

Title	孫瑜映画のファンタジー：1930年代作品の男性表象を中心に
Sub Title	Sun Yu's lens (part II) : fantastical elements, idealism, and the emerging focus on masculinity in his 1930's movies
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	2013
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 中国研究 (The Hiyoshi review of Chinese studies). No.6 (2013.) ,p.78(85)- 108(55)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA12310306-20130331-0055

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.

孫瑜映画のファンタジー

——1930年代作品の男性表象を中心に——

吉川 龍 生

はじめに

1932年5月、上海で創刊されたばかりの『電声日報』紙上で、読者投票により「中国十大電影明星」を選出するという企画がはじまった⁽¹⁾。新聞の購入者のみが投票できるというこの卓抜な企画は、『電声日報』紙の売り上げ増進に大いに貢献し⁽²⁾、翌年秋にその結果が紙上で公表されて「映画の都」上海の話題をさらった。最多の票を獲得したのは1920年代から人気女優としての不動の地位を築いてきた胡蝶(1907～1989)⁽³⁾で、以下得票数順に阮玲玉(1910～1935)・金焰(1910～1983)・陳燕燕(1916～1999)・王人美(1914～1987)・高占非(1904～1969)・黎灼灼(1905～1990)・陳玉梅(1910～1985)・鄭君里(1911～1969)・黎莉莉(1915～2005)がトップテンに入るという結果であった。

トップテンのうちの阮玲玉・金焰・陳燕燕・王人美・鄭君里・黎莉莉の6人が、孫瑜(1900～1990)の監督作品によってその才能を発揮し大きな飛躍を遂げたという事実もさることながら、男優・女優を部門分けせずに行われたこの投票の結果として興味深いのは、男性が金焰・高占非・鄭君里の3名だけであった点である。この投票が行われた時期の男優と女優の位置づけについて、劉文兵[2004]は俳優・龔稼農(1902～1993)の「男優の最高の役割は女優を引き立てるこ

とであり、たとえ主役であってもポスターでは女優の名前の下に置かれるのが通例である」との証言を引用する形で、「二〇年代の上海で確立された女優を中心としたスターシステムが（…）現実における女性の地位の低さの裏返しのかたちで」、女優優位の状況を作りだしていると述べている⁽⁴⁾。「中国十大電影明星」の投票は、投票者の男女比率や社会階層は定かでないが、女優優位の状況を観客の視点から補足する材料のひとつになっている。1930年代上海で製作された映画をめぐるこれまでの研究においても、そうした当時の女優優位の状況を反映し、女優を主要な考察対象とするものが多く見られる。

拙稿（吉川龍生 [2010]）でも、孫瑜監督の1930年代の作品に特徴的な脚の描かれ方について検討したが、主要な考察対象は黎莉莉をはじめとする女優の脚であった。その意味で吉川 [2010] は、孫瑜映画における女性表象を中心に論じたものと言うことができるが、それと同時に、人民共和国建国直後に毛沢東（1893～1976）によって批判された『武訓伝』（1950年）を孫瑜の映画製作史の延長線上に位置づけて再検討するための第一段階となるべきものでもあった。

『武訓伝』再検討のための第二段階として、本稿では、すでに検討した女性表象から孫瑜映画の持つ特徴を「孫瑜映画のファンタジー」としてまとめた上で、新たに鑑賞可能となった作品や資料を検討することで、これまでほとんど触れられることのなかった孫瑜映画の男性表象について検討し、1930年代の孫瑜監督作品に共通する特徴について概括していく。

なお、本稿では、1930年代の孫瑜監督作品として、『野玫瑰（野ばら）』（1932年）、『火山情血（火山での決闘）』（1932年）、『天明（夜明け）』（1933年）、『小玩意（おもちゃ）』（1933年）、『体育皇后（スポーツの女王）』（1934年）、『大路（大いなる路）』（1935年）、『到自然去（自然へ）』（1936年）、『春到人間（春きたる）』（1937年）を主な考察の対象とする⁽⁵⁾。

1. 女性表象について ——孫瑜映画のファンタジー

孫瑜映画の男性表象について論じる前段階として、吉川〔2010〕で論じた女性表象について、孫瑜自身の言葉を手がかりに、その特徴をまとめていきたい。

孫瑜映画の女性表象に見られる特徴として、フェティッシュなカメラワークで捉えられた若くて健康な女性の脚を挙げることができる⁽⁶⁾。これに近い考察として劉文兵〔2004〕があり、「すでに女優の身体性そのものにおいてモダンガールを提示する波が映画界には起こっていた。それを代表する女優が、(…) 黎莉莉であり、王人美である⁽⁷⁾」とし、『野玫瑰』の王人美を中心に詳細に分析している。そして、王人美の「身体表現のコードは、モダンガールそのもの」であり、「現実のモダンガールの仕草を、そのまま貧しい登場人物に真似させ」たもので、「彼女の成功が、その役柄によるというよりも、まさにモダンガールの身体性によるものだった」と指摘している⁽⁸⁾。この指摘は、『野玫瑰』における王人美を検討してのものであるが、ほぼそのまま黎莉莉についてもあてはまる。1930年代の孫瑜監督作品のうち、王人美は『野玫瑰』1作品、黎莉莉は『火山情血』、『天明』、『小玩意』、『体育皇后』、『大路』、『到自然去』6作品に主演、或いは主要キャストとして出演しており、劉の指摘する特徴は、そのまま1930年代の孫瑜監督作品における女性表象の特徴であると言ってよい。

孫瑜映画に登場する何も身につけていない健康な脚は、ストッキングとハイヒールを脱ぎ捨てたモダンガールの脚であり、纏足の足ではないということによってその近代性は際だっており⁽⁹⁾、近代的な身体性を涵養するものとして当時最先端のファッションのひとつでもあったスポーツを連想させもする。また、上海での日常そのままに農村に持ち込まれた王人美や黎莉莉のモダンガールとしての身ぶりも、やはり明確な近代性を持っている。ここで、脚に特徴を見るにせよ、その

身体性や身ぶりに特徴を見るにせよ、注目しなければいけないのは、『野玫瑰』『火山情血』『天明』『小玩意』といった農村シーンのある作品の女性表象において、孫瑜は脚なり身ぶりなりが持つ近代性を、当時近代性からいちばん遠いところにあると認識されていた農村に持ち込んでいるという点である。現実にはあり得ないところに、一種の理想として近代性を持ち込んでいるのである。

孫瑜がそうした映像世界を作り上げたことに関して、孫瑜自身が記している次のような農村認識が参考になる。

愉快而幽静的田园生活，与我们在上海度过的半年多烦乱不安的生活，形成强烈的对比。我对大都会里贫苦人民的痛苦处境有了一些认识，后来在我编导的电影里，对都市的黑暗、虚伪和自私，都憎恨地予以揭露和鞭打。但我对农村黑暗的一面，却没有什么感性认识。（愉快で静かな田園生活は、私たちが上海で過ごした半年間〔孫瑜が12歳のころ：引用者〕の落ち着かず不安な生活とは、極めて鮮明な対照をなしていた。私は大都会の貧しい人々の苦しい境遇を識ることになり、後に自分が脚本・監督した映画の中で、都市の暗黒や虚偽、身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、農村の暗黒面については、何らの感覚的認識も持っていなかった。〕⁽¹⁰⁾

