

香港の夢はどこに？

——張愛玲、映畫、アイデンティティ——

千野拓政

1. 張愛玲と1950～60年代香港映畫——問題の所在

張愛玲の話から始めよう。新中國成立後の1952年、上海から香港に移った張愛玲は、國際電影懋業公司（電懋）のために8本の映畫シナリオを執筆している。電懋はシンガポールの富商、國泰グループの陸運濤が香港に設立した映畫會社である。煩を厭わずにその作品名を挙げれば次のとおりだ。《情場如戰場》（岳楓監督、1957年）、《人財兩得》（岳楓監督、1958年）、《桃花運》（岳楓監督、1959年）、《六月新娘》（唐煌監督、1960年）、《南北一家親》（王天林監督、1962年）、《小兒女》（王天林監督、1963年）、《南北喜相逢》（王天林監督、1964年）、《一曲難忘》（鍾啓文監督、1964年）。ほかに《魂歸離恨天》も書いたが、撮影されなかった。

これらの映畫はすべて、當時の香港の中流以上の市民生活を描いたホームコメディである。子女の戀愛や結婚、親子關係などに起こる風波が活寫され、アメリカのスクリーンボール・コメディの影響を受けているといわれる¹⁾。有名な作家のシナリオであることも手傳って、いずれも公開當時かなりの觀客を動員した人気映畫だった。また、《情場如戰場》が第八屆亞洲影展の金爵賞を、《小兒女》が臺灣金馬賞の優秀劇情片賞を受賞するなど、評價の高い作品も含まれ、今でもほとんどの作品がDVDやVCDで發賣されている。まさに長く香港の人々に愛されてきた映畫といえるだろう。

ただ、これらの映畫の香港描寫や香港理解の質を、ただちに張愛玲の文學的オリジナリティと結びつけて論じるのは少々性急と言わなければならない。理由はいくつかある。その一つは、これらのシナリオが張愛玲の作品の中で、必ずしも優れたものとはいえないことだ。例えば林奕華は、當時、電懋の中にも彼女のシナリオへの批判があったことを紹介している。内部で回覽されてい

た原稿審査の意見書に掲載された、おそらくはプロデューサーと思われる匿名の専門家による《情場如戰場》のシナリオ批判である。

最大の欠点は登場人物の性格や心理の描き分けがはっきりしないことだ。葉緯芳（林黛）は史榕生（張楊）を愛しているながら、それを示す伏線がない。陶文炳（陳厚）……何啓華（劉恩甲）の二人の描寫も區別がない……²⁾
（林奕華〈片場如戰場：當張愛玲遇上林黛〉，《国泰故事》（香港電影資料館，2002年）所収より引用）

張愛玲にとってこれらシナリオの執筆はどれほどの比重を持っていたのか。少なくとも、小説と同列に論じられると簡単に信じてよいわけではないだろう。

もう一つは、当然のことながら、張愛玲のシナリオと完成した映畫に一定の距離があることだ。原因は彼女のシナリオ自身にもあったようだ。先に挙げた電懣内部の批判文は、《情場如戰場》のシナリオが一部技術的な問題を含んでいることを、次のように指摘している。

この映畫の季節はクリスマスから夏にかけてで、水着を着るシーンが少なくない。冒頭のプールに落ちるシーンも、撮影上は場面設定が難しい。スケート靴で轉ぶなどに變えればなんとかこなせるだろう。³⁾

（林奕華〈片場如戰場：當張愛玲遇上林黛〉より引用）

《情場如戰場》のシナリオと映畫を對照した河本美紀も、「映畫『情場如戰場』は、大まかなストーリーは脚本と同じで、前半部は張愛玲の書いた脚本どおりになっているものの、時間的制約もあつてか、後半部は省略されている箇所が多い」と述べている⁴⁾。実際には、これ以外の作品でもシナリオと映畫の異同が數多く見られる。

張愛玲が1956年に香港を離れ、アメリカに移住したことも考えておく必要があるだろう。彼女が香港に滞在した期間はわずか4年足らずに過ぎない。上記映畫のシナリオも、アメリカから郵送したり、短期間香港に戻った時に執筆したりしたものだ。したがって、シナリオに描かれた市民生活が十分に香港の

