

## 中国映画の失われた系譜：中国映画史研究へのアプローチのためのメモランダム

著者	白井 啓介
著者別名	SHIRAI Keisuke
雑誌名	中国文化：研究と教育：漢文学会会報
巻	51
ページ	(1)-(11)
発行年	1993-06-26
URL	<a href="http://doi.org/10.15068/00150150">http://doi.org/10.15068/00150150</a>

# 中国映画の失われた系譜

——中国映画史研究へのアプローチの  
ためのメモランダム

白井 啓介

1. はじめに
2. 中国映画「らしさ」とは
3. 1930年代作品の類型
4. 第2次大戦後作品の典型
5. 建国後中国映画への継承と喪失
6. まとめ

## 1. はじめに

中国映画が注目を集めて久しい。1984年の《黄土地》を初めとするいわゆる第5世代の監督たちの作品が、国際的映画賞を次々と受賞したのは、記憶になお新しい。1987年の第2回東京国際映画祭での《老井》のグランプリ受賞、翌1988年の第38回ベルリン国際映画祭で《紅高粱》のグランプリ受賞と1989年の《晚鐘》の同銀熊賞（次席）受賞。さらには1992年の8月に第49回ベネチア国際映画祭で《秋菊打官司》がグランプリを獲得し、80年代後半から90年代にいたる中国映画のニューウェーブは、ローカル映画から脱して国際映画の一翼を担う存在として脚光を集めた観さえある。

しかし、こうしたニューウェーブ作品が国際的な声望を高めれば高めるほど、中国映画「らしさ」から遠ざかるように感じることはないわけでもない。これらの作品は、中国の観客と市場を対象としたローカル映画ではなく、ハリウッドやヨーロッパの映画作品のように、世界を市場とした共通の理解可能な土俵で享受される国際映画に変貌したのだろうか。だとすれば、すでに80年に及ぶ歴史を有する中国映画の歴史的系譜の中で、これらの作品ははたしてどのような位置を占めるのか。また、いわゆる第5世代の監督たちが、前4世代に対して自らを識別する指標は、中国映画「らしさ」との訣別と言えるのか。さらに、そもそも中国映画「らしさ」という設定自体が、存在するはずのない虚像なの

か等々、考慮すべき問題は多い。

本稿では、近年精力的に企画された中国映画の回顧上映の成果<sup>(1)</sup>を踏まえ、今日の新しい流れの諸作品を評価する上での問題点を探り、中国映画作品の歴史的系譜を考察することにより、中国映画の史的考察を行うための視点を多少なりとも得たいと考える。

## 2. 中国映画「らしさ」とは

今日の新しい流れの作品を表現する区分として、第5世代という括り方が用いられることは、すでに知られている。中国映画の作者群を、通史的に4分類に分け、従来の映画作家たちを4つの世代に区分し、その上で80年代の新人たちを第5世代と位置づける。いまここに、煩雑を恐れずその概略を整理すると、次の通りである<sup>(2)</sup>。

第1世代：時期的には1905年から1949年までの監督たち。この第1世代は、中国映画の萌芽期（1905～1937）とそれ以降の発展期とに区分けされる。萌芽期の監督としては、張石川、鄭正秋から洪深などまでを含む。発展期の監督としては、蔡楚生、孫瑜、程步高、沈西苓、袁牧之、朱石麟、史東山、費穆など、そして田漢まで包括する。

第2世代：時期的には1949年から1956年まで。代表的な監督としては、沈浮、石揮、鄭君里、湯曉丹、桑弧など。

第3世代：1957年から1975年まで。代表的な監督は、謝晋、謝鉄驪、謝添、崔嵬、凌子風など。

第4世代：1976年以降。監督は、吳天明、張暖忻、吳貽弓、鄭洞天、黃健中、胡柄榴などが括られる。

第5世代：1980年代に作品を発表するにいたる新しい監督たち。具体的には、陳凱歌、張芸謀、田壯壯、張軍釗、吳子牛、張沢鳴、黃健新などを指すことが多い。

自明のことであるが、この分類は第5世代を括りだすためのものであり、前4世代に対する分析が十分ではない。かつて中国映画の最も権威ある通史と信じられた《中国電影發展史》の時期区分と比較すると<sup>(3)</sup>、《中国電影發展史》は、「進歩的映画」が逆境や順境の交替の中で主流として存在し、ついに人民映画の誕生にこぎつけるとの「發展論」に対し、この世代論は、第5世代と前4世代を截然と区画する意欲は示すものの、作風上の明瞭な実体を示すとは言えない。

