

張春曉、劉金平『港影魔方 轉動文化的六個面向』

上海 復旦大学出版社、2020年

于 嘯

1. はじめに

本書は『港影魔方』という書名であるが、この「港影」という言葉は香港映画のことを指しており、大陸中国（以下中国と表記）でつくられた造語である。この言葉が示すように、本書は中国からみた「香港映画」を論じるものとなっている。また本書は「港影」から「港味」という概念を引き出し、これを動的に考察しようとするものである。「港味」は、字義通りに述べれば、香「港」の「味」を意味し、「香港っぽい」であるとか「香港の特色」がある物事に対して使用される表現である。「港味」は中国映画研究においても中国映画と香港映画を区別する意味で使われ、香港映画が有している性質や特徴を指す。

1970年代から80年代にかけて香港は、アジアにおけるポップカルチャーの代表的な発信地の一つとなっていた。その際、香港映画は中国の人たちが「西側」の文化に触れ、理解するための重要な「窓口」となっていたことは言うまでもない。本書のタイトルには、「魔方」すなわち「ルービックキューブ」というあまり見慣れない言葉が使われているが、ルービックキューブの各面が異なる6色で構成されているように、本書は「時間」、「空間」、「ヤクザ社会」、「性差」、「左派」、「移民」という6つの視座から香港映画を描き出している。そしてその議論に通底するものとして、香港と中国の錯綜した歴史的背景を共有している。すなわち本書は香港映画の変遷及び香港映画の背後に潜む社会・文化的特質について多角的に論じたものである。本書は香港映画を議論しているが、香港映画そのものを対象とするのではなく、香港映画という作品を介して、香港という都市社会が孕む様々な潜在的な社会問題、文化変容に関する問題を考察するものとなっている。

2. 本書の構成と各章の概説

2-1 本書の構成

本書の構成は下記の通りである。

前史

第一章 時間（1 香港の物語を叙述することの難しさ/2 歴史を思い返す/3 1997香港返還/4 懐旧談）

第二章 空間（1 映画からみる香港地図/2 典型的な空間/3 映像化される空間と人の情感）

第三章 ヤクザ社会（1 「ヤクザ社会」はなぜ可能なのか/2 呉宇森¹とヒーロー映画/3 『古惑仔』を通じて伝達される青春と政治/4 『無間道』と植民地主義/5 杜琪峯²の映画作品）

第四章 性差（1 香港のフェミニズム映画/2 師奶（師匠の妻）/3 老婆/4 港女（香港女性）/5 セックスワーカー/6 同性愛/7 男装女子）

第五章 左派（1 香港の左派/2 冷戦時代の香港映画/3 左派的な監督）

第六章 移民（1 「放行」と「逃港」/2 中国移民/3 上海の記憶/4 ベトナムの物語/5 アメリカの中国系移民）

2-2 各章の概説

本書は導入の手引きとして、「前史」にて香港映画の誕生とその発展についての歴史から始まる。著者によれば、香港で初めて映像作品が上映されたのは、1897年4月23日にアメリカの映画技師であるモリス・チャウイット (Maurice Charvet) が香港を訪れた際、香港大会堂で行ったものだという。この時期に香港は映画文化の萌芽期を迎える。著者は香港映画研究者であるロウ・カー (Law Kar) とオーストラリアの映画史学者フランク・ブレン (Frank Bren) の『香港電影跨文觀』を参照し、1914年に華美映画有限公司 (中米が共同出資で設立した映画会社) と香港人我鏡劇社の双方で共同投資、制作された『莊子試妻』(1914 監督: 黎北海) が初の香港映画であったとする。このことから香港映画がその初期から、中国と西洋の要素が重なりあって制作されていたことが窺え、「異文化間の葛藤と融合の特徴」(p.3) が垣間見られる、としている。

