



Title	初期満映とドイツ映画：雑誌『満洲映画』をてがかりに
Author(s)	山本，佳樹
Citation	独文学報. 2021, 36-37, p. 51-74
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98419
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

初期満映とドイツ映画 雑誌『満洲映画』をてがかりに

山本佳樹

株式会社満洲映画協会（通称「満映」）が設立されたのは、1937年8月21日。1932年3月1日に清朝最後の皇帝溥儀を擁立した傀儡国家「満洲国」が出現してから、およそ5年半後のことであった。日露戦争によって日本が経営権を得た、長春と大連を結ぶ南満洲鉄道株式会社（通称「満鉄」）には、1923年に沿線での巡回上映を目的とし、記録映画も製作する映画班が設置され、1936年には映画製作所へと拡大されていた。こうした蓄積をふまえ、満洲国と満鉄の共同出資によって、国策映画会社としての満映が誕生したのである。本部は満洲国の首都新京（現在の長春）におかれた。満映は、日本が敗戦する1945年までに、娯民映画と呼ばれた劇映画を108本、啓民映画と呼ばれた文化映画を189本のほか、数百本にのぼるニュース映画を製作することになる（※1）。

雑誌『満洲映画』は、満映設立同年の1937年12月、満映の機関誌として創刊された。当初は「日文版」と「満文版（※2）」が同時刊行されていたが、第3巻第8期（1939年）から満日文合併号となった。第4巻第8期（1940年）からは満映の手を離れて大陸講談社に移譲され、さらに「革新号」と銘打たれた第4巻第10期（1940年）において、大陸講談社は満洲雑誌社と改名し、それまで日本人だった編集人が中国人（趙孟原）に替わった。その後、満洲雑誌社の編集となり、第5巻第6期（1941年）からは『電影画報』とタイトルを改めた。『電影画報』は『満洲映画』の後継雑誌として1944年まで刊行されている（※3）。

-
- 1 上田学「『満洲映画』の映画史的位相 解題を兼ねて」、白井啓介（監）『満洲映画8』、ゆまに書房 2013年、解題6ページ。
 - 2 中国語版のことだが、雑誌にはこう書かれていた。
 - 3 鈴木直子「『満洲映画』にみる文化の交錯 映画と演劇、日本と中国」、白井（監）『満洲映画8』、解説21ページ。

小論が定本とするのは、2012年から13年にかけて刊行された『満洲映画』の復刻版(※4)である。この復刻版には創刊号から出版母体が満映から離れた直後の第4巻第9期(1940年)までが収録されている。完本を揃えることが難しい状態で、かなりの欠落があるが(※5)、それでもこの雑誌の全体像を通観できる環境が整備された意義は大きい。満洲国自体が日本にとっても中国にとっても触れたくない過去であったがゆえに、満映は日中両映画史において長らくタブー視されてきた(※6)。1980年代以降、その歴史的 위치づけや評価をめぐる本格的な研究が進みはじめたが(※7)、この復刻版はそうした研究の成果にしてその基盤を強化するものであり、「「満映」の映画制作や附帯活動の軌跡を辿る基礎資料」(※8)として、また「昭和初期在外地域における日本市民文化の一斑を探る文化史的史料」(※9)として、映画史や文化史への多種多様な示唆を汲みとることのできる豊かな泉といえるだろう。

『満洲映画』の紙面構成は、俳優のグラビア、作品紹介、評論、漫画、映画ニュースなどからなり、当時の映画雑誌として際だった独自性はない。ただし、創刊からしばらくのあいだ日文版と満文版が並行して刊行されたことは、この雑誌の大きな特徴である。『満洲映画』は、日本人に植民地での映画国策を知らし

-
- 4 白井啓介(監)『満洲映画』全8巻、ゆまに書房 2012-2013年。雑誌記事の引用は、本文中に巻数とページ数を(1, 17)のように示す。なお、ページ数は復刻版のページであり、オリジナルのページではない。
 - 5 創刊号(1937年12月)から1939年7月までは日文版と満文版が存在するので(ただし1938年の刊行数は日文版・満文版ともに11)、 $19 \times 2 = 38$ 冊。合併版となった後、1940年9月まで12冊。1940年9月までで考えると、この時点までに出版された計50冊中、復刻版に収められているのは33冊である(日文版15冊、満文版8冊、合併版10冊)。
 - 6 山口猛『幻のキネマ満映 甘粕正彦と活動屋群像』、平凡社ライブラリー 2006年、20-22ページ参照。
 - 7 坪井與「満洲映画協会の回想」、『映画史研究』第19号、1984年、1-103ページ、および、佐藤忠男『キネマと砲聲 日中映画前史』、岩波現代文庫 2004年(初出1985年)がその嚆矢とされる。中国でも1990年に、胡昶／古泉『満映 国策電影面観』、中華書局(胡昶／古泉『満映 国策映画の諸相』横地剛ほか訳、パンドラ 1999年)が刊行されている。
 - 8 白井啓介「『満洲映画』と上海映画の距離 復刻版刊行にあたって」、白井啓介(監)『満洲映画1』、ゆまに書房 2012年、2ページ目(ノンブルなし)。
 - 9 同上。

めると同時に、人口の圧倒的多数を占める中国人(※10)を取り込もうとする二重の戦略をとったのである。日文版と満文版は同一の内容ではなく、日文版に多く見られる評論が、満文版ではしばしば上海映画などの動向を伝える記事になり、写真の割合が多い。しかし、両者がまったくの別物というわけでもなく、満文版には日文版の記事の翻訳も多く載せられている(※11)。流通面においては、日文版は満洲では奉天(現在の瀋陽)の大阪屋号書店が、日本では東京神保町の東京堂が担い、満文版は新京の益智書店と大阪屋号書店が取り扱っていた(※12)。合併号になった際に益智書店に一括されたことは(※13)、合併号において満文版の色彩が優勢となったことの証左である。

ドイツ映画研究者の立場で『満洲映画』を繙くと、いわゆる「呪われた映画」、すなわち、ナチ時代の映画の題名がたびたび目に留まる。もちろん、この時期のドイツがまさにナチ政権下にあり、満映成立の前年である1936年11月25日には日独防共協定が結ばれていたことを考えれば、それは当然のことのようにも思われる。1936年から37年にかけて、原節子をヒロインに起用した『新しき土』*Die Tochter des Samurai* (アルノルト・ファンク Arnold Fanck、1937年)が初の日独合作映画として製作されたことも(「新しき土」とはまさに満洲を指していた)、比較的よく知られているであろう。しかし、満映の研究がこれまで日本映画と中国映画の研究者を中心に進められてきたためか、この雑誌におけるドイツ映画への言及に着目した研究は、管見のかぎり見当たらない。小論では、『満洲映画』のなかで、ドイツ映画がどのような文脈の下に、どのような頻度で、どのような位置づけをされて登場しているかを確認し、満映とドイツ映画との関係に光をあててみたい。ただ、ここで留意しておかなければならないのは、復刻版の収録が第4巻第9期(1940年)までである点である。これは満映の活動期間8年のうちの最初の3年間にあたる。時間的には前半分に近いが、満映研究においては、寛

