

満州映画史研究に新しい光を ——「満州国」における日本映画の上映と受容の実態

劉 文兵

研究の背景

日本が一九三二年三月に打ち立てた「満州国」（以下、「」は省略）が崩壊してからすでに六〇数年の歳月が過ぎ去ったにもかかわらず、日本では、満州国にまつわる出版物、映画、ＴＶドラマが数多く生みだされつづけ、「赤い夕陽の満洲」といった文句に象徴される満州ノスタルジアはいまだ衰えをみせない。現代人が正視しなければならない、日本の満州国支配の実態に表れた歴史の負の側面は、こうしたセンチメンタルな懷古趣味にくるまれた形で語られることが多いように思われる。

いっぽう、中国においては、都市建設や文化建設を含め、満州国にまつわる歴史をひとまとめに「植民地支配の暴虐」に還元したうえ、過去の記憶を封印しようという傾向が目につく。このような満州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、また、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州国における中国人の対日協力者（漢奸）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。このような非建設的な状況を打破すべく、旧満州の歴史を新たな視点でとらえなおすことは有意義な企てであろう。

先行研究と本研究の課題

満州における映画製作に深くかかわっていた両国の映画人たち、たとえば坪井興、内田吐夢、

山口淑子、岸富美子、リー・イー 李 奕、ポー・カー 浦 克、ワン・チーミン 王啓民ら当事者たちは、それぞれ貴重な映画史的証言を残してきた。

これらの回想録や証言を土台に、映画史研究も徐々に進んできており、フー・チャン 胡 昶、クー・チュアン 古 泉 著『満映 国策電影面面観』（中華書局、一九九〇年）が、のちに『満映 国策映画の諸相』（横地剛、間ふさ子訳、株式会社パンドラ、一九九九年）として日本でも翻訳・刊行され、『幻のキネマ満映——甘粕正彦と活動屋群像』（平凡社、一九九六年）に代表される山口猛氏の一連の著書とともに、満州映画研究の「古典」と位置づけられてきた。そして、近年、ワン・イェンホワ 王 艶 華 著『満映与東北時期的日本植民化電影研究——以導演和作品為中心』（吉林大学出版者、二〇一〇年）、池川玲子著『「帝国」の映画監督 坂根田鶴子——『開拓の花嫁』・一九四三年・満映』（吉川弘文館、二〇一一年）、拙著『日本映画在中国』（中国電影出版社、二〇一五年）など、新しい研究が続々と刊行されつつある。

しかし、今までの先行研究においては、満州における日本映画受容の多くの部分がまだ解明されていなかったように思われる。たとえば、胡昶・古泉著『満映 国策映画の諸相』（中国語版『満映 国策映画面面観』）という満映研究の古典では、満州国における日本人観客と中国人観客を一括りに扱っているため、「（一九三〇年後半の時点で日本映画が満州国の映画市場の最大のシェアを占めるに至った経緯は）満州国の国策そのものを見事に映し出している」¹という安易な結論を導きだしたとともに、日本映画がほとんど日本人にしか観られておらず、満州国の中国人社会にまったく浸透していなかったという歴然とした事実が抜け落ちたように思われる。

本論文は、満州における日本映画の上映と受容の実態を、当時の日中双方の一次資料に基づいて明らかにすることによって、日本での満州映画研究に新しい視座を提供することを試みる。

なお本論文は、二〇一五年二月に上梓された中国語による拙著『日本映画在中国』の一部を翻訳・改稿したものであり、また論文のなかで現在から見ると、政治的あるいは倫理的に不適切と思われる用語や表現が多数使用されているが、当時の歴史的な状況を検証するため、資料に現れる用語をそのまま引用した結果であることをあらかじめお断りしておく。

満州における日本映画上映史

中国東北地方（満州）での最初の映画上映は、二〇世紀初頭にロシア人によっておこなわれた。その後、彼らの手によって、映画館が北満各地で次々と建設された。ただし、上映作品のほとんどはフランス映画で、観客はロシア人を主とするヨーロッパ人に限られていた。

だが、一九一七年のロシア「十月革命」を境に、満州におけるロシアの勢力は急激に衰退し、

それまでロシア人が独占的に経営していた映画館も次第に中国人に買い取られ、その後、アメリカ映画や、フランス映画などのヨーロッパ映画、上海で製作された中国映画が進出してきて、一九二〇年代半ば頃に映画市場は繁栄を極めた²。

いっぽう、日露戦争（一九〇四～〇五年）で勝利した日本は、「南満州鉄道株式会社（略称満鉄）」を設立するなど、活発な満州進出の動きを見せ、多くの日本人が満州に住みつくようになった。その過程において、もっぱら日本人を対象に数多くの日本映画が上映されていた。一九二〇年代後半に大連の映画検閲機関の警察局保安係を経由して大連に輸入された外国映画のうち、その七割以上が日本映画であった³。しかし、「（満州国）建国以前、日本映画の市場は満鉄付属地以外、一步も外に出ることができなかった」⁴ようで、日本映画が日本人居留民にしか観られていないという状況は、戦前の上海での日本映画上映を彷彿させるものである。

一九三一年九月の「満州事変」を経て日本が満州国を建国した一九三二年の時点で、約三〇〇〇万の総人口があったが、そのうち日本人は約十二万人程度であった⁵。周知のように、満州国は独立国家を標榜し、日本人・漢族・朝鮮人・満州人・モンゴル人による五族協和と王道楽土を建国理念として掲げていたが、実際には日本の強い影響下に置かれていたのである。

