



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「国民の創生」：1930年代中国映画を考察する視点をめぐって
Author(s)	応, 雄
Citation	北海道大学文学研究科紀要, 111, 1-23
Issue Date	2003-11-28
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/34057
Type	departmental bulletin paper
File Information	111_PL1-23.pdf



「国民の創生」 —— 1930 年代中国映画を考察する視点をめぐって

応 雄

一、はじめに

今や第一期の黄金時代とされた、いわゆる 30 年代中国映画とは、1930 年代初頭から日中戦争の勃発した年の 1937 年までの中国映画のこと、特にこの時期の代表作と目される作品群のことを指す。1963 年に出版された程季華の『中国電影發展史』では、30 年代中国映画の主流は、中国共産党の指導と参加のもとで画期的な発展が果たされた左翼映画あるいは進歩的映画であって、これらの作品により、中国映画史におけるリアリズムの伝統が築きあげられた、とされている¹。50 年代から形成し始め、『中国電影發展史』によってまとめられたこういった見方は、30 年代中国映画に関しての定説となっていた。

80 年代に入ってから、中国映画研究者の間に、30 年代中国映画を読み直すという「再認識」的な研究が活発に行われ始めた。文化大革命の終息により、30 年間も倉庫に封じ込められたままであった中華人民共和国建国前の作品が、80 年代の初頭になると、ようやく再び人々の目に触れることができるようになり、それが、その歴史の研究再開のきっかけとなった。中国国内だけでなく、香港、イタリア、日本など、海外でも、30 年代と 40 年代の作品を中

¹ 程季華主編『中国電影發展史』（中国電影出版社，1963 年 2 月第 1 版，1981 年第 2 版，北京）第一章，第二章，第三章を参照。日本語の抄訳に、『中国映画史』（森川和代編訳，平凡社，1987 年 10 月）がある。

心とする「中国映画の回顧」という主旨の上映会が頻繁に実施され、中国の映画というと毛沢東時代のプロパガンダ映画のようなイメージしか持っていない人々にとっては、衝撃的な体験となった。

この「中国映画の再発見」以来、多様な視点からの研究がなされてきたが、幾つかの代表的な観点や見方が目立つ。まず、30 年間も使われてきた「左翼映画」や「進歩的映画」といった名称が用いられなくなり、30 年代の同時代人が使っていた名称である「新興映画運動」や「映画文化運動」が用いられるようになりつつある、ということである²。

また、香港などでは、30 年代中国映画においては、左翼的色彩は確かに濃く、リアリズム的手法も確実に存在していたが、しかし一方では、多様な芸術手法も存在しており、リアリズムは唯一の手法ではまったくなかったということ、また、30 年代は左翼映画の時代というよりも、むしろ実験性に富む映画が数多く現れる時代であったということが、認識し直された。このような見方の広がりによって、30 年代映画は、しばしば「探索の時代」と呼ばれるようになった³。

もうひとつの目立った観点として、世界映画史という視野で見た場合、イタリア・ネオレアリズムの前のリアリズムは、建国前の中国にあった、というものがある。これは、ある外国人の映画研究者が、何本かの三、四十年代の作品を鑑賞した後に残した言葉らしい⁴。この認識からヒントを得て、三、

² 例えば、『中国電影發展史』の執筆者の一人でもあった李少白氏の『影心探蹟——電影歷史及理論』（中国電影出版社、2000 年、北京）と、陸弘石・舒曉鳴の『中国電影史』（文化藝術出版社、1998 年、北京）では、それぞれ「新興電影運動」と「電影文化運動」が使われている。

³ 例えば、香港『電影双周刊』編集長や香港電影評論学会会長などを務めてきた李焯桃氏は、「細説風流——試論孫瑜の八部電影」（孫瑜『大路之歌』〔遠流出版公司、1990 年、台北〕所収）で、「30 年代の中国映画は、〈探索の時代〉であった。各種の流派が競い合いながら存在しており、リアリズムの創作方法もまだ権威的なものではなかったのであることは、すでに一般的に認められた共通認識となっている」と書いている。

⁴ 陸弘石・舒曉鳴『中国電影史』57 頁、陸弘石主編『中国電影：描述与闡釈』（中国電影出版社、2002 年 3 月）177 頁を参照。

四十年代の中国の映画とイタリア・ネオレアリズモ映画との比較研究という試みもまた、なされようとされていた。

30年代中国映画はこれまで、以上のように見られてきた。しかしながら筆者は、30年代の作品に触れるたびに、どうも今までの見方だけでは、とうてい言い切れないところがあると感じた。さらに、あえて言わせていただくなれば、もっとも大切なところが見逃されているのではないか、と思うのである。

この見逃されたものとはなにか？一言でいうと、それは「近代」である。30年代映画は、中国映画史における「近代」の、初めての登場であったこと、また、30年代映画に関わる様々な問題は、ほとんどこの「近代」の登場のうえに成立しえた問題であるということを、私は強く主張したい。本論は、そういった問題提起から、国民・身体・経典・映画言語というキーワードで、30年代中国映画の読み直しを試みるものである。

二、「近代」の不在

1920年代までの中国映画における「近代」の不在、というのが、本論文の一つめの命題である。それをわかりやすく説明するために、まずそれまでの中国映画の流れをおおざっぱに追っておこう。

映画の誕生とされる1895年の翌年に、上海において、中国初の映画上映が行われた。十年後の1905年、北京において、中国人による初の映画、『定軍山』が撮影された。同名の京劇の中の幾つかのエピソードをそのまま記録したもののだが、この年は中国映画生誕の年とされる。

1910年代、数社の映画会社が設立されたり倒産したりするなか、国産映画の製作が試みられた。

そして1920年代に入ると、それまであまり成功しなかった国産映画が転機を迎えた。中国映画の老舗の「明星影片公司」が1922年に設立され、翌年に大ヒット作『孤児救祖記』を製作し、これを機に、「天一」、「大中華百合」など数多くの映画会社が現れ、国産映画はようやく産業としての繁栄期を迎え