10 1938年末の統計では、総人口3862万人中、中国人3579万人、朝鮮人106万人、モンゴル人102万人、日本人52万人、回教徒17万人、ロシア人6万人であった(千人以下四捨五入)。牧野守(監)『映画旬報』第43巻(資料・戦時下)のメディア 第1期 統制下の映画雑誌)、ゆまに書房 2004年、46ページ。

11 鈴木前掲書、解説22ページ。

12 上田「『満洲映画』の映画史的位相」、解題8ページ。

13 同上。第4巻第3号(1940年)以降は大阪屋号書店も加わった。

城子の仮設スタジオに替わって洪熙街に大規模なスタジオが新設され(※14)、第二代理事長として甘粕正彦が就任した1939年11月を、満映が軌道に乗りはじめた転換点ととらえ、それまでの時期を初期段階とみなすのが通例である(※15)。また、ドイツ映画を含む欧米映画への言及は日文版に偏り、満文版ではかなり少ない。満日文合併号では満文版のスタイルが色濃くなるので、欧米映画の影は薄くなる。すなわち、ドイツ映画が『満洲映画』の紙面に登場することが比較的多かった期間は、日文版が刊行されていた第3巻第7号(1939年)までの約2年間と考えてよい。以上のことに鑑みれば、小論があきらかにできるのは、初期満映とドイツ映画とのかかわりということになるだろう。

1. 日文版創刊号におけるドイツ映画へのふたつのまなざし

まずは創刊号(1937年12月)を少し詳しく見てみよう。創刊号にはその雑誌の(少なくとも当初の)方向性が顕著に見てとれると考えられるからである。日文版創刊号が表紙を含む総ページ数52であるのに対し、満文版創刊号は26ページで日文版の半分である。しかも満文版はグラビアや宣伝の比率が高く、記事といえる部分は10ページに満たない。こうしたことから、創刊時点では日文版がより充実しており、主要な位置を占めていたことがわかる。両者の記事に重複はない。満文版においてもグラビアではドイツ映画が紹介されているが(※16)、ドイツ映画に関連する文章は見られない。

日文版のページをめくっていくと、目次や満洲の風景を映したグラビアに続い

-
- 14 6つの広大なスタジオをもつこの撮影所は、当時「アジア唯一」の規模のものであった(胡／古『満映 国策映画の諸相』、88ページ参照)。現在では長春電影制片廠の所有となっている。
 - 15 この時期までの活動を、坪井は「創立の初期」(坪井前掲書、2-15ページ)、胡と古は「満映の設立」と「満映初期の活動」(胡／古『満映 国策映画の諸相』、1-86ページ)、山口は「満映事始」(山口前掲書、35-92ページ)という章にそれぞれ割りあてて記述している。
 - 16 『珊瑚の王女』*Die Korallenprinzessin* (ヴィクトル・ヤンゾン Victor Janson、1937年)のなかのヒルデ・ゼサク Hilde Sessak の写真(1, 83)、および、「ドイツ・トービスの猛獣映画」と題された作品(『密林の呼び声』(日本未公開) *Der Dschungel ruft* (ハリー・ピール Harry Piel、1935年))からのふたつの場面(1, 86)。

て、近藤伊與吉による「映畫俳優學第一講 主として『新しき滿洲映畫演員』の為に」(1, 17-21) という文章にいきあたる。近藤は、日本映画の黎明期に帰山教正や村田実とともに映画芸術協会の一員として活躍した俳優兼監督であり(※17)、1937年11月に第1期生を迎えたばかりの満映俳優訓練所の専任講師を務めていた(※18)。「どんな人が映畫俳優に適くか」(1, 17) というよく耳にしてきた質問に答える、というかたちで筆が進められ、近藤は映画俳優を「脚本に依って與へられた人間を、演出監督の指導に従つて、その容貌、その性質、その年齢、その職業、その環境、その感情を表現する仕事に従事する「偉大なる藝術家」」(1, 21) と規定する。この文章には、見開きページの半分以上の面積を占めるものを含む、かなり大きな写真が6枚添えられており、うち3枚はドイツ映画『壊れた甕』*Der zerbrochene Krug* (グスタフ・ウチツキー Gustav Ucicky, 1937年) からのものである[図1、2] (※19)。3枚の写真はアダムを演じるエーミール・ヤニングス Emil Jannings を示したもので、それぞれ以下のようなキャプションがつけられている。「精神的訓練を経た顔の表情——視線の對立を見よ！ 獨トビス映畫『壊れた甕』に於ける名優エミル・ヤニングス」(1, 18)、「完成された手の表情」(1, 18)、「緊張感を出すための上半身と小道具の調和——ライトの效果を見よ！ 獨トビス映畫『壊れた甕』に於ける名優エミル・ヤニングス」(1, 20)。ヤニングスは『最後の人』*Der letzte Mann* (F. W. ムルナウ F. W. Murnau, 1924年)、『ヴァリエテ』*Variété* (E. A. デュボン E. A. Dupont, 1925年)、『嘆きの天使』*Der blaue Engel* (ジョセフ・フォン・スタンバーグ Josef von Sternberg, 1930年) などによって、当時の日本人映画ファンにはおなじみの俳優であった。近藤の文章のなかで直接は触れられないのだが、映画俳優が「河原乞食」(1, 18)ではなく「偉大なる藝術家」である代表的な例がヤニングスだと言いたいのであろう。「主として『新しき滿洲映畫演員』の為に」という記事の副題からすれば、満映の俳優

-
- 17 山口掲掲書、48ページ。および、上田学「初期満映について 雑誌『満洲映画』の記事から」、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、161-162ページ。
- 18 胡／古『満映 国策映画の諸相』、48-49ページ。なお、日本語がわからない中国人訓練生に日本語で講義をする、といった問題もあり、この訓練所は1938年8月に早くも閉鎖されることになった。上田「初期満映について」、163-165ページ。
- 19 残りの3枚是北京戯曲学校における武劇の稽古の写真(1, 17)。



