

Title	台湾語映画の黎明期と歌仔戯：香港製廈門語映画との関係の中で
Sub Title	The beginning of Taiwanese films and Taiwanese opera "koa-a-hi" under the influence of Amoy films made in Hong Kong
Author	道上, 知弘(Michiue, Tomohiro)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2009
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 中国研究 (The Hiyoshi review of Chinese studies). No.2 (2009. ) ,p.127- 154
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA12310306-20090331-0127">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA12310306-20090331-0127</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.

# 台湾語映画の黎明期と歌仔戯

——香港製廈門語映画との関係の中で——

道上知弘

はじめに

いわゆる「台湾語映画（台語電影）」とは、主に一九五五年から一九八一年にかけて台湾において台湾語のみで制作された一千作余りの映画群を指す。これは「北京語映画（国語電影）」や、一九八〇年代の「ニューシネマ（新電影）」勃興後に盛んに撮られるようになった、現代台湾における実際の言語状況に即した（台湾化された）北京語と台湾語、客家語、さらには「外省人」の各方言の混用による映画と区別されるものであり、台湾の映画史の流れを考える上で非常に重要な位置を占めている。

本稿ではその台湾語映画の黎明期に注目し、なぜ戦後台湾において台湾語映画が盛んに制作されるようになったのかを、香港で制作された廈門語映画や、台湾の伝統演劇である歌仔戯との関係の中で考察してみたい。

台湾語映画について考える前に、まずこの台湾語という言葉に定義を与えておかねばならない。ここでいう「台湾語」とは、台湾で「本省人」を中心とする多くの人が母語としている言語のことで、そのルーツの地域である福建省南部の言葉という意味で一般に「閩南語」と呼ばれているが、中国大陆の閩南地方（主に漳州、泉州）の人々が台湾に渡り始めてからの四百年近い歳月の間に施されたオランダ、日本などによる植民地統治や、その後の国民党政権の時代の中で、原住民諸語など多言語の影響も受けつつ、台湾という土地に根ざした変化と発展を遂げたために、本来の閩南地方で用いられている閩南語とはあらゆる点で異なる独自の文化体系を内包するに至った言語のことを指す。これは、広東省広州の広東語と、アヘン戦争後に英国領となって独自の発展を遂げた香港の広東語との関係とはほぼ似たようなものだといえることができる。しかし、それよりも歴史的に長い断絶を持つ「閩南語」と「台湾語」との関係は意思疎通上の通用性は保っているものの、やはり発音、語彙などの点において、両者の話者が違和感を覚えるには充分の差異を生じさせている。これは後に述べる、狭義での閩南語に属する廈門語（福建廈門方言）との違いを理解する上で重要な点である。

多民族国家である台湾にはこの土着化した閩南語の他に、客家系の諸方言、原住民の諸語、そして戦後に国民党政府がもたらした北京語（標準中国語としての広義の北京語）などが存在するので、この閩南語系の言語のみを「台湾語」と呼ぶことには問題があるとする見方もあり、台湾に住む閩南系の人々のことを指す「福佬人」の言葉という意味で「ホーロー語」と呼んだりもするが、本稿では慣例に従って、この台湾化した閩南語のことを「台湾語」と呼ぶことにする。

したがって、その台湾土着の言語である台湾語で撮られた映画とは、とりわけ中華民国の「国語」としての北京語がまだ台湾全土に浸透していなかった日本統治時代終結直後の台湾において、より多くの人々にとって馴染みや

すく、親しみを感じさせるものであり、当時主流になりつつあった北京語映画とは一線を画した存在であったことが類推できよう。

### 一、戦後直後の台湾映画界について

台湾語映画に関しては、呂訴上著『台湾電影戲劇史』（銀華出版部、一九六一年）を始め、電資館口述電影史小組編著『台語片時代』（財団法人国家電影資料館、一九九四年）、黄仁著『非情台語片』（萬象公司、一九九四年）葉龍彦著『春花夢露・正宗台語電影興衰錄』（三友圖書有限公司、一九九九年）、廖金鳳著『消逝的影像・台語片的電影再現與文化認同』（遠流出版事業股份有限公司、二〇〇一年）などの専著のほか、台湾の各大学における修士論文、博士論文などの先行研究が多数あり、本稿でもそれらを参考にしながら整理してゆきたい。また台湾語映画を含む台湾映画の通史としては盧非易著『台湾電影・政治、經濟、美學 一九四九―一九九四』（遠流出版社、一九九八）や、陳飛宝編著『台湾電影史話』（北京・中国電影出版社、一九八八。修訂本、二〇〇八年）、詳細な年代記である黄建業等著『跨世紀台灣影實錄（一八九八―二〇〇〇）』（行政院文化建設委員會・財団法人国家電影資料館、二〇〇五年）なども非常に有用である。また日本では戸張東夫・廖金鳳・陳儒修著『台湾映画のすべて』（丸善、二〇〇六年）や、小山三郎編著『台湾映画・台湾の歴史・社会を知る窓口』（晃洋書房、二〇〇八年）などに台湾映画史における台湾語映画に関して比較的まとまった記述がある。

映画が初めて台湾に持ち込まれた日本統治時代にも、台湾語で撮影しようとする動きはあったが、それらの自主制作に近い形の映画も上映の際には日本語音声に吹き替えられてしまっていたために、全篇台湾語で撮られた映画

が実際に台湾映画史に登場するのは国民党政権時代に移って十年近く経った一九五五年のことになる。<sup>①</sup>ここから台湾語映画の制作が完全にストップする一九八一年までが、いわゆる「台湾語映画時代」なのであるが、葉龍彦はこの時代を主に制作本数の波から三つの時期に分けている。その第一期が一九五五年から一九六一年、第二期が一九六二年から一九六八年、そして第三期が一九六八年から一九八一年である。<sup>②</sup>

また陳飛宝の分類では、第一期を一九五五年から一九五九年（百七十八本）、第二期を一九六〇年から一九六四年（三百六十四本）、第三期一九六五年から一九六九年（五百十本）としている。<sup>③</sup>両者の分類の区分には年代のずれがあるものの、台湾語映画の歴史において三つのピークがあったということは了解できよう。

本稿で中心的に扱うのはこの両者が第一期とした期間における「前・台湾語映画時代」（一九五五年～一九五八年）<sup>④</sup>と呼ばれる三年である。

その当時の台湾の映画界について簡単に述べると次のようであった。

一九四五年の日本敗戦により、台湾は中華民国に接収されたが、やがて国共内戦に敗れた中国国民党が本拠を台湾に移したことによって、本格的な国民党政権時代が始まることになった。この時に中国大陸にあった三つの国営映画組織も国民党とともに台湾に移動した。国民党に所属する「農業教育映画公司」（通称「農教」）。後の「中央電影事業股份有限公司」、通称「中影」、国防部に所属する「中国製片広廠」（通称「中製」）、教育部に所属する「中国教育製片廠」がそれである。そして日本統治時代の「台湾映画協会」の後進である「台湾電影攝影場」や「台湾報道写真協会」などの映画会社を統合して一九四六年に「台湾製片廠」（通称「台製」）、現在の「台湾電影文化事業有限公司」という会社が設立されていたが、これも接収されて省政府に所属することになり、一九四九年末以降はこの「中影」、「中製」、「台製」の三大映画会社によって国民党の政策宣伝映画が盛んに撮影されるよう

