

Title	香港映画史における南来映画人：蔡楚生『關於粵語電影』を中心に
Sub Title	Cai Chusheng "About Cantonese Cinema": the preliminary study of Shanghai filmmakers in the history of Hong Kong cinema
Author	道上, 知弘(Michiue, Tomohiro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2008
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.94, (2008. 6) ,p.204(163)- 221(146)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	西脇順三郎没後25周年記念号
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00940001-0221">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00940001-0221</a>

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.

# 香港映画史における南来映画人

——蔡楚生『關於粵語電影』を中心に——

道上 知弘

## はじめに 香港映画と広東語

現在「香港映画」と言えば、多くの人がある特徴のひとつとして当然のようにまず思い浮かべるのが、その使用言語である粵語（広東語）であろう。現に、1997年以降の香港返還後はその世相を反映して北京語（いわゆる北京官話のことであるが、広東語と対比させるために本稿では以下「北京語」と呼ぶ）を内地人との会話で登場人物が使うシーンも増えてきたが<sup>1</sup>、それでも粵語を母語とする香港人のみの出演する映画で全編北京語という映画は、現在の日本人が一般的にイメージする「香港映画」の中にはまず出てこないであろうと思われる。

しかし、香港で生産される映画における粵語の使用はその歴史の始まりから今に至るまで一貫して続いてきたわけではなく、「国語片（北京語映画）」との激しいせめぎ合いを繰り返しながら、最終的に現在の地位を勝ち取ったという歴史がある。実際、日本でもよく知られている1960年代～70年代末にかけて香港の映画界を席卷した邵氏兄弟（香港）有限公司（the Shaw Brothers Organization）の全盛期の作品は基本的に「国語片」であるし、日本では香港映画の俳優の代名詞となっている成龍（1954-）の初期（1970年代末）の作品でも公開時は北京語音声だったものが散見することからも<sup>2</sup>、日本人の知る「香港映画」の中にも「粵語片（広東語映画）」<sup>3</sup>と「国語片」とが複雑に混在していたことがわかる。

「粵語片」と「国語片」の関係史については、香港の社会変動にともなう政治イデオロギーや文化的な背景の変化など、さまざまな視点からのアプローチが可能であるが、本稿では戦後香港映画史の出発点となった1940年代末から50年代初期の時期に注目し、その時代に起こった「粵語片」をめぐるいくつかの事件を見ることによって当時の粵語片の置かれていた位置を確認し、その後の粵語片の歴史を考える基礎作業としたい。

具体的には、おおまかな歴史の流れを追いつつ、戦後初期の香港の文化を先導した「南来知識人」の一人である蔡楚生らの活動と彼らの果たした役割、および蔡楚生の文章「粵語電影について（關於粵語電影）」に表されている、彼らの香港映画に対する基礎理念を考察の対象とし、彼らによる「粵語電影清潔運動宣言」を理念として1952年に中聯電影企業有限公司が設立されるまでの動きを中心に見てゆくことにする。

## 1 「南来」映画人と香港映画

戦後の香港映画史を考える際に基点となるのは、やはり終戦直後の1950年代初期に制作された作品群や、それをつくりあげた映画人たちに対する理解であろう。1941年12月から1945年8月まで日本の軍政下に置かれたことにより、日中戦争勃発後も別天地として盛んに制作が行われていた香港映画界も甚大な影響を受け、その流れを停滞させることになった。日中戦争終結後、中国内地の政治的混乱の影響を受けつつも香港映画は徐々に息を吹き返してゆくが、60年代、70年代に引き継がれる発展のさまざまな諸要素の基礎ができあがるのがこの50年代なのである。

また日本軍政下時代にいったんは激減した人口が、国共内戦のあおりを受けて増加した内地からの移民によって急激に上昇し、後の香港が遂げる著しい都市化の基盤が形成されるのも50年代に入ってからであり、それにともなって住民の生活様式も急速に変わっていった。そして、そのような激しい社会変動の中で、映画界も絶え間ない変化を強いられて

いた。

この時代の香港文化の発展に重要な役割を果たしたのが、先に述べた「南来」した文化人、知識人たちであった。「南来」とは中国内地から香港にやって来るという意味で、日本語ではしばしば「南下」と訳されるが、本稿では香港に視点を置いた用語として「南来」のまま用いることにする。

