこれらの常識に反して、石巻良夫の『活動写真経済論』（一九三二年刊行）と根岸耕一の『国産奨励と映画事業』（一九二六年刊行）がともに主張しているのは、日本映画の質向上と社会的な位置が、いかに産業の形態改善に関わっていたかということである。それは、映画が大資本を必要とする産業的な芸術だからということだけではない。経済評論家の石巻は映画そのものの企業性を強調していた。

映画そのもの、本質がどうあらうとも、これを製作するに必要な経営形態は、飽まで企業的であつて、経済的秩序と、営利的打算とに、基礎づけられて居る。（七一頁）

石巻にとって、映画の企業性はその芸術性を不可能にするのではなく、却つて映画が企業的であるからこそ、その形態いかによつて芸術的かつ近代的な映画が可能になる。そこで産業論という言葉が必要となる。日本映画界がいまだに「幼稚な」要素があると考えられていた当時、その産業的な原因がどこにあるか、他の国の産業はどんな参考になるか、財界や国家が改善にいかなる役割を果たすべきか、といった問いの追究は、産業論の使命になる。謙虚な石巻は、自分の産業論に関して「多少なりとも斯界の改善発達の資することが出来るならば、私の望外の幸とする処である」（二頁）と冒頭に書くが、彼が評価している帰山教正などの純映画劇運動の評論家は、一九一〇年代前半から産業改革を日本映画

の改善の必須条件とし、その改革の模型作りの想像を批評の役割として考えた。^(註)言ってみれば、言説は産業を作り直す原動力になるわけである。

しかしそれは、現在から大正時代の産業論を評価する、我々の限界を再確認することになる。権田保之助や中井正一のような、優れた理論家が現在に対しても有効な視座を示唆しているのと違って、産業論は時代遅れになりやすく、現在ではあまり参考にならないように見える。もちろん映画芸術論や本質論にも深い歴史性があるのだが、当時の現状に直面している産業論はその歴史的な状況と密接に繋がっているため、いくら普遍性を装っていても、その現状と切っても切れない関係を持つているためである。しかし、それだからこそ、日本映画史を研究している我々にとっては産業論ほど、当時の状況を反映した豊富な材料は他にあまりないと言える。産業論は当時の映画を形成した映画産業を描写しているばかりではなく、現在の映画産業の基礎を言説的に想像し創造したからである。

ここで石巻良夫の『活動写真経済論』と根岸寛一の『国産奨励と映画事業』の歴史性を考えてみたい。

石巻良夫の『活動写真経済論』

没年さえも不明であるほど日本映画史において存在が薄い石巻良夫は、それでもかなり興味深い人物である。一八八六年生まれの石巻は、東京政治学校（東京市神田区錦町三丁目十番）で学び、名古屋の『扶桑新聞』の記者になった後、幸徳秋水の思想に触れ、初期の社会主義者となった。日本社会党に入党した彼は、『新思潮』や『平民新聞』等の刊行に関わり、自らのマルクスやクロポトキンの研究から

労働や経済問題を取りあげ、社会主義研究会の主要なメンバーとして運動に参加した。石巻は幸徳の「直接行動論」に共感していたので、大逆事件の際、当局から厳しい取調べを受けたが、内山愚童の皇太子暗殺計画の相談に賛同しなかったもので、逮捕は免れた。^{註1)}

その時点で社会主義から遠ざかった石巻は、銀行関連会社に就職し、経済評論を中心に執筆活動を続けた。「手形交換所の実務」(文雅堂、一九二二年)——「活動写真経済論」の奥付の後にその宣伝広告が載っている)、「金融統計論」(文雅堂、一九二六年)、「銀行の出納事務」(文雅堂、一九三七年)、「臨時資金調整法講話」(文雅堂書店、一九四〇年)等のような経済ハウツー本を十冊以上発表している。

映画評論や映画産業論にも尽力した。本書に収録した「活動写真経済論」は彼の最初の映画研究単行本だが、「欧米及日本の映画史」(プラトン社、一九二五年)は日本の映画学史において最初の映画史の単行本であり、「発声映画の智識」(国際映画通信社、一九二九年)と「トーキー論」(共著、天人社、一九三〇年)は初期のトーキー映画論、そして「国際映画年鑑 昭和九年版」(市川彩と下石五郎共編、国際映画通信社、一九三四年)と「映画新体制論」(市川彩共著、国際映画通信社出版部、一九四二年)は、当時の映画産業の実態を知る上で欠かせない資料である。これらの著作を見ると、石巻が常に実践的な映画研究の先端に立っていたことは明らかである。

