

“怪物”と呼ばれた男

——映画作家・沈西苓の足跡を辿る——

好 並 晶

1. はじめに

左翼イデオロギーの枠組で中国映画史を定義した場合、その発展最初期は、当時は地下党であった中国共産党の中央文化工作委員会が映画制作に関与する1932年から、日中戦争が開戦となる1937年までとされる¹。日中戦争開戦前夜に公開された『馬路天使』²と『十字街頭』³（共に1937年）は当時の観客を魅了、戦後に改めて国内外に広く紹介されたことにより、上海左翼映画最初期における名作と称される。二作品に主演した若き俳優、趙丹⁴は世界的名優と称賛され、今も彼の名声は変わることがない。

さて、名作のひとつである『十字街頭』の脚本・監督の任を担った人物、沈西苓は、当時の文献資料に拠れば常々以下のように称されていたようである。

鄭正秋長老は怪物の手を固く握り言った。「西苓、君の偉大なる成功を心より祝おう、これは国産映画のなかでも世界性を秘めた作品だ！」（傍点引用者）⁵

“怪物”はさすがに“怪物”との印象を深くした。新題材に取り組むと同時に新人を多く起用するとは。（傍点引用者）⁶

この評言の限りでは、彼を形容する“怪物”が、高き才能を具える優れた人物、言い換えれば「大物」のような意味に読み取られる。確かに、彼が起用した新人俳優は、その後各々映画監督としてデビューするなど、その慧眼には目を見張るべきものがある。だが、そもそも中国語における“怪物”とは、概ね「変人」「変わり者」などの誇り言葉として用いられる。ならば、名作『十字街頭』を世に遺した沈西苓は、何故“怪物”などと称されていたのか。

名優、趙丹とは対照的に、沈西苓を論ずる専門書は存在せず、また36歳の若さで逝去するため、

自身による回想録の類も残されていない。そこで本論では、沈西苓自身が当時刊行された雑誌に寄稿した文章や、彼と親交のあった関係者が記した文章、及び DVD 等の媒体で鑑賞可能な映画作品を基に、“怪物”沈西苓の人物像、及びその内在について検討してみたい。

2. 日本留学時代から上海創作初期——左翼文芸の先鋒として

沈西苓は本名を沈学誠と言ひ、1904年、杭州に生まれた。地元の甲種工業学校で紡績及び機械学を学ぶが、父親が奨める工業関係の仕事に就こうとせず、後に雑誌『婦女生活』編集として女性解放運動に参与する姉の沈茲九と共に日本留学の道を選ぶ。1922年、京都高等工芸学校で染物図案を学ぶ彼は、許幸之⁷と共に東京美術専門学校入試を受け合格するものの、官費扶助が得られないため正式に入学せず、京都に留まることにする。彼は美術を足掛かりに、この頃から日本の左翼文芸家や、日本に留学していた中国知識青年との接触を開始する⁸。

2-1：左翼文芸の陣営を固めるために

1930年代上海左翼文芸陣地の要人となる劇作家、夏衍が自伝『懶尋舊夢録』⁹に記した叙述によると、1926年、東京に留学していた夏衍が日本各地での文芸活動状況を知るために京都に出向いた際、沈学誠が彼を接待し、また「社会科学研究会」で活動している彭康や馮乃超を夏衍に紹介している。彭康、馮乃超は共に、尖鋭な左翼理論・評論家として、帰国後プロレタリア文芸陣地となる後期「創造社」¹⁰を先導する人物である。

また、時期が下るが、沈学誠が上海に戻り夏衍らと共に雑誌『大衆文芸』¹¹の編集に関わっている頃、美術を専攻していた湯曉丹が『大衆文芸』の編集協力を申し出る手紙に丁寧な返事を返して快く迎え、また『大衆文芸』雑誌社が上海市当局の摘発を受けた際には、混乱の中から突如現われて、尋問から逃れる術を湯曉丹に耳打ちするなど、事ある毎に彼は湯曉丹の面倒を見ている¹²。因みにこの湯曉丹という人物は、彼の影響を受けて新興の左翼演劇に興味を抱き、大規模映画会社、天一影業公司に沈西苓の美術設計助手として入社、美術担当を経て独立監督となり、新中国成立後には『南征北戦』(1952年)などを制作、社会主義映画の旗手として活躍した。

このように、日本においても、また上海においても、左翼文芸陣地を拡大するために人脈作りに奔走している沈西苓の様子が見受けられる。と同時に、沈西苓自身もまずは演劇から左翼文芸創作に参加していく。1930年代映画の担い手となるまでの彼の足跡を、次の節で概観する。

2-2：演劇活動と話劇改編、創作

1924年、小山内薫¹³らが創設した「築地小劇場」¹⁴に、沈学誠は美術実習生として参加、同時に村山知義¹⁵ら左翼演劇家が組織する「演劇研究所」¹⁶に加入している。1928年、京都高等工芸学校を卒業した彼は、東京で起きた中国留学生デモに対する弾圧事件を契機に上海に帰国、鄭伯奇、夏衍、陶晶孫らと共に「芸術劇社」を創設する¹⁷。1930年に成立する中国左翼作家連盟（以下「左聯」と略称す）に参加した彼は、「叶沉（葉沉）」の名でロマン罗兰の話劇『愛と死との戯れ』、村山知義脚色話劇『西部戦線異常なし』の監督を担当、その一方で、左翼文芸雑誌『芸術月刊』、『沙侖』、『大衆文芸』などに演劇運動状況報告や演劇論、話劇脚本を多篇執筆する¹⁸。

ここで、彼が雑誌に残した話劇運動批評文や話劇脚本から、沈西苓の左翼文芸への傾倒振りを見てみよう。『沙侖』第一巻第一期に掲載された「戯劇運動の目前誤謬及今後の進路」において彼は、「芸術劇社」の活動の中で演目が大衆に浸透していない問題に対し、「無産階級の生活を描く内容が必然的に劇の形式を決定する、内容と形式が合致した作品だけが階級意識を発揚し、革命の嵐を起こしうる」と述べ、文芸大衆化のためには形式自由でよいとする同陣営の意見に対し舌鋒鋭く批判する¹⁹。また、演劇陣営目標や路線については、「現社会を反映せねば真なる芸術たりえない。大衆意識に叛く芸術は死せる芸術、芸術の死滅なのだ！」と猛々しく訴える。

『創造月刊』第二巻第六期掲載の“沈一沉”名義「演劇運動的検討」ではこのトーンが更に強まる。なぜ演劇運動を行う必要があるかの問いについて、「いうなれば社会運動の目的と相一致して進められる、一種の政治補助工作である。よってこれは武器の芸術であり、闘争の芸術なのである！」と回答を提示する。また、演劇におけるリアリズムの採用については、「Realism を採ることにより——積極的に、真なる心を暴露して、かつ鼓舞と啓発、注入など諸々の性質を使って社会における矛盾を暴露、明示し、一種の革命的情熱でもって反抗、奮闘を起こすまで大衆を導くのだ！　そうして革命の目的は達成される！」と、大衆と演劇との関係を「革命」の名のもとに堅固に繋ぐ。

話劇脚本創作については、1930年5月『大衆文芸』第二巻第四期において大熊俊雄作「吼えろ支那」を“葉沉”名義で翻訳している。彼は原作に無かった「革命」や「圧迫された弱小民族たちよ、吼えろ！　叫べ！　団結せよ！」などの台詞を加え、本作品全体をより「革命」的にアレンジしている²⁰。また、彼自身の創作による“喜劇”と銘打つ話劇「蜂起」²¹は、工場長と工会代表によって搾取される製糸工場の女工達が「団結」を叫んで搾取階級者を包圍攻撃し、自らの生存権を勝ち取るという非常に硬質な「革命」劇である。敢えて指摘するならば、工場長とその

