

東宝・キャセイの「香港三部作」とアメリカの影

北村 洋

第二次世界大戦の終焉は、東アジアとアメリカの関係を大きく変えた。枢軸側の敗北により、それまでアジアで帝国主義的支配を展開していた日本は、ダグラス・マッカーサーによる7年近い占領を通して「民主主義国家」として再建されていく。「解放」された近隣のアジア諸国は、冷戦がもたらした「鉄のカーテン」によって分断され始め、その亀裂は中華人民共和国の誕生(1949年)と朝鮮戦争の勃発(1950年)でもって決定的となる。そんな中、アメリカ政府は日本との同盟関係を強化し、中国大陸を監視するため等の理由から、香港を一つの「防波堤」として確立する。¹ こうしたアメリカの覇権下で、戦時中敵対関係にあった日本と香港は、経済的・文化的交渉を活発に展開していく。

本稿の目的は、戦後東アジアにおける日港米の三角関係を凝視することにある。そのために、『香港の夜』(『香港之夜』1961年、以下『夜』)、『香港の星』(『香港之星』1962年、以下『星』)、『ホノルル・東京・香港』(『香港・東京・夏威夷』1963年、以下『ホノルル』)という三本の映画を分析したい。東宝とキャセイ・オーガニゼーションの合作企画として立ち上がったこれら一連の作品は「香港三部作」として広く知られ、日本、香港、東南アジアなどで多大な人気を博した。その全ての作品で監督を務めたのは千葉泰樹、また主演を演じたのは日本の宝田明と「第二の李香蘭」と謳われた香港の尤敏^{ユンミン}であった。二人はこのシリーズを通してアジアや中華圏で越境的な人気と名声を獲得する。²

この「香港三部作」は、先に挙げた李香蘭が主演で戦時中人気を博した「大陸三部作」(『白蘭の歌』1939年『熱砂の誓ひ』1940年『支那の夜』1940年)と比較されるなど、アジア内における文化交流の産物として扱われる事が多い。³ 本稿では、視点を広げてこの三作品をアメリカのヘゲモニーの中に位置づけ、戦後展開された東アジアの文化的ポリティクスを結晶化させたい。冷戦が始まると、アメリカはソ連・東側諸国に対して「封じ込め政策」を実践すると同時に西側諸国を資本主義・民主主義の名の下に「統合^{インテグレート}」していく。⁴ しかし、本稿でも論じるように、こうした「同盟国」同士の越境的関係は決して安定したものではなく、そこには常に緊張と葛藤がつきまとった。「香港三部作」は、日港米の連帯関係を形成するのに一助をなした反面、その内部では力の交渉を通して作り手たちの差異が先鋭化していく。合作企画が逆説的に生むこうした不均衡は、文化の生産のみならず、冷戦期の国際関係そのものに潜む不平等な

1
John M. Carroll, *A Concise History of Hong Kong* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007), 141.

2
「売り出す? 第二の李香蘭」『週刊現代』1961年4月号、28-29頁。

3
韓燕麗「60年代港日合拍電影 “香港三部曲” 的歷史性解讀」『電影藝術』7:1 (2006年)、23-28頁。黃淑嫻「跨越地域的女性：電懣的現代方案」黃愛玲編『國泰故事(增訂版)』、香港電影資料館、2009年、118-127頁。邱淑婷『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、163-170頁。Stephanie DeBoer, “Co-Producing the Asia Pacific: Travels in Technology, Space, Time and Gender” (Ph.D. Diss.: University of Southern California, 2007).

4
Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia and the Middlebrow Imagination, 1945-1961* (Berkeley: University of California Press, 2004).

5
Hiroshi Kitamura, *Screening Enlightenment: Hollywood and the Cultural Reconstruction of Defeated Japan* (Ithaca: Cornell University Press, 2010). Brian Yecies and Ae-Gyung Shim, *Korea's Occupied Cinemas, 1893-1948* (New York: Routledge, 2011), 141-161.

ポリティクスを体現しているといえる。

6

Thomas Guback, "Hollywood's International Market," Tino Balio ed., *The American Film Industry, Revised Ed.* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 463-486.

