

中国映画のヌーベルバーグ陳凱歌監督に聞く

(読売新聞編集委員) 平井 輝章

私たちが待っている部屋に、陳凱歌監督はさっそうと入ってきた。濃紺のスポーツシャツに白のストラックス。1m85の長身が見るからにスマートで、私は思わず「オッ」とうなった。今までに私が会った何人かの中国映画の監督は、どちらかと言えばモッサリとやぼったい感じで（私自身はそういう質朴な風貌が好きだが）、こんな、俳優としてもりっぱに通用しそうなカッコいい人は初めてであった。これが〈第5世代〉なのだ、彼らの中国映画への登場もこのようにさっそうとしていたのだ、と思った。

対談に入る前に、中国映画についてほんの少しばかりの予備知識を持っていたら、陳凱歌監督と彼の作った映画『黄色い大地』の持つ意義が理解しやすいと思う。

リュミエール兄弟のシネマトグラフがパリで初公開されたのが1895年のことだが、早くもその翌年、上海の遊技場で〈西洋影戯〉が上映されている（ちなみに、エジソンのキネトスコープが初めて神戸で上映されたのもこの年である）。

中国人がつくった最初の映画は1905年の『定軍山』で、北京の写真師が京劇の立ち回りを撮影した。最初の劇映画『難夫難妻』は、もう少しおくられて1913年のことになる。親の都合から夫婦にさせられた男女の悲喜劇といった1時間ばかりの映画で、これを共同監督した張石川、鄭正秋が中国映画の監督の〈第1世代〉となる。2人は22年に明星影片公司を設立し、とくに張が監督した映画は150本に上ったという。

1930～40年代に登場した〈第2世代〉は、日本の侵略激化という苦難の時代にあって、中国映画史の最初の黄金時代を作る。たとえば――

蔡楚生の『漁光曲』(34)は、翌年のモスクワ映画祭で名誉賞を受賞、中国映画が初めて外国で評価された。呉永剛の『神女』(34)は、売春婦の悲劇を通して社会の矛盾を描いた傑作。アメリカで映画、演劇を学んだ孫瑜は、『大路』(34)などで芸術としての映画の確立に大きな功績を残した。異色の監督・馬徐維邦は、アメリカ映画『オペラの怪人』を下敷きにして『夜半歌声』(37)という怪奇・レジスタンス映画の傑作を作った。

〈第3世代〉は解放後に登場した人々。中でも謝晋は、『紅色娘子軍』(62)で第1回百花賞（一般大衆の投票で選ばれる映画賞）の作品賞、監督賞を、『舞台姊妹』(64)でイギリス映画学会年度賞を受賞、文革後も『天雲山物語』(81)、『戦場に捧げる花』(84)などの問題作、大作を発表し、中国映画随一の巨匠というべき存在だ。

ほかに『林商店』(58)の水華、『阿Q正伝』(82)の岑范、『駱駝の様子』(82)の凌子風、『上海にかかる橋』(83)の白沈など、この世代の人の作品は、日本にもかなり多く紹介されている。

1956年に北京電影学院（国立の映画大学）が設立され、その監督科を文革前に卒業した人たちが〈第4世代〉を形成する。『北京の思い出』(82)、マニラ国際映画祭グランプリ受賞）の呉貽弓、『人、中年に到る』(82)の孫羽、『郷音』(83)の胡炳榴などで、旧来のカラを破った彼らの作品は中国映画の歴史に新しい時代を呼び寄せた。

だが、早くもそのあとに〈第5世代〉の若者たちが登場し、ドラスチックな新風をまきおこす。彼らは少年期に文革を経験し、文革終結後に電影学院に入学した年代で、とくに82年卒業の陳凱歌と、その同期生である張軍釗、田壮壮、カメラの