現實を反映していると、鵜呑みにはできない。

ただ、そうした種々の問題があるとしても、これらの映畫に張愛玲の作品の特徴が見られるのは事實だ。それは張愛玲が上海時代に書いた映畫シナリオと比べてみればよく分かる。1946年公開の《不了情》と1947年公開の《太太萬歲》がそうだ。前者が描くのは、他所から上海に来て一人暮らしをしている女性（小市民）と、彼女が家庭教師をしている家の主人（社長、中流以上の家庭）の悲戀。後者が描くのは、良妻賢母の若奥さんがその機知で夫の仕事の危機を救い、従妹の戀愛を成就させる上海の中流家庭の物語である。張愛玲の香港時代の映畫シナリオが、これら映畫の作風を受け継いでいることは明らかだろう。戀とユーモアとペースに満ちた市民の物語は、張愛玲の十八番なのだ。

しかし、より重要なのは、こうした張愛玲のシナリオによる映畫が、1950～60年代の香港映畫のある重要な潮流を代表しているということだ。この時期、電懣やライバル會社の邵氏兄弟有限公司は毎年10～30本の映畫を製作していたが、その半数以上は香港の中流の市民生活を描いたコメディであった。しかもその多くが「國語片」、つまり普通話の作品である⁵⁾。先に見た張愛玲シナリオの作品《南北一家親》《南北喜相逢》も、《南北和》（宋淇シナリオ、鍾啓文監督、1961年）の成功を受けて作られた續編にほかならない。觀客から見れば、張愛玲シナリオの映畫もこうした一連の作品の一つだったはずだ。

電懣や邵氏のこうした映畫は、一言でいえば、きわめて通俗的なエンターテインメントにほかならない。だが、あるいはだからこそ、當時の香港の觀客に支持され、それは今日にまで及んでいる。多くの人に見られ、誰もが知っている作品群が、香港の庶民の想像力に何らかの影響を及ぼしてきたことは容易に想像される。もとより、その影響はさまざまな面にわたっているだろう。ここでは、その中の香港人のライフスタイルと歸屬意識について考えてみることにしよう。

2. 「香港人」の「理想の生活」—— 1950～60年代の映畫が語る夢

上記のようなホームコメディに描かれた香港の中流家庭の生活は、今日の目から、それも特に1950～60年代に幼年期を過ぎた筆者の世代から見れ

ば、驚きに満ちている。彼らの生活は、当時の日本の水準と比べても、きわめて豊かで、現代的で、歐米風なのだ。いくつか例を挙げよう。

まず、彼らの暮らす家がそうだ。《情場如戰場》の舞臺はヒロインの家の豪華な別荘である。《六月新娘》の主人公（男）の家はいくつも部屋のある大きなマンションだ（圖：應接間）。《南北一家親》の二つの家族（片や香港で生まれ育った南方の家族、片や解放前に移住してきた北方の中國人家族）が住む家も、先の二つの映畫ほど大きくはないが、客間や、寢室やきれいで広いキッチンのある一戸建てとマンションである。《小兒女》のヒロインが暮らす家は、さらに小さい典型的な小市民の家だ。それは父親が小學校の教師をしていることから分かる。それでも、客間や父の書齋のほかに、ヒロインの部屋と二人の弟たちの部屋がある。

1950～60年代、つまり昭和30年代、日本の都市における典型的な庶民の家といえば、いわゆる「しもた屋」だった。一階は暗い臺所と六疊一間ないし二間、二階があればさらに一間か二間。客間も居間も、食べるのも寝るのも、みな同じ部屋で、兄弟姉妹の個室などあるはずもない。（圖：60年代の日本間）50年代の後半から文化住宅や團地が現れ始めるが、2DKが中心で、それも高嶺の花だった。それと比べれば、香港の映畫に見る家庭がきわめて豊かで、現代的で、歐米風なのは明らかだ。

