

「香港映画は死んだ」のか、それとも「小春日和」なのか

——鮮浪潮国際短編映画祭と香港映画の現状と未来

陳 智廷

(訳＝陳奕汎)



香港の映画興行は、二〇一二年の『アベンジャーズ』を皮切りに、基本的にマーベルのスーパーヒーロー映画に牽引されている。香港票房有限公司の資料によると、二〇一九年に香港で最高の興行収入を記録した映画『アベンジャーズ／エンドゲーム』は、二億二〇〇〇万香港ドルを超える興行成績を上げ、同年の香港製作映画の上位一〇作品の興行収入総額を上回り、現在でも香港で興行収入の最高記録を保持している。しかしながら、二〇二二年における香港映画の興行成績は特筆すべきもので、三〇〇〇万香港ドル以上の興行収入を達成した映画が五本あった。その中で、SF映画『未来戦記』(原題：明日戦記、シネマシティ、二〇二二)が八〇〇〇万香港ドル、コメディ映画『六人の食卓』(原題：飯戲攻心、中国本土題：還是覺得你最好、

陳詠燊、ザリヤン、二〇二二)が七七〇〇万香港ドル、アイドルグループMIRRORのメンバーが出演した『ママの出来事』(原題：阿媽有咗第二個、キレン、二〇二二)と成人指定の怪奇事件法廷映画『正義迴廊』(何爵天、ホーテック、二〇二二)が四〇〇〇万香港ドル以上の興行収入を記録し、同じくMIRRORのメンバーが出演し、夏シーズンに公開された正月映画『闖家辣』(鄭晋軒、コバチヤン、二〇二二)も三〇〇〇万香港ドルを突破した。特に、『未来戦記』と『六人の食卓』の興行成績は、スーパーヒーロー映画『ドクター・ストレンジ／マルチバース・オブ・マッドネス』『ソー・ラブ&サンダー』『ブラックパンサー／ワカンダ・フォーエバー』『ブラックアダム』『ザ・バットマン』を凌駕しており、メディアはこうした地元への愛着がスーパーヒーロー映画に

打ち勝つ現象を、二〇二二年の香港映画の「小春日和」(小陽春)や香港製作映画の「復興」⁽²⁾と「再起」(回勇)⁽³⁾として表現した。更に、『毒舌弁護人——正義への戦い』(原題・毒舌大状、呉焯倫、二〇二二)は香港での興行収入が一億一四〇〇万香港ドルにも達し、香港映画として初めて一億香港ドルを突破する記録を樹立した。

「小春日和」は、単なる香港映画の興行現象にとどまらず、過去二〇年間にあわたって香港映画に採用されてきた「中国との共同製作の大作」と「香港ローカル製作の低予算作品」の二本立て戦略が、二〇二二年の夏以降、さらに香港ローカル製作の低予算作品に傾いている動向を示している。それと同時に、香港のアカデミズム系新進監督たちの台頭が注目を浴びており、その中には『正義迴廊』の何爵天監督、『香港「ファミリ」』(原題・過時・過節、二〇二二)の曾慶宏監督、『窄路微塵』(二〇二二)の林森監督、『白日青春』(二〇二二)の劉國瑞監督、『消えゆく燈火』(原題・燈火闌珊、二〇二二)の曾憲寧監督、『流水落花』の賈勝楓監督などがある。偶然にも、彼らのデビュー作のタイトルが全て四文字であったため、「四字監督」という集団の呼称が生まれた。二〇二二年夏以降に現れた香港映画の興行現象である「小春日和」をどのように理解すべきか。このアカデミズム系の新進監督たちの社会的写実性と地元への感情は、一九七〇年代末から

八〇年代初めの香港ニューウェーブ映画とどのように異なっているのか。香港映画の「小春日和」はニュー・ニューウェーブなのか。これらの質問に答えるためには、映画の本質論的な問題、すなわち「香港映画とは何か」に取り組まなければならないと同時に、一過性の話題や流行に短絡的に追従せず、香港映画の歴史的な視点から香港映画の小春日和の傾向と現象を検討する必要がある。本論で主張したいのは、いわゆる二〇二二年の香港映画の小春日和や復興、再起と、一九九〇年代半ば以降頻繁に登場する「香港映画の死」(香港電影已死)という言葉が、実は表裏一体であり、生と死の弁証法、そして路線争いとして理解されるべきということである。「香港映画の死」という言葉は、香港返還前から、二〇二〇〜二〇二二年の新型コロナウイルスの流行下で香港の映画館が防疫政策により五度も閉鎖された時期までつきまとい、決して消えることはなかった。それにもかかわらず、香港映画は一度も死なず、むしろアイデンティティの不安と存続の危機によって何度も生き返り、変化と継承を遂げてきたのだ。本論は「香港映画の死」と「小春日和」の間における生と死の弁証法を解析し、杜琪峯監督が二〇〇五年に立ち上げた(二〇〇六年に第一回を開催)鮮浪潮(フレッツシュ・ウエーブ)国際短編映画祭の観点を視野に入れながら、香港映画の現状と未来を分析し評価する試みである。

「香港映画の死」——一九九五、二〇〇六、二〇二一

本論の題名である「香港映画は死んだ」のか、それとも「小春日和」なのかは、彭麗君が二〇一〇年に出版し、二〇一八年に増訂版が刊行された著書『黄昏未晩——後九七香港電影』（黄昏なれども夜未だ成らず——ポスト返還の香港映画）における、香港映画がはたして黄昏の時期にあるのか、再生の瀬戸際に立っているのかという疑問に応答するものだ。彭は戦略的なアプローチを取り、「香港映画が死刑を宣告された事実に立ち向かってから、その意味と再生の可能性を読み直すことを選ぶ」と述べている。その理由として、「死に直面するには悲劇的な勇氣が必要であり、またそれは創造力の源泉となりうる」と説明している。本論では、香港映画の死と見なされたとされる三つの歴史的な節目を挙げる。最初の節目は、一九九七年に香港が中国に返還される前の一九九五年であり、当時は中国本土市場の開放が香港映画を再生させると期待された。二番目は二〇〇六年で、二〇〇三年のSARS流行に伴う経済的不況の中、香港映画が年間七七本製作されたことを背景に、「中国本土・香港経済連携緊密化取決め」（CEPA）が締結され、中国・香港の合作映画時代が幕を開けた。これにより、香港映画は主体性と香港らしさを失ったが、二

〇一〇年には中小規模の製作によるローカルへの回帰とされる「特区ニューウェーブ」が論者たちに再生への希望を抱かせた。三つ目は、二〇二〇年の「香港国家安全法」とコロナ禍という二重の挑戦に直面する中で、二〇二一年に可決された「二〇二一年映画検閲（改正）条例」である。香港映画が香港での上映制限や削除要求などを受ける、上映禁止時代が到来したという論調は、香港映画がすでに終了したという主張に拍車をかけた。しかし、歴史的記憶喪失症に陥ったメディアは、二〇二二年の夏シーズンの終了後、香港映画の「小春日和」を声高に叫んだ。

メディアが二〇二二年の香港映画の小春日和に賞賛の声を上げる一方で、蕭若元と游学修という二つの世代の映画人が、二〇二二年二月にClubhouse（コロナ禍で全世界を席巻した音声チャットルーム）で蕭定一がホストを務めたバーチャルルーム「電影幕後製作人、有事坐低慢慢講」から、それぞれのYouTubeチャンネル「理論蕭析」と「試當真[Trial & Error]」に至るまで、香港映画の未来について激論を交わしたことは、多くの人々の記憶から消えている。蕭若元は、香港映画業界には将来性がなく、つまり香港映画はすでに死んでいるとの見解を持っている。その理由は、香港映画が今後、彼が参加した一九八〇年代の「二一年に二七〇数本の映画が製作されていた」盛況な時代に戻ることは不可能だからだということにある。しかし、