映画人の「南来」には大きく分けて三つの波があるとされる<sup>4</sup>。1937年8月13日に起こった「八・一三事変」によって上海が孤島化し、上海にいた映画人たちは「国民党政府に従って“大後方”に行き、抗日宣伝に従事する」のか、それとも「南下して香港に行く」のか、という選択を迫られ、その多くが後者を選択したが、阿片戦争以降すでに英領であった香港も別な意味での「孤島」と言えた<sup>5</sup>。この時期に他の多くの避難民とともに香港に南来したのが孫瑜（1900-90）や、本稿で取り上げる蔡楚生であるが、任仲倫は上海から香港に映画人が大挙して南来した理由として次の三つを挙げている。まず第一に、上海は「孤島」となったが、香港への交通はまだ影響を受けていなかったので、香港を経由地として内地の他の場所に行こうとした。第二に、香港と上海は距離がさほど離れておらず、いったん戦況が好転すれば仮住まいの香港からはすぐに上海に戻ることができた。第三に、香港での映画制作の環境は内地ほど緊迫しておらず、イギリス政府も抗日的な題材を禁止していなかったので「抗日電影」の制作基地にすることができた、ということである。これらのことはいずれもまさに戦時中から戦後にかけて香港映画界の置かれていた位置を如実に示していると言えよう。

第二の波は、1941年に起こった皖南事変以降に強まった政情不安によって香港に避難してきた人々である。抗日戦争終結が近づくにしたがって、「漢奸」の検挙、粛清も激しくなり、危険を感じた上海の孤島期に日本に協力して映画制作に携わっていた映画人たちは次々に香港へとやって来た。その間に日本軍による占領期間（1941-45）を挟み、「南来」の波はいったん途絶えるが、終戦後の1946年に再びピークを迎え、

50年代に国語片の名手として活躍した監督の朱石麟（1899-1967）らの「南来」はここに分類される。

そして日中戦争が終結してから国共内戦の大勢が決まる1948年後半から1949年にかけての期間に、大量の映画人が香港に「南来」したのが第三の波にあたるが、これと同時に映画制作の拠点としての上海と香港の位置も完全に逆転してしまい、その制作本数も、1931-37年にかけては上海459：香港195であったのに対して、1946-49年には上海157：香港434となっていた<sup>6</sup>。本稿で注目したいのは、戦後の香港映画史の方向性が固まった、この第三の波の時期である。

## 2 「粵語電影清潔運動宣言」の展開

日中戦争が終結すると、国民党政府は再び粵語片撮影禁止令を出して、粵語片の制作を抑制しようとした。しかし1947年に戦後初の粵語片である黄岱監督の『郎帰晚』が、香港をはじめシンガポール、マレーシア、ヴェトナム、タイなどの東南アジア地区の華人社会で興行的な大成功を収めたことが、上海を中心とした内地の映画人の「南来」をさらに加速させることになる。この時期になると、蔡楚生監督の『孤島天堂』（国語片、1939年）のように抗戦期に持ち込まれた上海映画独特の濃厚な色彩は次第に薄れてゆき、香港の地元の映画人たちによって香港、広東地域の物語を積極的に取り入れるなどの地方的特色が次第に強まってきたが、より香港人の生活に密着した言語で撮られる粵語片は、内容的にも撮影技術的にも洗練されていると見なされる国語片に対して、より「低俗」な娯楽作品と考えられており、その作品も戦後初期には暴力や性愛を安易に題材にしたものが増え、その藝術性の低下は否めなかった<sup>7</sup>。

このような粵語片の状況に対して、その傾向を危惧する南来映画人たちによって1949年に展開されたのが「粵語電影清潔運動」である。1935年に起こった小規模の「清潔運動」を第一次として、「第二次粵語電影清潔運動」とも呼ばれるもので<sup>8</sup>、当時の粵語片に見られる封建的な旧思想、迷信による怪異などを一掃し、粵語片の「質」を高め、また同時にその

内容も「抗日愛国」的な内容に導こうとする運動のことである<sup>9</sup>。

1949年に香港にやって来た夏衍（1900-95）<sup>10</sup>、歐陽予倩（1889-1962）らと、すでに香港で活動していた蔡楚生らの南来映画人たちが発起人となって「粵語片推進委員会」が組織され、それに賛同した香港在住の監督、脚本家、俳優たち164人が連名で同年4月8日に「粵語電影清潔運動宣言」<sup>11</sup>という文章を発表し、さらに同年7月には彼らが中心となって「同業者間の感情を伝え合い、映画藝術を發揚し、同業者間の安樂を促進する」ことを宗旨とする「華南電影工作者聯合会」（略称は「華南影聯」）が結成された<sup>12</sup>。この「宣言」に対して盧敦（1911-）<sup>13</sup>は「『清潔運動』という名称ですが、実際には、当時は別に『清潔運動』がどうこうというより、純粹に自分の尊嚴を確固としたものにしたかったのです」と回想し、第一次「清潔運動」に比べて思想的な要素が強かったものであったことを述べ、さらにこの「宣言」の文章が吳其敏（1909-99）<sup>14</sup>によって書かれたことも明らかにしている<sup>15</sup>。

