

満州映画再評価の可能性についての研究
～新中国映画との連続と断絶～

所属専攻・コース：人間文化学研究科・地域文化論専攻
氏名：張少博（チョウショウハク）
学籍番号：9518202
指導教員：赤井敏夫

目次

凡例	1
序論	3
1. 研究の背景・問題点	3
2. 先行研究	5
3. 目的と研究方法	7
第一章 日中満映研究の比較	8
1.1 中国の満映研究	8
1.2 中国満映研究の変遷	10
1.3 日中満映研究の参考文献	15
1.4 中国満映研究の内容について	21
1.5 日本側の満映研究	24
2. 日中満映研究の比較	26
第二章 満洲雑誌社と『麒麟』	31
2.1 先行研究の問題と解決方法	32
2.2 麒麟雑誌の創刊	34
2.3 雑誌の内容	37
2.4 満洲雑誌社と満映	39
2.5 先行研究の混乱について	41
2.6 満洲雑誌社と大陸講談社	43
2.7 雑誌『麒麟』から見た満映の満洲国での影響力と地位	45
2.8 『満洲映画』と『電影画報』	48
2.9 終わりに	53
第三章 満洲映画の問題とその評価	56
3.1-1 満洲映画とその問題	56
3.1-2 満洲の娯楽とは	61
3.1-3 台詞の問題と解決法	62
3.2 劇映画の誕生と『冤魂復仇』	71
3.2-1 劇映画『冤魂復仇』について	72

3. 2-2 制作動機	74
3. 2-3 映画の内容	76
3. 3-4 映画の上映状況と評価	77
第四章 映画音楽における歌詞の含意	97
4. 1 文化対立と満洲音楽	97
4. 1-1 日本	97
4. 1-2 中国	99
4. 2 満映	101
4. 3 日本人には理解できない愛国思想	104
4. 4 左翼歌との関係	108
4. 5 白春聲、曹彦	110
4. 6 国策を越境する音楽と日中文化	116
4. 7 終わりに	120
第五章 満映のスパイ映画	125
5. 1 日中武侠探偵映画のインパクト『黒臉賊』	127
5. 2 『黒臉賊』と日本武侠文化	129
5. 3 『黒臉賊』の評価	130
5. 4 満洲映画と反特片	133
第六章 終わりに	138
6. 1 満映の研究手法	138
6. 2 国策から愛国主義の抽出	139
6. 3 満映日本人監督について研究の可能性	140
6. 4 未来の課題	141
謝辞	144

参考文献

凡例

1. 偽満洲国（1932年3月1日－1945年8月18日）は、日本が中国東北地方を占領した後、育成した傀儡政権である。当時の中華民国政府、中国共産党及び国際社会がその政権の正当性を認めていないため、現在では「偽満洲国」または「偽満」と呼ばれている。本論文ではこの歴史的経緯を十分に尊重した上で、参考文献と一次資料との整合性を保証するために満洲国の名称を使用する。また、一部の研究書では「満洲」で表記されているが、本論文では当時の表記に従い「満洲」で統一した。
2. 本論文で使用する漢字については当時の資料が表す日本語を使用する。
3. 中国語の書名、論文名及び中国語原文から引用する場合は簡体字あるいは繁体字を原典で使用されているままの状態表記する。本文中に挙げる書名、作品名および中国語の引用等に関しては、原則として日本語訳は施さないが、第4章では、歌詞の意味を詳しく説明するために、日本語に翻訳した箇所がある。また、映画のタイトルについては当時に使われていたフォントを使用する。日中両バージョンがある場合は、（）で説明する。なお、先行研究を参照するにあたって、中国側の資料においては、現地の慣例に従い、刊行された著作ではそのページ数を示し、学術論文に関しては論文タイトルと掲載雑誌を示すだけにとどめた。
4. 中国各地の地名は主に当時のものを使用する。新中国と満映の関連性を提示する場合は（）を使用する。例えば新京（現長春）。
5. 日本人の名前は原則として日本語の当用漢字を用いる。
6. 年月日の表記について、算用数字で行う。
7. 中国語文献からの引用に関しては、日本語話者の便宜を考慮して基本的に拙訳を用いる。ただし論旨に深く関与する用語や概念、固有名詞などが現れる場合には適宜原文を示すこととする。

8. 本文中の図版、表は章末に挿入する。

9. 文中の括弧については、書名、映画タイトルには『 』、日本語、中国語による引用および論文には「 」をそれぞれ使用する。

10. 書式については、神戸学院大学（人文学部）学位論文作要領に従って、40 字、30 行（1 頁 1200 字）余白を上下左 30mm、本文のフォントサイズを 10.5 とした。中国語ことに簡体字表記に関して専用フォントを用いているので字体は統一されていない。

序論

1. 研究の背景・問題点

本論の目的は満洲映画協会（以下、満映）の全貌を明らかにし、満洲映画を再評価することにあるが、評価の前提として、まず中国人はなぜ満映を研究するのかという問い、そして満洲は中国においてどのような眼差しを向けられているのかという問題から論じていきたい。

四方田犬彦は日本映画研究について説明する際に以下のように述べる。「日本映画について考えようとするとき、まず直面する困難の一つに、ジャンルとしてのその輪郭を目定めることが厳密に不可能であるということがある。戦前に台湾、満洲で日本が製作や監督をしたフィルムは、はたしてどの程度にまで日本映画と呼ばれるか。崔洋一など在日韓国人監督したフィルムはどうか。（もしこれが日本映画ではないとすれば、戦後日本映画史が崩壊する）もしこれを日本映画とするなら、沖縄語で製作し、日本語字幕スーパーが入っているフィルム、黒澤などのように、フランスの資本で製作されたフィルムはどうか」¹と。

同様の問いは中国の満映研究に対しても投げかけることができると考えられる。満洲映画は日中戦争の特殊な歴史的環境下に誕生した映画である。1931年、満洲事変の勃発により、満洲全土は関東軍によって占領され、1932年に「五族協和」「王道楽土」などの国策を主張した傀儡政権である「満洲国」を成立させた。満映は「満洲国」文化政策の一環として設立された国策映画会社である。しかし、満映が文化侵略の拠点であったことには間違いはないが、特殊な点は日中映画人が共同作業を試みた映画機関であり、その一部分は新中国映画の基礎となったというところにある。

満映が解体したのち、その設備と機材は中国共産党及び国民党に接收され、一部の日本人映画関係者はそのまま「東北電影公司」（長春電影制片場の前身）に入った。満映は設備だけでなく、人材方面からの援助の供給源ともなっていた。戦後、中国共産党に接收された満映は東北電影公司を経て長春電影として受け継がれ、戦後の中国映画を牽引する存在となった。一方、満映が作った映画の中には単純に日本人が撮影した国策映画以外に、中国人の監督や俳優によって撮影された劇映画もある。これらの映画は特定の政治環境下でできるだけ満映の推進する国策を避け、当時の民衆に娯楽を提供しようとしたものである。それ

¹ 四方田犬彦『日本映画史 110年』集英社、2014年。

ばかりではない。日本人の目から見れば「満洲国」は日本本土とは別の、法律上独立した国だと考えられるのに対して、中国人は絶対に「満洲国」政権の正当性を認めることはなく、中国の領土だと認識する。この観点に立つなら、満映は日本の映画機関であるが、実に中国人の血と汗によって成り立ったものである。中国電影資料館の陳景亮館長は満映フィルムの帰属権を言及する時では「中国の土地を植民地にしてそこで作ったものである以上、その所有権は中国にある」²と態度を表明している。

満洲映画が新中国映画史に繋がっており、中国映画史の一部に属する。中国側が満洲映画を研究する原因は、ただ日本の植民地罪行を証明することにあるばかりではなく、完全な中国映画史を完成させるためでもある。しかし、満映の国策属性が強いため、中国側は満洲映画を研究する際に非常に慎重にならざるを得ない。大局的に言えば、満洲映画がすべて一定の国策属性を持っているのがその原因である。ほかの映画研究と区別するため、中国側は満洲映画研究を陥落区（中国語沦陷区）史研究の一部に分類している。陥落区とは日本帝国主義に占領され、偽軍³や日本傀儡政権によって支配されている地域であり、植民地的な性質に分類される地域である。

時代の進歩につれ、中国側は陥落区史の研究に一定の突破口を開いた。例えば張泉⁴の「沦陷区中国作家的文化身份认同与政治立场问题—以移住北平的台湾、伪满洲国作家为中心」、当時の文学作品や新聞資料の考察を通じて、満洲作家の自己同一性について論じた。徐隽文⁵の「异态时空中的展演与观看—伪满洲国女作家杨絮的生存与写作」満洲作家・楊絮の小説などの関連資料を具体的に分析することで、これまで漢奸とされていた楊絮に対して、より客観的な評価を行い当時の満洲文学史の一部分を再確認した。しかし、陥落区の文学が再評価の対象になったのに対して、満洲映画の研究は順調には進まなかった。

映画研究は文学研究と違って、基本的には映像資料を参照することが大切である。しかし、周知のとおり、満洲映画のフィルムは歴史的価値の高い資料であるが、第二次世界大戦後さまざまな理由から、ごく少数の映画しか保存されていない。このように、国策属性を強く持っている点と研究に不可欠なフィルムが欠落しているということは満映研究の最大な問題点である。こういう状況下で、中国側の満映研究が、中国映画史研究に占める割

² 山口猛『山口哀愁の満洲映画—満洲国に咲いた活動屋たちの世界』三天書房、2000年、42頁。

³ 日中戦争期に日本軍に協力した中国軍隊を指す。

⁴ 張泉[沦陷区中国作家的文化身份认同与政治立场问题—以移住北平的台湾、伪满洲国作家为中心]抗战文化研究、2018年。

⁵ 徐隽文「异态时空中的展演与观看—伪满洲国女作家杨絮的生存与写作」东北师范大学硕士论文、2016年。

合はきわめて少なく、必ずしも重視されていると言えない。

2. 先行研究

本論の第1章は、具体的に中国側の満映研究を論じるが、ここではまず満映研究が中国の膨大な映画史研究に占める位置を説明する必要がある。ここでは中国映画史の教科書と見られる本を挙げて論じたい。なお、これらの先行研究に関しては、本論においては必要な場合に随時触れるにとどめることになるので、ここでは簡略ながら本論の文脈にとって重要な部分を強調して紹介することにする。

1896年、上海の徐園で公開された西洋影戏中国映画史の幕開けとなった。その後、中国映画は左翼映画運動期(1931年～1937年)、抗日戦争期(1937年～1945年)、解放戦争期(1945～1949年)、新中国映画期(1949年以後)を経て、完全な中国映画史を形成していった。

中国映画史研究において、最も代表的な業績は2冊の著作にまとめられていると考えられる。まず中国映画史の全貌に関する歴史叙述を論じた最初の本は程季華の『中国电影发展史』(1963年)である。この本は大量の歴史資料を参照した上で、中国映画の各時期の映画発展を記録論述した、中国初の映画史学著作である。しかし、本書出版当時は政治情勢が完全に安定していなかったため、研究上の限界があり、政治的にデリケートな内容も含んでいたため、著者である程季華は逮捕されることとなった。政治環境が不安定であった時代における映画史の研究は、きわめて困難だった。『中国电影发展史』は30年代の文芸を宣伝する「大毒草」として厳しく酷評された。当然のことながら、この本は満洲映画をあまり紹介せず、批判的な態度で要約している。⁶

この問題は、著者が置かれた特定の歴史時期と社会的文脈から生まれたものである。著者は満洲映画だけではなく、『火烧红莲寺』(1928年)などの代表的な武侠映画、神怪片⁷も批判した。しかし、現在の映画研究史観から見ると、当時の武侠映画には封建的な思想が含まれているが、その時代の観客の求める映画のジャンルを代表しているため、ただ封建主義の映画に分類するだけでは済ませられない。

もう一つ言及しなければならない本は、钟大丰と舒小鸣の共著の『中国电影史』(1995年)である。『中国电影史』は『中国电影发展史』より出版が遅いが、新中国成立以来、中国映

⁶ 程季華『中国电影发展史』第2巻、中国电影出版社、1980年、115頁。

⁷ 中国伝統的な武侠要素と神霊、妖怪元素を結びつけ、主人公としての「大侠」に超人的な能力を与えることを基本設定としているため、武侠神怪片とも呼ばれる。

画史最初の教科書として、北京電影学院⁸で使われている。この本は1986年から1989年までの中国映画の歩みを論じているが、戦時陥落区の映画史については触れておらず、満洲映画についての論述はただ2ページのみで、特に満映に言及する部分では次のように書いている。

満映の創作の大部分は日本人が完成したもので、その中には日本映画の複製品も少なくない。だから「満映」の映画制作は事実上、中国映画伝統と直接的な継承関係はなく、満映後期の中国人クリエイターが多くの作品に参加した映画でも、日本映画の深い影響を受けていることが多い。⁹

以上の紹介から分かるように、この本は様々な理由から、満洲映画について深い調査や研究を行っておらず、要約的にまとめているだけであるし、当時の満洲の政治状況や、満洲映画の具体的な内容についても詳しく分析されていない。また満映と新中国電影の連続性も論じなかった。

『中国电影发展史』と『中国电影史』は、中国映画史研究の基礎として、各時期の中国映画史を描いたが、日中戦争期(1937～1945)に関して、詳細かつ完全な論述は行われていない。なかでも特徴的なのは、戦時下の映画史への研究は中国映画史の一部として欠かせないにもかかわらず、陥落地の映画史を詳しく論述していない点である。

1999年、胡昶、古泉¹⁰による共著『満映一國策電影面觀』の出版は中国映画史界に旋風を巻き起こし、それが提供した豊富な史料によって、より多くの中国人学者が多方面から満映に対して研究を行うことができるようになった。しかし、上述のように、中国映画史を全面的に論じた著作の中で、満洲映画に対する記述は極めて少ないことが明らかに分かる。このように見ると、満洲映画研究はその特殊性のため、中国映画史の長い流れの中で見落とされてきたかに思われる。この点から考えると満洲映画が中国映画にどのような影響を与えたのかなどの問題を剔出し、満洲映画が中国映画史の中で占める位置をさらに探る必要がある。この点は本論が満洲映画を論じる動機の一つである。では次に、満映を中心に研究する論文を論じて、本論の目的と研究方法を説明する。

⁸ 中国の映画管轄部門である中央電影局の演技芸術研究所を前身として、1950年に創設された。現在では中国で唯一、アジアでは最大規模の映画を専門とする高等教育機関である。

⁹ 钟大丰・舒小鸣『中国电影史』、中国广播影视出版社、1995年、75頁。

¹⁰ 胡昶、古泉『満映一國策電影面觀』中华书局、1999年。

3. 目的と研究方法

新中国成立以来、最初に満映を中心に言及した文章は当時、共産党側から満映を接收するために派遣された钱筱璋¹¹が書いた「最初の历程—忆接收“满映”和成立“东影”」（1961年）である。この回想は満映の接收過程および東北電影会社の成立を中心に紹介する貴重な歴史資料である。1961年から2002年までに満映についての論文は基本的に満映の接收と東北電影会社の成立を中心に論じているが、胡昶¹²が著した「东北沦陷时期日本对华的电影政策及实施」（1995年）は満映の一連の文化映画を分析した上で、満映そのものを評価する最初の論文となっている。また『电影文学』が掲載した作者不明の「影片《寂静的山林》和它的导演朱文顺」（1999年）¹³は最初に満映出身の監督が作った映画を論じたものである。その後、『満映—国策电影观』（1999年）の出版によって、満映を中心に展開した論文は歴史に関する通史的な記述のほか、作品分析、人物伝記、史料整理など様々な領域から展開されている。

本論の研究に接近する満洲映画の評価については、すでに多くの研究者によって論じられている。たとえば柳晓燕¹⁴の「殖民主义思想文化的畸形儿满映」（2002年）は植民地主義文化統制の観点から満映に対して余すところなく批判し、「どの観点から見ても、満映は日本の植民地機関であり、満映が生産した映画もすべて東北人民の思想を麻痺させるために製作した洗脳の作品あり、満映は満洲の民衆に娯楽を提供しようとは考えていなかった」と結論した。王艳华¹⁵の博士論文「“满映”与东北沦陷时期的日本殖民化电影研究—以导演和作品为中心」（2009年）は満映作品を分析し、満映の娯民映画監督及び作品から見た日本植民地化映画思想や、満映の啓民映画作品から見た植民地化映画思想の発展について論じた。¹⁶これらの先行研究はさまざまな視点から満映の各面を分析し、貴重な参考資料と研究視野を提供してきたが、国策を中心に展開したのがその特徴である。

しかし、映画というものは総合芸術の一種類であり、ただ国策映画という点にだけしか注目しなければ、満洲映画は映画として本来の属性を失って、満洲映画の中の進歩的なところ

¹¹ 钱筱璋「最初の历程—忆接收“满映”和成立“东影”」『电影艺术』中国电影家协会、1961年。

¹² 胡昶「东北沦陷时期日本对华的电影政策及实施」『电影艺术』、中国电影家协会、1995年。

¹³ 『电影文学』长春电影制片厂、1999年。

¹⁴ 柳晓燕「殖民主义思想文化的畸形儿满映」兰台内外杂志、2002年。

¹⁵ 王艳华「“满映”与东北沦陷时期的日本殖民化电影研究—以导演和作品为中心」东北师范大学博士论文、2019年。

¹⁶ 娯民映画、啓民映画など満映独自の分類概念に関しては、本論中で改めて取り上げて論述する。

を無視してしまうことになる。満映は「満洲国」という傀儡国家に奉仕する目的で創立されたという意味でその起こりからすぐれて政治化された機関であり、これを「脱・政治化」して論ずることはきわめて難しい。満映研究に臨む中日間の基本的姿勢の違いは、ここに由来する。日本側の研究はその基本姿勢として、脱政治化していることを誇りがちだが、脱政治化という行為そのものが一種の政治化であることは疑いないからである。

本論ではこの点を十分に把握した上で、どちら側の姿勢にも全面的に与するのではなく、できるだけ客観的な事実を探り出し、先行研究を参照しながら中立的な分析を心がけた。そのために、本論は近年中国側が提出した「重写電影史」という研究概念を援用して展開する。この概念が提出された歴史的必然性に関しては後段で詳述するが、ここでいう「重写」の意味は単なる映画の歴史を書き換えではないし、根拠のないところから何かを捏造するという意味での創写でもない。その目的は、現存する映画史研究の欠落点を発見し、映画史の「正確さ」と「完全性」を重視して、以前の映画史資料の合理性を検討して、真実な映画史を再構成するところにある。再構成に用いる資料としては、主に満映の音楽、上映作品へのレビュー、脚本などを活用する。これらの資料は先行研究においてはほとんど吟味されてこなかった。その理由は複合的なものであるが、主に言語的格差が障壁となったことは指摘することができる。例えば満映の広報誌とも言える『満洲映画』は中日二カ国語で併記されたものだが、同一記事でも異同が大きく（中国語記事の方が量的にも質的にも大幅に上回る事例が多数見受けられる。この点に関しては本文第2章などで詳述する）これら両言語に通じた者でなければ分析は困難である。また第4章で論ずるような劇中歌を考察の対象とする場合、これまで日本側の研究は現存するフィルムの映像資料をベースに分析してきたが、そのさい歌詞の内容については主に日本語字幕に依拠するしかなく、そうした環境では中国語歌詞が暗喩的に示すデリケートな意味性を読み取ることは容易ではない。本論はこうした資料活用上の障壁を克服し、満洲映画の未解読の一面を明らかにしようと試みるものである。

第一章 日中満映研究の比較

1.1 中国の満映研究

日中満映研究を比較することが本章の目的であるが、現段階における日中研究の方向において両者の同異を理解するために、まずここで中国における満映研究の特殊性について説明する必要がある。満映が中国映画史に占める位置が明確にされないため、中国側の満映研究は一つの原則に従ってきた。それは、「満映の制作した映画は例外なく、植民地政策を正

当化するものである」として、その映画を芸術や文化という観点から分析すること想定外であるとするものである。この立場から満映は日本が中国を植民地化するために創設した機関であり、作品は植民地支配を正当化するプロパガンダであると、批判的に捉えられたのである。

程季華の『中国映画発展史』（1963年）は中国で最初に満映に言及した著作である。この本では満映について「満映是日本帝国主义用来统治伪满的文化工具，它所生产的电影也一样」¹⁷と規定している。また戦時中の映画の製作状況を論じる部分において、「日本帝国主義对淪陷区電影的壟断和漢奸電影的出現」（日本帝国主義による淪陷区映画の独占と売国奴映画の出現）という一節で、満映の成立経緯や代表的な作品の題名を記述したうえで、「これらの映画は日本軍国主義思想を宣伝し、「日満協和」といわゆる「大東亜」政策を鼓吹し、日寇の我が国への侵略を弁護するもので、極端に反動的な性格を有するものであった」と述べている。ここから作者が、満映が果たした歴史的な役割に関して、批判的な立場を採っていることは明らかである。

この本は愛国主義、民族主義と階級分析の立場に立って、満映に対して徹底的な批判を行った。資料などの理由から、満映について深く分析していないが、主要な観点と基本的な結論は中国の学界に受け入れられている。現在の中国学界ではこのような見方が多い。

このほか満映について論じた先行研究とすれば、陸弘石の『中国映画史』（1965年）、李道新の『中国映画史』（1979年）などがある。陸弘石は、「満洲映画を日本植民地主義者の文化武器であり、満映の総体的な性質から言えば、陥落区の映画現象は日本の侵略者の以華制華政策の産物であり、それはまず侵略の有理性を宣伝し、いわゆる大東亜共栄圏を創立するためのものであり、ごまかしと恥辱の印を受ける文化的逆流である。」と主張した。

李道新の『中国映画史』も次のように論じている。「淪陷区の日偽映画は、日本の軍国主義を伴う軍事占領の一つの文化侵略であり、中国の勢力の下にあわせ実施のために、その根本の特徴は映画侵略主義と売国主義の二重性格である。これは中国映画発展の歴史の逆流といわれる。」

以上の3冊の本は、中国映画史の中でも重要な位置を占めており、ここで示された満映に対する評価は、後の学者たちもおおむねそれを認めている。それゆえ、中国の満映研究は次の大きな枠組みの下で行われたと規定しても誤りではない。すなわち、満映は帝国主義の道

¹⁷ 程季華『中国电影发展史』中国电影出版社、1963年、72頁。

具であり、満映が作った映画は文化植民の武器である。しかし、このような固定的な環境にありながら、中国の満映研究には一切突破口も変化もなかったわけではない。ますます多くの新資料の発掘と時代の進歩に伴い、中国の満映研究はますます多面的に研究を展開するようになった。

1.2 中国満映研究の変遷

中国の初期の満映研究は資料が不完全なため、基本的に満映に対して全面的な批判を行った。代表的なのは柳晓燕の「殖民主义思想文化的畸形儿满映」である。著者は植民地主義文化統制の観点から満映に対して余すところなく批判した。この論文は満映について次のように説明した「どの観点から見ても、満映は日本の植民地機関であり、満映が生産した映画もすべて東北人民の思想を麻痺させるために製作した洗脳の作品ある。満映は満洲の民衆に娯楽を提供しようとは考えていなかった」¹⁸では、中国の満映研究において、このような全面否定の評価からの重大な転換を見せ始めたのはどの時点からだろうか。主に次の三つの転換点があると考えられる。

第一の転換点は胡昶、古泉による共著『満映—国策电影面观』の出版である。1990年12月に胡昶・古泉著『満映—国策电影面观』が中華書局から出版された。これはきわめて資料性が高く、中国満映研究の先駆者とされる胡昶の10年に渡る資料収集により完成した画期的な通史である。これが1999年9月、『満映—国策映画の諸相』という日本語訳となってパンドラより出版された。

著者胡昶は満映の設備や人材などを受け継いだ長春電影の歴史研究部門の責任者を務めていた人物である。この本は満映成立前の満鉄の活動から、満映設立の顛末、満映初期の活動、満映の発展期、満映後期の製作、満映に関わった日本人および中国人スタッフの活動や、満映作品の製作状況、公開された映画館、社内機構図からなる満映に関する基本的なデータを整理し、満映研究に極めて貴重な資料を提供した。中国側が所蔵する満映社報や雑誌『満洲映画』などを参照し、満映関係者の証言をもとにまとめられた極めて資料的価値の高い研究である。更に重要なのは、この研究がかつて満映で働いた中国人、日本人及び朝鮮人の名前などの基本資料を整理して、これに続く研究のために基礎を打ち立てたことにある。満映の文化侵略の本質を強調すると同時に、日本の左翼映画人と中国の進歩映画人が満洲崩壊

¹⁸ 柳晓燕「殖民主义思想文化的畸形儿满映」兰台内外杂志、2002年。

後、撮影所を保護したことを高く評価した。

この研究は内容的には歴史の真の姿を復元することに力を入れている。満映に対する全面的な批判もあったが、客観的な事実も提起された。例えば、満映の娯楽映画は文化植民の道具ではあったが、当時の民衆に一定の娯楽効果をもたらした。満映の中で、日本の左翼映画人は満映の植民政策に抵抗があった者もいた。彼らは満映崩壊後、積極的に新中国建設に没頭し、中国映画の発展に貢献した、等々がここで示された。

この研究は非常に高い学術的価値と資料的価値を持っており、すでに中国満映研究者の必須資料となっていると言える。さらに重要なことは、この著作はこれまでの満映研究よりも、客観的な事実を注視し、満洲映画の娯楽性を認め、満映の中国監督と日本の左翼映画人の貢献を賞賛していることである。

胡昶、古泉の『満映一國策映画面観』の登場は、学界が本格的に満映映画を研究し始め、政治的な批判から徐々に実証的な分析に転換していったことを示していると言える。この研究が発表されてから、満映研究者は満映の中国監督や日本の左翼映画人に注目するようになり、さらに進んで満映と東北電影制作所との関係を検討し始める。この点は、中国側の満映研究の重大な転換点といえる。

第二の転換点は張錦『中国电影人口述历史丛书长春影视—东北篇』の出版である。この研究は2008年から中国電影資料館と中国中央テレビが2年の歳月をかけて200人余の満映関係者にインタビューして情報を集約したものである。

この本は張錦が編集長となって編集に携わったが、対象となったインタビューの範囲は長春地区の一部の満映の元社員とその親族であり、ほとんどは80歳以上の老人である。インタビューの内容は基本的に「満映」から「東影」、「長影」という流れに集中している。これらの人たちはほぼ同じ映画の歴史的プロセスを共有しており、採集も基本的に安定したチームによって行われたという点から、かなりの計画性のあった調査であったことを示している。

『中国电影人口述历史丛书长春影视—东北篇』の出版は中国側が各種の資料を保護し発掘する新時代を象徴している。従来、満映に対する研究は残存資料を通して行われてきた。人物のインタビューを重視した前例は少ない。この著作の出現はこの局面を打破したと言っても過言ではない。当時の状況が複雑なため、残された資料が完全に正しいとは限らない。この本の出版は当時の状況を全面的に探求することが可能としたものである。例えば張玉昆は、富岸美子が新中国最初の映画『橋』の編集を務めたことを問題として取り上げ、日本

側が富岸美子の満映期と東影期の役割を過大評価しているのではないかと疑問を提起している。また、王波監督へのインタビューでは、満映の中国人従業員が甘粕正彦理事長を恐れたり、恨んだりしていたとの証言を得ているが、一方で大塚有章の『未満の旅途』を見ると、甘粕正彦は中国人従業員の給料を上げ、生活を保障し、彼らは心の中に感謝の気持ちをもっている」と述べている。ここにも日中の映画研究資料の相違点が見られることが確認できる。このように『中国电影人口述历史丛书长春影视—东北篇』の出版は中国側から各種の資料を保護し発掘しようとする新時代が到来したことを象徴している。

第三の転換点は2004年に中国映画研究者たちが「重写电影史」というスローガンを掲げたことである。中国映画誕生100周年と呼ばれる2004年、中国文壇に起きた「文学史を書き直そう」（“重写文学史”）の運動の影響により、中国映画界では、「映画史を書き直そう」（“重写电影史”）というスローガンが掲げられていた。中国芸術研究院影視所の秦喜清の言葉によれば、「映画史を書き直そう」というスローガンの出現は中国映画史研究の現状と新たな歴史観がぶつかり合った必然の結果である。では、具体的にこの「重写电影史」は一体どんな意味なのか。

実に、「重写电影史」の意味は単なる映画の歴史を書き換えではないし、無から有に至る創写でもない。その目的は、現存する映画史研究の欠落点を発見し、映画史の「正確さ」、「完全性」を重視して、以前の映画史資料の合理性を検討して、真実な映画歴史を還元するところにある。

このような風潮の影響を受けて、中国の満映研究者は歴史資料を基礎にして、マルクス主義唯物主義を運用し、満映に対して事実に基づいて評価を行うようになった。これは中国側の満映に対する研究が新しい時代に入ったことを示している。このような環境下で、今の学者が一致して認める一種の理論をも形成した。それは、満映は政府が樹立した植民地機構であり、その目的は人民のために娯楽を提供するのではなく、日本の中国への侵略を美化するため、映画を利用して中国民衆を愚弄し、中国人の思想的にコントロールするためである、とする理論である。

しかし、満映は日本政府の傀儡機関という特殊な使命を果たすと同時に、客観的にもこの後の中国映画事業の発展に一定の基礎を打ち立てたことが無視できない。満映を研究する時、客観的事実を尊重し、満映を全面的に否定してはいけない。

以上の三つの具体的な転換点から、中国の満映研究は主に三つの重要な段階を経たことが判明する。時間で分類すれば、中国の満映研究の歴史の変遷をまとめることができる。

第一段階は 1945 年の抗戦勝利から 80 年代の改革開放の初めまでである。この間、中国大陸は植民地・半植民地の歴史を恥辱的な記憶と見なしている。1945 年以降に設立された東北映画会社とそれによって発展してきた東北映画製作所は多くの人に知られる映画を撮影したが、その技術設備、組織構造、技術管理者、そして俳優を含む演出、音楽、美術などの芸術類の人材は多くのは「満映」から来た。ただその時の特殊な歴史背景のため、甚だしい場合日本人の名前が中国映画のスクリーンの上に現れることを許さなかった。

このような状況の下で、中国の満映研究は新中国とのいかなる関係をも意識的に断ち切り、植民地主義の恥辱記憶に関する一切のものを意図的に覆い隠し、さらに議論を展開している。

したがって、陥落時期の映画は中国映画の歴史の中で最も触れられない「空白」となっているようである。ある評論の言うように「中国映画史はずっと穴があり、どんよりと暗い、底を見ないほど深い。それは陥落時期の映画である」。¹⁹多くの研究者が陥落区の映画に対してすべて沈黙の態度を取っているため、中国映画史の「他者」のようで、中国映画史の外に完全に捨てられている。

第二の段階は中国大陸の改革開放後の一時期である。海外の満映研究の影響を受けて、中国側も少数ながら満映に対して始めた。しかし、戦中の中国のナショナリズムの言葉の中で、陥落区と非陥落区の境界は地理的と象徴的な二重の意味を持っている。道徳上の二元の区分も鮮明で、善と悪、忠と奸である。特に中国東北地方は 14 年間で日本に支配された陥落区と植民地であったため、政治、意識形態と民族道徳にはマイナス的な捉え方しかされない。満映に対するこのような研究は、現象の説明と理論的評価において一方的な否定批判の認識が顕となっている。

例えば、程季華らが編纂した権威的著書『中国映画発展史』、陸弘石が編纂した『中国电影史 1905-1949：早期中国电影の叙述と记忆』及びいくつかの研究論文の中でも、「陥落区の映画現象は日本侵略者「以華制華」政策の産物であり、それはまず侵略の有理を広く宣伝し、いわゆる「大東亜共栄圏」に奉仕した偽満の「国策」で、日本の偽統治者が特に注意して利用する宣伝手段の一つである」²⁰と主張している。

現代芸術としての映画は、もともとは文化の範疇で、撮影所の建立と発展は、文化建設の重要なシンボルの一つである。しかし満洲では、映画はまず文化建設として文化芸術部門に

¹⁹ 程季華、9 頁。

²⁰ 陸弘石『中国电影史 1905-1949：早期中国电影の叙述と记忆』文化艺术出版社、2005 年、11 頁。

よって醸成されたものではなく、日本の関東軍によって民衆に対する思想統制のために作られたのである。九一八事変（日本史でいう満洲事変）後、日本は東北地方における植民地支配を維持し強固にするために、あらゆる思想・文化手段を利用して、中国固有の文化を破壊し、植民地文化を発展させようとした。映画は大衆に受け入れられやすいメディアとして、日本の植民地支配を守るための主要なツールとなっていた。

しかし、90年代以降、中国では、陥落時期の映画のテーマについての研究に深い議論が行われるようになった。これらの論著は中国映画の比較的鮮明な画像を早く整理し、中国映画の画像を豊かにするという原則に基づき、より真実な歴史の姿をさらに再現した。例えば、胡旭、古泉が編著した『満映—国策映画面観』は、満映について、このように論じた。満映の映画活動は中国現代映画史の討論範囲に収め、満映の映画活動は中国現代映画史の一部であり、我が国の現代映画史研究の一方面であると考えてもよい。これは外国の侵略勢力に操られて行われたものであるが、中国の土地で行われた映画活動である。²¹

それ以外に、この時期には吉林省政府が『吉林省志・文化芸術志・映画』を編纂し、長春市政府が『映画誌』を編纂した。関連部門は、偽満資料書籍を編纂し、その中には、『偽満文化』巻を含め、満映の研究資料も収録された。長春映画制作所は胡旭を中心とした研究チームで、『満映—国策映画面観』、『新中国映画のゆりかご』の以外に、胡旭本人は内部出版の『東影の日本人』を執筆し、吉林文史出版社から公開された『記憶東影』を主に編集した。偽満崩壊から新中国の成立まで、満映の日本人が東北映画会社、東北映画製作所、長春映画製作所の発展に寄与した貴重な史料を発表した。中国中日関係史学会は2002年に『友情鑄春秋—新中国に貢献した日本人』の二巻を編成した。その中には、若干の満映関係者である日本人は新中国が建設された後、中国の映画及び放送事業に貢献した資料も含む。

この段階の満映研究は、改めて満映は帝国主義文化機関であることを確信すると同時に、その特殊性を検討し、満映に関する歴史資料を発掘し編纂してきた。今後の満映研究のために基礎を築いたものと言えよう。

第三段階は2004年から現在までの満映研究である。この時期の満映研究には一つの共通

²¹ 原文は以下の通り。关于满映的电影活动，应该归在中国现代电影史的讨论范围之内，属于我国现代电影史的一个研究方面，他虽然是在外国势力的操作下进行的，但却是在我国的领土上进行的电影活动。

胡昶・古泉『満映—国策电影面観』・序言、中华书局、1990年版。

点がある。即ち、マルクス主義唯物主義の立場に立って、歴史の細部を復元し、客観的な観点から満映を見るということである。この時代の満映研究は満映の歴史を再現するだけでなく、満映と新中国との関係、多くの日本人が新中国映画の発展をどのように助けたかを検討する論文も現れた。例えば、逢増玉の「"満映"解体后在华日本影人对解放区电影的参与和贡献」「在华日本人对新中国电影的贡献」などがそれにあたる。この時期の満映研究のテーマはより広範で、以前の満映研究の空白領域を補うものと言ってもいい。

以上、中国の満映研究の歴史の変遷を述べた。次に、中国側の満映研究の要点と参考文献について具体的に説明する。

1.3 日中満映研究の参考文献

参考文献の引用は科学の継承であり、他人の研究成果に対する尊重でもある。さらに重要なのは、参考文献自体が論文の重要な構成部分であり、論文のフレームとも言え、論文に有力な論拠を提供し、論文の説得力と倫理性を高めることができる。参考文献は一般的に信頼性の高い文献や論文を使用している。したがって、中国の満映研究論文の参考文献を分析することによって、中国の満映研究者たちがどのような資料を信頼しているか、どのような観点を認めているかなどの問題を深く検討することができると考えられる。中国の満映研究は、豊富な残留歴史資料及び今なお健在の満映関係者による貴重な証言をもとに進められてきた。満映研究者たちが用いた参考文献は主に三つの種類に分けられている。

第一類は中国に残留した歴史資料である。これは元の文献などそのものであり、中国語で原典と呼ばれるのがこれに相当する。これらの未加工の資料は中国国家図書館、各大学図書館などに保存されている。また一部の希少資料は研究者個人が所蔵している。これらの資料は一切の論証を経ない未加工の資料であり、主に以下の種類が含まれている。

第一は当時の満洲政府機関の機関誌である。これらの満洲政府機関が作成・刊行した資料は、第二次世界大戦後、一部は日本やソ連に移されたが、また一部は東北部を中心とする中国国家図書館に残された結果、各地に散在している。中国側が多く引用するのは『満洲年鑑』『満洲文芸年鑑』である。これらの歴史資料は主に中国長春電影製片場、中国映画資料館の「満映」資料管理部門、長春資料館、大連ファイル館に所蔵されている。これらの部門が保有している文献資料と映像資料は比較的豊富で、更に国内で唯一の満映作品が保存されて、まだ公開されていない資料もある。

第二は満洲時代に刊行された雑誌と新聞である。その代表は『電影画報』である。『電影

画報』は、もとは『満洲映画』と称し、1937年12月創刊、満映宣伝部が編集発行していたが、1940年11月以降、雑誌は満洲雑誌社の別看板として成立した大陸講談社（社名自体1940年12月に満洲雑誌社と改名）に移り、1941年6月に『電影画報』と改称され、満洲雑誌社から発行されるようになった。

雑誌は主に当時の映画政策、映画の脚本、俳優評論を掲載し、内容は非常に豊富である。この雑誌は満洲における映画活動を探る上で、また文芸活動の諸相に迫る上で客観史料の汲めども尽きぬ宝庫となるはずである。なお本誌には、日本語版と中国語版があり、日本語版の『満洲映画』は中国側ではまだ十分に重視されていないが、これは言語の問題に起因する。

このほか、中国の研究者たちは満洲の各機関が発行した新聞を非常に重視している。満映に関する論文には、その時代の新聞を自分の論点の根拠として利用することがよくある。その代表は『盛京時報』、『濱江日報』などがある。

『盛京時報』は日露戦争以後、日本人の中島真雄が1906年10月18日に瀋陽大西門外で創立した。これは日本人が中国東北で出版した最初の中国語新聞である。中島真雄は軍部と関係の深い人物であり、『満洲日報』の創刊も彼の軍との関与によって行われた。同紙は1907年から沈陽で急速に発展し、その目的は名目上「民智を開通する」「中日国交を連絡する」となっているが、実際は日本が中国に対して文化侵略を行うための道具となっていた。『盛京時報』は当時の内政、外交、経済、軍事、文化、教育、社会的風情など、特に当時の中国で発生した重大な事件について、それぞれ詳細に報道している。

『盛京時報』は満映の研究に重要な意義がある。満洲映画協会法、満洲映画協会が俳優を募集する広告、満映が経営する映画館の上映情報などはもちろんのこと、当時の満洲における映画の発展についても記録されている。例えば「盛京時報」は、長春で最初に映画を上映したのはロシア人で、上映場所は長春西三街道のロシア映画館だと報じている。このように『盛京時報』は近現代史を研究する上で非常に貴重な資料である。遼寧省図書館は『盛京時報』を全面的に整理し、全141冊の影印本を作成して全国図書館文献縮微複製センターに所蔵されるようにした。

『濱江日報』は1937年11月1日にハルビンでの道里経緯街と水路街口（今兆麟街1号）で創刊されたものであるが、日本の特務機関の操作下にあったため漢奸新聞であるといえる。この新聞でも満映に関する記事が多く残っている。

例えば、濱江日報はかつて『満映演員和民衆一家親』をタイトルにし、満映役者のハルビ

ンでの活動を報道したことがある。その報道によれば、満映は役者が全満の観客に溶け込めるよう、男女の役者を大連、奉天、ハルビンに出張させ、公演と紹介会を行ったとのこと。特に大連での公演は成績がよく、各界から好評を受けている。その後男女役者 11 人は北満のパリとも呼ばれていたハルビンに行き、大光明映画館で公演を行ったほか、予定通り新聞界主催の映画ティーパーティーに参加し、ハルビンの文化と映画愛好家とも交流した。その公演ツアーは大きな成果を収め、ハルビン市民にいい印象を与えた。

第二類は学会誌の査読に通った論文・出版社が出した学術書である。中国の満映研究は豊富な原資料と今なお健在の満映関係者の貴重な証言をもとに進められた。現在、胡旭と逢増玉が中国の研究者の頂点にいる。ほとんどの中国の満映研究者が参照するために、彼らの著作を読んだと言える。これは彼らの観点が大多数の研究者たちに認められていることを示している。

胡旭は資料収集に 10 年以上の歳月をかけ、ようやく以下の論文を完成した。筆者が現在までに目にすることができた中国側の関係書籍、論文は以下の通りである。

『忆东影』	苏云・胡昶 编	吉林文史出版社	1986 年 9 月
『新中国电影的摇篮』	胡昶	吉林文史出版社	1989 年 9 月
『满映-国策电影面面观』	胡昶・古泉	中华书局	1990 年 12 月
『长春市志-电影志』	胡昶主编	东北师范大学出版社	1992 年 4 月
『吉林省志-文化艺术·电影』	胡昶主编	吉林人民出版社	1999 年 3 月
「伪满的国策映画」	『东北沦陷 14 年研究』	长春人民出版社	2001 年 2 月

胡旭の一連の論文は、満映から東北電影公司、さらに長春電影製片場に至る通史に関わるものである。満映をその中にしっかり位置づけたばかりか、中国側から初めて光を当てた意義は画期的である。以上に挙げた胡旭の著書や論文は、中国の満映研究の教科書といえる。

逢増玉は中国伝媒大学文法学部教授、博士課程指導教授、図書館長である。主な研究分野は中国現代文学史、中国現代小説流派、東北文化、植民地時代陥落文化文学と多岐にわたる。彼はかつて多くの国家科学研究プロジェクトを主宰し、学術の成果が実り多い。彼の書いた満映に関する論文は中国の満映研究者のために新しい窓を開けたと言える。筆者が現在ま

でに目にすることができた中国側の関係書籍、論文は以下の通りである。

「“满映” 影片中的殖民叙事与帝国主义美学」	逢增玉・王红	文艺研究	2010年11月
「殖民文化视域与“满映”研究的若干问题」	逢增玉	学习与探索	2014年7月
「殖民主义的“恶之花”——“满映”部分日本电影人的历史评价」	逢增玉	现代中国文化与文学	2014年8月
「殖民主义语境与“满映”中国电影人的历史审视」	逢增玉	励耘学刊(文学卷)	2014年9月
「殖民语境与“满映”娱民片的评价问题」	逢增玉	文艺研究	2015年4月
「殖民主义电影机构的殖民性与现代性及其复杂纠结——对“满映”理事长甘粕正彦的历史考察」	逢增玉	抗战文化研究	2015年8月
「“满映”影片中的东北风情与形象——殖民主义的电影想象与叙事逻辑」	逢增玉	文艺争鸣	2015年9月
「日本左翼今安在——大塚有章的中国岁月」	逢增玉; 逢乔	新文学史料	2018年5月
「在华日本电影人对新中国电影广播的贡献」	逢增玉; 逢乔	现代中国文化与文学	2019年11月
「“满映”解体后在华日本影人对解放区电影的参与和贡献」	逢增玉; 逢乔	新文学史料	2020年2月

逢増玉の一連の論文は歴史研究ではないが、中国の満映に新たな視野を与えている。彼は満映を研究する時、大悪小善の原則に従うべきで、満映が文化植民の道具であると認識する同時に、新中国映画に与えた影響を認めなければならないと主張した。逢増玉は日本を訪問したことがあるため、論文の中でも日本側の書籍を引用することが多い。たとえば論文「殖民主义电影机构的殖民性与现代性及其复杂纠结——对“满映”理事长甘粕正彦的历史考察」

