

ジャッキー・チェンはなぜ落下するのか

『ヤングマスター』からキートンへ

雑賀広海

1. 成龍の新たな試み

『ヤングマスター 師弟出馬 (原題：師弟出馬)』(1980、以下『ヤングマスター』)について、監督と主演を兼任した成龍 (ジャッキー・チェン) は「古典的なクンフーを新しくフレッシュなスタイルで見せたい」(チェン/ヤン 1999, p.381) と語っている。

僕はシンプルだけれど、強い道徳観の貫かれたストーリーを、ショー・ブラザーズ最盛期に使い古された敵討ちのストーリーに頼らずに、語ってみたいと思った。(中略) 映画では伝統的マーシャル・アーツのスタイルを使うが、同時に、伝統には限度があるということも言いたかった。それまでの僕のキャリアが何かの証明だとしたら、それは、「勝利を手にするには、時には予期しないことをしたり、鋳型を壊したりする必要がある」ということだろう。(チェン/ヤン 381)

上に引用した文章からも、成龍は『ヤングマスター』で功夫片 (いわゆるカンフー/クンフー映画のことをさす) の伝統に基づきながらも新たな試みを行ったことがわかる。ではその従来の伝統的な功夫片とは異なる新たな試みは、具体的にどのような形となって作品にあらわれたのだろうか。成龍のこの試みは『ヤングマスター』の翌年に制作された成龍の三作目となる監督作品『ドラゴンロード (原題：龍少爺)』(1981) でも引き続きおこなわれるが、本稿では『ヤングマスター』を中心に考察する。

『ヤングマスター』のクライマックスとなる最後の十五分以上にも及ぶ一対一のアクション・シーンを見てみると、成龍は苦しみと痛みを耐えながら敵と戦っているように見える。そして最後のショットに現れる成龍は全身を包帯にまかれた痛々しい姿となっている。そのため、確かに敵は成龍によって打ち倒されたが、成龍は本当に打ち勝ったのだろうかという疑問が残る。なぜなら従来の功夫片に見られたような主人公の成長が見られないからである。

成龍の従来の功夫片である『スネーキーモンキー蛇拳 (原題：蛇形刁手)』(1978)、『ドラクモンキー酔拳 (原題：酔拳)』(1978)、『クレージーモンキー笑拳 (原題：笑拳怪招)』(1979) などと比べると、『ヤングマスター』における成龍の身体は対照的である。従来の功夫片の成龍は修行を積むことで身体を鍛えあげ、最後の戦いで敵を打ち倒していた。このとき映画を通じて最終的に成龍が手に入れる身体は超人的な身体である。ところが、『ヤングマスター』で包帯にまかれた成龍の身体はそのような超人的身体として見ることはできない。『ヤングマスター』で成龍は超人的な身体へと高めるのではなく、人間的な身体を

取り戻したことになるのである。その後の成龍の代表作となる『プロジェクト A (原題: A 計画)』(1983) や『ポリス・ストーリー／香港国際警察 (原題: 警察故事)』(1985) などでは成龍は執拗に生身の身体を使って落下を繰り返し、エンドロールとともに映し出される映像では落下して傷ついた身体を観客に見せている。成龍は超人的身体を否定するように人間的身体を提示しているようだ。本稿が主張したいことは、成龍のフィルモグラフィにおいて、『ヤングマスター』以前の近代化されていない中国を舞台とする功夫片と、『ヤングマスター』以後の功夫片のジャンルから逸脱して近代的な都市の中でアクションを繰り広げる映画を分かちつものは、超人的身体から人間的身体への移行にあり、その移行を決定づけるのが落下の運動であるということだ。さらに付け加えると、『ヤングマスター』以後の映画でより顕著となるのが、バスター・キートンやチャールズ・チャップリンといったハリウッドの古典喜劇映画からの引用である。

なぜ伝統的な功夫片から脱することが人間的身体を取り戻すことだったのだろうか。また、なぜ成龍は『ヤングマスター』以降の映画でハリウッドの古典喜劇映画をあからさまに何度も引用するようになったのだろうか。本稿はこの問いに答えていきたい。これまでの成龍についての主な先行研究を大まかに整理しておこう。まず日本における香港映画をはじめとしてアジア映画を広範に論じたアジア映画研究の第一人者ともいえる四方田犬彦は、李小龍 (ブルース・リー) については一冊の本を著しているが、成龍については多くを語っていない。四方田は成龍を現在進行中のものとして静かに観察する態度をとっている (四方田 2003)。香港映画についての多くの著作がある張建徳 (Stephen Teo) は、李小龍を香港ナショナリズムの萌芽として捉え、その李小龍の後に登場したものとして成龍を初期作品からハリウッド成功に至るまでは包括的に論じているが、特定の作品について詳しい分析はしていない (Teo 1997)。アメリカの映画研究の権威であるデイヴィッド・ボードウェルも香港映画の著作が一冊ある。そこでは李小龍と成龍を比較して「李小龍が目にも余るほどのナルシストであるとするならば、成龍は情熱的なマゾヒストである」 (Bordwell 2000, p.58) と端的に述べる。成龍の自ら過酷なスタントを演じて自傷する行為は、ハリウッドのハロルド・ロイド、バスター・キートン、ダグラス・フェアバンクスの映画を引き継ぐものであるとボードウェルは主張する。ハリウッドと成龍のつながりは、カルチュラル・スタディーズの視点から論じたものもいくつかある (Gallagher 1997, Lii 1998, Fore 2001)。いずれの議論においても、成龍がキートンやチャップリンを引用することについては成龍のユニークさを示すにとどまり詳しい考察はおこなわれていない。しかし引用することはただのコピーではなく、異なるコンテキストに置き直す行為であるのだから、そこには何らかの変形が認められるのではないだろうか。従って、本稿が試みることは、超人的身体から人間的身体への移行に伴って成龍は落下するようになり、そのことがキートンやチャップリンの引用を要請したという見方を提示し、成龍とハリウッドの喜劇役者との差異を明らかにすることである。本稿では成龍が特に引用するキートンに注目して議論をおこなう。

次節では『ヤングマスター』と成龍が初めて監督した『クレージーモンキー笑拳』（以下『笑拳』）を比較分析することで、上昇する身体と下降（落下）する身体の違いを明確にすることからはじめよう。