「封建迷信及神怪（封建的なこと、迷信、不可思議なこと）」を助長するような粵語片の濫作を排斥して、粵語片の質的な向上を目指す、「宣言」の内容は、「時代は不斷に進歩しており、我々は新しい反省に基づいて深く自省し、今後はよりいっそうの努力で、一致団結して、その立場と持ち場を堅持し、自分の責任を果たし、国家と民族のために貢献し、社会の期待に背かないことを約束する。そして国家と民族の利益に反し、社会に危害を及ぼし、人心を毒するような映画の撮影をやめ、他人にも自己にも背かない」ことを誓い、「光榮與粵語片同在、恥辱與粵語片絶縁（光榮を粵語片とともにし、恥辱を粵語片から絶縁）」させることに重点を置いている。これは粵語という一地方方言が南来文化人たちによって初めて正式に五・四運動以来の新文化運動を遂行する手段のひとつとして認められたという意味でも注目に値する<sup>16</sup>。

同時期に南国影業有限公司をはじめとする映画会社が率先して、この理念に則った模範的な粵語片を制作していたこともあり、この「清潔運動」は実質的な効果を挙げることができた。この動きによって、それま

で流行していた娯楽性の強い「武侠片」や「神怪片」などが一時的に後退し、より藝術性を重視した「文藝片」が台頭する環境が形成されることになった。

### 3 香港での蔡楚生

次に、この第二次「粵語電影清潔運動」の中心人物の一人である蔡楚生（1906-68）に注目し、彼が「宣言」の直前に書いた「粵語電影について（關於粵語電影）」<sup>17</sup>からその思想性を考察してみたい。

中国映画黎明期の代表的な映画人の一人である蔡楚生は1906年1月14日に父蔡良（1882-1941）と母鄭清修（1885-1953）との間に上海で生まれた。蔡楚生は6歳の時の1912年に祖父蔡建之（?-1930）に従って家族とともに本籍地である広東省潮陽県に戻り、さらに12歳の頃に汕頭に移り住む。1926年に上海の華劇影片会社が汕頭に撮影でやって来たことをきっかけに映画に対して強烈な関心を抱き、1927年から上海の華劇、民新、漢倫などの映画会社で映画事業の下働きをするようになった。この時に臨時俳優として『海外奇縁』（1928）、『熱血男兒』（1929）、『女伶復仇記』（1929）などに出演、あわせて『無敵英雄』（1929）など映画の脚本の執筆も始め、1931年には聯華影業公司に入社し、監督として映画の制作も始める。日中戦争中は香港で『血濺宝山城』（1938）、『遊撃隊進行曲』（1938）などの脚本を手がけ、『孤島天堂』（1939）、『前程万里』（1940）などの作品を撮影する。1946年には上海崑崙影業公司の設立に参加し、1947年には鄭君里（1911-69）とともに『一江春水向東流』などの映画を監督する。中華人民共和国成立後の1956年に中国共産党に入党、文化部電影局副局長や、藝術委員会主任、中国電影協会主席などの要職を歴任しながら映画を作り続け、1968年7月15日に62歳で亡くなった<sup>18</sup>。先に挙げた以外の代表作には『都会的早晨』（1933）、『漁光曲』（1934）、『新女性』（1934）、『迷途的羔羊』（1936）などがあり、いずれも中国映画史において重要な作品として評価されている。

蔡楚生がその一生で香港を訪れたのは前後二回である<sup>19</sup>。最初は1937

年11月から1941年12月までの期間で、『孤島天堂』、『前程万里』などの作品を監督しているほかに、当時の香港の映画界に多くの意見を呈している。後に蔡楚生と『珠江淚』（1950）を共同で監督することになる王為一（1912-）<sup>20</sup>は、この間の蔡楚生について「（蔡楚生は）香港に来ると、すぐに香港の映画の状況を理解し、研究しようとした。香港では粵語映画が撮られているが、中国映画はこの特殊な地域ではずっと畸形の発展をしてきたので、その圧倒的な大部分の作品が封建的なことや色情を宣揚する、低級でつまらないものばかりだった」<sup>21</sup>と述べているが、これは典型的な当時の南来映画人による所感だと言えよう。また、香港仔（アバディーン）の漁民区に住んでいた蔡楚生は、この滞在期間中に『南海風雲』（1962年に『南海潮』という題名で映画化）という漁民の生活を題材とした脚本なども執筆している。

この第一次香港滞在期間の1939年1月に蔡楚生は「戦後的中国電影動態及目前的改進運動」<sup>22</sup>という文章を表し、抗日戦争を勝利へ導くための最も有効的な「文化武器」として映画を改造してゆかなければならないということを主張しているが、この文章の中で、「八・一三」以降、上海を逃れた映画人たちが集中した、武漢、四川、香港の三つの地域を挙げて各地の状況について説明している。内容を要約すると次のようになる。

