

令和五年度 学位請求論文

中国とハリウッドの映画交流に見る「中国人イメージ」の形成と変遷  
－ 人種、性別、アイデンティティ －

日本大学大学院芸術学研究科

芸術専攻 博士後期課程

20602

張 倩

## 凡例

1. 年号表記については原則として西暦に統一した。
2. 文献の引用に際しては、以下のような原則によっている。
  - (1) 短い引用は「」、長文の引用は二字下げで示す。
  - (2) 引用文中での省略は(…中略…)で示す。
  - (3) 外国語書籍からの引用は原則(原文からの引用もある)、日本語訳本を使用した  
が、日本で出版されていない書籍からの引用の場合、原本もしくは中国訳本からの  
引用を使用した。その場合の日本語訳は筆者が行った。
3. 映画作品や書籍のタイトルは、二重鍵カッコ (『 』) を用いて表記した。
4. 映画のタイトルについて
  - (1) 日本で公開・ソフトが発売されていて、日本語タイトルがあるものは、『(日本  
タイトル)』(原題、製作年) としたが、日本タイトルのないものは『(原題)』(製作  
年) とした。
  - (2) 初出の場合に限って(1)の表記としたが、初出以降は基本的に邦題を用いて  
いる。なお、原題と邦題が同じ場合は原題のみとし、邦題のないものについては  
『(原題)』を付した。
5. 中国語の漢字について原則として簡体字は日本の新字体に改めた。

## 目次

凡例 .....	2
序 論 .....	5
1. 研究の背景と目的 .....	5
2. 研究方法と論文の構成 .....	7
第一部 西洋対東洋・ハリウッドと中国映画の対照性（1900～1949） .....	13
第一章 他者としての「中国人」 .....	13
第一節 停滞と恐怖、そして他者 .....	14
第二節 正義の盟友 .....	37
第二章 中国映画における「中国人」 .....	46
第一節 ハリウッドの「ヴァナキュラー・モダニズム」 .....	47
第二節 20年代の中国映画の中の都市人 .....	49
第三節 1930年代の中国映画 .....	58
第二部 映画における中国人像の変遷 1950年代を中心に .....	72
第一章 1950年代以降の中国のハリウッド批判とハリウッド映画の「中国人」 .....	72
第一節 中国映画市場からハリウッド映画が締め出された要因 .....	72
第二節 「黄禍」から「赤禍」へ：東洋悪魔の復活 .....	91
第二章 ハリウッドとの対抗 .....	95
第一節 中国映画におけるキャラクターイメージの変遷 .....	95

第三部 中国人像に対するオリエンタリズムの影響と中国第五世代 .....	118
第一章 ハリウッド映画と満州映画協会の「中国人」イメージの比較.....	118
第一節 中国民衆のイメージ .....	118
第二節 中国人女性のイメージ .....	129
第二章 ハリウッドが作り出した中国イメージの反復 - 「第五世代」の場合 .....	142
第一節 中国映画における女性の役割と抵抗—第五世代監督の作品を中心に ...	144
第二節 民俗化された中国のイメージ .....	150
第三節 政治的な中国のイメージ .....	155
結 論 .....	161
参考文献 .....	169

## 序 論

### 1. 研究の背景と目的

映画は、文化を跨る芸術形式として、創作者の美的意識と価値観を映し出すだけでなく、国や文化の反映としての役割を果たしている。アメリカと中国の両国間の映画の交流と影響は既に一世紀以上続いている。その中で、「中国に関する表象」の変化は注目を浴びる研究テーマとなっている。これには、外国からの中国に対する表象（他者の表象）及び中国自身の自己表象が含まれる。そのため、映画の中の中国に関する表象は、「外国映画の中の中国に関する表象」と「中国映画の中の自己表象」の二つに大まかに分けることができる。

アメリカ映画における「中国の表象」に関する研究では、映画の中の「中国・中国人のイメージ」<sup>1</sup>について言及しなければならない。これはアメリカの歴史上の「中国・中国人のイメージ」を映し出すのみならず、中国と西洋の文化の衝突や交流、さらには権力間の対立関係を暗に示している。

広く認識されているが、西洋映画は長い間、都合の良い方法で中国人イメージを構築してきた。1894年の『中国人の洗濯屋』(*Chinese Laundry Scene*)<sup>2</sup>において、中国人がフィルム<sup>3</sup>に初めて登場して以来、中国人イメージはある程度確立されたと考えられる。

この映画は、中国人男性が警察に追われ、あちこち逃げ惑うストーリーを描いた。この映画により、中国人は目が細く、長い爪を持ち、髪は三つ編みで無知蒙昧、それが当時のアメリカ人が持つ中国人イメージとなった。その後の百年間、スクリーン上では、代表的な中国人イメージ—底辺の庶民、売春婦、悪役、カンフーの達人などが相次ぎ登場した。19世紀末から20世紀初頭にかけて、西洋映画での中国人イメージは、常に廉価な労働力として登場し、当時の西洋社会の「黄禍」論や中国人に対する普遍的な差別を映し出した。『中国人排斥法』<sup>4</sup>は一層状況を悪化させ、これにより、西洋社会は中国人を汚らしく低能で野蛮な存在として見なすようになった。このような社会背景の下で、

---

<sup>1</sup> 「華人」とは、主に中国の国外で生活する中国系の人々を指すものである。一方、「中国人」は中国の国籍を持つ人々を指すものである。しかし、この論文では「中国・中国人イメージ」として統一して記述する。

<sup>2</sup> エジソン社が1894年に制作した、中国人を映した短い白黒無声映画。

<sup>3</sup> キネトスコープ用のフィルムである。

<sup>4</sup> 1882年5月6日にアメリカ議会が悪名高い中国人排斥法を制定し、中国民族を対象に制限を設け、露骨に人種差別を行った。当法案は1902年に無期限延長され、1943年にルーズベルト大統領によってようやく撤廃された。

残虐で悪知恵に長けるキャラクターとして、「フー・マンチュー」が時運に応じて登場した。しかし 1931 年にハリウッド映画は「フー・マンチュー」と全く異なるイメージの「チャーリー・チャン」を作り出した。「チャーリー・チャン」は西洋社会の模範中国系として描かれたが、依然として白人に操られる存在となっており、西洋社会の文化的優位性がわかる。「フー・マンチュー」と「チャーリー・チャン」の二大シリーズ映画がハリウッド映画で数十年も続き、ハリウッドの「中国人イメージ」のモデルとなった。

映画技術が日増しに成熟していくにつれ、映画はより影響力を持つ形で「中国・中国人イメージ」の創造と伝播に介入するようになった。多くの映画作品において、中国人イメージは「かわいい」と「憎たらしい」の二極の間で揺れ動いている。ハリウッド映画の中の「中国イメージ」は「初期の腐り衰えた封建帝国のイメージ」、「新中国成立前の勤勉で善良だが、戦乱と貧困に苦しむイメージ」から「新中国成立初期の〈赤禍〉のイメージ」に変化した。歴史の変化、アメリカの政治的需要と文化的需要に応じて、中国人と中国イメージはそれぞれの特徴を持つようになっていく。ハリウッド映画はイデオロギーを反映し流布するものとして、独特な文化価値観を伝えるが、中国については特別な視点で解説している。ハリウッド映画の中の「中国表象」は中国の本当の姿の客観的な再現ではなく、アメリカのイデオロギーの隠喩表現であり、アメリカの文化価値観とイデオロギーと対応する「他者想像」の空間となっている。このような「他者想像」は一定ではなく、中国に対する理解が深まるにつれ、アメリカと中国の関係の変化に伴って調整、変化していくものである。

ハリウッド映画の中の「中国人イメージ」は中国の映画創作に大きな影響を与えた。中国映画は西洋の映画技術と文化を学びながら、自らの独特な文化的アイデンティティを探求し、形成してきた。例えば、1930 年代の中国映画は西洋現代思想と中国の伝統文化、そして政治イデオロギーと大衆文化の対立と融合を表現し、中国人のアイデンティティの焦りを映し出した。新中国成立後の「十七年」<sup>5</sup>間、毛沢東の映画思想のもとで、中国映画は「革命映画」の創作に変わり、新政権のイデオロギー宣伝が主な目標となった。これらの作品は「英雄的なキャラクター」と「道徳的な模範」の創作に通じて、国家精神と意志を強調し、国の集団アイデンティティを強めようとした。「第五世代」監督

---

<sup>5</sup> 中華人民共和国の成立から文化大革命の終焉までの毛沢東時代（1949～76 年）と呼ばれる時期の中国映画は、一般的に「十七年映画」（1949～66 年）と「文革映画」（1967～77 年）に分けられる。

<sup>6</sup>の時代に入ると、彼らが創作した「中国表象」作品は西洋の観客たちの好奇心を満たすと同時に、中国人が歴史を正視するよう施し、一層新中国イメージを構築する大切さを強調した。これらの「中国の自己表象」は西洋映画に対する反応や挑戦であるだけでなく、中国独自の文化特色と価値観を示すべきで、多様性に満ちた本当の「中国イメージ」を作り出すことがより大切である。このような中国と西洋の相互影響と交流は映画芸術の溶け合いだけでなく、アメリカと中国の両国間の歴史、文化と政治背景の下での相互認識と理解を深めることができる。

それと同時に、日本の映画と中国の「第五世代」監督が創造した「中国人イメージ」を見ていくと、ハリウッド映画の中の「中国人イメージ」と似ていることがわかる。日本と中国はそれぞれ豊かな文化伝統と独特な社会背景を持っているが、西洋主導の世界においては、ハリウッドによる「中国イメージ」はすでに世界中の国々に受け入れられ、普遍的な中国イメージとなっている。そのため、日本と中国を問わず、中国イメージ作りの際は西洋社会による「中国イメージ」の枠組みからなかなか抜け出せず、「相互オリエンタリズム」と「自己オリエンタリズム」の趨勢が現れてしまう。

では、「中国人イメージ」はいかにして映画で形成されたのか？「中国・中国人イメージ」の変遷の中、アメリカと中国の両国の[民族、性別と政治]面の矛盾が、映画においてどのように表現され、アメリカと中国の両国の映画にどのような影響を与えたのかを明らかにするために、本論文は映画の中の「中国・中国人イメージ」の形成及びその変化をテーマにした。本論文の研究目的は、過去百年間におけるハリウッド、中国及び日本がそれぞれの時期にそれぞれの形で作り出した中国人イメージを考察し、これらの映画の中の「中国と中国人」の表現の違いと繋がりについて分析し、そして同時に、これらの「中国・中国人イメージ」の原因を明らかにし、新たな視点を提供するものである。

## 2. 研究方法と論文の構成

ハリウッド映画の中の「中国人イメージ」は常に学術研究の焦点だった。多くの研究は、このイメージが民族、政治、性別、階級などの多様な要因によって形成されていると指摘している。張英進の『アメリカ映画における中国人イメージの変遷』<sup>7</sup>がこのテー

---

<sup>6</sup> 「第五世代」監督は、1980年代中国で活動を始めた映画監督群を指している。代表的な監督にはチェン・カイコー、チャン・イーモウ、ティエン・チュアンチュアンなどがある。

<sup>7</sup> 張英進「美國電影中華人形象的演變」『二十一世紀』第83巻、香港中文大學出版社、2004年、85-94頁。

マについて考察した。彼は民族、性別、政治の衝突が取り上げられたそれぞれ異なる六つの時期のハリウッドの代表映画を研究し、「ハリウッドの中国イメージ」に含まれたイデオロギーと表現方式を明らかにした。

ジュディス・バトラーは『問題＝物質（マター）となる身体——「セックス」の言説的境界について』<sup>8</sup> (*Bodies that Matter: On the Discursive Limits of <Sex>*) で、性別と民族のテーマを結びつけた。彼女は「民族はいかに性別イメージの中で表現されているのか」及び「東洋はいかに西洋社会にベールで覆われる女性として描写されたのか」について考察し、政治的言説がいかにして私たちの性的意識と国家意識を作り上げるかについて言及した。

ナオミ・グリーン (Naomi Greene) の『*From Fu Manchu to Kung Fu Panda : Images of China in American Film*』(フー・マンチューからカンフー・パンダへ：アメリカ映画における中国イメージ)<sup>9</sup>では、アメリカ映画における「中国人像」の変遷を研究している。彼女は、映画における中国人の描写が、アメリカ自身のアイデンティティや他民族との関係を映し出す「鏡」として機能していると考えている。ナオミ・グリーンは、『上海特急』(*Shanghai Express*, 1932)、『フー・マンチュー』シリーズ、『チャーリー・チャン』シリーズ、『チャン・イズ・ミッシング』(*Chan Is Missing*, 1982)、『ウェディング・バンケット』(*The Wedding Banquet*)、『クンドウン』(*Kundun*, 1997)、『ムーラン』(*Mulan*, 1998)、『シャンハイ・ヌーン』(*Shanghai Noon*, 2000) など、様々な時代の映画を分析した。彼女は、これらの映画におけるステレオタイプや人種差別的な描写は基本的に減少しているものの、政治的、文化的、社会的な衝突は依然として存在すると結論付けた。

ジャクソン・チャン (Jackson Chan) の『*Chinese American Masculinities : From Fu Manchu to Bruce Lee*』(「中国系アメリカ人の男らしさ：フー・マンチューからブルース・リーまで」)<sup>10</sup>は、アメリカの映画や小説における中国系男性キャラクターのアイデンティティ構築を分析し、映画研究、人種研究、ジェンダー研究の各分野における重要な貢献をしている。この著作では、『フー・マンチュー』シリーズ、『チャーリー・チ

---

<sup>8</sup> Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, 2011.

<sup>9</sup> Naomi Greene, *From Fu Manchu to Kung Fu Panda : Images of China in American Film*, University of Hawai'i Press, 2014.

<sup>10</sup> Jackson Chan, *Chinese American Masculinities : From Fu Manchu to Bruce Lee*, New York : Routledge, 2001.

キャン』、『ブルース・リー』シリーズ、漫画『マスター・オブ・カンフー』、戯曲作品『M. バタフライ』など、多様なメディア作品を取り上げている。特に、時代に応じて変化する中国系アメリカ人男性の「女性化」現象に焦点を当て、人種的ステレオタイプとの対峙の重要性を強調し、西洋文化の中で中国系アメリカ人男性がジェンダー問題にどう対応していくかについての深い洞察を提供した。

姜智琴は『フー・マンチューとチャーリー・チャン：アメリカポップカルチャーの中の中国人イメージ』<sup>11</sup>では、アメリカのポップカルチャーにおける中国人キャラクターの描写を分析し、これらのキャラクターが持つステレオタイプや性別の問題を批判的に考察している。「フー・マンチュー」は悪魔的なイメージで、「女性化」された中国人男性として描かれ、チャーリー・チャンは従順な「模範民族」として描かれているが、どちらも西洋文化における中国人男性のステレオタイプと人種差別を反映していると指摘した。

ハリウッド映画の中の「中国人イメージ」は様々な要素に左右され、中国とアメリカの映画の交流も中国の映画に深い影響を与えた。オークランド大学の付永春は『中国映画がハリウッド産業に対する返答：国際視野における史学構築（1923-1937）』<sup>12</sup>で1923～1937年の間におけるハリウッドが中国映画産業に与えた影響について考察した。技術、発行体制、製作モデルとナショナリズムの視点から両国の映画の相互関係を分析した。1930年代の中国映画のハリウッドに対する返答は「競争の中で発展する」ことで、映画産業の国際交流の特性を強調した。その他、葉宇の『1930年代のハリウッド映画が中国映画に与える影響』<sup>13</sup>と張江彩の『ハリウッド映画が中国での異文化伝播』<sup>14</sup>はそれぞれの視点で中国と西洋の間の「文化アイデンティティ」と中国映画の主体性について考察した。

多くの先行研究では西洋の文化覇権について考察していたが、これらの研究は往々にして特定の時代に注目するもの、或いは中国と西洋の対立だけに限られる。このような研究方法は中国と西洋の間の映画交流についての全面的な認識を阻害する恐れがある。それとは違い、本論文は20世紀以降の100年以上にわたる期間を全面的に考察した。西

<sup>11</sup> 姜智芹『傳滿洲與陳查理：美國大眾文化中的中國形象』南京大学出版社，2007年。

<sup>12</sup> FU Y, *China's Industrial Response to Hollywood: A Transnational History, 1923-1937*, New Zealand: University of Auckland, 2013.

<sup>13</sup> 葉宇『1930年代好萊塢對中國電影的影響』北京大學出版社，2008年。

<sup>14</sup> 張江彩『好萊塢電影在中國的跨文化傳播』中國社會科學出版社，2018年。

洋社会がいかに民族、性別、政治と階級の視点で映画の中の中国イメージを創造したかについて分析するとともに、日本と中国の視点からハリウッドの影響の下で、日本と中国の映画がいかに「中国・中国人イメージ」を創造したのかについても考察した。

本論文は単に西洋の覇権を脱構築するだけでなく、中国と西洋の二元対立の考え方を打ち破るためである。中国とアメリカの映画交流の中で、中国映画は学習と反省の中で中華文化の誇りを作り上げ、本当の中国人の姿を描くべきである。本論文は映画理論、社会学と文化研究などさまざまな方向からの分析、オリエンタリズムとポストコロニアル理論を参考にし「中国イメージ作り」と「中国の国民意識」をより深く理解するものである。

本論文の構成は次のとおりである。

第一部では、1900年から中華人民共和国成立までの時期を背景に、ハリウッド映画の中の中国人イメージ及びこれらのイメージが1920年代と1930年代の中国映画に与えた影響について考察した。この分析に先立ち、姜智琴の『フー・マンチューとチャーリー・チャン：アメリカポップカルチャーの中の中国人イメージ』やナオミ・グリーン (Naomi Greene) の『*From Fu Manchu to Kung Fu Panda : Images of China in American Film*』(フー・マンチューからカンフー・パンダへ：アメリカ映画における中国イメージ)などの先行研究を検討し、ハリウッド映画における中国イメージの形成と発展に関する学術的な基盤を確立した。まずは『フー・マンチュー』と『チャーリー・チャン』シリーズ映画の分析を通じて、ハリウッドの初期中国人映画がアメリカの主流文化に基づいて特定の「中国イメージ」を作り上げたことを明らかにした。これらのイメージは西洋が東洋に対する固有意識と権力構造だけでなく、西洋の文化的優越感をも映し出している。そこで、「封建、古臭く立ち遅れた中国」から「親しく勤勉な中国」、さらには「邪悪な政府と暴力政治の中国」まで、これらの中国イメージは歴史の中で繰り返し登場してくること、時代や政治的背景の変遷に応じてイメージが変化していくことに気づくことができる。

その次に、ハリウッド映画が1920年から1930年までの間の中国映画の中国イメージに与えた影響について考察した。まず、1920年代の中国映画の中の「都市人」イメージの創造を分析し、現代化と工業化に対する人々の渴望と焦り、及び現代都市生活の矛盾と衝突を明らかにした。そして、1930年代の「都市人」から「革命者」イメージの転換

を考察し、当時の中国映画は社会階級の矛盾と革命価値観を生き生きと映し出していることを明らかにした。そのほか、本論文は1930年代の中国映画が「娯楽と政治」、「伝統と現代」及び「集団と個人」のバランスと調和をとっていることを考察した。総じて言うと、1920年代と1930年代の中国映画の中の「中国人イメージ」は「西洋」と「中国」の二重影響の下で、創造、批判と変化を経てきた。この過程においてはアイデンティティの悩みを抱えたものの、中国映画が現代性に向かうために通らなければならない道でもあった。

第二部では、新中国成立から「文化大革命」が始まるまでの十七年間を研究背景に、「ハリウッド映画の中の中国イメージ」と「中国映画とハリウッド映画の対立」の二つの面を分析した。まず、ハリウッド映画の中の中国イメージは時代に応じて変化するということを遡ってみた。ハリウッドの初期中国人映画の神秘且つ邪悪な「フー・マンチュウ」イメージから『大地』(*The Good Earth*, 1937)で描かれた親近感を持つ中国イメージ、そして20世紀50年代の冷戦時代に登場した「赤禍」イメージまで、一連の変化は西洋が見た中国イメージがいかんにして社会・政治の影響を受けるかを映し出すだけでなく、西洋文化の影響における権力関係とイデオロギー争いを明らかにしている。

続いて、新中国がどのようにハリウッド映画を見ており、評価や宣伝ポスター、政策などでハリウッド映画の中国上映を制限したのかについて探ってみた。この部分では新中国が文化の領域で、どのような方法で西洋に対抗し、国家主権と文化の独立を守ったのかを明らかにした。最後に、「十七年映画」の中のキャラクター創造と俳優イメージを分析した。孫道臨の「知識人」から「工農兵」のキャラクターの転換と崔嵬の「左翼青年」から「革命戦士」のイメージ転換、及び女性俳優イメージの変遷と社会での女性の役割の変化を観察することを通じ、新中国はいかにして映画で国民の模範イメージを作り出したのか、これらのイメージで国民の集団アイデンティティを強化したのかについて考察した。

第三部では、「ハリウッド映画による日本の映画の中の中国人イメージ作り」及び「ハリウッドが当代中国映画に対する影響」について考察した。西洋文化覇権の背景の下で、「日本のオリエンタリズム」と「中国のオリエンタリズム」の存在に気づいた。まず、「日本のオリエンタリズム」と「西洋のオリエンタリズム」の違いを理解するために、国際恋愛をテーマとする映画『支那の夜』(1940)と『恋の睡蓮』(*The Toll of the Sea*, 1922)を選んだ。両作品はいずれも植民地時代を背景に作られており、異国恋愛のスト

ーリーで女性と植民地主義の見方を伝えた。二人の女性主人公の運命を比較することを通じ、日本のオリエンタリズムは実は西洋オリエンタリズムの派生であり、中国は日本の「東洋」として見なされていた。

続いて、「第五世代」監督の映画の中の「中国・中国人表象」に注目し、「女性のイメージ」、「民俗の中国イメージ」、「政治の中国イメージ」の三つの視点から分析していく。まず、映画の中の女性キャラクターはいかに自由と愛を望んだのか、及び彼女たちと封建伝統の家父長制社会との矛盾について考察した。さらに、映画がいかに中国の「家族制度」と「民俗伝統」を描くことを通じて中国の文化の特徴を表したかについて深く研究していく。これらの伝統の表現は西洋人観客たちの好奇心を満たしたのみならず、中国の観客たちに自らの伝統文化に対して反省を施す好機にもなる。最後に「第五世代」監督が映画を通じて民俗、国家命運についての姿勢を示すのかについて考察した。これらの監督の作品は中国が歴史変遷の中の本当の姿を表すと同時に、中国人が歴史の痛みを正視しするよう鼓舞し、新中国イメージ確立の大切さを強調した。

結論では、これまでの研究をまとめ、ハリウッドと中国の「中国・中国人イメージ」が示した両国の文化と政治関係の複雑さを指摘し、ハリウッドの中国イメージは必ずしも真実ではないが、西洋社会が持つ中国に対する偏見を表している。このようなステレオタイプにより、中国人はその偏見が形成した原因を洞察することができる上、これらの偏見に対し、西洋の文化的覇権に束縛されず、中国と西洋の対立を乗り越えながら学習、比較、反省を通じて自らの文化の誇りを確立すべきである。これらの観点に基づき、中国と西洋の映画を介して、私たちは対話を通じて理解を深め、誤解をなくし、多様且つ調和のとれた相互信頼できる文化環境を立ち上げる提案をした。

## 第一部 西洋対東洋・ハリウッドと中国映画の対照性 1900～1949 を中心に

### 第一章 他者としての「中国人」

周知の事実であるが、西洋映画は長らく中国人イメージを都合よく作ってきた。1894年の『中国人の洗濯屋』(*Chinese Laundry Scene*)で中国人がフィルムに初登場して以来、中国人イメージがある程度定着したと断言していい。中国人は目が細く、長い爪を持ち、髪は三つ編みで、猫背の背中に垂らしている。

また百年余りの内に、代表的な中国人イメージは、娼婦、悪役、カンフーの達人など多様なイメージが続々と作られてきた。アメリカ映画の絶大な影響力で、それらの中国人イメージは世界中に広まった。歴史や政治、そして文化的需要に応じて、中国人イメージは変化している。

ハリウッド映画での「中国イメージ」をテーマとした研究においては、まず「中国人イメージ」がどのように作られたか、その要因は何であるかに言及しなければならない。その中には、アメリカの歴史の中の中国人イメージを、西洋と東洋の文化衝突や政治的な意味合いも含まれるであろう。

周寧<sup>15</sup>によると、オリエンタリズムの視点から、20世紀初のアメリア映画の中国人イメージは三つの意味を持っていた。

- 一、西洋社会の現実の中国と中国人に対する一定の認識と想像の表れ
- 二、西洋社会の中国との関係への焦りと期待感の表れ
- 三、西洋文化の自己認識の比喩的表現の表れ

である<sup>16</sup>。

中国人イメージは白人社会の文化的「他者」として、中国人そのものを表現するというより白人自身の意識の表現であり、中国を知るといふより西洋を自ら認識していると言える。そして、西洋文化の変化と中国との関係によって、その表現は左右される。

---

<sup>15</sup> 周寧(1961-)は、厦門大学人文学部教授、中国戯曲文学研究会常務理事、中国現代文学研究会理事、中国比較文学研究会理事。

<sup>16</sup> 周寧、『異文化イメージ研究』復旦大学出版社、2014年、28頁。

本章は、中国人イメージが生み出された社会・歴史の再検討と、アメリカが「他者のイメージ」を創り出した経緯と動機を分析することで、映画や関連小説における「中国そのもののイメージ」形成・変化の原因を明らかにする。そしてこの章では、『フー・マンチュー』と『チャーリー・チャン』シリーズの映画と関連小説を分析対象として、ハリウッドの初期中国人映画の中国人イメージの裏に隠された、アメリカ主流文化における中国そのもののイメージを考察していく。

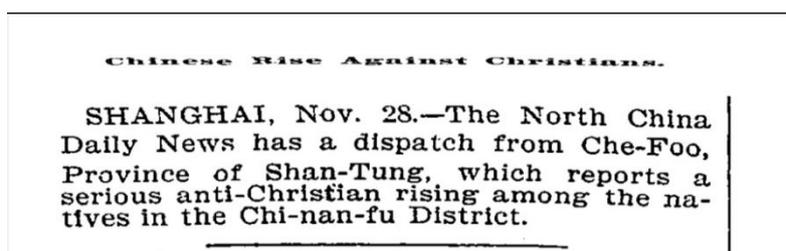
## 第一節 停滞と恐怖、そして他者

### 第一項 アメリカの鏡、中国

#### ① 「義和団の乱」に関する報道

義和団の乱<sup>17</sup>に関する『ニューヨークタイムズ』の報道は1899年11月29日に遡ることができる。

済南府<sup>18</sup>地区では深刻な反宣教師運動が盛んになっている<sup>19</sup>。



(画像はニューヨークタイムズの記事より引用)

「義和団の乱」の初期の参加者は基本的に農民で、軍人ではないため、政治的（清政

<sup>17</sup> 義和団の乱（ぎわだんのらん）は、1900年に清朝中国で起きた反帝国主義・排外主義の民衆運動である。

<sup>18</sup> 済南府とは、中国の山東省の省都である。

<sup>19</sup> Chinese Rise Against Christians. *Newspapers: New York Times*. Nov 29, 1899. p. 3.

府) 支援があるわけでも、最新の武器を持っているわけでもなかった。孫中山<sup>20</sup>は『国父全集』で「8 ヲ国連合軍と戦う義和団の武器は刀で、刀で軍隊の機関銃と大砲に立ち向かった<sup>21</sup>」と書いている。

当時の清政府と西洋人にとって、教育を受けず、銃器を持たない農民は脅威ではないかもしれない。そのため、この短い報道において、記者は「反宣教師運動」の発起者やその原因について述べなかった。西洋人はこの民間組織の運動が後に大きな破壊力を持つ運動になるとは誰も予測できなかったのだろう。

ますます多くの西洋人襲撃事件が発生するにつれ、次第に在中国アメリカ人記者や宣教師などは事件に注目するようになり、ようやく西洋人は「農民組織」を警戒し始めた。

1900年1月15日の「中国で宣教師が殺害される」という見出しの記事において、ニューヨークタイムズは在中国アメリカ公理会からの手紙を掲載した。

暴動行為の主な責任は義和団という熱狂的宗教団体で、外国人を中国から追い出すことがその目的である<sup>22</sup>。



(画像はニューヨークタイムズの記事より引用)

これは『ニューヨークタイムズ』が初めて「義和団」を名指ししたもので、義和団の

<sup>20</sup> 孫中山(孫文、1866-1925)は、中国の革命家、政治家であり、近代中国の民主主義と国民主義の父とも呼ばれている。

<sup>21</sup> 孫中山、中国国民党史史料編纂委員会編輯『国父全集』中央文物供応社、1957年、910頁。

<sup>22</sup> Missionary Murdered in China . Newspapers: *New York Times* . Jan 15, 1900. p. 6.

乱の性質を定着させた。即ち義和団メンバーは「暴民」、「熱狂的宗教団体」で、義和団の乱は「暴動」、「熱狂的な排外運動」であると決定づけた<sup>23</sup>。

## ②「中国人排斥法」に関する報道

1882年5月6日にアメリカ議会が悪名高い中国人排斥法を制定し、中国民族を対象に制限を設け、露骨に人種差別を行った。当法案は1902年に無期限延長され、1943年にルーズベルト大統領によってようやく撤廃された。

1848年に米国のカリフォルニア州でゴールドラッシュによる好景気の時、中国人の労働者が他の民族よりも低い賃金で労働力を提供していたので、後の米国社会の中国人に対する偏見の主な原因の一つとなった。中国人は低賃金労働で不当な競争をしていると白人に非難されたのである。その後中国人労働者は差別され、迫害されるようになった。

孔飛力<sup>24</sup>は『他者の中の華人：中国近現代移民史』（『Chinese Among Others: Emigration in Modern Times』）の中で、以下の通り指摘した。

1860年において、中国人はカリフォルニア州の総人口の9%を占め…（中略）…一斉に押し寄せてきた白人労働者と熾烈な競争をするようになった。少数である中国人が不安定な情勢に巻き込まれると、より攻撃されやすい。採掘区において、中国人を対象とした暴力事件はかなり普遍的で…（中略）…中国からの移民を阻止するために、現地の政府は次々と法案を打ち出し、中国人を対象に差別的税収を実施した。しかし1882年に中国人排斥法が制定されるまでの間、カリフォルニアの中国人数は増え続けた<sup>25</sup>。

## ③報道の影響と先行研究

「義和団の乱」が激しくなり、「中国人排斥法」が効力を発揮するにつれ、中国人は西洋人に極端に脅威をもたらす「他者」と考えられた。このような背景の下で、当時のハリウッド映画が作り出した中国人像は西洋社会の芸術創作の好みに合わせるため、人種差別色の強いステレオタイプになった。

<sup>23</sup> 馮月然『他者形象：紐約時報中的清末中國形象（1900-1905）』中央民族大学出版社、2013年、24頁。

<sup>24</sup> 孔飛力（1933-2016）は、アメリカの中国の歴史家であり、ハーバード大学の名誉教授である。

<sup>25</sup> 孔飛力『他者の中の華人：中国近現代移民史』李明歡訳、江蘇人民出版社、2016年、213頁。

映画の中では、中国官僚階級は醜悪で狡く、残忍で、専制的な特徴を有している。例えば、1929年にアメリカで上映された『フー・マンチュー博士の秘密』(*The Mysterious Dr. Fu Manchu*)では、「フー・マンチュー」は長身瘦躯を清の官服と中国帽に身を包み、狡猾そうな顔つきをもち、爪とドジョウ髭を長く伸ばし、常に悪魔のような表情をたたえている。中国人労働者はいずれも陰湿で腰抜けの特徴を持っていた。例えば、1904年に上映された『中国人異教徒と日曜学校の女教員』(*The Heathen Chinese and the Sunday School Teachers*)では、中国人は細い目、猫背に描かれ、白人の教員に大麻を吸うように誘うシーンがあり、中国人は米国社会を害することを暗喩している。

「フー・マンチュー」と「チャーリー・チャン」は東西映画研究者が常に注目してきたキャラクターである。

石成城は「フー・マンチューキャラクター像の形成と伝播における複雑な表現の中身」<sup>26</sup>でサックス・ローマーの『フー・マンチュー』シリーズ小説及び関連映画作品の分析に基づき、「フー・マンチュー」と西洋史の「黄禍」論の関係を考察した。さらには「黄禍」という言葉の形成、伝播及び具象化の過程を結び付け、近代西洋の人種差別及び「フー・マンチュー」が西洋白人社会にもたらした脅威について研究した。「フー・マンチュー」のキャラクター像は帝国主義文化覇権の象徴であり、西洋の人種差別主義者が中国と中国人像に対する歪曲と悪意ある誹謗中傷であると考えた。また、別の面から東洋と西洋文化の交流と衝突を映し出した。

姜智琴は『フー・マンチューとチャーリー・チャン：アメリカン・ポップカルチャーの中の中国人イメージ』<sup>27</sup>で、現代の異文化研究はポストコロニアリズム文化批判の問題を避けられないと述べた。彼女は異文化の視点から、「フー・マンチュー」と「チャーリー・チャン」を研究対象に、四つの章に分けて分析した。具体的には「ポップカルチャーの異国像作り」、「フー・マンチュー」、「チャーリー・チャン」、「中国系男性の身分構築」である。「フー・マンチュー」と「チャーリー・チャン」はアメリカン・ポップカルチャーで定着した中国人像で、一人は悪魔として描かれ、もう一人は模範民族として描かれたが、いずれも男性気質に欠け、「女性化」、「去勢」された中国人男性であると彼女は考えた。スミス<sup>28</sup>と「フー・マンチュー」の間の対立は個人の対立だけでなく、欧

<sup>26</sup> 石成城「傳滿洲形象生成與傳播的複雜話語內涵」『今伝媒』陝西省印刷出版社、2020年第2期、61-65頁。

<sup>27</sup> 姜智芹『傳滿洲與陳查理：美國大眾文化中的中國形象』南京大学出版社、2007年。

<sup>28</sup> ネイランド・スミス、スコットランド・ヤードの捜査官、フー・マンチューの宿敵である。

州文化とアジア文化の対立でもあり、全く異なる男性気質の衝突である。そして、チャーリー・チャンの方は「模範民族」として、アメリカ社会が他民族を馴化する需要を満たすことはできたが、常にアメリカ社会に従順な中国人像として人種差別から抜け出せずにいた。

ジャクソン・チャン (Jackson Chan) の『*Chinese American Masculinities : From Fu Manchu to Bruce Lee*』(「中国系アメリカ人の男らしさ：フー・マンチューからブルース・リーまで」)<sup>29</sup>はアメリカ映画と小説の中の様々な中国系男性身分の構築を分析し、「映画研究」、「種族研究」と「性別研究」などの面で貴重な貢献をした。研究対象はシリーズ映画『フー・マンチュー』、『チャーリー・チャン』、『ブルース・リー』<sup>30</sup>、漫画『マスター・オブ・カンフー』<sup>31</sup>と戯曲作品『M. バタフライ』<sup>32</sup>を含む。時代を追って表現された中国系アメリカ人男性の「女性化」現象を研究し、人種のステレオタイプ像を直視しなければ、中国系アメリカ人男性が西洋文化領域における性別問題を解決できない、と述べた。

ナオミ・グリーン (Naomi Greene) は『*From Fu Manchu to Kung Fu Panda : Images of China in American Film*』(フー・マンチューからカンフー・パンダへ：アメリカ映画における中国イメージ)<sup>33</sup>でアメリカ映画における「中国人像」の変化を研究した。

「中国人」が「他者」として描かれるのは、アメリカにとって自分たちの位置を測る鏡である、と彼女は考えた。つまり、映画の中の中国人像はアメリカにとっての他民族との関係、性と政治意識など多くの内容を映し出しているのである。ナオミ・グリーンは映画の分析を通じて「中国人像の変化」と歴史と政治の変化を繋げた。西洋と東洋の社会と文化衝突を映し出し、そのことが衝突を助長している。さらに、中国或いは中国系監督が手掛けた映画の「中国人像」はほとんどアメリカ人「白人社会」の認知で描かれた。ナオミ・グリーンは一連の影響力ある映画を分析し、『上海特急』<sup>34</sup> (*Shanghai Express*, 1932)、『フー・マンチュー』シリーズ映画、『チャーリー・チャン』シリーズ

---

<sup>29</sup> Jackson Chan, *Chinese American Masculinities : From Fu Manchu to Bruce Lee*, New York : Routledge, 2001.

<sup>30</sup> ブルース・リーは、香港出身の武術家、俳優、映画監督、映画プロデューサー、脚本家である。

<sup>31</sup> 1974年から1983年にかけてマーベルコミックスから出版された漫画である。

<sup>32</sup> 『M. バタフライ』(英語: *M. Butterfly*) は、デイヴィット・ヘンリー・ウォンによる、時佩璞のスパイ事件を基に作られた戯曲である。

<sup>33</sup> Naomi Greene, *From Fu Manchu to Kung Fu Panda : Images of China in American Film*, University of Hawai'i Press, 2014.

<sup>34</sup> 『上海特急』(原題: *Shanghai Express*) は、1932年に製作・公開されたアメリカ映画である。ジョセフ・フォン・スタンバーグ監督。

映画などの代表的な作品及び一連の現代映画、『チャン・イズ・ミッシング』<sup>35</sup> (*Chan Is Missing*、1982)、『ウェディング・バンケット』<sup>36</sup> (*The Wedding Banquet*、1993)、『クンドゥン』<sup>37</sup> (*Kundun*、1997)、『ムーラン』<sup>38</sup> (*Mulan*、1998) と『シャンハイ・ヌーン』<sup>39</sup> (*Shanghai Noon*、2000)などを分析し、多くのステレオタイプ像と人種差別主義は基本的に映画作品で消えているが、政治、文化と社会衝突は依然として存在すると彼女は結論づけた。

本節は、これらの先行研究を踏まえ、シリーズ映画『フー・マンチュー』と『チャーリー・チャン』を例に、西洋社会の大衆が考える中国人のステレオタイプ像を分析し、「フー・マンチュー」をはじめとした中国人のマイナスイメージの映画キャラクター像の由来、変化の経緯及びその背景となる文化的意識を論ずるものである。

## 第二項 フー・マンチュー 「黄禍論」の視覚化

### ①フー・マンチューの小説

1912年からサックス・ローマー<sup>40</sup>は『フー・マンチュー』のシリーズ小説を創作するようになった。1913年から1959年までの間、彼は「フー・マンチュー」が登場する長編小説13作、短編小説3作、中編小説1作を出版した。「フー・マンチュー」は、邪悪かつ高度に知的で、冷酷なキャラクターとして描写され、東洋の神秘さと危険性を象徴し、西洋の読者に対して東洋が持つ脅威を強調している。彼の活動場所は、秘密の活動や違法なゲームが行われる、隠された、怪しい場所として描写されている。

テムズ川の右岸には、鼠の穴のような細長い街が広がっている…(中略)…その街道は泥濘と暗闇に覆われ、単調で退屈な高い壁が両側に立ちほだかり、時折、その単

<sup>35</sup> 『チャン・イズ・ミッシング』(原題:*Chan Is Missing*)は、ウェイン・ワンがプロデュースおよび監督した1982年のアメリカのコメディドラマ映画。

<sup>36</sup> 『ウェディング・バンケット』(原題:*The Wedding Banquet*)は、1993年制作の台湾・アメリカ合衆国合作映画。アン・リー監督。

<sup>37</sup> 『クンドゥン』(原題:*Kundun*)は、ダライ・ラマ14世の半生を描いた、1997年のアメリカ映画。マーティン・スコセッシ監督、メリッサ・マシスン脚本。

<sup>38</sup> 『ムーラン』(原題:*Mulan*)は、1998年にアメリカ合衆国より公開されたディズニーの長編アニメーション映画作品である。

<sup>39</sup> 『シャンハイ・ヌーン』(原題:*Shanghai Noon*)は、2000年に公開された、ジャッキー・チェン主演のアメリカ映画。トム・ダイ監督。

<sup>40</sup> サックス・ローマー(1883-1959)はイギリス、バーミンガム生まれの作家。デビュー作「The Mysterious Mummy」は1903年に『Pearson's Weekly』誌に発表された。

調さは大きな門で打ち破られている…（中略）…私<sup>41</sup>は 12 平方フィートにも満たない低く狭い部屋に足を踏み入れた。空気は強烈で窒息するような煤油の匂いに満ちていた。さらに奥へ進むと、潮気に満ちた木製のテーブルが角々に配置された、長く低い部屋が広がっている。各テーブルの周りには人々が群がり、その中には、ルーレットや他時折、その単調さを大きな門が打ち破っている…のゲームに夢中になっている中国人のグループもいた<sup>42</sup>。

「フー・マンチュー」はアジアの殺人鬼として描かれ、彼の夢は黄色人種として世界支配することである。「私の力は東洋からのものだが、西洋に手を伸ばしている。かつての輝かしい中国を取り戻す<sup>43</sup>」と主張し、「フー・マンチュー」はさまざまな摩訶不思議な殺人法、例えば、毒蛇、サソリ、マントヒヒなどの動物を利用したり、魔法や当時の化学を駆使したりした殺人法を作り出した。サックス・ローマーの小説『悪魔博士』(The Return of Dr. Fu-Manchu) では、「フー・マンチュー」が実験室に毒薬を製造するシーンが描写されている。

室の奥には大きな棚があり…（中略）…各種の実験器具で占められていた。フラスコ、薬瓶、試験管、レトルトなどが整然と並べられた…（中略）…巨大な蒸留フラスコでは、油状の物質の中に、毒菌のような形をした、鮮やかで危険なオレンジ色の菌類が浮かんでいた<sup>44</sup>。

フー・マンチュー・シリーズ小説の出版により、「黄禍」に対する西洋人の恐怖感はフー・マンチュウというキャラクターに集約された。「フー・マンチュー」は「黄禍論」の具象的な表現であるとも言える。

サックス・ローマーは西洋人の中国人に対する「差別」と「恐怖」のイメージを作品の中に完璧に取り入れた。中国人は陰湿で、顔が痩せて貧相である。『フー・マンチュー』

---

<sup>41</sup> ここでの「私」とは、フー・マンチューの対手であるスミスの助手、ピーターを指す。彼は外科医でもある。

<sup>42</sup> Sax Rohmer, *The Hand of FU Manchu, From Four Complete Classics by Sax Rohmer*, Castle, 1983. pp.15-17.

<sup>43</sup> Jonathan Goldstein, Jerry Israel and Hilary Conroy, *America Views China : American images of China Then and Now*, Bethlehem : Lehigh University Press, 1991. p.135.

<sup>44</sup> Sax Rohmer, *The Return of Dr. Fu-Manchu, From Four Complete Classics by Sax Rohmer*, Castle, 1983. p.145.

のシリーズ小説でもこれらの描写を見つけることができる。彼は歴史を歪曲し、中国人のイメージを醜く描き出すことで西洋社会が抱えていた中国人移民は侵略者であるといった心理的ニーズを満たしたのである。

## ②映画の中の「フー・マンチュー」のイメージの構築

「フー・マンチュー」の小説は1929年から映画化されている。

スウェーデン系アメリカ人のワーナー・オーランド<sup>45</sup>が『フー・マンチュー』映画3本に主演した。『フー・マンチュー博士の秘密』(*The Mysterious Dr. Fu Manchu*, 1929、監督：ローランド・リー)、『続フー・マンチュー博士』(*The Return of Dr. Fu Manchu*, 1930、監督：ローランド・リー)、『龍の娘』(*Daughter of the Dragon*, 1931、監督：ロイド・コリガン)である。ワーナー・オーランドは西洋でよく知られている中国系アメリカ探偵「チャーリー・チャン」も演じた。

1932年に上映された映画『成吉思汗の仮面』(*The Mask of Fu Manchu*, 監督：チャールズ・ブレイビン)の中で、イギリス俳優ボリス・カーロフ<sup>46</sup>がフー・マンチューを演じた。

カラー映画の時代に入ってから「フー・マンチュー」がすべてイギリスの俳優クリストファー・リー<sup>47</sup>により演じられている。それらは1961年の『*The Terror of the Tongs*』(日本未公開)、監督：アンソニー・ブッシュェル)、1965年の『怪人フー・マンチュー』(*The Face of Fu Manchu*, 監督：ドン・シャープ)、1966年の『怪人フー・マンチュー/連続美女誘拐事件』(*The Brides of Fu Manchu*, 監督：ドン・シャープ)、1967年の『怪人フー・マンチューの復讐』(*The Vengeance of Fu Manchu*, 監督：ジェレミー・サマーズ)、1968年の『女奴隷の復讐』(*The Blood of Fu Manchu*, 監督：ジェス・フランコ)と1969年の『*The Castle of Fu Manchu*』(日本未公開)、監督：ジェス・フランコ)の6本の映画である。

<sup>45</sup> ワーナー・オーランド (1880-1938) はスウェーデン生まれの、アメリカ人俳優である。

<sup>46</sup> ボリス・カーロフ (1887-1969) は、イギリス・ロンドン出身で主にアメリカで活躍した俳優。

<sup>47</sup> クリストファー・フランク・カラディニー・リー (1922-2015) は、イギリス出身の映画俳優。



(『龍の娘』(1931) フー・マンチューを演じたワーナー・オーランド)

『フー・マンチュー博士の秘密』の冒頭、「フー・マンチュー」の家族は不幸にも戦争に巻き込まれ、妻と子供はイギリスの士官に殺されてしまい、壁に掛けていた龍の掛け軸は血で真っ赤に染められた。彼は悲しさの余り、白人を憎み、家族のために復讐を誓った。彼はロンドンに行き、ピットリー将軍とその息子、孫を殺す計画を企てた。

映画の中でピットリー将軍が謎の煙を吸い込んで苦しみ、そのまま地面に倒れて死んだ。ピットリーの息子は毒液を塗った長い針に刺されて命を失った。

さらに「フー・マンチュー」は催眠術でリア（白人女性）にピットリー将軍の孫を誘うよう命じ、彼に「死のお茶」（毒入り）を飲ませようとした。しかし間一髪で警察のスミスがやってきて悲劇を阻止した。

映画の最後で、「フー・マンチュー」は再びリアに催眠術をかけ、ピットリー将軍の孫を殺害するように命じた。白人が白人を殺すことを「フー・マンチュー」が望んだのである。しかし警察のスミスが再度現れ、阻止した。結局「フー・マンチュー」は自分で「死のお茶」を飲み、自らの命を絶った。

「白い煙の箱」と「死のお茶」はいずれも「フー・マンチュー」の残虐な特徴を表している。これらの奇怪で残酷な殺害方法は西洋人が想像した古代中国のイメージである。ヨーロッパ人は16世紀中期から中国の残酷な刑罰について記述していた<sup>48</sup>。エリック・ハヨトは『*The Hypothetical Mandarin: Sympathy, Modernity, and Chinese Pain*』において、中国人の特殊な刑罰は受ける者に精神と肉体に尽きることのない苦痛をもたら

<sup>48</sup> Eric Hayot, *The Hypothetical Mandarin: Sympathy, Modernity, and Chinese Pain*, Oxford University Press, 2009. pp. 15-16.

すと指摘し、西洋人の視点からこれを非人道的な行為とみなしている<sup>49</sup>。

19世紀の西洋社会のメディアは「残虐な中国人」を好んで報道した。義和団の乱は一層この傾向を強くした。そして20世紀初めに、サックス・ローマーが恐ろしい残酷な刑罰と邪悪な異教徒のイメージを結び付け、「フー・マンチュー」という東洋悪魔が誕生したのである。映画はこのイメージを生き生きとスクリーンに映し、観客は知らず知らずの内に「フー・マンチューの残虐さ」と「中国のイメージ」を関連付けていく。例えば、中国人は「皆人間性を持っておらず、詭計百出で権力を乱用する」というように。即ち、西洋人観客の認識において、中国は「文明からかけ離れ、野蛮で残虐」の代表なのである。

ワーナー・オーランドに比べ、カーロフが演じた「フー・マンチュー」は悪魔そのものである。『フー・マンチュー博士の秘密』において、「フー・マンチュー」は抑圧された者で、彼が白人殺害を企むのも妻と娘の復讐のためである。さらに『成吉思汗の仮面』において、「フー・マンチュー」は「残酷な刑罰」と「殺人」を楽しんだ。彼は密室で奇妙きわまりない毒薬を作り、白人を殺してはその妻を己のものにした。『成吉思汗の仮面』の中の「黄禍脅威」と「人種差別主義」は『フー・マンチュー博士の秘密』を遥かに超えたと言える。

『成吉思汗の仮面』で、ボリス・カーロフが演じる「フー・マンチュー」はその行為と外形において、陰湿で暴虐な特徴を表している。外見において、彼の顔は恐怖を感じさせる。長細い眉毛、小さい目、八の字ひげ、長い上着、黒い帽子をかぶっている。彼はマジックミラーの向こう側で登場し、実験室の椅子に座り、左手には成分不明の飲み物を持っている。鏡の中の彼の微笑みは極度に歪み、まるで悪魔のような面持ちである。



(『成吉思汗の仮面』(1932) フー・マンチューを演じたボリス・カーロフ)

<sup>49</sup> Eric Hayot, *The Hypothetical Mandarin: Sympathy, Modernity, and Chinese Pain*, Oxford University Press, 2009. pp. 78-109.