2. 超人的身体から人間的身体へ

『ヤングマスター』の十五分にも及ぶ最後の戦いがおこなわれるのは、周囲を山に囲まれた何の特徴もない場所である。成龍が戦う相手は髭を生やした老練な功夫の使い手だ。成龍は敵の功夫に序盤は苦戦するが、徐々に形勢を逆転し、最後には打ち倒してしまう。基本的な構造は『ヤングマスター』以前の『笑拳』などの功夫片と変わらない。しかし、それを見る者は『笑拳』では感じなかったある感覚を持つことになるだろう。それは痛みの感覚である。『ヤングマスター』では痛みを成龍が過剰な演技で表現している。これに比べると、従来の功夫片の身体運動では痛みの表現は乏しかった。このことを詳しくみていこう。

功夫片はこれまでの先行研究で何度も指摘されているように、その身体運動の様式の基に京劇がある¹。そのため功夫片の身体運動は舞踏的なリズムを伴う。そのリズムを聴覚的に表現するのが身体と身体が衝突した際に生じる打撃の音である。軽快な打撃音のリズムが、功夫片の人間同士の闘争と巧みに振り付けられた舞踏とを結びつけるために効果的に用いられている。『ヤングマスター』でも序盤に訪れる肥満体型の男との戦いでは、成龍は大きな扇子を曲芸のように扱い舞踏的なアクションの振り付けがなされていることは明らかであり、ここで打撃の音は舞踏的なアクションを装飾するものとして機能する。だが最後の戦いでは打撃音が消え失せる場面がある。そこでは代わりに「ポキポキ」と骨の鳴るような音を出している。というのも、敵が成龍に関節技をかけているからである。関節技をかけている間、二人は動きをとめて静止し、見る者は異常に折れ曲がった成龍の身体を注視させられる。異常に折れ曲がって静止する成龍の身体は、痛み悶えている様子である。これまでの成龍の身体は敵の攻撃によって膝を折り曲げながらも何度も立ち上がることによって不死身の超人的身体を手に入れる過程を見せていたのに対し、『ヤングマスター』で見せられる成龍の身体は、これ以上折れ曲がることのできない身体であり、限界を露呈された普通の人間的な身体である。それでは限界を晒した成龍の身体はどのようにして敵を打ち倒すことができたのだろうか。

『ヤングマスター』で示された解決の方法は狂うことであった。成龍は水タバコの水を飲まされることで痛覚が機能しなくなり、人間的身体を放棄する。人間的な身体から超人的な身体へと自らの身体を上昇させることで敵を打ち倒すのではなく、人間的な身体を放棄し、敵を同じ状態へと引き摺り下ろすのである。敵を引き摺り下ろす成龍のイメージは、『ヤングマスター』の翌年に発表した『ドラゴンロード』でより明確となる。『ドラゴンロード』でもやはり成龍は敵を乗り越えようとするのではなく、敵にしがみついて、自分もろとも地面へと身体を落下させようとするのである。痛みを感じない成龍、戦うことを放棄し

がみついてくる成龍に敵は困惑する。成龍が人間的な身体から超人的な身体へと上昇することを放棄したことにより、敵は無効化されてしまうのだ。それからの二人の戦いのシーンで我々は何を見せつけられているのだろうか。少なくともこれまでの功夫片が描いてきた主人公が抱える葛藤の克服ではない。なぜなら成龍の身体は上昇をしないからである。次に、成龍の初めての監督作品となる『笑拳』ではどのようにして成龍の上昇する運動を描いたかを見てみよう。このとき、父と子のメロドラマが重要な観点となる。

『笑拳』で成龍が最後に戦うことになる任天化は、成龍演じる興龍の祖父を殺害しており、祖父の死後、興龍の面倒を見て武術の指導もおこなった八本足麒麟の命を狙っていた。興龍は殺された祖父の復讐と麒麟の命を守るために敵と戦うことになる。ここには明らかに父と子のメロドラマが発生している。ただ親子のメロドラマというのではなく、父と子とするのは、功夫片が肉体的な強さを優位に置くジャンル映画だからである。このとき、言うまでもなく子は成龍であるが、父は固定されていない。興龍に武術や道徳を教える祖父と麒麟の二人が成龍の父親となる人物として位置付けられている。さらに、祖父と麒麟の命を狙う任もまた父親としての役割を果たす。簡単に『笑拳』の物語を説明するだけでその理由は明らかとなるだろう。『笑拳』は祖父の教えに反して自由気ままに生きる興龍が、己の行動が祖父の死を招いてしまったことで改心し、麒麟の修行によって鍛えられ、祖父の復讐を果たすという明快な物語である。青年の成長を描く物語は父親の超克をもって成長を達成するのであり、父親への抵抗が祖父や麒麟よりも肉体的な強さにおいて上回る任との闘争に置き換えられているのである。

『笑拳』の最後の敵となる任もやはり白髪で髭をたくわえた老練な功夫の使い手である。青年の成龍と視覚的な記号で明確な対比が行われていることがわかる。そして対比は戦いの終盤で衣服を身に着けたままの任と上半身を露わにした成龍とでさらに強く印象づけられる。成龍の身体は汗や血といった体液が滴り、筋肉や血管の筋が隆起し波打つ。このように成龍は自らの身体のマスキュリニティを過剰に演出している。成龍の身体を目にした任は目を見張りたじろぐ。父親の代理である任を己の身体像で圧倒する成龍は、この時点で父親を身体的にも乗り越えてみせる。これが『笑拳』に見られる上昇の運動である。つまり、これは過剰となるマスキュリニティを意味する。

上昇の運動への意志を決定づけるシーンが『笑拳』では修行のシーンとなるが、『ヤングマスター』ではその修行シーン自体が物語から排除されている。既に成長を遂げた身体として成龍は登場するのである。成長を遂げて既に上昇した身体は次に下降していく。成龍の下降する運動は人間的な身体を放棄するという観念的な運動の他に視覚的に明確に提示される運動でもある。痛みを感じなくなった成龍は、何を思ったか、敵から距離をとり自ら跳び上がって地面に己の身体を打ちつけるのである。この落下の下降運動が、『ヤングマスター』以降、『プロジェクトA』や『ポリス・ストーリー』など数々の映画で何度も反復されることになる運動なのだ²。

