

歴史の渦のなかを行く

——岳楓(ユエ・フォン)の上海と香港における映画人生

蘇涛(陳悦訳)

キーワード: 上海と香港の連結、冷戦、香港映画、南下した映画人、岳楓

1940年代中後期に上海から香港へ向かった「南下した映画人」たちの中でも、岳楓(1909–1999)は非常に重要で、独特な経歴をもった監督である。20世紀の30年代初め上海で独りメガホンを取り、70年代香港で引退するまで、岳楓は四十年余りの間に100本近い映画を監督した。数が多いだけでなく、そのスタイルは何度も変わり、作品のタイプも様々である。注目すべきなのは、岳楓のプロの映画監督としての生涯と1930年代以来の中国映画史とは密接に結びついていることだ。岳楓は中国映画史上の複数の重要な歴史的段階に立ち合い、関わってきた。そして、それぞれの時期の映画活動のために、「進歩的な監督」、「軟性映画製作者」、「敵に協力した映画人」、「香港左派映画人」、「香港右派映画人」といった様々な矛盾するレッテルを貼られた。岳楓の複雑で矛盾する位置づけを通して、一人の映画人が歴史の潮流に巻き込まれながらその時々を下してきた辛い選択と、戸惑いに満ちた彼の心理的な過程を窺い知ることができる。本稿は戦後、岳楓監督の香港滞在期間中における創作を中心に、上海に滞在した初期の創作の経歴を踏まえ、上海と香港における映画の伝統と、冷戦下の「南下した映画人」の創作実践と文化想像について検討していきたい。

1. 進歩的な監督から「敵に協力した映画人」まで

四十年余りの監督人生において、岳楓は三回の重要な転向を経ている。1930年代中後期、彼は進歩的な監督から「軟性映画」製作者に変わった。その後日中戦争期の上海において、彼は民族主義者から敵に協力した映画人となった。また1950年代中期の香港映画界においては、左派の陣営から脱退し、右派映画人となった。彼の三回の転向はいずれも時代の展開、特に政治の変化と切り離せない。これはまさに、映画製作者の歴史との交渉の様々な局面を体現している。

岳楓は本名笄子春 (Da Zichun たん こしゅん)、上海に生れ、写真館での見習いを経て、20世紀30年代初頭に映画界に入り、大東金獅映画会社、孤星映画会社、上海義記映画会社という三つの映画会社で次々と助監督、脚本家を務めた¹。岳楓が上海の映画界で頭角を現したきっかけは、「新興映画運動」において制作した『中国海的怒潮 (中国海の荒波 Raging Waves of China Sea)』(1933)と『逃亡』(1935)である。『中国海的怒潮』では、沿海の漁師たちが苛酷な抑圧と搾取の現実が窺える。特に、映画の結末で漁師たちが奮起して日本軍の侵略者に反撃したプロットは、まさに時代の脈拍を切り取ったものである。数十年後、岳楓がインタビューを受けたときにも、彼は自分のデビュー作を時代に呼応するものであり、同時に民族的意義も含まれるものとして自負しており、「歴史的価値のある優れた映画だ」と考えていた²。『逃亡』という物語は、満州事変前後の「大勢の無辜の民衆が野心的な帝国主義者に残虐にも蹂躪されてあちこち逃亡する悲惨な物語」³である。この二本の作品は1930年代中国社会の現実を告発した力作であり、特にその明確な反帝国主義の立場によって、映画界にデビューした岳楓は批評界の称賛を受けた⁴。注意すべきは、この二作品の達し得た芸術性と社会的な影響は、左翼の映画人の協力と不可分であったことだ。

岳楓本人は田漢 (Tian Han でん かん、1898-1968)、夏衍 (Xia Yan か えん、1900-1995)、陽翰笙 (Yang Hansheng よう かんしょう、1902-1993) といった進歩的な映画人に多大な影響を受けていると述べていた⁵。陽翰笙は『中国海的怒潮』と『逃亡』の脚本執筆者である。しかし、岳楓は左翼映画人の陣営の核には加わることができなかった。むしろ相反するように、1930年代半ばを過ぎると岳楓の創作人生には初めての重要な転機が訪れたのである。1933年末、芸華影片公司 (以下「芸華」と略す) が国民党の圧力のもとに映画制作の路線を変え、多くの「軟性映画」を製作するようになった⁶。こうした背景のもとで、岳楓はそれまでの路線を変え、『花燭之夜』(1936)、『喜臨門』(1936)、『百宝図』(1936)などの多くの「軟性映画」の監督を務め、かつての左翼仲間から次第に離れていった。それまで「荒々しい作風の監督」として名を馳せていた彼が、左翼批評家の激しい批判にさらされた。『花燭之夜』は「空想の物語、何も根拠もないでっち上げの事実によって、われわれに「宿命論」と「無抵抗主義」という毒を飲ませた」と評され⁷、『喜臨門』は「毒がある映画、人民のアヘンだ」⁸といった具合である。1930年代の上海映画の状況は複雑で度々変化し、映画界の主導権に対する様々なイデオロギーの争奪戦は日増しに激しくなっていた。革命意識について明確な自覚を欠いた状況のもとでは、環境の変化に応じて岳楓が転向したとしても不思議はない。

上海の孤島時期には岳楓は主として「芸華」および世に出たばかりの新華影業公司以働き、孤島時期の映画界の状況のもとで次第に手堅い芸術スタ

1 岳楓の早期創作生活および体験については、岳楓口述、何麗嬌まとめ「我的早期從影生涯 (私の早期映画生涯)」、『また羅維民インタビュー、何美宝編作『楓骨凌霜映山紅-岳楓監督』を参照されたい。

2 トー「片場訪岳楓 (撮影現場で岳楓をインタビューする)」、『南国電影』1959年第13期、46頁。

3 岳楓「關於逃亡 (逃亡について)」、『時代』1935年第5期、21頁。

4 20世紀30年代における『中国海的怒潮』(1933)と『逃亡』に関する批評に関しては、陳播編『三十年代中国電影評論文選』中国電影出版社、1993年、435-453頁を参考されたい。

5 岳楓口述、何麗嬌まとめ「我的早期从影生涯 (私の早期映画生涯)」、『戦後国、粵片比較研究—朱石麟、秦劍等作品回顧』、167頁。

6 芸華が壊滅した経緯および進歩映画に対する影響については、程季華編『中国映画発展史 (第一巻)』(中国電影出版社、1981年)、296-298頁を参考されたい。

