



Title	女が満洲を語る時 : 田中絹代『流転の王妃』(1960)を中心に
Author(s)	李, 潤澤
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2023, 2022, p. 11-26
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/91526
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

女が満洲を語る時

—田中絹代『流転の王妃』(1960)を中心に—

李 潤澤

1. はじめに

本稿では、1960年に公開された満洲の歴史を題材とする映画作品である『流転の王妃』を切り口として、同時代の日本大衆文化における「満洲」に関する文化的記憶の一つの側面を明らかにしたい。

映画『流転の王妃』は愛新覚羅浩(嵯峨浩)の回想録『流転の王妃 満洲宮廷の悲劇』(1959)を映画化した作品である。浩という人物は日中関係史の中で、李香蘭と並ぶもう一人の神話的な女性とも言えよう。侯爵嵯峨重勝の長女であり、祖母が明治天皇の母方従姉妹で皇室と血縁がある彼女は、日本の満洲国の支配を強化するため、関東軍の主導で「日満親善」という名目のもと当時の満洲国皇帝溥儀の弟・溥傑の妃となった。23歳で妃となった浩は、慧生と嫫生の二人の娘を生み育てた。日本敗戦と満洲国の崩壊によって、浩は次女嫫生とともに新京(長春)から大栗子へ、また吉林、延吉、佳木斯、葫蘆島、北京へと拘束と流転の日々を送り、最後は拘束場所から脱出し、上海発の最後の引揚船に乗って日本に帰った。日本に戻ってからは、撫順の労働改造所に収容された夫の消息を必死で尋ねた。長女の慧生は周恩来総理に直々に手紙を出し、その申し出によって、家族はようやく手紙を交わすことができた。しかしながら引揚げてから10年後、当時19歳であった長女の死(=天城山心中事件)によって平穏が砕かれ、浩の一家に再び世間の注目が集まるようになる。天城山心中事件の詳細な経緯は情報が錯綜しており、今日に至るまで謎のままである。いわゆる坊間のうわさの「心中論」に対して、浩の家族は慧生の死を「無理心中」と主張する。悲しみに打ち挫かれた浩は友人の「立ち直るためにも思い出の数々を書き綴られたらどうか」(愛新覚羅1959、268)との勧めで回想録を執筆し、「日本人が中国で犯した事を再び繰返さないために」(同上、269)、この「矛盾に満ちた満洲国の実態」、「時代の波に巻き込まれながらも、夫婦の愛を育てた女性の昭和史」(『朝日新聞』1992年4月26日)が完成した。出版と同時に文藝春秋のベストセラーとなった。

回想録刊行の1年後、大映の資本で映画『流転の王妃』(1960)の撮影がスタートした。監督を担当したのは、昭和時代の日本映画の最も代表的な大女優の一人の田中絹代である。戦前から日本映画を支えた女優の一人として知られている田中絹代は、日本映画界において女性監督のパイオニアというもう一つの顔がある。

まず、女優と監督としての田中絹代の経歴について簡単に述べておこう。田中は1924年

7月に松竹京都下賀茂撮影所に入社した。『元禄女』（1924）で映画女優としてデビューした田中は、1920年代から70年代にかけて260本ほどの映画に出演した。彼女と溝口健二のコンビで作られた『西鶴一代女』（1952）、『雨月物語』（1953）、『山椒大夫』（1954）といった作品はヴェネツィア国際映画祭で次々と受賞し、戦後日本映画の国際舞台への展開という文脈においても田中は欠かせない存在である。「戦後、わが国でも、女性代議士の誕生をはじめとして、社会の各方面で、女性の進出が目立つようになっていました。日本で、それまでに前例のなかった女流監督の仕事を、私がやってみる気になった」（東山/田中ほか、372）と田中自身が証言しているように、彼女が女性監督になったのも時代潮流の影響が大きい。最初の段階の『恋文』（1953）や『月は上りぬ』（1955）の製作では、成瀬巳喜男や小津安二郎といった日本映画界の巨匠たちの助けをもらいつつ進んだが、『乳房よ永遠なれ』（1955）で田中は監督として独り立ちした。田中の監督としての活動時期は1953年から1962年までの9年間であり、多様なジャンルを横断しつつ、『流転の王妃』（1960）、『女ばかりの夜』（1961）、『お吟さま』（1962）を合わせて、オリジナリティの高い6本の作品を製作した。『流転の王妃』は田中が取り組んだ4本目の作品であり、最初の歴史題材作品でもある。

映画『流転の王妃』の公開当時の宣伝広告に最も頻繁に使われたキャッチフレーズは「オール女性の制作」（『朝日新聞』1959年8月21日）や「女だけで作る」（『読売新聞』1959年10月4日）である。というのは、原作者の愛新覚羅浩と監督の田中絹代をはじめ、脚本の和田夏十、主演の京マチ子といった女性スタッフたちによる映画制作活動自体が、この作品の最大な特徴でもあって、そのことを製作者側から社会に意識的に広く知らせようとしたことが伺える。それは、当時の日本社会でも五十五年体制のもとで女性の社会進出の形がさらに多様化した¹時代の風潮であり、および第二波フェミニズムの世界的な展開との関係が不可分である。さらに、ジェンダー的特徴についての強調は企画段階だけにとどまらなかった。監督の田中絹代は「男の監督さんなら、戦争の中に生きた一人の女性の苦難の反省で描くでしょうが、私は女の目を見た女の悲劇として描きたいと思います」（『毎日新聞』1959年10月7日）と証言したように、製作者自身も意識的に男性と区別し、女性としての感性をテキストに織り込もうしようとしていたのである。以上に示したように、映画『流転の王妃』は戦後日本映画において、日本のフェミニズム運動と植民地歴史の表象との重要な結節点だと言っても過言ではない。