腰巾着役が女工たちの団結闘争の前に這う這うの態で逃げ出す姿を描いた点が、本作に“喜劇”と名付けた所以だろうか。

2-3: 映画への接点

上述のように、「革命」の響きに陶醉するかのように左翼文芸への傾倒振りを見せる沈西苓は、次第に新芸術ジャンル＝映画へと接近を始める。湯曉丹は、沈西苓がいつも彼を虹口電影院に連れて行き、鑑賞した映画のショット構成や場面設計、対話内容などについて熱く議論したと述懐している²²。沈西苓自身は同時期に「關於電影的幾個意見」²³を記し、国産の無聊な映画と米国ブルジョア映画ばかりの映画館という「武器」を、如何にして左翼陣営に引き寄せるかを議論する。その方策として、映画批評戦線を張る／無産階級映画の理論活動を展開する／国内映画会社を陣営内に誘導する、などを挙げる。「国内映画会社を陣営内に誘導する」点については、娯楽映画製作を主旨としていた天一影業公司に湯曉丹を引き込み、自らの陣営拡大を試みたのもその一例であろう。

また、「無産階級映画の理論活動を展開する」側面では、沈西苓自身が翻訳で力量を発揮しようとした形跡が見受けられる。映画雑誌『電影芸術』²⁴ 第二号より、沈西苓は「西苓」名義でソビエトの映画監督・理論家の S・ティモシェンコ著『映画芸術とモンタージュ』（岩崎昶・佐々木能理男訳）²⁵を翻訳、連載する。『電影芸術』が第四号で発禁になるため連載は頓挫するものの、沈西苓自らはティモシェンコを通じて映画モンタージュ技術を学んだと考えられる。彼が撮る初期映画作品には、モンタージュを大胆に試用する形跡が見受けられるからである。

総じて、映画創作実践に到るまでの沈西苓は、芸術を大衆革命のための「武器」と捉え、その芸術を強大にする陣営を固め、その陣営を拡大させるために人脈作りに尽力していた。また、自らの創作には、その意識形態を直截的に反映させていた。左翼文芸の発展、拡大のため、彼は理想を高く掲げ、若き情熱を傾注していたと言えよう。

3. 映画創作初期～中期——理想は現実に阻まれて

1935年、上海を訪れた映画評論家、岩崎昶²⁶は、翻訳を契機に文通のあった沈西苓に会い、彼の協力を得て明星、芸華、聯華、電通の四映画会社を歴訪する。最も古い歴史を持つ明星影片公司について、岩崎はこのように述べる。

（明星の作品は：引用者注）特に少々保守的な階級に支持されてゐる。それだけに作品にも潑刺とした生気の躍動するものとか、進歩的な野心的な色彩は乏しいやうである。たゞ、前にも記した沈西苓君だけが例外で彼は「上海二十四小時」といふ異色のある作品を作った²⁷。

ここで述べられる「進歩的な野心的な色彩」を持つ作品とは、時代に照らせば、階級問題が提示された「革命」的な作品を指すことは自明である。沈西苓の『上海二十四小時』が例外的に「革命」的であることを岩崎は知っているようだが、これ以上の事を語っていない。本章では、『上海二十四小時』を含めた沈西苓の初期映画制作実践の状況を追跡し、沈西苓の内在に生まれた意識の変化について触れてみたい。

3-1：天一公司から明星公司へ

沈西苓は元々「明星」に籍を置く監督ではなく、前章でも触れたように天一影業公司以美術設計を担当していた。だが、湯曉丹が美術スタッフとして天一に参加したのを機に、沈西苓は当時夏衍が取材していた“包身工（売身労働者）”の資料を基に映画化を希望、天一公司以制作を開始する。それが、沈西苓にとっての監督第一作となる『女性的吶喊』である²⁸。

だが、搾取される女工達の抵抗をテーマとする映画制作に対し、天一会社の総支配人、邵醉翁²⁹は難色を示す。湯曉丹の回想録に拠れば、主役に天一会社の看板女優、王瑩を起用し、2,000フィート程フィルムを回した頃に、女優を醜く撮り過ぎる、と邵醉翁が不満を述べた。沈西苓は一切耳を貸さず、撮影続行を命令するため、スタジオには緊迫した空気が流れたという。邵醉翁は“三従四徳”³⁰などの封建思想を重んじる人物であるため、階級社会で虐げられ、抵抗の叫びをあげる女性を描く本作を容認できなかった。沈西苓は邵醉翁のこの考えを受け容れられず、本作創作企画を持って、看板女優であった王瑩と共に天一公司を飛び出し、明星影片公司へ移動する。明星影片公司には鄭正秋、張石川³¹らの公認を受け左聯メンバーによって構成された脚本委員会があり、『女性的吶喊』の原案提供者である夏衍も主要メンバーとして参加していた。初めてメガホンを執る沈西苓からすれば、天一会社の陋習に縛られた環境と、左翼組織の後ろ盾を持つ明星会社のそれとでは雲泥の差に感じられたことであろう。こうして、彼の第一作『女性的吶喊』は、中国下層労働者の困窮した生活をスクリーンに映し出す記念的作品となる筈であった。

3-2：経験の問題と実情の問題

評論家、蘇鳳は「關於沈西苓先生和《女性的吶喊》」³² という題で本作の試写の様子をこのように描写している。

試写を行なう日、(略) 沈君もまた繰り返し私に言うのだ。「僕は罰を受けなければならない」——極めて奇妙な、また俄かに信じられない光景だった。しかし事實は明らかにした、それは、本当に観る者を失望させる出来だったのである。(略) スクリーンに映し出される芝居が観客には全く分からない。理論と実践はかくも融合し難いものなのか！——私は先ずそれを思った。

蘇鳳によるこの評論は、沈西苓の実験経験の浅さを示すものであった。ほかの評論「《女性的吶喊》的質和量」³³ も、監督、演技、情景配置、ライティングのあらゆる面で女性の「吶喊」の力量を削いでいる、と、映像制作における彼の統率力不足を指摘する。ここに見える沈西苓の姿は、無産階級文芸の尖兵として舌鋒鋭いそれと、余りにも対照的に見える。

沈西苓の映画制作に未熟な面があったことは確かであろう。だがそれは、素材提供を行った夏衍も述べるように「我々がこの面（無産階級者：引用者注）に対する感情的体得が浅く、生活への理解も不足していた」³⁴ という、映画制作に乗り出した左翼文芸工作者全体の問題でもあったと考えられる。だが、より大きな原因として、映画制作が大規模な興行性産業である点に彼らが配慮できなかったことが挙げられる。夏衍自伝『懶尋舊夢錄』には、『女性的吶喊』を巡り会社側と次のようなやりとりがあったことが記されている。

十二月下旬、恐らくクリスマス前夜だったと思うが、明星三巨頭が我々を食事に招待した。潘公展が「腹を立てていた」が最終的にはなんとか話をまとめてくれた、しかし今後脚本を書くときは少し気をつけなければならなくなった、等々と故意に我々に聞こえるように雑談をしていた。その日は沈西苓も同席しており、鄭正秋は先ず沈西苓を大いに褒め、次いで張石川が正面きって警告した。いわく、『女性的吶喊』を検閲に回した時には先ず上映禁止との決定を受けた。その後“香を焚いた”（つまり賄賂を贈った）が、それでも1,000フィート以上カットされてしまった。今後このような題材は作れなくなるぞ、と³⁵。

当時、国産映画には国民党電影検査局と租界工部局の二か所による審査を通過する義務があった。共産党系文芸工作者による活動にはより厳しい監視の目が向けられていた。この外的圧力より、『女性的吶喊』が結果的に無産階級の怒りを効果的に示せなかったと同時に、作品の質の問題を連鎖的に起こし、張石川ら映画資本側に痛手を負わせたのである。興行資本を潤し、映画産業界を陣地に引き込みながら、映画を無産階級イデオロギー宣伝の強力な媒体にする——それが映画産業に接近した左聯メンバーの任務であった。最初の一步目で、沈西苓は躓きを誘発してしまったのである。

