

他者との対話と他者イメージ

——新時期以降の中国映画に見る日本人像の試論——

菅原慶乃

はじめに

中国映画に現れる日本と日本人の形象についてはこれまでも多くの考察がなされてきた^①。これらの考察の中で必ず言及されるのは、一部の中国映画に登場する日本人、より正確に言えば、時に日本刀を振りかざし、狡猾で残酷であるという、ステロタイプ化された日本軍人のイメージである。応雄によれば、こうしたステロタイプ化されたイメージは一九五〇年代以降定着したものであり、それ以前の日本人のイメージは、悪人ばかりでなく良心的な例もあり、一言で言えば具体的で多様であった^②。そして中華人民共和国建国後、「日本軍人の「典型」」を正確に描き出し



た「『平原遊撃隊』（蘇里・武兆堤、一九五五）が登場し、滑稽でいやらしく、残酷で狡猾な日本軍人の姿が定着していったという^③。このような方法で日本人を描くことは、日本を批判するだけでなく、「敵をちっぽけにし、滑稽化することを通して、自らを優れたものとし、心地よくさせて、自分が楽にいられるようにまでしてしまふ」^④効果を持っている。

本稿はこのようなステロタイプを、「日本人への理解が足りない」と批判するものではない。日本人が、とりわけ日本軍人が、狡猾で残酷に描かれた背景には、そもそもそのような歴史が存在したからだ。確かに、ステロタイプ化された日本人イメージは、他者としての日本人との対話を必要とせずに形成された他者イメージであり、極めて自己

完結的なものである。しかし、日本の軍国主義それ自身は——おそらく全ての軍国主義に共通するだろうが——他者との対等な立場を許しただろうか。

中国映画の中には、日本や日本人が登場するものが少なくなく、その多くは日本の侵略行為を批判するものであった。批判の手法も様々で、『街角の天使』、『馬路天使』、袁牧之、一九三七)で、紡績工場の女子労働者を報じる新聞に、趙丹扮する老趙が目を通すシーンにおいて、小道具の新聞記事の中に日本の侵略を批判する記事が見られることは指摘されてすでに久しい。また、日本占領下の上海で作された『生死劫』(一九四四)では、干ばつで倒れゆく農民の台詞「雨よ! 雨よ!」にある「雨」と重慶の別称「渝」の読みをかけ、重慶の国民党政府を暗示しているという手法が取られたが、この逸話は中国映画人の強さを如実に示したものだろう。

中華人民共和国成立以降、ステロタイプ化された日本人像が定着したことはすでに触れた。『平原遊撃隊』の他にも、『鉄道遊撃隊』(趙明、一九五六)、『地雷戦』(唐英奇・除達・呉健梅、一九六二)、『地道戦』(任旭東、一九六五)等の作品が立て続けに制作され、紋切り型の日本人像が再生産されていった。

ここで、ステロタイプ化された日本人像の是非を問う視点とは異なる立場から一言付け加えるならば、中国映画に

おける日本人像は、日本人に対する個別的な嫌悪の表象というより、むしろ総体としての「敵」の再生産であること、を指摘しておきたい。抗日戦争に勝利し、革命路線を進む決意をした新中国にとって、他者認識の正確さよりも、敵に勝利した事実と、勝利した「われわれ」の強い肯定が必要であったからだ。このことから、一九五〇年代以降の中国映画に見られる形骸化された日本人像は、中華人民共和国のイデオロギーに見合う強い中国を演出し、同時に国民統合に不可欠なナショナリズムを創造する装置であったと言える。

文革終了直後、四人組に代表される極左路線の批判と、「二つのすべて」論が対立する状況の中、映画制作が本格的に再開された。一九七七年一月に全国故事片創作生産座談会が開かれ、映画制作の政策及び年生産計画が立てられると同時に、映画制作の基本的な道筋がつけられた。これを受けて、同年には一八部、一九七八年には四〇部の映画が製作された。一九七八年一二月の中共中央十一期三中全会により、極左路線政治に終止符が打たれた後、一九七九年には六三部、一九八〇年には八四部と、故事片の制作数も大幅に増加した。

これと並行して、建国から文化大革命までの「一七年期」の映画や文化大革命中に制作された作品を中心に、過去の作品の復活上映が始まった。文革終了後の一九七九年

には総観客動員数がのべ二六〇億人に達する前代未聞の大記録が生まれた。

改革開放初期の映画は、『戦場の花』（『小花』、張錚・黄建中、一九七九）、『苦惱人的笑』（楊延晋、一九七九）、『天雲山物語』（『天雲山伝奇』、謝晋、一九八〇）等のように、極左政治を批判するのみならず、人間性を謳い、真実を追究しようとする姿勢を濃厚に反映した作品が多く登場し、大きな影響力を残した。

そのような中、日本人を登場させた作品『桜』（詹相持・韓小磊、一九七九）、『未完の対局』（『一盤没有下完的棋』、佐藤純弥・段吉順、一九八二）が登場する。いずれも、一九七九年に締結された日中平和友好条約、そして一九八二年に迎えた日中国交正常化一〇周年を意識して制作されたものであり、日本人を主人公に設定し、日中両国を舞台としたドラマを描いた作品である。以下、まずこの二つの作品を中心に、新时期に登場した二つの日本人像について踏み込み、以降の中国映画における日本人像変遷の系譜を提示していきたい。

