

2023 年度学位申請論文

アジア初の長編アニメーション『鉄扇公主』に対する再考
—租界都市上海と川喜多長政を通して—

Rethinking Asia's first feature animation *Princess Iron Fan*
—Through the Settlement city of Shanghai and Nagamasa Kawakita

女子美術大学大学院
美術研究科博士後期課程
芸術文化研究領域
芸術表象研究分野

張 影

目次

	頁数
はじめに	3
第1章 『鉄扇公主』の先行研究	7
1.1 日中両国における先行研究	7
1.2 先行研究の提起するものと問題点	8
1.2.1 アジア・アニメーション史における重要性	8
1.2.2 ディズニーとの関連	10
1.2.3 抗日意識の発露	12
第2章 バックグラウンドとしての上海	15
2.1 租界の特殊性	15
2.1.1 コスモポリタンな性格	15
2.1.2 多層的な社会構造	17
2.2 上海における批判精神	19
2.2.1 上海における戯画	19
2.2.2 上海方言に見られる批判精神	21
2.2.3 ジェグフンジン 借古諷今という姿勢	22
2.3 『鉄扇公主』への影響	23
第3章 映画人、川喜多長政	26
3.1 川喜多長政とは誰か	26
3.2 川喜多長政の「放任政策」	28
3.3 放任政策と抗日意識	29
第4章 川喜多の文化と人に対する姿勢	31
4.1 川喜多長政の文化への信頼	31
4.1.1 日中戦争前から戦時下まで	31
4.1.2 日中戦争後	34
4.2 川喜多長政の人への信頼	37

4.2.1 日中戦争前：川喜多大治郎、フォン・ステューテンクロン男爵、 竹内かしこ	37
4.2.2 日中戦争後：ジョセフ・フォン・スタンバーグ	38
第5章 『鉄扇公主』再考	40
5.1 上海の批判精神：抗日意識を超えるものとして	40
5.2 川喜多の文化至上主義：プロパガンダを超えるものとして	43
第6章 結語	47
参考文献	48
日本語文献	48
論文	48
書籍	49
新聞雑誌	50
中国語文献	50
論文	50
書籍	51
新聞雑誌	52
英語文献	53
論文	53
書籍	53
新聞雑誌	54
アクセス	54
註	54

はじめに

20世紀前半は、中国のアニメーションが、草創期から繁栄期へと移行していく重要な時期であった。とりわけ、1930年代以降、上海の租界にアメリカのアニメーションが輸入されると、アニメーションの表現力は、中国の映画会社だけでなく、当時の国民政府や共産党などの政権にも注目され、数多くの短篇アニメーションが制作されるようになっていく。

そして、1941年、中国アニメーションの父と呼ばれた万籟鳴（1900年－1997年）^{ワンライミン}と万古蟾（1900年－1995年）^{ワングウチャン}¹⁾という双子の兄弟によって、アジア初めての長編

アニメーション『鉄扇公主』（1941年、85分）²⁾が完成する。配給は、張善琨（1905年－1957年）^{チャンシャングン}が責任者を務める中国聯合影業公司³⁾が行なっている。

この作品は、世界初のカラー長編アニメーションとされるディズニーの『白雪姫』（監督：デイヴィッド・ハンド、アメリカ、1937年）に刺激を受けた万籟鳴と万古蟾が、1940年の4月から翌年11月にかけて、上海のフランス租界の丁香花園というスタジオで制作したものである。製作総指揮は新華映画会社の社長でもあった張善琨が担い、1941年11月19日に完成すると、直ちに大上海大戲院、滬光大戲院、新光大戲院という三つの映画館で公開され大成功を収めている（図1）。その後、川喜田長政（1903年－1981年、以下、「川喜多」とする）が経営していた「中華電影股份有限公司」（1939年－1945年、以下、「中華電影」と略す）が、65分の尺に編集し直し、徳川夢声らによる日本語吹き替え版を制作し、1942年、『西遊記 鉄扇公主の巻』という邦題で日本に輸出している。日本国内約30ヶ所の映画館で公開されると、一躍人気を博し、興行成績も好調で⁴⁾、批評的にも高い評価を得ている。

『白雪姫』とほぼ同じ長さを持ち、アニメーションの技術的にも優れていた『鉄扇公主』は、アジアのアニメーション史において重要な位置を占めており、日中戦争時、「孤島期」（1937年11月－1941年12月）⁵⁾に完成した作品として、戦争の当事者であった中国と日本、両国の研究者の注目を集めている。戦時下の新聞や雑誌を見ると、アジア初の長編アニメーションとしての評価をはじめ、長編制作の苦勞、万兄弟の功績、戦時下の日本アニメーションに対する影響など、主に、映画批評的な視点からの意見が多く

見られる。一方、『鉄扇公主』に関する学術的な研究は、1980年代以降に本格化していく。日中両国の先行研究では、それぞれ、自国の立場に基づいた視点で、『鉄扇公主』の意図や制作背景、両国のアニメーションへの影響などについて論じているが、両国の立場の違いはあるものの、共通して見られるのは、この作品が抗日プロパガンダという性格を持っているということである。しかし、いずれの先行研究においても、抗日プロパガンダの背景については、十分に検討されているとは言い難い。

ひとつには、この作品が、民国期（1912年－1949年）の上海社会と密接に関係していたことに対する注意が不足である。この時期の上海社会は、租界に象徴される、不均衡な社会構造に加え、様々な階級や立場が複雑に入り組み、混沌とした多層的な状況を呈していた。また、こうした状況においては、階層ごとに、生活や文化、考え方にも明確な差異があった。さらに、当時の上海は、日本軍やその傀儡政府だけでなく、共同租界やフランス租界の行政機構、さらには中国国内の国民党と共産党の対立、出身地等による差別など、さまざまな対立軸が混在する状況だった。このような政治的な分断や、階層化された社会という特殊性を考慮すると、上海における抗日意識が、さまざまな思惑が入り混じったものであったということが推察される。もちろん、抗日プロパガンダという性質を無視することはできないが、それだけではなく、例えば、租界政府や特権階級に対する不満、つまり反植民地主義や反特権階級という考え方が熟成されていたこともまた無視できないのである。こうした傾向は、当時の風刺画や、上海の方言にも見出すことができる。それらの多くは日本を対象としたものだが、それ以外にも、特権階級や租界の治外法権に対する風刺や批判を意図するものも決して少なくない。そこには、日本軍だけでなく、租界政府や中国の特権階級など、支配層による抑圧に抵抗しようとする批判精神がある。こうした性質は、当時の上海文化に織り込まれた重要な特徴であり、『鉄扇公主』においても、同様の性質を見出すことが可能なはずなのである。

次に、当時の上海映画界に深く関与していた川喜多長政の活動についても検討していく必要がある。日本の国策とは相容れない、川喜多の映画制作に干渉しない方針は、「放任政策」と言われるものだが、その方針は、『鉄扇公主』のように抗日プロパガンダの意図を隠喩的に表現した映画制作を可能にしたと考えられてきた。しかし、先行研究の多くは、彼の方針を、意図的なものというよりも、無責任な姿勢として捉えている。ところが、彼のそうした姿勢は、文化や人間に対する深い信頼に根差したものとの考えることができるのである。川喜多は、父、川喜多大治郎（1876年－1908年）の影響や、若い頃の中国やドイツへの留学経験を通じて、アジアとヨーロッパという異なる地域の政治、社会、言語、人情、文化などに触れる機会を得て、地域や国を超えて交流することを可能にする、文化に対する尊敬の念を育んだものと考えられる。また、1928年に東和商事合資会社（以下「東和商事」と略す）を設立し、戦時下から戦後にかけて映画の輸出入を積極的に行う中で、外国の監督との共同制作を行っていることにも目を向ける

必要がある。張善琨をはじめとし、ドイツの山岳映画の巨匠、アーノルド・ファンク（Arnold Fanck、1889年-1974年）、アメリカ国籍のユダヤ人監督ジョセフ・フォン・スタンバーグ（Josef von Sternberg、1894年-1969年）など、様々な文化や考えを持つ人々と関わることで、異なる文化や人間を尊重し、映画を通じて相互理解することの重要性を認識していたと考えることができるのである。川喜多には、政治や国家政策に直接に関与すること以上に、人や文化を信じるのが、結果として社会そのものに対して影響を与えることができるという信念があったと捉えることができるかもしれない。また日本の映画産業は、種々の制約を受けていたが、川喜多はそれを嫌い、上海の映画界に、より自由な環境を実現しようとしていたとも考えられるのだ。

以上のような、当時の上海文化の特徴や川喜多の文化や人を重んじる姿勢を考慮すると、『鉄扇公主』もまた、単なる一枚岩の抗日プロパガンダという意図だけでなく、多層的な批判精神を表象したものであり、ひとつの時代精神を示すものでもあったと捉える可能性が生まれてくる。本論は、このような観点に基づき、日中戦争下の上海社会の特殊な環境、川喜多長政という映画人の考えが、『鉄扇公主』の制作背景や意図、性質などにどのような影響を与えたのかを考察しようとするものである。また、そうした考察を通して、『鉄扇公主』という作品が内包する意義を再考しようとするものである。

第1章では、日中両国における『鉄扇公主』の先行研究を概観し、先行研究が焦点を当てている三つの観点を考察していく。すなわち、①アジアのアニメーション史での位置付け、②ディズニーとの関連、そして、③抗日プロパガンダという三点である。両国の研究者は、それぞれ主に自国のアニメーション界の発展に対する影響について論じており、論点に相違が見られる一方、この作品が抗日プロパガンダという性格を持つという点では、共通している。しかし、先行研究においては、抗日プロパガンダの背景についての検討は十分とは言えず、また、川喜多長政の活動との関連に対する考察についても、川喜多の生き方や考え方にまで踏み込んでいっているとは言い難い。本論では、そうした問題を意識しながら考察していくことにする。

第2章では、先行研究では取り上げられてこなかった、租界に象徴される民国期の上海の社会に焦点を当て、コスモポリタンな性格を持つ一方で、多層的な社会構造と複雑な政治的分断が存在していた特殊性を考察していく。その結果、抗日プロパガンダという意識だけでなく、反植民地主義や反特権階級といった思想も形成されていたことを明らかにしていきたい。また、当時制作された戯画や上海の方言を研究することによって、当時の上海文化の重要な特徴として、支配者による抑圧に対する批判精神があったことを見出していく。

第3章から第4章は、川喜多長政の生き方と思想を、戦前から戦後にかけて、彼が関わった出来事や人物との関連に基づいて考察していく。

第3章で、川喜多という人物の人生経歴を概観した上で、いわゆる「放任政策」の本

質を再検討する。その結果、川喜多が行った政策は、実は、無責任な意味を持つ「放任」とは異なり、上海の映画人たちに物心両面からの保証を提供しながら、彼らの制作の自由を擁護しようとするものであったことを確認していく。彼のそうした姿勢は、政治的な意図によるものというよりは、映画に対する情熱や理想を強く抱いている上海映画人に対する共感であり、もともと日本の映画界が手にしていたはずの環境を、上海映画界で実現したいと言う意志として解釈することも可能だろう。当時の日本の映画界では抑圧されていた制作の自由や、映画芸術そのものへの情熱という理想は、戦時下であるにもかかわらず、異文化理解のための国際交流を図る役割を担っていたはずなのである。

第4章では、川喜多と深く関わり、その人格形成に影響を与えたと思われる出来事や身近な人々を取り上げ、川喜多が文化や人を尊敬する姿勢を育んでいった経緯や、そうした姿勢に基づいた活動について検討していく。例えば、1932年の「スパイ容疑」事件では、妻、竹内かしこ（1908年－1993年）に映画人としての信頼と尊敬の念を抱くようになり、一方では、国家や政府に対する不信感を募らせていく。また、東和商事での映画輸出入や、外国の監督との積極的な共同制作を通して、異文化の相互理解や尊重を促進しようという自身の理想が形成されていったことも重要である。二十代でドイツに留学し、ヨーロッパ諸国を訪れた川喜多は、異なる国や民族、地域がお互いの文化を理解し合うことの大切さに気づき、映画を通じた東西文化交流の促進に尽力するようになる。戦時下の「放任政策」は、川喜多のそうした志を物語るものでもあるはずなのだ。

第5章では、上海の特殊性が生み出した多層的な批判精神や、川喜多が重視した文化的な性質という視点から、『鉄扇公主』の再考を試みる。『鉄扇公主』の登場人物には、村の人々、抑圧者である鉄扇姫と牛魔王、というわかりやすい対立軸が存在する。そこから、侵略者、支配者としての日本を想起することは容易だが、それだけではなく、租界という治外法権を持つ社会、あるいは中国人社会の中で特権的な地位に就いている人々を想起することも難しくない。支配者による抑圧や覇権に対して、支配されている人々は反抗すべきであるという呼びかけは、当時の上海においては様々なかたちで読み取ることができたものであった。「抗日」が、真っ先に思い浮かぶのは当然だが、それだけでなく、「反特権階層」、「反植民地主義」などの考えも想起されたはずなのだ。一方、『鉄扇公主』は、日本でもよく知られた中国の古典『西遊記』を題材にしていることや、京劇の造形や立ち回りを参考にした動きが、キャラクターによって表現されていることなど、文化的な側面での魅力にも満ちていた。このことは、プロパガンダ色が強かった当時の日本に新たな活力をもたらすことになったのではないだろうか。プロパガンダの意図を超えて、作品の文化的な性質を訴えること。おそらくそれこそが、戦時下であっても、できるだけ国際的な文化交流に尽力しようと努めた川喜多の考えだったはずだ。

以上の考察を踏まえ、第6章では、これまで抗日意識に偏重していた『鉄扇公主』の研究や、川喜多長政に関する研究に対し、従来とは異なる視点を提示する。まず、『鉄扇

公主』という作品が表象しているのは、上海における抗日意識だけでなく、日本以外の多様な支配層の抑圧に抗しようとするさまざまな思惑が混在したかたちのもので、少なくとも一枚岩の運動ではなかったということを確認する。また、川喜多長政の活動の根底にあるものは、プロパガンダを推進する役割よりも、国を超えた、文化や人間への深い尊敬の念であったということもあらためて検討する。その上で、『鉄扇公主』の性質を、プロパガンダという狭隘な視野ではなく、より広い視野のなかで、改めて再考していくことにする。

第1章 『鉄扇公主』の先行研究

本章では、まず、『鉄扇公主』に関する日中両国の先行研究を概観し、それぞれの国によって、研究主題に違いがあることや、共通点が見られることなど、その特徴を把握する。そして、アジア・アニメーション史における『鉄扇公主』の位置付け、ディズニーとの関連、抗日プロパガンダの発露、という先行研究が主に提起する三つの視点を取り上げ、その成果と問題点を検討していく。

1.1 日中両国における先行研究

『鉄扇公主』は、日中戦争の時期に、抗日を煽る内容を含んでいるにも関わらず、抵抗の対象である日本で上映され興行的にも成功を収めたこともあり、多くの研究者の注目を集めてきた。これまで、第2次世界大戦下の日中映画産業、孤島期の上海社会、日本のアニメーション界への影響、日本の対中国文化工作など、様々な視点からの研究が行われている。

日本では、小野耕世、佐野明子、晏妮、秦剛、大塚英志などが、戦時下の日中のアニメーション産業やその技術、輸入に至る経緯、日本のアニメーションへの影響などについて論じている⁶⁾。抗日プロパガンダについても、大東亜共栄圏という当時の日本の政策との関係から考察が行われている。中国の先行研究と比べると、日本の研究者の場合は、日本アニメーションへの影響だけでなく、当時の中国の立場や社会的な背景も加味して考察しようとする姿勢が見られる。大東亜共栄圏、孤島期の上海社会など、戦時下の日中両国の歴史、政治、外交などの動向が、『鉄扇公主』という作品の背景として考察されているのだ。

中国と日本で立場の違いはあるものの、この作品がアジアのアニメーション史において重要な位置を占めていることや、抗日プロパガンダを表象しているという性格につい

ては、両国の研究に共通してみることができる。しかし、いずれの論考においても、抗日プロパガンダの背景についての検討は十分と言えるのか、疑問が残らないわけではない。例えば、『鉄扇公主』が生まれた上海は、租界に象徴されるような不均衡な構造を内包しているのに加えて、多層的な社会構造を持っており、階層ごとに、生活や文化にも明確な差異があった。このような場合、人々の物事に対する考え方も一様ではなく、それぞれの階層によって異なっていたはずである。例えば、次章で詳述する、当時の風刺画を見てみると、当然、日本を対象としたものが多いのだが、それ以外にも、特権階層や租界の治外法権に対するものも少なくない。多層的な構造の社会では、市民といっても必ずしも一様の性質を帯びているわけではなく、階層ごとに様々な考え方があったことは容易に想像することができる。先行研究の多くは、万兄弟のインタビューや、『我与孫悟空』、『我的自述』など⁷⁾自伝に拠るものが多く、そのため、上海という多層的な社会構造の都市の特殊性に関する考察が見過ごされてきたとも思われる。また、この問題は、ディズニーの影響についても当てはまることにも注意しておきたい。外国文化に触れることが決して容易ではなかった当時、それを可能にしたのは租界という特殊な環境だったのである。このような上海の社会状況を考慮すると、『鉄扇公主』の先行研究の三つの焦点である、アジアのアニメーション史における位置付けや、ディズニーからの影響と抗日プロパガンダについて、租界という社会構造を抱く上海という都市との関連について考察する必要があると思われる。

1.2 先行研究の提起するもの

1.2.1 アジア・アニメーション史における重要性

『鉄扇公主』は、その技術的、文化的な成功により、アジア、とりわけ、中国と日本におけるアニメーション史の中で重要な地位を占めている。ここでは、先行研究でしばしば言及されている技術的、文化的な側面に焦点を当て、制作当時の資料と共に、アニメーション史におけるその重要性を検討していく。

大塚英志によると、『鉄扇公主』の制作で用いられたロトスコープは、ディズニー作品においてリアルな動きを表現するために用いられている技法であり、『白雪姫』とほぼ同様の手法であるとされている。また、誇張した非現実的な表現が採り入れられているが、ここには、ミッキーマウスからの影響を読むことができるという。例えば、猪八戒が耳を外して扇子にしたり、孫悟空が首を捻ったりする場面は、ディズニーの、空想的な表現からの影響によるものと指摘している⁸⁾。大塚は、『鉄扇公主』の制作技術は、アメリカから深い影響を受けていると述べているが⁹⁾、これは、『鉄扇公主』に始まったことではなく、中国アニメーション史を振り返ると、アメリカのアニメーションからの影響は、草創期から見られることでもある。

1920年代後半、上海の租界にあった出版機構の商務印書館や、英米煙草会社の映画部門である活動影戲部、影片部は、広告のためのアニメーション『年越し（過年）』（監督：

イアンズウオタオ

楊 左 甸、1924年）や『シュチェントン中国語タイプライター（舒振東華文打字機）』、

（監督：万兄弟、1922年－1926年）などを制作している。その後、中華影片公司、長城

画片公司などの映画会社によって、『犬がおごる（狗請客）』（監督：黄 文農、1924年）、

『アトリエは大騒ぎ（大鬧画室）』（監督：梅 雪 儔、1927年）などの短編アニメーション

が制作されるようになる。これらの作品は、中国アニメーションの草創期を形成したものであるといわれている¹⁰⁾。この時期、万兄弟の先輩である楊左甸（1897年－1964年）や、梅雪儔（生没年不明）¹¹⁾など初期のアニメーターたちは、アメリカのアニメーション・スタジオで働いた経験があり、アメリカの設備や制作技術を中国に持ち込んでいたこともあり、アメリカのものをほぼ模倣していた¹²⁾。1930年代に入ると、後述するように、中国のアニメーションはナショナリズムの影響を受けると共に、技術的に著しい進歩を遂げる。当時、世界の映画の発展に遅れを取らないよう、万兄弟は1935年、中国初のトーキー・アニメーション『駱駝の踊り（駱駝獻舞）』を完成させ、サイレントからトーキーへの移行を実現している。そして、ついに、20数年にわたる制作経験に基づき、1941年、ロトスコープの技法を用いた『鉄扇公主』が完成し、短篇アニメーションから長編アニメーションへと踏み出すのである。

アメリカの影響を受けた中国アニメーションの発展は、『鉄扇公主』の制作において、制作プロセスを確立することにつながったと言えることができる。このプロセスについては、当時、万兄弟が執筆した記事でも確認することができる。要約すると、「1. 実写映画を参考にキャラクターの造形をデザインし、立体模型を作る。2. キャクターの模様を原稿に描く。3. 完成した原稿に色を付ける。4. 原稿を整理し、修正する。5. 実写映画のフィルムを参照し、セリフに合わせた動きを描く。6. 動画を撮影する。7. セリフ、音響、音楽を録音し、また編集する」という流れである¹³⁾。また、『国聯影訓』、『影壇春秋』、『電影新聞』などの映画専門誌によると、この映画の制作には、「彩色部」、「動画検査部」など、特定の作業部門が置かれたと言う。こうした作業部門の設置も行いつつ、1940年4月から、上海租界の丁香花園のスタジオで、70数名の特訓を受けたアニメーターたちが、1日10時間の作業を1年以上続けて作画が行われた。その後、数ヶ月かけて音声を録音し、ようやく85分のモノクロの長編アニメーションが完成するのである¹⁴⁾。このようなプロセスによる作品制作は、中国アニメーションにとって初めてのことであった。とりわけ、スタッフの人数や、制作部門の分類は、その後の中国のアニメーションの制作の基礎を築くことになった。

万兄弟は技術的に成熟するにつれて、中国風のアニメーション表現を取り入れること

を意識するようになっていく。1920年代後期から1940年代にかけて、『紙人搗亂記』（監督：万古蟾、1930年）、『犬探偵（狗偵探）』（監督：万兄弟、1933年）など、万兄弟が制作した作品のほぼ大半は、大塚英志、陳襲、佐野明子などの先行研究が述べているように、アメリカのアニメーション（フライシャー兄弟やディズニー）からの影響を受け、様式や動きの表現にこれらの作品の技法を取り入れている¹⁶⁾。しかし、1930年代後期になると、本節の第3項で詳しく述べるように、万兄弟は、この時期に高揚してきたナショナリズムという文化的背景の影響を受けて、中国的な要素を盛り込んだアニメーションの必要性を強く意識するようになる。とりわけ、1938年以降に制作された『抗日戦争の歌謡集（抗戦歌輯）』（1937年－1938年）、『満江紅』（1938年）といった作品は、中国の古典小説や民話を題材とし、後述する「借古諷今」の手法を利用し、キャラクターの様式、動き、背景には京劇や水墨画といった中国の要素が取り入れていた（図2）。これらの作品には、ディズニーの影響が見られるものの、より中国的な要素が増えており、そうした傾向は『鉄扇公主』を制作する際にさらに強まっていく¹⁶⁾。この点に関して、秦剛は、中国風のアニメーションを制作しようという意図が反映されているからだ指摘している¹⁷⁾。例えば、鉄扇姫の姿形や、牛魔王が立ち回る時の動きには、京劇的な要素が感じられるが、これは万兄弟の意向によるものであり、彼らは、ディズニーがアメリカ的な要素を描いたのと同じように、中国独自の要素を取り込むことが必要であると考えていたと述べている。また、それらの要素の中には、京劇的なものだけでなく、中国の古典的な建築様式や伝統的な水墨画、細密画などの技法が織り込まれ、山、雲、建物などの背景でも表現されている¹⁸⁾。このような中国的な特徴に、アメリカのアニメーション技術が加わることで、これまでの作品に比べ、東洋と西洋が融合した作品として受け止められるようになったのである。1942年に日本で公開された際も、多くの映画批評家が、その中国的な特徴が高く評価している。例えば、映画評論家、今村太平（1911年－1986年）は、猪八戒の動きについて、「このかたちは支那芝居のかたちらしく非常に美しい。また彼が長い袖をふりふり歩く歩きぶりなども支那的なユーモラスな傑作である」（原文ママ）と評価している¹⁹⁾。また、映画評論家、大塚恭一（1903年－1985年）も「この作品がアメリカ漫画の影響を多分に受けていることは事実であるが、如何にも支那人らしい構想や動きも決して少なくない」（原文ママ）という肯定的な評価を与えている²⁰⁾。彼らの評価は、「支那人らしい」、「支那的な」（原文ママ）という中国的な要素に肯定的な態度を示すものであった。

1.2.2 ディズニーとの関連

前述したように、大塚英志は、『鉄扇公主』が、技術的には、ディズニーからの影響を強く受けていたと指摘している。一方、秦剛は、租界でディズニー作品が輸入、上映され、上海においてアニメーションに対する認識が高まったことが、『鉄扇公主』の誕生と

深く関わっていることを確認している²¹⁾。ディズニー作品は、『鉄扇公主』の他の側面にも影響を及ぼしているのだろうか。この点をより深く検討するため、民国期の新聞記事を通じて、上海におけるディズニー作品の輸入と上映について、上海という特殊な環境を考慮しつつ考察していくことにする。

民国期の上海は国際都市として知られていたが、それは当時の租界や、それをもたらした植民地主義とも深く関わっている。第2章の第1節で詳述するが、ここでも、概観しておくことにする。1842年、清政府は阿片戦争が敗戦により、イギリスと『南京条約』を結び、1945年11月、イギリス租界が成立し、上海は半植民地としての性質を帯びていく。その後、1850年代中期から20世紀前半にかけて、共同租界（主に現在の黄浦区の浦西地区、虹口区、楊浦区）²²⁾とフランス租界（主に現在の静安区、長寧区、徐匯区）は中国政府の管理を受け入れず、それぞれに「工部局」や「公董局」という自治機構である「租界政府」を設置し、政治、経済、軍備、医療、行政、立法、教育などを独自に行う「独立国」としての性質を帯びていた。共同租界やフランス租界は、名目上は中立的な立場であったため、租界以外の地域が不安定な状態に陥っても、治安や生活は比較的安定していた。そのため租界には、様々な国々の人々だけでなく、中国の人々も集まるようになり、国籍も地域も異なる人々が共存する環境が形成されていった²³⁾。こうした多種多様な人々が交錯する社会環境の中では、異なる文化や思想に対して柔軟な対応があったであろうことが推測できる。ディズニー作品の受け止め方についても、他の地域とは幾分異なった性質を持っていた可能性がある。