7

Gina Marchetti, *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction* (Berkeley: University of California Press, 1993).

8

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

9

浜野保樹『偽りの民主主義 GHQ・映画・歌舞伎の戦後秘史』角川書店、2007年、260-262頁。Sangjoon Lee, "The Transnational Asian Studio System: Cinema, Nation-State, and Globalization in Cold War Asia" (Ph.D. Diss.: New York University, 2011), 165-221。邱淑婷「从亚洲影展的变迁看邵氏跟日本电影公司的联系及竞争」黄爱玲編『邵氏电影初探』香港电影资料馆、2003年、231-238頁。

10

邱『香港・日本映画交流史』、164-165頁。

11

藤本真澄「一プロデューサーの自叙伝」尾崎秀樹編『プロデューサー人生 藤本真澄映画に賭ける』東宝株式会社出版事業部、1981年、244-245頁。その後、東宝はショウとは『お姐ちゃん罷り通る』を製作した。「日本なんてせま過ぎる!海を渡って一暴れ!」などと謳われたこの作品では、団令子、中島そのみ、重山規子の三人が香港で珍道中を繰り広げるといったものだった。これは、東宝にとって、戦後初めての香港ロケ作品となった。東宝『東宝スタジオ・メール』615号、発行日不記載。

12

その理由は、林黛を優遇するショウ・ブラザーズの方針に不満だったためとされる。Kay Tong Lim, *Cathay: 55 Years of Cinema* (Singapore: Landmark Books, 1991), 156.

13

藤本「一プロデューサーの自叙伝」、244-246頁。

アメリカの磁場の中で

第二次世界大戦の終結と共に、アメリカ、日本、香港は新たな三角関係で結ばれたと先に記したが、この現象は映画の分野でも見極められる。まず、ハリウッドは日本の敗北とともに積極的な輸出攻勢を繰り広げ、アジア市場に広く進出していく。⁵ それと並行して、アメリカ映画各社はアジアを舞台にした映画を撮り始めた。これは、ロケ撮影や現地の俳優を起用することによって話題づくりを行い、画面内の「真実性」を醸し出し、海外で累積した凍結資金を使うための手段であった。⁶ 『暗黒街・竹の家』(1955年)、『八月十五夜の茶屋』(1956年)、『サヨナラ』(1957年)、また後述する『慕情』(1955年)や『スージー・ウォンの世界』(1960年)など、こうしたハリウッドの「アジア映画」は世界各地で上映され、優れた興行成績を残すものも少なくなかったが、物語は概してオリエンタリズム的な空気に彩られ、登場する「日本人」や「中国人」は「白人」に従属するエキゾチックな他者として描かれていた。⁷

このようなアメリカ映画の「受け手」であった日本と香港も、戦後積極的に映画作りを行い始める。敗戦で打ち拉がれた日本の映画産業は、占領時代、物資不足やマッカーサー司令部の検閲に悩まされながらも徐々に復活を遂げ、1950年代半ばまでには大手6社を中心に「第二の黄金時代」を形成する。香港では、上海から流れて来た映画人たちが中心となって映画作りが活性化し、1950年代から1960年代にかけてショウ・ブラザーズとキャセイ・オーガニゼーションの二大スタジオが競合を繰り広げる。⁸ こうして復興・成長を進める産業界のリーダーたちは、地域内での販路をさらに拡大すべく、積極的に国際交流を行ってゆく。その一手段として、大映の永田雅一の呼びかけで東南アジア映画祭が1954年に催され(後に「アジア映画祭」と改名)、アジア映画の知名度や文化的地位の強化が図られた。⁹ 個別に見ても、日本の映画会社はアジア市場への足がかりとして香港での映画配給を進め、香港の会社も日本という成長著しい市場への参入を画策した。¹⁰

