

国防映画運動とは何か

——戦時中の中国における抗日をテーマとする映画の製作について

韓 燕 麗

はじめに	95
I 国防映画運動の提起	96
II 国防映画の製作	100
III 国防映画の受容	107
おわりに	110

はじめに

戦争期における映画製作というと、国が映画界全体を総動員し、戦意高揚のプロパガンダ映画が量産されていくことが想像されるだろう。じっさい日本では1933年に「映画国策建議案」が衆議院で可決され、いわゆる「国策映画」は国家指導のもと量産されていたのである。しかし中国の場合、1920年代に入ってから国内の映画産業が本格化しはじめ、1930年代は上海映画産業の黄金期だったにもかかわらず、1931年の満洲事変以降、ただちに政府指導のもとで抗日をテーマとする映画が量産されるようになったわけではなかった。その主な原因として、中国最初の国民国家としての南京国民政府はまだすこぶる弱体だったことが考えられよう。

そんななか、1930年代半ばごろから、上海や武漢そして香港など広範にわたる地域において、「国防電影」または「国防片」(国防映画)といった用語が雑誌や新聞などのメディアに頻繁に出現するようになり、国防映画つまり抗日テーマの映画の製作がようやく広く呼びかけられるようになったのである。

しかし今日、「国防電影」、「国防片」などの言葉は一部の映画史関係の著書のなかで当然のように使われていながらも、その定義や内実は必ずしも明瞭になっていない。一時高

らかに唱えられた国防映画運動は一体いかなるものだったのか。当時の国民党政権と共産党勢力、そして民間の映画会社がいかにその製作に関わっていたのか。実際に製作された作品はどのようなものだったのか。本稿は、当時の映画雑誌や新聞記事などの諸言説および現存するわずかなフィルムを手掛かりに、政治史と映画史が交錯する戦時中の中国映画の諸問題について再検討するものである。

I 国防映画運動の提起

1 一つ目の疑問：国民党政権関与の問題

国防映画運動はいつ、だれによって提起されたか。この一見して単純な問題の回答を探るために、目下のところ中国映画史の著作の中で最も権威のあるものである『中国電影發展史』をまず紐解いてみよう。そこには、「中国共産党は文学芸術に対して『国防文学』のスローガンを提起してから、文学芸術の各分野において、それぞれ『国防演劇』、『国防詩歌』、『国防音楽』などのスローガンをも提起し、それによって国防文芸運動は大きな高まりを見せた」、「1936年5月に、『国防映画』のスローガンも提起された」⁽¹⁾と明確に書いてある。さらに、国防映画運動に対する国民党政府の態度について、「国防映画運動は最初から国民党反動派の迫害にあった」(421頁)、「国民党反動派の迫害は、国防映画運動の展開に大きな困難をもたらした」(423頁)と糾弾している。要するに、国防映画運動とは「共産党の指導のもとにおいて、無産階級の文化思想で武装された」(515頁)運動ということである。

しかしながら、当時の史料をつぶさに読んでみると、国民党政権の関与と国防映画運動が提起される時期という二つの問題について、大きな疑問点が残っていることに容易に気付くだろう。まず、国防映画の製作に対する国民政府の態度の問題、つまり国民政府はただ単に国防映画運動を弾圧する立場をとっただけなのかという問題である。これについて、上述の『中国電影發展史』では、国民党当局が国防映画運動を鎮圧したと指弾する一方、「1936年5月前後、国民党はやむをえず戦術を変えた。公然と反対し、鎮圧するのではなく、表面上は国防映画の製作を支持するが、暗に迫害と妨害をする戦術をとった」⁽²⁾とも記されている。この一見して矛盾する記述をどう理解すればよいのだろうか。

1936年5月前後の『申報』を読んでみると、4月21日の紙面に、「昨日、中央宣伝部が映画界の第三回懇談会を招集」と題する記事が掲載されている。記事によると、1936年4月20日、国民党の中央宣伝部が民間の映画会社の責任者を集め、上海市政府の会議庁にて懇談会を開いた。会議では今後の映画製作に関する三つの原則——①民族意識を發揚さ

せ、国防映画の使命を完成させる、②時代に適応する題材を慎重に選び、国難の時期における映画教育を推し進める、③現実題材の映画は新生活運動の推進に適切な内容にする——が決定された。明星、聯華、新華、芸華、天一など当時の上海のすべての大手映画会社が代表を派遣して参加したこの談話会では、最後に「全員が起立して中華民族の復興と領袖の健康を祝う」という余興まで行われ、会議の「結果が極めて円満だった」⁽³⁾ のことである。

この記事の文面を全般的に信用しなくても、少なくとも国民政府による映画統制の内容は消極的統制ばかりでなく、積極的に談話会などを通じた民間映画産業への指導も行われていたことは間違いない。1936年4月20日の懇談会より以前に、それぞれ1934年4月16日と1935年4月14日に第一回と第二回の懇談会が上海市教育局長の潘公展の司会のもとで開催されており、つまり国民政府と民間の映画製作団体との交流会は春恒例の行事として定期的に行われていた。国防映画運動が新聞や雑誌に大いに議論されるようになったのは1936年春以降のことだったという事実と併せて考えると、国防映画運動は果たしてもっぱら共産党の指導のもとで行われた運動であるかどうか、という根本的な疑義が生じてくる。

むしろ、中華人民共和国の建国後に執筆されはじめ、1963年に出版された『中国電影發展史』には、同時代における中国近現代史研究の他の領域もそうだったように、共産党のイデオロギーが深く刻印されているのは避けがたいことであり、事後遡及的に批判するわけにはいかない。しかし、国防映画運動を共産党指導下の左翼電影運動の一環として捉える見方が、1990年代以降の中国大陸における一部の映画史研究において、まだ無批判に継承されている⁽⁴⁾。近年、「救国」や「国防」などのスローガンは共産党あるいは左翼映画人の専売特許ではないことが認識されるようになりつつあるなか、国民党政府の映画検閲制度について、もっぱら左翼映画人に対する弾圧という視点からではなく、より客観的に評価しようとする論考が日中双方の研究者に執筆されている⁽⁵⁾。しかしながら、国防映画運動というスローガンの提起をめぐるのは、まだ疑問が残っている。つまり、国民党政府は国防映画を弾圧したのではなく、むしろ支持する姿勢を取ったことが判明しても、国防映画というスローガンは1936年春に国民党政府によって新たに提起されたものとは断言できないのである。