一 『桜』——人間らしい日本人の登場

『桜』は、北京青年電影制片廠が初めて制作した劇映画であるということでは知られる。

シナリオを執筆した詹相持が当初想定していたのは、『造反有理』で父母が打倒され、一家が離散する『逝去的愛』というタイトルの物語であり、詹相持自身の実体験を基礎としたものであった。だが、彼は悩んだあげく、このストーリーを改変する。文革を題材としたこのシナリオについて、彼は次のように言う。

それは感情から発した真実の物語である。しかしそれはまた、生活を丸写しにしたものであり、露出しすぎしており、説教くさすぎる。観客は十年もの間様板戯に説教されてきたのだ。観客が望んでいるのは、本当の映画芸術なのだ！^⑧

もし彼が「露出しすぎ」ることを躊躇せずに物語を映像化したならば、この『逝去的愛』は、『苦惱人的笑』と同様に極左政治の「誤り」を批判した、「傷痕」的な作品となっていただろう。物語の意図を「露出しすぎない」ことは、改変後の『桜』でも貫かれており、四人組批判を暗示しつつ、人間の情の美しさと真実を賛美し、「人間の美しく純粋な感情を通して民族友誼という主題を展開した」作品に仕上げられた。

改変後の物語の骨格が、中国残留日本人孤児と彼女の中国人の母、兄との再会の物語を軸としているのは、実際の出来事に基づいている。また、詹相持自身が、養母に育てられ、血縁関係のない「兄」に、日本軍から救われた経験

もあつた。撮影前には、北京と大連で取材を重ねた。¹⁾

「露出しすぎない」演出への配慮は、随所に見られる。森下光子の母が陳嫂（森下の中国人の母）に光子を託す夜のシーンでは、台詞はすべて排され、日本風にアレンジされた音楽と、赤ん坊の光子の泣き声のみが配された。時代背景の説明もないし、森下が何故陳嫂に預けられたのか、説明はない。また、光子と陳建華が携わる工場建設プロジェクトが日本の経済援助によるものだということも触れられていない。過剰な演技も控えられた。例えば、冒頭で陳建華が帰宅したシーンでは、台詞がなく、静かで重い雰囲気の流れ、再会の重みが演出されている。詹相持はその意図を「時代に合った真実味をより豊かに表現でき、観客の心をより大きく動かすことができるもの」と語っている。逆に、光子と陳嫂の再会のシーンでは、自らの身分や感情を口にしないう寡黙な光子の表情に、母を賛美する歌詞のテーマ曲が重なり、光子の内心を代弁する。この音楽の処理は、好評を博した。²⁾ こうして、人間の情を突出させるために、説明的な描写は全て排された。全ては、「説教くさい」かつての手法から脱却するためであつた。

実験的な手法を交えつつ表現された日本人と中国人の家族の情により、森下光子は「専門家」という知識人で、愛情深く、謙虚で美しい日本人女性として描かれている。「桜」の冒頭は、浜辺に咲く桜の下を、和服姿の光子がいそいそ

と歩くシーンである。清楚で清らかなイメージに溢れるこのシーンは、物語とは直接の関連を持たずに挿入されたものである。ここで描かれる桜、日本的な服装、聡明な顔立ち、物静かな立ち振舞、という光子の外見的な特徴は、残酷で狡猾な日本人のステロタイプから相当に飛躍したイメージであつた。実際、光子役を演じた程暁英は、光子を演じるためには相当の訓練をしなければならぬと感じ、日常生活でも、立ち回り、食事の仕方、言葉使い等に注意し、光子であるべき姿を意識したと回想している。³⁾

光子が、豊かな感情を持ち、血の繋がらない中国人の家族への深い愛情を抱くことを引き立たせるべく、『桜』ではクロス・ショットが多用されている。冒頭、光子が陳建華とともに万里の長城へ赴くシーンで、長城を散策した後、光子は中国で生まれ、中国人の母に育てられた過去を吐露する。赤いワンピースにサンングラスを身につけた光子のショットは、そのほとんどがクロスアップ、もしくはミディアムショットである。彼女は常に苦悩する寂しい表情を見せるが、感情を言葉にすることはない。しかし、ショットのサイズにより、彼女の胸の内は明白に表されている。

光子の日本の実家の様子は、畳の上での宴会でロックを踊る親戚の若者が描かれており、違和感を感じる部分もある。その他、光子の手提げ鞆の様式や頭髮の形式が日本的

でない等細かな誤謬への指摘もあったが、監督の一人韓小磊は、これらの誤謬が『桜』という作品が招いた損失であるとの認め、「光子」というこの一人の日本人專家を、われわれ自身もよくわかつていなかった」ことにその原因を求めている。彼等の誤謬は情報量の少なさに起因するものであり、積極的にそれを犯そうとした結果ではない。さらに言えば、このような誤謬はむしろ、他者との関係を築いていく過程において必然的に起こりうるものであり、他者理解の一つの結果として読まれるべきだろう。『桜』に携わった映画作家たちにとつて、日本人森下光子は、対話すべき未知なる他者であった。対話すべき対象は、狡猾で意地の悪い日本軍人のイメージから脱却し、良心的で理解ある人間でならなければならない。『桜』に見える「間違つた」描写は、彼等の対話の結果の産物であるのだ。

『桜』で描かれたような、人間的な感情を持つ日本人描写は、日本人を登場させたその後の中国映画において重要なフアクターとなる。

ところで、『桜』で起こつた突然の日本人像の変貌に、受け手がとまどいを感じなかつたわけではない。詹相持の回想によれば当時、光子の形象や人格の肯定的な表現に対し、日本の軍国主義を忘れているとの批判が寄せられていたという。また汪歳寒は、陳立德という人物が同様の批判をしたと記している。一方、これらと異なる視点からの批