そこで、本稿ではフェミニズム批評の観点から、映画『流転の王妃』で竜子の満洲経験の表象において最も重要なモチーフとなっている「見る力」の表象に注目し、原作と比較しつつ映像テキストの分析と作品に関する批評界においての受容について複眼的に検討を展開していく。まず、竜子の「見る力」にみる「喪失」-「回復」のプロセスについての考察を通して、映画『流転の王妃』が満洲の歴史経験を「日本的家族（イエ）」制度の文脈との関

¹ 1956年に「はたらく婦人の中央集会」が開始された。「合理化」によって人員削減の対象となった女性職種（電話交換手や路線バスの車掌など）も現れていたが、一方で技術革新によって女性が大量に進出した職域も増加した（井上2021）。

連性において問題化したことを明らかにする。そして、竜子の「見る力」によってスクリーンに映された満洲の記憶風景を、空間の風景の特徴、日本人女性の植民者にみる犯罪性といった角度から検討し、作品に示されたフェミニズム的感性を解説する。最後に、作品に示された愛新覚羅皇室や関東軍の表象の単純化の問題を指摘しながら、公開当時の『流転の王妃』についての多様な評論を取り上げ、竜子の「見る力」にみる二つの限界を高度経済成長期の初頭の時代背景に鑑みて検討を試みる。

2. 「日本的家族（イエ）」制度の文脈において語られた満洲の記憶

2.1 竜子、王妃として選ばれる：「見る力」の喪失



図 1

本節では、竜子が「見る力」の喪失するプロセスを二つの場面を通して見てみよう。

まず、満洲の王妃として選ばれる通知が来る前に、ある日画室から戻った竜子が兵隊の行進に出くわす場面がある。この場面は皇族の少女としての竜子の主体性の危機を以下の四つの映像的要素を通してすでに露呈している。

第一に、竜子と兵隊の登場するタイミング。突如として現れる兵隊の隊列は前を歩いている竜子の軽快な歩みを中断させ、その瞬間が竜子の運命の転換点であることを示している。第二に、竜子が歩く映像と兵隊の足音の混淆。歩いている竜子の映像に兵隊の足音が重ねられることによって、少女竜子がいた時代の混沌が伝えられると同時に、女性が大きな時代の渦に巻き込まれたにもかかわらず、主導権を取り戻す可能性をも可視化している。第三に、竜子の歩行にあわせた移動撮影時の構図。画面前景の兵隊の足と後景の竜子という構図において圧倒的な大きさの差【図 1-i】が示されている。第四に、少女竜子がシーケンス

の最後に並木が作るフレーム内フレームのなかに歩いていくこと【図 1-ii】。罨のように見えるこのフレーム内フレームは、まもなく満洲の皇弟の妃に選ばれる童子の運命のアレゴリーのようなものである。

この冒頭の場面では、画面の中の男性はいつもその所有物、あるいは、身体の部分でしか呈示されておらず、人間としての男性像は画面から排除されている。ここでは女性は見る側に位置し、男性は見られる対象となっている。すなわち、『流転の王妃』の冒頭シーンにおいては、画家になるという夢を持っていた少女時代の童子の見る力が強調されており、画面における男性の不在と、女性が見られる対象となる通例の映画規範への反逆には、従来の男性主導の映画世界に対する女性監督としての田中絹代の気骨が感じられる。しかし、帝国日本の軍事的侵略の象徴としての兵隊が、童子の運命の破壊的な抑圧者であることも、この冒頭部分には同時に暗示されている。冒頭部分での兵隊の表象は、童子の主体性の危険性を予告するものであったことが明らかである。

そして、童子が満洲の王妃として選ばれたという軍の通知によって童子の主体性は崩壊するが、それは童子の「見る力」の喪失によっていかに表現されているかを確認しよう。ここで興味深い点が二つある。まず、「日満親善」結婚を決定した軍部の人々のみならず、童子の父による圧迫が強調されている点である。そして、家族会議の場面が、戦時中の日独合作映画『新しき土』(1937)における光子の結婚に関する家族会議を連想させる点である。

童子が家に戻ると、彼女と父との距離感が強調される。たとえば、【図 1-iii】のように父が画面に現れ、廊下を挟んだ向こうの部屋に行く童子たちを見送る。観客に結婚内定のことを知らせるのは父と婆の会話であり、童子と母の会話は五重のフレーム内フレームの空間【図 1-iv】で提示され、しかも消音となっている。原作では当時の浩の怒りと驚きの心理過程がそのまま描き出されていて、「私たちは、最早、逃げられぬ巨大な蜘蛛の網にひっかかった、非力な虫けらでしかなかった。当時の軍部の威力は、絶大である。この力を背景に、私の縁談は、見えざる力関係の糸によって、容赦なく進められて行った」(愛新覚羅 1959、50)と書かれている。お見合いの前に友人との相談も自ら進んで行った。「私は遊びに来た彼女に、溥傑氏の寫眞が出ている雑誌を示し、冗談めかして言ってみた。「こんな方と結婚したらどうかしら？ 果たして幸福になれるかしら？」(同上、51)。しかし、映画ではこうした不満を表すセリフはすべて家長たちの口から語られ、直後の家庭会議【図 1-v】で童子は「軍の命令」(0:09:53)に屈服するしかない。