2 二つ目の疑問：提起された時期の問題

1936年5月より2年ほど前の『電影画報』1934年9月号に、鄭伯奇による「談国防電影」（国防映画について）という記事が掲載されており、同年の7月15日に執筆されたこの文

章には、「国防映画というスローガンはずっと以前から——国防文学よりもはるか前に——すでに公に提起されていた」⁽⁶⁾と明確に書かれている。

国防映画は1936年以後ではなく、1934年よりも前から、民間の映画界で自発的に作られはじめたものなのか。この二つ目の疑問を明確に解いてくれるのは、1938年の武漢で発行されたある映画雑誌である。

1937年11月に国民軍が上海から撤退し、上海が孤島となった後、ほとんどの映画人は内陸部へと移動した。まもなく1938年1月29日漢口にて、一致抗日というスローガンのもと、「中華全国電影界抗敵協会」という映画組織が共産党や国民党そして党外人士を含む各勢力の映画人によって立ち上げられた⁽⁷⁾。いわば、イデオロギー的対立と無関係に、映画界における抗日民族統一戦線が初めて結成されたのである。言うまでもなく、1937年9月に国民政府が「国共合作宣言」を發表すると同時に、蒋介石が共産党の合法的地位を認める談話を發表して、第二次国共合作が基本的に成立したことがその背景にある。

協会が設立された二ヶ月後に発行された『抗戦電影』という雑誌は、左右両方の映画人から寄稿されていた。「国防電影」という言葉が度々登場するこれらの記事から、国防映画運動の提起に関するある程度客観的な史実が確認できる。そのうち、異なる政治派閥に属する12人の映画人が、「關於国防電影之建立（国防映画の樹立について）」という共通する題でそれぞれ短い文章を寄せた共同執筆の記事があるが、以下にそのうち代表的なものを引用しながら詳しく見てみたい。

姚蘇鳳によると、「『国防映画』という言葉は『一・二八事件』（第一次上海事変）の時にすでに提起され、それに関する論述も数多く書かれていた。しかし今まで見た映画の中で、いったいどれが国防映画と言えるのか。哀れなことに、私は一本も思いつかない」のである。また袁叢美も、「『九・一八』（満洲事変）以降、映画事業に関わる多くの同志は、国防映画の樹立を呼びかけ、銀色の国防戦線を構築することによって、国防の力を充実させようと期待していた。（中略）しかし東北にある四つの省が占領されて以来7年のあいだ、我々映画界は、軍事国防と経済国防とともに、映画国防を樹立することができなかった。それは実に残念で悲しいことである」⁽⁸⁾と述べている。さらに、「中国電影製片場」の責任者である鄭用之による記事にも、「『九・一八』以降、『国防映画』のスローガンが提起された。しかし「環境による阻害」（由於環境的阻碍）があったため、それはスローガンや理論にすぎず、国防映画を数本しか作ることができなかった」⁽⁹⁾と、上記の二人とほぼ同じことが述べられている。

じっさい、1931年から1932年前後の『申報』に掲載された映画関連の記事や広告を読んでいくと、雑誌『抗戦電影』の記事を裏付けるように、少なくとも上海停戦協定が成立

した1932年5月まで、十九路軍の抵抗ぶりを伝えるニュース映画や抗日をテーマとする数本の劇映画が南京や上海で上映されていたことが判明する。上海における抗戦は、十九路軍の支援を主要な内容としていたが、当時の民間の三大映画会社である明星、天一と聯華そして他の小規模の映画会社がそれぞれ撮影スタッフを前線まで派遣し、10本あまりのニュース映画を製作した。ほかに、例えば『共赴国難』、『奮闘』（聯華）、『東北二女子』（天一）、『戦地歴險記』（明星）などの劇映画も作られている。これらの活動はすべて政府と直結しないところで自発的に行われたことに注目すべきである。

一方、政府より「戦争に関する映画の製作を一切禁止する」という通達が出されたのは、十九路軍は上海から撤退し、1932年5月に停戦協定が成立したのちのことである。理由は「挑発的、刺激的な映画が上映されると、平和交渉に影響を及ぼし、政府の意向にそむく」というものだったが、それは国民党政府の本意というより、前文でも述べたように、あまりにも弱体だった政府のやむを得ない選択だったのだろう。

では国民党党员である鄭用之が言う「環境による阻害」とはいったい何を指しているのだろうか。当時の上海では、租界の映画館における映画上映は、租界当局の検閲を通らなければならなかった。第一次上海事変により、租界外の映画館はほとんど廃墟と化したため、大多数の映画館は租界に集中していた。つまり中国の映画は上海で上映される時、必ず租界の検閲を受けなければならなかったのである。例えば1932年4月18日付けの『申報』には、「南京大劇院 昨日、戦況についての映画が上映中止」という題の記事が掲載されており、「租界当局との交渉がうまくできなかった」ため、「中日作戦」（日中交戦）についての映画は、やむをえず上映を取りやめ、急遽外国映画にすりかえたということである⁽¹⁰⁾。そこからは、租界側が慎重な態度をとり、映画の内容に対する検閲が一層厳しくなっていた事実がうかがえよう。そのため、早くも1932年11月に、南京の国民政府および党内における映画検閲の管掌部門が、すでに租界における映画検閲権の回収を問題提起している⁽¹¹⁾。しかし、租界における検閲権回収の問題は、上海市政府を通じて正式に租界側と交渉をしていたにもかかわらず、ずっと懸案のままであった。1937年7月11日に映画界では「撤消租界電影戲劇検査権運動会」（租界における映画・演劇の検閲権を撤廃する運動の会）まで組織していたが、残念ながらその効果は微々たるものであった。

映画人による証言そして当時の新聞に掲載された映画広告や映画関連の記事から、以下のような仮説が成り立つのではないだろうか。つまり、国防映画は満洲事変から第一次上海事変のあいだ、すなわち1930年代初頭からすでに一部の民間映画人によって作られはじめた。ただ、1936年までは政府からの支援もなく、租界における上映も困難だったため、数本しか作られておらず、運動というほどのものにはなっていなかったのだろう。ともあ

れ、1936年春以降、最初は上海の民間映画会社によって自発的に製作されていた僅かな国防映画は、国民政府の提唱と支持のもと、各メディアでおおやけに議論されるようになり、数多く製作されるようになったことは疑いのない事実である。

