The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	映画雑誌『満洲映画』にみるスターの表象
Author(s)	李, 潤澤
Citation	大阪大学言語文化学. 2020, 29, p. 19-33
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/77115
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

映画雑誌『満洲映画』にみるスターの表象*

李　潤澤**

キーワード：『満洲映画』、スター、他者観

《满洲映画》是满洲国的国策电影公司“满洲映画协会”（以下，满映）于 1937 年 12 月至 1940 年 9 月发行的一本电影杂志。伴随着满映的成立创设的此杂志曾在满洲国博得了相当的人气，并于 1940 年 10 月改名为《电影画报》，原本日本人掌管的该杂志的发行权被移交到了中国人的手里。该杂志是探讨满洲国的文化环境，战时中日关系的重要文献。笔者的着眼点在于此杂志里出现的电影明星。《满洲映画》里的明星与其他的一般的电影明星不同，此杂志里面的所谓明星都是当时满映成立的“演员养成所”里的学员们。本论文，通过分析满映初期时期所建立的“演员养成所”里的这些明星们是如何在该杂志里被报道的，试论背后培养选拔这些明星的老师们，以及大量表现电影明星形象的该杂志的发行的权力部门的意图，进而其所反映的这些人的满洲观。

首先，以满洲国媒体环境的大背景下通过梳理《满洲映画》的文化背景，了解《满洲映画》对于满洲国的重要的文化意义（第一节）。其次，通过杂志里刊登的分析选拔这些影星的两种老师们（一种是“演员训练所”的专门老师近藤伊与吉，一种是现场的导演们）及杂志编辑等其他投稿者关于明星们的文章，明确了这些权力者“边呼吁全民明星，边给明星们施压”的观念。并将关于明星的报道分成六个方面逐个分析，考察了采取如此报道方式的原因（第二节）。最后，结合以上关于明星的报道方式，以初期满映的日本电影人为首的这些日本人的满洲观是如何被《满洲映画》放大的，并就文化意义进行了分析（第三节）。

1 はじめに

日本にとって「満洲」は何を意味しているであろうか。『満洲とは何だったのか』の序文で藤原書店編集部が「21 世紀の幕開けを迎えた今こそ、当時の国際情勢から戦後の東アジア史までを視野に入れ、世界史の中で『満洲』という場のもった意味を問い直さなければならない」（中見 2）と指摘しているように、太平洋戦争の終焉に伴い満洲という地名や満洲国という国名は地図から姿を消したにもかかわらず、満洲は人々のノスタルジアや研究者の多様な関心をひきつけてやまない。

---

* 电影杂志《满洲映画》里面的明星形象（李　潤澤 LI Runze）

** 大阪大学言語文化研究科博士後期課程

ここでは、戦時の映画雑誌『満洲映画』に着目し、提示されたスターたちの表象を、戦時における日本のアジア観である日本的オリエンタリズム[1]との関連で考察することを試みる[2]。『満洲映画』を考察対象として選ぶ理由は以下の三つにある。第一に、『満洲映画』と満洲映画協会（以下、満映）の関係である。『満洲映画』は満洲映画発行所という団体により発行され、場所的には満映の本社営業所と同一である。また、人的には創刊号の発行者である山内友一は満映総務部の企画課課長であり、編集を務めた飯田秀世は満映の人事課長である。第4巻第5号以降の発行人長谷川濬は宣伝課副課長や上映巡映課長も務めた。つまり、『満洲映画』は満洲国の文化戦争の中心地である満映の広報誌として名実ともに満映の活動を宣伝することを目的としていた。第二に、『満洲映画』が意図的に満洲国の中国人一般大衆と強く結びつこうとしていたことである。最初は日本語版、満文版＝中国語版（当時は「満文版」とよばれた。以下では「満文版」と表記する）と別々に出版されていたが、途中から合併（1938年6月）し、その後続誌『電影画報』が中国人の編集により中国語で出版されていることから、中国人を取り込もうとする日本の意図が見える。第三に、『満洲映画』は当時の満洲国の読者に一般的に受容されていたことである。1941年6月『電影画報』に改編された時点ですでに十数万の読者があり、1942年7月に満洲国で発行された人気文学雑誌『麒麟』と合わせると満洲国の雑誌発行量の70%を占めていた（蔣）。こうしたことは、『満洲映画』が、被支配者である「満洲国」の一般大衆の心情を考慮したことを反映しており、「満洲国」に向けて映画文化の総合的な発信を担うその重要な文化的位置を示している。研究領域においてまだほとんど開拓されていない『満洲映画』は「満洲」の実態をより深く見るための、最適な史料の一つであると思われる。

ここでは、映画土壌がまったくなかった初期満映で、俳優陣を整えるために設立された俳優訓練所という機構に注目したい。訓練所の所長は陳承瀚であり、国務院秘書処秘書・情報処事務官などを歴任した人物であった。専任教師は日本映画初期の俳優で後に監督となった近藤伊與吉[3]である。この訓練所は1937年10月に満洲の大新聞各紙に俳

