

Cinema Studies

映画研究

映
画
研
究
13

二〇一八年

日本映画学会

13

2018

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

映画研究

Cinema Studies

13号

2018年

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

編集委員会

碓井 みちこ	関東学院大学
堀 潤之	関西大学
田代 真	国土舘大学
小原 文衛	公立小松大学
小川 順子	中部大学
木下 千花	京都大学
秦 邦生	青山学院大学
川本 徹	名古屋市立大学

目 次

成龍の初期作品における父子関係の転倒と自作自演の視線
..... 雑賀 広海 4

香港の新派武侠映画における日本映画の影響とその後の新たな発展
—— 武侠映画におけるワイヤーアクションに見る技術の吸収と改良
..... 鄭 知硯 30

執筆者紹介.....50

『映画研究』論文投稿規程51

日本映画学会役員一覧.....53

成龍の初期作品における父子関係の転倒と自作自演の視線

雑賀 広海

概要

本論文は、成龍が主演デビューしてから初監督作品『笑拳怪招』(1979)を手掛けるまでの1970年代香港映画に着目する。成龍に関する先行研究は、監督と主演を兼任する、いわゆる自作自演という点については十分に論じていない。本論文は、『笑拳怪招』を中心とする議論を通して、監督と俳優の関係、または作品内における父と子の関係がどのように描かれているか考察する。

1980年代に黄金期を迎えるまでの香港映画産業では、監督と俳優の間には厳格な封建的關係が結ばれていた。しかし、1970年代の李小龍の登場から独立プロダクションのブームを経て、監督と俳優の父子関係は崩壊していく。それを象徴するのが羅維と成龍の關係性である。だが、『笑拳怪招』に見るのは父子關係の崩壊だけではなく、監督と俳優の間にある境界の曖昧化でもある。この曖昧化は黄金期を特徴づけるものであり、したがって、本作は1970年代末の転換を象徴する重要な作品であるという結論に至った。

キーワード

ジャッキー・チェン、功夫片、父子関係、自作自演、身体性

はじめに

香港映画を代表する世界的スター、成龍(ジャッキー・チェン)についてはすでに先行研究も多い。それらは、①李小龍(ブルース・リー)と比較したスター・イメージの分析(Bordwell; Teo; Shu)、②香港を代表(represent)する存在として位置付けたカルチュラル・スタディーズ的な分析(Lee; Lii; Fore)、③ハリウッド映画の文脈におけるアジア人男性のマスキュリティに着目する分析(Gallagher; Lo 1996, 2001)、といった

三つの視点で分類することができる¹。いずれにおいても、分析の対象とされるのは俳優としての身体である。つまり、リチャード・ダイアーのスター論におけるような、スターと観客の関係性のなかで一方的に見られる存在として扱われることが多い。だが、成龍はよく知られるように自ら監督も務めることがしばしばある。いわゆる自作自演の作品において、監督は自身の俳優としての身体を自ら見て演出している。このような自作自演の映画のなかでも、チャールズ・チャップリンやバスター・キートンのように、監督が自らの身体をあえて危険な状態に追い込むとき、中村秀之はそれを「自写のマゾヒズム」と呼んだ(中村 86)。危険なスタントを自ら敢行する成龍もこれに当てはまる。だが、彼の身体を巡り交わされる、このような自作自演の視線についてはこれまで等閑視されてきた。本論文は、彼が監督として初めて手掛けた作品『笑拳怪招(邦題:クレージーモンキー/笑拳)』(1979)の分析を中心として、俳優と監督という異なる二つのイメージが一つの身体の中に混在していることを示し、監督としてのイメージが前景化されることが、香港映画にとっていかなる意味を持つのかを考察する。ここで重要な視点となるのが、1970年代の香港映画産業では監督と俳優の関係が擬似的な父子関係と見られていたことである。

第一節は、『笑拳怪招』が製作されるまでの背景を整理する。その複雑な経緯は、1970年代の香港映画産業で起きていた重大な転換を象徴する具体的な事例であることを示し、第二節では、この時期の構造的変遷をより俯瞰的視点から説明する。先に要点を述べておくと、この時期の香港映画は独立プロダクションが乱立する独立ブームを迎えており、従来の製作システムが崩壊しつつあった。第三節は、『笑拳怪招』の前につくられた『蛇形刁手(邦題:スネーキーモンキー/蛇拳)』(1978)と『酔拳(邦題:ドランクモンキー/酔拳)』(1978)における師匠と弟子の関係性を考察する。これらの作品は、従来の功夫片の師弟関係から批評的な距離をとろうとしているが、本節ではこれを父子の関係に読みかえて分析する。そこから、この二本の作品は、儒教や歴史を背景に置いた少林寺という理念的な共同体から私的な家族内における父子の物語へと軸を移していることを指摘し、そして、第四節の『笑拳怪招』の分析で、その父子の関係性が転倒されていることを明らかにする。最後の第五節では、ここまで論じてきた父子関係は監督と俳優の関係に置き換えられ

るものであり、両者の転倒、あるいは両者の境界の曖昧化が1980年代香港映画の黄金期を招くものであったことを主張して結びとしたい。

表記については、映画作品タイトル、人名、映画会社は原題および原語で記す。ただし、人名と作品タイトルは、初出において日本で知られている名称を括弧内に付す。

I. 『笑拳怪招』製作までの背景

京劇俳優から映画俳優に転身した成龍は、1970年代に入ると、李小龍、胡金銓（キン・フー）、李翰祥（リー・ハンシャン）らの作品にアクション・シーンのエキストラや端役で出演するほか、アクションの振り付けを務めるなどしていた。1976年に羅維（ロー・ウェイ）の独立プロダクションである羅維影業有限公司と俳優として初めての契約を結び、主演映画が製作されるようになる。羅維は第二次世界大戦後に香港映画で俳優としてデビューするが、1950年代からは監督をするようになり、國際電影懋業（以下、電懋）や邵氏兄弟有限公司（以下、邵氏）、あるいは羅維影業有限公司の前身となる四維影業公司以映画を監督し続けてきたベテランである。1970年に鄒文懷（レイモンド・チョウ）が邵氏のプロデューサーから独立し、映画製作から撤退した電懋の撮影スタジオを譲り受けて嘉禾電影有限公司（以下、嘉禾）を設立すると、羅維も嘉禾に活動の拠点に移す。同時期に嘉禾と契約を結んだ李小龍の映画を羅維が撮影することになり、『唐山大兄（邦題：ドラゴン危機一発）』（1971）と『精武門（邦題：ドラゴン怒りの鉄拳）』（1972）を監督する。李小龍が香港で完成させた残りの二作は羅維が監督したものではないが、彼には大スターを生んだ親という自負があったようだ。成龍の自伝では、羅維は「スターの人気に乗っかっていたわけではなく、自分がスターを作り出した」と信じていた」（チェン／ヤン 308）と描写されている。李小龍の死後、羅維は四維影業公司を改めて羅維影業有限公司とし、スターの後継者を生み出すべく『精武門』を再映画化する企画を立ち上げ、主演を担う無名の俳優を探していた。そして、映画俳優を諦めてオーストラリアの家族のもとに帰っていた成龍にオファーがかかる。

1976年に成龍が羅維と結んだ契約の内容は、先の自伝では次のよう

に説明されている。

ローと八年間独占契約するというもので、毎月四百 US ドルが支払われ、映画が一本完成するごとにさらに四百 US ドルが支払われることになっていた。僕はローがやりたいと思うどんなプロジェクトにも出演しなければならないし、どんな役でも演じなければならなかった。(チェン/ヤン 322)

400 米ドルはおよそ 3000 香港ドルに相当するが、1977 年の『新星日報』の記事によれば、邵氏のスター俳優は 6 万香港ドルから 12 万香港ドルの報酬があった(鍾 288) ことから、成龍が受け取る給与はこれに比べて圧倒的に少ないものであったことは明らかである。しかし、主役を演じる千載一遇のチャンスでもあったことから、成龍はこの契約条件のまま締結し、羅維影業有限公司において『新精武門(邦題:レッド・ドラゴン/新・怒りの鉄拳)』(1976)『少林木人巷(邦題:少林寺木人拳)』(1976)『風雨雙流星(邦題:ファイナル・ドラゴン)』(1977)『劍花煙雨江南(邦題:成龍拳)』(1977)『蛇鶴八歩(邦題:蛇鶴八拳)』(1978)『點止功夫咁簡單(邦題:カンニング・モンキー/天中拳)』(1978)『飛渡捲雲山(邦題:ジャッキー・チェンの飛龍神拳)』(1978)『拳精(邦題:拳精)』(1978)『龍拳(邦題:龍拳)』(1978)に出演する(『風雨雙流星』以外は主演)。しかし、『新精武門』『少林木人巷』『風雨雙流星』『劍花煙雨江南』は興行的に失敗し、『點止功夫咁簡單』『拳精』『龍拳』はのちに成龍が有名になるまで劇場公開されることなく封印されたという。李小龍のような成功をつかむことができないために、二人の間には確執が生まれていた。そこへ独立プロダクションを持っていた吳思遠(シ・シーユエン)から成龍をレンタルしたいとの申し出があり、思遠影業公司において彼の映画が撮影されることになる。まだ監督としての経験はなかった袁和平(ユエン・ウーピン)が抜擢されて『蛇形刁手』と『醉拳』が製作されると、これらは大ヒットとなり、成龍を一躍スター俳優へと押し上げた。ただし、レンタル契約はここで終了し、成龍は羅維のもとに戻る。

羅維は成龍の新作として『鬼手十八翻』を企画し、韓国へロケーション撮影に向かう。その後の出来事について、成龍の自伝では詳しく述べ

られていないが、『銀色世界』1979年1月号の記事には次のように説明されている(唐棠 45)。この『鬼手十八翻』という作品は、当初、配給会社と思われる「合豊」との間で売買契約が結ばれていた。しかし、成龍の俳優としての商業価値が認められたために、別の配給会社「龍祥」が現れ、同作を「合豊」の二倍近い値段で買いたいと名乗りを上げる。一つの作品に二つの買い手を得たことを利用して、羅維は自身の妻、許麗華の名前で「豊年」という製作会社を新たにつくり、「龍祥」にはこの「豊年」で撮影している『笑拳』という架空の作品を提示した。この時点において、『鬼手十八翻』は実際に撮影中だったものの、『笑拳』という作品は雑誌の記者も成龍も寝耳に水の話だった。「合豊」は「永昇」を味方につけ調停を試みたが、羅維は『鬼手十八翻』と『笑拳』は異なる作品であると主張し、納得できないなら裁判まで持ち込む覚悟であると脅したという。このトラブルに嫌気がさした成龍は、『鬼手十八翻』の撮影をボイコットして香港に帰り失踪する。羅維は説得にあたるが、成龍は自身の独立プロダクションの創立を目論む。その一方で、嘉禾が220万香港ドルという破格の報酬を提示してアプローチを仕掛けており、成龍は羅維との「父子之情」(同上)を裏切る形で嘉禾と契約を結ぶ。それと引き換えに、成龍自身が監督することを条件に『笑拳』の撮影がはじまるが、羅維がこの撮影現場に現れることはなかった。すなわち、この映画こそが『笑拳怪招』であり、本作の製作会社としてクレジットされている「豊年影業公司」という独立プロダクションも、感情とマーシャル・アーツが結びついた「笑拳」という名称も、羅維が起こしたトラブルから生まれたものだったのである。本作は1979年2月に公開され、大ヒットを記録し、この年に公開された国語片(Chinese Film)の中では最大の興行収益をあげる²。

以上が、成龍の監督デビューに至るまでの経緯である。邵氏でも王羽(ジミー・ウォング)、姜大衛(デビッド・チャン)、狄龍(ティ・ロン)などがスター俳優から監督業に進出していたが、彼らの背後には「父」の存在、すなわち、邵氏やスターに育成した監督の張徹(チャン・チュエ)がいた³。だが、成龍の場合、それは邵氏のスター俳優が示した路線に追従するものではなく、従来の監督と俳優の「父子」関係を断ち切ることで得られたものである。成龍の失踪事件は当時の香港の映画業界

