

第一節 映画都市としての香港

記憶がたしかならば、はじめて目にした香港映画はジャッキー・チェンの『プロジェクトA』（ジャッキー・チェン、一九八三年、A計画／Project A）で、まだ小学校入学前のころだった。テレビで放送されていたのをたまたま見て、あの有名な自転車でのチェイスシーンに目を奪われたのだ。その映画の主演がジャッキー・チェンという人物であることをどこで認識したのかは覚えていないが、それからはテレビ番組表をチェックして彼の映画があれば録画をし、レンタルビデオ店でもVHSを借り、小学生のあいだにはこのアクション俳優のほぼ全作品を鑑賞していたように思う。しかし、興味関心の対象がそれより広がることはなかった。もちろんそれが香港

映画であることは知っていたが、香港がどのような場所であるかを知ろうとする方向には進まなかったのである。それゆえ、大学にはいるまで、ジャッキー以外の香港映画をまともに見ることはなかった。一九九七年七月一日に香港はイギリスから中国に主権が移譲されたが、ちょうど七歳の誕生日を迎えていた当時の筆者にこの歴史的転換点の記憶はまったくない。香港を訪れたいと思うこともなく、香港とはあくまでジャッキー映画のなかに存在する都市でしかなかった。

香港映画研究の道を選び、香港の歴史や文化にかんするある程度の知識を得た現在、あらゆる作品に香港の政治的立場を暗示するものが含まれていることに否が応でも注意を向けざるをえない。ジャッキー作品についても、かつてとは異なる見方をするようになった。しかしながら、無知のままに映画を通じて思い描いていた香港のイメージが、まったくの誤解だったとも思えない。むしろ、臆気ながらにつかみとっていた香港のイメージを具体的に理解し記述できるようになった。香港が置かれていた政治的状況を比較的強く印象づけた作品を示すことからはじめてみたい。それとは、『酔拳2』（ラウ・カーリョン、一九九四年、酔拳II / *Drunken Master II*）、『プロジェクト・イーグル』（ジャッキー・チェン、一九九一年、飛鷹計劃 / *Armour of God II: Operation Condor*）、『ポリス・ストーリー3』（スタンリー・トン、一九九二年、警察故事III 超級警察 / *Police Story III Super Cop*）である。

『酔拳2』で主題となるのは、西洋による中国文化の略奪である。時代は清朝末期、西洋列強の支配が進む中国で、イギリス人が中国皇帝の印章を大英博物館に展示するため密輸しようとしている。それを阻止すべく活動している武術家フク・マンケイ（ラウ・カーリョン）と知りあつたジャッキー演じる主人公ウオン・フェイフオンは、「[中国に] 皇帝は何人もいたし印章の一つくらい[いいではないか]」と問いかける。するとフクは「こ

んなことを外国人に許したら歴史的遺産はすべて外国へ持ち去られてしまうだろう。諸外国の軍事勢力が北京に侵入したのは中国全土を占領するためだ。我々が考えを正さずにいたら中国は確実に滅びる。勇気と誇りを持ち国民が一丸となるべきだ」と諭す。感銘を受けたウォンは不真面目な青年から清廉なナシヨナリストに変身する。この対話シーンには明白に反植民地主義を唱える政治的主張がある。現在の視点から見たとき、本作でジャッキーが演じるキャラクターは、中国愛国者（中国共産党支持）を自認する現在の彼を代理していると思われるが、かつての筆者は西洋に立ち向かうアジアのヒーローとして受けとっていた。つまり、彼は日本人観客にとってもけっして他者的存在ではなかつたのである。このようなスター・イメージを持つようになった理由は『プロジェクト・イーグル』にある。