しかし、近年の中国映画研究では、「進歩的映画」中心主義が根強く残るものの、少しずつではあるが作品そのものと制作システムに目を向けて、映画制作の歴史を見つめ直す機運にはある。たとえば、1983年9月1日から17日まで、中国電影資料館が開催した「20—40年代中国電影回顧」は、この時期の43作品を集めて行う中国建国後初の試みであったが、ここで中国電影家協会主席の夏衍は「“五四”運動以来の進歩映画の伝統こそが中国映画の主流である」と述べ、その前年の1982年にイタリアのトリノで開かれた中国映画回顧展での1930年代作品への絶賛を批判する。しかし一方では、共産党が映画制作に関与することとなった1932年から1949年までの17年間と、1949年から1966年までの17年間とを等分に評定するべきことを訴え、さらに共産党グループ以外の映画人との協力の中で映画が制作されたことを強調するのである<sup>(4)</sup>。

夏衍が否定的に評したトリノでの中国映画回顧展に参加して、中国映画の輪郭に触れた日本の映画評論家佐藤忠男も、それ以降中国映画史の黄金期を、(1)1933年から1937年まで、(2)1945年から1949年までの2回、と主張する<sup>(5)</sup>。さらに中国においても、王雲縵《中国電影芸術史略》などが、やはり次のとおり中国映画に2回の高潮期を認める方向を打ち出している。

「かりに30年代(1930—1937)を中国映画芸術の第1の高潮期と見るならば、抗日戦争終結後(1945—1949)の上海には、中国映画芸術の第2の高潮期が出現したと言える。」<sup>(6)</sup>

このように見ると、先の5世代分類で第1世代と括られる時期にこそ、中国映画の最も華やかな作品創作の活力が存在していたことになるが、さらには第2世代と分類される監督の主たる作品制作も、実はこの第2の黄金期にあることが知れるのである。

そこで、次にこの二つの高潮期の作品を検討することで、中国映画「らしさ」の実体を探ることにしたい。

### 3. 1930年代作品の類型

1930年代の映画作品を考察する場合、二つの大きな映画制作会社の存在を抜きに語ることはできない。一つは明星影片股份有限公司であり、いま一つは聯華影業製片有限公司である。

明星は、中国映画の創始者として名を残す鄭正秋と張石川を中心に、1922年3月に設立された。当初《勞工之愛情》(1922)などのドタバタ喜劇に始まり、《孤兒救祖記》(1923)のヒットを経て、才子佳人物の家庭劇メロドラマや中国

版チャンバラ映画の《火焼紅蓮寺》(第1集1928～)のヒット作などを制作したが、30年代に入りマンネリズムと経営悪化による再建が迫られ、夏衍、銭杏邨、鄭伯奇らの共産党映画小組の参加を得て社会派作品を生み出すこととなったのである。

一方の聯華は、映画配給の華北電影公司を経営していた羅明佑が、経営危機に瀕していた黎民偉の民新影片公司与吳性裁の大中華百合影片公司、そして但杜宇の経営するモダン派の上海影戲公司とを合併吸収して結成したのだった。第1作に、アメリカ留学帰りの孫瑜を監督に起用し、《故都春夢》(1930)を民新との合作の形で制作して以来、「國産映画の復興」を旗印に次々と新しいスタイルの作品を生み出し、阮玲玉や黎莉莉、王人美などの人気女優を輩出していた。

こうした2大映画会社を軸に生み出された数々の作品には、それぞれの会社ごと、あるいは相互に絡み合う形で、いく種類かの類型を見出すことができるように思う。

明星の作品では、もともと文明戲の劇団との関係が強かった関係から、文明戲が得意とした家庭悲劇のタッチが色濃く残されているし、20年代映画の主流でさえあったこの種のメロドラマは、女性の苦難を軸とした悲劇という色彩が濃厚である。たとえば、《一串真珠》(1926、李沢源監督、長城画片公司配給—以下作品名の後は、制作年と監督名)などでは、虚栄心から没落を味わう夫婦を教訓的に描くが、その苦難を耐え忍ぶのはあくまでも主婦の側に重点がある。しかも最後は丸く収めてしめくくるところなど、やはり家庭悲劇式メロドラマの一形態と言えよう。明星の中心的監督を務めていた張石川が述べた、次のことばがこの種のメロドラマの性格を如実に物語っている。