には次のような主張がある。

据说甘粕自己在8月20日因氰化钾服毒自杀，当时还命令今后的满映应该归中国职员所有，器材不要破坏一定要保管。另外还对中国人服务员说：“现在你们应该代表公司做好工作，请好好努力。承蒙各种各样的照顾，现在这个摄影所成为中国共产党的东西也好成为国民党的东西也好，在这里工作的中国人应该成为中心，因此也需要好好地确保器材”。

22

一方、彼が近年書いた「日本左翼今安在——大塚有章的中国岁月」、「在华日本电影人对中国电影广播的贡献」、「“满映”解体后在华日本影人对解放区电影的参与和贡献」などの論文は、いずれもマルクス主義唯物主義の視点に立って、新中国映画事業を助けた满映の日本人を対象に詳しく論述する論文である。これらの論文は、中国映画史の空白を補い、中日映画交流史の研究に新たな視野を提供したものである。

以上に紹介した論文のほかに、各地の政府刊行や複数の学者の共著も中国满映研究の重要な参考文献の一つになっている。中国側の满映論文を分析すると主に以下の通りである。

长春文史资料	长春市政协文史委员会	长春文史资料内 部刊	1986年
中国电影史	李道新	首都师范大学出版社	2000年
老影坛（1905-1949）	郭华	安徽教育出版社	2004年
民国影坛	朱剑・汪朝光	江苏古籍出版社	1997年
中国电影发展史	程季华	中国电影出版社	1963年
中国电影史	陆弘石	文化艺术出版社	1998年

²² 甘粕自身は青酸カリで服毒自殺したがその時に、なお今後の满映は中国人社員の物にすべきと、機材は破壊せず保管を命じたという。また中国人従業員に「これからは皆さんがこの会社の代表となって働かなければなりません。しっかり頑張ってください。いろいろお世話になりました。これからこの撮影所が中国共产党のものになるにしろ国民党のものになるにしろ、ここで働いていた中国人が中心になるべきであり、そのためにも機材をしっかり確保することが必要です」といったという。

逢増玉「殖民主义电影机构的殖民性与现代性及其复杂纠结——对“满映”理事长甘粕正彦的历史考察」『抗战文化研究』2015年。

《中国电影人口述历史丛书》	电影资料馆	中国电影出版社	2011年

第三類は中国で出版されている日本の書籍である。これらの書籍は中国の学者に大量の日本語史料を提供して中国語史料の空白を補うと同時に、中国の学者に日本の研究者の態度と研究方法に接触させ、中国の満映研究に大きな助けを提供した。

その代表は日本映画評論家・佐藤忠男の『キネマと砲声』である。1972年、日本の映画研究者・佐藤忠男は個人誌『映画研究史』を創刊し、その巻頭で「満映でどんな内容の映画がつくられていたか調べてみようとする人はいないか?」と呼びかけた。その呼びかけは、坪井興の「満洲映画協会の回想」に結実した。これは業務内容、社員の動向、作品紹介、製作機材にまで目配りした日本最初の満映研究であった。佐藤忠男はこれを元に『キネマと砲声』を著わした。

この本は川喜多長政の父、陸軍砲兵大尉大治郎が日本人憲兵らに射殺される場面に始まり、「満洲」に日本が夢の工場を作る、「満映が活動する」、「満映は崩壊して中国の映画撮影所に生まれかわる」と、三つの章に分けて満映を論じた。満映に関する史的な内容は坪井興の記録を踏まえて書いたが、「日中映画前史」というテーマのもとで書かれたものであるため、満映中国人スタッフと日本人スタッフの関わりや、満映解体後における元満映の日本人スタッフによる新中国映画製作への関与といった内容も含まれて、日中映画交渉史の視座から満映を考察するという研究方向を提示してくれている。そのほか、満映の重鎮、例えば満映理事長の甘粕正彦、人気俳優の李香蘭、岩崎昶などの左翼の人物も紹介されている。この本の出版は満映の空白を埋めただけでなく、重要なのは中国で出版したことである。

この本の内容は間違いなく中国映画史の敏感な箇所に触れた。本書が日本で刊行されてから30年後に中国で出版されたのはその理由による。佐藤忠男は日本人であるため、本書も日本人の立場からこの歴史を振り返っていて、一般にみられる中国映画の歴史学者による著作とは違うわけである。中国側にとっての「正史」とくらべて佐藤忠男の本はより人情に溢れていると考えられる。本書はその時期に重要な役割を担った幾人の日本人映画関係者の話で構成されているが、その人たちは例外にもれずプライベートでは佐藤忠男の友人なので、本書で引用された彼らの間で交わされた個人的な手紙は、この歴史を垣間見る重要な視点となる。また作者は特定のイデオロギーに囚われず、純粋な映画史研究者の立場から映画史を記録、批評しているため、本書は公式の歴史書よりも本当の歴史に近いと考えられ

る。

本書は映画史関係の著作というより日中交流史の著作に分類したほうが適切であろう。こういう交流の特徴は映画に多大な影響を与えた。日本軍占領時期の上海は一流の映画従業者を輩出していたが、歴史的な原因で、これらの優秀な人たちの成果は埋もれたままだった。この中にプロデューサーの張善琨、監督の朱石麟、馬徐維邦、岳楓なども入っている。彼らの中にはのちほど中国映画界の巨匠となった人もいれば、戦後香港に逃げた人もいた。後者は香港映画の飛躍的な発展に貢献し、映画工業体制を整えた立役者となった。

その他、中国に留学した北京大学の古市雅子の『満映映画研究』は、日本及び中国文化への深い認識、並びに日本語と中国語に精通していることから、映画研究の新視野を示唆している。また彼女の資料収集・読書の姿勢や満映への執着も後進研究者の好き手本となっている。資料のほうは、主に『幻のキネマ満映甘粕正彦と活動屋群像』、『満洲映画』の日本語版などの資料を参考して、日本の資料をも大量に調べたことから、新史料の使用に成果を出している。

しかし本書における満洲映画は日本映画であるか、または中国映画であるかについての見解は、また検討の余地があると考えられる。古市雅子の結論に疑問を抱いていて、中国人が製作したものは中国映画で、日本人が製作したのは日本映画であると彼が考えている。しかし、この結論は明らかに問題がある。

映画の製作は複雑な創作の過程で、一本の映画の製作には、脚本、監督、撮影、などがかわっている。また映画史研究の立場から、映画は経済、文化、政治、美学などによる総合的な影響を受けている。これは「満映」のみならず、東北電影にもみられる現象である。例えば、新中国が誕生した後に製作した『橋』をはじめとする映画は間違いなく中国映画であるが、特殊撮影、照明、録音は全部日本人がやったことが明らかになっている。

このほか、また二冊の翻訳本も重要である。ひとつは山口淑子『我的前半生李香兰传』、もう一つは岩崎旭の『日本映画史』である。この二冊は豊富な内容と日本史料の引用で中国の学者たちから評価されている。これらの日本語書籍の中国での出版は、中国の学者が日本側の満映研究に関心を持ち始め、日本の学者の研究成果を認めていることを示している。

最後に、日中満映研究の方向において両者の異同を理解するために、まずここで中国における満映研究の内容について具体的に説明する必要がある。

1.4 中国満映研究の内容について

第一に、中国は満洲国に関する研究者数が多いため、その研究内容は玉石混交であり、満映に関連するすべての研究を統計することは不可能である。だからここでは、中国知網学術情報データベース(CNKI:China National Knowledge Infrastructure)に登録された満映研究を目的とした論文を分析してみよう。

中国学術情報データベース（以下、知網と略称）は中国の総合的な学術情報データベースで、学術雑誌、重要新聞、博士論文、重要学術会議論文などの各種データベースを収録している。基本的には大学生の卒業論文も収録しているが、満映に関する研究について、大学生の卒業論文はほとんどなく、主に学会の研究誌、学術誌、大学院生の論文が中心となる。本節で検討する論文は主に知網が公表したデータを基に選別したもので、ただ満映を言及したり、簡単に述べたりしただけの論文は検討範囲外にしてある。

第二に、論文内容の統計分析は主に著者自身が策定した論文のキーワードと論文の結論を基にする。本節は、論文発表数量と研究内容の両面から具体的に分析する。

まず論文発表数量から説明する。時間的にみると、最初の満映学術論文は1961年に銭筱璋が執筆し、中国最初の映画評論雑誌『电影艺术』に掲載された「最初の甘苦」である。これは新中国が成立する前に、解放されたばかりの時、中国共産党が満映を接収する過程を記録した論文である。

作者の銭筱璋は中国安徽省蕪湖の人である。1933年に「明星」、「中制」、「大地」などの大手映画会社の編集技師になる。編集した映画は主に「十字路」、「街角的天使」、「孤島天国」、ドキュメンタリー「抗戦特集」など。1938年に中国共産党に入党、1942年に延安映画団に入り、ドキュメンタリー映画「南泥湾」の編集を担当した。1946年以降、東北電影制片廠新聞組²³の組長を歴任。彼は新中国ドキュメンタリー映画の開拓者であり、指導者であるとも言える。

知網が収録する最新の満映研究は前述した、2020年2月に逢増玉・逢喬執が執筆し、雑誌『新文学史料』に掲載された「“満映”解体后在华日本影人对解放区电影的参与和贡献」である。1961年から2020年までに学術誌の認証を受けた学術論文と正式に審査を通過した大学院生の卒業論文を合わせて、満映を中心とする研究論文は163件に上る。次に、各年の論文提出数量を時系列で具体的に分析する。

表1は知網の統計データから張が作製した満映研究論文発表数量の趨勢表である。表1か

²³ ニュース班を指す。

ら見ると、1961年から1984年までは満映研究の空白期と言え、この間にただ一つの論文が発表されたのみである。このような状況は1983年から改善され、1984年から満映に関する研究論文が続々と登場し、1993年から緩やかな成長を見せている。

しかし、本格的な増加は2007年から始まった。この年から中国満映研究論文の論文数は、急成長を成し遂げた、2010年で頂点に達し、計20編の満映研究論文が発表された。急速に増加した原因としては前節で説明した満映研究の転換点である重写電影史の影響を受けたことにある。2004年、中国文壇に起きた「文学史を書き直そう」（“重写文学史”）の運動の影響により、中国映画界では、2006年から「映画史を書き直そう」（重写电影史）というスローガンが掲げられていた。このような風潮の影響を受けて、2007年から満映研究論文の数量が著しく増加した。

その後、論文の数量は急に下がった。たった二年間で1955年の水準に落ち込み、2012年には満映に関する論文が4編しか審査されなかった。この主な原因は2010年末から釣魚島（日本名・尖閣諸島）紛争で中日関係にひびが入ったことである。日本政府が釣魚島の国有化を実施したことで、中日の政治関係は国交回復後最も冷え込んだ。この時の中国政府の日本に対する態度はとても強硬で、満映についての話題はまた厄介な問題になり、満映研究は誰もやりたがらない仕事になった。

その後、中日関係の緩和のみならず各種の新資料の発見もあいまって、満映に関する研究はまた小幅な伸びを見せ始め、2015年には過去最高の21編に達した。2015年から、満映研究の論文数は下降し始めたが、2007年以前のものより多いし、以前の満映研究よりも内容が豊富で、テーマも斬新である。だから論文数が減少した原因としては、満映について各分野での研究が飽和状態を示しており、先行研究に基づいて更なるブレイクスルーが難しいからであると考えられる。次に、中国満映研究の内容について説明する。

図1は各論文の著者自身が提出した論文のキーワードと論文の結論を基に知網の統計データより作った中国満映研究の分類表である。図1からみると中国の満映研究は主に以下四つの内容に集中していることが明らかにわかる。

1. 満映、満洲映画協会、偽満洲国

これらの論文は主に満映の成立、発展と崩壊を中心に、満映成立の目的、発展の目標を詳しく紹介し、満映の文化政策について論述している。代表例として逢増玉の「殖民主义语境与“満映”」などがある。この種の論文は中国の満映研究の中で最もよく見られるタイプに属する。

2. 东北电影公司、中华人民共和国

これらの論文は広範囲にわたって内容も豊富であり、比較的新しい満映研究である。満映に関する内容のほか、上海映画の発展にも触れており、一部の論文では満映が文化植民地から人民映画の誕生地となる過程を詳しく説明している。

3. 张辛实、甘粕正彦、李香兰

日本側の研究から見ると、研究の対象として一番多い人物は李香蘭と甘粕正彦である。しかし、中国では甘粕正彦、李香蘭の以外に、よく論文に登場する人物がいる。それは张辛实監督である。

张辛实は中国では有名な映画監督であり、本名は張英華である。1916年吉林省遼源市に生まれる。1935年10月、自費で日本に留学。1936年日本大学芸術科に入学した。この間、彼は雑誌『影芸之友』を創刊した。1939年に満映に入社し、文芸科の脚本担当となり、文芸団体「芸文志」にも参加した。この時期に『満洲映画』などの雑誌に何度も寄稿していた。満映が潰れた1945年に東北作家連盟を組織し、東北電影会社の社長に選出される。1946年、東北電影会社が東北電影制片廠に改名し、副廠長に選出された。日本の大学を卒業し、出身は満映だが、新中国成立後、新中国映画界の要職を務め、新中国映画の発展に重要な役割を果たした。

4. 民主主义、关东军

これらの論文は植民地政策の研究を目的としている。そのため、満映及び当時日本政府の文化植民地政策を研究し、さらに満映と関東軍の関係を説明している。満洲国を視点に、満映の植民地支配における役割を分析したものもある。このような論文は、批判的な見方で、満映が娯楽のためではなく、植民地支配のために作った日本の道具であることを詳しく論述している。

1.5 日本側の満映研究

日中映画の交渉は、日中戦争期の満洲及び上海から本格的に始まったため、満洲映画、日中映画交渉に関する先行研究の蓄積がとくに厚い。まず説明しなければならないのは元満映の左翼映画人の経験に基づいて書いた著作である。これらの資料の重要性は中国でも明白に認められている。

木村莊十二はその代表の一人である。かれは満映養成所で教えた経歴を持ち、数多くの満映の中国人俳優や技術者を育てた監督である。満映が解体したあと、共産党主導の東北

電影公司に入り、新中国初の映画製作所の成立にも関わった。中国から引き上げてまもなく、木村莊十二は、かつて満映での経歴や新中国映画にまつわる体験談をまとめた『新中国』（東峰書房、1953年）を書いた。

もう一人の左翼映画人北川鉄夫は評伝『マキノ光雄』（汐文社、1958年）で草創期の満映のすがたを紹介している。この本の中では北川鉄夫は詳しくマキノ光雄、また当時満映の状況を説明した。具体的に言えば、満映にきた理由、満映での映画製作状況及び敗戦後の活動を述べた。

一方、中国で高い評価を得る共産党員である大塚有章の自伝『未完の旅路』（三一書房、1960）は満映研究の必須な資料である。この本は、大塚有章が巡映課勤務などを通じて触れた満映経験に言及している。満映巡回映写のことを詳細に論述するとともに、当時の中国人社員の生活ぶりや、満映崩壊後の日本人社員の様子なども紹介されている。この本は満映の巡回上映、中国人スタッフ、満映崩壊後の日本人スタッフの状況などの研究に重要な意義を持っている。

それ以外に、内田吐夢は『映画監督五十年』（三一書房、1968）で自らの満映時代について詳しく描いている。岩崎昶には『日本映画私史』（朝日新聞社、昭和1967年）などの著作がある。また岩崎昶の『根岸寛一』（根岸寛一伝刊会、1969年）で満映に触れている。特に根岸寛一が満映での活動について詳しく説明した。根岸寛一は当時有名な映画人だけではなく、満映の母と呼ばれる人物である。

一方、左翼活動家ではないが、元満映の関係者の経験に基づいて書いた本がある。満映の元スタッフとして、小泉吾郎『わが青春と満映』（舷燈社、1982年）、山口淑子、藤原作弥『李香蘭 私の半生』（新潮社、1987）、などの本もある。これらの書物は満映の経験者による自らの体験談、そして映画研究家による満映経験者に対する考察もあり、いろいろな立場や角度から満映の当時の状況を記録しているとともに、日本映画史、とくにプロキノ活動などの歴史事件も詳しく説明しており、満映または日中映画研究の貴重な資料となることが分かった。

この次に人物研究の資料について説明する。代表的な文献は1989年に出版された『幻のキネマ満映— 甘粕正彦と活動屋群像』（平凡社）である。この本の著者の山口猛は、八木保太郎や、木村莊十二、岸寛身、岸富美子など多数の満映関係者にインタビューを行い、さらに旧満映、現在の長春電影を訪ね、当廠の中国人満映研究者・胡昶との面会を実現した。満映資料をもとに書かれたこの本は、満映理事長を務めていた甘粕正彦や、満映

で活躍していた左翼、右翼映画人の活動を考察し、満映解体後に成立した東北電影のことにも言及している。

2. 日中満映研究の比較

中国においては、歴史研究や文化研究などの各研究を含め、満洲国にまつわる歴史をひとまとめに「植民地支配」に還元したうえ、偽満洲国の歴史を恥辱の記憶とする傾向が目につく。中国の教科書にも満洲国の建国は非合法であると書いてある。満洲事変が勃発した翌年の1932年に関東軍の主導により中国東北三省全土が占拠され、「傀儡国家」の満洲国が成立した。このようにして、中国東北地方の全域が日本の支配下に置かれるようになった。さらに、当時の国民政府と国際連盟は満洲国の合法性を認めず、満洲国の成立は日本の中国侵略の証拠の一つとなった。

このような満洲国に対する日中両国の対照的な扱いは、主に日中がそれぞれ引きずっているトラウマに由来しているものと思われる。すなわち、日本側では、一定以上の年齢の世代は敗戦によって自覚を強いられたアジア諸国に対する侵略戦争責任にトラウマを抱えた。かなりの日本人は東京裁判史観の影響で成長してきた。日本政府といえども中国侵略の事実を否定していないのは事実である。

例えば、1995年8月15日に閣議決定した当時の村山富市首相が公開発表した談話は「植民地支配と侵略によって、アジア諸国の人々に多大の損害と苦痛を与えた」と公式に植民地支配を認め、「痛切な反省の意」と「心からのおわびの気持ち」を表明した。その後の内閣が受け継ぎ、政府の公式見解となっている。第1次安倍内閣でも安倍晋三首相が国会答弁で踏襲する考えを示し、2013年10月の衆議院予算委員会で同首相が「安倍内閣は侵略と植民地支配の歴史を否定したことはなく、日本はかつて他国、特にアジア各国の人民に巨大な損失と苦痛をもたらし、村山談話の歴史認識に対して、安倍内閣も歴代内閣の立場を継承している」と述べた。しかし、ごく一部の中国人や少数の学者しかこのことを知らない。これは主に中国国内で日本メディアに対する接触が少なく、学術交流が全面的に行われなかったためである。

日本の若い世代では近年の中国のGDPの急成長と、国際政治経済的なヘゲモニーの伸張に対して畏敬と反発の混在した対抗意識が増大しつつある。これに対して、中国側は、日本帝国主義による苦痛と屈辱にくわえて、日本の傀儡政権としての満洲国における中国人の漢奸（対日協力者）の存在という忌まわしい記憶を引きずっている。このように日中は、か

たや過剰なセンチメンタリズム、かたや歴史としての黙殺という異なった方向でそれぞれトラウマの忘却を図ろうとしてきた。近年、こうした動向は大衆の素朴な情動という次元から、「正史」としての歴史像の構築という次元に拡大している。こうしたなかで、歴史の細部や複雑な位相が、両者のそれぞれの欲望によって規定され、捨象されてきた感は否めない。

24

つまり、中日両国では満映を検討する時に、いずれも詳しく検討したくない内容がある。この複雑な歴史観の影響で、中日の満映研究にも相違点があると考えられる。一番明らかなのは以下の点である。

第一は、中日の研究方向が違うことである。中国は侵略された国であるため、中国の満映研究は基本的に満映の植民地支配を批判することを主な目的とする。だから中国学術界において、満映は日本が中国を植民地化するために創設した機関と認識され、満映作品はプロパガンダであると、批判的に捉えられてきた。最近の満映研究では、満映がなした新中国映画への貢献について言及しているが、それはまず満映の植民地性を明らかに説明した上で行われたものである。逢増玉の論文では、満映の左翼人士が新中国映画への貢献を具体的に検討したが、それはでは大悪小善の原則に従ったものである。

そのため、中国のほとんどの満映研究は序言の中で自分が満映に対する立場を表明し、満映の本質について検討することが定型となっている。古市雅子のように日本人研究者でも中国留学経験のある研究者の場合、古市の博士論文「満映电影研究」に見るように、序言で自分の立場を表明し、満映の植民地性を説明している。だからこのような歴史観を持っている中国の満映研究者では満映の植民地性を検討することを主な目的とし、満映成立の目的、満映の植民地政策、満映で作られた映画はどのような植民地性を持っているなど問題を研究する人が非常に多い。

これに対して、日本人研究者の研究は主に資料の調査と整理に偏り、甘粕正彦、李香蘭など関係者を中心に、人物研究、満映の内部構造について分析する研究者が多い。その一方で、日本の学者の場合論文の序で満洲国に対して自分の立場を明示することが非常に少ない。たしかに満映の植民地性に触れる論文は多いが、詳しく論じる例は少ない。しかし、日本人学者の説ではイデオロギーの制限も少ないように思われる。日本政府、当事者の責任を回避することがあるが、政府に同調する態度が著しくなく、客観性があるように見える。

²⁴ 劉文兵「満洲映画史研究に新しい光を——「満洲国」における日本映画の上映と受容の実態」専修大学社会科学研究所月報 No. 627、2005年。

中日双方は満映について比較的客観的な論述をしているが、全体的にみると考え方や満映を判断する基準はまったく異なる。このような相違は中日の歴史観の相違から生じたものである。甘粕正彦と『万世流芳』に関する論考がその最たる例であると考えられる。

まず、甘粕正彦という人物は中国では評価が定まって動かない人物である。学术界でさえ彼を形容する3つの固有名詞が定着している。偽満洲国の夜皇帝、残虐な憲兵、殺人鬼である。だから中国の満映研究で甘粕正彦は鷹揚でない、日本の満洲支配を助け、東北人民を迫害する悪人とされている。彼が実施した一連の文化政策は、東北人民に重大な苦難をもたらした。清朝最後の皇帝・溥儀も自身の回想録で甘粕正彦を次のように評価している。

我自己的一举一动都在这个特务头子的监视之下，这个表明看起来和蔼可亲，戴着眼镜文质彬彬的人其实是一个冷血的杀人魔王。他手下的协和会表面是一个帮助穷苦人民的机构。其实是培养汉奸走狗的地方。而且还经营鸦片生意，杀害爱国人士。²⁵

しかし逆に甘粕正彦は日本の学者の目には確かに神秘的で魅力的な人だった。佐野眞一は自身の著書『甘粕正彦乱心の曠野』で甘粕正彦を次のように評価している。

実際は、甘粕は紳士的に振る舞い、満映の日本人満人双方共に俳優、スタッフらの給料を大幅に引き上げただけでなく、日本人と満人の待遇を同等にしたことや、女優を酒席に同伴させることを禁止するなど、社員を大切にしたことから満映内での評判は高まっていった。甘粕はまた、文化人でもあり、ドイツ訪問時に当時の最新の映画技術を満洲に持ち帰った。それは後に戦後、東映の黄金期を築くことにもなった。また、朝比奈隆が指揮をしていたハルビン交響楽団の充実にも力を尽くした。また甘粕本人は軍官僚あがりであり芸術的才には恵まれておらず、映画製作の芸術面において社員の監督等に馬鹿にされることも多かったが、そうした無礼の数々も「僕の範囲外なので」と笑って受け入れていた。²⁶

『幻のキネマ満映甘粕正彦と活動屋群像』の著者・山口猛では、甘粕は清濁を併せ飲む大きな器を持った人物であり、中国人にも十分考慮と愛情を注いだと評価している。だから

²⁵ 溥儀『我的前半生』群众出版社、1964年。

²⁶ 佐野眞一『甘粕正彦乱心の曠野』新潮文庫、2010年、35頁。

日本の学者の本の中で、甘粕正彦は知識人、魅力的な人として現れることが少なくない。このような評価は明らかに中国と一致しない。現在、最新の中国満映研究では甘粕正彦が中国人スタッフの待遇を高め、生活を保障するなどの歴史的な事件を認めたとしても、根本的な原因は中国人を利用して満映にもっと良いサービスを提供するためであることを説明している。中日両国の満映に対する研究の考え方と方向の相違点は、甘粕正彦評価の上で余すところなく現れている。

このほか、日中では映画『万世流芳』の解釈についても、天と地の違いを示している。中国人の目からすると、『万世流芳』は満映と中華電影の共同撮影だが、外国からの侵略に反対する反侵略映画であることは間違いない。映画は林則徐がアヘンを燃やし、英国人侵略者を撃退することをテーマにしているが、当時の歴史情勢を合わせて考えると、隠喩しているのは日本の侵略者に抵抗することである。なお、この映画の主人公は林則徐である。中国文学界においては林則徐に関する小説や文章は、偽満洲国文学作品の中でもことさらに高く中国の研究者に認められている作品である。中国の陥落文学研究家・徐曉麗も、東北陥落区文学で中国学者の認可を受けられる二人の人物は林則徐と、もう一人はインドのガンジーであると指摘した。

これは、東北が陥落した状況で、当時の中国人は直接的に反日発言をすることは不可能であったため、日本の反英米宣伝政策を利用し、林則徐やガンジーのイメージを使って、自分が日本侵略者に抵抗するという真実の願望を表現したものである。この点は当時の文章を分析しても分かる。満映で撮影された作品が延安において当時の共産党に巡回上映された理由がここにある。しかし、満映が『万世流芳』を撮影した時には、このような意味を考えられなかったはずである。中日歴史観の違いがこのようなかたちでも現れている。

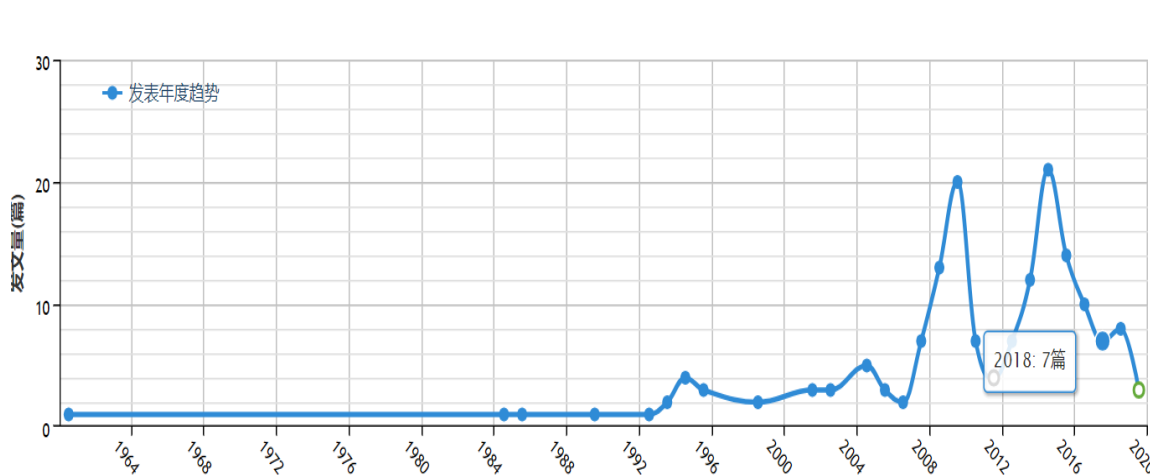


表 1 知網のデータより張が作製

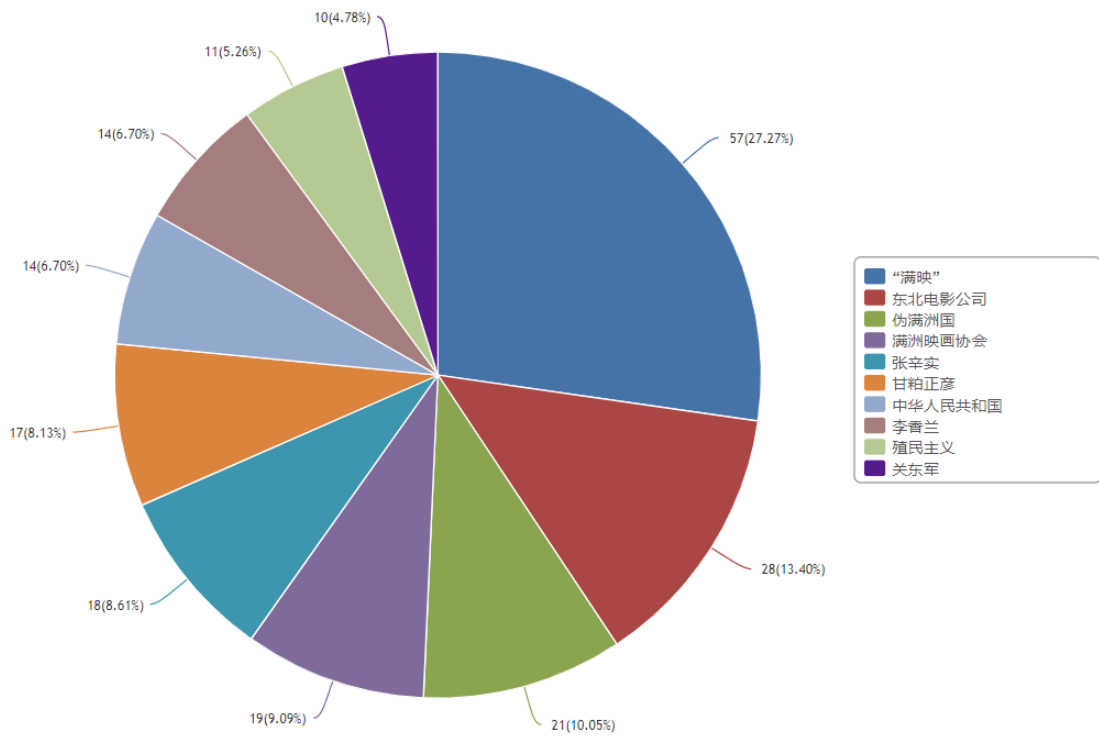


図 1 知網のデータより張が作製

第2章 満洲雑誌社と『麒麟』

満洲国の各機関が作成、刊行した雑誌、および満洲国内で発行された資料は、歴史的価値の高い資料であるが、第二次世界大戦後、一部は日本やソ連に移され、また一部は東北部を中心とする中国国内に残されるなど、各地に散在している。これが原因となって日中両国の学者に多くの不便をもたらしている。さらに満洲国発行の雑誌には日本語版と中国語版の両方があるケースが多く、その場合は微妙に異なる内容の記事が収録されていることがあるため、研究者が中国語と日本語の双方に通じていないと雑誌の内容を深く理解することが難しい。これにより、満映の真相を雑誌から覗き込むことも困難である。

しかし、これらの雑誌は、満映研究にとって重要な研究意義がある。特に満映の衛星機構である満洲雑誌社が出版した雑誌『麒麟』と『満洲映画』は満洲国の建国理念を反映すると同時に、当時の満洲映画の上映、製作、宣伝などの内容にも触れ、満洲映画研究に携わる研究者にとって必要不可欠な貴重な資料となっている。これらの雑誌を収集・解読すれば、雑誌という面から、満映の内幕を解き明かすことで満映研究に新しい史料と視点を提供できるはずである。

本章で論じる『麒麟』は満映の付属機関である満洲雑誌社が出版した文学雑誌であり、満洲で最も売れた通俗雑誌でもある。雑誌には当時満洲の第一線で活躍していた知識人、文化人が執筆し、当時の満洲の大衆文化、娯楽、工業、観光などの内容にも触れ、映画上映の記事、国策宣伝、短編小説などを含んでいる。現存する『麒麟』は、総計46巻があり、長春市図書館、吉林大学図書館、吉林省図書館、中国国家図書館、国立国会図書館（影印版）に所蔵されている。具体的な所蔵情報を表1に示す。しかし、現存する『麒麟』は中国語で書かれており、日本人の中国語に対する知識が不十分であるため、日本側の研究ではこれに対する観点が不完全であると考えられる。

『麒麟』は、満映の文化的植民地政策を側面的に反映しているだけでなく、当時の映画文化をも表現しており、その内容の多彩さは大きな研究的意義を持っている。さらに深く考える必要があるのは、満映の傘下にある満洲雑誌社が『満洲映画』という映画の専門雑誌を出版したあと、なぜ『麒麟』のような文学雑誌を出版したのかということである。この点から考えると『麒麟』の出版は、その政策と需要に直接関係している。したがって『麒麟』を研究すれば、理論的にははっきりと満映の文化政策が明らかになるし、満洲映画文化の一側面が明らかになると考えられる。本章は満洲雑誌社が出版した雑誌『麒麟』を中心に、満映の国策性を再確認する。

2.1 先行研究の問題と解決方法

中国では『麒麟』についての研究はまだ日が浅い。一般的に言って、満映についての研究では、植民地歴史、満映社史などを中心とする研究が主流であり、満洲映画が中国映画史の一部と見られるようになったのは最近である。これまで『麒麟』を視点として満映の諸相を解析する論文はあまり見られなかった一方で、『麒麟』を中心に植民地文学分析、文章分析、通俗文化分析におけるプロパガンダについてそれぞれ研究がなされてきた。

刘晓麗の「实话秘话谜话的传播以伪满洲国时期的麒麟杂志为中心」は雑誌の内容に注目したものである。²⁷論文は雑誌『麒麟』の内容を実話（ノンフィクションの体裁）、秘話（スターの生活を中心に）、谜話（冒険類文章）に分類し、具体的に、『麒麟』の記事分析や雑誌の伝播を中心に分析した。また邓微微の「《麒麟》杂志研究」はニューメディア学の視点から、『麒麟』の伝播と影響を具体的に分析し、宣伝政策というカテゴリーで論じている。²⁸また『麒麟』を植民地ジェンダー文化の構築するものとしての観点から分析する論文としては、王劲松による「伪满时期的女性文化及其外来影响因素——从《麒麟》《新满洲》杂志女性话语空间看殖民性别文化构建」などがある。²⁹

一方、日本でも『麒麟』に関する研究はいくつかあるが、その著者はほぼ中国人留学生である。李青は「雑誌『麒麟』に見る女性作家群像」で『麒麟』に寄稿する女性たちと作品の多様性など作品分析を中心に、淪陷区の東北文壇が多くの女性作家の参与によって多彩になったことを主張する。³⁰また、梅定娥の「古丁研究：満洲国に生きた文化人」は『麒麟』の創刊と目的、そして編集方針を分析することにより、『麒麟』の編集方法は「満人」民度を高めようとした古丁の考え方と一致しているのであり、満洲雑誌社から出された『麒麟』は、国策的な性格も持つものであったことを主張した。³¹このように、これま

²⁷ 刘晓麗「实话秘话谜话的传播以伪满洲国时期的麒麟杂志为中心」湛江师范学院报第26卷第五期（2005年）。

²⁸ 邓微微「《麒麟》杂志研究」吉林大学修士論文集（2008年）。

²⁹ 王劲松「伪满时期的女性文化及其外来影响因素——从《麒麟》《新满洲》杂志女性话语空间看殖民性别文化构建」重庆广播电视大学学报第2期（2006年）。

³⁰ 李青「雑誌『麒麟』に見る女性作家群像」立命館文学608号（2008年）。なお、中国では外来侵略による占領を淪陷とし、占領された地域を淪陷区と呼称する。同時期に国民党重慶政府と共産党が支配した地域は、それぞれ国統区・抗日根拠地と称す。

³¹ 梅定娥「古丁研究：満洲国に生きた文化人」日文研叢書49（2012年）。なお、古丁（1941?～1963?）は、本名・徐長吉、他の筆名に笔名史之子などがある。1933年「満洲国」中央政府につとめながら『明明』や『芸文志』を中心に文学活動を行った。大東亜文学者大会に参加するなど、「満洲国」を代表する文学者の一人である。

での研究は主に植民地文学に注目しつつ、作品分析、女性、雑誌の性格に焦点を当てて論述して要ることが判明する。しかし、これらの先行研究では二つの問題点がある。

一つは『麒麟』を刊行した満洲雑誌社の由来について、先行研究の出典が異なっていることである。まず中国側の論文ではすでに満洲雑誌社は日本の大陸講談社から改名した雑誌社であることが自明とされているが、その出典が明示されていない。また邓微微の「《麒麟》杂志研究」は満洲雑誌社の前身が日本大陸講談社であることは『中国陷落区文学大系・史料卷』の565頁に依るものであるとしているが³²該当箇所には記載がない。

一方、日本側でも中国と同じような状況になっている。李青はその論文「雑誌『麒麟』に見る女性作家群像」で「満洲国雑誌社」の背景を調べても分かるのであるが、日本の大手出版社である「大陸講談社」の「満洲」分社にあたと書いてあるが、³³これは中国側の論文を直接参照したものと思われる。また梅定娥の「古丁研究：満洲国に生きた文化人」では野間清三を主宰とする満洲雑誌社は、大陸講談社、関東軍、総務庁弘報処を母体に四〇年一二月に成立したと書いてあるが、³⁴出典が不明であり、満洲雑誌社の成立時間も誤りである。(正確には1940年2月6日)³⁵。このように、これまでの研究は『麒麟』の出版社である満洲雑誌社について定義が混乱している。しかし、満洲雑誌社の歴史研究は『麒麟』の研究者にとって不可欠の研究資料と考えられる。例えば、范伯群は『麒麟』の編集方針は華北の『三六九画報』を模したものであると書いている。³⁶しかし、『麒麟』1944年11月号に掲載されている増価告読者書を調べることで判明するように、『麒麟』は講談社の看板雑誌『キング』の編集方針を踏襲した可能性が高い。これらの先行研究についての間違いと反論は以下の章では指摘してゆく。

もう一つの問題は、雑誌『麒麟』と満映の関連性について注目してこなかったことである。以上で説明した先行研究では文学作品などを中心に論じているが、『麒麟』を刊行した満洲雑誌社が実は満映子会社であることについて言及していない。これらの研究が参照している坪井興「満洲映画の回想」では『麒麟』を発行した満洲雑誌社が満映の子会社として発足したことを記述しているにもかかわらずである。³⁷

この点を再確認すれば、満映の衛星機構である満洲雑誌社が『麒麟』を出版した点に立脚

³² 邓微微、48頁。

³³ 李青、308頁。

³⁴ 梅定娥 301頁

³⁵ 胡昶・古泉 175頁。

³⁶ 范伯群孔庆东「通俗文学十五讲」北京大学出版社(2003年)、324頁。

³⁷ 坪井興「満洲映画の回想」、映画研究史19号(1982年)。

して、『麒麟』から満映の諸相を明らかにすることが可能であることが理解できる。本章はそのための試みであり、分析は『麒麟』と満映の公式な機関誌であった『電影画報』との関連に着目して行う。

『麒麟』が『電影画報』との関連性を指摘する例として映画調査票、脚本募集、『電影画報』の広告（目録）を取り上げる。『麒麟』には政治関連の記事が多く見られる。この点を分析し、『麒麟』の政治宣伝政策が満映と一致することを確認する。一方、『麒麟』の出版社である満洲雑誌社の満映との関係を研究する上で、満映の自立した附属機構として分析することにより、満映と新中国との繋がりなど、付属機構の機能から見た満映研究の可能性を探究する。一方、既存の資料を利用して先行研究に対する訂正・補足説明することも本論の目的である。

この研究によって得られたデータ（重要記事の翻訳、先行研究に対する訂正・補足）は今後、満洲映画研究及び中国雑誌研究などの分野で参考資料として活用されることが期待される。

2.2 麒麟雑誌の創刊

1931年、満洲事変が勃発し、日本は順次、瀋陽、遼寧、吉林を占領した。1932年頃には、関東軍は満洲全土をほぼ占領し、同年の3月1日、満洲国の建国が宣言された。国家元首には清朝の廢帝愛新覺羅溥儀が就いた。國務総理には鄭孝胥が就き、首都は新京（現在の長春）、元号は大同とされた。これらの発表は、東北最高行政委員会委員長・張景恵の公館において行われた。3月9日には、溥儀の執政就任式が新京で行なわれた。当時の中華民国政府は満洲国の合法性を認めなかった。現代中国でも「偽満洲国」と呼ばれているが、満洲国は表向きは独立国と称しているものの、満洲国の政治は日本人がおこなっており、実際に満洲国は日本の植民地のような状況であった。

満洲国成立以来、日本は軍事的な面だけではなく、思想教育の面でもコントロールを強化し、満洲国を中国からは独立した国家に作り上げようとしている。建国初期には、五族協和の政策を打ち出し、満洲地域の文化植民政策を強化した。満洲国國務院総務庁が発表した「満洲国国旗考」によると、満洲国の国旗は五色旗であり、その色、黄、赤、青、白、黒はそれぞれ満洲族、大和族、漢族、モンゴル族、朝鮮族を代表して五族協和を象徴しており、

4つの民族は満族支配の下で手を携えて「満洲国」を建設している。³⁸

この政策により、当時の満洲国政府は東北地域の原住民である漢族、満洲族、回族を満洲人と命名し、中国語を満語と改称し、建国後に移民した漢族、満族、回族を中国人と呼ぶ。これで日本が占領した中国東北地域(満洲)と中国を区別し、満洲国は独立した国だという思想を一般人の頭に植えつけた。だから当時の『麒麟』、『満洲映画』などの雑誌の表紙では満文版と称しているが、それはツングース語系の満洲語の意味ではなく、中国語のことを指しているため注意が必要である。

軍事占領が安定するにつれて、日本政府は次第に文化思想に対する管理を強化した。1932年9月満洲政府は出版法を公布し、国家組織大綱を変革すると規定するとともに、満洲国の出版物の内容を規定統制し、次のような問題が提起された本の出版は禁止となる。具体的には1. 国家存在の基礎を危うくする、2. 外交、軍事上の機密を流出する、3. 国交に重大な影響を及ぼす。4. 犯罪を扇動する、5. 裁判官や警察を妨害する、6. 民心を惑乱した財界を攪乱する。³⁹この政策のため、中国人が設立した多くの新聞雑誌は廃刊に追い込まれ、日本人主催の新聞雑誌が主流になっていった。この統制は対内的に厳格な管理を行うだけでなく、外来書籍・雑誌に対しても厳格な管理を行った。

1934年6月19日、満洲国民政部は《北平晨報》、《世界日報》、《京報》、《華北日報》、《上海的申報》、《上海民報》などの36種類の新聞と『良友』『循環』など内地雑誌の東北への輸入を禁止した。この年から1938年まで発行禁止の新聞は7445部、雑誌2315冊、書籍3508冊である。それ以外に政府は新聞5691部、雑誌13664部、書籍924862冊を押収した。⁴⁰

1941年3月23日に満洲国弘報処によって「芸文指導要綱」が公布された。これは、当時の満洲国政府が文芸政策を示した規定である。この「芸文指導要綱」は芸文が建国精神の基調とすることを強調し、満洲国の芸文は日本の芸文をたて系として、原住民族の芸文をよこ系として、世界の芸文エキスを吸収し、混然、独自の文学を構成する。これによって国の基礎を強固して東亜の新しい秩序の建設に寄与すると主張している。当時、日本はすでに完全に軍事と文化の上で満洲を支配し、雑誌『麒麟』は「芸文指導要綱」が公布した三か月後に誕生した。

³⁸ 王文丽「伪満洲国国旗探究」『长春师范大学学报人文社会科学』33卷第五期(2014年)、67頁。

³⁹ 钱理群『中国沦陷区文学大系-史料卷』广西教育出版社(1998年)、259頁。

⁴⁰ 钱理群、321頁。

1931年に満洲事変が勃発すると、里見甫⁴¹は翌10月に関東軍で対満政策を担当する司令部第4課の嘱託辞令を受けて奉天に移り、奉天特務機関長・土肥原賢二大佐の指揮下で、甘粕正彦と共に諜報・宣伝・宣撫活動を担当する。これらの活動を通じ、国民党と共産党の地下組織との人脈が形成された。また、司令部第4課課長・松井太一郎の指示により、満洲国における国家代表通信社の設立工作に務め、陸軍省軍務局課長・鈴木貞一の協力のもと、新聞聯合社の創設者・岩永裕吉や総支配人・古野伊之助、電通の創業者・光永星郎との交渉を行い、1932年12月、満洲国における聯合と電通の通信網を統合した国策会社である満洲国通信社が成立した。