一九三七年七月「蘆溝橋事変」を契機として日中全面戦争が幕を開けた。その一ヵ月後、満州国政府ならびに満鉄による出資と、関東軍、協和会、そして日本国内の各種機関による人的支援のもとで、満州映画協会が正式に発足した。

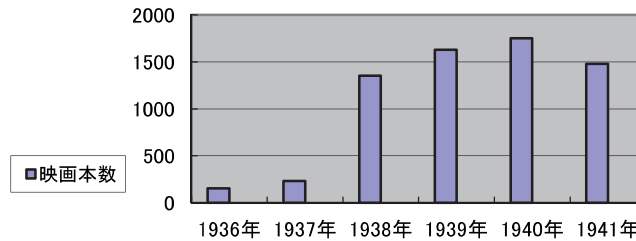
それを受けて、満州国各地で映画館の建設が盛んにおこなわれるようになった。一九三二年の時点で満州国各地に点在した映画館はわずか三〇館程度だったが、一九三七年に七三館、一九四一年になると一五〇館にまで増えた⁶。

満州国の映画館——「日系館」と「満系館」

満州国の映画館は、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、主に上海映画や満州映画を上映していた。

『満州年鑑』（満州文化協会、満州日日新聞社、満州新聞社編）や、『映画旬報・満州映画特輯号』（一九四二年八月一日号）によると、満州国の映画検閲をうけた日本映画の本数は一九三六年に一五四本、一九三七年に二二二本、一九三八年に一三五二本、一九三九年に一六三〇本、一九四〇年に一七五〇本、一九四一年に一四八〇本となっていた。

表：1936年～1941年、満州国の映画検閲をうけた日本映画の本数



また『映画旬報・満州映画特輯号』に掲載されたデータによると、一九四一年に一四八〇本の日本映画が満州国の映画検閲の対象となったが、そのうち、公安、風俗、教育などの理由で上映不許可となった二一本を除くと、計一四五九本の日本映画は満州国で公開された⁷。これらのデータでは劇映画のほか、ニュース映画や記録映画も計上されているように思われる。

さらに、「昨年度（著者註：一九四一年）の日系館の総入場人員の統計は、約一千八百十万人、内朝鮮人合して五百万人内外の人口に比べると、一人が年三回半迄といふ事になります」⁸というデータも残っている。

しかし、一九四二年になると、満州国での日本映画上映は一気に縮小した。太平洋戦争の勃発を受けて、日本国内の映画製作は完全に戦時「映画新体制」に入り、製作本数が一気に減少したことで、満州国の日本映画輸入は大きな打撃をうけることとなったからである。

一九四二年五月一日から、満映配給の日本映画は「交換配給制」に移行した。これは東宝と松竹二社の作品を二つの系統に分け、毎月それぞれの新作二本と大映の一作品を満州国全国に配給するものである。東宝と松竹作品は一〇日間、大映作品は一週間の上映という制限があった。一九四三年から四四年までに満州国で上映された日本の劇映画は年間三〇本前後に留まっており⁹、一九三九年に一カ月以内に同国内で封切られた日本映画の本数にも及ばなかったようだ。ちなみに、一九三九年度前期に封切られた日本の劇映画の本数は一月に五九本、三月に三八本、四月に三六本、五月に四〇本、六月に三六本となっている（二月のデータは欠落）¹⁰。

いっぽう、満系館の経営や、観客層はどのようにになっていたのだろうか。

「上海映画」の根強い人気

日系館と比べ、満系館の建物はみすばらしいものであり、館内の換気が悪く、映写や音響などの設備も日系館のそれに劣っていた。当時の日本人は「日系映画館では光線と発声は非常に良い。——満系館の観衆に、いつになったらそういう幸福を享受できるのかと私はまた考えた」¹¹

と嘆いたほどだった。

一九三八年の統計によると、満系館の観客層は、主にサラリーマン、商人、眷属^{けんぞく}（主婦などの扶養家族）、学生、労働者、浮浪者というものであった¹²。

また、映画館内の様子にかんしては、一九三九年当時の証言が残っている。

電影館に来る客は昨日も今日も別に変わってはゐない。昼時には相も変わらず妓楼の女たちが眠気覚ましにやってくるのも見受けよう。月に一遍あるかなしかの馬車夫が今日こそはと、矢鱈に瓜子児（著者註：瓜の種）をかむ音も騒がしく、スクリーンを凝視する。鍛冶屋の徒弟も、ホテルのボーイも、味気ない修行の日々から今日こそはと、やっと解放されて、あの暗い電影院の闇に吸い込まれているのだ¹³。

満系館は「罪惡の淵藪」と言われるほど、ネガティブなイメージが付きまとっていた。たとえば「愛人と会うために、或る種の欲望を洩らすために、映画館の暗い場所を利用し、それを解決する……遊び人、遊蕩息子、不良なお妾、不良男女……思ふさまにその欲望を洩らさうとする、映画以外の気晴らしを求める」¹⁴というような有様だった。混沌とした快樂を提供する匿名的な空間としての満系館は、現在のインターネットやビデオ・ゲームの世界に相当する、非日常的な「第二の現実」だったように思われる。

注目すべきは、映画鑑賞という本来の目的で満系館に通っていた観客は、こぞって上海で製作された中国映画に熱中していたことである。『映画旬報・満州映画特輯号』（一九四二年八月一日号）に掲載された「満州の映画事業概観」は、満州国における上海映画の人気について、次のように分析している。

