

論文審査の結果の要旨

論文提出者氏名 三澤真美恵

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ックス——

本論文は、1920年代から40年代にかけて中国の上海、南京、重慶などで活動した劉呐鷗（1905-40年）と何非光（1913-97年）という二人の、ごく最近まで「忘却」されていた植民地台湾出身の映画人の映画活動の軌跡を、その「忘却」と「想起」のポリティックスも含めて、現時点の資料条件において可能な限り克明に描き出した東アジア映画史研究の力作である。

論文は、論文本論A4版207頁（400字詰原稿用紙換算約730枚、脚注を含む）で、序章と結章を含め全5章で構成されている。注は文献注も含む形で脚注として付されている。また、本論の理解を助けるため図表計12点が本論中に挿入され、巻末付録として、劉呐鷗と何非光のそれぞれの関連年表および「参考文献リスト」が付されている（全20頁）。

著者によれば、中国国民党版の「国史」においても、中国共産党版の「国史」においても、植民地台湾の映画史は、被植民者である台湾人による一本の「抗日」映画も生まなかつたものとして長く等閑に付されてきた。加えて、植民地支配の束縛を逃れて中国にわたり活動した台湾出身の劉呐鷗や何非光の映画活動も、それぞれの「対敵協力」の汚名の故に、政治的に造成された忘却が長く維持されてきた。すなわち、劉呐鷗は一旦南京国民政府下の機関で映画制作に従事しながら日本占領下の上海に舞い戻って活動し「漢奸」として暗殺され、何非光は抗日戦時期の重慶において監督した「抗日」映画が高く評価されながらも同時期末期に国民党に入党したことをもって共産党政権に断罪され、一切の映画活動を認められなかつたのであった。本論文は、いわばその「失われた映画史」を掘り起こそうという試みである。

序章（『失われた映画史』をもとめて）は、その掘り起こしのための視角を提示している、本論文の副題に言う「交渉と越境のポリティックス」である。映画は一定規模の資本、制作組織、流通組織を必要とする文化的営為であり、作品の制作・流通のため何らかの形で公的な権力と社会組織とに関係を持たざるを得ない。このため、映画人は資源を求めて社会組織と渡り合い、作品上映によって大衆の支持獲得に努めるとともに、直接間接に公的権力とのかけひき、談判などの接触を行い、合法的な空間を確保しなければならない。これが「交渉」である。しかし、植民地下では被植民者にとってこの「交渉条件」は構造的に極めて不利である。「交渉」を経て被植民者が映画活動における主体性を貫ける空間は乏しく、そのため新たな活動の空間を求めて「越境」を試みる映画人が登場することになる。植民地出身の映画人にとって植民地の境界の外に活動空間を求めることが第一義的「越境」であるが、越境した先でも新興のナショナリズムやその内部のイデオロギーを体現した諸権力との「交渉」が待っており、その成否によりさらに

異なる性格の「越境」が試みられることになる。そしてそれらの越境先にも植民地主義・帝国主義は干渉の手を伸ばしてくる。著者は、劉吶鷗、何非光という植民地台湾出身の二人の映画人の映画活動の軌跡をこのような錯綜し重層する「交渉」と「越境」のポリティックスの視点から脈絡づけることによって、「失われた映画史」の復元が可能となり、そこに、東アジアにおける植民地主義、帝国主義、ナショナリズム、そしてナショナリズム内部のイデオロギー的対立の錯綜し重なり合う抑圧や暴力の構造が浮き彫りになるとする。

第一章「台湾—植民地台湾映画人の交渉」は、植民地台湾における映画の普及、統制、受容の展開と様態を検討して、台湾の被植民者映画人にとっては台湾総督府との「交渉」によって確保し得た主体的映画活動の空間は極めて限定されたものであり、劉吶鷗、何非光のごとき「越境者」が登場する背景を示そうとしている。本章の植民地台湾における映画の普及、統制、受容のあり方の把握は、創見に富む。映画の普及については、営利・非営利の別、活動形態（常設館か巡回か）、主催者の日本人・台湾人の別、使用言語の日本語・台湾語の別、対象とする観客が日本人か台湾人か双方かの別によって、普及の経路を分け、それぞれに異なった統制と受容のあり方が現れたとする。当局による統制については、当局にとっての負の要素を削減する消極的統制と正の要素を増そうとする積極的統制（宣伝工作）に分けて、普及・受容のあり方と関連づけて論じる。受容については、被植民者台湾人を観客とする受容経路において、無声映画時代はもちろんトーキー時代になっても、映画の使用言語（日本語台詞及び洋画の日本語字幕、輸入中国映画の中国普通語台詞）と消費者大衆の言語（台湾語）との距離の故に、台湾語弁士が消えることなく存在し、その弁士の翻訳的というよりは解釈的な台湾語解説を通じて映画が受容されたため、台湾人制作による台湾語映画でなくても大衆は擬似的に「自分たちの映画」として受容してしまうという状況が発生した。著者はこれを外来映画の「混成的土着化」の現象と呼んでいる。この用語にはやや誤解、混同を招きやすいところがありまだ工夫が必要と思われるが、著者は、植民地台湾大衆の映画受容においてこうした状況が生じたため、台湾総督府の強い規制と相まって、植民地的台湾では民族資本の映画産業の成長が抑えられたと見る。すなわち、こうした受容のあり方は、一面日本映画を通じた「積極的統制」への抵抗を内在するものであるが、同時に民族資本の映画制作の制約条件ともなって、台湾人映画人の「交渉力」を低下させたからである。それはまた植民地台湾映画人の「越境」への衝動を促すものでもあったのである。序章の最後に、著者は「植民地台湾における台湾人の映画活動の足跡は、映画という近代への強い憧れに突き動かされながら交渉と越境を繰り返した、挫折の足跡」であり、劉吶鷗と何非光とはその象徴的存在であると総括して、次章以下への橋渡しとしている。

