

日本における中国映画『黄色い大地』の受容

蓋 曉 星*

[要旨] 本稿は1980年代に登場した中国のニューウェーブ映画の代表作である『黄色い大地』が日本でどのように受容されたかを論述したものである。同作は「シルクロードブーム」が起り中国文化、さらには中国大陸そのものに対する興味が広く喚起されていた時期に上映された作品であり、日本人はこの映画から、「革命」或いは共産党のイデオロギーを超越して、峻厳な自然に包まれた辺境において因習という人類普遍の現象に対峙する中国人像をつくりあげたことを明らかにした。

はじめに

1949年中華人民共和国が建国された際、日本はアメリカの冷戦戦略に組み込まれ、1952年4月、台湾の中華民国政府と日華平和条約を締結した。一方、政経分離の下で中国大陸との間での貿易は再開されており、自由民主党や日本社会党の議員もしばしば中国大陸を訪問していた¹⁾。その交流の中で、新中国プロパガンダ映画の代表作である『白毛女』（王濱・水華、1950年）をはじめとした、新中国の人民映画のフィルムが日本に持ち込まれ、日共（日本共産党）や日中友協（日中友好協会）などによって広範囲に紹介された。このフィルムにより共産党中国のイメージが日本に伝わり、映像による同時代中国文化の受容という新たな時代が始まった。

『白毛女』については、拙論「日本における中国映画『白毛女』の受容」²⁾で既に紹介しており、本稿では『白毛女』の上映から30年を経た80年代に移り、作品の芸術性を追求する第5世代監督の作品を取り上げる。これらの作品は「ニューウェーブ」と呼ばれ、その嚆矢となったのは陳凱歌の『黄色い大地』（以下『黄』と略す）である。本稿はこの『黄』が、日本においてどのように鑑賞され、どのような中国（人）像を構築したかを、書誌上の論評及びネット上のユーザーレビューを用いて、その傾向を探る。

一、先行研究及び日本における中国映画の上映事情（1950年代以後）

晏妮は『戦時日中映画交渉史』³⁾において、日本の文化人による中国映画の鑑賞が始まった1920年代から、第2次世界大戦終戦までの日中間の映画交流史を、豊富な史料に基づいて詳しく叙述している。それによると、訪中した日本文化人の一部が草創期の中国映画を鑑賞してお

* 非常勤講師／中国映画

り、日本における中国映画の受容はここから始まったと考えられる。その後日中戦争の勃発に伴い、「大東亜共栄圏」構想に基づく日本の文化政策により、国策会社「満州映画協会」（通称満映）が設立され、映画の役割はさらに拡大していく。

日中戦争により、映画の製作に携わる女優、俳優、監督などの映画人の多くは数奇な運命を辿ることになった。満映の歴史は終戦と共に終止符を打ったのだが、一部の職員は敗戦後も数年間中国大陸に留まり、新中国の映画事業に貢献したことが近年の研究など⁴⁾で明らかにされている。

一方戦後の日本では、東西冷戦、朝鮮戦争勃発などを背景にして、GHQ（アメリカ連合軍総司令部）のマッカーサー総司令官により日本共産党への弾圧が行われていた。映画人もレッド・パージを受け、東宝や松竹、大映などから追放され、個人プロダクションを立ち上げるようになった⁵⁾。劉文兵の研究によると、当時の中国政府は日本の独立プロの活動を応援していたという⁶⁾。さらに晏は、『戦時日中映画交渉史』の中で、次のように指摘している。

当時の日中映画交流の担い手となっていた多くの日本映画人が、戦時中に何らかのかたちで日本の対中文化政策にかかわっていたという事実である。その戦中の中国体験こそ、彼らが戦後の日中映画交流に積極的に携わるようになった原点であるように思われる⁷⁾。

そして同書では、彼らが日中間の映画交流に関して果たした役割を詳述している。

その記述は極めて精細であるが、同書の研究範囲は戦前・戦時中に留まるものである。戦後については、晏は「戦後日本における中国映画の受容について——初期の“人民映画”を中心に」⁸⁾という論文を発表しているが、副題の通り初期の人民映画に関する記述が中心となっている。

一方、劉文兵は『中国10億人の日本映画熱愛史』⁹⁾『証言 日中映画人交流』¹⁰⁾『日中映画交流史』などの著書において、戦前から現在に至るまでの日中映画交流、主に中国における日本映画の受容について数多の研究結果を挙げている。しかし、「日本における中国映画の受容」については十分な研究はなされていない。

そのほか、山田晃三は著書『白毛女在日本』、燕璐は論文「映画『さらば、わが愛 霸王別姫』の日本における受容の研究」¹¹⁾を発表している。しかし、中華人民共和国が建国してから現代までの時間軸を縦軸に据え、中国映画が日本においてどのように受容され、どのような中国人のイメージを構築したのかについて考察する研究はまだなされていない。

本稿は「日本における中国映画の受容——中華人民共和国建国（1949）以後」の系譜で展開している。作品の製作年代（古い順）からいうと、1作目の「日本における中国映画『白毛女』の受容」と2作目の「日本における中国映画『不屈の人々』の受容」に続く第3作目になるものである。

まず、中華人民共和国建国以後、日本における中国映画の上映事情について概説する。

前掲劉文兵の著書において、1952年から1976年にかけて、日本で上映された中国映画、また、

東光徳間（中国関連事業を行う徳間書店の子会社）が主催する「中国映画祭」（1977～1997年）、東京国立近代美術館フィルムセンター・国際交流基金・中国電影資料館が主催する中国映画特集上映（1984～2001年）及び「中国映画の全貌」（1990～2012年）で上映された中国映画が一覧表にまとめられている。先述した晏妮の論文と合わせてみると、50年代の上映本数は12本確認されており、概ね日中友好協会などの団体による自主上映であった。

60年代に入り、文化大革命が起こっても、自主上映活動は継続された。上掲の劉の著書によると、60年代において、日本における中国映画の上映本数は34本であり、その内5本がロードショー上映された。