孫瑜がアメリカで映画を学んだという点から、「在《野玫瑰》中，孙瑜同样借用了好莱坞电影从美国戏剧中学到的城市／农村对立模式（『野玫瑰』においても、孫瑜はハリウッド映画がアメリカ演劇から採り入れた都市／農村という対立モデルを借用している）⁽¹¹⁾」などと、孫瑜の農村認識の源泉を断定的にハリウッド映画にばかり求める見解も散見されるが、孫瑜自身の幼少期の実体験に基づく農村認識が独特の映像世界の構築に大きな影響を与えていることに注意する必要がある⁽¹²⁾。アメリカ留学が孫瑜の映画製作に大きな影響を与えているこ

とは間違いないことだが、自伝において留学中にアメリカの農村にししば足運んで好印象を受けたことが書かれているのに対して、大都市ニューヨークの記述が極めて少ない点⁽¹³⁾などを見ても、ハリウッド映画の農村描写の影響を受けたというよりも、孫瑜個人の性向として農村を好意的に認識する傾向があったことがうかがえる。また、ハリウッド映画は上海でも盛んに上映されており、多くの映画人がそれを鑑賞して影響を受けているのであって、他の監督たちと異なる孫瑜の特徴形成の根拠をハリウッド映画にだけ求めることには限界があると言わざるを得ない。

「農村の暗黒面については、何らの感覚的認識も持っていなかった」としている孫瑜だが、当時の農村が抱えている困難や問題をまったく認識していなかったわけではないことは、『野玫瑰』『火山情血』『天明』『小玩意』で、農村で災難や困難に直面した主人公がやむにやまれず都市に出てくる設定になっている描写を見れば理解できる。しかし、いずれの作品でも災難や地主の搾取、戦火などによって本来美しいはずの農村があるべき姿を失っているという描かれ方がなされており、そこに先に引用したような孫瑜の農村観が端的に表れていると言えよう。

つまり、孫瑜は、近代性を備えた女性表象を農村という舞台と結びつけることで、1930年代を通じて徐々に中国における影響力を強めていった日本の影と厳しさを増す一般庶民の生活という現実社会の問題を踏まえた上で、自分が理想的とする世界を映像として構築していくことを目指したとすることができる。この点については、孫瑜自身が『野玫瑰』『火山情血』『天明』『小玩意』『体育皇后』『大路』という1930年代の作品やその登場人物たちを「幻思的儿女⁽¹⁴⁾」と称して、次のように述べているのが参考になる。

所谓“幻思”，并不是从脱离现实的主观“空想”出发的。我不可
能不从现实生活，特别是从劳苦大众的生活中寻找创作的源泉。我

从劳动人民在沉重残酷的压迫下所做的挣扎、反抗和斗争，根据他们的实际，竭诚地探索如何用“革命（积极的）浪漫主义”的创作方法进行艺术加工，使之成为我所要歌颂和能激励广大观众的理想人物。（ここで言う「幻思」とは、現実から乖離した主観的な「空想」から出たものでは決してない。私は現実の生活、とりわけ辛く苦しい大衆の生活のうちに創作の源泉を見出さざるを得ない。私は労働人民の重く残酷な抑圧の下でのものがきや反抗、闘争から出発し、彼らの実際に基づき、いかに「革命的（積極的な）ロマンティズム」の創作方法で芸術的な処理をするかを誠心誠意探りながら、それ〔作品や登場人物：引用者〕を私が頌えたいと思うような、そして多くの観衆を励ますことができるような理想的な人物にするのである）⁽¹⁵⁾

本来の美しさが失われている農村や大きな問題を抱えた都市という現実認識から出発し、本来の美しい農村像や、都市に変革が起き祖国に明るい前途がもたらされるという理想的な世界像を、独特な映像世界を構築することによって作り上げたのが「幻思」ということになる。つまり、暗黒から光明へというメッセージの媒介となっているのが「幻思」なのである。

この「幻思」という孫瑜の造語をいかに日本語に訳すかは難しい問題だが、漢字の字義から「ファンタジー」に近い意味合いを有していると考えられることや⁽¹⁶⁾、近代性を身に纏ったモダンガールと貧しく立ち後れた農村とを結びつける楽観的なイマジネーションの世界が独特のファンタジー性を有しているとも言えることから、「ファンタジー」という言葉が最も近い意味になるのではないかと考える。ただ、日本語で「ファンタジー」というと、いわゆる「SF ファンタジー映画」やディズニー映画などを連想しがちであることや、本稿では孫瑜自身が「幻思の儿女」として挙げた作品以外にも『到自然去』や『春到人間』を考察対象として論じ、孫瑜の言う「幻思」を厳密に捉えて

分析をするわけではないことから、「孫瑜映画の」という限定のついた「ファンタジー」として、孫瑜独特の映像世界の特徴を「孫瑜映画のファンタジー」と名付けて論考をすすめていくことにする。

女性を主人公とした孫瑜映画に見られる「孫瑜映画のファンタジー」を改めてまとめると、当時の中国社会的に直面している厳しい現実をよく理解した上で、脚の表象に見られるような身体性の強調によって、理想の農村像や中国の明るい前途を楽観的に描き出すことであると言える。脚の表象も含めた孫瑜映画における女性の身体は、孫瑜の創造と想像が加えられて理想化されることで、現実生活そのものを表象する存在ではなく、「孫瑜映画のファンタジー」を成立させるためのイマジネーションを一身に引き受ける主体となっているのである。

いみじくも劉文兵〔2004〕が王人美の成功をその役柄にではなくその身体性に帰したように、ここで注意しなければならないのは、すでに吉川〔2010〕でいくつかの作品の脚本と実際の映像を比較して論じたように、「孫瑜映画のファンタジー」がサイレント映画の字幕や脚本といった文字で表現できる部分に基づいているのではなく、同時代の他の監督には見られないようなフェッティッシュなカメラワークをはじめとした独特な映像世界に見られる豊かな想像力に大きく負うているという点である。映画において文字よりも映像が優位に立っているという点は、映画を考える上で当然のことであり、改めて注意するまでもないようにも見えるが、後述するように当時の左翼系映画評論は脚本をベースに批評活動を展開していた面があり、実際の映像がどうであったかを確認することは、いわゆる「左翼映画」を再考する上で大きな意味を持っていると言えよう。