だが彼は雪辱戦に臨む。岩崎稔も触れていた、同年制作の『上海二十四小時』は、前作『女性的吶喊』と較べ「長足の進歩を遂げた」と、試写を観た者が皆沈西苓に敬意を表すほどの好評を得る³⁶。有閑階級家庭の夫人が金を湯水の如く使う豪奢な時間を過ごす一方で、大事故に遭った鉄鋼労働者の少年を助けるため仲間たちが手を尽くすが、治療費を捻出できない、という上海のある一日を描く本作は、脚本を夏衍自らが担当、ティモシェンコに学んだ沈西苓が本作の核心となる並行・対比モンタージュ演出方法を実践した。本論の冒頭に挙げた鄭正秋の「世界性を秘めた作品だ」との評語は、本作の試写が終えた後に発せられたものである。

しかしこの「長足の進歩」を遂げた本作も惨い運命を辿る。審査当局からは「階級闘争を扇動」「赤化宣伝」との理由で幾度にもわたるカットを要求され、1934年12月下旬に漸く公開された本作は、既にリールの約半分を喪っており、物語も支離滅裂になっていた。沈西苓は本作の上映を不本意として拒むが、資本側は僅かでも元本を回収するため、上映を断行したという³⁷。自ずと興業成績は低迷し、映画関係者は分量が半分になった本作を『上海十二小時』と呼んで揶揄した³⁸。

3-3：出戻りの“怪物” 沈西苓

沈西苓がここで起こしたのは、明星影片公司を突如脱退する、というやや飛躍した行動である。資本側に二度にわたる損失を負わせた責任を感じたのか、それとも左翼文芸の「革命的尖兵」としての沽券が傷ついた所為なのか、その理由は定かではない。因みに、蘇鳳が初めて沈西苓と出会った時の印象を、「青ざめた顔と線の細い身体、訥々として多くを語らない彼の様子に、本当に彼が沈西苓なのかと疑った」と記している³⁹。寡黙でひ弱に見える彼が「革命」のアジテーターを買って出て、業界の情勢を顧みず自らの主張を披瀝する、そうかと思えば突如活動拠点を飛び出してしまう——これらの言行から、沈西苓の“怪物”^{変わり者}振りが浮かび上がってこよう。

さて、明星公司を去ろうとした彼は果たして同業者たちに留まるよう説得され、鄭正秋の下で助監督として再び映画制作に携わることになる。後、明星公司に所属する俳優、女優を全員起用したオムニバス映画『女兒経』(1934年)の1パート監督や、『熱血忠魂』(1935年)では張石川や程歩高らベテランと共に共同監督を担当していることから、この“怪物”は明星公司以^{変わり者}厚遇されていたことが判る。とりわけ、『上海二十四小時』を絶賛していた鄭正秋は、沈西苓に目を掛けていたようである。たとえば夏衍は、「沈西苓は芸術面では勇敢な探索者であったが、人間関係においては“怪物”とか“弱者”などと思われていた。もしも正秋氏の支持がなければ、天一公司を追い出されてしまった彼が明星公司以監督として独り立ちすることはあり得なかったであろう。」と述懐している⁴⁰。天一公司を「追い出された」か、自ら「飛び出した」かは叙述の相違こそあれ、沈西苓は、主義に熱く傾倒する面を持つ一方、人付き合いが苦手で、何某かの問題に直面すると不意に姿を消すような一風変わった人物のようである。

3-4：映画評や散文に見える意識の変化

夫を肺病で喪くし、同時に愛娘をも行方不明にしてしまう若き妻は、哀しみの余り精神異常を来す——沈西苓がオムニバス映画『女兒経』で撮ったこのパートは、トーンの暗い物語である。彼が過去に撮った自主監督作品は、『女性的吶喊』にせよ『上海二十四小時』にせよ、プロレタリアートの苦難の生活を捉えるため、物語は暗く沈み込み、硬質な雰囲気漂う。これは30年代の現実を描写しようとする左翼映画全般に共通する傾向ではあるが、沈西苓作品もその例に漏れない。

明星影片会社のライバル会社である聯華影片公司に、孫瑜⁴¹ という監督がいた。彼は、後年「伝説の女優」と語り継がれる阮玲玉を自らの作品に主人公として起用、彼女の地位を確固たるものにする。彼の創作に、沈西苓自身も関心を向けていたようである。1933年、沈西苓自身が『女性的吶喊』『上海二十四小時』の創作に入っていた頃、孫瑜は農民の生活を描いた映画『小玩意』を出品する。それを観た沈西苓は「評《小玩意》」⁴² と題する短評を記している。——芸術家は各々の理想郷を思い描き、孫瑜氏も自らのユートピアに基づき登場人物を美化するが、その美化された人物と、彼らの住む美化された村は半植民地状態の中国では見い出せない空想だ。しかし資本主義経済侵略と半植民地中国、国内手工業の没落を明示したのは間違いではない。孫瑜氏には、過剰な美化や演出をやめ、一般的思考をもってより切実に半植民地民衆の苦痛を観察し、我々に熱い心の糧を与えてほしい——この論点からは、左翼映画運動の中でもがきながらも、現

実を直視し接近し、より現実主義的に映画に反映しようとする沈西苓の愚直なまでの姿勢が読み取れよう。ただ、この短評の中に、それまでの沈西苓には無かった意識が仄見えてくる。

中国映画界に与えた教訓——『三個摩登女性』『狂流』『春蚕』、それぞれ確かに正確なイデオロギーを有するが、ある共通した欠点がある。それは沈鬱で、明るい基本線を失っていることだ。本作及び以前の『都会的早晨』を観ると、このような明るいトーンを有していることに気づく。これはまさに観客に歓迎されるポイントであり、中国映画界が注意すべきポイントでもある。

この文章からは、自らのイデオロギーの正当性に拘泥し、作品の中にそのイデオロギーを投影するという「創作する」側の一方的思考から、「観衆に歓迎される」には映画に何が欠乏しているのか、という「鑑賞する」側の目に意識を移し始めている様子が読み取られよう。

この後、彼のこの傾向はより顕著になる。1935年の散文「話舊」⁴³ には、杭州に赴いた際、暇つぶしに読んだ「隨園詩話」⁴⁴ の字句を引用しながら、目下の映画創作について発想した事柄を記している。

「凡作诗写景易,言情难,景从外来,目之所触,留心便得,情从心出,非有一种芬芳悱恻之怀,便不能哀感顽艳。」(およそ詩をなすにおいて、景色を描写するのは簡単であるが、心情を語るのは難しい。景色は外界からやってきて、目に触れるものであり、それを心に留めておけばよい。心情は心の中から生まれ出るものであるので、美しさ、快さや哀しさに対する感受性がなければ、哀感や艶麗を表出することなどできない。)

「诗有杆无华,是枯木也,有肉无骨是夏虫也;有人无我,是傀儡也,有声无韵是瓦缶也;有直无曲,是漏卮也,有格无趣,是土牛也。」(詩に幹があり花がなければそれは枯木のように寒々しい。肉が有って骨がなければそれは世事に疎い夏虫のようだ。人があって我がなければそれは操り人形である。声があって韻がなければそれは素焼壺のように味気ない。直線があって曲線がなければ、それは割れ盃のような欠陥品である。格式があっても趣きがなければそれは張り子の牛である。)

詩と映画は元々全く異なる芸術分野であるが、古人の詩論は現代の映画論者の鑑となる。以上の二段落の話は今日の映画の欠点を確実に言い当てていよう。

我々の目下の映画は、人々に金銭出納簿だと言われていないか？ 感情が揺り動かされな

いと言われているか？ まさに、我々がもう一步踏み込んだ努力をしておらず、感情が心から溢れるという境地に達していないことを指摘している。

姜白石云：「人所易言,我寡言之,人所难言,我易言之:诗便不俗!」(姜白石は言う、人が言葉にしやすい事を、私は口に出さずにいよう、人が言葉にできない事を、私がたやすく口にしよう。ならば詩は庸俗にならない、と。)

