

書評

三澤真美恵 『「帝国」と「祖国」のはざま ——植民地期台湾映画人の交渉と越境』（岩波書店、2010）

廣瀬 光沙

1. はじめに

本書は植民地期台湾に生まれた映画人たちの生きた足跡に迫り、失われし「彼らの声」にひたすら耳を傾けようと試みる。そして本書を読むことは、東アジアの帝国主義、植民地主義の時代にあつて複数の国家権力による抑圧を受けながら、自らの望む映画製作への道筋を幾度となく絶たれた人々の、「交渉」と「越境」の「物語」をたどる道のりでもあると言えるだろう。その「物語」の主人公となるのは、「帝国」日本と「祖国」中国のはざままで忘却され続けた劉呐鷗と何非光という二人の人物である。彼らは一体何を思い、どのような作品を作りたいと望んで映画活動に従事したのか。そして一体何が、彼らを終わりになき「越境」と「交渉」に向かわせ、「帝国」と「祖国」のはざまに追いやったというのだろうか。膨大な資料の収集整理と解説の作業のなかで、著者はその答えを追い求めながら、映画人たちに寄り添い、彼らの「物語」を生き生きと描き出そうとしている。このことは本書の重要な特質であると言える。まずは本書の構成とともに、「物語」について大まかに振り返っておきたい¹。

2. 映画人の物語とキーワード

本書は序章、第一章、第二章、第三章、終章の五章構成となっている。序章で提示される研究課題・視角がベースとなり、各章で台湾、中国（上海、重慶、南京）の映画統制状況が整理され、二人の人物の歩みが読み解かれていく。そして第二章、三章が本書の中心であり、二人の映画人の「物語」を描き出そうとする部分になる。

第二章、一人目の主人公は劉呐鷗である。彼は東京留学中に当時の新感覚派の影響を受け、中国に渡ってから上海で文学活動を開始する。彼の書い

た作品は「近年になってからようやく中国現代文学研究の領域で研究対象とみなされるようになったものの、「映画人としての足跡にはあまり関心が向いていな」かった。そこで著者は、劉が「漢奸」「御用文人」と呼ばれ二重の「不義」を背負ってまで映画活動に従事しようとしたのはなぜか、を考察し、彼の映画活動の足跡を明らかにしようとしている。劉の物語を読み解く上では、彼が「国民国家」および映画そのものに対してどのような態度をとっていたか、ということが重要な考察点となっている。彼は「帝国」日本に属すことも、「祖国」中国に身をささげることもしとせず、「国民国家」に統合されまいとした。それは、政治的な主張を避け、知識人たちの複雑な人間関係の中でも中立性を保とうとした様子に繋がる。このような意思はすべて、自身が思い描く「純粹芸術としての映画」を製作すること、その一点へ向けられていたのである。果たして、その情熱が導く先には何が待ち受けていたというのだろうか。

つづいて第三章では二人目の主人公、何非光にスポットライトが当てられる。彼は劉呐鷗より八歳年下にあたるが、十七歳の時にはすでに映画製作に関心を持っており、当時の台湾で映画製作会社を立ち上げる、という計画の参加者にも名を連ねていたという。劉呐鷗が「国旗を胸の底に持っていない」人間であったのに対し、何非光は「はっきりと国旗を背負った人」として、「抗日」色の強い作品を手掛けている。抗戦勝利後には、上海、香港、台湾を含めた中国の各地で映画の監督をする自分の姿を思い描いていたはずだ、というのが著者の推察である。しかし、彼が立ち向かうべきは日本という他者だけではなかった。監督としての技量を十分に持ち合わせていた何非光は、映画界で活躍する人物からの厳しい批判や敵対心を被ることになり、そのような公私にわたる複雑な人間関係が、彼の忘却に深く影響していたようである。

さて、筆者は以上のような二人の物語を読み進める上で、本書において著者が分析のための視点として用いている三つのキーワードに注目したいと思う。すなわち「交渉」、「越境」、「身体」の三つである。まずは著者がどのようにこれらのキーワードを用いているか確認しておこう。「越境」とは文字通り「空間的境界を越える」という行為、を表すものとして用いられているが、

