

映画『影武者』と『影』の比較研究

艾, 文婷

九州大学大学院地球社会統合科学府 : 博士後期課程三年

<https://doi.org/10.15017/4783639>

出版情報 : 九大日文. 39, pp.34-47, 2022-03-31. Association of Japanese Literature, Kyushu University

バージョン :

権利関係 :

映画『影武者』と『影』の比較研究

艾文婷

一、はじめに

日中両国映画史について、まず時間軸に沿って、発展の過程を考察していく歴史的な分析が考えられる。第二次世界大戦は、大きな転換点となった。戦後、各国において映画固有の表現や映画の本質が探求され、日本映画史においても、ひとつの重要な転換期となった。一九五〇年代初期、朝鮮戦争のあいだアメリカ占領体制下にあった日本は、サンフランシスコ講和条約締結を経て、独立を取り戻した。経済成長の道をたどりつつ、日本映画界も回復していった。とりわけ一九五一年に黒澤明が『羅生門』でベネチア映画祭の金獅子賞を獲得して以来、溝口健二が代表作『西鶴一代女』に続いて、『雨月物語』、『山椒大夫』を発表し、黒澤明も『七人の侍』で連続受賞している。日本映画が初めて国際的な場に登場することで、失われた自信を回復し、復興の象徴となった。その後一九六〇年代に華々しい活躍が見られたが、七〇年代には、新旧の世代交代の中で監督

たちは不遇の時期を迎えた。八〇年代になって、次々と優れた作品が発表されていった。

一方で、中国映画史は、時代ごとに今まで六世代に区分される。第一世代は二〇年代迄の草創期である。第二世代は三、四〇年代という最初の最盛期であり、第三世代は中華人民共和国成立後監督になる芸術家たちをさす。第四世代は主に六〇年代頃の北京電影学院の卒業生である。周知のように、一九七八年の北京電影学院の新入生たちは第五世代と呼ばれる。一般的に八十年代半ばから北京電影学院に入学し、九十年代から映画監督に就任する若者が第六世代に分類される。しかし、一九六〇年代半ばから一九七〇年代半ばにいたる文革の十年間は、ほとんどの文化活動は停止した状態であった。中国映画は中国の政治や社会問題などと切っても切れない関係にあり、その影響を強く受けたと考えられる。一九八〇年代初期から、経済面において改革開放という政策が積極的に導入された。日本の大衆文化の影響の下で、テレビドラマの普及や娯楽の選択肢の増加により、中国人の日常生活が大きく変わっていく一方で、中国の映画産業は急激に下り坂を迎えていった。

二、「影」というモチーフの由来

実際、日本と中国のあいだで実質的な映画交流が始まるのは文革後であった。つまり、一九七七年三月に第一回中国映画祭が日本で開催されたことに続いて、一九七八年十月に北京や上

海など八つの主要な都市で「日本映画祭」が開かれた。これは文華以後の日本映画の中国への進出の起点となった。当時在学中の第五代監督は初めて日本を含む多くの西側の文学、音楽、美術、映画などを受け入れた。中国における日本映画ブームの全盛期には、一九七〇年代後半から一九八〇年代前半にかけて北京電影学院に在学中の中国第五代監督たちが、それらから強い感銘を受けたことは間違いないと考えられる。

二〇一八年九月に上映された張芸謀監督の力作『影』（日本語版『SHADOW 影武者』）では、黒澤明監督の『影武者』（一九八〇年）における「身代わり」に関する物語の内容と、かなり似たものとなっている。張監督は二〇一八年にインタビューを受けたとき「時代劇という映画のジャンルから見ると、まず身代わりという物語が好きだ。三、四〇年前に『影武者』見たとき、物語は面白いと思った、黒澤明も好きな監督だ。このような古典的な作品に夢中になるというわけではないが、当時の僕は身代わりということとは中国にもきつとあり、昔から今までずっとあると思った。僕たちの中国では身代わりに関するモチーフを撮ることが少ないので、いつか身代わりの物語を撮りたいと思ったのかもしれない。その後、この十年二十年で中国の市場は急速に発展してきた。時代劇は何本も撮られてきたが、身代わりに関するモチーフはずつと撮られていない。何故だろう？何故この物語を書く人がいかなかったのか？この願望がますますよくなり、撮ることにした。もし本当に他の監督が身代わりを撮っていたら、僕は撮らなかつたらう。」^②と述べた。ここには、

