

## 虚構の中の魯迅像

日中の映画作品及び脚本を手がかりに

阿部範之

はじめに

「中国近代文学の父」とも称される魯迅は、中国国内外を問わず、多くの読者を集めるとともに、その文学ならびに思想について様々な角度から研究、議論が進められてきた。しかしその一方、毛沢東による魯迅評価に代表されるように、彼の作品及びその生涯に関して政治的意味づけが過度になされたことが、今日に至るまで魯迅理解に少なからず影を落としてきた面は否定できない。少なくとも他の作家には類を見ない形で、偉大な革命家としてのイメージが、魯迅について繰り返し結ばれてきたことは確かであろう。そして本論で取り上げる映画メディアの中の魯迅像は、そのことを如実に示すものである。

魯迅は脚本執筆など直接映画製作に携わったことはなく、日本の映画研究者岩崎昶の「宣伝煽動手段としての映画」<sup>①</sup>を翻訳したことを除けば、映画に対する態度や見方において同時代の知識人の中で突出した印象は得られない<sup>②</sup>。またフィルム原作者としても、一般的な劇映画の題材となるべき分量の小説をほとんど残していないためか、彼の作品を原作として掲げたフィルムは、現在、大陸と香港で劇映画六本、戯曲映画が二本確認できるのみである<sup>③</sup>。ただし映画との関係において、魯迅が中国の他の文学者と比べて注目すべきなのは、彼の生涯または半生を題材とする記録映画及び劇映画が複数製作されている点である。これは中国文芸界における魯迅の存在感の大きさを示すとともに、文学者魯迅と本来無関係なはずのメディアも参

与する形で、彼のイメージが作り上げられてきたことを物語っている。

本稿では、映画の中の魯迅像、及びそこに映し出される魯迅親について検討を進めていく。全て魯迅の死後に作られたこれらのフィルム<sup>3</sup>が魯迅についてどのような映像を生み出してきたかに注目しながら、最終的には視野を外国のフィルムにも広げた上で、魯迅イメージの今日的な可能性について言及したい。

## 一 劇映画と魯迅原作との乖離

これまで魯迅と映画との関係について論じた文章では、彼の小説を原作とする劇映画を巡って、原作に忠実であるか、または原作の精神を十分に伝えているかを吟味する姿勢のものが多く見受けられた<sup>4</sup>。それに対し、香港の映画研究者黄淑嫻の「香港・中国における魯迅小説の映画化」は、映画の自立性を重んじる立場から各作品の特徴や問題点について分析を施しており、新たな成果と言える。この論文は初めに魯迅と映画の具体的な接点について触れた上で、大陸で製作された『祝福』（桑弧監督、一九五六年）、『葉』（呂紹連監督、一九八一年）、『傷逝』（水華監督、一九八一年）、『阿Q正伝』（岑範監督、一九八一年）、及び香港で撮られた『阿Q正伝』（袁仰安監督、一

九五七年）、そして大陸と香港合作による『鑄劍』（張華勳監督、一九九四年）という六本の劇映画を中心に検討を行っているが、最後に記した二作品はこれまであまり言及されてこなかったもので特に参照に値する。

まず『阿Q正伝』（一九五七）であるが、黄はこの作品が香港長城電影製片有限公司の社長自ら監督に当たったものであることを示し、阿Qと呉媽の間に愛情があったように感じさせる編集のあり方などを根拠に、「商業的システムの下で、常に娛樂性を重視」するとともに「芸術も考慮」するという香港の製作傾向が反映されていると指摘する<sup>5</sup>。次に『鑄劍』については、「監督は大陸の張華勳であるが、映画全体には、香港の監督徐克（ツイ・ハーク）の強烈な作風が漂っている」とし、フィルムと原作との間でストーリーや登場人物の設定などに違いが多く存在することを黄淑嫻は強調する。例えば「小説と古典のテキストでは、黒い男あるいは剣客はどちらも比較的『リアリティーのない』人物である」が、フィルムでは彼の詳しい来歴が示されている。黒い男即ち宴之赦は「もともと鑄劍場の責任者であり」、王に命じられるがまま鑄劍場の人々を惨殺した後、「自らを放逐」したが、再び町に帰ってきたという設定になっており、原作では明確に語られない要素、即ち黒い男が「眉間尺の仇討ちを手伝う具体的な理由」が観客に伝えられる

ことになる。このフィルムに対しては完成後、「全編を通じ、構想から人物、物語、場面など全てにおいて、まじめなものが少しもない」、「もとよりこの作品は一冊の名作小説を冒瀆するものであるが、それ以前に根本的に映画そのものを冒瀆するものである」といった批判も寄せられたが、その是非は別にしておいて確認しておきたいのは、原作通りに物語が進行することなく、自由な解釈が盛り込まれているという、小説の映像化においてはごく一般的に見られる傾向が、魯迅の作品を原作とした場合でも同様に指摘できる点である。

しかし原作と相違が見られるのは、上記の二本だけに限らない。大陸で製作されたものもまた、原作に対して映画独自の解釈を加え、意匠を凝らしている。まず中華人民共和国における初のカラー劇映画作品でもある『祝福』について見ていきたい。脚本を担当した夏衍は、この作品は「魯迅先生逝去二〇周年を記念する日に上映されるべきもの」であり、「この改編の任務を受け入れたのは、それが厳肅な政治任務であるとみなしたからである」と述べている。このように『祝福』は当初から大がかりに製作準備が進められたと言えるが、しかしそのことから、原作が忠実に再現されたと見てはならない。例えば原作では語り手となる登場人物が存在し、彼の視点から祥林嫂の物語が回想形式で展開していくのだが、フィルムの場合、物語は基

本的に時系列に沿って進むほか、語り手にあたる登場人物も除かれていた。だがその一方、物語の冒頭と末尾にはナレーションが入り、作品全体を見下ろすメタ的な視点から物語に説明や批評を加えている。結末部分を例にとれば、寒風が吹き荒む中、カメラに向かって「人間が死んだ後で、魂というものはあるのか」と語りかけた祥林嫂は路上に倒れ、起き上がることはない。こうした映像を最後にフィルムが終わろうとする時、次のような語りが観客の耳に聞こえてくる。「これは四十数年前の事である。そう、過ぎ去った時代の事である。喜ぶべきことに、このような時代はついに過去のものとなった。再び戻ることはなくなったのだ。」作品を締めくくるこの最後の言葉は、当然原作には存在せず、また魯迅の執筆当時の思いを代弁するのとも異なる、あくまで製作当時のイデオロギーに支配された立場から発せられたものである。

それでは『祝福』から約四半世紀の後、魯迅生誕一〇〇周年を記念し、それぞれ長春、北京、上海の各撮影所が製作した『葉』、『傷逝』、『阿Q正伝』はどうであろうか。まず当時に珍しくなったモノクロフィルムの使用が目を引く『葉』であるが、革命家とその母の物語が大きく膨らまされ、観客にとって感情移入の主たる対象としての位置を占めている点など、原作の単なる映像化とは言い難い内容となっている。一方『傷逝』