蕭は当事者であるにもかかわらず、彼の記憶は正確ではない。鍾寶賢『香港影視業百年』（香港映画・テレビ産業百年）が陳清偉『香港電影工業結構及市場分析』（香港映画産業構造と市場分析）から引用した情報によると、八〇年代において香港映画の年間製作本数が最も多かったのは一九八〇年で、合計一四三本であり、最も少なかったのは一九八七年で、合計七五本だったという。したがって、二七〇数本という言い方は、香港映画の黄金時代を美化した想像だと考えられる。蕭若元は、自分と若い世代の違いを次のように分析している。若者たちは情熱と理想を抱き、過去にこだわることなく、自分の道を切り拓こうとしており、未来の形はまだわからないと述べている。それに対し、彼は若者たちに冷や水を浴びせ、二、三人でYouTube動画を撮ることは「ままごと」（広東語で「煮飯仔」）にすぎないと揶揄した。しかし、実際の相違点は「香港映画」の定義、形式、およびモデルに関するアプローチの違いにある。前の世代の映画人は、八〇年代の香港映画の黄金時代を懐かしんでおり、人力と資本が集中するこの時代を評価する。一方、次世代の映画人は香港映画の黄金時代を懐かしむことなく、映画館での上映に限らず、製作した短編映画をYouTubeで発表し、インターネットを通じて広めることで、低コスト、ローカル性、創造性、テクノロジーを活用して伝統的な映画産業の製作・配給・上映の制約に

挑戦している。

香港の若手クリエイターが映画を離れてデジタルメディアを選んだ理由は、ローカルや地域的文脈における「香港映画の死」と、グローバル文脈における「映画の死」や「映画館の死」からの活路を見いださざるを得ないからである。游学修は「四字監督」と同じくアカデミックな背景を持ち、香港演芸学院映画テレビ学院で脚本を専攻した。二〇一四年の雨伞運動後、ネット創作団体「学舌鳥Mocking Jay」を結成した。この団体のメンバーは、監督を専攻した何爵天をはじめ、演芸学院映画テレビ学院の同期生を中心に構成されている。游学修は、黄修平監督の映画『哪一天我們會飛』（二〇一五）の主役として観客に知られ、二〇二〇年の新型コロナウイルスの影響で映画業界が深刻な打撃を受けたことからYouTubeとしての活動を開始した。一〇月に、彼は許賢と蘇致豪とともにチャンネル「試当真[Trial & Error]」を立ち上げ、一年後にYouTube香港の二〇二一年の年間トップクリエイター第一位となった。蕭若元が「理論蕭析」で「香港の映画産業は死んでいる」と発言した翌日、游学修は自分のチャンネルで「為何我講香港電影工業未死？與香港成年電影人的探討（上）」（なぜ僕は香港の映画産業が死んでいないと言ったのか？および香港の大人の映画人への考察（前編））と題する動画を公開した。この動画は、タイトルから（写真を見せ、

相手の発言を嘲笑する)スタイルまで、パロディを通して蕭若元に応えている。游は、インターネットが八〇年代の香港映画産業との差異を埋める可能性を提案した。その根拠として、以前テレビ局の舞台裏で俳優たちが撮影を続けていたように、ネット動画が撮影を継続できる(広東語で

[Keep 住拍])と説明した。また、彼は「変」というキーワードを挙げ、インターネットや世界、時局が変化し続けることを指摘し、「映画というもの、テレビというもの、ネット動画というもの、この三者は変わりつつある」と述べた。このような変化の中で、今後映画やテレビ、ネット動画が「融合する可能性がある」という見方を示している。その後、彼は三つの重要な質問を提起した。具体的には、将来的にはネット動画やYouTube動画が主要なメディアとなる可能性はあるのか、YouTube動画は映画なのか、そして映画とは一体何なのか、という点である。游学修はメディアに対する強い感受性を示し、映画やテレビ、ネット動画、ゲームの間の境界がますます曖昧になっており、ゲームも storytelling (物語ること)への追求において映画に劣らないことを指摘した。香港映画の死か小春日和かについて考える際、まず香港映画はどういうものであるかを考えるべきだ。蕭若元にとって、香港映画の死とは、香港映画の黄金時代が二度と訪れないことを意味している。一方、游学修にとっては、香港映画は死んでおらず、YouTube

動画は若いクリエイターが香港映画を実践する形式・モデルとして機能しており、そのために香港映画の一部として取り入れられるべきだと考えている。

二〇二一年二月に行われた蕭若元と游学修の「香港映画の死」をめぐる論争は、それから間もなく、一九八〇年にデビュー作『碧水寒山奪命金』の監督を務め、それ以来五〇本以上の香港映画を手がけた杜琪峯の反応を呼び起こした。杜は、香港電台の番組「鏗鏘說」でMCの蘇玉華に向けて、「香港映画の死」という主張を一九九〇年代にも耳にしたことがあり、「その話は無意味です」と述べた。彼は韋家輝ワイカイフレイと一九九六年に銀河映像を設立し、一九九七年と一九九八年に香港映画の最も低迷した時期を経験した。製作費をいかに抑えても出資者を見つけることができなかったことを振り返った。そこで、杜琪峯は台湾の映画プロデューサーで旧友の邱復生に、映画『ザ・ミッドショ
ン 非情の掟』(原題:鎗火、一九九九)の製作費として二五〇万香港ドルを提供してもらうよう依頼した。また、MCが映画検閲に関する問題を取り上げ、(二〇二〇年六月三〇日の「香港国家安全法」可決後の)創作の自由や言論の自由が制約されつつあることに対する懸念について尋ねると、杜琪峯は「ありません」と断言した。彼は自身を「橡皮蠟燭」(ゴムのシラミ)に例え、創作が柔軟で「どんなに押しつぶされても死なない」(広東語で「擦極唔死」)

と説明した。彼は自分が監督したメッセージ性の強い「言志映画」『柔道龍虎房』（二〇〇四）を、二〇二一年にコロナ禍に直面している香港の人々に捧げた。この映画の製作背景には、二〇〇三年にSARSが香港を襲い、香港の人々が絶望の淵に追い込まれた状況がある。「柔道で最も重要なのは、再び立ち上がることに。地面にたたき落とされても再び立ち上がることに、つまり戦い続けることなので」と彼は述べた。杜琪峯の創作論は、柔軟性と既存の枠組みに縛られないことを強調し、検閲とコロナ禍という二重の圧力を受けても押し潰されない姿勢を示唆している。

杜琪峯監督の指摘に呼応し、一九九〇年代中盤における「香港映画の死」に関する議論を振り返ってみたい。香港研究者の朱耀偉は、「香港映画の死」を「香港の死」や「香港音楽界の死」、「香港文学の死」といった他の「香港XXの死」と比較する必要性を指摘している。（香港返還前七五〇日にあたる）一九九五年六月に、アメリカの『フォーチュン』誌（*Fortune*）は「香港の死」（*The Death of Hong Kong*）⁽²⁾とこう言葉を提起し、著名な作曲家・作詞家の黄霑は二〇〇三年の博士論文にて、一九九七年の香港返還後、香港の広東語音楽産業が終焉を迎えたと主張した。「香港映画の死」に関する議論の歴史をたどることは、「香港の死」や「香港音楽界の死」という表現が示した不安と困難を理解する手助けとなる。朱耀偉は陳冠中を