成龍が落下運動に固執する理由を『笑拳』と『ヤングマスター』の物語の点から考える

と、次のようになるだろう。『ヤングマスター』で成龍が最後に戦う相手は単に犯罪者であり、成龍との間に『笑拳』におけるような因縁の関係はない。二人を結びつけるのは、敵の組織の一味となった兄弟子を救うためという正義の理念である。正義対悪という二項対立は『笑拳』では父と子のメロドラマによって支えられていたが、『ヤングマスター』ではこの二項対立が父と子のメロドラマのような他の形式に変換されることはない。『笑拳』は結局のところ、物語は家族の枠組みの中で語られ、そのために父と子という序列が上昇の運動を生む。しかし『ヤングマスター』において、物語は家族の枠組みを越えて社会的共同体へと拡大される。『ヤングマスター』では悪が社会的に存在するのである。このとき、父と子の序列は消失している。『笑拳』と『ヤングマスター』の間にある変化は、子が父のもとを離れて自らが暮らしている社会を見つめる広範な視野を持つようになったことを示唆するものである。

以上の議論をまとめると、『ヤングマスター』における功夫片を逸脱する試みとは、上昇から下降へという運動の変化であり、子が父を乗り越えるのではなく、子が父のもとを離れるという社会的な変化である。この社会的な変化によって『プロジェクト A』以降で成龍は功夫片のジャンルから完全に逸脱することになる。この社会的な変化をさらに詳しく考察するために李小龍からはじまる功夫片の熱狂に注目し、何がそれほどまでに香港映画を支配したのか、その背景について論じる。

3. 武俠片から功夫片へ

1970年代に功夫片の熱狂を生んだ、その火付け役となったのは言うまでもなく李小龍である³。1971年の『ドラゴン危機一発（原題：唐山大兄）』（以下『危機一発』）で香港映画に返り咲いてから、1972年には『ドラゴン怒りの鉄拳（原題：精武門）』と『ドラゴンへの道（原題：猛龍過江）』、1973年にはハリウッドの映画会社ワーナー・ブラザーズと組んだ『燃えよドラゴン（中国語題：龍争虎鬥）』、これら四本の映画に主演して突如としてこの世を去った李小龍は神話的存在として香港映画に君臨している。香港の星光大道にある李小龍の像は香港映画史において李小龍が特権的であることの象徴と言えよう。李小龍の神話とはどのようにして生まれ、そして語られるのだろうか。何がそれほど香港の人々を惹きつけたのだろうか。これを明らかにすることによって、前節で論じた父（中国）と子（香港）の関係がより明確になるだろう。李小龍の香港映画復帰の最初の作品『危機一発』を中心に考察していく。

『危機一発』の物語は中国の田舎からタイの製氷工場へ出稼ぎに来た青年（李小龍）が、製氷工場を利用して麻薬を密売するギャング組織と戦うというものである。物語の最後は李小龍とギャング組織のボスとの戦いが描かれる。我々はこの映画から少なくとも二つのことを読み取らなければならない。一つは身体運動の様式の対立であり、もう一つは不在としての香港表象である。まずは前者から詳しくみていこう。

『危機一発』の最後では李小龍と韓英傑（ハン・インチェ）の戦いが行われる。韓は本

作の武術指導、すなわちアクション監督でもある。韓はこの作品よりも前に、胡金銓（キン・フー）が監督した『大酔俠（原題：大醉俠）』（1966）や『残酷ドラゴン血斗!竜門の宿（原題：龍門客棧）』（1968）といった武侠片（武侠映画）でアクション監督を務め、胡金銓や撮影監督の西本正とともに斬新なアクション・シーンを演出したという実績がある（キン・フー他 1997, p.99）。『危機一発』と同じ1971年に胡金銓が監督した『俠女』という武侠片があるが、これでも韓はアクション監督を務めている。『俠女』は1974年にカンヌ映画祭で受賞しているが、このとき評価された理由にアクション・シーンの巧みな編集があった（キン・フー他 146）。しかし、1971年は武侠片『俠女』と功夫片『危機一発』が香港で公開された年であり、興行成績の点では、『俠女』は失敗し『危機一発』は成功をおさめている（Teo 2009, p.143）。この事実は武侠片から功夫片へという時代の流れが香港映画に起きたことを我々に示してくれる。

ここで武侠片と功夫片の差異について説明する必要があるだろう。端的に示すとすれば武侠片は剣を用いて戦うのに対して、功夫片は素手で戦うといった様式の違いが挙げられる。しかし例外はいくらでも挙げることができる。『ヤングマスター』でも成龍が剣を用いて戦うシーンが存在するし、功夫片を否定した胡金銓の映画にも素手で戦うシーンが存在する。厳密な定義を与えることは困難であるが、明白な事実としてあるのが、香港映画は1970年代から剣ではなく素手で戦う映画に傾倒したということである。それは1967年に香港映画が持つ興行収入の新記録を打ち立てた武侠片『片腕必殺剣』で主演した王羽（ジミー・ウォング）が1970年に功夫片『吼えろ！ドラゴン 起て！ジャガー（原題：龍虎鬥）』を自ら監督・主演したことが象徴している。1970年代の香港映画は剣を捨て、素手の闘争を欲望した。このことは何を意味しているのだろうか。

胡金銓の武侠片でなされたアクション・シーンの演出や編集は、運動を細断し目まぐるしくショットをつなぎあわせるというものであった（キン・フー他 pp.146-7）。そのようなアクション・シーンの編集は『危機一発』にも見ることができる。このことから『危機一発』を監督した羅維（ロー・ウェイ）や韓英傑が胡金銓のアクション・シーン編集を参照していたと推測される。この点で、映画として身体運動を提示する姿勢において韓と李は対立していたのではないかという見方がある。例えば四方田は『危機一発』のアクションについて次のように述べている。

『唐山大兄』の功夫場面から窺い知ることができるのは、韓英傑と李小龍のコレオグラフをめぐる熾烈な覇権争いが、場面場面においてなされてきたことの痕跡である。京劇出身で、ときにアクロバットをも辞さず、優雅な舞いを披露したり短いショットを巧みに編集して、観客に驚異を体験させようとする韓英傑に対して、李小龍はどこまでも、実際の武道家として長回しに拘泥し、現実に生起するアクションの身体的現前をそのまま映像として記録することにより関心をもっていた。（四方田 2005, pp.199-200）