『麒麟』雑誌はこの満洲国通信社が1935年3月に創刊した雑誌『斯民』を改題したものである。『斯民』は国策会社が出版した雑誌であり、その目的はもちろん国策を宣伝することである。『満洲映画』に掲載された『斯民』の広告ではこのように物語っている。

『斯民』は建国の文化精神の浸透、国民文化の向上を目的に刊行された満洲国唯一の大型画報である。『斯民』は知識の宝庫とも言えるし、娯楽の源とも言える。だから、雑誌『斯民』は国家の文化政策に完全に奉仕する雑誌である。⁴²

1941年6月、満洲雑誌社は『斯民』を買収し、『麒麟』と改名した。改名の理由については、『麒麟』の1941年8月号に編集部が次のように説明している。

改名した理由は、麒麟が大衆に知れ渡っている動物であり、周知のマスコットであるためである。本誌は大衆向けの雑誌であるから、麒麟に改名した。同時に革新の意味も持っている。⁴³

これを考えると雑誌『麒麟』は大衆雑誌であることは明白だろう。では『麒麟』創刊の目的はなんだろう、まず発刊の辞を見よう。

麒麟是為慰安四千萬民衆及含養讀者情操而發行的，這種信念既蒙朝野各方的贊助，所以更增加了我們的信心，也相信國民一定會把麒麟看作是自己的雜誌，我們很願意本諸良知良能，貢獻所有的勞力，為讀者爭取這刊物的內容。使讀到這冊雜誌的精神能得到安慰，

⁴¹ 里見甫(1886-1965)はジャーナリスト、実業家。三井物産のもとで関東軍と結託しアヘン取引組織を作り、阿片王と呼ばれた。

⁴² 『満洲映画』4巻第10号、大陸講談社(1940年)、36頁。

⁴³ 『麒麟』8月号、満洲雑誌社(1941年)、157頁。

使常讀這種雜誌的情操向上，作為被別人所景仰的國民。我們是十分欣喜而在期待著。⁴⁴

これによると、『麒麟』は四千万満洲人を読者対象として、主な目的は国民情操を育成し、国民精神を安定させることだと分かる。では、『麒麟』はどんな方針でその目的を達成したのか。『麒麟』六月號の編輯後記には、次のように書いてある。

我們已經再三的聲明過，本刊是為了慰安民眾及涵養國民情操而創刊的，今天使內容與讀者見面，當會更了解本刊的使命了。為了能適合多數讀者的要求，一再的使內容改變，將用最通俗的文字，含內容最豐富的趣味，這是本刊的一貫方針，而能與發刊之意圖相呼應。⁴⁵

以上の内容を通して、雑誌『麒麟』創刊の目的と編集方針が明らかに分かる。

まず『斯民』から改名した原因とは、雑誌の大衆性を体現するためである。この点は創刊の理念（四千万満洲人を読者対象とする）に一致する。創刊の目的とは、四千万国民の情操を育て、民衆の精神を慰めることである。その目標を実現するため、多くの読者の期待に適応し、通俗的な言葉で多様な内容を提供する。これが『麒麟』の一貫した方針である。

しかし、当時の文化政策や歴史的な背景から考えれば、「芸文指導要綱」が公布された三か月後に誕生した『麒麟』も「芸文指導要綱」の内容に則り、満洲独自の文学を創設し、時局に奉仕しなければならいとされたことは間違いない。この点は次節に記述するとおり『麒麟』の内容を分析すれば判明する。

2.3 雑誌の内容

『麒麟』は月刊誌であり、1941年6月長春で創刊された。『華文毎日』に掲載された「満洲一年の出版界」という記事はかつて、『麒麟』を次のように評価していた。

麒麟的普及率之廣無語倫比，可與上海的萬象匹敵。有北有麒麟，南有萬象之說。⁴⁶

『万象』は四十年代初期上海で発行された通俗雑誌であり、雑誌の内容は多彩である。小

⁴⁴ 『麒麟』創刊号、(1941年)、31頁。

⁴⁵ 『麒麟』創刊号、(1941年)、164頁。

⁴⁶ 宋毅「満洲一年の出版界」華文毎日、12卷1期(1944年)。

説、美術、演劇、映画、科学など一定の内容に拘らず、知識性、文学性、面白味、新聞性を融合させた総合雑誌であり、発行部数が巨大である。⁴⁷これを考えると『麒麟』は当時の北中国で大きな影響力を持っていたし、内容も豊富で、販売量も多いことが分かる。『麒麟』は1945年に終刊、毎号約180頁程度。1944年の第4巻11月号から統合刊が出現し、雑誌の内容も減少した。雑誌の編集人は趙孟原であり、1942年の3月号から劉玉璋に改められた。発行人は満洲雑誌社であり、印刷所は興亜株式会社である。出版社は満映の附属機構である満洲雑誌社である。『麒麟』は大衆趣味を追求している。表紙は創刊号を除いてすべて女性（素人）である。巻頭からの30頁は「麒麟画報」（コーナーのタイトル）で、広告や、各地の風景、スターなどの写真が掲載されている。

『麒麟』は内容が多彩であり、これは大衆的な雑誌の定義に合致している。その内容はニュースから小説、さらには生活常識、幼児知識、漫画や趣味の問答まで、さまざまな分野に及んでいる。もちろん、満映に関する事記や政局政治への言及も欠かせない。『麒麟』の内容は主に画報、通俗文学、日常生活指南、日本語学習の4点に集約できる。その面白さは主に以下の点に表れている。

第一は探偵小説を掲載していることである。これらの小説は主にノンフィクションの体裁をとっており、事件の発生、探偵、岐路、解決の順で、合理的な想像を織り交ぜる。たとえば楊明作の「105殺人事件」⁴⁸がこれに該当する。実際に発生した事件を基礎に、奇・死・性などの要素をもって、当時の娯楽の乏しい大衆に迎合している。さらに、『麒麟』は武俠小説を掲載することにより、その面白さを高めた。武俠小説は、武術による闘いを描いた作品が多く、日本の時代小説や任俠小説と多くの共通点を持っている。小説に留まらず、映画やドラマなど多様な媒体に進出しており、中華圏の大衆娯楽文化の一翼を担っている。代表的なのは『麒麟』に掲載された楊六郎の「燕子李三」などである。これらの武俠小説は連載で『麒麟』で毎号発表されている。

第二は、当時のスター、有名人、風景の写真を大量に掲載していることである。純文学雑誌が主流だった時代に、グラフィックを交えて雑誌の面白さを高めていたところに特徴がある。また、漫画が掲載されているのも特徴の一つである。

第三は、生活知識を増進するための文章を掲載したことである。例えば医療知識や幼児教育などがある。これらの文章は主に当時の社会に出現した衛生上の問題、女性独立問題などに

⁴⁷ 王軍『上海沦陷时期《万象》杂志研究』吉林人民出版社(2008)。

⁴⁸ 『麒麟』8月号、(1941年)。

対して指導を与えることを目的としている。そのため当時の大衆の生活常識を間接的に増加させることとなった。

第四は、有名人のプライバシーを対象にする記事をいくつか掲載していることである。これらの文章は当時一部大衆に興味のある人物を中心に、彼らのプライベートな事件をテーマとして、読者の興味をそそる。代表的なものとして王峰の「宋美齡の艶史」⁴⁹、宮崎世龍の「蒋介石と藍衣社」⁵⁰などがある。

しかし、『麒麟』は大衆的な読み物であると同時に、時局に仕える文章も欠かせない。甘粕正彦が国策を直接表現した文章が含まれているだけではない。野口依太郎の「ガンジーの十字軍」⁵¹など、政府の政策決定に迎合する側面もある。

2.4 満洲雑誌社と満映

満映とは、1937年に「満洲国」の首都である新京（現長春）に設立された国策映画会社である。資本金は満洲国政府と南満洲鉄道株式会社が50%ずつ出資した。満洲国政府は建国理念や国策を文学、映画、演劇など様々な形で宣伝したが、株式会社満洲映画協会が撮影した満洲映画もその中の重要な一つであった。しかし、満映そのものが映画製作のみに特化していたのではなく、自分の勢力の拡大を図り、1941年にかけて、理事長甘粕正彦を社長とした様々な附属機関を成立した。

満映の衛星機構を分析すると満映は、映画制作から上映会社、宣伝会社、映画研究機構、人材養成機関、機材生産社まで、多方面にわたって専属会社を持っている。この点から見ると、満映が日本及び当時の上海映画に依存せず、各領域でも自立した映画会社になろうとした野望が見えるだろう。これらの機関は基本的に満映が出資して成立し、満映に奉仕することを主な目的としている。満洲雑誌社はその代表の一つである。

現在、満映の新中国との繋がりについての研究は、満映が新中国最初の映画会社である東北電影に変化するという点に集中している。満映の附属機関の新中国との関連は、現在もなお不明である。しかし、この点に注目して検証すれば、満映の各附属機関も新中国との繋がりがあることを確認できる。

満映の附属機関の新中国との繋がりを簡単に説明する。新京音楽団は満映の附属機関の

⁴⁹ 『麒麟』11月号、(1942年)。

⁵⁰ 『麒麟』8月号、(1942年)。

⁵¹ 同上。これは野口米次郎の文章の中国語訳であると考えられる。

ひとつである。1942年4月1日に設立され、主に新京音楽学院、新京合唱団などの機関が合併して誕生した。資本金は40万円で、甘粕正彦が理事長を務めている。主な仕事は映画の音楽を作成することにあつた。この新京音楽団が作った楽譜は新中国成立後も保存され、上演もされていた。『王道楽土の交響楽』では次のように指摘されている。

かつてハルビンには、帝政時代の遺産である膨大なオーケストラのパート譜があつたといわれるが、満洲国のオーケストラが残していった楽譜が戦後長らく北京のオーケストラでつかわれていることに最初に気づいた日本人は小澤征爾であつた。一九三五年に奉天で生まれた小澤は一九七八年六月に中国人民対外友好協会の招きで中国を訪問、中国文化大革命以後初の外国人指揮者として中国中央音楽団を指揮したが、そのとき演奏したブラームスの交響曲第二番の楽譜には、なんと新京交響楽団(新京音楽団の一部)の所蔵印が捺されていたというのである。⁵²

一方、1946年に共産党が満映を接收し、東北電影公司を設立した。1955年、東北電影公司是長春電影制片廠に改名した。東北電影公司是映画専門雑誌『電影工作者』を出版した。この雑誌には満映、満洲雑誌社との関係がある。

『電影工作者』は東北電影公司在編集・出版し、1946年4月25日に発行された。1号のみ出版され、全部で45頁である。この雑誌は中国共産党が東北地方で発行した最初の映画専門誌と言っても過言ではない。

この雑誌の編集者は李映であり、もともとは満洲雑誌社の寄稿者で、『満洲映画』に多くの文章を発表した。例えば『満洲映画』第四卷第二号の「承恩」、第四卷第五号の「知児」などがある。

『電影工作者』の内容を見ると、満映関係者による記事が二つ掲載されていることが確認できる。第一は鉄夫の「文化电影的意義」である。この鉄夫とは満映の北川鉄夫である。彼の文章は各方面から文化映画の意義を探求して、文化映画は高級な映画形式であることを主張し、東北の人民が文化映画に関心を持たない原因が満映制作の文化映画の題材が正しくなかったことにあることを分析した。その上にドイツ・イタリアの文化映画とソ連の文化映画の違いを具体的に分析し、未来の東北文化映画の発展がソ連の映画のように進行する

⁵² 岩野裕一『王道楽土の交響楽』音楽の友社、1999年。

と大胆に予測した。この文章は満映が提出した文化映画の概念を再分析し、新中国の文化映画の発展を正確に予測した。もうひとつの文章は上官桜の「戦時美国电影概観」である。この文章は戦時中のアメリカ映画について制作費、ギャラ、出演者を中心に紹介したものであるが、著者の上官桜はかつて『電影画報』の編集を担当していた。これは満映関係者は中国共産党が設立した東北電影会社の最初の映画雑誌編集に参加し、思想的にこれに貢献したことを示す証拠である。

満洲雑誌社が満映の附属機関であることは、具体的には以下の三点に反映されている。第一点は満映が満洲雑誌社創設の過程に参加し、出版された雑誌『電影画報』、『麒麟』も満映に奉仕していることである。第二点は満映の理事長だった甘粕正彦が満洲雑誌社の社長を務め、その甥が副社長を務めていたことである。この点は後で説明する。第三点は満映に関する先行研究では満洲雑誌社が満映の附属機関であることを明言していることである。このことは、『麒麟』の先行研究には言及されていないので、ここで補足する。

一方、満洲雑誌社の成立については、それぞれの先行研究で紹介されているが、創設の時期に関しては混乱があるため、次の節で詳しく説明する。

2.5 先行研究の混乱について

中国側の論文ではすでに満洲雑誌社は日本の大陸講談社の満洲支社であることが自明のこととされているが、その出典が明示されていない。邓微微の「《麒麟》杂志研究」は満洲雑誌社の前身が日本大陸講談社であることは『中国陷落区文学大系・史料卷』の565頁に依るものであるとしているが、該当箇所には記載がない。⁵³しかし筆者の調査により『麒麟』の1942年1月8号の編輯後記で満洲雑誌社についての情報があることが判明した。中国側の『麒麟』研究もこれを根拠として説明しているはずであり、邓微微の「《麒麟》杂志研究」で言及している正しい出典は『麒麟』新年特大号の編輯後記であることが明らかになった。編輯後記の原文は以下である。

本社除刊行本刊之外，更發行東亞唯一大型電影讀物。電影畫報，和日本關東軍機關誌ますらを，是滿洲最大的雜誌社。本社は日本雜誌社之王的大陸講談社支社，本刊更是本社的主要出品。是41年7月買收『斯民畫報』而改題的，同時在內容和型上都有最大的改易，

⁵³ 邓微微、207頁。

自創刊以來、在國內和日本頗博好評，發行部數一擊突破十萬，而且月有增加。⁵⁴

以上の資料から、次のことが明らかになった。第一に、『麒麟』の新年特大号の編輯後記により、満洲雑誌社は、『麒麟』を発行するほか、「東アジアで唯一の大型映画読み物である」『電影画報』や関東軍の機関誌である『ますらを』を発行する。

第二に、満洲雑誌社は日本の雑誌社の王である大陸講談社の支社であり、『麒麟』は満洲雑誌社の重要な出品物である。第三に、『麒麟』は1941年7月に『斯民』を買収して改題したものである。創刊以来、国内と日本で発行されており、発行部数は10万部を突破し、毎月増えていることなどである。しかし問題点も残っている。この編輯後記は『麒麟』は1941年7月に『斯民画報』を買収して改題したものと説明しているが、『麒麟』の創刊号には康德8年(西暦1941年)5月25日印刷、6月1日発行と記載されている。この矛盾については、いまだに解明されていない。また、大陸講談社は日本の雑誌王ではないはずである。この点は満洲の雑誌社がわざと吹聴し事実を誇張していたか、あるいは日本の講談社との表記上の混乱があることを示している。

一方、日本側の先行研究には2つの問題点がある。第一に、出典が明示されていないことである。『麒麟』についての先行研究はいずれも留学生たちが執筆しているので、中国側の先行研究を参考にしたことは違いない。出典も明示されていない理由をそこに求められる。第二に、満洲国における『麒麟』と満洲雑誌社の成立時期についての説が一致しないことである。

李青の「雑誌『麒麟』に見る女性作家群像」では、雑誌『麒麟』は1942年6月に「満洲国雑誌社」から「勢いよく」創刊されたとされている。満洲国雑誌社の背景を調べても分かるのであるが、日本の大手出版社である「大陸講談社」の「満洲」分社にあたり、李青の言うように唐突に登場したわけではない。⁵⁵そもそも『麒麟』の出版時期は1942年6月ではなく、1941年6月であり、出版社は満洲国雑誌社ではなく、満洲雑誌社である。そのため、この論文では出版社と出版時期が誤っており、満洲雑誌社が大陸講談社の分社であることを具体的に示す出典に欠けている。

一方、梅定娥は「古丁研究：満洲国に生きた文化人」で満洲雑誌社が大陸講談社、関東軍、総務庁弘報処を母体に40年12月に成立したと指摘し、その後関東軍の機関紙『満洲良

⁵⁴ 『麒麟』新年特大号、(1942年1月)198頁。

⁵⁵ 李青、308頁。

男』の出版が本社に移り、漢語大衆雑誌『麒麟』が創刊されたと書いてあるが、設立時期が間違っている。⁵⁶では満洲雑誌社はいつ成立したのか、成立の過程はどうであったのか。

2.6 満洲雑誌社と大陸講談社

先に述べたように、満洲雑誌社は満映の付属機構であり、満映と深い関係がある。だから満映に関する研究には、満洲雑誌社についての先行研究がある。

中国満映研究の専門家、胡旭と古泉が書いた『満映国策电影面面观』では、満洲雑誌社を詳しく紹介している。彼らの研究によれば、満洲雑誌社は満映とその関係者が共同出資して設立した出版社である。1940年2月6日設立。本社を新京特別市大同大街111、3号に置き、資本金は10万円であった。1941年11月13日に甘粕正彦が社長に就任した。総編集人及び発行人に陳守栄、編集長に劉玉璋があたり、編集には呉越、田似宗、李光月らがいた。雑誌『麒麟』『電影画報』などの刊物を出版した。『電影画報』はもとは『満洲映画』と称し、1937年12月創刊、満映宣伝部が編集発行していたが、1941年6月に『電影画報』と改称され、満洲雑誌社から発行されるようになった。⁵⁷

以上、満洲の雑誌社が設立された時期、場所、資本金などの基礎資料を詳しく紹介したが、この記述ではいくつかの点は不明のままである。例えば、満洲雑誌社は満映とその関係者が共同出資して設立した出版社であるがその関係者とは誰を指すか。また、甘粕正彦が社長に就任したのは1941年11月13日であり、それ以前、満洲雑誌社を管理していたのは誰だったのか。

まず、甘粕正彦が社長に就任したのは1941年11月13日であり、それ以前、社長に就任するのは、日本の大手総合出版社講談社の創業者の野間清治の甥である野間清三である。これを確認できるものは『満洲映画』の第5巻第1号が掲載した「満日華映影星優座談会」の記事である。

由本志編輯顧承運氏致開會詞閉。由本満洲雑誌社社長野間清三氏對於満洲紙雑誌文化行以簡單之闡述後，立刻由支社之野田靜子（文藝家石川達三之妹）女史擔任進行。⁵⁸

⁵⁶ 梅定娥、301頁。

⁵⁷ 胡旭・古泉『満映国策电影面面观』中华书局、(1990年)151頁。

⁵⁸ 『満洲映画』第5巻第1号、35頁。

これを見ると、この「満日華映影星優座談会」のプロセスとは、編集者の顧承運から開会の辞を述べ、本社(満洲雑誌社)社長の野間清三が満洲雑誌文化について簡単に述べた後、支社長の野田静子(文芸家・石川達三の妹)が進行を務めたことがわかる。ここからして甘粕正彦が社長に就任する前に、満洲雑誌社を主宰していたのは野間清三であるのは間違いない。ではこの野間清三はなぜ満洲雑誌社の社長に就任できたのか。その理由は1965年に出版された『本の手帖』で詳しく説明されている。

実に、満洲雑誌社は、講談社を飛び出した野間清三、鮫島国隆、桜庭政雄によって創立した雑誌社である。大陸講談社は、満洲雑誌社東京支社にいた野間が別看板として創立したものであり、のちに、同社の副社長は、甘粕正彦社長の甥清野剛が務め、鮫島業務局長、桜庭編集局長を更迭した。⁵⁹

さらに、この文章は満洲雑誌社の成立について次のように説明している。

満洲国で出版事業をやるなら、長谷川氏個人としては『ますらを』を任せてもよいが、それには上司に相談して、許可を得なければならない。しかし、そのまえに解決しなければならない問題もある、とのことで、十一月二十一日、中銀クラブに、総務庁弘報処長武藤富男氏、満映理事長甘粕正彦、関東軍報道班長長谷川宇一中佐、その他の関係者が集まった席上でテストされたのである。その結果、講談社でのキャリアを買われてテストに成功し、(中略)翌年二月⁶⁰十三日、関東軍報道班長から「本決り」の電報をうけとって、野間三氏と三人が新京へ飛び、長谷川中佐から『ますらを』資金として機密費五万円をもらい、ここに満洲雑誌社の基礎が固まったのである。甘粕氏からは『電影画報』を任れた。

61

ここから、満洲雑誌社の設立は1940年の2月であることが確認できる。以上の内容をまとめると、満洲雑誌社は満映とその関係者が(総務庁弘報処、関東軍報道班)1940年2月に設立した。初代社長は野間清三である、1941年11月13日に甘粕正彦が社長に就任した。

⁵⁹ 『本の手帖』昭森社、(1965年)101～112頁。

⁶⁰ 1940年2月。

⁶¹ 『本の手帖』、103頁。

大陸講談社は、満洲雑誌社東京支社にいた野間が別看板として創立したものであり、同社の副社長は、甘粕正彦社長の甥・清野剛が務めた。

2.7 雑誌『麒麟』から見た満映の満洲国での影響力と地位

満洲映画協会は政府と満鉄が投資した映画会社である。映画方面への影響力は言うまでもなく、当時のアジアでは大きな影響力を持っていた。しかし、満洲映画協会は映画以外の領域で影響力がないのかといえ、答えはもちろん否である。満映を詳しく分析すれば、満映が満洲で享受した利権と特権的地位は満洲でも指折りであることが明らかになる。この点は複数の観点から分析できるはずである。

例えば、理事長である甘粕正彦を研究することにより、満映の影響力は各分野に及ぶ巨大なものであることが判明する。中国では、甘粕正彦は満洲国の夜皇帝、特務（政敵を討つ為にスパイ活動を行う人）の首魁と呼ばれている。警視庁から追求された銀行強盗の大塚有章を、満映に招聘し、満洲国で暮らしていくことを可能としたばかりではなく、その他左翼の映画人材を随意に採用することもできた。つまり、彼は単なる映画会社の理事長ではなく、関東軍、満洲国政府などと連繫していることが確認できるし、当時の政治環境下で左翼人材を満映に採用することができたことも、彼の権力の大きさを証明している。

一方、もし甘粕正彦を満映の代表する人物だと考えるならば、満映は満洲文化の最高機関に相当する。根拠は以下のようなものである。1944年11月27日に、決戦段階での創作活動に際し、戦争芸術文化体制を作るために、当時の日本政府は満洲芸術文化連盟を解散し、そのかわりに、社団法人満洲芸術文化協会を設立した。元の芸文連盟の各協会は芸文協会の組織として、事務局、美術局、映画局、写真局、音楽局、芸能局に再編成された。この組織改革を通じて、政府は満洲国文芸界へのコントロールをさらに強化させた。この協会長を務めたのは、甘粕正彦であった。しかし、甘粕正彦の擁した権力は大きいとはいえ、満映の権利もそこまで大きいとは言えず、満映の持つ満洲国文化機関における特殊性も決して証明できないという反論があるかもしれない。

『麒麟』という雑誌の特性は満映と深い関係にあり、特権的地位に与っていた。『麒麟』の内容を分析すれば、側面から満映の満洲国での影響力と地位を検討できるはずである。『麒麟』の11月号増価告読者（定価変更告知）から、当時の満映の特殊な地位とその重要性を考察してみよう。

この定価変更告知はまず冒頭で、『麒麟』が創刊して以来の毎月の発行部数は驚くべき数に達しており、満洲雑誌界で前例がないだけでなく、華北、華中、華南でも『麒麟』の売り上げの半分に達する雑誌も少ないと主張している。さらに、『麒麟』は政府の絶対的な支援を受けているが、かつての満洲、中国にあったような政府の官庁雑誌、御用雑誌ではない。『麒麟』は全満満系国民自身の雑誌といえる。だからこそ政府が『麒麟』の後援者となっている。次に、雑誌の価格上げについて、『麒麟』は次のように説明している。

これは我々の本意ではない、我々は読者に申し訳ないと思う。心からお詫び申し上げます。しかし、これは全くやむをえない苦衷から生じたものである。みなさんご存知かもしれない。日本でも満洲でも紙料はかなり乏しい。特に印刷用紙の購入はさらに困難である。そのため、近年多くの雑誌社が紙不足の原因により、休刊に追い込まれている。『麒麟』十月号以前に使っていた紙は非常に安い。しかし、今の環境でこの紙を入手することが困難である。だから、上等の紙を使わなくてはならない。だが、この上等紙の価額は前に使っていた紙の 2.5 倍であり、この予想外の負担はどうすればいいだろうか。色々と調べた結果、雑誌社の補助金から部分的に負担できることが分かった。残余は、読者に負担をかけざるを得ない。だから定額は五角に変更する。⁶²

『麒麟』編集部は用紙困難を強調したが、読者を安心させるために、次のような約束をした。読者のみなさん、ご安心ください。将来、『麒麟』及び『電影画報』など満洲雑誌社の刊行物は、紙不足の原因にから休刊せざるを得ない状況は出現しない。政府、満洲国方面用紙配給の総覧会社、日本洋紙株式会社、洋紙統制組合並有出版協会が満洲雑誌に絶大な支持を与え、用紙供給の永久性を確保するからである。だからみなさん、ご安心ください。⁶³

最後に、『麒麟』の未来の目標について、『麒麟』は次のように説明している。

『麒麟』は満洲書籍配給株式会社の協力を得て、まもなく中国市場に進出する。我々の目標は出版数が百万を突破した雑誌『キング』である。日本国旗のはためくところならどこでも『キング』がある。だから我々の目標は満語を話せる場所及び満文化を知るすべて

⁶² 『麒麟』1941年、11月号、179頁。

⁶³ 同上。

の場所、中国、欧米、世界には『麒麟』の跡があるようにすることなのである。⁶⁴

以上の内容を分析すると、以下の二点において満洲雑誌社の持っていた特殊な地位が判別できる。第一は『麒麟』が政府及び満洲方面用紙配給の総覧会社、日本洋紙株式会社、洋紙統制組合並有出版協会などの会社の絶対的な支援を受けていることである。つまり、満洲雑誌は政府公認で支持する機関であり、満洲国の各大会社からも支援を受ける特殊な雑誌社である。

このことははっきり書いてあるし、政府が『麒麟』を支援している理由も明白である。『麒麟』は満洲国国民に属する雑誌であり、満洲国の国民層から誕生し、満系国民全体の中で活躍した雑誌であるからだ。しかし、その理由には、『麒麟』が創刊される3ヵ月前に満洲国國務院が1941年3月に公表した芸術文化指導要綱の中に示されている満洲自身の文化を作るという方針がある。そのため、『麒麟』は満洲政府が満洲国文化政策に合わせるために、政府が支持している雑誌だと理解されている。

第二は、『麒麟』が紙不足の戦争時代に、紙不足で廃刊することはありえないのを公言できることである。これは発行社の満洲雑誌社が満洲国において占めた大きな地位と影響力を証明している。

本文の冒頭で、『麒麟』が創刊して以来の毎月の発行部数は驚くべき数に達しており、満洲雑誌界で前例がないだけでなく、華北、華中、華南でも『麒麟』の売り上げの半分に達する雑誌も少ないと主張している。

次に、雑誌の価格上げについて、『麒麟』は次のように説明している。これまでの値段の安い紙の仕入れが困難になったため、これに代わって上質紙による印刷になった。しかもこの時期、満洲国でも日本でも紙不足が著しく、印刷用紙は購入が特に難しかった。一部の雑誌はそれが原因で休刊になった。最後に、満洲雑誌社が出版した『麒麟』や『電影画報』などは、紙不足による休刊がありえないこと宣言している。日満両政府や私的会社からの強い支援があることを示唆している。

こうした記述から次のことが判明する。当時の基準からすると『麒麟』の販売量は非常に大きく、満洲雑誌界では空前のものとなっていた。そのため満洲雑誌社の紙の需要はたいへん大きなものとなっていたはずだが、戦時には印刷用紙の確保が難しい。雑誌社にとっては

⁶⁴ 同上。

紙の確保が生命線になっていた。

1940年、日本の雑誌のあり方や内容への軍部の介入や圧力は増しつづけた。認可がないかぎり用紙の配給は受けられなかった。内務省命令により、経済雑誌121誌を33誌、映画誌25誌を9誌、写真誌11を4誌に統合した。華北地区と華中地区ではたくさんの雑誌が休刊となり、日本ですら紙不足が深刻になっていった。1943年から戦争により、紙資源が枯渇し、被占領地区では雑誌新聞が休刊になる状態が日増しに増えていった。

この時期に紙の確保が非常に難かった原因は、満洲政府が管理していたためと言われている。満洲国だけでなく日本でも多くの雑誌が休刊もしくは縮減を強いられる事態が見られるようになった。しかし、満洲雑誌社は傘下のすべての刊行物が紙不足で休刊するようなことはあり得ないのを公開しただけではなく、『麒麟』を上質紙で印刷するようになった。これは満洲雑誌社が大量の資金を有しているだけでなく、政府が後ろ盾となって支持を受けているとの自負を持っているためである。『麒麟』は満映が潰れる前に刊行を中止したが、これは政府からの支援をそれ以上受けられなくなったためと考えられる。

以上の分析を通じて、満洲雑誌社はその当時の満洲国地区において影響力が非常に大きい雑誌社の一つであることが分かった。出版した『麒麟』は売上げが大きいだけでなく、質も良かった。『麒麟』の最初の30頁は全部写真が載っていることも雑誌の特徴であり、その印刷の技術を示している。雑誌社は政府からの力強い支援を受けているから、資金が豊かになる。雑誌社への補助金から印刷負担を部分的にまかなうことも、満洲雑誌社が潤沢な資金を持っていた証拠である。雑誌社の目標として、満洲だけではなく、世界各地に進出しようとしていたことも分かった。しかし、このように自信に満ちた雑誌社ではあったが、実体は満映傘下の付属機構にすぎなかったのである。だから、満洲雑誌社の強気な運営は、満映の重要性や特殊な地位を端的に表現しているだろう。

2.8 『満洲映画』と『電影画報』

『電影画報』は、もとは『満洲映画』と称し、1937年12月創刊、満映宣伝部が編集発行していたが、1940年11月以降、雑誌は満洲雑誌社の「別看板として成立した大陸講談社（社名を1940年12月に満洲雑誌社と改名）に移り、1941年6月に『電影画報』と改称され、満洲雑誌社から発行されるようになった。『電影画報』と『麒麟』は満洲雑誌社が同じ時期に出版したものである。『電影画報』の終刊号は1945年3月に出版され、名前は『電影』終刊号に変更された。『電影画報』は『満洲映画』の内容を継承し、主に映画に関する

ニュースやゴシップ的情報、スター写真などを掲載している。

満洲雑誌社が満映に完全に掌握された出版機関であることは、甘粕正彦が社長を務めていたことから分かる。そのため満洲雑誌社の刊行物は多かれ少なかれ満映自身の政策と利益を結びついていると見て間違いはない。そこで満洲雑誌社が出版した『電影画報』と『麒麟』との関連性については、次のような点が問題となる。まず満映はなぜ『電影画報』という専門の映画雑誌を出版した後に、『麒麟』という総合的な文学雑誌を出版したのか。そして2つの雑誌の間にはどのような類似点があるのか。そこで以下に『電影画報』と『麒麟』の類似点と関連性について説明する。

満洲雑誌社が出版した『電影画報』と『麒麟』は、満洲に大きな影響を与えた雑誌であり、いわば同類雑誌の代表であった。『電影画報』は満洲国で唯一の映画専門誌であった。映画に関する情報も豊富に掲載されており、発行年数も長く(7年)、同時、満洲五大雑誌⁶⁵の一つといわれた。

『満洲映画』は、1937年12月に満映の広報宣伝誌として創刊された。会社の映画活動を宣伝するとともに、「満洲国」の国内外に向けて、その正当性を主張しようとするメディアの機能を担っていたわけであるが、当時日本内地では、映画会社が自社発行の映画雑誌を持つことが一般的であったため、そうした映画広報誌としての系譜の中に位置付けることもできる。『満洲映画』は満映が発行した公的な映画雑誌であるのに対して、満洲雑誌社が出版した『麒麟』は民間の出版社によるものと定義できる。

『麒麟』も満洲総合文学雑誌の代表であり、満洲地域で最大の販売数を誇った総合文学雑誌である。『麒麟』の影響力は前節で述べた内容的を分析すると、両雑誌の内容は異なるが互いに関連している。本質的な目的は戦局に奉仕することである。どのように関連しているのか、具体的にしてみると次のようなものがある。

第一は、『麒麟』は『満洲映画』を宣伝し、『満洲映画』の文学界における影響力を増大させた。

『満洲映画』は映画の総合雑誌であり、基本的には上映された映画やスターに関するニュース、映画のレビューなど映画に関するものである。時局に奉仕するが、それほど露骨な表現はなされない。『陥落区文学大系』が述べるように、『満洲映画』という新京で刊行された映画雑誌は、映画専門紙であるだけに絵と文字の結合を重視した。主に映画知識や映画の内

⁶⁵ 当時の五大雑誌は『興亜』『青年文化』『新満洲』『新潮』『満洲映画』であった。

容、映画俳優などを紹介している。内容はおもしろい但其の思想が浅薄である。文学作品はあっても水準が低い作品が多く、東北陥落区の文学界には影響はない。⁶⁶そのため『満洲映画』が当時の満洲文学界に大きな影響が与えなかったことは明白である。

しかし、これに対して、『麒麟』の内容は小説、広告、漫画、時局的ニュースなど多彩な方面をカバーした総合的な文学雑誌であり、総合文学雑誌の代表である。『麒麟』の創刊号を見てみよう。

図1は『麒麟』の創刊号である。創刊号は『麒麟』の代表的な号である。まず、『麒麟』創刊号の最初の頁は目次ではなく自身のポスターだった。図1から『麒麟』は『斯民』から改題されたものと判別できる。『麒麟』の第2期からこの表記が消える。この時点で新たに発売された『麒麟』は、『斯民』から改題されたものであることを読者に知らせ、『斯民』読者に継続して購入するように呼びかけている。だから、『麒麟』が創刊当初から多数の購読者を抱えることに気を配ってきたことは明白である。続いて『麒麟』創刊号の2～4頁も目次ではなく広告だった。4頁目の広告はちょうど『電影画報』の宣伝である(図2)。

図2を通じて、『満洲映画』が『電影画報』に改名した原因及び雑誌の性格が明らかに分かる。まず雑誌の特徴としては、広範な読者群を想定した上で、さまざまな豪華賞品を用意し、公証的な主張で正確な情報を迅速にアップロードしていること、また内容では気楽な文体でスターのエピソードを紹介し、珍しい記事やスタジオでの事件などを記録し、美しいビジュアルと高いクオリティの情報とともに読者に提供したことが挙げられる。

また『電影画報』と改名したのには、数万の読者の要望に呼応したためということが明らかに分かる。そのために、満洲雑誌社が関係者の許可を得て、『満洲映画』の五月号で全国の読者の意見を聴取した。その結果、タイトル変更賛同する手紙が大挙して寄せられた。電影画報という新しい名前がこうして生まれた。⁶⁷この点から考えると、当時の満洲政府は日本文化を共有の基準とし、自立文化の発展を主張し、満洲と中国を分離する五族調和政策を樹立したが、当時の満洲人は心の奥で、やはり中国文化を好み、極端な日本化に反感を持っていたという仮説が成り立つ。

映画という言葉は日本に由来し、中国ではこれを電影と呼んでいる。中華人民共和国建国初期の戯曲は茶楼庭園で上演され、その場所は戲院と呼ばれていた。その後、皮影戲(影絵劇)と電影が引き続いて誕生し、最初は茶楼、戲院で上映したため、電影を放映する場所を

⁶⁶ 钱理群、566頁。

⁶⁷ 『麒麟』創刊号、4頁。

電影院と呼ぶようになった。これに対して日本では映画館と呼ばれる。当時の中国人(満洲人)が映画という言葉より自分の言葉である電影を使って欲しいという願望を持っても当然である。満映解体後、映画会社は中国共産党に接収され、長春電影制片廠が創設された。この長春電影制片廠が最初に創設した映画雑誌は『長春電影画報』とのタイトルであり、電影画報という言い方を保留した。これを考えると中国人が電影画報という呼び方を評価したことが分かるだろう。

『満洲映画』は文学界ではあまり影響を与えていない可能性に関しては前述したが、『麒麟』が『電影画報』を宣伝するのは、『麒麟』のような文学雑誌で『電影画報』を宣伝することを通じて、より多くの文学雑誌の愛読者に『電影画報』に気づかせようとしていることを示している。目次の前に『電影画報』の広告を置くことは、『電影画報』に対する重視を示しているといえよう。

さらに、以後出版した『麒麟』にも『電影画報』の目次がすべて掲載されている。『麒麟』は創刊号に『電影画報』の広告を掲載したほか、毎号『電影画報』の目次を掲載していた。この点は更に『麒麟』が『電影画報』を宣伝する役割を担っていたことを裏づけているだろう。この点に注目すれば『麒麟』から、『電影画報』の全目次と最終号の情報を得ることができる。

中国における近年の満洲国文学研究において、最も重要な本は2016年に出版された『偽満時期文学資料整理与研究』である。この本は中国偽満文学研究の大家である劉曉麗と日本の大久保明男が共同で編集した。この本は偽満期(満洲国時代)に出版された各雑誌やその目次を詳しく紹介しており、満洲国文学誌を研究する学者たちにとって基礎資料として必見の本である。

この本は『電影画報』の成立とその目次を収録しているが、二つの欠点がある。一つは、『電影画報』の前身である『満洲映画』においては、1940年11月以降、雑誌は満洲雑誌社の別看板として成立した大陸講談社(1940年12月、大陸講談社は満洲雑誌社と改名)に移って出版されたことを言及していないことであり、もう一つは、収録した『電影画報』の目次が不完全であることである。

しかし、『麒麟』と『電影画報』の関連性を研究することによって、『麒麟』は映画に関する画報の宣伝雑誌として、『電影画報』の創刊期以外の目次をほぼ収録していることが明らかに分かる。つまり『麒麟』を分析することによって『偽満時期文学資料整理与研究』に欠けている『電影画報』の目次を探し出すことが可能となるのである。図3で示した『偽満時

期文学資料整理と研究』の89頁では『電影画報』8巻5号が欠落しているが、『麒麟』は8巻4号と5号の合併目録を掲載している。⁶⁸『偽満時期文学資料整理と研究』と『麒麟』が掲載した『電影画報』の目次は完全一致していないから、両者を比較することより、より全面的な目次が得られる。

一方、『麒麟』の1942年3期に民間から脚本を募集する広告に応募が殺到した。満映は甘粕正彦が理事長に就任以来、日本以華治華（中国人を通じて日本軍が占領した地域を治める）の方針に合わせ、中国監督、中国スタッフを大量に起用してきた。脚本はもともと文学作品なので、脚本を募集するには文学雑誌を通す必要があり、『麒麟』は満映が文学の脚本を募集するのに最適な雑誌となったと考えられる。もちろん、文学雑誌で脚本を募集することで、文人たちの映画への関心を側面から広げることできる。

第二に、『満洲映画』と『麒麟』は、表向きの内容は違うが、その目的は満映の文化政策を宣伝するためであるのを忘れてはならない。周知のように、満映は映画会社ではあるが、目標は映画を作るのではなく、映画を利用してその植民地政策を宣伝し、中国人としての独立欲を削ぐことである。映画は新しい娯楽手段として、都市でも識字率の低い農村でも最高の宣伝手段である。しかし文学に没頭し映画などには興味のない人にとって、『麒麟』は間違いなく満映の最高の宣伝手段だった。『麒麟』が日本の植民地政策を宣伝する文章を掲載したのは数え切れないほどある。その代表が甘粕正彦の「歴史的記念」である。

時常大東亞聖戰，親邦日本，已經獲得了壓倒性的勝利，全東亞人，受聖戰的恩惠，得以由英美惡魔之手，解放出來，中略 將來東亞諸邦以友邦日本爲盟主，緊密團結，共存共榮。誠可期待。中略今後更祈與諸君共勉，以達成文藝報國的使命。本社社長甘粕正彦。

69

この発言は、東南アジアの諸国が独立できたのは日本のおかげであり、日本は全東亜人を英米悪魔の手から解放し、さらに自由を与えたと主張し、将来アジア諸国が日本を盟主として団結し、共存共栄の秩序を確立することの重要性を説いている。最後に『麒麟』は今まで一定の業績を獲得したが、理想の実現とはまだ距離がある。文藝報国の使命を達成するため、今後も諸君とお互いに頑張りましょうと結んでいるが、ここに雑誌としての『麒麟』の性格

⁶⁸ 『麒麟』5、6月合併号（1944年）、199頁。

⁶⁹ 『麒麟』6月号、（1942年）31頁。

が明白に現れていると言えるだろう。

一方、『麒麟』では毎号、「門」という欄を設けて、日本の最新の政治方針を紹介している。代表的のものとしては、田宁の東亜聖戦・防空読本、周田の大東亜などがある。さらに、『麒麟』では毎号、日本語講座があり、日本語の勉強と使用を勧めている。そのほか、『麒麟』は満映のスターと有名な大学教授⁷⁰との会談を企画し、スターと教授の対話を通じて、文人たちが満映に関心を持つよう促している(図4)。

このように、『麒麟』のような文学雑誌であっても、『満洲映画』のような娯楽性の強い専門映画雑誌であっても、満洲雑誌社が出版した雑誌はその植民地政策を宣伝し、美化するために出版された雑誌であったことは共通している。『麒麟』と『満洲映画』は、2つの異なるジャンルの雑誌でありながら、関連性があり、目標も一致している。満映は映画会社であるが、その目的は映画を作って娯楽を提供するのではなく、映画を借りて植民地思想のより良い統治を宣伝することにある。

『麒麟』の研究を通じて、満映は映画だけではなく、雑誌で政策を宣伝していることが分かった。満映にとって、映画はもちろん主要な宣伝手段であるが、雑誌には独自の強みがある。たとえば『麒麟』は定期的に発行しているし、発行部数も多いので、映画よりも頻繁に宣伝できる。まだ保存期間が長いから読者が読み返すことができるなどである。この点から見ると満映は単なる映画会社ではなく文化機関であり、映画制作を主としているが、いわゆる五族和合、東亜共栄、日本の先進性をアピールすることを主な目標としていることがより明白になる。

『麒麟』と『電影画報』の関連性は『麒麟』が『電影画報』を宣伝し、『電影画報』の文学界における影響力を増大させ、側面から満映の影響力を拡大することであったと規定できる。その共通点は満映にとっての宣伝手段を担ったことである。満映が映画雑誌を発刊した後、『麒麟』という文学雑誌を出版したのは、満映にその政策を文字で直接宣伝しようとする野心があったからである。

2.9 終わりに

本章を通じて得られた重要な知見は以下のようにまとめられる。

第一に、満映はその歴史的な性格上、制作した映画のごく一部しか現存していないが、こ

⁷⁰ L 大学教授となっていて名前が特定できない。

れを補完できる資料が残っている。それは、満洲雑誌社が出版した『麒麟』、『電影画報』などの雑誌である。しかし、これらの雑誌はほぼ中国語で表記しており、特に『麒麟』は日本でも発売されたが、日本語版は見当たらない。

第二に、満洲雑誌社はその当時の満洲国において影響力が非常に大きい雑誌社の一つであることが分かった。出版した『麒麟』は売上げが大きいだけでなく、質も良かった。雑誌社は政府からの強い支援を受けていたため、潤沢な資金を確保できた。雑誌社の目標として、満洲国だけではなく、世界各地に進出しようとしていたことも分かった。しかし、このように自信に満ちた雑誌社ではあったが、実体は満映傘下の衛星機構にすぎない。このことは当時の満映の特殊な地位とその重要性を反映している。