判としては、馬徳波が作風のリアリズムの点から、名指しではないものの次のような意見を示した。

日中人民友好を題材にした作品、あるいは台湾の人々が統一に向いていることを題材とした作品の作者は、頭の中の考え（引用者注「原文は『意念』」）から出発し、ファンタジー（引用者注「原文は『奇想』」）にもとづいて創作を進めているため、わざとらしく感じるのだ。

彼の言う「わざとらしさ」は、原文では「虚仮」である。この言葉は、一九七九年以降の中国映画界で議論された非演劇化の問題と深い関連を持つが、これについては後に考察することとする。

二 『未完の対局』

——苦悩し反省する日本人

一九八〇年代初めから中国と諸外国との合作映画が急増し、比較的規模が大きな作品が多く現れた。『未完の対局』は、戦後初めて制作された日中の合作映画である。この作品は、一九八一年に始まつた中国電影家協会の映画祭「金鷄獎」で特別賞を受賞した他、カナダのモントリオール国際映画祭でもグランプリを受賞するなど、成功を収めた合作映画の一つである。同時期の合作映画には、監督熊

井啓による『天平の薨』(一九八〇年)や、テレビ映画『マルコ・ポーロ』(馬克・波羅)等がある。これらの映画の制作は、相手側の撮影に協力する「協拍」と呼ばれる形態を取っており、資金やスタッフ等を相手方と共同で調達し、対等な立場で制作する「合拍」とは一般に区別される。『未完の対局』は、文革後に正式な合作形態を取った初めての映画だとされる。⁽²⁰⁾

『桜』では、日本人形象に対する細かな配慮がなく誤謬が見られたこと、さらに日本の中国への侵略問題を直接的に取り上げず、情にあふれた清らかな日本人像を強調したことに對する反発が浴びせられたことは上述したが、『未完の対局』に対しては、そのような批判は出ることはなかった。それどころか、日本の帝国主義の侵略行為そのものと、一般的で良心的な日本人の存在とを区別し論じる者も現れた。例えば、李芒は『未完の対局』評で、黒島伝治、小林多喜二、五味川純平、山崎朋子などの反戦作家達の作品を挙げつつ、日本のプロレタリア前衛作家の反戦創作活動を紹介している。⁽²¹⁾『未完の対局』は、本稿冒頭で概観した中国映画におけるかつての日本人像を部分的に踏襲しつつも、軍人と一般人の境界を提示し、『桜』が試みた人間らしい感情を持つ日本人像を、さらに踏み込んで描いた作品だと言える。

原作は、李洪洲と葛康同の手により執筆されたが、映画

化されるにあたり、日本側の三名のシナリオ作家により数々の修正が加えられた。原作シナリオは、一九二〇年代から一九七〇年代末までを描き、約半世紀の間に繰り広げられた中国の囲碁士親子三代のドラマが骨格であった。主人公の一人である江南の碁の名手況易山は、この地に代々続く碁の名門の出身であった。彼は、自らの師匠でもあった父の、奮起し飛躍することを意味する「奮飛」の意志を受け継ぎ、門下の指導にあたる。「奮飛」の文字を刻んだ扇子はその後況易山の息子に渡され、息子亡き後は門下生へと預けられる。敵しい時代においても碁の芸は継承され、その発展は新しい世代に託されていく。タイトルとなつてゐる「未完の対局」とは、原作では継承されるという意味で「終わつていない」対局であり、中国側シナリオ作家たちが——最終的にこの映画において「奮飛」のテーマがほとんど消え去る程度にまで改められたにもかかわらず——このタイトルを最後まで堅持した理由でもあった。⁽²²⁾

一方、原作においては日本との関わりも物語の伏線とされた。原作が練られた時期が日中国交正常化一〇周年をひかえていたこと、そして碁という中国の伝統芸は他ならぬ日本でも優れた文化となつてゐることが背景だった。かつて中国で碁の神童と呼ばれ、一九二〇年代末に日本に移つた後も飛躍的な活躍を遂げた棋士呉清源の逸話をもとに、況易山の息子阿明が日本の名手山田次郎(映画では松波麟

作と改名)の元へ入門するエピソードを書き上げたという。シナリオ修正作業は、三年にも及ぶ長丁場となった。「奮飛」が主であり、「友誼」は副である」原作は、映画では逆転し、物語の舞台の大半も日本へと移された。

映画において、日本人棋士松波麟作は、碁に生きる昔ながらの気風を持つ人物として描かれると同時に、戦争という時代の雰囲気にも呑まれ、翻弄される人物としても描かれる。多面的な人格を持ち、自らの思想を悔い改めていく松波という人物には、「侵略戦争の被害者であり、また侵略国家とその民族の一員でもある」という意味において、『桜』における光子が象徴していた清らかさ、正しさとは全く別の方法で、人間らしさが与えられた。加えて、中村登に替わり『未完の対局』の日本側監督を務めた佐藤純弥の反戦思想が濃厚に反映されたことで、侵略という大きな間違いを犯しつつもそれを反省し、日中共通の願いを発展させ続けようとする作品の主題は、『桜』よりも容易に受け容された。