は、「傷痕映画」<sup>⑩</sup>を中心に中国映画界で流行していたいわゆる「時空交錯形式」<sup>⑪</sup>の積極的な採用によって、(当時の基準に即した)「現代風」の装いをまともっている。だが黄淑嫻も「失敗作」<sup>⑫</sup>と断じているように、それによって作品が有意義なものになったわけではない。物語は、主人公の青年がかつての恋人の死を乗り越え、悔恨の果てに前へ進む希望を見出すなど、原作以上に美化された姿で終わりを迎えるのだが、それを演じる当時五〇歳近いベテラン俳優王心剛の、「傷痕映画」にも通じるウエットで過剰な演技は、観客の感情移入を難しくさせるとともに、原作との距離をより一層大きなものにしていく。

それに対し『阿Q正伝』(一九八一)は、冒頭に魯迅らしき作家が語り手のようにして登場する点で、原作の忠実な再現とは異なる映画モデルを志向した上記の二作品とはやや装いを異にする。このシークエンス以降、彼が再び画面に登場することはないが、彼とおぼしき声は作品中、観客に向けて原作の地の文を断片的に聞かせることになる。原作者の存在を強く意識させるこうした演出は、このフィルムが魯迅の描いた世界を丹念に写し取っているかのように観客に思い込ませる効果を少なからず持つだろう。しかし実際にはこのフィルムにも原作との相違は確かに存在する。ここでは代表的な例として最後のシークエンスを取り上げる。阿Q(阿桂)の死後、酒屋でみなが彼の

処刑についていろいろと揶揄する中で、一人小Dのみが阿Qを擁護する発言をすることも原作にはないものだが、さらにフィルムは次のようなナレーションによって、作品を締めくくることになる。「阿桂は死んだ。独り身だったが、尼さんが言ったように跡とりなしではなかった。なぜなら考証学者たちの考証に基づくならば、阿桂には受け継ぐ者たちがいたからだ。しかもその後継者たちの数は非常に多く、今に至るまでずっと絶えることがない……」小Dを阿Qの後継者と位置づけ、両者をプロレタリア階級の先駆とでも言いたげなこの概括は、当然原作には存在しない。それについて脚本の陳白塵は、「寄『戯』週刊編者信」と『阿Q正伝』的成因」という魯迅の二つの文章を根拠にこうしたラストを用意したと述べている<sup>⑬</sup>。しかし前者の「(小Dは(引用者注)大きくなれば、阿Qと同じようになるでしょう」<sup>⑭</sup>と後者の「民国元年はすでに過ぎ去って、そのひそみにならうこともかなわないが、今後もし改革があれば、またぞろ、阿Qのような革命党が出現するにちがいない。私も人々の言うように、過去のある一時期を書いたにすぎないことを願ってはいるが、私が見たものは、現代の前身などではなく、現代以後、ひょっとしたら二、三十年先の姿かもしれない。それが心配だ」<sup>⑮</sup>という魯迅の文章を以って、フィルムのラストを魯迅の真意を汲み取ったものと自任するのは全く筋違いでは

ないか。フィルム冒頭の演出によって、あたかも「魯迅」自身による声かのごとく装われているが、最後の言葉は魯迅自身の思いを代弁したものとはい難い。これはまさに、体制迎合的な魯迅イメージを求める作り手の立場から発せられたモノローグにはかならない。

こうして振り返ってみれば、映画界において魯迅は、記念の対象となる偉大な作家として扱われてきた一方で、原作を改編することが憚られることはなかった。映像化に際しては、それぞれの時代の作品傾向に即して劇映画としての体裁を整えることが、小説の内容を忠実に再現することよりも優先されたのだ。これまでの魯迅原作の劇映画は、魯迅という作家の価値を有意義に活用したというよりも、魯迅イメージを政治的乃至商業的に都合よく利用し、時にそれを歪める作用も果たしてきたと言わなければならない。

## 二 記録映画の中の魯迅

前節では魯迅作品を原作とする劇映画作品について検討したが、しかし製作者が主観的な解釈を加えようという点では、実のところ劇映画も記録映画も本質的な違いはない。確かに記録映画では事実を無視することは極力避けられるのが一般的では

あるが、人の手が介在する以上、偏りなく真実を再現するものとはなり得ない。これから取り上げる二作品は、そのように作り手の意図が明白に表れた記録映画の典型例とも言えよう。

『魯迅伝』（王相武監督、一九八一年）は、魯迅生誕一〇〇周年を記念した記録映画である。本作を製作した中央新聞記録電影片製片廠で監督や編集を務めてきた高維進によると、彼女と監督兼脚本の王相武は、約三ヵ月をかけて調査を重ね、著作や評論などを読み返しながら「魯迅の生涯、また中国文壇及び中国革命における彼の地位やその果たした役割を紹介しながら、『四人組』によって歪曲された魯迅のイメージを本来の姿に戻すことで、観客、特に多くの若者が魯迅について正確な認識を得られるようにする」ことを意識して製作を進めたという<sup>16</sup>。しかしこの『魯迅伝』には、「伝記映画であるが、魯迅の動く形象はない」<sup>17</sup>。生前の魯迅を映した映像は存在しないのだ。小説の紹介に際し紹劇の「阿Q正伝」や「女吊」、越劇の「祥林嫂」の映像を挿入する計画も、作品全体のスタイルの統一を図るため取りやめとなり、彼女自身も述べているように、映像面で「人をひきつける力が弱くなってしまった」<sup>18</sup>ことは否定できない。高は「魯迅の写真、絵画、及び魯迅の事績についての説明を通して、またその他の人物の活動によって魯迅を浮き立たせたり、引き立たせたりしながら観客の連想を引き起こす

ことで、観客の心の中に一人の偉大な文学者、偉大な思想家、偉大な革命家としての魯迅のイメージが立ち上がってくる」<sup>19</sup>と述べているが、そのこと自体がまさに、観客が説明的な映像と音声を一方的に与えられる受身の存在にすぎないことを裏付けていよう。

他方、二〇世紀末に撮られた『魯迅之路』（余紀監督、一九九九年）では、前節で取り上げた『祝福』、『傷逝』などのフィルムが引用されている点が『魯迅伝』との違いとしては目立つ。ただ、そのことによって作品の価値が大幅に高められたわけでもない。この作品もまた生きた魯迅の映像を欠いており、基本は彼の生涯を写真や原稿などといった素材をもとに再構成したものに過ぎず、やはり『魯迅伝』同様、或いはそれ以上に政治イデオロギーに支配された言説や演出が目につく。例えば作品の冒頭、魯迅の詩「自題小像」<sup>20</sup>を歌詞とする歌が中国の自然や史跡のバックに流れるのだが、それから魯迅とは直接関係のないニュースフィルムなどともに清末からの中国史が語られ、そして革命に立ち上がる群衆のイメージ映像の後、歌の終わりに二分ほどしてようやく、魯迅の写真、続いて銅像が映し出され、「新文化運動の主宰、旗手」として魯迅の名が厳かに謳われる。このように政治的なイメージをもとに魯迅の偉大さが強調される一方、彼の文学性及びプライベートな部分への言及