---

[1] 日本的オリエンタリズムとは、日本が自己を「西洋文明の正嫡子」と位置づけ、自らがオリエンタリズムの主体となって、近隣のアジア諸国をオリエントとみなして支配しようとした思想である。姜尚中は「『日本的』オリエンタリズムの知的支配は、アジアを自国本位の『規律＝訓練秩序の分類の体系』のなかに封じ込めようとしたのだ」（姜 142）と日本的オリエンタリズムの知的支配とアジアとの関係について指摘している。

[2] 現在の先行研究において、『満洲映画』におけるスターの扱いについての研究は、管見のかぎり、蔣蕾の「『満洲映画』の表紙を飾った女性たちの分析」（蔣）だけであり、ほかには上田学の初期満映の方向性についての検討（上田）や、李敬淑による李香蘭に関する内容についての検討（李）があるが、雑誌『満洲映画』についての研究はこれからだといえる。

[3] 純映画劇運動の代表作である帰山教正の『生の輝き』（1919）、『深山の乙女』（1919）に出演したことがあり、日本映画俳優学校の講師も務めた人物。

優練習生募集の広告を載せ、同年 11 月 12 日に第 1 期生が入学した。映画量産の方針[4]に従い、撮影の必要のもとに俳優の育成期間は 1 年から数ヶ月にまで短縮された。訓練所は 1938 年 10 月に停止され、わずか数ヶ月の短期間しか存在しなかったが、この訓練所の卒業生たちは満映の俳優陣をかなり増強することになった[5]。わずか数ヶ月の訓練を受けて映画に出演したこれらの卒業生は、雑誌『満洲映画』では「スター」とよばれている。彼らは商業的競争で生まれたスターとは本質的に違っていて、当時満映にいた政治家及び映画活動家たちの計画によって作りだされたスターである。

先行研究は満映についてはその第二代理事長の甘粕正彦[6]が着任した後「情報宣伝機関としての基盤を確立した」（加藤 179）期間に集中しているが、満映が発足したばかりの期間はつねに見過ごされる傾向がある。しかし、上田学が初期満映の重要性について、「同時代の「満洲国」の国策の方向性と、「内地」の映画人の志向の乖離が、より端的に表出されている」（上田 160）と述べているように、初期満映は当時の満洲に赴いた日本人映画関係者たちの満洲観が自由かつ集中的に表れた時期である。これはちょうど機関誌『満洲映画』の存在期間とかなり重なり、日本人映画関係者の満洲観がそこに記録されているといえる。本稿では、『満洲映画』において、急造されたスターたちがどのように記録されているのかを見ていくことで、初期満映における日本人映画関係者たちの満洲観について考察する。

2 雑誌『満洲映画』について

満洲事変が勃発してから 1932 年 2 月初め頃に至るまでに関東軍によって満洲国全土が占領され、1932 年 3 月に満洲国が建国された。その素早い植民地行動とともに、日本による満洲国における文化建設も早いスピードで満洲国を全面的に覆いつくした。『満洲映画』はその風潮に否応なしに飲み込まれた文化メディアの一つである。満洲国のメディア環境を整理してみるならば、二つの主流があったことがわかる。一つは在満言論機関である。中島真雄という民間人が 1905 年に創刊した『満洲日報』を始めとし、満洲国の崩壊に至るまでの 40 年間、日本人は満洲において 60 種に近い日本語の日刊新聞を発刊し、他に中国語、英語、モンゴル語、朝鮮語、ロシア語新聞を数多く作った。ほとんどの新聞は南満洲鉄道株式会社（以下、満鉄）の独占や関東軍の関与を受けている

---

[4]「根岸の方針は、とにかく映画を量産すること」（山口 78）。「根岸」とは、1938 年 6 月に満洲映画協会の理事として招かれた根岸寛一である。元日活多摩川撮影所長だった根岸は、満洲国当局の誘いに応え、マキノ光雄らとともに満映に赴き、満映の映画製作において重要な人物となった。根岸は 1945 年 6 月に病気で日本に帰国した。

[5] 設立当時ゼロに近かった俳優数は 1939 年 12 月 1 日の時点で 142 名になった（胡 50）。

[6] 大杉事件の首謀者。満洲国の「夜の皇帝」と呼ばれるほど、満洲国で多く重要な政治事件と深く関わっていた人物。

状態であった。もう一つは映画事業である。最初は1923年に満鉄が「映画を以て国策使命を鼓吹して大いに民心を作興する」（山口 40）ことを目的に映画班を創設した。満洲に住む人々への「教化指導宣伝」のためには、ビラやポスターといった文字よりも映画が有効であると考えた関東軍部は巡回映写班を設置し、盧溝橋事件の約1ヶ月後の1937年8月21日に、満鉄と満洲国両方の出資により満映が設立された。山口猛が指摘している通り、満映は「関東軍の意志のままに、最も直接的な宣伝機関」（山口 45）であった。「満洲国の文化の中心」（山口 223）であった満映は、こうして「東洋一」のスタジオを持ち、日本が敗戦する1945年までに娯民映画とよばれた劇映画を108本、啓民映画とよばれた記録映画を189本、日本語ニュース映画『満映通信』を307本、中国語ニュース映画『満映時報』を313本、教育映画『こども満洲』を55本製作した（胡 234）。『満洲映画』はちょうど満洲国において日本人がかなり力を入れて取り組もうとした二つのメディア形式の間に存在した。

