

“皇太子渡欧映画”と尾上松之助

—NFC所蔵フィルムにみる

大正から昭和にかけての皇室をめぐるメディア戦略

紙屋牧子

はじめに

本稿は、大正期から昭和期の皇室の世代交代を軸に、1921年と1926年の映画の連続性について考察するものである。具体的には一連の“皇太子渡欧映画”(1921年)、『史劇 楠公訣別』(1921年)、『軍神 橋中佐』(1926年)の関係性を、映画テキストおよび同時代的コンテキストから検証する。なお、『史劇 楠公訣別』は、現存する最初期のオリジナルネガフィルムの1本である可能性が極めて高いという理由から、2010年6月29日に国の重要文化財に指定されている¹⁾。『史劇 楠公訣別』のフィルムストックの詳細な分析および作品の重要性については、板倉史明による論文「『史劇 楠公訣別』(1921年)の可燃性ネガフィルムを同定する」(『東京国立近代美術館研究紀要 第14号』2010年)で明らかになっているが、本稿では、皇室をめぐるメディア戦略という観点から上掲の映画との関連において再検証するのが目的である。

1. 大正期の“皇太子渡欧映画”ブーム

1.1. “皇太子渡欧映画”に奔走する各社

昭和天皇(1901-1989)は映画の被写体となった初めての皇族であった。当時皇太子だった裕仁親王が1921年3月3日から半年間、ヨーロッパへ旅行をすることになり²⁾、旅先での皇太子の姿をフィルムに記録することを大正政府が決めたのだ。1921年3月1日発行の新聞は、「御渡欧映画謹写 東宮殿下御渡欧中の御動静を謹写して永く宮中に留め置かせらるゝ為め活動写真班を随行さしめらるゝ事となり主任技師として松竹キマ合名会社現像工場主任藤原幸三郎、助手として日活より一名光栄ある選に入り既に海軍大臣より正式の辞令を受領せりと」³⁾と報じている。実際には、松竹ではなく日活向島撮影所の技師長であった藤原幸三郎と撮影技師の持田米三が随行することになったのだが、それまで皇族の映画撮影が禁じられてきたことを考えれば、これはきわめて画期的なことであった。藤原と持田は連名で、渡航の挨拶を出港日である1921年3月3日付で新聞に発表(掲載は4日)しており(図1)、「御召艦」香取の「随行艦」である鹿島に搭乗することを伝えている。香取・鹿島に同乗しての取材は基本的には許可されなかったようなので⁴⁾、これは格別の取り計らいだったといつてよいだろう。皇太子の側近として随行した宮内書記官の二荒芳徳の著書『皇太子殿下御外遊記』(大阪毎日新聞社・東京日日新聞社、1923年1月発行)には

「共奉諸員」に藤原・持田の両名が「活動写真班業務嘱託」という肩書きで参加していることが確認できる。

ヨーロッパ旅行中の皇太子を撮影するための活動写真班は当時の映画会社としては最大規模といえる日活から選ばれたが、設立されて間もない松竹キネマでも海軍の艦船に便乗して香取出港の光景の撮影が許可されるという⁵⁾、こちらもこれまでは考えられないほどゆるやかな措置が取られた。また、大阪毎日新聞社と大阪朝日新聞社は、渡欧中の皇太子の姿を何とかフィルムにおさめようと苦心した結果、大阪毎日新聞(以下、大毎)は系列の東京日日新聞社(以下、東日)を通して宮内省から撮影許可をもらったうえでロンドン支局のエヴァンスを通して映画会社ゴーモンに撮影を依頼し⁶⁾、大阪朝日新聞社ではウィリアムソン・フィルムに撮影を依頼して、それぞれ記録映画の製作を試みた。その各社の社告が図2、図3である。

結局、①日活版 ②大毎・東日版 ③大阪朝日新聞社版の“皇太子渡欧映画”がつくられることとなったが、図2でも「迅速」を謳っているように、大毎・東日は国内初公開を勝ち取るべく苦心した結果、皇太子出発から3ヶ月後という早さで1921年6月6日の夕方、横浜港にフィルムが到着し⁷⁾、天皇・皇后による沼津御用邸での天覧・台覧を経た二日後の6月8日、渡航中の皇太子の健在を報じるものとして国民の前に初めて「動く」皇太子の映像が日比谷公園の特設スクリーンに写し出された⁸⁾。この迅速さは、ロンドン支局のエヴァンスが、フィルムをカナダ経由の便船で日本へ発送するというアイデアを思いつき、通常よりも一週間以上輸送時間を短縮させたことによるものだった⁹⁾。一方、大阪朝日新聞社も図3にあるように、北米経由で発送したものの、フィルムが何故か日本に到着しないという事態に見舞われ、結局、その後に撮影して無事に届いた分を「御帰朝」映画と一緒に公開することになった¹⁰⁾。

**皇太子殿下御渡欧に對する
我社の施設**

皇太子殿下は、皇太子を以て御渡欧の途に於て、朝に於ける第一は、皇太子殿下の御健康に留意せらるべし。皇太子殿下の御健康に留意せらるべし。皇太子殿下の御健康に留意せらるべし。

御召艦 香取 乗組長 海軍大尉 林 兼三
 供奉艦 鹿島 乗組長 海軍中尉 原 兼三
 乗組員 香取 乗組員 鹿島 乗組員

西村公明 石村誠一
 上原虎重 阪原武夫
 橋本良一 坂野教世

大阪毎日新聞社

図2「大阪毎日新聞」1921年3月3日日刊

拜啓今回私共無上の光榮を
 擔ひ軍艦鹿島に搭乗
 供奉出發の節は御繁忙中御
 見送り被下御厚情奉深謝候
 乍略儀爰に謹て御禮申述候
 敬 具

大正十一年三月三日
日本活動寫眞會社
向島撮影所
 撮影技師 藤原幸三郎
 撮影技師 持田米三

図1「読売新聞」1921年3月4日朝刊

**皇太子殿下英國御訪問
活動寫眞を謹寫公開**

皇太子殿下は、五月七日、英國ロンドンに御到着せられた。皇太子殿下は、五月七日、英國ロンドンに御到着せられた。皇太子殿下は、五月七日、英國ロンドンに御到着せられた。

大阪朝日新聞社

図3「大阪朝日新聞」1921年6月4日朝刊

大毎・東日版“皇太子渡欧映画”が一般上映された日比谷公園では10万人以上もの市民が集まる盛況ぶりだったが(図4)、大阪でも新庁舎五階の大広間で映写され、招待された「大阪教育界の名士六千名が」来場した(図5)。東西の観客が同時に、『東宮殿下御渡英映画』を鑑賞したのである。渡航中の皇太子の活動ぶりは新聞で連日のように写真付きで報じられたうえに、記事集・写真集も複数刊行されたが¹¹⁾、複数の記録映画も製作され随時公開された。