た。

この「繁榮」と定義された時期に製作された数多くの作品は、ほとんど商業・娯楽趣向の映画に占められている。最初期には、明星＝家庭倫理劇と呼ばれるお涙頂戴ものや恋愛もの、天一＝封建的色彩が濃い古典もの、大中華百合＝西洋的風俗の「モダン」を強調する「欧化」もの、というように、20年代のこれら三大会社が、それぞれにある種の特徴や作風を見せた作品を送り出していたが、厳しい競争の中で、ほどなく、各社ともに、商業ベースに乗りやすい武俠映画（チャンバラ映画）などの製作に走るようになった。武俠映画のブームの中でもっとも有名な作品、1928年明星出品の『紅蓮寺炎上[火焼紅蓮寺]』は、あまりにもヒットしたため、1931年までの四年間で続編が絶えず、合わせて18本も作り出されていた。

そういった気運の中で、映画会社の乱立や作品の粗製濫造といった現象も現れ、ついに「国産映画イコール低俗」というイメージが定着するほどまでに、国産映画が全面的な危機に瀕した。実際、その内容があまりにも荒唐無稽なため、1931年に、国民党政府の電影検査委員会は、世論に応じて、武俠映画製作の禁止令を出すまでになった。

ここでいよいよ30年代映画が登場する。まず現れたのは、羅明佑という若い実業家であった。もともと華北・東北に20館以上の映画館を擁する華北電影公司を経営していた羅氏は、1929年の12月に映画製作に乗り出し、映画会社「聯華」を結成し、当時まだ熱かった武俠映画ブームに乗らず、「国産映画の復興」を旗印に、国産映画に対する人々の印象を一新させるような作品を、世に送り出し始めた。崛起した聯華に対し、20年代の映画界を牛耳っていた明星は、時代の変化に応じることができず、経営悪化で途方に暮れていた。方針変更を余儀なくされた明星は、再起を図って、時代の先頭に立った左翼文化人を会社に招き、脚本の製作などに協力を要請した。このようにして、もともと新しい作風を持つ聯華と方針変更した明星を中心に、1930年代における、斬新な中国映画がスタートしたのであった。

おおむね以上のような流れだが、見て分かるように、中国映画は日本と同じように、伝統演劇（京劇）を記録することから始まり、30年代映画が現れ

るまでの 20 数年のあいだ、伝統文芸・民間文芸と緊密に結びついており、近代文化の始まりとされる五四新文化の流れとは、ズレていたのである。

30 年代映画の経験者、中国近現代文学の代表的文学者の一人である柯靈氏は、「試為〈五四〉与電影画一輪廓——電影回顧録」という文章の中で、「早期の国産映画の成績は、全部を否定してはいけませんが、しかしスクリーンに氾濫していた鴛鴦蝴蝶派風や文明劇風の封建文芸的なものが映画の主流となっていたこと、また新文化の主流との間に一線が画されていたことは、明らかな歴史的事実である⁵。」と述べている。

前に触れた 20 年代の映画の主なジャンル、すなわち、お涙頂戴もの、時代劇、武俠もの、恋愛もの等は、その文学的、演劇的影響や源泉は、殆どが、古典小説、民間文芸、そして近代以降に発生した小市民の大衆通俗文芸（文明劇、鴛鴦蝴蝶派）から来たものである。西洋風に見える大中華百合の作品にも、おもてだけの西洋風の「モダン」が強調されることに止まり、前向きな姿勢や未来指向、力強さ、個人主義といった近代的精神を持つ人物は、なかなか現れない。西洋風の「モダン」が強調されすぎたため、当時はすでに、次のような厳しい批評を浴びさせられていた。

慎重に声明しておくが、中国の映画の中の俳優に関して、私は洋服を着るのを反対するわけではない。が、しかし、場面の内容に応じて決めるべしと私は主張する。洋服を着るべき場面は着るがいいが、着るべからざる場面は、中国の服を着るべきだ。中国の映画なのに、中国の服を着た人物は一人もなく、あたかも外国人が中国のドラマで演技しているごとくというのには、絶対賛成できないのだ⁶。

⁵ 柯靈「試為“五四”与電影画一輪廓——電影回顧録」、『中国電影研究』第一輯、香港中国电影学会編、1983 年 12 月。『柯靈電影文存』（中国电影出版社、1992 年、北京）、『中国電影理論文選』（下冊）（文化芸術出版社、1992 年、北京）所収。

⁶ 鳳昔醉「中国影戲底服装問題」、『電影雜誌』、1924 年第一期。『中国無声電影』（中国电影資料館編、中国电影出版社、1996 年）所収、997 頁。

我々がよく目にする現代劇の服装だが、男はみなセビロに革靴、女もみな肩や胸をはだけたような服。中国風の着装をしたのは、ほんにわずか年寄りや召使いのような配役。今日の中国の実情を考えると、もっともモダンな上海でさえ、洋服を着る人はやはり少人数で、いわんや上海以外においておや、だ。映画にとって、もっとも大事なのは理屈が通ることだから、いまの国産映画は、服装だけとっても理屈に通らないままであって、ましてストーリーや演技などなおさらだ⁷。

