

日本語で話し歌う〈他者〉

—李香蘭映画にみる〈東亜〉のジェンダーポリティクス

松 本 ますみ

はじめに

本論は第二次世界大戦中、特に「大日本帝国」とその軍事制圧地において人気を博した李香蘭映画をモチーフに、支配者である日本が被占領地と被占領者をどのように支配したのか、あるいは支配しようとしたのかについて考察することを目的とする。そのために、ジェンダー利用の構造に注目し、李香蘭という女優による映画と歌はどのような心性を特に「内地」日本人男女視聴者に与えたのかを考えていくことにする。

2007年2月に、テレビ東京で上戸彩主演の『李香蘭』が2夜連続で放映され、それがDVD化されるなど、李香蘭こと山口淑子（大鷹淑子1920～ ）への関心は依然高い。

本論では、特に、日本が第二次世界大戦参戦後の42年以降作られた李香蘭映画3本に焦点を当てて、ドイツ、イギリス、日本におけるジェンダーの戦争利用の表象と比較しようと試みるものである。

I. 先行研究と本論の着目点

李香蘭についての先行研究は膨大であるが、その方法論は吉岡愛子氏の分類によれば以下の3つである。

(1) 日本的オリエンタリズム論：すなわち、支配者（男）－被支配者（女）のジェンダー分析をもととするものである。吉岡はこれを「本質的民族二項対立論」と名づける。これは、支配エスニシティと被支配エスニシティをそれぞれ日本人男と被支配地の女性となぞらえ、被支配地を女性化することによって、支配の正統性を主張しようとするとするもの。それは、男性が女性を支配することは当然とする当時のジェンダー観と、優等民族が劣等民族を支配することを当然視するという帝国主義的オリエンタリズムとをリンクさせていこうという考えに基づく。これらは、佐藤忠男〔佐藤 1985〕、四方田犬彦〔四方田2001、2002〕らの研究に典型的に表れる。また、山口淑子自身も、その著書の中で、「日本は強い男。中国は従順な女。中国が日本を頼るなら、日本はこのように中国を守ってやろう。それが『大陸三部作』に込められた密かなメッセージだった」と、述懐している〔山口淑子2004：60〕。

(2)異種混淆アイデンティティ論：これは、李香蘭の無国籍的な容貌と多言語を駆使する語学能力、活躍した場所——いわゆる<東亜>（中国東北地方—旧満洲国各地⁽¹⁾、上海、蘇州、北京、東京、台湾等）——の広がり注目し、当時の日本人がもったアジア幻想の観点から李香蘭現象を読み解くものである。日本では鷺谷花〔鷺谷2001〕に代表される論考である。

(3)植民地的ステレオタイプと両価性論：吉岡愛子が「魅惑の他者論」となづけるもので、以上2つの議論を踏まえた上で、ホミ・バーバの理論を使いながら、見るもの、見られるものの関係から、「内地」⁽²⁾日本人観客の李香蘭への憧れの秘密を読み解こうとするものである〔吉岡2004〕。

本論では、以上の先行研究の方法論に則りつつも、特に、第二次世界大戦開始後の42年、43年の女性表象という制約がつく国際比較研究の主旨を踏まえ、特に、「大東亜共栄圏」形成後の日本のプロパガンダ戦略における李香蘭利用のパターン分析をしてゆく。特に、日本の文化力による日本以外の<東亜>女性の「開化」に注目する。従来の先行研究では、映画の作られた経緯、制作者のプロフィール、評論などに着目したものが多かったが、本論では、各映画の各プロットや演出による表象にこめられた李香蘭の役割にみるジェンダーポリティクスに特化して考察していくことにする。従って、先行研究のような映画制作過程における細かい事象、背景については立ち入らないことにする。

使用テキストは、制作年代順に『蘇州の夜』1942、『迎春花』1942、『サヨンの鐘』1943の三本の映画と挿入歌を使う。それぞれ、<東亜>⁽³⁾に広がる3つの地域 華中（上海+蘇州）、満洲（奉天+ハルピン）、台湾（蕃社）を舞台にしている。

着眼点の第一は、ジェンダーとヴァージニティー（娘、乙女）の利用である。李香蘭はいずれの映画でも未婚女性であるが、ただ、『蘇州の夜』と『迎春花』では挿入歌では「乙女」となっている。一方『サヨンの鐘』では、はじめは「娘」と表現されるが、死後に「乙女」となっていることに注目する。

第二の着眼点はエスニシティ（「支那人」、「満人」、「蕃社」）である。これは、李香蘭が演じている「娘」あるいは「乙女」の所属エスニシティである。前二者は、言語的には同じであるが、「支那人」と「満人」として異なるエスニシティに属するものとして観客の「内地」日本人は認識するように仕向けられた。そこには、「支那人」は、「支那事変」（盧溝橋事件）勃発より5年も経つのに「まつろわない」「反抗的」な得体の知れない民というイメージが、その一方で「満人」には、満洲国成立後10年も経ち、「友好的」「おとなしい」「安定」というイメージを観客が持っていて、それを映画で確認することが求められたからである。他方で「蕃社」には、日本の植民地となってもうすぐ50年、「まだ非文明的だが、日本・日

本人の暖かい指導により飛躍的に進歩をとげている」というイメージがあらかじめ付与されていた。「内地」日本人観客は映画をみてそれを再確認し、安心感を得ることが期待された。

第三の着眼点が階級と「社会進化」である。すなわち、それぞれ、「もと富裕階級」、「富裕階級」、「非富裕で半開」という経済状況と「進化」の度合いの設定である。前二者では李香蘭は「お嬢さん」と呼ばれる。「支那」、「満洲」の近代性と経済的豊かさが彼女の立ち振る舞いや身のこなしに影響を与えているのだという演出がなされている。一方、後者では、非効率的な生産様式や風習、「野蛮」で「野卑」な言葉遣いが強調される。

第四の着眼点が観客の反応と時代状況である。いわゆる「大陸三部作」という李香蘭が超人気を博した作品が作られた時代から時代が下り、日本の第二次世界大戦参戦により、内地の統制が厳しくなっているという点に注目し、李香蘭映画が「内地」日本人男女観客（16歳以上）⁽⁴⁾にどのようなインパクトを与えたかということを考察する。

第五の着眼点がドイツ、イギリスという他の参戦国における女性表象との近似性と相違点である。相似点はドイツの聖母子像と地母神像の利用、イギリスの女性の活発さの強調の点であり、相違点は戦争当事国の女性でなく、被占領地の女性が支配国観客の「理想」像となっているという「ねじれ」の点である。

ここで断っておかなければならないのは、ドイツ、イギリス、アメリカ、日本に関して他の共同研究者（桑原、杉村、松崎、加納、神田）が雑誌表紙を使っているのに対して、本論では映画というメディアを使う点である。これは、戦場となった中国において、他参戦国のように長く発行され続けた雑誌メディアがないこと、あったとしても、写真表象が少ないこと、抗戦側も国共に分裂していたことなどの理由がある。この違いをかながみ、映画の特徴である大衆性ととも、音声、敬語の用法、歌の歌詞、歌い方などにも注目する。

II. 李香蘭映画にみるジェンダーポリティクス

1. 総論

李香蘭（山口淑子）は1920年生まれ。大陸育ちで、1938年に満洲映画協会（満映）入社、日本語と歌が堪能な「支那人」ということで売り出され、39年から、東宝のスター、長谷川一夫とのコンビで「大陸三部作」と呼ばれる『白蘭の歌』（39年）、『支那の夜』（40年）、『熱砂の誓ひ』（40年）という空前のヒットを飛ばし、一躍日本でもトップスター女優に上り詰めた。

