

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

Title	孫瑜映画の脚：脚の表象にみる1930年代の孫瑜映画
Sub Title	
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	2010
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 中国研究 (The Hiyoshi review of Chinese studies). No.3 (2010.) ,p.148(75)- 176(47)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA12310306-20100331-0176

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.

孫瑜映画の脚

——脚の表象にみる1930年代の孫瑜映画——

吉川 龍 生

はじめに

1920年代から40年代まで上海で発行されていたグラビア雑誌『良友』第82期の表紙をめくると、孫瑜監督『体育皇后（スポーツの女王）』の主演女優・黎莉莉が陸上選手用の短パンをはき、膝を抱えてポーズをつくるグラビアが目に飛び込んでくる。巻頭ページ全体を使った、インパクトのある写真である。黎莉莉の愛らしい笑顔と同時に視線をひくのは、その脚線美である。スポーツに関する写真や記事を多く掲載する『良友』においては、女性が競技用の短パンをはき脚全体を露出している写真は珍しいものではないが、それと同様に孫瑜の1930年代の監督作品においても、場合によっては必要以上と思われるほどに女性の脚線美が強調されることがあり、それも一度や二度のことではない。また、作品によっては男性の力感溢れる脚が強調されることもある。『良友』の写真や記事の中にスポーツに対する近代的な関心という一定の哲学があるように、脚に対する孫瑜のフェティッシュともいえる視線には、彼独自の創作哲学にまでつながるものがあると言え、そこに当時の孫瑜の映画創作をめぐる状況が極めて集約的に表れているとも言える。

孫瑜（1900～1990）は、1930年代の上海で聯華影業公司を拠点に一時代を築いた映画監督として知られている⁽¹⁾。それと同時に、人民

共和国建国後すぐに、毛沢東の主導した『武訓伝』批判によって不遇のうちに晩年を過ごした映画監督として、歴史にその名を残している。これまでの研究では、『武訓伝』批判のインパクトがあまりに大きかったためか、1930年代の輝かしい実績と『武訓伝』批判とは分けて論じられることが多い。管見の限りにおいて、日本でのこれまでの研究では、1930年代を代表する監督として孫瑜やその作品が映画史の流れの中で概説的に言及されることはあっても、専門的に言及している論考はそれほど多くない⁽²⁾。その中で、劉文兵『映画のなかの上海——表象としての都市・女性・プロパガンダ』（慶應義塾大学出版会、2004年）では、孫瑜作品でヒロインを演じる黎莉莉や王人美の身体性についての言及があり、「柔軟性や敏捷性に富んだ女性の身体は、孫瑜監督作品の重要なモチーフ⁽³⁾」だと指摘し、断片的ではあるが孫瑜作品における脚の表象についても言及している。また、専門的な論考という面では、1930年代の業績よりも、『武訓伝』批判についての論考のほうが多いように見受けられる⁽⁴⁾。ただ、多くの論考が『武訓伝』批判という政治運動に対する見直しを主体としており、1930年代の仕事を踏まえた上で『武訓伝』の持つ映像世界そのものを位置づけ、検討していこうという研究は少ない⁽⁵⁾。1930年代の業績を切り離し、『武訓伝』を鑑賞する経験を持たずに、『武訓伝』批判という政治運動だけが論じられる傾向があると言える。

本稿では、1930年代の孫瑜の代表的な作品をその検討対象とし、『良友』の写真や記事と、同時代の他の主要作品とを比較することで、孫瑜作品における脚の表象が持つ多重の意味について指摘する。それによって、今後、孫瑜の映画創作全体を視野に入れた上で、『武訓伝』について再検討していくための、一つの重要なステップとしたい。

1. 重慶からニューヨーク、そして上海へ ——孫瑜の生涯

孫瑜は、1900年3月21日、父・孫澍南と母・王培蘭の長男として重

慶に生まれた⁽⁶⁾。父は挙人であり、清朝の官吏や学校の校長をつとめ、後には重慶大学の教員となった人物である。父の仕事に合わせて自貢（四川）、瀘州（四川）、安慶（安徽）、石埭県（安徽）と移り住む。石埭県で辛亥革命を迎えるが、「石埭県自治会」という組織に、当地の知県をしていた父親が拘束されて三千両もの銀を要求される事件に巻き込まれ、家族が離散するという経験をする。しかし、父を待つために滞在した大通鎮（安徽）では、地元の同年代の女兒と交流を深め、家族の不安を抱えながらも楽しく美しいひとときを過ごした。その後、上海・重慶を経由して自貢に戻るが、そこでも地元の農家の子どもたちと山野を駆け回る日々を送っている。こうした農村で過ごした日々は、上海という大都会で過ごした不安な日々と極めて明確な対照をなしている。孫瑜自身が、「後に自分の映画の中で、都市の暗黒や虚偽、自分勝手に対して、憎しみを込めて暴露し攻撃を加えた。しかし、農村の暗黒的な面については、それを認識する感性を持っていなかった。」⁽⁷⁾と語るように、それらの農村体験は、孫瑜に美しい記憶のみを残し、それが映画創作の中にも色濃く反映されることになる。なお、一時滞在していた上海では、初めて映画を見ることになった。

その後、孫瑜は天津の南開中学に進学する⁽⁸⁾。1914年のことである。南開中学では、すでに文芸活動などで名をとどろかせていた周恩来との出会いがあった。この出会いは、『武訓伝』の製作とその後の批判、更には批判後の孫瑜の生き方にまで影響を与えることになる。

1919年には、北京の清華学校高等科に進学する。ここでは、古体詩の創作と英文小説の翻訳に精を出すと共に、将来映画関係の職に就こうと決心をした。そして、1923年に卒業し、アメリカへの公費留学に旅立つ。なお、出発前には生涯の伴侶となる張綺先と婚約をしている。

アメリカでは、1925年にウイスコンシン大学を優秀な成績で卒業した。李白の英訳について論じた卒業論文で、「榮譽学士論文」を受賞し、もう1年在籍すれば修士号を取得する権利を得るがそれを断り、New York Institute of Photography やコロンビア大学の夜間学校、