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觀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¹⁵。

たしかに、カンフーや、時代劇、メロドラマといったヴァリエーション豊富な上海製の娯楽映画と、それに出演する上海の映画スターたちは満州国の中国人大衆の心をつかんだようだ。

さらに見落とせないのは、上海映画の人気にあやかっ、メロドラマや、青春もの、カンフーなどのジャンルものに、日本による中国侵略と植民地支配を痛烈に批判するメッセージを忍ば

せた左翼映画も満州国に入り込んだことである。

そのため、『満州映画・満語版』一九三八年創刊号では、上海映画の有害性について次のように指摘されている。

建国初期に新京やハルビンで盛んに上映されていた、ファンタジックなカンフー映画では、蜂起する群衆が反体制的な共産匪を想起させる。(……中略) また『大いなる路』(著者註：原題『大路』、孫瑜^{ソン・ユイ}監督、一九三四年)のなかで群衆が富豪を打ち倒すシーン、また「われらこそ道を切り開く先鋒だ」というタイトルの主題歌はいずれも共産主義の色が濃い。いったい主人公たちが作った道路はどこへ通じるのだろうか¹⁶。

ちなみに『大いなる路』は中国国民党軍が抗日戦線へ行くための道路を建設する青年たちの群像を明るく描いた青春ものである。

さらに、主題歌「義勇軍行進曲」が後に中華人民共和国の国歌となったことで知られる『嵐の中の若者』(原題『風雲児女』、許幸之^{シュイ・シンジー}監督、一九三四年)も満州国で公開され、ロングヒットとなった。この映画は詩人の男性と二人の女性の恋愛を軸にストーリーを展開しており、ラストで頹廃的なモダンガールと別れた詩人が、貧しい歌姫とともに「義勇軍進行曲」を歌いながら抗日の前線へ赴くという筋書きである。いわばメロドラマ仕立ての抗日映画なのだ。当時、『嵐の中の若者』が満州国で公開された際の様子を言及した次のような記事がある。

一つの上海映画が国内の都市でも再映、三映、四映、五映…される。……いつまで行ったら終わるか判からない。二カ月前、奉天で『風雲児女』を上映してみたが、九巻のうち四巻をやっただけであった。そのやうにして次々とやってみるのである¹⁷。

「満州映画」の興行不振——「娛民映画」と「啓民映画」

一九三七年八月に設立した満州映画協会は、第二次世界大戦が終結する一九四五年八月までに、計千本近くの作品を製作した。内訳をみると、「娛民映画」(劇映画)は二〇〇本、「啓民映画」(文化映画)は二〇六本、「時事映画」(ニュース映画)は五〇〇本という統計となる¹⁸。

啓民映画は、劇映画と呼ぶには記録性が強く、ニュース映画と呼ぶには虚構性に彩られた、プロパガンダ的性格が露骨な文化映画の一種であり、一九三七年に発足した満州映画協会により敗戦間際まで製作されつづけた。「建国」以来の満州国の歩みを記録したもの、「満人」に「八紘一宇」の精神を植え付けるという啓蒙・教育目的のもの、そして日本人に満州への移民を呼

び掛けるキャンペーン目的のもの等がその主なジャンルを形成しており、現存フィルムのなかで作品数をもっとも充実している。

啓民映画が、日本の植民地政策、あるいは満州国の「国策」を色濃く投影しているのに対して、露骨なプロパガンダ作品として認定できた娯民映画は僅か二〇本前後に留まっている¹⁹。

また ジュ・ウェンシュン 朱文順、チョウ・シャオボウ 周曉波、チャン・ティエンツー 張天賜、リュウ・グオチュワン 劉国権、ワン・チーミン 王心齋、王啓民、王則など、多くの満人監督が娯民映画の演出を手掛けていたのに対して、啓民映画の場合、終始日本人スタッフ主導で製作しつつ、演出・構成に リュウ・イーフー 劉芸夫、パン・チャオチョン 潘照征 など、数名の満人スタッフはかかわっていたにもかかわらず、彼らが単独で手掛けた作品は皆無である²⁰

満映は創設当初から啓民映画の製作に全力をあげ、敗戦まで啓民映画は満映作品のなかでもっとも重要なジャンルのひとつであり続けた。啓民映画という概念自体は一九四〇年末から翌年にかけておこなわれた満映機構改革の流れのなかで登場したが、本論文では、便宜上、満映初期の文化映画も啓民映画と呼称することにする。満州国の解体によって満映のフィルムのほとんどは散佚し、また辛くも散佚をまぬがれた作品も、そのほとんどが中国の映画資料館に所蔵されたまま日の目を見ることなく埋もれている状況が長く続いた。そのため、満映に关する研究には多大な制約がともなっていた。こうした状況を大きく変える画期的な出来事が、一九九四年にロシアで三〇〇巻にものぼる満映、満鉄映画のフィルムが発見されたことであった。現存フィルムのなかで作品数をもっとも充実しているジャンルは、啓民映画である。

いっぽう、娯民映画も満映の創設当初から製作されるようになったが、初期の作品は、教育・プロパガンダ効果をもっぱら追求したあまり、中国人観客にまったく受け入れられなかった。一九三八年当時、次のような映画評がある。