張芸謀監督が『影』を撮影するに至った契機及び黒澤明監督への敬意が表明されていることがわかる。

三、監督及び作品の紹介

『影武者』は黒澤明の二十六作目の映画作品であり、一九八〇年四月二十六日に一般公開されている。当時、監督は七十歳。八〇年代の黒澤明は叙事的な『影武者』及び『乱』を二作発表し、連続して国際映画祭を受賞した。日本映画はその当初から大量に制作されたのが時代劇であつたという点において、世界にも類のない特質をもっている。時代劇は、全ての登場人物は対等関係を持ち、身分の違いというものはないアメリカの西部劇とは大いに異なっていると考えられる^③。ただ、黒澤監督によると、「いちばん最初から尊敬して来たのはジョン・フォードだね。彼の映画にはいつも大きく注意していた。彼の作品は僕に影響している」^④ということである。西部劇はハリウッドの独自のジャンルである。さらに、黒澤監督によると、「ジョン・フォードといえば、やっぱり西部劇でしょ。だいたい『馬車』が代表なんだけれど、一番すごいのは『荒野の決闘』だと思ふんだよね。映画の二本みたいな作品だよ」^⑤ということになる。馬を撮る場面は黒澤監督の特徴の一つと考えられる。馬を撮ることについて、ジョン・フォードから黒澤監督に教えられたことがある。「馬を撮るのに何かコツがあるはずだから教えてくれたって言つたら、シューッて人差し指を口にあててき、

声をひそめて『コマ落とせ』（とジョン・フォードが言った）」⁶⁶と黒澤監督が語っている。黒澤監督は、自己の作品世界を構築する上で日本的なものを利用したと思われるが、同時にハリウッド的なものを利用した可能性も考えられる。

『影』は張芸謀の二十二作目の映画作品であり、二〇一八年九月六日にベネチア映画祭で公開された。映画『影』の前に、張監督はハリウッドと協力して『グレートウォール (The Great Wall 長城)』を三年かけて制作した。六十八歳の張監督はインタビューを受けた時、「ハリウッドのようなプロデューサー制度は好きではない」⁶⁷と言っている。周知のように、ハリウッドでは脚本が採用されてからクランク・インするまでの間、何度か改訂されることになる。脚本に手が加えられるが、そこに撮影中の監督の意識を加えることができない。この点では黒澤監督と同じと推測される。一九八〇年代、張監督は内部試写会で黒澤監督の『影武者』を見た。「身代わり」というテーマに深い興味を抱いて、三〇年余りを過ごし、ふたたびその原点に戻ったのである。張監督を代表とする第五世代の作品では中国の伝統文化が捨て去られたわけではない。中国の古典的な水墨画、楽器などの伝統的文化及び文学作品からも着想を得て、第五世代の独特な映像表現を目指している。

次に、両作品の主題と背景について、あらすじなどを表で示すと、以下のようになる。

タイトル	影武者 Kagemusha (中国語《影子武士》) 国内版 180 分 国際版 159 分 ⁶⁸	影 Shadow (日本語『SHADOW 影武者』) 115 分
上映時間	1980 年 ⁶⁹	2018 年 (2019 年 9 月日本で上映)
監督	黒澤明	張芸謀
シナリオ	黒澤明、井手雅人	張芸謀、朱蘇進
キャスト	武田信玄 (仲代達矢) 影武者 (仲代達矢) 武田信廉 (山崎努) …信玄弟 武田勝頼 (萩原健一) …信玄子 織田信長 (隆大介) 徳川家康 (油井昌由樹) 武田竹丸 (油井孝太) …信玄孫	境州 (鄧超) …子虞の分身 子虞 (鄧超) …沛国都督 小艾 (孫儷) …子虞の妻 沛良 (鄭愷) …沛国の王 楊蒼 (胡軍) …敵国戦将 青萍 (関晓彤) …沛良の妹 楊平 (呉磊) …楊蒼の子

<p>あらすじ</p>	<p>身代わりに関する物語。</p> <p>十六世紀後半日本の戦国時代、武田信玄は野田城内から狙撃され、自己の死を秘匿し、三年間は戦いを終止するように遺言を託して死んだ。武田信廉と重臣らは泥棒を信玄の影武者に起用した。影武者は屋敷に戻り、信玄の孫や側室に接した。三年が過ぎ、ある日黒雲（馬）が影武者を振り落とした時、体に刀傷が無いのでばれてしまい、追放された。武田勝頼は父親の遺言に違背し、信長と家康</p>	<p>身代わりに関する物語。</p> <p>戦国時代、沛国都督子虞（鄧超）は炎国の戦将楊蒼（胡軍）に敗れ、負傷した後、八歳から培ってきた身代わりの境州（影・鄧超）を起用し、朝堂と戦場を歩く。また、沛国国王沛良（鄭尙）は、都督のおかげで王位に就けたが、今度炎国と休戦同盟を続けていくため、妹青萍（関晴羽）を楊蒼の息子楊平（呉磊）に嫁がせようとする。同じ頃密室で、都督、境州は楊蒼と決戦するため、沛傘を武器にした技を磨く。小艾は女性のような柔らかな動き方により、楊蒼の大刀をかかわす技を体得し、境州に教え込んでいる。都督は境州に楊蒼を殺せば、自由の身にすると約束した。沛王は都督と互いに計略をめぐら</p>
-------------	--	---