7 玳梁「〈花燭之夜〉説些什么? (「花燭之夜」は何を伝える?)」、『民報・影譚』1936年2月3日、陳播編『三十年代中国電影評論文選』、中国電影出版社、1993年、455頁。

8 漢「〈喜臨門〉」、『民報・影譚』1936年2月3日、陳播編『三十年代中国電影評論文選』中国電影出版社、1993年、459頁。

イルを形成していった。そして、「彼の作品には、常に心をゆさぶるような調子があり、濃厚な情緒が読み取れる」、「悲劇というジャンルを上手く扱うことができる」⁹といった評価を受けた。彼は様々な類型を扱うことができ、映画会社に割り当てられた任務を要求通りにそつなくこなすことができ、環境に適応し、市場に迎合する上でなかなか有能であった。1941年末に太平洋戦争が勃発し、日本に占領された上海で、岳楓は監督人生の二回目の重大な転機を迎えた。彼は上海に留まることに決め¹⁰、日本人の傘下に入った中国聯合制片廠股份公司（略称「中聯」）、中華電影聯合股份公司（略称「華影」）のために映画を撮った。1942年に『新影壇』に掲載された文章において、岳楓は「時代に追い立てられる中で」、「避けられない苦悩と苦痛」を経てもなお、「本分を守り」つつ、「最高の芸術を忠実に追求する」¹¹と述べている。このような曖昧で難解な言葉に表れている我慢と逃避、またやむを得ない「協力」は、まさに岳楓ら映画人の逆境における心境を反映している。こうした経歴によって岳楓は「敵に協力した映画人」というレッテルを貼られ、特に日中合作の『狼火は上海に揚る（春江遺恨 Signal Fires of Shanghai）』（1945）の演出をしたために、戦後に非難されることになった¹²。終戦前後には、岳楓はいったん華北、東北部等の地域を転々としていたが、彼に関するうわさは時々報道されていた¹³。「敵に協力した映画人」を検挙するという騒動が収まったあと、彼はようやく上海に戻って来ることができた。

1947年以降、岳楓はふたたび上海映画界で活躍をはじめ、円熟した演出の技法と柔軟な対応力によって注目される監督となった。彼は国泰影业公司（キャセイ・オーガニゼーション）、中電〔中央电影企业股份有限公司〕第二電影制片廠などの機関で多くの商業映画を撮って成功を収めた。1949年春、岳楓は張善琨（Zhang Shankun ちょうぜんこん、1905-1957）に招かれて上海から香港へ移り¹⁴、南下した映画人たちのうちの重要な一人となった。中国映画製作において次第に重要な地域となりつつあったこの都市で、彼はついに道徳的な重い負担をしばし下ろすことができ、自分の監督人生の新しいページを開いた。以後の二十数年間で、岳楓は香港において50本あまりの映画を監督した。それらは数が多いというだけでなく、その質においても優れたものだった。冷戦期の戦後香港映画界において、彼は文化、商業、イデオロギーのバランスを慎重に把握しており、「左」から「右」への第三回の転向に成功した。

9 大良「問話岳楓」、『電影画報』1943年第5期、50頁。

10

岳楓によると、上海に留まったのは、国民党官員（例えば呉開先、呉紹樹、蔣伯誠ら）に頼まれたからである。羅維民インタビュー、何美宝編作「楓骨凌霄映山紅-岳楓監督」、『香港影人口述歴史業書（1）南來香港』、64頁。

11

岳楓「本位仕事雑感」、『新影壇』1942年第2期、28頁。

12

この映画を撮影したもう一人の監督である胡心霊によると、岳楓は日本語がわからないため、日本側のメンバーと交流できず、映画の実際の撮影活動には参加しなかった。実際の監督は稲垣浩と胡心霊であった。胡心霊口述、呉青蓉インタビューまとめ『流離生涯電影夢』、『電影歲月縱橫談（上）』、財団法人国家電影資料館、1994年、311-311頁。

13

例えば、影偵「岳楓在華北不敢露面（岳楓は華北に姿を見せない）」、『新上海』1946年第26期。「岳楓落魄故都（岳楓は故都に流浪する）」、『海風』1946年第19期。「岳楓隨軍赴東北！（岳楓は從軍し東北へ！）」、『海燕』1946年第5期、1頁。

14

「敵俊、韓非、岳楓即將去港（敵俊、韓非、岳楓間も無く香港へ）」、『青春電影』1949年第5期、1頁。

2. フィルム・ノワールから左派映画へ

1940年代末、『天字第一号』(Spy Number One, 1947 屠光啓監督)を皮切りに、上海映画界にはフィルム・ノワール・ブームが到来した。このジャンルの映画は、暗いトーンと現実離れたプロットによって人間性の歪みや道徳の乱れを表現している¹⁵。岳楓が香港へ行く前に撮影した、『玫瑰多刺』(The Incredible Rose, 1947)、『殺人夜』(The Night for Killing, 1949)、『森林大血案』(The Big Bloody Case in the Forest, 1949)などの映画は、いずれもフィルム・ノワール・ブームに多かれ少なかれ影響を受けている。香港に行つてすぐ岳楓が長城影片公司(the Great Wall Pictures Corporation、通称「旧長城」)で撮った『蕩婦心』(娼婦の心 An Unfaithful Woman, 1949)『血染海棠紅』(血に染まった秋海棠 Blood-Stained Begonia, 1949)にも、フィルム・ノワールの影響が見て取れる。明確な特徴のあるジャンル映画を以て、香港で新しいパターンを切り開いたのである。これは「旧長城」の姿勢と制作戦略によるものかもしれないが、同時に岳楓が自ら選択した結果であったかもしれない。それは岳楓の上海と香港におけるそれぞれの映画制作の段階を結び付けるものである。