「香港三部作」は、こうした野心の交錯から誕生した。直接のきっかけは、第二回の東南アジア映画祭の場で、東宝の森岩雄が尤敏に出会ったことにある。そこで尤敏が「日本でもうける女優」と感じた森は、彼女が当時所属していたショウ・ブラザーズと交渉するが断られてしまう。¹¹ その後、尤敏は待遇への不満からキャセイに移籍し、『玉女私情』(1959年)や『家有喜事』(1959年)でアジア映画祭の主演女優賞を獲得する。¹² その直後に東宝プロデューサーの藤本真澄が合作の話を持ちかけると、キャセイ側はそれを受け入れ、企画が実現する運びとなる。¹³

ただし、両社の契約条件はアンバランスなものだった。その内容を見ると、企画自体は東宝が一任することとなり、キャセイは中国人の俳優やスタッフの費用及び香港ロケの機材を提供し、東宝は残りのコストを担う条件で合意となった。配給の方は、香港、台湾、東南アジアをキャセイ、そして日本その他を東宝が受け持った。¹⁴ この資本と労働の分担は決して対等ではなく、藤本もいうように、「東宝が主導権を取り、キャセイはあくまで助力する立場を取」ることを示唆していた。¹⁵

ただ、面白いことに、映画の台本を作成するにあたり、東宝は独自のアイデアを捻出せず、アメリカの文化資本に依存することにした。藤本によれば、「企画を一任されたものの名案」が思い浮かばなかったため、「香港と言えば誰でも思い出す『慕情』のような作品を製作しよう」となったのである。¹⁶ もちろん、『慕情』はアメリカ人の新聞記者マーク・エリオット（ウィリアム・ホールデン）とハン・スーイン（ジェニファー・ジョーンズ）という「ユーラシアン」（ヨーロッパ人とアジア人の混血）の女医をめぐる恋愛ドラマで、西洋人と中国人の間で板挟みとなったりミナラルな後者の心理に焦点が当てられている。¹⁷ 白人男性との恋愛を選べば病院の職を失い、中国人の肉親との同胞意識を尊重すれば、民主主義・資本主義社会の「自由」を謳歌できなくなる微妙な位置に立つ主人公は、やがてアメリカ人男性との生活を選択し、それが悲惨な結末を招く。

この葛藤に満ちたナラティブが、『夜』に適應されている。まず、主役の男性（宝田明）は、田中弘という日本人の新聞記者であり、たまたま香港に立ち寄った時に身体を壊すが呉麗紅（尤敏）という漢方医のアシスタントに助けられ、そこで恋に落ちる。ここで、麗紅はスーインのように医学的な職業に就いているだけでなく、戦争中日本に引き揚げた女性を母親に持つ混血児である。戦後「戦争孤児」として育った麗紅を不憫に思う弘は、良家のガールフレンドがありながらも執拗に麗紅を求め、日本で実の母親を探す手伝いをする。自分が「中国人」であるがために弘から距離を置こうとする麗紅は、やがて九州で実の母親と新たな生活を始めるが、差別を受けるなど日常生活に溶け込めず、マカオの伯父の元へと帰ってゆく。すると、弘は麗紅を追いかけ、愛の告白をする。二人は結婚を約束するが、弘は戦時下のラオスに派遣される。この展開は、『慕情』のマーク・エリオットが朝鮮半島へ送り込まれるプロットと酷似しており、弘は、マーク同様戦場で命を落とす。ウェディング・ドレスを試着していた麗紅は、最愛の男性の訃報を電話で聞き、その場で泣き崩れる。

『慕情』の影響は、二作目の『星』にも色濃く現れている。ここで尤敏は日本で学ぶ医学生王星璉を演じ、医学試験に合格するとスーインのように医者として香港やクアラルンプールの病院で勤務する。星璉は麗紅のように混血ではないが、東京の大学病院での研究生活が長いと、日本語を流暢に話し、和服も着こなしている。星璉はまた、スーインと同じく貧しい子供や家族に思いやりを見せる。難民収容地区に小さな診療所を構える彼女の父親は、「大衆」に仕える

