

# 日本占領下の北京を描く亀井文夫の『北京』

Beijing under Japanese Occupation in Kamei Fumio's *Peking* (1938)

古舘 嘉

FURUDATE Yoshimi

**要旨** 亀井文夫の『北京』は、盧溝橋事件から9か月後の日本占領下の北京を描いた作品である。この映画は、軍の後援により東宝の支那事変後方記録三部作の最終作として製作された。しかし、直接事変を想起させる構成ではないために、公開後の評価は賛否両論であった。そこで、亀井がこの作品に込めた意図を明らかにするために、当時の資料を検証し、欠落部分を考察した上で、映像を詳細に分析する。その結果、日本の占領政策の一環を提示した場面でありながら、観客には直接伝わらない手法を用いていること、さらに、映像と異なる現場音や異なる字幕によって、抗日の実態を観客に示していることなどを明らかにした。それらは、日本の観客に北京の現実を示し、当時の中国認識に対する思い込みを解く作用を試みたと考えられる。

## はじめに

1937年7月の盧溝橋事件、8月の第二次上海事変、12月の南京陥落と日本の中国侵攻が激化していく中で、東宝は軍の後援により支那事変後方記録三部作『上海』（1938年2月公開）、『南京』（同年2月公開）、『北京』（同年8月公開）を製作した。三部作の内、同じ時期に公開された『上海』と『南京』は、共に事変直後の日本軍と都市の様子を描いており、『上海』はキネマ旬報の映画ランキング4位に入るなど高い評価を得ていた。この二作から6ヶ月遅れて公開された『北京』は、「恋愛もの」<sup>1)</sup>と位置付けられており、前二作と比べて、直接事変を想起させる構成にはなっていない。それどころか、とても美しい都市を描き出している。この作品は、『上海』を編集し完成させた亀井文夫（1908-1987）が監督を務めている。亀井は映画界で唯一、治安維持法で逮捕され、監督資格を剥奪された人物である。国家総動員法が公布されたこの時期に、亀井はこの作品によって何を観客に示そうとしたのであろうか。

『北京』は戦後、シナリオが映画の内容を知る唯一の手段であったが、1998年に米国の公文書館で、映画研究者の阿部・マーク・ノーネスが、フィルムを発見した。この阿部・マーク・ノーネスは映画全体を分析し、「この映画の際立っている点として当時の映画と比較した場合『他者』表象が明確に示されている<sup>2)</sup>」と説いている。映画研究者のフィオードロワ・アナスタシアは「過去と現在に言及し、音が特徴的」だと述べ、さらには回転する動きが繰り返し映画の至る所に出てくることに注目し、「穏やかな風景の中に危険な状況が明らかに伝えられている<sup>3)</sup>」と分析している。また、映画研究者の藤井仁子は作家阿部知二の『北京』を参照して、「失われた女性的な美としての北京を表象している」と述

1) 亀井文夫「記録映画と構成」『映画評論』1938年、6月号、第147号、59頁。

2) Abe Mark Nornes, 2003, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*, Minneapolis University of Minnesota Press, pp. 152-155.

べており、「失われた過去への感傷、見たくない過剰な現在、そして後から合流した悠久の美が過去も現在も未来もすべてを美的に統合してしまう」<sup>4)</sup>と考察している。たしかに、先行研究が指摘している通り、この作品には際立った「他者」の存在が見て取れ、特徴的な音、すべてが美的に統合している点などの特徴がある。しかし、現在でも映画を視聴できる場所が限られていることから、他作品に比べて研究が少なく、亀井がこの作品に込めた意図が十分に解明されているとは言えない。さらに、この作品は米国の公文書館で発見された際に、三分の一が欠落しており、現時点においても映画全体を視聴することはできない。

そこで本論文では、当時の宣伝広告や新聞、雑誌、映画のスキルなどをもとに、欠落部分を含めた全体像を推察し、構築を試みる。その上で、亀井がこの作品に込めた意図を明らかにするために、映像を詳細に分析する。

## 1. 1938年当時の北京を巡る状況と中国認識

『北京』の分析に入る前に、当時の北京の状況を把握しておく必要がある。

### (1) 日本人の急激な増加

日中映画史研究者の晏妮は、「事変後、北京ブームともいうべき現象が日本に起り、事変前まではもっぱら上海に釘付けになっていた日本人の熱い視線は、占領に伴って北京に転移するようになった<sup>5)</sup>」と語る。北京における日本人の人口は、事変前は3,000～4,500人であったが1939年には5万人、1941年には9万人と爆発的に増えていった<sup>6)</sup>。撮影当時の北京の様子として、「支那事変以降、北京の日本人は、非常な勢いで増加しつつある。北京へ来る内地からの観察員観光客に至っては正に放流の如き殺到であって、北京の日本人旅館はいずれもこのところ連日満員の盛況<sup>7)</sup>」であったという。

それに伴って事変以降、旅行する際に必要な北京案内書が次々と出版され<sup>8)</sup>、雑誌に於いては『改造』『文芸春秋』『中央公論』が、毎月北京に関わる記事を掲載している<sup>9)</sup>。鉄道網の整備も行われ、華北交通が南満州鉄道の系列会社として1938年4月に誕生している<sup>10)</sup>。教育面では、1938年8月発行の『小学国語読本』に「支那の印象」が掲載され、「児童に支

<sup>3)</sup> Fedorova Anastasia, *The Aesthetic of Montage in the Films of Kamei Fumio*, 『映画研究』10号、2015年、16-21頁。

<sup>4)</sup> 藤井仁子「上海・南京・北京 東宝文化映画部〈大陸都市三部作〉の地政学」『映画と「大東亜共栄圏」』森話社、2004年、121-122頁。

<sup>5)</sup> 晏妮『戦時日中映画交渉史』岩波書店、2010年、137頁。

<sup>6)</sup> 安藤更生編『北京案内記』新民印書、1941年、2頁。「北支蒙疆主要都市邦人口事変前現在比較表」『北支』1939年、9月号、32頁。参照

<sup>7)</sup> 瀧川政次郎「北京と日本」『中央公論』1938年、6月号、343頁。

<sup>8)</sup> 布利秋『北支案内記』北支研究会出版、1938年。後藤朝太郎『最新支那旅行案内』黄河書院、1938年。村上知行『北京歳時記』東京書房、1940年。石橋丑雄『北京観光案内』ジャパン・ツーリスト・ビューロー、1941年。清見陸郎『北京点描』大都書房、1941年。安藤更生編『北京案内記』新民印書館、1941年。高健子『北京横丁』大阪屋号書店、1943年。高木健夫『北京百景』新民印書館、1943年。

<sup>9)</sup> たとえば『改造』は、事変直後の1937年9月号にて「日支事変と現下の日本」と題し、特大号を出版している。また、『中央公論』は同年12月に、臨時増刊号として『『国民皆読』版『北支開発』号』を出版している。

<sup>10)</sup> 「大きな歴史小さな歴史」『北支』華北交通、1939年、6月号、29頁。華北交通はグラフ誌『北支』(1939年6月—1943年8月)を発行した。

那に対する関心と理解とを深からしめようとする<sup>11)</sup>」目的があったという。同時期の記録映画で北京を描いたものとしては、同盟通信社映画部が内閣情報部指導の下に製作した、田中喜次監督の『曦光』（1938年3月上旬公開）がある。

このように、盧溝橋事件以降、北京を巡る日本との関係は急激に変化した。そこには様々なメディアが関わっていたことは上記の通りである。この変化に伴って日本全体に「中国認識」が再度植えつけられ、強化されるのである。亀井が『北京』を構成する際に話を聞いた、北京に留学経験のある奥野信太郎<sup>12)</sup>は、朝日新聞において次のように呼びかけている。