劉は、文革中にごく一部で上映された日本の戦争映画を鑑賞した中国の観客たちは「残虐な敵に対する過去の記憶が喚起される一方で、『映画的な魅力と感動』を覚えもするという、きわめてアンビヴァレントな感情を抱いたのである」と述べている。対照的に、日本の映画人は「エロ・グロ」路線に走る商業的な日本映画とは異なる「健全でりっぱな内容」を持つ中国映画に共鳴し、中国を紹介、宣伝したいという心情から中国映画の上映に関わったという¹²⁾。結果的に、中国映画は日本において「中国を知る窓口」として機能したのだが、これについては、拙論「日本における中国映画『白毛女』の受容」を参照されたい。簡単にいえば、1972年の国交正常化以前は、中国では新しい国家としての一体感を醸成し共産党の理想を提示するために、プロパガンダ的な映画が製作されており、この時期の日本は中国に関する情報が乏しかったため、中国映画に現れる光景をリアルな中国（人）像として素直に受容する傾向が強かったのである。

国交正常化以降は、70年代文革による映画製作空白期が終わり、80年代鄧小平体制の改革開放期が始まることによって、新しい局面を迎えた。即ち共産党イデオロギーから脱皮を試みる新しい波が起こったのである。その間、日中間の政治状況・通商関係なども変化し、1972年の日中国交正常化に伴い、中国映画の「中国を知る・宣伝する窓口」としての需要は逡減してゆく。一方で、文化交流の目的として、1977年3月第1回中国映画祭が日本で開催され、その翌年中国の主要都市で「日本映画祭」が開かれた¹³⁾。だが、当時日本映画が中国で熱狂的なブームを引き起こしたのに対し、日本の中国映画祭は門前雀羅であった。

中国映画祭の企画・編集を担当する田村祥子は『中国映画の全貌』（1990年版）の「編集後記」において、「1977年にグループの総帥徳間康快が意を決して、『第1回中国映画祭』を東京のプレスセンターホールで開催したとき、観客は3日間で合計862人でした¹⁴⁾」と記している。

また、佐藤忠男は『中国映画の100年』の中で、中国映画祭について次のように触れていた。

この映画祭は、利益を度外視して中国映画の輸入と日本映画の中国への輸出をやっていた徳間康快の東光徳間によって、数年来、恒例の行事として行われてきたが、これまではあまり話題になることもなく、上映している映画館はガラガラに空いていることが多かった¹⁵⁾。

このような状況が一変したのは、80年代であった。徳間康快(1921～2000)は日中映画交流15周年「中国映画祭91開催によせて」挨拶文で次のように観客の変化を回顧している。

1977年春、東京で第1回中国映画祭を開催して以来、今年で15年になります。思いおこせば初めての中国映画祭を催した時は、中国では文化大革命がやっと終息し、中国映画界は破壊の中から立ち上がったばかりで新しい作品は全くなく、止むを得ず60年代後半の劇映画と記録映画を選び上映いたしました。新聞各社の御協力を得て社告を出し無料上映したにもかかわらず、観客は僅かに100名を数える程度でした。しかし、その後中国映画界の目ざましい発展とあいまって、中国映画祭は年を追うごとに着実に観客は増え、10年目の1986年には2万人を超えるまでに至りました。

佐藤忠男も先述の続きで1983年11月、東京・池袋の文芸座で「中国映画新作フェスティバル」が行われたことを言及し、従来「ガラガラに空いて」いた映画館はその時から「大入りになった」ことを述べ、「これまでになく、充実した作品がそろったことが、成功のいちばんの理由であった」と指摘している。映画の質の向上と徳間が率いる「中国映画祭」の持続的な活動によって、日本における中国映画の観客数は飛躍的に伸びてきたことがわかる。すなわち、日本において中国映画を広範囲で受け入れる環境が整えられたこの時期に、第5世代による「ニューウェーブ」が登場し、国際的にその芸術的価値の高さが評価され、長年アジア映画の代表として国際的な脚光を浴びていた日本映画を凌ぐ勢いを見せた。そして日本人の中国映画に対する見方も大きく変わったのである。

二、「第5世代」の登場及び日本における反応

1976年、毛沢東が死去し、江青ら4人組が逮捕された。2年後の1978年に北京で開催された中国共産党第11期3中全会で、文化大革命の終焉が宣告された。そして鄧小平による改革開放体制が始まり、中国は大きな転換期を迎えた。

1979年になると、文革による10年間の停滞からの回復が図られ、文芸界で創作ブームが起こり、「傷痕小説・電影」をはじめ、文革による社会のダメージを描写する作品が頻出した。この点について、雑誌『中国21』2001年4月号の「現代中国映画研究」の特集に掲載された「中国映画の歩み」(編集部執筆)は次のように語っている。

79年雑誌『電影芸術』のなかで張暖忻と李陀が発表した「論電影語言的現代化」(映画言語の現代化論)は、第4世代監督による新しい映画づくりを象徴する宣言となり、同時に第3世代監督も製作活動を再開した。映画ジャンルにおいては初期の「傷痕電影」に始まり、様々なヒューマンドラマが製作されるに至り、中国映画は「芸術電影」の道を大きく切り開き、80年代前半に第3世代・第4世代監督による「新时期電影」が起こったの

である。

刈間文俊は第5世代の登場を、中国当時の社会環境から次のように分析している。

「失われた世代」である彼らは、同時に自ら思索をめぐらす「考える世代」でもあるのだ。彼らはまずモダニズムの色濃い詩人群として詩壇に登場し、論争を引き起こす。それは、陳凱歌たちがまだ電影学院に在学中の1979年ごろから、文壇をにぎわすようになった。そしてこの中国文芸界全体を洗う新しい波は、1984年に入り陳凱歌らがメガホンを取るようになるや、とうとう映画の世界にも及んできたのである¹⁶⁾。

「第5世代」の多くは文革後第1期生として当時中国唯一の映画人を育成する名門大学に入學し、改革開放政策が推し進められた82年に卒業した。中国映画の新しい担い手として期待された第5世代の目標は、上の世代の映画人を「超越」¹⁷⁾することであった。彼らは意識して従来のドラマ性を生むための伝統的な表現形式を打破しようとしている。つまり、『白毛女』のようなプロパガンダ映画から脱却し、芸術作品としての映画製作を志向するようになった。