14
藤本「一プロデューサーの自叙伝」、245-246頁。

15
藤本「一プロデューサーの自叙伝」、248頁。

16
藤本「一プロデューサーの自叙伝」、246頁。

17
「ユーラシアン」の不安定な立ち位置については、Carroll, *A Concise History of Hong Kong*, 45頁を参照。

ことを信条としており、星隼自身も一生「大衆のために尽したい」という意思を口にしてている。

この献身的なヒロインの前に現れる主役の男性——日本人の商社マン長谷川透(宝田)——は、またもや『慕情』同様、国境を越えた恋愛を求め、それがヒロインの仕事を妨げる要素となる。ナイトクラブなどでデートを重ねるにつれ、星隼は勉強がおろそかになり、指導教授や同僚が心配する。自身の怠惰に罪悪感を覚えた星隼は、スーインとは異なり、あえて学業と仕事を優先する。その甲斐もあり、彼女は医学試験に合格し、晴れて医者となる。そして香港に戻るが、透がそこで勤務している事を知ると、彼を避けるべくシンガポール大学病院、そしてマレーシアのレディ・テンプラー病院へと職場を移す。最後は、追いかけて来た透と会って想いを確認するが、結局結ばれる事なく透は日本へと去ってゆく。



図版1 マレーシアにおける『香港の星』の興行風景(『国際電影』、1963年9月、79頁より)

18

「香港・東京・夏威夷 作風与以前両部不同」
『国際電影』、1963年9月、17頁。

19

『『ホノルル・東京・香港』』『週刊明星』、1963年
7月、63頁。

20

『『香港東京夏威夷』的形形色色』『国際電影』、
1963年11月、8-9頁。

『ホノルル』は『慕情』的内容から離れて、明朗なコメディの様相を呈しており、その変化した作風がむしろ一つの売り物となっている。¹⁸しかし、ここにもまた、アメリカの影響が見られる。まず、タイトルにもあるように、東京と香港の他に、当時アメリカの50番目の州になりたてのハワイが大きな見せ場を形成している。また、ジャンルの観点から見ても、『ヒズ・ガール・フライデー』のように主人公の男女が口論を繰り返しながら結ばれるというハリウッドのスクリーンボール・コメディを彷彿とさせる。同時に、ハワイを舞台に享樂的な生活を満喫するエルヴィス・プレスリーの『ブルー・ハワイ』(日本では1962年に公開)とも重なる内容となっており、ある日本の雑誌記者は、『ホノルル』を「宝田・尤敏の“香港ロマンス”にブルー・ハワイの明朗ムード」が交錯したものと評している。¹⁹『国際電影』は、『ホノルル』を一般的な「香港の国語映画」や「日本映画」よりも「ハリウッド作品に更に近い」と見なしている。²⁰

そんな「明朗ムード」が見られる一つの理由は、『ハワイの若大将』（1963年）の撮影の合間に企画に参加した加山雄三の存在である。『ホノルル』で、加山はハワイに留学する青年岡本次郎を演じ、ホノルル空港で、ニューヨーク帰りの兄雄一（宝田）を出迎える。真珠会社の営業マンである雄一は、そこで高校時代にあこがれた元同級生と再会し、次郎の友人の呉愛玲（尤敏）とも知り合いになる。『ミス・ハワイ』に選ばれる程の美貌と容姿を兼ね備えた愛玲は強気で独立心が強く、いわば「アメリカナイズ」された人柄で、雄一に連れられて東京を観光する際も助けを拒み、自分で街に繰り出していく。だがここで雄一と愛玲は、道中ケンカを繰り返しながらも恋愛感情を育む。その後二人は香港へ向かい、愛玲は幼少の頃結婚を取り決められた相手と20年ぶりに再会する。しかし許嫁を同じく香港に住む実の妹に譲ると、雄一との結婚を約束する。ハワイ行きの飛行機が待つ中で、愛玲は雄一から贈物を受け取ると、二人は爽やかに別れる。

