

映画人・川喜多長政の戦略性

—— 田村俊子との対照

宜野座葉央見（大阪経済法科大学
アジア太平洋研究センター）

はじめに

2019年11月24日、3つの学会（日本近代文学会・昭和文学会・日本社会文学会）が共催した合同国際研究集会において、筆者はグループ発表「異言語圏での葛藤：田村俊子の軌跡から」に参加し「言語・エスニシティをめぐる葛藤：編集長田村俊子：川喜多長政との比較から」という題で発表を行った。本稿はその発表内容を紙幅の許す範囲で報告するものである。

田村俊子（1884-1945）とは、1910年代に「あきらめ」・「木乃伊の口紅」等、女性の生々しい感覚を伝える短編小説で注目された小説家である。18年、夫になる鈴木悦を追ってカナダに移り住み17年を過ごした後、日本に帰国するが、38年から中国各地を移動し、やがて日本軍占領下の上海に落ち着く。この上海で日本（日本大使館・海軍と言われる）の援助で中国語の女性向け雑誌『女声』を42年5月に創刊して編集長を務め、45年4月の急逝までこの雑誌の運営に力を注いだ。資金を提供した日本軍関係者は当然ながら『女声』に「親日」プロパガンダの役割を期待したであろう。実際、田村の下で編集を支えた関露という中国人女性は、その貢献ゆえに戦後の中国で「漢奸」の汚名を着せられ人生を台無しにした。だが『女声』は読者の知性を刺激して女性のエンパワメントを志向した雑誌であり、読者を親日に誘導するプロパガンダ誌として単純に断じるのが必ずしも適切ではないほどの多様性を有していた。

筆者が所属する科研プロジェクト「日中戦時下の中国語雑誌『女声』研究——フェミニスト作家田村俊子編集長の視点から」は、この『女声』を多角的に分析している。当初、筆者には田村俊子が「俊生」名義で担当した映画欄の分

析が割り当てられた。だが、「俊生」の映画欄は上海で製作される新作映画の情報を伝えるのが主で、手短な批評めいた文に個性はない。しかも創刊から4号目を最後に「俊生」の映画欄はふつりと消えてしまう。理由は明白だった。山崎真紀子が論じる通り、『女声』は4号目から「信箱」という読者からの相談に応じるコラムを掲載し始め、田村編集長はこれに集中したからである（山崎真紀子「田村（佐藤）俊子から左俊芝へ：戦時下・上海『女声』における信箱」堀井弘一郎・木田隆文編『上海グレーゾーン：溶解する「抵抗」と「協力」』勉誠出版、2017年）。映画への素朴な親近感から映画欄を担当したものの、「信箱」にやりがいを感じるや映画欄から手を引いたのである。田村俊子編集長の流儀は行き当たりばったりである。

そもそも田村俊子は、英会話こそある程度こなせても、知的に高い英語力はなく英語での著作はない。漢文は読めても中国語力は頼りなかった。それなのに中国語雑誌の編集長を務めるとは何という無謀だろうか。このような無手勝流と全く対照的な戦略性を発揮した人物として筆者が想起したのが川喜多長政（1903-81）である。川喜多長政こそ、日本陸軍からの戦時映画工作の依頼に応じながら、田村俊子が到底持ちえなかった高い語学力と優れた戦略性を駆使して、当初から不可能に見えた日中間の架橋を試み周到な覚悟で臨んだ映画人である。だが実際に両者を比較してみると、まるで両極端な二人に意外な共通性を見出せる。それは、言語と人種の違いがもたらした苦い海外経験と引き換えに獲得した視座、すなわち外部から日本・日本人を見る視座にほかならない。それゆえ二人共、日本占領下の中国で日本の自民族中心主義^{エスノセントリズム}を排した日中関係の構築を目指したと言える。さらに、この脱エスノセントリズムは、フェミ