「奥様やお嬢様に涙を流させないと、満足してもらえず、映画がつまらないと言われる。しかし、話があまりに酷く、生き別れか死別、一家離散の結末では、辛い思いをさせすぎて見てはもらえない。泣くところはたっぷり泣いてもらい、笑うところは心置きなく笑ってもらう。こうでなければ新作が出来ても、奥様やお嬢様は先を争って切符を買ってくれない。」<sup>(7)</sup>

そしてもう一つの型として、貧しい庶民の哀感を描いた作品をあげることが可能だろう。今日保存される最も古い作品である《勞工之愛情》(1922、張石川)では、文明戲の演技様式が窺えると同時に、この庶民生活の人情話的性格も潜ませている。さらには、共産党映画小組が参加した後のいわば社会派作品の中にも、こうしたタイプは連綿と引き継がれているのである。トーカー移行

期で北京語（国語）のできる俳優が少ない中、対話の妙味を聞かせた貴重な作品である《新旧上海》（1936、程歩高）を筆頭に、《十字街頭》（1937、沈西苓）や《馬路天使》（1937、袁牧之）なども貧しい庶民の心意気や潔さを主たる倫理観としていよう。

これに対して聯華は、比較的リアリズムの手法により社会的矛盾や不公正を注視する作品と健康的な生活謳歌型や青春物の作品に、その持味を發揮していると見ることができようか。サイレント時代では阮玲玉主演の《小玩意》（1933、孫瑜）や《神女》（1934、呉永剛）などは、貧しさと社会の不合理ゆえに追い込まれる悲惨な生活を比較的リアルに再現した作品であるし、黎莉莉を主演に据えた《火山情血》（1932、孫瑜）や《体育皇后》（1934、孫瑜）などは、社会性を込めながらも明朗な青春像が躍動する作品である。

もちろん明星の作品が、必ずメロドラマ型であるわけではなく、逆に聯華の作品が常にリアリズムなのでもない。明星に夏衍らが参加した後の、たとえば胡蝶主演の《脂粉市場》（1933、張石川）などは、没落した家庭を支えるためにデパート勤めをするヒロインに同情の涙が向けられるものの、女性の自立劇としての社会性をも備えている。同じく夏衍がシナリオを担当した《春蚕》（1933、程歩高）などは、ドキュメント風の演出を取り入れて現実感を高めたリアリズム映画となっている。

一方、聯華の《桃花泣血記》（1931、卜萬蒼）などは、紅涙をしぼらせるメロドラマ型であるし、かつて岩崎昶に中国映画を激賞する契機を与え、1935年のモスクワ映画祭で栄誉賞を獲得した《漁光曲》（1934、蔡楚生）も、多分にメロドラマ臭さを漂わせている。聶耳作曲の主題歌が録音されるサウンド版の《大路》（1934、孫瑜）などは、男性美を漂わせる青春群像物ではあるが、貧しい庶民の正義感や一体感を倫理的な柱とした作品とも言えるのである。

このように1930年代の第1の高潮期の作品を、いくつかの類型として把握してみると、「進歩的映画」が主流とだけ規定する視点よりは、その作品群の実像をいま少し明瞭にしうるし、中国映画「らしさ」もいくぶん輪郭が見えるのではなかろうか。

次に、第2の高潮期と言える第2次大戦後の諸作品を見てみよう。

#### 4. 第2次大戦後作品の典型

この時期も、2大映画会社を軸に展望することが可能だろう。一つは崑崙影業公司であり、いま一つは文華影業公司である。

崑崙は、戦後1946年に上海に復帰した陽翰笙、蔡楚生、史東山らが、かつての聯華影業会社の復興を目指して結成した聯華影芸社と、長年映画館経営に携わっていた夏雲瑚らが設立した崑崙影業会社とが合併してできた会社である。聯華影芸社は、合併前からすでに《八千里路雲和月》(1947、史東山)などの制作に着手していたが、合併後には中国映画史上で記録的な観客動員を達成した<sup>(8)</sup>《一江春水向東流》(1947、蔡楚生・鄭君里)で、その名声を確立していたのである。続いて、アメリカの映画研究家のジェイ・レイダがかつて高く評価した<sup>(9)</sup>《万家灯火》(1948、沈浮)や《麗人行》(1949、陳鯉庭)、《烏鴉与麻雀》(1949、鄭君里)などの作品を世に問うてゆく。