構築される「東洋」

これまで見たように、「香港三部作」はいずれもアメリカの影響を色濃く受けている。しかし、作り手はハリウッドを無為に模倣したわけではなく、むしろ戦後国際関係が再編される中で、日本をアジアの中心に据えようという新植民地主義的な欲望^{ネオコロニアル}を具現化しようとした。その中で、企画を司った東宝は『慕情』などでアメリカが表現した西洋中心のオリエンタリズムを摂取して日本をその中心に置き換え、戦後のアジアを再び階層化していった。つまり、ステファン・タナカがいうような日本による「東洋」の構築が展開されたのである。²¹ただ、ここで断っておきたいのは、キャセイが無力な被抑圧者ではなかったという点である。東宝が主導権を握ったこの企画において、キャセイもこの合作にメリットを見だし、積極的に協力した「コラボレーター」であったといえる。²²

アジア内における「東洋」の構築は、まず日本人を通して香港や東南アジアを紹介させるという筋書きに現れている。例えば『夜』では、まずつんざく飛行機の音とともに、田中弘がパン・アメリカン航空の便で啓徳空港に降り立つ所から始まるが、そこで出迎えに現れた極東通信の同僚に対し、弘は軽くゲート周辺をみわたしながら香港を「まるでいろんな人種の見本市だな」と評し、それに対して同僚は、香港が「推定人口300万」で「新しいものと古いものがごちゃになって東洋と西洋が共存している」と説明する。その後、三作を通して宝田はタイガーバームガーデン、アバディーンの水上市レストラン、ヴィクトリア・ピーク、香港動植物公園などを訪れ、「観客と一緒に」観光する。このような名所に彩られた香港は、「東洋の真珠」として物語内で語られ、日本で広く宣伝されている。²³

21

Stefan Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History* (Berkeley: University of California Press, 1993).

22

文化の領域における被抑圧者の「コラボレーション」に関しては、北村洋「ブルース・リーと『帝国』アメリカ『コラボレーション』のポリティクスについて」『現代思想』、2013年10月号臨時増刊号、96-109頁を参照。

23

『香港の夜ロケだより』『東宝映画』1961年5月、頁不記載。

24

「いよいよ現地ロケ」『読売新聞』夕刊、1961年2月28日、5頁。

25

東宝、『香港の星』広告、『読売新聞』夕刊、1962年7月5日、10頁。

26

藤本「一プロデューサーの自叙伝」、249頁。

27

「間接的」な支配に関しては、William Appleman Williams, *The Tragedy of American Diplomacy* (New York: W.W. Norton, 1972) を参照。

28

「名小生宝田明」『星島日報』、1961年3月17日、9頁。

29

「水着・バイオリン・宝田明」『週刊平凡』、1963年5月、54頁。

30

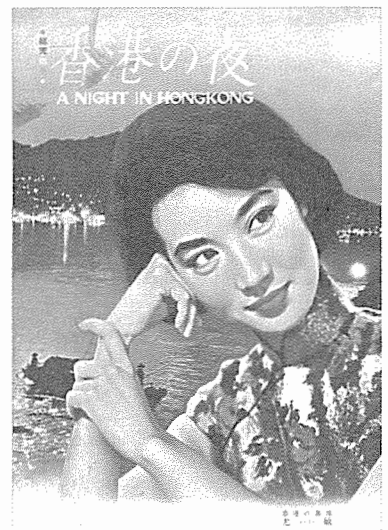
「香港映画界に新星現る」『読売新聞』夕刊、1954年12月21日、2頁。東宝『香港の夜』広告、『読売新聞』夕刊、1961年7月1日、8頁。

香港以外の地についても「観光映画」(千葉監督談)の様相を呈している。²⁴ 『夜』の主人公たちはマカオの旧市街を通り、聖ポール天主堂跡で愛の言葉を交わす。『星』では、香港の他にシンガポールやクアラルンプールにもロケ隊が出向いており、東宝は総じて「東洋のエキゾティズムの中に描く 甘美哀愁の大ロマン!」を自画自賛している。²⁵ 『ホノルル』ではワイキキ・ビーチやキラウエア火山などハワイの各所が披露され、ある場面で登場人物たち(加山と尤敏)は島の名前を列挙して簡単な「観光案内」を行っている。このような形でハワイのツーリズムに協力した点を評価された藤本は、ハワイ州議会に表彰されている。²⁶