ニスト田村編集長にとって、男性である川喜多
が特に先鋭化させなかったジェンダー認識と不
可分の意識だった。本稿は、田村の比較対象と
して川喜多の特徴を明確にしながら、戦時日本
から期待された任務から意識的に逸脱した彼ら
を素描してみたい。

1. 川喜多の起点：十代の挫折

戦前の日本でヨーロッパ映画を本格的に紹介
したのが配給会社「東和商事」であり、その社
長が川喜多長政である。彼に関しては自伝「私
の履歴書」（1980年4月『日本経済新聞』に30
回連載）があり、本稿でも参照している。加
えて、佐藤忠男の『キネマと砲声：日中映画前
史』（リポート、1985年）以後、国内外の研
究者が日中戦争期を中心に川喜多長政を論じて
おり、知名度は高いだろう。近年では中国人研
究者晏妮が『戦時日中映画交渉史』（東京大学出
版会、2010年）、論考「川喜多長政と戦時上海・
中国」（前掲書『上海グレイゾーン』）で川喜多
の言動を丹念に分析している。

こうした先行研究に依拠しつつも、本稿は特
に言語とエスニシティ（民族性）をキー・ワード
にして新しい視点を提供したい。つまり、青春
期の挫折が川喜多の日中関係に対する認識と覚
悟の起点であると指摘したいのである。まず川
喜多の強みとなった高度な言語能力、逆に言え
ば、日本映画の弱点である（とさえ意識されな
かった）乏しい「言語」認識を確認するため、
日本映画界の状況を概観しておこう。

田村俊子が映画に関する知識・理解を欠いた
点は、彼女の経歴を考えると分かりやすい。1918
年から17年も日本を離れていたため、1920年代
から30年半ばにかけての日本映画の著しい産業
的・技術的・芸術的成長を目の当たりにするこ
とができなかった。離日時点の日本映画は、活
動弁士が解説するサイレント期で、女性の役柄
は「映画女形」が演じていた。日本映画は1920
年代に芸術的価値のある作品を生むようになった
と言われるが、初の女性映画スターとして栗
島すみ子が「映画女優」を確立し、日本映画の
近代化として歓迎されたのが1921年である。23年
の関東大震災後、東京の都市化が進み、やがて
現代劇の製作数は時代劇を追い抜きモダン・ラ

イフが描かれるようになった。30年代半ばまでに
日本映画はトーキー（発声）映画に移行し、田村
俊子が知らないうちに大きく様変わりしていた。

バンクーバー時代の田村俊子は、時たま夫と
連れ立って映画館に行った経験（サイレント及
びトーキーのアメリカ映画を鑑賞したと思われ
る）があり、これが映画に親近感を抱かせたよ
うだが、批評眼を養った形跡はない。

1920年代日本のサイレント映画は、欧米映
画、特にアメリカ映画を幅広く模倣すること
で、映画表現と技術の向上に努めた。日本の
映画製作者はアメリカ映画を模倣する上で「中
国」を空間的に利用したが、五四運動がもたら
した同時代中国の変容には無関心で、まともに
向き合った表象は目指されなかった。すなわ
ち、活劇調を狙う際は「満州」をフロンティア
とし、エキゾチズムを強調する場合は、神戸・
横浜の中華街や上海をドラマの舞台に設定し、
馬賊や妖婦・可憐な娘などステレオタイプの中
国人キャラクターを日本人俳優に演じさせて事
足りりとしていた。セリフを聞かせる必要のな
いサイレント映画が、異なる言語文化に対して
製作者を鈍感にさせた点は、重視すべきである。

サイレント期に100本もの主演作を持つ栗島
すみ子は、カメラ・アイが撮り編集が構成する
映画の特性を把握して演技したが、朝鮮半島や
上海に生きる外国人女性を演じて異文化表象
に何の困難も感じることがなく無頓着でいられた。
それは植民地朝鮮を当然視し、中国の動向
に無関心でいた日本人一般の態度でもあったら
う（宜野座菜央見「映画のなかの新秩序」山田
朗編『戦争II:近代戦争の兵器と思想動員』青木書
店、2006年、『モダン・ライフと戦争：スクリー
ンのなかの女性たち』吉川弘文館、2013年）。