満州のとある村を舞台に、村長が村人を率いて匪賊を撃退するというストーリーの映画では、村長が日ごろから村民に満州国建国の精神を説いている。それを熱心に聞いた一人の満人少女は、のちに間一髪のところを身を挺して国旗を守ろうとした。映画の出来栄えはなかなかのものだが、満人の生活とはかけ離れていることは否めない。というのは、満州の村長が友邦日本の村長と異なり、国旗に対して満人が抱く神聖たる気持ちも日本人のそれに遥かに及ばないからだ²¹。

この映画評からは、独立国家としての諸制度が確立しておらず、日本人・中国人双方における『国民』意識も著しく低く、諸民族間の統合に著しい不安を抱えていた傀儡国家の現実が逆に浮かび上がってくるだろう。じじつ、満州国には国籍法が存在しなかった。これは、日本の法律で二重国籍が認められていなかった当時、満州に渡った日本人が満州国民になることで日

本国籍を放棄せざるを得ない事態を避ける措置であった²²。

一九四一年、満州国国務院総務庁弘報処長をつとめていた武藤富男は満州映画の役割について次のように指摘している。

満州国で、満人即ち漢民族に国家概念を培養させることは、刻下の大問題である。これは政治がまだ未解決のことでもあるし、映画だけが先行して行っても周囲はついて来ない。映画だけが、徒らに「国家々々」と叫んでみたところで何もならぬ。そこで何よりも「美」を、映画で見せて、彼等を喜ばせてやるのが先決問題だ²³。

ここで武藤富男は、満人に国民意識を樹立させることが満映の急務であることを明言する一方、その教育・プロパガンダ目的を達成するにあたって、婉曲な表象手段のほうが先立ちより効果的であると主張している。おそらく彼は、初期の娯民映画が中国の民衆にまったく受け入れられなかったという苦い経験から教訓を得たうえで発言しているのであろう。

一九三九年に満映理事長に就任した甘粕正彦は、「満人が面白がって飛びつく」ような「満人のための映画製作」を目指した満映改革をおこなった²⁴。その一環として、一九四一年春に満映は、従来の俳優養成所（一九三七年十一月に設立）に加え、監督やカメラマン、映写技師、録音技師、現像技師を養成する「社員養成所」を設立し、所長に木村莊十二を迎え、「生徒は日、満略々半々ずつで約百六十名位で年限三ヶ年であった」²⁵という。同年、王則、徐紹周、ソン・シャオツォン ワン・シンジャイ、シユイ・シャオチャウ、ソン・シャオツォン、ワン・シンジャイ、チャン・ティエンツォー、宋紹宗、王心齋（以上は監督）は日本へ渡り、松竹大船撮影所などで研修を受けた。たとえば、張天賜は半年間、マキノ正博に師従し、演出を学んだという²⁶。

その結果、「満人」監督や脚本家が手掛けた、ローカルカラーとエンターテインメント性の強い娯民映画の製作は一気に活発になったのである。しかし、これらの改革は満州映画の質の向上を牽引したとは言い難い。満映から退社し、北京へ渡った監督・脚本家の王則は、一九四三年の時点で娯民映画を痛烈に風刺している。

（娯民映画の）企画は現実離れのものばかりで、製作目的も明確ではない。観客に迎合するために、武侠や、探偵、怪談、ファンタジーなどのジャンルものを量産してきたが、当初、見込んだ効果が一向に得られない。これらの作品は満州の観客の視野を広げるどころか、彼らを退行的な方向へ誘導してしまったからである。いっぽう、満州映画の製作に携わる映画人の立場は、大家族のなかで皆に嫌われている醜女を彷彿させる。しこめ嫁入りのために多大の出費を要するだけでなく、外に出ると、その醜い容貌が常に周囲からからかわれ、うちに帰ってまた家族に容赦なく責められる。追い詰められた醜女はシミやソバカス

を隠すために、懸命に厚化粧を施し、化粧品による鉛中毒になっても厭わない²⁷。

ちなみに、王則は一九四四年に満州国警察当局に思想犯として逮捕され、拷問をうけたのち、獄死した。満州映画を誹謗中傷したことがその罪状の一つであった²⁸。

要するにヴァリエーションの豊富な上海映画に対して、満映が製作した娯民映画は、満州国、あるいは日本の国策に沿った無味乾燥なプロパガンダものが多く、中国人俳優が出演しているものの、メインスタッフが日本人であるため、演出や撮影技法、セット、美術に「和臭」が漂っている²⁹。これでは中国人の感性に合わず、それゆえ、満州映画は上海映画の人気にはるかに及ばなかった。

中国人にそっぽを向かれた日本映画

一九四一年、映画評論家の周 国 慶^{チョウ・クオチン}は上海映画、満州映画、そして日本映画の三者の位置付けについて次のように指摘している。

第一に、満州映画の先を行くものに、上海映画がある。言葉、動作、物語、人情等が極端に満州の観衆の嗜好と習慣とに合致してゐるために、それは大きな魅力を持って大多数の観衆層に浸透してゐる（これらの観衆は皆純粋な映画ファンである。彼等は殆どみな娯楽を求めて映画館に入っていく）。

第二に、満州映画のあとを追うものに、日本映画がある。——それは満州映画市場に於いては一つの萌芽的な幼い芽であるが、一小部分の西洋映画を極愛し、そして、それが見られぬ観衆が、疑ひもなく日本映画に惹きつけられている³⁰。

しかし、当時の満州国の中国人観客は、日系館へ足を運ぶことがめったになかったようだ。

その理由として以下の点が考えられる。第一に、言語の問題である。日系館で日本映画が上映される際に、中国語の字幕やイヤホンガイドが付いていなかったようで、「満人観客には日本語の分かる者が少なくないが、完全にスクリーンの会話を理解する者は多くはない。だからセリフを聞いて分からず、興味を感じない」³¹とされていた。