図1：『満洲映画』（1, 18-19）



図2：『満洲映画』（1, 20-21）

訓練生たちが目指すべき模範として、ヤニングスが挙げられているようにみえる(※20)。

さらに日文版創刊号には、ドイツ映画を正面からとりあげたふたつの文章がある。ひとつは矢間晃(※21)による「満獨映畫協定論」(1, 26-28)である。この文章が書かれた背景は次のようなものである。『満洲映画』が創刊される直前の1937年11月、満映は、満洲映画協会法に基づき、全満洲および関東州、「満鉄」附属地に対する配給権を一元的に掌握しようとした。これに対して、アメリカのパラマウント、ワーナー、フォックスなどの8社は、「映畫事業は自由競争に依つて始めて進歩發達するものであるから、獨占市場の如き進歩なき處には我々の映畫は取引が出来ない」(※22)として、それぞれの大連支店とフォックス社の満洲出張所を撤収したため、アメリカ映画の輸入が途絶えることとなった(※23)。それまで満洲の映画館における上映作品は、アメリカ映画と上海映画の寡占状態であり(※24)、最大勢力だったアメリカ映画を失うことで、満洲での映画興行に大きな穴が開くことになったのである。矢間は、アメリカ映画が見られなくなることへのファンの淋しさは理解できるとしながらも、「過去四十年間に米國映畫が日本に與へた思想侵略の跡を考へるとさうしたセンチメンタリズムを認める譯には行かない」(1, 26)と述べる。満映設立の根本精神は、「映畫による共產主義的自由主義的思想侵略を防禦し、進んで皇道精神に基調せる建國精神の宣化を計り健全なる國民思想の涵養に資せんとするにある」(1, 26)のに対し、「米國映畫の思想的傾向は自由主義米國第一主義の讚美歌であつて映畫による世界のアメリカ化が根本精神」(1, 26)であるからである。洋画ファンに向かって矢間は、アメリ

-
- 20 上田は、近藤がここでドイツ映画の写真を載せたことを、中国人の関心を無視して、あくまで欧米の映画に目を向ける態度だとして批判している。上田「初期満映について」、164-165ページ。
 - 21 矢間は軍関係者であり(劉文兵『日中映画交流史』、東京大学出版会 2016年、75ページ)、『満洲映画』日文版第2巻第2号(1938年)には、中国北部の日本映画市場視察にもとづいた「北支の映畫界を觀る」(1, 197-201)という文章を寄稿している。
 - 22 市川彩『アジア映画の創造及建設』(復刻版)ゆまに書房 2003年(原著1941年)、183ページ。
 - 23 白井「『満洲映画』と上海映画の距離」、6ページ目。
 - 24 たとえば、1934年7月から1935年6月までの1年間に満洲国に輸入された映画作品の数は、総数1364件中、アメリカ映画825件(60%)、上海映画308件(22.5%)、日本映画123件(9%)であった。同上、5ページ目。

カ映画だけが洋画ではなく、ヨーロッパの映画にはアメリカ映画以上の優秀作品も少なくない、と言う。ここで白羽の矢が立てられるのが、1936年11月に防共協定を結んでいたドイツの映画である。矢間は「大新京日報」に載せられた「非常時体制の城壁を越えてナチス映畫が来る」という報道を「喜ばしいニュース」(1, 27)と呼び、「満獨通商協定を基調とした満獨映画協定は實現可能な問題」(1, 27) だとして、以下のように続ける。

更に満獨映畫協定の締結に依つて、日滿獨三國の思想戰宣傳戰に對する共同戰線を結ぶことが出來ればこれこそは日獨防共協定の實踐窮行に拍車を掛ける上に最も有效適切なる方法であると信ずる。また[……] 滿洲國に於ける洋畫問題解決の一策ともなるものと考へる。(1, 27)

それから矢間は、ドイツの映画事情を説明し、近年の作品のリストを1ページにわたって載せることで、ドイツ映画が質量ともに豊富であることを示している。

ドイツ映画に関連するもうひとつの文章は、末尾に「日獨株式會社アジア劇場」と記名された、「北滿から」(1, 29) という記事である。ヒトラー政権成立以降、ハルビンの映画館がドイツ映画に対するボイコットを開始したが、日独両国の出資によって設立されたアジア劇場によってそれに歯止めがかけられた。この文章はアジア劇場から満映に向けられたエールというべきものである。「獨逸國民は、共產主義が實に憎むべきものであることを認識し、心身を堵してこれを排斥してゐる」(1, 29)、あるいは、「日本では、獨逸の映畫が高度の文化を保持してゐるといふことが、久しい以前から認識され、重寶がられてゐるのは周知の事實である」(1, 29) などと述べることで、ドイツとの連帯意識とドイツ映画への敬意を喚起しようとしている。

このほか、封切映画の紹介が7本あるうち、2本がドイツ映画である。曲芸団を題材にした『空中劇場』*Truxa* (ハンス・H. ツェルレット Hans H. Zerlett、1936年) と3度目の映画化(※25)となる『プラークの大学生』*Der Student von Prag*

25 ハンス・ハインツ・エーヴェルス Hanns Heinz Ewers 原作の『プラークの大学生』は1913年に映画化され(監督シュテラン・リュエ Stellan Rye)、舞台俳優として有名だったパウル・ヴェーゲナー Paul Wegener が主演したこともあって、ドイツにおける映画の地位の向上に貢献した。2度目の映画化は1926年(監督ヘンリック・

(アルトゥール・ロービゾン Artur Robison、1935年)のあらすじが、それぞれ見開き2ページを使ってスチール写真入りで紹介されている。ちなみに、ほかの5本の内訳は、日本映画2本、アメリカ映画1本、イギリス映画1本、フランス映画1本である。アメリカ映画は『ツンドラ』*Tundra* (ノーマン・ドーン Norman Dawn、1936年)で、すでに輸入済みだったものであろう。

このように、雑誌自体がまだそれほど分厚くなかったことも考慮に入れば、日文版創刊号においてはドイツ映画に関連する言説や写真が目立つ、と言っても過言ではないだろう。ここでドイツ映画に向けられているまなざしはおおきくふたつの種類に分類できる。ひとつは、矢間の「満獨映畫協定論」で説かれるような、それまで最大勢力だったアメリカ映画が輸入されなくなったことで、同じく「洋画」であるドイツ映画にその穴埋めを期待するまなざしである。これは満映が映画製作会社であっただけでなく、配給会社でもあったことによる観点である。もうひとつは、近藤の「映畫俳優學第一講 主として『新しき満洲映畫演員』の為に」に添えられたヤニングスの写真とキャプションから読みとれるように、満映がこれから製作していく新しい映画の模範としてドイツ映画を見るまなざしである。模範とされる理由はふたつ考えられる。第1に、ドイツ映画が文化的・芸術的に高水準にあるとされるためであり、近藤の文章や「北満から」の一節からそれがうかがえる。やはり日文版創刊号のなかの軍一郎生による「監督になったら」(1, 24-25)という文章に、「私どもは従來の上海映畫にみるアメリカ式演技の亞流というか、あの大げさなアクションには好意が持てない」(1, 24)として、アメリカ映画や上海映画を芸術性の低いものと批判する姿勢が見られる。ドイツ映画が直接引きあいに出されているわけではないが、この雑誌において批判されているものと称揚されているものの配置を考えれば、その対極の方向にドイツ映画が位置していることが推測できよう。第2の理由は、矢間の文章や「北満から」で強調されているように、ドイツ映画が「共產主義的自由主義的思想侵略」に対抗する点で、日本や満洲の政治的立場に近かったためである。芸術性の高さや政治的立場の近さという、このふたつの理由は、配給面でアメリカ映画の穴埋めとしてドイツ映画が期待された理由でもあり、先に指摘したドイツ映画に向けるふ

