慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	「『武訓伝』批判」とは何だったのか：王蓓氏・白樺氏・黄宗英氏・孫棟光氏インタビュー
Sub Title	Reflections on Mao Zedong's criticism of the film Wu Xun zhuan (1950) : Interviews with Wang Bei, Bai Hua, Huang Zongying, and Sun Dongguang
Author	吉川, 龍生(Yoshikawa, Tatsuo)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2014
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 中国研究 (The Hiyoshi review of Chinese studies). No.7 (2014.) ,p.166(89)- 224(31)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	インタビュー・解題・解説
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA12310306-20140331-0224

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

インタビュー・解題・解説

「『武訓伝』批判」とは何だったのか
――王蓓氏・白樺氏・黄宗英氏・孫棟光氏インタビュー――

吉 川 龍 生

解題

孫瑜監督の映画『武訓伝』（1950年）が公開されてから60年あまりが経った。公開後数ヵ月して、人民共和国の文芸政策にも大きな影響を与えた大批判キャンペーンが展開され、2012年３月にDVDソフトが発売されるまで、その映像が一般の人の目に触れることはなかった[(1)]。DVD化により映像をふまえての議論が容易になったと言えるが、『武訓伝』の製作状況や公開当時の状況を振り返ろうとした時、監督の孫瑜（1900-1990）や主演の趙丹（1915-1980）をはじめとして当時の関係者の多くはすでにこの世になく、実際に当時の状況を語ることができる人物は多くない。

2012年から2013年にかけて、『武訓伝』で趙丹演ずる武訓に密かに思いを寄せる小桃役を演じた王蓓氏（1931-）とその夫で映画『苦恋』（彭寧監督、1980年、のち『太陽と人（太阳和人）』と改名）の脚本家として知られる白樺氏（1930-）、趙丹夫人で『武訓伝』の冒頭と末尾で小学校教師役として出演していた黄宗英氏（1925-）、孫瑜監督の三男で『武訓伝』中では幼少期の武訓役として出演していた孫棟光氏（1941-）に直接インタビューする機会を得た。王蓓氏・白樺氏・黄宗英氏は録画と録音、孫棟光氏は録音でそれぞれ記録を残したが、広く

資料として利用に供するため、文字起こしの後、四氏の確認を得た原稿を日本語に翻訳して公開することとした。なお、ここに訳出した3つのインタビューについての解説を末尾に付す。

インタビュー対象の四氏の経歴及びインタビュー時の様子については、それぞれ次のとおりである。

王蓓氏は、本名・王淑貞、1931年4月28日南京生まれ。南京師範大学在学中に孫瑜監督に見出され、1948年に大学を卒業して崑崙影業公司に入る。本来デビュー作となるはずの『武訓伝』が様々な理由により撮影が遅れ、『カラスと雀（乌鸦与麻雀）』（鄭君里監督、1949年）がデビュー作となる。建国後は、『聶耳』（鄭君里監督、1959年）などに出演している。1956年、白樺氏と結婚。1977年には、白樺氏とともに『曙光』（沈浮総監督、1979年）の脚本を手がけた。後のインタビュー内容を見れば一目瞭然だが、インタビュー中、王蓓氏はひと言も発することはなかった。すでに往時の記憶は残っていないとのことで、ただ白樺氏の隣でにこやかに佇んでおられた。

白樺氏は、本名は陳佑華、1931年11月20日河南省信陽生まれ。劇作家・詩人・小説家。作家の葉楠氏は双子の兄。1947年信陽師範学校を中退して人民解放軍に入る。1952年昆明軍区創作組組長、1955年総政治部創作室創作員。1957年右派とされ、上海八一電影機械廠の組み立て工となる。1961年上海電影制片廠文学部に、1964年武漢軍区創作組に転属となる。1985年上海作家協会専業作家となった。『曙光』『苦恋』などの映画脚本を手がけた。王蓓氏の経歴について細かく記憶しているだけでなく、作家・詩人として文芸界全般に精通しており、自らも『苦恋』の上映禁止を経験していることから、『武訓伝』をきっかけに幅広い話題について話を伺うことができた。

黄宗英氏は、1925年7月13日北京生まれ。1941年上海に移り、主演した現代劇『甜姐児』で名を知られるようになる。1947年から映画の世界に入り、『三人の女（丽人行）』（陳鯉庭監督、1949年）、『カラスと雀』などに出演する。1948年、俳優の趙丹と結婚。建国後も『聶

耳』（鄭君里監督、1959年）などに出演した。その後、特に文革以降、エッセイやルポルタージュを中心とした作家活動やテレビドキュメンタリーの制作などで活躍した。インタビュー時点では、間もなく88歳を迎えようという年齢で、1994年にチベットで重度の高山病になり丸２日昏睡状態に陥り、それ以降頭の回転が鈍くなったと話されていたが、記憶ははっきりしていた。文字からでは分からないが、インタビュー中に黄宗英氏が最も感情を高ぶらせたのは、『武訓伝』で武訓が殴る蹴るの暴行を受けるシーンを撮影した際、実際に趙丹が自ら要求して身体中を殴られ、帰宅後全身青あざだらけになっていたことを語る部分だった。時代に翻弄された二人が上海で出会い、お互いに想いを通わせた様子が目の前に再現されたようで、聞いているこちらも胸が熱くなった。

孫棟光氏は、1941年10月１日重慶生まれ。孫瑜監督の４人の子ども（３男１女）の末子である。日中戦争の終戦後、南京、上海と移り住む。７歳の時、『武訓伝』で武訓の子ども時代を演じる。解放後は、『乗風破浪』（孫瑜・蔣君超監督、1957年）で少年船員を演じた。その後は定年まで上海電影制片廠に所属した。『ロアン・リンユィ阮玲玉（阮玲玉）』（スタンリー・クワン監督、1991年）では、父・孫瑜監督の役を好演している。インタビュー中に自身で語っているが、近年は孫瑜監督の残した様々な資料の整理や孫瑜監督についての著述に力を入れている。大変気さくな方で、自宅にお招き頂き、当初１時間ほどということでお願いしていたところを、２時間以上にわたって様々な質問に答えて下さった。

今回四氏のインタビューの実現に当たっては、王蓓氏・白樺氏・孫棟光氏については上海在住の作家・于強氏（1945-）に連絡の労を執って頂き、黄宗英氏のインタビューについては、『上海家族』(2001年)『紅日風暴』（2009年）などの映画作品で知られる彭小蓮監督（1953-）にコーディネートして頂いた[(2)]。また、インタビューの文字起こしについては、慶應義塾大学大学院中国文学専攻修士課程の陳婧さんにお

願いした。ここに併せて感謝申し上げる。

なお、本訳文中、訳注は［ ］、原注・原語及び生卒年、製作年、作品原題は（ ）で示した。インタビュー中に出現する作品名は邦題で示し、初出の箇所に原題を示した。邦題がない場合、原題と邦題が同じ場合は、原題を日本語で使用されている漢字で示した。また、注中の書誌情報については、中国語参考・引用文献著者名とタイトルを除き、原則として日本漢字に改めた。

1．王蓓氏・白樺氏インタビュー

日時：2012年6月16日（土）11：00～12：00
場所：上海市盧湾区　上海錦江飯店・北楼12階レストラン内個室
同席者：于強氏・范文通氏・范文発氏[3]

吉川龍生：『武訓伝』の中ほどに趙丹の演ずる武訓が暴行を受けて三日三晩寝込み、その後現実を変えようと思うようになるという場面があるのを覚えていらっしゃいますか？　あの場面は孫瑜監督が自分で考えたものなのか、他の人のアドバイスがあったのかご存知でしょうか？

白樺：それは私の記憶では武訓が夢を見る、幻を見るところですね。当時孫瑜監督はアメリカから帰国してそれほど時間が経っていませんでした。彼はあの時代唯一の正規に映画を一から学んできた学生でした。ですから、孫瑜監督はいくつかのアメリカ映画の中であのような夢のシーンを目にしていたのです。孫瑜監督が言うには、この夢の場面は哲学的なものや哲理に富んだものを表現できると思いつき、夢のシーンを設定したということです。

吉川：アメリカのどんな映画でしょうか？

白：孫瑜監督は何作も挙げていましたので、それぞれがどんな作品か覚えきれませんでした。

吉川：はじめの三分の一は中制［中国電影制片廠[4]の略称、以下同］で撮ったのですよね？　国民党が台湾に敗走した後、崑崙[5]で残りを撮ったわけですが、はじめの三分の一と後で撮ったものとスタイルなどにおいて何か違いはあったのでしょうか？

白：『武訓伝』は、一部分撮っただけで資金が尽きてしましました。しかも国家体制の交代にも遭遇して暗礁に乗り上げてしまいました。それで、王蓓はこの時期、他の作品を撮っていました。それは『カラスと雀（乌鸦与麻雀）』です。ですので、『武訓伝』と『カラスと雀』は同時に撮影していたと言っていいでしょう。そして振り返ってみると、それは事実上共産党が作ったものでした。崑崙は共産党の映画製作の一組織であり、崑崙のそれらの俳優たちは、解放後［退職した際］「離休幹部[6]」となったのはそのためです。あの時代は革命に参加すると言っていましたが、崑崙の人間は今でも恩恵を受けているわけです。「離休」となれば病院に行ってもお金はかからず、待遇が良いのです。

吉川：映画のスタイル上の変化はどうでしょう？

白：スタイル上は何の変化もありません。なぜなら、孫瑜監督はこの撮影をする際、非常に周到な準備作業をしていたからです。

吉川：カット割り台本を書くなどのですか？

白：カット割り台本は非常に細かくできていて、監督はよく気を配っていました。この映画は非常によく練られているのです。ですので、監督の既定路線が揺らぐことはありませんでした。当時、陽翰笙（1902-1993）[7]や夏衍（1900-1995）[8]らも監督に脚本の書き換えはさせませんでした。

吉川：夏衍はどの程度脚本にかかわっているのでしょうか？

白：かかわっていません。当時、この脚本自体に夏衍たちも賛同していたので、孫瑜をサポートしていたのです。予算、労働力、物資などの面でも。後にはメディアもこの作品を支持していました。

吉川：一部の俳優は中断した際に交代になったのですよね？

白：主要なキャストは変更ありません。

吉川：王蓓さんは？

白：孫瑜監督が王蓓を見つけたのは、南京は上海から割と近いですが、ある人の紹介で南京で学生が現代劇（话剧）をやっていて、ある俳優が『武訓伝』にふさわしいと聞いたからです。それで、南京に行って現代劇を見たのです。南京でその現代劇を見て、学生の現代劇ですが、これなら問題ないと決めたのです。当時王蓓を出演させるにあたっては、彼女の両親や家族が賛成しませんでした。芝居をやるなんてことは当時はなかなか受け入れられなかったのです。その後、孫瑜監督が家族と話をつけて、どんな映画を撮影するのかを説明して、この作品が武訓という世にもまれな正義感のある物乞いの逸話であるということで、その物語を話して聞かせたのです。そして、「撮影のために上海に迎えて、撮影が終わったら送り届けることを保証します」と言ったわけです。そうやって、監督はいろいろと約束をしました。ところが彼女が上海に来て撮影を始めると戦争[9]が始まって。結局帰れなくなり、南京には戻らなかったのです。孫瑜監督は王蓓の演技についてとても自由にやらせました。ただ、学生っぽい話し方だけを注意しました。学生の演劇にはそれらしい話し方があり、監督はそれを直すよう指導したのです。もっと自然に演じるようにと。それから、その役は王蓓にとって馴染みのない役柄、つまり農村の娘の役だったので、農村の生活を想像するように、とも指導しました。王蓓の演技にとって趙丹の助けは非常に大きなものがありました。二人の掛け合いがありましたから。ですから、王蓓は今に至るまで、他のことは忘れてしまいましたが、趙丹に教えてもらったことは覚えているのです。

吉川：1930年代上海で大中華百合影片公司[10]をやっていた呉性栽（1904-1979）[11]という人物をご存知ですか？

白：知っていますが、詳しくありません。後にあまり触れられなくな

った人ですので、おそらく政治的な理由だと思いますが。ですので、実際のところ崑崙の人たちについてはよく知っているのですが、その人のことはあまり聞いたことがありません。その点は歴史上、また資料上残念なところです。政治的な問題でそうした人たちが語られることもなく、存在しなかったかのようになるのは[12]。

吉川：呉性栽は当時重要な役割を果たしていたのでしょうね？

白：そうですね。一定の役割を果たしていたと思います。王丹鳳（1925-）[13]の夫[14]のように。彼も資本家でしたが比較的考え方が進歩的でしたから。白楊（1920-1996）[15]の夫も映画を製作する資本家でした。蔣君超（1912-1991）[16]です。ずっと後まで会社に雇用されていました。

吉川：先ほどおっしゃったように、孫瑜監督は南京で王蓓さんを見つけたわけですが、黎莉莉（1919-2005）[17]や王人美（1914-1987）[18]たちも、孫瑜監督が発掘したわけですよね。孫瑜監督は人材を見つける天才のように思えるのですが、どうしてそういうことができたのでしょうか？

白：いくつかの条件があると思います。一つは孫瑜が映画を専門として学んでいて、映画の製作を実践した経験があったからです。映画を撮った経験があったので、どんな人が、中国語で「上镜头（シャンジントウ）［カメラ写りが良い］」と言いますが、その人のカメラ写りが良いかどうか分かったのです。美しかったり整った顔立ちをしていたりふだんはとても良くても、レンズを通すとまた違うわけです。孫瑜監督はたくさん映画を撮って経験がありましたから、それを見分ける上では問題がなかったのです。孫瑜監督の選んだ俳優は間違いがありませんよね。阮玲玉（1910-1935）[19]をはじめとして、スターばかりで本当にすごいです。彼は初期の中国映画界の最高の伯楽です。