『蕩婦心』において、岳楓はハリウッドのフィルム・ノワールの特徴を借り受けるだけでなく、それアレンジすることに成功している。ミザンセン[Mise en scène]の運用、明暗の対比、画面の構図と空間の使い方などの方法が傑出しており、ヒロインの不幸な境遇を通して、道徳的な反省を促し社会を批判するという目的を遂げている。しかし、彼の道徳的教化は明らかに保守的である。エンディングで、評判の悪い女がテキストから徹底的に抹消され、男性優位の社会秩序が確立され、かつ強固になっているからである¹⁶。『蕩婦心』がややフィルム・ノワール風味を持ったメロドラマにすぎないとすれば、『血染海棠紅』はフィルム・ノワールの要素が明らかなサスペンスである。この映画の主題やプロット、視覚的スタイル、人物造形には、いずれもハリウッドのフィルム・ノワールの鮮明な痕跡がある¹⁷。この映画は濃厚なフィルム・ノワールのムードに包まれており、ほの暗い夜のシーン、強烈な明暗の対比、表現主義に類似した照明(film lighting)、気が高ぶってゆがんだ人物の心理状態といった要素は、岳楓のこのジャンルに対する熟練した手腕を表している。映画の中において最もフィルム・ノワールの視覚スタイルを表現しているのは、終盤の一シーンだ。けたたましいオフシーンの音楽に伴い、「海棠紅」(俳優・嚴俊が演じる)に追われながら、闇の中で身を隠す所が見つからない「老九」(女優・白光が演じる)は屋上まで逃げるが、はからずも屋上から墜落して命を落としてしまう。これは、限りのない欲望を持ち、とらえどころのないファムファタールが受けた報いなのである。

15

1940年代末期にフィルム・ノワールの勃発の背景、特徴および変容について、羅卡「戦後上海と香港のフィルム・ノワールと進歩的な映画との相互関係」、『当代電影』2014年第11期。

16

『蕩婦心』とフィルム・ノワールとの関係性およびこの映画に投射された文化的な意味については、拙文「上海伝統、流離心緒と女明星的表演政治——略論長城影業公司的創作特色与文化選択(上海伝統、漂泊の情緒とヒロインの演技の政治——長城影業的創作特徴と文化選択を論ず)」(『電影芸術』2013年第4期)を参照されたい。

17

研究者の蒲鋒の調査によると、『血染海棠紅』はアメリカ映画“A Gentleman After Dark”(1942, Edwin L. Marin)から改編された映画である。岳楓は原作に対する二次創作および二本映画の差異について、蒲鋒「『血染海棠紅』における父親と娘」、香港電影評論学会誌『HKinema』第42号、香港電影評論学会、2018年4月、28-30頁。羅卡先生にこの資料をご教示いただいたことに感謝したい。

『蕩婦心』と『血染海棠紅』の大ヒットは岳楓の戦後の香港映画界における地位を定めた。彼が日増しに張善琨の最も頼みにする名監督となろうとしていた頃に、岳楓の勤務する「旧長城」に衝撃が走った。1950年の初め頃、長城影業務公司是長城電影制片有限公司 (Great Wall Movie Enterprise. 即ち「新長城」) に改組され、元の創立者であった張善琨は不名誉な退任を余儀なくされたのである。「新長城」は次第に香港で最も重要な左派の映画製作機関に発展していった。1940年代の末から50年代の初めにかけての歴史の重要な転換点において、香港に客寓する「南下した映画人」は再び選択に直面していた。一方では、反帝国主義、反封建主義という時代の波において、中華人民共和国の政権成立が多くの海外に離散した華人たちを奮い立たせていた。これらの人々は新政権に大きな期待を抱いたのである。もう一方では、新中国の建国は一つの新たな、統一された映画市場の成立を意味していた。これは香港に客寓する上海の映画人にとっては、より魅力的なことだったかもしれない。

時代精神に感化されたのだろうか、岳楓は再編された「新長城」のために映画を作ることにし、これによって左派映画人となった¹⁸。「新長城」で働いていた間、岳楓は再び彼の環境適応能力を発揮した。彼は娯楽化した形式とイデオロギーのメッセージとを比較的自然的に融合させることができた。ある研究者が指摘するように、岳楓のこの段階における創作は「古典趣味の愛好や政治の時局の変化に応じて映画制作会社の思想上の路線に合わせるといった彼の熟練した監督としての一面を示した」¹⁹のである。「新長城」の経営を引き継いだ袁仰安 (Yuen Yangan, 1905–1994) の説明によると、「新長城」の映画製作の方針は以下の数点にまとめられる。「まず正しい立場を持ち、立場が安定してから、内容と形式の上で進歩を求める。」題材的には武侠もの、色恋もの、迷信を避け、ハリウッド的な低俗な趣味やムダ騒ぎの模倣は控える。厳粛で真摯な態度と柔軟で多様な形式によって「健康で、有益で、社会の大衆が求めている」娯楽を提供する²⁰。岳楓の監督による「新長城」の4本の映画はこの会社の1950年代の初め頃における映画制作の戦略を集中的に示している。映画製作所の既定の路線に束縛されていても、岳楓はやはりその円熟した技法をもって任務を果たし、素晴らしい作品を撮影することに成功している。

『南来雁』(1950)は、岳楓が「新長城」で監督した最初の映画である。高度なドラマ化の形式で主人公の香港における境遇を描いたもので、批判の矛先は植民地の資本主義制度に向けられている。映画の主人公である鄭宜生 (俳優・嚴俊演じる) と王巧蓮 (同・陳娟娟) は未婚の夫婦であり、暮らしを立てるために中国大陸から香港へやってきた。二人は香港の腐敗した醜い社会的現実を目のあたりにしただけでなく、残酷な搾取と侮蔑を受けた。映画の

18

映画製作のほか、岳楓は香港の進歩的な映画人によって開催された活動にも積極的に参加し、大陸の新生政権を支持する意向を伝えた。岳楓が読書会に参加した記録については、「留港影人八条公約」、『大公報』1950年3月18日に掲載された記事を参照されたい。銀都機構編著『銀都六十(1950–2010)』三聯書店(香港)、2010年、66頁。