韓英傑と李小龍の戦いの中で、特に高く跳び上がるシーンに注目したい。地面を蹴って跳び上がり地面に着地するという一つの運動が、その始まりと終わり、つまり地面を蹴るショットと着地するショットの二つに運動が分断され、場合に応じてその間に何らかのアクションを行うショットが挿入される。こうして跳び上がるという一つの運動は合計三ショットや四ショットに分割されていくのである。四方田が指摘しているように、後に李小龍自身が監督することになる『ドラゴンへの道』では、天井高くに吊り下げられたランプを李小龍が跳び上がって蹴りをいれ、ランプを割るアクションをワンショットでおさめており、韓と李の身体運動に対する明確な態度の違いが見て取れる（四方田 2005, p.231）。

韓と李の身体運動に対する態度の差異に注意しながら、次の問題となる、不在としての香港表象に視点を移していこう。既に述べたように李小龍は香港映画史で特権的な位置を占めている。だが四方田が指摘しているように、李小龍の映画に香港は描かれていない（四方田 2013, p.29）。『ドラゴン危機一発』、『ドラゴン怒りの鉄拳』、『ドラゴンへの道』、『燃えよドラゴン』、いずれの作品も香港を舞台にはしていないのである。なぜこれらの映画では香港が不在でありながら、李小龍は香港映画にとって特権的な存在となることができたのだろうか。先に解答を示しておく、それは李小龍の身体が香港を象徴するものとなったからである。再び韓と李の対決に戻って考察をはじめよう。

韓と李の戦いを四方田は身体運動の様式の戦いと見た。韓が胡金銓の武侠片でおこなったアクションの振り付けは剣戟アクションであり、編集を使って運動をつなげた。それに対して李は『ドラゴンへの道』にも見られるように、そのような映画的操作を排除した。李が編集を排除して運動を細断することを禁じた理由は、運動と肉体を一致させようとしたからであると考えられる。李にとって、画面に表現される身体の運動の根底には鍛え上げられた肉体があった。それを明確に観客に示すために李は自ら裸身を露わにするのである。李の登場が香港映画にとって衝撃的であったのは、李以前の武侠片では必ずしも運動と肉体は一致していなかった。胡金銓や張徹（チャン・チェ）の武侠片では、身体運動は肉体よりも精神と深く結びついていた（岡崎／浦川 2006, Teo 2009）。胡金銓の肉体を超越した身体の運動や、『大酔俠』の最後の戦いが肉体の闘争ではなく超自然的なエネルギーの戦いであることが例として挙げられる⁴。身体運動はむしろ肉体を超越したものとしてある。両者の対比を運動のベクトルとして言い表すならば、李以前の武侠片では運動が肉体を超越し拡大される方向にあったのに対して、李の功夫片は肉体の限界範囲内に縮小される方向にあったとすることができる。

ここでそれぞれの時代背景に視点を移してみよう。胡金銓や張徹、また羅維や韓英傑など、1960年代から1970年代はじめにかけて香港映画で活躍した人物には中国大陸から香港に亡命してきた人物が多い。彼らが特別であったというわけではなく、香港は第二次世界大戦の終結後、中国共産党が政権を握ったことで、胡金銓のように政治的あるいは経済的理由により中国大陸から亡命者が香港に押し寄せ、膨大な人口増加を経験している⁵。従って、1960年代の香港社会の中心を占めるのは中国大陸からの亡命者だったのである。だ

とすれば、1960年代半ばからはじまる武侠片の新たな流行⁶は、中国大陸で巻き起こっている文化大革命を横目に見ながら、亡命者たちにとって再び帰ることが不可能となった中国大陸への郷愁に起因する中国伝統の復興、古典への回帰であったと考えられないだろうか。その多くが香港で主に話される広東語を使った粵語片ではなく、中国の共通語として使われる言語による国語片であることがそのことをよく示している。武侠片は広く中国人の精神に訴えかけるという機能を果たしていたのであり、国語片で製作される武侠片は潜在的に拡大方向のベクトルを持っているのである。

国語片は中国伝統に訴えかける普遍性を持ったものであり、粵語片はローカルな地域で消費されるものである。戦後の香港映画にはこのような言語の二重性を見ることができる。例えば、映画の内容に関係なく、映画祭に出品されるのは国語片ばかりで粵語片が出品されることはなかった(道上 2009)。1960年代にテレビが香港の人々の間に普及してくると、粵語片は減少し、映画館は国語片に占められ、広東語は主にテレビで話されるという状況となり、1972年には粵語片は映画館から完全に排除される事態にまでなった(Teo 2000)。しかしすぐに1974年からはじまる許冠文(マイケル・ホイ)の喜劇映画から粵語片は復活し⁷、粵語片と国語片の立場は逆転することになる。1978年が始まりとされる香港新浪潮(ニューウェーブ)の登場は、香港映画で香港人が香港の言語で映画をつくるのが支持されたことを意味している⁸。ここで我々は、李小龍がこの粵語片と国語片のせめぎ合いの只中に位置していることに注目したい。

『危機一発』の韓英傑と李小龍の戦いに戻ろう。身体運動を拡大しようとする韓に対して李は運動を縮小しようとする。韓の拡大する身体運動が中国の伝統に根ざしたものだとなれば、これと戦う李の縮小する身体運動が香港人に支持されたという事実は、李の身体に香港が投影されたということを示しているだろう。『危機一発』に続く映画で、李小龍は日本人やアメリカ人と戦うことになる。これらの映画ではもはや香港は中国との関係で捉えられるのではなく世界の中に位置づけられている。デイヴィッド・デッサーが感じた李小龍に続く功夫片の「熱狂」と、国語片と粵語片の逆転が同時期に起こっていることがこれを裏付けている。香港人の多くが李小龍の身体に視線を注ぎ、李小龍の身体になることを欲望し、李小龍の身体を模倣して多くの功夫片がつくられることになった。李小龍と似た顔の俳優を使って数多くの模倣作品がつくられたことが、それを端的に示しているだろう(Desser 2000)。こうして李小龍の神話は生まれることになる。

