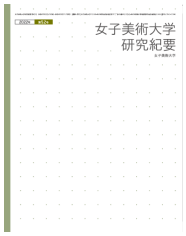

川喜多長政の「放任政策」に対する再考

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-09-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 張, 影, 張, 影 メールアドレス: 所属:
URL	https://joshibi.repo.nii.ac.jp/records/86.1

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

学術論文

川喜多長政の「放任政策」に対する再考

▸張 影

はじめに

川喜多長政（1903－1981、以下、「川喜多」とする）は、日本、中国の映画史において重要な役割を担った人物で、1920年代以降、1981年に亡くなるまで、映画の制作と配給、および映画を通じた国際交流に尽力している。戦時下（1937－1945）には、上海の映画界に映画制作の自由を与えた「放任政策」[1)]を実施しているが、そうした姿勢は、彼自身の性格や考え方によるところが大きいと考えられる。本論は、川喜多個人の人柄や性格、考え方や信念などを再考しつつ、「放任政策」とされてきたものの性質について改めて検討するものである。

川喜多の思想の原点には、若き日の中国やドイツでの留学経験が深く関わっている。詳細は後述するが、ここでも概観しておくことにする。川喜多が中国に関心を抱いたのは、父、川喜多大治郎の影響が大きいと言われており[2)]、1921年、18歳のときに北京に留学している。しかし、当時の中国は、日本が提出した「対華21カ条要求」（1915）[3)]という不平等な要望に対する反発が強まっており、日本人に対して反感を抱く人が少なくなかった。そのため、川喜多も満足な交流を行うことができず、孤独な日々を過ごしていた[4)]。そのような折、知人のフォン・スティーテンクロン男爵の勧めもあり、ドイツに向かうことになる。北京留学から2年後の1923年のことである。ドイツ滞在時は、フランス、イタリアなど、ヨーロッパの他の国々にも足を運び、様々な西洋文化に触れる機会を得ている。二十歳前後のこうした留学経験は、川喜多に、アジアとヨーロッパという異なる地域の政治、社会、言語、人情、文化などに触れる機会を与えただけでなく、地域や国を超えて交流することの大切さを認識させ、文化に対する畏敬の念を与えたものと考えられる。

ヨーロッパから帰国した川喜多は、1928年、ヨーロッパ映画の輸入と日本映画の輸出を目的とした東和商事を設立している。企業活動としての目的は映画興行に違いないが、川喜多には、異なる文化や思想を広め、相互理解を促進するという思惑もあったのではないだろうか。彼のそうした姿勢は、『自由を我等に』（フランス、監督：ルネ・クレール、1931）、『制服の処女』（ドイツ、監督：レオンティーネ・ザーガン、1931）など、彼が選出した映画作品を通しても窺い知ることができる。一方、この時期、川喜多はプロパガンダを目的とする映画にも関わっている。ドイツ山岳映画を代表するアーノルド・ファンクと伊丹万作による日独合同の『新しき土』（1937）、鈴木重吉の日中合同の『東洋平和の道』（1938）などがそれである。これらの作品のプロパガンダ性は否定しようがないが、アーノルド・ファンクが元々はナチスに非協力的であったことを考えると、国家に対する意識よりも、他の文化圏の監督や俳優に対する信頼や尊重を優先し、共同作業を行ったというようにも考えることができるだろう。

日中戦争が始まると、日本軍の要請により、後述する国策映画会社「中華電影股份有限公司」（1939－1945、以下、「中華電影」と略す）の責任者の地位に就いている。川喜多はここで、後に「放任政策」と呼ばれることになる姿勢を打ち出していく。この政策は、中国の映画人の制作の自由を確保し、中国語の映画の制作、上映に対して、日本軍が介入することを防ぐものでもあった。「放任政策」は、中国の映画人や映画作品を保護する役割を果たすことになるが、軍による統制の厳しい戦時下において、こうした政策を実施することは容易なことではなかった。その実現には、異なる文化を尊重しようという川喜多の姿勢はもちろんだが、張善琨をリーダーとする上海映画界との信頼関係も、必要不可欠であったはずである。

しかし、戦後、連合軍によって、「中華電影」の責任者であった川喜多は、日本の軍国主義に協力した責任があると判断され、「公職追放」処分を下され、映画の制作、輸入はもちろん、マスコミへの発言も禁止されてしまう。1950年10月に公職追放は解除されているが、その際、「放任政策」によって保護された人々の証言が大きな役割を果たしている。こうした動きもまた、「放任政策」の性質を物語るものと言えるだろう。

こうした経歴を概観しただけでも、「放任政策」という方針は、つけ焼き刃の対処、対応というよりは、彼の経験や思

想に深く根差したものとして理解する必要があることがわかってくる。とりわけ、国家という制度以上に、人間や、文化そのものに対する尊敬と、信頼を抱いていた彼の哲学ともいえるものを無視することは難しい。このような視点に立つと、先行研究に見られる「放任」という表現についても再考する必要があるように思われる。尊敬や信頼に由来しない「放任」という表現は適切なのか。本論では、川喜多の人物像を踏まえつつ、「放任政策」とされるものの性質と、さらにその名称では捉えきれない性質についても、分析、検討を行っていく。

1. 先行研究：多面的な川喜多長政

川喜多は、戦時下の占領地において、日本の国策に反する方針を行った人物として、多くの研究者の注目を集めてきた。近年も、20世紀前半の映画史における意味、映画による国際交流、中国映画界に対する影響に加え、日本の対中文化工作との関連など、日中両国で様々な視点から研究が行われている。「中華電影」期の川喜多の動向や「放任政策」に着目し、その意図や思想を論じるものも増えつつある。こうした研究においては、川喜多という人物の性格、立場、考え方などについても分析が行われ、多面的な人物像を浮かび上がらせた上での解釈が試みられている。本章では、日本と中国における先行研究を、文化、立脚点、政治という視点に分けて概観していくことにする。

1.1 文化：文化交流、映画人として

文化という観点では、戦前から戦後にかけて、川喜多が映画を通じた国際交流を目指していたことが挙げられる。多くの研究は、戦時下という特殊な時期であるにもかかわらず、川喜多が、政治的な影響を極力遠ざけ、文化そのものを守り、文化交流のための環境を整えようとしていたと論じている[5)]。また、戦前から始めた映画の輸出入事業についても、文化交流という理想を実現しようとする考え方に基づくものであったとされている[6)]。

ただし、こうした活動に関しても、国際交流というよりも、日本映画を世界に紹介し、日本がアジアの頂点にあるという認識を広めるためのものであったというように論じる研究もある[7)]。どちらの立場を採るかによって、彼の行動の意味は大きく変化することになるが、いずれにしても、文化や映画そのものに対する関心や深い洞察があることは確認することができるだろう。

1.2 立脚的：コスモポリタンとして

先行研究においては、川喜多の、多文化に通じ、それぞれの文化を尊重しようとするコスモポリタン的な性格に言及するものが多く見られる。それらの研究が論拠としているのは、戦後、川喜多が執筆した回想録「或るコスモポリタンの父と子」(『文芸春秋38(1)』、1955) や、「私の履歴書」(『日本経済新聞』、1980)、また、川喜多の部下であり親友でもあった清水晶や辻久一による出版物などである[8)]。これらの資料は、川喜多自身や周囲の人々の主張に基づくものだが、川喜多の個人的な成長史とコスモポリタン性とを結びつけるという意味で重要なものでもある。また、戦時下の上海映画界における川喜多の活動に、コスモポリタン的な性質を見出そうとする研究も生まれている[9)]。さらには、上海における日本の軍国主義に抵抗するための姿勢として「放任政策」を捉えなおし、その実現をコスモポリタン的な彼の信念から論じようとするものもある[10)]。いずれにしても、それぞれの文化を尊重しようとする彼の姿勢は、彼が実際に行った行動の本当の意味を知る上でも重要な側面であるといえるだろう。