2. よみがえる男たち

——男性表象に見る「孫瑜映画のファンタジー」

すでに述べたように、孫瑜自身が『野玫瑰』『火山情血』『天明』『小

玩意』『体育皇后』『大路』という1930年代の作品やその登場人物たちを「幻思的儿女」と称しており、それを参考に孫瑜映画の特徴を「孫瑜映画のファンタジー」として概括した。そして、そのうちの『野玫瑰』『火山情血』『天明』『小玩意』『体育皇后』では、その女性表象が「孫瑜映画のファンタジー」の担い手になっていることも指摘した。

ところが、『大路』では、女性よりも男性の登場人物たちの身体性が強調される画面作りがなされていることが明らかで、単に女性表象を「孫瑜映画のファンタジー」の担い手と指摘するだけでは、不十分であると考えられる。

そこで、孫瑜映画における男性表象について検討することで、孫瑜自身は「幻思的儿女」として言及していない『到自然去』『春到人間』も含む1930年代の孫瑜の作品に、どのような一貫性が見出されるのか検討していきたい。

なお、管見の限りでは、孫瑜映画の男性表象を体系的に論じた論考は確認できていない。前章で引用した劉文兵〔2004〕が、『映画の中の上海』というタイトルを持ちながら、ほとんど女性表象を対象として論じていることに象徴的なように、モダンガールを中心とした女性のイメージが上海映画においては鮮明であった。そうしたある程度固定化したイメージについては、先述した「中国十大電影明星」における男女比率も、その傾向を裏付けるひとつの資料となりえよう。

2.1 1930年代の前半4作品 ——ヒーローの不在

まず、男性表象に着目して大まかに1930年代の孫瑜映画について考察してみると、『体育皇后』を境に男性表象に大きな変化が生じていることが分かる。『体育皇后』より前の前半4作品、すなわち『野玫瑰』(1932年)、『火山情血』(1932年)、『天明』(1933年)、『小玩意』(1933年)が製作・公開された時期は、まさに上海で「中国十大電影明星」投票が話題になっていた時期だが、その主演男優は、『野玫瑰』が金焰、『火山情血』が鄭君里、『天明』が高占非、『小玩意』が袁叢美で

あり、4作中3作において「中国十大電影明星」で選出された男優が起用されている。キャスティングからすれば十分な厚みを持っていると言えるが、いずれの作品においても、女優に比して男優の影は薄いと言わざるを得ない。そもそもストーリーから見ても、『火山情血』以外は女性が主人公であり、しかもその主人公たちがすでに述べたように極めて印象的な身体性を帯びて登場しているだけに、男優が女優の引き立て役になっているという印象は動かしがたいものがある。

4作品のうち、『火山情血』を例にもう少し詳しく見てみると、主人公が男性であるため幾分か男優が存在感を持つ可能性を有しているにもかかわらず、ことごとくその可能性が打ち消されているのがはっきりと見て取れる。『火山情血』は、柳花村に住む四人家族の宋一家の娘（談瑛）が軍閥の後ろ盾を持つ曹の息子（袁叢美）から妾になることを迫られ、それに抵抗した結果、長男・宋珂（鄭君里）以外が死んでしまい、なおも曹一派から命を狙われた宋珂が海外へ逃亡するというのが前半のストーリーである。後半は、海外で「笑わない男」として鬱々と日々を過ごす宋珂が、出身の村と同じ名前の柳花という踊り子（黎莉莉）に出会い、柳花と客のトラブルを解決したことからお互いを理解し合うようになり、ちょうどそこへ宋珂の仇である曹がやってきて、宋珂は曹に監禁されるものの柳花の助けで脱出し、噴火を開始した火山の火口に曹を突き落とし、柳花と結ばれるというストーリーである⁽¹⁷⁾。

加藤幹郎はメロドラマについて、「社会的弱者が物語の中心」にいて、彼らのかかえる問題が「物語の中ではけっして根本的解決をみることがないまま終わり」、「いつも善人の勝利／悪人の敗北というかたちで終わります」⁽¹⁸⁾、と述べている。『火山情血』では、旧い社会体制の中で地主の横暴から逃れることのできない社会的弱者である主人公が家族を殺され、最終的にその仇を討つことで「善人の勝利／悪人の敗北」という結末を迎えるとはいえ、それが国内ではなく海外で行われる設定になっており、中国国内の問題は何ら根本的解決をみても

らず、メロドラマとしての一つの典型にあてはまると言えよう。さらに、加藤幹郎は女優を「顔の女優」と「下肢の女優」に分け、「顔の女優」と評するジョーン・フォンテインの表情について、『レベッカ』（ヒッチコック監督、1940年）を例に、ヒロインの「顔のクローズアップ（その微視的表現）が、メロドラマ最大の主題である女性の受動性を浮き彫りにする。⁽¹⁹⁾」とも述べている。「笑わない男」の鄭君里は、皆が熱狂する黎莉莉のダンスを直視できずずっとうつむいていたり、ケガや病気で動けなくなっていたりするシーンが強調され、悩みや痛みにゆがむその表情がクローズアップされるショットが何度も登場する（図1）。女性ではなく男性の鄭君里がメロドラマの主人公として、その受動性が強調されていると言うことができよう。

それに対して、黎莉莉には、気の強そうな表情のクローズアップや脚を強調したショットが多用されており（図2、図3）⁽²⁰⁾、その能動性や意志の強さを明確に表現している。劉文兵は武侠映画の女カンフー使いが、1930年代に入ってメロドラマのヒロインに取って代わられたことを指摘しているが⁽²¹⁾、『火山情血』というメロドラマでは、監禁された主人公を救出するなどの立ち回りを演じる黎莉莉はさながら近代化された女カンフー使いの様相を呈しており、ストーリー上の主人公をしのぐ圧倒的な存在感を誇示している。物語の後半の設定が海外とされていることで、荒唐無稽にも見える近代的女カンフー使いのような黎莉莉の存在が可能になり、この作品はある種のファンタジー性を帯び、同時にメロドラマにもなり得ているのだが、鄭君里は受動的なメロドラマの主人公にすぎず他を圧倒するようなヒーローではなく、黎莉莉の強さや能動性を引き立てる存在になっていると言うほかなく、ヒーローになり損なっているのである。

1930年代の前半4作品のうち、残りの3作については詳述しないが、唯一男性が主人公であった『火山情血』においてさえそうであったように、前半4作品の男性表象について、ヒーローの不在ということが指摘できる。そして、こうした特徴に変化が生じてくるのが、『体育



図1 『火山情血』 鄭君里のクローズアップ



図2 『火山情血』 黎莉莉の意志の強そうな表情



図3 『火山情血』 黎莉莉の脚を強調したショット

皇后』以降の4作品、すなわち『体育皇后』(1934年)、『大路』(1935年)、『到自然去』(1936年)、『春到人間』(1937年)である。

2.2 1930年代の後半のサイレント作品 ——ヒーローの出現

『体育皇后』は、女性優位でヒーロー不在だった孫瑜映画の傾向に変化が現れはじめる転換点に位置している。田舎から出てきた林環(黎莉莉)が、幼い頃田舎でともに遊んだ雲鵬(張翼)が教官を務める女子体育学校に入り、持ち前の運動神経を発揮して活躍するという珍しいスポーツ映画である。孫瑜自身がこの作品について「林環が旧社会という逆境と、世間の誤ったスポーツ観やブローカーの投機の渦に巻き込まれながらも、やがて目覚めていくという姿を描いたものだ。⁽²²⁾」と語っているように、主人公の成長とそれによる社会批判にも重点が置かれた作品と言える。