<p>あらすじ</p>	<p>に対して長篠などで戦いを挑んだが、信玄がいなくなった軍隊は士気が上がらず、銃弾を受けて殲滅してしまう。</p> <p>・「長篠の戦い」</p> <p>天正三年（1575）三河の長篠城を包囲した武田勝頼軍と、織田信長・徳川家康の連合軍とが設楽原（しだらがはら）で行った戦い。鉄砲の使用により、連合軍が圧勝した。</p>	<p>した。「影の身代わり」として存在する境州は貴族の権謀ゲームのなかで生き残りを求め、様々な苦境にもがき、耐えながら生きていく。</p> <p>・「大意失荊州」(敵に乗ぜられ荊州が陥落したという出来事)</p> <p>三国時代、諸葛亮は関羽を派遣して荊州を鎮守した。関羽は出兵して曹操を攻撃し、孫権は虚に乗じて荊州を襲撃し、荊州は陥落した。</p>
<p>受賞記録</p>	<p>・カンヌ国際映画祭(仏) パルム・ドール</p> <p>・英国アカデミー賞監督賞/衣裳デザイン賞</p> <p>・フランス・セザール賞最優秀外国映画賞 等</p>	<p>・第 55 回台湾映画金马賞監督賞/視覚効果賞/美術賞/衣裳デザイン賞</p> <p>・第 13 回アジア・フィルム・アワード撮影賞/衣裳デザイン賞</p>

映画のタイトルをみると、『影武者』には物語で重要な要素となる「影」と「武者」という語があり、その内容を判断することができる。また、『影』は暗さ、薄さ、依存度が強いというイメージがある。「影」とは「物体が光を遮った結果、光と反対側にできる、その物体の黒い形。投影。影法師」⁽¹⁰⁾、「武者」とは「鎧、兜を身につけた武士」⁽¹¹⁾をさす。

「影」は二作品を通じて同じ要素として、虚々実々、本物と偽物が入り混じるイメージを表している。色彩における「影」は憂鬱な、寒い感じを与える色を示し、物語の悲劇的な展開を暗示しているのであろう。『影武者』における二つの要素を比べれば、影よりは、武者あるいはサムライのイメージの方が強いと感じられる。つまり分身が本体に依存する関係がわかる。

それに対して映画『影』のタイトルは、武士より影（身代わり）の方が強調され、分身が本物にとつて代わる可能性が高いと判断される。同じテーマを使っても映像の細部や演出と物語の構造には大きな違いが見られ、二つの作品は全く異なる物語として成立している。

また、アジア諸国はそれぞれ独特な歴史及び文化を持っている。映画は作品の内容から形式まで各面にわたって、必ずその国の時代や文化の特質を刻印している。例えば、『紅いコーリャン』も時代背景を持っていて、中国の数千年の封建礼義、道徳が人間性を踏みしめることに対する抗議から生まれている。

『影武者』と『影』の二作品に注目して、登場人物の名前と舞台背景だけでなく、歴史的背景などについても考えながら、文

化の一体性や融合という問題が物語の中で、どのように展開していくのか探究してみたい。『影武者』という戦国時代に材をとつた理由を、黒澤明監督は次のように述べている。

戦国時代というのは、日本の歴史上では、最も活動的でエネルギーに満ちた時代だつたと思うんですよ。とても新鮮な好奇心や、瑞々しい感受性のある日本人が登場した時期だと思うんです。江戸時代が、日本人の体も心も、何もかもを徹底して矮小化わいしょうかさせてしまったのとは対蹠たしよ的てきに、戦国時代は、実に伸びやかでダイナミックで、健康な時代だつたと思うのです。⁽¹²⁾

この二つの作品は、実在した歴史的背景に基づいて、独自の物語を展開している。例えば、『影武者』は、日本歴史上最も画期的な事件のひとつである天正三年（一五七五）の「長篠の戦い」を取り上げ、実在の人物、武田勝頼、織田信長と徳川家康を作品に登場させた。また、作品『影』では、中国三国時代の「白衣過江」及び「大意失荊州」のモチーフが言及されている。