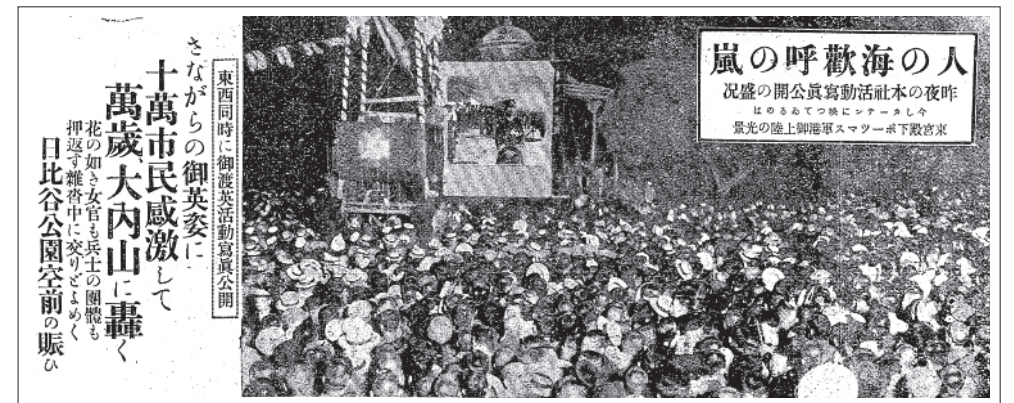


図4「東京日日新聞」1921年6月9日朝刊、9頁

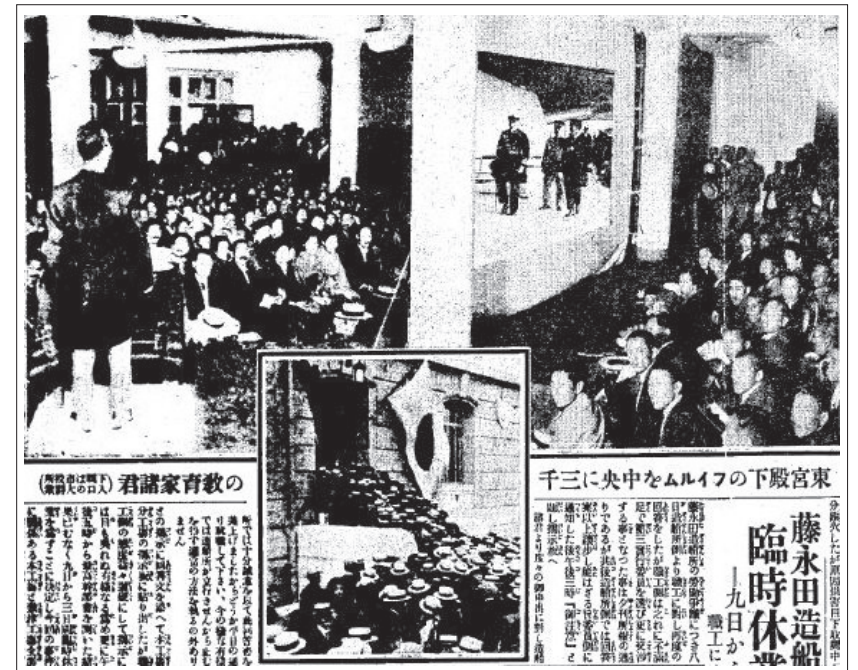


図5「大阪毎日新聞」1921年6月9日朝刊、7頁

帰国時にはまた「奉迎」イベントの光景を撮影したフィルムを「可及的敏速に各地の人々に観覧せしめる為」、イベントの翌日には「輸送飛行」によって大阪へ向けて発送された¹²⁾。つまりいずれも大量の観客が同じ時に同じ視点から同じ内容の皇太子の映画を見たのだ。ここからは国民における統一化された皇太子のイメージの共有という戦略性が見てとれる。それまでの国民が得ていた皇太子のイメージが、巡啓ないし行啓によってもたらされる、生身だが遠くに小さくみえるものであるか、写真によって写し出された、はっきりと見えるが動かないものであったことを考えれば、映画によってもたらされた皇太子の生々しい動く身体イメージが、それまでのものを凌ぐ強いインパクトを持っていたことはいうまでもない。巡啓ないし行啓によってそれぞれが違うアングルから眺めるイメージと違って、映画の場合、カメラによってフレーミングされた画面は、どの客席から見ても変わらない同一視点からのイメージとして現前する¹³⁾。皇太子出発の際は撮影許可が限定的だったのに対して、帰国時は国民の反響の大きさに配慮してか¹⁴⁾、多数の会社・団体による映画撮影が許可されている¹⁵⁾。その際、岸壁にカメラ7台、御召車前に7台、海上に3台という具合に、カメラ位置が事前に決められるという制約があり¹⁶⁾、ここからは、撮影されるシチュエーションやアングルをコントロールしようとする当局の意図もみえてくる。

映画は、提供者が見せたいような見せ方で大量の人間に見せることが可能なメディアであった。映画発明以降、時の為政者がその効果を最大限に活用してきたことをわれわれは知っている。日比谷公園の上映会場で観客は「君が代」を合唱し万歳で締め括るといふ盛況ぶりだった¹⁷⁾。ここで、統一された映像、規律化されたアクションを大量の観衆が一斉に共有するという意味において、ある種、総動員体制へと繋がる視覚化された全体主義的空間が実現しているとも考えられるのではないか。

1.2. 複数の“皇太子渡欧映画”

日活版“皇太子渡欧映画”は、1921年9月2日の皇太子帰国後、27巻(5万4千尺)だったものを11巻(1万2千尺)に編集し¹⁸⁾、『東宮殿下御外遊実況』として、1921年10月10日から3日間、帝国劇場で特別公開された後(図6)、全国各地で上映された。[表1]は、“皇太子渡欧映画”の主要な一般上映の一

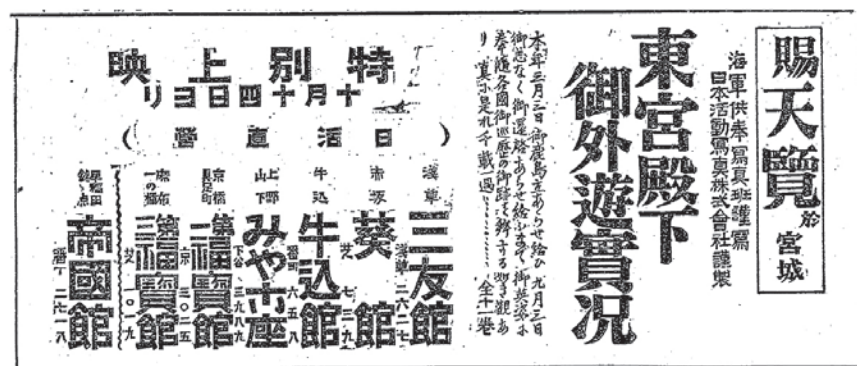


図6 『読売新聞』1921年10月14日朝刊、4頁

覧である。題名は主として新聞記事による(なお当時は必ずしもフィルムのクレジット通りの題名が反映されるわけではない)。《12》《13》のように、随行した日活でも海外支社を持つ大毎・東日でもなく、国活が配給した例もある。新聞記事によれば、イタリア訪問中の皇太子映画については国活が「東洋権利を獲得」し、「今回原版到着近日国活所属市内館で上映」¹⁹⁾とのことなので、《12》の「皇太子御滞欧実況」を含め、海外の映画会社が撮影したフィルムを国活が買い付けたと推察される。

東京国立近代美術館フィルムセンター(以下、NFC)には1921年の4タイトルの“皇太子渡欧映画”が所蔵されている([表2])。《A》は、神奈川県茅ヶ崎に1899年から1945年まであった結核療養施設南湖院が所蔵していたものである。クリスチャンでもある医師高田畔安が創設した南湖院は充実した設備を誇り、「東洋一のサナトリウム」とも謳われ、大正期には患者の慰安と地域交流を兼ねた映画上映を毎週土曜の夜、院内のホール(医王堂)でおこなっており、その際には平塚の日活系列の映画館である旭座から弁士と映写技師が派遣されたという²⁰⁾。しかし《A》は中間字幕に「Gaumont」のクレジットがあるので、東日・大毎版であるのは間違いないだろう(先に述べたように、大毎がロンドン支局を通してゴーモンに撮影を依頼した)。また、中間字幕はすべて英語である。途中から「皇太子殿下御帰朝 大正九月三日謹写」というタイトルの「御帰朝」映像へと切り替わり、以降、英語の中間字幕はなくなる。「御帰朝」部分は日本のスタッフによって制作されたからだろう。なお、南湖院旧蔵の同コレクションの1本で『輝やく大東京』(1930年)という昭和天皇の帝都巡幸が記録された映画もNFCには所蔵されているが、『東宮殿下御外遊実況』短縮版(または部分)の存在も含め、当時の皇室映画の流通・受容のありようを知ろうとて貴重な資料といえるだろう。

[表2]の《B》《C》はいずれも皇太子が帰国した際の横浜港から東宮御所までの様子を撮影したもので、《C》の内容(映像)は《B》の一部と思われる。なお、《B》は、メインタイトル下に、「帝国興行株式会社」とクレジットされている。帝国興行株式会社は小林喜三郎が相談役で浅草公園内の遊楽館を運営していた会社であるが、帰朝の際に撮影が許可された会社の一覧にその名が認められないので²¹⁾、他社からフィルムを購入したものと思われる。一方、《C》は、内務省職員の名前が監督ならびに技師としてクレジットされている。内務省社会局は「民力涵養宣伝」のため「東宮御帰朝以来の御動静を活動写真にして[1921年9月から]全国を巡回」することを発表している²²⁾、そのためにつくられたプリントだろう。