第一章「時間」では、香港の歴史の変遷を追いながら各時期の香港映画が伝えようとしていることと、歴史的な出来事との関連性が描かれている。まずもって著者が指摘する問題点は、香港の物語を叙述することの難しさということである。すなわち香港は中国の一部ではあるものの、特異な運命や歴史問題で中国全体の歴史観を共有することができない、という。従って中国的な見方ではとらえると、返還以前の香港は常に様々なイデオロギーを内包する場所であり、中国の他の地域にはないアイデンティティの「崩壊危機」(p.32) があるところでもある、と述べる (第一章第一節)。従ってこのような問題に対応するために、中国と香港が共同制作することで、香港が辛亥革命や五四運動などの中国の革命運動において重要な役割を果たしたということや、中国が香港と緊密な繋がりがあることを伝えようとする映画が2009年 (中華人民共和国成立60周年) を境にして漸次上映されてきた。

著者はこれらの映画を通して、香港社会が映画を介して中国の歴史に溶け込むような状況を指摘する (第一章第二節)。だが一方で、香港返還後の映画作品の中には、当時の香港の人々の「返還」という歴史的出来事に対する複雑な感情、言い換えれば「情意結 (complex)」を埋め込んだものも少なくないとする (第一章第三節)。また著者は『阿飛正伝』(1990 監督: 王家衛)、『花樣年華』(2000 監督: 王家衛) などの映画を分析することで、香港の名監督である王家衛の映画作品の特徴の一つとして、映画のなかで様々な時代を象徴しているもの (例えば「阿飛」は1970年代の香港社会において反逆児を指す呼称である) を用いることで特定の時間帯や記憶を作品の中に織り込むことを指摘する (第一章第四節)。

第二章「空間」では、香港映画の中でよく出てくる典型的な空間構造と建築物という視点から、人と空間との関係性が描き出される。その際、植民地化の歴史がある香港の景観が重要となる。著者は公営住宅、九龍城砦、重慶大廈、および「階段」という香港映画においてよく見られる4つの典型的な建築様式、空間構造を分析することにより、香港の歴史記憶や公共政策の変遷を概観する。特に九龍城砦に対して、著者は綿密な分析を加えていく。かつて「境界」すなわち行政的に「不管理地帯」であった九龍城砦は、香港映画において「暗黒、混雑、恐怖、汚穢の地」として描かれることが少なくない。しかしながら著者が指摘する通り、混乱や無秩序があればこそ、九龍城砦は貧民や移民といった「弱者」の住処足り得たともいえる。九龍城砦は、無政府主義的な自由、道徳に反する罪悪がありつつも、その罪悪を抱えずには生存できないという状況で織りなされる「異質な秩序」という独特な魅力を擁し、香港映画において多くの創作的インスピレーションを与えてきたとする (第二章第二節)。

本章の最後の節である第3節は、香港映画に継承される香港の空間的境界の問題が取り上げられる。著者は日常生活において変化に富み、流動的な都市空間を分析することにより、映画の中でよく描

かれる裂けられた情動、不安定で落ち着かない状態を提示し、比較文学者であるアクバー・アッバス (Ackbar Abbas)³の観点、すなわち植民地化されたことがある空間が有する混乱や境界における曖昧性といった特徴の存在を追認する (第二章第三節)。

第三章「ヤクザ社会」では、香港のヤクザ社会の香港映画における表現方法、及び香港のヤクザ社会の変容が検討される。著者は、香港のヤクザ社会が欲望に満ちた人々の野心にその起源をもつのではなく、特定の時代背景のもと、社会構造の問題からこれを議論すべきであると論じる。そして著者は、香港のヤクザ社会は社会の下層に置かれる人々の互助的な要求、公権力を欠く領域における秩序維持という意義がある、と主張する (第三章第一節)。そして、公権力が欠けているという点や社会秩序が乱れた際に民衆が、たとえ違法であっても不正を認めないような仁義を貫く人物を、熱烈に待望するような「武侠映画」は、香港の「ヒーロー映画」と深く関係しているとする (第三章第二節)。

次に著者は、香港のヤクザ社会を題材にし、香港返還期 (1997年) にまたがる (1996-2000) 映画シリーズ『古惑仔』の中に、返還前と返還後の香港社会の現状や先行きに対する様々なメタファーを見出す。例えば『古惑仔之戦無不勝』(1997 監督:劉偉強)の中で描かれている暴力団である「洪興」が、組織内における頭目選挙運動を企てるということは、1997年に行われた香港行政長官選挙のことを暗喩している、とする (第三章第三節)。また別のスパイものを題材にする映画『無間道』(2002 監督:劉偉強)の中では、二重身分に陥って自分を見失う主人公が2つの秩序、価値観に引き裂かれている香港を象徴していることを指摘する (第三章第四節)。

