

「底が突き抜けた」時代の歩き方 323

ステレオタイプの反日映画ではみえてこない衝撃が露出されていく

ー映画『鬼が来た！』

映画が『鬼が来た！』を観た感想を問われて、容易に言葉が押しだされてこないとすれば、それはこの映画が我々の見知っている反日映画の類型にけっして収まらない問題を突き迫っていることに気づくからだ。だからこの映画について一言で面白かったとも、面白くなかったともいえなかったり、あるいは日本軍が村人たち全員を虐殺するシーンについて何て非道いんだと心の中で思ったり、同じ日本人であることに居たたまれなさを感じたとしても、この映画は一言で語ることでできない衝撃を噴出させているし、我々のほうもこの映画について語ることでできる言葉をすぐには持っていないことをどこかで感じ取っている。映画はステレオタイプの反日映画の枠組みを超えている度合いだけ、ステレオタイプに語りだそうとする我々の枠組みをも超えているのだ。

この映画について能天気語り出す言葉の分量よりも、無言を呑み込まざるをえない分量のほうがはるかに大きいことをたとえ感じ取っていたとしても、いうまでもなくただそこで佇んでいるだけではその無言の内容は一向に明らかになってこないし、したがってその映画が押し出されてくる表現の場所もみえてこない。つまり、映画は観たかもしれないけれども、映画の中に入っていくことはできない。映画に出会えないのだ。映画に本当に会うためには、『鬼が来た！』が従来の映画の枠組みから超出したように、我々もまた従来の我々の枠組みから超出しなくてはならない。もちろん、この映画に難解さはほとんど見当たらず、ブラックユーモアの可笑しさが底流しているので、従来の我々の枠組みに即して切り取れなくはないが、ザルで水を掬っているに等しく、映画に向き合ったとか、掴んだという手応えは遂に得られないだろう。我々は映画を観るけれども、映画のほうも我々を観ているのである。

この『鬼が来た！』がどれほど従来の反日映画から逸脱しているか、それを確かめるために、『汚い言葉を吐きながら中国人に軍刀を振り回す日本兵、これに猛然と立ち向かう勇気ある中国人の主人公』という中国で戦後多く作られている典型的な反日映画をみておく必要があるだろう。ジャーナリストの押田明子が『SAPIO』（02・5・8）の中で、『ステレオタイプの反日映画に描かれる日本人像を検証』しているので、彼女に案内してもらおう。《中国では日中戦争を題材にした映画やテレビドラマが無数に製作され、「抗日映画」などと呼ばれている。その歴史は実に1932年ごろまでさかのぼる。32年の上海事変の直後、『十九路軍抗日戦史』という記録映画が作られ、『共赴国難』（32年、孫瑜・史東山ほか監督）でも抗日闘争の様子が描かれた。その後も30年代

は有名な女優元玲玉主演の『小玩意（邦題おもちゃ、以下同）』（33年、孫瑜監督）、『大路（大いなる路）』（34年、孫瑜監督）など挙げればきりが無いほど製作されている。戦勝後は大河ドラマ的映画『一江春水向東流（春の河、東へ流る）』（47年、蔡楚生・鄭君監督）がヒットした。これは抗日戦争と、抗日戦争後の国民党の政権下で翻弄される夫婦の悲劇を描いた作品で、日本人ファンも多いようだ。

共産党政権が成立してからは、プロパガンダ映画として製作されるようになった。それからは極めて政治的な意図の強い映画が作られ続けた。『小兵張嘎』（63年、崔嵬ほか監督）、『地道戦』（65年）は愛国教育映画として使われ、ほとんどの中国人が見ている。70年代は文革のため、一時期映画製作もストップしたが、四人組の逮捕後、共産党の抗日を描いた『大河奔流』（78年、謝鉄驪監督）が作られた。

80年代以降は抗日ゲリラや共産党軍の活躍を描くいわゆる抗日映画だけでなく、もっと幅広い反日映画が作られ、90年代後半になっても『南京1937（南京大虐殺）』（95年、呉子牛監督）、『敵後武工隊』（95年、雷献禾・康寧監督）、『七・七事変』（95年、李前寛・蕭桂雲監督）、『白山黒水』（97年、張夷非監督）、『黄河絶恋』（98年、馮小寧監督）などといった作品が作られている。