[表2]の《D》は、NFC所蔵の“皇太子渡欧映画”のうち最も長尺のフィルム(16mm)で、5つのパートに分かれている。リストで示しているように、パート毎に(イギリス滞在中のもの以外)メインタイトルとスタッフクレジットがある。つまり、《D-1》は松竹キネマによって撮影された部分、それ以外の《D-2》《D-3》《D-4》《D-5》は大毎(・東日)の巴里支局に依頼されたゴーモンが撮影した部分であり、《A》と同じ由来を持つフィルムということになる。前述したように、松竹キネマは皇太子出発の様子を撮影することを正式に海軍から許可されているものの、ヨーロッパ滞在中の撮影はできなかった。一方、海外支社を通してゴーモンに撮影を依頼した大毎・東日は船便で到着したばかりの1本から直ちに複製プリントを作成して東京と大阪で同時に上映したいという思惑があったので、松竹に現像を依頼した。松竹は格安で現像する代わりに、松竹直営の映画館で上映できる約束をとりつけた。かくして大毎・東日は予定通りに東西で一斉上映し、松竹は大毎・東日の“皇太子渡欧映画”を自社で撮影した皇太子出港時の映画

表1 1921年に一般上映された“皇太子渡欧映画”の主要リスト

	映画題名 (文献によるクレジット)	製作	上映日	場所
1	東宮殿下御渡英映画[第一報]	大毎・東日	① 1921年6月8日	日比谷公園、大阪市庁舎五階大広間、中央公会堂ほか
			② 1921年6月9日または10日～ (大毎・東日による巡回上映)	全国主要都市
			③ 1921年6月11日	華族会館(華族および会員限定)
			④ 1921年6月15日	青年会館(神戸)
			⑤ 1921年6月20日～(松竹キネマ配給)	歌舞伎座
2	a 東宮殿下御滞英の実況	大毎・東日	1921年6月12日～(松竹キネマ配給) ※二本立て	帝国館(浅草)、松竹館(赤坂)、金春館(新橋)、松竹館(麻布)
	b 横浜港御出発の光景	松竹キネマ		
3	東宮殿下御渡英映画[第二報]	大毎・東日	1921年7月1日	日比谷公園
4	東宮殿下御巡遊 第三報 第四報 和蘭と仏国	大毎・東日	1921年7月27日～(松竹キネマ配給)	松竹直営館：帝国館(浅草)、金春館(新橋)、松竹館(赤坂)、松竹館(麻布)
5	皇太子殿下御帰朝実況	松竹キネマ	1921年9月3日	弁天座(大阪)、歌舞伎座(京都)
6	東宮殿下御帰朝活動写真	大阪朝日新聞	1921年9月3日	大阪城大手門前
7	東宮御外遊活写	大阪朝日新聞	1921年9月4日	大阪中央公会堂 天王寺公園市民博物館前 円山公園桜の西手広場 楠公社内(神戸)
8	東宮殿下御渡欧状況の一部	不明	1921年9月6日または7日～ (内務省による巡回上映)	第一期：福島、宮城、岩手、青森、秋田、山形、栃木 第二期：埼玉、群馬、茨城、長野、山梨、新潟、富山、福井 第三期：滋賀、奈良、和歌山、大阪、兵庫、鳥取、島根 第四期：東京、神奈川、千葉、愛知、静岡、三重、岐阜 第五期：岡山、広島、香川、徳島、大分、宮崎、鹿児島、熊本 第六期：山口、福岡、佐賀、長崎、大分、宮崎、鹿児島、熊本 第七期：北海道(函館、小樽、札幌、旭川)
9	殿下が英国少年団御閲兵の状況	不明	1921年9月11日	教育博物館(都下連合少年団対象)
10	欧州戦跡御視察	不明	1921年9月11日	教育博物館(都下連合少年団対象)
11	東宮殿下御外遊実況(11巻)	日活	① 1921年10月10日～10月12日	帝国劇場
			② 1921年10月14日～	日活直営館：三友館(浅草)、葵館(赤坂)、牛込館(牛込)、みやこ座(上野)、第一福宝館(京橋)、第三福宝館(麻布)、帝国館(早稲田)
12	皇太子御滞欧実況(1巻)	国活[配給]	1921年10月30日～	国活直営：大門館
13	東宮御訪伊映画	国活[配給]	1921年10月以降	国活直営
14	皇太子殿下御外遊実況	大毎・東日	1921年11月20日～12月10日	教育博物館(「活動写真展覧会」)

新聞・雑誌・書籍・NFC所蔵フィルムのクレジットを基に筆者が作成。映画題名は新聞の広告ないし記事の表記を採用した。天皇および皇族の天覧・台覧についての情報は含んでいない。

表2 NFCが所蔵している“皇太子渡欧映画”

	映画題名等 (フィルムのクレジット)	製作者・スタッフ等のクレジット	字幕の言語	長さ	素材
A	東宮殿下御外遊 実況 大正十年	クレジットなし	日本語、英語	600 フィート	35mm 上映用ポジ (一部染色あり)
B	皇太子殿下御歸朝 大正十年九月三日	左記クレジット下に「帝國興行株式会社」。	日本語	476.10 フィート	35mm 上映用ポジ
C	皇太子殿下御歸朝 第一巻	監督：内務省囑託今井兼寛氏、内務省囑託野虎次郎氏、文部省社会教育調査委員 星野辰男氏 技師：花房種太郎氏	日本語	259.05 フィート	35mm 上映用ポジ
D	以下1から5までを便宜上、「NFC所蔵皇太子渡欧映画」とする。	・冒頭に「内務省 文部省 委嘱 推薦 映画協会謹寫」。	日本語	966.17 フィート	16mm 上映用ポジ
	1 大正十年三月三日 東宮殿下 御渡歐御出発	・左記クレジット下に「松竹キネマ合名社 教育部謹寫」。			
	2 クレジットなし[イギリス滞在中の映像]	クレジットなし	日本語、英語		
	3 東宮殿下 沸蘭西御訪問 第一報(七月十日到着)	・左記クレジット下に「大阪毎日新聞社 巴里通信部謹寫」。 ・Gaumont マークあり。	日本語、英語		
	4 御滞在中の東宮殿下 第二報 七月二十二日到着	・左記クレジット下に「大阪毎日新聞社 巴里通信部謹寫」。 ・Gaumont マークあり。	日本語、英語		
5 皇太子殿下和蘭御訪問(八月五日到着)	・左記クレジット下に「大阪毎日新聞社」 ・Gaumont マークあり。	日本語、英語			

映画題名・製作会社・スタッフはフィルムのクレジットによる。



図7 「読売新聞」1921年6月12日朝刊

と共に興行した。その際の新聞広告が図7である。つまり、[表1]の《1》と《2-a》は同じ内容で、[表2]の《D》は松竹が作成したプリントと思われる。

後日談によれば、松竹で契約とは別にプリントが複製されてしまい、それを知った東日の社員が松竹に抗議し、以降松竹系列での興行を差し止め、さらに「謝罪」として無料上映するよう迫ったとのことである²³⁾。結果、歌舞伎座でも同作品が上映された。それを示すのが[表1]の「1-⑤」である。

《D》はその長さからいって《A》には無い多くの場面を含んでいるが、《D》には無いが《A》に含まれている場面もある。また[表1]と[表2]を照合すると、[表1]の《1》と《2-a》は《D-2》に対応しており、また[表1]の《3》は[表2]の《D-3》《D-5》と対応していると思われる。なお、今のところNFCには日活版“皇太子渡欧映画”は所蔵されていない。

1.3. 「平民的」な皇太子のイメージ

NFC所蔵の“皇太子渡欧映画”のうちで最も長尺なフィルムである《D》(以下、便宜上、「NFC所蔵皇太子渡欧映画」とする)には、当時の皇室のメディア戦略が伺える印象的な場面がいくつかある。それは皇太子の「笑顔」である。

皇太子のヨーロッパ旅行の大きな目的のひとつは、イギリスの君主制を実地で学ぶことであった²⁴⁾。第一次世界大戦(1914-18)以降のヨーロッパでは君主制が次々と崩壊し、大正デモクラシー以降の日本でも天皇制の安定性が危惧されており、「近代的天皇制」への転換が迫られていた。こうした背景のなか、ヨーロッパへ旅立った皇太子はイギリスに最も長く滞在した。そしてもうひとつの目的は、君主教育の一環としての「性格の矯正」であった。大正天皇(1879-1926)の健康上の理由から1920年頃から摂政を設置することがすでに検討されていたが、一方で、近い将来天皇となる裕仁皇太子の寡黙な性格が問題視されるようになっていた。ヨーロッパ旅行はそうした彼の性格に何らかの変化をもたらし得るものとして期待されており、また、欧米諸国の君主や元首と対等に交わる皇太子の姿を報道することによって英明な君主としてのイメージを国民に印象づけることが意図されていた²⁵⁾。そのために最も効果的なメディアとして政府は初めて皇室報道に映画を導入するという決断を下したのだろう。

