



Title	「愛」のはけぐちとしての李香蘭：日本と大陸へ 「虹のかけ橋」を彩る夢の女王
Author(s)	ワツツ, クレイガン
Citation	年報人間科学. 1999, 20-2, p. 411-419
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/6701
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

「愛」のはげぐちとしての李香蘭・

日本と大陸へ「虹のかけ橋」を彩る夢の女王

クレイガン・ワツツ

〈要旨〉

1937年、満州映画協会（略して「満映」）は国策会社として設立され、プロパガンダ映画を作りはじめた。満映の作品はほとんど中国語で中国人向けだが、満映の日本内地への効果は見逃せない。

満映の唯一のスター李香蘭は、映画や歌を通して爆発的な人気を集めた。1941年に東京の「唄う李香蘭」ショーでは、10万人以上の群衆が劇場につめかけてさわぎとなつた。李は「支那の夜」という映画で、長谷川一夫と組んで、「理想的」な植民地関係を演じて、スターとなつた。映画の中でも、長谷川の愛に目ざめる。

「支那の夜」が成功してから、李は同じようなパターン化された映画に出演し続けた。若い日本人ヒーローが大陸へ渡つて、現代的な職業（医者、建築家、エンジニア等）につき活躍する。一方、李は芸術的、感情的、自然的だという風に描かれている。李の魅力を感じるヒーローは、十分に自身の男らしさを見せてから、李を選ぶのだが、最後に、二人は、「國のた

め」に別れた。

李の戦時の映画では、当時の日本の「男らしさ」に対する不安定さが表れている。同時に、そこでは、日本の中国に対する暴力、或いは、男の女に対する暴力を正当化するプロパガンダ効果が見られる。人気を集めた李の登場するプロパガンダ映画によると、暴力は一種の愛情表現にすぎない。

キーワード
満州

映画

プロパガンダ
ジエンダー
暴力

はじめに—満州映画協会

1906年、日露戦争の結果、日本はロシアに代わって中国の東北3省に手を入れはじめた。主に長春から大連までの鉄道が日本の南満州鉄道会社の経営下になり、日本からこの地域に資本や人材が流れ始めた。日本軍や満鉄の活動によつて、柳条湖事件がでつちあげられ、溥儀が天津から連れてこられ、1932年、満州といふ新しい国家が生まれた。

1937年、文化的な侵略として、満州映画協会（以下「満映」と略す）が、国策会社として作られた。日本側の指導者たちは、中国人が圧倒的に多い満州国をうまく運営するために、文化的な面を治めなければならないと考え、満映に有力な人材や資本を与えた。戦前日本映画の代表的なプロデューサー根岸寛一やマキノ光雄が就任してから、満州で唯一の政治的、軍事的権力者と思われている甘粕正彦が理事長になつた。映画製作や外国映画の輸入配給を独占し、また先端的な技術を汲み取つて、1939年、新京で東洋一の撮影所を建築して、中国語の娯楽映画、教育映画、時事映画の大量生産を進めた。

表面的な目的は、地元の中国人を喜ばせる中国語の娯楽映画を作ることや、中国人の映画人を育成することであつたが、言うまでもなく、プロパガンダが狙いであった。中国映画の伝統の中心になる上海で作られた大衆映画のなかの抗日伝統を活用しながら、満州国

を独立国家として宣伝して、地元の中国人を納得させようとした。

しかし、プロパガンダとして、満映の日本内地への効果は見逃せない。映画評論家佐藤忠男によると「満映の存在が日本で注目されたのは、その作品によってではなく、ひとりのスター、李香蘭を世に出したことによってだった」（p.83）。⁽¹⁾そして、李香蘭自身が指摘したように、日本人向けの映画は中国人（満州人）向けの映画より「はるかに国策的だった」（p.133）。⁽²⁾

この論文の目的は、「国民國家」と「ジエンダー」という概念を用いて、戦時の満映・李香蘭の映画を分析することである。はじめに当時の李香蘭の爆発的な人気の理由を考えてみる。次に李香蘭のもともと人気になつた映画「支那の夜」の内容を考察する。最後に李香蘭の映画に見られるイデオロギーについて論じたい。

李香蘭の登場

1939年、満州で生まれた満映のスター李香蘭（元参議院議員の山口淑子）が中国人であると宣伝されて日本の舞台に登場し、歌や映画を通して人気を集めめた。1939年から1940年にかけて、李香蘭は一枚目アイドル長谷川一夫と組んで「白蘭の歌」「支那の夜」や「の誓」という「大陸三部作」と称された映画に出演した。⁽³⁾日本映画史批評家ピーター・ハイイがいうように、「支那の夜」がリリースされると「（この）満州から来た若い女優にたいする国民の熱愛ぶりは、ほとんどヒステリーとなつた」（p.244）。⁽⁴⁾1941年2月に東京の「明治李