まず、ディズニーの輸入と初上映について確認しておく。秦剛によれば、ディズニーの初期作品である『ミッキー・マウス(中国題：米老鼠)』(監督：ヴォルト・ディズニー、バート・ジレット、ウィルフレッド・ジャクソン、1928年－1932年)と『シリー・シンフォニー(中国題：荒唐交響曲)』(編集：ヴォルト・ディズニー、1929年－1933年)²⁴⁾は、租界の外国映画専門館である光陸大戲院、蘭心大戲院、大上海大戲院、南京大戲院、巴黎大戲院の5館で、実写映画『Rain(中国語題：雨)』(監督：ルイス・マイルストン、アメリカ、1932年)、『Hallelujah I' m a Bum(中国語題：天鵝肉)』(監督：ルイス・マイルストン、アメリカ、1933年)、『So, This is Africa(中国語題：熱趣)』(監督：エドワード・フランシスク・クライン、アメリカ、1933年)などとともに、併映というかたちで上映されている²⁵⁾(図3)。1933年のことである。この年、上海以外での上映記録は残っていない。『申報』や英字新聞紙『字林西報』(North China Daily News)に掲載された広告によれば、上海租界の映画館だけがディズニー作品を上映していたことになる。1934年になると、『ミッキーマウス・ショウ(中国題：米老鼠大會)』(編集：ヴォルト・ディズニー、1934年)というディズニー短編作品の特集が、大上海大戲院や光陸大戲院をはじめとする多くの映画館で上映されるようになる²⁶⁾(図4)。『申報』、『新聞報』などの記録によれば、1930年代から1940年代まで、ディズニー作品は、後述する一輪映

面館から三輪映画館でも上映されている。また、実写映画との併映ではなく、独立した映画作品として扱われるようになり、また徐々にではあるが、上海以外の無錫、南京、天津や重慶などの地方都市でも上映されるようになっていく。資料によると、これらの地方では、年に数回上映されていたという記録が残っている²⁷⁾。いずれにしても、ディズニー作品の輸入や上映は、上海という都市が窓口としての重要な役割を担っていたことがわかる。

上海は、国内での地理的な利便性に加え、国際的な交流や交易も可能な場所として、当時の中国経済の中心地ともいうべき地位を占めていた。こうした国際貿易にとって有利な環境が、輸入文化の形成を推し進めたのである。上海は、アメリカ映画が積極的に輸入されたことによって、「東方のハリウッド」と称されていた。例えば、アメリカ映画は、1936年には、上海で公開された輸入映画の五分の四にも上っていた²⁸⁾。

当時の上海租界は、政治、経済、思想、文化から日常生活に至るまで、西洋の影響を強く受けていて、西洋化が急速に進んでいた²⁹⁾。租界内に定住するようになった中国人の多くが映画を好んでいたというのも、西洋化を示す一例と言えるだろう。また、映画に関する他の情報、例えば、俳優、制作、評論などに対する関心も高まっていく。これらの情報は映画の宣伝ポスターやパンフレットだけでなく、映画の専門誌や総合新聞紙にも多く掲載されている。『申報』、『新聞報』などの総合日報には、「餐飲娛樂」という映画広告欄があり、定期的に映画に関する紹介や評論が掲載されていた。資料によると、1921年から1949年まで、上海の映画専門誌の数は206冊に達し、中国の他の地域と比べても圧倒的な数であった³⁰⁾。上海の日常生活や娯楽を紹介したガイドブック、『上海の観光コソ（上海門径）』³¹⁾には、租界内の映画館の優劣や特色、映画監督や俳優の紹介なども詳しく掲載されていた。これらの資料から、当時、映画に関心を寄せることは、大衆の日常的な娯楽として浸透していたと考えられる。

こうした実写映画やディズニー作品が浸透する租界の環境のもとで、世界初のカラー長編アニメーション『白雪姫』が1938年6月に公開され、1年の間に大きな話題となり、白雪姫ブームが巻き起こった³²⁾。2年後には、ディズニーの2作目のカラー長編アニメーション『ピノキオ』（監督：ベン・シャープスティーン・ハミルトン・ラスク、アメリカ、1940年）も上映されている。

1.2.3 抗日意識の発露

前章で述べたように、『鉄扇公主』が抗日プロパガンダを示唆していたことは、先行研究においては、日中に共通して抱かれていた認識であった。こうした認識は、ひとつには万兄弟が、1930年代から政府に協力し、アニメーションに強い政治的意図を込めていたことと関係があると思われる。

1930年代、上海の租界にアメリカのアニメーションが輸入され、映画会社だけでな

く、国民政府や共産党などの政権も注目するようになっていく。万兄弟が国民政府に委託され、麻葉取締りを目的として制作した『犬探偵（狗偵探）』はそのよい例だろう。一方、1931年9月18日が起こった満州事変以降、日本による中国への侵攻が始まると、上海では、後述する反帝国主義、反日を主張する左翼運動や、国民党を唱えるナショナリズム的な性質が強調した「愛国主義運動」が盛んになっていく。こうした運動の影響もあり、万兄弟はナショナリズムや愛国主義を唱える作品を制作するようになる。例えば、『中国製のもの（国貨年）』（監督：万兄弟、1932年）、『駱駝の踊り（駱駝獻舞）』（監督：シャオチエン 万籟鳴、万古蟾、万超塵、1935年）、『中華民族が受けた苦難の歴史（民族痛史）』（監督：万籟鳴、万古蟾、万超塵、1936年）などである。当時、万兄弟は中国アニメーションの主導的存在だったが、日中戦争が起こると、四男を除く他の三兄弟は上海を脱出し、国民党が設立した武漢の卡通室（アニメーション制作部門）に入る。そこで彼らは『抗日戦争の歌謡集（抗戦歌輯）』など、抗日プロパガンダに力を注ぐようになる。

しかしそれ以外にも、当時の上海租界の文化や社会的環境からの影響も少なからずあったはずである。先述したように、上海の租界では異文化に対する受容度が高く、様々な考え方が生まれ、共存していたと思われる。また、1920年代以降、海外に留学していた人々が帰国したことにより、プロレタリア主義、自由主義、モダニズムなど、西洋諸国の思想や文化がより身近なものになった。上海租界では、知識人たちによって、雑誌などの刊行物が出版されるようになり、そうした多様な思想や文化が広がっていくことになる³³⁾。そうした思想のひとつ、1930年代に起こった左翼運動は、戦時下の抗日プロパガンダにも大きな影響を与えることになる。1930年には、日本や旧ソビエトの左翼思想

タイエンハン マオトゥン
の影響を受けた魯迅、田漢、茅盾などの知識人がプロレタリア運動を展開し、「反封建」、「反帝国」、「抗日」という主張が、文学や演劇、美術、漫画、映画などの分野に浸透していった。当時、聯華、明星などの映画会社も、こうした運動に応じるかたちで、田

シアイエシエン シエンシーリン
漢、夏衍、沈西苓などの左翼知識人を招いて、抗日や社会批判など左翼的な思想に基づくシナリオや映画を制作させている。また、多くの映画専門誌や新聞紙に映画理論、評論、漫画などが掲載され、左翼思想がさらに広まることになる³⁴⁾。戦時下になると、「抗日救国」の思想が強まり、左翼知識人が中心となって「上海文化界救亡協会」が設立されている。その後、これらの人々の手で「抗日救亡隊」が結成され、その多くは上海を離れ内陸や香港に向かい、一方、租界に残った人々は、侵略者である日本に対して、風刺したり批判を唱えるような表現に取り組むようになる。それに対して、左翼団体の立場と対立の立場を持つ国民党政府も、時局に乗じて政権を固めるために、愛国主義や民族主義というイデオロギーを強調した「愛国主義運動」を展開した。知識人は、市民、教育関係者、学生などに民族主義や、反帝国主義などの考え方は広め、一方、国民党政府は、

「愛国主義運動」を通じて、特権階級を含むすべての中国人を動員し、ナショナリズムの思想を高揚させたのである³⁵⁾。ある意味では、ナショナリズムのイデオロギーは、国民党政府と左翼団体に共通するものだったのである。

しかし、1937年の盧溝橋事件以降、日本の侵略が拡大するとともに、日本による中国のメディアに対する検閲が厳しくなり、こうした愛国主義に提唱するものや帝国主義に

対して批判的なものは徐々に影を潜め、次章の第2節において詳述する「ジェグフンジン借古諷今」という故事に託して現実社会を風刺する方法が用いられるようになっていく。この手法は、古典や民話、歴史事件や神話などの昔話や人物を用いて、現在の政治問題や社会現象、権力者や侵略者など、様々な問題に対する暗喩、批判、風刺という意図を表わそうとするものであった³⁶⁾。この時期は、とりわけ、日本に対する抵抗の呼びかけが、寓意的に表象されるようになっていく³⁷⁾。

こうした背景の下、『鉄扇公主』でも、借古諷今の手法が用いられている。第2章の第3節で詳述するように、この作品は、芭蕉扇をめぐる対立や衝突、支配者に対する反抗というテーマに要約できるが、政治的な解釈との親和性も高く、プロパガンダ的な性質を読み取ることもできる。ここでは、まず、この映画のストーリーを確認しておこう。『鉄扇公主』は、中国の古典『西遊記』のエピソードのひとつ「孫悟空、三度芭蕉扇を借りる」を取り上げ、監督を務めた万兄弟と脚本家の王乾白によって脚色されている。物語は、三蔵法師とその弟子である孫悟空、猪八戒、沙悟浄の4人が、火焰山の炎に苦しめられる村にやって来るところから始まる。炎は鉄扇姫の持つ芭蕉扇だけが消すことができ、沙悟浄、猪八戒、孫悟空らがそれを借りようと試みるが、鉄扇姫とその夫、牛魔王はそれを拒否する。しかし最終的には、三蔵法師の導きで弟子や地元の人々が力を合わせ、鉄扇姫と牛魔王を倒し、火焰山の炎が消し去られる。当時の万兄弟のインタビューでは、敵を倒し、勝利に合いに行くという一心同体で、団結している意図が確認されている。また、彼らの晩年の自伝には、当初、「抗日戦争の最終勝利を勝ち取る」という字幕がついていたが、日本軍によって消されたという製作時の逸話が上がっている³⁸⁾。

また、その他、当時のいくつかの映画批評では、この映画が抗日プロパガンダの意図を隠喩しているという指摘が見られる。例えば、「どのような困難も、苦しみや迷いを乗り越えれば、最終的には成功や勝利にたどりつくことができる」、「真理を守るために戦うことには、多くの困難が伴うが、最も重要なのは、揺るぎない努力や信念、内部の団結、そして大衆の力の動員である」などという表現の評が掲載されているのである³⁹⁾。

しかし、当時の上海は、日本軍や大道政府、南京維新政府などその傀儡政府だけでなく、植民地主義に基づく共同租界やフランス租界の行政機構、さらには国内の国民党と共産党の対立など、さまざまな対立軸が混在する状況だった。また、貧富や階層、出身地域などによる差別が存在し、様々なかたちで人々を分断させるような要素があったので

ある。次章では、このような政治的な分断や、階層化社会という多層性を持つバックグラウンドとしての租界都市上海の状況に焦点をあてていく。これは、上海における抗日意識が、さまざまな思惑と入り混じった状態であったこと、少なくとも一枚板の運動ではなかったという部分に光を当てるためである。また、複雑な状況中で置かれた上海の文化的な特徴を考察していくことにする。

第2章 バックグラウンドとしての上海

民国期の上海は、前述したように、西洋の植民地でもある租界の存在により、政治的、文化的、社会的に、複雑で多様な状況を呈していた。このような環境は、必ずしも一様な考え方ではなかったはずなのだが、それを示すためには、当時の社会的背景を概観し、考察することが重要であろう。本章では、租界という特殊な環境が、上海における階層化された社会の形成にどのような影響を及ぼしたかを検討する。また、こうした多層のかつ複雑な社会構造のなかでは、支配者の抑圧に対する批判精神が育まれることになるはずなのだが、そうした精神は、戯画や方言、芸術などを生み出すことになったと推察できる。しかしもしそうであるならば、当然、そのような作用は、『鉄扇公主』に対しても働いていたはずなのである。

2.1 租界の特殊性

19世紀後半以降、租界の成立をきっかけとして、多くの外国人が上海に移住するようになった。彼らは、前述した西洋の政治思想、管理システムなどだけでなく、服装、食生活、住宅、などの生活様式、言語、文学、演劇、映画、美術、漫画などの文化や芸術も上海に持ち込んだ。一方、上海地元の生活様式、文化、芸術などを維持し続けている。こうした「中洋折衷」の様相は、租界のコスモポリタンな性格を表象していることは違いない。

また、租界都市としての上海は、植民地主義的な性質を帯びていた。このような性質は、西洋人が特別な権力を持つ租界社会と、中国人社会との分断を意味していた。中国人社会は、さらにいくつかの階層に分けて考えることができた。ひとつは、政治や経済を掌握する特権階層、二つ目は、西洋文化の影響を受けつつも、伝統的な生活様式を維持しよう努めた市民階層、そして最後が、中国の他の地域から上海にやってきた経済的に困窮した人々の階層である。上海には、租界と中国人居住区という地理的な区分だけでなく、こうした階層化された社会があったのである。

2.1.1 コスモポリタンな性格

前章で述べたように、租界は様々な人々が集まる環境であり、西洋と中国のものが混

在し、コスモポリタンな性格を帯びていた。すでに第1章の第2節の第2項で述べたが、ここでは、租界のコスモポリタン性の背景を調査するものとして、租界の設立やその発展についてもう少し詳しく見ていくことにする。

1842年、清政府はアヘン戦争の敗北により、イギリスと『南京条約』を結び、上海の開港を認めざるをえなかった。1845年11月、イギリス租界が成立し、1848年及び1849年にはアメリカとフランスもそれぞれの租界を設置している⁴⁰⁾。初期の租界に居住した西洋人は、植民地の主人が自分たちであることを示すために、中国人が租界に居住することを禁止し、「華界」（租界以外の中国人の居住地域）の範囲だけで行動するように限定した人種隔離政策、「華洋分居」を定めた⁴¹⁾。しかし、1851年、「太平天国の乱」^{たいへいてんごく}⁴²⁾との連携を模索した秘密結社「小刀會」^{しょうとうかい}による武装蜂起を避けるため、大勢の中国人が安全な租界に逃げ込んだ。このことをきっかけとして、西洋の資本家たちは中国人に住宅を貸与することに新しい商機を見出し、「華洋雑居」と呼ばれる、中国人も租界に住むことができる時期に移行していく⁴³⁾。

前章で述べたように、1850年代中期から20世紀初頭にかけて、租界は「独立国」としての道を歩んでいく。共同租界とフランス租界は、幾度にもわたる『土地章程』^{つちしょうちよう}の修正によって、「工部局」（英米租界）、「公董局」（フランス租界）という「租界政府」を設立している。租界政府は政治、経済、軍備、医療、行政、立法、教育など各方面に関する制度や機関を設け、国としての役割をほぼ果たすようになった⁴⁴⁾。

1910年代以降、租界の制度や法律はさらに完備されていく。その結果、租界以外の地域が不安定な状態に陥っても、租界内の治安や生活は比較的、安定していた。また、当時の世界で唯一、入境手続きのない上海は、西洋の植民者の住人（イギリス人、フランス人、アメリカ人など）、アジア系の商人や軍人（日本人、朝鮮人など）、西洋植民地の被雇用者（インド人、マレーシア人、アフリカ人など）、ロシア革命の勃発で追放されたユダヤ系ロシア人（白系ロシア人）、ナチスに迫害されたユダヤ人など、様々な人々が租界に集まってきた⁴⁵⁾。また中国人も、紛争を避ける、お金を稼ぐなどを理由に、数多く租界に流れ込むようになった⁴⁶⁾。このような多国籍、多人種が雑居する環境は、異なる文化や思想に対する受容度は高めたのではないかと考えられる。租界内に定住するようになった中国人の社会は、西洋文化の影響を受けつつも、伝統的な生活様式も維持し続けたため、民国期の上海の租界は、西洋と中国の伝統的な事物が共存する、独特な雰囲気に含まれていた。

これらの各地の人々は上海に集め、様々な事業が行っている。例えば、1938年春、ナチス・ドイツに迫害されたユダヤ人たちは、虹口地区に属する楊樹浦（現在の虹口区および楊浦区）に住居を構えた。先行研究によれば、当時の上海のユダヤ人は、喫茶店、レストラン、書店、工場、クリニックなどの店舗や施設を相次いで創業し、音楽、美術、体育などの文化・娯楽事業も行うようになっていた⁴⁷⁾。上海の一角に、新たにユダヤ人社

会が形成されたのである。また、日本人もさらに早い 19 世紀後半から、共同租界の虹口地区（現在上海の虹口区や楊浦区）に集まり、工場、銀行、など大きな商業施設、レストラン、旅館、スーパー、雑貨店、服装店、美容室などの日常生活を支える施設、日本人学校、宗教の場所、墓場、病院などの公共施設も設けている。そのため、虹口地区は「小東京」と呼ばれている⁴⁸⁾（図 5）。また、中国の地方の人々も上海で仕事の機会を求めるようになり、それぞれの業種ごとに、出身地が分かれるようになっていく。例えば、仕立屋の職に就くのは寧波の出身者が多く、美容師の 90% は揚州の出身、また大餅店の店主の多くは山東省の出身であった⁴⁹⁾。

こうした外国人と出身地の異なる中国人が共存することで、様々な考え方や文化、芸術を受け入れ、包容力が高い環境が生まれていくことになる。これこそが、租界のコスモポリタンな性格を象徴する性質と言えるだろう。一方、コスモポリタンな性格を持ちながらも、本質的に西洋の植民地であった租界は、当然ながら植民地主義的な色彩を強く持っていた。次節は、租界に住む外国人や、中国人社会の各階層が形成する多層的な社会構造について詳述していく。

2. 1. 2 多層的な社会構造

上海の多層的な社会構造は、階層間に、様々な対立を生み出していた。例えば、民国期の上海には「富人の天国、貧者の地獄」という形容があった⁵⁰⁾。富人である特権階層は高い経済力と社会的な地位を持っていたが、貧者としての労働者や難民は生活を維持す

るのも困難であった。こうした階層間の格差は、日常生活にも反映していた。近年、熊

ウエチ ルオスウエン ルハンチャオ ふるまや

月之、羅蘇文、盧漢超、古厓忠夫⁵¹⁾など、日中の上海史研究者らは、階層ごとの日常生

活を研究対象とみなし、日常生活と階層化社会の関連についての研究を行なっている。

これらの研究では、衣・食・住そして余暇など、日常生活において、階層ごとに明確な格差が生じていたと指摘されている。本節では、日常的な娯楽のひとつである映画に焦点をあて、階層化された社会との関係を考察していく。

孤島期の記事によると、当時、上海の映画館は一輪映画館、二輪映画館、三輪映画館に分けられていた。また、一輪および二輪映画館は、それぞれ外国映画専門館と中国映画専門館に分けることができた。まず、一輪、二輪と三輪の区別を説明しよう。一輪映画館は、映画会社と配給契約を結び、映画の初公開、つまり封切り上映や先行上映を行った。これに対して二輪映画館は、一輪映画館での上映終了から 2 ヶ月以上経ってから、再上映を行う映画館のことを指していたが、ときには封切り上映することもあった。例えば、『鉄扇公主』の初公開は、一輪映画館の大上海大戲院、滬光大戲院と共に、投資側が所有

する新光大戲院という二輪映画館でも公開されていた⁵²⁾。最後に三輪映画館は、二輪映画館での上映終了から2ヶ月以降に上映する映画館のことを指し、二輪映画館とは異なり、封切り上映されることはなかった。

一輪、二輪、三輪という、三種類の映画館は、その設備や施設、入場料はもちろん、所在地も異なっていた。まず施設やサービスだが、一輪映画館は、「冬は暖房、夏は冷房が効いて」いたとされている。また、「装飾や施設もより良いものが提供され」ていたとされ、運営についても、「接客も親切で顧客の満足度が高かった」とされている。そのため、入場料は5角以上（二輪映画館の1.5倍、三輪映画館の4.5倍）と高めに設定されていた。二輪映画館は、設備や管理は一輪映画館に準じているが、入場料が3角3分で、質が良い割には安く設定されていた。三輪映画館については、平均入場料が1角1分と低く設定されていたが、「設備は、ストーブや扇風機が用いられ」ていて、管理も十分ではなく、「観客の間に喧嘩や揉め事が多く起こっている」という状態だった⁵³⁾。

映画館の設備やサービスの違いによって入場料が異なることで、映画館を利用する人々も、その経済状況によって階層化されていたであろうと推察できる。またそれに加えて、熊月之⁵⁴⁾は、映画館の所在する地区から階層化を確認できると指摘している。資料によると、南京大戲院、大上海大戲院、滬光大戲院などの一輪映画館は、共同租界やフランス租界の中心地区である静安寺路、霞飛路、愛多亞路などに集中していたため、西洋人や中国の特権階層が鑑賞することが多かった。そのため、一輪映画館で映画を見ることは、経済力や社会的な地位の高さの証明とも言うことができた。二輪映画館の光陸大戲院、巴黎大戲院、中央大戲院は、租界の商業街、ダンスホール、銀行、学校の周囲にあり、主な観客は、学生や若い女性、会社員や知識人などであったとされている⁵⁵⁾。参考までに、戦時下の市民階層の月給について、少し触れておきたい。1941年の上海の会社員に関する調査では、銀行業、小売業、教育業、メディア業、医業などの家族の平均月給は688.38円で、食生活や住宅の経費が月給の8割を占めていた⁵⁶⁾。市民階層にとって、二輪映画館は負担可能な娯楽場所だった。一輪映画館、二輪映画館に対して、三輪映画館は、租界の工場区域や、閘北、南市、滬西のような中国人の密集地域に建てられていた⁵⁷⁾（図6）。当時の共同租界の調査によると、上海の工場労働者の家族の平均月給は173.89元であり⁵⁸⁾、肉体労働者として上海に来た人々や、経済的に余裕がない人々は三輪映画館に足を運んだと思われる。

このように、映画館のあり方にも、特権階層、市民階層、地方からきた困窮している人々の階層という、多層的な社会構造が反映していた。こうした分断は、もちろん階層ごとの日常生活や職業にも及び、そのため、人々の考え方にも様々な影響を与えていたと考えられる。前章でも述べたように、抗日という姿勢は、自分の権力や安全を脅かす支配者に対する反抗の意識に他ならないが、このような意識は、日本という目の前の支配者に向けられるのは当然だが、例えば、租界政府や中国の資本家や政治家という特権

階層などの対象にも向けられていた。このような反抗的な意識、あるいは、支配者に対する批判精神は、上海の文化の中で深く織り込んでいる。例えば、上海における戯画、上海方言、戦時下の映画に見られる。次節は、上海における批判精神について検討していく。

2.2 上海における批判精神

2.2.1 上海における戯画

民国期の大衆メディアの中では、戯画、あるいは風刺漫画が、重要な位置を占めていた。とりわけ、1927年から1937年の10年間は、比較的安定した時代で、漫画が急速に発展していった。この時期の主な漫画家として、豊子愷、張光宇、葉淺予、萬籟鳴、萬古蟾、張樂平などを挙げることができる。「漫画会」(1926年創立)などの組織が設立され、『上海漫画』(1928年創刊)、『時代漫画』(1934年創刊)、『独立漫画』(1935年創刊)などの漫画専門雑誌も出版された⁵⁹⁾。そのほかにも、『申報』、『新聞報』などの新聞や『良友画報』などの一般誌にも漫画が掲載されるようになった⁶⁰⁾。当時の漫画理論家の王敦慶(1899年ー1990年)は、こうした新聞や雑誌に掲載された作品を、十種類に分類し⁶¹⁾、その中で、政治や社会に対する風刺や批判に重要な役割を担った「時政漫画」というカテゴリーを設けている。「時政漫画」は、日本人を批判の対象としたのはもちろんだが、当時の特権階層や社会の諸問題への批判も少なくなかった。例えば、図7の『牛乳を飲む人は太り、牛乳を供給する牛は痩せる(吃牛乳的人肥了, 供給奶的牛瘦了)』という漫画では、「牛乳を飲む人」は特権階級の比喻で、牛は市民階級や肉体労働者の比喻であるが、経済的、精神的、労働的にも搾取された市民階層や肉体労働者が、生活の維持が困難となり、心身共に厳しい状態に陥っていることを鮮明に描いている。特権階級に対する風刺がはっきりと見て取れる。また、『ゴリラのような水兵が街に溢れている(猩猩似的水兵充滿了街道)』(図8)という漫画は、西洋の水兵をスキヤングラスに描き、彼らの横暴な振る舞いが中国国内で横行している事実を描き、植民地主義に対する風刺を明確にと示している。これらの作品からは、すでに、「孤島期」以前の上海社会に、特権階級や植民地主義に対する風刺が存在していたことがわかる。

