

書評

三澤真美恵編『植民地期台湾の映画：発見されたプロパガンダ・フィルムの研究』（東京大学出版会、2017）

三木 直大

「史料」としての映画

本書は、台南にある国立台湾歴史博物館（台史博）に所蔵される植民地期台湾で上映された映画フィルムの、日本と台湾の研究者による共同研究の成果をまとめたものである。その所蔵フィルムと脚本は奇跡的に残っていたと言ってよいものだと思われるが、民間に私蔵されていたものを 2000 年代になって台史博が購入し、劣化していたフィルムは国立台南芸術大学がデジタル化をすすめ、博物館のウェブサイトでも公開されていて、この本にもその一部を収めた 2 枚組の DVD が付いている。巻末の一覧表によると、所蔵フィルムの中身は劇映画、記録映画、ニュース映画、アニメーション映画（「のらくろ」はもちろん、ディズニー映画の「ミッキーマウス」も入っている）と雑多で、脚本リストには理科教材の教育映画やニュース映画も含まれる。トーキーにサイレント、日本語映画だけではなく北京語映画もないではない。ほとんどは「日本内地」で製作されたものだが、スタッフが派遣されたりして台湾で製作されたものもある。脚本類への検閲印などの調査から、これらのフィルム群はもともと当時の台南州教育課が学校や職場などでの巡回上映（無料興行）のために所蔵していたものであるらしい。それと合わせて映画の製作時期が主に 1930 年代中期から 1940 年代前半であることから、「プロパガンダ・フィルム」というとらえ方がなされている。編者の三澤が『「帝国」と「祖国」のはざま』（岩波書店、2010）で論じた「積極的映画統制」の時代のフィルム群である。

しかしそうは言っても、日本から移入された映画には坂東妻三郎主演の『忠臣蔵 天の巻・地の巻』（マキノ正博監督、1938）や当時の日活オールスタ

一の『水戸黄門廻国記』（池田富保監督、1937）などもある。編者はそこで、こうした娯楽映画も巡回上演にあたっては一般公開時とは違う編集が施されていることを調査から明らかにして「プロパガンダ」の範囲を拡大し、「広い意味でのプロパガンダ・フィルム」としている。もちろんいくら教育課の学校教育・社会教育のための巡回上映だとはいっても、人を集めるためには記録映画だけの一本立てなどではなく娯楽映画と組み合わせでであったり、いろいろな上映パターンがあったわけで、それについては、第1章「植民地期台湾で巡回上映された娯楽映画の特徴」（古川隆久）が巡回映画の番組配給編成例を示している。

では巡回上映に出向いた観客の側はどうであったか。三澤の『「帝国」と「祖国」のはざま』の「プロパガンダを楽しむ大衆？」という一節には、1926年生まれで原住民集落の学校の校庭で見たという女性や、やはり1926年生まれで工場の慰問会で見たという男性などへの聞き取り調査が紹介されている。そこで三澤は「総督府による巡回上映を楽しむ台湾人観客がいるにせよ、その能動性自体が植民地下の台湾における差異のシステムのなかに構造化されたもの」（p.69）という但し書きを付けつつ、「観客にとっては、映画のコンテンツよりも映画という仕掛けそのものが魅力であり、映画を中心に演出された『お祭り』が魅力的であった。つまり、多様な映画上映空間のなかには、総督府の積極的映画統制を『抗日意識』ゆえに排除するよりは、むしろ娯楽として楽しんだ状況も存在していたのである」（同上）と論じている。植民地期の台湾では都市部でさえ映画館の数はきわめて少なく、台南州では多いときでも3館（p.45）しかなかったようで、それこそ農村地帯や山間部などでは大きな娯楽であったのは間違いないことだろう。

巡回上映と「皇民化」

この本には編者の三澤によって、各論考の概要が「本書の各論考と今後の研究可能性」として「終章」にまとめられている。また所蔵フィルムの発見にいたる事由も台南芸術大学の井迎瑞との対談形式で同じく「終章」にまとめられているので、読者は「終章」を読んでから各論考に入っていくのがわかりやすいかもしれない。そこでこの書評ではあらためて各論考を要約する