ガレーン Henrik Galeen)で、最初の2度の映画化はいずれもサイレント映画であった。

たつのまなざしを結ぶものだといえる。ここからは、その後の『満洲映画』をもとに、このふたつのまなざしの行方を追ってみたい。

2. アメリカ映画の穴埋めとしてのドイツ映画

ドイツ映画は配給面でアメリカ映画の穴埋めをすることができたのだろうか。結論から言えば、答えは否である。

表『『満洲映画』にみる劇映画の封切状況（1937年12月～1940年9月）』は復刻版に収録された『満洲映画』日文版、および、満日文合併版にもとづき、満洲の封切状況を筆者が数値化したものである。グレーにしてある日文版第3巻第1号から満日文合併版第3巻第8期までの7冊は、巻末近くに「満映業務概要」という欄があり、映画配給を満映が統括していたことから、満洲における正確な配給本数を知ることができる。それ以外の号は基本的に「映画紹介」のなかに出てくる映画を数えた。業務概要から数値を拾えた号との総数に大きな差があることから、「映画紹介」に登場する映画は封切作品の一部であり、満映がとくに力を入れて宣伝していた映画ということになるだろう。『映画年鑑』によれば、1939年当時、満洲には映画館が121館あり、うち日本人経営62館、中国人経営59館であった(※26)。業務概要から正確な数がわかる時期の封切数と比べても倍以上多いが、これは二番館、三番館などの存在によるものである。日本人が経営するいわゆる日系館は日本映画や洋画が上映され、中国人が経営するいわゆる満系館では主に上海映画や満洲映画が上映されていた(※27)。満映初期でまだ満映の娯民映画も少なかった時代に、上海映画の封切作品が1ヶ月に一桁にとどまっていたことと、満系館の数のアンバランスからは、次のような状況が目に見えてくる。満映側が上海映画の配給数をいくらか抑えても、中国人の観客はこれまでどおり上海映画に熱狂し、同じ映画を二番館や三番館などで繰り返し楽しんだのである(※28)。白井は、「上海映畫の魔手」を阻止しつつ中国人観客を惹き付けるための方策が、『満洲映画』の誌面を構成する上でも一つの重要な柱をなしてい

26 胡／古『満映 国策映画の諸相』、75ページ。

27 劉前掲書、69ページ。1940年からは満映直営館が各地に設置された。上田「初期満映について」、168ページ。

28 劉前掲書、72-73ページ。

『満洲映画』	発行年月	満	日	上	朝	独	仏	米	他	総数
日文版第1巻第1号	1937年12月	0	2	0	0	2	1	1	1	7
日文版第2巻第1号	1938年1月	0	21	0	0	2	2	1	1	27
日文版第2巻第2号	1938年2月	0	14	0	0	1	2	0	0	17
日文版第2巻第3号	1938年3月	1	4	0	0	3	1	0	0	9
日文版第2巻第4号	1938年4月	1	4	0	0	1	2	0	1	9
日文版第2巻第5号	1938年5月	1	7	0	0	2	1	0	0	11
日文版第2巻第9号	1938年10月	4	8	0	0	0	0	0	0	12
日文版第2巻第10号	1938年11月	3	6	0	1	0	0	0	0	10
日文版第2巻第11号	1938年12月	0	6	0	0	0	0	0	0	6
日文版第3巻第1号	1939年1月	0	35	5	0	1	0	0	0	41
日文版第3巻第2号	1939年2月	1	38	3	1	1	1	0	0	45
日文版第3巻第3号	1939年3月	2	49	4	1	1	1	3	2	63
日文版第3巻第5号	1939年5月	2	43	2	0	1	2	0	1	51
日文版第3巻第6号	1939年6月	2	37	2	1	0	1	0	2	45
日文版第3巻第7号	1939年7月	0	37	3	1	2	0	0	1	44
満日文合併版第3巻第8期	1939年8月	0	38	6	1	0	2	0	1	48
満日文合併版第3巻第12期	1939年12月	1	3	1	0	0	1	0	0	6
満日文合併版第4巻第1期	1940年1月	0	2	2	1	1	0	0	0	6
満日文合併版第4巻第2期	1940年2月	0	1	1	1	1	0	0	0	4
満日文合併版第4巻第3期	1940年3月	1	0	1	1	1	0	0	0	4
満日文合併版第4巻第4期	1940年4月	2	1	1	1	0	0	0	0	5
満日文合併版第4巻第5期	1940年5月	2	0	1	1	1	0	0	0	5
満日文合併版第4巻第6期	1940年6月	0	1	1	1	1	0	0	0	4
満日文合併版第4巻第7期	1940年7月	3	1	1	0	0	1	0	0	6
満日文合併版第4巻第9期	1940年9月	2	0	6	0	0	0	0	0	8
合計本数		28	358	40	12	22	18	5	10	493

表：『満洲映画』にみる劇映画の封切状況（1937年12月～1940年9月）（※29）

- 29 「満」は満洲映画、「日」は日本映画、「上」は上海映画、「朝」は朝鮮映画、「独」はドイツ映画、「仏」はフランス映画、「米」はアメリカ映画をそれぞれ指す。満洲映画には日本との、ドイツ映画にはイタリアとの合作映画が含まれている。「他」はその他の国の映画で、内訳は、イギリス映画、イタリア映画、オーストリア映画（併合前の作品）、チェコスロヴァキア映画、香港映画である。2度以上登場する作品、複数の題名で出てくる作品は、封切にあわせた「映画紹介」あるいは「満映業務報告」などでの初出のみ数えている。

た」(※30)と述べている。上海映画のなかには、娯楽的なジャンルものの装いに抗日的なメッセージを忍びこませた作品もあったからである(※31)。

最大のシェアを誇ったアメリカ映画が退却した後、その穴を埋めて、第二勢力だった上海映画の影響力の拡大を阻止する使命を帯びたのは、ドイツ映画ではなく、その圧倒的な封切本数が示すように、日本映画であった。だが、中国語字幕が付いていないという言語の問題や、日系館の入場料の高さもあり、中国人観客が日系館に足を運ぶことはまれだった(※32)。満文版のスタイルが色濃く、主に中国人読者を想定していたと思われる満日文合併版になった途端に、日本映画の封切紹介が極端に少なくなることも(実際の封切数はそれまでとさほど変わらなかったはずである)、日本映画が中国人観客にアピールできなかったことを物語っているといえよう。