を大いに騒がしたが、これは1970年代の香港映画産業に起きていた重大な転換を象徴する事件でもあるだろう。つまり、1978年から1979年にかけて、ベテラン監督の羅維が信じていた「父子之情」が機能なくなり、監督が持っていた父権的地位の崩壊を決定づけたのである。次節では、この転換を、独立プロダクションに注目して論じる。

II. 独立プロダクションとコミカル功夫の登場

一般的に、1970年代の香港映画は次のように概説される。

1970年代中頃から邵氏の力は衰えていき、その勢いもまた鄒文懷が率いる嘉禾が覆い隠す。やがて、邵氏はテレビ局への投資に切り替える。嘉禾の興隆は、1970年代における香港映画産業の重大な転換をまさしく反映する。つまり、邵氏の「スタジオ・システム(片廠工場制)」から、嘉禾の外部の会社に委託する「独立製作システム(獨立製片制)」へという変化である。(鍾 189)

1960年代後半から1980年代前半まで、邵氏は毎年30本から50本の映画を製作しており⁴、脚本段階からポストプロダクションまで、流れ作業のような製作システムを整える(鍾 222)ことで、作品の大量生産を維持していた。この邵氏のシステムにおいて、監督は義理の父(契爺)、俳優は義理の子(契仔/女)と形容される(鍾 218)。この封建的システムと対照される嘉禾がとった戦略は、映画製作を外部の独立プロダクションに委託し、配給は自社でおこなうというものだった。ここで言う独立プロダクションとは、自社が直営する映画館(院線)を持たない会社のことを指す(陳 599)。この方針をとることになった最初のきっかけは李小龍である。彼の香港映画復帰後の二作目となる『精武門』は羅維の四維影業公司で、三作目の『猛龍過江(邦題:ドラゴンへの道)』(1972)は李小龍が設立した協和公司で、それぞれ製作された。李小龍といえばそのカリスマ的なスター・イメージが注目されることが多いものの、この製作プロセスもまた香港の映画産業に大きな影響を与えたのである。実際、1970年代の香港映画では独立ブームが巻き起こっていた。1974年の『銀

色世界』のある記事は長弓公司、協利公司、第一公司といった具体的な独立プロダクションを28社も紹介しており、香港の映画市場の三分の二を独立プロダクションの作品が占めると報告している(亞佛 29)。1979年の興行収益の上位10本においても、トップの『笑拳怪招』を含めて計6本が独立プロダクションによって製作されたものである⁵。先の引用では、異なるシステムをとっていた二つの会社が競争していたように説明されているが、より厳密に言えば、数本製作しては解散していくような小さな独立プロダクションが次から次へと現れ、それらが市場の大部分を占めていた。邵氏の配給網では独立プロダクションの作品が公開されることはなかった一方で、嘉禾の配給網は自社作品の穴を埋める形でそれらの作品を利用していたのだ⁶。この戦略により、公開作品数は邵氏が上回っていたものの、興行収益では嘉禾が勝ることになった(剛譯 24)。

このように、産業的側面において、1970年代の香港映画の中心には独立プロダクションがあったと見ることができるが、コメディ俳優として知られる吳耀漢(リチャード・ン)によれば、作品の内容面においても、これらの小さな会社が邵氏や嘉禾に先行していたという。

ひとつの[独立系の:引用者注]映画会社はすべての作品が試行(嘗試)となつてはいけませんが、我々は喜劇が比較的撮影しやすいので、たくさん撮ろうと思う。実際、試行は大きな会社によってなされるべきものだが、今はそれがちょうど逆になっており、この責任は独立会社が請け負うものになってしまった。(雁兒 35)

1960年代後半から1970年代前半まで、香港映画は胡金銓、張徹、李小龍らに代表される武侠片や功夫片といったアクション映画が人気であったが、邵氏の『七十二家房客』(1973)や嘉禾の『鬼馬雙星(邦題:Mr. Bool ギャンブル大将)』(1974)の成功を受けて、独立プロダクションはアクション映画よりもコメディ映画の製作に重点を置くようになった(劉 20-21)。成龍の自伝では、この傾向の理由は人々が「ブルース[・リー:引用者注]を思いさなくて済む映画を見たかったのだろう」(チェン/ヤン 284)と説明されているが、技術的な側面では、アクション・シーンの撮影が専門化したことが大きな理由としてある。胡金銓や張徹が韓英

傑（ハン・インチェ）、劉家良（ラウ・カーリョン）、唐佳（タン・チア）といった振付師を重用したこと、または実際に武術家でもあった李小龍が自ら俳優の武術指導をおこない監督までこなしたことが、監督の父権的地位を揺るがしていった。このことについて、石琪は以下のように述べている。

ほとんどのプロの監督は、自分自身がマーシャル・アーツの技術に精通しており、それはアクション映画の重要な要素であるために、実際の武術家の助けが非常に重要となってくる。しばしば、武術指導は格闘シーンを振り付けするだけでなく、ショットの設計もおこなうが、彼らは実質的に監督の役割を引き受けているのであり、場合によっては監督自身よりもかなり大きな影響力を持つようになる。（Sek 34）

このようにして監督の特権性が薄れていった結果、劉家良の『神打（邦題：マジッククンフー／神打拳）』（1975）、洪金寶（サモ・ハン・キンポー）の『三徳和尚與春米六（邦題：少林寺怒りの鉄拳）』（1977）、袁和平の『蛇形刁手』といったように、武術指導の専門家が監督も兼任する例がよく見られるようになる。香港映画では、アクション俳優の持つ高度な専門的技術が必要とされるようになり、アクション映画は小さな独立プロダクションにとっては手が出にくいジャンルとなっていく。そのため、専門的技術を必要とせず、かつある程度の興行収益も見込むことができるコメディ映画が1970年代半ばごろからこぞって製作されはじめる。そして、吳耀漢が述べる「試行」として香港映画に最大の変化をもたらしたのが、コメディと功夫の混交である。吳耀漢は麥嘉（カール・マッカ）らとこのアイデアを練り上げ、独立プロダクションを立ち上げると、麥嘉が監督となり『一枝光棍走天涯』（1976）を製作する。本作は当初の予想とは異なりヒットとなったことで、コミカル功夫の嚆矢とされる。

香港アクション映画の専門化は、監督と俳優の封建的な境界を曖昧にし、コメディと功夫の融合は、身体と精神の鍛練を通して敵を打ち倒していくという成長の物語を放棄することにつながった。羅維はコメディの流行を後目にシリアスな功夫片を製作し続けていたが、どれも興行的には失敗に終わったため、陳誌華に監督を任せ、成龍に自由に演技させ

てみることになる。その作品が『點止功夫咁簡單』である。撮影に羅維は関わらなかったこの作品では、数々の「悪ふざけ」(チェン/ヤン 338)がなされる。その冒頭シーン、舞台の上で座禅を組む成龍が合掌するとそのまま横になりディソルブして、その舞台上で彼がいくつかのアクションを披露するシーンとなる。冒頭のタイトルバックで、主演俳優たちが舞台パフォーマンスのようにアクションをすること自体は邵氏の映画でもよく見られるが、『點止功夫咁簡單』では、それが成龍の夢の中であることを示しており、荒唐無稽なパロディが意味もなく数珠つなぎに展開する。たとえば、座頭市の恰好をした成龍が居合斬りするが、敵を誰一人として斬っておらず逆に追いかけられる様子を早回しで映したり、武侠片の剣士のようなでたちの成龍が、放たれた矢に対して剣を振り回すものの何本もその身体に突き刺さっていたり、30cmしかない木人椿を相手に修行したりといったように、鍛練を経た身体の昇華を徹底して挫くのである。クライマックスのシーンにおいては、敵のかつらをヌンチャクがわりにするなど、李小龍のアクションまでパロディにする。胡金銓の武侠片がトランポリンと細かいカットティングを用いて描く、身体の限界を超えて跳躍する超人的な身体運動や、逆にそのような映画トリックを排した李小龍の功夫片が描く、肉体的(corporeal)に鍛えられた強靱な超人的身体といった、視覚的でもあり弁証法的でもある身体の昇華を脱臼するのが、『點止功夫咁簡單』で試みられた「悪ふざけ」である。だが、それは羅維の怒りを買って、1980年になるまで公開されることはなかった。

『點止功夫咁簡單』が封印されたということは、監督と俳優、父と子の上下に並ぶ関係が崩壊する寸前で羅維によって守られたことになる。羅維は李小龍を失ったことから、第二の李小龍として手に入れた成龍に対してはより強固な父子関係を築いていたのかもしれない。『點止功夫咁簡單』を見て怒りを覚えた羅維は、今度は自らが監督となりコミカル功夫『拳精』を撮る。この映画では、二重焼付けで描かれる五人の白い妖精が引き起こす古典的なドタバタ喜劇を功夫片と組み合わせている。これもまた、あまりの荒唐無稽さに配給先が見つからず数年後に公開されることになったが、成龍のキャラクター自体は『點止功夫咁簡單』と大きな差異はない(成龍のキャラクター性については次節で説明する)。ただし、『拳精』では妖精たちから成龍が功夫を習い、修行を積むことで悪

と戦う力を身につけることから、やはり身体の昇華が描かれている。羅維にとって、父と子という縦の関係こそが重要だったのであり、子は常に父の方に向かって上昇しなければならず、その道から外れることは許されない。とはいえ、どちらの作品もすぐに公開することはできなかったのであり、コミカル功夫が隆盛しつつあった1970年代後半において、成龍と羅維の封建的な父子関係はもはや維持できない状態になっていた。次節では、羅維のもとを離れて製作され、公開に至った『蛇形刁手』『醉拳』を分析し、父子の関係がどのように描かれているかを論じる。

Ⅲ. 『蛇形刁手』『醉拳』における父子関係

『蛇形刁手』と『醉拳』はスタッフ、キャスト、物語、いずれもほとんど類似した作品である。異なる点としては、前者が完全にオリジナルの創作であるとするれば、後者は成龍演じる主人公が黄飛鴻という実在した人物をモデルとしていることだろう。黄飛鴻をモデルとした映画は、香港では1949年から100本以上の作品がつくられており、これだけで一つのジャンルを形成していると言ってもいい。つまり、『蛇形刁手』でおこなった実験を香港映画史のなかに組み込もうとするのが『醉拳』ということになる。その実験について、成龍の自伝では、『蛇形刁手』に関連して次のように述べられている。

ほかに話し合ったことで重要だったのは、師と弟子の関係を全く逆にするということだった。普通マーシャル・アーツの映画では、「^{シーフ}師傅」はいつも賢くて尊敬される先生で、弟子から愛され、彼の死が優れた弟子たちを敵討ちに駆り立てる、という設定になっている。(中略) ユエンと僕は、「師傅」を立派な先生ではなく、クレージーな年老いた乞食にすべきだと考えた。(中略) そして、僕の役柄は気高いスーパーマンではなく、単純な田舎者で、行儀作法も野心もなく、その気がないのに、たまたま行き掛かり上いろんなことを学んでしまう、という設定にした。(チェン/ヤン 347)

上の引用では触れられていないが、主人公が孤児であるという設定も

忘れてはならない。家族がいない成龍はある武館で見習いとして住み込んで生活している。武館主はおそらく彼を受け入れたに違いないが、旅に出て不在であった。そのため、留守を預かる師範代から、武館の掃除や殴られるだけの稽古台になることを強要される毎日が続いた。ある日、袁小田（ユエン・シャオティエン）演じる、浮浪者のような格好の老人と出会う。「乞食」と思い込んだ成龍はこの老人を武館に招き、お茶や食事を提供する。実際には蛇形拳の達人である老人は、助けてくれた若者が武館の師範代たちからいじめにあうのを見かねて、功夫を伝授する。『酔拳』では、武館主であり実の父でもある黄麒英がいるが、この父によって、黄飛鴻（成龍）は身体的にも精神的にも未熟であることを理由に知人の蘇乞兒（袁小田）のもとへ修行に行かされる。このように、いずれにおいても、袁小田が父の代理を務めていることは明らかである。すなわち、師匠と弟子、父と子はアナロジーとして置き換えられる。