は限定的で、魯迅を多角的に理解するための手がかりが十分用意されているとは言い難い。

ただし、一面的な魯迅観を押し付けようとするこうした記録映画にも、強い印象を残すニュースフィルムがいくつか最後に挿入されている。それは魯迅の死を伝えるものである。おそらくソースを同じくするその映像<sup>21</sup>は、採られた部分や長さにも多少の違いがあるものの、前述の記録映画双方に含まれている。

ここでは『魯迅之路』を例に紹介しよう。臨終の時刻を伝え、魯迅の死を語るナレーションの中、死後間もないと思われる顔を映した写真、彼の死を伝える新聞記事などが画面に現れた後、遺影や花などが飾られた、おそらく葬式会場と思われる場所に安置された彼の遺体が映される。『魯迅之路』ではそれから、彼の死を悼む人々や葬列、棺などの映像が流れ、周恩来から江沢民、李鵬といった共産党指導者の魯迅への敬意や評価などに言及して作品は幕を下ろす。フィルムの中で繰り返し強調されるイデオロギー的解釈は、魯迅を政治的に利用しようとする意図を強く感じさせるものであるが、それはまさに彼の生を過去のものとして捉え、その意義を単純化するものにはかならない。しかし魯迅の思想や文学に肉薄することなく、彼の生涯をイデオロギー的言説で覆いつくそうとする映像の中で、唯一静かに眠る魯迅の姿だけは、現実感を持った、見る者に畏れを感じさせ

せる形象として現れていよう。少なくともそれまでフィルムの中で築かれてきたイメージとは別の、生身の人間としての魯迅の痕跡がこのニュース映像の中に感じられるのは確かである。

このように魯迅の死を巡る映像の中に、実際に現実を生きた魯迅の等身大の姿をわずかながら窺い知ることができるものの、全体的に見てこれらの記録映画は、既成の魯迅イメージの再強化に努めただけの作品に終わっている。しかしその要因の一つには、生前の魯迅の姿を映した映像の欠如も挙げられよう。そのことからすれば、魯迅の半生を題材とした劇映画の製作が進められたことには、それなりの意義を認めるべきかもしれない。

### 三 魯迅についての伝記的劇映画製作

魯迅を主人公とする劇映画としては、中国映画一〇〇周年の記念の年に製作された『魯迅』（丁蔭楠監督、二〇〇五年）が記憶に新しいが、まずは一九六〇年代に進められた企画の方から検討を始めたい。魯迅役の趙丹を初め、許広平役に于藍、瞿秋白役に孫道臨、そして監督に陳鯉庭という豪華な陣容で撮影される予定であったこの企画は、クランクイン直前の一九六四年、脚本を主に担当した陳白塵によれば「当時の上海のトップが、その走狗である張春橋と一緒にあって、撮影グループを解

散させるというやり方で」製作中止となった<sup>20</sup>。また一九八五年に『大衆電影』に掲載された記事によれば、この企画はそもそも周恩来によって提起されたもので、製作の初めから終わりまで政治が決定的な役割を演じ続けたことが見て取れる。一九五八年、周は夏衍に対し、建党四〇周年を記念する映画として製作を命じ、一九六〇年一月には前後編二部作にすることも提案したという。初め葉以群が手がけた脚本が、ドキュメンタリー風であることを理由に上海市委員会から書き直しを命じられた後、夏衍、茅盾、許広平、周建人、巴金、周揚、陽翰笙、邵荃麟、陳荒煤などからなる顧問団が結成されるとともに、葉以群を組長とする脚本組に陳白塵、柯靈、杜宣が参加し、本格的に準備が進められたと記事は伝える<sup>21</sup>。脚本は推敲を何度も重ね、公に発表されたテキストも複数存在する。最初に発表されたのは第三稿の脚本で、「魯迅伝（上集）」という題名で『人民文学』一九六一年一、二月合併号に掲載されている。その後、『電影創作』一九六一年第六号に第五稿が掲載され、その第五稿に一部手を加えたものが単行本『電影文学劇本 魯迅（上集）』として上海文芸出版社から一九六三年に出版、さらに一九八一年に再版されている。執筆者はいずれも陳白塵で、そのほか葉以群、唐弢、柯靈、杜宣、陳鯉庭といった面々も作者として名が挙がっている。

最後に出された単行本と第三稿を比べてみると、文章のスタイルのほか、扱われるエピソードにも少なからぬ変化が見られるものの、ストーリーの流れ自体に基本的な違いはない。映画評論家の賈霽が言うように、「脚本は第一に、一九〇九年から一九二七年までの二十年近くにわたる魯迅の革命の活動と闘争を表現したもの」<sup>23</sup>で、「魯迅を表現しているだけでなく、魯迅というこの典型を通して、辛亥革命、『五四』運動から、蒋介石の革命への裏切りに至るまでの時代における中国社会の大きな変化をしっかりと反映している」<sup>24</sup>と見ることもできよう。しかし賈はまた、「今の脚本の中で表現されている魯迅は、性格が完全とは言えず、豊かとも言えない。その上、例えば『怒った目でにらむ』といった形容が何度も登場する一方、含蓄を感じさせるようなところはあまりない」という意見のほか、「映画脚本としては分量がかなりあり、人物や事件が多すぎるように見える」<sup>25</sup>などその問題点を指摘している。同じく映画評論家として筆を振っていた瞿白音も、「脚本に書かれた幾つかの歴史的な場景では、魯迅の形象が近景やクローズアップで捉えられる位置にはなく、中には魯迅がそこに全く参与していないものまであった」、「脇役のドラマを描く目的は、主役を引き立たせ、突出させることにある」はずだが「脇役についての芝居が少し多いように思われた」<sup>26</sup>などと述べ、脚本の量を

減らすことを提案している。

文学者としての魯迅を映画的に表現するために、阿Qのモデルのような人物<sup>27</sup>が登場したり、執筆風景が描かれたりするなど、脚本にもそれなりの工夫は認められる。また当時の中国映画の主人公の多くが闘争に直接身を投じるか、社会主義中国の建設に邁進するような、積極的に革命や国家のために血や汗を流す人物だったことからすれば、残された脚本に描かれている魯迅の姿は、伝記的映画というジャンルの性格とも関わっているのだろうが、当時の英雄像とは幾分距離が感じられるのも特徴と言える。しかし瞿が指摘したように、辛亥革命やいわゆる「女師大事件」など、様々な歴史的事件を軸に展開されるドラマにおいて、魯迅は静かに怒りや悲しみを湛えるものの、当事者として主要な活躍を見せることはなく、虚構の人物も含む若者たちの陰に隠れていると言った方が適切であろう。このように多くの紙幅を割いて、魯迅の周囲に政治的な正統性を補強するための脚色を加えられているのだが、逆に家族関係など彼の私的な領域については十分な記述がなされていない。それは、作品の中で母親、「三弟」、そして未来の妻許広平についての描写はあるにも関わらず、妻と「二弟」については全く触れられていない点に象徴的に表れている。朱安と周作人という魯迅の前半生において無視することができない人物たちの不在は、