これらの漫画家の中には、第1章第2節第3項で述べたように、万兄弟もいた。1920年代後期から1937年にかけて、万兄弟は『笑面猴』(作者万兄弟)、『陸小姐』(作者万籟鳴)のようなユーモアスな連載漫画や、政治や社会を批判する漫画などを多く描いている。例えば、『お金と友情(金錢與友誼)』という漫画は、4人の権力者が利益を得るためにナイフを持って、その偽りの友情を刺すような様子を描いており、外国や中国の権力者の利己的で拝金主義的な性格を明白に示している(図9)。このような漫画は、『上海漫

画』、『漫画生活』、『現象漫画』などの漫画専門誌に掲載されている。これらの作品から、万兄弟が、1930年代前半には既に、支配層や社会問題に対する風刺や批判、あるいは、反特権階級や反植民地主義を意識していたことがわかる。

戦時下になると、『永安月刊』などの総合雑誌の漫画欄に、政治社会的な問題を風刺した漫画が少なからず掲載された。この時期の作品は、様々な対立が混在する租界内での社会問題や事件に焦点を当てたものが多かった。例えば、『上海新図解』という漫画は、戦時下という特殊な時期に、上海の階層社会がもたらす様々な問題をより顕著に浮かび上がらせ、風刺している（図10）。2段目の二つの漫画は、戦時下における物資不足の下、特権階層が利益を得るために、米、食料品、石炭などの必需品を買い占め、物価を高騰させていることを告発している。当時の新聞によると、物価の上昇により、市民階層は食糧を買うことができなくなり、栄養不良になることも多かったという。さらに、難民などの貧しい人々は、餓死、病死することも少なくなかった⁶²⁾。特権階層以外の人々は、生活の維持が困難な状況にあったのである。こうした大きな格差は、漫画に表現されているように、特権階層に対する不満を募らせ、反特権階層という考え方を浸透させることになったと考えられる。また、4、5段目の左側の漫画には、当時頻繁に起きていた強盗事件の様子も描かれている。「強盗の世界（搶的世界）」という一連の漫画（図11）には、市民が日常的にさまざまなかたちの強盗事件に遭っていたことが表現されている。

アメリカの研究者フレデリック・ウェイクマンは、戦時下の上海では、さまざまな政治勢力の闘争に起因する、暗殺、誘拐、強盗、ゆすりなどの犯罪事件が頻発していたと指摘している⁶³⁾。共同租界やフランス租界では、日本軍の要員や親日派（中国人の場合は「漢奸」）、抗日派や国民党の要員などの手によって、対立する立場の人々が暗殺されることが少なく⁶⁴⁾。こうした状況下で、租界政府は中立的な立場を保つため、日本軍と交渉し、政治活動に関わりのない住民を保護するという政策を定めている。孤島期の租界政府は、それぞれの国の立場を反映し、それに応じた政策を定めていた。孤島期の前半の欧米諸国は、日本の侵略行為に脅威を感じ、中国における植民地主義としての利益を守るために、日本人が租界に足を踏み入れないように規定していた。さらに、日中間の闘争に関与させないという姿勢もあった⁶⁵⁾。例えば、共同租界とフランス租界では、1939年5月に「政治活動を保護しない」という宣言を布告しており、中国政府と日本政府の間の闘争に参加させないことを表明している⁶⁶⁾。一方、前述したように、共同租界の英米警備司令地区とフランス租界以外の地区は日本軍によって占領されていたため、当然ながら日本軍の厳しい統制下にあった。そのため、日本軍が介入できない租界は、比較的自由、安全な場所となり、大勢の中国人が租界に逃げ込んできた。しかし、「共同租界とフランス租界の住民5人逮捕」、「フランス租界住民2名、昨日逮捕」などの報道があるように、租界警察と日本軍が協同して中国人を抑圧しているのではないかという疑いが持たれている⁶⁷⁾。このような傾向は、特に市民階層に対して不安や失望を与えることになり、租

界以外の場所に転居する理由を与えることになった⁶⁸⁾。

上海では反日意識が根底にあったものの、自分たちの利益だけを優先させる人々や、日本軍と手を組み、中国人に圧力を加えていた租界政府に対する反発、つまり「反特権階層」や「反植民地主義」の考え方も醸成されていったことが、戯画を通して見て取れる。いずれにせよ、抗日も、反特権や反植民地主義も、支配者に対抗しようとする状態であり、不平等な環境に対する不満から生まれた批判精神と考えられる。

2.2.2 上海方言にみられる批判精神

前述したように、上海の租界は外来文化の受容性が高く、コスモポリタンな性格を帯び、20世紀初頭以降、多様な文化が交錯した場所として、中国各地の伝統文化と西洋の文化を融合させようという試みが始まった⁶⁹⁾。同時に、その多層的な社会構造から、政治社会的な批判精神も培われていった。こうした様々な要素は、市民階級の基盤となり、「海派^{はいはい}」と呼ばれる中洋折衷を特徴とした大衆文化が生み出され、上海文化の特徴のひとつとなった⁷⁰⁾。その中でも、上海の方言はこの地域を代表する重要な文化である。

上海方言研究者の銭乃榮は、20世紀以降、上海方言が多くの外来語の表現を吸収してきたことに注目している⁷¹⁾。市民階級以下の階級の人々の間で流行した表現や俗語は、そのユーモア、風刺、鮮やかな比喻などの特徴を通して、次第にあらゆる階層に受け入れられるようになり、社会的な流行語へと発展していった。また、当時のジャーナリズム、文学、漫画、映画などの幅広い文化芸術にも利用され、ボトムアップの広がりを見せたことが指摘されている⁷²⁾。1935年に出版された『上海俗語図説』には、上海方言の特徴が明確に図解されている。この本に収録された言葉の中には、特権階級や植民地主義を掲げる支配層（インド人など租界政府に属する外国人も含む）が、大衆に対して暴力や、抑圧、人種差別などの行為や態度を取っていることを風刺、批判した表現も少なくない。例えば、「外国人のハムを喰らう（^{チエラ イエジ ヌ ヌ フクタイ}吃了一記外国火腿）」という言い回しは、外国人に足で蹴られたり、殴られたりすることを指し、ハムは外国人の足の比喩とされている。こうしたことは、主に肉体労働者である人力車夫や工場の労働者たちが、外国人の乗客に賃金を要求したり、上司に給料を要求する際にしばしば受けた暴力で、時には理由もなく、殴られたり蹴られたりすることもあったという⁷³⁾。こうした外国人に対し、「外国の野郎、外国の鬼（^{グ ヌ フクロー}外国赤老）」という言葉もあった。「赤老^{フーラウ}」という上海の方言は、元々「死人」、「ゴースト」、「鬼」の意味を持ち、下層階級から広まった言葉で、「人を敬わない」、「人と揉める」といったネガティブな姿勢を表す意味も加えられている⁷⁴⁾。治外法権を有する外国人に対する、上海の人々の風刺的、批判的な姿勢を明確に表現している。また、イギリス人によって、上海の共同租界に連れて来られたインド人の警察官らは、特権階級以下の中国人に暴力や尊重しない行為に不満を抱いていたが、これらのインド人は、宗教上の習慣によって常に赤い頭巾を被っていたため、「赤い頭の小人（^{インドアセン}紅頭阿三）」

と称されている⁷⁵⁾。一方、中国人社会の特権階級を風刺した言葉もある。例えば、権力を握って大衆に抑圧する「偉い人物（大人物）」を「カシラ（老頭子）」と呼んでいたが、これは当時、政府の暴力行為に協力していたヤクザ青幫の「カシラ」から来た呼称である⁷⁶⁾。

これらのユーモアで皮肉に満ちた表現は、市民階級以下の人々の、特権階級や植民地主義に対する風刺、嫌悪、そして批判的な感情を反映したものである。租界の多層的な社会環境の中では、市民階級などの人々の生活や地位を現実に変えることは難しいことだったが、上海方言の風刺には、特権階級による支配や抑圧に対する批判精神の反映を見出すことができるのである。また、こうした方言による暗喩や批判からは、上海市民の人間としての平等や尊重への願いを読み取ることができるだろう。

2.2.3 ジェグ フンジン 借古諷今という姿勢

第1章で言及した「借古諷今」は、抗日プロパガンダやナショナリズムが高揚した1930年代の社会背景の影響を受け、映画制作で用いられるようになった手法である。孤島期には、『貂蟬』（監督：ト万倉、1938年、87分）『木蘭従軍』（監督：ト万倉、1939年、89分）、『明末遺恨』（監督：陳翼青、1939年、93分）、『岳飛精忠報國』（監督：呉永剛、1940年、86分）など、当時の映画や演劇で最も多く用いられ、上海映画の特徴的な手法となった。その理由として、先行研究では、日本軍の映画検閲を避けようとしたことや、中国における伝統的な演劇表現との関連性、という2点が指摘されている⁷⁷⁾。1937年8月に第二次上海事件が勃発すると、上海の租界以外の地区は壊滅的な打撃を受け、そこに集中していた映画スタジオも廃墟と化し、その後、孤島期の上海映画界では、戦争で被災した多くの映画会社やスタジオが、租界に移転した。しかし、租界で上映された映画については、日本に対する不満や反抗の意図が含まれていないが、日本軍が検閲を行っていた。また、中国の文学や演劇でしばしば用いられた「借古諷今」の手法の影響も受けていた。清朝から発展した京劇の演目を見てみると、例えば、古典小説『水滸傳』を改編した『忠義水滸傳』は、秦檜に迫害された宋朝の名将岳飛を例えとして、19世紀末の日清戦争における日本への協力者（「漢奸」と呼ばれる）を風刺している⁷⁸⁾。20世紀に入り、中国が多くの国々の侵略や占領に晒された際、京劇は、侵略者への不満を表し、中国大衆の抵抗を呼びかけるために、しばしば「借古諷今」の方法を用いた。例えば、漢朝皇帝が異民族に対抗する物語である『鬧昆陽』や、真理を求めるために、様々な妖怪と戦った物語の『西遊記』を題材にした演目、また、岳飛の故事も引き続き題材として取り上げられた⁷⁹⁾。プロパガンダの意図を隠喩した作品は、外国の人々には故事や民話や神話を扱っていると解釈されるが、中国の人々にとって、その根底にある反植民地主義などの意図が一目瞭然なのである。

こうした制作手法による映画を数多く完成させることができたのは、後述する川喜多長政の活動と深い関係があったのだが、それと共に、当時の上海映画界のリーダーである張善琨とも密接に関わっていた。張善琨は、英語に堪能で商業や管理にも長け、1934年に新華影業公司（以下、「新華」とする）を設立して、映画プロデューサーとして活躍した人物である。斬新なアイデアや、大胆な宣伝手法を取り入れた製作を行い、京劇映画『紅羊豪俠傳』（監督：楊小仲、1934年、82分）や、抗日意図を込めた『壯志凌雲』（監督：呉永剛、1936年、94分）、ホラー映画『夜半歌聲』（監督：馬徐維邦、1937年、120分）など、多くの作品が好評を得て興行的にも成功し、瞬く間に上海映画界のトップへと上り詰めた。しかし、孤島期の初頭、先に述べたように、上海映画界は壊滅的な打撃を受けていた。そのような状況の中で、張善琨は租界内でいち早く映画制作の復興に取り組み、戦争で損害を受けた大衆の心に安らぎを与えたのである⁸⁰⁾。とりわけ、1939年に公開された『木蘭從軍』は、「借古諷今」の手法で抗日的な意図を巧みに織り込んだ古典劇であり、興行的にも成功を納めた。この作品は、中国南北朝時代の古典詩『木蘭辞』を映画化したもので、主人公の女性が父に代わって男装し、軍隊に入って侵入者匈奴と戦うというストーリーが描かれている。この物語については、多くの映画評論家が述べているように、異民族を追い出すという意図を無視することはできないだろう⁸¹⁾。『木蘭從軍』の成功は、時代劇を中心とし映画制作の幕開けをもたらしたと言える。この映画の制作に重要な役割を担った張善琨は、上海の多層的な社会構造や各階級の考え方を把握し、上海文化に内在する批判精神を深く意識しながら、こうした風刺を用いた映画の制作に取り組んだのではないだろうか。

2.3 『鉄扇公主』への影響

前述したように、先行研究の多くは、『鉄扇公主』が日本軍の侵攻と支配という現実社会の動きと密接に関係していることを主に論じている。しかし、これまで見てきたように、当時の上海は、租界という特殊な地区と、その内部の社会構造の階層化、そして政治信条による分断などが、複雑に交錯していた社会だった。また、こうした環境から生まれた批判精神が、風刺漫画、方言、映画など、上海の文化や芸術にも浸透していた。そこでは、抗日という意識が主に存在していたことは認めなくてはならないが、それだけにとどまらず、反特権階級や反植民地主義といった支配者側への抵抗の意思を表す批判精神もあったはずである。本節では、こうした背景が『鉄扇公主』に与えた影響について考察していく。

『鉄扇公主』には、村の人々と、抑圧者である鉄扇姫、牛魔王というわかりやすい対立軸が存在する。もちろんそこから、侵略者、支配者として日本を想起することはできるが、当然のことながら、租界という治外法権を持つ地区や、そこに住む人々、あるいは中国社会の中で特権的な地位に就いている人々を思い浮かべることもできる。支配者に

よる抑圧や覇権に対して、被支配者は反抗するべきであるという呼びかけは、様々なかたちで読み取ることができるものであったはずである。「反抗」や「抵抗」は『鉄扇公主』のキーワードには違いないが、しかしそのとき、「抗日」が第一であることはもちろんだが、「反特権階層」、「反植民地主義」などの考え方も根強くあったはずなのである。

たとえば、炎に苦しめられている人々が、「炎を消すことのできる芭蕉扇が存在し、この扇子を振ると、一波で炎を消し、二波で風が吹き、三波で雨を降らせる。私たちはその時だけ、農作業ができるのです。また、この扇子の持ち主は、鉄扇姫という神です」と三蔵法師一行に告げるシーンがある。ここでは、その土地の人々が、鉄扇姫とその芭蕉扇に守られることで生かされている様子が描かれている。つまり、彼らには自主権がなく、鉄扇姫に支配されている状態である。このシーンは、孤島期の租界の状況を表現していると読むこともできる。火焰山の炎に包囲され村の人々と同じように、租界は日本軍という炎に包囲され、鉄扇姫とその芭蕉扇に守られているように、共同租界やフランス租界に保護されているのだ。また原作には、人々が生活を維持するために多くの貢物を用意し、1ヶ月かけて鉄扇姫の屋敷に参拝し、それに応えるように鉄扇姫が芭蕉扇で一時的に炎を消し、農作が可能になる時間を与えるという描写がある⁸²⁾。これもまた、中国人が租界に逃げ込み、高騰する物価や低賃金に耐えながら、一時的な安全や安心を求めている状況と似ている。このような見方をすれば、鉄扇姫は租界政府の隠喩ということになる。治外法権を持つ租界政府では、ある程度の安全が確保され、生活を継続することができるが、その一方、租界政府という存在は、「反植民地主義」の思想を育むことにもなる。『鉄扇公主』の最後のシーンでは、人々が力を合わせて鉄扇姫らを追い払い、自主権を取り戻す様子が描かれている。こうしたエンディングから、支配者に対する不満、反抗や抵抗に結びつけようという作者の意図を読み取ることは難しくない。しかしその部分は多義的で、侵略者である日本だけでなく、植民地主義者である西洋人をも対象とするものである。重要なのは、いずれの場合も、中国人が自主権を取り戻すことを提起しているということである。

また、劇中曲の歌詞「鶏は香ばしく、鴨は美しく、豚は太く（雞又香鴨又美猪肉又肥）」は、鉄扇姫と牛魔王の贅沢な日常生活を表しており⁸³⁾、これは、特権階層の生活を暗喩しているとも考えられる。反対に、作品冒頭の猪八戒と沙悟浄が地元の民家で食事をする様子からは、村人たちの質素な食生活が窺える。このような日常生活の格差を比較する手法は、当時の漫画家が階層間の差別を風刺し、批判するために多用していたものである。漫画家でもあった万兄弟が、こうした手法を取り入れて、階層化された社会を表現するとともに、特権階層に対する抵抗の必要性も込めていたということはある得ないことではない。

そのほか、この作品は中国の標準語でセリフが演じられているが、地元の上海方言の影響も間接的に見受けられると考えている。前述したように、上海方言の特徴は、ユー

モア、風刺、比喩などである。また、上海方言には、日本語のカタカナのように、英語などの外国語の発音を模倣した言葉も少なくない⁸⁴⁾。『鉄扇公主』の中では、悪役である「牛魔王」の発音が、上海方言の「ニュームーワン」となっているが、これは「拿摩温」または「那摩温」（上海方言の発音：ナームーワン）という言葉に連想させる。「拿摩温」は元々、英語の「NO.1」の上海方言の発音であり、その英語の意味も含めて用いられ、「第一」、「トップ」⁸⁵⁾という意味があるが、1920年代以降の紡績業工場では、「労働者を管理する職」という意味も追加されている⁸⁶⁾（図12）。当時の文学や演劇、映画の中で、拿摩温と呼ばれた登場人物は、男女を問わず、資本家への協力者を意味し、労働者に肉体的、経済的、精神的な抑圧を与えている。村人たちを抑圧した牛魔王と鉄扇公主の行為は、男女2人の「拿摩温」と言えるのではないだろうか。

一方、第1章で述べたように、『鉄扇公主』が『白雪姫』から受けた影響は、アニメーションの技術的な側面だけでなく、物語の構成や要素に込められた意図にも及んでいると考えられる。

前述したように、『鉄扇公主』では、三蔵法師一行や村人たちが善役で、鉄扇姫や牛魔王が悪役であり、この構成は、『白雪姫』の白雪姫や七人の小人と、その悪役である皇后という対立軸の設定と同様である。また、魔法の鏡や芭蕉扇という、超自然的な力を秘めたアイテムも共通している。これらの道具は、対立軸をかき乱し、突き動かすものとして、物語において重要な役割を果たしている。皇后と白雪姫の関係は鏡によって生み出され、三蔵法師一行と鉄扇姫の対立は扇によって促される。こうした主人公と悪役の繋がりが、物語全体における善と悪、反抗と抑圧という対立を深化させ、登場人物の動きや性格に強い影響を与えているのである。さらに、悪役としての皇后や鉄扇姫が、それぞれ、鏡や扇の所有者であるのも興味深い共通点だ。物語にとって重要な役割を果たす鏡や扇だが、それ自体が善悪の性質を持っているわけではない。あくまでもそれらは、それらを所有する人、神によって、善にもなれば悪にもなるのである。

こうした物語の構成を見ると、『白雪姫』と『鉄扇公主』には、対立軸の構築や道具の役割など、多くの共通点があることがわかる。世界初の長編カラーアニメーションである『白雪姫』は、当然、『鉄扇公主』の制作において重要な参考点となったはずである。しかし、『白雪姫』と比較すると、『鉄扇公主』は、芭蕉扇をめぐる対立や衝突、支配者に対する反抗というテーマに要約できるように、政治的な解釈との親和性が高い。もちろんそれを、万兄弟の意向によるものとも考えることもできるが、あくまでもオリジナルが古典的な物語であったことも考慮しなくてはならない。当然そのとき、「借古諷今」という風刺の在り方も視野に入れなくてはならないが、古典が介在していることを消すこともまたできないのである。

第3章 映画人、川喜多長政

日中戦争下の上海映画界において、川喜多長政という映画人の存在を看過することはできないだろう。『鉄扇公主』を日本に紹介した川喜多は、1939年から1945年の敗戦に至るまで、上海での映画制作に対する不干渉政策、いわゆる「放任政策」⁸⁷⁾を実施したことで知られている。この政策は、抗日的な意図を持った映画の制作をも支持し、そうした作品を日本占領下の中国で上映することを可能にしたのである。

しかし、第2章で述べたように、孤島期の上海では、様々な対立軸の闘争に起因する政治的な暗殺や犯罪事件が頻発し、こうした事件が本章の第3節で述べるように、映画界にも影響を及ぼしていた。一方、日本は国策を推進するため、1939年10月1日に、日本国内での「映画法」を制定し、国策に反するような映画に対する取締りを強化するとともに、中国での検閲も厳しく行なうようになっていた。このような、軍による思想統制が行なわれ、身の安全も保証されない環境において、国策に離れた「放任政策」を実現することは決して容易ではなかったはずだ。なぜ、川喜多はこの政策を打ち出したのか。また、この政策の本質には川喜多のどのような思想が反映されていたのか。

本章では、まず、川喜多長政の人物像を概観し、次に、彼の「放任政策」に関する先行研究を整理し、そして、「放任政策」と抗日意識との関連について考察していく。

3.1 川喜多長政とは誰か

川喜多は、日本、中国の映画史において重要な役割を担った人物で、1920年代以降、1981年に亡くなるまで、映画の制作と配給、および映画を通じた国際交流に尽力している。戦時下には、上海の映画界に映画制作の自由を与えた「放任政策」を実施しているが、そうした姿勢は、彼自身の性格や考え方によるところが大きいと考えられる(図13)。

川喜多の思想の原点には、若き日の中国やドイツでの留学経験が深く関わっている。詳細は後述するが、ここでも概観しておくことにする。川喜多が中国に関心を抱いたのは、父、川喜多大治郎の影響が大きいと言われており⁸⁸⁾、1921年、18歳のときに北京に留学している。しかし、当時の中国は、日本が提出した「対華21カ条要求」(1915年)⁸⁹⁾という不平等要望に対する反発が強まっており、日本人に対して反感を抱く人が少なくなかった。そのため、川喜多も満足な交流を行うことができず、孤独な日々を過ごしていた⁹⁰⁾。そのような折、知人のフォン・ステューテンクロン男爵(Georg Eduard Stietencron、1888-1974、以下、「男爵」とする)の勧めもあり、ドイツに向かうことになる。北京留学から2年後の1923年のことである。ドイツ滞在時は、フランス、イタリアなど、ヨーロッパの他の国々にも足を運び、様々な西洋文化に触れる機会を得ている。二十歳前後のこうした留学経験は、川喜多に、アジアとヨーロッパという異なる

地域の政治、社会、言語、人情、文化などに触れる機会を与えただけでなく、地域や国を超えて交流することの大切さを認識させ、文化に対する畏敬の念を与えたものと考えられる。

ヨーロッパから帰国した川喜多は、1928年、ヨーロッパ映画の輸入と日本映画の輸出を目的とした東和商事を設立している。企業活動としての目的は映画興行に違いないが、川喜多には、異なる文化や思想を広め、相互理解を促進するという思惑もあったのではないだろうか。彼のそうした姿勢は、『自由を我等に』（フランス、監督：ルネ・クレール、1931年）、『制服の処女』（ドイツ、監督：レオンティーネ・ザーガン、1931年）など、彼が選出した映画作品を通して窺い知ることができる。一方、この時期、川喜多はプロパガンダを目的とする映画にも関わっている。ドイツ山岳映画を代表するアーノルド・ファンクと伊丹万作による日独合同の『新しき土』（1937年）、鈴木重吉の日中合同の『東洋平和の道』（1938年）などがそれである。これらの作品のプロパガンダ性は否定しようがないが、アーノルド・ファンクが元々はナチスに非協力的であったことを考えると、国家に対する意識よりも、他の文化圏の監督や俳優に対する信頼や尊重を優先し、共同作業を行ったというようにも考えることができるだろう。

日中戦争が始まると、日本軍の要請により、後述する「中華電影」の責任者の地位に就いている。川喜多はここで、後に「放任政策」と呼ばれることになる姿勢を打ち出していく。この政策は、中国の映画人の制作の自由を確保し、中国語の映画の制作、上映に対して、日本軍が介入することを防ぐものでもあった。「放任政策」は、中国の映画人や映画作品を保護する役割を果たすことになるが、軍による統制の厳しい戦時下において、こうした政策を実施することは容易なことではなかった。その実現には、異なる文化を尊重しようという川喜多の姿勢はもちろんだが、張善琨をリーダーとする上海映画界との信頼関係も、必要不可欠であったはずである。

しかし、戦後、連合軍によって、「中華電影」の責任者であった川喜多は、日本の軍国主義に協力した責任があると判断され、「公職追放」処分を下され、映画の制作、輸入はもちろん、マスコミへの発言も禁じされてしまう。1950年10月に公職追放は解除されているが、その際、「放任政策」によって保護された人々の証言が大きな役割を果たしている。こうした動きもまた、「放任政策」の性質を物語るものと言えるだろう。

こうした経歴を概観しただけでも、「放任政策」という方針は、第4章で詳述するように、つけ焼き刃の対処、対応というよりは、彼の経験や思想に深く根差したものとして理解する必要があることがわかってくる。とりわけ、国家という制度以上に、人間や、文化そのものに対する尊敬と、信頼を抱いていた彼の哲学ともいえるものを無視することは難しい。このような視点に立つと、先行研究に見られる「放任」という表現についても再考する必要があるように思われる。尊敬や信頼に由来しない「放任」という表現は適切なものか。次節は、「放任政策」について考察していく。

3.2 川喜多長政の「放任政策」

1939年6月、日本軍の度重なる要請により、川喜多は、上海に設立された国策会社「中華電影」の専務取締役役に就任している。彼は、当時の上海映画界の状況に対応するため、「中華電影」就任前に上海に赴き、張善琨に対し製作協力を申し出ている。しかし、張善琨は抗日映画も制作するなど、その姿勢には反日的な性格もあった。そのため、川喜多の前任者の金子俊治少佐が張善琨の招聘に対して嫌がらせをするなどしたため、日本人に対して不信感を募らせてもいた⁹¹⁾。こうした張善琨の思いを十分に理解していた川喜多は、日本軍の統制政策に反し、制作への不干涉や、フィルムや資金を十分に与えることを認め、後に「放任政策」と呼ばれることになる方針を提示し、話し合いを重ねながら説得を試みたのである。当初、川喜多は張善琨のことを「中国の映画界で最も実力のあるプロデューサー」、「中国第一のプロデューサー」と高く評価している。川喜多は、張善琨を説得することが、「日本占領地に生活する中国人に娯楽を与え、上海映画界が製作した映画を日本の占領地域で上映する」という「中華電影」の目的に叶うものと考えていた⁹²⁾。しかし、張善琨の映画に対する情熱を知るようになるにつれて、張善琨を、自身と「同じ理想と夢を持つ」映画人仲間として認識するようになり、国、文化、立場を超えて、信頼を寄せるようになっていくのである⁹³⁾。そして、戦時下においても映画制作を続け、良質な作品を数多く生み出していた上海の映画人たちに対して映画への情熱を感じとり、揺るぎない信頼を寄せることとなる⁹⁴⁾（図14）。