「活動写真経済論」を一見すると、石巻の社会主義の過去はあまり反映されていない。金融評論家になったためか、映画産業の企業化と資本の参入を映画の近代化の条件にしている。しかし、マルクスも資本主義を人間の歴史的な発展に必須の段階としていたので、資本の参入を近代化の条件にしていることは特に社会主義思想に反してはいない。その上石巻は、おそらく権田保之助の映画論の影響のもと、低廉の料金によって短時間で楽しめる映画というメディアが「民衆の文化機関」(二頁)であると主張し、

その高級化はしかるべき傾向ではないとも考えている。また、当時の多くの映画評論家と同様に、彼は利益追求しか頭にない映画資本家を批判し、あくまで利益からの芸術の独立性を寛容し得る資本主義的映画企業を望んでいた。

しかしこのような近代的な映画産業を想像した石巻が参考にしたのは、圧倒的にアメリカの例だつた。ヨーロッパや日本の例も取りあげてはいるが、第二章「映画事業経営の形態」のようにアメリカの例しか登場しない章があるほど、この著作の中心は圧倒的にアメリカだ。英語の用語が映画の基本用語として扱われていることは何よりもその証拠である。それは当時の読者層を考えると、当たり前かもしれない。企業運営の具体的な話が多い「活動写真経済論」はあまり一般向きではなく、おそらく日本の映画産業関係者が対象になつている。その読者層にとっては、なじみの日本映画の現状よりも、海外の事情、とりわけ世界の市場を圧倒しているアメリカの秘訣を知りたがつていただろう。と同時に、このアメリカへの偏向は「アメリカの世紀」とさえ言われている二〇世紀の初頭には、すでにアメリカとその映画が世界の中心として機能していたことを物語っている。それは一種コロンビア文化的な状況とまで言える。日本の映画市場を圧倒しはじめている第一次大戦の半ばごろから数年しか経っていない「活動写真経済論」刊行の一九二三年には、アメリカに普遍的な近代という図式がすでに成り立っていた。

それは思想的に興味深い考え方だが、しかし、日本映画産業史に関心を持つ者にとつて多少落胆すべき内容である。一九二〇年代のアメリカ映画産業を全く知らない人にとつて、石巻の「活動写真経済論」は多少面白い読み物かもしれないが、アメリカの産業を本当に知りたい研究者は、リュミエール兄弟が解剖学者であるという昔からの誤報をそのまま伝えたり、英語の綴りがよく誤っている石巻の説よりも、ティノ・パリオやトム・シャツなどの、最近の産業史研究の方を参照すべきである。^(註)

それならば、我々はアメリカ映画産業の紹介が多い「活動写真経済論」をどう評価すれば良いだろうか。いったいどう読めばいいのだろうか。

一つの方法は、もちろん日本映画産業に関する記述に注目することである。しかしそれは、それ以外の記述を読む価値を低くするし、その上、「活動写真経済論」そのものの価値をその史実の信憑性のみにしてしまう。「活動写真経済論」を映画論、とりわけ一冊全体を展開する映画論として考究するためには、アメリカ映画産業の記述を含めて、石巻の著作を映画を創造する言説として考えるべきであろう。つまり、すべての記述を史実としてよりも、日本映画界を再建する想像力として考えることである。

そこで石巻の記述には多くの同時代的な史実の紹介があるはあるが、例えばアメリカ映画業界に関する記述は、彼が考えている日本映画産業の改革の理想によつて常に形作られている。その記述は特に間違つてはいないが、紹介に値するか否か、そしてそれをいかに紹介するかという石巻の判断は、日本映画産業が目指すべきものとしての理想によつて変わる。アメリカ映画産業で強調されたいくつかの要素は、結局日本映画が目指すべきところであつたわけである。

その一つはやはり十分な資本の供給である。資本金が弱い日本との差を見せるためか、石巻は繰り返してアメリカ映画界の凄まじい金銭的な統計を紹介している。その資金力はアメリカ映画の規模と迫力に繋がっているが、石巻は資金イコール映画芸術という図式を標榜してはいない。独立系の映画製作の動きを支持している彼は、かえつて独立性のある資本、特にアメリカの発売会社（現在の配給会社に似た役割があるが、当時は実際にプリント発売もしている）の資金的な活動に注目している。その資本は製作、興行両方からも独立しているため、競争市場において最良の作品を買うだけでなく、必要に応じて優良な映画製作にも投資することができる、と石巻は考えている。

