

Title	『新しき土』と『支那の夜』にみるオリエンタリズムと日本的オリエンタリズム：原節子と李香蘭の女性像の比較
Author(s)	李, 潤澤
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2018, 2017, p. 21-31
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/69974">https://doi.org/10.18910/69974</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

# 『新しき土』と『支那の夜』にみる

## オリエンタリズムと日本的オリエンタリズム

### —原節子と李香蘭の女性像の比較—

李 潤澤

#### 1. はじめに

本稿では、日本人女性の光子を主人公とするドイツ人監督アルノルト・ファンクの映画『新しき土』(1937)と、中国人女性の桂蘭を主人公とする日本人監督伏水修の映画『支那の夜』(1940)を比較する。二つの作品において描かれた「娘」から「妻」への変容プロセスには製作者の女性観が含まれている。この変容プロセスの描写を軸として、オリエンタリズムと日本的オリエンタリズムの特徴について比較考察を行うことが本稿の目的である。

#### 2. 『新しき土』と『支那の夜』について

##### 2.1 『新しき土』について

##### 2.1.1 理想と現実の食い違い：初の日独合作映画

『新しき土』はオリエンタリズムの呪縛を打破しようという理想への試行錯誤の先駆的作品だと言える。それは、この映画(ドイツ語のタイトルは『Die Tochter des Samurai (侍の娘)』)の製作背景から観察できる。

プロデューサーの川喜多長政は、海外映画の日本への輸入と日本映画の海外への輸出に生涯をかけた映画人である。溝口健二の『狂恋の女師匠』(1926)をはじめとする三本の無声作品をベルリンで公開しようとしたり、『自由を我等に』(1931)や『会議は踊る』(1931)を日本に輸入するなどして、数多くの映画が彼の手を通過して、国境を越えて異文化の人たちに馴染まれた。しかし、『新しき土』の場合は、これらの作品と違って、製作のアイデアはファンクから川喜多へ持ち掛けられた。ナチス下のドイツ政府が防共協定を締結しようとした日本との親善を図って映画の製作を企画し、その映画の監督がファンクに任されたのである。

この機会をつかむことを通して、川喜多は映画を通して日本を海外に正しく紹介することを夢見た(山本、68)。なぜなら、それまで海外の人が目にした、映画における日本の表象は極めて不十分なものだったからである。最初期には、リュミエール社の社員が「西洋＝他者」の視線によって、日本の風景を断片的にカメラに収めた。20年代になって、ようやく日本に関する映画を海外に紹介する動きが始まったが、個人の手で行われるレベルに

とどまって、海外の観客の関心を十分に惹きつけることはできなかった。ファンクは「山岳映画の巨匠」として知られ、客観的に存在している自然の風景（山、雲など）を撮るのが得意な監督である。この監督の手で、客観的で科学的な視線をもって日本を映し出してくれたならば、オリエンタリズムによって歪んだ日本のイメージを払拭できるのではないかと、と川喜多は期待していた。

しかし、理想と現実の間には食い違いがあった。ファンクの『新しき土』は典型的なオリエンタリズム作品になったのである。『新しき土』に二つのバージョンがあるのは、その有力な証拠である。ドイツ人のファンクは言葉の通じない異国でメガフォンを握るに当たって、伊丹万作を共同監督として指名した。しかし、撮影の最初から二人の監督の間の映画理念の差異は明らかで、結果として『新しき土』は同じキャストによって同じセットで、昼に撮られたファンク担当のドイツ語版と、夜に撮られた伊丹担当の英語・日本語版の形で映画史に残っている。二人の間の越えられない壁は、日本をどのように表象するのかわかるという問題であった。ファンクは撮影に入ると、得意とする山岳シーンをふんだんに盛り込んだだけでなく、「絵はがき」的な名所ばかりを強引にモンタージュし、もはや「キッチュ」としかいいようのない、実に奇妙な「日本」を創出した（山本、76）。ハーイが主張したように、ファンク版は「国策主義色と、ヨーロッパ人の抱く典型的な『オリエンタリズム』が縋い合わさった」（ハーイ、136）作品として世に問われた。伊丹はファンクのオリエンタリズム的な描き方に「消極的抗議」をしたが、ドイツでも日本でもファンク版の方が圧倒的な人気であった<sup>1</sup>。

