

佐藤忠男とアジア、そして中国映画

劉 文兵

佐藤忠男プロフィール

1930年、新潟に生まれる。日本映画大学名誉学長。日本を代表する映画評論家。アジアやアフリカなどの発展途中国の映画の日本への紹介に尽力。2019年10月、文化功労者に選出された。

——佐藤さんは、日本でのアジア映画研究の先駆者で、とくに中国映画を注目しておられました。その原点はどこにあったのですか。

佐藤：アジアや、中国に関しては特別な意識があったように思います。その意識の原点は間違いなく戦時中の実体験です。

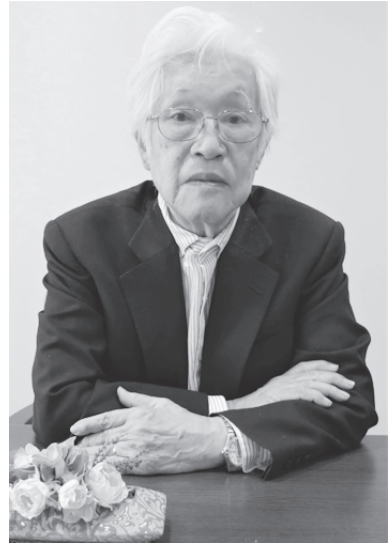
当時、日本は戦争の口実として、アジアの解放という言い方をしていた。中国と何のために戦争しているかという、東洋平和のためだ、アジアの平和のためだと。合理的な説明はあまりないけど、アジアは私の子どもの頃はしょっちゅう語られていた言葉だった。だからアジアのために何かいいことをすることは重要なことだと、そういう意識があったのです。

実は私は、アジア解放という軍国主義者の言葉を、かなりまともに信じていた。どういうことかと言うと、その説明が難しくなるが、とにかく子どもの頃に歌った軍歌で一番よく覚えている文句は、「東洋平和のためならばなんで命が惜しかろう」という文句です。

それで、世界中の映画を観ているけれども、アジアは特に観なきやいかんという意識ははっきりあった。アジアのために戦った、そのつもりだったんだという意識はどこかつながっています。

——佐藤さんが初めて中国映画をご覧になったのは、いつ頃ですか。

佐藤：小学生の頃に新潟の映画館で観た長編アニメーション『西遊記 鉄扇公主の巻』（中国語題『鉄扇公主』、万籟鳴、万古蟾監督、1941年）でした。非常に面白かった。アニメーションは中国が日本より発達しているらしいとびっくりしました。同時代の日本のアニメーションは、まだ短編しかなかったから。ディズニーも、子供の頃から観ていました。ディズニーのほうが



図版1：佐藤忠男

撮影：劉文兵

テクニックは優れていましたけれど、ちゃんとした物語として面白くできていると思ったのは、『西遊記 鉄扇公主の巻』が初めてでした。

——その頃、中国という国に対して、どういうイメージをもたれていましたか。

佐藤：おふくろが「シナはばかだな、自分の国でばかり戦争やって」と言っていたのは鮮明に覚えている。私の母親は教育もないし、全然知的な人間じゃない。それは日本から攻めていったから、向こうの大陸で日本と戦争しているので、別に好んで国の中で戦争しているわけじゃない。内戦もあるけれども、要するに日本のごく普通のあまり教養のない層にとっては、教養のある人もそうかもしれないけれども、戦争は中国でやるものだ。その戦争には多分理由があるのだろうという程度の認識でした。

——その当時、佐藤さんはやはり軍国少年だったんですか。

佐藤：その頃、太平洋戦争の段階になると、日清戦争の頃でもそうだが、例えば南京陥落の提灯行列は地方でも盛大にやり、よく覚えています。軍国少年というのは、ごく普通のことだった。別に何か意識するというものじゃない。兵隊さんは格好いいと思っていました。でもなりたいとは思わなかった。その理由は、私は体操が嫌いで、軍隊に行くともものすごい体操をやらされるらしいから。それでも軍隊に行かないわけにはいかないだろうという気持ちに、戦争の終わり頃になると思っていました。戦争が終わり、死ななくて済んだとホッとした。だけど、よかったなんて仲間に言うわけにもいかない。みんな多分そんな気持ちでいただろうと思えますけれどもね。勇ましいことを言っている人間もあまりいなかったな。