になっていた。

また一九四九年には『新声報』、『民族晚報』といった新聞が次々に反共文学の創作方針を打ち出し、一九五〇年には「中国文藝協会」（通称「文協」）、「中華文藝獎金委員会」などが相次いで設立され、いわゆる「反共文藝」と「戦闘文藝」を奨励する動きが本格化していった。<sup>5)</sup>一九五二年には、文協理事長で、立法院長でもあった張道藩（一八九七—一九六八）は「論当前文藝創作三個問題（当面の文藝創作における三つの問題について）」を発表し、「反共抗俄（共産主義に反対し、ソ連に対抗する）」の作品のみが共産主義という「毒素」を消滅できるということを強調し、翌年一九五三年には「戦闘の時代には、文藝に戦闘の任務を帯びさせなければならない」ことを提唱し、よりはっきりとした反共路線を示している。

映画に関しても、文協に「電影委員会」、一九五三年に成立した「中国青年写作協会」に「影劇研究委員会」、また一九四七年成立の「台湾省文化協進会」に「電影戲劇委員会」などが設けられ、一九五一年六月には映画や新旧の演劇界を統括する「影劇界反共抗俄協会」が成立する。これら政府側の組織による管制下で、政府の反共政策にそぐわない作品は制作が困難になり、それ以降は農教と中製合作の『悪夢初醒』<sup>6)</sup>（宗由監督、一九五一年）<sup>7)</sup>や、農教の『永不分離』（徐欣夫監督、一九五一年）といった北京語による反共映画が主流となってゆく。

同時に「国語」である北京語を推進し、「方言」の使用を制限する政策も強化されていたが、台湾語による創作活動が完全に禁止されていたわけではなく、特に、文学に比べて注視の度合いが低かった映画制作においては、その題材の選択も政府の方針にあからさまに逆らってさえいなければ比較的自由なものであり、書記言語が媒介であるために、それまでの日本語から急に中国語への転換を余儀なくされて大いにその発展に制約を受けていた文学とは対照的に、音声言語を主な媒体とする映画は独自の歴史をたどることになった。

接收直後の台湾には米国のハリウッド映画など欧米の映画も大量に流れ込んでおり、実に市場の三分の二を占めていた。それらには中国語の字幕の他に、無声映画時代と同じように、映画の内容を傍らで説明する弁士をつけるケースをもあつたが、あまりにも即興性が強すぎたために観客はなかなか馴染めなかつたという。さらに北京語映画も台湾で国民党の指示によつて制作された反共的な内容の国策映画の他に、中華民国時代の上海で撮られたものも多く持ち込まれて上映されていたが、前述の通り、当時の一般の「本省人」の人々の大多数にとつて北京語は娯楽を媒介する言語としてはまだ縁遠い存在であつたので、実際にはそれらの観客は中国大陸出身のいわゆる「外省人」や、北京語を聴いて理解できる一部の「本省人」に限られていた。

そのような中で、人々の娯楽は映画よりも、新劇や、台湾に古くから伝わっている伝統演劇である歌仔戲や布袋戲といった舞台芸能に移つてゆく傾向がしばらく見られたが、一九四九年に、香港で制作された廈門語の映画である銭胡蓮主演の『雪梅思君（雪梅、夫を思ふ）<sup>(8)</sup>』が輸入、上映され、それが話題になると、人々の関心は再び映画へと戻つていった。それ以降、香港から廈門語映画が次々と持ち込まれるようになり、北京語映画に次ぐ上映本数を占めることになった。

## 二、香港廈門語映画について

香港映画は今でこそ「香港映画＝広東語映画」というイメージが定着しているが、日中戦争や国共内戦の混乱を避けるために、数多くの大陸の映画人が避難していた一九四〇年代末から五〇年代前半にかけては、主流であつた広東語映画や北京語映画の他に、廈門語映画、潮州語映画（潮語片）など少数派の方言によつても映画が撮られて

いた。廈門語映画は広東語映画を撮影していたスタジオにおいて、その撮影の合間に廈門や泉州など福建省南部出身の人々が場所を借りて制作し始めたもので、最初は実験的な意味合いの強いものであった。その多くが福建に伝わる民間故事や歌仔戲の演目を題材としていたが、この『雪梅思君』という映画も福建省の廈門地方に伝わる「七世夫妻」という伝説の中の一話がテーマになっており、歌仔戲の演目としても人口に膾炙しているものである。しかし、次第に福建の地方劇の演目以外からも題材を吸収するようになり、シンガポール、マレーシア、インドネシア、タイ、フィリピンなど福建系華人などの多い東南アジア地域での市場の拡大にしたがって、その制作本数も増えていった。

次いで翌年一九五〇年八月に香港製廈門語映画『相見恨晚（遅すぎた出逢い）』（原題『恨不相逢未嫁時（嫁ぐ前に逢えなかったことを恨む）』、畢虎監督、一九四七年）が台湾で公開される。監督の畢虎は廈門語映画制作において長いキャリアを持っており、主演の鷺紅、白雲ももとはともに北京語映画の俳優であったが、後に廈門語映画の中心的な存在になる。台湾公開三本目にあたる、『売油郎独占花魁女（油売りの花魁ひとりじめ）』（黃文禧監督、一九五一年八月二十九日～三十日公開<sup>9</sup>）も、馮夢龍が編纂した『醒世恒言』から題材を得た、北宋の時代を舞台にしたものであり、台湾の観客に歓迎された。一九五二年より香港における廈門語映画の制作本数は次第に増加してゆくが、それにともない多数の広東語映画のスタッフもその制作に関わってゆくようになり、広東語映画を廈門語に吹き替えたバージョンの輸出も始まった。『唐伯虎点秋香（唐伯虎、秋香をえらぶ）』（白雲監督・主演、一九五〇年）などはその人気の余り、その続編（一九五四年）が撮られるなど、需要に供給が追いつかない状況になり、「冷門中の熱門片（マイナーの中でのみブームの映画）」といわれるほどであった<sup>11</sup>。この「ブーム」は五〇年代末にまで続き、一九五八年から一九五九年にかけては廈門語映画の香港での制作本数は北京語映画とほぼ並んでい

た。一九三〇年代から四〇年代にかけて上海で活躍した監督・馬徐維邦（一九〇五—一九六一）や、後に国際電影懋業公司（電懋）で活躍する王天林（一九二八<sup>12</sup>）などが当時相当数の廈門語映画を監督していたことも注目に値する<sup>13</sup>。