魯迅の過去を選別し、政治的、倫理的に批判の余地のないものへと再構成しようとする意図を強く感じさせる。しかしそうした操作によって、現実を生きた魯迅の人生は、陰影を欠いたものと化している。前述の若者たちとの一部虚構に基づく人間関係は本来それを補うべきものなのだろうが、それによって作中の魯迅には、現実の魯迅とは別のイメージがさらに付与されることになる。これこそまさに、偶像化された魯迅の典型的な姿ではないだろうか。

このように一九六〇年代の脚本は「魯迅(伝)」と銘打たれながら、彼の周囲の人物たちの存在が目立つ一方、作家魯迅の思想や彼の生身の姿が前面に浮かび上がることはなかった。それに対し、新しい脚本をもとに魯迅の晩年を描いた劇映画『魯迅』(二〇〇五年)が、四十年以上の月日を経て、異なる魯迅像を提起していることは確かである。『孫文』(一九八六年)、『周恩来』(一九九一年)など政治家の伝記映画で知られるいわゆる「第四世代」監督の丁蔭楠が監督し、魯迅役を濮存昕、許広平役を張瑜が務めたこのフィルムは、主要な舞台が上海となるなど、魯迅の前半生を描いた先述の脚本の内容とは趣向が異なる。しかしそれは、単に時代や場所の設定の点だけに止まるものではない。例えば作品のオープニングのタイトルバックは、紹興を思わせる霞がかった夜の町を魯迅が歩き、「狂人日記」

や「祝福」、「阿Q正伝」などの登場人物を連想させる人々と遭遇するもので、伝記的内容を扱うリアリズムタッチの空間に幻想的な場面を自然な形で取り入れている点に新味が感じられる。同様の演出はほかにもあって、例えば瞿秋白と魯迅が夜、床についた後に語らい、『野草』に収められている魯迅の「雪」を二人でそらんじるシーンでは、部屋の中に雪が舞う演出がなされているし、また版画展の場面では、民衆を描いた版画のショットが、革命に立ち上がるかのような民衆を描く映像へと連なり、魯迅が大きな扉を持ち上げ、民衆がその間を抜け、光り輝く彼方へと進んでいくといった光景が描かれる。しかしこの作品の特徴はそれだけではない。普通の人々の暮らしと交わり、いろいろな生活の場面を多く盛り込んだ点も、以前にはない試みである。このフィルムでは魯迅は家にいる場面が多く、外出の場面でも妻、息子と行動をとりにしていることが少なくないなど、彼らとの交流にスポットがあてられている。息子海嬰と魯迅の入浴シーンはその中でも特に象徴的な場面であろう。湯気の立つ浴室に許広平が入ると二人は浴槽の中におり、それから夫婦は息子と戯れ、その楽しげでにぎやかな声を聞いて別室の瞿秋白が笑顔を見せるのだが、魯迅のこうした極めてプライベートな部分が映像で表現されたことがかつてあっただろうか。そのほか、入院中、病室の外から見つめる息子を部屋に入れ、

手を握る魯迅を映したあと、廊下にいる許のもとへ息子が行き、彼女の涙をぬぐうというシークエンスも、魯迅の政治的イメージを際立たせようとする思考のもとでは描かれないうようなセンチメンタルな場面である。

参考までに新聞や雑誌の論評を眺めてみれば、「詩的な映画言語を作り上げているほかに、作品ではそれ以上にまた、普通の人としての魯迅を描くことに力点を置いている」<sup>29</sup>と評価するもののほか、「作品の最も成功したところは、現実と超現実とが混ざり合い、転換していく構成の妙であり、映像言語は全くよどみなく展開し、画面の質感もすばらしかった。しかし全体のプロットはいささか平板で」「全体的にドラマの均衡が取れすぎていて起伏があまりなく、震撼させられるようなクライマックスといえる部分が特に作られなかった」<sup>30</sup>と問題点を指摘するものも見られた。そのほか、「この映画『魯迅』では、作品に投資をした張煒が許広平を演じることになったため、許広平は魯迅とほとんど平等の地位、ほぼ同等の役割を得、大抵どの場面にも許広平の影がちらつく」が、「魯迅にとって許広平が極めて重要な存在であるのは疑いえないことだが、魯迅先生の伝記映画において最も本質的なものは彼の家庭生活ではなく、先生の戦闘精神であり、民主のため、自由のために真っ向から戦った民族の魂なのである」<sup>31</sup>といった批判も寄せられた。

このように賛否両論様々な意見があったものの、監督丁蔭楠が「我々はこの映画を政治宣伝品としてまとめあげることとはしなかつた。たとえその内容が政治と不可分であっても、この映画は世界に共通する人間性、即ち人は自由を、平等を、平和を追い求めようとするものであることを描いているのだ」<sup>32</sup>と語っているように、このフィルムが政治性とは別のところに力点を置くことで、イデオロギーと一定の距離を計っていることは確かである。しかし、商業主義はびこり変化の激しい昨今の中国映画界にあっては、たとえ政治的正統性を体現すべきいわゆる「主旋律映画」であろうとも、それは取り立てて言うほどの特長ではもはやありえないだろう。実際のところ、このフィルムを巡って激しい議論が沸き起こることはなかった。

確かに他分野に目を移してみれば、このフィルムに映し出された魯迅のイメージは、製作当時においては既にそれほど斬新とまでは言い難い。例えば、二〇〇〇年に雑誌『收穫』で発表された二人の有名作家馮驥才と王朔の文章<sup>33</sup>は、魯迅の権威について疑義を唱えたことで大きな反響と反発を呼んでいたし、演劇界では二〇〇〇年以降、魯迅の小説を題材としながら「原作からの飛躍の大きい」<sup>34</sup>内容の舞台が次々と上演されているほか、「革命家」魯迅という經典的な形象を『最下層』の代弁者というのに書き換える」<sup>35</sup>試みも見られるという。そうし

たものと対比すれば、劇映画『魯迅』における魯迅像は革新性を持つものとまでは言えず、一九三〇年代の上海を舞台に、一人の作家の晩年をただ丹念に描いてみせただけに終わったと捉えることもできよう。確かにこのフィルムでは、魯迅のイメージを新たに焼き直してはいるものの、その反面、彼の存在は過ぎ去った時代の中に納められ、今日の中国との直接的な接点が浮かび上がってくることはない。この作品は一般の観客の中で大きな話題を呼ぶことはなかったと言っただけだが、そのことは作品の不出来を示すものというよりも（実際、作品は丁寧に撮られ、十分鑑賞に耐えうるものと言える）、死後七十年ほどが経過した現在、普通の観客にとって魯迅に対するシンパシーや現実感が既に失われていることを物語っているのではない。

だとすれば、このフィルムの大きな問題は、魯迅の存在意義を現代に問いかけるような内容を取り入れられなかった点にあったのかもしれない。

このように劇映画『魯迅』では、魯迅を過去の存在と捉え、一歩引いた視点からそのスケッチに終始したと言えるが、魯迅を映画に描く道は果たしてそれ以外にないのだろうか。別の可能性を探るために、視野を中国の外、具体的には日本の映画界に広げることにする。