お見合いの後の二回目の家族会議で家長たちに囲まれている童子は、一度も頭を上げることはない。この結婚をめぐる家庭会議の場面は『新しき土』の家族会議の場面を想起させる【図 1-vi】。おそらくファンクの好奇心をそそった家族会議の様子が、ここでも同じような構図で捉えられている。

以上の二つの描写からわかるのは、映画『流転の王妃』が「イエ」制度を問題視している点である。「イエ」制度とは、旧武士階級の家父長階級の家族秩序を法制化したもので、明治時代から終戦まで長らく日本社会の家族関係を支配した独特な「イエ」思想である。極め

て男性中心的な制度として、家長たる戸主が全家族員に対して絶対的な権力をもっている一方、妻は法的に「無能力者」とされ財産の管理権も子供に対する親権もないと決定されている。帝国日本の植民地満洲の統制を増強するために竜子が満洲の王妃にされることに見られる暴力性は、映画『流転の王妃』では政治的な枠組みにとどまらず、原作に見られない、日本資本主義の発展を支える補完物としての「イエ」制度への批判という観点から捉えられているのである。

2.2 竜子、満洲の王妃になる：「見る力」の回復



竜子が満洲に到着すると、「見る力」がすぐに「回復」したことが強調されている。

まず、満洲国の宮廷の中で行われた溥哲竜子夫婦の結婚式の場面を見てみよう。婚礼の最初は POV ショットを思わせる移動撮影で始まるが、次のシーンでの二人の位置関係からみれば、視点は溥哲ではなく竜子のものであったことが推測できる²【図 2-i】。この映画で描かれた満洲の出来事は客観的なものではなく、竜子の目から見たものであることが強調されている。しかし、画面において男性世界と女性世界との相互排除と対立は継続している。結婚式での皇帝の挨拶では、皇帝の視線と重なった角度で撮られた竜子は見られる対象



²次のショットでは、左に竜子、右に溥哲という位置関係が示されている。二つのショットを合わせてみれば、図 2-i のドアの中心軸がやや右側に見えることから、カメラが竜子の視点と重ね合わされていると考えられる。

であり、見返すシーン一つもない。最後に皇帝が視線を竜子の方へ向け、冷淡な表情で座ると、その姿は画面の下へと消える【図 2-ii】。その後、皇后は立ち上がることで画面の同じところから姿を現し、竜子との愉快的視線のやりとりは柔らかい背景音とともに女性同士の空間に漂う独自のハーモニーを感じさせる【図 2-iii】。

そして、竜子の「見る力」の回復を最もはっきり示す例は、新京に着いたばかりの時期の生活を描写した場面である。家具に囲まれた窮屈な様子の竜子【図 3-i】は夫の言葉と外への移動によって外へ視線を向ける【図 3-ii】。彼女自身も部屋から外に出ることで、竜子の視線も背景も窮屈な室内から荒涼としてはいるが解放的な屋外へと転換し、さらに夫の言葉に沿って想像を働かせた竜子の心の目の見る力も回復する兆しが示されている【図 3-iii】。

以上に示したように、満洲に到着した竜子の「見る力」の「回復」は、満洲の地に家父長制的な圧迫が存在しないことによるものではなく、竜子が満洲において一時的な「自由」を得たことによる。竜子にとって満洲は彼女の「見る力」を回復させる可能性を与える場所として表象されているのである。

3. 竜子から見た満洲：美と犯罪の空間

3.1 花満ちる赤い満洲

本節では、花と赤の二つの視覚的要素についての検討を通して、満洲の表象において、『流転の王妃』の風景の特徴を見てみたい。



まず、花の表象について。『乳房よ永遠になれ』の日活110年記念版のブルーレイのカバー【図4-i】の半分が花であることを示されているように、田中絹代の作家性において花は常に重要なメタファーである。『流転の王妃』の最初から最後まで花のメタファーが貫いている。画家の夢を持つ童子が創作した絵の中で、映画のなかで見ることのできる唯一の作品は【図4-ii】の冒頭部分で童子の部屋の中に置いている花の絵であり、花は童子の主観世界において美意識の主体性の象徴的な存在のように思われる。その次のショット【図4-iii】は絵に対応する実物である。注意したいのは、花の隣の時計は絵の中では省略されている点である。絵と実物との対照関係を映像化した描き方で、童子の花＝美意識の主体性は時間の制限を超越する存在であることが巧妙に示されているように考えられる。「花」の表象は、王妃に選ばれ、受動的な状況に置かれた彼女の不滅の主体性の象徴のようであり【図4-iv、v】、満洲生活における夫婦の愛を象徴するメタファーでもある【図4-vi】。すなわち、どのような状況においても花によって示される連続性は、童子の満洲経験において彼女の主体性が一貫していること可視化している。



