

映像作家、馬徐維邦と『秋海棠』 に関する一考察

——前景としてのメロドラマと背景化したポリティクス——

後藤典子

はじめに

中国の映画監督である馬徐維邦（1901 - 1961）¹⁾は、「中国第一位恐怖大師（中国の随一の恐怖の巨匠）」と称され、「怪奇映画」というジャンルを中国映画史上に切り開いた映像作家である。彼の最大のヒット作『夜半歌声』（1937年）は内容もさることながら、ビルに掲げられた映画の広告画を見た子供が驚きのあまり死に至ったという風評がさらに話題を呼んだ。以降、監督の名前と「怪奇映画」という看板／ジャンルで集客を見込むことのできる、いわば商業ベースで怪奇映画という分野を成立せしめたブランドであった。彼の作品においては暴力などで傷つけられた顔面を持つ者を主人公に据えることが多いが、猟奇性を求めたというよりは抑圧者の横暴への抵抗を主題としたための必然的な設定と解すべきものであり、画面からは妖艶な美しさも匂い立つ。映画評論家菅見恒夫は、欧州映画の輸入・配給の最大手会社である東和商事の名宣伝部長とうたわれ、占領下上海の国策映画会社で宣伝事業に活躍し、日本人として最も積極的に中国映画を日本に紹介した人物であるが、彼は馬徐維邦の典雅な芸術性に傾倒心酔し、『刁劉氏』（1940年）を観た後「中国映画に芸術家ありの嘆賞をしばらく惜しまなかった」と絶賛している²⁾。その他にも川喜多長政や辻久一は、彼を溝口健二に例えているが、溝口の『雨月物語』（1953年）と同様の主題を取り扱った馬徐維邦の『寒山夜雨』は、溝口に先駆けて1942年に製作された作品である³⁾。さらに現在の代表的な中国映画評論家である佐藤忠男は、「にじみ出る情緒も陰鬱なつよさがある」と彼の作品を評している⁴⁾。

しかしながら、中国映画史において、彼の作品は正当な評価を受けているわ

けではなく、他の映像作家と比べて研究が進められているとは言い難い状態である⁵⁾。例えば、代表的な中国映画史である「中国電影發展史」は馬徐維邦については3作品に触れているだけで、言及した作品に関しても『暴雨梨花』(1934年)については社会の暗黒部を暴露した点を評価しつつも、「人生には痛みが伴うものである」という宿命論を宣伝した感傷的な作品に過ぎないと評している。また、戦争直後に製作された『天羅地網』(1947年)にいたっては、『因果応報』の迷信を宣伝し、あくどい恐怖映画のインチキ手口を弄した」と酷評している。唯一評価されているのは『夜半歌声』(1937年)であるが、その観点は、テーマが反封建をうたい、自由を歌いあげているという点、脚本・主題歌及び挿入歌が田漢等の手を経ていう2点で、監督についてはハリウッドの恐怖映画をなぞった手法で有益な内容を損なった点をあげている⁶⁾。

馬徐維邦の活躍した期間は約10年間と非常に短く、彼の作品が最も精彩を放ったのは、皮肉なことに孤島期を含めた日本占領下の上海であった。中国映画史上怪奇映画が製作可能だったのは1920年代と孤島期のみで極めて限られおり、それは近代化を推し進める国家のイデオロギー統制政策の動向と密接に結びついている。すなわち怪奇映画が製作可能だったのは、「迷信」を取り締まるべきという思想統制が緩んだ時期に限られているのである。民国期、蒋介石を首班とする国民政府は近代国家建設のため近代科学を重視すると同時に儒学的な道徳を基本的精神としていた。1930年11月に電影検査法を公布、1931年2月に電影検査委員会設置、1933年9月に中央宣伝委員会電影事業指導委員会を設置し製作前の脚本審査及び完成後の映画検閲を開始するなど映画検閲を強化していき、当時流行していた怪奇や靈魂を取り扱う映画を「邪教迷信」として厳しく取り締まっていた。「子、怪力乱神を語らず」という孔子の教えに反していたからである。そして、中華人民共和国の時期においては「迷信」は堅く禁じられており、怪奇映画というジャンルは久しく途絶えることになるのである。