このような川喜多は、戦時下の占領地において、日本の国策に反する方針を行った人物として、多くの研究者の注目を集めてきた。とりわけ、「中華電影」期の川喜多の動向や「放任政策」に着目し、その意図や思想を論じるものも増えつつある。こうした先行研究においては、川喜多という人物の性格、立場、考え方などについても分析が行われ、多面的な人物像を浮かび上がらせた上での解釈が試みられている。例えば、戦後、川喜多が執筆した回想録「或るコスモポリタンの父と子」や「私の履歴書」⁹⁵⁾、また、川喜多の部下であり親友でもあった清水晶や辻久一による出版物などである⁹⁶⁾。これらの資料は、川喜多自身や周囲の人々の主張に基づくものだが、川喜多の個人的な成長史とコスモポリタンという姿勢の形成とを結びつけるという意味で重要なものでもある。また、戦時下の上海映画界における川喜多の活動に、コスモポリタンの性質を見出すとする研究も生まれている⁹⁷⁾。さらには、上海における日本の軍国主義に抵抗するための姿勢として「放任政策」を捉えなおし、その実現をコスモポリタンの彼の信念から論じようとするものもある⁹⁸⁾。いずれにしても、コスモポリタンという彼の姿勢は、彼が実際に行った行動の本当の意味を知る上でも重要な側面であるといえるだろう。

しかし、「中華電影」は、日本の国策を推進するための映画会社である。そのため、

会社の責任者である川喜多を、日本の協力者として見なそうとする研究が少ない。そうした立場をとる研究者は、中国大陆に多く見られ、程季華、朱天緯、鄭煬らがそれにあたる。彼らはいずれも、川喜多を日本による文化侵略の代表者として位置付け⁹⁹⁾、川喜多の父を国際スパイと見なしている。また、川喜多の親中の姿勢も、戦時下の中国人の心を掌握しようとするものだったと断じている。さらには、『新しき土』、『東洋平和の道』の制作や、戦時下の「放任政策」は、強いプロパガンダの意図を持つものであり、コスモポリタンという姿勢や、文化交流、映画人というような視点からの理解は否定しなくてはならないとも論じている。

日本においては、文化や映画を基軸としつつ、時代に翻弄された川喜多のコスモポリタンの性質を積極的に読み取ろうとする研究が増えつつある。中国にも同様な姿勢をもつ研究者はいるが、依然として研究の基軸となっているのは、川喜多を、侵略者側の人物として見なそうとする姿勢である。確かにそれらの研究にも頷ける部分はあるのだが、戦時下の上海映画界にどのような自由や自立が確保されていて、それに川喜多がどのように関わっていたのか、客観的な検討が試みられているとは言えないのもまた事実なのである。また、川喜多の姿勢や考え方は、戦時下の上海映画界に対する「放任政策」だけでなく、当時の対立していた国々の人々との関係にまで及んでいることも無視することはできない。ユダヤ人の女性監督ゲルトルート・ヴォルフゾーン (Gertrud Wolfson, 1894 年－1968 年) のドキュメンタリー『祖国を追われて』(1939 年) への支援¹⁰⁰⁾、あるいは、戦後まもなく、アメリカのユダヤ人監督ジョセフ・フォン・スタンバーグ (Josef von Sternberg, 1894 年－1969 年) と協力して、戦時下の不条理を扱った『アナタハン』(1953 年) を完成させたことまで視野を広げる必要があるのだ。これらの動きは、プロパガンダの推進者というよりも、国を超え、文化や人間そのものに深い尊敬の念を抱いた人物という印象を強めることになる。このような彼の姿勢を踏まえたとき、「放任政策」とされるものが、本来どのようなものであったのか、自ずと明らかになるのではないだろうか。

3.3 放任政策と抗日意識

第2章の第3節で述べたように、孤島期の上海社会においては、抗日意識が第一ではあったが、それだけでなく、様々な思惑が共存していたことが確かである。また、本章の第2節で述べたように、1939年5月、川喜多は映画制作に干渉しないという「放任政策」の方針を打ち出している。これは、張善琨への信頼はもちろんのこと、中国文化や上海社会への深い理解抜きには成し得なかったことでもある。

当時の上海映画界は、重慶に移転した国民党政権と密接な関係を持っていたとされている¹⁰¹⁾。租界は、比較的自由が残っていたため、活動はそこに集中することになるの

だが、制作のための設備や、フィルムなどの資材は十分ではなく、そして何よりも資金が乏しかった。

一方、第2章第2節第1項で述べたように、孤島期の上海では、様々な政治勢力の闘争に起因する、暗殺、誘拐、ゆすりなどの犯罪事件が頻繁していた¹⁰²⁾。共同租界やフランス租界では、日本軍や親日派（「売国奴」や「漢奸」とも呼ばれた）、また、逆に、抗日派や国民党员などの手によって、対立する立場の人々が暗殺されることが少なくなき、このような事件は映画関係者にも及んでいた。日本軍に対しては、反抗、拒否、協力、いずれの立場であっても、対立する側から報復を受ける可能性があった。例えば、1939年1月、上海映画界の長老であった張石川（1890年－1954年）は、日本軍からの要請を拒否したため、スタジオに火を放たれている¹⁰³⁾。また、1940年には、川喜多の親友であった映画人の劉吶鷗（1905年－1940年）が愛国者に暗殺されている¹⁰⁴⁾。こうした事件は、上海の映画人が日常的に危険な環境に身を置いていたことを示している。

川喜多は、こうした上海の特殊な社会情勢、上海映画人が直面していた危険性についても通じていた。「中華電影」の本社を共同租界に置き、自らのアパートを購入していたのもそのためである。また、上海映画界にフィルムを提供し、製作費の前払いを保証していたこととも、彼の理解の深さを物語っている。川喜多は、中国の愛国者に暗殺される危険を冒しながらも、上海映画界の人々と同様の環境に身を置き、彼らに共感してもらえようという姿勢で映画製作に取り組もうとしていたのである。

また当時、日本占領地であった華北から満洲において、川喜多が抗日的な趣旨の映画を配給したことは、彼が中国の文化や思想を理解し尊重していたことを示すものでもあるだろう。例えば、抗日的な要素を織り込んだ『木蘭従軍』は、1939年度の興行1位の映画となり、高い評価を得ている¹⁰⁵⁾。川喜多は、この映画によって、中国の人々に対し、家族や同胞を愛し、人間として故郷を大切にしたいという願いを込めようとしたとされている¹⁰⁶⁾（図15）。

戦後、川喜多は、内閣総理大臣吉田茂宛に提出した「覚書該当指定の特免申請書」の中で、「中華電影」の出来事について、「上海の租界内で重慶政府の保護の下に製作させられていた中国劇映画、いわゆる「上海映画」を日本軍占領地の映画館で上映し得よう取計いました」（原文ママ）と記している¹⁰⁷⁾。しかし、このような「敵性映画」を占領地で上映することは、当然ながら容易なことではなかった。当時、占領区で上映する映画は、上海軍報道部、上海憲兵隊、日本領事館警察から成る映画検閲機構の検閲を受けなければならなかった。川喜多の親友である辻久一が所属する軍報道部以外は、憲兵隊や領事館の警察も、この映画の抗日的な姿勢を問題視し、上映に反対していた。結局、辻久一の上司で報道部宣伝班の陸軍大尉であった伊地知進（1904年－1966年）が、「一旦緩急あれば義勇公に奉ず」という教育勅語を引用し、愛国心は年代、性別、国境を問わず、全ての人間に共通するとして、映画検閲機構を説得している¹⁰⁸⁾。『木蘭

従軍』の占領地での配給に成功して以降¹⁰⁹⁾、川喜多は、『明末遺恨』（監督：張善琨、1936年）、『岳飛』（監督：嚴夢、1940年）、『鉄扇公主』など、借古諷今の手法を用いた多数の上海映画を占領地で上映し、現地の人々が抗日を隠喩的に表現した作品を観ることができるように取り計らっている。このような姿勢は、上海映画界だけでなく、日本軍占領地の中国の人々に心を寄せるものであると言えるだろう。あるいはさらには、日本軍の覇権主義に抵抗しようとする姿勢でもあったのかもしれない。これは、川喜多の成長の背景とも関わっている。帝国主義の渦中に生まれた川喜多は、日露戦争、対独宣戦、第一次世界大戦など、日本が軍事的に大陸進出を目論み、他民族を支配していく歴史とともに成長していく。しかし、ナショナリズムや軍国主義の高揚し、対立する国々への敵愾心が煽られていく国内の状況とは対照的に、川喜多は、国や地域、政治の違いに拘泥するのではなく、人間性そのものを信頼し尊重する姿勢を育んでいく。次章は、こうした姿勢の形成について述べていく。

第4章 川喜多の文化と人に対する姿勢

前章では、川喜多長政の「放任政策」が、彼の性格や経歴に根差したものであり、その根底には異なる文化や人々に対する尊敬の姿勢が在ることを示した。川喜多のこのような姿勢は、戦時下だけでなく、戦前から戦後を通じて、ほぼ生涯にわたって貫かれていたものである。本章では、日中戦争を基点として、戦前（1937年以前）や戦時下（1937年－1945年）、戦後（1945年以降）という2つの時期に分け、東和商事、「中華電影」における映画事業への取り組みについて、戦後の映画関係者の証言に関する資料を中心に考察し、文化を尊ぶ川喜多の姿勢を示していきたい。また、川喜多の人生と深く関わり、影響を与えた人々を概観し、当時の出来事、また、映画制作や配給に対する姿勢を振り返りながら、彼の生き方を考察していくことにする。こうした川喜多の人物像を踏まえつつ、「放任政策」とされるものの性質と、さらにその名称では捉えきれない性質についても、分析、検討を行っていく。

4.1 川喜多長政の文化への信頼

4.1.1 日中戦争前から戦時下まで

川喜多の文化尊重の原点は、若き頃の留学経験で意識したことである。当初、後述する父、大治郎やドイツ人の友人、男爵の影響を受け、18歳で中国に留学を経てドイツに

渡った。1923年にドイツ北西部の小都市リンゲンに留学した川喜多は、当時の町の人々にとって初めて見る日本人だった。現地の人々は「足は纏足で小さい」「弁髪をしている」「皮膚は黄色」などと想像しながら川喜多を出迎えたものの、期待と異なりがっかりしたという¹¹⁰⁾。また、ハンブルグで鑑賞したオペラ『蝶々夫人』では、舞台やメイク、衣装まで、日本の文化や習慣などが、まったく誤解されていることに驚いている¹¹¹⁾。ヨーロッパにおける日本に対する認識が低いことを痛感した川喜多は、本当の日本の姿をヨーロッパに伝えたいと思うようになっていく。同じ時期、ドイツの叙事詩を映画化したフリッツ・ラング (Fritz Lang, 1890年ー1976年) の大作『ジークフリード』(1924年) の成功を目のあたりにしていたこともあり、川喜多は、文化や社会を紹介するには映画が最適なのではないかと考えるようになっていく¹¹²⁾。川喜多の映画への視線は、当初から、芸術そのものに対するものであると同時に、文化交流を推進するための効果的な手段でもあったのである。

一方、1920年代当時は、日本やアジア諸国においても異文化に対する認識は高くなかった。外国映画の輸入もアメリカ映画が中心で、ヨーロッパ映画は極めて少なかった。川喜多は、そのような時代に、異なる文化や思想を広め、相互理解を図りたいと考え、東和商事合資会社を設立したのである。ちなみに、この社名には、「東洋と西洋の和合」への願いが込められていた¹¹³⁾。

東和商事は、まず、ヨーロッパ映画の輸入に取り組んだ。『銀界征服』(ドイツ、監督：アーノルド・ファンク、1928年)、『アラン』(イギリス、監督：ロバート・J・フラハティ、1934年)などの記録映画をはじめ、ルネ・クレールの『ル・ミليون』(フランス、1931年)や『巴里祭』(フランス、1933年)など、幅広いジャンルの名作を輸入し、その多くが『キネマ旬報』のベスト・テンに選ばれている¹¹⁴⁾。日本での仕事が軌道に乗ると、「東洋のハリウッド」と呼ばれていた上海にも目を向けるようになり、1930年5月から1933年1月にかけて、東和商事の支社を設置している。『アスファルト』(中国語訳：慾海情天)』(ドイツ、監督：ヨーエ・マイ、1929年)、『巴里の屋根の下』(中国語訳：風月今宵)』(フランス、監督：ルネ・クレール、1930年)などを上海租界内の映画館で相次いで公開し、興行的にも成功を収めている¹¹⁵⁾。

一方、川喜多は日本映画のヨーロッパ輸出にも力を入れ、1930年代以降、『狂恋の女師匠』(監督：溝口健二、1926年、53分)、『NIPPON』(編集：川喜多長政、1932、120分)などを通じて日本文化の普及に努めている。当時のヨーロッパでは、日本文化の受け入れはまだ一般的ではなく、大半の映画の興行は失敗したが、例外もあった。

1937年に完成された、ドイツ山岳映画の先駆者であるアーノルド・ファンクと伊丹万作の共同監督による日独合作の『新しき土』(ドイツ語題名は『サムライの娘』)はその好例である¹¹⁶⁾(図16)。

この作品は両国にとって初めての国際合作映画で、1936年11月に締結された日独防

共協定に関連して製作されたものである。日本にとっては、満洲進出を正当化しようとするものであり、一方、ドイツにおいては、日本の美しい情景や人々といった肯定的なイメージを広めることで、同盟を正当化しようという政治的意図が込められていた¹¹⁷⁾。先行研究では、ファンクを招くにあたり中心的な役割を果たしたのは川喜多であり、そのため、彼が国策を推進した感は否めないとされている¹¹⁸⁾。しかし、ファンクを選んだ理由を検討すると、別の見方も浮かび上がってくる。

ファンクは当初、ナチスの方針に対して批判的な立場をとっていた。1933年1月、ナチスが政権を握ると、民族・人種の浄化政策に伴い、芸術界に対する思想統制、マスメディアによるプロパガンダが推進され、映画においても厳しい検閲が行われるようになっていく。これらの政策によって、多くのユダヤ人映画関係者はドイツを離れ、他国に逃れるようになる。例えば、ファンクが監督した『SOS 氷山』（ドイツ・アメリカ、1933年）の脚本を担った劇作家のフリードリヒ・ヴォルフ（Friedrich Wolf、1888年－1953年）は、ユダヤ人で共産黨員でもあったため、ソ連に亡命せざるを得なかった。ファンクは、こうしたナチスによって制作の自由を奪われたドイツ映画界の状況について、「現在のドイツには芸術的自由はない」と批判的な意見を述べている¹¹⁹⁾。そのようなファンクを選んだのだ。そこには、まず何よりも、ファンクの作品に対する高い評価があるはずである。1920年代後半以降、『聖山』（1926年、106分）、『銀界征服』、『モンブランの王者』（1931年、96分）、『SOS 氷山』など、ファンクの作品は日本でも広く人気を集めるようになっていたが、『銀界征服』と『モンブランの王者』は、東和商事によって輸入されたものだった¹²⁰⁾。川喜多は、「山」を主役とした山岳映画の撮影スタイルを高く評価している。川喜多の回想録でも言及されているが、ドイツ留学時、ヨーロッパ人がアジアなどの他の地域の文化や、人情、習慣などに疎いことを痛切に感じ取っている。そのため川喜多は、日本の自然や文化を映画化して、海外に輸出し、認識を改めたいと考えるようになっていくが、その願いを実現するためには、自然風景の撮影を得意とするファンクが必要だと考えたのである¹²¹⁾。つまり、川喜多は、日独両国によるプロパガンダ作品の製作を引き受けながらも、実際の製作過程においては、東西の文化交流と相互理解の促進という自身の理想を潜ませていたのである。

こうした『新しき土』では、ドイツ人が納得できるようなかたちで富士山などの自然風景や日本文化を扱ったことで、ベルリンで上映された際、知識人や一般の観客から高く評価されている。しかし、イギリス、フランス、中国などでは、この映画は親ナチス的な作品とみなされている。そのため逆に、ナチス政府からはプロパガンダを強調できなかった失敗作という烙印を押されることになる¹²²⁾。また中国では、上海で公開の禁止を求める運動が起こっている¹²³⁾。こうしたことを考えると、この作品が成功したとは言いがたいが、日本文化に対する理解の一步を踏み出すことができたのは確かだろう。

また、戦時下の1938年には、川喜多の協力で日活映画会社の作品『五人の斥候兵』

（監督：田坂具隆、1938 年、78 分）がベネチア映画祭に出品され、イタリア民衆文化大臣賞を受賞している。日本映画が国際映画祭で受賞したのは、これが初めてであった。この映画は、戦場での日本兵の果敢さを表現することで、日本の国際的な評価を高めようとするものであった。その一方、兵士が戦争に巻き込まれる様子が人間的な視点で描かれていて、ヨーロッパでは立場を超えて好評を博すことになった。これは、輸出映画としての成功事例とみなすことができるだろう。川喜多は、映画そのものに視線を注ぐことで、異文化の相互理解の可能性を追求しようとした。

川喜多は、日中戦争と第二次世界大戦の戦時下においても、日本の軍国主義的な思想統制に左右されることなく、国や、民族の違いを超えて人を信頼しようと努めている。また、可能な限り日本の国策を回避し、自身の考えを貫こうと試みている¹²⁴⁾。このような姿勢は、川喜多の映画事業のあり方から窺い知ることができる。

しかし、戦時下の文化人にとっては、プロパガンダと距離を保つことが大きな問題だった。この点について、佐藤忠男や、清水晶らは、川喜多自身は政治的判断が甘く、たとえ本人にプロパガンダの意図がなくとも、国際文化交流という理想が政治的に利用されることがあったと指摘している¹²⁵⁾。確かにこの時期の川喜多の活動は、政治や国家政策に対する思慮よりも、文化そのものの普及に対する関心のほうが強く、そのためそうした指摘も生まれたのではないだろうか。川喜多の理想的な考え方は、軍国主義や民族主義などの思想統制下では容易に実現できるものではない。第 3 章で述べたように、川喜多が政治的抑圧と巧みに対峙しつつ、人への信頼と異文化を尊重する姿勢を保ちつつ、映画事業に取り組んだのはとても困難な道だったのである。

4. 1. 2 日中戦争後

川喜多のこうした文化に対する姿勢は、戦後の出来事でも見出すことができる。例えば、戦後、多くの戦時下対立軸の人々は、第 3 章が言及された川喜多の公職追放を解くやめの「特免申請書」を書いている。辻久一の研究でも、この文書は、川喜多自身にプロパガンダの意図がなかったことを示す証拠として引用されている¹²⁶⁾。「特免申請書」は、川喜多の戦時下の動向を解釈する上で重要な参考資料となる。ここでは「特免申請書」に加え、戦後出版された、元上海映画界関係者たちの回想録に含まれる記述から、川喜多の「放任政策」の本質と影響について振り返っていく。

「特免申請書」の第 1 号は、川喜多が執筆した自弁書で、第 2 号から第 10 号は、ゲルトルート・ヴォルフゾーン（第 5 号）など、戦時下の対立国を含む国の人々によって書かれた弁護文書である。第 2 章第 1 節第 1 項で述べたように、上海の一角に、新たにユダヤ人社会が形成されたのである。そうしたユダヤ人社会の人間として、1920 年代

から映画制作に携わっていたヴォルフゾーンは、そこでの生活の様子を記録して世界に発信しようと考え、ドキュメンタリー映画の制作を計画した。一方、1920年代から1930年代にかけて、ドイツ系ユダヤ人の映画関係者の中には、川喜多と親交のあった人々が少なくなかった¹²⁷⁾。もちろん、そこには上海に避難していたユダヤ人も含まれており、ナチス・ドイツや日本の国策とは相容れない立場の人々だったが、川喜多は彼らに対しても配慮し、信頼関係を育んでいた。彼のそうした姿勢は、ヴォルフゾーンの「ユダヤ人の新生活を世界に発信しよう」という考えに対する賛同でも示され、「これを記録映画として保存しておくことは、将来、人類にとって非常な参考資料になる」と述べていることから窺うことができる¹²⁸⁾。1939年末、川喜多は、陸軍の介入を避け、表面上は、「中華電影」名義で『祖国を追われて』の撮影を実現している。しかし、1940年には、日独伊三国同盟が調印されたため、日本も反ユダヤ的な態度をとるようになり、映画制作は中止を余儀なくされ、フィルムも所在不明となっている。現在、この映画の存在を示す証しは、川喜多記念映画文化財団が保存する何枚かの製作過程の写真だけである（図17）。

川喜多にとって、ユダヤ人を支援することは、ユダヤ人に対する共感を表すものであったが、同時に、国家主義や軍国主義という思想に抵抗する一つの手段でもあった。このことは、戦後、彼が公職追放を解除された際の弁明書からも窺うことができる。1949年、川喜多のためにヴォルフゾーンが書いた弁護文書には、当時、上海に避難したユダヤ人社会に対して信頼と同情を示した川喜多に感銘を受けたことが述べられている¹²⁹⁾。『祖国を追われて』の制作を支援することは、ヴォルフゾーンへの個人的な信頼はもちろんだが、それだけにとどまらず、国家主義、人種差別、軍国主義の犠牲となったユダヤ人という民族全体への態度として捉えることができる。

「特免申請書」の第2号は、重慶国民政府情報部の映画事業所所長の羅學濂（1900年－2000年）が提出したものだが、そこには、戦時下の川喜多の活動に関する記述の中に、「中華電影」の性質について説明が含まれている¹³⁰⁾。

「中華電影」は、当初、官民合同で設立された国策映画会社で、日本軍による中国での文化工作を推進するための組織であった。しかし、実際の活動を見てみると、軍部が命じた二本の映画『世界電影新聞』（月3本）とニュース映画『日本ニュース』を製作、公開したほかは、『木蘭従軍』を含め、中国の新華、芸華、国華などの映画会社が制作した『武則天』（監督：方佩霖、1939年）、『少奶奶的扇子』（監督：李倩萍、1939年）、『孟姜女』（監督：呉村、1939年）などの劇映画を娯楽映画として配給している。こうした事実に基づき、羅は「中華電影には、純商業的な映画配給会社としての性質が認められた」と記している¹³¹⁾。また、川喜多については、「中国人社員の意見や考え方を尊重していた」と述べられ、この意見は、川喜多が中国人に敬意を払っていたことへの重要な証拠とされた¹³²⁾。こうした川喜多の姿勢について、上海の映画人たちは彼へ

の信頼を深めてゆくことになるのである。上海映画界が川喜多に報いた好例として、1941年5月に起きた川喜多の辞任事件がある。南京の支那派遣軍司令部に呼び出された川喜多は、「放任政策」の転換を強く要求される。翌日の飛行機で東京に戻った川喜多は、軍中央に対し、要求の撤回を求め、要求が受け入れられなければ「中華電影」の責任者という職を辞任すると訴えた。この状況を察知した張善琨は、およそ3,000人の上海の映画関係者とともに、「もしも川喜多が「中華電影」を追われるようなことになれば、自分たちは重慶へ去る」という意志表明を、汪兆銘政府（1940年－1945年）に対して行っている。こうして軍中央部は、川喜多の「放任政策」を認めざるをえなくなるのである¹³³⁾。川喜多は、人間や文化に対する信頼と尊敬に基づいた活動によって、多くの上海映画関係者に感銘を与え、両者の信頼関係は、戦後も続けられることになるのである。

こうした見方については、1950年代から21世紀にかけて出版された上海の映画関係者の回想録によっても裏付けることができる。例えば、張善琨の妻である童月娟（1914年－2003年）や、中華電影の社員でもあった監督の岳楓（1909年－1999年）、女優の李麗華（1924年－2017年）、脚本家の陳蝶衣（1907年－2007年）へのインタビューでは、戦時下の川喜多は「人々に深く尊重されていた」、「非常に親切な人」、「上海映画人の立場と愛国心を十分に理解し共感してくれた」といった評価が多く見られ、また、憲兵隊に逮捕された映画人を救出してくれたことへの感謝も述べられている¹³⁴⁾。

このような川喜多への評価は、「放任政策」をより広い視野から読み解くことを可能にするものである。川喜多の「放任政策」は、実は「放任」とは異なり、上海の映画人たちに物心両面の保証を提供しながら、彼らの制作の自由を擁護しようとするものだった可能性がある。あるいは、政治的な意図よりも、映画に対する情熱や理想を強く抱くものであり、もともと日本の映画界が掲げていたはずの理想を上海で実現しようとしたものだという解釈も可能だろう。軍国主義やナショナリズムが浸透していた日本映画界は、制作できる題材やコンテンツが大きな制約を受けていたが、上海映画界では、租界の存在も影響して、ある程度の自由が保たれていた。そのような環境の可能性を信じ、川喜多は「中華電影」に赴任したのである。「放任政策」は、その自由を維持し、その理想を実現し続けるためのものだったと考えることができるだろう。