II 国防映画の製作

国防映画が製作されたのは上海、武漢、重慶と香港の四ヶ所においてであった⁽¹²⁾。あとで詳述するように、四ヶ所のうち、国防映画に関する議論が盛んになり始めた1936年から日本に占領された1941年まで継続的に国防映画の製作を行い、かつその製作数が最も多かったのは植民地の香港であった。中国本土では、戦況の推移に伴い、長江に沿って次々と大陸の奥地へ敗走する国民政府とともに映画の製作拠点が移り、三ヶ所で製作された国防映画のスタイルも少しずつ変化していった。以下に場所別に国防映画の製作状況を見てみよう。

1 上海における国防映画の製作

1936年春以降、国防映画をより一層積極的に製作しはじめた上海の映画界では、国防映画という誰もが大まかなイメージしか持たない新しい映画ジャンルについて、その具体的な様式と題材についての議論が繰り広げられていた。まず国防映画の題材について、抗戦闘争を直接描くものだけを国防映画と称すべきなのか、それとも戦時中の社会現実を反映するものであれば広義の国防映画と呼ぶべきなのか。またその様式について、国防映画とは写実主義の作品でなければならないという主張がある一方、ロマン主義あるいは象徴主義の作品も国防映画として捉えられると主張する映画人もいた。さらに、観客の抗日に対する熱意を引き出すために、国防映画は戦意高揚なものでなければならないという意見もあれば、漢奸（売国奴）を嘲笑する役割を果たすようなコメディ映画も国防映画と言えるのではないかなど、じつにさまざまな意見が飛び交っていた。民意と政府の要望が一致して抗日をテーマとする映画を作ろうとしても、映画人たちはそのスタイルについてまだ定まったイメージを持っていない様子がうかがえる。

じっさい、1936年から上海が陥落する1937年11月までの短い間に、国防映画と称された作品は4本しか製作することができなかったが、それはそれぞれ「軍事国防」と呼ばれる『狼山喋血記』と『壮志凌雲』、そして「経済国防」と呼ばれる『青年進行曲』と『夜奔』であった。そのいずれもが民営の映画会社によるものである。「経済国防」の2本は、日本と結託する商人を批判し、日本商品の販売に反対するといった内容であるが、ここでは

「軍事国防」の2本の内容を少し具体的に見てみよう。

「中国の映画史上の新たな段階を切り開いた」、「国防映画はこの力強い作品を通じてしっかりと確立できた」⁽¹³⁾と高く評価される『狼山喋血記』は、狼の被害を受ける村の「狼退治」の物語であり、狼の群れが日本を意味するという寓話の形式を取っていた。今日の視点から見ると、隠喩的表現でほのめかされたかすかな抗日メッセージしか伝わっていないのだが、32人の映画人が連名して推薦するほど、当時の中国映画界においては、侵入してきた外敵と正面切って戦うという内容は目新しいものであった。一方、『壮志凌雲』は軍閥の戦乱に苦しむ難民たちを描いた1920年代から物語が始まる。故郷から逃げ出すことを余儀なくされ、他郷で10年もかけて新しい村を築きあげた村民は、10年後にまた「匪賊」に襲われることになるが、今度は彼らが逃げることをせず、敵に抵抗すると決意するという内容だった。時期から考えると、「匪賊」というのは1930年代以降から中国に侵入してきた日本を指していることは明らかであるが、じっさい映画の台詞には、「日本」あるいは「日本人」などの言葉が出てくることはなかった。租界における映画の上映を懸念する民間映画会社の苦渋の策だったのだろう⁽¹⁴⁾。

2 武漢における国防映画の製作

前文で述べたように、抗戦が全面的に展開された後、左右の映画人が集結し、1938年1月に、「中華全国電影界抗敵協会」という共産党や国民党そして党外人士を含む映画組織を立ち上げた。当時武漢で発行された新聞には、これまで「積極的に国防映画の製作を行う統一的な計画がなかったが、政府当局は中国電影製片場を設立することを決め、全国の映画界の人材を集めて国防映画の建設に従事させる」⁽¹⁵⁾という社説が掲載されていた。1938年4月に国民党軍事委員会が改組され、政訓処が政治部に拡大されたのに伴い、元々政訓処に属していた電影股も中国電影製片場（以下「中製」と略称する）と改組された⁽¹⁶⁾。そこではじめて中国の官製抗日映画が製作されるようになり、その後、上海から内陸に逃れてきた映画人の活躍する場は、もっぱら国民党官製の映画会社においてであった。

1938年9月に武漢が陥落し、国民政府がさらに内地へと敗走するまでの数ヶ月の間に、3本の国防映画が武漢で製作された。それぞれ『保衛我們的土地』、『熱血忠魂』と『八百壯士』である。最初に作られた『保衛我們的土地』の広告には、「中国有史以来第一部国防巨片」（中国最初の国防映画大作）との題字が大きく踊っていた。上海から来た映画人の唐訥は、「今日の映画作家はもはや『狼山喋血記』のような寓言と風喩の形式をとる必要がなくなった。いや、そのような形式をとることが許されないのである。『保衛我們的土地』のように大きな声で叫びだすべきだ。熱烈な煽動だけが映画カメラの効用を発揮さ

せることができ、映画芸術を進歩させることができるのだ」⁽¹⁷⁾と訴えた。

じっさい『保衛我們的土地』のあらすじを見てみると、上海で作られた『壮志凌雲』と極めて似たプロットとはなっているが、外敵を日本と明確に表現している。東北地方出身の農民劉は、満洲事変で家を失い、中国南方にやってきた。ある村に落ち着いてやっと安定した生活が送れるようになったが、第二次上海事変が勃発し、多くの村民は逃げ去ろうとする。劉夫婦は「逃げてばかりいてはならない。みなが立ち上がって敵と戦わなければ、我々の土地も同胞も、みすみす失ってしまうのだ」と呼びかける。最後に軍民が共に武器を手にして日本軍に挑む⁽¹⁸⁾。ここでは、もはや「狼」を登場させる必要もなく、敵を曖昧に「匪賊」とする必要もなくなったのである。

武漢で作られたほかの2本を見てみると、『八百壮士』は上海抗戦期の戦場で実際にあった事件に基づいて脚本が書かれ、『熱血忠魂』は国民党軍のある旅団長が日本軍に占領された自分の親族が住む村を砲撃するよう決心するという内容で、いずれも戦場を真正面から描くものであった。上海で作られた4本の国防映画と異なり、武漢で作られた国防映画は極めて劣悪な製作環境のなかで作られたものではあるが、直接的に抗戦の実態を描く写実的な路線を確立させたように思われる。当時、国民党政治部の第三庁で主任を務めていた陽翰笙が、「国防映画の内容は現実的であるべきで、抗戦における我々の生活を反映すべきであり、我々民族の歓喜、哀愁と熱狂を鮮やかに再現すべきである」と述べた通り、かつて上海で練り広げられていた国防映画のスタイルないし内容に関する議論は、自ずと明確になってきており、政府の管轄下で製作された官製映画として、抗日戦の実態を直接描く中国映画がようやくスクリーンに映し出されるようになったのである。