といったことはせず、以下は評者なりの読後感を述べる形式でこの本について考えてみたい。

第 I 部の「日本から移入された映画」は、それぞれ「娯楽映画」「アニメーション映画」「国策宣伝映画」を扱う三つの章で構成されている。各論考は 1930 年代中頃から日本敗戦にいたる時期の日本映画と日本映画を取り巻く状況を論じ、台史博所蔵フィルムのなかの日本映画がどのような意図をもって台湾に持ち込まれ、観客たちがどのようにそれらのフィルムを見たかを考える場を明らかにしようとするものである。第 1 章「植民地期台湾で巡回上映された娯楽映画の特徴」は「国策映画」の定義を、内容が当時の日本政府の政策に合致しているかどうかという視点で規定するものでなく、軍部や国家機関が何等か寄与して製作された作品や内務省が「検閲手数料免除」としている作品であるかどうかで規定するものとし、台湾で巡回上映された娯楽映画から軍事費調達のための簡易保険や貯蓄の普及といった国策宣伝的要素を取り出すようにして論じている。第 2 章「台湾で見つかった戦前日本アニメーション映画」（とちぎあきら）は台史博所蔵フィルムのなかの 7 本の日本製アニメーション映画を日本アニメ映画史に位置付けながら、国産アニメーション映画が国策教育映画として発展し軍部と結びついたプロパガンダ映画として大作が製作され、そこで培われた作画技術やシステムが戦後期の日本アニメーション映画につながっていくと論をすすめている。また第 3 章「『銃後』の“あるべき国民”と植民地台湾の映画利用」（町田祐一）は、「国民精神総動員法との関係」から台史博所蔵フィルムに登場する「健康報国運動」や「貯蓄報告運動」などに焦点をあてて政治利用の具体的な諸相を分析し、映画がいかにか大衆動員、大衆宣伝の道具として重要視され利用されてきたかを提示している。

ただ第 1 章の、常設映画館も少ない植民地期台湾では国家による大幅な「強制的同一化」がより強められていき「官庁による映画利用の基本的な方向性は内地でも植民地でも変わらなかったと考えられる」とする結論部と、第 3 章の皇民化期における映画を利用した「教化がどの程度、娯楽を超えた意味をもち、『皇民化』を浸透させたかどうかについては、慎重な検討が必要である」（p.115）という結論部にはいささか隔靴搔痒の感があって、もちろ

ん「日本内地」での国民総動員政策が植民地台湾に持ち込まれていくにせよ、そのなかでどう植民地期台湾における映画のあり方を考えたらいかがが見えにくい。

実はこの本には、台湾に特殊な映画事情の見取り図を描く論述が少ない。「当該フィルムに関する事実関係を明らかにする」(p.9)という歴史学的アプローチを何より優先し、「史料」の基礎研究を先立たせるという編集上の方針もあってか意図的に抑制されているのだろうと思われるが、読者としては前掲の「プロパガンダを楽しむ大衆？」のような、それらの「歴史学的分析」をもとに植民地期映画上映の場の力学を巡って想像力を働かせることのできる手がかりがほしい。その点ではこの本は少し不親切なところがある。三澤は、台史博フィルム史料は「植民地期台湾の一般映画市場で流通した膨大な映画フィルム全体からいえば、質的に偏りがあり、量的にもごく一部にすぎない」「決して植民地期の台湾で流通した映画全体を代表できるものではない」(p.25)とする。であるならなおさら読者としては「植民地期台湾の映画」という書名のこの本のページを繰るにあたって、「プロパガンダ・フィルム」の場を理解するためにも、中国から移入された映画や台湾の民間映画会社で製作された劇映画なども含めた通時的・共時的な植民地期台湾の映画全般についてのもう少し詳しい見取り図がどうしてもほしくなるところではある。

植民地主義と身体

第Ⅱ部の「台湾で製作された映画」は、『台南州 国民道場』『全台湾』『南進台湾』を中心に、全四章で構成される。ここからが言わば本題である。第4章「植民地台湾の戦時動員と映画」(三澤真美恵)が主に扱う『台南州 国民道場』(公開推定年は1943年5月以降とされている)は、台湾映画協会製作(1941年設立)である。満州映画協会が1937年に設立され李香蘭主演の映画が象徴するように活発な映画製作を行っているのに比べると、台湾映画協会の影は薄い。主要業務に映画製作は含まれるが、映画発行と上映の一元管理が主な業務であったとされる。1943年公開の李香蘭主演『サヨンの鐘』も松竹・台湾総督府・満州映画協会製作となっていて、何らかの関りは