「文化大革命という時代の産物だ」と自称する陳凱歌はのち『私の紅衛兵時代——ある映画監督の青春』¹⁸⁾という自伝を出版するが、かつて「毛沢東の子ども」であった彼は『黄』のメガホンを取ったことについて、「一種の歴史的な必然性があったと言ってもいい。もし、あの映画に何らかの価値があるとすれば、それはかつて正統的な共産主義教育を受けた青年たちが、自分たちの社会的な幻想が砕かれた後で、それまでの自分と世界をどう見つめなおしたかを描いたことだ」と述べている。

『黄』は1939年春、革命軍の根拠地延安から、顧青という1人の八路軍兵士が民謡を収集するため陝西省北部の寒村にやって来たところから始まる。この村は外部の世界と完全に隔離した状態にあり、村人は少女売買婚や雨乞いなど昔からの伝統に束縛されながら、過酷な自然環境の中で生活している。顧青は父親、少女翠巧、弟憨憨の3人暮らしの窯洞に宿を借りる。翠巧は顧青から延安の様子を教えられ、憧憬の念を抱く。そして、顧青が帰る際、翠巧は「自分も延安に連れて行ってほしい」と請う。顧青は党組織の許可がないから勝手なことはできないと言い、今度許可を取って必ず迎えに来ると約束して去っていく。しかし、顧青が迎えに来る前に、翠巧は売買婚で遠い村に嫁ぐことになっていた。結婚初夜に逃げ出した翠巧は実家に寄って、弟に「延安に行く」と告げて、黄河へ1人舟を漕ぎ出す。小船は間もなく翠巧の歌声と共に黄河の濁流に呑み込まれていく。

あらずじだけを追えば平板なストーリーであるように思えるが、素朴な善悪の価値観からの脱却、「壮大な雨乞いのシーン」などの描写や、ズームを全く使わないといった独特な構図などが斬新であり、中国映画人の中で論争を巻き起こした。

もともと撮影所から与えられたシナリオは、民謡を集めに来た八路軍の文芸兵が、因習的な

売買婚の悲劇に見舞われた村の娘と恋に落ち、最後に彼女を革命の道に導くという話である¹⁹⁾。いわゆるパターン化されたメロドラマである。年功序列制度の映画界で若手である自分に与えられた折角のチャンスを前に、陳凱歌は「このような（中国映画において）山ほど撮られている話から何か斬新なものを作り出せる」だろうかと思いを絞った。そしてロケ地の陝西省を視察したとき、「天の広さと地の厚み」²⁰⁾に圧倒され、「この土を撮ろう」²¹⁾と意気込んで『黄』の撮影に取り組んだ。

製作後に電撃局で審査を受けた際、そのリアルな映像表現と詩的な叙述手法が問題視され、大陸での公開が認められなかったのだが、85年に香港の映画祭に出品され、好評を博したことで、国内での上映許可を得ることとなった²²⁾。そして同年中国大陸の「金鷄賞」最優秀撮影賞及びロカルノ映画祭の銀賞を獲得した。

公開当時、中国国内の保守的な層から批判の意見も出ていたが、後に再評価され、建国後の中国映画史において不動の地位を占めている。87年3月に行われた中国映画時報主催の読者投票により、文革後十年の優秀映画を選ぶ「新時期十年映画賞」で処女監督賞を受賞するなど、映画ファンの間でも高い評価を得ている。戴錦華は『中国映画のジェンダー・ポリティクス——ポスト冷戦時代の文化政治』の中で次のように述べている。

第5世代の衝撃的デビューは、中国映画史上突出した映画芸術の高みを示しただけでなく、筆者の考えでは、自己憐憫でない自省的な主体の目差しと、多重の内部的追放に正面から向き合う主体の語りと苦境における勇気を具現化した。これは80年代全体の中国文化を見渡しても、他にはほとんど見られぬことである。陳凱歌のこの時期の映画、とりわけ代表的作品『黄色い大地』がこの孤峰の突出した高さをよく示している²³⁾。

では、日本での反応は如何なるものであったか。先述したように、東光徳間が1977年から主催している「中国映画祭」が日本に中国映画を紹介していたが、中国映画に対する日本人観客の関心はまだ希薄なもので、観客はまばらなものであった。しかし、80年代の第5世代によるニューウェーブの登場に伴い、その状況は一転した。その嚆矢となったのが、陳凱歌の『黄』であった²⁴⁾。大学院生時代から上述の中国映画祭に通い始めた中国文学研究者である藤井省三は、「『黄色い大地』が登場して、日本の映画ファンに衝撃を与えたのだ。この年（85年——筆者注）から中国映画祭は中国に関心を持つ人ばかりでなく、広く映画ファンの注目を集めるようになった」と指摘し、自らの経験を次のように語っている。

文芸座のあの狭く薄暗いロビーでは、そこそこで友人・知人同士が輪となり口角沫を飛ばして感想を語り合っていた。私などはそれでも物足りなくて、駅前の赤提灯に場を変えて映画談義の続きをしたものだ²⁵⁾。

また、同じ中国文学者の白井啓介は次のように語っている。

刈間（文俊）くんと一緒に東京での試写を観て、その晩は、ふたりで祝杯をあげた。中国映画を観てきてよかったなど。そのくらい衝撃的で、うち震えました²⁶⁾。

一部の中国（文学）に関心を持つ日本人にとって、中国映画を共に鑑賞し、議論を交わすことは、他者と中国に関する話題を共有する貴重な機会となった。

そして当時は中国文化、中国大陸への興味が一般に広く喚起された時代でもあった。日中平和友好条約締結から2年後、NHK特集ドキュメンタリー日中合作『シルクロード絲綢之路』が1980年4月から1年間に亘って放送され、「シルクロードブーム」と呼ばれるほどの反響を呼んだ。その後、1986年4月から1年間、同じくNHKで特集ドキュメンタリー『大黄河』が放送され、さらにほぼ同時期の1985年末、関西テレビも『大黄河紀行』を製作放送した。同番組のレポーターを務めた作家・小松左京はその旅行記を「サンケイ新聞」で連載し、後に『黄河—中国文明の旅』²⁷⁾ という1冊の著書にまとめた。