大中華百合の代表作家の一人だった史東山監督も、後に過去の自分の「欧化」や「耽美」趣向について、こう語った。

昔『銀漢双星』を撮った時、家庭のセットのモダンさは、アメリカやフランスの家庭も及ばない、本や雑誌、新聞でしか見かけないほどだった。本当に「耽美」だった⁸。

こういった西洋ばりのセットや服装が20年代の一部の映画に現れていたのは、とうてい近代的精神の現れとは思えない。これは、近代がある段階まで発展してから生み出した物質的文明への享受ということであって、この物質的文明を生み出した原点、あるいは原動力としての「近代」とは、別個のものである。「欧化」とされたものは、皮相の「近代」、「西洋」しか取り込まれておらず、まして古典や民間文芸などを映画化したものの多い他のジャンルなどは、なおさらである。したがって、近代的精神を反映したとされる五四新文学のような「新映画」は、全体として欠如していたということはいえよう。20年代映画が、草創期なりの役割を果たしていたことは決して無視できないのだが、「近代」の不在、および、20年代映画と五四新文学とのズレは、

⁷ 周劍峰「時装片的服装談」、『中国電影雜誌』、1928年第13期。『中国無声電影』所収、1001頁。

⁸ 「迎史東山」、香港『文彙報』、1948年12月6日。

20 年代中国映画を考察する際に考えなければならない、基本的視点であるべきだろう。ついでに、20 年代の映画には、同時代の新文学の重要な作品を映画化したものが一つもなかった、という事実をも、付け加えておこう。

三、「国民」への喚起と想像

30 年代に入ったとたん、中国近代史に、また中国映画史にとっても大きな影響をもたらした二つの歴史的事件が発生した。1931 年の「九・一八」満州事件と 1932 年の「一・二八」第一次上海事変であった。国家の存亡にかかわる危機的問題が迫り、たちまちにして時代の気運が変わってしまったのである。当時の『影戯生活』雑誌には、六百通以上の読者からの手紙が寄せられ、「救国」、「抗日」など、この時代の主流思潮を反映させた映画を撮ってほしいとの要請が殺到したという⁹。映画界において、この気運の激変を表したもっとも大きな出来事は、恐らく、中国映画界の老舗である明星の製作方針の変更だったのであろう。

20 年代末期に、アメリカのトーキー映画が中国に輸入され始め、映画技術の革新は各会社が直面しなければならない課題になりつつあった。明星は映画界を牛耳る地位を保ちたいという考えから、アメリカから高価なトーキー機材を購入した。これにより明星は『紅蓮寺炎上』などのヒットで儲けた資金の大半がなくなった。そこで、張石川社長は、聯華に押されぎみで資金困難に陥った状況を打破しようとして、鴛鴦蝴蝶派の同名小説を映画化した、六集もある大作『啼笑因縁』に、社をあげて取り組んだ。しかし、ちょうど第一次上海事変の直後から上映され始めたこの作品は、興行的にはまったく振るわなかった。観客はもう、昔のままのチャンバラものや恋愛ものなどには飽きてしまい、新しい時代に呼応できる映画を求め始めていたからである。結局、こういった流れが、直接的に、明星の政策方針の変更につながっていったのであった。

⁹ 『中国電影發展史』、1981 年第 2 版、180 頁を参照。

映画史や学術界などの一般的な見方としては、こういった時代の激変が映画界にもたらした影響は、主に抗日の主題とリアリズムの創作方法であるとされている。これは一見納得のいく事実であって、私も賛成するのだが、しかしこれらの現象とともに現れた根本的なもう一つのことを、忘れてはならない。すなわち、国民、近代的国民という概念を、である。

すでに学術的名著とされているベネディクト・アンダーソン『想像の共同体』の中に、よく引用される有名な定義がある。

そこでここでは、人類学的精神で（「親族」や「宗教」を定義するように）国民を次のように定義することにしよう。国民とはイメージとして心に描かれた想像の政治共同体である——そしてそれは、本来的に限定され、かつ主権的なもの（最高意思決定体）として想像されると¹⁰。

フランス人の映画批評家ジャン＝ミシェル・フロントも、『映画と国民国家』の中で、こう述べている。

国民国家という近代的形態の下に実現されたにせよそうでないにせよ、〈国民とは一つのイメージである〉。あるいはピエール・ノラが書いているように、「国民とはその全体が一つの表象である」（『記憶の場所』）。このイメージとはそれが表象する現実と比べて「より大きな」ものであり、その象徴的有效性は拡大してみせる力に比例する。それゆえ、国民がいまだ現実には存在せず、建国のために闘う人々によって夢見られているとき、あるいは外敵によって占領されている場合などに顕著なとおり、現実の力のすべてないしは一部を奪われているときほどに、イメージが強力なものとなることはない。自らを投影し、自己の望ましい姿を

¹⁰ ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行』、白石さや・白石隆訳、NTT出版、1997年5月、24頁。

差し出すことによってこそ国民は「形」を成すのである¹¹。

国民とは想像されたものである。それは実存する想像であり、外部からの脅威が感じられれば感じられるほど、その存在感が増加する。30年代の中国社会は、まさに外敵からの脅威が感じられ、国民というものへの想像が、空前の勢いで行われていた時代であった。映画もまた、自分にとって馴染みのない新しい課題であるにもかかわらず、すぐさま、この空前の想像の作業に加わり、それにより、今までの映画と一線を画し、五四以来の新文学とも並行するようになった。

周知のように、明星の製作方針の変更は、左翼文学者を会社の脚本委員会の責任者に迎えることから始まった。これをはじめ、新文学、さらに広い範囲の新文芸の多分野から、近代的タイプの若手の新人が陸続と映画界に入りまたは協力して、映画界の製作人員の構成は、大きく変貌してしまった。

明星が製作方針を変更した翌年の1933年に、明星と聯華を中心に、新しい作風の映画が次々と封切られる。『三人の摩登ガール[三個摩登女性]』、『狂流』、『夜明け[天明]』、『都市の夜[城市之夜]』、『都会の朝[都会的早晨]』、『化粧品売場[脂粉市場]』、『母性の光[母性之光]』、『春蚕』、『おもちゃ[小玩意]』などなど、1933年が「中国映画の年」¹²と名づけられるほどの勢いだったのである。