満映設立4ヶ月後、『満洲映画』は1937年12月に創刊され、月刊の形で発行された。1937年4月の創刊号満文版の扉のページに書かれた「発刊辞」には、「本協會負政府之大使命 , 本雑誌為協會之急先鋒 , 以誠懇之言論 , 傳達國家之期望…」[7]（『満洲映画 1』66）とあり、ここに明確に示されているように、この雑誌は単純に満映の広報誌に甘んじることなく、満洲における文化政策の一翼を担おうとする雰囲気の中で誕生した。雑誌の創刊年の1937年は日中戦争の全面的勃発＝盧溝橋事変と同じ年である。すなわち、日中両国の衝突がもっとも激しくなった時期に、『満洲映画』は発行され始めたのである。雑誌の射程は映画作品より広域で、満洲国だけにとどまらず、北京や天津や上海や重慶といった中国全体の映画事業への提言、ひいては思想工作に対する高い関心などを示していた。このことは『満洲映画』に満映作品の付属品というよりも高い地位を与えている。

3「楽土」の男女ー『満洲映画』にみるスターたち

3.1 スターの先生たち

スターを誕生させた人である先生たちに注目しよう。スターたちの先生は二つの場所にいた。一つは、満洲俳優訓練所である。専任教員の近藤伊興吉は『満洲映画』創刊号では「映画俳優学第一講」（『満洲映画 1』17）で満洲国での俳優養成事業にあたって最初の文章を執筆した。この文章で近藤は、満洲国にはまったく斬新なメディアであった映画およびその俳優たちに対して、半封建的な社会であった満洲国の従来の認識を転覆

[7] 日本語訳（筆者訳）：本協会は政府の使命を負い、本雑誌は協会の最前線として、真実の言葉で国家の期待に応える。

しなければならないことを示そうとした。最初の挿入図として、「北京戯曲学校に於ける武劇の稽古」という説明とともに、当時の中国人が親しく感じていた京劇に出演するために訓練している人たちの三つの写真が並んでいる。「台上一分鐘，台下十年功」、すなわち、苦しい専門的な訓練を受けた人こそ舞台の俳優になることができるという京劇に由来することわざを引き合いに出しながら、近藤は映画俳優は「誰だつて適（む）きます！！」（『満洲映画 1』18）、「映畫俳優風情になることが出來なくて煩悶する青年は、よろしく舌を嚙切つて死んだ方がよいと思ひます」（『満洲映画 1』19）など非常に過激な口調で、映画は中国の伝統の劇と違い全国民が俳優になることができる、という観点を強く打ちだしている。

もう一つは、撮影現場である。満映の初期作品の監督たち、例えば『壯志燭天』の坪井興や『七巧圖』の矢原禮三郎は、どちらももともと詩人であり監督の経験がまったくなかった。これらの監督たちの寄稿も『満洲映画』に見られる。例えば、矢原は「略談滿洲電影」（『満洲映画 2』75）のなかで「演員們！諸位底一舉一動無非都是歷史之一頁，滿洲國文化底黎明來了，努力去幹吧，全中國的電影，以諸位的手培養下去才好哪！」[8] と、満洲国の文化建設の未来はスターの手にあることを語っている。これらの新人映画活動家たちが芸術の製作というより国策の実施を第一の要義としていたことは、彼らの寄稿でも明らかである。日文版の第 2 巻第 5 号の「監督が主演俳優を語る」欄に矢原の「「七巧圖」の主演俳優たち」というタイトルの文章があり、映画撮影時の俳優たちに関するエピソードが記載されている。以下は主演の高翮についての一つのエピソードである。

> 滿洲國の青年として、新知識の吸収を怠つてゐない所に、彼の良さがある。暇を見ては、日本の本屋を漁り、いゝ映畫の本があると、急いで私の所に飛んで来、その喜びを傳へる好青年。［…］清純なその演技、上海明星プロの弗箱スター「趙丹」[9] を思はせるその風格、滿映の確かな二枚目として、輝ける将来が約束されるダンディ。（傍点筆者）（『満洲映画 2』235）

このエピソードを語る際の矢原のいくつかの言葉に注目したい。高の良さは「新知識の吸収」にあり、彼が知識欲を実現させる場所は「日本の本屋」であり、「私の所」である。矢原も高も映画界では同じく新人であったが、矢原の方が高よりあたりまえのように権威を備えている。このエピソードから高の「努力している中国人学生」としての

---

[8] 日本語訳（筆者訳）：俳優たち！みなさんの行動は歴史の一ページとなり、満洲国文化の暁がやってきます。ぜひ頑張ってください、全国の映画はみなさんの手にあります！

[9] 1930 年代に上海映画界で活躍していた有名な俳優。代表作は『十字路頭』（1937）、『馬路天使』（1937）など。

姿が字面を通して現れている。ほかの日本人監督の文章でもこのような「努力している中国人学生」を褒めるものは常に見られる。『スター誕生』の監督松本光庸は同欄の「何奇仁を語る」で、主演の何奇仁は撮影中にかならず何回も監督に自分が演じる場面を確認しに行き、監督の認可をもらうと安心すると書かれている（『満洲映画 2』234）。

