

戦前小型映画誌 *Movie Makers* にみるアメリカの日本イメージ

富田美香（立命館大学映像学部准教授）

要旨

本稿では、1926年から1941年までのアメリカの小型映画誌 *Movie Makers* に描かれた日本像、日本の小型映画像を分析し、日本の小型映画人へのアメリカのイメージ〈他者像〉と日本の小型映画人による〈自己像〉とを明らかにする。同誌の日本像は三段階を経る。最初の“オリエンタリズム”（サイード）に基づいたイメージが、日本のアマチュア映画人から活動報告を受けてからはモダニストのイメージへと変わり、最後には同誌・アマチュア映画界を代表する一員となる。

abstract

This paper analyzes the impressions of Japanese small-gauge filmmakers from 1926 to 1941 as reported in *Movie Makers*, an American magazine written by amateur filmmakers of small gauge films, with contributions from their Japanese branch. Two perceptions will be explored: the American's image of the Japanese filmmakers, and the Japanese filmmaker's self-image. *Movie Makers*'s first perceptions of Japan were based on what E. W. Said defined as "Orientalism". A new perception was created when Japanese amateur filmmakers established their own small-gauge film club, which became a branch of *Movie Makers* and the Japanese reported their activities. The next perception is that the Americans accepted the Japanese as typical filmmakers of the time.

はじめに

1920年代からアマチュア映画やホーム・ムービーの文化を築いてきた16mmや9.5mm、8mmなどの小型映画は、劇場用映画に用いられた35mmのスタンダード・フィルムに対してサブ・スタンダードと称されるように、映画文化の歴史の中でも傍流に位置づけられてきた。しかしながらこれらの小型映画は、個人の歴史と公的な歴史とを同時に表象しうる文化的価値を有した映像ドキュメントであり、その地域性や社会性を含めた文化的特質も近年明らかにされつつある¹⁾。

本稿では、この小型映画文化の第一期にあたる1926年から第二次大戦開始まで、すなわち小型

映画が戦時プロパガンダを担う前まで²⁾を対象に、アメリカの全国的なアマチュア映画人聯盟 Amateur Cinema Leagueの機関誌 *Movie Makers*³⁾に掲載された日本イメージを検証する。この時代のアメリカにおける日本イメージについては、映画分野を含め多くの先行研究があるが、本稿の目的は、同誌に掲載された日本関係の記事の分析を通して、同聯盟の支部会員として *Movie Makers* に報告を続けた日本の小型映画人らによるセルフ・イメージと、*Movie Makers* が提示した日本イメージとの力学を明らかにすることにある。

そのため本稿では、まず同時期の日本の小型映画文化を概観⁴⁾し、小型映画人らが *Movie Makers* へ連絡をとる経緯と、小型映画文化を通して形成

されたアメリカへの憧憬を確認する。次に、*Movie Makers*に掲載された日本に関する記事や広告を、1920年代、1930年前後、1932年以降、の三つの時期に分けて考察する。それぞれの期の特徴を簡略に記すならば、第一期が日本の小型映画に関する情報が皆無であり、サイドのいうオリエンタリズム的他者認識に基づいたイメージが濃厚な点であり、第二期は日本の小型映画活動の報告を通して、東洋市場で活動するモダニストのイメージが形成された点、そして第三期はLeagueの世界的ネットワークの一角を担うメンバーである。

1 日本の小型映画文化とアメリカ文化への憧憬

日本において小型映画が本格的に普及し始めたのは1923年からであり、フランスのパテ・フレール社の9.5mm製品と、アメリカのイーストマン・コダック社の16mm製品が、両国での発売と時を経ずして販売された。両者とも、映画フィルムと映写機の後に、カメラと生フィルムが発売され、これによって利用者也、家庭での映画鑑賞を主にした層から、写真愛好家や映画制作を試みる個人、団体へと広がっていった。20年代後半には、愛好家によるクラブ活動が各地で活発になり、コンテストも頻繁に開催され、1930年代半ばには欧米のアマチュア映画祭で受賞する作家を輩出するまでにいたっている。

9.5mmの製品は「パターベビー」の名で販売され、愛好家たちは、「ベビーシネマ」や「ベビーキネマ」と名付けたクラブを各地で結成して機関誌を発行し、1926年からは全国パターベビー競技大会が毎年開催されるようになった。一方、イーストマン・コダックのフィルムを主とする16mmの愛好家は、ニューヨークで結成されたAmateur Cinema League（以後、League）の日本支部を作って1928年に機関誌『アマチュア・ムービース』を発行し、翌年にはそのメンバーの、河本正男や西村正美が中心になって『フィルム・アマチュア』誌を創刊した。

1929年になると、9.5mm派を中心とした『小型映画』、16mm派を中心とした『フィルム・アマチュア』が創刊され、その2年後には河本を含めた両者の中心的なメンバーがまとまって日本アマチュア映画協会を結成し、機関誌『アマチュア映画』を発行した。この協会もLeagueとの交流を続け、欧米のアマチュア映画祭への出品や、9.5mmと16mm含めた日本のアマチュア映画界の牽引役を果たすようになる。本論で分析する日本の小型映画人によるセルフ・イメージは、この河本たちがLeagueへ送り続けた活動報告に基づいている。

もともと小型映画は、欧米の中流階級以上を中心にモダンな趣味として広がったものである。それは、カメラやフィルム、映写機といった必要な機材の購入と映画製作の時間を確保できる経済力に加え、技術力と表現力、文化的・芸術的なセンス、そしてこれらの趣味を共に楽しむ円満な家庭を持っていることを意味するものであり、居間での鑑賞用スクリーンや小型映画収納家具なども、重要なアイテムであった。