さて、李小龍の後に続く人物として現れたのが成龍であった。『危機一発』と『怒りの鉄拳』を監督した羅維に才能を認められた成龍は、羅維のもとで何本かの映画で主演を務めることになる。そのうちの一本となる『レッド・ドラゴン/新・怒りの鉄拳(原題:新精武門)』(1976)などは、『怒りの鉄拳』の続編としてつくられている。このように香港映画史において、成龍は明確に李小龍の後継者として位置づけられているのである。つまり、成龍は李小龍という父のもとに生まれた子どもという役割を負うことになった。成龍はその登場からして香港映画を象徴する李小龍という神話が生んだ子どもなのである。成龍は李

小龍が挑んだ闘争をも継承する。成龍の功夫片に見ることができる父と子のメロドラマとは、要するに、子（香港）が父（中国）を乗り越え、香港人としての自己同一性を確立しようとする物語であるのだ。

『スネーキーモンキー蛇拳』、『ドラクモンキー酔拳』が成龍の最初のヒット作となることができたのは、平岡正明が指摘しているように、これらの作品が李小龍を欲望する香港人の視線をパロディ化していたからに他ならない（平岡 1987, p.27）。成龍がこれらの作品で演じるのは李小龍とは程遠い、戦いに弱く、卑怯で、ずる賢い道化の役柄である⁹。このように表面の部分だけ李小龍を模倣する道化を演じる成龍は、修行を通して身体を李小龍のような鍛えられた身体へと昇華させていく。では『ヤングマスター』で父と子のメロドラマを解体し、身体の運動を下降させたことは何を意味しているだろうか。

『ヤングマスター』で成龍はやはり子として演じている。しかし既に成長を遂げた子は、物語の序盤で父のもとを離れてから物語が終わるまで父のもとに戻ってくることはない。中国と香港の関係に置き換えるならば、『ヤングマスター』は香港が中国に従属する関係から解放され、香港主体の物語へと動き始めた作品として見ることができる。『ヤングマスター』が発表された1980年は、若い映画作家が香港社会をそこに生きる若者の視線から鋭敏に切り取った作品が次々つくられていく香港新浪潮の渦中にあり、成龍は新浪潮の動きと連繋して、功夫片において新たな試みを行ったのである。

『ヤングマスター』は形式において従来の功夫片と変わるところはないが、物語は現代の香港社会に通じるものとなっている。そのため『ヤングマスター』は古典的な功夫片が持つジャンルの規則と現代の香港社会を捉えた視線との間で矛盾を抱えることになる。古典的な功夫片が持つジャンルの規則の要請によって主人公は必ず勝たなければならない。だが、現代の香港社会において、悪を必ず打ち倒すような超人的身体を持った英雄は不在であり、善悪二元論すらも解体の危機に晒される。ここで成龍が選んだ方法は身体の下降であった。『ヤングマスター』の痛みを感じなくなることで敵を無効化する方法。『ドラゴンロード』の敵にしがみつき自分もろとも地面に叩きつけようとする方法。成龍は身体を上昇させようとはしない。『ヤングマスター』や『ドラゴンロード』で新しい試みをおこなった後、『プロジェクトA』以降では下降する落下運動によって人間的身体を強調し、むしろそのことによって悪を打ち倒すことを可能とするために、成龍はハリウwoodsの古典喜劇映画を参照した。次章では、この問題について成龍とバスター・キートンの人間的身体の連関に注目して考察する。

4. バスター・キートンから成龍へ

香港人が李小龍を神話として特権的に扱い模倣する行為を、成龍はパロディ化して笑いに変えた。成龍は李小龍亡き後の香港を客観化し、自らの身体で体現していたのである。そして香港を体現しようとする成龍は『ヤングマスター』でさらに一步を踏み出し、香港の人々が直面すべき問題を功夫片というジャンル映画の中に描き出そうとした。その結果、

成龍の身体は超人的身体から人間的身体へ、そして人間的身体の放棄へと下降する運動となったのである。下降する運動は、物語上では敵を打ち倒した成龍であるが、映像上では成龍は敗北する身体として現れる。敗北する身体とは、重力に逆らうことができずに落下してしまうような、世界に対して敗北する身体である。

成龍が『ヤングマスター』以降、特に自身が監督も兼ねる作品で強調するのは勝利ではなく敗北である。『ヤングマスター』の最後で見られる成龍の身体は全身を包帯で巻かれた身体であった。『ドラゴンロード』では敵と真正面から戦うことを諦めた成龍は仲間と協力して敵の上に砂袋を山積みにする事で決着をつけてしまう。その他の作品で最後の戦いを終えた後の成龍の身体に注目してみよう。『プロジェクト A』では広大な海にさまよう成龍たちのショットで終わり、『プロジェクト A2 史上最大の標的(原題:A 計画續集)』(1987)では倒れてくる巨大な張りぼてを前になすすべもなく立ちすくむ。『サンダーアーム/龍兄虎弟(原題:龍兄虎弟)』(1986)では熱気球に乗り込む成龍を超ロングショットで捉えた映像となり、広大な大地の自然を背景に成龍の身体は視認できないほど小さくなる。『プロジェクト・イーグル(原題:飛鷹計劃)』(1991)では『プロジェクト A』同様、広大な砂漠にさまよう成龍たちのショットで終わる。いずれの例も巨大な背景と小さな成龍の身体の対比となる。成龍は広大な世界を前に敗北するのである。何も変わることがない世界を前にして、成龍は人間の身体の限界をさらけ出す¹⁰。

しかし、成龍の映画は決してフィルム・ノワールのような悲観的な世界ではなく、むしろ快活な喜劇的世界である。成龍は世界に対する敗北を笑いに変える。この点で成龍の大きな参照項となっているのが、チャールズ・チャップリンやバスター・キートンなどのハリウッドの喜劇映画なのだ。ここからは成龍が特に引用しているキートンとの関連性に注目して議論を進めていく。

成龍がキートンを引用している例といえば、既に挙げたものでは、『プロジェクト A2』のシーンがある。そこで成龍は敵を倒して全てが終わったと思った瞬間、巨大な張りぼてに繋がられていた縄が引っ張られて成龍の方に倒れてくる。成龍はそのことに気づくことはないが、幸運にも、骨組みの隙間の薄い板の部分が成龍に当たって破れ、成龍は無事であることができた。この張りぼてが倒れてくるシーンが『キートンの蒸気船(原題: *Steamboat Bill, Jr.*)』(1928)からの引用となる。マーク・ギャラガーは成龍と他のハリウッドのアクション映画ヒーロー(『ランボー(原題: *First Blood*)』(1982)のシルヴェスター・スタローンなど)を比較し、喜劇役者キートンを模倣してアクション映画に置き換える成龍の特異性を論じ、このシーンにも注目している。ギャラガーがトム・ガニングの文章を引用して述べるには、成龍とキートンに共通するのは機械装置の中に置かれたときの無力さである。しかしギャラガーが指摘するのは成龍とキートンの文脈の違いだけであり、両者のシーンの具体的分析から導かれる差異には気づいていない。成龍はここで『キートンの蒸気船』から引用する際にどのような変形をおこなったのだろうか。つまり、キートンと成龍の類似と差異はどこにあるのだろうか。