このような抗日映画は、だいたい共通するシーンが出てくる。まず、日本軍による村人全員皆殺し。この殺戮シーンは延々と続き、撃たれる人々の身体の動きがスローモーションで映し出され、死体のアップが続く。次に女性や子どもに対する暴行。ゲリラに対する目を背けたくるような拷問。古い作品には見られなかったが、最近はレイプシーンも多い。登場する中国人たちは二言目には「日本鬼子め！」と叫ぶ。「鬼子」は日中戦争中に、中国人が日本人を呼んだ蔑称である。日本の「鬼畜米英」の「鬼畜」に相当する言葉だと思っていただければわかりやすい。そんな作品を「愛国教育」と称して、学校や地域などで子どもに見せているのだから、影響ははかりしれない。

また、テレビでも抗日ドラマは日常的に放映されている。

一つ例を紹介しよう。1931年の満州事変（中国ではよく9・18事変と呼ばれる）70周年を意識して、2001年に作られたと思われる『東北抗連』（孫波・単連全ほか演出）にはさまざまなタイプの日本兵が出てくるのだ。映画では日本兵の表現には厳しい規制があって、驚くほどステレオタイプ化された日本兵しか出てこないが、このドラマでは品位あふれる日本人司令官や、恋人に似た中国人女性をレイプした上官を射殺する若い日本兵士などが登場する。ドラマのほうが規制がゆるいようである。

ただ、もちろんおきまりのシーンもある。東北地方が舞台なので、1932年の撫順の平頂山の大虐殺が出てくる。レイプもあるし、拷問シーンもとても長い。また、抗日の英雄がテーマではあるが、それに農村で戦争に巻き込まれる若い男女の悲劇が絡んでいて、メロドラマとしてもよくできていている。中国の愛国教育には「反封建」というテーマもあるので、「封建時代」つまり共産党による建国の前の時代）の女性がいかに不幸だったかを強調する傾向がある。この映画でもヒロインはこれでもかと不幸に見舞

われる。そのうち抗日の指導者と出会い、最後は立派な女性黨員になるというお決まりのパターンだが、大部分は日本の昼メロファンでも引き込まれそうな展開である。紋切り型のプロパガンダ映画より、幅広い層に受け入れられる作りになっている。》

中国の抗日映画やドラマによくみられる傾向として日本女性の美化についても取り上げられており、《明らかに日本を悪者に行っている抗日映画であっても、このように日本女性を登場させておけば、「日本がすべて悪いといっているのではない」というエクスキューズが成り立つというわけだ。それと同時に、日本女性をも苦しめた軍国主義・封建主義がいかに悪いかも強調できる。うまいやり方を考え出したものである。》

2000年以降はどうであろうか。馮小寧監督の『黄河絶恋』に続く「戦争三部作」の最後を飾る作品『紫日』は01年に中国で公開され、主人公の日本人少女を北京電影学院に留学中の当時19歳の日本人女性が演じているが、終戦直後に彼女は日本兵に銃殺されるストーリーである。《この映画は、いわゆる抗日映画とはちょっと違うが、南京大虐殺記念館でも上映会が行なわれており、れっきとした反日映画である。が、主人公をかわいい日本人女性が演じたり、ミニスカートのロシア人女性が出てきたりと、一見青春映画的に作られているのだ。このように反日的な意図で作られる中国映画も実に多様化してきている。》

抗日映画が中国国内だけでなく、ハリウッドにも進出している映画として、米中合作のハリウッド映画『Pavillion of Women』（01年、厳浩監督、日本未公開）があり、『庭院里的女人』のタイトルで01年に中国で全国上映され、マスコミも大々的に取り上げた。原作は『大地』のパール・バックの小説であり、主演・プロデュースを務めた羅燕は上海出身の女性で、87年に留学で渡米して以来、アメリカで活動し、この映画は中国人単独によるハリウッド初のメジャー映画といわれている。

《中国江南の名家・呉家の呉夫人は、夫のために若い第二夫人を迎える。それと前後して息子にアメリカ人の家庭教師を雇うが、彼と恋に落ちる。家庭教師役は『イングリッシュ・ペイシエント』のウィレム・デフォー。

終盤で日本軍による攻撃が始まり、ここでも虐殺やレイプのシーンが出てくる。その戦乱のさなか、アメリカ人の恋人は、呉夫人を救おうとして犠牲になってしまう。

ここまではサービスが過ぎるとはいえ、ハリウッドの東洋趣味映画で片づけられる範囲である。しかし、私が目を疑ったのはラストだ。物語の途中で、呉夫人のもとを去った息子と、その恋人となった第二夫人が、真新しい共産党の制服を着て、戻ってくるのである。