もちろん、日本の映画製作者たちがしきりに
模倣したアメリカ映画自体が発声映画の時代にな
ると外国人に扮するキャラクターに何やら
外国語のアクセントをつけさせながら「英語」
を話させ、外国語を文化的障壁としない処理を
「伝統」にしたことにも留意したい。

このように映画製作者たちが手っ取り早く解
決済みにしてしまった「外国語」に関して、生
身の人間が遭遇する障壁として最も真摯に向き
合ったのが川喜多長政である。

川喜多の人生については、中国で暗殺された

父に関する事情を含めて、今日までさまざまなリサーチが行われてきた。たとえば、前述の晏妮は川喜多の文章から彼の政治性を掘り下げようとしている。筆者が言語とエスニシティの観点から格別に注意を払うのは、川喜多長政十代の挫折である。

川喜多長政は、第一高等学校・東京帝大への進学が多かった名門の東京府立第四中学に通っていたが、卒業後の中国留学を決めていた。学問そのものが目的ではなく、中国で「同年配の友人、同志を得」て両国の協力関係の基礎を築いてアジアの安定に貢献しようという意欲に燃えていたのである。(前掲「私の履歴書」)。中国語習得のため中学3年の終わりから、商用で中国語を必要とする大人に交じって神田の東京植民貿易学校(安田善次郎の支援で設立)中国語科に通い、中国人から個人レッスンも受けた。卒業後の1921年8月、18歳で離日した川喜多は「戦前の北京に留学した人がたいてい顔を出」した同学会で学ぶ(那須清『旧外地における中国語教育』不二出版、1992年)。寄宿舎に住み、南北など地域ごとに多様な中国語(話し言葉)に触れて自信をつけた。当時、北京大学ではアメリカ留学を終えて白話(口語体)文学を推進した胡適が教えており、この胡適教授の口頭試問に川喜多は合格し、文学部哲学科に入学を許されたのである。

だが、川喜多長政を待ち受けたのは全くの孤立だった。学生4千人の北京大学で学生が誰も心を開いてくれず、一人の友人も得られなかったのである。会話はもとより中国語新聞『晨报』に連載された小説・詩を愛読した川喜多に語学力の問題はなかった。問題は彼が日本人であったことだ。五四運動後の知的潮流に身を置き反日ナショナリズムを堅固にした北京大学の学生たちは川喜多を受け入れなかった。言語能力が決定的に重大であることを認識し、言語障壁を乗り越えたはずの川喜多は、彼が帰属した民族国家の行動に邪魔されて報われなかったのである。川喜多の映画人キャリアを分析した晏妮はこの青春期の孤立を挫折としてカウントしないが、筆者は、川喜多の人格形成にとって強烈なインパクトを持ったと考えている。政治的現実の下では、個人がいかにか、同文同種と感じて日中両国の友好を望み、中国人からの信頼と友情

を望もうとも、日本人というエスニシティが障壁となった。中国で真の友を得ようと努力した十代の若者にとってこれほどやりきれない挫折があるだろうか。実際、若い川喜多はあまりの「無意味」に耐え切れず、1923年、北京大学中退を選んだ。