前で述べた残酷な殺害方法の他、「フー・マンチュー」が住む場所についての描写も西洋が東洋に対するステレオタイプを映し出しており、根強い「人種差別」の意味合いを持つ。「フー・マンチュー」は隠れ家に住んでおり、そこに辿りつくためにはまずアヘン店に入り、そして京劇が演じられているクラブにたどり着く。そこの隠された扉を通り抜け、寺の地下の彫像を素通りして初めて「フー・マンチュー」の屋敷に辿りつくことができる。また、映画の中の中国人は皆野蛮で、「フー・マンチュー」の奴隷たちは原始人のように上半身裸で、不気味に振る舞う。

このボリス・カーロフ主演の『成吉思汗の仮面』(1932) から、クリストファー・リー主演の『怪人フー・マンチュー』(1964) が上映されるまで、32年の年月を経ている<sup>50</sup>。この間にアメリカと中国の関係は幾度となく変化し、その変遷の末にまた「フー・マンチュー」が登場したのである。

その変化と影響とは以下のようなものである。

1. 第二次世界大戦の頃は、アメリカと中国は同盟を結び、「フー・マンチュー」はひっそりとスクリーンから消え、中国をテーマとしたハリウッド映画はほとんどポジティブなものばかりだった。例えば『大地』(*The Good Earth*, 1937) は善良で楽天家の農民王龍を描き、彼は勤勉さと積極的な態度で天災と向き合い、最終的に裕福な暮らしを勝ち取った。

2. 大戦後、1949年に中国国内で共産党が勝利すると、アメリカと中国の間は対抗状態が続いた。中国はソビエト連邦よりも「侵略性を持つ」とアメリカ政府が一時考えたことがあった<sup>51</sup>。

東西冷戦の背景の下で、ハリウッド映画における中国イメージは第二次世界大戦時の友好的イメージと全く異なり、ストーリーと人物は以下の二つの特徴を呈するようになった。

①共産主義中国「赤い政権」に対する対抗と恐怖感を表すもの、例えば『地獄への退却』(*Retreat, Hell!*, 1952、監督：ジョセフ・H・ルイス)などのハリウッド戦争映画の中の中国人イメージは「邪悪な共産党」として描かれた。

②引き続き古い歴史を持つ中華帝国を述べ、野蛮で立ち遅れた専制集権国家イメージ

<sup>50</sup> この間に『*Drums of Fu Manchu*』(1940)があるが、これは連続活劇版である。

<sup>51</sup> 牛軍「20世紀60年代中美関係再探訪」『東亞評論』世界知識出版社、2019年第2期、28頁。

を描いた。そこで『中国悪魔』として、再度「フー・マンチュー」が登場した。比較文学者の王炎<sup>52</sup>は「赤禍」と「黄禍」の幽霊は葬られていないと述べている<sup>53</sup>。



(『怪人フー・マンチュー』1965) フー・マンチューを演じたクリストファー・リー

『怪人フー・マンチュー』において、「フー・マンチュー」は死刑執行後にも姿を現した。その真相は、スマスが発見したところによれば、彼が目撃した死刑の被害者は実際には「フー・マンチュー」ではなく、彼の身代わりであった。この人物の名前は李豊（リ・トヨ）で、外見や年齢、身長などが「フー・マンチュー」と非常に似ていたため、「フー・マンチュー」によって強制的に催眠され、死刑執行の場に立たされたのである。この驚くべき事実の発覚により、「フー・マンチュー」の野望はさらに深く描かれた。真の「フー・マンチュー」は東洋組織を率いて密かに世界支配を企み、彼の仲間には中国人の他、ミャンマー人、インド人なども加えられた。東洋犯罪集団とスマスが率いる西洋正義連盟との対抗とも言える。

当映画は、数多くの中国風の要素、例えば石獅、陶磁器、赤色のトーテムなども描かれた。「フー・マンチュー」の手下たちは頭から腰、足まで赤い布で包まれ、目つきが空虚で、残虐な表情をしており、思考しない人形のように、「フー・マンチュー」の命令一つで必死に戦うことしかしない。映画の中では意識的に中国と西洋とが比較できるように、古びた椅子ややかんなどが置かれる中国風の部屋から、器械や実験用具などが置かれたマレー教授（西洋人化学者）の実験室にシーンが入れ替わるようにした。「フー・マ

<sup>52</sup> 王炎（1963-）は、北京外国語大学外国文学研究所教授、アメリカコロンビア大学兼任教授。

<sup>53</sup> 王炎『美國往事：好萊塢鏡像與曆史記憶』北京：生活・読書・新知三聯書店、2010年、61頁。

ンチュー」は知的な東洋人ではあるが、彼が住んでいる部屋はまるで原始人の洞窟のようである。しかも彼の仕掛けはマレー教授の化学設備と鮮明な比較となっており、観客に深い印象を与えた。

映画で描かれた「フー・マンチュー」は博学で邪悪な化学者であるが、「化学」は「東洋妖術」であり、彼が研究する「化学」は西洋文明が排斥する「邪道」である。映画の中の「フー・マンチュー」は毒薬を精製しようとするが、方法を知らないため、野蛮な手段で西洋の化学者を拉致して毒薬精製を成し遂げようとした。これも側面から西洋文明は「東洋妖術」より優れていると裏付けている。

映画は「フー・マンチュー」とスミスの衝突に焦点を当てているが、これは象徴に過ぎず、両者の国の「歴史」と「文明」の衝突こそがその本質である。映画では明らかに東洋の化学者に宗教、民族、政治のラベルを貼り、東洋文明を醜悪化した。まさしくエドワード・サイードが『オリエンタリズム』で指摘したように、イギリスもフランスも、その立場の相違にかかわらず、オリエントを自分たちに属しているものと考えていた<sup>54</sup>。映画が描いた中国は奇怪な風習を持ち、神秘のベールに包まれている。

### 第三項 模範民族としての「チャーリー・チャン」

#### ①「チャーリー・チャン」の小説

1920年代に「チャーリー・チャン」が登場した。彼はアメリカ人小説家アール・デア・ビガーズが創作した中国人刑事で、ハワイ州ホノルル警察局に所属している。

宋偉杰は著書の中でビガーズは「チャーリー・チャン」について、「中国人暴徒のキャラクターは長年犯罪小説に満ちていたが、人と付き合い物事に接する態度が良い中国人が一度も正義と法律に結び付くことがなかった。そこで私はこのようなキャラクターを作ろうとした」と書いている<sup>55</sup>。

彼が創作した「チャーリー・チャン」は、従来の中国人キャラクターイメージを逆転させる存在となった。例えば、『支那の鸚鵡』(The Chinese Parrot)<sup>56</sup>において、「チャ

<sup>54</sup> エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』今沢紀子訳、板垣雄三・杉田英明監修、平凡社、1993年、52頁。(Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, 1979)

<sup>55</sup> 宋偉杰「地方性的還是全球性的—多元文化語境中的文化認同問題」『花城』花城出版社、1997年、153頁。

<sup>56</sup> Earl Derr Biggers, *The Chinese Parrot*, Independently published, 2017.

「チャーリー・チャン」の忍耐強さと機知に富んだ特徴が強調されている。彼は中国の移民労働者に変装し、静かに観察し、犯罪者が手を染めるのを待つ。また、彼は情報を得るために知恵と機知に富んだ対話を頻繁に使用し、コミュニケーションが得意である。

「チャーリー・チャン」が登場する小説はアメリカで一世を風靡し、後にハリウッド映画キャラクターとなった。彼の忍耐強さと機知に富んだ特徴は、映画でも引き続き強調され、多くの観客を魅了した。1926年に小説をアレンジして作った同名映画『鍵のない家』(*The House Without a Key*、監督：スペンサー・ゴードン・ベネット)から、1949年の『スカイ・ドラゴン』(*Sky Dragon*、監督：レスリー・セラクター)までの間、『チャーリー・チャン』のシリーズ映画は47作に達した。

## ②映画の中の「チャーリー・チャン」のイメージの構築

『チャーリー・チャン』のシリーズ映画上映後、中国人に対しての肯定的なイメージが広がった。しかし中国人が出演したのではなく、サイレント映画『鍵のない家』、『支那の鸚鵡』(*The Chinese Parrot*、1927、監督：パウル・レニ)は日本人(上山草人)によって演じられ、1931年の『怪探偵張氏』(*Charlie Chan Carries On*、監督：ハミルトン・マクファーデン)から1949年の『スカイ・ドラゴン』までは全て白人俳優によって演じられた。その内フー・マンチューを演じたワーナー・オーランドは16作を演じ、シドニー・トラーは22作も演じ、またロランウェン・トスは6作に出演した。これらはアメリカ社会における中国人の地位を映し出している。即ち中国人の役者による出演は白人視聴者に受け入れられない、ということなのである。

「チャーリー・チャン」の見た目はやせこけた中国人労働者と異なり、背は低い、丸みがあり、生活習慣においてもだらしない底辺の中国人と違い、きれい好きで、さっぱりした格好している。「フー・マンチュー」と異なり、彼には長い弁髪と爪がなく、黒いオールバックの短髪である。そして眉毛と髭もきちんと整えている。着こなしは西洋化し、ハリウッド映画の中国人男性特有の丸い帽子と長い上着を着用していない。事件を調査する時はぱりっとしたスーツ姿で、靴も磨かれている。黄色人種であるが、着こなしはまさしく西洋の紳士そのものである。



(『Charlie Chan in London (邦題未定)』(1934) 映画のステール)

「チャーリー・チャン」の思想は完全に西洋人と同じである。彼はアメリカの価値観を認め、アメリカの社会秩序を守ろうとした。例えば『カーテンの彼方』(*Behind That Curtain*, 1929、監督：アーヴィング・カミングス)において、彼が自分の子供はアメリカ国民であることで、「彼(子供)はアメリカの国旗の下で育てられていく。アメリカ人の名前を持たなくては…」と言う。しかも彼の子供たちは皆、自分自身をアメリカ人だと思っている。このことから、彼がアメリカの「多文化共生」という価値観を共有していることは明らかである。「多文化共生」は、いかなる文化と民族の者もアメリカに移住し、共同生活するのであれば、友好的に融合しなければならないし、アメリカ社会の基本制度と核心価値観を認めなければならない。

そのほか、「チャーリー・チャン」は白人に忠誠を尽くし、仲の良い白人と付き合う時も礼儀正しく、常に自分の地位を低く見せた。例えば『支那の鸚鵡』において、かつての白人雇い主がチャーリー・チャンに助けを求めると、彼は「あなた方にはいくらでも恩返しをしなければなりません。忠誠心なくして私の命は全くのゴミ同然です」と謙虚に答えた<sup>57</sup>。

ポストコロニアルの視点において、エドワード・サイードは『オリエンタリズム』でオリエンタリズムを西洋による他者への一種の支配手段として定義した。これは、西洋の文化が他者の文化を支配し、彼らの想像に従って他者の文化を設計、創造し、東洋を

---

<sup>57</sup> 常媚「陳查理形象解讀」『電影文学』長影集團、2017年第10期、56頁。

操りやすくすることを指す<sup>58</sup>。サイードが指摘するように、西洋と東洋の関係は支配と被支配及び様々な文化覇権関係となっている。

「チャーリー・チャン」は20世紀アメリカで一世を風靡する映画キャラクターの一人となれたのも、彼のイメージはアメリカ人が在米中国人への期待感に同調したためであり、西洋文明が東洋文明への期待感にも同調したためである。

一方で、「フー・マンチュー」と違い、「チャーリー・チャン」はアメリカと白人社会にとっては無害で、少数系「アメリカ化」民族の代表である。彼は勤勉で、優秀な能力、さらには白人への忠誠心を持ち、アメリカ社会の価値観を擁護している。これは他民族がアメリカの文化、思想への馴化を体現している。

また、「チャーリー・チャン」は中国人として、言葉と振舞いにも異国文化の特徴を持つ。例えば調査を終え、帰宅した「チャーリー・チャン」はスーツを脱ぎ、シルクの長い上着を着て、足には厚いシルクの靴を履く。そして家の中には新年祝辞の掛け軸とカササギの絹絵をかけており、方形の茶卓、陶磁器なども置いている<sup>59</sup>。彼は見た目穏やかで親しみやすいが、中国の神秘さに包まれている。さらには、「チャーリー・チャン」は一生懸命英語を学んでいるが、奇怪な訛りを持っている。その訛りは白人にとっては笑いもので、人々に「中国人が下等な身分を必死に抜け出し、極力アメリカ人になりたい」というイメージを抱かせる。言い換えれば、これも「他者」が西洋の優れた文明を真似し、自己の救いを実現したいといった体現でもある。「チャーリー・チャン」は多くの点において白人文化と差があり、白人文化が東洋文明より高等であるといった優越性が見られる。

要約すると、「チャーリー・チャン」は一つの文化的シンボルとして、西洋文化の優越性に秘められた権力関係をはっきりと示している。西洋が「チャーリー・チャン」を受け入れることは、東洋文化を見下しながらも承認していることを示し、アメリカ民族のポリティカル・コレクトネスを実証している。それを考えると、「チャーリー・チャン」の人物像は実にオリエンタリズム視点における創造であると言える。

---

<sup>58</sup> エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』今沢紀子訳、板垣雄三・杉田英明監修、平凡社、1993年、11-12頁。(Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, 1979)

<sup>59</sup> 常媚「陳查理形象解讀」『電影文学』長影集團、2017年第10期、57頁。

#### 第四項 中国人男性の身分構築—「性別オリエンタリズム」

前項において、「フー・マンチュー」と「チャーリー・チャン」という二つの異なる中国人像の、いわばステレオタイプと言えるキャラクターについて、映画を通して、中国や中国人に対する報道や、当時の移民問題を始めとし、その要因と意味について論じてきた。しかし、このステレオタイプのキャラクターは男性像のみであり、性別の視点から考察すると別の意味が見えてくる。

ここ百年間ハリウッド映画は様々な中国人キャラクターを作り出してきた。これらのキャラクターの中国人男性は普遍的に「去勢化」の特徴を持ち、往々にして主要登場人物ではなく、ほとんどが最下層の人物或いは悪役である。その上、ふるまいなどが女のような男性か、白人女性の安全に脅威を及ぼす「暴力的人物」と類似或いは同一に分類される。ただし、映画の中のこの中国人の「暴力的人物」は白人女性と性的関係を結ぶことは決してない。

中国人男性が「男性の特徴」に欠けることについて、複雑な事情も含まれていると私は考える。なぜなら「中国人」と「男性」の二つの面に関わり、性別と民族の「二重の影響」を受けているからだ。

潘雯は『東洋、性から抜け出す：アメリカアジア系文学批評及び華人発言の構築』で「オリエンタリズム批評と性の批評はアジア系研究における二つの次元に見えるが、実は入り混じっている<sup>60</sup>」と指摘した。

中国系アメリカ文学研究者のエミー・リン (Amy Ling) は「人種差別は性的優越感と切り離せない。前者は後者としっかり繋がっているのみならず、後者によって裏付けられている。男性は女性より強い、同様に一部の人種は他の人種より優れている<sup>61</sup>」と指摘した。

そのため、ハリウッド映画における中国人男性像の裏に隠された文化的意義を分析するためにはオリエンタリズムと「性別」の二つの面を踏まえて分析を展開していくべきである。

ハリウッドの初期中国人映画についての分析とまとめを通じ、私は映画の中の中国人

<sup>60</sup> 潘雯『走出東方、性:美国亞裔文学批評及其華人話語建構』復旦大学出版社、2013年、15頁。

<sup>61</sup> Amy Ling, *between worlds: Women Writers of Chinese Ancestry*, New York: Pergamon Press, 1990. p. 71.

男性を「欲望のない強姦者」、「同性愛者」、「女性化した男性」の三つの種類に分けた。

①「欲望のない強姦者」

ジーナ・マルケッティ(Gina Marchetti)は『*Romance and the “yellow Peril” : Race, sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*』（「ロマンスと「黄禍」：ハリウッド映画の中の人種、性別と言説の戦術」）で、かつて「アジア人と白人が結婚するシーンでは、往々にして白人男性とアジア人女性の組み合わせで、アジア人男性の性については強姦者でなければ、＜性＞を伴わない＜愛＞しか持たない女々しい男である<sup>62</sup>」と述べた。

ユージン・フランクリン・ワン(Eugene Franklin Wong)が『*On Visual Media Racism: Asian in American Motion Pictures*』（「ビジュアルメディアの人種差別について：アメリカ映画におけるアジア人」）(1978)で「このような人種主義、性的禁忌の中で、ハリウッド映画が作り出した中国人男性像は二つの種類にまとめることができる。一、凶悪な強姦者は、邪悪な手段で白人少女に性的暴行をしようとするが、決まって白人のヒーロー役が助けに来る。二、女々しい男、彼らは全く男らしさを持たない。ほとんどはだまして関係を持とうと想像するが、その能力を持たず、変態のような性癖を持つ<sup>63</sup>」と述べている。

例えば、フー・マンチューは西洋文明にとって極めて脅威である「暴力的人物」であるが、女性の前で欲情せず、女性を監禁し、虐待するのはただ単に殺人癖を満たすためだけである。『怪人フー・マンチュー』<sup>64</sup>（*The Brides of Fu Manchu*、1966、監督：ドン・シャープ）では、フー・マンチューは化学者の娘を拉致するのも、単に彼女たちの父親を脅して操るためである。

また『風雲のチャイナ』<sup>65</sup>（*The Bitter Tea of General Yen*、1932、監督：フランク・キャプラ）の中で、イエーン将軍は暴力を用いて白人女性を拉致する中国人であるが、極めて危険でセクシーであり、メーガン（ヒロイン）をレイプしようとする描写もある。

---

<sup>62</sup> Gina Marchetti, *Romance and the “yellow Peril” : Race, sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, University of California Press, 1994. p.2.

<sup>63</sup> Eugene Franklin Wong, *On Visual Media Racism: Asian in American Motion Pictures*, A New York Times Company, 1978. pp.25-26.

<sup>64</sup> 『怪人フー・マンチュー』（原題：The Brides of Fu Manchu）、監督はドン・シャープ、1966年にイギリスと西ドイツのコンスタンティン・フィルムが共同で製作した冒険活劇。

<sup>65</sup> 『風雲のチャイナ』（原題：The Bitter Tea of General Yen）、監督はフランク・キャプラ、1930年に出版された同名のロマンス小説の映画化。

る。そしてイエン将軍が馱でメーガンを手助けしてから、彼女を夏宮に拉致し、彼女が婚約者への助けを求める手紙を破り、外部との連絡を途絶えさせる。しかし映画全体を観ていくと、イエン将軍は武力でメーガンを手助けしたが、いかなる性的暴力を与えたこともなく、露骨な欲望を見せたことは一度もない。

中国人男性を「性欲本能のない強姦者」と描くのは「黄禍論」の体现である。黄禍論の影響の下で、白人は外来人種からの文化的侵入を恐れた。最も恐れていたのが自身の人種の存亡である。二つの人種の競争には必ず交配権の衝突が伴う。白人男性は自らの中心的な位置と白人女性に対する支配権を固めるために、「中国人のステレオタイプ」を作り、アジア人男性を「悪者扱い」し、「女々しく」した。こうすることにより、中国人男性は西洋人の女性から好意を抱かれることがなくなったのである。なぜなら種族を超えた性的幻想は珍しいものではないが、当時の社会では、アジア人男性と白人女性の結びつきは受け入れがたいものであった。白人男性社会においては、白人女性は西洋人男性の資産と権力の象徴として符号化されていた。アジア人男性による白人女性への性的侵害は、西洋文化に対する侵害であるだけでなく、白人の家父長制への挑戦でもある。

王建会<sup>66</sup>は「アメリカアジア系男性主義理論の構築と反省」の中で、「彼ら（黄色人種）は白人でない以上に、永遠に白人（男性）の男性的基準に達することができず、男性としての資格を備えることができない<sup>67</sup>」と述べている。だからフー・マンチューにしてもイエン将軍にしても、西洋のメディアは様々な誇張や難解な記号で東洋の男性は性的変態か、性的不能かのどちらかで、良くも悪くも、男とは言えないという情報を世界中の観客に伝えた。

マルケッティは、白人女性は純潔でアジア人男性は汚いと思われていた、と強調した。そのため、数多くの学者、アジア系アメリカ人学者の趙健秀 (Frank Chin)、陳耀光 (Jeffery P. Chan)、勞森・艾納達 (Lawson F. Inada)、徐忠雄 (Shawn H. Wong) はこのような考えの中で、「人種」と「宗教」をまた一層結び付けるようになったと指摘した。アジア系アメリカ人が性的に去勢される原因は人種的な要因であり、彼らが男子の気概を失った人物あるいは同性愛者として描かれることが多いため、アジア系男性はキリスト教にとっても脅威となる。この観点から、人種を超えた恋愛も「善良と邪悪」、「罪と

<sup>66</sup> 王建会 (1956-) は、瀋陽師範大学外国語学院教授、アジア系アメリカ人の文学研究者、西洋の文芸評論家。

<sup>67</sup> 王建会「美國亞裔男性主義理論的建構與反思」『瀋陽師範大学学报 (社会科学版)』沈陽師範大學出版社、2009年第3期、109頁。

贖い」の対立構造として捉えられてしまう。

## ②「同性愛」

初期の中国人移民がアメリカに渡ってくると、チャイナタウンか鉱山で生活しており、外界とあまり接することなく、白人にとっては神秘的なものだった。その上、移民してきた中国人労働者はほとんどが男性で、女性のように長い髪の弁髪であった。そして内気で他の人種と交流を持つことがほとんどなく、大勢の独身男性が毎日狭い環境に籠っていたため、白人男性にとっては不思議な存在で、勝手に想像を膨らませていたのである。

アメリカではないが、19世紀末のカナダの中国人コミュニティのドキュメンタリーに関して、姜智芹は次のように述べている。

リチャード・フォンが手掛けたドキュメンタリー『汚いランドリー』<sup>68</sup>では「19世紀アメリカ西部の中国人たちは同性愛関係を持っているか」について研究した。フィルムの中で大量の中国人男性がお互い背中を流しあったり、髪を梳かして整えあったりするシーンを数多く残し、それとなく中国人男性は同性愛者である情報を伝えた<sup>69</sup>。

白人はなぜ意識的に「中国人男性は同性愛者」或いは「中国人男性間では同性愛行為が存在する」という情報を広めたのか？

まず、中国人男性を「アメリカ主流文化に融け込めない非主流層」と定義するためである。レイウィン・コンネルによれば、「当代欧州・アメリカ社会において、異性愛の男性は支配的地位にあり、同性愛者は従属的地位に置かれている」と述べている。彼は性的関係と権力関係を結び付けて考察している。コンネルの視点では、同性愛の男性が異性愛の男性に従属させることを目指すというより、彼らの社会的な権力構造内での位置を示している。ここでの「同性愛の男性を異性愛の男性に従属させることが目的」という主張は、白人男性が主流の異性愛者としての地位を維持し、同性愛者を非主流と見なす社会構造を示している。そうすると、中国人を同性愛者として描いたきっかけは、白

<sup>68</sup> 『Dirty Laundry』（原題）、1996年に作られた19世紀後半からのカナダの中国人コミュニティのセクシャリティに関するドキュメンタリーである。

<sup>69</sup> 姜智芹『傳滿洲與陳查理：美國大眾文化中的中國形象』南京大学出版社、2007年、218頁。

人男性の優位性と権力を示すためである。また、白人男性は支配者として自ら持つ権力を用いて、同性愛者に罰を与えて、永遠に社会の底辺に留めて置くことが正当化される。このような描写を通じて、中国人移民は政治的影響力を全く持たず、女性のように経済と政治において白人男性に依存するしかない。西洋社会が主流イデオロギーとしての人種主義と男性中心主義を強化する目的も達成した。『フー・マンチュー』という映画はこの点を体現している。ハリウッドの初期中国人映画には明確に「中国人男性の同性愛」を題材にした映画作品はないが、映画に登場する中国人男性キャラクターは度々同性愛者のように描かれていた。映画に出てくるフー・マンチューの指は細くて、女性にも興味無く、頻繁に白人男性に触れようとするなど「同性愛者」の特徴を持っている。

### ③「女性化した男性」

デヴィッド・ウォーク・グリフィス監督の『散り行く花』(*Broken Blossoms*, 1919)の男性主人公チェン・ハンは中国人男性「去勢化」の代表キャラクターである。

映画の中のチェン・ハンは仏教の布教者といった非常に特別な身分を持っている。しかし、当時の文化の違いと時代（排華移民案の制定、限られた宣教方式など）により、彼は夢（異国に仏教を伝える）を叶えることができなかった。現実の壁にぶつかった彼は夢を捨てた。

チェン・ハンは常に西洋人が思う東洋人ステレオタイプで、細目、猫背、病的で、あまり元気そうに見えず、男気なく、逆に女々しい感じである。チェン・ハンは数多くの中国人男性キャラクターと同様に白人女性に邪悪な性幻想を持っており、街で出会った、家出してきたルーシーを匿い、中国風の刺繍をした上着を着させ、「東洋情緒」を持つ中国風ドールにした。彼は衝動に駆られて熟睡するルーシーにキスしようとしたが、なんとか気持ちを抑え、象徴的に彼女の袖口に口を付けただけだった。これらの細かい描写により、デヴィッド・ウォーク・グリフィス監督はチェン・ハンを性関係を持ちたいがその能力に欠けることを描いた。そしてチェン・ハンの女々しさは野性味に満ちたルーシーの父バトリング・バロウズと鮮明な対比になり、一層チェン・ハンの「女性化」が強調された。

このような中国人男性像の「女性化」は実は歴史的要因がある。

呉氷<sup>70</sup>は『中国系アメリカ作家研究』で「アメリカ主流社会において、中国人と中国系の伝統的なイメージは常にゴールドラッシュ時の肉体労働者で、お金を儲けて中国に帰っていく外国人である<sup>71</sup>」と述べた。

19世紀後半にゴールドラッシュが過ぎた頃、大勢の中国人労働者が職を失ったため、女性が従事する仕事、例えばクリーニング屋やレストランでの皿洗いに変えざるを得なかった。これらはいずれも中国人男性気質の喪失を意味し、アメリカ主流社会の中国人男性の女性じみたステレオタイプ像が一層深まってしまった。

1882年に「中国人排斥法」の発布により、以下が決まった。

1. 中国人労働者はアメリカ国籍を申請してはならない - 故郷の妻と子をアメリカに呼ぶことができない。
2. 中国人労働者はその他の民族と結婚してはならない - 白人女性が中国人男性と結婚した場合、白人女性は自動的に公民権を放棄すると見なす。

「中国人排斥法」(*Chinese Exclusion Act*)の発布は中国人男性の生殖権利を剥奪し、「男性気質」を去勢することを意味する。

アメリカが東洋を植民化する体系の下での「白人男性至上主義」が、「東洋人(中国人)男性気質欠如」の主な原因であり、このような黄色人種男性と白人男性の強弱不対等により、必然的に社会における人種差別が正常化し、普遍化してしまう。「中国人男性イメージの女性化」はハリウッド映画が当時の「人種差別」に同調して東アジア像を作り出す策略であるとも言える。

多くの映画はエンターテインメントであり、監督の創造力と俳優の個性からキャラクターが作られ、観客に提示される。しかしそれらは政治や社会と無関係ではない。フー・マンチューというキャラクターは、その時代背景を踏まえ、「アメリカと中国の関係の良し悪し」による中国イメージが「フー・マンチュー」映画の創作に影響してきた。

ハリウッドの初期中国人映画が作り出した中国人像は西洋社会の芸術創作の好みに合わせるため、人種差別色の強いステレオタイプであった。例えば、「フー・マンチュー」シリーズは、映画芸術という特性やエンターテインメントの枠組みの中で、キャラクタ

---

<sup>70</sup> 呉氷(1935-2012)は、北京外国語大学英語学院教授、中国アメリカ文学研究者、中国アメリカ文学研究協会理事。

<sup>71</sup> 呉氷『華裔美國作家研究』南開大学出版社、2009年、203頁。

一や中国イメージが変質・誇張され、中国の現実から遠く離れている。しかも、映画の中の中国は往々にして奴隷化され、停滞していて、遅れを取った集権国家であり、政治上は西洋と真逆であるが、文化上では西洋の救いを待つ「他者」である。ところが、映画が観客にまさにそれが「真実」であるかのように思わせるのだ。このようにして、映画はステレオタイプの中国人像をリアルなものとして観客に押し付け、アメリカの西洋イデオロギーを宣伝する目的を達成している。

一方、映画は商品として、投資と市場を必要とし、興行収入を得ることを目標としている。映画『フー・マンチュー』と『チャーリー・チャン』がシリーズものとして作られたということは、観客が好む中国人像、中国イメージを提供し、市場を勝ち取ったと言える。

以上のことを踏まえ、ハリウッドの初期中国人映画の中国イメージは以下のように分類することができる。

1. 専制政治であった清政府を描き、乱暴な中国の平民イメージを描いた。

例えば、『中国ミッションへの攻撃』(*Attack on a China Mission*, 1900、監督：ジェームズ・ウィリアムソン)は、西洋列強の侵入に抵抗する義和団を残酷な暴徒に描いている。1912年に撮影された『*Front Gate of Peking* (日本未公開)』、『*Street Scene, Tientsin* (日本未公開)』、『*Li Hung Chang and Suite* (日本未公開)』などの映画では西洋列強に占領された北京と天津の平民の生活情景を描き、中国政府の腐った専制政治と平民の愚かさを描いた。『悪人の町』(*Crooked Streets*, 1920、監督：ポール・パウエル)、『英雄時代』(*Tell It to the Marines*, 1926、監督：ジョージ・W・ヒル)などの映画では外国人が中国での経歴を語り、極力中国人のイメージを貶して、中国人を愚かで欲深く、悪事を働く烏合の衆に描写した。

2. 軍閥主義題材の映画を作り出し、兵火にさらされる、貧乏で遅れを取っている中国イメージを描いた。

例えば、『風雲のチャイナ』では軍閥がお互い争い、戦争で苦しむ中国を描き、映画の中では意図的に戦乱情景を観客に見せて、中国社会の専制政治を当てこすった。『上海特急』(*Shanghai Express*, 1932、監督：ジョセフ・フォン・スタンバーグ)と『上海ジェスチャー』(*The Shanghai Gesture*, 1941、監督：ジョセフ・フォン・スタンバーグ)などの映画では上海を背景に、混乱で闇に包まれている中国社会を描いた。

また、性別について、ハリウッド映画の中の「男性気質」を失った中国人男性像につ

いて考えると、中国人男性の地位は西洋で極度に弱体化されてしまっている。映画はアジア人男性の力を削ることで白人男性に対する脅威を減らし、女性に対する男性の主導と支配で西洋が東洋に対する主導と支配を表現した。東洋を女性化することは東洋と西洋の権力関係の隠喩であり、西洋が東洋に対する支配関係と覇権を映し出している。

これまでハリウッドの初期中国人映画を中心に論じたが、この時期のハリウッド映画では、西洋と中国の歴史的関係の中で、中国と中国人は発言権を失い、消極的な他者として描かれてしまっているのだ。

それゆえ、裏に隠された本質を正しく捉え、映画の中の中国像を認識しなければならない。それが、人種差別主義の偏見を見破ることにつながり、人種や民族間の誤解と衝突を回避することができるのだ。

## 第二節 正義の盟友

前述で分析した「フー・マンチュー」、「チャーリー・チャン」と「イェン将軍」からわかるように、ハリウッド映画が他者（中国／中国人）の描写を通じて、アイデンティティを構築する方法を見つけた。「野蛮」、「人殺し」、「麻薬販売」、「強姦」、「去勢」などのネガティブなラベルは西洋社会の目で見るとしての中国のイメージを具現化しただけではなく、「西洋」と「東洋」との間に対立の構図を示した。

『新キーワード辞典：文化と社会を読み解くための語彙集改定版』には、「＜東洋の＞文化は、西洋の「現代性」「啓蒙」と対立した、「低劣で時代遅れ」「非理性」の文化と定義されていた<sup>72</sup>」と書かれている。

### 第一項「敵」から「盟友」へ

1941年12月8日未明、真珠湾攻撃により、アメリカは正式に第二次世界大戦に参戦した。映画製作の面でも、国際情勢や外交政策を考慮し、ハリウッド映画はそれまでの狭隘なナショナリズムや中国に対する差別から脱却し、中国の抗戦に関連する映画に注

---

<sup>72</sup> Tony Bennett, Lawrence Grossberg, Meaghan Morris, 『*New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*』, Oxford: Blackwell, 2005. p. 250.

目し始め、次々と映画作品を創作し、中国とアメリカの異文化交流の新たな一步を踏み出した。

第二次世界大戦前、中国とハリウッド映画の文化交流は、主にハリウッド映画の中国市場支配と少数の中国映画のアメリカでの展示的な上映（『難夫難婦』<sup>73</sup>『西廂記』<sup>74</sup>『天倫』<sup>75</sup>など）であった。

しかし、アメリカで上映される中国映画の数は非常に限られている。1913年にアメリカで初めて登場した中国の映画『難夫難妻』や、1923年に任鵬年によって監督された『蓮花落』が代表的である。『蓮花落』はアメリカで初めて公開された中国の長編映画であり、中国映画史上初めてアメリカで上映された商業映画であった。それ以降、『西廂記』、『三人の現代女性』（1933、監督：ト万蒼）、『姉妹の花』

（1934、監督：鄭正秋）など、中国で高評価を受けた少数の映画がアメリカで上映された…（中略）…1936年の『天倫』と1938年の『貂蟬』（監督：ト万蒼）、『熱血忠魂』（1938、監督：袁叢美）はアメリカ人の鑑賞習慣を考慮に入れて多くの変更が加えられ、まったく異なる配給と宣伝の手段が使用された。新しい試みはこれら3本の映画に非常に良い結果をもたらした<sup>76</sup>。

それ以外は方本生（Benson Fong）、黄愛瑞（Ins Wong）、匡曼琳（Marianne Quon）などの華僑俳優がハリウッド映画に出演することぐらいであった。「方本生は『Charlie Chan in the Secret Service』（1944、監督：フィル・ローゼン）で息子の一人を演じた。彼が出演した他の映画には、『東京上空三十秒』（*Thirty Seconds Over Tokyo*、1944、監督：マーヴィン・ルロイ）、『王国の鍵』（*The Keys of the Kingdom*、1944、監督：ジョン・M・スタール）、『白人酋長』（*His Majesty O'Keefe*、1954、監督：バイロン・ハスキン）、『フラワー・ドラム・ソング』（*Flower Drum Song*、1961、監督：ヘンリー・コスター）、『電撃フリント GO!GO 作戦』（*Our Man Flint*、1966、監

<sup>73</sup> 『難夫難婦』監督：鄭正秋、張石川、1913年の中国映画である。

<sup>74</sup> 『西廂記』監督：張石川、1940年の中国映画である。

<sup>75</sup> 『天倫』は費穆と羅明陽がリアンファ映画会社のために監督した1935年の中国映画である。

<sup>76</sup> 孫曉天「早期中國電影在美國（1913-1949）」『当代電影』中國電影藝術研究中心、2013年、第4期、137頁。

督：ダニエル・マン）などがある<sup>77</sup>。「映画『中国』（*China*, 1943、監督：ジョン・フアロー）では、黄愛瑞と匡曼琳がそれぞれ蘇江と譚英を演じた。これらの俳優は以前、『チャーリー・チャン』の映画シリーズでの役柄で知られていた<sup>78</sup>」

「フー・マンチュー」などのキャラクターの影響で、西洋観客の目には、映画の中の中国人が「黄禍」の代表である一方、これらの映画が中国で上映される時も、中国の観客から「辱華」「偏見」といったラベルが貼られている。

中国人に対するイメージが少しずつ変わり始めたのは1937年の日中戦争が始まってからのことであった。「日本人が中国に侵入して始めて、ハリウッド映画はパール・S・バック<sup>79</sup>の小説を映画化した『大地』のような、中国の農村女性の勤勉と勇敢を褒めるポジティブな映画を創作した<sup>80</sup>」1943年、アメリカ議会が61年間施行されていた中国人排斥法を廃止したことで、アメリカ人の伝統的な中国人観がある程度変化した。

ハリウッド映画においても、多くのプロデューサーが映画を通じて国家間の友好と理解を深め、過去の誤解や歪曲を払拭したいという真摯な気持ちを持っていることが窺える<sup>81</sup>。

統計によると、

戦時中、ハリウッドは中国に関する映画を70本以上製作した。その中の中国人は、陰険で悪質で、白人の支配秩序を破壊する「黄禍」から、「性格・精神が強じんである」「勤勉」「賢い」「困難を恐れない」などの美德を備える偉大な民族になり、ファシズムの惨禍に抗する民主的で自由な国々の強い味方となった<sup>82</sup>。

---

<sup>77</sup> Penelope McMillian, “*Benson Fong, Character Actor and Founder of Cafes*”, The Los Angeles Times, August 3, 1987. Retrieved 2023-08-08.

<sup>78</sup> 王玉良「抗戦時期中美電影的跨文化交流」『解放軍藝術學院學報』解放軍藝術學院出版社、2016年第3期、94頁。

<sup>79</sup> パール・サイデンストリッカー・バック（1892-1973）は、アメリカの小説家。南長老ミッション派宣教師の両親と中国に渡り、そこで育つ。処女作『東の風・西の風』に続き、1931年に代表作『大地』を発表し、1932年にピューリッツァー賞を受賞。

<sup>80</sup> 張英進『電影的世界末懷旧：好萊塢·老上海·新台北』湖南美術出版社、2006年、28頁。

<sup>81</sup> 陶尔賽・瓊斯『美国銀幕上的中国和中国人（1896-1950）』邢祖文、劉宗鋹訳、北京中国電影出版社、1963年、91頁。

<sup>82</sup> 張雋雋「愛恨交加：1927-1943年中国媒体对黄柳霜的報道和評價」『当代電影』中國電影藝術研究中心、2014年第1期、169-171頁。

次項では『大地』を研究対象とする。映画の中の中国人のイメージへの分析を通じて、「中国人イメージの変化」の背後にあるのは「西洋社会の中国に対する新たな認知」なのか、それとも、「形を変えて、西洋の自我を表し続ける」のか、そして「ポジティブな中国イメージ」が中国映画創作にどのような影響を与えたのかを論ずる。

## 第二項『大地』：善良な中国民衆と「土地」

### ①『大地』：ベストセラーから異文化映画への改編

パール・サイデンストリッカー・バックの小説『大地』は1931年3月にアメリカで出版された後は一世を風靡し、1931年と1932年のベストセラー作品となり<sup>83</sup>、文化的価値と商業的価値が非常に高かった。ユニバーサル社がベストセラー作品を映画アレンジした前例から<sup>84</sup>、「映画化できれば大金になるだろう<sup>85</sup>」と、ハリウッドで最も影響力を持つ二大映画会社、メトロ・ゴールドウィン・メイヤー（以下 MGM）とパラマウントが競って映画化権を手に入れようとした。最終的に競争入札で MGM が五万ドルで映画化権を取得し、取引価格は当時のハリウッドにとっての記録を塗り変えた<sup>86</sup>。

MGM は当時の市場における自らの不利な状況により、『大地』の脚色には大いに注力した。ハリウッドの他の映画会社に比べ、MGM の弱みは当時映画館がニューヨーク市だけに限られていたことで、MGM は熾烈な競争の中で苦戦を強いられた。世界規模での影響力向上のために、MGM は周到かつ慎重な戦略を採り、海外発信のために低リスク映画の製作に注力した（議論を招くようなコンテンツ、人種差別や中傷などを回避）<sup>87</sup>。そんな中、中国市場進出も MGM の重要な戦略の一つだった。『大地』で中国市場を取り込むために、中国での現地撮影を行い、それまでのハリウッドの傲慢な態度と違って、中国政府と合意を取り決めた<sup>88</sup>。中国を誹謗中傷するような内容がなく、脚本作りから常に中

<sup>83</sup> ピーター・コンボイ『賽珍珠伝』劉海平訳、桂林漓江出版社、1998年、140頁。

<sup>84</sup> この前に、ベストセラー小説『西部戦線異常なし』（All Quiet the Western Front）をユニバーサル・ピクチャーズ社が映画化し、世界中で人気を博した。ユニバーサル・ピクチャーズ社は数百万ドルの利益をあげたほか、1930年のアカデミー作品賞を受賞した。

<sup>85</sup> 史乃文「MGM社中国にて「大地」撮影経緯、脚本は中宣会が修正補充」『電声電影周刊』三和出版社、1934年第14期、264-265頁。

<sup>86</sup> 参考：ピーター・コンボイ『賽珍珠伝』劉海平訳、桂林漓江出版社、1998年。

<sup>87</sup> Ruth, Vasey. *The world According to Hollywood. 1918-1939.* Madison: The University of Wisconsin Press, 1997. pp. 188-189.

<sup>88</sup> 合意には三項目の主要条件と三項目の追加条件が含まれ、三項目の主要条件は交渉中に既に認められた撮影監督権、ネガフィルム審査権、最終フィルム審査権が含まれる。三項目の追加条件はそれぞれ：1、中国で撮影されたネガフィルムは『大地』以外のいかなるフィルムでも使用が認められない。2、映

国側の意見や要求などに応じることを約束した<sup>89</sup>。そのため、『大地』はハリウッドの初めての国際協力映画としても知られている。

映画『大地』(The Good Earth)はシドニー・フランクリン(Sidney Franklin)が監督としてクレジットされているが、グスタフ・マハティ(Gustav Machatý)、ヴィクター・フレミング(Victor Fleming)、サム・ウッド(Sam Wood)も監督として参加し、ポール・ムニ(Paul Muni)とルイーゼ・ライナー(Luise Rainer)が主人公王龍(Wang Long)と阿蘭(0-Lan)をそれぞれ演じた。この作品は、中国北方の貧農王龍の結婚から子育て、飢饉の避難、土地の購入、農作物の被害などをめぐり、王龍と妻の阿蘭がいかに勤勉に努力し、天災などに打ち勝って豊かな生活を手に入れたかの道のりを描いた。映画評論家のDorothy B. Jonesは「『大地』では中国人は「曖昧な集団」(faceless mass)としてではなく、勤勉で苦勞に耐え、老人を尊敬して、子供をかわいがる優秀な品格を持つ民族として敬い慕われる<sup>90</sup>」と評価した。これらの素直な人物像はそれまでの中国人のステレオタイプを打ち破り、思いやりのある民族イメージを観客に与え、中国文化への理解を促した上、西洋と中国の異文化交流をも促した。

## ②映画『大地』の郷土愛と階級アイデンティティ

土地は農作物を作るための食糧の源ではなく、人々が生き、代々子孫が繁栄する基盤でもある。映画『大地』はこのテーマについて描いた。主人公の王龍と阿蘭が土地に対する深い愛着とロマンチックな心情及び「土地との共生関係、郷土愛」と「階級アイデンティティ」を表現している。

映画は田園詩のような画面で王龍一家が勤勉に耕作する生活を表現している。新婚当日に王龍は恥ずかしがり屋の阿蘭を市場に連れて行き新鮮な桃を買った。桃を食べる二人の姿は幸せそのものだった。王龍が桃の種を捨てると、阿蘭はそれを拾い、「桃の木になるかもしれない」と囁いた。その晩、阿蘭は桃の種を庭に埋め、王龍は「きっと立派

---

画の初めから終わりまで、中央七機関が審査し、最終決定した脚本に従わなければならない。3、中国政府はいつでもネガフィルムを回収する権力を持つ。中国側の全条件に応じた後、MGMも追加条件の一つ持ち出した - 修正後の映画にメトロが不適切と判断した場合、中国で撮影したフィルムをすべて使わない権利を持つ。参考：(著者不詳)「大地は決して小事ではない」『時代電影』1934年第1巻第1期、34-35頁。

<sup>89</sup> 脚本承認のために、中央党部、教育、内政、外交各機関は専門担当者を派遣して脚本修正に協力した。前後して16回も審査修正を経てようやく承認された。参考：史乃文『MGM社中国にて「大地」撮影経緯、脚本は中宣会が修正補充』『電声電影周刊』三和出版社、1934年第3巻第14期、264頁。

<sup>90</sup> 陶尔賽・瓊斯『美国銀幕上的中国和中国人(1896-1950)』邢祖文、劉宗鋌訳、北京中国電影出版社、1963年、91頁。

な木になるよ。この古き美しい大地、私の先祖はここで静かに眠っている。父はここを誇りに思っている。すべて私のもの、一番の富だ。そして今、この土地は私たち二人のものだ」と言った。

それ以降、王龍と妻のすべての努力は土地と深く関わり、土地は次第に彼らのアイデンティティと精神的な象徴となっていった。王龍が土地に根を下ろし、一生懸命労働し、より多くの土地を購入すると、裕福になり、家庭も和やかになる。しかし、好運に恵まれて贅沢で自堕落な生活を始め、地主階級への同化が進むと、家庭と友情が崩壊してしまう。さらには苦心して営んできた土地もバッタの被害に見舞われる。

映画の最後に、王龍が土地に戻り、バッタと戦うことで彼は再び農民階級のアイデンティティを取り戻し、友人とも和解できた。このシーンは土地と農民との切っても切れない関係を描いたほか、中国人の集団主義精神をも描いた。王龍が農民らと共に蝗害に立ち向かうために呼びかけたきっかけは自分の田畑を守るためだったが、「農地を守る戦い」の中で、農民らの集団精神に感動し、徹底的に自分の過ちを認識、そして農民階級のアイデンティティを取り戻した。映画は農民階級の集団精神、逞しさを描き、中国最下層の郷土文化を称賛した。

### ③阿蘭：伝統的な女性役割の忍耐と強さ

阿蘭の人物像は中国の伝統的な女性の典型であり、中国の伝統社会における女性への期待と要求を完璧に示している。

黄家の大邸で働いた時、阿蘭はいじめられながらもわずかな収入でかろうじて生きていた。王龍に嫁いってから、彼女は夫のために一生懸命働き、伝統的な女性の美德とされている三従四徳<sup>91</sup>に忠実に従った。彼女は夫に従い、桃を共有することなど細かいことから家庭全体の営みまで、彼女は常に慎み深く従順であり、一度も逆らうことがなく、黙って家庭の雑事と子育ての重荷を担いだ。料理、衣装縫い、整理などの家事から夫と共にする農作業まで、彼女は一言の不満もなかった。さらには、妊娠時も激痛に耐えながらも一生懸命労働し続け、夫や家庭に不平不満を言うことはなかった。夫が売春婦の

---

<sup>91</sup> 「三従四徳」とは、古代中国の儒教に起源をもつ、女性の徳目や役割に関する伝統的な考え方である。「三従」とは、女性が一生のうちで従うべき三つの段階である。若い時には父に従うこと。結婚したら夫に従うこと。夫が亡くなったら、息子に従うこと。「四徳」とは、女性が持つべき四つの徳目である。婦徳とは、夫との関係における妻としての徳目である。言葉に対する適切な態度や行動であること。外見や装いに関する節度。家事や手仕事に関する技能。

荷花を妾として迎えようとした時、阿蘭はひどく傷つけられるも、夫の決定に従い、残酷すぎる現実を受け入れた。王龍は、彼女が大事にしまっておいた二つの真珠を奪い、荷花に贈ろうとした。その時も阿蘭は涙を流しながら、真珠を差し出すしかできなかった。

阿蘭の一生は哀れで、彼女の肉体は終わりのない家事と農作業に追われ、感情も精神も夫にひどく傷つけられた。病状が重く、もはや治療の施しようがない時ようやく夫が彼女の病気に気づいた。彼女の忠実さと一生を捧げる精神は、ようやく王龍のいたわりに満ちた言葉を迎えた。「阿蘭、君が土地だ」という言葉をもたらした。しかしこの言葉は残酷な現実を覆い隠すことはできない。王龍は彼女を労働、性的パートナー、子供を産む道具としてしか見ておらず、荷花を愛するように彼女を愛したことはなかった。時代の愚かさや封建時代の礼儀と道徳が彼女の悲劇を生み、犠牲品として作り上げてしまった。彼女は短くも苦しい一生を終えた。

総じて言えば、阿蘭の人物像は中国の伝統文化における女性への期待と制約を表し、彼女の人生はその時代の女性の運命と葛藤を映し出した。彼女は封建社会の犠牲品になってしまったが、彼女の知恵と能力は男に劣らないことがわかる。危機に望む時に、彼女はいつも王龍以上の逞しさを事態に臨むことができる。例えば、飢饉に見舞われた時、王龍が牛を殺すのに戸惑っているときは、阿蘭が躊躇なく包丁を手にした。王龍が土地を売却しようとした際、病で床についている阿蘭が彼をきっぱりと止めた。気が狂った村民が残り僅かな食べ物を奪おうとした時、阿蘭が毅然とした態度で立ち上がり、家族を守ったのである。

映画は中国の女性たちが苦境に逆らえず、従順的な一面を描いたが、阿蘭が見せた自立した不屈な精神は西洋の観客らの共感呼んだ。そして、封建父系制による女性に対する軽視と抑圧を疑問視し、それに力強く挑んだ。

#### ④中国と西洋間の文化交流と衝突

これらを通じて、『大地』は中国人の「犯罪」、「邪悪」、「無知」というイメージを変え、中国人の勤勉で素朴な特徴を描き、「水車で灌漑」「木の棒で洗濯」「石臼で穀物を挽く」など、中国人の暮らしと働く映像を多く見せた。ナチュラルで懐旧的な、田園風景に満ちた中国を描いた。しかし、このような「中国の描写」には、相変わらずはっきりとした「距離感」があり、映画の中の西洋の価値観やイデオロギーを隠せなかった。

『大地』の主演阿蘭は、その時代アメリカ、ヨーロッパで活躍していた中国人俳優の黄柳霜<sup>92</sup>ではなく、ドイツ人女優ルイーゼ・レイナーが選ばれた。MGMは幅広く流暢な英語を話す中国人俳優を募集したが<sup>93</sup>、主要キャラクターは白人俳優に占められ、中国系俳優は取るに足りない役にしか出演できなかった。例えば「楊秀が王龍のお婆、李清華が王龍の友人、黄文嫣が王龍の息子の嫁、陸錫麟（かつて『チャーリー・チャン』シリーズ映画の長男を演じ、ハリウッドでは少々名の知られている俳優）が王龍の長男、劉里倫が次男、羅瑞亭が劉家の門番、趙嘉蓮が一度しか登場しない踊り子をそれぞれ演じた<sup>94</sup>」数多くの中国人俳優を募集する報道は大衆の目を引き付けるため、伝統的な中国を背景とする映画であっても、中国系俳優は取るに足りない脇役にしか出演できなかった。

---

<sup>92</sup> Anna May Wong（本名：黄柳霜、1905-1961）は、アメリカの女優で、アジア系アメリカ人として初めて国際的な名声を得た人物である。彼女は1920年代から1950年代にかけて映画、テレビ、舞台で活動し、ハリウッドとヨーロッパでの数々の重要な役を演じた。1919年、映画『紅燈祭』（The Red Lantern、監督：アルバート・カペラーニ）に出演し、映画界にデビューした。1922年には世界で初めてカラー映画『恋の睡蓮』で初主演を果たした。1924年、『バグダッドの盗賊』（The Thief of Bagdad、監督：ラオール・ウォルシュ）で悪女を演じて、注目を集めた。

<sup>93</sup> MGMが「幅広く流暢な英語を話す中国人俳優を募集した」という情報は、以下の文献に基づいている：「〈大地〉中国人俳優募集条件」『電声電影周刊』三和出版社、1936年第5巻第2期、54頁。「MGM「大地」撮影で中国人俳優二三百人募集」『電声電影周刊』三和出版社、1935年第4巻第51期、1125頁。（著者不詳）「在米外国人留学生劉蓮さん〈大地〉の重要役担当」『電声電影周刊』三和出版社、1936年第5巻第24期、596頁。

<sup>94</sup> 参考：（著者不詳）「『大地』映画撮影の様相」『電声電影周刊』三和出版社、1936年第5巻第30期、757頁。



## 第二章 中国映画における「中国人」

山本喜久男は『日本映画における外国映画の影響：比較映画史研究』で以下の通りに指摘した。

影響とは異なる二つのものの関係だが、それは類似と差異からなる。類似は同化の情熱であり、それは「鑑」と「鏡」という二つの機能を持つ。差異は独立の情熱であり、それは文化＝個性の独自性と映画の表現としての作品そのものの独立性の提示という二つの機能を持つ。そして同時に、「鑑」は表現としての作品そのもののメッセージに通じ、「鏡」は文化＝個性のメッセージに通じる<sup>95</sup>。

山本喜久男は「鑑」と「鏡」の二つの概念を持ち出した。ここでいう「鑑」は学習と模倣を指し、西洋国の映画作品を観察、学習していくことに通じて映画人は技術と手法を手本とし、自らの創作を発展させてきた。例えば、中国映画の初期において、「鑑」は西洋映画の撮影手法及び産業化を学び、本土の映画産業の進歩を図ることとして映し出されている。一方で「鏡」は自らの文化を映し出す役目を持つ。学習する際、模倣だけでなく、自分の文化のオリジナリティを映し出す必要もある。「鑑」が外向きというのであれば、「鏡」は内向きだと言える。映画は鏡のようで一つの国、民族の文化、価値観と社会を映し出している。初期の中国映画において、西洋の映画技術を手本にしていくと同時に自らの文化を強調し、中国人の精神と社会の変遷を映し出していくことが「鏡」の役目である。

中国映画の初期は日本映画と同様に、発行や上映において現代化、産業化した西洋文学と映画の影響を受けてきた。中国映画は「鑑」に通じて先端技術を学びながら「鏡」を通じて自らの文化を映し出し、進歩させた。しかし当時の中国は半植民地の影響を受け、特に西洋技術の「取り入れ」と「普及」面において、日本の映画に比べて発展が立ち遅れてしまった。ではこのような困難な創作環境の中で、初期の中国の映画人らは外来技術の取り入れと中国本土の文化の表現をどのようにバランスを取ってきたのか？

前章では既に「ハリウッドの初期中国人映画の中の中国人イメージ」から西洋イデオ

---

<sup>95</sup> 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響：比較映画史研究』早稲田大学出版部、1983年、v頁。（ページ数はi, ii, iii…）

ロギーによる中国の「ステレオタイプ」と「植民地主義」について述べた。本文は「1920年代と1930年代の中国映画の中の中国人」イメージを視点に、「植民地主義」のハリウッドによる中国の初期映画の「現代化」に対する推進及び、中国映画は西洋映画との交流の中でいかにして独特な表現とスタイルを見出したのかについて考察していく。

### 第一節 ハリウッドの「ヴァナキュラー・モダニズム」

1920年代と1930年代の中国映画の「現代化」を述べる前に、まずはハリウッド映画がなぜ世界中で人気を博したかについてであるが、ミリアム・ブラトゥ・ハンセンの「ヴァナキュラー・モダニズム」理論を援用しながら考えてみる。

「ヴァナキュラー・モダニズム」(vernacular modernism) はアメリカ人映画学者のミリアム・ブラトゥ・ハンセン<sup>96</sup>が打ち出した。「ヴァナキュラー・モダニズム」は一種の「脱エリート化」傾向を持つ文化理念で、大衆文化の価値を重視し、現代性の特徴を映し出している。ミリアム・ブラトゥ・ハンセンは映画と都市文化、大衆文化、日常生活を関連付け、映画は一種の新しい人類の感覚器官の機制を促し、工業資本主義と植民地主義の侵略の下でグローバルな通俗な言語を築き上げたと考えた。さらに、世界中の映画文化がハリウッドの影響を受け入れ、消費し、改編する過程を通じて、ハリウッド自身も進化し変革できたとハンセンは考えた<sup>97</sup>。ハンセンは、これをD.W. グリフィスとカール・レムリ<sup>98</sup>の映画を「宇宙の言語」(世界の言語)としての概念とも関連付けることができると主張している<sup>99</sup>。D.W. グリフィスとカール・レムリは、映画を「宇宙の言語」(世界の言語)としての概念を描いていた<sup>100</sup>。

常江は『帝国の想像と構築——アメリカ早期映画史』の中でハリウッドのグローバル化の原因について説明した。ハリウッド映画の中の「脱エリート化」の特徴を言及し、

<sup>96</sup> ミリアム・ブラトゥ・ハンセン (1949-2011) は、ドイツ生まれの映画理論と映画史の学者である。

<sup>97</sup> Miriam Bratu Hansen, *Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism*, *Film Quarterly*, Vol. 54, No. 1, Autumn, 2000. pp.10-13.