——1966年の『映画評論』誌の中に、佐藤さんが『白毛女』（王浜、水華監督、1951年）について発言されていました。「作品全体として、長たらしく平板なものだったけれども、革命前の中国農村の陰鬱な階級関係を延々と繰り広げていく苦痛感には独特なものがあり、絶望した百姓の親父さんが、確か雪のちらつく路上に倒れて悶絶するといった場面があって、そこらは日本の左翼映画の似たような場面よりセンチメンタルさが少なく、苦痛が苦痛として生のまま捉えられていると感じたことを覚えている」というのです。この『白毛女』をご覧になったのはいつぐらいだったんですか。

佐藤：戦後の中国とは外交関係はない時代、映画の輸入はできないはずだけれども、日中友好協会という団体があって、中国映画を何本か持ってきて上映していた。後に、記録映画の作家になる土本典昭さんがやっていたらしい。それで新潟でも、上映会をやった。この作品は中国では非常に重要な作品らしい。また、滅多に見られない珍しい映画は極力見ようという気持ち

だった。

そして、これは記録しておくべきだと思って、「キネマ旬報」かなんかに投書したけれども、載りませんでした。だから、私はそのことについて書いたそんな文章があることは忘れていました。

日中友好協会は、日本共産党の外郭団体です。彼らが自主上映の形で中国映画を上映するときに、大体、左翼系の人が観にいったんだと思います。一般的には評判にはならなかったけれども、私はその頃は、珍しい映画は何でも見ようと思っていました。



図版 2：『西遊記 鉄扇公主の巻』



図版 3：『白毛女』。ヒロインとその父親

——佐藤さんは山本薩夫や、吉村公三郎などの独立プロの映像作家を、非常に積極的に評価しておられましたね。

佐藤：独立プロが活躍していたのは、1950年代でした。私が一生懸命、批評家になりたいと思って努力していた頃です。その頃に独立プロといえば、良心的な映画をつくりたいためにメジャーの映画会社を追い出された人だから立派な人だと。その人たちは応援しなきゃいけないと、自然と支持する形になっていました。

——佐藤さんご自身の政治的立場はどうだったのですか。

佐藤：私が新人の映画批評家として活躍し始めた頃は、日本共産党が分裂した時代。私は全く外から見ていただけだけれども、例えば、さっき言った土本典昭さんは、左翼運動まっしぐらだった。そして、共産党から除名されたほうです。共産党から除名される人のほうが、何ていうか、人間としては純粋な人であると。共産党の分裂は一体どうなっているんだと。それから、当時私は、「佐藤忠男は左翼に違いない、しかし過激派の左翼だろうか、正統派の左翼だろうか」と周りでひそひそとうわさされていたらしいということを聞いていた。私はどっちでもないですけれどもね。

田舎では、工場でも、会社でも、労働組合は大事だと戦後は奨励もされていた。けれども、労働組合の仕事は面倒で、とてもやる気はしない。一生懸命やるのは共産党員だけ。だから、みんな共産党員を幹部に選んで、共産党がリードしている。デモに行くとき付き合うだけだね。そういう状態だった。

そういう共産党の内部での対立が、中国でもあるかもしれないと、いろいろ興味はあったんです。

——佐藤さんが映画評論家としてもっとも精力的に活躍されていたのは、1960、70年代だったと思いますが、その頃はちょうど中国の文化大革命（1966～76年）の時代だった。文革という歴史的な出来事に対して、その当時はどういうイメージをもっておられましたか。

佐藤：文化大革命は非常に分からない、異常な事態だとは思いますが。そして、間違いが多いということは分かりますが、動機はいいんだろうと思っていました。後で中国人と話をするとき、文化大革命におけるいい面は？などと聞くと、みんな苦笑していました。何か理想があつてやったことだから、その理想の中で達成できた部分も少しあるかもしれない、100パーセント間違いではないだろうという考え方が一つありますね。

例えば日本の民主化でも、達成できた部分と達成できない部分がある。中国でも社会主義化でいい面もあれば、悪い面もあるだろうと。その悪い面を、文化大革命の少年たちは正しく認識しているのかどうかはよく分からないが、期待性はあつたんです。私自身が日本の左翼運動に共感する面と、どうも違うと思う面とがあつたようです。

——ほぼ同じ頃、日本でも学生運動が起きていましたね。

佐藤：東京にインテリの青年たちは集まっている。新潟から東京に出てきて少しものを書き始めていて、若い知識層の青年たちと付き合いができた。大島渚みたいな人間と親しくなる。彼らは学生時代に、革命が本当に起こり得ると信じていたらしい。大島が信じていてもおかしくないけれども、学生の多数がそうだったので、びっくりした。それは田舎にいたときにはなかった付き合いだった。もし新潟に残って、工場なんかで働いていれば、そういう人間は周りに一人もいない。