## 2.1.2 あらすじ

\*舞台：日中戦争前夜の日本、満州 主要登場人物：輝雄、光子

・<起>輝雄は、8年のドイツ留學生活を終えて、田舎出身の養子から西洋的知識人へと成長した。ドイツ人女性記者ゲルダは輝雄と同じ船で日本に来て、二人の間には友達以上の雰囲気がある。その8年間、輝雄の婚約者の光子は花嫁修業をしながら、一心に輝雄の帰国を待っていた。

・<承>帰国した直後、輝雄は光子との婚約関係は個人の自由を奪う封建的なことだと養父に訴え、光子は絶望する。同じ頃、輝雄の父と妹も上京する。輝雄の状態を見た妹は兄を連れて日本文化体験をさせ、輝雄は伝統的思想の価値を再認識し、田舎へ帰った。

・<転>ゲルダは光子の家に泊まった。光子は何事もなかったように生活していたが、親族会議での父の話を聞いて、晴れ着を着て火山へ投身自殺する決心をした。親族会議の知らせが届き、輝雄は急いで光子の家に戻る。光子の自殺を予感したゲルダの手紙を見た輝雄は火山を裸足で登って、光子を救い出した。

---

<sup>1</sup> ファンク版と伊丹版の相違点については、以下を参照（山本、76-80;瀬川、227-248）。伊丹版は国立映画アーカイブにフィルムが保管されているが、ビデオでの販売はされていない。本稿では、繰り返し視聴でき、西洋人から見た日本を表しているファンク版を取りあげた。

・<結>二人は結婚して満州に移住し、息子が生まれた。

## 2.2 『支那の夜』について

### 2.2.1 批評界で酷評、観客に大人気：大陸メロドラマ

『支那の夜』は「大陸三部作」の代表作として知られている。「大陸三部作」は東亜の新秩序を説く国策イデオロギーの「大陸開拓政策」を宣伝するため、李香蘭と長谷川一夫のコンビを起用して1939年から1940年にかけて東宝で撮られたシリーズである。

「大陸三部作」はすべて日中男女の恋愛物語で、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(四方田、128)。『支那の夜』を例にあげてみると、中国人女性の桂蘭が抗日から親日への転換するきっかけは、日本人男性の長谷に暴力的な平手打ちを受けたことである。それは当時であれ今日であれ中国人観客にとって屈辱的な場面で、李香蘭はこのシーンを演じたことで、戦後になって漢奸という罪名で死刑になりかけた。当時の中国の批評界は、大陸三部作に対して、「中国の文化人は激しい反感を覚え、そのやうな映画的取り扱い方は絶対に肯定出来ないといふのであった」(晏、105)と不満を露わにした。日本の批評家も、「痴呆映画」、「日本映画界の恥辱」と決めつけ、中国人女性と結婚する日本人主人公に対して「作品に現れる主要人物、それらの日本人男性は全くの恥辱であることを悲しむ」(晏、102)などと批判した。

日本的オリエンタリズムの思想が浸透したこれらの作品は、日中両側の批評界で冷遇を受けたが、一般の観客層では大人気を博した。李香蘭が演じた女性キャラクターが歌う場面では、中国の名勝が風物化されて描写され、異質でエキゾチックな「中国」のイメージが召喚される。日本では、女子高生たちの間で、李香蘭の真似をしてお化粧したり、チャイナドレスを着ることがブームになった。1941年2月11日に東京でリサイタルを開催した時には、大勢の群衆が押し寄せ、「日劇七回り半事件」という社会的事件を引き起こした。また、中国上海でも、『支那の夜』が1943年に上映された時には、映画館の観客が一斉に主題歌「支那の夜」を歌うエピソードもあった<sup>2</sup>。