第三に、『麒麟』と『電影画報』の関連性は『麒麟』が『電影画報』を宣伝し、『電影画報』の文学界における影響力を増大させ、側面から満映の影響力を拡大することであったと規定できる。その共通点は満映の宣伝手段を担ったことである。満映が映画雑誌を刊行した後、『麒麟』という文学雑誌を刊行したのは、満映がその政策を文字で満洲国の知識人に宣伝しようとする野心があったからである。

『麒麟』を分析することにより、満映は、映画だけではなく、積極的に文学方面で政策宣伝を強化していたことがわかる。決して単一の宣伝ルートに満足せず、複数の文化宣伝ルートを開拓したことは満映の宣伝政策の特徴と言える。つまり、満映は様々な読者層に対して違う方式で政策を推進している。この戦略は複数の市場に対して、各市場のニーズに応え、異なる製品で対応する現在のマーケティング戦略と基本的に同じである。この点は、満映の近代化と先進性を示している。しかし、満映は政策を映画、雑誌、音楽、京劇巡映など様々な領域を通じて宣伝したが、その中心は映画である。映画は、現代の娯楽手段の一つとして、満映の先進性を満洲国の人々に展示できるとともに、知識人ではなく、字が分からない人でも見える。この点から考えると、映画は、当時の満映にとって、最適な宣伝手段であったと言えるだろう。

一方、満映の衛星機構を分析すると満映は、映画制作から上映会社、宣伝会社、映画研究機構、人材養成機関、機材生産社まで、多方面にわたる領域で専属会社を持っていたことが明らかになる。この点から見ると、満映が日本及び当時の上海映画界に依存せず、各領域でも自立した映画会社になろうとした野望が見えるだろう。現在、満映と新中国との繋がりについての研究は、満映が新中国最初の映画会社である東北電影に変わるという一点に集中している。しかし、満映の附属機構の新中国との関連は、現在もなお不明である。本論を通

じて、満映の附属機構が新中国との繋がりがあったことはその一端が確認できた。この点に注目すれば、新しい満映研究の視線を提供できるはずである。



図1 『麒麟』の創刊号

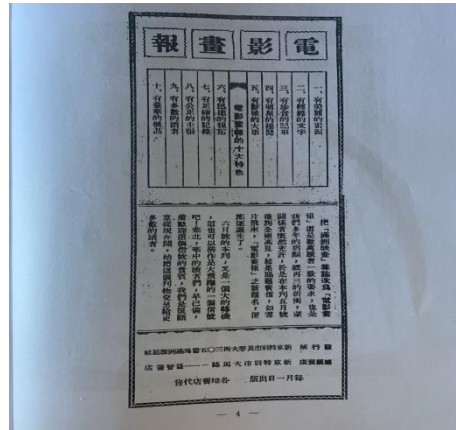


図2 麒麟創刊号『電影畫報』の広告

募集脚本审查感想谈	姜学潜	影人秘史：生命到哪儿去	杨景锋
影人秘话：		晚香玉座谈会	编辑部
李绮年五恋记	小梦	遥远的风沙评	花如笑
怎样做明星的好丈夫	萧娥		
作演员的信念	普华	第8卷 5月号（未见）	
舞台剧的灵魂与导演	尊孔	第8卷 6月号（未见）	
电影批评的尺度	曲舒	第8卷 7月号	
一年间影坛小笔记	顾华	1944年7月出版	
怎样表现爱情的高潮	红翰		
影人生活一日记	我口	日本舞蹈和东方民族的舞蹈	搏贝
忆良姊妹	白萍	郭端萍与二六问题	郭端萍
上海新片		满映助导演肖像	上官櫻
满洲新片		我的信念	王心齐
德国新片		华影摄影场散步	上海特派员
		南方诸国的电影	易文
第8卷 4月号		影城风光	小粹
1944年4月出版		谈型	春华
		脚本读物：夜明	方之英
扉：我们要的影与剧	庐纳	上海新片	
论文		满洲新片	
枢轴国的电影论	易文	日本新片	
探究电影的题材问题	淞水	德国新片	
趣味杂文			
十严在上海	沉矢	第8卷 8月号	
反派演员的分析	阿纫	1944年8月出版	
电影音乐与研究	培高		
华影一年间业绩	顾华	电影与文学	树人
谈明星的架子	关键	一个理想的女明星	铃口
女明星的丈夫日记抄	文则	影人杂感集	张奕等
华影导演新人轮廓	伟光	电影决战	智伯

図3 『伪满时期文学资料整理与研究』



図4 『麒麟』が主導した座談会の広告

第3章 満洲映画の問題とその評価

3.1-1 満洲映画とその問題

満映が撮影した映画はニュース映画（時事映画）、啓民映画（文化映画）、娛民映画（劇映画）の3種類に分けられることは周知の通りである。中でもニュース映画は満映が最初に取り組んだ映画であった。

盧溝橋事変が勃発したため、満映は吉田秀雄、藤巻良二などのカメラマンを現地に派遣し、戦況ニュースを撮影した。5～9月にノモンハン事件が起きた際に、満映はカメラマンを総動員して、戦場に赴き記録映画を撮影した。⁷¹これらのニュース映画の狙いは日本が意図的に中国を侵略した事実を隠し、日本侵略の正当性を提唱するとともに日本の強大な軍事力を示すことであった。だから満映のニュース映画は時事映画に分類できるし、社会現象及び事件を記録する映画であり、文化映画と理解しても間違いない。

啓民映画は実に文化映画から派生したものである。内容は主に満洲国の『映画大観』を指導方針とし、満洲国の政治、経済、産業、文化などの発展状況を国内外に正しく理解させることを目的としている。啓民映画の誕生について、中国側の満映研究は以下のように詳細に説明している。

四〇年十二月の甘粕による第二次機構改革において、文化映画を製作部から独立させ、啓民映画部とした。この時から文化映画は啓民映画と改称された。文化映画と啓民映画は呼称が異なるだけで、実質的な違いはない。改称の理由は、映画の分類上、娛民映画と並称できるからであろう。当然ながら『啓民』という言葉には、人々を啓発し教育するという意味があり、映画の実際の内容と役割にも合致する。⁷²

ニュース映画と啓民映画は国策のために作られたものである。『日満親善』『王道楽土』の思想を十分に具現させ、いわゆる宣撫教育、日本の先進性を満洲国に導入する政策を推し進めようとした。娛民映画と以上の2種類の映画との相違点は、国策を宣伝するために作られたものではないという点である。『満人による満人が楽しめる』は製作の目的である。そのために、娛民映画の中では、国策をあまり露骨に宣伝しておらず、中国の脚本家や監督を採

⁷¹ 「満映を鳥瞰する」、『映画旬報』第55号、1942年。

⁷² 胡昶・古泉、149頁。

用して制作しており、中国側の研究でも、娯楽映画が客観的に当時の民衆に娯楽性を与えたことを認めている。

しかし、よく分析すれば娯楽映画も文化映画の一つであり、単なる暗示、比喩などの手段で国策宣伝しているため、ニュース映画と啓民映画に融合しているとも理解できる。この点は現存する満洲映画『迎春花』（1942年）を例として説明する。まず娯楽映画と啓民映画の共通点は国策を宣伝したことにある。映画『迎春花』は恋愛を主題として撮影したが、実に東亜共栄、日満親善の満洲を表現した。例えば映画の中に次のような台詞が有る。

前天我到博物館、看見六朝字画、非常佩服中國的字画真好、有一張画着水鳥、無論色彩、線條、構圖、和日本的古画一点也不錯。千年前滿洲繪画同日本五百年前的繪画、都是同出一源。日本的藝術同滿洲的藝術、往大處看、就得說是東亞的藝術。⁷³

以上の台詞は、まず日本人の視点で中国文化を称賛するとともに、日中文化を同じ起源に分類している。これは日満一体の政策を体現しようとしている。日本の美術と満族の美術を東アジアの芸術に分類することは実に日本の東亜共栄国策の体現である。また、ヒロインである李香蘭は日本人に平手打ちされた後、反感を持たずに日本人を好きになる設定がある。このシーンは李香蘭が1945年に漢奸と認定された証拠となる。

一方、映画『迎春花』もニュース映画の特色を持っている。例えば満洲の都市風景を撮影し、街の中国人は日本人に対して笑顔を見せている。スケート場、ハルピンの教会、松花江などの風景を撮影することで調和が取れている繁華な満洲を表現した。またスケート場のガラスには防空の漢字が貼ってあり、これは当時の政府が提唱している戦時防空政策を体現するだろう。このような撮影手法は、ニュース映画の特色を融合させたものと言える。

満洲映画の三区分の相違点は実に国策を拡大したか娯楽を拡大したかということに尽きる。この点から考えると、満映が生産したすべての映画は文化映画、すなわち国策映画の範疇に分類することができる。国策を露骨に宣伝する啓民映画、ニュース映画、それとも娯楽要素を拡大し、『日満親善』を宣伝する娯楽映画ではその目的は国策を宣伝し、民衆を麻痺させることである。だから、本論では満映が撮ったすべての映画では、満映の宣伝に積極的

⁷³ 映画『迎春花』原版字幕。

な役割を果たしたと理解し、その上で満映劇映画の変遷を再検討することにする。

文化映画は満映初期映画の一種の名称で、主に教育映画、ドキュメンタリー映画と宣伝映画から構成されている。1938年10月、満映は文化映画課を設立し、牧野満男が部長を務めた、傘下に時事映画系を設立した。文化映画の撮影はスタジオが要らないし、満映初期に重視された映画の種類なので、満映成立の一年目には7本を撮り、翌年はさらに22本を製作した。これらの映画は主にニュース事件と満洲国の国情を反映した内容で、主に建国、産業、交通、文化などのことを中心とする。

文化映画は、国策の一環として撮ったものであり、内容ではあまり娯楽の要素がないと言えるだろう。このような映画は、上映してもその興行成績は悲惨であり、大衆の目を惹くことが難しい。さらに、当時の文化映画の上映も困難である。杜白雨は『満洲映画』で当時の文化映画の上映状況を次のように紹介している。

可是，回頭來看看眼前的文化片，最顯然的變化就是他的長度。現在上映的文化片，在影院中並不是獨立的存在。它整個都是作為一種附屬品而放映於兩部劇片底中間，或者跟在一部劇片的背後的。最甚者，往往拿文化片來緩充放映的時間。⁷⁴

以上の内容から読み取ったできることは、満映成立初期の文化映画の特徴は、時間が短いことである。そのため、満映の文化映画は最初に他の映画の付属品にならなければならず、2本の映画の間に挿入され、甚だしきに至っては劇映画の最後に上映が行なわれた。だからこの時の文化映画は単純に上海映画と比較できないこととなる。

一方、当時の日本の映画法では文化映画の上映時間が30分以内と定められていたため、満洲では文化映画の上映時間も制限されている。それ以外に、最も重要なのは、当時の映画館経営者が文化映画を上映したくなかったことである。この点は『満洲映画』に次のように説明されている。

文化電影的缺點，因為上映時間的限制，而發生了過短的情事，民衆雖然歡迎，但是影院經理對之沒有多大的熱情，對之虐待，這一點卻是莫名其妙，如果對之再徹底一點，必

⁷⁴ 杜白雨『文化電影諸問題』、『満洲映画』（満文版）四月號、1940年。

能對社會教育有所貢獻。⁷⁵

以上からわかるように、著者の式場隆三郎は、文化映画の欠点は上映時間の制限にあると考えている。映画館の経営者が文化映画に対して熱真がないし、また文化映画を虐待したことは上映時間の短い原因となり、またこれは不思議なことと理解している。実際、よく考えれば、映画の上映時間が短い理由は以下の点に分類さできる。

第一の原因は、当時の文化映画は長い時間で放映されるには素材が足りないということである。これは客観的な事実である。第二の原因は経営者が文化映画を放映したくないことである。この原因はまず、満洲の民衆は被植民者として、日本映画に対して反感を持っているに違いない。その次に、文化映画の内容は単一で、この時期にはドキュメンタリーを中心として、娯楽的要素を持ってないし、観衆を引きつけにくくて、経済効果がないである。

以上の内容から、満映の文化映画は上映初期に映画館の経営者から抵抗を受け、自身の時間の長さによって、独立して上映されるのではなく、他の映画の付属品として上映されていたことがわかる。しかし、日本勢力の安定と満映の実力が強大になるにつれて、文化映画は強制的に映画館で上映され、大きく成長した。その転換点は1940年に撮影された『大松花江上』の上映である。それ以来、満映の文化映画は新たな時期に入り、内容が豊かになり、さらに時間の制約から解放された。坪井與はこの映画を次のように評価している。

『大松花江上』は河と人生と云つたものをテーマとしたもので、大松花江の四季と流域地の交通と経済、そして人間の生活を描くもので七年度末に完成の豫定である。文化映畫としては従来の短尺の弊を破つた恐ろしく長尺のものであり、満映が自主映畫として始めて企劃する大きなものとしては、或は度胸がよすぎるかも知れない。⁷⁶

坪井が書いたように、『大松花江上』はすでに文化映画の上映時間の問題を解決した。しかし、この点を除いて文化映画の発展を阻害する問題がもう一つある。それは映画の製作と考えられる。映画は映画会社の製作がないと上映できないし、映画を作るには多くの資金が必要だろう。満映は国策会社として資金面で十分余裕がある。換言すれば、映画を作る時に国策の宣伝が重点を置くことができるし、経営面などの問題は映画製作の中心ではない。こ

⁷⁵ 式場隆三郎『電影的感化性』、『満洲映画』（満文版）九月號、1940年。

⁷⁶ 坪井與「文化映畫」、『満洲映画』（日文版）二月號、1940年。

の点について、『満洲映画』の中には『満洲国の映画事業は既にアメリカの如き営利事業ではないのであって、最も重要な国策事業となったのである。』⁷⁷との記事が載っている。

これより分かるのは、満映が営利を気にせず、宣伝効果だけ注目する会社である。当時の満洲は日本に占領されていたため、個人映画会社の発展萌芽は完全に遮断されていたとも言える。特に文化映画の特殊性があり、民間からの投資も期待できなかつたと考えられる。だから、こんなに大きな満洲で、文化映画、恐らく普通の映画を撮影できる会社は満映しかないだろう。満映の文化映画製作部でさえ、こう書いている。

自主作品であるから必ずしもよい作品が出来るとは限らない。然しながら、満洲の文化映画は満映が作らなければ一體どこの製作所が作るのであるか。かく考へると我々の任務は眞に重いのである。我々は見事な自作品を作らねばならぬ。⁷⁸

競争は市場経済の第一原則であり、どの業界も現れたばかりの時に、競争が過酷であればあるほど、健全であればあるほど、業界全体の発展に良いことになる。競争だからこそ、より多くの革新が生じ、相互に競争の過程で積極的に学び合う。これで業界全体の発展を促進する。例えば当時の上海には、アメリカ人のビジネスマンが主催するアジア映画会社が現れただけでなく、20年代には明星映画会社（1922年）、天一映画会社（1925年）などの現地映画企業も現れた。これにより、日本占領以前の上海映画は開放的、多元的、相互競争、協力学習の優位性を持つようになった。

日本の植民地政策は満洲映画産業の不均衡を招いた。満映は不完全な映画産業の中に存在していた。満映は競争相手がいないと参考ができなくなり、お互いに学び合いことができなかつた。満洲映画は開放的な市場を失ってしまった。この点が満映初期の映画は直接的に日本映画を複製し、後期には上海映画を模倣した原因だと考えられる。その結果、日本映画、上海映画との差別化がない満洲映画はずっと日本映画と上海映画の後塵を拝することになった。満洲人は日本映画をそのまま持つてくることを受け入れず、上海映画をもっと好きになった。だから、日本の植民地政策はある程度満洲国に対するコントロールを深めしたが、客観的に自分の特殊性を失って、健全な映画市場と人心を喪失した。

⁷⁷ 堀善照『暗い電影院の銀幕へ』『満洲映画』（日文版）五月號、1941年。

⁷⁸ 「文化映画の製作」、文化映画製作部『満洲映画』（日文版）二月號、1940年。

3.1-2 満洲の娯楽とは

前述したとおり、植民地支配問題及び上海映画との競争は満洲映画の失敗した主因となる。しかし、以上の原因を除いてもう一つの問題を考えなければならない。それは、当時の民衆にとって一番満足度の高い娯楽とはなんだろうかということである。

満洲映画『迎春花』からもわかるように、満洲の娯楽事業は多様であり、「フィギュア・スケート」、「剣道」、「テニス」、「ゴルフ」「スケート」などのさまざまな娯楽手段がある。しかし、当時の状況をよく考えると低収入の工業・農業労働者がスケートや剣道をやっても娯楽にならない。純粹の娯楽は、人の気持ちを転換になるものである。そう考えると、当時の満洲では阿片窟、売春宿、酒場といった娯楽施設以外に、文化的に民衆を楽しませる娯楽は実に書籍、映画、戯曲、漫才であった。

映画は産業革命の産物として生み出された新しい娯楽であり、娯楽性が強いだけでなく、映画を見る観客には様々な階層が含まれているし、普及率が高いという特徴を持っている。これは日本が映画で国策を宣伝しようとした主な原因である。書籍は識字率をはじめ読者には一定の文化程度が要求される。さらに、日本は中国雑誌を厳しく検閲するため、満映が設立した時点で中国人が主催した雑誌社もない。当時の状況を考えると、映画と競争できる文化娯楽は、戯曲や漫才などの伝統演劇だけである。

「游艺场上演剧目別」(図1)は、『奉天市統計月報』に掲載され「奉天公署」が統計した奉天地区1938年1月から1939年9月までの期間に、各劇場の公演状況の統計データである。図1を見ると満映成立初期に、奉天地区の娯楽事業は主に映画、京劇、評劇、皮影、漫才である。出演回数から見ると伝統演劇の総和は映画よりはるかに多く、主要な娯楽市場を占めていることがわかる。

ここでは市場占有率について検討するのではなく、両者の娯楽性をさらに検討するつもりである。つまり、伝統演劇は一体どのような映画では達成できない娯楽性を民衆にもたらしることができるのかということである。よく考えれば京劇、評劇、評書、漫才などの演出方式は映画にはない特殊性が備わって、その中には、一部分の愛国思想が読み取れる。この点については次の章に詳しく論じる。

伝統文化としての京劇、評劇、皮影、漫才などの娯楽手段は、ある意味映画の娯楽性を超えて、満洲映画が持っていない掛け替えのない特殊性を持っているし、満洲映画に対する民衆の鑑賞意欲及び依存度を低下させ、側面から満洲映画の発展を阻害した。

3. 1-3 台詞の問題と解決法

台詞は映画の無視できない重要な構成部分の一つであり、良い台詞は映画に豊かな感情の色彩を加えることができ、映画の中の印象深い台詞は観客の記憶に長く刻まれることもある。しかし、中国人の日常会話では、できるだけ相手に自分の考えを理解してもらうため、普通に長い文句を使って喋る。しかし、中国映画の台詞は、日常会話と違って、独自のリズムと短縮の技法があり、洗練された言葉であると考えられる。洗練された台詞は短くても、人物の気持ちや願望を表現することができる。もちろん、これには必ず一定の文学的実力と中国社会に対する理解が必要である。

例えば、中国人は朝に挨拶する時に「おはようございます」の代わりに「ご飯を食べましたか」を使うのは普通である。さらに、上司に会っても「おはようございます」と言わず（例えば王政委のように）苗字+役職で呼ぶ。この表現は、昔の上海映画ではよく見られた。一方、中国語では言葉を繰り返して自分の感情を表現することも多い。例えば当時の上海映画の台詞について、『満洲映画』は次のように述べている。

上海電影一向以臺詞取勝，最老的電影也是那樣，比如「自由之花」裏：

王守奇：「恭喜！恭喜！」

蝴蝶：「豈敢！豈敢！」

陳嘉農：「請坐！請坐！」

像這樣帶有同樣韻腳的話來向人致謝意及接受謝意，毫無美感。然而在螢幕上就有著異常讓人精神振奮，或感到有意味的效果——我管這就叫臺詞。⁷⁹

以上に書いた中国語の繰り返しの台詞は、日本語の会話もしくは映画台詞ではしっくりこない。以上の台詞を日本語に置き換えると次のようになる。

王守奇：「おめでとうございます！おめでとうございます！」

蝴蝶：「恐れ入ります！恐れ入ります！」

陳嘉農：「座ってください！座ってください！」

⁷⁹ 周國慶「満洲電影的臺詞問題」『満洲映画』第三卷第6号、35頁。

日本の観客が以上の台詞を見たらどう思うか考えてみよう。おそらく当時の満洲国の観衆が日本主導で製作された満洲映画を見たとき、これと同じ気持ちになったに違いない。以上の内容を通して、日本の映画の台詞が中国映画には当てはまらないだけでなく、中国映画の台詞も日本映画には当てはまらないことがわかる。台詞の不適切は満洲映画への不満を生み、満映の『満洲映画』の中国語版ではつぎのように評価した。

満洲電影的劇作者也許是時間不允許他們推敲他們所寫的臺詞，往往都一貫的運用著會話，所以影片在上演時，對話很不容易使觀眾們的精神振奮或感到有意味（中略）日本的語言在任何場合，任何事情，似乎都有一定的成語套子，而那套子又變化無窮，像隨著時間不同有所謂早安，午安，晚安等。（中略）所以我覺得以往滿洲電影的失敗，關於在對話上忽略了語言的民族和非語言的民族是一大主因。⁸⁰

以上のことから、満映は台詞の問題をはっきりと意識していたことがわかる。それぞれの国は自分の言語習性がある、映画の字幕と違って、映画台詞の創作はもっと自国の言語の習慣に適切でなければ、キャラクターの情緒と心理活動を際立たせることができない。これに対して満映は台詞指導という職を設けて問題を解決しようとした。

満洲映画には言語的な問題があったが、甘粕正彦の就任によって改善に向かったことは間違いないと思われる。この点は先行研究が見落している点であると考えられる。満洲映画は様々な理由から完全に保存されていないが、現存する満洲映画『迎春花』をよく分析してみると、満映は後期に台詞の問題を解決したことを確認できる。その解決策は、台詞指導という役割を設けたことである。

台詞に注目して見ると、『迎春花』は日中映画史の中でも独特な映画の一つであると言える。まず映画の台詞は日本語と中国語に分けられ、日本語の台詞の中には日本語的特徴を残すと同時に、台詞指導を通じて中国語の台詞に対する潤いと修正を強化して、中国人の習慣や生活に近づけ、映画の人物像を生き生きとさせている。この方式は、現在の日中合作映画の中でもあまり見られない、非常に珍しい方式と言える。では次に、映画に出現したシーンを通じて満映の台詞指導はどんな役割を担い、どんな貢献ができたかを説明する。そのため、まず映画『迎春花』の梗概を紹介しておこう。

⁸⁰ 周國慶、『満洲映画』。

主人公の村川武雄（近衛敏明）は支店長としての叔父の建築会社に赴任した。武雄は会社の綺麗な中国事務員で取引のときは通訳も務める白麗（李香蘭）に惹かれている。しかし、叔父の娘・八重（木暮実千代）は秘かに彼に想いを寄せる。三角恋を生じた八重と白麗は愛情と友情の矛盾に陥っている。白麗は八重に気兼ねして、武雄のハルビン出張に通訳として同行するのに八重を誘うが、結局的に武雄の煮えきれない態度に八重は白麗の日止めるのを振り切って東京に戻り、どうしたらいいかわからない白麗は北京に行くことになる。この映画は1942年に満映と松竹大船撮影所が共同に制作した作品であり、ヒロインの李香蘭と助演の浦克、張敏など数人が満映俳優であるほか、監督、脚本などの技術者はすべて日本松竹大船撮影所の出身である。

映画の台詞指導は王心斎という大連の人であり、満映が設立して最初に募集した俳優の一人である。坪井與の回想によれば、この人は『迎春花』で佐々木康監督の助手を務めていた。⁸¹満映時代には監督として『玉堂春』、『一順百順』、『皆大歡喜』、『求婚啓示』など7本の娯楽映画を撮影した。『迎春花』の台詞指導を担当する前に日本の松竹大船撮影所で映画技術を学んだ。満映解体後、共産党と国民党は満映の統治権を争い始めるのだが、王心斎は国民党の代表者として東北民主連合軍に逮捕された。坪井與は、第二次世界大戦後に王心斎の行方を尋ねたところ、中国側からは「亡くなった」と返答だった。⁸²では、台詞の指導者として、中国人の習性に合うように、彼はどのような面で映画の台詞を修正したのか、以下の2つの場面から具体的に分析してみよう。第一の場面は以下の通りである。

場面 1. 支社長である武雄が白麗の家に招かれる。武雄が白麗の父親と話している白麗がドアを押して入ってくる。

白麗：爸爸（パパ）。

白麗のお父さん：何も言わなかった。

白麗：あ、いらっしやいませ。

武雄：お邪魔しております。

以上のシーンを読み取ってみると、この場面が日中双方の文化に合致していることがわかる。ここでまず説明しておきたいのは、武雄支社長を白麗の家に招いたのは白麗ではなく、

⁸¹ 刘俊燕、张锦「马寻访谈录」当代电影、2014年。

⁸² 坪井與「満洲映画協会の回想」佐藤忠男・佐藤久子編集発行『映画史研究』第19号、1984年、35頁。

白麗の父親であるということである。これは白麗が武雄に会った時の口調や、武雄自分が白麗の父親とは学生時代からの親友であることを強調していることから推測できる。つまり、白麗の父親は留学生であり、武雄とは学生時代の親友だった。

このシーンで白麗は家に客がいることを知らない。さらに、部屋のドアが閉まっていることがわかる。この場合、白麗はドアを開けて入ってくるが、日本人のように他人の部屋に入った時に「入りますよ」「失礼します」といった挨拶はしない。自分の父親に会っても「パパ」の一言だけである。さらに白麗の父親はそれを聞いても何も返答していない。この気軽なコミュニケーションと行働設定は中国人の日常生活に一致している。だから中国の観客が見ると、逆に身近に感じられるのである。

しかし、次の台詞と行動は標準的な日本式なものと理解できる。白麗は武雄に会って驚きを見せた後、日本映画の公式的な台詞「いらっしゃいませ」を口にする。武雄もお邪魔しておりますと答えた。ここからわかるのは、映画の中の日本式台詞は日本の脚本家が書いたものであり、台詞指導は映画の中で日本語台詞に手を加えていない。しかし、中国人から見れば、武雄と白麗は上下関係にあり、このような状況で挨拶をしても、白麗は絶対にいらっしゃいませを言うはずがないからだ。中国語のいらっしゃいませ（歡迎光臨）はサービス業にだけ広く使われているのである。映画の場面を考えれば、白麗は「武雄支社長」とだけ呼びかけるのが正しい。

以上から分かるように、この映画は日本台詞の公式性と日本文化を保持しているだけでなく、中国式の台詞と行動方式をも重視している。その原因は映画が満映の中国監督によって作られたからではなく、満映と松竹の共同撮影だったからである。この満映(中国人のセリフ指導)+松竹(日本)という撮影パターンは、間違いなく現在の中国映画と一致することが確認できる。これについては次の節で詳しく述べる。次に、第二の場面を考えて見よう。

場面 2. 村川は下宿の家で大家の娘に中国語を教わっている。

村川：我是日本人、你是满洲人、我和你是好朋友。

大家の娘：嗯、挺好、挺好。

(中略)

村川：今度はこんにちは。

大家の娘：您吃了饭了吗。

村川：えっずっと長いね。

大家の娘：あなたご飯を食べましたかという意味です。

大家の娘：でもこれは朝日の挨拶です。

村川：おう、にち、えっなんだけ。

大家の娘：你吃了饭了吗。

村川：にちらファンらま、(中国語ご飯を食べましたかの発音) その時なん答え。

大家の娘：我吃了、私食べました。

村川：わちら、わちら(中国語もう食べましたの発音) もし、食べなかったら。

大家の娘：食べなくてもそう言うです。

前述のとおり、繰り返しの台詞は、日本語の会話もしくは映画台詞ではしっくりこない。しかし、この方式は上海映画にたびたび登場する。この台詞の中にも上海映画の影があると言える。村川が中国語を音読すると、大家の娘が「嗯、挺好、挺好」と答えた。このように台詞を繰り返すことで承認の強度を高める方式は、中国言語文化の大きな特徴である。この言語特徴は今日まで受け継がれている。例えば、今の中国人は日常生活の中で「不错、不错」、「好吃、好吃」などの繰り返しの言葉をよく使う。一方、映画は満洲人が日本人に中国語を教えることによって、満洲人の日常的なコミュニケーションの仕方を正確に表現している。

以上の内容から、台詞指導はただ映画台詞の中の文法的誤りを修正することだけを目的としていないことがわかる。現地の文化特徴を考慮して言語及び人物の行動に合理的な潤色を行って、映画の人物を現実的生活に近づけて、生き生きと再現することが台詞指導のもたらした効果である。具体的に考えると、映画全体を通して、李香蘭演が演じる白麗は実に二つの文化特徴を持っている。日本人と交流する時に、日本映画の特徴を再現すること一方で、中国人と交流する時は中国人のコミュニケーション方式と用語をよく表現した。これは側面から観客に劇中人物に対して一定の共感度を与え、白麗という人物像の親近感を高め、李香蘭は日本人ではなく、日本語も中国語もできる中国人だと、満洲の観客に思わせただろう。この点は、当時の満映が強く達成を望んだ目標の一つでもあって、満映が台詞指導を設立した要因の一つと考えられる。

一方、映画の中の満洲人は、日本人と同じ日本語を話したりする。この点は日本人のコミュニケーションに沿って行動していなかった。彼らの交流の仕方や行動の仕方には、満洲の土着文化に沿っている。さらに映画では、「中国語を学ぶ」というシーンを通して、満洲人の交流の仕方を日本の観客に紹介していた。本土の文化をもとにして作られた中国語の台

詞は、日本の観客に新鮮さを与えただけでなく、満洲の土着文化を側面から紹介した。国策という点から見れば、観客に満洲は日本の植民地ではなく、日満融和の新しい開放国家であったことを示している。

以上のことから、満映後期にそれまで問題となってきた台詞問題を解決しただけではなく、満洲文化への配慮を強めたことがわかる。多面的な観点から、映画『迎春花』は「トウイブチ」映画の範疇から超えたと言える。これは言うまでもなく、台詞指導のおかげだと考えられる。中国側の先行研究は、台詞指導の王心齋について紹介する時に、坪井與の回想では、台詞指導の王心齋は『迎春花』で佐々木康監督の助手を務めていた」と記されているが、中国側の先行研究はこれに大きな疑問を抱いている。⁸³しかし、台詞指導の職能を考えるならば、実際に担当する仕事は非常に多いことが推測される。現在の中国映画に出る語学教師や文化指導などのさまざまなポジションを兼ね備えた仕事であり、坪井與の回想は撮影当時の状況を踏まえたもので間違いないと考えられる。

以上の内容からわかるように、台詞指導は台詞修正、文化指導、もしくは発音の指導も行っている。台詞指導は映画のリアリティ、大衆性を強化しただけではない。満映の国策上の要求にも応えていた。では、台詞指導を設立するというやり方は、日本映画から学んだものなのか、それとも日満が混じり合った満洲という特定の環境下で、満映が国策及び映画市場がないという問題を解決するためにまずとった方法なのか。この点が分かれば規模、撮影機材などの面ではなく、制作面から発展が日本映画より遅い満洲映画の先進性を論じることができるし、さらに満洲映画が日中映画との関連を再評価することもできる。そのため、まず、日中両国の台詞指導に関する分析が必要である。

台詞指導という言葉は、言語表現の特徴からいかにも中国語風であるため、満映の中国人が最初に使った可能性が高い。そのため、現在の中国語にも台詞指導という言葉が残っており、一部のテレビドラマの中にも登場している。これに対して、現在の日本映画は台詞指導という言葉を使わない。しかし、言葉の意味から考えると、台詞指導は実に日本語の方言指導に対応する。ここでは日本側の先行研究が説明した方言指導の役割を説明する。具体的には以下の4点である。

1. ドラマの台本を読み、全体を把握する。

⁸³ 刘俊燕、张锦、75頁。

2. 台本直しにかかる。
3. 方言で台詞を吹き込んだものを作成する。
4. リハーサル本番に立会う。ロケの場合は同行する。

発音の間違いを指摘するだけでなく、方言にふさわしい身振りも示す必要があるからです。⁸⁴

以上の内容からわかるように、台詞指導の仕事内容は方言指導とほぼ同じであるため、異文化に対する指導と理解できる。また、方言指導の誕生及び外国語の指導について、日本の言語専門家である田中ゆかりは、NHKが1970年代中頃に「方言指導」を導入し、1980年代以降になると「方言指導」は、オープニング・クレジットロールにも明示されるようになる」と主張し、⁸⁵「方言指導」がどのような言語変種に対応したのかについて、次のように説明している。

2018年放送中の『西郷どん』までの大河ドラマ57作中28作品に何らかの言語変種に対する「指導」が付いている。「公家言葉」（1992年放送『信長』）・「御所言葉／御所ことば」（1998年放送『徳川慶喜』2001年放送『北条時宗』など）のような社会方言から、「英語」「仏語」（1985年放送『春の波濤』）・「ポルトガル語」（『信長』）・「モンゴル語」「高麗語」（『北条時宗』）・「朝鮮語」（2016年放送『真田丸』）のような外国語までがその対象となっている。社会方言や外国語にしばしば「指導」が付くことは、現代劇ドラマとの違いとして指摘できる。⁸⁶

以上の内容からもわかるように、日本の「方言指導」は実に1980年代のドラマから発展し、社会方言、外国語などの指導は現代ドラマからである。しかし、こうした台詞や地域的な差異の指導を行っている職員は、すでに1940年代の満映でなされていた。さらに、国策面から考えると、そのときの台詞指導のほうがうまく機能していた。満映が撮影した映画をそのまま日本映画に分類することはできないが、『迎春花』は満映と松竹が共同で撮影し

⁸⁴ 日本大学文学科主催の河原田ヤスケ氏講演「方言ドラマが出来るまで—「方言指導という仕事」—」2014年（7月3日）。

https://nippairn.com/wp-content/uploads/2017/02/dialect_drama.pdf。

⁸⁵ 「方言指導」記載の有無については、各先行研究の結果は異なる。河田氏の研究によると、「方言指導」を明示した最初のドラマは1980年の『いちば星』。田中さんの研究結果は1980年の『獅子の時代』。

⁸⁶ 田中ゆかり『読み解き！方言キャラ』研究社、2021年。

た映画である。台詞指導の仕事を理解できれば日本映画史の中に方言指導を明記した映画は、間違いなく1940年代に撮影された『迎春花』であると理解出来るだろう。

一方で、満映が撮影した『冤魂復仇』や『迎春花』は日本で公開され、満洲映画は日本映画に比べて技術的に劣っていて、内容的には国策性に欠けているなどの批判を浴びた。いわば日本映画の評論家が日本映画の視点で検閲していたと言える。しかし台詞指導という視点から満洲映画を読み解いていくと、これは先進的な考え方と考えられる。日中映画が異文化に目を向けるようになったのは、満映がこの方式をとってから数十年後のことである。満映の台詞指導は、ただ台詞の内容を書き直すのではないと考えられる。映画の内容を見ると、映画に出てくる中国人は中国式の行働と話し方で演技している。例えば、白麗は家に客がいることを知らない。さらに、部屋のドアが閉まっていることがわる。この場合、白麗はドアを開けて入ってくるが、日本人のように他人の部屋に入った時に「入りますよ」、「失礼します」といった挨拶はしない。自分の父親に会っても「パパ」の一言だけである。さらに白麗の父親はそれを聞いても何も返答していない。この気軽なコミュニケーションと行働設定は中国人の日常生活に一致している。だから中国の観客が見ると、逆に身近に感じられる。この映画は日本台詞の公式性と日本文化を保持しているだけでなく、中国式の台詞と行動方式をも重視している。

以上、台詞指導の作用を説明したが、満映に関する研究資料が欠落しているため、『迎春花』の制作過程が具体的に解明されておらず、台詞指導の仕事内容は断言できないので、満映の台詞指導を裏づける新資料が発見されることが期待される。しかし、残された映像の内容から確認できるのは、台詞の修正によって、『迎春花』という映画は「对不起映画」という肩書きを脱し、満洲の視聴者が李香蘭に対する認識を深めたことである。

一方、映画『迎春花』では、日本語台詞の翻訳にも力を入れていると言える。『迎春花』は松竹と満映が共同撮影した映画であり、日本人俳優が話す時は中国語字幕がついている。『迎春花』の中国語字幕はとても良い制作レベルに達したと考えられる。映画の字幕は、聴覚障害のある観客に配慮するだけでなく、観客の文化レベルを考慮し、外国語の背景がない観客に配慮することが重要である。優れた外国映画も、上映国の文化に合った字幕がなければ、観客には理解し難い。

フリードリヒ・シュライアマハーは言語の翻訳を同化翻訳と異化翻訳の二つの方式に分類した。同化翻訳は通訳の時に、対象とする言語に最大限近づき、読者に分かりやすく、自

然で流暢な訳文を提供する。⁸⁷ ここでは簡単な例で説明する。例えば「悪事が祟り自滅した」は中国語に直訳すると「作恶作祟自取灭亡」である。作祟という言葉は日本語の祟りに対応しているが、怨霊や神がたたる、あることをしたために受ける悪いむくいなどの深い意味があり、現在の中国人はよく使わない言葉であり、ある程度の教育を受けた人でなければこの言葉の意味を理解できないほどだ。

この場合、同化翻訳の方法を使えば、結果は全く違っている。例えば、登場人物によって、この日本語を中国文化に起源し、誰でもわかる中国語に訳すことができる。例えば、武侠映画に出たら多行不义必自毙、神話劇に出てくる場合は自作孽不可活と通訳できる。この二つの通訳方法はどちらも日本語の意味を保留する同時に、中国の古典から出た中国人に分かりやすい言葉で表現したものである。この訳し方は中国文化に接近しようとする。満映の字幕翻訳は、間違いなく同化翻訳である。例えば映画 11 分 33 秒と 34 分 45 秒の中国語字幕は以下の通りである。

白麗：在此地若不会滑冰， 就是老趔。

八重：不会滑冰不是太老趔了嗎？

この「老趔」という言葉は、満洲時代に生まれた方言である。現在でも中国東北地方の人々だけが使用している言葉である。『長春市民俗方言志』の記載によると、「老趔」の意味はおしゃれではなく、ダサいことである。満映は、日本語をそのまま満洲方言に訳したことで、観客とキャラクターに共感と親しみを持たせ、映画の大衆化にもつながった。

一方、台詞指導の功労と断言できないが、映画に出てくるこのような形(セリフ修正+方言指導+現地文化への修正)は、実に最近の中国映画で見られるようになった。これまでの映画では、台詞指導があっても、映画の初めや終わりに紹介されることはなかった。例えば、日本の方言作品がたくさんあるが、「方言指導」記載の有無について、最初に「方言指導」が名示、表記されたのは『獅子の時代』(1980年)に始まる。中国では、同じように方言老师、文化指导など名が表記されるようになったのは近年である。映画は当時の国策、映画の人気、また李香蘭の宣伝、及び満洲映画が出現した言語問題を解決するために、映画の細部

⁸⁷ 陈曦「归化和异化策略下陈情令的日语字幕翻译」文化传播第34期、2020年。

に手を加え、初めて映画の冒頭に台詞指導を明記したのである。

ここで映画の冒頭に台詞指導を明示していること強調する原因は、この行為はただ制作側が台詞指導という役割を重視しているのではなく、満洲の観客に台詞指導を紹介したいという要望もあると考えられる。換言すれば、満映が監督、李香蘭及び台詞指導を映画が始まる前に観客に提示するのは、満映が李香蘭と台詞指導をいかに重視していることを示すと同時に、この映画は台詞指導の語言修飾をした映画であることを当時の文化人たちに伝えたいのである。この試みは間違えなく新中国映画より早い。

中国各地には各種の方言があるが、本当の方言映画が徐々に流行しはじめるのは実に近年からである。但しドラマはこの限りではない。映画は中国に入って有声時代に入ってから、方言映画の数は極めて少ない。あったとしても、例えば四川方言の映画は四川の映画監督が撮影したらしい。その原因としては、以下のことが想定できる。

中国では新文化運動の時期があり、その時に白話文が提唱された。全国の学生が普通話を勉強しはじめる。映画が有声時代に入った時期はちょうど国民政府が標準語を提唱した頃に重なる。国民政府は全国の用語を統一するために法令を發布し、一部の俳優に標準語の学習を強制した。新中国成立後、新中国政府となってからも標準語の提唱運動が続いており、映画の製作にも共通語は必須となった。中国の映画史は共通語の普及とともに様々な法令で成長してきたため、方言映画の生存空間は非常に考えてもいい。

3.2 劇映画の誕生と『冤魂復仇』

満映成立初期には、国策的な文化映画のほかに、当時の映画市場を占領するために、民衆の需要を考えなければならず、娯楽性を中心とした映画も製作した。満映初期には、これらを一括して劇映画と呼んでいた。日本語の劇映画とは、物語、または創作された話、出来事を語る映画のことである。物語映画とも呼ばれる。なお、劇映画という呼称は一般的なもので、研究上は物語映画（ものがたりえいが）という呼称が使われている。⁸⁸この解説は中国語の劇映画に対する解釈と一致している。しかし注目すべきは、当時の特殊な歴史環境のため、満映で生産された劇映画は国策思想を宣伝する内容を持っていたので、中国の研究者たちは劇映画を国策映画に分類している。

満映が最初に撮影した劇映画は1938年の『壮志冲天』である。しかし、この映画は満洲

⁸⁸ 岩本憲児・高村倉太郎・奥村賢・佐崎順昭・宮澤誠一『世界映画大事典』日本図書センター、2008年、886頁。

の兵営生活を中心に軍隊の生活を美化したもので、中国の学者たちから兵士募集の国策映画だと批判されている。満映は設立1年目(1938年)には『蜜月快車』など劇映画9本、翌年には『富貴春夢』など8本、総計17本の劇映画を撮影した。これらの映画は中国の学者たちに国策映画と分類されているが、その中の一部の映画は内容に強烈な国策性を持っていないため、他の映画に対して、自身はある程度の娯楽性を備えているので、中国の学者から一定の評価を得た。この節は先行研究が欠落している劇映画『冤魂復仇』を通じて満映の劇映画を論じたい。⁸⁹

3.2-1 劇映画『冤魂復仇』について

現在、満映娯民映画についての研究は満映の発展期、即ち、甘粕正彦が理事長に就任してからの時期に集中しているが、満映が成立した初期の娯民映画についての分析は少ない。

『冤魂復仇』は満映初期の代表的な娯民映画の一つとして同時期の娯民映画との区別があり、中には愛国思想を含めている。ここではその特殊性を説明する同時に、映画の中に隠された愛国思想を論述し、満映初期の娯民映画の様相を復元しようとするものである。

逢増玉は満洲映画に対する評論問題について、「過去、満映のような日本の植民者と偽満洲当局が設立した文化芸術宣伝機関が撮影した劇映画を含めてすべて批判、否定し、その価値をゼロと評価する一つの重要な原因は、政治とイデオロギー認識論における一方向論理関係である。A=A₁+A₂+A_n…つまり、満映が植民地政府の国策を宣伝し、人民の思想を害毒、麻痺させた文化芸術植民地機構とすれば、その撮影した映画は全部この目的のために製作した。このような政治と意識形態から出発して、植民地の文化芸術機構とその製品、まだ植民地人民の生活に対する認識問題を評価すれば、あまりにも不合理で、甚だしきに至っては粗暴な簡単である。」と指摘した。⁹⁰この角度から考えると、我々は満映が生産された劇映画を批判するにあたって、二元対立の考え方で劇映画を批判するのではなく、歴史背景、地理領域、政治状況、従属関係などを含め、映画の内容とその裏に隠された反植民地意識を総合的に考えなければならない。そのためには、ここではまず映画『冤魂復仇』の創作背景と制作動機について理解する必要がある。