吉川：そうですね。金焰（1910-1983）[20]もそうですよね。

白：はい。金焰も孫瑜監督が見つけました。監督の中には、あれこれ決められず結局キャストがダメで失敗する人もいます。孫瑜監督の成功は、彼の脚本や構想のほかに、キャスティングもあるでしょう。ですから、中国映画にとっては大変な損失だったわけです。この名伯楽が1949年以降役割を果たせなかったのですから。実際中国は人材が豊富な国なのです。あの時代、お芝居をしようという人は少なかった、アマチュアの役者も少なかった。しかし、孫瑜監督が選び出したのは皆良い役者だった。これは歴史に残ることですよ。

吉川：新中国成立後、いくつかの場面を追加撮影して、会社側は上下二集に分けるよう要求したわけですが、後から撮影した箇所は党の文芸工作者の関与があったとも聞いたのですが、そうなのでしょうか？

白：そうです。解放後、かえってイデオロギー色が強まって、その手の関与の仕方は特別に直接的なもので、それまでの友人としての影響というようなものではありませんでした。つまり、国民党の頃は、夏衍たちは友人関係を利用してイデオロギー的な影響を与えていました。解放後は影響ではなく、指導なのです。彼らは皆役人になり、直接的になったのです。例えば、黄宗英の出演シーンは後から加えられたものです。最初と最後に、靴を履いて、帽子をかぶって。

吉川：それは完全に党の意見を聞いてのことでしょうか？

白：党の意見を聞いてのことです。ですからこの作品は後から変更させられたと言えるのです。その後、孫瑜の息子さんともこのことについて話をしました。後から変更して芸術的には不完全になったと。つながりの悪いところや、よく練られていないところもある。貧しい人々に対してだとか、文化についてだとか、そうした直接的な主題をぶちまけるのは、全体のバランスを崩すと。

吉川：共産党の指導というのは主に夏衍ですか？

白：映画関係のことは、当時は主に夏衍・陽翰笙・袁牧之（1909-1978）[21]でした。袁牧之は当時映画界では幹部でしたが、全国が解放された後、彼は消極的な態度を取って病気療養しました。ですので、彼はずっと一種の引退状態にありました。袁牧之は俳優であり監督でもありましたが、何もしなかったのです。かえって奥さんの陳波児（1910-1951）[22]のほうがいろいろとやっていました。陳波児は電影委員会の副主任で江青（1914-1991）[23]と一緒でした。ですから映画史では、解放後袁牧之は何もしていないのです。どういう理由かも分からず、誰も調べてはいません。政治的な原因なのか、思想的な問題なのか、身体的な問題なのか。彼の理由というのは身体的な原因ですが、その後彼は昆曲『十五貫』の主役をやっていた女性[24]を娶っていますから、身体的理由ではないでしょう。むしろ陳波児のほうが張り切って映画を管理し、早くに亡くなってしまいました。陳波児は当時江青に匹敵する力を持っていて、江青も陳波児の前では意見を言おうとしませんでした。陳波児の意見が絶対的な優位を占めていたのです。

吉川：『武訓伝』のいくつかのシーンはソ連映画の影響を受けているようにも思うのですが、孫瑜監督がソ連映画の影響を受けていたという可能性はありますか？

白：それは孫瑜だけの問題ではありません。すべての左翼映画人がソ連映画の影響を受けていました。当時ソ連は上海に機関を置いていて、しょっちゅうソ連映画を上映していました。

吉川：どの時期のことですか？

白：20年代末からです。

吉川：そうですか。では孫瑜監督もソ連映画を何作も見ていたかもしれませんね。

白：だいたい1週間から2週間に1本は上映していました。

吉川：そんなに頻繁だったのですね。

白：それは孫文（1866-1925）の「ソ連を手本とする[25]」というひと

言から始まり、映画もそうだったのです。ソ連の影響はきっとあります。

吉川：孫瑜がアメリカから帰国した1947年・48年頃もしょっちゅうあったのでしょうか？

白：ありました。当時、ソ連は上海駐在機関を持っていました。文化機関です。

吉川：エイゼンシュテイン（1898-1948）[26]のなどもやっていたわけですね。

白：そうです。

吉川：『イワン雷帝』（セルゲイ・エイゼンシュテイン監督、第一部：1944年、第二部：1946年）の壁に自分の影が映るショットなどは、『武訓伝』にも似たところがあるように思いました。

白：そうですね。当時ソ連映画を見ることはとても流行していました。その範囲は広くないですが。みな文化人、左翼の人たちです。右寄りに人たちは非常に少数です。

吉川：『武訓伝』批判を口実に党の最高幹部たち、例えば周恩来（1898-1976）や劉少奇（1898-1969）たちを批判しようという可能性はあったと思いますか？

白：毛沢東（1893-1976）の考えは、今日では次第に明らかになってきています。毛沢東が『武訓伝』批判を始めたのは、毛沢東の原則的なものは何かひと言で言えば、彼の権威を確立する、彼の各方面における権威を確立することです。実際『武訓伝』という作品を、当初毛沢東は知りませんでした。江青がこんな映画があると話して、それで興味を持ったのです。まさに多くの幹部の『武訓伝』に対する肯定的な意見を聞いて、文芸において絶対的な権威を確立したいと考えたのです。延安文芸座談会での講話（1942年）で延安という小さな範囲でその地位を確立しようとしたように。しかし、今はその範囲が非常に大きくなった。全中国です。どうするか？　彼は中国の知識人は自分に対して畏れが足らない

とずっと思っていました。彼の才能、芸術理論、哲学的認識において絶対的な権威を持っていないと自分では感じていました。これが一つめの理由です。もう一つは、知識人を押さえ込むことです。毛沢東はずっと中国の知識人は自分の言うことを聞かないと思っていました。それは、北京大学図書館にいた時から持っていた意識です。1949年以降各界の大家・巨匠たちはすでに毛沢東を非常に崇拝していたことを知らず、自分ではそのようには考えなかったのです。それで、高圧的に出たわけです。当時、『武訓伝』でなくとも、適当に別のものを見つけても同じようなことができたでしょう。考えてもみてください『武訓伝』について、毛沢東は階級論で解決しようと、その位置づけを確定しようとしていて、芸術的に人を納得させようとはしていないのです。芸術で人を納得させるすべがなかったのです。

吉川：映画においては孫瑜が標的だったわけですね？

白：孫瑜だけではありません。孫瑜の同僚たち、知識人全体です。この映画を口実に知識人を震え上がらせてやろうと。『武訓伝』と同時期に批判を受けた作品は他にもいくつもあります。ご存知と思いますが。『関中隊長（关连长）』（石揮監督、1951年）やら『われら夫婦の間（我们夫妇之间）』（鄭君里監督、1951年）やら、これらはすべて知識人に向けたもの、すべて一つの標的に向けたものです。この『関中隊長』は私も見たことがありません[27]。

中国映画界は解放以前、我々自身がそう思ったのではなく、ソ連人、ソ連の監督たちが初めて中国に来て、50年代初め中国の当時の映画を見て、とても驚いたのです。すでに相当のレベルに達していると。演技で言えば、趙丹や上官雲珠（1920-1968）[28]などです。それがどんどんだめになってしまった。30年代に上海で撮られた作品のレベルも相当高く、阮玲玉たち役者も含めて、ソ連の人たちもとても驚いていました。サイレント時代にすでにこんなに高いレベルに達していたのかと。中国映画は今はこんな状

況ですが。

吉川：白樺さんの『苦恋』（彭寧監督、1980年）は、今は見ることができるのですか？　私は大学で台湾版の『苦恋』（王童監督、1982年）を見ましたが。

白：台湾版と中国版では相当違っています。かけ離れています。台湾の当時の政治的な映画は大規模で、韓国の俳優と契約して演じさせています。私はアメリカで見ましたよ。

吉川：白樺さんのほうの『苦恋』は、電影資料館でも見られませんか？

白：現在の映画界の幹部でも見られませんよ。まだだめです。まだ早い。崔永元さん[29]が最近『武訓伝』や『苦恋』、『武訓伝』から『苦恋』までの何作かを取り上げています。彼は政協の代表として、何度も［解禁を］提起しています。『武訓伝』は緩められましたが、『苦恋』はまだです。崔さんの得た回答も不許可でした。

吉川：チャンスがあれば私も見てみたいのですが、フィルムはやはり電影資料館にあるのでしょうか？

白：長春電影制片廠のフィルムヤードにあります。あの倉庫は温度が一定に保たれていて、非常に安全です。傷むことはありません。プリントが電影資料館にありますが、現在ではすでに変色してしまっています。普通の倉庫ではだめなのです。フィルムはデジタルではないですからね。デジタル化してくれれば良いのですが。『苦恋』は非常に機密とされている映画ですし、撮影当時はフィルムからデジタル化する技術もなかったですし、やりようがなかったのです。

吉川：今回『武訓伝』のDVDが発売されましたが、もとのフィルムはどこのものなのでしょうか？

白：電影資料館ですよ。

吉川：民間愛好家が提供したとも聞いているのですが。

白：違います。そんなはずはありませんよ。

吉川：館長さんがフィルムの持ち出しに同意したと？

白：館長ではないでしょう。きっともっと上です。実際に、とっくに、文革が収束した後、高級幹部が解禁してもよいと。でも、ずっと正式な文書がなかったのです。

吉川：あの胡喬木（1912-1992）の談話ですね[30]。

白：そうです。胡喬木が言ったのです。しかし役に立たなかった。なぜなら、正式な文書ではなかったからです。

2．黄宗英氏インタビュー

日時：2013年６月15日（土）15：05 ～ 15：55
場所：上海市長寧区延安西路　華東医院会議室
同席者：彭小蓮監督

吉川龍生：最初の質問は『武訓伝』についてです。『武訓伝』では小学校教師の役を演じられていましたが、どんな理由やつながりがあって、この配役になったのでしょうか？

黄宗英：どうしてこの時期に武訓を撮るのかと、皆さんが決まってそのことをたずねるものですから、すでに撮影をした後に、私のあの役を作ろうと思いついたわけです。つまり、どうして撮るのかということを説明するために。

吉川：いつあの役を追加撮影することが決まったのですか？

黄：すでに全体の三分の一撮った頃です。

吉川：孫瑜監督が黄宗英さんに白羽の矢を立てたのは、『武訓伝』に趙丹さんが出演していたからということではないのですか？

黄：それは何とも言えませんね（笑）。

吉川：三分の一ということは、1950年はじめころにこの役が決まったと言うことですね？

黄：はい。

吉川：その時『武訓伝』に対してどんな印象をお持ちでしたか？

黄：この武訓という人物は、みな知っていました。知識人の間では、武訓という人物は知られていたわけです。陶行知（1891-1946）が書いた『武訓伝』[31]は、みな読んでいました。ですから、武訓に対してとても敬服していました。

吉川：小説の『武訓伝』はいつ頃お読みになったのですか？

黄：『武訓伝』の撮影前に、改めて引っ張り出してきて読みました。子ども向けの本を一冊持っていました。

吉川：映画『武訓伝』を何度も見直しましたが、武訓が夢の中で地獄に行く場面は、撮影技術としても新しさがあると思いました。当時映画の製作にかかわっていた人たちの間には、新しいものを撮っているという感覚はあったのでしょうか？

黄：私にはありませんでした。私は撮影の終わり頃に参加しただけですので、撮影の初期はほとんど参加していません。

彭小蓮：映画の中に武訓が夢を見る場面がありますよね？　いまで言う「意識の流れ」のようなものがあると思いますが、孫瑜監督がそれを創り出したというのは、本当に当時の中国映画の遙か先を行っていたと言えると思います。孫瑜監督の新しい考え方について話してもらえませんか？

黄：私にはできません。私の役はとても傍観的なものに過ぎませんでしたから。私はこの作品にずっとかかりきりだったわけではなく、三分の一撮ったところで私の起用が決まり、すぐに孫瑜監督のカット割り台本をひと通り読みましたが、私は監督を尊敬していましたので、良い作品を撮るだろうと信じていました。孫瑜監督はたくさんの作品を撮っていましたし。

吉川：武訓が夢の中で地獄に行く場面は、ドイツ表現主義[32]の影響が見られるように思うのですが、その可能性はあると思いますか？

黄：あると思います。当時表現主義が中国に入ってきて、私たち映画

写真１　黄宗英氏・彭小蓮監督と

関係者はみな表現主義が好きでしたから。

吉川：当時みなさんどんな作品をご覧になっていたのですか？　たとえば、ドイツの『カリガリ博士』（ローベルト・ヴィーネ監督、1920年）はご覧になりましたか？

黄：私たちが見たのはドイツ映画ではなく、ハンガリー映画[33]でした。当時何作か上映されました。

吉川：では、撮影に参加されていたとき、どの場面が最も印象に残っていますか？

黄：趙丹が殴られたり、蹴られたりする場面です。彼が帰宅して、入浴のために服を脱ぐと、身体じゅうあざだらけでした。

吉川：そうなんですか。本当に殴られていたのですね？

黄：はい。趙丹が本当に殴るように要求したそうです。

吉川：どうりで私もあの暴行を受けるシーンに感動しました。私は趙

丹さんが新疆でとてもつらい時期を過ごしたことを知っていたので、『武訓伝』で趙丹さんが暴行を受けているシーンを見て新疆で獄につながれている様子が連想されて[34]、何とも言えない気持ちになりました。それもあって、私自身は趙丹さんの出演作品の中で『武訓伝』は最もすぐれた作品ではないかと思っていました。黄宗英さんもそういった印象がおありですか？