通じて香港のローカル文化の開放性と混交性を明らかにし、王徳威の「勢」の詩学を引用して香港の文化や映画、音楽に潜む、絶え間ない変容と継承のダイナミズムを論じている。香港文化や香港映画、香港音楽に限らず、朱耀偉の論点を香港文学や香港演劇など他の分野に適用することで、その開放性と混交性、変容と継承を議論することができる。

本論で指摘したように、いわゆる香港映画の小春日和や復興、再起という表現は、「香港映画の死」の言説と裏腹に、生と死の弁証法や方針の争いとして捉えるべきである。このような視点から、九〇年代中頃の「香港映画の死」の議論も、世界映画の衰退という文脈の中で、より詳細かつ多面的に理解する必要があると考えられる。九〇年代半ばは映画メディアが誕生してからちょうど百年であり、香港だけでなく、世界的な映画の覇者であるハリウッドも、映画の終焉という課題に直面し、観客にもはや映画が愛されなくなっているのだ。一九九六年に『ニューヨーク・タイムズ』で発表されたアメリカの評論家スーザン・ソントグ（Susan Sontag）の記事「映画の衰退」（*The Decay of Cinema*）では、高度に産業化された状況において、利益のみを重視し、品質を軽視する映画の死を批判した。結論として、「シネフィリアが死んだら、映画も死んでしまう」（*If cinephilia is dead, then movies are dead too*）とし、そ

して「映画が蘇ることができるなら、それは新しい形の「映画愛」の誕生を通じてのみ可能である」(If cinema can be resurrected, it will only be through the birth of a new kind of cine-love)と主張した¹⁶。シネフィリア(cinephilia、映画愛)、もしくは学者の李洋が「迷影」と「電影迷恋」と訳したこの表現は、ソンググにとつて「映画は唯一無二で再現不可能な、魔法のような体験」であり、そして映画は芸術であり、実験であり、高度に産業化されたものではないという意味を持っている。映画の死は、すなわち映画館での儀式感が、手軽にアクセスできる映像と画面の普及とともに消え去りつつある現象であると言える。映画愛の視点から見れば、一九九〇年代半ばから現在にかけての「香港映画の死」という主張は、香港映画への愛情の喪失を象徴している。それと同時に、高度に産業化・商業化された状況において、芸術作品の創作ではなく商品の生産に偏っていること、および香港映画産業の評価が年間の製作量と興行成績のみに基づいて行われ、一方で測り難い芸術性と品質が考慮されていないことが生じさせた危機を示している。

一九九〇年初頭、『電影双周刊』が一時期一三万部の発行部数を記録した。その雑誌の編集長である陳柏生は二〇〇七年の休刊を前に、次のように振り返って述べた。一九八六年から一九九五年が「香港映画の黄金の十年」であった¹⁹。吳宇森監督の『男たちの挽歌』(原題・英雄本

色、一九八六)が三四〇〇万香港ドルを超える興行成績をあげ、ヒーロー映画のブームを巻き起こし、香港の映画産業の発展を牽引した。一九九五年初め、陳柏生編集長は『電影双周刊』で「一九九五・香港電影復甦年」(一九九五・香港映画の復興の年)という題の記事を寄稿し、香港映画の展望を熟慮し、それに対する期待を寄せた。復興の背景としては、一九九三年にピークを迎え、年間二四二本(二三四本とも言われている)の映画が製作された後、香港映画の衰退が挙げられた。李焯桃は、この衰退の背後にある原因として、第一に海外市場からの投資がなくなったこと、第二にハリウッドの侵入を挙げて分析した。この二つの分岐点を具体的に示すと、まず主要な海外市場としての台湾が香港映画への投資を取りやめた(ただし、杜琪峯監督の『ザ・ミッション 非情の掟』は、依然として台湾のプロデューサーである邱復生からの二五〇万香港ドルの資金を頼りにしていた)。一方、『ジュラシック・パーク』(一九九三)が香港映画の二〇年以上にわたる最高興行収入の記録を更新し、これを境に、香港映画はハリウッド映画との競争で劣勢となつてしまった²⁰。翌年、一九九四年の香港映画が深刻な不振に陥つており、その質、量、および興行成績のいづれにおいても著しい後退が見られた²¹。香港映画産業の衰退の背景を鑑みると、陳柏生は香港映画の再興の鍵として、不要なものを取り除き、肝心なものだ

けを残すというアプローチを提言した。不要なものを取り除くとは、古いテーマや手法の単なる模倣や追従を避け、「過度に派手で低俗な映画」を作らないことを意味する。一方、肝心なものだけを残すとは、香港映画の新進の才能に対して、かつて『電影双周刊』が推進した香港ニューウェーブのような、「一風変わったニッチで」「新しい種類やテーマの映画」の製作を促進することを強調する。

一九九五年初め、『電影双周刊』が香港映画の復興に対する期待を明確にしたものの、わずか一年も経たないうちに香港映画の死という論調に逆戻りした。一九九五年九月、『電影双周刊』では麦聖希が数多くの業界関係者とのインタビューをもとにまとめた記事「誰謀殺了香港電影？」（誰が香港映画を殺したのか？）が掲載され、香港映画の死因とされる十の要因を考察した。(1)海外市場への迎合と創作への影響（許冠文、陳可辛、黃百鳴、張之亮）。(2)映画館チェーンの過多（王晶）。八〇年代中盤の黄金期には三社の映画館チェーンだけであったが、九〇年代中頃には五社に増えて利益が薄まっている。(3)創作面での問題（向華勝）。(4)専門的な人材の不足（鄧光榮、吳思遠）。(5)スター制度（関錦鵬）。(6)高い人件費（張艾嘉）。(7)香港政府の支援が不十分（許冠文、許鞍華）。(8)エンタテインメントモデルの転換（阮世生）。テレビ局、ケーブルテレビ、ビデオテープ、海賊版の流行。(9)映

画人による濫作（成龍、許鞍華）。(10)映画評論家が香港映画を殺したこと（王晶）。香港映画の衰退の主な原因は、人材の不足、市場の縮小、政策の視野の欠如、映画鑑賞の習慣の変化である。一方で、無実の罪で身代わりにされた映画評論家は、映画を殺す能力はなく、映画を宣伝し、映画産業を振興する責任を負うべきではない。

『明報月刊』一九九五年一月号の巻頭特集では、「香港映画の死」を直接断言し、『電影双周刊』における香港映画の衰退に関する論調とも響きあっている。編集長の邱立本は、香港映画が興行収入と創造力の低下の危機に直面していると認識し、脚本が貧弱で人材が枯渇していると指摘した。「一縷の望みとして全世界の華人社会への更なる開放」を提案し、「大中華映画圏」の発展と、海峽兩岸の文化的融合を主張した。邱立本が一九九五年に提案した「大中華映画圏」は、二〇〇三年に調印された「中国本土・香港經濟連携緊密化取決め」(CEPA)によってもたらされる中港合作映画の時代、および二〇一九年に中国共産党中央委員会、国務院が「粵港澳大湾区發展計画綱要」を公表した後、香港映画が次第に粵港澳大湾区の映画生態系に統合されるであろう未来を予示した。「香港映画の死」のインタビューでは、吳思遠監督は中国本土市場の開放が香港映画の再生の契機となるという見解を示した。一九七一年から映画監督を始めた吳思遠にとって、一九九五年の香