それにしてもハリウッドがなぜこんな映画を作ったのか理解に苦しむ。ハリウッドのユニバーサルはこの映画に1000万ドル出資したそうだが、これでは抗日映画はアメリカに輸出されたようなものである。》

さて、以上の案内から当初の抗日闘争として描かれてきた反日映画が共産党政権の成立後、現政権を美化し維持する愛国教育的なプロパガンダ映画として製作されていった

ことがおよそわかる。反日映画の中では日本軍は中国人を拷問したり、虐殺するためだけにしか登場する役割を与えられておらず、したがって抗日ゲリラや共産党軍の活躍もそんな「日本鬼子」の中国人に対する残虐行為に勇敢に立ち向かう役割を大きく与えられて登場することになる。というより、抗日ゲリラや共産党軍を立派に描くために、「日本鬼子」を実際以上にひどく描かざるをえなくなっているのだ。共産党政権の`よかった`点を際立たせるためには、日本軍の`悪かった`点をデフォルメしなければならないのである。そんな国策映画から自由な場所で製作されたのが、『鬼子来了（鬼が来た！）』なのだ。

この『鬼が来た！』については、『これは政治的な意図で作られたプロパガンダ映画とはいえない。抗日ゲリラや共産党軍もほとんど出てこない。』が、しかし、日本兵の花屋がマー・ターサンを斬首するシーンについて『これほど恐ろしい首切りシーンは今まで見たことがない。今までの紋切り型演出のほうがはるかにましだった。残虐だとか、不快だとか、そういうレベルの問題ではない。カメラはぐるぐると回って、地面に落ちた首が最後に見たであろう風景を映し出す。私はこの映像に日本兵に首を切られた人の怨念を見た。「おまえに首を切られることが分かるか、首を切られた人間に何が見えるかわかるか」と面と向かって問われた気がしたのだ。政治的な宣伝とは無関係の、これはまさに殺された人々の怨念の映画なのだ。

姜文は「自分は日本兵には興味はない、ただ極限状態におかれた人間に興味がある」と語っているが、結果として彼が描き出したのは怨念ではなかったか。これがカンヌで賞を取り、旧日本軍の悪行と中国人の恨みを世界に発信することになるとは……。下手なプロパガンダ映画よりよほど効果のある、「鬼子映画」が誕生してしまった。》

この映画は、『日本兵を人間味にあふれて描いている』という理由から中国国内での上映を許可されていないが、『それにしても、これほどの宣伝映画を認めないとは、中国映画局も愚かである。『鬼子来了』の戦慄のラストシーンは、日本人にとって負の遺産となるはずである。優れた映画だからこそ、余計にそういえる。これは中国での抗日映画やドラマの氾濫に、何の対策も講じなかった日本に対する高すぎるツケといえよう。』

現在の中国の共産党政権の賛美にけっしてつながらないところで日本兵の数々の残虐な蛮行を取り上げるとすれば、そこに底流しているのは一体何であるのか。彼女は「怨念」しかないではないかといっているのだ。旧日本軍の悪行に対する中国人の恨みだけが支配層のプロパガンダにかかわらず、中国人の民衆の奥深いところに蟠っているということである。監督の姜文はこの中国人の「怨念」を真正面に据えて、旧日本軍の悪行を描写したが故に、映画は紋切り型の反日映画の水準をはるかに超えて、逆に旧日本軍の蛮行を際立たせる恰好の宣伝映画になってしまったと彼女は説いているのだ。このような見方は他にもみられる。映画評論家の佐藤忠男も『キネマ旬報』（02年4月下旬号）で、この映画は『画期的な意味を持つことになるかもしれない』として次のように述べる。