娯楽性の強い香港製の映画はその使用言語を問わず人気があったが、これらの香港製廈門語映画が盛んに輸入された一九五〇年代初期は、この香港製廈門語映画が台湾製を初めとした他の映画を圧倒し、台湾の映画市場を席巻してゆくことになった。

福建廈門方言、いわゆる廈門語は、前述の通り、台湾語と同じく閩南語系の言語に属するので、台湾語話者にとって「発音は（台湾語に比べて音調が……引用者註）やや高く、本省人は聴いて理解することができたが、ただ少しおかしく感じていた<sup>14</sup>」というように、発音や語彙の使い方に若干の違和感はあるものの、台湾の台湾語話者の観客は台詞や歌の内容をおおた理解することが可能であったので、慣れない北京語映画やハリウッド映画に辟易していた庶民の間で急速に市民権を得ていくことになった。

台湾における廈門語映画のヒットは、そのような観客の需要を背景としていたが、このように香港で製作された映画が大量に輸入されるようになったもうひとつ背景に、戦後の映画界における香港と台湾の密接な関係を指摘することができる。

日本統治時代に台湾における映画制作のインフラはある程度までは整っていたが、実際に戦後台湾の映画界を人的、物的に支えていたのは香港の映画界であった。映画制作の拠点としては香港も当初は一地方的な存在に過ぎなかったが、日中戦争勃発後に上海から避難して来た、高度な技術を持った映画関係者たちによって急速にインフラが整えられて、短期間で大きく発展することになり、当時における中国人社会の中で最も活気に満ちた勢いのある

映画制作の拠点になっていた。

国民党政府は、日本映画や、敵対していた中華人民共和国で制作された映画は厳しく取り締まっていたが、<sup>15</sup>香港やマカオで制作される映画に対しては、「国産映画」の定義である「中華民国人民が国内外に設置した映画会社や制作所」で制作された映画にあてはまるために、政策的に同じ国の地域と見なすような立場を取っていたので、外国映画の輸入に対する法的な制限が適用されず、香港映画はほぼ無制限に自由に台湾に輸出することが可能であった。<sup>16</sup>そこで政府は香港からの映画輸入にも関与しようとし、政策的にも香港の映画界との交流を推進する方向を選択した。

特に中華人民共和国成立後の香港は、映画界も「左派」と「右派」とに分かれており、国民党政府は当然自分たちの支持者である右派系の映画人を台湾に取り込もうとしていた。一九五三年十月十日の中華民国の国慶節には、香港から張善琨（一九〇五―一九五七）<sup>17</sup>を代表とする映画関係者の代表団が台湾を来訪して式典に参加したが、当時の総統であった蔣経国はこの代表団を自ら出迎えるなど非常に鄭重にもてなしている。これは人気のある香港の映画人を歓迎することで民衆の支持を得ようといった目的もあったようであるが、やはり台湾の映画界を發展させるには香港の人的、物的な援助が必要だと判断した政府の思惑が見て取ることができよう。一九五四年からは毎年蒋介石の誕生日に香港の右派系映画人らによる祝いの訪問団が派遣されるなど、香港側も交流に積極的だった。

香港の映画界としても、台湾は東南アジアの華人社会にならぶ重要な市場のひとつであったので、台湾側から歩み寄ってくるのは願ってもないことであり、この機会を利用して一気に台湾への進出を図ろうとした。一九五五年から一九五六年にかけては法制度的にも香港の映画人が台湾で撮影できる環境が整えられ、<sup>18</sup>一九五六年には政府が香港の映画人に三十万香港ドルの経済的支援をするなどの優遇措置が取られるなど、その後の香港と台湾の映画交

流の基礎はこの時期に固まったといえる。実際に、政府による許可を受けて香港の映画会社が台湾の映画人を使って台湾で映画を撮影したり、逆に台湾の監督や俳優などの映画人が香港で活躍したりすることが頻繁に起こるようになり、香港映画と台湾映画の線引きが困難になってしまふほど、両者の関係は密接で複雑なものに発展してゆくことになる。

そのような状況の中で、前述の廈門語映画が持ち込まれるようになり、台湾の観衆の人気を得るようになっていったが、台湾を始めとする海外の福建系の人々の需要の高まりと拡大に応じて濫造されるようになった廈門語映画は、次第に粗雑なつくりのものが増えてくるようになり、制作地である香港でも、同じく制作日数の短縮を重視した濫造が続いていた広東語映画とともに問題視されるようになっていた。<sup>19</sup> そのような映画の増加傾向は、やがて台湾の映画人たちに「自分たちなら台湾語でもっといい映画を撮ることができる」という刺激と自信を与えることになった。特に、歌仔戲の劇団の人々は、共通する演目を題材としている映画に客を取られてしまうことを非常に懸念していたので、自分たちで撮影技師を招いて映画を撮って、廈門語映画に対抗しようという動きはまずここから起こることになった。

### 三、歌仔戲劇団の映画への参入と台湾語映画の誕生

孫慰川は台湾語映画をその内容から、一…歌仔戲の演目から改編されたもの、二…台湾語の流行歌謡を題名にして、そこからストーリーをつけたもの、三…台湾の民間故事や報道されたニュースを改編したもの、四…日本統治時代に起きた有名な殺人事件を改編したものに分類しているが、この時期には一と三に分類されるものが大半を占

めていた。<sup>(21)</sup> 香港の広東語映画の歴史が広東地方に伝わる粵劇えうげきと深い関係を持つているのと同様、台湾語映画の歴史もやはり伝統演劇である歌仔戲と不可分な関係にある。<sup>(22)</sup>

歌仔戲とその歴史に関しては、前掲呂訴上著『台湾電影戲劇史』の第三章「台湾戲曲發展史」や曾永義著『台湾歌仔戲的發展與變遷（台湾歌仔戲の發展と変遷）』（台北聯経出版事業公司、一九八八年）、楊馥菱著『台湾歌仔戲』（晨星出版有限公司、二〇〇二年）、あるいは中国戲曲史編輯委員會編『中国戲曲志・福建卷』（北京・文化藝術出版社、一九九三年）九五頁の「薌劇きやうげき（歌仔戲）」の項に詳しい。歌仔戲は、もと漳州、漳浦、廈門、龍海、南靖、長泰、華安、晉江などの福建南部の各地域に流行し、それが「梨園戲」、「四平戲」、「乱彈」など他の地方戲曲の要素を吸収して、後に台湾に伝わったものである（福建省に伝わるものは中心的に流行した龍溪薌江地域の名を取って、中華人民共和国成立後は「薌劇」と呼ばれているが、「歌仔戲」の名も用いられている）。台湾では現地現地の民謡なども吸収しながら、北部の農村や漁村に広まり、清末は「歌仔陣コアアツン」と呼ばれて、それが後に「歌仔戲」と呼ばれるようになった。歌や台詞に台湾化された漳州や廈門の方言を用いるのが特徴で、日本統治時代には「亡国調」として上演を禁じられていたが、それによって都市の各劇団は地方の農村に避難することになり、表面的な發展は停滞してしまっただが、その間に台湾各地の民間芸能を吸収することで、かえって独自の要素をさらに強めることになった。