19

張建徳『香港映画：額外の雑度(第2版)』蘇濤訳、北京大学出版社、2017年、24頁。

20

袁仰安「談電影創作」、『長城画報』第1期(1950年8月)、2–3頁。

イデオロギーメッセージははっきりとしている。香港は罪悪に満ちた植民地として描かれ、貧しいものは抑圧され搾取される運命にあり、集団の力によってようやく生存することが出来るというものだ。さらに重要なのは、中華人民共和国が建国された大陸へ帰ることによってのみ、彼らの苦しい生活からの最終的な出口が開かれることである。1950年代の左派映画には多くの類似した「回帰」のプロットが見られることは注意に値する。そのような例としては、『江湖儿女』（1952、朱石麟、斎聞韶の共同監督）、『一板之隔』（1952、朱石麟監督）などが挙げられる。しかし、1952年以降は、政治的趨勢の変化にともない「新長城」を含めた左派会社は映画制作の方針を調整した。「香港が植民主義者の統治下に置かれた環境にあること」を意識するようになり、特に製作された映画が「東南アジアの各地においても上映できるよう」に考慮されて、左派会社の映画は「内容が直接的で政治色が比較的薄い」²¹ものとなった。そのため、『南来雁』、『江湖儿女』のような、主人公が搾取に耐え切れずに大陸へ帰るといったプロットの映画は非常に少なくなった。

資本主義だけでなく、封建主義も左派映画の批判対象であった。反封建主義をテーマにした映画は、左派会社の創作路線に背くこともなく、香港の社会的現実に対するまなごしを回避することもできる。こうした題材を選ぶことは検閲の面倒を避けることができ、幾度も特殊な環境下に置かれた香港の左派映画人の「次善の策」と言うべき選択となった。こうした映画は、しばしば主人公の悲惨な境遇を通して、また凄惨な苦悩と、人の涙を誘う扇情的な技法をもって観客の同情を集めた。封建主義批判という点で、もっとも味わい深いのは『新紅樓夢』（1952）である。この映画は文学の名作『紅樓夢』の新機軸を打ち出しそうとした改作である。原著のストーリー構成と人物関係はそのままだが、物語の背景を現代中国に変え、買家も封建的な名家から官僚買弁の一族へと変わった。この映画を監督した袁仰安の論述によれば、「新長城」が巨額の資金を投じてこの映画を撮影した目的は、積極的に「原著の中にある潜在的な反封建主義」を強調し、かつこの映画に新しい時代の意義を与えることにあり、即ち「未だにいたずらに余命をつないでいる搾取階級としての買弁紳宦（地方にいる官吏）及び官僚的豪家の面目」を暴き、そして「人物の血痕の中から、彼らの消極的な抵抗の中から、積極的な抵抗の路線を標示すること」²²であった。古典文学名著を「モダン」に改編することを通じ、『新紅樓夢』は一方では原作に込められた反封建主義の要素を強調している。そしてもう一方では、官僚買弁主義を封建主義と結託し、共生する反動勢力として表現し、批判しているのである。

監督人生における新しいページを開くに当たり、岳楓は内地へ戻ることを考えた。映画ファン雑誌の報道によれば、早くも1950年の初めに、岳楓は友人宛の手紙の中で「内地の解放区が日増しに広がっていく中、香港の

21

中央文化部電影局編印、『香港市場と映画界状況参考資料』、内部資料、1954年、18頁。

22

袁仰安「『紅樓夢』と『新紅樓夢』」、『電影園』第164期、1950年12月、2-3頁。

人口は二百万人以上であったのが百万人程度にまで減り、映画業界もすでに以前とは比べ物にならず、なんとか維持できているレベルにすぎない」と述べている。そのため、「香港に滞在する映画人は皆帰心矢の如し」であったという²³。自分の作品に登場する北へ戻る登場人物たちのように、岳楓は1953年前後に内地へ戻った。しかし、その旅は何の成果もないまま終わり、結局彼は香港へ引き返さざるを得なかった²⁴。やがて、彼は「新長城」を退職し、独立プロダクションの形で『小楼春曉』（1954）という映画を作ったあと、1954年に大望を抱いてシンガポールの國泰機構有限公司（Cathay Organization、およびその香港支局國際電影懋業有限公司【以下「電懋」と略す】）に招聘された。これによって彼の創作生涯の三回目の転機が完了した。香港の左派陣営から右派陣営へと転じたのである²⁵。この時の彼が立場を変えた要因は、戦争でも民族主義の議論でもなく、香港映画界に起こった文化的冷戦であった。20世紀50年代半ば以降、岳楓の創作は多かれ少なかれその影響（特に伝統的な文化資源の活用やその再現、伝統的な倫理道德の強調、さらにはその映画の中に表れる曖昧な歴史的イメージ）を受けている。それらは概ね、香港映画界に起こった文化的冷戦に対する生きた注釈と見なすことができる。

3. 民族主義から「文化民族主義」へ

1937年に日中戦争が全面的に勃発した際、日独合作の映画である『新地』（The New Earth、アーノルト・ファンク、伊丹万作共同監督）が上海で上映された。『時代電影』に掲載された文章で、岳楓は民衆にこのファシズム的な映画に抵抗するように提唱していた。「われわれは立ち上がらねばならない。民族の利益のために、われわれの血と力で暴力によって略奪された「新地」を奪い、われわれの「旧地」を取り返せ」²⁶と、彼は胸中に義憤をたぎらせて書いた。このような鮮明な民族主義の立場や反帝国主義の意識は、彼の早期映画創作の一つの特徴である。

それと鮮明な対比をなしているのが、1950年代半ば以後、特に電懋とショウ・ブラザーズに岳楓が招聘された期間である。この時期の彼の作品からは、はっきりとした政治的な傾向やイデオロギーはほとんど見られなくなった。グローバル化の進展を背景に、伝統的な中国文化を題材として伝統的な儒家の倫理道德を表現することにより、西洋文化（特にアメリカの文化）およびその価値観に対抗する戦略をとった作品群である。岳楓はそうした作品の代表的な製作者となり、様々な文化的資源を駆使して中国の輝かしい歴史と文化を表現し、銀幕を通して「想像の中国」を打ち立てることで海外の観衆の

23

「岳楓由港来信：周璇嚴俊韓非主演「花街」、『青春電影』1950年第4期、7頁。

24

岳楓が晩年にインタビューを受けた時に、彼は肩肘を張らない口調でこのドラマチックな旅について述べている。さらに、彼は大陸中国における変動の政治的な局面（特に極左文芸思潮）は、そこへ戻ることを妨げる要因であったことを指摘した。詳しいことは、羅維民インタビュー、何美宝編作「楓骨凌霜映山紅-岳楓監督」、『香港影人口述歴史業書（1）南來香港』、66頁を参考されたい。