われわれは日本に於ける支那に対する認識に、常に二つの面が逆行して存在することを注意しなければならない。その一つは、特異なる山川草木のうちに残された燦然たる古文化の偉容と、街巷村間の風物に覗かれる日本のそれとは全く違った新しい刺激とに眩惑されて、憧憬賛嘆措く能はずとなす側であり、またその一つは、支那を単なる過去文化の廢墟の如く感じて、そこに展開されている現在の支那の人の余りにも無智、迷執、貪婪な生活を憎悪する側である<sup>13)</sup>。

このように、日本における中国認識の二極化を指摘し、このどちらかの側面からのみ、思考することは現実的ではないと注意喚起する。さらに、この二極面での捉え方は今に始まったことではないが、事変後はさらに増してきていると警鐘を鳴らしている。

## (2) 亀井文夫の中国認識

では、亀井の中国観はどのようなものであったのだろうか。亀井は自身で平衡感覚があったと語っており<sup>14)</sup>、コスモポリタンとの見方もできるが、亀井の戦争時の、他者に思いを馳せる映画構成をみると、これだけではないと考える。このような亀井の中国観のベースになったと思われる記述が、公開中止となった『戦ふ兵隊』（1939）の撮影時に思ったこととして、次のようにある。

対岸の「敵陣地」には、以前ぼくの東京の家に寄宿していた詩人黄瀛（こうえい）が、通信隊長として働いているはずだ、などと思うと、会いたい気持ちが先に立って、とても「敵」などとは思い及ばなかった<sup>15)</sup>

というのである。この詩人黄瀛の存在こそが、対中国映画を作る際に、亀井に顔の見える「他者」としての中国人を描かせたのではないだろうか。

この詩人黄瀛（1905-2005）は、「日清交換教員」として中国に渡った日本人の母と、重慶師範学校校長の父を持ち、宮沢賢治、高村光太郎らの詩友でもあった人物である。亀井

<sup>11)</sup> 中村紀久二編『復刻版国定教科書編纂趣意書 第7巻』国書刊行会、2008年、187-188頁。

<sup>12)</sup> 奥野は盧溝橋事件前後の1936年から1938年にかけて外務省の在華特別研究員として北京に留学をしている。

<sup>13)</sup> 奥野信太郎「感傷主義の脱却」『朝日新聞』1939年、11月2日、朝刊、7頁。

<sup>14)</sup> 亀井文夫、内海愛子対談「上映されなかった『戦ふ兵隊』」内海愛子編者『ぼくらはアジアで戦争をした』梨の木舎、1986年、187頁。

<sup>15)</sup> 亀井文夫『たたかう映画』岩波書店、1989年、39頁。

と黄瀛は、文化学院大学部（1925年設置）の同級生で、画家の堀忠義と三人で、亀井の家で共同生活をしてきた間柄であった。当時住んでいた一軒家を「碧桃荘」と名付け、同人詩誌『碧桃』を創るなど、多くの友人たちが行き来するような、のびやかな学生生活を送っていたという。しかし、日本滞在中の黄瀛は、小学校を首席で卒業するものの中国人ということで、志望の中学に入学を許可されないなどの境遇を体験している。その後、文化学院を中退して日本の陸軍士官学校に進み、蒋介石軍に参加した。<sup>16)</sup>

このような、日中両国に翻弄された黄瀛の心中は、共同生活や同人詩誌を通じて亀井にもたらされ、この経験が亀井の中国認識の根底にあったと推察する。したがって、上記の漢口従軍撮影時の亀井の思いは、政治的に日中間で隔てられた友の近況を案じ、戦争という国家間の争いに、個人の心情が踏みこまれることを嘆いていると考えられる。

さらに当時、文化学院で教鞭を取っていた中国文学者の奥野信太郎と黄瀛が親しい間柄であったということから、今回、亀井が中国に関する様々な情報を、奥野から得たということも、納得がいくであろう。

## 2. 宣伝に力を注いだ『北京』

### (1) 『北京』の製作過程

『北京』は『上海』完成後に、亀井が構成し編集したものである。撮影は、盧溝橋事件から9ヶ月後の1938年4月上旬から5月下旬にかけて、北京で行われた。亀井は『上海』同様に現地には同行せず、製作担当の多胡隆、撮影の川口政一、録音の藤井慎一が2ヶ月間北京に滞在して、亀井のシナリオ<sup>17)</sup>をもとに撮影した。亀井は構成を考える際に、「東和商事の青山唯一さんとか阿部知二さんとか奥野信太郎氏とか、いろいろな人に話を聞いた<sup>18)</sup>」と語っている。解説は『上海』に続いて松井翠声、音楽は『南京』も担当した江文也である<sup>19)</sup>。

現地に同行しなかった理由について、亀井は『キネマ旬報』の座談会の席で「現地に行くはずであったが仕事が入り、行くことができなくなった」と述べている<sup>20)</sup>。実はその仕事というのは、1938年4月10日に「紀元2千6百年奉祝会総裁奉戴式」が秩父宮出席のもと神宮競技場で行われており、その記録映画の製作を文部省から東宝文化映画部に依頼され、亀井が総指揮を取ったのである<sup>21)</sup>。『北京』の撮影は同年4月から5月に行われたために、現地に同行できなかったとみられる。さらに、『南京』を製作した秋元憲によれば、「東宝文化映画部では、この手法が一般的<sup>22)</sup>」だったと語っている。このように東宝側の事情により、亀井は現地に同行することができなかったわけだが、当時の論評では、行か

<sup>16)</sup> 黄瀛に関しては、王敏「黄瀛と『もう一つの祖国』」『朝日新聞』2005年、7月18日、27頁。亀井と黄瀛の交流に関しては、佐藤竜一『宮沢賢治の詩友・黄瀛の生涯—日本と中国二つの祖国を生きて』コーエックス社、2016年、31-43、88-91頁。

<sup>17)</sup> 亀井文夫『『北京』シナリオ』『映画評論』1938年、6月号、第147号、67-74頁。

<sup>18)</sup> 亀井文夫、菅見恒夫、飯田心美、友田純一郎、内田岐三雄、清水千代太『『北京』をめぐる』『キネマ旬報』1938年、8月11日号、4頁。

<sup>19)</sup> 亀井他、同書、1938年、8月11日号、4-5頁。撮影隊は1938年3月31日に東京を出発し、5月20日に北京を離れた。多胡隆『『北京』製作余談』『キネマ旬報』1938年、8月1日号、48頁。

<sup>20)</sup> 亀井他、同書、1938年、8月11日号、4-5頁。

<sup>21)</sup> 秋元憲「映画と鋼鉄脚本」『映画評論』1938年、6月号、第147号、67頁。

<sup>22)</sup> 秋元、同書、66頁。

なかったことに対する批判が噴出したのである。

この作品の特徴は、8割が現地録音撮影で行われている点である。『朝日新聞』が「これは日本映画史上最初の試みである<sup>23)</sup>」と報じている通り、当時の大きな音声機材を海外まで持って行くのは至難の業であったと推察する。戦後、『北京』のフィルムは日本に残っておらず、その内容はシナリオのみでしか確認することができなかった。その後、山形国際ドキュメンタリー映画祭の担当者であった阿部・マーク・ノーネス（当時ミシガン大学助教授）が、ワシントンの米国国立公文書館で『北京』のフィルムを見つけ、1998年に「山形ドキュメンタリーフィルムライブラリー」が複製、収蔵した<sup>24)</sup>。しかしそれは、全8巻68分の内の45分のみで、23分が欠落しているものであった。しかも現在、日本で作品を見ることができる場所は数か所しかない<sup>25)</sup>。