### 2.2.2 あらすじ

\*舞台：戦時中国の上海と蘇州 主要登場人物：長谷、桂蘭

- ・<起> 汚れた身なりをした桂蘭は、日本人男性とのトラブルの最中に長谷に救われ、日本人から恩恵を受けたままにたくなくて、日本人アパートで手伝いをすることにする。
- ・<承> 桂蘭は長谷などの日本人に親切にされたが、依然として反抗的で「家出」を図

<sup>2</sup> 『支那の夜』には127分の「封切版」、89分の「普及版」など複数のバージョンがあるが、ここではビデオで発売されている「普及版」を分析対象にした。『支那の夜』の複数バージョンについて、以下を参照(関口、川崎)。

る。帰ってきて優しく迎えた日本人を拒絶した桂蘭を長谷は平手打ちにした。打たれた桂蘭は長谷に心を開いた。

・<転 1> 桂蘭のいとこが参加している抗日ゲリラ団体が長谷に軍事機密を漏らすように迫るが桂蘭が長谷を救う。二人は結婚を決意した。それは、長谷を慕っていた日本人女性とし子を失望させた。

・<転 2> 新婚の夜、長谷は軍需物資の輸送船で出動した。抗日ゲリラの攻撃を受けて長谷が戦死したという知らせが届いた。

・<結> 桂蘭は、かつて二人で楽しい時を過ごした蘇州で長谷を偲び泣き崩れ、運河で入水自殺を図った。そこに、実は生存していた長谷が馬車で駆けつけ、二人は橋の上で抱擁しあう。

### 2.3 二つの作品の関連性

この二本の作品にはいくつかの関連性がある。

まず、時代背景が重なっていること。いずれも日本が中国を侵略した時代に撮られ、当時日本社会で大ヒットした映画である。さらに、タイトルの「新しき土」「満州」や「支那」からわかるように、いずれも当時の植民地と関連している作品である。

そして、類似のジャンルに属していること。『新しき土』は独日親善のために作られたプロパガンダ映画で、主人公の輝雄と光子の結婚を主要ストーリーとしている。一方、『支那の夜』は「大陸開拓政策」に応えるために作られ、主人公の長谷と桂蘭の恋愛を中心としている。つまり、いずれも国策映画と恋愛メロドラマという二つの属性を持っている。

その上で、登場人物の配置が類似していること。『新しき土』の輝雄は、ドイツに留学して帰国した、西洋的思想を持つモダンなエリートである。輝雄、同じく進歩的なドイツ人の女性ゲルダ、オリエンタリズムの対象である伝統的な日本人女性の光子の三者によって、三角関係が形成される。『支那の夜』では、長谷は上海で船員として働いている有能な日本人男性である。長谷、同じく日本人であるとし子、日本的オリエンタリズムの対象である植民地女性桂蘭の三者によって、三角関係が存在している。映画の結末としては、いずれも最初は文化的に弱い立場にいる女性主人公が、三角関係で有利な位置を占めて、日本人男性と結婚して、「娘」から「妻」への変容を遂げる。二つの人物配置を表1に示してみる。