この作品で設定された舞台は、他ならぬ女子体育学校である。銀幕にあらわれる身体性ということでは、女性がメインになっていることは当然であり、なおかつその露出の程度と量において、それまでの孫瑜作品においても群を抜いていると言ってよい。それにもかかわらず、この作品で男性表象を取り上げるのは、雲鵬役の張翼(1909～1983)の示す存在感によってである。がっしりとした体格をしていた張翼は、明月公司以て武俠映画に出演していたが、孫瑜に誘われて聯華影業公司に移籍し『体育皇后』に出演した⁽²³⁾。立派な体格を活かし、それまでの孫瑜映画になかった力強い身体性を発揮している。体育原理を講じるシーンでは、体にフィットしたハイネックのセーターにズボン姿で登場し、その下に鍛え上げた肉体が隠れていることを容易に想像させる(図4)。また、パーティー帰りに黎莉莉にしつこく言い寄る何非光(1913～1997)演じるサッカー選手を追い払うシーンでは、その屈強な肉体で黎莉莉を守りきる。また、しばしば登場する張翼と黎莉莉が並んで歩く、或いは並んで座るシーンでは、黎莉莉を圧倒する体格差が印象に残る(図5)。劇中のキャラクターとしても、

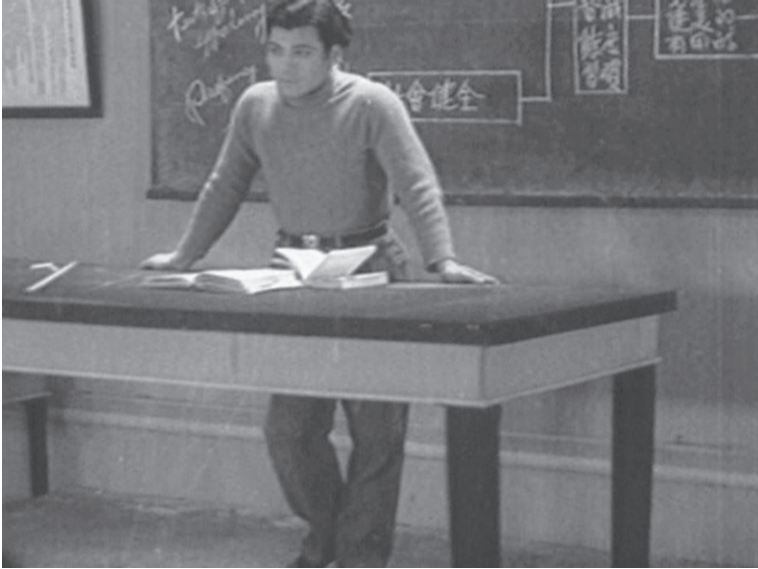


図4 『体育皇后』張翼の講義シーン



図5 『体育皇后』張翼と黎莉莉が並んで歩くシーン

もっとも「進歩的」な思想を持ち、黎莉莉演じる林瓔を常に取り導いていくのである。その意味で、張翼こそ、この作品における真のヒーローと言える。この正義のヒーローの導きによって、体育の本質が健全な身体と精神を涵養することになり、順位や勝敗にこだわるのが目的ではないという、この作品が強調するところの「真理」を、主人公・林瓔は悟るのである。作品の最終盤で、林瓔は優勝の期待のかかる競技会に参加する。そして優勝がかかった決勝レースで、一時トップを走るものの、「体育の真理」を悟った満足の笑みとともに競技を放棄し、故意に優勝しないことで順位優先主義への抗議を表明する。明らかに優勝する実力がある主人公が、眼前の優勝によってもたらされる名声や利益に惑わされることなく最下位でゴールし、身をもって「体育の真理」を体現することになるのである。その際、競技を放棄するというのが、正々堂々全力で競技をするというスポーツの精神に抵触する可能性があるということは、まったく考慮されていないように見える。いずれにしても、張翼演じる正義のヒーローの導きにより、主人公・林瓔がその無謬性とともな「体育の真理」を体現することで、拝金主義と結び付いた順位至上主義を批判し、富国強兵につながる体育が祖国を正しい方向に導いていくことを暗示するという、無邪気とも言える「孫瑜映画のファンタジー」の世界が成立するのである。

すでに述べたように、それまでは黎莉莉に男性を圧倒する表現が与えられていたものを、張翼は一気にひっくり返してしまっている。この『体育皇后』に至って、孫瑜映画の世界についてヒーローが誕生することになったのである。『火山情血』では武侠映画の女カンフー使いと類似する身体性を発揮していた黎莉莉を、実際に武侠映画で立ち回りを演じていた張翼が圧倒するという構図は、極めて象徴的でもある。また、『体育皇后』の最後では、女子学生が集団で体操をする映像が男子学生の行進に切り替わり、それがさらに軍隊の行軍の映像に切り替わり、もう一度最後に張翼と黎莉莉と友人役の殷虚が三人並ん

で歩く映像で作品が終わっている。この映像の意図するところが、作品中にも登場する「体育救国」の強調にあることは明白だが、孫瑜のイメージネーションを表象する主体が、女性から男性へと変化し始めたことを物語っているとも言える。この変化の原因を考える上で、坂元ひろ子が漫画における女性表象について次のように指摘しているのが参考になる。

満州事変以降、次第に戦時色を帯びるようになるとき、男性漫画家たちによるモダンガール表象は変質していき、放棄されるようにすらなる。⁽²⁴⁾

1931年の満州事変の後、1932年には第一次上海事変が起こり、上海の人々も戦争の影を一層はっきりと感じるようになっていた。戦局の進展によるこうした雰囲気は、さまざまなメディアにおける表象の変化として、上海の文化界で共有されていたはずであり、孫瑜に上述のような変化を起こさせたのも、つまるところ中国への侵略を加速させる日本への危機感ということが言えよう。

なお、1932年から1933年にかけて上海映画界では、共産党映画小組の成立から中国電影文化協会の成立へと続き、左翼映画運動が影響力を強めていった。その一方、『体育皇后』の製作された1934年には、蒋介石が新生活運動を発動し、李珣陽 [2010] でも指摘されているように、『体育皇后』には新生活運動の影響を受けていると考えられるような映像も含まれている。さらに、劉呐鷗（1905～1940）らが編集し、創刊者たちの意図とは裏腹にいわゆる「軟性映画」の牙城と目されるようになっていってしまう映画雑誌『現代電影』は1933年に創刊され、孫瑜は創刊号から「電影雜碎館」と称するコラムを連載していた。こうした政治的にも複雑な時代に、孫瑜がどのようにさまざまな政治権力と交渉しつつ映画製作を続けていたのかは、さらに検討を要する点であり、稿を改めて論じることとしたい。

