

## 戦後台湾映画における「二重の連続性」に関する試論 ——白克と林搏秋の足跡から

三澤真美恵

キーワード：戦後台湾映画、白克、林搏秋、二重の連続性、オルタナティブな公共圏

### 1. はじめに

台湾<sup>1</sup>史研究は一般に「日本による植民地統治期」と「中華民国期」とで別個に成果が蓄積される傾向がある。だが、「戦後」<sup>2</sup>台湾は植民地支配を経験した台湾社会と、中国大陸での抗日戦争を経験した中華民国(国民党)政府および故郷を喪失した大量の移民とが出会ったところに始まっており、そこには植民地期台湾からの連続性と抗戦期中国大陸からの連続性という「二重の連続性」が想定される。

いっぽうで、アメリカ初期映画を「重なり合いつつも不均衡に葛藤するような公共性が立ち現れる場(site)」として捉えたミリアム・ハンセンは、こうした場が周縁的な社会集団(移民、労働者階級、女性など)に依っていたがゆえに、トラウマとなるような土地や文化の移動という経験を持つ彼らの独特なニーズに応じていたことを指摘している(Hansen 1994)。ハンセンの指摘は、異民族支配下にあった植民地期台湾において形成された「分節的普及経路」や「臨場的土着化」(三澤2010a)といった映画受容の特徴が、外来者政権と新来の住民に出会うなかで変容した——すなわち二重の連続性のなかで構成された——戦後台湾映画という場を考察する際にも有効ではないかと思われる。

すなわち、政府による反共イデオロギーにもとづく白色テロが猛威をふるった戒厳令下においてすら、公的に許容された娯楽として絶大な人気を誇った映画市場では、ハリウッド映画が量的に他を圧倒するなか、「北京語」<sup>3</sup>映画に加え、1950年代半ばに誕生した「台湾語」<sup>4</sup>映画、断続的に輸入が許可された日本映画(植民地期経験をもつ本省人にとっては馴染がある)も流通していた。そこでは、植民地経験をもつ旧来の住民(福佬人、客家人などの漢族および先住民族などで構成される本省人)、抗戦経験をもつ新来の住民(中国各地の言語的文化的背景をもつ外省人)など、異なる言語や歴史経験をもつ社会集団が、それぞれに映画消費をおこなっていた。つまり、豊かなコンテンツと差異に満ちた観客によって多種多様に構成されていた戦後台湾映画の

1

「台湾」という場合の地理的な広がりには日本植民地期に台湾総督府の統治下にあった台湾島、澎湖諸島などの他、日本の敗戦後に中華民国の実効支配下となった金門島などの地域も含む。「台湾人」という場合には、この地理的な広がりには居住する現代の台湾住民のみならず、日本植民地期に「本島人」「高砂族」などと呼ばれた過去の台湾住民もふくめた総称として使用する。

2

1945年の敗戦をもって「戦後」と捉える日本とは異なり、台湾では1945年の日本の敗戦による植民地支配からの解放後を、そのまま「戦後」と捉えることにはある種の困難が付きまとう。「戦後」という言葉は「日本人が勝手に遣って、勝手に独占しているだけ。アジアの人々にとっては、ちっとも「戦後」ではない」(劉進慶2006)という捉え方もある。また、「戦後台湾の戦時体制」(林果顯2008)という捉え方もある。冷戦の最前線にあった台湾では、実際に総動員体制法が解除されたのは1991年になってからのことだからだ。本稿で扱う時期もまた、国共内戦の続く総動員体制期であり、東西冷戦期、戒厳時期に重なる。だが、ここでは読みやすさを優先し、あえてカッコはつけずに「戦後」という語を「第二次大戦後」の意味で用いる。なお、本稿における訳文は特記しない限り筆者による。

3

「北京官話」をベースとする「標準中国語」を指す。国民党政府は、これを「国語」として普及推進した。今日、中国大陸では「普通話」、台湾では「台湾華語」と呼ばれることもある。

場には、政府主導の支配的な公共圏とは異なる「オルタナティブな公共圏」(Hansen 1994)としての機能が合ったのではないか。ハリウッド映画や香港製北京語映画を通じて「自由な西側社会」を見聞し、スターシステムによって共通の幻想を消費し、選挙(戒厳令下では制限されていた政治参加)や省籍矛盾(エスニック・グループ間の感情的対立)すら劇映画の涙や笑いの対象とする「経験の社会的地平」(Kluge and Negt 2016)が構成されていたのではないか。そこには、多様なアイデンティティが相互に葛藤する混交的な関係態が組織されるようなダイナミクスがあったのではないか。それは二重の連続性が出会うなかで起動したのではないか。長期的にはこうした見通しを持ちつつ、本稿ではひとまず、戦後台湾映画における「二重の連続性」が単なる仮説にとどまらないことを、具体的な事例——すなわち大陸出身の白克(はく・かつ/Bai Ke、中国福建省の廈門市生まれ、1914–1964年)と台湾出身の林搏秋(りん・でんしゅう/Lin Tuanqiu、台湾北部の鶯歌生まれ、1920–1998年)に即して考察し、上記の見通しに沿って今後検討すべき課題を明確にしたい。

戦後初期の台湾映画については呂訴上(1961)杜雲之(1972abc、1986)ら当事者による先駆的な研究があり、1990年代以後に登場した映画史研究では一次資料に基づいて事実関係を実証的に見直そうとする動きが顕著である。台湾移転後の国民党政権による映画界の接收過程については、陳景峰(2001)、反共映画政策については鄭玩香(2001)などにより研究が進展した。独裁体制下の政治社会との関係で台湾映画を再考する研究(劉現成1997、李天鐸1997)や「国語」政策の下では軽視されていた台湾語映画についての研究(国家電影資料館口述電影史小組1994;黄仁1994;王君琦2017;蘇致亨2019;林奎章2020)も充実しつつある。植民地期との連続性ということであれば、戦後台湾における日本映画の影響に関する研究(黄仁2008;三澤真美恵2010b;徐叡美2012)があり、黄仁・王唯(2004)の「台湾電影百年史話」をはじめ徐樂眉(2015)陳儒修(2013)など台湾映画を百年という長期的のパンで捉えようとする書籍も登場している。英語圏では、Hong(2011)のようにナショナリズムの観点から戦後台湾映画を論じる研究もある。前掲の蘇致亨(2019)では台湾語固有の文化を重視する観点から植民地期からの連続性が意識されている。また、本稿が扱う二人の映画人のうち白克については、彼の遺稿と彼を記念する文書を集めた論集(黄仁編2003)があり、本稿では白克の経歴について、特に記載のない限り、同著に依拠している。他に、白克と戦後初期映画の発展に関する雑誌論文(黄小萍2008)、戦後初期映画評論を論じるなかで白克を扱った修士論文(楊浩偉2017)なども出ている。また、林搏秋については、石婉舜による一連の先駆的な研究(2003)やインタビュー(林搏秋2018)があり、本稿では、林搏秋の経歴について、特に記載の

4

福建省南部の閩南語系言語(泉州語、潮州語など)が台湾で独自に発展した言語で、「閩南語」「福佬語」「河洛語」「台湾閩南語」とも称される。本省人にとっての母語のひとつ。

ない限り、同研究に依拠している。国立台湾文学館では林搏秋の手稿を含む全集の刊行を予定している。両者の作品のうち現存するフィルムの一部はDVDも刊行された<sup>5</sup>。とはいえ、植民地期台湾および抗戦期中国大陸との「二重の連続性」ないし「オルタナティブな公共圏」という視角を導入して、この時期の台湾映画ないし本稿で扱う二人の映画人を考察する研究は、管見の限りでは見当たらない。