## (2) 『北京』の受容—批判と賛美

当時の『朝日新聞』は、公開直前の8月1日から3日連続で『北京』の紹介コラムを掲載している<sup>26)</sup>。『キネマ旬報』も7月11日号から広告を掲載し、8月1日号からは見開き2頁の広告を3度も載せている。『キネマ旬報』の8月11日号では「初秋全国公開決定す<sup>27)</sup>」となっていたものが、8月21日号では「御待望に依って突如封切！八月二十四日」と、好評の末に、公開を早めたとの記述も見られる。ここからも、東宝の支那事変三作目としての『北京』への力の入れようと、期待の大きさが理解できる。しかし、公開後の映画評論家の反応は賛否両論であった。そこには「見せたいもの」と「見たいもの」のずれが生じ、「見せたいもの」の意図が観客に伝わらないことが表面化している。

論点は三つある。一つは時勢の問題である。たとえば、飯田心美は、支那事変後方記録であっても、敢えて日本占領下を強調する必要はないと考えている。他方、上野一郎は事変後の傀儡政権下の様子、つまりは日本の活躍する姿を描くべきだと主張するのである。二つ目は、映画の狙いについてである。飯田は構成者の知的な眼が入っていて、狙いが感じられると言ひ、上野は貫かれた主流がないと考えており、それぞれ真っ向から対立する意見となっている<sup>28)</sup>。三つ目は亀井が北京に行かずに、この作品をつくったことへの非難である。亀井も同席した『キネマ旬報』主催の座談会で、筈見恒夫や内田岐三雄から、「亀井が撮影に同行せずに製作したために、日本人として時勢を踏まえて訴えるべきことが描かれていなく、割り切れない北京の街を割り切って描いてしまった<sup>29)</sup>」との批判がある。特に筈見は1938年の初頭に北京を訪れており<sup>30)</sup>、自分の実際に見た北京との違いを感じて、

<sup>23)</sup> 使用ネガ総数二万尺、中一万六千尺の同時録音であった。「事変記録映画北京①」『朝日新聞』1938年、8月1日、夕刊、3頁（縮刷版）。なお、一尺は30.3cm。

<sup>24)</sup> 山形国際ドキュメンタリー映画祭のHP  
<http://www.yidff.jp/2001/cat113/01c118-3.html> (2017年6月1日閲覧)

<sup>25)</sup> 『北京』の基本情報に関しては「事変記録映画北京」『朝日新聞』1938年、8月1日～3日、夕刊、3頁（縮刷版）。山形国際ドキュメンタリー映画祭のHPより参照

<sup>26)</sup> 同紙、1938年、8月1日～3日、夕刊、3頁。

<sup>27)</sup> 『キネマ旬報』1938年、8月11日号。

<sup>28)</sup> 飯田心美「日本の記録映画 興隆期の作家たち」『キネマ旬報別冊日本映画作品大鑑』1961年、7月号、31頁。上野一郎「北京」『映画評論』1938年、10月第20巻号、151-152頁。批判的な論調としては、Qのペンネームで批評していた津村秀夫「新映画評 北京」『朝日新聞』1938年、9月1日、夕刊、3頁。などがある。

<sup>29)</sup> 亀井他、前掲書、『キネマ旬報』1938年、8月11日号、4-5頁。

「北京は亀井さんが想像している街より汚いと思う<sup>31)</sup>」とも語っている。また、この論とは逆に、亀井が同行しなかったために「かえって北京を見ない我々の空想にぴったり<sup>32)</sup>」との意見もあり、亀井が北京に行かなかったことに対しての賛否も様々であった。

しかしながら、作品を批判している人々の多くは、「北京案内記」として観る分には、良く出来ているとの思いを抱いている<sup>33)</sup>。したがって、作品の質への批判というよりは、支那事変三部作『上海』『南京』に続く三作目という点から、受け手が見たいものや期待するものと、全く異なった作品であったために、批判が多かったのではないかと考えられる。言い換えると、阿部・マーク・ノーネスも語っているように<sup>34)</sup>、亀井がこの作品によって主張したかったことが、受け手に伝わらなかったとも読み取れよう。

### 3. 欠落部分を補った上での全体の構成

この作品は、1998年にアメリカの公文書館で発見された際、全8巻すべてが見つかったわけではない。68分の内23分が欠落しており、現在でも三分の一の映像を観ることができない。亀井は冒頭に意図的な演出をする傾向があるために、その部分を分析できないのは残念だが、当時の資料を入念に拾い起こしながら、全体像を推察し提示する。映画の構成は特に、『朝日新聞』に掲載された製作担当の多胡の言説を主軸としている<sup>35)</sup>。

まず、現存する『北京』の映像は楽壽堂の建物から始まっており、タイトル文字がないことから冒頭が欠落しているのは確かである。冒頭に関しては資料によると、「廣安門事件を契機に一時は危うく戦禍に襲われようとした北京が、事変一周年の今日、城壁にうがたれた弾丸の痕に雀がたくさんに巣食ってゐるシーンから始まって<sup>36)</sup>」とあることから、廣安門のシーンから始まっていると推察できる。さらに、この映画は「内城と外城の境の前門から始めて、そこを廻って正陽門【図1】から長安大街に入っていく（中略）自動車の移行撮影<sup>37)</sup>」を行っており、「自動車の速力によって景観の連続的展開<sup>38)</sup>」という構成になっていたということであった。したがって、冒頭は門の描写から始まっていると考えられる。さらに、「街頭には日支親善のポスターが貼られている<sup>39)</sup>」との記述もあり、自動車の速度によっては、街頭のポスターも見ることができたと思われる。この自動車の中からの移動撮影は、「みごと」<sup>40)</sup>だったとの映画関係者の声があることから、観客が実際に車に

30) 菅見恒夫「北支の旅を終えて」『映画と演藝』1938年、3月号、66-67頁。

31) 亀井他、前掲書、『キネマ旬報』1938年、8月11日号、5頁

32) 大塚恭一「北京」『映画評論』1938年、10月第20巻号、153頁。

33) 大塚恭一や水町青磁、清水千代太など。大塚恭一「北京」『映画評論』1938年、10月第20巻号、153頁。水町青磁「『北京』を観て」『キネマ旬報』1938年、9月11日号、41頁。亀井他、前掲書、『キネマ旬報』1938年、8月11日号、6頁。

34) Abe Mark Nornes, 2003, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*, Minneapolis University of Minnesota Press, pp. 152-153.