《たんに香川照之をはじめ日本人の俳優が多数参加して日本人を正確に表現しているというだけでなく、日本の映画人ならたとえ自己批判精神の旺盛な人々でもなかなかこうは描けないというところまで、日中戦争当時の日本の軍人の卑劣さ、醜さ、恰好悪さを強烈に描き込んでいるからである。それはたんに不自然さがあまりないとか、日本人について外国人がもつおきまりのイメージの型におさまってはいないという範囲を超えて、日本人に対する強烈な憎しみを体験した民族にしか描けない日本人像、つまり日本人には描けない日本人が描けていて、それが強固なリアリティを持っているということである。もちろん、ただ凶暴で傲慢なだけの日本軍人なら、^{チャン・イーモウ}張芸謀の「紅いコーリャン」ですでに描けていたし、他にもアジア諸国の映画に多くの例がある。しかしこの「鬼が来た！」ほど、傲慢さと卑屈さ、気弱さと威丈高さが、一種の人の好きまで含めて鮮やかに明確に表現された作品はかつてなかったのではないか。これまでは外国映画に出てくる日本人は不愉快ではあってもまあ彼らの側の理解不足は止むを得ないと苦笑して見逃してすますことができたが、ここに至ってとうとう、劇的な作為はあっても嘘とは云えない醜い日本人に真っ向から対面させられることになったのである。映画というものは悪人でさえ魅力的に恰好よく描いてしまう本能を持っているが、外国人についてはその本能が機能しないために変なガイジンになってしまう。この映画はその限界を超えているだけでなく、人間が悪を行うときのぶざまさというものを納得のゆく現実性をもって描いている。》

ここでの「日本人に対する強烈な憎しみを体験した民族にしか描けない日本人像、つまり日本人には描けない日本人が描けていて、それが強固なリアリティを持っている」という指摘は、先の日本軍の蛮行に対する中国人の怨念を描きだしたという指摘と重なっているが、佐藤忠男の指摘は、その描かれた「日本人像」が「人間が悪を行うときのぶざまさというものを納得のゆく現実性をもって描いている」ところにまで降りていって把握しようとする。それは、《たんに日本人にとって滅多にない背筋が寒くなるような反省の機会であったというにとどまらず、映画による悪の表現という普遍的な作品評価の点からしても画期的な意味を持っていると思う》と後に書かれている観点ともつながっている。

押田明子の文章の中での「自分は日本兵には興味はない、ただ極限状態に置かれた人間に興味がある」という姜文の言葉を、日本兵の悪のみを描くつもりはない、日本兵の悪の中に「極限状態に置かれた人間」がどうしても手を染めてしまう悪を描きたい、というように解すると、あくまでも日中戦争を舞台にしているから、いきなり戦争という殺すか殺されるかの極限状態に置かれた日本兵の中にそのような人間の姿を覗き込もうとしているだけで、舞台が変わるなら日本兵の代わりに中国兵でも構わないという任意性がそこに読み取れる。日本兵を通して「極限状態に置かれた人間」を描き出そうとする映画の意図が中国人の憎悪や怨念を少しでも上回っていくなら、佐藤忠男もいうように、《国際化されてゆく映画のあるべきひとつの形を鮮やかに示した傑作》として、《こ

ここに描かれた苦い真実は世界のどこでも見る者の心をえぐるだろう》。

中国に「反日映画」が存在するように、韓国にも『反共映画』が存在していた。朝鮮半島における従来の教育は南北共に各自の政権（体制）を正当化するものであり、南ではつい最近まで北を理解しようとする行為は「反逆」に等しいものとみなされ、南の人々は徹底した「反共教育」によって北の人々を「赤鬼」のように想像してきた。したがって、南北問題を扱ってきた従来の韓国映画のほとんどが「反共映画」であり、そこで「北がいかに悪く、南にいるのがいかに幸せなのか」という点が強調されてきた。しかし、『シュリ』や『JSA』によって南北問題を扱った韓国映画のなかで漸く北の兵士たちも「赤鬼」ではなく、自分たち南の人々と全く変わらない等身大の人間として登場するようになった。このことは、韓国映画が統一の実現というアピールの観念性から、分断の現実を直視していく具体性への方向転換とも軌を一にしている。

中国映画『鬼が来た！』もまた、韓国映画における「反共映画」の流れの中の『シュリ』や『JSA』と同じ位置を、「反日映画」の流れの中で漸く占めるようになったとみるべきかもしれない。もちろん、金大中大統領の太陽政策の下、『シュリ』も『JSA』も国内上映で大ヒットの盛況であったのに対し、『鬼が来た！』のほうは国内上映の目途は立っていないという落差が大きく浮かび上がっている。先述の押田明子によれば、中国人の怨念が描きだされることによって旧日本軍の悪行が深刻に浮き彫りにされるという真っ正面からの「鬼子映画」を誕生させた《功績により、勲章をもらってもいいぐらいだが、中国国内では奇妙なことが起こっている。実はこの映画は中国映画局の審査に通っていない。日本兵を人間味にあふれて描いているというのがその理由のようだが、修正を命じられていたにもかかわらず、姜文はそれに一切応じず、フランス人である妻の私的なルートを通じて、この映画をカンヌに出品してしまった。これにより、中国国内でのこの映画の生命は絶たれたも同然だ。姜文は賞さえとれば何とかかなと思っていたのかもしれないが、その見通しは甘かったようだ。ただ、これは中国人がだれもこの映画を見ないということではない。すでにビデオ CD は出回っている。》