1931年、満洲事変が勃発し、日本は順次、瀋陽、遼寧、吉林を占領した。1932年頃には、関東軍は満洲全土をほぼ占領し、同年の3月1日、満洲国の建国が宣言された。国家元首に

⁸⁹ 作品タイトルの表記に乱れがあるが、原典表記を除いてここでは『冤魂復仇』で統一する。

⁹⁰ 逢増玉「殖民文化視域と“満映”研究的若干問題」学习与探索、2014年。

は清朝の廢帝愛新覺羅溥儀が就いた。國務總理には鄭孝胥が就き、首都は新京（現在の長春）、元号は大同とされた。3月9日には、溥儀の執政就任式が新京で行なわれた。満洲国は表向的に独立国としようものの、政治は日本人がおこなっており、実際に日本の植民地のような状況であった。軍事占領が安定するにつれて、日本政府は次第に文化思想に対する管理を強化した。

そのため満洲国は1937年に、映画統制機構である満映を設立し、その政治的使命を明確に規定すると同時に、映画法規の完備を進め、映画に対する統制と管理をいっそう強化した。10月7日、全文18条からなる映画法と6条からなる「映画法施行令」が公布された。さらに、1938年に関東軍、満洲国政府、協和会及び満映は、共同で大がかりな文化映画撮影計画「満洲帝国映画大観」を定めた。満洲国はこれらの法を設立することで、映画を厳重に国家の監督下に統制し、その植民地統治に奉仕させた。映画『冤魂復仇』は、日本がすでに完全に軍事と文化の上で満洲を支配する時点で撮影を開始した。製作の具体的な情報について、1939年の『盛京時報』には次のようなことが書かれている。

『冤魂復仇』二月初旬拍攝完竣大妖張書達。二妖劉恩甲主演之冤魂復仇經大谷導演積極領導進行之下。現正開特急超。預定二月十日完成。自一月十日開拍以來。需時僅一月雲。

⁹¹ 康德6年2月26日試映完成。大谷組『冤魂復仇』录音完了整理中。⁹²

以上の一次資料から、『冤魂復仇』は1939年1月10日に撮影が始まり、2月26日に試写が完成したことが確認できる。同時期の劇映画が各地に行きって長い時間で撮影するとは違って、『冤魂復仇』はわずか一ヶ月で撮影が完了した。このように短い時間で劇映画が撮れる主な原因の一つは、『冤魂復仇』は時代劇だったからだと考えられる。映画の内容から見れば『冤魂復仇』は『蜜月快車』のように、列車のクローズアップを撮影するため、北京（当時は北平）に行く必要もないし、『東遊記』のようにいわゆる中日の差を強調するためにわざわざ日本に撮影に行く必要もない。つまり『冤魂復仇』は満洲近代化を大量に反映し、日中の差別を提示し、いわゆる日本の先進性を表現するシーンを撮る必要がないということである。制作時間から見ても、『冤魂復仇』は満映のスタジオで撮影された可能性が高い。

⁹¹ 『盛京時報』1939年2月3日。

⁹² 『盛京時報』1939年2月26日。

3. 2-2 制作動機

以上は映画製作の政治背景、文化統治情况及び映画の製作情報を確認したものだが、『冤魂復仇』の製作動機を探求するためにも二つのことを考えなければならない。第一は、『冤魂復仇』の制作する前に、満映は自分の映画に対してどんな期待があったことである。第二は、当時の民衆がどのタイプの映画が好きだったかということである。まず第一点から考察する。

満映では1938年までに9本の娯楽映画が撮影されたが、民衆には受け入れられなかった。では、この問題を意識した満映及び政府はどのような態度と解決方法を取ったのか。この点は満映自身が出版した雑誌『満洲映画』を研究することによって答えを見つけることができる。『冤魂復仇』との連続性を確保するため、ここでは『冤魂復仇』の製作が始まる前の1938年の事例で説明する。

満映は1937年に設立され、1939年末に甘粕正彦が就任する以前には金壁東が理事長を務めたが、37年から40年まで、映画の制作は主に二人の人物が企画・管理をしていた。一人は当時満映の製作担当理事兼製作部長としての座にあった元日活多摩川撮影所所長の根岸寛一であり、もう一人は製作部次長であった元日活多摩川撮影元製作部長の牧野満男である。牧野満男は李香蘭を満映入りさせるのにも一役買う。かれは満映初期の劇映画の大失敗について、1939年に発表した文章「まづ作る（今後の満映作品の第一方針）」で、未来の映画製作方針を次のように説明した。

1917年、レーニンの「映書を以て革命完成の最も有力なる武器とする」云々の宣言以来、統制会社としてのソフキノは、全製作プランを悉く革命理論の総解に使用してしまった結果、映書人民委員会は脚本難に陥り、一般大衆は映書からかけ離れて、映書はただ一部人々の危険なる玩具に化してしまっていたのである。（中略）その前者の轍を吾々は踏む必要は絶対にはないのである。吾々はまづ、映書を知らない満人に、映書を知らしめ、映書に親しまぬ満人に、映書に親しませしめ、更に一步を進めて、映書に依る物を 観方を満人に教へることが何よりの急務なのではばいだらうか?!……謂ひ換へれば、堅苦しいことや理屈は抜きにして、満人の為の満洲映書を沢山作つて、面白く可笑しく観せてやることが、目下の急務なのではないだらうか?!⁹³

⁹³ 牧野満男「まづ作る（今後の満映作品の第一方針）」『満洲映画』日文版1938年9月号、40頁。

一方、1938年の政府役人と満映社員たちとの座談会で、満映企画室主事・山梨稔は「満映は文化工作の一翼を引き受けて、或る程度までは娯楽を中心としたものを作ってゆかなければ民衆が可哀相です。兎に角出来るだけ多くの人々を楽しませる映画を作らなくてはいけないと思ひます。」と述べ、國務院弘報処・仲賢礼はこれに賛同し、「民衆に映画を見せるくせをつける事、そして又面白いものを作って民衆を喜ばせる事が必要です。」と発言したことが載っている。⁹⁴

また1938年の『満洲映画』では、未来の満洲映画への期待について、次のようなことが書かれている。

私は満人映画が彼等の真実の生活が描き出されることを希望したい。私が満人映画は満人に委せろと云ふのは私の希望がそこにあるからなのである。満洲人の悠久な民族性、残忍な理由観念、根の少しも張ってゐない形式的な道德律—こうしたものに浸透して彼等の生活を自由に捉へることが出来るのは今の所満人以外にはないのだ。⁹⁵

以上の内容から分析すると、1938年まで満映が撮影した映画は民衆に受け入れられず、さらに満映自身もこの問題点に気づいていたことが明らかになる。このような状況を改善するために、満映は満洲の人々が愛する映画題材を制作し、また映画の内容を大衆に理解してもらい、満人の生活に近づける創作方針を打ち出した。この方針は満洲文芸最高統治機関である弘報処も賛成した。しかし、ここに注目すべきは、満映が満人の好きな映画題材を作るのは、決して民衆に純粋な娯楽を提供するためではなく、国策の第一歩として、まず大衆が映画に触れ、自分の影響力を拡大することはその目的である。満洲の人々が満洲映画に抵抗して排斥を進め、1938年から満映は映画の娯楽性を重視しなければならなくなり、本来の磐石であるはずの国策映画には亀裂が生じた。1939年1月に撮影された映画『冤魂復仇』は、この亀裂の中で生まれたと言える。満映が打ち出した政策と合致するだけでなく、その内容でも同時期の劇映画とは大きく違って、その裏にも日本の侵略に反対する内容が出てきた。

⁹⁴ 「明日の満洲映画を語る」『満洲映画』日文版1938年6・7月号p14～19頁。

⁹⁵ 佐藤孜郎「新しき満洲映画に求むるもの」『満洲映画』日文版1938年4月号、22頁。

3. 2-3 映画の内容

『冤魂复仇』は映画フィルムが残されていないため、映画の内容を詳しく説明した先行研究は少ないので、ここでは映画の内容と監督を説明することが必要である。「盛京時報」と「満洲日日新聞」の記載によると、映画の具体的な内容は以下の通りである。

陳（張書達）と老榮（劉恩甲）は楊家のボーイであった。ある日二人歩いて帰る途中で桂鳳（李香蘭）を救って連れて帰ったが、楊家の主人は桂鳳を我意の儘に従わせようと嫌らしい素振りをするのだった。老陳と老榮はこうした主人の理不尽な態度に憤慨したが、傭人である以上何とも仕方がなかった。しかし結局二人は主人と大喧嘩してしまい、漂泊の旅に出ることになる。そして15年間無住だと言う幽霊屋敷で生活を始めるが、借り手がある度に二人は苦肉の策を用い、偽幽霊を演じて追い出していた。そして或日、今度は真物の幽霊が出現した、仰天した二人に幽霊が静かに語りだした言葉によると、この幽霊は二人の主人の楊に殺され家財を奪われ、二人が救った桂鳳の父であったのだ。陳と榮とは正義感に燃えた。勇躍して楊に対する復仇雪恨に協力した。⁹⁶

注意すべきなのは、上記の内容と張奕が回想している映画の内容が一致していないことである。張奕は1937年に満映俳優養成所に入学後、後に参事級幹部俳優となった人物である。甘粕正彦とは仲が良く、甘粕の事務所に酒を飲みに行ったことがあるほどである。1941年、満洲警察に逮捕された後に、甘粕正彦が救出に乗り出した。彼は満映の代表する男優の一人である。新中国成立後、長春文史資料会委員を担当する。1985年、彼は『我所知道的満映』というタイトルで3万字の文章を書いた。（長春文史資料1986年第一輯に掲載）『冤魂复仇』の内容について、以下のように述べている。

这是一部以打击毒贩集团为线索的鬼怪兼武打的戏。其中有个场景，是一个由群众演员扮演的打手与李香兰演的角色厮打，打手演员使劲大了些，竟将李香兰拽倒在地上，真的摔伤并出了血……⁹⁷

しかし、この記述は史料と明らかに合わない。『冤魂复仇』の内容については『盛京時報』

⁹⁶ 「満洲日日新聞」昭和1939年2月28日。「盛京時報」1939年2月3日。

⁹⁷ 張奕『満映始末』長春市政协文史資料委員会編輯（内部印刷）2005年、第27頁。

や『満洲日日新聞』が明らかに説明している。『満洲映画』の「冤魂復仇出演日記」によると、映画には李香蘭のアクションシーンがない。張奕は『鉄血慧心』と『冤魂復仇』を混同したと考えられる。『鉄血慧心』は警官と不法アヘン密輸者との闘争を描いている。これは格闘シーンがある映画で、恋愛物語を織り交ぜている映画である。李香蘭はアヘンのヘッドの娘を演じた。一方、『鉄血慧心』と『冤魂復仇』は同じ時期で撮影する映画であり張奕は二つの映画を混ぜ合わせた可能性が高いと考えられる。

3. 3-4 映画の上映状況と評価

映画評論と興行収入は映画の成否を判定する重要な指標である。一般的に、少数の大衆が理解しにくい倫理映画を除いて、映画評論は映画自身の興行収入と正比例を成すものである。しかし、中国 30 年代の映画史を振り返ってみると、映画の興行収入と映画の評論は反比例しがちであり、巨大な興行収入を得た映画ではさまざまな批判を受けるのは正常な現象である。例えば当時、茅盾⁹⁸は武俠小説と映画は純粋な封建思想文芸だとして批判した。

99

1931 年の雑誌『中国電影漫談』では、当時の神怪映画について「これらの神怪映画は、風俗を改良し、迷信を打ち破るなんてとんでもない。まったく良俗を破壊し、人々の迷信を促進するばかりだ」と評価された。¹⁰⁰

しかし全国的に武俠神奇映画に対する批判が盛んであったとしても、上海の映画会社は依然として武俠神奇映画を制作し続けていた。その原因はこのような題材の映画は民衆の歓迎を受けて、さらに巨大な興行収入を提供することができたからである。このような映画の評価と映画の興行収入がきわめて違っている原因の一つは、30 年代の中国映画が複雑な政治闘争と社会環境の中にあっただからである。

映画『冤魂復仇』は、このような映画評価と興行収入の矛盾があつた時代に生まれた。当時の中国共産党と国民党、さらに日本側では、様々な政治形態から映画を評論していた。しかし、イデオロギーと映画製作の目的と内容だけで当時の映画を評価すると、もう一つの基準である興行収入を無視することになるだろう。例えば、当時の武俠神怪映画は各方面から封建思想と批判されていたが、趙春暁が書いたように「通俗文化の立場から見ると、武俠神

⁹⁸ 1949 年から 65 年まで中華人民共和國文化部部長を務め、中国有名な評論家、作家。

⁹⁹ 茅盾「封建的小市民文艺」『東方杂志』1993 年、第 30 卷、第 3 号。

¹⁰⁰ 文殊「白幔」『中国電影漫談』1931 年、第 6 期。

怪映画は市民観客の思い、考え、愛していることを反映しているし、それに含まれている複雑な文化の内包は、封建思想で要約できるものではない」。だから、当時の満洲映画を調査する時には、当時の公開状況と興行収入を参考することが必要である。この点は『冤魂復仇』の研究には必要である。その原因は『冤魂復仇』は中国 30 年代映画の複雑性と矛盾性を持っているからなのであるが、具体的には次のような点がある。

第一は、『冤魂復仇』は日本の文化植民地機構が撮影した国策映画として、国策を宣伝するために作られたが、日本で上映された後、日本側に認められず、批判された。第二は、映画の題材は当時の民衆が愛していた神怪映画であったが、満洲の人々には認められなかった。しかし、逆に朝鮮に住んでいた中国人や台湾の人々の間に歓迎された。最後は満映自身が上海映画に対して、痛烈な批判をしたが、上海映画と同じような神怪映画を撮った。以上の矛盾が発生する原因を明示し、映画の全体像を分析するために、ここでは映画が各地にどのように上映されたのか、どのような反響があったのかを綿密に考察する必要がある。

1939 年、満映はその影響力を拡大し、満洲文化を宣伝するために、台湾において映画の輸出を始めた。満洲の文化指導機構である弘報処から当時台湾の統治機構・総督府に連絡し、具体的な事項の検討が行われた。その結果、総督府は当時の台湾映画株式会社、満台映画協会、三京貿易会社を一つの会社に合併し、満映配給グループを構築した。9 月上旬、満洲映画が本格的に台湾市場に進出した。最初に輸出された映画は『鉄血慧心』である。『鉄血慧心』は警官と不法アヘン密輸者との闘争を描いている。これは格闘シーンがある映画で、恋愛物語を織り交ぜている映画である。李香蘭はアヘンのヘッドの娘を演じた。

1941 年、映画『冤魂復仇』が台湾新竹の世界館で公開された。映画は台湾人の熱烈な支持を受け、人だかりの盛況を呈した。『李香蘭の恋人—キネマと戦争』は次のように書かれている。

例えば新竹の世界館では、李香蘭の公演にあわせて、李香蘭が端役を演じている満映作品『冤魂復仇』（三九年 大谷俊夫監督）を用意した（中略）当時の新竹の世界館の入場料は、ふだんは三十五銭、子供は二十五銭だった。ところが李香蘭の公演では、彼女を呼ぶ費用を計算すると、入場料はいくら抑えても二円がぎりぎりの線だった。いつもは硬貨で払う入場料を、この日ばかりは観客は紙幣がたちまち布袋に一杯になったとい

う。¹⁰¹また当時の盛況については、写真が残っている。(図 2)

以上の内容から考えると、『冤魂復仇』が台湾で上映され後に、大きな成功を収めたことが明らかにわかる。では、なぜこのような満映の国策映画が台湾に成功したのか。この原因は李香蘭本人の人気がある以外にも、もっと重要な原因があると考えられる。それは、『冤魂復仇』は台湾人に中国映画と見なされていることである。この点を説明する前に、まず台湾の映画上映状況を考えなければならない。

ここでは黄麗亜の研究に基づいて、台湾映画史を概術してみよう。台湾が日本に占領された初期、中国映画は熱烈な歓迎を受けた。中国映画が台湾市場に進出したのは 1924 年である。中国廈門聯源公司是『蓮花落』、『大義滅親』などの中国映画を台湾に導入した。20 年代後半になると、台湾の張秀光は日本の植民地支配に不満を抱いたため、中国に帰って映画の知識を学んだ。1926 年に彼は『孤兒救祖記』、『植地外史』などの映画を持参して台湾島で上映した。これらの映画は民衆に愛され、彼は当時の台湾地域映画業務経営の第一人者になった。しかし、1937 年中日戦争が激化し全面的な衝突となったことから、日本は台湾を南進の基地として、台湾の植民地支配を強化し、全面的な日本語教育、学生軍事訓練、宗教管理、日本姓の遂行、伝統戯曲全面禁止、映画は戦争に奉仕するという「皇民政策」を実行した。¹⁰²この時期から 1941 年映画『冤魂復仇』の台湾上映まで、日本は台湾地区の文化統制を強化し、戦争をテーマにした映画だけを上映することになる。その内容は日本が中国を攻撃したり、植民地を占領したり、日本帝国主義を粉飾する映画である。当然なことながら 1937 年から中国映画はすべて上映禁止となった。

中国映画は植民地初期に台湾で人気を博したが、1937 年から中国映画は台湾から姿を消し、日本の戦争映画やニュース映画が台湾映画市場を完全に占領し始めたと言える。つまり、1937 年から『冤魂復仇』が上映された 1941 年まで、台湾の映画市場は中国映画に欠けた空洞を形成した。さらに、伝統戯曲の全面禁止に加えて、台湾人は映画や戯曲から中国文化の影を見ることができなかったと言える。このような特殊な歴史的背景の中で、『冤魂復仇』が上映され、その空洞を埋めた。この時期、台湾では中国映画をすべて禁止されたが、満洲国が作った「偽中国映画」は禁止されなかった。満洲の中国人の目から見れば『冤魂復仇』は満映が作った「日本映画」である。しかし、その内容は確かに中国で起きた話であり、日

¹⁰¹ 田村志津枝『李香蘭の恋人—キネマと戦争』筑摩書房、2007 年、246 頁。

¹⁰² 黄麗亜「殖民生態下の早期台湾电影和历史图景」电影文学第 12 期、2018 年。

本とは関係がない。さらに、その倫理観は中国式の勸善懲悪であり、映画の配役はすべて中国人が演じており、¹⁰³助監督も中国人である。このような満洲で人々に唾棄された偽中国映画は、台湾人にとって中国文化に触れ、文化の空洞を埋める岩石であり、台湾の人民が中国映画に触れる唯一の経路だったと言えるだろう。台湾人の目から見れば、この映画は間違いなく徹底的な中国映画である。『李香蘭の恋人—キネマと戦争』では次のように書かれている。

台湾人は、中国映画に代わって押しつけられた日本映画のヒロイン・李香蘭に、熱い思いをよせた。それは李香蘭が「自分たちと同じ中国人」だったからだ。この言葉は、李香蘭の活躍をじかに知っている年代の人の口から、都会か田舎かを問わず、また日本語の習熟度にも関係なく、何回となく聞かされた。(中略) けれど李香蘭が出演する日本映画では、かつて人気があった中国の映画とはちがひ、台湾人観客は、父祖の地・中国へどこかと攻め入る日本軍や日本人を見せられることになった。しかしながらそういう日本軍の姿にも、彼らは周到に慣らされていた。¹⁰⁴

同じ映画でも、満洲と台湾での人気が違う。その最大の原因は満洲と台湾の植民地制度が違うからである。満洲では、『冤魂復仇』が一定の娯楽性を持っているとしても、台湾のように大きなセンセーションを引き起こさない。その大きな原因は当時の満洲人は上海映画や左翼映画に触れることができたからである。逆に台湾は戦争を題材にした映画ばかりなので、上海映画に対する憧れは満洲をはるかに超えている。彼らにとっては満映という国策映画会社が作った映画も面白いだろう。この点は更に満映映画の多元性と複雑さを体現している。一方で側面から満映は中国人の身分である李香蘭を宣伝する映画を作り出すことは一定の役割を果たしたと確認できて、『冤魂復仇』中に現れた反植民地主義の内容は、台湾の民衆にもわかるはずである。『冤魂復仇』は国策映画であるが、台湾人にとっては、間接的に中国文化に触れさせ、彼らの民族意識を強化させる役割も果たしたと考えられる。この点は台湾で映画が成功した大きな理由の一つである。この次に、朝鮮の上映状況について説明する。

満映は上映網を拡大し、満洲と朝鮮に等しく国策を宣伝するために、1939年に朝鮮京城

¹⁰³ 当時、李香蘭は台湾の民衆に中国人と思われていた。

¹⁰⁴ 田村志津枝、232頁。

府鐘路二丁目七の高麗映画社内に「満洲映画協会朝鮮配給所」を設立し、朝鮮への満洲映画の輸出を開始した。その第一作は大谷監督の『冤魂復仇』である。朝鮮で上映された『冤魂復仇』は大成功を収め、当時の観客に愛された。ここでは二つの問題を考えなければならない。第一は、満映はなぜ『冤魂復仇』を選んで朝鮮で上映することにしたのか、第二はなぜ朝鮮で成功したのかである。まず第一点について説明する。

満映が最初に朝鮮に輸出した映画であれば、満映を宣伝し、北朝鮮市場を開くなど重要な使命を担うことになるだろう。当時の満映はすでに『壮志濁天』、『大陸長虹』などの独立制作した映画と日本映画の翻案作品『蜜月快車』など総計 12 本の映画を制作していた。しかし、満映は 12 作品の中から『冤魂復仇』を選んで朝鮮で上映した。この原因は三つがあると考えられる。

第一は、満洲文化の開放を展示し、偽中国文化を作り、自身の影響力を拡大することである。満鮮一如という政策は満洲国が制定した重要な国策の一つである。この目標を達成するために、満映は満鮮の交流は映画から始まるというスローガンを掲げた。当時、朝鮮映画はすでに日本に統制された。許珍はこの時期の朝鮮映画について次のように紹介している。

1926 年朝鮮总督府发表第 59 号《活动照片审查规则》，1936 年制定了《活动照片电影取缔规则》。从电影的“检查”到“取缔”，朝鲜本土的电影人经历过的电影审查的激烈程度不言而喻。1937 年，日殖机关对朝鲜半岛内的电影上映活动颁布了《海外电影进口禁止令》，海外电影无法进入朝鲜观众的视野，在朝鲜半岛内上映的电影被限制为向日本本土电影公司提供的。1939 年，朝鲜电影强制使用了日语。第二年，这条不成文律成为法律法规施行。¹⁰⁵

以上の内容をまとめると、1939 年には外国映画が植民統治下の朝鮮に進出できないことが分かる。朝鮮の民衆が外国映画に触れる唯一の道は、満映で作られた偽外国映画である。満映のドキュメンタリー映画やニュース映画よりも、国策と娯楽の結合で大衆を麻痺させようとしたのが満映の劇映画だった。当時の満映は、すでに劇映画を 12 本も作っていたが、いずれも国策思想が強いものである。たとえば、『壮志濁天』は明らかに満洲国の軍人生活を美化し、奴隷化主義を宣伝し、女性の軍隊奉仕を提唱した劇映画であり、『大陸長虹』は

¹⁰⁵ 許珍「中国与朝鲜半岛电影交流史研究 1986-1953」东北师范大学博士论文、2017 年、101 頁。

偽満洲警察の功績をたたえる劇映画である。これらの映画は満洲の人々には受け入れられず、満洲での上映は失敗に終わった。この状況を打開するため、満映は満洲人の好みの素材に注目し、上海の神怪映画に近い『冤魂復仇』を制作した。

この商業目的として製作された映画は、先進性を示して中国の落後性を際立たせたりもしないし、日満一家などの国策も含まれない。中国本土を舞台に、中国人に受け入れられた善悪有報の倫理観を描いている。このような大衆の興味を惹くような、商業利益を目的として撮影された映画は、同時期の劇映画よりも大衆に受け入れられやすいと考え、満洲国の文化統制がなされていないかのような偽りの姿を作り出した。これは満洲国文化の自由と豊かな娯楽文化を示し、朝鮮人と在朝中国人の満洲国への憧れを促し、間接的に文化移民政策を推進する目的を達成した。

1936年8月、日本の関東軍と満洲国政府は「在満朝鮮人指導要綱」を制定し、毎年1万世帯の朝鮮移民を満洲の延辺と通化地域の23県に移住させると規定した。9月には朝鮮の京城に朝鮮移民の専門機関である「鮮満拓殖株式会社」と「満鮮拓殖株式会社」が設立された。盧溝橋事件後、侵略戦争に必要な食糧を増産するために、1938年には南満と北満、総計16の移民県が追加された。さらに、1939年4月8日に発表された「百万戸移民」計画は偽満洲国の三大国策の一つとされた。¹⁰⁶

移民は通常、生活環境を改善するための選択であるが、当時の移民は日本軍国主義の国策の一環であった。日本政府は日本の民衆を満洲に誘致するために、『満洲の旅』、『大松花江』などのドキュメンタリー映画を撮った。これらの映画は満洲の豊饒さと先進性を表現し、日本の民衆の満洲に対する幻想を膨らませた。さらに、被植民者としての朝鮮人や、朝鮮に在住する中国人に対しては、日本政府は強制的な手段だけでなく、文化認同という手段を使用して、他の植民地の人々を満洲に誘致する方策をとった。

移民問題について、被植民地の民衆が心配することの一つは、虐げられるかどうか、文化的に認められるかどうかである。母体文化と主流文化の衝突による焦慮は、移民の欲望を萎縮させる。人種差別は文化的にヒエラルキーを設け、異民族文化を低級視することによって生じるものである。満洲国は五族協和を説く政権である。5つの民族の文化が互いに融合し、調和的に共存することを主張する。しかし、当時の映画がいくつかの劇映画を制作したが、その内容は日本文化を他の文化の頂点に置くことを優先しており、要するに満洲国の先進

¹⁰⁶ 許珍、120頁。

性を宣伝することは、実に日本の先進性を表現することに等しかったのである。一方、このような映画は間接的に中国人の無知と立ち後れを描く、明らかに中国文化を日本文化と同じ地位に置いていない視点となっても現れる。これらの映画は五族が調和している様子を見せられないだけではなく、満洲民衆に反感を抱かせる。この種類の映画は同じ植民地の朝鮮に上映しても同じ結末があるだろう。

さらに、朝鮮で日本文化の優越性を強調し、中国文化を貶める映画を上映すると、これは明らかに五族協和の虚偽をあらわにすることになり、実に満洲も朝鮮と同じ日本の植民地だと観客に知られてしまうことになるだろう。『冤魂復仇』はそうした考慮の上に選択されたものに思われる。同時期の劇映画と比べると、『冤魂復仇』は他の劇映画よりも中国映画の影が強く、娯楽性が高い。この点から考えると、『冤魂復仇』は当時の朝鮮市場を開拓する一番適切な作品だろう。

満映が『冤魂復仇』を選んだ第二の理由は李香蘭を朝鮮映画市場に引き込むことである。満映は、中国の観客に認めてもらうために、満洲女性イメージを代表し、日本人の理想を十分に体現できる映画俳優が必要としていた。李香蘭の加入は満洲映画の現地化問題を解決した。李香蘭は日中両国の言語に精通しており、映画で中国人女性役を演じるだけでなく、満洲映画の日本での宣伝の需要にも応えてできる。満映は李香蘭を満洲大使に扮し、各地で彼女の映画を宣伝し、彼女を東亜一流のスターに養成するつもりであった。アジア全体に映る影響力を拡大することを目的としていたのである。

『冤魂復仇』を選んだ理由の一つは、李香蘭を朝鮮に進出させ、朝鮮での影響力を拡大させ、今後、李香蘭をアジアのスターにするための布石である。李香蘭が一躍有名になったのは長谷川一夫を相手役にした映画『白蘭の歌』（1939年11月30日公開）である。時間から見れば、満映が最初に朝鮮市場に進出した時には、この映画はまだ製作されていなかったということである。当時、李香蘭が出演した映画は『蜜月快車』、『富貴春夢』、『冤魂復仇』の3作品のみである。

『蜜月快車』は日本映画『のぞかれた花嫁』のリメイク作品で、新京から北京に向かう寝台車に乗る新婚夫婦のドタバタ劇を描いている。『のぞかれた花嫁』が日本で大きな成功を収めたため、当時の満映はその模倣品を製作すれば満洲でも良好な経済効果を収めると判断して『蜜月快車』を製作した。しかし、その結果、文化上の差及び脚本翻訳の問題で良い結果が得られなかった。李香蘭はこの映画を撮影する時、芸術的な創作の域に入らず、現場

では監督の指示に従って行動し、演技は即興的なものが多い。¹⁰⁷この作品が李香蘭の初の映画として、多くの欠点を抱え、満洲では歓迎されなかった。さらに、映画の中には、泥棒がお金を盗んで、花嫁の着替えを盗み見るシーンがあり、中国人の愚昧さと中国の立ち遅れを嘲弄しているため、朝鮮で上映はふさわしくない。『富貴春夢』は李香蘭の第二作であり、彼女が初めて映画の主題歌を歌う映画である。映画の内容については『満洲映画』は次のように紹介している。

一人間の幸福は金のみによって得られるものではないという世俗の話を社会各種各人を例にとり面白おかしく描いてゆく極めてバラエティに富んだもので、プロローグエピソード合わせて全六小編より成るもの。¹⁰⁸

一方、この六小編はそれぞれのスタッフと俳優によって作られ、李香蘭はその中の一部だけに出演した。具体的な出演内容は、以下の表1に示している。『富貴春夢』は数本の短編で構成されたオムニバス映画で李香蘭はただ物語の一部にだけ出演指定することがわかる。映画ではプログラムとエピローグを除いて、個々の部分にはそれぞれの俳優が出演し、製作スタッフが異なっており、さらに監督も違っている。

満映の俳優養成所は1937年11月に設立された。『富貴春夢』は1938年中旬に制作が開始され、1939年2月に完成した。この点を考えると、『富貴春夢』は満映の作品よりも満映が俳優養成所の優秀俳優を対象にしたテストのようなものだったと言えるかもしれない。それぞれの俳優にそれぞれの役を演じさせ、彼らの演技力を評価し、自分の教育成果をチェックする。これまでの満映はこのような作品を作ったことがないからである。だから、上映時間（主演時間）と映画の整合性から考えると、朝鮮で上映するには適していないことが明らかに分かる。

1939年12月、『冤魂復仇』は朝鮮京城大陸劇場においてロードショーを行った。この日は洋画を併映しない興亜日にあたったため、『冤魂復仇』は松竹の『三人寄れば』と一緒に上映した。意外なことに、朝鮮映画市場を開くという重責を担っている国策映画『冤魂復仇』は朝鮮で上映された後には大きな成功を収めた。この点については、いくつかの一次資料では確認できる。満映の機関誌である『満洲映画』は当時の上映状況について、次のように説

¹⁰⁷ 山口淑子・藤原作弥著、巩长金・訳『李香蘭—我的前半生』解放军出版社、1989年、11頁。

¹⁰⁸ 『満洲映画』、第三卷第二号、84頁。

明している。

満鮮の映畫界は製作、配給共に愈々緊密の度を加へてみるが、満映作品「冤魂復仇」(大谷俊夫監督、李香蘭、劉・張コンビ主演)が満映朝鮮配給所高麗映畫社の手を通じて十二月第二週京城大陸劇場に於いて封切られ壓倒的人氣を博した。尚京城府内在住約八千人の満・支人は殆んど全部つめかけて「我等の映畫」に狂喜したと。¹⁰⁹

また、永井れい子は当時の盛況について、このような紹介した。

最終日は日曜の事とて意外にも客足強く約四千人の入場を見た位で、この週間(四日間)の上り高四千圓を突破してみる。大陸劇場は鐘路側(半島人街)に於ける唯一の松竹映畫の封切を行つてみる劇場であるが、客席の狭隘さに因り、これより以上の觀客吸収は事實上困難である。觀客は内鮮人が大部分ではあつたが、在鮮満支人間にも異常な注意を喚び、家族、團體等の入場を見た。その数は通計して千人を数へられる。¹¹⁰

ここで示されている觀客動員数にはわかに信じられるものではないが、記録的な数に登つたことは間違いないようである。一方、映画が中国人の間に人氣を得た理由について永井れい子は次のように詳しく説明している。

「冤魂復仇」觀覽後の感想を支那領事館関係某夫人に聞くと「満映のものとして最高級ではないであらうが、在鮮満支人間では智識階級層よりも商人關係層の人々に受けた。彼らは自國の映畫を見物できるといふ楽しさで、喜んで一夜を享樂した。何しろお國の姿でお國の言葉で話すので相當に御満足のようであつた。技術とか、演出とか、演技とかの問題よりも筋の面白さに引がれる點が多く、同じく大衆受けがしても日本映畫にない自國の自然が総書的に取り入れられてある。¹¹¹

以上の一次資料を通して、『冤魂復仇』の朝鮮での上映は非常に成功したことは明らかに

¹⁰⁹ 『満洲映画』第三卷第二号、74頁。

¹¹⁰ 永井れい子「京城から「冤魂復仇」に寄せて」、『満洲映画』第四卷第一号、56頁。

¹¹¹ 永井れい子、57頁。

わかるだろう。この点で注目すべきは、『冤魂復仇』が大きな成功を収めた背景には、朝鮮観客の以外に、朝鮮に在住している中国人観客たちも『冤魂復仇』に注目したことである。満人のほか、中国の他の地域出身の観客（支那人）も含めている。つまり、『冤魂復仇』は中国観客にも強い魅力を持っているのである。映画の制作技術、俳優の演技と関係なく、彼らの目から見れば、この映画が中国映画として扱われているからである。役者が中国語を話しているし、その歌も中国語で歌った。さらに、物語の背景も中国の伝統観念によって設定されていることは人気の原因となる。これは植民地統治下の中国人が自国の文化を擁護する愛国精神を反映しているといえよう。

この点から考えれば、『冤魂復仇』は間違いなく満映初期劇映画の代表品と言える。なぜなら、この作品は満洲映画の複雑さを表現しているからである。これまでの先行研究において、満映初期に撮影された映画に対する評価は主に以下の2つの方向を目指すものである。

まず満映のような日本の植民者と偽満洲当局が設立した文化芸術宣伝機関が撮影した劇映画を含めてすべて批判否定し、その価値をゼロと評価する。公式 $A=A_1+A_2+A_n$ のような、満映は植民地政府の国策を宣伝し、人民の思想を害毒、麻痺させた文化芸術植民地機構とすれば、その撮影した映画は全部この目的のために製作したことになる。

例えば、南龍瑞は論文「『満洲国』における満映の宣撫教化工作」の中で、満映初期の映画についてつぎのように説明している。

この時期の満映劇映画の特徴は、第1は劇映画の宣伝性重視である。すなわち大衆宣伝に用いる目的で、当局の政治的意図をストレートに盛り込んだ劇映画を作った。たとえば『壮志燭天』、『鉄血慧心』などがその類である。第2は日本人の独善的な傾向が強いものである。たとえば、『白蘭の歌』や『東遊記』などは、日本人の優秀さと日本の先進性を示唆する反面、中国人の愚昧さと中国の立ち遅れを嘲弄している。第3は作品に「和臭」が色濃く残っていること。つまり満洲の風習に馴染んでいない日本人が書いた脚本を、中国語が通じない日本人監督の指導で、素人の中国人役者が演じたゆえに、映画は滑稽な場面が多く「对不起 トウィブチ映画」（台詞にやたらすみませんが多いのと観衆に申し訳ないとの意）と揶揄された。こうした内容の映画であったため、前期に満映が製作した劇映画はまったく人気がなかった。¹¹²

¹¹² 南龍瑞「『満洲国』における満映の宣撫教化工作」アジア経済、日本貿易振興機構アジア経済研究所、2010年。

また「日中戦争期満洲国における映画作りのジレンマ」では、つぎのように説明している。

前期における満映の映画製作は、完全に政府当局の国策宣伝方針に従って行われた。ニュース・文化映画はもちろん劇映画までもが、プロパガンダ色が強く、民衆に対する宣撫教化を主たる目的とした。(中略) 甘粕は前期における満映の国策一点張りを修正しようと、甘粕は「満人による満人が楽しめる」映画作りの方針を打ちだした。¹¹³

しかし、このような評価を『冤魂復仇』に当てはめるのは、明らかにふさわしくない。その原因は三つがあると考えられる。第1は、この映画は国策を宣伝することを目的として製作した映画ではないことである。主人公の李香蘭は初めて貧しい娘役に出演した。李香蘭が演じた映画の中で、貧乏人の身分で出演した映画は『冤魂復仇』と『万世流芳』だけである。第2は、この映画は中国を舞台にして、日本人の優秀さと日本の先進性を示唆しなかった。また中国人の愚昧さと中国の立ち遅れを嘲弄していない。

第3は、この映画は日本人が監督を務めているが、副監督、俳優、そして歌の作詞は中国人が担当している。さらに、大谷監督は中国での評判が高く、『胭脂』など満洲の人々に愛された作品を撮った。だからこの映画は南龍瑞が言ったような、満洲の風習に馴染んでいない日本人が書いた脚本を中国語が通じない日本人監督の指導で素人の中国人役者が演じたゆえに滑稽な場面が多く発生した「对不起（トゥィブチ）映画」ではない。

一方、満映の一部の映画が民衆に注目されている客観的な点を認めるものの、その原因については特殊な文脈から説明するものである。例えば胡昶は『満映-国策电影面面观』の中で、満映初期の劇映画についてつぎのように説明している。

在满映头两年拍摄的影片里，李香兰主演的蜜月快车，富贵春梦，冤魂复仇，铁血慧心和东游记，引起了人们的注目。其实，与其说人民注目这些影片，倒不如说人们更注目这些影片里涌现出来的一名新星-富有魅力的李香兰，更为准确。¹¹⁴

¹¹³ 南龍瑞「日中戦争期満洲国における映画作りのジレンマ」近現代東北アジア地、域史研究会 NEWS LETTER、2017年。

¹¹⁴ 胡昶、65頁。

胡昶は満洲映画を批判する同時に、一部分の満洲映画が人々の注目を集めたという事実も承認した。一方、彼の論述ではこれらの映画が成功した理由を李香蘭の個人的な魅力のためと解釈した。しかし、『冤魂復仇』の朝鮮での上映を通じて、満映が初めて朝鮮映画市場に進出した時、李香蘭はあまり中国人に注目されていなかったことが明らかにわかる。当時、中国観客を引きつけたのは映画の中で見せた中国映画の影であり、李香蘭の個人的な魅力と演技ではない。この点については、永井れい子は次のように説明している。

東宝と提携の「白蘭の歌」に「冤魂復仇」と同じく李香蘭が出て^[マツ]るが、同人であつて非常に異ふ演技をするのは、これらの人々にとっては親しめないらしい。といふのは、「白蘭の歌」の方は餘りに現代的で謂はば日本化してゐる感まぬかれない為らしい。¹¹⁵

以上の二つの面から考えると、先行研究では『冤魂復仇』という映画に対する考察を見落としていようである。中国側の満映研究では、甘粕正彦を満映理事長に就任することを満映初期から中期に入る転換点としている。その原因の一つとしては、彼は「満人による満人が楽しめる」映画作りの方針を提出した。しかし、注目しなければならないのは、この方針は満映中期から始まったものではなく、満映初期から実践されていた方法であることだ。『冤魂復仇』の朝鮮での上映を通じて、満映が中国映画を模倣し始めた萌芽は満映初期から始まるのが確認できる。甘粕はその方向性を受け継ぎ、発展させたのだと言える。

満映が成立した初期、全満洲の映画館が76館あった。満映は自社作品の市場を拡大するために映画館建設に投資を始め、満映の映画館数は急速に伸びた。1938年9月までに全国の映画館数は126館に増えたが、このうち日本人が経営する映画館は58館であり、中国人が経営する映画館は68館であった。¹¹⁶このような特殊な政治環境の下で、30年代の満洲には2種類の異なった人のために奉仕する映画館が成立した。劉文斌は当時の映画館について次のように紹介している。

満洲国の映画館は、大まかに「日系館」と「満系館」の二通りに分けられる。前者は日本人居留民（朝鮮人も含まれた）対象とし、日本映画や日本から持ち込んできた欧米映

¹¹⁵ 永井れい子「京城から「冤魂復仇」に寄せて」『満洲映画』第4巻第1号、56頁。

¹¹⁶ 『満映社報』第8-10号。

画を上映していた。それに対して、中国人が通う満系館は、主に上海映画や満洲映画を上映していた。¹¹⁷

しかし、『冤魂復仇』を調査することによって、日系館では日本映画や欧米映画のほかに満洲映画も上映されていたことが判明する。『冤魂復仇』は満洲の日本観客に公開された最初の劇映画だけではなく、日本の東京で上映された最初の劇映画でもある。この点はこの映画の特殊性を示しており、満映が東亜映画市場を開拓するための試金石であったと考えられる。

満映の成立初期、自社制作の劇映画が、満洲の日本人観客相手に上映されることは普通にはありえない。試写会などかたちでの上映に限られる。その理由は2つがあると考えられる。第一は、娯楽性から見ると、日本映画は内容も技術も満洲映画より高く、日本の観衆のニーズにも合致していることである。第二としては国策性から考えると、日本映画は明らかに満洲映画より日本民衆の教化に最適化している。娯楽性と技術的な低さで1939年までに満映の劇映画は満系館だけで上映するのが通常だった。

そんな状況の中、満映は東亜市場を開拓するという商業目的のため、初めて満洲の邦人用映画館で上映した自社制作の劇映画が、李香蘭が出演した『冤魂復仇』である。これは当時、商業目的ではないものの、満映製作の劇映画としては初めて一般の日本人観客に公開された映画となった。具体的な上映状況は以下のようなものである。

1939年8月3日～8月5日の『満洲日日新聞』から以下のような情報が読み取れる。すなわち、満映作品が全満に先駆けて大連で日本人に初御目見えされる。先ず満洲日日新聞社主催の満洲映画祭で公開はされたが常設館で封切られるのは、九日（新聞広告では八日）で、中央館で封切られるのが正真正銘のはじめである。『冤魂復仇』は8月8日に大連の中央館に上映され、同時に上映するのは、サッシャ・ギトリー監督の『とらんぶ譚』、大庭秀雄監督の『良人の価値』である。このほか映画は8月23日から8月28日まで新京の長春座で上映される。同時上映の映画は大庭秀雄監督の『良人の価値』と崔虎奎監督の『国境』である。¹¹⁸

¹¹⁷ 劉文兵「満洲映画史研究に新しい光を —— 「満洲国」における日本映画の上映と受容の実態」専修大学社会科学研究所月報、2015年。

¹¹⁸ 「満洲日日新聞」1939年8月3日～8月5日。

1939年8月、『冤魂復仇』は東京で試写会のかたちで公開したが、日本側から強い批判を受けた。当時の映画評論家、野々宮啓吉は「啓蒙性なき満映作品」をタイトルとして、次のように評価した。

今回、初めて東京で映された劇映画は「冤魂復仇」と言い、怪談ものだが低級極まりなく今時、日本でさえも、ちょっと見当たらない粗雑さだ。(中略)要は、この映画が満映としてどの程度のレベルか知らぬが、こういう低俗な製作態度によって、大陸文化工作の一役を果たせられるかどうかということだ。第一にいけない事は、低級なら低級なりの啓蒙的な意味が全く考えられていないし、また満洲人の生活というものが画面の何処にも感じられない。生活のない映画など、今日の一流文化圏では通用しないのである。¹¹⁹

以上の映画評価から見ると、『冤魂復仇』は東京で上映された後に強烈な批判を受けたことがわかる。制作技術の低さだけではなく、映画の啓蒙性がないことも激しい批判を受けており、満映が満洲民衆の好きな題材に従って撮影した映画を低俗な制作態度と理解している。この点から考えると、日本本土の映画人が満洲映画に対して求めているのは、啓蒙性を持って、満洲人の生活画面を表現できる映画であることが分かる。