<sup>98</sup> カール・レムリ (1867-1939) は、映画産業のパイオニアとして、ユニヴァーサル・ピクチャーズの創設者。

<sup>99</sup> Miriam Bratu Hansen, *Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism*, *Film Quarterly*, Vol. 54, No. 1, Autumn, 2000. p.5.

<sup>100</sup> Miriam Bratu Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, 1991. pp.76-81, pp.183-187.

それはミリアム・ハンセンの考えと合致した。

つまり、ハリウッド映画は貴族式のエリート主義価値観のイデオロギーは極めて少なく、多くは平等、自由、民主の価値観を宣伝している。アメリカの「大衆化」映画は外国人観客に安定した世界秩序の想像を与えた<sup>101</sup>。

ミリアム・ハンセンは「<堕ちた女たち>、<ライジング・スター>、<新しい地平線>：「ヴァナキュラー・モダニズム」としての上海サイレント映画」(Fallen Women, Rising Stars, New Horizons : Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism) で、次のように述べている：

ハリウッド映画の輸出を研究するにあたり、「アメリカ主義」と「帝国植民地主義」を分けるべきだと考えた。ハリウッド、そして他の大衆文化の輸出品は、地域ごとに特有で、不均等に発展している文脈や受容条件の中で消費されていることを忘れてはならない。それらは先住民の文化に対して均一化の影響をもたらすだけでなく、既存の支配階級と性的秩序に挑むようになり、アイデンティティや文化的ジャンルの新しい可能性を推進している。例えば、1920年代と1930年代の上海映画は一種の独特なヴァナキュラー・モダニズムを代表している。アメリカ及びその他の外来文化からの影響を受けると同時に、それらを取り入れながら中国の伝統劇、文学、絵画、印刷文化などの伝統文化を変えた…(中略)…また、中国の無声映画のジャンルも、その幅を広げた<sup>102</sup>。

これらは中国映画とハリウッド映画の関係を再考し、イデオロギーと倫理道德の研究を映画のスタイル混合体 (hybridity) に転換して、20世紀初期のハリウッドと中国映画の関係に新しい考え方を与えた。

上述の状況は日本映画でも証明されている。山本喜久男は『日本映画における外国映

---

<sup>101</sup> 常江『帝國的想像與構築：美國早期電影史』北京大学出版社、2011年、56頁。

<sup>102</sup> Miriam Bratu Hansen, *Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism*, Film Quarterly, Vol. 54, No. 1, Autumn, 2000, pp.13-14.

画の影響：『比較映画史研究』で、『文化病』（1925、監督：島津宝次郎）、『笑っちゃ嫌よ』（1932、監督：長倉祐孝）、『白姉』（1931、監督：村田実）を分析することで以下の結論を出した。

アメリカ映画の影響裡に日本映画は様々なジャンルを成立させていくが、この新ジャンルの成立はこのように生活の新文化を反映したものであり、同時に新文化を推進するものであった<sup>103</sup>。

この「新文化」とは、現代科学技術がもたらすものであり、映画は階級、性別、身体における新思想を生み出すものと考えられることができる。映画は伝統と矛盾する一方で、次第にローカライズされ、効果的に取り入れられてきた。このプロセスは、新しい美的認識、社会的地位、性別関係の探求を促進するだけでなく、日本文明の現代化の発展も推進する。

次の第二節の分析では、筆者はミリアム・ハンセンの理論を基に、「中国人イメージ」を研究対象として、中国映画のハリウッドに対する反応を分析する。さらに、初期の中国映画の中の「ヴァナキュラー・モダニズム」の体現を分析し、中国文明が西洋文明によってもたらされた「現代性」の啓蒙をどのように徐々に迎え入れ始めたのかを明らかにする。

## 第二節 20年代の中国映画の中の都市人

### 第一項 中国映画を育んだ上海

「都市」による映画の生産、消費と内容は往々にして「現代性」と関連付けることができる。初期の中国映画研究において避けられないのは上海都市文化の背景である。この都市の街並や建築などの景観と多様な映画ジャンルは西洋工業技術文明と中国伝統文化を抜きにしては語れない。それらの景観には様々な文化や娯楽、例えば西洋現代化の影

---

<sup>103</sup> 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響：比較映画史研究』早稲田大学出版部、1983年、216頁。

響を受けた映画館、遊園地、社交ダンス及び中国伝統の娯楽、劇場、茶屋、妓楼などが含まれる。

当時の上海は矛盾と複雑さに満ち溢れた都市でもあり、アメリカ人学者のローズ・マーフィ (Rhoads Murphey) <sup>104</sup>は『上海—現代中国の鍵』(『Shanghai, Key to Modern China. Cambridge: Harvard University Press』)の中でこのように述べている。

近代の上海は二つの文明が共存する都市である。西洋からの貿易制度、司法制度、金融業、製造業、そしてガスランプと電灯で明るくなった町…中略…また、中国は長らく農村文明で、20世紀40年代にもかかわらず、上海市内のどのビルからもはっきりと田んぼと村を目にすることができ、それらは上海という都市の影響を受けていなかった。上海は理性的で法規を重視し、科学的かつ工業的、拡張主義の西洋文明を持つと同時に伝統的且つ人文主義で、農業を主とする遅れた中国文明を併せ持つ<sup>105</sup>。

また、上海は移民都市でもある。1910年代に上海の人口の80%は外来人口で、世界中からの外国人のほか、農村部からやってきた農民たちも大勢押し寄せてきた<sup>106</sup>。上海では世界中の住民を抱えると同時に、階級が大きく異なる元々上海に住んでいた上流階級も抱えていた。また、上海は現代文化と伝統通俗文化が緊密に繋がり、上海特有の「白話形式」<sup>107</sup>を生み出し、それは映画の文化創作にも取り入れられた。上海は早期中国映画を育む「必然的」存在とも言える<sup>108</sup>。

## 第二項 「都市人」と「田舎者」の対立

1920年の上海映画における中国人像を考察してみる。

---

<sup>104</sup> ローズ・マーフィ (1919-2012) は、アジアの地理学と歴史の研究者である。

<sup>105</sup> ローズ・マーフィ『上海—現代中国の鍵』章克生訳、上海人民出版社、1986年、4頁。

<sup>106</sup> 鄒依仁『舊上海人口變遷的研究』上海人民出版社、1980年、31頁。

<sup>107</sup> 上海の「白話形式」は、西洋の現代化と中国の伝統文化の融合による独特な文化表現である。都市の多様な文化背景と移民都市としての特性がその形成に寄与している。このスタイルは、一般大衆に親しみやすく、現代主義の要素を取り入れることで、芸術的および社会的に重要な役割を果たしている。

<sup>108</sup> 陸弘石、舒曉明『中国電影史』文化藝術出版社、1998年、6頁。

1913年、張石川<sup>109</sup>、鄭正秋<sup>110</sup>と数人のアメリカ人が立ち上げた亜細亜映画会社<sup>111</sup>は、一連のコメディショートムービー（『難夫難妻』<sup>112</sup>を除く）を製作し、庶民の日常生活を描いた。その多くは田舎者の面白い出来事、或いは都会でのトラブルや悩みがテーマである。これらのテーマは中国独特なものではなく、マックス・ランデー<sup>113</sup>とチャーリー・チャップリンなどのコメディショートムービーの影響を受け、庶民が現代化した都会で直面する様々な悩みとトラブルを表現した。

例えば『二百五白相城隍廟』<sup>114</sup>では農民が上海に遊びに来たシーンを通じて農民を阿呆もののように描いた。『打城隍』<sup>115</sup>では、チンピラ三人が借金まみれで、貸し主が信心深いことを知り、上海の城隍廟（神が祀られている場所）に隠れ、城隍、判官、鬼に変装し、祈りに来た貸し主を騙すコメディストーリーを描いた。これらの作品は意識的に観客に都市人の視点を与えたため、観客は自然に都会人の身分に身を置き、できる限り田舎者の醜態をあざ笑った。このような形で映画は「田舎」を「都市」の対立面に置いた。まさしくハリウッドの中国に対する描写のようで、「東洋」を「西洋」の対立面に置き、異文化比較を通じて西洋文明の「現代性」を強調したのである。初期の中国映画の「現代性」は「工業現代化の都市」と「遅れた農村」の違いとして表現され、ある意味初期の都市人が田舎者の愚かさを見て、喜びと優越感を感じていたことを表現している。

一方で、ハンチャオ・ルーは『*Beyond the Neon Lights*』（『霓虹灯外、20世紀初日常生活中的上海』）の中でこのように述べている。

上海のお洒落な並木道を駆け抜け、地元民が暮らす弄堂（横町）に入り込むと、全く異なる光景が広がる…（中略）…これらの光景は現代都市とは全く異なり、都市中

<sup>109</sup> 張石川は中国の初期の映画監督であり、中国映画産業のパイオニアの一人である。

<sup>110</sup> 鄭正秋は、中国映画のパイオニアで、脚本家、映画監督、プロデューサーとして活躍していた。

<sup>111</sup> 亜細亜映画会社は、1909年にアメリカ人ベンジャミン・ブラスキーによって上海で創立された。1912年にブラスキーが会社と一部の資産を上海南洋人寿保険会社のアメリカ人イシエルとT. H. サファートへ譲渡した後、彼らは中国の国情に熟知していなかったため、張石川を会社のコンサルタントに招聘した。1913年、張石川が鄭正秋、杜俊初と共に亜細亜映画会社の脚本、監督、演技業務を専門に請け負い、資金と技術は亜細亜映画会社から提供された。

<sup>112</sup> 『難夫難妻』は、1913年の中国サイレント映画である。

<sup>113</sup> マックス・ランデー（1883-1925）は、サイレント初期のフランスのコメディ映画の脚本・監督・プロデューサー、コメディ俳優。34歳の時にアメリカに渡り会社を設立しコメディ映画の製作・主演をする。

<sup>114</sup> 『二百五白相城隍廟』は、1913年に亜細亜映画会社によって製作されたコメディ映画である。監督は張石川である。

<sup>115</sup> 『打城隍』は、1913年に亜細亜映画会社によって製作されたコメディ映画である。監督は張石川である。

を田舎と呼んだ方が相応しいのかもしれない。狭い弄堂にほとんどの上海地元民が二、三階のレンガ作りの家屋に暮らしている…（中略）…石炭は数多くの上海家庭の料理場の唯一のエネルギー源で、ほとんどの住民は現代都市の電気や水道水を利用できないままである。これらの住民らは古い風貌を保ち、相変わらず近くの川や井戸から水を汲み、灯油ランプを利用していた<sup>116</sup>。

ここでわかるように、当時の上海人は「都市に暮らしている」と言うより、「都市の中の田舎で暮らしている」と考えた方が相応しいのかもしれない。そのため、「上海の都市人」としての観客は租界（外国人居留地）エリアに住むような「上流階級の者」とは限らない。それを考えると上海の初期の映画は、上海人の「現代的な特徴」を表現したと言うより、一般大衆が「遅れた農村」を抜け出し、「現代の生活を追い求めたい」という「切実な願い」を表現したと言った方が相応しい。

### 第三項 都市人の現代性

『八百屋の恋』（*勞工之愛情*、1922）は、張石川と鄭正秋が共同創作したコメディ映画である。都市で暮らす庶民のストーリーを描き、大工から八百屋商人に転業した男性がいかに漢方医の娘の心を勝ち取ったのかについて描いた。

1920、30年代の上海では西洋現代文明と中国伝統文化が熾烈にぶつかったため、現代思想は生活のあらゆる面に影響を持ち、若者は個人の自主性と幸せを主張するようになり恋愛と結婚観は激変した。

『八百屋の恋』はまさしく自由恋愛を提唱、伝統的な請負婚姻を風刺し、当時の「新文化運動」<sup>117</sup>が主張した封建制度からの個人の解放の理念に合致した。前項で分析した初期の田舎者への風刺と異なり、庶民の幸せを求む姿勢を認めた。このような試みから、初期の中国映画は観客を楽しませると同時に社会改革と現代生活の理念を打ち出すようになり、現代性の初めの一步を踏み出したことがわかる。

---

<sup>116</sup> Hanchao Lu, *Beyond the Neon Lights*, University of California Press, 2004. pp.13-14.

<sup>117</sup> 新文化運動とは、1910年代の中国に起こった文化的、社会的な運動である。この運動は、白話運動を推進して、中国の伝統的な価値観と封建的な制度を批判し、西洋の民主主義、科学、個人主義などの思想を導入することを目指していた。

その後、上海映画は中国映画史上初の「勞工イメージ」を作り出した。「勞工」は都市の労働階級を表す言葉で、当時の都市社会で新しく誕生した階級であり、都会の雰囲気満ちていた。そして、ストーリーは観客の日常生活とリンクさせ、ストーリーをよりよく理解させている。これは映画の「白話現代性」の特徴を表している。「白話現代性」は映画と都市文化、大衆文化、日常生活を関連付けたのである。

中国映画の「恋愛映画」の始まりである『海の誓』（海誓、1921、監督：但杜宇）は、金に惑わされる若い娘と貧しい画家とのロマンチックな恋愛物語である。

殷福珠と周選青との恋愛物語を通して、金銭に惑わされるのは純粋な愛情を傷つけるだけで、心から愛し合うのが幸せな結婚の基礎であるという恋愛観や、婚姻は当事者自身で決めるという婚姻観を強調し、愛し合う人は最後には結ばれるべきであるという主題を表している。

このように、1920年代初期の映画は常に「現代性」と「伝統美意識」の間でバランスを取っていることがわかる。そのバランスを通じて、伝統的な人々に課せられた変化が速すぎる都市生活によるストレスや不安を緩和しようとしていたのだ。

#### 第四項 罪の都である上海

初期の上海は、「モダン都市」という代表的な名称以外に、「罪の都」とも言われた。前述のように、初期の中国の社会と文化は西洋の現代的な思想と技術の影響を受け、新しい時代を迎えた。一方で、中国の伝統文化や風習が依然として根強く残っており、新しいものにとって代わることが難しかった。以前述べた『打城隍廟』と『八百屋の恋』には中国の伝統文化の影が見られる。このような「現代」と「伝統」の衝突は必然的に中国人の「個人的アイデンティティ」と「文化的アイデンティティ」に対する焦りを招く。19世紀末と20世紀初頭、中国人は二つの出来事に危機感を感じていた。

一つ目は、列強による中国への侵略が国家と個人の安全を脅かしたことである。

二つ目は、西洋の工業文明の拡大により、中国数千年の文化や伝統、生活方法等が挑戦を受けたことである。

そのため、当時の中国人は「現代性」(modernity)と「近代化」(modernization)の出現に大きな焦りを感じ、人間の理性と信念にさえ疑問を感じ、更に中産階級とその物質的な俗っぽい生活様式に反感を感じていたのである。この様子はいくつかの初期の上

海映画でも表現されており、上海は「華麗な悪」の都とされ、中国の映画関係者の「伝統を取り戻したい」という渴望や「現実と歴史に対する不満」が背後に隠されている。

当時「旧」を「新」に換えるという考え方が流行し始め、「新文化運動」の時期になるとそれが主要なイデオロギーになった。しかし古い文化伝統は新しいものにとって代わっただけではなく、逆に文化を創り出すために必要不可欠なものであった。西洋から伝わってきた新鮮な物事と考え方はこのような「旧」の文化や伝統と共に成長し、最終的に「中国の現代文化」となったのである。

以上のことを踏まえ初期の上海映画に戻り、「伝統」と「現代」がどのように矛盾していたのか、そしてどのように融合したのかを分析し、中国の映画関係者の「中国」と「西洋」との間の躊躇い、及び映画の中で描写されている「現代人」のあがきを解読する。

#### ①「街頭の妓女」と「クルチザンヌ（高級娼婦）」

賀肅は『危険な愉悅：20世紀上海の娼妓問題と現代性』<sup>118</sup>で20世紀初期の上海では、妓女は古い性娯楽の遺産であり、大衆メディアの現代的な産物でもあったと述べている。このことから、妓女という職業は「現代」と「伝統」の二重の意味が混ざり合った、それ自体が複雑で矛盾したホットな話題であったことがわかる。そのため初期の中国の映画関係者の多くは街頭の妓女やクルチザンヌを素材とした物語を創作することに没頭していた。

初期の映画に出てくる妓女は大きく分けて二つのタイプがある。

一つ目は、病気を患いながらも体を売りひどく抑圧されている「街頭の妓女」である。彼女たちは都市生活における闇や悪の一面に触れたのである。映画の中では汚さ、暴力、病気、死を用いて表現されている。

二つ目は、通俗的な文学作品によく登場する上品な「クルチザンヌ」である。彼女たちは美しく才能があり、当時の社会や大衆が理想としていた女性像に合っていた。映画では一般的に若い男が高級妓女に夢中になることが描かれている。彼らは妓女を卓越した才能のある女性として見ていたのである。

「温厚で上品なクルチザンヌ」と「抑圧された街頭の妓女」は二つの極端なタイプの

---

<sup>118</sup> ゲイル・ハーシャッター『危険な愉悅：20世紀上海の娼妓問題と現代性』韓敏中、盛寧訳、江蘇人民出版社、2003年。

都市における妓女である。一つは優れた外見と文化への造詣を体現しており、一つは「社会」と「性」の被害者である。「クルチザンヌ」と「街頭の妓女」との間には著しい差があるが、20年代初期の中国映画では妓女が物質や金銭に心を奪われて悲惨な生活に陥る様子がよく描かれている。そこには批判や非難、説教の意味が込められており、「現代化都市社会」の物質と虚栄に対する不満が表現されている。

例えば、張石川が監督し、鄭正秋が脚本を書いた『上海婦人』(1925)では、農村の女性呉愛宝が上海に連れて行かれ、妓女にならないかと誘われて上海で有名なクルチザンヌとなった。地元の金持ちと結婚して妾になった後捨てられ、また妓院に戻って妓女になり悲惨な人生を送った。その後突然哀れみの心が芽生えた呉愛宝は自分と同じ経験をしてきた見知らぬ少女のためにお金を工面して彼女を身請けしたのである。そして彼女に運命を変えてもらいたい、自分と同じ人生を歩んでほしくないと思い、彼女を上海の女子職業学校に入学させたのである。

『上海花』(1926、監督：汪福慶)では、ある女性が繁華な都市に心を奪われ、夫を捨てて社交場に溺れ、最後は地位も名誉も失うという物語が描かれている<sup>119</sup>。

中国初の実話をもとにした探偵映画『閻瑞生』(1921、監督：任彭年)では、上海洋行の職員である閻瑞生が金目当てで殺人を犯す姿が描かれている。彼は当時の「上海第一妓女」であった王蓮英を郊外の麦畑で絞め殺し、その後捕まるのを恐れて逃亡したが探偵に捕まり死刑となった。

他にも『上海舞女』(1928、監督：王次龍)では、「玫瑰」という貧しい花売りの女の子が、あるチンピラのボスに無理矢理踊り子にさせられ、あらゆる屈辱と苦しみを受けた姿が描かれている。彼女は途方に暮れて自殺しようとしていたときに鉱山労働者の青年王郁文に救われた。そして二人は協力して悪を一掃し、一緒に新しい生活を送った<sup>120</sup>。

これらの映画の中で上海は家庭を破壊し、良家の婦女を強迫して妓女にし、贅沢の限りをつくし、淫らで人を傷つけ命を脅かす等といった「悪」にまみれた「伝統的な家庭」や「純潔な郷土」とは明らかに対照的な都市として描かれている。また、広い道、自動車、高層ビル等、都市独自の物質的な現代性を映画の中で強烈に表現することにより、これら一連のシーンと観客に現代性を注ぎ込んでいる。映画に登場する人物は上海という現代社会の産物の化身である。例えば『閻瑞生』に登場する被害者の王蓮英は1910年

<sup>119</sup> 黄志偉『老上海電影』中華商務聯合印刷出版社、2007年、21頁。

<sup>120</sup> 前掲書、51頁。

代の上海の最も有名な妓女で、「新世界」<sup>121</sup>という新聞で彼女の京劇や才芸、演技が報道されたこともある。当時彼女は伝統的な文人のアイドルだったのである。つまり彼女は上海という商業社会の現代的な商品でもあり、中国の伝統的な文人が創作した文化的素材でもあったのである。

これらの映画は、描かれているのが「貧しい街頭の妓女」であっても「上品なクルチザンヌ」であっても、どちらも都市は虚栄と金銭を象徴し、女性を悲惨な運命へと導く原因であり、「伝統」と「田舎」に戻り善良な女性になれば運命を変える希望を持つことはできないということをテーマにしている。例えば、『上海婦人』と『上海舞女』に登場する甘い言葉に騙されて都市に連れて来られた妓女は、伝統的な本性を忘れることなく、最後は郷土に戻って、経済的に援助をして他人を教育したり労働者階級の男と家庭を作ったりすることを選び、観客から同情されることとなった。しかし『閻瑞生』と『上海花』に登場する殺人犯と、妻としての伝統を守らなかった女は大衆の憎悪の対象となった。

## ②下層階級、中層階級、上層階級の男性

当時の上海映画は都市の現実を批判し、女性だけに焦点を当てただけではない。初期の上海映画のテキストは、下層階級、中層階級、上層階級の男性も描いた。ここで、いくつかの事例を分析する。

まずは下層階級の男性について述べる。『実業大王』（實業大王、1927、監督：洪濟）では、生活に追われて富豪の財産を盗み、名前を隠して名声のある実業家の王になった泥棒の物語が描かれている。最後彼は偶然その富豪と出会い、自分の罪を悔い改め、財産を社会に寄付して自首をした<sup>122</sup>。

次に中層階級の男性であるが、『愛情と黄金』（愛情和黄金、1926、監督：洪深）に登場する愛情に忠実な女性は金銭の誘惑から逃れたが、最後は夫に捨てられて自殺してしまった。彼女の夫は資本家に頼るために資本家の娘を口説いたのである。それから彼も良心の呵責に苛まれ自殺した。映画では若者が名誉と金銭を追求するために愛情を破壊するという社会の悲劇が表現されている<sup>123</sup>。『未婚妻』（1926、監督：卜万蒼）では知識

<sup>121</sup> 「新世界」は、元は「遊園地新聞」。1916年に創刊され、一時期「薬房日報」、「新世界日報」と改称され、上海新世界遊園地が発行・配布していた。

<sup>122</sup> 黄志偉『老上海電影』中華商務聯合印刷出版社、2007年、28頁。

<sup>123</sup> 前掲書、26頁。

青年の見栄が描かれている。彼は婚約者を捨て他の女性を愛したが、最後は良い結果を得られなかった<sup>124</sup>。

最後に上層階級の男性。『新人の家庭』（*新人的家庭*、1926、監督：任矜蘋）に登場する都市部に住んでいる上流階級の男性はクルチザンヌに誘惑されて家庭を壊したうえ、息子も誘拐されてしまった。しかし最後、息子は家庭に戻った<sup>125</sup>。

これらのことから、上層階級や中層階級の人間にとっても、あるいは下層の庶民にとっても、映画で描かれる、または、映画に登場する都市は繁華で、誘惑的で、悪であることがわかる。下層階級の男性は都市の中で金銭の誘惑に耐えられず、最後は自ら財産を差し出したが結局刑務所に収監された。中層階級の生活も同じく情欲に満ちており、利益を追求するために家庭を失ってしまうことも多い。しかし上層階級の男性に関しては二つの面が描かれている。一つはダンスホールとクルチザンヌによる都市の誘惑である。そしてもう一つは誘拐犯による都市の危険である。この娼館、ダンスホール、アヘン窟が至る所にある都市は豊かで繁栄しているが、人はいつも非情で冷たい。それらの表現を目の当たりにして観客はこれとは逆の、現代化に汚染されていない「純朴な田舎」を思い浮かべるのである。これらの作品を分析するとある事がわかる。これらの作品は単に近代化に反対する立場に立って「都市」と「田舎」の違いを描いているだけでなく、「混乱した社会」、「暗い人間性」に対する批判をしているのである。

これらは筆者が以前述べた見解<sup>126</sup>を裏付けている。当時の中国人は高度に発達した現代化に対して大きな焦りを感じ、上海の有産階級の俗っぽい生活様式に更に反感を感じていた。華麗な物質の見た目の背後には、中国人の伝統を取り戻したいという渴望と有産階級や物質に対する批判が隠されていたのである。また、これは以前述べた「ハリウッド映画における中国人イメージ」とも関係がある。1920年代は、西洋列強が中国を侵略した時期である。この時の中国は戦乱に直面し、安全が脅威にさらされていた。その上ハリウッドは中国人をすべて醜く、知能も低く邪悪に描いていたため、中国の観衆や映画関係者は皆西洋の「植民地主義」に対して憎しみを抱き、「植民地主義」を排除しようとしたのである。中国の映画関係者はハリウッドからの激しい攻撃や抑圧を経験した後、中国の「民族映画」を作り上げ、個人的アイデンティティを実現し、ハリウッドに

---

<sup>124</sup> 前掲書、24頁。

<sup>125</sup> 前掲書、19頁。

<sup>126</sup> 第二章、第二節、第四項、①を参照。

対抗することを決めたのである。そして中国の映画における「中国人像」は1930年代に「都市人」から「革命人」へと変わっていった。この点については次の章で分析していきたい。

### 第三節 1930年代の中国映画

1931年の「九・一八」満州事変<sup>127</sup>と1932年の「一・二八」第一次上海事変<sup>128</sup>は中国の歴史的進展に極めて大きな影響を与え、映画業界の発展をも妨げた。民族危機に直面した当時の民衆と世論は、恋愛もの、時代劇（武侠片）を主としていた国産映画に大きな不満を表し、「抗日救国、反封建、反買弁資本<sup>129</sup>などのテーマを掲げた映画」は益々愛国民衆らの訴えの代表となった。当時の雑誌『影戲生活』には、六百通以上の読者からの手紙が寄せられ、「救国」、「抗日」など、この時代の主流思潮を反映させた映画を撮ってほしいとの要請が殺到したという<sup>130</sup>。中国の映画関係者も民間文芸を主とした商業映画から民族の命運を映し出し、国民意識を呼び起こす映画に注目するようになった。

一方で、外来文化の侵入に対抗し、外国映画との競争をめぐり、聯華影業公司（リアンファスタジオ）<sup>131</sup>は「国産映画の復興」をスローガンとし、「芸術提唱、文化宣揚、知性啓発、映画復興」の方針で中国の民族特色を持つ映画作品を創作するようになった<sup>132</sup>。

また一方で、革命意識を宣伝する「左翼映画」は「中国左翼作家連盟」<sup>133</sup>の主導の下で展開されるようになった。1931年9月に、中国の「左翼作家連盟」は『最近行動綱領』

---

<sup>127</sup> 満州事変（または奉天事変、九一八事変）は、1931年9月18日に中国東北部の奉天（現在の瀋陽）近郊で発生した、日本と中国の間の紛争である。この事件は、日本の植民地支配の拡大と中国全土への侵略の序章となった。

<sup>128</sup> 第一次上海事変（または一・二八事変）は、1932年1月28日から3月3日にかけて、中華民国の上海で発生した、日本と中国国民党政府の間の武力衝突である。

<sup>129</sup> 反海外資本。

<sup>130</sup> 程季華『中國電影發展史』中國電影出版社（1963年2月第一版、1981年第2版）第一章、第二章、第三章を参考。日本語の抄訳に、森川和代訳『中国映画史』平凡社、1987年10月。

<sup>131</sup> 聯華影業公司是、1930年代に上海で映画制作会社である。

<sup>132</sup> 『聯華影片公司四年経歴史』（聯華來稿）を参考、『中國電影年鑒・1934』所収、中国教育電影協会出版社、1934年。

<sup>133</sup> 「中国左翼作家連盟」（中国左翼作家同盟）は、1930年代初頭に中国で結成された文学団体であり、主に共産主義思想や社会主義リアリズムに基づく文学を提唱していた。連盟には、許寿裳、茅盾、魯迅など、当時の著名な作家や文学者が参加していた。

<sup>134</sup>を発表した。その中で「中国映画業界のプロ・キノ運動<sup>135</sup>、ブルジョア及び封建傾向との戦いを発起する用意はある」と意思表示した。1933年2月に、鄭正秋、孫瑜、洪深、田漢、夏衍など32名<sup>136</sup>の左翼文化従事者による「中国映画文化協会」が成立し、「愛国進歩」と「反帝国主義」、「反封建」の意義を持つ映画の製作を目標とした。「中国映画文化協会」の成立は「左翼映画運動」<sup>137</sup>が正式に全面展開したことを意味している。

前節での「20年代映画」に対する分析から、20年代の上海映画が表した民族意識は、主に「西洋現代化」背景の下での「文化意識」であることがわかるが、30年代の「左翼映画」は、明確に「民族」、「国家」、「国民意識」を伝えるようになった。

### 第一項「国民意識」を呼び起こす

ベンディック・アンダーソン<sup>138</sup> (Benedict Anderson) は『想像の共同体』(『Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism』) で「国民」と「民族主義」の概念について定義した。

そこでここでは、人類学的精神で(「親族」や「宗教」を定義するように)「国民」を次のように定義することにしよう。「国民」とはイメージとして心に描かれた想像の政治共同体である——そしてそれは、本来的に限定され、かつ主権的なもの(最高の意思決定体)として想像される<sup>139</sup>。

アンドリュー・ヒグソン<sup>140</sup> (Andrew Higson) はさらに「国民」と「映画」の関係を指摘し、両者の中の想像性の繋がりには主に二種類と考えた。

---

<sup>134</sup> 「中国左翼戯劇家聯盟最近行動綱領」『文学導報』湖風書店、第1巻第6、7合刊、1931年、31-32頁。

<sup>135</sup> プロレタリアート映画運動。

<sup>136</sup> 「中国映画文化協会」の会員は、鄭正秋、周建雲、姚蘇鳳、卜萬倉、孫瑜、史東山、任光、周克、金焰、洪深、胡蝶、陳瑜、陸潔、唐槐秋、程歩高、張石川、董克毅、黎民偉、蔡楚生、應雲衛、顔鶴鳴、沈西苓、李萍倩、吳永剛、孟君謀、查瑞龍、陳燕燕、黃子布、高梨痕、魯史、聶耳、龔稼農である。

<sup>137</sup> 中国共産党の指導と参加のもとでの進歩的映画運動。

<sup>138</sup> ベネディクト・アンダーソン (Benedict Richard O'Gorman Anderson, 1936-2015) は、アメリカ合衆国の政治学者、コーネル大学政治学部名誉教授。

<sup>139</sup> ベンディック・アンダーソン『想像の共同体: ナショナリズムの起源と流行』白石隆・白石さや訳、NTT出版、1997年、24頁。

<sup>140</sup> アンドリュー・ヒグソン (1954-) はヨーク大学映画・テレビ学科の教授である。

一つ目は「外向的繋がり」で、他国の民族映画或いはハリウッドとの比較に通じて自らの身分を作り出す。

二つ目は「内向的繋がり」で、自国の映画と民族国家の政治、経済、文化或いは伝統を結びつけ、独自の性質を与える<sup>141</sup>。

まず、「外向的繋がり」はどのように中国初期の映画で体现されていたのか？

20世紀初頭、半植民地、半封建の中国にとって、中国映画は外国資本、外国映画の影響の下で歩み始めた。初期の映画人の多くは海外に留学経験を持つ知識人である。例えば、汪煦昌<sup>142</sup>、程樹仁<sup>143</sup>、洪深<sup>144</sup>、关文清<sup>145</sup>、孫瑜<sup>146</sup>である<sup>147</sup>。彼らは外国映画で描かれた中国人イメージを嫌い、国産映画でポジティブな中国人イメージを作り出そうと決意した<sup>148</sup>。そのため、20年代から彼らは「どのようなテーマにするか」、「中国風の映画スタイル」などについて討論した<sup>149</sup>。初期の中国映画には主に3種類の「中国ストーリー」がある。一つ目は「父を亡くした母子」のストーリー、例えば『孤児救祖記』（1923、監督：張石川）は伝統的な家庭倫理と現代教育の関係を描いた。二つ目は「一男二女」のストーリー、例えば『玉梨魂』（1924、監督：張石川）、『空谷蘭』（1925、監督：張石川）などは中国伝統文芸・民間文芸の影響を受け、三角関係の恋愛物語と現代都市文明に対する再認識を表現した。三つ目は『女侠李飛飛』（1925、監督：邵醉翁）、『火烧紅蓮寺』（1928、監督：張石川）などをはじめとする時代劇である。伝統的で古代の中国を用いて「西洋化」について批判的内容であった。

<sup>141</sup> Andrew Higson, *The Concept of National Cinema*, Screen 30, no. 4, 1989. p. 38.

<sup>142</sup> 汪煦昌は1919年に渡米にした。彼はエコール・シノマ (Ecole Cinoma) で学び、1924年に中国の映画制作に参加した。

<sup>143</sup> 程樹仁は1919年に渡米にした。ウィスコンシンのニューローレン大学の教育学部で学んだ後、ニューヨークのコロンビア大学の教育プログラムやニューヨークの映画および劇場専門学校でも学んでいた。1923年に中国の映画制作に参加した。

<sup>144</sup> 洪深は1916年に渡米にした。オハイオ州立大学で学び、ハーバード大学の文学と演劇プログラムに参加した。彼は1920年に中国の映画制作に参加した。

<sup>145</sup> 关文清は、は1911年と1933年に渡米にした。彼はカリフォルニア大学で英語を学び、カリフォルニア映画アカデミーで映画監督を学んだ。彼は1920年に中国の映画制作に参加した。

<sup>146</sup> 孫瑜は、1923年に渡米、ウィスコンシン大学で文学と演劇を学び、ニューヨーク写真学院で映画技術を習得し、コロンビア大学では映画の執筆と監督を専攻した。彼は1926年に中国の映画制作に参加した。

<sup>147</sup> 姜贞、蒋晓涛「近代留学生与20世纪20年代中国电影产业」『電影評介』電影評介雜誌社、2017年第1期、15-17頁。

<sup>148</sup> 張慧瑜「文化自信與中國電影的現代性經驗」『当代電影』中國電影藝術研究中心、2021年、5頁。

<sup>149</sup> 秦喜清『歐美電影與早期中國電影 1920-1930』北京中國電影出版社、2008年、12-37頁。

それらの映画の中国人はポジティブである。例えば、『孤児救祖記』中の主人公は、みやびやかで礼儀正しく大胆である。『玉梨魂』は温厚で善良で、愛情に対して誠実である女性を描いている。『女侠李飛飛』は悪をこらしめ善を行う女侠客を描いている。これら初期の映画と中国人イメージは、いずれも伝統と現代的傾向が交錯している。これは中国文化主体の再構築における焦りと現代化への望みを映し出していると言える。これも20世紀の中国が伝統から現代への転換において避けられない歩みである。

二つ目は「内向的繋がり」であるが、アンドリュー・ヒグソン (Andrew Higson) は、イギリス映画がどのように国民身分を構築したかについて次のように考えた。

- 一、映画運動を展開させ、国民映画の旗を振る<sup>150</sup>。
- 二、当時の社会、政治的現状を映し出す現実主義国民映画を製作した<sup>151</sup>。
- 三、映画を用いて「想像の共同体」を作り出し、「国は集団の大家族で、共同利益は各階級の利益を凌駕する」意識を宣揚した<sup>152</sup>。

それを踏まえ張英進は「民族、国家與跨地性反思中国電影研究中的理論架構」で、アンドリュー・ヒグソンの見方で中国映画史を考察することは妥当だと考えた<sup>153</sup>。1930年代の左翼映画運動は「進歩」と「革命」の旗を振り、社会現実主義の創作を原則に、映画を通じて大衆を啓発し、一致団結させ、最終的に「反帝国主義」、「反封建」の目標を実現させ、個人から集団への歩みを実現させようとした。

## 第二項 個人から集団へ

ベネディクト・アンダーソンは、民族は「想像の共同体」で、「最少民族の構成メンバーであっても、大多数の同胞を知ることは絶対がない…それでも彼らに関連付けさせるイメージは一人一人の心の中に存在する」<sup>154</sup>と考えた。この時期の映画の中の個人と集

<sup>150</sup> Andrew Higson, *The Concept of National Cinema*, Screen 30, no. 4. 1989. p. 22.

<sup>151</sup> 前掲書、p. 16.

<sup>152</sup> 前掲書、p. 274.

<sup>153</sup> 張英進「民族、国家與跨地性反思中国電影研究中的理論架構」『南京師範大学文学院学報』南京師範大學出版社、2012年9月第三期、5頁。

<sup>154</sup> ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体：ナショナリズムの起源と流行』白石隆・白石さや訳、NTT出版、1997年、6頁。

団の関係を、以下の2つで考察してみる。

### ①個人の情欲と集団の関係

左翼映画のほとんどは注意深くストレートな情欲表現を避けた。彭麗君は『在電影中建立新中国：左翼電影運動 1932-1937』（『Building a New China in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement, 1932-1937』）で、左翼映画の個人の欲望は複雑で曖昧な形で達成しており、愛国と集団共有の形で実現させていると指摘した<sup>155</sup>。

例えば孫瑜が監督した『おもちゃ』（小玩意、1933年）は、愛国テーマの映画で、個人の情欲をストレートに表現することなく、女性の感情的な表現で、異性との微妙な関係を描いた。しかし映画の中の女性の感情は異性との恋愛関係に至ることはない。「女性の感情的な表現」は男女が戯れたり、または言い争ったりするシーン、或いは村民と兵士間の友愛の中で表現している。例えば、主人公の飾葉大嫂は村民と軽口をたたき合うも、それ以上の発展はない。また、飾珠兒（登場人物）は青年後ボランティアとして軍の後方支援を務め、多くの兵士から好感を示されるも、恋愛関係には至らなかった。愛国がテーマのため、男女の恋愛関係のシーンはあまりない。女性キャラクターの感情は愛国心になり、最終的には飾珠兒が犠牲になり、飾葉大嫂が精神障害者になる結末で、戦争の残酷さと民族の苦難を描いた。

### ②個人の生命と集団の関係

左翼映画には「革命の集団のために命を捧げる」テーマが多く存在する。これらの映画において、個人の命は自発的に民族利益と国家利益に準じ、革命者は崇高な忠誠心、犠牲精神及び英雄主義精神を持つ。

『民族生存』（1933、監督：田漢）では、「満州事変」後、いくつかの青年男女が一致団結して義勇軍に入り、勇敢に敵と戦うストーリーを描いた。日本の侵略を受けている最中の1932年に、熱血青年菊生と栄福は若者たちを率いて義勇軍に参加した。「祖国を守る」スローガンの中で、彼らは抗戦部隊を必死に支援し、ついに壮烈に犠牲になった。栄福、瑞姑、菊生などは社会の底辺の人物であり、彼らは帰るべき家はないが、戦争に直面した時は崇高な革命献身精神を持ち、祖国のためなら命を投げ出しても惜しくない。

---

<sup>155</sup> Laikwan Pang, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement, 1932-1937*, Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield Pub Inc, 2002. pp.91-94.

以上の分析により、以下の結論が導き出せる。

「西洋化」、「現代化」、「モダン」を描く 20 年代の上海映画と違い、30 年代の中国映画は、日中戦争と国共内戦の歴史的危機の中で、国家民族の情熱、及び個人英雄主義の期待を映画に取り入れた。20 年代の感情に訴え、個人の情欲を重視する風潮から、社会階級の矛盾、民族存亡、国家建設に注目するようになった。そして「国民意識」を樹立し、外国からの侵入に抵抗し、国内の軍閥混戦に反対する革命行為を通じて、国家独立と現代化を実現させ、現代民族国家の成立を後押しした。また、「自己中心」から「集団に奉仕する」、「欲望に溺れる」から「欲望を抑える」という映画の中の「中国人表象の変化」によって、理想として想像された近代的中国の国民イメージが、30 年代中国映画において作り出されたと言える。

### 第三項 「都市人」から「革命者」への転換

前述の通り、30 年代以降、中国の映画は「現代民族国家性」について訴え、その政治的理念を伝えようとした。しかし 1933 年以降の「左翼映画」は「集団主義で個人主義を代替する」意識を訴えるようになった。国が危機に直面した時、集団の「主体性」を作り出すためには、個人の悩みや感情は重要ではなく、自己を捨て、集団に入り、革命に身を投じるべきだと考えた。故に、20 年代の映画における「都市」と「農村」、「現代」と「伝統」で焦りを見せていた個人の中国人イメージは変化し、次第に集団のイメージに一致するようになった。

では、20 年代の映画の「都市人」に比べ、30 年代の「革命者」はどのような変化を見せたのだろうか？ 主流のイデオロギーの下で、「個人の感情表現」と「集団の政治理念」はどのような矛盾を持ち、どのように融合したのか？ 「娯楽」と「政治」の矛盾は新しい「中国人」イメージの中でどのように体現されたのか？

#### ① 「都市現代化」と「愛国主義」の衝突

その時の中国人イメージは、単一で、個人的な感情や欲のない「革命者イメージ」でしかないのだろうか？

張穎は『異質性を探す、中国現代映画の中の女性ストーリーについての研究 1930～1937』において、1930 年代の左翼映画が娯楽性と通俗文化の影響を受けていることを指

摘している。これは、映画における現代中国人の表現が、単にエリートや知識人の政治的想像に留まらず、広範な社会層の日常生活や感情を反映していることを意味している。特に、女性の物語や感情に焦点を当てたストーリーは、1930年代の映画において重要な位置を占めている<sup>156</sup>。

国民政府が1934年に出版した『映画年鑑』の統計によると、当時国産映画製作上位三位の製作所の内、明星会社が1931～1933年の間に上映した映画は合計46作で、その内女性を主とするストーリーの作品は37作である。天一影業会社が1931～1934年の間に上映した映画は合計36作で、その内女性を主とするストーリーの作品は22作である。聯華影業会社が1931～1939年の間に上映した映画は合計45作で、その内女性を主とするストーリーの作品は22作である<sup>157</sup>。

多くの女性のストーリーがこの時期の映画に登場したことがわかる。左翼映画は明確な政治訴求と階級闘争の立場を持つが、観客のストーリーや登場人物への共感が、映画の受け入れ度に直結していたことがわかる。即ち、1930年代の映画の中の中国人イメージでは、愛国意識だけでなく、個人の感情や人間関係など、より多面的な意味合いを持つようになり、「革命者」のイメージが一層豊かになった。革命の物語だけではなく、女性登場人物の恋愛物語も観客の興味を引いていた。これらの中国人イメージは、20年代の「都市現代化」と「個人感情の追求」に対する渴望と戸惑いを引きずっていると同時に、30年代の広大な集団主義の背景に束縛されていた。当時の愛国ブームは益々盛り上がっていたが、映画の中のキャラクターイメージは「伝統観客の美意識」と「現代の理想的な集団」の間のバランスを取ろうとした。

## ②「モダン女性」から「革命女性」へ

孫瑜はハリウッドに深く影響され、愛国心を持つ監督である。映画は直接観客に観念を主張するのではなく、視覚言語で観客のニーズに応えるべきだと考えた<sup>158</sup>。彼は「健康美女性」のイメージで「大衆」、「愛欲」、「エリート」、「政治」の違いを協調した。

「健康美女性」は当時の中国で流行っていた女性イメージで、彼女たちは頻りに都会

<sup>156</sup> 張穎『尋找異質性:中國現代電影中的女性情節劇研究 1930-1937』社会科学文献出版社、2017年、6頁。

<sup>157</sup> 民国中国教育映画協会編纂『中国映画年鑑 1934』北京市高校映画学研究創新チーム、2008年、903-1945頁。

<sup>158</sup> 張穎『尋找異質性:中國現代電影中的女性情節劇研究 1930-1937』社会科学文献出版社、2017年、100頁。

の画報—例えば『婦人画報』<sup>159</sup>、『婦女生活』<sup>160</sup>などに登場した。これらの雑誌は「健康美女性」を「現代女性」の基準だと見なし、当時のハリウッド映画の健康美女性に影響されていたが、国内では「五四運動」による「婦女解放」の提唱にも影響を与えた。西洋式教育を受けた女性は益々多くなり、女性は次第に古い伝統意識を捨てるようになった。1930年代では「女性とスポーツ」についての討論が封建時代の小柄で可愛らしい審美意識を変え、「健康」、「力」、「運動」といった新しい美意識を作り出した。

孫瑜は大衆に迎合した女性イメージで一連の映画を作り出した。ここでは『野ばら』（野玫瑰、1932）と『スポーツの女王』（體育皇后、1933）を分析する。

映画『野ばら』のヒロイン鳳は孫瑜が初めて創作した「健康美女性」キャラクターである。裕福な家庭に生まれた男性と田舎出身の女性の変化の激しい恋愛物語を描いたが、主人公が義勇軍に参加し、対日抗戦の前線に立つといった革命テーマに重点を置いた。貧富の差で男性の父親に反対された恋人たちだったが、義勇軍に応募したため男性は恋人と再会できた。表向きは階級を乗り越えた恋愛物語だが、その深層のテーマは日本の侵略に抵抗する愛国精神である。男性主人公の「抗日救国」の政治意識が高く評価された。

映画『スポーツの女王』は田舎出身の裕福な家庭のお嬢さんが上海の体育学校に入り、葛藤や励まし、放蕩などを経験して、ようやくスポーツ精神を悟るストーリーを描いた。映画はスポーツをテーマに、青春期の健康な女性キャラクターを描き、直観的に「体育救国」を映し出した。「体育は中国の民族興亡にとって非常に大切だ<sup>161</sup>」とこの映画は表現している。

女性主人公が都市に来た後、「金持ちお嬢さん」の生活と子供時代の農村生活の比較、豊富な恋愛経験、いずれも「資本主義への批判」と「都市現代化発展についての再認識」を映し出している。

孫瑜監督作品の「現代性」は主に以下の三つの点が映し出されている。

- 一、「身体の展示」と「体育救国」の政治概念を結びつけ、「大衆趣味」と「エリート思想」の対立のバランスを取った。
- 二、積極的で健康的な現代女性キャラクターを通じて、伝統文化と封建制度を批判した。

---

<sup>159</sup> 『婦人画報』は、1933年4月に上海で創刊され、女性向けの雑誌である。

<sup>160</sup> 『婦女生活』は、1932年6月に上海で創刊された。

<sup>161</sup> 孫瑜「『体育女王』監督述」『聯華画報』上海聯華影業会社、1934年第3巻第15回、『中国無声映画』中國電影出版社所収、352頁。

三、底辺農村女性に注目した。都市の現代文明と制度を評価すると同時に、単純に享受を求める物質的生活に反対した。

### ③新母親と革命運動

1930年代、中国の映画は封建的で伝統的な女性のイメージを変えただけでなく、伝統的な家庭から現代の家庭に変化するというテーマにも目を向け、監督たちは現代民族国家に対するイメージを表現した。そして「母親」を主人公にし、母親の役目を称えたり、親子関係を語ったりする映画作品が登場した。

伝統的な母親とは異なり、この「新母親」たちは、社会の改革と民族を滅亡から救うという責任を負っているのである。それらの映画は「伝統的な家庭の物語」を「壮大な革命の物語」に発展させようとした。

では、1930年代の映画に登場する「新母親のイメージ」は、どのように「女性」、「革命」、「母親の役目」という異なる三つの要素を形成したのであろうか。ここでは『母性の光』（*母性之光*、1933、監督：ト萬蒼）から分析を行う。

『母性の光』は1930年代最初の「母親の愛」と「母親の運命」をテーマにした映画である。映画ではヒロインの小梅が義父(ブルジョワジー)から悪影響を受けて見栄を張り、南洋の鉱主の息子である黄書麟と結婚したことからはまる不幸な結婚生活について描かれている。すぐに小梅は夫の黄書麟に捨てられ、子供を産んだ後病気で倒れ、絶望の淵に落ちた。しかし、母親の慧英からプロレタリアート革命家である家瑚が小梅の実の父親であることを知り、小梅の心に希望が灯った。そのことが彼女に新たな力を与え、病気は驚くほど早く回復した。さらに彼女はついに離婚することを決意し、この不幸な結婚の魔の手から逃れ、実の両親と一緒にプロレタリアート革命に参加して、貧しい子供に教育を提供するという輝かしい事業に身を投じた。しかし、不幸なことに小梅の子供が黄書麟から梅毒をうつされて亡くなってしまった。小梅は金に目がくらんだ生活を送りその代償を払ったが、その後託児所で働くようになり、より多くの貧しい子供たちの母親となった。

監督は「家庭の倫理」と「社会の革命」を結びつけて新しい母親のイメージを作り上げた。一方で、母親（慧英）は娘（小梅）を本当の父親に合わせようとし、社会に有益な正しい道へと向かわせている。もう一方では小梅自身も「新母親」としての役割を担い、自分の子供だけでなく、託児所での貧しい子供たちにも教育を提供する責任を負い、

父親の代わりに革命の理念を伝えたのである。

小梅の実父はプロレタリアートの革命者であり、義父は欲にまみれたブルジョワジーである。父親によって異なるイデオロギーを体現した。小梅は享楽を貪り続ける「モダン」な女性なのか、それとも社会に有益なことをする新しい女性なのか、この二つの父親の間で揺れ動いている。映画の中で、母親（慧英）がどちらの父親の側に立つか、小梅が実父、義父の中で誰を選ぶか、という選択が物語の中心テーマとなっている。この選択は、単に家族内のドラマだけではなく、ブルジョワジーとプロレタリアートの社会的対立と闘争を象徴している。

1930年代の中国映画は、エンターテインメントとしての映画（「娯楽」）と、社会や政治的なメッセージを伝える映画（「政治」）との間で、バランスを取ることを求められていた。この時期には、多くの映画が単に観客を楽しませるためだけではなく、政治的、社会的なメッセージを内包していた。『母性の光』もその一例で、観客に楽しみを提供しつつ、社会の問題についての考察を促している。この時代の映画が直面した主な矛盾は、一方で大衆の娯楽としての要求を満たし、もう一方で社会改革や政治的意識を高める必要があったことにある。映画は観客を引き付けるためにはエンターテインメントの要素が不可欠である一方で、社会的、政治的なメッセージを伝えることで、より深い影響を与えることが期待されていた。このように、「娯楽」と「政治」の間の緊張関係は、当時の映画が直面した課題を反映しており、「革命者」というイメージは、その時代の人々の生活や思想の複雑さを表している。

以上の映画の分析から、1920年代の映画に登場する恋愛と結婚の自由を追求していた女性と比べて、1930年代の映画に登場する女性は恋愛と結婚の自由の追求から恋愛が消失するまでの過程を経験していたということがわかる。また、1930年代の映画に登場する女性たちもより多くの勇気と希望を与えられ、不幸な恋愛や家庭から逃れて、事業や革命運動に身を投じた。この変化は、当時の社会状況と女性の地位の変遷を反映しており、女性の個人的な選択が社会全体の動向とどのように関連しているかを示している。このように、1930年代の映画は、女性の運命に関する表現と女性の未来への思索を通じて、当時の社会的、文化的な変化を深く探求している。