3 重慶における国防映画の製作

武漢が陥落したあと、「中製」そしてもう一つの官営映画会社である「中央電影攝影場」(以下「中電」と略す)が重慶に移転した。

中電は国民党中央宣伝委員会が1932年に設立した撮影所であり、CC派の支配下に置かれた。1933年に南京でスタジオが完成したとはいえ、トーキー映画が撮影できるようになったのは1935年7月以降で、南京ではおもにニュース映画と教育映画(綿業改良、軍学校を紹介するもの)を製作していただけであった⁽¹⁹⁾。1938年に重慶に移転した後に、監督に程歩高、沈西苓、孫瑜など上海映画の名手を加えて5名の監督を擁するようになり、俳優も趙丹、白楊、金焰や王人美など20数名まで増えた。しかし技術や事務などの140名を含めて合計200名弱も擁する中電は、重慶でニュース映画を中心に製作し、劇映画は『孤城喋血』(1938)、『中華儿女』(1939)、『長空万里』(1941)の3本しか製作しなかった⁽²⁰⁾。

一方、すでに武漢で3本の映画を作った中製は、前文で言及したように上海の映画人が多数参加したため、急速に組織が大きくなっていった。電影股として設立された当時、股長の鄭用之を含めてわずか9人しかいなかった職員は、1940年10月の時点では、史東山、司徒慧敏、蘇怡、応雲衛など20名以上の有名監督を含む466人の膨大な組織になっていたのである⁽²¹⁾。1945年の終戦まで、中製は重慶で「抗戦特集」などのニュース映画を多数製作した以外に、抗日をテーマとする劇映画を12本製作した。

中製が重慶で製作した12本の劇映画は現在すべて見られるわけではないが、文字資料などによると、12本のうち、例えば占領地区における「日本軍の暴行と中国軍民の抵抗」を描く『保家郷』(1939)や「中国軍将兵の英雄的気概」を描く『勝利進行曲』(1940)、そして「抗日宣伝隊の活動を通して、軍民一体となって協力しあってこそ敵を撃退できることをテーマにした」『青年中国』(1941)など、戦争を真正面から取り上げる映画がほとんどである。しかしこれらの戦意高揚的なもの以外に、きわめて異色な国防映画も中製で製作されていた。紙幅の関係で映画に対する詳しいテキスト分析は別稿にゆずるが、以下にこのような異色な国防映画を2本だけ紹介したい。

『東亜之光』(1940)は、重慶にある第二捕虜収容所に収容されていた日本軍捕虜を主人公に撮った劇映画である。映画出演に無縁だった日本人捕虜は実際に自分自身を演じ、「日本軍閥」こそ日中両国人民の共通の敵だと訴える。中国の官製国防映画でありながらも、台詞がほとんど日本語つまり敵国の言葉によって語られた、戦争映画としては類を見ない特異なものであった。『日本間諜』(1941)は、イタリア人范斯伯/アムレト・ヴェスパの著書『神明的子孫在中国』(邦訳題『中国侵略秘史——ある特務機関員の手記』)を脚色したものである。ヴェスパは職業スパイとして36年間中国に滞在、はじめは張作霖に雇われていたが、満洲事変以降、日本軍の土肥原機関が彼に特務として働くよう強迫する。1937年秋、ヴェスパは日本軍の手から逃れ、関東軍の内幕を暴いた上記の著書がその後広く世に知られるようになったのである。興味深いことに、国民党中央宣伝部の国際宣伝処はヴェスパの著書を「対敵宣伝書籍」として単行本を出版させ、さらに英語と日本語にも翻訳している⁽²²⁾。

『東亜之光』と『日本間諜』の2本の映画からうかがえるように、重慶で製作された国防映画は、他国でも製作された多くの戦時中の映画と異なり、国民に一致団結を呼びかけ、戦意を昂揚させることのみならず、敵国を含む海外に発信する役割も担っていた。

しかしながら、「国統区」の中心都市重慶にある二つの官製映画撮影所は、なぜ規模や映画の製作数においてこれほどの差が出たのだろうか。『中国電影發展史』では、中電は「完全に国民党に牛耳られていた」が、中製のほうは「共産党の映画人は多くの進歩的映

画人とともに、柔軟性のある婉曲な方法でシナリオ創作、配役決定、配給上映などの面において、抗日戦のための映画工作が展開できるように手を打った」⁽²³⁾ ためとしている。しかし、二つの撮影所は同じく政府経営だと言っても、それぞれの管轄部署が異なっていた。中電は中央宣伝委員会の所轄だったが、中製の経費は軍事委員会政治部から捻出されていた。戦時中につき、軍費が激増し、例えば1945年の軍費は財政総支出の87.3%も占めていたのである⁽²⁴⁾。それゆえ、軍事委員会所轄の中製の製作経費は相対的に潤沢だったことも多作の理由の一つとして考えられよう。

また、1941年以降しばらく映画製作が中止していたが、その理由も1940年9月に国民党政治部が改組され、左翼映画人が排除されたことよりも、太平洋戦争が勃発したあと、フィルムや薬剤そして機材など映画作りに必須な物資が海外から輸入されるルートが閉鎖されたことが主な原因だったように思われる。さらにその頃から重慶が幾度も爆撃され、1941年5月15日の『新華日報』には中電が爆撃されたという内容の記事が掲載されており、記事によると、中電が爆撃を受けたのはこれで4回目ということだった。なお、1943年から重慶における映画撮影が再開し、1945年までに4本の劇映画を製作している。

物質が極端に不足する戦時中、重慶で映画製作を行うことは決して容易なことではなかった。まだ戦火が及んでいない香港を製作基地として利用するため、中製は1938年12月に香港で「大地影業公司」を設立し、中電も1940年6月に香港で「新生影片公司」を設立している。2社はいずれも表面上は民营企业であるが、資金は重慶より捻出されている。香港が陥落する1941年12月まで2社は香港で3本の映画を製作したが、次節にその内容について具体的に見てみよう。

4 香港における国防映画の製作

1930年代は中国の映画産業がサイレントからトーキーへと移行する時期であった。1931年3月に中国初の北京語トーキー映画である『歌女紅牡丹』が上海で公開されてまもなく、台詞がすべて広東語で話されるトーキー映画が香港や広州においても製作され、広東語映画の誕生を一つの転機として、香港における映画産業が初めて活況を呈するようになった⁽²⁵⁾。さらに1937年以降、映画人が大量に流出し、映画産業が衰退していた上海よりも、香港の映画産業のほうが繁栄していた。