港映画市場は彼が経験した最も厳しい状態であった。香港映画は東南アジアや台湾、韓国などの海外市場を失い、ローカル市場だけでは生存が難しく、中国本土市場に依存せざるを得なくなった。映画史の後知恵から見れば、本土市場の香港映画への開放と中港合作映画は、全く異なった意味で解釈されることになる。一九九〇年代に香港映画の死に直面した香港映画人によって再起の好機として受け止められた一方、市場や好み、言語、訛り、イデオロギー、検閲、配給などの差異があるため、香港映画の独特な美学は、香港映画人が北上して映画を製作する過程で、中国映画のナショナルリズムの枠組みに溶け込むこととなり、黄宗儀の言葉を借りれば、「主体性と真正性（いわゆる香港らしさ）の喪失」と言えるのだ。²⁷⁾

二〇〇三年、CEPAの締結によって迎えた中港合作映画の時代は、香港映画に希望をもたらしたと同時に、中国の市場と検閲制度に適應するため、香港映画の「大陸化」(Mainlandization)が進んでおり、司徒薇と陳允中が指摘した香港映画の「消失する視認性」(disappearing visibility)と「存在論的な危機」(ontological crisis)が生じた。²⁸⁾この視点から、中港合作映画時代における「香港映画の死」は、単に製作本数や興行不振だけでなく、香港映画の視認性の消失としても理解され得る。しかしながら、消失は危機に限らず、転機や生の兆しともなりうる。比較文学者の

アクバル・アバス (Akbar Abbas) が一九九七年に出版した『香港——文化と消失のポリティクス』(Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance) には、一九八四年の「英中共同声明」に基づいて一九九七年七月一日にイギリスが香港を中国に返還することが確認されたことと、一九八九年の天安門事件という二つの歴史的背景が反映されている。この二重のトラウマにより、一九九七年以降、慣れ親しんだ香港が消え去ると考えられた。アバスは、香港文化の消失が迫る中で、香港の消失の文化 (culture of disappearance) が生まれたと主張した。²⁹⁾ アバスの視点では、消失の文化の出現 (appearance) とその消失、誕生と滅亡の間の弁証法は、一九九〇年代半ばから現在までの香港映画の死と小春日和という論述の繰り返しを理解するための手助けとなる。これらは、実際には表裏一体、生と死の弁証法であるのだ。生と死の弁証法的論証方法は、イギリスの映画研究者ゲイリー・ベッティンソン (Gary Bettinson) が北上して製作された合作映画により香港映画の美学が「大陸化」したという主張への反論にも見受けられる。彼は香港の映画評論家石琪が指摘する、合作映画は実際には中国本土映画の「香港化」であるという主張に呼応し、本土の映画従事者が香港式の脚本を単に参考にし、現場で集団的な即興創作を行う方法に適應していると論じた。共同製作とローカル製作が相互に排他的でなく、むしろ相補的

であると述べ、「香港映画」というカテゴリーは常に変化しているとも指摘した。³⁰⁾

朱耀偉は香港映画の年間興行収入の視点から、二〇〇六年に香港映画の死を宣言した。「一九九五年の時点で香港映画が死んだと言うことにまだ議論の余地があるとすれば、二〇〇六年になると、その異議はもはや存在しないと云えるだろう。一九九二年の香港映画の年間興行収入は一五億香港ドルに達したが、二〇〇六年には（中港合作映画を含む）三億香港ドルにまで減少した³¹⁾。それに加え、二〇〇六年に公開された五二本の香港映画のうち、半分が中港合作映画であり、主流の香港映画産業は「北進」を遂げ、人材が流出し、市場が北へと移動した。残された若い映画人は「賃金の削減や搾取的な労働条件」に直面した³²⁾。中国本土市場の覇権を前にして、香港映画には別の生きる道が存在するのだろうか。

『香港電影』二〇一〇年六月号には「二〇一〇特区新浪潮？」（二〇一〇特区ニューウェーブ？）と題された座談会が掲載された。八人の香港映画評論家が集まり、二〇一〇年に公開された八本の香港の新進監督の作品について話し合い、二〇一〇年の特区ニューウェーブという集団的現象と一九七九年の香港ニューウェーブ映画とを比較して議論した。この座談会で最も樂觀的な見解を持つ紀陶は、「二〇一〇年は香港映画の新しい世紀の幕開けです」と

し、一九九七年の香港返還以降、二〇一〇年を経て現れた「特区ニューウェーブ」には、彭浩翔の『恋の紫煙』（原題…志明與春嬌、二〇一〇）や、『香港四重奏』における麦曦茵の短編映画「恋は偏屈」（原題…偏偏、二〇一〇）、雲翔の『安非他命／アンフェタミン』（二〇一〇）、³³⁾ 羅守耀の作品などを挙げた。『香港電影』二〇一〇年八月号には、「二〇一〇特区ニューウェーブ？」を引き継いだ二回の座談会が掲載された。新人監督たちがこの議論に加わり、映画評論家による集団的ネーミングに応えるとともに、映画の検閲における「不快な」言語の格付けについても言及した。映画評論家の卓男は座談会「二〇一〇特区ニューウェーブ？」で新人監督の作品に共通する特徴として、登場する人物が汚い言葉を使うことを好むと指摘した。この点に対して、曾國祥と畢國智は、汚い言葉を使用することが現実を反映し、真実を捉える手法だという立場をとった。特に曾國祥は、なぜ香港映画で彭浩翔の『恋の紫煙』のように汚い言葉を使う作品が、映画審査員によって一八歳未満鑑賞禁止のレベルIIIに判定されるのかを疑問視し、「汚い言葉は多くの観客が使う言葉であり、それがアイデンティティをもたらず」と語った。一方で、鄭思傑は汚い言葉を「社会の道徳的限界に挑戦し、偽善に挑戦する」ものと見なしているが、『恋の紫煙』における汚い言葉の使用は観客を引き寄せる手法であると考えた。³⁴⁾

司徒薇と陳允中は、「二〇一〇特区ニューウェーブ？」の座談会で紀陶が提示した「特区ニューウェーブ」という用語を取り入れつつ、次のように説明した。「(1)香港が特別行政区として成立した後に登場する新進監督たち。(2)香港返還後、地元の評論家から注目と評価を受けた、それ以前から業界で活動していた監督たち。(3)監督たちがローカルなテーマを取り上げる際に、華語圏地域内および地域間の意識 (Sino-*intra-local* and *inter-local* awareness) をより強く保有し、かつ一九九七年以前の香港が持つ植民地時代の劣等感からくる排外的な香港主義とは異なる世界観を有していること」⁽³⁵⁾。「特区ニューウェーブ」の先駆けとして挙げられるのは、陳果(チェン・グオ)監督の『メイド・イン・ホンコン』(原題：香港製造、一九九七)であり、その特徴は香港文化における底辺の地域横断性 (subaltern trans-locality) と体系的な不平等や搾取への関心である。その他の作品として、『ジ・エレクション 仁義なき黒社会』(原題：飛砂風中転、莊文強、二〇一〇)、『燃えよ！ じじいドラゴン 龍虎激闘』(原題：打擂台、郭子健・鄭思傑、二〇一〇)、『お別れクラブ——Break Up Club』(原題：分手説愛你、黃真真、二〇一〇)、『恋の紫煙』(彭浩翔、二〇一〇)、『人間喜劇』(陳慶嘉・秦小珍、二〇一〇)などが挙げられる。李焯桃によれば、二〇一〇年に登場した新人監督による中小規模の製作がもたらした「特区

ニューウェーブ」は、「一時的には香港映画が小春日和の勢いを見せたものの、結果的には一過性のものであった」とした上で、「二〇一〇年の香港映画のローカル回帰は虚像であり、その翌年には続かなかった」と述べている⁽³⁶⁾。