なお、「連続性」を殊更に言う場合には、断絶が前提されているはずだが、本稿における断絶は第一に、1945年の日本の敗戦に伴う台湾を統治する国家の交代という「統治権上の断絶」であり、第二にその新たな統治国家たる中華民国が実効支配地区を大きく縮減させて、1949年に台湾に撤退したという「地理上の断絶」であり、その意味で「二重の断絶」となる。この点から、日中戦争期から戒厳時期の台湾における映画統制を行う行政権力の主体と、その実効支配地域を整理すると、次の【表1】のようになる。

【表1】台湾および中国大陸における映画統制の行政権力主体の推移（1937-1987年）

	台湾	中国大陸
1937-1945年	日本(台湾総督府)	中華民国(国民党政権中央)
1945-1947年	中華民国(行政長官公署)	中華民国(国民党政権中央)
1947-1949年	中華民国(省政府)	中華民国(国民党政権中央)
1949-1987年	中華民国(省政府／国民党政権中央)	中華人民共和國

出所：筆者作成

## 2. 大陸出身の白克

白克は、戦後台湾のみならず戦前の廈門、南京、上海、重慶でも演劇・映画の経験があるが、白色テロにより逮捕（1962年）処刑（1964年）され、長く忘却されたのち、2002年になって無罪を獲得、名誉回復した。この点について、同時期に活躍した映画監督の張英は、白克が最初の廠長を勤めたスタジオ「台製」（後述）の社史にも彼の名が記載されていないことは友人たちに「憤り」を感じさせたが「どうすることも出来なかった」（黄仁編2003:29）といい、饒曉明（台製の後身・台湾文化電影公司の元総経理）は、社史に彼の名を記載しようと調査したが「政治的要因」による「資料散逸」のため果たせなかった、と語る（同前:56）。長く忘却されてきた白克の映画活動について、今日あらためて論じるべき課題は多い。本節では戦後台湾映画における二重の連続性に関わって、白克に着目することで何が見えてくるのかを示したい。

### 2-1. 二重の連続性の最初の接点

最初に指摘したいのは、白克が二重の連続性の接点に位置している、と

5  
DVD-BOX『台湾電影的先行者——林搏秋』（經典台語電影數位珍藏版）台湾國家電影中心・飛行、2021年。DVD『龍山寺之戀』台聖發行、2012年。

6  
省に属する同組織は、後に党に属する中央電影公司、国防部に属する中国電影製編廠と共に、台湾の三大公營映画スタジオの一角を成した（「關於台影新聞」>「國家電影中心—台影新聞片中的電影」[http://www.ctfa.org.tw/tai\\_image/about.html](http://www.ctfa.org.tw/tai_image/about.html)。最終閲覧日：2019年08月24日）。

7  
当時のニュース映画は一部しか残っていないが、在台日本人の「戦後」の姿を捉えた『遣送日俘日僑歸國』（1946年、製作：行政院官公署宣伝委員会、製片：白克）など、修復されたフィルムの一部は台湾・國家電影中心ウェブサイトで開催されている（[http://tcdrp.tfi.org.tw/achieve.asp?Y\\_NO=5&M\\_ID=25](http://tcdrp.tfi.org.tw/achieve.asp?Y_NO=5&M_ID=25)、最終閲覧日時：2021年12月22日）。

8  
ただし、機器や設備は損傷も多く、場長の白克は新たに多くの機材を購入し、撮影環境を整える必要があった（林贊庭、2003:18）。

いうことである。彼は、台湾接収の第一陣として來台し、植民地期に総督府の映画統制を担った「台湾映画協会」と「台湾報道写真協会」を接収合併して「台湾省行政長官公署宣伝委員会電影攝製場」（略称は「台湾省電影攝製場」、「台製」。1949年に台湾省新聞処電影製片廠、1988年に台湾電影文化股份有限公司に改組）<sup>6</sup>に改組し、廠長に就任する。台湾省行政長官・陳儀の來台、最後の台湾総督・安藤利吉が台北公会堂で降伏文書に署名する場面、祖国復帰に湧く市内の様子など、接収にともなう歴史的瞬間も、『台湾新聞 第1號：台湾省受降特輯』（モノクロ35mmニュース映画）などとして<sup>7</sup>、白克の指揮のもとで撮影された（林賛庭2003:18）。「台製」では機材や設備だけでなく<sup>8</sup>、植民地期に総督府の宣伝を担った日本人技術者も流用していた<sup>9</sup>。1946年に撮影された「台製」の記念写真には、中華民国側の白克らが前列で足を組んでリラックスして座っているのとは対照的に、留用された日本人技術者の相原正吉、戸越時吉が緊張した顔つきで起立して最後尾に写っている（林賛庭2003:19）。そこには、植民地期の台湾で生まれ育ち「台製」に入ったばかりの若きカメラマン林賛庭の姿もある。さらにいえば、植民地期に台中州の映画教育担当として巡回上映や皇民奉公会の活動記録を撮影し、戦後の1955年に台湾初<sup>10</sup>の35ミリ長編台湾語劇映画『薛平貴與王寶釧』（1955年、陳澄三率いる歌仔戯劇団「麥寮拱樂社歌劇團」を起用）で一世を風靡し「台湾語映画の父」と称された何基明監督（1917-1994年）も、白克のニュース映画製作に際して、フィルム現像の技術的サポートを行った経験を語っている<sup>11</sup>。

以上、來台後の白克の足跡から、戦後台湾における映画製作が、植民地期からの人材、機材、設備の面での連続性と、抗戦期中国大陸からの人材、機材、機構および映画統制という「二重の連続性」が接する地点で「はじめの一步」を踏み出したことを確認した。

## 2-2. 中華民国の映画統制としての連続性

白克が二重の連続性の接点に位置することになったのは、彼が中華民国の映画統制<sup>12</sup>を担う立場で來台したからである。台湾での彼の映画制作者としてのキャリアは、1955年に台製を離れるまで、あくまでも中華民国の公営映画機関における国家的な映画統制の枠組みで行われていた。

マス・メディア統制では、便宜的な区分として検閲・取締を消極的統制、宣伝・指導を積極的統制として捉える見方がある<sup>13</sup>。国民統合のための映画統制においては、統制対象は統合すべき「国民」としての〈我々〉と、それ以外の〈彼ら〉として想定される（【表2】を参照）<sup>14</sup>。映画が国家という境界を越える大衆文化商品であることは言うまでもないが、だからこそ、国家による映画統制という枠組みを設定することで、何が、どのようにこの枠組みを越えていくのかを見ることも可能になるはずである。

9

1945年12月8日付行政院官公署檔案によれば、留用されていたのは影山鶴雄、桑田嘉好、倉橋勇、蓑田俊夫、安藤鐵郎の5名。このうち安藤鐵郎は台湾総督府檔案（「安藤鐵郎（事務囑託：手当：勤務）」1941年05月01日、台湾総督府檔案、典藏号：00010269127）で経歴が確認でき、明治37年千葉県生まれ、早稲田大学英文科中退、満蒙研究会囑託、阿里山公園協会囑託、嘉義市役所雇、台南市雇などを経て総督府官房文書課臨時情報部で情報宣伝の経験のあったことがわかる。また、1946年9月4日の段階で「必須留用」名簿にあるのは、相原正吉（撮影、41歳）、影山鶴雄（写真、36歳）、佐々木永治（現像、43歳）、戸越時吉（録音、39歳）、桑田嘉好（美術、37歳）、蓑田俊夫（写真、30歳）の6名（妻子など家族を含めた人数は16名）である（「日僑遣送應徹底辦理指示」1949年09月04日、台湾省行政長官公署檔案、典藏号：00301910060002）。

10

台湾初の台湾語劇映画は邵羅輝監督による16ミリの『六才子西廂記』（1955年）とされる（国家電影資料館口述電影史小組、1994）。台湾語で製作された教育映画『農家好』（1955年）を台湾初の台湾語映画とする見方もある（林奎章2020:248）。