これら二つの作品は成龍の「功夫キッド」または中国語で「小子（xiaozǐ）」（小偉 100-105）と呼ばれるキャラクター性を決定づけることになった。それは、張建徳の言葉を借りれば、「活発な人間と親しみやすい少年との間を折衷したもので、大抵はいたずら好きだが人を思いやることもできる」（Teo 123）というキャラクター性である。実際には、『點止功夫咁簡單』と『拳精』ですでに演じられたものであるが、これらは前節で論じたように公開が見送られていたため、香港の観客がそれを目にしたのは『蛇形刁手』が初めてということになる。以下ではそれぞれの作品における成龍のキャラクターと袁小田との関係性を詳しく分析する。

1. 『蛇形刁手』

『蛇形刁手』には成龍と袁小田の関係性を明確に示すシーンがある。それは物語の中盤、袁小田が成龍に功夫を伝授する前に三つの条件を提示する場面であるが、その一つとして「師傅」とは呼ばないように求める。その理由は、二人は師弟の関係ではなく友達だからだと述べる。したがって、成龍はこの老人のことを終始「老伯（おじいさん）」と呼び続ける。

成龍は「師と弟子の関係を全く逆にする」と述べているが、正確には上下の関係を水平にするということかもしれない。1970年代には無数の功夫片がつくられているが、袁小田が功夫の師匠を演じる作品として張

徹監督の『洪拳與詠春（邦題：洪家拳対詠春拳）』（1974）を例に挙げて比較してみたい。この作品では、弟子である傅聲（アレクサンダー・フーシェン）は「老伯」ではなく「師傅」と呼びかける。この明確な師弟関係は視線の関係の中にも表れる。つまり、本作で傅聲と袁小田が会話をすると、必ずと言っていいほど視線に上下関係が生まれのである。具体的には、傅聲が地面に横たわれれば袁小田は見下ろして叱咤し（図1、図2）、傅聲が立てば袁小田は座る（図3、図4）ことで、まなざしが常に上下にずれるようにしている。儒教の厳格な上下関係において、視線の上下は直接的に権力の優劣を反映せず、師匠と弟子の視線が水平に打ち消し合うことこそが回避されなければならなかった。それゆえ、スコープサイズが支配的だった1970年代の香港映画において、師匠と弟子の会話は繰り返し編集で紡ぐしかなくなる。しかし、『蛇形刁手』では成龍と袁小田が一つのフレーム内で向き合って会話をする場面が幾度となく現れる（図5）。本作の成龍は、タイトルバックの『點止功夫咁簡單』と同様の舞台上での演武を除くと、初めて登場するシーンでは雑巾がけをしており、飼っている猫と戯れ、稽古台となって受けた傷でうずくまるなど、腰をかがめる場面が多い。袁小田もまた、初登場時にはロープの上で横になっており、成龍と出会うときも武館の前で居眠りをしていたことで道場生たちから暴行を受け、あるいは敵の奇襲に遭って傷を負い立ちあがれない、など地面に横になる場面が多い。従来の功夫片が、上に立つ師匠の導きによって若者が自らの足で立つようになるまでを描いていたとすれば、『蛇形刁手』は両者をともに社会のアウトサイダーとして底辺に据えて、上下の関係をスコープサイズの画面の中で水平的な関係に置き直している。



図1 (01:28:52)



図 2 (01:28:53)



図 3 (01:24:48)



図 4 (01:24:51)



図 5 (00:25:57)

2. 『酔拳』

『酔拳』における成龍は、『蛇形刁手』よりも「いたずら好き」の部分が強調されている。それゆえに主人公の黄飛鴻は父の黄麒英の怒りを買って、蘇乞兒のもとへ修行に行かされてしまう。本作では、成龍は袁小田

のことを「師傅」と呼ぶが、「老伯」と呼んでいたときと異なり、何度も脱走を試みるなど反抗的である。一度、脱走に成功するが、その先で本作の最後の敵となる人物と遭遇し、功夫の腕には自信があった成龍が子ども扱いされ侮辱を受けたことで、袁小田のもとに戻り師弟の関係を回復していく。袁小田の風貌は『蛇形刁手』の乞食とほとんど変わらず、二人の関係は「師弟」として言葉上で異なっているだけでイメージ上は同じであり、やはり水平的な関係性を築く(図6)。それに対して、物語の冒頭、黄麒英と黄飛鴻の間には視線の上下関係が描かれている(図7)。



図6 (00:41:19)



図7 (00:18:25)

クライマックスは、対立する武館の人間が雇った殺し屋に黄麒英が襲われているところへ、修行を終えた黄飛鴻が助けに来るといふ展開になる。この殺し屋は先述のとおり、成龍が脱出した先で出会った人物である。この現場には袁小田も駆けつけ、実の父(黄麒英)と義理の父(蘇乞兒)の二人が見守るなかで、成龍がその成長を見せつける(図8)。蘇乞兒から伝授された酔拳を使って敵を打ち倒したあと、二人の父が成龍に歩み寄り、実の父が息子の肩に手をかけるショットで本作は閉じられる(図9)。このラストショットにおいては、スコープサイズでロングショットから登場人物たちが水平に並んでいる。先に例に挙げた『洪拳興詠春』の場合、敵を打ち倒した主人公に歩み寄るのは愛する女性である。従来の垂直的な関係性の功夫片においては師匠から弟子へ、そして暗示的

にその子供へと垂直的な時間が流れる。成龍の引用にあるように、復讐を果たすことで父（師匠）の意志を子（弟子）が継承していくのである。しかし、『酔拳』や同様のロングショットで締めくくられる『蛇形刁手』の主題は、そのような継承というよりも、子が父との関係を回復させることであり、垂直的な時間ではなく水平的な空間が重要となる。



図 8 (01:47:07)



図 9 (01:51:00)

『蛇形刁手』『酔拳』以降、成龍のキャラクターを模倣する作品が次々と製作されることになるが、袁和平と成龍が生んだこの流行は、1970年代の張徹や劉家良の作品が描いた少林寺という理念的な共同体の物語から、私的な家族における父と子のメロドラマへと功夫片を変えていったのである。換言すれば、これら二本の映画は、時間よりも空間を強調し、抽象的な共同体の歴史的な継承を問題とするのではなく、子が具体的な家族の場を創出する物語を描く。そして、一方通行的な垂直的關係から水平的に構図が変化することで、父子が転倒される可能性も予示されることになる。次節では、この構造を受け継いで自ら監督もした『笑拳怪招』において、父子関係がどのように描かれているかを分析してみたい。

IV. 『笑拳怪招』における父子関係

『笑拳怪招』の物語はほとんど『蛇形刁手』『醉拳』の模倣と言っている。悪役の流派が敵対する流派を追い詰めて殺害する冒頭、成龍に功夫を伝授する師匠の風貌、修行のシーンやクライマックスの決闘シーンまで、袁和平監督の二作品を踏襲していることは明らかである。本作は成龍の初監督作品であるが、第一節で説明した経緯から、「笑拳」というタイトルだけが先にあり、これと初めて成功を手にした二作品を組み合わせさせて発展させることで本作が生まれたと推測できる。言うまでもなく、蛇形拳や酔拳とは異なり、「笑拳」は羅維が創作した実際には存在しない武術である。羅維がどのようなものを想定していたのかは定かではないが、『笑拳怪招』として仕上がった作品で成龍が習得する拳法は、喜怒哀楽の感情を身体の動きで表現しながら戦うというものだった。

物語の導入は『蛇形刁手』とほぼ同じである。「形意門」の人間が清政府の送った刺客によって次々と殺されており、成龍演じる陳興龍の祖父陳鵬飛もまた「形意門」の人間であったため、命を狙われていた。陳鵬飛は身分を隠して、人里離れた場所で孫と一緒に暮らし、その孫には「形意門」の功夫を教えて継承させようとする。この孫と祖父が最初の父子関係として描かれる。「形意門」の功夫が政府から滅ぼされようとしていることを知らない孫は、真面目に修行に励むことなく町に出て賭博や喧嘩に明け暮れる。ある日、喧嘩の腕を買われ、主人公はある武館で用心棒の仕事をするようになる。このとき、彼は武館の看板を「五門門大武館」から「形意門」をもじった「行意門武館」に掛け変えさせる。この看板を目にした刺客は陳鵬飛が近くに潜んでいることを悟り、その居所をつきとめ殺害する。成龍は祖父が殺される現場に駆けつけ助けようとするが、「形意門」の生き残りであり祖父の友人でもある八脚麒麟により、茂みの中で押さえつけられ、目の前で祖父が殺されるのを見ることしかできない。

本作が袁和平作品と異なる点があるとすれば、それはやはり父子の関係である。『蛇形刁手』『酔拳』は父を救出することで、父子の関係を回復する物語であったが、『笑拳怪招』では祖父の救出に失敗し、関係の修復は不可能となる。前者と同様に、陳慧樓演じる杖をつく老人八脚

麒麟が成龍の師匠となって父の役目を引き継ぐが、二人の関係性は袁小田とのそれとは大きく異なっている。なぜなら、最後の戦いが終わったあとのラストシーンで、父子の関係があからさまな形で転倒されているからだ。そのシーンは「子連れ狼」のパロディであり、成龍が拝一刀のように手押し台車を押し、負傷した師匠がそれに乗っており、まるで大五郎のようである。さらには、音楽までもテレビドラマ版『子連れ狼』の主題歌「ててご橋」が流れる。

『點止功夫咁簡單』で成龍は脈絡もなく座頭市のパロディをしていたが、『笑拳怪招』でもまた支離滅裂なパロディを最後に付け加えている。これについては、当時の批評でも厳しく批判された。以下に引用する批評は、洪金寶が監督と主演を兼任した『贊先生與找錢華（邦題：燃えよデブゴン 10 / 友情拳）』（1978）のあるシーンと比較して、両者の監督としての力量を測るものだ。ここで評者が言及しているシーンは、主演でもある洪金寶が師匠を殺した敵の一人を打ち倒したあとで、その息絶えた相手に向かって言葉を投げかけるという場面である。その台詞がユーモアを含んでいたために、劇場内では笑いが起きたことを受けて以下のように論じる。

〔『贊先生與找錢華』の：引用者注〕このシーンは香港映画では（テレビも含めて）ほとんど見られないものである。なぜなら、喜劇と悲劇をこれほどまでも接近させているからだ。（中略）似たようなシーンは成龍が監督・編集・主演した『笑拳怪招』のラストにも現れる。しかし、その境地は大きく劣っている。成龍は仇を討ったあと、地面にひざまずき、祖父の名前を言いながら大声で泣く。次のショット（成龍は手押し台車を押し、それには傷を負った師匠が乗っている。そして『子連れ狼』の主題曲が流れる）がその空気を壊してしまう。洪金寶と成龍の監督としての才能の差は明白である。（吳昊 30-31）

一言でまとめると、洪金寶は複雑な感情を表現することができるのに対し、成龍にはそれができないというわけだ。たしかに、唐突なラストシーンは見る者を混乱させるだろう。しかし、このパロディは父子関係の転倒

を直接的に提示もする。

袁小田と陳慧樓では、父としての描き方自体にも差異が確認できる。『蛇形刁手』と『醉拳』では、クライマックスの戦いの間中、父がその戦いを見守り、子の勝利を見届け、その成長を認めていた。だが、『笑拳怪招』では、その勝利を目にするものは誰もいない。監督の成龍は、敵に勝利したあと、超ロングショットを挿入することで子の孤独をあえて強調する(図10)。復讐を達成した主人公が見つめる先は宙吊りにされ、子は虚空に目をやり慟哭するしかない(図11)。唐突な「子連れ狼」パロディはこの直後に続くものである。成龍は師匠と父子の関係を築くでも師弟の関係を強化するでもなく、やはり虚空を見つめている(図12)。修行していたときには築けていた水平的関係もラストショットでは上下にずれが生じており、お互いの視線が交わされることもない。このラストショットが観客の混乱を招くとすれば、それは「子連れ狼」パロディによるものだけではない。その理由は、本作のラストが、従来の作品からも『蛇形刁手』や『醉拳』からも逸脱し、観客の解釈を拒絶して結末を宙吊りにしているからだ。次節では、この支離滅裂な演出が契機となって、成龍の監督としてのイメージが俳優の身体を通して表出していること、そして、このことによって作品世界に混乱が生じていることを論じる。



図10 (01:36:24)



図11 (01:36:32)



図 12 (01:36:48)