川喜多が伝手を得て、次に向かったのがドイツである。結果を先に言えば、このドイツ留学は充実したものだった。川喜多はオランダ国境に近いリンゲンに住み、大学入学を目指すのではなく、個人教授でドイツ史・西洋史を学び、正統的文法・発音のドイツ語を話し読み書くことに励んだ。後の映画配給会社発足に繋がるドイツ人の友人を得たし、勉強を通して川喜多の人間性に信を置いてくれた女性も存在した。但し、彼のリンデン到着時に、東洋からくる珍奇な異人種を見ようと駅に待ち受けたドイツ人群衆への違和感を川喜多は忘れることがなかった。黄色い肌の日本人が欧米で文化的存在として認知されていないことをまさに痛感したモメントだった。中国でのエスニシティ認識の次に、外見や肌の色の違いを思い知る「人種」というカテゴリーを突きつけられたのである。やがてビジネスとして映画の輸出入を行う川喜多の着眼には、異文化の相互理解にとって最も力を発揮する「視覚媒体」としての映画への期待と確信があったのではないだろうか。

1924年、川喜多は帰国して徴兵検査を受け、羅南(北朝鮮)の第73連隊に配属される。入隊直前にロシア語に挑戦したり(結局、習得できず)、兵役中に中国語を錆びさせないように話す機会を得ようと振舞って上官に挙動不審と誤解されるなど、ちょっとした躓きがあったが、あくまで言語と行動がコミュニケーションの要であることをふまえて生活した。こうした川喜多の言語への継続的研鑽と他者に向けての働きかけが、やがて彼を異色の映画人にするのである。

翻って、田村俊子の英語・中国語への向き合い方に研鑽と呼べるものは見当たらない。彼女の場合、17年過ごした北米の白人社会との関わりの中で用いた日常的英会話が主な能力で、英語での文章発表どころか、英語では小説の精読も叶わなかったと推測するしかない。但し、夫だった鈴木悦がカナダで日本語新聞を発行する新聞人として、日本人労働者が遭遇する問題に

熱心に取り組んだ経緯があった。今日の多文化主義と異なり、白人優遇の移民政策を取ったホワイト・カナダで日本からの移民が被る差別の実態や彼ら自身の態度（英語を話さず、ホスト社会カナダへの同化を望まない）の問題など、夫との生活を通して、彼女なりの視座は形成されていたと思われる（田村紀雄『エスニック・ジャーナリズム：日系カナダ人、その言論の勝利』柏書房、2003年、『鈴木悦：日本とカナダを結んだジャーナリスト』リプロボート、1982年）。

2. したたかな経営者にとっての苦いレッスン

模範的な伍長として兵役を終えたという川喜多は、1928年10月、東和商事合資会社を設立する。社長として一人ヨーロッパに出向いて映画を買い付け日本の映画館に配給するビジネスを開始する。翌年には、フェリス和英女学校の普通科・研究科で学び抜群の英語力を備えた竹内かしこと結婚した。当時のフェリスの英語教育は数学を含め大半の科目を英語で教えるほど徹底していたが、川喜多の妻となったかしこは格別に優秀だった。また、夫が驚くほどの映画の鑑識眼を発揮して文字通り東和商事を支えた。夫妻は海外の映画買い付けに一緒に飛び回ったが、今日強調される、いわゆる4技能（読み書き話して聞ける）のバランスがとれ、実践的語学力を備えた商売人カップルだったのである。

東和商事は1930年に公開したドイツのサイレント映画『アスファルト』で大当たりを取り、経営は軌道に乗った。すかさず川喜多は上海に支社を開いた。中国の映画製作の中心は上海だったが、公開される外国映画はアメリカ一辺倒だった。川喜多は上海でヨーロッパ映画を売り込むことに商機を見出したのである。残念なことに1932年に上海事変が勃発したため、支社は閉鎖を余儀なくされた。だが、日本でのビジネスは川喜多の采配できわめて順調に展開し、東和商事はヨーロッパ映画の配給で突出した存在感を持つ企業として地歩を固めた。

川喜多は中国に思い入れを持ち続けたが、2つの映画『新しき土』・『東宝平和の道』をめぐる苦い思いがあっただろう。それらに関しては、詳細な研究があるので、ここでは簡潔に述