25

筆者の調査の限りでは、岳楓は何度かのインタビューの際にも、右派陣営に転向した経緯には一度も言及したことがない。1950年代初期に内地へ戻ろうとしたが頓挫した彼の経歴と関係があるのではないかと、筆者は推測している。事実がどうであったのかを究明するには、さらなる研究が必要である。

26

岳楓「日本映画：「新しき土」、『時代電影』1937年第7期、6頁。

民族意識を掻き立て、あるいは錯綜した歴史観と曖昧なイメージを通して異郷に仮住まいするディアスポラの心理状態を語った。こうした傾向は、研究者によって「文化民族主義」と呼ばれている²⁷。

1930年代の新興映画運動の中で映画監督として名を上げた岳楓は、映画の文化性と民族性に対して高度な自覚を持っていた。彼は欧米映画の形式をそのまま機械的に援用することを強く批判した。そして「芸術性であれ、商業性であれ、われわれは民族性がある映画をもっと多く製作すべきだ。」と強調したのである²⁸。

『花街』(The Flower Street, 1950)は岳楓の「旧長城」時代における三番目の作品であり、新旧長城の交代の際に製作された作品でもあった。この映画においては、時代の雰囲気ありのまま再現し中国の伝統的な演芸などの民俗文化形式を活用することによって、1920年代から40年代に至るまで中国の近代史に対する反省がなされ、岳楓および南下した映画人らの文化民族主義の傾向が集中的に表れている。映画の中の花街は創作者によって仮構された典型的な北方の街である。花街の日常生活に対するありのままの描き方、特に漫才や語り物の京韻太鼓のような伝統芸能を強調することには、「南下した映画人」のディアスポラ・コンプレックスが強く表れている。彼らは香港に身を寄せていても、北方の文化的ルーツを自分の胸に深く刻み込んで片時も忘れないのである。より注目すべきことは、岳楓、陶秦といった創作者たちは歴史を再現する意欲を持っていることだ。『花街』の時代背景は1920-40年代である。この時代はまさしく中国現代史における最も不安定な時期であり、その中からは「数十年來の中国人民が体験した残酷な経歴」を見ることができ、観客は「数十年來の自分の縮図」をそこから発掘するのである²⁹。映画において、容赦なき時代の流れに圧倒されてしまった普通の人々は困難な選択を余儀なくされる。例えば、戦禍を避けるために花街の外へ逃げ延びた小葫芦は、長年にわたる流浪の末、止むなくすでに占領された花街へ戻った。生きるために、彼は止むなく日本人のために相声[中国北方の漫才]を演じた(但し、彼は侵略者のためにきれいに化粧するのは拒絶し、むしろ批判し指弾する)。この点を最も明らかに示しているのは、映画の中に登場したある警察官(俳優・蘇秦が演じる)であるかもしれない。彼の身なりと写真に見えるスローガン(「五族共和」「天下為公」「平和建国」)は、時代の変遷や政権の交代が花街に暮らす一般の人々にもたらした影響を暗示している。研究者によると、「南下した映画人」を中心とする製作陣は、『花街』を通じて日本統治下における自分たちの過去と折り合いをつけようとし、それによって、日本占領下の極端な環境において愛国と売国の境界線はどこに引くべきなのか³⁰といった国家的な議論に関与しようとしたのである。この、戦争と正義と裏切りとがと交錯する歴史を通じて、『花街』からは、岳楓をはじ

27

張建徳『香港映画：額外の維度(第2版)』蘇涛訳、北京大学出版社、2017年、25-26頁。

28

游仲希「演技的管制者—岳楓」、『銀河画報』1959年第20期、8頁。

29

「本年度最優秀国語映画『花街』」、『電影園』第158期、1950年6月、2頁。

30

傅葆石「回眸花街：上海“流亡影人”与戦後香港電影(『花街』を振り返る：上海から南下した映画人と戦後香港映画)」黄銳傑訳、『現代中文学刊』2011年第1期、34頁。

めとした「南下した映画人」の自分自身を再認識しつつ歴史を再構築するという意図が窺える。

「文化民族主義」の形で北方民俗の要素を活用する戦略は、『金蓮花』(Golden Lotus, 1957)の中にも表れている。この同じく民国時代の中国北方を背景にしたメロドラマの中においては、岳楓の様々な伝統文化の形式の活用はより自覚的で、より自信に溢れている。『花街』の重苦しい歴史的問題提起とは異なり、『金蓮花』は悲喜劇の方式で男女の若いカップルが束縛から解放し、自由恋愛をもとめる物語を描いている。周到に設定された視覚効果によって、1920年代社会の雰囲気いきいきと再現し、それによって社会心理と人情をきめ細かく観察しており、岳楓の監督としての熟練した技巧を表している。当時の映画評論家によれば、『金蓮花』の「テーマは健全であり、また大胆に勇気を持って暴露する批判精神を有している」という。この映画は込み入った物語構成に成功しているだけでなく、積極的な反封建意識も持っている³¹。このテーマは明らかに上海映画の伝統を踏襲したものであり、また岳楓が「新長城」に勤務していた時期の創作の継続でもある。こうした「ディアスポラの抑圧を安っぽいセンチメンタリズムで表現する」語りの戦略には、まさに岳楓たち「南下した映画人」の鬱屈した心理が表れている³²。確かに、一見すると『金蓮花』のテーマは封建制における家柄の観念への批判にほかならず、若者の自由恋愛を追い求める姿勢を肯定しており、これも岳楓が「新長城」に勤めていた時期に作った映画のテーマと大差ないようであるが、仔細に見れば両者の区別は難しくない。『狂風之夜』、『娘惹』などの映画は反封建の意味がより直接的で鮮明であるのに対し、右翼寄りの会社である「電懋」によって制作された『金蓮花』は身をもって人情・人間性を体験し、観察することに優れている。さらに、この映画の中における北方民俗及び様々な伝統文化の形式に対する強調は、岳楓が「新長城」に勤務していた時期の創作の中に時折見られるものである。金蓮花(林黛)の芸人としての身分は、映画の中に大量に挿入される伝統演芸に合理的な根拠を提供した。金蓮花が映画の中で披露した演芸の出し物(特に民謡)は、映画の輝きを確かに増すものであった。こうした「文化民族主義」の形は、海外に離散した華人の観客の中国文化を懐かしむ心を喚起できる。