V. 父と子、あるいは監督と俳優

監督の視線はカメラを通して常にスクリーン上に投影されているとしても、その姿がカメラの前に現れることは、自作自演映画やアルフレッド・ヒッチコックのような特殊な例を除けばほとんどない。ただし、演出者として撮影を統括する監督のイメージが前景化してくる瞬間はどの映画にもあり、『笑拳怪招』の場合は、その瞬間の一つが支離滅裂なラストショットであることは前節で引用した批評が示唆する通りである。つまり、解釈に混乱が生じたとき、その責任を帰すべき対象として監督が現れてくる。あるいは、比較対象として挙げられている『贊先生與找錢華』のように、巧みな演出が認められたとき、同様に監督の技術が際立たされる。どちらにしろ、観客の解釈の中で良くも悪くも何らかのノイズが生じたときに、カメラの背後でシーンを統括し、観客の視線を統御する監督のイメージが観客に要求される。

自作自演映画が特殊であるのは、その前景化される監督の姿が俳優の身体を経由して画面上に視覚化されている点である。『贊先生與找錢華』の洪金寶は、涙を流しながらも絶命した相手に向かって強がって怒ってみせる演技を30秒ほどのワンショットの中におさめており、俳優としての身体を一貫させ、物語世界を守ることでアンビバレントな感情を表現している。一方、『笑拳怪招』は、前節で論じたように、最後の支離滅裂さは脈絡のないパロディだけが原因ではなく、『蛇形刁手』や『醉拳』のように家族のメロドラマへ回収することなく、唐突に物語を中断したことが原因でもある。師匠が父になりえず、子が水平的空間の家族を回復するラストを描かなかったのは、自作自演によって父と子が一つの身体的な

かに混在していたからに他ならない。

このことを詳しく分析してみる。ラストショットの前にある超ロングショット(図10)と座り込んだ成龍を捉えるフルショット(図11)も、支離滅裂な結末に対して重要な働きを持ち、監督の前景化はこの時点からはじまっている。というのも、この超ロングショットは敵が絶命する瞬間に挿入されるショットであり、この瞬間において成龍はその視線を向ける相手を喪失し、そこに息づくものは、演技をする俳優の成龍とそれを遠く離れたところから見つめるカメラ=監督の成龍のみとなるからである。したがって、この超ロングショットとその次のフルショットは、カメラを介して見るものと見られるものが一対となって顕現する、極めて純粋な自作自演がおこなわれている場面となる。そして、成龍は図11のフルショットから図12のパロディへと転換するなかで、物語を切断し、同時に俳優としての演技の一貫性もまた切断してしまう。図11のショットで慟哭し、感情を表現していた成龍の顔は図12で一転、感情を読み取ることができない曖昧な表情に変わる。身体内のイメージの混在は物語世界の混乱に変わり、ラストショットの成龍の身体には、これまで演じられてきたキャラクターとは異なる身体性が介入してきているようである。この異質の身体性こそ、この身体を、さらにはこの空間全体を統括している監督の身体性に他ならない。

『笑拳怪招』が1970年代末に起きた香港映画の転換を象徴する作品であるのは、これまで論じてきたように、監督と俳優の境界が不安定となっているからである。この不安定な関係性は、『笑拳怪招』においては意図せず生まれたものかもしれないが、成龍はその後、俳優と監督のイメージの二重化を意図的に起こしている。それは、『A計画(邦題:プロジェクトA)』(1983)や『警察故事(邦題:ポリス・ストーリー/香港国際警察)』(1985)におけるスタント・シーンのスペクタクル化、またはエンドクレジットにおけるNGシーンに表れる。これらは、典型的な「自写のマゾヒズム」を示すシーンでもある。これらのシーンにおいて、成龍は監督として振る舞う身体を露骨に観客に見せつけている。

チャップリン、キートン、ハロルド・ロイドら、「自写のマゾヒズム」の監督たちは、俳優としての身体との境界は厳密に守っていた。彼らには独自のキャラクターがあり、それを徹底的に守ることで自身のスター・イ

メージを保持する。しかし、彼らにオマージュを捧げる成龍は、その境界をあえて曖昧にしていく。そして、監督と俳優のイメージが二重化する身体を、成龍は自らの意思をもって高所から墜落させる。成龍にとって「自写のマゾヒズム」は監督イメージの墜落である。この差異の元となる大きな要因は、1920年代ハリウッド映画と1980年代香港映画の製作環境の差異にあることは言うまでもない。実際、この時期の香港映画は、成龍だけではなく多くの監督がカメラの前に現れ、多くの俳優が監督へと転身するか二つの役職を兼任した。カメラの前後を監督と俳優が過剰に往来する両者の混乱状態は、1980年代香港映画を特徴づけるものの一つである。俳優から監督になるケースや自作自演の作品は香港映画でも珍しいことではなかったが、『笑拳怪招』は監督と俳優の関係を混乱状態に陥れたという点で、1980年代の黄金期を導き入れる先駆的作品となる。

おわりに

『笑拳怪招』は成龍の初めての監督作品であるが、感情とマーシャル・アーツを結び付けるというアイデアの種を撒いたのは羅維であり、成龍が意欲的に製作したのでもなく、本作の演出は批判を受けさせえた。成龍の作家性という点では、評価が難しい作品であり、実際、先行研究でも詳細な分析は避けられてきた。本論文は、作家性に目を向けるのではなく、成龍の監督としての未熟さにあえて光をあてることで、俳優と監督のイメージが混乱する瞬間を明らかにした。これは「身体化する監督 (embodied director)」とも呼べる現象であり、ほかの作品に適用することもできるだろう。とりわけ、1980年代以降の黄金期香港映画では、監督が俳優をする、または、俳優が監督になる、といった両者の交換が頻繁に見られる。つまり、この時期の香港映画では、監督のイメージが他の国や地域の映画産業ほどに固定化したものではなかったのである。

1980年代から1990年代半ばまで、香港映画は興行収益と製作本数ともに絶頂期にあった。この黄金期を対象としたこれまでの香港映画研究では、許鞍華(アン・ホイ)や徐克(ツイ・ハーク)といった新浪潮(ニューウェーブ)監督の作家性に対し、テキスト分析からアプローチするもの

が多かったが、その前提として、黄金期香港映画の監督イメージがどのように形成されていたかを明確にしなければならない。というのも、この時期の香港映画は監督と俳優がヘゲモニーの闘争をしており、両者は混乱状態にあったのである。このとき、本論文が提示した「身体化する監督」という視点は、監督のイメージを具体化するうえで有効な手段の一つとなる。

註

- 1 例外的な研究として、バスター・キートンと比較したもの (Duncan)、ドゥルーズ = ガタリの機械論と結びつけるもの (Coonfield)、アクション・シーンをダンスとして分析を試みるもの (Anderson)、などがある。
- 2 『鬼手十八翻』はその後、『笑拳怪招』の未使用フィルムと成龍に似せた俳優で追加撮影したものを継ぎ接ぎして、羅維影業有限公司が1983年に『龍騰虎躍 (邦題: ジャッキー・チェンの醒拳)』として公開した。
- 3 張徹は自身の独立プロダクションである長弓電影公司を持っており、そこで姜大衛監督の『怪人怪事』(1974) や狄龍監督の『電單車』(1974) が製作された。
- 4 陳清偉 (2000) の統計を参照。
- 5 トップ10作品において独立プロダクションで製作された『笑拳怪招』以外のタイトルと会社名は以下のとおりである。『牆内牆外』(續續影業有限公司)、『點指兵兵』(珠城製片有限公司)、『林亞珍老虎魚蝦蟹』(大馬影片公司)、『搏命單刀奪命槍』(嘉寶影業有限公司)、『無名小卒』(光鋒影業公司)。
- 6 1970年代の香港には大きく①邵氏線②嘉禾線③麗聲線④雙南線と四つの配給網(院線)があったが、邵氏線は自社作品のみを上映し、雙南線は左派系の作品を上映していたために独立プロダクションからは忌避されていた。したがって、嘉禾線と麗聲線に独立プロダクションは依存するしかなかったが、嘉禾線も自社作品があればそちらが優先された(木木18)。

引用文献リスト

チェン、ジャッキー／ジェフ・ヤン『I AM JACKIE CHAN——僕はジャッキー・チェン 初めて語られる香港帝王の素顔』、西間木洋子訳、近代映画社、1999年。

中村秀之『瓦礫の天使たち——ベンヤミンから「映画」の見果てぬ夢へ』、せりか書房、2010年。

陳清偉『香港電影工業結構及市場分析』、電影雙周刊出版社、2000年。

剛譯「鄒文懷：國片進軍國際市場的先鋒」『嘉禾電影』、四海出版事業、88期、1979年、pp.23-25。

劉亞佛「獨立製片風起雲湧搶拍喜劇片」『銀色世界』、銀色世界出版公司、52期、1974年、pp.20-21。

木木「獨立製片新地盤：聯華線」『電影雙周刊』、電影雙周刊出版社、31期、1980年、pp.18-19。

唐棠「成龍把電影圈咁得天翻地覆！」『銀色世界』、銀色世界出版公司、109期、1979年、pp.44-45。

吳昊「功夫喜劇：冤家・時空・自嘲（中）」『電影雙周刊』、電影雙周刊出版社、8期、1979年、pp.31-31。

小偉「小子、差人、冒險家」、蒲鋒／劉欽編『乘風變化——嘉禾電影研究』、香港電影資料館、2013年、pp.100-105。

亞佛「獨立製片風雲際會」『銀色世界』、銀色世界出版公司、49期、1974年、pp.28-29。

雁兒「香港小森美 吳耀漢訪問記」『大特寫』、大特寫出版社、28期、1977年、pp.34-35。

鍾寶賢『香港影視業百年 增訂版』、三聯書店（香港）有限公司、2011年。

Anderson, Aaron. “Violent Dances in Martial Arts Films.” *Jump Cut*, no. 44, 2001, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc44.2001/aarona/aaron1.html> (2018年7月7日閲覧)

Bordwell, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, 2nd ed, Irvington Way Institute Press, 2011.

Coonfield, Gordon. “Thinking Machinically, or, the Techno Aesthetic of Jackie Chan: Toward a Deleuze-Guattarian Media Studies.” *Critical Studies in Media Communication*, vol. 23, no.4, 2006, pp.285-301.

- Duncan, Sydney. "'The Traditional Thing' in 'the Modern Age': Contextual Perspectives on Buster Keaton and Jackie Chan." *New Review of Film and Television Studies*, vol.5, no.3, 2007, pp.353-367.
- Dyer, Richard. *Stars*, British Film Institute, 1979. (リチャード・ダイアー『映画スターの〈リアリティ〉——拡散する「自己」』、浅見克彦訳、青弓社、2006年。)
- Fore, Steve. "Life Imitates Entertainment: Home and Dislocation in the Films of Jackie Chan." *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, edited by Esther Yau, U of Minnesota P, 2001, pp.115-141.
- Gallagher, Mark. *Action Figures: Men, Action Films, and Contemporary Adventure Narratives*, Palgrave Macmillan, 2006.
- Lee, Leo Ou-fan. "Two Films from Hong Kong: Parody and Allegory." *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, edited by Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack and Esther Yau, Cambridge UP, 1994, pp.202-215.
- Lii, Ding-Tzann. "A Colonized Empire: Reflections on the Expansion of Hong Kong Films in Asian Countries." *Trajectories: Inter-Asia Cultural Studies*, edited by Kuan-Hsing Chen, Routledge, 1998, pp.122-141.
- Lo, Kwai-Cheung. "Muscles and Subjectivity: A Short History of Masculine Body in Hong Kong Popular Culture," *Camera Obscura*, vol.13, no.3, pp.107-125.
- Lo, Kwai-Cheung. "Double Negations: Hong Kong Cultural Identity in Hollywood's Transnational Representations." *Cultural Studies*, vol.15, no. 3/4, 2001, pp.464-485.
- Sek, Kei. "The Development of 'Martial Arts' in Hong Kong Cinema." *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film*, Urban Council, 1980, pp.27-38.
- Shu, Yuan. "Reading the Kung Fu Film in an American Context: From Bruce Lee to Jackie Chan." *Journal of Popular Film and Television*, vol.31, no.2, 2003, pp.50-59.
- Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institute, 1997.