『黄』はこのように中国文化、さらには中国大陸そのものに対する興味が広く喚起されていた時期に日本で公開された。故に、前述した中国に関する知的なコミュニケーションを生み出す媒介として果たした役割も、小さくなかったと思われる。

このような時代背景と作品自身の革新性によって、『黄』は幅広い層から注目を得ることになった。「『黄』から中国映画を見るようになった」「『黄』の登場に強い衝撃を受けた」と語る日本人の映画ファンや映画関係者はかなり存在している。例えば、「中国映画、香港映画のいまそしてこれから」という座談会に出席した宇田川幸洋（映画評論家）と定井勇二（ビターズ・エンド代表）はそれぞれ次のように証言している。

定井：私が大学に入ったのが85年。その頃から、とにかくいろんな国の映画を手当たり次第観てた。中国映画としては、『黄色い大地』あたりを1番最初に観ていると思うんです。その時に、中国映画と意識しないで、映画として強烈な印象を受けました。

宇田川：センチメンタルな表現に長けた、第4世代の『北京の思い出』や『人、中年に到る』などを観てた僕らは、やはり『黄色い大地』の登場に強い衝撃を受けましたね。「語りもの」ではなく、作家の個性が前面に押し出された、映像で勝負していくタイプの映画ですからね。スタイルがまったく違うわけですから。

『証言]日中映画興亡史』中の1章「第5世代の衝撃」において、欧米映画の評論家である暉峻創三は「欧米の映画を見ていたときは東アジアから優れた映画が生まれるなんて思ってもいなかった。それは根拠のない先入観なのですが、その先入観ゆえに80年代半ばから出現し始めたアジアの新しい作家による作品に出会って自己否定されたような衝撃を受けた」²⁸⁾と

述べている。また、インターネット上のレビューにも、類似の内容のものが散見される²⁹⁾。

『黄』の具体的な魅力については、「カメラワークの斬新さ」「断絶した戦前の上海映画の高いレベルに戻った」「大胆な構図」「中国の現実へのまなざし」などが挙げられている。佐藤忠男は「中国映画の新しい波」の中で「第5世代」の初期作品について、次のように述べている。

「黄色い大地」や「青春祭」³⁰⁾は、結論をすぐ出すより、自分にとって理解し難い異なった文化の中に何か素晴らしいものがあることを見出し、それを理解しようという態度そのものを尊重し、いわく言い難い心の交流そのものを丁寧に写し出そうとするとところが、たいへん新しい貴重なものであるように思われる。映像に凝っているのも、単なるエキゾチズム（異国趣味）ではなく、言葉になりにくい感情を大事にしているところからくるものであろう³¹⁾。

『白毛女』などのプロパガンダ映画の時代から中国映画を鑑賞・批評し続けた映画批評家にとっても、『黄』はそれまでの中国映画とは一線を画す作品であったことが窺える。

さらに、四方田犬彦は刈間文俊との対談において、「中国映画の時代がやってきた」という説を立てながら、自分が中国映画に積極的な関心を持ち始めた理由を2つ挙げている。1つ目は世界の映画史から見ると、「どんな国も、なぜか回り持ちで10年間ぐらいはトップランナーのなかにいる」ことである。30年代はハリウッドと日本映画、50年代は日本とイタリア、60年代はフランスのヌーヴェル・ヴァーグ、それから西ドイツというように「映画というのは不思議に、革命とか敗戦といった政治的動乱によって以前の規範がひと通り崩壊した直後に新しいものがどんどん出現する」。故に「文革を経た後の中国映画がこれから重要になる」のだと述べ、「映画批評家として、そういう世代の興奮なり集団的な興奮が、いま世界で1番あるところに立ち会っておきたい」だと抱負を語っている。そして、2つ目の理由について、次のように述べている。

（前略）近代化とか西洋化——つまり彼らのいう現代化ですね——といった言葉を積極的に標榜する国の映画というものを、映画史のある種のピークを過ぎてしまった側にいる日本人が見ることによって、逆に相互の状況の違いみたいなものが分かるんじゃないかということなんです。そのへんのところは、文学も含めてもっと大きな意味でのポストモダンの問題を理解するときに、中国は非常に面白い例を提出してくれるんじゃないか³²⁾。

この言葉は映画批評家、広範的に言えば中国研究者、さらには中国に関心を持つ日本の文化人らにとっての中国映画が持つ意味を鋭く指摘しており、日本における中国映画の受容を考察する際の重要な参考になるものと思われる。しかし、それは一般の観客・映画ファンの視点と一致しているとは限らない。本論文は両者の相違点にも注目しつつ考察を進めていく。

以上、本節では『黄』の革新性が日本人に残した印象について、時代背景も含めて叙述したが、次節ではさらに考察をすすめて、日本人が『黄』からどのような中国（人）像を読み取ったかについて取り上げる。

三、日本の新聞・書誌における『黄』に関する論評

『黄』によって日本人がどのような中国人像を得たかを考察するために、まず日本人は同作が投げかけている「問い」をどのように捉えているのかについて整理してみたい。

佐藤忠男は、「厳粛さと温もり、映画感銘の純粹さ」の中で次のように述べている。この映画は、戦争とも革命とも、殆ど縁がないかのような、古くからの根ぶかい因習にとらわれた奥地の貧しい中国農民の生活を描いている。（中略）この広大な大地に根を下ろしている人々の生活や意識は容易に変らない。彼らには彼らの生き方の流儀がある。ただ、因習に縛られている彼らの生活の内側からでも、その因習をのり超えようとするこの少女のような力は繰り返し芽生えてはくるであろうし、それを深い敬意をもって見守ろうではないか³³⁾。