変容した30年代映画は、1933年から始まったわけではない。特に聯華映画の場合、前に述べたように、明星より一步早く時代の要請に応じた作品を送り出していた。1931年の聯華作品、孫瑜監督の『野ばら[野玫瑰]』では、それまでなかった人物像が出現している。30年代の聯華の中心的俳優、後に監督として幾つかの名作を残した鄭君里氏は、30年代半ばに執筆した『現代中

¹¹ ジャン＝ミシェル・フロント『映画と国民国家』、野崎歓訳、岩波書店、2002年10月、8頁。

¹² 洪深「1933年の中国電影」、『文学』、1934年第二巻第一号、『洪深文集』、中国戲劇出版社、1959、北京、第四巻、496頁。

『国電影史略』の中で、こう書いている。

『野ばら』の撮影は「一・二八」の前から始められ、その中の救国思想の表現は、ただラストの直前のエピソードに止まっているが、かえって作者のもっとも大きな収穫は、自由結婚を求めて家出した「五四」時代の青年を民族のための集団主義的戦いへ導いていくという描写にあった。未来の勝利への確信から、作者は中国映画において、映画人物の新しい典型を作り出した。あるいは人々がいう通り、新しい作風を作り出した。美しい夢を持ち、いきいきとした人物たちは、目下のところ苦難を耐えているにもかかわらず、どんな時でも、人々のために奉仕することに喜びを感じながら微笑むのである。こういった前向きな精神は、当時の国産映画に少なからぬよき影響を与えた¹³。

『野ばら』の人物像に対する鄭氏の指摘は、30年代の多くの作品に当てはめることができる。『夜明け』、『化粧品売場』、『大いなる路 [大路]』、『青年行進曲 [青年進行曲]』、『嵐の中の若者たち [風雲児女]』、『十字路 [十字街頭]』などでは、近代的国民の理想像が描かれていることは明らかである。少し暗い雰囲気を持った『若者の不運 [桃李劫]』でさえも、近代的国民の理想としての青年夫婦である主人公が、結局は死んでしまう、すなわち近代的国民の挫折という描写で、不条理な社会に問題提起をするのである。

近代的国民という概念は確実に喚起され、想像された。映画は、それを想像する実行者の構成員であり、その想像作業そのものの一部でもある。近代的国民の概念が喚起された以上、30年代以降の中国映画を考える際に、少なくとも毛沢東が中華人民共和国の文化を強制的に変えようとするまでの中国映画を考える際には、それを一つの思考の地平線として、ある種の前提的な思考の姿勢として、とらなければならないのである。

¹³ 鄭君里「現代中国電影史略」、『近代中国芸術発展史』所収、良友図書出版公司、1936年。本稿で引用されたのは、『中国無声電影』所収のもの、1429頁。

四、近代的「身体」の表象

この見出しのもとで、主に孫瑜監督の作品『大いなる路』と『スポーツの女王 [体育皇后]』に現れた一種の近代的身体の表象を中心に、近代的国民の概念が、30年代映画において具体的にどのような展開を見せたか、あるいは、30年代映画はどのように近代的国民の概念を想像したかを、検討してみたい。

アメリカで映画技法を学んだ後、帰国した孫瑜氏は、20年代後半に映画界に足を踏み入れ、監督デビューしてからまもなく、三作目の『故都春夢』で、新しい作風を持つ監督として注目され始めた。30年代に入ると、彼は次々と力作を送り出し、当時のトップ監督の一人となった。日中戦争が勃発してからの約十年間を上海を離れたり、アメリカに行ったりして（映画も二本ほど撮ったが）過ごした後、彼は共和国建国直後に、『武訓伝』を完成した。建国の前に撮影され始めたこの作品は、上映して大ヒットを飛ばしたが、まもなく、毛沢東親筆の『人民日報』の社説を始め、厳しい批判を浴びさせられた。それ以後も、ぼつぼつと作っていたが、いずれもヒットせず、共和国時代においては、存在感の感じられる監督ではなくなっていった。

孫瑜の映画人生のもっとも輝いた時期は、結局、デビューしてからまもなくの頃、つまり30年代になるわけであるが、日中戦争の勃発まで、30年代の彼の作品は、『野草閑花』（1930）、『野ばら』（1931）、『火山での決闘 [火山情血]』（1932）、『夜明け』（1932）、『おもちゃ』（1933）、『スポーツの女王』（1933）、『大いなる路』（1934）、『自然の中へ [到自然去]』（1935）、『春が訪れる [春到人間]』（1936）、以上あわせて九本がある。（ほかに、1935年に聯華監督たちによるオムニバス映画『聯華交響曲』の一話、『瘋人狂想曲』がある）。それらの作品の中で、第一の代表作とされているのは、『大いなる路』である。実は、この映画は孫瑜監督の一生の代表作ともされており、中国映画ベスト・テンやベスト100などにもよく入れられる作品でもある。

『大いなる路』は、道路工事の現場で働く若い労働者の物語だが、活躍する

人物は労働者の男六人、それに田舎のある食堂で働く若い二人の女性（うち一人は、食堂のマスターの娘である）。主要人物はあわせて八人もあり、実際のところ、群像描写の映画であるといえる。金哥を中心的存在とする男たちは、楽観的で、前向きで、互いに助け合い、力強く生きようとする。かれらは、都市部の工事現場で悪徳管理職にクビにされた後、失望することなく、内地の田舎にある工事現場に向かっていく。ここで二人の若い女性と友だちになる。二人の女性もまた陽気で強い。特に旅芸人だった茉莉という女性は、たいへん行動的で、時にはまた母性的な性格の側面をも見せる。

それから彼らは、自分たちが作っている道路は敵へ向かう軍隊を輸送するための道なのだということを教えられ、敵に買収された悪徳地主がこの道路の建設を破壊しようとしているのを知ると、協力して悪徳地主らをやっつけ、道路の建設のためにより一層頑張っていく。ラストのシーンで、突然にやってきた敵の爆撃機が爆弾を落とし、金哥、茉莉らは死んでしまう。しかし、死んだみんなはまた立ち上がって、「自由への道」などの歌詞が入った歌を歌いながら、工事を続ける。