「NFC所属皇太子渡欧映画」において彼は、鮭釣りに興じて(図8)、映画カメラをまわしながら(図9)、エッフェル塔に登り(図10)、ぎこちなく、だがはっきりと歯を見せて笑っている。軽装の場合もあることにも注目したい。なお、随行した日活のカメラマン持田米三によれば、図9はイギリスのマンチェスター運河を船で通過する際、イギリス人カメラマンが持参していたバルボカメラを使って皇太子が船上からの風景を撮影している場面で、皇太子が実際にクラックを廻している姿の撮影は、そのイギリス人カメラマンが個人的に許可されたものだというが²⁶⁾、これは異例の対応だったといえるだろう²⁷⁾。なぜなら、天皇・皇后・皇太子を被写体とした撮影規定で、歩くという行為を写すことすら、禁じられていたからである²⁸⁾(ごく自然な振る舞いが神格化されたイメージを遠ざけると考えられていたためだろう)。しかし、ヨーロッパ旅行中の皇太子を撮影した映画および写真の報道がまずは黙認されるかたちとなり、それを受けて皇太子帰国時の撮影・報道への対応を見越した1921年8月26日、内務大臣が正式に撮影規定の緩和を認めた²⁹⁾。以上の逸話からは、積極的に映像メディアを活用し、皇室の「開かれた」イメージを促進しようとする政府、それから海外メディアの要望に応えようと努める皇太子の姿勢がみえてくる。朝日新聞特派員は、そのような光景を「英国の写真師どもは増長して、やれ殿下の眼鏡に光線が反射するから向を換て下さいの、笑って下さいのと、それぞれ罪九族に及びそうな勝手なことを申し上げる。」³⁰⁾(傍点引用者)との反感を示しているが、それは日本とイギリスにおける皇族・王族のイメージの差から生じる感覚でもあり、前述したように、そもそも皇太子がイギリス王室を国民に親しまれる近代的な皇室のイメージづくりのモデルとして学ぼうとしていたのなら、当地のメディアの要請(イギリス王室のイメージ)を優先するというのはあり得る対応である(なお、イギリスでも、パテ・フレール・シネマやトピカル・フィルムによって、ニュース映画が複数製作された。英国映画協会(BFI)には前者によるフィルム1本、後者によるフィルム5本が所蔵されている)。ともかくも結局、皇太子は



図8 「NFC所蔵皇太子渡欧映画」より。於スコットランドの貴族アソール公爵の領地



図9 「NFC所蔵皇太子渡欧映画」より。於マンチェスター運河



図10 「NFC所蔵皇太子渡欧映画」より。於エッフェル塔



図11 「皇太子殿下御渡欧記念写真帖」正篇(1921年、大日本国民教育会)より

眼鏡をはずし、顔立ちがより分かりやすい写真が撮影された。その姿は日本人記者によっても撮影され写真帖に掲載された³¹⁾。朝日新聞特派員は結果として、「御愛嬌のある美しい殿下」が写され、「ロンドンの活動[写真]館のフィルムにも、絵入雑誌にも実に立派にして好い写真が沢山現れた」と評価もしている³²⁾。今のところNFCには所蔵がない日活版“皇太子渡欧映画”を比較してみなければ断言はできないが、歯を見せて笑うなど、普段の自然な姿の皇太子を撮影することに対して日本人はおそらくは自己規制が働いていたはずで、皇太子が映画カメラを廻す場面は写真帖にも収録されているものの(図11)、こちらでの皇太子は微笑んではいるが歯を見せていない³³⁾。つまり、記者の求めに応じて眼鏡をはずし、歯を見せて笑うような、これまでは考えられなかった皇太子の姿が映像に残された(撮影規定が緩和された)功績の一端は海外メディアによるものであったといっても良く、大毎・東日版“皇太子渡欧映画”がゴーマンによって撮影されたことと関係しているだろう。

しかしながら一方で皇太子の側近によっても皇太子の振る舞い(見せ方)はコントロールされていた。持田米三は、皇太子を撮影する際、宮内書記官の二荒芳徳が「御位置等を御指図」していたこと、

さらに皇太子自身が「カメラの前に立つと、私はどうも硬くなっていかん」(つまり柔らかな印象となるよう心がけていた)と述べたということを回想している³⁴⁾。この逸話からは、映画が趣味だったという³⁵⁾二荒によっておそらく意識的に映画スターのように白い歯を見せて笑う皇太子の姿が演出されたであろうことが想像できる。海外での取材や二荒の演出の影響あってか皇太子自身も「開かれた」皇族としての態度を心がけていたとみえ、ヨーロッパから帰国した皇太子を奉迎するために整列した女学生たちに対して、「御召列車」の車窓のガラス戸を自ら開いて身体を前方にかがませて応え(あるいはこの場面でも二荒の演出があったのかもしれないが)、そのアクションは「平民的な御態度に感泣」と感動をもって報じられた³⁶⁾。この「平民的態度」こそが大正デモクラシー以降の皇室の改革のために必要と政府が考えていたもので、ヨーロッパ旅行は、そうした国民に開かれた「平民的」振る舞いを身に付ける機会としても期待され、またそのための演出も為された³⁷⁾。そして映画に「描かれた」皇太子の柔和で「平民的」な立ち振る舞いは、近代的皇族としてのイメージを国民に印象付けるのに寄与したのは間違いない。

2. 「活動写真展覧会」と摂政宮

2.1. 「活動写真展覧会」での“皇太子渡欧映画”上映

皇太子のヨーロッパ旅行帰国から2ヶ月後、映画史において画期的なイベントがおこなわれる。それは、1921年11月20日から12月10日にかけて御茶ノ水の教育博物館(現在の東京国立博物館および国立科学博物館)で開催された「活動写真展覧会」で、文部省主催のこの展覧会は、映画の社会的位置づけを向上させるきっかけになったといわれており³⁸⁾、そのひとつの象徴的出来事として、展覧会行啓(1921年12月8日)という催しがあった。

しかしながら、もうひとつの側面からみれば、摂政宮就任(1921年11月25日)直後の活動写真展覧会行啓は、ヨーロッパ旅行以来政府が推進して来た、映画を活用したメディア戦略の一環とみるべきだろう。展覧会場では、文部省等が推薦する教育映画の無料上映と、特別室における有料上映とがあり、いずれも毎日、午前と午後の二回おこなわれていた³⁹⁾教育博物館では、すでに同年9月、「都下連合少年団」を対象とした“皇太子渡欧映画”の抜粋と思われる2本が限定上映されていたが([表1]を参照)、活動写真展覧会においても『皇太子殿下御外遊実況』が上映されたのだった⁴⁰⁾。上映会場には、大毎・東日が設置した大きな地球儀が置かれ、電飾によって皇太子が渡欧中に撮影されたフィルムの順序が分かるように施されており(観覧者は映画とともにその装置を見ることによって皇太子の旅行順路を具体的に知ることができた)、場内でひときわ目立っていたという⁴¹⁾。『昭和天皇実録 第三巻』には、活動写真展覧会行啓の記録があるが(536-537頁)、具体的に記されているプログラムは、この『皇太子殿下御外遊実況』と、もうひとつ「尾上松之助等の演ずる「楠公桜井駅訣別」の撮影状況」である。

なお、この「楠公」劇台覧は、当初から予定されていたわけではない。予定されていたプログラムは「講演」で、12月1日午後2時より松之助は教育博物館でこれまでの映画人生について語り帰洛した⁴²⁾。しかし、京都の松之助のもとに電話で「貴下の「楠公」の実演を台覧に供することになった」と連絡があ

り⁴³⁾、12月7日、松之助は夜行で上京し、翌日、実演をおこなったというのが経緯である。このとき、俳優陣のほかに、監督の小林弥六と辻吉郎、撮影技師3名を伴っていることに注目したい。記録にあるように、尾上松之助による「楠公桜井駅訣別」は「撮影実演」⁴⁴⁾としておこなわれた。つまり、「訣別」の場面を松之助たちが演じ、それを監督・撮影している光景を、摂政宮が台覧したのである。その台覧のようすを撮影したフィルムで現存しているのが、冒頭で触れたNFC所蔵の『史劇 楠公訣別』(16fpsで約17分33秒)、『摂政宮殿下 活動写真展覧会台覧実況』(16fpsで約3分26秒)である。なお、神戸映画資料館にもこのとき撮影された16mmプリント(約68.4フィート)が所蔵されている(冒頭のタイトル部分欠落のため作品名不明)。ともかくも、ここでの「実演」をきっかけに松之助は以降、「野外劇」を頻繁におこなうようになるが⁴⁵⁾、活動写真展覧会における「楠公」劇は、あくまで「撮影実況」であったことを強調しておきたい。