『未完の対局』の物語は、戦争により引き裂かれていった家族のドラマである。阿明の来日、日本軍の侵攻、強制された日本国籍の拒否、密航とその失敗、巴の発狂、終戦。劇的なエピソードが繰り返られる一方で、ほとんど全てのショットがミディアムショットで構成されているため、銀幕上の人物の感情が適度に抑制され、冷静さと客観

性を生じさせている。この点は、人物の感情をよりダイレクトに表現するクロスアップを多用した『桜』とは対照を成す。こうしてこの作品は多くの共感者を生み、各方面から賛辞を浴びることとなった。

『未完の対局』では、気骨があり、芸を重んじ、あまりにも「無知」であるがために、苦悩する人間らしさを持つ松波麟作という主人公が登場する一方で、彼とは異なるタイプの日本人も登場する。松波麟作と況易山の共通の敵であり、また日本の軍国主義を象徴する人物尾崎大佐はその象徴的な例である。尾崎の表象は、基本的には従来の日本人の残虐なイメージを踏襲している。尾崎が振りかざした日本刀により自らの指を切り落とした易山は、その後棋士としての人生を断念する。しかしこの尾崎という人物はかつて、北京の龐北京都軍邸で松波と出会った際、松波の無礼な言葉をぐつとこらえて受けとめ、柔らかな言葉で対応した人物でもあった。二十数年の後、荒々しい言葉づかいで日本刀を振りかざす尾崎もまた、松波と同様に「無知」であったのだ。逆に、肥えた体で権威を振りまく龐都軍や、狡猾な中国人棋士遅紫東のようなイメージは、碁の発展に真摯な況易山のイメージと全く対照的だ。このような人物描写から、『未完の対局』は、「中国人対日本人」という一元的で割り切りのいい図式を打破し、複合的かつ流動的な、より自然な人物関係を描いたものだと言え

よう。

三 真実と人間らしさの追求 ——新時期初期の中国映画界の課題

ところで、『桜』、『未完の対局』で描かれたような日本人像は、新時期という時代だからこそ誕生した形象だと言える。新時期では、文革で未曾有の弊害を被った映画芸術の復興に全力が注がれた。本章では、真実と人間らしさの追求という二点から、この時期の映画界の動向を探ってみたい。

文革後まもなく、中国映画界では新しい映画の方向性についての議論が立て続けに起こった。初期の論争に最も大きな影響を与えた論文として、張暖忻、李陀による「映画言語の現代化について語る」（「談電影語言的現代化」『電影芸術』一九七九年第三期）がある。この論考では、映画が政治から脱却し、映画そのものへと回帰すること、そして、文革期の「三突出」に代表される定型化された映画手法や、内容と演劇性（戯劇性）に重きを置く過去の傾向から、映画語言、すなわち映画の撮り方そのものの重視へと方向転換する必要性が提示された。後に張暖忻は、この主張を映画『沙鷗』（一九七九）で体現し、絶賛を浴びた。当該論文は、(1)政治から映画を切り離すことを明確に宣言

した、(2)海外の映画言語を具体的に紹介・検討し、実践へと繋げていった、という二点において特筆すべき論考であるが、特に(2)で強調された脱演劇化については、これよりもわずかに先立つ一九七九年初頭、白景晟の「演劇の杖を捨て去れ」（『丢掉戲劇的拐杖』『電影藝術參考資料』一九七九年第一期）で、すでに再検討されていた問題であった。映画は長期にわたり演劇、特に舞台劇の影響を色濃く受けてきた。しかし映画は、ストーリーや人物関係を描写するのみでなく、画面構成や音声等の様々な要素で構成される総合芸術であり、このことが舞台演劇と映画とを分かち大きな差異である。白景晟のこの主張に続き、「映画の現代化を語る」は、映画を構成する様々な映画言語について、アンドレ・バザンや、イタリアのネオ・リアリスモを中心とする一九五〇～一九六〇年代のヨーロッパの理論を紹介した。映画に演劇的な要素が組み込まれていることは、ある程度の必然性があることを、両論考は否定しない。彼等が拒否しているのは、誇張され、使い古され、形骸化した演劇的要素のみが許される極端な状況であった。こうした議論は、「映画現代化」、「映画本体論」、「映画特性」論争と呼ばれるが、ここでさらに注目すべきは、鄭洞天が非演劇化について回想している以下の下りだ。

幾世代に渡り映画人たちが演劇界出身であったため、映画の美学には演劇式映画の創作モデルが、長きに渡

り深く根を下ろしていたが、誰もそれに疑いの目を向けることはなかった。この世代の作家たちは映画において、芸術が辿ってきた道筋と、彼等が当時西洋の映画界の変化に接した際に強烈に感じ取った「非演劇化」傾向を通して、非常に合理的な方法で今後進むべき道の方向性を提示したので。加えて同時期、社会全体を覆っていたうそ偽りの芸術に対する深い嫌悪が（この時期、人々は皆うそ偽りの芸術の原因を「演劇化」だとしていた）、観念の解放という問題の中で一触即発の状態であった。

ここで批判の対象となっている「演劇化」とは、特に人物描写や演技における誇張された表現のことを指し、善人や悪人の紋切り型の演技や決まり切ったショット構成等のことを意味している。このような傾向は中国映画史の初期からしばしば散見できるが、文革期にゆがんだ形で頂点を迎えた後も、繰り返し出現していた。この「演劇化」傾向については、日本で早くから中国映画への関心を持ち、広く紹介してきた評論家佐藤忠男もこう証言している。