ところが香港で作られた重慶資金の3本の映画はいずれも広東語映画ではなかった。「大地影業公司」は2本の北京語映画を作ったが、それぞれ上海を舞台にした『孤島天堂』(1939)と広州、香港を舞台にした『白雲故郷』(1940)である。後半が重慶で完成された『白雲故郷』は広州陥落の前後に、広東省から香港へ逃げていく知識青年が愛国と抗日に

目覚めていく過程を描いたものである。中製責任者の鄭用之によると、映画の宣伝対象は主に「海外の同胞」と想定され、「海外同胞の郷土愛を利用しようとしたために、ストーリーの中心地点は香港におかれ、都市生活の雰囲気もかなり混入されているが、それらは劇中のエピソードのひとつであって、この劇の中心的場面とならないことが望まれる」⁽²⁶⁾ということである。

一方、中電が香港で立ちあげた「新生影片公司」で唯一製作された『前程万里』（1941）も、海外に住む中国系移民の愛国心に働きかける狙いが見受けられる。『前程万里』は台詞に広東語と北京語の両方が使われ、当時の香港におけるさまざまな観客層を意識したものと考えられる。映画のエンディングは、「南方華僑帰国奉仕団」を見送るシーンとなっており、広東語話者であるか否かを問わず、南方華僑に参戦を呼びかけることが、この映画の究極の狙いだったのだろう。この映画は1941年1月1日に重慶と香港で同時に公開され、1940年12月28日には重慶の文化界人士のために特別上映も行われた。

しかし、重慶資本の映画は全部で以上の3本しかないが、1997年に香港で出版された『香港影片大全』を開いてみると、1934年から1941年までの間に香港で公開された劇映画562本のうち66本は「国防片」と記されている⁽²⁷⁾。むろん、1997年にまとめた資料であるため、実際当時の新聞広告を見ると、66本の映画はすべて「国防片」という宣伝文句を使用したわけではない。また戦争という時代のキーワードを利用した際物も中にある。しかし、これらの映画は少なくとも表面上は抗日と救国をテーマにしていたことは間違いない。つまり香港の民営映画会社は、大陸本土における上海、武漢と重慶の三ヶ所で作られた国防映画より2倍以上も多くの国防映画を製作していたのである。植民地の香港で、なぜこれほど多くの広東語の国防映画が量産されたのだろうか。

『中国電影發展史』では、それを当時香港にいた左翼映画人である蔡楚生や司徒慧敏らの功績としている。しかし蔡楚生らが南下する1937年12月以前に、すでに香港で国防映画が数多く製作されていた。例えば1936年8月に公開された『女間諜』の広告では、「空前未有之国防電影試作」（前例のない国防映画の試み）というキャッチフレーズが大きく躍っていた⁽²⁸⁾。また、同じ8月に撮影を開始した『最後関頭』や10月に公開された『辺防血涙』なども「壮烈国防巨片」や「悲壯国防粵語巨片」（悲壯な広東語国防映画大作）として宣伝され、製作されていた。しかも、蔡楚生らが香港に滞在した1937年末からの4年間のあいだに、国防映画の製作数が大幅に減少した時期もあったため、香港映画界に対する左翼映画人の影響力は限りあるものであり、広東語の国防映画が量産された理由はほかにあると考えるべきであろう。

すでに別稿で論じたことがあるが、広東語の国防映画が香港で量産されていた最大の理

由は、方言映画禁止令という切り札をもつ国民党政府の電影検査委員会に対処するためだと筆者は考える⁽²⁹⁾。

1936年春、方言を使用するトーキー映画の製作と上映を全面禁止するという通達が中央電影検査委員会より出された。国民政府の法令はイギリスに割譲された香港においては無効ではあるが、当時の広東語映画は中国国内の市場に依存しており、方言映画禁止令は広東語映画の製作者にとって、生存に関わる大きな問題となる。1936年5月、広東語映画業界は同業組織である「華南電影協會」を設立し、2回ほど広東省政府と南京政府に代表を派遣し請願した。広東語映画の存続を主張するために香港の映画業界が強調したのは、国語を聞き取れない国民を教化するための広東語映画の役割である。広東語映画は「国家民族意識を宣伝する有力な武器」⁽³⁰⁾、「群衆を国家社会の歩むべき道に導く」⁽³¹⁾ものとしてその正当性が主張されていた。

「抗日民族統一戦線」が形成されて以降、広東語映画の存続をせつに念願するマイノリティとしての広東語映画業界はただちに自らの態度を表し、全国的な民族統一戦線の陣営に立った。「方言事小、救亡事大」というスローガンのもとで、国家存亡に関わる救国運動を優先させ、方言を使って民衆の力をまずは団結させるべきであるという対外的な民族統一が強調されていた。1937年10月、広州で中央電影検査委員会の分会が新たに設立され、すべての広東語映画はここで検閲を通らないかぎり、中国大陸で上映されることができないことになった。同年11月号の香港の映画雑誌はただちに「広州電検分会の成立を祝して」という題の社説を掲載し、今後の広東語映画の「質の改善に関して、分会からの御指導を期待しており、広東語映画が日に日に進歩すれば、国難の今日においては重要な宣伝道具となるし、全国民衆の抗戦の前途にとっても実に利益のあることである」⁽³²⁾と述べている。しかし1938年10月に広州が陥落し、電影検査委員会広州分会もなくなった後、国防映画の製作数は激減したのである。

むろん、すべての広東語国防映画が電影検査委員会に対処するための御都合主義映画だというわけではない。じっさい、香港の各社連合で製作され、興行収入をすべて抗戦に寄付した『最後関頭』や、ハリウッドで映画関係の仕事に携わったことがある関文清⁽³³⁾が監督した『抵抗』、『迎防血涙』、『公敵』の「抗日三部作」、そして1941年に製作された『小広東』や『小老虎』など、非常に高く評価される国防映画もあった。これらの広東語による国防映画は、国語という共有される文化的記号を持たないとはいえ、その内容を通じて中国系移民に愛国的な絆と繋がりを意識化させ、形成させることに貢献していた。次節はこれらの映画が受容される実態を、香港を中心に見てみたい。