香港の文化は遅れているために、その影響が直接的に映画に表れており、作品は無数にあり、現地の映画人たちは上海が「孤島」になった後は香港が中国映画の中心だと叫んでいるが、商人の魔の手に落ちた低級でつまらない醜悪な商品以外に、（中国映画の）中心地にあるべきはずの真の作品である「国防電影」を探し出すのは極めて困難であるので、そのまま香港に留まる映画人たちは非常に少数である。しかしながら、香港はよくよく考えれば理想的な場所であり、関税、気候、風景はもとより、撮影に多くの時間をかけられること、環境が安定していることなど、多くの見過ごせない利点がある。さ



らに「作業が容易でない場所ほど、そこで奮闘する人が必要である」という「真理」に基づけば、ここに留まる映画人には挑戦する前から撤退するような姿勢は許されないのである。楽観的に言えば、最近はいわゆる「民間故事」や「肉感神怪」（を題材とした映画）が映画の進歩を逆行させていることに対して、映画界内外の目覚めた人々が「粵語片のマイナス部分を改善し、積極的に健全な国防映画を制作しよう」と一致した声を挙げており、希望が全くないというわけではないのである。

この文章で、蔡楚生は香港映画界の状況を批判しつつも、上海に代わる「国防電影」制作の拠点としての香港の環境を高く評価しており、他の映画人の参画を呼びかけている。この蔡楚生の呼びかけに応える形で、『小広東』（湯曉丹、羅志雄監督、1940）、『烽火故郷』（盧敦監督、1941）、『小老虎』（羅志雄監督、1941）、『民族的吼声』（湯曉丹監督、1941）、『流亡之歌』（劉芳監督、1941）などの「抗日愛国」をテーマとした粵語片が撮られたが、1941年12月の日本軍による香港占領によって香港における映画制作の一切は停止することになり、翌年1月に蔡楚生も香港を脱出し、桂林に向かった。

蔡楚生が再び香港を目指し、西環の港に到着したのは日中戦争が終結して3年後の1948年12月31日早朝で、国共内戦の激化にともなう白色テロから逃れる形で香港に戻って来た。この時、蔡楚生らに上海から香港に避難するように指示したのは周恩来であったと言われている<sup>23</sup>。そして後の戦局の変化で優勢を確信した中国共産党は多くの「進歩的文化人」を香港に派遣し、建国後に行われる改革の準備を始めた<sup>24</sup>。

再び香港を訪れた蔡楚生が目当たりにしたのは、依然として「低俗」で「劣悪」な映画で満ちあふれている香港映画界の姿であった。香港到着の翌日の日記に蔡楚生は次のように書いている。「(香港に向かう)船の中でずっと思い出していたのは、かつて香港で仕事をしていた時に、粵語片をよい方向に発展させるための運動が不十分であったことと、会

社が国語片を三本撮っただけで内地に移ってしまったことであった。これでは粵語片の死活問題を無視しているのと同じことではないか？」<sup>25</sup>と反省し、「自分が地獄に入らなければ誰が入る」という決意を定め、「会社に（映画の拠点としての）香港を臨時的なものでなく永久的なものに改めるように要請し、まず粵語片制作者たちにより粵語片の制作に取り組むように呼びかけ」れば、粵語片の「質」は次第に向上するだろう、と述べている。また「三本しか映画を撮っていない香港という場所に興味はなく、上海で香港に行くことが話題になると頭が痛くてどうしようもなかったが、そう考えると、あふれるような興奮を覚えるようになった」とも述べている。これは香港に赴くことが不本意であった多くの南来知識人の一人の心情の告白として、貴重な記述であろう。

日記や年表（紀事）によると香港到着の翌日からほぼ毎日、粵語片の改善に関する会議や座談会を香港やマカオで精力的に行っている。前回の香港滞在での目標は香港映画を「抗日愛国的な「国防電影」に育てあげることであったが、この香港滞在では粵語片をいかに「革命」に役立たせるものにするかということに変え、蔡楚生はこの目標の達成のために集中的なスケジュールで心血を注ぐことになった。そして香港到着のおよそ一か月後の1949年1月28日、先に挙げた「粵語電影について」という文章を『大公報』に発表する。

#### 4 「粵語電影について」

この文章は蔡楚生の香港の映画界に対する見方や提言をまとめたものであると同時に、当時の香港の映画界における「進歩的」南来映画人の代表的な意見でもある。以下、その内容を見てゆき、蔡楚生らのとらえていた香港の映画界のイメージも合わせて検討してみたい。