持っていたのだろうが、台湾映画協会の名前は登場しない。

「国民道場」は徴兵制の実施に備えて台湾各地に設置された「皇民錬成」の機関である。三澤はこの映画の製作目的を、「運命共同体」としての「台湾一家の三兄弟（内地人、本島人、高砂族）」というスローガンが「空虚なスローガンでないことを演出するためには『内地人』ではなく『本島人、高砂族』側がそれに同意していることを示す必要がある。ここに、台湾人がスクリーンに登場する映画を総督府が独自に製作しなければならない理由があった」（p.130）とする。さらにこの映画のコンテンツを、ナチス・ドイツ映画におけるケッペルスの大衆動員の意図を埋め込んだメディア統制の方法、三澤によれば「大衆にたやすくプロパガンダであることを見透かされる『論理』よりもむしろ、それと気づかれずに大衆の身体を支配し巻き込んでいく『リズム』の生成」（P.134）を意識したものと分析する。そして「映画『国民道場』の美学的な特徴としては、個人の感情を示すクローズアップが排除されており、撮影対象となる青年たちの個性が消された無名性、規律化された身体が集団として一致した動きを示す同期性が際立つ点が挙げられる」（p.139）としたうえで、「国民道場」を舞台にした1944年発表の周金波の小説「助教」を取りあげる。

この『決戦台湾小説集』収録作品は「皇民文学作家」と目されてきた周金波が台湾総督府の委嘱を受けて発表した作品だが、改姓名をした青年が懸命に「同化」しようと努力し国民道場の助教となったあげく進退窮まり、最後に自己の身体に拒絶され意識を失ってしまう姿を描きだす。「助教」については、三澤も注で触れているが和泉司『日本統治期台湾と＜帝国＞の文壇』（ひつじ書房、2012）に詳細な分析があり、和泉はそこで「国民道場」に集まる軍事動員すべき台湾人青年たちが「ばらばら」であり、また帝国によって「ばらばら」にされていることを浮き彫りにした作品だとする。三澤は「助教」が描きだす青年たちの心理と身体が引き裂かれた構造を、このフィルムが表象する台湾人青年たちの「無名性」「同期性」と重層化し、巡回上映の場で映画『台南州 国民道場』を見る台湾人青年たちには「植民者の残酷なまなざしが感得されていた可能性」（p.246）があることを指摘する。

第4章は、たとえ「プロパガンダ・フィルム」であれ映画を映画として論

じるといふことと、「プロパガンダ・フィルム」という言わば「史料」にすぎない「コンテンツとしての映画を歴史的に考察する」(p.9)こととの接続を示す一例ともなっている。このほとんどニュース映画のような『台南州国民道場』という10分29秒のフィルムを現在の私たちはいったどう見ればよいのか、最後に「台湾映画協会製作」と出るだけでクレジット画面もなく作家名も不明な「国策宣伝映画」をどう論じればよいのか、その劇場空間にはスクリーンと観客席の間でどのようなドラマがあったと考えればよいのかといった問いに対して、植民地主義の内面化と身体という方法的視点の提示とあわせ、ここには三澤が『「帝国」と「祖国」のはざま』で用いた抵抗と協力の分節化という文化論的な方法が顔を出していると言えよう。

視覚的要素と聴覚的要素

第5章「『南進台湾』が展示する『統治者の視点』」(陳怡宏)は、『南進台湾』(台湾総督府後援/製作 提供 実業時代社 財界之日本社)には旧版(1937)と新版(1940)の二つのバージョンがあることを取りあげ、検閲体制や製作背景を整理したうえで、全7巻の内容を「視覚的要素」を中心にして詳細に検討する。そしてこの「日本の台湾統治の業績レポートのような」(P.166)フィルムが「統治者中心の歴史叙述の手法」(同)で製作されたものあり、「(台湾で上映された記録もあるけれども)アピールの対象が主に日本の一般庶民であることがわかる」(p.166)という結論を導きだしていく。そして第6章「植民地期台湾の文化映画における聴覚的要素の検討」(葛西周)は、『南進台湾』に先立って製作された記録映画『全台湾』と『守れ台湾』(共に1934年頃の作品とされる)を主な分析対象とし、台史博所蔵フィルムのなかの「台湾を舞台とする文化映画」(p.172)に付された詳細な音声・音楽のデータ化を行っていて、先の第5章を補完する役割も持った論文になっている。

第6章でとくに興味深いのは、「自国の力を自国の音楽ではなく西洋音楽に象徴させたことで、国防をテーマとする映画であるにもかかわらず、聴覚的には完全に敵国の侵入を容認しているのである。そもそも、対象フィルム群での使用曲の作曲家の出身国も広範にわたり、当該時期の国家間の国際関