二〇二二年の香港映画が呈する小春日和は、二〇一〇年の特区ニューウェーブのような一過性のもので、翌年に続かなかつたのか。この現在進行中の問題を考察し対処し、そして香港映画の動向を分析し理解した上で予測するため、まずは二〇二二年に見られる香港映画の小春日和と、国家安全法の下で行われた政治的検閲、およびコロナ禍においてストーリーミングプラットフォームが映画館での鑑賞に置き換わったという映画の死を同時に考える必要がある。更なる分析を進める前に、二〇〇五年に杜琪峯監督が発足させた鮮浪潮国際短編映画祭(以下「鮮浪潮」)の視点を導入することを提案し、過去一七年間で「鮮浪潮」が香港映画の死と小春日和の間で果たしてきた役割について議論する。

鮮浪潮国際短編映画祭

鮮浪潮国際短編映画祭に関する研究は、映画祭研究 (Film Festival Studies) と香港映画研究との交差点においてまだ充分に探求されていない領域である。二〇一七年、ク

リス・ベリー (Chris Berry) とルーク・ロビンソン (Luke Robinson) が共編した『華語映画祭——翻訳の現場』(Chinese Film Festivals: Site of Translation) は、映画祭研究におけるヨーロッパ中心の問題に取り組み、中国や香港、台湾、そして海外の華語映画祭へ関心を向けた。本書で取り上げられた香港の映画祭の中で、一九七七年に創設された香港国際映画祭は規模が最も大きく、歴史が最も古いものであり、クリス・ベリーや馬然、ジーナ・マルケッティ (Gina Marchetti) をはじめとして、最も多くの研究者によって比較・議論の対象とされている。また、スー・アン・ヨオ (Su-Anne Yeo) は、二〇〇四年に独立系映画団体「影意志」とブロードウェイ・シネマテークが共同で主催した香港アジア映画祭、および理念上の相違から二〇〇八年に影意志が始めた香港インディペンデント映画祭について分析を行っている。さらに、丘静美^{ユウセイメイ}は市民の参加を伴った二つの小規模な映画祭、すなわち8A社会運動情報センターが二〇〇三年に創立した香港社会運動映画祭、およびドキュメンタリー映画監督の張虹と林偉鴻が二〇〇八年に設立した華語ドキュメンタリー映画祭³⁸に焦点を当て議論している。本論における鮮浪潮に関する初歩的な議論は、これらの議論への補足や参照として位置付けられる。

鮮浪潮は主にローカルコンペティションと短編映画上映という二つの部分で構成されており、ローカルコンペティ

ションは最も影響が深い。鮮浪潮の公式サイトでは、ローカルコンペティションが「トレーニング、製作助成、作品展示のプラットフォームを提供することで、若手映画製作者の実務スキルと作品の質を向上させ、彼らに発展の機会を見つげるための支援を行い、業界により多くの新しい活力を注入する」という位置付けが記載されている³⁹。短編映画のコンペティションでもあるが、一九九五年から香港芸術センターが主催したFIFA香港インディペンデント短編映画&ビデオ賞の歴史がさらに長く、賈樟柯(ジャィンジャウコ) (一九九六年に趙澤標と共に監督した『小山の帰郷』(原題: 小山回家) が劇映画部門金賞) や、余力為(ユウレックワイ) (一九九六年に『オンの女神たち』(原題: 美麗的魂魄) がグランプリ)、黄精甫(ワウジンポ) (一九九七年に『我愛水龍頭』が劇映画部門金賞)、彭浩翔(ペンハオシャウ) (一九九九年に『夏休みの宿題/暑期作業』がオープン部門優秀賞)、黄修平(ワウヒウヘイ) (二〇〇〇年に『燦若繁星』がグランプリ)、麦曦茵(メイセイヤン) (二〇〇六年に『他・她』がオープン部門金賞) など、多くの独立系監督を発掘したが、製作助成は提供していない。

二〇〇五年、杜琪峯は香港芸術發展局(芸発局)に加入し、映画およびメディアアート部の主席として鮮浪潮国際短編映画祭を立ち上げた。二〇一五年、鮮浪潮は一〇周年を迎える時、芸発局から独立し、慈善団体としての運営体制に移した。杜琪峯が鮮浪潮の主席を務めており(この

点について、賈樟柯が二〇一七年に平遙古城で創設し、杜琪峯が芸術顧問を務める平遙国際映画祭と比較することができる)、また鮮浪潮が二〇〇六年から毎年、長編映画の製作経験を持たない一八歳から三五歳までの香港の若手クリエイターに、三〇分以内の短編映画の製作資金を提供してきた。これにより、鮮浪潮は次第にFestを上回る影響力を持つようになり、二〇〇六年に設立された西寧FIRST青年映画祭に匹敵するものになった。鮮浪潮が育成した若手監督には、許学文(二〇〇六年に『枉少年』が作品賞)や、欧文傑(二〇〇七年に『聖誕礼物』がグランプリ)、劉韻文(二〇〇九年に『無情雨』が作品賞)、賴恩慈(二〇一〇年に『1+1』がグランプリ)、黄偉傑(二〇一〇年に『快門』が撮影賞)、黄進(二〇一一年に陳楚珩と共に編した『三月六日』が脚本賞)、李卓斌(二〇一一年に『網絡欺凌』がオープン部門ローカルコンペ入選)、卓亦謙(二〇一一年に『至少在夢裏』が学生部門ローカルコンペ入選)、林森(二〇一二年に『オアシス』(原題:緑洲)が特別賞)、譚惠貞(二〇一二年に『野犬與貓咪』が学生部門クリエイティブ賞)、黄綺琳(二〇一三年に『落踏』が脚本賞)、陳健朗(二〇一三年に『I Can't Live Without A Dream』がオープン部門ローカルコンペ入選)、何爵天(二〇一三年に『龐師奶的危機』がオープン部門ローカルコンペ入選)、陳梓桓(二〇一四年に『表象およ

び意志としての雨』(原題:作為雨水・表象及意志)がクリエイティブ賞)、曾憲寧(二〇一四年に『未婚結局』がオープン部門ローカルコンペ入選)、陳小娟(二〇一五年に『兒女』が学生部門ローカルコンペ入選)、李駿碩(二〇一七年に『瀏陽河』がグランプリと監督賞)、任俠(二〇一七年に『虫けら』(原題:螻蟻)が監督賞と撮影賞)、劉国瑞(二〇一七年に『九號公路』がオープン部門ローカルコンペ入選)、曾慶宏(二〇一八年に『下雨天』がグランプリ)、朱凱浚(二〇一九年に『紅棗薏米花生』がグランプリと監督賞)、祝紫嫣(二〇一九年に『林同学退学了』が撮影賞)、賈勝楓(二〇一九年に『飛往父親的鳥』がローカルコンペ入選)、唐藝(二〇二一年に『天下烏鴉』が監督賞と脚本賞)、何思蔚(二〇二三年に『直到我看見彼岸』がグランプリと撮影賞)などが含まれている。時代を反映し社会問題に関心を寄せた、合計三九七本の優秀な短編映画作品を積み上げていた(表1)。そこには、朱凱浚が二〇一九年に台湾金馬獎最優秀短編劇映画賞を受賞した『紅棗薏米花生』や、唐藝が二〇二一年にカンヌ国際映画祭の短編パルム・ドールを受賞した『天下烏鴉』、何思蔚が二〇二三年に第六〇回金馬獎最優秀短編劇映画賞を受賞した『直到我看見彼岸』が挙げられる。特筆すべきことは、前述した鮮浪潮の受賞作の監督の約半数が女性監督だということである。この状況は、無視できない