中国政府がこの映画に修正を命じた理由については、宮台真司が『ダ・ヴィンチ』（02・6）の連載の中で別の観点を提出している。主人公マー・ターサン（マー・ターサン）の家に日本兵と通訳が入った二つの麻袋を放り込んだ「謎の男」は、《戦中世代以上の日本人が見ればすぐに分かるように、八路軍の兵士なの》であり、《だからこそ中国政府は、中国国内公開に際し、チアン・ウェン監督に再編集を要求した。それを無視してカンヌ国際映画祭に出品し》て、《グランプリを獲得したにもかかわらず、アジア各国の映画関係者たちに大きな反発を引き起こした。「弱者たる民衆が、不屈の意志で権力者に立ち向かう」という従来の図式からは程遠い民衆の描かれ方に、不満が集中したのだ。》

押田明子は「鬼子映画」としての「これほどの宣伝映画を認めないとは、中国映画局も愚かである」というが、中国政府は彼女以上に考えを巡らせ、この映画の危険性を察知して「再編集を要求した」ことが浮かびあがってくる。「日本兵を人間味にあふれて

描いている」ことや、また農家に日本兵の入った麻袋を投げ込んだのが「八路軍の兵士」であると容易に推測されることや、更に『『弱者たる民衆が、不屈の意志で権力者に立ち向かう』という従来の図式からは程遠い民衆の描かれ方』を理由に、中国政府がクレームをつけたとしても、おそらく中国政府がこの映画を認めなかったのは、宮台真司がいうように《「民衆が立ち向かえば、悪い権力は倒れる」といった単純なメッセージ》を徹底的に否定して、《現在を生きる私たちに必要不可欠な、相当程度「複雑なメッセージ」》を投げかけてくる、その所在が把握できなかったからであろうと思われる。

要するに、中国政府は日本軍によって村民のほとんどが大虐殺されるという恰好の反日映画のパターンを踏襲しているようにみえるにもかかわらず、ある点に引っかかりを覚えた。その引っかかりを根底に据えて映画全体を見直していくと、点での引っかかりは映画全体にまで拡張されることに気づいた筈である。「日本兵を人間味にあふれて描いている」という理由も、そんな日本兵による村民大虐殺のシーンの前では取るに足らないと考えられるし、村民たちがすくくと立ち上がるという光景が皆無な点についても、民衆の弱さを克服する今後の課題として受けとめられなくはない。では、麻袋を投げ込む「謎の男」が「八路軍の兵士」であるらしいことが、中国政府にとって最大の問題なのか。宮台真司もみるように、たぶんそうなのであろう。だが彼も「八路軍の兵士」であることが、どうして中国政府にとって問題なのかについては踏み入っていない

《「謎の男」が八路軍であることが分からなくても、十分に有効なメッセージを享受できる》と彼はいうが、確かに海外では八路軍のことなど念頭に置かないだろうし、日中の戦後世代の大半にももはや八路軍などわからなくなっているだろうけれども、中国政府はたぶんその点を許すことはできなかったし、姜文のほうもそこは妥協できなかった。日本兵の入った麻袋を投げ込むシーンを修正すれば、この映画は成り立たなくなるからだ。しかし、中国政府はこの映画を別の映画にしたかったのだ。宮台真司は《観終わったあとに残る複雑な感情——南京大虐殺を批判されるのとは違った意味での居心地の悪さ——について、議論したい人たちが徹底して議論できるように構成されている。私たち日本人は随分と水をあけられたものだ。》と締め括る。だが忘れてはならないのは、この映画は中国映画という事実である。中国国内での上映禁止という中国政府にとっての禁忌に突き入る問題をこの映画が胚胎していることを抜きに、日本人が日本軍のリアルな大虐殺に対する「複雑な感情」にとどまろうとすることは、やはりこの映画に部分として対処しようとするものでしかない。たぶん、「複雑な感情」は中国政府や中国人観客も味わっている筈であり、それらのさまざまな「複雑な感情」を分け入らなくては、我々日本人は生身の中国人に近づくことはできないにちがいない。

2002年8月25日記