スターたちを育成するための教育的な文章は、この二種類の「先生」以外の寄稿者からのものもある。第一に、雑誌の編集部の誌説である。第 2 巻第 1 号の編集部からの刊説「スターダムを目ざす人々」（『満洲映画 1』118）は、訓練生たちを「新しき満洲映畫の歴史の第一頁を切拓くにふさはしい、健康な肉體と優秀な素質を持つ」と評価し、「育ての親たる亀谷製作課長と近藤伊興吉講師の親切な指導のもとに」「努力」している訓練生たちの「日課」も記載している。「午前 7 時　起床。ラヂオ體操。訓練所出所。午前 10 時－－午後 4 時　講義、訓練。自習。午後 10 時　就寝」（『満洲映画 1』118）。このように、かなり制限された集団生活を営んでいるスターたちの姿が示されている。第二に、日中の一般読者からの投稿である。第 1 期の俳優訓練所が正式に成立する前に刊行された満文版の創刊号では、スターに関する以下の三つの文章が連続している。「關於「銀星日跡」」（『満洲映画 1』76）、「女明星的資格」（『満洲映画 1』76）、「幾顆中國星」（『満洲映画 1』77）。これらの文章に一つ共通しているところは、「我們的演員，更不是像傷害的為物質而犧牲色相的所謂明星們，我們的協會，是負着政府的使命，我們的演員，我們的演員，都是王道教育下的高尚士女」[10]（『満洲映画 1』76）と書かれているように、中国上海映画界と一定の距離を置くことによって満洲国映画界の独立性が強調される点にある。また、上海映画界のスターたちの不道徳な行為を、満洲国のスターたちがあるべき姿の反面教師として提示している。これは上記の矢原の引用文で高や季を紹介する時、満洲映画のスターの名前を上海の映画スター趙丹と路明の名前と並べていたことを想起させる。すなわち、『満洲映画』には、満洲国のスターにとって、上海のスターたちは反面教師でありながらその知名度の高さにより目標でもある、という矛盾している態度が見られるのである。第 2 巻第 8 期[11] の満文版に掲載された「昴演員」（『満洲映画 3』30）という文章では、「金錢與藝術」や「恋愛問題」について 2 頁の誌面を通して同じ態度が全体に見られる。もう一つの例は、堀善照という投稿者の「現身在銀幕上」（『満洲映画 2』308）という文章であり、「在今日的世界上，沒有比電影明星更容易成為世人所景仰的偶像了。因此在以往為士君子所不齒的「做藝的」，竟爾成了現代的英雄」[12] と書

[10] 日本語訳（筆者訳）：私たちのスターは金銭のために何でもやるスターではなく、私たちの協会は政府の使命を背負っており、私たちのスターはみんな王道教育のもとにある気高い人たちである。
[11] 同時期に出版された日文版は「第 2 巻第 8 号」である。日文版では「号」、満文版および日満合併版では「期」が用いられた。
[12] 日本語訳（筆者訳）：今日の世の中で、映画スター以上に民衆に羨ましく思われる職業はない。以前には知識人に軽蔑されていた芸人は、今日になって英雄となっている。

かれているように、映画は満洲国の伝統的な価値観を転覆する機会となる存在であるという近藤の主張と一致している一方、「城裏的照相館，早就把滿映演員的像片明晃晃的擺出，若是當做「甘於清貧」的苦心研究演藝術的文化戰士來看，那實在是些無限清高的麗青年男女的肖像呢」[13]と書かれているように、スターは満洲国で「文化戦士」と呼ばれるほど特殊な地位を占めていることが表されている。さらに、刊行される台本のセリフにもスターについての『満洲映画』の態度が含まれている。満映の最初のトーキー作品『スター誕生』はそもそも満洲国で生活している普通の男女がスターになる話であった。『満洲映画』はこの作品のシナリオ（『満洲映画 1』134）を誌面に載せることによって、「スター」に関する見解を明らかに示している。このように、『満洲映画』は様々な側面から満洲国における「スター」とは何か、「スター」のあるべき姿はどのようなものか、といった問題について強い傾向を表している。

3 期の俳優訓練所が終了した頃に、近藤は「満人俳優群像」欄（『満洲映画 3』190）に、満洲映画訓練所に関する最後の記事を書いている。わずか数ヶ月だけ存在した俳優訓練所は、近藤の話では「職制改革」（『満洲映画 3』190）のため、以前のように「彼等彼女等と朝から晩まで共にあると云ふ譯にはゆかなくなつた」（『満洲映画 3』190）とのことである。しかし上田はその背後にあった本当の原因について、「その演技は必ずしも高い評価をえていなかった。言語の疎通の難しさともあわせ、演員への教育は困難を極めただろう」（上田 164）と推測している。俳優訓練所が閉鎖された理由はともかく、近藤は「映画俳優学第一講」での誰でも俳優になることができるという自分の主張に、この記事においてその裏付けを示している。隨尹輔と牛鳳來というそもそも俳優という職業と無縁のような満洲国の農民がいかに近藤の当初の期待を超え、俳優になるという彼らの夢を実現したかについて記述しているのである。タイトルは「満人俳優群像」であるが、内実は上述の内容の記述の前に、専属俳優として選ばれた俳優の名前がリストアップされただけのものである。近藤は「演員の養成訓練」の責任者を任じていたが、必ずしも当時の満映俳優たちを理解していたとは言えない。むしろ、理解しようともしなかったとも言えよう。俳優訓練課程に中国人の俳優と日本人の監督とがコミュニケーションを取るための外国語の授業はなかったし、選ばれたほとんどの中国人の俳優は日本語が堪能であった[14]ことが示しているように、先生としての近藤は中国を理解しようとしているより中国人が自分を理解することを望んでいたと言えよう[15]。近藤には理解

