

日中戦争期「満洲国」における映画作りのジレンマ

南 龍瑞

はじめに

1920年代以降映画の産業化が進み、映画と大衆とのかかわりが密接になってくると、ソ連、ドイツなど全体主義国家はむろん、英米諸国も映画を宣伝道具として重視し、映画による大衆プロパガンダを大々的に展開した。映画は記録と宣伝、および娯楽の三つの機能をもっているといわれるが、20世紀前半まで、多くの国において映画の宣伝機能が特段に重視されていた。本稿では、まず「民族協和」を標榜した日本の傀儡国家「満洲国」（以下「 」を省略）における株式会社満洲映画協会（以下、満映と略）の映画製作方針の変化を確認する。そのうえで、日中戦争以降のいわゆる「非常時」（以下、非常時は、特に断らない限り日中戦争開戦から日本敗戦に至る時期を指す）における日本の映画人の映画作りのジレンマを追究する。さらに、満映ではなぜ多くの中国人映画人材を育成することができたのか究明を試みることにしたい。

これまで満映に関する先行研究は数多く蓄積されてきた。代表的な研究として、佐藤忠男『キネマと砲声：日中映画前史』（リプロポート、1985年）と山口猛『幻のキネマ満映：甘粕正彦と活動屋群像』（平凡社、1989年）、同『哀愁の満洲映画—満洲国に咲いた活動屋たちの世界』（三天書房、2000年）がある。佐藤は、非常時に両国の映画人が、国家と民族の葛藤を乗り越えて、政治の厳しい制約を潜り抜けながら、どのように映画芸術の活路を模索したかを探究した。そのなかで、満映の設立、および主要作品の製作などを概略的に紹介している。山口は、甘粕及び満映人の群像を鮮明に描き、満映人に関する多くの逸話を披瀝した。しかし、3冊ともルポルタージュ的な性格を帯びており、学術専門書とは言いがたい。また、山口は「擬制王国としての満映」（『近代日本と植民地7—文化のなかの植民地』岩波書店、2005年）において、国家主義者、甘粕正彦が満洲国の政治理念を、どのようにして映画人根岸寛一、および牧野光男などの手で、映画という媒体を通して実現しようとしたかを論じた。甘粕による満映経営の融和路線と植民地化が加速していく満洲国の現実との矛盾を浮き彫りにした論考である。

満洲国が存在したおよそ14年間の歳月において、「日満一体、民族協和、王道楽土の建設」といった建国理念を幅広く宣伝し、地元住民を宣撫・教化して国民統合を成し遂げることが、情報宣伝当局の至上命題であった。貴志俊彦「満洲国情報宣伝政策と記念行事」（平野健一郎編『日中戦争期の中国における社会・文化の変容』財団法人東洋文庫、2007年）は広汎に渉猟した資料に基づいて、満洲事変以来、政府機関、協和会、軍を中心とするさまざまな機関が遂行した宣伝宣撫工作を、総務庁情報処（後に弘報処と改名）が中心となって統御管轄していくプロセスと、弘報処の指導・監視下で満洲国におけるメディア、文芸機構が国策宣伝に合わせて拡充・統合されていく

経緯を明らかにした。さらに、貴志は、満洲国で行われた各種記念行事に照明をあてて、宣伝宣撫の様相を再現しようとした。しかし、貴志は宣伝宣撫の効果についてはほとんど検証しておらず、被宣撫者である中国人の感受・反応などについては検討の余地があるだろう。また、満映が中心に協和会と各地方当局の協力を得て推し進められた映画による宣撫教化活動とその効果については、拙稿「『満洲国』における満映の宣撫教化工作」(『アジア経済』第51巻第8号、2010年8月)にて詳細に検討しているので、それを合わせて参照されたい。

一方、中国には、胡昶・古泉『満映—国策電影面面観』(中華書局、1990年、日本語訳は横地剛・間ふさ子訳『満映—国策映画の諸相』パンドラ、1999年)がある。本書は満映本体、および関連会社の様相を、満洲はもちろん、華北並びに上海での活動も含めて紹介している。同書の特徴は、数多い劇映画作品のあらすじをまんべんなく紹介していること、満映に所属した中国人の生涯を概略的に描いた点にある。しかし、著者は自らが主張する満映による植民地文化侵略と、地元住民への思想面での統制を具体的に厳密に検証しきれていない。近年、中国では満映に関する学位論文や学術誌論文がかなり増えてきたが、一次資料に基づいた客観的で説得力のある論考は極めてわずかである。

満洲国という植民地において、現地住民に対する宣撫教化の重役を担われなければならなかった満映、そして特殊な時代背景のもとで、政治に制約されるなかで、中日両国の映画人がどのように映画作りに取り組んできたか、本稿において先行研究の成果を取り入れながら探索してみることにはしたい。