数年後、岳楓が共同監督を務めた『新啼笑姻縁』(別称『古都春夢』、羅臻、陶秦らと共同監督、1964)は『金蓮花』の「アップグレード版」と呼ぶべきものであり、張恨水の小説を基にして、『新啼笑姻縁』は丹念に古都の社会的風貌と文化習俗を再現してみせ、纏綿として悲痛な哀愁に満ちたラブストーリーを通し、創作者は歴史を回顧し故国の文化を想像する構成を作り上げたのである。

1950年代後半の「電懋」に勤務していた数年間、イデオロギー的な重荷が

31

歌楽「值得推荐的一部好片子—〈金蓮花〉(お勤めの良作——「金蓮花」)」、『工商晚報』1957年2月14日、第2版。

32

焦雄屏「故国北望——一九四九年大陸中産階級の“出埃及記”(故国北望——一九四九年大陸中産階級の「出エジプト記」)」、『時代顕影——中西電影論述』、遠流出版、1998年、115頁。

なくなったために、岳楓は創作においてより自由を得て、日を追うごとに成熟した風格を確立していった。たとえ大きな映画製作所の体制のもとで映画を作ったとしても、古いテーマを生かして新しくするのみならず、典型的な映画に個人的要素を注いだ上で優れた興行成績を収めさせ、さらには社会的なメッセージを伝え社会的教化の目的を遂げるといった柔軟な対応を熟練した手さばきで易々と行うことが彼にはできた³³。まさに映画評論家の何観（即ち張徹）が指摘するように、岳楓のこの段階における創作の特色は「道徳的教訓を含むテーマ、繊細な技法、流暢な叙述、円熟した技巧、仰々しくなく、奇を衒うこともない」³⁴ところにある。上述した特徴はみな『雨過天青』（雨のち晴れ、For Better, for Worse, 1959）の中に集中的に表れている。さらに重要なのは、岳楓の「民族主義文化」はすでに北方の民俗文化と社会風貌など外的形式を表現することにとどまらず、感情の面に深く進んでいったことである。即ち家庭倫理劇の形を通して人間関係を表し、ひいては社会維持の面における家庭の重要な役割を肯定するのである。こうした中からもまた右派会社としての「電懋」の文化的冷戦における微妙なイデオロギー的戦略が透けて見える。

岳楓は『雨過天青』において、改めて封建観念（特に婦人の再婚についての迷信）を批判するテーマを掲げ、映画の中で大量にズームインを用いてリアリズムに近い素朴な手法で一つの家族の悲喜こもごもを描いた。主人公である高永生（俳優・張楊）と美娟（同・李涓）は再婚夫婦であり、それぞれの連れ子を持ちながらも、新しい家庭を作った。生活は苦しいが、和やかに仲良く暮らしている。例えば、夫婦二人がランプの下でどうやって生活を切り詰めて二人の子の学費を支払うかを相談するプロットは繊細で感動的なものであるだけでなく、こうした観念、即ち現代化した資本主義社会においても伝統的な倫理道徳はまだ生きているという観念も示している。失業のため、加えて姉（同・劉茜蒙）にそそのかされたためもあり、気が弱く定見のない永生は妻との間に懸隔を感じるようになる。それに対して、女優・李涓が演じる美娟は現代女性の独立精神や自主性などの品格をもっているとともに、伝統的な女性の忍耐、従順、自己犠牲などの性質をも兼ね備えており。苦労や努力をいとわずにこの危機にさらされた小家族を支えている彼女は創作者からの惜しみない同情と称賛を受けている。冷戦と現代性という視点から「電懋」系映画の中における女性の役割を論じる研究者もいる。彼らの指摘によると、急速な変化が進んでいる時代においては、こうした女性が新旧の経済と家庭といった二つの体系の間に立つ交渉係の役割を演じており、また普遍性のある冷戦的現代性のモデルでもあるという³⁵。岳楓はメロドラマによく見られる扇情的技法をもってこの家庭の矛盾を表現し、観客の共感を呼び起こす。永生は腹を立てて息子の小虎（同・鄧小宇）を連れて姉の家に泊まったが、

33

この方面で言えば、『情場如戰場』（The battle of love, 1957）が代表的な映画である。この映画は香港にて、「22日間連続で上映し、各上演回も満席で、観客は20万人を超え、興行収入は十五万四千香港ドルとなった」、「ここ十年の国語映画の最高興行収入を更新した」といった記録を残した。「〈情場如戰場〉刷新票房記録（『情場如戰場』が興行記録を更新）」、『國際電影』第21期、1957年7月、6頁。

34

何観『新生晚報・影活』特集文章、原文は1962年に書かれた。黃愛玲編『張徹一回憶録・影評集』香港電影資料館、2002年、130頁。

35

Stacilee Ford, "Reel Sisters" and Other Diplomacy: Cathay Studios and Cold War Cultural Production', in Priscilla Roberts and John M. Carroll eds., *Hong Kong in the Cold War*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2016, p201.

思いがけず軽んじられ蔑まれた。家出した小虎を探すのをきっかけに、共に生活の辛酸を舐め尽くした二人の夫婦はようやく和解をする。映画の結末部のシーンは戸の上の横木にある「鸞鳳和鳴[夫婦の仲が睦まじいことを示す絵]」から展開され、屋上から撮影した香港の街並みで終わる。このラストシーンは外的要因で邪魔が入って懸隔が生じた小家族が改めて落ち着きを取り戻したことを暗示しており、伝統的な倫理道徳への回帰の宣言であり、さらにはまた西洋化した生活スタイル及び価値観を排斥するという創作者の表明でもある。批評家からすれば、この映画は「結末が円満だが、やはり悲劇にほかならない」ものであり、永生の新しい仕事が見つかったという「明るい結末」は映画全体の写実的スタイルを壊すものである³⁶。