いずれにしても、力強いヒーロー像を作品の中心にする傾向が、『体育皇后』以降も引き続き強化されていったことは、その後の3作品を観れば歴然としている。『体育皇后』の次に製作された『大路』では、男性スターたちが鍛え上げられた見事な肉体を披露している(図6)。聯華影業公司のバスケットボールチームの中心選手として活躍しスポーツ万能で知られる金焰や、元武俠役者の張翼が盛り上がった胸の筋肉や割れた腹筋を披露しているのは当然といえば当然だが、インテリ風の鄭君里や二枚目役の多い羅朋まで鍛えられた身体をしていることに驚かされる。彼ら男性スターたちが、道路工事の労働者として上半身をはだけて作業をするシーンだけでなく、川で水浴びをするヌードシーンまであり(図7)、黎莉莉が女性の身体性を強調するような場面もあるが、露出度と量(回数・人数)で女性を圧倒している。また、脚に関しても、労働者たちがローラーを引く力強い脚が強調され、この点についても女性の身体性がそれまでの作品で担ってきたものに完全に取って代わっている。

さらに、『大路』の特徴として「笑い」が挙げられる。冒頭に労働者たちの作業に併せて流れる挿入歌「開路先鋒」の歌詞に笑い声が入っていることに象徴的なように、労働者たちは常に笑いを絶やさず、困難にぶつかっても常に明るく楽天的に生きている。「笑い」という男性出演者たちの身ぶりが、重苦しくなってしまうもおかしくないテーマの作品にあって、明るい雰囲気を保つ効果を発揮している。

こうした『大路』の特徴を踏まえた上で注目しなければいけないのは、日本軍機の機銃掃射によって全滅した労働者たちが立ち上がり道路建設をはじめるラストシーンである。このラストシーンは、孫瑜の脚本では次のようになっている。

(字幕) “不！ 他们没有死！……” / 车尘象云烟似的飞卷腾空…… / 《大路歌》的雄壮歌声渐渐响起…… / 在牺牲的烈士们的遗体上，(叠印) 永垂不朽的英雄们的身影一个接一个地站了起来



図6 『大路』見事な肉体を披露する男性スターたち



図7 『大路』男性スターたちの水浴びシーン

(……) 这一群年轻人又肩并着肩、热情乐观地挽着粗绳，拉着铁
磙，笑着，唱着，以无比的英雄气概满怀着胜利的信心齐步前进。
(（字幕で）「いや！彼らは死んでいない！……」／車の巻き上げ
た埃が煙のように空に舞い上がる……／「大路歌」の勇ましい歌
声がだんだんと聞こえてくる……／犠牲になった烈士の遺体の上
から、（オーバーラップで）永久不滅の英雄たちの体が一つひと
つ起き上がってくる（……）これらの若者たちは肩を並べ、意欲
満々で明るく荒縄をひき、鉄のローラーを引き、笑い、歌いなが
ら、比類のない英雄的な気概で勝利への自信を胸に揃って前進し
ていく。)⁽²⁵⁾

かつて映像上の女性の脚表象について脚本と比較した際には、それ
が脚本には現れないレベルの孫瑜の想像であることを指摘した⁽²⁶⁾。
それに対して、この『大路』のラストシーンは、ほぼ脚本そのままで
あると言えば確かにその通りである。しかし、ラストシーンにいたる
までに繰り返し強調されてきた、極めてインパクトの強い男たちの鍛
え上げられた肉体や「笑い」に見られる楽天的なイメージ、そして力
強く響く主題歌「大路歌」によって、映像を実際に観た者は、独特の
昂揚感とともに男たちの復活を目撃することになる。これは、力感と
希望に満ちた男たちの復活のファンタジーである。

こうして、鍛え上げられた逞しさと「笑い」による楽天性という男
性表象、そして音楽の効果によって、孫瑜の新たな映像世界が成立し
ている。挿入歌「開路先鋒」や主題歌「大路歌」は、現在の中華人民
共和国国歌「義勇軍行進曲」の作曲者である聶耳（1912～1935）の
手になるものである。孫瑜は自伝で、聶耳が「大路歌」の作曲をする
にあたり、実際に1ヶ月ほど工事現場で過ごしたのではないかと書
いているが⁽²⁷⁾、聶耳のリアリズムは、孫瑜のイマジネーションによ
って「孫瑜映画のファンタジー」を支える重要な要素となっているの
である。

2.3 1930年代の後半のトーキー作品

『大路』に続く孫瑜初のトーキー作品『到自然去』は⁽²⁸⁾、残念ながら映像を確認することはできていないが、文字資料によれば⁽²⁹⁾、ジェイムズ・M・バリーの『あっぱれクライトン』に着想を得たもので、北洋艦隊総司令の周將軍の一家が無人島に漂着し、周將軍の娘（黎莉莉）と召使い（金焰）の主従の関係が逆転し二人は恋に落ち、救出された後召使いが周家を去り南方に向かうと娘もそれを追うという物語である。また、数枚あるスチールのどれを見ても（図8）⁽³⁰⁾、出演者が男女問わず過剰なまでにその肉体を露出しているものばかりで、スチールを見るだけでそれまでのどの作品よりも露出度が高いことは明白で、健康な肉体を賛美する孫瑜のイマジネーションが極限に達した作品と言えよう。この作品について注目すべきは、主従逆転のストーリーである。最終的に男性が主導権を握り南方⁽³¹⁾へ逃げていくという設定は、前の2作品同様、男性優位な傾向を継承している。召使いの男が、特殊な環境で主人たちより上位に立ち、元の場所に戻った後も革命に目覚めた心を捨てきれずに去っていくという物語は、いかにも再生や復活と繋がりそうな話題であるが、映像も脚本も手に入らない現状では、これ以上の詳述は避け今後の課題としたい。

続いて製作されたトーキー第二作目の『春到人間』は、まさに男性ヒーローの復活のファンタジーである。作品のあらすじは次のとおりである。

青年舟夫・玉哥（梅熹）のモットーは笑顔である。毎日楽しく笑って過ごしている。川辺の馮家の召使い・小紅（陳燕燕）は主の虐待を受けいつも泣き顔を見せ、玉哥をいらだたせる。水くみを手伝ったことから小紅に好意を持った玉哥は、小紅に笑い方を伝授するようになる。ようやく笑顔を覚えた小紅であったが、母の形見を馮家の主人の妻に燃やされたことをきっかけに逆襲に転じる。ちょうどその時軍閥間の争いによる戦火が村に及び、馮家の主人たちは殺され小紅は自由の身となる。玉哥と小紅は、しばし田舎で思いのままの理想的な生活