これは映画芸術の真理を更に突いている。我々が如何に抽象的な情緒を具体化し、平易に、面白く観客に伝えるか。これをなし得てこそ、映画も庸俗ではなくなるのだ。

映画の創作者側は、自らの感情を豊かにし、その抽象的な感情の動きを生き活きと捉えて具体的に映像化する、しかもその際に観客側の立場に合わせ簡潔に、かつ観客側の興味が湧くよう表現、演出を行う。そうしてこそ、単なる利益追求のための創作活動や、無聊で庸俗な映画作りから脱却できる、と沈西苓は感得するに至ったのである。鑑賞者側へと向けられたこの眼差しが、イデオロギー一辺倒で融通の利かなかった“怪物”^{変わり者}に変化をもたらす。

4. 映画創作最盛期——『十字街頭』へ

沈西苓が杭州に出掛けていたのは、その時期からみて新作の撮影が目的であったようである。天候や俳優のスケジュール調整のため、クランクアップに一年以上の時間が掛かった彼の新作、『船家女』は、杭州西湖で渡し船を漕ぐ船頭の娘、阿玲と、近所の青年、鉄児との恋物語を中心とし、阿玲の父親の借金に阿玲がゴロツキ共に抵当に取られ、上海の妓楼へ売られてゆくという悲惨な物語を描く。老父は乞食の生活へ、鉄児は漸く見つけた阿玲の妓楼で、彼女を解放するために興行主と闘い、逮捕される。だが上海の歓楽街はなにも変わらない——。対比モンタージュ形式こそ採らないものの、欲圧される無産階級人民の生活の艱難と苦痛という、『上海二十四小時』に似た主題を持つ。だが本作は、場面の大幅削除のような損害を蒙っていない。

4-1：日常生活の積み重ねによる現実描写

『船家女』が検閲当局による妨害や干渉を最小限に食い止めたのは、全編101分の約半分を、ヒロインである漁師の娘阿玲と、近所に住む村の青年鉄児との恋物語に費やすという手法であろう。二人の仄かな恋心の接近プロセスを、西湖の畔での一般生活として坦々と積み上げて描くことで、農村の若者たちの幸福感が色濃く投影される。それだけに、老父の治療代金を貸した悪党一味が

村にやってきてからの、彼らの不幸への転落がより一層際立つ。沈西苓は無論、漁村の民を苦しめる罪惡の暴露、その勢力への抵抗という主題を本作に描こうとしている。だが、『上海二十四小時』と同じ轍は踏めない。そこで、貧しき民の一般生活に密着する手法を採り、主題を内面に秘める方式を採った。それは同時に、人民の生活に寄り添う物語となり、観客の興味関心を惹きつける効果をももたらしたのである。

1936年、「中宣部」の国産映画評選で選ばれた七篇の入選映画の中、本作は第一位を獲得する⁴⁵。この情報を報道する雑誌記事には、監督の風格を表し始めた沈西苓について老映画人達が「一年も撮影に時間を掛ければ誰でも良い映画が撮れる」と皮肉を言うさまや、彼が上海を離れ広西省へ赴いたのを知り、「沈西苓は立つ瀬が無くなった」と嘲る様子が記されている。沈西苓はまたも、明星公司から忽然と姿を消す“怪物”となる。しかし、前世代の映画人たちから誇られたことのみを理由に、沈西苓は上海を離れた訳ではないようである。

『船家女』の制作初期段階である1934年末頃より、彼が所属する明星影片公司では、国民党による映画検閲と、映画会社に対する取締が強化される中、左翼作家で構成する脚本委員会を解消せざるを得なくなっていた。暫くは社内主任と監督らによって臨時脚本委員会が組織されるものの、1935年7月以降は御用作家達が大勢を占める状況に陥る⁴⁶。明星公司内の左翼映画創作陣地の解体は、社内で“弱者”扱いされる沈西苓にとり創作基盤を失うことを意味する。また、彼を擁護していた明星公司の三巨頭の一人、鄭正秋も同年7月に急逝している。彼の出奔の要因はここにあったと考えるべきであろう。1936年春、彼は南寧にある広西専科師範学校に職を得、演劇課程の教員となる⁴⁷。ところが、同年夏に明星公司内に左翼陣営用創作スタジオ“第二廠”創設の報せを訊くや、沈西苓は直ちに明星公司に戻り、再度メガホンを執ることとなる。実質半年もない間だけ教鞭と執った“怪物”は、再び上海に舞い戻った。実に明星公司二度目の「出戻り」である。

4-2：『十字街頭』制作の契機と現場

広西から戻った沈西苓は、夜になると知人の部屋に集まっては長話に耽った。その雑談の中で、彼は新作『十字街頭』の構想契機を得る。

我々はまた俵座になっていた。東北から戻ってきた者、学校から出てきた者などが居り、彼らの懐には一元の金銭さえ無かった。彼らは皆失業の辛酸を嘗めていた。彼らは国事を、

故郷を、また女性の事や職業の事を語った。私は黙々と聞いていた。彼らの笑い声に隠された苦悶を感じた。(略) どの若者にもこのような現象が起きているだろう、と考え、もしもこの三人の若者が突き当たった問題を繋ぎ合せ、一つの社会的問題に帰納できれば、とても興味深いものになるのではないか、と思った。同時に、もし彼らの日常生活に寄り添って表現できたならば、観客に親しみ深い感情を与えられ、あるいは僅かでもメッセージになるのではないか、と考えた。ちょっと試してみるか……これがこの脚本を構成する最初の意図だった⁴⁸。

沈西苓は、「三人の若者」の一人に、明星公司所属の若手俳優、趙丹を選ぶ。映画俳優三組の合同結婚式を済ませ、上海のキリスト教青年会館で披露宴を举行している最中、沈西苓が突如現れ、趙丹に出演の依頼を申し込む。体制的には逆方向の芸華影片公司より『永遠的微笑』というロマンスものの出演依頼を受けていた趙丹はそれを断り、沈西苓の脚本を手にする⁴⁹。一方沈西苓は、懸命に新人俳優を捜し始める。ヒロインは話劇から映画へ転向し、明星公司に入社したばかりの新人である白楊を起用、また、以前から出入りしていた「新地劇団」を訪れ、趙丹演じる主人公の相棒に新人の呂班、他の登場人物には、沙蒙、伊明など演技経歴の浅い俳優を大胆に起用した⁵⁰。

『十字街頭』という題名は、当時の青年たちの普般的な思想や感情——愛国救亡の情熱を漲らせながら、その一方で失業や退学などの苦痛に晒され、脱出口が判らず戸惑うさまを象徴したという⁵¹。しかしメガホンを持った沈西苓当人は、本テーマに取り組むにはおよそ相応しくない有様をみせる。主人公を演じた趙丹が1979年に記した回想録から、そのさまを見てみよう。

監督沈西苓という人は非常に可笑しな人で、天真爛漫で無邪気だが、社交辞令が苦手で、見知らぬ人を見ると顔を赤らめるような、詩人のような雰囲気を持った人であった。(略) 彼の仕事の方法は監督を担当するというよりも、詩を書いたり絵画をしたりするといった方が妥当であろう。場面毎の処理は皆、現場でのインスピレーションで決定していた。時にはカメラの横に立って私達の演技を見ているうち、彼自身の職責＝監督をしばしば忘れてしまい、まるで初めてスタジオに自由参観に来た客のように、或いは小さな子供が俳優達のお遊戯を見ているかのように、面白そうに、夢中に見るのである。(略) 友人達は沈西苓にあだ名を付けた——“怪物監督”と。その“怪”の一つは、俳優の演技を鑑賞するのが非常に好き

で、俳優の演技にカットを掛けることがない。(略)何故当時の監督が我々の演技を停めなかったかという、彼はいわゆる“即興の火花”を好んでいたからである。実際に、彼は作品の演技風景を鑑賞し、スタジオ内の混乱しつつ熱気に溢れた創作の空気を鑑賞していた、否、映画という魅力的な芸術が彼を虜にしたというよりも、詩人が大海原にやってきたかのように、画家が朝焼け眩い溪谷に入ったかのように、自らに湧き上がる感情と巡るインスピレーションが抑え切れないのである⁵²。