図5

作中において女性的な感性が最もはっきりと表現されているのは、満洲へ出発する前に童子が貞明皇后に別れの挨拶をする場面であり、やはり花のメタファーが大きな存在感を示している。障子の背後を動く人影の前に置かれた花【図5-i】、童子が貞明皇后に挨拶する場面で山水画のような背景に映っている桜の花【図5-ii】、「記念に満洲へ之を植える様に」(同上、72)と言いながら皇后は自分が拾った白雲木の種を童子に渡し、画面の中で花は童子と貞明皇后との連結を象徴しているように二人の間に置かれている。そして、見過ごせないのは、このとき童子と貞明皇后は画面を完璧に二等分【図5-iii】していることである。この場面では、三宅邦子の声を加工してできた典雅な声を加え、神聖な美が画面に溢れる。画面構造に示された童子と神聖の貞明皇后との平等さは、童子が厳しい等級を特徴とするイエ制度において受けた抑圧とは鮮明な対照をなしており、戦時中の天皇制を中心とする社会において女性たちは抑圧の立場に置かれても女性同士の間で独自の秩序関係が存在していたことを示しているように見える。このように、白雲木の移植＝女性の植民地行為＝

竜子が満洲国の妃になることは、ただ男性の命令によつての結果ではなく、女性同士の神秘的な儀式としても強制的に描写されている。後に娘の英生の魂として喩えられる白雲木の特別な意味を思い出せば、貞明皇后、竜子、英生の魂の時空を越えた女性だけの連結が実現しているといえる。

そして、赤の表象について。赤は戦後日本において満洲に関する語りでは最も頻繁に言及されてきた色彩³である。田中絹代が監督したフィルムの中で初めてのカラー作品である『流転の王妃』ではその色彩の運用に製作者の意識的な工夫を駆使した可能性が高い。

この作品では赤の表象も花の表象と同様に常に女性的な要素として使われている。しかし、異なるのは赤の表象は映画の後半部分に至つてその存在感がますます強くなっていくことである。日本の敗戦の気配を感じて不安になった竜子が絵画で不安を解消する時の場面【図 6-i】、流転の旅で病気になる秋鴻皇后の場面【図 6-ii】、流転の旅の風景を示す場面【図 6-iii】などが示しているように、『流転の王妃』の中で赤は満洲の風景の色であり、女性が経験した歴史の苦痛の象徴でもある。見過ごせないのは、【図 6-iii】の地平線の表象は同時期に公開された小林正樹監督の『人間の条件』(1959-61)と重なっている点である。小林における戦時満洲経験者たちの分裂の意味を分有しつつ、『流転の王妃』での赤のフィルターで撮られた赤い地平線は女性の感性によって染められているのである。



3.2 満洲を見ないという選択

<女性のリーダーになる竜子>

タイトルに示されている通り、原作においては「流転の旅」が全体の中心部である。一方、映画では原作に詳細に記載されている流転の経路や出来事についての具体的な描写が全て省略され、旅の描写にはセリフもなければ地理的な情報の提示もない。襲撃の嵐が明けて、王妃の竜子がリードするようになった流転のチームは、悲壮な音楽、女性たちの顔のクロー

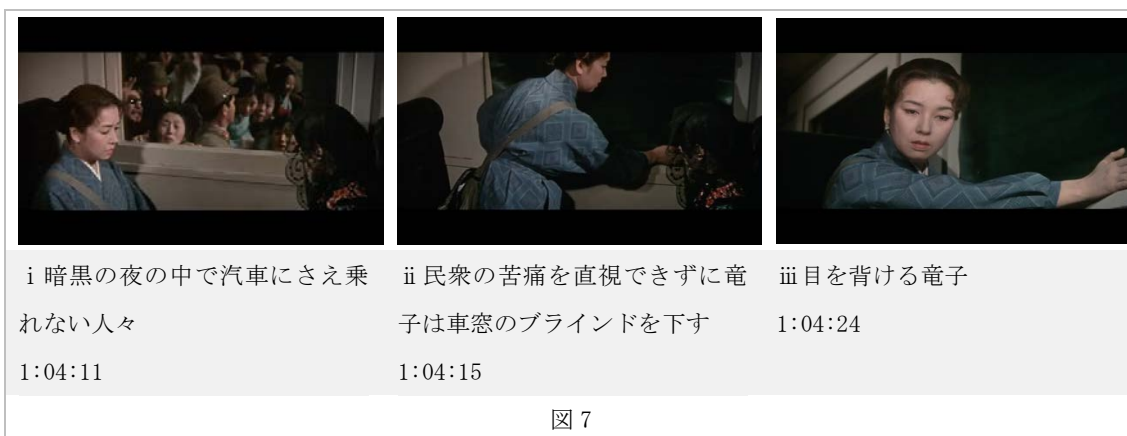
³ たとえば、小林伝三郎(1986)『赤い夕日の満洲 終戦秘話』近代文芸社、相良俊輔(1995)『赤い夕陽の満洲野が原に一鬼才河本大作の生涯』光人社 NF 文庫、なかにし礼(2006)『赤い月』文春文庫といった小説が例として挙げられる。