「電懣」は都市の現代性を表現することで名高い映画製作所であり、主導的な類型は現代を背景とした「喜劇、歌謡や歌舞劇、軟性文芸映画」³⁷であり、アジア人（新興の中産階級）のために新型の娯楽と消費の形式をもたらして彼らの日常生活を現代化させる³⁸ことを旨とするというのが研究者の間の一般的な認識である。そのたま、「電懣」の映画がしばしば中産階級の恋愛ゲームを表現したり、若い世代の価値観の変化、あるいは都市生活において抑圧された幻想を描いたりするのも理解しがたくはない。そうした意味では、『雨過天青』はもしかすると「電懣」作品の主流とは言えないかもしれない。その素朴で写実的なスタイルや伝統的な倫理道徳の強調、西洋化した生活スタイル及び価値観に対する批判は右派会社としての「電懣」の全体的な戦略とは相容れないようである。しかし、筆者の考えるところでは、これはまさに香港映画界における冷戦文化の複雑性を示している。バラエティに富む現代生活を見せ、登場人物の自由を追い求めて自分の価値を実現する行動を肯定することを通し、「電懣」によって作り出された映画は全面的に現代性を包容し、ちょうど冷戦を背景としたアメリカ文化のグローバル化に相対しているのである。現代社会における伝統的な倫理道徳の正当性を重ねて述べるのは、香港の右派映画製作所にとって、台湾でのシェアを奪い、左派のイデオロギーに対抗する手段の一つであった。ある研究者が主張するように、「電懣」系映画の中に登場するコココーラやペプシコーラ、ソーダ水を飲む人物は西洋の最新のファッションを追っているものである一方で、ある種の伝統的な観念を保つように観客を促し、かつ行き過ぎた西洋化の、特にアメリカ化を、防ぐものでもある³⁹。

1950年代の末、「電懣」との契約が満期を迎えると、岳楓はショウ・ブラザーズからの招聘を受けた。岳楓の「文化民族主義」の傾向を新しいレベルにまで押し上げ、その戦後の香港映画界における地位をいっそう固めるたは、ショウ・ブラザーズにおける十年余りの期間での創作にほかならない。左派会社での映画制作という経歴のために、岳楓はショウ・ブラザーズを締め出

36 何観は『新生晩報・影活』のコラム文章において「その実、彼を失業の苦境の中でもがかせたなら、より現実的で見ざる者を感動させただろう。」と鋭く指摘している原文は1959年8月に書かれた。『張徹——回憶錄・影評集』、126頁。

37 羅卡「管窺電懣的創作・製作局面：一些推測、一些疑問」、黃愛玲編『國泰物語（増訂版）』、香港電影資料館、2009年、62頁。

38 傅葆石「現代化与冷戦下の香港国語電影（現代化と冷戦下の香港国語映画）」、何惠玲、馬山訳『國泰物語』、52頁。

39 Stacilee Ford, “Reel Sisters” and Other Diplomacy: Cathay Studios and Cold War Cultural Production’, in *Hong Kong in the Cold War*, p197.

され、一時は気が減入っていたこともある⁴⁰。だが彼は依然としてショウ・ブラザーズが頼りにする重要な監督であった。1958年に創立されたショウ・ブラザーズは香港の右派陣営に属していたが、出品映画にははっきりとしたイデオロギー的な傾向がなかった（この点については、「電懣」と明確な差異がない）。都会的な路線の「電懣」とは違って、強力に東南アジア及び台湾などの華人市場シェアを拡大するために、ショウ・ブラザーズは成立当初に製作を試みた時代劇映画及び黄梅調〔安徽省の地方劇、中国湖北省黄梅県の採茶調と呼ばれるメロディを主とした京劇のこと。これが民衆に人気となり、いつのまにか広東オペラ作品自体を「黄梅調」と呼ぶようになっていた。訳者注〕映画は、全力でスクリーンの中に「中国の夢」⁴¹を描き出し見せることで、1960年代に大きな成功を収めた。このような創作風潮の中で、岳楓は監督として『白蛇伝』（1962）、『花木蘭』（1964）、『妲己』（1964）、『宝蓮灯』（1965）、『西廂記』（1965）、『三笑』（1969）を製作した。これらの中国の伝統的な文学作品や神話物語、民間の言い伝えに取材した作品は、伝統劇曲とモダンな映画の形式と結びつき、新たな様相を観客の眼前に呈した。真に迫るセッティング、素晴らしいミザンセンと俳優の演出との完璧な融合。伝統劇における複雑な仕草は映画に適切なパフォーマンスとなるよう簡略化された。歌は自然な発音で朗々と歌われ、男性役を女性俳優が異性装で演じることが多い。それに相応して、これらの映画（その後彼の監督した武侠映画も含まれる）によって伝えられるイデオロギーは、忠孝や仁義といった伝統的な倫理道徳の枠から大体において外れることはなかった。

言い換えれば、ショウ・ブラザーズの黄梅調映画の中に、岳楓のような創作者らは古典中国の表象、すなわち、抽象的で歴史の言説から外れた、想像の中にしか存在できない「文化中国」を構築するのである。まさに研究者が論じるように、「文化中国」の意識——主として一つの「発明された」伝統と一つの共有する過去、そして一種の共通の言葉によって表現されたふるさと——を作り上げることで、ショウ・ブラザーズの黄梅調映画は見事に一種の「汎中華」共同体（pan-Chinese community）を映し出すことに成功した⁴²。これが体現したのは、まさにショウ・ブラザーズの冷戦を背景とした文化戦略である。つまり香港に立脚し、華人の世界に向かって映画というメディアを通じて中華文化の魅力を表現し、スクリーンにおいて中国の輝かしい歴史と文化を再現すること、またノスタルジーを売り込むことで東南アジアや台湾などの地域の華人観客を引きつけた。その他、イデオロギー的な闘争に満ちた戦後の香港映画界において、左派の反封建・反資本主義、階級闘争などにおける言説に対抗するために、中国文化の「正統な継承者」を自任する右派の映画人は「伝統」に訴え、さらにはそれに対する新たな解釈を行ったからこそ、初めに文化的冷戦の闘争においてイニシアチブを取ることができたのである⁴³。

40

報道によると、かつて左派の映画会社で撮影していたために、岳楓がショウ・ブラザーズで監督した作品、例えば『西廂記』（1965）、『蘭姨』（1967）などは台湾政府に上映禁止にされたという。詳しくは『工商晚報』1967年10月13日、第1版を参照されたい。岳楓監督と何度か共に仕事をしたことのある女優である鄭佩佩〔出演映画の日本公開時には「チェン・ペイペイ」と表記される〕もインタビューの際にこの点について指摘していた。鄭佩佩『带我入菩薩道的監督岳老爺（私を菩薩の道へ導いてくれた岳監督）』、『香港影人口述歴史業書（1）南來香港』、75頁。