これでも分かるように、石巻は分業がはつきりしている近代的な産業形態を評価している。これは「近代的の企業組織に拠る他の工業生産と、毫も異なるところが無い。」(二〇二頁)フォーティズムのかつ合理的な製作の分業だけではなく、産業全体の分業をも意味している。製作、配給と興行が垂直統合(vertical integration)において一緒になっている日本の映画産業では、分業が曖昧で、とりわけ日本映画の配給会社がほとんど存在していないことに對して、一九一〇年代から堀山教正など多くの改革論者が憂いていた。その状況を石巻はこう説明している。

我が国の映画会社は、いづれも製作、輸入及び興行を兼業とするものであつて、忌憚なく云へば、自己が映画興行を直営、若くは特約の方法によりて経営せんが爲めに、その映画を製作し、輸入するものに外ならない。この意味に於て、米國式の純然たる製作会社、純然たる発売会社は、我が國に未だ見ることが出来ぬ。製作会社の營業は興行本位となつて居り、專屬常設館に上映することを目的として、その映画を製作する。故に、米國の製作会社が一つの映画を何十本も焼増するといふやうなことは、我が國の映画会社は絶無と云つても宜い。製作された只だ一本の映画を封切して、それを各地の常設館に持廻つて居る。(一六六—一六七頁)

興行資本が支配している日本映画界の製作会社は、一部の映画館が望んでいる作品を製作し、そしてブロックブッキング契約を元にそれ以外の系列映画館に作品を押し付けている。このように競争が少ない状況が作品のレベル低下の大きな原因の一つであることは、石巻以外の評論家の間でも考えられていた。そして独立資本がないことは、それに大きく関係している。

独立資本を持つ発売会社の他に、石巻はその出資先ともなる独立製作会社にも興味を示していた。興行資本から独立しているような会社は、興行本位というよりも、作家の意志や芸術的な想像から作品を作る可能性が多くなる。そして何を作っても自分の系列映画館に押し付けて上映ができる制度よりも、競争市場において作品を売らなければならない状況の方が作品の向上につながると考えた。石巻の提唱はまたアメリカの独立製作会社を参照していたが、直木三十五が唱えた独立製作の宣言や、坂東妻三郎や衣笠貞之助による実際の映画スターや監督の独立映画会社の続出といった、数年後の日本の現象に先立って提案されていることは、いかに石巻が産業界の先端に立っていたかを物語っている。

しかし、同時に彼による歴史が間違っていたことも言わねばならない。アメリカでは当時、垂直統合の映画会社が増えていたにも関わらず（実際にこれは、一九四八年のパラマウント裁判までアメリカ映画産業の中心的構造になる）、石巻はその現象を軽視している。彼が日本映画界をフィルタールにしてアメリカ映画を見続けていることがその原因の一つであるが、もう一つの問題は彼の歴史観にある。マルクス主義的な唯物史論の影響か、石巻は映画史の基本的な矛盾に注目し、このように説明している。

製作者は飽まで芸術的良心に忠実ならんことを欲するけれども、その態度は資本家の願望と相容れないから、常に低級な映画製作に甘んぜねばならぬ。然るに映画資本の一般化は、恐らく避けることの出来ない、自然必死の勢であるらしい。出資者の範囲を拡張しなければ、大資本を得ることが出来ないし、余り範囲を拡張すると、芸術的使命を没却して、純然たる営利事業になつて了ふ。映画事業の前途に横はる危険は即ちこれである。（三九頁）

彼の分析は的外れではないと言える。しかし問題は、この矛盾の解説として取り上げている独立製作会社への史観である。石巻は基本的に目的論的歴史観を標榜している。「進歩」や「進化」は彼の基礎的用語であり、映画の様式から映画の生産組織まで、あるゆるところで進化論的な説明がなされている。特に日本映画界に対してしばしば使われている「幼稚」という語は、より「進化」しているアメリカ映画産業との比較の上に定義され、その普遍的な歴史の必然性から「遅れた」ものを咎めている。