第四章「性差」は、本書の中で最大の紙幅を占める。本章は香港映画において「女性の現状」さらに「男女の性差」がどのように描かれ、どのような態度をとっているのかという問題を示す重要な章である。まず著者は、フェミニズムの社会的意義や理念を掲げているにもかかわらず、フェミニズムがこれまでに香港でなしとげてきたことと、映画作品において描き出される女性像との間には依然としてかなり大きな隔たりがあることを指摘する。香港映画業界において大きな影響力を持つ主体、すなわち映画の主人公、映画の主たるターゲットとなる観客層は依然として男性 (男性異性愛者) である (第四章第一節)。こうした状況を踏まえ著者は、「師奶」という言葉、すなわち元々は「師匠の妻」を意味していたが、女性の地位が台頭するにつれて「糞婆」や「体がぶくぶくの老女」などの差別的な色彩が付与されてきた言葉を導入し、これまでとは異なった視点から香港映画における「性差」の問題に対して議論を展開する。香港の有名な女性監督である許鞍華の作品における女性がおかれた状況、すなわち様々な家庭事情に翻弄されるなかで自分の欲望や理想を捨てざるをえない女性の描かれ方に注目している (第四章第二節)。次いで、著者は許鞍華の映画作品をより深く分析することで、香港の下層社会にある老婆の看過し難い生活状況にも議論を展開していく (第四章第三節)。

また著者は、2017年に香港女性がTVB (香港のテレビ放送株式会社の略称である) で金に対する貪欲さをアピールしたこと (p.177) に言及し、「港女」(すなわち「香港女性」) という、近年新たにネガティブな意味を帯びるようになった言葉に対する解釈から香港映画のなかで女性が真に解放されたかどうかという点を論じる。著者はまず香港の労働力人口における女性の比率、女子大生の割合、女性正社員と女性管理職の割合などのデータを挙げながら、香港社会における「男女平等」、「女性が独立し、気が強い」という状況が「常態化」しつつある現状を説明する。ただし、女性の社会的地位が高まるにつれて「港女」という「独立心、知性、気が強い女性」を指す言葉が段々「利益至上、スノブ、拝金、自分の色香で金を貪る」などのイメージと結び付けられてきたことにも触れ、ほとんどの香港映画において女性の「独立心、野心」は彼女たちの強がり、脆弱さ及び恋愛依存で相変わらず男性に依存するなどの弱点を隠すために使われる仮面のようなものとして描かれていることを論述して

いる（第四章第四節）。

第4章第5節では、香港映画におけるセックスワーカー、特に売春婦のことについて議論される。売春に関してはフェミニズム研究や法学、社会学の重要なテーマというだけでなく、女性の身体的インテグリティ（身体的自主権）に深くかかわる議論である。しかしながら、著者はこれら複雑な視角をあえて避けて、「香港はセックスワーカーと似ている所ある、すなわち立場や自分の帰属に対する選択権がない」という中国に広く存在している見方から、『金鶏』（2002 監督：趙良駿）、『性工作者十日談』（2007 監督：邱礼涛）などの映画のプロットを分析することによって、香港映画は無意識のうちにセックスワーカーという職業を中立化することで売春婦の生活の素朴さを表現し、汚名を取り除こうとする試みを示す同時に、セックスワーカーで香港社会を暗喩することにも「成功」している、という議論へと発展させている（第四章第五節）。次いで著者はLGBTについても触れ、香港社会が「同性愛」に対して保守的態度をとっており、映画の領域において女性同性愛者が「弱者」として緩やかに扱われているのに対し、男性同性愛のことはよりずっとセンシティブな問題として取り扱われていると指摘する（第四章第六節）。これに続いて香港映画における男装女子の問題が提示される。著者は、香港の男装女子に関する映画の全てが結局「正常な性別秩序」に戻るものの、映画の中で主人公が男装した女性と恋愛することは「Queer思想」や「性的指向多元化」を適切な範囲の中で示唆していると指摘する（第四章第七節）。