日本の小型映画誌においても、アメリカやフランスで発売された新しい機材の紹介や広告が多数掲載されている。なかでもイーストマン・コダックのフィルムやカメラ、映写機、ベル&ハウエルカメラや映写機といったアメリカの機材は、その高価さとプロ仕様の特質において憧憬の的であった。Leagueのメンバーには、ベル&ハウエルの社長やイーストマン・コダックの副社長、ヴィクター・アニマトグラフの社長らがおり⁵⁾、*Movie Makers*にはこれら三社の記事や広告も多く、前述の『アマチュア・ムービース』や『アマチュア映画』は、これらの製品を一早く紹介し、*Movie Makers*の技術解説記事や特集記事、アマチュア映画界の動向なども、翻訳して紹介した。日本の小型映画愛好者にとって、そもそも欧米の文化として入ってきた小型映画は、欧米のモダニズムの象徴であり、とりわけアメリカ文化の象徴であったといえる。例えばパターベビー派のクラブ機関誌『ベビーシネマ』においても、当時最も優れた小型映画作家の1人であり、グラフィック・デザイナーとしても活躍していた塚本閻治が手がけた表紙

には、パテーベビー映写機とモータリゼーションのモチーフを構成主義のスタイルで配置したデザイン(図1)や、当時NYで完成目前であったクライスラービル(図2)が配されている。

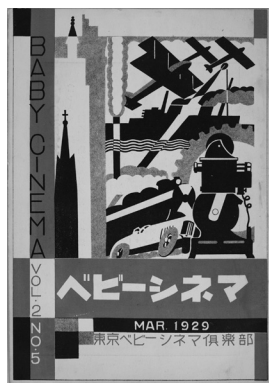


図1 『ベビーシネマ』表紙
(1929年3月号)
Courtesy of C.V. Starr East Asian
Library, Columbia University.



図2 『ベビーシネマ』表紙
(1930年1月号)
Courtesy of C.V. Starr East Asian
Library, Columbia University.

ところが日中戦争が始まった1937年に輸出入に関する戦時統制が敷かれ、アメリカも経済制裁として、日米修好通商条約の無効を1939年に宣言したことから、アメリカからの輸入が次第に制限され、開戦後は禁止となった。その結果、日本の小型映画人や愛好家は、イーストマンのフィルムやカメラ、トーキー機器、ライブラリー作品など、限られた国内ストックを使うか、国産品を使わざるを得なくなった。彼等の多くが国産品に満足できず、従来通りにアメリカ製品を希求していたことは、プロパガンダ映画でイーストマンのフィルムを特別に使用した効果⁶⁾やウエスターの録音性能を謳った⁷⁾記事、イーストマン・フィルムの現像に関する問合せが小型映画誌に多数寄せられている報告⁸⁾などから、明らかである。

アメリカへの憧憬は、技術力だけでなく、映画作品を通して根深く形成されたと思われる。アメリカ映画は、コダックのコダスコープ・ライブラリーやフランス系のパテー・ベビー・ライブラリーでも多く販売されており、とりわけチャップリンやロイド、アニメーションの人気は根強いものであった。その端的な事例として、戦時期に質の高いアニメーション製作を期待

されていた状況下で、日本のアニメーション作家のパイオニアである大藤信郎が、制作の秘訣を解説した連載記事⁹⁾がある。当時はアメリカ映画の上映が禁止されていただけでなく、「アマチュア・ムービー」という用語も敵性語として「小型映画」に言い換えられた状況であったが、大藤は、ディズニーやフライシャーらのアニメーションへの愛情を隠すことなく、ミッキー・マウスやボパイをテキストとしてとりあげ、各キャラクターの表情の変化や動きの構造を、フィルム・ストリップを分析したであろう詳細な分解図にして誌面にふんだんに描き、その特質を丹念に解説している。そうして連載の最後を、「實にDonaldは理想的なる漫畫動體畫である。現時代の傑作である」¹⁰⁾という最上級の賛辞で締め括り、戦時下でも変わらぬ憧憬の念を率直に表明している。小型映画を介して、これらの映画作品やキャラクターが、映画館以外の場で、日本の家庭、個人へと深く入り愛され、日本文化にも大きな影響を与えていた一端が推察される事例といえるだろう。

2 未知の極東の国 オリエンタリズムと女性化 1927-1929年

一方、Leagueの日本への認識は、オリエントの未知なる国として始まった。



図3 水谷八重子の写真(Amateur
Movie Makers, May 1927)
Courtesy of George Eastman
House, International Museum of
Photography and Film.

初めて日本の小型映画に関する情報が載ったのは1927年であり、「日本のメアリー・ピックフォード」(図3)と書かれた、水谷八重子がベル&ハウエル社の16mmカメラ、Filmoを覗いている写真¹¹⁾である。管見の限り日本の小型映画誌では見たことのない珍しい写真であり、興味深い点は、

前頁にコダックのカメラを構えたアメリカのお転婆女優ベッシー・ラブの写真が掲載されていることである。女性をモデルに多用したコダックの宣伝手法と同様に、無機質的なカメラのイメージを柔らげると同時に¹²⁾、両社のカメラは西洋と東洋のアイドル女優を喜ばせている、という文脈として読み取ることが出来る。この二ヵ月後、以下の記事が登場する。

日本とロシアからここ一ヶ月の間にアマチュア・シネマ・リーグへの照会が届いている。ロシア人は、もちろん、プロの分野で驚くべきことをしており、彼等の偉業をアマチュア分野で繰返すかもしれない様子だ。日本とその[her]映画についてはほとんど知られていない。彼女は写真の分野では沢山のことをしているので、あのアマチュアたちがあそこで活動を始めたら、優れたことが生み出されるかもしれないといって差し支えないだろう¹³⁾