一九五〇年十二月十三日に国民党中央党部は会議を開き、歌仔戲を重視し、教育庁の指導の下に改良を加えることを決定し、一九五二年には「台湾省地方戲劇協進会」<sup>(23)</sup>が成立する。日本統治時代に抑制されていた活動は一気に活発化し、一九五一年から一九五二年にかけて全盛期を迎え、台湾全土で総数四百に達する新しい劇団が「雨後の筍のごとく」生まれていった。しかし、政府が推進政策を進めたといっても、それはあくまで「民族藝術は文化的

な利器である」という名目で反共政策の宣伝手段の一環として利用しようとしていただけのことであり、実質的な歌仔戲の発展には影響を与えることがなく、時代の変化に適應する努力を怠った歌仔戲は次第に衰退の方向に向かつてゆく。例えば、一九五四年に行われた地方戯劇コンテストで歌仔戲は優勝しているが、『春花夢露…正宗台語電影興衰録』によると、次のような感想が見られる。

歌仔戲は南管に及ばず、歌は平板で、舞台でのしぐさも動きに乏しく、手足の動作も鈍くて、劇中のキャラクターの感情を表現できていない。音楽は美感に乏しく、台詞も長過ぎて、高雅な言い回しに欠けている。服装は劇中の時代に合っておらず、体裁を無視しており、物語の機微を表現することが不可能である。その役柄にふさわしくない衣装を着ており、例えば老府知事役が今の半ズボンをはいていたりと……<sup>24)</sup>

歌を歌うことが歌仔戲の鉄則なのであるが、歌われる歌詞は低俗に過ぎ、ストーリーも支離滅裂で、演じられる内容は神仙の術などではなくて、姦通して夫を殺す、などといった、空虚な妄想に限られている。その弊害たるや連環画の比ではない。<sup>25)</sup>

台湾歌仔戲には百六十の劇団があるが（話劇二十団）、上演を批准されるのは三十五団に過ぎない（話劇六団）。これらの劇団の中には依然としてチンピラ勢力や封建時代の殘滓ともいえる悪習が残っている。<sup>26)</sup>

このように酷評に近いものであったが、当時の文化人たちに歌仔戲がどうとらえられていたかがい知ること

とができる。映画からいったんは観客を取り戻した歌仔戲であったが、その急激な発展によって生じた質的な低下のために、一九五〇年代半ばになると再び衰退の危機に直面していた。劇団員の待遇も悪く、平均日収は二十〜三十元、トップクラスの俳優だと八十〜九十元であるが、少ない者は一日二、三元の稼ぎであった。衛生面も劣悪で、常に病気が蔓延しており、そのような環境がさらに上演内容に悪影響をもたらしていた。

しかし、依然として「歌仔戲」や、人形劇である「布袋戲」、あるいは影絵芝居である「皮影戲」が農村を中心とした台湾社会にとって最大の娯楽であったことには変わりはなく、統計によると一九五〇年代には台湾全土の歌仔戲劇団は約二百三十五、歌仔戲専門の劇場数は三百六十七であったが、「迎神賽会」（神を迎えるための奉納行事）などが行われる民俗的な節日や、冠婚葬祭の時に野外で演じられるものになるとその数字は公的な統計ではとらえ切れない。宗教的な祭祀とともに演じられることより始まったこれら伝統演劇は、庶民の生活と不可分な密接なつながりを持っていたために、浮き沈みの波はあっても容易に消滅してしまうものではなかったのである。歌仔戲や布袋戲と映画の関係は「民俗的な伝統芸能」と「現代的な新事物」、あるいは「農業社会の生活」と「工業、商業化された都会生活」との対立とも考えることができ、これら新旧の娯楽が対立を経て、合流、融合していく過程は様々な意味を持つであろう。

そうした歌仔戲が低調な中で、香港製の廈門語映画が台湾で一世を風靡することになった。特に台湾に市場を絞った一九五五年には、『泉州府誌』にある蔡端が洛陽橋に物語を題材にした『洛陽橋』（喜泰影片公司、一九五二年）を始め、崑劇の代表的な演目の一つを映画化した『朱買臣休妻（朱買臣、妻に暇を出す）』や、『聖母媽祖伝』、『包公審月英（包公、月英を取り調べる）』といった台湾人にも馴染み深い内容の廈門語映画二十三作が次々に公開されたが、その広告には「台語片金字塔（台湾語映画の金字塔）」、「台語片王牌（台湾語映画の切り札）」、「台語王

冠（台湾語映画のチャンピオン）、「正宗台語片（正統派台湾語映画）」などのように、廈門語映画であるにもかかわらず、いずれも「台語片」を冠して宣伝され、大多数が台湾語の母語話者である「本省人」の多住地域である台北の萬華の大観戲院や、大稻埕（現在の台北市大同区一帯の名称）の永樂戲院を中心に上映されていた。<sup>30</sup>特に「正統派の台湾語」を謳う「正宗台語片」という文句は多くの本省人の映画関係者から感情的な反発を招いたと考えられる。

このような背景のもと、その一九五五年四月に最初の台湾語映画である『六才子西廂記』<sup>31</sup>（邵羅輝監督）という作品が制作されるが、それが制作されるに至った経緯を黄仁著「台語電影史也是台湾電影史の一環（台湾語映画史も台湾映画史の一環である）」<sup>32</sup>や葉龍彦著『春花夢露…正宗台語電影興衰録』などの記述を中心に参考にしつつ、以下にまとめてみたい。

台湾語映画の歴史に先鞭をつけた邵羅輝（一九一九—一九九三）は、本名を邵守利といい、日本統治時代に日本に留学して映画技術を学んだ後、一九四七年に台湾に戻って劇団を創設するが、経営不振で間もなく解散している。一九五五年から「都馬歌仔戲劇団」のスタッフの一員となり、十六ミリ台湾語映画『六才子西廂記』を撮影に着手することになった。

邵羅輝は葉福盛率いる都馬劇団で巡業をしている時に、いつも廈門語の時代劇映画に観客を奪われてしまうことに、映画の優位と舞台劇の凋落を痛感していた。邵羅輝は日本に留学している間に映画の技法を学んでいたため、自分でも映画を撮ろうと試みたが、資金と設備の不足でなかなか果たせずにいた。そこで団長の葉福盛が制作資金を提供し、邵羅輝をその監督として採用したので、舞台が終わった夜間に劇団のスタッフと舞台装置をそのまま利用して十六ミリカメラによる『六才子西廂記』の撮影を開始した。