まず、蔡楚生自身の理解による冒頭で華南地区（事実上、香港を指す）における映画の歴史を述べるが、ここでもやはり「最初のうちは内容も技術も幼稚に過ぎ、新しくて珍しいということで観客には好評だったが、その成果は明らかに取るに足らないものであった」と酷評に近い。「七・

七事変」以降の華南の「国防電影文化運動」は、「毒素電影」である「民間故事片」や「神怪片」との激しい闘争を繰り広げるものであったが、「総じて見ると華南の映画には意義のある、一定の成果を取めたものも少なくないが、粗雑な作品を濫造するので、実際にはわけのわからないものがその多数を占めている」と述べ、同時に、「文化工作に携わる人々が今までにこの方面に向けた努力があまりに少なすぎる」と批判している。

次に、粵語片の市場について説明し、粵語片が流通している国内の広東、広西、福建の一部をはじめ、香港、マカオ、マレーシア、そしてフィリピン、オーストラリア、南北アメリカなどの地区の粵語人口を合わせると六千万に達し、中国の全人口の1.5%を占めていること、また北京語に吹き替えれば台湾でも上映できることなどを挙げ、「その質さえ高めれば、粵語片の流通する地域は必然的に拡大され、必然的にますます広がってゆくだろう」とその可能性を強調している。

それではその広大な市場の拡大の可能性を持つ粵語片の制作に携わる映画人は、どのような態度を採り、どのような作品を世に送り出せばよいのか？ この次に蔡楚生は粵語と粵語片に対する興味深い意見を述べる。

過去に「取り締まる」ことを主張されたことのある粵語片だが、その理由は方言映画は同化され、消滅すべきものであるからということであった。いわゆる正統派の観点では、粵語は（国語に）統一され、方言は消滅すべきであると考えられているが、それは幻想に過ぎない。なぜならひとつの地方の方言は長い歴史の中で文化的、地理的要因によって形成されたもので、粵語の伝播もすでに悠久の歴史を持っており、一朝にして同化できるものでもなければ、短期間で消滅させることができるようなものでも決してない。もし「統一」が絶対に必要なことであったとしても、実際には「統一」は不可能である。無理やりに行えば、その結果は必ず、それぞれが好き勝手に言い合うようなものとなり、「同化」も「消滅」も

できないのであれば、文化の交流もさらに不可能なものになってしまうだろう。我々は、一般文化のレベルがかくも低下している客観的な目下の現状の中で、すべての文化藝術を普遍的に広範な人民大衆の中に深く入ってゆかせることができるようにするということを課題としなければならない。もしもある藝術作品が「孤高」を保って少数の人にのみ楽しまれるのであれば、そのような藝術作品は必然的にその最も重要な意味を失ってしまうことになる。作品に要求されるのは普遍的に（人民大衆の中に）深く入ってゆくことであり、そのためにはなによりもまず大衆に理解され、大衆に受け容れられるためにはいかにすればよいのかということ把握しなければならず、その手段として必要なのが彼らにとって身近で親しみのある方言という「武器」なのである。そのために我々は「人民は不要である」と主張しているに等しい正統派の人々の考えに反対し、粵語電影の存在価値を肯定しなければならないのである。

この部分を一読して感じることは、随処に表れている1942年の毛沢東による「文藝講話」の色濃い影響であろう。それは「一切の藝術は人民大衆に奉仕するものでなければならない」という立場が貫かれていることや、人民を無視した「孤高」の藝術作品を否定していることなどからも明らかである。実際、第一次香港滞在から内地に戻った蔡楚生は重慶に赴いて周恩来ら中国共産党の要人たちと知り合ってその思想に深く共鳴し、「延安文藝座談会における講話」を熱心に学び、その学習会にも積極的に参加していた<sup>26</sup>。しかし、なににより注目すべきは粵語という方言をその重要な手段として強調し、その「統一」や「消滅」に反対し、粵語片の存在価値を肯定していることである。これは香港という特殊な地域を一時的にせよ自らの活動拠点と定めた蔡楚生ならではの「講話」の解釈と応用であろう。

続いて、粵語片が抱える解決すべき問題点について挙げ、制作については、3日から1週間で1本の映画を作り上げてしまうという粗雑さ、内

容に関しては、健全な台本をきちんと考えて書く人が少ないこと、題材に関しては、たいていが古い伝統劇から持って来たもので、陳腐に過ぎて新しい時代に適応できず、文化教育から遠く逸脱してしまっていることなどをその問題点の原因として指摘している。またもうひとつの重要な問題として、映画商などの「搾取階級」の存在も挙げている。彼らが映画の制作と配給、上映の権利を独占している限りは、実際に映画制作に従事する映画人たちは、仕事のため、生活のために、彼らに屈服し、魂を売り渡さざるを得なくなってしまうということも挙げており、この状況が粵語片を傷だらけのものにし、回復不可能なところにまで貶めてしまったのであり、「この搾取の根源を取り除かない限り、粵語片の制作に携わる人々が解放されて立ち上がることは永遠にないだろう」と述べている。