第二に、料金の問題である。日系館の入場料は高い。満州国貨幣で一元という日系館の入場料は、中国人の三人家族ならば、その主食となる小麦粉の半月分を買える値段であったという。それに対して、満系館は普通二、三角という安さであり、高い時でもせいぜい五角であった（一元は一〇角に相当する）³²。

ただし、そのような状況のなかで例外もあった。日系館で日本語字幕付きの欧米映画が上映される時だけは、一部の満人観客は駆けつけた。言語についても日本語のスーパーインポーズの漢字を見ただけで大概の意味は分かるからそれほど問題はなく、日本映画よりずっと見応えがあったようだ³³。

一九三八年、軍関係者の矢間晃が執筆した「北支の映画界を見る」というレポートには、日本側の焦燥感がはっきりと滲み出ている。

日本映画は支那大衆に食入らなければならないことになる。それには純然たる日本映画では、支那大衆に受け入れられない事は誰でも肯定出来ることである。この問題は、満州国建国第七年の春を迎えた今日までの満州国における映画界の実情が、何よりも明らかにして呉れてゐる。日本映画が満州に於いては六十余万の大和民族にしか見られてゐない事実からして、見せなければならない日本映画ではあるが、現在の日本映画の製作企画では残念ながら支那大衆には一顧だにされないと思う。支那大衆に対する新しい製作企画が必要である³⁴。

そのような状況を打開するべく、満州映画協会は一九三八年三月より、満系館にも日本映画を配給することを試みた。ネックであった言語の問題については、中国語のスーパーインポーズではなく、中国語弁士付きの上映という方法で対応した。そのために弁士にあたる解説員を各満系館へ派遣した。人気を集めた日本映画は、『エノケンの青春酔虎伝』（一九三四年）、『エノケンの魔術師』（一九三四年）のようなアクションものや、コメディだったという³⁵。日本の時代劇や、文化映画は中国人観客にそっぽを向かれたのである³⁶。

『満州映画』（一九三九年新年号）に掲載された「満映業務概況」では、「（日本映画が）主として在満邦人に迎えられた。尚昨今、日本映画に対する満人インテリ級の興味と関心が高まりつつあるが、これは映画に拠る民族協和の表れとして喜ぶべき現象として、満映はもとより各館ともこの種ファンに対してのサービスその他に遺憾なき便宜を図りつつある」³⁷と記述されている。

しかし、その後、満系館への日本映画進出には著しい進展が見られなかった。『映画旬報・満州映画特輯号』（一九四二年八月一日号）に掲載された「満州の映画事業概観」は、満州国における日本映画上映の現状について、次のように指摘している。

日本映画が上映されてゐるのかといふと、今日までに、数本の劇映画が試験的に上映された外、満語版に改訂された文化映画が相当数上映されたのを除いては、一般的に見て満

人には殆ど観られていない現状なのであります。結句、彼等は矢張り上海で作られるところの支那映画に関心を持ってゐるやうであります³⁸。

ここで視野に入れておくべきは、映画館での上映だけでなく、「宣撫」目的の巡回上映である。早くも一九一七年頃から開始された満鉄による沿線地域の巡回上映に続いて、満映は一九三〇年代末から満州国各地で巡回上映を活発におこなうようになった。開拓民、勤労奉仕隊員、日本人学校の学生といった日本人を主な対象に、多くの日本映画が上映されていた。しかし、中国人を対象とした巡回上映においては、中国語吹き替え版の『ハワイ・マレー沖海戦』など、わずかな日本映画しか上映されていなかったようだ。

それについて、『映画旬報・満州映画特輯号』（一九四二年八月一日号）に掲載された「満州における巡回映写」は、次のように指摘している。

ここで何としても遺憾なのは、日本映画に適当なものが少ないことである。上海映画にも米国映画にも接してゐない、映画的に処女地たる地方巡映に日本映画を上映して日本映画になじませ、自然に日本精神に親しませることが痛切に要望されてゐるにも拘わらずさうなのである。大陸に輸出さるべき映画については、無気力で安易な小市民的態度や生硬な国策物は早く消化して貰ひたいものである³⁹。

ただし、満州国建国以来、日本語教育や、日本による文化的同化政策が大々的に推進された結果、中国人の映画観客層に大きな変化が見られたことは否定できないだろう。

満映の製作部長を務めていたマキノ満男（光雄）は、一九四二年の時点で次のように語っている。

観客層も満州では全然変わってきて居る。此の間も「現代日本」といふ日本紹介映画をつくって、普通映画館でやると実に評判が悪かったが、満系の小学校、中学校の生徒に見せると感銘に打たれると云う良い報告を聞いた。一万フィートに産業から軍事、政治凡らゆるものを織り込んだものであるが、さう云うような映画を感銘して見る情勢まで進んでいる。すなわち、東亜共栄圏で満州の青少年が一番日本に接近していると云うことが云へるのだ。これは日本の文化指導者たちも考へてほしい⁴⁰。

さらに、一九五四年に中国から引き揚げてきた元満映スタッフの福島宏は、一部の中国人のあいだでの日本映画の人気について、次のように語っている。

特に東北の場合なんか日本人に教育された連中が多いし、中には日本に留学した連中もいるわけですから、日本映画をよく知っていて、自分の知っている俳優が出るとたいへんな喜び方です。そして日本映画はやはりいいという⁴¹。