馬徐維邦の代表作の一つである『秋海棠』(1943年)は、前後編合わせて3時間40分の長さ及び大作で、1943年12月21日に封切り公開された。ストー

リーは軍閥に苦しめられる京劇の女形俳優秋海棠と軍閥の第三夫人のメロドラマで、前編は二人の出会いと別れを、後編は二人の間にできた娘を男手一つで育てあげる父としての秋海棠の苦悩を描く家庭劇である。製作された1943年は、政治的には1月に日本側から対華新政策が出され、満洲国における日本主導型の映画製作・配給・興行を行っていた満洲映画協会とは違い、文化面においても日本と中国が対等であるという演出が望まれていた。また汪精衛を首班とする南京国民政府が米英に対し宣戦布告したことにより、今まで市場を占めていた英米映画の上映は禁止され、1943年6月10日に公布された「戦時文化宣伝製作基本要綱」に基づき、ハリウッド映画とは異なる中国文化の重厚さを誇示できるような映画を作ることが求められていた。製作会社は対日協力を目的として設立された国策映画会社である中華電影聯合股份有限公司（1943年5月12日創立。以下「華影」という）であり、『秋海棠』はこの華影の最初の大型現代劇として企画された。戦時文化政策に基づき科学的でない題材の製作は禁じられ、馬徐維邦にとっては孤島期に存分に腕をふるった怪奇性から離れ、本格的に挑んだ文藝作品であった。その完成度は高く、『秋海棠』が完成したときの状況を、華影の主要スタッフであった辻久一は「華影全体がいっせいに歓声をあげた。（中略）興行成績も上々であった。軍閥が支配した時期の中国における圧迫された愛情をこのようにリアルに、痛切に、くまなく描き切った作品は類がない」と回想している⁷⁾。

本稿の目的は、馬徐維邦の『秋海棠』の製作過程を整理・分析することによって、淪陥期上海の政治・歴史・社会分析の基礎資料に役立てることにより、淪陥期における文化解読の新たな一視点を提供しようとするものである⁸⁾。以下、Iでは馬徐維邦のプロフィールと作風を整理し、IIでは『秋海棠』をめぐる文化背景について整理・分析し、IIIでは映画『秋海棠』に込められていた寓意（アレゴリー）について新たな分析を試みたい。

I 馬徐維邦のプロフィール及び作風について

1 プロフィールについて

馬徐維邦は、1901年杭州に生まれた。幼いころに両親を亡くし、父の友人によって育てられた。18歳で劉海粟が開校した上海美術専科学校に進学、卒業後は同校で助手を務めた。1924年に明星影片公司に入社。美術担当から俳優を経て1926年『混世大王』で初めて演出者となった。生涯で30本以上の作品を撮るが、代表作は1937年の『夜半歌声』で、怪奇映画の第一人者となる。元の姓は徐であるが「馬」家に婿入りし「馬徐」姓を名乗るようになった。

2 作風について

馬徐維邦の初期の代表作は、『空谷猿声（邦題：怪奇猿男）』（1930年）、『夜半歌声（邦題：深夜の歌声）』（1937年）であるが、孤島期は映画界も活況を呈しており、次々と『古屋行屍記』（1938年）、『冷月詩魂』（1938年）、『麻瘋女』（1939年）、『刁劉氏』（1940年）といった怪奇映画を演出した。淪陥期には怪奇映画としては『寒山夜雨』（1942年）を1本、その他『秋海棠』（1943年）、『火中蓮』（1944年）、『大飯店』（1945年）等を演出している。

馬徐維邦は、猟奇的な素材と耽美な作風で知られるが、彼の作品には醜怪な顔／外面と美しい精神／内面の二面性をモチーフにするものが多い。例えば、『空谷猿声』は、当時流行していたハリウッドの探偵映画やメロドラマ映画の舞台を中国に置き換えた作品で、大猿の扮装をした女性連続誘拐犯を捕えてみると、犯人は容疑を掛けられていた風采の上がない男ではなくて、ヒロインの恋人の美男子であったという筋書きである。そして、すべての謎を解き明かした風采の上がない男／探偵（馬徐維邦が演じている）に、「二枚目が善人とは限らない」と叫ばせている。これは馬徐維邦が設立した製作会社で作られた映画で、演出、脚本、俳優を彼が担当している。また『夜半歌声』では、革命を志し軍閥と戦うオペラ歌手が恋敵から硫酸を掛けられ顔の大半が焼け崩れてしまう。さらに、『麻瘋女』は美貌の新婦が病によってその美しさを奪われる一方で、自己犠牲により夫への愛を貫くという筋書きである。

ここで注目すべきは、顔の変形という受難が主役にしか与えられない、聖な

る勲章を示す符号／アイコンであることである。こうした変形は、偶然生じたのではなく、主人公が運命を切り開こうと踏み出した結果与えられた、新たな試練である。彼らは外傷により、それ以前の外面の美に基づき享受していた生活を奪われ、新たな環境の中で奮闘しなければならない。しかも、彼らは傷を与えた権力者、支配者に対して、反抗の意思を捨ててはいない。例えば、『夜半歌声』はその愛を貫くために代弁者を立て、孤軍奮闘するし、続編である『続・夜半歌声』（1941年）では引き続き革命運動を支援している。『麻瘋女』のヒロインは、夫に病気をうつせば病が治癒するにも拘らず、それを潔しとせず病に倒れる。彼女は隔離施設に幽閉されるが、そこであきらめずに脱出し夫の住む遠くの町まで人々の情けに支えられながらたどり着く。こうした馬徐維邦の顔の美醜に対する並々ならぬ執着をラカンの「病的な自己愛」と解すもの⁹⁾も多いが、作品が製作された時期が日中戦争下であることを鑑みれば、単なる猟奇趣味ではなく、佐藤忠男の指摘するように「日本軍の支配下に生きる苦悩」¹⁰⁾と解すべきであろう。