満洲映画協会（満映）（1937～1945）は、娯楽映画と啓蒙映画の二つのカテゴリーの映画制作を行っており、李香蘭映画は前者にあたる。有名な甘粕正彦が理事長に着任

したのは1940年のことである。映画の制作・上映は、民衆の宣伝啓発、「五族協和」の思想を普及するための宣撫教化工作のために行われ、外国映画を禁止し、視聴覚メディアを独占した。一言でいえば、満洲国の正統性をアピールするために、多額の予算を組んでキャンペーンを行った独占宣伝機関であったといえるであろう〔山口猛1989：201-204〕。満洲国の「五族協和」は、「大東亜戦争」開始後により多くの「民族」をその支配領域内に内包することになった大日本帝国の多民族支配体制の原型ともいえるものであった。

その一方で、「大東亜戦争」参戦後の日本にとり、満洲は食料生産地、原材料生産地として、銃後を支える兵站基地であるとともに、対ソ連戦をにらんだ前哨基地でもあった。そのために磐石の「安定」を観客にアピールする必要があった。

いずれにしても、李香蘭は満映映画の設立とともに売り出され、彼女の完璧な中国語と「満語」、あらまほしいジェンダー像とあいまって、満映の路線に従って日本支配の正当性を宣伝する絶好の人物像として描かれた。彼女がその後日本の各映画会社の映画にひっぱりだこになったのは、被支配者が「幸福」に暮らしているというプロパガンダが「内地」日本人には有効であったからであろう。

2. 作品紹介

さて、日本の第二次世界大戦参戦後に作られたこれら三本の映画はいずれもストーリー展開の場所が異なっている。

支那（中国）：作品紹介『蘇州の夜』1942（松竹作品、監督：野村浩輔、原作：川口松太郎）被占領地ながらも「治安」がまだ回復していないと示唆される場所、上海と蘇州が舞台となっている。映画法施行以降の映画であり、軍事色・非常時を強調し、当局からの事前検閲を受ける脚本となっている。李香蘭の思慕の対象の日本人男性（佐野周二）は中国医療に情熱を燃やす医師である。李はもともと親日派で、素封家の娘として日本で声楽を学んだが、勃発した戦争によって家族離れ離れとなり、戦争を起したのは日本であるという「勘違い」から反日となったが、戦争は本当は「悪い支那人」が起したと知ると同時に日本人男性の真心を受けて親日に転ずる。ここで李香蘭は、反日から転じて親日のシンボルとなっている。

満洲：作品紹介『迎春花』1942（満映映画（娯民映画）監督：佐々木康）「大東亜戦争」参戦後も豊かで安定している満洲国をアピールする映画である。李香蘭は富豪の令嬢だが通訳やタイピストもこなす職業婦人で、なおかつアイスホッケーもする活発、利発で気がきく満洲娘に扮している。競演は当時人気女優の木暮美千代、近衛敏明である。李香蘭と木暮美千代がとっかえひっかえして着ている豪華な衣装（チーパオや

ワンピース、スーツ、毛皮コート、ハイヒール、パーマネントウェーブなどの洋装)が見ものである。ここでは李は親日、五族協和のシンボルとなっている。一方、映画は各種エキゾチックな風景を映し出し、満洲観光案内としての設定もある。

台湾：作品紹介『サヨンの鐘』1943 (松竹映画、満映、台湾総督府制作 監督：清水宏) 台湾のタイヤル族＝「高砂族」＝「蕃社」の娘に李は扮している。この作品は台湾総督府の監修下に制作され、山深い場所に住む「蕃社」の民の「教化」に邁進する日本人巡査の奮闘を称えるとともに赤誠の「高砂義勇隊」の志願を促す内容となっている。もともとは日本人巡査の出征を見送る途中、濁流に飲まれ現地人女性が死亡した故事 (1938年) に基づき、それを痛切にも美しく歌った渡辺はま子の「サヨンの鐘」という曲がヒットした。映画はこの無名の貧しい女性の思想的かつ行動的「進化」と日本国家への「殉死」という「偉業」をたたえる。李香蘭はここで皇国臣民高砂族の名誉の「開化」と、天皇に対する赤誠をアピールするためのシンボルとなっている。(以上3作品あらすじは巻末参照)

3. <東亜>の情報源としての李香蘭映画

李香蘭映画はまず、観客、特に「内地」日本人観客に占領地についての情報源としての役割を果たした。テレビのない時代、「外地」を可視化する映画は、理念的共同体「東亜」および「大東亜共栄圏」のイメージをできるだけわかりやすい形で「内地」観客へ周知させた。彼女の映画での活躍舞台は日本の「大東亜戦争」参戦以前の占領地に限られている。それだけに、<東亜>は日本の既得権益が厳然として存在する、死守すべき場所として日本人観客の脳裏に刻み込まれることを映画制作側は期待した。それは、「内地」の観客に大日本帝国の地理的・地誌的・民族誌・観光的・政治学的な知識を涵養あるいは確認することを要求した。

以下は、その観点から立った三本の映画のキーワードである。なお、(蘇)は『蘇州の夜』、(迎)は『迎春花』、(サ)は『サヨンの鐘』の略である。

- ①<東亜>の地理的範囲 (北は満洲 (迎) 大陸沿海部 (蘇)、南は台湾から南方 (サ))
- ②<東亜>の都市名 (蘇州、上海 (蘇)、奉天、ハルピン (迎))
- ③<東亜>の産業 (牧畜、クラブなど歓楽業 (蘇)、満鉄、国策建築会社 (迎)、灌漑、バナナ (サ))
- ④<東亜>の名所旧跡・観光地 (寒山寺、水郷、運河、上海港 (蘇)、ロシア風建築物、ロシア正教会 (迎)、台湾山地 (サ))
- ⑤<東亜>の異文化・ツーリズム (支那語、チーパオ、男性支那服 (チャンパオ)、大きな扇子、椅子と机、ベッド、水郷の船、鳥籠などの支那文化 (蘇)、満語、チーパオ、

天井の高い大きな民家、アイスホッケーなど満洲文化、スングリーの白系ロシア人の氷上洗礼祭（迎）、エキゾチックな直線断ち服装、ブーツ、はだし、杵つき、松明、火の回りでの舞踏、顔の刺青、「水の神のタタリ」という迷信、お転婆などの非文明的蕃社の文化（サ）

⑥<東亜>統合原理としての日本文化（先進医療（蘇）、尺八、武士道、剣道（迎）、こいのぼり、日章旗学校（サ））

⑦<東亜>の共通文化（花鳥風月の画、碁、書（迎）、日本語（共通））

⑧<東亜>の偉人（一般日本人男性、「聖戦」における英霊）

このように、映画を観るだけで、「内地」日本人観客は、ステレオタイプのにはあるが即席に<東亜>の文化の多様性を知るとともに、日本の威信、皇軍の威光のもとでの<東亜>の統一した経済発展と精神的「進化」の度合いを学ぶ。そこで観客は日本の<東亜>における偉大さ、天皇の御稜威があまねくことを再発見し、聖戦の正当性ととも日本人であることの自信と矜持を再確認することができる時間を過ごすことになっていた。

しかし、「内地」日本人観客が日々を過ごしていた銃後の「内地」日本の状況ははなはだお寒いものであった。ざっと見るだけでも、40年にはすでに砂糖・マッチ切符制となり、贅沢禁止令がでて、「贅沢品は敵だ」というスローガンが生まれ、ダンスホールは閉鎖、庶民の娯楽が制限されてくる。41年には米穀配給通帳制が導入され、ガソリン使用は禁止された。スローガンとして「進め一億火の玉だ」が流布した。42年には衣料切符制、味噌醤油切符制、スフが導入され、「ほしがりません勝つまでは」のスローガンが登場。43年には「撃ちてし止まん」が導入されていた。日常生活では物資は不足、隣組の相互監視と不自由の極致へと日に日に閉塞状況へ追い込まれていった。