沈西苓を感受性に満ちた「詩人」や「画家」と喩えたのは趙丹の筆の走りすぎかもしれない。だが、この文章から見えてくるのは、俳優各々が登場人物の性格を「即興」で膨らませてゆくのを期待し、カットの声も掛けずに演じ続けさせるという一風変わった撮影法を採り、監督自らを「鑑賞」する側へと移動させた沈西苓の立ち位置である。それは、彼自身の言葉を借りれば、「観客に親しみ深い感情」を与えられるよう、俳優が演じる登場人物の「日常生活に寄り添って」みる、というスタンスであろう。

4-3：立たないキャラ “劉大个”^{ノッポの劉}

——上海の裏町。ボロ屋に住む老趙（趙丹）は、大学を出たが仕事が見つからず困窮している。ある日、隣部屋にうら若き女性、小楊（白楊）が引っ越してきた。漸く新聞社の職を得た老趙と、紡績工場の指導員である小楊は、隣同士でありながら勤務時間が昼夜逆のために出会えない。ある誤解を機に、二人は壁を隔てて嫌がらせ合戦を始める。老趙の相棒、阿唐（呂班）の悪戯で、隣の住人が老趙であることが小楊に知れる。ある日、女工労働現場取材をきっかけに老趙と小楊は惹かれ合うが、突然紡績工場が閉鎖、小楊は、隣部屋の老趙を訪ね、別れを告げる。二人は互いの愛情を確かめるが、男性に頼る生活を快しとしない小楊は姿を消す。彼女に去られると同時に新聞社を解雇された老趙を、仲間達は小楊と再会させる。偶然手にした新聞で、仲間の一人が東北に赴き義勇軍に参加していることを知る。老趙たちは彼のように強く生きようと誓い、上海の街に踏み出してゆく。——

主人公とヒロイン、および主人公の相棒を中心に簡潔にまとめれば、『十字街頭』は以上のストーリーラインを持つ。沈西苓が本作の着想を得た「三人の若者」は老趙、小楊、阿唐に結実したことになる。高学歴の青年にとっての恒常的就職難、海外資本の圧力による国内手工業の不況、日本軍による華北地方侵略の暴露、左翼文芸の指導的立場にあった作家魯迅の死、等々、本作に

は救国意識が反映された場面が散りばめられているが、それら社会状況の描写は隠喩の形をとって大きく「背景」に後退し、物語はその社会の中で挫折し生きる若者たちを恋愛譚と絡め描いている。それゆえに70年以上前に作られた作品でありながら、今なお十分に鑑賞に耐える普遍性を湛えているといえよう。

それだけに、余計に唐突に見えるのがラストシーンである。老趙の失業仲間には阿唐の他に、ホームシックに罹り田舎に戻ってしまう小徐（伊明）、そして老趙に手紙を残して姿を消す劉大个（沙蒙）がいた。小徐は皆の壮行会を受けて田舎の東北に戻るが、東北地方は既に日本の中国侵略拠点に変質、失望した彼は自殺する。彼の自殺を伝える小さな記事の横に、大きな見出しで掲載されているのが、義勇軍で闘う劉大个の記事である。老趙と阿唐はそれを読み、「我々は劉大个のようにならねばならない！ 小徐は軟弱すぎる。今の世の中を生きてゆくには劉大个にならねば」と語り、互いに勇気付ける。

何故この場面が唐突なのか、それは本作冒頭にのみ登場する「軟弱」な小徐よりもまして、勇敢なる劉大个の、劇中における存在感の希薄さに起因している。ありきたりに言えば、劉大个は本作の中で全く「キャラが立っていない」のだ。

4-4：革命英雄から速く離れて

これは、当時の映画関係者にも論難された点であった。上海『大晩報』文芸部が開催した『十字街頭』座談会⁵³には文芸評論家11名が集い、本作の得失について論評が行なわれている。登場人物と同様の生活を沈西苓が経験しており、生活環境に深い認識を得ているため、登場人物が生き活きとして親しみが沸く（韋戩）、説教じみたものがなく映画の通俗化の面で成功している（鄭伯奇）、新興産業の映画は広汎な観客を勝ち取るために各階層の群衆に理解を示す必要があるが、沈西苓はその点に心血を注いでいる（陳小展）、現代青年の実生活を材に取るという試みを行い、新人を大胆に起用する冒険心や気迫に満ちた監督は昨今少ない、怪物は流石に怪物と称されるに相応しい（姚辛農）など、かなりの好評価を得ている。沈西苓のあだ名が「大物」の意味にシフトした瞬間でもあろう。

その一方、評論家の唐納⁵⁴からは、劉大个が前線に赴くと言っても観客には印象深く残らない、劉大个の性格が明確でないため具体性に欠ける、このような結末で観客は「こんなことで生きていけるか？」と疑問を抱くだろうと鋭い批判が挙げられている。この意見に対し、韋戩（＝夏衍の筆名：著者注）が創作環境の制限に起因するもの、と沈西苓を弁護しつつ、劉大个につい

では観客にとり親しみの湧く人物性格が設定できていない、目下の彼の性格描写では進歩的でない観客に敬遠される、と指摘している。

劉大个が台詞を口にする場面は、現存する『十字街頭』⁵⁵ のなかでは僅かに一箇所である。老趙の新聞社入社が決まり阿唐の下宿に報せに来た時、隣部屋の劉大个は厳格な面持ちで言う——新聞記者になる以上、群衆を騙さず、官吏の代弁者とならず、常に大衆の側に立て、と。沙蒙が扮する劉大个は紋切り型の正義漢にしか見えない上、これ以降出番がないため、躍動する他の登場人物に印象がかき消されている。

新聞記者たるものの大義を語り、亡国の危機にあって義勇軍に参加する、そのような英雄然とした劉大个を、沈西苓は形象化したかったのかもしれない。だがその作業を完遂し、本作の物語に違和感なく融和させることは、沈西苓には出来なかった。何故なら、それは座談会上で夏衍に指摘されたとおり、観客にとり親和性のある人物設定が出来ない、言い換えれば、観客の側に寄り添おうとする沈西苓自身に、義勇軍の隊伍に加わる人物と接触するという経験の裏打ちがなかったからである。

ここで、本作が検閲によって削除された場面を例示してみよう。老趙が自分の就職を阿唐に報せに来た時、元々はもう一場面の芝居が用意されていた。阿唐の向かいの部屋で物書きに耽る劉大个がふと頭を上げると、壁に貼ってある中国地図が視界に入る。彼は感慨深く窓の外を眺め、「思故郷」という歌を口ずさむ——「愛すべき故郷を忘れない、故郷に残された三千万の奴隷を忘れない、僕は勇壮なる歌を歌おう、悲憤の字句を書き連ねよう——強権を怖れず、暴力を怖れず、武器を手に執り仇敵を倒そう、そして帰るんだ、あの愛すべき故郷へ……」この歌には万里の長城や広大な東北地方の風景がオーバーラップする⁵⁶。これが日本に割譲された東北三省の奪回という意味を示唆する場面と審査当局にみなされ削除を余儀なくされた⁵⁷ のだが、劉大个の演技面からすれば、窓に目をやる彼の感情の基調となるのは郷愁の想いである。この他、艶歌を歌う商売女性に対し「全く“商女不知亡国恨”だな」と劉大个が憂うという別の場面⁵⁸ も、「亡国」が直接表明されているために削除された模様だが、この句は杜牧の詩「泊秦隄」⁵⁹ からの引用であり、彼のメランコリックな文人氣質をより強めるものである。

ところで、上述の「座談会」席上には、沈西苓も主催者に呼ばれ、「列席者」として参加していた。劉大个の形象問題を指摘した夏衍に対し、彼は処理が不適切だったと認めつつ、劉大个が自分の服を質屋に流して生活費の足しにする場面を元々は用意していたことを明かしている。彼が意識的、或いは無意識的に描き込もうとした劉大个は、日々の暮らしが立ち行かず困窮する青