部屋の中の用度や、暮らしの中の娛樂もそうだ。例えば《南北和》には北方人の家庭がツードアタイプ（冷凍庫付き）の電氣冷蔵庫を買うシーンが出てくるし、上記映畫のすべての家に電話が引かれている。《小兒女》では、小學教師の一家が日曜日にサンドイッチやジュースの入った籠を抱えてピクニックに出かける。（圖：ピクニック）姉の戀人も一緒に、父親は背廣姿だ。さらに《南北一家親》の家族は誕生日にケーキを食べ、結婚すると飛行機でハネムーンに出かける。（圖：新婚旅行）

1956年（昭和31年）ごろ、電氣冷蔵庫、電氣洗濯機、掃除機が三種の神器ともてはやされたように、当時日本では家電製品は高嶺の花だった。例えば、典型的な庶民を描いたとされる、マンガ「サザエさん」の磯野家に電氣冷蔵庫が登場するのは61年、ツードアタイプは70年⁶⁾、電話は63年だ⁷⁾。そのころ、町の子どもは一日中路地で遊んでいるのが普通で、一家でピクニックに行くこ

となどなかったし、誕生日にケーキを食べる習慣も60年代になってようやく根付き始めたように思う。少なくともわたしの家はそうだった。父も母も家では和服でいることが多かった。新婚旅行ももちろん国内で、69年の行き先人気No.1は南紀だった⁸⁾。そもそも1964年まで海外旅行自體が自由化されていなかった。同時代の香港の市民の生活との違いは、ここでも歴然としている。

物質面だけでなく、精神面でも差異は大きい。例えば、上記香港映畫の父母の子どもへの接し方はきわめて民主的だ。《南北一家親》では、香港人家族の息子と北方人家族の娘が戀をし、結婚しようとしてそれぞれの父親から反對される。だが、それは父たちが自分のローカルな生活習慣に固執してよそ者を毛嫌いしているからで、息子や娘が自分で結婚相手を探すことに反對しているのではない。むしろ、戀愛結婚は當り前で、彼らが戀人を連れて來たら祝福するものだというふうに描かれている。だからこそ、自分の偏見にこだわっている父たちの滑稽さが際だつことになる。《六月新娘》でも、主人公(男)が結婚式の當日に花嫁を取り替えようとするドタバタが描かれている。つまり、息子が相手を自由に選べるのが前提になっているわけだ。同じころ日本では、1955年の統計で、まだ見合い結婚が64.5%を占めていた。

しかし、これほど香港と異なるからといって、當時の日本人がそうした生活を知らなかった譯ではない。ただ、それは現實の暮らしの中ではなく、テレビの中にあつた。《パパは何でも知っている》(Father Knows Best, 1958～64年放送)《うちのママは世界一》(The Donna Reed Show, 1959～63年放送)などのアメリカのホームコメディ・ドラマがそうだ。(圖：パパは何でも知っている)内容は簡単に言えば、次のようなものだ。

1家に1臺自家用車があり、きれいな芝生、明るいキッチン、きれいな奥さんと娘と息子がいて、夫婦と子供2人の4人家族(標準世帯)が毎日のように本音で話し合い、問題を解決していく。(讀賣ADレポート)

<http://adv.yomiuri.co.jp/ojo/02number/200511/11toku2.html>

當時のアメリカの典型的な中流家庭の生活である。こうした暮らしが當時の日本の生活とかけ離れた夢物語であつたことは言うまでもないだろう。だが、

香港の夢はどこに？（千野） [51]

それ故に、テレビの中の生活は文字どおり日本人に夢を與えることになった。ドラマの中のようなアメリカ式の生活こそ、自分たちの追い求める理想の生活だという夢である。その間の事情を、いくつかのウェブサイトの記述が端的に物語っている。

特に、テレビが普及し始めた 1950 年代後半から 60 年代にかけて、アメリカ製のホームドラマがお茶の間をにぎわしたころ、團塊世代はちょうど 10 代になっていた。「パパは何でも知っている」「うちのママは世界一」「陽気なネルソン一家」といったドラマがそれだ。緑の芝生のある庭、白い素敵な一戸建て住宅、大きな自動車、大きな冷蔵庫、その中を埋め盡くす食べ物。……そして、十分な年収を得ているホワイトカラーの夫、美しい専業主婦の妻、明るく健康的な息子や娘たち。ユーモアのある會話、妻に優しい夫、笑いの絶えない家族。こうした家族像もまた日本人に影響を與えた。