ドイツ映画はどうだろうか。表の「合計本数」を比べると第3勢力争いという地位になるが、封切館を見ると、ハルビンのアジア劇場とモデルン劇場、大連の日活館など、日系の特定の映画館にかざられている。封切本数もフランス映画と大差なく、フランス映画やほかのヨーロッパ映画とあわせて一部の洋画ファンの欲求を何とか満たす程度にとどまったようにみえる。とはいえ、ドイツ映画研究者にとっては、ナチ時代のどの映画が満洲で公開されたのか、それ自体が興味深いところなので、やや長いリストになるが、表中の封切作品22本を『満洲映画』での登場順に挙げておきたい。

- ①『空中劇場』(ハンス・H. ツェルレット、1936年)
- ②『ブラーグの大学生』(アルトゥール・ロービゾン、1935年)
- ③『曲馬団 (ヴァリエテの乙女)』*Manege* (カルミネ・ガローネ Carmine Galone、1937年)
- ④『題名のない映画』*Ich war Jack Mortimer* (カール・フレーリヒ Carl Froelich、1935年)

30 白井「『満洲映画』と上海映画の距離」、7ページ目。

31 劉前掲書、72ページ。

32 同上、74ページ。こうした状況を打開すべく、満映は1938年3月から、中国語の弁士をつけて、満系館にも日本映画を配給する試みを始めた。しかし、満系館への日本映画の進出は思うようにはいかなかったようである。同上、75-76ページ。

- ⑤『ワルツの季節』*Königswalzer* (ヘルベルト・マイシュ Herbert Maisch、1935年)
- ⑥『浮き雲』*Du sollst nicht begehren* (リヒャルト・シュナイダー＝エーデンコーベン Richard Schneider-Edenkoben、1933年)
- ⑦『ひめごと』*Allotria* (ヴィリー・フォルスト Willi Forst、1936年)
- ⑧『モスコの夜は更けて』*Savoy-Hotel 217* (グスタフ・ウチツキー Gustav Ucicky、1936年)
- ⑨『囁きの木蔭』*So endete eine Liebe* (カール・ハルトル Karl Hartl、1934年)
- ⑩『アルプス槍騎隊 (祖国のために)』*Condottieri* (ルイス・トレンカー Luis Trenker / ヴェルナー・クリングラー Werner Klingler、1937年 (独伊合作))
- ⑪『北京の嵐』*Alarm in Peking* (ヘルベルト・ゼルピン Herbert Selpin、1937年)
- ⑫『第九交響楽』*Schlussakkord* (デトレフ・ジールク Detlef Sierck、1936年)
- ⑬『若きエリカの悲しみ』*Eine Siebzehnjährige* (アルトウール・マリア・ラーベンアルト Arthur Maria Rabenalt、1934年)
- ⑭『ボッカチオ』*Boccaccio* (ヘルベルト・マイシュ、1936年)
- ⑮『早春』*Das Mädchen Irene* (ラインホルト・シュンツェル Reinhold Schünzel、1936年)
- ⑯『炎え上るバルカン』*Stadt Anatol* (ヴィクトル・トゥリヤンスキー Viktor Tourjansky、1936年)
- ⑰『思ひ出の曲』*Das Hofkonzert* (デトレフ・ジールク、1936年)
- ⑱『南の誘惑』*La Habanera* (デトレフ・ジールク、1937年)
- ⑲『最後の一兵まで』*Unternehmen Michael* (カール・リッター Karl Ritter、1937年)
- ⑳『南国の夜』*Eine Frau kommt in die Tropen* (ハラルト・パウルゼン Harald Paulsen、1938年)
- ㉑『旅する人々』*Fahrendes Volk* (ジャック・フェデー Jacques Feyder、1938年)
- ㉒『カプリチオ』*Capriccio* (カール・リッター、1938年)

ジールク (= ダグラス・サーク) の3作品 (『第九交響楽』、『思ひ出の曲』、『南の誘惑』) のようないまなお色褪せないメロドラマの名作、『未完成交響楽』*Leise flehen meine Lieder* (1933年) などでも当時から日本でもよく知られていたフォルス

トの宮廷を舞台にした恋愛コメディ『ひめごと』、再婚する母親を許せない早熟な娘の感情を描くシュンツェルの『早春』など、良質な作品が選ばれている（無論これらもいわゆるナチの「無害な娯楽映画」(※33)の範疇に収まるものではあるが)。面白いのはサーカス団を扱った作品が3本(『空中劇場』、『曲馬団(ヴァリエテの乙女)』、『旅する人々』)入っていることで、ドイツ映画は親しみやすいものだという印象を植えつける狙いだったのかもしれない。一方で、血と土の物語『浮き雲』、戦死を讃美する『最後の兵まで』といったいわゆるプロパガンダ映画もしっかり含まれているし、石油掘削をめぐる欲望が破滅を招く『炎え上るバルカン』には、「資本主義的害悪の暴露、アメリカニズムへの挑戦」(5, 163)という解説が付されている。また、義和団事件をヨーロッパ人の視点から描き、中国人の暴力を非難した『北京の嵐』は、蒋介石がドイツに抗議を申し立てたいわくつきの映画であり(※34)、満州での配給と上映は、中国人観客の強い反感を買ったことであろう。

では、ドイツ映画が満洲にいる日本人の心を掴んでいたかということ、それもきわめて怪しい。満日文合併版第4巻第1期(1940年)に掲載された大庭武年の「怡しき映畫を」(6, 124-125)の以下の一節は、満洲の大方の日本人映画観客の心情を代弁していたように思われる。

満洲でアメリカ映畫が觀られぬのがいさゝか痛恨事である。[……] 独逸映畫の重苦しさ、フランス映畫の神経質——共に娯樂的に最上のものと言へない。アメリカ映畫の明朗闊達こそ我々に明るく怡しさを與へてくれるものである。(6, 125)

大衆の人気という点で、ドイツ映画にアメリカ映画の穴埋めはできなかった。それでも、満映がドイツ映画とのあいだに特別な協力関係を結ぼうとしたことは間違いない。日文版第2巻第9号(1938年)の「映畫界拾遺録」という記事のなかに、「防共の友・獨乙の映畫を輸入すべく企劃中であつた満映では、満獨

33 瀬川裕司『ナチ娯楽映画の世界』、平凡社 2000年、219-224ページ。

34 ゲッベルスの懸念をよそに、ヒトラーはこの映画の中国での上映を強行した。ビル・ニーヴン(若林美佐知訳)『ヒトラーと映画 総統の秘められた情熱』、白水社 2020年、47ページ。

通商特殊協定の中に映画の一項を挿入、[……] 今後年三十本見當にて輸入することとなつた」(3, 122) と書かれており、創刊号で矢間が書いた「満獨映画協定論」がこうしたかたちで実現することとなった。続いてイタリアとも契約が成立し、ニュース映画の交換が開始された(※35)。折しも日本では為替関係によって外国映画の輸入が禁止されていた時期にあたり、満洲が輸入した映画にかぎって日本輸入を許可するという交渉によって、日本の洋画不足を補う道を拓いたのだ(※36)。日文版第3巻第5号(1939年)の「満洲映画新聞」欄には、「オリンピック記録映画愈よ日本に輸入さる」という記事があり、東宝商事が配給権を獲得してフィルムが横浜に到着したものの「爲替管理で公開を危まれてゐたが、今回ドイツに支拂う約十萬圓の料金を満獨通商協定に基いて満映が満洲國で決済することになり無事日滿兩國に公開可能となつた」(4, 382) と書かれている。レニ・リーフェンシュタール Leni Riefenstahl の『オリンピア』*Olympia* (1938年) の日本での公開に、満映は一役買ったのである。