年の姿であり、およそ英雄像には程遠い。総じて言えば、劉大个を老趙や阿唐が見習うべき強固な意志を持つ英雄と描こうとしても、『十字街頭』創作期における沈西苓の感性の中に適合するチャンネルが無い、或いは、抗戦に身を晒す人物の感情に寄り添えないため深い理解を得られなかった、と結論しても、あながち見当違いではなかろう。

余談ながら、本作の「座談会」上で“怪物”^{おももの}の栄誉を受けた沈西苓は、確かにこの会に「列席」していた。が、初めの三項の質問に回答したあと、彼の発言記録は一切無くなる。そして座談終了間際、唐納による「最後に沈監督にお答え頂きたかった」という発言から、沈西苓はこの「座談会」が終わらぬうちに退席していたことが判る。相変わらずの“怪物”^{変わり者}振りを、彼はこの場にあっても発揮していた。

5. おわりにかえて

『十字街頭』の撮影中に俳優達の演技を心ゆくまで楽しんだり、クランクアップした時に子供のように飛び跳ねて喜ぶ姿とは対照的に、沈西苓は創作後記に自らの沈む心情を吐露する。

中国映画界には完全な設備が無いだけでなく、十分な資本もない。映画制作における物的条件全体を見れば、貧弱極まりない状態である。(略)これほど困難な状況の中で制作するのであるから、我々はもう充分苦痛を味わったと言わざるを得ない。しかしそれよりも更に苦痛に感じるのは、我々自身が創作自由の権利を握れないことだ。租界では、失った土地を取り戻せ、という一言を口にすることもできない。東北地方の地図を壁に掛けることすらできない……。もうこれ以上言うまい、泪は肚の中でしか流せない⁶⁰。

叫び声をあげようとしてもあげられない、それを比喻で表現しようとしても検閲で削除されるという現状に対し、彼が出来るのは、涙を腹の底に隠して流すことのみである。そこに漂うのは、環境や状況に押し潰され、吐露することのできない哀感である。

だが、『十字街頭』公開直後に、彼らを取り巻く状況が急変する。第二次上海事変の勃発と共に、日中戦争の全面展開が始まったのである。彼はニュース映画の撮影のため前線に赴き、抗戦劇の創作に励む。その活躍振りは、上海文芸人が集体創作した著名な抗戦話劇『保衛盧溝橋』の総合演出として力量を揮ったことから推し量れよう。また、共産党と国民党左派により結成された「中華全国電影界抗敵協会」の理事に選出され、重慶に創設された中央電影撮影場に所属、

実際に抗日戦争映画の制作に携わることになる。

沈西苓は中央電影撮影場撮影の記録映画『活躍的西線』（1938年）の印象記を次のようにまとめている。

私は西部戦線を駆け巡る兵士たちの気概を感じ取った。私には西北青年遊撃隊の息遣いが聞き取れた。私の胸は興奮しないではいられない、私は……私ははっきりと確信したのだ、我々民族には救いがある、我々一人ひとりが此度の抗戦において力を発揮する構成員となりさえすれば⁶¹。

沈西苓はこの記録映画の裡に、自らが描けなかった劉大个の息遣いを感じ取ったかもしれない。そして彼は、抗戦劇映画『中華儿女』⁶² のメガホンを執る。四つの戦場で繰り上げられる物語を描いたこの作品は、抗戦映画には珍しい物語構成を持ち、1939年9月に公開が開始されるや忽ち観客の心を捉えたという⁶³。

だが沈西苓には、抗戦勝利を目にすることができなかった。1940年12月16日、彼は重慶の前線で、腸チフスの悪化により死去する。ニュース映画に映し出されたのは、全精力が消耗したように痩せこけた、彼の亡骸であった⁶⁴。

沈西苓と俤座になりながら、「壁を隔てた男女が紛糾を起こす」という『十字街頭』の重要な設定を沈西苓に示唆した人物である評論家の凌鶴⁶⁵ は、『十字街頭』完成間近の頃に「沈西苓論」という一文を記している。

プチブル知識分子達の思惟範囲は極めて広く、見識もまた甚だ広範囲に及ぶ。彼らの感覚はまたセンシティブであり、その上彼らは、新しい世界観の洗礼を受けることで、自らが豊かになってゆくのを実感したであろう。しかし、彼らは先天的に脆弱な性質を持ち、感情も繊細である。もし、彼らの行動が勤労大衆の運動と合流できなくなる、もしくはそれが許されなくなった、或いは不幸にも外的阻害力による打撃や屈辱を受けたならば、彼らは孤独や軟弱さを感じ、意識的、或いは無意識的に彼らの天性……臆病な感傷を惹き起こすのである。……これらに関しては私自身がそうであると自省すると同時に、我が友人、沈西苓にも同じことが言える⁶⁶。

凌鶴は「プチブル知識分子」に共通する「脆弱」性をよく心得ており、それを「我が友人」沈西苓と共有しようとしていたかに見える。だが、沈西苓は気づきつつも、時に左翼文芸の尖兵として筆鋒を揮い、時に理想に副わないとして組織を飛び出し、撮影現場で風体に似合わぬ無邪気さを発揮し、そして虚弱な身体を顧みず前線に赴いた。それは自らの「脆弱」や「臆病な感傷」との妥協を拒み、凌駕しようとする抗いの表現ではなかったか。

「沈西苓論」に前後し、凌鶴は沈西苓と共に『電影浅説』⁶⁷ という冊子を共著で出版している。14歳の少年が、映画撮影技術を学んだり製作会社の見学に行ったり、映画好きな叔父たちの議論を聞いて映画鑑賞法を学ぶ、という内容を六節で語る、「初中学生文庫」と副題した少年向けの参考書である。沈西苓の経歴に照らせば、『船家女』の完成後、明星公司を飛び出して教鞭を執るべく南寧に向かった頃にこの冊子がまとめられたことが判る。沈西苓を「我が友人」と呼び、彼の良きアドバイザーであった凌鶴は、共に『電影浅説』を執筆することで、彼に教員への道を指し示そうとしたかに見える。執るものをメガホンから教鞭へと換えることで、「脆弱」な「プチブル知識分子」のナイーヴさに従え、と。だが、沈西苓はその示唆に背き、魔都上海に再び舞い戻り、更には武漢の最前線に赴いた。彼が求めたのは恐らく、あくまで「脆弱」なる自己と対峙する“怪物”^{変わり者}として、行き着く処まで突き進む道であった。

注

- 1 夏衍「在“二十一四十年代中国電影回顧”開幕式上の講話」に見える中国映画史区分による。『夏衍電影文集』第二巻（中国電影出版社2000年10月）p. 415 参照。
- 2 明星影片公司1937年作品。脚本監督：袁牧之、出演：趙丹、周璇、魏鶴齡ほか。
- 3 明星影片公司1937年作品。脚本監督：沈西苓、出演：趙丹、白楊、呂班ほか。
- 4 1915-1980年、俳優。中学生の頃より顧而已らと共に“小小劇社”を作り演劇を志す。1931年に上海左翼戲劇家連盟に加入、1933年より明星公司にて俳優業に就く。日中戦争後は大規模スタジオ崑崙影業公司に所属、新中国成立後は歴史的英雄人物を演じる名俳優となる。
- 5 『申報』「電影專刊」1934年1月13日付記事「“上海二十四小時” 沈西苓驚人成功」より。
- 6 「《十字街頭》座談会」^{ママ}1936年4月15、16日『大晚報』原載、『中国左翼電影運動』（中国電影出版社1993年9月）p. 623 参照。
- 7 1904-1991年、映画監督。1929年まで東京芸術専門學校に学び、1933年、天一影片公司にて美術設計を担当。1934年に電通影片公司に移籍、主題歌が後に中華人民共和國国歌となる映画『風雲児女』（1935年）の監督を務める。
- 8 本論における沈西苓の基本的な経歴は『中国電影大辞典』（上海辞書出版社、1995年10月）、『中国電影家列伝』（中国電影出版社、1982年4月）に基づくものである。