11

何基明監督へのインタビュー原稿（八木信忠、池田博、烏山正晴、渡辺豊、広澤文則、丸山博、山名泉ら7名による。1993年6月3日、同11日、日本大学芸術学部にて。国家電影及視聽文化中心所蔵）。

12

中華民国政府、国民党による大陸時期の映画統制については、たとえば張新民（1996）、三澤（2004b;2007）などを参照のこと。

13

日本語では奥平康弘（1986）、内川芳美（1973、1989）、中国語では鄭用之（1941）杜雲之（1972a）などを参照のこと。

14

国民統合のための映画統制を分析する枠組みについては、三澤（2010a:25-27）を参照されたい。

【表2】国民統合のための映画統制

		統制の対象	
		〈我々〉	〈彼ら〉
統制の内容	消極的統制：検閲・取締	①〈我々〉に対する「負の要素」取締	②〈彼ら〉からの・への「負の要素」取締
	積極的統制：宣伝・指導	③〈我々〉に対する「正の要素」拡大	④〈彼ら〉からの・への「正の要素」拡大

出所：三澤（2010a：25-26）

ここで、戦後台湾における国民党政権による映画統制の対象を仮に台湾住民に限ったとしても、なお残る問題について確認しておく。すなわち、「植民地支配を経験した旧来の台湾住民（その大多数は漢族系の本省人）」と「抗日戦争を戦って国民党政権と共に台湾にやってきた新来の台湾住民（外省人）」との間に、「省籍矛盾」といわれる情緒的な溝が存在したという事実である。つまり、異なる歴史経験を持つ者の間に、互いに対して「我々」とは異なる「彼ら」と捉える感覚が存在したことになる。

この点、白克が監督した劇映画のうち筆者が閲覧できた『黄帝子孫』（1956年）<sup>15</sup>、『龍山寺之戀』（1961年）<sup>16</sup>は、いずれも異なる歴史経験を持つ人々を「我々」として統合しようとする「包摂の語り」と呼べる内容になっている。

『黄帝子孫』（1956年）は、台湾で初めて北京語と台湾語の両方のバージョンで製作された映画だが<sup>17</sup>、同作には二・二八事件後に深まった「省籍矛盾」（歴史経験の異なる本省人と外省人との間の感情的な溝）を緩和したいという狙いがみとれる。すなわち、外省人と本省人の教員が恋に落ち、他の同僚や華僑の親類と共に台湾各地を旅行しつつ、「もともと台湾に住む者も、大陸から来た者も、遠く海外に住む華僑も、みな黄帝（中国古代伝説の帝）の子孫である」と訴える内容だ（図1）（図2）<sup>18</sup>。盧非易（1998：69）は、『黄帝子孫』を1954年8月に始まった文化清潔運動、翌年の「民主主義文藝政策」の流れに位置付けて香港との合作『關山行』（1956年、易文監督）などと同様、「省籍

15

「首部公營片廠出品的台語電影。僅週迴放映，未在戲院上映。1955.10.25開拍，1956.6完成。以國台語雙聲帶配音，由呂訴上翻譯台語」（※台影五十年：歷史的腳蹤、※1955/7/10台聲日報第四版報導〈新聞處製片廠加強製片工作再計劃攝製教育片「我們是黃帝子孫」〉データは下記参照。国家電影及視聽文化中心ウェブサイト「開放博物館」（[https://openmuseum.tw/muse/digi\\_object/ce75cfc28333598634e532c929eb8bd8#902](https://openmuseum.tw/muse/digi_object/ce75cfc28333598634e532c929eb8bd8#902)）、最終閲覧日時：2021年12月22日。

16

モノクロ35mm、北京語・台湾語混成、長編劇映画。脚本：白克・徐天榮、香港莊氏影業公司・台湾福華影業公司合作。1962年9月18日より台北の新世界など複数の劇場で公開。データは下記参照。国家電影及視聽文化中心ウェブサイト「開放博物館」（[https://tf.openmuseum.tw/muse/digi\\_object/2dc667145b2bbf54164896cef2dd4743](https://tf.openmuseum.tw/muse/digi_object/2dc667145b2bbf54164896cef2dd4743)）、最終閲覧日時：2021年12月22日。

17

台湾初の台湾語劇映画は前述の通り『六才子西廂記』（邵羅輝監督、1955年）。

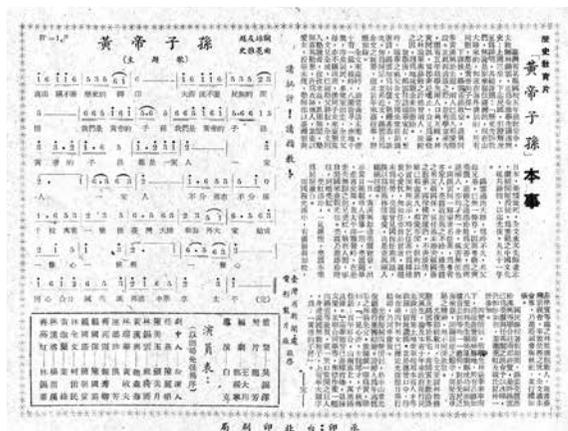


図1 『黄帝子孫』（1956年、白克監督）宣伝チラシ。所蔵：国家電影及視聽文化中心、公開：臺灣影視聽數位博物館（CC BY-NC-SA 3.0 TW）。



図2 『黄帝子孫』（1956年、白克監督）スタッフ・キャスト。白克は前から2列目中央、眼鏡の男性。所蔵：国家電影及視聽文化中心、公開：臺灣影視聽數位博物館（CC BY-NC-SA 3.0 TW）。

融合、団結反共、共産スパイとの戦闘」を主題とする1950年代「北京語」映画の基本特色を形成する作品と見ている。

同様に、『龍山寺之戀』(1961年)もまた、外省人と本省人との間の心理的間隙を恋愛や人情話で架橋しようとする内容であり、蘇致亨(2019:第4章)は同作を本省と外省の「大和解」を象徴する映画で「国民党政府の1957年の政策指示『題材において必ず本省同胞と外省同胞の間は相互に合作し親密になれることを強調すべし』にも合致していた」と指摘する。さらに、この作品には東南アジアの「廈語」映画市場で人気のあった荘雪芳と、彼女が役柄上披露する歌が市場的な価値を加えている(図3)。

「廈語」は台湾語と近接する言語で相互理解が容易なため、「廈語」映画と台湾語映画の境界は曖昧で、時に重複する概念である。共に福建省南部の「閩南語」系に属し、発音や語彙の違いはあるが、互いの話者は聞いて理解することが可能とされる。それゆえに、「廈語」映画の重要な市場のひとつは台湾であった。にもかかわらず、近年の本土重視の台湾映画史研究において「廈語映画は台湾語映画を定義するための装置にすぎない」(廖金鳳2001:29)と、「廈語」映画の存在が不可視化される傾向があるという(Tayler, 2011:23)。テイラーは、冷戦期東南アジアの「廈語」映画をナショナリズムやトランスナショナリズムに疑問を呈する文化産業として捉える観点に立つが、『龍山寺之戀』は「公共サービスのニュース映画に見えなくはない」(同前:120)と評し、白克が民間(海通電影公司)で周旭江と共同監督した『唐三藏救母』(1957年)についても「政府が支援した台湾・香港合作」の「福建語」映画で唯一の成功例と見ている(同前:105)。

つまり、戦後台湾における白克の映画の語りは、こうした先行研究の見方にも明らかなように、抗戦期からの連続性をもつ国民党政府の国民統合に向けた映画統制(【表2】でいえば③と④に相当する)を逸脱することなく編成されていたと理解できる。