35) 前掲紙、『朝日新聞』1938年、8月1日～3日、夕刊、3頁。

36) 村山知義「演出演技に限って」『日本映画』1939年、第3巻、第8号、561頁。この部分に関しては、以下にも掲載されている。大塚、前掲書、『映画評論』1938年、10月第20巻号、153頁。前掲紙、『朝日新聞』1938年、8月1日、夕刊、3頁。

37) 亀井他、前掲書、『キネマ旬報』1938年、8月11日号、7頁。

38) 村山、前掲書、『日本映画』1939年、第3巻、第8号、561頁。

39) 前掲紙、『東京朝日新聞』1938年、8月1日、夕刊3頁。

40) 亀井他、前掲書、『キネマ旬報』1938年、8月11日号、7頁。

乗って、北京の街にいる錯覚をおこさせる手法を用いたのであろう。音楽に関しては、「タイトルの音楽は良く、音楽として整った姿を持っていて聴きごたえがある。しかし、(中略)音楽の方だけが勝手に高揚して、妙に興奮したりする点に少々そぐわない隙が感じられた<sup>41)</sup>」との特徴も述べられている。

次に、シナリオの前半部分で詳細に記されている「香妃恨」<sup>42)</sup>についてである。香妃については、『たたかう映画』<sup>43)</sup>に記述はあるが、シナリオと全く同じ構成になっていることから、シナリオから抜き出したものと思われる。現在のところ、それ以外の文字資料では香妃に関する記述が見当たらないために、実際に映画の中で描かれているのか、不明であった。しかし、近代フィルムセンターが所蔵していた当時のスチルの中に、香妃【図2】とみられる写真が存在した。この写真については、同じ写真のウエストショットサイズが、1941年発行の『北京案内記』<sup>44)</sup>に「香妃像」として掲載されていたことから、香妃であることが判明した。しかしながら、この場面の詳しい描写や、前後の繋がりなどは解明できていない。今回は、全体像を把握することを目的としているために、シナリオの構成に基づいて、乾隆帝との関りから歴史部分の前半に位置するであろうと推量した。

それ以外の欠落部分は、「茶館で歌ふ芸妓に勝太郎、市丸を幻想したり、支那芝居に歌舞伎とよく似た點も発見したりします<sup>45)</sup>」とある。この支那芝居【図3】について、山根銀二は、「可成り馬鹿らしそうに撮ってあって、存在系列の異なった文化に対する遠慮深い愛情というようなものの片鱗も伺えないのは面白くない」<sup>46)</sup>と、指摘をしている。この感情移入できないように演出している支那芝居は、『朝日新聞』によると、盛り場天橋の後に位置しており、同じ北京の街の様子を描いている流れから、盛り場天橋の後に「茶館～支那芝居」の場面が来ると思われる。

この後も、「便衣兵が捕縛されても」、「荒鷲が編隊飛行を行っても」、「蒙古風が吹いても」、「民衆はのどかな顔をしている」<sup>47)</sup>と続いているが、どのような展開になっているかは不明である。ただし、「民衆はのどかな顔をしている」という部分は、別の資料に「手の中に胡桃の実を揉み合わせながら花の香りを楽しんでいる老人のクローズアップ<sup>48)</sup>」や「竹筒に入れたこおろぎの音を楽しみ、或は棒先に鳥をとまらせて悠然と舗道を行く老支那人<sup>49)</sup>」との記述があり、この部分を指しているのではないかとと思われる。また、現存のフィルム

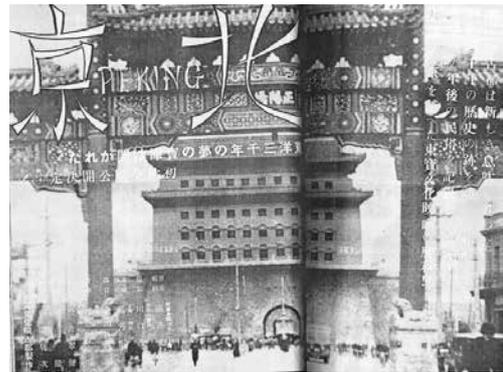


図1 『北京』の広告 欠落部分の正陽門  
（『キネマ旬報』1938年8月11日号より）

41) 山根銀次「音楽を中心に」『日本映画』1939年、第3巻、第8号、558頁。

42) 亀井文夫『『北京』シナリオ』『映画評論』1938年、6月号、第147号、69頁。

43) 亀井文夫『たたかう映画』岩波書店、1989年、36頁。

44) 安藤更生編『北京案内記』新民印書、1941年、24頁。

45) 前掲紙、『東京朝日新聞』1938年、8月2日、夕刊、3頁。

46) 山根銀二「音楽を中心に」『日本映画』1939年、第4巻、第8号、557頁。

47) 前掲紙、『東京朝日新聞』1938年、8月3日、夕刊、3頁。(縮刷版)

48) 大塚、前掲書、『映画評論』1938年、10月第20巻号、153頁。

49) 水町青磁『『北京』を観て』『キネマ旬報』1938年、9月11日号、41頁。



図2『北京』欠落部分の香妃  
東京国立近代美術館フィルムセンター所蔵



図3『北京』欠落部分の支那芝居  
東京国立近代美術館フィルムセンター所蔵

では、「盛り場天橋」から「古びた家」という構成になっているが、「古びた家」の始まりが唐突に感じられることから、「茶館～支那芝居」から「のどかな民衆」までの一連は「天橋」と「古びた家」の間に入るのではないかと推察する。

これらを、総合すると、『北京』は以下のような全体像になる。（◎下線部分が欠落部分）

◎（冒頭：廣安門を含む、正陽門から長安大街に入って行く自動車の移行撮影、親日ポスター）◎（※歴史前半部分のどこか：香妃恨）▼贅をつくした乾隆帝や西太后の住まいの楽壽堂▼巨大な紫禁城と天壇▼市場での売り買い様子▼商店街での移動撮影と大通り▼音や看板で示す様々な職種▼盛り場天橋で食事をしている様子や大道芸人◎（茶館～支那芝居・便衣兵・荒鷲・蒙古風・のどかな民衆）▼古びた家の前で食事をしている親子▼新民堂前にて「新民の歌」の披露▼中央公園のカフェとその付近の様子▼小学校の授業▼校庭で体育の授業を受けている女学生▼江朝宗家にてインタビュー取材▼電話交換局▼日本軍事司令部と飛行機▼柳の綿と中華民国臨時政府▼鳩笛の仕組みを説明する女性と鳩

以上から、映画全体の構成は製作の多胡も述べている通り、「歴史を通して見た北京、民衆の生きてゐる北京、そして現実の北京（戦後の北京）」<sup>50)</sup>の三部構成になっているといえる。さらに最後の部分も、三部構成になっており、飛行機は日本軍、柳の綿はこの地に住む民衆、さらに鳩笛が舞う現在の北京、という弁証法を用いた構成になっている。

それでは、亀井が占領下の北京を、どのように描いたのかをみてみよう。

#### 4. 都市・室内空間

この映画は北京案内記と言われるほど、北京の様々な名所や北京の日常を描き出している。たとえば、カメラを横にパンをし続け、瓦屋根が延々と続く紫禁城の様子などを映し出して、過去の壮大な栄華を観客に見せている。この項では、都市や建物内部の空間を描いている箇所、特徴的な場面を考察する。

##### (1) 栄華から衰退へ

乾隆帝や西太后が住んだという楽壽堂では、贅をつくした統治者の暮らしぶりが描かれている。部屋に入ると、西太后の肖像画が飾られ、奥には天蓋付きベッド、瑪瑙の壺や西洋の木目飾りのついたドレッサー、置時計や大小の壺が置かれている。その中で特に印象的なのは、オルゴール【図4】である。このオルゴールは、手前がピアノの鍵盤の内部の形をしていて、奥の左手にはドラム、右手には人形が二体付いている。この人形はドレスを着て、後ろに一つに編み込んだ髪型をしていて、くるくる回る。同