しかし、十分な強い光が必要な撮影には昼間の野外が使われるのが一般的であったが、ただでさえ照明技術の未発達だった当時において、夜間の屋内で撮影せざるを得ない邵羅輝たちはそのような照明設備を欠いていた。劇場の薄暗い電灯だけを使った毎夜の撮影は一ヶ月の時間を費やし、ようやく上映にまでこぎ着けたものの、この十六ミリ映画は三十五ミリの大劇場で上映するにはやはり致命的な欠陥があった。台北の大観戲院には十六ミリを上映する設備は備えていたが、臨時に準備された十六ミリ映写機は、七、八百の客席を隔てて上映するにはスクリーンがあまりにも遠く、ただでさえきめの粗く、照明が不十分な映像はスクリーンに映し出されると不鮮明さが余計に際立ってしまい、観客たちは観るに耐えなかったという。

そのため『六才子西廂記』は一九五五年六月十三日から台北の大観戲院で三日間上映されたのみで打ち切りとなり、その失敗を受けて台北以外の他の劇場でもかかることはなかった。

こうして『六才子西廂記』は興業的には完全に失敗してしまったが、台湾人による台湾語映画の登場は、多くの歌仔戲劇団関係者や映画関係者を刺激し、「本省人」たちに台湾語による映画の制作を促進するきっかけを与えることになった。

最初にその動きに呼応したのが、台湾製片廠所属の監督だった白克（一九一四―一九六四）で、彼は『六才子西廂記』の効果的な部分と失敗点を分析して、撮影予定だった政治宣伝映画『黃帝子孫（黃帝の子孫）』を台湾語で撮影することに変更し、彼自身は廈門出身で廈門語話者であったが、作品をより台湾人に親しみやすいものにするために、台湾出身の脚本家である呂訴上（一九一五―一九七〇）に台湾語による脚本の執筆を依頼した。呂訴上は台湾彰化県溪州郷の出身で、台湾歌仔戲史における重要人物のひとりであり、彼の率いる文化工作隊を制作スタッフとして起用した『黃帝子孫』は、完成後に北京語にも吹き替えられたバージョンも制作され台湾各地で上映さ

れた。

この映画は、戴綺霞演じる外省籍（福建省）の女性教師が「本省人」の男性と結婚に到るまでの物語で、「もとから台湾に住んでいるものでも、（中国）大陸から来たものでも、遠く海外に住んでいる僑胞でも、全ての同胞はみな黄帝の子孫である」という考えに基づいており、国民党の立場からではあるが、台湾における「省籍矛盾（「本省人」と「外省人」との対立や軋轢）」の解決を図ることを目的とした映画の先駆になった。

その次に動いたのが連鎖劇の監督として著名な何基明（一九一七—一九九四）である。台中に生まれた彼は幼い頃から映画に対して強い関心を抱き、十六歳の時に東京に留学して東京多摩藝術大学映画科で、台湾人として初めて体系的に映画技術を研究する。卒業後は鈴木喜代治に弟子入りし、撮影助手を務めながら撮影技術を学んだ。一九三五年に台湾に戻り、日本統治終了後は台中県政府の映画係となり、『台中水利行程（台中における水利工程）』、『日人的山胞政策（日本人の山地同胞政策）』などのドキュメンタリー映画の制作に携わる。一九四九年に映画係が台中県教育局に編入されると辞職し、民間に「台中藝能協会」を設立、翌一九五〇年に台湾で最初の民営映画制作会社である「華興電影製片廠」を創設し、台中県教育局の許可を受ける。創設当初のメンバーは弟の何鏐明や同郷の親戚、友人、および近所の人々で構成されていて、家族企業のような経営方式だった。（一九五七年には『薛平貴興王宝釧』シリーズのヒットを受けて「華興電影製片廠股份有限公司」と名を改め、経営を拡大している。）何基明はそこでしばらくドキュメンタリー映画や、歌仔戲の劇団のために「連環本戯」の撮影を中心に行った。「連環本戯」とは劇中のSF的な、現実の舞台では表現できないシーンを撮影して、実際の舞台上で上映する映像のことをいう。

何基明は当時のことを回想して次のように語っている。

光復（日本統治終了……引用者註）初期には台湾人の見るべき映画は何もなかった。ただ廈門語映画があったが、言語習慣も閩南語とは違いがあるので、聴き取るのに苦労した。ある時、江帆主演の『山伯英台』<sup>36</sup>を観ていると、墓参りのシーンで頭が墓石にぶつかって、あろうことか全部の背景が揺れて落ちてしまいそうになった。また戦争のシーンで、十万の大軍が押し寄せてくるところなのに、カメラを低く設置して、たった十数人が二、三十秒走り回っているだけであった。観るのも辛い、聴くのも辛い、技術も非常にまずい。これが第一の原因だ。<sup>37</sup>

このように、かねてより廈門語映画の「鵲巢鳩占」（カササギの巢をハトが奪うこと、つまり他人の居場所を横取りすることの例え）に強い不満と危機感を抱いていた何基明は、邵羅輝監督の『六才子西廂記』の登場に励まされ、麦寮拱楽社歌劇団の陳澄三<sup>38</sup>とともに歌仔戲映画の制作を決意し、弟の何鏡明の撮影で『薛平貴與王宝釧（薛平貴と王宝釧）』を完成させた。何基明は先の回想に続けてこう述べている。

（承前）我々がまともな台湾語映画として、『薛平貴與王宝釧』を撮る、ちょうどよい機会だと思ったが、歌仔戲の役者の演技は写実的ではなく、訓練も足りないもので、歌仔戲の役者を用いるのはふさわしくないことに気づいた。そこでしっかりした役者が必要なので、訓練班を設けることを始めたのだ。<sup>39</sup>

『薛平貴與王宝釧』は一九五五年八月に制作を開始し、翌年一九五六年の一月四日に大稻埕の大観戲院と中央戲院で封切られたが、初日から満席で、翌日五日には台北西門町の美都麗戲院でも上映されることになった。『薛平

貴與王宝釧』のヒットは各劇団や関連企業の間でも話題となって、南昌街の明星戲院でも上映され、合計二十四日に渡って複数の劇場で公開されることになった。これは一般の映画の上映期間が三日から五日前後が普通だった当時としてはきわめて異例のことである。

映画関係者の評価も比較的に好意的なものであり、例えば白克はこの『薛平貴與王宝釧』のヒットについて、一九五六年一月六日の『聯合報』に寄せた文章「薛平貴與王宝釧」で次のように述べている。