岩崎昶では『白蘭の歌』を評論する時に、『白蘭の歌』が成功した理由は李香蘭だけではなく、土地を開拓したり、鉄道を建設したりが描写される広大な満洲の姿が日本の観衆を引きつけ、日本人全体の満洲国の現実に対する旺盛な関心と知識欲とを呼び起こしたが、本作の成功は殆どそれのみのお蔭なのである、と述べている。¹²⁰

しかし、この日本本土で愛された映画の内容は満洲では全く受け入れられていない。だから満映は、満洲人の好きな映画を撮るという新しい戦略を立てなければならなかった。一方、映画が日本で強烈な批判を受けたことから、日本人の目からすると満映映画が国策性に欠けるように理解されたことが読み取れる。

この映画については、当時の娯楽映画と同じように、「日満親善」「王道楽土」などの国策思想を持っているのか。この点については、二つの面から考えなければならない。まず、当時の戦争状況から考えると、『冤魂復仇』が純粋な娯楽映画であっても、国策映画の範囲に属している。その原因は、軍事的に支配権を得ている日本には、社会を安定させ、民心を落

¹¹⁹ 「読売新聞」1939年8月24日。

¹²⁰ 岩崎昶「東京から白蘭の歌に寄せて」満洲映画、第4巻第2号。

ち着かせる必要があるだろう。娯楽映画の機能の一つとしては、現在のバラエティ番組と同じように社会を安定させる役割を持っているからだ。当時の武侠映画を批判したように、娯楽映画は低級な娯楽内容を提供し、人々を幻想に浸らせ、現状に満足させる。

しかし、日本に占領された状況下で、様々な映画法の厳格なコントロールの下で、中日の進歩的文化人は許可の範囲内で、単純に娯楽映画を作るという目的を持って、当時の民衆のために娯楽映画を提供した。この点では無視できないと考えられる。いくつかの先行研究では満映初期の劇映画は日本の国策宣伝を担っていると断言しているが『冤魂復仇』は、満映成立初期に制作された、観客のニーズに合って、商業を目的として製作した娯楽映画である。一方、映画『冤魂復仇』を評価するとき、ただ植民性の視点で作品を見るわけにはいけない。満映の劇映画が持っている複雑な政治性と文化上の多元性を理解した上で、当時の社会背景、映画の内容、音楽、監督、上映後の評価などを総合的に考慮しなければならない。フランスの革命家フランツ・オマー・ファノン¹²¹は植民地の文化について、このような説明している。

植民地に対する植民地支配は政治と軍事の占領だけでなく、植民地の文化破壊にも力を入れている。植民地主義は植民地の人民を手に取り、脳を空っぽにするだけでなく、異常な論理を通して抑圧された者の過去に転向し、歪曲、損傷、破壊することもある。このような状況の下で植民地文化は二つの反応がある。一つは西洋化であり、もう一つは民族主義である。文化心理の問題で、特に植民地初期には、宗主国文化の模倣が盛んに行われた。現地の民族文化の台頭は植民地文化がもたらした対立面であり、大量の人が目の前の植民地文化とは異なる完全無欠の伝統を守るといふ。民族文化は植民地反抗の中で積極的な作用を持っているが、この中には具体的に分析すべきものがたくさんある。

121

ファノンの理論は満映の研究にも応用できると考えられる。当時の日本は満洲を武力で占領した後、ファノンと言ったように、満洲の現地文化の破壊に力を入れ始め、植民地初期には各領域で日本文化に対する文化模倣が盛んに行われた。満映初期に作られた映画も日本映画の模倣品と評価された。この段階で日本文化の対立軸として存在している本土文化

¹²¹ 刘晓霞「后殖民主义视角下的《印度之行》——论福斯特的反殖民主义意识与殖民主义意识」重庆工学院学报、23卷第2期、2009年。

は植民地反抗にも積極的な役割を果たしたと考えられる。当時、満映の映画は満洲で公開されたが、撮影技術が上海映画より優れていても満洲の観客には認められなかった。この状況に対して、満洲の民衆は上海で製作された中国映画に熱中していた。当時の『映画旬報・満洲映画特輯号』では次のように述べている。

満系大衆の上海映画に対する憧憬は、尚大なるものがある。それは曾ての日本人がアメリカ映画に対するが如きに似て、更に甚だしきものがある。従来の上海映画は決して技術的にも芸術的にも優秀とはいへない。只それが「上海」の製作であるといふことと、それが持つスターバリューと、そして漢民族特有の感覚と観念の誇張的な表現等が漢民種たる満系大衆をひきつけるのであらう。¹²²

これはまさにファノンの言及したように、大量の中国人が目の前の植民地文化とは異なる完全無欠の伝統を守るということに共感して、満洲の人々が日本映画の模倣である満洲映画を受け入れず、母文化の上海映画に夢中になったのは、日本文化に対する抵抗であり、植民地文化反抗の中で積極的な作用を果たしたと考えられる。この抵抗は側面から日本帝国主義者たちに何を間違っていたかを教えただけでなく、中国人のイデオロギーをどのように破壊し、押さえつけたかを知らせた。この抵抗はすぐに効果を発揮した。満映は単純な国策映画が満洲で活路がないことを認識しただけでなく、民衆の好きな母文化映画の内容を観察させ、さらには母文化映画をまねて民衆の好きな題材を撮影し始めた。これは間違いなく現地の文化が植民地文化に打ち勝つという表現である。

インドの当代後植民地研究家ホーミー・K・バーバーはポストコロニアリズム研究に対する最も主要な貢献の一つは彼が植民地に二重人格の問題が存在することを指摘したことである。彼は自分の代表作の『帝国書写』中で植民地作家が新しい言葉を創造し、植民者が確立したいわゆる文化を捨て、多元主義を抱擁することを提案した。当時、満映は自分の映画が失敗した事実を認識した上で、映画を普及させ、自分の影響力を拡大し、劇映画で観衆の目を引きつけざるを得なくなり、映画の題材を緩和した。中日の進歩的映画人たちはこのチャンスを利用して、審査制度の厳格な隙間から中国人の好きな母文化の映画の内容を作り出した。映画の焦点を国策から大衆が本当に愛している母文化映画に移し、国策映画を撮影

¹²² 桑野桃華「満洲の映画事業概観」、『映画旬報・満洲映画特輯号』、1942年8月1日、29頁。

しないようにすることも、植民地主義への抵抗だと考えられる。

ポストコロニアリズム研究の重要な人物であるインド比較文学のガヤトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァクは自分の作品である『サバルタンは語ることができるか』の中で、「支配者が黙秘しているのは、教育と研修を受ける機会を奪われたからであり、あるいは彼らが言論を発表するルートがないからである。彼らの作品は不正確で非真実な文字として拒絶されました。」と書いた。¹²³しかし、中国の映画人は自分の撮りたいテーマを正常に撮影できない場合、日中文化の相違点を利用して、愛国心を暗喩的に表現するために、日本人が理解しにくい内容を撮影した。例えば、満映と中華映画によって撮影された『万世流芳』は、表面的には反英米的な映画であるが、その背後には日本帝国主義に反対する思想が隠れている。『冤魂復仇』の中には、愛国心を暗喩的に表現する内容がある。

一方、『冤魂復仇』の副監督である朱文順が監督として、日本の劇作家八木寛、煙博司、山内英三と、中国の脚本家の張我権、中国の俳優の浦克、李顛廷、張敏、白玫、張静などを自分の周りに団結させて、生活映画を撮影し、国策映画をあまり撮らないようにした。これは当時の中国の映画人が残酷な現実の中で植民地主義に対する文化抵抗の意思を見せたことを示している。だから、私たちは満映の劇映画を研究する時、満洲映画の多元性をはっきり認識しなければならないだろう。

この節は、満映成立初期に製作した劇映画『冤魂復仇』の内容、製作及び各地の観客にどのように受け止められたのかを考察し、先行研究から抜け落ちた満映初期の劇映画の一側面を明らかにし用としたものである。

すなわち、満映前期の劇映画に対する研究は従来、映画の内容に注目し、映画は植民地政策、文化侵略の手段と位置付けられ、満洲では民衆に認められず、唾棄されるという視座のみに立って論を展開してきた。しかし、このような一面的な考察だけでは満洲映画の複雑さと影響をうまく再現できない。実際のところ、満映初期の劇映画の中では、国策に従って撮影された映画以外にも、隠れた文化的な抵抗が込められた作品も見つかる。満洲映画は満洲で受け入れられていないが、台湾、朝鮮地区の中国人観衆の好感を得た。一時資料の調査により映画史において新しい光が当てられることは、本章によって明らかにされた。本章の結論は主に以下のようである。

第一は、中国側の満映研究では、甘粕正彦が満映理事長に就任したことをもって満映初期

¹²³ 陳興徳「从“反殖民”到“自我殖民”？」复旦教育论坛第2卷第2期、2004年。

から中期に入る転換点としている。その要因の一つとしては、彼は「満人による満人が楽しめる」映画作りの方針を提出したからだとする。しかし、注目しなければならないのは、この方針は満映中期から始まったものではなく、満映初期から実践されていた方法であることだ。『冤魂復仇』を通じて、満映が中国映画を模倣し始めた萌芽は満映初期に始まるのが確認できる。甘粕はその方向性を受け継ぎ、発展させたのだと言える。

当時、大量の中国人が目の中の植民地文化とは異なる完全無欠の伝統を守るということに共感して、満洲の人々が日本映画の模倣である満洲映画を受け入れず、母文化の上海映画に夢中になったのは、日本文化に対する抵抗であり、植民地文化反抗の中で積極的な作用を果たしたと考えられる。この抵抗は側面から日本帝国主義者たちに何を間違っていたかを教えただけでなく、中国人のイデオロギーをどのように破壊し、押さえつけたかを知らせた。この抵抗はすぐに効果を発揮した。満映は単純な国策映画が満洲で活路がないことを認識しただけでなく、民衆の好きな母文化映画の内容を注意深く観察し、さらには母文化映画をまねて民衆の好む題材で撮影し始めた。これは間違いなく現地の文化が植民地文化に打ち勝った現象であると解釈できる。

第二は、『冤魂復仇』は満洲で受け入れられていないが、台湾、朝鮮地区の中国人観衆の好評を得た。その原因は、先行研究の指摘するように、李香蘭個人の魅力だけにあったのではなく、むしろ現地の中国人が中国映画を愛していたからと解釈される。この点も、一次資料を使って説明した。このような満洲で人々に唾棄された「偽中国映画」である『冤魂復仇』は、台湾、朝鮮の中国人にとって中国文化に触れ、文化の空洞を埋める岩石であり、中国映画に触れる唯一の経路だったと言えるだろう。すなわち、『冤魂復仇』は国策映画であるが、台湾、朝鮮の中国人にとっては間接的に中国文化に触れさせ、彼らの民族意識を強化させる役割も果たしたと考えられる。

最後に、説明しなければならないのは、日本政府は映画に対して非常に厳しい審査制度を設立していたが、中日文化の違いのため、中国語に堪能な日本人でも、より深い中国文化を理解することができなかったことは事実である。このような場合には、当時の中国人は日中文化の相違点を利用して、愛国心を暗喩的に表現するべく、日本人が理解しにくい内容を作った。この映画の歌詞には、中国文化人の抵抗意識と解放への渴望がはっきりと表れているため、次章は満洲映画の歌詞から、映画の中に現れた愛国主義について詳しく論じたい。

游艺场上演剧目别 (1938年1月—1939年5月)									
《伪满洲国统计资料汇编—影印本》(北京: 线装书局, 2009)									
年	月	電影	京劇	評劇	評書	發書	皮影	相聲	幻術
前年同期累 計		3213	238	1343	5081	21310	871	742	—
1月以降累 計		4933	1285	234	2050	1140	919	—	—
康德4	1	407	28	192	622	2040	79	62	—
	8	287	74	211	576	2139	122	45	—
	9	529	30	155	785	2745	121	125	—
	10	387	35	135	776	3450	188	77	—
	11	548	35	3	742	120	90	—	—
	12	408	112	27	454	120	89	—	—
康德5	1	669	128	23	382	112	112	—	—
	2	467	163	25	364	167	111	—	—
	3	753	195	29	392	185	101	—	—
	4	725	183	23	276	166	116	—	—
	5	725	168	30	374	185	175	—	—
	6	854	199	28	325	189	131	—	—

图1 游艺场上演剧目别 1938年1月—1939年5月¹²⁴



图2 新世界李香蘭随片『冤魂復仇』1941年1月¹²⁵

¹²⁴ 《伪满洲国统计资料汇编—影印本》线装书局、2009年。

¹²⁵ 田村志津枝、246頁。

『富貴春夢』 別名「百万円を貰ったら」			
	監督	主演	脚本
プロローグ	鈴木重吉	何奇仁・李香蘭戴剣 秋	荒牧芳郎
第一話	山内英三	杜撰・張敏・周凋	凶齋与一
第二話	津田不二夫	賈作光・李燕・孟紅	公島徳衛
第三話	上野真嗣	崔徳厚・王兆義・姚 文秀	中村能行
第四話	上野真嗣	候飛燕・王宇培・趙 玉佩	荒牧芳郎
エピローグ	鈴木重吉	何奇仁・李香蘭戴剣 秋	荒牧芳郎

表 1 『富貴春夢』 目録¹²⁶

¹²⁶ 『満洲映画』、第三卷第三号より、張が作成。

第4章 映画音楽における歌詞の含意

4.1 文化対立と満洲音楽

日清戦争後、列強から侵略を受けた中国は、さまざまな不平等条約を締結することを強いられたが、中国に西洋音楽がどのように導入されたかについて、主に陳乃良と趙琳博の共著論文「沦陷前东北日侨音乐家及其西乐活动(1904-1932)」に基づいて、その経緯を概術してみよう。日本が満洲を占領する前に、ロシアはすでに東清鉄道沿線を中心に、西洋音楽活動を行い、満洲本土の音楽発展に大きな影響を与えた。九一八事変後、日本は満洲全土を徐々に制御し始め、満洲国を設立した。ここから、政府の文化事業への統制力が強まり、音楽も国策の一環として活用されるようになった。しかしこのような状況で、一部分の愛国主義を含んだ音楽は映画、演劇、抗日遊撃隊を通じて満洲に入り、日本の国策音楽と対立した。これらの曲の中には日本音楽の影響を受けているものもある。この二項対立の複雑な環境の中で、満洲映画の音楽は政府の方針に従う同時に、左翼歌の影響も受けた。

4.1-1 日本

邦人音楽家が正式に満洲にやって来た1904年から満洲国成立まで、在満邦人の満洲における西洋音楽活動は主に旅大地区¹²⁷に集中していた。その中で大連は、当時最も西洋音楽活動が発展した地域であった。大連地区の西洋音楽活動は、1904年に大連幡磨町に建てられた、大連初の日本人仏寺関東別院に起源がある。¹²⁸同寺は1906年、満洲に移民した日本人に奉仕することを目的とする洋楽研究会を設立し、演奏と作品紹介を通じて邦人の音楽愛好者にサービスを提供していた。1910年、所属の幼稚園が移転した後、寺の大広間が音楽会会場と洋楽研究会の本拠地となった。1911年、研究会は東京音楽学校の若い卒業生の一部を吸収し、満鉄や新聞社の協賛で一定の水準に達したコンサートを開催する。この時期、演奏者を務めた人の中にはのちの満映理事長の林顕蔵¹²⁹がいる。¹³⁰

1932年、末代皇帝溥儀は日本軍から勧誘されて天津から満洲に逃亡した。同年、日本は

¹²⁷ 中华人民共和国旧省級行署区名。今辽宁省大连市南部、大連、旅順市、金県、大連県地域。

¹²⁸ 陳乃良、趙琳博「沦陷前东北日侨音乐家及其西乐活动(1904—1932)」『中国音乐学』、2016年。

¹²⁹ ここは中国文献の誤記ではない。満映初代の理事長は金壁東であったが、その実権は満鉄映画製作所出身の林顕蔵（専務理事）が握ったため、中国側の研究者が林顕蔵を初代の理事長に理解することもある。

¹³⁰ 長春市政協文史資料委員会『長春文史資料（季刊）第二十七輯東北淪陥時期的音楽』、1989年。

長春に傀儡政権満洲国を成立した。この時期から日本は文化政策の面で一連の統制を行い、国策宣伝に奉仕する音楽と機構が大量に現れたがその代表が満洲国国歌である。当時は、満洲における日本の軍事支配がまだ確固としていなかったために文化支配の方針を定める段階にあったから、まだ一部分の抗日音楽団体は満洲で活動できた。この状況を一変させるのは、1941年3月、満洲政府が発布した「芸文指導要綱」である。この要綱は、満洲における文学、音楽、美術、演芸を政府の指導のもとに行うことを明記したものであり、この時点で政府はすでに文化に対する統治権を完全に掌握することとなる。

一方で言及しなければならないのは、満洲政府は音楽を厳格に管理し、国策に奉仕させたが、すべての日本人音楽家が国策音楽を作ることを自分の使命としていたとは言えないことである。満洲の日本人音楽家の中にも、中国で認められている音楽家がいる。その中で最も評価が高かったのは大塚淳である。東京音楽学校の卒業生である大塚淳は渡満後は後世、音楽植民地機構と評価された新京音楽院の院長を務めた。しかし、彼の仕事に対する態度と音楽への傾倒は、中国音楽史研究の業績においても一定の評価を得ている。例えば、吉林省芸術教育指導委員会副主任・元吉林芸術学院副院長である韓岡覚は次のように述べている。

新京音楽院の日本人には、甘粕正彦や武藤富男のような軍国主義者がいるが、大塚淳のような実学的で比較的に正直な音楽家もいたし、中国人民に敵意もなく、生計の道を求めるために、満洲に来る普通の演奏者もいる。大塚淳の人となり芸術創作に対する態度は、宮内府楽隊¹³¹と新京音楽院の中国人によい印象を与えた。¹³²

以上の内容からもわかるように、中国の学者は甘粕正彦を軍国主義者と分類し、大塚淳を正直な音楽家と評価する。二人とも新京音楽院の管理者であるにもかかわらず、方向性が全く異なる。大塚淳は1946年に長春で死去するが、病状が深刻になると、任虹と王湘は東北民主連合軍を代表し、彼を見舞いに行き、食品と金銭を贈った。大塚は中国共産党の世話に感謝し、新京音楽学院の交響楽総譜を任虹に渡した。

日本敗戦後、新京音楽院が潰れ、その傘下の満洲楽部と楽員養成所の成員は共産党の指導を受け、新たな音楽活動を開始した。新中国成立後、多数が中国共産党に加入し、新中国音楽界の中心的な政治活動家かつ業務の中堅となった。例えば中央と省級劇場管弦楽団で指

¹³¹ 満洲国皇帝溥儀の楽隊。

¹³² 『長春文史資料（季刊）第二十七輯東北淪陥時期的音楽』13頁。

揮を執った葛芸琳、劉守義、李克武、中央と省音楽院校で教授、助教授を務めた王怡隆、趙徳隣、中央のいくつかの楽団で演奏家を務めた張樹素、左汝昌、文芸団で党委書記、団長を務めた楊継武などがそれに当たる。彼らは、音楽事業を中心に、各部門で重要な役割を果たした。

それ以外に、満洲のほかの機構で活躍した音楽人の中には、新中国音楽事業に加入した人が多い。その代表は尹昇山である。尹昇山は、1925年に山東省に生まれ、1940年満洲国宮内府に入学し、音楽知識を学んだ。当時、大塚淳は満洲国宮内府の音楽顧問として週1回通い、リハーサルや音楽指揮を担当していた。その間、彼は大塚淳の所で、音楽関係の本を読んだ。戦後、尹昇山は東北電影製片場楽団の指揮、長春電影製片場楽団の一級指揮を務めた。彼は新中国初の劇映画『橋』を皮切りに、1987年までに約300本以上の映画音楽の制作を完成させ、新中国の音楽発展に傑出した貢献をした。

新京音楽院が行った演奏会、音楽教育などの音楽活動は、日中音楽の交流を促進するためではなく、あくまで国策の一環として実施していたが、間接的に戦後の中国音楽事業に人材を育成した例も確認できるのである。

4.1-2 中国

国策による統制と外国音楽の影響で、中国音楽発展の歩みが困難であった。それでも、一部分の中国音楽は様々な形で国策の防御線を突破した。これには総じて以下の2つの形式があったと考えられる。第一は国策音楽に直接対抗する抗日歌曲である。この種類の歌は大衆が理解し易い通俗的な歌詞を通じて、愛国抗日思想を直接表現し、これを武器に国策音楽に対抗した。これらの音楽は主に当時の反日軍が創作した。

満洲事変後、日本は満洲都市地区の支配権を徐々に握るようになったが、広大な農村と平原地区に対して完全に支配していたわけではなかった。このような状況で、一部の東北軍将校、農民、学生は抗日隊を組織し、満洲抗日の序幕を開いた。1936年、満洲抗日武装各勢力は共産党員の楊靖宇・周保中を先頭に「東北抗日軍統一軍隊建制宣言」を發表し、東北抗日聯軍(以下、抗聯と略称する)として合同した。抗聯(1931-1945)は主に抗日義勇軍、東北抗日遊撃隊と東北人民革命軍どの中国共産党指導下の抗日パルチザン組織であり、中国人民解放軍の前身の一つである。抗聯は日本軍の利用する鉄道を破壊するなどの手段で武装闘争を起こすと同時に、大量の抗日歌曲を創作した。それらの歌は革命軍を激励しただけでなく、満洲の一般民衆にも影響を与えた。この中に影響力が最も強いのは楊振宇が創作した一

連の歌である。

楊振宇(1905年-1940年)は中国の河南省で生まれ、中国では有名なプロレタリア階級革命家、抗日民族英雄であり、共産党軍隊創始者の一人であり、抗聯の主要な設立者で指導者である。日中戦争の時、抗日活動を率いて満洲の長白山一帯で日本軍に抵抗した。その間、彼は自ら作詞して多くの抗日歌を創作した。なかでも有名なのは「東北抗日聯合軍歌」(1934)「中韓民族聯合起来」(1935)、「東北抗日聯合軍第一路軍軍歌」(1936)である。

ここで注目すべきは、これらの歌の中には日本の作曲家によって編曲された曲調を採用した抗日歌曲があることである。中国側の研究によると、1932年に楊振宇が市委第一書記を務めた間に有名な抗日歌曲「四季遊撃歌」を創作した。この歌は学堂楽歌¹³³としての「十八省地理歴史」の曲調を採用した。これを調べてみると「十八省地理歴史」は辛亥革命時期の歌であり、編曲者は日本教育音楽協会初代会長の小山作之助であるのが分かる。このように戦時中の日本音楽は中国の抗日歌にも一定の影響を及ぼしていたのである。

もう一つ国策の防衛線を突破した音楽は、中国の伝統戯曲音楽である。戯曲音楽は中国の伝統的な音楽文化の一つに属し、中国では戯曲を音楽の一類型と理解している。現在では中国戯曲音楽学会などの組織もある。満洲国政府は社会の安定を維持するためには、京劇を重んじて他の舞台劇を抑圧したから、満洲国の京劇は日本統治時代にも発展した。

一方、よく考えれば京劇の演出方式には演技の即興性という映画には持っていない特殊性が備わっている。満洲国は伝統戯曲や新劇を厳しく審査したがいずれも脚本が中心となり、上演中にセリフの変更また追加などの状況があっても審査者が確認できないケースが多かったと考えられる。このような特殊性を持っているので、満洲の演劇には大量の抗日思想が入り混じっている。伝統劇では台詞を増やして愛国心を表現することがよくある。当時満洲の名丑¹³⁴であった貫盛吉は、公演中によくセリフを変えた。例えば、有名な京劇『法門寺』に出演した時、次のようなセリフのやりとりをしたとの記録が残っている。

趙廉：「あなたは字が読める？」。

貫盛吉：「私は二甲進士出身なのに字が読めないというの？あなたが日本語を読み慣れて漢字を忘れてしまったのではないか」。¹³⁵

¹³³ 民国時代の新式学堂で勉強する音楽。

¹³⁴ 京劇でこっけいな役の名優。

¹³⁵ 管尔东「演与不演皆抗日」戏剧之家第4期、2005年。

この劇は明代の物語なので、最後の一句「あなたが日本語に慣れて漢字を忘れてしまった」は明らかに貫盛吉が現場で追加したセリフであることがわかる。日本の支配下に暮らす満洲人にとって、反日的な内容を含むもしくは日本人を嘲笑する演劇を見ることも一種の気分転換であった。これは日本人が満洲人の無知を笑う時に悦びを感じたと同じである。このような伝統的な演劇を見て感じる悦びは、映画ではどうてい得られないものである。伝統演劇が提供した娯楽は、ある意味映画の娯楽性を超えて、満洲映画が持っていない独自の特殊性を持っている。伝統文化に根ざした娯楽は反日思想を宣伝し、日中の対立関係を深め、満洲映画に対する民衆の鑑賞意欲及び依存度を低下させ、側面から満洲映画の発展を阻害した。満洲映画が誕生した環境は、はこのような国策的制約と反国策思想がせめぎあう場所であった。

4.2 満映

満洲国は、表向きは独立国とほいうものの、政治は日本人が行っており、実際に満洲国は日本の植民地のような状況であった。軍事占領が安定するにつれて、日本政府は次第に文化思想に対する管理を強化した。そのため満洲国は1937年に、映画統制機構である満映を設立し、その政治的使命を明確に規定すると同時に、映画法規の完備を進め、映画に対する統制と管理をいっそう強化した。10月7日、全文18条からなる「映画法」と6条からなる「映画法施行令」が公布された。

さらに、1938年に関東軍、満洲国政府、協和会及び満映は、共同で大がかりな文化映画撮影計画「満洲帝国映画大観」を定めた。満洲国はこれらの法を設立することで、映画を厳重に国家の監督下に統制し、植民地統治に奉仕させた。映画は産業革命の産物として生み出された新しい娯楽であり、娯楽性が強いだけでなく、映画を見る観客には様々な階層が含まれているし、普及率が高いという特徴を持っている。これは日本が映画で国策を宣伝しようとした主な原因の一つである。満映は映画を制作するために、音楽も作った。その音楽で国策を広める手段には、主に次の3つのパターンがある。

第一は、自分の付属機関を利用して、国策に奉仕する人材を育成し、独立的な音楽を作ることである。満映はそのものが映画製作のみに特化していたのではなく、自分の勢力の拡大を図り、1941年にかけて、満映理事長の甘粕正彦を社長とした新京音楽学院、大同劇団などの付属機関を成立した。新京音楽団は1942年に設立され、主に新京音楽学院、新京合唱

団などの機関が合併して誕生した。資本金は 40 万円で、甘粕正彦が理事長を務めている。主な仕事は映画の音楽を作成、音楽人材を養成することにあつた。これに対して大同劇団は満洲各地で京劇を巡回上演することで国策を宣伝した。

第二は、専属歌手を育成することである。満映は俳優に映画の主題歌を歌わせるなど手段で、専属歌手を育成した。その中で最も有名なのは李香蘭、鄭曉君などである。彼らは満洲の様々な活動で歌を歌うだけでなく、朝鮮、台湾などで宣伝活動を行い、満映の影響力を大きく拡大した。

第三は、映画の中に国策音楽を直接的に挿入することである。満映成立初期には、国策的な文化映画のほかに、当時の映画市場を占領するために、民衆の需要を考えなければならず、娯楽性を中心とした映画も製作した。満映には、これらを一括して劇映画と呼んでいた。当時の特殊な歴史環境のため、満映で生産された劇映画は国策思想を宣伝する内容を持っていたので、中国の研究者たちは劇映画を国策映画に分類している。

満映は設立 1 年目(1938 年)には『蜜月快車』など 9 本、翌年には『富貴春夢』など 8 本、総計 17 本の劇映画を撮影した。その中の一部の映画は内容に強烈な国策性を持っていおらず、他の映画と比較してある程度の娯楽性を備えているので、中国の学者から一定の評価を得た。この点は後で詳しく述べる。ここではまず劇映画『東遊記』を取り上げて、満洲映画に登場する音楽について論じる。『東遊記』は満映の中では数少ない完全に保存された満洲映画である。『東遊記』に登場する音楽を分析することにより、満洲映画における歌の役割と、満映国策宣伝の両面性が明らかに見える。

満映と東宝の提携第一回作品『東遊記』は 1940 年に撮影した劇映画である。あらすじとしては、満洲の農村に暮らす栄(劉恩甲)と陳(張書達)に東京にいる同郷者の王(周凋)から手紙が届く。王が東京で高級中華料理店を営み成功しているという手紙を読んだ二人は東京で一旗揚げようと旅立つ。東京に着いた二人は王の住所を知らなかったので、探し出すのに苦労を重ねる。その過程でセア歯ブラシの部長(藤原)が二人を入社させる。会社で働いているうちに、会社の通訳である麗琴(李香蘭)に好感を持つようになった。その後、二人は王がただ屋台で中華そばを売っているだけであり、麗琴は実は王の妹であることを知る。物語の最後、麗琴は婚約者と満洲に行く約束をする。この話を聞いた栄と陳の二人は「自分達にはまだやるべきことがある」と考え満洲に帰る。この映画は原節子、岸井明などの東宝俳優が助演しているが、さほど存在感があるとは言えない。

この映画の主題歌は劉盛源作詞、永尾源作曲、李香蘭が歌う中国語歌曲「陽春小唱」である。歌詞から見ると、国策思想を直接的に表現した国策音楽であることが確認できる。しかし、ここにもう一つの点に注目しなければならない。それは、この歌は中国語歌曲であるため、映画の放送中に日本語の字幕がついていることである。映画のシーンによって李香蘭が歌う歌詞と日本語の字幕を比較すると、両者は明らかに区別があることがわかる。歌曲第一段のシーンは会社の通訳としての麗琴（李香蘭）が同僚たちにせがまれて、東京の高いビルの軒先に座って「陽春小唱」を歌う。第二段が入るシーンは主人公の二人、王夫婦、麗琴と婚約者は満洲に戻り、満洲の畑で仕事を休憩する時に麗琴が「陽春小唱」を歌う。麗琴が歌った中国語と日本語字幕は以下の通りである（表1）。

ここから分かるように、中国語の歌詞は主に「遍地黄金藏」、「開發財寶多」、「吃穿無愁腸」、「太平郷」などの言葉で、満洲の経済的な豊かさと社会の安定を表現している。更に「大家攜手同唱歌」、「慶協和」、「紅男綠女集街頭」は満洲国が提唱する「五族協和」の国策に迎合している。逆に日本語字幕を見ると、その中心思想は満洲の国策に迎合するものではなく、当時の日本の国策「満洲農業移民100万世帯移住計画」と「満蒙開拓」の策定に合わせたことが明らかにわかる。日本語字幕は「広いし富んでいるし 満洲楽土だよ」などの言葉を通じて、日本人の来満を誘導し、更に「同士の二人連れ家庭を作ろうよ」、「同士の新夫婦 手を取り歩もうよ」、「好いた同士の新家庭 楽しく暮らさうよ」と日本人と満洲人の通婚を呼びかけ、満洲で家庭を作って、定住することを勧誘する。

この曲は中国歌であるため、李香蘭が歌う時に、日本の観客は日本語字幕を通じてしか歌の意味を理解できない。彼らの目から見れば、李香蘭が歌っているのは満洲の民族協和ではなく、満洲の開拓を呼びかけていると理解しただろう。その時代、多くの日本民衆が政府にだまされて満洲に行き、現地の寒い気候や、過重な労作などの原因で命を落とした。李香蘭の「陽春小唱」の第2段が流れる時、カメラは広大な満洲の田畑に向けられ、日本語の字幕と合わせて、日本の観客に美しい想像を提供する。満映は中国語歌と日本語字幕を利用して、同時に日中両国の観衆にそれぞれ異なる国策を宣伝した。「陽春小唱」は中国の観客を心理的・政治的に毒殺するだけでなく、日本観客も毒殺するように仕組まれていた。『東遊記』は日本の観客にとっても国策映画であると考えられる。

以上は満洲映画『東遊記』を通じて、満映の国策音楽がどのように国策に従っていることを説明したが、前節に書いたように、満洲では全ての音楽家が国策に仕えたわけではな

い。当時の日本政府は映画に対して非常に厳しい審査制度を設立していたが、日中文化の違いのため、中国語に堪能な日本人でも、より深い中国文化を理解することができなかったことは事実である。このような場合には、当時の中国人は日中文化の相違点を利用して、愛国心を暗喩的に表現するべく、日本人が理解しにくい内容の歌詞を作った。満洲映画の歌詞には、中国文化人の抵抗意識と解放への渴望がはっきりと表れている。

4.3 日本人には理解できない愛国思想

サイレント映画時代には、映画伴奏は映画の雰囲気を引き立て、ストーリーを連続する芸術表現形式の一つとして映画の中に溶け込んでいる。映画音楽と映画は共に発展し、トーキー期になってから、歌詞の興起とともに、映画音楽は映画人物の内心を描写することができることとなり、映像以外でも心理状態を表現する重要な役割を果たすようになった。映画『冤魂復仇』は、映像そのものは現存していないが映画の歌はそのまま残されているという点で、映画研究にとって重要な意味を持っている。

本章冒頭に示した「沦陷前东北日侨音乐家及其西乐活动(1904-1932)」によれば、中国の左翼映画と左翼歌は20世紀30年代に生まれた。30年代初期、中国の左翼映画の誕生に伴い、左翼歌も大衆の視野に入った。この時代の左翼歌は左翼映画のテーマに呼応し、現実主義、階級性、反封建運動を中心に、下層階級の貧しい生活を通俗的な歌詞で表現した。しかし30年代中期に入ると複雑な政治環境に直面することとなる。当時の国民党が左翼映画に対する検閲を強化させるにつれて、左翼の歌詞は以前のように階級分化と社会矛盾を直接表現できなくなった。中国の作家たちは婉曲な形で、下層社会の民衆の生活を描くことによって、当時の社会矛盾を隠喩するようになる。1937年になると、日本による中国への全面侵攻の開始に伴い、左翼歌の創作は次第に階級矛盾から日中対立に対象が変わった。この時期から、多くの左翼音楽家たちが日本の侵略に抵抗するなどの反日題材の抗日歌を作り始めた。

これと比較した場合、30年代の満洲の状況はもっと深刻だった。文化事業が日本政府に完全に統治されている場合でも、満洲の一部の作家は日本人には理解できない隠喩の言葉を通して、自分の作品を左翼の歌に近づけるように自分の思いを表現した。映画『冤魂復仇』の歌は間違いなくこのような作品である。

『冤魂復仇』には全部で二つの歌が挿入されている。一つは映画同名の「冤魂復仇」であり、もう一つは「天涯路」である。二つの曲は全部、日本帝国蓄音機商会在満洲に設立した支社百樂唱片から発売され、レコード番号はH005である。まず、二つの歌の歌詞から分析

し、その次に左翼歌との関連について考察する。楽曲「冤魂復仇」は曹彦が作詞し白春聲が作曲した。李香蘭と郭奮揚が合唱する。歌詞は次の通りである。

1. (女) 爸爸靈魂不死，居然出現，能不喜歡。千恨萬怨一齊散，給我留下這許多錢，更有患難的朋友作伴，今後不能遭人家白眼。
2. (男) 我們都是患難中的窮朋友，青天有眼，富貴何需求。(白：這回可好了) 有了錢，今後吃喝不發愁，大塊吃肉，大碗喝酒。(合) 新的生活從今天起首，讓我們的友誼長久，一同攜起手，(白：來吧！朋友) 讓我們邁開大步向前走。¹³⁶

以上の歌詞の大意は次の通りである。父の魂は死なないのに、また現れて、楽しさを感じないか。すべての恨みは消え、私達にたくさんのお金を残してくれた。さらに、貧乏な友人と取り合って同行するから、今後は他人に白眼視されることもない。私たちは苦難を共にする友人であり、蒼天は目が有って我々のことは全て見ておられるから、私達は富貴を祈る必要はない。今回は金があったので、これからは食事には困らない。肉を大きな塊ごとを食べて、大碗から酒を飲む。今日から頭を上げて、新たな生活を開始する。私達の友情を未長く続くものにして、手を携えて前進しよう。

この曲は李香蘭が演じる貧乏人の桂鳳が自分の死んだ父親がまた幽霊の形で自分の前に現れた時に歌った歌である。この歌は以下のように解釈できる。まず、映画の内容から考えると桂鳳の父親は悪人に殺され、家産を奪われた。これは日本が満洲を占領し、満洲の豊富な資源を奪ったことに対比される。歌の第一句は「爸爸靈魂不死，居然出現，能不喜歡。」であり、日本が満洲を占領しても、中国の東北は消えないという意味が読み取れる。この点は満洲で公開された左翼映画『大路』の表現形式と同じである。映画『大路』の中では、労働者たちはすでに死んでいるが、魂の形で道を造り続けている。この寓意は人が死んでも、革命精神は永遠に存在することである。

その次に、歌詞の中で「患難的朋友」が2回出現している点に注目したい。これに続いて、苦難を共にする友人と同行すると、今後は他人に白眼視されることもないと歌っている。時代背景を考えてみれば、「患難」は日本に侵略されたことを指し、「遭到人家的白眼」は日本人に軽蔑されることを指している。その寓意は東北人が団結すれば、今後は日本人にいじめ

¹³⁶ このままの文章を掲載している資料はないため、複数原典から張が再現した。

られないという意味である。さらに、最後の「讓我們（患難中の窮人）一同携起手，讓我們大步向前走」は、貧しい人々が団結し、手を携えて前進するよう呼びかける意思をはっきりと表している。これは当時の左翼歌によく登場した、貧しい人たちの団結と前進を呼びかけるテーマと一致している。

これは中国古典文学の慣用技巧の運用によるところもあるが、一方で国民党当局の厳しい審査に直面して、貧富の格差、階級の対立、外敵の侵入を表現する内容に対しては迂回的表現と寓意を含む方法を取るしかなかったという要因が大きい。楽曲『冤魂復仇』にも貧富の対比があるに違いない。歌の中に貧乏人の生活を直接的に表現したフレーズはないが、お金があることで、今後食べても飲んでも困らなくなり、肉をたくさん食べ、お酒をどんぶりで飲むことは言及されている。これに対してももちろん想像できるのは、お金がないと食べるにも飲むにも困るし、心ゆくまで思う存分酒を飲み、肉を食らうことが不可能だということである。作者は隠喩を巧みに使い、金持ちと貧しい人の生活の差を比較した。

映画のもう一つの曲「天涯路」も曹彦が作詞し、白春聲が作曲した。この歌は桂鳳がいじめられ、悲しい過去を思い出した時に歌った歌である。歌詞は以下の通りである。

我自幼就，失去了父和母，長途崎嶇。
我走遍了漫漫的天涯路。
多少的往事。
不堪重負。
唱破歌喉，知音在何處。
今朝且在，陌生人家恭候，我的好友。
小鳥依人歌語，喋喋不休。
趁此良辰，且勸君一語。
花開花落，好景不長久。

以上の歌詞の大意は次の通りである。私は幼い頃から両親を失い、長い道のりは平らでない。私は果てしない道を歩き回った。昔のことが多すぎて数え切れない。私は喉が破れるほど歌っても、知り合いはどこにもいない。今日はまだ見知らぬ人の家で、友人を待っている。鳥が陽気に歌を歌い続ける。今日は日がらもいいので、君に一言忠告する。花は咲いても散る。美しい風景は一時だけだ。

この歌は「冤魂復仇」に比べて、寓意的な傾向がはっきりしている。時代背景と相まって、歌詞のつくり手が何を言いたいのかがはっきりと感じられる。当時の日本人は、この曲を映画の内容の視点だけで検閲していたので、歌詞のメタファーを理解するのは難しかった。しかし、当時の中国文化人であれば、この歌が何を伝えようとしているのかは容易に理解できたはずである。

まず、その時代背景に即して、「我自幼就，失去了父和母，長途崎嶇。」と表現したいのは、東北が中国から分離され、両親を失ったように、被植民地への道を歩んできたことである。後句の「我走遍了漫漫的天涯路。」中の天涯という言葉は、中国古代にそれぞれの一方を意味し、別れの気持ちを表していた。天涯は中国の「古詩十九首・行行重行行」中の「相去万余里，各在天一涯」から生まれて、後に元馬の曲「天淨沙・秋思」中の「夕陽西下，斷腸人在天涯」を通じてだれでも知っている名詞になる。この「我走遍了漫漫的天涯路。」には、東北と中国が離れた後、東北の人々が辛い道を歩んできた気持ちを表現している。

次の「多少的往事，不堪重負。」中の「往事」は過ぎ去った昔の事の意味であるが、ここでは明らかに日本が中国を侵略した事件を指している。さらに、中国語の「重負」は「重複」とほぼ同じ発音であり、「多少的往事，不堪重負。」は民国から「往事不堪重复」という意味も持ち、過去の悲しいことを思い出す勇気がないという意味がある。この段落の出典はもともと李煜の「虞美人」中の「春花秋月何時了？往事知多少。小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中。」に由来する。これは五代十国の南唐の後主である李煜が毒殺される前に作った詩であり、作者は自然の永遠性と人生の無常さに対する鋭い矛盾との対比を通して、亡国後の生命の喪失感の悲哀を表現している。

表明的に喉が破れるほど歌っても、誰も理解してくれない、そして今も見知らぬ人の家で居まいを糺して待っていることを指しているが、ここで本当に表現したいのは偽満洲国の国民として、彼らの置かれている環境を誰も理解していないということである。彼らは日本の勢力下に置かれながら解放を待っているのだ。

歌詞最後の段落「小鳥依人歌語，喋喋不休。趁此良辰，且勸君一語。花開花落，好景不長久。」は更に巧妙な方法で著者の未来に対する期待と予測を表現している。まず、「小鳥依人歌語，喋喋不休。」は鳥が陽気に歌を歌い続けることを表している。内在的には、満洲国の表面上に一時的に繁栄したという虚偽の現象を指している「趁此良辰，且勸君一語。花開花落，好景不長久。」が寓意するのは、満洲国がまだ見せかけの賑やかさを見せているうちに、花が咲いて四季が移り変わり、君たちのいい日はもう長くないということを知ってくださ

いという意味である。

この歌は以上の方面を通じて、東北人民が植民地にされた後の悲痛な気持ちと日本人の手から解放される希望を反映しているし、日本帝国主義は長続きしないだろうという東北の人々の美しいビジョンも表現されている進歩的な曲である。

4.4 左翼歌との関係

以上は両曲の歌詞を分析したが、解釈が過度に歌詞の内容に傾斜しないようにするために、一次資料を用いて当時流行していた左翼歌謡との関係を考えてみよう。雑誌『満洲映画』に「冤魂復仇演出日記」という記事が掲載されている。作者は映画『冤魂復仇』で張某人を演じた盧蔭廷である。盧蔭廷は満映の俳優だが文学を好み、上海映画の印象について批評記事を何度も『大同新聞』に発表している。『満洲映画』は次のよう述べている。

蘭姜（李香蘭）の手中から、冤魂復仇の主題歌をもらった。歌を学んで少し歌いたいが、歌詞はこれほど読みづらいし、五線譜はよく分からない。結局、音調が出ない。この音調には変わった調子がある！？残念ながら私はちゃんと音楽を勉強してこなかった。第一節の歌詞は面白いが、どこかで見て歌ったことがあるようで、少しなじみがあるような気がする！あ！そうだ！そうだ！初戀女だ！初戀女の第一句は、「私は果てしない道を歩き回った」、第三句第四句は「昔のことは重い負担に耐えられない、あなたは、あなたはどこにいる」。これは少し似ているのではないか！第二節はいわゆる「神怪気」、何か「魂不死」！まだ「金銭に執着する、何が沢山の金……他人に白眼視されることもない」。第三節もお馴染み、あ！思い出した、「新蓮花落」の歌詞に似ている！（?）。¹³⁷

短い段落の中にたくさんの感嘆符が使われていることは、この2つの歌の歌詞に対して非常に驚いていることを示している。文の中で「この音調には変わった調子がある！？」は明らかに歌が左翼的な味を帯びているという意味だろう。盧蔭廷の言及から『冤魂復仇』に出てくる歌詞は「初戀女」と「新蓮花落」に似ていることがわかる。この点を確認するために、下記の表でその歌詞の類似点を集計する（表2）。