図4『北京』西太后のオルゴール  
（『亀井文夫特集』山形国際ドキュメンタリー映画祭2001より）

<sup>50)</sup> 多胡隆 「『北京』製作余談」『キネマ旬報』1938年、8月1日号、48頁。

時にオルゴールの音が流れ、「西太后は非常におもちゃの類がお好きでした。英国は、このオルゴールたったひとつで鉱山の利益を得たそうです」とナレーションが付いている。

置時計や壺なども、豪華な暮らしの象徴ではあるが、このオルゴールの存在感は格別である。それは、動きや音の効果によるものである。動きが一定ではなく、鍵盤や太鼓、人形の動きがそれぞれに異なる。そこにオルゴールや太鼓の音、拍子木のような音が同時録音によって流され、上記のナレーションが加わる。これらによって、オルゴールが見ている側に強力なインパクトを与えると共に、幻想的な雰囲気も醸し出す。さらにオルゴールは、19世紀末に蓄音機が出来るまで自動演奏楽器の主役であり<sup>51)</sup>、鉱山の利益に匹敵するほど貴重なものであるから、それを所有できる人、つまりは最高権力者の存在をも示す役割を果たしている。

しかしながら、権力の象徴である室内の場面の後に、建物の看板からパンダウンすると、ドアの細かな飾り障子が破けている、さらに左へパンするとさらに破けている、という場面が繋がっている。この破けた障子を連続で使うことによって、それらが遠い過去の出来事であることを告げ、時間の経過を示す役割を果たしている。さらに、部屋の内部の絢爛豪華な室内装飾と破けた障子とのギャップをも生み出し、哀れな感情を抱かせる構成になっている。

## (2) 天壇による時の終焉

次は、時間の経過を人間と建造物によって示した場面である。この場面は、天壇公園にある園丘と祈年殿から構成されている。ここは元来、皇帝が五穀豊穡を願って祈りを捧げた場所である。この二つの建物は異なる建物であるが、下の白い円状の壇は両方似ている。園丘の上に塔が建っていれば祈年殿に見え、塔がなければ園丘に見えるという形状になっている。その特徴をもとに、映画の中では次のような構成になっている。

まず、白い円状の壇の奥から一人の男性がゆっくりと歩いてきて、中央で立ち止まる。その画面から、塔のある祈念殿にオーバーラップする。すると、下の白い円状の壇は同じ形状をしているために、この男性が塔に変わったような印象を受けるのである。ベル・バラージュは、この視覚的技法を溶変（ディゾルヴ）と呼び、「経過した時間を暗示するもの<sup>52)</sup>」と述べている。さらに、この場面の音楽は、金管楽器の低音を使い、裂けんばかりの音を放つ曲調になっている。

この特殊な構成場面の意味するものは何であろうか。この場面に付いている金管楽器の割れた低音は、真直ぐで強靱な力を感じる。これは男性的な権力の象徴と言えよう。エイゼンシュテインの『十月』（1928）でも、皇帝像に金管の音が入る場面で権力を示していた。つまり、この歩いていた男性は皇帝と考えることができる。したがって、皇帝が建物とオーバーラップをするという意味は、皇帝がいなくなり建物だけが残ったという時間経過、つまり時代の終焉を表していると考えられる。

公開当時、音楽評論家の山根銀二は、これらの場面の曲調について、「此の人の曲は、古都北京の悠久な姿に対して何の追懐も無いものである。大概の人ならば『天壇』のあの神秘的な形や、又一層鋭くは西太后の寝室などの場面で、何らかの追想的な情緒にひたる

<sup>51)</sup> Sanyo HPより <http://www.nidec-sankyo.co.jp/orgel/orgel.html> (2017/6/10閲覧)

<sup>52)</sup> ベル・バラージュ『映画の理論』学藝書林、1992年、205頁。

のが当たりまえだ』<sup>53)</sup>と、評している。しかし、亀井はこの作品を、伝統ある偉大な古都北京として描いたのではなく、栄華は過ぎ去った過去のものとして、描いたのである。

### (3) 一連の時間・一つの空間

ここでは、大通りを次々に行き交うものを捉え、北京の街の特徴を見事に描いた場面を考察する。場所は、賑やかな商店が立ち並ぶ大柵街を出たところの大通りである。まず、太鼓を鳴らしながら花嫁を乗せた轎が通る【図5】。その後ろには、人力車、自転車、トラック、路面電車、馬車などが行きかっている。この大通りでは、伝統的な花嫁行列の太鼓や笛と同時に、車のクラクションがけたたましく響いている。花嫁行列はその後、担ぎ手や行列を組んでいる人々が、バラバラな行動を取る。この時のナレーションが「出発は堂々としていましたが途中ばらばらになり、中には食事をしたり電車に乗ったりする者が出て、よく他の行列にくっついて行ったりするそうです」とあり、行列そのものが成立していない様子を映し出している。その後、大通りを通り抜けるのが、豚使いの男たちに囲まれた、黒豚の大群である。この大群は60匹以上もいて、先程の花嫁行列とは対称的に、豚使いに導かれて整然と大通りを進んでいる。土埃と共に進んでくる黒豚の群れは画面いっぱい映し出され、観客を圧倒する。と同時に、近代的な大通りと黒豚の群れとの違和感を持つ。

このように、大通りという一つの空間、さらに一連の時間の中で、伝統的な花嫁行列から黒豚の群れまでを映し出している。この一連の構図の中の端々に、当時の交通機関である様々な乗り物が、音と共に描かれている。この場面では、北京の古いもの、新しいものが同じ時間に混在している「時間軸の混沌」がみられる。さらに、解体していく花嫁行列や、大通りには似つかわしくない異質な黒豚の群れが成す「集団による混沌」も表現されている。実は、この花嫁行列の解体していく様子は、早回し技法によって構成されており、ナレーションも「勝手な行動をとる様子」と語っていることから、亀井が意図的に、人々を滑稽に描こうとした場面である。一方で、豚使いによって誘導されている黒豚を執拗に



図5『北京』花嫁行列、右奥は黒豚の群  
(『亀井文夫特集』山形国際ドキュメンタリー  
映画祭2001より)

<sup>53)</sup> 山根、前掲書、『日本映画』1939年、第4巻、第8号、558頁。

捉えて、画面いっぱい映し出しているのは、深読みすると、占領下で囚われの身である中国人とも推察できよう。そう考えると、別の場面での黒豚の強烈な鳴き声は、中国人の叫びとも捉えることができ、暗喩の手法を取っていたとも考えられる。さらに、これら全てが、近代的な大通りという一つの場所に存在するという「空間の混沌」が表現され、この凝縮されたシーンが北京の現実を描いているともいえよう。

## 5. 描かれた人物

この映画の中では、老若男女、貧富層など様々な人々の当時の日常が描かれている。ここでは特徴ある場面の中から、特定できる人物を中心に分析を行う。

### (1) 体操をしている女学生

この映画の中で、特に女学校の体育の場面は目を引く【図6】。短パンに白いシャツの生徒が、教師の号令に合わせて、運動をしているシーンである。教師が体操の説明をしている部分では、画面の中央に教師が位置し、両端に別々の生徒の足が片方ずつ映っている。これは、二人の生徒の足の間で、先生が体操をしているという妙な構図になっている。この場面は単に「女学校」と、一言ナレーションが入っているだけで、他は何の説明もない。したがって、見ている観客にすれば、澁刺と体操している近代的な女性としか理解できない。

調査の結果、この女学校は、国立北京女子師範学院とわかった。この学校と断定した理由は、共に、黒の短パンにベルトをしており、白いシャツに白い運動靴という同じユニフォームを着用していた点にある【図7】。この学校は1938年4月に体育科が設けられており<sup>54)</sup>、その時期は『北京』の撮影をしていた時期と重なる。

日本占領下には、北京にあった北京大学、清華大学、天津の南開大学の三校は統合し、雲南省に移転して西南総合大学となっていた<sup>55)</sup>。それに伴って、1931年に北平大学女子師