係は映画音楽を選択するうえで重視されていなかったことがわかる」（p.196）という指摘である。「自国」という語の使用についての著者の含意はひとまず置いて、この結論部は映画音楽の選定スタッフの「消極的抵抗」（三澤前掲書）をとらえることもできるものでもあれば「音楽の機能的使用」の意味を考えさせるものでもあって、多面性をもっている。製作は「日映トーキープロダクション」とあって選曲者はわからないものの（p.182）、かなり幅広い選曲がなされているように思われる。そして葛西は、「『全台湾』では台湾各地の民族音楽が場面ごとに取り込まれるなど、時に観客のエキゾチシズムを刺激するような形で、台湾の特性が聴覚的にも前景化されていた。他方で、西洋のいわゆるクラシック音楽を採用している箇所は、特に軍事訓練など緊迫したシーンが多く、使用楽曲の歌詞やその曲が含まれるオペラ・オペレッタのテーマのような音楽自体がもつコンテキストと、映像の内容とが一致しないように感じられる場合が散見された。」（p.195）と概括している。「観客のエキゾチシズムを刺激する」という音楽の効果の問題は、第7章における聴覚的要素の「台湾らしさ」という問題設定とリンクしていく。

「台湾らしさ」とは何か

第7章「『台湾らしさ』を排除した『南進台湾』の背景音楽」（劉麟玉）は、クレジットに名前が登場する三木四郎という選曲者に注目する。そしてクラシックと軽音楽の使用が多くを占めるのは『南進台湾』でも同様だが、伝統音楽では漢民族の音楽は登場せず、登場するのは先住民の二曲だけであると分析する。これは第6章における、台史博所蔵フィルムには漢民族のものと同先住民のもの両方の「台湾各地の民族音楽」が含まれるとする分析とは異なったものになっている。第7章は植民地期台湾の音楽全般を通史的に概観している一節もあり興味深い一方で論旨がつかみにくいところがあるのだが、著者は『南進台湾』では「漢民族の音楽を排除する形で『台湾らしさ』が意図的に歪曲されたのではないか」（p.207）と問題提起し、日高紅椿の1935年発表の文章を援用しながら、分析を通して「日本人が思う『台湾らしい』音楽とは先住民のものでしかなかった」（pp.226-227）と結論づける。

第6章が主な対象とした『全台湾』は、評者がDVDに収録された第1巻

を見た限りではあるが「日本内地向け」の観光映画的な作りで、1934年に製作されたものであろうと推定されていた。それに対して、巻頭タイトル下部に大きく「国策記録映画」と表示される『南進台湾』は、新版と旧版があるにせよ、製作時はすでに日中戦争は始まっている。ラストで石油などの資源を中心に「南進」の見取り図が示されることが象徴するように、まさに戦時下の「プロパガンダ・フィルム」である。時代状況の推移と皇民化政策の推進が音楽選曲の違いに大きく影響していることは確かである。さらに著者は、『南進台湾』の完成が1942年以降なら「敵性音楽」となった軽音楽は使えなかったろうし、1943年の「大東亜宣言」以降なら漢民族の音楽は容認されていたかもしれないと論じている (p.227)。これは1941年に始まる内務省と情報局によるいわゆる敵性音楽の追放・排斥を前提としたものであろう。

ただそうは言っても、第6章に付いている「対象フィルム一覧および作中で用いられている音の概要」(pp.178-181)によると、1943年の『台南州 国民道場』にも「台湾伝統音楽が採用されるケースは見られなかった」(p.192)にせよ、「背景音楽に輸入盤レコードが用いられていた」(同)ようだし、こうした分析のずれが生じるのは時代状況の変化や対象フィルムの製作過程における検閲制度の違いなどによるだけのものなのか。記録映画を製作した監督やスタッフ、選曲者の考え方の相違からくるものはないのか。製作者の意図と上映版の検閲とはどこまで合致するのか。そうしたことが相互に影響しあっていることはないのか。編者も終章で「それぞれの異なる専門知識や方法論によって、相互に異なる読解があらわれている箇所もある」(p.249)としているが、これらのフィルムをどう読み解くかには三澤の言う「分節化」の方法と合わせ、まだまだ検討すべき課題が残されていて、評者もそうだったが読者も付録のDVDに収録された作品を見て自分で確かめてみたくなってくるに違いない。そうしたことも含めて、この本は読者自身に各章をどう有機的に連結し、台湾のプロパガンダ映画にとどまらぬ植民地期台湾映画の全体像をどう想像するかを問いかける本にもなっている。