1.3 政治：侵略への協力者

「中華電影」は、日本の国策を推進するための映画会社である。そのため、会社の責任者である川喜多を、日本の協力者として見なそうとする研究が少なくない。そうした立場をとる研究者は、中国大陸に多く見られ、程季華、朱天緯、鄭煬らがそれにあたる。彼らはいずれも、川喜多を日本による文化侵略の代表者として位置付け[11)]、川喜多の父を国際スパイと見なしている。また、川喜多の親中的な姿勢も、戦時下の中国人の心を掌握しようとするものだったと断じている。さらには、『新しき土』、『東洋平和の道』の制作や、戦時下の「放任政策」は、強いプロパガンダの意図を持つものであり、コスモポリタンという姿勢や、文化交流、映画人というような視点からの理解は否定しなくてはならないとも論じている。

日本においては、文化や映画を基軸としつつ、時代に翻弄された川喜多のコスモポリタン的な性質を積極的に読み取ろうとする研究が増えつつある。中国にも同様な姿勢をもつ研究者はいるが、依然として研究の基軸となっているのは、川喜多を、侵略者側の人物として見なそうとする姿勢

である。確かにそれらの研究にも頷ける部分はあるのだが、戦時下の上海映画界にどのような自由や自立が確保されていて、それに川喜多がどのように関わっていたのか、客観的な検討が試みられているとは言えないのもまた事実なのである。また、川喜多の姿勢や考え方は、戦時下の上海映画界に対する「放任政策」だけでなく、当時の対立していた国々の人々との関係にまで及んでいることも無視することはできない。ユダヤ人の監督ゲルトルート・ヴォルフゾーンのドキュメンタリー『祖国を追われて』への支援[12]、あるいは、戦後まもなく、アメリカのユダヤ人監督ジョセフ・フオン・スタンバーグと協力して、戦時下の不条理を扱った『アナタハン』を完成させたことまで視野を広げる必要があるのだ。これらの動きは、プロパガンダの推進者というよりも、国を超え、文化や人間そのものに深い尊敬の念を抱いた人物という印象を強めることになる。このような彼の姿勢を踏まえたとき、「放任政策」とされるものが、本来どのようなものであったのか、自ずと明らかになるのではないだろうか。

2. 人への信頼と敬意

帝国主義の渦中に生まれた川喜多は、日露戦争、対独宣戦、第一次世界大戦など、日本が軍事的に大陸進出を目論み、他民族を支配していく歴史とともに成長していく。しかし、ナショナリズムや軍国主義が高揚し、対立する国々への敵愾心が煽られていく国内の状況とは対照的に、川喜多は、国や地域、政治の違いに拘泥するのではなく、人間性そのものを信頼し尊重する姿勢を育んでいく。本章では、日中戦争を基点として、戦前（1937以前）、戦時下（1937－1945）、戦後（1945以降）という3つの時期に分け、川喜多の人生と深く関わり、影響を与えた人々を概観し、当時の出来事、また、映画制作や配給に対する姿勢を振り返りながら、彼の生き方を考察していく。

2.1 戦前：川喜多大治郎、フォン・スティーテンクロン男爵、竹内かしこ

幼少期の川喜多に大きな影響を及ぼしたのは、父、川喜多大治郎（1876－1908）である。日露戦争に出征し功を成した大治郎は、1906年3月、陸軍砲兵大尉として、清国政府の要請により、保定（現在の河北省）の北洋陸軍軍官学校（士官学校）に教官として赴任する[13]。幼い川喜多は約半年間を父や家族と共に中国で過ごしているが、大治郎は、1908年8月、機密漏洩や国際スパイの疑いで日本の憲兵に射殺されてしまう[14]。川喜多の回想録や、佐藤忠男や清水晶の研究によると、当時13歳だった川喜多は、異国の地で命を落とした父の遺志に応えようとしたとされている[15]。川喜多は、「あのなつかしい大陸と自国日本を結ぶ有意義な仕事をして、父の夢の一端でも、何らかの形で実現したい」と述べている[16]。また、中国の人々に対する尊敬の念もこの頃から抱くようになっていく[17]。その後、単身で中国へ旅行したり[18]、北京大学に留学したことは、父の影響によるもので、国境を越えた交流への関心が川喜多の中に育まれていたことを示すものといえるだろう。

そうした若き日の川喜多の目を世界に向けさせ、さらには彼の国際映画事業を支えた人物に、従兄に紹介されたドイツ人のゲオルゲ・エドゥアルド・スティーテンクロン男爵（Georg Eduard Stietencron、1888－1974、以下、「男爵」とする）がいる。川喜多は、当時すでに世界各地を訪れていた男爵について、「博学で視野の非常に広い人物」と評している[19]。この男爵から、欧州の文明を知らずに東洋だけにいては独善的になってしまう恐れがあるので、ドイツの田舎に留学して、ドイツ人の生活や本当の西洋文化を学ぶべきだと勧められている。川喜多は、1923年6月、オランダとの国境に近いリンゲンに留学し、1924年の秋に帰国するまで、他のヨーロッパ諸国も訪れ、各地の言語、社会、文化、思想などに触れる機会を得ている。映画への興味や関心が高まったのも、この時期であった[20]。こうしたヨーロッパでの経験は、東西文化の差異、とりわけ、思想や人情、習慣などの違いを気づかせることになり、東西の相互理解の不足を深く認識させることにもなった。1928年、東和商事を設立すると、川喜多は、映画を通じて異文化や異なる思想を広め、地域や国境を超えた交流に尽力していくことになる[21]。東和商事は、男爵とその友人のフランス人作家、アンドレ・ジャマン（André Germain、1903－1988）との共同出資で設立されたもので、川喜多の映画事業が当初から国際的に支えられていたことがわかる。

20代の川喜多は、男爵の助言を得て、より多様な文化や社会に触れるようになる。そのことが、異文化理解や国際交流を促進することの重要性を認識させることになる。国際的な視野を持ち、西洋人とも親交を深めながら、国家、人種、政治を超えて人間そのものへの信頼を抱く、そうした人格の形成にとって、男爵は、重要な役割を果たしたのである。

一方、川喜多の映画事業で最も重要なパートナーは、改めて述べるまでもなく、妻となった竹内かしこ（1908－1993）である。英語が堪能だったかしこは、1929年、設立間もない東和商事にタイピスト兼社長秘書として入社し、同年秋に川喜多と結婚している。当初から輸出入映画の脚本や字幕の翻訳を任されていたが、1932年のスパイ容疑事件以降は、映画人としても川喜多の信頼を得ることになる。スパイ容疑は、1932年3月、川喜多に嫉妬した同業者が、「外国人と親しくしているのは国際スパイの疑いがある」と警視庁に密告したことによるもので、川喜多は何の証拠も無く逮捕され、1ヶ月にわたり拘置されている。密告者は、東和商事が所有していたフランス映画『自由を我等に』の配給権を強奪しようとしたが、川喜多が証拠不十分で釈放されるまで、かしこは密告者の企みを見抜き、権利を守っている。このことで、川喜多は、かしこが既に一人の映画人としての信念と資質を十分に備えていることを認識したという[22]。また翌年、かしこがドイツ映画『制服の処女』を配給作品に選び、興行的にも大成功を収めると、川喜多は彼女の視野の広さに対しても尊敬の念を抱くようになっていく。また、このスパイ容疑事件以降、川喜多は同業者に対する防衛を考えるようになり、国家や政府に対する不信感をつのらせることにもなる[23]。