ぞるように構成された作品であることは間違いない。『第七天国』では、明るく自信家の男が姉に虐待されている女を助け、アパートの七階で天国のような愛の住まいを築く。やがて戦争が始まると男は徴兵されて戦地へ向かい、帰りを待つ女のもとには戦死の報が届く。しかし、男は失明しながらも女のもとに帰還するのである。『第七天国』のこのプロットは、非常に多くの点で『春到人間』のそれと重なっている。これが単なる偶然でないことは、孫瑜自身の「其实呢，是我自己太喜欢《七重天》了！并不是我成心去模仿《七重天》，却是《七重天》无形中影响了我！（実のところ、私は本当に『第七天国』が好きなのです！ 私は決して意図的に『第七天国』を真似ているのではなく、『第七天国』が知らないうちに私に影響しているのです！）」⁽³²⁾と述べていることもひとつの裏付けとなりうる⁽³³⁾。

『第七天国』と『春到人間』とを比較して最も目立つ違いは、その結末である。『第七天国』では、誰もが戦死したと思っている男が生きて帰ってくるという展開に、男が失明したという設定を加えることでリアリティを確保し、戦争に対する見方は明確には示されないものの、どちらかといえば反戦的な雰囲気醸し出している。それに対し、『春到人間』では、負傷して死んだと思われていた男が、傷跡も後遺症もなく帰還し、その上軍服をきっちりと着こなすようになった様は、明らかに以前よりも逞しく見える（図9）。死んだはずの男が帰ってくるというエンディングを持つ構成は、すでに論じた『大路』における労働者たちの復活と明らかな類似点を持っている。玉哥を演じる梅熹は、聯華影業会社のバスケットボールチームで活躍していたスポーツマンであり、チームの写真⁽³⁴⁾を見ると、『大路』で肉体美を披露した金焰を圧倒するような極めて立派な格闘家のような肉体を持っている。もともと劇中において他のエキストラを圧倒する存在感を出している梅熹が、安否が分からなくなるほどの負傷をしたことを微塵も感じさせずに復活する点は、リアリティという観点からすれば、『第七天国』よりも無理があると言わざるを得ないし、男たちの復活が希望



図9 『春到人間』軍服を着こなし行軍する梅熹

的な幻想であることが分かるようなかたちで描かれていた『大路』と比べても現実味に欠ける面がある。さらに、ようやく再会を果たしたカップルが、すぐに別々の部隊で戦争に身を投じていく設定も、『第七天国』に比べてリアリティに欠ける面は否定できず、概してあまりに出来すぎたストーリーになってしまっていると言える。

一方、孫瑜は『春到人間』の撮影当時を振り返って、次のように述べている。

电影《春到人间》于一九三六年拍摄完成，并在上海公映。当时文艺上曾有“国防文学”和“民族革命战争的大众文学”两个口号之争，我高兴地看到，文艺上不久结成了抗日民族统一战线，一致对外。《春到人间》没有直接描写抗日救亡，但力主摧毁封建余孽，号召团结一致，枪口对外，保家卫国。伟大中国人民爱国救亡的觉悟是愈涨愈高的！（映画『春到人間』は1936年に撮影が終わり、上海で公開されました。当時文芸において「国防文学」と「民族革命戦争の大衆文学」という二つのスローガンの対立がありまし

たが、程なく抗日民族統一戦線が形成され、一致抗日することになったのを、喜ばしく見たものです。『春到人間』は抗日救亡を直接描いてはいませんが、封建の残滓をたたきつぶすことを訴え、一致団結し、銃口を外敵に向け、祖国を守ろうと呼びかけています。偉大な中国人民の愛国救亡の意識はますます高まりました。⁽³⁵⁾

ここで孫瑜が言及している「国防文学論戦」は、「主に三六年、文芸界における抗日統一戦線のあり方をめぐって展開された論争⁽³⁶⁾」である。1936年という製作年を考えると、左翼映画人と密接に連絡を取っていた孫瑜が、この論争から大きな影響を受けていたことは想像に難くない。『春到人間』中の軍閥に立ち向かう国民革命軍は、第一次国共合作のもとで北伐を進めている軍隊のようにも理解でき、この作品が国民党と共産党が手を携えて抗日に向かうことを賛美する意味合いを持っていたと言うこともできよう。もちろん、第二次国共合作が成る以前に製作された本作が、劇中の国民革命軍が第一次国共合作下の軍隊ではないと解釈しうる余地を残しておくことが、映画作品を製作公開するための政権との交渉において重要だったであろう点も考慮する必要がある。いずれにしても、軍閥を日本軍に置き換えれば、国民党と共産党が手を携えて日本軍に立ち向かっていくという意味をたやすく引き出すことができるストーリーだとも言えるのである。

一見リアリティに欠けるかに見える『春到人間』は、エンディングに流れる「進啊！進啊！同胞们！／警醒起来齐向前进！（進め！進め！同胞たち！／目を覚ましてともに進め！）」という歌詞からはじまる孫瑜作詞、賀緑汀作曲の「新的中国」という挿入歌に乗り、負傷しても何事もなく元どおりに復活する梅熹が笑顔で進軍する先には、同胞ではなく日本軍がいると想像するような、復活のファンタジーとして理解することが求められると言ってよい。つまり、ストーリーに整合性があるかどうかなどということはいとも容易く「笑い」ととも

に乗り越えられ、国民革命軍は国共合作下の軍隊と理解され、エンディングテーマに乗って一致抗日の機運を盛り上げることが期待されている。『春到人間』は、その意味で「ファンタジー」なのである。ここにおいて、孫瑜の「抗日民族統一戦線」的映画は、『大路』と同様に俳優の身体性と「笑い」、そしてエンディングテーマに依拠した楽観的な復活劇なのだということが了解される。

2.4 男たちの復活に見る「孫瑜映画のファンタジー」

ここまで詳述してきたように、孫瑜映画における身体性の表現は、健康な肉体を誇示するような女性の身体性の強調にはじまり、やがて筋肉質な男性の身体性への注目へと変化していったことが分かる。そしてその男性表象は、倒れても復活する男性ヒーローの復活劇を作りだしている。「女性から男性へ」という重心の変化は、日本軍の侵略が加速する中で、やはり直接戦いを担う男性に注目せざるを得なかったという理由によるのは確かである。次々と領土が浸食されていく戦局の展開を目の当たりにして、祖国が力強いイメージで復活・再生を果たすという神話が、何よりも求められていたということが言えよう。また、そうした復活・再生の神話が、孫瑜の想像力において、健康な肉体や楽天性と結び付いていることは興味深い。侵略者を前に明らかに弱い立場にある祖国についての認識があり、祖国を立て直すために一人ひとりが心身の健康を心がけることで、現状を逆転して弱った祖国を復活させることができるという楽天的な想像力に、「孫瑜映画のファンタジー」が集約的に表現されているように思われるからである。