II 小説『秋海棠』及び舞台化された『秋海棠』について

『秋海棠』の原作は、秦瘦鷗が1941年に申報に連載した新聞小説で、淪陥期の上海で知らぬ者がなくらい話題になったものである。話劇や申劇、滑稽劇等上海における各地方劇で舞台化され、「秋海棠」という名のたばこが発売されるなど社会現象を起こしていた。特に、上海芸術劇団により上演された話劇は、1942年末から1943年3月の間、カールトン大戲院で大盛況となり、150回も公演が続けられた結果、主演俳優が過労で相次いで倒れたほどであった¹¹⁾。その盛況ぶりを見た日本人関係者により日本にも持ち込まれ、わずか数カ月のうちに歌舞伎に翻案され、1943年6月の大阪歌舞伎座で『花桐いろは』（郷田 應作・演出）として上演された。

秦瘦鷗は、申報の連載を始めた際の意図を1944年に大後方の桂林でこう語っている。

筆者は当時の状況を自覚し、どんなことがあろうともこの「長編創作」

(?)を時代から遠ざけてはならないと思い、そこで本来のテーマ以外に淪陷区同胞を慰め励ます意義を加えることに決めた。すなわち『秋海棠』を中華民族の性格の根底にあるもの—引き裂かれようとも斬られようとも途絶えない粘り強さ—の投影として描くことである。彼は軍閥の銃剣に切り刻まれ、その美しい容姿を破壊され、舞台生命を奪われる。極度の困難のうちに農村に帰り、我々中国人が最もなすべきこと、しかも最も偉大な仕事—耕作に従事する。その一方、侮辱を耐え忍び、唯一の最愛の娘—われわれの次の世代である—梅宝を育て、彼女を再び日のあたる場所に戻し、母の懐に帰らせる。そして醜悪な一面は自らを道連れに葬り去る—自殺する¹²⁾。

また、当時は京劇の女形の一挙一動はスターとして注目を集めており、例えば梅蘭芳が日本軍の求めを断り京劇の舞台から遠ざかっていること、話劇の『秋海棠』の舞台化に当たり指導役になり、抵抗を続けていることは文芸誌『雑誌』などを通じて一般の観客にもよく知られていた。こうした背景知識を持つ観客に、秋海棠／梅蘭芳を想起させる装置性を持っていた。

III 映画『秋海棠』におけるメロドラマ性とポリティクスについて

1 概要について

映画『秋海棠』は、中国の知識人も大衆も嗜好した京劇を素材にしたことにより、映画の主要な顧客層であるところの中下層の都市住民を取り込むことに成功した。主人公を演じるのは華影のトップ女優である李麗華と呂玉堃、スタッフは監督以下、カメラの王春泉、美術の包天鳴、音楽の梁楽音等旧芸華影業公司系のスタッフを中心に、第2スタジオで撮影された。馬徐維邦が秦瘦鷗に映画化の企画を持ち込んだのは、舞台化よりも早い1942年の8月であったが¹³⁾、俳優選考のトラブル、呂の病氣、完成度を高く要求する演出などのため、その完成・公開までに長い時間を費やした。しかし、製作会社である華影はそれを逆手にとって、「準備8カ月、撮影1年半、セット数70杯、オープンセット30杯、フィルム20本、製作費700万」の大作であると強調し宣伝した¹⁴⁾。

その他、当時の映画ファンが夢中になって購入した映画雑誌『新影壇』誌上でも数度にわたって特集が組まれたし、当時の上海で発行されていた文芸雑誌や日本語新聞である『大陸新報』等で、何度も特集が組まれている¹⁵⁾。

馬徐維邦も、小説、舞台と大ヒットした作品を映画化するに当たり並々ならぬ決意を持っていた。彼はインタビューの受け応えの中で、映画のオリジナル性を強調して「舞台と雷同するようなところを避け」「母と娘が再会する場面とか、秋海棠が顔の上に十字の傷をつけられる場面などは精彩を放つものと思う」と述べている¹⁶⁾。小説の原作者である秦瘦鷗も、シナリオに関しては馬徐維邦が全面的に書いたもので、「自分は一言二言助言しただけ」であると映画のオリジナル性を肯定している¹⁷⁾。