表1 2006-2023年鮮浪潮
歴代コンペティション短編作品数
および助成金額

	コンペ部門 短編作品数(本)	助成金額 (香港ドル)
第1回 (2005/06)	8	4万
第2回 (2006/07)	20	4万
第3回 (2007/08)	19	4万
第4回 (2008/09)	18	4万
鮮浪潮2010	29	4万
鮮浪潮2011	30	4万
鮮浪潮2012	36	4万
鮮浪潮2013	39	5万
鮮浪潮2014	37	5万
鮮浪潮2015	34	7万
第11回 (2017)	29	7万
第12回 (2018)	19	10万
第13回 (2019)	19	10万
第14回 (2020)	11	10万
第15回 (2021)	20	10万
第16回 (2022)	14	10万
第17回 (2023)	15	10万

出所：鮮浪潮国際短編映画祭。

女性の創作力の形成を示すとともに、香港映画産業が男性中心であるという現状に改革を起こす可能性を示唆している。

二〇一九年、私は光栄にもチベット族の映画監督ペマ・ツェテンと、映画評論家の喬奕思、研究者の李洋と倪娃娃(Wata Chermani)とともに、鮮浪潮のローカルコンペティションの審査員を務める貴重な機会を得た。この経験を通じて、審査の過程に直接参加し間近で観察することができた。六月一九日と二〇日の二日間にわたり、香港の兆基創意書院の上映室で一九本のノミネートされた短編作品を鑑

賞し、香港映画の未来の誕生を見届けた。同年七月、香港特別行政区政府駐北京弁事処とブロードウェイ・シネマテイク北京の共催による第八回香港主題映画展「師徒傳承 前輩後生」で、このテーマに関する寄稿の依頼を受けた。私は「從「鮮浪潮」看香港電影如何起死回生」（「鮮浪潮」からみる香港映画の再生）というタイトルで、台湾と香港の映画史を比較し、映画の人材がどのように育成され、新人監督がどのように初長の編映画を製作するかを分析した。記事の中で、「先輩からの評価、テレビ業界でのスキル磨き、短編映画の製作、コンペへの参加、アカデミアでの育成、政府の助成」というアプローチを挙げ、さらに台湾と香港の映画史の見地から、映画産業が低迷するほど、若手には機会が増えるという観点を提案した。その好例として、台湾ニューシネマの始まりは、不況の映画業界を背景に、若手監督の陶徳辰と楊徳昌、柯一正、張毅が製作した四つの物語からなる低予算のオムニバス短編映画『光陰的故事』（一九八二）であると指摘した。

映画業界への参入が困難な状況に対処するため、鮮浪潮は政府と民間の力を結集するプラットフォームとして機能し、短編映画の製作を支援し、ノミネート短編作品の劇場での上映を実現している。また、杜琪峯の映画業界のネット

トワークを通じて、監督や受賞作品の認知度を向上させるとともに、創造性と芸術と産業の間の架け橋を築く役割を果たしている。この取り組みは、極めて評価されるべきものである。鮮浪潮コンペティションの経験を持つ監督によって製作された長編映画として、以下の作品が挙げられる。カンヌ国際映画祭「ある視点」部門に選出された『越境』（原題：過界、劉韻文、二〇一三）や、短編映画『1+1』（続き菜園村の撤去移転をテーマにした『N+N』（頼恩慈、二〇一四）、香港電影金像獎の主要な五部門（最優秀作品賞と最優秀監督賞、最優秀脚本賞、最優秀主演男優賞、最優秀編集賞）を総なめにした『大樹は風を招く』（原題：樹大招風、許学文・歐文傑・黃偉傑、二〇一六）、精神疾患と社会問題を扱った『誰がための日々』（原題：一念無明、黃進、二〇一六）、劉嘉玲がプロデューサーを務めながら、生徒と恋する女性教師の主役を演じた『青春の名のもとに』（原題：以青春的名义、譚惠珍、二〇一七）、フィリピン人介護者と障害を持つ雇用者の関係を描いた『みじめな人』（原題：淪落人、陳小娟、二〇一八）、李卓斌監督の『G殺』（二〇一八）と『墮落花』（二〇一九）、李駿碩監督のトランスジェンダーを表象する『トレイシー』（原題：翠絲、二〇一八）とホームレスたちの支え合いを語った『香港の流れ者たち』（原題：濁水漂流、二〇二一）、黄綺琳監督の『私のプリンス・エドワード』

（原題：金都、二〇一九）と『填詞燃』（二〇二三）、退役した駐香港英軍華人と南アジア系青年の友情を描いた『手巻き煙草』（原題：手巻煙、陳健朗、二〇二〇）、台湾金马獎にノミネートされたが香港での公開ができなかった『少年たちの時代革命』（原題：少年、任俠・林森、二〇二一）、陳梓桓の山形国際ドキュメンタリー映画祭小川紳介賞を受賞した長編ドキュメンタリー・デビュー作『乱世備忘 僕らの雨傘運動』（原題：乱世備忘、二〇一六）と複数の国際ドキュメンタリー映画祭での受賞にもかかわらず香港での公開ができなかった『Blue Island 憂鬱之島』（二〇二二）、卓亦謙が鮮浪潮の短編映画『至少在夢裏』の精神を継承し、学校内の自殺をテーマに扱った『年少日記』（二〇二三）など。また、香港映画の小春日和を巻き起こした何爵天や曾慶宏、林森、劉国瑞、曾憲寧、賈勝楓などの監督たちも、鮮浪潮から輩出された者である。二〇二三年の鮮浪潮受賞短編映画上映会後のトークイベントで、俳優の梁雍婷は、「香港映画の死」という話に対して、「私はこれまでにない活気を感じています」と返答した。結果論から、鮮浪潮国際編映映画祭の視点を通して「香港映画は死んだ」のか「小春日和」なのかという問題を検討する場合、香港映画は確かに活気に満ちており、鮮浪潮が優れた実績をあげているように見える。しかし、果たしてそれは本当なのだろうか。

過去十年において、香港映画の活力は単に香港映画人の創造性によるものだけでなく、政府の政策による資金的支援が香港映画の存続においてより重要な役割を果たしている。鮮浪潮が香港芸術發展局から助成金を受けており、さらに香港映画發展局が二〇一三年に始めた「首部劇情電影計劃」（初の劇映画計画）に基づく支援を享受した映画も多数存在する。具体的には、前記の『誰がための日々』『青春の名のもとに』『みじめな人』『G殺』『私のプリンス・エドワード』『手巻き煙草』『香港ファミリー』『流水落花』『消えゆく燈火』『年少日記』、そして祝紫嫣が監督兼脚本を務める湖南省出身の新移民の成長物語『離れていても』（原題：但願人長久、二〇二三）などがその対象となっている。映画發展基金は「首部劇情電影計劃」に資金を提供するほか、「電影製作融資計劃（放寬版）」（映画製作融資計画（緩和版））を通じてコロナの影響を受けた香港映画産業への対策も講じている。例として、『毒舌弁護人——正義への戦い』は政府から八〇〇万香港ドル以上、何爵天監督の長編第二作『四十四にして死屍死す』（原題：死屍死時四十四、二〇二三）は七〇〇万香港ドル以上、『正義迴廊』は政府から二五〇万香港ドルの融資を受けた。とすれば、新人監督にとって最も寛大な出資者となっているのは香港政府であることが明らかだ。