それに加えて、映画人たちが芸術分野の境界、職種の境界、イデオロギーの境界など、多岐にわたって何かと何かの境界を越えることを指して言っている。また、「交渉」とは、「映画人が自らの活動領域を拡大するために直接間接に支配的な権力（植民地権力とは限らない）と接触する行為」の総称として使用されている分析概念である。映画人たちの活動は、権力側による法的な規制や取り締まり（積極的／消極的統制²⁾）の下で、必ず合法的であることを強いられた。その上、植民地支配下の台湾においては、宗主国・日本が提示する法に従わなければならないという条件に加え、映画そのものが必要とする巨大な資本を維持するだけの経済的機能が整っていなかった³⁾。映画人たちは、このような「交渉」における限界に直面して、「越境」に新たな可能性を見いだしていったのであるが、その先でも「不断に交渉と越境を繰り返さざるをえなかった」。そんな彼らの歩みを明らかにすることが、本書の課題である。そして三つ目のキーワードは「身体」である。この言葉自体はこれまで哲学や文化人類学、演劇論、音楽論などの研究に多く用いられている。本書における「身体」の含意は、単なる有機体としてのそれであるばかりではなく、さまざまな経験や経験によって習得してきたいくつもの性質を「刻み付けている」ものであり、著者はそのような「身体」の分析を通して映画人の活動を読み解こうとしている。何非光や劉訥鷗は当然のことながら、自身の「身体」を用いて「交渉」と「越境」を繰り返してきた。彼らにとってその「身体」に刻み付けられた「被植民者」としての身分や「越境」によって得た異文化体験、複数の言語能力などは、「交渉」・「越境」するにあたっての可能性とも限界とも成り得たと考えられる。これらのキーワードは、二人の映画人の活動を論じる上だけでなく、筆者自身の研究も含め、さまざまな研究を行う上でも有効な視点となるに違いない。

3. 身体がつなぐ自己と他者

「身体」というキーワードを分析の視点として用いることは筆者にとっても特に大きな示唆を与えてくれた。なぜそれほどまでに興味深いかというと、これを使うことによって、ひとつの「身体」をめぐるそこに生まれる人間同士の関係性、つまりは「自己」と「他者」の関係性を浮かび上がらせるこ

とができると考えるからである。人間が社会の中においてなにか活動をするということは、自身の「身体」を常に周囲の「まなざし」の前に晒しているということでもある。まなざし、まなざされる関係性の中で、人間はさまざまに活動してゆくのである。何非光の物語を振り返って考えてみよう。彼の場合、大陸で映画活動を始めたとき、当初は俳優として活躍しており、彼が演じる「好色な西洋的ブルジョワ階級」の「悪役」や「日本軍人」の役柄が人気を浴びたことが飛躍のきっかけとなった。その理由として、著者は、彼が東京という近代都市での留学体験を通して「モダンボーイ」としての振る舞いを身に付けていたこと、そして植民地支配下の台湾で生まれ育ったという出自および留学体験から、ネイティブ並みの日本語能力や日本人的なしぐさを身に付けていたことを挙げている。こういった要素を孕む「身体」は日中戦争下に「交渉」の場に赴き、中国の民衆から「まなざされる」こととなった。著者は、その身体を以て「他者」を演じることで、何非光は「我々中国人」にとっての「敵」が誰であるかを表象したかったのではないかと述べている。この「他者」にまつわる著者の考察は非常に興味深い。何非光は「他者」を演じ、中国人にその名を知らしめ、映画界での活動をさらに飛躍させていくが、監督として仕事を始めてからの何非光も、「他者」としての日本人を描き続けている。そこでは、「他者にも顔がある」とでも言うかのように、「他者」のさまざまな感情をも描きだし、一方的に「他者」を排除しようとはしない演出が施されているという。著者は、本書で映画を作品として分析することはしないと述べてはいるが、何非光の描く「我々」と「彼ら」という「他者」の問題に関わって、以下のように作品を考察し、何非光の考えを読み解く手がかりとしている。

「何非光映画における二項対立の回収は、中国の観客が、延々と続く日々の闘いの中で奪われてきた自己のイメージを、スクリーンの上で奪回するための方途であった。何非光が描出したのは、抑圧される者としての課題を分有できるなら、いかなる『彼ら』をも『我々』の仲間に取り込む強さをもった、主体的に秩序を回復する『我々』のイメージである。⁴⁾