香蘭」ショーでは、10万人以上が劇場を埋んで暴力的になつた「日劇七まわり事件」まで起きた。自伝のなかで山口淑子は「そのころの時勢は、あの三部作が大ヒットするような時代の『空氣』に支配されていて、私もその空氣を吸つていた」(p.126)と。なぜそんなに人気になつたのか。李香蘭自身の才能以外に幾つかの理由は考えられる。たとえば、映画俳優長谷川一夫と組んだこと。

歌舞伎や時代劇出身の長谷川のラブ・ロマンスが期待されていた。そして、李香蘭は中国人だと思われたこと。日本では、李香蘭が中国人であるということを宣伝するために力を入れ、日本人であることが報道されないように、メディアに圧力をかけた。李香蘭が人気になつた時期、政府の娯楽に対する規制が厳しくなり、洋画やダンスホールは禁止されていた。日中戦争は1937年から始まつたが、徵兵や戦死が多くなり、国内の配給や検閲が厳しくなり、それと同時に中国への関心が高くなつて、娯楽における李香蘭のようなスターが日本の舞台に登場した。

李香蘭は満州の美化されたイメージによつて売れたと思われる。

満州を日本的一部として治めるために軍部は日本の一般市民の満州への移民をもどめていた。満州にいる日本人が多くなるにつれて、満州が管理しやすくなる。そして、開拓団が北のほうに定住したら、ロシアに対する防衛にもなる。その上、満州は日本国内の経済的大・社会的問題を一举に解決できるだろうとみなされていた。国内の指導者は、国民の関心が国内の問題や社会的矛盾から満州に移つてしまつた。この狙いの下で満州は特に移民を対象としてうまく宣伝

された。そして映画を通じて、大陸のイメージは大きく変わつていった。ハイによるとそこまでの日本映画のなかで、中国大陸は「兵士たちが死と苦しみの貴さを悟る、破壊され尽くした人気のない場所であつたが、一般市民が中心の新しい映画では、『新アジアの建設』と『日中親善』がテーマとなつてゐる」と表現されている(p.238)。

大陸イメージの美化によつて、大陸に対する憧れが生まれ、1939-1940年で日本の大陸熱が絶頂に達した。蘭信^二によると、満州移民が1939年4万5千名、1940年5万5千名まで増加し、「従来の一般の海外移民の倍以上の規模になつたのである」(p.49)。⁽⁵⁾ 清水晶が説明するように「当時の日本の青年にとって、大陸進出は、現在の欧米駐在にも似た憧れであり、李香蘭はそうした日本と大陸の『虹のかけ橋』を彩る夢の女王だった」。⁽⁶⁾ 青年や農村集団が開拓団に入つて海を渡つて満州の北の方まで移動した。三部作について、山口淑子自身は、「日本の大陸政策を宣伝するためのプロパガンダ」(p.126)と。李香蘭の魅力は満州の魅力と一体化した。

「支那の夜」のワン・バターン

大陸三部作の人気を問う場合、映画の内容を重視しなければならない。三部作は、単純なラブ・ロマンスで、ワンバターン化されてゐるが、三部作のなかの一番知られている「支那の夜」という映画を見てみよう。映画のタイトルが出る前に、李香蘭が影でエキゾチ

ツクな京劇の格好でこの「支那の夜」というすでにヒットしていた曲を歌いながらダンスをしている場面がある。そして、上海の街のエキゾチックな風景が写され、群衆のなかの日本人船長の長谷川一家の顔が見えた。街でお金をだましとられた日本人男性が李香蘭と喧嘩になつて、長谷川がそれを見て、代わりにお金を男に出す。抗日感情を抱いている戦争孤児の李香蘭は、長谷川に「日本人に恩を受けたくない」と言う。お金を返すためにアルバイトを頼んだら、下宿しているホテルまで連れられた。暴力的な態度をとる長谷川は、李香蘭の襟首をつかんで、汚い彼女をむりやりに風呂場に突っ込む。長谷川は最初のシーンから明らかに李香蘭のことを好きになつていて、李香蘭は日本との戦争で両親が死亡したため、許すことができない。長谷川から逃げて、廃墟となつた実家を訪れた後、長谷川とそのとりまきからの親切を素直に受け入れられず反発し続ける。その為、長谷川はまた暴力的になる。又殴られた李香蘭は、不自然にも、椅子に座つている長谷川の脚を抱き締め、わがままを許してとお願いする。結局、長谷川や彼の仲間を通して、日本人や日本国の大善を信じて、抗日運動を裏切つて、長谷川の命を救う。しかしこう後に、長谷川の船はゲリラに攻撃されて、彼は死んでしまつたとわかる。