しかしながら、「国家安全法」施行後の香港映画は政策

の変化に伴い、さらなる挑戦と国家安全に関するリスクに直面している。映像の内容が「国家安全に不利」と判断されれば、「香港国家安全法」と「刑事罪行条例」の扇動罪に違反する恐れがある。前述した『少年たちの時代革命』は二〇一九年の香港民主化デモを取り扱っており、『Blue Island 憂鬱之島』は二〇一九年の香港民主化デモや、一九六七年の香港左派暴動、文化大革命の頃の密入国ブーム、一九八九年の民主化運動を題材としているため、香港での公開上映が許可されなかった。「香港国家安全法」の下で観られない（香港内では観ることができないが、香港外では認知度が高い）香港映画という現状は、本論の冒頭で触れた香港映画とは何かという本質論的な問題に立ち戻らせるとともに、香港映画の死か小春日和かという問いに答えるための鍵ともなる。歴史の証言を残すために、行き場を失って存在を消された映画を位置付けるために、二〇二二年に私は映画評論家の卓男とともに、台湾国家映画及び視聽文化センター発行の雑誌『電影欣賞』一九一号にて、「域外離散——在香港難以上映的香港電影」（域外離散——香港で上映困難な香港映画）というシリーズ記事を企画した。私は序論「《香港国安法》下看不見の電影與觀看的方式」（「香港国家安全法」の下で観られない映画とその鑑賞方法）で、イランの学者ハミド・ナフィシー（Hamid Naficy）が提唱する亡命と離散に関する「訛り映画」

(accented cinema) の概念を引用し、次のように論じている。

上映禁止の時代というより、香港映画がある種の狭間や境界状態、離散、域外に置かれていると言える。地元では上映場所のない映画や映画祭は香港を離れて海外で上映を行い、映画人や映画評論家、観客の移住と離散の状態に応え、生き延びるための空間と道を模索している。香港の学者・范可樂 (Victor Fan) が提唱する「域外映画」(extraterritorial cinema) は、香港映画の内と外の間位置し、「複数の言語や文化、法制度、社会・政治的イデオロギーによって「重層的に占拠される」(double occupancy)」曖昧な地帯を理解するのに役立つ。この域外の曖昧さは、一九九七年の香港返還前にアクバル・アバス (Akbar Abbas) が述べた「消失のポリテクス」と、雨傘運動後に彭麗君が提示した「民衆の出現」(the appearing demos) の間でも交渉されている⁽⁴³⁾。

香港では観られない映画が、域外での離散の中で存続している。では、「国家安全法」が香港映画と鮮浪潮にどのような影響を与えているのか。研究者の呉国坤は、二〇二一年の映画検閲条例の改正において「国家の安全に危害を及ぼす」という文言が「国家の安全に不利となる」と変更されたことにより、「映画検閲官の裁量権限が大幅に拡大され、国家安全法違反の定義がより広範で曖昧なものにな

り、映画業界に萎縮効果をもたらす可能性が高まった」と指摘した⁽⁴⁴⁾。二〇二三年の第一七回鮮浪潮を例に挙げると、映画祭のプログラムには、「一部の短編映画が「映画、新聞及び物品管理弁事処」の命令により削除が必要とされたため、監督は削除部分を黒い画面や無音で置き換えました。このため、上映中にこのような状況が長く続くことがあります。これは上映データの損傷や技術的な障害ではありません。観客の皆様にはご理解の上、お待ちいただきますようお願いいたします」という注意書きが記載されています。黒い画面や無音での置き換えは、鮮浪潮映画祭の監督たちが映画の検閲に対して採った対応策である。二〇二三年の第二八回 Big 香港インディペンデント短編映画&ビデオ祭では、二つの作品、すわなち『失われた一部』(原題・失われた部分、陳巧真^{チャン・ハウザン}、二〇二二)・Jumping Frames 香港国際舞蹈影像節二〇二二にて初公開時には削除の要請がなかった)とアニメーション『城堡裡的大象』(李鈺淇)が削除を求められた。監督は作品の完全性を維持する希望のもと、上映を中止することを決定した。上映中止や黒い画面、無音は、クリエイターによる芸術的表現方法となっている。しかしながら、遠くない未来の中で、これらの芸術的表現方法も政府によって国家の安全に不利と見なされる「ソフトな対抗」と解釈される恐れがある。

彭麗君は『黄昏未晚——後九七香港電影』において、

「香港を研究するということは、香港の話を死に絶えさせることではなく、香港に生きる自由を与えることである」と結論づけている。⁽⁴⁵⁾ 同じ論理で、香港映画を研究する目的も、香港映画をこれと決めつけることではなく、その解放・自由化にほかならない。本論は、紙幅の都合と題材の制約のため、香港の映画産業と商業と劇映画を中心に議論が展開されており、ドキュメンタリーやアニメーション、実験的／前衛的／オルタナティブな映像にはあまり触れない。しかしながら、香港映画を解放し、それを再び生き返らせて変容と継承をさせるためには、香港映画をより自由に、多様に (diverse)、包括的に (inclusive)、想像力豊かにする必要があり、産業や商業、劇映画にこだわるべきではない。香港映画を考える際、四字監督だけではなく、謝天穎 (Tiffany Sia) のビデオや、廖沛毅 (Simon Liu) の16ミリプロジェクトions・パフォーマンス、潘律・王博のエッセイ映画、曲淵澈 (Vzela Kook) のニューメディアアート、羅玉梅 (ロイヨクメイ) のビデオとサウンドのインスタレーション、葉奕蕾 (Elysa Wendi) の短編映画「ピクトリア・ハーバー沿いにあるM+のファサード (M+ Facade) ……」などを思い浮かべることができる。

注

〈1〉「港産片票房小陽春? 二七年後、四部電影同破三〇〇〇万票房!」『Yahoo Movies HK』二〇二二年九月二七日、<https://hk.news.yahoo.com/%E6%B8%AF%E7%94%A2%E7%89%87-%E9%A6%99%E6%B8%AF%E9%9B%BB%E5%BD%B1-%E6%98%8E%E6%97%A5%E6%88%B0%E8%A8%98-%E9%98%BF%E5%AA%BD%E6%9C%89%E5%92%97%EAC%AC%E4%BA%8C%E5%80%8B-%E9%97%94%E5%AE%B6%E8%BE%A3-%E9%A3%AF%E6%88%B2%E6%94%BB%E5%BF%83-%E7%A5%A8%E6%88%BF-005510143.html>「港産片鹹魚翻身——『本土創新』有錢賺」『信報財經月刊』二〇二二年一〇月一日、記者：郭顯通。

〈2〉「題材貼地擊中人心 港産片強勢回歸『星島』二〇二二年十一月十六日」記者：閔英傑、<https://www.sheadline.com/%E6%B8%AF%E8%81%E7%3166235/>

〈3〉「二〇二二香港票房十大出炉『明日戰記』港産第一仲打贏五位超級英雄」『香港01』二〇二三年一月三日、記者：莫匡堯、<https://www.hk01.com/%E9%9B%BB%E5%BD%B1/853311/2022%E9%A6%99%E6%B8%AF%E7%76%A5%A8%E6%88%BF%E5%8D%81%E5%A4%A7%E5%87%BA%E7%88%90-%E6%98%8E%E6%97%A5%E6%88%B0%E8%A8%98-%E6%B8%AF%E7%94%A2%E7%AC%AC%E4%B8%80%E4%BB%B2%E6%89%93%E8%B4%81%E4%BD%8D%E8%B6%85%E7%B4%9A%E8%8B%B1%E9%9B%84>