考えてみれば、彼がこのような「二項対立の回収」を表現し、「我々」と「彼ら」の団結を呼びかける演出を行うことができた、あるいは行おうとしたこともうなずける。何非光は、その身体が孕む「被植民者」としての刻印ゆえに、「我々」と「彼ら」のどちらになりきることもできず、常に「はざま」をさまよい、「我々」と「彼ら」の対立の中ではどちらからも「敵」とみなされる恐れがあったのだ。大陸でも台湾でも「他者」という周縁の立場に立たされてきた何非光は、「抑圧」のもとに「団結」する「我々」を、中国の観客が求めるべき自己イメージとしてスクリーンに提示しようとした。それは実のところ、ほかならぬ何非光自身の存在のためでもあり、自分の「身体」をめぐって交錯する「まなざし」をむしろ積極的に利用することによって、自身が受け入れられ、落ち着くことのできる「我々」の空間を創り出したかったということなのかもしれない。しかし、現実世界は彼の描く「我々」のイメージを受け入れることができず、何非光は「反動的」な「他者」として中国映画界からスケープゴートにされてしまう。「中国人」としての「他者」を演じ、その「他者」を描くことで映画界を渡り歩いてきた何非光は、最後に、まぎれもない「他者」として映画界から排除されることになるのであった。

ここで少し筆者の研究テーマと関連付けて考えてみたい。筆者は台湾の1970～80年代における流行音楽およびその担い手である歌手について研究を進めており、特に鳳飛飛という歌手に注目している。彼女は15歳の時、歌唱コンクールで優勝したことをきっかけに歌手として活動を始めるが、デビューから数年鳴かず飛ばずの時期を過ごしたのち、1972年に芸名を変え、歌手・鳳飛飛として再デビューをし、人気を高めてゆく。2012年に亡くなるまで「帽子歌后（帽子の歌姫）」、「庶民歌手」などの愛称で親しまれ、死後には馬英九現総統により「褒揚令」を発令され⁵、国家に対して大きな貢献を果たした人物として表彰されているほどの、「国民的歌手」とであると言える。小さなナイトクラブで歌っていた少女が、中華民国を代表して海外公演に行くような著名な歌手となるまでには一体どのような道筋があり、どのように台湾社会と影響関係を結んでいたのか。このことを考える際にこそ、「身体」というキーワードを分析のための視点として用いることができると考えてい

る。鳳飛飛はエスニシティとして本省人であり、きれいで標準的な「国語」を話す（で歌う）ことができないために、しばしば厳しい批評をされることもあった⁶。また、帽子をトレードマークとし、男性が着用するようなズボンのスーツ姿で舞台上上がることもよくみられ、そのスタイルが醸し出す「帥氣（かっこよさ）」も観衆⁷が感じる彼女の魅力の一つであった。歌手である鳳飛飛は当然、多くの観衆の前に「身体」を晒し、観衆は彼女に「まなざし」を向けている。そして彼女の「身体」に刻まれた本省人としてのエスニシティやそれに起因する言語の問題、そして歌手としてのスタイルといったものは、彼女の活動の軌跡を分析するときの重要な視点となりそうである。また、先ほどの何非光に関する著者の考察を参考にすれば、観衆は鳳飛飛の「身体」をまなざすことによってどのような「我々」と「彼ら」を想像していたのだろうか、あるいは鳳飛飛自身は「身体」を利用してどのような表象を試みていたのだろうかといった問題を検討してゆくこともできるだろう⁸。このようにして、「身体」という本書の著者が提示したキーワードは、台湾の流行音楽や歌手の「物語」を描き出すことも可能にしてくれると筆者は考えている。