じつさい中国映画では、おそらく伝統演劇の影響だと思ふのだが、一般に善玉悪玉が割り切れすぎていると同時に、善玉がお化粧をしていたり、大見得をきいたりしすぎる。悪玉はまたいかにも赤っ面であったり卑小でありすぎたりする。

この時期盛んに提唱された非演劇化とは、うそ偽りを排し、物事の真実を求める姿勢を指していた。うそ偽りを排すことは、真実の追究に繋がる。それは、『戦場の花』、『苦惱の笑』、『生活的顛音』（騰文驥、一九七九）等のこの時期を代表する作品に共通する創作理念であった。

一九七九年は、文革後の映画界が、理論面でも創作面でも大きな飛躍を遂げた。この年は、作家達が、「自分の目で生活を見つめ、自らが好きな題材を選択し、自分に馴染み深い人物像を描き、従来の枠組みや覆いから、そして『概念化』された創作過程から現実の生活の中へと飛び出した」年であった。

「真実の追究」の動きは、人が持つ情（人情）や人間らしさ（人性）の追求とも連動していた。人情や人間らしさは、文革中にブルジョワ的、修正主義的なものとして批判され、描きたくとも描くことができないうタブー（禁区）の一つだった。映画界では、一九六四年八月の『北国江南』（沈浮、一九六三）批判に続き、一九六六年には江青によって『五更寒』（嚴寄洲、一九五七）、『柳堡的故事』（王苹・黄宗江、一九五七）、『革命家庭』（水華、一九六〇）などの作品が、人情、人性を理由に批判された。その後、三突出に代表される公式化、概念化、硬直化した人物描写は、新時期を迎えると一気に解放され、人々の運命、出会いや別れ、男女の愛、夫婦や親子の絆といった日常生活を

反映した人間らしさや人情がジャンルを問わず好んで取り上げられた。中国には革命歴史を題材としたジャンルが存在するが、新時期にこのジャンルを代表する作品『戦場の花』、『帰心似箭』（李俊、一九七九）等は、革命歴史映画に付きもので、このジャンルの見所とも言える戦闘シーンがほとんど挿入されず、人間ドラマを描いた感動作として話題を呼んだ。

人間らしさの追究は、主人公の形象も転換させた。無名の一般的な人物が好んで物語の主人公に設定されるようになったのもこの頃である。馬徳波は、このことについて次のように言う。

無名の人物が映画の主人公となった。若い記者（『苦惱的人笑』の溥彬）、普通の技術師（『婚礼』の岳志鵬、盛敏）、医者（『苦難的心』の羅秉真）、音楽家（『怒吼吧、黄河』の何丹、『生活的顫音』の鄭長河）……彼等は路線闘争で重要な地位を占めてはおらず、また彼等の闘争の結果が国家や人々の運命に即時に重大かつ直接的な影響をもたらすことはない。彼等は普通の人々なのだ。彼等のような普通の人々は、政治が激しく動揺した時代に生きるが、作家たちは揺れ動く大きな時代における一般人の運命や行く末、そして政治的な事件に直面した時の彼ら個人の感情や意志に着目したのだ。

うそ偽りをなくし創作者自らが現実に即した方法で、近な人物を描くこと、パターン化された人物描写を捨て、人間の本来持つべき感情や意志に立ち入り描くこと。一九七九年を境界として後に探索映画の流れへと展開していくこの創作姿勢は、敵ではなく対話すべき他者としての日本人を主人公とした『桜』や『未完の対局』を受け入れる土壌を形成したと言えよう。

四 多様化する日本人像

(一) 一九九〇年代末に現れた変化

その後も、人間らしい日本人像はしばしば登場する。思慮深い日本軍人を登場させた『晚鐘』（呉子牛、一九八八）は大きな話題を呼んだ。『鬼が来た！』（『鬼子来了』、姜文、二〇〇一）が、中国人と日本人の関係を生々しいまでに描いたことは記憶に新しい。また、中国残留日本人孤児を扱ったものとしては、例えば『雲南物語』（『雲南故事』、張暖忻、一九九三）や『乳泉村の子』（『清涼寺鐘声』、謝晋、一九九二）等が登場した。近年では、日本に留学し映画制作を学んだ蔣欽民の『戦場に咲く花』（『葵花劫』二〇〇〇）も、この流れに位置づけられる。ここではそのような映画の系譜を提出する代わりに、二つの作品が示した例について触れたい。二つの作品とは、『唾吧女人

『唾吧弾』(顔学恕、二二〇〇〇)、『紫日』(馮小寧、二二〇〇〇)、制作時の作品名は『紫太陽』である。両者ともジャンルとしては戦争映画に分類されるが、エンターテインメント性が極めて高い作品である。

『唾吧女人唾吧弾』の舞台は、日中戦争期の河北省の農村である。日本人の学者とその娘が、徐福伝説の調査のためにこの地を訪れる。しかし学者である父親は、日本軍に拘束されてしまう。一人残された娘は、村の青年鉄漢にかまわれる。日本人であることを隠すため、娘は口がきけない振りをして過ごす。二人は恋に落ち、村では平穏な生活が継続される。やがてこの村にも日本軍がやってくるが、村人たちは日本軍と戦う決意をする。

この作品の見せ場は、鉄漢と日本軍人との戦いのシーンだ。しかし、戦いと言っても、武器を用いるのではなく、一対一で、体を張った取っ組み合いをする。その周りを、日本軍と村民が囲み、声援を送る。香港から武術監督を招いて撮影されたこのシーンは、デジタルビデオカメラで撮影されたため、躍動感に溢れ、高いエンターテインメント性を帯びている。