[13] 日本語訳（筆者訳）：町の映画館ではすでに満洲スターの写真を飾っている。彼らを芸術を研究する文化戦士とみなすなら、彼らは本当に高潔な美男美女だ。
[14] 満映を最初から最後まで経験した坪井與は、回想録で当時募集した中国人俳優の日本語力について証言している（坪井 5）。
[15]「現在の私の支那語の程度が、到底適當な支那戯曲を選び得ないこと」（『満洲映画 3』191）と証言しているように、近藤の中国文化への理解は深いとは言えない。訓練所の授業は近藤が日本語で内容をしゃ

してもらおうという歪んだコミュニケーションを求める姿勢が見られ、慌てて書いたような短い「おわりに」にこの姿勢が暴露されている。

このように、訓練所の先生である近藤から、監督、雑誌の編集者、一般の投稿者まで、雑誌『満洲映画』での俳優に対する態度は一貫していた。つまり、満洲国における中国人はスターになるための制限はないが、スターとして銀幕で生きていくには、日本人の先生たちが認めるほどの努力と自律が必要だということである。俳優訓練所はわずかな期間でなくなったとしても、その後もスターの背後にはいつもスターたちに真の関心を持たない権威的な日本人の先生の存在があった。初期満映の活動家たちが満映のスターたちに与えた「光の輪」は自由を与えるものではなく、国策のもとに縛るものなのである。

3.2 スターたち

雑誌でのスターの表象に関する内容は以下のように分類することができる。すなわち、個人写真、絵葉書的写真、活動の記録、スターの紹介文、スター自身の寄稿、スターに関する評価文、という六つのカテゴリーである。

3.2.1 個人写真

個人写真は、名前の通りスターの外観だけを映した写真である。一つの版面にはただ一人のスターだけが映っており、読者の目をスターの外観に注目させる機能を果していると思われる。しかし、『満洲映画』に載せられたスターは美男美女たちばかりではなかった。これは筆者の偏見ではなく、当時の映画評論家清水千代太清水（『満洲映画 1』39）にも「満映娯民映画最大の瑕瑾は美人俳優不足」と評されていた。「胖子専頁」（『満洲映画 1』171-172）に女性スターの馬旭儀の個人写真（図 1）が載せられている。その横に彼女を詠える短詩が並べられている。「身高五尺貌堂堂，膀濶腰圓目有光；虧她穿得大紅襖，地地道道胖姑娘」[16] と書かれているように、彼女が太っていることについてまったく否定的ではなく、かえって彼女の一つの特徴として誇張して観客たちに見せようとしている。また、同じページに何奇仁

図 1「胖子専頁」の女性スター

べり、学生たちに中国語のハンドブックを配布するという形であった。

[16] 日本語訳（筆者訳）：威風堂々たる体躯で、目に光がある。赤い綿入れを着た、正真正銘の太った女の子。

や劉恩甲といった男性スターの肥満ぶりを強調する写真も載せられている。雑誌『満洲映画』が見せるスターの容姿が、一般の読者にでもありうる、平凡なものであることが多かった理由は何であろうか。まず、これはすべての人はスターになることができるという近藤の見解と対応しているであろう。また、『満洲映画』は鏡のような機能を持っていて、読者たちに一般の人でもスターになりうるというメッセージを伝え、読者に自分も「満洲国」の注目すべき主役になりうる、スターと自己同一化できるという幻想におちいらせる意図があったのかもしれない。

3.2.2 絵葉書的写真

絵葉書的写真とは、スターがいつもほぼフルショットで前面に配され、後景には満洲国の風景が映されている写真である。図２（『満洲映画 3』15）のようなものが『満洲映画』の定番である。写真の背景は絵葉書のような満洲国の風景であり、季節の風物を反映する満洲の一端である。レンズを通して植民地で新奇なものを求めているようなカメラマンの気持ちが読み取れる。スター関係の絵葉書的写真のほか、『満洲映画』のカメラマンは満洲国の風景にいつも関心を持っている。例えば、満文版創刊号の最初の欄には「満洲映畫の資源」（『満洲映画 1』13）、「明けゆく空」、「草原の唄」といったタイトルの写真が載せられている。これらのカメラマンは旅行者であり、植民者でもある。彼らは日本ではあまり見られない広々とした平原など、「満洲国」の標識的な風土に感動し、シャッターを切ったのかもしれない。また、こうした写真に映されたのはつねに女性スターである。旗袍姿の女性スターの全身が風景の中に融和しているように、民族性が強調される一方、背景の風景には、満洲国の伝統服である旗袍を着ている女性スターの存在でさらにエキゾチックな色彩が加わる。また、満映女性スターたちは後ろの満洲国の風景に融和しており、彼女たちは満洲国に運命的に関連していて、その代表者であるという、女性スターと満洲国の親密的な関係も示唆されている。