その香港や東南アジアなどへの「案内人」となった宝田は、新聞記者や商社マンの役柄を演じ、戦後アジアにおける日本のヘゲモニーづくりの一端を担っている。それは例えば『夜』で親と生き別れになった麗紅に対して弘が示す温情主義バクナリズムに現れている。言語や文化の面を見ても、宝田は香港の「摂取」を試みている。例えば、『夜』では漢方薬を毛嫌いし、始めに香港に滞在した二日の間はヒロインたちとは日本語と英語で会話するが、徐々に北京語を話し始め、『星』でもそれを披露する。このような適応性を示す宝田は、武力などに依拠するオーソドックスな植民地主義的な展開とは一線を画し、経済や文化交流を通して間接的インフォーマルに磁場の形成を試みる戦後日本の国際化の形態を体現している。²⁷ 実際ハルビン生まれの宝田は北京語にも通じており、「顔や輪郭」をみると「日本人の特徴は少なく」、「まるで中国人のよう」と香港の新聞では評されている。²⁸ 中華圏での人気も上々で、キャセイは後に『最長の一夜』への出演を依頼し、宝田は「けっこうなお話」としてそれを引き受けている。²⁹

一方、相手役を演じる尤敏は、日本人に構われる被抑圧者として存在する他、随所でエキゾチックな表象として性格づけられている。日本でその名が初めて紹介された当初から「中国型美人」と見なされた彼女は、「香港三部作」では「香港の真珠」として大々的に売り出されている。³⁰ この惹句は、『夜』で麗紅を見初めた際に弘が発する台詞に含まれているのだが、それに対してヒロインは「あなた、大変ハンサムです」と文化的な特異性の欠如した言葉を返すのに留まっている。このやりとりには、オリエンタリズムを論じる際一般的に想定される抑圧者=男性/被抑圧者=女性というジェンダー化された権力構造が見受けられる。

図版2 東宝の『香港の夜』のプログラム。尤敏は「香港の真珠」と呼ばれた。



言語の面に関しても尤敏の他者化が行われている。それは、単に北京語や英語を披露するだけでなく、日本語を発している点にある。尤敏は東宝映画に出演する前から日本進出への準備として語学を勉強しており、³¹ 実際の映画で「カタコト」の能力を披露した事が「かえって魅力的」となったと藤本は回想する。つまり、『夜』でそうだったように、尤敏は完全な「日本人」になりきれず、エスニックな他者であるからこそ日本でスター性を獲得したといえる。ただ、藤本によれば、尤敏の能力が災いし、「『星』をつくるころには日本語がうまくなりすぎて、外人が日本語をしゃべる時の独特の魅力が薄れてしまった」という。³² 『ホノルル』では役柄が中国系アメリカ人となり、日本文化からはあからさまに切り離された「部外者」となっている。その映画の後、日本の「尤敏ブーム」は終息している。

さらに、日港の男女関係に見られる不均衡は、日本の加害者意識を隠蔽する効果を果たしている。『夜』で、母親が日本に去ったという不幸な生い立ちを麓紅が告白すると、弘は「その責任は戦争にある」といささか中立的な発言をし、さらに日本人嫌いであったはずの麓紅は、弘を愛することを通して日本に対して好感を持ち始める。『星』に描かれる中国人も親日派である。それは星璉が日本で医学を学んでいる点、また父の王椿が戦時中、足を傷めた(後の)星璉の指導教授を上海の病院で治療したといういきさつにも見られる。日本と香港の合作映画ではあるとはいえ、「香港三部作」には反日意識はほぼ不在である。ここには、門間貴志もいうように、日本から見た「戦争時代の負のイメージを払拭するための一種の戦後処理」が行われており、合作のポリテクスの不均衡がいま一度頭をもたげている。³³

