



日本剣戟映画の中国武侠映画への影響：
映画『七人の侍』リメイク作品を中心に

メタデータ	言語: ja 出版者: 大阪公立大学中国学会 公開日: 2024-04-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 車, 明釗 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/0002000541

日本剣戟映画の中国武侠映画への影響

—映画『七人の侍』リメイク作品を中心に—

車 明 剣

【論文要旨】

50年代开始以黑泽明为代表的日本新式剑戟片引起了世界范围内的广泛关注，亦推动了日本电影迎来其发展的第二个黄金时期。新式剑戟片传入中国后，对传统老旧的武侠电影的制作路线、故事模式、拍摄技术等内容都产生了不可忽视的影响。本文以享誉全球的早期黑泽明代表作《七武士》的电影翻拍为中心，从中日对比和时空跨越的视野下，具体介绍和比较分析《路客与刀客》（1970年，港台）、《策马入林》（1984年，台湾）、《五虎将》（1974年，香港）和《忠义群英》（1989年，香港）、《七剑》（2005年，中日韩）以及《七武士》（1982年，台湾）等电影作品。将上述自70年代到21世纪的翻拍作品分成四个不同的时间、地域创作背景，旨在分析剑戟片《七武士》在不同时代、不同地域、不同社会背景下对武侠电影所产生的影响。从“时代契合”、“农庄文化”、“写实主义”、“侠义精神”等视点出发，具体分析比较剑戟片与武侠电影的异同点，明确产生影响的内容和原因。本文目标旨在阐述日本剑戟片在中国的受容和在地化状况，展现时空跨越背景下武侠电影创作的独特性和中日及各地区的文化特色。

1. 剣戟映画の発展と中国での受容

1.1. 時代劇映画と剣戟映画

時代劇映画は日本映画の主要なジャンルの一つで、日本映画の黎明期である活動写真の時代にはすでに時代劇映画の前身である旧劇が日本映画の半分を占めており、日本の伝統的な歌舞伎から派生した旧派映画と、西洋風の現代生活を描く新派映画とが、ともに初期の日本映画

の主流となっていた。旧劇は舞台を前提とした上演形式とスタイルを有し、様式や題材の点では歌舞伎の記録映像とされる。1923年、野村芳亭監督の映画『女と海賊』が初めて時代劇として宣伝され、これ以降は時代劇映画という名称が旧劇に取って代わった。岩本憲児氏によれば、舞台作品における「時代」という言葉は人形浄瑠璃で初めて使われたもので、次第に歌舞伎にも導入されていったという。¹⁾ また、岩本氏は田中真澄による時代劇映画の定義を引用し、時代劇映画の「時代」という語は歌舞伎の「時代もの」に由来するとみている。「時代もの」とは時代を江戸以前に設定したものを指し、主に武家社会を描く物語のことである。また、『現代映画用語事典』によれば、時代劇映画とは明治維新以前に時代を設定したものであり、特に戦国時代から江戸末期までを取材した剣戟映画が主であるという。²⁾ 「剣戟」とは、武士が使う「つるぎ」と「ほこ」の二種を指し、「剣戟」は武器の総称としても使われる。これにより、剣戟映画とは武器による戦いの描写に焦点を当てる種類の映画としてまずは定義できる。「剣戟」は「剣劇」と発音が同じであるため、「剣戟」と「剣劇」との間の誤用の可能性も指摘されるが、³⁾ 剣劇とは刀剣の魅力を大衆に伝える演劇のことで、大正時代には殺陣を中心とした劇団が数多く登場し、時代劇映画の作風や戦闘シーンに大きな影響を与えた。1925年に公開された坂東妻三郎主演の『雄呂血』は、日本の剣戟映画と活劇時代劇が隆盛する先駆となった映画とされる。ここに、剣戟を用いた立ち回りがあれば観客が大いに喝采するという、容易に満足を得られる需要と供給の関係が生まれた。また、この時期には剣戟映画と舞台剣劇の流行が重なり、舞台や映画における剣戟コンテンツは空前の人気を博した。⁴⁾ さて、1954年に公開された、黒澤