こうして、第二章では劉吶鷗の、第三章では何非光の映画活動の軌跡が具体的にたどられる。いずれの章においても、中国国民党政権の映画政策の実態と中国共産党の潜在的政治権力を文化界において代表していた左翼文化人の動向とを、前者は一次史料からの著者自身による実証をも試みつつ、後者については比較的厚い先行研究の成果に多くを依拠しつつ、具体的に論述した上で、これらに引照しつつ、劉吶鷗と何非光の上海、南京、重慶などにおける映画活動を、「越境」と「交渉」の視角から脈絡づけていく、すなわち、それぞれの「越境」や「交渉」の様態の提示、行動の動機の探求していく、

という手法がとられている。劉呐鷗についてはその監督作品がまったく実見できない状況なので、実作からの論究が行われるのはかろうじて一部作品の実見が可能であった何非光のみである。

第二章では、劉呐鷗の漢奸として暗殺されてしまうまでの三段階の越境と交渉の経緯と様態が示される。植民地台湾から「帝都」東京留学を経て、「非国民国家的空間」であった上海への第一の「越境」とそこでの文学・映画活動、上海から南京の国民党政府経営の映画スタジオスタッフへの第二の「越境」とそこでの映画制作、ついでその南京から日本占領下上海に舞い戻る第三の越境と漢奸として暗殺されてしまうまでの「交渉」である。著者は「国旗を胸の底に持っていない、悲しい人の気持ちを僕は知っている」との劉呐鷗自身の言葉を強く引証しながら、台湾南部の裕福な家に生まれ育ち植民地的な抑圧と暴力の場面を「静観」できる立場にあったにもかかわらず劉呐鷗が抱えてしまった植民地支配によるトラウマが、ナショナリズムに自己同定していかない（それが「祖国」に向かうものであれ）、自分はいずれの国民国家にも帰属し得ない人間であるとの自己認識の形をとっていたとして、第二、第三の「越境」も、彼にとって「目で食べるアイスクリーム、心で座るソファー」である大衆娯楽としての映画制作の空間と資源を求めての、非政治的な動機からの、いわば「純映画的な」越境であったと分析する。だが、それぞれその前段階での越境先で活動をともした陣営からすれば彼の越境は極めて政治的な越境、甚だしくは裏切りであったのであり、それゆえ「漢奸」として暗殺されるという最後を迎えたのである。しかし、「漢奸」として暗殺されたということは、劉呐鷗が中国での活動において中国人として振る舞っていたからであり、一方日本当局が彼を占領下上海での映画統制に利用しようとしたのは、まさに彼がそのように振る舞える、日本国籍を持つ台湾人であったからである。

第四章は、何非光の植民地台湾から上海への第一の「越境」とそこで悪役俳優（ブルジョワ的二枚目悪役および日本軍人役）として一定の成功を治めるまでの「交渉」、台湾にいったん帰還を余儀なくされた後東京を経て重慶入りする第二の「越境」とそこで「抗日」映画監督として成功するに到る過程での「交渉」、国民党・共産党関係の変化の影響が重慶文化界に波及する状況の中での国民党入党という第三の政治的「越境」、そしてそれに災いされた共産党政権下での長い「忘却」とその後の「想起」のプロセスを論じている。劉呐鷗と違い何非光は成長の過程で家族や自身が植民地当局からの直接の抑圧（植民地警察の迫害による兄の死、台中一中でのストライキ参加と中途退学）の経験から、中国への越境に際しては「祖国」に自己同定していくナショナリズムが存在した。しかし、植民地台湾出身者であることは最後まで何非光につきまとったと著者は指摘する。上海で悪役俳優として成功できたのは、中国人観衆にとっての「他者性」が身体に刻み込まれていた（日本教育を受け日本語と日本人的所作が可能である、東京の生活を経験して都会モダンボーイ的振る舞いが可能である）からであり、「抗日」映画監督として重慶で成功できたのは東京で学んだ映画技術に加えて、当時重慶にいた日本兵捕虜を有効に題材とできるような「日本」に関する事柄を処理し得る文化的スキルを植民地支配下に生まれ育ったことによって否応なく身につけていたからである。