『キートンの蒸気船』の最後のシークエンスで、街は暴風雨に襲われている。人々は避難するが、キートンは一人逃げ遅れる。風で建物が次々と倒壊していく。キートンが暴風や倒壊する建物と悪戦苦闘する姿が滑稽なこのシークエンスの中のあるシーンで、家の壁面がキートンの方に倒れてくるが、開け放した窓の部分に立っていたキートンは無事であることができた。このシーンと先の『プロジェクト A2』のシーンの類似する点は、前景としての人間と後景としての装置（機械）の結ぶ関係である。ショットの枠は後景の装置（機械）に合わせられているため、カメラは引いた位置になり、枠いっぱい広がる巨大な装置（機械）と小さな人間の姿が対照的となる。従って、どちらも人間の小ささを強調していると見ることができるだろう。

次に異なる点である。キートンの映画では暴風雨が装置（機械）に及ぼした影響により壁面が倒壊したが、成龍の映画では人為的な作用により張りぼては倒壊した。キートンと成龍の差異は、キートンが自然世界に対する人間の無力を演じていたのに対して、成龍は人間同士の関係を重視する。どちらの場合でも、その間で媒介物として機能しているのが機械装置である。図式として表すと以下になるだろう。

キートン：自然—機械装置—キートン

成龍：人間—機械装置—成龍

さらに他の例も見ていこう。『キートンの蒸気船』でキートンが強風に対し、前傾姿勢となって前に進むもうとするも進むことができないというシーンは、『プロジェクト・イーグル』のあるシーンに見ることができる。この時も、キートンは自然の風と戦い、風に乗って飛んでくる車の荷台に乗った箱（装置）と戦っていたのに対して、成龍は飛行機のプロペラが生み出す風と戦っている。プロペラを操作しているのはもちろん人間であり、やはりここでもキートンと成龍の上の図式が成り立つ。別の例も見てみよう。『キートンのセブン・チャンス（原題：Seven Chances）』（1925）で大勢の花嫁から逃亡するキートンが山の斜面を駆けおろるシーンは、『ポリス・ストーリー』で犯人を追いかける成龍が山の斜面を駆けおろるシーンと類似している。『セブン・チャンス』では、花嫁から逃げていたキートンであるが、このシーンではキートンは転がる岩石とともに斜面を駆けおろることになる。対して『ポリス・ストーリー』では斜面を駆けおろる成龍と対比されているのは犯人が乗るバスである。『ポリス・ストーリー』は成龍がバスに追いつくことができるのか否かというサスペンスに『セブン・チャンス』の喜劇的シーンを置き換えているのだ。ここでもやはりキートンは人間と装置としての岩石、あるいは自然としての岩石を対比しており、成龍は人間と装置としてのバス、あるいはそのバスに乗る人間を対比している。

成龍はキートンに多くのものを負っているが、ただ単純に引用してくるのではなく、巧みにその意味合いを変化させている。成龍は世界に対する人間の敗北を笑いに換えるという点でキートンを参照していると先に述べた。敗北を笑いに換えるということには、笑うという行為をするもの、すなわち観客の視線が前提として存在している。だから上の図式には人間を見る観客とその間にあるカメラ（＝機械）を書き加えなければならない。従

って、図式は次のようになる。

キートン：自然—機械—人間—カメラ（＝機械）—観客

成龍：人間—機械—人間—カメラ（＝機械）—観客

これまでの議論は自然／人間とキートン／成龍の關係に注目するものであったから、ここからは観客と映画のカメラに写し撮られたキートン／成龍の關係に注目してみよう。映画の中で図式にあるような關係性を描くキートンや成龍は、自らの身体をカメラの前に置いたとき、どのように自らの身体を演出して、またその身体を我々はどのように見ることになるのだろうか。

物語の中で機械と戯れてみせるキートンが映画のカメラという機械に無意識であったとは考えにくい。むしろ、キートンは機械と機械に挟まれた存在であることに意識的であったために、自らを機械化された人間として、あの無表情の人間として演じたのである。だがキートンが自ら機械化された人間となることは決して否定的な意味を持たない。キートンは人間ではなく機械的な身体を持つことで、誰も予測できない奇想天外な身体の運動を描くことが可能となった。映画の力によってその運動は可能となったのである。例えば『キートンの蒸気船』で家の壁面が倒れてくるシーンは、撮影する前に周到な設計がされなければならない、偶然的ではなく必然的なことは明らかだろう。また暴風雨に襲われる町でキートンが木にしがみつくと、そのまま木が風で飛ばされる。木が何かに吊り下げられたかのようにした飛ぶ機械的な運動は木の上部を画面で切断することによって可能とする。綿密な舞台装置の設定とフィルムの編集。これらの機械的な操作と機械的な演技によってキートンは人間的な身体を超えて機械的な身体となり、運動の可能性を広げ、自然と戦ってみせた。映画に現れる普通の人間の中に混入した機械的な身体の子キートンの異常性、機械的な身体が生み出す運動の異常性が観客に笑いを誘うのである。ただし、暴風雨に人々が逃げ惑っていたように、自然に対して普通の人間は逃げ惑うしかないが、機械的な身体の子キートンだけは自然と戦うことができたことには注意しておきたい。

成龍については既に述べたとおりである。キートンとは異なり、成龍は人間的な身体を提示する。キートンの無表情とは対照的に、成龍の豊かな表情がそれを端的に示している。成龍の戦いは、全ての運動を機械的な運動に変換してしまいかねないに映画に対して、人間的な身体運動を刻み込む戦いであるのだ。そのため落下の運動は必ず、そのはじまりから終わりまでワンショットの中に閉じ込めなければならない。成龍は人間的な身体を提示する限りにおいて、機械的な操作によって運動を連結することを禁じている。成龍の映画が我々に笑いを誘うのは、キートンとは反対に、機械的な行動をする人間の中で成龍が人間的な動作を行うからである。『サンダーアーム』で成龍が最後に戦う四人の女性が特によく示しているように、成龍が戦う相手は容姿が画一化されている傾向にある。それがアクション・シーンを撮影するための技術的な要請であったとしても¹¹、成龍は機械化された人間を相手に戦っているように見えるのは確かである。