1. 「民族協和」と満映の映画製作方針

内実はともかくとして、満洲国は表面的には建国理念として、「日満一体、民族協和、王道樂土、道義世界の建設」を高らかに掲げていた。満映は1937年8月に満洲国政府と満鉄が折半出資して(合計500万円)設立された国策会社である。また満映は、満洲国総務庁弘報処直轄の満洲国最大規模の文化機構であり、国内における映画の製作、そして配給と輸出入を独占していた。さらに満映は、「満洲国建国精神の普及と国民思想の建設、満洲国の国情の宣伝、日満一体の国策に従って日本文化の輸入と紹介、学術・技芸などの向上に貢献し、有事の際には全力で思想戦と宣伝戦を繰り広げて、国策の貫徹に協力する」⁽¹⁾ことを、自社の使命とした。端的に言えば、満映に課せられた最大の使命は、満洲国の住民に対する宣撫教化という国策遂行を担うことであつた。

満映の時期区分は、1937年から1939年までを前期とし、1940年から1945年までを後期とする。前期に関して、理事長である金璧東は飾りに過ぎない存在で、関東軍、および満洲国政府による満映への干渉が多く、満映の撮影所も建築中で、映画製作は軌道に乗っていなかった。この時期の満映は、宣撫教化色の濃厚な「啓民映画」の製作を特段に重視した。後期は、満洲国屈指の実力者甘粕正彦が関東軍・満洲国政府当局の支持を取り付けて、満映を支配した時期であり、資本金も当初の500万円か

ら 900 万円に増資され、新築された東洋一の規模を標榜するスタジオにおいて、日本の映画人と満映が養成した中国の映画人の協力のもと、本格的に映画製作を行い、「娯民映画」をもって現地住民に対する宣撫教化を試みた⁽²⁾。

(1) 初期における映画製作の特徴

満映が最初に取り組んだのは、ニュース映画の撮影であった。満映の創立準備中に盧溝橋事件が勃発したため、満映は吉田秀雄、藤巻良二などのカメラマンを現地に派遣し、戦況ニュースを撮影した⁽³⁾。その後、1938 年 7、8 月に張鼓峰事件、1939 年 5 月から 9 月までノモンハン事件が起きた際に、満映はカメラマンを総動員して、戦場に赴き記録映画を撮影した⁽⁴⁾。現在、映像を確認出来る、この時期のニュース映画は『黎明之華北』、『満人軍夫慰労表彰式』、『防共協定調印式』などである⁽⁵⁾。これらの映画の狙いは、戦争における日本側の正当性をアピールし、満洲国の中国人に戦時協力を求めることであった。満映はニュース映画製作にあたり、満洲国通信社、同盟通信社と提携した。

満映はニュース映画以外に、関東軍、満洲国中央官庁、協和会、および特殊会社の委託を受けて、宣伝教育用の文化映画を撮影した。1937 年に製作された文化映画の中には『楽土輝輝』と『協和青年』がある。前者は、産業部の委嘱により製作された農事合作社の長所と利便性を宣伝する映画であり、後者は、協和会の委嘱により製作され、協和会青年訓練所における協和会青年中堅分子を養成する模様を紹介した映画である⁽⁶⁾。1938 年と 1939 年にも、満映は、関東軍、および満洲国政府、協和会の委嘱映画、そして特殊会社の PR 映画を多数製作した。

1938 年 10 月、満映が主体となり関東軍、政府、協和会の協力を得て「満洲帝国映画大観」という文化映画シリーズの製作が計画された。これは、満洲国の政治、経済、産業、文化全般にわたる発展を内外に宣伝、紹介するために企画されたものである。このさい関東軍報道班長、国务院弘報処長、協和会中央本部長、満鉄映画製作所主任、満映理事と総務部長が製作委員を担当した。満映は、製作部文化映画課に映画大観係を新設し、企画と製作の事務を担当させた⁽⁷⁾。しかしこの計画は、1939 年にノモンハン事件が勃発したのちカメラマンが戦場に総動員され、また 1940 年には日本の皇紀 2600 周年記念映画製作の影響を受けたために、最終的には計画とおりに実施することができなかった。

満映は、映画配給権を独占していたが、日中戦争のため中国映画は満洲国に入りにくくなり、中国人向けの映画館は大きな影響を受けた。このため劇映画を作ることが満映の急務となった。1937 年 12 月、満映の劇映画第 1 号『壮志燭天』が完成した。満映前期の劇映画は大別して二種類ある。その一つは、当局の政策と方針を広く宣伝し、民衆に周知させることを目的とした国策映画である。もう一つは、政治と関係のない興行目的で作った娯楽映画である。

この時期の国策宣伝映画として有名なものが、李香蘭（本名：山口淑子）が出演した満映と東宝の提携作品『白蘭の歌』（1939 年）である。東宝は 1940 年に李香蘭と