図２　旗袍姿の女性スター

3.2.3 活動の記録

活動の記録は、スターたちが参加した活動を記録する写真プラス簡単な紹介文というスタイルのものである。活動は主に、仕事と娯楽の二つの方面に分けられる。仕事の記

録としては、例えば、スターたちの満映のスタジオでの活動の記録があり、また満映俳優訓練所の俳優たちの日本への訪問や日本人映画スターの満映スタッフたちとの座談会の写真も載せられている。「他們的新生活」(『満洲映画 1』180-181) といった満映内部の活動を記録する記事では、スターたちの多忙な仕事ぶりを見せると同時に、日本人のカメラマンのレンズを通して訓練所の生活の愉快さが示されている。また、レンズがもう一つの相を追っていることに注意したい。それは、満洲人のスターが日本人のスターたちとコミュニケーションをとっている様子が撮られることである。それによって満洲国のスターたちが日本人のスターと友好的な関係を結んでいることが示唆される。次に、娯楽的なことを記録した写真。図3の「忙中有閒」などの記事を見れば、映画スターという仕事は、生計を立てる手段であると同時にレジャーであり、楽しい生活様式でもあるようである。スターたちの活動記録を読者たちに見せるのは、満映のスターになれば、日本人のスターとも同じ地位を持ち、充実した楽しい毎日を過ごすことができるという仮象を読者に見せようとしているからだと思われる。「個人写真」でスターとの自己同一化を促された読者は、自分は植民地支配者である日本人と平等だと感じさせられ、支配されている苦痛を麻痺させられていたといえよう。

図3　スターの充実した生活

3.2.4 スターの紹介文

この種類の文章は『満洲映画』におけるスターに関する文章としてもっとも数量的に多い。毎号かならず「毎期一星」というコラムがあり、これはスター、特に新人のスターを読者に紹介する部分である。例えば、第4巻第1期の「璐璇的性格」(図4) と題した記事では、璐璇という女性スターの性格を描写している。「太陽光，春草地，她像是生活在這種氣氛中的鳥兒，跳躍，歌唱，一句話不對茬，兩隻眼睛一瞪，這時會使人感到美麗的威脅」[17] と書いて、彼女を鳥に

図4　スターの性格を紹介する

[17] 日本語訳（筆者訳）：太陽の光、緑の芝生、この中で彼女は小鳥のように踊ったり、歌を歌ったりしている。誰かと意見が合わない時に、彼女は相手をちらっと睨んで、脅威を感じさせる。

喩え、ロマンチックな雰囲気の中にいるなんの心配も憂いもない存在として描写している。また、「自己是一個提高女權論者，這們大的題目從一個小孩子的嘴裡說出來，不是覺得可笑嗎？但是，她說得是那麼認真，就像是和誰賭生命一樣」[18] という箇所では彼女はフェミニズム [19] を主張するといい、進歩的な思想を持っていると書いている。記事のなかでも言及されているように、一般的に少女がそれほど進歩的な思想を持つというのはあまりないことである。もともと遅れている満洲国で、このような日本でも珍しい進歩的な少女が出現したと強調することは、『満洲映画』に関係する日本人たちの自負心を示している。というのも、自分たちの指導があったからこそ、このあり得ないようなことが実現したということを示そうとしているといえるからである。また、根拠を全く省略した描写的な筆致で、璐璇という子役スターが「満洲国」における楽観と進歩の象徴のように純化されることは、この雑誌がほかのスターを描写する際にも共通している。『満洲映画』では、スターはいつも類型化された人物として造形されている。例えば、「満洲美人」鄭暁君、「妖艶美人」白玫、「金魚美人」李香蘭などといったきまり文句が存在するのだ。蔣は、こうした類型化によるスターの位置は、撮影技師ではなく、雑誌編集者が決定するのである、と指摘している（蔣）。

3.2.5 スター自身の寄稿

『満洲映画』には、「圏内文壇」という欄がほぼ毎期設置され、スターたちからの寄稿も常に載せられていた。人生談や映画について、ひいては哲学問題などについて、満映スターたちのほぼ全員が寄稿した。例えば、満日文合併版第4巻第1期「未完成的自叙傳」（図5）のような文章では、映画作品に出演することで外観は読者に馴染みのスターたちが、読者に役柄のセリフではなく、自分自身の人間としての言葉を語っている。スターたちが書いた文章は成熟した筆遣いを持ち、スターとしての自分自身の感想を文章の形でまとめている。スターの寄稿を掲載することが果たした役割は、まず、読者にとってスターたちを生き生きした内面を持つ三次元的な存在にしたことである。さらに、スター

図5　スターになった経緯の紹介

[18] 日本語訳（筆者訳）：自分をフェミニストと称し、こうした大きなテーマが子供の口から出てくるのは、面白い。しかし、彼女はとても真剣に、誰かと命を賭けているかのようだ。
[19] ここでの「フェミニズム」は時期的に第一波フェミニズム運動の末期に属している。この時期のフェミニズム運動によって、多くの国で女性参政権が認められた。