加えて、実見可能であった何非光監督作品の分析から、著者は何非光の「抗日」映画が、劇中の日本人を単に中国ナショナリズムの敵として排除されるべき存在の符号とし

てではなく、「顔のある他者」として描く語りを行っている」と指摘し、ここに悪役としての成功から一貫する何非光の「他者性を刻まれた身体」が見いだせると主張している。そして「解放」後の「忘却」が重慶時代からの左派文化人との公私にわたる摩擦が直接的原因としつつも、このような「他者（敵）にも顔がある」という何非光監督作品の語りが、それに対する容認が「解放」後において事後的に当時重慶において指導的立場にあった左派文化人の政治的負担になり得た（台湾人何非光の「日本コンプレックス」を容認した）という意味で、「忘却」（実は政治的迫害）の間接的原因であったろうと論じている。

結章「交渉と越境のポリティックス」では、著者は、それまでの議論を要約した上で、劉呐鷗や何非光が「越境」した時点での上海には、映画人の「交渉力」の基盤となる「大衆の支持」獲得の可能性が残っていたが、両者が再越境していった日本軍占領下の上海、抗日戦争の「大後方」となった重慶においては、映画製作が必要とする資本・組織、さらには受容空間までもが、支配的な政治権力の直接の支持がなければ確保できない状態にあったことを再度強調し、劉呐鷗と何非光は、かれらが「祖国」においても（植民地支配本国である日本「内地」においても）当然には「国民」に統合されない植民地出身者であったことにより、劉呐鷗は日中の狭間に、何非光は国共の政治的イデオロギイ的狭間に、政治権力への従属を深めつつ、映画を通じた自己表現の場を求めざるを得なかった、それ故に、劉呐鷗は日本側に越境したことによって暗殺され、何非光は国民党側に越境したことによって断罪され「忘却」された、劉呐鷗と何非光の「越境と交渉のポリティックス」からはナショナリズムのいわゆる「自信に満ちた記憶」は立ち上がってこないものの、彼らが映画という近代を、文字通り命がけで追求したという一面の史実は残るのだ、と結論している。

以上が本論文の概要であるが、本論文の最大の貢献は、日本、中国、台湾においてそれぞれの歴史的、政治的理由によって、取り上げられることが無く、にも関わらず、それなくしては東アジア映画史の輪郭を描くことが困難であるような劉呐鷗と何非光という二人の映画人の映画活動の軌跡を、現時点で活用しきれる限りの多元的な史料・資料を博捜し、それらを立体的に用いることによって描き出したことである。劉呐鷗、何非光研究にとっての最大の資料的制約は、両者の監督作品が必ずしも十全に鑑賞・分析できない（特に劉呐鷗作品は全く見れない）ということである。このため、著者は、論述の焦点を「映画活動」の定め、徹底的にそのコンテクストにこだわるという方法をとった。だが、この方法は単に資料的条件の制約を回避するというに止まらない意義を有している。この方法は、映画という社会性の高い表現活動の性格から一面論理的に必然とされるものでもあり、また、テキストとしての作品鑑賞・分析が容易な状況における研究がややもすれば関連する史実についての入念な追跡・確定を怠り印象批評の羅列に陥りがちであるという流弊を避け、東アジア映画史のミッシンリングをつなげていく上で、有効且つ不可欠の方法である。審査委員会は、本論文において著者がこの方法を成功させていること、そのことによって、既存の植民地台湾映画史研究、現代中国映画史研究にも、今後の研究者が無視できない重厚な問題提起を行っているものと高く評価した。

細かい語句やレトリックの問題点の他、審査委員会において論議が集中したのは、それぞれに豊かな実証的内容を有している各章の関連づけの問題であった。審査委員から出されたコメントは、①植民地台湾の映画状況と一方で国民国家の体裁作りが進みながら「半植民地」的状况が残存している中国大陆の映画状況との対比とこれを把握する方法の上での関連づけにやや不十分な点が見られた。②植民地主義、帝国主義、ナショナリズムの折り重なる抑圧という構造の中での劉呐鷗、何非光の共通性の描出を持って、両者を繋ごうとする傾きがあるが、しかし、映画活動との関わり方から見ると、劉呐鷗は理論家・制作者として、何非光は俳優として自己の「身体」を使用してこれとかがわったという大きな違いがある。この違いにより自覚的に対処することによって、全体の組み立てはいっそう立体的なものになったのではないか。この他、③1930年代中国のナショナリズムや映画状況にはなお未定型な部分や混沌の状況が存在した。その中に劉呐鷗と何非光に明確に位置づけようとする余り、ナショナリズムや映画状況の把握にはやや図式的に感じられるところもあるとの指摘もなされた。ただし、学界における研究の現状に照らせば、これらはやや望蜀の望みであることも同時に指摘された。

しかし、上記のような問題点も本論文の価値を損なうものではない。本論文は東アジア映画史研究の大きな成果であり、一定の修正を経て公刊されるなら、関連分野の研究を着実に前進させる業績となるものと考えられる。よって、審査委員会は、本論文の査読および口述試験の結果により本論文提出者が博士（学術）の学位を授与するにふさわしいものと認定する。