べるにとどめたい。

『新しき土』は日独合作映画の嚆矢として、川喜多の企画を東宝が製作し、日本では1937年2月に封切られた。ドイツ語の堪能な川喜多は、ドイツから招聘した監督アーノルト・ファンクの助監督を買って出るほど全面的に協力した。だが共同で演出にあたるはずの伊丹万作監督とファンク監督との協力が成立せず、それぞれ別個の映画を撮ることになったという、いわくつきの作品となった。幸い、ファンク版に好奇心が集まり日本での興行は成功したのだが、実は、映画を選別して商う川喜多の鑑識眼は『新しき土』の出来栄を厳しく評価し、将来の合作の成功のための「捨て石」と割り切っていた（瀬川裕司『『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、2017年）。同時に、そんな作品であっても明敏な商売人として海外での売込みを抜き行い、再編集の要望を受け入れた上でフランスへの輸出を実現させた。

この『新しき土』が上海の東和劇場で公開されたことで、反日意識を燃え上がらせるとは、海外で売り込み中だった川喜多長政にとって想定外だったろう。日本人の感覚では『新しき土』には中国を侮辱する場面がなく、問題がないように感じられよう。だが映画は日本軍兵士に守られた日本人主人公が「満州」という「新しき土」を耕作する場面で終わるのである。1937年6月に上海で公開されるや、『新しき土』は、満州事変以来、抗日救国意識を強めた中国民衆をいたく刺激し、怒りに油を注ぐ事態となった。映画人・演劇人・文学者らへと拡大した抗議行動は、この映画の上映を許可した租界当局の検閲撤廃要求の運動にまで発展した（張新民「抗日救国運動下の上海映画界：満州事変から第二次上海事変へ」岩本憲児編『映画と「大東亜共和国」』森話社、2004年）。そして、『新しき土』公開が招いた事態は、関係者である川喜多に中国のナショナリズムを改めて学習させたことになる。

この抗議運動を吹き飛ばしたのは、悲しいかな、直後の37年7月の盧溝橋事件、そして日中全面戦争である。中国を第二の故郷と感じる川喜多にとって戦争ほど衝撃的で残念な事態はない。戦争で様変わりした北京・天津・内蒙を訪れて構想を練った川喜多は、平和への願いを込

めて日中初めての合作映画を企画した。自らプロデューサーとして製作した『東洋平和の道』である。シナリオはペンネーム「張迷生」とした台湾出身の文学者張我軍が担当し、戦争のために難民となって流浪する中国人男女を描いたドラマを仕立て、ベテラン監督の鈴木重吉が演出した（山口守「張我軍と映画『東洋平和の道』及び大東亜文学者大会について」大妻女子大学草稿・テキスト研究所『研究所年報』第10号、2017年3月）。主要な中国男女6人のキャストは北京での公募で抜擢し、華北でロケを、セット撮影と収録を日本でやった。

1938年3月、『東洋平和の道』は日本で公開されたが、高い評価も興行的成功も得られず失敗に終わった。但し、かしこによれば、北京ではヒットし、ドイツ・フランス・ブラジルと契約が取れたという（川喜多かしこ『映画ひとすじに』講談社、1973年）。しかし、日本で名だたるヨーロッパ映画の配給で大きな成功を収めてきた川喜多にすれば、日本人の観客・評論家からそっぽを向かれた『東洋平和の道』は惨敗を意味しただろう。そして、こうした失敗から学んだからこそ、次節で述べるような思い切った決断を下しえたと思われる。

田村俊子は、川喜多が経営者として経験したようなレベルの成功も失敗も知らなかった。カナダ時代、日本に出かけて不在の夫に代わって邦字新聞『大陸日報』の編集を担ったが、経営責任を負ったわけではない。長年、夫のアシスタントで過ごした田村俊子には、社員の生活を抱えて先を読まねばならない経営者の重責は無縁だった。