映画の冒頭のシーンは、五人の男が道路工事をやっている場面である。みな微笑みながら、「どんと、どんと、我々は道を切り開く先鋒だ！」と歌い、少しも「苦力」というイメージは感じられない。このような陽気さは、まず20年代映画のスクリーンによく見る、めめめめするような人物とは、はっきりと一線を画す。

それに、もう一つ注目すべきところがある。それは、「道を切り開く先鋒」と自称する陽気な男たちは、みな上半身が裸である、ということである。裸といえば、物語のなかで、より「刺激的」なシーンがある。食材を買いに行ってきた二人の女性は、帰り道で、河で水浴びしている金哥らを見かける。六人の男はみな全裸なのだ。また、見るなと言われた茉莉は、見てしまうどころか、河端に置いてあった彼らの服を取りあげるといふ意地悪までしてしまう。自然、健全、かつ青春的身体が美しく躍動する。このような身体を目の前に、堂々とした反応を見せたのも、また美しく見える。

こういった身体描写は、労働者としての喜びの表れであるとか、30年代

にして見れば、いまの人を驚かせるほど大胆な性的描写だとか、いろいろと解釈されているのだが、私は違う見方を提出したい。

こういったような身体の出現というのは、まず喜びの表れだけでなく、大胆な性的描写だけでもない。これらの身体は個別的な誰かの身体ではないからである。こう言っておこう。これらの身体は、まず、理想として想像された近代的国民の身体の表象である、と。自然、健在かつ青春的で、美しく力強いこれらの身体は、国民の自由への道を作るという偉大なる事業に捧げられる身体であり、近代的国民や未来という理想を担う身体であって、個別的に死んだとしても、その理想と精神は決して死なないのである、と。こういった身体が堂々と出現し始めたことによって、我々は、近代的国民の概念が、確実に30年代中国映画において成立したことを知らされるのである。

中国映画のイメージを一新させ、また中国の新しい時代の到来をも予言した第五世代の最初の作品『黄色い大地 [黄土地]』が現れた三年後に、カメラマンとして優れた才能を見せていた張芸謀も、1987年にベルリン映画祭グランプリを獲得した『紅いコーリャン [紅高粱]』を監督した。この作品には、一つ目立った特徴がある。それは、よく上半身裸で姿を現す主人公およびその仲間たちの、強壮な身体の表現のことである。

周知のように、80年代は、中国において、蘇った近代化が強力な勢いで展開した時代である。この意味で、『大いなる路』が示したことと同じように、近代化が進む80年代を背景に現れた、50数年後の『紅いコーリャン』からも、近代とある種の力強い身体とが運命的に関連することが、読み取れるであろう。

実は、『大いなる路』ほどは名作とされていないが、この問題と関連性のある孫瑜監督のもう一つの特徴的な作品がある。『スポーツの女王』である。

『大いなる路』で茉莉の役を演じた女優黎莉莉が主演した『スポーツの女王』では、女学校在学中のヒロインが、その抜群の運動神経を注目され、短距離の選手として訓練を受けさせられる。一方、学校では「世界体育史」や「体育学」などの講義があり、健全な肉体に健全な精神が宿るといった教育が施される。スポーツ大会でいつも優勝する彼女だが、最後の全国体育大会で、

ライバルの娘が優勝を勝ち取るために、病を抱きながら無理な出場をして息をひきとるのを見たヒロインは、自分を考え直し、気落ちして負けてしまう。ラストでは、コーチは彼女を慰め、新しい時代にスポーツの女王などはいらないという。次に、運動場いっぱいに繰り広げられる少女たちの体操場面が写されて、映画は終わる。

この作品について、私は以下の三点を提出したい。まず、粗筋からも見られるように、体育という近代的な概念、しかも国民と結びついた国民的体育という概念が、扱われている点である。これについて、監督本人は、当時、次のような意図を示している。

僕は人々の身体の健康にとっても注目する。青春的生氣や民衆の積極的な意欲にも注目する。思想的健全は大事だけれども、身体的健全もとても大事なのだ。今撮影中の『スポーツの女王』は、まさに体育の重要性を呼びかけるものだ¹⁴。

体育は民族の興亡に関わる、あまりにも大切なことである！……（中略）体を鍛えることで必ずしも救国できるとは限らないが、救国に務めようとする国民は、その身体が強健でなければならないのである¹⁵。

そして映画の中では、ヒロインの健全な身体が強調される。ヒロインを演じたのは、孫瑜の抜擢により、一気に30年代のもっとも活躍する女優となり、健康美のイメージによって人気を集めた黎莉莉であるが、彼女の足は、わざと思われるほど、よくクローズアップされる。

また、女学校の朝というシーンで、女子学生たちは洗面室のようなところで、歯磨きしたり、シャワーを浴びたりしているが、わざわざヒロインの

¹⁴ 沙基「中国電影芸人訪問記」、『申報』「本埠増刊」, 1933年9月22日～1934年2月18日, 『中国無声電影』所収, 1238頁。

¹⁵ 孫瑜「『体育皇后』導演者言」, 『聯華画報』, 1934年第3巻第15期, 『中国無声電影』所収, 352頁。

歯磨きをしているところがクローズアップされるのである。このクローズアップは、最大限にアップされたショットで、白い歯に機械的に動作している歯ブラシと、膨らんできた白い泡だけが、長い時間をかけて写される。それは、いわば体育とも関連する衛生への表現であるが、衛生もまた、人間の身体を管理する近代的メカニズムであることはいうまでもないだろう。