そして、現在、香港には国内の優秀な「文化工作者」たちが集まっているが、「文化工作者」として、このような状況に、「ただ（呆れて）首を振り、罵声を浴びせ、関わるのを避けるような態度をとるのは正しくない」と述べ、さらに、その「文化工作者」たちが粵語片がかくも広範に伝播している地域と、そこに存在する多くの観衆たちとに向かい合いながら、その観衆たちが「毒素電影」の害毒にさらされているのを顧みず、放置したままにしていることは理解できないと非難する。また、この時期に香港にいる映画人たちが一致団結して事態の改善に取り組まなければ、收拾がつかなくなり、華南地区の映画は真空状態になってしまうと述べ、映画人たちに協力を呼びかけている。

文章の後半で述べられていることは、経営上の問題とその解決策の提案である。映画の制作者と経営者が相互に理解し、緊密に連携し合うことが必要で重要であると説き、そのためには作品における教育的意義と商業的価値を一致させることが必須で、そうすれば制作サイドが求めている、より多くの人々に作品に接してもらうということと、経営サイドが期待する豊富な収入を得ることという二つの目的を達成することができるという。華南の映画界が重度の「貧血病」にかかっている現在、

制作者は多くの、広さと深さを備えた、多くの群集に近づける優れた作品を制作し、また経営者は制作者を搾取する構造を解消して、新しい配給ネットワークを構築し、映画作品の地位を高めて、不断に新しい配給地域を開拓すべきであり、このように両者が力を合わせてこそ、「この海外の孤児である粵語片に新しい生命を与えることができるのである」と述べ、最後にこうまとめている。

中国の広大な地域において今まさに歴史上空前絶後の変革が進んでいるこの時、祖国と、古い歴史を持つこの民族の新生のために、粵語片の制作に携わる人々には直ちに奮起して、一歩進んだ自己研鑽を行い、映画事業における好ましい風格を打ち立てることを希望する。ここ（香港）には、派閥にとらわれたいかなる偏狭な意見も存在しないので、善良な友人たちには皆が誰も感情的な刺激を起こさずに、ただ事実そのもののみに即して議論してもらいたい。各位には衷心でもって協力し、現実と向かい合い、先頭に追いつく努力をし、多くの粵語片の観衆に優秀で良好な教育的意義と精神的な糧を提供することを希望している。

この文章からわかることは蔡楚生が、香港を映画から「革命」に導こうと苦心していたこと、また、そのために住民の生活見密着した生活言語である粵語と、それによって撮られた粵語片の価値を非常に高く評価していたことなどである。他の南来映画人たちと同じく、蔡楚生も「民間故事」などに基づいた、香港の土着性の強い映画を批判、否定しており、一見、「講話」の精神から外れるように思われるが、問題にしているのはあくまでその作品の「質」であることもわかる。もちろん、ここでいう「質」とは南来映画人である蔡楚生らの価値観に基づくものであり、それにそぐわない「民間故事」や「神怪片」の類を一方的に否定するのはあくまでひとつの立場に過ぎないということも合わせて確認しておきたい。

そして、この延長線上に、先に述べた「粵語電影清潔運動宣言」と第二次「清潔運動」が位置していることも容易に理解することが可能である。この文章における蔡楚生の主張はその全てが蔡楚生独自のものではなく、その多くが粵語片の現状と将来に危惧を感じる人々がある程度まで共有していた所感であったと思われるが、それを文章化し、広く訴えたところに彼の功績が認められる。

このように、それまでに何度も禁止の憂き目に遭ってきた香港での粵語片の制作が、香港人によってではなく、上海から来た映画人によってその価値を認められ、その後の発展の礎を築かれたということからは、視点の移動により、さらにさまざまな問題点を引き出すことが可能であろう。

## 終わりに その後の香港映画界と中聯の結成

蔡楚生は「粵語電影清潔運動宣言」の後で、自分の理念に基づく映画『珠江淚』を監督して自ら模範を示し、その公開を待たない1949年4月14日に、およそ4か月半の短い香港滞在を終えて、人民共和國成立間近の北京（北平）へと向かった。

蔡楚生が香港を離れた後も「清潔運動」によって高まった粵語片の質的向上を目指す機運は衰えることなく、香港の映画界に新たに起こった運動が1952年の「伶星分家運動」である。「伶星分家運動」とは「伶人（舞台役者）」と「映画俳優」との区別をはっきりさせ、両者が混在しないようにしようとする運動で、戦後初期に粵劇などの伝統戯曲の舞台役者が出演する、舞台をほぼそのまま映像化しただけの「戯曲片」と呼ばれる映画が濫作され、映画を専門とする俳優たちの領分を脅かしていたが、その状況に反発した呉楚帆ら映画人たちがこの運動を主導していくことになった<sup>27</sup>。