たちが人生の様々な問題について深い考えを持っていることが示された。体面がいい仕事である映画スターをやるためには、努力、とくに教養面での努力も必要とされていることが読者に伝えられたのである。

3.2.6 スターに関する評価文

評価文には二種類あり、一般の観客の感想や手紙（「如何做演員的愛人」など）とスターたちの私生活のトラブルを報道するコラム（「圏内掲暁」や電影新聞（図 6））である。この二つの角度からスターたちの演技や私生活が注目された。いずれも、スターとの距離を縮める効果がある。映画史上、スターが身近な存在になった最初の時点はトーキーが出現した時であり、声によってスターはスクリーン上のイメージだけではなく、親しみのある家庭的な存在になったと言われている。モランはスター自身に生じた変化について、「この進展はスターの神性を低落させ、スターと人間の接点を刺激し、増加させる」（モラン 34）、またスターとファンの関係について「スターは、前よりもいっそう身近で、いっそう親密になって、ほとんどファンの意のままになる」（モラン 34）と指摘した。『満洲映画』は当時の満洲国民にとって、今の日本におけるツイッターと、ファンとの関係という点で似ていると思われる。『満洲映画』の読者たちとスターたちとの距離感はこれらの文章によってかなり短縮されたのである。『満洲映画』は一般の映画雑誌以上に、こうした文章によって、一般人がスターになりたいと思わせるように仕掛けられている。

図 6　読者からの手紙

4 満洲国のスターたちと日本的オリエンタリズム

以上の分析からわかるように、満映の広報誌としての『満洲映画』が、スターをめぐる報道をかなり重視し、計画的に掲載していたことは明らかである。さらに、「女性スター」をめぐる記事の多さに気づく。雑誌の表紙は第 4 巻第 5 号の隋尹輔を除き、すべては女優が飾っている。表紙だけではなく、中身にも同じ傾向が見える。第 3 巻第 6 号を例としてあげてみれば、男女俳優の写真の比率は 1:7 である。実際の状況では第 1 期の俳優募集では 21 人の男性と 25 人の女性が合格しており、雑誌でみられるような激しい比率の差は見えない。男性スターと女性スターの人数にはそれほど差がなく、同じ先生に指導され、同じく銀幕で活躍しているが、雑誌『満洲映画』では男性スターたちの

存在感はかなり薄い。その理由は何であろう。それは、日本的オリエンタリズムの浸透と関わっていると思われる。すなわち、オリエンタリズムの観点では、雑誌での女性スターの表象は侵略国日本の植民地である満洲国に対するジェンダーの構造に密接に関わっている。オリエンタリズムの世界観では常に侵略側が男性、被植民側が女性として描かれるからであり、『満洲映画』の女性スターの表象は日本的オリエンタリズムにおける、日本の「満洲」に対する理想的規範を提示しているのであろう。雑誌『満洲映画』は意図的に満洲国の女性スターを中心とするスターシステムの構築に関わった。ハリウッド発足の一般的スターシステムは、映画会社が自社作品の市場価値を高めるためにとる経営戦略のひとつで、専属スターの人気や知名度を利用した映画の経営方式である。つまり、スターが先に存在し、それを利用した商業の隆盛が根本的な目的である。しかし、映画俳優が一人もいなかった状態の満洲国で、日本人権力者たちがゼロから作り始めたスターシステムは、スターもゼロから作らなければならない変形したスターシステムで、根本の目的はむしろ日本的オリエンタリズムの角度から見た「満洲国」のあるべきイメージを描くことにあった。満映は「無知な大衆指導のために」(『満洲映画 2』108）存在し、スターの創造は布教的な性質を備えていた[20]。すなわち、雑誌『満洲映画』のスター像は、満洲国の制覇という侵略的政策において意義を持っていた陰謀の一つなのである。

どのような陰謀だったのか。それは二つの手段によって推進された。第一に、様々な「先生」たちの言論によるものである。これらの指導的な言論を載せることによって、一般人でもスターになれるということをアピールし、とくに努力している順従な学生が望ましいというメッセージを満洲国にいる中国人民衆に伝える。第二に、スターに関する報道によるものである。まず、スターたちのかならずしも美貌とは言えない容姿と、投稿などの形での読者の「自由」な参与を通して、読者に自己＝スターという仮想が成立する可能性を提示している。そして、絵葉書的な写真によって読者はスターのように満洲国を代表することもできることを暗示し、スターになろうという誘惑をもたらすと同時に、満洲国に対する侵略者である日本人のエキゾチックな視線を読者に浸透させている。さらに、活動の記録を通して、スターになれば充実した楽しい生活を送ることができ、日本人とも親密で平等な関係を持って「日満親善」さえできることを示している。こうして満洲国民に「楽土」で生活しているかのようなユートピア的な幻想を抱かせる。日本にとって理想的なスターは、スターの簡略化された紹介文とスターたち自身の寄稿を通して形象化されている。すなわち、『満洲映画』におけるスターたちが経験してい