にもかかわらず、共産主義の浸透に怯えていた国民党政府にとって、白克の映画が中華民国の実効支配地域を越えて東南アジア各地で大ヒットし、「福建四角形 Hokkien quadrangle」(Edgar Wickberg, 2007) (Wang Ying-fen 2016)と呼ばれる香港、シンガポール、台北、マニラ間の文化ネットワークにおいて一定の市場と影響力を持ったことは、【表2】の②と④の点において、諸刃の剣と見えた可能性もある<sup>19</sup>。

### 2-3. 台湾出身の劉吶鷗の訳語を通じた「帰還」

では、白克が政府の映画統制を実践した官僚としてではなく、一人の映画人として、どのような抗戦期中国大陸との連続性を台湾に持ち込んだかと



図3 『龍山寺之戀』(1961年、白克監督)の荘雪芳。所蔵: 國家電影及視聽文化中心、公開: 臺灣影視聽數位博物館(CC BY-NC-SA 3.0 TW)。

18

筆者が閲覧したのは國家電影及視聽文化中心所蔵の北京語版VHS。

19

国民党政府はこの時期、香港や東南アジアに「反共自由陣営」による文化商品ネットワークを求めているが、同時に、そうした文化商品ネットワークを通じて共産主義思想が台湾に浸透するのを警戒してもいた(三澤2009:三澤2012)。

いう点について、彼のモンタージュ論から検討したい。

戦後台湾で創刊された新聞『新生報』には文芸副刊以外に「電影・戲劇」週刊があり、そこに設けられた「周末影譚」が戦後台湾最初の映画評コラムとされる(黄仁編 2003:10)(楊浩偉 2017:2)。これを担当していたのが、白克(当時は台湾電影攝製場の場長)である。白克は「台湾で中国語映画評の道を切り開いた先駆者」(黄仁編 2003:10)<sup>20</sup>と言われ、映画理論の紹介にも熱心で、戦後台湾におけるモンタージュ論の権威と見做されていた<sup>21</sup>。

ここで着目したいのは、白克が使用した「モンタージュ montage」の訳語である。今日の中国語では音を充てた「蒙太奇(Méngtàiqí)」という訳語が一般的で、白克自身が言うように、これは1930年代上海において使用されはじめた訳語である<sup>22</sup>。白克も多くの文章でこの「蒙太奇」という訳語を用いている<sup>23</sup>。しかし、『無情海』<sup>24</sup>のモンタージュ手法を鑑賞する(原題:欣賞「無情海」的織接手法)において、白克は「この名詞[モンタージュを指す:引用者注]はあまりに玄妙であるので、むしろ「織接」と呼び、以てカッティング、編集とは異なることを示そう」(黄仁編 2003:208、初出未詳)と述べている。実は、この「織接(織zhīは「織る」、接jiēは「つなぐ」の意味)」という訳語を創出したのは、台湾出身のモダニズム小説家・映画理論家・映画製作者の劉吶鷗である。台湾映画史研究者の黄仁は、白克がこの「織接」を用いたのは劉吶鷗の影響を受けたからではないかと推論している(黄仁 2010:299)。劉吶鷗によるモンタージュの訳語には、もとのフランス語の「montage:(機械の)組み立て」という意味や、英語圏でモンタージュ概念を吸収した「film editing:編集」という語、あるいはその「film editing:編集」の中国語訳である「剪jiǎn接jiē:切って繋ぐ」という語では掬いきれない、映画におけるモンタージュという概念の正鵠を射た意味が付与されている<sup>25</sup>。すなわち、単に「組み立てる」という非連続な個別の物体に仕上げる行為動作ではなく、「切ってつなぐ」という二次元的な連続を含意するのみでもなく、「縦糸と横糸を絡ませて」織りあげる」という三次元的な連続を含意している。さらには、織物が通常フィルムと同様に帯状に仕上がることから、時間的な連続をも含意していることが重要である。スクリーンに映し出される映像は、モンタージュによって、一コマずつに映された図像が単に並べられた以上の「意味」——人間の認知機能の不健全さ(残像現象)によってこそ完成する独自の「織り柄」——をもつ「映画」になる。つまり、「織接」という訳語には劉吶鷗がモンタージュの意義として強調した「(現実の時間や空間とは別様の)シネマティックな時間と空間の創出」<sup>26</sup>、白克がいう「玄妙な」働きが見事に表象されている、といえよう。

しかし、劉吶鷗は上海を占領した日本軍の映画政策に協力し、「漢奸」として暗殺された。そうした事情もあって、中国語では左派映画人が充てた訳語

20

ただし、植民地期に中文の映画評がなかったという見方(黄仁編 2003)は正確ではない。

21

白克は国立芸術専科學校(現在の国立台湾藝術大学)や政工幹部學校(現在の政戰學院)では映画演劇の教授として招聘され、「映画監督」「映画脚本」などの科目を担当していた。以下は黄仁(2003)収録の「紀念文集」からの採録。括弧内の氏名は執筆者、数字は頁数を示す。「台湾の映画学科がまだ砂漠のようだった時代、映画理論を追求しようにも読むべき本はなく、新聞雑誌で白教授の書いた映画評論や監督とモンタージュの紹介を読み、砂漠に突然緑地を見た思いだった」(孫暉:51-53)、「(白克)先生の映画理論におけるモンタージュの明晰な解説が、私の脚本監督の仕事に深い影響を与えた」(吳桓:57-58)、「図書館にも十分な本はなく、コピー資料もなく、ネットで何でもダウンロードできる現代とは違って、学生は白克が口述する講義をそのままノートに速記し、授業が終わると劇場へ行って上映中の映画のカット割を分析し、次の授業で先生やクラスメイトと相互に討論した」(李樹良:64-65)、「シーンの転位方法、モンタージュの対位構成技法……当時の講義ノートは今も書架にある」(李英:70-71)、「百科全書にも墨塗りの箇所があった時代、白克もまたモンタージュを語るのにエイゼンシュテインを持ち出すことはできずワイラーやヒッチコックを例に挙げていた」(曾運榮:61-63)。

22

夏衍と鄭伯奇がペンネームでブドフキンの『電影導演論』と『電影脚本論』の翻訳を上海『晨報』の『毎日電影』副刊に連載したのは1932年7月28日からで、単行本は1933年2月刊行。劉吶鷗のモンタージュ理論と同時代の映画理論の関係については三澤(2017a)の整理を参照のこと。

23

『聯合報』1960年5月23日-30日の連載「蒙太奇簡論」など。

24

Charles Herbert Freund 監督作 The Cruel Sea (1953) だと思われる。

が継承され、劉呐鵬の訳語は全く継承されていない。したがって、白克が戦後台湾で発表したモンタージュ論において、なぜあえて「漢奸」の創出した「織接」の語を用いているのかは謎であり、興味を引かれるところである。仮に既訳の一つとして「織接」の語を採用したに過ぎないとしても、劉呐鵬自身が台湾に帰郷できないまま亡くなり、大陸でも台湾でも「漢奸」として長く忘却されたことを思えば、白克による戦後台湾での「織接」という語の使用は相当に大胆な選択ともいえ、客死した劉呐鵬の側に立てば、自身の訳語を通じての台湾への「帰還」という意味をもつ。つまり、白克による戦後台湾での「織接」という訳語の使用には、大陸時期からの連続性と同時に、植民地期台湾出身の映画人が創出した映画用語の連続性という、二重の連続性が折り畳まれていると考えることもできる<sup>27</sup>。

同時に、白克の映画評からは、『街角の天使(原題:馬路天使)』(1937年)の袁牧之を絶賛し、歐陽予倩の『新桃花扇』(1935年)に好意的な評を書くなど(黄仁編 2003:214、215)戦前の上海で国民党と対立関係にあった左派映画人を高く評価していたこともわかる。白克の経歴からも、上海の電通電影公司以史東山に認められて見習いから脚本監督に昇格し、許幸之、袁牧之、司徒慧敏と知り合い、『都市風光』(1935年、袁牧之監督)や『風雲児女』(1935年、許幸之監督。同作の主題歌「義勇軍進行曲」は後に中華人民共和国の国歌になる)の撮影に参加するなど、左派の映画人との距離が近かったことは見て取れる<sup>28</sup>。戦後間もない台湾では、後述するように、自身が所属する台湾省行政長官公署宣伝委員会を通じて中国大陸から新中国劇社(歐陽予倩も参加)を招聘し台湾公演を実現させている。白克の映画作品については、彼の展開した映画論や上海左派映画人の映画話法との連続性という点からも検討する必要がある。