#### ④「都市の男性」、「知識人」そして「革命者」

『狂流』（狂流、1933、監督：程歩高）は村人を率いた教師劉鉄生の水害との戦いや金持

ちの商人や腐敗した役人との闘いを描いた映画である。映画では二つの階級の対立関係が描かれている。

「金持ちの商人・役人」と「農民」は、それぞれ「支配階級」と「抑圧された階級」を代表しており、災害救援活動時の行動の違いを通じて強烈な階級間の対立を表している。物語の最後では、金持ちの商人や知事の息子が洪水によって水の中に沈み、抑圧・搾取されていた階級の反抗と怒りを反映した結末となった。映画には「恋愛」のストーリーも含まれている。監督はリアルな題材を明るみに出したうえで、貧富の差があつて地位の異なる若い男女の恋愛物語を挿入した。金持ちの商人は自分の娘である秀娟と劉鉄生の自由な恋愛を断固として阻止し、娘を県長の息子に嫁がせた。

『狂流』の現代性は、封建的な闘争のテーマを反映しているだけでなく、初めて映画で「田舎における」階級闘争を描き、労働階級の男性を英雄的人物として打ち立てたことにあると筆者は考えている。1920年代の反封建を題材にした映画の多くが、封建や迷信、家庭や結婚などに関する悲劇を描いて、その側面にある封建制度を批判していたのに対して、1930年代に作られた『狂流』は階級の抑圧と反抑圧の最も直観的な視点から封建制度の罪悪を根本的に暴き出しており、より深い反封建的な意味を持っている。さらに「革命+恋愛」の組み合わせが、左翼の政治的思想と大衆の興味を融合させており、映画の観客への影響力がさらに高まった。

#### ⑤知識人と革命家

『十字街頭』（*十字街頭*、1937、監督：沈西苓）は民族間対立や階級間対立が日に日に激しくなっていく1930年代において、若い知識人四人が経験した恋愛、失恋、生活、失業に関する物語を描いている。映画に登場する深い友情で結ばれた四人の若者（趙、唐、劉、徐）は、みな大学生である。彼らの中には、故郷が占領された者や失業した者もあり、苦しみの中に生きていた。徐は自殺を図ったが一命を取りとめ、趙に説得されて故郷へ帰った。唐は商店の陳列窓を飾り付ける仕事を見つけた。趙は新聞社の校正の仕事を見つけ、女性労働者の楊芝瑛と知り合い、女性労働者の悲惨な境遇を反映した記事を書いた。劉は北方に行き抗日戦争に参加した。抗日戦争に参加することをためらっていた趙、唐、楊芝瑛は、劉に影響を受けて民族意識にめざめ、ついに民族闘争の道を歩み始めた。この映画の終わりで、再び失業した何人かの若者が十字街頭に立ち、手をつないで、互いに励まし合い、一緒に前に進んだ。

都市の知識人にとって、集団と革命に向かうことこそが、最も価値のある活路であるということを監督は物語を通じて伝えた。また、重々しい「革命」の物語には趙と楊芝瑛の恋愛物語も付け加えられている。この恋愛物語はコメディ色が非常に強い。監督は、ハリウッド映画によく登場する想像を表現するシーンを用いて、女性労働者の心の動きを描いた。この女性労働者の想像の中で、趙は西洋の優雅な騎士のように、片膝をついて彼女とキスをした。このような「ハリウッド式」の愛の描写は少女の心理をリアルに反映しており、観客に感覚的な刺激を与え、観客に「失業」や「階級間対立」などの社会問題による焦りを忘れさせた。この恋愛物語は、観客の「審美や興味」と、左翼思想という社会的価値観との間で、巧妙にバランスを取りながら、メッセージを届けた。

佐藤忠男は『シネマと砲声一日中映画前史』の中で『十字街頭』について「失業という深刻な社会問題に、こんなふう明るくスマートで行動的な表現を与えること自体、中国映画としては画期的なことだったと思う」<sup>162</sup>と評価した。

以上の分析に基づいて筆者が出した結論は以下の通りである。

中国映画はハリウッド映画の模倣から探索の旅を始めた。当時の映画創作関係者はほとんど系統的に映画を学ぶ機会と条件を持っておらず、ハリウッド映画が教師として映画館で彼らを啓蒙した。それと同時に、ハリウッド映画の中の中国人が非常に醜かったため、中国人観客がハリウッド映画の中の中国人イメージを認めず、自民族のイメージが歪曲されたと痛感した。

筆者は1920年代初期の中国映画の「都市人」イメージを分析した。例えば『二百五白相城隍廟』と『打城隍』は都会と農村の対立、そして人々が現代化、産業化の中での焦りと期待感を映し出した。また、『八百屋の恋』は自由恋愛提唱と請負婚姻批判に通じて都市人の現代的な特徴とライフスタイルを映し出した。これらの作品は1920年代の一般大衆が農村を離れ、現代生活を手に入れたい切迫した願望をはっきりと示した。

次に、1920年代の中国映画の「都市人の生活への批判」を分析した。「都市人」の身分は複雑な矛盾と衝突に満ちていた。都市は現代化と西洋化の象徴であり、全く新しい文化と社会制度を持っている。このような現代化は伝統価値と伝統文化に対する疑問と挑戦を引き起こし、物質や金銭への過度な追求が人間性と道徳の喪失の原因となる。特

---

<sup>162</sup> 佐藤忠男『シネマと砲声一日中映画前史』岩波現代文庫、2004年、47頁。

に、20年代初期の中国映画では、妓女が物質や金銭に心を奪われ、悲惨な生活に陥る様子が頻繁に描かれている。これは都市の虚栄と物質主義の批判であり、同時に現代化の過程での人間性の喪失をも示している。さらに、異なる階級の男性に対する描写は、当時の社会の複雑さと矛盾を反映しており、都市の現代化に対する人々の深い思考と批判を明らかにしている。

1930年代では「中国映画の中の女性イメージ」を分析し、中国現代女性イメージの変化、そして「モダン女性」および「革命女性」について考察した。孫瑜監督がいかに「健康美女性」のイメージで「大衆趣味」と「エリート思想」のバランスを取った作品を創作し、健康、力といった新しい美意識を強調し、伝統文化と封建制度に挑んだのかについて考察した。それと同時に、映画の中の「新母親」イメージが30年代に生まれ、それら女性キャラクターの変化を明らかにした。「恋愛と結婚の自由を追求する」から「革命運動に身を投じる」まで、時代が女性の運命を左右したのである。「健康美女性」と「新母親」の二つのイメージを通じて、1930年代における中国映画が「娯楽と政治」、「伝統と現代」、「集団と個体」のバランスを取ろうとする工夫が伺える。映画は観客に複雑で豊かな中国人女性イメージを見せつけた。

また、1930年代の中国映画に登場した様々な男性キャラクターに対する分析を通じ、社会階級の対立と衝突及び革命と民族闘争の価値観について研究した。映画『狂流』では、農民と革命者のイメージは封建制度の罪悪を表し、抑圧された階級の怒りと反抗を伝えた。そして映画『十字街頭』では、都市の知識人の葛藤と革命に身を投じる過程の描写を通じて、当時の都市知識人の迷いと決断を映し出した。金持ちの商人、役人、農民、知識人と革命者を問わず、様々なキャラクター創作と対立は活気のある社会の構図となり、当時の中国社会の複雑な変遷を映し出した。そして二つの映画が左翼思想を伝え、社会問題を映し出すと同時に、大衆の美意識にも気を配った。『狂流』は「革命+恋愛」の組み合わせで愛と政治を同時に扱った。一方で『十字街頭』は「ハリウッド式」のラブロマンス描写で現実と幻想をつなぎ合わせた。これらの要素により、映画は芸術形式として、プロパガンダと人々の憧れのバランスを取れることを証明した。これら1920、1930年代の中国人イメージの変化は、ハリウッドの中国人のステレオタイプから抜け出し、リアルな中国人イメージを示している。

1920年代と1930年代の中国映画においては、中国の映画人は「西洋」と「中国」の二重の影響を受けて、「都市人のアイデンティティの形成」、「都市人の生活への批判」、「都

市人が革命者としての性質を取り入れる」といったその時代の中国、および中国人の変化を表現した。その背景には、「現代思想・技術」と「伝統文化」の衝突、「政治・イデオロギー」と「大衆文化」の矛盾がもたらすアイデンティティへの不安がある。民族の危機と高度な現代化を背景に、映画は社会や文化を反映しているだけでなく、革命と啓蒙のための「武器」でもあった。

この時期の中国映画は、様々な時代や環境において、最も社会や大衆の需要に合ったキャラクターを作り出してきた。これらのその時代の中国と中国人イメージを通じて、中国人観客は民族のアイデンティティを持つようになった。これも中国の映画が現代的な主体性を確立するために必ず通らなければならない道であった。

## 第二部 映画における中国人像の変遷 1950年代を中心に

### 第一章 1950年代以降の中国のハリウッド批判とハリウッド映画の「中国人」

#### 第一節 中国映画市場からハリウッド映画が締め出された要因

1949年、中華人民共和国の成立は新しい時代の始まりを告げた。社会主義国家として出発した新中国であったが、封建制、発展の遅れ、半植民地化、資本主義などの過去の時代に別れを告げる必要があった。また、新中国の新しいアイデンティティに向け、西洋と旧中国とは違った「政治、経済、文化のシステム」を構築しなければならない。イデオロギーの重要な媒体として、映画は宣伝と教育の二重の機能を担っている。したがって、新中国の政権はハリウッドに代表される「帝国主義映画」に対し、強い政治的な攻撃を起こし始め、1950年末に中国でのハリウッド映画の公開を徹底的に打ち切った。

全体として、このプロセスは大きく2つの段階に分けることができる。

第一段階は、新中国の成立当初から朝鮮戦争<sup>163</sup>が勃発するまでの時期である。主な特徴は、主流の新聞や雑誌でハリウッド映画の娯楽性と反動性を批判する文章を發表し、ハリウッド映画を観ないように観客に呼びかけた。そして、政策を通じてハリウッド映画の上映日数と回数を制限したのである。

第二段階は、朝鮮戦争の時期である。朝鮮戦争が勃発した後、アメリカと中国の関係が急激に悪化したため、ハリウッド映画は、中国本土ではもはや公開される余地がなかった。1950年10月中旬、上海大華映画館が自らハリウッド映画の上映を中止したことを起点として、上海ないし全国の映画業界が積極的に追従し、ハリウッド映画を完全に一掃した<sup>164</sup>。

本節は、「観客の批判」、「雑誌の宣伝画」、「政策の制限と追放」の3つの側面から、ハリウッドと新中国成立初期の政治文脈との相互関係を解釈する。

#### 第一項 観客の批判

<sup>163</sup> 朝鮮戦争は1950年6月25日から1953年7月27日までである。

<sup>164</sup> 銭斌「アメリカ映画の公開拒否：1950年代上海における映画配給・上映闘争の栄光の歴史」『上海電影史料第5輯』上海三聯書店出版社、1995年、74-77頁。

1945年から1949年まで、中国の映画批判は「市民的イデオロギーの傾向」を持っていた。というのは、当時の映画批評界では、故意または無意識に「市民化」とそれを代表するイデオロギーの傾向を民主主義と自由として扱ったからである<sup>165</sup>。このような観客からの「市民化」の批判は、その後「ハリウッド映画の本体批判」と「米ソ映画の比較批判」の2つの形で実行された。

まず、「ハリウッド映画の本体批判」は、主にハリウッド映画のジャンル、内容、スターなどの角度からハリウッド映画の本質を明らかにする。1950年6月から1951年1月まで、上海で出版された15号の『大衆映画』<sup>166</sup>の内、ハリウッドを批判する記事が17点出版された。1950年9月から1951年末までの『文匯報』<sup>167</sup>では、55点の関連記事が掲載された<sup>168</sup>。これらの記事は、主に観客がハリウッド映画を見た後の感想と映画の影響を受けた個人的な経験を通じて、ハリウッド映画の「毒」を明らかにする。どういう「毒」なのか、大きく分けて次の3種類がある。一つ目は、過激な性や暴力を描写する。二つ目は、物質的な楽しみを追求するように誘導し、贅沢や浪費の風潮を煽ぐ。三つ目は、中国及び他の社会主義国家と対立の立場で、資本主義的人生観を宣伝する。編集者は、これらの「毒」の本質を示すことで、読者に資本主義のイデオロギーから身を引かせるという目的を果たした。

例えば、『大衆映画』は、3号に分けて、有名な映画俳優、黄宗英<sup>169</sup>の記事を掲載した。その記事は、ハリウッドに夢中になり、スターになることを夢見て、学業をおろそかにした女の子がやがて人生をやり直し、社会人になるという目覚めの過程を述べた。最初は、黄が「このお嬢さんは『ハリウッド映画』の捕虜だ<sup>170</sup>」と考えていた。そして再会した時、少女が文工団<sup>171</sup>に参加していた。彼女の行動の変化を通して、「数えきれないほどの少女たちが、彼女と同じ夢を抱いたが、やがて本来の明るい未来に気づいた

<sup>165</sup> 李道新『中国映画批評史』北京大学出版社、2007年、148頁。

<sup>166</sup> 『大衆映画』は、1950年6月に上海で創刊された中国大陸の映画雑誌である。

<sup>167</sup> 『文匯報』は、1938年1月に上海で創刊された。1947年5月24日に発行停止になったのを受け、記者・編集者・職員の一部が香港に渡り、1948年9月9日に香港版が創刊された。

<sup>168</sup> 張濟順『遙かなる都市：1950年代の上海』社会科学文献出版社、2015年、279頁。

<sup>169</sup> 黄宗英（1925-2020）は、中国の女優兼作家。彼女は、『幸福の狂詩曲』（幸福的狂想曲、1947）、『カラスと雀』（麻雀與烏鴉、1949）、『3人の女性』（麗人行、1949）、『武訓伝』（武訓傳、1950）など、多くの映画に出演した。

<sup>170</sup> 黄宗英「二つの文化」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1巻、第1号、23頁。

<sup>171</sup> 文工団は、新中国の軍や政府機関の中に設けられた、歌舞・演劇・演芸を通じて宣伝に当たる組織である。

のだと思う<sup>172</sup>」と、著者の見解を述べた。第四号に掲載された「米帝国映画が私の少女時代を無駄にした<sup>173</sup>」という記事の中では、一人の女性観客がハリウッド映画のせいで、自分が生活への希望を失ったと言った。映画に映されたすべてものが彼女の手の届かないところにあるからである。第九号での「米帝国映画は私を傷つけ、労働は恥ずべきことだと思わせた」<sup>174</sup>、第十一号での「米帝国に騙されるな」<sup>175</sup>や「米帝国映画が私に盛った毒」<sup>176</sup>など。具体例は、ハリウッド映画に惑わされ墮落したが、ソ連映画を見て反省し、ハリウッド映画の政治的反動と思想的腐敗を認識し、改心して中華人民共和国の国民としてのイデオロギーを追求したというメッセージを伝えた。

「一般市民」の観客だけでなく、「知識人」の観客たちも同じく新聞や雑誌でハリウッド映画を非難していた。例えば、『文匯報』に掲載された「ハリウッド映画に対する女性観客の見方」や「映画俳優の認識」<sup>177</sup>は、「進歩女性代表」と「映画評論家」の視点から、ハリウッド映画が腐敗した資本家階級の人生観を宣伝し、女性が虚栄を張って、物質的な楽しみを追求するように誘導し、情欲を利用して若者を墮落に導いていると批判した。「米帝国映画の中の文芸映画」という記事では、映画のジャンルを深く分析し、いわゆる「文芸映画」も、他の様々なジャンルの映画と同様に、その攻撃性と反動性が一致しており、したがって、中国の観客にとってより有害で有毒であることを指摘した。

私たちの見解では、いわゆる「文芸映画」は、一部の視聴者が見下す「恋愛映画」、「西部劇映画」、「探偵映画」、「戦争映画」、「コメディ映画」と変わらない。それが自分の思想を宣伝する考えをうまく隠し、見る人が無意識のうちにその影響を受け入れるようにしただけである…（中略）…これらの映画は、いわゆる「人間味にあふれた」というものを通して「アメリカ帝国主義の思想・政策を観客の潜在的な意識

---

<sup>172</sup> 黄宗英「二つの文化」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1巻、第2号、16頁。

<sup>173</sup> 馮嘉真「米帝国映画が私の少女時代を無駄にした」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1巻、第4号、29頁。

<sup>174</sup> 浩蕩「米帝国映画は私を傷つけ、労働は恥ずべきことだと思わせた」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1巻、第9号、21頁。

<sup>175</sup> 胡繼楓「米帝国に騙されるな」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1巻、第11号、32頁。

<sup>176</sup> 王遠軸「米帝国映画が私に盛った毒」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1巻、第11号、27頁。

<sup>177</sup> 『文匯報』は女性の観客と映画俳優を集め、「アメリカ映画批評」を中心に、座談会を開いた。徐鏡平、左誦芬、王靜安、謝小雲、莫愁、許藍、上官雲珠、楊雲慧など名士がそれぞれ意見した。（参考：文匯報編集部、「ハリウッド映画に対する女性観客の見方」、「映画俳優の認識」、『文匯報』、中華全國文學藝術工作者代表大會籌備委員會文藝報編輯委員會、1949年9月19日。）

に浸透させる」ことを可能にする、「より悪賢い宣伝方法」であつたに過ぎないのである<sup>178</sup>。

一方、アメリカの文学芸術も厳しく非難され、「帝国主義文学の完全な反動性について」という記事で、杜高<sup>179</sup>は次のように述べた。

帝国主義資本家階級の作家とその文学内容は、彼らの階級の支配者が芸術で彼らの醜い顔を隠すことを企み、「人々の利益に反対する」、「民主主義の利益に反対する」手段である<sup>180</sup>。

次に展開されたのは「アメリカとソ連の映画の比較批判」である。1950年代を通じて、ソ連の映画は中国の市民文化と教育の中心を占めた。1949年から1957年までの間、中国は1309本の映画(そのうち662本は長編)を公開したが、1960年までの国産映画は480本しかなかった<sup>181</sup>。つまり、輸入映画のうち、約3分の2がソ連からのものである。ソ連映画の役割を評価する際に、翻訳者の孟広軍<sup>182</sup>は次のように述べた。

中国人にとって、ソ連の映画は単なる娯楽ではなく、人生の教科書として使うこともできた。それこそがソ連映画が中国でとても人気がある理由である<sup>183</sup>。

このことから、ソ連映画は新中国の民族文化の形成に多大な影響を与えたことがわかる。映画作品の創作を始め、映画理論の発展、英雄キャラクターの形成、映画美学の表

---

<sup>178</sup> 梅朵「米帝国映画の中の文芸映画」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1巻、第11号、22頁。

<sup>179</sup> 杜高(1930-2023)は、中国文学芸術団体連合会第4期常任委員、中国戯劇家協会理事、中国テレビ芸術家協会理事を務め、1940年から作品を発表し、1952年に中国作家協会に入会した。

<sup>180</sup> 杜高「帝国主義文学の完全な反動性について」『文匯報』、中華全國文學藝術工作者代表大會籌備委員會文藝報編輯委員會、1949年9月27日。

<sup>181</sup> 1949年から1957年までの中国映画の輸出入データ、『中国映画配給及映像統計集成(1949-1957)』(中国映画配給及映像公司)から引用した。中国での映画製作本数は、1960年7月30日の新華社通信の報道によるものである。(参考文献: Jay Leyda, *Dianying: Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 1972. p.244.

<sup>182</sup> 孟廣鈞(1927-)は、中国本土の翻訳者、中国電影家協会の会員、中国共産党員である。

<sup>183</sup> 白思鼎(Thomas P. Bernstein)、李華鈺(編集)『ソ連から学ぶ中国: 1949年から現在まで』香港中文大學出版社、2019年、484頁。(転載: 孟廣鈞「新中国における人民映画」『アート・シネマ』1954年第11号、80-87頁。原文: Народная Кинематография Нового Китая, Искусство Кино, 1954 номер 11 Москва, pp.80-87.)

現などの領域にソ連映画の影響が大きかった。毛沢東が延安文芸座談会で提唱した「文学と芸術は政治に従属する」、「文学と芸術は工農兵に奉仕する」といった政策は、「文学と芸術の性質」、「文学と芸術が誰に奉仕するか」、そして「文学と芸術が奉仕する方法」等の問題を明らかにしただけではなく、「文学と芸術の労働者」の奉仕の方向性と内容も定めた。

この政策のおもな内容は、

- ① 文芸を人民大衆のためのものとし、党、無産階級、工農兵大衆の立場にたつ抗日統一戦線の文芸のあり方を論じた。
- ② いかにか人民大衆のための文芸を書くかについて、文芸の源泉は人民の生活にあり、作家・知識人は長期・無条件に人民の生活・闘争のなかに入って自己改造し、思想・感情まで工農兵と一体になることを説く<sup>184</sup>。

したがって、資本主義階級を代表するハリウッド映画は時代錯誤で、場違いで、国内の知識人によるハリウッドへの鋭い批判は納得できる。郭沫若<sup>185</sup>が「ソ連映画は人民に奉仕するのに対し、アメリカ映画は反人民路線に向かっている」という記事でこう指摘した。

資本主義国家のアメリカと社会主義国家のソ連は、政治的にも文化的にも対立しているので、映画の中でも非常に異なる作風を示している…アメリカ映画は、アメリカ文化の衰退とともに、下り坂に向かって、反人民の道を走っていることがわかる<sup>186</sup>

ハリウッド映画が代表するイデオロギーは、新中国の政治・文化環境と矛盾している。それが新中国に受け入れられない歴史的運命を決定した。これも、その後のハリウッド映画追放の根本的な原因である。

---

<sup>184</sup> 毛沢東『文芸講話（岩波文庫）』竹内好訳、岩波書店、1971年、18-61頁。

<sup>185</sup> 郭沫若（1892-1978）は、中華民国・中華人民共和国の政治家、文学者、考古学者、歴史学者である。

<sup>186</sup> 郭沫若『新中国を迎えて：郭沫若の香港闘争時代の匿名随筆』上海復旦学報編集部、1979年、182-183頁。

## 第二項 雑誌の宣伝画

1950年代、『人民日報』<sup>187</sup>や『大衆映画』等の映画雑誌の記事は、映画を「社会主義の現代性の宣伝」、「帝国主義反対」及び「人民大衆の思想を正しく訓練」するための不可欠な手段となっていた。また、映画の宣伝画<sup>188</sup>は「映画の内容」と「映画芸術」の総括の延長でもあった。

映画の宣伝画は、映画の宣伝のための芸術作品であり…（中略）…観客の映画の内容に対する関心を引き付ける上で重要な役割を果たしており、同時に、幅広い層の観客の芸術的趣向と審美眼を養い、高めることに大きな影響を与えている<sup>189</sup>

このことから、映画の宣伝画には「観客と読者が映画の内容、テーマおよび登場人物をより直感的に理解し、明確にさせる」機能があり、加えて「宣伝価値を高め」と「新時代の審美眼を築く役割」もあった。映画の宣伝材料にはさまざまなものがあったが、その中で特に注目しなければならないのは宣伝画である。では、新中国成立後、政府と映画関係者はどのように映画の宣伝画を通じてハリウッド映画に対抗し、新中国のイメージを構築していったのだろうか。

1950年代の中国では、ソ連映画と国産映画の宣伝に力を入れ、ハリウッド映画のステール写真の掲載を禁止した。

新中国成立初期、中国とソ連は「中ソ友好同盟互助条約」<sup>190</sup>を締結し、その後、「文化協力」協定も締結した。このような歴史的背景の中で、ソ連映画の宣伝画が勢いに乗って中国人の視野に入ってきた。その独特な人物造形で大衆の審美的傾向に影響を与えたのに対し、ハリウッド映画のステール写真は掲載が禁止されている。「ハリウッド映画のステール写真は十七年もの間（文革までの十七年間を指す）<sup>191</sup>『大衆映画』の表紙と裏

---

<sup>187</sup> 『人民日報』は、1948年6月15日に河北省の党地方支部（平山県西柏坡華北局）で創刊され、中国共産党中央委員会の機関紙である。

<sup>188</sup> ここで使う「宣伝画」とは、雑誌と新聞で映画の広報を目的として掲載される絵や写真のことである。

<sup>189</sup> 馬克「映画宣伝画の制作について」『美術』中國文學藝術界聯合會、1957年、第1期、49頁。

<sup>190</sup> 「中ソ友好同盟相互援助条約」は、1950年にソビエト連邦と中華人民共和国が結んだ、軍事同盟と経済協力を約した条約。1980年に失効した。正式名称は「ソビエト社会主義共和国連邦と中華人民共和国との間の友好、同盟及び相互援助条約」。

<sup>191</sup> 中華人民共和国の成立から文化大革命の終焉までの毛沢東時代（1949～76年）と呼ばれる時期の中国映画は、一般的に「十七年映画」（1949～66年）と「文革映画」（1967～77年）に分けられる。

表紙に掲載されていない<sup>192</sup>。これも「反米崇ソ」の外交政策を十分に貫いており、「ソ連」（社会主義）と「アメリカ」（資本主義）という完全に対立する2つのタイプの政治体制が存在した時、資本階級のイデオロギーを代表するハリウッド映画のすべての痕跡を極力排除する結果となったのである。

当時、ある読者から手紙で疑問が寄せられた。

私は15歳の少女です。私は××中学で勉強しています。私は学校でよく『大衆映画』を買っています。第3号は校外の書店で購入しました。しかし、雑誌を手にした時、表紙にソ連人が写っているのを見ました。なぜ3冊の雑誌の表紙はすべてソ連人なのでしょう？そして、時に裏表紙もそうになっていて、第3号の裏表紙だけが『農家楽』の写真……編集者様、私の質問にお答えください。私の考えはまだ未熟なのかもしれませんが……<sup>193</sup>。

編集者の回答は、

私たちはソ連映画のどの方面においても、私たちは彼らに学ばなければならないと思っています。思想的にも芸術的にも。ソ連は私たちの大先輩なのです<sup>194</sup>。

新聞社のこの回答は、公式の立場と態度を代表するだけでなく、画像の政治的方向性も示しており、全てをソ連に見習うという姿勢である。ハリウッドからの影響を除去するという目的は、画像の視覚的レトリックによって達成されていた。周憲<sup>195</sup>が指摘したように、「レトリックとは、言葉を用いて相手を説得したり、相手に影響を与えたりする一種の芸術である<sup>196</sup>」、つまり、観客は知らず知らずのうちにレトリックの体系を受け入れ、さらに重要なのが、観客はそれに基づいて自身の世界観を絶えず修正し、無意識的に周囲の世界を見るようになり、これら過程は「思想を受ける」から「自身で実践」までの具体的な過程を完成させてしまうことである。

---

<sup>192</sup> 張永絮「歴史の断絶と事実の矛盾」『文化藝術研究』文化藝術研究編集部、2021年、第14巻、第3期、75頁。

<sup>193</sup> 佚名「読者來信」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第4期、32頁。

<sup>194</sup> 31と同。

<sup>195</sup> 周憲（1954-）は、南京大学芸術学院の教授。

<sup>196</sup> 周憲『視覚文化的轉向』北京大學出版社、2008年、286頁。

『大衆映画』は1950年6月1日、上海で創刊され、発行当日は国際児童デーで、ソ連映画『Сын полка(日本未公開)』<sup>197</sup> (1946、監督：ヴァシリ・ブローニン)の主人公である子役ベニヤのスチール写真が表紙に採用された。『Сын полка』はストリートチルドレンとソ連赤軍がドイツからの侵入者に打撃を与える物語を描いている。1950年の第3刊ではソ連映画『ベルリン陥落』(Падение Берлина、1949、監督：ミハイル・チアウレリ)のスチール写真を表紙に、第5号では『Сталинградская битва (日本未公開)』<sup>198</sup> (1949、監督：ウラジミール・ペトロフ)の兵士のスチール写真を表紙に、第23号の表紙のソ連映画『Первоклассница(日本未公開)』<sup>199</sup> (1948、監督：イリヤ・フRez)は社会主義制度下のソ連の子どもたちの生活や学習情景を描いた映画である。第29号の表紙、裏表紙はすべて『クバンのコサック』(Кубанские казаки、1950、監督：イヴァン・ピリエフ)のスチール写真で、この映画の冒頭とラストは麦畑で刈り取り機を使って作業しているシーンで、農民が労働中に歌ったり微笑んだりする場面を見せている。



(左『大衆映画』第1刊表紙『Сын полка (日本未公開)』のスチール写真、

右『大衆映画』第3刊表紙『ベルリン陥落』のスチール写真)

<sup>197</sup> 英語題名は『*Son of the Regiment*』である。

<sup>198</sup> 英語題名は『*The Battle of Stalingrad*』である。

<sup>199</sup> 英語題名は『*First-Year Student*』である。



(左『大衆映画』第5刊表紙『Сталинградская битва (日本未公開)』のステール写真、

右『大衆映画』第12刊裏表紙『Сталинградская битва (日本未公開)』のステール写真)



(左『大衆映画』第23刊表紙『Первоклассница (日本未公開)』のステール写真、

右『大衆映画』第29刊裏表紙『クバンのコサック』のステール写真)

読者はこれらの写真から、希望に満ちた目をして麦畑に立つほほ笑む青年男女、鮮やかな服を着て、無邪気で活発な子ども、強く気丈に振る舞う女性、彫刻のようなヨシフ・スターリン、兵士が観閲する壮観なシーンが描かれていることを想像するだろう。これらの写真は、反帝国戦争、集団化、工業化、豊作、女性の平等な権利と成長途中の子どもにも対応しており、美しい社会主義国家を築くために必要な要素であった。

それぞれの写真で「希望」と「幸福」を示しており、偉大な指導者ヨシフ・スターリンと毛沢東の導きのもと、中国人民も幸せな生活の正しい道に向かうことができること

を強調していた。これらは「視覚的な力」を証明しており、マーティン・ジェイ<sup>200</sup>が言ったように、私たちは「視覚レジーム」の中において、視覚はある種の強大な「ディシプリンの力（訓育の力）」を持っている<sup>201</sup>。このような視覚活動はすでに一方的に見るだけでなく、社会的・政治的であるため特に数量の絶対的な優位性を通じて、読者の視覚への方向性を完成させていったのである。

さらに宣伝画は「工農兵」を主体とした英雄的な人物を創造し、新しい中国のイメージを確立し、中国人民の民族アイデンティティの共感を増強させた。

ウィリアム・ジョン・トーマス・ミッチェル<sup>202</sup> (William John Thomas Mitchell) の『イコノロジー：イメージ・テキスト・イデオロギー』では、「テキストとイメージ間の関係を、個人と個人、集団と集団、国民と国民、階級と階級、ジェンダーとジェンダー、文化と文化の関係を困難なものにしている、あらゆる錯綜と葛藤によって特徴づけられる社会的・歴史的な関係として理解しようとする<sup>203</sup>」と考えられている。彼はイメージから始め、イメージの政治性はメディアを通じて完成すると主張している。

新中国成立後、「社会主義新人」と「文芸作品は人民大衆のために奉仕する」との呼びかけのもと、『彩鳳双飛（日本未公開）』（1951、監督：パン・ジャン）、『白毛女』（白毛女、1950、監督：シュイ・ファ、ワン・ハム）、『内蒙古人民の勝利』（内蒙古人民の勝利、1950、監督：ガン・シュエウエイ）、『草原上の人們（日本未公開）』（1953、監督：シュタオ）、『沙漠裡的戰鬥（日本未公開）』（1956、監督：タン・シャオダン）、『年青の一代（日本未公開）』（1965、監督：チャオ・ミン）など、「工農兵」を主体とした映画が数多く登場し、これら映画の宣伝画の人物は全て満ち足りた笑みを見せている。

スチュアート・ホールは『メディア・ディスコースにおけるエンコード/デコード』（『*Encoding and Decoding in the Media Discourse*』）の中で「意味のある言葉」（meaningful discourse）を提案していた<sup>204</sup>。

映画のテキスト自体がイデオロギー的意味を持っており、映画の宣伝画におけるイデ

<sup>200</sup> マーティン・ジェイ（1944-）は、アメリカの歴史学者、思想家である。

<sup>201</sup> Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1993. pp.381-434.

<sup>202</sup> W. J. T. ミッチェル（1942-）は、シカゴ大学の英語および美術史のゲイロードドネリー特別功労教授である。

<sup>203</sup> W. J. T. ミッチェル『イコノロジー：イメージ・テキスト・イデオロギー』鈴木聡、藤巻明訳、勁草書房、1992年、197頁。

<sup>204</sup> Stuart Hall, *Encoding and Decoding in the Media Discourse*, Birmingham, CCCS, stenciled paper, No. 7, 1973.

オロギーの構築性は言うまでもなく、これらイデオロギーは制作者によってコード化されている。具体的には、「十七年映画」の映画宣伝画では、「笑み」がコード化され、イデオロギーが生産されていた。

これら「笑み」のコード化は新中国の主体的な力を占める「工農兵の新社会」に対するアイデンティティの方向性が組み込まれており、観客は映画の宣伝画を見ると無意識にそのコード化された「意義」を認め、「一方で、彼らの自己投影の欲求を満たし、一種の作品から自分の姿がイメージできる幸福感、一方で、彼らに現実の憂慮と困難を忘れさせ、それによって勇敢で確固とした未来に向かっていく<sup>205</sup>」新しい生活への共感と期待を喚起させていたのである。

「工農兵イメージ」のほか、この時期の映画の宣伝画では、女性と子供イメージが純真で明るい笑みで宣伝画の中央を占めていた。例えば、『當孩子們祝福（日本未公開）』（1953、監督：チャオ・ダン）の宣伝画では、紙面の多くを占めているのは笑みを浮かべる小学生で、他の人物の表情にも同じように喜びに満ちた笑顔があふれている。この「笑み」は新社会と新生活に対するアイデンティティに内化させ、更に宣伝画の中の「笑み」が高まるにつれ、そのアイデンティティを更に高めていったのである。

また、革命の歴史を題材にした映画も絶対的な主導的地位を占めており、その任務は「<革命>の想像を通じて、<革命>、<革命を続ける>という意識をすべての国家メンバーの思想の奥底に深く植え込まれ、それによって個人と新たに創設した国家間のアイデンティティ及び帰属感を構築したのである<sup>206</sup>。

『趙一曼（日本未公開）』（1950、監督：シャー・モン）、『新兒女英雄伝（日本未公開）』（1951、監督：シ・トンシャン）、『渡江偵察記（日本未公開）』（1954、監督：タンシ・ジャオダン）、『平原ゲリラ』（平原遊撃隊、1955、監督：ス・リー、ウ・ジャオティ）、『為了和平（日本未公開）』（1956、監督：ホァン・ズオリン）、『戦闘里成長（日本未公開）』（1957、監督：タン・ドゥ ユー）、『紅色娘子軍（日本未公開）』（1960、監督：シェ・ジン）、『甲午風雲（日本未公開）』（1962、監督：リン・ノン）、『烈火中永生（日本未公開）』（1965、監督：シュイ・ファ）などの革命の歴史を題材とした映画が一気に登場した。これらの映画宣伝における英雄像は、敬う気持ちを観客に植え付けさせることを前提に

<sup>205</sup> 尹鴻、凌燕『新中国電影史：1949-2000』湖南美術出版社、2002年、25頁。

<sup>206</sup> 付筱蔭「革命的儀式化場景：十七年革命曆史題材影片重讀」『当代電影』中國電影藝術研究中心、2011年、第4期、67頁。

登場し、視覚的に彼らの崇高感を強化し、さらに「英雄人物像」と「革命の歴史」に対するアイデンティティを強化させたのである。

また、これら英雄人物像にも似たような動きや表情が存在する。いずれも「厳しい顔つき」、「直立不動の姿勢」、「大敵に臨むが如し」である。「この革命の神聖化によって革命を崇拝し、革命に対するアイデンティティを実現する」ことを目指していた<sup>207</sup>。

これら映画の宣伝画からは、英雄の表情は往々にして厳粛であり、眉間に力が入り、姿勢は常に整い荘厳であり、革命の力強さを示している。例えば、『渡江偵察記』の匍匐前進状態の体、『赤い女子軍』の高く掲げられた拳、『新兒女英雄伝』では両手に銃を持ち、敵を殺しにいく姿、『趙一曼』では銃を高く掲げ、叫んでいる様子、『烈火中永生』では、燃え盛る炎の中に立ち、鋭い眼差しをしている革命者たちである。

ミシェル・フーコーは、古典主義時代において身体が権利の対象および標的として完全に発見されたと述べている。彼によれば、「服従させうる、役立たせうる、作り替えて完成させうる身体こそが、従順なのである<sup>208</sup>」。さらに、「身体の各部の活動様式は、異なる時代において、様々な制度や儀式のルールを厳格に表し社会化され、文化的に象徴化されている<sup>209</sup>」。いわゆる儀式とは、「一定のプログラム、規則の操作を通じて、神の存在を表明し、そして、これら操作の過程で、神の概念はすべての参加者と目撃者に受け入れられる<sup>210</sup>」ということである。

英雄人物像は人々の理想の化身として、読者の英雄に対する崇拝と敬慕の念を十分に満たしていたが、映画の宣伝画の中の「革命的な動作」は視覚的に容易に観客に受け入れられ、理解され、「英雄神話」に対する称賛の中で、「英雄の基準」を観客の日常生活の中で継続させ、観客は「模倣する過程」で自己と国家のアイデンティティを完成させたのである。

---

<sup>207</sup> 楊厚軍『革命史観と国民国家想像力』湖北教育出版社、2005年、135頁。

<sup>208</sup> ミシェル・フーコー『監獄の誕生—監視と処罰』田村俣訳、新潮社、2020年、158頁。

<sup>209</sup> 高宣揚『福柯的生存美学』中国人民大学出版社、2005年、243頁。

<sup>210</sup> 楊厚軍『革命史観と国民国家想像力』湖北教育出版社、2005年、106頁。

「笑み」を表す画像：



(左：『内蒙古人民的胜利』（内蒙古人民的胜利、1950、監督：ガン・シュエウエイ；

右：『为孩子们祝福（日本未公開）』（1953、監督：チャオ・ダン）の宣伝画）



(左：『白毛女』（白毛女、1950、監督：シュイ・ファ、ワン・ハム）；

右：『草原上的人们（日本未公開）』（1953、監督：シュタオ）の宣伝画）

「英雄」を表す画像：



(左：『烈火中永生（日本未公開）』（1965、監督：シュイ・ファ）；

右：『紅色娘子軍（日本未公開）』（1960、監督：シェ・ジン）の宣伝画）



(左：『为了和平（日本未公開）』（1956、監督：ホアン・ズォリン）；

右：『平原ゲリラ』（平原遊撃隊、1955、監督：ス・リー、ウ・ジャオティ）の宣伝画）



(左：『渡江偵察記（日本未公開）』（1954、監督：タンシ・ャオダン）；

右：『趙一曼（日本未公開）』（1950、監督：シャー・モン）の宣伝画）

### 第三項 政策による制限と追放

周知の通り、中国ではハリウッド映画は主に上海で配給・公開されていた。ゆえに、上海がハリウッド映画追放運動の主戦場であった。1949年中華人民共和国建国による上海解放の後、上海市軍管文芸所<sup>211</sup>はすぐにハリウッド映画と他の資本主義国家の映画の公開を全面的に禁じることなく、制限措置を講じた。その理由は以下のように考えられる。

一、当時の上海には映画館が多数あり、国産映画の制作はまだまだ映画市場の需要を満たせるほど十分ではなかった。1949年11月21日から12月14日にかけて開かれた中央映画局は第一回行政会議で、中国の映画市場では、国産映画がまだハリウッド映画に取って代わることができなく、映画業界に携わる者が国産映画の数量と品質を向上させ、積極的にソ連映画を翻訳し、他国の「進歩映画」<sup>212</sup>を紹介し、映画市場で徐々に「国内の進歩的映画」に優位性を獲得させるべきであると指摘した<sup>213</sup>。

アメリカ映画の弊害について、皆が知っている。しかし、今はいきなりアメリカ映画の公開を全面的に禁止すれば、市場の需要が満足できなくなる…中略…我々の政治的、教育的な要求が高く、国営映画の支出も大きいことが原因で、国産映画の数がまだ多くない<sup>214</sup>。

二、映画ファンのパニックを軽減し、社会の安定を維持するためであった。ハリウッド映画が上海で数十年を独占していたので、すでに「モダン」と「都市大衆文化」の象徴となり、かなりの人数の観客を持ち、「ハリウッド映画を見ること」は名誉でひけらかせるライフスタイルになった。多くの観客がハリウッド映画に熱中し、アメリカの物質文明と自由主義を盲目的に崇拜し、アメリカのどこでも中国よりいいと思い込んでいた。

---

<sup>211</sup>上海市軍管所とは、軍事政権時代の上海の最高権力機関である。委員会には、高等教育部門、自治体教育部門、芸術・文化部門、報道・出版部門の4部門がある。

<sup>212</sup> 「進歩映画」とは社会主義諸国が社会的、政治的、または文化的進歩を促進または反映する内容の映画を指す。

<sup>213</sup> 文化部映画局の会議記録、「文化部映画局第一回行政会議、今年の映画生産計画を決定し、工農兵の方向を固く貫く」、『人民日報』、1950年1月17日。

<sup>214</sup> 張碩果『「十七年」上海電影文化研究』社会科学文献出版社、2014年、33-34頁。

フレデリック・ウェイクマン (Frederic Evans Wakeman) <sup>215</sup>が『赤い星が上海城を照らす：共産党の市政警察に対する改造』で、解放後の初期、上海の「アメリカ映画の公開と宣伝を制限する政策」の下でのハリウッド観衆の生活状況を次のように描写した。

朝に『国際歌』<sup>216</sup>を歌い、夜にベティ・ハットン (Betty Hutton) <sup>217</sup>を見るというのが上海の映画ファン達の「赤」と「黒」の間で行ったり来たりする生活の本当の有り様である<sup>218</sup>。

実際、この状況が他の中小都市でもよくあった。例えば、中国共産党広東省委員会所属の教育委員会が、あるレポートで県区の中小学校の教師による大量な「親米」言論を列挙した。レポートによると、一部の教師は中国の映画を一切見ず、中国の製品を一切買わず、アメリカの映画しか見ず、アメリカの製品しか使わない。妻が国産映画を見に行ったことで、「そののどこがいい、芸術性が全くないし、見たら中毒になるぞ<sup>219</sup>」と叱ることもあった。

「人民日報」の報道によると、1949年9月、上海の映画評論界がハリウッド映画を検査し、「害毒」がある部分の公開を禁止することを要求したが、一部の観客のパニックを引き起こし、ハリウッド映画を公開する映画館が逆に満席となった<sup>220</sup>。その結果、当日ハリウッド映画のチケット代が大幅に上昇した。多くの観客がまだハリウッド映画に非常に未練があった<sup>221</sup>。一方、ハリウッド映画の公開が禁止され、ソ連映画が観客の興味を引けず、国産映画が十分な観客を映画館に引きつけるのに数量も品質も不足であったため、映画館の収入は思わしくなかった。そのため、戦後、ハリウッドを批判する世論の中で、厳しい政治的な監視があるにもかかわらず、ハリウッド映画が流行することに対する懸念が多かった。ハリウッド映画は「多くの中国群衆を征服した<sup>222</sup>」、「全世界

---

<sup>215</sup> フレデリック・ウェイクマン (1937-2006) は、中国と関係の深い学者であり、カリフォルニア大学バークレー校の歴史学教授であった。

<sup>216</sup> 「インターナショナル」または「国際歌」は、社会主義・共産主義を代表する曲である。

<sup>217</sup> ベティ・ハットン (1927-2001) は、アメリカの女優・歌手である。

<sup>218</sup> フレデリック・ウェイクマン『紅星照耀上海城：共産党對市政警察的改造』梁禾訳、人民出版社、2011年、111頁。

<sup>219</sup> 「広東省教委關於県区中小學教師對美態度的調查」(1950年12月)広東省檔案館で保管、檔案番号B314-1-97-1-4。

<sup>220</sup> 王容「上海觀衆為進步電影而歡呼」『人民日報』1951年3月19日。

<sup>221</sup> 「李仲培同志準備出席全國婦聯宣教會議報告提綱」(1950年10月)上海市檔案館藏、檔案号B31-2-58-2。

<sup>222</sup> 勞神「好萊塢電影的惡影响」『平論』第4期、平論社、1945年、12頁。

文化の一大脅威になっている<sup>223</sup>」と考えられていた。

三、中国とアメリカの関係の悪化を避けるためであった。「実際、1950年の夏まで、新中国政府はアメリカとの関係を改善する希望を諦めていなかった。そのため、ハリウッド映画と対抗することで中国とアメリカの外交関係を複雑にしたくなかった<sup>224</sup>。」当時、国内の新聞と雑誌でのハリウッド映画に対する批判の大多数が、映画を見た後の感想の形で掲載され、観客個人の観点と立場であり、政府からの指示ではなかった。

1950年2月、中央宣伝部が『有害な映画に対しての審査基準についての指示』を発表し、以下の要求を提出した。私営映画館の営業と観客の需要を考慮し、審査の基準を厳格すぎないようにすること<sup>225</sup>、ただし、中国映画市場でのハリウッドの支配的な地位を弱くするため、さらなる具体的な制限策を講じる必要がある、というものであった。まずは、「映画審査委員会<sup>226</sup>」を設立し、アメリカ、イギリス等の映画を定期的に抽出検査する。次は、ハリウッド映画の公開を制限し、映画館がハリウッド映画を公開する日数を定め、多くても月に二週間を超えてはならない。そしてハリウッド映画の広告紙面を制限する。外国映画（主にハリウッド映画）に対して、広告宣伝費用を上げて、紙面を制限することで、市場での影響力を弱める。最後に、ハリウッド映画の説明書（パンフレットに類するもの）を改定する。映画の説明書は観客が映画の内容を知る直接の手段で、特に外国映画の場合、言葉がわからないので、映画の説明書が一層重要になり、物語を紹介し、映画を宣伝する役割を担っている。映画の説明書がわざと誇張し、或いは事実離れして紹介しないように、「映画審査委員会」が「映画の内容に基づいて、正確な観点で、議論と批判をした上で改訂し、上映時にすでに配った説明書も必ず改訂後のバージョンにする<sup>227</sup>」と定めた。

制限政策の結果は成功であった。

<sup>223</sup> 陳衡哲「西方人回到宗教去的意義：客座記言之二」『觀察』第1卷第13期、1946年、17頁。

<sup>224</sup> 蕭知偉・尹鴻「好萊塢在中國：1897-1950」『當代電影』中國電影藝術研究中心、2005年第6期、65-73頁。

<sup>225</sup> 汪朝光「好萊塢電影在新中國的沉浮」『文史博覽』中國人民政治協商會議湖南省委員會主管、2007年第11期、26頁。

<sup>226</sup> 文化局為貫徹電影政策限制美英影片活動制定的各種計劃弁法、以及組織舊片審查委員會的委員名單、組織條例等。上海市檔案館藏、檔案號：B177-3-268。

<sup>227</sup> 上海市檔案館藏、檔案號：B177-3-268。

アメリカ映画の公開本数が制限を超えた映画館が一館もないし、大光明劇院等の数館がこれから米帝国の映画の公開を諦め、国産映画とソ連映画一筋と決めた。(1950年)8月までに、アメリカ映画の公開本数が140本から63本までに減り、観客動員数が76万から32万までに減った<sup>228</sup>。

朝鮮戦争の勃発と抗米援朝運動の展開がハリウッド追放に拍車をかけた。1950年11月、パリ大劇場<sup>229</sup>の従業員が「米映画の上映を拒否」という大きなスローガンを貼り、社会に呼びかけた。全上海の映画館が呼応し、ハリウッド映画の公開を停止するよう市の文化局に申請した。同月の11日、『解放日報』、『文匯報』等の八種類の新聞がハリウッド映画の広告の掲載を停止にする声明を発表した。12日、上海市映画館商業同業組合が14日からハリウッド映画の公開を停止するとの通告を発表した。17日、ハリウッドのメジャー映画スタジオとイギリスのイーグルライオン・フィルム映画製作会社<sup>230</sup>の上海事務所の全従業員が声明を発表し、ハリウッド映画の公開停止を断固支持すると発表した。これらによって、上海映画市場を20年以上独占したハリウッド映画が姿を消した<sup>231</sup>。

ハリウッド映画の退場をきっかけに、上海映画市場に構造的な変化が起きた。1949年までに、ハリウッド映画が公開本数の80%を占め、月平均の動員数が140万で、総動員数の75%を占めていた。映画局の記録によると、1949年4月に上映した194本の映画のうち、アメリカとイギリスの映画が124本で、全体の64%を占め、国産映画が62本で32%を占め、ソ連映画が8本で4%を占めた<sup>232</sup>。制限政策が上海で施行された後も、上映したハリウッド映画が総本数の64.6%、総動員数の60%を占め<sup>233</sup>、国産映画とソ連映画を遥かに超えていた。ハリウッド映画が追放された後、国産映画とソ連映画の上映率と

---

<sup>228</sup> 顧仲彝「加緊国産電影的生產，提高影片的質和量！」『大衆電影』第1卷第7期、上海市電影事業管理處研究室、1950年、3頁。

<sup>229</sup> 上海の映画館である。1926年に東華大劇院が完成し、1932年にはパリ大劇院と名前を変えた。1951年、その名前は再び淮海映画館に変わり、1993年には上海時代国際有限公司によって改築された。

<sup>230</sup> イーグルライオン・フィルム映画製作会社は、1946年9月に設立された。J.アーサーランクが所有するイギリス系アメリカ人の映画制作会社で、イギリスの映画作品をアメリカで配給することを目的としている。

<sup>231</sup> 市映画局「關於十年来上海電影事業的巨大發展和變化」（初歩資料）1959年9月25日、上檔 B177-1-220；市文化局、「美国電影对中国的經濟侵略」、上檔 B172-1-33。

<sup>232</sup> 市映画局「關於十年来上海電影事業的巨大發展和變化」（初歩資料）1959年9月25日、上檔 B177-1-220。

<sup>233</sup> 上映された私営国産映画が映画公開本数の30%、総動員数の37.2%を占めた；ソ連映画が総本数の3.6%、総動員数の0.8%を占めた。顧仲彝「加緊国産電影的生產，提高影片的質和量！」『大衆電影』第1卷第7期、上海市電影事業管理處研究室、1950年9月16日、3頁。

総動員数が跳ね上がり、国産映画とソ連映画が上海映画市場を独占した。その後、新政府がさらに各私営映画制作会社を国有化し、より厳格な審査制度を確立し、上海の映画業界の「社会主義改造」が進むにつれ、中国映画界は新しい段階に入った。

「観客の批判」、「雑誌の宣伝画」、「政策の制限と追放」の3つの側面の分析では、「大衆電影」を始めとした各種の映画雑誌の影響と政策の干渉を受け、ハリウッドの追放運動が実際の効果を得た。しかし、実はハリウッド映画を追放する過程も順風満帆ではなかった。

社会の主流は「アメリカに対する対抗」だったが、ハリウッド映画の公開禁止に反対する忠実なハリウッド映画ファンもいた。「当時、映画雑誌社『大衆映画』などには、このような手紙が読者から寄せられていた。ハリウッド映画を禁止することに対して反対の意見を発表し、ハリウッド映画を上映することの経済的な利益を強調し、そしてすべての映画が有害ではなく、アメリカの映画従事者の多数は品行が正しく平和好きな人で、〈すべてのハリウッド映画を無差別に拒絶することはこれらの人たちに不公平だ〉と指摘した<sup>234</sup>」

ハリウッド映画は次第に表舞台から消えたが、完全に中国から姿を消したわけではない。それからの数十年間、ハリウッド映画はまれに研究対象や批評のサンプルとして、監督たちの手本にされ、鑑賞され続けていた。新中国が成立した後の十七年間の映画では、国産映画の創作にまだハリウッドの痕跡が残っている。例えば、アメリカの研究者ニック・ブラウンに「政治経済的メロドラマ」<sup>235</sup>と評されたシェ・ジン監督の作品は、「中国の伝統的な通俗劇」と「ハリウッドのメロドラマ」を融合し、「中国の倫理観」、「ハリウッドの物語の構造と人道主義精神（大きな愛を指す）」を「革命的映画」と組み合わせた。例えば、『女子籃球 5 號』（女子籃球 5 號、1957、監督：シェ・ジン）と『舞台の姉妹』（舞台姐妹、1965、監督：シェ・ジン）は、弱くて無名の女性が、男性革命家に助けられ、革命家の大家族の一員になるという物語である。「英雄が美を救う」「愛し合っている人達が最後には結ばれる」という中国伝統のテーマを継承し、ハリウッド映画の影響がはっきりし、ストーリーが起伏に富み、「個人の感情と運命」と「集団の革命

<sup>234</sup> 楊遠嬰『中国電影專業史研究・電影文化卷』中国電影出版社、2006年、525頁。

<sup>235</sup> Nick Browne, *Society and subjectivity: On the political economy of Chinese melodrama*, New Chinese cinemas: Forms, identities, politics, 1994. (この論文の中で、シェ・ジンが取り上げられている。) ニック・ブラウンは、アメリカ UCLA 映画・テレビ・メディア学部デジタルメディア学科教授である。

叙事」を描いた。

以上の分析によって、「ハリウッド追放運動」には、プラスとマイナスの両面があることがわかる。その背後にある対立は、「映画は芸術であり、商品であり、伝達の媒介となる手段でもある」ということである。当時の映画はイデオロギー領域の宣伝と教育に重きを置いており、芸術性と商業性は従属的なものであった。「抗米援朝運動」<sup>236</sup>の状況下で、新政権の文芸部門がハリウッド映画の公開を全面的に禁止するのも当然である。それに、映画館と映画会社の従業員達が一緒にハリウッド映画の公開を拒否したことから見ると、それは新政権の要求だけではなく、進歩的大衆の呼びかけでもあった。「ハリウッド追放運動」は国産映画の発展に幅広い市場を提供した一方、ハリウッドが中国の映画従事者と観客に与えた影響が消えたわけではなく、むしろ国産映画が発展する途上で新しいスタイルの形成を促進し、その後の中国「十七年映画」の創作に独自の方向性をもたらしたのである。

## 第二節 「黄禍」から「赤禍」へ：東洋悪魔の復活

これまでは中華人民共和国成立時におけるハリウッド映画に対する認識が「どうであったのか」及び「なぜ生じたか」について述べた。では、この節においては「ステレオタイプの中国人イメージが繰り返し映し出される」及びその原因について述べていきたい。

50年代以降、冷戦の背景の下で、アメリカと中国は敵対関係となり、アメリカ政府は中国への憎悪と恐怖に満ち、社会主義新中国を「赤禍」<sup>237</sup>と見なした。第二次世界大戦前後の映画に映し出された友好的な中国イメージはほとんど消え失せ、東洋悪魔のイメージは再襲来した。暴力と血生臭い赤の中国イメージが作り出された。

20世紀初頭、「フー・マンチュー」は「黄禍」の代表で、無感覚で残忍な悪魔として

---

<sup>236</sup> 「抗米援朝運動」は、1950年から1953年にかけての朝鮮戦争中、中華人民共和国が朝鮮民主主義人民共和国（北朝鮮）を支援するために行った軍事介入を指す。

<sup>237</sup> 「黄禍」とは、19世紀から20世紀初頭にかけて、西洋で生まれ広まったアジア、特に中国に関する恐怖や偏見を示す言葉である。この言葉は、アジアの勢力拡大や文化的な違いを、西洋の価値観や安全性に対する脅威として捉えたものである。一方、「赤禍」は、冷戦時代に西洋で生まれたアンチ共産主義の感情や恐怖を示す言葉であり、特に中国やソビエト連邦をはじめとする共産主義国家に対する西洋の警戒や恐怖を示すものである。

描かれ、全ての振る舞いは陰謀と危険に満ちていた。西洋社会は中国及び華人移民に対する警戒感が表現されると同時に、中国人がアヘンを吸い、女性を虐待し、詐欺をするなどの様々な行為は、西洋社会に脅威を与えているとそれとなく示した。しかし、第二次世界大戦を経て、中国との関係が変わり始め、映画には友好的な中国人キャラクターも登場するようになった。例えば、映画『大地』の女性主人公「阿蘭」は、勤勉で善良な中国人として肯定的に描写されていた。だが、1950年代以降、「黄禍」は「赤禍」へと変わり、「中国脅威」のイメージも変化していった。この時期においては、共産主義からの軍事的脅威の他、中国は暴力政治の代表で、中身と個性のない機械的な収容所、例えば大虐殺、洗脳或いは思想改革と精神的迫害を行うと西洋社会が考えた。中国の「独裁」と「暴政」が人の心身に損害を与えることは、人道主義に脅威を与える悪で、「赤禍」の範疇に入れることができると西洋人は主張した。

これは人道主義の問題で、誰も逃れることができない……中略……中国の災難は世界に災難をもたらす……中略……中国は自らの災難で世界に脅威を与えているのみならず、自らの災難に迫られ、リスクを冒してまで世界中を侵略する恐れがある<sup>238</sup>。

このように冷戦時代は、「赤禍」、「邪悪政府」のイメージがハリウッド映画に映し出されるようになった。『北京超特急』(*Peking Express*, 1951、監督：ウィリアム・ディターレ)では、中国の指導者が国家意志に背いて、やみ市で職権を利用して、私利を手に入れるストーリーを描いた。『地獄への退却』(*Retreat, Hell!*, 1952、監督：ジョセフ・H・ルイス)では、中国人民解放軍を人間地獄をもたらす極悪勢力として描いた。『地獄と高潮』(*Hell and high water*, 1954、監督：サミュエル・フラー)では、中国軍が、朝鮮半島を核兵器で爆撃し、それをアメリカがやったと見せかけようとするストーリーを描いた。そして、フランク・ロイド<sup>239</sup> (Frank Lloyd) の『暗黒街脱出』(*The Shanghai Story*, 1954)では、中国の軍関係者は残忍で手口があくどい連中として描き、あらゆる手段で中国スパイを探し出した。『影なき狙撃者』(*The Manchurian Candidate*, 1962、監督：ジョン・フランケンハイマー)では、中国人と朝鮮人を卑猥で理性のない冷酷な他者として表現した。「<悪夢に出てくる中国人は誰もがフー・マンチューの顔を

<sup>238</sup> Robert S. Elegant *The Centre of the world*, London: Methuen, 1964. p.27.