男性表象の分析を踏まえて、改めて「孫瑜映画のファンタジー」についてまとめると次のようになる。当時の中国社会の厳しい現実に対する認識の上に立ち、画面に登場する出演者の身体性の強調や笑い声や主題歌などの音声の効果的な利用によって独特の昂揚感を作りだし、それによって祖国の明るい前途や理想の農村像を詠い上げる独特の映像世界、ということである。そして、そうした孫瑜独特の想像力・創

造力のあり方は、女性表象から男性表象へという重点の移動はあるにしても、1930年代の映画製作を通じて孫瑜が一貫して持っていたものであると指摘することができる。

3. おわりに

「孫瑜映画のファンタジー」という特徴が、文字ベースで考察できるストーリーにあるのではなく、音声も含めた映像表現そのものにあることはすでに指摘した。孫瑜映画の映像表現が、当時の政治的な力関係の中でどのように捉えられていた、或いは捉えうるものだったのかは、なお検討の余地のある領域である。なぜなら、程季华 [1963] をはじめとする権威があるとされている中国映画史では、孫瑜は左翼映画運動の影響を受けた監督と評価されているが、李玥阳 [2010] などでも指摘されているように、孫瑜映画の映像世界は必ずしも左翼陣営にとって好ましいと思われるものばかりではないからである。魯迅の国産映画評が、実作の鑑賞という行為をほとんど伴わないものだったことも指摘されているが⁽³⁷⁾、1930年代の左翼系の映画評論は映像よりも文字をベースにする傾向も感じられる。左翼陣営の映画評を引き継ぐように作り上げられていった中国共産党による映画史は、実際の映像の検討によって再検証されるべきものとも言える。また、映像表現という多義性を持った表現形式で、孫瑜はどのようにして時の権力と「交渉」しながら製作を続けていたのかという点も、映像の検討によって新たな側面が見えてくる可能性が高い。これらの点に関しては、稿を改めて論じることとしたい。

また、本稿で指摘した「孫瑜映画のファンタジー」という1930年代の孫瑜映画に見られる一貫性は、『武訓伝』にも認められる特徴だと言えるが、この点についても、別稿で詳細に検討をしていきたいと考えている。

注

- (1) 刘澍 [2011] p. 31によると、この企画以前では、1926年に雑誌『新世界』によって女性のスターを選ぶ企画が行われたことがある。
- (2) 皇甫韶华 [2007] 及び上海图书馆 [2009] によれば、『電声日報』は1934年に週刊の『電声』となるが、民国期出版数が最多の映画雑誌であったという。
- (3) 映画関係者の生卒年については、张骏祥・程季华 [1995] を中心に、各人の自伝・伝記などの資料から補って記入した。
- (4) 劉文兵 [2004] pp. 69-70。また、註 (pp. 273-274) にも女優優位を示す例が示されている。さらに、応雄 [2010] pp. 18-19でも、張徹 (1923～2002年) の証言を引用して、中国映画における女優優位の状況が述べられている。
- (5) 日本で上映された際に邦題がつけられている作品に関しては、丸括弧でそれを示したが、1. 章以降の本論では原題のみを示している。なお、『到自然去』『春到人間』は、吉川龍生 [2010] では扱わなかった作品である。『到自然去』は、刘澍 [2011] によるとフィルムが現存していることになっているが、2012年11月現在確認できていない。また、中国电影資料館のWEB目録では、『到自然去』はヒットしない。本稿では、中国电影資料館等 [2011] 所載のスチールや梗概を参照した。
- (6) 吉川龍生 [2010]。
- (7) 劉文兵 [2004] p. 115。
- (8) 劉文兵 [2004] pp. 115-119。
- (9) 纏足に関しては、主に下記文献を参照した。岡本隆三 [1986]、夏曉虹 [1998]、坂元ひろ子 [2004]、ドロシー・コウ [2005]。また、吉川龍生 [2010] でも纏足と近代化について言及した。
- (10) 孙瑜 [1987] p. 23。
- (11) 李玥阳 [2010] p. 120。
- (12) 幼少期の実体験が、極めてフェティッシュな形で孫瑜の映像世界に表れていることは、精神分析的に検討する余地があると考えるが、これは別の機会に改めて論じることとしたい。
- (13) 孙瑜 [1987] pp. 36-40。
- (14) 「幻思」は、最も規範的な現代中国語の辞典である『现代汉语词典第六版』(商务印书馆、2012年) やより収録語数の多い『现代汉语

大词典』（上海辞书出版社）、また古典中国語の辞典としては『佩文韻府』（上海書店出版社）や『辞源』（商务印书馆）、圧倒的な収録語数を誇る『汉语大词典』（汉语大词典出版社）や『大漢和辞典』（大修館）にも収録されておらず、孫瑜の造語であると考えられる。

- (15) 孫瑜 [1987] p. 97. この主張は1987年出版の自伝に見られるものだが、「革命的ロマンティズム」という用語が使われていることから、1958年に提唱され文芸創作に大きな影響を与えた「革命的リアリズム」との「両結合」を意識したものではないかとも考えられるが、いつ頃から孫瑜が上述のような考えを持つに至ったかについては、同じ自伝の中で下記のような記述があり参考になる。

在“一二八”战后，我在报上读到一篇《论高尔基的革命浪漫主义》的文章，文中提到应乐观地从黑暗的今天看到光明的明天，提到“革命浪漫主义企图加强人的生活意志，唤起他心中对于现实，对于现实一切压迫的反抗心。”观察思考，从现实生活的基础上出发，等等。我把这篇文章剪下，多年来把它夹在我的一本笔记本里。（第一次上海事变 [1932年：引用者] の後、私は新聞で「ゴリキーの革命的ロマンティズムを論ず」という記事を読んだ。文中では暗黒の今日から光に満ちた明日を楽観的に見出すべきだと提起され、「革命的ロマンティズムは人間の生活に対する意志を強化しようとするもので、心の中にある現実に対する、現実のあらゆる抑圧するものに対する反抗心を喚起するもの」で、観察し思考することは、現実の生活を基礎として出発するものなどと提起していた。私はこの記事を切り抜き、長い間私のノートに挟んでおいた。（孫瑜 [1987] p. 74）

同様の記述は、「幻思的儿女」の記述（p. 97）の直前にもあり、1930年代の中国社会の厳しい現実を描きながら楽観的な想像力に満ちた孫瑜映画の世界と併せて考えるならば、孫瑜が早い時期から持っていた考え方であると見て間違いない。なお、新聞紙上で実際に孫瑜が目にした記事がどのようなものだったのかについては、現在までのところ明らかにできていない。

- (16) 現代中国語でのファンタジーの訳語としては「幻想」が一般的である。
- (17) 火山の爆発が、家族を殺された男の復讐のメタファーとなっていることは明らかである。