機械的な身体となるキートンと人間的な身体にとどまる成龍はともに世界に闘争をしかけ、

無力な身体をさらけ出して敗北する。しかしその敗北する姿が観客に笑いを誘う。彼らは観客の笑いを誘うために自ら道化となり敗者の身体として振る舞うのである。映画世界を超えたところに位置するスターの座から、映画世界の敗者へと転落するその下降の運動を成龍はキートンから正しく継承している。成龍はキートンの下降の運動を実際に高所から落下することで視覚化しているにすぎない。映画史黎明期におけるハリウッドのキートンと、映画が誕生してから百年ほどが経った時代に登場した香港の成龍という全く異なる文脈に位置する二人をつなげるのは以上のような下降の運動である。

では最後に、成龍がキートンから引き継いだ下降の運動がなぜ『プロジェクト A』以降、悪を打ち倒す方法となったのか、そして『ヤングマスター』が人間的身体の放棄というさらなる下降を描かなければならなかったのかについて答えを示してみよう。その答えが功夫片というジャンルそのものを考えるうえでも重要な示唆を与えてくれるかもしれない。

5. 功夫片とはなにか

『ヤングマスター』は従来の功夫片と『プロジェクト A』以降のアクション映画の中間に位置する映画である。『笑拳』と『プロジェクト A』を比較してみたとき、物語の点からも形式の点からも、二つの作品は異なっていることがわかる。それでは功夫片の厳密な定義を述べようとすれば、それはどのような定義となるのだろうか。

功夫片とアクション映画の区別が清朝以前と以後というような時代によって区分されることはまず否定されなければならない。なぜなら 1970 年代の功夫片の熱狂を生んだ李小龍の功夫片が現代を舞台にしているからである。しかしそれでも功夫片が近代化される以前の世界を舞台にする傾向にあることは認めなければならない。近代化される以前とは、世界がカメラという機械に取り込まれる以前の世界、すなわち機械化される以前の世界である。功夫片の物語の過程において、主人公が武器を手で戦っていたとしても、最後の戦いでは武器を捨て、素手の戦いを望むことを思い出してみたとき、少なくとも、このジャンルの規則は前景の人間と後景の道具（装置、機械）が截然と分断されることであるのかもしれない。武器の使用はマスキュリティの過剰という身体的な上昇の運動を曖昧にするからである。

しかし成龍は後景の機械装置を不意に前景へと浮き上がらせることを『プロジェクト A』以降では意識的におこなっていた。成龍のアクションの醍醐味は背景に位置していたはずの小道具が成龍の武器となったり、倒れこむ身体が単なる装置に過ぎなかったガラスなどを突き破りながら視覚的にも聴覚的にもダイナミックな運動を我々に与えたりすることにある。成龍は機械装置を巧みに利用することで、世界に対し闘争を仕掛け、悪を打ち倒すことができた。機械と人間の奇妙な融合、その融合が奇妙であるのは成龍がどこまでも人間的身体であるからであり、機械がその役割から逸脱して扱われるからである。そして再び機械装置が後景に退いたとき、成龍の身体は世界に脅かされるもとの小さな存在に戻る。『ヤングマスター』のような功夫片の世界では、機械装置が剥奪される。『ヤングマスター』

の最後の戦いの舞台となる「何の特徴もない場所」は背景を希薄にし、人間の身体へと観客の視線を集中させるからだ。そこには媒介となる機械装置が存在しない。そのために成龍は人間的身体を放棄し、さらなる下降の運動を描かなければならなかったのである。『酔拳2（原題：酔拳II）』（1994年）で功夫片に回帰した成龍はまたしても人間的身体を放棄することで敵を打ち倒す。『ヤングマスター』と同様に、工業用アルコールを飲むことで痛みを失うのである。成龍は人間的身体を放棄することで、功夫片が描くことのできる物語の限界を提示していたのだ。

¹ 武侠片や功夫片でアクションを演じる俳優やそのアクションの振り付けをおこなうアクション監督には京劇出身の人物が多い。成龍や洪金寶も京劇出身である。京劇と香港アクション映画の関係については Yung Sai-shing (2005) に詳しい。

² エンドロールの映像を見ればわかるように、映画の中では敵の攻撃によって落下するが、実際の撮影では成龍は自ら落下する。

³ ただし李小龍が最初の功夫片であるということではない。香港映画の功夫片といえば、1949年からはじまる關德興が主演した『黄飛鴻』シリーズが何よりもまず挙げられなければならない。また、1960年代に新派武侠片と呼ばれる動きが生じたが、すぐにマンネリズムに陥り、異なったアクションの様式として剣を捨てて素手の戦いが求められた。李小龍の登場より前の1970年に武侠片で活躍していた王羽が自ら監督・主演を務めた功夫片『吼えろ！ドラゴン 起て！ジャガー』がその例である。

⁴ 1920年代にはじまる最初の武侠片の流行は、このような超自然的な描写が過剰となり政府の検閲の対象となった。張新民(1996)の論文に詳しい。

⁵ イギリスの植民地となった香港は急激な人口増加となり、1941年には160万人を超える。しかしそれから1945年まで日本軍が占領していた期間は食糧難を解決するための強制的な疎開政策により1945年末には60万人程度にまで減少する。再びイギリスの植民地に戻った香港はさらに急激な人口増加となり1949年には200万人、1960年には300万人に膨れ上がる。戦後の人口増加には中国大陆からの亡命者の他に、ベビーブームもあった。香港の人口推移については Fan Shuh Ching(1974)の研究を参照した。

⁶ 胡金銓や張徹を代表的な監督とするこれらの武侠片は「新派武侠」と呼ばれた。趙卫防(2007)を参照。

⁷ 香港の映画会社ショウ・ブラザーズがテレビの視聴者の動員を企図して製作されて、1973年に公開された映画《七十二家房客》が許冠文の映画に先立って大きな影響を与えた。そして1974年の《鬼馬雙星》からはじまる許冠文の監督・主演の喜劇映画が粵語片の復活を決定づけた。詳しくは Teo(2000)を参照。