スアッ、ただただ歩いている疲労した行列、夕陽を示す赤いフィルターのかかった風景などを連結して示される。すなわち、流転の旅の苦難をリアルに観客に伝えることを避けて、女性的な感性が溢れる詩的なプロセスとして提示している。そして、特に旅のなかで竜子は秋鴻皇后の世話＝皇后への注目という責任を徹底的に果たした。原作においても浩は確かに流転の旅において、秋鴻皇后の安危を心配している。

私は慄然として、寡れた秋鴻皇后をみつめた。芳紀十七歳にして、紫禁城の奥深くで御成婚式を挙げられたときの華やかさは、一體どこへ行ったのだ？私は暗澹となって皇后を見つめた。(同上、204)

原作では竜子が主に世話をしたのはやはり未成年の娘の方である。しかし、映画では竜子は娘の世話をする母であるだけでなく、女性が形成した小さなチームのリーダーとなり、特に秋鴻皇后の世話に力を尽くすことになる。たとえば、上の原文に対応する映画の表象では、竜子は病身の皇后を乗せた荷車にすがりつき、兵隊に引き離されることになる。最後まで守ることはできなかったにもかかわらず、金田一敦子の古典的な顔立ち、血色が消えるほどの白い化粧などによって、皇后は神秘的な美しい人形のように、守るべき対象として終始竜子の視野の中心に位置している。竜子はもはや無力な少女ではなく、偽善的な「日満親善」の桎梏と「イエ」制度の束縛を破った彼女がその「見る力」によって実現したのは人間同士の真の関心である。

<竜子は満洲を見ない>



本節の最後に、竜子が民衆の苦痛を無視(＝「見る力」を放棄)する選択を強制的に表象することを通して、この映画が「満洲」における女性たちの戦争犯罪も映し出していることを指摘したい。中国東北での日本の戦況の悪化とともに、竜子は皇室と関東軍の要員とともに敦化へ、そして、大栗子へと移動することになる。この移動は新京の満鉄駅から始まった。皇后に手を貸しながら、暗黒の夜の中で汽車にさえ乗れない一般の日本人民衆のあいだを

通り抜けて、竜子はやっと汽車に乗り込む。民衆の苦痛を直視できずに竜子が下した車窓のブラインドは同時に観客たちが悲慘を目にすることのできる唯一の窓を閉じてしまう【図7】。原作での浩は遺民たちとともに時代の悲劇に巻き込まれる。

「竹槍を手に神前に額づく順直ないじらしい姿。明日はソ連兵と戦うのだと、武運長久を祈りに来た人々なのだ。＜ああ、戦争とは、こんな純真な少年たちまでを犠牲にするものなのか！＞

私には言葉がなかった。逃げて行こうとする自分が浅ましかった。涙がホロホロとこぼれた。私はその群れに加わって、一心に神に祈った。＜神さま、この若い少年たちを殺さないで下さい。そっと生かしておいてやって下さいまし＞」（同上、161）。

竜子と浩のこの対照的な行動は、原作と映画の満洲の歴史に対するそれぞれの立場の違いを顕在化させている。映画は、ブラインドを下すことによって観客の目を竜子の満洲史に集中させると同時に、女性のリーダーとしての竜子は民衆の苦痛を無視する（＝「見る力」を放棄する）という竜子の無意識的な暴力を表象している。

映画研究者の加藤幹郎は『流転の王妃』について、「女性原作者と女性脚本家を採用」しているが、「明らかに女性監督の田中絹代本人が男性的イデオロギーを内面化したところに成立している」（加藤、163）と述べ、この作品のフェミニズムの先進性に疑問を呈していた。以上の考察を通して、実はそうではなく、むしろこの映画の「満洲」の歴史の表象においては「女性の主体性」が終始キーワードとなっていることがわかる。それはとりわけ以下の二点に見てとれる。第一に、「満洲」植民地経験の語りの中で従来周辺化されてきた女性の歴史語りを採用していることであり、第二に、「被害者」とされてきた日本女性の表象に「加害者」としての側面を付与していることである。それにもかかわらず、映画『流転の王妃』における竜子の「見る力」には「限界」があることも無視してはならない。以下では二つの方面から「限界」の所在およびその問題性について検討する。

4. 竜子の満洲経験にみる限界

4.1 限界その一：単純化した人物描写

本節では、竜子には見えなかった満洲史に関わる表象として、＜愛新覺羅皇室＞と＜関東軍＞を見てみよう。

まず、愛新覺羅皇室について。この部分では日本的オリエンタリズムの残骸の存在も否定できない。たとえば、美しい可憐な植民地女性皇后、無名の暴力的な植民地男性。そして、竜子の見る力を喚起するほど奇跡的な力を持つ夫との愛の讃歌の傍らで、皇帝と皇后は完全なまでに一枚岩的に表象されている。実存した他他拉貴人や李貴人といった妾たちは映画には登場せず、皇帝と皇后は一夫一妻のカップルである。原作で告白されている皇帝の同性愛の性向にも言及していない。原作には、「皇帝は秋鴻皇后と御仲があまりよくはいらせ

られなかったようだ。それには、他他拉貴人の存在と、皇帝にももう一つ、特殊な趣味があられたからだと思われる。その特殊な趣味とは、同性愛である」(愛新覚羅 1959、108) とある。それに対して、映画では夫婦愛を強調するために、皇帝と皇后が心配しあう様子がしばしばクローズアップされている