- 9 夏衍著、生活・読書・新知三聯書店、1985年7月。
- 10 1921年、郁達夫や張資平らにより前期「創造社」が結成、「浪漫派、芸術主義」を標榜したが、1927年以降の後期では「革命派」へと方向転換、昭和初年の日本プロレタリア文芸理論を持ち込み、率先して「無産階級革命文学」を主張する。郭沫若、鄭伯奇ら旧同人の他に葉沉（沈西苓）、彭康、馮乃超、陽翰笙ら新メンバーが中堅として活動。
- 11 1928年9月に創刊、1930年6月に終刊。第一巻は郁達夫により編集されていたが、第二巻からは陶晶孫、龔冰虛に編集が移る。第二巻第三期「新興文学専号（上冊）」より左翼作家連盟機関刊行物となる。
- 12 湯曉丹と沈西苓の関係については、『路辺拾零・湯曉丹回憶録』（山西教育出版社、1993年4月）を参照した。
- 13 1881-1928年、劇作家、演出家。東京帝国大学文学部英文科在学中より舞台演出や詩、小説創作に携わる。西欧演劇の紹介を雑誌上で行なう傍ら、歌舞伎俳優市川左団次と自由劇場を結成、リアリズム演劇の確立を目指す。1920年には映画製作に着手した松竹が創設する「キネマ俳優学校」に招かれ、俳優養成に尽力、日本近代演劇の開拓者と称される。
- 14 演出家土方与志と劇作家小山内薫が1924年6月に開設した日本初の新劇劇場及び劇団。チューホフやゴリキーなど海外演劇の紹介を活動中心とした。
- 15 1901-1977年、小説家、画家、舞台装置家、劇作家。東京帝国大学哲学科に学ぶが、ドイツ表現派芸術に魅せられ学業を断念、前衛芸術家としての道を進む。舞台装置芸術家としては、1924年12月築地小劇場公演「朝から夜中まで」（ゲオルグ・カイザー作）の舞台装置製作が初めての仕事。1925年に日本プロレタリア文芸連盟に美術部員として参加、前衛芸術家でありながら、プロレタリア運動に強い傾倒を見せ、以降プロレタリア芸術家として行動する。
- 16 前衛芸術家とプロレタリア演劇運動家の立場にあった村山知義が1928年9月に創設に参画した団体。
- 17 1929年秋に上海に成立した、共産党直接指導による初の話劇団体。「プロレタリア演劇」をスローガンに、メルテン『炭鉱夫』などの海外演劇の他、馮乃超と龔冰虛の『阿珍』など国内創作の公演を行なう。刊行物として『芸術月刊』、『沙侖』（注18参照）などを刊行。1930年4月28日に国民党当局に活動封鎖される。
- 18 ・『芸術月刊』：芸術劇社機関刊行誌、1930年3月16日創刊、沈端先主編。第一巻第一期で発禁、沈西苓は叶沉名義で二篇の文章を発表。
・『沙侖』：『芸術月刊』に継ぐ芸術劇社機関刊行誌、1930年6月16日創刊、沈端先主編。第一巻第一期で発禁、沈西苓は叶沉名義で映画に関する論文と演劇創作、計二篇を発表。
・『大衆文芸』（注11参照）：沈西苓は叶沉名義で計五篇の論文、創作の他、挿入漫画、表紙デザインなどを手掛けている。
- 19 太陽社刊『拓荒者』第三期（1930年3月10日）掲載の銭杏邨「大衆文芸と文芸大衆化」に対する反論。
- 20 星名宏修「中国・台湾における「吼えろ中国上演史——反帝国主義の記憶とその受容」（琉球大学法文学部紀要『日本東洋文化論集』No. 3、1997年3月）に、葉沉による「革命」的改編の仔細が記されている。
- 21 『沙侖』第一巻第一期掲載、p. 171～185。

- 22 湯曉丹『路辺拾零・湯曉丹回憶録』p. 32「18. 看电影学电影背电影」参照。
- 23 『沙侖』第一巻第一期掲載、p. 45～50。
- 24 1932年7月8日に上海にて専門週刊誌として創刊。「公開的闘争、理論的研究、客観的批判、學術的紹介」をスローガンにプロレタリア映画芸術論を展開、1932年7月29日の第四期で国民党当局により発禁処分とされる。
- 25 『映画監督学とモンタージュ論』(ティモシェンコほか著、上田進編訳、往来社、1931年12月)には岩崎・佐々木両氏によるティモシェンコ著『映画芸術とモンタージュ』(1928年)翻訳、紹介の事実が記されている。また、熊野雅仁「映像の言語と文法(7)―映画文法・映像の時空間分節と古典的デクパージュと文学―」(『龍谷理工ジャーナル』No. 54、第20巻第1号)には、『映画芸術とモンタージュ』においてモンタージュ手法を15種に区分していることが示されており、その区分法が沈西苓の翻訳文章のものと一致することから、沈西苓の翻訳した原著がティモシェンコの本著であることが分かる。
- 26 1903-1981年、映画評論家、映画製作者。東京帝国大学独文科在学当時より映画脚本、ドイツ映画評論の執筆を行なう。1929年、日本プロレタリア映画協会に参加。1934年解散後に上海に渡る。1940年、日本国家統制を目的とする映画法に反対したことにより拘禁。後、満州映画協会東京支社嘱託社員となる。
- 27 岩崎昶『映画の藝術』(協和書院、1936年4月8日)p. 175～176 参照。
- 28 夏衍「從《包身工》所引起的回憶」1959年4月執筆、『夏衍七十年文選』(上海文芸出版社、1996年4月)p. 43 参照。
- 29 1898-1979年、映画事業家、監督。1922年より資本を集めて文明戯劇場を経営、劇団「和平社」を設立。その劇団員をベースとして1925年に「天一影片公司」を設立、『白蛇伝』『孟姜女』等の伝統戲の映画化を進める。当社作品はむしろ南洋で支持されたため、日中戦争勃発後は制作基盤を香港に移し、南洋影片公司と改名。後の香港映画大企業「邵氏兄弟有限公司(ショウ・ブラザーズ)」の基盤となる。
- 30 女性に求められた封建的道德規律。「三従」は、家では父に従う・嫁いでは夫に従う・夫の死後は子に従う。「四徳」は、品德・言葉づかい・姿態・家事を指す。
- 31 ・鄭正秋：1889-1935年、劇作家・監督。新劇を提唱、演劇を民衆教化の手段とみなし、1913年に張石川(後述)と共に「新民公司」を設立、映画制作の下請業務を行う。1922年、張石川、周劍雲らと共に「明星影片公司」を設立、初期は封建制家父長制度を庇護する映画を制作するも、1930年代初期より左翼文芸メンバーを社内に招聘、反帝国主義、反封建主義の標語の下で映画制作に励む。後期の『姊妹花』(1935年)が代表作となる。
・張石川：1890-1954年、監督、映画事業家。1913年、アメリカ系会社「亜細亜影戲公司」の顧問を担当する一方、鄭正秋と「新民公司」を設立に参与、国営独立会社「明星影片公司」の支配人に就く。「惟だ面白ければ良い」とする制作方針から、1930年以降の左翼文芸台頭の波に乗って作風を転換、その一方で旧来の鴛鴦胡蝶派作品を創作、「二足の草鞋」を履く制作方法で、日中戦争以降も映画監督として活躍する。
- 32 原載『晨報』「毎日電影」1933年4月15日。『中国左翼電影運動』(中国電影出版社1993年9月)p. 424～426 参照。
- 33 安娥著、原載『晨報』「毎日電影」1933年4月17日、『中国左翼電影運動』(上掲)p. 422～423 参