この作品は、日本人が敵であるか、あるいは人間的で中国人と対話可能か否かという視点では語れないだろう。監督顔学恕は、新時期初期を代表する『野山』(一九八五)を制作したことで印象深い。小さな農村を舞台とした『野

山』は、改革開放に傾倒して商売を始めるか、これまでの生活を続けるか否かで夫と妻の意見が割れた二組の夫婦、禾禾と秋絨、灰灰と桂蘭が、最後には入れ替わり、同じ考えを持つ者同士で新しいカップルになってしまおうという物語である。滑稽で切ないストーリーは極めて高い娯楽性を持つていた。善悪を敢えて問わず、独自の視座から、おかしさとペーソス溢れる手法で人間を描写するのは、顔学恕の得意とする手法であった。

もう一つの作品『紫日』を監督した馮小寧は、『チベット』の『紅い谷』(『紅河谷』一九九六)、『黄河絶恋』(一九九九)ですでにスケールが大きく、ドラマ性の高い戦争映画を確立していた。『紫日』の構想は、馮が一九九〇年に制作した抗日戦争映画『戦争子午線』(一九九〇)撮影直後から始められた。『紫日』に登場する日本人女学生秋葉子の位置づけは特異だ。

第二次世界大戦末期の一九四五年八月、中国東北部にソ連軍が侵攻。戦闘の最中、ソ連の女性少尉ナジャ、中国人の青年楊玉福、日本人女学生秋葉子の三人が森に迷い込む。秋葉子は片言の中国語ができるが、基本的に三人の中に会話らしい会話はない。三人は互いに憎悪の念を持ちつつも、森から抜け出すべくさまよう過程で、不思議な連帯感が生まれる。森から抜け出し、終戦を迎えた後、終戦を知らない日本軍人に誤って射殺された葉子のために、ナ

ジャと楊は武器を持って立ち向かっていく。馮小寧は、三人の微妙な関係を通して、「人間が持つ人間らしさや、戦争と平和についての考えをひきおこす」ことを意図していると言っているが、それを象徴するかの如く、ラストには、第二次世界大戦における各国の死傷者数にかんする統計が掲げられている。この統計には、戦勝国のみならず、日本やドイツといった敗戦国も含まれている。

この作品では、日本人、ロシア人の形象の正確さよりも、過酷な状況に置かれた人間が生き続けていく様子が重きが置かれている。確かに意地悪な日本人は登場し、日本の軍人の蛮行も描かれるが、この作品では日本人に対する批判は中心的なテーマではない。秋葉子は狡猾で好戦的である反面、戦争で恋人を失い、自らも戦争の「被害者」としての側面を持つ。さらに、秋葉子、ナジャ、楊玉福の三人の青年の、戦争という彼らの手に負えない巨大な恐怖の前に見せる、数々の豊かで人間らしい表情が繰り返し挿入されることで、映画の立脚点は「敵」対「味方」から「生命の尊さ」へと転換している。「紫日」で表現されている考えについて、馮小寧は次のように述べている。

生命は確かに貴い。生命は、戦争によって踏みじられてはいけない。とくに、ファシズムのような侵略によって脅かされてはならない。「生きる」ということは、ずっと私のテーマだった。

この作品は複雑な人間の有り様を描きつつも、圧倒的な迫力の戦闘シーンや、劇的なストーリー展開により、娯楽としての戦争映画の地位を揺るぎないものとした。

『唾吧女人唾吧弾』と『紫日』に登場するような日本人像は、基本的には中国人と対話可能な他者として描かれている。ところが、両者とも、日本人と対話することが主眼ではない。実際、両作品に登場する主人公級の日本人はともに、言葉を用いて中国人と言葉による深いコミュニケーションを取る事がほとんど不可能な状況に設定されている(『唾吧女人唾吧弾』の主人公が言葉を話せない振りを装うというのは、この意味で興味深い)。さらに両作品ともに、日本人と中国人の関係は決して潤滑ではないにもかかわらず、両者の間には何か相通するところがある様子が描かれ、最後には中国人が立ち上がり、「悪い」日本人へ立ち向かっていく。本稿冒頭において筆者は、ステロタイプ化された日本人は、中国映画が概念としての「敵」、そして抗日戦争に勝利した「われわれ」中国人の強い肯定が必要であり、この意味でナショナリズムを反映していると述べた。世紀交代期に登場したこの二つの作品も、一応はこのようなナショナリズムの延長上にあると言える。ただし、「敵」に対する認識が大きな変化を見せていることは、上述した通りである。

(二) 変化の背景

こうした作品が登場した背景には、中国が「大國化」し、国際社会における地位が高まった大背景の他に、主旋律映画に対し、広播電影電視局を中心とする体制の援助体系が整えられて来たことと無縁ではない。

主旋律映画とは、体制のイデオロギーを色濃く反映した映画を指すが、広播電影電視局は一九八〇年代後半から、主旋律路線へ積極的に助力していく。一九八七年七月、「革命歴史題材影視創作領導小組」が批准され、同年末には「撮製重大題材故事片資助基金」が設立、大規模な撮影により経費がかかる戦争映画や革命歴史映画に対する補助金を、中国電影配給放映公司の配給資金から補填するシステムが確立された。翌一九八八年一月一日に出された「重大題材故事片資助基金に関する連合通知」(關於設立撮製重大題材故事片資助基金的聯合通知)では、重大革命歴史を題材とするものについては各作品に二〇〇万元以上、重大現実を題材とするものについては各作品に一五〇万元以上を補助するとされた。この制度を受けて、『巍巍昆崑山』(景慕遠、一九八八)、『彭大將軍』(劉斌・李育才・劉浩学、一九八八)等の長編大作が製作された。こうした動きは、一九八九年の中華人民共和國建国四〇周年、そして一九九一年の中國共產黨成立七〇周年という節目を意識した