デイヴィッド・ベラスコの演劇学校などで、映画の脚本や撮影、現像、編集、さらにはメイクについてまで学び帰国する。

帰国後すぐに映画関係の仕事を求めるが、実現までの道のりは平坦ではなかった。当時の映画界は、1920年代前半に乱立した投機的な映画会社が経済の低迷の中で次々に倒産していく状況にあり、短期的な利益を当て込んだ武侠映画が氾濫していた。アメリカ仕込みの孫瑜の能力がすぐに活かされるような状況ではなかったのである。しかし、1927年に南開中学で一緒だった鄭玉肇と上海で偶然再会し、鄭のついでに上海長城画片公司に入り、1928年に処女作『瀟湘泪』の脚本・監督を担当した。しかし興行は思わしくなく、会社は倒産し、民新影片公司に移籍した。民新では武侠映画の製作を指示され、『風流剣客』を撮り、主役として後にスターとなる金焰を発掘したが、興行はまたも振るわなかった。民新影片公司是苦境を打開するために、華北電影公司と合併し、1930年代に輝かしい実績を残した聯華影業公司が設立される。聯華の第一作目が、1930年春公開の孫瑜監督『故都春夢』であり、それまでの粗製濫造の武侠映画に代わり、知識人の鑑賞に堪える映画としての評価を勝ち得た。映画史に燦然と輝く1930年代は、聯華と孫瑜によってその幕が開けられたと言っても過言ではない。

1930年代の孫瑜の作品については後段に譲るが、孫瑜が実質的な活動ができたのは、1937年までである。蘆溝橋事件にはじまる日中全面戦争の戦火は、1937年8月の第二次上海事変を契機として華中に広がり、同年11月には首都・南京の陥落を前に遷都が宣言され、武漢・重慶と首都が移される。1937年11月、孫瑜は抗日映画の監督という立場から危険が及ぶことを恐れ、上海を離れることを決意する。イタリア汽船で香港に脱出するにあたっては、船上で日本軍の臨検に遭うことを想定して「沈約意」という偽名を使い、上海のレース会社社員という名刺まで用意した。そして、香港・武漢・重慶を経由して、苦難の末に自貢まで避難する。四川に逃げるといふ選択には、そこが生まれ故郷で、家族を避難させる上で適していたという理由も考えられるが、

映画製作という観点から見れば、引き続き抗日映画を撮るという意志が働いていたことは間違いない。その証拠に、家族を自貢に落ち着かせたあと単身で首都機能が移転されていた武漢に赴き映画製作に参加し、さらに首都が重慶に移されるとそれとともに重慶に戻り、最終的には家族も重慶に呼び寄せ、引き続き映画製作にかかわることになるのである。映画製作の中心の移動とともに、孫瑜も移動していたと言っている。しかし、日本軍の空爆の続く戦時首都・重慶では、思うような仕事はできず、撮影できた作品は極めて少ない。1945年から47年はアメリカに滞在し、その後は上海を拠点に活動していく。いずれにしても、1937年以降に製作された作品は、共同監督や16ミリの教育映画まで入れても8本で、順調に撮影が進んだものはほとんどなく、製作が途中で打ち切られたものは確認できるだけで11本に上る⁽⁹⁾。『武訓伝』が批判されたあとの作品が、諸々の制約を受けたことを考えれば、思う存分に手腕を発揮できた作品は極めて少ないと言わざるを得ない。

反右派闘争や文化大革命では激しい迫害の対象となったが、病を抱えながらも生き抜き、1990年7月に天寿を全うした。文化大革命後も、音楽史詩「長江大合唱」の執筆や『李白詩新訳』の出版をするなど、映画以外の分野でも絶えず創作意欲を持ち続けたことが、苦難の時代を生き抜くことができた秘訣だったのかもしれない。

2. 孫瑜映画の脚

1930年代、孫瑜が関係した作品は14作で、孫瑜個人で脚本と監督を担当したものは、文末のフィルモグラフィーに示したように、9作である。ここでは、その9作のうち、1931年の満州事変の後に撮影されたサイレント映画である6作⁽¹⁰⁾、すなわち『野玫瑰（野ばら）』、『火山情血（火山での決闘）』、『天明（夜明け）』、『小玩意（おもちゃ）』、『体育皇后（スポーツの女王）』、『大路（大いなる路）』を主な考察の

対象としたい。満州事変や第一次上海事変の発生を受けて抗日的な色合いが濃く、1930年代の孫瑜の作品を代表すると評される作品群だからである。その意味で、この6作は、満州事変以前の『野草閑花』、トーキーの『到自然去』、『春到人間』と区別される。

ここでまず、上述のサイレント作品の6作について、製作年代順に作品の概要と脚の描かれ方についての考察をしておきたい⁽¹¹⁾。

『野玫瑰（野ばら）』の撮影は余省三、農村のお転婆娘と上海の富豪の御曹司の恋愛物語である。農村のお転婆娘・小鳳（王人美）は、自家用車で通りかかった富豪の御曹司で画家の江波（金焰）と恋に落ちる。火災で父を失った小鳳は、江波について都市にやってくるが、江波の父に江波との交際を認めてもらえず、江波は親子の縁を切り二人は知人の労働者・小李（鄭君里）たちを頼って、長屋住まいを始める。江波ははじめ絵を売って生計を立てようとするがうまくいかず、のちには広告の看板書きをするが、冬になって病気になり部屋代も払えなくなる。そんなとき酔っぱらいの落とした財布をめぐって江波と小李が拘束される。小鳳が江波の前から姿を消すことを条件に、有力者である江波の父が動き江波たちは解放される。その後江波は小鳳を探すが見つからない。ある時、満州事変を機に起こった義勇軍募集の行進の中に小李たちを見つけ、自宅のパーティーを抜け出して参加すると、そこに小鳳を発見する。最後は、「国難」「救国」の大きな字幕が出て、義勇軍の行進する様子で終わる。

前半、王人美の演じる小鳳にアヒルなどの家畜をわざわざ脚で蹴らせてアップで撮り（図1）、上海に出てから江家のパーティーで小鳳の素性が暴かれてしまうシーンでは、ずれたストッキングを机に脚をかけてなおすという、上流階級の女性がするものとは考えられないような仕草をアップで撮り（図2）、それぞれのシーンにおいて小鳳の性格や出身を端的に表現することに成功している。また、小鳳・江波ら四人が帰宅するシーンでは、水たまりやさまざまな障害物を力強く乗り越えて歩く四人の脚がアップになり（図3）、孫瑜自身も語って



図1 『野玫瑰（野ばら）』 アヒルを蹴る小鳳（王人美）



図2 『野玫瑰（野ばら）』 ずれたストッキングを直す小鳳（王人美）



図3 『野玫瑰（野ばら）』 障害物を乗り越えて進む四人

いることであるが、それによってその四人が人生で直面し乗り越えていく困難を暗示している⁽¹²⁾。

『火山情血（火山での決闘）』の撮影は周克、村の有力者に家族を殺された男の復讐劇である。柳花村に住む宋一家は、父と兄、弟、妹の四人家族で、楽しく暮らしていた。しかし、ある日軍閥の後ろ盾を持つ曹の息子（袁叢美）に妹が目をつけられて事件に巻き込まれ、兄・宋珂（鄭君里）以外の家族は全員死んでしまう。なおも曹一派から命を狙われた宋珂は親戚の王と海外へ逃亡し、「笑わない人」として鬱々と日々を過ごす。ある時、出身の村と同じ名前の柳花（黎莉莉）という踊り子をめぐるいざこざを見かねて解決したことから関係が徐々に深まり、二人はお互いを理解し合うようになる。そんな時、国内情勢の変化で、仇の曹がその街に逃げてくる。曹は先手を打って、宋珂を監禁するが、柳花の付き人がそれを発見して救出し、宋珂は折しも爆発した火山の噴火口に曹を突き落とし仇を討つ。