長谷川一夫のコンビで『支那の夜』と『熱砂の誓い』を製作した。『支那の夜』は、上海を舞台に、日本人船員と彼に救われた戦争孤児の中国人娘との恋を、『熱砂の誓い』は北京を舞台に、日本人土木技師と声楽を勉強するため日本留学中の中国人娘との恋愛を描いた。この「大陸3部作」と称された映画には、いずれも日本は強い男、中国は従順な女で、中国が日本を頼るなら、日本は中国を守ってやるというメッセージが込められていたと山口淑子は語っている⁽⁸⁾。

この時期の満映劇映画の特徴の第一は、劇映画の宣伝性の重視である。すなわち大衆宣伝に用いる目的で、当局の政治的意図をストレートに盛り込んだ劇映画を作った。例えば『壮志燭天』(1937年)、『鉄血慧心』(1939年)などがその類である。第二は日本人の独善的な傾向が強いものである。例えば、『白蘭の歌』や『東遊記』(1940年)などは、日本人の優秀さと日本の先進性を示唆する反面、中国人の愚昧さと中国の立ち遅れを嘲弄している。

前期における満映の映画製作は、完全に政府当局の国策宣伝方針に従って行われた。ニュース・文化映画はもちろん劇映画までもが、プロパガンダ色が強く、民衆に対する宣撫教化を主たる目的とした。上述した満映作品の諸々の欠陥のため、配給映画の興行成績は芳しくなかった。映画館上映による宣伝効果が期待できない状況を踏まえて、中国人に対する宣伝宣撫を強化するためには、経常的、組織的な巡回映写活動を行った。

(2) 後期における映画製作の軌道修正

1939年10月30日、満映は臨時株主総会を開催して、甘粕正彦を理事長に選任した⁽⁹⁾。甘粕の満映理事長就任は、総務庁弘報処長の武藤富男と総務庁次長の岸信介の強い後押しがあって実現されたものである。前述の満映が抱えている諸問題を解決するには、甘粕のような関東軍と政府各官庁に影響力をもつ実力者が必要であった⁽¹⁰⁾。

1939年11月1日、甘粕は、正式に満映理事長に就任し、機構改革と人事刷新を断行すると同時に資本金を900万円に増資して、欠陥撮影所の建て直しとスタジオ設備の充実をはかった。軍事優先時代に映画などは緊急の必要がないという経済部官僚に、甘粕は人心を捉える点から言えば、映画は軍備より大切だと主張し、外国為替を取得してヨーロッパ諸国から映画機材と設備を取り入れた。人事面では甘粕は適材適所の原則に基づいて、実力に合わせて社員を処遇し、特に中国人俳優たちの待遇を改善した⁽¹¹⁾。

前期における満映の国策宣伝一点張りを修正しようと、甘粕は「満人による満人が楽しめる」映画作りの方針を打ち出した。国策を無理に劇映画に盛り込むことは観客を失うばかりで、国家観念の育成を妨げる。中国人に見せる映画を作り、映画を通じて大衆に娯楽を与えること、日常生活を楽しくすることによって、中国人に満洲国を親しませることこそ国策に適うことだと武藤と甘粕は認識していた。こうした観点から、甘粕は劇映画を「娯民映画」と称し、国策の宣伝はニュース映画と文化映画に担わせ、これをあわせて「啓民映画」と称した⁽¹²⁾。1940年12月、甘粕は従来の製作部

を廃し、娛民映画部と啓民映画部を新設した。娛民映画部長には、前製作部長の牧野満男が横滑りし、啓民映画部長には赤嶺義臣が就任した。さらに配給部長に池田桑作、経理部長に坂上休次郎が就任した。赤嶺、池田、坂上3人は協和会出身者である。課長級人事も協和会出身者が多く占めていた⁽¹³⁾。

甘粕の改革により、満映は劇映画製作の繁盛期を迎えた。劇映画の製作数は1940年17本、1941年24本、1942年17本である。劇映画のジャンルも現代劇、時代劇（古装片）、京劇映画など多様化し、作品の質も向上した。とりわけ時代劇は観客の人気を集め、興行成績もよかったという⁽¹⁴⁾。

この時期の作品について『晚香玉』（1944年）は中国人社会の世俗を見事に描いた作品である。これは現存する数少ない満映劇映画のひとつであるが、人物描写が真に迫り、物語が面白く進行も滑らかで、満映映画中の佳作である。また、『私の鶯』（1943年）は満映の傑作と言っても過言ではなかろう。このオペラ型劇映画は物語の背景、ストーリーやセリフにいたるまでが日本の軍国主義を賛美するものに満ち溢れていたが、「敵性音楽」が多いという理由で当時上映が禁止された。物語の虚偽性はともかくとして、映像は鮮やかで美しく、音楽も壮大でインパクトがあり芸術性が高い。李香蘭の演技も成熟していて魅力的で印象深い。『龍争虎闘』（1941年）は、興行成績の向上を目指して、中国人観客の好みに迎合して作った作品で、その狙いが見事に的中したという⁽¹⁵⁾。いわば甘粕の「満人による満人が楽しめる」映画製作の方針を体現した作品である。