（三浦 展 〈culturestudies〉、baby boomers の頃）

http://www.culturestudies.com/baby_boomers/baby_boomers02.html

60 年代にはいると、アメリカのホームドラマ（「うちのママは世界一」「パパは何でも知っている」など）が日本の TV でも放映されはじめます。「話に聞いた」ではなく、自分の家にいながら「アメリカン・ウェイ・オブ・ライフ」が飛び込んできたのです。まず一家に一臺自家用車があることに驚く、きれいな芝生、臺所も家中も全部明るい。奥さんや娘も美しい。ドラマの内容はごく平凡なものだが、4 人家族（夫婦と子供二人、つまり核家族）が毎日のように本音で話し合い、問題を解決していくそのマナー自體も驚きでもあった。この結果、（今にして思えば滑稽かもしれないが）日本人全員が「アメリカン・ウェイ・オブ・ライフ」を夢見てしまった、すっかり「洗脳」されてしまったように思います。

JDN デザインゼミ 4 アメリカから日本へ（1）

http://www.japandesign.ne.jp/HTM/REPORT/d_zemi/04/

こうしたアメリカのテレビドラマと1950～60年代の上記のような香港映画はよく似ている。描かれている生活が似ているのは言うまでもない。張愛玲がアメリカのスクリーン・ボール・コメディを範にシナリオを書いたらしいことはすでに述べたとおりだ。だが、それだけではない。庶民の想像力に及ぼした影響も似ていると思うのだ。アメリカのテレビドラマが当時の日本人に理想の生活のひな形を與えたように、香港の映画が香港の人々に理想の生活のひな形を提供したとしてもおかしくはない。

香港の研究者李歐梵は「5、60年代の電懋や邵氏会社の映画は、ハリウッドを踏襲するあまり……50年代香港の現実とかけ離れてしまった」⁹⁾と批判したことがある。彼の言うとおりに、こうした映画の描く生活は、当時の多くの香港の庶民にとって、アメリカからの借り物の夢物語でしかなかったろう。しかし、逆に言えば、だからこそ、それは香港の庶民の理想の生活のひな形になれた。

傅葆石は電懋の社長陸運濤の言葉を引いて、彼は映画事業を通じて「アジアの日常生活の現代化することをおのが任務としていた」¹⁰⁾と述べている。そして香港の人々の映画の受け取り方もまさにそうだった。電懋と邵氏の映画を比較した次のような言説がそれを物語っている。

簡単に言えば、電懋の映画はその時代の空気が色濃く滲んでいて、映画のヒロインはみな洋服を着てスカートを着ていた。……例えば、有名な《四千金》、《曼波女郎》、《玉女私情》、《青春兒女》、《空中小姐》のヒロインはすべて香港50年代の新しい都會的女性である。みなひらひらした粋な洋風のフレアスカートを着ていた。¹¹⁾

(《邵氏電影的光輝歷史》<http://www.shaohome.com/shaohome/wh/20060817731.html>)

豊かで、自由で、民主的で、國際的であろうとする、現在の香港の人々の生活意識の原型は、この時代に育まれたといっても過言ではないだろう。

3. 理想の「香港人」——もう一つの夢

さらに踏み込んで言えば、こうした映画は理想の生活とともに、模範的な

「香港人」の形象をも、香港の人々に提供した。《南北和》《南北一家親》《南北喜相逢》のシリーズの例が典型的な例だろう。このシリーズが描いているのは次のようなパターンの物語だ。——香港に生まれ育った家族と、解放前に北方から香港へ移住してきた家族の子女が、戀愛し結婚を誓う。しかし、雙方の家族は犬猿の仲で、反對され、いろいろトラブルが発生する。それでも最後は互いに和解して圓滿に結ばれる——それが普通話と廣東語のかけ合いで語られるのだ。こうした物語が内包しているメッセージは明らかだろう。つまり、北方の大陸から來た者と香港で生まれ育った者は言葉も風俗習慣も異なるが、結局は同じ香港に住む一つの家族だということだ。そして、その「香港に住む者」の形象は、先に述べたように、自由で、民主的で、現代的な、洗練された國際人にほかならない。こうしたメッセージが香港の人々にある種の一體感（香港人意識の原型）と、そのあり得べきイメージを提供したといってもそれほど的外れではないだろう。それは、後に香港人としてのアイデンティティーが形成される際、その基盤となったはずだ。例えば、現在發賣されている《南北和》のVCDのカバーの文言が、そんな香港の人々の意識を物語っている。