3. 「失敗」必至の状況下での「成功」とは

日中戦争下1939年3月、麻布の自宅で川喜多長政は陸軍の中支那派遣軍参謀高橋坦大佐の訪問を受け、中国での映画仕事を打診される。満州では1937年8月、国策会社として満州映画協会が設立され、甘粕正彦理事長が運営していた。陸軍の意図は、華中以南の日本占領地域で映画を通して中国の人心を親日本に誘導するための映画会社設立であり、中国語に堪能で事情通の映画人川喜多に白羽の矢を立てたのである。

この時までに日本軍は南京での大虐殺を始め各地で血腥い事件を起こしていた。陸軍の軍人だった川喜多の父を暗殺したのは日本軍である。自身の兵役経験、上海で暗躍する日本の特務機関や憲兵、中国側の組織による抵抗などを考慮すれば、日本軍と関わることは危険でしかない。日本人であることは、北京大学では川喜多を孤立させたが、今度は命を狙われる危険を伴うことになる。思案の末、川喜多は条件を提示した上で話を受けた。すなわち、中国映画の製作を担当せず、中国映画人が製作した映画をそのまま占領地域に配給すること、軍が干渉せず川喜多に任せることである。この条件を呑んだ陸軍は、川喜多の覚悟には気づいていなかっただろう。占領を安定化するために地域の民衆に日本の理想を伝えて安心させる、いわゆる「宣撫」効果を軍が期待しても、その失敗は必至である。川喜多は確信犯として軍の期待から逸脱した路線を選んだ。川喜多は自分が日本の映画工作を担当することで、中国人にとって不愉快でしかない帝国日本のプロパガンダを行わず、日本占領地域で中国映画を提供して中国民衆に喜んでもらうことを決めたのである。

6月末に創立された「中華電影股份有限公司」（以後、中華電影）は、CEOにあたる董事長を空席にして、川喜多が専務董事として実質的責任者となった。さらに、1940年12月、直前に締結された「日華基本条約」の路線に沿って中華電影は改組された。「日華基本条約」とは、蒋介石指導の国民党から飛び出した汪精衛が、日本の協力で1940年3月に南京で樹立した政府に、日本政府が結ばせた条約である。蒋介石の重慶国民政府を否認し、当然のことながら日本からの要望（防共・日本軍による治安維持・日本艦船の駐留・各地の資源開発など）を受け入れて、両国の提携を謳うものだった。

改組された「中華電影」では、トップとなる董事長に、映画ビジネスとは無関係な褚民宜（汪精衛の南京政府の外交部長）を迎え、川喜多は副董事長となった。中華電影については実際に川喜多の下で働いた辻久一の『中華電影史話：一兵卒の日中戦争日記』（凱風社、1987年）、清水晶の『上海租界映画私史』（新潮社、1995年）があるので、筆者としては強調すべき点だけ示したい。

川喜多が日本軍に吞ませた前提条件は、実際のところ、戦時日本の言い分を宣伝する映画を作らないことを意味した。そうした製作に中国人を巻き込めば彼らの立場を危うくする。この時期、中国の占領を続ける日本軍の撤退を実現せずに日中両国の友好を唱える映画など中国人にはナンセンスでしかない。こうした認識を持つことは、実は日本の映画人にとって容易ではなかった。例えば、この時期、東宝の映画監督だった衣笠貞之助は、親日派の政治家汪精衛を主人公にして日中の提携を謳いあげる映画『汪兆銘』を中国人俳優キャストで製作しようと熱望していた（衣笠貞之助「私の履歴書」日本経済新聞社編『私の履歴書 文化人10』日本経済新聞社、1984年）。衣笠が良質のドラマを目指したとしても中国人には所詮、日本のプロパガンダにしかない。幸いにも（と言うしかないが）企画倒れに終わった。よしんば、こんな映画に出演していれば中国人俳優たちは、戦後、漢奸として糾弾されただろう。衣笠の名声も傷ついたはずだ。1939年に満映から売り出され大東亜共栄圏のスターとなった李香蘭（山口淑子）は、『支那の夜』（東宝1949年）を代表とする、日本の侵略・支配を美化する日本映画への主演で注目されたが、戦後、漢奸容疑を受けた事実はありません。