照。

- 34 夏衍「從《包身工》所引起的回憶」(注28) p. 44 より。
- 35 『懶尋舊夢錄』(注9) p. 259。本書日本語訳書『上海に燃ゆ 夏衍自伝』(阿部幸夫訳、東方書店、1989年12月15日)に該当箇所の日本語訳(p. 186~187)が存在するが、本論では筆者自らの翻訳文を用いた。
- 36 注5 参照。
- 37 「沈西苓的《上海二十四小時》」(『上海影壇話旧』、曹懋唐・伍倫編著、上海文芸出版社、1987年3月所収) p. 146 参照。
- 38 之爾「從《船家女》得獎說起」参照、『滬光』1936年第一期 p. 2。
- 39 蘇鳳「關於沈西苓先生和《女性的吶喊》」(注32)、『中国左翼電影運動』p. 424 参照。
- 40 夏衍「紀念鄭正秋先生」、1989年2月4日執筆、原載は『天南海北談』、花城出版社1992年8月。『中国左翼電影運動』p. 1010 参照。
- 41 1900-1990年。北京清華大学卒業後、コロンビア大学、ニューヨーク撮影学校、ウィスコンシン大学で映画技術を学ぶ欧米映画派。帰国後、1930年に聯華影業公司に参加、脚本監督を担当する。丁寧なカット割りやクレーンショットの運用など、計算された演出技術で反封建、反日テーマを描く彼の作品群は三十年代上海映画の優秀作に数えられる。濃密な詩情を湛えた『小玩意』や『大路』などが代表作。
- 42 原載は『申報』「電影專刊」1933年10月10日。『中国左翼電影運動』p. 517~518 参照。
- 43 『文芸電影』第一期(1935年1月1日出版) p. 8 参照。『中国早期電影画刊』(経莉責任編集、全国図書館文献縮微複制中心、2004年10月)第六巻に本雑誌影印版が収められているが、p. 7 と共に本頁が欠損しているため、本資料については上海図書館所蔵のマイクロフィッシュを参照した。
- 44 袁枚による清代詩論、正16巻、補遺10巻。民末以来の反復古的詩論伝統を継承し、「性靈說」を提唱する。前人の詩論と禅僧の言葉を引用し、性霊を論証することを詩の第一義と見なした。また大量の詩作や詩にまつわる瑣事を抄録して考証を加えている。
- 45 之爾「從《船家女》得獎說起」(注38) 参照。ここで指す「中宣部」とは、1922年よりその機関の基盤が作られた「中国共産党中央宣伝部」であると考えられる。国民党側にも同様の機関が存在するが、受賞作品が左翼映画作品に偏向しており、国民党の働きかけとは考え難いことを理由とする。なお、沈西苓自身は本作で金賞を受賞している。『船家女』以外の受賞は次の通り。
 - ①『天倫』(1935年明星影片公司、李萍倩脚本、陳晨監督、朱秋痕・龔稼農・鄭小秋ほか出演)
 - ②『小天使』(1935年聯華影片公司、呉永剛監督、林楚楚・王人美・劉瓊ほか出演)
 - ③『翡翠馬』(1935年明星影片公司、徐欣夫脚本監督、王征信・嚴月嫻・龔稼農ほか出演)
 - ④『母親』(1935年天一影片公司、王斌脚本、文逸民監督、范雪朋・左明・陳競芳ほか出演)
 - ⑤『凱歌』(1935年芸華影業公司、田漢脚本、卜萬蒼監督、袁美雲・王引・魏鶴齡ほか出演)
 - ⑥『長恨歌』(1936年、新華影業公司、史東山脚本監督、梅熹・王人美・金山・洪警鈴ほか出演)。
- 46 『中国電影發展史』(程季華編、中国電影出版社、1963年2月)第一編第四章第二節「編劇委員會撤銷前後」(p. 308~310)、『中国電影編年紀事(総綱卷・上)』(陳播主編、中央文獻出版社、2005年11月)「左翼電影運動(1934年)」(p. 120~121) 各項目参照。
- 47 凌鶴「沈西苓論」、原載は『中華図画雑誌』第47期、1936年10月。『三十年代中国電影評論文選』(中国電影出版社、1993年12月) p. 312 参照。

- 48 沈西苓「怎樣制作《十字街頭》」。原載は『明星半月刊』1937年8巻3期。『中国左翼電影運動』p. 395 参照。
- 49 『命運交響曲・趙丹伝』（倪振良著、中国文聯出版公司、1986年8月）p. 85、88～89、95 参照。
- 50 同上 p. 98 参照。
- 51 『趙丹散文』（花城出版社、1998年7月）p. 55 参照。
- 52 同上 p. 55～56 参照。
- 53 注6参照。『中国左翼電影運動』（前掲）など各資料には、本座談会が開催された年月日が「1936年4月15、16日」と記されているが、これは制作・公開時期と合致しない。『夏衍研究専集（下）』（巫嶺芬編、浙江文芸出版社、1990年12月）に収められている「夏衍著訳系年（1919-1989）」の記述「1937年4月15、16日」が本座談会の開催年に相応しいと考えられる。
- 54 1914-1988年、映画評論家、劇作家。1933年に左翼戲劇家連盟に参加、『申報』などの新聞に映画評論を多数執筆。1935年には左聯組織で設立した電通影片公司の作品『都市風光』に主演、『電通画報』主編を担当。
- 55 筆者が入手した1990年北京電視台放映版、日本国内販売の東光徳間ビデオ版、及び中影音像出版社 VCD 版、峨眉電影制片廠音像出版社 DVD 版を指す。「《十字街頭》座談会」（注6）席上において、唐納が『十字街頭』には上海公開版と南京公開版が存在することを示唆しているが、現在鑑賞できる映像は「上海公開版」に拠るものである。
- 56 『十字街頭』文学脚本参照。『中国新文学大系』18電影卷（上海文芸出版社、1984年5月）所載。
- 57 『中国電影發展史』（前出）を代表とする左翼史観映画史書に必ず特記、引用される事項。
- 58 映画史記述で触れられていない、『十字街頭』文学脚本（注56）に描かれながらも目下鑑賞可能な本作（注55参照）の本編中に存在しない場面。
- 59 杜牧（803-852年）、「烟籠寒水月籠沙 夜泊秦隄近酒家 商女不知亡国恨 隔江猶唱後庭花」。「歛樂街の商売女は国を失くした恨みも忘れたのか、川の向こう岸で歌うのは、今なお愛欲に溺れ執政を忘れた陳の後主を象徴する歌」の意味を持つ。
- 60 沈西苓「怎樣制作《十字街頭》」（注48）、『中国左翼電影運動』p. 395 参照。
- 61 沈西苓「一点感想」、重慶『国民公報』星期増刊1938年3月27日原載、『抗日戦争時期的重慶電影』（重慶市文化局電影処編、1991年7月）p. 244～245 参照。
- 62 中央電影攝影場制作、1939年。脚本監督：沈西苓、出演：趙丹、顧而已、魏鶴齡、白楊ほか。①「ある農民の覚醒」②「老公務員の死」③「抗戦のさなかの恋」④「遊撃隊女戦士」のエピソードを名勝旧跡の風景が繋ぐ構成を持つ。本作データについては『FC91 孫瑜監督と上海映画の仲間たち』（東京国立近代美術館刊、1992年10月17日）p. 116 参照。
- 63 小林「中華儿女」、重慶『新蜀報』1939年9月21日原載、『抗日戦争時期的重慶電影』p. 314～315 参照。
- 64 中央電視台番組『電影伝奇』「春天里」回に紹介された記録映画「電影戲劇名導演沈西苓氏逝世」（重慶12月16日）参照。
- 65 1906-1995年、石凌鶴。江西省樂平の出身、1927年に中国共産党に入党し、日本で革命活動を展開するも1930年に強制帰国。上海で芸術劇社に参加、左翼作家連盟に加盟する。1932年から映画評論活動を開始、『申報』『電影専刊』特約寄稿者として多くの映画評論を著す。新中国成立後は中国劇作家協会常務理事を務め、主に伝統戯曲の改編に携わった。

66 「沈西苓論」(注47)、『三十年代中国電影評論文選』p. 315 参照。

67 沈西苓・凌鶴編著、中華書局、1936年6月。