ほとんど知られていないと記された背景には、アメリカでの日本映画の上映は日系コミュニティ内が中心であったことに加え¹⁴⁾、前年に公開された『戦艦ポチョムキン』の衝撃やソビエト・モンタージュ論のムーブメントとの対照もあったと思われる。写真分野への言及は、大正期の野島康三や福原信三、中島謙吉らが牽引したアマチュア写真家たちの芸術写真活動を示唆したものであろう。日本では、1915年頃からイーストマン・コダックの安価な小型カメラ「ヴェスト・ポケット・コダック」のフードを外してソフト・フォーカス表現を得る「ベス単フードはずし」などの特殊技法が流行し、1920年にはジョージ・イーストマンが訪日するほどの高まり¹⁵⁾をみせていた。しかしながら、記事ではソビエトに対してロシア、ロシア人と明記しているのに対し、日本については国を示す代名詞のshe、herで記しており、前掲の水谷の写真や、日本に対して代名詞を使った記事が他に無いことから、日本のアマチュア映画を女性化もしくは初心者的な後進者として、サイドの言う“オリエンタリズム”的な他者認識で捉えていた感を否めない。この翌月には、「東洋から」と題した記事で、

日本人の新加入が報道された。

リーグは、日本、大阪のマツイテルゾウという人物を極東の代表にもった。最近メンバーに加わったマツイは、アマチュア映画の分野で起こっている大きな運動の一端を担いたいと思いを示してきた、彼の国では初めての人物である¹⁶⁾

このマツイは、前掲記事の照会者か否か定かではないが、その名前を日本の小型映画誌上に見出すことができず、小型映画業者やクラブの代表者、作品受賞歴を伴う人物ではないと思われる。そのような個人が、河本よりも早い時期にLeagueに直接連絡をとって加入していたという事実は、日本の小型映画史の通説を変えるものであり、当時のLeagueにとって、情報の無い“極東”にあらわれた稀有な存在であったであろうと推察される。半年後、また新しいメンバーの紹介とともに、日本の小型映画の活動が報告された。

日本の大手日刊紙、大阪朝日新聞の後援を受け、ベビーキネマ倶楽部が組織された。この倶楽部は月刊誌『ベビーキネマ』を発行し、Leagueの熱心なメンバーのK・セノ氏によれば、メンバーはAmateur Cinema Leagueのメンバーにもなるそうだ。アマチュア映画界は迅速につながって、アメリカのクラブでも日本からの作品を迎えることになるだろう。¹⁷⁾

日本・大阪の写真輸入会社、深田商会が、顧客の強い要望を受けて、日本の有名な映画会社数社と劇場用映画を16mmに縮小する交渉をしている。日本の映画アマチュアは西洋のアマチュア映画作家の足跡に続いており、近い将来、多くの日本の劇映画がアメリカのアマチュアの16mmスクリーンに登場することは疑いが無い。これまで東洋の16mm派は、アメリカのライブラリー作品のみ使っていた。¹⁸⁾

これらの記事でも、Leagueのネットワークの形成

に対する期待とともに、西洋／東洋という二項対立的な価値観で、日本の小型映画界とアマチュア映画人を後進者として捉えている意識が感じられる。さらに、この時期の特徴として、日本のアマチュア作品に対する興味よりも、日本映画を自分のスクリーンで見る欲望を述べている点を指摘したい。その背景として、未知の国の作品を自身のライブラリーに揃える蒐集欲や消費欲に加え、当時のトラヴェローグと連動した関心をみてとることができる。

2.1 トラヴェローグの対象

20年代後期の*Movie Makers*には、日本を撮ったトラヴェローグ・フィルムの広告が複数掲載されている。中流階級以上の趣味であったアメリカのアマチュア映画において、トラヴェローグ、とりわけエキゾチシズムに満ちた“オリエンタル”への旅行映画や、休暇や探検の記録映画は、1920年代後半から30年代にかけて人気のジャンルであった¹⁹⁾。なかでも、アメリカのアマチュア映画界を代表する全国組織のLeagueメンバーには、エリートやセレブが多く²⁰⁾、機関誌*Movie Makers*でも、地中海への大掛かりな撮影クルーズの開催や²¹⁾、数多くの国外旅行記を載せており、読者の関心も、家族の記録に次いで旅行記が二番目に高いと記された²²⁾ほどである。同誌で日本をトラヴェローグの対象地として扱った記事は、20年代に集中しており²³⁾、日本の小型映画界の活動記事が頻繁に登場するようになった30年代には、未知なる異郷としての魅力が失せたかのように姿を消していく。

初めに登場した記事は、マイロン・ゾベル²⁴⁾によるトラヴェローグ「ゾベローグ」の広告(図4)である。「世界中を飛廻っているマイロン・ゾベル [中略] の映画と共に、家庭で旅行を」²⁵⁾と書かれた惹句の下に、日本の特集と、南洋諸島、ホノルル、フィジーが記されている。同誌上でも目立って大きなこの広告では、「桜の花の国、一日本、近代的だが異教[pagan]でいつまでも美しい」というオリエンタリズムに満ちた修辞とともに、芸者の踊り、仏像、祭り、日光の木彫人形、宗教といった、万博などでも馴

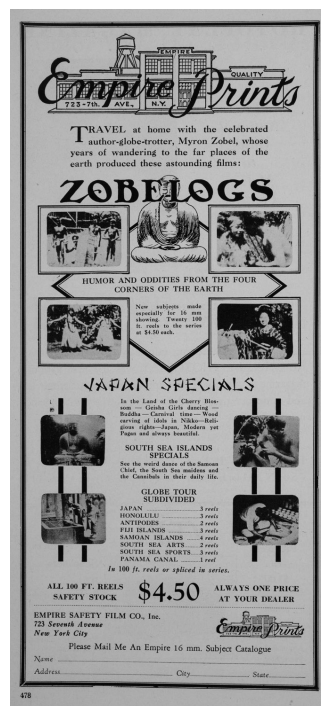


図4 Empire PrintsのZobelogs広告
(*Movie Makers*, July 1928)
Courtesy of George Eastman House,
International Museum of Photography and
Film.