<sup>239</sup> フランク・ロイド (1886-1960) は、英国スコットランド生まれのアメリカの映画監督。

していた」と、主人公のフランクはこのようなセリフを口にした<sup>240</sup>。」

そして、ハリウッド映画の影響を受けた西洋の他の映画も、「フー・マンチャー」と同じようなイメージを持つキャラクター、『007』シリーズの「ドクター・ノオ」を生み出している。1962年に公開された『007 ドクター・ノオ』(Dr. No、監督：テレンス・ヤング)は、まさに「フー・マンチャー」の再現と言える作品だった。ジェームズ・ボンド (James Bond) がある諜報員の名を追うためにジャマイカに行った。それと同時にアメリカのミサイルが発射できず、当地域の電波による妨害だと判明した。ボンドが到着後調査を行い、クラブという中国人所属の島を見つけ、その鉱石が放射能を含んでいて、アメリカのミサイル発射を妨害する原因だと明らかにした。そして、島の所有者である「ドクター・ノオ」は、世界支配を企む中国人科学者<sup>241</sup>で、完全武装した中国人兵士を組織し、核兵器の研究を極秘に行っていた。結局ボンドは「ドクター・ノオ」の基地を破壊し、島で出会った女性と共に脱出した。

映画の中の「ドクター・ノオ」は人民服と黒いグローブをし、髪の毛もツヤツヤで陰気な顔つきで「フー・マンチャー」とそっくりだった。そして、東洋の古き殺人技法がハイテクと結びつき、アメリカないし世界の安全を脅かす核兵器の実験室も含め、何もかも「フー・マンチャー」を思い出させる。ストーリーは「勸善懲悪というお約束」のパターン。「フー・マンチャーはいくら試しても成功するフッテージライブラリーで、白人が仮想敵を立てたい時に持ち出せば良い<sup>242</sup>。」

少し時代を飛ばして言及する価値がある作品として、ロバート・クロース<sup>243</sup> (Robert Clouse) 監督の映画『燃えよドラゴン』(Enter the Dragon、1972) がある。この映画は、『ドクター・ノオ』に極めて似ているストーリーを描いた。〈ドクター・ノオ〉に見た目そっくりの悪役ハンはつやつやの髪型で、真っ黒な眉毛は斜め上、凶悪な表情をしている。同様に島を背景とした物語である。ハンは大勢の手下を抱え、島で無数のトラップや地下道を設け、秘密裏に薬物や性的取引などの違法行為を行った。これらの社会から孤立した「島」は、アメリカを中心とした「資本主義国が中国を孤立させたい」意味合いがあるのかもしれない。

これらの映画のストーリーはお互い異なるが、そのテーマはかなり一致している。西

<sup>240</sup> 王炎『美国往事：好莱坞鏡像與歴史記憶』北京：生活・読書・新知三聯書店、2010年、60頁。

<sup>241</sup> ドクター・ノオは中国人だが、国籍はドイツである。

<sup>242</sup> 姜智琴『傳滿洲和陳查理：美國大眾文化中的中國人形象』南京大学出版社、2007年、122頁。

<sup>243</sup> ロバート・クロース (1928-1997) は、アメリカの映画監督、脚本家である。

洋の民主主義と資本主義を美化し、社会主義制度を中傷し、中国政府と人民のイメージを悪者扱いした。ハリウッド映画はしばしば複雑な「アメリカと中国」の間の「矛盾」を「善悪」間の「競争」に転換し、アメリカは常に正義と文明を代表する立場にあるかのようにした。アメリカ人は常に自らの政治制度がこの世の中で最も優秀な制度だと考えてきた。「アメリカの使命は高度に進化してきた成果を人類にもたらし、自らの優れた信念と制度を世の中に普及していく<sup>244</sup>」とアメリカ人が主張している。そのため、中国と共産主義制度の野蛮で暴力的な描写は即ちアメリカ人の自己優越感の表れであり、西洋が共産主義革命とそれらが拡大する恐れに対する敵視の表れでもある。

ではなぜ「黄禍」のイメージは繰り返し出現するのか？

ハリウッド映画は「黄禍」の象徴として、「フー・マンチャー」という悪のイメージを作り上げた。その後、アメリカと中国の関係の浮き沈みにつれ、民族や性別の視点で、「フー・マンチャー」を基としたさまざまな中国人キャラクターを作り、ハリウッド映画における中国人のイメージの主流となった。これらのキャラクターイメージはプラス面もあれば、マイナス面もある。どちらの面にも誤謬があるが、例えば、映画『大地』で描かれた真面目で勤勉な中国人像も一方的で、実際の多面的な中国人の特性や個性を無視している。どのキャラクターも怪奇的で、リアルな中国人イメージとはかけ離れていた。

ハリウッド映画はアメリカ社会の鏡であり、他民族である中国人が映し出されると、自分たちがより文明的で完璧な姿を想像できるようになっている。映画で映し出された中国イメージは、西洋文化の自らのアイデンティティと「アメリカと中国」の利益関係によって取り決められている。例えば、アメリカの国内における意識の衝突や社会的な矛盾、すなわち華人移民問題や経済的不安定さが浮上する際、中国や中国人への不信任や警戒心を助長する「黄禍」のイメージを強調してきた。「フー・マンチャー」はその代表例として頻繁に持ち出され、アメリカ国内の課題や不安を外部の「他者」に投影する手段として用いられてきた。このようにして、アメリカの内部的な問題や矛盾を、外部の脅威としての中国や中国人の存在に起因するとし、社会の結束を強化しようとする潜在的な意図があったと考えられる。アメリカと中国の関係が良好な場合、「西洋文化が不足を感じ、変革を試みた時、自身の秩序を否め、中国イメージは西洋文化のユートピア

---

<sup>244</sup> 吳衛華「近二十年来好莱坞電影的恐怖主義中国幻象」『影視芸術』中國人民大學書報資料中心出版社、2010年第3期、109頁。

となる。西洋人はそこから自らの不十分なところを見出そうとする<sup>245</sup>」

そのため、長い歴史の流れの中において、「黄禍イメージ」と「親しく勤勉な中国イメージ」は繰り返し出現するが、その本質は何も変わっていない。

## 第二章 ハリウッドとの対抗

### 第一節 中国映画におけるキャラクターイメージの変遷

周慧玲<sup>246</sup>は『表演中国、女明星、表演文化、視覚政治（1910-1945）』で「パフォーマンス文化」(performance culture) という考え方を打ち出し、「劇場と映画芸術の中の演技」を「<社会实践>と「文化価値」を再現するパフォーマンス行為と見なし<sup>247</sup>」、「一連のパフォーマンス行為」を通じて、「俳優の<自我> (self) の特質が抽出されて<登場人物> (dramatic persona) になり、さらに<登場人物>を<社会的人物> (social persona)等に延長する<sup>248</sup>」と主張している。レイモンド・ダーグナット<sup>249</sup> (Raymond Durnat)は『Films and feelings』の中で「スター」と「大衆」、「社会」との関係を検討し、「観客は映画の中のスターの姿を基に、自分でイメージを調整している…他国であってもそのスターを基にその国の社会を思い描くことができる<sup>250</sup>」と考えている。

以上の観点によると、新たな民族国家が成立した後、「キャラクター」と「パフォーマンス」で新たなイメージを構築する必要がある。「新たな民族国家の想像ができた後、必ずや自分なりの神話シリーズを作る。この神話シリーズが所謂<大叙述> (grand narrative)である。どの民族国家の成立にもこの<大叙述>が必要で、それがあってこそ、国民が想像の空間の中で自分の国家を認めることができる<sup>251</sup>」

新中国が成立した後、毛沢東が中国映画に対して社会主義改造を行い、「人民（工農兵）」という集団イメージを構築した。1949年までの映画の中に善役を担当する「市民」、

<sup>245</sup> 周寧『天朝遙遠：西洋の中国像研究（上冊）』北京大学出版社、2006年、398頁。

<sup>246</sup> 周慧玲（1964-）は、ニューヨーク大学にてパフォーマンス・スタディーズを学び、現在台湾国立中央大学の英米学科の准教授、劇団「創作社」の主宰兼監督をしている。

<sup>247</sup> 周慧玲『表演中国、女明星、表演文化、視覚政治（1910-1945）』麦田出版社、2004年、51頁。

<sup>248</sup> 前掲書、19頁。

<sup>249</sup> レイモンド・ダーグナット（1932-2002）は、イギリスの映画評論家である。

<sup>250</sup> Raymond Durnat, *Films and feelings*, Faber, 1967. pp.137-138.

<sup>251</sup> 李欧梵『中国現代文学与現代性十講』復旦大学出版社、2002年、7-9頁。

「侠客」<sup>252</sup>、「インテリ」は一掃され、「工農兵」と「革命幹部」が「十七年映画」時期の主人公となり、新中国の英雄人物の代表になった。そして「地主」や「資本家」、「国民党」、「日本人」等の人物は新中国の敵として描写された。「英雄」と「悪役」が社会主義新時代の図像的記号になり、新中国の「神話」物語の構築に参加した。新中国政府は「人民（工農兵）」、「革命英雄」等の言説の構築を通じて、民衆のアイデンティティを復興し、人民大衆を「民族国家」という「想像の共同体」に取り入れようとしていた。

中国の社会制度や文化環境の変化が中国の映画関係者の変化をもたらし、中国映画人が新中国の革命の課程に注目し、新中国の工農兵を賛美し、映画を「娯楽商品」から「イデオロギーの伝達手段」への変換を実現しなければならなくなった。映画人と映画スターも「無産階級の革命事業」に奉仕し、「革命という機械の歯車とねじ」<sup>253</sup>となるべきであった。

本節は「十七年映画」時期の「中国人イメージ」を研究対象とし、「旧社会」の「男性・女性俳優」が「新中国」の「人民芸術家」<sup>254</sup>に変わるという「新・旧」身分の変化への分析を通じて、新中国が成立した後の中国映画の中に、「個人」と「国家集団」、「映画関係者」と「映画の審査制度」及び「美的表現」と「イデオロギー」との関係を読み解く。新中国が如何にして「キャラクター」と「スター」の身体を訓育することで国民の「模範イメージ」を構築し、国家の集団アイデンティティを実現したのかも検討してみる。

## 第一項 男性俳優への改造

### ①「知識人」から「工農兵」へ：俳優・孫道臨の場合

孫道臨は1920年に生まれ、1945年に『大団円（日本未公開）』（1948、監督：ティン・リー）でデビューし、代表作には『カラスと雀』（烏鴉與麻雀、1949、監督：チョン・チュンリー）、『渡江偵察記（日本未公開）』（1954、監督：シャオダン・タン）、『南島風雲（日本未公開）』（1955、監督：バイ・チェン）、『永不消逝的電波（日本未公開）』（1958、

<sup>252</sup> 侠客は通常、弱者を助け、不正や圧迫に立ち向かい、自分の信念や義理堅さを持つ人物である。

<sup>253</sup> 毛沢東の延安の文芸座談会での講話から引用した。レーニン「党の組織と党の出版物」を参照。レーニン全集第12巻、人民出版社、1987年版、93頁。

<sup>254</sup> 人民芸術家は、中国で芸術家に与えられた荣誉称号である。

監督：ワン・ピン<sup>255</sup>) などがある。

新中国が成立した前には出演した映画の中で、孫道臨はいつも知識人を演じていた。『カラスと雀』の中の孤高の中学校教員・華は観客に深い印象を残した。そのため建国初頭、北京電影制片廠（北京フィルム・スタジオ）が『民主青年進行曲（日本未公開）』（1951、監督：ワン・イー）を製作する際に、本社の俳優を起用せず、わざわざ上海電影制片廠（上海フィルム・スタジオ）の孫道臨に「知識人」の方哲遠（長衫やスーツを着て、いつも彷徨し苦悶する北京大学の学生である）を演じてもらい、映画の最後に、孫道臨演じる知識青年は長いシャツを脱いで革命服に着替え、人民革命の隊列の中に溶け込んだ。映画は彼の「旧身分」を利用して「新時代」の思想改造の宣伝を行った。しかし逆に観客の心の中にある彼の「旧身分（知識人）」の印象を強化した。

新中国の映画は、内容と題材が変化し、「工農兵」こそが映画の主役であると決まっていた。孫道臨は新中国にいる自分が直面する苦境を自覚していた。「私が演じたキャラクターは全部知識人だった。私も他の役を演じてみたいが、なかなかよいチャンスに恵まれない<sup>256</sup>」しかし、どうやって工農兵を演じるかもまた「非常に難しい問題で、＜創新＞を意味する大きな課題である。新しい思想、新しい感情、新しい人生と新しいイメージ…中略…私たちはどうすれば映画の中でそのすべてをうまく表現できるのか<sup>257</sup>」

新中国でも自分の俳優事業を続けたい孫道臨は、各種の活報劇<sup>258</sup>の演出や、労軍演出<sup>259</sup>等の活動で活躍し、新社会と新政権に近寄っていた。彼は『影劇新地』<sup>260</sup>に自ら改造を望む決心を発表した。

（自分の演技を改造することは）最初の無感覚から興奮に、彷徨から決心が固くなり、被動的から主動的になった<sup>261</sup>。

「工農兵」をうまく演じるために、孫道臨は山東の農村へ行って、そこの生活を体験し、農民から耕作を学び、繁忙と辛労で自分の文化人かたぎを改めようとしていた。

<sup>255</sup> このワン・ピン（王苹）は、ドキュメンタリーのワン・ピン（王兵）と違う。

<sup>256</sup> 中共上海市委党史研究室『電影往事（上）』上海教育出版社、2008年、73頁。

<sup>257</sup> 上海電影家協会『上海電影四十年』学林出版社、1991年、40頁。

<sup>258</sup> 新中国解放初期に劇場・街頭で演じられた時事問題を扱った簡単な演劇。

<sup>259</sup> 労軍演出は、軍隊に対する慰問公演である。

<sup>260</sup> 『影劇新地』は、1949年8月16日に上海で週刊誌として創刊されたが、廃刊の時期は不明である。

<sup>261</sup> 孫道臨「工作要：興奮、鑑定、主動」『影劇新地』影劇新地社、1949年第2期、5頁。

1952年、彼は朝鮮戦争に参加し、前線で戦争生活を体験した。文化人である孫道臨（彼は燕京大学の哲学学科に進学するが、日中戦争で哲学の研究は中断された）にとって、戦場に身を投じることが新中国の望む姿を磨く貴重な機会であった。

私は戦争の残酷さと義勇軍戦士の勇敢な精神を身をもって体験したいし、死ぬ覚悟もできた。私は今までの固まったイメージを変えたい、真に社会に溶け込みたい<sup>262</sup>。

朝鮮戦争の最前線から上海に戻った孫道臨は「真面目に総括し、意識的に自分の頭の中の非無産階級の思想を排除した<sup>263</sup>」という。湯曉丹<sup>264</sup>監督は彼の戦場に赴く経験を高く評価し、『渡江偵察記』の「李連長」という役に彼を起用した。孫道臨のかつての知識人のイメージは将校の役に似合っていないので、湯曉丹は当時北京電影制片廠の工場長である葉以群（彼は孫道臨が過去に演じた役はすべて知識人で、李連長の役にふさわしくないと考えていた）に以下の保証書を書いた。

私が孫道臨を起用したいのは、彼が朝鮮戦場に入ってからでの体験を聞いたからです。私は彼の柔軟性を信じて、彼なら李連長を見事に演じ切ることができると信じています<sup>265</sup>。

製作が始まる前に、孫道臨が再び軍隊の生活を体験し、海防部隊へ行って、戦士たちと一緒に生活し、一緒に訓練と演習に参加し、役になりきった生活をしていた。その結果、『渡江偵察記』が彼の「十七年映画」のパフォーマンスの転換点となり、「工農兵」を演じる道を開いた。その後、彼はまた『南島風雲』での革命指導員、『永不消逝的電波』での地下工作者の李侠、『革命家庭』（日本未公開）（監督：水華、1961年）での革命戦士等を演じた。

---

<sup>262</sup> 藍為潔・王嵐「孫道臨. 従演軍人角色開始転型&採訪整理」中共上海市委党史研究室『電影往事（上）』上海教育出版社、2008年、74頁。

<sup>263</sup> 前掲書、74頁。

<sup>264</sup> 湯曉丹（1910-2012）は中国の映画監督である。1984年、彼は第4回中国金鷄賞映画祭で最優秀監督賞を受賞した。

<sup>265</sup> 藍為潔・王嵐「孫道臨. 従演軍人角色開始転型&採訪整理」中共上海市委党史研究室『電影往事（上）』上海教育出版社、2008年、75頁。

孫道臨は、主に「<衣装>や<役作り>を通じて映画の中で巧みに縫い合わせる<sup>266</sup>」ことで自分のイメージや気質を新中国映画の役柄との融合を実現した。例えば『渡江偵察記』の偵察兵李連長や『永不消逝的電波』の地下工作者李侠はすべて敵の内部潜入・潜伏する特殊な「軍人」である。変装した時、彼は軍装の代わりに長い中国服を着、サングラスをかけ、タバコをくわえたり、国民党の将校に仮装したりする。このようなキャラクターは孫道臨に「兵士以外の個性と気質」を発揮する余地を与えた。彼が穏やかで上品な風貌の持ち主で、世間が思う軍人の力強さや筋肉質がないため、『南島風雲』の中で、彼は負傷した指導員を演じ、男らしい「英雄気概」が不足しているところを巧みに隠した。彼は「知識人の風格」を「革命英雄戦士」と完璧に融合し、彼が演じる英雄の役柄は観客の耳目を一新した。このような「理想的な軍人像」と違う男性英雄がより多くの現実感と生活感を呈し、「十七年映画」の男性英雄人物に独自の異なった構想を提供した。

孫道臨が演じた「知識人」キャラクター：



『カラスと雀』（烏鴉與麻雀、1949）のスティール写真、華潔之）

<sup>266</sup> 丁寧「英雄形象的縫合：孫道臨“十七年”的兵表演」『当代電影』中國電影藝術研究中心、2010年第2期、88頁。

孫道臨が演じた「軍人」と「地下工作者」のキャラクター：



(左『渡江偵察記（日本未公開）』（1954）のスチール写真（李連長）、  
右『永不消逝的電波（日本未公開）』（1958）のスチール写真（李俠）

## ②「左翼青年」から「革命戦士」へ：男優崔嵬の場合

崔嵬は1912年に山東<sup>267</sup>で生まれ、1935年、上海で、中国左翼作家連盟<sup>268</sup>の指導下の映画・現代劇に出演し、1938年に共産党に参加した。代表作には『海魂（日本未公開）』（1957、監督：シュ・タオ）、『青春之歌（日本未公開）』（1959、監督：クイ・ウェイ、チェン・ファイアイ）、『老兵新伝（日本未公開）』（1959、監督：シェン・フー）、『紅旗譜（日本未公開）』（1960、監督：リン・ズーフエン）、『小兵張嘎（日本未公開）』（1963、監督：クイ・ウェイ、オウヤン・ホンイン）などがある。

20世紀30年代の上海の左翼映画・現代劇の中で、崔嵬は自分の光を放つことができなかった。「崔嵬は映画の中で演じる役が非常によくなかった：学生、脇役、無名者…中略…出演した脚本も労働者や農民（観客）の心を動かさなかった<sup>269</sup>」1935年、崔嵬は演出家として活動した。彼は労働者の生活を劇化し、それを労働者達に出演してもらうことを始めた。例えば、『工人之家』や『這是廠裏的規矩』はそうであった<sup>270</sup>。これは彼の作

<sup>267</sup> 山東は、中華人民共和国の省である。地理的には、中国の東部に位置している。

<sup>268</sup> 中国最初の統一した革命的文学運動組織。1930年3月2日上海で成立。略称「左連(されん)」。

<sup>269</sup> 葛飛『戯劇、革命与都市旋渦：1930年代左翼劇運、劇人在上海』北京大学出版社、2008年、248頁。

<sup>270</sup> 馬亞琳「從左翼青年到革命戰士：談戯劇世界的崔嵬」『石家莊學院學報』石家莊學院出版社、2018年第5期、137頁。

品が最初から「労働者に奉仕する」という標準に合致していたことを意味する。1936年、崔嵬は『放下你的鞭子』を改編した<sup>271</sup>。物語は、農村経済が破綻した後に生死の境を彷徨う父と娘を中心に展開され、日本の侵略と国民党政府の統治がもたらした果てしない災難と絶望を訴えた。この街頭劇が中国各地で上演され、大きな反響を呼んだ。1938年、彼は延安に駆けつけ、中国共産党に入党し、革命事業に身を投じ、「左翼青年」から「革命幹部」への転換を完成した。その後、彼はまた「工農兵に奉仕する」という改革に取り組み、「この過程の中で崔嵬の俳優として身分は次第に共産党文芸幹部として重宝され、彼も自分の政治的な役作りを完成した<sup>272</sup>」という。

孫道臨とは異なり、崔嵬は先に新しい身分（中国共産党の革命幹部）を構築し、勝者の姿勢で新中国に踏み込んだ。ただし俳優としての彼は新中国の映画にあまり注目を引かなかった。

1951年、毛沢東は『武訓伝』（武訓伝、1950 監督：スン・ユー）<sup>273</sup>への批判を開始し、『武訓伝』への批判は政治事件にエスカレートした。その原因は「武訓」の農民イメージにあった。

武訓のような人は、清朝末期という中国人民が外国の侵略者と国内の反動的な封建支配者に対抗する偉大な時代において、抵抗するどころか、封建文化を狂熱に宣伝する…中略…そんな醜い行為を、我々は褒め称えるべきものだろうか<sup>274</sup>。

『宋景詩（日本未公開）』（1955、監督：チョン・チュンリー、スン・ユー）は『武訓伝』を批判する目的で作られた映画である。崔嵬はこの映画に主演した。映画は、清朝末期、山東省堂邑県の農民宋景詩が立ち上がり、黒旗軍を率いて白蓮教と共に戦闘し、献金や納税に反抗する物語である。封建的な旧社会の人物（武訓）を理想的な革命的人物（宋景詩）に置き換えることで、毛沢東の政治的理想を実現する映画である。崔嵬のたくましい体格と素朴な気質が農民英雄のイメージにぴったりで、革命文芸幹部として

<sup>271</sup> 李道新「崔嵬年譜」『当代電影』中國電影藝術研究中心、2013年第1期、29頁。

<sup>272</sup> 丁寧「政治光環下の明星崔嵬<十七年>銀幕内外的表演」『北京電影學院學報』北京電影學院出版社、2009年第6期、36頁。

<sup>273</sup> 『武訓伝』とは、清末に乞食をして学校を興した武訓の生涯を描いた中国の白黒映画。1950年製作。毛沢東が批判運動を引き起こして、社会に大きな議論を巻き起こした。中華人民共和国最初の上演禁止映画である。

<sup>274</sup> 毛沢東「应当重視電影『武訓伝』的討論（節録）」『人民日報』、1951年。

の強みもあるので、チョン・チュンリー<sup>275</sup>は崔嵬を「宋景詩」という役に選んだ。これによって、「十七年映画」に一つの典型的な農民英雄のイメージが出来上がり、崔嵬も成功し新中国に相応しい役を演じた。

孫道臨が演じた英雄は「知識人」と「工農兵」の組み合わせだとしたら、崔嵬が演じた英雄は新中国の理想的な英雄人物で、中国式の男らしい男子の化身である。崔嵬個人の経歴自体がすでに無産階級の革命戦士であり、映画内のキャラクターと緊密に重なっていた。戴錦華<sup>276</sup>が「由社会象徴到政治神話：崔嵬的芸術世界」の中で「一部の人にとって、芸術作品において正しい政治的立場を堅持することが負担であり、＜共産党の原則＞に寄り添うために、困難で苦しい改造を受動的に経験しなければならない。崔嵬が革命家の姿勢で、＜党の指導＞に自覚的に従っている。崔嵬の映画が自覚的なイデオロギー行為と社会象徴の行為である<sup>277</sup>」と述べている。その後、崔嵬が『海魂』の水兵竇二鵬を演じ、彼の英雄気質をさらに明らかにした。映画での彼のたくましい体格と黒い肌は男性の独特な魅力を作り上げ、彼の個人的なイメージも竇二鵬に頼もしい革命英雄主義の気質を与えた。『老兵新伝』で演じた老兵「戦長河」がさらに高い評価を得た。陳荒煤<sup>278</sup>は「彼は、近年の映画に稀に見る役作りに成功し、色彩が豊富な俳優だと言える<sup>279</sup>」と絶賛した。映画の中で、彼は「軍服」<sup>280</sup>を着ているのに対して、他の登場人物が「幹部服」（人民服、中山服とも言う）を着ていた。衣装は十七年映画時期の最も重要な視覚記号の一つであり、「軍服を着ているキャラクターたちは革命事業の為に血を流し、犠牲になることを恐れない忠誠者の団体である<sup>281</sup>」。衣装の違いも崔嵬の英雄イメージを

<sup>275</sup> チョン・チュンリー（1911-1969）は、上海で生まれた中国の俳優兼監督であり、中国映画の黄金時代に有名になった。

<sup>276</sup> 戴錦華（1959-）は、北京大学比較文学・比較文化研究所教授である。彼女の研究対象は大衆文化、映画研究、ジェンダー研究である。

<sup>277</sup> 戴錦華「由社会象徴到政治神話：崔嵬的芸術世界」『電影藝術』中國電影家協會、1989年、15頁。

<sup>278</sup> 陳荒煤（1913-1996）は1927年に左翼戯曲家連盟と左翼作家連盟に加入し、後に中国共産党に入党した。1938年秋に延安に行き、魯迅芸術学院の演劇科と文学科で教え、1949年以降、中南軍区文化部部長、中南軍委員会文化部副部長、1953年以降、中央映画局副局長、局長、1963年に中華人民共和国文化部副部長、文化部映画局局長に就任した。「文化大革命」で解任された。

<sup>279</sup> 陳荒煤「一切親切可愛的鬪將：『老兵新伝』觀後感」『大衆電影』上海市電影事業管理處研究室、1959年第3期、11頁。

<sup>280</sup> 「十七年映画」に登場する軍服の特徴や変化：1949年に中華人民共和国が建国してから55年に階級制度が整えられるまでの人民解放軍の軍服は、従来の八路軍や平服の人民服とほとんど変わらない仕立ての、カーキ色の折襟・5つボタン・4つポケットの上衣とズボンに、同色の制帽を着用するものであった。1955年、人民解放軍ではソ連軍に範をとった階級制度が導入され、これに伴って軍服にも階級章や礼服・勤務服・戦闘服の区別が取り入れられた。この軍服を通称「五五式」と呼んだ。1965年、階級制度が廃止された。人民解放軍の全構成員が緑色の人民服と人民帽に赤い星の帽章と赤い襟章を着けるようになった。

<sup>281</sup> 史静『十七年電影中主体的生成機制』北京大学出版社、2014年、277頁。

強化した。演技の時の表情においては、崔嵬が演じる戦長河が基本的に「笑い」と「怒り」の表情しかなく、「笑い」が豪放で男気の現れで、「怒り」は「革命原則にふさわしくない行為に対する怒り」である。他の登場人物が心行くまで笑うことが殆どなく、恐れる、疑う、躊躇するといった表情を見せ、大きい違いを形成し、戦長河の英雄的な気概をみなぎらせている。従って、戦長河が当時の時代背景に必要な理想的な男性イメージとなり、このキャラクターは新中国がイデオロギーを宣伝する政治的な記号になり、社会大衆に対する導き・教育の役割を果たした。崔嵬が映画外でも革命事業に献身する行為も、社会主義新男性の模範になった。映画でも現実でも、崔嵬が俳優としての自我の特質を抽出し、〈登場人物〉になり、さらに〈登場人物〉を〈社会人物〉に延長し、時代と呼応するスターの役割を果たした。



(『海魂』(1957)のスティール写真、崔嵬が水兵竇二鵬を演じた。)



(『老兵新伝』(1959)のスティール写真、崔嵬が戦長河を演じた。)



(場長戦長河と副場長趙松筠のイメージ対照)

以上の分析から、旧社会<sup>282</sup>出身の映画俳優が、全く新しい政権と映画の製作体制に参加しようとする際に、新しい体制からの承認を獲得するために、新しい身分を構築し、価値観を再構築しなければならないことがわかる。新中国成立した初期の俳優を評価する際に、周慧玲は次のように述べた：

よって、彼らは映画の俳優であるだけでなく、「文化パフォーマンス」によって自身の「社会的な俳優」としてのイメージも形成した<sup>283</sup>。

このことから、旧社会の映画人は、新中国になってから、公共表現と身体改造を始めた。一方、映画の中では、彼らが演じる役が革命人物や工農兵人物などのイメージに適合する必要がある、他方、生活の中でも、革命活動に参加し、民衆の生活を体験し、進歩的な「社会主義文芸従事者」にふさわしい公共イメージを呈する必要がある。「彼らはまた、映画外での公共生活においても新しい公共イメージを構築し、素朴な衣装に着替え、革命家、労働者、新中国の積極的な支持者のように振る舞い、表舞台でも裏舞台でも文芸戦士としてのキャラクターと身分を演じ、また、演じる役を通して、スターから文芸戦士への新しいアイデンティティを完成させた<sup>284</sup>」。周知のように、国民相互の連帯意識・共感性をどう作り、それを保持し、制度化するかが、社会共同体・民族アイデンティティの主要課題となる。そのため、新中国政府は俳優の思想・身体改造を通じて、

<sup>282</sup> 旧社会は、1949年以前は半植民地・半封建社会であった中国社会。

<sup>283</sup> 周慧玲『表演中国、女明星、表演文化、視覚政治（1910-1945）』麦田出版社、2004年、55頁。

<sup>284</sup> 前掲書、236頁。

民衆を指導・教育して、国家のイメージを作り上げ、人民大衆を「民族国家」という「想像の共同体」に取り入れようとしていた。これにより、新中国は国内的にはその統一性を、対外的にはその独立性を維持・強化することができた。

## 第二項 女優の変化

### ①ライフスタイル・服装の変化

ハリウッド映画の影響で、新中国が成立する前の上海映画は、中国人女優が常に「モダンなライフスタイル」の象徴であった。「中華民国時代に上海映画の女優たちの、ファッションへの影響力が増える一方で、彼女たちはハリウッド映画の女優を手本にした。ある意味では、ハリウッド女優の上海での代弁者になった<sup>285</sup>」。例えば『孤児救祖記(日本未公開)』(1923、監督：張石川)で有名になった王漢倫<sup>286</sup>は西洋のファッションを追求し、「1926年にフィリピンで120銀貨でパーマをかけた。それは現在判明している最古の、中国俳優がパーマをかけた記録である<sup>287</sup>」。

『大衆影訊』<sup>288</sup>は王漢倫の外見をこのように描写した。

彼女の身振りと服装は「モダンガール」と呼ぶに十分ふさわしい。彼女の髪の毛は、ふわふわして、ちぢれていた。小さな口に真っ赤な口紅を塗り、時には短いチャイナドレスを着、時には背が開いている洋装に着替える。標準語が話せるし、英語も流暢に話せる<sup>289</sup>

---

<sup>285</sup> 万笑男「上昇の明星?墮落的女性?--1920年代的上海電影女演員」『華東師範大學學報(哲学社会科学版)』華東師範大學出版社、2008年第2期、74-82頁。

<sup>286</sup> 王漢倫(1903-1978)は、江蘇省蘇州出身で、初期の中国映画の女性俳優。1923年に映画界に入り、無声映画『孤児救祖記』で一躍有名になる。

<sup>287</sup> 塗鳴華「時尚与政治的糾葛：民国時期中国女性燙髮的媒介呈現」人民網、2014年7月14日  
<http://media.people.com.cn/n/2014/0714/c14677-25279561.html>

<sup>288</sup> 『大衆影訊』は、1940年7月に上海で創刊された週刊の映画雑誌である。

<sup>289</sup> 汪俊「会見銀壇元老王漢倫」『大衆影訊』第2巻第13期、1941年10月4日。



(王漢倫の写真)

王漢倫のほか、現代劇『放下你的鞭子』や『宋景詩』で崔嵬と共演した東夷<sup>291</sup>もわざと「ハリウッド女優」の仕草を学び、自分の美しさを追求するために美容師に頼むことがあった。「彼女は自分の目と口に微細な不具合を感じ、それを修正するために美容外科医に手術を依頼した<sup>292</sup>」。中華民国時代の「甜姐兒」<sup>293</sup>と称される黄宗英<sup>294</sup>が「舞台劇に出演する時、頭に真っ赤なフランスのベレー帽をかぶり、(ハリウッド映画でしか見られない)女優の狩猟服を身に着け「白い乗馬ズボンとピカピカに磨かれた真っ赤な乗馬靴、そして、色鮮やかで非常に上品なウールのシャツが、彼女のスリムな体をしっかりと包み、非常に美しい<sup>295</sup>」。当時、上海のお嬢さんたちは服を作ってもらった時、「黄宗英が『甜姐兒』で着ていたのと同じタイプ服<sup>296</sup>」と注文していた。

<sup>290</sup> 写真は『北洋畫報』から引用、第437期、1930年2月22日。

<sup>291</sup> 東夷(1921年-1982年)は、初期の中国映画の女性俳優である。1936年、街頭劇『放下你的鞭子』に出演した。1948年で映画界にデビューし、代表的な映画作品には『宋景詩(日本未公開)』

(1955、監督:チョン・チュンリー、孫瑜)、『前方來信(日本未公開)』(1958、監督:傅超武)、『與惡魔打交道的人(日本未公開)』(1980、監督:林嵐)などがある。

<sup>292</sup> 「東夷改裝門面」『力報』1948年6月13日、第二版、力報社、ページ番号なし。

<sup>293</sup> 黄宗英が現代劇『甜姐兒』に出演したことで有名になった。張華「從舞台到文字的表演」『電影芸術』中國電影家協會、2015年第2期、146頁。

<sup>294</sup> 黄宗英(1925年-2020年)は、中国の女優兼作家。彼女は、『幸福のラプソディ』(幸福的狂想曲、1947)(監督:チェンリーティング)、『カラスと雀』(烏鴉與麻雀、1949)(監督:チョン・チュンリー)、『並んでいる女性』(麗人行、1949、監督:チェンリーティング)、『武訓伝(日本未公開)』(1951、監督:孫瑜)など、多くの白黒映画に出演した。

<sup>295</sup> 胡導『干劇七十年雜憶:上世紀三四十年代上海的話劇舞台』中国戲劇出版社、2006年、183-184頁。胡導は現代劇『甜姐兒』の監督である。この「現代劇」は、舞台劇を指し、映画ではない。

<sup>296</sup> 黄宗英「我争取做一个共产党员:在上海第一次文代会上的发言」『文匯報』中華全國文學藝術工作者代表大會籌備委員會文藝報編輯委員會1950年7月。



(東夷の写真、『幾番風雨（日本未公開）（1949）のステール写真）



(黄宗英の写真、左現代劇『甜姐儿』の写真、右黄宗英が新中国成立前の写真)

ハリウッドスターのイメージの普及とともに、パーマをかけたり、化粧をしたり、洋服を着たりすることは当時の中国の女優や都会の女性がファッションを追求する象徴であった。新中国が成立した後、ハリウッド映画が中国から追放され、西洋の美学と価値観に大きく影響されていた旧社会の女優たちは思想的、外見的な改造と再構築を迫られることになった。女優たちの過去の洋服やモダンなライフスタイルは新中国の「労働者と農民によって築かれる国家」「労働で女性を解放する」「集団の理想が個人の欲望に取

って代わる」等の価値観とまったく相容れなかった。旧社会映画の中の女性キャラクターの「セクシーな体」「白い肌」と「か弱い性格」等が資本主義社会の「都会の悪女」や封建社会の「愚かな女性」の象徴と見なされ、政府や民衆に拒否・批判された。新社会は「女性は天の半分を支える」<sup>297</sup>というスローガンに迎合するために提唱した理想的な女性のイメージは革命事業に身を投じ、労働・生産に参加するほか、「素朴な服装」「丈夫な体」「男のような強靱な性格」等の特徴もあった。

旧時代の女優たちが変化し始め、日常生活にも解放軍・共産党員の格好や身振りを真似して、自分のイメージを新中国映画と融合させることを試みた。1949年10月の『青春電影』によると、「大スターの服装も大幅に変化した」という。女優たちが旧社会映画の中の化粧をして着飾った可憐な姿から、清々しくて、スッキリとした髪型と便利な服装に変わった。彼女たちの姿には労働のしやすさという原則に従って、「胡蘭頭」<sup>298</sup>にしたり、三つ編みをしたり、労働者の帽子をかぶったりして、服装も「人民服」や灰色の「青年服」に統一した。メイクにおいて、健康的な小麦色の肌、太く濃い眉、はっきりとしたフェイスラインを強調し、生き生きとした健康的な状態で新中国人イメージを表現していた。例えば、当時国営上海電影制片場で働く蔣天流<sup>299</sup>は、『太太万歳（日本未公開）』（1947、監督：サン・フー）という旧中国映画で上海の中産階級の主婦を演じ、容姿が美しく、衣装が豪華であったが、今や完全に解放軍の格好をし、髪は耳たぶまで短く切り、全身灰色の布製の制服を着、腰に帯も巻いた。

---

<sup>297</sup> 毛沢東の言葉「半边天（女性が天の半分を支える）」は、中国人女性は社会の運営の半分を支えようと鼓舞した。中国の男女平等のキャッチフレーズとなっている。

<sup>298</sup> 「胡蘭頭」は主に女性の髪形の種類のひとつ。髪を耳辺りで真っ直ぐに切りそろえた髪型のこと。

<sup>299</sup> 蔣天流（1921-2012）は、主に1930年代から1960年代にかけて活躍した中国の映画・ドラマ女優である。代表作には『太太萬歳（日本未公開）』（1947）（監督：サン・フー）、『武訓伝』（日本未公開）』（1950、監督：孫瑜）、『我們夫婦之間（日本未公開）』（1951、監督：鄭君裡）、『護士日記（日本未公開）』（1957、監督：艾明之）、『大李小李和老李（日本未公開）』（1962、監督：謝晉）、『北國江南（日本未公開）』（1963、監督：沈浮）がある。



(蒋天流の写真、左『太太万岁（日本未公開）』（1947、監督：サン・フー）のスチール写真、

右『我們夫婦之間（日本未公開）』（1951、監督：鄭君裡）のスチール写真）

張瑞芳<sup>300</sup>は北京で行われた第一回の文代会<sup>301</sup>に参加するとき、毛沢東の家を訪ねたが、江青<sup>302</sup>と毛沢東の「人民服」に比べ、スーツのズボン履いた自分を恥じ、それをきっかけに自分のファッションの完全「改造」を試みた。「灰色の布シャツを着、袖を高く上げ、頭には灰色の軍帽をかぶり、二つの太い三つ編みを耳元から肩に垂らし…中略…元気はつらつと自分で感じ、非常に誇らしかった<sup>303</sup>」。秦怡<sup>304</sup>の四十年後の回想は、服装が日々素朴になる女性俳優の心理的な感想を生き生きと描いている。「当時は本当にとっても興奮した。私がかかどまである紅軍の綿のコートを着て、世の中に、これ以上綺麗な服装がないと感じた。バス停でバスを待つ時、この服が暖かくて格好いいと思った<sup>305</sup>」。張瑞芳が記憶している旧中国の時代に「最も身だしなみの良い人」<sup>306</sup>と呼ばれる上官雲珠<sup>307</sup>は、「普段は非常に綺麗だった。出勤時の服装はもちろん、ハンカチまでカラーコーディネ

<sup>300</sup> 張瑞芳（1918-2012）は、中国の映画および演劇の女優である。代表作には『松花江のほとり』（松花江上、1947、監督：金山）、『南征北戦（日本未公開）』（1951、監督：成蔭）、『母親（日本未公開）』（1957、監督：凌子風）、『家（日本未公開）』（1957、監督：陳西禾）、『李双双（日本未公開）』（1961、監督：魯鞞）がある。

<sup>301</sup> 文代会は、中国文芸工作者全国代表大会。

<sup>302</sup> 江青（1914-1991）は、中華人民共和国の政治指導者、女優。毛沢東共産党主席の4番目の夫人。

<sup>303</sup> 張瑞芳が口述で、金以楓が著作した『歲月有情：張瑞芳回憶記』、中央文献出版社、222-223頁。

<sup>304</sup> 秦怡（1922-2022）は、1950年代から1960年代にかけて活躍した中国の映画女優である。代表作には『遙遠的愛（日本未公開）』（1948、監督：陳鯉庭）、『馬蘭花開（日本未公開）』（1956、監督：李恩傑）、『女籃五號（日本未公開）』（1957、監督：謝晉）、『北國江南（日本未公開）』（1963、監督：沈浮）、『困った笑い』（苦惱人的笑、1979、監督：ヤン・ヤンジン、トウ・イーミン）がある。

<sup>305</sup> 秦怡『跑龍套』学林出版社、1998年、87頁。

<sup>306</sup> 藍為潔「从上官云珠的一件遺物想起……」『影人圈』上海文芸出版社、1996年、80頁。

<sup>307</sup> 上官雲珠は、1940年代から1960年代にかけて活躍した中国の女優である。代表作には『春の河、東へ流る』（一江春水向東流、1947、監督：蔡楚生、鄭君裡）、『カラスと雀』（烏鴉與麻雀、1949、監督：チョン・チュンリー）、『南島風雲（日本未公開）』（1955、監督：白沉）、『舞台の姉妹』（舞台姐妹、1965、監督：謝晉）がある。

一トされ、いつも美しさを感じさせる」女優だったが、政治環境の変化に連れ、綺麗な服を着て自分の魅力を感じさせることをやめた。張瑞芳と再会する時、「彼女は自分のおばさんの服を着て、古い布靴を履いていた<sup>308</sup>」。



(張瑞芳の写真、『李双双（日本未公開）』（1961、監督：魯靄）のステール写真)



(張瑞芳と秦怡と一緒に労働生産に参加している写真)

<sup>308</sup> 張彩虹『身体政治：百年中国電影女明星研究』中国廣播電視出版社、2011年、162頁。



(左上官雲珠新中国成立前の写真、右上官雲珠新中国成立後の写真)

新中国建国後、政治・文化環境の影響を受け、旧社会のスターたちは自分を恥ずかしく思い、そして、新中国に求められる新しい身体的な美意識に近づこうとしたことがわかる。社会主義建設への熱意が、「着飾る」ことを忘れさせ、「健康」、「勤勉」、「素朴」、「積極的に労働する」、「祖国へ奉仕する」ことが当時の彼女たちの価値観となった。厚化粧や物質的な快樂への追求が批判され、拒絶されたのである。彼女たちは次々と「資産階級のライフスタイル」を代表するスーツやチャイナドレスを脱ぎ、人民服や幹部服、軍服を着るようになった。このような衣服は、体のラインとそれがもたらす欲望や視覚的な美しさを強調せず、個人の欲望や男女の区別、感情や、物質的な快樂よりも、「質素」と「勤勉な精神」を優先させたのである。このような服装の中性化の特徴は、新中国の建設者や労働者としての気質を浮き彫りにする一方、女性気質を中性化・男性化する傾向があった。同時に、スターの服装の変化は、新しいファッションへの追求だけでなく、アイデンティティの転換の象徴でもあった。アントニア・フィナン<sup>309</sup> (Antonia finnane) は中国の衣服の変化に関する研究の中で、次のように述べている。

人民服を着ることが新中国に入った証であり、革命を経験していなかった人に延安

<sup>309</sup> アントニア・フィナン (1952-) は、メルボルン大学の中国史の教授である。

の革命伝統と何らかの繋がりがあると感じさせたのである<sup>310</sup>。

女優白楊<sup>311</sup>が1957年に書いた回顧的なエッセイがアントニア・フィナンの見方を裏付けた。彼女は次のように書いた。

写真の中の人民服を見て、私は心の底から深い感情を抱かずにはいられなかった…中略…普通の人民服だが、私にとっては、旧社会を突破し、新社会に邁進した証なのだ<sup>312</sup>。

この「洋服」から「人民服」への変化は、新中国がハリウッド映画と旧上海映画人の昔のイメージに対する否定であり、ハリウッド映画と西洋文化の中国への影響を完全に排除しただけでなく、新中国が旧中国映画人の再教育と旧映画人の個人主義（または、自由主義）への拒否を表し、集団として理想と個人の欲望を代替するという政治的な訴求を実現した。

また、全国民に人民服が浸透すると、男性と女性のジェンダーの境界線も曖昧になった。厚い胸板や広い肩幅を強調する人民服は、一方では男性の男性らしさを強め、他方では女性に「力」や「勤勉」という意味合いを与え、旧社会における女性の不利な立場を変え、男性と同じ労働に耐える精神を与えた。「男性と女性は同じ」、「女性は半分の天を支える」というスローガンに呼応し、女性が男性と共に国を建設するという革命事業に参加できるようになったのである。

## ②十七年映画における女性の社会的役割の変化

五四運動<sup>313</sup>以降、女性の意識は覚醒し始め、家父長制社会が女性に設けた規範や基準が批判された。「知識は思想を変え、思想は運命を変える」という呼びかけで、女性たち

---

<sup>310</sup> Antonia Finnane, *Changing Clothes In China : Fashion, History, Nation*, NY : Columbia university press, 2008. p. 255.