興行は、封切り館（大光明、南京、大上海）で1943年12月21日から旧正月の44年1月24日までの約1カ月間順繰りに上映され、その後3月中に別の封切り館（美琪、新光）に引き継がれた。さらに、二番館（金門、国聯ほか）で4月末から1週間程度の興行が始まり、三番館（上海、大滬ほか）で6月22日から7月24日の間繰返し上映された。興行的にも成功を収め、例えば漢口では1月22日から2月5日の2週間で22,644人、売上高849,000元の新興行記録を打ち立てた¹⁸⁾。当時上海の学生で後に映画監督になった李翰祥によれば、満場の観客が作品を楽しんだだけでなく、拍手が起こり声がかかったという¹⁹⁾。また、広州市にある華影の華南支社が1944年に実施した電影展覧会で行われた投票では第一位になった（第2位は卜万蒼の『漁家女』、第3位は『萬世流芳』）²⁰⁾。この成功により、馬徐維邦は怪奇映画だけではなく文芸映画の巨匠としても広く知られるようになった。

ここで、簡単に映画のあらすじに触れておく。主人公は、民国期の北京で人気を博している京劇の女形俳優呉鈞（芸名：秋海棠）である。パトロンである軍閥の袁宝藩に連れられ女子師範学校の卒業式に参列する。そこで首席として答辞を述べる女子学生羅湘綺に好意を抱く。数年後、兄弟子である趙玉昆が過失で人を殺してしまい、秋海棠は警察へのとりなしを頼むため袁の第三夫人に会う。夫人は、卒業式で袁に見染められ、結婚を強要された羅であった。袁と

いう男に同じように虐げられている境遇の秋海棠と羅はたちまち恋に落ち、羅は妊娠する。二人の恋は袁の知るところとなり、秋海棠は顔面を刀で十字に切られ、放逐される。

後編は、秋海棠は田舎で、一農夫として羅との間にできた娘、梅宝を育てている。梅宝が成長したのち「革命」が起こり、田舎で暮らしていけなくなり、生活のため上海に移り住む。秋海棠は顔の傷のため主役としては舞台に立てず、その他大勢役として生計を立てるしかない。一方、羅は、北伐で袁が殺されたことによって解放され、上海の弟の家で落ち着いた生活をしている。秋海棠は肺病に倒れ、代わりに梅宝が流しの京劇唄いとして生計を立てるが、ある青年に見染められる。実は、この青年は羅の甥で、羅と梅宝は母子の対面を果たす。すべてが明らかになり、一家団欒を迎えるというその時、秋海棠は親子3人の再会を拒否し、醜い顔面をかつての恋人に見られることを恥じて塔から身を投げ自殺する。

馬徐維邦の演出が原作小説と大きく違っている点は、秋海棠が羅の卒業式に出席するシーンを付け加えたことと、梅宝が誘拐され失踪する筋を削っていることの2点である。話劇との相違は、羅と梅宝の母娘を李麗華が二役で演じた点と、前編の「軍閥が秋海棠を愚弄するシーン」及び「軍閥が手練手管を弄して羅を陥れるシーン」、後編の「秋海棠がまだ赤ん坊の娘を手塩に掛けて育て上げるシーン」が、話劇においては回想により語られていたことである²¹⁾。

2 演出について

馬徐維邦の『秋海棠』における演出は、長回しと移動撮影を多用した華麗で集中力に富んだものである。まず、ファースト・シーンであるが、1分15秒の長回しで京劇の科班の稽古風景を簡潔に手際よく紹介している。カメラは、ゆっくりと左にパンしながら、歌を練習する子供、京劇の基本動作を練習する子供、立ち回りの剣さばきを練習する子供と順に紹介していき、最後に窓際に物思いにふける秋海棠のミドルショットへと収斂させていく。部屋の外で師匠に厳しく指導されながらも懸命に所作を練習している幼い弟弟子たちと比べ、

秋海棠はすでに名声を得ているのであろう、考え事をゆっくりとする余裕があるのである。その一方で、まだ独立前で師匠に行動を制約されている弱い立場でもあることも表現している。また、馬徐維邦は映画美術の出身ということもあり、京劇に関する衣装など一つ一つの小道具が厳選されている。

さて、劇のモチーフになっている京劇の題目は、青衣戯の「蘇三起解」と小生戯の「羅成叫閔」である。「蘇三起解」は前編、秋海棠の舞台シーンで唱われる。観劇している軍閥は、秋海棠を芸術家ではなく性的対象として見ており、的外れな掛け声を連続して発し舞台を台無しにしてしまう。「蘇三起解」は『玉堂春』の一節で、無実の罪で捕えられたヒロインが護送されるシーン、護送役の老人に無実の罪とこの世の恨みを嘆く場面である。