染みの日本表象が提示されている。

ゾベルの惹句のように「自宅で世界周遊」²⁶⁾を謳ったオハイオの16mmフィルム販売会社の広告では、ハバナ、ホノルルから横浜、日光、奈良、東京をまわって上海、香港、デリー、ボンベイ、カイロ、アテネ、ジブラルタルへ行く45分の旅行映画が取り上げられている。これと同様の航路を回った旅行記も掲載されており²⁷⁾、サンフランシスコからハワイを経由し、日本、広東、パレスティナ、エジプト、ローマ、スコットランドの旅を綴っている。日本に関する記述は、長崎の要塞近くで写真を撮ってスパイと間違えられ、執拗な調査を受けたエピソードが短く記されている。

トラヴェローグで日本を扱った最後の広告は、トラヴェローグのパイオニアであるバートン・ホームズ²⁸⁾のレクチャーで、ワイキキのサーフィンと、パリの車上の風景を撮った作品とともに、「日本のテーブル・マナー」が写真いりで取り上げられ、「日本の食事は世界の中で最も上品だ、夜の寵児がどう箸を使うのか見せます」²⁹⁾と大きく宣伝されている。

これらの広告や記事が示すように、この時期の

*Movie Makers*が掲載した日本イメージの基底には、アメリカにおけるジャポニズムや一国への文化的な関心というよりは、宗教的、文化的、民族的にpaganで、神秘的な後進の“オリент”感がある。それは、地政的に太平洋航路に即した擬似的な船旅体験への欲求や、視覚的な消費・獲得欲求と結びついたものであり、と同時に、その消費を可能とする小型映画というモダンな趣味を獲得した自身のステイタスや優位性をも追認する欲望にも基づいていたと思われるのである。

3 東洋の拠点 1929-1931年

3.1 日本のセルフ・イメージ 近代都市のモダニスト

1930年代に入ると、*Movie Makers*と日本との直接的な交流が強まり、日本像も次第に変化を見せてくる。その変化は、二人の代表者を「紳士」と紹介した以下の記事から始まった。

この部門では嬉しい事に、日本の東京、丸の内に拠点をおく「日本アマチュア・シネマ・リーグ」の活動について初めて正確な情報を届ける。このニュースは、日本のリーグ顧問の河本正男と発行誌『アマチュア・ムービース』の編集者・西村正美から届いたものだ。これらの紳士から、*Movie Makers*に定期的にニュースが届けられることになった。最近行われたコンテストで、日本アマチュア・シネマ・リーグ賞は、一等賞が手島増次の映画東京レビュー[『午後から朝まで』]、125m、16mmであり、これは丸一日の様子で構成されており、ルットマンのベルリンに比較しうる。二等は塚本閻治の『白銀礼賛』[後略]。日本の大手日刊紙・時事新報の後援で、1000人の観客を前に日本アマチュア・シネマ・リーグによるアマチュア映画の上映も行われた。コダ・スコープとベル&ハウエルが使われ、受賞作品とその他が上

映された。³⁰⁾

この記事以降、*Movie Makers*の日本イメージは、日本の小型映画史において、特に*Movie Makers*と関係を築いて指導的な役割を担った河本と西村からの日本情報を通して、形勢されることになる。前項でみたような日本に対する全般的なイメージや日光や手工業のような固定化されたトピックに対する記事はほとんど無くなり、小型映画界の状況を介して、モダンなイメージが台頭する。上記の記事においても、当時の代表的なアマチュア映画作家・手島増次の『午後から朝まで』が、初めて紹介された日本のアマチュア映画人の作品となり、河本、西村による評価を通して、ワルター・ルットマンの『柏林大都会交響楽』との類似性が言及されている。これによって、当時の前衛芸術的な表現手法の一つである都市交響楽を試みた日本のアマチュア作家のモダニティと、それによって表象されたモダン都市・東京の近代性が強調されたといえるだろう。

*Movie Makers*は彼らから得た情報を、ほぼ毎号のように掲載しており、彼らの活発な活動を好意的かつ大変関心をもって受けとめていたようである。具体的には、日本アマチュア映画聯盟の結成とその機関誌『フィルム・アマチュア』の発行であり³¹⁾、それらのアマチュア映画活動が日本の代表的な日刊紙や『キネマ旬報』とも密接な協力関係にあること³²⁾、上海アマチュア・シネマ・リーグと関係をもち、多くの小型映画倶楽部が日本に組織され一般的な関心も高まっていること³³⁾、聯盟の活動が、研究所の設立から、月刊誌の発行、他誌への記事提供、映画技術の編纂、新製品紹介、月例上映会と毎年のコンテスト等、多岐にわたり非常に活発であること³⁴⁾、研究所では犬ぞりの研究映画を東京犬ぞり倶楽部の協力を得て始めたこと³⁵⁾、日本で開催されるコンテストの情報³⁶⁾などである。