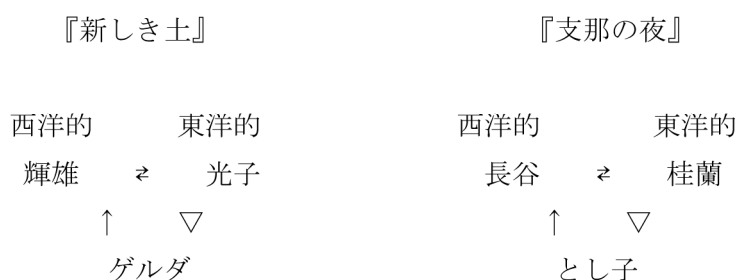


表1

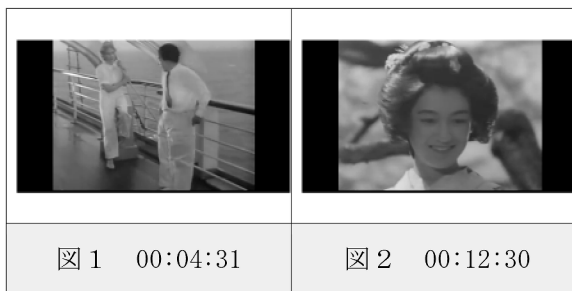
### 3. 二人の「娘」が「妻」になるプロセス

二つのメロドラマ作品のいずれにおいても、「他者」である女性の有り様、ジェンダー的關係、家族観が中心テーマといえる。

『新しき土』での一つの場面を例に挙げる。ホテルで地球儀を見ながら輝雄がゲルダに満州を指して、満州開拓の意義を説き、「国家建設に必要なのは、本物の男性だけじゃない、本物の女性も必要なんだ、甘やかされてそだったお人形じゃだめだ」(0:31:30-0:31:40)、と女性への要求を主張する場面がある。また、婚約が破れそうになる困難に直面した光子は、ホテルの部屋を訪ねてきたゲルダに会いたくないと言うが、父親に「お前は侍の娘じゃないか」(0:29:19-0:29:22)とたしなめられる。ファンクは『新しき土』公開の翌年に、日本人について「個人は皆無であって、家族、氏族、国民、日本国民、日本があるのみである」(中川、17)と述べているように、家族を個人より重視して描いている。家族の繁栄には、理想的な妻は不可欠な存在である。『支那の夜』でも、二人の新婚の日に、長谷が上司から任務を与えられた時、上司は「桂蘭、長谷くんの妻になられたあなたは、この日本人を理解せねばなりません」(1:15:37-1:15:44)と言って、日本人男性にとって理想な妻があるべき姿を示している。

そこで以下では、①二人の女性主人公は最初はどのような「娘」だったのか、②ストーリーの中でどのような「試練」があったのか、③最終的にカップルの中で何が変化したのか、という三つのステップでオリエンタリズムの代表作の『新しき土』と、日本的オリエンタリズムの代表作の『支那の夜』を分析し、両者の特徴を比較していく。

#### 3.1 類似の冒頭設定：男女主人公の間にある落差



映画冒頭部分には、製作者が持っているステレオタイプが色濃く反映されている。この二つの作品の冒頭部分では、男女主人公の間にいずれもかなりの落差がある。その落差は、結婚関係を結ぶために解決することが必要な問題点であり、物語成立の前提である。

『新しき土』の輝雄は、ドイツでの8年の留学経験を通して、日本人の外観と西洋的な思想の融合体になっている。輝雄の最初のショット(図1)では、スーツ姿の彼は流暢なドイツ語でゲルダと話している。彼は画面の前景に配置され、実際の身長と逆に西洋人のゲルダよりも大きく見えている。それから8分経過して、光子はようやく表裏一体の日本人のお嬢様として登場した(図2)。彼女の日常生活が映され、不自然な芸者の髪型で庭にいる鹿や鯉と遊んでいる。ステレオタイプの日本イメージとともに、彼女の天真爛漫なお嬢様の姿がクローズアップでスクリーンに映し出される。輝雄と光子はカメラワークに

において対照的な存在として導入され、また文化的相違により、二人の間のギャップの大きさが強調されている。



『支那の夜』では、長谷と桂蘭の二人は、同じ空間である上海の商店街に登場し、いずれも人混みの中で観客の眼に初めて触れて、二人の間の密な関連性が暗示されている。しかし、描かれた二人のイメージの間には落差も存在している。図3と図4はそれぞれ二人の最初の登場場面である。長谷は清潔な制服を着ていて、人々の真ん中に立ち、目立つように撮られている。

大勢のなかで抜きん出ているように撮られ、彼の指導者的な姿勢を表している。桂蘭はその後すぐ登場する。長谷と対照的に汚れた服を着ていて、人の海にかき消されるように撮られた。二人の登場の間隔時間の22秒は、『新しき土』より20倍も短く、長谷と桂蘭の親近性が暗示されている。