<sup>311</sup> 白楊 (1920-1996) は、主に1930年代から1950年代にかけて活躍した中国の映画・ドラマ女優である。代表作には『十字路 (日本未公開)』 (1936、監督：沈西苓)、『神秘之花 (日本未公開)』 (1937、監督：張石川)、『八千裡路雲和月 (日本未公開)』 (1947、監督：史東山)、『春の河、東へ流る』 (一江春水向東流、1947、監督：蔡楚生、鄭君裡)、『祝福 (日本未公開)』 (1956、監督：桑弧)、『金玉姫 (日本未公開)』 (1959、監督：蘇里) がある。

<sup>312</sup> 白楊「新的开端，滿腔熱望」『文匯報』中華全國文學藝術工作者代表大會籌備委員會文藝報編輯委員會、1957年1月。

<sup>313</sup> 1919年5月4日に中国で一気に高まった一連の反帝国主義・反封建主義の愛国運動のことである。

は学校に入り、積極的に革命に参加し、新たな人生を選択し始めたのである。しかし、家父長制文化が社会に根付いていたため、女性による家父長制社会への挑戦は最終的な勝利に至らなかった。例えば、映画『新女性（日本未公開）』（1935、監督：ツァイ・チューシェン）では、ヒロインの韋明は、西洋教育を受け、教職につき、作家としての肩書きを持ち、社会で自立するための資本を備えていた。しかし、彼女は婚姻の自由を得るために家出し、恋人と駆け落ちしたが、それでも「性差別」と「貧困等生活上の困難」の二重のプレッシャーを抱える身になり、最後は悲劇的な自殺に追い込まれたのである。

『新女性』からわかるように、五四運動後の実際の社会には、女性はまだ性差から解放されておらず、事実この状態が新中国成立まで続いた。新中国が成立した後、毛沢東は「女性は半分の天を支える」「男性にできる事は、女性にもできるはずだ」といったスローガンを打ち出し、女性たちが抑圧されることはなくなり、中国女性の社会的地位も著しく高まってきた。新中国映画もまた、必然的に女性に新たな「社会的役割」を与え、「ジェンダー・イデオロギー」の再構築を完成させたのである。例えば、『白毛女』や『枯木逢春（日本未公開）』（1961、監督：チョン・チュンリー）は、いずれも女性たちの運命の転換で、「国民党支配下の旧社会は、人を鬼（妖怪）にするが、共産党による新社会は鬼を人にする」というテーマを表現した。「廢娼運動」<sup>314</sup>をテーマにしたドキュメンタリー映画『煙花女兒翻身記（日本未公開）』（1950、監督：タン・モ、ユ・ラン）も、社会主義の新中国が旧社会の娼婦にもたらした新しい人生を描いたのである。また、この時期には、『女籃5號（日本未公開）』（1957、監督：シェ・ジン）、『女飛行員（日本未公開）』（1965、監督：チェン・イン）、『碧空銀花（日本未公開）』（1960、監督：サン・フー）、『女跳水隊員（日本未公開）』（1964、監督：リウ・グォチュアン）など、女性を主人公としたスポーツ映画が数多く制作され、「運動する身体」と「女性たちが純粋に夢を追い続けるひたむきな姿」によって社会主義国の女性の全く新しい様相を示し、「女性が人前に顔をさらすことはいけない」という伝統文化観を批判して、性差別からの解放と両性の平等とを目指すことの意味合いを強く示した。同時に、新中国は、女性が家庭から外に出て、働き手になり、経済建設に積極的に参加することも奨励した。馬文瑞<sup>315</sup>はかつて『進一步地解放婦女勞動力』の中で次のように述べている。

<sup>314</sup> 毛沢東時代女性の人権擁護の立場からの、公娼制度廃止、公娼の救済・更生を旨とする社会運動。

<sup>315</sup> 馬文瑞（1912-2004）は、元中国人民政治協商会議全国委員会副主席。

女性が生産労働に直接参加しない限り、家庭における地位は常に男性と事実上の差がある。一方、ひとたび集団労働や集団生活に参加すれば、その心は啓発され、男性と共に時代の最先端に立つことになる…中略…男性と同じように社会的労働に参加し、男女の真の経済的平等を確立して初めて、この事実上の差は次第になくなっていく<sup>316</sup>。

1949年、『新中国婦女』<sup>317</sup>では「怎樣做一個新社會的新婦女」（どうやって新しい社会の女性になるのか）という記事が掲載された。

労働こそが世界を創造するのだということを、私たちは認識しなければならない。社会の進歩を図り、経済的自立を実現するために、女性たちは生産に参加しなければならない。これが女性解放運動の鍵である<sup>318</sup>。

つまり、労働に参加することによってのみ、女性は真の解放を遂げることができるのである。「政府は主婦が生産的労働に参加することで社会的地位を向上させることを奨励する<sup>319</sup>」こうして、新中国十七年映画に登場する女性キャラクターは、もう伝統的な婚姻制度の主婦や家父長制社会の犠牲者ではなく、家庭を出て生産活動に従事し、集団労働に参加し、社会主義経済の建設者となったのである。また、映画の中では「鉄の娘」<sup>320</sup>、「三八紅旗手」<sup>321</sup>、「女性労働模範」といった、男性と勝負することを恐れない女性イメージも描かれたのである。

「女性の労働参加」をテーマにした女性解放映画の多くは、「家庭」を舞台にしており、これらの映画では女性は集団労働に参加することで自己の尊厳を獲得し、その結果、退屈な家事労働から逃れることができた。

例えば、『萬紫千紅總是春（日本未公開）』（1959、監督：サン・フー）の女性キャラクターもそうである。この映画は上海の吉祥町に住む主婦たちが、国の呼びかけで「町内の生産組」を設立し、「生産大躍進」に参加する物語である。最初に登場するのは伝統的

<sup>316</sup> 馬文瑞「進一步地解放婦女勞動力」『新華半月刊』新華文摘雜誌社、1958年第16期、4頁。

<sup>317</sup> 『新中国婦女』が1939年6月1日に創刊された。中国共産党中央委員会女性運動委員会が延安で創刊した初の女性向け全国刊行物である。

<sup>318</sup> 区夢覺「怎樣做一個新社會的新婦女」『新中国婦女』中華全國婦女聯合會、1949年第1期、9頁。

<sup>319</sup> 張曉紅・梁劍東「從〈鐵姑娘〉到〈新典範〉：中國女性社會角色的歷史變遷」『思想戰線』雲南大學出版社、2008年第1期。

<sup>320</sup> 「鉄の娘」とは毛沢東時代に作られた英雄的な女性イメージである。

<sup>321</sup> 「三八紅旗手」は、3月8日の国際婦人デーに優秀な働く女性に贈る荣誉称号である。

な主婦（彩鳳）である。彼女は日々の重い家事に縛られ、従順に夫に仕えなければならなかった。映画の冒頭には、彼女が何気なく漏らす意味深な溜め息が強調され、クローズアップされたシーンでは、彼女の困惑した虚ろな目が映し出される。このような抑圧された感情は、実は映画に登場するすべての家庭に見られるものである。勤勉で親孝行な彩鳳は、生産組に入ることを義母に反対され悩んだ。弱くて従順な蔡桂貞は、保守的で身勝手な夫は彼女が働くことを許さないことに苦しんだ。有能な阿鳳は、自家のミシンを生産組に提供したが、皆で共有することを惜しんだことで自責の念にかられる。これらの上海女性たちは、家庭における伝統的な女性の立場や運命を示している。これらの映画の家庭内空間は、見えない足かせのように女性を縛っている。女性が解放を勝ち取るためには、家庭内空間から抜け出して公的領域に入る必要があった。まさにハンナ・アーレント<sup>322</sup>が言うように「自由の本質は、公共問題に参加すること、公的領域への参入を許可されること<sup>323</sup>」なのである。また、共産党の理論誌『紅旗』<sup>324</sup>評論員は、女性が家事を引き受けている状況では女性は生産に参加できず結果的に家族の収入を男性に頼ることになり、それが家庭内での女性の地位に影響していると述べている。

女性が家事労働に縛られている時は、彼女たちは事実上男性と完全に平等な地位を占めることができず、この意味では彼女たちはまだ徹底的に解放されたとはいえない。女性を徹底的に解放するには必ず家事労働の社会化を実現しなければならない…中略…女性を徹底的に解放し、彼女たちを男子と真に平等にしたいなら、必ず共同の家計でなくてはならないし、女性を共通の生産労働に参加させねばならない…中略…人民公社は全面的に公共食堂、託児所、幼稚園等の集団福利事業を起し、女性の社会生産への参加と家事労働との矛盾を根本から解決し…中略…女性の日常的な社会政治活動への参加と文化技術の学習を可能にしたのである<sup>325</sup>。

最後に、この映画の中の女性たちは居民委員会<sup>326</sup>の戴おぼさんの助けを借りて困難を

<sup>322</sup> ハンナ・アーレント（1906-1975）は、ドイツ出身の哲学者、思想家である。

<sup>323</sup> ハンナ・アーレント『論革命』陳周旺訳、譯林出版社、2011年、21頁。

<sup>324</sup> 『紅旗』は、中国共産党が発行した政治理論に関するジャーナルである。1960年代から1970年代にかけての「2つの新聞と1つの雑誌」の1つである。

<sup>325</sup> 紅旗評論員「人民公社是婦女徹底解放的很好組織形式：紀念“三八”國際労働婦女節五十周年」『新華半月刊』新華文摘雜誌社、1960年第6号、17-18頁。

<sup>326</sup> 居民委員会とは、中華人民共和国において都市地域社会に設置された住民組織である。

乗り越え、「町内の生産組」に参加したのである。映画の終盤で、「町内の生産組」の女性たちが給料を受け取りに居民委員会に行くとき、居民委員会の白い壁に赤い四文字で「居民之家」と書かれている。「町内の生産組」は幼稚園や食堂、ミシングループなどを立ち上げ、一部の家庭機能を背負ったと同時に、女性たちを家事労働から解放した。女性たちが生産組の集団労働に参加することで、家庭を出て、自由の空間を手に入れ、家庭における地位を変えたのである。

『女理髪師（日本未公開）』（1962、監督：ティン・ラン）は、理髪技術を磨き上げる主婦、華家芳の物語である。理髪師になりたいという彼女の願いは、夫の賈に断固、反対された。彼は同僚の妻がレストランでウェイトレスとして働くことを「社会主義では職業には貴賤の別がない」と賞賛しながら、理髪師は「人に奉仕する仕事」であり、まともではないと妻の労働参加に反対する。華家芳は、仕方なく、すでに「三八理容室」で働いていることを夫に隠した。その後、華家芳が努力した結果、優れた技術とサービス精神が評価され、「三八紅旗手」に選ばれる。賈は「三八紅旗手」に選ばれた理髪師の腕前に興味があり、指名してみると、それは自分の妻であることを知った。映画の終わりには、賈はサービス業に対する偏見を皆に揶揄され、自分も恥ずかしい思いをした。

この二つの映画が、揃って女性が社会生産に積極的に参加する思想と行動を賞賛し、夫や旧社会の保守的な考えを女性の生産参加を妨げる行動と考え、批判した。さらに女性解放のテーマを社会主義建設のテーマと結びつけて、「女性解放」に至高の合法性を与え、「女性差別の撤廃」と「男女平等」を訴えた。同時に、この二つの作品は、「立ち遅れた思想の持ち主」の言動や行為とヒロインの反抗を描くことで、観客に対する教育と批判を行った。例えば、『萬紫千紅總是春』では、王彩鳳の義母は、彼女が家にいて夫を支え、子供を育てるべきだという考えを持っている。

「楽に生活できるのに、なぜ家を出て働きたいの？」<sup>327</sup>

妻が生産組に参加したいという要請に対して、蔡桂貞の夫、鄭宝卿は、彼女に皮肉たっぷりにこう言った。

---

<sup>327</sup> 『萬紫千紅總是春（日本未公開）』から王彩鳳の義母のセリフを引用した。

「ちゃんと自分を知るべきだ。君みたいな女性が、この家をでたら…」<sup>328</sup>

『女理髪師』の中の賈は、理髪師になりたいという妻の願いを無視した。

「納得できない、俺は大反対だ。家芳、そんな人に仕える仕事なんて、未来はないぞ。俺の立場を考えろ！」<sup>329</sup>

映画の中のヒロインたちの反抗は、現実を映し、観客に自分を見つめ、自己批判するためのいわば鏡を提供した。同時に、その反抗は観客たちに、立ち遅れた思想と戦う勇氣も与えてくれたのである。

新中国の成立後、映画は単に文化や芸術の手段としてだけではなく、社会の変動を映し出す鏡であり、また社会の発展の方向性を示唆し、形成するツールとしての位置づけがなされた。新中国の初期においては、映画の中での女性のイメージは「モダン女性」から「女性労働模範」へと変化した。

1919年の五四新文化運動の影響を受け、映画の中に「モダン女性」の姿が登場するようになった。彼女たちは洗練された服装を選び、個人の自由や独立を追求する姿勢で、都市や現代、さらには西洋の価値観を体現していた。しかし、新中国の成立とともに社会主義建設が推進される中で、映画での女性のイメージは大きく変わり、「モダンな女性」から「女性労働模範」へと移行した。この労働模範の女性イメージは、軍服や労働者の服を着用し、日常での誠実さ、勇敢さ、そして奉仕的な姿勢を強く示していた。このようなイメージの転換は、新中国が女性に期待する役割や価値観を表していた。女性は家庭だけでなく、社会全体での活動を通じて、「女性は半分の空を支える」という理念を実現することが強調された。この女性イメージの変容は、新中国が国民の意識や価値観を形成・強化する上での重要な手段として活用されてきた。映画の中で描かれる「社会主義の事業に奮闘する女性」は、中国の女性たちがどのように社会主義の建設に参加すべきかを示し、新中国の理想的な国家像の構築に寄与していた。

---

<sup>328</sup> 『萬紫千紅總是春（日本未公開）』から蔡桂貞の夫のセリフを引用した。

<sup>329</sup> 『女理髪師（日本未公開）』から賈主任のセリフを引用した。

### 第三部 中国人像に対するオリエンタリズムの影響と中国第五世代

#### 第一章 ハリウッド映画と満州映画協会の「中国人」イメージの比較

##### 第一節 中国民衆のイメージ

1921年、芥川龍之介は初めて中国を訪れた。彼は『支那遊記』<sup>330</sup>の中で、旅先での「珍しい」見聞や、当時の中国の「文化」「政治」「社会環境」に対する見解や思索を書いたが、彼が旅先で出会ったごく普通の中国人たち（その大半は小商人、ポーター、車屋、娼婦、アヘン中毒者など）のことにも言及している。たとえば、第一篇の「上海遊記」では、中国に到着したばかりの時、車屋と接した体験が書かれている。

埠頭の外へ出た思ふと、何十人とも知れない車屋が、いきなり我々を包圍した。…  
(中略) …抑車屋なる言葉が、日本人に與へる映像は、決して薄ぎたないものぢやない。寧ろその勢の好い所は、何處か江戸前な心もちを起させる位なものである。處が支那の車屋となると、不潔それ自身と云つても誇張ぢやない。その上ぞつと見渡した所、どれも皆怪しげな人相をしてゐる。それが前後左右べた一面に、いろいろな首をさし伸しては、大聲に何か喚き立てるのだから、上陸したての日本婦人なぞは、少からず不気味に感ずるらしい<sup>331</sup>。

この記述から、芥川龍之介が描いた車屋のイメージは不潔で、怪しげな人相をし、大聲に喚き立てて、不気味な印象を与えるものであることがわかる。彼はこれらの車屋に対する嫌悪感を隠すことなく、彼らは「街でうろうろするのが好き」で「怖い」と何度も言及し、「最初に覚えた中国語のフレーズは<不要>で、それは車屋との会話を拒否するためだ」とも記している。これらの内容は、彼が文明国からまだ近代文明に溶け込んでいない野蛮な国へやってきたと示唆しているようである。

<sup>330</sup> 『支那遊記』は、芥川龍之介が1921年に中国を旅行した際の滞在体験である。この作品では、中国の風土や文化、歴史に触れ、また当時の中国社会や人々の生活について綴られている。彼は、『支那遊記』を通して、自身の旅行中に目にしたものや感じたことを率直に語り、中国と日本との違いや共通点、そして東洋文化の底流にあるものについて考察している。

<sup>331</sup> 芥川龍之介『支那遊記』（改造社版）日本近代文学館、1983年、7頁。

一般的に、「車屋」のような肉体労働者は、通常、低所得の下層階級を代表する。ハリウッド映画では、中国の下層階級はよく知力不足で野蛮で暴力的な存在として描かれる。例えば、『悪人の町』(*Crooked Streets*, 1920)<sup>332</sup>は、車屋に騙され、アヘン窟に売られる米国の少女の物語である。また、『支那における伝道会の攻撃』(*Attack on a China Mission*, 1900)<sup>333</sup>では、義和団(農民や下層階級の民衆からの軍隊)のメンバーが武器を手に、親の目の前で子を殺したり、白人女性をレイプし奴隷にしたりするなど、宣教師やその家族を残酷に殺害するシーンが描かれている。映画の中では、義和団が草原の遊牧民の部落から来たような、腰帯を身に着け、獣のように吠える。義和団事件はすでに中国民衆と宣教師との衝突を超え、野蛮と文明の対立になり、中国人は平和を脅かす「黄禍」であることを暗示している。これは、西洋社会の目には中国人が白人の安全を脅かす存在であることを示している。「上海遊記」で芥川龍之介を不安にさせた中国人の車屋は、まさに中国民衆に対する西洋社会の印象の再現である。彼の車屋を観察する角度から見ると、芥川が中国で理解しがたい文化現象に直面したとき、常に自分の知識を標準に、これらの現象に対して否定的評価をしている。しかし、芥川龍之介のこの中国観は、単なる個人的な意見ではなく、日本民族の中国に対する見方でもある。この偏見は、福澤諭吉の「脱亜入欧」<sup>334</sup>思想に端を発し、日本が西洋風を取り入れると同時に、西洋社会の東洋諸国に対する態度をも取り入れ、隣国に対して「オリエンタリズム」的な想像をしたのである。その過程では中国が日本にとっての「東洋」となったのである。

しかし、第二次世界大戦中の日本映画では、西洋の描写を参考にしたこのような「脅威で暴力的な中国民衆のイメージ」が多少変化した。「大東亜共栄圏」<sup>335</sup>の理念を宣伝するために、日本は中国への侵略行為と「植民地拡張」を「西洋の植民地化の抑圧から解放する」と美化した。そのため、ハリウッド映画と比較すると、戦時中の日本映画では、中国民衆が「怠惰無為」や「能力不足」といったネガティブなレッテルを貼ると同時に、

---

<sup>332</sup> 『悪人の町』(原題:*Crooked Streets*)は、1920年に公開されたアメリカ映画である。ポール・パウエル監督。

<sup>333</sup> 『支那における伝道会の攻撃』(原題:*Attack on a China Mission*)、1900年に公開されたイギリス映画である。ジェームズ・ウィリアムソン監督。

<sup>334</sup> 「脱亜入欧」は、「脱亜論」とも呼ばれ、19世紀後半から20世紀初頭にかけての日本における一種の文化運動や政策スローガンである。文字通り、「アジアを脱して、ヨーロッパに入る」という意味がある。この思想は、日本が西洋文明や技術を取り入れて近代化を進め、国際社会での地位を向上させるために、アジア的な価値観や文化を捨て、西洋的な価値観や文化を取り入れるべきだという考え方を表している。

<sup>335</sup> 「大東亜共栄圏」とは、1940年代に日本が主導して提案した政治・経済構想である。その背景には、資源の確保、市場の拡大、アジアの反植民地主義の高まりがあった。この構想では、東アジアと東南アジアの国々が連携し、ヨーロッパ植民地支配からの解放を目指し、アジアの繁栄を目的としていた。

中国民衆が「日本人に飼いならされるべき」で「日本人の指導と教育に依存する」被植民者に描かれている。

例えば『上海陸戦隊』（1939、監督：熊谷久虎）は、戦争の「合理性」を表現した映画であり、日本軍が中国民衆を窮地から「救う」ことを描いている。監督は、背景を作り、人物にポーズをとらせて撮影する方法で戦争シーンを再現し、ドキュメンタリータッチで映画の「信憑性」を高めている。映画の冒頭では、西洋風の上海の賑やかな街並みと、ガムを噛んでいるぐうたらな白人兵士が映し出される。ナレーションでは、上海が各国の勢力に山分けされた国際都市であること、日中戦争勃発時に日本軍が上海の平和を守るために非常に尽力していたことが説明される。この映画は、戦争が起きる時、中国民衆が家族を連れてあちこちに逃げ出すシーンを描くことで、中国社会の混乱と不穏を表現している。その中で、中国民衆は中国政府に保護されるどころか、中国軍の巻き添えを食い、帰るべき家がなくなり、欧米列強に踏みにじられるばかりである。一方、日本軍の任務は、戦乱と搾取の窮状にある中国民衆を救出することである。

日本映画もまた、ハリウッド映画で使われる中国人イメージの動物的な比喻を借りている。中国人を描くにあたって、日本映画は中国民衆の動物的特徴を大袈裟に強調し、機械的で愚かな動き、無関心で虚ろな表情、動物のような騒々しく無秩序な行動などを映画で繰り返して表現している。例えば、『上海陸戦隊』のオープニングでは、ナレーションで「虹橋付近に住む中国人は、戦争が起きても銃弾はそこに届かないと思っていたが、結局、南の英仏租界に避難していった」と紹介している。避難民が逃げ惑うシーンを描く際に、パニックに陥ったアヒルの一団が群衆に混じって逃げ回り、それと同じように中国人も慌ただしく、口を大きく開け、声を荒げている。この場面では、中国人の臆病さ、愚かさが鮮やかに描かれている。彼らは家畜のようにどんな闘争にも無関心で、「誰が自分たちを支配するのか」「誰が国の主権を篡奪するのか」にも無関心で、ただ逃げることしか頭にないのである。その後、カメラは虹橋に向かい、橋の上には大勢の人がひしめき合い、避難する人々でごった返している。蟻の大群のような数の多さに、見る者は嫌悪感と恐怖を覚えずにはいられない。また、監督は開戦翌日の上海の街を見せたのである。街はがらんとしていて、人通りがほとんどなく、道路には放置された雑物や抗日宣言の広告が散らばっていて、長江には人力車が漂っていて、街の一部の壁には弾痕や爆発痕がある。避難時の混雑とは対照的な光景である。続いてカメラは鎖につながれた犬に焦点を当て、日本語で「犬の好き方、飼ってください」と書いてある木の札

がその犬の首にかけている。このシーンは、中国人が飼い主を無くした犬のようになっただけの隠喩であり、中国の未来が日本人によって守られ、導かれていくことを暗示している。



(『上海陸戦隊』のスチール)

この映画では、中国人と動物との区別を意図的に曖昧にし、中国人の人間的特徴を動物的特徴に置き換えていることが見てとれる。グラハム・ユガン (Graham Huggan) とティフィン・ヘレン (Helen Tiffin) の『*Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*』(ポストコロニアル・エコクリティシズム: 文学、動物、環境) では、「西洋における人種主義の歴史は、種差別の言説と絡み合っている」、人種主義は「他者を動物に分類するという先入観に基づいている<sup>336</sup>」と述べている。グレン・エルダー (Glen Elder) <sup>337</sup>も同様の見解を示し、「植民地主義の時代に、庶民を動物と結びつけることによって彼らを種族化し、非人間化した<sup>338</sup>」と主張している。さらに、ケアリー・ウルフ (Cary Wolfe) <sup>339</sup>は『*Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*』(動物儀式: アメリカ文化、種の言説及びポストヒューマニズム理論) では、「植民者による被植民者への迫害の正当化」についての見解を示している。「もし分類学的な理由だけで、動物を虐殺するのが正当な行為だと思うなら、種差別の言説はいつまでもある者によって他の者に対して用いられ、ジェンダー、人種、階級、性的指向など、あらゆるカテゴリーの社会の他者に暴力的に対立するために使われる<sup>340</sup>」。よって、『上海陸戦隊』の中国人の動物のような無知さや未開であること等の多くの欠点に焦点を当てる目的は、2つにまとめることができる。

#### ①人種差別とステレオタイプを強化するため。

この映画における中国人の描写は、ハリウッドの中国人に対する差別や偏見を踏襲したものである。中国人の動物的な特徴を強調することで、中国人をさらに疎外し、近代文明に向かっている日本の国家的民族優位性を際立たせている。

#### ②戦争行為と植民地拡張を正当化するため。

---

<sup>336</sup> HUGGAN G. and H TIFFIN, *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*, New York: Routledge, 2010. p.135. グラハム・ユガンは、イギリスの文学研究者であり、ポストコロニアル理論やエコクリティシズムに焦点を当てている。フィン・ヘレンも、オーストラリアの文学研究者である。

<sup>337</sup> グレン・エルダー (1934-) は、アメリカの地理学者であり、社会・文化地理学に焦点を当てている。

<sup>338</sup> Elder Glen, *Race, Place, and the Bounds of Humanity*, *Society Animals*, 1998 (6) . pp.183-202.

<sup>339</sup> ケアリー・ウルフ (1959-) は、アメリカの文化理論家で、ポストヒューマニズムや動物研究に焦点を当てている。

<sup>340</sup> Wolfe Cary, *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory*, London: University of Chicago, 2003. p.8.

これらの映画における中国人の「非人間的な」描写は、日本の中国に対する帝国主義の野心に都合のよい物語を提供したのである。中国人を、開化する必要がある弱い動物に描くことで、日本が中国を占領し、植民地にすることの合理性と正当性を証明しようとしている。

『上海陸戦隊』で描かれる中国人のキャラクターは、ハリウツドの表現と似ているとはいえ、残忍と脅威の意味合いが付与されていないことは指摘しておく必要がある。むしろ、「自己主張ができない」「飼いならされやすい」といった特徴がより強調されている。映画は、「子供」や「女性」を何度も登場させることで、中国の弱さを際立たせている。対照的に、規律正しく賢明で慎重で、中国民衆の命を守るために中国人に敵対しない日本兵は中国民衆の最も強固な保護者となる。映画では、中国軍の砲撃に対し兵士が負傷したとしても、大佐はなお難民の安全を第一に考え、難民である中国女性たち（ここには男性の難民は登場していない）をなだめ、食事を与える。一方、難民たちは曖昧な中国語を話し、恥ずかしげもなく動物のように食べ物を乞う。日本兵が食べ物を配る時、食料を地面に置いて、誇張された身振りで食べろと合図し、まるで彼女たちが本物の動物のように扱う。最初は緊張し、不信感を抱いていた難民も、次第に日本兵の優しさと誠実さに感動し、ついには日本軍を助けようとするようになる。このような表現は、日本兵に「仁慈」と「高潔」なレッテルを貼り、戦争中に日本軍が行った暴行を隠蔽し美化することを目的としている。このような描写を通して、映画は中国民衆を日本の植民地支配に従わせ、中国を効果的に支配しようとしていたのだ。



(日本兵は誇張された身振りで食べると合図する)



(中国難民は食べ物を乞う。映画の中国語の字幕(可以給我嗎?)は、これを食べてもいいですか?という意味である)

このような中国人を動物化する表現は、満州国<sup>341</sup>の映画にも反映されている。中国の東北地区が占領された際、日本は、満州国の樹立によってアジアにおける植民地支配を

---

<sup>341</sup> 満洲国は、1932年から1945年まで存在した、日本が支配した傀儡政権である。その範囲は、現在の遼寧省、吉林省、黒龍江省に相当する。

強化しながら、いわゆる「大東亜共栄圏」の構想を推進しようとしていた。そして 1937 年に「満州映画協会」（以下は満映と略す）は、日本の植民地主義思想や政策を宣伝するために設立された。満映の映画は意図的な価値観の輸出に加えて、満洲国の曖昧で楽観的な未来の幻想をも表現している。例えば、役割の分配が平等ではなく、日本人の植民者が常に重要な仕事と関わるが、「満州」の他の住民は未開人や遊牧民に描かれている。それと同時に、中国人の動物的な特徴が強調される一方、日本人の植民者は「野蛮人のしつけ役」として、「文明」と「非文明」の間の橋渡しの役割を担っている。

例えば、映画『内鮮満周遊の旅・満洲篇』（1937）<sup>342</sup>では、満州の社会が巧みに描かれている。身なりの良い二人の日本人女性の目を通して、観客は大連港の近代建築、新京の道端の吉林餃子、ハルピンの恋歌の踊り、承徳のラマ教の僧院などを満喫することができる。アジア号の列車の中を覗いてみると、新聞をめくる日本の俳優や白人男性、エキゾチックなロシアの少女、活発な子供たちなどさまざまな人物が目に入る。彼らは精緻な衣装を身にまとい、優雅な旅を楽しんでいる。

しかし、享楽の裏側には、残酷な現実がある。映画の冒頭では、中国人労働者が鉄道を建設する光景が描かれている。この労働者たちの過酷な労働は、優雅に旅を楽しむ旅人たちと明らかな対照を成す。中国人労働者たちの仕事は単調で力を必要とする転圧<sup>343</sup>や掘削のような作業であり、その具体的な表情や感情はほとんど描写されていない。彼らはまるで機械の一部であり、順調に各種の作業をこなすが、完全に見過ごされ、ただの抽象的な存在であり、耕すための牛や馬と同じように扱われている。この描写は、原始的な労働力がすでに進歩的で文明的な日本の植民者によって訓練されたことを示唆している。

---

<sup>342</sup> 満鉄（南満洲鉄道株式会社）がクライアントで観光映画として作られた。

<sup>343</sup> 地面を固める作業のこと。



優雅な旅人たちの姿



中国労働者の姿

この映画は、旅人の足跡を通して満州国の躍進と繁栄を示し、日本兵の植民意図を美化し、観客に「王道楽土」の世界観を教え込み、いわゆる「日満一心同体」「大東亜共栄圏」の国家政策の理念を実現することを意図している。しかし、この映画における労働者と旅人のイメージの対比から、当時の植民者がどうやって労働者を搾取し飼い慣らすことによって満州や朝鮮の植民地支配を実現しようとしていたのかがわかる。この対比は、両者の生活環境だけでなく、服装、気質、感情表現にも反映されている。日本の鉄

道建設業者が中国人労働者を牛や馬（あるいは肉体労働を提供する道具）として扱う過程は、植民者による優位的立場の心理からくる力の乱用を明らかにしている。つまり植民地の天然資源や動物、住民は道具的な「他者」と見なされ、植民者の欲求を満たす手段として扱われる。これにより、植民地（中国）は大日本帝国に無限の資源を提供する存在となり、長期的な搾取と支配が実現されることになる。この関係は、現地住民の基本的な人権や尊厳を奪うだけでなく、植民地の自然にも甚大な被害をもたらしたのである（映画では、労働者たちが鉄道建設のために草原をひたすら掘り起こしている）。

エドワード・サイードは『オリエンタリズム』の中で、「簡単に言えば、オリエンタリズムとは、オリエントを支配し再構成し威圧するための西洋の様式なのである<sup>344</sup>」と述べている。この「西洋の様式」は、西洋から見た東洋の視覚表象や理論についての手法や方法論であり、それはハリウッドと中国、そして日本と中国の関係にも影響を及ぼしている。

研究者の西原大輔によると、「日本的オリエンタリズム」の研究は、エドワード・サイードのオリエンタリズム理論と切っても切れない関係にあると述べている。彼は『谷崎潤一郎とオリエンタリズム—大正日本の中国幻想』の中で、オリエンタリズムを二つの意味で定義している。第一の意味は、西洋社会が東洋国家の異国の風景や風俗を描いたものであり、第二の意味は、西洋社会が見下す視点で偏見と誤解を含んで東洋を描写したものである<sup>345</sup>。

戦時中の日本映画や満州映画において、それが異国情緒溢れる上海の都市であれ、ロマンチックな自然風景の中国東北地方であれ、それらはオリエンタリズムの第一の定義に従って「日本のオリエンタリズム」の作品とみなすことができる。例えば、満州映画『内鮮満周遊の旅・満洲篇』（1937）、『娘々廟会』（1939、監督：芥川光蔵）では、中国の風景と風俗が浪漫的に描かれ、異国情緒を強調している。

一方で、戦時の日本映画及び満州映画がその中国の土地や自然美への憧れを表現する中で、偏見と誤解を含んだ視点で中国を描いていることも見受けられる。例えば、『上海陸戦隊』（1939）、『土と兵隊』（1937、監督：田坂具隆）では、中国は進歩が不可能な停滞した国と描かれ、中国民衆や兵士は無知で原始的な存在として描かれている。

---

<sup>344</sup> エドワード・サイード『オリエンタリズム』今沢紀子訳、平凡社ライブラリー文庫、4頁。

<sup>345</sup> 西原大輔『谷崎潤一郎とオリエンタリズム—大正日本の中国幻想』中央公論新社、2003、5-13頁。

姜尚中<sup>346</sup>もまた、この「日本的オリエンタリズム」とサイドのオリエンタリズム理論との間に密接な関連性があると主張している。彼によれば、「日本的オリエンタリズムはオリエンタリズムの日本的な再生産物として、オリエンタリズムの性質を継続している<sup>347</sup>」つまり、日本の視点では中国は「他者化」され、中国が日本にとっての「東洋」になったのである。これは『風はこわい』（1943、監督：加藤泰）に顕著に見ることができ、中国人キャラクターは他者として描かれ、中国文化はエキゾチックで異質なものとして表現されている。

## 第二節 中国人女性のイメージ

フェミニスト研究者のキャロリン・マーチャント（Carolyn Merchant）<sup>348</sup>は、女性と自然（土地）の間には強い結びつきがあり、女性の征服は自然（土地）の征服とみなすことができると主張している<sup>349</sup>。このように、植民者にとって、「女性の身体の所有」は「領地の征服」と密接に関連していたのである。この考え方は、ハリウッド映画、戦時中の日本映画、満州映画などによく見られる。ハリウッド映画では、西洋の植民地支配者が東洋の土地を「征服」し「所有」すべき対象として「女性化」した。同時に、中国の女性（そして他のアジア諸国の女性も）は、しばしば西洋の男性の性欲の対象として描かれ、自己表現ができず、男性の欲望と妄想に完全に支配された道具に成り下がっていた。中国人女性に対する似たような空想に基づく描写は、戦時中の日本映画や、植民地拡大を実現するための満州映画でも行われていた。例えば、戦時中の日本映画『上海海兵隊』（1939、監督：熊谷久虎）、日独合作映画『新しき土』<sup>350</sup>（1937、監督：アーノ

---

<sup>346</sup> 姜尚中（1950-）は、韓国出身の政治学者、思想家、エッセイストであり、東京大学の名誉教授である。

<sup>347</sup> 姜尚中『オリエンタリズムの彼方へ 近代文化批判』岩波現代文庫、2004、94頁。

<sup>348</sup> キャロリン・マーチャント（1936-）は、アメリカの環境史学者であり、エコフェミニストである。彼女の代表作は次の通り：*The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, HarpersCollins, 1980；*Radical ecology: the search for a livable world*, Routledge, 1992；*Ecological Revolutions: Nature, Gender, and Science in New England*, Univ of North Carolina Press, 2010；*Earthcare: Women and the Environment*, Taylor & Francis Group, 2016.

<sup>349</sup> キャロリン・マーチャント『自然の死—科学革命と女・エコロジー』団まりな、垂水雄二訳、工作舎、1985年、12-14頁。

<sup>350</sup> 『新しき土』は当初はアーノルド・ファンクと伊丹万作の共同監督だったが、現在はアーノルド・ファンク版と伊丹万作版が存在する。ここではアーノルド・ファンク版を指している。

ルド・ファンク)、満州映画『支那の夜』(1940、監督：伏水修)、『白蘭の歌』(1939、監督：渡辺邦男)などである。

では、同じ「東洋の国」である日本において、西洋から導入されたこの「中国女性に対する空想に基づく描写」は、西洋と違う特徴を示していたのだろうか。日本は中国人女性に対してどのような「オリエンタリズム」的なイメージを持っているのだろうか。さらに、外見と文化が似ている中国人と日本人の違いを、日本映画においてはどのように扱っているのだろうか。これらの問いを探るために、代表的な2本の映画、すなわち、中国人女性ロータスを主人公とするアメリカ人監督チェスター・M・フランクリン(Chester M. Franklin)<sup>351</sup>による『恋の睡蓮』(*The Toll of the Sea*, 1922)<sup>352</sup>と、中国人女性桂蘭を主人公とする日本人監督伏水修による『支那の夜』(1940)<sup>353</sup>を比較分析する。両作品とも、中国への植民地進出を背景に制作され、国際恋愛の物語を描くことで、制作者らの女性に対する観点や植民地主義の意図を伝えている。本項の目的は、二人の女性主人公の異なる運命を分析することで、西洋と日本のオリエンタリズムの特徴について比較研究を行うことである。

### 第一項「中国人女性」と「植民者男性」の交際パターン

まず、本項では、2つの映画における「中国人女性」と「植民者男性」の交際パターンを分析する。周知のように、国際恋愛の物語は、通常、人種的、文化的、政治的な意味合いを含んでいる。この映画では、西洋社会も日本国家も、中国人女性を服従させることで自分たちの文化的優位性を主張し、植民地支配を正当化しようとするのである。では、このようなパターンの中で中国人女性が果たしている役割とは何だろうか。同時に、この点における日本映画とハリウッド映画の相違点と共通点は何なのだろうか。

アルベール・メンミ(Albert Memmi)<sup>354</sup>は、『植民者と被植民者』(*the colonizer and*

<sup>351</sup> チェスター・M・フランクリン(1889-1954)は1920年代に活躍したアメリカの映画監督である。

<sup>352</sup> 『The Toll of the Sea』(1922年)は、チェスター・M・フランクリン監督により制作され、ジョン・B・トロイの脚本に基づく恋愛ドラマである。物語は、プッチーニのオペラ『マダム・バタフライ』にインスピレーションを受けて作成され、東洋と西洋の文化的衝突を描写している。

<sup>353</sup> 『支那の夜』は、東宝の長谷川一夫と満洲映画協会の李香蘭が共演した「大陸三部作」の2作目である。この三部作には、『白蘭の歌』、『支那の夜』、『熱砂の誓い』が含まれる。制作は東宝映画が担当し、中華電影会社の協力で上海でロケ撮影が行われた。

<sup>354</sup> アルベール・メンミ(1920-2020)は、フランス語を使用するユダヤ系チュニジア人の作家であり、哲学者である。彼は植民地主義や人種差別、アイデンティティの問題について多くの重要な作品を発表している。彼の代表作は次の通り：『塩の柱 — あるユダヤ人の青春』、前田総助訳、草思社、1978

*the colonized*)の中で、「植民者」と「被植民者」の関係について深く考察している。彼は、奴隷制度、土地資源の収奪、強制教育、言語の変更などのコロニアルな行為に直面した際、「被植民者」が、植民地化によって奪われたものを再構築しようとする抵抗と、自分を植民地化者と同じ人種に変えようとする従順という心理的ジレンマに陥りやすいと指摘している。しかし、ほとんどの場合、「抵抗の選択肢」は失敗し、「従順の選択肢」が唯一の選択肢となる<sup>355</sup>。アルベール・メンミによれば、「植民者に従順になる」とは、自分の外的な役割を変えることで自分の状況を変えようとするのだが、このように「被植民者」をステレオタイプ化し、彼らの役割を規定する行為こそが、植民地主義イデオロギーが最も批判される点である<sup>356</sup>。

フランツ・ファノン (Frantz Fanon) <sup>357</sup>は『黒い皮膚・白い仮面』(Black Skin, White Masks)において、人種間の力関係とアイデンティティの問題について深く掘り下げている。彼は、「黒人は白人になりたいと望む。白人は人間としての条件を実現することに熱中する…中略…白人は黒人よりも優れているとみずから思っていること、これは一つの事実だ。黒人は、彼らの思考の豊かさや、白人に匹敵する彼らの精神の力を、是非とも白人に証明したいと思っていること、これもまた一つの事実だ<sup>358</sup>」と述べている。ファノンによれば、黒人は白人のようになりたがり、黒人にとっての運命は白人になることであるとされる。遠い昔から、黒人は白人の優位性を認め、全ての努力は白い存在となることに繋がるとされている。この過程で、「被植民者」は、徐々に自己の感覚を捨て、他者の感覚に服従することに変化していった。この変化は「飼いならされる過程」として理解することができる。

分析の焦点を映画『恋の睡蓮』と『支那の夜』に戻すと、ヒロインが受ける変化の心理的過程（飼いならされる過程）は、中国人女性と植民地男性の交際パターンの観点か

---

年。『植民地 — その心理的風土』渡辺淳訳、三一書房、1959年。『あるユダヤ人の肖像』、白井成雄、菊地昌実共訳、法政大学出版局、1980年。『差別の構造 — 性・人種・身分・階級』、白井成雄、菊地昌実共訳、合同出版、1971年等。

<sup>355</sup> Albert Memmi, *the colonizer and the colonized*, Beacon Press, 1991. pp.79-86, 119-120.

<sup>356</sup> Albert Memmi, *the colonizer and the colonized*, Beacon Press, 1991. p.120.

<sup>357</sup> フランツ・ファノン (1925-1961) は20世紀の心理学者であり哲学者である。彼は主に植民地主義、人種差別、そしてこれらが人間の精神に与える影響について研究していた。彼の代表作は次の通り：『革命の社会学 アルジェリア革命第5年』宮ヶ谷徳三・花輪莞爾訳、みすず書房、1969年。

『地に呪われたる者』鈴木道彦・浦野衣子訳、みすず書房、1969年。『アフリカ革命に向けて』佐々木武・北山晴一・中野日出男訳、みすず書房、1969年。『黒い皮膚・白い仮面』海老坂武・加藤晴久訳、みすずライブラリー、1998年。

<sup>358</sup> フランツ・ファノン『黒い皮膚・白い仮面』団まりな、垂水雄二訳、みすず書房、2020年、32-33頁。

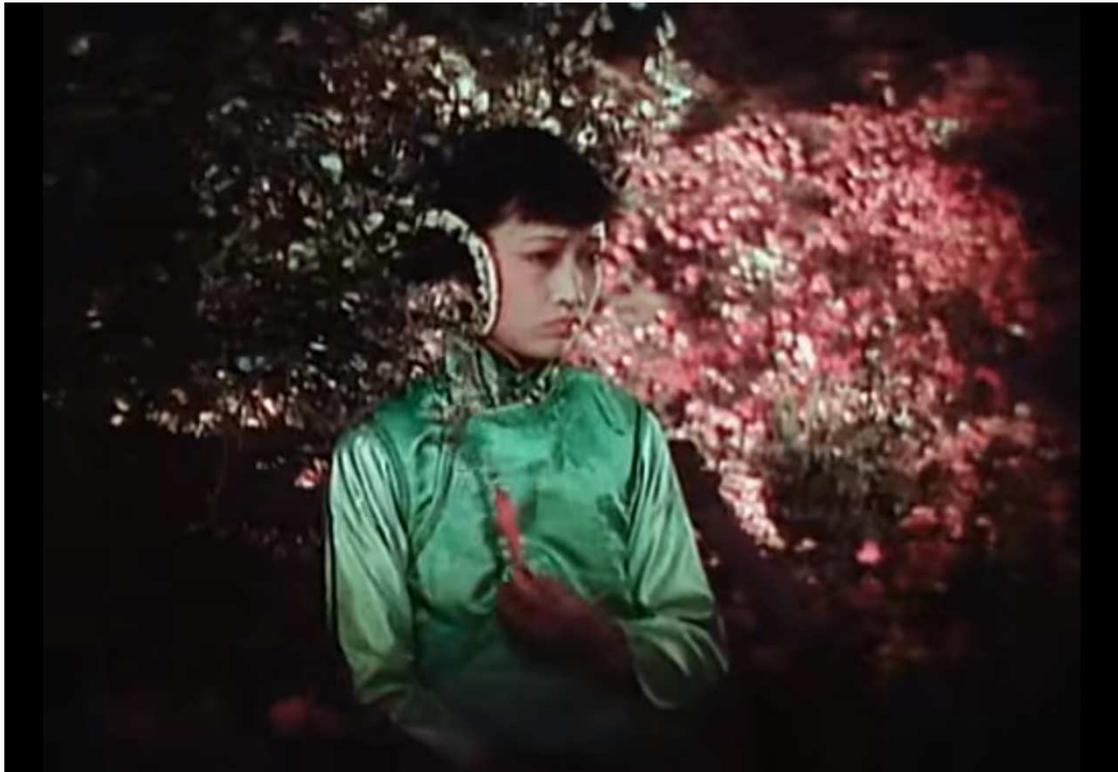
ら、次の4段階に要約することができる。

- ①他者（植民者）への抵抗／自己（被植民者）の否定
- ②他者（植民者）への崇拜
- ③他者（植民者）を模倣する
- ④他者（植民者）になることを想像する

『恋の睡蓮』と『支那の夜』の各エピソードに対し、上記の4つの段階に基づき、比較・分析を行う。

#### 1. 『恋の睡蓮』について

『恋の睡蓮』は、世界で初めて着色されたカラー映画であり、東洋女性が初めてカラーでスクリーンに登場した作品として歴史的意義がある。監督のチェスター・フランクリンは、2色のテクニカラー技法を用いて、赤と緑で映画の映像に色を付けた。この人工的な色付けは、主人公のロータスのピンクの顔、緑の衣装、濃い黒髪を際立たせている。映画では、ロータスは、前髪ときちんとしたお団子、緑の縁取りのあるチャイナドレスを着て、繊細なアイラインで垂れ下がった目の形を強調し、常に慈悲を祈っているような、強い中国風のスタイルで描かれている。



(『恋の睡蓮』のロータス)

『恋の睡蓮』は、間違いなく「従順な東洋の女性」のモデルを提供している。彼女の  
外見や服装から物腰に至るまで、白人男性のエキゾチックなものへの視覚的欲求と、「従  
順で繊細」「征服しやすい」東洋人女性という幻想を確実に満たしている。ニューヨー  
ク・タイムズ紙は、アンナ・メイ・ウォン（ロータス役）を「自然な中国人」と呼び、  
「彼女の映像はスクリーンで何度も何度も見られるだろう<sup>359</sup>」と記した。ロータスの愛  
と価値観からすれば、彼女は無責任な白人男性に身体と人生をすべて捧げ、母性さえも  
捨て、「蝶々夫人の足跡をたどる<sup>360</sup>」のである。

### 1.1 ロータスの心理的变化

映画の冒頭、黄柳霜（Anna May Wong）演じる女性主人公のロータスは、海岸で溺れた  
アメリカ人青年アレン・カーヴァー（ケネス・ハーラン<sup>361</sup>が演じている）を助け、看護

<sup>359</sup> Graham Russell Gao Hodges : *Anna May Wong : From Laundryman's Daughter to Hollywood Legend*, PALGRAVE MACMILLAN, 2004. p. 37.