柳花を演じる黎莉莉の脚がかなり強調された画面作りがなされ、健康的で肉付きのよい脚が繰り返し露出されて目をひく。

『天明（夜明け）』の撮影は周克、時代の暗黒を描き、革命の未来に「夜明け」を確信させるストーリーである。田舎のカップル菱菱（黎莉莉）と張表哥（高占非）は、生活苦から従姉妹を頼り上海に出てくる。やがて工場主（袁叢美）の嫌がらせで張が仕事を変えざるを得なくなり、船に乗り組み遠洋に出てしまう。残された菱菱は、工場主の言いなりの従姉妹に誘い出され、宴席で泥酔させられた末、工場主に犯される。茫然自失で家に戻ると、今度は工場の用心棒が押しかけてきて、港まで逃げるが、そこで人身売買の男にだまされ売春宿に売られてしまう。それから一年あまり、北伐軍の接近で街が大混乱になったところで、うまく逃げだし家に戻る。家では結核の従姉妹が息を引き取ろうとしていた。一方、張は広州で船員仲間と北伐を目指す革命軍に身を投じ、便衣軍として上海に戻ってきていた。やがて、港で再会を果たした菱菱と張は、家に戻り話をするが、そこに警察が踏み込

み菱菱が捕まる。張は、菱菱が別れ際に「助けないで」と言ったこともあり、彼女一人ではなくより多くの人を救おうと考えあえて助けには行かない。死刑が決まった菱菱を前にして、執行を指揮する羅団長（羅朋）は、「なぜみんなのために立ち上がった人間を殺して自分たちの首を絞めるのか」と言って上官に反抗して一人を射殺するが、逆にすぐに銃殺されてしまう。それを見た菱菱は、「革命軍は一人が倒れても、またすぐ次の一人がやってくる」と言い放ち、処刑される。

農村で菱菱がうつぶせになって無邪気に脚を動かす様を、脚側からのショットで撮り（図4）、その一方、上海の部屋で鏡の前でおめかしをする菱菱が網タイツを穿いたり（図5）、警察の前で娼婦のふりをしてタイツを引き上げたりする様を脚のアップで撮っている。女性の健康的な素脚は農村の美しいイメージ、タイツは怪しい上海のイメージ、そしてそこに行軍する兵士たちの下半身に重点を置いたシーンが重なる。劇中に登場する人物のおかれている状況を端的に表象するものとして、脚が効果的に表現されていると言える。なお、写真で示した場面を脚本の記述と対照させてみると、それぞれ次のようになる⁽¹³⁾。

她含笑伏在小船头，左手从湖面拉起菱藤，右手不断地从菱藤上摘下红嫩鲜艳的菱角。（菱菱はほほえみながら小舟の舳先にうつぶせになり、左手で湖面からヒシのつるを引き上げ、右手で赤くて鮮やかなヒシの実を絶え間なくつみ取っている。）⁽¹⁴⁾

菱菱在涂口红，并在脸上画了一粒俏皮的小红痣……（菱菱は口紅を塗って、さらに顔にはかわいい小さな赤いほくろを一つかいた……）⁽¹⁵⁾

脚本レベルでは、脚に関する記述は全くなく、撮影の現場で孫瑜の指示によって脚を誇張したような画面作りが行われたことが想像でき



図4 『天明（夜明け）』 農村での菱菱（黎莉莉）



図5 『天明（夜明け）』 部屋でおめかしする菱菱（黎莉莉）

る。

『小玩意（おもちゃ）』の撮影は周克、おもちゃ（作り）をめぐって展開する抗日映画である。農村で手作りのおもちゃを作って数十戸の生活を支えている葉大嫂（阮玲玉）は、発明家で美人で、みんなの人気者である。不釣り合いな太った背の低い夫（劉継群）と、長女・長男がいる。工業を学ぶ大学生・袁璞（袁叢美）は葉に思いを寄せ言い寄るが葉は拒否し、袁にしっかり勉強をして中国に中国人によるおもちゃ工場を造るよう諭し、袁璞はドイツ留学へと旅立つ。ある時、夫が生活苦から病に倒れて死に、駆けつけた葉はパニックになり、幼い長男は迷子になって誘拐され上海の金持ちに売り払われる。やがて軍閥の戦争が村に迫り、おもちゃ作りの仲間たちはやむなく上海へと出て、持ち前の明るさとたくましさで家を建て、おもちゃ作りで生計を立てる。10年後、袁璞は帰国しておもちゃ工場を建て、葉の長女（黎莉莉）も17歳になっていた。その頃、第一次上海事変が起り、葉たちも中国軍の支援をすることになるが、爆撃や戦闘で葉の長女やその恋人を失い、葉はショックのあまり精神に異常をきたす。翌年の春節、戦闘が去り上海は再び退廃的な雰囲気になっている。街角でおもちゃを売る葉は、近寄ってきた、いまは金持ちの養子になっている実の息子に、そうとは気づかず兵隊のおもちゃをあげる。その後、祝いの爆竹の音を聞いて、戦闘を思い出し、敵が来たとわめきちらす。その騒ぎの中、袁璞は葉を見つけ、二人はようやく再会を果たすが、葉はひたすら敵が来た、みんなで立ち向かおうと叫び続ける。なお、最後の場面では、脚本によると次のような字幕が入るはずだが、実際の映像には一切字幕が入っていない。

“你们不去打仗吗？ ……快醒醒吧！不要做梦了！ ……（あなたたちは戦いに行かないの？ ……早く目を覚まして！ 夢を見る場合じゃないわ！ ……）”

この箇所は、当時の検閲によりカットされたと考えられる。

また、17歳になった葉大嫂の長女を演じる黎莉莉が、極めて短いズボンをはき、台の上で子どもたちと体操をするシーンがある。そこでは、体操をする黎莉莉を台の下から脚を中心にアップで撮っている(図6)。主人公を演ずるのが阮玲玉のため全体的な露出は少ない印象だが、その分澁刺として健康な姿態を披露する黎莉莉の姿は印象的で、その若さが日本軍の攻撃で失われるというところに衝撃が倍加される効果を認めることができる。