一方、「特免申請書」の第6号は、コロンビア映画、21世紀フォックス、ワーナー・ブラザース等、アメリカ映画会社の上海支社の責任者らが執筆したものである。そこでは、太平洋戦争勃発以降、川喜多が、敵国アメリカの映画関係者に対し、「家族の生活や安全を確保する」、「戦時下は映画会社の設備やフィルムを保管し、戦後、そのまま返す」と述べていた事実が明かされている¹³⁵⁾。日本軍が租界に進駐すると、川喜多は租界内の映画館を接収するよう命じられるが、1943年1月に汪兆銘政権が英米に宣戦布告するまでの1年間は、川喜多の努力によって、租界内の映画館では依然としてハリウ

ッド映画が上映されていた¹³⁶⁾。これらのことは、彼が敵国にも敬意を持って対応していたことを示すものであり、先行研究が指摘するようなアメリカへの敵対的な姿勢には疑問が残る¹³⁷⁾。確かに、川喜多は、大東亜共栄圏構想に賛同するような発言も行っている¹³⁸⁾。しかし、川喜多の人物像や文化を尊重の姿勢を考慮すれば、そこには、西洋文化に対抗するという意識よりも、アジアと西洋がお互いを尊重し合い、対等に接することへの希望があったと解釈することもできるだろう。

4.2 川喜多長政の人への信頼

4.2.1 日中戦争前：川喜多大治郎、フォン・ステューテンクロン男爵、竹内かしこ

戦時下の川喜多は、張善琨、上海映画界、ヴォルフゾーンなど対立軸の人々に深い信頼を寄せていたことは明らかである。こうした姿勢は、彼の身近い人たちから深い影響を受けていたと考えられる。ここでは、戦前、川喜多の人格形成に重要な影響を与えた父、川喜多大治郎、友人、男爵、妻、竹内かしこを取り上げ、この性格の形成について考察する。

幼少期の川喜多に大きな影響を及ぼしたのは、父、川喜多大治郎である。日露戦争に出征し功を成した大治郎は、1906年3月、陸軍砲兵大尉として、清国政府の要請により、保定（現在の河北省）の北洋陸軍軍官学校（士官学校）に教官として赴任する¹³⁹⁾。幼い川喜多は約半年間を父や家族と共に中国で過ごしているが、大治郎は、1908年8月、機密漏洩や国際スパイの疑いで日本の憲兵に射殺されてしまう¹⁴⁰⁾。川喜多の回想録や、佐藤忠男や清水晶の研究によると、当時13歳だった川喜多は、異国の地で命を落とした父の遺志に応えようとしたとされている¹⁴¹⁾。川喜多は、「あのなつかしい大陸と自国日本を結ぶ有意義な仕事をして、父の夢の一端でも、何らかの形で実現したい」と述べている¹⁴²⁾。また、中国の人々に対する尊敬の念もこの頃から抱くようになっていく¹⁴³⁾。その後、単身で中国へ旅行したり¹⁴⁴⁾、北京大学に留学したことは、父の影響によるもので、国境を越えた交流への関心が川喜多の中に育まれていたことを示すものといえるだろう。

そうした若き日の川喜多の目を世界に向けさせ、さらには彼の国際映画事業を支えた人物に、従兄に紹介されたドイツ人の男爵がいる。川喜多は、当時すでに世界各地を訪れていた男爵について、「博学で視野の非常に広い人物」と評している¹⁴⁵⁾。この男爵から、欧州の文明を知らずに東洋だけにいては独善的になってしまう恐れがあるので、ドイツの田舎に留学して、ドイツ人の生活や本当の西洋文化を学ぶべきだと勧められている。川喜多は、1923年6月、オランダとの国境に近いリンゲンに留学し、1924年の秋に帰国するまで、他のヨーロッパ諸国も訪れ、各地の言語、社会、文化、思想などに触

れる機会を得ている。映画への興味や関心が高まったのも、この時期であった¹⁴⁶⁾。こうしたヨーロッパでの経験は、東西文化の差異、とりわけ、思想や人情、習慣などの違いを気づかせることになり、東西の相互理解の不足を深く認識させることにもなった。1928年、東和商事を設立すると、川喜多は、映画を通じて異文化や異なる思想を広め、地域や国境を超えた交流に尽力していくことになる¹⁴⁷⁾。東和商事は、男爵とその友人のフランス人作家、アンドレ・ジャマン（André Germain、1903年－1988年）との共同出資で設立されたもので、川喜多の映画事業が当初から国際的に支えられていたことがわかる。

20代の川喜多は、男爵の助言を得て、より多様な文化や社会に触れるようになる。そのことが、異文化理解や国際交流を促進することの重要性を認識させることになる。国際的な視野を持ち、西洋人とも親交を深めながら、国家、人種、政治を超えて人間そのものへの信頼を抱く、そうした人格の形成にとって、男爵は、重要な役割を果たしたのである。

一方、川喜多の映画事業で最も重要なパートナーは、改めて述べるまでもなく、妻となった竹内かしこである。英語が堪能だったかしこは、1929年、設立間もない東和商事にタイピスト兼社長秘書として入社し、同年秋に川喜多と結婚している。当初から輸出入映画の脚本や字幕の翻訳を任されていたが、1932年のスパイ容疑事件以降は、映画人としても川喜多の信頼を得ることになる。スパイ容疑は、1932年3月、川喜多に嫉妬した同業者が、「外国人と親しくしているのは国際スパイの疑いがある」と警視庁に密告したことによるもので、川喜多は何の証拠もなく逮捕され、1ヶ月にわたり拘留されている。密告者は、東和商事が所有していたフランス映画『自由を我等に』の配給権を強奪しようとしたが、川喜多が証拠不十分で釈放されるまで、かしこは密告者の企みを見抜き、権利を守っている。このことで、川喜多は、かしこが既に一人の映画人としての信念と資質を十分に備えていることを認識したという¹⁴⁸⁾。また翌年、かしこがドイツ映画『制服の処女』を配給作品に選び、興行的にも大成功を収めると、川喜多は彼女の視野の広さに対しても尊敬の念を抱くようになっていく。また、このスパイ容疑事件以降、川喜多は同業者に対する防衛を考えるようになり、国家や政府に対する不信感をつのらせることにもなる¹⁴⁹⁾。

4.2.2 日中戦争後：ジョセフ・フォン・スタンバーグ

川喜多このような姿勢は、戦後も継続している。アメリカ国籍のユダヤ人監督ジョセフ・フォン・スタンバーグを招き、「アナタハンの女王事件」を映画化した『アナタハン』を完成させているのもそれを示すものだ。この日本映画は、スタンバーグにとって最後

の監督作品である。日本の先行研究では、川喜多とこの映画およびスタンバーグとの関連についてはほとんど言及されていないが、スタンバーグに関する英語圏の先行研究には、二人の関係についての論述がある¹⁵⁰⁾。

スタンバーグは、ウィーンで生まれ、ニューヨークとオーストリアで育っている。経済的に困窮し、様々なアルバイトを経験しているが¹⁵¹⁾、こうした生い立ちから、アジア、アフリカなどの移民、下層の人々の生活、ニューヨークの裏社会など、恵まれない環境で過ごす人々を通して、人間の本質を探究するようになっていく。この姿勢は、ギャングの生活を描いた『暗黒街』(1927年)、ドイツ初のトーキー映画『嘆きの天使』(1930年)、砂漠の世界を物語る『モロック』(1930年)、中国の上海を舞台にした『上海特急』(1932年)といった作品に表れている。スタンバーグ映画の特徴は、裏社会、異国趣味、弱者の悲惨さ、大胆な性的描写などである。しかし、先行研究が指摘するように、これらの作品は、そうした描写を用いつつ、絶望的な環境の下で生きる人間の存在する意味を問いかけ、社会や世界との繋がり、人間性そのものについて考察しようとするものである¹⁵²⁾。こうしたスタンバーグの作品は、1930年代以降、日本でも好評を博している¹⁵³⁾。

日本文化に深い興味を持っていたスタンバーグは、1936年、初めて日本を訪れ、日独合同の『新しき土』を制作していた川喜多と出会い、映画を通じた国際交流を望んでいることを伝えている。しかし、戦争が勃発し、戦後になっても、その願いはすぐには実現されなかった。転機が訪れたのは、1951年である。公職追放が解除され、ようやく映画界に復帰した川喜多は、すぐにスタンバーグとニューヨークで会い、映画の合作について話し合っている。二人は、戦争の無益さや愚かさを少しでも訴えるような作品を作ることで合意し、スタンバーグが新聞で読んだ「アナタハン事件」を取り上げることになる。スタンバーグは、この事件を扱うことによって、人種や国にかかわらず、人間が最も不幸な状況下でどのように行動するかをテーマにすることができると述べている¹⁵⁴⁾。こうした考え方は、人間そのものを尊重していた川喜多にとって、非常に共感できるものだったはずだ。人生のほぼ半分以上を戦時下で生きてきた川喜多は、戦争が社会や人々にもたらす苦痛、トラウマ、悲劇を深く認識していた。また、戦時下の高揚した国家主義、軍国主義、人種差別といった思想や文化にも嫌悪感を抱いていた。そのため、川喜多は、このような人間の本質を捉えた映画の製作に賛同し、友人の大澤善夫(1902年-1966年)と共に大和プロダクションを設立し、『アナタハン』の製作と配給を行うことになるのである。スタンバーグが脚本と監督を担当し、1952年12月から3ヶ月間の集中的な撮影を経て、映画は1953年2月に完成している¹⁵⁵⁾。スタンバーグの回想録によると、この作品は興行的にも批評的にも失敗したようであるが、彼自身はこの映画に満足していると書かれている¹⁵⁶⁾。

スタンバーグの、国籍や人種を越えて、人間そのものに関心を持つという姿勢に、川

喜多は深い共感を覚えていた。戦後、川喜多は、彼の経験に根差しつつ、戦争の本質や、国家の政策に対する批判的な姿勢を示すことになるが、スタンバーグとの関係はそれを象徴するものとも言えるだろう。

本章で述べたように、川喜多は、戦時下であっても政治的に対立する立場の人々と積極的に接触していたことがわかる。第3章で述べたように、川喜多の映画輸出入業者としての活動は、フランス、ドイツ（ナチス・ドイツも含む）、イギリス、イタリア、アメリカ、中国など世界各国に及んでいる。それら広範な国々とのやりとりは、政治的な立場やプロパガンダよりも、何よりも映画という文化のやりとりだったはずである。本章で取り上げた映画、フランス映画『自由を我等に』、日独合作映画『新しき土』、中国映画『木蘭従軍』、ユダヤ映画『祖国を追われて』、アメリカ映画『アナタハン』は、それぞれの国の文化的な性質に着目しつつも、国籍や立場を超えて、自由、平等、相互尊重といった人間そのものに焦点を当てたものであり、川喜多のコスモポリタンの姿勢を示すものとも言えるだろう。

第5章 『鉄扇公主』再考

第4章までは、『鉄扇公主』の制作や配給の背景、すなわち、民国期における上海社会の特殊性や、川喜多長政の人物像とその根底にある「放任政策」の本質について考察を行った。本章では、こうした作品制作や配給の背景にあるものを確認した上で、上海の批判精神と、川喜多長政の文化至上主義に焦点を当て、『鉄扇公主』の制作意図や作品が内包する性質について再検討する。それによって、抗日意識やプロパガンダという認識を超えるものを見出すべく検討していく。

5.1 上海の批判精神：抗日意識を超えるものとして

第2章第1節では、民国期の上海社会の特殊性や、複雑な政治環境について論じた。植民地主義がもたらした上海の多層的な社会環境は、中国人社会における批判精神の根底にある、特権階級や侵略者に対する「反抗」という意識を強めたと考えることができるだろう。こうした批判精神は、当時の上海文化に深く染み込み、第2章第2節で述べたように、漫画や、方言、映画を通してしばしば表出されていた。しかしそれらは、侵略者である日本軍に対してのみ向けられていたわけではなく、租界政府や特権階級の人々をも対象としていたことは明白である。第2章第3節では、このような上海の社会状況を踏まえて『鉄扇公主』を考察することで、この作品のキャラクター構成、物語の設定などに対して、抗日意識だけでなく、反特権階級や反植民地主義といった思想も読み取る

ことが可能であるという結論を導き出すことができた。

しかし、上海にはなぜこのような批判精神があるのだろうか。また、そうした批判精神の本質は、『鉄扇公主』とどのように関係しているというのだろうか。

民国期における上海の歴史を振り返ると、上海という特殊な環境であるからこそ、そこに住む人々の自治意識や市民意識が昂まり、批判精神が強まっていったと考えることができる。19世紀末から民国期にかけて、中国では、国内外の紛争や政権交代が頻繁に起こったことで、民衆は貧困に陥り、大部分の地域が非常に不安定になっていた。しかし、そのような全国的な傾向に対して、上海にはいくぶん異なる状況があった。民国期の上海は、地理的な利便性に加え、国際的にも交流、交易が可能な場所として、当時の中国経済の中心地ともいうべき地位を占めていた。政府や資本家による文化事業や公共投資が増加し、市民も経済的に豊かになり、日常生活や余暇の過ごし方においても、精神的なゆとりが生まれ、物質的な需要も膨らみつつあった。また、中国のその他の地域と比べ、西洋化が著しく、その進歩も目まぐるしかった。こうした当時の上海の状況は、国内外の研究者にとって、興味深い視点をもたらしてくれる。多くの研究者は、民国期の上海が、封建社会から近代化社会への移行を最も早く成功させた実例として認めている¹⁵⁷⁾。

上海が大きな意味で近代化社会に変貌していくとき、自治意識や市民意識の昂まりが関係していることは間違いないだろう。「独立国」のような性格を持つ租界は、植民地主義の色彩を強く帯びていたことは否定できないが、19世紀末から20世紀の初頭にかけて、上海の各階層の自治意識や、それに連帯した市民意識を啓発する上で重要な役割を担っていたことも無視できない。一方、上海史研究によると、1920年代以降、海外に留学していた人々が帰国し、上海に集まることで、様々な外国の思想や活動が持ち込まれるようになった。その中で、近代化から生まれた人権、平等意識などの思想に基づく、「自治意識」、「市民意識」などといった考え方が、様々な団体や組織の結成なども行いながら、各階層に広まっていくことになる¹⁵⁸⁾。上海の階層ごとの人権に対する侵害の告発や、特権があることに対する不満は、そこに住む人々の自治意識、市民意識のひとつの表現と考えることができる。

第2章第1節第1項で述べたように、20世紀初頭以降、共同租界では「工部局」、フランス租界では「公董局」という自治機構が設置され、政治、経済、軍備、医療、行政、立法、教育、文化など様々な部門において、完全な自治が達成された。これは、変革や近代化を求める当時の中国人資本家（中国では「郷紳」や「紳商」と呼ばれる）や知識人たちにとって、格好の手本となったようである。李平書（1854年－1927年）ら5人の資本家たちは、租界の各部門を参照し、富裕層による貧困層の支援や、寺院、道路補修、貧困層や子供のための収容所など、公共施設建設への投資を進めると共に、1905年11月、清朝政府の許可を得て、上海に本格的な自治機構「上海城廂内外総工程局」を設立し、その

後、1909年6月に「上海自治公所」に改組している¹⁵⁹⁾。これらの自治機構は、主にエリート層を中心に、上海の中国人社会の商業、教育、治安、医療、慈善などの方面に浸透し、近代上海で最初の官民共同の自治活動を行なうものだった。1910年代に入ると、中国における頻繁な政権交代や、北京で行われた「新文化運動」(1915年－1919年)、「五・四運動」(1919年5月4日)などの学生運動、また、上海におけるいくつかの労働者運動の影響により、上海社会の各階層でナショナリズム意識や、大衆の権利意識が高まっている。その影響もあり、市民階級以下の階級の人々も、様々なかたちで地方自治活動に直接参加することができるようになった。こうした活動を通じて、個人が社会の一員として主体的な姿勢で、人間としての権利を自覚する自治意識や市民意識が呼び起こされたのである。

1920年代以降の、官民一体となった上海の地方自治活動の特徴が、当時の新聞記事や先行研究によって明らかにされている。上海図書館のデータベース「全国報刊索引」に「上海 自治」というキーワードを入力すると、1920年代から1940年代にかけて、新聞雑誌、書籍に上海の地方自治に関する記事が1500点以上掲載されていることが分かる(図18)。これらの記事の中には、1920年代後期から1930年代半ばにかけての中国政府による上海の地方自治政策を記録したものがある。例えば、1932年に設立された「上海市自治訓練所」は、「地方自治を建設し、民権の発達を促進する」というスローガンを提示していた¹⁶⁰⁾。こうした活動の背景には、国民党が新たな政治の中心地を確立するために、1929年7月、上海東北部(現在の楊浦區に属する五角場周辺)に租界に匹敵するような新しい上海都市圏を建設する「大上海計画」が制定されたことがある¹⁶¹⁾。また、第1章第2節第3項で述べたように、1931年の盧溝橋事件以降、中国人としてのアイデンティティや、自立精神、外国からの侵略に対する反抗などを唱えていた国民党の「愛国主義運動」も関係していた。

一方、1920年代以降、様々な階層が各種の団体や組織を結成するようになる¹⁶²⁾。小浜正子は、これらの団体や組織を大きく二つのグループに分類している。第一グループは、あらゆる階層の人々がその階層、職業、出身地に応じて結集して組織したものである。これらの団体や組織は、社会の経済発展だけでなく、市民、学生、労働者の権利を守ること、社会機能を維持することを目的としていた。例えば、特権階層が主導する同業団体、同郷団体、商界聯合会。労働者や学生、知識人などの市民階級が結成する工会、学生会、自由職業団体。貧困な人々の拠り処であった秘密結社や雑業組織などである。第二のグループは、階級、職業、出身地などを問わず、政治的立場、文化思想、革命の理念など、特定の目的に賛同して人々が結成する団体や組織である。例えば、慈善団体、宗教団体、文化団体(文学研究会、左翼文学連盟など)、革命団体や政治組織(国民党、共産党などの党派)、民族主義団体(国貨維持会など)、社会改良団体、女性や女権団体などである。こうした団体や組織は、当時の上海で活発に活動し、社会福祉から政治、思想、不平等の

告発やその変革に至るまで、社会の行政、政治、政策、福祉に大きな影響を及ぼしていた¹⁶³⁾。当時の資料によると、1920年代から1930年代にかけて、当時上海の全人口（外国人を含む）約390万人の内、合計15万—50万人の中国の人々が、各種の団体に参加していたという。また、1935年には、合計60万—80万人に上る工業、商業、教育業、医療業などの市民階級の内、少なくとも35%—72.5%の人々が各種の団体に参加していたとされている¹⁶⁴⁾。

これらの資料は、当時、各階級の社会活動において、様々な団体や組織に参加することが重要な役割を果たしていたこと、また、上海の人々がこうした団体に加入して活動することが一般的であったことを示している。こうした団体は、例えば、工会、職業団体は、労働者の権利を求める、ある社会における不平等を改善するため、デモを組織するなどの活動を行っており、地方自治意識、市民意識を高める役割を果たしていたと考えられる。いずれにしても、20世紀初頭、租界のモデルから生まれ、1920年代—1930年代にかけて官民一体となって普及、強化された地方自治意識は、1940年代にはすでに上海の文化や、人々の考え方の一部となっていたようである。このような地方自治意識や市民意識を包含する上海の批判精神は、抗日意識を支えると共に超えるものとして、上海の人々の思考を特徴づけるものであったと言えるだろう。

このような視点から『鉄扇公主』が表象する反抗や批判の意図を改めて考察すると、その根底には、長い年月をかけて地方自治意識や市民意識が浸透していた上海社会に特有の、不平等や覇権主義に対する風刺や、批判精神を読み取ることが可能となる。例えば、三蔵法師が村の人々を動員するシーンは、市民階層の人々が演説を聞いて、その主張を認め、ある社団や組織に参加するという日常的な状況に対応しているだろう。また、民衆が総力を結集して牛魔王と鉄扇公主を倒す最後のシーンからは、当時の団体や組織のデモ活動を想起することができよう。これらのシーンが表象しているのは、抗日意識だけにとどまらず、反特権階級や反植民地主義を含む、より深い平等や自由など、人間として基本的な権利の要求という、理想的な社会の在り方を求める意向が含まれていたと考えられるのである。

5.2 川喜多の文化至上主義：プロパガンダを超えるものとして

第3章では、川喜多の経歴と人物像を概観し、「放任政策」と呼ばれた方針が、映画を通じて国際文化交流を促進するという彼の理想を実現するためのひとつの手段であったことを明らかにした。また、第4章では、川喜多の生涯を貫いてきた、文化や人間を尊重する姿勢がどのように形成されたものだったのか、日中戦争およびその前後の時期を中心に、彼の人生に深く影響を及ぼした出来事や人々との関係を通して考察を行なった。

それによって、川喜多が国家政策のプロパガンダよりも文化そのものを重視し、国家という制約を超えた文化交流による異文化間の相互理解を目指す、文化至上主義者であったことを示すことができた。

文化を大切にする川喜多の姿勢は、太平洋戦争勃発後、日本軍が上海を完全に占領した時期（1941年12月－1945年8月）の活動や出来事にも見て取ることができる。本節では、この時期の上海映画界における川喜多の動向や、『鉄扇公主』の日本での上映という活動を検討し、川喜多の文化至上主義の本質をより深く探っていく。そして、その影響を受けた『鉄扇公主』という作品が持つ意義を考察していく。

1941年12月8日、日本はイギリスとアメリカに宣戦布告し、米英仏の植民地としての上海の共同租界（虹口地区の日本軍警備司令区を除く）やフランス租界も占領した。上海においては、「孤島期」の複雑な政治環境から、日本による完全な支配へ移行した大きな転換期を迎えることになる。この時期、日本軍は租界内のあらゆる外国や中国の産業と業界を接収し、再編成するようになり、その政策は日本軍の統制の下に一元化されることになった¹⁶⁵⁾。こうした変化は、元々租界に拠点を置いていた上海の映画産業にも影響を及ぼしている¹⁶⁶⁾。また、こうした厳しい統制政策のもとで、中華電影の責任者である川喜多は、日本軍による国策を推進するために上海映画界を再編することや、中華電影において、プロパガンダ作品としての文化映画や、偏向したニュース映画の制作、配給を強制にも対応せざるをえなかった。辻と川喜多の自伝からも、こうした状況は明らかである¹⁶⁷⁾。『映画旬報』の記事によると、1942年4月10日、上海映画会社を一元化するために、新華、芸華、国華など13社の映画会社を合併し、「中華聯合製片股份有限公司」（以下、「中聯」とする）という映画製作機構を設立している。中聯は、軍報道部並びに中華電影の傘下に位置づけられ、劇映画制作の政策としては、「引き続きその自主的な制作を許され」¹⁶⁸⁾、中国で上映される劇映画の制作は全て中国人に委ねるという「孤島期」の方針を引き継いでいた。また、中聯は、汪兆銘政権の宣伝部長であった林柏生（1902年－1946年）を董事長（「とうじちょう」。法人の理事に相当する）とし、川喜多を副董事長（事実上の最高責任者）、張善琨を総経理とする管理層を構成していた。しかし、古厩が指摘しているように、当時、上海の産業は全て日本軍の統制下にあり、とりわけ、文化芸術作品によって日本軍への抵抗（隠喩のかたちを含む）の意図が読み取れると、「対日抵抗」の容疑で日本軍に逮捕され、拷問されることもあり、徹底した弾圧政策が実施されていたのである¹⁶⁹⁾。また、メディアに対しても、日本の法律や規則を遵守させるべき、軍報道部と憲兵隊によって検閲が行われていた。このような過酷な状況の中では、「孤島期」と同様に日本や日本兵を風刺したり、反抗の隠喩を用いたりする作品を制作することは困難となっていた。こうした制約のため、この時期に制作、配給されたおよそ50作品の映画は、例えば、『燕帰来』（監督：張石川、1942年）や『牡丹花下』（監督：卜萬倉、1942年）のように、恋愛や家庭関係を描いたものが多く、全体の3分の2

を占めていた¹⁷⁰⁾。そのほか、ホラー映画『寒山夜雨』(監督:馬徐維邦、1942年)や、探偵映画『千里眼』(監督:徐欣夫、1942年)、また、張善琨が企画した超大作映画『博愛』(監督:中聯全ての監督、1942年)なども作られた¹⁷¹⁾。すなわち、日本の国策宣伝とはほとんど関係のない映画が大量に制作、配給されていたことになる。中聯のメンバーの自伝によると、こうした上海映画人の作品は、中聯の最高責任者であった川喜多の援助を受けていたことが記されている。例えば、張善琨の夫人である童月娟は、中聯時代の劇映画制作が孤島期と最も異なる点は、シナリオから最後の映画検閲まで、全て日本軍の監視下で行われたことであると述べている。このような環境のもとで、抗日映画を制作することが許されなかったため、恋愛や家庭関係を題材に、愛国意識のあるものを作ろうという考えを持つ人が多かった。川喜多は、こうした愛国意識を持つ映画の制作を支持し、生フィルムも提供したのである。また、彼が介入することによって、映画のシナリオの作成から撮影に至るまで、日本軍にとって疑わしい部分を回避することが可能になり、制作、配給の許可を得ることができたのである¹⁷²⁾。『春』(監督:楊小仲、1942年)、『秋』(監督:楊小仲、1942年)など、上海映画人たちの思惑が実現された映画の完成が、最高責任者である川喜多によるところが大きいのは明らかである。当事者である中聯のメンバーの自伝によると、川喜多と上海映画人たちは、第4章の第1節第2項で述べた相互の信頼関係を築きながら、日本軍の強制に抵抗し、プロパガンダ的な要素を回避しつつ、中国人の抑圧された感情に共感を示す作品を制作したのである。川喜多は、恋愛ものや、探偵ものといった、当時の上海の大衆の心や、流行文化に應えるような題材の映画制作を支持している。これは文化や人間を尊重する姿勢であることが大きい、覇権主義的な国家統制に反対する態度とも受け取れる。彼のこうした姿勢は、1938年が執筆した論文「映画輸出の諸問題」からも読み取ることができる¹⁷³⁾。彼は映画の輸出について、大衆の好みに従うことが重要で、日本軍のアメリカ映画の上映禁止というような手段ではなく、アジアの諸国がアメリカ映画に匹敵するような良質な映画を制作すべきだと論じている¹⁷⁴⁾。またこれは、軍国主義に基づく統制に対する批判であり、映画制作の自由や映画の質的向上を求めるものとしても読むことができる。この時期、制作できる題材やコンテンツは厳しく制約され、強制的なプロパガンダから逃れることも非常に困難であった。川喜多が、上海映画界で文化的な特徴を重んじた映画制作を支援することは、彼の思想の根底にある文化至上主義はもちろんだが、表現の自由を規制し、文化交流を抑圧するプロパガンダに対抗するという意味も込められていたはずである。大塚が述べているように、「戦時下の大衆メディアの作品の「意味」の解釈は、解釈する側のポリティカルな立場に左右される」¹⁷⁵⁾。確かに、戦時下という特殊な時期には、メディアや文化が政治的な意図で利用されることは珍しくない。しかし、どのようなものであれ、特定の意味を伝達することもまだ困難であり、文化的な表現は、本質的に特定の意味以上のものを孕まざるをえない。文化至上主義的な川喜多は、そうした性質を見