しかし、この運命になるのが李香蘭を選んだがゆえのバツではない。この運命によって、彼はヒーローになる。李香蘭はロマンスの対象と言えるが、この選択はわがままや無責任からではなく、彼女に日本人の善を教える役割を果たすところから必然的に来るのである。まず主人公として若い独身日本人男性が理想を持つて、大陸に渡つて、自分の力を發揮する。主人公は指導的な態度をとつて、「中国の建設」や「中国人のため」に、たとえば満鉄の技師、設計家、医者等といった職業を活かす。そこで、日本人の社長又は恩師は主人公が自分の娘と結婚することを期待している。娘は丁寧で上品で、いつも着物姿をしているが、美人ではない。

そして、主人公は上級知識階級の抗日的な李香蘭と会う。李香蘭は中国の風景と同様にエキゾチック化されていて、自然に主人公の心をひきつける。カメラが何度も長城や満州の広い草原、あるいは上海の夜景を写す。この風景を李香蘭と一緒に化させる。大陸の風景と同じように、李香蘭の美しい外見や文学的な才能が強調されている。彼女はチャイナドレスを着ていたり、大自然のなかで歌を歌つたりする。戦争やゲリラのことは背景として存在するが、主人公の男らしさと日本人男性が誰と結婚するかというジレンマが映画の中心的なテーマである。李香蘭は、日本人の女性と違つて、危険な匂いのあるところが魅力的なのだ。それを魅力的だと感じる男らしい主人公は、大陸に渡つたときと同じ感覚でリスクをおかして、李香蘭を選んだ。中国人（抗日匪賊あるいは李香蘭）に対する暴力のかたちで十分に男らしさを見せてから、李香蘭を選ぶと、とたんに英雄的に死んでしまう。

ふられた日本人女性は、主人公の選択に抵抗せず、かえって心広く主人公の理想的なところや李香蘭の方が相手として適切だと認めて、国（日本・満州・中国）のためになると信じ、長谷川のことを諦める。それにしても、李香蘭は抗日感情を捨てて、主人公と互いに気持ちが分かれ合つても、映画のほとんどの場合、最後には二人は死ぬ或いは別れてしまい、結局家族にならない。日本人と中国人が結婚して子供を産むまでいくという可能性をドラマとして描かれていません。⁽⁸⁾

大陸三部作における階級の描きかたについて触れてみたい。李香蘭と違つて、一般中国人民は映画の話に関係がなく、街の風景としか描かれていない。映画の作られた世界では、日本人は上流階級中国人としか付き合わない。日本人と上流階級の中国人は、一般的中国人のために努力しているという建前だが、それをするのに個人的な付き合いを必要とはしないように見える。「中国人のため」というテーマは、中国人上流階級と日本人の同盟を築くという点では、満州の現実は映画のなかで反映されてくる。つまり「中国人のため」というテーマには、中国の一般的の人民はその勘定に入つていないと。(9)

李香蘭の映画におけるイデオロギー

一種の愛情表現

長谷川が日本を代表して、李香蘭が中国を代表して、日本と中国との関係を分かれやすく演じる。まず、日本は「男」、中国は「女」

長谷川の憧れた男性像が当時の理想的な男らしさを反映している。女形出身の長谷川はジェンダーが演じられるものだとう」と役

というふうにジェンダー化されている。植民地研究が指摘したように、支配する側は男の役をし、される側は女性の役に想像される。山路勝彦がいうように、「イギリスがエジプトを植民地支配においたとき、使われたレトリックは“女”であった。合理的で有徳的なヨーロッパ人にとってみれば、非合理的で堕落した東洋人は征服すべき対象であつたし、その東洋人は、まさに征服すべき相手として女性と等価であった」(p.78)。⁽¹⁰⁾ 映画では、当時の男性は女性をリードするイデオロギーを日本对中国の関係に用いた。このイデオロギーを正当化するために、抗日感情を一つの「誤解」として描く。ハイイが説明するように「日本人を嫌う十分な理由のある中国人女性が、日本の男性と恋愛関係をもつたからといって、はたして“日本の真の意図の理解”に至ることがあり得るだろうかどうか。(略)。今まで攻撃のよう見えていたものが実は愛情ゆえの行為であつたと悟る」(p.242)。つまり、中国が日本の侵略動機を間違つただけだ。それが愛情だと分かると、李香蘭が演じるように日本のことを好きになる。佐藤忠男が述べる、「このように中国人から慕われているから日本は中国を指導するのであり、それは侵略ではないという理屈になる」(p.84)。