しかし、満映の国策会社としての性質が変わったわけではなく、後期の劇映画にも前期と同様に国策宣伝の色彩が強く残った。例えば、『黎明曙光』（1940年）は、東辺道における反満抗日ゲリラ部隊の掃討作戦において殉職した、警察官清水裕吉をたたえるために製作された。ここでは侵略者である日本の軍警が英雄視され、郷土を守るために抵抗する中国人が匪賊として描かれている。

甘粕は、中国人に対する宣撫教化の使命を主に啓民映画に託した。甘粕の個人的な立場からいえば、啓民映画部を中心として、部課長級人事に協和会出身者を多く登用したのは、彼らは自分の協和会中央本部総務部長在任時の部下であり、安心して仕事を任せられたからであろう。また、協和会も満映と同様に、宣撫教化の任務を遂行する宣伝機関であるがゆえに、満映としては彼らの力が借りる必要があったと推察される。

1940年4月、「満洲国国兵法」が公布・施行された際、満映は治安部国兵法事務局の企画に従って、『国兵法』という宣伝映画を製作した。この作品では、国軍に入隊すべき義務や、入隊者、および家族に対する国からの優遇策をリアルに宣伝するために、劇映画ではないにもかかわらず、満映俳優を登用したり、字幕とナレーションもあわせて使用したりしている⁽¹⁶⁾。

啓民映画は、1941年より政府部局、協和会、特殊会社と事前に連絡をとって、自主映画と委嘱映画との一本化をはかり、時局に即応できるように対処した。同年、満映は45本の啓民映画を製作発表した。時事映画については、中国語版に主眼をおき、

国家的事件や国民啓発に資するニュースを『満映時報』として、合計 149 報作成した。また、児童を対象とする『児童満洲』を第 17 報まで製作した⁽¹⁷⁾。

1941 年 1 月 22 日、満洲国國務院會議は、建国十周年祝典委員会、およびその事務局を設置することを決定した。委員長には國務總理大臣、副委員長には総務庁長官と協和会中央本部長が充てられ、事務局長には総務庁次長が任命された。これは建国精神の徹底や、日満一体不可分関係の強化、そして国民精神作興などを目的として挙行される国家行事であった⁽¹⁸⁾。同年 5 月 12 日、「建国十周年記念祝典及記念事業計画大綱」が発表されたが、この大綱の「第 4 項：弘報宣伝」の 2 条には、「記念映画の作成をなす」と記されている⁽¹⁹⁾。

この国家行事にあわせて、満映は「満洲国建国十周年関係映画製作要綱」を発表し、啓発映画『建国十周年史』（10 巻程度）、『偉大なる十年』（4 巻程度）、『満洲事変戦闘記録』（10 巻程度）、『十周年行事記録』（10 巻程度）を製作することを決定した⁽²⁰⁾。

1942 年 9 月 15 日、新京において政府主催の盛大な建国十周年記念式典が挙行されたが、満映はこの行事を記録したニュース映画を、その翌日に奉天、ハルビン、牡丹江、大連などで一斉上映するという、当時としては至難の業を成し遂げた。これは啓民映画部時事課が徹夜でまとめあげたフィルムを、甘粕の働きかけで軍の飛行機が遠隔の都市へ運んだことで可能となった⁽²¹⁾。こうした事例は、国策宣伝が相変わらず満映の重要な任務であったことを示している。

1941 年以降、満映の啓民映画部は、関東軍報道部と一体化され、カメラマンはすべて関東軍報道部員として扱われた⁽²²⁾。同年に製作された『北の護り』第 2 輯は、関東軍報道部の指導のもと、満映の啓民映画部が総力をあげて撮影した宣伝映画である。ここでは、新京軍官学校における授業の様子や、北満の荒野で行われた軍事演習の場面、国兵法に基づいて入隊した兵隊の新兵訓練の模様などを記録している⁽²³⁾。

後期における満映の啓民映画は、その製作本数を年度別に見ると、1940 年に 30 本、1941 年に 45 本、1942 年には 35 本が製作された⁽²⁴⁾。しかし、1943 年に入ってから、その数は急激に減少し、1943 年 15 本となり、1944 年と 1945 年は、合わせてわずか 4 本しか製作されていない⁽²⁵⁾。これは、応召による監督・カメラマンの出征、フィルムの不足など、戦況に影響されたものと見られる。

後期における満映の映画製作は、甘粕正彦の強力な指導の下で、国策宣伝は啓民映画（ニュース・記録映画）に託し、満洲国住民への娯楽提供は娯民映画（劇映画）が担うという役割分担方式で行われた。そのうえで、いわゆる「満人による満人が楽しめる」映画作りによって、中国人を宥和して、満洲国に歴然として存在していた民族差別を乗り越えようとした。このような巧みな政策は、一定の効果を発揮し、民族の対立を和らげたが、満洲国の本質（外来民族による土着民族への圧迫と搾取）が変わったわけではない。