4. 越境者と対話する

「身体」のみならず、「越境」というキーワードに関しても、それに着目した研究は近年増えてきており、劉炳鷗や何非光のように「越境」を繰り返す「越境者」を研究対象にしたものがいくつかある。たとえば、劉や何と同時代を生きていた「越境者」として、陶晶孫という人物の再評価が進んでいることが挙げられる。陶は 1897 年に大陸の無錫で生まれたのち、小学校から日本に留学しており九州大学、東北大学を卒業している。大学では生理学を専攻するが、同時期に日本に留学していた郭沫若と親しくなったことをきっかけとして、文学団体「創造社」に加わるなど、文芸活動に強い関心をもつようになる。その後は大陸に戻り、中日戦争期には「上海自然科学研究院」への入所、「大東亜文学者大会」への参加、「中日文化協会」での活動と、日本との関わりをもつことになるが、それが原因となって、のちに「漢奸」としての疑いをかけられ、1945 年に接收後の台湾に渡ってから、さらに 1950 年には日本へ亡命、52 年に病のため亡くなっている。ちなみに劉炳鷗の経歴

を振り返っておくと、大陸へ渡ったのちに上海から南京へ民間映画会社と国民党映画会社の境界を越えて活動を展開し、その後は南京から再び上海へ向け国民党権力と日本軍の二つの権力の境界を越えている。これらは一見するといくつもの権力と繰り返し関係を持っていたと思わせるかのような「越境」である。何非光の場合は、台湾から日本への留学を経て大陸へ渡り俳優を始めて後、国共のイデオロギーがひしめく環境の下で、公私にわたる複雑な人間関係の中で苦勞しながらも監督に転身するという職の「越境」をして活動を展開していた。また、「交渉」の経緯において国民党に入党していたともされる。彼らと陶晶孫とは、幼くして中国から日本へ、戦後には大陸から台湾、再び日本へと空間的な「越境」をしているという点のみならず、各地で複数の権力や人々と関わりを持ち、それが要因となって「漢奸」の汚名を着せられたという点でも共通点が見出せるだろう⁹。つまり、これら三人の人物は自らの「身体」でもって「交渉」と「越境」を繰り返した「越境者」であると同時に、自らの思いに反して「漢奸」と名指された人々でもあるのだ。そもそも「漢奸」というのは戦争中に日本側に協力するなどして漢民族にとつての裏切り者だと見なされた人たちのことを指して言う呼び名である。すなわちそれは「我々」を裏切り、「彼ら」の側についた人間を意味する。「漢奸」という存在そのものがすでに、「我々」と「彼ら」の境界を越えてしまった（と見なされた）「越境者」なのでもある。

黄英哲は、大陸、日本、台湾と各地での生活体験を持ち、日本語と中国語の両方を操ることのできる陶晶孫を「越境者」と呼び、陶の作品の中には「越境者」としての陶が抱いた「台湾観」が見出せると指摘している¹⁰。その「越境者」の立場から見た接收後の台湾の姿を描いた作品が、陶晶孫による「淡水河心中」という物語であるが、こういった彼の作品は、既存の文学史の枠組みの中に収めることができない、存在することが許されていないものであると言える。また、坂井洋史は陶晶孫を論じる際に、既存の現代中国文学史が『客観性』という外衣の下に隠蔽している言説性、虚構性¹¹の問題について言及している。近代国家において国民の間に共有されるべき作品、作家、あるいは映画人としては客観的に見てふさわしくないとされ、陶晶孫で言えば「文学史」、劉訥鷗や何非光で言えば「映画史」へのしかるべき記述から、

彼らは排除と忘却の闇に長く葬られてきた。彼らのような人物は、「〇〇史」と銘打ったものがいかに近代国家の必要とするイデオロギーと結びついて存在しているかを考えさせてくれる。そういった意味では、本書の著者と坂井の両者が明らかにしようとしていることにも共通性があると言えるだろう。人間の「越境」について、あるいはその主体である「越境者」を研究対象とすることは、近代そのものの在り方を問い直すことに寄り添っていると言え、本書もそのような研究の中の一つに位置づけられるだろう。さらに坂井の論文では、「越境」によって得た日本と中国双方での経験が陶晶孫の文化的アイデンティティをさらに複雑化させており、そのことが「文学史」からの排除を助長してきたとの指摘をしている。「越境」という行為は当然のことながら主体の内面に大きな影響を及ぼす。著者は劉呐鷗にとってのナショナル・アイデンティティが決して「中国人」としてのそれではなかったこと、むしろどの「国民国家」にも属すことを拒んでいたということを繰り返して主張しているが、彼にとっての文化的アイデンティティはいかなるものだったのだろうか。あるいは、何非光にとってはどうだったのだろうか。それは彼らが制作した小説や映画の作品分析を行っていく過程でより明らかにされていくところかもしれない。