⁸ 香港新浪潮についての四方田犬彦のよる簡潔な説明を引用する。「彼らの大半は西洋式教育を受け、欧米に留学した経験をもっていたが、同時に香港人としても強い自己意識を抱いていて、当然のことながら粵語で映画を撮った。」(四方田 1993, p.93)

⁹ 中国語で「小子」と呼ばれる。

¹⁰ 例外は『ポリス・ストーリー』シリーズである。成龍が監督した一作目と二作目を見ると、成龍とその恋人役の張曼玉(マギー・チャン)の関係はハリウッドの古典喜劇映画の中でもスクリーンボール・コメディに近い。物語は男女関係の破壊と修復を描く。そのため、最後は恋人との関係の修復という勝利で映画は閉じることになる。また『奇蹟／ミラクル(原題：奇蹟)』(1989)も例外となるだろう。なぜなら『奇蹟』はフランク・キャプラが監督した『ポケット一杯の幸福』(1961)のリメイクとも呼べる作品となっており、言うまでもなく『ポケット一杯の幸福』は人民の勝利を描く人民喜劇であるからだ。

¹¹ 成龍と戦う相手役となるスタントマンには人数に限りがあるため、同じスタントマンが複数のシーンで演じることになる。『ヤングマスター』では成龍自身がスタントを演じたシーンもある。このとき、当然ながら顔が映らないように撮影されるし、人物の特徴を曖昧にするために画一的な容姿となる。

参考文献

- 岡崎由美／浦川留『武侠映画の快楽』三修社、2006年
- キン・フー／山田宏一／宇田川幸洋『キン・フー武俠電影作法』草思社、1997年
- 小偉「小子、差人、冒険家」、蒲鋒／劉欽編『乘風變化 嘉禾電影研究』香港電影資料館、2013年、pp.100-5
- ジャッキー・チェン／ジェフ・ヤン『I AM JACKIE CHAN』近代映画社、西間木洋子訳、1999年
- 赵卫防『香港电影史』中国广播电视出版社、2007年
- 張新民「国民政府の初期映画統制について——一九三〇年代を中心に——」、『歴史研究』大阪教育大学歴史学研究室、第33号、1996年、pp.269-93
- 内藤陽介『香港歴史漫郵記』大修館書店、2007年
- 濱田幸一「なぜキートンは逃げなければならなかったのか——『セブン・チャンス』の一考察——」、『映画学』映画学研究会、第4号、1990年、pp.19-32
- 平岡正明『香港喜劇大序説』政界往来社、1987年
- 道上知弘「戦後初期の「広東語文芸映画」吉川雅之編『「読み・書き」から見た香港の転換期：1960～70年代のメディアと社会』、明石書店、2009年、pp.53-78
- 四方田犬彦『電影風雲』白水社、1993年
- 四方田犬彦『アジア映画の大衆的想像力』青土社、2003年
- 四方田犬彦『ブルース・リー：李小龍の栄光と孤独』晶文社、2005年
- 四方田犬彦「ブルース・リー、おまえは誰か?」、『現代思想』10月臨時増刊号、2013年、pp.18-33
- Bordwell, David (2000), *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Harvard University Press
- Desser, David (2000), "The Kung Fu Craze: Hong Kong Cinema's First American Reception," in Poshek Fu and David Desser eds, *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Cambridge University Press, pp.19-43
- Fan, Shuh Ching (1974), *The Population of Hong Kong*, The Committee for International Coordination of National Research in Demography, <http://www.cicred.org/Eng/Publications/pdf/c-c21.pdf> (最終アクセス日 2015/1/14)
- Farquhar, Mary (2010), "Jackie Chan: star work as pain and triumph", in Mary Farquhar and Yingjin Zhang eds, *Chinese Film Stars*, Routledge, pp. 180-95
- Fore, Steve (2001), "Life Imitates Entertainment: Home and Dislocation in the Films of Jackie Chan," in Esther C. M. Yau eds, *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, University of Minnesota Press, pp.115-141
- Fu, Poshek (2000), "The 1960s: Modernity, Youth Culture, and Hong Kong Cantonese Cinema," in Poshek Fu and David Desser eds, *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Cambridge University Press, pp.71-89
- Gallagher, Mark (1997), "Masculinity in Translation: Jackie Chan's Transcultural Star Text," in *The Velvet Light Trap*, Number 39, pp.23-41
- Gunning, Tom (1995), "Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origins of American Comedy," in Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins eds, *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, pp.87-105
- Law, Kar (2001), "An Overview of Hong Kong's New Wave Cinema," in Esther C. M. Yau eds, *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, University of Minnesota Press, pp.31-52
- Lee, Leo Ou-fan (1994), "Two Films from Hong Kong: Parody and Allegory," in Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack and Esther Yau eds, *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Cambridge University Press, pp.202-215
- Lii, Ding-Tzann (1998), "A Colonized Empire: Reflections on the Expansion of Hong

-
- Kong Films in Asian Countries,” in Kuan-Hsing Chen eds, *Trajectories: Inter-Asia Cultural Studies*, Routledge, pp.122-141
- Pak, Tong Cheuk (2008), *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*, Intellect Ltd
- Rodriguez, Hector (2001), “The Emergence of the Hong Kong New Wave,” in Esther C. M. Yau eds, *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, University of Minnesota Press, pp.53-68
- Teo, Stephen (1997), *Hong Kong Cinema: the extra dimensions*, British Film Institute
- Teo, Stephen (2000), “The 1970s: Movement and Transition,” in Poshek Fu and David Desser eds, *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Cambridge University Press, pp.90-110
- Teo, Stephen (2009), *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*, Edinburgh University Press
- Trahair, Lisa (2004), "The Narrative-Machine: Buster Keaton's Cinematic Comedy, Deleuze's Recursion Function and the Operational Aesthetic," in *Senses of Cinema*, Issue 33 http://sensesofcinema.com/2004/comedy-and-perception/keaton_deleuze/ (最終アクセス日 2015/9/19)
- Yung, Sai-shing (2005), "Moving Body: The Interactions between Chinese Opera and Action Cinema," in Meaghan Morris, et al eds, *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Duke University Press, pp.21-34