しかし不思議なことに、石巻は映画という産業の遅れているところを評価している。

祖より精に入り、簡より繁に入るは、凡て事物進化の自然的法則であつて、これを事業界の推移に見るも、個人企業衰へて会社企業これに代り、更らに進んでは合同企業となり、大企業は益々重要な地位を占めんとするに拘らず、独り映画界のみに於て、反動的に個人企業が盛んならんとし、最も単純な形態によりて経営することが、却て映画事業の堅実なる発展を促す所以とせらるゝが如きは、事業界の大勢と矛盾するもまた甚だしい。思ふに此の如き矛盾は映画事業本来の本質に基くものであつて、他の事業の如く純営利的でなく、その半面において芸術的使命を有するが故に、飽くまでこの使命を尊重し、営利にのみ偏する虞れある形態を排斥し、製作者の芸術的良心の喚起を望むのは、蓋し至当の理であらう。(四六一―四七頁)

独立性の強い個人映画企業を、一般企業の發展上ただ遅れているものではなく、映画産業史の独特な矛盾の徴候として考えることは、大変興味深い視座であり、石巻の思考の深さを物語っている。

しかし石巻は、この偶然的な關係を必然的なものとしてしている。そこでは個人企業は映画産業の矛盾の

一つの偶発的な対象方法ではなく、その矛盾を映画の芸術的な本質の観点からみれば、必然的の故に最適な現象である。従つて、一般企業にとつて目的論的な歴史における遅れている現象であるとしても、それは結局映画の独特な目的論的歴史の頂点として見直されている。石巻によるこの歴史は、あらゆる目的論的歴史の欠点を再現している恐れがある。それは、現状を常に過去より進歩的だと考えることで、現状までの歴史がただ現在に辿り着く過程、つまり現状を正当化する物語になりがちである。

石巻も同様に当時の独立映画会社を歴史的に正当化するのだが、このような歴史の正当性をさらに保証するのは、観客民衆に他ならない。産業的な現象が、上記の映画的な歴史進化から外れるような場合があると、例えばアメリカ映画に見られるようなドラマを軽視している巨大スケタクル映画の場合、民衆がすぐにその空疎さに飽きてしまい、進化の軌道の逸脱を修正している、と石巻はよく論じる。当時の評論家や官僚の多くが、日本映画の俗悪性の責任を低嗜好の大衆に置いていたことと比べて、このような民衆に対する石巻の信頼は珍しく新鮮だっただろう。

彼にとつての日本映画の俗悪性の責任はあくまで産業の形態、特に曖昧な分業構造における興行本位主義にある。日本での映画競争は製作会社や配給会社の間に行われるものではなく、劇場間の戦いだった。それが多くの問題の元凶であった、と石巻が考えた。例えば浅草六区や大阪千日前の映画館街では、隣の館との競争において、作品の質よりも、サービスの量でよく勝負した。それは三本立てや四本立てによる四時間から六時間にもおよぶ長い番組だけではなく、映画の進化を遅らせる「芝居の映画化なる混血児」(一七九頁)である活動弁士といった、劇場内のライブ・パフォーマンスなどを生んでしまったと考えた。また、そのサービスを補うために、結局観客は高い入場料を払わなければならない。石巻にとつて、映画館中心の競争が、垂直統合の映画産業において、会社自体が直営する「直営館」中心の会

社経営と、その長い番組を供給できる濫作システムにつながる。皮肉にも、そのわずかな直営館のための濫作ぶりは、各作品に一本や二本しかプリントを焼かないという、近代的工業とその複製技術の精神に反する奇態な現象をも生んでしまう。

石巻の目的論的な歴史は間違っていた。日本だけではなく、アメリカでも垂直統合の映画産業がその後長く続き、個人企業や独立映画製作会社の市場への自由な参入を妨げる形となった。映画界のより純粹な分析なら、必然性より偶然性を通して現状を考えればよかつたのかもしれない。「活動写真経済論」は、当時の日本映画産業の分析に豊富な材料があるとしても、石巻は最終的には純粹な分析を追究していないと言える。それよりも、日本映画界の元凶をあぶりだすために、目的論的な歴史という必然の修辭学を利用し、産業の近代化を促そうとした。要するに、改革を目的とした産業論を徹底した。

彼の産業論に實際効果があったかどうかは不明である。ただ事実として、大資本が必要なトーキー化の到来までに独立製作の動きが続いていたこと、直営館への映画産業の依存が一九二〇年代に入ると減少したこと、そして一九三〇年代に創立したP. C. L. や東宝のような会社が近代的な分業に基づく映画工場を目指したことなど、石巻が望んだものに近い現象は起こった。しかしそれは、石巻が提案したことのまだ途中の段階に過ぎない。