- (18) 加藤幹郎 [1988] pp. 14-15。
- (19) 加藤幹郎 [1988] pp. 36-38。
- (20) 黎莉莉はまさに加藤幹郎 [1988] で言うところの「下肢の女優」である。
- (21) 劉文兵 [2004] pp. 90-93。
- (22) 孫瑜 [1985] p. 19。
- (23) 孫瑜 [1987] p. 104。
- (24) 坂元ひろ子 [2010] p. 120。
- (25) 孫瑜 [1981] p. 182。
- (26) 吉川龍生 [2010] pp. 55-57。
- (27) 孫瑜 [1987] p. 116。「開路先鋒」の作曲時には、「轰！轰！轰！哈哈哈哈哈……轰！（ドカン！ドカン！ドカン！はははは……ドカン！）」という歌詞を、力強く足を踏みならしながら声高らかに歌いつつ作曲したため、住まいの大家に気が狂ったかと思われたというエピソードも披露されている（孫瑜 [1987] pp. 116-117）。
- (28) 中国电影资料馆等 [2011] p. 52では、サイレントとなっているが、孫瑜は自伝で初のトーキー作品としている。自伝では、セリフを少なくするために『あっぱれクライトン』を選んだと説明しており（孫瑜 [1987] p. 125）、『到自然去』がトーキー第一作と考える方が自然である。
- (29) 中国电影资料馆等 [2011] p. 52。
- (30) 中国电影资料馆等 [2011] p. 52。
- (31) 「南方」とは、孫瑜自身も自伝で述べているように、北洋艦隊が登場する時代設定を考えると広東の革命根拠地であり、露出度はともかく孫瑜なりに時局に配慮した設定にはなっていたと言えるのかも知れない。（孫瑜 [1987] p. 125）
- (32) 孫瑜 [1930] p. 335。『野草閑花』が『第七天国』の影響を受けていると指摘されたことを踏まえての言葉。
- (33) 『野玫瑰』では、同済大学卒の技術者に昇降機を作らせ、中国で初めて主人公が1階から3階まで階段を上っていくのをカットなしで撮影したシーンがあるが、これも『第七天国』の同様の撮影方法をまねて考え出されたものと考えられる。『第七天国』は当時の上海映画に多大な影響を与えており、それについては劉文兵 [2004] が詳述しているが、この昇降機を使った『野玫瑰』のシーンについて

は言及されていない。

- (34) 刘澍 [2011] p. 27。
- (35) 孫瑜 [1987] p. 130。なお、『春到人間』の製作時期について、張駿祥・程季华 [1995] では「1937年摄制（1937年製作）」となっている。中国电影资料馆等 [2011] では、p. 7で「春季，拍摄根据本人1931年旧作《流水落花》改写而成的剧本《春到人间》（有声片）…（春、本人〔孫瑜：引用者〕の1931年の旧作『流水落花』に基づいて書き直した脚本『春到人間』（トーキー）を撮影…」と記載され、裏表紙のリストでは1937年となっている。上記の孫瑜自身の記述は、公開までが1936年だったのか特定できない書き方になっており、国防文学論争が1936年10月まで続いたことを考え合わせるならば、1936年末頃までに撮影が終了して編集作業に入り、1937年にかけて公開された可能性が高いと考えられる。その間には、西安事変（1936年12月）も起こっていたことになる。なお、孫瑜 [1987] では、魯迅や魯迅の死去（1936年10月19日）についての言及はない。また、吉川龍生 [2010] では、『春到人間』を1936年の作品としたが、製作も公開も1936年だった『到自然去』との区別の意味もあり、本稿では1937年とした。
- (36) 丸山昇 [1985] p. 72。
- (37) 魯迅は映画鑑賞を趣味としており、ハリウッド映画、とりわけ『ターザン』を好んだというが、上海に来てから亡くなるまでに中国国産映画は全く観なかったと言われている（藤井省三 [2002] pp. 244-245）。そんな魯迅が、「軟性映画」派とされた劉呐鷗製作の『揺山艷史』（楊小仲監督、1932年）を批判し、まだ公開されていない左翼映画人の息のかかった『春蚕』（茅盾原作・夏衍脚本・程步高監督、1933年）を高く評価したこともある（三澤真美恵 [2010] p. 143）。

引用文献

※中国語文献の書誌情報に関しては、本文中においても、すべて中国語（簡体字）で記載している。

【日本語文献】※五十音順

応雄 2010 『中国映画のみかた』（大修館書店）

加藤幹郎 1988 『映画のメロドラマ的想像力』（フィルムアート社）

- 坂元ひろ子 2010 「漫画表象に見る上海モダンガール」『モダンガールと植民地近代—東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー』（岩波書店）
- 孫瑜 1985 「初期の映画製作に関するわが回想」『FCフィルムセンター』（東京国立近代美術館）pp. 15-22
- 藤井省三 2002 『鲁迅事典』（三省堂）
- 丸山昇ほか 1985 『中国現代文学事典』（東京堂出版）
- 三澤真美恵 2010 『「帝国」と「祖国」のはざま—植民地期台湾映画人の交渉と越境』（岩波書店）
- 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）
- 劉文兵 2004 『映画の中の上海—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）

【中国語文献】

- ※ピンインのアルファベット順。原文で繁体字であるものも、すべて簡体字表記とした。
- 程季华 1963 《中国电影发展史 第一卷・第二卷》（中国电影出版社）
- 皇甫韶华 2007 〈民国电影第一刊〉《电影新作》（2）
- 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》（3）
- 刘澍 2011 《电影皇帝金焰》（中国文史出版社）
- 鲁迅 1930 〈现代电影与有产阶级〉《萌芽月刊》：《鲁迅全集 第四卷》（人民文学出版社、1996年）による。なお、もとの署名は「L」である。
- 鲁迅 1933 〈电影的教训〉《申报・自由谈》：《鲁迅全集 第五卷》（人民文学出版社、1996年）による。なお、もとの署名は「孺牛」である。
- 上海图书馆 2009 《中国现代电影期刊全目志》（上海科学技术文献出版社）
- 孙瑜 1930 〈导演《野草闲花》的感想〉《影戏杂志》第1卷第9号：中国电影资料馆《中国无声电影》（中国电影出版社、1996年）による。
- 孙瑜 1981 《孙瑜电影剧本选集》（中国电影出版社）
- 孙瑜 1987 《银海泛舟—回忆我的一生》（上海文艺出版社）
- 张骏祥・程季华 1995 《中国电影大辞典》（上海辞书出版社）
- 中国电影资料馆等 2011 《诗人导演孙瑜》：非売品

映像資料

- 『野玫瑰』：福建省音像出版社（DVD）
『火山情血』：辽宁文化艺术音像出版社（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』：齐鲁音像出版社（DVD）
『大路』：齐鲁音像出版社（DVD）
『春到人間』：深圳音像公司（DVD）
『聯華交響曲』：齐鲁音像出版社（DVD）

※図1～7、及び図9は、上記VCD・DVDからのキャプチャー画像である。また、図8は、
中国电影资料馆等〔2011〕P.52による。

※本稿は、平成23年度・平成24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。