健康美の意識の出現は、孫瑜作品に現れるのみに止まらない。体育題材の作品だけでも、1933年の明星作品『二対一』や『健美之路』がある。また、当時の映画批評の中でも、それがしばしば呼びかけられる。

「民族主義与中国映画」という1930年発表の一文では、作者は、「西洋映画で強調されている男性美と女性美」の表現は、中国映画における民族主義の「真の精神」にとって不可欠なものとしている¹⁶。

1931年の「談我所認識の幾位明星」という一文も、当時のトップ女優の阮玲玉と胡蝶について、それぞれ次のようなコメントをしている。「残念ながら彼女はやせた体つきであって、健康美に富む体格を持っていない。私は彼女に十二分にお体を鍛えてもらいたいのだ。」「彼女の体格はととてもよく、さすが〈健康かつ美〉との美名に相応しい」¹⁷。

そういった作品や批評から、身体に対する健康美という意識が30年代映画に相当広がっていたことが分かる。なかんずく、もっとも代表的な表現者で、近代国民の身体と結びつけながら強調的な表現をしたのが孫瑜監督であることは、明確であろう。

五、「経典」の成立

30年代映画における近代・国民の概念の検討という課題は、孫瑜作品における身体表現の一例をとって論じただけでは、とうてい終わらないだろう。

¹⁶ 盧夢殊「民族主義与中国電影」、『電影』、1930年第4期、『中国無声電影』所収、757頁。

¹⁷ 葉培大「談我所認識の幾位明星」、『影戲生活』、1931年第1巻第32期、『中国無声電影』所収、1222頁。

例えば、女性への表現(『三人の摩登ガール』、『化粧品売場』、『女神[神女]』、『新女性』等)や、30年代リアリズムの代表的作品群における批判的リアリズム(『春蚕』、『若者の不運』、『街角の天使[馬路天使]』、『十字路』等)、また『孤島の二人[浪淘沙]』における哲学的な問いかけや、中国怪奇映画の名作とされる『深夜の歌声[夜半歌声]』における特徴的な思想・芸術的表現、等々、やるべきことは数多く残っている。

しかし、これらの問題は、「近代」が発生・成立してからの、いわば「近代」の展開という性質のものであって、本稿の視点からして見れば、むしろ本稿に強調されてきた30年代における「近代」の登場というものを、さらに裏付けているのである。

本稿は、あくまでも30年代中国映画の全体像を考える際の、前提的な認識を示そうとしたものであり、筆者のそれに関する一連の研究の最初のまとめである。したがって、論の横方向的な展開は一応見送ることにし、もとの論題にしばらくながら、筆を進めていきたいと考える。

というのも、本稿にとって、横方向的な論の展開よりもっと重要な問題が、まだ残っているからである。それはまず、「経典」の成立という問題である。ここで一つの歴史的事実に注目していただきたい。すなわち、中国映画において「経典」とされる作品は、30年代の映画から数えられることになっていることである。

世界映画百年・中国映画九十年にあたって、1995年には、ベスト・テンなどの選出が頻繁に行われていた。上海電影評論学会が行ったベスト・テンの選出(大陸映画に限って)では、『女神』、『街角の天使』、『春の河、東へ流る[一江春水向東流]』、『家々の灯火[万家灯火]』、『田舎町の春[小城之春]』、『祝福』、『早春二月』、『天雲山伝奇』、『北京の思い出[城南旧事]』、『黄色い大地』が選ばれているが¹⁸、その最初の二作は、それぞれ1934年と1937年の作品なのである。

¹⁸ 海貝「京滬兩地記念世界電影誕生一百周年暨中国電影誕生九十周年系列活動總述」、『中国電影年鑑1996』、中国電影出版社、1997。

香港の『電影双周刊』も、「中港台電影一百擊」という題目の文章を掲載して、監督の演出・映画史における意義・映画言語・演技という四項目の得点により、30年代から90年代までの中国大陆・台湾・香港の映画のベスト100を選出している。選ばれた30年代の作品は、『恋愛と義務 [恋愛与義務]』（1933）、『おもちゃ』（1933）、『大いなる路』（1934）、『女神』（1934）、『街角の天使』（1937）、『深夜の歌声』（1937）となっている¹⁹。中国映画の経典は30年代から形成し始めたことは、もう定説的に定着した認識となっているが、しかし、それは偶然ではなかった。

産業としての本格的な中国映画の製作は、1920年代に始まった。この時期には、道徳倫理劇の大ヒット作（『孤児救祖記』）も製作されたし、後に世界中センセーションを巻き起こしたカンフー映画にもつながる武俠映画のブーム（『紅蓮寺炎上』等）も発生した。しかし、これらの作品を中国映画の経典とする人は、一人もいない。もちろん、この二つの作品のフィルムがすでに紛失していることも、一つの原因となるだろう。しかし、『孤児救祖記』の延長線上にあり、かつ、それよりさらに発展・成熟したとされている、当時、記録的な観客動員数を誇った1933年鄭正秋の『姉妹花』は、現在容易に見ることができるにもかかわらず、経典作品とはされていないのである。なぜだろうか？一言でいうと、それは、20年代の映画が、近代・国民の概念と結びついていなかったからである。『孤児救祖記』には、脚本担当の鄭正秋の教育の重要性という一貫したメッセージが盛り込まれているし、明星が製作方針を変更した後の『姉妹花』にも、左翼的思想の影響が見られるが、近代・国民への想像という事業とは、程遠いものであった。ドラマの完成度から見れば、『姉妹花』は、30年代のいずれの作品にも負けないほどよくできており、『大いなる路』の中の、ハリウッド映画にありふれた通俗ドラマ的なエピソード（金哥らが悪徳地主に迫害され、また茉莉に救ってもらったところ）を見てみると、『姉妹花』のほうが上回ることは、納得がいくだろう。しかし、この作品の価値は、単に中国映画第一世代の代表的作家・鄭正秋の代表作の一