とはいえ、日本映画が満州国の民衆に広く受け入れられたとは言い難い。文化、とりわけ言語の違いは日本映画の満州国進出を阻む主要因であり、多民族が生活していた満州国では、そもそもすべての観客を満足させることなど無理であろう。さらに、国際都市の上海とは異なり、満州国の多くの地域では映画文化が浸透していなかった。満州国の農村部では、映画の巡回上映によって生まれて初めて映画を観たという人が多く、彼らは上映が終わっても立ち去らずに、映画に登場した人物が実際に現れるのを待っていたという有名なエピソードが残っている⁴²。

また中国人向けに、日本映画に対する宣伝が行き届いていなかったことがたびたび指摘されていた。

日本映画はこれまで満人間に何らの宣伝も行わなかった。それで満人は日本映画に対してあまり印象を持ってゐない。満人の観衆は熱烈に胡蝶、袁美雲、又李明、李香蘭、張敏の媚態に憧れ、誘惑されてゐる。日本映画の田中絹代、桑野通子等の輪郭さえ脳中にあまりハッキリしない⁴³。

日本側、あるいは満州国の統治者側は、日本映画を「満人」に見せなくてはならない使命感に燃えていたとはいえ、実際には中国人向けの日本映画市場の開拓を積極的におこなったとは言い難い。「五族協和」の精神を損なわないために、日本映画を特権的に優遇することをあえて回避していたのではないだろうか。その背後には、傀儡国家に対する国際社会からの批判への配慮、「日本色を出さなければならない」と「日本色を出してはいけない」という相反する要請が働いていたはずである。

そもそも満映を設立した目的が、満州国独自の映画製作にあったからだ。一九三七年八月に「満映」は発足したが、日本国内の各種機関による人的支援を受けており、多くの日本映画人が満映に招聘された。しかし、中国人を喜ばせる映画をつくるためには、中国人の俳優や、監督、脚本家を養成することが急務であった。ところが、当時、日本語の分かる優秀な人材のほとんどは中国内陸へ流出してしまったため、脚本家、監督、俳優を志す研修生を集めるだけでも苦労したようだ⁴⁴。それに人材の養成も一朝一夕にできるものではなかった。亀谷利一は一九三八年の時点で「満州映画の製作態度に就て」というエッセイのなかで次のように述べてい

る。

高度な審美眼を有し日本内地の映画に対してさへ不満を感じて居る人々に対し、之に代るべき優秀な映画を今直ちに提供し得ないことは誠に残念であるが、ものには自ら順序があり如何に天才でも赤ん坊は赤ん坊である。如何に男の子が生まれたからとて誕生もすまないのに鉄砲かついで出征せよと云ふやうなことは、無茶である⁴⁵。

しかし、実際に中国人の俳優や監督たちは、満映に入社してからまもなく、急場しのぎに製作現場に就き、働きながら映画づくりのノウハウを覚えていくことを余儀なくされた。満州映画製作の自主性と日満親善を演出するために、日本人の脚本家が書いた脚本に、あえて中国人と思わせるペンネームを使用したり、また日本人の監督が主体的に演出を手掛けた作品にもかかわらず、中国人監督との共同監督作品とすることがけっして罕しくなかった。ちなみに、中国人監督の多くは、現場で日本人の監督が中国人スタッフとコミュニケーションをとる際に、日本語通訳を務めていただけであり、「満人通訳監督」と揶揄されたゆえんである⁴⁶。

このように日本映画の上映と受容にのみならず、現場での日中（日満）合作においても、ある種の曖昧さが付きまとっていることが目に付く。満州族の民族衣装で即位式に臨む意向を元来もっていた溥儀が、関東軍の圧力に屈して日本陸軍の軍服を模した満州国軍軍服に変更したという周知のエピソードや、満映の中国人スター杜漢興^{トウ・ハンシン}が、漢民族の興起という意味でも読み取れる名前を「杜寒星^{トウ・ハンシン}」に変えざるをえなかったエピソード等からも、日本以外のエスニック・アイデンティティが排除され、その代わりに「日本的なもの」が満州国において支配的な位置を占めていく傾向は明瞭であろう。

いっぽう、「満州国を人体にたとえるならば、満人が筋肉であり、日本人がその骨組となる。骨が身体を支えるのにもっとも重要な役割を果たしているとはいえ、骨だからこそ、皮膚の外に突き出てはならないのだ」⁴⁷という当時の言説があったように、満州国における「日本的なもの」がきわめて曖昧なために留まっており、奇妙な『節度』が保たれている。その意味において、満州国における日本映画の位置づけは、典型的な妥協の産物といえるであろう。

結びに

本論文は、「満州国」において日本映画がどのような形で（上映館や、中国語解説のスタイル、観客層など）上映され、中国人の観客にどのように受け止められたのかを考察し、いままでの先行研究から抜け落ちた日中映画交流史の一側面を明らかにしたものである。すなわち、従来

の映画史研究、とりわけ中国側の研究においては、満州国でおこなわれていた日本映画の上映が、日本の植民地政策、または文化的侵略の一環と位置付けられ、そのプロパガンダ効果が誇張されてきたように思われる。実際のところ、日本映画が「日系人」や一部の日本語教育を受けた「満人」にしか受容されておらず、一般の中国民衆にまったく浸透していなかった。この映画史的事実は、本論文によって明らかにされたのである。