### 3.2 重なっている試練の道：「娘」から「妻」へ

試練過程の描写は、製作者が考える、二人の婚姻関係が成立するために必要な経路だと言える。二本の映画のなかで試練が描かれる時、実は多くの同じ要素が使われている。三つの代表例を取り上げ、それぞれがオリエンタリズムと日本的オリエンタリズムの手で、どのように扱われているのかを分析する。

#### 3.2.1 二つの婚礼ドレス

『新しき土』では、光子は婚礼ドレスの晴れ着を大事にしている。皮肉にも、映画の火山登りの前の展開まで、輝雄と光子との本格的なツーショットは一つもなく、むしろ光子はしばしば婚礼のための晴れ着とツーショットで撮られている。図5は、彼女が輝雄の帰国を聞いて、嬉しくて自分の晴れ着を出す場面である。彼女の婚姻への期待が反映されていると思われる。



しかし、ここで彼女は障子に囲まれたフレーム内フレームの中に閉じ込められ、画面の切迫感

は彼女が期待している婚姻に暗雲がたちこめていることを暗示している。図6は彼女がゲルダに自分の晴れ着を見せる時のシーンである。図7は、彼女が火山に登る直前の場面で、ここで彼女の手と晴れ着がクローズアップで撮られている。三つの場面では、彼女の手はいつも晴れ着に触っていて、彼女が家族によって定められた婚姻が自分の幸せだと思い込んでいることを示していると思われる。しかし、晴れ着は実家が用意したものであり、結婚は一方的

に準備が整った着物のような飾り物に近くみえるという二人の婚姻関係の形式性を象徴している。

『支那の夜』での婚礼ドレスは主に二つの機能を果たしている。第一に、恋愛三角関係の勝負を示している。桂蘭の婚礼ドレスは三角関係の相手のとし子からもらったお祝いプレゼントである。映画の前半で、とし子が長谷と街を散歩したとき、ショーウィンドウに飾られたこのドレスを見て、長谷との結婚に憧れる気持ちを表す場面があった。第二に、桂蘭の美しさを示している。図8では、ウェディングドレスを着た桂蘭は、照明を当てられ画面で明るく輝くように映されている。一方、隣の長谷は暗い色の制服を着て、背景の夜景と一体化し、存在感を抑えて映されている。そして彼の視線は桂蘭に集中し、さらに桂蘭の存在感を強化している。つまり、桂蘭長谷二人の婚姻関係が描かれる時には、まるで婚礼ドレスと結婚するような光子とは違って、二人の絆が深まる過程を細部まで物語りながら、桂蘭の人間的魅力を十分に示している。



図8 01:14:01

### 3.2.2 二つの自殺未遂

『新しき土』では、輝雄が「光子の存在を邪魔のように考えているらしい」(1:11:58-1:12:02)

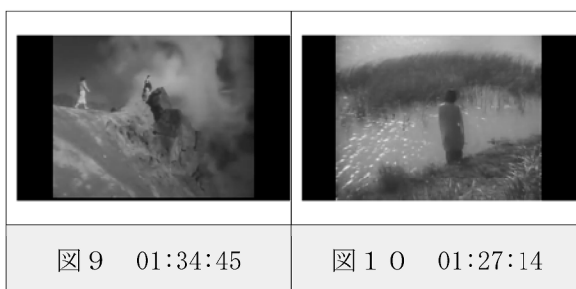


図9 01:34:45

図10 01:27:14

と言う父の言葉を聞いて、光子は自殺の決意をして家出をする。彼女が大切な晴れ着を持って、もうすぐ噴火しそうな火山の頂上へ向かったシーンは、映画全体のクライマックスである。この行為は日本人から見ると突飛で不可解なものであるが、ドイツ人のファンクは、オリエ