中国の観衆を喜ばすには心の機微を知る中国人映画人の作品が一番なので、川喜多は上海映画界で頭角を現したプロデューサー張善琨に映画製作を任せた。^{ヤウ・シュン・ティン}邱淑婷の労作『香港・日本映画交流史：アジア映画ネットワークのルーツを探る』（東京大学出版会、2007年）によれば、暗黒街に顔が利く張善琨は、占領下上海で主要な映画会社の明星・聯華が閉鎖され、アメリカ映画の配給が激減した混乱のさなかに商機を見出した快漢である。今日ではディズニー映画『ムーラン』の旧作として想起される、1939年の大ヒット映画『木蘭従軍』を新華影業公司以て製作した敏腕プロデューサーだった。

この張善琨に川喜多は対面し何度も中国語で語りあった結果、困難な状況下での協力関係が生まれた。既に1930年代、上海映画界では抗日意識を鮮明にする重要性が強調され、娯楽に徹して抗日の政治性を示さない映画を否定する言説が形成されていた。ましてや日本人と関わ

ることは張善琨にとって危険な賭けである。だが、抜け目ない商売人のはずの二人の間柄は深い信頼関係に発展した。川喜多は北京で得られなかった盟友を20年後、日本占領下の上海で得たのである。

張善琨は、太平洋戦争勃発後、租界に日本軍が進駐すると上海の映画会社11社を合併して、1942年4月、新たな映画製作会社「中華聯合製片股份有限公司」（以下、中聯）を結成した。川喜多も一緒である。「中聯」は董事長に林柏生（汪精衛の側近、南京政府宣伝部長）を戴きつつ、張善琨が總經理と製作部長を兼務し、川喜多が唯一日本人で副董事長として名を連ねた。1943年5月、川喜多の配給会社「中華電影」と張善琨の製作会社「中聯」が合併され「中華電影聯合股份有限公司」（華影）が発足した。（東宝東和株式会社『東和の半世紀：1928-1978』非売品、1978年）

この間、身を守るために張善琨は密かに重慶側に連絡を取り、彼が製作する映画に関して許可を得ていた。川喜多はこれを知りつつも秘密を守り、事情を察知した日本の憲兵隊が張善琨を検挙した時には釈放に奔走した。終戦が近づく頃、重慶に脱出した張善琨への給料支払いを続けて金銭的に援助したのも川喜多である。

実は、それ以前に特筆すべきことが起きていた。1941年5月、川喜多に不満を持った南京派遣軍司令部が彼を呼び出して方向転換を迫ったのである。当初の方針を維持するため川喜多が東京へ直談判に赴いた間、張善琨や中華電影の中国人職員が川喜多を守るための行動に出た。彼が罷免なら「租界の映画人3千人が重慶に去る」と南京政府を通じて日本軍に申し入れたのである。この結果、川喜多の解任は避けられ立場は保全された。川喜多を守ることが彼ら中国の映画人の生活を守ることと信じられていたからである。

こうした川喜多への支持が構築されるまでには、川喜多が職員を日本人・中国人で差別せず、困難な状況下では直接彼らに中国語で説明をして不安を取り除こうと努めたことが大きいだろう。もちろん、語学力だけでは不十分である。前述の邱淑婷は、広東語の能力から香港の「占領軍芸能班長」に抜擢された和久田幸助の失敗に言及している。和久田幸助は天理外語広