台湾省の同志による自力で民間の伝奇劇（通俗地方演劇）を銀幕に運ぶという大胆な挑戦は、やはり先見の明がある。この作品を推薦すべき理由は下記の通りである。制作の態度が非常に厳しく、俳優たちはみな映画出演の経験がないのに、非常に真剣であること。何基明監督の映画に対する処理も自然で生き生きとしており、例えば外の風景の利用、画面のアングルの明確さ、シーンの転換などが、歌仔戲の影響を受けておらず、背景のデザインも精巧で、とても雰囲気があることなどである。難点を述べれば、小生（二枚目の若い男性役……引用者註）はずっと男装の女性であるが、映画の中ではなよなよとしすぎているのが目立つので、やはり男性を用いるのが真実味があつてよい。また時代劇に現代の音楽を使うこと、例えば、劇中で薛平貴が二人の物乞いと流行歌の「丟丟丟<sup>ティウティウトン</sup>」（もとは台湾民謡……引用者註）を歌いだすのなどは極めて不適切で、全体の雰囲気壊してしまっている。『薛平貴與王宝釧』は無限の興奮を与えてくれる。歌仔戲の形式から脱皮して、歴史的な意義のある時代劇となり、さらに現実を描いた流行映画にまで進歩してゆくことを願いたい。

また、『薛平貴與王宝釧』のヒットを支えた大きな要素のひとつは、台湾初の三十五ミリフィルムを用いた映像

技術的な質の高さであった。華興電影製片廠のマネージャーであった李泉溪は次のように回想している。

『薛平貴與王宝釧』は中央電影公司の技術協力のもと、現像は我々が行い、プリントとコピーは中影が行ったので、出来上がった作品のレベルは当時の国語映画と比肩できるものだった。加えて何基明監督の考え方や手法はとても優れており、旧態依然とはしていたが、あのような劣悪な条件下であれだけのレベルの作品を生み出したということは、実に評価に値する。<sup>⑩</sup>

『薛平貴與王宝釧』は台湾全島でヒットを続け、百二十万円の興行収入を得て、続編も制作されることになった。<sup>⑪</sup>これによって勢いを得た台湾語映画は、廈門語映画と一騎打ちの状態になる。もともこの時期には短期間の撮影で濫造される廈門語映画の粗雑な作りが顕著になり始めており、観客も次第に離れていっていたところで、そこに登場した台湾語映画はまさに時宜を得たものだといいることができよう。

さらに、北京語映画や欧米映画を鑑賞する能力をほとんど持たなかった、特に台湾中南部の農民や、教育を満足に受けていない人々にも、字幕に頼る必要のない台湾語映画は喜んで迎えられ、こうした観客層の拡大が、さらに台湾語映画の発展を支えることになった。中でも、当時、経済的發展をしつつあった農村を取り込んだことは、その後の台湾語映画の発展に大きな意味を持つことになる。

このように好調な出だしを切った台湾語映画であるが、この一九五六年には、輸入された廈門語映画三十七本（前年は二十三本）に対して、台湾語映画十一本<sup>⑫</sup>が勝負を挑み、各作品の上映日数では廈門語映画に勝っていたものの、やはり数には勝てず、この年には興業的に勝利を収めることはできなかった。台北市電影戲劇商業同業公会

による一九五六年台北市十大華語映画の興行成績とその順位は下記の通りである。

- 一、『海棠紅』（国語、易文監督）五十二万元（概数、以下同）
- 二、『雨夜花』（台湾語、邵羅輝監督）四十五万元
- 三、『関山行』（国語、易文監督）四十二万元
- 四、『周成過台湾』（廈門語、王天林監督）三十六万元
- 五、『菊子姑娘』（国語、嚴俊監督）三十四万元
- 六、『梅姑』（国語、嚴俊監督）三十二万元
- 七、『林投姐』（台湾語、唐紹華監督）三十一万元
- 八、『特別快車』（国語、易文監督）三十万元
- 九、『薛平貴與王宝釧第二集』（台湾語、何基明監督）三十万元
- 十、『乱世妖姬』（国語、王引監督）二十八万元<sup>23</sup>

しかし、翌一九五七年には廈門語映画二十六本に対して台湾語映画が五十二本、一九五八年には廈門語映画十三本、台湾語映画六十二本となり、ここで数が完全に逆転する。一九五九年には廈門語映画二十四本、台湾語映画三十三本と、再び拮抗するが、一九六〇年には行政院新聞局が公布した「国語映画」奨励の政令を受けた北京語映画の大反撃により、台湾語映画は五本と一気に減少し、廈門語映画に至っては『袁文正除妖（袁文正の妖魔退治）』たった一本となり、そしてこれが台湾に輸入された最後の廈門語映画になる。

一九六〇年代に入ると、経済的な発展に伴い、台湾社会そのものも大きく発展し、変化してゆくが、台湾語映画もあらたな局面を迎え、最初に述べた第二期の時期に入ってゆき、年間製作本数百本を越す黄金時代を迎える。しかし、それも長くは続かず、一九六八年には北京語映画に大きく差をつけられ、再び衰退期に入ってゆく。

#### 四、結語

台湾語映画第一作である『六才子西廂記』のみならず、『薛平貴與王宝釧』を始め、この時期に撮られた作品の大部分もまた歌仔戲の演目をそのまま映画化したものである。やはり古典戯曲を題材とした伝統演劇の映画であるということに着目したい。日本では歌舞伎や文楽が初期の映画に大きな影響を与え、中国でも最初の映画作品が京劇の舞台を撮影したもの（『定軍山』、一九〇五年）、香港も粵劇と呼ばれる広東の地方古典劇を題材にした「粵劇片」、あるいは「粵語戯曲片」という映画がひとつの大きな流れを成していたように、台湾映画もまた、従来の伝統芸能と結びつくことによって、その歩みを始めたのである。

また、その映画史の初期において、こうした伝統劇の出身者が映画の世界に転向して、主流を占める、といった傾向も各地域で共通していることが指摘できる。台湾語映画もやはり、陳澄三の拱樂社、蔡秋林（一九二一—一九九九）<sup>(45)</sup>の美都劇団を始めとする歌仔戲など伝統芸能の劇団出身者が多く参入することによって、映画制作の現場における人材不足が解消された。<sup>(46)</sup>このような現象は、その後の台湾語映画がなかなか舞台劇的な要素から抜け切れずに停滞してしまふといったマイナス要素をももたらしたが、この時期にその後の発展の基礎も形成されたということともまた確かである。逆に歌仔戲の側から考えても、映画という新しい媒体と結びつくことによって、新しい時代

を迎えることになった。歌仔戲の歴史でいう「广播（ラジオ）歌仔戲」、「電影（映画）歌仔戲」、「電視（テレビ）歌仔戲」の時代である。<sup>④</sup>

台湾のみならず、このような東アジア各地域における伝統芸能と黎明期の映画との関係からは、さらに考察の対象となるべき共時的な問題をいくつも引き出すことが可能であろう。

邵羅輝や何基明によって端緒が開かれた歌仔戲映画は、その後、一九六〇年から一九六三年にかけて、さらに台湾語映画全体が衰退期を迎える一九六九年に再度の高まりを見せているが、今回扱った時期以降の歌仔戲映画については稿を改めて論じることにする。