### 3. 台湾出身の林搏秋

次に、植民地期台湾出身の映画人、林搏秋についてみていきたい。林搏秋の足跡や作品に着目すると、日本植民地統治時期からの連続性、とりわけ台湾における映画受容の「戦前」「戦後」を貫く連続性が、見えてくる。

#### 3-1: 植民地期台湾映画受容の連続性

植民地期台湾の映画受容においては、日本映画も中国映画も、台湾語弁士の解説によってその場その場で臨場的に「台湾化」し、アドホックな「われわれの映画」として消費する「分節的普及経路」があった(三澤, 2004a; 2010a)<sup>29</sup>。こうした「戦前」における映画受容の特徴は、日本語政策に代わっ

25

当該時期のモンタージュ論に詳しい岩本憲児は「モンタージュ」というフランス語の意味が、もともと機械の組み立てとか、機械の据え付けとかを指していることはともかく、犯人捜しであれ、映画編集であれ、合成画面や合成写真であれ、そこには既成のイメージを「つぎはぎする」か、「重ね合わせる」共通の性格が見られる。そのとき写真は一つの空間のなかで、映画は空間と時間のなかで、パッチワークを行いながら、現実とは別の空間を構成するのである」と説明している(岩本憲児 1998)。

26

劉呐鵬「影片芸術論」(『電影周報』1932年7月1日-10月8日掲載)康來新・許秦泰編『劉呐鵬全集』『劉呐鵬全集 電影集』2001年、260-261頁。

27

1936年、白克は広西省政府の推薦を受け、南京中央撮製場に赴いており、この時期(1936年8月初旬から1937年盧溝橋事変直後まで)劉呐鵬は南京中央撮製場の編導委員会の主任委員、すなわち映画製作の実質的な現場責任者だった。つまり、二人は直接出会っていた可能性もある。また、彼の下で働いた黄鋼は劉呐鵬が「漢奸」とみなされた時期にあつて、あえて「嘘をいう必要はあるまい」と断りながら、現場での彼が映画制作の仕事や映画理論の涉猟にはきわめて熱心で、「責任感」のある人物だったことを想起している(劉呐鵬の南京中央撮製場時代については三澤(2010a)第2章第5節を参照のこと)。また、南京中央撮製場に赴く以前から、彼の書く映画理論が「進歩的映画人」にも影響を及ぼしていたことから、白克がその著作に触れていたことは十分に考えられる。

28

本稿には盛り込むことができなかったが、日中戦争が本格化した後も、白克は舞台劇の脚本や通俗小説を執筆していた。シンポジウムでコメンテーターを担当してくださった張新民先生からは、重要なご教示と貴重な資料のご提供を得た。記して感謝したい。

て北京語政策が推進された「戦後」台湾でも連続して居たことは、回想録や聞き取り調査でもある程度わかっている<sup>30</sup>。呉念真の映画『多桑／父さん』（1994年）に登場する、日本映画を台湾語弁士の説明付きで観ている映画館の場面を記憶している方も多いただろう<sup>31</sup>。林搏秋の場合には芝居好きの母に連れられて幼い頃から台湾や中国の伝統オペラなど各種の舞台を鑑賞している（石婉舜 2003:15-25）。また、日本留学中に「ムーラン・ルージュ新宿座」での演劇活動、東宝宝塚スタジオでの助監督経験を経て、台湾に帰郷した林搏秋は、台湾の土着エリート文化人と出会うなかで、台湾文化に対する強い「使命感」をもつようになったという（石婉舜 2003:83-91）。林搏秋は地元台湾話話者向けに分節化された文化圏で消費者として育ち、それを継承する製作者に成長して戦後を迎えたといえる。

### 3-2. 日本映画を消費し消化する「消日」現象

戦後台湾における特異な現象として「日本」文化人気は、必ずしも単純な「親日」現象といえないことは、黄智慧（2003）や五十嵐真子・三尾裕子（2006）など多くの先行研究が指摘するところである。また、国民党権下では中華ナショナリズムにより「上からの脱植民地化」「代行された脱植民地化」が進んだという理解（若林正文2007）があるいっぽうで、戦後初期の台湾社会には植民地支配経験者による主体的な「歴史精算」の動きがあったことも明らかになっている（陳翠蓮2016）。白克や林搏秋の活躍した時代、日本映画の台湾映画市場における人気もまた、「分節的普及経路」を通じた「臨場的土着化」という台湾の映画受容の特徴を考慮に入れた場合、排除するのではなく貪欲に消費し消化し自家薬籠中の物とする「親日」ならぬ「消日」現象、すなわち台湾映画（市場）が日本映画を「換骨奪胎」して「台湾化＝本土化」という、大衆文化における「下からの脱植民地化（脱日本化）」だったと解釈することもできる（三澤2010b）。

この点で、林搏秋の映画活動は、まさに植民地期からの連続性のうえて「下からの脱植民地化（脱日本化）」＝「消日」を実践したものではないかと考えられる。たとえば、林搏秋が1950年代後半に映画会社・スタジオ・役者の訓練班（玉峰影業・湖山スタジオ）を設立する際には、日本の東宝・宝塚スタジオを参照しているが、それもかつて東宝で同僚だった韓国人の友人に水準が低いと批判された「台湾語映画」を国際的に通用する水準で製作するためであった（石婉舜 2003）、こうした選択を単純な「親日」と解釈はできないだろう。さらに、その映画表現に目を向ければ「日本映画に学んで日本映画を超えた」という、映画評論家の山田宏一による『五月十三傷心夜』（図4）に関する評価もある<sup>32</sup>。

29

2014年には、「分節的普及経路」の戦後への連続性を示す物的証拠ともいえるフィルムも発見された。すなわち、台湾初の35ミリ「台湾語」トーキー映画として知られる『薛平貴與王寶釧』（何基明監督、1956）の「客家語版」である。この客家語版の背景音楽には1960年のハリウッド映画『栄光への脱出』（原題:Exodus）が使用されており、オリジナル台湾語版が公開された1956年から数年後に客家語吹き替え版が制作されたこと、すなわち、同作が数年にわたって映画市場で人気を保ったこと、客家語吹き替え版を制作してもその費用が回収できるだけの、客家語固有の分節的映画普及経路があったことを示している（三澤、2017b）。つまり、戦後の北京語政策下でも、こうした分節的経路による映画受容空間が、台湾語映画を普及させる前提（基盤）になっていたと考えられる。

30

台湾語弁士・陳勇陸氏へのインタビュー（国家電影資料館資料組：洪雅文・薛惠玲・王美齡による。1998年12月11-12日、陳勇陸氏の自宅にて。筆者も同行）。

31

1994年、原題は『多桑』。日本植民地期に青春時代を過ごした炭坑夫の父を息子の視点から描いた呉念真の自伝的作品。

32

「山田宏一と観る林搏秋映画 第三回」『三澤研究室』HP内（<http://misawa.pbworks.com/w/page/14652217/> 山田宏一と観る林搏秋映画）。最終閲覧日：2021年12月23日。



図4 『五月十三傷心夜』（1965年、林搏秋監督）宣伝用印刷物。所蔵：國家電影及視聽文化中心、公開：臺灣影視聽數位博物館（CC BY-NC-SA 3.0 TW）。