張芸謀らの活躍が華々しい。

張軍釗と張芸謀のコンビによる『一個和八個』(84)は、残念ながらまだ見ていないが、抗日戦争中の八路軍内部の秘話という内容で、かなり物議をかもしたらしい。田壮壮の『猎場的扎撒』(84)は、モンゴル地方の狩猟民の生活を描いた作品。せりふやプロットなどのドラマ的な要素を全く無視した、ほとんど記録映画というべき作り方のため、意味がよくわからない個所がかなりあるが、その厳しい映像美は圧倒的というほかない。

陳凱歌監督の『黄色い大地』も、脚本家が書いたシナリオから母親の役をカットし、弟と黄河を書き加えて映像を重視したという。田壮壮ほど過激ではないが、わかりやすくていねいに物語を運んでゆく中国映画の伝統的な作り方からすれば、はるかに革命的である。

しかし、そのように中国映画がせりふに大きく依存してきたのには特殊な事情があると思う。

昨年、東京の近代美術館で上映された〈中国映画の回顧〉で私が強い感銘を受けたのは、1930年代以後の中国映画が反封建、反帝国主義の戦いのための武器となっていたという事実であった。

先に上げた『大路』では、日本軍の空襲で死んだはずの若者たちがラストシーンでムックリ起きあがり、その上を中国軍が通るであろう道路の建設に再び汗を流す。同じ孫瑜の『天明』(33)では、革命に身を投じるに至ったいなか娘が、こぶしを振りかざして「夜はいつ明けるのか!」と絶叫する。これも孫瑜の『小玩意』(33)では、農村でおもちゃを作っている女が、外国に留学に行く青年に向かって「私たちの工業は遅れているから、外国で学んだ知識で中国を救って頂戴」などと言う。青年の方も「国家と人民のために働くよ」と答える。せりふとしてはなんとも生硬で、しかもしばしば大きなアクションとともに語られるのだが、中国の映画作家たちはそのように直接的な方法で自らも絶叫せざるをえなかったのだ。

さらに彼ら〈第2世代〉の作家たちは、日本の

敗戦後の数年間に、中国映画の第2の黄金時代を築き上げる。沈浮の『家々の灯』(47)、費穆の『小城之春』(48)、鄭君里の『からすとすずめ』(49)、石揮の『我這一輩子』(50)などなど、人間と社会を見る目の確かさ、それを映像に表現する手法の豊かさは、りっぱに同時代の世界的水準をゆくものだと思う。

その中国映画が、1952年に始まる国有化によって、すっかり画一的なものになってしまう。主人公は労働者、兵士、農民ばかりで、それも肯定的に描くことしか許されない。〈中国映画の回顧〉上映のときに来日した桑弧監督(第3世代に属する人、『太太万歳』(47)など)がこんな話をしてくれた。

「文革中は英雄ばかりが必要とされ、俳優も胸囲や身長で選び、悪役を演じる俳優などは養成されなかった。だから52年の『南征北戦』を再映画化したとき、どの兵隊も同じようにりっぱな体格になってしまった。前作にはまだユーモアがありいろんなタイプの俳優が出ていたのだが……。54年の『渡江偵察記』もやはり文革中に再映画化されたが、他の俳優はぜんぶ入れ換わったのに、悪役だけが続けて出ることができた」

桑弧監督は喜劇を得意とする人だから、こんな皮肉な話をいたずらっぽい表情で語ってくれたものだが、反右派闘争で批判されたすぐれた監督や俳優が、文革で迫害され死んでしまったのは、まさに痛恨の極みといわねばならない。

中国映画はいま、16の撮影所で年に約140本作られているが、そのうち120本がもう第4、第5世代の監督たちによるものだという。

「しかし彼らは突然出現したのではなく、長い伝統の中から生まれてきたのだ」と、桑弧監督といっしょに来日した羅芸軍・中国電影評論学会副会長は語っていたが、その言葉の重さは、中国映画の苦難の歴史を抜きにしては理解されないだろう。