#### 四 日本映画の中の魯迅

魯迅は日本においても多くの読者を集め、研究の分野でも優れた成果が挙げられてきた。中国国内の魯迅評価がそこに全く影響していないとは言えないが、しかしそれはやはり作品そのものの文学性、思想性に突き動かされた結果と見るべきだろう。本節で取り上げる鈴木清順と大島渚は、映画史を語る上で欠かすことのできない監督であるが、彼らがともに「鑄劍」の映像化を（前述の中国と香港の合作映画よりも、また花田清輝が戯曲に編む<sup>⑧</sup>よりも早く）望んでいたことは、日本における魯迅受容の広がりを示す例として記憶されてよい。

鈴木清順は一九五六年に日活で監督デビュー、独特の映像感覚で知られ、海外のファンも多い監督である。彼名義の映画脚本「鑄劍」<sup>⑨</sup>は、鈴木清順が監督業から離れていた一九七〇年に発表されている。彼は『殺しの烙印』（一九六七年）発表後、当時の日活社長から「わからない映画を作る」<sup>⑩</sup>といった理由で、一九六八年四月二十五日、契約期間中にもかかわらず突然クビを宣告され、訴訟を起こしていた。大島渚にも参加した「鈴木清順問題共闘会議」などの働きもあり、一九七一年十二月、和解勧告に応じ、和解金百万円などを得て裁判を終えたが、皮肉なことに訴訟相手の日活は、映画界全体の不振の中で凋落

の一端を辿り、経営悪化のため一般映画作品からロマンポルノへと方向転換を余儀なくされることになる。

こうした時期に書かれた脚本「鑄劍」は、独自のエピソードや登場人物がふんだんに加えられており、大陸、香港合作の『鑄劍』以上にオリジナル色が強い印象を受ける。例えば物語の起こりは、平新王の妃が生んだ鉄の玉を刀鍛冶の乱丸が剣に鍛えるも、剣を献上に出向いた都で王に殺されるといふものだが、その後の場面は、黒い男が刀鍛冶の妻光世のところに行き、乱丸の死を伝え、光世に躍りかかり、光世も男にしがみつくと、屋根をぶち抜いて乱丸の首が飛んでくるといったものになっている。最終的に物語は原作を踏襲して王殺しで終わるものの、冒頭から現れる「タダレ」と名乗る人物が象徴的であるように、日本の土俗的な世界を想起させる要素が散りばめられているほか、戦争や疫病などについての描写も盛り込まれ、焦点は一つに定まらない。このように清順版の「鑄劍」の背景は、魯迅が想定したのとは全く別の異空間へと移っている。評論家の上野昂志は、「シナリオ『鑄劍』では、もはや中国ということばは必要ないように思われる」、「それほど原作をこちらにひきこんでいる」<sup>⑧</sup>と作品を評価するとともに、「シナリオ『鑄劍』は、魯迅の原作を拡げて」、「いってみれば復讐から反乱へと」<sup>⑨</sup>テーマを発展させていると見る。

このように魯迅の原作は、あくまで鈴木清順の映像世界のための素材として換骨奪胎されている。ここまで原形が失われてしまうと、そもそも彼が魯迅からどんな影響を受けていたのかなども判然とはしない。この脚本は発表から四十年近く経った現在も映像化されるには至っていないが、日活時代から現代ものの作品を多く手がけたほか、大正期を舞台とした作品で異彩を放ってきたものの、最新作『オペレッタ狸御殿』（二〇〇五年）は例外として、時代劇はおろか、明治時代を扱った経験もない鈴木清順がこうした題材を映像化の対象として選んだこと自体が意外にも思える。ただそれは逆に言えば、「鑄劍」という作品自体が、畑違いの彼に対しても強いインパクトを与えるものであったことを示しているのだろう。奇しくも鈴木清順の「鑄劍」が発表された一九七〇年に大島渚も次のように言っていることからすると、これは当時の日本の空気と関連したものであったのかもしれない。「どうせ放談ですから、感覚的なことを言わせていただきますと、『狂人日記』というようなことが、ぼくは基本的にいちばん好きなんです。それから『鑄劍』などというのは、本当に、いつの日にか映画にしたいですね。それから、やはり彼の文章は好きですね。」<sup>⑩</sup>

結局大島渚も、「鑄劍」を含め、魯迅の作品を実際に映像化することは現在まで一度もなかったが、以下に示すように、彼



は鈴木清順以上に魯迅との関わりが深い監督であると言える。

大島は一九五四年に助監督試験を経て松竹に入社、監督デビュー翌年の第二作『青春残酷物語』（一九六〇年）で高い評価を受けたがまもなく退社し、独立プロダクション「創造社」を立ち上げ、問題性に富んだ作品を次々と発表、一九七三年の創造社解散後も時に世界を舞台に活躍を続けてきた日本を代表する映画監督の一人である。四十七という極めて少ないショット数のもとで、「安保闘争の戦術をめぐって決定的な対立を起こした前衛内部（直接的には全学連主流派と反主流派）の分裂を、代々木（日本共産党）批判の立場から痛恨こめて描いた」、「安保闘争に参加した人々、深い関心を抱く人々に緊急の課題として提出されたディスカッション・ドラマ」<sup>43</sup>などと概括される『日本の夜と霧』（一九六〇年）は、学生運動にかつて携わった新聞記者と、安保闘争の現場で知り合った女子学生との結婚式の場面を映画内の現実の舞台としながら、回想シーンの形で日米安保条約反対のデモや学生間の内部闘争の過程などを繰り返し取り込んだ、「日本大手映画会社が生んだ史上最大の奇形児」<sup>44</sup>とも称される作品である。上映開始から三日後の十月十二日、浅沼日本社会党委員長刺殺事件が起きたその日に、「営業の数字が悪い」という理由のもとで上映が中止されたことに大島が反発、翌年に松竹を退社するという事態を招いたことで

も知られる<sup>45</sup>。このいわくつきのフィルムには、魯迅に関連したセリフが複数存在している。

新郎の学生時代、仲間の一人である高尾がスパイ容疑をかけられ、その後自殺する。回想シーンの中で、自殺前に高尾は「もう俺はだめなような気がする」と語り、そして「絶望の虚妄なるは希望の虚妄なるに等し」と魯迅の『野草』に収められた「希望」の一節に相当する言葉<sup>46</sup>をつぶやく。高尾はそれから歌<sup>47</sup>を歌い始め、「その歌が聞き納めになってしまった」というナレーションを経て、学生たちによる追悼会の場面へと移る。そのシークエンスでは、高尾がスパイだという噂が流れたことが彼の自殺の原因だったとして、新郎を含む運動の指導者たちが糾弾されるのだが、その冒頭部分で魯迅のことが話題にのぼる。指導者たちに批判的な宅見が高尾についてまず「その通りだ、彼は孤立していたんだ」と述べると、その隣に座る佐藤慶演じる坂巻は「彼は、魯迅は我絶望す、ゆえに我ありの作家だと言ったりしていた」と語る。別のテーブルの学生が「彼にはもともと近代主義の気があった。魯迅を近代だけの目で捉えようとしていたんだ。その点でいささかデカダンスだ」と批判すると、坂巻は「しかし魯迅の中にはねえ、ある東洋的な虚無主義者の芽があったよ。高尾はその点も無視できないとしたんだ。モダニズムなどではない」と反論、さらに別の学生が