図5 『錯戀(別名:丈夫的秘密)』(1960年、林搏秋監督)主演の二人(張美瑤、張潘陽)は林搏秋の俳優養成所出身。所蔵:林嘉義。デジタル物件所蔵:國家電影及視聽文化中心、公開:臺灣影視聽數位博物館(CC BY-NC-SA 3.0 TW)。



図6 『阿三哥出馬』(1959年、林搏秋監督)選挙活動の場面。所蔵:國家電影及視聽文化中心、公開:臺灣影視聽數位博物館(CC BY-NC-SA 3.0 TW)。

### 3-3. 植民地期政治文化運動との連続性

『錯戀(丈夫的秘密)』(1960年、林搏秋監督作品、脚本も林搏秋だが「陳船」名義。台湾語映画、玉峰影業公司)<sup>33</sup>(図5)の原作は、戦前の日本で女性に人気のあった大衆作家・竹田敏彦の『涙の責任』(1939年、大日本雄弁会講談社)であり<sup>34</sup>、YouTubeにアップされた同作の映像表現には「セリフがないと日本映画のようだ」というコメント欄への書き込みも見られた<sup>35</sup>。しかし、林搏秋が描いたのは、あくまでも台湾の社会であり台湾の人々である。自身が立ち上げた玉峰影業公司での最初の作品『阿三哥出馬』(1959年)は戦後台湾で実施された地方選挙をスラップスティック・コメディの題材にしている(図6)<sup>36</sup>。政治的には微妙な問題もはらむ「選挙」をあえて玉峰での最初のテーマに選んだ背景には、林搏秋の映画事業に資金面で援助していた政治家・文化人の楊肇嘉が影響を与えた可能性も考えられる。楊肇嘉は植民地期の1930年8月に「台湾地方自治連盟」を結成して「普通選挙権付与・州市街庄の自主権確立・民選議決機関設置」などを主張する運動を展開した経験をもつ。総督府側は楊肇嘉らの運動に対抗する「台湾地方自治協会」を組織し映画を宣伝に用いた(岡本真希子、2000:188)。こうした経験をもつ楊肇嘉が、戦後ようやく物質的に可能になった台湾語による映画＝「我々の映画」で選挙への大衆の興味を惹起しようと考え、応じた林搏秋はムーラン・ルージュ新宿座仕込みの軽演劇の手法(笑いのなかに風刺を込める)で『阿三哥出馬』を製作したのではないかと想像される。他方、『錯戀(別名:丈夫的秘密)』や『五月十三傷心夜』(1965年、林搏秋監督作品)は、社会的な弱者としての女性が主人公である。政治力、経済力、体力などにおける男女の非対称性、旧態依然とした貞操観念が支配する社会に抑圧されながらも奮闘する女性の姿は、戒厳令下の大衆にとって「我々の映画」として同一化しやすいメロドラマであり、涙を絞りつつ、勇気づける内容だったといえる。林搏秋自身は、植民地期にも戦後の国民党政権下でも経済的にはかなり裕福な階層に

33

蒲鋒・李照興主編『經典200:最佳華語電影二百部』(香港電影評論学会、2005年)に選出された唯一の台湾語映画でもある。

34

日本でも、1940年に松竹大船の蛭川伊勢夫監督で映画化されている。

35

DVD発売後にYouTube上の当該動画は削除されたが、國家電影及視聽文化中心が提供する動画「【台語片60週年】關於台語片28:台語片中的日式風情萬種」には台湾映画に登場する日本的な要素が数多く紹介されている(<https://www.youtube.com/watch?v=8bNRDqv7m-E>) 閲覧日時:2021年12月23日。

36

戦後台湾では、1951年の臨時省議會議員選挙から、順次、県の知事や市長の選挙、「地方自治」が実施され始めていた。

あった。だが、政治的な権力という意味では、周縁に位置していた。戦後いち早く演劇活動を始めたものの、脚本審査で検閲に不合格となり舞台化を諦めるという挫折を味わい、2.28事件後には、かつて共に演劇活動をした簡国賢の逮捕処刑、呂赫若の死を目の当たりにし、白色テロによる弾圧のリスクがある表現活動から、いったんは遠ざかっている。執筆活動も日本語で行っていたがゆえに、戦後の出版界では発表の機会を失っていた。林搏秋の創作活動が帯びた植民地期からの連続性は、「戦後」の政府公認の公共圏、政治的正しさの文脈では歓迎されざるものだったといえる。こうした経歴は、政府の高官として、公営スタジオのリソースを十分に活用でき、中国語で映画評や映画理論を書き、教鞭をとることのできた白克とは、きわめて対照的であり、掴むことのできた機会の非対称性がきわだつ。もっとも、権力の周縁にいるという自覚が、林搏秋をして政治的危険を避けさせたのかもしれない。林搏秋の作品が再評価されるのは、民主化が進み、台湾固有の文化が評価されるようになる戒厳令解除後である。林搏秋の被抑圧経験を勘案すると「メロドラマには根本的な両義性」が存在し、体制破壊的にもなれば、現実逃避的にもなるという指摘（ピーター・ブルックス2002）が重要性を増す。台湾語演劇を離れ、台湾語映画で文化活動に復帰した際、その政治的リスクを回避すると同時に市場の要求に沿った選択が林搏秋にとってのメロドラマだったといえるかもしれない。この点は、日本占領下の上海映画人の戦略（Poshek Fu 1993）を連想させもする。

#### 4. 二重の連続性が出会う時

本稿で見てきた白克と林搏秋には、未完に終わった共同監督映画『後台（別名：桃花夜馬）』の企画があった（図7）。大陸出身の映画人と台湾出身の映画人は、はたしてどのように出会い、そこにどのような化学反応が生まれたのか。詳しいことは、わかっていない。

二人の出会いを確認する手がかりは、林搏秋が創設した湖山スタジオを、白克が訪問した時の記事である。白克は『聯合報』に、「湖山スタジオを記す」としてこの民間のスタジオを高く評価する次のような記事を書いている。

「台湾語映画を見下す人がいるが、湖山スタジオは未来の台湾語映画の大本営となるだろう。……日本とインドを除けば、湖山スタジオはアジアでも規模が大きく、自由中国映画界が誇るべきものである。このスタジオは内外の人々に重視され、政府当局もまたかならずこれを支持すると信ずる。



図7 『後台』（未完成、白克・林搏秋共同監督）現場記念写真。前列左側が林搏秋。所蔵：林嘉義。デジタル物件所蔵：國家電影及視聽文化中心、公開：臺灣影視聽數位博物館（CC BY-NC-SA 3.0 TW）。

37

松竹で任侠映画『男の嵐』（1963年、松浦健郎原作・脚本、中川信夫監督）の撮影を担当（一般社団法人日本映画製作者連盟データベース、<http://db.eiren.org>、最終閲覧日時：2021年12月27日）。

私はこのスタジオを祝福し、未来の自由中国映画界の遠景のために心から喜びを感じる」(1958年6月5日『聯合報』06版「聯合副刊」)。

同じ年、白克は植民地期の台湾人が日本軍によって南洋に派遣された先での苦勞と、日本人看護師および現地マレーシア女性との三角関係を描いた『魂斷南海』(1958年)を監督している(図8)。国家電影及視聽文化中心が保存公開する宣伝チラシには、原作は「台南の林安保」、カメラマンは日本人の宮西四郎<sup>37</sup>と紹介され、あらずじの他、映画主題歌、挿入歌2曲の楽譜も記載されている(図9)。

ここで想起されるのは、戦後台湾で日本軍兵士を匿ったこともあるという林搏秋が書き、検閲で不合格となった脚本『海南島』(1946年)との類似である。石婉舜(2003:122-124)によれば、脚本『海南島』の内容は、植民地期の台湾人が日本軍によって動員され敗戦をむかえたものの海南島に留められなかなか帰国できない苦勞を描いた内容だという。三角関係の恋愛劇は、よくある設定ともいえるが、『錯戀(丈夫の秘密)』(1960年)や『五月十三傷心夜』(1965年)のモチーフでもあり、「林安保」は林搏秋の筆名で、検閲でお蔵入りした『海南島』脚本を、斯界に顔のきく白克ならば映画化可能とみて、両者が協力し映画『斷魂南海』が誕生した、ということはないだろうか。ひとつの可能性として今後検討してみたい。

