

晏妮著

戦時日中映画交渉史

岩波書店／2010年6月／322頁／7770円



四方田犬彦

何年か前のことであるが、日本映画史の学会の席上でトンデモナイ発表を目的の席上にしたことがあった。

発表者はまだ若い、博士課程を終えたばかりの女性であり、主題は日本映画に描かれている少女のかそけなさ、弱さの系譜というものだった。わたし自身、『かわいい論』という著書のなかで、今日の日本社会を支配するイデオロギーは「かわいらしさ」というノスタルジックな神話に偽装して現われていると書いたこともあり、この主題自体はそれなりに興味深いもののように思われた。トンデモナイというのは、そのために発表者が準備した映像であり、その提示の仕方である。彼女はともあるうに、現在日本のアニメーションに登場する少女の攻撃誘発性（ヴァルネラビリティ）の映像を次々と提示していきながら、それを熊谷久虎の『上海陸戦隊』（一九三九）における「支那人」の少女の映像と重ねあわせた形で論じたのである。

『上海陸戦隊』は呪われたフィルムである。おそらくこれに匹敵できるのは、

ナチス時代のドイツで製作された『永遠のユダヤ人』や『ユダヤ人ジュース』といったものだけであり、上映に際しては細心の配慮が要求される性格の作品である。一九三七年、日本軍が上海侵略にあ

たって、現地の民衆の慰撫に努めている。彼らは国民党の攻撃から民衆を守ろうとし、逃げ遅れた十数人の「支那女」を寺院に收容すると、食糧を与える。女性たちは最初警戒しているが、やがて日本兵たちが規律正しく親切であることに気付くと、彼らから食物を受け取るようになる。避難の期間が長くなり、中には出産をする女性も出てくる。だがその中に一人、頑として施しを拒否し、日本兵を罵倒してやまない若い女性がいる。彼女は何日も飲まず食わずのまま抵抗を続け、食物を受け取った他の女性たちを攻撃してやまない。一人の青年将校がこのままでは彼女は衰弱死してしまうと憂慮し、懸命に説得を試みる。すると彼女は握り飯を掴み取り、脱兎のように物陰に隠れて貪り食う。だがやがて彼女も日本軍の正しさと善意を理解するようにな

る。そして最後に彼女は彼らの作戦の勝利を仏像に祈願するまでとなる。この女性を演じたのが、ナチス・ドイツから帰国してまもない原節子、そう、あの日本ファシズムの少女であった。

わたしは過去に、女優としての原節子の変遷を確認するためにこのフィルムを分析したことがある。その時に感じたのは、『上海陸戦隊』が実に不吉で危険な映像であるということだった。よほど批判的な文脈を周到に設え、緻密な理論を準備しておかないかぎり、これは公的な場所で上映するわけにはいかないという印象をもったのである。それをくだんの若い発表者は、単にかそけき女性の映像であるというだけの理由から、半世紀後のジャパニメーションの少女像と並置して論じたのだった。これは無知でまされることではないと、わたしは思った。会場には中国人研究者の顔も何人か見受けられたが、彼らがどのように屈辱的な気持でこの映像を目の当たりしているかと想像すると、胸が締め付けられる気持になった。おそらく仙台の医学学校で日

露戦争のさいのスライドを冗談半分に見せられた若き日の魯迅が感じたのも、同様の体験だったのではあるまいか。

発表者は単に映画史的に無知で、『上海陸戦隊』という作品の国策的内容を理解していなかっただけではない。映像の操作というものが文脈の設定によっていくらかでも政治的イデオロギーを体现するという事態について蒙昧な認識しか抱いておらず、さらにはいえば、自分が行ったモニタージュ作業に関して歴史的批判意識を完全に欠落させていた。またかかる行為が偏にサブカル世代の日本人に特有の傲慢さに由来するという事実に対し、無頓着であり無知であった。しかしかかる批判意識こそは、かつて中国を侵略した者たちが製作したプロパガンダ映像を議論の素材として取り上げるときに、日本人がけっして忘れてはならないものではないか。わたしはこの発表者には、二度と東アジア映画を学問的に論じる資格はないと判断した。

晏妮氏の『戦時日本映画交渉史』を書

評するといいながら、どうしてわたしは直接に関係のない話をくだくだとしてしまったのだろうか。日本の映画史家、映画研究家が十五年戦争の間に日中両国で製作されたフィルムを論じるさいに、ついつい都合の悪い側面に直面することを回避したり、事態の推移を非歴史的な形でフラットに記述してしまうといった例に、これまでさんざん付き合わされてきたからである。もう二〇年ほど前のことであるが、戦時中に上海電影公司以川喜多長政の下で働いていたというある老齢の映画評論家があるとき、自信満々にこういったことをわたしは記憶している。