以上、台湾語映画の黎明期の状況を、主に香港から輸入された廈門語映画と、伝統演劇である歌仔戲との関係を中心に見てきたが、もちろん他にもさまざまな角度から、例えば映画制作、映画産業からの視点、あるいは今回触れることのできなかつた、初期の台湾語映画に対して歌仔戲と匹敵する大きな影響力を持った「話劇（新劇）」と「話劇団」との関係からの考察も可能であり、また、それぞれの作品使用言語の詳細な対比を行えば中国語方言学的なアプローチも可能であり、戦後の台湾映画史を考える際の足場としても興味の尽きないテーマだといえることができる。

台湾の映画界と香港の映画界との物的、人的交流は戦後、現在に至るまで非常に緊密な関係を保っているが、台湾語映画の誕生にも香港の映画が大きく関わっていたということは、容易に一面的にはとらえることのできない、多様な「中国語圏映画」の世界の複雑さを考える上で、有益な視点をもたらしてくれるに違いない。また、現在「中国語圏映画」、あるいは最近では「華語圏映画」などとも呼ばれる枠組みに無前提に組み込まれてしまっている、いわゆる標準中国語としての「北京語」以外の「方言」による映画の位置と意義を考えることの重要性も最後に指

摘しておきたい。

注

- (1) 日本統治時代の一九三七年に民間で制作された台湾語映画『望春風』などがある。盧非易著『台湾電影・政治、經濟、美学 一九四九—一九九四』（遠流出版社、一九九八）、七九頁。
- (2) 葉龍彦著『春花夢露・正宗台語電影興衰錄』（三友圖書、一九九九年）、第三章「台語片的興衰」。
- (3) 陳飛宝編著『台湾電影史話（修訂本）』（北京・中国電影出版社、二〇〇八年）、第三章「台（閩）語電影」第一節「台語電影的興衰」、六九頁。
- (4) 張昌彦著『台語片時代・一九五五—一九六一』、黃建業等著『跨世紀台灣影實錄（一八九八—二〇〇〇）』（行政院文化建設委員會・財団法人國家電影資料館、二〇〇五年）上卷、二七頁。
- (5) 当時の文藝政策に関しては道上知弘「五十年代台灣における文学情況——反共文学を中心に」、『藝文研究』第七十八号、二〇〇〇年、八七頁—一〇五頁などを参照。
- (6) 一九三一—一九八四。本籍は天津。一九四九年に国民党とともに台湾に移り、中製、農教などの制作会社で多くの反共映画を監督する。
- (7) 原作は鉄吾の反共小説『女匪幹』。
- (8) 一九五八年にも陳煥文監督によって同名の廈門語映画が制作されている。
- (9) 傅慧儀編『香港影片大全第三卷（一九五〇—一九五二）』（香港電影資料館、二〇〇〇年）。
- (10) 『唐伯虎点秋香』は、民間に広く伝わっている唐伯虎と無錫華鴻山太師夫人の侍女秋香の恋愛物語である『三笑姻縁』をもとにしており、別名『点秋香』ともいう。香港においても粵劇の演目として盛んに上演され、周星馳と鞏俐主演によるもの（李力持監督、一九九三年）など何度も映画化、ドラマ化されており、現在もなお人気のある題材のひとつである。

- (11) 葉龍彦著『春花夢露・正宗台語電影興衰録』（三友圖書有限公司、一九九九年）、第二章「正宗台語片興起的背景」、六一頁。
- (12) 本籍浙江省紹興、上海出身。十七歳の時に香港に移り、一九四七年から映画制作に携わる。俳優としても多数の映画に出演。息子の王晶（一九五五―）も映画監督として著名である。
- (13) 黄愛玲著「前言」、傅慧儀編『香港影片大全第三卷（一九五〇―一九五二）』（香港電影資料館、二〇〇〇年）、十二頁。
- (14) 葉龍彦著『春花夢露・正宗台語電影興衰録』（三友圖書有限公司、一九九九年）、第二章「正宗台語片興起的背景」、五九頁。
- (15) 一九五一年五月に内政部は「電影片検査標準」を、同年九月に「戡乱時期国産影片处理辦法」を公布し、中国の映画や一九四九年以前に制作された作品を制限している。さらに一九五四年六月には行政院が「国外電影片輸入管理辦法」を施行して、国交のない国からの映画の輸入を制限している。
- (16) 盧非易著『台湾電影・政治・經濟・美学一九四九―一九九四』（遠流出版社、一九九八）、七六頁。
- (17) 上海時代には新華影業会社の社長や大世界娯楽の社長などを歴任し、自らも映画監督として活躍。代表作に『長恨歌』（一九三六年）、『狂歡之夜』（一九三六年）、『青年進行曲』（一九三七年）などがある。国共内戦中に香港に渡り、永華影業公司や長城電影製片有限公司などの設立、香港での新華影業公司の再結成に携わるが、日本での撮影中に心臓病で死去。伝記に艾以『上海灘電影大王・張善琨』（上海人民出版社、二〇〇七年）がある。
- (18) 「台港影人將展開空前合作」、『聯合報』一九五六年一月十五日。
- (19) 香港の著名な俳優である呉楚帆（一九一―一九九三）は、その自伝『呉楚帆自伝』（偉青、一九五六年）において当時のことに触れ、「当時は粵語片（広東語映画）の毒流をさへぎることが急務だったが、『肉山藏姐已』、『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、彼がこれらのような映画を劣悪なものとなししていたことがわかる。また、薛后は、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、安直に武俠小説からアイデアを得た「武俠片」、「木魚書」を改編し

