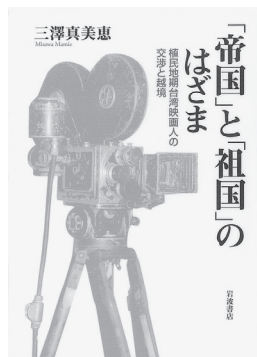


三澤真美恵著

「帝国」と「祖国」のはざま

——植民地期台湾映画人の交渉と越境

岩波書店／2010年8月／386頁／8610円



星名宏修

本書は、日本植民地時代の台湾映画研究の領域で第一人者である三澤真美恵氏が、二〇〇六年に東京大学大学院に提出した博士論文がもととなっている。二〇〇二年に台湾の前衛出版社から刊行された『植民地下的「銀幕」——台湾総督府電影政策の研究（一八九五—一九四二年）』に続く、二冊目の単行本だ。植民地期台湾映画人の複雑な軌跡を論じた高度な学術書であるが、同時期の台湾文学を研究対象とする評者のような門外漢にも多くの刺激を与えてくれた。まずは全体の構成を紹介しておこう。

序章では、問題意識と先行研究の動向、そして各章の構成が示される。

第一章「台湾」で論じられるのは、植民地期台湾の映画を取りまくポリテクスである。被植民者たる台湾人が映画活動に関わるにあたっては、植民地権力との「交渉」か、その境界の「越境」を選択せざるをえないという構造的な抑圧状況が浮き彫りにされる。

続く第二章の「上海へ」は、上海・南京で活躍しながらも、最後は「漢奸」と

して暗殺された劉炳鷗について論じた章である。彼の日記や周囲にいた人物の回想録などを活用し、一時は左翼思想に接近した劉炳鷗が、やがて国民党の映画製作に関わり、さらに日本軍の映画工作に参加していく過程を、同時期の映画を取りまくポリテクスの詳細な分析とあわせて跡づけていく。

「重慶へ」と題された第三章では、上海で悪役俳優として名をはせ、戦時期の重慶で「抗戦」劇映画を量産した何非光に焦点をあてる。こうした輝かしい経歴を持つ何非光であったが、一九四九年以後の中国では「日本のスパイ」「台湾特務」と批判される。一方で、台湾においても「共産党支配下の大陸に留まった者」として顧みられなくなった。この「忘却された映画人」の映画活動の軌跡を、彼の身体に刻みつけられた植民地主義という視角から読み解いていくのが、ここでの課題である。

終章では、映画という「近代」と植民地の関係が確認され、「交渉」と「越境」とを余儀なくされた台湾映画人の苦

境が語られている。

本書の構成をおさえたところで、各章の内容を見ていくことにする。

序章の「本書の課題」で、「台湾は明治憲法（大日本帝国憲法）が当然には施行されない異法域「外地」であり、台湾人は「内地人」とは異なる植民地特有の苛烈な法規、差別的な制度の下におかれていた」ことが明確に述べられている（五頁）。当たり前のことを述べているように思えるかもしれない。しかし台湾の「近代化」は植民地統治の賜物であり、台湾人の「親日」はそれに起因するのだ、などという「言説」が今なお量産されていることを考えれば、これはけつして「当たり前」の指摘ではないのだ。

台湾人が「近代」を追求することが解放の契機を得るものであることを認めつつ、まさにそのことによって彼らが直面せざるをえなかった抑圧的な側面を明らかにするのが、ここで見落とせないのは、植民地統治下の近代化に被抑圧者である台湾人も主体的に参加したという主

張が、抑圧者の免責を図るものであるという見解である（一〇頁）。

著者は、植民地研究の分野で近年着目されている「植民地近代」に関する議論を整理したうえで、「交渉」と「越境」を分析概念として採用する。巨大な資本や複雑な流通システムを必要とする映画という新しいメディアにとって、植民地権力との「交渉」は不可避のもので、「合法性」の枠内にとどまることを余儀なくされる。その「交渉」が「権力分配の圧倒的な非対称性の下で行われ」る以上、それらを個々の映画人の文脈に還元して解釈することはできず、「近代」それ自体に組み込まれた資本主義の矛盾を含め、彼らととりまく構造的な問題として分析する必要があるという（一一、二八頁）。こうした問題設定は、植民地文学を研究対象とする評者にとっても示唆に富むものであった。