抜いており、その長所を広げるためにも、可能な限り政治との関連を避けるために努めたのだとも理解することができるだろう。

事実、『鉄扇公主』が1942年9月10日に日本で公開された際には、この映画が伝える内容は国策プロパガンダの性質を超えるものであり、文化的な性質を重視するものとして受け止められたようである。

晏妮、佐野明子、秦剛らによる先行研究は、『鉄扇公主』が日本に輸出されたのは「大東亜共栄圏」の成果であり、対立軸であるアメリカのアニメーションに対抗するためだったと論じている¹⁷⁶⁾。確かに、この作品の制作の動機として、日本軍が重視した、「大東亜共栄圏映画界」、「大東亜映画界」というプロパガンダ的な性質は無視できない。けれども、例えば当時の映画専門誌が掲載した記事、「長編漫画『西遊記』解説」(8月11日)、「長編漫画『西遊記』の登場人物後紹介」(9月1日)、「西遊記はこうして作られた万兄弟プロ紹介」(9月11日)など、またポスターの文言、「中国映画人の頑張りとおねばりがこの驚異に値する巨作を完成させた」(9月11日)、「漫画トーキー史上画期的長編、中国映画界から生る」(7月11日)などは、『西遊記』の物語、登場人物に加え、監督を務めた万兄弟、および長編制作の功績に焦点を当てたものが多かった¹⁷⁷⁾。1943年に公開された日本初のアニメーションの『桃太郎の海鷲』(監督：瀬尾光世、1942年)¹⁷⁸⁾と比較してみても、『鉄扇公主』のプロパガンダ性質の弱さは明白である。海軍省が支援した『桃太郎の海鷲』のポスターを見ると、「悪鬼米国」、「大東亜戦下に敢然崛起」、「鬼ヶ島(ハワイ)」など、戦争に直結する言葉や、多くの戦闘機、軍人像などのモチーフから、この映画の強いプロパガンダ性は一目瞭然である¹⁷⁹⁾(図19)。この本格的なプロパガンダ作品としての『桃太郎の海鷲』と比較すると、『鉄扇公主』の場合は、映画の制作手法、技術、物語など、作品そのものに焦点が当てられていることがわかる。『鉄扇公主』が日本で上映された際に評価されたのは、プロパガンダ性というよりも、中国の文化やアニメーションの技術的、芸術的、文化的な性質であったと考えることができるのである(図20)。

当時日本が実施していた映画法は、輸入された映画を厳しく検閲していた。その立場的なものはもちろん、社会の治安を害する内容や、風俗が描かれた内容が削除される場合があった¹⁸⁰⁾。『鉄扇公主』においても、鉄扇の威力を示すために女性の服が吹き飛ばされるようなシーンは削除されている。映画が当初の85分から短縮され65分へと編集されたのも、こうした検閲と関係があると推測することができる。一方、『鉄扇公主』の文化的な側面への注目は、提供側の責任者である川喜多とも関係があるはずである。先行研究が述べているように、『鉄扇公主』がアジア初の長編アニメーションとして、アメリカに対抗する道具として輸入されたとすれば¹⁸¹⁾、異文化交流を重視する川喜多にとっては好機でもあったはずである。先述した「映画輸出の諸問題」の姿勢を考えれば、川喜多が、『鉄扇公主』の日本での公開に対して、プロパガンダ的な性格以上に、文化的、芸

術的な性質の向上を意図していたことは明らかである。

第6章 結語

一方、本論で述べてきたように、多層的な社会構造や複雑な政治環境という特殊性は無視することができない。租界都市上海で制作された作品には、単なるひとつの立場や意識だけでなく、多様な考え方が反映している。当時の上海には、日本の侵略に対する抵抗意識はもちろんのこと、反植民地主義や反特権階層のような考え方も渦巻いていた。こうした多面的な思惑が『鉄扇公主』に表象されていた可能性は無視できない。その根底には、侵略者である日本や、租界政府、また、特権階級などの支配者に対する「反抗」があり、それは当時の漫画、方言、映画にも反映された上海文化の特徴である批判精神の表現であるとも言える。上海の批判精神は、市民にとって行われていた様々なかたちの地方自治活動の一つの結果であり、階層ごとにおける個人や市民としての権利意識と、それらの権利を脅かすものへの不満、風刺、反抗の姿勢である。

その意味で、『鉄扇公主』の制作背景に抗日を主軸とした揺るぎない民意があったという理解そのものが覆るわけではないが、上述のような上海の社会背景を考慮すると、この作品は、抗日意識を支えると同時にそれを超える、上海の批判精神を表現したものと捉えるべきだと思われる。

一方、先行研究では、『鉄扇公主』のプロパガンダ性について、その根底には中国側の抗日プロパガンダも含まれるものの、日本軍の「大東亜共栄圏」の成果として認められたことから、日本での公開が許可されたことなどが論じられている。しかし、この映画の日本への輸出に重要な役割を担った川喜多長政の性格や動向を考えると、『鉄扇公主』の日本での上映は、文化的な性質を重視していた可能性が高い。人を信頼し、文化そのものを尊重しようとする川喜多の姿勢は、表面的なものではなく、若い頃の経験や、関係したさまざまな人々から影響を受けつつ形成されたものであった。それは戦後、自身に向けられた評価とは矛盾しないが、戦時下思想統制下での「放任政策」とそのまま結びつくものではない。「放任」という言葉には、人に信頼を寄せ、文化を尊重するという姿勢とは矛盾する、無責任なご都合主義的なニュアンスがある。上海映画人たちの文化を尊重し、彼らの身の安全と制作資金を確保しつつ、映画の製作と配給の自由を確保しようと全力を尽くした川喜多の行動は、そうした言葉によって表現し切れるものではない。またそれは、当時の日本の映画界では抑圧されていた制作の自由や、映画芸術そのものへの情熱という理想を掲げるものであり、戦時下であるにもかかわらず、異文化理解のための国際交流を図る役割を担ってさえいたのである。このような文化至上主義の姿勢は、『鉄扇公主』が日本で上映された際、それを紹介するポスターや記事が、中国文化やアニメーション制作という文化的な側面に焦点を当てていたことか

らも確認することができる。つまり、先行研究で論じられているように、日本軍の厳しい統制の下で、『鉄扇公主』がアメリカに対抗する「大東亜共栄圏」の成果というプロパガンダ性質に強いられることは否定できないが、この映画の提供者側である川喜多の影響により、『鉄扇公主』は単なるプロパガンダではなく、その文化芸術的な意味の拡がりに重点が置かれていたことも無視できないのである。

以上のように、本論で提示した視点は、『鉄扇公主』の研究に新たな側面に光を当てようとするものである。今後、『鉄扇公主』の輸入において川喜多が担った役割を含め、戦時下の上海映画界との関連を中心に、より広い視野で研究を進めていきたい。

参考文献

「日本語文献」(50音順)

論文

上田浩二『『新しき土/Die Tochter des Samurai』(2)－その時代・異文化－』『獨協大学ドイツ学研究』(72号) 獨協大学ドイツ語学科、2017、29頁－68頁。

小倉健太郎「漫画映画の拡張：『桃太郎の海鷲』から『桃太郎 海の神兵』へ」『映像学』101、2019、5頁－25頁。

大塚英志『『鉄扇公主』と『海の神兵』－東アジアまんが・アニメーション研究に向けて－』、大塚英志編『TOBIO Critiques (トビオ クレティックス) #0』太田出版、2014、82頁－95頁。

川喜多長政、「或るコスモポリタンの父と子」『文芸春秋』38号、第1期、1955、316頁－317頁。

工藤信弥「日中戦争期上海における川喜多長政」『Cosmopolis コスモポリス NO. 9』上智大学大学院グローバル・スタディーズ研究科国際関係論専攻、2015、23頁－33頁。

佐野明子「漫画映画の時代－トーキー移行期から大戦期における日本アニメーション」、加藤幹郎編『映画学的想像 シネマ・スタディスの冒険』人文書院、2006、96頁－127頁。

秦剛「上海租界劇場アニメーション上映史考－『ミッキー・マウス』、『鉄扇公主』、『桃太郎の海鷲』を中心に」、大橋毅彦、関根真保、藤田拓之編『上海租界の劇場文化－混淆・雑居する多言語空間』勉誠出版、2015、204頁－221頁。

秦剛『『鉄扇公主』と戦時下の孤島上海－戦争が生んだアジア初の長編アニメーション

一」、大塚英志責任編集『TOBIO Critiques (トビオ クレティックス) #1』太田出版、2015、92 頁－107 頁。

菅野賢治『『大陸新報』に見る戦時期上海のユダヤ社会－幻の映画「祖国を追われて」をめぐる』、『東京理科大学紀要（教養篇）』（54）東京理科大学、2022、59 頁－76 頁。

鈴木正夫「川喜多長政という映画人」『史』（114）現代史懇話会出版、2004、24 頁－33 頁。

海老坂高「日独合作映画『新しき土』をめぐる（その 1）」『帝京大学外国語外国文学論集』（第 9 号）帝京大学第二外国語部会、2003、129 頁－150 頁。

玉腰辰巳「日中戦争下における川喜多長政の対応」『21 世紀 COE 国際日本学研究叢書 5』法政大学国際日本学研究所、2007、175 頁－202 頁。

張新民「抗日救国運動下の上海映画界」、岩本憲児編『映画と「大東亜共栄」』森話社 2004、71 頁－85 頁。

陳龔「中国最初のアニメーションと言われる『大鬧画室』の再検証」、『アニメーション研究』第 19 巻第 1 号、2017、17 頁－30 頁。

手塚治虫口述、石子順記録「手塚治虫が語る「ぼくのそんごくう」」、『手塚治虫漫画全集 ぼくのそんごくう（8 巻）』講談社、1995－1996。

書籍

晏妮『戦時日中映画交渉史』岩波書店、2010。

小野耕世『中国のアニメーション』平凡社、1987。

大塚英志『ミッキーの書式－戦後まんがの戦時下起源』角川学芸出版、2013。

小浜正子『近代上海の公共性と国家』研文出版、2000。

加藤徹『京劇「政治の国」の俳優群像』中公叢書、2002。

川喜多長政『覚書該当指定の特免申請書』1949 年 5 月 2 日。

佐藤忠男『キネマと砲声 日中映画前史』リポート、1985。

佐藤忠男『中国映画の 100 年』二玄社、2006。

清水晶『上海租界映画私史』新潮社、1995。

程季華主編、森川和代編訳『中国映画史』平凡社、1987。

世界映画史研究会編『舶来キネマ作品辞典－日本で戦前に上映された外国映画一覧』（第 1 分冊－第 3 分冊）科学書院、1997。

辻久一『中華電影史話－兵卒の日中映画回想記 1939－1945』凱風社、1998。

東和映画株式会社『東和映画の歩み：1928－1955』東和映画株式会社出版、1955。

内務省警保局編『出版警察資料』（18 巻－41 巻）内務省警保局、1936－1939

波多野乾一『支那劇大観』大東出版社、1943。

棚川善一『上海租界に川喜多長政を偲ぶ』東宝東和、2003。

古厩忠夫、高橋孝助『上海史』東方書店、1995。

牧野守『日本映画検閲史』パンドウ出版、2003。

陸軍省編『陸軍大日記 肆大日記』、1906。

陸軍省編『密大日記』、1909。

和田博文、徐静波、西村将洋、宮内淳子、和田桂子著『共同研究 上海の日本人社会とメディア：1870－1945』岩波書店、2014。

新聞雑誌

『映画旬報』1941年－1943年、東京：映画出版社。

『映画之友』1940年、東京：映画日本社。

『キネマ旬報』1929年－1935年、東京：キネマ旬報社。

『中央公論』1957年、東京：中央公論新社。

『日本経済新聞』1980年4月－5月、東京：日本経済新聞社。

『文芸春秋』1955年、東京：文芸春秋出版。

「中国語文献」（アルファベット順）

論文

何汝雲、「民国時期迪士尼跨文化伝播与上海城市文化（1930-1949）」修士論文、上海師範大学、2018、64頁－71頁。

洪知永、「兩面性的謎團 川喜多長政放任政策研究」『当代電影』（1）北京大学芸術学院、2018、96頁－101頁。万古蟾「我的自述」、『上海電影史料（第6号）』上海市電影志辦公室、1995。

王騰飛「爭議的遺產－淪陷時期的上海電影研究」上海大学映画学博士論文、2016。

楊丰「《鉄扇公主》：14個黑白審美中的民族審美与芸術再生」、『当代動畫』第2期、2021、65頁－95頁。

殷福軍「中国動畫芸術史溯源 中国首位動畫專家楊左匋生平及創作考略」、『設計芸術』6月号、山東工芸美術学院、2011、45頁－50頁。

鄭煬「“国策”宣貫、個人理想与“中華電影”－1939年川喜多長政上海赴任始末」『当代電影』（9）北京大学芸術学院、2018、80頁－85頁。

鄭煬「重写電影史視閥下川喜多長政的“中国情結”來源考論」『北京電影学院学報』（12）北京電影学院、2019、84頁－92頁。

張慧臨「首批中国動畫片及作者的考証」、『電影芸術』第1号、電影芸術出版社、2007、146頁－150頁。

朱天緯「《新土》《東洋和平之路》——電影文化侵略的鉄証」『電影芸術』(5) 1993、85 頁—90 頁。

朱天緯「“友好”還是“侵略”：川喜多長政的電影文化侵略罪行」『電影芸術』(4) 1995、18 頁—25 頁。

張影「基於文獻調查的民國時期動畫作品創作與解讀——以我國首部長編動畫影片『鉄扇公主』為例」、『圖書館雜誌』第 12 期、上海圖書館出版、2022 年、130 頁—140 頁。

書籍

艾以『上海電影大王張善琨』中國上海：上海人民出版社、2007。

畢克官、黃遠林編『中國漫畫史』文化藝術出版社、2006。

程季華著、『中國電影發展史』中國電影出版社、1991。

安克強 (Christian Henriot) 著、張培德、辛文鋒、肖慶璋譯『1927—1937 年的上海——市政權、地方性和現代化』上海古籍出版社、2004。

魏斐德 (Frederic E. Wakeman Jr) 芮傳明譯『上海歹土——戰時恐怖活動與城市犯罪 1937—1941』中國北京：北京人民出版社、2011。

公孫魯著『中國電影史話 2』南天書業公司、1962。

江文君『近代上海職員生活史』中國上海：上海辭書出版社、2011。

姜亞沙、經莉、陳湛綺編『民國漫畫期刊集粹 1』全國圖書館文獻微縮複製中心、2004。

林暢編著『湮沒的悲歌——中聯、華影初探』中華書局、2014。

李道新『中國電影史 (1937—1945)』中國北京：首都師範大學出版社、2000。

盧漢超著、段煉·吳敏、子羽譯『霓虹燈外：20 世紀初日常生活中的上海』、上海古籍出版社、2004。

李歐梵著、毛尖譯、『上海摩登：一種新都市文化在中國 1930—1945』上海三聯書店、2008。

羅蘇文『大上海——石庫門：尋常人家』中國上海：上海人民出版社、1991。

羅蘇文『近代上海：都市社會與生活』中國：中華書局、2006。

李天綱『人文上海：市民的空間』上海教育出版社、2004。

錢乃榮『滬語盤點：上海話文化』上海文化出版社、2002。

錢乃榮『上海方言』文匯出版社、2007。

錢乃榮、許寶華、湯珍珠編著『上海話大辭典』、上海辭書出版社、2007。

上海書店編『良友畫報——影印版 1926—1941』上海書店、1986。

上海市檔案館 (上海市アーカイブス) 編『上海租界誌』中國上海：上海社會科學院出版社、2001。

上海圖書館文獻提供中心編、『迪士尼上海往事：民國時期的城市記憶』中國上海：上海科

学技術文献出版社、2016。

唐振常主編『上海史』上海人民出版社、1989。

吳承恩、『西遊記』中国浙江：浙江古籍出版社、2018。

王定九編、沈一冲校閱『上海門徑』中国上海：上海中央書局、1932—1933

王六一主編『征途—走向百年的中国动画』シリーズ（全10冊）中国貴州：貴州人民出版社、2012。

万籟鳴口述・万国魂執筆『我与孫悟空』中国山西：北岳文芸出版社、1986。

汪仲賢『上海俗語図説』上海社会出版社、1935。

香港電影資料館編『香港影人口述歷史叢書—南來香港』香港電影資料館、2000。

忻平『從上海發見歷史：現代化進程中的上海人及其社会生活 1927—1937』上海人民出版社、1996。

熊月之主編、1 羅蘇文、宋鑽友著『上海通史：第9卷 民国社会』中国上海：上海人民出版社、1999。

熊月之、許敏『上海通史：第10卷 民国文化』中国上海：上海人民出版社、1999。

熊月之『異質文化交織下的上海都市生活』中国上海：上海辭書出版社、2008。

左桂芳、姚立群編『童月娟回憶錄暨图文資料彙編』台北行政院文化建設委員會、財団法人国家電影資料館、2001。

張慧臨、『二十世紀中国动画芸術史』中国陝西：陝西人民美術出版社、2002年。

張偉など編『上海電影史料』第1期、1992；第2期—第3期、1993。

鄒依仁『旧上海的人口變遷的研究』上海人民出版社、1980。

新聞雜誌

『大公報（天津）』1902年—1948年、天津：大公報館。

『大公報（香港）』1938年—1960年、香港：大公報館。

『大美週報』1939年6月—1941年12月、上海：出版不詳。

『電声』1932年—1941年、上海：電声日報社。

『電影日報』1940年8月—1941年12月、上海：電影日報社。

『電影世界』1939年—1941年、上海：大効公司出版部。

『電影新聞』1941年—1942年、上海：電影新聞社。

『電影週刊』1938年—1940年、上海：友利公司出版部。

『國際勞工通訊』1934年—1941年、上海：國際勞工局中国分局。

『國聯影訓』1941年—1942年、上海：中国聯合影業公司編集部。

『國民導報（無錫）』1928年—1937年、無錫：無錫國民導報社。

『晶報』1919年—1940年、上海：上海晶報社。

『漫画月刊』1941年、上海：漫画社。

『萌芽月刊』1930年、上海：光華書局。

『青青電影』1934年－1949年、上海：青青電影出版社。

『申報』1898年－1942年、上海：申報報社。

『時報』1904年－1939年、上海：上海時報館。

『時代漫画』1934年－1937年、上海：上海時代圖書公司。

『社会日報』1929年－1945年、上海：上海社会日報社。

『上海市政府公報』1930年－1949年、上海：上海市政府秘書處。

『上海影訊』1941年－1943年、上海：影人出版公司。

『上海自治』1932年、上海：上海市地方自治訓練所同學會。

『万象』1941年－1945年、上海：万象書屋出版。

『錫報（無錫）』1912年－1948年、無錫：無錫錫報社。

『新聞報』1893年－1949年、上海：新聞報報社。

『影迷週報』1940年－1941年、上海：五洲書報社。

『影壇春秋』1941年、上海：出版不詳

『中国電影（上海）』1937年、上海：中国電影出版社。

『中国商報』1939年－1944年、上海：中国商報社。

『知識与生活』1941年3月－1941年12月、上海：知識与生活編集部。

「英語文献」（アルファベット順）

論文

Poshek Fu, "The Ambiguity of Entertainment: Chinese Cinema in Japanese-Occupied Shanghai, 1941 to 1945" *Cinema Journal* 37, No.1 Fall, 1997, pp.66-84.

Sachiko Mizuno, Dong Hoon Kim, "The Saga of Anatahan and Japan" *Transnationalism and Film Genres in East Asian Cinema*, 29:2, 2009, pp.9-24.

書籍

Andrew Sarris, *INTERVIEWS WITH FILM DIRECTORS*, Avon Books, 1969

Rhoads Murphy, *Shanghai: Key to Modern China*, Cambridge: Harvard University Press, 1953.

新聞雑誌

The North-China Daily News, 1864-1951, Shanghai.

アクセス

ドキュメンタリー『生命の記憶—上海にいたユダヤ人 1—3 話（生命的記憶—猶太人在上海）』、SMG 上海テレビ局、2015 年。

https://www.youtube.com/watch?v=S6ProKvJHI0&list=PL7dVGYGCzQ9xsKVeWVM0aGaiRymj_cRc3

註

- 1) 兄弟は長男と次男の双子兄弟万籟鳴と万古蟾、三男の万超塵、四男の万滌寰の四人である。1930 年代、四男は万氏写真館の経営を中心となった。アニメーション制作は主に他の三兄弟が担当する。この作品の上映時間については諸説ある。
- 2) 『鉄扇公主』の上映時間については、85 分が通説であるが、73 分の説もある。
- 3) 「新華影業公司研究（1934—1942）」（鄭健健、復旦大學中国語文学系博士学位論文、2011 年、103 頁—105 頁）、などの先行研究によると、孤島期の多くの新聞社や映画会社は、元々中国人の会社であったが、アメリカ人やイギリス人などの西洋人の名義の外資系会社になり、日本軍の検閲や干渉を避けることで、元々の仕事を続けることができ、制作の自由や会社の独立性を保持することができたと指摘している。張善琨もこのような手段を用いて、1940 年 3 月、自身が保有していた新華、華成、華新という三つの映画会社を合併し、「美商中国聯合公司」（「中国聯合影業公司」とも呼ばれた。「国聯」と略す）という名称のアメリカ系の会社になっている。孤島期の間は、『鉄扇公主』を含む、張善琨のほぼ全ての映画の制作や配給は、この国聯が手がけていた。また国聯は、後述する川喜多長政の「中華電影」による中国語の劇映画の配給権を持っていた映画会社の一つもある。
- 4) 『映画旬報』、第 62 号、1942 年 10 月 11 日；第 64 号、1942 年 11 月 1 日；第 71 号、1943 年 2 月 1 日。
- 5) 孤島期：1937 年 11 月 12 日から、太平洋戦争が始まった 1941 年 12 月 8 日までの時期を指す。第二次上海事変の結果、1937 年 11 月 12 日に共同租界英米軍備地区やフランス租界を除く、共同租界の日本軍備地区、その他の上海の全域は日本軍によって占領された。この、周囲を日本軍包囲された租界の状況を「孤島」と形容したのである。
- 6) 小野耕世『中国のアニメーション』平凡社、1987 年。佐野明子「漫画映画の時代—トニーキー移行期から大戦期における日本アニメーション」、加藤幹郎編『映画学的想像 シネマ・スタディスの冒険』人文書院、2006 年、96 頁—127 頁。晏妮『戦時日中映画交渉史』岩波書店、2010 年、256 頁—264 頁。秦剛『『鉄扇公主』と戦時下の孤島上海—戦争が生んだアジア初の長編アニメーション—』、大塚英志責任編集『TOBIO Critiques（トビオ クレティックス）#1』太田出版、2015 年、92 頁—107 頁；「上海租界劇場アニメーション上映史考—『ミッキー・マウス』、『鉄扇公主』、『桃太郎の海鷲』を中心に」、大橋毅彦、関根真保、藤田拓之編『上海租界の劇場文化—混淆・雑居する多言語空間』勉誠出