2.2 戦時下：アーノルド・ファンク、張善琨、ゲルトルート・ヴォルフゾーン

川喜多は、日中戦争と第二次世界大戦の戦時下においても、日本の軍国主義的な思想統制に左右されることなく、国や、民族の違いを超えて人を信頼しようと努めている。また、可能な限り日本の国策を回避し、自身の考えを貫こうと試みている[24]。このような姿勢は、川喜多の映画事業のあり方から窺い知ることができる。

まず、ドイツ山岳映画の先駆者であるアーノルド・ファンク（Arnold Fanck、1889－1974）と伊丹万作の共同監督による日独合作の『新しき土』(1937) についてみていこう。この作品は両国にとって初めての国際合作映画で、1936年11月に締結された日独防共協定に関連して製作されたものである。日本にとっては、満洲進出を正当化しようとするものであり、一方、ドイツにおいては、日本の美しい情景や人々といった肯定的なイメージを広めることで、同盟を正当化しようという政治的意図が込められていた[25]。先行研究では、ファンクを招くにあたり中心的な役割を果たしたのは川喜多であり、そのため、彼が国策を推進した感は否めないとされている[26]。しかし、ファンクを選んだ理由を検討すると、別の見方も浮かび上がってくる。

ファンクは当初、ナチスの方針に対して批判的な立場をとっていた。1933年1月、ナチスが政権を握ると、民族・人種の浄化政策に伴い、芸術界に対する思想統制、マスメディアによるプロパガンダが推進され、映画においても厳しい検閲が行われるようになっていく。これらの政策によって、多くのユダヤ人映画関係者はドイツを離れ、他国に逃れるようになる。例えば、ファンクが監督した『SOS 氷山』（1933）の脚本を担った劇作家のフリードリヒ・ヴォルフ（Friedrich Wolf、1888－1953）は、ユダヤ人で共産党員でもあったため、ソ連に亡命せざるを得なかった。ファンクは、こうしたナチスによって制作の自由を奪われたドイツ映画界の状況について、「現在のドイツには芸術的自由はない」と批判的な意見を述べている[27]。そのようなファンクを選んだのだ。そこには、まず何よりも、ファンクの作品に対する高い評価があるはずである。1920年代後半以降、『聖山』(1926)、『銀界征服』(1928)、『モンブランの王者』(1931)、『SOS 氷山』(1933) など、ファンクの作品は日本でも広く人気を集めるようになっていたが、『銀界征服』と『モンブランの王者』は、東和商事によって輸入されたものだった[28]。川喜多は、「山」を主役とした山岳映画の撮影スタイルを高く評価している。川喜多の回想録でも言及されているが、ドイツ留学時、ヨーロッパ人がアジアなどの他の地域の文化や、人情、習慣などに疎いことを痛切に感じ取っている。そのため川喜多は、日本の自然や文化を映画化して、海外に輸出し、認識を改めたいと考えるようになっていくが、その願いを実現するためには、自然風景の撮影を得意とするファンクが必要だと考えたのである[29]。つまり、川喜多は、日独両国によるプロパガンダ作品の製作を引き受けながらも、実際の製作過程においては、東西の文化交流と相互理解の促進という自身の理想を潜ませていたのである。そのため、作品の質を重んじ、その才能に信頼を寄せていたファンクを監督として招いたのである。

次に、中国の映画プロデューサー、張善琨（1905－1957）との信頼関係について検討していこう。1939年6月、日本軍の度重なる要請により、川喜多は、上海に設立された国策会社「中華電影」の専務取締役に就任し、ここで、張善琨と出会っている。

張善琨は、英語に堪能で商業や管理にも長け、1934年に

新華影業公司（以下、「新華」とする）を設立し、映画プロデューサーとして活躍した人物である。斬新なアイデアや、大胆な宣伝手法を取り入れ、京劇映画『紅羊豪俠傳』（監督：楊小仲、1934）、抗日映画『壯志凌雲』（監督：呉永剛、1936）、ホラー映画『夜半歌聲』（監督：馬徐維邦、1937）など、多くの作品を成功させ、瞬く間に上海映画界のトップへと上り詰めている。しかし、1937年8月に第二次上海事件が勃発すると、租界以外の上海は壊滅的な打撃を受け、映画撮影所も廃墟と化してしまう。そのような状況の中、張善琨はいち早く租界内で映画制作を復興し、戦争で損害を受けた大衆の心に安らぎを与えたのである[30]。とりわけ、1939年に公開された『木蘭從軍』（監督：卜萬倉、1939）は、「借古諷今」の手法によって抗日的な意図を巧みに織り込んだ古典劇で、興行的にも好評を博している。借古諷今の手法は、太平洋戦争が始まるまでの間、上海映画界の特徴のひとつにもなっていく。こうして張善琨は、戦時下の上海映画界に新たな繁栄期をもたらし、リーダーとして位置付けられるようになっていったのである[31]。

川喜多は、このような上海映画界の状況に対応するため、「中華電影」就任前に上海に赴き、張善琨に対し製作協力を申し出ている。しかし、張善琨は抗日映画を制作するなど、その姿勢には反日的な性格もあった。そのため、川喜多の前任者の金子俊治少佐が張善琨の招聘に対して嫌がらせをするなどしたため、日本人に対して不信感を募らせてもいた[32]。こうした張善琨の思いを十分に理解していた川喜多は、日本軍の統制政策に反し、制作への不干渉や、フィルムや資金を十分に与えることを認め、後に「放任政策」と呼ばれることになる方針を提示し、話し合いを重ねながら説得を試みたのである。当初、川喜多は張善琨のことを「中国の映画界で最も実力のあるプロデューサー」、「中国第一のプロデューサー」と高く評価している。川喜多は、張善琨を説得することが、「日本占領地に生活する中国人に娯楽を与え、上海映画界が製作した映画を日本の占領地域で上映する」という「中華電影」の目的に叶うものと考えていた[33]。しかし、張善琨の映画に対する情熱を知るようになるにつれて、張善琨を、自身と「同じ理想と夢を持つ」映画人仲間として認識するようになり、国、文化、立場を超えて、信頼を寄せるようになっていくのである[34]。こうした姿勢は、戦後、二人が共同で映画を制作していることからも窺い知ることができる[35]。このように、川喜多が「放任政策」を実現した背景には、中国文化を尊重したいという願いと共に、張善琨の人柄、仕事ぶり、映画における実績に対する信頼があり、さらには、張善琨を中心とした上海映画界そのものに対する信頼があったと考えることができる[36]。