もうひとつのキーワードである「越境」については、国家と国家、あるいは植民地とその本国の境界だけでなく、「我々」と「彼ら」という「想像の共同体」

の境界線を越えることも含意しているという（一四頁）。この点に関してでは後に詳しく紹介したい。

さらに「大衆」と映画の関係についての指摘も非常に興味深い。つまり映画という新しく登場したメディアは、「大衆」の支持に基盤を置くものであったこと（「大衆性」）。また、識字技術をもたない人々にとっても、映画、とりわけサイレント映画は、言語に依存する芸術に比べて、「想像の共同体」を思い描かせることが容易であること。それとは逆説的なようだが、映画は言語によって分断された人々の境界を越えるものであるという（「越境性」）。「映画が〈我々〉〈彼ら〉という「想像の共同体」を思い描かせ、なおかつ言語や国境を越えて流通する商品だとすれば、それがナショナルな文化表象として国家間に摩擦を生み出すことになる（二三頁）。なおここで言う「大衆」とは、抵抗主体としての可能性を付与された「民衆」とは異なり、消費主体としての存在であることも示されている。ちなみに台湾文学研究において

も、「大衆」とはいかなる存在であったのか、重要な論点となっていることも付言しておこう。

植民地期の台湾では、『望春風』などの例外はあるものの、コンテンツとしての「〈我々〉の映画」を製作するには至らなかった。しかし輸入された映画に台湾語の弁士を配することで成立した「臨場的土着化」によって、イベントとしての「〈我々〉の映画」が可能になったという。

著者は台湾における映画普及と統制を次のように三つの時期に区分する。第一期は、市場の形成と統制が始まった一九二〇年代半ばまで。民間の映画市場は形成途上であり、総督府の映画統制が支配的であった。この時期が日本軍による台湾全島制圧とも重なっていたという点も重要な指摘だ。

中国映画の輸入により、市場が拡大・多様化していく一九三〇年代半ばまでが、第二期である。この時期には地方へも映画が普及し、台湾文化協会など台湾人による非営利映画活動が始まった。台

湾人から歓迎された中国映画に対して、総督府は他国製の映画以上に厳格な検閲で臨んだだけでなく、映画受容に不可欠の存在であった弁士の許可制度も導入したという。

ところで中国映画であれ日本映画であれ、台湾語弁士の語りによってそれを「〈我々〉の映画」として受容させる「臨場的土着化」は、本書が提示した独創的な概念である。トーキーの時代に入り、日本人弁士が急減する一方で台湾語弁士は増え続ける。台北州では三〇年代を通じて倍以上になったという。この背景には、台湾人と日本人観客の間で、足を運ぶ映画館の棲み分けがあったこと、そして人口の九割以上を占める台湾人こそ、映画市場の重要な消費者であることが決定的だった。戦時期に新聞の漢文欄が廃止に追いこまれた後も、巡回上映の場において台湾語弁士は許容されていたという。それは第三期——総力戦下において市場が一元化し、総督府主導の映画統制が支配的になる時期——においても、総督府が期待したように台湾人の間に

「国語」が普及していなかったことと、視覚メディアならではのプロパガンダとしての有効性を当局が認識していたためだろう。ここに総督府によるメディア統制の自己矛盾が、はっきりと露呈しているのだ。