いっぽう、本論文は、日本映画の上映・受容、あるいは満州映画の製作現場における日中（日満）のコラボレーションを検証することをつうじて、複雑な傀儡国家の日常を提示することを試みた。すなわち、当時の満州国では、日本人と「満人」とのあいだに非対称的な権力関係が厳格に存在していたにもかかわらず、否それゆえにこそ、さまざまなレベルの『共同作業』が誤解・抑圧・抵抗を不可避免的にともないつつおこなわれていた。本論文が提示せんとした映画史の細部が、今までの映画史研究からは抜け落ちていた。その結果として、植民地主義に対する本質的批判の可能性が予め封じこめられてしまった。たとえば日本における、「俗情との結託」（大西巨人）にもとづく歴史修正主義の台頭、あるいは中国での「支配と抵抗」という二項対立への還元をつうじた、『満州国の日常』の忘却は、いずれも『現実』に対する抑圧の結果、生みだされた現象形態に他ならない。本論文が対峙せんとしたのは、かかる意味で日中両国が共有してきた抑圧の現象にほかならない。

主な参考文献 （註で出所を明記したものは省略した）

- 「満州映画協会案内」、満州映画協会、新京、一九三八年
- 内田吐夢『映画監督五十年』、三一書房、一九六八年
- 佐藤忠男『日本記録映像史』、評論社、一九七七年
- 川村湊「大衆オリエンタリズムとアジア認識」『岩波講座：近代日本と植民地七 文化の中の植民地』、岩波書店、一九九三年
- 『彷徨月刊 満洲映画協会特集』、弘隆社、一九九八年六月号
- 山口猛『哀愁の満州映画 満州国に咲いた活動屋たちの世界』、三天書房、二〇〇〇年
- 石麗珍・王志民主編『中国文献珍本叢書 偽満州国史料』（第一巻～第三三巻）、全国図書館文献縮微複製中心、二〇〇二年
- 市川彩『アジア映画の創造及建設』、株式会社ゆまに書房、二〇〇三年、一六七～二一〇頁（原文：市川彩『アジア映画の創造及建設』、国際映画通信・大陸文化協会、昭和一六年十一月）
- 胡昶編『東影的日本人』、長春市政協文史資料委員会、二〇〇五年
- 李奕著『満映始末』、長春市政協文史資料委員会、二〇〇五年
- 満州事情案内所編『満州国の習俗』、慧文社、二〇〇七年（原文：一九三三年）

池川玲子『『満州映画協会』研究史の整理と今後の展望』、『イメージ&ジェンダー』第七号、二〇〇七年

森川忍『森川和代が生きた旧「満州」、その時代 革命と戦火を駆け抜けた青春期』、新風舎、二〇〇七年

佐野眞一『甘粕正彦 乱心の曠野』、新潮社、二〇〇八年

「特集：人間／動物の分割線」、『現代思想』二〇〇九年七月号、青土社

中島隆博「舌のない人間の様に 撫順炭砦での沈黙」、土屋昌明編著『目撃！文化大革命 『夜明けの国』を読み解く』、太田出版、二〇〇八年

佐野眞一『甘粕正彦 乱心の曠野』、新潮社、二〇〇八年

四方田犬彦『満州をめぐるメロドラマ』、四方田犬彦・晏妮編『ポスト満州映画論 日中映画往還』、人文書院、二〇一〇年

遠藤正敬『近代日本の植民地統治における国籍と戸籍－満洲、朝鮮、台湾』、明石書店、二〇一〇年

池川玲子『「帝国」の映画監督 坂根田鶴子—『開拓の花嫁』・一九四三年・満映』、吉川弘文館、二〇一一年

岸富美子、石井妙子『満映とわたし』、文芸春秋、二〇一五年

¹ 胡昶・古泉著、横地剛、間ふさ子訳『満映 国策映画の諸相』、株式会社パンドラ、一九九九年、八五頁

² 「満州映画抄史」、『映画旬報・満州映画特号』、一九四二年八月一日、五六頁

³ 前掲胡昶・古泉『満映 国策映画の諸相』、一〇～十一頁。また、当時の大連は「関東州」に属していた。

⁴ 桑野桃華「満州の映画事業概観」、『映画旬報・満州映画特輯号』、一九四二年八月一日、二九頁

⁵ 石原巖「満洲国将来人口の予想」『調査』第一卷第三号、一九四一年十二月、七頁。

⁶ 前掲胡昶・古泉『満映 国策映画の諸相』、七頁

⁷ 一九四三年刊『映画年鑑』の統計によると、上映禁止の処分に加え、一部のシーンをカットされた日本映画は一五一本、上映館限定となったのは十八本だった。「満州映画検閲諸統計表」、『映画旬報』一九四二年八月号、七八頁

⁸ 前掲桑野桃華「満州の映画事業概観」、二九頁

⁹ 前掲胡昶・古泉『満映 国策映画の諸相』、二四一頁を参照（原文：『満州帝国年鑑』康德十一年創刊号、五七八頁）

¹⁰ 『満州映画・日本語版』に掲載された「満映業務概況」による。

¹¹ 王孫公子「日系映画館的印象随想」、『満州映画・日文版』一九三九年七月号、五八頁

¹² 老漢「日本映画の満系館上映問題の検討」、『満州映画』一九三八年十一月号、三二～三三頁

¹³ 安城輝夫「満系電影院未完成交響曲」、『満州映画・日文版』一九三九年七月号、五九頁

¹⁴ 前掲老漢「日本映画の満系館上映問題の検討」、三二頁

¹⁵ 前掲桑野桃華「満州の映画事業概観」、二九頁

¹⁶ 日宣「所望於我国之映画」、『満州映画・満文版』一九三七年創刊号、七頁

¹⁷ 前掲王孫公子「日系映画館的印象随想」、五八～五九頁。また同映画がハルビンでも公開されたことが確認できている。

¹⁸ 製作本数については、前掲胡昶・古泉『満映 国策映画の諸相』／坪井興「満州映画協会の回想」、『映画史研究』一九号、一九八四年、／高原富次郎「時局下の啓発映画（一）」、『宣撫月報』第六九号、一九四