まず、登場人物の名前が「三国志」のなかの歴史人物の名前とよく似ている。例えば都督子虞都督子虞（拼音で *dūdū zǐyú*）は周瑜（拼音で *zhōu yú*）をモデルとしている。楊着と楊着的息子楊平からは、関羽と関羽の息子関平が連想できる。次に、「大意失荊州」の地名「荊州」（拼音で *jīng zhōu*）と子虞の分身境州（拼音で *jìng zhōu*）の中国語の発音はほとんど同じである。この両作品は、史実を

踏まえながらも、それを忠実に反映することはなく、歴史的背景として設定し、本当に起きた事件あるいは実在した人物に関することのように、物語を構成していく。

四、シーンの分析について

本研究では、映画美学の理論におけるフォルマリスタ的分析（モンタージュ、スローモーシヨンやカメラのローアングルとハイアングルなどに依拠しながら、いかに語りが構成されていくかに注目する。プロット(Plot)が、物語の内容に応じて、どのような順序と形式でその内容が語られていくかというフレームを強調する一方で、ストーリー(Narrative)は主たる物語の内容、つまり時間的な順序に並んでいく題材を指すことになる。さらに、作品の主題を形式と内容の視角から扱い、独自の表現形式を分析しようとするものである。

この二つの作品の物語コードから考察してみよう。張監督によると、「私は一般的に映画を見るときは、映画の始まる十分間を重視します。それを見れば、映画の基調、登場人物の性格特徴と物語の発展する方向を確定することができます」⁽¹³⁾という。映画の冒頭において、今後展開していく映画全体の雰囲気や内容の構造を推量することができる。ショット、照明効果の選択により、映画の背後に隠された中心的テーマが浮かび上がってくる。



図1 映画『影武者』



図2 映画『影』

まず両作品の三角形構図に関するシーンを通し、比較しながら分析してみよう。映画『影武者』のタイトルが出る前に、フックス撮影が約六分間続く(図1)。このシーンは、黒澤明監督作品の中で最も長いものである。まずセリフがないこの映像を、構造的な視点から分析してみよう。無言のままの俳優で構成される独特なシーンである。映像内の位置は、舞台で最も高い位置に座っている人が、その下に座っている人及びさらに下の画面右側の人の運命を支配してきたことを示している。三人は中央の武田信玄を頂点とした三角形を形成している。ある意

味で、タイトルルの「武者」を強調している。また、図1のように左側の信廉と真ん中の信玄のあいだで、壁に映る薄い影がポイントになり、信廉、信玄と真ん中の「影」の三者で新しい三角形ができる。壁に突き出たように映る「影」を頂点とした作り出す三角形には、タイトルルの「影」も強調し、「武者」二人と一人の「影」が形成する三角形は三人の「武者」が形成する三角形より、不吉な兆しが現れることがわかる。また、武田信玄とその代わりを務める影武者の席は必ず守られるべき上下関係を示していると考えられる。この点からみると、最も高いステップを占める武者と影はタイトルルを強調したことが理解できる。この角度から分析すると、「影」と「武者」はこの壁に映る薄い影のように、ある日に「武者」が亡くなると考えても意外ではないだろう。すなわち、この舞台に占める位置構造に基づいて、各人物の未来の運命も推測できるだろう。

一般的に影を減らしながら、現実に近い効果を実現するには、キールライト、フィルライト及びバックライト三種の照明を用いる。『影武者』の信玄の影を強調するため、フィルライトを弱化した。信廉と分身の方には現実に近い効果が強化された。三人は、同じ衣裳、髪型、姿、動作及び面をかけ（化粧）、菱の家紋の下で座っている。服装の色やデザインが、信玄と信廉及び分身（影武者）とで同じであることに注目しよう。三人の同一性が、同じ階級、運命のもとにあるということを強調している。そして、常にマルチカム（複数のカメラ）で撮影する⁽¹⁴⁾ことにより現れる三角形構図⁽¹⁵⁾については、小津安二郎監督の『東

京物語』の技法を思い出すこともできるだろう。

一方、張監督の『影』においても、『影武者』のオープニング・シーンのように安定した三角形構図がある。画面中央には、刀傷から病になった都督子虞（爺超）、左側には都督の妻小艾（孫儼）そして右側には境州（影・鄧超）がいる。三人は中央の都督を頂点として、逆三角形を形成している。『影武者』の三角形を形成することより、両作品は異なる結末を迎えている可能性があるだろう。