第五章「左派」では、香港の左派思想はどのような発展過程をとってきたのか、また香港映画にどのような影響を与えたのかに関する問題が描いている。香港の左派思想は、1970年代の「保釣運動」⁴が起きた後に盛んになり、「保釣運動」のなかで中国共産党を擁護していたため、80年代以後に「親中派」というレッテルが貼られることとなった（第五章第一節）。著者は、香港映画における「右派」の発端を1950年代の「台湾海峡危機」⁵に求め、中国と台湾の緊張関係は香港の映画業界が政治的立場を表明することを促してきたと主張する。そして著者は香港映画における左派（親中派）と右派（親台派）が、それぞれ政治色を鮮明にした形で、映画の中で描かれてきたことも指摘する（第五章第二節）。続けて著者は、左派的な監督であるとされる方育平、張之亮、許鞍華、3人の映画作品を例に挙げ、それらの分析を通して、彼らの作品のなかで描かれている「下層の人たちへの関心、現実批判、および中国のナショナル・アイデンティティを重視」すること、という特徴が、香港映画が香港社会の抱える問題と、香港人が持つ国への愛着を浮き彫りにすべきだという（親中の）意識を促していると主張する。（第五章第三節）。

第六章「移民」では、移民を主題とする映画をもちいて、映画のプロット分析を通し、香港移民の歴史の変遷を考察している。1950年代から70年代にかけての中国における政治的動乱という要因で多くの人々は中国から香港に逃げていった（第六章第一節）。1982年に「中英共同声明」を發布して以降、中国人は当時の香港映画において「匪賊」や「売春婦」などのイメージで描かれていたことから、その時期における香港社会の中国に対するイメージや偏見が垣間見られるとする。しかしながら著者は、1997年以降に中国と香港との間の文化的障壁が次第に取り除かれる中で、香港映画における中国人たちの描かれ方が「良い」方向に変わってきたと述べる（第六章第二節）。続いて著者は「双城故事」すなわち上海と香港との間の複雑に絡み合った歴史、文化的な関係を議論の俎上にあげ、上海からの移民たちが香港映画事業に貢献してきたことを指摘し、香港映画が銀幕を通して上海の物語を語るという一連の流れを概観する（第六章第三節）。本章の最後の部分である第4節と第5節のなかで、著者は中越戦争による大量のベトナム難民が香港になだれ込んだこと（第六章第四節）と、香港からアメリカへの移民の波（第六章第五節）を記述することによって、移民を題材にする代表的な香港映画で

ある『投奔怒海』（1975 監督：許鞍華）と『人在紐約』（1989 監督：関錦鵬）においてベトナム難民とアメリカの中国系移民たちが世の中のあらゆる辛酸をなめ尽くすという演出について触れる。こうした議論を通して著者は、移民というテーマもまた香港映画を語るうえで外すことができない重要なトピックであるということをも主張する（p.236）。

3. 本書に対する批評

評者は中国語圏のホラー映画における「紅衣悪霊」の研究を行っており、文化人類学的な視点からそれを分析している。そのため香港映画それ自体に関しては若干専門から外れるが、中国語圏におけるホラー映画の「中心」は、間違いなく香港であったと断言できる。評者の研究対象である紅い服を纏った悪霊、すなわち「紅衣悪霊」は、これまで多くの香港映画の中で描かれ続けてきた。中国語圏におけるホラー映画において、紅衣悪霊はたいてい女性として現れており、本書においてもっとも紙幅を割いて重点的に論じられた「性差」の章は評者の研究とも関連性が高い部分であった。こうした点を踏まえ、評者は本書を主に次の2点、すなわち、①ホラー映画における「紅衣悪霊」研究、②文化人類学的な視座という観点から批評を加えることとしたい。