黄：はい、私にもあります。趙丹自身も良い演技だったと思っていました。芝居がかったところもありませんし。

吉川：当時の上海の観客も趙丹さんの解放前の状況は知っていたのでしょうか？

黄：はい。みんな知っていました。

吉川：あの暴行を受けるシーンは上海で撮影したのでしょうか？

黄：上海で撮りました。

吉川：ロケの時、黄宗英さんも山東には行かれたのですか？

黄：私は行っていません。趙丹は行きましたが。

彭：趙丹さんたちは『武訓伝』のロケで山東にはどれくらいいたのですか？

黄：２ヵ月です。

吉川：映画『武訓伝』の最後にパレードの場面があります。毛沢東の肖像を掲げた行進です。あれは誰がどこで撮ったのかご存知ですか？　記録映像から持ってきたということはあり得ますか？

黄：記録映像を使っているという可能性は排除できません。

吉川：『武訓伝』が完成したばかりの頃、『大衆電影』で『武訓伝』特集が組まれ、『武訓伝』の製作関係者がインタビューを受けるなどしていますが、とても盛り上がっていたのでしょうか？

黄：当時は毎号取材が来て、とても盛り上がっていました。本当に毛沢東勲章[35]を頂けると思っていました。

吉川：1950年代に30年代の「左翼映画」の上映活動はあったのでしょうか？　50年代に30年代の古い作品は見ることができたのでしょ

うか？

黄：見られました。当時は「業務学習」と呼んでいました。

吉川：それは映画業界の人ですよね？　一般庶民も30年代の映画を目にすることはできたのでしょうか？

黄：見られませんでした。解放後はそれ以前の映画は上映しなくなりました。40年代も上映できませんでした。

吉川：50年代初めに一般の人たちは孫瑜がどんな映画を撮っていたのかあまり知らなかったということですか？

黄：はい。

吉川：その後、『武訓伝』批判が始まってから、具体的にどんな影響がありましたか？

黄：当時『武訓伝』を撮り終えた後、みな拍手喝采で、とてもいい出来だと思っていました。華東軍政委員会の幹部たちも鑑賞後スタンディングオベーションを送ってくださいました。私たちも起立し応えました。あの時は毛沢東勲章を頂けるつもりをしていました。

吉川：その後批判されてからどうでしたか？　いろいろとショックを受けることもありましたか？

黄：とにかく自己批判をしなくてはいけませんでした。

吉川：待遇において或いは映画に出演する条件面で何か変化はありましたか？

黄：当時誰もがどうやって映画を撮ったらいいか分からなくなっていました。『武訓伝』の批判があまりにすさまじかったからです。当時はとにかく大批判、大字報、自己批判でした。当時幹部たちも我が家に来ました。私たちは身構えましたが、「何てことはないよ」と言われ、自己批判文を書き終えたらそれで終わりでした。

吉川：待遇においても特に変化はなかったわけですか？

黄：変化はありませんでした。趙丹が翌日[36]路線バスで撮影所に向かうとき、車掌が上海語で「監獄には入らなかったのか？」と、

こう趙丹に言ったそうです。「反動映画」ですからね。私たちは進歩的な映画工作者であって、それまで「反動」という二文字が私たちの頭に被せられたことはありませんでした。ですから、当時は訳が分からずとても驚きました。批判の勢いもすさまじく、全国的で、その後の映画批判でも『武訓伝』ほどのものはないでしょう。

吉川：そうですね。初めてこれほど大規模な批判運動が起こったわけですね。ただ、『武訓伝』批判の時も、逮捕者、つまり監獄に入れられた人はいなかったわけですよね？

黄：いません。

吉川：55年に「胡風分子」が批判されたときには多くの人が逮捕されていますよね。『武訓伝』批判と「胡風分子」の批判では、その背景にいくらか違いがあるかもしれません。当時『武訓伝』を批判することで人民を教育するのが主というか、そうした意味合いがあったのではないかと思うのですが。

黄：でも、『武訓伝』批判の勢いたるやすさまじいものでした。半年前に『武訓伝』を探して見てみました。あのDVDです。見終わって、あんなに大規模な批判をするほどのものだったのかと思いました。

吉川：まったくです。ご覧になったということで、いま『武訓伝』に対してどのような評価をされていますか？

黄：良い作品だと思います。行きすぎたところもなくリアリティがあります。趙丹の演技にもリアリティがあります。

吉川：批判された後のことですが、お二人を助けたり、慰めたりした人はいましたか？

黄：幹部が我が家に来ました。彼らもどういうことか分かりませんでした。彼らはただタバコをひたすら吸って。私たちに心配するなと。

吉川：幹部もどういうことか分からなかったのですね。およそどれく

らいの時間が経ってそうした雰囲気に変化があったのでしょうか？

黄：その後長いこと作品を出せませんでした。幹部たちでもです。その後、まず少しドキュメンタリーを撮ろう、と。

吉川：ドキュメンタリーなら比較的安全ということですか？

黄：はい。民話に材をとったものも撮りました。

吉川：次に伺いたいのは『紅旗歌』についてです。1950年に現代劇『紅旗歌』の問題があったと思います。『紅旗歌』批判と『武訓伝』批判では、どのような違いがありましたか？

黄：『紅旗歌』は工場労働者を頌えるテーマで、とても革命的なものです。

吉川：でも、『紅旗歌』を批判する人たちがいたわけですよね？

黄：『紅旗歌』を批判した人はいませんよ。

吉川：そうなのですか？　この『改造』という本に『紅旗歌』が批判を受けたと[37]。

彭：おそらく小規模な批判で、『武訓伝』のような大規模な批判ではないでしょう。

吉川：では、『紅旗歌』が批判を受けたことに特に記憶はないということですね？

黄：ないです。私はまったく『紅旗歌』が批判された記憶はありません。

吉川：現代劇の『紅旗歌』には出演されていたのですよね？

黄：はい。『紅旗歌』には主要人物が三人いて、私はそのうちの一人を演じました。上官雲珠さんがあの「落伍分子」を演じました。

吉川：「落伍分子」というのは、馬芬姐ですね。黄宗英さんの役は？

黄：王なんとかだったかと[38]。

彭：『紅旗歌』は魯煤（1923-）[39]の作品でしょう？　魯煤さんは存命で、インタビューもできますよ。北京にいます。

吉川：要するに、『紅旗歌』はそんな大きな問題ではなかったということですね。

彭：そうですよ。『紅旗歌』は『武訓伝』ほど大きな批判ではありません。『紅旗歌』は毛沢東も名指しで批判はしていません。『武訓伝』は毛沢東自ら名指しして[40]、政治運動となった事件でとても大規模です。中国で最初の文芸界での批判で、『紅楼夢』批判よりも早いわけです。『武訓伝』が最初です。

吉川：当時みなさんはこれが政治運動だとは思っていなかったのでは？

彭：政治運動ですよ。でも、まだ一個人を迫害することはなかった。のちの労働改造やら、懲役刑やらのようなものはまだなく、そんなに深刻ではなかったのです。最初の運動でしたから、まだそんなにひどくなかった。その後どんどんエスカレートしたのです。

吉川：周揚（1908-1989）[41]でさえ『紅旗歌』を批判した人に反駁していますよね。

彭：そうです。『紅旗歌』批判は範囲も狭く、そんなに影響のない批判だったのです。しかも、あの劇の反響も『武訓伝』ほど大きくありませんでした。孫瑜は当時中国で最も成功していた監督で、この作品は解放前から解放後にかけて撮影され、孫瑜の経歴も特別です。作品の資金面でも違いがあります。『紅旗歌』は小規模の現代劇で、あらゆる方面の影響力において全く違います。レベルが違うのです。孫瑜は当時中国で最高の監督でした。当時、孫瑜に比肩しうる監督はいなかったはずです。当時の中国のナンバーワン監督と言っていいでしょう？　宗英おばさん。

黄：必ずしもそうとは言えません。

彭：それなら、当時の監督で孫瑜よりすごい監督は誰ですか？

黄：現在の視点では孫瑜がナンバーワンと見てもいいでしょう。でも、当時孫瑜はすでに何年も映画を撮っていませんでした。

彭：そんなことはないでしょう。当時は50年代で解放直後で、孫瑜は

ナンバーワン監督だったでしょう？

黄：そうとも言えるし、そうとも言えません。

彭：どうしてですか？

黄：孫瑜は左翼ではなかったから。

彭：それなら、左翼は誰ですか？

黄：沈浮（1905-1994）[42]、陳鯉庭（1910-2013）[43]……。

彭：于伶（1907-1997）[44]たちですね。孫瑜は芸術的にも映画言語の面でも造詣が深かったけれども、政治的には左翼ではなかったということですね。宗英おばさんと趙丹おじさんは左翼としてやって来たわけですね、崑崙にいたわけですから。周揚や夏衍たちは左翼を支えたけれども、孫瑜が解放後ずっと重用されなかったのはそのためですね。

黄：そうです。

吉川：程季華の『中国映画史』[45]では、孫瑜は左翼映画人の代表的人物だったのでは？

彭：孫瑜は左翼ではなかったということですよ。だから孫瑜が当時『武訓伝』を撮ったとき国民党政府が出資して、中制で撮影しているわけですね。まったく左翼が撮影したのではないですね。左翼が送り込んだということですね、宗英おばさん？　そこのところを話して下さい。当時どうして趙丹おじさんを『武訓伝』に出させたのか、共産党がどう指示したのか、話して下さい。

黄：当時、陽翰笙が趙丹をたずねてきて、武訓を演じるように言ったのです。陽翰笙が言うには、いま中制で「戡乱片（カンルアンピエン）［反共映画のこと］」を撮っていると。共産党に反対し、解放区をどうやって空爆したかを撮ったりして、映画本編の前にニュース映画として上映して宣伝をするのです。国民党がことごとく勝利し、共産党がことごとく敗退していると、そうやって宣伝するものです。陽翰笙は、孫瑜がすでに『武訓伝』を持って中制に行った、6年もかけた脚本で良くできている、武訓を演じてギャラをふっかけて

最高額を要求するように、と言いました。中に入り込んで、中制のスタジオにセットを作り、スタッフを独占して、「戡乱片」が撮れないようにせよ、と。そういう任務で、趙丹は引き受けました。

吉川：趙丹さんの自伝に「麻の大きな袋２つ分の紙幣をもらった[46]」とあったと思いますが、本当ですか？

黄：大きな袋２つというのは、ファンレターなどの手紙のことですよ。

彭：それなら、その後何をもらったのですか？　金の延べ棒ですか？

黄：金の延べ棒２本相当という「金圓券」です。その後インフレがすさまじくて、スーツを２着、音声レコーダーを１つ、この３つを買っただけでした。

彭：当時もう音声レコーダーがあったのですね？

黄：ありました。最新のレコーダーです。スピーカーが２つ付いて。

吉川：それでおしまいですか？

黄：まさにお金がお金にならなかったのですよ。朝方白酒を１本買えたお金が、夕方にはマッチの小箱が買えるだけになっていました。到る処で人々が並んで米を買いあさっていました。

吉川：最後の質問は1957年の毛沢東と羅稷南（1898-1971）[47]の魯迅（1881-1936）についての会話のことです。当時、どのような状況だったのかお話頂けますか？

黄：当時すでにもうすぐ反右派闘争が始まろうとしていました[48]。中ソ友好記念会館［中苏友好大厦］[49]で座談会がありました。小さな会議室にたくさんの円卓を設けて、その円卓の席に座りました。私と趙丹も円卓の席に座りました。その時毛主席が外から入ってきて、ちょうど私と趙丹のいる円卓に座りました。その時、羅稷南は私たちの隣の円卓にいて、毛主席に「魯迅がもしいま生きていたらどうなっているでしょうか？」と聞きました。毛主席はすぐに、「監獄の中でまだ書いているか、ひと言も話さなくな

っているかだろう」と言いました。そう言いながら着席したのです。非常に簡単な言葉でした。

吉川：そばにいた多くの人がその会話を耳にしたのでしょうね？

黄：そうでもありません。

吉川：その時毛主席の言葉を聞いて、どのように感じましたか？

黄：ちょっと鳥肌が立ちました。

吉川：その時の毛主席の口調は、軽い感じでしたか、それとも重い感じでしたか？

黄：重い言い方ではありませんでした。おしゃべりをするように。おそらく他の人もそうした質問をしたことがあるのでしょうし、毛主席もおそらく人々の頭にそうした疑問があるのを分かっていたのでしょう。

3．孫棟光氏インタビュー

日時：2013年6月16日（日）13：30～15：45

場所：上海市徐匯区呉興路　孫棟光氏自宅

孫棟光：いくつか質問があれば先に言ってください。少し考えますので。『武訓伝』については、だいたいどれくらい質問がありますか？

吉川龍生：撮影は順調だったかなどの状況、ご自身山東ロケに行かれたか、最も印象に残っているシーンは何か、作品末尾の群衆が毛沢東の肖像を掲げて行進するシーンは誰がどこで撮ったのか、などです。また、『武訓伝』完成後の状況、例えば完成直後の孫瑜監督の状況や、監督自身がこの作品をどう見ていたかなどです。その後批判が始まってから、どのような状況が起こったか、孫瑜監督はどんな様子だったか、撮影所の人で監督を助けたり慰めたりする人はいたか、待遇面や仕事面で変化はあったか、その後の