また、画面（図2）の中で、三人は三頂点からなる三角形構図で安定感が増しているようにも感じられる。しかし、そこにはある種の違和感がある。『影武者』の場合、壁に突き出たように映る「影」が不吉な印象を与えていた。それと同じように、見る者に注意を促すものが、『影』の中での登場人物の服装の色、その濃淡である。三人の服装は背景の光と闇が作り出すぼやけた色調に溶け込んでいる。境州は都督の身代わりとして、密室以外のところでは都督と同じ服装、髪型及び動作をしている。それにたいして、密室で都督と影が会うとき、影の服装は白や薄い灰色の場合が多い。そうした中で、図2のように、密室で影の服装の色が都督の色と同じであることは、注目すべき唯一の例外である。この両作品においては、暗さの中での効果的な照明の使い方により、物語における重要な細部が浮き上がってきている。

図3 『影武者』



図4 『影』(1)



図4 『影』(2)



図4 『影』(3)



次にビジュアル・デザインの視点から、両作品を比較してみよう。『影武者』のエンディング・シーン(図3)では、流れる川で孫子の旗と死んだ影武者とがすれ違う。その詩的なシーンにおいて、時代とともに移り変わり、流されていく影武者の姿に、物の哀れが感じられる。運命の必然が表現されていると思う。武田信玄が、孫子の「疾きこと風の如く、徐かなること林

の如く、侵掠めること火の如く、動かざること山の如し」⁽¹⁶⁾から「風林火山」の四文字を取って旗印としたことは広く知られている。そして基調の旗印として風の部隊は黒、林の部隊は緑、火の部隊は赤と色わけされた。これは陰陽五行の「相生」と「相克」理論を運用した。黒は水、緑は木、赤は火という象徴的なイメージがある。すなわち「水は木を生ず」、「木は火を生ず」、「火は土を生ず」という説明ができる。武田軍の特徴は静と動の組み合わせにあったということである。「水」と「風」には流動性があると考えられる。

図4のように、都督子虞（鄧超）、都督の妻小艾（孫儂）そして境州（影・鄧超）、この三人は密室の太極図練習場で三角形の構図をよく作り上げる。境州が楊蒼との対決に向け、沛傘を武器にした技を磨くシーンがある。雨が降っている太極図練習場で立っている三人は陰陽両極から動いていく。ハイ・ポジションの角度からは、陰陽の流動する変化によって天地人の三才の道が示されるように見える。また、図4のように、スローモーシオンを使い、一黒一白、一陰一陽という本体と分身が共存する、そこに小艾が加入することで陰陽の双方に影響を与える、その結果本体（都督）、分身（影）、小艾が互いに変化していくことが示され、その動きは作品の構造を象徴しているのではないだろうか。こうしたシーンの展開は、図3の分身たる影武者が、武田信玄の旗（本体の象徴）に別れを告げる静的なシーンとは対照的な展開を示していることは明らかであろう。

さらに、両作品の内容について、セリフを通して分析してみ

たい。同じような題材を使いながら、異なる結末を迎えた理由を考察する。『影武者』の中での信玄、信廉と無頼三人のセリフを取り上げてみよう。信玄は「うむ、よく似て居る」、「この男、よくぞすけすけと申した。使えるかも知れぬ。その方に預ける」⁽¹⁷⁾という。つまり、この影が自己の身代わりになることを認める。その理由を示すものとして、次のセリフがある。

無頼：「フフフフ、俺はたかだか五貫十貫の小銭を盗んだ小泥棒だ。国を盗むために、数えきれぬ程人を殺した大泥棒に、悪人呼ばわりされる……（信玄に詰めよるがその威容に圧倒されてたじろぐ）悪人呼ばわりされるおぼえはねえ！」

信玄：「申せぬなら、儂が申そう。たしかにこの儂は強欲非道の大悪人だ。実の父を追放し、わが子も殺した。儂は天下を盗むためには何事も辞さぬ覚悟だ」⁽¹⁸⁾

二人とも同じ泥棒であり、レベルの差があるものの、ある意味で志を同じくする者である。また、物語の時代背景は、戦国時代であり、そこに暮らす二人でもある。ただし、一方は、「実の父を追放し、わが子も殺した」というような勇猛果敢で野心のある人物であり、もう一方はそうした強い者の「威容に圧倒されてたじろぐ」ような弱い男である。こうした鮮明な対比を見ても、作品の基調において悲劇的なものがあることは明らかであろう。また、上述のセリフのとおり、信玄はある意味で無