この表を見ると、「冤魂復仇」と「天涯路」の歌詞は、「初戀女」と「新蓮花落」の歌詞

¹³⁷ 「冤魂復仇演出日記」、『満洲映画』第3巻第5期、46頁。

と似ているところがあり、さらに歌が表現したい内容も似ている。では、この「初恋女」と「新蓮花落」はどんな歌であるのか、次に映画の内容から比較してみよう。

「初恋女」は上海芸華影業会社が1938年に制作した映画『初恋』の主題歌である。映画『初恋』のシノプシスは次のようである。富家の子弟の王明（張翠紅）は貧しい家の娘の文治（張翠紅）を愛したが、王明の従妹も王明を好きになった。その結果、文治は王明の父に追い出され、王明は従妹と結婚した。しかし王明は毎日、文治を思い、重い病気に罹った。王明が死ぬ前に、従妹は文治を連れて家に帰った。王明は二人の自分を愛している二人の前で死んでしまった。

映画の中で文治は貧乏階級を寓意しているし、従妹は富裕階級の代表として描かれている。映画は主人公が死ぬ前に2人の女に同じ情愛を与え、最後2人の女は家族のように親しい間柄になるなどの手段を通じて、貧富の間の矛盾を調和させた左翼色を帯びた恋愛映画である。「初恋女」の作者は陳歌辛であるが、彼は中国で比較的論争がある音楽家である。彼は「迎戦士」などの左翼歌謡を書いたが、1943年に汪精衛漢奸政府直属（日本でいう四人組時代）の「華影」音楽部に入ってから、作品の中では日本侵略者を讃える内容が現れたからである。1949年に上海が解放されたばかりで、陳歌辛は14歳の息子の陳鋼を中国人民解放軍に送った。1950年、陳歌辛は上海に戻り、昆仑映画製作所で作曲を担当した。1957年、反右運動で打倒され、安徽省白茅嶺農場に労働に送られたが、3年連続の自然災害に見舞われ、ついには現地で死亡したが、1979年に平反した。平反は文化大革命で誤った判決・政治上の結論を再審して是正し、人の名誉を回復することをいう。

「新蓮花落」は上海華聯が1936年に撮影した映画『迷途的羔羊』の主題歌である。『迷途的羔羊』は純粋な左翼映画と言える。映画のシノプシスは次のようである。小三子（葛佐治）と幼なじみの小翠（陳娟娟）は、小三子の父親が強制徴兵され、子供を残して祖母に育てられ、戦災にあえぎ、食料の欠乏はすでに災難の域に達している。祖母が飢餓で死んだ後、小三子は座して死を待つことなく、上海に行って浮浪児になった。そこで彼は意外にも同じく放浪児になった小翠と再会した。

偶然から小三子は金持ちの沈慈航（沈百寧）の称賛を得る。沈慈航は小三子の境遇に同情して彼を引き取り、上海の上流階級師弟が通う学校に送った。小三子は学校で貧乏な生まれのため周りの友達に笑われたりいじめられたりしたが、養父に感謝している。ある日、小三子は沈慈航の妻（黎灼）の不倫を発見するが、沈夫人は姦通を暴露させないために、小三子を追い出すように画策するのである。この映画は満洲で公開され、高い評価を獲得して、当

時の満洲人の歓迎を受けた。『満洲映画』もこの映画を次のように評価している。

全般的に言えば、この劇は成功した。芸術品だ。新写実主義に基づいて作られた芸術品である。どこでも思想的に遅れる階級の観客におもねることもなく、現実から分裂、粉飾するところもない。¹³⁸

「新蓮花落」の作者は作詞家の安娥である。安娥は中国の有名な左翼作詞家で「売報歌」「打故郷去」などの有名な左翼歌の作曲もしている。夫は中国現代演劇の三大創始者の一人である田漢であり、彼が創作した「万里長城」の第一段は、後に中華人民共和国国歌「義勇軍行進曲」の歌詞となった。

4.5 白春聲、曹彦

以上は満洲映画中に含まれた進歩的な歌曲を説明したが、本節はその作曲家について詳しく述べる。満映の歌詞に愛国思想が含まれている点については、映画の『冤魂復仇』を説明する節で詳しく論じた。論証の正確性を確保するために『満洲映画』の資料を引用し、当時の左翼曲との関係を比較したが、問題になるのは2曲の作者はこの2曲のほかに他の曲を作ったことがあるか、また愛国心を込めた2曲をどんな動機で作ったのかという点である。それを明らかにするために既存の満映音楽について調査したところ表のような結果を得た(表3)。

二人の作者が残した作品は全て満映が劇映画を作り始めた1939年に集中している。満映は設立当初、満洲の民衆の注目を集めるために、1939年の一年間に9本の劇映画を撮影した。このうち5本の音楽は、曹彦と白春聲が担当し、李香蘭が歌っていた作品である。この点が満映初期における彼らの重要な位置を物語っているに違いない。しかし、ここで一つの疑問が生まれてくる。なぜ曹彦と白春聲の作品が1939年以降には登場しないのだろうか。

この二人が手がけたレベルが低い作品がヒットしなかったために、満映が別の音楽人材を起用したのではないかという仮説は成り立たない。現存する資料から見ると、曹彦と白春聲の創作の高水準は疑いの余地がない。この点は二つの面から論証できる。

第一に、李香蘭は満映が全力で作りに上げたスターであり、彼女の歌を作った人は、間違い

¹³⁸ 古丁「『迷途的羔羊』門外評」『満洲映画』第2巻第7期、42頁。

なく一定の実力を持っていなければならない。一方で、曲がレコード化されたことは、二人の作った音楽が当時の音楽界に認められていたことを示している。第二は、二人が手がけた映画が民衆に認められたことである。中国の満映研究の中で、一定の評価を受けている満映の映画は指折り数えるほどしかないにもかかわらず、二人が創作に携わった『富貴春夢』、『冤魂復仇』、『鉄血慧心』、『真偽姉妹』、『慈母涙』は、驚くほど全て中国の満映研究者から一定の評価を受けている。中国満映研究の代表者である胡昶は次のように書いている。

満映の最初の二年に制作された映画のうち、李香蘭主演の『蜜月快車』『富貴春夢』『冤魂復仇』『鉄血慧心』そして『東遊記』は人々の注目を集めた。(中略) 満映の初期の作品には、統治者としての立場から制作方針を実行した国策映画のほかに、それほどの強烈な色合いを持たない、娯楽性の高いものもあった。『慈母涙』『真偽姉妹』などである。¹³⁹

以上の内容からもわかるように、二人が制作した映画は中国側からもある程度認められており、特に『慈母涙』と『真偽姉妹』は、ことさら国策色を持たない娯楽性の高い映画と評価されている。これは中国の満映研究史上、きわめてまれなことである。では、これだけ優れた二人の作品が当時の人々に認められていたのに、なぜ満洲の舞台から姿を消してしまっただろうか。それは彼らが作った曲が大きく関係していると考えられる。わずかに残っている曲を見れば、愛国思想を含んでいるという共通点がある。たとえば「鉄血慧心」の歌詞は次のようになる。

一時的邂逅，我們就這般的相投。
你親我愛，一樣心頭。
恨那落花拋流水，好景不長久。
以往的溫柔，只換得無線的離愁。
那英俊的人兒呦！ 我們幾時還能聚首。
茫茫的天涯，讓我向何處漂流。

以上の歌詞の大意は次の通りである。一時の出会い、私たちはこのように意気投合した。

¹³⁹ 胡昶・古泉、55頁。

夫婦と同じように愛し合って、愛が胸に集中している。川に散った花びらは流水に捨てられ、美しい景色は長続きしない。過去の優しさは、ただ無限の離愁に代わる。あの美男子といつ再会できるのか。茫々の天涯、私はどこに向かって漂流するのか。

この曲は「冤魂復仇」と同じように、復帰の要望と生活苦を表現している。特に歌詞の「好景不長久，茫然的天涯，讓我向何處漂流。」は「天涯路」と全く一致する。一方、これらの曲以外にも、一次資料から二人を研究し、満洲映画を再評価することもできる。

白春聲は謎の満洲音楽家に留まっている。資料の極度の欠乏のため、既存の満映研究ではこの人物に対する先行研究はまだ現れていないが、満洲音楽史論文の中に、白春聲が当時の左翼人と持った関係についての記載がある。当時の満洲流行音楽界には、多くの中国人音楽家がいたが、作曲家兼指揮者の白春聲がその代表的な人物である。履歴についてはまだ不明であるが、既存の資料から見ると、彼は春聲管弦社と新満洲歌曲社の中心人物であり、新京中央放送と満映で活躍した重要な作曲家および編曲家であることが分かる。彼は多産の独立した音楽プロデューサーで、同時に冼星海や任光などの作曲家と協力し、彼らの歌を編曲、アレンジすることもあった。¹⁴⁰

冼星海(1905年6月13日-1945年10月30日)は中国の近現代の有名な作曲家であり、戦闘性と影響力のある大衆歌を大量に創作した。1935年から1938年までの間に、冼星海は「救国軍歌」「太行山上」「黄河大合唱」などの様々なタイプの声楽作品を創作し、それらは中華民族の抗敵救国の精神兵器となったため、中国の人民音楽家と呼ばれている。満映において劇映画の撮影が始まった1939年、冼星海は魯迅美術学院の招待に応じて延安に赴き、一連の創作と音楽教育活動を展開した。2009年、冼星海は新中国の設立に貢献した英雄模範人物100人に選ばれた。

任光(1900~1941)は浙江省嵊県出身で、中国著名な左翼音楽家、作曲家である。1919年フランスに留学し、1927年、上海百代レコード会社音楽部主任に就任した。その後、進歩的な文芸団体「南国社」と連絡を取った。1933年、田漢と一緒に上海で左翼音楽組織「ソ連之友社」音楽組と「中国新興音楽研究会」を作り、左翼映画音楽陣地を開拓した。映画音楽を専門とする左翼の音楽家である。ここで注目しなければならないのは、同時代資料の『満洲映画』では、彼が作った曲「新蓮花落」は「冤魂復仇」の歌詞に似ていると評されていることである。これには一定の内因があると考えられるが、具体的な内容は資料の欠落で検証

¹⁴⁰ 陳乃良「“愚民与娱民”的电波——抗战时期伪满地区的音乐广播研究」音乐研究、2014年。

できない。

一方、白春聲は満映と密接な関係にあり、甚だ高い地位にあったことが、いくつかの一次資料から明らかになっている。これは彼の弟子である楊絮が書いた文章からもわかる。楊絮は満洲の有名な歌手兼作家であり、新京春聲管弦社の主要なメンバーの1人である。

彼女は満洲時代に作家としてさまざまな文章を発表した。『盛京時報』、『大同報』などの地方新聞のほか、当時影響力の大きかった『麒麟』、『満洲映画』、『新満洲』などの雑誌にも多数の文章を発表した。その作品『落桜集』(1943)『我的日記』(1944)は現在、『偽満洲期文学資料整理と研究:楊絮作品巻』にまとめられている。一方で彼女の音楽事業も順調に進み、1939年には満洲蓄音器株式会社に入社してプロの歌手になった。1939年5月から満映の音楽助教となり、毎日5時から7時まで寛城子撮影所で歌の授業を教え、満映の俳優と密接な関係にあった。彼女は自分の文章「我所知道的満映演員」の中で以下のように説明した。

これは誇大に言うのではなく、確かに、私は満映の俳優たちをほとんど知っているし、しかもよく知っている。機会に恵まれたので、私は去年の夏にほとんど毎日、寛城子に行ったからである。(中略)女子寮に行ったら、季燕芬、劉春榮、張敏、于漪などの女優が私を取り囲み畳に座ってまるで旧友と話すように談話したのである。¹⁴¹

楊絮は満洲の有名な歌手であり、1939年に仕事の都合でほぼ毎日満映の寛城子撮影所に通っていた。その頃、女子寮に頻繁に出入りし、満映の女優たちと密接な関係にあった。ちなみに、1939年は李香蘭が満映に入って歌を習い始めた時期である。楊絮が満映の音楽助教であるから、李香蘭に中国歌のテクニックや発音を教えることがあったと考えられる。

その時期、李香蘭の中国語と歌の腕前はまだ初歩的な状態だった。しかし、楊絮が書いた文章の中に李香蘭のことについて言及されていない。この原因は満映は李香蘭を中国人に仕立て上げるために、中国語の歌を習っていることを隠していたからと考えられる。しかし、李香蘭の中国語の歌の発音は、中国人の指導を受けていることは間違いない。同年9月27日から10月2日まで、楊絮は満洲蓄音器株式会社の代表歌手として、満映の鄭曉君や満洲音楽学院のメンバーと満洲演義使節団を結成し、朝鮮新京で満鮮文化交流を行った。これは

¹⁴¹ 楊絮・諾曼・史密斯・徐隽文・胡笛・李冉『偽満洲期文学資料整理と研究:楊絮作品巻』黑龙江文艺出版社、2017年。

楊絮が当時満洲の一流歌手になった証明である。

この満洲なら誰でも知っている有名な歌手が、自分の回想録の中で白春聲を絶賛している。彼女は自分の師匠である白春聲についてこう書いている。

何度も放送されるので、歌に対する心得を学ようになった。美しく歌い、自由に歌い、更に歌の情緒を観衆に表現する方法がよく分かるようになった。私の伴奏の一番良い指導者は二人いる。一人は陳其芬先生、一人は白春声先生である。¹⁴²

白春聲の弟子として、楊絮は最高の指導者と見なす白春聲が創建した春聲音楽団に加入した。この点では、白春聲の満洲における影響力と、音楽上の実力を物語っている。しかし、この満洲音楽界の風雲児が、満洲雑誌社の曹彦とともに忽然と姿を消してしまっているのである。

白春聲と左翼の曖昧な関係に比べて、曹彦は左翼陣営に所属したことを直接確認することはできないものの進歩思想を備えた文化人であることは間違いない。この点は彼が書いた歌詞のほか、雑誌『満洲映画』に掲載された文章からも確認できる。1939年、曹彦は満洲雑誌社が主催した満人文芸家満洲映画動向座談会に参加した。この座談会に参加したのは満洲の有名な文芸家と満洲雑誌社側の社員であり、例えば古丁、趙孟原、王則などであった。この会議で、曹彦は当時の満洲映画が直面していた問題を率直に指摘した。日本の脚本家が創作した満洲映画の脚本を論じる時に、彼は次のように発言した。

日本人は脚本を書く時に、満洲人の風俗人情を徹底的に研究しなければならない。書店で売られている風俗の写真を見て、これが本当の満人風俗だと思っはいけない。このような風俗写真の大半は、20、30年前に撮影された「纏足」「アヘンを吸う」「竹馬」「街頭散髪」などの絵である。¹⁴³

以上からもわかるように、彼は当時の日本脚本家が理解していた「纏足」「アヘン吸い」などの満洲文化に不満を持っていた。彼は日本人が現在の満洲文化を正しく認識することを提唱し、日本脚本家は満洲人の風俗人情を徹底的に研究しなければならないと主張した。

¹⁴² 楊絮・諾曼・史密斯・徐隼文・胡笛・李冉、48章。

¹⁴³ 『満洲映画』3巻2号、1939年、38頁。

一方、彼は満映で脚本を書くことが難しかった理由を「国策による限定」があったこと以外に「複雑すぎず通俗的に」「簡潔、明瞭であるべき」「ストーリーが暗すぎてはいけない」「満洲事変以前のことを思い出してはならない」そして「結末は申し分がなく、勧善懲悪の意味がある」という6つの強制力があったことを記している。

曹彦は本土文化を提唱する文人であったことがわかる。彼の作った歌詞には「天涯」、「漂流」、「好景不長」、「何時聚首」などの意味の深い言葉が何度も出てくる。当時の社会背景と合わせれば、歌詞の寓意をよく理解できる。彼は率直な文人であり、当時の厳しい政治環境の中で、彼は日本の脚本家の欠点を指摘しただけでなく、国策の制限、満洲事件以前の内容を禁止されることが満映脚本の創作の弱点であることを明確に説明した。そのほか、彼は日本の脚本家の草分けである小林勝の「映画脚本構成論」を翻訳した。翻訳のレベルから見れば、曹彦は日本語だけでなく、英語の語彙にも精通しており、難しい専門的な文章を翻訳する実力を持っている。

以上の内容から分かるように、曹彦と白春聲は満映前期の映画音楽制作において重要な役割を担っていたことがわかる。満映は1939年の一年間に9本の劇映画を撮影し、このうち5本の映画音楽は、曹彦と白春聲が担当し、李香蘭が歌っていた作品である。曹彦は歌詞のほかに、満映の付属機関である満洲雑誌社の社員でもあった。しかし、現存する資料をみると、二人に関する歴史資料は非常に少ない。筆者は今まで1940年以降の一次資料からこの二人に関する資料を見つけていない。また『中国陥落区文学大系』、「満映作家群群考」などの先行研究でも二人の名前を発見できていない。現段階で確定できることは、1939年以降、二人とも満映の製作陣から離れたことだけである。

ここでは疑問が生じる。映画公開後の評価から見ると、二人が手がけた映画が全て民衆に認められており、『富貴春夢』(1939)、『冤魂復仇』(1939)、『鉄血慧心』(1939)、『真偽姉妹』(1939)、『慈母涙』(1939)は、全て中国の満映研究者から一定の評価を受けていることは驚くほどである。これは満映の歴史の中においても珍しいことと言える。しかし不思議なことに、1940年以降の『満洲映画』や当時の新聞資料から二人に関する記録は発見できなかった。当時の状況から考えると、1939年の満映は各方面の人材を養成する時期であり、普通の俳優でも急募しているのに、音楽作品を独立して創作できる文化人を意味なく排除したことはあり得ない。この二人が意図的に満映から排除されたことは疑問の余地がないと考えられる。

おそらくその原因は、二人とも当時の左翼人と関係があったことである。白春聲は冼星海、

任光などの左翼歌曲家と密接な関係にあった人物である。曹彦は言うまでもなく、書いた歌詞に左翼思想が含まれていることは明白である。満映の『満洲映画』では、曲の「冤魂復仇」は当時の左翼歌の歌詞に似ていることを指摘している。さらに、彼の直言する性格が、当時の特務機関の監視対象になったのは十分の想定できる。

両名のその後の運命に関しては、想像できる資料がまったく見つからない。新中国になってからの資料にも言及されていないことから、偽満洲国崩壊後の混乱を生き延びたのかどうかも確定できない。あるいは関東軍によって 1940 年に政治的な理由で投獄されたか、暗殺されたとも考えられなくはないが、この仮説を立証する資料も今のところ発見できない。

4.6 国策を越境する音楽と日中文化

前節に説明したとおり、当時の中国人は日中文化の相違点を利用して、暗喩的に愛国心を表現する歌を作った。音楽は国策を越境し、反植民地闘争の手段となる。しかし、中国人が作った音楽に比べて、多数の国策映画音楽は日本人が作ったものである。満洲事変から戦火の拡大に伴い、音楽も統制の対象となり、国策へと利用されることになったが、全ての歌詞は当時の国策に迎合したわけではなかった。この観点から日本人が作った音楽を国策映画から切り離して単独に考察すると、歌詞だけではなく、旋律的にも中国曲との共通性があることが分かる。その中には新中国映画のスクリーンに登場した曲もある。新中国映画が日本人が作った音楽を受け入れることができるのは、日中文化が持つ共通性と歌そのものの芸術的価値があることである。以下、「蘇州夜曲」を通じて説明する。

『支那の夜』は東宝の看板スター長谷川一夫と満映の看板スター李香蘭が出演し、東宝と上海の中華電影股份有限公司が共同で撮影した。ちなみにこの中華電影股份有限公司は 1939 年 6 月、汪兆銘政権と満映による出資で成立した国策映画会社である。映画は上海を舞台に、長谷川一夫扮する日本人貨物船船員・長谷哲夫が李香蘭扮する中国娘・桂蘭を救い、二人の間に恋が芽生えるというストーリーである。メロドラマ、音楽映画、ハリウッド映画、アクション映画、観光映画といった様々な要素を併せ持つ複合型娯楽映画であり、各地で興行記録を更新した。「今年度日本映画第一のヒット」と評価された¹⁴⁴一方、満洲、上海、及び中華民国の日本占領地域でも上映されたが、「支那」という言葉が問題となったため、「上

¹⁴⁴ 『新映画』1941年1月号、138頁。

海之夜」として上映された地区が多い。

日中の満映研究者の中で『支那の夜』といえば知らない研究者はいないと考えられる。なぜなら、この映画は当時の日本で人気を博したほか、中国側からは正真正銘の国策映画と評価されたからである。中国の満映研究では、純粋な国策映画（ニュース映画、啓民映画のことを指す）に比べて、劇映画は温和な手段で民衆の判断を麻痺させると考えられているため、一定の娯楽性を持っていることを認める研究者がいる。しかし、例外として大陸三部作¹⁴⁵は明らかな国策思想を含んでいるし、特に『支那の夜』は日本人に殴られた中国人娘が殴った日本人に好意を抱くなどの内容を持ち、中国の満映学者たちから猛烈な批判を受けた。李香蘭は中国人と信じられていたため、1943年の北京市での記者会見で、本作を含む大陸三部作について「あれらの映画は、中国を理解していないどころか、侮辱している」「あなたは中国人でしょう？ それなのに、なぜ、あのような映画に出演したのですか」と中国人記者から咎められ、中国人名を名乗ることで結果的に中国人を騙すことに罪悪感を感じていた李香蘭はこれをきっかけに満映退社を決意する。¹⁴⁶ここで検討したい「蘇州夜曲」は大陸三部作の一つである国策映画『支那の夜』の主題歌の一つである。

1940年6月に公開された映画『支那の夜』には、「支那の夜」、「蘇州夜曲」、「想兄譜」の三曲が含まれているが、このうち「支那の夜」は映画『支那の夜』に先立って単発で発表されたものであり、映画のストーリーに基づいて作られた歌ではないことは重要である。「蘇州夜曲」と「想兄譜」は映画の劇情の必要に応じて専門的に創作され、『支那の夜』のサウンドトラックに属している。「蘇州夜曲」と「支那の夜」は李香蘭が歌い、「想兄譜」は出演歌手の服部富子が歌っている。

ここで論じる「蘇州夜曲」は李香蘭のために作曲された。蘇州は映画『支那の夜』の中で男女の主人公が新婚旅行し、また李香蘭扮する中国娘・桂蘭が夫に殉じて死ぬ地であり、映画の中でとても重要な場所となっている。そこで伏水修監督は、映画の中に李香蘭が歌う蘇州をテーマにした恋愛歌を1曲入れ、映画のプロモーションをより強めることを決定した。これが「蘇州夜曲」が生まれた最初の起源である。この曲は当時、日本の有名な作曲家・服部良一と詩人兼作詞家・西条八十によって創作され、李香蘭が首唱した後、1943年に民国時期の有名な中国歌手・白虹にカバーされ、中国の洗亜が作詞した。歌詞は次の通りである。

¹⁴⁵ 大陸三部作は李香蘭が主演した『白蘭の歌』、『支那の夜』、『熱砂の誓ひ』を指す、中国では大陸三部曲と呼ばれている。

¹⁴⁶ 山口淑子、藤原作弥『李香蘭私の半生』新潮社、1987年、273頁。

日本語版と中国語の翻訳

君がみ胸に 抱かれて聞くは	被你擁在懷中聆聽著
夢の舟唄 鳥の歌	夢中的船歌鳥兒的歌唱
水の蘇州の 花散る春を	水鄉蘇州花落春去
惜しむか 柳がすすり泣く	令人惋惜楊柳在哭泣
花をうかべて 流れる水の	漂浮著花瓣的流水
明日のゆくえは 知らねども	明日流向何方可知否
こよい映した ふたりの姿	今宵映照二人的身影
消えてくれるな いつまでも	請永遠不要抹去
髪にか飾るか 接吻しよか	裝潢在發稍上吧輕吻一下吧
君が手折し 桃の花	你手折的桃花
涙ぐむよな おぼろの月に	淚眼迷蒙月色朦朧
鐘が鳴ります 寒山寺	鐘聲迴響寒山寺

以上の歌詞から分かるように、日本語版と中国語版はいずれも愛情をテーマとしているが、日本語の歌詞に比べて、中国語の歌詞は愛情を際立たせるほか、他郷を漂泊する気持ちが混ざっており、全体的に表現された感情はもっと複雑である。しかし、最後の二段落を除いて、基本的に日本語版歌詞の原意をよく保っている。

中国で人口に膾炙している度合いから見ると、「蘇州夜曲」は現在の中国の流行音楽の中ではあまり際立っておらず、大衆によく知られている歌ではない。中国の陳佳などの歌手にカバーされ、中国で公演されたが、「夜来香」ほどの影響力は持っていない。歌詞の内容から見ると、「蘇州夜曲」は「冤魂復仇」のように左翼色の強い歌詞は出てこない。しかし、文化交流の面から見れば、「蘇州夜曲」は日中音楽文化の架け橋とも言える。さらに「蘇州夜曲」の最も重要な特殊性の一つとは、新中国映画のスクリーンに登場することに成功したことである。この曲は満映の専属女優となる李香蘭が歌ったことで有名だが、半世紀以上のちになって、北京電影製片場、嘉禾電影が共同で撮影した抗日映画『宋家皇朝』（1997年）のなかで、抗日兵士を慰安する曲として再び取り上げられた。この状況の出現は時代の変化に伴い、芸術的価値のある歌は、たとえ初出が国策映画であろうとも、新中国映画に受け入れられることを示している同時に、日本が作った音楽を国策映像から切り離して考察できるこ

とを証明した。一方、注目しなければならないのは、この映画は中国に香港が返還される直前に公開されており、その後ネット上映の方式で中国内陸に上映した。

1997年5月1日に北京電影製片場、嘉禾電影が共同で撮影した映画『宋家皇朝』が公開された。映画の内容は中国清朝末期、政局が腐敗し、民衆は塗炭の苦しみの中に生きている。米国で教育を受けた宋查理（姜文）は孫文（趙文瑄）を援助して辛亥革命を引き起こし、清朝政府の封建統治を終結させた。宋查理の3人の娘はアメリカで勉強した後に、中国に帰国した。姉の宋靄齡（楊紫琼）は中華民国の孔祥熙（牛振華）財務長官に嫁ぎ、宋慶齡（張曼玉）は父の反対を顧みず孫文と結婚した。妹の宋美齡（鄔君梅）はついに蒋介石（呉興国）と結婚した。これから、宋家は激動の不安な政局の中で浮き沈みして、1949年の新中国の成立まで、3姉妹は政見が異なってそれぞれ東西に走った。

映画は宋家三姉妹を中心にストーリーを展開するが、辛亥革命、孫中山北伐、蒋介石による上海クーデター（四・一二事件）、国共合作、抗日戦争、西安事変などの重大な歴史事件を記録している抗日映画である。「蘇州夜曲」は映画の2時11分43秒に登場する。主人公の宋氏3姉妹は、出征する軍隊を激励するために軍隊の陣地を訪れた。そこでは慰問の一環として、歌手は舞台上がり、「蘇州夜曲」がスクリーン一面に広がる。その画面は図1および図2に示す。図を解析することにより、以下の2点が明らかにわかる。

第一は、歌の登場背景は反日をめぐって行われていることである。図1に示すように、演奏舞台は墜落した戦闘機を背景にしており、飛行機に残った国旗から日本の戦闘機であることが確認できる。左側の旗には「中華民国万歳」と書かれ、当時の時代背景を強調している。

第二は、歌は映画のストーリーに対応し、亡国の悲しみと故郷を懐かしむ寓意を表現していることである。ここでは図2に示すシーンを考えてみよう。まず普通に、観客が舞台劇を見るときには視覚による注意が先行するから、まず目を舞台に注目することが普通である。しかし、ここでは観客が「蘇州夜曲」を鑑賞している間、多数観客の視線は舞台に向かっていない。ほとんどの観客はうつむいて黙っていたり、泣いていた。私たちの耳は音を受信するだけである。音の具体的な意味を読み取るのは脳に頼る。脳は音の意味を分析する後に体は反応する。例えば、車のクラクションを聞くと周りを観察し、歌を聞くと楽しさや悲しみを感じる。多くの観客はが舞台を見つないで落涙したことは、彼らが「蘇州夜曲」が表現した亡国的な思想感情及び望郷の感傷を理解していることを示している。同様に、中国の観客が「蘇州夜曲」を聞いたとき、彼らを感じたのは国策ではなく、江南風情のある中国の

歌だった。メロディーは中国の観衆に故郷を懐かしむ気持ちを生んだ。だから歌は抗日兵士を慰安するシーンに現れたのである。

映画本体が叙述される世界に比べて、映画の音楽はある程度独立した空間を形成したと考えられ、中国の映画研究では前者を叙述空間、後者を音楽空間と呼んでいる。本研究もそれに従うとする。音楽空間では、映画の内容はある程度無視できる存在と考えられる。満洲映画の面白いところは、叙述空間と音楽空間との間に相反する方向性が見られるところである。つまり、満洲映画は国策を中心に語りながらも、音楽的にはそれとは反対の愛国思想を連想させるものがある。ここで音楽空間を独立した空間と理解するのは、叙述空間と対立しているだけではなく、音楽自体が一つの独立した芸術形式と見なすことができるし、聴く者に独立した想像的世界を与えることができるからである。これは国策音楽が新中国映画に再登場できた理由の一つであり、国策音楽の中には芸術価値のある音楽があると考えられる。

4.7 終わりに

本章は、日中両国が満洲での音楽活動を考察し、音楽を視点として、満映が制作した音楽の歌詞を分析した。考察の結果、満洲音楽の三つの特徴を明らかにできたと考えられる。まず、満映は国策映画会社として、制作された映画音楽も国策を宣伝するという特徴を持っていた。しかし、「陽春小唱」の分析からもわかるように、満映は実に映画音楽を通じて日中両国の民衆に国策を宣伝していた。この点から考えると、満映は中国人を迫害しただけでなく、日本観客も情報による洗脳で害するように仕掛けを設けていたといえる。これは日中両国の研究者がまだ十分に重視していない点である。次に、満洲映画には愛国主義的な内容が登場したということを背景に、当時の進歩文化人は、音楽を用いて国策を回避し、愛国心を表現する方法を発見した。この点は評価に値するが、中国側の満映研究ではまだ言及されていない。最後に、すべての国策音楽が国策性と宣伝性だけで構成されているわけではない。時代の変化に伴い、芸術価値のある国策映画の歌は中国映画に受け入れられたことはそのことを傍証している。日中文化の異同には、満洲映画の音楽が経験した以上のような複雑な様相が反映されている。一方、満洲の日中音楽家が新中国音楽に与える影響についての研究も必要であるため、今後の課題としたい。



図1 舞台

『宋家皇朝』（1997年）北京電影
製片場、嘉禾電影作品



図2 観客の反応

『宋家皇朝』（1997年）北京電影
製片場、嘉禾電影作品

<p>タイトル：「陽春小唄」</p> <p>作曲：永尾源</p> <p>作詞：劉盛源</p>	
歌詞	日本語字幕
<p>第一段</p> <p>萬象更新又轉陽 滿州好地方 拍拍手兒來來來 遍地黃金藏 你也喜來我也喜 吃穿無愁腸 來來來太平鄉 大家攜手同唱歌 打鼓又敲鑼 招招手兒來來來 滿州好山河 你也樂來我也樂 開發財寶多 來來來慶協和</p> <p>第二段</p> <p>天朗氣清忠風和 踏青快樂多 點點頭兒來來來 楊柳枝婆娑 你也笑來我也笑 進展快如梭 來來來 莫錯過 紅男綠女集街頭 都說好滿州 擺擺手兒來來來 新式大高樓 你也住來我也住 此樂復何求 來來來 祝千秋</p>	<p>第一段</p> <p>木の芽萌え出て 春が来りや満洲よいとこ さーさおいでよ さーおいで 杏の花盛り 好いた同士お友達 心も浮き立つよ サーササーの よいよいよい 国は広いし富んでるし 満洲楽土だよ さーさおいでよ さーおいで 仲良く歌おうよ好いた同士の二人連れ 家庭を作ろうよ</p> <p>第二段</p> <p>風は静かに日はのどか 若草もえてるよ さーさおいでよ さーおいで 柳も招いてる 好いた同士の新夫婦 手を取り歩まうよ サーササーの よいよいよい 国は若いよ街へ出りゃ人は溢れてる さーさおいでよ さーおいで 家を建てるよ 好いた同士の新家庭 楽しく暮らさうよ サーササーの よいよいよい</p>

表1 中国語歌詞と日本語字幕

『冤魂復仇』に出現した歌詞	『初戀女』『新蓮花落』に出現した歌詞
<p>我走遍了漫漫的天涯路。 私は果てしない道を歩き回った。</p>	<p>我走遍漫漫的天涯路。 私は果てしない道を歩き回った。</p>
<p>多少的往事、不堪重數。 昔のことは重い負担に耐えられない。</p>	<p>多少的往事堪重數。 昔のことに堪えない。</p>
<p>唱破歌喉知音在何處。 喉が破れるほど歌っても、知り合いはどこにもいない。</p>	<p>你呀，你在何處。 あなたは、あなたは何処にいる。</p>
<p>趁此良辰，且勸君一語。花開花落，好景不長久。 今日は日がらもいいので、君に一言忠告する。花は咲いても散る。美しい風景は一時だけだ。</p>	<p>勸你不要耀武揚威早回頭。 威勢を示さないと忠告し、罪業は深いけれども、悔い改めさえすれば救われる。</p>
<p>我們都是患難中的窮朋友。 私たちは苦難を共にする友人である。</p>	<p>我們都是沒飯吃的窮朋友。 私たちは食いかねる貧乏な友人である。</p>
<p>今後吃喝不發愁，大塊吃肉，大碗喝酒。 これからの食事には困らない。大きな塊肉を食べて、大碗で酒を飲む。</p>	<p>擔子裏的飯菜大家吃。 天びん棒中の食べ物はみんな食べる。</p>
<p>讓我們的友誼長久，一同攜起手，讓我們邁開大步向前走。 私達の友情を長くして、一緒に手を携えて前進しよう。</p>	<p>饑餓的道上一塊走，人禍逼我們牽起手。 私たちは一緒に飢餓の道を歩いて、人災は私たちに手を繋ぐように追い詰める。</p>

表2 『冤魂復仇』と左翼映画『初戀女』、『新蓮花落』の歌詞の比較

曲名	作詞家	作曲家	歌手	発表年
「富貴春夢」	曹彦	白春聲・神原泰男	李香蘭	1939年
「夜悲曲」	曹彦	古賀政男	李香蘭	不明
「天涯路」	曹彦	白春聲	李香蘭	1939年
「冤魂復仇」	曹彦	白春聲	李香蘭	1939年
「我的愛人」	曹彦	白春聲	李香蘭	1939年
「時代姑娘」	楊葉	白春聲	李香蘭	1939年
「鐵血慧心」	曹彦	白春聲	李香蘭	1939年

表3 曹彦、白春聲が作った音楽の統計

第5章 満映のスパイ映画

満映のスパイ映画を論じる前に、まず直面するのはスパイ映画（英語 spy films）をどのように定義するかという難題である。普通にスパイ映画と聞いて連想するのは、イギリスの作家イアン・フレミングが1953年に生み出した架空の英国秘密情報部のエージェントを主人公とする映画化した『007シリーズ』だろうが、実にスパイ逮捕に向けた『シャーロック・ホームズ』も「spy films」映画と言えるだろう。ただし、中国の場合は、前者を「間諜映画」と呼び、これに対して後者は「偵探映画」（日本語の探偵映画）と呼ぶ。

一方、『中国電影辞典』は犯罪を題材にした「間諜映画」、「冒険映画」、「サスペンス映画」を探偵映画に分類し、複雑な犯罪事件を探偵する題材にした劇映画を「探偵映画」に定義している。¹⁴⁷しかし、実際に中国では、スパイ映画の定義は明らかに混乱している。例えば、満映が1943年に上映した『血濺芙蓉』について、胡昶は「アクション映画」（中国語原版は武打片）と説明した。¹⁴⁸しかし当時の映画雑誌『華影周刊』は「満映出品偵探巨片《血濺芙蓉》」と解説した。¹⁴⁹また当時の映画広告では「満映第一部冒険偵探巨片」のタイトルで映画を宣伝していた（図1）。この事例からも分かるように、時代によって、中国人は同じ映画に対して異なる呼称を使用し、映画に対する理解も変化している。この状況は満洲映画にかぎらず、当時の上海映画でもスパイ映画に対する分類が混乱していた。当時、上海の映画ニュースには「奇情偵探映画」「惨情偵探映画」「俠義偵探映画」「社会偵探映画」「国事偵探映画」などのネーミングが登場した。

スパイ映画にさまざまな呼称が登場した理由は、二つがあると考えられる。第一は文化的ニーズの違いである。武術探偵映画から冒険探偵映画まで、国事探偵映画から反特映画まで、時期によって異なる名称は、スパイ映画が映画の中で果たす役割も反映している。さらに、スパイ映画の多様化を間接的に示している。

第二点は中国本土の探偵小説と外国探偵小説の衝突である。外国探偵小説が中国に伝わる前から、中国はすでに探偵タイプの公案小説があった。公案小説は中国古代小説の題材分類の一つであり、話本物語から発展してきたもので、主に犯行と事件の解決を描写している。黄岩柏の説明に依れば断案（事件解決と裁判を含む）を描写するため、その中には必ず犯罪

¹⁴⁷ 许南明・富澜・崔君衍『中国電影词典』中国电影出版、1986年。

¹⁴⁸ 胡昶・古泉、226頁。

¹⁴⁹ 『華影周刊』第42期、（増刊）中華電影聯合股份有限公司、1944年、4月25日。

が含まれている。だから断案を描いたものであれば、全て公案小説である。しかし、断案を書かないのは、公案小説ではない。¹⁵⁰代表作は明代の『包公案』などがある。また、このような題材は政府官僚の清廉を取り上げることが多いため、政府の支持を得た。清朝になると、公案小説は政治性が濃くなり、国策性が強くなった。

ここから新式の探偵小説も歴史の舞台に現れ始めて、この種の小説は西洋の探偵小説の要素を持っているが、その内容は本土の武俠小説をもとにした。満映が撮ったいくつかの武俠映画は、実に新しい武俠探偵映画である。

上述したように、満洲国が建国した時期、中国スパイ小説の元祖と言われる公案小説は西洋探偵小説の衝撃を受けて歴史の舞台から徐々に退き始めた。この時点から中国のスパイ小説と西洋探偵小説を組み合わせた武俠探偵小説という新しいタイプを形成し始めた。しかし強調しなければならないのは、西洋文化の流入は新式の中国スパイ小説を産み出したが、これは中国本土のスパイ小説が完全に本土の特色を失ったことを意味するわけではないことである。逆に中国の武俠小説はその独特な魅力で、現代中国で最も人気のある映画ジャンルの一つとなり、西洋の探偵小説にも一定の影響を与えた。

例えば、オランダ有名な文学者ロバート・ファン・ヒューリック (Robert van Gulik) は日本東京の古本屋で 1940 年代に中国明朝末期の『武則天四大奇案』という公案小説に接触した後、最初の 30 回は西洋探偵小説の執筆基準に合致していると考え、英語に翻訳した。その後、彼は原作を基に、中国古代の有名な宰相・狄仁傑を主人公として、西洋探偵小説の手法を組み合わせ探偵小説 *Celebrated Cases of Judge Dee* (中国語・大唐狄公案) を創作した。この本は 1949 年に東京の凸版印刷株式会社 (Toppan Printing Company) から英語版として出版され、ベストセラーになった。著者の回想によると、6 ヶ月以内にコストを回収し、黒字化したのみならず、英米の作家たちに好評を博したとのことである。¹⁵¹

この本は多くの西洋探偵小説の捜査手法を採用しているが、中国の伝統文化を取り入れている点から中国でも歓迎され、狄公こと狄仁傑は現代ドラマに至るまで脚本の中で主人公として採用されている。中国側の研究者では、「狄仁傑は包青天を超えて、中国古代の法律家の最大 IP (intellectual property) になっているか、あるいはすでになっている。」と評価している。¹⁵²その代表作は徐克が映画化して国際的に認知されている「狄仁傑之通天

¹⁵⁰ 黄岩柏『中国公案小说史』辽宁人民出版社、1991 年。

¹⁵¹ 岳坛「高罗佩《武则天四大奇案》英译之诗学探析」宜春学院报、第 38 卷第七期、2016 年。

¹⁵² 王伟臣「狄仁杰在影视中的形象最初是一名“配角”」人民法院报、2019 年 1 月 18 日。

帝国」(2010)、「狄仁傑之神都龍王」(2013)、「狄仁傑之四大天王」(2018)の狄仁傑シリーズである。

以上の論証から分かるように、武侠探偵小説は完全に西洋文化の複製品ではなく、中国のスパイ小説の重要な種類の一つであると考えられる。だから、満映のスパイ映画の中には、時局を背景にして作られたスパイ映画のほか、武侠的な要素を持つ映画も探偵映画に分類できると考えられている。こう考えると、満映が制作したスパイ(探偵)映画は表1の通りである。

上記の表から、満映出品のスパイ映画は二種類に分類できることがわかる。第一類は、探偵要素を持つ武侠探偵映画であり、第二類は国策に奉仕し、当時の満洲時局を題材にした現代探偵映画である。ここでは武侠スパイ映画を中心に分析する。

5.1 日中武侠探偵映画のインパクト『黒臉賊』

『黒臉賊』は満映が1942年に撮影した映画である。胡昶によれば『黒臉賊』は神秘的色彩に彩られた時代活劇(中国語原文: 充滿神秘色彩的古装武侠片)であるとされる。満映俳優の八割が動員され、古北口で二ヵ月半に及ぶロケを行ったという。¹⁵³映画のストーリーは以下の通りである。

古代のある都に、ある時は男、ある時は女の姿で、顔色も変えずに人を殺す神出鬼没の覆面の賊が現れ、三ヵ月のうちに十八人を殺して町中を緊張させた。捕り方の高順は黒臉賊逮捕の命を受けるが、黒臉賊は身分装束を次々と変えて皆目正体がわからない。ある時は武官・夏輝となって、妓楼に出入りしては妓女・紫花といちゃつき、ある時は怪異な容貌の画家・呂明となり町を歩き回っている。高順はこの二人をどちらも疑っていたが、はっきりした証拠がないため逮捕できない。後をつけても突然姿を消されてしまう。ある日高順は機会を捉えて呂明と話をしたが、怪しいところはみつからず、手の出しようがなかった。この時、黒臉賊のほうも危険を察知して紫花と高飛びを企てる。逃走の前夜、黒覆面の男が再び現れた。官兵が包圍して斬り合いになるが、黒臉賊はその場から逃走、画家・呂明に変装して家で絵を描いているふりをする。そこへ高順がやってきて、言葉の端から画家が黒臉賊であることを見破る。正体がばれたと悟った黒臉賊は変装を捨

¹⁵³ 胡昶・古泉、142頁。

てて高と対決する。初めは五分五分の勝負だったが、官兵に囲まれ長時間の闘いとなったため、ついに黒臉賊は殺された。¹⁵⁴

この映画は胡昶によって「充滿神秘色彩的古装武侠片」と定義されているが、「武侠探偵映画」のほうが適確だと考えられる。理由は伝統的な武侠映画とは異なり、探偵映画の色彩が強いからである。そもそも脚本から分析すると、物語の主なる構造は伝統的な公案小説ではない。

上述のように、公案小説は中国探偵小説の起源ではあるが、現在の探偵小説と比べていくつかの相違点がある。第一はサスペンスが欠落していることである。ヒューリックは中国の公案小説は西洋の探偵小説に比べてサスペンスに欠けていることが多く、事件解決の過程には常に超自然的な力が介入している一方で、犯罪者がどのように極刑を受けるかについては詳細に描かれており、これらの特徴は西洋の読者にとっては魅力がないと考えていた。¹⁵⁵西洋の探偵小説を参照物として中国の公案小説の特徴を概括すれば、探偵小説は「捜査」と「事件解決」を重視し、公事件小説は「裁判」を重視すると言える。