こうしたことを踏まえると、台湾語弁士の果たした役割について述べた以下の部分は、とても重要である。「必ずしも直接的抗日言動に表面化しないささやかな民族的主張が娯楽受容の場で表面化したものとみることができるとはならないだろうか。(中略)映画上映という場に限って言えば、台湾における植民者の公定ナショナリズムによる「日本化」同化」は、「台湾語」の「巨大なブライバシー」の前に退却せざるを得なかったのである(七三頁)。しかし「臨場的土着化」とは擬似的に「我々」の映画を台湾人に提供するものであったため、台湾人自身の映画製作という、よりリスクの高い民族的主張の表出には、抑圧的に機能した側面もあるという。

しかし「臨場的土着化」といっても、

映画の内容(娯楽映画/ニュース映画)やそれが上映される文脈によって、その発現の仕方に違いはなかったのだろうか。戦時期のニュース映画の上映にも台湾人弁士は動員されていたわけだが、そこでも「臨場的土着化」が実現したとするならば、観客に分有された「我々」の映画の「我々」とは、いかなる「想像の共同体」を指しているのだろうか? さらに言えば、「臨場的土着化」が「その場限り」のものであるなら、そうした現象を記述する原理的な困難をどのように考えればよいのだろうか?

植民地期の台湾では、「臨場的土着化」の影響もあって、台湾人資本による映画製作は活発ではなかった。そうした状況の中で最後に民間の手で製作されたのが、一九三七年の『望春風』である。

「皇民化」を謳ったこの映画は、支配者たる日本人女性が被支配者である台湾人男性を慕うという物語だ。それが従来の階級的・ジェンダー的な支配―被支配関係を再生産する危険性を持ちながら、植民地における支配的な構図が逆転されて

いるこの意義を著者は高く評価する。

たしかに製作者の呉錫洋が口にする「皇民化」「内台融和」の言説は、著者の言うとおり主体性を確保しつつ映画を製作するために準備された「交渉」のキーワードなのかもしれない。しかしそれが総督府による統制の強度を遂行的に高めてしまう危険性もあるのではないだろうか。そうした意味で、「植民地期に台湾人が製作した初めてのトーキー映画」である『望春風』は、弁士による「臨場的土着化」によらない「我々」の映画の製作を産業化する契機になりえたものの、そこで使用された言語は日本語だった。

「台湾人が自ら「皇民化」「内台融和」を掲げて主体性を確保した以上、「我々」の映画」にとっては実は決定的な重要性をもつはずの母語を犠牲にせざるをえなかったのではないか」という結論は、非常に重い意味を持っている(八六頁)。

第二章で取り上げられる劉炳鷗(一九〇五―一九四〇)は、台南の裕福な家庭に生まれ、青山学院大学で学んだ後、一九二六年に上海に渡る。上海という「混

種」の都市空間への「越境」には、「彼を「国民」として統合しようとする力からの脱出を期待したのではないか」と著者は推測している（一二九頁）。

戴望舒や施蛰存らとともに「新感覺派」文学の旗手となった彼は、魯迅や馮雪峰ら左翼文学者にも接近するが、一九三二年頃には徐々に映画へと活動の重心を移していく。そもそも劉呐鷗の小説は、短い語句をスピード感にのせて描写する点に特徴があり、映画との親和性が指摘されている。文学から映画へ、左翼へのシンパシーから国民党への接近へ、上海から南京そして「漢奸」へと、劉呐鷗は様々な境界の「越境」を繰り返す。「植民地に生まれた人間の不幸」を忘却するために、劉呐鷗はナショナリズムに拘束されない「純粹芸術」である映画製作へと突き進んでいった。

一九三五年以降、豊富な資金力を背景に国民党がソフトな文芸政策を採用し、文化人の取り込みを進めるようになる。劉呐鷗も「自由な」映画製作のため、国民党に接近する。だが、上海へ

の「越境」には植民地主義・国民的同一化からの脱出の可能性が賭けられていたが、南京へのそれは「国民統合のための権力中枢」への「越境」にほかならなかった（一五三頁）。

「自由な」映画製作を目指した南京で、劉呐鷗は台湾人との交際を避け、自らを中国人であると称していたという。植民地主義から「越境」したはずの「祖国」においても、台湾人＝「日本のスパイ」という嫌疑は根強かった。やがて日中全面戦争が勃発し、上海が「孤島」になると、劉呐鷗は日本軍の映画統制に参加していく。

