

満映という幻の舞台¹

——雑誌『満洲映画』と李香蘭——

李 敬 淑

1. はじめに
2. 満洲映画協会の誕生
 - (1) 概要
 - (2) 奇妙な取り合わせ——理事長と映画製作スタッフ
3. 雑誌『満洲映画』と満映の関係
 - (1) 雑誌としての性格
 - (2) 表紙からみえる『満洲映画』の言説
4. おわりに——夢の終焉と戦後への遺産

1. はじめに

1920～30年代に米国で子役として活躍し、「存命する世界最後の無声映画スター」と呼ばれるダイアナ・セラ・キャリアが主演した無声コメディ映画『ベイビー・ペギー』シリーズのうち、米国にも残っていない幻の短編『OUR PET』（1924年公開、邦題・ペギーのお手柄）のフィルムが2016年10月に日本国内で見つかった²。発掘されたこのフィルムは、個人向けの規格だったフランス・パテ社製の9.5ミリで撮影されたもので、ペギーが泥棒を退治する姿がモノクロ映像で描かれている。

フィルムの冒頭に注目すると、「OKITA STUDIO」「DAIREN——MANCHURIA 1931」と表示されていることが確認できる。この表示から、このフィルムが1931年に旧満州（現中国東北部）・大連の「オキタスタジオ」が編集・販売した可能性が高いものであることが分かる。フランス製の生フィルムで撮影されたハリウッドスターの映画が、旧満州地域を經由し、90年以上の歳月を経て日本で発掘されたのである。近代映画文化の越境性が見て取れるのは勿論、旧満州地域が日本映画文化史をたどる貴重な資料が多く眠っている「映画遺産の宝庫」であることも垣間見える事例と言えるだろう。

¹ 本稿は、2016年11月5日に「日立システムズホール仙台」にて行われた本学、人文社会科学研究所、第25回公開講演会（シンポジウム）での報告を基底としてまとめたものである。

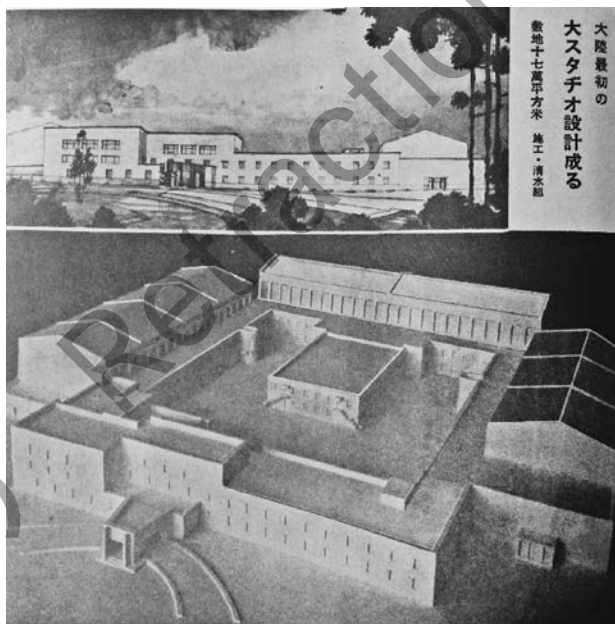
² 「無声映画『ペギー』見つけた！——90年ぶり、幻の米作品」『毎日新聞』2016年10月18日付

本稿は、満洲国の国策映画会社である「満洲映画協会」が発行した宣伝雑誌『満洲映画』を手掛かりに、満洲映画文化を概観することを目的とする。満洲映画協会という組織はなぜ誕生したのか。そしてこの組織を構成する人物たちが夢見た映画文化とは如何なるものであったか。雑誌『満洲映画』がその夢の舞台で担っていた役割に注目しながら満洲映画文化の一側面について考察していきたい。