第二点は叙事手法の順序が異なることである。例えば、『包公案』第23回「殺偽僧」は、人物の背景を簡単に紹介した後、事件の発生した時間及び場所をすべて白状させている。さらに、第三段は次のように述べている。

寛思は、ぐずぐずしていると、このことを漏らす恐れがあると考えた。楊氏が非常に裕福であるのを見て、ついに刀を抜いて楊氏を殺し、金を奪って、その屍を古井戸の中に置いて去った。¹⁵⁶

このように、公案小説は犯人が事件を告白してから時間を遡及して事件を叙述する形式が多い。逆に『黒臉賊』の構造を見ると、謎を最大限に残していることがわかる。ストーリーは全体的に西洋探偵小説の考え方と順序（事件発生・嫌疑産生・調査・逮捕）に基づいている。映画は現代探偵小説の変装概念（犯人及びスパイが変装して身分を隠す）を加えた。犯人としての黒臉賊は映画の中で画家、武官、覆面の賊の3つの身分を持っている。これは

¹⁵⁴ 胡昶・古泉、143頁。

¹⁵⁵ 王伟臣。

¹⁵⁶ 『包公案』第23回「殺偽僧」。

今見ても非常に優れた描き方と考えられる。一方、当時の映画宣伝ポスターも、この特徴を際立たせていた。図2に示すように、この映画の宣伝ポスターには主人公黒臉賊の顔を示していないことで観衆の好奇心をかきたてている。

以上のように、映画・黒顔賊は現代の西洋探偵小説のサスペンス手法で作られた探偵映画であるが、同時に中国の文化的背景や武術小説のアクション、勧善懲悪などの要素を採用している。これは西洋文化と中国文化の結合と言える。

5.2 『黒臉賊』と日本武俠文化

ここまで映画の脚本を分析することを通じて、『黒臉賊』は現代探偵小説の執筆手法を持つ脚本であることを考察してきた。では、このような脚本はいったい誰が作ったのか。胡昶によれば、映画『黒臉賊』の脚本は満映の姜衍が書いたが、『日本映画年鑑』の記録によると、満映の丁明であるとしている。¹⁵⁷

姜衍は本名を王度と言い、その後李民と改名した。1918年吉林省に生まれた。1936年に東京芸術大学園¹⁵⁸に入学し、文芸創作を専攻した。1939年12月に満映に入社後は文芸課の脚本家を務めた。杜白雨、呂奇、王介人などの筆名を用いて満洲の各雑誌に文章を発表することが多く、『黒臉賊』、『娘娘廟』、『龍争虎鬪』などの映画脚本を創作した。

また丁明は満映の主要な脚本家の一人である。名前から見ると中国人だが、映画『黒臉賊』に主演した張奕が著した『満映始末』及び日本映画データベースによると、その正体は日本人の山内英三である。¹⁵⁹山内英三（筆名丁明）は満映の重要な監督の一人であり、日本では新興キネマで「桃色武勇伝」（1936年）、「児雷也前篇・妖雲之巻」（1936年）「児雷也後篇・変幻之巻」（1937年）などの映画を作った。満映に入ってから監督を続け、「富貴春夢」（1939年）「流浪歌女」（1940年）などの映画を次々と撮影した。一方、山内英三本人は監督であるが、実に多くの映画脚本も書いた。例えば、内田吐夢監督の「警察官」（1933年）、国策スパイ映画「碧血艶影」（1943年）などがある。

姜衍と丁明に関する資料を調べると、『黒臉賊』の脚本について、次のような貴重な研究資料を発見できた。中国側の学者が李明にインタビューしたところ、李明は『黒臉賊』の脚本

¹⁵⁷ 張錦・陳墨・啓之『中国电影人口述历史丛书・长春影视东北卷』、民族出版社、2011年、87頁。なお、東京日本大学艺术学院と書いてある参考資料もある。この疑問はインタビューする時のミスと考えられる。

¹⁵⁸ 『中国电影人口述历史丛书・长春影视东北卷』の87頁に依れば東京芸術大学園。

¹⁵⁹ 張奕『満映始末』長春市政協委員会、2015年。日本映画データベース、山内英三。

について次のように語った。

李民：東京芸術大学園で実施されているのはアメリカのドルトン・プラン制、自由主義の学習方法である。私は主な学習方向は文芸創作であるが、同時に映画達発史、芸術概論などの課程も学んでいる。小説の創作、童話の創作も学んだ。

張（インタビュアー）：『黒臉賊』の脚本の署名について、広告ではあなたと丁明であるが、『日本映画年鑑』は丁明しかない。これは山内英三の筆名であるが、あなたと彼とはそのように協力したのですか。

李民：山内が丁明と呼ばれていたかどうかは覚えていないが、どうせこの映画は山内が書いたもので、もともと山内は日本語の草稿を書いていた。それは日本武俠ものだ。それから私はそれを中国語に変えて、いくつかの材料を加えてもう一度書き直して、筋によってそれを中国武俠のものに直した。日本武術と中国武術は違うからである。これが私たちの協力の仕方である。¹⁶⁰

以上から分かるように、映画『黒臉賊』の脚本の主な創作者は日本人の山内英三である。この脚本は実に日本の武俠小説を基にして作られたものだが、日中の武術文化の相違点があるため、日本に留学した中国の編集者・姜衍がそれを修正し、中国の武俠物語に合った要素を加えた。拳法を中心にしたアクション映画を作る伝統がこの時期までの日本映画にはないから、ここで李民こと姜衍が回想している「日本武俠もの」（中国語原文とは、剣劇を中心にした時代劇を指すものと考えてほぼ間違いないだろう。この点から考えると映画『黒臉賊』はいわば日本の時代劇映画の色彩を帯びた脚本と言えるだろう。

5.3 『黒臉賊』の評価

以上は映画『黒臉賊』の内容、ジャンル、脚本について分析し、『黒臉賊』は日中武術文化を組み合わせ、西洋の探偵要素を持つ探偵映画であることを明らかにした。では、このような映画が公開された後、どのような評価を得たのか。映画のフィルムが残存していないため、映像から映画の内容をもっと分析することはできないが、以下の二つの点から『黒臉賊』の人気を論じることができる。

¹⁶⁰ 张锦・陈墨・启之、87頁。

第一点は映画の興行成績である。興行収入は映画を評価する最も直接的な方法であり、映画の優劣を評価する重要な指標の一つである。中国側では『黒臉賊』の興行収入について紹介する資料が残っている。長春市政協文史資料委員会が編集した『満映始末』（吉林省内部資料性出版物）のうち、『黒臉賊』に関して以下のように紹介されている。

『黒臉賊』は満映が撮影した上下両集映画であり、張奕は黒臉賊を演じている。彼は、昼間に真面目くさり、文質彬々たる夏輝公子の顔で現れて、時にはびっこを引いて歩く画家の呂明として富家の邸宅に出入りし、夜は覆面泥棒で、富家の財を盗む。この迷宮状態のストーリー展開は観客を引きつけて夢中にさせ、満映の最も売れている映画になった。¹⁶¹

一方、直接証明した資料を除いて、側面から『黒臉賊』の人気度を証明できる資料もある。この映画は満洲だけではなく、当時は市場競争が激しかった上海でも上映されていたが、当時の新聞は次のように記述している。

満洲映画は私たちの中国ではあまり紹介されていないが、過去に上映されたのは『臙脂』、『龍争虎鬪』、『黒臉賊』、『魯智深』及び最近の『根海難填』など数本だけである。¹⁶²

以上の内容を分析すると、1942年までに上海で上映された満洲映画は数本しかない上に、これらの映画はいずれも中国の学者から「典型的な国策映画に比べればあからさまな宣伝臭もなく、ある程度の数の観客を動員することはできた」と評価されているものばかりであることが分かる。¹⁶³『龍争虎鬪』は満映初の時代劇（中国語故事片）だから、上海で上映されるのも不思議ではない。残りの『臙脂』や『魯智深』などの映画は、中国の古代小説を参考に制作された劇映画である。『根海難填』については、具体的な内容は明らかにされていないが、この映画は朱文順監督が撮影したものである。中国側は朱文順が満映で撮影した作品を認めているので、国策映画であるとは思えない。『黒臉賊』がこれらの映画とともに上海で上映されたのは、映画自体が一定の人気と制作水準を持っていたことを示している。満映

¹⁶¹ 張奕、49頁。

¹⁶² 陶坎「大東亜電影圈・満洲電影近況」『新影壇』第二卷第一期、1943年。

¹⁶³ 胡昶・古泉、135頁。

が満洲で不人気だった映画を上海で上映することが不可能である。それは自分の看板をつぶすことになるためである。

第二点は黒顔泥棒を演じた張奕が書いた資料である。張奕の回想によると、彼は脚本を見て戸惑った。その原因は主演時間の3分の1が醜悪で不具な黒顔泥棒を演じるから、観客の中でのイメージを破壊するのではないかと心配している。しかし映画が公開されてみると、醜い役を作り上げることも一種の成功であり、映画は公開後に大きな反響を得た。さらに映画公開から40年後にも、ある観客からのフィードバックも得られた。¹⁶⁴

以上の論じた内容を含めて、映画『黒臉賊』を総合的に評価してみよう。まずこの映画は満映が作った国策映画と言える。その原因は満洲での上映も上海での上映も満映の影響力を拡大することにつながったからである。しかし、当時の政治環境から考えれば、『黒臉賊』は確かに一定的な制作水準に達して当時の民衆に娯楽を提供していた。胡昶は「現実には離れた神秘的なストーリー展開で、話の運びも緊迫しており、また立ち回りが多くあって人気を博した。」¹⁶⁵と評価している。

一方、芸術面から見ると、『黒臉賊』は日中協力の武侠探偵映画と見なすことができ、西洋探偵映画のレプリカではない。またこの協力は決して文化的な融合に限らない点も注目できる。張奕の回想によると、満映側は柴田という日本人の殺陣師に命じて剣術と刀法を教えさせ、特にロングのシーンで黒臉賊のスタントマンを務めさせたという。¹⁶⁶だからこの映画の中には日本剣戟映画の格闘技巧が盛り込まれているため、上海武侠映画のアクションシーンと区別していると考えられる。

もう一つ重要なのは、当時の上海映画では通常、現実では起こり得ない現象で映画のファンタジー性を際立たせていることである。例えば当時の武侠映画の代表作『火焼紅蓮寺』（1928年）には中国の伝統的武術の格闘シーンがあるが、神器の戦い（図3）や雷の召喚（図4）などのCGシーンも多く現れている。前述の狄仁傑を最近シリーズ化した徐克監督による映画では、巨人（図5）など科学では説明できない現象（日本の漫画の「幻術」や「仙術」と似ているもの）が起きている。逆に映画『黒臉賊』を見ると、伝統的な中国武侠映画に現われる幻に代わって西洋の科学的な捜査技術が取り上げられている。日本の時代劇映画は必ずしも謎解きの要素を持つものではないが、ジャンルの分類からすると『黒臉賊』は伝統

¹⁶⁴ 張奕、5頁。

¹⁶⁵ 胡昶・古泉、143頁。

¹⁶⁶ 張奕、46頁。

的な中国武侠映画よりも日本の剣戟映画に近いと言っている。満映の作品は普通に日本映画や上海映画の模倣品であるが、この作品を分析すると、満洲映画の中には一定の革新性も持っている作品があると考えられる。

西洋探偵小説を基に作った満映の探偵映画は、科学探索性と新奇性を基礎にして、先進的な謎解きで観客に娯楽を提供すると同時に、科学的思考のありようを人々に理解させる教育的効果があったと評価できる。そこから、中国の伝統を取り入れた武侠探偵映画は、スリラー、アクション、勧善懲悪などの伝統的な中国の要素をテーマにして、当時の民衆に理解しやすい通俗の形で、中国人観客の知識欲と好奇心を満たすと同時に、大きな娯楽性も提供する新ジャンルを開拓しようとしていたと考えられる。

満洲の厳しい政治環境で、『黒臉賊』という国策属性を持ちながらも娯楽性の高い映画が作られたのは、満洲の中国人が国策映画に抵抗した結果である。同時に無視できないのは、日本人による日本式探偵映画の脚本は、確かに高い娯楽性と新奇性を備えていることである。日本式の探偵脚本で中国の武侠映画を撮影できることは、満映日中社員の協力に欠かせない。満映の映画脚本も満映を研究する一つの突破口だと考えられ、これによって展開できる「日本探偵映画交流史」「日中探偵小説交流史」などの課題については、さらなる分析と研究が必要である。

5.4 満洲映画と反特片

新中国成立初期、中国共産党は新政権を強固にし、社会秩序を安定させるために映画を通じて民衆に対する革命宣伝教育を始めた。当時、国民党の残存勢力や外国人スパイが新中国政権を転覆するため、一連の地下活動を展開し始め、社会秩序を破壊しようと暗躍していた。このような歴史的背景の下で、反特片が誕生した。

反特片は新中国成立以来内地で撮影したスパイ映画に対する通称であり、政治色が強いネーミングである。反特片の「特」は中国語の特務（間諜）を意味する。特務という言葉は普通に特殊任務を担当する者を指すが、その時代には否定視して用いる言葉であり、通常は国民党軍の中で共産党員を暗殺・迫害する人を指す。これに対して、共産党の特務は偵察員と呼ばれた。

中国の映画史家・孟犁野によれば、「反特片の定義は、主に中国共産党が指導する革命勢力が国内外の敵対勢力と隠蔽戦線で死闘を繰り広げている事跡を反映している映画であ

る」。¹⁶⁷この解釈からも分かるように、新中国成立初期に誕生した反特片は、明らかに特定の政治的傾向を持ち、大衆を教育する役割を担っており、現代中国の主旋律映画¹⁶⁸とスパイ映画の前身と言える。この点から考えると、満洲映画と反特映画の性質は異なるが、特殊な政治環境で国策を宣伝し、民衆を教育する機能を担っているという点では類似する。しかしそれ以外にも注意しなければならないのは、満洲映画と反特映画はいずれも国策映画の範疇に属しているが、特定の政治情勢と条件で、人々の娯楽需要を満足させていたことである。

反特片として映画『寂静的山林』は、満映が新中国映画とどのような関連にあるのかを検討する、最適な突破口の一つであると考えられる。まず俳優陣から見ると、この映画には浦克、白玫、鄭曉君、侯健夫、夏佩傑などの満映出身の映画人が出演しているし、満映名俳優の集合とも言える。さらに、監督の朱文順、撮影の包傑も満映の出身である。この点から見ると、この映画はきっと満映の影を帯びているはずである。少なくとも俳優の演技、俳優の扮装、映画撮影の手法では満洲映画といくつかの共通点があると考えられる。そのほか、映画の内容から見れば、『寂静的山林』には満洲国で流行した文化要素を持っている。これも中国建国初期の映画が満洲文化の影響を受けた証拠の一つである。これにより、映画寂静的山林を分析すれば、内外両面から新中国映画における満映の影響を説明することができるし、新中国映画と満洲映画の共通点も見出せる。

この内容については筆者は2020年の日本映像学会関西支部第89回研究会(12月26日)で「新中国映画における満映の影響～映画『寂静的山林』を中心に～」を題として発表したことがあるが、まだ研究の余地があり、本論文には完全なかたちで収録できない。よって上に要旨のみを示し、自余は今後の課題とする。

¹⁶⁷ 孟犁野『新中国电影艺术史稿』中国电影出版社、2002年。

¹⁶⁸ 主旋律映画とは愛国主義、国威発揚、災害救済をテーマとした映画である。代表作は『开国大典』(1989年)、『建国大业』(2009年)、『战狼』(2015年)。



図 1



図 2 『黒賊』ポスター



図 3 「火焼紅蓮寺」で現れた神器の戦い



図4 「火焼紅蓮寺」で現れた雷の召喚



図5 「狄仁傑之四大天王」で現れた巨人

タイトル	監督	脚本	年	タイプ
『街頭連絡』	高原富士郎	不明	1938	時局スパイ映画
『黒臉賊』	張天賜	姜衍・丁明	1942年	武俠スパイ映画
『黒痣美人』	劉国権・笠井輝二	佐竹陸夫	1942年	時局スパイ映画
『血濺芙蓉』	広瀬数夫	原健一郎	1943年	時局スパイ映画
『碧血艶影』	劉国権	丁明	1943年	時局スパイ映画
『夜襲風』	広瀬数夫	原健一郎	1944年	時局スパイ映画

表 1 満映のスパイ映画

第6章 終わりに

6.1 満映の研究手法

本論文は「重写電影史」という研究原則に従って、満映の国策性を再確認した上で、満映の持つ多面性を浮かび上がらせようと論じてきた。終わりにあたって各章の分析を踏まえて、本研究における現段階での結論と今後の展望を提示することができればと考える。

映画というものは産業革命の発展に伴って誕生した、映像と音響からなる工業的産物の一つであると考えられる。このような技術的な側面が起点となって、映画というジャンルの発展するにつれて、その総合的な芸術的属性と上映の利便性は大きな文化的影響力を生み出している。この点を考えると、どのような映画でも一定の文化的属性があり、制作地以外の地域で上映される場合にも一定の文化伝播要素を帯びることは避けられず、ある意味文化侵入の一つとなる。現在、娯楽性の高いハリウッドですら、アメリカン・イデオロギーを拡大する文化侵略の一形態であり、米国映画は他国の文化に影響を与えるだけでなく、他国の国民に米国への幻想を抱かせるのに大いに貢献していると理解できる。この次元で捉えた場合、その機能は満映が作った映画と大差がない。植民地映画である満映はさらに植民地機関という特殊性を持っており、芸術性をいくら評価しても満映が国策映画であることを変えることはできない。このような条件に縛られている限り、満映を客観的に評価し、学術的研究にまで発展させることは非常に困難である。

中国側の満映研究は初期の段階では、政治環境の原因から国策の分析に着目し、満映の芸術性に対する研究を見落としていた。満映の設立は、民衆に単純に娯楽を提供するではなく、文化というツールを用いて国策を宣伝することを目的としていた。この点は各先行研究より明らかに分かる。本論では先行研究が詳しく論じなかったその附属機構である満洲雑誌社を論じて、この点を傍証した。しかし、当時の政治環境を考慮せず、ただ国策のみに注目して客観的事実を無視すれば、満映に所属した中国人の植民地侵略に対する文化的抵抗が完全に無視されてしまい、満映のすべての中国人を国策に奉仕する駒に分類する結果になる。

同様に、日本側は満映社史と映画の芸術性に重点を置いており、満映がそなえる中国に対する国策についての研究が少ない。日本側で出版されている『満洲国は日本の植民地ではな

かった』¹⁶⁹などの本から分かるように、一部の日本で勉強した研究者の目には、満洲国は日本人によって作られた独立国家であり、日本の植民地ではないように見えている。しかし不思議なことに、日本側は満映が実施した国策がどのような危害を及ぼしたに関しては、あまり批判や言及をしていない。その原因は、満映が国策映画会社と呼ばれているものの、その実体は日本国策を主張するところにあったという点に求められる。

この点を知っている日本の学者にとって、本国映画機構が実施した国策を批判するのは、明らかに研究の目標になりにくい。しかしそうなれば、満映が持つ国策の二面性は無視される。本論で論じたように、映画『東遊記』は中国人に日本を宣伝する国策だけでなく、日本人に満洲移民を宣伝する国策も登場させ、日本の一般民衆が満洲地域に対して実情から乖離した幻想を持つように促すことで、間接的に彼らの生活に苦難をもたらすこととなった。

本論第1章で述べたように、日中両国の満映研究は現段階ではそれぞれの目標と目的があり、重視する研究方向も異なる。しかし、満映の実体を復元することで本国の映画史をより明確かつ豊かにするという点は、日中両国の共通の目標であると考えられる。満映研究は多元化しており、日中双方の映画史にかかわるため、日中両国の学者が各自の研究理論を運用し、共同研究を展開することによって、満映を再分析することが必要である。このような日中両国の学者がそれぞれの研究方法を用いて同じ課題を共同研究することは、既存の満映研究の障壁となっている上述のような研究の局限性を打破する方法の一つであり、将来の満映研究の主要な方向の一つでもある。

6.2 国策から愛国主義の抽出

中国側は「重写電影史」という概念を打ち出しているが、満映研究への十全な適応には大きな困難がある。当時の政治的文脈を再構成して、進歩的な意味を持つ満映を分析することはとりわけ困難である。また国策映画である満映の中に現れた内容を文化的反抗に分類できるかどうか、検討すべき課題である。ここでは、国策から愛国主義を抽出する可能性について説明したい。

中華電影が最初に配給した映画『木蘭従軍』は上海公開時に大きな反響を得るのだが、その理由の一つは、中国人の目には「借古諷今」（昔の人物・事件を評論する風を装って現在のことを風刺する）と見られる映画だったからである。日本の研究者・辻久一も著書に「匈奴

¹⁶⁹黄文雄『満洲国は日本の植民地ではなかった』ワック株式会社、2005年。

は日本軍を暗示し、妙齡の女子でさえ男装までして外敵も当たるのは、抗戦救国の精神の昂揚である」¹⁷⁰と書いている。

李香蘭主演の『萬世流芳』も「借古讽今」の代表である。映画のテーマは反英だが、中国人から見れば帝国主義の侵略に反対する映画（反日映画）と読める。一方、『萬世流芳』は国策映画であるが、例えば阿片の害毒を啓発するといった内容は社会的に進歩的な意義を持っている。同時代の著名作家であった張愛玲は『萬世流芳』以前に阿片を吸う中国映画はなかった。阿片を吸うのは今でも一般的であることを認めなければならない。『萬世流芳』がこの痛ましい題材に対して多くの角度からアプローチしている点は、確かに称賛する価値がある」¹⁷¹と肯定的に評価している。

以上のような内容は、国策映画から愛国思想を抽出する可能性を裏付けるものである。本論はこの可能性に基づいて、満映の脚本、上映状況、歌詞、そして制作者から出発し、そこに現れる愛国思想と文化的抵抗を論証した。特殊な政治的文脈の下の満洲で、観客が「偽中国映画」を好むのも、自国文化を堅持する愛国的表現である。この表現は満映がより多くの「偽中国映画」を撮影して民衆を慰撫することを余儀なくさせた。この点から見ると、満洲観客の文化的抵抗は非常に効果的である。

映画が国策のために奉仕したとの原則的視座を堅持する一方で、関連する一次資料を通じて満映に対して更なる論証と解析を行うことで、満映の本当の姿を復元することができる。国策から文化的抵抗などの愛国思想を抽出する可能性も立証されなければならない。この方式は、当時の社会的文脈をより全面的に復元ことができ、当時の映画観客と映画製作者の心理や社会認識をより深く理解するための回路となり得ると考えられる。

6.3 満映日本人監督について研究の可能性

満映の日本人監督に言及する場合、多くの日本人研究者は内田吐夢、木村莊十二を連想するが、¹⁷²実際には、この二人は満映の制作にあまり参加しなかったことは事実である。日本の満映研究も、基本的に甘粕正彦、李香蘭などの人物を中心に展開した。一方、中国側では同様の研究傾向が見られたが、近年では王則や朱文順などの中国人監督を研究する論文が現れた。しかし本論文で言及した大谷俊夫や山内英三などの日本監督については、日中両国

¹⁷⁰辻久一、80頁。

¹⁷¹邵迎建「从花木兰到张静娴—论电影《万世流芳》」现代中文学刊、2015年。

¹⁷²木村莊十二は満映が潰れる前に、『蘇少妹』（1945）という映画を制作したが、戦乱のため、上映状況は不明である。

の満映研究ではまだ重視されていないと言える。しかし、彼らは満映制作の中心人物であり、満映を研究するならば、この課題は迂回できないと考えられる。

満映が最初に制作した映画はいずれも深刻な日本色を帯びた「偽日本映画」であり、それは失敗を決定づけられていた。映画で国策を宣伝する前提として、まず中国人に喜ばれる映画を撮影しなければならない。そのため、中国文化を基礎で作った「偽中国映画」が登場した。その代表作は『燕脂』、『冤魂復仇』、『黒兇賊』と考えられる。日本人の目からすれば大谷俊夫と山内英三は日本映画の三流監督であるが、本論文を通じて分かるように彼らが作った映画は実際に満映で一定の人気を獲得した。この点を考えると大谷俊夫と山内英三は実に「偽中国映画」の一流監督であると評価できるだろう。

中国人が好きな映画を作るには、その時の観客の好みや、現地の文化を理解しなければならない。大谷俊夫と山内英三は映画を作る前に、当時の上海映画を参考にし、現地の文化を調査したということは、十分に考えられることである。それに際して、当時の中国人従業員と協力し、彼らの意見を聞いたことも、映画が成功した重要な要因の一つである。したがって単純に映画の撮影技術でもって満映の日本人監督を一流、三流に分けることは正しい評価ではなく、当時の政治環境を再構成し、既存の資料から満映の日本人監督を再評価することが必要である。またこの点については、日本人監督と中国人スタッフが満映の内部でどのようなコラボレーションをしていたのかなどの問題を提起し、日中映画交流史の一面を改めて分析することが重要である。この課題も今後の研究目標の一つである。

6.4 未来の課題

本章第1節で説明したように、中日両国は独自の研究方式と視点を用いて、同じ課題で共同研究を展開する必要がある。共同研究の基礎として、日中両国の研究資料をさらに統合する必要がある。本論の研究過程で、日中両国では相手の資料をうまく運用していないことが分かった。しかし、満映研究にとっていくつかの重要な論点は、中日双方の資料を参考にしなければ論述できない。同時にいくつかの重要な資料は言語の問題のため、満映の研究に応用されていないと考えられる。

中国側の研究は、基本的に胡昶の著作や、中国語版の『満洲映画』、『盛京時報』などの資料を参照している。これに対して日本語版の『満洲映画』への参考は非常に少ない。一方、満映社史研究として日本の資料と論文は非常に豊富であるが、そこで参照される中国人研究者の業績が少ないと言える。中国側の満映研究を参考する場合にも、胡昶の著作にとどま

っているし、中国側が近年収集したいくつかの新しい資料を無視している。しかし、これらの資料は満映研究にとって非常に重要である。

例えば、「娯民映画」という概念は満映が提案したものだが、中国側の新しい資料を通じて、最初に甘粕正彦に「娯民映画」という言葉を提案したのは中国人の李民であることが分かった。¹⁷³さらに満映の審査機関は歴史資料から見れば弘報処であるべきだが、中国側の資料を参考すると、組織上はソフトに行なっているように見えても内実はたいへん厳格なやり方をするという、中国語で言えば「外松内密」¹⁷⁴という両面政策であり、実際には警察と憲兵が審査を担当していたことが分かる。¹⁷⁵

このように、資料共有の問題や言語の問題により、日中両国の満映研究は良好な交流を行なってこなかった。この問題を解決するために、日中満映研究成果の紹介と中日満映研究資料の統合を新たな研究課題としなければならない。

この目標を実現するためには、中日両国の学者と連携した学術交流が必要であるし、可能であれば満映研究に特化した研究学会を創設することが望ましい。この学会は研究成果を発表し、他の研究者・専門家と議論や意見交換するだけでなく、共同研究展開の議論などを目的とし、一次資料の交換、新発見資料や、貴重な写真、さらには映像を展示することも重要な任務になろう。そうすれば、日中両国の学者の交流を通じて新しい満映研究方法と研究課題を提出することができ、満映研究への共通認識を確立し、満映という複雑な課題に対する研究をさらに高め、日中両国の映画史の一面を復元することができると考えられる。

最後に、本論第5章に残った課題について説明する。本論の最後に、満映のスパイ映画と新中国映画の反特片について簡単に説明したが、そこに残った課題は詳しく研究することが必要である。なぜなら、国策性が備わる同時に娯楽性が持っていることは、一部分の満洲映画と反特映画の共通点である。しかし、この問題についてはさらに具体的な分析が必要である。新中国成立後、映画審査の仕組みは実は非常に厳格で、娯楽映画はこの時期に歴史の舞台から引退したと言える。このような状況で、反特片に登場する女性スパイや資本主義社会の描写など内容は、当時の民衆に大きな娯を提供した。映画の『寂静的山林』を具体的に分析すると、当時の満洲地域の中国人が愛していた文化的要素が含まれており、これらの要

¹⁷³张锦。

¹⁷⁴弘報処自体は映画の審査は非常に厳しいが、実際には作品ごとに弘報処に提出するわけではない。弘報処の審査も綿密ではない。裏で審査を握っているのは、弘報処の役人ではなく警察と憲兵だ。映画は弘報処の大まかな審査を経て上映された後、警察は国策違反で逮捕しているという。

¹⁷⁵张锦。

素は武侠映画と密接に関連していることがわかる。この点をよく論証すれば、例えば反特片が当時の環境下では「偽武侠映画」であるといった新しい研究観点を提出し、満映と中国映画史のつながりをさらに復元することができる。筆者はこの課題を将来の研究の主要な目標にしたいと考えている。

謝辞

本論文を著すにあたって数多くの人たちや機関からの助力や激励を得た。その全てを網羅して記すことはできないので、ここでは中心的な方々の名のみあげ、代表して感謝の意を表すことにする。

神戸学院大学人文学部・上田学准教授には筆者が大学院在学中以来、先行研究の紹介から論文作成に至るまで、貴重なご意見を頂戴した。特に雑誌『満洲映画』や中国側で簡単には見られない『満洲の大豆』、『東遊記』などの映像資料の提供を提供していただいたことで、筆者の研究は長足の進歩を遂げることができた。厚くお礼を申し上げる。

中国電影資料館からは本研究で用いた雑誌『麒麟』の復刻版を提供していただいた。長春市図書館からは本研究で論じた『冤魂復仇』の一次資料を掲載した雑誌『満洲映画』の複写をいただいた。また华东师范大学中文系刘晓丽教授には満洲雑誌に関する資料及び研究人物の確認などでご助言を頂いた。併せて心からの感謝を申し上げる。

最後に、私に映像を介した文化研究の魅力を教えて下さった指導教員、神戸学院大学教授・赤井敏夫先生に厚くお礼申し上げたい。先生は日常の研究指導を通じて文化研究へ私の視野を開かせただけでなく、本論文執筆時にも多くの示唆と助言を与えて下さった。先生は学術だけではなく様々な側面でご指導くださった生涯の恩師である。深く感謝申しあげたい。

ここに記しきれない多くの方々の学恩、ご支援によって本研究が成立していることを銘記し、深く感謝する。

【参考文献】

【日本語文献】

朝日新聞社『日中交流の十字路口旧満州はいま』朝日新聞社 1983 年。

岩野裕一『王道楽土の交響楽』音楽の友社、1999 年。

岩本憲児・高村倉太郎・奥村賢・佐崎順昭・宮澤誠一『世界映画大事典』日本図書センター、2008 年。

岩本憲児・宴妮他『戦時下の映画日本・東アジア・ドイツ』森話社、2019 年。

岩崎昶『日本映画私史』朝日新聞社、1997 年。

宴妮著『戦時日中映画交渉史』、岩波書店、2010 年。

大塚有章著『未完の旅路』、三一書房、1960 年。

角田房子著『甘粕大尉』、中央公論社、1975 年。

黄文雄『満洲国は日本の植民地ではなかった』ワック出版、2005 年。

小泉吾郎『わが青春と満映』 舷燈社、1982 年。

岸富美子著『はばたく映画人生—満映・東影・日本映画 岸富美子 イン タビュー』、せらび書房、2010 年。

木村荘十二『新中国』、東峰書房、1953 年

北川鉄夫著『マキノ光雄』、汐文社、1958

北川鉄夫著『映画用語辞典—映画を理解するために』推古書院、1949 年。

木本至『雑誌で読む戦後史』新潮選書、1985 年。

胡昶・古泉『満映—国策映画の諸相』パンドラ、1999 年。

戦時下の日本映画

佐藤忠男著『キネマと砲聲』、リプロポート、1985 年。

佐藤忠男・刈間文俊著『上海キネマポート—甦る中国映画』、凱風社、1985 年。

佐藤忠男著『日本映画史』、岩波書店、1995 年。

佐藤忠男著『中国映画の 100 年』、二玄社、2006 年。

佐野眞一『甘粕正彦乱心の曠野』新潮文庫、2010 年。

鈴木尚之『私説 内田吐夢伝』 岩波書店、1997 年。

田中ゆかり『読み解き！方言キャラ』研究社、2021 年。

田村志津枝『李香蘭の恋人—キネマと戦争』筑摩書房、2007年。

田中純一郎著『日本映画発達史』、中公新書、1975—1976

田村志津枝著『李香蘭の恋人—キネマと戦争』、築摩書房、2007年。

田中純一郎著『日本映画発達史』（1～5）、中公新書、1975年。

坪井與著『満洲映画協会の回想』、佐藤忠男、佐藤久子編集発行、1980年。

辻田真佐憲『満洲帝国ビジュアル大全』 洋泉社、2017年。

辻久一『中華電影史話——兵卒の日中映画回想記』 凱風社、新装版、1998年。

西村正男・星野幸代『移動するメディアとプロパガンダ』 勉誠出版、2020年。

古川隆久『戦時下の日本映画—人々は国策映画を観たか』 吉川弘文館、2003年。

持永只仁『アニメーション日中交流記—持永只仁自伝』 東方書店、2006年。

山口猛『山口哀愁の満洲映画—満洲国に咲いた活動屋たちの世界』 三天書房、2000年。

山口猛著『幻のキネマ満映 甘粕正彦と活動屋群像』、平凡社、1989年。

山口猛著『哀愁の満洲映画——満洲国に咲いた活動屋たちの世界』、三天 書房、2000年。

山口猛他著『満洲の記録——満映フィルムに映された満洲』、集英社、1995年。

山口淑子、藤原作弥著『李香蘭 私の半生』、新潮社、1987年。

山口淑子 藤原作弥『李香蘭私の半生』 新潮社、1987年。

四方田犬彦『日本映画史 110年』 集英社、2014年。

四方田犬彦・晏妮『ポスト満洲 映画論—日中映画往還』 人文書院、2010年。

白井啓介・監修/上田学・鈴木直子/編集『満洲映画』復刻版、ゆまに書房、2012年。

【日本語論文】

「明日の満洲映画を語る」『満洲映画』 日文版 6・7月号、1938年。

いわさき岩崎昶「東京から白蘭の歌に寄せて」満洲映画、第4巻第2号、1939年。

池川玲子「満映女性監督 坂根田鶴子」、『歴史評論』第624期、2002年。

上田学「初期満映について雑誌『満洲映画』の記事から」『戦時下の映画日本・東アジア・ドイツ』森話社、2019年。

梅定娥「古丁研究：満洲国に生きた文化人」日文研叢書、2012年。

「冤魂復仇演出日記」『満洲映画』第3巻第5期、1939年。

桑野桃華「満洲の映画事業概観」『映画旬報・満洲映画特輯号』、1942年8月1日、29頁。

刈間文俊「満映がその後の中国映画に残したもの」『20世紀の記憶・満洲国 国の幻影 1931年—1936年』、毎日新聞社、1999年。

佐藤孜郎「新しき満洲映画に求むるもの」『満洲映画』 日文版、1938年。

坪井興「満洲映画の回想」、映画研究史19号、1982年。

坪井興「満洲映画協会の回想」佐藤忠男・佐藤久子編集発行『映画史研究』第19号、1984年。

南龍瑞「「満洲国」における満映の宣撫教化工作」アジア経済、日本貿易振興機構アジア経済研究所、2010年。

南龍瑞「日中戦争期満洲国における映画作りのジレンマ」近現代東北アジア地、域史研究会、2017年。

日本大学文学科主催の河原田ヤスケ氏講演「方言ドラマが出来るまで—「方言指導という仕事」—」、2014年（7月3日）。

「文化映畫の製作」文化映画製作部『満洲映画』（日文版）二月號、1940年。

牧野満男「まづ作る（今後の満映作品の第一方針）」『満洲映画』 日文版、1938年。

「満映を鳥瞰する」『映画旬報』第55号、1942年。

永井れい子「京城から「冤魂復仇」に寄せて」『満洲映画』第4巻第1号、1939年。

李青「雑誌『麒麟』に見る女性作家群像」立命館文学608号、2008年。

劉文兵「満洲映画史研究に新しい光を——「満洲国」における日本映画の上映と受容の実態」専修大学社会科学研究所月報No. 627、2005年。

劉文兵「満洲映画史研究に新しい光を —— 「満洲国」における日本映画の上映と受容の実態」専修大学社会科学研究所月報、2015年。

有馬学「初期満映の活動に関する資料—雑誌『月刊満洲』の映画関連記事」、『朱夏』22号、2007年。

【中国語語文献】

『包公案』第23回「殺偽僧」。

長春市政協文史資料委員会『長春文史資料（季刊）第二十七輯東北淪陷時期的音樂』、1989年。

『長春文史資料』（季刊）第二場影部分藝術家小傳、1978年。

程季華『中國電影發展史』中國電影出版社、1963年。

程季華『中國電影發展史』第2卷、中國電影出版社、1980年。

『電影文學』長春電影製片廠、1999年。

黃岩柏『中國公案小說史』遼寧人民出版社、1991年。

胡昶 古泉『滿映——國策電影面面觀』中華書局、1990年。

胡昶編著『東影的日本人』、長春市政協文史資料委員會、1984年。

胡昶著『中國電影家列傳』、中國電影出版社、1984年。

胡昶著『新中國映畫的搖籃』、吉林文史出版社、1986年。

胡昶著『憶東影』、吉林文史出版社、1986年。

胡昶編『長春市誌 電影誌』、吉林人民出版社、1999年。

『華影周刊』第42期、（增刊）中華電影聯合股份有限公司、1944年。

陸弘石『中國電影史 1905-1949：早期中國電影的敘述與記憶』文化藝術出版社、2005年。

溥儀『我的前半生』群眾出版社、1964年。

錢理群『中國淪陷區文學大系-史料卷』廣西教育出版社、1998年。

王軍『上海淪陷時期《萬象》雜誌研究』吉林人民出版社、2008年。

許南明·富瀾·崔君衍『中國電影詞典』中國電影出版、1986年。

楊絮·諾曼·史密斯·徐雋文·胡笛·李冉『偽滿洲期文學資料整理與研究：楊絮作品卷』黑龍江文藝出版社、2017年。

張錦·陳墨·啓之『中國電影人口述歷史叢書·長春影視東北卷』、民族出版社、2011年。

鍾大豐 舒小鳴『中國電影史』、中國廣播影視出版社、1995年。

陳墨·啓之編『中國電影人口述歷史叢書 長春影事：東北卷』、民族出版社、2011年。

陳墨·啓之編『中国電影人口述歷史叢書 海上影踪：上海卷』、民族出版社、2011年。

陳墨·啓之編『中国電影人口述歷史叢書 影業春秋：事業卷』、民族出版社、2011年。

陳墨·啓之編『中国電影人口述歷史叢書 銀海浮槎：学人卷』、民族出版社、2011年。

陸弘石『中国电影史 1905-1949：早期中国电影的叙述与记忆』文化艺术出版社、2005年。

张奕『满映始末』长春市政协文史资料委员会编辑（内部印刷）、2005年。

李少白著『電影歷史及理論』、文化艺术出版社、1991年。

李道新著『中国電影史 1937-1945』、首都師範大学出版社、2000年。

李道新著『中国電影史学建構』、中国廣播電視出版社、2004年。

李道新著『中国電影文化史 1905-2004』、北京大学出版社、2005年。

李道新著『中国電影史研究專題』、北京大学出版社、2006年。

『电影文学』长春电影制片厂、1999年。

『长春文史资料·第一辑』长春市政协文史资料委员会 1990年。

『麒麟』杂志复刻版。

「滿洲日日新聞」昭和 1939年。

「盛京時報」1939年。

【中国語論文】

柳晓燕「殖民主义思想文化的畸形儿满映」兰台内外杂志、2002年。

王艳华「“满映”与东北沦陷时期的日本殖民化电影研究-以导演和作品为中心」东北师范大学博士论文、2019年。

钱筱璋「最初的历程—忆接收“满映”和成立“东影”」『电影艺术』中国电影家协会、1961年。

陳名嘉「自游行旅行方式的兴起和发展」『科技信息』、2008年。

程季华『中国电影发展史』中国电影出版社、1963年。

陈兴德「从“反殖民”到“自我殖民”？」复旦教育论坛第2卷第2期、2004年。

邓微微「《麒麟》杂志研究」吉林大学修士論文集、2008年。

杜白雨『文化電影諸問題』、『滿洲映画』（滿文版）四月號、1940年。

逢增玉「殖民主义电影机构的殖民性与现代性及其复杂纠结——对“满映”理事长甘粕正彦的历史考察」『抗战文化研究』2015年。

逢增玉·王红「“满映”影片中的殖民叙事与帝国主义美学」、文艺研究、2010年。

- 逢增玉「殖民文化视域与“满映”研究的若干问题」学习与探索、2014年。
- 逢增玉「殖民主义的“恶之花”——“满映”部分日本电影人的历史评价」现代中国文化与文学、2014年。
- 逢增玉「殖民主义语境与“满映”中国电影人的历史审视」励耘学刊(文学卷)、2014年。
- 逢增玉「殖民语境与“满映”娱民片的评价问题」文艺研究、2015年。
- 逢增玉「殖民主义电影机构的殖民性与现代性及其复杂纠结——对“满映”理事长甘粕正彦的历史考察」抗战文化研究、2015年。
- 逢增玉「“满映”影片中的东北风情与形象——殖民主义的电影想象与叙事逻辑」文艺争鸣、2015年。
- 逢增玉; 逢乔「日本左翼今安在——大塚有章的中国岁月」新文学史料、2018年。
- 逢增玉; 逢乔「在华日本电影人对新中国电影广播的贡献」现代中国文化与文学、2019年。
- 范伯群·孔庆东「通俗文学十五讲」北京大学出版社、2003年。
- 逢增玉「殖民文化视域与“满映”研究的若干问题」学习与探索、2014年。
- 管尔东「演与不演皆抗日」戏剧之家第4期、2005年。
- 黄丽亚「殖民生态下的早期台湾电影和历史图景」电影文学第12期、2018年。
- 刘晓霞「后殖民主义视角下的《印度之行》——论福斯特的反殖民主义意识与殖民主义意识」重庆工学院学报、23卷第2期、2009年。
- 刘晓丽「实话秘话谜话的传播以伪满洲国时期的麒麟杂志为中心」湛江师范学院报第26卷第五期、2005年。
- 柳晓燕「殖民主义思想文化的畸形儿满映」兰台内外杂志、2002年。
- 陸弘石『中国电影史 1905-1949: 早期中国电影的叙述与记忆』文化艺术出版社、2005年
- 李志辉「中国近代出境旅游发展状况的历史考证」平顶山教育学院、2014年。
- 马健「现代营销第5券收藏品市场的发展前景」浙江传媒学院、2011年。
- 茅盾「封建的小市民文艺」『东方杂志』第30卷、第3号、1993年。
- 宋毅「满洲一年的出版界」华文每日、12卷1期、1944年。
- 王劲松「伪满时期的女性文化及其外来影响因素——从《麒麟》《新满洲》杂志女性话语空间」领导文萃、2008年。
- 王任「看殖民性别文化构建」重庆广播电视大学学报第2期、2006年。
- 王文丽「伪满洲国国旗探究」『长春师范大学学报人文社会科学』33卷第五期、2014年。
- 王军『上海沦陷时期《万象》杂志研究』吉林人民出版社、2008年。

文殊「白幔」『中国电影漫谈』第6期、1931年。

许珍「中国与朝鲜半岛电影交流史研究 1986-1953」东北师范大学博士论文、2017年。

丁亚平編『百年中国電影理論文選（1897—2001）』、文化藝術出版社、2002 杜雲之著『中国電影史』、台湾商務印書館、1972年。

杜白雨『文化電影諸問題』、『滿洲映画』1940年。