2.2. 楠公と武士道と摂政宮

ではなぜ「楠公」劇が選ばれたのか。それは、もちろん、皇居前広場の銅像も有名な楠木正成が、皇国思想・武士道精神の象徴であったからである(ここでいう「武士道」とは明治期以降、新渡戸稲造らによって「捏造」されたもの、すなわち、殊更に国家への「忠誠心」を強調したものである⁴⁶⁾)。活動写真展覧会の会場内「特別室」においては、川上音二郎と伊井蓉峰出演の映画『楠公』(M・パテー商会製作、1911年11月23日公開の『楠木正成桜井駅』と思われる)も上映されていた。“桜井駅の別れ”の場面は、いうまでもなく、楠木正成が勝ち目のないことを知っていながら、それでも君主へ忠義を尽くすため出征する前に、子の正行と今生の別れを済ませる場面であり、なおかつ、君主への大義を父に代わって子に託すという世代交代の場面でもある。この場面がまるで、大正天皇から摂政宮となったばかりの裕仁親王への代替わりとも結びついているとみるのは穿ちすぎだろうか。

ところで、英雄豪傑を演じて絶大な人気を獲得した松之助は、当然ながら何度も「楠公」を演じており(この当時の映画は繰り返し同じ題材を使った)、展覧会の半年前にも『史劇 楠公一代記』(1921年6月19日公開)に主演しており、広告には「教訓的」かつ「武士道」精神の鼓舞に貢献する内容であることが謳われている(図12)。わざわざ「松之助は齋戒沐浴して自ら楠公に扮す」とアピールしていることにも注目したい。活動写真展覧会でもやはり松之助は齋戒沐浴したうえで演技に臨んだというが⁴⁷⁾、これは楠木正成を演じるということの社会的位置づけを物語る逸話である。

ここで再び、展覧会における台覧の「楠公」劇が、「撮影実演」であったことを思い出されたい。「撮影実演」であるならば、半年前に公開されたばかりの『史劇 楠公一代記』の再演と考えるのが自然だろう。わずかな準備期間しかなかった日活スタッフたちは上京の際、「汽車に乗り込んでから、科白を書き抜い

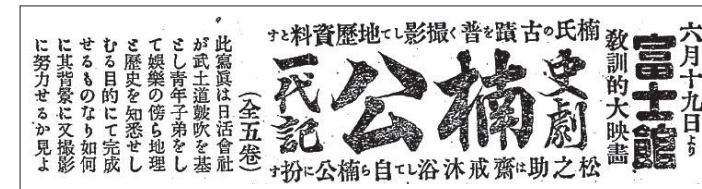


図12 『東京日日新聞』1921年6月19日夕刊、3頁

て」⁴⁸⁾現場入りしたというが、無声期の映画撮影の現場においては必ずしも台詞が必要ではなかったからだろう⁴⁹⁾。

「撮影実演」のフィルムは、さっそく、1921年12月12日に各社直営館で公開された⁵⁰⁾。全系列を確認するのは難しいが、例えば、国活は『摂政殿下活展御台覧実況』という題でキネマ倶楽部など6ヶ所の映画館で12日から公開することが告知されており(『都新聞』1921年12月16日、2頁)、大活は『摂政殿下実演御台覧の光景』という題で千代田館にて、やはり12日から上映されることが告知されている(『東京朝日新聞』1921年12月12日夕刊)。京都では少し遅れて16日から、帝国館と朝日館で『楠公桜井駅訣別』または『楠公桜井駅の場面』という題で公開されているようである⁵¹⁾。尤も、先ほども述べたように、この頃の広告に必ずしもフィルムのクレジット通りのタイトルが反映されているわけではない。

松之助は台覧の光栄を喜び、日活から「楠公映画」を一本買い取って摂政宮へ献上したというほどであったが⁵²⁾、一方、摂政宮が当代きっての人気映画俳優の松之助と共にスクリーンに写し出されるということは、「近代天皇」としてのイメージ戦略のひとつでもあり、前節で述べた「平民的」皇太子の姿を国民に印象付けることに絶大な効果を上げたと思われされる。さらに、この映画を観る者は、あたかも摂政宮の視点で(摂政宮に同一化して)、『史劇 楠公一代記』を観たともいえる。ここには、無意識的であれ「君臣一体」という構図が成立している。第一節と第二節を通してみえてくるのは、摂政宮と国民がスクリーンを介して一体化することによって視覚的に現前する—あるいは現前すると感じられる—「国体」である。言ってみれば、内実は不明で実体が無いともいえる「国体」が、しかしながら、国家の精髓として確固として存在(していると啓蒙)し、その強化(および軍国主義化)を目指した同時代にあつて、松之助という数々の英雄豪傑を演じた稀代の映画スターの身体が、摂政宮と国民が有機的に繋がる(「君臣一体」)のための媒体となっているのである。前節で述べたように、皇太子の柔和で「平民的」な態度を示す(演出することによって、政府は大正デモクラシー以降の近代的皇族のイメージを国民に印象付けようとしたのであるが、一方で、皇太子が(ときには軽装やフロックコート姿だったりするものの)基本的には軍服姿で、そして、ヨーロッパ旅行では、各国の軍人幹部と対面し、第一次世界大戦の戦跡をめぐる(これもヨーロッパ旅行の目的のひとつだった)ようすを映像におさめ国民に見せることによって、軍人としての威厳ある姿もしっかりと示されていることにも触れておかななくてはならないだろう。

3. 『軍神橋中佐』(1926年)における「楠公」劇

3.1. 松之助映画『史劇 楠公一代記』『軍神橋中佐』

本節では、『史劇 楠公一代記』(1921年)の関連として、NFC所蔵のフィルム『軍神橋中佐』(1926年8月30日公開、日活製作、三枝源次郎監督)を取り上げる。まず、『軍神橋中佐』の来歴についておさえておきたい。『軍神橋中佐』は、アメリカ議会図書館が所蔵する35mmナイトレートポジから複製されたフィルムで、1991年に所蔵されたいわゆる「返還映画」の1本である。1926年公開当時のフィルムの長さ2224m(『映画検閲時報』による)に比べ、NFC所蔵版は、1837.374mと約387m短いほか、メインタイトル、キャストロールも欠落している。『映画検閲時報』によれば、『軍神橋中佐』は、1935年3月7日に、製

作会社である日活によって検閲の再申請がされており、このフィルムの長さが1882mと記録されていることから、NFC所蔵版が1935年3月以降に再上映された版である可能性が考えられる。1935年といえば、日露戦争(1904年2月8日-1905年9月5日)終戦から30年目にあたり、「日露戦役30年記念」の催しや出版がおこなわれた年であるため、日露戦争の英雄である橋周太(1865-1904)の生涯を描いた『軍神橋中佐』もまたその一環として、当該記念イベントで上映されたと思われされる。

ではなぜ『軍神橋中佐』が松之助主演の『史劇 楠公一代記』に関連するのだろうか。実は本作には「楠公」劇が登場するのである。というのも物語の主人公で実在の軍人である橋周太は楠木正成の縁続きであり、幼少期から日露戦争で殉死するまでの橋の人生を描いたこの映画で、楠木家と同族にあることを知った橋少年が「楠公父子訣別」を空想する場面があるのだが、その「楠公」劇が、『史劇 楠公一代記』の一場面と思われるのである。従って、映画内映画として、もし『史劇 楠公一代記』が実際に使われているなら、最初期の映画スターで出演作の現存が限られる松之助映画に新たな史実が加えられることになるのである。しかし、あるいは活動写真展覧会における台覧の「楠公」劇が使われている可能性も否定できないし、そもそも松之助は何度も「楠公」映画に主演している。また、前節で考察した活動写真展覧会で撮影された楠公映画であるのかもしれない(実際に台覧の楠公映画として映画館で公開されているからである)。『軍神橋中佐』における「楠公」は果たして何の素材なのだろうか。なお、松之助は1926年夏頃から療養中だったので、1926年8月クランクインの『軍神橋中佐』のために撮影するのは不可能である。