1) 岩本憲児『「時代映画」の誕生：講談・小説・剣劇から時代劇へ』（吉川弘文館、2016年）、p.2。

2) 山下慧、井上健一、松崎健夫『現代映画用語事典』（キネマ旬報社、2012年）、p.60。

3) 向井爽也「剣劇」『日本大百科全書（ニッポニカ）』、<<https://kotobank.jp/word/剣劇-60405>> [2023. 10. 30]。

4) 先掲『「時代映画」の誕生』、p.264。

明監督、三船敏郎主演の『七人の侍』がはたして剣戟映画と言えるか否かについては、映画の類型に関する定義の点においてはなお検討を要するが、本稿は中国と日本それぞれの作品のアクションシーンなどに着目して分析や比較を行うものであるため、本稿においては、戦闘シーンに重点を置く呼び方である「剣戟映画」という呼称をひとまず用いることとする。

1. 2. 戦後における剣戟映画の発展と特徴

1950年代から1960年代にかけて、剣戟映画を含む日本映画は第二次黄金期を迎えた。戦前・戦中には軍国主義を宣伝する目的で剣戟映画が使われたこともあり、敗戦後はGHQの統治下で日本の映画製作方針は戦前の「国民の愛国心を煽動する」から「民主主義を促進する」へ転換した。これに伴い、江戸期を舞台とし武士道精神を宣揚する剣戟映画は日本の民主化のプロセスを妨げるものとみなされた。1951年の「対日講和条約」締結により日本が独立を回復、映画の自主制作も可能となって以降、剣戟映画の規制も次第に緩和され、製作本数も戦前のピークの半分ほどに戻る。日本は戦後の長い復興の途上にあり、国民は戦争で荒廃した現実を直視しており、剣戟映画の幻想空間に〈癒やし〉を求めた。これは中国の早期に武侠映画が流行した際にみられたのと同様の状況であり、剣戟映画や武侠映画は困難な時代にある人々の精神的な支え、また慰めとなったと言える。また、1950年に黒澤明監督の『羅生門』がヴェネツィア国際映画祭で金獅子賞を受賞すると、その世界的評価は日本人を励ました。

戦後、剣戟映画は各地で上映されており、主に東映、東宝、大映が制作を担っていた。東映は制作路線として大衆を楽しませる「スターシステム」を一貫して採り、昔ながらの明快で分かりやすいヒーロー像による剣戟映画のスタイルを保っていた。東千代之介、萬屋錦之介、大川橋蔵など美貌を備えた若手人気俳優を起用し、歌舞伎の伝統的で美しく様式化された立ち回りを継承している。これと逆の方向性を採ったのが東宝で、日本の大正末期のリアルで本格的な剣戟映画のスタイルを

発掘し、刀を切り結ぶ音や血しぶきが上がるシーンを多用して臨場感を高め、残酷な剣戟映画の流れを生みだした。東映も、黒澤明が監督を務めた作品では従来の美形の武士像を一変させ、三船敏郎に代表されるワイルドで少々無謀な暴力的イメージで登場人物を描き、人々に新鮮な印象を与えている。大映の場合、撮影や照明、美術などの技術面を重視した制作方針を採り、それにより国際的な賞を数多く受賞しただけでなく、中国やインドをテーマにしたユニークな「海外時代劇」⁵⁾を生み出すなど、グローバルな視野でその名を世界に響かせた。また、勝新太郎主演の『不知火検校』や『座頭市』シリーズも、盲目の剣士や股旅物という新たな潮流をもたらす作品となった。