監督の映画製作でどのような影響があったのか。『武訓伝』に関してはおよそこうした質問です。

孫：『武訓伝』のおよその状況は父の回想録[50]に書いてありますから、すでにある程度ご存知かと思います。1948年『武訓伝』は南京の中制で撮影が始まりました。撮影の前に、私は父について山東と北京あたりを見に行き、写真を撮り、武訓が当時開いた学校を見学しました。見学した学校の中には、「武訓小学校」という名前の学校もありました。校長先生にお会いしたり、写真を撮ったりしたのです。当時私はまだ小さかったので、いろいろなことが理解できていませんでしたが、父のその時の目的は脚本を書くためで、武訓が当時住んでいたところで取材をすることでした。当時中国では一つの村が一家族単位になっていたところがあり、その村はみな武訓の親戚でした。そんな小さな村ですから、普通に取材にいけば、当然その親戚たちを取材することになるわけです。親戚関係にあるわけですから、たいていの人が武訓を賞賛し、武訓がどれほど苦難に耐えたか、貧しい子どもたちに勉強させるために生涯どれほど苦労したかを語るのです。その時武訓に対して批判的な意見などまったく聞きませんでした。そうした点については、論争もあり、不充分なところもあったでしょう。父のその訪問は簡単な調査のためで、何ヵ月にもわたるような調査ではなく、そんな何ヵ月もの調査は不可能でした。そうでしょう？　何日か訪問してみるという、そんな調査でした。まだ幼くてよく分からないところもありましたが、父が何か用事をしていたという印象は残っています。武訓のつくった学校や武訓を記念した武訓小学校を見学し、それぞれの校長先生に会って写真を撮りました。1948年のはずです。半年くらいのずれがあるかも知れませんが。

　最初は中制で撮影を始めましたが、後にキャストの何人かは、中制が台湾に移ってしまったことで、交代になりました。中制の職員でしたから。［『武訓伝』撮影当時の］中制は国民党教育部に

所属していましたので[51]、ちょっと現在の八一電影制片廠[52]みたいなところがあり、少し軍隊みたいで、軍服を着ているという具合です。郭沫若（1892-1978）が［上級組織の軍事委員会政治部第三庁の］長官ですね、［発足］当時は[53]。職員が半軍服みたいなものを着ていた時期があったのです。その後解放されて中華人民共和国が成立して、それからは崑崙公司に移りました。崑崙は当時解放後すぐの私営と国営の過渡期にあり、経営状況もあまり良くありませんでした。そんな時、孫瑜の評判を利用して、作品ができないかと考えたのです。資本家がひと儲けしようというわけですよ。早くも40年代に陶行知が父に武訓の画集[54]を贈り武訓を映画にしようと考えていましたから、それが撮影できるのは良いことだと、崑崙で『武訓伝』の撮影を続けたのです。

吉川：当時上海で孫瑜監督の評判はかなりのものだったのですよね？

孫：1950年当時、父は1900年生まれですから、50歳でした。まだ若々しくて、活力がありました。当時、中国は人口が多いので、映画を見ることができた人の割合は決して高くありませんが、知識人、文化人、学生といった映画と接触のあった観衆のなかでは、父の評判は高かったはずです。

吉川：当時孫瑜監督が30年代に撮った作品の上映はありましたか？50年代初めに上海で上映されたことはあるのでしょうか？

孫：50年代初めに30年代の作品の上映ですか。ありません、一度もありません、確かに。

吉川：全くないのですか。

孫：一度もないはずです。現在ではあなたもDVDを集めていると思いますが、現在見ることのできる作品の半数近くは当時プリントがなくて、ここ20年ほどで見つかったものです。あんなにたくさんの戦争を経験して、考えてみて下さい、抗日戦争があり、国民党との戦いがあり、しかも当時はすべて可燃フィルムで保存も大変でした。それに当時の政府もそうした文化的なものを保存しよ

写真２　孫棟光氏と

うという観念もなく、多くの人がそうした観念を持っておらず、多くが失われてしまいました。そうした要因が重なってのことです。

吉川：40年代に重慶で孫瑜監督は３作[55]ほど撮っていたと思いますが、現在ではすべて見られないのでしょうか？　私も探したのですが、見つからなくて。

孫：はい。40年代のものはありません。『長空万里』（1940年）と『火の洗礼（火的洗礼）』（1941年）、どちらも残っていません。後にカットされて残ったポジだけが見つかりました。編集作業で残されたフィルムで、数百コマあります。（実物を見せて）こうした形のコマが数百個見つかっただけでした。

吉川：話題を『武訓伝』に戻しますが、『武訓伝』の撮影時も山東ロケに行かれたのですよね？

孫：行きました。

吉川：当時山東でのロケはどうでしたか？　順調だったのでしょうか？

孫：あの時の山東ロケの印象は寒かったということです。冬に行ったもので、ロケ隊全員がコートを着て、皮の帽子を被っていました。あそこで何枚か写真を撮って、まだ残っています。寒冷な気候の下で、１ヵ月あまりロケをしました。まだ幼かったので、具体的にどう撮影したのかはすでに記憶がありません。いずれにしても、困難な環境で、みな現地の一般家庭に寝泊まりしていました。現地の人たちはよく私の面倒を見てくれた印象があります。私は寝袋に寝たことがなかったので、とても印象に残っています。私たちはアメリカ軍のダウンの寝袋に寝ていました。寝袋は軍用で緑色でした。そういうもので寝たことがなかったので、とても珍しくて。どういうものか分かりますか？

吉川：だいたい想像できます。登山で使うようなものですよね？

孫：そうです。以前はあの手のものは軍用で、庶民が使うことはありませんでした。おそらくあれは国民党の中制から持ってきたものなのでしょう。解放戦争後、アメリカ軍はまとまった物資を残していき、生活用品やチョコレートのような物資も残していきました。当時お店で売っていたのは軍用チョコレートが多く、とても硬いものでした。それに、戦闘の時に食べるクッキーも南京では売られていました。小さい頃そうしたものを食べてとても奇妙に感じて、特に印象に残っています。

吉川：では、『武訓伝』で最も印象深いシーンはどれですか？

孫：小さい頃も含めて比較的印象が深いのは、武訓が病気になって夢を見るいくつかのシーンです。小さいときは印象が強かったです。なぜなら、こういう撮影方法を見たことがなかったからです。例えば、武訓が夢の中で天国に行きますが、ドライアイスを使っていて、それ以前の中国映画では私の記憶では見たことがありませ

ん。私は子どもでしたから、それを見ておもしろいし、もの珍しく思いました。他には、地獄の場面の撮影です。張挙人と二人の手下が奇妙な格好をし、大きな筆を持ってというスタイルは、もの珍しくて好奇心をそそられました。少し年齢が上がると、ああ、このいくつかのシーンは想像力に富んだものだったんだなと思いました。実際のところ、夢の場面は中国の昔からの伝統あるいは旧来の文化の中の天国と地獄の考え方を受け継いでいます。昔は十八の地獄があると言ったわけで、実は中国の古い文化の一部分なわけです。でも、やはり技術的な角度から見ると、解放直後の時期にそうした場面は非常に珍しかった。いまではそうでもないですが。こうした場面は規模が大きく、エキストラもたくさん使って、しかも様々なキャラクターがあって、当時比較的進んでいたドライアイスで雲をつくるなど、技術的にも一流でした。現在からすると分からないですが。いまの若い人が見ても新しいという感覚はないかもしれませんが、当時はスケールの大きなたいへんなシーンだということになったのです。視覚効果の面で、当時の観客はきっとそう思ったと思います。芸術的な角度から言えば、『武訓伝』は中国の古い文化と当時の観念が一つになったものだと思います。個人的にも、印象深く、好きな場面なのです。当然ほかの面でも、趙丹の演技や王蓓など他の役者も、みな優れています。いずれにしても、夢の場面は子どもの頃から大人になるまで、『武訓伝』について話し出すとすぐに脳裏に浮かぶ場面です。個人的にはその場面が好きです。文化的な水準もありイマジネーションもあふれ技術的なレベルもあり、それらを父は夢の場面で表現していると思います。

吉川：私が初めて『武訓伝』を見たときにも、あの夢の場面はとても印象深いものがありました。その後何回も見直して気づいたのですが、あの場面を撮影する際、孫瑜監督はドイツ表現主義を意識していたということはありませんか？

孫：ドイツ表現主義を意識していたとは限らないと思います。抽象的なあるいはフロイト的なものですよね。フロイトは父にそれほど大きな影響は与えていないのではないかと思います。でも、成熟した芸術家にとって、他の多くの分野や他の芸術家と通じ合うことがあり得ると言うことはできると思います。父がフロイト主義だとは言えませんが、ある面ではフロイト的なもの、あるいはドイツ的な表現方法とも合致しています。これは最近思い出したことで、以前はあまり気にしていなかったのですが、最近は文字を扱う仕事をしていることもあって、父が吸収していたものはとても多いのだなと思います。父は小さい頃から中国の詩歌を好み、中国の伝統的文化教育を長きにわたって受けただけでなく、西洋で学び、若い頃には欧米のロマン主義やリアリズムの小説を大量に読んでいました。英国のディケンズ、フランスのスタンダール、アメリカのオー・ヘンリーが好きでした。西欧あるいはアメリカの当時のロマン主義的な小説、今では世界的名著なわけですが、それらの優れた作品をことごとく読破していました。ですので、中国と西洋の二つの文化が父の頭の中では極めて自然に一つになっていて、しかも父の映画の中ではその二つが一つになって表現されているのです。私は父の特徴はまさにそこにあると思います。最大の特徴は中国の文化と西洋の様々な優れたものを一つにして、比較的自然にわざとらしくなく表現しているのです。父が当時の他の中国人監督と全く異なっていたのはその点だと思います。もう一点は、中国の大部分の監督はアメリカに留学に行ったことなど全くなかったので、当時、「これはこうやって撮るのか」とか「あれはどうやって撮ったのだろう」という具合でした。我々がいま3Dのものを目にして、「これはどうやって撮ったのだろう」と言うのと同じような感覚です。父は本当に西洋の進んだものを、技術的なものに限らず持ち帰ったのです。

吉川：孫瑜監督自身はあの夢の場面をどう思っていたのでしょうか？

気に入っていたのでしょうか？

孫：それについては、その後も話したことはありませんでした。いずれにしても、考慮の末のものだということは見て取れます。あの夢の場面については、何人かの批評家があまり評価しなかったように記憶しています。現実から乖離しすぎだと、そんな評価を目にしたことがあるように思います。父自身も取りたててそれについて述べたことはなく、少し言及したことはあるようですが、私はよく覚えていません。この場面のために単独で文章を書いたなどということは、なかったようです。

吉川：では、最後の行進の場面はどうですか？

孫：そこには私はあまり印象がありません。でも、二つの可能性があります。一つは、本当に行進しているところを撮影した。もう一つは、何かの記録映像から持ってきたかです。考察したことがないので結論は下せませんが、その二つの可能性しかありません。ただ、きっとわざわざそうした行進を準備したのではないでしょう。当時それほどの財力はなかったように思います。資本家が撮らせる映画ですから、本当にそんな大きな行進を組織する可能性はあまりなく、大部分が記録映像から持ってきたもののはずです。

　当時私が最も印象に残っているのは、『武訓伝』の宣伝のときの広告です。その広告は当時もそうですがおそらく現在に至るまで、中国映画界ではあの大きさを超えるものなかったと思います。上海には大光明という映画館がありますが、ご存知ですか？　大光明電影院は今でも形が変わっていないのですが、そのポスターは趙丹演じる武訓がひょうたんのひしゃくを手にした全身の写真で、映画館の屋上から地面までありました。何十メートルもあったはずですよ。

吉川：趙丹一人が写っていたのですか？

孫：はい。父が自分でそのポスターの写真を撮ってあったのですが、私は文化大革命のとき何かあるといけないと思い、破り捨ててし

まいました。今になって思うと本当に後悔しています、見られないのですから。趙丹の娘も印象があるらしく、テレビのドキュメンタリー番組の中でこのポスターを見たと話していますが、彼女の記憶は私と食い違っていて、映画館の脇のほうだと言っていました。でも私のほうが正しいはずです。その写真はかつて我が家にあったのですから。少なくともこのポスターは趙丹の娘にも深い印象を残したということです。このことは、ある面からいえば、当時『武訓伝』が重視されていたことを物語っています。宣伝の方法がこんなレベルにまでなっていたとは驚きでしょう。資本家、つまり会社のボスが宣伝をするとなるとたいへんなものでしょう。また別の面からすれば、会社のボスもこの映画はいけると感じていたわけです。当時父は［上下二集ではなく］一集にしたいと思っていたのですが、これは父の本にも書いてありますが、社長が二集にして二回分のお金を取るのだと言って、いろいろなものが付け足されたのです。

吉川：シーンを追加したとき、孫瑜監督はどう考えていたのでしょうか？

孫：父ははじめからずっと同意しませんでした。生きていたら今でも一集のほうがいいと言うでしょう。二集では明らかに間延びして見えるからです。多くの部分で父はやらされていると感じていて、鄭君里（1911-1969）[56]やらもう一人誰やらが当時父を手伝って、１シーンか２シーン台本を書きました。みんなで議論する必要があり、この人がこれを足せといえば、あの人があれを足せというという具合で、そんな状況だったので父はずっと乗り気というわけではありませんでした。これでは芸術的な質に影響してしまうと言っていました。会社側は今や給料も出せなくなっているのに、芸術などと言っている場合かと言う訳です。大局を考えて、父は二集にすることを受け入れたのです。