それは、内閣情報部発行のプロパガンダ誌『写真週報』表紙に表れる市井の「内地」日本女性たちの姿（図1、2、3、4）からも見て取ることができる。彼女たちは無名人で、いでたちはもんぺ、かっぱう着や姉さんかぶり、鉄兜で、（図1）では防毒マスクをもつなど決死の厳しい表情をしており、（図2、3）では食糧難を反映して農業生産活動に従事している。（図3、4）は集団行動を行っており、行動・思想の自由の制限が



図1 38.8.13



図2 42.10.2



図3 43.6.20



図4 43.3.3

示唆している。いずれの表象もパーマントウェーブや化粧、豪華な服装といった若い女性であればだれしもが憧れる物質的贅沢や豊かさとは対極にあった。

しかし、李香蘭映画、特に大陸ものの中は別世界であった。美男と美女の目眩く恋が芽生えるメロドラマでは観客が同一化しやすく、あるいは遠くても憧れのまなざしでみられる。観客はそのような恋物語を見ることで豊かな生活を夢見ることができた。この豊かさが日本の軍事力と文化力によって保障されている、彼ら/彼女たちのためにこの難局を乗り切ろう、あるいは、自分たちも将来ヒーロー、ヒロインになるためにこの難局を乗り切ろうという気に観客はさせられてしまったことであろう。

これら3本の李香蘭映画のパターン分析をしたのが次の(表1)である。台湾を舞台にした『サヨンの鐘』だけはメロドラマではなく、豊かさのイメージもないところが大陸ものとの大きな違いである。

(表1)

	『蘇州の夜』	『迎春花』	『サヨンの鐘』
李香蘭の日本との関係	親日→抗日 → (改悛) →親日	疑いのない親日	「日本人」そのもの 皇国臣民
現地人男性	意志薄弱、抗日と親日(日本語下手)	温厚、意志薄弱 親日(日本語下手)	野蛮(単純)だが皇国臣民(日本語完璧)
李香蘭の言語	「支那語」→敬語つき完璧日本語	敬語つき完璧日本語(通訳時「満語」)	非敬語の完璧日本語
李香蘭の性質	母性、真心、恥じらい	母性、恥じらい	野性、皇国への赤誠、母性

近代性	◎遠距離移動自由、職業、 西欧音楽としての歌(都 市の価値)、「乙女」	◎遠距離移動自由、職業 (合理性)、歌、西欧音 楽、経済的自立(都市価 値)、「乙女」	○計画養豚、集団保育、 日本知識(農村価値)「娘」
物質的豊かさ	○ おじが素封家 豪華 家具 宴会	◎ 父が素封家 豪華家 具 ピアノ、レコード	×
ファッション(自 由)	シンプルなチーパオ し かしハイヒール	豪華絢爛洋装、チーパオ、 ハイヒール	プリミティブな直線断ち、 ブーツ
恋愛と微笑対象 (自由)	日本人医師	日本人技術者	「石田三郎」という幼な じみ、日本国家
恋の結末	別れ いとことの結婚	別れ 女性の自立を示唆	サヨン死 乙女へ
社会進化論	文明→半開→文明	文明(日本のおかげで)	野蛮(野性)→半開→文 明(日本のおかげで)
日本人女性の現 地を見る目	「豊かそう」、「自由そう」 →あこがれ	「豊かそう」「自由そう」 →あこがれ	「遅れている」しかし「自 由そう」→少しあこがれ
李香蘭の快活さ、 活発さ	走る、馬車、汽車・車に 乗る(日本でありえない)	アイスホッケー、汽車に 乗る(日本でありえない)	ブーツのようなものを履 いて走る
観光案内	上海のバンド、四馬路、 水郷、羊放牧、寒山寺	奉天、ハルピン、氷上洗 礼祭、ロシア正教会	台湾山地とエキゾチック なフォークロア
映画における歌 とその位置	2曲 恋の波乱の展開を 示唆	1曲「迎春春」 北方の 磐石の護りを示唆	5曲 蕃社の進化と高砂 義勇軍の勇猛を示唆
戦争への言及	「東洋平和のために戦う 日本人」	「南進も大事だが満洲の 護りも大事」	高砂義勇軍出征、内地の 女性の勤労奉仕
日本文化との同 一性	家父長制ジェンダー役割、 仏教(寒山寺)	家父長制ジェンダー役割、 花鳥風月をめぐる書画	天皇への赤誠

4. 支那・満洲ブームとチーパオ

1941年紀元節(2月11日)の「日劇七周年半事件」を取り上げるまでもなく、李香蘭はこれら3本の映画の公開前にすでに大変な人気を日本でも博していた〔山口淑子1987〕。彼女の人気の伏線が日本における支那・満洲ブームである。支那・満洲は不況にあえぐ日本の人々にとって、一旗を挙げる場所であったし、また日本の軍事力によっ

て「治安」が保たれた格好の観光地でもあった。なによりも各地に日本人街ができていて支那語ができなくとも日本語が通じるのは大きな安心感を与えた。

そのような時代背景の中、池田忍は日本では大正、昭和画壇に支那服ブーム〔池田2003、2007〕があったことを指摘している。エキゾチックな他者を女性化することはサイドのオリエンタリズムの例をみるまでもなく近代においてはよく見られることであるが、特に、若い女性の体にぴったりした支那服（チーパオ）は「内地」日本人男性の目を惹いた。また、チーパオは日本人男性の目を惹いただけではない。

中国では、20-30年代都市における女性権利獲得運動時にチーパオはインテリ女性たちの間で市民権を獲得した。それとほぼ同時代に商業広告ポスター（美人画）にも盛んに描かれた。女性の若い肉体の健康美を強調するファッションは、それを着ている女性当事者には身体的自由を与え、それまでの家父長制において女性に課されたタブーを解消するのではないかとの期待をもたせた〔ラワンチャイクン寿子2004：165〕。しかし、一方でその服装は商業主義にも利用され、他方で男性帝国主義者の占領の征服の欲望を掻き立てることとなった。



図5



図6



図7

30年代中国商業広告ポスター（美人画）にみるジェンダー（図）（図5、6、7）

これらのポスターは男性支配の商業資本によって女性美が創出されていることを表している。若い女に奢侈品（絹のチーパオ、ハイヒール、毛皮、口紅、香水、ヴァイオリンなど）を買ってやったり贅沢な身なり（パーマネントウェーブ、マニキュア、口紅）などをさせたりする男の財力、視線を意識した表象が主流となっている。図5は背景が西欧風庭園に、図6は電化が進んだ豪華な室内が舞台に、図7は美女が中国風庭園の東屋にヴァイオリンをもっており、中国の西欧化＝近代化を意識させるもの

になっている。椅子に座って体の曲線を強調しつつ男に向かって愛想笑いをする美女たちは西欧かぶれ（近代）でありながら、中国らしさ（伝統）を保持しているとの演出がなされていた。

しかし、これら多義的な意味を付与されたチーパオの魔力の発揮は1937年7月7日盧溝橋事件以降の日中戦争（支那事変）の血なまぐさい戦闘によって一時中断された。特に、上海は8月13日以来の日本軍による空襲、侵攻以降、大混乱に陥ってしまう。

5. チーパオの日本語を話し歌う大陸美女の隠喩と李香蘭

(1) 李香蘭映画の時代背景と制作者の意図（1939-45）

李香蘭がチーパオを着て「魅惑の他者」〔吉岡 2004〕として銀幕に登場するのは、1939年。満映のスターでありながら、日本による北京、上海、天津など華北・華中の「治安」回復のシンボルとして彼女は巧みな日本語と「支那語」を駆使して現れる。特に上海では租界の近代的装置が回復した「孤島期」の「繁栄」をシンボリックに表した。同時に満洲では満洲国が日本の軍事力によって依然磐石の安定を保っていることも示唆しようとした。