『体育皇后(スポーツの女王)』の撮影は裘逸葦、タイトルのおおりのスポーツを題材にした作品である。田舎から出てきた林環(黎莉莉)は、幼い頃田舎でともに遊んだ雲鵬(張翼)が教官を務める体育学校に入る。もともと足の速かった林環は頭角を現し、特訓を受けて、全国大会で短距離種目を総なめにして「スポーツの女王」と呼ばれる。調子に乗った林環は一時生活を乱すが、教官の助けもあり、また練習に励むようになる。以前、「女王」として君臨していた同級生は彼女を打倒すべく、心臓病のある同級生を打倒林環の刺客として出場させるが、心臓発作を起こして死んでしまう。それを見た林環は、成績や名誉最優先のスポーツのあり方に疑問を持ち、次のレースではわざと最後に力を抜き、ライバルに敗れる。林環は、勝敗だけがスポーツの本当の意義ではないことに気づく。全国大会に参加した各省の旗の中で、東北の省の旗だけが特別にクローズアップされ、さりげなく抗日のメッセージを伝えている。

ベッド上で全員が脚を上げトレーニングをする様子や洗面の様子(図7)、林環がチーパオに着替えるときの脚(図8)や競技前に休んでいるときの脚などが盛んに画面に登場する。しかも、脚もとから徐々に上がっていく視線の移動が印象的である。また、「黎莉莉のためにオーダーメイドされた作品⁽¹⁶⁾」とも評されるだけあり、黎莉莉の健康的な姿態が強調されている。

『大路(大いなる路)』の撮影は裘逸葦、道路建設をする男たちとそ



図6 『小玩意（おもちゃ）』 台上で体操する娘（黎莉莉）



図7 『体育皇后（スポーツの女王）』 洗面所に並ぶ脚



図8 『体育皇后（スポーツの女王）』 林嬰（黎莉莉）がチーバオに着替えるときの脚

れを支える女性たちの、抗日の物語である。本作品の時間的・地域的な背景は本編では明らかにされていないが、本作品の公開時期（1935年）は日中間の戦闘は華北が中心であり、そこから推測すれば、華北における日本軍の侵略を背景としていると考えることができる。なお、ロケは太湖湖畔の実際の道路工事現場で行われた。

幼少期、難民としてふるさとを離れ、早くに両親を亡くした金哥（金焰）は、仲間たちと都市の近郊で道路工事をしていた。しかし、些細なことから解雇され、職に困って内陸の道路工事現場へと向かう。そこでは皆使命感を持って仕事をし、食堂の看板娘である丁香（陳燕燕）・茉莉（黎莉莉）と、つらくも楽しい日々を過ごす。しかし、やがて日本軍が進軍してくると、日本軍に買収された地元の有力者に監禁されて拷問を受ける。茉莉・丁香や工事仲間、それに動かされた軍も加わり金哥たちは救出され、工事現場に戻るが、日本軍機が襲来し、丁香と食堂の主人の父親を残し、工事仲間は皆殺される。丁香の「みなまだ死んでいない」という言葉とともに次々と死者が立ち上がり、歌いながら仕事を始めるシーンで終わる。挿入歌「開路先鋒隊」「大路歌」とともに、最後まで明るさを失わずに道路建設励む登場人物たちが印象的である。

脚の表象ということで見ると、この作品は前述の5作品とは若干趣を異にする。作品冒頭、道路工事の工夫たちがローラーを引く脚をクローズアップしている（図9）。それは他作品のような女性の脚ではなく、力感に富んだ男性の脚であり、該当箇所の脚本を見ると、次のように脚を撮ることが明確に示されていて、他作品とは違うあからさまな意図を感じる。

拉着沉重的大鉄磙的筑路工人和中年男子的足部……（重たい大きな鉄のローラーを引いている道路建設の労働者と中年男性の脚……）



図9 『大路（大いなる路）』 人夫たちがローラーを引く脚



図10 『大路（大いなる路）』 全裸の男たちの水浴び

こうした力感に富んだ男性の脚が、果敢に困難に立ち向かう労働者たちのメタファーになっていることは、容易に理解できる。それだけこの作品が明確な意図をもって撮られたということが分かるのである。

また、この作品では、脚の露出に限らず、道路建設にあたる青年たちの上半身まで露出した健康的な肉体が、全編を通して強調されている。全裸の男たちが川で水浴びをするシーンもあり（図10）、衣服を身につけていない若々しい肉体が、生命力や独特の明るい雰囲気を作り上げることに貢献している。

上述の作品の概説においては、撮影担当者についても言及しておいたが、カメラマンが誰であるかにかかわらず、どの作品においても脚に対するフェティッシュな視線が向けられていることが分かる。孫瑜は「監督はいわば『三軍の統帥』である⁽¹⁷⁾」との主張をしているが、「孫瑜映画の脚」に共通するフェティッシュな視線は、監督という創作の最高責任者である孫瑜のまなざしなのだ、ということを確認しておきたい。そして、その視線からは、生命力に満ちた農村のイメージや困難に敢然と立ち向かう若者のイメージが垣間見られ、楽天的とも言える孫瑜の現実認識のあり方を感じ取ることができるのである。孫瑜の楽天性については、すでに多くの先行研究が指摘するところであるが、劇中でその楽天性を醸し出す重要な要素が、脚に対するフェティッシュな視線なのである。

3. 『良友』に見られる大衆の視線との共謀関係

『体育皇后』主演の黎莉莉が『良友』の巻頭を飾ったことはすでに述べた。言うまでもなく『良友』は、1920年代に創刊され1940年代まで発行され続けた稀有な大型グラビア雑誌であり、それゆえ「『良友』を通じて一九二〇年代から一九四〇年代までの間の都市上海の社会や生活に関連するさまざまな情報を得ることができる⁽¹⁸⁾」資料として極めて有用である。

その『良友』のページをめくっていくと、スポーツに関してつねに関心が向けられていることが分かる。全国体育大会の記事では、先述した『体育皇后』の黎莉莉ばりのスタイルをした実際の陸上選手たちの写真が数多く掲載されている。また、体育学校の学生が集団で着姿を披露している写真⁽¹⁹⁾なども掲載されている。それらの写真のなかには個人名の入ったものも多いが、「規格化された活字紙面が生産される工業化の時代は、身体そのものが規格化され、調教をほどこされる『教育』の時代でもある⁽²⁰⁾」と言われるように、訓練を経た身体は規格化されて匿名性を帯び、読者の視線が向けられる先は、その鍛え上げられた肉体そのものである。『体育皇后』の主人公は最終的に「勝敗だけがスポーツの本当の意義ではない」と気づき競技を放棄してしまうが、勝敗という個人に帰されるべき価値ではなく、肉体を鍛錬すること自体に価値を見出すというストーリー展開が自然な文脈の中で理解できるような、近代的な視線を持つ観衆がすでに存在していたと言えよう。