1.3. 『七人の侍』の中国での受容と新たな武侠映画の誕生

1972年の日中国交正常化以前に中国に紹介された日本映画には、時代を反映した明らかな傾向がみられる。それは、中国では社会主義映画や軍国主義の復活を批判する日本映画は数本しか公開されていないということである。⁶⁾『七人の侍』も、製作した東宝は1959年8月に早くも香港に事務所を設立しているが、中国の初期の段階ではこの作品が広まった形跡はない。資料によれば、『七人の侍』は1960年、東宝映画祭で三時間の北京語吹き替え版として香港の劇場で初めて上映された。⁷⁾その後も多くの劇場や小規模な上映会で長期にわたり『七人の侍』は上映され、二時間あるいは三時間の中国語字幕バージョンが登場したようである。ただ、当時の香港での日本映画の商業上映はハリウッドに遥かに及ばず、⁸⁾安定した市場ではあったが観客の層も固定した状況で

5) 筒井清忠『時代劇映画の思想：ノスタルジーのゆくえ』（ウェッジ文庫、2008年）、p.93。

6) 王衆一『日本電影在中国的傳播及中日電影的互動』（日本學術会議）、p.3。

7) 李浩昌「日本芸術電影在香港：1962-2002年」（李培德編著『日本文化在香港』香港大学出版社、2006年）、p.98。

8) 「60年代末期、香港における88館映画館のうち、6館が定期的日本映画を上映していた。それらは倫敦、麗華、麗都、国泰、永華、明珠であった。」邱淑婷『香港日本映画交流史：アジア映画ネットワークのルーツを探る』（東京大学出版会、2007年）、p.274。

あった。そうしたこともあり、『七人の侍』の上映が特に大きなセンセーションを引き起こすことはなかったが、香港の映画監督や武術指導、また写真家やその他映画関係者に与えた影響は無視することができない。この時期に香港で公開された映画の多くは新作の剣戟映画であり、同じくアクション映画の一種である中国の武侠映画の製作路線にも重要なインパクトを与えたことは間違いあるまい。しかし、香港で新武侠映画が台頭し、その独自のスタイルを発展させていくと、日本の剣戟映画の市場シェアは武侠映画に奪われ、香港での剣戟映画の上映は徐々に勢いを失っていくことになる。

1960年代、日本映画界は斜陽期を迎え、大映や日活などの企業は深刻な経営危機に陥り、多くの映画人が失業に直面していた。一方、当時の香港では従来の映画の固定観念を打破して新たな国際市場を開拓するという課題に取り組んでいた最中であり、日本の映画界の人材も香港に参入していくことになった。剣戟映画の流行と日本のプロのスタッフの参画により、香港の武侠映画は転換期を迎え、「七日鮮」（短期間で作られる映画）と揶揄される旧来の広東語武侠映画の粗製乱造の状況を脱却した。加えて、金庸、梁羽生、古龍といった作家による新しい武侠文学の人気は、武侠映画に新たなストーリーモデルや世界観をもたらし、武侠映画は「新武侠映画」の時代に入ることとなる。

新武侠映画の誕生は、香港の映画会社であるショー・ブラザーズが日本の剣戟映画を重視し、日本の人材や技術を導入したことと切り離して考えることはできない。剣戟映画が香港に伝わったことにより、旧来の広東語武侠映画は日増しに高まる観客の要求に応えることができなくなり、武侠映画は新たな発展の道を模索することを迫られたのである。その後、アクションシーンのデザインとスタイルを見直し、剣戟映画やハリウッド映画を参考にしつつ伝統にも立ち返り、新しい武侠小説による脚本を使用するなど、広東語武侠映画の改革が始まった。⁹⁾ 羅卡氏によれば、ショウ・ブラザーズ配給の新武侠映画というのは、実の