「羅成叫閔」は、まず前編秋海棠とヒロインが軍閥に蹂躪された身の上に同情しあい、初めて互いの思いを打ち明けるシーンで、秋海棠がヒロインに捧げる愛の歌として使用されている。そして後編で母子が対面するシーンでも、娘の身元を確認する歌として使われている。この演目は、唐代の武将が城外に打って出たところ、味方に裏切られ城門を閉ざされて、壮烈な戦死を遂げると言う筋であるが、秋海棠の歌うのは義理の息子に、指を噛んでその血で血書をしたためるといふ悲壮な決意を知らしめるシーンである。秋海棠役の呂玉堃は梨園の出身であり、京劇の基本的な所作は板についている。唱についてはアテレコではあるが、且も小生も見栄えのする姿である。呂が『秋海棠』の主演に抜擢されたのは、小生と老生を演じられる俳優であったからであるが、馬徐維邦の演出は特に後編の老生の芝居で呂の魅力を引き出している。

3 『秋海棠』に込められた寓意—メロドラマ性とポリティクス

加藤幹郎は古典的ハリウッド映画におけるメロドラマを、正邪／明暗／男女といった二元論的世界における勝つか負けるかの善悪の素朴な戦いと定義し、その下位概念をメロドラマが展開される舞台によって区分した（戦争メロドラマ、アクア・メロドラマ、西部劇メロドラマ等）。ハリウッドにおいてもっとも支配的なメロドラマは、恋愛と結婚／家庭生活を中心に据えたファミリー・

メロドラマである。ファミリー・メロドラマは、世代間の葛藤を世代交代という形で処理し、主人公に人生の幸福を約束する。すなわち悪しき旧世代の退場とより良き新世代（赤ちゃん）の登場／誕生によって幸福の可能性を暗示するのである。ファミリー・メロドラマの観客になるということは、だれもが逃れがたくその成員である家族の生成の現場に、部外者としてもう一度足を踏み入れる営みである²²⁾。観客はすべての視線（登場人物と観客）の中心に位置するヒロインに感情移入することによって、安全に物語を消費する。

『秋海棠』の前編は愛し合う京劇俳優と新女性のカップルと外圧との戦いであり、後編は子のために奮闘する父とその死による世代交代という典型的なファミリー・メロドラマである。

さて、『秋海棠』にこめられた寓意については、筈見恒夫は近代中国の政治的、社会的な苦悶が強く反映していることを指摘し、佐藤忠男も「政治的、社会的苦悶」や「弱者の抵抗」が、暗に支配者日本にむけられたものであると指摘している。しかしながら、これらの指摘は漠然と言及するにとどまっている²³⁾。

ここで、筆者は監督がこの作品に込めた意図を具体的に示すと思われる表象を3つ指摘したい。

まず第1は、『秋海棠』というタイトル／主人公そのものに、「中国」という暗喩が込められていることである。秋海棠という樹の葉の形は、中国の形と似ている。秋海棠は両性具有的で、前篇では男性でありながらも舞台の上では抑圧された女性を演じ、また後編では父でありながら母の役割を兼ね、子供の成長のためどんな労苦もいとわない、いわば大地／祖国の表象である。

映像上、このように秋海棠の葉とそれを破壊する者を中国とその侵略者に例える暗喩が中国映画で使用されたのは初めてではない。第二次上海事変直前に製作されたオムニバス映画『聯華交響曲』（費穆監督他、1937年）の中で費穆が脚本・監督した「春閨断夢」では、戦場で戦う兵士が懐に大事にしまい守っている秋海棠の葉、そしてその秋海棠の葉を火にくべてしまう悪魔のような男という表象が用いられている。費穆は淪陥後映画製作を通じた対日協力を拒否

し、話劇の演出に転じていたが、馬徐維邦の演出はそれを継承しているといえる。

第2は、愛する二人を蹂躪し苦しめる敵／北洋軍閥が、日本軍を表象していることである。この軍閥は男女性別を問わず欲望の対象とする好色で粗暴な男として表象されており、日中戦争という時代背景を鑑みれば、中国全体を欲望の対象とする日本の表象に他ならないのは明白である。また北洋軍閥の士官養成を目的とした学校である保定陸軍軍官学校は日本の陸軍士官学校をモデルに作られており、教官も日本陸軍士官学校出身者が多かった。その制服も日本の陸軍の制服と酷似していた。実際、秦瘦鷗は「話劇の上演にあたり、軍閥の制服が陸軍のそれに似ているので、劇中に軍服を着ることが許されなかった」と回想している²⁴⁾。