これらの記事の頻度と内容を通して、日本の小型映画人が自らの旺盛な活動、とりわけ小型映画の教育や普及、組織活動をLeagueに対して仔細に報告し、アマチュア映画を牽引する行動的なリーダー、モダニストとしてのイメージを築いていった様

子がうかがえる。

3.2 東洋市場のMovie Maker

彼等の報告に基づく記事と並行して、日本の小型映画活動に関する写真や作品評も掲載された。これらは*Movie Makers*による記述であり、共通する視点は、日本で奮闘しているアマチュア映画作家、すなわち同誌の読者層と同じ、アマチュア映画を愛好する中・上流階級の紳士層、を特筆する視点である。

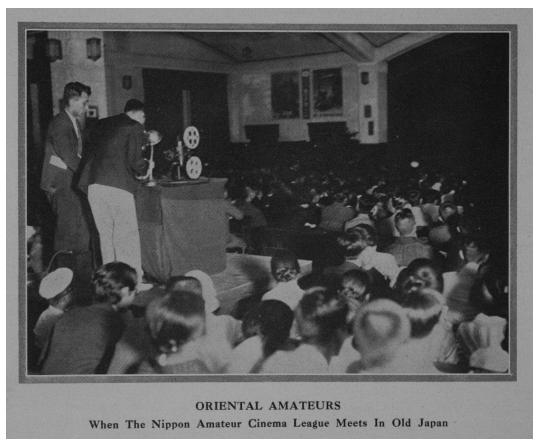


図5 「東洋のアマチュア」写真 (*Movie Makers*, March 1930)
Courtesy of George Eastman House, International Museum of Photography and Film.



図6 「東洋からのすぐれたムービー・メーカー」写真 (*Movie Makers*, June 1930)
Courtesy of George Eastman House, International Museum of Photography and Film.

例えば、日本の上映会の光景を紹介した写真には、「東洋のアマチュア 日本アマチュア・シネマ・リー

グが古い日本で集まる時」(図5)³⁷⁾というキャプションがついている。「オリエンタリズム」的な日本観の定番ともいえる「古い日本」という表現は、上映作品に対してではなく、会場の大半を埋め尽くした和服、浴衣姿の観客達に対してであろう。また、「東洋からのすぐれたムービー・メーカー」(図6)と題された写真³⁸⁾では、サン・フランシスコの日本領事にシネ・コダックを向けているマツイ少将とマツイ中将が写されている。この写真の入手経路を考えると、この2名のマツイは、初めて*Movie Makers*に参加したマツイである可能性が高く、「すぐれた」は、領事に対してよりも、シネ・コダックを構えている人物・マツイへの修辭と思われる。両キャプションとも、Leagueの日本人メンバーに対する表現と、彼等のいる日本、東洋を後進として二項対立的に提示している点が共通しており、そこにLeagueの価値観を見ることも可能であろう。

さらに、*Movie Makers*自身による日本のアマチュア映画作家の作品評も掲載されるようになった。ニューヨークで開催されたパテ・アマチュア映画コンテスト出品作の中から、塚本閻治の作品を賞賛したものであり、同じ記事内では最後に、日本人からの心のこもった招待状も紹介されている。

最近行われたパテ・アマチュア映画コンテストのエントリー作品の中から最も興味深い作品の一つが、日本の塚本閻治によるTokio-1930だ。この映画は1923年に起こった大地震とその復興の話である。巧みな模型を用いた破壊の映像と都市復興の実景とを結びつける事によって、彼は1930年に完全に復興した新しい都市の大勝利で物語を締め括っている。援助や救済処置を扱った巻で、上品で気前のよい賛辞がアメリカ合衆国に払われている。オープニング・シーンに地震で破壊された都市のシーンが無くても、都市の変化をうまく伝えることが出来る一つのモデルである。³⁹⁾

極東を旅するリーグのメンバーは、日本で気持ちの良いお勤めの滞在機会を、ヤマダアキジロウの事務所を通じて得ることができる。“ア

マチュア・シネマ・リーグのメンバーが日本に来ることを歓迎し、自分の力の及ぶ限りあなた方に尽くすことを心から願います”このように丁寧な山田氏からの招待だ。⁴⁰⁾

本稿でも既に言及している塚本の作品が、数ある出品作の中から、その近代化された思想と技術、模型を用いた発想と技術、都市交響楽的な物語、アメリカへの返礼を含めた礼儀といった点を評価され、秀でたアマチュア映画作家の作品として特筆されている。同時に紹介された手紙の山田の名前は、日本の小型映画誌から確認することはできないが、山田の誠意をこめた非常に礼儀正しい熱心な招待状を、*Movie Makers* 側が喜んで掲載するなど、日本とアメリカのアマチュア映画界が同じ志を抱くメンバーとしてつながり、信頼関係を築き始めていることが見てとれる。

一方で、このような同志としての連帯意識に加え、アメリカ製品の東洋市場をも開拓しようとする活動者、と言い得る眼差しもみられるようになった。

たとえば、京都のツバメヤが16mm専用の「子供映画館」を開場したニュースが写真いりで掲載された記事では⁴¹⁾、アイオワで製造されたヴィクター・アニマトグラフの16mm映写機が2台設置され、その映写能力が800席というこの館の規模に非常に適していることが特筆されている。前述したように、Leagueにはメーカーも加入しており、同誌には多数の広告が載っていることから、この記事はアメリカ各地での応用や同映写機の利用推進といった、市場拡大のモデル・ケースの紹介としても機能するようになっている。

象徴的な例として、ヴィクター・アニマトグラフの1頁広告⁴²⁾ (図7)を紹介しよう。世界中でヴィクターが好まれているという文脈で、アメリカを中心にした世界地図上に、アメリカ、アラスカ、スペインの男性、イギリスと日本の女性が、カメラを構えて立っている。日本は女性化され芸者像ではあるが、未知なる国でも擬似的な船旅とも異なり、*Movie Makers* の東洋市場の拠点に成長した熱心かつ従順なイメージとみることができる。