続いて、「朝日新聞」1986年7月23日夕刊の「めざましい映像感覚」という記事は、次のように述べている。

これは、悲恋物語でも、農村哀史でもない。といて、革命へのメッセージでもないし、青年が無力だったからといて政治への懐疑をうたったものでもあるまい。映画の主題はもっと深いところにあるように思える。陳監督は、中国文明の古里とそこに生きる人間の営みに、悠久の時間と空間を見ている。そして、少女の悲哀を共有せずに近代中国は語れない、そうつぶやいているように思えるのだが。

同紙の同年8月1日夕刊に映画監督大島渚の寄稿「党へ届かぬ民衆の心——解放の願い 画面に定着」が掲載された。大島は売買婚の運命を免れない少女翠巧に注目し、組織のルールで顧青と共にすぐ延安に向かうことが許されなかった際に、「では、決まりを変えてよ」と訴えた少女の言葉に「悲痛な感動が私の胸を貫いた」と述べた。そして、「ああ、この世がはじまって以来いかに数多くの女性がこの言葉を発してきたことか。いかに数多くのしいたげられ追いつめられた人間がこの言葉を発してきたことか」と、因習の犠牲になる女性への同情を示している。

さらに、大島は「民衆のねがいは必ずしも党にとどかぬのである。そして兵士や党はそのとどかぬという事実を知らないのである。（中略）だからといて陳凱歌はこの映画でたとえば党官僚批判というようなさかしらなことをやろうとしているのではない。彼は中国の民衆の運命をみつめ、彼らの解放へのねがいを画面に定着した」と述べている。

「読売新聞」7月24日の夕刊で「中国に<新しい波>」というタイトルで『黄』を次のよう

に評している。

大胆な省略法によってゼイ肉をそぎ落とした簡潔明快な映像。その映像の切れ味は極めて鋭く、ダイナミックな映像美をかもし出す。(中略)押しつけがましい政治的なメッセージや自己主張はここにはない。その代わり、何千年もこの黄色い大地に生きてきた人間の鼓動が聞こえてくる。

また、文化人類学者西澤治彦は観衆が容易に共感を覚えるのは「共産党は本当に万民を救ったのか? 農民の信仰する龍神の地位に代わり得たのであろうか?」という問いがテーマになっている故と指摘したうえ、次のように論を展開している。

しかし、党に疑問を呈するだけであったならば、『黄色い大地』はこれほどの余韻や深みを持つことはなかったであろう。(中略)しかもその批判的精神は、党のみならず、当時の農民らにも向けられている。この姿勢の背後にあるものをくみ取るならば、ただ党を批判するというのではなく、さらに進んで、誰かが救う、あるいは誰かに救われる、という関係そのものを問い直しているように、私には思えてならない³⁴⁾。

映画評論家の四方田犬彦は『電影風雲』において、鑑賞直後の感想として「監督が真に問いかけてみたいのは卑小な人間界をとり囲む、際限のない宇宙のもつ「物質的な想像力」(パシュラール)であり、両者の神秘的な交感である」と述べたうえ、「中国伝来の勸善懲惡説」を素朴に応用した『白毛女』と比較し、「『黄土地』では歴史や階級闘争といった巨大な観念は、最終的な結論であることをやめる。(中略)現代中国におけるイデオロギー闘争の次元にこのフィルムの意味を限定してしまうならば、陳凱歌の真の意図を見落としてしまうことになるだろう。『黄土地』を丁寧に見直してみると、歴史的な表層の背後に深い哲学的思考が横たわっていて、その後の彼の作品を根拠づける原点となっていることが判明する」³⁵⁾と述べている。

映画評論家の小野耕世は婚礼の色である赤色と民謡の調べが印象的だと言い、「役者ではなく現地の人びとが集められたのであろう村の人たちの、苦渋に満ちた表情、その顔の集合が、非常に説得力をもって迫ってくるのだった」³⁶⁾と述べている。

藤井省三は「苦しい人生を或いはわが運命として甘受し、あるいは一身を賭してあらがう農民の存在」に注目し、この映画を「中国の現実へのまなざし」、「大地に根付いた哲学」だと評価を与えている³⁷⁾。

以上の論評において、『黄』は政治性、プロパガンダ色からの脱却を果たし、さらに根源的な人間の生き方を問おうとしている点が評価されているといえよう。しかも、佐藤忠男の言葉を借りて言えば、「単純にイデオロギーからの逃走」ではなく、「イデオロギーと真正面から対峙」³⁸⁾することで、イデオロギーの相対化に成功したと言える。映画公開当時、中国国内では賛否両論

が巻き起こり、「中国の立ちおくらせている風俗や後進性の暴露だ」³⁹⁾といった批判があったが、日本では「因習と女性」「大地に根差す哲学」など、より普遍的なテーマで同作を捉えていることがわかる。

一方エッセイストの中原永は「陝西省北部の寒村の風景を、個的人間を峻拒するかのように捉えていく。(中略)『黄色い大地』は静寂さにこだわり続けた映画だ。人間の匂いのしない、簡潔な風景がつみ重ねられていく。その中で人々は、遠景に遠ざかっていくばかりである。(中略)映画は延安の兵士たちの勇壮な群舞に象徴されるように、政治性、共産主義の重要性を静かに強調しているが、それよりこの映画はむしろ「映画」であることの素晴らしさを喚起させてくれる」⁴⁰⁾と人間社会以外の風景の描写に注目し、映像の素晴らしさを強調したうえで、「政治性、共産主義」との関連性を読み取っている。つまり、映像表現以外は従来の中国映画の枠から脱却していないと見ている。

シナリオ作家である八住利雄も日中映画シンポジウム〈特別座談会〉において、同じ視点から次のように発言している。

中国映画というと、われわれは国の基礎的な位置を占めているマルクス・レーニン主義の、政治教育の分野のものとして見ているから、作者の意図とは食い違うのではないかと……⁴¹⁾。

八住は戦後民主主義的映画の製作に携わり、「マルクス、レーニン主義者が見知らぬ土地へ入っていくというシナリオ」を執筆したことがあった。彼は自らの経験に基づいて「それは、必ず政治的目的をもって入っていくわけ」と言い、『黄』を鑑賞する際、そのような先入観に囚われていると述べていた。