また、さらに注目に値するのは、『良友』には自然をバックにした女性のヌード写真や絵画も掲載されているという点である⁽²¹⁾。現在の中国におけるヌードに対する厳しい態度からは想像しにくいことかもしれないが、『良友』に女性のヌードが掲載されるのは、決して珍しいことではなかった。しかし、他ならぬ自然を背景としたヌードがあるという点は興味深い。そうしたヌードが掲載されている一方で、最新のファッションに身を包んだモダンガールが紙面を飾る『良友』のあり方からは、着飾った都市とありのままの自然という対比を見て取ることができる。鷺田清一は「『本当に隠されるべきものは何もない』というか、『背後には実は何もない』ということを隠す装置、真に隠されるべき事態を隠しておくために、別の隠されるべきものをでっち上げる装置として、隠蔽というテクニックを中心とする衣服という装置を考えることができるのです。⁽²²⁾」と述べているが、自然の中で何の着衣もない女性の姿は、隠すべきものは何もない、さらには特

定の何者かでもないという強い匿名性を帯びていると言えよう。そこには、特定の個人やその秘密を覗き込もうとするような都会的ないやらしさはない。ユートピアを連想させる自然の中にたたくむ裸の女性は、近寄りがたい清潔感さえ漂わせているのである。

そうした自然の中の健康な肉体を鑑賞する『良友』に見られる視線は、まさに1930年代の孫瑜作品に表れている孫瑜自身の視線と共通するものである。もちろん、孫瑜の作品でヌードが披露されることはない。しかし、孫瑜の視線の先にある脚は、近代的な意味での身体の代替物として十分に機能していると言える。孫瑜は自伝で、母親が幼少時に纏足をしていたため速く走ることができなかつたと書いているが⁽²³⁾、そこからは孫瑜が纏足を「障害」と捉える近代的な発想を見て取ることができる。纏足と近代化については多様な問題意識があることは確かだが⁽²⁴⁾、少なくとも孫瑜の中では、何もつけていない脚は、近代的で健康・健全なイメージに直結していたのである。また、「ハイヒールは、モダンガールが履くから最先端なのではない。ハイヒールを履くからモダンガールになる、最先端になるのである⁽²⁵⁾」という指摘があるが、孫瑜作品にしばしば登場する農村に生きる少女の素脚は、まだ何者でもない登場人物の純粹さや清潔感を効果的に表現していると言えよう。こうした脚に向けられる孫瑜の視線は、『良友』というモダンなグラビア雑誌に見られる視線と、見事にオーバーラップしているのである。

映画メディアと『良友』というグラビア雑誌とのメディアミックスの関係は非常に明快で、すでに先行研究でも指摘されているとおりであるが⁽²⁶⁾、孫瑜映画の持つグラビア雑誌との「共謀関係」はより深層のものであったと言える。すなわち、『良友』のような雑誌メディアを通じて大衆に共有された近代的な身体性に向けられる視線を、巧みに作品の中に取り込むことによって、露出された肉体を卑猥なイメージとしてではなく、清潔感のあるものとして伝えることに成功しているのである。孫瑜の視線の対象となる脚は、ある時は天真爛漫な農

村の少女の素脚であり、ある時は妖艶さを漂わせるストッキングをはいた都会に棲む女性の脚であり、さらには重いローラーを引く道路建設者の脚であるが、脚が本来的には非常に高潔なものであるというイメージを確保することに成功していると言えよう。また、作品中の女性で脚線美を披露しているのは、決まって黎莉莉か王人美であり、どこか病的で悲劇的なイメージのある阮玲玉ではない。黎莉莉と王人美という健康的、場合によっては野性的なイメージを持つスターが、孫瑜作品のイメージを決定づけるシンボルとして雑誌に登場することで、脚の清潔感あるイメージがさらに増幅されていったのである。それは、先述したように、孫瑜の作品自体が持つ明るく楽天的な雰囲気を生み出すひとつの要因ともなっている。

しかし、そうした脚のイメージは、『良友』のようなモダンな雑誌メディアやそれを支える読者が存在し得る、上海という都市空間においてのみ共有され得たものであるとも言えよう。言うまでもなく、当時の上海はアジアでも屈指のモダン都市であった。都市の女性の妖艶な脚にはリアリティがあるにしても、実際の農村に黎莉莉や王人美のように素脚を見せつけるような衣服をまとった少女があふれているとは到底考えることはできない。戦火の影響もあり、農村では貧しく苛酷な生活を強いられているのであり、素脚の近代的な美人が闊歩するような状況にはなかったのである。実際、孫瑜の作品においても、主役の黎莉莉や王人美以外には、脚を露出したようなスタイルをしている農村の女性は見あたらない。したがって、孫瑜作品における農村のイメージは、洋行帰りのモダンな監督が自己の幼少期の農村に対する甘美な記憶を投影した、現実離れしたイメージでしかないということもできるのかもしれない。しかし、繰り返しになるが、一見現実離れしたイメージをも共有できてしまう都市空間が当時の上海に存在していたということが、非常に大きな意味を持ち、孫瑜の映画作品の持つ意味を決定づけてもいるのではないだろうか。

4. 左翼映画における孫瑜の特色

「1930年代は聯華と孫瑜で幕が開けた」と先述したとおり、1930年春公開の孫瑜監督『故都春夢』は、明星の『火焼紅蓮寺』第15集、天一の『火焼百花台』、友聯の『荒江女侠』第4集といった20年代末以来の武侠映画ブームに乗った作品と同時期に公開されるという条件下で注目を浴びた⁽²⁷⁾。それだけ観客は新しい時代の映画を求めていると言えよう。そうした流れに更に明確な方向づけをしたのが、1931年の満州事変にはじまる日本の侵略である。観客も抗日的な内容の作品を求め始めたのである。文芸界は1930年の左聯（左翼作家聯盟）の成立にはじまり、31年には劇聯（左翼戯劇家聯盟）が成立して映画界へも影響力を強めていたが、32年には共産党映画小組⁽²⁸⁾、33年には中国電影文化協會が成立し、左翼映画運動を支えていくことになる。それまで通俗的な作品ばかりを製作していた明星、天一といった映画会社も、左翼映画運動の影響を強く受けていくことになる。