次に、溥哲の嫁の選択の際の軍部の二人、古屋(吉岡安直がモデル)と朝吹大将(本庄繁がモデル)の描写に関して、映画のオリジナルである二人の口論の場面を見てみよう。戦時日本社会での絶対の権力の持ち主である二人の会話は、戦時日本での軍部のなかでの派閥争いの縮図となっている。前節で言及した竜子と貞明皇后との会話にみる豊富なカメラワークと対照的に、この場面ではほぼ動かないカメラは二人の権力的競争ただ傍観しており、単一のカメラワークも同時に男性二人によって形成された世界の薄弱性を示している。また、【図 8-i】のように古屋が朝吹将校を画面の奥へと追いやったことで、古屋を薄弱の男性世界のなかの極悪な親王として造形している。

本庄繁は満洲事変勃発時の軍司令官であり、植民地支配につ



いての彼の思想的立場を知ることは満洲の歴史の複雑さを理解するには不可欠である。たとえば、戦後に出版された彼の日記には以下のように記述されている。

今日に至る迄の満洲国の様相は [...] 余の希望や期待と、而していふ迄もなく帝国本然の対満乃至対華政策の真意と甚だしい懸隔のあるものとなつたことは、真に遺憾千万である(本庄、156)。

一方、吉岡安直は溥儀の皇帝御用掛として知られている。溥儀の自伝と愛新覚羅浩の回想録では吉岡は横暴な人物として描かれているが、『李香蘭 私の半生』はこの前者の二つの著作に記載されていた吉岡に異議を唱えている。

当時の私にとってはここに書かれたような「意地悪そうな顔の老人」ではなかった。

[...]いずれも本人たちが当時を回想して述べているのだからほとんどが事実だと思う。それらの記録では、皇室御用係の吉岡安直中將が、関東軍お目つけの皇帝監視役で老獪な「悪の手さき」として描かれている。[...]吉岡中將は、実際に溥儀皇帝と弟の溥傑さん一家のことを心から心配していたと思う。(山口/藤原、152-157)

確かに、山口淑子が「歴史の中の人物評価は時代や立場によってさまざま」(152)と付け加えたように、本庄や吉岡を含め歴史の人物を語る際に常に様々な立場による断片が錯綜しているのは事実である。まさに、これらの断片の隙間から歴史を語る際の当時者の心情が読み取れるのである。山口は続けて、吉岡の死について以下のように証言している。

終戦後、ソ連に抑留された吉岡中将は、長いあいだ消息不明だったが、1962年(昭和37年)になってやっと判明した。1947年(昭和22年)10月30日、モスクワの病院で亡くなっていた(1949年死亡説もある)。(同上、154)

映画の方では、溥儀の退位式の後、襲撃中での被弾が吉岡の死の原因であった。吉岡のセリフ、「吉岡は最後まで運命を共にします」(1:02:15~1:02:17)が示している通り、映画における吉岡の死は自身の約束を守った、正義の殉職として描写されている。戦時中の軍で跳梁跋扈した吉岡のこの正義漢としての死に方によって、先ほど言及したように、過去の彼の極悪な親王のイメージが帳消しになり、彼が竜子を利用することで進んだ「帝国日本」の満洲国における植民地支配の歴史の代価のように読み取れる。

これらの「単純」な軍閥とは対照的に、襲撃してきた暴民たちは真に恐ろしい存在として描かれている。暗黒の深夜に突然やってくる、顔が分別不能の、大声で叫ぶ中国人男性たちは、李香蘭主演の『支那の夜』(1940)の中の匪賊の複製のようであり、標的がない無差別略奪であるため、その恐ろしさは何倍にも感じられる【図 8-ii】。

4.2 限界その二：穏やかな満洲の余韻

浩の次女福永媯生は『流転の王妃 愛新覚羅溥傑・浩 愛の書簡』(2011)の中で、慧生の死を以下のように記している。

二人の命を奪ったピストルは、旧陸軍の十四年式で、皮肉なことに、0さんのお父さんが満洲で憲兵していた時の所持品だったそうです。(福永、123)

映画『流転の王妃』冒頭部の天城山中での英生の死の場面はこの段落と対応する場面である。男性の身体を排除し、死の残忍さ・暗さを薄く仕上げ、まるで「満洲」歴史の戦後日本まで延伸してくる暗い余韻を穏やかな雰囲気に変えたかのようなようである。

このシークエンスを見てみよう。晩秋、切り立った天城山の連山がいくえにも重なり合っており、日の光は積雲を抜け白く太い光線の束になっている。それに続くのは、枯れた低木を映す3秒のショット【図 9-i】、葉の落ちた木とまばらな赤い花の風景の中に竜子が座っているのが見える3秒のショット【図 9-ii】、片方の靴が脱げている英生の足を示す3秒のショット【図 9-iii】、雑草に落ちた男子生徒の帽子を映す2秒のショット【図 9-iv】、目を

眠っている英生の顔の3秒のクローズアップショット【図9-v】である。以上はすべて固定カメラで撮られた断片的なショットの組み合わせで、最後のショットの途中から音楽が始まる。すると赤いマフラーで英生の顔を覆う竜子の手のカローズアップとなり【図9-vi】、身を起こして遠くを見つめる竜子の上半身のミディアムショットの後、竜子の視線の先にあると思われる画面いっぱいの色づいた銀杏木々の前に作品の題目が浮び上がる。