こうした作品群を生み出した崑崙の特徴は、その設立の経緯からも推測できるように、かつての聯華の系譜を引く社会派リアリズム作品と見ることが一般的である。また《中国電影發展史》などの記述でも、「戦後進歩映画の基本陣地」と位置づけられ、大きな紙幅が割かれている。ただ、その作品を仔細に分析すれば、必ずしも新しい独創的な手法ばかりではない。《一江春水向東流》などは、日本の侵略に始まる上海の若夫婦のたどる遍歴を社会性を重視しつつ描くが、その中には夫の帰りをじっと待つ妻の姿があり、これはかつて明星が得意とした紅涙をしばらせる家庭メロドラマの型を想起させるものでもある。また、イタリア映画のネオリアリズムに比肩される《烏鴉与麻雀》にしても、財産処分を狂奔する国民党系役人の腐敗を風刺する点では社会派ドラマであるものの、全編を貫く手法はかつての庶民的人情話の類型である。

一方の文華は、かつて羅明佑とともに聯華を運営した呉性裁が、単独で設立したものである。全部で13本の作品を制作したが、芸術性に重点を置いた制作のため、当時の学生や知識人には大きな影響力をもったが、必ずしも革命物に傾斜することはなかったため、先の《中国電影發展史》などの評価は芳しくない。たとえば文華の監督の一人、桑弧のこの当時の創作に対して、次のような評を下している。

「桑弧はこの当時、《假鳳虚凰》を創作して社会生活への一定の不満を反映させたものの、彼のこの時期の創作を全体として見るならば、その主たる興味ははまだ小資産階級の感性と狭い世界に限定されていた。全国解放の後、新しい生活が彼の視野を広げ、これによって初めて、桑弧は大きな転機と進歩を迎え、優秀な作品を生み出すにいたるのである。」<sup>(10)</sup>

このような文華の作品は、二つの類型に分類できるだろうか。一つは、緻密な心理描写が今日でも驚嘆させられる《小城之春》(1948、費穆)を初めとす

る芸術性の高い作品。そしていま一つが、この文華の特徴であると同時に、この時期の作品の典型とも言える都市小市民的ラブコメディである。たとえば、前出の桑弧が監督し、張愛玲がシナリオを執筆した《太太万歳》(1947)などは、《結婚哲学》(1924)で知られるアメリカの監督エルンスト・ルビッチの手法を完全に体得した、ソフィストケイティッド・コメディに仕上がっている。また、初老の退職校長と女性教師の愛を描いた《哀楽中年》(1949、桑弧)なども、従来の類型には見られない都会的で、かつ明朗で潑刺としたコメディである。

以上に見た通り、第2次大戦後の中国映画第2の高潮期を作品の型によって展望すると、文華の都市小市民的コメディに大きな特質を見出すことになるが、もちろんこの時期に他の優れた作品がないわけではない。30年代以来連綿と続く庶民の人情話風の型の中にも、この時期の傑作が見出せよう。たとえば、中央電影製片廠の《街頭巷尾》(1948、潘子農)は、師範学校の同級生が、一方は職に困り輪タクの車夫となり、一方は有名小学校の教師となり、この二人が長屋の住民の応援で結ばれるラブ・コメディで、その基調はやはり庶民の人情話ではあるが、泥臭さが抜けた潔く潑刺とした作品に仕上がっている。

ただ、この時期にしか見られず、そして高い完成度を感じさせる作品は、やはり文華の二つの系統と見てよいだろう。

## 5. 建国後中国映画への継承と喪失

以上に、中国映画の二つの高潮期の作品を類別化して概観したが、これらの類型をいま一度整理すると、次の通りまとめることができよう。

A：紅涙をしぼらせる家庭劇メロドラマ

B：貧しい庶民の人情話

C：社会派リアリズム作品

D：健全な生活謳歌型青春物

E：都市小市民的ラブコメディ

F：緻密な心理描写にたけた芸術派作品

この他、かつて明星がシリーズ化した

G：中国版チャンバラ映画の武俠片

を類型に加えてもよいし、文華が得意とした

H：文芸名作作品の映画化

も類型の列に加えておこう。



それでは、これら建国前諸作品が築き上げた中国映画の類型が、その後の中華人民共和国の映画の中にどのように引き継がれ、はたまた喪失していったのだろうか。そして、それは現在の5世代論と何らかの形で交錯することがあるのだろうか。