3. 満洲映画の模範としてのドイツ映画

それでは、ドイツ映画は製作面で満洲映画の模範になることができたのだろうか。結論から言えば、こちらも答えは否ということになる。

日文版第2巻第4号(1938年)に竹内晋による「満洲映画の進路」(2, 107-109) という文章がある。そこで竹内は、満洲の映画は満映によって統制されている以上、ドイツおよびソ連の映画統制を知る必要があると述べる。ドイツについては、映画銀行の設立、映画企業家と映画関係者の管理、映画法の発布などにより、一糸乱れぬ国家統制を完成した、としながらも、竹内は次のような批判の言葉を浴びせている。

統制そのものとしては、全く完全無比な機構であるけれども、餘りに嚴重であるが故に、映画製作者は「聯邦映画會議」だの「映画銀行」だのの鼻息をう

35 胡／古『満映 国策映画の諸相』、80ページ。

36 日文版第2巻第10号(1938年)では、「日・滿共通の洋畫難 満映の獨逸映画輸入にて救わる」(3, 202) と誇らしげである。

かがひ、ハーケンクロイツの旗とヒットラー青年團の行進以外にはカメラを向ける材料をなくし、有能映畫人は國外に逃避して、文化的三流国に墮した傾向がある。この點は満映としてもよく考慮すべきであらう。(2, 108)

これに対して、宣伝を重視しつつも大衆に休息と慰安を与えようとする点で、むしろソ連の映画統制には「學ぶべきものが多々ある」(2, 108)としている。続いて竹内は、その民族にふさわしい題材に取り組んだときに映画は最大の機能を發揮するのだ、として、アメリカ映画『国民の創生』*The Birth of a Nation* (D. W. グリフィス D. W. Griffith, 1915年)、ドイツ映画『プロシヤの旗風』*Der alte und der junge König* (ハンス・シュタインホフ Hans Steinhoff, 1935年)、ソビエト映画『アジアの嵐』*Потомок Чингис-Хана* (フセヴォロド・プドフキン Всеволод Пудовкин, 1928年)などを成功例として挙げ、満洲は満洲にふさわしい題材を見つけるべきだと主張する。そこでもまた、「だが然し、ヒットラーの示した「我が闘争」の民族精神は、文化の最悪の破壊者であつたことを考へる必要はある」(2, 108)と釘が刺される。

當時の政治的立場からすれば、共產主義と自由主義に敵対していた盟邦ドイツは、満洲の映画統制と映画製作のお手本になってもおかしくない存在であつた。しかし、日文版創刊号で称揚されていた「芸術性の高さ」が、ナチスによる政治の介入によって損なわれてしまったとみなされ、映画統制の悪例という診断を下されたのである。同様の認識は、日文版第2巻第11号(1938年)に収められたハルビンの映画館経営者と満映社員との座談会(3, 229-232)にも顔をのぞかせている。満映の手によるドイツ映画の輸入が実現する、という話を聞いたアジア劇場の経営者が、ドイツ映画の「最近のものには名作が無いといふことは事實だね」(3, 230)と反応すると、満映側の参加者は「ナチスの統制直後は一時製作の數的質的低下をみましたが、その後また盛り返してきてる筈です」(3, 230-231)と取り繕っている。

ドイツの映画統制に対するこのような評価が日本人のあいだに定着していたのは、岩崎昶が張った論陣によるところが大きいだろう。岩崎は日本プロレタリア映画同盟(プロキノ)の委員長を務めたこともある映画人で、ドイツ語が堪能であり、ドイツ映画に詳しかった。大日本映画協会が1936年に創刊した「国家的指導雑誌」である『日本映画』は、毎号のようにナチスの映画を讃美し、日本映

画にもドイツと同様の「新秩序」を待望する記事を載せていたが(※37)、1937年4月、岩崎はいわば敵の本陣であるこの雑誌に「統制の「効果」—ナチスの映画」という文章を寄稿し、ナチの映画統制でドイツ映画は力を失ったのだから日本は真似てはならない、と訴えた(※38)。ドイツに倣って映画法を制定しようという動きに対して、岩崎は公的に反対を表明した唯一の人物であった。1939年春に映画法の法案が公になってからも(施行は同年10月)、岩崎は『朝日新聞』を舞台に批判を続ける(※39)。翌1940年1月には治安維持法違反で逮捕されることになるが、ドイツ映画批評の第一人者と目されていた岩崎の発言には重みがあったにちがいない(※40)。

ハーイによれば、満映製作部長の根岸寛一の世話によって岩崎が満映東京支社嘱託の地位を得るのは、1941年2月に岩崎が釈放された後のことである(※41)。しかし、その2年あまり前の『満洲映画』日文版第2巻第10号(1938年)には、岩崎について、「今回満映嘱託として、東京出張所に勤務間もなく輸入されるドイツ映画の撰擇、宣傳等を擔當することになった」(3, 203)という記事があり、実際に翌1939年には岩崎はいくつかの文章を執筆している(※42)。たとえば、日

37 ピーター・B. ハーイ『帝国の銀幕 十五年戦争と日本映画』、名古屋大学出版会 1995年、46-47ページ。

38 古賀太「戦時下の映画ジャーナリズム」、岩本／晏(編)前掲書、135-136ページ。

39 同上、136-138ページ。

40 加藤厚子は、従来の研究における映画法批判は、岩崎の評価をそのまま踏襲したものである、と述べている。加藤厚子『総動員体制と映画』新曜社 2003年、49ページ。

41 ハーイ前掲書、293ページ。

42 時期的に先のハーイの記述と矛盾している。門間もハーイの説を踏襲して岩崎の満映嘱託は保釈後とし、1942年には満映東京支社次長となったとしている(門間貴志「岩崎昶の神話 『私の鷺』への道」、四方田犬彦／晏妮(編)『ポスト満洲映画論 日中映画往還』、人文書院 2010年、25ページ)。嘱託はすぐには実現せず、寄稿のみ続けていた可能性もなくはないが、いずれにせよ、このような齟齬が生じる一因は、岩崎自身が満映とのかかわりについて多くを語っていないことにあるだろう。岩崎は、『迎春花』(佐々木康、1942年)、『私の鷺』(島津保次郎、1944年)など、李香蘭主演の満映作品(前者は松竹、後者は東宝との合作)の製作にもかかわったが、戦前戦中の時期を扱った自伝(岩崎昶『日本映画私史』朝日新聞社 1977年)でも、獄中の体験は詳細に書かれているのに対して、満映についてはいっさい触れられていない。戦後になって、岩崎が満映とのかかわりを自分のキャリアのなかの汚点とみなしていたことがうかがわれる。