映畫は香港現地の住民と、南下してきた北方人のさまざまな分岐を反映している。しかし、雙方のうるわしい願いのおかげで、その隔たりは打ち破られ、和解協力に至る。これは香港社會がしだいにそれ独自の立場を築き上げていった重要なプロセスである。¹²⁾

今日、香港の人々に、ある種の香港への歸屬意識、言い換えれば香港アイデンティティーがあることを異論はないだろう。だが、そのアイデンティティーは、いわゆる國家的アイデンティティーとも、民族的アイデンティティーとも違うものだ。香港では一度も獨立が前面に出ていないことを考えるだけでも、そのアイデンティティーが、常に國家や民族を前面に出す大陸のそれと異なることは明らかだ。現在のところ、こうした獨特な香港アイデンティティーは、1960年代末から70年代初めにかけて形成されたと考える論者が多い。彼らがメルクマールとするのは、67年のいわゆる六七暴動である。王宏志の次のような言説は、その典型的な例と言ってよい。

今回の事件は香港の歴史の発展に深い意味をもたらすことになった。ある學者は次のように述べている。この暴動によって、人々は初めて「自分は何者か」という問題が目の前に横たわっていると感じようになった。「多くの人が否應なく、自分はけっきょく香港人なのか中国人なのか、あるいは共産主義下の中国人なのか、選擇を迫られた。」そして進むも戻るもできない状況の中で、大部分の香港人はイギリスの植民政府を選擇したのである。(『歴史的沉重』、牛津大學出版社、2000年)¹³⁾

この時期にそうした香港意識が生まれるに至った原因について、王宏志は「40年代以來大量に香港へ流れ込んだ移民の子どもたち、つまり香港にしか家のない世代が育ってきたこと」「60年代以降、香港が急速に經濟發展したこと」「植民政府が融和政策をとり、〈香港こそ我が家〉という觀念の普及を積極的に支持したこと」などを挙げている。いずれも、正鵠を得た意見だろう。ただ、そうした背景の中で香港意識を持つようになった香港の人々が夢みる自分の姿は、50～60年代の映畫が提供した「理想の生活」と、「模範的な香港人」の延長線上になかっただろうか。あるいは、少なくとも重なる部分がなかっただろうか。もしあるとしたら、人々が抱くことになった香港人意識のベクトルは、暴動のかなり以前から方向付けられていたと考えるべきだろう。そしてその變化に、先に見たような1950～60年代の香港映畫が果たした役割は、決して小さくなかったはずだ。

4. ヤヌスの横顔——70年代以降の香港映畫とアイデンティティー

だが、50年代、60年代のホームコメディが香港の人々にある種の理想の生活のひな形や、模範的な香港人の造形を提供したとしても、李歐梵が指摘したように、それが香港の現實から遊離した夢であることは否定できない事實だ。その夢に香港の人口の多數を占める貧しい労働者は含まれていない。いわばヤヌスのように二つ顔のある香港の、半分だけが見る夢だったのだ。

だが、60年代末から70年代初めにかけて香港意識が生まれてきた後も、映畫は香港の人々の想像力に影響を與え續けた。それは、それまで忘れられてき

た下層の労働者を含めた「香港人」の夢だったといつていいだろう。その典型的な例が李小龙ブルース・リー以降のカンフー映画だ。それ以前の、カンフーを主體とする武俠映画は、基本的に時代物だった。しかし李小龙の香港歸還第一作となった《唐山大兄（邦題：ドラゴン危機一髪）》（1971年）いらい、現代を舞臺とするカンフー映画が人気を博すことになった。注目すべきはその主人公のキャラクターである。彼らはすべて、あまり教育も受けていない貧民出身者という設定なのだ。