¹⁹ 『電影双週刊』第436期、1995年12月。

つであるということに止まり、中国映画の經典とされることはまずない。武侠映画も、『王氏四俠』のようなできのいい作品はあるが、中国映画の經典という名称には、やはりまだ無縁なのである。

要するに、できがいいかどうかという基準の前に、一つの前提的条件、すなわち、近代性と緊密に結びついたものでなければ、經典にはならない、という条件が存在するのである。30年代の場合は、特に近代的国民の概念と結びついている。上に挙げた『女神』や『街角の天使』、『恋愛と義務』、『おもちゃ』、『大いなる路』、『深夜の歌声』等は、それぞれ、様々な思想的関心や芸術的手法を持ちながらも、いずれも近代的国民の概念と関わりがあり、近代的国民の概念が成立したからこそ、成り立ちえたものである。

40年代、中国映画の經典の一つとされている作品に『田舎町の春』(1947)がある。この作品を考える場合、国民の概念が稀薄であることは認めなくてはならない。したがって、一般に經典とされるものは、必ずしも近代的国民と結びついたものではないが(それは、30年代映画の場合言えることだが)、しかし近代性に関わりがなくてはならない、ということは言えよう。『田舎町の春』の場合も、写し出されているのは、まさに近代的人間の悩みというものなのである。この意味で、数の限られた經典作品とは、近代性の幾つかの顔でもあるとも言えよう。

六、映画言語の変容、または形成

中国映画において、近代の登場と經典の成立は、同時に発生したものである。これと関連して、30年代映画における映画言語の変容または形成という面も、こういった視野のもとで考えなければならない。

80年代以降よく言われてきたように、30年代中国映画は、映画言語あるいは映画表現の「探索の時代」でもあった。この「探索」を、本稿では、20年代の映画言語から脱しながら、近代的映画に相応しい近代的表現を発見していくという、いわゆる「変容と形成」の意味で、捉えている。

20年代までの中国では、映画のことは、主に「影戯」と呼ばれており、30

年代に入ってから、ようやく「電影」という名称が主流になってきたことは、一つの歴史的事実である。周劍雲・汪煦昌の著とされる、映画理論の初期の著作『影戲概論』（1924年刊行と推測される）では、冒頭に「影戲の名称」の一節が設けられ、まず中国各地の映画の名称が列挙されている。

江蘇省や浙江省では「影戲」と、北京や天津あたりでは「電影」と、広東省では「活動影画」と、それぞれ言い方は異なるが、意味は大同小異である。

そして「活動影画」の名称の妥当性を否定した後、『影戲概論』は、「影戲」と「電影」についてこう書いている。

しぐさと表情においては、影戲の演技のほうが、舞台の演劇より細緻かつ自然だと思われるが、しかしドラマの重要な使命は、捨てて顧みないことができようか。名称を統一するために、文字通り判断してもわかるように、いっそのこと、〈影戲〉と名づけよう²⁰。

また、喜劇映画を試みた当時の映画人徐卓呆氏は、「影戲」について、次のような理解を示している。

影戲は独立した興行ではあるが、表現的芸術として、つまるところ、ドラマであろう。ドラマとしての形式は異なるとはいえ、ドラマの芸術であることは、共通するのであろう²¹。

²⁰ 『影戲概論』は、1920年代の上海に設立された映画専門の通信教育学校「昌明電影函授学校」が使った四種の教科書の一つである。『影戲概論』以外は、陳醉雲『導演学』と周劍雲・程歩高『編劇学』と、作者が汪煦昌と思われる『撮影学』とである。本稿で使われた『影戲概論』は、『中国電影理論文選』所収のもの。引用文は、その上冊、13頁。

²¹ 徐卓呆「影戲者戲也」，民新特刊『三年以後』号，1926年12月。

つまるところ、「影戯」とは、映画を演劇的な視点から捉えたものであり、実際のところ、20年代の映画には、演劇的な痕跡は、随所に見られる。当時の影戯の理論と実践に関しては、すでに「論“影戯”」や、「中国電影美学的再認識——評『影戯脚本作法』」など、何篇かの研究論文は発表されている²²。それらの研究論文にも見られるように、演劇的な「影戯」vs 映画的な「電影」といった図式が、20年代から30年代にかけての中国映画において存在した、ということになる。

しかし、こういった認識に止まっていたのでは、問題は終わらない。さらに本稿は、近代性や近代的国民との関わりで、「影戯」と「電影」とを捉えていきたい。すなわち、近代的国民の表象と想像とは、演劇的「影戯」にとっては、担うことのできないことであったため、映画言語の演劇的「影戯」からの解放は、差し迫る歴史的な要請でもあったわけである。そこで、30年代映画の映画言語は、20年代映画の演劇的映画言語から変容し、近代的国民を表象するのに相応しい映画言語を形成していくのである。

20年代映画にはなかった、あるいは稀にしか見られなかった映画的表现や手法は、一斉に30年代映画に現れた。中国映画史関係の著作や研究論文、作品解説のような書物によく挙げられる長廻し(『春蚕』、『大いなる路』、『夜明け』等)、ワン・シーン＝ワン・ショット(『十字路』等)、モンタージュ(『上海二十四小時』、『船家女』等)、光や影、構図などを重要視した表現(『女神』、『孤島の二人』等)、トーキー映画の芸術的成熟(『若者の不運』等)、批判的リアリズムの確立(『春蚕』、『街角の天使』、『十字路』、『お年玉〔压岁钱〕』等)、などなど、20年代映画の道德倫理劇や武俠映画、恋愛ものなどに用いられた映画言語では、とても表現することができなかった近代的国民の表象と想像という事業は、次々と新しい映画言語を創造していく。