ところが、東京で、学生たちの少し元気のいい連中と話していると、革命は当然起こると思っている。これは全然違う人種じゃないかと思う。世界がまるで違うと思いました。それで、同じようなことが中国でもあるのではないかと。つまり、指導者層の言う革命という考え方と、指導される側が理解していることの間にはギャップがあるのではないかと。そのギャップがあつて、衝突が起こるならば、若者の行動には間違いはあるだろうけれども、重要な、忘れてはならない一つのアイデアはあるのではと。それがどうなっているんだろうと、考えていました。

そして、初めて中国に呼ばれていったとき、中国の良識ある大人たちは、本当にもうひどい目に遭って、もうまっぴらごめんだと思っていた。文化大革命の理想とか、文化大革命の良い面はなんていうことを私が聞くと、困っちゃうわけだ。それで、やっぱり違ったんだなと思いました。

——佐藤さんが初めて中国の土を踏まれたのは何年頃でしたか。訪中のきっかけは？

佐藤：私は日記を書いていないし、当時のメモも残っていないので、はっきりしませんが、1979年の前半、あるいは夏ぐらいかなという感じがします。北京で3日間、上海で3日間。途中で観光を2日ぐらい挟んで、10日ぐらいかかっている。

徳間康快（筆者註：徳間書店社長、大映株式会社社長。日本と中国においてそれぞれ「中国映画祭」「日本映画祭」を主催し、日中映画交流に寄与）さんという人がいた。当時もあの方は中国にしょっちゅう行っていた。彼は中国映画人協会（中国電影家協会）から、「10年間の文化大革命の間、映画界も外国とは交流はなかったから、世界の映画の流れについて情報を持っていない。だから、外国の批評家を招待して講義をしてもらいたいのだけれども、実は映画人協会はお金がなくて飛行機代は払えない。自費で来て講演してくれる適当な人はいないだろうか」と頼まれた。

徳間さんは日本に帰ってきて、会社の中で中国担当の人たちに相談した。その1人に田村祥子さんという人がいて、御主人は大島渚の脚本家だった田村孟さんです。彼女がご主人に、「こういう話があるけど、誰か推薦したらいいかしら」と聞いたら、「それは佐藤忠男だ」と言った

そうです。それで私に声が掛かって、「自腹で行けるか」と言うから、「いいです。とにかく、文化大革命の中国はどういう状況だったかに非常に興味があるから、ぜひ行きたい」と。「飛行機代を払わない代わりに、観光旅行とごちそうだけは十分サービスしますから」と言われたけれども「ごちそうはありがたいが、観光はしなくていい、その分だけ中国映画を観たい」と言いました。

そしたら向こうは、講演のついでに今の中国映画の新しいのを何本か観てくれと。お付き合いで2〜3本、観たけれども、つまらないものだと思います。その中には、文革の間に本当のことが言えなくて困ったというストーリーの、ジャーナリストを主人公とした『苦悩人的笑(悩む人の苦笑)』(楊延晋監督、1979年)があったと記憶している。非常にセンチメンタルな言い訳だけしているような映画でした。こんな映画をつくったってしょうがないと思い、「もっと古い映画ないですか。1930年代の中国映画を見せてほしい」と言ったんです。「そんなものはどこにあるのかな」と言っていました。



図版4：『悩む人の苦笑』

——どうして1930年代の中国映画をご覧になりたいと思われたのですか。

佐藤：岩崎昶という日本の左翼批評家の影響でした。左翼だから尊敬したというよりも、左翼の批評家には嫌なやつがいっぱいいるけれども、この人だけは人格高潔であると、分かっていた。岩崎昶が昭和10年に上海に遊びにいった、たまたま5〜6本当時の映画を見た。その中に当時の左翼映画の有名な作品が入っていた。そして、非常に感激した。自分たちが日本でつくろうとしてつくれなかったのが中国にあるということで感激したのでしょう。だけどあの人は左翼だから、左翼映画を褒めるのは当たり前。本当にいいのかどうかはよく分からない。私は岩崎昶を尊敬していたから、彼が良いと言うのだから、ぜひそれは観たいと。

文化大革命で元の上海の映画界のスターや監督たちは牢屋に入れられたりしてひどい目に遭った。その名誉回復のための映画会をやっている北京の映画館へ連れていってもらった。そのときに観たのは『十字路』（中国語題『十字街頭』、袁牧之監督、1937年）でした。とても感激しました。私は家内と一緒にいったけれども、2人で帰りの自動車の中で、熱烈にこの映画のことをしゃべっていた。日本語で話していたので、同行の中国人に分からなかったと思うけど、『十字路』を観て、日本人が興奮していることがうわさになったようです。途端に注目されました。「北京にはそんな映画はあまりないから、次に行く上海には、そういう作品を集めておく」と中国側から言ってくれた。