2. 国策宣伝と映画作りのジレンマ

国策宣伝とは、満洲国政府当局の意図に沿って、「日満一体、民族協和、王道楽土

の建設」といった建国理念を満洲国住民に宣伝、普及することである。しかし、現実において日本人は一等国民で、満洲族や朝鮮人は二等国民であって、大多数の漢族は三等国民として扱われた。食糧の配給にせよ、給料等分にせよ、学校教育にせよ、至るところに差別が歴然と存在していた。このような理念と現実のギャップを乗り越えることは、決して簡単なことではない。また、満洲国の事情に暗い日本の映画人が、どのように「新米」の中国人の役者を駆使して、現地住民が見て楽しめる映画を作るのか。宣撫教化の至上命題を、いかに面白いストーリーを媒介に芸術的に具現すればよいのだろうか。これらが満映の映画人を待ち受ける課題であった。

(1)「娛民映画」が作れない日本の映画人

設立当初、満映の理事長に選出されたのは、清朝の皇族で龍江省長を退任したばかりの金璧東（川島芳子、別名金璧輝の実兄）であった。しかし、金璧東は操り人形的な存在で、実際は、満鉄庶務課長から満映の専務理事に選出された林賢蔵が実権を握り、また、協和会から送られた山内友一、総務庁弘報処事務官の亀谷利一と P.C.L.⁽²⁶⁾ から入社した山梨稔がそれぞれ総務、製作と配給 3 部の業務を管理した⁽²⁷⁾。満映は、新京の大同大街にあるニッケビル（日本毛織）の 2 階に事務所を構えて、新京郊外の寛城子にある廃駅の機関車庫を臨時のスタジオとして使用した⁽²⁸⁾。満映の映画製作陣は、満鉄映画製作所から移行した若干名を除いて、そのほとんどが日本から招聘された。

1938 年 6 月、日活多摩川撮影所所長の根岸寛一が満映製作担当理事兼製作部長として着任した。これは関東軍の意向を受けた満洲弘報協会理事長の森田久の要請に応じてのことであった。根岸は日本映画界の有名プロデューサーであり、このさい根岸とともに日活製作部長の牧野満男をはじめ、荒牧芳郎（シナリオライター）、大谷俊夫（監督）、鈴木重吉（監督）、谷本精史（撮影者）、酒巻辰男（制作者）、堀宝治（美術士）、川口誠也（録音士）ら十数名が満映に入社した⁽²⁹⁾。その後も日本の映画人が続々と満映に加入した。

ニュース映画や文化映画はともかく、満洲国の人々に見せる劇映画を作るには、地元の俳優が出演しなければならない。そこで、満映はあらたに俳優訓練所を設けて俳優の養成に着手した。1937 年 11 月に第 1 期の俳優訓練生 43 名（男子 22 名、女子 21 名）が入学し、ニッケビルの 2 階にある講堂で講習を受けた。さらに 1938 年 3 月と 5 月、2 期生と 3 期生が入学した。訓練所の専任教師には、日本の初期映画の俳優であり、後に監督を務めた近藤伊与吉が就任し、1938 年 5 月には、弘報処の事務官陳承瀚が俳優訓練所長に任命された⁽³⁰⁾。この頃、満映は李香蘭のスカウトに成功する。女優として抜群の資質をもっていた李香蘭は、俳優訓練所で初歩の訓練を受けてから、すぐに『蜜月快車』（1938 年）という劇映画で主役を演じた。

前述のように、満映が最初に取り組んだ劇映画は主に二種類であった。その一つは、現地住民に対する宣撫教化を目的とした国策映画である。もう一つは娯楽提供のために製作された映画であり、日本の通俗娯楽映画を翻案したものである。満映の国

策劇映画第1号の『壮志燭天』は、坪井与が脚本・監督を、大森伊八が撮影を担当し、配役は全員満映俳優訓練所の第1期生が担った。『壮志燭天』は、満洲国治安部に委嘱されて製作された国軍宣伝用の映画であり、満洲国各地で兵隊募集のために使われた⁽³¹⁾。映画のあらすじは以下のとおりである。村が匪賊に襲われ、肉親や親友を失った劉得功（王福春が演ずる）は、恋人瑞坤（鄭曉君が演ずる）の支持を得て、母（張敏が演ずる）や叔父の反対を押し切り吉林第2軍管区の募兵に応じ、模範兵として伍長に成長する。得功は後に匪賊討伐戦で仇敵の馬徳堂（劉恩甲が演ずる）に遭遇し、一騎打ちの勝負を経て馬を倒す。得功も深い傷を負ったが、国防婦人会の手厚い看護を受けてまもなく治癒する。やがて得功は除隊して村に帰り、恋人・母親と村人に英雄として迎えらる。

この映画は後に宣伝宣撫用として各地で巡回映写されたが、その赤裸々な政治的意図のために、観衆には受け入れられなかった。製作者の期待に反して、農村部における上映では、ヒーロー役の劉得功よりも悪役の馬徳堂が歓迎された。これは何という皮肉なことだろう。