<sup>360</sup> 前掲書。

<sup>361</sup> ケネス・ハーラン（1895-1967）は、アメリカの映画俳優である。彼は主にサイレント映画時代に活動し、そのキャリアは1915年から1953年にかけて続いた。

する。

### ①他者への抵抗／自己の否定

映画の中で、ロータスが「白人を恐れる」から「白人を受け入れる」までの心理過程を、短いショットと字幕で表現している。ここで、白人に対する抵抗は、主に島の他の中国系原住民からもたらされた。年配の中国人男性は、アレンを海が運んできた不吉な兆しと見なしていた。ロータスはまた、抵抗と受容の間で繰り返し引き裂かれる。これは、主人公の「複数の文化的アイデンティティのもつれ」というジレンマを映し出している。一方では、原始的な地元の習慣と伝統、他方では、遠くから来た西洋文明である。しかし最終的に、ロータスは白人男性を海からの贈り物と見なした。映画では字幕で「海よ、あなたが私にこのような貴重な贈り物を与えてくれたのだから、私は何も惜しむことなくあなたに報いよう」と説明されている。この受容の姿勢は、ロータスが白人男性を自分より優位に考え、彼との出会いを運命的なものとして捉えていることを示唆している。彼女が海の事故を通じて白人と出会ったという事実は、植民地的な視点、すなわち「外国のもの＝より良いもの」という意識を強調するものとして捉えられる。ロータスは二つの文化がぶつかり合う中で、最終的には自分の歴史と文化を否定し、西洋文明を受け入れることを選択するのである。

### ②他者への崇拜

物語が進むにつれて、二人の絆は次第に深まっていく。中国の古典的な自然の風景の中で、二人は互いにしがみつき尊敬しながら、深い愛を示している。その後、ロータスは妊娠した。

### ③他者を模倣する

ロータスが他の中国人女性と接するとき、謙遜しながらも白人男性にならって優越感に浸りながら英語を使う。「私はただアメリカの言葉を使っているだけよ、だって私はあの国の紳士の妻なのだから」。他の中国人女性が「白人の男はあなたが思っているほど忠実ではないかもしれない」とこの関係に甘んじないように忠告しても、ロータスは西洋人と同じ立場で彼女らを判断し、「あなたたちはアメリカの言葉でいうところの嫉妬をしているのです」と言い返した。これは、ロータスが西洋の価値観に盲目的に憧れている

ことを反映したシーンである。

#### ④他者になることを想像する

アレンはサンフランシスコの両親からの電報を受け取った。それには「急用、速やかに帰れ」と書かれていた。別れる前に、ロータスはアレンが自分を連れていってくれると盲信し、「アメリカでの楽しい時間は、great larkかgreat sparrowが正しいのか」と2人より良い未来を想像し話し始めた。しかし、アレンが不快な顔をし始めると、映画はロータスの子供じみた幻想を風刺する。流行遅れのビクトリア朝ドレスを、ロータスはおしゃれだと思って嬉々として着て、アレンに陽気に駆け寄り、拒絶され不愉快な思いをする。監督はこのエピソードで、服装を変えるだけでアメリカのステータスを得られると考えるロータスの愚かさを嘲笑している。

#### <ラストシーン>

アレンが去った後、ロータスは周りの悪口に耐えながら、子供を育て、アレンの帰りを待っていた。数年後、アレンは白人の妻ベアトリスを連れて中国にやってきた。そうとは知らず、ロータスは盛大な中国伝統衣装で彼を出迎える。監督は、ロータスの大きな衣装を強調することで、その滑稽さと自意識過剰を際立たせている。真実を知ったロータスは取り乱し、アレン夫妻に子供を託す。別れ際に、子供に「私はあなたの中国人シッター、この人はあなたのアメリカ人お母さんよ」と言う。心が折れたロータスは、結局、海に身を投げて人生を終えることを選択する。

## 2. 『支那の夜』について

『支那の夜』は東宝映画のシリーズ「大陸三部作」<sup>362</sup>の第2作で、1940年6月に日本占領下の長春と、北京、上海で公開された。「大陸三部作」は、大東亜共栄圏の理念を国策として推進するために東宝映画が製作した、中国を舞台にした一連の映画であった。

「大陸三部作」は、日本人男性と中国人女性の間にかかる国際恋愛の物語を描き、中国人女性の抗日から親日への転換を語る。こうしたラブストーリーの背後には、植民地主

---

<sup>362</sup> この三部作には、『白蘭の歌』、『支那の夜』、『熱砂の誓い』が含まれる。

義という政治的言説が埋め込まれており、西洋の帝国主義やその植民地主義をそのまま真似たものと言える。晏妮の『戦時日中映画交渉史』では、日本人男性に征服される中国人女性は「精神的大陸」を象徴するという考えであるようだ。日本人青年と心身共に征服された中国人少女の恋愛の中に、帝国主義と植民地主義のメッセージが隠れていると言及した<sup>363</sup>。四方田犬彦も『李香蘭と原節子』の中で、次のように指摘している。

「大陸三部作」は…中略…オリエンタリズムとジェンダーの象徴論、すなわち、帝国主義的侵略を行なう側＝日本は男性として現れ、受け容れることを強要される側＝中国は女性として現れる、という表象パターンが浸透している<sup>364</sup>。

例えば『支那の夜』では、日本人に抵抗する女性としての李香蘭<sup>365</sup>が、長谷の暴力を体験した後、まさに彼に恋をして日本への服従を完了させた。「李香蘭演じる中国人女性・桂蘭の反抗的な態度を忍んでいたところの、日本人船員・長谷（長谷川一夫）が、ある時激昂して桂蘭に手をあげてしまう、長谷は詫びるがかえって桂蘭の気持ちは長谷に傾く、というシーケンスには、日中戦争時の「暴支膺懲」（横暴な中国を懲らしめて日本に帰順させること）が大東亜共栄圏の繁栄につながるというプロパガンダを暗喩するものと読むことができた<sup>366</sup>」。

## 2.1 桂蘭の心理的变化

映画の冒頭では、桂蘭が酔った日本人にしつこく絡まれているところに、日本人船員の長谷が現れ、桂蘭を助けた。

### ①他者への抵抗／自己の否定

映画では、桂蘭の日本人への抵抗の態度が何度も描かれる。

<sup>363</sup> 晏妮『戦時日中映画交渉史』岩波書店、2010年、106頁。

<sup>364</sup> 四方田犬彦『李香蘭と原節子』岩波現代文庫、2011年、128頁。

<sup>365</sup> 李香蘭（リ・シャンラン、1920-2014）は、日本の映画女優、歌手である。彼女の本名は山口淑子で、中国生まれで中国育ちだが、第二次世界大戦時に中国の映画で成功を収め、李香蘭という芸名で広く知られるようになった。

<sup>366</sup> 川崎賢子「大陸三部作の越境：メディア・ジャンル・ジェンダー」『インテリジェンス』第21刊、2021年、9頁。

最初に二人が出会うシーンで、桂蘭は長谷が助けてくれたことを快く思わず、「你們雖然幫助我，但我知道你們沒存好心的，如果我不答應你們的要求，就會打我和罵我吧（あなたたちは私を助けてくれたけれど、私はあなたたちが本当に善意でそれをしているとは思えません。私があなたたちの要求に応じなければ、きっと私を叩いたり罵ったりするでしょうね）」と、日本人に対する自分の立場をしっかりと表明した。ホテルに戻った長谷は、汚れた服を着た桂蘭に、簡単な日本語と身振りで風呂に入るよう求めたが、桂蘭は中国語で拒否した。翌朝、桂蘭は長谷が玄関に置いていったチャイナドレスを捨て、汚れた服を着込んだ。食事の時も、日本人女性にご飯をよそってくれるのを拒否し、「我自己的事情自己做（私のことは自分でやります）」と主張した。この一連の行動は、彼女の日本に対する強い反感を示している。この映画の目的は、その反感を通じて、桂蘭の反日感情を共有する人々に訴え、彼らの感情や視点を変える可能性を探るものであると考えられる。

## ②他者への崇拜

桂蘭の長谷に対する態度の変化は、2つの段階を経ている。

最初は、長谷が病気の桂蘭のために夜通し看病をした。気がついた桂蘭は、テーブルの上で寝ている長谷に布団をかぶせるというシーンである。このシーンは、桂蘭の長谷に対する敵意が少し和らいだことを示唆している。

2度目の変化は、日本人の善意に抵抗する桂蘭に長谷が殴りかかり、顔面を平手打ちした後、長谷は「自分の力に過度に信じて、その結果失敗し、その代償を払った。私は驕り過ぎていました。どうか許してください。そして好きなところに行ってください」と言った。この言葉を聞いた桂蘭は、長谷の気遣いに感動し、かつての歪んだ心を振り返り、長谷を慕うようになる。これは、桂蘭がそれまでの立場を否定し、敵意から理解・受容へと完全にシフトしたことを示唆している。誤解を解いた2人は、次第に距離を縮めていった。

## ③他者を模倣する

桂蘭は日本語を流暢に話すようになり、長谷と揃いの洋装に着替え、日本の貴婦人のように振る舞うようになった。

#### ④他者になることを想像する

桂蘭は日本の一員となることは、以下の二つから明らかになる。

まずは、政治・思想的に同化する。映画では、桂蘭は抗日ゲリラに捕らえられた長谷を、電灯を倒して部屋を真っ暗にすることで救出することに成功した。このエピソードでは、桂蘭は中国の抗日勢力に立ち向かう姿勢を示している。彼女は、抗日ゲリラを裏切り、戦う行為を通じて、自分が「日本人」であるという証拠を植民地主義者に示し、その結果、長谷の取り巻きからの承認と受け入れを得る。

一方、家族レベルでは、桂蘭が日本人と結婚してその妻となり、西洋式の結婚式を挙げるという事実が彼女の日本社会への同化を示す。これらのエピソードは、桂蘭が考え方、生き方ともに、徐々に日本人の仲間入りをしたことを示すものである。

#### <ラストシーン>

その後、長谷は物資輸送の任務で出発する。その日、桂蘭は栈橋に出迎えに行くが、任務へ向かう途中で抗日勢力に襲われ死亡したことを知らされる。桂蘭は、長谷と共に幸せな時間を過ごした蘇州に戻り、過去の楽しい思い出に浸る。そして、深い悲しみのあまり、川に飛び込んで自殺を図ろうとする。しかしその時、長谷が馬車でやってきて、二人は橋の上で抱き合う。

#### 第二項 『恋の睡蓮』と『支那の夜』との関連性・相違点

ロータスと桂蘭の心理的变化の過程を詳細に分析することで、二人が四つの段階を経て、飼い慣らされていくことがわかる。このことは、『恋の睡蓮』と『支那の夜』が単なる恋愛映画ではなく、それぞれ西洋のオリエンタリズムの概念や日本の植民地主義の思想を広め、植民地主義とジェンダーを組み合わせ、男女の関係を侵略者と侵略された者の社会的アイデンティティの隠喩として用いて中国人女性像を作りあげている。「植民地支配下の民族間の不平等な文化関係<sup>367</sup>」を体現しており、強い政治的含意を持つことを示唆する。作品分析に基づき、両作品の相関関係や表現方法の違いについてまとめてみる。

---

<sup>367</sup> 張一璋「〈迎春花〉：城市影像、李香蘭与殖民時代的電影工業」『理論界』遼寧日報社、2010年第7期、143頁。

まず、男女の主人公の違いについて検討してみよう。

この「違い」こそが、植地的な言説が機能する根拠となる。「植民者と被植民者の違い」を描くことによって、帝国と植民地のイメージは確立され、それによって両者の間に「主・従」「文明・野蛮」「主体・他者」といった一連の二元論的構造が構築される<sup>368</sup>。

『恋の睡蓮』と『支那の夜』では、植地主義の二元的な枠組み（「主・従」「文明・野蛮」「主体・他者」など）が二つの映画の男女主人公間の関係性に反映されている。映画は異なる方法でこの関係性を描き出している。

『恋の睡蓮』では、「原始中国」が中心になる。映画の冒頭、海水に囲まれた荒涼とした島のむき出しの岩に飛び込んだロータスが、海に浮かぶアレンを見つけ、その叫び声で竹で編んだ帽子をかぶり鈍色の麻の服を着た漁師たちが彼を救い出した。それに対して、アレンは背が高くハンサムで、海軍の制服は海水で濡れているものの、周囲の背が低く肌の黒い中国人とは対照的に、きちんと洗練された印象を与える。一方、ロータスは典型的な中国人のイメージを見せている。花の形をした頭飾りをつけ、緑色の中国風のチュニックを着て、濃いアイメイクの下に細長く垂れ下がった目をしている。アレンと対峙したとき、彼女は目を逸らし、慌てふためき、内気で無邪気な少女のイメージを見せる。アレンとロータスを対照的な存在として見せることで、カメラは中国人の身体的特徴や服装を誇張し、それによって後進的な文化的属性を仄かし、さらにアレンとロータスの間の埋められない文化的な隔たりと明確な社会的地位のギャップを示唆している。

『恋の睡蓮』とは異なり、『支那の夜』では中国人と日本人の違いを強調するために誇張したメイクアップを使わなかった。その代わりに、衣装や髪飾りで、桂蘭は上海の「モダンガール」のイメージの典型的な特徴を示している。

映画での桂蘭の最初の登場シーンで、彼女の髪は肩の上で乱雑に散らばっているが、巻き毛の毛先はまだ過去の洗練された雰囲気醸し出した。彼女の髪は、当時の若い女の子がよくしていた中国風のお団子ヘアとは異なり、西洋風のパーマスタイルになっている。また、黒地に濃い花柄のチャイナドレスを着ているが、着古したとはいえ、細かくカットされたスリムなデザインで、かつての裕福な女性であったことがうかがえる。運命の浮き沈みに悩むモダンガールである桂蘭は、当時国難の中で植地化された上海

---

<sup>368</sup> 張勇『話語、性別、身体：庫切的後植民創作研究』山東大學出版社、2013年、63頁。

を、女性の身体で適切に象徴しており、それは激動の時代の社会分裂や政治の混乱を反映するだけでなく、「中国を救う」という日本植民地の思惑も示唆している。

桂蘭とともに、清楚な制服に身を包んだ長谷は、救世主のように群衆の中で正義の存在である。権威者の役割を果たす彼は、紛争の調停において、中国人に日本人を悪く思わせないこと、そして中国の群衆に日本が文明的であることを示すことを強調し続けた。このエピソードから、当時の上海では、日本人は中国人よりも高い地位にあり、日本人は文明的に道徳の代表者であると考えられていたことがわかる。品行方正な長谷と、横暴で強情な桂蘭は対照的である。一方が「先進国の文明を伝える人」、もう一方が「野蛮で救いを必要とする戦乱の国の難民」であることを表しており、男女の主人公間の社会的地位の違いを反映している。

また、映画の前半部では、桂蘭は中国語で長谷と会話していたが、長谷は明らかに桂蘭の話すことの意味を理解できなかった。二人の間でコミュニケーションが取れない状況の中、桂蘭が分別を持ち、反日意識から親日へと転換し、「日本人と同じ文明人となる」ことを目指すため、彼は一方的に身振りで桂蘭を訓練するしかなかった（まるで猫や犬を指導するように）。ここでいう「ボディランゲージでの躰」とは、彼女を強制的に風呂に入らせ、寝るように命じ、プレゼントを受け入れさせるなどを含む。しかし、彼は桂蘭の気持ちを汲み取ったり、または日本に対する憎悪の理由を理解しようとはしなかった。

植民地時代において、植民地主義者は権力による抑圧を通じて自身と被植民地人との関係を維持し、二者間には実質的な交流や対話が欠如していた。これは文学創作において、植民地主義者のナラティブが「独言」の性質を呈していたことに反映されている<sup>369</sup>。

桂蘭と長谷の物語では、長谷がナラティブの主体であり、映画の前半では、彼と桂蘭はお互いの言葉を話さず、二人の間に本当の意味でのコミュニケーションや対話は存在しなかった。桂蘭の存在は、彼の権威を強調するための単なる飾りにすぎなかった。

次に、登場人物の構成であるが、両作品には相似と差異がはっきりしている。

---

<sup>369</sup> 張勇『話語、性別、身体：庫切的後殖民創作研究』山東大學出版社、2013年、68頁。

映画『恋の睡蓮』では、先進的な西洋文明を代表するアレンと、同じく白人のベアトリスが、オリエンタリズムの視点から見れば原始的で、伝統的な中国女性を代表するロータスとの間に三角関係が形成されている。同様に、『支那の夜』では、リーダー的存在で優れた才能を持つ長谷と、同じ日本人である、とし子、及び日本のオリエンタリズムの視点から救済と教育が必要な被植民者とみなされる桂蘭との間に三角関係が形成される。

しかし、『恋の睡蓮』では、ロータスは白人女性の付き添いとして扱われ、恋愛を放棄するだけでなく、母親としてのアイデンティティを失い、結局は愛のために自分の命を犠牲にする。東洋の女性であるロータスは、人種的な意味での他者であるだけでなく、ジェンダー的な意味でも他者であり、その二重の他者性によって、アメリカ人船員から距離を置かれる。彼女は（彼の子供を産んだとはいえ）、性的経験を彼に提供する以外、彼に対して平等な愛や結婚を求める権利や資格を持ってはいない。これが西洋人の心の中にある理想的な人種と性別の秩序であり、黄色人種の女性が自分自身を彼らに捧げ、自分の命を犠牲にするという行為は、彼らに男性の支配と白人文化の優越感を無比に感じさせるのである。

映画の最後、アレンがロータスに会うことを促すのは、ロータスが自分の帰りを待っていたことを伝える白人の妻であった。女性であるためか、白人女性は中国人女性に共感を示し、それが白人男性から彼女たちを守り、「姉妹関係」(sisterhood)<sup>370</sup>を作り出している面もある。しかし、この「姉妹関係」は、白人女性が中国人女性より優れているという前提のもと、白人女性が中国人女性の声を代弁している（中国人女性の声をある程度否定する）ものであり、真に平等な「女性の共同体」ではなかった。表向きは白人女性から援助を受けているロータスだが、実際には彼女が受ける人種的な差別や搾取は、白人女性からのものも含まれており、白人女性の前では、ロータスは敗者であるだけでなく、子供を育てる権利さえも否定される。

映画『支那の夜』では、とし子は典型的な日本女性であり、思慮深く、共感的な性格で、長谷に静かに深い愛情を注ぎ、彼の決断をいつも支持していた。しかし、長谷はとし子の密かな愛情に気づいていなかった。桂蘭の日本への恨みを晴らすため、長谷はと

---

<sup>370</sup> 白人女性と先住民女性の関係は、基本的に主人と奴隷、監督者と被監督者の関係である。参考：Probyn-Rapsey. "Country Matters: Sexing the Reconciled Republic of Australia." *Feminist Review*, 2008(89):73-86; Mohanty, C. T., Russo, A., & Torres, L. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Indiana University Press, 1991.

し子に桂蘭の日常生活の世話を任せた。ホテルで、長谷と桂蘭の関係の変化に気づいたとし子は、心の中で混乱しながらも、笑顔を絶やさず、二人の幸せを静かに願った。そして、長谷を支え、日本のイメージアップに貢献するために、努力しようとする。

この三角関係は、一方では、日本の男性が日本の女性よりも中国の女性を好むこと、他方では、桂蘭が日本の女性よりも美しく、恋に勝利することを示し、中国の観客の心理的欲求を満たすように設定されている。この手法によって、中国の観客は日本を受け入れやすくなり、日本に対する敵意が薄れるかもしれない。

もう一つの側面は、日本国民の情熱を呼び起こす役割も果たしている。とし子が自分の愛情を犠牲にして長谷と桂蘭の関係を推進する様子は、国家イデオロギーと結びつき、「大東亜共栄圏」の思想を象徴する。それは、国益や政治的ニーズの前では個人の感情など取るに足りないこと、日本国民は国の決定を心から支持すべきことを示している。

また、李香蘭が演じる美しく艶やかな中国娘は、「女性の魅力」を象徴し、男性の欲望の投影となり、日本の若い男性を大陸の戦いに参加させる覚悟を促進する。新しい東アジアを築くために勇気を持って大陸に進出する日本の若い男性は、美しい愛の報酬を手にすることができる。

このような設定から、植民地侵略という政治的な「大きな物語」が、映画という芸術によって、男女の恋愛や日常生活という「小さな物語」に転換していることがわかる。映画に本質的に埋め込まれ反映されている国家と民族の政治的関係は、巧妙に植民地物語の中に隠されており、通常の政治宣伝では実現できないようなインパクトを中国と日本の民衆に与えている。

## 第二章 ハリウッドが作り出した中国イメージの反復 - 「第五世代」の場合

1980年代から1990年代にかけて、中国では、チャン・イーモウ監督の『紅いコーリャン』(紅高粱、1987)や『紅夢』(大紅燈籠高高掛、1991)、『菊豆』(菊豆、1990)、チェン・カイコー監督の『黄色い大地』(黃土地、1984)、『子供たちの王様』(孩子王、1987)など、伝統社会の風物を表現したり、封建階級を批判したり、民俗や歴史を描いたりする映画が数多く誕生した。これらの作品は国際映画祭で数々の賞を獲得し、世界における中国映画の影響力を大いに高めたのである。

1980年代後半から1990年代にかけて「第五世代」<sup>371</sup>の映画が世界的にヒットするにつれ、中国では「西洋の想像と期待にどう対処するか」がますます重要なテーマとなった。一部の研究者は、ポストコロニアル批判の観点から、「第五世代」映画が見せた「中国表象」に疑問を呈してきた。彼らは、映画で描かれるいわゆる「中国の昔話」が、西洋の観客のエキゾチシズムへの追求を満足させるために、「第三世界のテキスト<sup>372</sup>」を意図的に構築したようなものだと考えている。戴錦華<sup>373</sup>が言うように、「チャン・イーモウの作品は典型的なポストコロニアル文化パターンとなっている。<sup>374</sup>」外国籍華人研究者の周蕾<sup>375</sup>はさらに、これは「自己民俗化した現代中国映画<sup>376</sup>」であると論じている。このような批判的な意見を伴った先行研究は、張頤武<sup>377</sup>の「グローバル化のポストコロニアルの文脈におけるチャン・イーモウ」<sup>378</sup>や、王一川<sup>379</sup>の「チャン・イーモウ神話の終焉：美学的・文化的観点から見たチャン・イーモウの映画」<sup>380</sup>、海外研究者のニック・ブラウンの「西洋における中国映画批評について」<sup>381</sup>にも反映されている。これらの研究者たちは、「第五世代」の監督たちの手法は、西洋の長年にわたるオリエンタリズムの言説と共謀しており、西洋の東洋に対するステレオタイプを確認し、満足させ、強化する上で、「第五世代」の監督たちが西洋の認証を通じて国内で文化資本を蓄積することを可能

<sup>371</sup> 「第五世代」とは、1980年代初頭の中国映画界において登場した新しい監督たちの世代のことである。特に、北京電影学院（中国中央戯劇学院の映画部門）の1978年の卒業生を中心とするこのグループには、チェン・カイコー、チャン・イーモウ、ティエン・チュアンチュアンといった、国際的にも高い評価を受けている。

<sup>372</sup> 1989年、フレデリック・ジェイムソンの『トランスナショナル資本主義の時代における第三世界文学』と彼の「第三世界」論、「ナショナル・アレゴリー」などの概念が中国に紹介され、中国の映画批評、特にポストコロニアル映画批評に大きな影響を与えた。李道新『中国電影批評史』北京大出版社、2007年版、504、505頁。

<sup>373</sup> 戴錦華（1959-）は、中国の著名な文化評論家、映画学者である。代表作品は：『中国映画のジェンダー・ポリティクス—ポスト冷戦時代の文化政治（シリーズ国際ジェンダー研究）』宮尾正樹訳、御茶の水書房、2006。

<sup>374</sup> 戴錦華『電影理論與批評手冊』上海：科學技術文獻出版社、1993年、86頁。

<sup>375</sup> 周蕾（Rey Chow、1957-）は、中国系アメリカ人の文化研究者で、映画や文学、ポップカルチャーの分析における主要な学者である。代表作品は：『*Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading Between West and East*』University of Minnesota Press, 1991；『*Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*』Indiana University Press, 1993.；『*Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*』Columbia University Press, 1995。

<sup>376</sup> 周蕾、孫紹誼訳『原初的激情：視覚、性欲、民族志與中国当代電影』臺北遠流出版社、2000年、216頁。

<sup>377</sup> 張頤武（1962-）は、北京大学中国語学科教授。代表作品は：『*跨世紀的中國想象*』北京大學出版社、2015年。

<sup>378</sup> 張頤武「全球性後殖民語境中的張藝謀」『*当代電影*』中國電影藝術研究中心、1995年、18-25頁。

<sup>379</sup> 王一川（1959-）は、文學評論家、北京大學藝術學院院長である。代表作品は：『*藝術學原理*』北京師範大學出版社、2011；『*文學批評教程*』高等教育出版社、2009。

<sup>380</sup> 王一川『*張藝謀神話的終結：審美與文化視野中的張藝謀電影*』河南人民出版社、1998年。

<sup>381</sup> Nick Browne, *On Western Critiques of Chinese Film*, Asian Cinema, Volume 16, Issue 2, Sep 2005. pp. 23-25.

にしていると論じている。「彼らは西洋に他者性を提供し、見知らぬ野蛮な東洋、夢でもあるかのような奇妙な社会と民俗を創り出し」、そうすることで「西洋社会との対話」に答えたのである。そして、彼らが作り出した民俗スペクタクルは、「本物の」あるいは「現地化の」自己表現ではなく、「逆に、征服者の言語との協力と流用に関わるもの」である。

先行研究を基に、本節では「女性のイメージ」、「映画空間」、「政治的な隠喩」という三つの観点から、異文化の文脈において中国第五世代監督の創作策略と、オリエンタルとジェンダーの文脈での彼らの作品の特徴を考察する。この分析は、中国人の表象に対する深い理解を得る上で不可欠であるとともに、その重要性や複雑さを明確にすることを目的としている。

#### 第一節 中国映画における女性の役割と抵抗 — 第五世代監督の作品を中心に

「第五世代」の映画は、女性主人公の悲惨な運命を描くものが多い。彼女たちはいつも時代遅れの背景に置かれ、「東洋の空間、東洋の物語、東洋の美女<sup>382</sup>」といった組み合わせで表現され、西洋中心の視点でエキゾチックな奇観に成り下がる。例えば、『菊豆』は清朝末期の農村を舞台に、封建的儀礼の弾圧の下での主人公・菊豆の悲劇を描いている。同じく、『花の影』（風月、1996、監督：チェン・カイコー）は清朝が滅びる時期から始まり、アヘン貿易が盛んな中で権門の間で起こる恋愛の物語である。『紅夢』は、封建的な家庭にいる女性の卑しい立場と苦難を描いている。これらの映画は、社会の片隅にいる東洋の女性に焦点を当て、彼女たちを男性の観察の下に置くと同時に、家父長制の中国の郷土社会を舞台にしている。こうした「東洋の美女」の物語が西洋社会に呈すると、「東洋化」の特質が自然に生じ、東洋は（女性と同様に）観察される受動的な立場に置かれ、西洋は（男性と同様に）観察し支配する立場に置かれることになる。これは両者の権力の不均衡を浮き彫りにしている。

また、「第五世代」の映画では、女性が欲望の対象として見られることが多く、「女性と性」は第五世代の映画監督たちの夢中になるテーマである。『紅いコーリャン』の「興

---

<sup>382</sup> 戴錦華「縦横交錯的目光：後 89 大陸藝術電影中の多重認同」『文學與翻譯研究中心』嶺南大學出版社、1998年、10頁。

を揺らす」シーンはそのわかりやすい例である。九兒は輿の中で轎夫の淫らな話に耳を傾け、輿が揺れる際にカーテン越しに外を覗き、轎夫の筋肉質な肉体に魅了される。男の主人公と何度か視線を交わした後、九兒は輿から刺繍入りの靴を履いた足を伸ばす。このシーンは表からみると、荒々しくたくましい男たちが輿に乗った花嫁に悪ふざけをしたものになるが、深く掘り下げると三重の意味がある。

- 一、男たちは花嫁の九兒の魅力を前に、心の中に性的な喜びと渴望が芽生えたことが反映されている。
- 二、花嫁自身の運命への反抗を表し、彼女は自由と愛への渴望から、誰かに救われたいというかのように足を伸ばす。
- 三、中国の伝統的なジェンダー文化において、女性の足は占有権とほぼ等価である。女性の足をつかむことで、男性は女性の行動を制限し、彼女を自分のそばにさせることができるのである。九兒は自分の身体の支配権を男の主人公に差し出したのだ。

陳犀禾は『紅いコーリャン』を解釈する際に、九兒が輿のカーテン越しに轎夫の裸体に向かって投げる視線「覗き見」は、女の主人公の欲望が呼び覚まされる過程を象徴しており、この過程は男性監督の「ナルシズム」と性的幻想を反映したものであり、ある意味では、「第五世代」の監督たちがいかに男性の目線で女性の性的欲望を引き起こすかを明らかにしていると指摘している<sup>383</sup>。例えば、彼らの映画では、「女性は自分の身体が男に見つめられ、覗き込まれることによって、愛慾に目覚める」というシーンがたくさんある。例えば、『蕭蕭（シャオシャオ）』（蕭蕭、1986、監督：シェ・フェイ、ウー・ラン）では、シャオシャオが農夫のホウ・コウに体を見られたことで恋に落ち、セックスをすることになり、映画『菊豆』では、天青が菊豆を覗き見したことは二人が関係を持つきっかけになる。E・アン・カプラン<sup>384</sup>は、「このように解釈していいだろう—女性の欲望がいつも呼び覚まされることを待っている状態だと男性により設定され、そしてそ

<sup>383</sup> 陳犀禾、石川『多元語境中的新生代電影：中國新生代電影研究論文集』学林出版社、2003年、9頁。

<sup>384</sup> E・アン・カプラン（1936- ）は、映画とメディア研究、特にフェミニスト映画理論の分野で著名な学者である。代表作品は：『母性を読む：メロドラマと大衆文化にみる母親像』水口紀勢子 訳、勁草書房、2000年；『アメリカ研究とジェンダー』渡辺和子 編、世界思想社、1997年；『フェミニスト映画：性幻想と映像表現』水田宗子 訳、田畑書店、1985年など。

の欲望が誰でも満足させることができる。一方、西洋のフェミニズムの視点からは、明言されないレイプだと解釈することもできる<sup>385</sup>」と考えている。「男性に性欲を呼び起こされるのを待ち、誰からでも満足を得られる」という女性への想像は、陳犀禾が言う「極度の性欠乏状態で育った中国人監督の性的飢渴<sup>386</sup>」をさらに裏付けている。この抑圧された性欲と神秘的な東洋へのエロティックな描写は、西洋の観衆を魅了し、ローラ・マルヴィの言う「観淫式のフェティシズム」<sup>387</sup>を満たす上で、ハリウッドの初期中国人映画の、原始社会としての中国のステレオタイプなイメージに戻った。つまり、中国は荒涼とした野蛮な土地であり、中国女性は欲望とセクシーの象徴で、男性の性的欲望の対象であることになる。

しかし、上記とは反対の見解を持つ研究者もいる。周蕾は『原初の情熱：視覚・性欲・民族制度と中国現代映画』において、『菊豆』を例に、チャン・イーモウの映画の「エキシビショニズム（露出趣味）」を解析し、チャン・イーモウを擁護しようとして、それは女性の身体からの、意図的で反抗的な露出であると強調している。

周蕾は『菊豆』の重要シーン（22' 23"から24' 20"）を選んで分析を行った。そのシーンでは、菊豆は、天青が壁の穴の向こうで自分を覗いているのを知っている。彼女が服をゆっくりと脱ぎ、あざだらけの裸をさらけ出す。そして、すすり泣きながら、ゆっくりと向きを変えて、胸を覆う手を落とす。その後、撮影対象は天青に切り替わる。天青は何の反応を示さず、ただ普通に眺める。ここで周蕾は劉国華（Jenny Kwok Wah Lau）の見解を引用した。

『菊豆』のあからさまにエロティックな内容—覗き見している天青に菊豆が裸身を晒そうと、わざと振り返るところから場面は始まる—は、単なるナルシシズム的行為に由来するのではないことに気づく。実際のところ、彼女の疲れ果て汚れたあざだら

---

<sup>385</sup> E. Ann Kaplan, *Problematizing Cross-Cultural Analysis: The Case of Women in the Recent Chinese Cinema*, *Wide Angle*, vol. 11, no. 2, 1989. pp.45-46.

<sup>386</sup> 陳犀禾、石川『多元語境中的新生代電影：中國新生代電影研究論文集』学林出版社、2003年、9頁。

<sup>387</sup> ローラ・マルヴィ（1941-）は、映画理論、特にフェミニスト映画理論における重要な存在である。彼女はイギリスの映画理論家であり、1975年に公開された論文「視覚的快楽とナラティブ・シネマ」で最もよく知られている。この論文では、彼女は映画や他のメディアでの女性の表現とその見方について、「男性の視線」（male gaze）という概念を提唱する。観淫式のフェティシズムについては、マルヴィの理論では、これらの概念は映画の観客と映像との関係、特に男性観客と映画内の女性キャラクターとの関係を説明するために使用される。観客（特に）は映画を通じて女性キャラクターを対象化し、その視覚的な魅力を楽しむことができる。

けの身体は、その場面の憂鬱な音楽の効果もあって、天青あるいは映画の観衆に「視覚的快感」をもたらさない。菊豆の振り返る所作が表象するのは、彼女を押さえつけている老人支配と家父長制支配に対する断固たる反抗だ。そして中国当局の敵意と中国人観衆の不安をかき立てたのは、この支配に対する彼女のひそかな攻撃であると、私は提案したい<sup>388</sup>。

周蕾はこのシーンでは天青や観衆に「視覚的快感」をもたらさないと主張している。菊豆は振り返ることで、彼女を抑圧している家父長制支配への反抗を示し、それは一種の「ひそかな攻撃」である。このように周蕾は、チャン・イーモウの映画に存在する「反抗のトーン」を分析し、それは「基本にある挑発的な雰囲気」であると説明している。周蕾は菊豆の行為に政治的な色彩を付与した。さらに彼女は、菊豆が抵抗のために使った「武器」——女性の身体と、それにまつわる「見られること」(to-be-looked-at-ness)を強調する。周蕾はこの行為が女性の「自己認識」と主体性の感覚を強めたと考えている。周蕾の解説は男女の対立を強調している。「菊豆・天青、女性・男性、中国・西洋」という相互テキスト関係の対応概念は、彼女の解説によりはっきりと示されたのである。周蕾によると、このシーンは三重の意味がある。

第一に、菊豆は自分の体にある傷跡を利用して天青の覗き見に抵抗する。それは、彼に視覚的な享受を与えるためではなく、むしろ「私を傷つけたのはあなただ」ということを思い出させるためである。

第二に、菊豆は女性として、裸で傷だらけの身体で、女性を抑圧し犠牲にする家父長制に対抗し、相手が彼女に与えた肉体的・心理的虐待をも指摘している。

第三に、弱い立場にいる女性は、このような消極的な方法でしか反抗できないことを示している。それは世界の言説において、中国（東洋）の立場が比較的弱いので、同等な発言権を得るために、民族性を誇示することで、西洋からの「オリエンタリズムの凝視」に応え「覗き見の侵略」に対抗するしかない。

しかし、このような「反抗的」な意図は、この映画自身のロジックに合わない。周蕾の分析によると、菊豆（あるいは女性か中国）には反抗意識があり、そして反抗的に身体を見せることで抵抗の意を示していると理解する必要がある。だが、その抵抗の結果

---

<sup>388</sup> Jenny Kwok Wah Lau, *Judou: A Hermeneutical Reading of Cross-Cultural Cinema*, Film Quarterly, Vol. 45, No. 2, 1991-1992. pp.2-10.

はどうであろうか。表面的には、傷だらけの身体を勇敢に晒し、抵抗に成功したかのように見えるが、身体を見せた後、菊豆は自ら天青と姦通することを選んだ。これは「女性は家父長制に反抗したが、結局は男性に屈してしまう」、「中国映画は民族の苦境を見せてもなお、西洋の美学に従う」ことになったのではないか。したがって、結果からみれば、菊豆（あるいは女性か中国）の抵抗は期待された効果をあげていない。相手が見ているのはあくまで「女性の身体」であって、女性が見せたい「傷跡」ではないのである。

周蕾は、「天青（見せられる側）は被害者である」という結論を導き出そうとしている。男性は立場の弱い女性に施した「暴力の象徴」や「屈辱的な部分」に直面せざるを得ないとき、そこから官能的な快感を得ていないと彼女は主張する。しかし、実際には、菊豆の振り返ることに対し、天青はショックを受けたり避けたりすることはなく、事実上平然としており、いわゆる抵抗は彼に何の影響も与えず、むしろ二人の関係の進展を加速させたのである。言い換えれば、女性が身体をさらすことで「抵抗」する行為は失敗で、男性は「欲望」しか感じない。中国映画は歴史や民族の苦境を見せることで「抵抗」しようとする試みも成功できておらず、西洋社会がその苦境を無視して民俗的な部分だけを楽しんでいる。したがって、「見せられる側」は被害者ではなく、むしろ「見せつける行為」から利益を得ており、見せる側（女性・中国）の「露出」はまさに彼らのニーズを満たしている。

したがって、女性は依然として男性の欲望を象徴する対象にすぎない。屈君雅は「女は己を悦ぶものの為にかしづく：男性映画に対する女性批判」の中で、「第五世代」の監督たち（特にチャン・イーモウ）の映画に登場する女性たちは「歪んだ病的な性文化<sup>389</sup>」の産物であると指摘している。それは、彼女たちは映画の男の主人公と肉体関係以外の精神的な交流を持っていないように見えるからである。男女両主人公の交流は、主に肉体の満足という、長い間抑圧されてきた原始的な本能に基づいているものである。屈君雅はさらに、チャン・イーモウの成功は映画の「反封建」テーマによるものだけでなく、より決定的な要素は、彼の映画は男性観客の「歪んだ病的な」心理的欲求を満たしているからだと論じている<sup>390</sup>。

---

<sup>389</sup> 屈君雅「『女為悦己者容』——關於男性電影的女性批評」『当代電影』中國電影藝術研究中心、1994年第6期、53-55頁。

<sup>390</sup> 63と同。

しかし映画の中の女性キャラクターを深く見ると、これらのキャラクターはひたすら男性の欲望を満たす道具のようなものではないことがわかる。彼女たちは伝統上の束縛に挑戦しこれを打ち破ることを試み、「反伝統的」と「反抗的」という特質を有している。そうであっても不幸なことに、これらの女性キャラクターは結局のところ相変わらず伝統的な封建制度下の犠牲品となってしまったのである。

映画『花の影』の登場人物の如意を例に挙げると、如意は龐氏家族の承継者であると同時に封建家族制度下の反逆者でもある。家族に煩雑な伝統的風習と権利闘争がある中、彼女は自分の知恵と決断力をもって新時代女性の風貌を見せている。例として、「女性立ち入り禁止の祠堂に押し入る」「家で妻妾たちとの関係が緊張する」「恋人を自由に選ぶ」等々。しかし、自由への熱望を抱いておりかつ旧文化に挑戦する勇気がある彼女であっても、愛を求める過程において元恋人に復讐のため裏切られたことがあった。彼女が他の結婚相手を選んだ後、元恋人はアヘン（旧社会の象徴）を使って彼女に思考と行動の能力を喪失させた。このような矛盾を通じて、当時の社会における女性の独立思想への抑圧と制約が強調されている。

『紅夢』の三番目の妾である梅珊と四番目の妾である頌蓮二者は、明らかに反封建意識を有するが、それぞれの反抗方法は異なるものである。梅珊は重い封建的圧迫のもとでも、黙々と真の愛と自由を追求する女性たちの代表であり、彼女と医者の高先生の不倫は、伝統への反抗でもあり、自分の感情を守ることでもある。頌蓮は公然と伝統的な封建制度に対抗することから、それに同化されてしまうことまでの経過を辿り、権利闘争に陥る時期もあったが、梅珊の死を経て彼女はようやく自分を取り戻し、陳氏家族の暴力行為に強烈に反対することになった。しかし、彼女の努力は伝統的な封建制度下でいかにも無力のように見え、新しい五番目の妾が陳府に嫁入りすることによって、同じ悲劇の繰り返しとなったことを示唆している。

シェ・フェイ監督の『香魂女 湖に生きる』（香魂女、1993）では、香二嫂は、7歳の時に売買婚で身体障害のある男性の嫁になり、13歳で夫との性生活を強要され、水中に身を投げて自殺するという考えが幾度も頭に浮かんできたが、そう思うたびにいつも夫の母にその考えを打ち消された。夫の母は常に言っていた、「これが女の宿命なのよ、我慢すれば、それは過ぎ去るものだ」、その後、香二嫂はごま油を売ることでお金を稼ぎ、経済的独立が実現できた。それにもかかわらず、彼女は売買婚の伝統を続けて自分の知的障害のある息子のために村の中で一番美しい女の子環環を嫁に取り、こうして香二嫂

の不幸が環環に移り、悲劇の繰り返しとなる。これに似ている映画の『蕭蕭』では、2歳の子の妻となることを余儀なくされた12歳のシャオシャオは、同じ村のホワ・コウと不倫をして妊娠した。浮気をした女性を湖に投げ込むという村のルールへの恐怖から、ホワ・コウと駆け落ちする計画を立てていたが、ホワ・コウは彼女を裏切り、一人で逃げてしまった。幸いなことに、男子を産んだ彼女は罰を逃れた。そして中年を迎えたシャオシャオは夫の母の春宮と同じように、幼い息子のために嫁を取ることにした。

以上の分析からわかるように、「第五世代」の監督たちの映画では、女性の表象には通常「伝統に抗う」特徴がある。これらの女性キャラクターには自由と愛を求める渴望があり、伝統的な封建制度の足かせから抜け出そうとするのが見られる。しかし、根強く残る封建制度と家父長制社会にぶつかったとき、彼女たちの努力は往々にして脆弱で無駄にも見える。女性は依然として取り決め婚がもたらす悲劇から抜け出すことができない。これらの女性表象の背景として、千年にわたって中国人の足かせとなる伝統的な封建制度への批判のみならず、中国の抑圧的な性文化も反映されている。東洋の女性の家父長制社会における二重の地位、即ち、女性は男性の情欲の客体でもあれば、封建宗法体系の下での被害者<sup>391</sup>でもあるということが明らかにされている。映画は女性にかかるこの二重の圧迫を描く際、常に情欲を表す場面をクローズアップする手法を取り入れる。例として、風月と端午の初体験の性行為、香二嫂が夫に性生活を強要された場面、シャオシャオとホワ・コウの不倫に対する描写などが挙げられる。このような描写は、西洋の視点から見た東洋女性に対する、情欲に満ちた、立ち後れた、抑圧されたという認識に順応し、迎合する姿勢で西洋の観客の中国映画に対する注意をひきつけている。

## 第二節 民俗化された中国のイメージ

『菊豆』や『紅夢』、『花の影』など、「第五世代」の監督たちの映画では、根強い封建的な大家族が生活している大邸宅を物語の背景とすることが多い。これらは、社会に深く根付いた封建文化を象徴し、古く腐敗した封建秩序を示している。一方、『紅いコーリャン』や『五魁（ウークイ）』（五魁、1994、監督：ホワン・ジェンシン）、『狩り場の掟』（獵場札撒、1984、監督：ティエン・チュアンチュアン）では、時代遅れの辺鄙な田舎

---

<sup>391</sup> この封建宗法体系は、家族の中での女性の地位や役割を厳格に定め、女性の自由や権利を制限するものであり、多くの女性はその制約と圧迫の下で生きてきた。

や、原始的で野性に満ちた土地を舞台にしている。これらの場面や空間の設定は、西洋の観客に対して、過去の時代や未開の地域を感じさせる要素がある。これらの映画の背景空間が持つスペクタクル性や馴染みのなさは、時代遅れの印象を強化するものとなっている。映画が描写する「中国表象」は、中国が西洋の近代文明とは異なる時間軸上に存在しているという印象を観客に与えるものと思われる。

同時に「第五世代」の映画は、奇妙または奇怪な「民俗」<sup>392</sup>要素や「封建の風習」を作り出すことにも熱心で、それらはすべて、野蛮で無知で未開な文化的雰囲気醸成を目的としている。「この種の無知で野蛮な民俗は、読むに耐えない<sup>393</sup>」と張清は述べている。

例えば、『紅夢』では、一夫多妻制や、大きな屋敷、そして「提灯」を符号とする「提灯を灯す」「足をたたく」「提灯を封印する」<sup>394</sup>等の行為が描かれているが、実はこれは、中国の伝統的な儒教制度のもとで女性に課せられた制約や、封建的な迷信の概念における「火」の信仰やタブーを反映している。中国の伝統文化において、「火」は神秘的な色彩を帯びており、自然界の不可欠な力であると同時に、邪気や災厄を追い払う神秘的な力でもある。そのため、火は多くの儀式に欠かせないものであり、火を把握する者は神々と権力を握る者とみなされる。大邸宅の「提灯」は、大旦那が家族内での権力を象徴している。この提灯を使い、彼は家の中で「提灯を灯す」「足をたたく」「提灯を封印する」といった一連のルールを定めている。映画の中には、頌蓮に召し使いが教えている場面がある。召し使いは頌蓮に、大旦那から頻繁に提灯を灯されることが家内での地位の保障であり、召し使いたちからの尊敬も得られることを伝える。三番目の妾も頌蓮との対立を隠さず、頌蓮と大旦那の新婚の夜、自分の部屋で提灯を灯させることを企てる。このような場面を通じて、「提灯」は権力や地位を示す象徴として重要な役割を果たしていることがわかる。

『菊豆』では、染色工房に鮮やかで高くかけられた布が、周囲の暗く陰鬱な中庭と対照になっている。楊金山は、色鮮やかな染色工房と暗い中庭で、菊豆に性的虐待と抑圧を繰り返す。染色工房の赤い染窯は、天青と菊豆の抑圧された性欲の土壇場を象徴して

---

<sup>392</sup> この「民俗」とは、中国のある民族や地域の伝統的な生活様式や文化、風俗、習慣を指す。

<sup>393</sup> 張清「『炮打双灯』観后」『当代電影』中國電影藝術研究中心、1994年、第3期、69頁。

<sup>394</sup> 夕暮れ時に、大旦那がどの妾のところへ行くかを決定すると、召し使いに命じてその妾の部屋の入口に提灯を灯させる。その夜、召し使いが彼女の足を叩くサービスを行い、彼女は好きな料理を指定できる。そして、彼女が大旦那と寝床に入った後、提灯を消す。こうして提灯の儀式が終了する。

おり（天青は最後に染窯で死ぬ）、「空間全体が、伝統文明と文化体制に深く縛られた閉鎖的で無知な社会の象徴となっている。<sup>395</sup>」また、菊豆と天青が四十九回にわたって行う「葬式で棺を妨げながら泣く」ことは、中国の神秘的で古い民間伝承の象徴である。

『黄色い大地』においては、人間と環境との関係が描かれている。この映画は重く憂鬱な空間を作り上げている。広大な黄色い大地、黄河のほとりの穴だらけの谷間、不毛の黄色い荒野にぽつんとある窑洞<sup>396</sup>。同時に、袖に手をつっこんでじっとしていたり、あてもなく歩いていたたりする老人たち、表情のうつろな陝北子供、大音量で腰太鼓を叩く半裸の男たち、地面にひざまずいて雨乞いをする人々、赤い頭蓋をかぶる崔巧など、古い民族の群像も描き出されている。「民族文化の源である黄色い大地では…中略…数千年にわたる強固な封建的くびきのせいで、恐ろしい無知、偏狭、無感覚が生み出されている<sup>397</sup>」

さらに、ティエン・チュアンチュアンの『狩り場の掟』は、内モンゴルを背景に、モンゴルの狩猟民族と彼らの古代から受け継いだルールを通じて、現代社会における人間同士の競争と残酷さを示そうとしている。ティエン・チュアンチュアンのもう一つの作品『盗馬賊』（1986）では、監督は原始的で野性味あふれるチベットの宗教舞踊を大量に撮影することで、民族全体の苦難や後進性、民族固有の原始的な生命力を映画という形で表現している。

周蕾は『原初の情熱：視覚・性欲・民族制度と中国現代映画』において、頑なに現代中国映画を「一種のポストモダンの自己表現、あるいは自己民俗学」とみなし、その最初の、且つ最も重要な目的は西洋人に見せつけることであり、それらの民俗の習慣や文化は本物ではなく「これらの目を引く視覚的要素は中国をエキゾチック化した。中国社会の真の複雑さよりも、むしろこのエキゾチシズムこそが、これらの映画の西洋における成功を裏付けたのだ。チャン・イーモウや彼と同世代の監督たちは、オリエンタリズムを自らの作品に明示的または暗黙的に取り入れていると認識されている<sup>398</sup>」と彭吉象は述べている。

実際、西洋社会は長い間、中国文化に魅了されてきた。ハリウッド映画とえば、『恋

<sup>395</sup> 章柏青、賈磊磊『中国當代電影發展史』（上）文化藝術出版社、2006年、205頁。

<sup>396</sup> 「窑洞」は、中国北部の黄土高原地帯に特有の伝統的な地下住居である。黄土高原は厚く広大な黄土層で知られ、窑洞はこの黄土を掘り出して構築される住居である。

<sup>397</sup> 彭吉象『電影：熒幕世界的魅力』北京人民出版社、1995年、92頁。

<sup>398</sup> 周蕾、孫紹誼『原初の激情：視覚、性欲、民族志與中国当代電影』臺北遠流出版社、2000年、226頁。

の睡蓮』や『大地』で、西洋社会は中国の不毛の大地、僻地の田舎、中国人女性の原始的な感情を描いている。『Dragon Seed』(1944、監督：ジャック・コンウェイ、ハロルド・S・バケット)では、中国の農民の土地に対する愛と土地を守ろうとする決意に焦点を当てている。『フー・マンチュー』シリーズや『風雲のチャイナ』などの映画では、中国の封建的で伝統的な制度の闇と抑圧が反映されている。

これらのハリウッド映画にはいずれも、19世紀末から20世紀初頭にかけての植民地時代の中国についての想像の域を出ない奇妙な民族的シーンがたくさん含まれている。80年代と90年代の「第五世代」の中国映画は、「中国の表象」において、西洋の伝統文化と大きく協力し、かつての奇妙な民族的シーンを流用してきたのである。『黄土地』や『紅いコーリャン』などの「第五世代」の映画を見ると、これらの監督たちは西洋の視点の下での中国のステレオタイプなイメージを再強化し、西洋の観客の中国文化への理解を確認していることがわかる。このような民俗を描写した映画は、多くの中国人観客から「文化的な裏切り」と見なされているが、西洋では非常に人気がある。映画研究者のクラウス・エダー (Klaus Eder)が指摘するように、1990年代初頭の中国映画は国際的な映画祭で顕著な成功を収め、影響力を持っていた。彼は、この時代の中国映画が多く国際的な映画祭で支配的な地位を占めていたことを強調し、その成功により中国映画が国際的な映画界において重要な役割を果たし始めていることを示していると述べている。また、過去二、三十年間で他のどの映画もこれを複製することがなかったという事実を指摘し、中国映画が世界的な注目を集め、国際的な映画業界において重要な地位を確立していることを示している<sup>399</sup>。このような評価は、中国映画の国際的な影響力とその文化的重要性を強調している。

上記からわかるように、「第五世代」監督たちの作品では、世界中の観客のために民俗の魅力に満ちた「中国の表象」が作り出されたに違いない。これらの映画が示す空間の異化および豊かな民俗要素は、ある程度実際の社会歴史背景から逸脱し、西洋の観客の中国に対する固有の印象と異国への想像に迎合するものである。また、それと同時に世界中の観客に「中国の表象」の裏にある複雑さを示している。この複雑さは、第五世代の映画のテーマである「中華民族性への思考」と「民族文化伝統への反省」を通じて表されている。

---

<sup>399</sup> Eder, Klaus, and Rossell, Deac, eds. *New Chinese Cinema*, Dossier 11. London: National Film Theatre, 1993. p.8.