一九四〇年九月三日、劉呐鷗は暗殺された。彼が製作しようとしていた企画が二つあるという。一つは、日本軍に協力することによって避難民の生活を保護するために「漢奸」と見なされ暗殺された何讚という実在する人物の映画化。もう一つは蔣介石の前妻である毛福梅の目から見た中国近代の変遷だという。前者はナショナリズムの観点からは「汚名化」されるべき男の物語であり、後者は一国

の「英雄」の物語からは「忘却」されるべき女の物語だ。「国旗を胸の底に持っていない、悲しい人の気持ち」を胸に秘め、「植民地に生まれた人間の不幸」を忘れるために繰り返された劉呐鷗の「越境」は、彼の死によって果たせなかった映画においても試みられていたのである（二二〇頁）。しかし日本と中国という二つの国民国家に挟撃され、「漢奸」と呼ばれた彼の挑戦は、暗殺という悲劇的な結末を迎えることになった。

第三章で論じられる何非光（一九一三—一九九七）は、「劉呐鷗とは対照的に、ナショナリズムに情熱を抱いて「抗戦」映画に従事した植民地台湾出身の映画人」である（二八一頁）。本文の冒頭で簡単に触れたように、上海映画界で悪役俳優として登場した彼は、戦時期の重慶では「抗戦」劇映画を量産する監督として著名な存在であった。しかし一九四九年以後、中国では「日本のスパイ」「台湾特務」と批判され、台湾の国民党政権からも「共産党支配下の大陸に留まった者」と見なされ、半世紀もの長き

にわたって中台双方で忘却されてしま
う。ともに「抗日」を唱えていた国民党
と共産党という二つの勢力が厳しく対立
することで、何非光はそれぞれの「敵」
に結びつけられ、双方の「国史」的な記
述に不都合な存在と見なされてしまう。

こうした映画人の「身体」から、著者は
「東アジアの現代史における重層的な暴
力の痕跡」を読み取ることができるとい
う。なお、ここでの「身体」とは、「彼
が植民地下台湾で育った幼少期から、重
慶で監督として活躍するにいたるまで
の、あらゆる経験の総和」を指すものだ
(一九〇頁)。映画人としての何非光の活
躍には、「好むと好まざるとにかかわら
ず、成長の過程で身に付けた(あるいは
身に付けさせられた)言語、身振り、知
識、感情といったものが深く関わってい
る」(二四二頁、傍点原文)。

一九一三年に台中で生まれた何非光
は、中学校を中退後、日本の植民地支配
から逃れるために、東京と台湾、上海を
行き来しながら、個性的な悪役俳優とし
て上海映画界に足を踏み入れていく。彼

が得意とした悪役とは、「好色な西洋的
ブルジョア階級」と「帝国主義の手先と
して中国人民を殺戮する「日本軍人」で
あった。とりわけ後者は、「日本の教育を
受け、日本語を流暢に話し、日本人のよ
うな仕草ができる「植民地出身者として
の「身体性」が、貴重な元手となった。そ
の日本人らしい身体によって、スクリー
ンを見つめる中国の観客に、「敵」とは
いかなる存在なのか。それと敵対する
「我々」とはいかなる存在であるのかを理
解させる「境界線を示すための「彼ら」を
表象」することによって、彼は上海映画
界に足場を築いたのである(二〇八頁)。

一九三七年に上海に戻った後、何非光
は国民政府軍事委員会に所属する「中国
電影製片廠」(中製)のメンバーとして
対敵宣伝工作に従事し、重慶で映画監督
としてのキャリアを積み上げていく。映
画がトーキーへと転換する中で、台湾語
を母語とする何非光にとって、俳優とし
て要求される標準中国語を操るのは容易
なことではなかった。抗戦期の中製で
は、何非光は最も多くの劇映画を製作し