図版5：『十字路』。趙丹（右）と白楊

上海でいろんな試写室を開けてもらって、とにかく10本ぐらい見ましたね。上海には昔の映画はいっぱいあるわけです。

特に戦後の映画、社会主義中国（1949年）になる直前、3年ぐらいの頃の作品もある。そういう作品を併せて10本ぐらい観て、これは本当にびっくりしました。明らかにこれらの映画は当時の世界の一流の映画と比較できると強く思った。

例えば、イタリアのネオリアリズムとほとんど同時期だけれども、ネオリアリズムと比較したら非常に面白い。そういうことを興奮してしゃべりまくった。一番感動したのは、上海が共産党軍に占領される直前の上海を描いた『家々の灯』（原題『万家灯火』、瀋浮監督、1947年）、

『春の川、東に流れる』（中国語題『一江春水向東流』、蔡楚声、鄭君里監督、1947年）、『からすとすずめ』（中国語題『烏鴉与麻雀』、鄭君里監督、1949年）だった。その中でも一番、衝撃を受けたのは『からすとすずめ』だった。『家々の灯』は大体想像できる。よくつくったと思う。『からすとすずめ』は想像できなかった。つまり、イタリアのネオリアリズムも超えている。イタリアのネオリアリズムは混乱を描いているけれども、『からすとすずめ』はその混乱を笑っている。これは大したものだ。『からすとすずめ』は、その時代においては、世界のトップの映画だと思いました。イタリアンネオリアリズムよりも先に行っている。

当時中国の映画人がネオリアリズムを観たはずはないので、これは独創的なものだった。のちに日本では「こういう映画が外国に知られていなかったことは非常に残念で、中国の映画人は怠慢である」と言う人がいたが、「何しろ戦争していたもので」と中国人が答えたことを覚えている。

その当時の映画は、同じ頃の日本映画と比べると面白い。『からすとすずめ』は突出している。

中国の公式の批評だと、30年代の啓蒙的な左翼映画が、中国映画の頂点だということになっているけれども、私は抗日戦争が終わった直後2〜3年(1946〜48年)、がトップだと思います。そのことを中国人に教えたいという気持ちがあった。これが私の熱意になりました。

私は一応日本の有名な批評家ということになっていたので、「日本の有名な批評家が、1930年代、40年代の中国映画にびっくり仰天して、その話ばかりやっている」と、中国映画界の中で大変うわさになったらしい。これで私はたちまち有名になった。「もういつでも古い映画を観たければ、電影資料館でご覧にいれるから」と言われました。



図版6：『家々の灯』



図版7：『春の川、東へ流れる』



図版8：『からすとすずめ』

——戦前の上海映画への再発見・再評価にあたって、佐藤さんの訪中は非常に大きな役割を果たしたのだと思います。

佐藤：もう一つ私が観たかったのは、抗日映画の正体を知りたいと。抗日映画があることは、戦時中の日本でも盛んに報じられていた。中国国民党政府は抗日的な文化活動を取り締まらない。それがけしからんと。抗日映画というのは一体どういうものなのか。中身を見た人はいない。それで、ぜひ中国に行ったら観たいと思っていた。そしたら、「どうぞ、どうぞ」と言って、抗日映画特集を私のために組んでくれた。岩崎さんの論文で、ルポルタージュで読んだ作品が5本ぐらいあるけど、全然知らない映画もたくさん観せてもらいました。主題歌がのちに中国の国歌となったことで有名となった『嵐の中の若者たち』（中国語題『風雲儿女』、許幸之監督、

1935年)も含まれていたと記憶しています。

——戦時中は8年間、中国映画はほとんど空白だったんです。どうしてその空白の8年間を経て、中国映画は一つの頂点になったのですか。

佐藤：それは苦勞してやりたいことをやれなくて、下手すれば内側からやられるか分からないような状況で映画をつくっていたが、終戦後に初めて自由な映画ができた、その喜びが盛大に炸裂したんだと思います。あの頃はいい映画がいっぱいあります。