⁹⁾ 羅卡「危機と転機：香港電影的跨界發展」（『中国電影図鑑百年特刊香港篇、2005年』、p.629）。

ところ広東語武侠映画に対する改革の流れを踏襲した作品であり、旧来の作品ストーリーから「原始的・オカルト・特撮」の要素を取り除き、若者の反逆精神を残し、戦闘シーンのリアルさを強化し、より効果的なアクション指導を行い、シーンの躍動感やリアリズム、迫力を大幅に向上させた」と指摘する。¹⁰⁾ この時期、ショウ・ブラザーズは自社スタッフが鑑賞するための剣戟映画フィルムを大量に購入している。これにより張徹や胡金銓といった監督は黒澤明の映画に触れ、様式や技術においては勝新太郎主演の『座頭市』に影響を受けた。¹¹⁾ 「彼ら（張徹や胡金銓のこと——引用者注）はまた、日本のサムライ映画、特に日本映画界の巨匠黒澤明の『宮本武蔵』や『七人の侍』など、中国武侠文化と密接に関連する作品を参考にアクションや構図に関する知識や糧を得た。加えて、1920年代から1930年代の上海で作られた武侠映画にルーツをたどり、その過程で得た知識や教訓をもとに、新しい武侠映画についてアイデアをふくらませた」。¹²⁾ 張徹や胡金銓の他、ショー・ブラザーズは徐増宏を日本に派遣し、剣戟映画の撮影技術を学ばせた。またこの頃、ショー兄弟と雑誌編集長の梁風は『南国電影』誌上において「彩色武侠新攻勢」と「武侠世紀」¹³⁾ という改革スローガンを提唱している。こうした流れの中、1966年に、張徹が監督をした実験的な武侠映画『虎俠殲仇』が公開された。これは武侠映画改革によって生まれた先駆的作品と捉えられている。

以上に述べたように、黒澤明の作品に代表される剣戟映画が中国へ伝来したことは、武侠映画の改革意識と創造的インスピレーションを刺激し、物語のテーマやアクションの振り付け、また映像スタイルや画面構成など、あらゆる点で武侠映画に確実に影響を与えることとなったのであった。

10) 前掲「危機与転機：香港電影的跨界發展」、注8。

11) ドニー・イェン（甄子丹）著、浦川とめ訳、谷垣健治監修『ドニー・イェン アクションブック』（原題『甄子丹動作片秘籍』、キネマ旬報社、2005年）、p.55。

12) 陳墨『中国武侠電影史』（中国電影出版社、2005年）、p.109。

13) 武侠世紀とは「香港カラー北京語武侠映画の新世紀」を指す語である。

2. 『七人の侍』が武侠映画に与えた影響

2.1. 作品紹介

黒澤明監督の『七人の侍』は、戦国時代末期、ある村が野武士に襲われる危機に陥り、村人たちは村を守るために七人の侍を迎えて野武士の襲撃に備えるべく訓練と指導をうけ、最後には犠牲を出しつつも野武士を一掃することに成功するというストーリーである。この作品は『キネマ旬報』創刊80周年特別号2（1999年10月下旬号）の「映画人が選ぶオールタイムベスト100日本映画篇」で第1位に輝いている。『七人の侍』は日本映画の世界的な人気と影響力を高めただけでなく、同作品のリメイクやオマージュの面でも世界的トレンドを引き起こした。リメイクとして例えば、John Eliot Sturges監督による1960年の西部劇『マグニフィセント・セブン (The Magnificent Seven)』や、Bruno Mattei監督による古代ローマの英雄劇を描いた1983年のイタリア映画『七人の輝ける勇士 (I sette magnifici gladiatori)』、Jimmy T. MurakamiとRoger Cormanが共同でメガホンをとった1980年のSFスペースオペラ『宇宙の七人 (Battle Beyond the Stars)』といった作品がある。