2. 満洲映画協会の誕生

(1) 概要

満洲映画協会（以下「満映」）は1937年に「満洲国」の首都である新京（現長春）に設立された国策映画会社である。資本金は500万円で満洲国と満鉄が50%ずつ出資し、東宝の協力で、清水組（現在の清水建設）が手掛けた撮影所は、「東洋一」の設備とうたわれたことで知られている（【図1】参照）。理事長の甘粕正彦が唱えた「戦時体制下の国民の緊張を和らげるような、大衆の喜ぶおもしろい劇映画を作れ、満洲の経済建設や建国精神を示す文化映画はその次だ」という基本姿勢のもとで、娯楽映画（劇映画）を108本、啓蒙映画（記録映画）を189本、日本語ニュース映画『満映通信』を307本、中国語ニュース映画『満映時報』を313本、教育映画『子ども満洲』を55本など、多くの作品を製作した。



【図1】 満洲映画協会の設計模型

(2) 奇妙な取り合わせ——理事長と映画製作スタッフ

満映の初代理事長は、清朝皇族の末裔で、川島芳子³の異母兄でもある金壁東である。彼は早くから満蒙独立運動に加わっていたが、満洲事変に際して関東軍に協力し、その功により満洲映画協会理事長に就任することとなった。金壁東理事長時代の満映の映画製作実績が上がらなかつたため、満洲国國務院は無政府主義者大杉栄らの殺害事件（1923）を起こした甘粕正彦を2代目理事長（1939～1945）に据え満映の改革に乗り出したとされる。

日本内地からこの甘粕のもとへと集まった映画人たちは、多種多様な経歴や思想の持ち主たちで

³ 満洲皇族で第14皇女。満洲事変前後から様々な謀略活動に関与したといわれ、「東洋のマタ・ハリ」の異名をほしいままにし、李香蘭とも交友関係をもった。

あった。日活多摩川撮影所の所長で「多摩川の父」と呼ばれた根岸寛一⁴や日活の映画監督・内田吐夢⁵は、満洲に渡る前まで左翼系映画を製作していた。また、東宝の撮影監督で、敗戦後には香港の撮影監督賀蘭山（ホー・ランシャン）として知られる西本正も満映にて映画活動を行った。このように満映では、思想的な背景を問わずに多くの映画人が集められ、第二次世界大戦下にも関わらず活発な映画製作が行われていた。

3. 雑誌『満洲映画』と満映の関係

(1) 雑誌としての性格

『満洲映画』は、1937年12月に満映の広報宣伝誌として創刊された。会社の映画活動を宣伝するとともに、「満洲国」の国内外に向けて、その正当性を主張しようとするメディアの機能を担っていたわけであるが、当時日本内地では、大手会社が会社の映画雑誌を持つことが一般的であったため、映画会社の広報誌としての系譜の中に位置付けることもできる。

白井啓介は、この『満洲映画』という雑誌の存在について「実は厄介な対象」と述べ、この雑誌の世界が、歴史的、政治的に多重の負荷を負うとともに、多岐の分野と多層の境界にわたることを指摘している⁶。確かに満映には「満洲国」の文化教育宣伝機関として、戦後一貫して負の評価が付きまわっていたわけであり、その満映の宣伝雑誌である『満洲映画』にも芳しい評価が与えられてこなかった。だが、その「厄介さ」ゆえに、即ちそうした複雑多岐にわたる歴史の実相が如実に映されているゆえに、雑誌『満洲映画』の持つ史料的价值が高いとも言えるだろう。

(2) 表紙からみえる『満洲映画』の言説

これまで『満洲映画』の雑誌としての性格について述べてきたが、続いて表紙を対象に、具体的な事例を取り上げつつ、それを言説という視点からとらえていきたい。

同誌の表紙は、1940年5月号の隋伊輔（【図2】参照）を除き、すべて女優が飾っている。その女優たちの面々を確認していくと、満映のスターだった李香蘭（【図3】参照）や『東洋平和の道』（鈴木重吉監督、東和商事、1938）などで名声を獲得したのちに満映に招かれた李明、そして黒田記代や逢初夢子という新興キネマの女優を除けば、大多数が満映の演員訓練所の卒業生であったことが分かる。

なぜほぼすべての表紙モデルが「女優」、とりわけ「演員訓練所卒業生の女優」でなければならなかったのか。またそれが意味する満洲映画空間における言説とは何だったのか。これらを理解す