こうした流れの中で、孫瑜は中国電影文化協會の執行委員を務めていたとされる⁽²⁹⁾。また、自伝には下記のような記述も見られる。

三十年代联华公司大部分创作人员，对当时进步影评十分重视，在响应当时反帝反封建的伟大号召中，从不敢后于人，力求在影评的指点下提高自己创作上的不足，并加以改进。我也体会到影评的善意批评和认真负责的精神。（1930年代聯華公司の大部分の製作者たちは、当時の進歩的映画批評をととても重要視しており、当時の反帝国主義・反封建主義の偉大なる呼びかけに応える中で、後れをとることなく、（進歩的）映画批評の指導のもと自己の創作の不足を補い、改良進歩させようと励んできた。私も進歩的映画批評の善意の批評と真剣で責任のある姿勢を理解していた。）⁽³⁰⁾

ここで言う「進歩的映画批評」とは、共産党映画小組に所属する映画批評家による映画批評のことである。映画小組は、「1933年には上海のほとんどすべての大手新聞の映画欄をその影響下においていた⁽³¹⁾」とされるが、そこでの自作に対する評価に大きな影響を受けながら作品を撮り続けていた様子がうかがわれる。したがって、本稿で注目する6作品を「左翼映画」として位置づけることは、ひとまず正しいと言えよう。

では、左翼映画陣営の中で、孫瑜の特色は何であったのだろうか。孫瑜自身も言及し、多くの先行研究も指摘するのは、「詩人監督」といわれる特徴である⁽³²⁾。これは、孫瑜自身がゴーリキーの革命的ロマンティズムに影響を受けたと語る⁽³³⁾、厳しい現実を見据えながらも楽天的に明るい将来を思い描く、というスタイルとも通底するものである。それは、美しい田園風景の描写に表れているとされることが多い。

しかし、同時代の左翼陣営の監督の代表的な作品と比較しても、単に田園風景や農漁村の風景をとり入れているということだけでは、必ずしも際だった特色とは言えない。孫瑜の作品が際だっているのは、都市の対立概念としての農村に健康な肉体を持った若者が存在し、その姿態を極めてフェティッシュな視線で捉えるそのディテールにある。一部の先行研究でも、ハリウッドのファッションの影響を指摘しつつ、孫瑜の一連の作品で特徴的なのは、女性の衣服の簡素さと露出の多さであるとされているとおりである⁽³⁴⁾。しかし、単に衣服の問題だけではなく、つま先から徐々にはい上がっていくようなその視線の対象となっている脚こそが、特徴の核心なのである。

蔡楚生は『漁光曲』で漁村の少女役に王人美を起用しているが、そこでの脚の描かれ方と比較すると、同じく王人美が出演している『野玫瑰』では、脚の存在が強調されすぎなのではないかとすら感じられる。『野玫瑰』では、はじめのうち、田園風景に詩情を付加するものとして脚は存在している。しかし、主人公が上海に出て行き、そこで

ストッキングを穿いている様がクローズアップされるに至り、脚がまったく別の記号として機能することになる。ストッキングを穿いた脚は見るものに卑猥なイメージを与え、それをのぞき込む都会人の得体の知れない欲望をも映し出す。モダンな都市に生きる女性の脚はストッキングを穿き、街娼の微笑みのように、不特定の欲望にまみれた視線をひきつけるのである。そこでは、ストッキングという衣服の着脱を通して、健康的で美しい農村と深い暗黒を湛える都市の対比という、孫瑜の幼少期の体験に基づくイメージが集約的に表わされるのである。

そうした個々の脚の表象をその作品全体の中で位置づけてみると、また違った側面も見えてくる。経済的な困窮や戦乱、統治者の理不尽な要求などの現実的な原因によって、裸足で走り回っていた美しき農村というユートピアが失われ、健康な脚はストッキングを穿き、或いは抗日の群衆の中に飛び込んでいくことを余儀なくされるという、時代の特徴が浮かび上がってくる。そこには喪失感と危機感が漂い、1930年代という時代の中に重ねるならば、本来の美しき国土を取り戻そうという悲痛なメッセージを発しているとも読み取れるのである。先に、孫瑜の描く農村像が現実離れしていたのではないかという指摘をしたが、逆にその現実離れした農村の美しさが、国土に対する喪失感や郷愁をあおり立て、孫瑜の作品世界と抗日や左翼の陣営とを結びつける役割をも果たしていたのではないだろうか。或いは逆に、国土を取り戻そうという運動が国土の美化につながり、そうした社会のムードが孫瑜の農村像とマッチしたとも言えよう。

左翼映画陣営における孫瑜映画の特色をまとめれば、健康的な脚のイメージによって形成された農村の詩情であり、脚の表象の変化によって表される都市の暗黒であり、さらにはユートピアを取り戻そうと力強く前進する脚に見られる抗日運動のゆるぎなさであると言えよう。農村から都市へ、都市から抗日へという脚表象の変化は、不可逆的である。いったん都市の記号を身にまとった脚は、抗日運動に参加することでしか、もとの脚に戻ることはできないのではないかのである。そ

うした脚表象の変化は、劇中の人物の人間的な成長や変化まで如実に表現し、後戻りすることなく抗日に向かう大衆のうねりをも表現しているかのようだ。サイレントの銀幕の中で、字幕と同等かそれ以上にものを言い、時局に合わせたさまざまなメッセージを発信する存在が、孫瑜映画の脚であり、それこそが孫瑜の特徴である。

なお、『天明』や『大路』では、孫瑜の視線は男性の力感溢れる脚や行進する不特定多数の脚にも向けられる。それは言うまでもなく敵に向かって不屈の前進をする脚であり、抗日の時代を反映した脚である。そのイメージは極めてストレートに表現されており、前述の通り『大路』では脚本に脚を撮ることが明示されているほどで、そこには女性の脚の描き方のような複雑さは見られない。

5. まとめ —— 興行における脚の意義

これまで述べてきたように、孫瑜映画における脚の表象からは、左翼映画という文脈においても、さまざまなメッセージを読み取ることができる。しかし、忘れてはならないのは、孫瑜作品の中で強調され数多く登場する若い男女の伸びやかでみずみずしい身体が、そこに込められた複雑なメッセージとは別の次元で、単純に観客の目を楽しませていたであろうという事実である。共産党の映画史だけに目を向けていると、1930年代の上海には左翼映画しか存在していなかったかのような錯覚を受けるが、実際には大量のハリウッド作品が上映され⁽³⁵⁾、極めて雑多な文化が混在していたのである。そうした状況にあっては、大衆は映画に革命的な内容だけを期待していたわけではなかったと考えるのが妥当であろう。共産党の映画史では一方的に批判されるばかりの存在である「軟性映画派」のような存在が、逆説的に、映画をめぐる雑多な文化的背景の存在を裏付けている。映画は一つの産業であり、左翼映画といえども、主義主張を並べただけでは産業としては成り立たない。いわゆる「先進的」な内容は、興行的成功と両