モダニティ 「現代性」への渴望

こうして「日本の東洋^{オリエント}」が構築された他、「香港三部作」は「現代性^{モダニティ}」を追求した。³⁴ これは、ミリアム・ハンセンが主張したように異なる国や地域でそれぞれ固有に発達したものと考える必要があるはずだが、この三作に関して言えば、東宝とキャセイは共作を通してそれぞれの独自の「モダン」づくりを目指したということになる。³⁵ ただし、日本ないし香港の「現代性」が国家や都市という殻の中で生み出されたのではなく、覇権国アメリカとの交渉によって形成された越境的な「固有文化」であったということも忘れてはならない。例えば、東宝は戦前から「アメリカナイズされたモダニズムの映画」作りを一つの柱としており、「香港三部作」を製作するにあたって「現代にふさわしいメロドラマ」という製作意図を掲げている。³⁶

モダニティへの欲求は、キャセイの方にひときわ強く見られる。この会社は、1940年代終盤から1950年代に、欧米に比類するような最新の音響施設や冷房

31
「尤敏学日語」『星島日報』、1959年5月25日、9頁。

32
藤本「一プロデューサーの自叙伝」、247頁。

33
門間貴志「朝鮮人と中国人のステレオタイプはいかに形成されたか」黒澤清、四方田犬彦、吉見俊哉、李鳳宇編『日本映画は生きている 第4巻 スクリーンのなかの他者』、岩波書店、2010年、150頁。

34
この点に関しては、邱『香港・日本映画交流史』、164-165頁も参照。

35
Miriam Hansen, "Fallen Women, Rising Stars. New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism." *Film Quarterly* 54:1 (Autumn 2000), 10-22.

36
佐藤忠男『日本映画史I 1896-1940』、岩波書店、1995年、381頁。なお、このコメントは、東宝の前身である写真化学研究所の製作方針に関する記述である。東宝『香港の夜』パンフレット、1961年、1頁。

37

黄「跨越地域的女性：電懣的现代方案」、118-127頁。

38

Lim, Cathay, 152.

39

傅葆石「現代化与冷戰下的香港国語電影」黄編『国泰故事（増訂版）』、52頁。

40

「她愛梳蓬松日本装」『七彩影星』、1961年春季号、頁不記載。

41

『香港の夜』の主演女優 尤敏を売り出す
『朝日新聞』夕刊、1961年3月27日、4頁。
「いよいよ現地ロケ」『読売新聞』夕刊、1961年2月28日、5頁。

42

「キスをしない香港女優 尤敏をめぐる伝説」
『週刊平凡』、1961年4月、50-53頁。

が完備された劇場づくりにいそしみ、やがて「現代的」な映画を量産しはじめる。³⁷ 1991年に出版された年史を見ると、キャセイ映画の「登場人物はモダンで、聡明で、ロマンチストで、豪華な生活を送り」、そのため「昔の上海のエリートが一時楽しんだようなコスモポリタンな生活様式に共感した香港の上海人たちの支持を得た」という。³⁸ 傅葆石も指摘するように、ここにハリウッドが意識されていたことは明白である。³⁹

この三部作の「現代性」は、まず登場人物の「国際性」に現れている。例えば宝田は、世界を闊歩する新聞記者や会社員などホワイトカラーの役を演じ、言語も英語と日本語——そして『夜』と『星』では北京語——を状況に応じて使い分ける。尤敏も、『星』では海外で活躍する女医を演じる他、三作を通じて複数の国を訪れ、宝田と同じく3つの言語を操る。日本では和服を着こなし、茶道や生け花にも挑戦している。ここでみられる尤敏の「コード変換」は、日本の観客に対しては香港人女性という他者の「エキゾチシズム」を引き立たせる機能を果たすが、キャセイ側にとっては看板スターの「国際性」の他に「文化性」を誇示できるというメリットがあった。その結果、例えば『七彩影星』は髪型の変化に着目し、尤敏の着付け用にまとめられた「日本的な頭」に新たな「芸術」を見いだしている。⁴⁰

また、尤敏の「現代性」は香港女性にまわりつく負のイメージを払拭する手段でもあった。キャセイはことに中国人女性を性的対象として描いた『スージー・ウォンの世界』に反発し、企画段階で尤敏は「清純かれん型のスター」であるから「売春婦などにしてもらってはこまる」と東宝に注文をつけている。⁴¹ さらに宝田とキスさせることも拒絶し、千葉監督の怒りを買っている。この出来事から、尤敏は日本のメディアの間では「キスをしない香港女優」として取りざたされ、宝田はいずれの映画でも尤敏を「純愛」の対象のみとしてしか接していない。⁴² この日本人男性の性的な欲望は、『星』の冒頭でボールペンに半裸で登場するブリジット・バルドーのような西洋人へと向けられている。