ント人の女性はこのような行為を取ると考えて、壮大なシーンで表現した。ここからは、自然の不思議と日本人性を結びつけて考えていることが読み取れる。

『支那の夜』の方は、桂蘭の自殺未遂は、長谷が戦死したメッセージを聞いてから数日後の出来事で、二人が以前デートした大切な思い出がある蘇州を一人で訪ねた時に、不意に思いついたものである。光子の計画的な自殺の試みとは本質的に対照的である。決意から中止するまで、光子の自殺を描いたシークエンスは22分32秒の大スペクタクルで提示されるのに対して、桂蘭の自殺を描いた場面はわずか2秒でまさに一瞬と言える。それぞれの自殺未遂の最後の場面(図9と図10)を見ると、超ロングショットで撮られた光子は桂蘭よりはるかに小さくて、光子が自然に勝つことは無理であることが読み取れる。

### 3.2.3 二つの会議

二つの作品には、女性主人公の状況について、それぞれ会議が開かれる場面がある。



まず、『新しき土』では、輝雄が一方的に光子との婚約を解除したいという意を表すと、光子の父は自分一人で家族のことを決定することはできないと返事して、一族の家長たちを招いて、輝雄と光子の婚姻問題について親族会議を開いた。図11では、全員が着物を着ていて、輝雄は画面の真ん中奥にいる。和室の壁には書画が掛かっている、みんな正座している。この画面を通して伝統文化が強調される一方、輝雄も家長の一人であることが示されている。つまり、光子の婚姻は、最初から家族によって規定され、解消する時も家族の意思に従わないといけないことを意味している。ファンクはオリエントの女性である光子には最初から最後まで自由意志が無いことを一貫して示している。

そして、『支那の夜』では、桂蘭は長谷に救い出され、長谷はアパートに住む日本人たちを集めて、中国人少女の桂蘭をどのようにして助けることができるかについて、相談する会議を開いた。図12では、長谷は画面の真ん中で、ほかの人よりも上の位置を占めて、



彼のリーダーシップの高さが強調されている（ジアネッティ、61-64）。会議の後、日本人に親切にされても、桂蘭は依然として抗日の態度を取りつづけ、家出を計画した。彼女は光子より自分自身で運命を決定することができる人物として描写されている。彼女のこのような性格を強調することは、さらなる展開で彼女が自分の意志で親日になる伏線であると思われる。

### 3.3 「妻」になった彼女たち

二人の女性は「娘」からそれぞれの試練に打ち勝って、最終的に家庭の半分を支えることができる「妻」になった。二組の男女がどのような試練過程を経て、何が変化し、何が変化しなかったのかを見ることを通して、オリエンタリズムと日本的オリエンタリズムの価値観を観察する。

#### 3.3.1 『新しき土』での変化と不変

『新しき土』で変化するのは、伝統の意義をもう一度考え直した輝雄である。

それに対して、光子は不変である。確かに、最初はおとなしく見えた光子は、火山に登るという極端な行動を取った。しかし、それは彼女の体にずっと隠されていた日本人男性的なサムライ的な性格が発露したのである。彼女に母親がないという設定は、父の影響が強いことを示唆していると考えられる。その影響の頂点は、映画のクライマックスでもある火山自殺である。彼女が自殺を思い立ったのは、自分が輝雄を愛していると思いつめているということもあるであろうが、根本的な理由は家族の期待に背いたからである。まるで主人のために殉死しようとするサムライのような彼女の姿は、家族への忠実さを印象

的にあらわしている。

すなわち、男性の輝雄の変化によって二人は結婚したが、光子もこの人生の試練によって、自分の身体に潜在しているサムライ的な勇敢さを、彼女自身にも、周りの人にも、また見ている観客にも気付かせた。光子の火山自殺は、サムライの腹切と同様に、西洋人にとって異質な他者が取る不可解な行動である。光子の性格の中にこのようなサムライ性を投影することで、ファンクは光子を謎めいた美しき「他者」として描いている。