もう一人、戦時下の上海で川喜多が交流した映画人に、ユダヤ人の女性監督ゲルトルート・ヴォルフゾーン（Gertrud Wolfson、1894－1968）がいる。川喜多は、彼女が監督した『祖国を追われて』という、上海のユダヤ人の生活を記録したドキュメンタリーの製作を支援している。1938年春、ナチス・ドイツに迫害されたユダヤ人たちは、世界で唯一、入境手続きのない上海に避難した。彼らの多くは虹口地区に属する楊樹浦（現在の虹口区および楊浦区）に住居を構えた。先行研究によれば、当時の上海のユダヤ人は、喫茶店、レストラン、書店、工場、クリニックなどを相次いで創業し、音楽、美術、体育などの文化・娯楽事業も行うようになっていた[37]。上海の一角に、新たにユダヤ人社会が形成されたのである。そうしたユダヤ人社会の人間として、1920年代から映画制作に携わっていたヴォルフゾーンは、そこでの生活の様子を記録して世界に発信しようと考え、ドキュメンタリー映画の制作を計画した。一方、1920年代から1930年代にかけて、ドイツ系ユダヤ人の映画関係者の中には、川喜多と親交のあった人々が少なくなかった。もちろん、そこには上海に避難していたユダヤ人も含まれており、ナチス・ドイツや日本の国策とは相容れない立場の人々だったが、川喜多は彼らに対しても配慮し、信頼関係を育んでいた。彼のそうした姿勢は、ヴォルフゾーンの「ユダヤ人の新生活を世界に発信しよう」という考えに対する賛同でも示され、「これを記録映画として保存しておくことは、将来、人類にとって非常な参考資料になる」と述べていることからも窺うことができる[38]。1939年末、川喜多は、陸軍の介入を避け、表面上は、「中華電影」名義で『祖国を追われて』の撮影を実現している。しかし、1940年に、日独伊三国同盟が調印されたため、日本も反ユダヤ的な態度をとるようになり、映画制作は中止を余儀なくされ、フィルムも所在不明となっている。現在、この映画の存在を示す証しは、川喜多記念映画文化財団が保存する何枚かの製作過程の写真だけである。

川喜多にとって、ユダヤ人を支援することは、ユダヤ人に対する共感を表すものであったが、同時に、国家主義や軍国主義に抵抗する一つの手段でもあった。このことは、戦後、彼が公職追放を解除された際の弁明書からも窺うことができる。1949年、川喜多のためにヴォルフゾーンが書い

た弁護文書には、当時、上海に避難したユダヤ人社会に対して信頼と同情を示した川喜多に感銘を受けたことが述べられている[39]。『祖国を追われて』の制作を支援することは、ヴォルフゾーンへの個人的な信頼はもちろんだが、それだけにとどまらず、国家主義、人種差別、軍国主義の犠牲となったユダヤ人という民族全体への態度として捉えることができる。

戦時下にもかかわらず、川喜多は政治的な圧力に耐えて、異なる国の人々との信頼関係を築いていった。これは、彼の国際的な視野や、人間性への共感、戦争や軍国主義に反対する姿勢、そして、コスモポリタン的な傾向を示すものだといえるだろう。

2.3 戦後：ジョセフ・フォン・スタンバーグ

川喜多のこのような姿勢は、戦後も継続している。アメリカ国籍のユダヤ人監督ジョセフ・フォン・スタンバーグ（1894－1969）を招き、「アナタハンの女王事件」を映画化した『アナタハン』（1953）を完成させているのもそれを示すものだ。この日本映画は、スタンバーグにとって最後の監督作品である。日本の先行研究では、川喜多とこの映画およびスタンバーグとの関連についてはほとんど言及されていないが、スタンバーグに関する英語圏の先行研究には、二人の関係についての論述がある[40]。

スタンバーグは、ウィーンで生まれ、ニューヨークとオーストリアで育っている。経済的に困窮し、様々なアルバイトを経験しているが[41]、こうした生い立ちから、アジア、アフリカなどの移民、下層の人々の生活、ニューヨークの裏社会など、恵まれない環境で過ごす人々を通して、人間の本質を探究するようになっていく。この姿勢は、ギャングの生活を描いた『暗黒街』（1927）、ドイツ初のトーキー映画『嘆きの天使』（1930）、砂漠の世界を物語る『モロック』（1930）、中国の上海を舞台にした『上海特急』（1932）といった作品に表れている。スタンバーグ映画の特徴は、裏社会、異国趣味、弱者の悲惨さ、大胆な性的描写などである。しかし、先行研究が指摘するように、これらの作品は、そうした描写を用いつつ、絶望的な環境の下で生きる人間の存在する意味を問いかけ、社会や世界との繋がり、人間性そのものについて考察しようとするものである[42]。こうしたスタンバーグの作品は、1930年代以降、日本でも好評を博している[43]。

日本文化に深い興味を持っていたスタンバーグは、1936年、初めて日本を訪れ、日独合同の『新しき土』を制作していた川喜多と出会い、映画を通した国際交流を望んでいることを伝えている。しかし、戦争が勃発し、戦後になっても、その願いはすぐには実現されなかった。転機が訪れたのは、1951年である。公職追放が解除され、ようやく映画界に復帰した川喜多は、すぐにスタンバーグとニュヨークで会い、映画の合作について話し合っている。二人は、戦争の無益さや愚かさを少しでも訴えるような作品を作ることで合意し、スタンバーグが新聞で読んだ「アナタハン事件」を取り上げることになる。スタンバーグは、この事件を扱うことによって、人種や国にかかわらず、人間が最も不幸な状況下でどうのように行動するかをテーマにすることができるはずだと述べている[44]。こうした考え方は、人間そのものを尊重していた川喜多にとって、非常に共感できるものだったはずだ。人生のほぼ半分を戦時下で生きてきた川喜多は、戦争が社会や人々にもたらす苦痛、トラウマ、悲劇を深く認識していた。また、戦時下の高揚した国家主義、軍国主義、人種差別といった思想や文化にも嫌悪感を抱いていた。そのため、川喜多は、このような人間の本質を捉えた映画の製作に賛同し、友人の大澤善夫（1902－1966）と共に大和プロダクションを設立し、『アナタハン』の製作と配給を行うことになるのである。スタンバーグが脚本と監督を担当し、1952年12月から3ヶ月間の集中的な撮影を経て、映画は1953年2月に完成している。スタンバーグの回想録によると、この作品は興行的にも批評的にも失敗したようであるが、彼自身はこの映画に満足していると書かれている[45]。

スタンバーグの、国籍や人種を越えて、人間そのものに関心を持つという姿勢に、川喜多は深い共感を覚えていた。戦後、川喜多は、彼の経験に根差しつつ、戦争の本質や、国家の政策に対する批判的な姿勢を示すことになるが、スタンバーグとの関係はそれを象徴するものだとも言えるだろう。

本章で述べたように、川喜多は、戦時下であっても政治的に対立する立場の人々と積極的に接触していたことがわかる。第3章で詳しく述べるが、川喜多の映画輸出入業者としての活動は、フランス、ドイツ（ナチス・ドイツも含む）、イギリス、イタリア、アメリカ、中国など世界各国に及んでいる。それら広範な国々とのやりとりは、政治的な立場やプロパガンダよりも、何よりも映画という文化のやりとりだったはずである。本章で取り上げた映画、フランス映画『自由を我等に』、日独合作映画『新しき土』、中国映画『木蘭従

軍』、ユダヤ映画『祖国を追われて』、アメリカ映画『アナタハン』は、それぞれの国の文化的な性質に着目しつつも、国籍や立場を超えて、自由、平等、相互尊重といった人間そのものに焦点を当てたものであり、川喜多のコスモポリタン的な姿勢を示すものだと言えるだろう。

3.「文化」を尊重する姿勢

二十代でドイツに留学し、ヨーロッパ諸国を訪れた川喜多は、異なる国や民族、地域がお互いの文化を理解し合うことの大切さに気づき、映画を通じた東西文化交流に尽力するようになる。戦時下の「放任政策」は、川喜多のそうした志を物語るものの一つと言えるだろう。本章では、東和商事、「中華電影」における映画事業への取り組みについて、戦後の映画関係者の証言に関する資料を中心に考察していくことにする。

