

論文の内容の要旨

論文題目：植民地期台湾人による映画活動の軌跡

交渉と越境のポリティクス

氏名：三澤 真美恵

同じく日本の植民地下にあった朝鮮半島や、「半植民地」「次植民地」と評された中国では民族資本による映画製作が産業化したにもかかわらず、植民地期の台湾における民族資本による映画製作は実験的な試みにとどまり終に産業化しなかった。いわゆる「抗日」映画を製作することのなかった植民地下の台湾人による映画史は、戦後台湾において「奴隷化」された声なき者の歴史、語る価値のない歴史として長らく等閑視されてきた。

いっぽう、植民地期台湾に生まれた台湾人のなかには、植民地支配を脱し中国へと越境して映画人として活躍した劉呐鷗や何非光のような者もいた。ところが、劉呐鷗は日中戦争期の上海で日本軍の映画統制に協力したことにより「漢奸」とみなされて暗殺され、何非光は日中戦争期の重慶で国共両党の合作下、「抗日」映画を監督するものの、戦後は国共の双方から「裏切り者」として不断に断罪され記憶の対象から除外された。越境して活躍した台湾出身の映画人もまた、「抗日」的であったか否かに関わらず、植民地下の台湾の映画人と同様に、戦後東アジアにおいて長らく忘却されていたのである。

では、中国へ越境し映画界で活躍した植民地台湾出身の劉呐鷗や何非光は、なぜ生まれ育った植民地台湾では映画人となりえなかったのか。言い換えれば、なぜ彼らのような映画人が植民地下の台湾で出現しなかったのか。また、彼らの映画活動は、なぜ「裏切り」行為として汚名化され、忘却されることになったのだろうか。

以上の問題意識を出発点として、本論文は、植民地期台湾人による映画活動の軌跡を調査・分析することを課題としている。その際、被植民者たる台湾人としての生い立ちや身分、映画というメディアの特質が、個人の思想や生き方の違いを超え、彼らの活動を構造的に規定していたのではないかと、というのが、分析を開始するにあたっての見通しのひとつであった。

論述にあたっては、植民地期台湾の歴史記述をめぐる現況にいかに対応するかということも意識された。なぜなら、植民地期台湾の歴史記述をめぐるのは、きわめて深刻な問題状況が存在しているからである。すなわち、日本、中国、韓国などにおいて戦争や植民地支配について批判的な言説ですら、「国民国家の枠組み」において台湾や台湾人の歴史を周縁化してしまうという状況、そうしたなかで排外的な日台のナショナリズムが結びつき植民地支配の暴力的な側面を軽視するような状況である。こうした問題状況にいかに対応するかという関心から、次の二点を意識することにした。まず、第一に、発話者が日本人であると台湾人であるとを問わず、植民地支配を肯定するために強調されているのが、「植民地下において近代化が進展し、被植民者もまたそこに主体的に参加した」という文脈であることから、近代を追求する被植民者が直面していた抑圧的な諸側面について、その実態を具体的に示すこと。第二に、戦争や植民地支配について批判的な言説ですら、それ自身のナショナリズムによって抑圧され、国民国家の枠組みにおいて周縁化された地域・住民の被害を黙殺する場合があるという事態に鑑みて、帝国主義や植民地主義を批判するにはナショナリズムのもつ抑圧的な側面をも批判の射程に入れるということである。

以上の二点に留意しつつ被植民者による映画活動の軌跡を考察するにあたり、本論文で分析概念として用いているのが「交渉」と「越境」である。ここでの「交渉」とは、被支配者が自らの主体的な活動領域を拡大するために直接・間接に支配的な権力と接触する「かけひき、談判」などの行為を指し、「越境」とは、国家間あるいは植民地 - 植民地本国間などの地理上にひかれる境界を越えることのみならず、ナショナリズムやイデオロギーによって想像上にひかれる「我々」と「彼ら」との境界を越えることをも含意している。

なお、論文題目に「映画活動」という用語を用いているのは、本論文においては、映画がもつテキストとしての側面よりはむしろ、映画をめぐるコンテキストのほうに比重をおき、そこにかかわる諸活動を分析対象とすることを明示するためである。それはまた、映画が巨大な資本と流通システムを必要とする大衆娯楽産業であり、それゆえにこれを自ら製作ないし配給・上映しようとする場合には、文学のように個人で密室的には行うことができず、公的な権力や社会的な組織とかかわらざるを得ないという構造に着目することでもある。そして、ここにこそ、被植民者が映画という近代を追求しようとするときに、「交渉」や「越境」を迫られる要因があったといえる。したがって、「映画活動」とは、映画をめぐる個人が主体的に行う活動が、社会の構造的な問題によって規定されるような局面、言い換えれば、個人のレベル、社会のレベルに偏在する権力関係を見ていくのに適合的な領域といえる。副題にある「ポリティクス」とは、そうした偏在する権力関係を指す用語