⁴ 左翼人脈と関わり合いを持つ日活の映画プロデューサー。満映においては甘粕とともに活動するが、体調不良もあり、1945年6月に帰国。戦後は、満映から引き揚げてきたスタッフを入社させるなどして、のちの東映の基礎を作った。

⁵ 日活の左翼系映画監督。会社方針と合わず日活を去り、満洲に渡り、満洲映画協会に在籍、甘粕正彦の自決現場に立ち会う。自伝によれば、「人間が自分の股ぐらの中で死んでいくのは決していい気持ちのものではなかった」という。日本敗戦後も帰国出来ず、共産主義革命が進行する中国に残留。1954年、復員し東映に入社。

⁶ 白井啓介「刊行にあたって」『復刻版 満洲映画パンフレット』ゆまに書房、2012



【図2】 1940年5月号の表紙



【図3】 1940年3月号の表紙

るために、李香蘭という存在の表象に着目したい。以下の引用文は、太平洋戦時下のアメリカにおいて李香蘭がいかに受容されていたかが読み取れる、文化人類学者ハーバート・パッシンの証言の一部である。

長谷川一夫が満洲娘の李香蘭にヒジ鉄砲を食らい、邪険にされながらも粘り強く求婚を続け、ついにはそのハートを射とめて、われわれがいうところの国際的結び付き、映画がいうところの大東亜共栄圏の完成に至ると、期せずして万雷の拍手がわき起った。(中略) この映画の描く世界はわれわれの多くにとって、占領日本(われわれはそれをすでに確信していた)を背景とし、自分を主人公として展開される甘美な夢を先取りした世界であった。(中略) 李香蘭は間違いなくA中隊の恋人となった⁷。

以上の引用文には、映画『支那の夜』(伏水修監督、李香蘭、長谷川一夫主演、1940)を鑑賞したアメリカ軍人たちの反応が語られている。彼らは「長谷川一夫=植民本国の男性」に「アメリカ軍人=占領本国の男性」である自分たちを重ね合わせつつ、「李香蘭=被植民地の女性」には「被占領地日本の女性」を投影している。つまり、李香蘭こと山口淑子のスターとしての表象は、植民地の被支配者としての女性像という、オリエンタリズムの視線にもとづくものであったのである。

このような李香蘭表象の構築システムと同様に、雑誌『満洲映画』の表紙に女優が採用されたことは、「満洲国」の映画会社としての満映が、自らを正当化させる支配者の視線を裏付けるものだったと言えるかもしれない。さらに、演員訓練所で教育を受けたという女優の「健全性」が、満

⁷ ハーバート・パッシン『米陸軍日本語学校——日本との出会い』TBSブリタニカ、1981、76～77頁

映という国策の映画会社の広報誌としての性格を保証するものとしても、機能していたと言えるだろう。

4. おわりに——夢の終焉と戦後への遺産

ここまで、満洲国の国策映画会社である「満洲映画協会」が発行した宣伝雑誌『満洲映画』を手掛かりに、満洲映画協会という組織の誕生や展開、そして宣伝雑誌を通した言説空間の構築について考察してきた。この満映という幻の舞台に広がっていた夢は、敗戦とともに終焉を迎えることとなる。

敗戦と同時に満映は中国人の管理下に入った。甘粕は自決し、日本人スタッフは帰国と残留のどちらかを選ばざるを得なくなった。残留を選択した日本人スタッフは、芸術・技術・行政部門を合わせて75名であった。彼らは、その後国共内戦のなかでの厳しい環境を乗り越えて、日本の映画技術の中国への移転に大きな成果を上げることとなる。そして日本に帰国した旧満映スタッフを待ち受けていたのは、戦後の混乱と窮乏生活だったが、一足先に帰国していた根岸寛一とともに新たな映画会社を設立し、戦後日本映画界で活躍することとなる。東横映画（東映）の誕生がそれである。

*本研究はJSPS 科研費 15K16669 の助成を受けたものです。

取り下げ Retraction