5. おわりに——はざままで生きること

以上のように、この書評では、本書で著者が提示しているキーワードに注目し、これらのキーワードがもつ分析視点としての広がりを考えようと試みた。本書の研究対象は映画人であり、三澤の研究は彼らの視点で「映画史」を語りなおすということを目的としていた。しかし、ここに登場した人物の物語は映画史や文学史の枠にとどまらず、さまざまな分野で活動し、忘却へと追いやられてきた人々を考えることにも共通する問題を示してくれている。本書は豊富な史料をもとにして当時の台湾、上海、重慶における映画統制の様子を明らかにしているという点、また、劉呐鷗や何非光という、これまで「映画人」としての筆跡が注目されてこなかった人物を取り上げたという点だけでも大きな仕事と言えよう。だがさらに、数多くの史料を読み解いて人間の生き様をたどることによって、抑圧と解放の二面性を孕んだ「近代」の

矛盾を暴露していくという研究の手法は、歴史学や文学研究といった学問分野の枠を越えたまさに「越境」的な手法として評価すべきだろう。

本書について、歴史研究者としての著者がつむぎだす二人の映画人の「物語」は、結局は「フィクション」であって、彼らの足跡が著者に都合の良いように解釈されていることは否めないのではないかとの批判も、あるいはあるかもしれない。しかし仮にそうだとすると、そのような指摘よりも重要なのは、本書のような研究が私たちを、抑圧され忘却される人々が存在しているのだという事実を目を向けさせてくれるということだ。しかも、歴史上の人物の「物語」としてそれを感傷的に語り、再び過去に置き去りにするのではなく、著者の言葉には「我々」と「彼ら」の文脈で「他者」を排除し続ける現代社会への批判も見え隠れするように思う。劉呐鷗は上海へわたったのち、映画化には至らなかったいくつかのシナリオを執筆している。そこには蒋介石の元妻・毛福梅を視角にして近代中国を描こうとしたものもあり、国家の「英雄」蒋介石からすれば忘却されるべき物語に、劉は敢えて取り組もうとしていたのだ。何非光もまた、「他者」を「我々」の中に回収する可能性を、映画を通して常に表現しようとしていた。ナショナリズムの「はざま」で、イデオロギーの「はざま」で生きることが、映画人たちの人生に数多くの苦痛を伴わせてきたことは事実である。しかし同時に、そのような苦痛を「身体」に刻み込んだ彼らであったからこそ、同じように「はざま」に生きる人々の声に耳を傾け、その声を映画の中に描き出そうとした。果たして私たちは、彼らのように「はざま」で生きているわけではないと言い切れるのだろうか。今再び、自分自身の胸にこう問いかけながら、さまざまな示唆を与えてくれる貴重な一冊であったと実感する。

注

¹ 本書の書評についてはすでに星名宏修、村井寛志によるものがある。星名は、本書の構成に沿って内容を詳しく解説しており、著者の分析の視点を理解するための参考にすることができる。また、本書評でも筆者の視点から概観するが、何非光の「身体」に着目した著者の分析を「極めて卓抜なものだ

と思う」と評価している点については非常に共感する。(星名宏修「書評 三澤真美恵著『「帝国」と「祖国」のはざま——植民地期台湾映画人の交渉と越境』『中国 21』、愛知大学現代中国学会編、東方書店、2012) 他方、村井は二つの論点を提示して書評を行っている。一点目では、三澤が指摘した「被植民者による主体的な近代追求に対する抑圧」と、台湾文学研究の分野における「植民者の立場からの近代性の強制」が表裏一体の関係にあると述べている。二点目では、本書が「台湾映画史」の再構築へとどのように繋がっていくのかという点ではあまり明確でないとの批判を加えているが、「映画人たちの視点」にとことんこだわる本書の叙述を「一定の意味を持つ」ものとして評価している。(村井寛志『史学雑誌』第 121 編 8 号、2012)

