

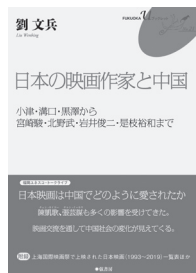
劉文兵著

日本の映画作家と中国

——小津・溝口・黒澤から

宮崎駿・北野武・岩井俊二・是枝裕和まで

菰書房／2021年6月／100頁／900円＋税



平林宣和

評者がこの文章を書いている二〇二三年八月現在、陳凱歌の『さらば、わが愛 霸王別姫』4 K版が全国の映画館で公開中である。『霸王別姫』は一九九三年の製作で、日本公開は翌九四年、評者は渋谷の映画館で興奮とともにこの作品を見、また日本国内でも相応に話題となった。この映画の描く五十年の歴史は、当時途方もなく長いものに感じられたが、その時からほぼ三十年という結構な時間が、瞬く間に流れてしまった。

映画は作中で描かれる社会や歴史とともに、製作された時代の空気をもその中に封印し後世へと送り出す記憶装置である。評者が比較的高い密度で中国映画を見たのは、『少林寺』（一九八二年日本公開）から『霸王別姫』公開時までの期間だが、これらの作品はそのまま当時の日中関係や中国をめぐる国際情勢とともに鮮明に記憶されている。

著者の劉文兵氏は、現代中国における日本映画の受容を核に、これまで関連の著作をコンスタントに上梓してきた。青年時代に目にした日本映画と、それらに

対する中国社会の反応という、当時著者自身が身をもって体験したものが果たして何であったのか、という問いかけが、これまでの著作すべてを通底している。『映画がつなぐ中国と日本——日中映画人インタビュー』（二〇一八年）、『日中映画交流史』（二〇一六年）、『証言 日中映画人交流』（二〇一一年）、『中国一〇億人の日本映画熱愛史——高倉健、山口百恵からキムタク、アニメまで』（二〇〇六年）など一連の著作は、まさにその体験を根幹として生み出されたものだろう。

本書は、二〇二〇年八月に著者が福岡市で行った「日本映画は中国でどのように愛されてきたのか」というタイトルの講演内容に加筆の上、ブックレット形式の書籍として出版されたものである。講演の書籍化ゆえに本文は比較的短く六四頁まで、残りは「中国における日本映画の上映事情」と題した資料集となっている。全体の構成は以下の通りである。

第一章.. 日本映画の巨匠たちの「不

在——戦前、戦中、そして冷戦時代

第二章…中国の改革開放政策と日本映画の絶大な影響

第三章…日中映画の最前線

附録…中国における日本映画の上映事情

本書の冒頭で述べられているように、講演時の主な話題は一九七〇年代日本映画の中国における受容、および第五、第六世代の映画作家たちがそれらから受けた影響であり、この範囲から外れる一章および三章が、主な加筆部分となっている。以下各章の内容について、言及される多様な論点すべてはとも拾いきれないが、ひとまず順番に点描していききたい。

第一章…日本映画の巨匠たちの「不在」

——戦前、戦中、そして冷戦時代

この章は、第一節…戦前の黎明期、第二節…戦中の日本映画との不幸な出会い、第三節…冷戦時代と日本独立プロ作品の対中輸出、という三つの節に分かれている。戦前戦中に関しては、それぞれ

の時代的社会的制約から、日本映画が十分に受容されなかった当時の様相が語られる。特に戦中については、本書のタイトルにも掲げられる小津・溝口・黒澤といういわゆる日本の巨匠たちが、軒並み中国の映画界に積極的には評価されなかった事情が指摘されている。

彼らは戦後世界的な評価を得、特に小津は一九八〇年代にヴィム・ヴェンダースや侯孝賢など当時新進の映画監督が盛んにオマージュをささげる対象としてもはやされた。評者もこの時期、ヴェンダースや侯孝賢の一連の作品を見、並行して中国映画祭などで上映される中国映画を一定数見ていたが、小津受容の基盤の有無という点で、両者の隔たりは非常に大きなものを感じられた。そうした懸隔の種は、すでにこの時期に胚胎していたということになるのだろう。なお附録の日本映画上映記録には、近年の小津特集上映の記載があり、現在は多少とも状況が変わっていることが推察される。