こうした敵の表象を観客に読み取らせる仕掛けは、『秋海棠』に限らず、占領期の他の作品でも行われている。例えば、孤島期のヒット作の『木蘭従軍』（ト萬蒼監督、1939年）における「北から攻めてくる異民族の兵」は日本兵の暗喩である。また、淪陥期における最大のヒット作である『萬世流芳』（張善琨・朱石麟・ト萬蒼・馬徐維邦・楊小仲、1943年）のシナリオ上の敵はアヘン戦争を仕掛けてきた中日共通の敵／英米であるが、企図していた本当の敵は日本軍であった。その証拠にアヘン館の主人であるイギリス人を演じる嚴俊は、英語交じりの中国語のせりふの中に、日本人風の中国語として認知されていた“統統的”“大大的”を巧妙に潜り込ませている²⁵⁾。そして、この二重のナラティブがあったからこそ、中国人の観客の共感を呼び、興行的な大成功を取めたのである。

第3は、李麗華演じる二役のヒロイン、母親である新女性の羅湘綺と娘である梅宝が背景化していることである。前編のヒロイン羅は、女子師範学校を首席で卒業した優秀な女性であるが、軍閥にだまされ第三夫人にされてしまう。ここで人格の断絶があり、その後の彼女は、軍閥の為すがままで、無為な生活を送る愚鈍な女であり、愛する男と邂逅し子供ができたのちも、ひたすら受け身の存在である。後編のヒロイン梅宝は原作にあった誘拐されるというクライ

マックスシーンも削られ、いわば光の当たらない脇役的存在である。したがって、両者ともヒロインとしては精彩を欠いており、登場人物や観客の視線が集中するのは秋海棠である。映画の物語の中心は秋海棠なのである。これはいわゆる「母モノ」にみられるようなファミリー・メロドラマの構図からは逸脱している。

このように、『秋海棠』は注意深く読み説けば、ポリティクスに満ちた表象が散見できる作品である。もっとも、こうしたポリティクスは占領下における検閲もあり、あからさまに語られることはない。メロドラマというジャンルを纏うこと（前景化）により、ポリティクスは背景化している。また、映画会社は経済的主体であるがゆえに、観客の嗜好を満足させ、集客力を高めることによる経済効果も考慮しなければならない。『秋海棠』においても、敵／軍閥は後編の開始早々に革命軍との戦いに破れて死んでおり、その死も伝聞で伝えられるだけである。これは、軍閥＝日本軍へのレジスタンスというメッセージ性よりも、メロドラマ性、すなわち子供の成長のため我が身を省みず尽くす親の姿を前面に出すことによって、それを好む観客の嗜好を満足させることにも配慮したためであろう。

なお、『秋海棠』後編における敵は雨である。農村でつかの間の幸せを得ていた秋海棠は、大雨によって財産を失いその幸せを奪われる。辻久一はこのシーンに注目し、華影の映画雑誌『新影壇』で「雨による災害を嘆くシーンは全体のつなぎからみれば必要ではないかもしれないが、農民の気持を良く描いている」と指摘している²⁶⁾。実は、雨(yǔ)には重慶(渝 yú)という暗喩があり、映画作家たちは日本人にわからない形で抗日のメッセージを盛り込んでいた。例えば、岳楓監督は『秋海棠』の直前に封切られた『生死劫』(1943年)で、干ばつに苦しむ農民が雨乞いするシーンで彼らに「早く雨よ、来い」と叫ばせているが、それには「重慶の国民党軍よ、早く来てくれ」という意味が込められていた。それは観客にも伝わり、上映中拍手が起り、関係者が日本の憲兵隊から尋問を受けたという²⁷⁾。馬徐維邦が、どういう意図をもってこの重慶批判とも受け取られかねない雨による災害シーンを冗長ともいべき丁寧さ

で描いたかを確かめるすべはないが、淪陥期上海での多層的なナラティブの存在の可能性と、その存在に気づいていた華影の日本人スタッフがいたことを指摘しておきたい。

4 『秋海棠』における意図と効果

このように『秋海棠』は、当時の日本人関係者や中国人の観客からは高い評価を受けた作品ではあるが、当時の中国人評論家の評価はそれほど高くない。事実、周仏海系の南京の日報『中報』では映画における大衆教育・宣伝という国民政府の国策を推し進める観点から、厳粛な主題のない恋愛悲劇にすぎないと評している²⁸⁾。また、当時中国語映画雑誌『新影壇』と人気を二分していた映画雑誌『上海影壇』での同人たちの評価も低く、『秋海棠』は1943年の大注目作であったが、かろうじて満足できる出来栄であったと評している²⁹⁾。一方、日本人観客も手放して評価している者ばかりでなく、例えば前篇を観た日本人は、まず秋海棠の羅に対する愛情描写、特に邂逅後隠れて密会を続ける苦しい境遇の描写は見事であるとしながらも、欠点としてストーリーに起伏が不足している点と羅が秋海棠を愛するに至る前後の描写が不足している点を挙げている³⁰⁾。