映画の中では「黄色い大地」「黄河」「内モンゴル草原」「田舎」「風俗習慣」などの象徴的な文化記号の運用などの、豊かな民族文化風俗のシーン作りに加え、「深く考えさせる物語」と「中国の伝統文化の呈示」を通じて中華民族文化の主体の特殊性を世界に示している。監督たちの創作の焦点はすでに新中国初期の「政治」と「政治的アイデンティティ」を中心としたテーマから、結婚、家庭、男女関係などといったより普遍的で恒久的なテーマに変わった。彼らは映画を通じ、僻地の地域で生活している底辺民衆の運命を民族全体の文化と歴史的背景の中に置いて思考し、表すことを試み、作品に深い歴史感と民族意識を持たせ、これによって民族性を探求し、国民性を批判する目的を達成しようとしている。

映画『黄色い大地』を例に挙げると、黄河と黄土高原が中華民族の精神的な代表としてのトータルとして描写されており、民族の意志と生命力の象徴であることを表している。またこの地域に潜んでいる悲劇、すなわち伝統文化のもとでの封建因習の取り決め婚を、監督は崔巧の経験を通じて明らかにし、中国の伝統文化に対する強い反省と批判意識を示している。

映画『紅夢』では、原作の小説ではその舞台が江南水郷<sup>400</sup>と設定されていたが、チャン・イーモウ監督は映画の中で北方の中原地区<sup>401</sup>にその舞台を変更した。この変更の背後には、深い意味がある。李奕明は次のように指摘している。「このような空間を選択するのは、中原地域がチャン・イーモウ監督の心の中の中国文明の〈民族性〉をよりよく表すことができるからである<sup>402</sup>」「中原地区は中華文明の発祥地として、物語の舞台と設定されたことによって、民族色豊かな文化記号の発掘、提示がより容易になる<sup>403</sup>」。「花の彫刻を施した旧式の卓と八仙卓」「壁に掛かっている書画条幅作品」から、「青磁花瓶」「鶏羽根はたき」まで、細部にわたって生き生きとした「中国の表象」を呈している<sup>404</sup>。

「第五世代」監督たちは「伝統的な器物」を通じて「中国の表象」を表すのみならず、「家族制度」と「民俗伝統」を描くことで中国を表している。例として、『紅コーリャン』

---

<sup>400</sup> 「江南水郷」は、中国の長江の南部、特に浙江省、江蘇省、上海市周辺の地域を指す言葉である。

<sup>401</sup> 「中原地区」とは、中国の歴史のおよび地理的な中心地帯を示す言葉である。この地域は、主に河南省、山東省、陝西省の東部、安徽省の北部、および河北省の南部などを含む。

<sup>402</sup> 李奕明『世紀之末：社会的道德危机与第五代電影的壽終正寢』（下）『電影藝術』中國電影家協會、1996年第2期、24頁。

<sup>403</sup> 張衛軍『〈去政治化〉時代中国電影批評中的政治：對90年代以来電影批評』上海大学出版社、2016年、47頁。

<sup>404</sup> 李奕明『世紀之末：社会的道德危机与第五代電影的壽終正寢』（下）『電影藝術』中國電影家協會、1996年第2期、25頁。

の中で描かれた嫁を迎えるための「嫁入りのかごを上下に動かすという風習」、『紅夢』の中で描かれた妾に対して行われた「提灯を灯す」と「提灯を封印する」の儀式、及び『菊豆』の中で描かれた「葬列の行進を何度も止める」と葬式における慟哭の伝統などがあげられる。これらの伝統を映画の中で描くのは、西洋の視野にある「東洋の民俗奇観」に迎合しているからである。一方で「第五世代」映画では中国の封建的な伝統文化に対する批判も強調している。これらの荒唐無稽の、または奇妙な民俗を描くことによって、監督たちは儒教の礼教と宗法制度の裏にある暗闇と女性への抑圧を明らかにすることを目指し、また伝統文化の中で隠された時代遅れの部分と愚かさを観客に示すねらいもある。

総じて言えば、「第五世代」監督たちが創作した「中国の表象」は、何れも中国の映画界にかつてない世界での高評判と関心をもたらすとともに、映画の中における民族文化の伝統に対する反省、そして観客に「中国の表象」の世界的な状況のもとでの意義と価値を考え直させ、探究させることを働きかけた。

### 第三節 政治的な中国のイメージ

文化大革命後、中国社会と経済の開放に伴い、中国共産党は文芸政策を徐々に緩和していった。この流れの中で、『巴山夜雨』(巴山夜雨、1980、監督：ウー・ヨンガン)、『天雲山物語』(天雲山伝奇、1980、監督：シエ・チン)、『芙蓉鎮』(芙蓉鎮、1986、監督：シエ・チン)など、文化大革命や社会問題を深く反映した映画が製作された。しかし、90年代に入ると、映画審査制度は厳しくなり、『活着』(活着、1994、監督：チャン・イーモウ)、『さらば、わが愛』(霸王別姫、1992、監督：チェン・カイコー) (後にカンヌ映画祭での受賞を受けて解禁されたが、今でもテレビでの放映は許されていない)、『青い罌』(藍風箏、1993、監督：ティエン・チュアンチュアン)など、多くの国産映画が上映禁止の運命に遭った。第五世代の監督の作品は、文化大革命と政治的な内容を反映しているため検閲に引っかかり、80年代は歴史に対する反省が比較的自由であったが、90年代にはそれがタブーとなった。

当代の中国映画制作における検閲は、国内市場の拡大と国際市場への進出に伴い、商業的な成功を重視する傾向が強まっている。これにより、政府は映画産業の経済的価値を認識し、一部の制限を緩和することもある(例えば犯罪やスリル要素含む商業映画な

ど)。しかし、政治的な敏感さを持つテーマに対する検閲は依然として厳しいままである。このように、中国映画は国際的な成功を収めつつも、国内の制約と海外の期待の間でバランスを取る必要がある。

中国国内の映画政策と社会環境の変化に伴って、張英進<sup>405</sup>は『映像中国：現代中国映画の批評的再構築とトランスナショナルな想像力』において、「中国映画とトランスナショナルな文化政治」を探求するために、「映画フェスティバル」の視点から、海外での現代中国映画の空前の成功とそのジレンマを検討している<sup>406</sup>。チャン・イーモウやチェン・カイコーの映画は題材が原始的、時代遅れで、疎外的でありながら、西洋社会の主流の辺境に対する美意識、または中国イメージと合致することは別として、彼らの映画が欧米の映画フェスティバルで受け入れられた主な理由は、「政治問題が西洋の中国映画に対する関心の大部分を占めていること<sup>407</sup>」、「西洋社会は、どの中国映画が製作中止になったり、過度なカットが命じされたり、上映禁止になったりしたのか、どの監督が独立し、地下でまたは破壊的な制作に携わったかに細心の注意を払う<sup>408</sup>」であり、そのため「審査対象にならない限り、本土の監督のほとんどは、西洋のメディア（そして時には西洋の研究者たち）によって、面白くもなくニュースにもならないと批判される」と述べている。

国際映画フェスティバルの選考基準は、少なくとも 1980 年代と 1990 年代にわたり、中国の映画製作に大きな影響を与えた。「第五世代」の監督たちは、「芸術」と「政治」の間を行ったり来たりしていた。彼らが西洋社会で受け入れられるようになったのは、東洋の独特な民俗を描いたことが一因であり、東洋の圧政や抑圧的な社会環境を露わにしたことがもう一つの要因である。

「第五世代」の映画における政治的な隠喩の表現は、以下の 2 つのタイプに分けられる。

- 一、古代中国の伝統的な封建制度に対する批判。
- 二、現代の圧政の描写。

---

<sup>405</sup> 張英進（1957-2022）は、米国カリフォルニア大学サンディエゴ校文学部長、比較文学・中国研究の教授。代表作品は：*The City in Modern Chinese Literature & Film: Configurations of Space, Time, and Gender*, English Edition, 1996 ; *Chinese National Cinema*, Psychology Press, 2004 など。

<sup>406</sup> 張英進『映像中国：當代中国電影的批評重構及跨国想象』上海三連書店出版社、2008 年、14-48 頁。

<sup>407</sup> 張英進『映像中国：當代中国電影的批評重構及跨国想象』上海三連書店出版社、2008 年、29 頁。

<sup>408</sup> 前掲書。

まず、一つ目のタイプを分析してみる

台湾の批評家陳儒修によれば、「第五世代」の「すべての映画には政治的な隠喩が含まれており、特に中国の政治的現実を暗示している。『菊豆』では性的虐待を犯す楊金山と『紅夢』の顔の見えない大旦那はその権力の具象である<sup>409</sup>」と指摘している。

チャン・イーモウは映画『菊豆』の中で、封建制の抑圧的で冷酷な本質を深く描いている。天青と菊豆の許されざる愛情、当時の社会における封建的儀礼による迫害、そして「親孝行第一」という次世代への儒教の教えは、いずれも当時の社会の封建制の反映である。歴任の妻や菊豆への性的虐待を犯し、家父長制を象徴している楊金山をはじめ、楊金山の息子である楊天白（菊豆と天青との子）も封建儀礼の守護者を象徴している。物語の中で、天白は二度「父殺し」を経験する。一度目は、楊金山を誤って染窯に引きずり込むという偶発的な事件であり、二度目は、染窯から上がろうとする実父・天青を天白が染窯に押し戻すという意図的な殺人である。その時、天白は決意と覚悟を瞳に輝かせ、封建儀礼を受け継ぐ楊金山になりすまし、一族の名誉の名の下に、積極的にまたは引き継ぐという意味で父殺しをやり遂げる。戴錦華は『菊豆』の「天白の父殺しの場面」について、「これは父殺しの場面というより、息子殺しの場面というべきであろう。老いた父は、もはや実行できなくなった刑罰を少年の手を借りてやり遂げた。天白は、楊金山の名義で父子の秩序を踏み越えた不甲斐ない息子を殺した<sup>410</sup>」と論じている。父子の秩序の背後には、見えないが遍在する中央集権的な封建的家父長制の体制がある。

次に、二つ目のタイプについて分析を行う。

現代の圧政に対する批判は、主に「第五世代」映画の「文化大革命物語」や「傷跡文学」<sup>411</sup>に具現化されている。

例えば、映画『子供たちの王様』では、文化大革命後の山村で教師として赴任した青年「やせっぽち」が、当時の中国の教育の厳しい現状に直面する様子を描いている。「やせっぽち」が教壇に立つと、生徒たちが教科書を持っていないだけでなく、基本的な単語さえ知らないことに気づく。この状況を打開するため、彼は徐々に独自の教授法を模索し始める。当時の中国の学校教育は、教科書の内容をそのまま教えることを主として

---

<sup>409</sup> 陳儒修「『秋菊打官司』中的中国形象」、『文化批評與華語電影』廣西師大出版社、2003年、58頁。

<sup>410</sup> 戴錦華「黃土地上的文化苦旅」『文化批評與華語電影』廣西師大出版社、2003年、48頁。

<sup>411</sup> 「傷跡文学」は、1970年代末から1980年代初頭にかけての中国において盛行した文学の一ジャンルである。この文学は、文化大革命中の傷跡や苦しみ、抑圧の体験を率直に描写しており、その時代の社会的混乱や人々の精神的な痛みに焦点を当てている。

いたが、「やせっぽち」はこの方法に疑問を抱き、生徒たちに主体的な思考を促す方向へと導くように努力する。しかし、彼の新しい教授法は学校や教育当局の既存の方針とは合わず、結果として彼は学校から去ることとなる。「やせっぽち」が腐敗した時代遅れの教育制度に縛られ、抑圧されていたことを示すために、チェン・カイコーは、映画の中で「やせっぽち」が空の袖を振りながら踊るシーンを設計している。このシーンは彼が自由に教学することができないことを暗示しており、「手足が縛られている」状態を象徴している。それは彼が伝統的な教育制度や学校の上層部の考えに縛られ、自分の信念や方法で教育を行うことができないという状況を示唆しているのだ。彼の動きは、彼が教育の場で真の能力や教育の可能性を完全に発揮することができないことを物理的に表している。彼の手や腕は実際には自由に動かせるはずだが、何らかの外部の力によってその自由が制限されているのだ。



(やせっぽちが空の袖を振りながら踊る)

『さらば、わが愛/霸王別姫』では、1924年から1977年までの程蝶衣の生涯を描くだけでなく、53年にわたる中国の社会史も表している。北洋軍閥時代<sup>412</sup>、中日戦争時代、国民党時代と共産党支配の初期、そして文化大革命時代等、いくつかの重要な時期が含まれている。文化大革命時代を描く際には、紅衛兵による数々の尋問や批判闘争、暗殺へ

---

<sup>412</sup> 北洋軍閥時代は、1916年から1928年までの中国の歴史の期間である。この時期、中央政府の権力は弱体化し、各地方の軍閥が実質的な権力を持っていた。

の描写は、当時の混沌とした残酷な社会現実を明らかにしている。例えば、老師爺が暗殺された後、段小楼、程蝶衣らは京劇の衣装を着せられ、街頭で引き回され、紅衛兵に連行されて批判闘争される。この場面は、当時の社会の冷酷さを浮き彫りにしている。これは歴史の悲劇を反映しているだけでなく、大きな時代背景の中での個人の無力さと困惑を表している。陳曉明は『文学の確かさを求めて』の中でこう語っている。

『さらば、わが愛/霸王別姫』とは、物語の主体を文化から政治に置き換えたものである…（中略）…程蝶衣の人生は近代革命の歴史に貫かれている…（中略）…この映画は、個人の実存的特徴を反映させることを目的としているのではなく、その人物と刻々と変化する政治史との関係を示すことを目的としている<sup>413</sup>。

これらの映画から、「第五世代」の監督たちはわざと数多くの政治的コードを使って西洋文化の想像した中国を描き出したことがわかる。「封建的な家父長制の暗黒」であれ、「伝統的な教育制度の失敗」であれ、「文化大革命の社会的激動」であれ、中国映画の政治的コードは、世界的文化想像に前例のない文化的スペクタクルを提供している。「その抑圧的な政治的文脈、権威主義的な権力の遍在、苦難と災厄は、中国文化の尽きることのない刻印である。この刻印は古い封建的・権威主義的時代から伝わってきて、中国の近代革命史で頂点に達した。歴史への描写はすべて、現代を隠喩的に書き記すことを意味する」、そして「外国人が中華民族の現代史を俯瞰し、東洋への好奇心を満たすことができるように、民衆記憶という手法で大きな歴史的出来事を再構築している<sup>414</sup>」と陳曉明は述べている。

しかし一方で、この「政治的な中国の表象」は、ある程度「第五世代」監督の民族、国家の運命に対する思考と態度を投影している。これらの監督たちは単に西洋の観客に迎合するために映画を作っているのではなく、映画を通じて中国の歴史の変遷における真の姿を明らかにしたいという考えもあるように見える。彼らの作品は、異なる時代での「中国の表象」の多面性を示している。「菊豆」「程蝶衣」「やせっぽち」といった登場人物の物語を通じ、映画における「近代中国変革期における社会思想の転換」「政治の風向きの転換」「登場人物自分自身の運命」の歴史の流れの中での起伏に対する生き生きと

<sup>413</sup> 陳曉明『追尋文學的肯定性』秀威出版社、2015年、232頁。

<sup>414</sup> 陳曉明『表意的焦慮』中央編訳出版社、2001年、279-280頁。

した描写から、観客たちには近代中国の激動変化を描く歴史絵巻を観るかのように感動させている。「第五世代」監督の「政治的な中国の表象」作りは、新中国成立初期の映画のように国家イデオロギーを意図的に植え付けるのではなく、「儒教礼教の抑圧」「教育体制の人間性への束縛」「国家激動における人々のあがき」などといった個人の価値志向と当時の社会現実を描くことに重点を置くようにしている。性別、階級の異なる「中国人表象」の悲惨な運命に対する描写によって、観客に愚かな旧中国社会と激動変革中の国家イメージを見せている。例として、『青い凧』（藍風箏、1993、監督：ティエン・チュアンチュアン）では、登場人物が経験した出来事を通じて国が政治運動で生じた重大な変革と、政治的要因の介入によって人々にもたらされた苦しい生活状態を示している。同様の描写は『生きる』（活着、1994、監督：チャン・イーモウ）と『人生は琴の弦のように』（邊走邊唱、1993、監督：チェン・カイコー）にも見られる。これらの政治を隠喩で表す「中国の表象」は、政治上の文化的奇観をもって西洋の観客と海外市場に迎合する一方で、過去の歴史に実在した苦痛を直視するよう中国人を鼓舞し、新しい中国のイメージを樹立する必要性を間接的に表すものである。

## 結 論

2023年、アジア系出演者を主とするSF映画『エブリシング・エブリウェア・オール・アット・ワンス』(Everything Everywhere All at Once、2022) (以下エブエブ) は第95回アカデミー賞において、作品賞、監督賞、主演女優賞(ミシェル・ヨー<sup>415</sup>)、助演男優賞(キー・ホイ・クァン<sup>416</sup>)、助演女優賞(ジェイミー・リー・カーティス<sup>417</sup>)、脚本賞、編集賞の7部門を受賞した。中国語圏で大人気の女優ミシェル・ヨーはアジア系俳優として史上初のアカデミー賞主演女優賞となったため、特に中国語圏で大いに注目された。

『エブエブ』のストーリーは、コインランドリーを経営する中国系アメリカ人の中年女性、エブリンの家庭を中心に展開される。その中で、彼女の日常生活の一日に焦点が当てられている。厳しい父親のアメリカ移住、娘のジョイ・ワンが同性愛者としてカムアウトすること、夫のウェイモンド・ワンとの感情の危機など、家族の問題や税務局の公務員からの嫌がらせに悩まされていたところ、頼りにならない夫から突然「別の宇宙の夫」であることを告げられ、さらに「全宇宙にカオスをもたらす強大な悪を倒せるのは君だけだ」と言われる。その後、マルチバースに飛び込んだ彼女はカンフーマスターのような身体能力を手に入れ、世界を救うとともに、娘とも和解する。

『エブエブ』の登場人物のイメージ作りは、ハリウッド映画における中国人の表象を踏襲している。エブリンは苦勞を重ね、子女の教育を重視する母親として描かれ、『大地』の阿蘭と似たキャラクターである。ジョイは幼いころからアメリカ式の教育を受けてきたが、反抗期が終わらない娘として描かれている。一方、英語を理解できず方言しか話せない父親は頑固で、ウェイモンドは優しいが頼りない性格として描写されている。コインランドリーはエブリンが一生懸命経営しながら家族を辛うじて支えてきた。これらの登場人物のイメージ作りは二十世紀初期におけるハリウッド映画に登場する中国人イメージを思い出せずにはいられない。「混雑したコインランドリー(洗濯屋の現代版)」、「めっちゃくちゃな部屋」、「勤勉な中国人母親」、「女々しい中国人男性」、「西洋文化に同化される移民二世」、「英語を話せない渡米中国人労働者」など。そのほか、マルチバースにおけるエブリンの人物イメージもステレオタイプばかりで、「雑技」、「料理人」、「カ

---

<sup>415</sup> ミシェル・ヨー (Michelle Yeoh、原名: 楊紫瓊) は、マレーシア生まれの女優である。彼女は香港のアクション映画でキャリアを開始し、後にハリウッド映画にも進出して大成功を収めた。

<sup>416</sup> キー・ホイ・クァン (Ke Huy Quany) は、ベトナム生まれのアメリカの俳優である。

<sup>417</sup> ジェイミー・リー・カーティス (Jamie Lee Curtis) は、アメリカの女優である。

ンフー」などはいずれも他者から見た典型的な中国イメージである。『エブエブ』は、ハリウッド映画での中国人ステレオタイプの転用と再編成を通じて、西洋人の東洋に対する想像とイメージを反映している。初期から現在に至るまでのハリウッド映画に登場する中国・中国人表象の裏には決まった創作モデルが存在することがわかる。

本論文は映画の中の「中国と中国人表象」の形成及びその変化を論じた。ここ百年間において、ハリウッド映画、中国映画、日本映画がそれぞれの歴史的事象を背景に中国人表象を作り上げる経緯を分析し、これらの変遷を考察した。

本論文は、ハリウッド映画における中国人表象の形成に関する分析から始まり、ハリウッドは西洋ポピュラー文化の発祥の地として、「黄禍論」の言説を利用し、通俗小説やその他のメディアを借りて、フー・マンチューのような中国人の悪役を作り出した。アメリカと中国両国の政治的関係に伴い、ハリウッド映画は民族、性別などの面でフー・マンチューを元とした派生イメージキャラクターを作り出している。例えば「セクシーで邪悪なドラゴン・レディ」<sup>418</sup>を打ち出した。ハリウッド映画の影響を受けた別の西洋の映画は「フー・マンチュー」と似ているイメージ、『007』シリーズの「ドクター・ノオ」を作り出した。さらに、人種差別主義の特徴を持つがフー・マンチューと正反対の「チャーリー・チャン」、「優しくて弱々しいロータス」などである。これらの鮮明で実際の中国人に対して真逆な特徴を持つ主流中国人イメージを構築する過程で、決められた文化ロジックが貫かれてきた。それは中国文化を奇怪で尋常でないイメージとして作りあげたことである。

ハリウッド映画は、アメリカの政治、経済、文化の影響を色濃く反映することを念頭に入れて考えなければならない。ハリウッド映画は中国とアメリカの関係が「平穏なら温和なチャーリー・チャン、陰悪ならフー・マンチュー」の表現手法をうまく利用している。穏やかな日常生活で、「チャーリー・チャン」のような中国男性とロータスのような中国女性は、アメリカ人男性の助手や性的対象として忠実に演じることで、アメリカの男性中心の文化における重要な要素になっている。しかし、中国とアメリカの間に、政治的衝突や社会的、文化的矛盾が露呈した際には、「フー・マンチュー」のイメージが

---

<sup>418</sup> フー・マンチューの娘、彼女は映画によってそれぞれの名前を持つ。1931年の『daughter of dragon』の中の名前はLing Moy、中国系女性黄柳霜が出演した。そして1932年の『フー・マンチューの仮面』の中の名前はFah lo Seeで、アメリカ人白人俳優のMyrna Loyが出演した。彼女の主な特徴は主に、一、知恵に満ち、美人だが残酷無情である。二、アヘンを吸う。三、西洋人に色仕掛けし、父のフーマンチューのために情報を盗み取る。

浮上し、人々に「黄禍」への恐怖を思い起こさせ、アメリカの中国に対する強硬な政策への理論的基盤を提供する。

ハリウッド映画による中国人のイメージ創作は、単なる映画製作の戦略ではなく、アメリカのポピュラーカルチャー、主流の価値観、及び社会管理の相互調和の具体的な産物であることが明らかである。この創造メカニズムはアメリカの社会文化の土壌に深く根ざしており、アメリカが内外の矛盾を解決する際の社会の方向性を映し出しているとも言える。

分析を通じて、西洋による中国イメージの基本的な形が確立すると、歴史の中で絶えず繰り返すことに筆者は気づいた。例えば冷戦時のフー・マンチューの悪役イメージはそのまま中国政府に当てはめられている。そして『ラストエンペラー』（*末日皇帝*、1987、監督：ベルナルド・ベルトルッチ）の溥儀は「チャーリー・チャン」の女性化した特徴を持っていた。同様に、「コインランドリー」と「中国系移民」のイメージも『エブエブ』で体现された。ハリウッド映画の影響力は西洋諸国の視点だけに限られたことではないだろう。日本による中国イメージと中国の第五世代監督らによる中国イメージを分析すると、ハリウッドが作り出した中国イメージはそれぞれの国・地域の文化的背景に関係なく、全世界で通用する中国人イメージとして世界を席卷していることがわかる。中国を含む非西洋国では西洋社会が作り出した中国イメージを基盤とし、その枠組みの中で自己を表現し、「相互のオリエンタリズム」と「自己オリエンタリズム」の現象が生じた。

しかし、西洋が主導する世界の秩序の中で、アメリカ以外の他の国々（中国を含む）が創造する中国イメージは往々にして深み欠け、ほとんどは西洋による中国イメージの再創造で、真の姿を映し出せない。ジョシュア・クーパー・ラモが指摘するように、「中国と中国人イメージ」を創造する実権はほとんどハリウッド映画をはじめとする西洋メディアに握られている。ハリウッド映画は東洋に対する想像と解釈を通じて、植民地主義の拡張の目的を達成し、西洋の自己同一性を実現してきた。一方で、このような背景の下で中国は自己表現力に欠けている。ジョシュア・クーパー・ラモは、「中国の国家イメージは…中略…他国からの偏見などに束縛されると同時に、中国自身の自己認識も自負と劣等感の間で揺れ動き、中国は〈イメージ主権〉を手に握れないままだ」と指摘した<sup>419</sup>。そのため、「中国イメージ」を分析する際に、先行研究は往々にしてオリエンタリ

---

<sup>419</sup> ジョシュア・クーパー・ラモ『中国形象：外国学者眼中的中国』沈曉莫等訳、北京社会科学文献出版社、2008年、8頁。

ズムとポストコロニアリズムあるいは文化帝国主義の批判に傾く。

本論文での研究では、「双方向」の視点で東/西二元対立の考え方を打ち破ることで、西洋による中国イメージの研究だけでなく、中国の視点で「ハリウッドの影響を受けた中国映画が創り出す中国・中国人イメージ」をも分析し、より全面的に中国と西洋の相互コミュニケーションを理解していった。まず、論文は時間の順を追って初期、冷戦期のハリウッド映画と中国映画の中の中国人イメージ、及び日中戦争時の日本映画の中の中国イメージと 80、90 年代の「第五世代」監督による映画の中の中国人イメージを比較研究し、これらの映画の中の「中国・中国人表象」の違いと繋がりを明らかにした。ハリウッドの表現では、中国人表象は繰り返し変化してきたが、中国映画はこのような環境の下で自らの第三世界の国家文化・アイデンティティについて深く反省してきた。そして西洋の優れた映画技術を学び、中国の伝統文化を踏まえながら物語作り、キャラクター作りし、積極的に「中国表象の樹立」及び「中国映画の現代的発展」のために注力してきた。

第一部では、1900 年から中華人民共和国成立するまでの間を背景に、ハリウッド映画の中の中国人イメージ及びこれらのイメージが中国の映画に与えた影響について分析した。ハリウッドの初期中国人映画を見ると、アメリカの中国に対する欲望や中国人に対する想像が明らかになる。その後、社会と政治環境の影響を受け、ハリウッド映画は、その文化的な表現やナラティブに基づく「創造の機制」或いはステレオタイプ化のイメージを続々と打ち出した。例えば「フー・マンチュー」、「イェン将軍」、「チャーリー・チャン」、「チェン・ハン」と「阿蘭」などのキャラクターはそれぞれの時代でハリウッド映画の中で幅広く注目を浴び、西洋の大衆文化に長らく影響を与えてきた。これらの「中国人イメージ」は固定されているわけではなく、絶えず進化しており、ハリウッドはこれを基に「中国イメージ」の表現を構築してきた。

1930 年代のハリウッド映画において、「フー・マンチュー」と「チャーリー・チャン」は最もよく見かける「中国人イメージ」である。そのうち、「フー・マンチュー」のイメージは残虐さと邪悪さに満ちており、本物の「中国人」と大きく食い違う。「フー・マンチュー」シリーズの映画では、中国は専制的で遅れた国として描写され、その政治的価値観は西洋とは対照的であり、文化的には西洋の救済を求めるかのように描かれている。

「フー・マンチュー」の影響の下で、映画『悪人の町』と『英雄時代』では清政府の専制政治と中国庶民の横暴なイメージが描かれ、『風雲のチャイナ』では戦乱の時期に、軍

閥主義下の中国が描かれた。そして 1950 年に朝鮮戦争が勃発した際、『地獄への退却』では中国のイメージがさらに悪化し、社会主義制度を批判する一方で、アメリカの民主主義と資本主義制度を謳えた。

「チャーリー・チャン」はアメリカの白人社会でポジティブかつ無害なキャラクターとして描かれ、これは彼が主流社会に溶け込んでいることを示している。彼は勤勉であり、白人に信頼され、アメリカの価値観を守っている。これは彼がアメリカの文化への共感と適応を体現していることを示している。「チャーリー・チャン」のイメージは西洋文化の裏にある権力関係を明らかにしている。西洋が彼を受け入れたのは東洋文化に対する上から目線だけでなく、一種の評価でもある。「チャーリー・チャン」シリーズ映画が描いたポジティブな中国イメージに呼応し、映画『大地』の女性主人公「阿蘭」も勤勉且つ善良な中国人として描かれた。しかし、中国人のポジティブイメージを描いたものの、西洋文明は依然として救世主を気取り、自らの優れた科学技術と文化が中国に浸透するのは中国に対する恵みだと考えた。中国との文化交流を同等の対話とせず、かえって中国の現代的な発展を否定し、常に西洋社会の優位性を伝え、優越感を隠さない。

ハリウッド映画の中の「中国人表象」は 1920 年代と 1930 年代の中国の映画創作に大きな影響を与えた。中国映画は自らの「中国表象」作りのために、西洋の映画技術を手本にすると同時に、中国国内の文化要素を保ちながら、西洋映画との交流の中で独特な言語とスタイルを見つけた。しかし、1920 年代と 1930 年代の中国映画は「西洋」と「中国」の二重の影響を受け、「現代思想と技術」と「伝統文化」の対立、及び「政治とイデオロギー」と「大衆文化」の矛盾をもたらすアイデンティティの焦りを経験した。例えば、1920 年代初期の中国映画における「都市人」イメージ作りは現代化、産業化に対する人々の焦りと願い及び現代のライフスタイルを表した。さらには現代化都市生活の中の矛盾、例えば、伝統的価値観への疑問、人間性の彷徨、及び物質主義に対する批判をも明らかにした。1930 年代に入り、映画の中の「中国人表象」は豊かになった。例えば女性キャラクターは「健康美女性」から「新母親」への変化、及び男性キャラクターが「知識人」、「農民」に「革命人」としての性質が加わり、これらの変化はいずれも当時の社会階級の対立と革命の価値観を生き生きと映し出した。そのほか、1930 年代の中国映画は「社会の変遷」、「政治的アイデンティティ」と「大衆の好み」に合わせること（例えば娯楽と政治、伝統と現代、集団と個人）のバランスをうまく取った。総体的に言えば、この時期の中国映画の中の「中国人表象」は「西洋」と「中国」の二重の影響

の下で、創造、批判と変化を経てきた。この過程においてはアイデンティティの彷徨もあったが、中国映画が現代化していくために避けては通れない道となった。

第二部では、新中国成立から「文革」が始まるまでの十七年間を研究背景に、「中国映画とハリウッド映画の対立」と「ハリウッド映画の中の中国イメージ」の二つの面で分析した。冷戦を背景に、1950年代以降、アメリカと中国は次第に敵対関係に転じた。アメリカ政府は社会主義新中国を「赤禍」の代表と見なし、ハリウッド映画は『大地』のような中国イメージを覆し、友好国のイメージを「赤い中国」といった暴力に満ちたイメージに一変させた。そして50年代になると、このような「黄禍」意識は「赤禍」意識に変わった。中国は暴力政治に満ちた国で、人間性を踏み躪る存在として描かれた。「フー・マンチュー」から「阿蘭」、そして「赤禍イメージ」まで、一連の変化はある法則を裏付けている。即ち、西洋が作り出した中国のステレオタイプは社会、政治の背景に応じて調整するようになっており、その基本的な枠組みは歴史を通じて繰り返し登場している。

中国は映画や文学などのイデオロギーを発信するためのメディアと捉え、政権を維持するために利用し国家イメージを作り上げた。新中国はハリウッド映画をはじめとする「帝国主義映画」に猛烈な政治的攻勢を仕掛けた。例えば「観客のハリウッド映画に対する評価」、「宣伝ポスターの運用」、「政策の制限と追放」などの形を通じて1950年末にハリウッドの中国での公開上映を徹底的に中止させた。その後の「十七年映画」では、新政権と映画体制に適応するために、それ以前の映画俳優たちは身分を再創造した。例えば孫道臨は「知識人」から「工農兵」、崔嵬は「左翼青年」から「革命戦士」に変化し、「女性俳優の衣装替え」と「女性キャラクターの社会的役割の変化」はいずれも新中国の「男/女俳優」がスクリーン上の役割を調整するだけでなく、公的な場面でも積極的に革命活動に参加するようになり、進歩した「社会主義新人」のイメージを表した。新中国は「キャラクター」と「俳優」に対する改造を通じて国民の「模範イメージ」を作り出し、国家の集體的なアイデンティティを形成しようとしたことが明らかとなった。

第三部は、ハリウッド映画が創り上げた「中国・中国人イメージ」が中国と日本の映画に対する影響を分析した。「ハリウッド映画が日本映画の中の中国人イメージ作りに与える影響」及び「ハリウッド映画が現代中国映画に与える影響」について分析し、西洋文化覇権が主導する背景の下で、「日本のオリエンタリズム」と「中国のオリエンタリズム」が存在することを証明した。「日本のオリエンタリズム」と「西洋のオリエンタリズム」

ム」の違いを分析する際、『支那の夜』と『恋の睡蓮』の二つの国際恋愛をテーマとした映画を選んだ。両作品はいずれも中国に対する植民地支配を背景に創作したもので、国際恋愛をテーマに女性観と植民地支配の意図を伝えている。本論文では、二人の女性キャラクターのそれぞれの運命を分析し、西洋のオリエンタリズムと日本のオリエンタリズムの特徴を比較研究した。結果として、日本のオリエンタリズムが西洋のオリエンタリズムの一種の派生であることが明らかとなった。ただし、日本映画はメーキャップの違いを使って中国人と日本人の差異を強調するのではなく、むしろ日本が中国に文化的な指導を施す必要があるとの立場を示していた。これにより、日本の視点から見れば、中国は「他者化」され、実質上、日本の眼中的「東洋」となった。『支那の夜』では、リーダー的存在で優れた才能を持つ長谷と、日本のオリエンタリズムの視点から救済と教育が必要な被植民者とみなされる桂蘭の恋愛物語が描かれている。このような設定から、植民地侵略という政治的な「大きな物語」が、映画という芸術によって、男女の恋愛や日常生活という「小さな物語」に転換していることがわかる。映画に本質的に埋め込まれ反映されている国家と民族の政治的関係は、巧みな植民地物語の中に隠されており、通常政治宣伝では実現できないようなインパクトを中国と日本の民衆に与えている。

「第五世代」映画の中の「中国・中国人表象」を分析する際、主に「女性のイメージ」、「民俗の中国イメージ」、「政治の中国イメージ」の三つの面を通じて分析している。「第五世代」監督らの作品による「中国の表象」はある程度西洋による中国ステレオタイプに合わせているが、中華民族の文化に対する反省も込められていることがわかる。例えば、「第五世代」監督の映画の中では、女性キャラクターはよく自由と愛情への憧れ、及び封建的伝統、家父長制社会との矛盾を描いた。これらの表現は中国の封建制度と抑圧された性的文化を批判したのみならず、家父長制社会における女性の二重の地位を明らかにした。即ち女性は男性の情欲の客体でもあれば、封建宗法体系の下での被害者でもある。監督は女性の情欲シーンを描くことに通じて、西洋の観客らに東洋女性のステレオタイプをそのまま見せ、彼らの中国映画に対する注目を引き付けた。「第五世代」監督は中国の「家族制度」と「民俗伝統」を描くことを通じて中国を表現した。例えば『紅いコーリャン』の新婦迎いの風習と『紅夢』の「提灯を灯す」と「提灯を封印する」の儀式など、いずれも生き生きとした中国の伝統文化を表した。これらの伝統は西洋の観客らの好奇心を満たしたと同時に中国人を抑圧してきた儒家礼教と家父長制を批判し、伝統文化の不条理な部分を明らかにした。「政治の中国イメージ」はある程度「第五世代」

監督らが民族、国家命運に対する姿勢を映し出しており、彼らは単に西洋の好みに合わせて映画作りしているのではなく、これまでの歴史変遷の中の中国の本当の姿を伝えたいと考えている。彼らの作品はそれぞれの時代の「中国表象」の多様性を表した。例えば「菊豆」、「程蝶衣」と「やせっぽち」の物語を通じて、激動の近代中国社会、政治、そして個人の運命を生き生きと描いた。「第五世代」監督による「政治の中国表象」作りは新中国成立初期の映画のようにイデオロギーを植え付けるのではなく、個人の価値観や当時の社会の状況—「儒家礼教の抑圧」、「教育体制の束縛」、「政治変革における個人の苦闘」などを描いた。彼らの作品は西洋人の好奇心を満たしたのみならず、歴史の痛みを正視するように中国人に訴え、新中国のイメージ作りの重要性を強調した。

ここ百年間のハリウッド映画と中国映画が創り出す中国人イメージの分析を通じて、我々は「現代のアメリカと中国の関係」と「アメリカの映画の生産と実践」の間での繋がりをを見つけるのみならず、深い歴史的な表現法則の存在と運用方式を見つける必要がある。アメリカと中国の両国の関係は全面的且つ複雑で、現実的な利益の訴えに基づくだけでなく、両国のそれぞれの歴史、政治、文化に深く根付いている。アメリカによる「中国表象」の表現方式は時間につれて変化するかもしれないが、「中国に対する偏見」は終始貫かれてきており、中国は常に邪悪で立ち遅れた国で、西洋文明に劣る国として描かれる。ハリウッド映画で描かれる中国の表象は中国の本当の姿ではないが、このようなステレオタイプが中国人にその形成過程を理解させるきっかけとなっている。脱構築すべきなのは、西洋の文化覇権ではなく、中国と西洋の二元対立といった考え方なのかもしれない。我々は西洋という巨大な他者からの視点による自己確認から抜け出すことはできていないが、肯定と否定の姿勢をとることができる。絶えず学習、模索、そして比較と反省の中で、次第に中華民族の自負心を立ち上げ、自分について物語っていくべきである。しかし、その中で、西洋の研究者たちの協力も必要である。なぜなら中国だけが「反覇権」あるいは「中国流民主主義」、「中国中心主義」の過激表現を創り上げても、客観性と有効性に欠ける。中国はより積極的に本当の姿を西洋に伝え、お互いの理解を深めさせなければならない。同時に西洋も自らの偏見を捨て、より客観的な姿勢で、多様化した文化体系を認識する必要がある。そうでなければ、我々はこれからも衝突、不信感、中傷合戦のままとなる。

## 参考文献

- 芥川龍之介、『支那遊記』（改造社版）日本近代文学館、1983年。
- アンダーソン、ベンディック『想像の共同体：ナショナリズムの起源と流行』白石隆・白石さや訳、NTT出版、1997年。
- 晏妮『戦時日中映画交渉史』岩波書店、2010年。
- 石子順『中国映画の明星—朱旭、姜文、張芸謀、張国栄』平凡社、2003年。
- 石子順『中国映画の明星：女優篇—于藍、劉曉慶、鞏俐、張曼玉』平凡社、2003年。
- 板倉史明『映画と移民：在米日系移民の映画受容とアイデンティティ』新曜社、2016年。
- 応雄『中国映画のみかた』大修館書店、2010年。
- 川崎賢子「大陸三部作の越境：メディア・ジャンル・ジェンダー」『インテリジェンス』第21刊、20世紀メディア研究所、2021年。
- 河本美紀『張愛玲の映画史：上海・香港から米国・台湾・シンガポール・日本まで』関西学院大学出版会、2023年。
- 姜尚中『オリエンタリズムの彼方へ—近代文化批判』岩波現代文庫、2004年。
- 貴志俊彦『帝国日本のプロパガンダ—「戦争熱」を煽った宣伝と報道』中央公論新社、2022年。
- 小林美恵子『中国語圏映画、この10年：娯楽映画からドキュメンタリーまで、熱烈ウォッチャーが観て感じた100本』アトリエサード、2015年。
- サイード、W・エドワード『オリエンタリズム』今沢紀子訳、板垣雄三・杉田英明監修、平凡社、1993年。
- 西澤治彦『中国映画の文化人類学』風響社、1999年。
- 佐藤忠男『シネマと砲声—日中映画前史』岩波現代文庫、2004年。
- 佐藤忠男『中国映画の100年』二玄社、2006年。
- 菅原慶乃『映画館のなかの近代：映画観客の上海史』晃洋書房、2019年。
- 戴錦華『中国映画のジェンダー・ポリティクス：ポスト冷戦時代の文化政治』宮尾正樹訳、館かおる編、御茶の水書房、2006年。
- 竹内実、佐藤忠男『中国映画が燃えている：「黄色い大地」から「青い嵐」まで』朝日ソノラマ、1994年。
- 田島奈都子『プロパガンダ・ポスターにみる日本の戦争：135枚が映し出す真実』勉誠

出版、2016年。

多田麻美『映画と歩む、新世紀の中国』晶文社、2016年。

田村志津枝『李香蘭の恋人：キネマと戦争』筑摩書房、2007年。

チョン・スワン『映画にみる韓国と日本：リメイク作品から考える比較文化論』弦書房、2019年。

程季華『中国映画史』森川和代訳、平凡社、1987年。

土肥悦子（編集）、和氣道子（編集）『青い凧』ユーロスペース、1994年。

中根研一『映画は、中国を目指す：中国映像ビジネス最前線』洋泉社、2015年。

中山大樹『現代中国独立電影：最新非政府系中国映画ドキュメンタリー&フィクションの世界』講談社、2013年。

西原大輔『谷崎潤一郎とオリエンタリズム—大正日本の中国幻想』中央公論新社、2003年。

西村正男（編集）、星野幸代（編集）『移動するメディアとプロパガンダ』勉誠出版、2020年。

日本比較文学会東北支部（編集）『問題としての「アメリカ」：比較文学・比較文化の視点から』晃洋書房、2020年。

林ひふみ『中国・台湾・香港映画のなかの日本』明治大学出版会、2012年。

韓燕麗『ナショナル・シネマの彼方にて：中国系移民の映画とナショナル・アイデンティティ』晃洋書房、2014年。

ファノン、フランツ『黒い皮膚・白い仮面』海老坂武、加藤晴久訳、みすず書房、2020年。

フーコー、ミシェル『監獄の誕生—監視と処罰』田村俣訳、新潮社、2020年。

藤井省三『中国映画：百年を描く、百年を読む』岩波書店、2002年。

マーチャント、キャロリン『自然の死—科学革命と女・エコロジー』団まりな、垂水雄二訳、工作舎、1985年。

水口紀勢子『映画の母性：三益愛子を巡る母親像の日米比較』彩流社、2005年。

毛沢東『文芸講話（岩波文庫）』竹内好訳、岩波書店、1971年。

邱淑婷『香港・日本映画交流史：アジア映画ネットワークのルーツを探る』東京大学出版会、2007年。

山本喜久男『日本映画におけるテキスト連関：比較映画史研究』奥村賢（編集）、佐崎

- 順昭（編集）、森話社、2016年。
- 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響：比較映画史研究』早稲田大学出版部、1983年。
- 四方田犬彦『李香蘭と原節子』、岩波現代文庫、2011年。
- 四方田犬彦（編集）、晏妮（編集）『ポスト満洲映画論：日中映画往還』人文書院、2010年。
- 藍昂太郎『みんなブルース・リーになりたかった：あの頃の香港アクション映画』文芸社、2006年。
- 劉文兵『映画のなかの上海：表象としての都市・女性・プロパガンダ』慶應義塾大学出版会、2004年。
- 劉文兵『中国映画の熱狂的黄金期：改革開放時代における大衆文化のうねり』岩波書店、2012年。
- 若林宣『戦う広告』小学館、2008年。
- Bennett, Tony, Grossberg, Lawrence, and Morris, Meaghan. *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Biggers, Earl Derr. *The Chinese Parrot*. Independently Published, 2017.
- Browne, Nick. *Society and Subjectivity: On the Political Economy of Chinese Melodrama*. *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, 1994.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 2011.
- Cary, Wolfe. *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory*. London: University of Chicago, 2003.
- Chan, Jachinson. *Chinese American Masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee*. New York: Routledge, 2001.
- Durgnat, Raymond. *Films and Feelings*. Faber, 1967.
- Elegant, Robert S. *The Centre of the World*. London: Methuen, 1964.
- Finnane, Antonia. *Changing Clothes In China: Fashion, History, Nation*. NY: Columbia University Press, 2008.
- FU, Y. *China's Industrial Response to Hollywood: A Transnational History, 1923-1937*. New Zealand: University of Auckland, 2013.
- Glen, Elder. "Race, Place, and the Bounds of Humanity." *Society Animals*, vol. 6, 1998.

- Goldstein, Jonathan, Israel, Jerry, and Conroy, Hilary. *America Views China: American Images of China Then and Now*. Bethlehem: Lehigh University Press, 1991.
- Greene, Naomi. *From Fu Manchu to Kung Fu Panda: Images of China in American Film*. University of Hawai'i Press, 2014.
- Hall, Stuart. "Encoding and Decoding in the Media Discourse." CCCS, stenciled paper, No. 7, 1973, Birmingham.
- Hansen, Miriam Bratu. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Harvard University Press, 1991.
- Hansen, Miriam Bratu. "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism." *Film Quarterly*, vol. 54, no. 1, 2000.
- Hayot, Eric. *The Hypothetical Mandarin: Sympathy, Modernity, and Chinese Pain*. Oxford University Press, 2009.
- Higson, Andrew. "The Concept of National Cinema." *Screen*, vol. 30, no. 4, 1989.
- HUGGAN, G. and TIFFIN, H. *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. New York: Routledge, 2010.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. University of California Press, 1993.
- Kaplan, E. Ann. "Problematizing Cross-Cultural Analysis: The Case of Women in the Recent Chinese Cinema." *Wide Angle*, vol. 11, no. 2, 1989.
- Leyda, Jay. *Dianying: Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 1972.
- Ling, Amy. *Between Worlds: Women Writers of Chinese Ancestry*. Pergamon Press, New York, 1990.
- Lu, Hanchao. *Beyond the Neon Lights*. University of California Press, 2004.
- Marchetti, Gina. *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. University of California Press, 1994.
- Memmi, Albert. *The Colonizer and the Colonized*. Beacon Press, 1991.
- Pang, Laikwan. *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement, 1932-1937*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield Pub Inc, 2002.
- Rohmer, Sax. *The Hand of FU Manchu. From Four Complete Classics by Sax Rohmer*, Castle, 1983.
- Rohmer, Sax. *The Return of Dr. Fu-Manchu. From Four Complete Classics by Sax Rohmer*, Castle,

1983.

Russell, Graham Gao. *Hodges: Anna May Wong: From Laundryman's Daughter to Hollywood Legend*. Palgrave Macmillan, 2004.

Vasey, Ruth. *The World According to Hollywood. 1918-1939*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1997.

Wong, Franklin, Eugene. *On Visual Media Racism: Asian in American Motion Pictures*. Arno Press, New York, 1978.

白思鼎 (Bernstein, Thomas P.) 『中國學習蘇聯: 1949 年至今』李華鈺 (編集)、香港中文大學出版社、2019 年。

彼德·康 (Conn, Peter) 『賽珍珠傳』劉海平譯、桂林漓江出版社、1998 年。

常江 『帝國的想象與構築：美國早期電影史』北京大學出版社、2011 年。

陳犀禾、石川 『多元語境中的新生代電影：中國新生代電影研究論文集』學林出版社、2003 年。

陳曉明 『表意的焦慮』中央編譯出版社、2001 年。

陳曉明 『追尋文學的肯定性』秀威出版社、2015 年。

戴錦華 『電影理論與批評手冊』科學技術文獻出版社、1993 年。

馮月然 『他者形象：紐約時報中的清末中國形象 (1900-1905)』中央民族大學出版社、2013 年。

高宣揚 『福柯的生存美學』中國人民大學出版社、2005 年。

葛飛 『戲劇、革命與都市旋渦：1930 年代左翼劇運、劇人在上海』北京大學出版社、2008 年。

漢娜·阿倫特 (Arendt, Hannah) 『論革命』陳周旺譯、譯林出版社、2011 年。

賀蕭 (Hershatter, Gail) 『危險的愉悅:20 世紀上海的娼妓問題和現代性』韓敏中、盛寧譯、江蘇人民出版社、2003 年。

胡導 『干劇七十年雜憶：上世紀三四十年代上海的話劇舞台』中國戲劇出版社、2006 年。

黃志偉 『老上海電影』中華商務聯合印刷出版社、2007 年。

姜智芹 『傅滿洲與陳查理：美國大眾文化中的中國形象』南京大學出版社、2007 年。

金以楓 『歲月有情：張瑞芳回憶記』中央文獻出版社、2005 年。

孔飛力 (Kuhn, Philip Alden) 『他者中的華人：中國近現代移民史』李明歡譯、江蘇人民出版社、2016 年。

藍為潔·王嵐「孫道臨. 從演軍人角色開始轉型&採訪整理」『電影往事(上)』中共上海市委党史研究室(編集)、上海教育出版社、2008年。

李道新『中国映画批評史』北京大学出版社、2007年。

李欧梵『中国現代文学与現代性十講』復旦大学出版社、2002年。

陸弘石、舒曉明『中国電影史』文化藝術出版社、1998年。

墨菲(Murphey, Rhoads)『上海—現代中国的鑰匙』章克生訳、上海人民出版社、1986年。

潘雯『走出東方、性:美国亞裔文学批評及其華人話語建構』復旦大学出版社、2013年。

彭吉象『電影:熒幕世界的魅力』北京人民出版社、1995年。

錢斌「アメリカ映画の公開拒否:1950年代上海における映画配給・上映闘争の栄光の歴史」『上海電影史料第5輯』、上海三聯書店出版社、1995年。

喬舒亞·庫珀·雷默(Ramo, Joshua Cooper)『中国形象:外国学者眼中的中国』沈曉莫等訳、北京社会科学文献出版社、2008年。

秦喜清『歐美電影與早期中國電影 1920-1930』北京中國電影出版社、2008年。

史静『十七年電影中主体的生成機制』北京大学出版社、2014年。

孫中山『国父全集』中国国民党党史史料編纂委員会(編集)、中央文物供应社、1957年。

陶尔賽·瓊斯(Jones, Dorothy B.)『美国銀幕上的中国和中国人(1896-1950)』邢祖文、劉宗錕訳、北京中国電影出版社、1963年。

王炎『美國往事:好萊塢鏡像與曆史記憶』生活·讀書·新知三聯書店、2010年。

王一川『張藝謀神話的終結:審美與文化視野中的張藝謀電影』河南人民出版社、1998年。

魏斐德(Wakeman, Frederic E.)『紅星照耀上海城:共產党對市政警察的改造』梁禾訳、人民出版社、2011年。

吳冰『華裔美國作家研究』南開大学出版社、2009年。

楊厚軍『革命史觀和国民国家想像力』湖北教育出版社、2005年。

楊遠嬰『中国電影專業史研究·電影文化卷』中国電影出版社、2006年。

葉宇『1930年代好萊塢對中國電影的影響』北京大學出版社、2008年。

尹鴻、凌燕『新中国電影史:1949-2000』湖南美術出版社、2002年。

章柏青、賈磊磊『中国當代電影發展史』(上)文化藝術出版社、2006年。

張彩虹『身体政治:百年中国電影女明星研究』中国廣播電視出版社、2011年。

張濟順『遙遠的都市:1950年代的上海』社会科学文献出版社、2015年。

張江彩『好萊塢電影在中國的跨文化傳播』中國社會科學出版社、2018年。

- 張碩果『「十七年」上海電影文化研究』社会科学文献出版社、2014年。
- 張衛軍『<去政治化>時代中国電影批評中的政治：對90年代以來電影批評』上海大學出版社、2016年。
- 張頤武『跨世紀的中國想象』北京大學出版社、2015年。
- 張英進『電影的世界未懷舊：好萊塢·老上海·新台北』湖南美術出版社、2006年。
- 張英進『影像中国：當代中国電影的批評重構及跨國想象』上海三連書店出版社、2008年。
- 張穎『尋找異質性：中國現代電影中的女性情節劇研究 1930-1937』社会科学文献出版社、2017年。
- 張勇『話語、性別、身體：庫切的後殖民創作研究』山東大學出版社、2013年。
- 周慧玲『表演中国、女明星、表演文化、視覺政治（1910-1945）』麦田出版社、2004年。
- 周蕾『原初的激情：視覺、性欲、民族志與中国當代電影』孫紹誼譯、臺北遠流出版社、2000年。
- 周寧『天朝遙遠：西洋の中国像研究（上冊）』北京大學出版社、2006年。
- 周寧『異文化形象研究』復旦大學出版社、2014年。
- 周憲『視覺文化的轉向』北京大學出版社、2008年。
- 鄒依仁『舊上海人口變遷的研究』上海人民出版社、1980年。

#### 【中国語論文・雜誌】

- 常媚「陳查理形象解讀」『電影文学』長影集團、2017年、第10期。
- 陳衡哲「西方人回到宗教去的意義：客座記言之二」『觀察』觀察社、1946年、第1卷、第13期。
- 丁寧「英雄形象的縫合：孫道臨“十七年”的兵表演」『當代電影』中國電影藝術研究中心、2010年、第2期。
- 馮嘉真「米帝国映画が私の少女時代を無駄にした」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1卷、第4号。
- 付筱蔭「革命的儀式化場景：十七年革命歷史題材影片重讀」『當代電影』中國電影藝術研究中心、2011年、第4期。
- 顧仲彝「加緊國產電影的生產、提高影片的質和量！」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1卷、第7期。
- 浩蕩「米帝国映画は私を傷つけ、労働は恥ずべきことだと思わせた」『大衆映画』上海市

電影事業管理處研究室、1950年、第1卷、第9号。

胡繼楓「米帝国に騙されるな」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1卷、第11号。

黃宗英「二つの文化」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1卷、第1号。

黃宗英「二つの文化」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1卷、第2号。

姜智芹「傳滿洲與陳查理：美國大眾文化中的中國形象」『南京大学出版社』、2007年。

勞神「好萊塢電影的惡影响」『平論』平論社、1945年、第4期。

李奕明「世紀之末：社会的道德危机与第五代電影的壽終正寢」『電影藝術』、中國電影家協會、1996年、第2期。

馬克「映画宣伝画の制作について」『美術』中國美術家協會、1957年、第1期。

馬亞琳「進一步地解放婦女勞動力」『新華半月刊』新華書局、1958年、第16期。

梅朶「米帝国映画の中の文芸映画」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1卷、第11号。

牛軍「20世紀60年代中美關係再探討」『東亞評論』山東大學國際問題研究院、2019年、第2期。

区夢覺「怎樣做一個新社會的新婦女」『新中国婦女』中華全國婦女聯合會、1949年、第1期。

屈君雅「『女為悅己者容』——關於男性電影的女性批評」『当代電影』、中國電影藝術研究中心、1994年、第6期。

石成城「傳滿洲形象生成與傳播的複雜話語內涵」『今傳媒』今傳媒雜誌社、2020年、第2期。

史乃文『MGM社中国にて「大地」撮影経緯、脚本は中宣会が修正補充』『電声』（上海）三和社、1934年、第14期。

孫道臨「工作要：興奮、鑒定、主動」『影劇新地』影劇新地社、1949年、第2期。

孫曉天「早期中國電影在美國（1913-1949）」『当代電影』中國電影藝術研究中心、2013年、第4期。

汪朝光「好萊塢電影在新中国的沉浮」『文史博覽』中國人民政治協商會議湖南省委員會、2007年、第11期。

王建会「美國亞裔男性主義理論的建構與反思」『瀋陽師範大學學報（社會科學版）』沈陽師範大學出版社、2009年、第3期。

王玉良「抗戰時期中美電影的跨文化交流」『解放軍藝術學院學報』解放軍藝術學校出版社、2016年、第3期。

王遠軸「米帝国映画が私に盛った毒」『大衆映画』上海市電影事業管理處研究室、1950年、第1卷、第11号。

吳衛華「近二十年来好莱坞電影的恐怖主義中国幻象」『影視藝術』中國人民大學書報資料中心、2010年、第3期。

蕭知偉、尹鴻「好莱坞在中国：1897-1950」『当代電影』中國電影藝術研究中心、2005年、第6期。

張慧瑜「文化自信與中國電影的現代性經驗」『当代電影』中國電影藝術研究中心、2021年、第7期。

張雋雋「愛恨交加：1927-1943年中国媒体对黄柳霜的報道和評價」『当代電影』中國電影藝術研究中心、2014年、第1期。

張清「『炮打双灯』觀后」『当代電影』中國電影藝術研究中心、1994年、第3期。

張曉紅、梁劍東「從〈鐵姑娘〉到〈新典範〉：中國女性社會角色的歷史變遷」『思想戰線』雲南大學出版社、2008年、第1期。

張一璋「〈迎春花〉：城市影像、李香蘭与殖民時代的電影工業」『理論界』遼寧省社會科學界聯合會主管、2010年、第7期。

張英進「美國電影中華人形象的演變」『二十一世紀』香港中文大學出版社、2004年、第83卷。

張英進「民族、國家與跨地性反思中國電影研究中的理論架構」『南京師範大學文學院學報』南京師範大學出版社、2012年、第3期。

張永絮「歴史の断絶と事実の矛盾」『文化藝術研究』浙江省文化藝術研究院、2021年、第14卷、第3期。

#### 【新聞資料】

"Chinese Rise Against Christians." New York Times, November 29, 1899.

"Missionary Murdered in China." New York Times, January 15, 1900.

白楊「新的开端，滿腔熱望」『文匯報』中華全國文學藝術工作者代表大會籌備委員會文藝

報編輯委員會、1957年1月。

杜高「帝國主義文學の完全な反動性について」『文匯報』中華全國文學藝術工作者代表大會籌備委員會文藝報編輯委員會、1949年9月27日。

王容、「上海觀衆為進步電影而歡呼」、『人民日報』、1951年3月19日。

文化部映画局の會議記録「文化部映画局第一回行政會議、今年の映画生産計画を決定し、工農兵の方向を固く貫く」『人民日報』、1950年1月17日。

#### 【政府關係書類】

「広東省教委關於县区中小学教師对美態度的調查」（1950年12月）広東省檔案館で保管、檔案番号 B314-1-97-1-4。

「李仲培同志準備出席全国婦聯宣教会議報告提綱」（1950年10月）上海市檔案館藏、檔案号 B31-2-58-2。

文化局は映画政策の一環として、アメリカ映画やイギリス映画の活動を制限する各種法律を制定しているほか、委員で構成される旧映画審査委員会や組織条例を制定している。上海市檔案館藏、檔案号：B177-3-268。

市映画局「關於十年来上海電影事業的巨大發展和變化」（初步資料）1959年9月25日。

上檔 B177-1-220；市文化局「美国電影对中国的經濟侵略」上檔 B172-1-33。

市映画局「關於十年来上海電影事業的巨大發展和變化」（初步資料）1959年9月25日，上檔 B177-1-220。