吉川：『武訓伝』後半の清朝の朝廷での場面はそれ以前と雰囲気が違

うようにも思います。

孫：「黄馬褂[57]」か何かの朝廷の場面ですね。自分が表現したいものではないものもありましたから、その痕跡があるのだろうと思います。

吉川：では、『武訓伝』を完成させた直後の孫瑜監督はどのような様子だったのでしょうか？　喜んでいましたか？

孫：完成直後はもちろんとても喜んでいました。長年の夢でしたから。40年代から、完成当時でいえば十年ほど前から、『武訓伝』のことをひとときも忘れませんでした。自伝にも書いてありますが、アメリカから帰ってくる船上で映画化のことを考え始めました。父にとってとても表現したかったものであるわけです。一人の芸術家が自分の撮りたいと思うものを撮れるのなら嬉しいはずです。最も恐れるのは、撮りたくないものを撮らされることでしょう。ですから父はきっとこの作品をしっかり撮りたいと思っていたはずです。そして、確かに本当にたくさんのエネルギーを費やしたのです。途中あれほどの曲折を経て、国共内戦などの戦争を経て、撮影所が変わるという経験もし、本当に紆余曲折がありました。ですから、完成後試写を見るなり安心しました。幹部から同業者まで、出来が悪いと言うような人は無く、間違いなく当時第一流の作品でした。社会的に見ても、新聞記事だけでも何十編と書かれ、新聞もふつうの雑誌も映画雑誌も軒並み持ち上げて、ほとんど批判的な意見は聞かれませんでした。その時はまだ。

吉川：その後批判が開始されてから、孫瑜監督の心情たるやいかなるものだったのでしょうか？

孫：批判後はきっととても不愉快だったと思います。納得いかなかったというのもあると思います。当時の知識人はまだこの新政府に信頼を置いていました。内戦では、国民党はやられて台湾に押し出されてしまいましたが、自分たちの責任です。国民党は当時確かに上から下まで官僚の多くが腐敗していて、知識人を含む一般

庶民や労働者に対して確かに不公平で、大部分の人がそのような政府に失望していたと言えます。父は当時充分に共産党を理解していたわけではありませんが、すくなくとも共産党が打ち出した方向性について、この目標はとても良いなと。共産主義には搾取する人も抑圧する人もなく、みなの生活も素晴らしく、戦争もないとなれば、当然それは好ましいわけです。ですから、突然こうして［共産党から］批判されて、納得がいかなかったと思います。私は批判されるような人間ではない、批判されるようなことは考えていない、と。しかし、私は本当に誤っていたのではないか、過去の考え方を改めて現在の思想に合わせなくては、とも感じる。ですから、当時父は矛盾した状態にあったはずです。父を含めて、その世代の知識人はみなそうでしょう。

吉川：昨日黄宗英さんも、映画人はどうしたら良いか分からなかった、どう映画を撮ったら良いか分からなくなったとおっしゃっていました。

孫：そうです。みなそうでした。翌年、翌々年、２作かそこら撮っただけで、あとは何もありませんでした。撮れなくなったのです。他にもこの事件は思想的な混乱も引き起こしました。他の人たちは臆病で、こんなに有名な監督までこんなにされたということで、本当に映画を撮ることが分からなくなってしまいました。

吉川：当時庶民の間で孫瑜監督の評価はどうだったのでしょうか？孫瑜監督が批判されて影響が大きかったと思いますが、一般庶民にとって具体的にどの程度の影響があったのでしょうか？

孫：そのあたりは私は分かりません。ただ、一般庶民もある社会［体制］から別の社会になったばかりで、やはり移行のための葛藤があったのです。庶民も新しい事物を受け入れる必要があり、心の中ではきっと納得いかなかったでしょう。大部分の人が『武訓伝』は素晴らしいと言っていたわけですから。この孫瑜という監督はレベルが高いと、心の中では……。私は一昨日周揚の息子が

周揚を回想した文章を読みました。その中に、周揚が初めて『武訓伝』を見たときやはり「素晴らしい。涙が出た」と言ったという一段がありました[58]。この情報は我々も初めて知りました。でも、結局周揚は最も厳しい批判の文章を書いて『武訓伝』を批判したのです。当時私はたくさんの批判の文章を読みました。ある本は今でも手元にあります。周揚のあの文章で使われている言葉、それはとても厳しいものでした。我々の社会は変わった。お前のこの作品はでたらめで、表現されている思想もとても反動的だ。反動映画には全く正しいところはなく、すべてダメだというわけです。いま見てもこの文章は厳しいものですが、別の見方をすると、彼らとて仕方がなかったのだと思います。周揚もどうしようもなかった。周揚は確かに感動して涙も流した。でも文章ではあのように厳しく書かなければならなかった。それは周揚一人だけのことではなく、評論を書いた大部分の人が心の中では「ああ、この映画は素晴らしい作品なのではないか」と思っていたのではと思います。でも、書かなければならなかった、心に背くことを。これは結局、周揚や夏衍などの当時の幹部が、文革以降、自分たちが非常に不公平な待遇を受けることになってから、彼らも自分はあの時どうしてあのように他人を遇してしまったのだろうと考えたのでしょう。その時になって自分で感じたのです。ですから、これは中国の歴史においてとても良くない時期だったのです。

吉川：武訓伝が批判された後、孫瑜監督の映画製作はいろいろと困難が生じたわけですよね？

孫：それはそうです。例えば先ほど話題になった待遇の問題です。小さい頃は知らなかったのですが、当時の中国映画界は、映画人の給料を等級で評価していたのです。例えば、一級、二級、三級というように評価していたのです。一番いいのは一級ですが、父は二級でした。なぜだと思いますか？　なぜかというと解放後まも

なくその評価をしたのでその人の貢献に応じたものにしなければならなかったのです。一番いい監督なら一級になるはずですが、そうはならず二級でした。それはおそらく武訓伝批判とも関係があるはずです。そうでしょう？　当時の一級は何人かの俳優だけでした。確か舒綉文（1915-1969）[59]か誰かで、私もはっきり覚えていません。確か監督では張駿祥（1910-1996）[60]が一級でしたが、おそらく監督という面からの評価ではなく、彼が電影局の幹部だったということで、その点から評価されたのでしょう。私もよくわかりませんが、理屈で言えば父は一級だったはずです。

吉川：孫瑜監督は党員ではなかったのですか？

孫：党員ではありませんでした。

吉川：党員になったこともなかったのですか？

孫：ないです。ないです。その後、父は民主党派に加入しました。中国民主同盟です。50年代のあの時期、民主同盟やら、農工民主党やら、この２つが比較的大きかったのです[61]。民主党派の間でも有名な人たちが参加することを望んでいました。民主的なもので、野党とまでは言えませんが、解放以前にも民主的な人たちの団体はありました。当時はと言うと、「あなたに我々のところに来て欲しいのです、そうすればわれわれも非常に助かります」という具合でした。ですので、農工民主党にしろ、民主同盟にしろ、父が参加することを希望していました。父も何も悪い事は無いと思い、加入したわけです。上官雲珠や韓非（1919-1985）[62]たちも民主同盟でした。

吉川：では、孫瑜監督は信仰の面でキリスト教の影響は受けていましたか？

孫：父はキリスト教に対しても、仏教に対してもとても尊重していましたが、信者ではありませんでした。

吉川：次にお聞きしたいのは『乗風破浪』（1957年）についてです。

出演されていると思いますが、当時おいくつでしたか？

孫：16歳でした。1957年のことです。

吉川：蒋君超さんと孫瑜監督の共同監督作品ですよね？　お二人の仕事上の関係ですが、孫瑜監督がメインの監督だったのでしょうか？

孫：メインはやはり父でした。父が脚本でしたので。脚本を書く過程で蒋君超たちも同じ船に乗って、上海から四川まで行ってきました。船長と生活を共にし、その船に住み込んで往復１ヵ月余りでした。船員の生活を知り、その上でその脚本を書いたのです。中国では当時「生活を体験する」と呼んでいました。蒋君超も行きました。ですから、このように誰がメインかというような事は、外向きには話しませんでした。父は脚本も書き、監督もしましたが、とても謙虚なのでこの作品は自分がメインだなどということは言いませんでした。私の記憶では、蒋君超がふだん現場を指揮することが比較的多く、何か意見があるときは父と相談していました。蒋君超はいまで言うところの「執行導演（ジーシンダオイエン）［ラインプロデューサー、撮影現場監督］[63]」ですよね。現場は彼が仕切り、当然父も何か意見があれば彼に伝えましたが、何もなければ黙っていました。でも、カット割台本は父が書いたものです。蒋君超は能力と責任感のある監督でした。

吉川：私がどうしてこのことを尋ねたのかというと、『乗風破浪』の冒頭で水着を着て漕艇の練習に行くというシーンがありますが、その雰囲気が孫瑜監督の30年代のスタイルにとてもよく似ていて、強く印象に残っているからです。

孫：そうですね。それもそのはずです。カット割台本は父が書いたのですから。

吉川：『乗風破浪』の撮影時、一番印象に残っていることは何ですか？

孫：当時は学生でしたので、撮影の時は何日か休みを取って行ったも

のです。56年というと中学生でした。

吉川：『乗風破浪』上映後の皆さんの反応はいかがでしたか？

孫：この作品の反応はとても良かったです。しかも東南アジア一帯で上映されることも多く、インドネシア、タイなどですが、当時父はわざわざその状況を確認していました。それに、当時は私もたくさんの観客から手紙をもらいました。上海電影制片廠宛に届いて私に転送されてくるのですが、東南アジア一帯の華僑からでした。華僑の中での影響はとても大きく、しかも多くが良い評価でした。でも国内ではその後……。57年反右派闘争開始後はまた問題になりました。その後奇妙なことに、映画館でチケットを売ってこの作品を上映する一方で、映画館の入口にこの作品を批判する看板を立てているのです。中国映画史の上でも奇妙なことでしょう。ある映画を批判しているときはその映画を全否定するというのとも違いました。批判しているときも少しだけ観客に見せて、この映画にはどんな問題があるのかと、そんなやり方でした。短い時間でしたが、とても奇妙な現象が『乗風破浪』に起こったのです。

吉川：映画界での評価も良かったわけですね？

孫：もちろんです。確かに最高の出来ということはありませんが、とても良い、かなり面白いということでした。やはり父の以前の作品の雰囲気が少しありますよね。ただ、当時映画を撮ろうとすれば多くの制約を受けざるを得ませんでした。プロパガンダ的な要素を、その時の要求に合わせるというようなことですが、そうした要素を必然的に映画に反映させなくてはいけませんでした。

吉川：当時映画を東南アジア諸国に配給するというのはよくあったことなのでしょうか？

孫：確か中国電影発行公司だったと思いますが、そういう機関があります。当時その名称だったか不確かですが、その中国電影発行公司が国内向けも国外向けも、主に彼らがやっていました。

吉川：もっと何作品も国外に配給されていたのでしょうね。

孫：そうです。『背番号５（女籃五号）』（謝晋監督、1957年）がソ連に行ったように。『乗風破浪』も何カ国にも配給されました。父が記録をつけていました。いまちょっと見つからないのですが、いずれにしても全部で十数カ国です。東南アジアで特に好まれていましたが、なぜかというと主演の女優[64]がタイの華僑なのです。50年代当時、東南アジアでは華僑が比較的多かったので、非常に好まれ評価も良かったのです。

吉川：57年の反右派の時、具体的にどのような問題が指摘されたのですか？　覚えてらっしゃいますか？

孫：『乗風破浪』に対しては、党幹部を戯画化して描いたということだったと思います。作品中、悪夢にうなされた主人公が機関長[65]の耳を舵のように持って動かしたり、船長は四六時中人に説教をしたりします。これは幹部に対して失敬であると。もう少し厳しく言うと党幹部に反対するものであるというわけです。あの時期はそう言われてしまうと何も言えなくなります。この作品はそもそもコメディーで、そのように批判されたらどうにも申し開きしようがありません。『武訓伝』と同じです。

　ところで、崔永元さん[66]をご存知ですか？　彼が北京で来年父のために記念館を作りたいと。彼自身「電影博物館」を持っているのですが、父のために特別に１つ部屋を作り、その部屋の中はすべて父のものにしたいということなのです。それから、父の日記やら、業務上のメモやら、画集などを出版したいと。それで私は最近父のノート類などを整理していて、とても多くのことを思い出したし、私の知らないこともありました。『武訓伝』の時と同様に、『乗風破浪』が配給された後いろいろと記録しています。後になって、父はこの作品の配給について確認して、何カ国にも配給されたことを書き残しているのです。

吉川：先週私が上海市檔案館で『乗風破浪』の資料を調べたときに、

62年に孫瑜監督が上級機関に直接『乗風破浪』の北京での上映状況を問い合わせたものが見つかりました。監督自身が問い合わせたもので、その後北京から返事が来ていました[67]。

孫：私は２年前、父の生誕110周年の記念をやりました。記念の会を開き、私の提案で電影家協会と記念文集を作りました。

吉川：はい。実は私も持っています。インターネットで購入したものですが。

孫：持っているのですか？　誰かが持ち出して売ったのでしょうか、とても不思議なことですね。（実物を取り出して）これです。500冊ほど作りました。写真は当然ながらすべて私が提供して、表紙はどんな素材でどんなデザインにするかなど、基本的に私の指示に沿って作らせました。ですので、これは内部発行で、全部で500部ほどなのです。

吉川：昨年王蓓さん・白樺さんを訪ねた際に、その本を持って行ったのですが、お二人もやはり驚かれていました。非売品だということで。

孫：［非売品だったのは］この文集が急ごしらえだったからです。電影家協会は私に、2010年の年末頃に記念活動をすることを知らせてきたのです。でも、父の誕生日は３月なのです。私は父の誕生日に記念の会を開きたいと思い、３ヵ月でこの本を作りました。本当に大急ぎでした。掲載した文章も私が選んだもので、かねてから読んで知っていたものはすぐに採用するという具合で、かなり慌ただしいものでした。ですので、これよりももっと大きなものを作りたいのです。この本の中のスチール写真が私はとても気に入っているのですが、今の映画ではこうしたスチールはなかなか撮れないのではないかと思い、そうした写真を更に充実させたいと思っています。この本を作った時は予算も足りず、本当はもっと厚いものを作りたかったのですが、予算はこれだけということでこの分量になりました。これよりももっと重くて、写真もよ