文版第3巻第4号(1939年)の「38年度世界映画を決算する 映画界の動向を探る」(4, 238-255)という特集記事では「ドイツ映画」(4, 241-242)を岩崎が担当し、次のように述べている。この年、量的にはオーストリアとズデーデンの獲得によって市場の拡大を見たものの、質的な方面から見ると「五年前から急激に下降して来たドイツ映画の惰性はまだ残つてゐる」(4, 241)。ドイツ映画は数年前までは「企業的にはアメリカについて世界第二位、藝術的には遥かにこれを抜いて第一位を占めてゐた」(4, 241)が、いまでは見る影もないほどに没落が著しい。

すべてこれらは何處から來たか。要するにナチの「映画統制」のなした業に外ならないのである(4, 241)

宣伝省の設置、連邦映画局の創立、ユダヤ人と「ユダヤ的思想」の持ち主の放逐、政治的経済的な重圧と思想的な統制は、「藝術といふものゝ、獨特な自發性を無視」(4, 241-242)したものであった。

映画はかうしてナチの黨のための政治的思想的宣傳手段以外のあらゆる意義を否定され、[……]大衆に對する魅力をすっかり失つて了つた。(4, 242)

この論理自体は岩崎がこれまで説いてきたことの繰り返しであるし(※43)、文章の後半では、新進監督やその作品が紹介され、ドイツ映画の復活の兆しとされている。それでも、『満洲映画』という雑誌がナチ映画統制の最大の批判者である岩崎を抱え込むことになったことは、満映とドイツ映画の関係という観点において見逃すことのできない事実だといえるだろう。満映は、岩崎と同じくプロキノ出身の北川鉄夫、左翼演劇運動をしていた原健一郎、共産黨員で資金調達のために銀行襲撃をして逮捕された大塚有章など、日本国内では活動することができなくなった左翼系の人材を受け入れており(※44)、岩崎もそのひとりに数えられる。

さらに満映が同じ轍を踏むべきではない悪しき例として執拗に名前を挙げられる映画に、ドイツは大きく関与していた。その映画は日独合作映画『新しき土』

43 ハーイ前掲書、54ページ、および、古賀前掲書、135-136ページ参照。

44 山口前掲書、211-213ページ。

であり、とりわけファンク版である(※45)。『満洲映画』の記事をいくつか拾ってみよう。

又、かうした聲を聞く事がある。『何うせ監督は日本人だから、地理、風俗、演技の點に於ても日本化し過ぎたものだらう』と。此の事は製作上に於ける最も注意すべき點である。丁度アーノルド・ファンクの「新らしき土」に見た矛盾を彼等に與へる事は、今後の仕事に及ぼす影響の大なるを知らねばならない。満洲通の日本人よりも、先ず信頼し得る満人の登用に心すべきである。(藤川研一(※46)「生れ出づる満洲映畫演劇考」、『満洲映画』日文版第2巻第4号(1938年))(2, 114)

「満洲映畫」はどのやうな第一作を製作するか。

満洲の詩を盛りこんだ本當の満洲らしい映畫であつて欲しいと希ふ。[……]
「新しき土」をもつて日本映畫と叫ぶその先手を打つて、満洲の詩が溢れた満洲の香ひのする作品を先づ見せて欲しい。満人たちが本當に見たくなるのは、さういふ作品であらうし、満人に対する映畫教育は、さうあるべきだらう。(町原幸二(※47)「車中で想ふ映畫のこと」、『満洲映画』日文版第2巻第4号(1938年))(2, 131)

-
- 45 『新しき土』は、ドイツ留学を終えた輝雄(小杉勇)がドイツ人の恋人を伴って船で帰国するところから始まる。輝雄は農民の息子で、留学できたのは武士の家柄の大和家との養子縁組によるものであった。だがドイツで自由思想を身につけた輝雄は、光子(原節子)との婚約の破棄を宣言する。光子は絶望のあまり火山で投身自殺しようとするが、自分の身体に日本文化が流れていることに目覚めた輝雄は、危険を冒して光子を救出する。結婚したふたりは満洲に向かい、新しい農地を開拓することになる。この映画には、ファンクによる「ドイツ語版」と助監督を務めた伊丹万作による「英語版」のふたつの版が存在する。両者の違いについては以下に詳しい。瀬川裕司『『新しき土』の真実 戦前日本の映画輸出と狂乱の時代』、平凡社2017年、227-248ページ、および、山本直樹「風景の(再)発見 伊丹万作と『新しき土』」、岩本憲児(編)『日本映画とナショナリズム 1931-1945』、森話社2004年、76-80ページ。
- 46 戦後には東映に務め、『女賊と判官』(マキノ雅弘／萩原遼、1951年)などの企画を担当した。
- 47 在満作家。文学同人誌『満洲浪漫』などに執筆した。

「新しき土」がその國際的な意圖にもかゝらず、何處か割り切れない混血的な不愉快さを感じたのは私一人でないだらう。それは恐らく民族自體の純粹な感情なり獨自の表現の深さがないと云ふ所に、作品としての低さを暴露したものと思はれる。こゝに二つまたは三つの民族の協同に依つて創作される場合のいろいろな困難とそれに準備する新しい方法解決が必要である。(古郷正男(※48)「映畫と民族性など」、『滿洲映畫』日文版第2巻第5号(1938年))(2, 258)

通常の日本映畫の10倍近い製作費を日独が出資した(※49)『新しき土』は、1937年2月3日の帝國劇場での華々しいプレミアの後、4日から日本での一般公開を迎えた。最初の1週間は伊丹版が上映されたが、11日からはファンク版に変更される(※50)。エキゾチズムが露骨で、東京の街に阪神電車の看板があったり、浅間山にさほど遠くないはずの光子の実家から少し歩けば厳島神社の鳥居が海にそびえていたりなど、日本人から見ればおかしい点が満載のファンク版であるが、観客からは伊丹版をはるかに上回る好意的な反響を得て、ファンク版が地方の映畫館にも配給されることになった。批評界では、当初はファンク版を持ちあげる向きもあったが、しだいにファンク版も伊丹版もいずれも失敗作とする論調が主流となる。問題視されたのは、ストーリーと人物造形が不十分であること、絵葉書的事であること、政治宣伝的事であることなどであった(※51)。『滿洲映畫』の執筆者たちの『新しき土』に対する見方も、こうした日本の批評界での評価をふまえたものであるといえよう。上の3つの引用はいずれも、滿映娛民映畫第1作の『壯志燭天』(坪井與、1938年)と『明星の誕生』(松本光庸、1938年)の1938年4月の封切(2, 196)を間近に控えた時期の発言である。中国人の観客の動員を狙って製作される滿映娛民映畫と、日本映畫の海外進出という使命を帯びた輸出映畫として企画された『新しき土』とでは、その目標がまったく異なるように思われるが、日本人スタッフが滿洲を舞台に中国人俳優を使って映畫を撮るという営みの難しさが、『新しき土』におけるファンクの姿と重なったのだろう。