「そんなことはブルジョア作家にまかせておけ。魯迅は革命的な作家なんだ」と答える。魯迅についての言及はこれだけで、ストーリーの流れそのものに直接深く結びついているわけではない。しかし、作品全体の中で重要な位置を占める高尾の死を取り囲むように、魯迅の名及び彼の文章の一節が散りばめられていることで、半ば妄信的に運動に従事する学生たちと魯迅とが対置されているようにも感じられる。

こうした演出は、大島の魯迅に対する一方ならぬ思い入れを窺わせるが、次に示す後日談にあるように、『日本と夜と霧』の後、大島が自ら起こした会社の名にもそれは反映されている。「創造社という名前は、僕が大学時代にやっていた学生劇団が創造社という名前だったのでそれにちなんだという意味が少し、それからやっぱり一番大事なものは創造だと思っていたということが少し。それからこれはあまり人に言ったことはいないんだけど、僕はやはり魯迅が偉いと思っています、僕は魯迅ほど偉くはないだろうと思うたんで魯迅と対立した郭沫若の創造社ですね、まあそのぐらいの役割は日本の革命と芸術の中で果たそう、という気持ちがあったので創造社としました。でもこれは当時、同人の誰にも言ったことはありません。」<sup>(4)</sup>

そして魯迅に関連したセリフは、その創造社時代の彼の代表作の一つ『絞死刑』（一九六八年）にも存在している。これは、

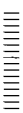
死刑執行が失敗し、自己同一性を失った死刑囚と拘置所の職員たちを中心に展開される不条理劇の体裁を採りながら、死刑制度、さらには国家や民族などを巡る様々な問題を投げかけるフィルムであるが、その前半、死刑執行の後、意識を失ったものの命をとりとめた死刑囚Rの蘇生が行われている場面、佐藤慶演じる拘置所所長が、『呐喊』「自序」の有名な「鉄の部屋」の挿話に言及する。そのセリフは以下の通りである。「ここに鉄の部屋がある。その中に死ぬかもしれない人間たちが眠っている。いや、私は昔、外地にいたことがあってね、こんな変な話を讀んだことがあるんだ。その連中の目を覚まさせることはいいことか、悪いことか。もし目が覚めれば死ぬ苦しみを味わう。死の恐怖を味わう。イチニ、イチニ。まあ人間というものは、死の恐怖を味わわないうちに死んだ方が幸せなのかもしれない。しかしその話ではみんなを眠りから覚めさせることになってだなあ……」「イチニ、イチニ。人間が死ぬということ、意識が死を受け入れるかどうかということなんだなあ。それからこんなことも書いてあった。死の意識を受け入れない人間はじゃあどうするか。その中の何人かは希望を持って鉄の部屋を壊しにかかる。もっともそんなことはわしには信じられんかね。」

この『絞死刑』の例は、登場人物が独り言のようにつぶやく



セリフの中で魯迅の著作の一節がそれとなく取り上げられたものに過ぎず、重要性はさほど認められないかもしれない。魯迅とのつながりという点で言えば、創造社時代の作品として重点的に取り上げるべきはやはり『新宿泥棒日記』（一九六九年）になるろう。このフィルムにおいて中心的な位置を占めるのは、横尾忠則演じる青年と、書店員をかたる若い女性の二人であり、彼らの性と「泥棒」という犯罪行為についての描写が繰り広げられている。しかし、ジャン・リュック・ゴダールの映画を意識したという非説明的な字幕<sup>48</sup>や、実際に起きた派出所への投石事件の映像<sup>49</sup>など、プロットには直接貢献しない要素も頻繁に挿入されており、起承転結の明確なストーリーが滞りなく展開されていくものではない。撮影場所も、「フォークがあって、唐十郎がいて、日本のマスカルチャーとアンダーグラウンドカルチャーと政治的なものが交差する場所」であった一九六八年の新宿を「まるごと表現」<sup>50</sup>することを望んだ監督らによって、状況劇場が活動した花園神社や新宿駅前の街頭など実景が多く選ばれ、作品全体に偶然性や現実感が意図的に組み込まれている。魯迅にまつわるシークエンスが展開するのも、当時の新宿文化の顔と目された紀伊國屋書店の建物の中である。

閉店までトイレに隠れていた女主人公は、夜、無人となった店内を歩き、本に触れる。すると作者の写真などととも、本



の一節を読み上げる声が聞こえてくる。それはジャン・ジュネの『泥棒日記』に始まり、ダヴィー『シモーヌ・ヴェーユの世界』、『萩原朔太郎全集』、『ヘンリー・ミラー全集』、『ジャック・オールセン』、『黒が最高 怒号するカシアス・クレイ』、『吉本隆明詩集』、『富岡多恵子詩集』、『スターリン『Problems of Leninism (レーニン主義の諸問題)』』、『ジョモ・ケニヤッタ』、『ケニヤ山のふもと』、『田村隆一詩集』と続き、それらを読み上げる声の一部は作家本人（例えば吉本隆明、田村隆一、富岡多恵子など）が務めている<sup>51</sup>。こうした一連の書物の最後を飾るのが『魯迅選集 第九巻』であり、読み上げられるのは「忘却のための記念」の第四節、「私は高僧でないから涅槃の自由がないが、生への未練はまだある」から「一説では、彼は租界巡査に引っぱられて北新書局に行き、柔石であるか否かを糾されたが、手錠をはめていたところを見ると、事件は重大らしいともいった」<sup>52</sup>までと、「当時、噂とりどりで、彼は金で保釈できるといふ説もあれば、すでに南京に護送されたといふ説もあって、確かなことは全くわからなかった」から「しかし長年の習慣がその沈潜の中から頭をもたげて、このような幾句をでっち上げた」までの部分である<sup>53</sup>。朗読の間、画面には本の映像、次に魯迅を描いた木版画、また魯迅の写真が提示され、それとともに女性主人公の姿が、顔や体のクローズアップも交えなが

ら些か官能的に描かれる。彼女は各書籍の一節が読み上げられる間、書店の中を巡っては本を手にし、それらを床に積み上げていく。

ここで取り上げられた本の作家たちには同時代に活躍中の人も含まれているが、モノクロフィルムの効果も相俟って、電気が消された暗い書店の映像とともに示される彼らの肖像は、あたかも亡霊のように浮かび上がってくる。オフスクリーンから響いてくる朗読の声も、さながら彼ら「亡霊」が語る言葉として聞こえてくるだろう。ここで取り上げられた書物は詩集が多いかもしれない。しかし、説明的なシーンを「一切省いて、その代わりに多様な異物を投げ込むことによってトータルにテーマを浮かび上がらせようとした」<sup>⑧</sup>脚本に基づくこのフィルムの中でも、「忘却のための記念」、城頭に変幻す大王の旗、というところなんか、ぼくは好きですね。ちょうど一月一六日の晩にぼくは羽田にいましてね、やはり、城頭に変幻す大王の旗でした」<sup>⑨</sup>とかく魯迅はぼくの最大の愛読書の一つですね<sup>⑩</sup>と語る大島にとって、魯迅についての映像、及び一九三〇年代の中国で逮捕され処刑された柔石らを悼むその文章は、特別な意味を有していたのではないか。この魯迅にまつわるシーンは、猥雑で混沌とした印象のあるこのフィルムにおいて、