日本人観客にとっては、李香蘭の完璧な日本語によって、日本と被占領地の人々の心が通じ合っているという幻想を持つことができた。また制作者の意図としては、物資が乏しく自由がなくなってきた「内地」日本と物資が豊かな占領地の対比を「内地」日本人観客に見せることによって、夢を仮託し、繋ぐ対象＝大陸があるのだと思わせ、豊かで文化的に近い憧憬の「異国」のイメージを「内地」日本人観客にいやがおうでも喚起させようとした。彼女はさまざまな「内地」日本人の思いを集約するメタファーであった。

(2) 女性向けの思わぬアピールのしかた

吉岡は当時の観客である「内地」日本人女性が李香蘭へ強い憧憬を抱いていたことを書いているが〔吉岡2004〕、それは抑圧の強い内地日本での生活の反動としての仮想現実を映画の中にみようとしたからであろう。西欧はあまりにも遠く、西欧映画の西欧美女スターは自分たちとあまりにも顔立ちが違う。相手役の西欧人美男俳優もわかりだ。しかし、近い東洋の国だと親近感もあったという感想もある⁽⁵⁾。何よりも、相手役が日本人男性というのが安心できる。

李香蘭映画の「内地」日本人女性への人気は次の点に集約されよう。

- a) 彼女の西欧的な容貌〔工藤2003〕、豊かな生活様式・イメージ（いす、スケート、音楽、ジャンク、ランタン、ゆったりとした時間）に対する憧れ。世間に

は日清戦争以来の「支那」蔑視観が根強くあったが、それは戦争遂行と占領の正当化のために、実際戦地の惨状を知らされていない日本女性たちにとっては現実感がないものであった。

b) 自由な恋愛、自由な移動、おしゃれな服装と化粧、ファッションリーダー、身体的自由（ボディコン）、自分の意志での結婚までの労働、おおらかさ、活発さ、自分の意志の表現など。

すなわち、これらは近代教育を受けた「内地」の若い女性たちが何よりも望んでいたことであった。戦局と銃後の状況はそれを許さなかったが、映画の中の李香蘭は現実逃避ではあっても、「別世界の人」としてつかの間の夢を見せてくれる人であった。

しかし、李香蘭の完璧にジェンダー規範を守るしぐさや女ことばの敬語が使われているのは、戦時下の日本人にジェンダー観の大した攪乱なく別天地満洲・大陸への憧れを掻き立てる目的を果たした。「拓かれ進歩した」「豊かな」「ハイカラな」満洲・支那の象徴としての李香蘭は当時の「内地」日本人女性の自由への憧れの代弁者でもあった。

(3) 抗日戦争中の中国女性

日本人制作者が描いてみせようとした李香蘭映画の中国女性像とは裏腹に、ほぼ同時期の中国抗日（インテリ）女性の自己表象は対照的なものであった。それは、それまでの中国の固定化されたジェンダー観を打ち破り、勇氣、決断、祖国愛、セクシュアリティ否定、男並の「勇敢さ」「厳しさ」「激しさ」を肯定するものであった。女性も戦争英雄になれると考え、母性、女らしさも否定し、家父長制的伝統に則った旧価値を否定した。戦争への直接参加、革命参加は女性解放に直結すると考え⁽⁶⁾、女性兵士の肯定をした⁽⁷⁾。

(4) 日本語を話し、歌う支那美女のエスニシティとジェンダーのメタファー

このように、当の中国先進女性にとって「女らしさ」とは敵の日本に迎合する、憎むべきジェンダー規範であったということになる。図式で表すと、(女性の「女らしさ」：女性の「男らしさ」=服従：反抗)であったといえるだろう。これを発展させれば、(服従：反抗=日本語：中国語)となる。中国人で日本語の話者は漢奸=対日協力者との烙印を押されかねなかった。それに関する日本人制作者の危機感を別の李香蘭映画『白蘭の歌』にみることができる。この映画で李香蘭は早口で荒々しく中国語を話す時、軍服姿（日本男性に服従しない反抗的姿、日本人にとっての非

正義)の「匪賊」の悪逆非道さをあらわし、表情も邪悪となっている(図8)。それに対して、「誤解」が解けて長谷川一夫と日本語を交わし、折り重なって同時に死ぬとき、チーパオ姿(図9手前)となる。チーパオ姿のときには李香蘭は穏やかな表情もし、日本に服従するとともに正義は日本にあることを示す。

逆にいえば、日本語を流麗に話す李香蘭はいかに日本人男性あるいは日本軍事主義者にとって都合のよい存在であったのか、「支那語」しか喋らない支那女性はいかに御しがたい潜在的な脅威であったのか、ということが示唆される。

すなわち、李香蘭の日本語のせりふと日本語の歌は日本支配の浸透を指し示すとともに、日本男性と被占領地女性のジェンダー＝支配－被支配は顕在化させる役目を担っている。さらには、李香蘭の話す女ことばの日本語は、中国語には敬語、女ことばがほとんどないゆえ、日本社会および日本語の中のジェンダー秩序と日本語の優越性、日本軍による軍事制圧の正当性と日本による支配の正統性のメタファーとなっている。



図8 「匪賊」の軍服姿の李香蘭



図9 長谷川一夫と心中する李香蘭(手前)

当時の占領地(中国)の女性の日本国内における公的イメージは『写真週報』の表紙や内容が代表的なものであろう。図10は復興した上海のバス停にたたずむ、若くスレンダーな女性のほほえみと「若さ」の群像が日本による安定を指し示している。ここでは、絹のチーパオもパーマネントウェーブも復活している。この写真を見ると、ほんの1年前までこの地で血なまぐさい戦闘が行われていたことなどは嘘のようにみえる。

しかし一番有名なのは、図11の南京のアナウンサーが中山陵で「日本の懷に抱かれて」というキャプションを付けられて微笑んでいる図であろう。一年前の南京虐殺事件などはまるでなかったかのように、彼女たちが日本語を話すとしたら・・・という日本人の妄想が、中国女性の代表者としての李香蘭を求めたのであろう。



図10 『写真週報』 39.7.5
「上海の公共バス停の女性」



図11 『写真週報』 39.3.15
「日本の懷に抱かれて」

文頭で指摘した、日本的オリエンタリズム論がよって立つ、(支配者：被支配者＝宗主国男性：被支配国女性＝日本人男性：被支配地女性)のアナロジーを『蘇州の夜』、『迎春花』の構図に則ってもうすこし詳しくみてみよう。

『蘇州の夜』(図12)、『迎春花』(図13)では、現地人女性(李香蘭)の日本人男性への思慕が共通して、描かれる。

男は手前(背をむけて)、女は奥の遠近法の多用がされているが、これは女の奥ゆかしさと観客が李香蘭に「見つめられている」という感覚を演出し、同時に、男性が女性を見下ろしていることから、日本(男性)の支那(女性)の優位性を印象づける効果があったものと思われる。



図12



図13

さらにはドイツの戦中の女性表象とも関連するのだが（本特集、桑原論文参照）、
「母性」の強調も李香蘭にさせている。これは、孤児院の「保母」（蘇州の夜）・多
産の夢（迎春花）・集団保育の「保母」代理（サヨンの鐘）というように、未婚なが
ら李香蘭に将来の母像を思い描いたり疑似体験させたりさせている。すなわち、李
香蘭は西洋的な容貌をもち、おしゃれで活発でありながら、「母性」をもつという、
当時の「内地」日本人男女が併せ持つ理想の女性像を演じていることになる。

Ⅲ. 各映画のケーススタディー

1. ケーススタディー1 『蘇州の夜』における ジェンダーと近代性

(1) 男らしさと女らしさ

この映画では男らしさと女らしさがしぐさでよく使い分けられている。

図12は、『蘇州の夜』の最後のほうで、追う李香蘭に日本人男性（佐野周二）が別
れを告げる場面である。彼女のことが好きだから、中国人のいとこと結婚したほう
が幸せになれるという理屈をつけて。ここで、日本人男性が身に付けている探検服
と探検帽は、次の奥地（処女地）への探検、さらには英雄的行為のメタファーで、
男がポケットに手を入れて女性を見下ろしているのは次の軍事的勝利⁽⁸⁾（ここでは伝
染病治療という医療行為＝明らかな善行の予定調和的成功）のメタファーとなっ
ている。