①「中国文化の避難所」という概念の取り扱いに関して

本書はタイトルに「魔方（ルービックキューブ）」という表現が使用されているが、ルービックキューブの6色を、6つの分析視座と対応させ香港映画の特徴を論じている。しかし本書は6つの観点を経たうえでの総括的な結論が示されているとはいえず、雑駁な、まとまりを欠いた感覚を抱かざるをえない。そして香港映画の背後に潜んでいる文化的特質を掘り起こそうという試みであるにもかかわらず、香港以外の映画界との交流（上海については言及されているが）にはほとんど触れられず、議論の射程を閉じたものとしてしまっている。具体的には、第6章第3節「上海の記憶」では中国語圏における映画事業において香港映画は今までずっと「中国文化の避難所」としての役割を果たしてきたという主張があるが、香港映画は中国のどのような文化を「収容」したのか、という点はより詳細に議論し検討する必要があるであろう。

香港は長きにわたって経済的な繁栄、緩やかな映画審査制度などにより中国の人材を引きつけてきた。また同時に中国における政治的立場からすれば「規制対象」となってしまうような文化的要素も表現することが可能であった。それらはすなわち宗教、呪術、民俗禁忌、悪霊などといった中国の映画において「禁止」されている要素、領域である。著者が言及しなかったこうした文化要素は、香港のホラー映画というジャンルのなかで大いに花開いてきた。例えば香港のホラー映画においてよく登場する「紅衣悪霊」は、中国の民俗禁忌である紅衣禁忌をその原型としており、禁忌の打破や既存の社会秩序への抵抗を体現するものである [于 2022]。そしてコンフリクト（対立・衝突・葛藤）を演出するために、呪術を操る道教の一派である茅山派⁶や茅山術（茅山派の伝統的な厄祓い呪法）が「紅衣悪霊」と対抗する手段として、香港ホラー映画のなかに何度も導入され描かれ続けてきた。したがって香港ホラー映画は中国の伝統的な文化諸要素を含み込んでいるだけでなく、中国式の民俗風習をも多分に表出しているのである [趙 2018：98]。

このような点を鑑みるに、香港映画は「中国文化の避難所」、すなわち中国の文化的要素を最大限に利用しつつも、中国における政治的圧力による批判、削除されることからの回避を可能にする環境において発展してきたといえる。中国の映画より、文化要素の組み合わせが比較的自由かつ多様であるのは言うまでもない。紙幅の関係上多くを論じられないが、本書において香港映画の文化的特質の一つである「中国文化の避難所」に関しては、もっともな指摘ではあるが、政治経済的状況、具体

的な事例も踏まえ、たうえでより丁寧に論述すべきであったであろう。

②「香港映画における女性がおかれた立場」という点に関して

第四章「性差」は本書の中核をなす重要な章として位置づけられ、映画を通して香港社会における女性の現状を描き出している。しかし著者は明確な結論を提示せず、幾つかの香港女性を代表する言葉の意味変化と映画における女性像を分析することで、香港女性の台頭とそれをめぐるコンフリクトに関して暗示的に議論を展開するにとどまっている。この議論において無視することができない問題点は、著者が男性と女性、当地に伝統的に継承されてきた家父長制と新たなフェミニズム的潮流という両方を、相互に参照することによって分析するのではなく、女性の立場だけで香港映画における女性の現状を検討してしまっていることである。すなわち著者は男性と女性、家父長制とフェミニズムの両者が表面的に対立しているが実際には相互に依存、影響関係にあるということ意識していない。言い換えれば、当地の「男性」的視点、領域なしに「女性」的指摘、領域を議論することはできないのである。もちろん、著者は中国の政治的環境や紙面の関係に囚われているために、この点に関して深く掘り下げることができない可能性もある。しかし本書において重要な論点である香港映画における女性の現状の位置付けは、避けて通ることが出来ない問題である。