3.2. 尾上松之助の「楠公」劇

では実際に検証してみたい。図13は『史劇 楠公一代記』で楠木正成に扮した松之助、図14は『軍神橋中佐』における「楠公桜井の訣別」の場面、図15は活動写真展覧会で撮影された『史劇 楠公訣別』における同場面である。図16は岡村紫峰『尾上松之助』に「摂政宮殿下台覧劇「大楠公」(於大正十年十二月お茶の水博物館)」として口絵に掲載されているスチルと同じもので、より画質の良い『平成25年度「等持院寺宝典」出展記念 尾上松之助 写真・資料集(野外劇・葬儀行列編)』(尾上松之助遺品保存会、2013年、以下「写真・資料集」)から引用している。

まず、『史劇 楠公訣別』で楠木正成の子、正行を演じた尾上松葉に注目してもらいたい。実は彼は『軍神橋中佐』で橋少年役として出演しており、それが図17である。この身体の大きさの違いを見れば、『軍神橋中佐』における「楠公桜井の訣別」の場面が数年は隔たっていることは明らかである。また『軍神橋中佐』において松葉は烏帽子を被っているが、『史劇 楠公訣別』では無帽である。

次に松之助の姿について比較してみたい。『史劇 楠公一代記』と『軍神橋中佐』は髪型と甲冑のデザインが一致している(烏帽子は一致していない)。『史劇 楠公訣別』における松之助は髪を下ろしており、甲冑のデザインが『軍神橋中佐』とは異なっている。4つの映像におけるその他のディテールを比較した結果が[表3]である。

結論として、『軍神橋中佐』における「楠公桜井の訣別」は、『史劇 楠公一代記』が使用されている可能性が高い。図13と図14の松之助が被っている烏帽子の種類、鉢巻きの有無、背景の違いは、図13があくまで宣伝用スチルであるということが理由として考えられる。ついであるが、図16は『史劇 楠公訣



図13 「松之助の楠公」『活動雑誌』1921年8月号、口絵
（『史劇 楠公一代記』）



図14 『軍神楠中佐』（1926年）より



図15 『史劇 楠公訣別』（1921年）より



図16 『平成25年度「等持院寺宝典」出展記念 尾上松之助 写真・資料集《野外劇・葬儀行列編》』（尾上松之助遺品保存会、2013年）、6頁



図17 『軍神楠中佐』（1926年）より

別」とは明らかに撮影場所が異なっていることから、「光栄の台覧劇」としてのちにスチルカメラで撮影し直したものと思われる。

では『軍神楠中佐』における「楠公桜井の訣別」が、『史劇 楠公一代記』から引用されているとしたうえで、なぜ、そのようなことがおこなわれたのだろうか。当初は松之助が出演者として加わることは想定さ

表3 「楠公桜井の訣別」の場面における衣装・セット・ロケーションの違い

映画・資料の題名	鎧 (胴部分)	松之助の頭部	松葉の頭部	松之助の敷物	松葉の敷物	地面	「非理法 権天」の幟
図13 『史劇 楠公一代記』 (1921)	A	まとめ髪／立烏帽子／ 鉢巻あり	—	—	—	草土	—
図14 『軍神楠中佐』 (1926)	A	まとめ髪／立烏帽子／ 鉢巻なし	舟型烏帽子	二枚重ね板 (縦線入り)／ 虎の皮	二枚並べ板 (縦線入り)／ 虎の皮	小石を 含む砂土	なし
図15 『史劇 楠公訣別』 (1921)	B	おろし髪／立烏帽子／ 鉢巻あり	無帽	一枚板／虎の皮	二枚並べ板	砂利	あり
図16 『写真・資料集』	B	おろし髪／立烏帽子／ 鉢巻あり	無帽	一枚板／虎の皮	一枚板	整った 砂土	なし

鎧は胴部分の模様の違いを便宜上AとBに分けた。

れておらず（松之助は病氣療養中だった）、1926年8月4日に発表されている配役に松之助の名前はなく、市川市丸が楠木正行を演じることが大きく報じられている⁵³⁾。しかし、市川は女装も似合う、なで肩・細面の優男タイプの俳優であるが（図18）、実際に正行を演じている俳優は、松之助の演技の型（「目玉の松ちゃん」という渾名の由来となった目玉をギョロリと大きく強調させる演技）もおこなうなど、松之助と同系列の俳優で、体つきも顔も骨張っている（図19）。しかし、新聞広告には市川の名前が残っている（図20）。このことから、公開直前に何らかの混乱状況があったことがうかがえるのである⁵⁴⁾。

それはおそらくは松之助の病状の悪化である。松之助が病気を患ったことは1926年6月にすでに報じられており⁵⁵⁾、入院・退院後は自宅療養中であつたが、『軍神楠中佐』の公開（8月31日）を控えた時期に病状が悪化したことが考えられる。公開から間もない9月11日、松之助は亡くなった。日活関係者は松之助映画の最後を飾る一本として『史劇 楠公一代記』——半年後には活動写真真展覧会にて「撮影実演」として台覧されたこの映画——の「楠公桜井の訣別」を挿入し、そこに正行の「四条畷の戦い」の場面も含まれていたため、市川ではない俳優が正行として登場するのではないだろうか。

一時代を築いた松之助の死は大きく取り上げられ、葬儀は日活の社葬として執り行われた。葬儀の光景は記録映画にもなり、NFCには『日活取締役 故中村鶴三氏 尾上松之助 葬儀実況 大正十五年九月十六日』と題されたフィルムが所蔵されている。

ところで、松之助が亡くなった1926年といえば、もうひとり重要な人物が亡くなっている。もちろん、大正天皇である（1926年12月25日崩御）。そもそも大正天皇が1920年頃から体調を崩していたことで裕仁皇太子が摂政宮に就任していたのであるが、1926年になってから大正天皇の病状が深刻になり、同年8月には静養のため葉山御用邸に移っている。

摂政宮は松之助の死から約一ヶ月後の10月13日、『軍神楠中佐』を東宮御所で台覧しており⁵⁶⁾、5年ぶりに松之助と松葉による「楠公桜井の訣別」を観た。繰り返しになるが、「楠公桜井の訣別」は、死にゆく正成が子の正行に遺志を託すという場面である。奇しくも『軍神楠中佐』における「楠公桜井の訣別」は、大正から昭和への、そして明治末から大正期にかけて最初期の映画スターとして君臨した松之



図18 『大日活』1926年11月号、グラビア頁



図19 『軍神橋中佐』より「四条畷の戦い」の場面

助から次世代の映画スターたちへの、二重の「世代交代」の表象となっている。『軍神橋中佐』の企画は、『忠魂義烈 吉岡大佐』（日活、1926年5月28日公開、三枝源次郎）を陸軍省の試写で観た陸軍大臣が原作者の桜井忠温に「橋大隊長もどうだ」と提案したことで生まれたものだったらしいが⁵⁷⁾、その背景には、大正天皇の誕生日と橋周太の戦没日が同じ8月31日であったということが明らかに関係している。映画内では、橋周太が遼陽の戦いで戦死する場面で「今日は八月三十一日東宮殿下の御誕生日だ!」という台詞があり、新聞広告(図20)では「天長の佳節、橋中佐戦死記念日(31日)をトし天下に公開!」とわざわざ記されている。

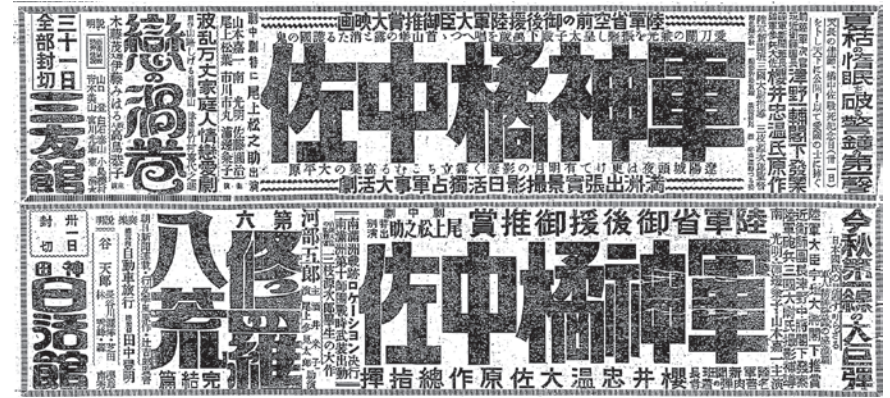


図20 『東京朝日新聞』1926年8月31日夕刊、3頁

結論

以上、1921年に皇族の撮影が許可されたことではじまった映画によるメディア戦略について、NFCが所蔵している1921年のフィルム(“皇太子渡欧映画”群および『史劇 楠公訣別』)と1926年のフィルム(『軍神橋中佐』)から検討した。そのことによって見えてきたのは、当時の政府が大正デモクラシー以降の近代的皇室イメージの形成のために、映画というメディアの役割に期待し活用しようとしたこと(尤も、映画の側から見れば、皇族の威光を得て自らの地位を向上させることができた)、また、尾上松之助という稀代の映画スターがそのイメージ戦略に実は深く関わっているのではないかということであった。