白克は、湖山スタジオで初めて製作された林搏秋監督『阿三哥出馬』についても「監督の手法は堅実で明快といえる。そのうえ独特の創造的な筆致を備えており、非凡なことは明らかだ」(1959年5月29日『聯合報』06版「新藝」)と、きわめて好意的な批評を書いている。

では、二人が本格的に合作を試みた映画『後台』は、なぜ撮影半ばで中断してしまったのか。林搏秋によれば、題材の「争議性」と資金難、市場不景気が理由という(石婉舜, 2003:149)。では、その「争議性」とは何を指すのか? 映画製作という討議が必須の場で、それぞれに異なる経験と独自の美学をもつ彼らが、どのように協力して作品を作ろうとしていたのか。台湾文学館から公刊予定の林搏秋全集に所収のシナリオを分析することで明らかになる部分もあるかもしれない。

## 5. まとめに代えて: オルタナティブな公共圏の多義性

本稿では、戦後台湾映画における「二重の連続性」が出会うなかで、それぞれの連続性が依拠するところとは「別様でもありうる<sup>オルタナティブな</sup>公共圏」(それは当然、政府公認の公共圏とも別様であっただろう)が形成される可能性を見通しに入れながら、大陸出身の白克と台湾出身の林搏秋を事例として、まずは「二重



図8 『魂斷南海』(1958年、白克監督)宣伝チラシ。所蔵: 國家電影及視聽文化中心、公開: 臺灣影視聽數位博物館(CC BY-NC-SA 3.0 TW)。



図9 『魂斷南海』(1958年、白克監督)宣伝チラシ。所蔵: 國家電影及視聽文化中心、公開: 臺灣影視聽數位博物館(CC BY-NC-SA 3.0 TW)。

の連続性」が単なる仮説ではなく、実態として確認できるかを検討した。

白克の事例からは、彼が中華民国の映画統制という連続性を代表し台湾に残された植民地期からの映画機構を接収し、その人材を流用するプロセスにおいて、抗戦期中国大陆からの連続性と植民地期台湾からの連続性との結節点に位置していたことがわかった。白克の映画における語りは、確認できる範囲では中華民国の積極的統制に沿っていたが、東南アジア市場での成功には消極的統制の対象とされうる多義性があったと推定される。さらに、白克が採用した「モンタージュ」の訳語「織接」は台湾出身の劉吶鳴が戦前の上海で創出したものであり、意図した結果か否かは不明だが、戦後台湾での「織接」の使用には植民地期台湾からの連続性と中国大陆からの二重の連続性が折り畳まれていたといえる。

林搏秋の事例からは、植民地期に「分節的普及経路」と「臨場的土着化」によって形成された台湾語の大衆文化圏に成長し、これを製作者として継承し、「臨場的土着化」（イベントとしての「我々の映画」）のみならず冗長性（redundancy）を備えた土着化、すなわち「物質＝フィルム」としての「我々の映画＝台湾語映画」として成立させるなど、植民地期台湾社会からの連続性を確認した。また、その映画における語りにも、植民地期に果たせなかった政治参加に対する知識人の思いや多重の抑圧のなかで生きる女性への共感が見出せる。

きわめて雑駁な試論の段階ではあるが、大陸出身の白克と台湾出身の林搏秋という二人の映画人の足跡を検討することを通じて、戦後台湾映画には「二重の連続性」といえるものが実態として存在していたことは確認できたと思う。同時に、多くの検討すべき課題が明らかになった。今後は、この「二重の連続性」が出会う場において、それぞれの連続性が依拠するものとは「別様でもありうる公共圏」が形成された可能性の条件について考察してみたい。現時点での作業仮説は、そうした大衆娯楽の場において、戒厳令解除後に加速する民主化、自由化に向けた混交的な関係態が、非識字層を含む社会の基層において組織されるようなダイナミクスが育まれたのではないかというものである。

この作業仮説に関わって最後に触れておきたいのが、白克が台湾省行政長官公署宣伝委員会を通じ、戦後間もない1946年12月–1947年3月に、上海に復員していた新中国劇社と歐陽予倩<sup>38</sup>を台湾に招聘して行なった台湾公演（会場はいずれも台北市中山堂）である。間ふさ子（2005）の研究によれば、宣伝委員会の招聘意図は「国語」の普及と「祖国の新文化」の紹介にあり、政府の招聘した劇団に対してははじめは警戒を示した台湾の人々も、実際に『日出』や『桃花扇』などの舞台を観ると共感を示したという。さらに「上部の指示を受けた共産党の地下党員で『中外日報』の本省籍記者・呉克泰」が「台湾の演劇人と歐陽予倩の間をつないだ」ことで、日本語を通じて直接の交流も得た

38

歐陽予倩の台湾行きには「彼の豊富な演劇経験はもとより、国民党にまでまたがる広い人脈や日本とのつながりなど、新中国劇社に欠けていたものを補う意味合いがあった」（間ふさ子 2005:95）。

という(同前:102)。日本への留学経験もある歐陽予倩は、2.28事件の渦中においても、日本語で「国民党ファシストに反対する台湾人民の闘争を支持する」と表明したという(同前:101)。間ふさ子が明らかにしたのは、歐陽予倩のように「台湾の特殊性を認識した上で台湾の問題を自分たちのものとして受け止める」外省人の台湾認識が存在したことである(同前:103)。1930年代上海で左派映画監督に就き、新中国劇社を台湾に招聘した白克の台湾認識も歐陽予倩のそれと大きく異なるところはなかったのではないだろうか。共産党の本省籍地下党員が媒介した、外省籍の左派映画演劇人と本省籍の演劇人との間では、植民地期台湾の演劇の歩みにも話が及んだという(同前:102)。そこには、新中国劇社と歐陽予倩を台湾に招聘した行政長官公署の意図を超えた「別様でもありうる場」、活発な討議の場が出現していたと想像される。

他方で、『桃花扇』の公演(1927年2月15日-20日)チラシ<sup>39</sup>に印刷された総勢20名の「演出顧問」(末尾に白克の名がある)のリストは、その後の歴史を知る者には肌を粟立たせるものがある<sup>40</sup>。すなわち、2.28事件で報復的な弾圧を行なった柯遠芬(台湾省警備總部參謀長)や張慕陶(憲兵第四団団長)、逆に2.28事件の反乱主要人物として連れ去られ消息不明となった宋斐如(『人民導報』創刊者の一人)、1952年に白色テロで処刑された李友邦(重慶で台湾義勇軍に参加)、国民党政権で要職を歴任した黃朝琴、リベラリスト外省人の雷震と共に「中国地方自治研究會」を組織した李萬居などの名が、同列に並んでいるのである。この「演出顧問」リストはしかし、当該時期の台湾における「二重の連続性」が会う場がもつ性質の一面を正しく伝えているともいえる。すなわち「別様でもありうる場」は「重なり合いつつも不均衡に葛藤するような公共性が立ち現れる」がゆえに、そもそも多義的な場であり、価値的に肯定できる可能性のみを潜在させていたわけではない、ということだ。

謝辞:名古屋大学でのシンポジウムでは、参加者より貴重なご意見を頂戴した。特に、コメンテーターを担当してくださった張新民先生と、同じセッションの報告者であった松浦恒雄先生からは、白克に関する貴重な資料をご教示ご提供いただいた。記して感謝を申し上げたい。