娯楽映画として製作されたのは、李香蘭の満映デビュー作『蜜月快車』（日活多摩川時代にヒットした新婚夫婦の喜劇「のぞかれた花嫁」の翻案映画）であり、上野真嗣が監督を、池田専太郎が撮影を担当した⁽³²⁾。これは満映初のコメディ映画で、あらすじは次のとおりである。新婚夫婦の子明（杜寒星が演ずる）と淑琴（李香蘭が演ずる）が新京から北京に新婚旅行に出掛ける。途中の寝台車内で二人の周りに泥棒騒ぎ、痴話喧嘩などが巻き起こる。

また同じ時期に、満映は満洲国の人々に日本を紹介するために、東宝の協力を得て『東遊記』（1940年）という映画を製作した⁽³³⁾。この作品は、高柳春雄が脚本、大谷俊夫が監督、大森伊八が撮影を担当した。映画のストーリーは次のとおりである。満洲国の片田舎に住む陳（張書達が演ずる）と宋（劉恩甲が演ずる）は、東京に住んでいる友人王の手紙に心踊り、東京へ向かう。二人は東京でサンドイッチマンの仕事をしながら王を探す。やがて二人の仕事が認められ化粧品会社の宣伝の仕事につき、美人タイピストの麗琴（李香蘭が演ずる）が通訳としてつけられる。その後、二人は昭和映画の俳優となる。やがて二人は、麗琴が王の妻の姉で日本人の愛人であることを知り、がっかりする。

この類の映画は、満洲国の風習に馴染んでいない日本人が書いた脚本を、中国語が通じない日本人監督の指導で、素人の中国人役者が演じたゆえに、映画は滑稽な場面が多く、「トゥイブチ对不起映画」（セリフにやたらすみませんが多いのと観衆に申し訳ないとの意）と揶揄された。日本人が自己本位で作った映画は、「和泉」が色濃く残っていることに加えて、ストーリーが現地の風土に合わず、情景が民衆の生活から離れていて、観衆には全く人気がなかった。

（2）満映が育成した中国人映画人材

甘粕正彦が理事長に就任してから、満映は劇映画製作において、「満人による満人

が楽しめる」映画作りの方針に従い、中国人社員のシナリオ創作、監督、およびカメラマンへのチャレンジを応援し、彼らに好い条件を与え、独立して仕事するよう激励した。また甘粕は元来の俳優訓練所を養成所と改称し、映画全般の人材を養成するアカデミーとした。日本人の独りよがりでは、観衆に好かれる映画を作ることができない、中国人が見て楽しめる映画は中国人の手で作るしかないと言った⁽³⁴⁾。

甘粕は適材を適所におき、実力に合わせて社員を処遇した。特に中国人社員の待遇を改善したことが注目に値する。当時満映の中国人の給料は相当低かった。李香蘭の月給が250円であったのに対して、中国人スター女優李明の月給は45円で、無名女優たちの月給はわずか18円であった。甘粕は李明の月給を200円に、女優たちの平均月給を45円に引き上げるなど、社員の俸給を他の特殊会社に比べて高水準に引き上げたという⁽³⁵⁾。

満映のこうした中国人宥和策は功を奏した。1940年に周曉波が初めて原作・脚色・監督として『風潮』を製作した。つづいて、朱文順、王則、張天賜が監督として一本立ちした。この4人は自作した脚本を持って映画を作った。これ以外に、満映には楊葉、張我権、梁孟庚、張南、姜衍（本名：姜学潜）、王智侠の6人が脚本家として誕生した⁽³⁶⁾。1940年、満映の看板俳優である王福春（後に王啓民に改名）は、甘粕に直訴して、撮影助手に転向した。王啓民は3年の練成を経て、1943年にカメラマンとしてデビューした。王啓民が最初に撮影した劇映画『晚香玉』（1944年）は、録音を除いて全製作を中国人が担当した映画であった⁽³⁷⁾。

王啓民は、後に新中国映画界の名監督となり、後世に幾多の優秀な作品を残した。王啓民以外に満映が育成した映画人のなかで、新中国の映画界に名声を得た人物として、撮影者・監督の馬守清、および李光恵、俳優の凌元（本名：張敏）、および浦克など十数人を挙げることができる。

しかしながら満洲国が総動員期（1941年以降）に突入すると、中国人に対する取締りが厳しくなり、多くの映画人が検問されたり、投獄されたりした。満映の脚本家兼監督の王則は、1944年夏に首都特高警察に捕らえられて獄死した⁽³⁸⁾。監督の劉国権は抗日的言動があるという理由で、逮捕され6ヵ年の刑を宣告された⁽³⁹⁾。1943年3月、姜学潜は首都特高警察に逮捕されたが、甘粕の庇護で難を逃れた⁽⁴⁰⁾。当時、少しでも反満抗日的言動があると見なされた場合、誰であれすぐに逮捕されたので、中国人はみな戦々恐々としていた。