根岸耕一の「国産奨励と映画事業」

その点では、根岸耕一の「国産奨励と映画事業」は、石巻の「活動写真経済論」と異なる産業論であ

る。一九二三年には石巻にとつて評価すべきところが少なかった日本の映画産業では、一九二五年頃からは、国内市場にアメリカ映画会社が本格的な参入を図つたにもかかわらず、実際に日本映画がアメリカ映画を凌駕し始めた。根岸が強調したように、これはヨーロッパ諸国でさえできなかった産業的な快挙であった。従つて「国産奨励と映画事業」は将来の目的の実現を促す産業論よりも、ある程度現状を再評価、正当化する弁明書である。

この書物の役割は、その著者の身元から想像できる。根岸耕一は、一九二六年一二月の発行時点で日活株式会社取締役であり、非売品の「国産奨励と映画事業」も日活自体が発行した小冊子である。アメリカから帰つてきた根岸は、藤田謙一社長に招かれて一九二三年二月に取締役支配人に就任し、映画改革を遂行している松竹や大活と比べて保守的な日活においても、積極的に改革を実施した。田中純一郎によると、彼は例えば監督制度を、震災前の向島撮影所に導入したという。横田永之助が社長になつた一九二七年から一九三二年二月まで、今度は常務として、「映画界の横顔」(超人社、一九三〇年刊)の執筆などで日活の進歩的な顔を勤めた。

映画産業の中核にいた根岸は、どういう現状を正当化しようとしたらうか。長年に亘つて低俗な趣味や子供に悪いなどと罵られてきた映画だが、根岸は「それは既に過去の問題である」(一三頁)と断言した。おそらく権田や石巻の影響で、彼は映画全体を「現代社会の民衆」に合っている「近代的娯楽」(二二頁)と称し、日本映画界の近代化の成果をアピールした。しかし、「近代」や「民衆」の彼の語彙は常に「国民国家」という概念と共に連想された。「吾人はその民衆的な処に却つて映画の真価値があり、国民的将^マまた国際的な処に、映画の生命が存するものと信じている」(一四頁)と書く根岸は、最終的に国民国家とのつながりによつて日本映画の現状を評価した。

上述したように、根岸は日本映画が国内市場でアメリカ映画に勝っていることを誇りに思っている。しかし、これは簡単に説明できる現象ではないとも主張している。大きい国内市場を支えられているアメリカ映画は、その膨大な資金力の他に、「ブライインド・ブッキング」（一本の人気大作を借りたい映画館が、見ないまま数本の劣等の作品をもパッケージで借りなければならぬという商業法）等を利用して、全世界の映画市場を圧倒している。この猛襲に対してヨーロッパ諸国は、クォータ制度、関税対策や国内産業のトラスト化といった様々な防衛策を試みたが、どれも万能の方策にならなかった。日本も苦境にあった。機械や生フィルムを外国から高値で購入して作った映画が、市場の小さい日本でしか商売できないことが予算を抑制することになった。政府もまた国内映画産業の保護策になかなか乗り出さなかった。しかし、それにもかかわらず、日本映画は国内において、商業的には外国映画に勝っていた。それはなぜだろうか。

根岸にとって、それは国民性によるものであり、ことさら意識的な愛国心から生まれた現象ではなかった。「経済戦争」（九頁）が武器による戦争に換わつて重要になった第一次大戦後において、根岸が「舶来品」の輸入消費は、結局他国を富まして、自国を衰微に導くものであるなら、愛国心に燃ゆる大和民族が尚依然として「舶来品」崇拜の悪夢から醒めないのは明かに危険な矛盾である」（二〇頁）というのは確かなのだが、根岸が注目する、日本人が日本映画に片寄りはじめた理由は、ただ「日本映画に非ざれば満足する事が出来ない事実」（三三頁）があるという点だ。それは国民の嗜好に関係していることでもある。彼によると、「もつと深刻な内容と、更に新しい映画表現とを求めつゝ、ある」「我國の映画ファン」はもはや「ハッピー・エンディング」や「目も覚むるばかりの舞踏会など」で「貧弱な内容を糊塗してゐる」「軽薄なる米國映画に飽きた」（三四―三五頁）。