「アジアの鷹」シリーズの一作である『プロジェクト・イーグル』において、ジャッキーはインディ・ジョーンズのごとく冒険家に扮して世界を旅する。本作の舞台は中東のサハラ砂漠であるが、冒頭はとある部族の秘宝を狙うジャッキーのシーンからはじまる。そこがどこであるかは具体的に示されない¹⁾。洞窟内でステレオタイプに描かれる部族にとり囲まれて窮している²⁾と、彼らに捕らわれている香港人と思しき人物がでてきて広東語で話しかける。せっかく手にした秘宝をその場に忘れながらも洞窟から逃げおせると、今度はある伯爵から仕事の依頼が舞いこんでスペインに移動する。街中でジャッキーは旅をともしることになる日本人女性と白人女性に出会う。そして、伯爵の邸に向かったジャッキーは、ナチスが各国から奪いとったとされる金塊を探しだす任務を託される。自分が選ばれた理由を彼が尋ねると、伯爵は「国際関係が微妙な時期だからアジア人が金塊探しに当たるのが好ましい」と答える。それにはたいしとくにコメントせずに受け流すジャッキーは、政治的中立という政治性を受けいれる。加えて注意しなければならぬのは、本作では香港という場所への言及がまったくないこと（伯爵の台詞でも「香港人」ではなく「アジア人」とされていることに注意）と、多人種のキャラクターが登場

して世界中を旅するにもかかわらず、どこにおいても広東語（と片言の英語）が話されることである。日本語吹替版で見れば全員が日本語を話すことになるが、いずれにしても多人種間での言語的摩擦は描かれぬ。あたかも広東語が世界の共通語となることによって、国家間の障壁はとり除かれ、ユートピアのような共同体が形成されているかに見える。多人種の統合は覇権主義国家のイデオロギーと紙一重であるが、香港はそもそも国家ではないため、ハリウッド映画が英語で支配されていることは事情が異なってくる。本作のようなジャッキー映画がアジア諸国で広く歓迎された理由を、ディンツァン・リーは能動的服属という言葉で説明している⁽³⁾。リーによれば、ハリウッド映画において、アジアは西洋の啓蒙によって近代化に導くべき野蛮な他者として描かれる。それにはたいし、ジャッキーの映画は他者を支配するというよりも他者に溶けこみ、その社会の一員となる。こうして能動的に他者の社会に服属するのである⁽³⁾。したがって、本作のジャッキーが表象する民族性は、中国でも香港でもなくアジアにアイデンティティを置いているか、あるいは香港人であることとアジア人であることを等号で結ぼうという理想を掲げていると言える。こうして、同じアジアに含まれる日本も容易にジャッキーを中心とする共同体に参加することができる。

以上の二作品は、香港をとり囲む境界線が厳密に定められたものではなく伸縮自在で多孔性を持ち、他民族もその内部に容易に参加できることを示している。しかし、『ポリス・ストーリー3』では香港と中国のあいだに横たわる空白的な距離を浮き彫りにする。『ポリス・ストーリー』シリーズ三作目にあたる本作は、香港で犯罪組織と戦った前二作とは異なり、中国公安部協力のもと、アジア社会を脅かす国際的な麻薬組織を潜入捜査するという筋書きである。潜入捜査官に抜擢されたチェン刑事（ジャッキー・チェン）は単身で中国に渡り、公安部へ挨拶に向かう。サングラスをかけ、ポロシャツにジャケットを着た主人公にたいし、公安部の三人は制服を着て迎える。彼はサングラスを外しながら近づいてにこやかに会釈するが、三人は険しい表情で答えず、中央の人

物が眼鏡を外してチェンの態度を注意するかのようになから上へと視線を動かす。無言の叱責を察したチェンは笑顔が消して姿勢を正す。着席するように促された彼は、椅子に座るとすぐに足を組んで背もたれに寄りかかる。すると、またしても視線で注意を受け、居住まいを正して座りなおす。それを見届けてから公安部の人間がチェンに質問するが、中国語のためにうまく聞きとれない。すぐに答えられずにいると、さらに重ねて質問を受ける。チェンは一度三人から視線を外して意を決した素振りを見せると、作り笑いを浮かべながら中国語で応答する。ぎこちない挨拶を済ませたあと、潜入捜査でコンビを組むヤン（ミシエル・ヨー）と面会し、彼女から「広東語でいいわ」と言われると、チェンは大きく息を吐いて緊張を解く。このように、本作では『プロジェクト・イーグル』がとり除いていた言語的摩擦をむしろ明確にとりいれており、物語は共同体の外側で展開する。また、師匠や上官にたいする不真面目な態度は、『ドラックモンキー／酔拳』（ユエン・ウーピン、一九七八年、酔拳／*Drunken Master*、以下『酔拳』）や『プロジェクトA』など、それまでのジャッキー作品でも度々描かれてきた定型の演技である。これらの映画で、目上の相手に口答えする彼は激しい怒りを買う。その様が観客から笑いを引き出す。彼のファンにとっては定番のギャグであるが、『ポリス・ストーリー3』ではそれが通用しない。天安門事件の記憶もまだ鮮明な一九九二年という時点において、中国国家権力にたいしては不信と恐怖の目が向けられる。しかし、それ以上に表出しているのはコミュニケーションの不可能性である。以前であれば、上官は言葉と身体的接触によって同じショットで空間を共有しながら青年を指導してくれたが、一方的に睨みつける公安部は、香港から来た刑事を監視対象として固定化してしまう。広東話話者である香港人は、中国語では儀礼的挨拶以上の表現ができない。こうしたチェン刑事と公安部の距離は、すなわちこの当時の香港と中国の距離である。そのあいだには政治的で心理的な境界線が引かれている。