「わたしは一度も中国人を差別したことがない！ 川喜多さんも一度も中国人を馬鹿にしたことはなかった！」

わたしがこの人物と会ったのは香港映画祭の会場であったが、彼は片言の北京語も広東語も話せず、食堂で粥ひとつ注文するにもわたしに頼まなければならなかった。その態度は彼が戦時下にいかに中国人から遠い、特権的な地位にあったかを、如実に示していた。問題はこの人

物が意識して中国人を差別したか、しなかったかという次元のことではない。当の中国の映画人が日本人の出現に脅威を感じ、警戒心を解かなかったという事実に対する、想像力の有無なのだ。日中映画交渉史をめぐる日本人側の証言がとにかくに信じがたく思われてくるのは、こうした瞬間である。多くの人たちが、侵略された相手側の立場に立って事態を証言するということだけの知性を持っていない。当事者の回想的証言におけるこうした傾向が禍して、東アジア映画史においてこの時期の研究は長らく暗礁に乗り上げたままとされてきた。

晏妮氏のこの著作の美点は、端的にいつて以下の四点に要約することができる。

(1) 日本と中国の豊富な文献資料に隈なく当たり、できるかぎり客観的に日本側の中国映画理解と中国側の日本映画理解のあり方を浮かび上がらせようと試みたこと。

(2) 日本の映画研究において、ある世

代までは、個人的な人間関係が禍するあまり、けつして言及されることのなかった戦時下の日本映画人の言動を、半世紀が経過した時点で、より広い文化的射程と歴史的文脈のなかで検討し直していること。

(3) 個々のフィルムについて、監督の思想とその表象としてのテキスト内容の検討についてはいうまでもなく、同時代における受容のされ方までを考慮し、映画体験の全体性を論じていること。これは世界的にいつて映画研究が従来の静止したテキスト分析を離れ、受容の美学・社会学を組み込むようになってきている現在、それに沿った学問的傾向であるといえる。

(4) 単に日中文化交流史という狭い枠組みを離れ、映画研究の一般的な動向である製作者論、ポスト植民地論、オリエンタリズム批判などの知的潮流と軌を一にしており、日本におけるアジア映画研究においてブラックボックスであった分野に分け入り、説得力に満ちた論を展開していること。

もつともこう抽象的に書き出してみても、映画史に疎い読者には何のことかわからないかもしれない。以下に本書のハイライトを紹介して、その着眼点のみごとさを書き出しておきたい。

戦時下の日本と中国の映画交渉史は、繰り返しということになるが、両国の研究者にとつてもつとも弱い部分であった。中国の研究者は共産党政権の国策に制限されており、公式的な立場を一步も崩そうとしなかった。彼らは侵略者の支配と協力者の迎合という図式を適応し、満洲映画協会（満映）の製作作品については沈黙を続けた（胡昶と古泉なる人物による『満映』という書物が邦訳されているが、日本語の原資料も読めず、一本のフィルムも見ないで執筆された、官僚的な文献整理の域を出ない）。日本側はといえば、当事者たちを庇いあい弁護する傾向が強かった。当事者の証言にも多分に疑わしいところが見受けられた。

晏妮氏はこうした不毛な齟齬の構図は、フィルムを国籍別に分類したり、映

画史を日本、中国で別個に編纂しているだけでは解決できないと提案している。東アジア全体の映画状況という巨きな文脈を準備しないかぎり、日中映画交渉とその背景にあった大東亜共栄圏のイデオロギーの問題を理解することはできない。こうした認識を氏に準備させたのは、昨今の映画研究がナショナル・シネマのもつイデオロギーをめぐる著しく進展したこと、現実には映画制作の現場において国境を越えた合作や制作費の提携、俳優の移動が頻繁となっているという状況が横たわっている。

日本占領下にあつて日中両国のナショナリズムは、非対称の形態をとつて映画に表象されている。かかる状況下にあつて製作されたフィルムを、親日／反日／抗日といった単純なイデオロギーの弁別だけを基準に裁断し断罪するだけでは、ある時代の映画状況の構造全体を見通すことはできない。中国の映画人の心理は微妙にして複雑であり、日本に協力すると見えて屈折した抵抗を示す例も少なからず存在していた。また乗り込んだ

日本側の製作者にも、抗日映画であることを十分に承知しながら、あえて中国人に製作を許可するという考えの持ち主が存在していた。こうした認識のもとに川喜多長政が設立した中華電影聯合股份有限公司（華影）と彼の制作作品である花木兰映画や『萬世流芳』が論じられる。これらは表面的には復古調のように見えて、その実、けつして対日協力のフィルムではなかった。詳しくは本書を直接に手にとつていただきたいが、この姿勢は戦時下の国策的朝鮮映画と解放後の韓国映画の連続性を論じるさいにも、またGHQ占領下の日本での映画検閲を論じるさいにも、参考にすべきところが多々あると思われる。