本論文でとりあげる『路客与刀客』、『五虎将』、『忠義群英』、台版『七武士』、『策馬入林』、『七剣』といった作品も、オリジナル『七人の侍』のストーリーを踏襲し、「村へ匪賊が侵入するが、侠客たちが村人たちと協力して匪賊を撃退し村を守る」という筋をメインに描くものである。しかし一方で、リメイクの過程で各地域に独自の文化背景を組み込むローカライズも相当に行われており、その結果、地域独特の農村文化が展開に反映され、農民と侠客たちの関係もオリジナルとは異なる描かれ方がされている。また、アクションデザインについても『七人の侍』の写実スタイルを踏襲しながら、異なる時代や地域の事情を反映させ、そのうえで中国の武侠映画ならではの武侠アクションの振り付けを行っている。さらに、人物形象に関しては、リメイク作品ではオリジナル作品にみえる七人それぞれの個性を参考にしつつ、武士道精神と義侠精神との違いを感じることが出来る作りとなっている。以下に先述の武侠映画について内容を簡単に紹介していくこととする。

1970年に公開された『路客与刀客』は、台湾の司馬仲源による同名小説を原作とし、台湾の張曾沢が脚本・監督を担当した作品である。映画は、鉄葫蘆を首領とする匪賊らが、堅固な防御を誇る安家寨を攻撃しようとしているところ、敵討ちのため首領・鉄葫蘆を狙う旅人の賀天がやって来て、盗賊の陰謀を見破り誘拐された村長の息子を救出するなど活躍し、最後は首領・鉄葫蘆との決戦を制して復讐を果たすという話である。本作は張曾沢が香港の国泰機構有限公司（電懋）の招聘に応じて脚本・監督を務めたもので、本作で張曾沢は第8回台湾映画金馬獎で最優秀監督賞を受賞した。これは武侠映画として初めての金馬獎受賞であり、さらに1970年に最も興行収入を上げた香港ローカル映画トップ10入りも果たしている。張曾沢は本作の成功を受けて、その後はショー・ブラザーズと組んで映画製作を行うようになる。

次に『五虎将』は、張徹監督、ショー・ブラザーズ製作・配給で1974年に公開された作品である。本作では、匪賊が盗んだ金庫を小さな村に持ち込んで鍵屋の韋明輝に開錠をせまり、従わなければ村人全員を殺すと脅したのに対し、韋明輝は盗賊の陳登、没落商家の若旦那の方一飛、木こりの馬刀、大堂芸人の漢姚広の四人と組んで匪賊と戦い、漢姚広以外の四人が命を落とすが最終的に勝利するというストーリーである。『七人の侍』を参考にしつつも張徹一流の硬派で男らしさにあふれた力強い演出を融合させており、人物のキャラクター設定や戦闘シーンという点で、この時期の張徹の代表作の一つとすることができる。

1984年に公開された『策馬入林』は、台湾の王童監督による作品である。公開時のキャッチコピーは「写實的武侠映画」であり、本作により王童は「第二の黒澤明」、「台湾の黒澤明」と呼ばれた。作品の舞台は唐末五代の混乱期の農村で、盗賊団が食料を求めて村民を脅し、さらに村長の娘である弾珠を誘拐するが、人質と食糧とを交換する段になって村人は官軍と謀って盗賊を待ち伏せし、首領を含む盗賊の多くを殺す。生き延びた何南が首領となり弾珠を暴行、そのうち両者に愛情も芽生え始め、何南は弾珠のため賊から足を洗い改心しようとするが村長が雇った殺し屋に殺される。この映画では、登場人物のメイク、衣装、美

術、また演出や戦闘描写など多くの点に剣戟映画の影響がうかがえる。

1982年の台湾映画『七武士』と1989年の香港映画『忠義群英』は、リメイク作品の中でもストーリーや人物像が原作『七人の侍』に最も近く、それぞれ台湾版『七人の侍』（台版七武士）香港版『七人の侍』（港版七武士）とも呼ばれる。台湾版は「仕事が早い（快手）」ことで知られる台湾の金龍勳が監督で、原作をベースにアメリカ西部劇の風格と銃撃戦を取り入れ、七人の侠客の人物形象も独特で個性豊かな作品となっている。香港版は、香港のニューウェーブ監督、唐基明がメガホンをとった作品で、中華民国の軍閥時代に兵士が盗賊となって民に危害を加える状況のなか、村人は戚大福をリーダーとする七人の侠客を招き、盗賊を撃退するのを助けてもらうというストーリーである。