- 版、2015年、204頁－221頁。大塚英志『ミッキーの書式－戦後まんがの戦時下起源』角川学芸出版、2013；『鉄扇公主』と『海の神兵』－東アジアまんが・アニメーション研究に向けて－、大塚英志編『TOBIO Critiques (トビオ クレティックス) #0』太田出版、2014年、82頁－95頁。
- 7) 万籟鳴口述・万国魂執筆『我与孫悟空』中国山西：北岳文芸出版社、1986年。万古蟾「我的自述」、『上海電影史料（第6号）』上海市電影志辦公室、1995年。
- 8) 大塚英志、前掲書、85頁－93頁。
- 9) 同前。
- 10) 張影「基於文獻調查的民國時期動畫作品創作與解讀－以我國首部長編動畫影片『鉄扇公主』為例」、『圖書館雜誌』第12期、上海圖書館出版、2022年、130頁－134頁。
- 11) 中国アニメーションに関する先行研究では、梅雪儔の生没年についてはまだ十分な情報が得られていない。ここでは「生没年不明」と記しておく。
- 12) 王六一主編『征途－走向百年的中国动画』シリーズ（全10冊）中国貴州：貴州人民出版社、2012年、60頁－63頁。張慧臨「首批中国动画片及作者的考証」、『電影芸術』第1号、電影芸術出版社、2007年、146頁－150頁。殷福軍「中国动画芸術史溯源中国首位动画專家楊左旬生平及創作考略」、『設計芸術』6月号、山東工芸美術学院、2011年、45頁－50頁。陳龔「中国最初のアニメーションと言われる『大鬧画室』の再檢証」、『アニメーション研究』第19巻第1号、2017年、24頁－27頁。
- 楊左旬は、1930年代からアメリカに留学し、その優れた作品によって、ディズニーに招かれ、『白雪姫』と『バンビ』の制作者の一人となった。梅雪儔は、アメリカのフレイシャー兄弟の会社で数年間の働いたのち、友人の劉兆明と1921年にアメリカの映画制作会社「長城画片公司」を設立し、この会社は1924年上海に移っている。万兄弟はこの会社のアニメーション部に入って、『アトリエは大騒ぎ』が制作していた。
- 13) 万籟鳴、万古蟾「我們繪制『鉄扇公主』的經過」、『国聯影訓』第1巻9期、1941年。万籟鳴、万古蟾「我們的工作報告」『影壇春秋』8月号、1941年；『万象』第1巻第1期、1941年。
- 14) 鷗心「『鉄扇公主』的攝製」、『電影新聞』第136期、1941年。
- 15) 大塚英志、前掲書、83頁－86頁。陳龔「中国最初のアニメーションと言われる『大鬧画室』の再檢証」、『アニメーション研究』第19巻第1号、2017、20頁－25頁。佐野明子、前掲書、110頁－117頁。
- 16) 喻馨「万籟鳴の动画電影藝術風格研究」、浙江理工大学美術学修士學位論文、2015年、13頁－20頁。王薇「万古蟾动画電影創作研究（1925－1941）」、南京芸術学院影視学院電影学修士學位論文、2017年、17頁－24頁、31頁－32頁。
- 17) 秦剛、前掲書、97頁。
- 18) 楊丰「《鉄扇公主》：14個黑白審美中的民族審美与芸術再生」、『当代动画』第2期、2021年、69頁。
- 19) 今村太平「漫画映画評「西遊記」鉄扇姫の巻」、『映画旬報』、1942年10月1日。
- 20) 大塚恭一「西遊記」、『映画之友』11月号、1942年、92頁。
- 21) 上海圖書館文獻提供中心編、『迪士尼上海往事：民国時期的城市記憶』中国上海：上海科学技術文獻出版社、2016年、84頁－85頁。何汝雲「民国時期迪士尼跨文化傳播与上海城市文化（1930－1949）」修士論文、上海師範大学、2018年、64頁－71頁。
- 22) 1863年、イギリス租界とアメリカ租界が合併し、日本は「共同租界」や「英米租界」、中国は「公共租界」と呼ばれた。
- 23) 上海市檔案館（上海市アーカイブス）編『上海租界誌』中国上海：上海社会科学院出版社、2001年、5頁－23頁、110頁－116頁。
- 24) 秦剛の研究によると、1933年から上映された『ミッキー・マウス』シリーズや『シリ・シンフォニー』は、ディズニー映画が編集したものであることが指摘されている。秦剛「“有声卡通”時代的迪士尼动画在民国上海」、『中国現代文学研究叢刊』第7期、2017年、41頁－46頁。
- 25) 秦剛、前掲書、204頁－206頁。『申報』、1933年2月13日、5月3日、12月24日、

- 30 日－31 日。『字林西報』、1933 年 12 月 23 日。
- 26) 『申報』、1934 年 12 月 26 日、『申報』、1935 年 1 月－12 月。
- 27) 「餐飲娛樂」、『大公報（天津）』、1934 年 3 月 22－23 日。「餐飲娛樂」、『錫報（無錫）』1935 年 9 月 21 日－23 日。「餐飲娛樂」、『國民導報（無錫）』、1936 年 8 月 16 日－18 日などがある。
- 28) 「五月分上海電影院放映新片統計」、『電声（上海）』第 5 卷第 23 期、1936 年。
- 29) 熊月之、羅蘇文、宋鑽友『上海通史：第 9 卷 民国社会』中国上海：上海人民出版社、1999 年、6 頁－181 頁。熊月之、許敏『上海通史：第 10 卷 民国文化』中国上海：上海人民出版社、1999 年、18 頁－26 頁。
- 30) 張偉など編「中国現代電影出版物総目提要」、『上海電影史料』第 1 期、1992 年、212 頁－234 頁；第 2、3 期、1993 年、289 頁－344 頁。
- 31) 王定九編、沈一冲校閱『上海門徑』中国上海：上海中央書局、1932 年－1933 年。
- 32) 「白雪公主狂」、『申報』、1938 年 12 月 25 日；「觀影人數四十萬人、白雪公主最新紀錄」、『申報』、1939 年 6 月 8 日。
- 33) 熊月之、許敏、前掲書、13 頁－29 頁。
- 34) 程季華主編、森川和代編訳『中国映画史』平凡社、1987 年、93 頁－143 頁。佐藤忠男『中国映画の 100 年』二玄社、2006 年、8 頁－70 頁。
- 35) 張新民「抗日救国運動下の上海映画界」、岩本憲児編『映画と「大東亜共栄」』森話社、2004 年、71 頁－85 頁。
- 36) Weblio 日中・中日辞典
<https://cjjc.weblio.jp/content/借古讽今> （閲覧日：2022 年 12 月 12 日）
- 37) 李道新『中国電影史（1937－1945）』中国北京：首都師範大学出版社、2000 年、14 頁－38 頁。
- 38) 陳平「訪問万氏兄弟小記」、『電影世界』第 12 期、1940 年。万籟鳴、前掲書、90 頁。
- 39) 景「芸術評論 鉄扇公主」、『電影日報』1941 年 11 月 22 日。戎馬「『鉄扇公主』観後」、『知識与生活』第 2 卷第 3 期、1941 年。
- 40) 19 世紀末の上海は江蘇省に属し、「上海県」や「上海県城」と呼ばれている。南部と西部（現在の松江区、闵行区、閘北区など）は県城の中心地であり、北部（現在の黄浦区、虹口区、徐匯区）は中心地と遠く離れていたため、少し辺鄙な場所として捉えられていた。1842 年、清政府がイギリスと『南京条約』を結び、当時の上海道台（清朝の公務員の名称、現代の市長に相当する）と西洋人の領事が、上海の西洋人の居留地域を協議した。その結果、辺鄙な場所として捉えられていた北部が居留地として決められ、「租界」が形成されることになる。
- 41) 上海市檔案館編、前掲書、2 頁－23 頁。
- 42) 太平天国の乱：1851 年から 1864 年まで、「満州族を滅ぼす、漢民族を興す」と呼びかけた洪 秀 全による暴動。太平反乱軍は 1853 年から 1864 年まで、南京を首都にした「太平天国」を建国している。
- 43) 上海市檔案館編、前掲書、2 頁－23 頁。
- 44) 同前、5 頁－23 頁。
- 45) 同前、110 頁－116 頁。
- 46) 同前、139 頁－144 頁。
- 47) 菅野賢治「『大陸新報』に見る戦時期上海のユダヤ社会—幻の映画「祖国を追われて」をめぐって」、『東京理科大学紀要（教養篇）』（54）東京理科大学、2022 年、59 頁－76 頁。熊月之編「外僑在上海」『上海通史 第 9 卷民国社会』上海人民出版社、1999 年、375 頁－388 頁。
- ドキュメンタリー『生命の記憶—上海にいたユダヤ人 1－3 話（生命的記憶—猶太人在上海）』、SMG 上海テレビ局、2015 年。
https://www.youtube.com/watch?v=S6ProKvJHI0&list=PL7dVGYGCzQ9xsKVeWVM0aGaiRymj_cRc3 （閲覧日：2022 年 9 月 12 日）

- 48) 和田博文、徐靜波、西村将洋、宮内淳子、和田桂子著『共同研究 上海の日本人社会とメディア：1870-1945』岩波書店、2014年。
- 49) 盧漢超著、段煉・吳敏、子羽訳『霓虹燈外：20世紀初日常生活中的上海』、上海古籍出版社、2004年、228頁-242頁。
- 50) 熊月之『異質文化交織下的上海都市生活』中国上海：上海辞書出版社、2008年、458頁。
- 51) 熊月之、羅蘇文、宋鎮友『上海通史：第9卷 民国社会』中国上海：上海人民出版社、1999年。熊月之、許敏『上海通史：第10卷 民国文化』中国上海：上海人民出版社、1999年。羅蘇文『大上海 石庫門：尋常人家』中国上海：上海人民出版社、1991年；『近代上海：都市社会与生活』中国：中華書局、2006年。盧漢超、前掲書。古厓忠夫、高橋孝助『上海史』東方書店、1995年。
- 52) 「揭穿大上海影戲院之内幕秘密」、『上海影訊』第1卷第9期、1941年。「鉄扇公主」同時上映滬光、『上海影訊』第1卷第16期、1941年。「鉄扇公主隆重献映」、『影迷週報』第5期、1941年。「大上海滬光新光争映「鉄扇公主」」、『国聯影訊』第1卷第7期、1941年。
- 53) 「上海影戲院内幕種種」『電影週刊』44期、1939年。
- 54) 熊月之、前掲書、457頁-458頁。
- 55) 「上海影戲院内幕種種」、前掲書。「上海電影院巡礼」、『電影世界』第2卷第1期、1940年。同前、457頁-458頁。
- 56) 江文君『近代上海職員生活史』中国上海：上海辞書出版社、2011年、93頁-103頁。
- 57) 「上海電影院巡礼」『電影世界』第2卷第1期、1940年。
- 58) 「1941年2月、6月-10月分上海工人家庭實際收入之標準」、『國際勞工通訊』第8卷、第3、7-11期、1941年。
- 59) 姜亞沙、經莉、陳湛綺編「はじめに」、『民国漫画期刊集粹1』全国図書館文献微縮複製中心、2004年、1頁-4頁。
- 60) 畢克官、黃遠林編『中国漫画史』文化芸術出版社、2006年、41頁-48頁、上海書店編『良友画報 影印版1926-1941』上海書店、1986年。
- 61) 王敦慶著、魯少飛編「漫画家的修養」(上・下)『時代漫画』23、24期、上海時代圖書公司、1935年。
- 62) 「上海市民的影響與健康」、『大美週報』、1941年1月26日。「上海居民的榮養問題」、『申報』、1941年5月31日。
- 63) 魏斐德(Frederic E. Wakeman Jr)『上海歹土 戰時恐怖活動与城市犯罪1937-1941』芮傳明訳、中国北京：北京人民出版社、2011年。
- 64) 同前、21頁-76頁。
- 65) 同前、1頁-17頁。
- 66) 「共同租界とフランス租界の布告、政治活動を保護しない(兩租界当局布告 不保護政治活動)」、『申報』、1939年5月12日。
- 67) 「兩租界居民連日有五人被捕」、『晶報』、1939年7月28日。「滬租界内居民竟不断被捕」、『大公報(香港)』、1940年9月15日。「法租界内居民昨兩人被捕」、『中国商報』、1940年9月17日。
- 68) 「日偽侵入徐家匯鎮」『申報』、1940年6月24日。
- 69) 錢乃榮『沪語盤点：上海話文化』上海文化出版社、2002年、8頁。
- 70) 李天綱『人文上海：市民的空間』上海教育出版社、2004年、20頁-23頁。
- 71) 錢乃榮、前掲書、183頁-195頁。
- 72) 同前、134頁-141頁。
- 73) 汪仲賢『上海俗語圖說』上海社会出版社、1935年、203頁-204頁。「日兵昨日又尋衅無端毆打工人」、『申報』、1931年11月1日；「俄國醉漢攔住汽車毆打車夫王思默」、『申報』、1939年1月6日。

- 74) 汪仲賢、前掲書、129 頁－130 頁、
- 75) 同前、156 頁－158 頁。
- 76) 同前、19 頁－21 頁、90 頁－91 頁。
- 77) 晏妮、前掲書、140 頁－150 頁。佐藤忠男『中国映画の 100 年』、前掲書、15 頁－16 頁、65 頁－70 頁。
- 78) 加藤徹『京劇「政治の国」の俳優群像』中公叢書、2002 年、64 頁－67 頁。
- 79) 同前、97 頁－101 頁。
- 80) 艾以、前掲書、53 頁－105 頁。
- 81) 「木蘭從軍停演有期 賣座的收入打破紀錄」『青青電影』第 4 卷第 2 期、1939 年。
「木蘭從軍」礼讃」『社会日報』1939 年 3 月 22 日。など
- 82) 吳承恩、『西遊記』中国浙江：浙江古籍出版社、2018 年、4916 頁－4920 頁。
- 83) 「鉄扇公主三插曲」、『電影日報』、1941 年 4 月 11 日。
- 84) 錢乃榮『上海方言』文匯出版社、2007 年、91 頁－97 頁。
- 85) 汪仲賢「滬語新辭典図説」、『社会日報』、1932 年 11 月 28 日。
- 86) 錢乃榮、許宝華、湯珍珠編著『上海話大辭典』、上海辞書出版社、2007 年、148 頁。周樂山「細紗間」、『時代』第 8 卷第 11 期、1935 年。阿毛「我們的生活」、『萌芽月刊』第 1 卷第 5 期、1930 年、299 頁－305 頁など。
- 87) 「放任政策」という言葉が初めて使われたのは、晏妮の論文「戦時下の日中映画交渉－その史的展開をめぐって」（一橋大学社会学博士論文、2007 年）および著書『戦時日中映画交渉史』（岩波書店、2010 年）である。これらの論考は、川喜多が発表した「大陸映画論」（『映画之友』10 月号、1940 年）で「中国人の製作する愛国時代劇に干渉しなかった」という「中華電影」の方針に基づいており、さらに、当時の川喜多の抗日的な意味を持つ映画の制作、配給を傍観した姿勢から名付けられたものである。
- 88) 清水晶「初めて語られた父の死の秘密」、『上海租界映画私史』新潮社、1995 年、278 頁－293 頁。川喜多長政「私の履歴書 14」、『日本経済新聞』、1980 年 4 月 16 日。
- 89) 「対華 21 カ条要求」は、第 1 次世界大戦中の 1915 年、日本政府が中国の袁世凱政権に提出し、日本が中国に対して持っていた権力を拡大することを目的とした不平等要求である。
- 90) 川喜多長政「私の履歴書 2」、『日本経済新聞』、1980 年 4 月 4 日。川喜多長政「或るコスモポリタンの父と子」、『文芸春秋』38 号（第 1 期）、1955 年、307 頁－309 頁。
- 91) 公孫魯『中国電影史話 2』南天書業公司、1962 年、148 頁－149 頁。
- 92) 川喜多長政、前掲書、316 頁－317 頁。川喜多長政「特免申請書」、1949 年 5 月日、6 頁－9 頁。
- 93) 川喜多長政、前掲書、316 頁－317 頁。川喜多長政「私の履歴書 21」、『日本経済新聞』、1980 年 4 月 23 日。
- 94) 川喜多長政、前掲書、315 頁－318 頁。柳川善一『上海租界に川喜多長政を偲ぶ』東宝東和、2003 年、23 頁－24 頁。
- 95) 川喜多長政「私の履歴書」、前掲書、1980 年 4 月 3 日－5 月 2 日。川喜多長政、前掲書、307 頁－317 頁。
- 96) 清水晶『上海租界映画私史』新潮社、1995 年。「川喜多社長と中華電影」、『東和映画の歩み：1928－1955』東和映画株式会社出版、1955 年。辻久一『中華電影史話－一兵卒の日中映画回想記 1939－1945』凱風社、1998 年。
- 97) 鈴木正夫「川喜多長政という映画人」、『史』（114）現代史懇話会出版、2004 年、24 頁－33 頁。楽馨、林暢編著、「重讀川喜多長政」、『湮没の悲歌－中聯、華影初探』中華書局、2014 年、44 頁－75 頁。
- 98) 王騰飛「爭議的遺產－淪陷時期的上海電影研究」、上海大学映画学博士論文、2016 年。
- 99) 程季華『中国電影發展史』中国電影出版社、1991 年。朱天緯「《新土》《東洋和平之路》－電影文化侵略的鉄証」、『電影芸術』（5）、1993 年、85 頁－90 頁；「“友好”還是“侵略”：川喜多長政の電影文化侵略罪行」、『電影芸術』（4）、1995 年、18 頁－25 頁。鄭煬「“國策”宣貫、個人理想与“中華電影”－1939 年川喜多長政上海赴任始末」、『当代電影』（9）、北京大学芸術学院、2018 年、80 頁－85 頁；「重寫電影史視闕下川喜多長政的“中国情結”來源考論」、『北京電影学院学報』（12）北京電影学院、2019 年、84 頁－

- 92 頁。
- 100) 菅野賢治『『大陸新報』に見る戦時期上海のユダヤ社会—幻の映画「祖国を追われて」をめぐる』、『東京理科大学紀要（教養篇）』（54）東京理科大学、2022 年、59 頁—76 頁。
- 101) 玉腰辰巳「日中戦争下における川喜多長政の対応」、『21 世紀 COE 国際日本学研究成果 5』法政大学国際日本学研究所、2007 年、191 頁—193 頁。林暢「一個電影人的無間道」、『湮没的悲歌—中聯・華影初探』中華書局、2014 年、30 頁—41 頁。
- 102) 魏斐德、前掲書、21 頁—76 頁。
- 103) 「日軍盤踞の明星撮影場未焚毀」、『申報』、1939 年 1 月 16 日。
- 104) 佐藤忠男、前掲書、164 頁—168 頁。玉腰辰巳、前掲書、191 頁—198 頁。辻久一、前掲書、132 頁—136 頁。
- 105) 上海図書館のデータベース「全国報刊索引」によれば、『木蘭從軍』の公開以降、『電影』、『青青電影』などの映画専門誌、『申報』、『社会日報』などの新聞紙に、この映画に関する記事が 400 件以上掲載されている。映画批評の記事の半分以上は、この作品の「抗日」について論じている。
- 106) 川喜多長政、前掲書、6 頁。
- 107) 同前、6 頁。覚書該当指定の特免申請書とは、公職追放の解除を求め、戦時下の動向が、日本軍の軍国主義に協力していないことの説明、弁明するものである。
- 108) 辻久一、前掲書、86 頁—87 頁。
- 109) 同前。
- 110) 川喜多長政、「私の履歴書 5、6」『日本経済新聞』、1980 年 4 月 7 日—4 月 8 日。
- 111) 同前、1980 年 4 月 7 日—4 月 8 日。川喜多長政、前掲書、172 頁—177 頁。
- 112) 川喜多長政、前掲書、1980 年 4 月 9 日。
- 113) 川喜多長政「私の履歴書 7」、『日本経済新聞』、1980 年 4 月 9 日。東和商事、前掲書、273 頁—276 頁。
- 114) 世界映画史研究会編『舶来キネマ作品辞典—日本で戦前に上映された外国映画一覽』（第 1 分冊—第 3 分冊）科学書院、1997 年。『キネマ旬報』1929 年—1933 年。
- 115) 『申報』の広告によって、1930 年 9 月—11 月、1931 年 3 月、5 月、8 月、11 月、1932 年 5 月—12 月にかけて、『慾海情天』や『風月今宵』が第 2 章で紹介した一輪、二輪の映画館で公開されている。
- 116) 佐藤忠男、海老坂高の研究によれば、『新しき土』は当初、ファンクと伊丹の共同合作であった。しかし、日本文化に対する認識や表現したい内容に差異が生じ、それぞれ独自のバージョンを制作したのだという。
- 117) 海老坂高「日独合作映画『新しき土』をめぐる（その 1）」、『帝京大学外国語外国文学論集』（第 9 号）帝京大学第二外国語部会、2003 年、129 頁—150 頁。
- 118) 海老坂高「日独合作映画『新しき土』をめぐる（その 2）」、『帝京国際文化』（第 17 号）帝京大学第二外国語部会、2004 年、37 頁—83 頁。
- 先行研究によれば、ファンクの『新しき土』を招いたことは、フリードリヒ・ヴィルヘルム・ハック（Friedrich Wilhelm Hack, 1887 年—1949 年）というドイツ人の政治家でファンクの親友でもあった人物に深く関わっている。一方、ファンクがナチスを嫌っていたことは本文でも指摘したが、この作品の監督の決定には、経済的な理由もあったということが指摘されている
- 119) 「アーノルド・ファンクと語る」、『キネマ旬報』、1935 年 3 月 1 日。
- 120) 東和商事「東和映画略史」、『東和映画の歩み：1928—1955』東和商事、1955 年、273 頁—274 頁。
- 121) 川喜多長政「私の履歴書 17」、『日本経済新聞』、1980 年 4 月 19 日。
- 122) 海老坂高、前掲書、135 頁—136 頁。佐藤忠男、前掲書、73 頁。
- 123) 中国における『新しき土』の公開に対する抗議について、「「新土」開映抗議」、『電声』第 6 巻第 23 期、1937 年；岳楓、「東洋電影—「新土」」、『中国電影』第 1 巻第 3 期、1937 年、などの記事がある。
- 124) 内務省警保局編『出版警察資料』（18 巻—41 巻）内務省警保局、1936 年—1939 年。川喜多長政、前掲書、314 頁—316 頁。
- 125) 佐藤忠男、前掲書、131 頁—159 頁。

- 126) 辻久一、前掲書、123 頁、364 頁。
- 127) 川喜多長政「特免申請書」証拠書類第 5 号、1949 年 5 月 2 日、26 頁－27 頁。
- 128) 川喜多長政「私の履歴書 23」、『日本経済新聞』、1980 年 4 月 25 日。
- 129) 川喜多長政、前掲書、26 頁－27 頁。
- 130) 川喜多長政「特免申請書」証拠書類第 2 号、20 頁－21 頁。
- 131) 同前、20 頁。
- 132) 同前、20 頁－21 頁。
- 133) 川喜多長政「私の履歴書 22」、『日本経済新聞』1980 年 4 月 24 日。川喜多長政、前掲書、194 頁－197 頁。辻久一、前掲書、151 頁－154 頁。
- 134) 「童月娟：新華歲月」、「楓骨凌霜映山紅 岳楓導演」、「一隻筆桿走天下的陳蝶衣」、「影壇常青樹李麗華」、香港電影資料館編『香港影人口述歷史叢書－南來香港』香港電影資料館、2000、30 頁－31 頁、47 頁、64 頁－65 頁、167 頁。左桂芳、姚立群編『童月娟回憶錄暨圖文資料彙編』台北行政院文化建設委員會、財団法人國家電影資料館、2001、67 頁－69 頁、78 頁－80 頁。
- 135) 川喜多長政「特免申請書」証拠書類第 6 号、28 頁－29 頁。
- 136) 辻久一、前掲書、171 頁－174 頁。「餐飲娛樂」(映画広告欄)、『申報』、1942 年 1 月－12 月。
- 137) 玉腰辰巳、前掲書、175 頁－202 頁。洪知永「兩面性的謎團 川喜多長政放任政策研究」、『当代電影』(1) 北京大學藝術學院、2018 年、96 頁－101 頁。工藤信弥「日中戦争期上海における川喜多長政」、『Cosmopolis コスモポリス NO. 9』上智大學大学院グローバル・スタディーズ研究科國際關係論専攻、2015 年、23 頁－33 頁。
- 138) 川喜多長政「大陸映画論」、『映画之友』、1940 年 10 月号、130 頁－136 頁。川喜多長政「中国における映画工作の新目標」、『映画旬報』、1943 年 6 月 21 日。川喜多長政ほか「大陸映画連盟の結成をめぐる座談会」、『映画旬報』64 号、1942 年。
- 139) 川喜多長政「私の履歴書 1」、『日本経済新聞』、1980 年 4 月 3 日。陸軍省編「川喜多砲兵大尉清国応聘の件」、『陸軍大日記 肆大日記』、1906 年 5 月 15 日－5 月 24 日。
- 140) 陸軍省編「参謀本部川喜田(川喜多)砲兵大尉解約帰朝の件」、『陸軍大日記 式大日記』、1906 年 9 月 11 日；「第 23 号清駐軍第 30 号駐屯軍報告の件」、『密大日記』、1909 年 8 月 15 日；「清国駐屯軍 川喜田大治郎逮捕に関する事件」、『密大日記』、1909 年 11 月 11 日。
- 141) 川喜多長政「私の履歴書 3」、『日本経済新聞』、1980 年 4 月 5 日。清水晶、前掲書、280 頁－283 頁。佐藤忠男、前掲書、16 頁－19 頁。
- 142) 川喜多長政「私の履歴書 2、3、11」、『日本経済新聞』、1980 年 4 月 4 日－4 月 5 日、4 月 13 日。
- 143) 同前、「私の履歴書 2」、1980 年 4 月 4 日。川喜多長政「特免申請書」、1949 年 5 月 2 日、2 頁。
- 144) 川喜多長政、前掲書、1980 年 4 月 5 日－4 月 6 日。
- 145) 川喜多長政、前掲書、307 頁。
- 146) 川喜多長政、「私の履歴書 6」『日本経済新聞』、1980 年 4 月 8 日。
- 147) 川喜多長政、前掲書、310 頁－311 頁。川喜多長政「映画輸出入業者として」、『中央公論』72 (5) (825) (4 月号)、1957 年、172 頁－177 頁。
- 148) 川喜多長政、前掲書、1980 年 4 月 9 日－4 月 10 日、4 月 13 日－4 月 15 日。川喜多長政、前掲書、312 頁。川喜多長政「特免申請書」証拠書類第 7 号、1949 年 5 月 2 日、2 頁。
- 149) 川喜多長政、前掲書、311 頁－312 頁。川喜多長政、前掲書、4 月 13 日。
- 150) Sachiko Mizuno, Dong Hoon Kim, “The Saga of Anatahan and Japan” *Transnationalism and Film Genres in East Asian Cinema*, 29:2, 2009, pp. 9-24. Dennis Cozzalio, *JOSEF VON STERNBERG’S ANATAHAN*
<https://trailersfromhell.com/josef-von-sternbergs-anatahan-1953/> (閲覧日：2022 年 9 月 12 日)
- 151) Josef von Sternberg, biography
https://www.imdb.com/name/nm0903049/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (閲覧日：202 年 9 月 12 日)
- 152) Andrew Sarris, *INTERVIEWS WITH FILM DIRECTORS*, Avon Books, 1969, pp. 480－