立してこそ意味を持つものである。社会のできるだけ幅広い層の観客を動員し、なおかつ時局を反映した左翼映画として成立する上で、まさに硬軟併せもった多重の意味を持つ「孫瑜映画の脚」は非常に大きな武器であり、そこにサイレント期における孫瑜の映画創作の特徴が集約的に表れていると言えるのである。

フィルモグラフィ⁽³⁶⁾

- 1928年 『漁叉怪侠（原名：瀟湘泪）』 監督・脚本。デビュー作。
- 1929年 『風流剣客』 監督・脚本。民新のスクリプターだった金徳麟を、金焰と改名し主役に抜擢した。
- 1930年 『故都春夢』 監督。阮玲玉との初仕事。
『野草閑花』 監督・脚本。のちに「金童玉女」と称される、金焰と阮玲玉をペアで初めて起用した。また、白話体の字幕や音楽の挿入（孫瑜自身が映画館に行き、画面にあわせてその場でレコードをかけた）などを初めて試みた。この作品が大ヒットし、卜万蒼と並び聯華の看板監督と称されるようになる。
- 1931年 『自殺合同』 監督。
『自由魂』 脚本。
- 1932年 『野玫瑰（野ばら）』 監督・脚本。王人美（16歳）デビュー作。
『火山情血（火山での決闘）』 監督・脚本。黎莉莉（17歳）デビュー作。
- 1933年 『天明（夜明け）』 監督・脚本。
この年以降、間接的ながら共産党の指導を受ける。
『小玩意（おもちゃ）』 監督・脚本。
- 1934年 『体育皇后（スポーツの女王）』 監督・脚本。
- 1935年 『大路（大いなる路）』 監督・脚本。日本の侵略に対する意思表示をし、孫瑜の代表作となる
- 1936年 『到自然去』 監督・脚本。孫瑜にとって最初のトーキー映画。公開後、左翼批評家から批判を受ける。
『春到人間』 監督・脚本。「国防電影」のスローガンに呼応した作品と本人は述べている。
- 1937年 『聯華交響曲（聯華交響曲）』 中の「瘋人狂想曲」を監督。

- 自らの逃避行をもとに『流民四千万』を書くが、重慶当局の検閲に通らず撮影できず。
『船夫曲』を書くも、撮影せず。
- 1938年 『少年先鋒』を書くも、撮影できず。
- 1941年 『火的洗礼』 監督・脚本（中制）。張瑞芳を起用。
『長空万里』 1939年、重慶に戻り、中央電影撮影場（中電）で撮影に入るも戦闘により中断を余儀なくされ、完成まで3年を要す。
『流民四千万』 自分で英訳し、ハリウッドで活躍する中国系カメラマン黄宗霑に送り、中国で合作しようということになるも、重慶で審査に通らず実現せず。
- 1943年 『家庭副業』 監督・脚本（中教）。孫瑜一家が出演。
- 1944年 『燕趙悲歌』 書くも、撮影できず。
- 1946年 元中制廠長・鄭用之がアメリカでドキュメンタリー『美国大観』を撮影するにあたり監督・脚本を担当するが、予算超過のため完成せず。
- 1947年 中制廠長・羅静予のアメリカの民族差別問題を扱った『水蓮郷』を書き上げるが、予算が下りず撮影できず。
- 1951年 2月、『武訓伝』が北京・上海・南京で公開され、当初各界から絶賛されるが、後に毛沢東から批判され全国的な批判運動が起こる。
『通宝河的故事』 武訓伝の公開から批判までの間に脚本を書き、撮影。出来が良くないとしてお蔵入り。
- 1954年 『宋景詩（宋景詩）』の脚本に関する討論会参加のため北京へ。孫瑜と鄭君里が共同監督。1953年、病気により監督の任務から外れる。
- 1957年 『乘風破浪』 蔣君超と共同監督。
- 1958年 『魯班的傳説（魯班の伝説）』 監督。
- 1959年 『鉄龍之歌』 書くが、撮影できず。
- 1961年 『秦娘美』 監督。映画の手法を用いて舞台芸術を撮る試み。監督をした最後の作品。
- 1962年 『神笛小伝』 書くが撮影できず。
- 1963年 『双紅蓮』の監督を依頼されるが、当局の意見対立で撮影できず。
- 1964年 『永遠是春天』 書くが撮影できず。

注

- (1) 孫瑜を「第一世代」としている文献と、「第二世代」としている文献がある。前者の場合、映画の登場から人民共和国の建国までに登場した監督をすべて「第一世代」とする。それに対し、後者はサイレント映画の最初期を「第一世代」、30・40年代の黄金期を支えたトーキー時代の監督を「第二世代」としている。本文で論じているように、孫瑜の30年代の作品で最も評価の高い作品群はすべてサイレントであり、しかもその作品群が孫瑜の映画創作の事実上のピークを示しており、いずれの分期に従うとしても、孫瑜は第一世代とみなす方が適切だと考えられる。
- (2) 概説的に言及しているものとしては、佐藤忠男・刈間文俊『上海キネマポート』（凱風社、1985年）、佐藤忠男『中国映画の100年』（二玄社、2006年）、中国語書籍の翻訳ではあるが中国映画史の定番とも言える、程季華（森川和代訳）『中国映画史』（平凡社、1987年）などを挙げることができる。
- (3) 劉文兵『映画のなかの上海—表象としての都市・女性・プロパガンダ』（慶應義塾大学出版会、2004年）p.117。
- (4) 吉田富夫「『人民日報』に見る『武訓伝』批判」『中国言語文化研究』(1)（佛教大学中国言語文化研究会、2001年）pp.39-51、小山三郎「映画『武訓伝』批判について」『法學研究』68（2）（慶應義塾大学、1995年）pp.285-308など。
- (5) 1992年から93年にかけて、東京国立近代美術館フィルムセンターが行った「孫瑜監督と上海映画の仲間たち」という回顧展は、本稿で主に取り上げる作品の大部分を上映し、なおかつ1930年代から50年代にかけての代表的な作品を上映した上で、『武訓伝』を上映しており、極めて画期的な試みであったとすることができる。
- (6) 1.での伝記的事実は、主に自伝『銀海泛舟』（上海文芸出版社、1987年）に基づいてまとめたものである。
- (7) 孫瑜『銀海泛舟』（上海文芸出版社、1987年）、p.23。
- (8) 孫瑜、前掲書によると、はじめの2年間は「補習班」に在籍していた。
- (9) 孫瑜、前掲書の記述を中心に、筆者が統計をとった結果による。
- (10) 一部の作品には、音楽と簡単な効果音だけが入っている（サウンド版）。