そしてその運動が直接の契機となって、同年末、呉楚帆、張活游（1910-85）、張瑛（1919-84）、黄曼梨（1913-98）、白燕（1920-87）、紫羅蓮（1924-）や、李晨風（1909-85）、呉回（1912-96）、秦劍（1926-69）、

李鉄（1913-）といった粵語片を代表する俳優、監督たちが結集し、中聯電影企業有限公司の結成を宣言した。

中聯設立の基本姿勢は、蔡楚生らによる1949年の「粵語電影清潔運動」や、それに呼応する形で起きた1952年の「伶星分家運動」、そして華南影聯の成立の理念に求めることができる<sup>28</sup>。中聯は豊富な人的、物的資源を活用して以後の香港映画界をリードし、解散する1967年まで、藝術性の高さを志向する作品を制作していった。中聯の特徴としては、粵語による「文藝片」の制作を中心に行っていたことであるが、なぜ評価のある程度定まっている古今東西の文藝作品を映画の題材として選んだのかということや、それらを粵語で撮ることになぜこだわったのかということに関しては本稿で見たいいくつかのことから、ある程度の回答は得られるかもしれないが、その点についての詳細な検討は、今回で触れることができなかつたその他のこと、例えば興業的な視点からの考察、あるいは映画界における左右両陣営の角逐はどのように影響したのかということも含めて、稿を改めて論じたい。

この中聯の結成とはほぼ同時期に盧敦らの「新聯」、張瑛の「華僑」、秦劍の「光藝」の各映画会社が相次いで設立され、香港の映画界は「四大公司」の時代に入り、粵語片の歴史も新たな局面を迎えることになる。本稿で行った作業は、それ以降の香港の映画史をたどるための足場のひとつとして位置づけてみたいと考えている。

## 註

- 1 周星馳監督による『少林足球』（2001）や『功夫』（2004）などにおいては内地出身の俳優は北京語を話し、主演の周星馳も話しかける相手によって使い分けている。また『黒社会 以和為貴』（杜琪峰監督、2006）においても主演の古天樂が内地の取引相手と話す時にはデフォルメされた香港式の北京語を使っているが、その意図については拙稿「香港“黒社会映画”に見る“九七”前後」『中国映画の政治性』第三回台湾映画シンポジウムと映画上映会報告集』（財団法人交流協会、2007年）で言及している。



- 2 70年代末の羅維監督の『剣・花・煙雨江南』(1977)、『蛇鶴八步』(1978)などは国語片である。なお、80年代以前の香港のアクション映画の台詞は撮影技術的な条件もあって、言語を問わずそのほとんどが声優による吹き替えである。
- 3 「粵語片」とは文字通りの解釈で言えば「粵語で制作された映画」のことであるが、オリジナルが北京語でも後に粵語に吹き替えられた作品はどう扱うかなどの問題もある。李培徳「禁與反禁——一九三〇年代処於滬港夾縫中的粵語電影」黄愛玲編『粵港電影因縁』(香港電影資料館、2005)
- 4 上海から香港に「南来」した映画人については譚春発「上海影人入港與香港電影」『第十八屆香港國際電影節—香港・上海：電影双城』(市政局、1994)、あるいは余慕雲「香港電影和上海電影的淵源」(同前書)などに詳しい。
- 5 任仲倫「南北一家親—双城影人南遷路」『電影双城記』(上海辞書出版社、2007)。
- 6 任(2007、p30)。
- 7 「華南影帝」と呼ばれた俳優の呉楚帆(1911-93)は「粵語電影清潔運動宣言」の中心人物の一人でもあるが、その自伝『呉楚帆自伝』(偉青、1956)において当時のことに触れ、「当時は粵語片の毒流をさえぎることが急務だったが、『肉山藏姐己』、『紅孩兒』、『(大鬧)盤絲洞』といったような映画が猖獗を極めて我々の領域を犯し〜」(七七 簽名拒毒)と述べていることから、これらのような映画が劣悪なものであると見なされていたようである。また、薛后は、安直に武俠小説からアイデアを得たアクション映画として『方世玉打擂台』、『七劍十三俠』、『錦毛鼠』を、さらに「木魚書」を改編した「古装片(時代劇)」、「民間故事」、「神怪色情片」(呉楚帆と同じく『肉山藏姐己』、『大鬧盤絲洞』の二作を挙げている)などを、創作に時間を費やさずに目先の収入だけを意識した好ましからざる映画として紹介している。薛后「影壇的『清潔運動』」『香港電影的黄金時代』(獲益、2000)参照。
- 8 1938年の何明華による「清潔運動」を第二次として、この1949年の運動を第三次とする見方もある。1938年の「清潔運動」はキリスト教の理念に基づくもので、「映画の偉大な機能を借り、キリスト教の真理に基づいて奉仕し、映画の清潔運動と民族の復興のために努力する」ことを掲げたが、規模も小さく、第一次「清潔運動」と同じく明確な効果は得られなかった。趙衛防『香港電影史(1897-2006)』(中国廣播電視出版社、2007、p55)。
- 9 いわゆる「国防電影」のことであるが、粵語によってもこの種の映画