フィルモグラフィ

『洪拳與詠春』張徹監督、邵氏兄弟(香港)有限公司、1974年
(DVD、天映娛樂有限公司、2006年)

『拳精』 羅維監督、羅維影業有限公司、1978 年

(Blu-ray、パラマウント、2012 年)

『カンニング・モンキー／天中拳』 陳誌華監督、羅維影業有限公司、1978 年

(Blu-ray、パラマウント、2012 年)

『スネーキーモンキー／蛇拳』 袁和平監督、思遠影業公司、1978 年

(Blu-ray、ソニー、2013 年)

『ドラックモンキー／酔拳』 袁和平監督、思遠影業公司、1978 年

(Blu-ray、ソニー、2013 年)

『クレージーモンキー／笑拳』 成龍監督、豊年影業公司、1979 年

(Blu-ray、パラマウント、2012 年)

*本論文は日本学術振興会若手研究者海外挑戦プログラム(2017年度)による
研究助成の成果の一つである。

香港の新派武侠映画における日本映画の影響と その後の新たな発展 —— 武侠映画におけるワイヤーアクションに見る技術の吸収と改良

鄭 知硯

概要

本稿は、1960年代前後の香港映画業界がいかに関日本映画から技術を吸収したのかという経緯を踏まえ、ワイヤーアクションという技術に着目し映画の内容的な側面からこの技術吸収の意味と貢献を考察していく。1950年代から邵氏によって次第に関日本から香港映画に輸入された、イーストマン・カラー、シネスコ、照明、ワイヤーアクションなどの技術的助けを得た香港北京語映画は急速に「現代化」の道を歩んで行った。そして、香港映画業界で武術指導を務めた劉佳良と唐佳が日本映画からワイヤーアクションの技術を撮取・改良しつつ、1960年代ブームになった新派武侠映画でも応用した。この技術の活用によって、香港新派武侠映画は、技術と資金の乏しかった旧派武侠映画とは明白に区別されたジャンルとなり、市場における主流の地位を占めるようになった。このように、ワイヤーアクションに代表される技術的な成熟と香港映画におけるスペクタクル的表現との関連性が明白であることを指摘した。

キーワード

香港映画、日本映画、影響、技術、ワイヤーアクション

はじめに

1960年代以降の香港映画が、世界市場の中で成功を収めていったことに関して、これまでの先行研究では、20世紀後半の経済のグローバル化の枠組みの中で捉えようとしたり、あるいは、世界的な市場の中で、業界交流と産業現代化を論じることが多かった。例えば1950年代から、香港の北京語映画会社の代表になった邵氏兄弟有限公司が日本

映画業界との合作を押し進め、人材の導入、ジャンルの改良、技術の革新と設備増設などによって、大規模な現代化改革を行ったことによって、新派武侠映画は「まさに現代化を実行へ邁進した一つの転換期に違いない」ことが論じられてきている（邱 [2006] 222）。また、1970年代から香港映画が世界市場で商業的な成功を収めたのは、当時の世界ではなじみが薄かったが、長い歴史と中国的な特徴を兼備する武侠映画というジャンル映画があったためであるという見解が述べられている（Desser 168）。ただし、これまでの先行研究は映画産業と映画製作会社から検証されることが多かったが、このような交流の歴史的背景によって、映画内容の点においてどのような変化が生じてきたかを、ミザンセンや映画技法などの視点から行う考察は不十分だったと言えるだろう。

そこで、1960年代前後の香港映画業界がいかに日本映画から技術を吸収したのかという経緯を踏まえ、一つの技術に着目し、映画の内容的な側面からこの技術吸収の意味と貢献を考察することが本論文の目的である。

その技術とはワイヤーアクションであり、英語では「wirework」あるいは「wire-fu」と表示され、俳優、オブジェクトあるいはスタントマンがワイヤーロープに吊られた状態で、「ライティングと距離を注意深くコントロールして吊り糸を消し、まるで宙に浮いているようなシーンを作り出す」（中子 31）、映画や舞台ドラマの特殊撮影の一種である。

香港や中国大陸では「wire」の発音に従って「威也（wēi yě）」（香港電影資料館 71）または「威亚（wēi yà）」（网易）と呼ばれるが、「吊钢丝（ロープに吊られた）」（魏 / 竹）という表現も見られる。

中国語圏のアクション映画においてワイヤーアクションが使用された知名度が高い作品としては、徐克（ツイ・ハーク）の『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・チャイナ』や、李安（アン・リー）の『グリーン・デスティニー』あるいは2002年の香港・中国合作による武侠映画『HERO』が挙げられるだろう。

本論文では、1960年代から香港の映画業界がいかに自らワイヤーアクション技術を摂取・改良したのかを解明するため、幾つかの映画を取り上げ、ワイヤーアクションの応用を考察する。ワイヤーアクションがいかに香港映画で成長していったかについて考察することは、この過程にお

いて香港新派武侠映画における「スペクタクル的表現」が進化していった一面を窺う可能性を持つのである。

I. 前史——1960年代香港広東語映画の中のワイヤーアクション

中国語圏におけるワイヤーアクションの使用は、1928年の映画『火焼紅蓮寺』まで遡ることができるという論述が見られるが、映像により確認できるのは、1960年代初期の広東語の旧派武侠映画（神怪武侠映画とも呼ぶ）である。この時期の旧派武侠映画の特徴を述べると、「人物が善悪で分けられ」「内容が説教的である」「技術や殺陣が粗雑である」（邱 [2006] 291）、および「オカルトの要素が強調されている」などの点が指摘されている（羅 13）。

先行研究では「縮尺模型（模型特技）」、「フィルムに絵をつける（动画特技）」、「二重露出／光学合成（叠印特技）」、「ワイヤーアクション（吊挂拍摄）」、「特殊メイク（人体化粧）」、「効果音（音响特技）」などの、旧派武侠映画で多用されていた特殊撮影の手法が挙げられている。ここで、言及された「ワイヤーアクション（吊挂拍摄）」は、セットを吊ることで空に漂っている様子を表す効果である。『如来神掌』の武術指導を務めた陳少鵬によれば、彼はサーカスから「威也」の技術を取り入れ、『如来神掌』シリーズでも運用した（香港電影資料館 69）。『如来神掌四集大結局』（1964）¹における鼎の揺れ動く姿から判断すると（04:57-05:02）、この場面はワイヤーアクションによって撮られたことが明らかである。さらに、三人の人物が懸崖の間を飛ぶシーン（50:48-50:56）では、人物の「飛ぶ」や「翔ぶ」姿がいかにも表現されていたのが分かる。それは、俳優の身体運用で遠距離を飛ぶ代わりに、フィルムに絵をつけるアニメ、及び光学合成という手法によって作られた効果である。

つまり1960年代前半の広東語武侠映画では、「飛ぶ」や「翔ぶ」など遠距離を移動する仕草が、特殊撮影で作られたことが分かる。そして、ワイヤーアクションの原理に近いと見られるセットを吊る手法があったが、俳優には用いられなかった。1960年代初期までの旧派武侠映画について、その「原始的・オカルト・特撮の要素」の存在の理由として当時の広東語映画における「製作周期が短い」「資金・技術の乏しかった」とい

う特徴が挙げられたこと（邱 [2006] 291）によって、『如来神掌』ではつきり見られるワイヤーアクション技術の未熟さと粗雑な視覚的効果が存在している原因が明らかになる。

II. 土台——1960年代初期北京語映画における技術の吸収

一方、広東語映画のライバルであった邵氏兄弟有限公司を代表とする北京語映画会社は1950年代末期から「外国人材の導入、ジャンルを開拓、設備を増設すること」によって、「現代化」の道を歩き始めた（邱[2006] 263）。導入された様々な技術のうち、イーストマン・カラー、シネスコ、照明、コンテ作成などの他にワイヤーアクションもその中の一つとして考えられる。

ここで、かつて邵氏のカメラマンを務めた西本正²（1921-1997）の貢献に触れておきたい。当時、西本の撮影助手として働いていた劉観偉（1949-）によれば、1950年代、邵氏は、イーストマン・カラー映画を撮る意欲を持っていたので、元々満洲映画協会のカメラマンであった西本を招き、彼の援助で、邵氏最初のイーストマン・カラー映画が作られた（邱 [2012] 33）。西本本人によると、1960年、彼が香港に来たときに撮った映画は李翰祥監督の『楊貴妃』（1962）であった。この時期の邵氏の設備について、彼は下記のように述べた。

ところが電力が足りないんですよ、カラーを撮るには。スタジオはそれだけの容量がないわけです。それでもって、ものすごい古いスタジオだから、ライトは古いライトばかりだし。これは現像を日本に出して補正しないとイケないから、現像は日本の東洋現像所でやることを僕が指示しました。（西本 111 下線は引用者）

西本正の記述によれば、1960年代初期、カラー映画を撮る際に邵氏のスタッフが直面した苦境、即ち技術・設備の貧困が明らかになる。1960年から西本正は技術者として邵氏に務め、香港のスタッフにカラーやライティングのやり方を全部教える形になった。

次に、「シネスコ」の普及が挙げられる。いわゆる「シネスコ」は、元々

20世紀フォックス社の登録商標である「シネマスコープ」の略称であり、現在はアナモフィック・レンズ方式ワイドスクリーンを意味する言葉として名詞化しており、一般に普及した画面縦横の比は1:2.35である(岩本711)。1950年代から、シネスコの技術は欧米映画の中で活用されたことにより、日本でも1950年代後半から1960年代に流行した。しかし、1963年以前、設備の貧困及び照明技術の不足のために、香港のシネマスコープは技術的に進んでいなかった³。当時の中国のカメラマンにはシネスコの実現は不可能と考えられた。そのため、西本正は、東宝によって開発された東宝スコープを香港へ持ってきた。彼の指示に従い、『武則天』(李翰祥監督 1960年)という映画が製作され、これは香港での最初のシネスコのカラーで撮った映画である。邵氏によって導入された「シネスコ」は、「邵氏総芸体弧形闊銀幕(SHAW SCOPE)」と命名され、普及した。

1963年、邵氏の「邵氏総芸体弧形闊銀幕(SHAW SCOPE)」を用いた映画『梁山伯與祝英台』が上映された。李翰祥、胡金銓、西本正などのスタッフが雲集し、大量な資金、「シネスコ」、特殊撮影などの先進的な技術を惜しまず投入した『梁山伯與祝英台』は、邵氏の一流大作だったと言える。この映画の最後の「化蝶」シーン(1:25:17-1:25:44)で応用された様々な特殊撮影が、当時東宝特殊技術部に務めた円谷英二の製作によるものであることが注目される(西本/山田/山根 136-137)。「化蝶」には、『梁山伯與祝英台』における主人公の梁山伯と祝英台が天上に上がっていく場面が示されている。この場面の構図と人物の仕草は、1956年円谷が特撮監督を務めた映画『白夫人の妖恋』の結末のシーン(57:59-58:13)を連想させるものである。

『白夫人の妖恋』⁴におけるシーンでは、日本で最初にブルーバック撮影による合成が応用されたと考えられる(朝日ソノラマ 65)。映像を照合すると、『梁山伯與祝英台』では、1956年『白夫人の妖恋』におけるワイヤーアクションとブルーバックで用いられたシーンがそのまま再現されたといえるだろう。

ただ、1956年の『白夫人の妖恋』でも1963年の『梁山伯與祝英台』でも、当時円谷が使ったワイヤーアクションにはある特徴を窺うことができる。『白夫人の妖恋』では、俳優が地面から吊られて天にゆっくり上がっ

た画面があり、『梁山伯與祝英台』でも同じような垂直の方向での空中浮遊しか表現されなかった。つまり、1963年まで、広東語映画会社より資金・技術の豊かだった邵氏は、「特撮の神様」と呼ばれる円谷英二の力を借りて映画の中でワイヤーアクションを応用することができたが、その応用には「垂直方向」または「速度が遅い」という限界があったことが指摘できる。

それでは、香港映画におけるワイヤーアクションの応用がいつから進化したのかについて、次に1966年の北京語武俠映画『雲海玉弓縁』と、武術指導としての劉家良と唐佳の貢献を提示していきたい。