41

石琪『邵氏影城的“中国夢”与“香港情”（ショウ・ブラザーズの中国の夢と香港の情緒）』黄愛玲編『邵氏電影初探』、香港電影資料館、2003年、33頁。

42

Poshek Fu ed., *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2008, p.12

43

1950年代香港右派映画の文化想像については、拙著『電影南渡：“南下影人”与戦後香港電影（1946-1966）（映画南へ渡る——「南下した映画人」と戦後香港映画（1946-1966）』（北京大学出版社、2020）第3章における議論を参照されたい。

1960年代半ば以降、黄梅調映画は全盛期を過ぎて衰えはじめたが、武侠映画はたちまちショウ・ブラザーズないし香港映画界の主導的な類型となった。こうした創作の風潮は広い範囲に影響を及ぼしており、文芸映画や家庭倫理映画を撮影するのに定評のある岳楓もそこから免れることができなかった。監督人生の末期において、彼は十数本の武侠映画を監督した。しかし、ショウ・ブラザーズによって念入りに計画された「カラーの武侠映画の世紀」においては、ベテランの監督であった岳楓はかえって脇役にならざるを得なかった。彼は武侠映画製作において、傑出した個人的特色を出すことができなかった。アクションシーンはわざとらしく、そして味気ないものだった。視覚的スタイルもありきたりで古く、さらにストーリーも型どおりで、道徳的教訓の色が濃かった。また女優を武侠映画の主役とすることに固執した。彼の昔日の鮮明な個人的特色は、張徹(1924-2002)が始めた「男気」の路線の前にほとんど埋もれてしまい、特に暴力、道徳、イデオロギーなどの問題に対する態度については、岳楓はもはや当時の香港映画界の主流から外れていっていたのである。日に日に周縁に追いやられていく状況に直面していた岳楓は、「意識のない映画はまるで魂のない人間のようだ。ハリウッドは多くの西部劇を撮影したが、少なくともこれらの映画には勧善懲悪というテーマがあり、単に打ちまくっているわけではない。」⁴⁴、すばらしい武侠映画とは「内容は真実が求められ、テーマは正確で、ストーリーは感動的でなければいけない。」「やみくもに取っ組み合ってるようなのは全くだめだ。」⁴⁵と何度も「意識」の重要性を強調した。鮮明な反帝国主義的な傾向とリアリティのある社会描写によって映画界で名声を得た一人のベテラン映画監督が、漂泊の辛酸を舐め尽くした後、現実逃避的な武侠映画を大量に撮影することで監督人生を締めくくったのは、実に興味深いことである。1970年代の初頭、ショウ・ブラザーズとの契約満了を迎えてから、彼は短期間インディーズ系の映画制作会社に勤め、そこで二本の武侠映画を監督したが、その後次第に映画界から引退していった。

結び

岳楓の五つの肩書と三回の転向は、中国の近代史の数多くの重要な事件と関連して、一人の映画製作者が歴史において遭遇した選択と苦境を表している。彼は時代に喚起され、そしてまた時代に捨てられた。彼は歴史に与えられた使命に応えたが、また歴史の転換点でさまよい、さらには自分を見失った。彼が様々なイデオロギーに操られ、利用され、また主体的に異なるイデオロギーを選択し利用したのは、自分のために有利な映画製作の環境を作り

44

游仲希「演技の管制者—岳楓」『銀河画報』1959年第20期、8頁。

45

白景瑞、宋存寿、岳楓、胡金銓、盧燕口述、嵐嵐記録「從“新潮電影”談到演員是否導演工具(「新潮映画」から俳優は監督の道具であるか否かまでを語る)」、『銀河画報』第158期、1971年5月、25頁。

出すためであった。彼は歴史の狭間で生き延びようともがき、非常に優れた環境適応能力によって、1930年代から70年代にかけての上海、香港という二つの都市の映画界を跨いでそびえ立ち、倒れることはなかった（一度は非難と衝撃を受けたものの）。

岳楓の監督生涯を総覧すれば、特に彼の数回にわたる極端な転向からみれば、彼の様々な矛盾する顔を発見することができる。映画創作の観念の観点から言えば、岳楓は「文以載道（文には道理を載せるべきだ）」という思想の影響を受けており、芸術に現実と時代を反映させたことには、中国知識人の一貫した危機意識が表れている。しかし彼はまた多くの社会的意義に欠けた、現実逃避した娯楽映画を撮ってもいる。映画の形式という観点から言えば、彼は古典美学と写実主義に精通していたが、しかしまたハリウッド映画の創作手法やジャンルの慣習にも通じていた。イデオロギーおよび倫理道德の観点から言えば、彼は大胆で激しい表現を見せることもあったが、また後進的で保守的な一面もあったと言える。これらの矛盾した表現は驚くほど岳楓の各時期の映画に収斂しており、彼の複雑で多様な監督人生の特徴を構成している。香港に滞在していた二十年あまりの間の彼の作品にも、このように矛盾した様相が反映されている。

筆者が思うに、彼は戦後香港映画史における独特な意義は、熟練した映画技術と人間性や人情のきめ細かな洞察を組み合わせることができ、また、市場や政治環境の変化に合わせて表現を調整し、儒教的な道德観を伝えると同時に歴史と自分自身のディアスポラ体験を省みて、娯楽映画を製作したことにある。『花街』の撮影中に、彼はインタビューの中で「人々は歴史の歯車に挟み込まれ、全身傷だらけになったが、歴史は依然として人々を容赦なく苛むようだ」⁴⁶と感慨を込めて語った。この意味深長な言葉には、一個人として歴史と出会ってきた岳楓の実感が克明に表れており、また、「南下した映画人」たちの抜け出すことのできない精神的な苦痛と鬱屈、ディアスポラ経験への自己憐憫が表れている。

付記：この論文は『当代電影』（2018年第7期）に掲載されたものを若干加筆修正し、『映画南へ渡る——「南下した映画人」と戦後香港映画（1946-1966）』（北京大学出版社、2020年）に収録したものである。この翻訳は出版社の許可を受けて掲載している。

46

漢『〈花街〉写的是什麼？（「花街」は何を描いたか）』、『聯國電影』創刊第四年2月号、1950年2月、17頁。