「香港三部作」の環境設定も「モダン」である。海外渡航が法的・経済的にまだ難しいその時代、登場人物たちはパン・アメリカン航空に乗って日本、香港、マレーシア、シンガポールを自在に飛び回る。当時の映画に描かれた香港は、『密航0ライン』（1960年）や『波濤を越える渡り鳥』（1961年）がそうだったように、麻薬、ギャンブル、闇社会などと結びつけられる事が少なくなく、『夜』でも暗黒街のボスが登場したり、街角でヌード写真を売る男が現れたりする。しかし、概していえば、三部作が描く香港は「純愛」の舞台となる健全な都市であり、拳銃や麻薬は登場しない。

日本の表象にも「現代性」が窺える。まず、東京はビジネス街のビル群や高級ホテル（新橋第一ホテルなど）が目立つ「モダン都市」の様相を呈し、路上ではあまりに車が多いため、『夜』のあるシーンで「急ぐときは歩いた方が速い」と弘のガールフレンドは説明する。『ホノルル』では、東京での短い滞在の間、

愛玲は数寄屋橋周辺の雑踏やまだ完成したての東京タワーを見学する。東京以外には春の雲仙や冬の北海道の自然も描かれているが、主人公たちはそういう場には汽車、自動車、飛行機、バスで訪れ、『星』ではテレビ塔に上ったり、オープンカーによって海辺でデートしたりする。つまり、日本は産業化が著しい「モダンな」社会として描写されており、「自然」の表象も「機械」と並置されている。⁴³



図版3 『ホノルル・東京・香港』の製作開始を告げる記事
 (『国際電影』1963年4月、4頁より)

さらに、『ホノルル』は、ハワイを通してアメリカの「現代性」を見せつけている。常夏のさわやかな青空の下、登場人物たちは舗装された横幅の広い道路をジープやクライスラーに乗って移動し、ヨットの上で余暇の一時を楽しむ。さらに、ハワイで育った「モダン」な愛玲は、中国の「伝統」に逆らうかのように、親が取り決めた結婚を放棄し、明るく自由な恋愛を求めていく。こうした「開放的」なアメリカン・ライフスタイルが実践されていたハワイは、矢口祐人の表現を借りれば「再び世界に追いつこうとする日本人にとって…〈中略〉…日本が進むべき道と日本人の持つ可能性を示してくれる」場であった。⁴⁴ アメリカ進出の機会を窺っていたキャセイにとっても、ハワイという土地は類似した意味を内包していたと思われる。⁴⁵

43

Leo Marx. *Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (New York: Oxford University Press, 1964).

44

矢口祐人『憧れのハワイ 日本人のハワイ観』中央公論新社、2011年、120頁。

45

「香港之星 尤敏演出更進一步」『国際電影』、1962年11月、42-43頁。“Hong Kong to Hawaii.” *Variety*, March 27, 1963, 7.

結論

「香港三部作」は力の磁場が生んだ映画群だった。東宝とキャセイというアジア地域のライバル会社が手を結んで誕生したこの企画は、国際的な文化交流を育む画期的な仕事となったが、その水面下で繰り広げられた意志の交渉が不均衡な連帯関係を形成し、特に東アジアにおける地域的ヘゲモニーを形成しようと目論む日本の欲望を反映する内容となった。また、冷戦が激化する中で製作されたこの3作品は、アジアへの進出を進める覇権国・アメリカの影響を多大に汲んだものとなっていた。ただ、キャセイも日米という強国の営為に加担することによって「モダニティ」を追求し、自らをエンパワーしていった。戦後のアメリカと東アジア各国の間には、さまざまな差異や不均衡がつきまとった。当時注目を集めたこの合作企画は、こうした同盟国内の不安定性を投射・再生産する文化装置だった。