Ⅲ. 背景——香港映画における武術指導の役割

二人に関する議論に入る前に香港映画、とくにアクション映画における「武術指導」という職位の役割を明確にしておきたい。

まず、歴史的にみると、香港映画業界における武術指導の活躍は1938年まで遡ることができる（中国大陸は1927年）。1940年代、いくつかの武俠映画が香港で作られたが、当時の武俠映画の戦闘スタイルは格闘よりも舞台上で演じられた京劇の踊りに近く、単純で定式化された仕草が多用されていたために、武術指導が雇われたケースは少なかったと見られる（香港電影資料館 80）。

1950年代にわたって活躍していた武術指導は袁小田、關正良、徐松鶴、陳少鵬など、上海の京劇学校で学んだ何人かが挙げられる⁵。50年代後半香港のアクション映画における戦闘のスタイルは黒澤明や『座頭市』シリーズなどの影響を受けて「写実」的な傾向が見られるようになった（魏／竹）。この時期に盛んであった『黄飛鴻』シリーズ（59部）は、当時一番数多くの武術指導が働いていた映画シリーズと言われている。1960年代、「第二代」と呼ばれる劉家良、唐佳、韓英傑などの武術指導たちが輩出され、その中で、韓英傑と唐佳は京劇の技を受け継いだ人であり、劉家良は武術家である父の劉湛から武芸を学んできた。

1970年代に活躍した「第三代」の中には、武術指導以外に俳優・監督として知名度が高い何人かが数えられ、さらに成龍（ジャッキー・チェン）、洪金宝（サム・ハン・キンポー）、袁和平（ユエン・ウーピン）のよ

うにハリウッドで活動し始め、国際的な注目を浴びた人物がいる。そして1980年代に香港映画業界で輝いた徐克監督の武術指導を担当した陳小東は、香港映画の「第四代」武術指導と呼ばれている。

時間が経つにつれて、武術指導の人数が増える一方、この職位の役割は、香港映画の発展に伴って変化していく傾向が見られる。1940年代、武術指導を雇った武侠映画はまだ少なく、1950年代の武術指導たちは、俳優によって兼任されたり場合によっては、武術指導を担当しながら、スタント・マンや映画における動物や怪獣を演じたことも見られる（香港電影資料館 80）。1960年代に入ると、武侠映画のブーム、及び監督張徹（1923-2002）、胡金銓（1931-1997）⁶の活動に伴い、武術指導と監督が密接に共同作業を行う時代を迎えた。当時の雑誌『南国電影』や武術指導たちの回想録を照合すると、1960年代における武術指導の三つの主要な役割をまとめることができる。

A) 武器・武術の動作のデザイン

張徹の映画撮影における劉家良、唐佳の役割について、「映画の武術指導、唐佳・劉家良」という記事の中で、下記のように述べられている。

（前略）毎回、台本を手に入れたら、唐佳と劉家良は、必ず丁寧
に戦闘のシーンにおける人物の仕草、敵の対応を研究する。（中略）
そのため、武侠映画で様々な斬新な仕草と武器の使い方を創出して
きただけでなく、カンフー映画においても二人によって新しい動
作がかなり出来上がるようになった。（南国 [1972] 83）

ちなみに、武術指導の仕事において、唐・劉が二人の個性・特長によってそれぞれの役に重点を置いたことがわかる。唐佳は「劉家良はカンフー、格闘の仕草を多用した一方、私の方は武器を愛用し、新奇さを求めつつ、兵器の変化を重視した」（香港電影資料館 71）という。

B) 特撮などの効果のデザイン

武術指導が特殊効果に貢献したことは何人かの監督や武術指導によって指摘されている。例えば、『俠女』で国際的な評価を受けた監督

胡金銓は、かつて彼の武術指導であった韓英傑について映画にトランポリンをもたらしたことを指摘した（フー 98）。また、「第二代」の劉家良はワイヤーや煙など効果に工夫したことを提示し（香港電影資料館 71）、「第四代」の陳小東も映画におけるワイヤレスの使い方をデザインしたことを述べた（同 73）。

C) 戦闘シーンの演出のデザイン

武術指導は人物の仕草、敵の対応、特殊効果をデザインした上に、さらに物語の全体的な文脈の中で、一つ一つの戦闘シーンにおける演出の流れを創造することができる。1970年代に香港映画業界で武術指導を務めた袁和平は、台本における戦闘シーンに関する描写は具体的ではないと述べ、そのために彼は「物語の全体の性質を理解した上で、物語はいかに戦闘のシーケンスによって推進・発展されるかも配慮する」と言う（同 76）。また、凌雲は、劉家良によってデザインした戦闘シーンの演出は、独特であり合理性が高いシーンとなっていたと示唆した（同 70）。その他、場合によれば、武術指導が監督と共同でカット割り（コンテ）を決めることも見られる。例えば、胡金銓によると、コンテの製作は基本的に武術指導の韓英傑と相談した上で、更にカメラマン西本正と打ち合わせる形をとったと述べた（フー 144）。

以上では、1960年代を中心に、香港映画業界の文脈の中で武術指導の役割を浮き彫りにしてきた。監督、俳優、武術指導の個性や特長によってさらに業務分担の状況にバリエーションも生まれるが、一つの武俠映画で武術指導が担った基本的な役割を明確にした一方、積極的に自分の知恵を生かした武術指導たちは、武俠映画に新たな創造をもたらしたことによって不可欠な存在であったと考えられる。

IV. 進化——劉家良、唐佳によるワイヤーアクションの改良

1965年、邵氏は「カラー武俠世紀」⁷の企画を宣言し、大量の武俠映画の製作が始まった。「カラー武俠世紀」の最初の作品である『江湖奇俠』の演出には、監督の徐增宏のほかに、武術指導を務めた劉家良、唐佳という二人が携わった。

劉家良は1934年広東省広州市で生まれ、1948年家族と一緒に香港へ移住し、1950年代から映画業界に身を投じた。唐佳は1937年生まれで、広東語映画業界で活躍した武術指導袁小田の弟子であった。1963年、劉家良は唐佳の招きに応じて映画『南龍北鳳』の武術指導を務め、二人は相棒として活動を始めた。1965年『江湖奇俠』をきっかけとして、二人は邵氏に入り、長期にわたって邵氏のスタッフとして活躍し始めた。1966年、邵氏で武術指導を担当しながら、二人は長城電影公司の映画『雲海玉弓縁』の製作に参加した。その際、『雲海玉弓縁』の監督張鑫炎に誘われ、これまでの京劇と違う武侠映画のスタイルを作ろうと要求された劉家良は「京劇っぽくしか見えない」戦闘を改良することを念頭に置き、ワイヤーアクションの使用を考え始めた（魏 / 竹）。

この映画では劉家良、唐佳の二人がワイヤーアクションショットをデザインし、劉家良によれば、彼らによって作られたワイヤーの方法は今まで「香港にはなかった」（网易娛樂）ものであった。さらに、映画におけるワイヤーアクションの応用と日本映画との関連性について、劉家良のインタビューでは、次のような対話がある。

——映画『雲海玉弓縁』の中で、ワイヤーアクションを改良したのには、日本映画を学んだ部分がありましたか？

劉家良：ええ、『紅影飛天俠』から学んだ、いい映画でした。以前ワイヤーを見たとき、両端で縛って吊らしたが、そう簡単ではなかった。両端の距離が長いなら、ロープは低くなってしまふ。どうする？ 思いついたのは、梁にある照明のところにロープを縛り、下にスライダーを設定することだった。だが、ロープの様子が消えないなら、バレることになってしまうので、樹などのセットをカメラの前に配置してロープを隠す。ロープを発想したのはどこからかと言えばそれは日本から学んだことだ。（魏 / 竹）

ここで語られている日本映画の『紅影飛天俠』の正体は、『仮面の忍者 赤影』（テレビ特撮版、1967-68）のことを指すようである。あるいは映画版の『飛びだす冒険映画 赤影』（1969）の可能性もあるだろう。前述したように、ワイヤーアクションはすでに10年以上も前から日本映画

で使用されていたのである。

さらに、ワイヤーアクションを改良した効果を確認するため、『雲海玉弓縁』の映像分析を行いたい。下記の表1には、『雲海玉弓縁』におけるワイヤーアクションのショットが整理されている。ここで、具体的な分析に入る前に、まず表において、どのようにワイヤーアクションが使われていると判断したのかの根拠について述べておきたい。1960年代にはワイヤーアクション以外に、トランポリンの技術も武俠映画に導入され、トランポリンによって成立された「跳ぶ」動作は胡金銓の映画（『俠女』[1971] など）で重要な役割を果たしていた。その他、フィルムを逆回しすることによって、画面における運動の時間順を逆にして自然状態ではできない空中までの「跳ぶ」動作も実現させることも可能である。『雲海玉弓縁』におけるトランポリンと逆回し技術について、ショットごとに具体的な映像に分析を加えることによって、二つの技術が応用されていないショットを判別することができる。例えば、トランポリンが設置されていない地面が移されるショット、または画面における細部が厳密に時間順のロジックに従っているショットを分別することによって、このショットが成立した過程におけるワイヤーの使用も明確になるであろう⁹。

表1-『雲海玉弓縁』におけるワイヤーアクションのショット

番号	開始時間	人物動作	番号	開始時間	人物動作
1	23:59	天頂まで飛ぶ	6	58:04	前に飛ぶ
2	43:52	地面に飛び降りる	7	58:06	後ろの机まで飛ぶ
3	44:56	逆立ち	8	58:08	机から飛び出す
4	44:56	逆立ちで空に上がる	9	58:58	高所から飛び降りる
5	57:59	後ろに飛び移る	10	80:36	相手の頭の上を飛んで超える

表1から『雲海玉弓縁』におけるワイヤーアクション応用の特徴を考察してみると、以下の分析結果を得ることができる。

A) 劉家良が言った通り、前景に樹などのセットを置いてロープを隠す方法が多用されている（ショット4）。もう一つの方法は、人物が「飛び上がる」瞬間で、上半身が画面外の空間に入ることを描写してロープの存在を隠す手法である（ショット3、6-8、10）。

B) 映画において、「天頂まで飛ぶ」（ショット1、4）、「上から降りる」

(ショット9)などの「垂直的な」移動のほかに、前景から奥までの移動、あるいは逆方向への「後退」(ショット7)も表現されているが、画面における横に移動する「飛ぶ」はなかった。

1964年の広東語武侠映画『如来神掌』と比べると、「アニメ」の代わりに俳優の身体運動で「飛ぶ」動作を表現し、特殊撮影の真実感が一層上がったことが分かる。

ワイヤーアクションの応用によって『雲海玉弓縁』は、六十万の興行成績を挙げて、大成功を収めた。『雲海玉弓縁』の成功に対し、劉家良は「この映画は、良く売れた、三十万の資金で、六十万の興行成績を挙げた。邵氏会社と邵逸夫がひどく驚いた。彼らの興行成績はいつも対比された」(魏/竹)と述べた。上述から見ると、劉家良と唐佳は積極的に日本映画からワイヤーアクションの技術を摂取した一方、外来の技術をそのまま使うのではなく、自分の知恵や経験などを活用し、ワイヤーアクションを改良したことが分かる。ワイヤーアクション技術の香港映画での使用は、強く日本映画の影響を受けながら、香港のオリジナルの技術や改良を加えることで成長できたのである。

V. 新派武侠映画におけるワイヤーアクション

次に、1966年『大酔侠』、1967年『独臂刀』によって、武侠映画のブームが巻き起こった新派武侠映画の中で、ワイヤーアクションの使用はどのような変化を見せたのかについて、『辺城三侠』と『独臂刀王』の映画を時間順に見て行きたい。『辺城三侠』と『独臂刀王』の監督は張徹であり、彼は1962年邵氏に入社、1960年代後半から自らが提唱する「陽剛」¹⁰美学を確立しながら数多くの武侠映画を発表した。

張徹への協力が始まったきっかけについて、劉佳良は下記のように述べている。

邵氏で最初の作品は『江湖奇侠』であり、王羽によって演じられた映画であった。そして張徹も映画を作り始め、徐増宏に「劉と唐佳を借りる」と言って、王羽、羅烈、趙雷三人が演じた『辺城三侠』を作ったから、(僕と唐)がしっかりとつかまえられた(魏/竹)。