3.1 東和商事の設立：映画への視線

1923年にドイツ北西部の小都市リンゲンに留学した川喜多は、当時の町の人々にとって初めて見る日本人だった。現地の人々は「足は纏足で小さい」、「弁髪をしている」、「皮膚は黄色」などと想像しながら川喜多を出迎えたものの、期待と異なりがっかりしたという[46]。また、ハンブルグで鑑賞したオペラ『蝶々夫人』では、舞台やメイク、衣装まで、日本の文化や習慣などが、まったく誤解されていることに驚いている[47]。ヨーロッパにおける日本に対する認識が低いことを痛感した川喜多は、本当の日本の姿をヨーロッパに伝えたいと思うようになっていく。同じ時期、ドイツの叙事詩を映画化したフリッツ・ラング（Fritz Lang、1890－1976）の大作『ジークフリード』（1924）の成功を目のあたりにしていたこともあり、川喜多は、文化や社会を紹介するには映画が最適なのではないかと考えるようになっていく[48]。川喜多の映画への視線は、当初から、芸術そのものに対するものであると同時に、文化交流を推進するための効果的な手段でもあったのである。

一方、1920年代当時は、日本やアジア諸国においても異文化に対する認識は高くなかった。外国映画の輸入もアメリカ映画が中心で、ヨーロッパ映画は極めて少なかった。川喜多は、そのような時代に、異なる文化や思想を広め、相互理解を図りたいと考え、東和商事合資会社を設立したのである。ちなみに、この社名には、「東洋と西洋の和合」への願いが込められていた[49]。

東和商事は、まず、ヨーロッパ映画の輸入に取り組んだ。『銀界征服』、『アラン』（イギリス、監督：ロバート・J・フラハテイ、1934）などの記録映画をはじめ、ルネ・クレールの『ル・ミリオン』（フランス、1931）や『巴里祭』（フランス、1933）など、幅広いジャンルの名作を輸入し、その多くが『キネマ旬報』のベスト・テンに選ばれている[50]。日本での仕事が軌道に乗ると、「東洋のハリウッド」と呼ばれていた上海にも目を向けるようになり、1930年5月から1933年1月にかけて、東和商事の支社を設置している。『アスファルト（中国語訳：慾海情天）』（ドイツ、監督：ヨーエ・マイ、1929）、『巴里の屋根の下（中国語訳：風月今宵）』（フランス、監督：ルネ・クレール、1930）などを上海租界内の映画館で相次いで公開し、興行的にも成功を収めている[51]。

一方、川喜多は日本映画のヨーロッパへの輸出にも力を入れ、1930年代以降、『狂恋の女師匠』（監督：溝口健二、1926）、『NIPPON』（編集：川喜多長政、1932）などを通じて日本文化の普及に努めている。当時のヨーロッパでは、日本文化の受け入れはまだ一般的ではなく、大半の映画の興行は失敗したが、例外もあった。

前述した『新しき土』（ドイツの題名は『サムライの娘』）では、ドイツ人が納得できるようなかたちで富士山などの自然風景や日本文化を扱ったことで、ベルリンで上映された際、知識人や一般の観客から高く評価されている。しかし、イギリス、フランス、中国などでは、この映画は親ナチス的な作品とみなされている。そのため逆に、ナチス政府からはプロパガンダを強調できなかった失敗作という烙印を押されることになる[52]。また中国では、上海で公開の禁止を求める運動が起こっている[53]。こうしたことを考えると、この作品が成功したとは言い難いが、日本文化に対する理解の一歩を踏み出すことができたのは確かだろう。

また、戦時下の1938年には、川喜多の協力で日活映画会社の作品『五人の斥候兵』（監督：田坂具隆、1938）がベネチア映画祭に出品され、イタリア民衆文化大臣賞を受賞している。日本映画が国際映画祭で受賞したのは、これが初めてであった。この映画は、戦場での日本兵の果敢さを表現することで、日本の国際的な評価を高めようとするものであった。その一方、兵士が戦争に巻き込まれる様子が人間的な視点で描かれていて、ヨーロッパでは立場を超えて好評を博すことになった。これは、輸出映画としての成功事例とみなすことができるだろう。

東和商事を設立した川喜多は、映画そのものに視線を注ぐことで、異文化の相互理解の可能性を追求しようとした。しかし、戦時下の文化人にとっては、プロパガンダと距離を保つことが大きな問題だった。この点については、佐藤忠男や、清水晶らは、川喜多自身は政治的判断が甘く、たとえ本人にプロパガンダの意図がなくとも、国際文化交流という理想が政治的に利用されることがあったと指摘している[54]。確かにこの時期の川喜多の活動は、政治や国家政策に対する思慮よりも、文化そのものの普及に対する関心のほうが強く、そのためそうした指摘も生まれたのではないだろうか。川喜多の理想的な考え方は、軍国主義や民族主義などの思想統制下では容易に実現できるものではない。第2章で述べたように、川喜多が政治的抑圧と巧みに対峙しつつ、人への信頼と異文化を尊重する姿勢を保ちつつ、映画事業に取り組んだのはとても困難な道だったのである。

3.2 孤島期の「中華電影」時代：上海映画界との関わり

川喜多は、東和商事において国際共同制作を経験する中で、あらゆる文化を尊重し、観客に共感してもらうことが重要であることを痛感したと思われる。1939年に「中華電影」に赴任するに際し、川喜多は、あらかじめ上海映画界の状況を調べている。そして、戦時下においても映画制作を続け、良質な作品を数多く生み出していた上海の映画人たちに対して映画への情熱を感じとり、揺るぎない信頼を寄せることとなる[55]。前章で述べたように、同年5月、川喜多は映画制作に干渉しないという「放任政策」の方針を打ち出し、上海映画界のリーダーである張善琨を説得し、製作協力を受け入れてもらうことに成功している。これは、張善琨への信頼はもちろんのこと、中国文化や上海社会への深い理解抜きには成し得なかったことでもある。

当時の上海映画界は、重慶に移転した国民党政権と密接な関係を持っていたとされている[56]。租界は、比較的自由が残っていたため、活動はそこに集中することになるのだが、制作のための設備や、フィルムなどの資材は十分ではなく、そして何よりも資金が乏しかった。

一方、アメリカのフレデリック・ウェイクマンの研究によると、戦時下の上海では、さまざまな政治勢力の闘争に起因する、暗殺、誘拐、強盗、ゆすりなどの犯罪事件が頻発していた[57]。共同租界やフランス租界では、日本軍や親日派（「売国奴」や「漢奸」とも呼ばれた）、また、逆に、抗日派や国民党員などの手によって、対立する立場の人々が暗殺されることが少なくなく、このような事件は映画関係者にも及んでいた。日本軍に対しては、反抗、拒否、協力、いずれの立場であっても、対立する側から報復を受ける可能性があった。例えば、1939年1月、上海映画界の長老であった張石川（1890－1954）は、日本軍からの要請を拒否したため、スタジオに火を放たれている[58]。また、1940年には、川喜多の親友であった映画人の劉吶鷗（1905－1940）が愛国者に暗殺されている[59]。こうした事件は、上海の映画人が日常的に危険な環境に身を置いていたことを示している。

川喜多は、こうした上海の特殊な社会情勢、上海映画人が直面していた危険性についても通じていた。「中華電影」の本社を共同租界に置き、自らのアパートを購入していたのもそのためである。また、上海映画界にフィルムを提供し、製作費の前払いを保証していたことも、彼の理解の深さを物語っている。川喜多は、中国の愛国者に暗殺される危険を冒しながらも、上海映画界の人々と同様の環境に身を置き、彼らに共感してもらえるような姿勢で映画製作に取り組もうとしていたのである。