例えば《唐山大兄》の主人公鄭潮安は、タイの製氷工場で肉體労働をしている出かせぎ青年で、工員たちと共同生活をしている。《精武門（邦題：ドラゴン怒りの鐵拳）》（1971年）の主人公陳真も、學校で學ぶ機會のなかった武術家という設定である。またイタリアを舞臺にした《猛龍過江（邦題：ドラゴンへの道）》（1974年）の主人公唐龍も、英語が一言もしゃべれない、つまり教育を十分受けていない新界育ちの田舎青年だ。

こうした、カンフーしか學べなかった香港の貧民の青年が、非道な外國人をその技でたたきのめす。それがこれらの映画の共通したプロットになっている。素朴なヒーロー映画だが、そのヒーローは香港のもっとも貧しい世界にいるのである。こうした設定が、貧しい人々も含めた香港人意識と、その誇りをメッセージとして傳えたことは想像に難くない。

李小龙亡き後、カンフー映画のメッセージは80年代以降の黑社會映画、いわゆる香港ノワールに引き繼がれる。同じく貧民出身者が、行き場もなく否應なしに流れ込むマフィアの世界を描いた映画である。主人公たちはもはやヒーローではない。暴力に彩られた殘酷な裏の世界をはいずり回る悲しい男たちだ。だが、映画はその世界に男たちが命をかけて守ろうとする友情や愛がある、と謳いあげる。それは、70年代に驚異的な經濟成長を遂げ、今や繁榮を謳歌している植民地香港へのアンチテーゼでもあるだろう。60年代に、中國大陸とも、臺灣とも、自らの獨立とも袂を分かち、植民地政府とともに歩む道を選んだ香港社會が、今度はその立脚點を批判することになったのだ。それは、香港意識の新たな展開と言ってもよいだろう。

しかし、1997年の中國返還とともに、香港の黑社會映画はその性質を變えることを餘儀なくされた。香港は中國の一部となり、植民地は姿を消した。黑

社會はもはや植民地統治への抵抗の場ではなくなり、中國人が主人公の社會の内部矛盾に過ぎなくなったのだ。今なお黒社會映畫に、香港への批判が残っているとすれば、それは主人公の設定に現れているだろう。例えば、《旺角黑夜（邦題：ワンナイト・イン・モンコック）》（爾冬升監督、2004年）の主人公の殺し屋は、最貧民の出身だが、もはや香港の人間ではなくて、廣東の農村の出身である。《狗咬狗（邦題：ドッグ・バイト・ドッグ）》（鄭保瑞監督、2006年）では、主人公のカンボジアの最貧民が殺し屋として香港に送られてくる。こうした設定から、中國社會の一部となった香港、そしてグローバリゼーションに飲み込まれながら國際社會で生き残ろうとしている香港の、社會が抱える矛盾への批判が読み取れるかもしれない。また、主人公と彼らの敵の間の善惡の區別が曖昧になっていることも挙げておくべきだろう。もはや、香港人を虐げる非道な外國人という、單純明快な敵は存在しない。眞に抵抗すべき相手は誰か、見えなくなってきたのだ。

だが、今なお香港の人々のアイデンティティーを巡る問題が解決したわけではない。むしろ、中國社會の一部となりながら、中國との心理的な距離を埋められない状況の中で、アイデンティティーの問題は再浮上してきていると言ってもよいだろう。例えば、《黒社會（邦題：エレクション）》（2005年）の監督杜琪峯はインタビューに答えて、黒社會とは300年の歴史を持つ洪門會のことであり、多くの香港人が関わってきた、香港社會の最も香港らしい部分なのだと述べている。こうした發言には、新たに独自のアイデンティティーを求めつつある現在の香港の状況が投影されているというべきだろう。