1966年『辺城三俠』から、二人は次第に張徹の映画に参画し、『金燕子』『独臂刀王』など数多くの作品を作った。

ところが、1966年『辺城三俠』は、三人の最初の協力成果であるが、映画の中で、すでにワイヤーアクションが応用されているショットが見られる。

ここで、特に提示したいのは、主人公「盧方」と「燕子青」が最初に交戦したプロットにある三つのショットである。

表2-「最初の交戦」プロット

番号	持続時間	人物動作
1	29:20-29:21	燕子青は後ろに飛び去る
2	29:21-29:23	画面の両端から相手に飛びかかる燕子青と盧方の動線は、空で交差し、燕子青は画面の左方に降りる。
3	29:23-29:25	盧方は横に空を飛び越え、3秒の滞空時間を経て地面に降りる。

ショット3の後、盧方は3秒の滞空時間を経て地面に着き、この「跳ぶ」動作を完成した。このシーンのプロットは、深夜の中の交戦と設定されたので、真っ黒の背景によってロープの跡が消し易かったと推測することができるだろう。そのほかに、ショット2、3とも横方向に「飛ぶ」人物の姿を表した点には、『雲海玉弓縁』と違った形でのワイヤーアクションの豊かな運用が見られる。

ちなみに、『辺城三俠』の原作としての映画『三匹の侍』の戦闘シーンには、ワイヤーアクションは見られなかった。つまり、前述したように『辺城三俠』のストーリーに男性中心のテーマを取り入れた一方、張徹は殺陣の部分でオリジナルな創造を加えたと言える。

1966年『辺城三俠』以降、劉と唐は張徹の傘下で『金燕子』『断腸剣』などの映画を作り続けた。1969年『独臂刀王』で使われたワイヤーアクション技術は、『雲海玉弓縁』と『辺城三俠』の特徴を踏襲した上に、大幅に成長した様子が窺える¹¹。



『独臂刀王』 ショット12

ここで、映画における戦闘シーンを例としてあげながら。次の三つの面での変化を明確にしてみる。

A) ワイヤアクションの使用頻度の増加

表3には、映画の中でワイヤーアクションが大量に使われているシーケンスが三つ挙げられている。

表3-『独臂刀王』におけるワイヤーアクションの応用シーケンス

番号	持続時間	長さ	舞台設定
A	40:38-41:44	66 秒	森
B	63:45-64:22	37 秒	中庭(夜景)
C	67:03-68:59	1分 56 秒	竹林

この中で、AとCでは、セット(樹、竹など)が利用され、ロープが隠されており、Bのシーケンスでは夜景の暗さによってロープの姿が見難くなるという手法が応用されている。ここで、注目されるのは、Bシーケンスの全体持続時間の37秒のうち、9秒(7個のショット)を除いた28秒(13個のショット)でワイヤーアクションが全部使用されている跡が見えることである(詳しいショットの整理は表4で示す)。

B) 技術の運用の熟練

ここで、Bシーケンスを例としてあげると、移動方向の多様さと移動

距離の増加によって、『独臂刀王』でワイヤーアクションの習熟度が上昇していたと推測できる。また、多くの人が同時に跳躍することと、連続的な跳躍、及び逆の方向へ往復して移動する「飛ぶ」動作が表現されることから見ると、技術の使用法の豊かさも『独臂刀王』において増してきたことが分かる。

C) カメラワーク、編集法やミザンセンなどの応用効果の多様化

例えば、Bシーケンスにおけるショット10では、塀にいる敵を追いかけた独臂刀は、地面から塀まで飛び、敵と交戦する場面がある。この移動で元々後景に立っていた独臂刀は、前景に近づいてくる一方、ショット内の構図も人物の動線によりロング・ショットからミディアム・ロング・ショットまで変化する。そして、ショット1-8で見られるように俳優たちが、どのようなタイミングで、どの方向から画面内の空間に入り、どうやって交戦するか巧妙にアレンジしていることから、『独臂刀王』におけるミザンセン水準が高い一面を見てとることができるだろう。

VI. 新派武侠映画にとってのワイヤーアクション使用の意義と影響

ここで、以下の三つの視点から新派武侠映画におけるワイヤーアクション使用の意義を整理することができる。

A) 殺陣における運動と空間展開

ワイヤーアクションの利用によって、殺陣における人物運動の「形態」は、以前の地面に沿って水平的に移動することから、身体で垂直方向、さらに、空間全体を超える運動にまで拡張された。それに伴い、監督が映画のセットを最大限に利用できるようになり、映画における空間の展開方法も豊かな可能性が生じ、視覚的にスクリーンで表現される殺陣の形を革新することが可能となった。

B) スペクタクル的表現の進化

武侠映画におけるワイヤーアクションの使用によって、画面における人物や物体の運動表現の豊かさは高まることになり、さらに演出水準の上

昇から映画における編集法などの技術の成長も見られる。1960年代香港映画における「編集テンポ」の加速について、「本来の中国語映画におけるショット数は二、三百個に過ぎなかったが、日本のコンテ製作法を利用したからこそ、映画の中で七、八百、さらに千個のショットを撮ることも可能になった。これは、大きな進歩とも言えるだろう」と張徹が示唆した(張 176)。映画全体にわたってのショット数の増加は言い換えれば、一つのショット時間が短縮することである。

このようなワイヤーアクションに加え、俳優の演出、カメラワーク、編集法が巧妙に用いられた成果として、1970年代の剣術士やカンフーの闘士はスクリーンで「空中に舞う」ことができるようになり、このようなファンタスティックな映像効果から、Geoff Kingによって示唆される「スペクタクル的表現」と共鳴していることが見てとれる。

Kingはスペクタクルを「我々が立ち留まって凝視したいイメージ製品」(4)と定義し、観客は画面の中で高いインパクトがある運動を見ることによって、「インパクト的な美学」が生まれ、観客に即時的・官能的な刺激・満足をもたらすことができるという。同時にKingは、アメリカのアクション映画においてしばしば見られる特徴——急速な編集、ダイナミックな単一ショット、カメラに向ける運動を含めるモンタージュ効果などの例を挙げた(91-116)。とくに、香港映画の場合には、カメラワーク、編集法、特殊撮影技術の他に、俳優の武術演出でもスペクタクルを表現することが可能であり、とくに1970年代前半に盛んとなった李小龍に代表される「中国カンフー」がその典型であった(97)。

1960年代に大人気を博した武侠映画のブームは、李小龍などカンフー映画スターの活躍によって徐々に静まっていったが、ワイヤーアクションの技術そのものは、監督・武術指導たちによってその後も武侠・カンフーに限らずに香港のアクション映画の中に長く活かされることになった。

1980年代、大学で胡金銓の映画を研究テーマとした徐克は香港に戻り、ファンタジー的な要素を摂取した作品で武侠映画ジャンルを革新させた一方、かつて張徹の助監督を務めた呉宇森(ジョン・ウー)は、「ショットの華麗さを限界に至るまで追求した」(ボードウェル/トンプソン 470)。1990年代、成龍、呉宇森、周潤發(チョウ・ユンファ)、洪金宝など香港の俳優・監督たちは、ハリウッドで活動し始め、袁和平は

さらに『マトリックス』（1999）などの映画で振付師（choreographer）を担当し、「wire-fu」の技術を活かした。さらに2000年前後に世界中に名声をとどろかした武侠映画、『グリーン・デスティニー』（2003）、『HERO』（2003）で、スペクタクルの面も広く注目を浴びたと言いうる。

C) 香港映画における技術吸収の反映

このようなスペクタクルの進化をもたらしたのは、ワイヤーアクションだけの貢献ではなく、1950年代末期から、日本映画業界からの技術導入（イーストマン・カラー、シネスコ、照明、コンテ作成など）と人材交流（円谷英二、西本正）に加え、さらに新派武侠映画監督たちの努力や、自分の才能を生かしたカメラマン及び武術指導などの製作陣が協働して工夫した成果であったことが指摘できるだろう。

そして、イーストマン・カラー、シネスコ、照明、コンテ作成、ワイヤーアクションなどの技術的助けを得た香港の北京語映画は急速に「現代化」の道を歩んで行ったことはすでに指摘されており、そのような技術的土台に基づいた北京語新派武侠映画は、技術と資金の乏しかった旧派武侠映画とは明白に区別されたジャンルとなり、市場の主流的地位を占めるようになった。日本映画業界との交流によってもたらされた技術の革新は、北京語映画だけではなく、香港映画全体が〈現代化〉〈国際化〉していく過程における重要な一環だったと考えられる。

上述してきたことから、これまでの香港の映画史におけるアクション映画、とくに武侠映画の中で、スペクタクルを追求する一貫性を窺うことができるだろう。「インパクト的な美学 (impact aesthetics)」の溢れるスペクタクル的表現は現在のアクション映画にとって不可欠の存在と考えられるが、半世紀以前の1960年代、スペクタクルに関する理論や技術などはまだ研究途中であった。1960年代の前後に現代化された技術や人材の土台に基づいた新派武侠映画から、スペクタクル的な映像が生まれて、それは香港映画の代名詞として文化や言語の境界を乗り越え、香港新派武侠映画や香港映画は次第に海外市場への進出を実現し、国際的な地位を獲得することとなった。さらに、越境した武術指導たちによってハリウッドにもたらされた「wire-fu」の技術を考えると、1960年代香港映

画業界における技術吸収とワイヤーアクションの応用がもたらした積極的な意義は、武侠映画史あるいは香港映画史だけでなく、世界映画史の文脈の中で捉えることができるだろう。

註

- 1 以下、『如来神掌』と呼ぶ。
- 2 西本正(1921-1997)は、日本の撮影監督であり、香港では中国名・賀蘭山として知られる、1957年から1974年にわたって西本正は、技術の指導者と人材導入の仲介者、カメラマン、及び作品をつくりながら新しい人材を育てた映画監督として香港映画業界で活躍していた。
- 3 西本正によれば、「シネスコ」撮影を行う際に、スコープの精度を追求するために、ライトの強い光量が必要になる(西本/山田/山根 116)。
- 4 『白夫人の妖恋』は中国の民間伝説『白蛇伝』に基づいた小説『白夫人の妖術』をさらに映画化したものであり、女優李香蘭が主演した、東宝と邵氏の共同制作による東宝の総天然色映画である(劉 129)。
- 5 この点について、映画評論家余慕雲の指摘を参照した(香港電影資料館 80)。また、劉家良によれば、ほかにも周小來、祈玉崑、張玉成、郭鴻賓四人が挙げられる(同 70)。
- 6 張徹(Zhang Che/Chang Cheh, 1923-2002)は、1960年代から90年代まで香港の映画業界で活動していた映画監督である。同世代で、同じく邵氏兄弟有限公司(ショウ・ブラザーズ、以下、邵氏と呼ぶ)に属していた胡金銓(King Fu, 1931-1997)と共に新派武侠映画の代表監督の一人として知られている。
- 7 1965年10月、雑誌『南国電影』(第92号)で武侠映画を紹介する特集「彩色武侠の新しい攻勢」が掲載された。文章の中で、邵氏は既に製作が仕上がったり、あるいは製作中の七本の武侠映画を紹介し、「伝統を打ち破り、新しい人や新しい創造によって、観客の耳目を一新する」と宣言した(3)。
- 8 『南龍北鳳』(1963)、英訳名は『The Dragon and the Phoenix』であり、監督胡鵬、粵芸制片公司によって制作された。
- 9 表1における例を挙げると、ショット3では、トランポリンが設置されていない地面が映される。そして、ショット2と8の中で、空中まで飛ぶという動作は、剣を回す人物の動きおよび花瓶が粉々に砕けたことに接続することから

見ると、ショットは時間順で再生されていることがわかる一方、飛んでいる人物の足元が直線的に上昇する様子によって、トランポリン使用の可能性を排除することができるだろう。

- 10 現代中国語で、「陽剛」は「陰柔」の対義語として、「剛健である」や「たくましい」の意味があり、「男らしさ」を指すこともある。張徹本人は、「陽剛」について「私は意図的に男性を中心として武俠映画を作った。全世界のアクション映画はほとんど男性中心の作品であり、京劇も一緒だ。なので、私は鮮明に「陽剛」という言葉を提出した」と述べた(張 54)。
- 11 『独臂刀王』におけるワイヤーの応用は、トランポリンや逆回しの使用を排除することによって確認することができる。例えば、C シークエンスにおける複数の人物が同時に空中まで跳ぶショットにおいて、人物の下半身だけが移される箇所からトランポリンが設置されていないことが判明される。B シークエンスのショット 18 (表 4) で、『辺城三俠』と類似する手法が応用され、二人の人物とその動線は画面の中心部で交差し、画面両端にある高い箇所に移った。ワイヤーの応用が最も明白である証拠は、ショット 12 にあるワイヤーの影が壁に投射されることである。

引用文献リスト

- 朝日ソノラマ『日本特撮・幻想映画全集』、勁文社、1997 年。
- 岩本憲児、高村倉太郎監修『世界映画大事典』、日本図書センター、2008 年。
- 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、2006 年。
- キン・フー、山田宏一、宇田川幸洋『キン・フー武俠電影作法』、草思社、1997 年。
- デイヴィッド・ボードウェル、クリスティン・トンブソン『フィルム・アート——映画芸術入門』、藤木秀朗監訳、名古屋大学出版会、2007 年。
- 中子真治『SFX 映画の世界』、講談社、1983 年。
- 西本正、山田宏一、山根貞男『香港への道：中川信夫からブルース・リーへ』、筑摩書房、2004 年。
- 劉韻超「日本映画における中国古典の受容と変容：映画『白夫人の妖恋』と『白蛇伝』を中心に」、『国際文化研究』、東北大学国際文化学会、第 21 号、2015 年。
- David Desser. " Globalizing Hong Kong Cinema Through Japan." *A Companion to*

Hong Kong Cinema, edited by Esther M. K. Cheung, Gina Marchetti, and Esther C. M. Yau, John Wiley & Sons, 2015, pp.168-184.