権力や権威に背を向け、秩序や常道からはみ出た若者像を代表する主人公たちと並置されることによって、何らかの批評性を発揮するとともに、「一九六八年騒乱した新宿の群衆の思想」<sup>⑪</sup>を捉えたはずのこの作品に深い陰影を与えていよう。少なくとも、メロドラマを嫌い、主人公への感情移入を誘導するような演出を避けてきた大島が手がけたこのフィルムの中で、魯迅は単なる過去の偉人としてではなく、現実に対し何かを働きかける者として表され、存在していると言えよう。

これまでの中国の映画作品において、イデオロギーに適った偉大な作家、民族の英雄、乃至家族を愛する生活者として魯迅が描かれてきたとすれば、『新宿泥棒日記』の魯迅は、一種不気味で、登場人物そして観客を脅かしうる存在であるという点で一線を画するものである。しかし今日において意味ある魯迅の映画的形象は、むしろこうした「亡霊」としての魯迅、現代社会に何かを訴えかけるようなイメージこそが相応しいのではないか。

## 結び

『ゾラの生涯』（ウィリアム・ディターレ監督、一九三七年）、林芙美子の自伝小説を題材とした舞台脚本の映像化である『放



浪記』（成瀬巳喜男監督、一九六二年）など、有名作家を描いたフィルムは世界中に存在するが、ロシアの映画監督アレクサンドル・ソクーロフの『ストーン／クリミアの亡霊』（一九九二年）は、作家が生きた時代を再現するのではなく、作家を現代に甦らせた点で注目に値する。今は博物館となった作家のかつての住居で、若い当直と、突然復活したチェーホフとの交流が綴られたこの作品だが、モノクロフィルムの暗い画面で、説明的なセリフやショットを極力排したスタイルのもと、淡々とただ静謐さだけを重んじるように進んでいく時間の中では、明確なプロット、ドラマ、メッセージなどは示されることはなく、チェーホフが復活した理由もはっきり分らないままに終わる。フィルムの中のチェーホフは、一人の作家というよりも、水と無邪気に戯れる姿、初めてピアノに触れるが如く爪弾かれたシヨパンのプレリユードの響きなどを通じて、生の輝きを象ったイメージとしてのみあるかのように映る。ソクーロフが目指したのは、撮影に際し博物館から借り受けた「チェーホフが使用した本物の品々」、「本物の衣服や紙」<sup>⑤</sup>によってできる限り忠実な再現が試みられた死者の姿、「あちらからこの世に戻ってきた「魂」<sup>⑥</sup>をただそのままに表現してみせることだったのかもしれない。

『ストーン／クリミアの亡霊』は、カメラを通じて、名前は知

りながらその姿を目にすることのできない死者を等身大の形で捉えてみせた例として参照に値しよう。歴史に残る作家の存在を機械的に不変、不朽のものと見なすのではなく、既に死した者であることを前提に「現在」へと召還すること、これが魯迅の生涯や半生を描いた作品には欠けていた視点ではなかったか。魯迅についての記録映画も、二〇〇五年の劇映画『魯迅』も、魯迅の死を大団円に置いて幕が下ろされるが、死を以って進みを止めた映画内の時間と、観客が実際に生きる時点との間の隔たりは、中国共産党が誇る数々の革命的業績を以ってしても埋まることはない。しかし映画メディアには、その死から現代に至る隔たりそのものを問題とする独創的な魯迅イメージを掘り起こす可能性が残されているはずではないだろうか。確かに劇映画『魯迅』にはそのラスト近く、朝、魯迅のベッドの周りを大勢の人々が静かに取り囲む場面に先立って、次のようなシークエンスがあった。夜半、ベッドに寝ているはずの魯迅が、あ

の世へ向かう前に家族と別れを告げるかのように、眠る許広平や息子の枕元に近づく。これはこの作品の特徴を示す非現実の幻想的な場面であり、些か感動を覚えるものには相違ない。しかしこうした死にゆく者としてのイメージを、『新宿泥棒日記』の中の「亡霊」のようなイメージと対置させた時、四十年ほど遡る後者の表現の方がより現代性を備えていることもまた否定

できない。この世を去り、魂だけの存在となった魯迅の行く末には何が待っているのか、劇映画『魯迅』は最後にそう問いかけるべきだったのではないか。

このように魯迅と映画の関係の新たな可能性について思慮を費やすことは、徒勞に過ぎないことなのかもしれない。しかし私はそれが、刻一刻と変化する時代の中で、魯迅の今日的意義をもう一度見つめ直すことにつながると考えたい。

(追記) 本稿執筆後に公開された『蘇りの血』(豊田利晃監督、二〇〇九年)は、小栗判官の説話をモチーフにしたフィルムだが、そのクライマックスには「鑄劍」のエピソードが取り入れられている。この作品については機会があれば別に検討を行いたい。

## 註

(1) 岩崎昶「宣傳煽動手段としての映畫」『新興藝術』第一号(一九二九年一〇月)、一九一三〇頁、及び岩崎昶「宣傳煽動手段としての映畫」(續)『新興藝術』第二号(一九二九年一月)、三三—四六頁。

(2) 魯迅の映画に関する発言に注目し、それを評価する研究は実際には少なくない。例えば趙鵬「濛濛的修辭幻象和去蔽的社會現實批評——魯迅与中国電影批評範式的双軌解讀」『複印報刊資料 影視芸術』二〇〇六年第五期、二一一—二九頁(初出『魯迅研究月刊』二〇〇六年第一期)は、魯迅の映画言説の詳細な読解を行った最近の研究成果の一つだが、

同時代の映画批評との比較が行われているわけではなく、映画史的な視点に欠けている点は否めない。この論考もまた、あくまで魯迅研究の一環として、彼の新しい一面をその言説の中を探ろうとするだけに止まっていると言えるだろう。

(3) 黄淑嫻「香港・中国における魯迅小説の映画化」(白井澄世訳)『アジア遊学』No.二五(二〇〇二年三月)、一〇五頁。

(4) 魯迅は生前「阿Q正伝」を映画化したいという申し出を少なくとも二回断っている。これについては以下を参照。黄淑嫻「香港・中国における魯迅小説の映画化」、二二五—二

六頁、及び飯塚容「魯迅作品の舞臺化について」『日本中國學會報』第五十九集(二〇〇七年一〇月)、二四八—二五〇頁。

(5) 例えば、林志浩「關於祥林嫂飲門檻的細節」(《文芸報》一九五六年第二期、二二—二三頁)、陳銳鋒「略談影片『藥』的改編」(《電影評介》一九八一年第九期、三頁)などが挙げられる。