頼の男に道理を教えたことがわかる。大石和久（二〇一四）は黒澤映画の師弟関係について、以下のように述べている。

黒澤映画における分身の主題論的体系をラカンの精神分析の視点から光を当てた。分身を鏡像として捉え、そのアンビヴァレントな性格を見据えるならば、この分身の主題が師弟関係として愛の契機、そして敵対関係としての憎悪の契機を同時に含みもつことが了解できる。（中略）黒澤映画においては、師は敵とは反転可能である。⁽¹⁹⁾

「師」とは、道理を教え、学問を教え、難問を解くことのできる者である。影武者の師は武田信玄、ただでなく、武田信玄の弟、武田信廉も師になると考えられる。身代わりは師の影響を受け、戦場に臨んで、知らずに師のように天下を取るといふ信念を持つことができる。それでは、『影』の場合を考えてみよう。境州奪還の前夜、境州と都督の妻小艾のセリフを分析してみよう。

境州：「明日の合戦、僕には勝てないということがわかっている。」

小艾：「実際、あなたには断る機会がたくさんあるし、逃げることも出来る。なぜ、あなたはいつもこのように服従するの。それを望んでいるの。」

境州：「あなたのためです。子供のときは、彼らに強制さ

れたからだった。大きくなってから、あなたに会った。あなたが望むことなら、僕はあなたのためにやりたいと思う。明日の戦い、僕は餌でしかない。餌の死活を気にする人はいない。」

小艾：「私には、気になる。」⁽²⁰⁾

境州は8歳のとき、母と生き別れになり、飢えて行き倒れたところを、都督の叔父に救われる。顔が都督と似ている境州には王さえ騙される。都督の妻小艾は楊蒼の大刀をかわす技を悟り、境州に教え込んでいる。また都督は境州に楊蒼を殺せば、自由になると約束した。そのうちに、境州は小艾に恋した。境州奪還の前夜、小艾は境州に情を抱いてしまう。この乱世で生きる道を求める身代わりの者は、生き甲斐も探求している。生死、情愛と権力という欲望を追求する中で、張監督『影』の境州（身代わり）においては、師と敵が反転可能になる。

最後に両作品のプロットについて、シーンの分析を通し、比較しながら考えてみよう。『影武者』は冒頭の暗い雰囲気強調する長いショットにより密度を高め、演劇的な手法を用いながら、カットの切り返しによるショット構成を運用している。また、この約六分間のオープニング・シーンで言及される事柄がある。信玄は「冷えると、古傷が痛い」⁽²¹⁾という。信玄は、体に傷を持っているのである。この情報があるからこそ、観客は後で影武者が馬から振り落とされた時、体に刀傷が無いための偽者であることが判明し、追放されるという結果をたやすく受

け入れられるだろう。因果関係というフレームにより、語りを円滑に展開していく機能を指摘することができる。

それに対し、張芸謀監督の『影』は『影武者』の冒頭の秀麗気とほぼ同じ暗い背景を強調しながらも、カットの切り返しとクローズアップを効果的に利用して、物語を始めている。俳優の顔に現れる強い驚きの表情を大きく映し出すことで、観客に強い印象を与えようとしている。クローズアップでは顔の半分が影になり、顔が分断されることで、不安定な画面となつている。また、門の門環の穴を通して、人物の目線に従つて見通すという視覚を利用して、観客の好奇心を高めている。一つの構図の動きの中に、人間の心理を圧縮している。物語の展開においては、起承転結という形で最初から順序よく並べることはせず、「起」と「結」を重ねることで、叙述のサスペンスを増そうとしている。また一巡りが終わるとまた始まるという「終始」という形で作品の物語を展開していくことについては、太極のような形式で内容を語るというフレームを強調することができるだろう。実は、そのような環状の構造は黒澤明作品の中でもよく見られる。例えば、『酔いどれ天使』の冒頭のシーンとエンディングには、あの汚れたドブ川が現れている。また『羅生門』でも、冒頭のシーンとエンディングでは、大雨が降る中、崩れた垣や壁からなる羅生門が映し出される。さらに、張芸謀の『英雄 Hero』も冒頭のシーンとエンディングシーンには、黒い秦の宮殿が現れている。



図5 映画『影』ファースト・シーン



図6 映画『影』エンディング・シーン

張芸謀の『影』のファースト・シーン(図5)及びエンディング・シーン(図6)を比べてみると、二つショットはほとんど同じと思われる。作品の最初と最後が一致している。しかし、この類似にもかかわらず、コンテクストは変化している。分身が本体を倒すという逆転状態が引き起こされている。作品の最初、都督は密室において「影武者」として境州を思うままに操っている。しかし、作品の最後で、状況は逆転して、都督は彼の操る影武者に取って代わられる。シーンの類似は、逆説的な