いきなりポレミツクな記載から本書の紹介に入ってしまったが、著者はここで時間を遡行して、そもそも日本人がどのようなに中国映画を見てきたか、その歴史を辿ってみせる。

日本に映画ジャーナリズムが誕生した一九一一年の時点において、早くも雑誌

『活動写真界』に「上海の活動写真」という記事が掲載されている。その後も映画雑誌に「上海通信」という連載コラムが続いたりし、日本の映画ファンにとって中国での映画動向はその当初から関心を持たれていたことがわかる。一九二〇年代には大正時代の観光ブームも手伝って、中河与一、吉行エイスケ、谷崎潤一郎といった文化人の上海印象記のなかに映画はしばしば言及されることとなった。彼らは上海を「支那のハリウッド」と呼び、その斬新なモダンイズムに関心を寄せた。もちろん映画監督の鈴木重吉のように、上海を鏡として日本映画の閉塞状況を批判する向きがあったことも忘れてはならない。そして三〇年代ともなるとプロキノに代表される左翼映画人が、上海との連帯を求めた。

一九三五年には岩崎昶が上海を訪れ、三本のフィルムに見られる思想性、芸術性、技巧性を、日本映画と比較しながら細かく論じる。だが岩崎にはマルクス主義に由来する階級的視点はあっても、中国映画人が抱いていた民族主義を見抜く

だけの理論的準備はなかったと、晏妮氏は論じている。それに対して同時期の矢原礼二郎は中国の民衆観客の反応までを視野に入れながら、上海映画の民族主義的傾向をちゃんと見据えていた。このあたりは日本における岩崎昶の特権的神話化を見直すためには重要な言及である。もっとも著者は矢原が後に国策映画の側に転向したことを、けっして忘れてはいない。

日中戦争が本格的に進行してゆくなかで、日本側が緊急の課題としたのは、日本映画をいかに中国人に見せるかという問題である。内田岐三雄は日本映画こそ中国映画を指導すべきだと教説を垂れ、上海映画に見られるアメリカニズムを批判した。これは二〇年代のモダンイズム礼賛の流行を想起すると、ちょうど正反対の態度であった。ここで登場したのが先に名を揚げた川喜多長政である。彼は中国映画のあり方について直接の言及を控え、日中合作に専念した。華影を建てる

の微妙にして一步間違えると大きな誤解を与えることになる戦略を、川喜多は綱渡りのように全うした。彼の眼中にあったのはもっぱら日本映画をいかに海外に輸出するかという、長年の願望である。

著者は続いて、日本映画が中国に進出してゆくさいに、華北と上海とでは観客の受容の仕方に大きな違いがあったことを指摘し、中国人が日本の国策映画を見に劇場へと足を運ぼうとしなかった事実を冷静に記している。

では、俗に「大陸映画」と呼ばれる、中国を素材とした日本映画は、両国でどのように受容されたのだろうか。これは『日本の女優』（岩波書店、二〇〇〇）のなかで原節子と李香蘭を比較して論じたわたしにとって、きわめて興味深い問題である。晏妮氏によれば、日本国内では大衆はそのメロドラマ的筋立てを歓迎したが、評論家たちは低級なものと思わしめて批判した。さてここでジェンダーの問題が浮かび上がる。日本人の男性が中国に向かい、現地の女性と恋に陥るというフィルムが次々と製作され、日本人から

の愛と教えを^{こいが}希う善良な中国人というステレオタイプを築きあげてしまったことだ。本稿の冒頭に言及した『上海陸戦隊』は、実はまさにこのような文脈においてこそ批判的に論じられなければならないのであつたのである。

次に上海で製作された中国映画はいかに日本で受容されたかという問題に、著者は筆を移す。「大東亜共栄圏」を提唱していることもあつて、戦時下の日本では中国映画をめぐる言説は、以前に増して広範囲に普及することになった。だが言説が盛んとなる一方で、肝腎のフィルムが輸入され公開されることは、それほど多いわけではなかつた。李萍倩が主演した『椿姫』は、原作がフランスのメロドラマであつたため、観客を混乱させただけだつた。『木蘭従軍』は、抗日という隠されたメッセージを見抜かれることなく公開され、アニメ『西遊記』は大東亜共栄圏の成果として、肯定的に宣伝された。日本がまだ長編アニメを製作していなかつた時代のことである。白光、陳雲麗、汪洋といった女優たちは、『東洋