[20] スターの性質について「スターの神話は信仰と娯楽との間、両者がまぜこぜになった地帯に位置している」（モラン 2）とモランは指摘している。

る映画は単なるメディアではなく、一つの生活様式として描かれているのである。日本人権力者はあるべき満洲人の表象を示そうとした。『満洲映画』には戦時の日本アジア観において非常に重要なものである満洲に対するイメージが反映されている。日本的オリエンタリズムにより生み出された満洲イメージは、スター、特に女性スターの表象を通して雑誌を愛読している読者たちに知らず知らずのうちに浸透し、日本帝国の野心の達成を補助することになった。このようなスターに関する人物像設定は、最初は初期の映画活動者によりその土台が固められたが、雑誌『満洲映画』の刊行また普及によりその効果を本格的にパワーアップさせ、甘粕が二人目の理事長に就任する時期まで影響を及ぼし続けた。

しかし、事実は提示された生活様式と正反対で、まるで天国と地獄の差であった。スターと呼ばれている人たちでも、1939 年の時点で満映では、かなり差別されていた。中国人が日本人と同じ仕事をしても、給与では大きな差がつけられ、被占領地の中国人にとっては、満映も他の日本人が支配している職場と同様、自由で働きやすい職場ではなかった[21]。日本人権力者たちは、カメラの目と書き手の筆を借り、虚構されたスターたちを形象化しただけなのである。それらの形象を通して、観客や読者に対して国策教育をしたのだ。満洲国の建国は、東アジアにおける新秩序建設の第一歩と位置付けられ、当時の日本人の間に歓喜と希望が交錯する高揚感を巻き起こし、日本では満洲ブームが起った。虚構された「楽土」スターの提示の必要性は、「満洲国」がまだ完全に開化していない教育すべき対象であると認識されていたことを示している。アジアの盟主を自負していた日本は、満洲国を分国として価値づける幻想を実現しようと、「楽土」スターを虚構的に造形し、占領される「満洲国」に生活する人々の心理を麻痺させようとする「柔和な」手法を使った。しかし、日本が満洲国の占領を正義の現れと認識していたことに疑いの余地はない。雑誌『満洲映画』で使われる制覇の野心を隠そうとするこうした「柔和な」手法は、日本的オリエンタリズムの歪んだ性格がそこに浸透していた証拠なのである。

5 おわりに

以上、戦時の映画雑誌『満洲映画』におけるスターをめぐる内容を分析した。『満洲映画』におけるスターの表象、スターに関する設計は、雑誌の発行側である日本人権力者たちによって統括されていた。特に数的に圧倒的に多く登場する女性スターの表象は、

[21] 以下の三つの実例が挙げられる。第一に、中国人は米を食べることすらゆるされなかった。第二に、「満映の毎日は、苦痛でしかなかった」（山口 262）と、かつて満映の事務担当をしていた王錦文が発言している。第三に、満洲国では名の知られた作家であり、満映で『家』（1941）などの映画を監督した王則は、国民党員であったために、憲兵に逮捕され、その後首都警察に惨殺された。

侵略国日本の植民地である満洲国に対するジェンダー的構造と密接に関わっていると考えられる。「柔和な」手法で多数の角度から虚構の「楽土」スターをゼロから造形し、植民地である「満洲」に生活する中国人を教育し、日本的オリエンタリズムの世界から見たあるべき理想的な「満洲像」に奉仕しようとした。しかし、「柔和な」手法を用いても、植民地主義的な野心により生じた侵略行為の残酷な不平等はあざむくことはできず、むしろさらに目立つようになった。

テクストと引用文献

【テクスト】

白井啓介（監）『満洲映画 1（康徳 4 年 12 月号～康徳 5 年 2 月号）』、ゆまに書房、2012 年。
白井啓介（監）『満洲映画 2（康徳 5 年 3 月号～ 5 月号）』、ゆまに書房、2012 年。
白井啓介（監）『満洲映画 3（康徳 5 年 9 月号～ 12 月号）』、ゆまに書房、2012 年。

【引用文献】

李敬淑「満映という幻の舞台―雑誌『満洲映画』と李香蘭」、『人文社会科学論叢』第 26 号、2017、7-11。
上田学「初期満映について―雑誌『満洲映画』の記事から」、岩本憲児ほか（編著）『戦時下の映画―日本・東アジア・ドイツ』（森話社、2019 年）所収、159-200。
加藤厚子『総動員体制と映画』、新曜社、2003 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。
岸富美子／石井妙子『満映とわたし』、文藝春秋、2015 年。
胡昶 / 古泉（横地剛ほか訳）『満映 国策映画の諸相』（原著 1990 年）、パンドラ、1999 年。
清水千代太「満映印象記」、『映画旬報』第 55 号、1942 年 8 月、39。
蔣蕾「『満洲映画』の表紙を飾った女性たちの分析」、東アジアの民主主義と文学、第 5 回研究会、2018 年 9 月 20-21 日、研究発表資料。
坪井與「満洲映画協会の回想」、『映画史研究』第 19 号、1984 年。
中見立夫ほか『満洲とは何だったのか』、藤原書店、2009 年。
モラン、エドガール（渡辺淳ほか訳）『スター』（原著 1957 年）、法政大学出版局、1976 年。
山口猛『幻のキネマ満映 甘粕正彦と活動屋群像』、平凡社ライブラリー、2006 年。