²² 「影戯」に関する代表的な研究論文には、主に鍾大豊「論“影戯”」(『北京電影学院学報』, 1985年第2期)と同氏「“影戯”理論歴史溯源」(『当代電影』, 1986年第3期), および陳犀禾「中国電影美学的再認識——評『影戯脚本作法』」(『当代電影』, 1986年, 第1期)とがある。

もちろん、20年代映画には、こういった表現や手法は完全に存在しなかった、ということはないのである。現存するもっとも古い映画の『八百屋の恋 [劳工之愛情, または擲果縁]』では、基本的な演劇的「影戯」の形でありながら、モンタージュや主観的視点の描写なども用いられている。古典ものや武俠ものも、ある程度の実験的な手法（『西廂記』）や、アクションの独特な撮り方（『英雄の息子 [兒子英雄]』）などが試みられた。しかしながら、単発的であったこれらの試みは、近代的国民という概念と結びついていないため、また、それと結びついていないだけに、優れた映画的表现になることができず、見世物的なギャグのようなものに止まってしまったのである。

また、映画言語の創造や形成とはいえ、30年代映画における映画的表现の出現は、実は外国映画、特にアメリカ映画からの影響を受けながら成り立ったものでもある。フランク・ボーザージの『第七天国』（1927、中国題「七重天」）やハリー・ミラードの『オーバー・ゼ・ヒル』（1920、中国題「慈母」）、また、ドイツ表現主義や、当時の中国映画界において名声が鳴り響いていたエルンスト・ルビッチの作品等からは、表現や手法等を大いに学んでいた。外国映画は、30年代中国映画の新しい映画言語が形成していく過程において、大きな役割を果たしていたのであり、それもまた、近代的国民の表象と想像という問題と関連させながら、考えなければならない。

再び「運命的」という言葉を使うが、近代性と映画性、あるいは、どれほど近代的であるかということと、どれほど映画性であるかということとは、30年代中国映画において、運命的に結びついていたのであった。もしかすると、こういった関連性は、30年代中国映画に限らないことかもしれないが。

七、むすびに

すでに引用した、ジャン＝ミシェル・フロントの『映画と国民国家』には、「ハリウッド、アメリカの灯台、あるいは世界の中心」と題された第四章があり、そこで著者は、「アメリカと映画の一致」という問題について、次のように述べている。

アメリカと映画の相同性についての最も明快で、多くの帰結を含む説明とは、両者が同時期に形成されるべきものとしてあったということである。……（中略）アメリカ的ドラマツルギーの非常な有効性はそこから来る。マーティン・スコセッシは次のように述べて、その点を強調するとともに、単純化している。「アメリカの監督はいつだって現実の曝露よりもフィクションの実現に心を砕いてきた（『マーティン・スコセッシのアメリカ映画を巡る旅』）。「メリエスカリュミエールか」というフランスの昔ながらの問題に照らせば、彼の言うことは正しい。しかし実際には「アメリカの監督」にとって問題はそういう風に立てられるものではない。彼にとっては記録すべき「眼前の事実」というよりもはるかに、これから構築されるべき物語なのだから……（中略）。

フィクションの実現という目的は最初の偉大なるアメリカ映画からして明白であり、それが『国民の創生』（1915）〔原題を直訳すれば『国民の誕生』〕と題されていることはあまりに象徴的である。そしてまたこの「実存的な実力行使」（ジャック・リヴェット）がそうした表題のもと、映画言語の誕生をしるしづけるものであることもまた意義深いことである——少なくともこれが、映画言語の重大な部分を生み出した作品であることに間違いはない。……（中略）一見いい加減な題名かと思えるが、『国民の創生』というのはこの作品にふさわしい題名なのである²³。

少し長い引用文だが、本稿にとって非常に重要なので、さらに引用しながら説明していく。著者によれば、アメリカ国民は、確かに1776年、独立宣言とともに誕生した。「だが創生神話の観点から言えば、表象としてのアメリカ国民を生んだのはまさに南北戦争なのであり、この内戦を乗り越えたことがのちのアメリカの飛躍を可能にしたのである」。こういった意味での南北戦争を歴史的背景とし、かつ「映画言語の重大な部分を生み出した」『国民の創生』は、「フィクションの実現」として、アメリカ国民の創生をこの作品なりに表

²³ 『映画と国民国家』、98頁。

象しながら、映画言語の基礎文法をも「創生」した。さらに著者は、グリフィスのこの映画は、南軍に味方し北軍に敵対する姿勢で内戦を描くものであるため、『国民の創生』はアメリカ映画の創生であるというよりもむしろその分婉であり、ひとたびそれを越えたならアメリカ映画の成長が始まる闘いなのである」と付け加える²⁴。

要するに、『国民の創生』は、アメリカ国民の創生を物語るとともに、アメリカ映画の創生あるいは分婉でもあり、映画言語の創生でもあったのだ、ということであろう。

本稿もまた、こういった解釈を加えられた、映画芸術の生みの父ともされているグリフィス監督のこの映画の題名を借用し、あくまでも象徴的な意味で、30 年代中国映画のさらなる意義付けを試みたい。

30 年代中国映画においては、「近代」が初めて登場し、映画もたちまちにして、「近代的国民」の表象と想像という作業そのものの一部になり、そこで中国映画全体の経典が生まれ、世界映画先進国のそれとも共通する近代的映画言語が形成されていく。この意味で、30 年代中国映画は、まさしく「近代的国民」の「創生」であり、近代的中国映画の経典と映画言語の「創生」であった。批判的リアリズムの伝統の確立であるとか、中国映画芸術の「探索の時代」であるとかは、正確かつ妥当な評価ではあるが、中国映画における「近代」の初登場、という意義深い歴史的な出来事がもたらした諸々の「創生」という問題が再認識されない限り、30 年代中国映画の全体像は、とうてい明らかにならないだろうし、映画史の研究の土台もきちんと築き上げられたとはいえないのである。

²⁴ 『映画と国民国家』、97-100 頁。