——戦前の上海映画の製作に携わった映画人たちとお会いしましたか。

佐藤：上海映画の黄金時代にスターであり、大監督だった人たちが集まってくれました。そこで私はほとんど趙丹さんと話した。(筆者註：趙丹は1930～60年代の中国映画を代表する、二枚目も三枚目の役もこなすことができた演技派俳優。高峰秀子をはじめとする日本の映画人と親交があり、日中合作映画『未完の対局』の企画にもかかわっていた)。「あなたはいったいああいうタッチをどこで勉強したんだ」と聞いたら、昔の上海は、非常にアメリカナイズされていたという話をした。ハリウッドのスターの名前、大監督の名前を10人ぐらいたちどころに挙げて、エルンスト・ルビッチ、キング・ビダーなどを挙げた。そして、彼自身がそっくりまねした二枚目のスターたち。最後にももちろんチャップリン。この人からこういうことを学んだと、中国映画の話はなしで、ハリウッド映画の話になった。

私も、『十字路』を見たとき、非常にアメリカナイズされて、キートンのギャグをそのまま使っていると気が付きました。ところが、今の中国の若者はそれを見ていない。だから、趙丹さんとしては、話すわけにもいかない。彼はがんか何かで入院していたんですが、出てきて、これをしゃべって聞いてくれる人に初めて会ったというような感じで喜んだ。非常に意気投合しました。書道の道具を一式持ってきて、書を書いてくれた。

同年11月に中国映画代表団のメンバーとして来日した趙丹さんと再会しました。本当に喜んで隣に座って、食事の間、自分たちの若い頃、どういうふうアメリカ映画を見て、アメリカ映画のどういうところに感心したかというような話ばかりしていました。

間もなく趙丹さんが亡くなった。日本の新聞にも出たが、その中に『人民日報』かなにかに、「強すぎる検閲は芸術を殺す」という文句が入っていたと聞いて、これは私と話して元気になって、あえて書いてやれと思ったのかなと思った。

——趙丹が死ぬまでに幾つかやりたい役があったんです。『大河奔流』(謝鐵驪監督、1978年)の周恩来総理の役もその一つでした。だけれども1930年代の上海で女優だった江青夫人とか

かわりがあったということで外されたのです。落胆して。その後は日中合作映画『未完の対局』（佐藤純彌、段吉順監督、1982年）の主演に決まったんだけど、がんにかかってしまって、無念だったんですよ。



図版 9 : 1962 年、訪日中の趙丹（左から 2 人目）



図版 10 : 1979 年、訪日中の趙丹（左から 2 人目）

佐藤：それから、夏衍先生に直接会っていろいろお話したのも、非常に印象的でした。若い頃日本に留学して、日本のあちこちを歩いた。一番印象的だったのは、どんな村、田舎に行っても、一番立派な建物は小学校だ。日本は学校教育で成功したのだ。しかし、中国ではそうはいかなかったから、映画で教育や啓蒙をやるんだと言っていました。

——なるほど。私の大学での授業に、中国の留学生が結構来ています。『二十四の瞳』（木下恵

介監督、1954年)を見せたところ、「こんなに貧しい村の子たちでもちゃんと学校に通えるなんて、すごいですね」と驚いたようです。夏衍先生の感想とどこか似ていますね。

ところで、1970年代末に、『君よ憤怒の河を渉れ』(佐藤純彌監督、1976年)、『サンダカン八番娼館』(熊井啓監督、1974年)などの日本映画も、中国で大ブームになっていましたが、向こうではそんな話は出ましたか。

佐藤：確か私を案内してくれた中国の人は、『サンダカン八番娼館』の性的な表現が非常に評判になって、賛否両論があって、自分は賛成のほうだと、しゃべっていました。

——1979年の訪中に続いて、佐藤さんは頻繁に中国に渡っておられましたか。

佐藤：そうでもない。4～5回程度ですね。

——これは、中国の映画評論家の羅芸軍さんが2017年に出版した著書『銀河沈浮録 羅芸軍口述歴史』(中国電影出版社)です。これによると、彼は1987年に日本映画ペンクラブの招待を受けて、中国映画評論協会代表団に加わって訪日した際に、佐藤さんとお会いしたそうです。覚えていますか。

佐藤：そうですね。代表団を呼んだことがあります。



図版 11：羅芸軍と佐藤忠男(右)。1987年東京にて。

——この本によると、日本滞在中に羅さんがたいへん驚いたエピソードがあった。それは映画史研究家の清水晶さんが、突然、戦時中、日本占領下の上海でつくられた中国映画を再評価すべきだと言いだして。中国人の評論家たちがどう反応すれば良いかと分からなくて、困ったという（筆者註；清水晶は1942年6月に、日本映画雑誌協会から上海へ派遣され、川喜多長政のもとで宣伝課長、研究所資料部国際調査組主任を歴任）。