Ⅲ 国防映画の受容

国防映画は当時の中国の観客にどのように受け入れられていたのだろうか。1938年に漢口で創刊された共産党の機関紙『新華日報』や国民党中央党部の機関紙『中央日報』などを読むと、映画関連の記事が少なからず掲載されているが、抗日をテーマとする映画、とくにその内容に対して高く評価することが常であった⁽³⁴⁾。一般の中国人観客が実際どのように国防映画を見ていたのか、その様子を客観的に伝えているように思われるのが、当時香港に滞在していた日本人によるわずかな記事である。

戦時中の日本の映画雑誌に、香港で映画を見た体験を綴った興味深い投稿が散見される。1938年3月号の『映画とレビュー』には、社会評論家でのちに「マスコミの帝王」と呼ばれた大宅壮一による記事があった。記事によると、大宅は1938年に約一か月間香港に滞在し、その間「暇さえあれば映画を見に行った」⁽³⁵⁾。しかも大宅が通っていたのは、外国映画が主に上映される一流映画館ではなく、日本人のあまり行かない下町の映画館ばかりだったという。当時の一流映画館の入場料は最高3香港ドルということで、記事に掲載されている、恐らく大宅が劇場でもらったであろう映画チラシの写真から、入場料「三毫半」(0.35香港ドル)から「一毫半」(0.15香港ドル)までという文字が確認できるため、大宅の体験談は一般の香港庶民が通う映画館の雰囲気を如実に記述した貴重な証言になる。また、このチラシの写真から、「中央政府直轄之電影機関 中央攝影場」によるニュース映画のタイトルが確認でき、当時の香港では大陸の官製ニュース映画も上映されていたことがうかがえる。

大宅はまず劇映画の内容について、「最近できたものはすべて戦争を取り入れている」といい、内容は「放蕩者の主人が、改心して軍人を志願し、上海戦線で大いに活躍したり、恋愛物でも、三角関係の一人のヴァンプ型の女が日本のスパイになってついに射殺されるといった風である」とリポートしている。さらにそれについて、「筋のでたらめな点は、事変直後に続出した日本の戦争映画と似たり寄ったり」、「戦争の場面がちょっとでも出ると、大衆が喜んで拍手するが、これも日本と同じ」と毒舌をふるっている。

しかし、中電のニュース映画については、「日本のニュース映画など比べものにならないほどの迫力」、「日本の官製映画のように殺風景なものではない」と高く評価し、それを見た観客の反応について下記のように書いてある。

何万という支那兵が、足なみを揃えて、前線へと進んで行く。彼らも口をそろえて一斉に抗日歌をうたっている。(中略) それと一緒にあって観衆も歌いだし、たちまち

場内は抗日救国のルツボと化するわけである。

(中略) もう一つ日本のニュース映画と違うところは、有名な将軍がしばしば画面に出て、激励演説などをするところだ。一番よく出るのは蔣委員長夫妻で、彼らの姿がちょっとでも出ると見物は一斉に拍手する。つぎに人気のあるのは、朱徳、彭徳懐といった共産党系の将領で、旧軍閥の親玉は顔を出しても、誰も拍手しない。そして最後には必ず蒋介石の肖像が大きくスクリーンに現れ、それと同時に観衆は一斉に起立して国家を合唱する⁽³⁶⁾。

大宅の記事は主にニュース映画が上映される際の状況について記述しているが、同じ頃の中国語の新聞には、劇映画が上映された時の状況についても短く言及する映画評があった。そこには、「最後のエンディングは、健児たちが前線へ向かうシーンである。同時にスクリーンに一枚の偉大なる国旗が映りだされた。満場の観客はみな起立して敬意を表した。なんと有意義なことであろう」と書かれている⁽³⁷⁾。

このように映画上映の最後、観客が一斉に起立して国歌を合唱する、あるいは国旗に敬意を示す記述は、10数年前にもう一人の日本人による香港で映画を見た時の体験談と読み比べてみると、香港住民の帰属意識と愛国心が戦前と比べ、いかに大きく変化したのかがよく分かる。1921年1月17日正午、日本の小説家、劇作家である村山知義は香港に到着し、彼は翌日正午にシンガポールに向かう予定だった。短い滞在時間を利用して村山は、「香港影画大戲院」という映画館に入ったが、そこで彼が映画上映の最後に見た光景は以下のようなものであった。

広告と幻灯とをさしはさみながら終わった所で、突然驚くべき事が生じた。ホンコン・オーケストラが俄然元気づいて大きな音をさせ初めたのである。すると見物の人達が一斉に起立して不動の姿勢を取った！私も驚いてあわてて立ち上がった。ああ、それは英国の国歌であった！そしてその上どうしたことだ、起立しているのは支那人ばかりではないか。英人は悠然と腰をおろして、この慣らされた東洋人種の直立不動をさも快げに眺めているのである⁽³⁸⁾。

国旗掲揚あるいは国歌合唱といった典型的な国民儀礼を実践することは、国民となるための儀礼としての側面を強く持っていることは言うまでもない。外敵への抵抗は往々にして愛国主義的ナショナリズムの文脈のなかで行われたものである。香港の映画産業が戦争という時代の大渦に巻き込まれるにつれ、映画を享受する観客の国民意識が明らかに変化

した様子が、映画が上映される現場から如実に伝わってきている。

戦時中に香港から日本の映画雑誌に寄稿していた日本人は、もう一人いた。1934年から1943年まで広州と香港に留学・滞在した和久田幸助である。和久田は広東語が堪能で、香港総領事館嘱託、外務省書記生、華南文化協会職員、香港占領日本軍報道部芸能班長などを歴任していた人物である。彼は日中戦争が勃発したあと、上海ではなく重慶と香港こそが中国映画界の中心地になっていると指摘し、日本に伝えられている中国映画界は「古装片の流行であり、上海映画の作品羅列と、此に接する一部日本人の浅薄な批評でしかなかった」、「日本映画界があまりにも時局とともに育ってきた中国映画界を知らなすぎた」⁽³⁹⁾と厳しく批判したうえ、1941年前後に二度も『日本映画』という雑誌に寄稿し、重慶と香港の映画界の現状について紹介した。

一回目の寄稿で、和久田は1941年5月に香港で封切られた『小老虎』という大観会社の映画について、「上は大学教授から、下は苦力に至る迄ものすごい歓迎を受け、三週間の続映を予定されている」と映画の観客層についての貴重な証言をしている。和久田に「東宝のような地位を持った映画会社」と説明される大観会社は、実は5歳の時に渡米した中国系移民の趙樹榮によって、1933年にサンフランシスコで設立された映画会社である。つまり国家資本と関係なく、純粋な民営会社である。そこで作られた『小老虎』は、二つの村で救国公債が発売される様子が描かれ、また封建的な家庭が娘の宣伝隊参加を禁止するが、やがて国家至上を悟り、それを許すようになるというような内容であった。映画を見た和久田は以下のような感想を述べている。