図6 『北京』女学校

(『亀井文夫特集』山形国際ドキュメンタリー映画祭  
2001より)

<sup>54)</sup> 「青空を載る 支那近代女性」『北支』華北交通、1939年、7月号、21-22頁。

<sup>55)</sup> 笹島恒輔『新体育学講座第43巻近代中国体育スポーツ史』逍遙書院、1966年、72頁。



図7 国立北京女子師範学院体育科の様子（『北支』1939年7月号より）

範と合併した、国立北京師範大学体育学部も陝西省西安に移転していた<sup>56)</sup>。臨時政府は「体力強健なる国民を養成<sup>57)</sup>」するために、新たな体育教員養成の学校を必要としたのである。このために、旧北平女子文理学院跡に、国立北京女子師範学院が設立され<sup>58)</sup>、藤村作を名誉教授として日本からも23人の教員が赴任している<sup>59)</sup>。

したがって、この女学生の体育の場面は、日本占領下での、日本の影響力が大きいことを示している場面なのである。しかし、亀井はこの女学校が、日本の息のかかった臨時政府が、新たにつくった学校であるという説明は付けなかった。この場面は、占領政策に協力している場面でありながら、観客にはそれが理解できないようにして、単に女学生たちの纏足をしていない足を強調し、澁刺とした身体を観客に見せていたのであった。

## (2) 前北京市長の江朝宋

江朝宋は、1938年の『中央公論』に親日家の中国要人として、王克敏と共に取り上げられている人物である。それによると、江朝宋は王克敏政権で初の北京市長になったが、1か月で交代させられてしまった。その時の様子を多少滑稽に、このように記している。「ムクレ返って十日許り門を閉じてしまった。人に会えないとなると寂しくてやり切れない。門の隙間からソッと往来を覗いているような好々爺」と述べ、「とにかく陽気で屈託がない」<sup>60)</sup>と人柄を評している。

この映画の中では、江朝宋にインタビューをする様子を捉えている。豪華な門構えと重厚な装いによって、富裕層であることがわかる。インタビューでは「両国の安泰の為に東洋平和の建設に努力せねばなりません」とのコメントと字幕が入る。これらは、親日派の友好的な場面を取り上げているとみることができよう。しかし本来は、家の中を案内して

<sup>56)</sup> 国立研究開発法人科学技術振興機構中国総合研究交流センター[https://www.spc.jst.go.jp/education/university/univ\\_016.html](https://www.spc.jst.go.jp/education/university/univ_016.html) (2017年6月19日閲覧)

<sup>57)</sup> 笹島恒輔『新体育学講座第43巻近代中国体育スポーツ史』逍遙書院、1966年、82頁。

<sup>58)</sup> 笹島、同書、1966年、84-85頁。

<sup>59)</sup> 興亜院華北連絡部『北支に於ける文教の現状』1941年、7月、68頁。

<sup>60)</sup> 『中央公論』1938年、6月号、258頁。

もらうはずが、体よく断られて、インタビュー形式になったというところも見せている。気になるのは、インタビューを行うために、邸宅内を移動する場面である。カメラは、インタビューと江氏と夫人の三人の、全身が入るうしろ姿を捉えている。それは、無音で15秒もの間、三人の歩くうしろ姿だけを映している。すると、一番左側にいる夫人のぎこちない歩き方が眼に入る。そして、それが纏足をしている足だと気づくのである。この場面の構成は、女学生の澁刺とした身体を見せられた後に位置しているため、一層、女性の年代による身体の変化が、見て取れる構成になっている。

### (3) 台湾出身の作曲家江文也

この映画に登場する人物で、もう一人特定できるのが、この映画の音楽を担当している江文也である。江は台湾生まれで日本にて教育を受け、1936年にオリンピックベルリン大会の芸術競技にも参加している。この年にチェレプニンの勧めで北京に渡り、中国文化に感銘を受ける。この映画を撮影した1938年には、先ほど分析した女学校の系列である、北京師範大学の音楽系教授に就任している。映画音楽は1938年公開の『南京』、『東洋平和への道』も担当している。

江文也が登場する場面は、日中混成のプラス・バンドの演奏によって、学生服姿の男子学生と白い中国服の女学生が「新民の歌」を披露しているところである。この指揮をしているのが江文也である。この歌は「新民会」から江文也に直接、作曲依頼があり、歌詞は公募で行われ、24歳の青年が採用されてできた歌である。披露時は軍と政府の要人が招かれ、この模様は、北京放送局を通じて全国に流されたという<sup>61)</sup>。映画では、この一連の場面の最後に登場した指揮者の江文也が、多少滑稽な動きをしている。当時の批評でも「始めの自然な恰好が、カメラを意識した瞬間に大げさな身振りに変化するのは可笑しい。これは作曲者の人柄を想わせる。少し位恥ずかしそうな顔をした方が我々には同感が持てるのだ」<sup>62)</sup>と、指摘されている。

以上のように、これらの場面では、新政権と日本との関係を、現場音と身体によって表現している。しかし、各場面は説明不足であったり、断られたり、滑稽な仕草などから、全面的に占領政策を押し出す形式にはなっていない。

## 6. 女性表象

この映画は人々を間近で捉えてはいるが、決して一人の人物に焦点を当てているわけではない。しかし、映画の最後に、中国服の女性が鳩笛の仕組みを、長々と説明する場面が描かれている【図8】。しかも、その撮影の仕方が「性」を彷彿させるような構図になっている。両手に挟んだ鳩笛に顔を近づけて息を吹きかける様子や、女性の膝の上に鳩笛の道具が載っていることから、道具を説明している間、女性の膝から腰までを固定して撮り続けている様子などである。

さらに亀井は、この作品を「恋愛もの」と呼び、「ろうたけた美女」<sup>63)</sup>と語るなど、北京を洗練された美しい女性に例えている。これまで中国を女性として表象する手法は、エド

<sup>61)</sup> 井田敏『まぼろしの五線譜江文也という「日本人」』白水社、1999年、131-135頁。

<sup>62)</sup> 山根、前掲書、『日本映画』1939年、第4巻、第8号、558頁。

<sup>63)</sup> 亀井文夫、前掲書、『映画評論』1938年、6月号、第147号、59-60頁。



図8 『北京』鳩笛の説明をする女性  
(『亀井文夫特集』山形国際ドキュメンタリー映画祭2001より)

ワード・サイドの『オリエンタリズム<sup>64)</sup>』を受けて、日本を支配者で男性、中国を非支配者で女性とみなす帝国主義的な視点であるとされてきた。

しかし、同じ中国でも上海と北京の女性の描き方は異なる。劉文兵は、当時の日本映画に表象される上海は「魔都」のイメージであり、上海女性には「エキゾティシズムのパターンが繰り返し描かれ<sup>65)</sup>」ていたと、分析している。

一方、北京に対する当時の言説には、「北京が好い点として誰でも挙げることは、第一気候がよい、次に人氣が温和である。市街が美しい、料理が美味しい、美人が多い<sup>66)</sup>」というように「美人」がつきものなのである。亀井が話を聞いたという、奥野信太郎や阿部知二も、「この町の娘たちは若さに澁刺としてゐながらも、またどこか旧都の女らしい典雅なおちつきがあつて<sup>67)</sup>」、あるいは「あの土地は、美しい女が多くのものに争はれるやうに、美しいが爲に昔から民族に争はれてきたといふ宿命を持つてゐる<sup>68)</sup>」など、美しさをたたえる「女性」への言説であふれている。