ものであったが、一九九〇年半ば以降も主旋律路線は強化されていく。一九九五年に「重点映画の配給上映工作についての通知」(關於做好重点影片發行放映工作的通知)が通達され、毎年広播電影電視局によって重点映画が設定され、各配給会社が購入する映画のうち一五パーセント、映画館等の上映単位が上映する映画のうち一五パーセントをそれら重点映画に当てること等が定められた。同時に、重点映画の製作に國家映画基金からの補助が与えられることとなり、主旋律映画の制作・配給・上映面での國家的バックアップ体制が組まれることとなった。これを受けて制作された『レッド・チェリー』(『紅櫻桃』、葉大鷹、一九九五)は、北京の地質礼堂映画館で二〇日独占上映されたが、上映回数一七〇回、観客のべ数六万二〇〇〇人、興行収入一二九・九萬元を達成し、大きな成功例となった。³⁹⁾

『レッド・チェリー』のような主旋律映画の成功は、長年叫ばれてきた中国の映画産業の危機を救うものとして見なされた。中国映画は、一九八四年を境に産業として斜陽化の一途を辿ってきた。映画製作数は、一九九〇年代前半には年間一〇〇部以上の成績を保っていたものの、一九九〇年代後半になると、一九九六年に一〇七部の作品が製作された後、一〇〇を割り込む状況が続いた。また興業収入も、一九九一年に二三・六億元を達成した後、年を追うごとに下降を続け、一九九八年には一四・四億元、一九九九

年には八・一億元と激減し、いわゆる「死線」と呼ばれるデッドラインを割り切る状況となった。⁽⁴⁾

この流れに加え、二〇〇〇年代の中国のWTO加盟も、観客受けするようなエンターテインメントの要素を盛り込んだ主旋律映画が多く製作される下地を形成した。先に挙げた『紅河谷』や『黄河絶恋』は、この流れの中に位置づけることができる。

新中国の映画産業の本格的なスタートは、一九八四年を契機とする。その後十年余りの月日を経て、政治イデオロギー色が濃く、教条的な主旋律映画も観客や興行成績を無視できない状況が生じた。それは同時に、主題の多様化や娯楽的要素の尊重の傾向をも生み出した。本稿で提示した日本人像の変化は、中国の映画産業の大きな変革の中で生じたものであるのだ。ここで、変化を遂げた日本人像は、エンターテインメントにおいてのみ許容されるものなのか、それとも他者との対話の新しい試みの結果なのか、という問いは残るものの、いずれにしても大きな転機であるということは言えるだろう。

結 語

新时期以降、人間らしい日本人が中国映画の中で描かれるようになったとは言え、ステロタイプ化された日本人像

が完全に消え去ったわけではない。主旋律路線を進む戦争映画や革命歴史映画は、中国や中国共産党の大きな行事に連動して量産される傾向があり、また近年大きな問題となっている日中関係の有り様によっては、従来の日本人像が繰り返し再生産されることが推測される。人間らしい日本人像が描かれる一方で、「敵」としての日本人像が必要とされている状況は、今後も続いていくと思われる。

しかし、新时期の幕開けが新しい日本人像を生んだように、他者との対話が続けることにより、各時代の政治、経済、文化状況を反映した新たな他者イメージが生み出されることもまた事実である。変わりゆく、そして変わらない日本人像の背景にある国家と文化の政治学を読み解く作業は、終わることはないのだ。

注

〈1〉 代表的なものとして、中国映画における日本人像を網羅的にまとめた門間貴志『アジア映画にみる日本I』〔中国・香港・台湾編〕（社会評論社、一九九五年）等がある。また、日本人像に対し、実体験を交えながら論じたものとしては、応雄「中国映画の中の日本人像」〔『饜飶』第八号、二〇〇〇年九月〕がある。

〈2〉 応雄「中国映画の中の日本人像」〔『饜飶』第八号、二〇〇〇年九月〕、一五五—一五六頁。

〈3〉 同右、一五九頁。

〈4〉 同右、一五八頁。

〈5〉 佐藤忠男、刈間文俊「上海キネマポート」凱風社、一九八五年、二六六頁。

〈6〉 佐藤忠男「日本人と中国映画・香港映画」『キネマ旬報』一九八三年六月下旬号、八二頁。

〈7〉 一九七六年には「創業」(于彦夫、一九七四)、『海霞』(銭江・陳懷皚・王好為、一九七五)等、一九七七年には「甲午風雲」(林農、一九六二)、『今天我休息』(魯勒、一九五九)等、『農奴』(李俊、一九六三)等、一九七八年には「魔術師的奇遇」(桑弧、一九六二)、『林商店』(林家鋪子)、水華、一九五九)等、一九七九年には「阿詩媽」(劉琼、一九六四)、『八千里路雲和月』(史東山、一九四七)等が復活上映された。