四年／高原富次郎「時局下の啓発映画（二）」『宣撫月報』第七〇号、一九四四年を参照。ただし、現時点で満映作品の全容が明らかになったというわけではないため、製作本数は今後の新しい研究や映画史的発見により、変動することが考えられる。

¹⁹ 二〇一五年一〇月三十一日に開催された「第一屆台湾及亞洲電影史國際研討會（第一回台湾・アジア映画史に関する國際シンポジウム）」における張泉氏の口頭発表による。（原文：逢増玉「植民語境与“満映”娯楽片の評価問題」、『文芸研究』二〇一五年第四号）

²⁰ 張奕「我所知道的“満映”」、孫邦主編『偽満文化』、吉林人民出版社、一九九三年、一五八頁。

²¹ 日宣「所望於我国之映画（続）」、『満州映画・満文版』第二卷第一号、康德五年一月一日、一〇頁

²² 山室信一『キメラ——満州国の肖像』、中公新書、一九九三年／塚瀬進『満州国——民族協和の実像』、吉川弘文館、一九九八年を参照。

²³ 武藤富男「満州は世界一の映画国家になる！」、『映画旬報』一九四二年八月一日号グラフ

²⁴ 甘粕正彦「満人のために映画を作る」、『映画旬報』一九四二年八月一日号グラフ

²⁵ 前掲坪井興「満州映画協会の回想」、三五頁

²⁶ 前掲坪井興「満州映画協会の回想」、二三～二四頁

²⁷ 前掲張泉氏の口頭発表による（原文：王則「満州電影剖視」、『電影画報』（新京）一九四三年一〇月号、二二頁）。

²⁸ 王則は一九四二年に満映を去り、北京と満州を行き来したのち、満州国警察に目を付けられ、一九四四年三月に新京から北京へ向かう列車のなかで逮捕され、思想犯として拷問を繰り返して六か月後に獄死した。汪精衛政府の対満情報工作に携わったこと。みずから脚本・演出を手掛けた『新生地』が、蒋介石国民党政府のイデオロギーを体現したという理由で満州国で上映禁止となったこと。妻である満映女優張敏を、満映を退社させ、華北へ連れていこうとしたこと。満州映画を誹謗中傷したこと等がその罪状であった（前掲張泉氏の口頭発表による。原文：于堤「長春人民抗日闘争部分史料」、『長春党史』一九九〇年第二号、三一頁）。

なお、張敏は中華人民共和国成立後、名前を凌元に変え、北京映画撮影所の専属女優として活躍しつづけた。しかし、満映でのキャリアについて、他界するまで誰にも語らなかった。生前、中国映画界のトップが彼女に映画史的証言を求めたが、断ったと言われている。

²⁹ 「奉天文化人電影漫談会」、『満州映画』一九四〇年五月号、二八頁

³⁰ 周国慶「満州映画の諸問題」、『満州映画』一九四一年七月号、七三頁

³¹ 前掲王孫公子「日系映画館的印象随想」、五八頁

³² 前掲王孫公子「日系映画館的印象随想」、五八頁

³³ 前掲王孫公子「日系映画館的印象随想」、五八頁

³⁴ 矢間晃「北支の映画界を觀る」、『満州映画・日文版』一九三八年二月号、九頁

³⁵ 『満州映画』一九三八年十二月号、二三頁／前掲老漢「日本映画の満系館上映問題の検討」、三三頁。

³⁶ 「満系電影院の巻」、『満州映画』一九三八年十二月号、二五頁

³⁷ 「満映業務概況」、『満州映画・日文版』一九三九年新年号、一〇八頁

³⁸ 石井典夫「満州における巡回映写」、『映画旬報・満州映画特号』、一九四二年八月一日、五四頁

³⁹ 前掲石井典夫「満州における巡回映写」、五四頁

⁴⁰ 「満州映画を鳥瞰する」、『映画旬報・満州映画特号』、一九四二年八月一日、二二頁

⁴¹ 「座談会：私たちは新中国で映画をつくってきた」（参加者：内田吐夢・木村莊十二・菊池周子・岸富美子・勢満雄・高島小二郎・福島宏・司会：岩崎昶）、『中央公論』、一九五四年二月号、一四八頁

⁴² 山口猛『幻のキネマ満映——甘粕正彦と活動屋群像』、平凡社、一九九六年、二〇一頁

⁴³ 前掲王孫公子「日系映画館的印象随想」、五八頁

⁴⁴ 「満州映画を鳥瞰する」、『映画旬報・満州映画特号』、一九四二年八月一日、二二頁

⁴⁵ 亀谷利一「満州映画の製作態度に就て」、『満州映画・日文版』一九三八年四月号、二二頁

⁴⁶ 「奉天文化人電影漫談会」、『満州映画』一九四〇年五月号、二八～二九頁

⁴⁷ 新京特別市社会事業聯合会編「新京社会事業」、一九四〇年、四頁