続く第三節は日中国交回復前、一九五〇年代から六〇年代にかけての日本映画

受容を概観している。国交のなかった時期ではあるが、五〇年代半ばは舞台芸術の分野でも市川猿之助(二代目)の訪中、梅蘭芳の訪日、さらに松山バレエ団の訪中など、文化交流が一時盛り上がりを見せた時代であった。映画もまた同様であり、一九五四年から一九六六年までの間、独立プロ系の作品を中心とした日本映画二〇本が中国で上映され、謝晋や凌子風など第三世代の映画監督に大きな影響を与えたという。一方、黒澤の代表作『七人の侍』が一九五七年に中国に持ち込まれ特別上映が行われたものの、階級闘争の図式にうまく当てはまらないためか評価は冷やややかだった、という指摘も面白い。

ほかならぬ著者の一連の研究によって、戦後の日中映画交流といえは文革後の『君よ憤怒の河を渉れ』や『サンダカ八番娼館 望郷』以降の状況に目が向けられがちだが、これら五〇、六〇年代の映画受容も、当時の日中文化交流の全体的背景を含め、あらためて研究が進められるべき領域だろう。

第二章・中国の改革開放政策と日本映画の絶大な影響

続く第二章は、著者がこれまで繰り返して論じてきた文革後の七〇、八〇年代中国における日本映画受容の一側面を、近年の著者自身による各世代の映画監督に対するインタビューを交え、あらためて描き出している。第一節・第四世代監督と日本映画の出会い、第二節・第五世代監督にとつての日本映画、第三節・第六世代監督と日本映画との多様な関係、と全体を三節に分け、各世代の映画監督が影響を受けた作品群と受容の環境、その結果生じた世代ごとの作風の違いなどが論じられる。

おなじみの『君よ憤怒の河を渉れ』や『サンタカン八番娼館 望郷』のほか、この章では『泥の河』『砂の器』『檀山節考』『遙かなる山の呼び声』など、日本でも公開当時一定規模で話題となった作品が取り上げられている。第一節で論じられる山田洋次の『遙かなる山の呼び声』については、随筆のように日常を淡々と描く同作が、当時直接に影響を受

けた第四世代の監督たちにとどまらず、今日に至るまで「日本的」と目される作風の起点となっている、という指摘は興味深い。

第二節では、今村昌平の『檀山節考』に多くの紙幅が割かれている。人間の性や残酷さを正面から扱ったこの作品は、当初「耐えがたい」という拒否反応を示される一方、著者のインタビューを受ける陳凱歌に、「直視することのできない現実の悲惨さを突き付けられるとともに、深い感動をも覚ええました」（二四頁）と言わしめている。「耐えがたい」とされた生々しい表現が、しかし中国の映画人に強い衝撃を与えていたことの証左であろう。

第三節では、第六世代の作風に、一部の日本映画が大きな影響を与えたことが検証されている。第六世代の監督の一人王超に対する著者のインタビューには、以下のような一節がある。社会の低層にスポットライトを当てる第六世代の作風に関して西洋のジャーナリストに尋ねられた際、「私たちは思わず、イタリアネ

オリアリズムなど、北京電影学院で教わったヨーロッパの名作を上げていた。しかし、よく考えると、少年時代に観た日本映画の影響はそれ以上に大きかったのではないかと思う」（二八頁）としたうえで、その一つとして下町の工場の人間模様を描いた山本薩夫の『アッシイたちの街』を挙げている。

文革収束後の十数年間、中国の映画人は文革の時代には遠ざけられていた性や暴力、あるいは平凡な日常をどう描くか、といった当時の中国映画に欠落していた側面において、日本映画を大いに参考にしてきたことが本章から見取れる。この点は、現在に比較的近い時代を扱う次の第三章でも実は同様である。