佐藤：なるほど。そんなことがあったな。清水さんは川喜多長政さんの下で働いていた人ですからね。だけど、川喜多さんの下で働いていた人で、実際に上海に戦争中に行っていた人で、筈見恒夫という人もいるのですが、この人が、馬徐維邦について論じた文章は感動的だね。私は何遍も繰り返して読んだ。（筆者註：川喜多長政は東和商事（現東宝東和）の初代社長として長年映画輸出入業に携わり、北京留学の経験もあり、中国語が堪能である。彼は、満州を物語の重要な舞台とした日独合作映画『新しき土』や、中国ロケの国策映画『東洋平和の道』を企画・プロデュースしたのち、戦中の上海で「中華」、「中聯」、「華影」などの映画会社の設立と経営に携わっていたのである。／筈見恒夫は、東和商事の宣伝部長を務めたのち、川喜多とともに上海に渡り、「中聯」製片部国際製片処副主任に就任。／馬徐維邦は、『夜半歌声（深夜の歌声）』（1937年）『古屋行屍記』（1938年）『麻瘋女』（1939年）『刁劉氏』（1940年）、『秋海棠』（1943年）、『萬世流芳』（1943年）、など数多くのホラーやサスペンス、メロドラマを手掛けた中国の映画監督。）

恨みを持った人間がいっぱい出てくる。その恨みの対象はもちろん昔の話だから決まりきっているけれども、一番悪い役が、日本に当てはめると非常によく理解できると筈見さんは指摘した。そして、日本の江戸時代の歌舞伎と同じように、それが非常に高いレベルの表現になっている。そして非常に俗な大衆映画としてつくられている。筈見さんは本当に感動して書いていた。

——先日、大場正敏さんのトークショーを聞きに行きましたが、国立フィルムアーカイブ所蔵の李香蘭主演の『萬世流芳』（ト万蒼、馬徐維邦、朱石麟、楊小仲共同監督、1943年）のフィルムは、中国側が佐藤忠男先生を介してフィルムセンターに寄贈したものだとおっしゃられました。

佐藤：昔満映にいた中国の人が、フィルムを持っていた気がします。その人が、それを山口淑子先生にお土産としてあげた。そのフィルムをフィルムセンターに寄付されたらいいでしょうと私が助言したかもしれない。

——李香蘭こと、山口淑子さんとお付き合いがありましたか。

佐藤：山口淑子さんとは親しかったです。なぜかという、香港映画祭で『支那の夜』（伏水修

監督、1940年)をやろうという話が出た。香港には『支那の夜』のファンがいるんです。「戦争中に上海で上映している。香港でぜひ『支那の夜』を」と。ところが、山口淑子さんは、あれを見せたくない。私は面識だけはあったので、山口淑子さんに相談を受けた。『支那の夜』の代わりに、『暁の脱走』(谷口千吉監督、1950年)を出してもらえないかと山口淑子先生はおっしゃるわけで。

私の意見を求められたから、香港の人たちが、『支那の夜』を観たいと言っているんだから、『支那の夜』を出すべきですと言った。山口淑子さんとしてはそれで観念したらしいです。

私はそう言った責任上、香港の映画祭に行き、上映に立ち会った。上映が終わった後、観客に感想を聞いて回った。香港の人たちは音楽映画として懐かしんでいた。中国に不利なことを描いているのは、プロパガンダ映画だからで、プロパガンダというのはそういうものだと思っ
て見るから別に気にはならないと。

ただ一つだけ嫌なことがある。中国の少女が日本人と口論をしていると、長谷川一夫の青年が通りかかって、日本人を退けて彼女を助ける。それでもまだ彼女は、日本人がどうのこうのと言うから、ピシャッと殴る。殴られたら急におとなしくなる。これが不愉快だと、中国人としては不愉快だと、異口同音に皆さんがおっしゃってね。そのことはちゃんと山口淑子さんに報告しました。

彼女はそこまで自分たちは考えなかった。自分はまだ子どもだったけれど、大人も考えていなかったと。非常にそう言われて勉強になったと言っていました。

日本ではそれはあくまでも日本の伝統的なメロドラマの一つのパターンだった。たたかれる場面といえば、小津の『淑女は何を忘れたか』(小津安二郎監督、1937年)というのもそういう話です。



図版 12 : 馬徐維邦監督の代表作『秋海棠』



図版 13 : 『支那の夜』

——佐藤さんの数多くの著書の中で、『キネマと砲声 日中映画前史』(リプロポート、1985年)は、ベスト5に入るんじゃないかなと個人的に思います。

佐藤 : そうですね。あれは、私には書く義務があると思い書きました。もちろん当時の東和映画の関係者が主としてやったことだから、その人たちが書けばいいんだけど、彼らは自分たちとしてはあんまり名誉になる話じゃないから、書かない。