² 著者によると、積極的統制とは「統制する側にとって『正の要素』を広める」統制、つまりここでは、当局が映画を教育の普及やプロパガンダの道具として用いてゆくことを指している。一方、消極的統制はその逆で「統制する側にとって『負の要素』を取り締まる」統制のことを言っている。その場合、当局の統治にとって都合の悪い内容を含む映画は放映禁止にされ、関わった者が処罰されるというようなことが起こる。

³ 映画の誕生は一般的に 1895 年とされており、それは奇しくも日本の台湾領有と同じ年に当たる。台湾における多くの西洋文化の受容が、日本という媒介を通じたものであったことを考慮すると、宗主国日本であれ、植民地台湾であれ、映画の受容は同時代的に始まっており、そこに時間的なギャップはなく可能性は等しく広がっていたと考えることができたかもしれない。しかし、著者の指摘する映画の特徴—「巨大な資本」と「流通システム」を必要とすること—に適うだけの市場が台湾になかったことが、両者の状況を違えさせていた。

⁴ 三澤真美恵『「帝国」と「祖国」のはざま—植民地期台湾映画人の交渉と越境』、岩波書店、2010、p.239。

⁵ 「褒揚令」とは、中華民国政府が国家に巨大な貢献を残したとされる国民に対して発する政府公式の告知である。法的順序にのっとって確定、施行される法律行為でもある。すでに亡くなっている人に対しては表彰のみであるが、そうでなければ扁額が授与される。これまでに、胡適や謝東閔、蒋介石の妻・宋美齡のほか、歌手ではテレサ・テンもこの褒揚令を発令されている。

⁶ 菅野敦志によると、台湾では日本による植民地支配が終わり中華民国による接収を受けたのち、あらゆる文化政策での「脱日本化」・「中国化」が進められていた。「国語」すなわち「北京語」による「国語政策」および日本語や台湾語その他「方言」とされた言語の使用禁止といった政策もそのうちの—

つである。このような状況下において、標準的でない訛りのまじった「国語」は、「中国化」の矛盾と限界を露呈させるとともに、「台湾性」あるいは台湾の「郷土性」といったものを象徴する記号であるとも言えるだろう。菅野敦志『台湾の国家と文化』（勁草書房、2010）を参照。

⁷ 1970～80年代当時の台湾では、テレビで放送される歌番組の人気が高く、鳳飛飛もそのような歌番組の司会を務めたことで知名度と人気を上昇させてゆく。レコードやラジオといった耳によって情報を得る媒体だけでなく、テレビによって鳳飛飛に接していた人々が大勢いることから、ここでは「観衆」という言葉を用いている。

⁸ 現時点での推察では、中国の民衆にとっての何非光が日中戦争下における「我々」の敵、「彼ら」を想像させたこととは真逆のようなことが起こっていたのではないかと考えている。戒厳令が敷かれた台湾で人々の生活が抑圧される中、標準的でない「国語」を使い、どちらかという田舎育ちの雰囲気があり、明るく元気にブラウン管の向こうに登場する鳳飛飛は、「彼ら」外省人に対する「我々」本省人のイメージを対比的に強く連想させたのではないだろうか。そして鳳飛飛自身がそのことを意識的に利用していなかったとも限らない。

⁹ 鈴木将久は著書『上海モダニズム』（東方書店、2012）において、陶晶孫の「漢奸」としての問題を論じており、『漢奸』の問題を考える際には、抵抗と協力の二元対立的発想を脱さなければならない（p.237）と指摘し、陶の活動を詳細に追っていく中で日本への協力と抵抗の「隘路」に揺れる陶の姿を浮かび上がらせている。日中戦争下、日本、国民党、共産党の各勢力が入り混じる上海において、「一つの勢力に属することなく複数の政治的集団に対して微妙な距離感を保ちつつ交渉を継続」していた陶の姿も、彼の「身体」をまなざす周囲の人々からすれば逆に糾弾すべき対象として映ってしまったようである。

¹⁰ 黄英哲「越境者としての陶晶孫——『淡水河心中』論」、『立命館文學』、立命館大学人文学会、2010、p.158。

¹¹ 坂井洋史『逸脱と啓示—中国現代作家研究』「第一章 周縁からの啓示—陶晶孫あるいはディアスポラの言語体験」、汲古書院、2012、p.6。

(misa.h.jp@gmail.com)