重慶、香港映画の優秀作品に接するたびに、そうであるが、この映画でも僕は見ているうちに異常な感激に捉われ、また映画が終わった時の、観客の万雷の拍手と、それにつぐ静粛な全体起立、国歌合唱には、何と云っていいのか表現し難い、日本人としての消愴憂慮を感じさせられるのであった⁽⁴⁰⁾。

翌年の1942年1月、和久田が再び「重慶・香港の抗日映画を衝く」という題で『日本映画』に寄稿し、今度は新たに見た『火的洗礼』(火の洗礼、重慶作品、北京語映画)と『民族的吼声』(民族の雄叫び、香港作品、広東語映画)の2本についてレポートしている。

入場券を買う時には順序もへったくれもなく、あれ程ガヤガヤわあわああと喚きたてていた愚衆が——ほんとうにそうとしか思えない観客達が、『火的洗礼』を見終わった時、誰に指揮されたわけでもないのに、皆肅々と立って一斉に抗戦歌を歌いだした

には、毎度のことながら言いようのない腹立たしさに歯を食いしばり立ち続けた⁽⁴¹⁾。

和久田はさらに香港の映画雑誌に掲載された『民族的吼声』の主演俳優が意気込みを語る文章を一字一句に翻訳し、「この真面目さ。この真剣さ」と映画俳優の覚悟を高く評価しながら、「中国映画界の死物狂いな努力に反して、日本映画界は一体何をしているのだ」と深く憂慮していたのである。

以上に見てきた日本人による貴重な体験談から、さまざまな映画会社によって製作された数多くの国防映画のなか、映画検閲に対処するご都合主義のもの、あるいは戦争というキーワードを利用した際物もあったとはいえ、一部の国防映画を通して、ナショナリズムを主要な軸としての抗日・愛国意識が確実に構築されていったことが明らかであろう。国防映画は抗日ナショナリズムを昂揚させる道具として、中国本土のみならず、本土以外の場所においても、愛国的な絆や繋がりを作り上げるための役割を確実に果たしていたのである。

お わ り に

本稿は戦時中の中国における抗日をテーマとする映画の全体図を把握するために、国防映画という中国映画史における独特な名詞をキーワードに、国防映画が提起される背景、様式の変化そして製作および受容の実態について検討してきた。当時の映画雑誌や新聞記事などの一次資料に基づいて言説分析を行う作業を通じて、従来の左右対立の文脈では捉えきれなかった戦争期における中国語映画の製作の実態を捉えた。

国防映画運動はもっぱら共産党の指導によるものではなく、国民党だけが主導権を握っていたものでもなかった。1930年代初頭に上海で提起された時から、太平洋戦争が勃発する1941年まで、民間の映画会社は国防映画の製作に積極的に関わっていた。上海、武漢、重慶と香港の四ヶ所で製作されていた国防映画は、それぞれに様式的特徴が見られ、上海では明言できなかった抗日というテーマは武漢で製作された映画では明確に前面に出され、さらに重慶の官営撮影所では、戦意高揚的なものばかりでなく、海外に発信するような多種多様な国防映画が製作されていた。そして植民地の香港こそ、国防映画がもっとも多く作られた場所だったことが、中国映画史によって今まで看過されてきた事実である。本稿はさらに、当時の日本人ジャーナリストによって記された貴重な体験談を通じて、今まで把握できなかった国防映画が受容される実態の一端をあぶり出し、国防映画は香港住

民の抗日ナショナリズムの構築に大きな役割を果たしたことを明らかにした。

現存する史料とくに映像資料が限られているため、国防映画の製作実態についてまだ不明なところが多い。本稿は主に当時の言説を分析する手法を取り、国防映画運動の全体図を描き出すことが大きな目的であったが、現存する映画作品に対する具体的な映像分析および資料の更なる発掘調査は、今後取り組むべきテーマとして残されている。

註

- (1) 程季華編『中国電影發展史（第一卷）』北京：中国電影出版社、1963年、417-418頁。本書は1987年に日本語訳として『中国映画史』（森川和代訳、平凡社）が出版されているが、抄訳であるため、引用は筆者の翻訳によるものである。
- (2) 『中国電影發展史（第一卷）』同上、422頁。
- (3) 『申報』、1936年4月21日。
- (4) 例えば1990年代以降も、「党の指導による左翼電影運動は、民族対立が激化した時期に新たな発展を見せ、国防映画運動という新しい段階に入った」といった記述が見られる。陳播「中国左翼電影運動の誕生、成長と発展」広播電影電視部電影局党史資料徵集工作領導小組、中国電影芸術研究中心編『中国左翼電影運動』北京：中国電影出版社、1993年、1112頁。
- (5) 国民党政府の映画検閲制度に関しては、例えば汪朝光「民国電影検査制度之濫觴」『近代史研究』2001年第3期、203-226頁、三澤真美恵「南京政府国民党の映画統制——宣伝部・宣伝委員会による映画宣伝事業を中心に」『東アジア近代史』第7号、2004年、67-87頁、張新民「抗日救国運動下の上海映画界」岩本憲児編『映画と「大東亜共栄圏」』森話社、2004年、67-100頁、汪朝光「影芸的政治：1930年代中期中央電影検査委員会研究」『歴史研究』2006年第2期、62-78頁、などがある。
- (6) 鄭伯奇「談国防電影」『電影画報』1934年9月号、第33期。
- (7) 「中華全国電影界抗敵協會」の設立大会には200人ほどの会員が出席しており、そのうち、のちに中央宣伝部の部長にもなった国民党官僚の張道藩（協会総主席）や鄭用之、共産党関係の陽翰笙や夏衍、そして香港資本家の羅明佑なども入っている。
- (8) 「關於国防電影之建立（国防映画の樹立について）」『抗戰電影』第1号、1938年3月、2-5頁。
- (9) 鄭用之「全国的銀色战士们起来！（全国の銀色战士们、立ち上がろう）」、『抗戰電影』同上、6頁。
- (10) 「南京大劇院 昨演中日戰時影片未果」『申報』、1932年4月18日。
- (11) 三澤、同上、72頁。
- (12) 一部の映画史においては、上海で製作されたものだけを国防映画と見做し、のちに武漢や重慶で作られた映画を「抗戰電影」と名付ける記述もある。しかし実際に当時の新聞などの諸言説を見ると、国防映画という呼称が終戦までの長い間、上海、武漢、重慶と香港の四ヶ所をはじめとする中国全土で幅広く使用されていたことが分かる。
- (13) 李一等32人、「推薦『狼山喋血記』」『大晚報』1936年11月22日。
- (14) その意味で、国防映画として宣伝されたこれらの映画は、それまでに上海で製作された数本の抗日メッセージが含まれるとされる映画とは大きな違いはない。例えば『小玩意』（お