しかし、私は興味がある。じゃあ私が書かないわけにいかないけれども、書くのは難しいなと。要するに、中国人が納得して読んでくださるかどうか問題でね。でも、ここを空白にしておく手はないとも思いました。

実際問題として、私はそんなに詳しく知らない。ただいろんなところから聞いた話を書いただけです。作品も少しは観ましたけど、あまり観ていない。書いた後で、中国電影資料館で何本か見せてもらいました。『映画史研究』(筆者註: 佐藤氏が妻の佐藤久子とともに1973年より発行した個人雑誌)という雑誌に連載していたが、何度か中国に行くと、その雑誌を欲しがることが多い。特に北京電影学院に行くと、先生たちが、自分たちの同僚の誰が日本人の下で仕事をしたかということを知りたがっている。

中国の映画人たちは本当は知りたいけれども、差し障りがある。また、あいつは日本の手先だったとうわさをするために読んでほしくない。いろいろ悩みました。中国人にとって、そんなに不名誉なことではないように書きたかったんです。どうなのでしょう。やっぱり、書くしかないし、書いてよかったです。だけど、翻訳は難しいだろうな、翻訳することで誰かがとっちめられたりしたらまずいなと思いました。

ただ日本と中国との関係を考える上では、一つの典型的な例なんです。日本人が主観的に考えていることと、それを中国人がやむを得ず受け止める面とのそのギャップを、誰が悪いと

言わないで書くのは非常に難しいです。でも、翻訳が出たあと、結構読まれているらしい。

——佐藤さんの日中映画研究に対するもう一つの功績は、坪井與著「満州映画協会の回想」という論文を『映画史研究』に掲載したことですね。中国の満映研究第一人者の胡昶さんは「日本の満映研究に関するいろんな文献の中では、やっぱり坪井さんのこの回想録が一番信用できる」と評価していました。それを予め坪井さんに執筆依頼なされたんですか。

佐藤：いや、私が依頼したのではなくて、向こうから持ってきた。これは本当に収穫でね。最初に持ってきたときに、各章のタイトルに甘粕正彦の名前が出てくる（筆者註：甘粕正彦は日本陸軍の軍人。1930年に満州へ渡り、関東軍特務機関、満州国警察組織につとめたのち、1939年に満州映画協会理事長に就任）。それを私は表紙に印刷したときに、甘粕という名前を外したんです。そして、ゲラを見せたら、甘粕さんの名前をどうしても出してほしいって。甘粕という人は、日本では軍国主義の悪いところは全部彼の悪にってしまったけれども、満映の人たちには非常に人気があった。中国人の従業員のために随分配慮したということが一つ。「とにかくパーティーに女優さんを出席させるときは、日本人の幹部がちゃんとエスコートしなきゃいかん」と言ったとかね。それから、日本から政治家やなんかが時々見に行く。そうすると中には中国人の女優さんを世話しろという奴がきつといたんだろうと思いますが、それを、「女優は芸者ではありません」と言って断った。

模範的日本人なのだけど、軍国主義の重大な黒幕として扱われた。相当重大な役割を果たしたことは間違いないけども、一体何をやったのかはよく分からない。これらのエピソードとは、どうも合わなくてね。でも執筆者にそう言われればなるほどと、そのとき非常にびっくりしました。甘粕は、満映の従業員には非常に愛されていたのだということが分かってね。

歴史の仕事をやっているとそういうことがある。嫌いな人物が実はいい人物だなんて言われると、困っちゃうんだ。

もちろん坪井さん自身が満映を誇りに思っているけれども、書いていることは非常に客観的に書いていますね。

——多くの一次資料やデータが駆使され、非常に説得力がありますね。それが『映画史研究』誌に掲載された直後に、どんな反響があったんですか。

佐藤：たちまちその号だけが売り切れました。その後、いろんな満映の研究の本が出たけれども、基本的にはあの本の記録が基になっています。あれはまだ、映画の歴史は、出版としてはあまり注目されない時期だったせいもあるし、テーマが微妙なせいもある。とにかく坪井さんは、自分しかもう書く人がいないと、自分よりも偉い人はみんないなくなっちゃって、だから

満映ができたときから解散するまでいた人間として、自分が書かなきゃいけないと思って書いたのでしょう。

岩崎稔さんが満映から給料をもらっていたから、あの人が書いてくれるだろうと思っていたらしいけれども、岩崎さんとしてはやっぱり書けなかつただろうな。やっぱり共産党系の一番偉い批評家でしたからね。それで、仕方なく書いたというけど、発表する場がなくて、出版社も見つからないし困っていたら、こういう雑誌があると部下から聞いて、「じゃあ頼んでくれ」と言って、持ってきたんです。