また当時、日本占領地であった華北から満洲において、川喜多が抗日的な趣旨の映画を配給したことは、彼が中国の文化や思想を理解し尊重していたことを示すものでもあるだろう。例えば、抗日的な要素を織り込んだ『木蘭従軍』は、1939年度の興行1位の映画となり、高い評価を得ている[60]。川喜多は、この映画によって、中国の人々に対し、家族や同胞を愛し、人間として故郷を大切にしてほしいという願いを込めようとしたとされている[61]。

戦後、川喜多は、内閣総理大臣吉田茂宛に提出した「覚書該当指定の特免申請書」の中で、「中華電影」の出来事について、「上海の租界内で重慶政府の保護の下に製作させられていた中国劇映画、いわゆる「上海映画」を日本軍占領地の映画館で上映し得るよう取計いました」（原文ママ）と記している[62]。しかし、このような「敵性映画」を占領地で上映することは、当然ながら容易なことではなかった。当時、占領区で上映する映画は、上海軍報道部、上海憲兵隊、日本領事館警察から成る映画検閲機構の検閲を受けなければならなかった。川喜多の親友である辻久一が所属する軍報道部以外は、憲兵隊や領事館の警察も、この映画の抗日的な姿勢を問題視し、上映に反対していた。結局、辻久一の上司で報道部宣伝班の陸軍大尉であった伊地知進（1904－

1966）が、「一旦緩急あれば義勇公に奉ず」という教育勅語を引用し、愛国心は年代、性別、国境を問わず、全ての人間に共通するとして、映画検閲機構を説得している。『木蘭従軍』の占領地での配給に成功して以降[63]、川喜多は、『明末遺恨』（監督：張善琨、1936）、『岳飛』（監督：厳夢、1940）、『鉄扇公主』（監督：万籟鳴、万古蟾、1941）など、借古諷今の手法を用いた多数の上海映画を占領地で上映し、現地の人々が抗日を隠喩的に表現した作品を観ることができるように取り計らっている。このような姿勢は、上海映画界だけでなく、日本軍占領地の中国の人々に心を寄せるものであると言えるだろう。あるいはさらには、日本軍の覇権主義に抵抗しようとする姿勢でもあったのかもしれない。いずれにせよ、こうした川喜多の姿勢によって、上海の映画人たちは彼への信頼を深めてゆくことになるのである。

上海映画界が川喜多に報いた好例として、1941年5月に起きた川喜多の辞任事件がある。南京の支那派遣軍司令部に呼び出された川喜多は、「放任政策」の転換を強く要求される。翌日の飛行機で東京に戻った川喜多は、軍中央部に対し、要求の撤回を求め、要求が受け入れられなければ「中華電影」の責任者という職を辞任すると訴えた。この状況を察知した張善琨は、およそ3,000人の上海の映画関係者とともに、「もしも川喜多が「中華電影」を追われるようなことになれば、自分たちは重慶へ去る」という意志表明を、汪兆銘政府（1940－1945）に対して行っている。こうして軍中央部は、川喜多の「放任政策」を認めざるをえなくなるのである[64]。川喜多は、人間や文化に対する信頼と尊敬に基づく活動によって、多くの上海映画関係者に感銘を与え、両者の信頼関係は、戦後も続けられることになるのである。

3.3 戦後：「放任政策」を振り返る

前章で述べたように、戦後、ヴォルフゾーンは川喜多の公職追放の解除を要望する「特免申請書」をしたためている。辻久一の研究でも、この文書は、川喜多自身にプロパガンダの意図がなかったことを示す証拠として引用されている[65]。「特免申請書」は、川喜多の戦時下の動向を解釈する上で重要な参考資料となる。ここでは「特免申請書」に加え、戦後出版された、元上海映画界関係者たちの回想録に含まれる記述から、川喜多の「放任政策」の本質と影響について振り返っていく。

「特免申請書」の第1号は、川喜多が執筆した自弁書で、第2号から第10号は、ヴォルフゾーン（第5号）など、戦時下の対立国を含む国の人々によって書かれた弁護文書である。このうち、第2号は、重慶国民政府情報部の映画事業所所長の羅學濂（1900－2000）が提出したものだが、そこには、戦時下の川喜多の活動に関する記述の中に、「中華電影」の性質に関する説明が含まれている[66]。

「中華電影」は、当初、官民合同で設立された国策映画会社で、日本軍による中国での文化工作を推進するための組織であった。しかし、実際の活動を見てみると、軍部が命じた二本の映画『世界電影新聞』（月3本）とニュース映画『日本ニュース』を製作、公開したほかは、『木蘭従軍』を含め、中国の新華、芸華、国華などの映画会社が制作した『武則天』（監督：方佩霖、1939）、『少奶奶的扇子』（監督：李倩萍、1939）、『孟姜女』（監督：呉村、1939）などの劇映画を娯楽映画として配給している。こうした事実に基づき、羅は、「中華電影には、純商業的な映画配給会社としての性質が認められた」と記している[67]。また、川喜多については、「中国人社員の意見や考え方を尊重していた」と述べられ、この意見は、川喜多が中国人に敬意を払っていたことへの重要な証拠とされた[68]。こうした見方については、1950年代から21世紀にかけて出版された上海の映画関係者の回想録によっても裏付けることができる。例えば、張善琨の妻である童月娟（1914－2003）や、中華電影の社員でもあった監督の岳楓（1909－1999）、女優の李麗華（1924－2017）、脚本家の陳蝶衣（1907－2007）へのインタビューでは、戦時下の川喜多は「人々に深く尊重されていた」、「非常に親切な人」、「上海映画人の立場と愛国心を十分に理解し共感してくれた」といった評価が多く見られ、また、憲兵隊に逮捕された映画人を救出してくれたことへの感謝も述べられている[69]。

このような川喜多への評価は、「放任政策」をより広い視野から読み解くことを可能にするものである。川喜多の「放任政策」は、実は「放任」とは異なり、上海の映画人たちに物心両面の保証を提供しながら、彼らの制作の自由を擁護しようとするものだった可能性がある。あるいは、政治的な意図よりも、映画に対する情熱や理想を強く抱くものであり、もともと日本の映画界が掲げていたはずの理想を上海で実現しようとしたものだという解釈も可能だろう。軍国主義やナショナリズムが浸透していた日本映画界は、制作できる題材やコンテンツが大きな制約を受けていたが、上海映画界では、租界の存在も影響して、ある程度の自由が保たれていた。そのような環境の可能性を信じ、川喜多は

「中華電影」に赴任したのである。「放任政策」は、その自由を維持し、その理想を実現し続けるためのものだったと考えることができるだろう。

一方、「特免申請書」の第6号は、コロンビア映画、21世紀フォックス、ワーナー・ブラザース等、アメリカ映画会社の上海支社の責任者らが執筆したものである。そこでは、太平洋戦争の勃発以降、川喜多が、敵国アメリカの映画関係者に対し、「家族の生活や安全を確保する」、「戦時下は映画会社の設備やフィルムを保管し、戦後、そのまま返す」と述べていた事実が明かされている[70]。日本軍が租界に進駐すると、川喜多は租界内の映画館を接収するよう命じられるが、1943年1月に汪兆銘政権が英米に宣戦布告するまでの1年間は、川喜多の努力によって、租界内の映画館では依然としてハリウッド映画が上映されていた[71]。これらのことは、彼が敵国にも敬意を持って対応していたことを示すものであり、先行研究が指摘するようなアメリカへの敵対的な姿勢には疑問が残る[72]。川喜多の人物像や文化を尊重の姿勢を考慮すれば、そこには、西洋文化に対抗するという意識よりも、アジアと西洋がお互いを尊重し合い、対等に接することへの希望があったと解釈することもできるだろう。