満州事変(1931年)以降、急速に推進された軍国主義化を準備するための基盤が1920年代半ばまでに決定されていたとまではいえないにせよ、それが成立し得る条件、つまり国民の精神を一致団結させるに足るような魅力ある皇室のイメージを形成させるための環境が1920年代に整えられつつあり、そのために映画という新しいメディアが重大な役割を果たした。その役割とは、英明かつ柔和な、来るべき君主として「描かれた」皇太子のイメージを、これまでとは違う圧倒的なインパクトをもって国民のあいだで広く流通させるということであった。そして、またそれらの映画は大正天皇から裕仁皇太子(昭和天皇)への「世代交代」を円滑におこなうためのプロパガンダ装置としても機能していたのである。

(紙屋牧子/東京国立近代美術館フィルムセンター客員研究員)

付記

本稿執筆にあたり、板倉史明氏（神戸大学）、大矢敦子氏（京都文化博物館）、松野吉孝氏（尾上松之助遺品保存会）、茂木謙之介氏（東京大学）から資料または情報を提供頂いた。NFC デジタル映画保存・活用調査研究事業班の佐崎順昭特定研究員、査読者諸氏からは有益な助言をいただいた。フィルム調査にあたっては、NFC 映画室のとちぎあきら主任研究員、大傍正規研究員に協力いただいた。記して感謝申し上げたい。なお、板倉氏からは、公益財団法人三菱財団の平成25年度学術研究助成による研究「映画検閲資料のデータベース化による日本映画研究の基盤形成」の成果の一部を提供いただいた。

また、本稿で扱っている『軍神橋中佐』についての研究の着想は、筆者が白井史人氏（東京医科歯科大学）、柴田康太郎氏（東京大学）らと共に研究分担者として参加している共同研究「無声映画の上映形態、特に伴奏音楽に関する資料研究」（早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点 / 研究代表者：長木誠司）における活動のプロセスで得られたものである。

註

- 『史劇 楠公訣別』以外にも、『紅葉狩』（2009年7月10日）、『小林富次郎葬儀』（2011年6月27日）が重要文化財に指定されている。
- 『昭和天皇実録 第三』東京書籍、2015年、30頁。
- 『東京朝日新聞』1921年3月1日夕刊、3頁。
- 小山亮「東京歴史科学研究会第47回大会個別報告：1921年裕仁皇太子外遊と視覚メディア 撮影規定の緩和との関わりから」『人民の歴史学』第198号、東京歴史科学研究会、2013年12月、19頁。
- 社長の 大谷竹次郎から海軍大臣加藤友三郎宛に1921年2月16日付で「皇太子殿下御外遊奉送鑑便乗願」が提出されており、それに対して、海軍省と宮内省の立ち会いのもとで警視庁の検閲を受けることなどを条件に1921年2月28日付で許可されている（「御召鑑、奉伺すべき新聞記者並活動写真撮影者の件（3）」JACAR Ref. C08050150400、海軍省-公文備考-T10-13-2557 所蔵館：防衛省防衛研究所）。
- 『大阪毎日新聞活動写真史』大阪毎日新聞社・東京日日新聞社、1925年、65頁。
- 同上、65-66頁。
- ヨーロッパ滞在中の皇太子を撮影したフィルムは滞在中のロンドン市内の映画館にて、すでに5月に上映されていた（『読売新聞』1921年5月13日朝刊、5頁）。また、皇太子は5月29日にロンドンの日本大使館で観ている（波多野勝『裕仁皇太子ヨーロッパ外遊記』草思社、1998年、108頁）。
- 『毎日新聞七十年』毎日新聞社、1952年、195頁。
- 前出「東京歴史科学研究会第47回大会個別報告：1921年裕仁皇太子外遊と視覚メディア 撮影規定の緩和との関わりから」、55頁。
- 例えば、『皇太子殿下御渡欧記念写真帖』第1巻～第10巻（1921年、大阪毎日新聞社）、『東宮殿下御外遊記念』（1921年9月、大阪朝日新聞社）、『東宮殿下御渡欧実記』（1921年9月1日、博山堂）、『東宮殿下御帰朝奉祝万朝報記念号』（1921年9月3日、万朝報社）、『皇太子殿下御渡欧記念写真帖』上之巻・下之巻（1921年、国際情報社）、『皇太子殿下御渡欧記念写真帖』正篇・御帰朝奉迎之部（1921年、大日本国民教育会）など。
- 「映画輸送飛行 東宮奉迎光景を大阪へ」『東京朝日新聞』1921年9月4日夕刊、2頁。
- ヒューゴ・ミュンスターバーグ「映画劇—その心理学的研究：興行きと運動」林譲治訳『映画理論集成』フィルムアート社、1982年、29頁、参照。
- 1921年の皇太子のヨーロッパ旅行とそれを取材するメディアに対する規制緩和については、前出「東京歴史科学研究会第47回大会個別報告：1921年裕仁皇太子外遊と視覚メディア 撮影規定の緩和との関わりから」を参照されたい。

- ちなみに、「御帰朝当日活動写真撮影」の「許可ヲ受ケタル者」として、東京日日、国活社、大正活社、横浜市、米国人フォックス社ダイバー、帰山教正、日活などが記録されている（固有名詞はいずれも文献ママ）。なお、「大正活映」の「撮影従事者」として、のちに時代劇映画の監督として活躍する二川文太郎の名も確認できる（「御召鑑、奉伺すべき新聞記者並活動写真撮影者の件（1）」（JACAR Ref. C08050150400、海軍省-公文備考-T10-13-2557（所蔵館：防衛省防衛研究所））。

16) 同上。

17) 『東京朝日新聞』1921年6月9日朝刊、9頁。

18) 新聞報道には、皇太子の渡欧に随行した日活の藤原幸三郎らが撮影したフィルム27巻（5万4千尺）分を11巻（1万2千尺）に編集したとある（「活動写真界：供奉写真班謹写の東宮御映画を十日より三日間帝劇で」『読売新聞』1921年9月5日朝刊、6頁）。なお、尺数の計算が合わないが、表記通りの数字を記載する。

19) 「活動写真界：東宮御訪伊映画」『読売新聞』1921年10月3日朝刊、6頁。

20) 『茅ヶ崎市ブックレット5 南湖院 高田畔安と湘南のサナトリウム』茅ヶ崎市史編集委員会編、2003年、8頁。

21) 前出「御召鑑、奉伺すべき新聞記者並活動写真撮影者の件（1）」。

22) 『読売新聞』1921年9月9日朝刊、3頁。

23) 岡田宗太郎「病、膏肓に入れる松竹キネマ：白日の下に曝されたる松竹キネマ（三）」『活動倶楽部』1922年2月号、40-43頁。

24) 鈴木正幸『近代天皇制の支配秩序』校倉書房、1986年、191頁。前出『裕仁皇太子ヨーロッパ外遊記』41-43頁。ハーバート・ビックス「昭和天皇 上」岡部牧夫ほか訳、講談社、2002年（文庫版2005年）、128-129頁（文庫版）。原武史「昭和天皇」岩波書店、2008年、43頁。

25) 同上「裕仁皇太子ヨーロッパ外遊記」41-43頁。同上「昭和天皇 上」107-101頁（文庫版）。同上「昭和天皇」41頁。

26) 持田米三「東宮殿下御渡欧中の陪従撮影談」『活動写真雑誌』1921年12月号、74頁。

27) 皇太子が映画を撮影したという話題は当時の新聞でも取り上げられ（マンチェスター特派員「マ市の東宮殿下／活動写真の御撮影」『東京朝日新聞』1921年5月28日朝刊、3頁）、また皇太子が撮影したフィルムを「報知新聞」が購入して日本で公開すると報じている（『報知新聞』1921年5月30日）。