り多く、サイズも大きめで正方形の本にしたいのです。崔永元さんがこの２年こうしたことをやろうとしていて、それで私も父の遺品を整理しています。

吉川：去年発売された『武訓伝』のDVDは、元のフィルムはどこのものだったのでしょうか？　電影資料館のものですか？

孫：それについては、電影資料館の名前が使われていなかったので、後になって側面から探ってみました。文化大革命の時に『武訓伝』を批判するためにプリントが流出し、このDVDを出した人たちが後になって民間で手に入れたということのようです。例えば、崔永元さんですが、彼も露店で『武訓伝』１セットを手に入れたと言っていました。私にはとても不思議なのですが、どんな人がこうしたものを持ち出してくるのでしょうか。DVDは電影資料館名義ではなかったので、このオリジナルは電影資料館のものではないと思いますが、私は今のところよく分かりません。

吉川：文革の時、批判のために流出したかも知れないと。

孫：そうです。たくさんの都市で批判をやりましたが、批判が終わった後、批判を受けたような作品を誰が管理しますか？　ですからそれを取っておいた人がいて、それが今ではお宝になったというわけです。

吉川：事前にお渡ししてあった、孫瑜監督作品に見られる脚の表象についての私の論文[68]はいかがでしょうか？

孫：父がどうして女性の脚を撮すのかということを取り上げていましたよね。私の印象では、その視点から多くの作品をまとめて見るという、そうした視点はこれまでになかったと思います。私もあなたのおっしゃるこの視点から父と意見を交わしたことはありませんでした。でも、父の作品を見てみると、そうした感覚はあります。芸術鑑賞という点から見れば、人体美で説明できます。父はずっと健康的で積極的なものが好きでした。造形的に見てもそ

うです。美学的に、父は痩せて弱々しいものがあまり好きではありませんでした。当時中国映画には「文明戯（ウエンミンシー）」と呼ばれるものがあり[69]、そうした作品では男性も濃い化粧をし、女性化していて、健康的なイメージとは言えませんでした。美学的な観点から言うと、父は健康的で積極的なもの、健康的なセクシーさを好んだわけです。あなたも言っているように、それは健康的なものであって、色欲的なセクシーさとは違うのです。父の『大いなる路（大路）』（1935年）の中で（男性たちが）裸で泳ぐシーンがありますが、当時は外国人でさえ『大いなる路』に出てくるほどの大勢のものはあまり見かけない、と感じていました。そうしたものは当時の封建的文化や封建的社会に対する父の反抗ではないかと、つまるところ父の動機というのはそれなのではないかと、私は思います。どうしてかというと、あなたも言及していたように、父は母親のこと、すなわち私の祖母の纏足に言及していますが、当時父は纏足に反対を表明していました。祖国の女性たちが封建的な社会の下で抑圧を受けているのを目にして、中国の女性の社会的な地位の低さやつらさを感じ取って、それを非常に不満に思っていた父は女性たちのために声をあげようとしたわけです。それはもちろん当時のいわゆる新思想や新文化とも合致するものでした。日本もこういう状況はありましたよね。明治維新もそうでしょう。ですから私が考える父の動機は、封建的な文化に対して声をあげることが根底にあり、女性の解放、つまり女性が男性と同じように社会で一定の地位を得るべきだということだと思います。父が描きだしたそれらのもの、当時「野良猫」と呼ばれていた王人美や黎莉莉が演じていたものはすべて、封建的なものに対する反抗だったと思います。別の面では、楽観的で積極的な精神があります。父の映画の中ではよく女性主人公が死にますが、彼女たちは死に際して悲しんでいないのです。『おもちゃ（小玩意）』（1933年）をご覧になったと思いますが、涙をふるって笑みをた

たえているのです。『夜明け（天明）』（1933年）の黎莉莉（演ずる主人公）が銃殺される場面も、おしゃれをして一番美しい姿でこの世を去るのだと。『大いなる路』で、たくさんの労働者たちが死んでしまったのにまた起ち上がってくるシーンがありますが、父のそのどこまでも楽観的で積極的な精神が出ています。それは本当の中華民族の精神を代表するものだとも言えるでしょう。

香港教育局の劉偉華博士は、父が1923年に米国留学したときの学年（癸亥級）を研究しています。この学年には多くの著名人がいて、国民党の抗日戦争時期に最も優れた将軍［後述の孫立人］も父の同級生だったのです。梁思成（1901-1972）もそうです。劉博士はこの代の留学生を研究しているのですが、この代には中国で非常に有名な人がいろいろといるのです。みな清華大の卒業です。こうした研究も非常に面白いですね。劉博士は私も持っていない大きな２枚の写真を持っていて、その代の学生が船上で撮ったもので、アメリカのシアトル博物館でそれらを見つけたそうです。留学生たちは船に乗って行ってシアトルで降りたわけです。（写真を見せて）後のほうには、梁実秋（1903-1987）[70]、陳植（1902-2002）[71]、顧毓琇（1902-2002）[72]、孫立人（1900-1990）[73]がいます。孫立人は抗日戦で有名です。この代には有名人が本当に多かったのです。でも、先ほど話した梁思成はちょうど交通事故に遭って、この船では行かず、後から行きました。

注

※注における個人の伝記的事実については、潘旭瀾（主編）［1993］、张骏祥・程季华［1995］、天児慧ほか（編）［1999］、丸山昇ほか（編）［1985］に拠った。その他に特に参照した資料がある場合は、注にその書誌情報を示した。また、上記資料をはじめ紙ベースの資料では詳細な情報が見つからなかった場合や近年の情報については、「百度百科」を中心としたインターネット上の情報を参照したが、特に当該項目に限って参照したサイトがあるような場合はその旨を示した（いずれも最終アクセスは、2013年12月１日）。

（1）孫棟光氏のインタビューでも言及されているが、文化大革命中に批判のための上映が行われていたことがある。また、DVD 発売以前の2010年 3 月に、筆者は北京の中国電影資料館で『武訓伝』を鑑賞しており、少なくとも近年は研究者であれば中国国内でも映像を視聴することは可能であった。

（2）2012年 6 月にも、彭小蓮監督の案内で黄宗英氏を訪問した。その訪問は急な出来事だったため、機材の持ち合わせがなく録画も録音もできなかった。その時の状況は、彭小蓮［2013］に詳しい。

（3）范文通・范文発両氏は兄弟で、コーディネーターの于強氏の友人。范文通氏は書家として活躍している。

（4）前身は1935年に国民政府軍事委員会南昌行営政訓処が設立した漢口電影撮影場。1937年日中戦争開始後、中国電影制片廠に改組される、廠長は鄭用之（1902-1983）。1938年 9 月重慶に、1946年に南京に、1949年春に台湾に移る。『武訓伝』製作開始時点での所在地は南京であった。

（5）崑崙影業公司。1946年に創業、1947年には聯華影藝社と合併するが、社名はそのまま使用された。人民共和国建国以前から、革命的な内容の作品を製作し続けていたことで知られる。1951年長江電影制片廠と合併し、公私合営の長江崑崙聯合電影制片廠となり、1952年 1 月国営の上海聯合電影制片廠に組み入れられた。

（6）「離休」とは、1949年 9 月30日以前に、中国共産党の指導する革命軍に参加した人、解放区で革命工作に参加し且つ生産現場を離れ現物給与制の待遇を受けていた人、国民党支配地域で地下革命工作に従事していた人が、所定の年齢に達して退職することを指す。白樺氏も説明している通り、退職後の福利厚生面での待遇が非常に良い。これに対して、一般の人の退職は「退休」と言う。

（7）陽翰笙は、四川省高県出身。本名は欧陽継修、筆名に華漢、寒生などがある。左連結成に際しては発起人の一人に名を連ねる。1930年代前半から、聯華影業公司や明星影片公司などに拠って映画シナリオを多く手がける。1938年武漢に行き、国民政府軍事委員会政治部第三庁（庁長・郭沫若）の主任秘書となる。またこの時期、中共電影制片廠の編導（シナリオ・監督）委員会主任委員になる。建国後は、上海に戻り聯華影藝社を組織する。文革では、いわゆる“四条汉子”の一人として批判された。

（8）夏衍は、浙江省杭県出身。本名は沈乃熙、筆名に沈端先、黄子布、沈宰白などがある。1920年から27年まで、日本に留学していた。左連の準備工作で活躍し、左連結成後は左翼戯劇家連盟にも参加し、演劇活動を中心に活動する。1932年明星影片公司のシナリオ顧問となり映画界に進出し、建国後も映画や演劇の分野で活躍した。文革では、いわゆる“四条汉子”の一人として批判された。

（9）国共内戦のこと。

（10）1925年6月呉性栽の支援のもと大中華影片公司と百合影片公司が合併して成立した。所属の脚本家・監督としては、陸潔・史東山ら、俳優としては阮玲玉らがいた。1930年、華北電影有限公司、民新影片公司などとともに合併して聯華影業制片印刷有限公司となった。

（11）呉性栽は、浙江省紹興出身。1920年代初め上海で顔料の商いで成功し、1924年に百合影片公司を設立。その後、大中華百合影片公司や聯華影業制片印刷有限公司の理事長を務める。日中戦後の1946年には、上海文華影片公司を設立。1948年に香港に移住している。20年代～40年代の上海映画界に隠然たる影響力を持ったと考えられるが、詳細な事跡はよく分かっていない部分が多い。

（12）千葉商科大学の岩間一弘先生のご教示により、呉性栽の子息が香港で健在であることが判明した。その後、中国電影資料館の李鎮先生のご教示により、中国電影資料館がすでに呉性栽の子息にインタビューを行っていることが判明したが、「自分たちが生きている間は公開しないで欲しい」との希望から現在までのところ未公開だということである。

（13）王丹鳳は、上海生まれ。本名は王玉鳳。1941年映画界に入り、『新漁光曲』（屠光啓監督、1941年）で名を知られる。1948年に香港に移住するも、1951年に上海に戻り、柳和清と結婚し、上海電影制片廠に所属する。その後、1989年に夫ともに再び香港に移住し、「功徳林上海素食館」を経営して成功する。近年は再び夫婦で上海に戻った。

（14）柳和清（1929-）のこと。上海に生まれる。国泰影業公司や大同電影企業公司などを設立した柳中亮（1906-1963）の息子。

（15）白楊は、北京生まれ。本名は楊成芳。1931年に11歳で聯華影業公司の北平養成所に入り、1936年上海明星影片公司に入り『十字路（十字街头）』（沈西苓監督、1937年）で一躍有名になる。その後も、『春

の河、東に流る（一江春水向东流）』（蔡楚生・鄭君里監督、1947年）『祝福』（桑弧監督、1956年）など、時代に合わせてイメージを変化させ映画界で活躍した。

(16) 蔣君超は、江蘇省武進出身。1930年上海聯華影業公司の俳優となる。建国後は上海電影制片廠の監督となる。『乗風破浪』を孫瑜と共同監督した。

(17) 黎莉莉は、北京生まれ。本名は銭蓁蓁。1932年、聯華影業公司の所属となり、『火山での決闘（火山情血）』（孫瑜監督、1932年）を皮切りに孫瑜監督の作品に次々と出演し、一躍スターとなる。建国後は北京電影制片廠の所属となった。父・銭壮飛は、1926年入党の共産党員で、1927年にはじまる国共内戦の時代には中共中央特科の一員として地下活動に従事し、1935年３月烏江の渡河作戦で戦死した（銭壮飛については、刈間文俊［1992］を参考にした）。

(18) 王人美は、湖南省長沙生まれ。本名は王庶熙。1931年、聯華影業公司に入り、『野ばら（野玫瑰）』（孫瑜監督、1932年）に主演し、頭角を現す。『漁光曲』（蔡楚生監督、1934年）に主演。また同年、俳優の金焔と結婚（1945年に離婚）。1950年、上海長江電影制片廠の所属となり、1953年北京電影制片廠の所属となった。父・王正権は、湖南省立第一師範学校の数学教員で、毛沢東の恩師にあたる。

(19) 阮玲玉は、上海生まれ。本名は阮阿根。1926年、明星影片公司に入る。1930年、聯華影業公司で『野草閑花』（孫瑜監督、1930年）『故都春夢』（孫瑜監督、1930年）でその地位を確かなものにした。『新女性』（蔡楚生監督、1934年）に出演後、スキャンダルを新聞に書きたてられ、服毒自殺した。阮玲玉の自殺については、魯迅も「“人の言や畏るべし”を論ず（论“人言可畏”）」という文章を発表している。

(20) 金焔は、原籍地・出生地ともにソウルで、本名は金徳麟。1921年、一家で中国に移住した。1929年、上海民新影片公司でスクリプターをしていたのを孫瑜に見出され映画デビュー。『野草閑花』（孫瑜監督、1930年）でその地位を確かなものにした。1934年、王人美と結婚するが、1945年に離婚し、1947年女優・秦怡（1922-）と再婚した。

(21) 袁牧之は、浙江省寧波出身。本名は袁家莱。『嵐の中の若者たち（风云儿女）』（許幸之監督、1935年）に主演、『街角の天使（马路天

使)』(1937年)で監督を務める。1940年中国共産党に入り、同年ソ連視察に出発、1946年に帰国。白樺氏のインタビューにあるように、解放後はあまり目立った活躍はしていない。