これに関して、美術史研究者の池田忍は、日本占領下の北京で梅原龍三郎が描いた「姑娘」を分析し、「帝国の男性が占領地の女性たちに対して抱いた、一方的な幻想と深くかかわつて<sup>69)</sup>」いると説く。たしかに、北京の女性を示す言説は、どれをとっても幻想的な文言になっており、相手の意志は介在しない一方的な感情である。さらに池田は、「国内の政治文化をコントロールする軍事体制に同化することができない画家や男性知識人は自らの『男性性』を構築する契機として、中国という『他者』の、さらに『他者』である女性を必要とした<sup>70)</sup>」と述べている。

この論から、亀井が北京を洗練された美しい女性にたとえ、映画の最後に女性を添えた

64) エドワード・W・サイド、今沢紀子訳『オリエンタリズム上下』平凡社、1986年。

65) 劉文兵『映画の中の上海』慶應義塾大学出版、2004年、207頁。

66) 村松梢風「北京城雑記」『中央公論』1937年、9月号、221頁。

67) 奥野信太郎『隨筆北京』平凡社、1990年、12頁。

68) 阿部知二「美しき北平」『新潮』1935年、12月号、100頁。

69) 池田忍「中国服の女性表象—戦時下における帝国男性知識人のアイデンティティ構築をめぐる」『国際シンポジウム戦争と表象／美術20世紀以後記録集』美学出版、2007年、113頁。

70) 池田忍、同書、2007年、115頁。

理由を考察してみると、この時期に日本の男性の持っていた帝国主義的な思考だけでなく、軍事体制が強化される中で、戦争以外での「男性性」を保持する方法として、一方的で幻想的な占領地北京の女性を必要としたと考えることができる。また、亀井は、そのような当時の観客の要望に応えるために、映画の最後に鳩笛を説明する女性のシーンを持ってきたとも考えられるのである。

## 7. モンタージュ手法により五感に訴える

亀井は、この作品を「心理的なものを組み立てることが」できないかの「実験」<sup>71)</sup>と語っているが、その一つが臨場感を醸し出す手法である。観客がスクリーンに映し出された単なる光の像を見ているのではなく、よりリアルな感覚を得られるように、現場音を巧みに用いて、映画からは実際発することが不可能な匂いや風、空気感などを演出している。

### (1) 盛り場天橋での食感

まず、北京の人々の生活の象徴として食に注目している。盛り場天橋の場面では、食べている様子を一人ずつ正面から近距離で撮影している。『北京案内記』によれば、「天橋は中華民国（1912-）から発展したもので、北京庶民の娯楽場として独特の雰囲気をもって<sup>72)</sup>いる」という。さらに食については「天橋の食べ物には非常に美味しいものがあるのだが、非常に汚いので到底日本人には食べなからう<sup>73)</sup>」とも記されている。

このような天橋から、亀井は何を伝えたかったのか、この場面は次のように始まる。饅頭を頬張り、右手に持っている小さめの茶碗から汁物を口に運んでいる。この饅頭を食べる仕草が饅頭の柔らかさを示しており、汁物からの湯気が、食べ物の匂いも彷彿させるものになっている。このシーンから5人続けて食べている様子をモンタージュ手法で描いている。特に、顔より大きなパンを止めどなく食べている男性からは、パンの歯ごたえや舌触りなどの食感も伝わってくる。

これらは、ウエストショットサイズで展開されており、近距離で撮影されている。一人目の男性は、何度もカメラを気にする様子を示しており、その男性の背後で小さく映っている女性はカメラ目線で微笑んでいる。二人目の男性は自然を装っているが、斜め後ろにいる男性らが交互にしゃがみこんで、わざわざカメラに映りこもうとする様子が映し出されている。これらは、食べているシーンを撮影されている本人は了承済みで、カメラが近距離にいることを物語っている。この至近距離で撮影することによって、汁物の湯気や具による匂い、饅頭やパンの食感、さらには味覚までもが想像できる構成になっている。

### (2) 空気感が伝わる看板

次は、店先の看板のモンタージュである。これらは視覚に訴え、風も感じるような構成になっている。まず、麻屋の看板は巨大な書道の筆先を吊るしたような看板で、白い麻の束が風でなびいている。糸屋は5種類の異なる色で編みこんだ糸を、木の板で挟み込んで看板にしており、これも軒先でゆらゆらと揺れている。紙屋は彫刻がしてある木版の下に

<sup>71)</sup> 亀井他、前掲書、『キネマ旬報』1938年、8月11日号、4頁。

<sup>72)</sup> 安藤更生『北京案内記』新民印書館、1942年、298-303頁。

<sup>73)</sup> 安藤、同書、1942年、305頁。

細長く切った膨大な紙の束が風でなびいている。薬屋は縦に吊るされた三角や四角の面が風によって回転し、太陽の光が反射して、その看板を吊るす紐もまた風で揺れている。その後、煙草屋、金物屋、質屋の看板がモンタージュ手法で描かれている。

これらは、各店舗の工夫を凝らしたデザインの美しさが、観客には魅力的に映ると共に、風や光など空気感を醸し出し「いま、ここにいる」という感覚を、観客に体験させる演出と考えられる。

### (3) 胡同に響く物売りの音

最後に、当時の北京を語るのに欠かせない、物売りについてみてみよう。路上での移動商売である物売りは、商品により音が異なる。北京は胡同と呼ばれる路地が多くあり、家々が高い塀や壁で覆われていることから、顧客への勧誘は音が重要であったと思われる。奥野信太郎は胡同について音の観点から、「まるで一本の管同様である。(中略) どんな微細な音も反響して、大きく鋭く聞こえてくる<sup>74)</sup>」と特徴を記している。また、『北京案内記』には、「胡同のなかに呼びあるく物売りのこえ、物売りの鳴らす鳴りものくらい心の奥底から北京を感じさせてくれるものはない<sup>75)</sup>」と紹介されている。この北京の特徴である物売りは、映画の中で、どのように描かれているのだろうか。

呉服屋はでんでん太鼓を叩いて居場所を知らせ、みかん水屋はカスタネット、荒物屋は器の底を叩く。釘屋は鐘を鳴らし、糸屋はキセルを吸いながら別の種類の鐘を鳴らす。これらがシーンと静まり返った路地において、現場音を用いて繋がれている。通常であれば、物売りが音を鳴らして呼び込みをする様子は、賑やかなのではないのかと想像するが、この呼び込みの音を伴うモンタージュは、胡同の形状により静まり返った中に、その音だけが響き渡るという表現になっている。

この構成は観客に対して、風のような空気感を伴って絶え間なく伝わってくる。それは「ノスタルジー」を感じさせる場面にもなっており、音が静寂、空間、風を醸し出すという特殊な場面になっている。さらに、音を鳴らす道具が多様で、視覚的にも興味深い場面である。

以上のように、亀井はさまざまな感覚に訴える手法を用いていた。なぜ、亀井は映像と音からは直接伝わらない感覚である匂いや食感、風や空気感を観客に伝えようとしたのか。それは、まぎれもなく「いま、ここにいる」感覚、臨場感を観客に持たせるためであろう。

## 8. 他者としての日本人

これまで述べてきた通り、撮影当時の北京は、日本人の急増により様相が異なってきた時期である。しかしながら亀井は、公開後の批評でも明らかなように、日本の占領下であることを印象付ける構成にはしなかった。直接日本を示すものは、わずかししか確認できず、意図的に排除した可能性もある。