King, Geoff. *Spectacular Narratives: Hollywood In the Age of the Blockbuster*, I.B.Tauris, 2000.

「彩色武俠世紀」、『南国電影』第92号、邵氏兄弟有限公司、1965年。

『電影口述歷史展覽之《再現江湖》展覽特刊』、香港電影資料館、1999年。

「刘家良——《黄飞鸿》没拍之前都是假打」、网易娛樂、2010年01月24日、
http://ent.163.com/10/0124/20/5TQQS1CD000344H5_all.html、
(2018年10月21日アクセス)。

羅卡「略讀神怪武俠粵語片」、『香港電影類型論』、牛津大學出版社、1997年。

邱淑婷『化敵為友——香港電影人口述歷史』、香港大學出版社、2012年。

魏君子、竹聿名「新調查——深度專訪 一代宗師刘家良」、新浪娛樂、2010年
2月12日、<http://ent.sina.com.cn/m/c/2010-02-12/ba2874979.shtml>、
(2018年10月21日アクセス)。

「影片武術指導 唐佳・劉家良」、『南国電影』第174号、邵氏兄弟有限公司、
1972年。

張徹『回顧香港電影映画三十年』、三聯書店、1997年。

『獨臂刀王』張徹監督、邵氏兄弟有限公司、1969年(DVD、洲立影視有限公司、
2004年)。

『如來神掌四集大結局』凌雲監督、富華影業公司、1964年(DVD、珠城录像
有限公司、2001年)。

『白夫人の妖恋』豊田四郎監督、東宝、1956年(DVD、東宝、2015年)。

『梁山伯與祝英台』李翰祥監督、邵氏兄弟有限公司、1963年(DVD、
Intercontinental Video、2011年)。

*本論文は、日本映画学会第7回例会(2018年6月23日[土]、慶應義塾大
学三田キャンパス)での口頭発表「香港新派武俠映画における日本映画の影
響」を執筆にあたり、加筆・修正したものである。

付録

表4-『独臂刀王』シーケンスCにおけるショット

番号	持続時間	内容
1	63:45-63:47	独臂刀と敵の5人が同時に中庭に飛び込む。
2	63:47-63:50	独臂刀と交戦している敵が次々に飛びあがる。
3	63:50-63:52	独臂刀は剣をさっと回し、前景にいる敵は飛びあがるのと同時に、後景に飛び込んだ敵は独臂刀を攻める。
4	63:53-63:54	後景にいる一人の敵が壁まで飛び上がり、独臂刀はもう一人の敵を倒した。
5	63:54-63:55	一人の敵が後景から独臂刀に飛びかかる。独臂刀は上に飛び上がって画面空間から消える。
6	63:56-64:00	独臂刀は画面に飛び込む。
7	63:55-63:56	独臂刀を巡って敵たちは飛び囲っている。独臂刀は空に飛びあがる。
8	64:00-64:02	独臂刀と斬られた敵が地面に降りる。
9	64:02-64:04	敵の頭目は壁（左）から飛び降りて、足が地面に着いた瞬間また画面右方の壁まで飛ぶ。
10	64:04-64:06	独臂刀は敵を追いかけて壁に飛び、二人が斬り合う。
11	64:06-64:09	敵が壁から降りる。
12	64:09-64:11	敵が左方の壁まで飛び上る。
13	64:11-64:13	二人が対峙している。
14	64:13-64:14	独臂刀の顔のクローズアップ。
15	64:14-64:15	敵の顔のクローズアップ。
16	64:15-64:16	独臂刀の顔のクローズアップ。
17	64:16-64:17	敵の顔のクローズアップ。
18	64:17-64:19	二人が相手に飛びかかり、空中で斬り合い、独臂刀は壁に着き、敵が地面に落ちた。
19	64:19-64:20	独臂刀は後ろを振り向く。
20	64:20-64:22	敵が死亡する。

執筆者紹介

雑賀 広海 (さいか ひろみ)

京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程

齋 知硯 (こう ちけん)

東北大学大学院国際文化研究科博士課程

学会誌『映画研究』（Cinema Studies）投稿規定

投稿規定

- 1 投稿資格：日本映画学会会員であること。共著の場合は著者全員が会員であること。
- 2 内容：映画に関わる未刊行の研究論文。
- 3 執筆言語：日本語または英語。
- 4 投稿数：原則として、毎年度、会員1名につき1論文。共同執筆の論文もこれに含める。
- 5 投稿締切：毎年7月7日（必着）。
- 6 採否の審査：編集委員会が審査を行う。審査は執筆者の氏名が伏せられた状態の匿名審査で行う。また、必要に応じて、委員会の構成員以外が審査に加わることもある。
- 7 採否の通知：9月初旬頃とする。なお審査結果に修正要求が含まれている場合にはそれに従って修正を行うこと。修正後も分量などについて厳密に書式規定通りとすること。
- 8 送付するファイル：別途示す書式規定に則った投稿論文ファイルとカバーレター（添え手紙）ファイルの2ファイルを下記送付先まで電子メールの添付ファイルとして送付すること。また件名は「投稿論文」とすること。
 - ① 投稿論文ファイル（タイトルのみで氏名は書かないこと）。
 - ② カバーレターファイル（論文のタイトル、氏名[ふりがなつき]、略歴、所属、連絡用住所、電話・ファックス番号、電子メールアドレスを明記したもの）。
- 9 送付先：japansocietyforcinemastudies (atmark) yahoo.co.jp [(atmark)の箇所に@を代入してお送り下さい。]
- 10 送付確認：提出後3日以内に受領確認メールを送付する。確認メールが届かない場合は、論文未着の可能性があるので、必ず再送信すること。
- 11 電子化：日本映画学会は掲載論文を電子化して学会ウェブ・サイト上などで公開する権利を有するものとする。
- 12 ネイティブ・チェック：母語（第一言語）でない言語で執筆した場合は必ずネイティブ・チェックを受けた上で提出すること。
- 13 印刷費用：原則として学会がすべて負担するが、カラー印刷、多くの写真・図版などに必要な超過経費および抜き刷り経費については投稿者の負担とする（ただし抜き刷りが不要な投稿者はこの限りではない）。

2017年3月18日 日本映画学会常任理事会承認／2017年4月1日 発効

Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

The Japan Society for Cinema Studies welcomes English essays in film studies. Only registered members may submit articles to its journal, Cinema Studies. A member can submit one article for each issue. Articles are restricted to unpublished work.

Authors should submit two MS-Word files of their article and curriculum vitae by July 7. Please consult MLA Handbook, 8th edition (2016). The Word prescribed form is 32 letters × 33 lines on one side of “A4” or “8 1/2×11” paper. Use parenthetical references with endnotes and a list of Works Cited. The length of articles should be less than 10,000 words, including stills, charts and the like (each counted as 50 words). In addition to the MLA rules, manuscripts must include an abstract of approximately 200 words and approximately 5 key words or terms. The running time of the film discussed by the text must be also shown.

Submissions will be sent to the following e-mail address by July 7:

japansocietyforcinemastudies< atmark >yahoo.co.jp (use @ instead of < atmark >).

The Editorial Board will make the final decisions on which papers will be published. Authors' names will not be made known to the Editorial Board while submissions are under consideration. For this reason, names may not appear on manuscripts; instead, the curriculum vitae should have a cover sheet with the author's name, address, current position, email address, telephone & fax number. Authors will be notified of the Board's decisions around the beginning of September. After an essay is accepted for publication, we will ask for a final draft file.

*最新の投稿規定および書式規定については、日本映画学会公式サイト
(<http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp>) をご覧ください。

Please see our website for updated submission guidelines: <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp>

名誉顧問	波多野 哲朗(東京造形大学名誉教授)
名誉顧問	田中 雄次(熊本大学名誉教授)
名誉顧問	加藤 幹郎(京都大学名誉教授)
顧問	松田 英男(京都大学)
顧問	山本 佳樹(大阪大学)
会長	杉野 健太郎(信州大学)
副会長	吉村 いづみ(名古屋文化短期大学) 大会運営委員会委員長
常任理事長	田代 真(国土舘大学) 常任理事長・学会誌編集委員会委員
常任理事	大石 和久(北海学園大学) 事務局長
常任理事	板倉 史明(神戸大学) 副事務局長
常任理事	塚田 幸光(関西学院大学) 大会運営委員会委員
常任理事	堀 潤之(関西大学) 学会誌編集委員会副委員長
常任理事	藤田 修平(東京情報大学) 編集局局长
常任理事	佐藤 元状(慶應義塾大学) 大会運営委員会委員
常任理事	碓井 みちこ(関東学院大学) 学会誌編集委員会委員長
常任理事	須川 いづみ(京都ノートルダム女子大学) 資料室室長
常任理事	小川 順子(中部大学) 学会誌編集委員会委員
常任理事	名嘉山 リサ(和光大学) 事務局分室長・会計
理事	小原 文衛(公立小松大学) 学会誌編集委員会委員
理事	小暮 修三(東京海洋大学) 編集局局員
理事	深谷 公宣(法政大学) 編集局局員
理事	木下 千花(京都大学) 学会誌編集委員会委員
理事	秦 邦生(青山学院大学) 学会誌編集委員会委員
理事	川本 徹(名古屋市立大学) 学会誌編集委員会委員
理事	須川 まり(追手門学院大学) 資料室員
会計監査	河原 大輔(同志社大学)
会計監査	北村 匡平(東京工業大学)
学会ウェブサイト担当	伊藤 弘了(京都大学大学院)

《学会誌編集委員会》 碓井 みちこ (委員長) / 堀 潤之 (副委員長) / 田代 真 (委員) /
小原 文衛 (委員) / 小川 順子 (委員) / 木下 千花 (委員) / 秦 邦生 (委員) / 川本 徹 (委員)
《編集局》 藤田 修平 (局長、学会誌担当) / 深谷 公宣 (局員、会報担当) / 小暮 修三
(局員、プロシーディングス担当)

《大会運営委員会》 吉村 いづみ (委員長) / 塚田 幸光 (委員) / 佐藤 元状 (委員)

《資料室》 須川 いずみ (室長) / 須川 まり (室員)

《事務局》 大石 和久 (事務局長) / 板倉 史明 (副事務局長) / 名嘉山 リサ (事務局分室長・
会計)

【事務局】 信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内 〒390-8621 長野県松本市旭 3-1-1

【事務局分室】 和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内 〒195-8585 東京都町田市金井町
2160 番地

日本映画学会は日本学術会議協力学術研究団体です。

映 画 研 究 13号
Cinema Studies, no. 13

2018年12月7日印刷 2018年12月8日発行

編集・発行 日本映画学会
信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内
〒390-8621 長野県松本市旭3-1-1
印刷製本 株式会社 二光印刷