同座談会において、新藤兼人は社会批判の視点から次のような意見を述べた。

悪をやっつけるとか、社会のガンになっている問題で闘うというような内容の中国映画は沢山あるけれど、この映画はもっと奥深い所で中国そのものを批判してるようなところがある。

つまり、従来の中国映画の延長線上にこの映画を置く見方があるのは確かであるが、そうした見方をしている者も含めて、多くの評者がイデオロギーを超越したより根源的なテーマをこの映画から見出していると言えよう。

この映画と政治的テーマの関連について、陳凱歌は次のように述べている。

私個人としては強い政治的観点からこの映画を描いたのではなくて、中国民族の発展の方向について模索し、考えているわけです。(中略)登場人物は軍人ということで、単純

に政治と関連があるようにとられるのですが、しかし私の意図は、別に軍人でなくてもいい、商人でも学生でもいいのです。ただ外部から別世界から農村に入ってくる人でさえあれば… (中略) 中国映画では、共産党とか軍人たちは農民たちを救えるという描き方をするのですが、私はそれに疑問を感じて……、1人の力で貧窮のどん底にいる農民たちを救えるのか、ということです。この八路軍の兵士は私自身の一部ではないかと思っています。

だが一方で、メディアが同作を紹介、解説する際には皮相な文言が連ねられることもあった。例えば「キネマ旬報」1986年7月上旬号のグラビアページにおいて、6枚のスチール写真と約200文字の説明文が掲載され、「貧農の娘の淡い恋心を淡々と描いた中国映画の秀作が公開される。厳しい自然とそこにつつましやかに生きる人々……」と紹介された。閉塞的な村で育てられたヒロインの翠巧にとって、外の世界からやって来た共産党兵士の顧青に恋心を抱き、また、彼女が売買婚という因習から逃げようとする際、その淡い愛情は1つの動機になっていることは確かであるが、映画の主眼は「外」と「内」、「新」と「旧」の衝突に置かれていることは言うまでもない。なお、上述の評論や次節で取り上げるインターネット上のユーザーレビュー(計46本)において、恋愛について触れているのはわずか3篇に留まっていることから、多くの鑑賞者は同作を「恋心」をテーマにした映画とは見ていないことがわかる。

四、ネットレビューにおける『黄』に関する論評

それではインターネット上のレビューは、『黄』のどのような要素に注目し、言及しているのか。それを整理・分析し、一般の日本人観客が『黄』をどのように受容しているかを考察したい。

ただし、『黄』は1986年に日本で公開された映画であるが、インターネットが日本で普及したのは90年代後半以降であり、筆者が収集したレビューは2003年以降に投稿されている。なお、レビューの執筆者の中には、公開当時に鑑賞して強い印象を受けたユーザーもいれば、陳凱歌の後の作品を見て、彼のデビュー作を振り返るユーザーもいる。いずれにしても『黄』の価値を肯定しているレビュアーが多数に上る。

46のレビューについて、その内容ごとに分類を試みると、以下のようになる。

- ▷ 「廣大、荒涼、不毛の大地とそこに生きる人間」について触れたもの 21篇
- ▷ 「映像、構図」について触れたもの 9篇
- ▷ 「民謡、歌」について触れたもの 8篇
- ▷ 「政治性を越えた普遍性」について触れたもの 11篇
- ▷ 「共産党の無力さ」について触れたもの 6篇

上述した批評家の論評で多数を占める論調が、一般鑑賞者のレビューでも頻繁に見られると

いっていい。以下、その具体例を列挙しよう。

- ◎大自然に根ざした土俗文化と新思想、因習と自由の相克。普遍的なテーマが驚異的な風景の中で繊細に描かれる。
- ◎なにか新しい中国映画・というより国籍とは関係ない「映画」を観てるんだ、という気になった。
- ◎日中戦争だ、共産党だと叫んでもしよせんちっぽけな人間のすること、という中国の新しい世代らしい思想が視える。
- ◎大上段に振りかざされた看板や思想性などよりも、的確に鋭くその時代が抱え込んでしまった問題を浮き彫りにしているように思えます。
- ◎もっと根本的な「人間への警句」であったのだらうとも想像しています。
- ◎政治や思想と言う枠組みを超えた、もっと根本的な意味での「人間」だったのではないのでしょうか。
- ◎「生きることの自由」を求める人間たちの心根に聞こえてくる。

概して言えば、日本においては本作品について、共産党支配の是非といった政治性を離れ、人間にとって根源的、普遍的なテーマを描いているとする分析がみられる傾向がある。こうしたことから、日本人はこの映画から、共産党支配が関与しない、峻厳な自然に包まれた辺境において、因習という人類普遍の現象に対峙する中国人という像を具体的に獲得したと言える。それは従来の中国映画ではみられなかったことであり、さらに穿った見方をすれば、東アジア文化の源流たる黄河流域へのロマンチズムが、共産党体制を度外視した普遍の人間像を導出したのかもしれない。

このような日本人の見方は日本独特のものなのだろうか。そのことを考察するために、中国国内の批評・レビューの傾向についても考察したい。

『黄』は広く一般に公開される前に、香港の映画祭に出品され、好評を得て話題になったが、大陸の映画館では「観客に受け入れない」（不売座）映画と見なされ、上映を控えた映画館も少なくなかった。そして公開後、映画界、評論界で論争を惹起し、1985年「当代電影」「電影評介」「電影芸術」など映画雑誌に20数篇の評論が掲載された。翌年、『話説「黄土地」』⁴²⁾という1冊の本に纏められ、「第5届金鷄獎評委会部分評委関于影片「黄土地」的発言摘録」など未発表の評論を含めて、31篇の記録・評論が収録された。

中国の映画人・批評家による評論を総括してみると、カメラ技術に対してはほぼ高い評価がなされているが、映画の内容、主題・思想に対しては賛否両論が起こっている。否定的意見は以下の3点に集約できるといえる。