#### 39

同資料は、シンポジウムの同じセッションで報告された松浦恒雄先生からご提供いただいた。記して感謝したい。十分に読解考察できていない部分もある。今後の課題としたい。

#### 40

「演出顧問」リストは無事に公演を行うための各方面に向けた通行手形のようなもので、実際に彼らが演出に関わったわけではないと思われる。

参考文献

本文中で直接言及した書籍・論文のみ掲げる。その他は注記に掲げる。

【日文(五十音順)】

間ふさ子2005「欧陽予倩の台湾認識——1946～47年の台湾公演を中心として」『九州中国学会報』43号、92-106頁

五十嵐真子・三尾裕子編2006『戦後台湾における〈日本〉——植民地経験の連続・変貌・利用』風響社

岩本憲児1998「モンタージュの時代——写真と映画」『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』水声社

内川芳美編1973『現代史資料40 マス・メディア統制1』みすず書房

内川芳美1989『マス・メディア法政策史研究』東京：有斐閣

岡本真希子2000「1930年代における台湾地方選挙制度問題」『日本史研究』452号、165-194頁

奥平康博1986「映画と検閲」今村昌平・佐藤忠男・新藤兼人・鶴見俊輔・山田洋次編『講座日本映画2 無声映画の完成』岩波書店、302-318頁

黄智慧2003「ポストコロニアル都市の悲情——台北の日本語文芸活動について」橋爪紳也編『アジア都市文化の可能性』清文堂、115-146頁

張新民1996「国民政府の初期映画統制について——一九三〇年代を中心に」『(大阪教育大学)歴史研究』33号、269-293頁

ピーター・ブルックス2002、四方田犬彦・木村慧子訳『メロドラマ的想像力』産業図書

三澤真美恵2004a「植民地期台湾における映画普及の分節的経路と混成的土着化」『立命館言語文化研究』第15巻3号、39-52頁

三澤真美恵2004b「南京政府期国民党の映画統制——宣伝部、宣伝委員会の映画宣伝事業を中心として」『東アジア近代史』第7号、67-87頁

三澤真美恵2007「抗戦期中国の映画統制——取締から積極的活用へ」平野健一郎編『日中戦争期の中国における社会・文化変容』財団法人東洋文庫、133-170頁

三澤真美恵2009「米国広報文化交流局(USIS)と台湾「自由」映画陣営の形成」土屋由香・貴志俊彦編『文化冷戦の時代』国際書院、95-118頁

三澤真美恵2010a『「帝国」と「祖国」のはざま——植民地期台湾映画人の交渉と越境』岩波書店

三澤真美恵2010b「「戦後」台湾での日本映画見本市——1960年の熱狂と批判」坂野徹・慎蒼健編『帝国の視角死角——〈昭和期〉日本の知とメディア』青弓社、207-242頁

三澤真美恵2012「1970年代台湾「心理建設」としてのテレビ統制」『メディア史研究』32号、83-105頁

三澤真美恵2016「戦後台湾の映画館における国歌フィルム上映プログラムの確立」『日本台湾学会報』18号、63-85頁

三澤真美恵2017a「劉吶鷗の「織接＝モンタージュ」——その映画論の特徴と背景」『中国語中國文化』14号、21-58頁

三澤真美恵2017b「終章」三澤真美恵編『植民地期台湾の映画——発見されたプロパガンダ・フィルムの研究』東京大学出版会、出版協力：国立台湾歴史博物館、234-251頁

劉進慶2006構成・注作成：駒込武「「戦後」なき東アジア・台湾に生きて」『前夜』9号、229-246頁

若林正文2007「台湾の重層的脱植民地化と多文化主義」鈴木正崇編『東アジアの近代と日本』慶應義塾大学東アジア研究所、207-214頁

【中文(ピンイン順)】

- 陳翠蓮2016「臺灣戰後初期的『歷史清算』(1945-1947)」『臺大歷史學報』58号、195-248頁
- 陳景峰2001『国府對台灣電影產業的處理策略1945-1949』国立中央大學歷史研究所修士論文
- 陳儒修2013『穿越幽暗境界：台灣電影百年思考』書林
- 杜雲之1972a,b,c『中國電影史1·2·3』台灣商務印書館
- 杜雲之1986『中國電影70年(1904-1972)』中華民國電影圖書館
- 國家電影資料館口述電影史小組1994『台語片時代1』財團法人國家電影資料館
- 黃仁1994『悲情台語片』萬象圖書
- 黃仁主編2003『白克導演紀念文集暨遺作選輯』亞太圖書
- 黃仁·王唯編著2004『台灣電影百年史話』中華影評人協會
- 黃仁2008『日本電影在臺灣』秀威資訊
- 黃仁2010『國片電影史話：跨世紀華語電影創意的先行者』台灣商務印書館
- 黃小萍2008「白克與早期臺灣電影的發展」『萬芳學報』4期、27-38頁
- 廖金鳳2001「消逝的影像——台語片的電影再現與文化認同」遠流
- 林搏秋2018「林搏秋談林搏秋——1995年佐藤忠男與林搏秋訪談節錄」『電影欣賞』36卷4期(總177號)、104-113頁
- 林奎章2020「台語片的魔力——從故事、明星、導演到類型與行銷的電影關鍵詞」游擊文化
- 林果顯2008「戰後台灣的戰時體制(1947-1991)」『台灣風物』58卷3期、135-165頁
- 林贊庭編著2003『台灣電影攝影技術發展概述1945-1970』行政院文化建設委員會·財團法人國家電影資料館
- 劉吶鳴2001(康來新·許秦蓁編)『劉吶鳴全集』全6卷(日記集2卷、文學集、理論集、電影集、影像集各1卷)台南縣文化局
- 劉現成1997「台灣電影、社會與國家」視覺傳播藝術學會
- 李天鐸1997「台灣電影、社會與歷史」視覺傳播藝術學會
- 呂訴上1961『台灣電影戲劇史』銀華出版
- 盧非易1998『台灣電影：政治、經濟、美學(1949-1994)』遠流
- 蒲鋒·李照興主編2005『經典200：最佳華語電影二百部』香港電影評論學會
- 蘇致亨2019『母甘願的電影史：曾經，臺灣有個好萊塢』春山出版
- 石婉舜2003「林搏秋」臺北藝術大學·行政院文化建設委員會
- 蘇致亨2019『母甘願的電影史：曾經，臺灣有個好萊塢』春山出版
- 王君琦主編2017『百變千幻不思議：台語片的混血與轉化』聯經、財團法人國家電影中心
- 徐樂眉2015『百年台灣電影史』揚智
- 徐敬美2012「製作「友達」——戰後台灣電影中的日本(1950s-1960s)」稻鄉出版社
- 楊浩偉2017「戰後初期臺灣電影評論研究——以《臺灣新生報》為分析場域(1946-1950)」國立臺灣大學／台灣文學研究所修士論文
- 鄭玩香2001『戰後台灣電影管理体系之研究(1950-1970)』国立中央大學歷史研究所修士論文
- 鄭用之1941「抗建電影製作綱領」『中國電影』1卷1期、19-20頁

【英語】

Alexander Kluge and Oskar Negt, 2016, *Public Sphere and Experience: Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Foreword by Miriam Hansen, Verso

Edgar Wickberg, 2007, *The Chinese Philippine Life: 1850–1898*, Ateneo de Manila Univ Press

Guo-Juin Hong, 2011, *Taiwan Cinema. A Contested Nation on Screen*, Springer

Jeremy E. Taylor, 2011, *Rethinking Transnational Chinese Cinemas: The Amoy-Dialect Film Industry in Cold War Asia*, Routledge

Miriam Hansen, 1994, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press

Poshek Fu 1993, *Passivity, Resistance and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937–45*, Stanford University Press

Wang Ying-fen, 2016, The transborder dissemination of nanguan in the Hokkien Quadrangle before and after 1945, *Ethnomusicology Forum*, Volume 25, pp.58–85