として使用している。

本論文の構成は、序章と結章を除き、3章で構成されている。第一章では、植民地台湾における映画をめぐるポリティクスを資本主義産業としての映画の普及、植民地権力による映画統制、台湾人による映画受容の特徴などの側面から調査・分析している。第二章と第三章では、中国大陸へ越境した劉呐鷗と何非光の映画活動を、植民地台湾出身者であるという生い立ちや身分に焦点をあてながら、調査・分析した。

以上の検討を通じて、まず明らかになったのは、被植民者たる台湾人が主体的に映画という近代に参加しようとしたとき、そこには交渉か越境か、二つの道しか残されていなかったということである。巨大な資本とシステムを必要とする映画というメディアの特質ゆえに、映画活動は「合法的」な活動のなかにとどまらざるを得ず、植民地下で活動を展開する場合には恣意的な「法」の下、圧倒的に不利な形で支配者と交渉せざるをえなかった。そして、そうした交渉の限界を突破するものとして目指されたのが、越境である。しかし、越境先においても、巨大な資本とシステムを必要とする映画を追求しようとする以上、映画活動を行う当該地域における支配的な政治権力との交渉は避けられなかった。

しかし、いっぽうでは植民地期の台湾総督府、南京政府期の国民党など為政者による映画受容空間の掌握は必ずしも常に支配的ではなかったことも明らかになった。すなわち、大衆の支持による商業的な映画市場が拡大した場合、為政者による映画統制が相対的に掌握力を失う場面も確認された。つまり、映画を追求する個人が支配的な政治権力から相対的に自律した形で活動を展開しうる契機は映画受容空間における「大衆の支持」にあったといえる。しかし、植民地下の台湾、日本軍に占領された上海、日中戦争下の重慶などの各地域においては、民間映画産業が停頓し、映画受容空間が政治権力によって強力に掌握される状況が出現した。そこでは、映画製作が必要とする巨大な資本もシステムも、支配的な政治権力との交渉を抜きにして入手することは困難だった。

本論文が二章と三章で焦点をあてた二人の植民地台湾出身の映画人の場合も、上海にあった劉呐鷗は日本軍という政治権力と交渉し、重慶にあった何非光は対立しつつ合作する国共両政党の政治権力と交渉することになった。巨大な資本とシステムを必要とする映画を通じた自己表現という主体化は、政治権力に対する従属化を必然的に伴ったのである。もちろん、映画を通じた自己表現による主体化と従属化は、被植民者たる劉呐鷗や何非光に限ったことではない。しかし、その交渉と越境の過程において、劉呐鷗の場合は日中ナショナリズムの間、何非光の場合は国共イデオロギーの間という「はざま」を生きることが迫られたのは、彼らが植民地台湾においても、植民地本国たる日本「内地」においても、また「祖国」中国においても、当然には「国民」に統合されない被植民者であったからにほかならない。その結果、劉呐鷗は日中ナショナリズムの境界を日本の側へ越境したことで暗殺され、何非光は国共イデオロギーの境界を国民党の側へ越境したことで戦後中国大陸において断罪され、台湾海峡という境界を大陸の側へ越境したことで戦後台湾において記憶の対象から除外されることになった。

したがって、本論文の問題意識に立ち戻るならば、中国へ越境し映画界で活躍した植民地台湾出身の劉吶鷗や何非光が、生まれ育った台湾では映画人として活躍することができず、また劉吶鷗や何非光のような映画人が台湾という植民地に出現しなかった背景には、台湾の映画市場が植民地権力による統制から自由にはなりえず、交渉のもとで展開された映画製作も植民地権力から自律的になる契機すなわち「大衆の支持」を十分に獲得することができなかった、という事情があったことがわかった。さらに、劉吶鷗や何非光の足跡から、映画活動における彼らの「主体性」は、個人の思想や生き方によってのみ規定されていたとはいえ、各地域における映画をめぐる構造レベルのポリティクスによって規定されていた事態も明らかになった。とりわけ、抗日ナショナリズムという観点からは全く正反対とみなされるにもかかわらず、彼ら二人が同様に「裏切り者」として断罪された事実は、植民地主義や帝国主義のみならず、「国史」的な記述においては解放の契機と考えられるナショナリズムやイデオロギーも、被植民者たる台湾人、すなわち「いずれの地域においても当然には国民たりえない」彼らを抑圧する側面をもっていたことを示しているといえよう。