しかしより根本的な理由を根岸は指摘する。

欧米諸国とその伝統及び風俗を異にする日本の民衆が、直接に自分自身の生活にびたりと触れ、沓を履て、搔くが如きもどかしさなしに、親しみのある伝統と人情の機微を穿つた日本映画を、他国の映画にも優して、喜び楽しむのは正に国民性の自然の発露であると確信する。(三三六頁)

このように根岸は日本映画をナショナル・シネマとして定義した。彼の場合、この概念はナショナルリズムの映画を含めても同義ではない。根岸の国産映画奨励は愛国心を援用しているにしても、国民主義に基づくアメリカ映画の排斥を標榜していない。実際、田中純一郎によると、

この年(一九二四年)、立石駒吉ほか二、三の暴力団は、国活会社の整理に立ち会い、同社所有のヨーロッパ映画多数を手に入れたので、これを基礎に配給事業を起こそうとし、折から、アメリカの一部に排日運動が勃発したのを奇貨とし、その報復手段として、日本もアメリカ映画を排斥すべし、と叫び出した。暴力団の代表は日活、松竹の重役を脅迫し、七月一日から、アメリカ映画の上映を中止せよ、と迫った。しかしこれに対して、日活支配人の根岸耕一は極力反対し、二週間ほどで常態に戻った。^(註)

根岸の具体的な反対の理由は不明だが、「国産奨励と映画事業」に限って言えば、彼のナショナル・シネマはより日常生活のレベルにおける国民の無意識性を訴え、ナショナル・シネマのネーションがく

自然な範疇であることを大前提にしている。この点において、根岸の国民主義的な映画観は、後の軍国主義的な「国民映画」観とは異なる。

しかしこのナショナル・シネマの自然性による日本映画の復活という根岸の説は、概念的にも論証的にも不備がある。まずはその説が上述の「舶来品崇拜」の説明にも、あるいは日本映画に対してのみ、なぜ国民性が「舶来品崇拜」に勝ったかという説明にもならない。仮に日本映画が観客の日常生活に親しみがあることがその人気の理由の一つとしても、それ以前に（そして八〇年代以降から今日まで）外国映画がいったいなぜ人気だったのか、その説明にもならない。そもそも映画が観客の日常生活に親しいという事実があるかもしれないが、その感情が国民国家という抽象的な範疇で区切ることができるといふ理論的な根拠を根岸は提示していない。

その根拠のなさを見ると、おそらく他の説明の方が有力だろう。一九二〇年代の日本映画の隆盛には、さまざまな要因があつただろうが、その大きな一つは、映画界への新しい資本の注入と、産業の合理化と近代化への動きである。それを支持した石巻は、日本支店を設けるなどして、一九二〇年前後に日本映画市場への参入を本格化したアメリカの映画会社だが、その端緒であつたと評価した。しかしその参入がうまく行かなかつたのは、観客の日本映画最前によるといふよりも、産業の閉鎖的な垂直統合性や不合理性によるものとも言える^{註七}。根岸の国民性説はこのような産業的な要因を隠蔽している。

別の視点から見ると、この国民性説は史実関係の説明というよりも、またもや現実を再評価しようとした言説と言えないでもない。根岸は「独り我映画界に於てのみ外国映画を重要視する必要は毫もない」（二七頁）と誇らしげに書くが、「国産奨励と映画事業」全体のレトリックは外国映画に対する不安で溢れている。一九二〇年代半ばに獲得した国内映画市場の勝利は第二次大戦後まで続くが、外国映画

は脅威として存在し続ける。それは経済的な脅威としてよりも（一九三七年から国家統制による外国映画輸入制限などが始まる）、「理想」という脅威として顕然であった。特に映画評論家、知識人、官僚など社会的エリートの多くは、日本映画の台頭後も自国の映画よりも外国映画の価値を高く評価し、とりわけ一九二〇年代において映画の社会問題性で主に日本映画を引合いに出した。一九三〇年代に入ると外国映画の思想的な脅威がより注目を集めるようにはなつたが、日本映画とその産業が劣等かつ後進的であるという常識こそが、映画全体の社会的なレベルの低さと、一九三九年に実施される映画法にもおよび、徐々に強められてきた検閲制度をもたらした要因の一つであつた。