- (11) 作品の鑑賞には、それぞれ下記の DVD 或いは VCD を用いた。『野玫瑰』（福建省音像出版社、DVD）、『火山情血』（遼寧文化芸術音像出版社、VCD）、『天明』（福建省音像出版社、DVD）、『小玩意』（珠海特区音像出版社、VCD）、『体育皇后』（齊魯音像出版社、DVD）、『大路』（齊魯音像出版社、DVD）。いずれも発売年は不明。また、引用した写真は、すべて上記 DVD・VCD からのキャプチャー画像である。
- (12) 孫瑜『銀海泛舟』（上海文芸出版社、1987年）、pp.94-95。このシーンでは、もともと映像の意味するところを字幕で入れることを考えていたが、映像を見た観客に主体的に読み取らせるために、あえてその字幕を入れなかったということが述べられている。
- (13) 孫瑜『孫瑜電影劇本選集』（中国電影出版社、1981年）による。本書は、『野草閑花』『天明』『小玩意』『大路』の脚本が収録されている。「前言」や自伝の記述によれば、撮影時に使用したカット割り台本をもとに、文革前の時期に出版用に体裁を整えたものであるらしい。
- (14) 孫瑜、前掲書、p.63。
- (15) 孫瑜、前掲書、p.77。
- (16) 袁庆丰「対市民電影傳統模式的借用和新知識分子審美情趣的體現——从《體育皇后》讀解中國左翼電影在1934年的變化」『浙江傳媒學院學報』2008年第5期ほか。「女優 黎莉莉、上海映画を語る」『フィルムセンター 91号 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フィルムセンター、1992年）では、「学校の陸上競技では走るのが早くて有名だった」ため、孫瑜が起用したことが明かされている。
- (17) 孫瑜『銀海泛舟』（上海文芸出版社、1987年）、pp.232-233。1956年、『文汇报』に「尊重中国电影的艺术传统」と題して発表した文章の中で用いた言葉。この言葉は、反右派闘争の中で孫瑜が攻撃される際の材料にもなった。
- (18) 孫安石「『良友』画報の特集に寄せて」『アジア遊学』103号（特集『良友』画報とその時代）（勉誠出版、2007年）、p.4。
- (19) 『良友（復刻版）』（上海書店、1986年）、第49期、pp.32-33など。
- (20) 山田登世子『声の銀河系 メディア・女・エロティシズム』（河出書房新社、1993年）、p.21。
- (21) 『良友（復刻版）』（上海書店、1986年）、第51期、pp.36-37など。

- (22) 鷺田清一「モードの狡智」『顕わすボディ／隠すボディ』（ポーラ文化研究所、1993年）、p.37。
- (23) 孫瑜『銀海泛舟』（上海文芸出版社、1987年）、p.18。
- (24) 纏足と近代化については、主に下記文献を参照した。坂元ひろ子『中国民族主義の神話—人種・身体・ジェンダー』（岩波書店、2004年）、ドロシー・コウ（小野和子・小野啓子訳）『纏足の靴—小さな足の文化史』（平凡社、2005年）。
- (25) 相馬佐地子「〈断片化〉された上海—穆時英の小説に見る技巧」『中國文學研究』（31）（早稲田大学中国文学会、2005年）、p.45。
- (26) 『良友』のページをめくれば、映画や映画館の広告、作品の特集記事などがすぐに目に入る。『良友』第100期では、監督や役者のみならず、製作会社の役員から製作スタッフに到るまで顔写真入りで紹介するという大規模な特集が生まれ、『良友』と映画との緊密な関係は極めて明快である。こうした点に関しては、『アジア遊学』103号（特集『良友』画報とその時代）（勉誠出版、2007年）で、いくつかの論考が言及している。『良友』以外の雑誌においても、孫瑜の所属していた聯華影業会社が『聯華画報』という雑誌を出版していたように、映画と雑誌の協力関係はいわば自明のことであった。また、共産党が大手新聞の映画欄での評論を通じて映画界や世論に影響を与えていたことを考えれば、映画と新聞という協力関係も、早くから認識されていたと言える。さらには、孫瑜は中国映画史上初めて「尋兄詞」という映画主題歌を流行らせているが、これも一種のメディアミックス（レコードとの）と言ってよい。
- (27) 孫瑜「初期の映画製作に関するわが回想」『フィルムセンター 84号 中国映画の回顧〈1922～1952〉』（東京国立近代美術館フィルムセンター、1985）、p.17。
- (28) 程季華（森川和代訳）『中国映画史』（平凡社、1987年）、p.97の記述による。ただし、夏衍「1920～40年代の中国映画の回顧」『フィルムセンター 84号 中国映画の回顧〈1922～1952〉』（東京国立近代美術館フィルムセンター、1985）、p.12によると、「映画小組」の成立は1933年だった。また、孫瑜『銀海泛舟』（上海文芸出版社、1987年）、p.73によると、瞿秋白の指導のもと、1933年3月に「映画小組」が成立したとなっている。
- (29) 程季華、前掲書、p.100。

- (30) 孫瑜『銀海泛舟』（上海文芸出版社、1987年）、pp.77-78。このほか同書の数カ所で、映画小組による自作の評価について言及しており、当時からその評価に大きな関心を寄せていたことを示している。
- (31) 夏衍「1920～40年代の中国映画の回顧」『フィルムセンター84号 中国映画の回顧〈1922～1952〉』（東京国立近代美術館フィルムセンター、1985）、p.12。
- (32) 孫瑜『銀海泛舟』（上海文芸出版社、1987年）、p.75によれば、早くは1930年代に沈西苓が「詩人孫瑜」という評価を行ったとされている。近年の先行研究でも、「詩人」という言葉で孫瑜の映画世界を表現するものは多い。
- (33) 孫瑜、前掲書、p.74、および pp.96-97。第一次上海事変後、新聞で「論高尔基的革命浪漫主义」（掲載紙、執筆者ともに不明）という記事を読み、それを切り抜いて長年保管していたことが記されている。ゴリキーに対しては、リアリズムの方面からの評価も多いが、孫瑜は「革命的ロマンティズム」という理解で影響を受けている。
- (34) 柳迪善「咖啡与茶的对话—重读孙瑜」『当代电影』（2008年第3期）では、女性の衣服の簡素さと露出の多さによって、女優の衣装代が大幅にカットできるとも指摘されている。
- (35) 佐藤秋成「上海におけるハリウッド映画の受容と映画関連雑誌」『アジア遊学』103号（特集『良友』画報とその時代）（勉誠出版、2007年）による。
- (36) 孫瑜『銀海泛舟』（上海文芸出版社、1987年）、石川「孙瑜生平与创作年表」『当代电影』（2004年第6期）の記述を中心に作成した。