- ◎中国の後進性を論じた作品。
- ◎革命的ロマンチズムに欠け、八路軍が英雄らしく見えない。
- ◎物語性が不十分、沈黙が多い。観客に受け入れがたい。

一方、肯定的に取り上げられている点として、「映画表現の斬新さ」以外では「中国の民族性への再考を促す点」が多く挙げられている。以下例示する。

- ◎『黄土地』は陝西省北部の人間、土地と文化を渾然として一体をなし、分割不可能な総体として表現していて、また、3者の中の内的な関係を探索することに力を入れており、それによりわが民族及びその文化に対する一種の思索を行う⁴³⁾。
- ◎『黄土地』はこのような映画である。我々を養育してくれた人民と、大地の赤子に向けるような愛情が満ちている。歴史の重い影側からで新しい時代の到来を照らし出す⁴⁴⁾。
- ◎作品は強い思想性、熱情に満ち溢れている。我が国の民族性について哲学的な思考を示している⁴⁵⁾。

また、『黄』を巡る討論会において、当時の大学生代表は「民族運命を改めて考える」点や「歴史に対する理性的な思考は深淵」⁴⁶⁾であると評価している。

さらに、中国側の一般鑑賞者におけるネットレビューは定評のある「豆瓣網」のみを対象に見てみよう。「豆瓣網」のレビューには、一言の短いコメントと、さまざまな分量で書かれる「影評」の2種類があるが、一言コメントは2674箇条があり、今回は分析の対象とはしなかった。「影評」は現在96篇⁴⁷⁾ある。千文字あまりの読み応えのある評論もあるほか、3、5行ぐらゐの短いコメントも掲載されている。

さらに、5段階の採点評価を行った人は16000人にのぼる。5つ星の評価は21.4パーセント、4つ星は51.3パーセント、3つ星は24.5パーセント、2つ星は2.2パーセント、1つ星は0.5パーセントであり、ある程度の高い評価を得ているといえよう。評論は2006年から2017年までに書かれたもので、レビュアーの年齢層は80年以降生まれの所謂「80後」が中心となっている。レビューの中には陳凱歌の現在の作品『搜索』(2012)『道士下山』(2015)などが興行利益を重視していることを批判し、彼のデビュー作である『黄』を評価する内容のものも見られる。96篇のレビューの中、批判的な見方を示すものは僅か4篇(「良さがわからない」2篇、「イデオロギーの宣伝作」1篇、「強者の立場から弱者を見る」1篇)に留まっている。ほかの93篇は全て高評価を与えている。

例えば、以下のようなレビューが書かれている。

- ◎『黄土地』は翠巧一家の運命を通して、民族の現実な歴史を探求しており、歴史的な視点からの民族生活への深厚な沈思である。

- ◎『黄土地』は貧困と愚昧を描いたのだが、我々の民族はあのような長い苦難の中、心に希望を持っていた。映画はまさにわが民族のこの英雄気質を表現している。
- ◎自由な理想を追求している。これらは映画の主題の最も貴重な箇所であり、時代精神の体现でもある。
- ◎もし翠巧の死が一つの巨大な感嘆符であれば、映画を観終わって我々の心に残されたのは一つ大きいクエスチョンマーク——「中華民族の道はどこにある？」である。これがこの映画の最大の魅力と意義だと思う。
- ◎彼（陳凱歌）はいつもある小さな一個人の描写から中国全体の現状を表現することができ、歴史的巨視的なテーマと微視的な個人の運命を結合する。彼の中国文化に対する省察は複眼的であり、一層激しい批判性を持っている。
- ◎『黄土地』は第5世代監督の力作として、ほぼ、ルーツ探求の文化の一派に入り、それは国民の民族心情を喚起した。
- ◎映画全体は感情豊かであり、誠実、真摯である。我が国、我が土地、我が人民への同情、理解、善意の批判であると同時に、革命的樂觀主義精神を持っており、青年世代が新しい希望と新生活を追求する勇気を謳歌している。

映画人、評論家の評論と一般のインターネットレビューに共通してみられるのは、『黄』を中国民族の問題を問うた作品であると見なしていることである。ならば中国の鑑賞者は、普遍性ではなく中国民族への特殊性を追求した作品だとみていることになる。この点について、陳凱歌は、1987年「当代電影」で掲載された「由『孩子王』的創作所想到的」一文の中において、『孩子王』に所謂「民族精神」への表現がないため、試写会で招待された関係者たちが戸惑いを見せたことから「民族精神」の有無が映画を評価する重要なポイントになっていると指摘した。そこで、彼は「民族精神」をめぐる議論された『黄』を言及し、当時自分を含めた製作側もこの「民族精神」を大いにアピールする姿勢をとっていたという⁴⁸⁾。そして、このような「民族精神」の視点から作品を捉えることについて、陳は次のように異論を唱えている。

作品の芸術価値は社会的な価値で決められている。社会性の判断から離れば、芸術の依るところはなくなる。（中略）我々の創作は大抵強烈な社会意識と社会的な機能を有していて、皆一定の社会意義に決着することを目的にしている。故に観客が映画を受容する際の意識の中に、ある種の習慣が形成された。即ち作品の中から社会的な意義、社会的な是非判断の基準を見出すことである⁴⁹⁾。

映画の描写対象と社会現実を結びつける習慣が根付いていた中国の鑑賞者は、『黄』からも当然のようにリアリティを見出した。映画に取り上げられた因習や貧困、停滞などの問題も、身近な現実であったのである。

一方、日本人の「中国の現実への問題意識」は、当然ながら中国人よりは希薄である。中国における因習の問題について意識的であった評者も当然いたと思われるが、彼らにおいてもまず本作品を1個の芸術作品として評価しようという姿勢がみられ、現実の中国に対する問題意識に強く囚われてはいない。このような鑑賞態度の違いが本作に対する印象の違いを生み出したのではないだろうか。そして日本人は、従来の「解放された国」、「革命」の中国(人)という中国(人)像とは異なる、「革命」或いは共産党のイデオロギーを超越した、峻厳な自然に包まれた辺境において、因習という人類普遍の現象に対峙する中国人という像を獲得したと考える。