このように中国人観客、中国人評論家、日本人関係者の作品に対する評価は断絶しており、スター俳優を総出演させた『萬世流芳』のように娯楽性とメッセージ性を兼ね備えた大作と比較するとやはり遜色があった点は否めない。また、策略としてメロドラマにジャンル化することで、作品が批評家の目からは格の低い作品とみなされた可能性もある。だが何よりも、占領下における評論の特殊性、すなわち検閲という制度が存在すると同時に、華影という対日協力会社が製作した映画を露骨に褒めることは対日協力者と捉えられる危険性があったことが、批評を無難な作品紹介に止めたり、優れた作品を故意に批判するなどの批評策略を批評家たちにとらせたことが、一般観客の反応との断絶を生みだしたものと考えられる。

おわりに

以上、本稿では、馬徐維邦とその代表作である『秋海棠』の寓意について、メロドラマ性の前景化とポリティクスの背景化を明らかにしてきた。背景化されたとはいえ、日本軍の侵略に対する批判のメッセージが観客の共感を呼び、興行的な成功をもたらしたのである。秋海棠が亡くなる直前の場面で、ヒロインの羅が「秋海棠の顔は傷つけられたが、その人格の美はだれにも傷つけることはできない。だからこそ、自分は秋海棠を崇拜し、思慕するのだ」と思いのたけを述べるクライマックスシーンがある。このセリフはまさに占領下における人々の気持を代弁したものであると思われる。

『秋海棠』は芸術性・娯楽性に富み、話劇を中心とした「秋海棠」ブームの相乗効果もあり商業ベースとしても成功した作品である。そして馬徐維邦の一連の作品は日本人映画関係者を魅了し、彼は華影の中で日本人が最も注目した作家であった。華影の配給部副經理であった小出孝は帰国後、日本に設定を置き換えて『愁海棠』（中村登監督、1949年）という作品を製作する。また、実現はしなかったものの、馬徐維邦の作品は日本人好みの猟奇的・耽美的な色彩を帯びていると評価され、対日輸出も検討されていた。

戦後、馬徐維邦は対日協力映画会社である華影で映画を制作したことや、職人気質の彼が制作に凝るあまり製作費が嵩みすぎること等が原因で、1947年に上海を離れ香港に渡る。しかしながら、新天地である香港ではあまり興行的に成功しなかったようである。前述した李翰祥によれば、『夜半歌声』等のプロデューサーで旧知の張善琨の下で制作した香港での第一作の『瓊樓恨』（1949年）は、当時の観客にとって恐怖感が全く呼び起されなかったようで、興行的に失敗に帰ってしまった³¹⁾。この後、ハリウッドの怪奇映画は異形／怪人モノから普通の人間の中に潜む恐怖を描くようになり、馬徐維邦の得意とする怪奇とメロドラマの世界は、当時の観客の支持を得られなくなっていく。その後、馬徐維邦は市場が狭く集客力に欠ける廈語映画を撮るなどして生計を立てていたが、1961年の春節の深夜、貧困のうちに交通事故で死亡する。

一方、馬徐維邦の去った上海では、1949年に秋海棠を演じた呂玉堃を主役に日本占領期の京劇界を主題とした続編『二百五小伝』（鄭小秋監督、田漢脚本）が撮られたが、「健全な」作品で芸術的にも興行的にも平凡な出来で、成功を取めることができなかった。

馬徐維邦のまいた怪奇映画の種は、香港や台湾でファンタジー映画として脈づいていく。また「秋海棠」という素材は、香港では王引監督により1953年に映画化、台湾では虞君質により舞台脚本化、中華人民共和国では滬劇や越劇で上演され、1985年と2007年にはテレビドラマ化される等、形を変えながらもそのモチーフは継承されている。

淪陥期の上海映画研究については、公開されている資料も限られ、またそれも各国に分散していること等から困難が伴い、再評価が始まったばかりである。『秋海棠』を始めとした作品群を再評価することは、当時の重層的文化的構造を解き明かすことであり、同時に映画産業が現金収入を伴う巨大な経済的存在である以上、同時期の社会的構造を解き明かす重要な一つのカギでもある。本稿では華影について製作面からのアプローチを試みたが、未だ「点」としての分析にとどまる。興行や配給も視野に入れた「線」「面」としてのアプローチを今後の課題としたい。