### 3.3.2 『支那の夜』の不変と変化

映画の男性主人公の長谷は船員として満州で仕事をしている日本人エリートである。彼の住居は西洋的なアパートで、日本人の間でもリーダーシップを執っている人物である。彼が女性主人公の桂蘭と出会ったきっかけは、桂蘭が日本人男性とトラブルになっていた時に、長谷が指導者の態度で日本人男性に説教し、桂蘭を救い出したことである。映画の冒頭部分で彼は日本人同士のリーダーだとはっきり描写されている。その指導者の態度は映画の最後まで続いた。すなわち、彼の勇猛果敢な様子は、映画の終盤で兵糧と弾薬を船で運ぶ任務の最中に襲撃してきた敵と戦う様子に至るまで、一貫している。

それに対して、女性主人公の桂蘭には思想的に大きな変化が生じた。日本人からの親切を一切拒否したほどの抗日派から、日本人男性と結婚する親日派へと 180 度の変化が彼女に起こった。『支那の夜』では、主体的に行動する女性主人公の価値観の内発的な変化は、結婚関係が成立する前提となっている。

## 4. 二つの映画から見るオリエンタリズムと日本的オリエンタリズム

サイードの『オリエンタリズム』(1978)によれば、オリエンタリズムは西洋が東洋を歪めて見る知的権力関係である。西洋文化は、隠された自己の他者(犯罪者や狂人や女性)を疎外することによって自己のアイデンティティと力を獲得してきた(サイード、22)。一方、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(姜、94)。しかし、日本はオリエンタリズムの対象であると同時に、主体にもなろうとする点において、それは屈折したオリエンタリズムである。以上分析した通り、『新しき土』がオリエンタリズム作品の一つであると同じく、『支那の夜』も日本的オリエンタリズム作品の一つである。本稿では、二つの作品を分析例としてオリエンタリズムと日本的オリエンタリズムの性質を以下のように整理してみる。

第一に、オリエンタリズムは「他者」を疎外することを通して自己確認しているが、日本的オリエンタリズムは「他者」を疎外しながらも関連性は認めている。二つの作品の冒頭部分の設定は、物語のレベルにおいてストーリーを導入する機能を果たしている。また、現実レベルにおいては、製作者の当時の時点におけるステレオタイプとも関係している。冒頭部分での二組の男女の落差についての描き方の相違には、製作者の自己＝西洋的＝男性と、他者＝東洋的＝女性の間には存在している問題に対する認識が含まれている。オリエ

ンタリズム作品の『新しき土』は日本的オリエンタリズム作品の『支那の夜』より、風土の相違によって生じた文化の相違を強調している。一方、『支那の夜』での桂蘭と長谷は同じ空間に登場し、類似の構図で観客に映された。日本的オリエンタリズムはオリエンタリズムより自分と他者の関連性を肯定的に語っていると考えられる。

第二に、オリエンタリズムは自然の神秘と不思議を異質なものとして形式レベルで描いているが、日本的オリエンタリズムは神秘的な自然の描写を控え、乗り越えるべき障害は偏見によるものだとして主張している。二人の女性は恋愛の困難に直面したとき、いずれも自殺しようとした。『新しき土』では、火山の爆発の場面とモンタージュされた光子の自殺を図る場面の描写は、神秘かつ不思議な色合いを強めた。それに比べて、『支那の夜』の自殺はより普通の理屈で理解できる。ここで、オリエンタリズムは西洋人にとって他者である東洋人の性格の不思議さと形式的に結びついた描写手法を取っているのに対して、日本的オリエンタリズムの方は事情の合理性を強調している。つまり、日本的オリエンタリズムは自然の奇異さによって自分と他者を区別しているのではなく、両者が結びつくのを困難にしているのは偏見であると主張している。この点について、二つの婚礼ドレスも証拠を提供している。光子は婚姻の形式的な象徴であるドレスとしばしばツーショットで撮られるが、桂蘭は婚姻の相手の長谷としばしばツーショットになり、彼女が日本人への不信任から信頼へとの変化する様子（婚礼前のサスペンスの描写）も細部まで描かれている。