- もちゃ、1933)では、ヒロインの娘が上海で戦時救護隊として働く時に爆撃にあって死ぬという設定になっており、『大路』(大いなる路、1935)の主人公たちは軍需道路の建設に力を注ぎ、最後に敵機の襲来で死んでいくという物語であったが、上記の2作および主題歌のちに中華人民共和国の国歌となった『風雲児女』(1935)は、今日では抗日映画の名作とされているが、いずれも敵が日本だとは明言していない。
- (15)「建設国防電影 製片場成立」『新華日報』、1938年1月22日。
- (16) 1938年4月1日、国民党政治部の下にある四つの庁のうち、第三庁長官に郭沫若、主任に陽翰笙が就任。さらに第三庁第六処(芸術宣伝を担当する部門)の処長に田漢が就任。第三庁には文化界や文芸界の著名な人士が多く加入していたため、「名流内閣」と呼ばれ、多くの左翼映画人も起用されている。
- (17) 唐訥「発刊詞」『抗戦電影』、同上、1頁。
- (18) あらすじは『中国電影發展史(第二卷)』(20頁)による。
- (19) 蘇光文『抗戦時期重慶的文化』重慶出版社、1995年、185頁。
- (20) 3本の映画はいずれも筆者は未見だが、文字資料によると内容は以下のようなものである。『孤城喋血』は第二次上海事変において国民軍が宝山城を死守した実話に取材したものであり、『中華児女』はオムニバスの形を取った映画で、さまざまな階層の中国人が現実の困難をいかに克服して抗日に目覚めてゆくかを描いている。『長空万里』は航空学校に入学した3人の青年が成長し敵と闘うようになる話である。
- (21) 王光勝「從伝播学角度看抗戦時期重慶電影的貢獻」(コミュニケーション学から見る抗戦期の重慶映画の貢獻)『重慶與中国抗戦電影學術論文集』重慶出版社、1998年、190頁。ただし、原文は羅倫斯「在抗戦中成長的中国電影製片場」(抗戦の中で成長する中国電影製片場)1941年4月12日『掃蕩報』からの引用であり、引用者の王光勝は「本年10月」という原文を「1941年10月」と理解しているが、羅の記事は1941年4月のものであるため、本年とは1940年を指すはずである。
- (22) 東中野修道『南京事件 国民党極秘文書から読み解く』草思社、2006年、60-61頁。
- (23) 『中国電影發展史(第二卷)』、同上、40頁、59頁。
- (24) 楊燕「抗戦時期国民政府的官営影業考略」『電影芸術』2003年3月号、118頁。楊燕・徐成兵『民国時期官営電影發展史』中国伝媒大学出版社、2009年、64頁。
- (25) 最後のサイレント映画が製作される1934年まで、香港の映画会社によって出品されたサイレント映画はわずか28本しかなく、同時期の上海での映画産量とは比べ物にならないほど少なかった。しかし、広東語によるトーキー映画の製作が始まると、1933年と1934年には、それぞれ製作本数がわずかに3本と6本だったが、1935年になると一気に32本にまで伸び、その後1936年に49本、1937年に85本と増加の一途をたどった。
- (26) 「我們怎樣拍『白雲故郷』」(われわれはどのように『白雲故郷』を作ったのか)『国民公報』1940年10月27日、引用は阪口直樹『十五年戦争期の中国文学 国民党系文化潮流の視角から』(研文出版、1996年、204-205頁)による。
- (27) 『香港影片大全 第1巻1913-1941』香港市政局、1997年。なお、年間公開総数および国防映画の本数は、資料によって多少異なるが、比率で考えるとほとんど大差はない。
- (28) 『香港工商晚報』1936年8月28日。
- (29) 韓燕麗「トーキー移行期の中国語映画における言語と国民統合の問題——広東語映画の製作と『国防映画』をめぐる」『映像学』第73号、5-22頁。

- (30) 嶺梅「禁粵語声片之我見」(広東語トーキー映画を禁じることに関する私見)『芸林』創刊号、1937年2月、4頁。
- (31) 「粵語片是否該禁」(広東語映画は禁じられるべきか)『芸林』No. 3、1937年4月、7頁。
- (32) 陳宗桐「祝広州電検分会之成立」『芸林』、No. 17、1937年11月、1頁。
- (33) 1896年広東省生まれ、少年時代からアメリカに行き、D・W・グリフィス監督による名作『散り行く花』(1919)の技術顧問をつとめたことがある。1921年帰国、「愛国監督」という美称がある。
- (34) 『孤島天堂』(1939)に対して批判的な映画評論があったことはその例外である。1939年10月18日の『新華日報』に、畢克尚による「『孤島天堂』観後」というタイトルの記事が掲載されており、映画が「あまりにも個人英雄の力を強調しすぎ、群衆の力および組織の力を無視していた」、「行動は組織性がない」、「革命工作は決してそんな簡単なものではない」と批判している。『孤島天堂』の内容は、上海が日本軍に占領された後、数人の愛国青年が一人の「神秘的な青年」にリードされ、漢奸や特務などと闘うというものである。
- (35) 大宅壮一「香港で見た抗日映画」『映画とレビュー』1938年3月号、46-48頁。引用の際、旧字体は新字体に改め、現代仮名遣いに訂正した。
- (36) 大宅壮一、同上、48頁。
- (37) 前程「評『八百壮士』」『華字日報』、1938年4月9日。なお、この『八百壮士』は武漢で作られた北京語の官製映画『八百壮士』と違うものであり、中南光栄公司という香港の民営映画会社が製作した広東語の同名映画である。
- (38) 村山知義『プロレタリア映画入門』前衛書房、1928年、93-99頁。引用の際、旧字体は新字体に改め、現代仮名遣いに訂正した。
- (39) 和久田幸助「重慶・香港の映画界」『日本映画』1941年10月号、104頁。引用の際、旧字体は新字体に改め、現代仮名遣いに訂正した。
- (40) 和久田幸助、同上、103頁。
- (41) 和久田幸助「重慶・香港の抗日映画を衝く」『日本映画』1942年1月号、66頁。