ここでは異化効果によって<sup>76)</sup>、映画の中から観客自身が「日本人」を意識させられる場面について考察する。

<sup>74)</sup> 奥野、前掲書、『随筆北京』1990年、228頁。

<sup>75)</sup> 安藤、前掲書、『北京案内記』1942年、271頁。

### (1) 同一化による疎外

まず、撮影をしている側から発している言葉が、字幕スーパーと共に描かれている部分から見てみよう。商店が立ち並ぶ大冊街は、狭い道に人力車や車、自転車、人々が行き交う場所である。そこにカメラを乗せた車が走る。するとその映像は、商店街の中を移動しながら街の様子を捉えることが出来るのである。当時の車は車体が高い為か、高めの位置からの映像になっている。その映像に、カメラを乗せた車の運転手の「どけ！」との大きな声と字幕が入る。その声によって、自転車で前を走っていた人はビクビクしながら退き、前にいた警察官もビクッとしている様子が映る。

このように撮影者側から発せられる声、それに対して反応している人々の映像は特殊である。これは観客自身が撮影者のカメラと同一化して、車の中から大冊街の様子を散策するかのよう眺めていたところ、急に自分側から発せられる声に自分が驚くという、とても居心地の悪い感覚に陥る。さらに、高いところから見下ろす構図になっており、発せられた声が太くて大きいことから、観客自身が威圧的な側に与しているという違和感を、もたらし構成になっている。

### (2) 観客に向けられた怒り

次は、食事をしている男性がカメラマンに向けて投げかけた言葉である。これは、前述した盛り場天橋で食事をしている人々の最後の男性の場面である。男性は道端で椅子に腰かけ、茶碗と箸を持ち食事をしている。男性にカメラを向けると、目をキョロキョロさせながら「撮っちゃいかん!・・・」、「なんで俺を撮るんだ」との言葉と共に字幕が入るとい、撮影を拒否された場面である。

食事をしている最中に、カメラで撮られることを想像してみよう。嫌なら立ち去るか、背を向けるという選択もある。あるいは、カメラで撮られても何事も無いように、無視をする場合もある。しかし、この男性は怒りを、声と態度で示したのである。本来であれば編集時に、この部分を使わないという選択もあったと思われるが、亀井はこのカットを食事をしている人々の最後に、字幕付きで入れ込んだのである。食事をしているモニタージュは、臨場感を醸し出すために用いたと考察したが、このカットは、「いま、ここにいる」と感じている観客に向けての、怒りと捉えることが出来るのである。したがって亀井は、このカメラマンに向けた男性の怒りを、日本に対する抗議として、日本の観客に届けたかったのではないのか、そのように考えられる場面である。

### (3) 映像・現場音・字幕による日本批判の強調

最後に、成人女性が数人で腕を組みながら、中央公園を歩いている場面をみてみよう。女性たちはカメラを気にしながら、振り返って不快感を表わすしぐさをしている。そこに中国語の女性の声が入り、「何撮影しているのかしら?」「あのカメラマン日本人らしいわ」と二枚の字幕が入る【図9】。これは明らかに、日本人に対しての嫌悪感がみられる。

<sup>76)</sup> 異化効果はプレヒトの叙事演劇理論のための理念である。異化効果とは、観客が批判的な態度決定をするために、舞台において、中断やショックを用いて観客が感情移入しないようにする演出である。ヴァルター・ベンヤミン、浅井健二郎編訳、久保哲司訳「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション I 近代の意味』筑摩書房、2013年、537-549頁。

実は、この場面の中国語の会話と字幕の内容は一致していない。実際の中国語は、次のような意味である。

「咱们是不是也给照上了。」  
（私たち撮られたの？）  
「那可不。」  
（そうだよ）  
「没有什么为什么的。」  
（なんでとか、別にないのよ）



図9 『北京』中央公園の女性たち  
（『亀井文夫特集』山形国際ドキュメンタリー映画祭 2001 より）

このように、中国語の会話の中には「日本人」や「カメラマン」という言葉は使われていない。しかも、この実音は映っている女性たちの声でもない。この女性たちは、このような言葉は発しておらず、カメラからの距離を考えても声を拾うのは無理であろう。この場面の後に出てくる、異なる女性たちの声ではないかと推察する。したがって、別の女性の声を、この映像にかぶせ、亀井の意図する字幕を付けた場面とすることができる。

観客は、北京の人々の日常を観光気分で見聞していたが、この字幕と拒絶するような女性の態度によって我に返る。それは、映像を一方的に見ていた観客が自己を意識する瞬間でもあり、カメラ目線と自己目線とが同一化していたことに気付く瞬間でもある。さらに、「日本人」という文字によって、映像の中における「他者」を意識させられる瞬間でもある。それはまさに、「他者」を描くことによって、「日本人」という相手からの「他者」を認識することでもある。このような場面は自文化中心主義に、一石を投じることにもなるであろう。

#### おわりに

日本占領下、北京の様相は瞬く間に変化をする。アジア太平洋戦争末期、北京で発行された『月刊毎日』には、体制に批判的な作品なども掲載されており、当時の北京は異質な言論空間があったという<sup>77)</sup>。そのような空間を求めて、大量の日本人が北京に向かっていったその時期に、この『北京』は製作されて公開された。

本論ではまず、三分の一の欠落部分を、映画のスティルと当時の新聞や雑誌、評論記事をもとに、全体像を推察し提示した。その中で、シナリオに書かれていた香妃恨の場面が映画の中に存在したことを明らかにした。

第二に、『北京』の中で何が描かれていたのかを考察した。結果、亀井は北京の今を、あらゆる角度から観客に示そうとした。北京を伝統ある偉大な古都として描いたのではなく、栄華は、過ぎ去った過去として描いた。さらに、北京の日常では、大通りの場面を用いて、過去と現在が混在している北京そのものを映し出し、時代の狭間を表現した。また、

<sup>77)</sup> 『朝日新聞』2016年、1月6日、朝刊、3頁。（縮刷版）

全面には占領政策を押し出さない手法を用いて、新政権と日本との関係を、現場音と身体によって表現した。この部分については、女学校と指揮者を特定することができた。最後の女性の場面では、帝国主義的な思考と共に、戦争という現実以外から自らの「男性性」を保持しようとする当時の日本人男性の存在を垣間見ることができた。

第三に、亀井はこの作品を「心理的実験」と語っていたが、どのような手法を用いて描いたのかを検証した。まず、現場音や音楽を使ったモンタージュ手法によって、観客の五感に訴えかけていた。それは、まるでその場にいるような臨場感を持たせ、「ノスタルジー」を抱かせる効果が見て取れた。さらに、異化効果によって、観客に「他者」を提示しながら、逆に「日本人」を意識するよう仕向けた場面も明らかにした。また、この作品の中に、あえて増加する日本人の映像を加えないことによって、他者として一線を敷きながら、北京を見ることができるようにしたとも考えられる。

これらは、奥野信太郎が冒頭で示した、当時の日本における中国観、「一方で中国の伝統や異文化に魅力を感じ心酔する」、また一方で「差別的に嫌悪する」という二極化に対し、あらゆる角度の北京を提示して、思い込みを解くような演出をしたと考えられる。しかし、このような亀井の意図は、分析の結果、観客に伝わらなかったとも言えよう。

映画『北京』東宝、1938年

#### 図版出典

図1：『キネマ旬報』1938年8月11日号、(『北京』映画広告の一部)

図2-3：東京国立近代美術館フィルムセンター所蔵

図4-6, 8-9：『亀井文夫特集』、山形国際ドキュメンタリー映画祭2001、2001年

図7：『北支』華北交通、1939年7月号