

## 論文の内容の要旨

論文題目： 香港・日本映画交流史 ―アジア映画ネットワークのルーツを探る

氏名： 邱 淑 婷

今、アジア映画は大きな注目を浴びているここでいう「アジア映画」には、単に中国や日本、香港、台湾、韓国などの映画を一括する意味だけでなく、アジアの映画人たちが相互に相手の映画世界に乗り入れている現状を内在している。そのルーツや歩みを探ることが、本論文を執筆する動機である。戦時下に日本の映画人が提唱した「大東亜映画」は、この「アジア映画」のルーツとして想定される。そして、このアジア映画の歩みは、香港と日本の映画交流によって顕在化されていった。このような経緯を、本論文は 1930 年代から 70 年代に至る香港と日本の映画の交流関係に焦点を当てて解明していく。香港と日本の映画交流、とくに日本の映画人が香港で多くの映画製作に従事してきた経緯は、これまで何人かの業績が断片的に紹介されたにすぎず、その全体像を総合的に捉えたのは、本論文が最初である。先行研究の少なさから、本論文では多くの香港や日本の映画人にインタビューを行ない、その証言から映画史の空白を埋める作業を行なった。インタビュー記録は、すべて別冊に附してある。

20 世紀初期、中国や香港、日本の映画製作はそれぞれのあけぼのを迎えた。ごく少量の映画輸入を除けば、双方の映画界には具体的な交流活動は何 1 つも見当たらなかったが、30 年代初期、フィルム式のトーキー映画を撮るため、川谷将平のアドバイスを受け、上海華光片上有声電影会社は日本発声映画会社の技術を借り、日本へスタッフや俳優を送り出した。また、自国

映画の撮影技術向上を目指した羅明佑と関文清は、松竹京都撮影所とコダック駐日カラー現像所の視察を決めている。中国と日本の映画界の繋がりは、このような技術面での提携の動きの他に、映画における左翼思想も初期の日中映画人を結びつけた要素である。魯迅が日本プロレタリア映画同盟委員長岩崎昶の「宣伝煽動手段としての映画」を翻訳したことや、岩崎昶が上海で観た『漁光曲』に感動し、帰国後、「支那映画を語る」を発表したのは、その表われである。だが、日中国交の悪化によって、これらの交流の萌芽にはピリオドが打たれてしまう。香港の人々は、日本映画を観るどころか、愛国心をテーマとした抗日映画を数多く製作するようになる。香港映画界における抗日思想は、蔡楚生や司徒慧敏らの到来によってますます高揚し、映画人たちは、市川采の買収を拒絶し、香港陥落後も日本への協力を全面的に拒否した。この反発のため、たとえ報道部の和久田幸助が占領軍と香港映画人の間で斡旋に努力しても、具体的な映画交流は終戦までほとんど実現されなかった。

戦前や戦中とは異なり、50年代の中期以降、香港映画界には肯定的な対日観が築かれはじめる。それは、戦後のアジアをめぐる国際情勢の急変と映画自体の発展が大きく関わっている。映画自体の発展とは、カラー、ワイド・スクリーンの開発や映画祭の隆盛、海外ロケの流行の他、上海の映画人の香港移転が大きな意味を持っている。中華電影に属していた人々の到来によって、上海と日本の映画人の繋がりが香港へ移植されたからだ。1955年、本格的なカラー映画を撮るため、張善琨が川喜多長政の協力を求めたのは、この連携が実際に機能した好例である。つまり、戦後における香港と日本の映画関係を論ずるには、そのルーツである中華電影や満映に触れなければならない。中華人民共和国政府の映画政策の結果、50年代以後、かつての上海映画に替えて香港映画が東南アジアを含めた中国語圏映画の製作を支配することになった。そこで広大な華僑市場へ進出しようとした日本の映画人は香港映画界に接近を図る。欧米でも高い評価を獲得した大映の永田雅一は、発起人として1953年に東南アジア映画製作者連盟、翌年に東南アジア映画祭を組織し、香港をはじめ東南アジア諸地域の映画産業の結集を計画する。この行動は、日本映画の東南アジアへの輸出、日本のイメージ・アップ、欧米映画のネットワークへの対抗という3つの意図があった。この新たな関係のもとで、日本と香港の間には多くの合作映画が登場する。いわば、50年代中期に日本と香港が主導した「東南アジア映画」は、戦時下の日本が上海で計画した「大東亜映画」の延長という側面を持っている。

香港の映画人が日本映画界に積極的に協力したのは、日本や欧米の市場開拓というよりも、日本人の技術を借りてレベルの高い作品を撮るためであった。なかでも邵逸夫は日本の映画界から人材を招くことに最も熱心で、50年代後期にはイーストマン・カラーやワイド・スクリーンを作るためにカメラマンの西本正、柿田勇を招き、60年代中期になると、製作本数の拡大を目的に井上梅次や古川卓巳、中平康、村山三男、島耕二、松尾昭典といった多くの監督を招聘するに至る。彼らはスタッフを伴って香港に来たため、多く照明や録音、特撮、振付、殺陣、美術、助監督なども、香港映画に関わるようになった。日本人が活躍していた60年代の半ばか

ら、邵氏は、自らのスタジオ・システムをいかし、自作の質と量を向上させ、その黄金時代に邁進していく。

70年代に入ると、松竹・東宝・大映・東映・日活など日本の大手映画会社は斜陽期を迎え、一方、邵氏はその経営方針を変え、日本映画人との関係は疎遠となる。それに対し、新興の嘉禾や他の独立プロは、日本から俳優や技術者を呼び、合作映画を企画しはじめた。こうして、香港と日本の映画交流は、大手対大手の時代から、より多様化した新しい段階に入っていく。特筆すべきは、この時期にカンフースターのブルース・リーがきっかけとなり、それまで香港映画に見向きもしなかった日本の観客がその態度を変え、和製のカンフー映画さえ製作されるようになったことである。日本人が香港映画を受け入れるようになったのは、ブルース・リーやマイケル・ホイ、ジャッキー・チェンといったスターたちの魅力だけでなく、それらの映画が現代社会に通用するリズム感を備えていたことも大きい。日本人に歓迎された香港映画には、程度の差こそあれ多くの日本人の共感を得ていた。例えば、ブルース・リーやジョン・ウーの映画で登場してくるヒーローにノスタルジアを感じる日本人も少なくなかった。この点を理解するには、50年代から60年代にかけて香港で公開された多くの日本のアクション映画と、それが香港の映画人に与えた影響を考察しなければならない。

80年代の中期以降は、香港や中国、台湾、韓国のニューウェイブがきっかけとなり、アジア映画は日本でもその芸術性が評価されるようになり、数々の国際映画祭でグランプリを射止めるに至る。アジアにおける新世代の映画人たちは、資金や人材、技術の交流に熱心であり、日本の映画界もこのアジア映画ブームに乗り、その一員として活動を展開している。しかし、このようなネットワークは、かつての戦時下から存在していたものであり、長い歴史の積み重ねを経て80年代に新たに大きな展開を見せたのである。

歴史的な背景を明らかにし、映画技術の向上と伝播、さらには市場開拓の導向など映画を取り巻く環境が、歴史的記述として整理されることで、より多様な「アジア映画史」の構築が可能となってくる。互いに補完し合うアジアの芸術という、より大きな流れの中で考察するならば、現在のアジア映画も、より深部での読解がなされるに違いない。