その一方で、李香蘭の女らしさ、従順さは、体の線あrawなチーパオ、ハイヒー
ル、恭順さを表す腕とそろえた脚、うつむき加減の顔という演出で容易に見て取る
ことができる。

また、仔細に見ていくと、後ろに横文字の商業看板がある。これは西欧物質文明
の象徴であり、日本による上海租界の軍事的制圧とは、日本の精神的文明が西欧物
質文明に勝利したことを示唆する。日本の支配は、現地人女性を幸せにし、現地人
を精神的に解放することなのだ、ということが暗示される。

(2) エスニシティとジェンダー

さらには日本人男性の縁談相手として、大学時代の恩師の日本娘が登場する。彼
女は家の中に籠っている女性で、着物を着ており、お琴が趣味で、身体的動作もしゃ
べり方も顔つきもおとなしい（図14）。飽き足らない日本人男性は「支那」に戻り、
活発な男（＝日本）の相手としてより活発な女（＝李香蘭＝「支那」 図15）をあ
てがうという図式となっている。冒険心に富む活発な日本男性の相手に支那娘の李
香蘭が選択され、観客は大きく頷くという予定調和となっている。

さらに、李香蘭には、セクシーガール路線も選択されていた。図16は、体の線もあらわなチーパオを着ているが、右腕を挙げて体を反り返らせているところをななめ横からのショットで撮り、よけいセクシー感を強調している。しかし、その割には、視線を下ろしており、羞恥心も演出している。一方で、ほぼ連続する同じシーンの図17では、伏し目ともみ手で、貞淑、服従をも表している。

このように李香蘭はセクシーさ、自由奔放さと厳格なジェンダー規範を併せ持つという相矛盾した女性像を演じさせられていた。

さらには、ジェンダー規範には、過剰な女言葉の日本語を流麗に李香蘭が使うことも大きく影響をしている。

例えば、次のような例である（傍線部は引用者）。

「この間もそうおっしゃいました/父が生きていたころ、日本に5年もいたことがあるんです。歌も教えていただきました…それなのに、日本の方にたて突いたりして…/あ、お帰えんなさいませ、いつ帰ってらしたの?/こんなにおやつれになって。/お話って何ですの？」



図14



図15



図16



図17

日本語運用能力に関して言えば、日本が「大東亜戦争」で戦線を拡大していく中で占領地の日本語堪能で従順な女性は作戦遂行上、重要な存在であった。当時の国民学校の教科書には、「大東亜戦争は一面にことばの戦争です。ひとたび占領地に行けば、ことばが通じないかぎり、手も足も出ません」〔「スレンバンの少女」『初等科国語5』(1942)〕と書かれ、10歳のマレー人と日本人の混血少女が日本軍の通訳として大いに役に立ったエピソードが描かれている。

日本人男性にとっては、日本語、日本文化のジェンダー規範と、軍事制圧で縛った被占領地の女性は、安心でき、頼りがいがあると同時に、恋のアヴァンチュールの対象でもあり、いずれにしても利用可能な存在であったことがわかる。

この時代の国民学校の教科書の別の箇所には日本語における女言葉と女性のジェンダー規範については次のように書かれている。

いっばんに、女は男よりもいっそうていねいにものをいうのが、わが国語のならばしである・・・敬語の使ひ方によって、尊敬や謙遜の心をこまやかに表すことができるのは、実にわが国語の一大特色であり、世界各国の言語にその例を見ないところである。古来わが国民は、皇室を中心とし、至誠の心を表すためには、最上の敬語を用ひることをならばしとしている。さうして、また長上を敬ふ家族制度の美風からも、ていねいなことばづかひが重んじられている。わが国語に、敬語がこれほどに発達したのは、つまりわが国がらの尊さ、昔ながらの美風が、ことばの上に反映したのにはほかならないのである。「敬語の使い方」〔文部省『初等科国語7』1942：30-32〕

このように、占領地の女性による女ことばの日本語は、日本語のジェンダー秩序の維持と日本語の優越性、日本による<東亜>軍事制圧の正当性を表している。

さらには、日本人男性が近代的医療行為を身を挺して行うというのは、かつて欧米キリスト教宣教師が<文明>の名を借りてキリスト教医療伝道を行ったことを敷衍しているし、李香蘭がかつて日本で西欧音楽の一部の声楽を学んだのは、文明＝西欧音楽を教える（ことのできる）アジアの盟主日本像を浮き立たせる。だから、李香蘭がいとこと結婚することに関する決定権を日本人男性がもつことには何ら不思議はないと観客に納得させる。これらご都合主義のプロットはすべて、西欧も中国も凌駕する日本の文化的・技術的・精神的優越性を表し、中国の命運は日本に掌握されていることを観客に確認させる役割をもつ。

2. ケーススタディー2 『迎春花』におけるジェンダーと近代性

この映画ではそこかしこに、近代性とジェンダーのコンビネーションが見え隠れす

る。近代性としては、李香蘭のパーマネントウェーブや電話という小道具(図20)、しゃれた洋装(図18、20、21)、タイピスト、通訳で出張(移動の自由)という職業人としての選択、スカートでのアイスホッケー(図18)、氷の上の豪華な毛皮のコートとハイヒール(図19)、ロシア風洋建築(図19)などが挙げられる。

しかし、「女らしさ」も忘れられてはいない。お嫁候補としてのやりくり上手、「母性」、女ことば、セクシーさ(図20)、奥ゆかしさ、高音の歌唱、はにかみ(図21)などである。

セクシーガール(欲望の対象)の李香蘭はこの映画でも健在であるが、ジェンダー規範の体現者と同時に逸脱者でもあるのは『蘇州の夜』と同様である。ライバルである日本娘(木暮美千代)(図19手前)は満洲娘の李香蘭に女らしさの点、職業をもつ自立した女性という近代性では劣る。すなわち、日本娘は日本人男性による占領支配の正当化のための添え物的存在である。



図18



図19



図20



図21

一方、相手役の日本男性（近衛敏明）の「男らしさ」は、やや傲慢な語り口とダサイ服、日本精神を体現する剣道、尺八、「さっぱりしていること」（優柔不断でないこと）で表される。さらに、この映画の特徴として満洲と日本の文化的共通点が書画、碁が語られる。

他方で、現地人男性（下宿の主人、李香蘭の父、同僚の「満人」、ハルピンの顧客）は女性化され、穏やかな物言いや行動を行う人々「従順な大人^{ダーレン}」として表象されている。これも満洲の平定と現地人男性の脱武装化を指し示している。その裏には、不可視の「男らしく荒々しい」被占領地の男性は日本の潜在的「敵」であることが暗示される。

3. ケーススタディー3 『サヨンの鐘』にみるジェンダー、エスニシティ、「社会進化」 (1) キャプションと歌にみる「進化」

この映画は前2作とは異なり、日本国家への台湾原住民女性（李香蘭）の撞着が全面に押し出される。前述したように、1938年に無名女性が出征日本人警官の見送りの折に水死した故事に基づき、制作時の1942年に台湾志願兵制度が実施されるという実情に合わせてストーリーが再構成されている。松竹、満映、台湾総督府が制作を担当する典型的国策宣伝映画である。

まず、冒頭には、字幕つきで次のようなキャプションが添えられる。

それはまた大東亜戦下 南への前進基地である台湾一嘗てこの島に「化外の民」と呼ばれ「生蕃」と呼ばれた高砂族も、今はあまねき皇化に浴し大君の御民として前線に銃後に戦つてゐる。この映画を皇民高砂族の愛国と理藩施政に献身せる警察官の熱誠とにささげる。高砂族は塵の世を離れた山ふところに平和な純朴な生活を営んでゐる。蕃社で警察官は時に医者であり教師でもあり教官でもあり・・・すなわち、「野蛮人」を進化させ、その文明化の証として「皇民化」させたのは、日本の恩恵であり、日本人警察官の奮闘によるもので、蕃社の民はそれを、感謝の念で受け止めている、という語りから物語は始まる。