おわりに

1949年中華人民共和国建国して以来、映画は共産党イデオロギーの宣伝教育の手段として機能してきた。いわば、中国映画は社会主義体制の下で、政治に奉仕するものとして位置づけられ、また他国においてもその認識が定着していた。80年代改革開放の社会風潮の中で登場してきた第5世代の「脱イデオロギー」的な映像作品は、そのような位置づけや認識を覆すものとして「ダイナミック」に捉えられ、「開放中国」のイメージを世界に伝えた。本稿はそれらのいわゆる「ニューウェーブ」の嚆矢となった『黄』を取り上げて、当時の日中関係も視野に入れつつ、日本の鑑賞者がどのように受容したかを分析した。日中国交正常化・中国の改革開放以降、「中国を知る窓」として役割は相対的に低下し、『黄』では映画そのものへの興味も鑑賞動機の一つになったと考えられる。

『黄』は中国映画で初めて国際的に芸術性が評価された作品であり、幅広い観客層を獲得することにつながった。そしてこの芸術性ゆえに、日本において、『黄』は普遍的テーマをもつ作品だと目されたのだと言えよう。

注

- 1) 服部龍二『日中国交正常化』(2011年)4頁、中公新書。
- 2) 「東京大学中国語中国文学研究室紀要」第16号(2013年)。
- 3) (2010年)岩波書店。
- 4) 例えば、山田晃三の『白毛女在日本』(2007年、文化芸術出版社)、岸富美子、石井妙子の『満映とわたし』(2015年、文藝春秋)などがある。
- 5) 佐藤忠男『日本映画史・2』(1995年)岩波書店。
- 6) 『日中映画交流史』(2016年)111頁、東京大学出版会。
- 7) 同注2)、127頁。
- 8) 『映像学』(2001年66号)日本映像学会。
- 9) (2006年)集英社。
- 10) (2011年)集英社。

- 11) 『東京大学中国語中国文学研究室紀要』2015年第18号。
- 12) 同注6)、145～147頁。
- 13) 同上注、158頁。
- 14) 『中国映画の全貌』（1990年）徳間コミュニケーションズ。
- 15) （2006年）160頁、二玄社。
- 16) シネマスクエアマガジン43号『黄色い大地』（1986年）9頁。シネマスクエアとうきゅう。
- 17) 『青年電影手冊』第6輯（2014年）60頁、中信出版社。
- 18) 刈間文俊訳（1990年）講談社。
- 19) 柯藍の散文「深谷回声」から脚色したもの。倪震著、楊天曦訳『北京電影学院物語』（1995年）209頁、全国書籍出版株式会社。
- 20) 前掲シネマスクエアマガジン『黄色い大地』、10頁。
- 21) 張芸謀「“就拍这块土”——『黄土地』撮影体会」、『電影芸術』（1985年第5期）55頁。
- 22) 李爾葳『璀璨的風景線』（1998年）257頁、山東画報出版社。
- 23) 監訳者：宮尾正樹（2006年）、100頁、御茶の水書房。
- 24) 『黄色い大地』より少し先の段階で第5世代の登場を示す作品『一人と八人』（『一個和八個』）が製作されたが、日本軍描写に関する問題で検閲に掛かり、公開が遅れていた。
- 25) 藤井省三『中国映画—百年を描く、百年を読む』（2002年）vii～viii頁、岩波書店。
- 26) 刈間文俊・白井啓介・森繁（座談会）「中国映画祭20年をふりかえる」、「中国映画祭96」パンフレット（1996年）17頁、東光徳間事業部。
- 27) （1986年）徳間書店。
- 28) 植草信和、坂口英明、玉腰辰己編著（2013年）188頁、蒼蒼社。
- 29) http://www.allcinema.net/prog/show_c.php?num_c=5144#2（シリウス2001年10月投稿）
<http://www.magazine9.jp/rev/080521/080521.php>（芳地隆之2008年5月投稿）、2017年12月20日最終確認。
- 30) 1985年製作、張暖忻監督。
- 31) 『月刊総評』（1985年12月号）67～69頁。
- 32) 刈間文俊・四方田犬彦「ピロードの監獄の外へ——激動の時代の映画・文学・政治」、『ユリイカ』（1989年10月号）240頁。
- 33) 前掲シネマスクエアマガジン『黄色い大地』、12頁。
- 34) 『中国映画の文化人類学』（1999年）43～44頁、風響社。
- 35) （1993年）324～325頁、白水社。
- 36) 前掲シネマスクエアマガジン『黄色い大地』、15頁。
- 37) 「黄色い大地へのまなざし——陳凱歌の新作映画をめぐって」、『ユリイカ』（1992年10月号）251頁。
- 38) 竹内実・佐藤忠男『中国映画は燃えている——「黄色い大地」から「青い嵐」まで』（1994年）184頁、朝日ソノラマ。
- 39) 陳凱歌 [他]「『黄色い大地』と中国映画界の現況について」、『シナリオ』（1986年10月号）。
- 40) 前掲シネマスクエアマガジン『黄色い大地』、17頁。
- 41) 同注39)、出席者は陳凱歌以外に新藤兼人、八住利雄ら日本映画界の錚々たるメンバ16人がいた。

- 42) 中国電影出版社編 (1986年)。
- 43) 李陀「『黃土地』給我們帶來了什麼?」、『當代電影』(1985年第2期) 39頁。
- 44) 鄭洞天「『黃土地』隨想曲」、同上、44頁。
- 45) 韓小磊「『黃土地』的情緒結構—兼議該片的現代民族意識」、『電影新作』(1985年第2期) 84頁。
- 46) 「工人和大学生爭辯3個‘怎麼看’——記影片《黃土地》的一次專題討論會」(執筆:毛學用)、『電影評介』(1985年第9期) 12頁。
- 47) 2017年9月1日最終確認。
- 48) 『當代電影』(1987年第6期) 98～99頁。
- 49) 同上注、99～100頁。

(2017.9.21 受稿, 2017.12.21 受理)