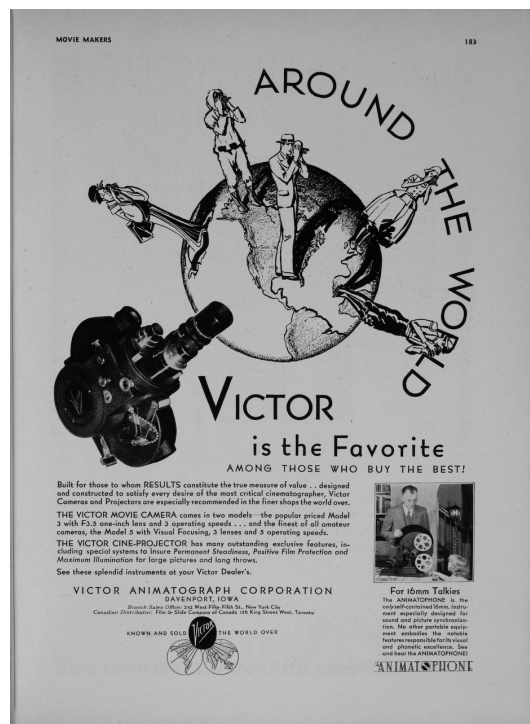


図7 ヴィクター・アニマトグラフ広告 (*Movie Makers*, April 1931)
Courtesy of George Eastman House, International Museum of Photography and Film.

4 “コスモポリタニズム”の一角 1932-1937年

1932年から1937年は、日本の小型映画界が最も活発に活動を展開し、国際観光局も対外的な日本表象の宣伝に映画や写真を積極的に活用した⁴³⁾時期である。ところがこの時期の*Movie Makers*では、河本らの報告に基づいた記事が激減し、同誌によるアマチュア映画コンテストで受賞した日本の作品批評⁴⁴⁾や、日本に滞在しているアメリカ人アマチュア映画家の報告など、日本側のセルフ・イメージを介さない記事が中心となっている。背景には、日本の小型映画活動が同誌にとって珍しくなくなったことや、満洲事変など対日関係の悪化に加え、以下の同誌が提唱し始めたコスモポリタニズムの影響を指摘したい。

アマチュア映画は世界中に十分広がっており、記憶の再体験を広範囲にやり取りできる。

[中略] アマチュア映画は決して主に愛国主義的ではない。アマチュア映画はコスモポリタニズムに向う傾向をもつものであって、他の国民や他の視点への理解と寛容にむかって進展するものでなければならない、それが真の世界市民を示すものである⁴⁵⁾

ここでいうコスモポリタニズムは、世界を席卷するハリウッド映画がアメリカ映画の代名詞となり、各地の“ハリウッド的米国化”を危惧する声に対して、休暇の時期に多くのアメリカ人が海外旅行で映画を撮り、各地のトラヴェローグをアメリカに持ち帰ることによって、多様な価値観がアメリカ内にもたらされる、という文脈で書かれたものである。その点で、コスモポリタニズムというよりは、前述したトラヴェローグへの欲求と同様の未知の文化に対する蒐集・消費欲に根ざした自国中心主義、ヘゲモニー的志向をもみてとることが出来る。

この時期の同誌は、トラヴェローグやクラブの報告記事でも、インドやタイなどそれまで言及されなかった新しい国や地域を対象にとりあげており、一方で世界的なアマチュア映画聯盟の機関誌として、多言語化にむけた要望に対して、英語を単一言語とする方針を明示⁴⁶⁾している。

日本はその際に、ドイツ語、日本語、スペイン語、フランス語の順で多言語化の要望が高いと記されるほど、アマチュア映画の活発な国と位置付けられている。同誌にとって日本は、もはや東洋市場の一拠点にとどまらず、アマチュア映画聯盟の世界ネットワークの一角を担う位置を占めたといつてよいであろう。日本に関する記事も、日本で開催されたアマチュア映画コンテストでアメリカ人の『ホワイ・ヘブン』が一等を受賞した記事⁴⁷⁾、さくら小型映画協会による日本初の国際アマチュア映画コンテスト⁴⁸⁾など、日本の小型映画活動自体の国際化が報道され、前項までの「東洋」という表現も皆無になっている。顕著な例としては、塚本閔治の『蔵王山』が *Movie Makers* の1937年テン・ベスト・フィルムの1本に選出されたことである。同誌の批評では、その高い技術力、とりわけフィルター・ワークやバック・

ライトの表現効果、構図、効果的なアングル、編集によるリズム、作品のテンポのニュアンス、構成的な力が激賞された⁴⁹⁾。塚本の作品は、テン・ベスト・フィルムの1本として、Leagueメンバーとコロンビア大学の映画学部門の共催によってNYで開催された映画会や⁵⁰⁾、コロンビア大学での七カ国からのアマチュア映画特集でも上映⁵¹⁾された。

一方で、日本を内部から別の視点で捉えた記事も登場し、従来の日本からのセルフ・イメージでは提示されなかった日本像も描出された。1935年のテン・ベスト・フィルムに選出された横浜在住のアメリカ人エルスが綴った、日本での撮影活動の記事⁵²⁾である。226事件の体験談や、撮影時にスパイ容疑をかけられないように自然を主題に選ぶようになったこと、上映のための検閲や海外出品時の輸出用検閲など、アマチュア映画活動が厳しい制限を受けている過酷な状況が、アメリカ人作家の視点によってはじめて明らかにされている。