形で、この劇的な転換の鮮烈さを印象付けているように思われる。

五、文化的な記号

戦国時代が作品『影』の背景にあり、歴史のなかで戦国時代は文化の面でも諸子百家の活動が盛んとなった変動期であった。多くの思想家が輩出して、様々の主張を繰り広げた。兵家の代表的人物である孫子の「戦わずして勝つ」という戦略思想は、『影武者』のなかの「高天神城」の合戦に関するシークエンスにも現れている。こうした文化的な記号について、両作品の共通点を整理してみたい。

まず文化の伝統的な面について考えてみよう。黒澤監督は子供時代に剣道や書道などの古典的な教養を身につけ、特に作文と絵画は他の科目より得意であった。実際、黒澤監督は『影武者』のなかで、能の舞台や織田信長の敦盛舞のような視覚及び聴覚的要素を使用している。張監督も中国古代の伝統文化琴棋書画の要素を活用している。例えば、境州（身代わり）と小艾の「琴瑟相和す」場面や、沛国の王の書道の巧みさ等にそうした点が現われている。

次に、両作品において重要な役割を果たすアクションシーンを取り上げてみよう。『影武者』には「長篠の戦い」という合戦の名場面があり、『影』には大雨が降り注ぐ「境州奪還」がある。どちらも大人数の俳優たちを投入し、ダイナミックな場

面を展開している。両監督共に、そのアクション描写においてスローモーションを効果的に運用して、圧倒的な印象を観客に与えている。

そうした共通点を踏まえた上で、両作品の相違点について整理してみたい。まず、『影』において重要な要素を果たしている水について考えてみよう。中国には「天下の至柔は天下の至堅を馳聘する」という言葉があり、それは世の中で最も柔らかいものは、世の中で最も硬いものにも勝つという意である。周知のように、世の中で最も柔らかいものは「水」だと思われる。水は柔らかいものとして、最も硬いものの中も流れていくことができる。水の滑らかさを考えれば、柔軟で有るか無きかの虚無の境界に近いことがわかる。だが、何ものにも浸透していくということとは、水が弱いという意味ではない。また、唐朝詩仙李白には「抽刀断水水更流」⁽²¹⁾という詩があり、刀を抽いて水を断つても、水は更に流れていくということが詠われている。

『影』の中では、雨、霧等の水の異なる形態を用いて作品の基調が作られている。小艾が太極盤で占いをしているシーンでは、「大雨が七日間降り続ければ勝つ」という言葉が語られる。大雨は境州奪還のカギとして、祠堂に関するシーンを除いて、ほとんど降り続き、物語の暗い気分を浮き出させている。また優しく降る雨は、小艾の表わす女性性の象徴として「陰」を占めている。図4のシークエンスでは小艾が楊蒼を倒す刀法を境州に悟らせるきっかけになっている。中国には「滴水穿石」⁽²²⁾「雨

垂れ石を穿つ⁽²⁴⁾ということわざがあり、何事も根気よく努力すれば必ず成功すると言われている。そこには、女性的な柔軟さが持つ強さが表されている。中国では、女性を水に例えることがよくある。小艾と影及び都督の間の関係や影と楊蒼の対決の武器——沛傘と大刀にも「柔能く剛を制す」という思想が十分に現れている。一方、『影武者』のなかで、雨が降っているシーンは多くはない。影武者の正体がばれて、さびしく去っていくときに、雨が降っている場面だけである。そこにあるのは、

『七人の侍』の時のような激しい戦いの雨ではない。主人公の心の辛さを表すかのような雨である。このように雨は映画において様々な効果を生み出す。あるときはその激しさから力を象徴するとともに、その陰鬱さから静かさ、暗さを現わし、物語における重要な役割を担っている。

次に、女性の登場人物を考えてみよう。『影武者』では、信玄の側室（倍賞美津子と桃井かおり）が登場する。彼女たちは、すでに述べたように、合戦の傷の有無で影武者の正体を見破る。重要な役ではあるが、男性陣より登場時間は多くはない。男性中心の権力闘争の物語を円滑に進めていく上で、効率的に効果的な機能を果たしていると指摘することができる。逆に、『影』においては、女優の重要性は高いものがある。登場時間も少なくない。男女間の恋愛の葛藤を扱いつつ、それを権力闘争の問題とうまく絡めていることがわかる。

さらに、映画における色彩の活用という視点がある。『影武者』では、夕陽にひるがえる五色旗、夜のとばりが降り、風が

吹き荒れる戦場と満天の赤色の対照などをみても明らかのように、色彩の効果は強調されている。それに対して、『影』は水墨画のような黒、白、灰という寒色を多用している。しかし、全てが寒色によって表現されるわけではない。戦いによって流れる血の色は紅で表し、野草が芽吹くと、新緑になる。暖色である赤と緑は黒、白、灰に対して鮮やかな対照をなす。そこには、寒色を中心としたよく考えられた配分が見られる。