この映画では、前2作とは異なり、5曲の歌「サヨンの歌」、「クロの歌」、「台湾軍の歌」、「海ゆかば」、「サヨンの鐘」が現地人女性サヨンの「文明の発達度合い」を測る上で重要な役割を演じている。

最初に歌われるのは、「サヨンの歌」（西条八十作詞）で、「気まま、朗らか、年ごろ、歌いくらす」など、〈未開〉部族の「娘」（乙女でないことに注意！）のステレオタイプなイメージが強調される。この歌は、将来の皇軍兵士＝英霊候補たる現地人の子どもを引き連れて山道を歩くときに歌われる（図22）。留意すべきは、子ども

たちが全員男子であることで、子どもが日本語を「正しく」話せると、サヨンが「よし！」と確認するなど教導的な役割を演じる。このことでサヨンの潜在的「母性」と擬似「靖国の母」像が暗示される。

2番目は「クロの歌」で、近代性の発露である計画養豚の結果として育てた黒豚との別れを惜しみつつも山道で男の子どもたちが歌う。素朴でうぶな「蕃社」の娘のイメージをいやが上にも強調するとともに、「蕃社」への貨幣経済の浸透をも示唆する。

3番目が勇壮な「台湾軍の歌」（本間雅晴作詞 大沼哲作曲）で、42年4月に施行されたばかりの台湾志願兵制度に則った「高砂義勇隊」を送り出す夜に、松明の下で熱狂的に合唱される。「大日本帝国」の南の護りを担う台湾軍の無双の勇壮を歌う漢文調の難しい軍歌であるが、サヨンや他「蕃社」の仲間は間違えずに歌いきる。李香蘭扮するサヨンはここではチアガールとしての役割を積極的に演じ、暗闇をバックにクロズアップされたその顔（図23）は戦争に積極参加することによって「蕃社」の民にも皇国の一員としての意識が否が応でも高まっていることを観客に確認させる。かつて無学で野蛮であったはずの蕃社の「娘」のサヨンやその仲間の「文明度」が次のステージに達していることが示される。

4番目が「海ゆかば」である。この戦没者＝英霊を顕彰する歌をオルガン伴奏で歌いながら、サヨンは左胸に赤ん坊を抱いて微笑する（図24）。これは西欧の聖母子像をなぞらっているといえる。名誉の戦死を遂げるであろう将来の高砂義勇軍候補男児を抱き、聖処女を演じることで、聖母となり、母としての栄光を「やっと」獲得するであろうことが示唆される⁽⁹⁾。ここでサヨンの進化がまた1ステージ進み、「靖国の母」の域に今一步で達しつつあることが暗示される。さらには、多数の赤ん坊を預かっている（図25）ことからわかるように、多産な部族「蕃社」の娘として農耕、畜産にいそしむことによって、地母神としての地位をも約束されている。



図22



図23



図24



図25

映画の最後に、鎮魂歌「サヨンの鐘」が歌われる。これは李香蘭が歌ったものではなく、渡辺はま子の映画制作前の大ヒット曲が使われる。この映画自体がこの歌をモチーフにして企画されており、顕彰碑としての鐘は「蕃社」の文明進化の象徴となっている。＜未開＞部族の（小）娘が内地同様の愛国の「うるわし・清き」「乙女」に昇格し、その「真心」を顕彰されるためには、死と歌と鐘（一種の忠魂碑）が必要とされる。換言すれば、「サヨンの鐘」の歌は、＜半開＞民族女性が皇国乙女として正式にかつ永遠に褒め称えられるための「海ゆかば」といえよう。

(2) 生産・行動・服装にみる「進化」

サヨンは、計画的農耕や畜産を行っており、「蕃社」の一般人の中では先進者として位置づけられている。それは、彼女が学校で皇民化教育の訓育を受けたからであろう。「豚を育て、売る」という行為自体が貨幣経済の浸透を合理性を示唆している。その先進性は、内地に留学していたサブプロの先進性にはかなわない。それに、内地の女性に比べれば、お転婆であったり、大口を開けて握り飯を食べたりするその言動にはまだ内地のジェンダー規範には合致しない「野蛮さ」がある。彼女が皇国に対する熱誠の証しとして溺死することによって、文明度を増すという解釈が使われる。

この映画で李香蘭は大陸を舞台とする2作品とは異なり、内地の日本女性の憧れではない。李香蘭は「蕃社」の未開人よりは自分たち日本人が進んだ存在なのだと優越感を確認するため対象となっている。四方田犬彦が指摘するように、李香蘭がこの映画で着せられた「高砂族」のプリミティブな衣装や舞踊は「内地」の観客のツーリストティックな欲求に答えるものであった〔四方田2002：180〕。しかし、大陸ものでは「ファッションリーダー」、「自由恋愛の使徒」であった李香蘭がこの「半

開」の役柄を演じることに関しては、観客には違和感がなかったものと思われる。蕃社の娘の「野性」的イメージは李香蘭がいままで演じてきた自由で活動的なイメージに一致したからである。〈他者〉をどのように規定しても許されるというのが、オリエンタリズムの本質であるとするならば、まさにその排他的まなざしの変幻自在の対象となったのが李香蘭であった。そして、李香蘭以外、「内地」日本人俳優のみを使って描かれたこの映画を見て当の「蕃社」の人たちがどのような反応をするのか——自分たちは遅れているのか、日本語はまだまだなのか、完璧な日本人になるためには義勇軍に志願しなければならないのか、日本は憧れだが、憎い・・・など——まったく予測・考慮されずに映画が制作されていることこそが、国策映画の構造的問題点であることも指摘できるだろう。

(表2) は、福澤諭吉の『文明論之概略』にも表れる、野蛮から半開、半開から文明という、戦前によく援用された社会進化論の議論に則って『サヨンの鐘』をまとめたものである。薄いあみかけ部分は生前のサヨンにあてはまる。

(表2) サヨンと「蕃社の民」の進化論

	野蛮	半開(日本人警察官=日本の指導の結果)	文明(真正の日本人の域)
身体性	はだし、刺青、直線断の服	ブーツ、直線断の服	男性のみ軍服軍靴、規律
生産様式	狩猟	農耕、豚・あひる飼い、計画性	灌漑、米作と増産
精神性	迷信、気まま、朗らか	日本知識(敬語知らず)、次世代の訓育	精悍、皇国に殉死
行為	野性 とっくみあい喧嘩、火を囲む踊り、山を駆け上がる、恥らいなし	訓練、日章旗への敬礼	男性のみ志願兵
サヨンの呼称	娘	娘	乙女
歌	サヨンの歌	台湾軍の歌	海ゆかば、サヨンの鐘

結語

以上の3作品をまとめてエスニシティ、ジェンダー、「階級」から見た社会進化論を分析してみると（表3）のようになる。

（表3） エスニシティ、ジェンダーと「進化の度合い」

ステージ	野蛮			半開			文明		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
「内地」日本人男性									○
「内地」日本人女性							○(再生産活動のため)		
支那・満洲中流男性				△潜在的危険存在			憧れの眼差し		
支那・満洲の李香蘭							○		
サヨン				○	→		○(殉死)		
「蕃社」普通男性	○△潜在的危険存在						○(戦死すれば)		
サブロ(日本留学組)							○	→○(戦死すれば)	