香港を規定する境界線は文脈によって変化する。ジャッキーを例にとると、中国ナショナリズムに奮い立った

かと思えば、アジアという多民族の混成体にもなり、さらには中国との差異を示して香港人になったりもする。この一貫性の欠如が香港を特徴づける最たるものである。エスター・ヤウは国境を越えてヒトやモノが移動するグローバルズの時代に適応した文化として香港映画を特徴づけた。⁴⁾まさに国境のない世界を実現するのが香港映画である。また、クワイチョン・ローは香港映画を民族の中間地帯として読み解く。国民ではなく民族という用語が選ばれる理由は、「国境線を神格化し、神聖化し、そして絶対化する近代国家とは異なり、(植民地)香港は境界線を中間地帯とし、絶えざる越境の対象とすることで、その定められた意味を奪うだけでなく、その機能を相対化し、境界線を主権の概念から切り離す」⁵⁾からだ。こうして、国境線によって定義できない民族的な香港文化は他者に従属し異質性をとりこみ、そこから「支配者の想像力を覆すハイブリッドな文化が生まれる」⁶⁾。

香港をとり囲む境界線の曖昧さは、この文化の強みであり急所でもある。なぜなら、香港は確定した姿を持たないために、香港人はアイデンティティの問題に常に直面させられてきたからだ。スチュアート・ホールによれば、このように不透明なアイデンティティを持つディアスポラ民族にとって、「映画はすでに存在するものを反映するために設置された二次的な鏡としてではなく、私たちを新種の主体として構築し、それによって語る場所を発見できるような表象の形態として理論化される」⁷⁾。すなわち、映画のなかに文化的アイデンティティを生成していくのである。香港も同様にして、映画がしばしばアイデンティティを探索する場として利用されている。香港映画の製作者たちは映画の世界においてアイデンティティを模索し、観客は映画を見てアイデンティティを確認する。それはフィードバック・ループのように循環する。香港にとって映画は娯楽産業にとどまらず、生存と継承のための政治的使命を担っている。

香港の境界線は自由に伸縮し、その確定は保留にされてきた。この保留状態は香港人が主体的に選びとつたのではなく、中国共産党政府の政治戦略によって生みだされている。この状態を継続するか終了するかは中国政府

の決断にほとんど委ねられている。昨今の香港をめぐる情勢は、『酔拳2』が表象する中国人像を香港市民に強制する方向へ急速に舵がきられたと理解することができ、そのほかのアイデンティティは抑圧され排除されつつある。一国二制度が終了する二〇四七年までに（あるいはそれよりも早く）、香港の境界線は中国の領域と一体化するかもしれない。そうなったとき、何をもって香港映画と言うことができるだろうか。それとも、そのときこそ香港映画の死が訪れるのだろうか。

第二節 香港の死

これまでも何度か香港の死は宣告されてきた。たとえば、国家安全維持法（以下、国安法）施行の翌日、二〇二〇年七月一日発行の『産経新聞』朝刊の一面には「香港は死んだ」という文言が記載された。死んだといっても、六月三〇日を境に香港が消え去り新しい社会が誕生したわけではない。言うまでもないが、表現の自由が大幅に制限されたことが、すなわち香港の死であると示している。それほどに、自由は香港を象徴する言葉である。しかし、それまでの香港が本場に自由な都市であったのかというと、必ずしもそうではない。映画にかんして言えば、植民地統治時代から検閲制度は存在しており、冷戦体制の狭間に置かれた香港では、東西の政治的対立を煽ると政府が判断した作品は公開禁止の処分がくだされることもあった⁽⁸⁾。また、一九九七年に香港が中国に返還されて以降、中国市場を無視することが難しくなっている香港映画は、中国と共同製作することも珍しいことではなくなっている。中国での公開を視野にいれるということは、中国の映画検閲を受けられるということの意味する。つまり、国安法以前から、香港の映画製作は中国の検閲体制に馴致するように仕向けられているのである。とすれば、この死亡宣告には疑問符がつく。すなわち、香港は国安法によって死ぬのか、それともそれ以