4. 結語

人間を信頼し、文化そのものを尊重しようとする川喜多の姿勢は、表面的なものではなく、若い頃の経験や、関係したさまざまな人々から影響を受けつつ形成されたものである。それは、戦後の彼に対する評価とは矛盾しないが、戦時下の「放任政策」とは結びつかない。「放任」という言葉には、人に信頼を寄せ、文化を尊重するという姿勢とは矛盾する、無責任なご都合主義というニュアンスがある。上海映画人たちの文化を尊重し、彼らの身の安全と制作資金を確保しつつ、映画の製作と配給の自由を確保しようと尽力した川喜多の行動は、そうした言葉によって表現し切れるものではない。さらにそれは、当時の日本の映画界では実現できなかった制作の自由を求めるものでもあり、異文化理解のための国際交流を図ることで、対立を緩和させることさえ望むものだったはずである。

こうした川喜多の姿勢を象徴するのが、中国映画の日本への輸入であり、1942年9月、アジア初の長編アニメーションとして誕生した『鉄扇公主』の、日本全国での公開なのだ。この作品は、興行成績も好調で、当時の日本のアニメーション界、映画界、知識人のあいだでも高い評価を得ている[73]。この映画に関しては、大東亜共栄思想が関係しているという指摘もあるが、川喜多による国際文化交流という側面の検討は十分ではない。今後、『鉄扇公主』の輸入において川喜多が担った役割を含め、戦時下の上海映画界との関係を中心に、より広い視野で研究を進めていきたい。

註

1) 「放任政策」という言葉が初めて使われたのは、晏妮の論文「戦時下の日中映画交渉 ── その史的展開をめぐって」(一橋大学社会学博士論文、2007) および著書『戦時日中映画交渉史』(岩波書店、2010) である。これらの論考は、川喜多が発表した「大陸映画論」(『映画之友』10月号、1940) で「中国人の製作する愛国時代劇に干渉しなかった」という「中華電影」の方針に基づいており、さらに、当時の川喜多の抗日的な意味を持つ映画の制作、配給を傍観した姿勢から名付けられたものである。
2) 清水晶「初めて語られた父の死の秘密」『上海租界映画私史』新潮社、1995、278−293頁。川喜多長政「私の履歴書14」『日本経済新聞』、1980年4月16日。
3) 「対華21カ条要求」は、第1次世界大戦中の1915年、日本政府が中国の袁世凱政権に提出した不平等要求である。
4) 川喜多長政「私の履歴書2」『日本経済新聞』、1980年4月4日。川喜多長政「或るコスモポリタンの父と子」『文芸春秋』38号 (第1期)、1955、307−309頁。
5) 清水晶「川喜多長政」『国際交流』8巻2号 (30)、国際交流基金、1982、44−53頁。韓燕麗「電影架起文化理解的橋梁：川喜多家族與電影」『香港映画資料館　通訊』(48期)、香港映画資料館、2009、7−9頁。土田環「戦前期の日本映画における「国際性」の概念 ── 『NIPPON』に見る川喜多長政の夢」『Cre Biz：クリエイティブ産業におけるビジネス研究』(第7号)、映画専門大学院定期文集編集委員会、2012、23−50頁。工藤信弥「日中戦争期上海における川喜多長政」『Cosmopolis コスモポリス』(NO. 9)、上智大学大学院グローバル・スタディーズ研究科国際関係論専攻、2015、23−33頁。
6) 佐藤忠男『キネマと砲声』岩波書店、2004。玉腰辰巳「なぜ映画プロデューサーは海外展開を行うのか？」『次世代アジア論集』早稲田大学アジア研究機構、2008、79−91頁。
7) 玉腰辰巳「日中戦争下における川喜多長政の対応」『21世紀 COE 国際日本学研究叢書　5』法政大学国際日本学研究所、2007、175−202頁。洪知永「兩面性的謎團 川喜多長政放任政策研究」『当代電影』(1)、北京大学芸術学院、2018、96−101頁。
8) 清水晶、前掲書；「川喜多社長と中華電影」『東和映画の歩み：1928−1955』東和映画株式会社出版、1955。辻久一

『中華電影史話 ── 一兵卒の日中映画回想記1939－1945』凱風社、1998。

9) 鈴木正夫「川喜多長政という映画人」『史』(114)、現代史懇話会出版、2004、24－33頁。楽馨「重讀川喜多長政」『湮没的悲歌 ── 中聯、華影初探』中華書局、2014、44－75頁。

10) 王騰飛「争議的遺産 ── 淪陥時期的上海電影研究」、上海大学映画学博士論文、2016。

11) 程季華『中国電影発展史』中国電影出版社、1991。朱天緯「《新土》《東洋和平之路》── 電影文化侵略的鉄証」『電影芸術』(5)、1993、85－90頁；「"友好" 還是 "侵略"：川喜多長政的電影文化侵略罪行」『電影芸術』(4)、1995、18－25頁。鄭煬「"国策" 宣貫、個人理想与 "中華電影" ── 1939年川喜多長政上海赴任始末」『当代電影』(9)、北京大学芸術学院、2018、80－85頁；「重写電影史視閾下川喜多長政的 "中国情結" 來源考論」『北京電影学院学報』(12)、北京電影学院、2019、84－92頁。

12) 菅野賢治「『大陸新報』に見る戦時期上海のユダヤ社会 ── 幻の映画「祖国を追われて」をめぐって」『東京理科大学紀要 (教養篇)』(54)、東京理科大学、2022、59－76頁。

13) 川喜多長政「私の履歴書1」『日本経済新聞』、1980年4月3日。陸軍省編「川喜多砲兵大尉清国応聘の件」『陸軍大日記　肆大日記』、1906年5月15日－5月24日。

14) 陸軍省編「参謀本部川喜田 (川喜多) 砲兵大尉解約帰朝の件」『陸軍大日記　弐大日記』、1906年9月11日；「第23号清駐軍第30号駐屯軍報告の件」『密大日記』、1909年8月15日；「清国駐屯軍　川喜田大治郎逮捕に関する事件」『密大日記』、1909年11月11日。

15) 川喜多長政「私の履歴書3」『日本経済新聞』、1980年4月5日。清水晶、前掲書、280－283頁。佐藤忠男、前掲書、16－19頁。

16) 川喜多長政「私の履歴書2、3、11」『日本経済新聞』、1980年4月4日－4月5日、4月13日。

17) 同前、「私の履歴書2」、1980年4月4日。川喜多長政「特免申請書」、1949年5月2日、2頁。

18) 川喜多長政「私の履歴書3、4」『日本経済新聞』、1980年4月5日－4月6日。

19) 川喜多長政「或るコスモポリタンの父と子」『文芸春秋』38号 (第1期)、1955、307頁。

20) 川喜多長政「私の履歴書6」『日本経済新聞』、1980年4月8日。

21) 川喜多長政、前掲書、310－311頁。川喜多長政「映画輸出入業者として」『中央公論』72 (5) (825) (4月号)、1957、172－177頁。

22) 川喜多長政「私の履歴書7、8、11－13」『日本経済新聞』、1980年4月9日－4月10日、4月13日－4月15日。川喜多長政、前掲書、312頁。川喜多長政「特免申請書」証拠書類第7号、1949年5月2日、2頁。

23) 川喜多長政、前掲書、311－312頁。川喜多長政「私の履歴書11」、前掲書、4月13日。

24) 内務省警保局編『出版警察資料』(18巻－41巻)、内務省警保局、1936－1939。川喜多長政、前掲書、314－316頁。

25) 海老坂高「日独合作映画『新しき土』をめぐって (その1)」『帝京大学外国語外国文学論集』(第9号)、帝京大学第二外国語部会、2003、129－150頁。

26) 上田浩二「『新しき土 /Die Tochter des Samurai』(2) ―その時代・異文化―」『獨協大学ドイツ学研究』(72号)、獨協大学ドイツ語学科、2017、33－35頁。