東語部を卒業し日本の外務省・海軍に通訳として勤めた経歴を持つ。流暢に広東語を話し粵劇（広東劇）を愛した和久田は、戦時下の香港で生活に窮した役者たちにも同情的だった。この和久田はたった一本だが日本映画『香港攻略 英国崩れるの日』の製作に携わった。この時、中国人製作者らに高圧的言辞で強く迫ったため中国側から否定的に記憶される日本人となったのである。さらに和久田自身が回顧する痛恨事は、彼の要望に応じて香港で公演を行った薛覺先（^{ハクセン}）が、そのために漢奸扱いされたことである（和久田幸助『日本占領下 香港で何をしたか』岩波ブックレットNo.195、1991年）。中国人の心情に真に寄り添い、相手の立場の危うさを実際的に思いやることができなければ、占領者側の日本人は、彼らが関わる中国人の人生を容易に破壊しえたのである。

川喜多の「中華電影」は、日本の戦争プロパガンダを中国人観客に見せようとしなかった。できる限り中国の観客を刺激しない作品を選抜して公開した。筆者は完全版ではないものの『暖流』（松竹1939年）・『新雪』（松竹1942年）・『南海の花束』（東宝1942年）を見ている。いずれも戦争は前景化されず、『新雪』と『南海の花束』ではストーリーの背景に国策の存在が感じられるが、それを押し出した作品ではない。

だが、こうした配慮があっても、戦時日本の組織「中華電影」の要職にあった川喜多は戦後、公職追放の憂き目を見た。彼は戦時中、『中華電影通信』に日本語で挨拶文を寄せた。その文章を単純に読めば大東亜共栄圏建設の支持表明に見えるだろう。だが日本軍関係者が目を通すことを考えないはずはない。むしろ誰が読むのか考慮して書いた「煙幕」に近いものと解釈する方が実際に近いのではないか。中華電影で指揮をとることで中国の映画人の生活を守ること、彼らが欲する映画技術の教育機会を日本映画人が提供すること、これが戦時下で彼が行ない続けようとしたことである。

田村俊子に関しては、夫と共にカナダで彼女自身がエスニック・ジャーナリズムに関わった経験から、中国人女性に向けた雑誌『女声』を中国人女性編集者らと刊行する企てにおいて、川喜多の中国ナショナリズム認識に近いレベルに接近していたかもしれない。田村俊子は、編

集者として『女声』の刊行を支えた関露が実は中国共産党の諜報員だと知っていたらしい（山本秀也「戦後70年歴史発掘：関露伝」『世界』2015年9月・10月号）。田村俊子自身の左翼思想への「接近度」など、まだまだ不確かな点はある。それでも、関露を留めていた事実からは、田村編集長にはエスニシティよりジェンダーというカテゴリーが優先されたと言えるだろう。田村俊子について特筆すべきは、大東亜共栄圏のイデオロギーに酔った日本人の優越感、少なくとも、日本語に対する傲慢な自信からは解放されていた点であろう。戦時下日本では肥大化したエスノセントリズムが日本人を汚染していた。津田左右吉のように、日本人が中国語を学ぶことは不要と言い切った者さえ存在した。「日本人と日本の文化とはほんとうの力があり、それによって支那人が利益をうけることが知られて来るならば、支那人のほうから日本語を学ぶようになるはずである」（津田左右吉「まへがき」『支那思想と日本』岩波新書、1939年）。

勉強家とは形容しがたい田村俊子がこのような思考様式に陥らず、むしろ川喜多のレベルに近づけたのは、もちろん外からの眼差しを獲得していたからである。

4. 結びに代えて

田村俊子編集長は、川喜多長政が備えた高度な中国語能力も経験に裏打ちされた戦略も欠いたが、北米での日本人移民の経験からエスニック・ジャーナリズムの意義・必要を知っていた。『女声』が中国人女性のエンパワメントになる可能性を信じて、この雑誌の運営を支えたのではないか。これまた、本来期待された「宣撫」効果からの逸脱を目指した確信犯として、映画人川喜多に通じるところがあるのではないだろうか。

<参考文献>

Fu Poshek, *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*, Stanford University Press, 2003.