前から実は死んでいたのか、あるいは宣告に抗って香港は生き続けるのか。

香港（映画）の死。振り返れば、一九九七年以後の香港を憂慮したアメリカの『フォーチュン』誌が、一九九五年に「香港の死」と題してこの社会が「おわる（It's over）」と断言していた。⁹ 現実には一国二制度によって香港は延命される。だが、二〇〇三年のCEPA（香港・中国本土の経済貿易緊密化協定）、二〇二〇年の国安法と、『フォーチュン』誌の予測は誤っていたというよりも先延ばしにされただけであることが明らかになりつつある。その運命を受けいれるにしろ、抵抗するにしろ、一九八〇年代以降の香港の文化芸術は常に死と隣りあわせて生みだされてきた、とするのが香港文化史にたいする典型的な見方の一つである。たとえば、アクバー・アッバスは『香港——消失の文化と政治』において、消失をキーワードにして香港文化を論じている。¹⁰ アッバスの議論を理解しやすくするためには、香港の歴史から説明する必要がある。本書にとっても無関係ではないため、以下で簡単に整理する。

香港の歴史については、ジョン・キャロルによる主に政治史から見た著作¹¹があるが、ここでは映画史の観点から振り返ってみたい。一般的に、映画史元年は一八九五年とされる。この時点で香港はすでにイギリスの植民地支配下にあった。厳密に言えば、イギリスに割譲されていたのは香港島と九龍半島の南部であり、一八九八年に残りの地域（新界）を九九年間の期限つきでイギリスが租借地として手中におさめる。こうしてイギリスが統治することになった区域が、現在、中華人民共和国香港特別行政区、通称香港と呼ばれている。本書で用いる香港はこの区域のことを指し、中国と呼ぶときは中華人民共和国を指すこととする。映画史に話を戻すと、一八九七年から香港でも映画が上映されはじめており、一九一四年にははじめて香港で劇映画が撮影されている。一九三〇年代には映画産業が確立し、サイレント映画からトーキー映画に移行すると、広東語映画を製作する香港の映画産業はより一層独自性を持つようになる。¹²

以上は香港における映画史 (the history of cinema in Hong Kong) であるが、果たして香港映画の歴史 (the history of Hong Kong cinema) と言えるだろうか。そもそもなぜこの二つを区別する必要があるのかというと、やはり香港を規定する境界線の曖昧さゆえである。植民地支配下にあった香港であるが、中国との往来は自由にてきており、両者を隔てる境界線が実質的な意味を持ちはじめるのは、一九四九年に中華人民共和国が成立し、一九五〇年に中国から絶えず流入してくる難民を抑制するため、香港政府が難民の越境を制限しはじめてからのことである⁽¹³⁾。戦前の映画産業においても上海と香港は緊密な関係を持っており、両者は車の両輪のように発展してきた⁽¹⁴⁾。第二次世界大戦後、国共内戦から中国共産党政府の樹立と混乱が続く中国を逃れて、多くの難民が香港に渡ってくる。そのなかには上海の映画人も含まれ、彼らは上海の延長上で映画製作を継続した。歴史的にどの時点で自立した香港映画が生まれたのか、判然としないのが実情である。