文明の「進化度」からいえば、「内地」日本人男性は最高の9の地位にあるが、「内地」日本人女性は7にある。これは彼女たちが、再生産活動を期待されるとともに銃後の生産活動をしなければならないということと、物質的に欠乏した中で、我慢と儉約生活をしていかなければならないということが従来のジェンダー秩序をより補強していたことを考えあわせねばならない。彼女たちは、昭和初期とは比べようのない逼迫感の中で進歩を体感できず、させられていなかった。上の世代が語る「モガ」現象などは夢の又夢であった。

ところが、支那・満洲の李香蘭は、8のレベルである。彼女は自由恋愛、移動の自由、多彩なファッション、豊富な物資、エキゾチックな美貌によって精神的・身体的・物質的自由をすでに獲得している人物であると映画制作者は設定した。ならば大陸の李香蘭は相対的に「内地」日本女性よりも「進化」していることになり、それが「内地」日本女性の憧れの理由であった。「内地」日本人男性観客からすれば、李香蘭は従来のジェンダー秩序を崩しておらず、安心して恋のアヴァンチュールを楽しめる対象であった。

一方で、大陸の現地人男性たちは、その日本語運用能力といい、物腰や態度の軟弱さといい、李香蘭よりも格段に落ちる演出が施してある。これは、彼らが日本人男性支配者からすれば潜在的に危険な存在であることのカムフラージュであり、そのコードを解読することができない一般の日本人観客は、彼らは文明的に女性の李香蘭よりも劣っているという解釈をする。現地人の中では、ただ李香蘭（のような女性）だけが日本人男性のお眼鏡にかなう、ということになる。

他方、約50年間の日本の支配を「恩恵」として受けてきた「蕃社」ではあるが、まだ刺青や「迷信」など「野蛮」の域にとらわれているものもある。その多くが現地人男性であるが、サヨンは日本語を習得したり合理性を取り入れたりする努力をして「半開」の状態にある。ただ、彼女の言動はまだ粗野であり、「内地」日本人女性の文明の域には達していない。「半開」の彼女は「娘」と他称される。が、出征兵士の武運長久のための人柱となるべく雨で増水し逆巻く水に飲まれて死に、結果的に水の神のタタリを鎮めることになり彼女は「乙女」に昇格する。死んではじめて「文明」の域に達し、顕彰されるというのであれば、これは靖国思想の「蕃社」版ともいうべきものであろう。現地人男性も皇国に殉死すれば靖国に祭られるはずで、ここで「蕃社」の女性と男性は初めて内地と同様の「文明」の評価を受ける。

ここでは、李香蘭のエスニシティ、ジェンダー、文明の「進化度」は日本人映画制作者や作詞家によって縦横に規定され、操作されていた。「内地」の日本人観客も制作者の期待に沿うような認識をしていた。だからこそ、李香蘭は完璧な日本語を話し、日本語の歌を巧みに歌いながらも、あくまでも「内地」日本人観客の外部にあった。彼女は完全に<他者>で、だからこそ、憧れの対象であったり、優越感の対象であったり変幻自在の存在でありえたのであろう。

最後に、同時期ドイツ、イギリス、アメリカの女性表象の共通点と相違点をまとめておきたい。桑原ヒサ子が指摘するように、『ドイツ女性展望』では、ドイツ的聖母子像、地母神像（母性）の利用が女性の戦争動員に利用された。また、杉村使乃が指摘するように、同時代のイギリスの『ピクチャー・ポスト』では、女性の身体的・精神的自由の表象が主要雑誌の表紙を飾った。松崎洋子が指摘するのは、アメリカの『レイディーズ・ホーム・ジャーナル』に現れる物質的な豊かさである。

李香蘭映画では、ドイツ的な「母性」の利用と聖母子像の使いまわしがみられるし、イギリス的な女性の自由も謳歌されていた。また、満洲を舞台にした映画では、アメリカ的な物質の豊かさもこれみよがしに強調された。日本人映画制作者たちは母性だけは「内地」日本人女性にも期待し、描写することができたが、自由と物質的豊かさだけは許されなかった。自由と物質的豊かさは占領地の現地人女性の代表李香蘭に仮託することになる。それは、西欧よりも優位にあるべき理念的共同体の<東亜>を日本が支配し、理念を保障することの正統性確認のために必要なことであった。

そのため「敬語」の日本語を使い、日本語の「歌」を歌い、「近代性」を擁し、その一方で内地日本人観客に疑問を持たれないジェンダー規範という属性をもった李香蘭が<東亜>の理念代表者として利用されることになったといえよう。

あらすじ

『蘇州の夜』

東京から上海に赴任した医師加納（佐野周二）は、「支那を救うため」診療に燃えている。彼は孤児院の保母桂蘭（李香蘭）にあう。彼女は孤児の診察を断ったのだ。桂蘭は日本語も歌もうまいが、日本人に対しては反抗的であった。混乱と不幸を齎したのは日本だと思い込んでいたからである。ある日、孤児院に収容されている女の子の母が活着しているという情報が入った。その子は母を捜そうと孤児院を抜け出し、追う桂蘭を振り払おうとして水に落ちる。偶然居合わせた加納は水に飛び込みその子を救う。桂蘭は日本人の真心を知り、反抗的であった自分を加納にわびる。いつしか二人の間に恋心が芽生える。仕事に燃える加納は東京での指導教授の娘との縁談を断り、大陸に戻り蘇州でペスト治療に邁進するが、逆にペストにかかる。桂蘭はそれを徹夜で看病する。蘇州育ちの彼女には幼馴染のいとこのユーミンとの結婚話が進んでいたが、ユーミンは桂蘭が加納を好きなことを知り、嫉妬にかられて加納を襲う。辛くも助かった加納は、ユーミンと桂蘭と結婚させることにし、「好きだ」の一言を桂蘭に残して医療の処女地呉江に運河を通して赴任する。

『迎春花』

奉天（今の瀋陽^{シェンヤン}）ある建築会社（おそらくは国策会社）の満洲支社に大卒の村川（近衛敏明）が日本から着任した。彼は支社長の河島（藤野秀夫）の甥で、そのコネでこの会社に入社したらしい。支社長夫人、その娘で村川のいとこにあたる八重（木暮実千代）は村川が自宅の下宿するとばかり思っていた。しかし、村川は満洲の生活を知るために、満人の下宿に住むことになり、満語も学ぼうとする。

下宿探しなど、村川の満洲での生活の手助けをしたのは白麗（李香蘭）だった。驚くほど日本語が達者で、支社長の秘書のような仕事もしている利発で美しい満系女性だ。村川は河島と白麗の父が親しいことに乗じて、ことあるごとに白麗の家に遊びに行く。白麗の父は、日本留学経験のある親日派だ。白麗も村川のことを好きなようだ。かいがいしく食事の世話をしたり、歌を歌ったり。これが面白くないのは村川に気がある八重だった。

ある日、白麗は河島に呼ばれ、住宅建設の交渉で行き詰まった村川を助けるために通訳になって欲しいと頼まれる。奉天からハルピンに駆けつけた白麗は、彼の窮状を救い、交渉を成立させる。八重が村川のことを好きだということを知っている白麗は、ハルピンにも八重を同行させる。しかし、奉天に戻り、村川が自分ではなくて白麗が好きであると察した八重は東京に戻ることになる。白麗はまた負い目を感じて、村川から身を引く。村川は一人残される。

『サヨンの鐘』

台湾の山奥蕃社に住む高砂族は日本の恩恵としての支配により、教育、医療を受け、山を切り開いて農耕生活を送るようになり、生活水準も上がった。蕃社の娘のサヨンは、豚やあひるを飼ったり、赤ん坊を預かる保育所のようなものを開いたりして合理精神を発揮するようになっていた。彼女は子供たちに日本語、日本文化、日本精神を教える教師役でもある。ある日、彼女の恋人サブロが内地から帰ってきて、内地の女性が銃後で戦っていることを教える。サブロとサヨンは女人禁制の湖から水を引いて水田開発を計画するが、部族の長老から反対される。ある日、志願兵制度が発表され、村の若者が出征する。「台湾軍」の歌で送り出され、戦死して「海ゆかば」で葬送される。サブロとサヨンは銃後の務めを果たすべく生産性向上に邁進する。次にまた召集があり、世話になった日本人警官が嵐をつけて出征することになった。見送り途中で濁流に吞まれてサヨンは帰らぬ人となる。まるで、水の神のタタリを鎮める人身御供のようにサヨンは死に、村の平穏と出征兵士の武運長久が保証される。「サヨンの鐘」の歌が流れて話は終わる。