フェミニズム映画批評の多くは、ホラー映画における女性をめぐるホラー性の根底に、女性性への家父長制的な恐怖があると議論されてきた。イギリスの映画研究者であるスティーヴン・ニールによれば、男性に対して、欲望を喚起する一方で脅威を与えるのが女性の性であり、それがモンスターをうみだす理由である。したがって、ホラーにおけるモンスターは男性であり、女性は犠牲者として描かれていると指摘する [Neale 1980 : 61]。だが、中国の映画研究者は香港ホラー映画における女性はいつもモンスターと見なされ、女性悪霊となる原因に家父長制、すなわち男性からの抑圧の存在を指摘する [王 2019]。女性悪霊は家父長制への挑戦者であると同時に、家父長制という秩序に抹殺される存在でもあるのである [于 2022]。つまり香港ホラー映画作品は「モンスター＝男性」「犠牲者＝女性」という単純な枠組みで括ることができない。換言すれば、香港ホラー映画のなかで恐怖効果の役割を担うキャラクターは基本的に単一で、女性がその役割を担うことが多いのである。そして彼女たちは父権的イデオロギーに抑圧された状況下において圧倒的に立場の弱い者として描かれ、男性に殺された後、獷猛な「悪霊」となって男性に復讐するという香港ホラー映画のプロットが定番化している。したがって香港ホラー映画における「性差」は、映画における「強者」と「弱者」の立場の逆転と変化、女性が復讐する過程、男性が女性からの復讐に対して取る措置、及び復讐行動の結末などを丁寧に紐解かなければならない。つまり男性と女性というアイコンが担う社会的背景、またその相互作用から、女性の現状さらに男女性差の問題をより適切な社会的な文脈に位置づけて議論する必要があるのである。だが、本書はそれが十分になされているとは言い難い。

4. おわりに

本書はあくまでも香港映画を対象にした研究書である。本書は長期間にわたる大量の映画に対する緻密な整理と詳細かつ丁寧な分析、多角的な議論を重ねることで研究の質が裏付けられている。本稿では幾つかの批評を加え、評者なりの問題点を指摘したが、それらは決して本書の研究意義を減ずるものではない。なぜならば、これまで提出された批判的検討は、畢竟、評者が研究している内容と本書が論述するものとの間の繋がりを主軸として議論を展開したに過ぎず、むしろ今後発展的に展開しうる可能性を有する余白だからである。

本書は、香港社会と中国との錯綜した関係を前提として香港映画が伝える、中国とは異なった特徴

を検討することを試みている。だが中国では微妙で扱いが難しい視点を回避してしまっているので、香港映画の背後に潜んでいる文化的特質の全体像を適切に論じ切れているとは言い切れない。その意味において本書自体もまた、中国における映画研究から中国の社会状況を鑑みるよい「材料」なのかもしれない。

-
- ¹ 呉宇森は、本書の第三章第二節の内容によれば、香港の映画監督、脚本家として香港映画業界で活躍している。
- ² 杜琪峯は、本書の第三章第五節の内容によると、香港出身の映画監督である。
- ³ アクバー・アッバス (Ackbar Abbas) は、カリフォルニア大学ヒューマニティーズ研究所 (UCHRI) の公式サイトによると、カリフォルニア大学アーバイン校の比較文学の教授として、グローバリゼーション、映画理論、ポストコロニアリズムについて研究を進めているとのことである。
- ⁴ 保釣運動は、日本が実効支配している尖閣諸島は中国固有の領土であるとして、中国人社会で行われている「領土返還」運動である
- ⁵ 台湾海峡危機とは、1950年代から90年代にかけて中華人民共和国 (中国大陸) と中華民国 (台湾) の間での軍事的緊張が高まった事件の総称である。
- ⁶ 茅山派は、小林正美の著作『中国的道教』によれば、道教の宗派の一つである。上清派ともいう。

参照文献

小林正美 2010『中国的道教』齊魯書社

Steven Neale 1980『Genre』British Film Institute

王霄昱 2019「女性主義視域下香港恐怖片主題探析」『西部広播電視』pp.75-76

于嘯 2022「中国恐怖電影中紅衣女鬼形象背後的文化內涵－基于禁忌与污穢的分析視角」『時代人物』pp.25-27

于嘯 2022「英美電影理論視闕下關於香港恐怖電影中紅衣女鬼形象的文化解讀」『時代人物』pp.10-12

趙衛防 2018『歷史透視与現實觀照：新觀念視闕下的香港電影』中国電影出版社