原作では、英生の失踪前の状況、失踪当日の同級生たちの目撃の言葉、家族の苛立つ様子、浩の内面までが詳細まで記されている。それに対して、映画では、事件のディテールを削除しており、サイレントシーンのみが英生の死の描写である。寒々しい静物ショットは映画全体をものさびしい地色に染めており、英生の全身ショットは一つもなく足と顔というパーツだけである。実際はピストルで撃たれて大きな苦痛を受けたはずの英生の死は、こうした



映像の処理をされて、穏やかなものになっている。そして、心中相手の大久保の身体は完全に排除され、ただ2秒、落とした帽子だけが映されている。山本恭子はこの死の場面について「恐らくこの事件のとり上げ方や描出にいろいろ制ちゅうがあったことと思われるが、描写、或いは説明不足で、事件を知らない人々には十分に納得のゆかぬままに終わったのではなかろうか」（山本ほか、74）と指摘している。しかし、こうした言葉の説明を一切省略し、人物の動きを最低限にした極端な映画的処理は、この映画の関心が事件の究明にはないことを示しているといえよう。心中相手の男性の不在化は、自然に包まれて英生と竜子だけがいる女性だけの空間の形成を可能にし、この空間の中で英生の死が捉えられるのである。作

品の最後の場面では、冒頭の死の場面と対応するような、静物だけの白雲木の晴れ晴れしたシーンによって英生の悲しさも希望へと転換したところで映画が締めくくられる。円環的に相呼応する冒頭と結末の部分は、映画作品『流転の王妃』が満洲の歴史なり、その悲劇的な余韻なりを捉える立場を示しているように思われる。

注意したいのは、ここで指摘した「満洲」の歴史の暗い余韻の不可視化が、前節で検証した愛新覚羅皇室と関東軍の描写にみる複雑性の省略と、「満洲」の歴史の単純化に関しては文脈を一にしていることである。

当時の評論界を俯瞰してみれば、映画評論家・草壁久四郎がこの作品の欠点にも注目していたことがわかる。『毎日新聞』1960年2月4日付の「皇室にとついで日本女性と「満洲国」悲劇」という評論で、草壁は「多くの日本人のドラマを秘めた満洲国の歴史の裏面をみる興味はあろう」というように、その時勢的敏感度の高さを評価する一方、「要領よくまとまった映画だが、複雑な情勢下にあった満洲国の政情や溥哲などの人間像が描き足りないため映画のスケールはやや小さくなった」と述べている。

しかし、公開当時に雑誌『キネマ旬報』に掲載されたある評論は草壁と正反対の立場をとっている。それは根本治郎の「旬報論壇「流転の王妃」をめぐる問題」という評論であり、根本は、田中絹代をはじめ、山村聰、佐分利信、宇野重吉など監督を兼職している俳優を「セミ・ディレクター」呼び、田中絹代をセミ・ディレクターの代表として、特に『流転の王妃』を「日本映画を前進させる」ための好例として絶賛した。根本は当時の「日本映画の第一線」にある監督たちの作品（『野火』『人間の条件』『浪花の恋の物語』『キクとイサム』『にあんちゃん』など）はジャンルを問わず、普遍的に存在していた「陰惨で暗澹たるムードにつつまれていることが多い」（根本、134）とし、「何か正体不明の暗雲に人間がうちひしがれているような面が濃かった」（同上）ことを問題視した。

われわれは、今までに、実に多くの人間の悲劇を、スクリーンの上に見てきたが、それらは概ね、人間の被害者意識をむきだしにして、現代の生活環境のむごい悪辣さなどを強調したものであった。（同上）

さらに、この問題は、映画が「作家の頭の中で観念的にこしらえられた条件の中の＜反応物＞」となり、「実験道具（モルモット）」になっていることに原因があると主張し、問題の解決案について以下のように提唱している。

しかるに、日本映画を前進させるためには、どうしてもこのような直感的通念によってさんざん痛めつけられ、敗残者にまで引きずり下ろされた人間に、生命の力強いバイタリティーが吹き込まれなければならない…そのためには、何よりも先ず、環境と性格の因果律などを尺度にして人間を押しはかるような、人間蔑視のイデーを打ち破らなければならない。（同上）

すなわち、この評論が問題視しているには映画の質ではなく、「人間の被害者意識」なのである。しかし、その「被害者意識」の問題への対策として挙げられているのは、歴史に直面することではなく、歴史の多様性を無視した偏見だったのである。また、無視してはいけないのは、ここの「人間」とは他でもない日本人だけを指しているということである。この歴史修正主義的文章において『流転の王妃』が「正面教師」としてあげられているのは実は恐ろしいことである。