1945年5月、映画作りの活路を求めて満洲国に渡った名監督、内田吐夢が満映に入社した際、内田は甘粕から、中朝辺境地の通化に撮影機材の疎開地を探して来るよう、命ぜられた⁽⁴¹⁾。その前年の1944年11月、甘粕に満映の映画製作の全責任を任されていた根岸寛一が、満洲国に骨を埋めることを好まず、満映を辞して日本に帰った⁽⁴²⁾。いずれも満映の凋落を象徴する出来事である。もはや満洲国は安心して映画を作る場所ではなく、政治の厳しい制約のもと、映画製作の進路は結局閉ざされたのである。

おわりに

満映は、満洲国当局の国策宣伝を遂行するために設立された特殊会社であり、満洲国の住民に対する宣撫教化工作を積極的に実施した。前期における満映の映画製作は、完全に満洲国政府当局の国策宣伝方針に従って行われた。ニュース・文化映画はもちろん劇映画までもが、プロパガンダ色が強く、民衆に対する宣撫教化を主たる目的とした。しかし、「民族協和」というスローガンとは裏腹に、満洲国には歴然とした民族差別が存在し、現実には日本人が一等国民で、満洲族や朝鮮人は二等国民であって、大多数の漢族は三等国民に扱いされた。こうした理念と現実のギャップは、一、二本の国策映画で簡単に乗り越えられるものではなかった。

後期における満映の映画製作は、甘粕正彦の強力な指導のもとでおこなわれ、国策宣伝は「啓民映画」（ニュース・記録映画）に託し、満洲国住民への娯楽提供は「娛民映画」（劇映画）が担うという役割分担方式によって行われた。甘粕の「満人による満人が楽しめる」映画製作方針に従い、満映は満洲国における映画人材の育成と起用を重視し、彼らの待遇も改善した。こうした現地人の宥和策は功を奏し、映画製作は繁盛期を迎えた。劇映画のジャンルも、現代劇、時代劇（古装片）、京劇映画など多様化し、作品の質も向上した。とりわけ時代劇は、観客の人気を集め、興行成績も上がった。しかし、後期の映画製作も依然として国策遂行が主たる目的であった。甘粕正彦に代表される宥和主義者は、映画を通じて大衆に娯楽を与えること、日常生活を楽しくすることによって、中国人に満洲国を好かせ、現地住民に国家観念を植え付けることを目論んだからである。

とはいえ、映画による宣撫教化を通じて、満洲国の住民に国家意識を植え付けることは非常に無理があった。なぜなら、当時の満洲国の住民は、中華民国に対する国家意識さえ希薄であり、ましてや異民族が立ち上げた、なじみのない新国家を受容する心境は到底あり得なかった。満洲国の住民に存在した意識は民族意識だけであり、自分たちは土着の住民であって、自分らを支配するのは外来民族の日本人であると考えたが、これは心情的には決して愉快なものではなかった。

満洲国に渡った日本の映画人は、満映という新天地において、中国人の素人の役者を動かして、自分らの感覚と思慮で映画作りに取り組んだ。しかし、満洲国の国策宣伝に制約され、かつ日本人の独善的な考え方をもち、現地の風土に馴染めなかったことから、彼らは結局、現地住民に好まれる映画を作ることはできなかった。このことは、多くの映画作品が観衆に「对不起映画」と揶揄されたことから理解できよう。とりわけ日本敗戦直前になると、映画人にとって外部の環境はますます陰しくなり、劇映画作りの道が完全に閉ざされてしまった。

満映は8年という歳月において、映画製作活動や宣撫教化工作などを通じて、満洲国の地に映画文化を普及させ、多くの映画人材を育成した。とりわけ、甘粕時代における「満人による満人が楽しめる」映画製作方針は、多くの中国人社員のシナリオ創作や、監督、およびカメラマンへのチャレンジを可能にし、彼らをいち早く一人前の映画人に成長させた。満映の俳優訓練所と養成所は、満洲国という傀儡政権の枠組み