者として鋭く意識した人であった。12 日本の男らしさに満ちている時代劇で成功してきた長谷川は、今度その男らしさを大陸に持つていて、中国人を対象にして愛情の形で發揮する。この男らしさは暴力の形で演じられている。日本映画史のなかで長谷川のよう一枚目主人公が女性に対する暴力を振つたら、女性が憧れを感じて、好きになるパターンがよく見られる。山口淑子の説明によると「戦前の日本では、男が女を殴ることも一種の愛情表現で、殴られた女が殴った男の強さや思いやりに感激して、改めて愛に目覚める（略）」（p.138）。映画のなかで演じているように、日本の植民地支配や中国に対する戦争は暴力を通じて当時の日本国家の男らしさを象徴していた。従つて、「大陸三部作」は、中国人に不愉快な印象を与えると判断されて、中国人にはほとんど見せなかつたのだった。（B）

映画のなかで描かれている暴力的な男らしさと国民国家との親密な関係は最近の女性学とジェンダー研究の焦点になっている。この研究が指摘しているように、「自然」あるいは「宿命的」だと思われてきた「ジェンダー」や「国民国家」は、ただ文化的な産物である。上野千鶴子が言うように「国民国家」も「ジェンダー」も「歴史の変動期のなかで『宿命』としてのあり方から『脱自然化』されてしまた」⁽¹⁴⁾。ジェンダーが意識されると、ジェンダーフリーと思われた国民国家は、実際に男性を中心にして、性差別によって成り立つている概念だと明らかになる。特に戦争のとき、国民国家は女性を二流市民として分断する。「慰安婦」の問題を意識しながら、大越愛子が言つように、戦争中の国民国家によつて、女性が二分化されている。

「性的な欲望の対象としての女性、そして死ななければいけない男の心的基盤となる女性という風に、男性を中心に女性を分類していく」（p.146）⁽¹⁵⁾。女性を利用する」とことによって、体制が維持されている。

日本の大陸進出によつて、アジアの女性が暴力的性的対象になつて、国内の女性が天皇の子供を産む役割をしなければならなくなる。この動きが「支那の夜」で描かれている。李香蘭は、映画における母になるという流れがない。日本人男性のための一時的な性的対象にしかなつていない。中国人と演じている李香蘭は特に当時の日本人男性の間に人気を集めた。「七まわり事件」のとき、観客の7割は男性で、男の半数は学生の服装であった（山口p.172）。「大陸三部作」が人気になつた時期に、日本国家の軍隊がアジア人女性を「慰安婦」のかたちで、性的暴力の対象として扱いはじめたということとは偶然ではない。そこで日本国家による女性の一分化が国際化されて、アジア人女性を代表とする李香蘭は日本国之余つた性欲のはげぐちという役割をになわされた。

むすび

朝日新聞が言うように、「大陸三部作」が「当時の日本の雰囲気が色濃くにじませ」ていた⁽¹⁶⁾。李香蘭を通して示された、満州映画協会の日本国内に対するプロパガンダ的な影響は見逃せない。李香蘭の人気を集めた戦時下映画はラブ・ロマンスの形をとつて、中国や日本の国際関係をジェンダー化し、その支配関係を演じる。李香蘭

は大陸のエキゾチック風景と一体化させられ、中国人を演じてゐる

彼女も大陸も日本の男のしゃれを「中国のため」に發揮する対象にな

る。この映画が作られた世界では、中国の抗日運動は一つの誤解に

すぎない。そして日本人男性による暴力は一つの愛情ゆえの行為と

されて、日本の眞の意図を理解させる手段であった。「支那の夜」に

おける男性の「中国人」および「女性」に対する暴力が当時の日本

对中国の体制と似ている。自伝を書く際、山口淑子は「支那の夜」

を見て、「私はあまりの襲撃的事実につらめられてしまった。なぜ、

このような映画に出演し、『中国人女優李香蘭』として演技しなけ

ればならなかつたのか。それをこの年齢になつて気づかされた自分が

情けなく、眠れない夜が何ヶ月もつづいた」(p.394)と。そして、

日本国や日本人男性に「愛」された慰安婦たちは、李香蘭の役を見

て、どのように感じるだろうか。

注

- (1) 佐藤忠男 「キネマと砲戦——日中映画前史」 リプロポーネー 1985°
- (2) 山口淑子、藤原作弥 「李香蘭・私の半生」 清朝社、1987°
- (3) 「白蘭の歌」 1938年、渡辺邦男監督、東宝。『支那の夜』 1940年6月伏見修監督、東宝。『熱砂の誓』 1940年末、渡辺邦男監督、東宝。
- (4) ハリー、ピーター 「帝国の銀幕」 名古屋大学出版会 1995°
- (5) 蘭信二 「『満州移民』の歴史社会学」 行路社 1994° 1932-1945年の間に約27万日本人が満州に移民した (p.45)。その1/1分の1は、