(22) 陳波児は、広東省潮州出身。1929年、上海芸術大学を中退後、左翼演劇運動に従事する。1934年、上海明星影片公司に入り、同年電通影片公司に移る。1937年南京にて中国共産党入党。後に延安に入る。1946年、東北電影制片廠党総支部書記兼芸術処処長。1949年、北京に入り文化部電影局芸術委員会副主任など要職に就いた。

(23) 江青は、山東省諸城出身。本名は李進。藍蘋の芸名で映画に出演していた。1937年に延安入りし、1938年に毛沢東と結婚し、江青と改名。1976年、毛沢東の死後に文革の首謀者として逮捕され、1991年に獄中で自殺した。

(24) 朱心(1934-2009)、1955年に袁牧之と結婚した。

(25) 1920年代の連ソ・容共の方針が決まった頃のことを指すと考えられる。

(26) セルゲイ・エイゼンシュテインは、ソ連の映画監督。『戦艦ポチョムキン』(1925年)『アレクサンドル・ネフスキー』(1938年)『イワン雷帝』(第一部:1944年、第二部:1946年)などで知られる。モンタージュ理論を実践し、ソビエト映画の黄金期を築いた。

(27) 日本では、1987年東京国立近代美術館フィルムセンターでの第2回「中国映画の回顧」で、11月1日に上映された。

(28) 上官雲珠は、江蘇省江陰生まれ。本名は韋君犖。1941年、藝華影業公司に入る。1947年、崑崙影業公司に入り、『カラスと雀』などに出演。『舞台姉妹(舞台姐妹)』(謝晋監督、1965年)などに出演したが、1968年文革の迫害を受けて自殺。

(29) 中央電視台アナウンサー。

(30) 文革後の1985年9月5日、胡喬木が中国陶行知研究会と中国陶行知基金会の成立大会(北京)という公の場で『武訓伝』批判の行き過ぎを認める発言をし、新華社記者の趙衛が胡喬木の許可を得て、成立大会の記事を書く際に『武訓伝』についての発言を引用し、その記事は胡喬木のチェックを経て、新華社が当日配信した。翌9月6日『光明日報』をはじめ全国の新聞がこの記事を掲載したが、『人民日報』は〈胡乔木说对电影《武训传》批判非常片面、极端和粗暴〉との見出しで、1面中央に『人民日報』記者・畢全忠の記事を

掲載し、その中で新華社の配信したものと同じ胡喬木談話を引用した。この点に関しては、袁晞［2000］pp. 185-187に詳しい。当該記事は『人民日報』縮印合訂本や『人民日報』データベースでも確認できる。また、『胡喬木文集』（人民出版社、1992年）pp. 393-394（2012年版では、pp. 417-419）には、「陶行知先生是中国进步知识分子的典型」（原載『党史通訊』、1985年第15期）という一篇が収録され、『人民日報』記事をさらに補充した内容になっている。これにより名誉回復が図られたわけだが、『武訓伝』がすぐさま広く一般に公開されるまでには至らなかった。

(31) 陶行知自身が書いた『武訓伝』は確認できない。孫瑜［1987］p. 172で孫瑜が重慶で陶行知からもらったと書いているのは段承沢編『武訓先生画伝』（生活教育社、1944年）のことではないかと考えられる。段承沢編『武訓先生画伝』は、重慶で陶行知が再版したものが広く流布しており、上海図書館所蔵本では巻末の陶行知の「再版跋」が確認できる。なお、孫瑜［1987］p. 184には、趙丹もこの本を重慶で読んだとある。

(32)『カリガリ博士』（ローベルト・ヴィーネ監督、1920年）の歪んだ書き割りを背景とするような映像と、『武訓伝』中のデフォルメされたセットや誇張された張挙人たちのメイク或いは道具の類似関係を意識しての発言。

(33) 具体的にどのような作品を指しているのかは現在のところ確認できていない。

(34) 趙丹は、1939年から5年間、当時新疆を支配していた盛世才の獄につながれ、さまざまな拷問を受けた。また、当初ともに新疆に出発した妻・葉露茜（1934-1992）と離ればなれになり、先に重慶に戻ることができた葉には趙丹がすでに死亡したとの誤報が届き、趙丹が重慶に帰り着いた時には葉は劇作家の杜宣（1914-2004）と再婚してしまっていた。

(35) 原文は“毛泽东奖章”。黄宗英［2004］p. 68でも同様の記述が確認できる。建国以前には東北民主連合軍（东北民主联军）が出していたという記述は確認できる（王立根［1999］など）。解放後については、インターネット上の情報では確認できるが（互动百科：http://www.baike.com/wiki/ 毛泽东奖章［最終アクセス：2013/12/1］）、裏付けはとれていない。「最高の勲章」という意味で使っていると

も考えられる。

(36) 何の翌日なのかは言及していない。黄宗英［2004］p. 168にも同様のエピソードが書かれているが、いつのことかは記載がない。おそらく『武訓伝』批判のキャンペーン開始を告げる1951年5月20日の『人民日報』社説「映画『武訓伝』の討論を重視すべきだ（应当重视电影《武训传》的讨论）」の直後と推測される。彭小连［2013］では、社説が掲載された当日のこととして記述されている。

(37) 于风政［2001］pp. 94-99。

(38)『紅旗歌』には「王」という姓の主要人物がいないため、後日内容確認の際に質問をしたが、この点については返答がなかった。

(39) 魯煤は、河北省望都出身。本名は王夫如、筆名に牧青、王督。1948年、中国共産党入党。1949年、『紅旗歌』を執筆した。1955年、「胡風反革命集団」の「一般分子」として批判された。

(40) 王维［2011］p. 74によれば、1951年5月20日の『人民日報』社説「映画『武訓伝』の討論を重視すべきだ（应当重视电影《武训传》的讨论）」が毛沢東の手になるものだということを、当初は多くの人が知らず、公式に毛沢東の手になるものであることが明かされたのは、『紅旗』1967年第1期に掲載された姚文元「评反革命两面派周扬」であるとしている。確かに、『人民日報』データベースにおいても当該社説に毛沢東の署名は確認できない。なお、当該社説のうち毛沢東の手になる部分については、『毛沢東選集・第5巻』（人民出版社、1977年、1982年に発売停止）、『建国以来毛沢東文稿・第二冊』（中央文献出版社、1988年）に収録されている。毛沢東自身が書いていない部分や『武訓伝』を積極的に評価した文章のリストは省略されている。そうした当初の社説の転載・収録の状況については、袁晞［2000］pp. 8-14に詳しい。赵丹［2003］p. 169には「批判運動が始まった時、毛主席が自ら発動し指導していたとは全く知らなかった（开始时，并不知道毛主席老人家亲自所发动和领导的）」とあるが、赵丹［2005］p. 144には「しかししばらくして、『人民日報』に「映画『武訓伝』の討論を重視すべきだ」と題する社説が発表され、毛主席のこの映画に対する批判であると伝えられた（但是没多久，《人民日报》便发表了题为《应当重视电影〈武训传〉的讨论》的社论，传达了毛主席对这部影片的批评）」とあり、明記はされなかったものの批判運動を主導しているのが毛沢東その人で

あることは、『武訓伝』関係者も早い時期に伝え聞いて知っていたものと考えられる。

(41) 周揚は、湖南省益陽県出身。日本留学後、1930年帰国して左連に参加。1937年延安に移動し、魯迅芸術学院院長など文芸関係の要職に就く。解放後も、文連や作協の副主席などの要職に就き、批判キャンペーンの際などに総括的な論文や報告を行うことが多かった。

(42) 沈浮は、天津出身。本名は沈哀鵑。1924年、天津渤海影片公司の俳優となる。1933年、上海聯華影業公司に入り、監督や脚本を担当する。日中戦争中は重慶で演劇活動に力を入れる。日中戦争後は北平を経て上海に移り崑崙影業公司に入り、『カラスと雀』の脚本に参加した。解放後は、上海電影制片廠の所属監督となる。監督作品に『李時珍』(1956年)などがある。

(43) 陳鯉庭は、上海出身。1932年、上海新亜中学で教職にあった期間に左翼演劇聯盟の活動に従事。1946年、上海崑崙影業公司芸術委員会主任兼監督となり、『三人の女(丽人行)』(1949年)を監督。解放後は、上海電影文学研究所を開設し、1957年には上海天馬制片廠廠長兼監督となる。監督作に、『人民の巨掌(人民的巨掌)』(1952年)などがある。

(44) 于伶は、江蘇省宜興出身。本名は任錫圭。1931年、北京大学在学時に左連に加入。1932年、中国共産党入党。1933年上海に移り、『申報・電影専刊』などに映画評論を書く。建国後は、上海電影制片廠廠長、華東軍政委員会文教委員会委員などの要職を歴任した。『聶耳』(鄭君里監督、1959年)の脚本に参加している。

(45) 程季華(森川和代訳)『中国映画史』(平凡社、1987年)。中国語版は、程季华主编《中国电影发展史(1・2)》(中国电影出版社、1980年)。

(46) 赵丹[2005] p. 137には、「紙幣を麻袋に何袋か詰め(钞票装了几麻袋)」とある。「麻の大きな袋二つ分」という質問は、インタビュアーの記憶違いによる発言。

(47) 羅稷南は、雲南省鳳慶出身の翻訳家。1923年、北京大学哲学系を卒業。1932年十九路軍総指揮部秘書となる。建国後は、西南軍政委員会委員、中国作家協会上海分会書記処書記などを歴任。文革中に迫害を受け病死。

(48) この座談会が開かれたのは7月7日のことであり、すでに反右派闘争は始まっていたのではないかとの確認を行ったが、この記述でよ

いとの返答であった。時を経て確定する歴史的な事実と黄宗英氏の当時の受け止め方とで食い違いがあるものと理解できる。

(49) 1955年の完成で所在地は静安区延安中路、現在の上海展覧中心。〈上海展览中心（原中苏友好大厦）〉『上海経済』2010年第6期などを参照。

(50) 孙瑜《银海泛舟》(1987年、上海文艺出版社)。

(51) 実際は、国防部の管轄（程季華［1987］p. 328）で、廠長は袁留莘であった（孫瑜［1987］p. 184)。

(52) 解放軍総政治部所属の映画撮影所。

(53) 中制は1937年の発足当時、軍事委員会政治部の所属で、政治部の下に第三庁があって郭沫若が庁長であり、その下部の第六処第二科が映画を担当する部門で、その部門の責任者は中制の廠長・鄭用之が兼任していた（程季華［1987］p. 269)。孫氏の発言では『武訓伝』の撮影開始当時（1948年）の状況と中制発足当時（1937年）の状況との混同も見られる。

(54) 原文は「画册」。孙瑜［1987］p. 172に陶行知から『武訓先生画伝』を贈られたとあり、そのことを指していると思われる。

(55)『長空万里』『火的洗礼』『家庭副業』の3作。『家庭副業』は16ミリ教育映画。孫棟光氏は前2作しか言及せず。

(56) 鄭君里は、上海生まれ。1930年、左翼戯劇家聯盟に加入。1932年、聯華影業公司の俳優となり、『火山での決闘（火山情血)』(孫瑜監督、1932年）『野ばら（野玫瑰)』(孫瑜監督、1932年）などに出演。1946年、崑崙影業公司の監督となり、『春の河、東に流る』(1947年）『カラスと雀』(1949年）などを監督した。建国後は、上海電影制片廠の所属となるが、1969年文革中に隔離審査を受け獄中で死す。

(57)「黄马褂」は黄色の男性用の上着（礼服)。黄色は皇帝専用の色である。映画『武訓伝』の後半で、武訓が義学を建てた功績を認められ「黄马褂」を皇帝から賜ることになるものの、それを拒否するという場面がある。

(58) 周艾若［2013］p. 27。

(59) 舒綉文は、北京生まれ。1933年、映画界に入り、芸華や明星といった映画会社で映画に出演する。日中戦争開始後は、武漢、重慶と移動し、『春の河、東に流る』(1947年）などに出演する。1948年に香港に渡り、1949年に上海電影制片廠の所属となった。1957年、北京人民芸術劇院の所属俳優となった。

(60) 張駿祥は、江蘇省鎮江出身。筆名に袁俊がある。1939年、米国エール大学戯劇研究院を卒業し、美学修士を取得。長く演劇の分野で活躍し、1947年映画に進出し、中電の特約監督・脚本家となる。1949年、上海電影制片廠の所属となり、要職を歴任した。

(61) 民主諸党派には、中国国民党革命委員会、中国民主同盟、中国民主建国会、中国民主促進会、中国農工民主党、中国致公党、九三学社、台湾民主自治同盟の八党派がある。事実上、中共に従属している。

(62) 韓非は、北京生まれ。本名は韓幼止。1941年に国華影片公司で、日中戦争終了後は文華、中電などで映画出演した。1949年、香港に移るが、1952年上海に戻り、上海電影制片廠の所属となる。出演作に、『奥様万歳（太太万岁）』（桑弧監督、1947年）などがある。

(63)「監督」の下の「執行監督」であったり、共同監督における「執行監督」であったりし、「監督」或いは他の共同監督の意向も確認しつつ、撮影現場で実際上の監督として全体を統括し判断を下す役目を担う。

(64) 黄音（193?-）は、広東省台山生まれ。1937-45年、タイで学校に通った。1949年家族で北京に移住し、募集広告を見て中央戯劇学院の訓練生となり、演劇界で活躍（吳梅梅〈乘风破浪前进——记归侨话剧演员黄音〉《今日中国（中文版）》1984年８期より）。孫瑜に見出され『乗風破浪』（1957年）で主演。孫棟光氏によると、現在も北京で健在である。