和平の道』や『木蘭従軍』において、挙つて艶姿を披露した。とりわけ汪洋は第二の李香蘭として売り出された。だが彼女たちの表面的な親日的演技はどこまでも皮相的なものであつたと、晏妮氏は指摘している。彼女たちは美しい容貌を披露しつつも、声を欠落させていた。端的にいつて、沈黙する可愛らしい「支那人形」として画面に召還されてきただけにすぎない。この指摘は、当時日本で公開された中国映画において、男性俳優の身体と顔が不在であり、彼らがどこまで行つても「その他大勢の中国人」といった次元を超えてスクリーン上で現前するということが皆無であつたことを考慮すると、きわめて興味深い事態である。日本の観客は、中国へ出かけてゆく同胞男性を支持しても、中国から到来する異国の男性を受け入れようとはしなかつたのだ。

こうして晏妮氏の著作はさながら大絵巻、いやもとい、大パノラマのごとくに進んで、戦後に到達した地点で幕を閉じている。では戦後は？ 本書の続編を知

りたい方には、氏のもつとも新しい論文をお読みになることをお勧めする。『ポスト満洲映画論——日中映画往還』（人文書院、二〇一〇）のなかの「冷戦の間で——一九五〇年代の日中映画興隆・人民連帯と涙」と、『日本映画は生きてゐる』第三卷（岩波書店、二〇一〇）のなかの「日本映画と一九五〇年代の中国」という、二つの論文である。この二論文はちょうど合わせ鏡のような構成のもとに、戦後の交渉史を取り扱っている。

前者は戦後の日本人が『白毛女』に代表される新中国の映画作品を観るため、いかに努力し、いかに情熱を払つたかを、文献資料をもとに再現してゆく試みである。冷戦体制下にあつて敵国と見なされていた国家からフィルムを輸入し、いかに学校や工場で上映会を組織してゆくか。そしてこうした運動の背後には、『白毛女』の制作スタッフのなかに、旧満映の監督や編集者、撮影監督たちの献身的な協力があつた。彼らは多くの同胞が帰国してゆくなか、新中国での映画制

作に期待と希望を抱きつつ、あえて瓦解した満洲国の撮影所に残留し、無償で映画作りに携わったのである。

後者の論文は、一九五〇年代の日本映画がいかにして中国に持ち込まれ、観客から深い支持を受けていたかを物語っている。『どっこい生きてる』（今井正、一九五一）や『女ひとり大地を行く』（亀井文夫、一九五三）まで、レッドパージに犠牲になったり、大手を離れ独立プロで奮闘していた監督のフィルムが次々と公開された。とりわけ山田五十鈴の演じた母親像の新しさは、中国では高く評価された。彼らは彼女の主演作品のなかに、貧しい労働者が革命家へと転じる物語を読み取ったのだ。そして木下恵介の『二十四の瞳』は、日本の民衆もまた中国の人民同様に戦争の被害者であるという真理を語る反戦映画として受容され、大いに支持された。こうしたフィルムは『白毛女』とともに、冷戦体制下において日中人民の連帯を象徴するフィルムであるとして受け止められたのである。ちなみに晏妮氏はこうしたメロドラマ映画

が後に日本にあつては大島渚によつて、中国にあつては陳凱歌によつて徹底的に批判され乗り越えられたことを、最後に記している。

では現在はどうだろうか。日本における中国映画をめぐる批評的言説は、かつてにないほどに低迷を極めているといわざるをえない。中国研究家はさすがに現在では、フィルムを党幹部の政治方針の素朴な表象と受け取って、ありもしない陰謀路線をまことしやかに語るといった愚昧な習慣だけは止めたようだ。だが彼らはいまだに映画史と理論一般について体系的な知識を所有していない。フォン・スタンバーグのフィルムを観たことのない人物が、平然とその翻案である一九三〇年代の上海映画に言及するという有様だ。世界の映画状況を弁えた上で自立した作家論が執筆されることはなく、欧米の現代思想を踏まえて中国語で執筆された硬質の理論的論文は、まだほとんど翻訳されていない。要するに同時通訳の声だけが目立って、本当の中国人の声

が聴こえてこない。ちなみにこれは英語圏の日本映画研究にもいえることである。日本人の論考が紹介されることはまずない。

逆に一般の映画評論家はといえば、基本的に中国映画どころか、中国文化にも中国語にも関心を抱いていない。彼らは試写会室で見た話題作だけに關して、「イーモーターの新作」とか、「チョワンチョワンの活躍」といった表記を、平然とメディアに垂れ流している（張芸謀と田壮壮のことである。念のため）。晏妮氏の書物は、その直前に刊行された応雄氏の『中国映画のみかた』（大修館書店）と並んで、こうした頹廢のなかに投じられた映画史的良心の証であるように思われる。氏によつて現代日本映画論が執筆される日を期待したいと思う。