- ただけの「古装片（時代劇）」、「民間故事片」、「神怪色情片」（呉楚帆と同じく「肉山藏姐已」、「大鬧盤絲洞」の二作を挙げている）などを紹介している。薛后「影壇的『清潔運動』」香港電影的黄金時代（獲益、二〇〇〇）参照。
- 〔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〕、「藝文研究」第九十四号、二〇〇八年六月、一六一頁より）。ちなみにこの両者が挙げている「肉山藏姐已」（一九四九年）の監督は、廈門語映画の監督としても活躍して「民間故事片」や「神怪色情片」を多く制作した畢虎である。
- (20) 『当代台湾電影』（北京・中国広播電視出版社、二〇〇八年）、九頁。
- (21) 葉龍彦はさらに細かく「歌仔戲」、「新劇」、「民間故事」、「社会事件」、「文藝」、「歴史」、「科学動作片」、「歌唱」、「偵探」、「神怪」、「武俠」、「俚語片」の十二種に分類している。「台語片的題材分類」、「春花夢露・正宗台語電影興衰録」（三友圖書有限公司、一九九九年）、第六章「台語片的社会学」、二〇一—二〇三頁。
- (22) 歌仔戲映画に関する先行研究は、蔡秀女「台語影劇劄記——光復後的歌仔戲電影」（『民俗曲藝』第四十六期、財団法人施合鄭民俗文化基金会、一九八七、二六頁）や、施如芳「歌仔戲電影所由產生的社会歴史」（『新聞学研究』五十九期、国立政治大学新聞系、一九九九年四月、二三一—四〇頁）などがある。
- (23) ここでいう「地方戲」には歌仔戲の他に、客家戲、南管、掌中戲、話劇なども含まれている。
- (24) 張有為著「歌仔戲的觀感」、『聯合報』一九五四年十二月十二日。
- (25) 「向台湾地方戲劇界進一言」、『聯合報』一九五五年十二月五日。
- (26) 余泉著「觀地方戲劇比賽有感」、『聯合報』一九五四年十二月十七日。
- (27) 陳飛宝編著『台湾電影史話』（北京・中国電影出版社、一九八六年）九七頁。
- (28) 莫光華著『台湾歌仔戲論文輯録』（台湾省地方戲劇協進会、一九九六年）七五頁。
- (29) 陳雅雯著「陳子福電影海報研究」、国立中央大学藝術学研究所碩士論文、二〇〇三年。
- (30) 葉龍彦著『春花夢露・正宗台語電影興衰録』（三友圖書有限公司、一九九九年）、第二章「正宗台語片興起的背景」、六五頁。

- (31) 六才子書とは、金聖嘆が定めた『莊子』、『離騷』、『史記』、『杜詩』、『水滸伝』、『西廂記』のことを指す。
- (32) 『電影欣賞』双月刊、一九九一年年九月、第五十三期。
- (33) 都馬歌仔戲劇団は厦門からやって来た劇団なので、これも厳密な意味では「正統派の台湾語映画」とは言えないが、台湾人監督によって台湾で撮られたという点で、香港製厦門語映画とは明確な一線を画している。
- (34) 呂訴上は父親の呂深圳が「溪州劇院」を運営し、「賽牡丹俱樂部」という歌仔戲劇団を主催していた関係で、十六歳の頃から劇団の監督や脚本の執筆に携わり、二十二歳で日本に留学、演劇を学びながら演劇史の資料を収集し、一九三七年に「台湾銀華新劇団」を創立して「皇民化新劇」の上演巡業を行う。日本統治時代終了後の一九四七年には「台北市電影戲劇促進会」の初代理事長を担当し、その二年後には「歌仔戲協進会」を設立して『女匪幹』、『延平王復国』、『鑿湖女侠』などの脚本を執筆している。一九五八年に「銀華影業社」を設立し、香港と合作で『陳杏元思叙』などを制作。その後も『台湾電影戲劇史』（銀華出版部、一九六一年）を出版するなど盛んに活動していたが、一九七〇年に五十六歳で没。（林鶴宜、蔡欣欣編著『光影・歴史・人物・歌仔戲老照片』（国立伝統藝術中心出版、二〇〇四年）
- (35) 廖金鳳著『消逝的影像・台語片的電影再現與文化認同』（遠流出版事業股份有限公司、二〇〇一年）、一五四頁。
- (36) 香港龍鳳公司制作、一九五五年。主演は鷺芬と江帆。『梁山伯と祝英台』は非常に人気の高い伝説であるが、台湾における歌仔戲や映画などでの受容に関しては、劉現成『梁祝情史・黄梅戲與凌波』解構『梁山伯與祝英台』在台湾の文化現象』（シンポジウム『中国電影百年紀念・邵氏王国的影響』、香港浸會大学伝理学院電視電影系主催、二〇〇六年）に詳しい。
- (37) 林文佩、吳俊輝整理『華興工作人員座談記録』、『電影欣賞』五十一期、一九九一年五月。
- (38) 陳澄三と拱楽社については邱坤良著『陳澄三與拱楽社・台湾戲劇史的一個研究個案』（商民書局、二〇〇一年）に詳しい。
- (39) 同註三〇。

- (40) 電資館口述電影史小組編著『台語片時代』（財団法人国家電影資料館、一九九四年）、五四頁―五五頁。
- (41) 『薛平貴與王宝釧統集』（一九五六年九月十四日公開）、『薛平貴與王宝釧第三集』（一九五六年十月十九日公開）が何基明の監督によって続けて制作、公開されている。
- (42) 公開順に『薛平貴與王宝釧』（何基明監督）、『范蠡與西施』（何基明監督）、『林投姐』（唐紹華監督）、『薛平貴與王宝釧續集』（何基明監督）、『雨夜花』（邵羅輝監督）、『薛平貴與王宝釧第三集』（何基明監督）、『桃花過渡』（郭柏霖監督）、『運河殉情記』（何基明監督）、『補破網』（李嘉監督）、『廖添丁』（唐紹華監督）、『黃帝子孫』（白克監督）。
- (43) 黄建業等著『跨世紀台湾影実録（一八九八―二〇〇〇）』（行政院文化建設委員会・財団法人国家電影資料館、二〇〇五年）、二九二頁。
- (44) 『第十一屆香港国際電影節・粵語戲曲片回顧』（香港・市政局、二〇〇三年修訂本）などを参照。
- (45) 歌仔戯の子役出身。「大橋頭復興社」で主に老生（老け役）を担当、後に「紅玉歌劇団」を組織し、西門町「新世界戲院」を中心に活動した。さらに自らの投資で設立した「美都影藝社」を「美都歌劇団」と改め、歌仔戯映画を専門に制作した。「台湾省戯劇協進会」の第三代理事長や多くの地方戯劇コンタールの審査員を歴任した。（林鶴宜、蔡欣欣編著『光影・歴史・人物・歌仔戯老照片』（国立伝統藝術中心出版、二〇〇四年）
- (46) 当時の歌仔戯を始めとする伝統演劇の劇団から映画界に参入した人物のリストは呂訴上著『台湾電影戯劇史』（銀華出版部、一九六一年、七三頁―七四頁）に詳しく整理されている。また、伝統演劇の世界からだけでなく、北京語映画の業界からも多くの人材が台湾語映画制作に参入している。宗田、田琛、申江、唐紹華、白克などはみな北京語映画業界出身である。盧非易著『台湾電影・政治、經濟、美学 一九四九―一九九四』（遠流出版社、一九九八）、八一頁、註一〇五。
- (47) 曾永義著『台閩歌仔戯關係之探討』、『戲曲源流新論（增訂本）』（中華書局、二〇〇八）、三九七頁。

（本稿は二〇〇八年十一月五日に早稲田大学で開催された「第四回台湾映画シンポジウム・映画上映会」（早稲田大学台

湾研究所、財団法人交流協会二〇〇八年度研究プロジェクト、台湾資料センター共催）における口頭発表「台湾映画史における台湾語映画の黎明期〜香港製アモイ語映画との関係の中で」の概要をもとに、新たに執筆したものである。）