第三に、オリエンタリズムは「他者」を専制的な権力者とその犠牲者として扱い、一方、日本的オリエンタリズムは「他者」の自主性をより認めている。それぞれの女性のための会議が開かれた後の物語の展開を観察することによって、会議が二人の女性に与えた影響をみることができる。光子は会議における父の言葉を導火線として火山での投身自殺を決心した。確かに彼女の行動は勇敢なものであるが、結局、火山に登る動機になったのは、自分の意志ではなく、家族の意志なのである。一方、長谷が桂蘭を援助しようとする会議を開いて、日本人はそれに協力していたにもかかわらず、桂蘭は自分の信念にしたがって家出をした。つまり、日本的オリエンタリズムはオリエンタリズムとは対照的に、他者の意志の自主性を認めていると考えられる。

第四に、オリエンタリズムは「他者」を固定的な存在として描写しているが、日本的オリエンタリズムは「他者」を「自己」化することが可能であると確信し、それを強く求めている。オリエンタリズムの手で作られた光子の人物像は、エキゾチックな自然と強く結びついた「他者」であるため、変化は難しい。一方、日本的オリエンタリズムは桂蘭の人物像を通して、日本的オリエンタリズムがオリエンタリズムになりきれないことを暴露している。つまり、他者は時間の流れのなかで自己と区別を失い、両者の間の偏見は解消することができることを示してしまっているのである。

本稿で分析対象として選んだ二つの作品ともプロパガンダ映画であることは、もちろんそれを斟酌しないわけにはいかないが、その一方、いずれも当時の社会的思想に強く影響されているうえに、大衆に支持された作品であるため、映画社会学の角度からオリエンタ

リズムと日本的オリエンタリズムの思想的相違を分析するには最適な作品だと思われる。まとめてみれば、オリエンタリズム作品である『新しき土』についての分析によれば、オリエンタリズムは他者を批判されるべき性格を持つ批判されるべき対象として描き、自己の正反対のものとして描写することを通して自己正当化を達成している。それに対して、『支那の夜』の分析が示すように、日本的オリエンタリズムの他者である「香蘭」は独自性と多数の側面を持っている。つまり、日本的オリエンタリズムの他者に対する描き方は、より自己と関係が深い進歩できる人間として描く、という独自性を持っていることが明らかになった。

本稿は大阪大学言語文化学会第 52 回大会（2017/10/26、豊中キャンパス）での口頭発表原稿に加筆・修正を加えたものである。

#### 【映画作品】

『新しき土』（1937）、アルノルト・ファンク監督、原節子/小杉勇主演、DVD（ケーシーワークス、2003）

『支那の夜』（1940）、伏水修監督、李香蘭/長谷川一夫主演、VHS（東宝、2003）

#### 【引用文献】

晏妮（2010）『戦時日中映画交渉史』岩波書店

川崎賢子（2017）「幻の『支那の夜』を求めて」『図書』2017年2月号、pp.38-43

姜尚中（2004）『オリエンタリズムの彼方へ 近代文化批判』岩波現代文庫

サイード、エドワード・W（1993、原著 1978）（今沢紀子訳）『オリエンタリズム 上』平凡社ライブラリー

ジアネッティ、ルイス（2003、原著〔第9版〕2002）（堤和子ほか訳）『映画技法のリテラシー I 映像の法則』フィルムアート社

瀬川裕司（2017）『「新しき土」の真実--戦前日本の映画輸出と狂乱の時代』平凡社

関口智子（2014）『「支那の夜」研究--封切版（1940）とその後の変遷』（『Phases/首都大学東京大学院人文科学研究科表象文化』第5号、pp.96-111）

中川拓哉（2015）「日独合作映画『新しき土』の政治的および文化的使命について」『ドイツ文学研究』第47号（日本独文学会東海支部）、pp.15-25

ハーイ、ピーター・B（1995）『帝国の銀幕--十五年戦争と日本映画』名古屋大学出版会

山本直樹（2004）「風景の（再）発見--伊丹万作と『新しき土』」岩本憲児（編）『日本映画とナショナリズム 1931-1945』、pp.64-102

四方田犬彦（2011）『李香蘭と原節子』岩波現代文庫