「借り物の場所、借り物の時間」。これは香港を言い表すもつとも有名な言葉の一つである。戦後の香港社会は移民によって形成されたが、彼らにとつて、香港は永住する場所ではなく、一時的に滞在して生活する場所ではない。そのため、香港にたいする帰属意識も希薄であった。また、香港市民の社会にたいする主体性の欠如は、植民地政府が市民を政治から遠ざけたからでもある。植民地政府の香港統治における基本方針は放任主義 (レッセフェール) であり、支配層 (イギリス人) と被支配層 (香港人) を分離し相互に不干渉の関係がとられた。そのため、多くの香港人は政治に無関心のまま経済活動に邁進し、倉田徹が香港の政治体制を表す言葉として何度も述べる「民主はないが、自由はある」社会が形成されていった。ただし、先述したように、この「自由」は政治性を持たない限りにおいて、という条件つきである。といつても、何人も政治と無関係に生きることは不可能であり、正確に言えば、政治にかんすることは禁忌として目を背ける社会⁽¹⁵⁾ができていった。しかし、香港に暮らすすべての人が不可避免的に政治と向きあわなければならない事態が一九八〇年代に訪れる。香港返還が現

実的な問題として浮上してきたのだ。

アッバスによれば、香港映画が香港に目を向けはじめるのもまた一九八〇年代初頭からである。一九八二年にマーガレット・サッチャー首相が訪中し、香港返還に向けて英中が協議を開始した。そして、一九八四年に英中共同声明が発表され、香港の中国への返還が正式に決定する。一国二制度のもと、香港の高度な自治が認められているとはいえ、統治主権が移り変わることによって、市民生活にもいづれ重大な変化がもたらされることは火を見るよりも明らかである。もっとも可能性のある将来は、中国の一部となることによって、近代西洋の文化や思想が混入した現在のハイブリッドな社会が一変（あるいは漸次的に変化）して、社会主義国家のもとに統制されてしまうという事態だ。アッバスによれば、香港映画は現在の社会が消失する危機に直面することで、自身自身に目を向けはじめる。

私の見解では、香港に消失の危機が迫っていたからこそ、香港文化にかつてないほどの強い関心が向けられた。人々が知っている香港の終焉が予想されたことで、香港の歴史的・文化的特性にたいする深い関心を引きだしたのだ。しかし、香港文化にたいする関心が高まった原因、すなわち一九九七年は、香港の文化が消滅する原因ともなりえる。そうして変化した香港文化の状態は次のように説明することができる。つまり、砂漠だけを見るような逆幻覚から消失の文化への移行であり、この文化において、目にするものは消失が間近に迫っていることを前提としている¹⁹。

従来の香港社会において、政治からの忌避は、存在しないものを見てしまう幻覚とは逆に「そこにあるものを見ない¹⁸」という逆幻覚のまなざしを持つことにつながり、それが文化芸術に向けられた結果、長らく香港には文

化と呼べるものがなく「文化砂漠」¹⁹⁾と形容されてきた。消失の危機に際して、香港映画は自立した独自の社会や文化を持つものとして香港を描きだそうとするが、たとえそれに成功したとしても近い将来その文化も中国に包摂され消失してしまうかもしれない。香港の境界を定めようとしても、次の瞬間には薄れていく。境界をめぐるに相反する二つの力が同時に作用していたのが一九八〇年代からの香港映画であり、それは今もなお続いている。アッパスはこのような傾向を持った「新しい香港映画」²⁰⁾が一九八二年に生まれたとしている。その新しさは内容にかんするものであるが、産業史的にも一九八〇年ごろからのおよそ二〇年間、香港映画は黄金期と称される、世界的に見ても特異な時代に突入する。

第三節 香港映画の黄金期

「東洋のハリウッド」と呼ばれることもある香港映画産業だが、一九七〇年代以降の統計において、香港映画の興行収入が海外映画（主にハリウッド映画）を凌駕していたのは一九八二年から一九九六年までの期間だけである。ステイヴン・チウとヴィクター・シンのまとめによれば、「香港の映画会社の作品は、一九七〇年代を通じて興行収入全体の四割程度を占めるに過ぎなかった」²¹⁾が、一九八〇年ごろにその差は縮まり、一九八二年に逆転する。しかし、香港映画は一九九二年を頂点として下降に転じ、一九九七年に再び海外映画が優勢になり、それ以降両者の差は広がるばかりである。彼らの統計をもとにすると、香港映画が海外映画を超える人気を博していた一九八〇年ごろから一九九〇年代末までのおよそ二〇年間を香港映画の黄金期と見なすことができる。この黄金期において、東京都の半分ほどの面積しかない小さな地域の映画産業は、ジャッキー・チェン、ジェット・リー、チョウ・ユンファ、ユエン・ウーピン、ツイ・ハーク、ウォン・カーウアイ、スタンリー・クワンといっ