- は制作されていた。その状況と考察については、韓燕麗「從國防片的製作看早期粵語電影和中國大陸的關係」黄愛玲編『粵港電影因緣』（香港電影資料館、2005）などに詳しい。
- 10 夏衍はこの前年の1948年に中国共産党華南分局委員、香港工作委員会書記に任命されている。
  - 11 余慕雲「香港電影的一面光榮旗幟—「中聯」史話」『第六屆香港國際電影節—六十年代粵語電影回顧』（市政局、1982）など。
  - 12 後に「華南電影工作者聯和会」と名前を変える。趙（2007、p86）。
  - 13 1911年広州に生まれる。1929年に広東戲劇研究所に学び、1931年より映画、演劇の世界に入る。1935年に上海で映画事業を学び、翌年、香港を訪れるが日本軍政下の時には桂林に逃れていた。戦後は香港に戻り、1949年に「華南電影工作聯合会」の創立者の一人として加わる。後に、新聯や中聯各社の創設にも関わり、1963年には飛龍影片公司を設立する。制作、監督、脚本、俳優と多才な業績を残している。（註15の郭2000参照）
  - 14 本籍は広東澄海。1930年代に香港で『星報』副刊の編集を担当したのをきっかけに、映画評論や脚本の執筆を始める。戦後初の粵語片『郎帰晚』（1947）の脚本も呉其敏の手になるものである。（註15の郭2000参照）。なお雑誌『香江文壇』（第29期2004年5月）には呉其敏の特集が組まれている。
  - 15 郭静寧「盧敦：我那時代的影戲曲」『香港影人口述歷史叢書（1）南來香港』（郭静寧編、香港電影資料館、2000、p130）。
  - 16 鍾宝賢「南国伝統統的變更與消長—李晨風和他的時代」黄愛玲編『李晨風—評論・導演筆記（中文版）』（香港電影資料館、2004）。
  - 17 『大公報』（1949年1月28日）。『第十四屆香港國際電影節—香港電影的中国脈絡』（市政局、1990）や『蔡楚生文集』第二卷文論卷（中国廣播電視出版社、2006）に収録。
  - 18 「蔡楚生紀事」王人殷主編『蔡楚生研究文集』（中国電影出版社、2006）などを参照。
  - 19 南來映画人について譚春發は「左翼映画人」、「進歩的映画人」、「愛国的映画人」三つのタイプに分け、蔡楚生を二番目の「進歩的映画人」の代表に挙げている。（譚1994）
  - 20 1940年代末に趙丹、籃鳥、呂班らとともに「影壇四傑」と称された映画監督。代表作は後に楚原（1934-）によってリメイクされる『七十二家房客』（1963）など。自伝に『難忘的歲月—王為一自伝』（中国電影出版社、2006）がある。
  - 21 1989年2月17日に行われた「蔡楚生紀念会」で発表された「他心裏

- 装着的是観衆」の要約である王為一「憶蔡老的二次南下」『第十四屆香港國際電影節—香港電影的中国脈絡』(市政局、1990)による。
- 22 『文献』卷之四。『蔡楚生文集』第二卷文論卷(中国廣播電視出版社、2006)。
- 23 王(1990)。
- 24 この時に香港に赴いた「進歩的文化人」には、蔡楚生のほかに、郭沫若、茅盾、夏衍、邵荃麟、馮乃超、司馬文森、陽翰笙、歐陽予倩、于伶、史東山、張駿祥、白楊、柯靈、張瑞芳、王為一、譚友六、洪迺、陳殘雲、華嘉らがいる。周承人「粵、港影界互動」黃愛玲編『粵港電影因緣』(香港電影資料館、2005)。
- 25 『蔡楚生文集』第三卷日記卷(中国廣播電視出版社、2006)
- 26 王為一「一代宗師蔡楚生」王人殷主編『蔡楚生研究文集』(中国電影出版社、2006、p12)。
- 27 第三次「清潔運動」と「伶星分家運動」の展開については鐘寶賢『香港百年光影』(北京大学出版社、2007)などに詳しい。
- 28 余(1982)や、廖志強『一個時代的光輝—「中聯」評論及資料集』(天地圖書、2001)などを参照。