- 〈4〉注目すべきは、『未来戦記』は中国本土と香港の合作映画であるにもかかわらず、香港で宣伝する際には、現地で特殊効果を製作することが強調された点である。また、ネット上では古天楽を支持する活動が起こり、それが香港映画への支持表明へとつながった。古天楽は『未来戦記』の監督兼主演で、二〇一三年に天下一映画 (One Cool Film) を設立した。
- 〈5〉彭麗君「黄昏未晚——後九七香港電影」香港：香港中文大学出版社、二〇一〇年、増訂版二〇一八年、四一五頁。
- 〈6〉二〇〇三年に締結された「中国本土・香港経済連携緊密化取決め」(CEPA)によると、中国・香港の合作映画は中国本土で配給される際、国産映画として扱われている。 https://www.tid.gov.hk/cepa/cepa/tradeservices/av_cinema_picture_lib.html
- 〈7〉「游学修大戦講若元 激辯「香港電影工業死咗未？」」『立場新聞』二〇二一年二月二四日 <https://collection.news/thstrandnews/articles/138167>
- 〈8〉「為何我講香港電影工業已死？與香港年輕電影人的探討 (上)」蕭若元：理論蕭析」『謎米香港』二〇二一年二月二二日 <https://youtu.be/9Ep719BRzXM>
- 〈9〉鍾寶賢「香港影視業百年」香港：三聯書店 (香港) 有限公司、二〇〇四年、三七六頁。
- 〈10〉「為何我講香港電影工業未死？與香港成年電影人的探討 (上)」『試當真 Trial & Error』二〇二一年二月二三日 <https://youtu.be/nqC70ynGFo>
- 〈11〉「鏗鏘說：登「峯」造極 杜琪峯『香港電台』」二〇二一年三月二二日 <https://podcast.rthk.hk/podcast/tem.php?pid=1620&cid=177334&lang=en-US>
- 〈12〉Kraar, Louis, “The Death of Hong Kong.” *Fortune*, June 26, 1995. https://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune_archive/1995/06/26/203948/
- 〈13〉朱耀偉「香港 (研究) 作為方法——關於『香港論述』的可能性」『二十一世紀双月刊』第一四七期、二〇一五年二月、四八頁。
- 〈14〉同右、五三頁。
- 〈15〉同右、五八一五九頁。
- 〈16〉Sontag, Susan, “The Decay of Cinema,” *New York Times*, February 25, 1996. <http://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>
- 〈17〉李洋「迷影文化史」上海：復旦大学出版社、二〇一〇年。
- 〈18〉『電影双周刊』は一九七九年一月一日に創刊し、二〇〇七年一月一日に休刊。創刊時は香港ニューウェーブの興隆にあたり、一九八二年に香港電影金像獎を開催し、第八回まで主催した。
- 〈19〉「散場——《電影双周刊》総編陳柏生」『壹週刊』二〇〇七年一月二五日 https://web.archive.org/web/20170105084204/http://hk.apple.nextmedia.com/nextplus/%E5%91%88%E5%88%8A%E9%9D%9E-%E5%B8%B8-%E4%BA%BA-%E8%AA%9E/article/20070125/2_6746975/%E6%95%A3-%E5%A0%B4-%E9%9B%BB-%E5%B1%B1-%E9%9B%99-

- 0%E5%91%A8-%E5%88%8A-%E7%B8%BD-%E7%B7%A8-%E9%99%B3-%E6%9P%8F-%E7%94%9F
- <20> 李焯桃「後九七香港電影新階段」『今天』(回帰十五年香港電影專輯)第九九期、二〇一二年、二六頁。
- <21> 陳柏生「一九九五——香港電影復甦年？」『電影双周刊』第四一一期、一九九五年一月二二日、一二頁。
- <22> 同右。
- <23> 麦聖希、一九九九年に香港のブロードウェイ・シネマティックに助理総監(副監督)として入職し、後に同社のディレクターとして勤務した。二〇一九年には、退職してクリエイト香港のアシスタント・ディレクターと香港映画発展局の幹事長に就任した。
- <24> 麦聖希「誰謀殺了香港電影？」『電影双周刊』第四一九期、一九九五年九月二二日、六三—六五頁。
- <25> 邱立本「編者的話——夢の工廠與文化霸權」『明報月刊』一九九五年一月。
- <26> 林超栄「神州市場開放是港片重生契機——專訪導演吳思遠」『明報月刊』一九九五年一月、一四—一七頁。
- <27> 黄宗儀「襟兄弟」與「自己友」——從親密性談《低俗喜劇》的本土主義與中港合拍片想像」『中外文學』第四三卷第三期、二〇一四年九月、四七—四八頁。
- <28> Szeto, M. M. and Y.-C. Chen, "Mainlandization or Sino-phone Translocality? Challenges for Hong Kong SAR New Wave Cinema," *Journal of Chinese Cinemas* 6 (2): 120, 2012.
- <29> Abbas, A., *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappear-*
- ance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 7.
- <30> Bettinson, G., "Yesterday Once More: Hong Kong-China Coproductions and the Myth of Mainlandization," *Journal of Chinese Cinemas* 14 (1): 23, 26, 2020.
- <31> 朱耀偉『纏繞香港——大國崛起與香港文化』香港：匯智出版有限公司、二〇一二年、三八頁。
- <32> 黄宗儀「前掲注」27、四八頁。
- <33> 「二〇一〇特区新浪潮」『香港電影』第三二期、二〇一〇年六月、八三頁。
- <34> 「二〇一〇特区新浪潮」『香港電影』第三三期、二〇一〇年八月、八七—八八頁。
- <35> Szeto, M. M. and Y.-C. Chen, op. cit., 122.
- <36> Ibid., 130.
- <37> 李焯桃「前掲注」20、二九頁。
- <38> Berry, C. and L. Robinson, eds., *Chinese Film Festivals: Site of Translation*. New York: Palgrave Macmillan, 2017.
- <39> https://www.freshwave.hk/?a=group&id=backgroud_and_mission
- <40> 西寧 FIRST 青年映画祭の前身は、二〇〇六年に中国伝媒大学で始まった「大学生影像節」である。二〇一一年に西寧へ移転し、西寧 FIRST 青年映画祭と改名され、二〇一二年から長編作品コンペティションが始まった。鮮浪潮は長編作品コンペティション部門を設けていないが、出品された全ての短編作品に資金を援助している。
- <41> 陳智廷「從「鮮浪潮」看香港電影如何起死回生」『後

浪電影』二〇一九年八月六日、<https://mp.weixin.qq.com/s/QnBHj2gk8E534Wp18BdN3g>

〈42〉鮮浪潮受賞短編映画上映会後のトークイベントにて梁雍婷が陳智廷の質問へ返答、二〇二三年七月一日、[https://goldenscene.com/movie/8a2e676a-13f7-46f5-9719-06bc041fd627%E9%AE%E6%B5%AA%E6%BD%E5%BE%97%E7%8D%8E%E7%9F%AD%E7%89%87%E5%B7%A1%E7%A6%E20\(17th%20Fresh%20Wave\)](https://goldenscene.com/movie/8a2e676a-13f7-46f5-9719-06bc041fd627%E9%AE%E6%B5%AA%E6%BD%E5%BE%97%E7%8D%8E%E7%9F%AD%E7%89%87%E5%B7%A1%E7%A6%E20(17th%20Fresh%20Wave))

〈43〉陳智廷『香港国安法』下看不見的電影與觀看的方式』『電影欣賞』第一九一期、二〇二二年、七三頁。

〈44〉吳国坤『《国安法》陰影下的香港電影』『電影欣賞』第一九一期、二〇二二年、七六一七七頁。

〈45〉彭麗君、前掲注〈5〉、二七七頁。