参考文献

- 池田 忍2004『支那服の女』という誘惑——帝国主義とモダニズム』『性と権力関係の歴史』青木書店
- 池田 忍2007「戦時下の衣服と女性表象」『家父長制世界システムにおける戦時の女性差別の構造的的研究』（平成17-18年度科学研究費 基盤研究 (B) (研究代表者：若桑みどり) 成果報告書)
- 工藤 恵 2003 「白人」イメージの大量消費』『イメージ&ジェンダー』V01.4
- 佐藤忠男 1985『キネマと砲聲一日中映画前史』リポート
- 松竹ホームビデオ 1998『サヨンの鐘』松竹ホームビデオ
- 松竹ホームビデオ1991『蘇州の夜』松竹ホームビデオ
- 高橋孝助・古厩忠夫編 1995『上海史』東方書店
- 田村志津枝 2000『はじめに映画があった——植民地台湾と日本』中央公論新社
- テレビ東京制作 2007 DVD『李香蘭』
- 満州アーカイブス 満映作品集(映画編) 2005『迎春花』、コニービデオ
- 文部省1942 『初等科国語 5』東京書籍(復刻版 大空社 2001年)
- 文部省1942 『初等科国語 7』東京書籍(復刻版 大空社 2001年)
- 山口猛1989 『幻のキネマ 満映——甘粕正彦と活動屋群像』平凡社
- 山口淑子・藤原作弥1987 『李香蘭 私の半生』新潮社
- 山口淑子2004 『李香蘭を生きて』日本経済新聞社
- 吉岡愛子2004 「再考 李香蘭の植民地的ステレオタイプ—魅惑の他者と日本人観客」『女性学年報』第25号
- 吉岡愛子2007 「越境する女優 李香蘭——仮装とパッシングのナラティブ」『家父長制世界システムにおける戦時の女性差別の構造的的研究』（平成17-18年度科学研究費 基盤研究 (B) (研究代表者：若桑みどり) 成果報告書)
- 四方田犬彦 2000『日本の女優』岩波書店
- 四方田犬彦2002「サヨン神話とその映画化」『台湾の「大東亜戦争」』東京大学出版会

ラワンチャイクン寿子「もうひとつの中国近代美術」福岡アジア美術館、2004『チャイナドリーム
描かれた憧れの中国——広東・上海』福岡アジア美術館
鷺谷 花2001「李香蘭、日劇に現る——歌ふ大東亜共栄圏」『李香蘭と東アジア』四方田犬彦編、
東京大学出版会

本論は、2007年6月17日に開催された、第57回日本西洋史学会大会（於：新潟朱鷺メッセ）における小シンポジウム「第二次世界大戦下表象にみるヨーロッパと日本——ジェンダー、民族の視点から」の発表に基づく。なお、本研究は、日本学術振興会科学研究費補助金基盤研究（B）「表象に見る第2次世界大戦下の女性の戦争協力とジェンダー平等に関する国際比較」（研究代表者 加納実紀代、課題番号17310154）の成果の一部である。関係各位に感謝したい。

註

- (1) 本来であれば、「満洲国」あるいは、偽「満洲国」と表現するべきであるが、本論では便宜的に満洲国と表記する。同様に、中国も「支那」と当時の呼称に従って、カッコつきで使用することがある。
- (2) 当時は、台湾、朝鮮の被占領者、満洲の台湾出身者、朝鮮出身者たちも法的には「日本人」であった。ここではあえて、明治維新時点で本州、四国、九州およびその周辺の島嶼出身者でそれら地域に住み続けていたり、以降そこから占領地に移住したりした人々のことを「内地」日本人と規定することにする。
- (3) ここではあえて「東亜」という地域名称を用いる。第二次世界大戦参戦後、「大東亜戦争」、「大東亜共栄圏」という名称や概念が日本では使われるようになるが、それ以前は、「東亜」が一般的な概念であった。範囲は、満洲、蒙古、中国（支那）、台湾、朝鮮、日本列島、樺太と便宜的に画定しておく。「大東亜」は明らかに、太平洋戦争開始後に戦線が拡大した東南アジア地域をも含めたアジア概念である。しかし、プロデューサー、あるいは当局の意向なのか憶測の域を出ないが、李香蘭はあくまでも「大東亜」成立以前の「東亜」の領域内にその活躍の場を限定されている。したがって、彼女はあくまでも「東亜」を舞台にしたスターであったとみる。
- (4) 戦時下、内地日本では映画が最大の娯楽であったが、特に女学生が一人あるいは複数で映画を見に行くことは禁止されていたという。未婚女性であれば、父親あるいは兄の同伴でなければならなかった〔金沢市第二高等女学校の場合 2007年5月面談 1924年生まれH.A.氏〕。よって、ここではとりあえず、観客を16歳以上男女に限定する。
- (5) 金沢市在住、1924年生まれ、H. A氏談、2007年5月。また、山口淑子も同様の発言をしている〔山口淑子2004：56〕。
- (6) 女性解放と革命参加へのリンケージは、延安にいた女性活動家の次のような発言にもっとも典型的に見出すことができる。「革命とは、女性解放の唯一の手段と道である。革命をやってこそ数千年来婦女の身を幾重にもしばっていた鎖を壊し、女性は解き放たれるのだ。どのような革命運動も、女性解放に有利となるべきだ。革命が徹底的なものとなれば、女性解放も徹底的になる。よって女性はすべての闘争に参加しなければならない。目下の抗日戦争は偉大な民族闘争だ。女性はだから絶対に抗日戦争に参加しなければならない。」項英「我們的女戦士——為紀念“三八”節」1939年11月。
- (7) たとえば、日中戦争で上海が爆撃をうけ、占領された直後に復旦大学の女性有志がつくった雑誌『女兵』（1937.10）には、張宗麟の名で「贈女兵」というタイトルをつけ次のような詩が寄せられている。「花木蘭ならずとも/秦良玉ならずとも/ただ一兵たることで/満足を得ん/生き地獄から抜け出し/武器を取り出し/戦場に飛び出し/武器を取り出し/戦場に飛び出し/

敵を皆殺しにしてはじめて/父母にまみえるのだ/絹のチーパオを脱ぎ捨て/ハイヒールを放り
投げ/香水とマニキュアの瓶を叩き割り/髪を剃って兵士になり/死に物狂いで敵と戦わん/子
どもよ、泣くな/母は敵を殺しに行く/敵を殺してから帰って乳を飲ませてやる」

- (8) このころ、南京「国民政府」(汪兆銘政府)の清郷工作が完成した。すなわち、浙江、江蘇省では日本と対日協力者の軍事勢力によって、抗日勢力が一応の一掃をみたということになる。しかし、前線では戦闘の膠着状態が続き、各地で治安強化という名での残虐な統治が続いた。また、共産党系、土着宗教系抵抗組織の抵抗が続いた。これについては、〔高橋孝助・古厩忠夫編1995：220-222〕を参照。
- (9) この映画が台湾で上映され「海ゆかば」が流れると、観客は総立ちになって李香蘭に和して歌い、会場は異様な熱気に包まれたというエピソードを田村志津枝は嘉義在住の黄継森から聞き取っている〔田村2000：205-206〕。それだけ、台湾の人々が「皇民化」され、皇国思想を内在化させざるを得ない状況にあったという証であろう。