注

- 1) 馬徐維邦の生年については1905年の記載も見られるが、本稿においては彼の親族が書いた回想記事〈我的爺爺馬徐維邦〉《黑竜江日報》、2005年11月29日の記載に従う。
- 2) 筈見恒夫「馬徐維邦論—中国映画とその民族性」、辻久一『中華電影史話：一兵卒の日中映画回想記1939～1945』新装版、凱風社、1998年、388-399頁。
- 3) 辻久一は『雨月物語』のプロデュースをしていること、溝口健二も『寒山夜雨』公開時に辻の案内で来滬していることをみると、溝口がこの作品に触発された可能性は否定できない。
- 4) 佐藤忠男『キネマと砲聲：日中映画前史』、岩波書店、2004年、311頁。

- 5) 主な評論としては、高橋洋「抗議としての怪奇—馬徐維邦について」『NFC ニュースレター』第36号2001年4-5月号、2001年3月、3-5頁。邱淑婷『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』、東京大学出版会、2007年、95-97、115頁。晏妮「人間と幽霊／妖怪の間—中華映画圏の怪奇映画小論」『映画の恐怖』、青弓社、2007年。紹介論文としては、李道新〈馬徐維邦：中国恐怖電影の拓荒者〉《電影芸術》2007年第2期、2007年。李道新《中国電影史研究專題》、北京大学出版社、2006年、60-63頁。
- 6) 程季華主編《中国電影發展史》第1巻、中国電影出版社、1963年、345-346頁、490-491頁。同第2巻、中国電影出版社、1963年、178頁。
- 7) 前掲辻久一、270頁。
- 8) 本稿は、2008年に東京大学大学院総合文化研究科刈間文俊教授の「表象文化論演習Ⅰ」で行った発表を元に執筆している。ゼミでの指摘に大いに示唆を受けた。
- 9) 陳輝揚《夢影集—中国電影印象》台湾允晨文化出版社、1990年、25-40頁。黄望莉〈変容・分裂・生死：馬徐維邦影片的叙事特色〉《当代電影》2006年第1期。
- 10) 佐藤忠男・刈間文俊『上海キネマポート：甦る中国映画』、凱風社、1985年、108-114頁。
- 11) 邵迎建「『秋海棠』—淪陷区上海のシンボル」『中国研究月報』第60巻第5号、2006年5月、1-16頁。
- 12) 秦瘦鷗〈秋海棠之移植〉《秋海棠》、百新書店股份有限公司、1945年、1-4頁。
- 13) 前掲秦瘦鷗、1-4頁。秦の友人の回想によれば、秦は張善琨に企画を持ち込み、安い原資料で契約したそうである。陳存仁〈抗戦時代生活史〉《大成》、第1期、1973年、80頁。
- 14) 《申報》1943年12月18日他。
- 15) 主なものは、《新影壇》第2巻第2期、1943年11月10日。
- 16) 無署名「『秋海棠』映画化に就て（ママ）」『大陸新報』、1943年5月1日、同年同月2日。
- 17) 秦瘦鷗〈我所見的馬徐維邦〉《新影壇》第2巻第1期、1943年10月、32頁。

- 18) 《華影周報》1944年3月13日。
- 19) 李翰祥《三十年細說從頭》(一) 天地圖書有限公司、1984年、146頁。
- 20) 無記名〈電影展覽會 選舉影星揭曉〉《華南電影》第5期、1944年7月1日、22頁。
- 21) 沙飛〈論《秋海棠》〉《新影壇》第2卷第2期、1943年11月、21頁。
- 22) 加藤幹郎『映画ジャンル論』、平凡社、1996年。
- 23) 前掲佐藤忠男、301頁。
- 24) 前掲秦瘦鷗〈秋海棠之移植〉、1-4頁。
- 25) 刈間文俊〈社会変遷与電影形象—歴史英雄的“困境”与“解脫”，從“林則徐”談起〉《揚子江評論》、2009年第3期、26-33頁。Fu, Poshek《Between Shanghai and Hong Kong: The politics of Chinese Cinemas》、Stanford University Press、2003。
- 26) 辻は、『新影壇』という人気映画雑誌で、中国語でこの文章を発表している。一つの可能性ではあるが、日本側映画人はこうした中国側映画人の抵抗を黙認していたのではないだろうか。辻久一〈馬徐維邦与秋海棠〉《新影壇》第2卷第4期、1944年、27-28頁。
- 27) 李翰祥《三十年細說從頭》(二)、天地圖書有限公司、1984年、189頁。前掲佐藤忠男、188-189頁。
- 28) 雲爾〈評「秋海棠」〉《中報》1944年1月9日。
- 29) 無記名〈影評人座談会〉《上海影壇》第1卷第5期、1944年2月、22-23頁。
- 30) 一個日本人〈觀中国電影「秋海棠」後〉《華南電影》、第4期、1944年6月1日。
- 31) 作品評としては、佐藤秋成「現実と虚構の葛藤—馬徐維邦の『瓊樓恨』をめぐって」『映画学』第11号、1997年、92-102頁。

(ごとう のりこ・お茶の水女子大学大学院博士後期課程)