(6) 以上、黄淑嫻「香港・中国における魯迅小説の映画化」、一一六—一一八頁。

(7) 以上、同前、二二四—二二七頁。

(8) 以上、王得后「藝濱与墮落」『電影芸術』一九九六年第二期、六四頁。

- (9) 以上、夏衍「雜誌改編」(『夏衍電影文集』第一卷、中国电影出版社、二〇〇〇年)、六七頁(初出「中国电影」一九五八年第一期)。(10) 「傷痕映画」については拙論「中国映画史における政治と映像——文革期を中心に」(『一橋論叢』二〇〇四年三月号、一八九頁)などを参照。
- (11) 「時空交錯形式」については拙論「『新しさ』の変遷——新时期中国映画についての一考察」(『中国研究月報』二〇〇〇年一月月号、二〇〇頁)を参照。
- (12) 黄娟娟「香港・中国における魯迅小説の映画化」(一二頁)。
- (13) 陳白塵「阿Q正伝」改編雜記」(同「陳白塵選集」第五卷、四川文芸出版社、一九八八年)、五二八頁、及び陳白塵「向『阿Q正伝』再学習——紀念魯迅誕生一百周年」(同「陳白塵選集」第五卷)、五三四頁(初出「文芸報」一九八一年第十九期)。
- (14) 魯迅「戲」週刊編集者へ(今村与志雄訳)『魯迅全集』8『学習研究社、一九八四年)、一七三頁。
- (15) 魯迅「阿Q正伝」の成立ち」(是水敏訳)『魯迅全集』4『学習研究社、一九八四年)、四二四頁。
- (16) 高維進「紀錄片『魯迅伝』的創作組織工作三題」『電影通訊』一九八一年第十二期、二九頁。
- (17) 同前、三一頁。
- (18) 以上、同前、三二頁。
- (19) 同前、三一頁。
- (20) 魯迅「自題小像」(自ら小像に題す)(松枝茂夫訳)『魯迅選集』第十二卷、岩波書店、改訂版第二刷、一九六六年)、二二一頁。
- (21) 魯迅の死に際し、聯華影業会社が「魯迅先生逝世」、明星影片股份有限公司が「魯迅先生逝世新聞」をそれぞれ製作している(單万里「中国記録電影史」中国電影出版社、二〇〇五年、四二頁)が、『魯迅伝』と『魯迅之路』に挿入されたものがどのフィルムに由来するものかは不明。
- (22) 陳白塵「後記」(同「陳白塵選集」第四卷、四川文芸出版社、一九八八年)、五七一頁。
- (23) 以上、田一野「籌拍歷史巨片『魯迅伝』始末」『大衆電影』一九八五年第八期、一〇一一頁。
- (24) 賈霽「魯迅伝」(上集)読後」『電影芸術』一九六二年第二期、五〇頁。
- (25) 同前、五一頁。
- (26) 以上、同前、五三頁。
- (27) 以上、瞿白音「魯迅伝」瑣談——向白塵同志請教」『電影芸術』一九六二年第二期、三一—四頁。
- (28) 『電影文学劇本 魯迅(上集)』(上海文芸出版社、一九八一年)では、阿有という人物名で二—三頁、二五頁、三四頁、七一頁に登場する。
- (29) 黄捷芬「魯迅——給魯迅塑像」『中国電影報』二〇〇五年九月十五日号。
- (30) 以上、段露航「现实与超现实的交織——評電影『魯迅』『当代人』二〇〇六年第五期、七七頁。
- (31) 以上、燕然「以大師的名義向中国電影百年致敬——電影『魯迅』讓我們浮想聯翩」『電影』二〇〇五年第十期、六五頁。
- (32) 丁藤楠「特立獨行的魯迅」『大衆電影』二〇〇五年第二十四期、二八頁。
- (33) 馮驥才「魯迅的功与『過』」『收穫』二〇〇〇年第二期、一一三—一二六頁。王朔「我看魯迅」『收穫』二〇〇〇年第二期、一二七—一二二頁。
- (34) 飯塚容「魯迅作品の舞臺化について」、二五九頁。
- (35) 徐妍「新时期以来魯迅形象的重構」安徽教育出版社、二〇〇八年、三五八頁。
- (36) 花田清輝「首が飛んでも——眉間尺」(同「花田清輝全集」第十五卷、講談社、一九七八年)、五四九—五六六頁(初出「文芸」一九七四年五月号)。
- (37) 鈴木清順「鑄劍」(脚本)。(同「げんかえれじい」三一書房、一九七〇年)、一七五—二七八頁(初出「映画芸術」一九七〇年八月号)。なお上野昂志によれば、この脚本は、実際には「田中陽造、大和屋竺、大原清秀、曾根義忠、鈴木岬一らのグループの手」によるものということである(上野昂志「魯迅が魯迅であるためには」同「沈黙の弾機」青林堂、一九七〇年、二一〇頁)(初出「映画評論」一九七〇年十一月号)が、ここでは文献上の記載通り、作者名は鈴木清順とする。

- (38) 上野昂志「鈴木清順戦う——日活解雇・封鎖事件をふりかえる」(同編『鈴木清順全映画』立風書房、一九八六年)、二一六頁。
- (39) 以上、上野昂志「魯迅が魯迅であるためには」、二三四頁。
- (40) 以上、同前、二三五—二三六頁。
- (41) 大島渚「アジアの映画を創る」(同『大島渚評論集 解体と噴出』芳賀書店、一九七〇年)、三二二頁(初出『中国』一九七〇年第一期)。
- (42) 以上、岩本憲児「日本映画の新しい波——一九六〇年代」(西嶋憲生編著『映像表現のオカルタナティヴ——一九六〇年代の逸脱と創造』日本映画史叢書③、森話社、二〇〇五年)、二〇〇頁。
- (43) 森直人「大島渚フィルムモグラフィ」『ユリイカ』二〇〇〇年一月号、二四二頁。
- (44) これについては大島渚『大島渚1960』(人間

- の記録一三七、日本図書センター、二〇〇一年、二七六—二七九頁)などを参照。
- (45) 魯迅の原文のうち、セリフに相当する部分は「絶望之為虚妄、正与希望相同」である。
- (46) 大島渚によると、この歌は脚本の石堂淑朗が詞を、音楽の真鍋理一郎が曲をつけたオリジナルのもので、歌詞の出典はおそらく植谷雄高の作品ではないかという(大島渚『大島渚1960』二二三頁)。
- (47) 『月刊イメージフォーラム』一九八三年四月増刊号(これでもまだ君は大島渚が好きか?)、九一頁。
- (48) 大島渚『大島渚1968』青土社、二〇〇四年、二四二頁。
- (49) 同前、二三五頁。
- (50) 以上、同前、二三六頁。
- (51) 同前、二四〇頁。読売新聞一九六九年二月八日号。

- (52) 以上、魯迅「忘却のための記念」(松枝茂夫訳)(同『魯迅選集 第九卷』改訂版、岩波書店、一九六四年)、六一—六三頁。
- (53) 大島渚「状況と運動の中での映画」(同『大島渚評論集 解体と噴出』、九九—一〇〇頁)。
- (54) 以上、大島渚「アジアの映画を創る」、三—三頁。
- (55) 以上、大島渚「状況と運動の中での映画」、一〇—三頁。
- (56) 以上、アレクサンドル・ソクローフ『チェーホフが蘇える』児島宏子訳、書肆山田、一九九七年、一一二頁。
- (57) 以上、アレクサンドル・ソクローフ・前田英樹『ソクローフとの対話——魂の声、物質の夢』児島宏子訳、河出書房新社、一九九六年、二二八頁。