六、おわりに

本稿では、約四〇年を隔てて同じ主題を扱った二作品に注目し、その撮影方法と物語の構造を中心に分析を試みた。また、時代背景、ショットや作品の表現手法等の比較を通して、両監督が自らの文化及び彼らの人生経歴をどのように作品の中に投影し、いかなる影響を及ぼそうとしたのかも明らかにした。そして、色彩（光影）や自然は両監督にとつて、決定的な要素であり、物語を展開させるとともに、登場人物の心理にも深く入り込んでいき、重要な役割を果たしていると思われる。

【注記】

1 陳旭光『電影文化之維』上海三聯書店、二〇一五年、一三二—一八四頁を参考した。

2 「就从古装这种类型上看，首先我自己很喜欢替身这样一个故事，我记得印象中就是三四十年以前看《影子武士》的时候，我觉得故事很有趣，黑

- 洋明也是我喜欢的导演。我倒不是说一定要迷恋这样一个经典作品，而是说我当年我就想说替身其实中国一定也有，古往今来一直有，我说我们中国拍替身很少，我说我将来也许想拍一个替身的故事。然后后来这就不十年二十年我们的市场飞速发展，古装戏拍得一套又一套，一遍又一遍，重拍又重拍，一直没人拍替身，为什么一直没人拍呢？一直没人写这个故事呢？那我这个愿望就越来越强，我说那我就拍一个。如果真的是有某个导演拍过替身了，也许我就不拍了。」インタビュー番組「十三邀（第三シリーズ）」二〇一八年十二月十六日二時間版（2030）（筆者訳）
- 3 佐藤忠男『日本映画思想史』三二書房、一九八六年、六四—一〇七頁を参考にした。
- 4 ドナルド・リチー『黒澤明の映画』キネマ旬報、一九七九年、三九二頁
- 5 黒澤明・浜野保樹『大系黒澤明 第三巻』講談社、二〇一〇年、六四六頁
- 6 前掲注五に同じ、六四六頁
- 7 インタビュー番組「十三邀（第三シリーズ）」を参考にした。二〇一八年十二月十六日
- 8 黒澤明『全集 黒澤明第六巻』岩波書店、一九八八年、三三一頁
- 9 『影武者』は中国では上映されていない。
- 10 小学館辞典編集部『現代国語例解辞典』小学館、二〇一〇年、二三五頁
- 11 前掲注十に同じ、一四〇—一頁
- 12 前掲注五に同じ、一四八頁
- 13 王斌『張芸謀這個人』團結出版社、一九九八年、八六頁「我一般看電影，很重視電影開場的十分鐘。它確定影片的基調，人物性格特徵和總體走向。」（筆者訳）
- 14 前掲注五に同じ、一四八—一四九頁を参考にした。「僕の映画の撮り方は、編集のための材料を集めるというやり方なんです。カメラも何台も同時に使うしね。1シーンを1カットで撮ることも、ままあるし。どのカメラの、どこをどう使って映画にするかは、すべて僕の頭の中でだけ、わかっていることなんですよ。」
- 15 西村雄一郎『一人でもできる映画の撮り方』洋泉社、二〇〇八年、三九一頁
- 16 前掲注八に同じ、一二三頁。また、『孫子兵法・軍争篇』「故其疾如風，其徐如林，侵掠如火，不動如山，難知如陰，動如雷震。」と参考にした。
- 17 前掲注八に同じ、九七—九八頁を参考にした。
- 18 前掲注八に同じ、九七—九八頁を参考にした。
- 19 大石和久『鏡の中の師と敵…黒澤明と分身の主題』、「年報新人文学」（十一）、二〇一四年十二月二十五日、三八—九一頁を参考にした。
- 20 境州「我知道，明天我贏不了。」小艾「其实你有很多机会可以拒绝，可以逃跑。为什么？你一直都如此服从，愿意做这件事。」境州「因为你小时候是因为我被他们强迫；大了之后，等我遇到了你，我就有一个念头，只要你想做的事情，我都愿意为你而做。明日之战，我只是个诱饵。没有人会愿意诱饵的死活。」小艾「我在意。」（筆者訳）
- 21 『影武者』作品0634より
- 22 老子『道德経』第四十三章「無為之益」を参考にした。
- 23 李白「宣州謝朓樓餞別校書叔云」を参考にした。
- 24 前掲注十に同じ、三六頁