27)「アーノルド・ファンクと語る」『キネマ旬報』、1935年3月1日。

28) 東和商事編「東和映画略史」『東和映画の歩み：1928－1955』東和商事、1955、273－274頁。

29) 川喜多長政「私の履歴書17」『日本経済新聞』、1980年4月19日。

30) 艾以『上海電影大王張善琨』上海人民出版社、2007、53－105頁。

31)「「木蘭従軍」生意眼成功」『電影新聞』第2期、1939。「木蘭従軍停演有期 賣座的收入打破紀錄」『青青電影』第4卷第2期、1939。「「木蘭従軍」礼讃」『社会日報』、1939年3月22日など。

32) 公孫魯著『中国電影史話2』南天書業公司、1962、148－149頁。

33) 川喜多長政、前掲書、316－317頁。川喜多長政「特免申請書」1949年5月2日、6－9頁。

34) 川喜多長政、前掲書、316－317頁。川喜多長政「私の履歴書21」『日本経済新聞』1980年4月23日。

35) 艾以、前掲書、165－168頁。矢野目直子「日中戦争下の上海に生きた映画人 ── 張善琨」『言語と文化論集』(NO.3)、神奈川大学大学院外国語学研究科、1996、177頁。

36) 辻久一、前掲書、275頁。艾以、前掲書、138－140頁；165－168頁。

37) 菅野賢治、前掲書。熊月之編「外僑在上海」『上海通史　第9巻民国社会』上海人民出版社、1999年、375－388頁。「ドキュメンタリー『生命的記憶 ── 猶太人在上海』」、SMG 上海テレビ、2015年。https://www.youtube.com/watch?v=S6ProKvJHI0&list=PL7dVGYGCzQ9xsKVeWVMOaGaiRymj_cRc3 (閲覧日：2022年9月12日)

38) 川喜多長政「私の履歴書23」『日本経済新聞』、1980年4月25日。

39) 川喜多長政「特免申請書」証拠書類第5号、1949年5月2日、26－27頁。

40) Sachiko Mizuno, Dong Hoon Kim, "The Saga of Anatahan and Japan" *Transnationalism and Film Genres in East Asian Cinema*, 29:2, 2009, pp.9–24. Dennis Cozzalio,「*JOSEF VON STERNBERG'S ANATAHAN*」https://trailersfromhell.com/josef-von-sternbergs-anatahan-1953/ (閲覧日：2022年9月12日)

41)「Josef von Sternberg, biography」https://www.imdb.com/name/nm0903049/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (閲覧日：

2022年9月12日）

42）Andrew Sarris, *INTERVIEWS WITH FILM DIRECTORS*, Avon Books,1969, pp. 480–481.

43）1929年－1933年の『キネマ旬報』によると、外国映画部門において、『暗黒街』は1929年度の第3位、『紐育の波止場』は1930年度の1位、『モロック』は1932年度の1位となっている。

44）Sachiko Mizuno, pp.14.

45）Andrew Sarris, pp. 480–481.

46）川喜多長政「私の履歴書5、6」『日本経済新聞』、1980年4月7日－4月8日。

47）同前、1980年4月7日－4月8日。川喜多長政、前掲書、172－177頁。

48）同前、1980年4月8日。

49）川喜多長政、「私の履歴書7」、1980年4月9日。東和商事、前掲書、273－276頁。

50）世界映画史研究会編『舶来キネマ作品辞典 ── 日本で戦前に上映された外国映画一覧』（第1分冊－第3分冊）科学書院、1997。『キネマ旬報』、1929年－1933年。

51）『申報』の広告によれば、1930年9月－11月、1931年3月、5月、8月、11月、1932年5月－12月にかけて、『慾海情天』や『風月今宵』が公開されている。

52）海老坂高、前掲書、135－136頁。佐藤忠男、前掲書、73頁。

53）「「新土」開映抗議」『電声』第6巻第23期、1937年；岳楓、「東洋電影 ──「新土」」『中国電影』第1巻第3期、1937年、など。

54）佐藤忠男、前掲書、131－159頁。

55）川喜多長政、前掲書、315－318頁。梛川善一『上海租界に川喜多長政を偲ぶ』東宝東和、2003、23－24頁。

56）玉腰辰巳、前掲書、191－193頁。林暢「一個電影人的無間道」『湮没的悲歌 ── 中聯、華影初探』中華書局、2014、30－41頁。

57）魏斐德（Frederic　E. Wakeman Jr）、芮傳明訳『上海歹土戦時恐怖活動与城市犯罪1937－1941』北京人民出版社、2011。

58）「日軍盤踞的明星攝影場未焚毀」『申報』、1939年1月16日。

59）佐藤忠男、前掲書、164－168頁。玉腰辰巳、前掲書、191－198頁。辻久一、前掲書、132－136頁。

60）上海図書館のデーターベース「全国報刊索引」によれば、『木蘭從軍』の公開以降、映画専門誌、新聞紙に、この映画に関する記事が400件以上掲載されている。映画批評の記事の半分以上は、この作品の「抗日」について論じている。

61）川喜多長政、「特免申請書」、前掲書、6頁。

62）同前、6頁。覚書該当指定の特免申請書とは、公職追放の解除を求め、軍国主義に協力していないことを説明、弁明するもの。

63）辻久一、前掲書、86－87頁。

64）川喜多長政「私の履歴書22」『日本経済新聞』、1980年4月24日。川喜多長政、前掲書、194－197頁。辻久一、前掲書、151－154頁。

65）辻久一、前掲書、123頁、364頁。

66）川喜多長政「特免申請書」証拠書類第2号、1949年5月2日。

67）同前、20－21頁。

68）同前。

69）「童月娟：新華歳月」、「楓骨凌霜映山紅 岳楓導演「一隻筆桿走天下的陳蝶衣」、「影壇常青樹李麗華」、香港電影資料館編『香港影人口述歴史叢書 ── 南来香港』香港電影資料館、2000、30－31頁、47頁、64－65頁、167頁。左桂芳、姚立群編『童月娟回憶録暨図文資料彙編』台北行政院文化建設委員会、財団法人国家電影資料館、2001、67－69頁、78－80頁。

70）川喜多長政、証拠書類第6号、1949年5月2日、28－29頁。

71）辻久一、前掲書、171－174頁。「餐飲娯楽」（映画広告欄）『申報』、1942年1月－12月。

72）玉腰辰巳、前掲書、175－202頁。洪知永、前掲書、96－101頁。工藤信弥、前掲書、23－33頁。

73）『映画旬報』第62号、1942年10月11日；第64号、1942年11月1日；第71号、1943年2月1日。

Reconsideration of Nagamasa KAWAKITA's "laissez-faire policy"

ZHANG Ying

Nagamasa KAWAKITA was an important figure in the Shanghai film industry during the war time (1937–1945). In particular, his so-called "laissez-faire policy" of giving the Chinese the freedom to produce films is seen as a policy far removed from the national policy of Japan at the time. This policy was deeply related to Kawakita's character and experience, and his trust in the arts and in people. This attitude contrasts favourably with his distrust of the state, but from this perspective, it seems necessary to reconsider the expression "laissez-faire" found in previous studies. In this study, the policy of laissez-faire, and the nature beyond its name, will be analyzed in light of this characterization of Nagamasa KAWAKITA.