「国産奨励と映画事業」はこの状況を強く意識しており、様々な言説的な戦略によつてその緩和を図つている。日本映画の成果を誇張したり、目的論的な歴史観を利用して映画の批判者を後進的に見せたりする他に、やはり中心的な戦略は、それまで軽視されてきた映画を、その当時の価値観の中核であるネーションに関連づけることであつた。ナショナル・シネマの自然性の前提から始まるこの戦略は、思想的にも経済的にも、日本映画が大日本帝国の「経済戦争」において、いかに重要であるかを示そうとしている。

ここで根岸の国民映画経済論の二つの特徴に触れておきたい。一つはその内向性である。一九一〇年代の日本映画産業改革論者のほとんどが、輸出に向ける改革を唱えてきたことに比べて（実際にそれは松竹と大活の創立趣旨に含まれている目標）、根岸は、その文化的にも産業的にも高い壁を強く意識している。彼の経済戦争は国際的なレベルよりも、閉ざされた領域、あたかも「日本城」の堀の内であることである。もう一つの特徴は映画の独特性である。舶来品の崇拜を語る冒頭は、日本映画の勝利の説明と論理的には噛み合わないが、それでも映画の独特性を示唆している。要するに、他の国内産業が舶

来品の崇拜に負けているのにもかかわらず、映画だけがその独特な日常性によるものなのか、舶来のハリウッドに勝っているという論理による、映画とネーションのユニークな関係の強調でもある。

ネーションを利用して日本映画の価値を主張するこの手の戦略は、後に他の企業での言説を提示する論者によって利用されることになる。その利用はネーションの中核的な価値を再確認するだけではなく、自分の産業を認めさせるために日本映画関係者が国家総動員体制への映画の編入を、いかにたやすく受け入れていたかという、言説的な背景を物語っている。

結論

石巻良夫と根岸耕一は、異なる立場から異なる映画産業論を発表した。それでも彼らが一致していることは、映画という存在における産業形態の重要性と、その産業形態における産業論（言説）の重要性である。産業という物質的な存在が映画という芸術の有り様を左右することの裏面として、産業の言説的な想像が、その物質的な存在の創造に深く関わっているという思想である。その想像の実際の実行性についてはさらなる歴史的な研究が必要であるが、少なくともここで言えることは、日本映画関係者は公であろうが非公開であろうが、雑誌にも会社内でも映画産業をよく想像し創造した。残念なことであるがこのような想像し創造は、作品や作家論と比べて今までの日本映画史研究の対象にはあまりならなかった。その影響なのか、その産業的な想像し創造の資料的な価値は度々軽視され、極端な場合では——そしてそれは社内資料に関して特に多い——ただ処分されるといふ悲劇になる。そこで日本映画の

創造の大きな要因の歴史が捨てられることになるのだ。「日本映画論言説大系」による石巻良夫の「活動写真真経論」と根岸耕一の「国産奨励と映画事業」の復刻が、この痛惜たる状況からの一転になることを望みたい。

(映画史研究家 イェール大学助教)

註1 例えば、焔山教正の「自己を知れりや」(「キネマ・レコード」第一九号、一九一五年一月)や「活動写真の社会的地位及び責務」(「キネマ・レコード」第四一号、一九一六年一月)を参照のこと。

註2 このプロフィールは山泉進の「石巻良夫」(「近代日本社会運動史人物大辞典 第一巻」)、日外アソシエーツ、一九九七年、二六一―二六二頁)を大いに参考させていただいた。

註3 例えば Tino Balio, ed., *The American Film Industry* (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985) ; Thomas Schatz, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (New York: Pantheon, 1988) ; Janet Staiger, ed., *The Studio System* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995) や Scribner が出版した *1929-1968 History of the American Cinema* を参照しよう。

註4 田中純一郎「日本映画発達史 第一巻」(中公文庫、一九七五年)、三七〇頁。

註5 田中純一郎「日本映画発達史 第二巻」(中公文庫、一九七六年)、一〇五頁。「国産奨励と映画事業」の二六頁で言及されている一時的アメリカ映画上映中止はおそらくこの事件だが、この暗い裏に触れているだけでなく、この復刻の原本になっている早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵の一冊にこの記述部分が赤線で伏せられている。なお、国立国会図書館所蔵(マイクロ資料)でも同様である。

註6 日本に支店を置いたアメリカ映画会社の内部資料等を分析した Donald Kirihara や Michael Walsh, "No Place for a White Man: United Artists' Far East Department, 1922-1929," *Asian Cinema* 7.2 (1995) の研究を参照しよう。