1939-40年の満州熱の時に大陸に渡つた。

(6) 清水晶 「日本映画俳優大集会優篇」 キネマ旬報社、1980°

(7) フィリピンや東南アジア向けの版では、奇跡的ないじで長谷川はゲリラの攻撃から無事に逃げて、映画の最後のシーンで一人の間の愛が実る。現在日本のレンタル・ビデオでは、この版を扱っている (ハービー250)。

(8) 中国で一時的に上映されたバージョンでは、長谷川の死も李香蘭の自殺もカットされている。(ハービー250)。

(9) 昭和少年文学における伊藤公雄が指摘したように、「露骨な“差別”が描かれるわけではない。(もちろん、有色人種中、最も優秀な日本人が、貧しくおろかな他民族を助けてやる、ところが、差別意識はより巧妙にイデオロギー注入されるのだ) (略)」「口笛と軍靴——天皇性ファシズムの変貌」 京都大学新聞社編、社会評論社、1985 (p.95-6)。

(10) p.78 「植民地台灣」 (ナムモ) のノトリック 「社会人類学年報」 1994, vol.20°

(11) 「蘇州の夜」 1942年、野村治将監督、李香蘭、佐野周二出演、松竹。

(12) 山口淑子が語る。「『女らしさ』に欠けていた私に、日本人に理解される『女らしさ』をどうして出すかーは大いなる悩みだった。長谷川さんは『お色気とこうものはね、まず型がら入る。わたしがいまあなたの役だつたら、いつも風に演じますね』とすぐに入科をつくつてめせる。わすがは女形出身である。眼の配り、体のこなし、手による科振り、私などよりもるかに女性的で、こちらの顔が赤らんでくるほどのだつた」 (p.124)。

(13) 終戦になつて、李香蘭が上海で漢奴裁判になつた時、中国側が特にこの日本人男性の中国人女性に対する暴力を振るシーンを売国

奴として指摘して、リアリティーに欠けていたとした。日本人に殴られた中国人女性はその人を好きになることはありえない、と。「一つだけ倫理上、道義上の問題が残っている。それは、中国人の芸名で「支那の夜」など一連の映画に出演したことだ。法律上漢奴裁判には関係ないが、遺憾な」とだと本法廷は考える」(山口p.334)。

- (14) 上野千鶴子「『国民国家』と『ジョンダー』」「現代思想」1996年10月p.8-45。

Li Ko Ran: Object of Violent Affection

Cragun WATTS

The Manchurian Film Cooperative was established in 1937 for the production of propaganda. Most of the films produced by the Cooperative were made in Chinese for Chinese audiences. The effectiveness of propaganda exported to Japan by the Cooperative, however, should not be overlooked. Li Ko Ran, the Cooperative's first and only star, gained explosive popularity in Japan, igniting a "China Fever." At the 1942 Tokyo concert "Li Ko Ran Sings," a crowd estimated at up to 100,000 broke into rioting. Li represented a "beautified" image for the Mainland. Her screen romance with Japanese idol Hasegawa Kazuo in "China Evenings" served as an allegory of the "ideal" Japanese-Chinese colonial relationship. In the film, after being literally slapped to her senses by Hasegawa, Li, representing China as female, falls in love with the Modern Hasegawa who represents Japan as male. Violence is portrayed as a necessary means, an act of love.

Following the success of "China Evenings", Li appeared in films with similar themes. Idealistic young Japanese heroes cross over to the Continent to exercise their Modern professions: architects, doctors, engineers. By contrast, the beautiful, singing Li is coded artistic, emotional, cultural, and natural. She captivates the hero who must display his masculinity before choosing her. The union, however, is never consummated. Typically the hero dies fighting for his country, a fight to which Li has grown completely loyal.

The Li Ko Ran films serve as propaganda to justify Japanese violence on the Continent, and parallel male violence against women. The popularity of Li and her films among Japanese men at the time suggests an anxiety concerning the adequacy of Japanese masculinity. The Li Ko Ran films worked as popular propaganda, enabling confused Japanese men to confuse violence with love--in other words, enabling them to become the soldiers the State demanded of them.

Key words

FILM
GENDER
MANCHURIA
PROPAGANDA
VIOLENCE