4. まとめ

愛新覚羅溥傑・浩のラブストーリーは東アジアの最も暗黒な時代における奇跡的な存在として、今日まで絶えず語り継がれている。関東軍を首謀とする帝国日本の満洲における植民地支配をさらに強化するために計画された溥傑・浩の出会いの原点は陰謀にあった。しかし、満洲国の崩壊、引揚げや貧しい戦後といった様々な苦難を経験した二人の間の絆はますます強くなった。すなわち、陰謀の中に埋めた種が真の愛の実を結んだという奇跡となり、人々に勇気と感動を与えてきた。日中間の国交正常化のあとでも、愛新覚羅浩をめぐる回想録は約20年に1回の頻度で3回も再版され、次女婿生解説の『流転の王妃—愛新覚羅溥傑・浩 愛の書簡』(2011)や『愛新覚羅溥傑・浩 書画集』(2014)も近年出版されている。さらに、小論で扱った映画のほか。これまでに浩を主人公としたテレビドラマが1本、ドキュメンタリーが3本作られている⁴。「流転の王妃」の物語は極めて独特な角度からではありながら、戦後日本が満洲の記憶を語る際にもっとも重要なトポスのひとつを提供している。

小論が注目した映画『流転の王妃』はこの物語をさらに一般観客に普及し、神話化するための不可欠な一ステップであった。回想録刊行の一年後、永田雅一を製作者として大映の資本金で映画の撮影がスタートし、歴史的リアリティに対するこだわりには制作側の意欲が見られる⁵。例えばそれは、浩自身や見学者たちを驚かせたほど「リアル」な宮廷のセット、4ヶ月をかけて準備された時価30万円の衣装やスタッフの間の簡単な中国語の練習が日課となったことから伺える。映画『流転の王妃』が示している「満洲」記憶の語りの特徴をテキストの内部からさらに発掘する小論の試みは、当時の戦後日本社会の植民地歴史認識を把握するために、そして愛新覚羅溥傑・浩のラブストーリーの戦後日本社会における受容プロセスを解明するためにも不可欠である。

以上の考察によって、次の結論が導かれる。一方で、映画『流転の王妃』は、満洲の歴史を「イエ」制度という近代日本社会の内部の問題に連結し問題化することを通して、女性の

⁴ 2003年にテレビ朝日開局45周年記念で約5時間半の大型テレビドラマ『流転の王妃・最後の皇弟』が製作された。また、1991年には宝塚歌劇団によって演劇化されている(『紫禁城の落日』)。そして、NHKドキュメンタリーとしては、『実録・流転の王妃愛新覚羅浩さまの半世紀』(1993年5月)、『満洲のプリンセス 愛の往復書簡 ～夫婦の心をつないだ55通～』(2015年7月)、『だからあなたと歩きたい 愛新覚羅溥傑・浩 松下幸之助・むめの』(2020年7月)が放送された。

⁵ 田中絹代は皇太后(当時)の浩に贈られたキヌービキを小道具として使用したいと考えて探したところ、「国立博物館にあった」というエピソードもある(『読売新聞』1959年11月22日)。

感性を注入しつつ、従来の男性主導の満洲の歴史の語りを解体し、その多様性をさらに可視化したのである。他方で、この作品において、歴史の単純化や、それに呼応するような社会的欲望が露呈したことも否定できない。「軍の組織病理や暴力を主題に」（福間、10）する傾向が見られる60年代の戦後日本大衆文化は、確かに戦争と植民地支配の歴史に関する表象の一つの革命的な波を示したかもしれないが、この時代においても歴史記憶に対する様々な選択に伴って歪みが露呈したことも否定できないのである。

映像資料

『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（ケーシーワックス、2003）

『流転の王妃』（1960）、田中絹代監督、京マチ子/船越英二主演、DVD（KADOKAWA、2019）

主要参考文献

愛新覚羅溥儀(1992)『わが半生—「満州国」皇帝の自伝』ちくま文庫

愛新覚羅浩(1959)『流転の王妃 満洲宮廷の悲劇』文芸春秋新社

アスマン、アライダ（2007）『想起の空間—文化的記憶の形態と変遷』水星社

生田美智子（編）（2015）『女たちの満州』大阪大学出版会

井上輝子（2021）『日本のフェミニズム—150年の人と思想』有斐社

加藤幹郎(2011)『日本映画論 1933—2007 テキストとコンテキスト』岩波書店

川村湊(1990)『異郷の昭和文学—「満州」と近代日本』岩波新書

川崎賢子（2019）『もう一人の彼女 李香蘭/山口淑子/シャーリー・ヤマグチ』岩波書店

佐藤忠男（2001）『映画の真実—スクリーンは何を映してきたか』中公新書

佐藤忠男（2006）『日本映画史（増補版）』岩波書店

佐藤量ほか編（2020）『戦後日本の満洲記憶』東方書店

高橋哲哉（2005）『戦後責任論』講談社

成田龍一（2010）『「戦争経験」の戦後史—語られた体験／証言／記憶』岩波書店

直野章子(2010)「ヒロシマの記憶風景 国民の創作と不気味な時空間」『社会学評論』60 巻 4 号、pp. 500-516

根本治郎「旬報論壇 「流転の王妃」をめぐる問題」『キネマ旬報』（254）（1069）、1960年3月、pp. 134-135

東山千栄子/田中絹代ほか(2006)『私の履歴書 女優の運命』日本経済新聞出版

福間良明（2020）『戦後日本、記憶の力学：「継承という断絶」と無難さの政治学』作品社

本庄繁（2005）『本庄日記』原書房

山口淑子/藤原作弥(1987)『李香蘭 私の半生』新潮社

山室信一(2009)『キメラ—満洲国の肖像』中央公論新社

山本恭子ほか「日本映画批評」『キネマ旬報』（252）（1067）、1960年2月、pp. 74-76