48 戦後は東京テレビ新社で製作部長などを務めた。

49 瀬川『『新しき土』の真実』、129ページ。

50 同上、183-188ページ。

51 同上、257-262ページ。

そして、ファンクのようにならないよう、満洲独自の風土や中国人の民族性をよく理解したうえで映画を作るべきだ、と口を揃えて説いているのである。少なくとも『新しき土』についていえば、ドイツ映画は、満映の映画製作にとって模範になるどころか、むしろ反面教師というべき存在であった。

＊

以上に見てきたように、『満洲映画』日文版創刊号でドイツ映画に向けられていたふたつの期待は、1940年までのこの雑誌の誌面から読みとれるかぎりでは、いずれも実現されることはなかったようである。これは創刊号にたまたまドイツ寄りの執筆者が集まったというようなことでは断じてない。満映は傀儡政府満洲国の最も重要な宣伝機関であり、『満洲雑誌』はその直属の機関誌である。執筆者の人選もその記事の方向性も、厳しく制御されていなかったはずがない。ドイツ映画にはたしかに大きな期待が寄せられていたが、現実がそれを打ちのめしたのである。ドイツ映画は、配給面でアメリカ映画の穴埋めにはならなかったし、満洲映画を新たに製作するうえでの模範にもならなかった。アメリカ映画の穴埋め探しにせよ、満洲映画の製作にせよ、その目的は中国人に上海映画以外の映画を見させることであった。『映画旬報 満洲映画特輯號』（1942年）に掲載された娯民映画部文芸課長の山口慎一による「満映娯民映画の道」という記事には、次のように明言されている。

此處ではこの上海映畫が満系大衆に深く愛好されて來たといふ事實を指摘して置きたい。[……] 従前の上海映畫には満洲國として排撃せざる得ない要素をもつたものが尠なくなかつた。この様な上海映畫を排撃しその間隙を埋めるために先ず満洲映畫が製作されねばならなかつた。(※52)

だが、結局のところ、上海映画を押しつけて中国人観客の心を掴むことは、ドイツ映画だけでなく、日本映画にも、そして満洲映画にもできなかったのである(※53)。

52 牧野（監）前掲書、62ページ。

53 『満洲映画』の後継誌『電影画報』1942年11月号に載せられた評論には、「満洲の映

とはいえ、ほかの欧米の映画に比べれば、『満洲映画』におけるドイツ映画への言及は相対的に多いし、先述したように、欧米の映画の輸入事情が厳しいなかでドイツ映画の輸入協定を実現させたことなど、ある程度のつながりは確認できる。小論は、復刻された『満洲映画』というかぎられた材料をてがかりに、かぎられた時期を扱い、主に劇映画に重心をおいて記事を追った。満映中期以降に射程を広げ、文化映画やニュース映画を含めて、ドイツ映画との関係をさらに検討することは、これからの課題としたい。

小論は第2回表象文化論学会オンライン研究フォーラム（2020年12月20日、オンライン開催）での発表原稿を発展させたものである。

小論は科研費（21K00211）の助成を受けたものである。

（やまもと・よしき 大阪大学大学院言語文化研究科教授）

画は満洲当地で未だ健全に観衆の信頼を勝ちえていない。[……] 自分達の商品なのに、市場だけがあって顧客がないというのは、まさに生産者の大きな悲劇である」（胡／古『満映 国策映画の諸相』、204-205ページ）と記されている。

Die frühe Mandschurische Filmgesellschaft und der deutsche Film.

Anhand der Zeitschrift *Der Mandschurische Film*

Yoshiki YAMAMOTO

In diesem Aufsatz wird die Beziehung zwischen der frühen Mandschurischen Filmgesellschaft und dem deutschen Film anhand von Artikeln aus der 2012–2013 abgedruckten Zeitschrift *Der Mandschurische Film* (Dezember 1937–September 1940) untersucht.

In der ersten japanischen Ausgabe von *Der Mandschurische Film* sind zweierlei Sichtweisen auf den deutschen Film zu erkennen. Eine davon ist die Hoffnung, dass der deutsche Film in Bezug auf den Vertrieb die großen Lücken ausfüllen würde, die durch den Importstopp amerikanischer Filme entstanden waren. Die andere ist, den deutschen Film als Vorbild für die neuen Filme zu sehen, die die Mandschurische Filmgesellschaft von nun an herstellen wollte. Es gibt zwei Gründe, warum solche Blicke auf den deutschen Film gerichtet waren: Erstens wurde er als von hohem künstlerischem Niveau angesehen, und zweitens war er der politischen Position Japans und Mandschukuos angemessen, indem er der ideologischen Invasion des Kommunismus und Liberalismus widerstand. Wie entwickelten sich danach die Erwartungen an den deutschen Film?

Betrachtet man die Anzahl der neu aufgeführten Filme aus *Der Mandschurische Film*, so stellt es sich heraus, dass japanische Filme mit überwältigender Mehrheit die erste Stelle einnahmen, gefolgt vom Shanghai-, mandschurischen und dann deutschen Filmen. Es war nicht der deutsche Film, sondern der japanische, der mit der Aufgabe betraut war, die Lücken des amerikanischen Films zu füllen und die Ausbreitung des Einflusses des gelegentlich subversiven Shanghai-Films auf das chinesische Publikum abzuwehren. (In Wirklichkeit sah das chinesische Publikum allerdings sehr selten japanische Filme.) Auch beim japanischen Publikum, das die Heiterkeit des amerikanischen Films immer noch vermisste, war der deutsche Film weniger populär. Im Jahr 1938 wurde jedoch im Rahmen des Handelsabkommens zwischen Mandschukuo und Deutschland ein Vertrag zur Sicherung des Imports deutscher Filme geschlossen.

Mehrere Verfasser behaupteten, dass die politische Einmischung der Nazis die hohe künstlerische Qualität des deutschen Films untergraben habe, und brandmarkten sie als

Misserfolgsbeispiel der Filmzensur. Ein linker Kritiker Akira Iwasaki, der in Japan ein solches Argument aufgestellt hatte, wurde von der Mandschurischen Filmgesellschaft beauftragt und trug seit 1939 selber zu *Der Mandschurische Film* bei. Darüber hinaus wurde Arnold Fancks *Die Tochter des Samurai* (1937), die erste japanisch-deutsche Kooperation, mehrmals in der Zeitschrift kritisiert, damit man den gleichen Fehler wie Fanck nicht wiederholen, sondern mit einem gründlichen Verständnis des fremden Volks Filme herstellen sollte. Was *Die Tochter des Samurai* betrifft, war der deutsche Film eher schlechtes Vorbild für die mandschurischen Filme.