た監督となるが、そこには郭沫若のパッ
クアップと同時に陽翰笙との確執も始
まつていたという。

ところで戦時期に何非光が撮影した映
画には、抗戦のための政策宣伝として当
然ながら「敵」「他者」が登場する。し
かし著者によれば、彼の映画には「何非
光ならではの個性、彼独自の語り方が滑り
込んで」おり、それは「感情をもった
「顔のある存在」として「敵」を描くこ
とだという(二三六頁)。例えば一九四
〇年に作られた『東亜之光』では、「敵」
である日本人捕虜が自らの過ちに気づ
き、「我々」との連帯を果たす姿が描か
れている。「彼らにも顔がある」という
メッセージを可能にしたのは、被植民者
として幼少時から「彼ら」の側に押しや
られ、または悪役俳優として「彼ら」を
演じてきた何非光の身体化された経験
によるのだという分析は、極めて卓抜な
ものだと思う。しかも著者は、何非光の
語り内に在する危険性を指摘することも
忘れていない。つまり「我々」の論理に
「顔を持った彼ら」が回収されるとい

図式は、李香蘭映画と似た構造を持ってしまおうという点である。もちろん発話の位置の絶対的な相違によって、戦時下にあった中国の観客にとっては、何非光が提示したような「我々」イメージが求められていたことも強調している。

だが、抗日戦争が終結した後の一九四八年に製作された『花蓮港』は、先住民族の少女（彼女）が漢族青年（我々）の「進歩的」世界観に同調する物語だという。二・二八事件以後に作られたこの映画は、二項対立を「我々」が回収するという形式は変わらないが、発話の位置が変化することで、「先住民を抑圧する政府が秩序を維持するための論理を支える」ものになってしまったのである（二四〇頁）。

何非光の植民地出身者としての「身体性」は、「団結すべき我々」を画定する「彼ら」を演じる悪役俳優として、映画監督になってからは、自らに刻みつけられた「他者性」を資本とし、「彼ら」への連帯可能性を表現する視線として表出された。しかし「顔を持った他者」とし

て「敵」＝日本人を描く何非光の語り口は、共和国建国後には「日本コンプレックス」として解釈されるようになる。中国文化界の重要ポストについた陽翰笙とは中製時代から確執があったが、その人間関係もあつて何非光は長らく不遇の時期を迎えることになる。一九五九年に「反革命罪」で逮捕された彼が、映画人として公的な場に再び姿を現したのは一九五五年のことだという。九七年八月、願い続けた台湾への帰郷を果たすことな

く、彼は八四歳でこの世を去った。終章では本書が論じてきた二つの問題意識が再度確認される。一点目は、「近代」を追求する被植民者が直面した抑圧的な諸側面を具体的に示すこと。もう一点は、帝国主義や植民地主義だけでなく、被抑圧者側のナショナリズムの抑圧的な側面も批判することであった。そのための方法として、戦時期台湾人映画人の「交渉」と「越境」を構造的な問題として明らかにすることが課題とされたのである。

本書で論じられた劉炳鷗も何非光も、

植民地支配からの「越境」を果たしたものの、それが彼らに解放をもたらしたわけではなかった。二人の例から明らかのように、彼らの「越境」先であった中国も国民国家の形成途上にあり、そこでは必然的に「非国民」という「他者」を必要としていたのである。

戦後の日本は、「被植民者であった台湾人の「戦後」を「彼らの問題」として看過してきた」と著者は述べる（二六六頁）。一八九七年に台湾人を「我々」の一員として暴力的に組み込みながらも彼らを差別し続け、戦後は問答無用で「我々」の外へと遺棄した「我々」の植民地支配の歴史。そうした「我々」の歴史意識が形づくられるにあたっては、「彼ら」を忘却したことさえ忘却されているのではないか。（「我々」の文脈において汚され、ねじふせられ、忘れられてしまふ（彼ら）の声に耳をすませ、対話を試みよう」という本書の最後のメッセージは、こうした忘却に抗う細い道を指し示していると思う（二六七頁）。