先に触れた夏衍の解放前の17年間と解放後の17年間を等分に評価すべきとの言や、「解放後の映画が解放前より優れているのは事実である」<sup>44</sup>との認識の当否も、この継承と喪失の検証によって明らかにしうることなのではあるまいか。

まずAの類型は、どうだろう。建国後の諸作品は、いわば革命闘争物が大勢を占める趨勢にあった1960年代までは、このメロドラマ型は表向きは見出しにくい。しかし、いま少し時間を下って見渡せば、例の世代論で第3世代と区分される謝晋などは、この類型の見事な継承者と言えるのではあるまいか。彼が監督した《芙蓉鎮》(1987)や《清涼寺鐘声》(1991)などは、今日に再生したメロドラマの典型と言えるものである。

Bのタイプは、60年代にも《錦上添花》(1962, 謝添)や《七十二家房客》(1963, 王為一)などの佳作を生み、系譜を引き継いでいるのだが、80年代にも形を変え、現代的な生活を素材とした作品にも命脈を保っていると言えよう。たとえば、《北京, 你早》(1990, 張暖忻)などは、現代のバスの運転手と車掌の転職願望をからめた庶民の人情話の世界である。ただし、その庶民像はいささか変貌を余儀なくされているとも見える。

Cのタイプは、Hの型と合体する形で名作を生んでいる。この点に限って見れば、先の夏衍の言はまさに正確そのものであり、建国後の17年間には建国前のいかなる時期の作品よりも研ぎ澄まされたリアリズム映画を生み出していると言えよう。たとえば《林家舗子》(1959, 水華)などは、社会主義リアリズムの代表作と言える作品であり、聯華のリアリズムは足元にも及ばぬ圧倒的完成度を持っている。

Dの類型は、数量として僅少ではないが、あまり成功した作品は多くなきさうだ。《女跳水隊員》(1964, 劉国権)や《女飛行員》(1966, 成蔭・董克娜)など、あれこれ制作されるが、いずれも伸びやかな青春讃歌とはなりえない。むしろこれに対して、少数民族を題材とした作品に、この系譜が保たれていると見るほうが妥当である。たとえば《五朵金花》(1959, 王家乙)や《阿詩瑪》(1964, 劉瓊)などは、明朗で屈託のない青春愛情物語となっている。

Gの類型は、時代劇の世界ばかりではなく、現代ものである革命戦争を題材とした諸作品に、むしろ形を変えつつ命脈が繋がっていると見るべきだろう。

さて、こうして各類型ごとに、建国後の中国映画にそれぞれの系譜が生き続けているかを概観すると、EとFの類型を探すことに困難を感じざるをえない。Fのタイプは、Hの文芸名作の映画化と関連して考えれば、しいてあげるならば《早春二月》(1963, 謝鉄驪)の心理葛藤表現の中に見出すこともできようが、Eの型はほとんど見出せないのである。都市小市民の日常生活を背景に、そこに生起する愛情や情感を軽妙に描くソフィストケイティッド・コメディは、社会体制の変革とともに歴史の彼方に掃き捨てられてしまったということになるのだろうか。そうだとすれば、ここにこそ、建国後の中国映画が喪失した系譜があるということになるだろう。

## 6. まとめ

以上、中華人民共和国の建国前と建国後の映画作品を、いくつかの類型に分けて継承と廃絶の流れを概観した。ただし、この作業はまだほんの初歩的な青写真のようなものにすぎず、それぞれの系譜や作品群についてのより精緻な考察を加えなければならないことは言うまでもない。また、中国映画の全貌を掌握していない段階で、このような全体像に関わる展望を行うことも、はなはだ危険なことではあるかもしれない。しかしそれでも、一応の青写真をスケッチしうるならば、その上で各細部を詰めるための見取り図くらいの役には立つのではないだろうか。