同誌の日本に関する記事は、コロンビア大学での塚本の上映を最後に途絶え、再びあらわれた時は戦時下となっていた。かつてトラヴェローグを販売していた小型映画会社の、真珠湾攻撃を映した「Japs Bomb USA」の広告⁵³⁾であり、そこには、それまでの日本イメージとは一変した獣の姿の獐猛な敵、日本兵が描かれている。*Movie Makers* は、メンバーである読者に、各地域や前線での撮影、上映を率先して行うことで戦いに参加するよう強く呼びかけるなど、日本とは異なる総動員体制を推進し、以後、先行研究で明らかになっている戦時期の獐猛な日本イメージ⁵⁴⁾が、終戦まで続くことになった。

おわりに

Movie Makers に描き出された日本イメージには、20年代の日米イメージで論じられる黄禍論や日系移民問題とは別に、トラヴェローグと密接に絡んだ地政学的西洋中心主義のオリエンタリズム的価値観から、近代都市生活者の資本と自由を謳歌するモダ

ニストたるアマチュア・シネアストのアイデンティティが、中上流階級の自意識と重なって描出されている。そこに描かれた日本のセルフ・イメージには、同じ近代都市生活者、活発なモダニストとしてのセルフ・アイデンティティと、アメリカに対する憧憬に基づいた同一化の欲望もみえてくる。両者の意向は30年代に、アマチュア映画の世界ネットワークの推進へとむかうが、Leagueにおいてはアメリカを中心としたヘゲモニーと表裏一体のものであり、日本の小型映画クラブも同様に、満洲や朝鮮半島で同種のネットワーク形成を展開⁵⁵⁾していった。

これらの分析を通して当時の心性としてみえてくるものは、関東大震災後の帝都復興と軌を一にした、そのセルフ・アイデンティティの形成と、その共有に基づいた自己／他者認識のあり方である。その根底にあるLeague、*Movie Makers*への同一化の希求が、日本のアマチュア映画人が、10年ほどの間に、各地域でクラブを作って当時の満洲や朝鮮半島を含めた全国的ネットワークを形成し、欧米の映画祭で多数の受賞作を輩出するほどの旺盛な活動を展開した原動力であったのではないかと思えてくるのである。

〔注釈〕

- 1) 主な研究として以下6点がある。Alan Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry, 1897 - 1979*. New Hampshire: Transition Publishing, 2000. Karen L. Ishizuka and Patricia R. Zimmermann, eds. *Mining the Home movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press, 2008. Ian Craven, eds. *Movies on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema*. Cambridge Scholars Publishing, 2009. 長田豊臣『科学研究費補助金(基盤研究C)研究成果報告書「芸能・演劇分野の無形文化財保存の方法に関する基礎的研究」無形文化財と記録・保存(一都おどりの一六ミリ映画を題材として)』、2001。特定非営利活動法人映画保存協会小型映画部編『9.5ミリフィルムの調査研究 片岡コレクション調査報告』、特定非営利活動法人映画保存協会小型映画部、2010。富田美香「戦間期日本における小型映画

文化の様相 ―映画都市京都のもう一つの顔―」、(編) 富田美香、木立雅朗、松本郁代、杉橋隆夫『京都イメージ文化資源と京都文化―』、ナカニシヤ出版、2012、103-118。

- 2) 日本では、日中戦争開始から1939年の映画法制定において戦時プロパガンダ体制に組み込まれ、アメリカでもアマチュア映画人の撮影および映写能力の動員が提唱された。
- 3) 1926年に*Amateur Movie Makers*の題で創刊、1928年に*Movie Makers*に改題された。
- 4) 註1に加え、以下3点を参照されたい。Patricia R. Zimmermann. *Reel Families: A Social history of Amateur Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.、那田尚史「小型映画の技術と美的規範について(1929-1932)」『映像学』55、1995、30-43。牧野守「戦前の日本小型映画史における主要な潮流とその特質」1989。
- 5) Kattelle, *Home Movies*, 267.
- 6) 「生フィルム欠乏の際にも拘らず、全部イーストマンのスーパーエックスを使って撮影することが出来たので撮影の美しいことと、全部新撮影である点では今迄の鉄道省映画の特色を保持し得たと思っている。[中略] 国産のトーキーで録音したためRCAとかウエスターンのようによく録音されていないのは遺憾に思っている」(村尾薫『日本の姿』製作に關聯して)『文化映画』、1939年6月、48)。
- 7) 「文化映画業界資料: 東亞発声録音設備完成」『文化映画』、1940年10月、54。
- 8) 「座談室 入場自由 現像に就いて」『小型映画』、1942年4月、22。
- 9) 大藤信郎「特殊映画製作講座」の題で、『小型映画』誌上に1942年7月号から9月号まで三回連載された。
- 10) 大藤信郎「特殊映画製作講座3」『小型映画』、1942年9月、10。
- 11) “Closeups and Swaps,” *Amateur Movie Makers*, May 1927, 37.
- 12) Zimmermann, *Reel Families*, 8.
- 13) “Foreign,” *Amateur Movie Makers*, July 1927, 31.
- 14) 1927年当時で海外上映された例は、村田実が自作の『街の手品師』(日活、1925)を持参してフランス、ドイツで上映した程度であり、その後、衣笠貞之助の『十字路』(1928)のヨーロッパ上映や1930年のニューヨーク上映、市川左団次が率いたソビエトでの歌舞伎公演における日本映画上映などがある。
- 15) 『日本の写真家 別巻 日本写真史概説』岩波書店、1999、41-46、付録10-11。
- 16) “From the Orient,” *Amateur Movie Makers*, August