(65) 実際には、老船員の王倫に対しての行為。

(66) 崔永元氏は、個人で映画博物館を運営しており、現在北京と四川に博物館がある。

(67) 上海市檔案館資料 B177-1-266-31。

(68) 吉川［2012］。吉川［2010］に加筆して中国語訳したもの。

(69)「文明戏」は辛亥革命前後に登場した新劇のこと。「文明戏」の俳優が初期の映画に多く出演していることを指している。「文明戏」と初期映画との関係は、程季華［1987］pp. 13-16などにも記述がある。

(70) 梁実秋は文芸評論家で、北京生まれ。本名は梁治華。胡適、徐志摩、聞一多らと新月社を結成。1934年、北京大学教授。1948年香港に、翌年台湾に渡り、台湾大学教授など歴任。

(71) 陳植は建築家で、杭州生まれ。中ソ友好記念会館の建設や魯迅の墓の設計、吉林大学の設計・建築などに参加した（「百度百科」によ

る［最終アクセス：2013/12/2］）。

（72）顧毓琇は科学者・詩人で、江蘇省無錫出身。清華大学工学院の創始者の一人（「百度百科」による［最終アクセス：2013/12/2］）。

（73）孫立人は親米派国民党軍人で、安徽省舒城出身。米国プリンストン大学、バージニア軍事学院に留学後、軍務につき、抗日戦争ではビルマ戦線で軍功を挙げた。

60年後、『武訓伝』と「『武訓伝』批判」はどう語られたのか
――解説に代えて――

1．インタビューの位置づけについて

今回インタビューをした四氏のうち、白樺氏・黄宗英氏・孫棟光氏は、これまでにも孫瑜監督や『武訓伝』について自身の著述で言及したり、伝記の中で触れられていたりしている。近年のものだけを列挙すると、下記のとおりである。

【白樺氏】

〈孙瑜：修筑大路的人〉《上海采风》2011年７期　※同じ内容のものが、《诗人导演孙瑜》（中国电影资料馆等、2011年）に〈生不逢辰的诗人孙瑜〉として収録されているほか、インターネット上でも別タイトルで確認できる。

【黄宗英氏】

黄宗英《黄宗英自述》（大象出版社、2004年）

姜金城《白云秋山霜叶血・黄宗英》（上海锦绣文章出版社、2012年）※筆者は2012年に黄宗英氏を訪問した際、「姜金城氏は非常に信頼できる作者で、これが自分の伝記の決定版である」と言われ、上記書籍を直接黄宗英氏から１冊譲り受けた。

【孫棟光氏】

〈深深怀念父亲孙瑜〉《诗人导演孙瑜》（中国电影资料馆等、2011年）※インタビュー中に言及されているように、この資料の編集は孫棟光氏が行った。

〈该是重见天日的时候了〉《新京报》2012年３月22日

白樺氏・黄宗英氏は『武訓伝』DVD 発売後に孫瑜監督や『武訓伝』に言及した著述がなく、孫棟光氏は DVD 発売後に著したものはあるがいずれも短く、孫瑜監督の創作全体を見渡した上でのものにはなっていない。

今回のインタビューは『武訓伝』DVD 発売後に行われ、したがってインタビュー対象が『武訓伝』を改めて鑑賞した後でのインタビューである点、孫瑜監督の創作全体についても言及した範囲の広いものになっている点において、これまでの資料にはない意義を有していると言えよう。

また、いわゆる「『もし魯迅が生きていたら』論争」で注目を集めた黄宗英氏の証言も、すでに文字となって流布している内容ではあるが[(1)]、改めて実際にご本人に再確認し、しかもその様子を録画・録音できたことは意義が大きい。

孫棟光氏は孫瑜監督の三男でもあり、『武訓伝』はじめ孫瑜監督の作品の出演者でもあり、孫瑜監督の映画製作史を考える上で重要な存在であると言えるが、中国においても孫棟光氏のまとまったインタビューは公開されておらず、今回多岐にわたる内容のインタビューを日本語で公刊できることは、近代中国映画に多大な貢献をした孫瑜という監督を研究する上でも、また初期の中国映画の再評価という点でも意義あることと言えよう。

2．共通点と相違点

各インタビューでは、共通して『武訓伝』の夢の場面についての質問をした。それは、夢の場面は極めて印象的な場面であり、それを生み出したイマジネーションの源がどこにあるのか知りたいと考えたこと、孫瑜監督の自伝に掲載されている『武訓伝』の場面割り台本初稿[(2)]にない夢の場面がどの段階でどのような経緯で追加されたのか、孫瑜監督の自伝にもある程度は記されているが、今回その具体的な経

緯を確認したいと考えたこととによる。

白樺氏は孫瑜監督の言葉としてアメリカ映画からの影響を挙げ、黄宗英氏は自分はよく分からないと断りつつも表現主義の影響の可能性は認め、孫棟光氏は表現主義の直接的な影響には否定的ながら、さまざまな欧米の文学や芸術からの影響は認めている。三者三様の答えを得たわけだが、夢の場面が外国映画から何らかの影響を受けて生み出されたのではないかという印象を与えていることは三氏に共通していると言えよう。

また、三氏が共通して指摘しているのは、孫瑜監督のカット割り台本が極めて周到に作り上げられていたという点である。夢の場面についても、孫瑜監督の意思が細かく反映されていたものになっていたと言えよう。

夢の場面には、内面世界を象徴的な方法で表現しようとする方向性と、モブシーンとの組み合わせで夢の実現を楽天的に描く方向性が共存しており、孫瑜監督のそれまでの映像表現と新たな試みが共存しているように感じているが、この点については、インタビューの内容もふまえて稿を改めて検討したい。

また、夢の場面同様それぞれのインタビューで共通して質問した『武訓伝』が批判されてからの状況については、1980年代に自作『苦恋』が批判され上映禁止になった経験を持つ白樺氏が、毛沢東の「『武訓伝』批判」の意図として「この映画を口実に知識人を震え上がらせてやろう」という意図を挙げているのが注目される。黄宗英氏や孫棟光氏の語る「『武訓伝』批判」後の映画人の慌てぶりや混乱ぶりを見れば、白樺氏の指摘する毛沢東の意図は充分に実現されていると言えよう。したがって、毛沢東の政治的な観点から見れば、『武訓伝』を批判したことは成功だったと言えるのかもしれない。しかし、各インタビューの証言から分かるように、映画の製作現場は混乱を極め、創作者のイマジネーションが大いに萎縮せざるを得なかったことを考えれば、「『武訓伝』批判」というやり方がその後の文学・芸術創

作者のイマジネーションにどれほどの影響を与えたのかしっかりと検証し、その上で改めて「『武訓伝』批判」を評価する必要がある。

『武訓伝』DVD の元になったフィルムについては、2012年の王蓓氏・白樺氏インタビューでは電影資料館のものとの見解であったが、2013年の孫棟光氏インタビューでは民間愛好家の所蔵フィルムという見解になっている。この点に関しては、より新しい孫棟光氏の見解のほうが正確であろうと推測される。

3．その他

黄宗英氏のインタビューで、「解放直後孫瑜がナンバーワン監督であったとも言えるし、そうとも言えない」との発言の理由を問われた黄宗英氏が、「孫瑜は左翼ではなかったから」と答えたのは驚きだった。1945年から47年まで、国民党の派遣でアメリカに滞在していた孫瑜に対して、国内で活動してきた映画人からの批判はなかったのかという疑問をかねてから持ってはいたが、1930年代の上海映画を代表する左翼系映画人として孫瑜を評価する研究がほとんどであったため、1950年代のこととはいえ「左翼ではない」と言い切られてしまうと、意外に思う気持ちとやはりそうだったのかという気持ちが混ざった驚きを禁じ得なかった。また、黄宗英氏の「左翼ではない」という発言と、孫棟光氏の「一級監督ではなかった」という発言は対応関係にあると言えよう。共産党員の映画人が一級になっていることと併せて考えれば、「左翼ではない」というのは、「共産党員ではない」という意味合いが強いとも解釈できる。1930年代の孫瑜を単純に「左翼映画監督」と位置づけることには疑義も呈されるようになってきているが[(3)]、これまでの映画史観からより自由な視点から1930年代の孫瑜映画について再検討することが必要であるように思われる。

また、同じく黄宗英氏のインタビューで『紅旗歌』の批判について、黄宗英氏が「『紅旗歌』が批判された記憶はまったくありません」と

証言している点について、解説が必要であろう。『紅旗歌』批判について詳しく言及している于［2001］では、後に胡風派として批判される魯煤の作品ということで『紅旗歌』を取り上げ、胡風批判へと続く一連の批判運動の流れの中に『紅旗歌』批判を位置づけている。つまり、『紅旗歌』批判単独のインパクトの大きさよりも、胡風批判へとつながっていく一連の批判運動の文脈を強調しているわけである。それに対し、自身の出演した作品の評価という、個別的な観点から見ている黄宗英氏にとっては、『武訓伝』批判に比べると規模も程度もたいしたことのなかった『紅旗歌』は、批判された作品であるという記憶すら残らないものになってしまっている。さまざまな作品の批判を個別で見るか、一連の流れで見るかによって捉え方が大きく異なると言えるわけで、『武訓伝』批判を考える際にも、個別の視点と連続性の視点を持って検討する必要があろう。

孫棟光氏のインタビューで明らかになった『乗風破浪』の東南アジア諸国向けの配給については、解放以前に南洋の華僑を意識した映画製作が行われていた点と、近年の東アジア諸国の多国籍資本による映画製作との間を埋めるような事例で興味深い。『乗風破浪』の企画段階で、帰国華僑を主演にするということが海外市場をどれほど意識したキャスティングだったのかなど、今後検討を要する点であると考える。

4．おわりに

今回インタビューに応じて下さった四氏は、いずれも長年にわたり『武訓伝』が再び一般の人々の目に触れるようになることを望んできた人たちと言うことができる。『武訓伝』のDVDが発売されたというニュースは、四氏にとって嬉しい驚きであったことは間違いなく、今回のインタビューが実現するひとつの契機になった側面もある。また、『武訓伝』の実際の映象をDVDで再確認した上で関係者が質問

に答えたことは、これまでにない『武訓伝』評価上の意義を本インタビューにもたらしている。

DVDが発売されたことにより、中国のインターネットサイトにも映画『武訓伝』がアップロードされるなど、一般の人々が『武訓伝』を鑑賞する機会が劇的に増大し、これまでとは違った視点からの『武訓伝』評価を生み出す可能性をも孕んでいる。製作・公開、その直後の全国的な批判キャンペーンから60年以上の年月を経て、『武訓伝』と「『武訓伝』批判」はその評価における新たな歴史を刻みはじめたと言えよう。

注

（1）初出は、黄宗英〈我亲聆毛泽东罗稷南对话〉『文匯読書週報』2002年12月6日。前記の《黄宗英自述》（大象出版社、2004年）にも転載されている。

（2）孙瑜［1987］pp. 173-183。

（3）李玥阳［2010］など。

参考・引用文献

【中国語文献】

胡乔木　1992　《胡乔木文集》（人民出版社）※第2版（2012年）もあり。

黄宗英　2004　《黄宗英自述》（大象出版社）

吉川龙生　2012　〈孙瑜电影里的身体表现——从“足”部的表象来看20世纪30年代的孙瑜电影〉《2012首尔—东京中国现代文学研究对话会论文集》pp. 59-72

李玥阳　2010　〈在南京国民政府与左翼电影之间—以孙瑜电影为例〉《电影艺术》第3期

毛泽东　1977　《毛泽东选集·第五卷》（人民出版社）

毛泽东　1988　《建国以来毛泽东文稿·第二册》（中央文献出版社）

潘旭澜（主编）1993　《新中国文学词典》（江苏文艺出版社）

彭小连　2013　《电影—另一种选择的可能》（华东师范大学出版社）

孙瑜　1987　《银海泛舟》（上海文艺出版社）

陶行知　2005　《陶行知全集》（四川教育出版社）
王立根　1999　〈中国人民解放军历史上的勋章和奖章〉《纵横》1999年８期
杨俊　2007　〈批判电影《武训传》运动研究〉，复旦大学博士论文
于风政　2001　《改造》（河南人民出版社）
袁晞　2000　《《武训传》批判纪事》（长江文艺出版社）
张骏祥・程季华　1995《中国电影大辞典》（上海辞书出版社）
赵丹　2003　《赵丹自述》（大象出版社）
赵丹　2005　《地狱之门》（文汇出版社）
中国电影资料馆等　2011　《诗人导演孙瑜》：非売品
周艾若　2013　（李菁整理）〈周扬之子忆父：我们从未走进彼此的内心〉《上海采风》2013年第６期
上海市檔案館資料 B177-1-266-31

【日本語文献】
天児慧ほか（編）1999　岩波 現代中国辞典（岩波書店）
刈間文俊　1992　「女優 黎莉莉　上海映画を語る〔解題〕」『FC91孫瑜監督と上海映画の仲間たち 中国映画の回顧』（東京国立近代美術館）
程季華　1987　（森川和代編訳）『中国映画史』（平凡社）
丸山昇ほか（編）1985　中国現代文学事典（東京堂出版）
吉川龍生　2010　「孫瑜映画の脚――脚の表象にみる1930年代の孫瑜映画――」『日吉紀要・中国研究３号』（慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会刊）pp. 47(176)-75 (148)

【その他】
『人民日報（合訂・縮印本)』（人民日報出版社）
『人民日報』オンラインデータベース（人民数据）

（※本稿は、平成24年度・平成25年度慶應義塾学事振興資金の研究補助による研究成果の一部である。