28) 前出「東京歴史科学研究会第47回大会個別報告：1921年裕仁皇太子外遊と視覚メディア 撮影規定の緩和との関わりから」、19-20頁）。

29) 同上。

30) 名倉聞一「両国の皇太子殿下 拝したまゝの印象」『東京朝日新聞』1921年7月2日夕刊、1頁。

31) 「香取艦上に於ける御着英記念撮影」（前出『皇太子殿下御渡欧記念写真帖』第4巻、大阪毎日新聞社）、頁数記載なし。

32) 前出「両国の皇太子殿下 拝したまゝの印象」。

33) 前出『皇太子殿下御渡欧記念写真帖』正篇（大日本国民教育会）、頁数記載なし。なお、国内で発行された写真帖において、歯を見せて笑う皇太子の写真は皆無というわけではなく、確認できた範囲では、前出『皇太子殿下御渡欧記念写真帖』第4巻（大阪毎日新聞社）には、例外的に1枚だけ存在する（「御着映の日香取艦上に於ける殿下の御閑話」とキャプションのある写真、頁数記載なし）。発行元が大阪毎日新聞社（つまりゴーモンによって撮影されたとはいえ、笑顔にあふれた“皇太子渡欧映画”を日本で最初に上映した会社）であるということが関係しているかもしれない。なお、田中純一郎『日本教育映画発達史』（蝸牛社、44頁）には、「東宮殿下御渡欧フィルムの一場面」として、皇太子が映画カメラを廻している場面が引用されており、この素材が実際のフィルムであるかどうかは不明だが、こちらは線画による世界地図などでカラージュされており、NFC所蔵版とはあきらかに異なっている。また田中は同書に、「宮内省所管の[日活版]フィルムが最近発見されたとそうである」と記している。筆者の調査では、現在、宮内庁に“皇太子渡欧映画”の所蔵はない。

34) 持田米三「東宮殿下御外遊に倍して」『活動雑誌』1921年12月号、66-67頁。

35) 同上。

36) 『大阪朝日新聞』1921年9月4日夕刊、2頁。

37) 前出『近代天皇制の支配秩序』193頁。

- 38) 田中純一郎『日本教育映画発達史』45-46頁。
- 39) 「賑やかな活動写真展覧会 本邦で最初の試みで大歓迎」『活動雑誌』1922年1月号、64-65頁。ちなみに、同誌によると、特別室で上映された作品の一部は下記の通り(作品タイトル、尺数は表記通り)。御大典映画(一卷)、団菊の紅葉狩(300尺)、源之助保名の狂乱(370尺)、川上伊井[川上音二郎 伊井蓉峰]の楠公(500尺)、仁左衛門の忠臣蔵五段目(460尺)、倫敦の乃木東郷両大将(330尺)、旅順開城実況(200尺)、日本最初の着色写真三番叟(680尺)、松之助最初の甚盤忠信(700尺)、日露戦争凱旋祝いの東郷乃木東郷両大将(800尺)、故原首相の祝辞朗読(一卷)。^{[]内は引用者による補足。}
- 40) 『昭和天皇実録 第三巻』東京書籍、2015年、536-537頁。
- 41) 「賑やかな活動展覧会 本邦で最初の試みで大歓迎」『活動雑誌』1922年1月号、65頁。
- 42) 「目玉の松之助が活動展で講演」『東京朝日新聞』1921年12月2日夕刊、2頁。
- 43) 岡村紫峰「光栄の台覧劇」『尾上松之助』106-107頁。
- 44) この言い回しは、「楠公劇の実演に畏くも御落涙」『東京日日新聞』1921年12月9日朝刊、9頁による。また下記文献には、「[摂政宮が]実演(撮影の様子を以つて)に関する楠公桜井の別れの一場面を御覧あらせられました。」と書かれている(東生「摂政宮殿下 活動写真展覧会啓」『活動倶楽部』1922年2月号、31頁)。
- 45) 大矢敦子『尾上松之助一派に見られる演劇のアトラクション性』(立命館大学博士論文)、2011年、116頁。
- 46) 詳しくは下記文献を参照されたい。菅野覚明『武士道の逆襲』講談社、2004年。
- 47) 前出「光栄の台覧劇」『尾上松之助』108頁。もちろん、斎戒沐浴は台覧を控えてのことでもある。
- 48) 同上、107-108頁。
- 49) マキノ雅広が子役時代に松之助映画に出演した際、「セリフがわからんなら、イロハニホトでやれ」と父で監督の牧野省三に言われ、実際にマキノが「イロハニホト」と言って松之助が「チリヌルヲワカ」と答えるという具合に撮影したと後年語っている。『マキノ雅弘自伝 映画渡世・天の巻』山田宏一・山根貞男編、平凡社、1977年、23頁。
- 50) 山中千代子「活展後日譚」『活動画報』1922年2月号、101頁。なお、同文献によれば台覧劇を依頼されたのは日活であるが、各社が撮影をおこなった。
- 51) 大矢敦子『尾上松之助映画上映京都封切りリスト(中)』『NFC ニューズレター』第64号、2005年12月-2006年1月、15頁。
- 52) 岡村紫峰によれば、松之助の「楠公映画」は、「海東久氏[画家]の紹介によりて騎兵少佐佐藤鎮一氏より更に四條公爵を経て」、1921年12月23日に嘉納されたことと連絡があり、さらに1923年1月6日、皇太子から「御書物」が下った(「大楠公映画嘉納せらる」前出『尾上松之助』110頁)。一方、『昭和天皇実録 第三巻』(550頁)には、1921年12月24日、摂政宮が「皇太子殿下 活動写真展覧会台覧実況謹写映画」と「皇太子殿下台覧「楠公」実演謹写映画」を観て、フィルムの献上者である阪谷芳郎男爵と赤司鷹一郎文部省普通学務局長の説明を聞いたと記されており、若干の食い違いがある。いずれにしても、しかるべき身分の人物を介すること無く、映画俳優が皇太子に対して直接、フィルムを献上することは不可能だったため、皇室側の文書に松之助の名が記載されていないのだと思われる(下線引用者)。松之助は「楠公映画」以外のフィルムも皇太子に献上しており、松之助の遺品として、当時東宮大夫だった珍田捨巳から子爵の日野西資博に下った書状が残されている(尾上松之助遺品保存会所蔵)。書状には、1924年7月7日付で、「活動写真映画 尾上松之助主演 全長六千百一十一呎 七巻 勤王美談 老女村岡と梅田雲演」が受領された旨が記されている。この書状がさらに、日野西を経て松之助に下っていることが書面から分かる。
- 53) 「橋大隊長」に市川市丸も出演」『読売新聞』1926年8月4日朝刊、5頁。
- 54) なお、NFC所蔵『軍神橋中佐』[短縮版]には、市川市丸のクレジットは無い。しかし同時に尾上松之助のクレジットも無い。つまり、映画内映画における出演俳優のクレジットが一切無い。
- 55) 「松之助病む」『読売新聞』1926年6月8日朝刊、7頁。
- 56) 『昭和天皇実録 第四巻』542頁。
- 57) 「演芸欄」『読売新聞』1926年7月9日朝刊、5頁。

Film and the Imperial Household in the 1920s Japan: Analyzing Footage of Crown Prince Hirohito Visiting Europe and Onoe Matsunosuke Films in the NFC Collection as Publicity

Kamiya Makiko

This essay demonstrates that the relationship between the film medium and the imperial household was continuous from the rein of the emperor Taishō (1912-1926) to that of Hirohito (1926-1989) by analyzing films from 1921 and 1926. It reexamines the state's media strategies relative to the imperial household focusing on three film texts: several versions of the "Crown Prince Hirohito Visiting Europe" film (1921); *Shigeki Nankō ketsubetsu* (*A Historical Play: Farewell to Nankō*, 1921) starring Onoe Matsunosuke; and *Gunshin Tachibana chūsa* (*Lieutenant-Colonel Tachibana*, 1926) with an Intertextual link to Matsunosuke. A close look at these films within their respective historical contexts suggests that the state expected the film medium to play an important role, and that Matsunosuke, an unparalleled star, was deeply involved in its media strategies. To be sure, in the early 1920s, socio-political conditions for the rapid militarization following the Manchurian Incident in 1931 had not yet been firmly established. But nevertheless, I argue, the early 1920s media environment prepared an image of the imperial household attractive enough to spiritually mobilize the nation; film effectively served this purpose. Furthermore, film functioned as a propaganda machine, facilitating a smooth transition from the emperor Taishō to Crown Prince Hirohito by showing the latter's solemn and yet sometimes very familiar attitudes.

(Translated by Kinoshita Chika)