常に香港人の夢を描いてきた香港映畫。今ではもはや、かつてのように理想を語るのが難しくなっているのは確かだ。それでも、次のようなことだけは言ってもよいだろう。20世紀の文化が始まって以來、エンターテインメントは庶民の想像力に影響を與え續けてきた。その影響は時に、文學や美術などのハイカルチャーより大きかったのかもしれない。特に香港では、そうだった。香港映畫をはじめとして、これからもエンターテインメントは變化してゆくことだろう。だが、そこから庶民の想像力に影響を與えるメッセージが発信され續けてゆくことは、變わらないはずだ。

注

- 1) 例えば、李歐梵は「不了情：張愛玲和電影」（『蒼涼與世故』牛津大學出版社、2006年）で次のように述べている。「張愛玲寫過不少中英文影評屏響文章，也編了幾個電影劇本，這是衆所周知的「史實」。從這些歷史資料可以看出，張愛玲十分熟悉三十年代荷里活的愛情「諧鬧戲劇」（screwball comedy）……」
- 2) 原文は次のとおり。「最大の毛病在於各劇中人之性格、心理刻劃均欠明朗。葉緯芳（林黛）既愛史榕生（張揚），劇中毫無綫索交代。描寫陶文炳（陳厚）……何啓華（劉恩甲）二人實無甚分別……」
- 3) 原文は次のとおり。「本片季節爲自聖誕至夏季，游泳服裝出現機會不少。開首之跌入游泳池，拍攝上借景困難，譬如改拍溜冰鞋仰天跌交等亦可應付過去。」
- 4) 河本美紀『『スクリーンボール・コメディ』としての『情場如戰場』（『野草』第77號、中國文藝研究會、2006年2月）
- 5) ホームコメディと人気を二分していたのが武俠映畫だが、こちらは廣東語の作品が多かった。詳しくは張建徳「国泰與武俠電影」（『国泰故事』所收、香港電影資料館、2002年）、羅卡「邵氏彩色武俠世紀的淵源與發展」（『邵氏電影初探』所收、香港電影資料館、2003年）などを参照。
- 6) 岡田憲治『昭和の住まい學』（鶴書院、2006年）による。
- 7) 朝日新聞 be 編集部『サザエさんをさがして』（朝日新聞社、2005年）による。
- 8) 朝日新聞 be 編集部『サザエさんをさがして その2』（朝日新聞社、2006年）による。
- 9) 原文は次のとおり。「五六十年代的電懋邵氏公司的影片，抄襲荷里活的甚多……和五十年代香港的現實甚遠」（《從〈溫柔的陷阱〉到〈情場如戰場〉》）
- 10) 傅葆石「港星雙城記：国泰電影試論」（『国泰故事』所收）
- 11) 原文は次のとおり。「簡單的說，電懋的電影時代氣息較濃，牠電影中的女主角，都是穿西洋裙的。……舉個例子，電懋出名的《四千金》、《曼波女郎》、《玉女私情》、《青春儿女》、《空中小姐》，這些女主角們都是典型的香港50年代的新城市女性，她們都穿着搖曳生姿的西洋大傘裙。」
- 12) 原文は次のとおり。「“影片反映出本地居民與南來北人的種種分歧，但在雙方的良好意願下，卻得以打破隔膜，和諧共處，是香港社會逐漸發展出自己的獨特身份的一個重要過程。」
- 13) 原文は次のとおり。「這次事件對香港的歷史發展具有深遠的意義，有學者認爲，這次暴動令人們第一次感到面前放著「我是誰」這樣的一個問題，「很多人被迫要選擇自己到底是香港人還是中國人，或者是共產主義下的中國人」，在這兩難的局面下，大部份香港人選擇了港英政府。」



圖：應接間……《六月新娘》に出てくるマンションの應接間。キャプチャー画像。



圖：60年代の日本間……1960年代の日本家屋の居間。



圖：ピクニック……《小兒女》ピクニックでの家族團らん。キャプチャー画像。



圖：新婚旅行……《南北一家親》の新婚旅行に出発する場面。飛行機が見える。キャプチャー画像。



圖：パパは何でも知っている……《パパは何でも知っている》の1シーン。
(JTB フォト提供)

本論文は、2006年9月香港浸會大學で開催された「張愛玲逝世十周年紀念國際學術討論會」での発表稿に加筆した、日本語バージョンです。