を越える形での映画人材の揺りかごであったといっても過言ではなかろう。

註

- (1) 「満洲映画協会之使命」〔著者不明〕『満洲映画協会案内』（満洲映画協会、1938年12月15日）。
- (2) 南龍瑞「満洲国における満映の宣撫教化工作」『アジア経済』第51巻第8号（2010年8月号）31頁。
- (3) 吉田秀雄「北支事変映画撮影日誌」『満洲映画』創刊号（1937年12月）36頁。
- (4) 「満映を鳥瞰する」(『映画旬報』第55号、1942年8月) 33頁。
- (5) 『樂土輝輝、黎明之華北、慰勞滿人軍夫表彰式（満州の記録：映像の証言4、満映啓民映画編第1集）』（テンシャープ、1994年）、『協和青年；防共協定調印式；康德5年全聯実況；黎明の寶庫：東邊道（満州の記録：映像の証言5、満映啓民映画編第2集）』（テンシャープ、1994年）。
- (6) 前掲『映像の証言：満州の記録』4、5。
- (7) 坪井与「満洲帝国映画大観について」(『宣撫月報』第4巻第9号、1939年10月) 96-100頁。
- (8) 山口淑子・藤原作弥『李香蘭 私の半生』（新潮社、1987年）23、136頁、山口淑子『李香蘭を生きて』（日本経済新聞社、2004年）60頁。
- (9) 株式会社満洲映画協会『第三期決算報告書』（出版社不明、1939年）2頁。
- (10) 武藤富男『満洲国の断面』（近代社、1956年）97-105頁、山口猛『哀愁の満洲映画』（三天書房、2000年）263-271頁。
- (11) 武藤富男『満洲国の断面』（近代社、1956年）109-114頁、坪井与「満洲映画協会の回想」(『映画史研究』第19号、1984年) 15頁、吉田貞次「ああ幻の撮影所―満映」(『映画撮影』第71期、1980年) 55頁。
- (12) 武藤富男「満洲は世界一の映画国になる」(『映画旬報』第55号、1942年8月)、甘粕正彦「満人のために映画を作る」(同前) 15、17頁。
- (13) 「満映の機構改革」(『映画旬報』第3号、1941年2月) 23頁、清水千代太「満映印象記」(『映画旬報』第55号、1942年8月) 40、42頁。
- (14) 国際映画通信社「満洲国映画界」(『映画年鑑（昭和18年版）』昭和編1-10、1943年、日本図書センターより1994年再版) 599、600頁。
- (15) 2006年3月14日、筆者は長春の吉林大学付属病院病室で、約2時間王啓民（本名、王福春：1921年1月生、2006年4月9日逝去）氏にインタビューを行った。
- (16) 「国兵法」(『映像の証言：満州の記録』7、テンシャープ、1995年)。
- (17) 『映画年鑑（昭和17年版）』昭和編1-9（国際映画通信社、1942年、日本図書センターより1994年再版）4-2、14-3頁。
- (18) 「建国十周年祝典委員会官制公布」(『宣撫月報』第51号、1941年3月) 73頁。
- (19) 「建国十周年記念祝典及記念事業計画大綱」(『宣撫月報』第53号、1941年6月) 101頁。
- (20) 『映画旬報』第55号（1942年8月）82頁。
- (21) 角田房子「甘粕大尉」（連載第13回）(『中央公論』1975年2月) 280頁。
- (22) 吉田貞次「ああ幻の撮影所―満映」(『映画撮影』第71期、1980年) 56頁。
- (23) 『慶祝日本紀元二千六百年；興亜国民動員全国大会；北の護り（満州の記録：映像の証言8）

- 満映啓民映画編第5集)』(テンシャープ、1994)。
- (24) 国際映画通信社「満洲国映画界」(『映画年鑑』昭和編 1-10、1943 年) 599 頁。
- (25) 坪井与「満洲映画協会の回想」(『映画史研究』第 19 号、1984 年) 97-99 頁。
- (26) P.C.L. は写真化学研究所 (Photo Chemical Laboratory) の略称で、日本の映画会社東宝の前身である。
- (27) 前掲 坪井与「満洲映画協会の回想」2 頁。
- (28) 前掲 吉田貞次「ああ幻の撮影所—満映」53、54 頁。
- (29) 前掲 吉田貞次「ああ幻の撮影所—満映」54 頁。
- (30) 胡昶・古泉『満映—国策電影面面觀』(中華書局、北京、1990 年) 40-42 頁。
- (31) 『満洲映画』第 5 号 (1939 年 5 月)
- (32) 「満洲映画作品目録」(『映画旬報』第 55 号、1942 年 8 月)
- (33) 同上。
- (34) 前掲『満洲国の断面』109-111 頁、前掲「満洲映画協会の回想」15 頁。「満映の機構改革」(『映画旬報』第 3 号、1941 年 2 月) 23 頁。
- (35) 前掲『満洲国の断面』109-111 頁、前掲「満洲映画協会の回想」15 頁。
- (36) 英清次「康德 8 年・満洲映画」(『映画旬報』昭和 16 年度映画界総決算号、1942 年 2 月) 66 頁。
- (37) 2006 年 3 月 14 日、王啓民氏に対する筆者のインタビューに基づく。
- (38) 2006 年 3 月 6 日、筆者は北京の張敏氏(1917 年 3 月生まれ)の自宅を訪れて、聞き取り調査を行った。張敏は王則の元妻であり、終戦後、張敏は名前を凌元と変えた。
- (39) 前掲「満洲映画協会の回想」53、54 頁。
- (40) 張奕「我所知道的満映」(『長春文史資料』第 12 輯、長春、1986 年) 39、40 頁。
- (41) 内田吐夢『映画監督五十年』(三一書房、1968 年) 134、135 頁。
- (42) 前掲『満洲国の端面』159 頁。

(なんりゅうずい：天津工業大学外国語学院)