- 1927, 34.
- 17) “Nippon Has Club,” *Amateur Movie Makers*, February 1928, 124.
- 18) “Japanese Library,” *Movie Makers*, May 1928, 343.
- 19) Zimmermann, *Reel Families*, 73-81.
- 20) Kattelle. *Home Movies*, 254-255.
- 21) *Movie Makers*, August 1928, 515.
- 22) John Beardslee Carrigan “This Second Anniversary A Statement of Editorial Policy,” *Movie Makers*, December 1928, 773.
- 23) なお、1928年のゴダスコープ・ライブラリーのカatalogには、日本を映した作品が5本あり(「Island of Surprise」「Mr.Outing Instructs」「They Went to See in a Rickshaw」「They Grow Everywhere」「Rambling Around Old Japan」)、これらは当時の代表的なトラヴェロークや日本紹介映像といえるが、同誌にはこれらの紹介記事も広告も掲載されていない。
- 24) Myron Zobelの20年代のトラヴェロークには、「Rubbing Noses in New Zealand」もあり、Zobelは50年代に世界の料理本を発行している。
- 25) “Empire Prints,” *Movie Makers*, July 1928, 478.
- 26) “Stonelab, Inc.,” *Movie Makers*, January 1929, 890.
- 27) W. E. Hempstead, Jr. “Forensic Filmers, The Cinematic Adventures of the World Tour Debaters,” *Movie Makers*, February 1929, 96.
- 28) Burton Holmesについては、X. Theodore Barber, “The roots of travel cinema,” *film History*, vol. 5, 1993, pp. 68-84.を参照。
- 29) “BURTON Holmes Lectures Inc.,” *Movie Makers*, February 1930, 117.
- 30) Arthur L. Gale, “Amateur Clubs News of Group Filming: Nippon Reports,” *Movie Makers*, October 1929, 652.
- 31) “Amateur Clubs, News of Group Filming, Japanese Journal,” *Movie Makers*, March 1930, 183.
- 32) Ibid.
- 33) “Closeups, What Amateur are doing, Japan Active” *Movie Makers*, July 1930, 445.
- 34) “Closeups, What Amateur are doing, Japan” *Movie Makers*, February 1931, 85.
- 35) James W. Moore, “Closeups- What Amateurs are Doing, Nippon News” *Movie Makers*, April 1931, 224.
- 36) James W. Moore, “Closeups- What Amateurs are Doing, Rushes” *Movie Makers*, May 1931, 286.
- 37) “Amateur Clubs, News of Group Filming, Oriental Amateur,” *Movie Makers*, March 1930, 153.
- 38) “Closeups, What Amateur are doing” *Movie Makers*, June 1930, 377.
- 39) James W. Moore, “Closeups- What Amateurs are Doing” *Movie Makers*, February 1931, 111.
- 40) Ibid.
- 41) “Closeups, What Amateur are doing, 16mm. in Nippon” *Movie Makers*, December 1930, 807.
- 42) “Victor Animatograph Corporation” *Movie Makers*, April 1931, 183.
- 43) 国際観光局の映画宣伝については、井上祐子『戦時グラフ雑誌の宣伝戦』(青弓社、2009)、山本佐恵『戦時下の万博と「日本」の表象』(森話社、2012)に詳しい。
- 44) アメリカン・シネマトグラファーのコンテストで1等と3等をとった作品(いずれもNY)はフィルモで100%撮影、2等の岡本達一『子守唄』は50%撮影、というベル&ハウエル(“Bell & Howell Filmo” *Movie Makers*, March 1933, 91)や、パリでの第三回国際コンテストの受賞作として『初夏の山旅』『四季の日本』(塚本閻治)、『早春』(岡本達一)、『レヴォリューション』(岡野卯馬吉)が(James W. Moore, “Amateur Clubs, III International” *Movie Makers*, March 1934, 124)、オーストラリア初の国際コンペティションの受賞作に、加藤雅己『絞り染』、塚本閻治の『森の神秘』『富士を巡る秋』、山本晴一の『並行線』、竹村猛児の『蜘蛛と頼光』(James W. Moore, “Amateur Clubs, Compete in Australia” *Movie Makers*, November 1940, 525)が報道された。
- 45) “Editorial” *Movie Makers*, June 1931, 309.
- 46) “Unilingual” *Movie Makers*, March 1933, 93.
- 47) Arthur L. Gale, “Amateur Clubs, Japanese Contest” *Movie Makers*, September 1931, 483.
- 48) James W. Moore, “Amateur Clubs, Contest in Nippon” *Movie Makers*, March 1937, 125., “Amateur Clubs, Backing Japan” *Movie Makers*, May 1937, 228.
- 49) “The Ten Best and the Maxim Memorial Award,” *Movie Makers*, December 1937, 601-603, 626-631.
- 50) “Closeups-What Amateur s are Doing” *Movie Makers*, May 1938, 224.
- 51) “Closeups-What Amateur s are Doing” *Movie Makers*, June 1938, 278.
- 52) Fred C. Ells “An American films in Japan” *Movie Makers*, November 1936, 486-487.
- 53) “Castle films” *Movie Makers*, January 1942, 7.
- 54) 清水晶, W・T・マーフィー, 上野俊哉, M・レノフ, M・

ノーネス, 丹生谷貴志, 鶴見俊輔, 粉川哲夫『日米映画戦』(青弓社, 1991)、ジョン・ダワー『容赦なき戦争—太平洋戦争における人種差別』(平凡社ライブラリー, 2001) など。

- 55) 拙稿「戦間期日本における小型映画文化の様相—映画都市京都のもう一つの顔—」参照。