前出の佐藤忠男は、趙丹と孫道臨との演技のスタイルを論じた中で、中国映画の革命前と革命後の民衆像について、次のような感想を記している。

「革命前の中国映画と、革命後の中国映画とを比較してみると、古い中国映画のほうが善良な弱者に対して同情的であり、そのために情味がこまやかであった、と言えると思う。革命後の中国映画は、善良な弱者という存在を否定する方向に遮二無二進んできた。民衆は虐げられてただ泣いているのではなく、力強く立上がって、圧制者に反抗し、勝利するのである。歴史の大きな流れとしてはこれは正しい認識であろうが、これが行き過ぎると、民衆はみんな正しく強く英雄的になり、人間誰しもが持つ弱さや悲哀が消えてしまう。」<sup>94</sup>

一つの類型として見た場合、ここに述べられる庶民像の変遷は、ある程度妥当性を持つと言えるだろう。しかし、本稿で考察を試みた通り、中国映画の他の類型をも視野に入れて分析を行うならば、こうした左翼教条主義的傾向に向かう性格だけが革命前と後との主要な相違点ではなく、より大きな喪失と相違

は、むしろこれより別の系統に見られることが判明するはずである。この相違と相同の関係は、もっと多角的に検討されるべき問題なのである。

このためにも、本稿で試みた類型別の分析と考察とは、あながち無意味なことではないように思うのである。

## 注

- (1) 中国映画の回顧上映は、東京国立近代美術館フィルムセンターの主催で、第1回が1922年～1952年の間の43作品を1985年7月20日から9月29日まで上映。第2回が、1932年～1964年の間の作品、特に1953年以後の25作品を中心に、一部前回との重複を含み1930年代40年代の作品10数本を合わせて計39作品が1987年10月17日から12月20日まで上映された。また第3回として、1992年10月17日から1993年2月14日まで、「孫瑜監督と上海映画の仲間たち」として《武訓伝》を含む36作品が上映された。その上映作品とデータについては、同フィルムセンター発行『FC』84号、88号、91号にそれぞれ詳しい。
- (2) 5世代の分類については、張徳明「第5世代監督の継承と創意」(『イメージフォーラム』No. 103; 1988年11月増刊号)の記述に基づく。
- (3) 《中国電影發展史》程季華主編。第1巻、第2巻ともに中国電影出版社より1963年2月初版、1980年8月再版。その時期区分は、次の通りである。
  - I. 中国映画の發展と萌芽期
    - (1)萌芽期(1896～1921) / (2)混乱中の發展期(1921～1931)
  - II. 共産党指導下の中国映画文化運動
    - (1)左翼映画運動の開始とその成果(1931～1933) / (2)泥濘中の戦い、荊棘中の潜行(1934～1935) / (3)国防映画運動の新段階(1936～1937)
  - III. 進歩映画運動の新段階と人民映画の興起
    - (1)抗日民族解放戦争への服務(1937～1945) / (2)人民民主革命の最後の勝利のための闘争(1945～1949) / (3)人民映画の興起と成長(1938～1949)
- (4) 夏行「在“二十一四十年代中国電影回顧”開幕式上的講話」(《新文学史料》1984年1期所収) p. 27 ～ p. 29
- (5) 佐藤忠男「中国映画の黄金時代と暗黒時代——まえがきにかえて」(佐藤忠男・刈間文俊『上海キネマポート——甦る中国映画』凱風社 1985年12月所収)
- (6) 王雲縵《中国電影藝術史略》(中国國際廣播出版社、1989年11月、北京) p. 29
- (7) 何秀君「張石川和明星影片公司」(《文化史料》叢刊第1輯所収、1980、文化史料出版社)。ここでは《中国電影家列伝》第1集(1982、中国電影出版社) p. 224 “張石川”の項の記述による。
- (8) 1948年1月11日上海《正言報》の統計では、1947年10月から1948年1月まで連続3ヵ月余のロングラン上映を行い、観客動員数は延べ712,874人に達したという。ここでは、《中国電影發展史》第2巻 p. 222 の記述による。
- (9) Jay Layda, *Dianying Electric Shadows—An Account of Films and the Film*

*Audience in China* (The MIT Press 1972) で、レイダは次のように述べる。

「この作品(《万家灯火》)は、明らかに重要な成果である。著名な《一江春水向东流》より、シナリオとしても演出としても、より良くより一貫性のある作品と考える。」  
(p. 169)

(10) 程季華主編《中国電影發展史》(中國電影出版社, 1963初版) 第2卷 p. 270

(11) 注(4)に同じ。p. 28.

(12) 佐藤忠男《二枚目の研究——俳優と文明》(1984, 筑摩書房) p. 215

(文教大学)