〈8〉 詹相持「『桜』——遙遠的夢」『北京電影學院學報』一九九九年第四期、八頁。

〈9〉 同右、九頁。

〈10〉 韓小磊「努力捕捉藝術的花火——談对『桜』劇本的導演處理」『劇本園地』一九八〇年第三期、九一頁。

〈11〉 詹相持「影片『桜』創作札記」『人民日報』一九八〇年三月一二日第五版。なお、この文章の日本語抄訳は、詹相持「生活の真実美しい未来をさし示す映画を！」(『キネマ旬報』一九八〇年七月下旬号、八四―八六頁)に収録されている。

〈12〉 詹相持、前掲「影片『桜』創作札記」。

〈13〉 例えば、白景晟「含蓄雋永、以情動人——影片『桜』觀後」(『大衆電影』一九八〇年第四期、八頁)を参照。

〈14〉 程曉英「探索的起点——我扮演森下光子的体会」『電影藝術』一九八〇年第八期、四〇頁。

〈15〉 韓小磊「探求人情的思索——『桜』導演瑣記」『電影藝術』一九八〇年第五期、一三頁。

〈16〉 同右、一三頁。

〈17〉 詹相持、前掲「『桜』——遙遠的夢」、一〇頁。

〈18〉 汪歲寒「從『桜』、『沙鷗』到『隣居』」『北京電影學院學報』一九八三年第一期、六一―七頁。

〈19〉 馬德波「一九八〇年我國銀幕一瞥」『電影藝術』一九八一年第二期、一六頁。

〈20〉 黃式憲「文化胸禁与文化磨合——来自中国合拍電影風景線的報告(上編)」『復印報刊資料 影視藝術』二〇〇一年第二期、六六頁。なおこれは、二〇〇〇年四月二日に行われた香港國際映画祭でのシンポジウム「大中華電影的回顧与前瞻」上の報告に基づいている。

〈21〉 李芒「新雷第一声——『二盤没有下完的棋』思想淺談」『電影藝術』一九八二年第二〇期、二四頁。

〈22〉 李洪洲、葛康同「『一盤没有下完的棋』劇本創作始末」『電影藝術』一九八二年第一期、一七頁。

〈23〉 同右、一〇頁。

〈24〉 同右、二三頁。

〈25〉 シナリオ修正の経過について日本語で書かれたものと

して、佐藤純弥「『未完の対局』創作ノート 決定稿まで

のプロセス」(『シナリオ』一九八二年一月号)がある。この中では、「合作映画の通弊であった、相互の美点、風景、都合の良いことだけを描くのを止めて、欠点や汚点であつても、事実や真実に踏みこもう。そのためには、日中十五年戦争を、日本の侵略戦争と規定し、戦争の被害のみではなく、日本の加害者の部分もはっきりと描こう。時間と空間を省略し、飛躍させ、又、過去と現在を有機的に関連させるため、回想形式をとろう」という日本側の提案が記されている。

〈26〉 李芒、前掲文献、二五頁。

〈27〉 監督佐藤純弥とこの作品に関する賛辞は非常に多く、『文芸報』一九八二年第九期(夏衍「影片」「一盤没有下完的棋」筆談、葉聖陶「及時佳作 中日共監」、氷心「不要汚染日本子孫万代的心靈」等)や、『解放日報』(一九八二年九月一三日第四版に柯靈「正視歴史、珍惜友誼——祝賀中日合拍電影」「一盤没有下完的棋」上映、一九八二年九月一六日第二版に胡素娟「訪佐藤純弥先生」)等に、中国文芸界の大御所による賛辞を複数のメディアが報じた。

〈28〉 映画の中では、況易山と三度目の再会を果たした松波は、阿明が密航の際に憲兵に銃殺されたのは、自分の「無知」が招いたことだと告白する。

〈29〉 後に丁亜平主編『一九九七—二〇〇一百年中国電影理論文選下冊』(文化芸術出版社、二〇〇二年)に転載。

〈30〉 鄭洞天「僅僅七年 一九七九—一九八六年青年導演探案回顧」『当代電影』一九八七年第一期、五〇頁。

〈31〉 佐藤忠男「中国映画の傑作群を拍手をもって迎えた」『キネマ旬報』一九八〇年七月下旬号、八三頁。佐藤は同じ文章で、『桜』ではこうした傾向がないことを指摘している。

〈32〉 馬徳波「中国電影新潮流——近十年(一九七六一—一九八六)我國電影的演變化」『電影研究論文集』中国電影出版社、一九八七年、一五〇頁。

〈33〉 同右、一五一頁。

〈34〉 筆者が参照したのは、劇場公開前の版である。

〈35〉 残念ながら、『唾吧女人唾吧彈』は顔学恕の遺作となつた。

〈36〉 艾明「紅河谷・黄河絶恋・紫太陽」『大衆電影』二〇〇〇年第一期、四頁。

〈37〉 この統計によれば、各国の死傷者数は次の通り。イギリス三七万人、イタリア四〇万人、アメリカ四〇万人、フランス六〇万人、旧ユーゴスラビア一七〇万人、日本二〇〇万人、ポーランド六〇〇万人、ドイツ七〇〇万人、旧ソ連二〇〇〇万人、中国三五〇〇万人。

〈38〉 艾明、前掲文献、四頁。

〈39〉 統計は李文斌「一道弘揚佳作敵風景線」『電影通訊』一九九七年第一期による。

〈40〉 統計は、黄式憲「千禧年中国電影的路向」『電影双周刊』五五二号(二〇〇〇年六月八日—二二日)による。