——佐藤さんは『中国映画が燃えている』（竹内実と共著、朝日ソノラマ、1994年）、『中国映画100年』（二玄社、2006年）をお書きになったんですが、中国映画史での第五世代監督の位置づけをどのように考えておられますか。

佐藤：最初に観た第五世代監督の作品は、『黄色い大地』（陳凱歌監督、1984年）でした。非常に新鮮でした。北京電影学院で客員教授をしていたオランダの記録映画作家ヨリス・イベンスは、いち早く『黄色い大地』を評価し、「外国の映画祭に出したほうが良い」とアドバイスしたことで国際的に有名になったと聞きました。

現代の中国映画がようやく表に現れたかと思いました。それまでも、毎年中国映画祭があったから観ていましたけれども、本当にお義理で観ていたようなものです。ところが『黄色い大地』が現れて、やっと中国映画も世界の水準に並んだなと思いました。そして、それをあの作品をきっかけにして一般の映画人も中国映画を認めるようになりました。

——佐藤さんがお書きになった中国映画論の中で、映画『芙蓉鎮』（謝晋監督、1987年）パンフ



図版 14：『芙蓉鎮』

レット（岩波ホール、1988年）に収録された「謝晋監督論」も素晴らしい仕事でした。御著『中国映画100年』の中にも謝晋の作品についての一節があるんですが、なんかちょっと手加減をされたなという感じがします。こっちのほうが作品の問題点を含めて非常に鋭い指摘をされているんです。中国映画を単に社交辞令的に褒めるのではなくて、その問題点を含めて本当に深く愛しているんだなど、愛情みたいなものが伝わってきたと思いました。深い感動を覚えました。佐藤さんが菅見恒夫の馬徐維邦論をご覧にときと同じような感動かなと思いますね。

佐藤：そうですか。

——中国映画を研究する者として、私の研究対象は中国本土、大陸オンリーとなっているんです。なかなか香港映画、台湾映画にまで踏み出すことができないんです。だけれども、先生は香港や台湾を含めた中国語圏映画に留まらず、東南アジア、中近東、本当にアジア映画の全体像を捉えていらっしゃるの、そのパワーの源は何でしょうか。

佐藤：世界全体を見渡せるのは映画の特権で。厳密に言えば、中南米とかアフリカとか、ほとんど視野に入っていないところもあるけれども、少し積極的に探せばその辺も分かるわけです。だから、世界文化としての映画という観点から映画を総合的に見る研究者が、それぞれ世界的に現れるべきだと思っています。私のように英語すらできない人間が、いつまでものさばっているべきではないと思います。

本格的に映画という観点から世界全体を見渡すと、今までの映画史と違う位置付けができる。もうそういう時代なんだけれども、まだ私がそれを代行しているというのはよくないと思います。

——佐藤さんの今後の課題は？

佐藤：もうそろそろ、私の批評全体の総括みたいなものをやらなきゃいけない。世界映画史という観点で、一部の国際映画祭でグランプリを取った国の作品だけを並べるんじゃなくて、具体的には、例えば、アフリカも私は何十カ国も見っていますが、ほとんど手を付けていない。でもほぼ世界中に映画があるということは、自分の目を見た。そして、ある時期は、確かにハリウッドが中心だったし、ハリウッド映画が世界中に影響を与えたけれども、その影響を頑固に拒んだ地域もある。それからまた、非常にユニークなものが世界中に点々としてある。そうすると、世界の共通の意識みたいなものを映画史には捉えられるんじゃないか。それについて厳密なものを書けるはずもないけれども、ある程度見取り図みたいなものができるんじゃないかと思っています。

そして、究極的には、世界の文化はまず映画から融合、世界の文化の融合がなきゃいかんと。

もちろん各国の映画の独自性とか、伝統とか、そういうものをみんなが自慢するのはいいけれども、実際問題として、世界の文化は融合しつつある。例えば、服装はもう洋服が世界に広がっている。インドの女性だけがそれを拒否している。

そういう拒否する部分はもちろん面白いけれども、融合する部分がある。将来世界語は多分英語になるだろうと思うし、文化の融合は相当進んでいるわけです。一つの分野、芸術分野で一番進んでいるのは映画だと思います。そして、映画を先頭にして、自分の文化を世界中に売り出した国が随分あるわけです。日本映画もそうです。世界の文化の融合のプロセスと法則とか、そういうものについて幾つか発言することができるんじゃないかと思っています。

※本稿掲載の写真は、作品パンフレット、ポスターなどから引用したものである。