第三章・日中映画の最新線

この章では第一節・北野武、第二節・岩井俊二、第三節・是枝裕和、第四節・宮崎駿・新海誠と、現在の日本でもなじみ深い映画作家の名前が並んでいる。それらを受容する中国の側はいえば、冒頭で著者が説くように、二一世紀以降映

画産業が多様化し、第六世代に続く中国の映画作家群は明確には形成されず、まとめて新世代としか呼びようがなくなっているという。そうした多様性に見合う形で、日本映画の受容の仕方もまた多様化している。

本章第三節には、現在の中国の「日本映画ファンは、上海、北京、広州などの大都会に集中しており、しかも高学歴層が中心となっている。そちらで開催された映画祭で大きな反響を呼んだ作品であっても、全国で一般公開されるとなると、ヒットするとは限らない」（四四頁）という現地の人々の指摘がある。是枝監督の作品について述べた箇所だが、他の作家に関してもおおよそ同様と思われる。日本映画が「大衆電影」として十億人に熱愛された時代は過ぎ去り、階層ごとに棲み分けられた「小衆」によってそれぞれに支持される時代になった、ということなのだろう。

一方で北野武の暴力、岩井俊二の恋愛、さらに是枝裕和の描く日常や社会的敗者など、現代の中国映画が観客に十分

供給できていない要素がほかならぬ日本映画に求められる、という点は相変わらずのようである。暴力や性、凡庸な人物などは、文革期の革命模範劇が徹底的に排除していたものだが（模範劇は武装闘争を描くが、そこに陰惨なバイオレンスはない）、それらが程度の差はあれ現在も続いているということだろう。二〇世紀中葉以降の日本映画は、中国映画あるいは中国社会の何かしらの欠落を補う形で受容されてきた。その特質が文革直後の熱烈な受容期から小衆化された現在まで、時代を跨いでほぼ一貫しているという点は、本書の記述により明らかである。

一方で、時代のシンボルとなった高倉健や栗原小巻に代わる「次世代の日中文化交流の担い手はなかなか現れてこない」（四八頁）という現在の「両国の複

数の関係者」の嘆きは、小衆化された現況下ではなかなか解決されそうもない問題である。巻末の附録には近年中国で公開された日本映画の興行収入一覧が示されているが、一貫して数字が大きいのは

ドラえもんやコナン、ジブリ作品などのアニメ映画である。子どもたちに広範に受け入れられ、またいつまでも老いることのないアニメのキャラクターは、ある程度はかつての高倉健たちの代替として機能するのかもしれない。

近年日本では中国映画が社会的に大きな話題になることはほとんどないが、一方で中国の最新のゲーム、アニメ、ドラマなどは、スマホやタブレットなどの小さなスクリーンを通して日本の日常にじんわりと浸透し始めている。より広範な影響という点では、アニメやゲームが通常の映画をいつの間にか凌駕してしまっていると言えるだろう。こうした広義の映像をめぐる双方の交流の軌跡をあらためて検証するうえで、本書を含む著者のこれまでの業績は、参考にする価値の高いものである。

日中間においては、双方の映画が相手側にとのよう受け取られたか、ということが常に人々の関心と呼ぶ。先日アニメ『スラムダンク』や新海誠の『すず

めの戸締り』の中国でのヒットぶりが伝えられていたが、それらは往々にして日中関係が冷え込む中、という枕詞とともに語られる。映画は必ずしも国家単位で論じられる必要はなく、『スターウォーズ』に『隠し砦の三悪人』の影響があつても、『攻殻機動隊』が『マトリックス』に影響を与えていても、それらが日米関係と重ねて論じられることは通常はない。このように背景が不可視化されるのも一方で問題ではあるが、現状では常に政治的関係とともに語られる日中間の方が、一般的にはより特殊であると言えそうである。

こうした映画をめぐる日中関係を振り返る上で、著者のこれまでの営みがそうであったように、それぞれ時代ごとに特徴的な双方の映画にまつわる関係の記憶を何らかの形で次世代へと手渡していけるよう、我々自身も心がけねばならないだろう。