- 481。
- 153) 1929 年－1933 年の『キネマ旬報』によると、『暗黒街』は 1929 年度の外国映画ベストの第 3 位、『紐育の波止場』は 1930 年度の外国映画ベストの 1 位、『モロック』は 1932 年度の外国映画ベストの 1 位、『上海特急』は 1933 年度の外国映画ベストの第 35 位となっている。
- 154) Sachiko Mizuno, pp. 14.
- 155) 同前, pp. 16-17.
- 156) Andrew Sarris, pp. 480-481.
- 157) 唐振常主編『上海史』上海人民出版社、1989 年。忻平『從上海發見歷史：現代化進程中的上海人及其社会生活 1927-1937』上海人民出版社、1996 年。李歐梵著、毛尖訳、『上海摩登：一種新都市文化在中国 1930-1945』上海三聯書店、2008 年。Rhoads Murphey, *Shanghai: Key to Modern China*, Cambridge: Harvard University Press, 1953. 小浜正子『近代上海の公共性と国家』研文出版、2000 年。
- 158) 熊月之、羅蘇文、宋鎮友、前掲書、209 頁－269 頁。
- 159) 小浜正子、前掲書、39 頁－41 頁。Shanghai Local Self-Government Society, The North-China Daily News (1864-1951), 1906, 12. 8. 「上海県照會上海城郷内外自治公所文」、『時報』、1909 年 8 月 29 日。など
- 1900 年代から 1910 年代にかけて、『申報』、『時報』、『新聞報』、『The North-China Daily News (1864-1951)』などの新聞に掲載された上海の地方自治に関する記事を参照。
- 160) 「上海市自治籌備委員会規則」、『上海市政府公報』第 122 期－第 124 期、1932 年。『上海自治』上海市地方自治訓練所同学会、1932 年。
- 161) 安克強 (Christian Henriot) 著、張培德、辛文鋒、肖慶璋訳『1927-1937 年的上海－市政權、地方性和現代化』上海古籍出版社、2004 年、128 頁－136 頁。
- 162) 小浜正子、前掲書、4 頁－8 頁。忻平、前掲書、183 頁－194 頁。
- 163) 小浜正子、前掲書、43 頁－47 頁。
- 164) 忻平、前掲書、186 頁－187 頁。鄒依仁『旧上海的人口變遷的研究』上海人民出版社、1980 年。
- 165) 古厩忠夫、前掲書、220 頁－223 頁。
- 166) 辻久一、前掲書、165 頁－200 頁。
- 167) 辻久一、同上。川喜多、前掲書、4 月 22 日－26 日。
- 168) 「中華聯合製片股份有限公司の設立と現状」、『映画旬報』、1942 年 8 月 11 日。
- 169) 古厩忠夫、前掲書、221 頁。
- 170) 『中聯影訊』(全 40 期) 中華聯合製片股份有限公司、1942 年－1943 年。李道新、前掲書、267 頁－275 頁、281 頁－282 頁。
- 171) 『博愛』には、卜萬倉、馬徐維邦など、当時「中聯」全ての 16 名の監督、40 数名の男女名俳優が出演した。「人類之愛」、「児童之愛」、「郷里之愛」、「同情之愛」、「子女之愛」、「兄弟之愛」、「互助之愛」、「夫婦之愛」、「朋友之愛」、「団体之愛」、「天倫之愛」という 11 の物語から構成されている。
- 172) 香港電影資料館編、前掲書、30 頁－31 頁、64 頁－65 頁。左桂芳、姚立群編、前掲書、67 頁－69 頁。
- 173) 川喜多長政「映画輸出の諸問題」『日本映画』、1938 年 12 月号、501 頁－507 頁。
- 174) 佐藤忠男『キネマと砲声 日中映画前史』リポポート、1985 年、110 頁－116 頁。
- 175) 大塚英志、前掲書、86 頁。
- 176) 晏妮、前掲書、262 頁－264 頁。秦剛、前掲書、103 頁－105 頁。
- 177) 『映画旬報』は、1942 年 3 月から 9 月にかけて、『鉄扇公主』に対する一連の紹介が見られる。
- 178) 小倉健太郎の論文、「漫画映画の拡張：『桃太郎の海鷲』から『桃太郎 海の神兵』へ」(『映像学』101 期、2019 年、5 頁－25 頁) は、『桃太郎の海鷲』は 37 分という長さの短編アニメーションであり、1945 年 3 月に公開された瀬尾光世監督の『桃太郎 海の神兵』が 74 分という長さであることから、日本初の長編アニメーションであるとしている。
- 179) 「『桃太郎の海鷲』ポスター」、『映画旬報』、1942 年 11 月 11 日。
- 180) 牧野守『日本映画検閲史』パンドウ出版、2003 年、462 頁－476 頁。

181) 晏妮、前揭書、258 頁－262 頁

図録



図2 抗日アニメーション『満江紅』のシーン
(出典：孫立軍『中国動画史研究』、28頁)

光陸大戲院

今日最後一天獨家開映寫實鉅片

三時 (日) 間時 一三時 (夜) 三時 五時 一刻

最紅的明星 最好作品

瓊克勞馥

獨擋一面克展所長非常鉅製

表情深刻 化

雨

勝過以前作品

集喜怒哀樂於整個面上部

。的她深善通萬人性相，樣做性疾生咒氣熱苦不她密，的備體內深靈痛苦，物性是信她看，恨，咀。得整住愁佈狂癡癡的處魂在就這之的有男不待一當男她人她空心的受，的注串的跌

加映 片最精滑大剛響跑球全名大鼎鼎 加映
曲響交唐荒 鼠老米

蘭心園演舞台劇影戲暫一星期

図3 『ミッキー・マウス』、『シリー・シンフォニー』と『雨』の併映広告

(出典：『申報』1933年2月1日、著作権：上海図書館)

〇律一夜日自價〇 院戲大陸光 境南橋過橋渡白二
 元一上樓身三枝 號〇〇一七一話電

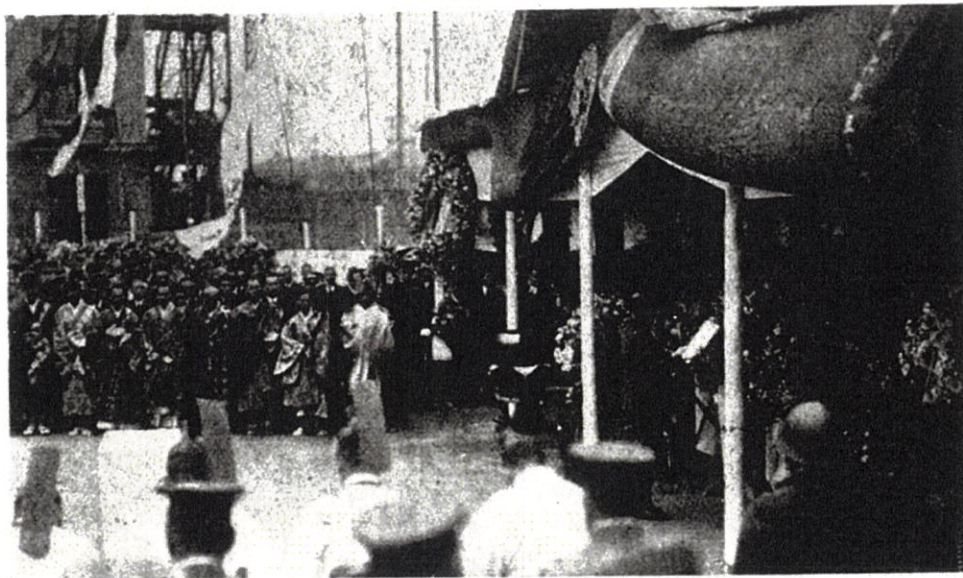
品作大貴名的新最是本品出美聯牌老正真
 ! 實事的般一鐵是滿客天天! 的過映院敝是本一有沒
 天一後最 **比可湊八拵七非實價真貨**

最牌 會大鼠老米 最資
硬子 老格

價代付所下足價足片一看僅片畫色彩大三有內
 刻一時九 半時五 時三 半時十晨 場四映開天今
 降早界各請止爲完贈件一送限人每具玩美精球汽彩五送贈日每

図4 『ミッキーマウス・ショウ』の上映広告

(出典:『申報』1934年12月26日、著作権:上海図書館)



日軍在乍浦路西本願寺追悼陣亡將士圖爲白川謹讀祭文情形
 Japanese troops commemorating their died soldiers.

図5 上海で築くった西本願寺

(出典:『時報』1932年3月29日、著作権:上海図書館)

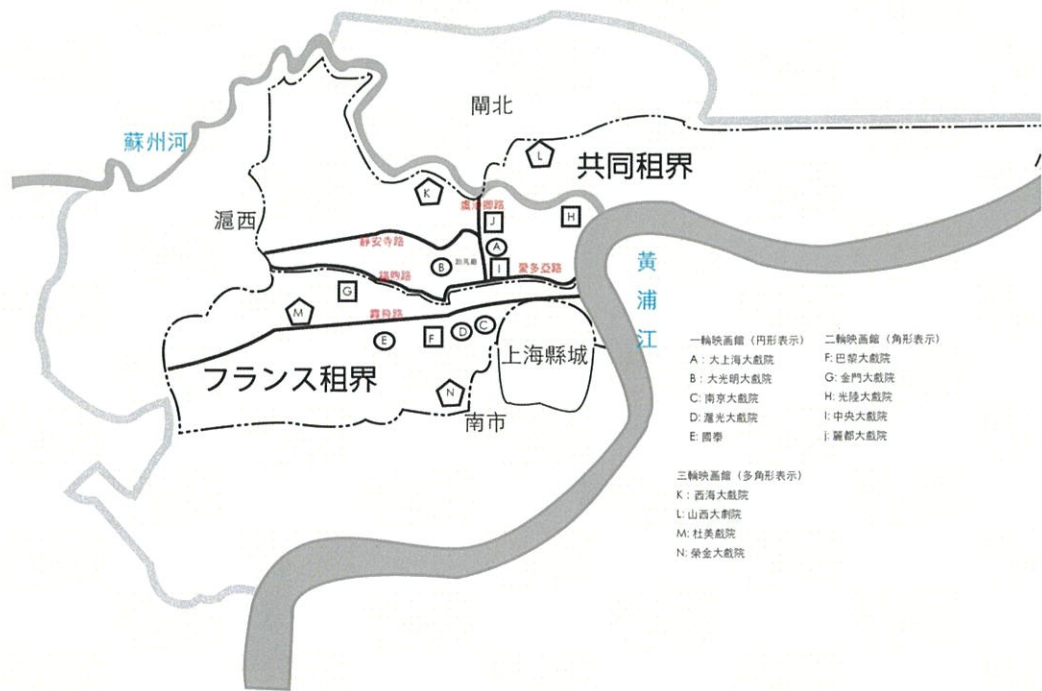


図6 映画館の分布地図

（出典：林康侯監修 『上海市行号路図録』、大橋毅彦、関根真保、藤田拓之編（2015、142－143）「オールド上海 劇場マップ」に参考し、筆者が作成）



图7 作者江棟良 漫画『吃牛乳的人肥了，供給奶的牛瘦了』

(出典：『上海漫画』1936年第1期、著作権：上海図書館)



圖 8 作者不明 漫画『猩猩似的水兵充滿了街道』

(出典：『上海漫画』1936年第2期、著作権：上海図書館)

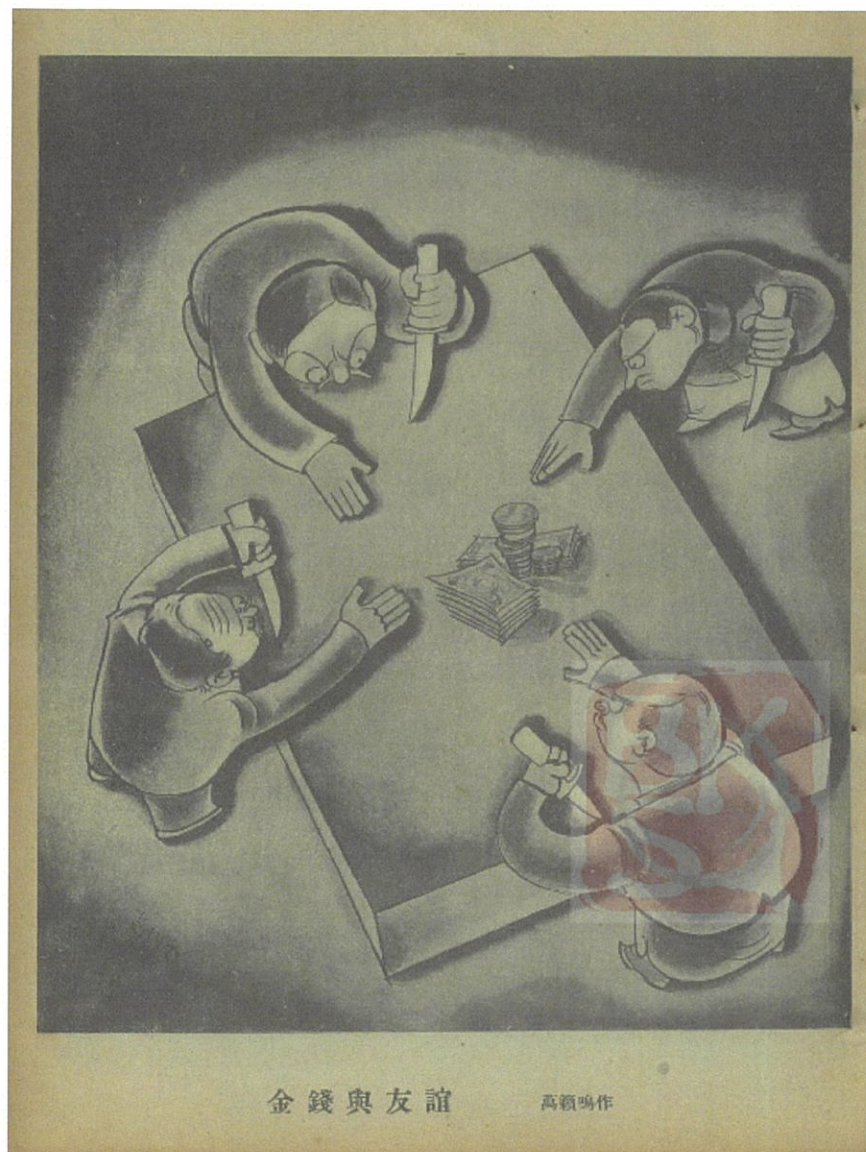


圖 9 萬籟鳴 漫畫『金錢與友誼』
(出典：『漫画生活』1935 年第 11 期、著作権：上海図書館)



圖 10 作家倪長民 漫畫『上海新圖解』

(出典：『永安月刊』1941 年第 26 期、著作權：上海圖書館)



图 11 作家何基 漫画『搶的世界』

(出典：『永安月刊』1941 年第 28 期、著作権：上海図書館)

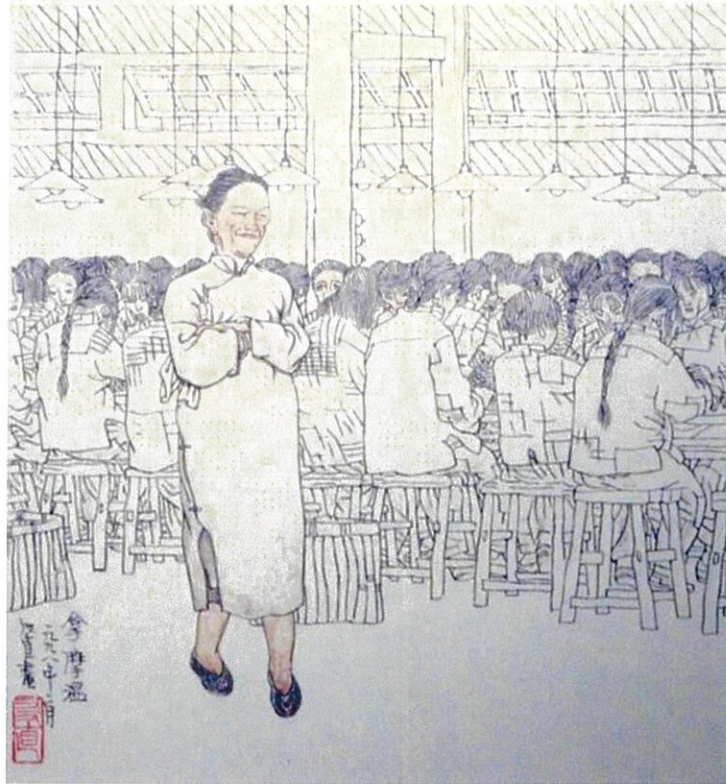


図 12 作家賀友直 漫画 女性の拿摩温

(出典：『賀友直画三百六十行』上海人民美術出版社、2004)



図 13 中華電影時代の川喜多長政

（出典：清水晶『上海租界映画私史』、49 頁、著作権：公益財団法人川喜多記念映画文化財団）



図 14 川喜多長政と張善琨

(出典：『新影壇』1943年第7期、著作権：上海図書館)

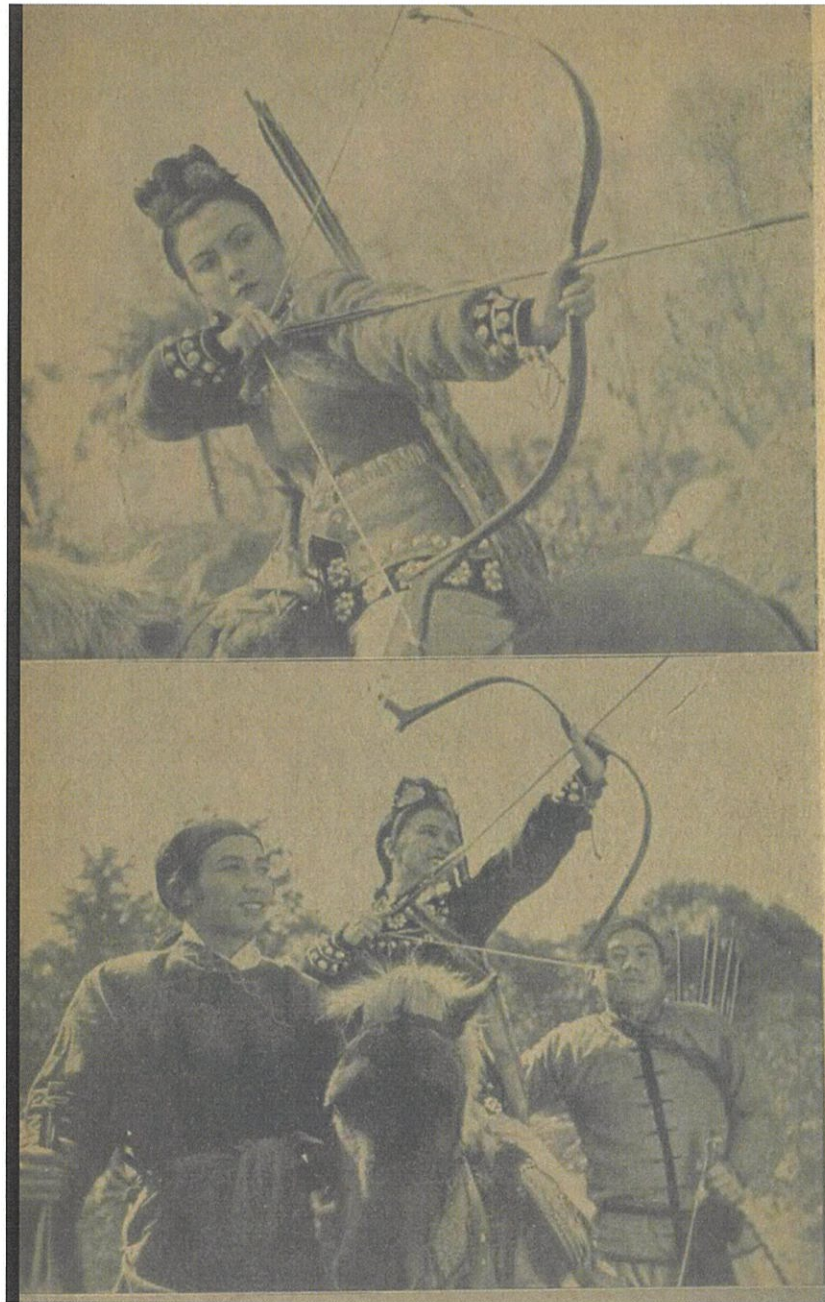


図 15 映画『木蘭從軍』での主人公木蘭の戦闘シーン

(出典：『電影週刊』1939 年第 24 期、著作権：上海図書館)



図 16 『新しき土』の主人公を演じる原節子

(著作権：：鎌倉市川喜多映画記念館)



図 17 映画『祖国を追われて』撮影中の写真

(著作権：公益財団法人川喜多記念映画文化財団)

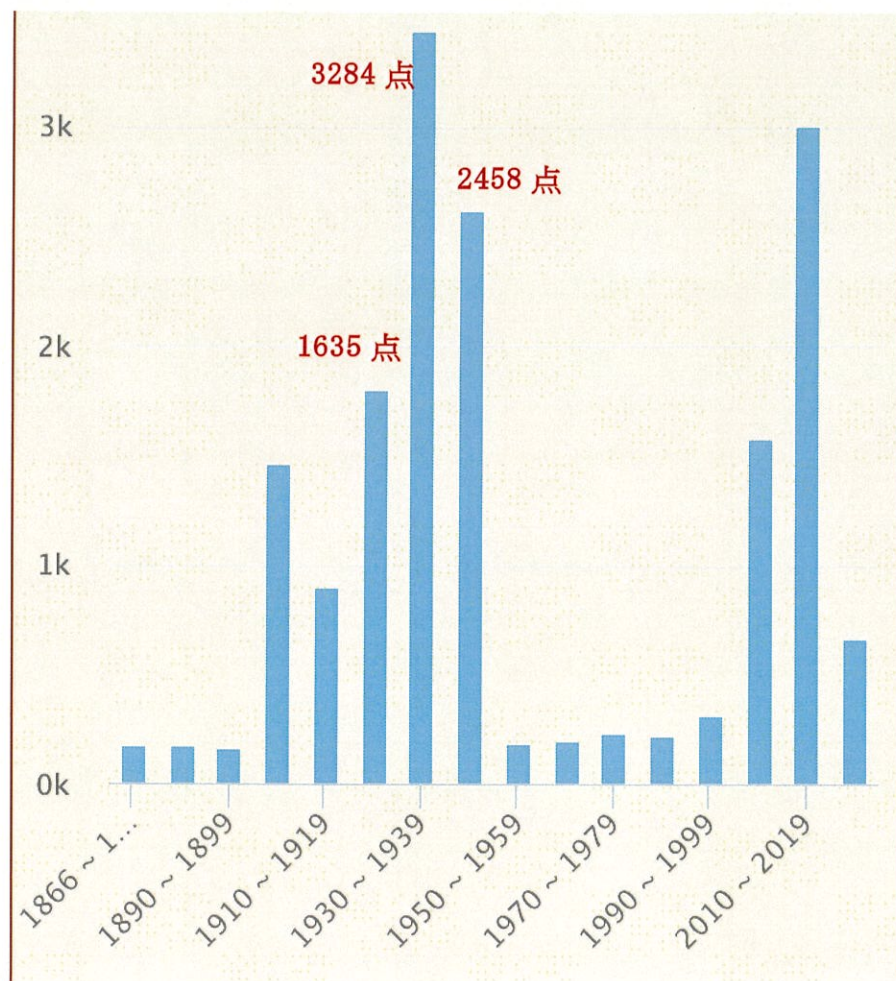


図 18 1920 年代－1940 年代にかけて記事の比較図

(出典：データベース「全国報刊索引」に参照し、筆者が作成するもの、著作権：上海図書館)



図 19 『桃太郎の海鷲』のポスター

(出典：『映画旬報』1942年11月11日、著作権：国立国会図書館)



図 20 『鉄扇公主』の日本語ポスター

(出典：『映画旬報』1942年9月21日、著作権：国立国会図書館)

客場滿 **大上海** 電話九三三三

一九七五半二時場四夜日天今
票購先預萬千・擠擁免避

中國第一部
長篇有聲
立體卡通
中國聯合影業
公司百萬巨製

鐵扇公主

張善琨
一製監一
覆翻倒移走飛暴狂
地天海山石沙雨風
扇蕉芭山燄火
二丈一闊廣・里百八圍周
繪主蟾古萬鳴嶺萬

新光 電話九五四九

最後四場
主鄭華麗李
時時時時時
時時時時時

復活

陽夕斷魂・征長鞭揚・胎孽種暗・度一風春
●荒邊放流● ●申莫室舍●

一九七五半二時場四夜日天明
時時時時時

鐵扇公主
片通色體部第中
・長卡復立一國
火速購票
詳見
廣告
開十上
始時午

滬光 電話九五四九

最後四場
主鄭華麗李
時時時時時
時時時時時

鐵扇公主

張善琨製監
，却離情盛，求要烈熱來觀量火
(場四然當)映重起天明
黨怖恐破大
隔向再免誤勿購連，場七計共天兩限只映重

図1 『鉄扇公主』のポスター

(出典：『申報』1941年11月24日、著作権：上海図書館)