2005年に公開された『七剣』は、梁羽生の武侠小説『七剣下天山』を原作として徐克が監督した作品である。清朝支配下で武術家を排除する「禁武令」が公布され、天門屯城主の風火連城は清朝に加担して武術家を殺し賞金を稼いでいた。彼が次に標的としたのは武庄村であったが、この村は実は反清復明を目指す天地会の拠点であった。武庄の傅青主は武元英、韓志邦とともに天山に支援を求め、天山の晦明大師は派遣を決めた四人の弟子と傅・武・韓それぞれに剣を授け、七人は風火連城と激闘を繰り広げる。原作は清朝初期に支配に抵抗した七人の天山の弟子たちの物語を主に描くもので、映画の内容とは大きく異なる。映画は『七剣』の登場人物や設定を借りつつ、原作小説を補完する前日譚と位置付けられる内容になっている。

2.2. 複雑な時空間また状況下での創作背景

1979年以前の台湾映画は、歴史的また文化的背景のもとで「政府と民間が共同運営し、北京語と台湾語のセリフが交互に話され、政治宗教とエンターテイメントが統合された」状況であった。¹⁴⁾「大陸反攻」を旨とする「国光計画」は台湾当局の重要問題であり、住民のアイデンティ

¹⁴⁾ 李道新『中国電影文化史（1905-2004）』（北京大学出版社、2005年）、p.286。

ティについては認識が十分とはいえなかった。1960年代に始まった台湾の「健康写実主義」映画は、社会底辺の人々の生活に目を向け、中国の歴史と伝統文化を結び付け、伝統倫理、芸術文化、民族精神を通して新しい台湾映画の文化的イメージを確立した。『路客与刀客』は、こうした複雑な状況の中で生まれた作品である。時ほぼ同じく1962年、当局の関連主管部門は中国映画の宣伝と奨励を目的に台北金馬映画祭実行委員会を設立している。さて、『路客与刀客』には中国的な特色が強く、登場人物はほぼ全員が普通話を話し、首領の鉄葫蘆は流暢な山東話を話す。これは、国語の普及を求める政治的・教育的な要求に応えるというだけでなく、人の移動によって必然的に生じる現実への違和感を投影したものである。本作は武侠映画として初めて金馬賞を受賞した。人物描写の面では少し弱いところもあるが、同じ時期の香港の武侠映画にみられるステレオタイプな「大侠」のキャラクター設定を踏襲し、頑健な顔つきの俳優を起用して侠客の風格を表現している。また、この映画には中国の民俗に関する内容が多く含まれており、例えば、安家寨の廟で開かれた縁日の場面では、物乞い、のぞきからくり、人形劇、猿回し、胸の上で石を割る大道芸、膏藥売り、盲人の輪くぐりなど北方民俗が賑やかに描かれ、そうした情景の中に、「辮子功」や「鉄頭功」など中国の伝統的な民間武術を披露するシーンが設けられている。

台湾の健康写実主義と同時に起こった香港の新武侠映画は、武侠映画の制作に新たな流れを引き起こした。張徹の男らしい武術演出に代表されるショウ・ブラザーズの作品は、香港の武侠映画創作の優れた伝統を受け継ぎつつも、1970年代から始まったゴールデン・ハーベストの手掛けるブルース・リーのリアルなカンフー映画が隆盛する流れに順応していく。1970年代は香港が経済的・社会的に変革していく重要な時期であり、釣魚島保護運動は香港人の民族感情を強く刺激し、それは特にブルース・リーの民族的カンフー映画に顕著に表れた。長く市場を席卷してきた時代劇風の剣劇映画にも観客が徐々に飽きはじめ、新たな映画のスタイルを期待していた頃、張徹監督の『報仇』（1970年）が70年

代のファッションを取り入れた素手で戦うカンフー映画の先駆となり、¹⁵⁾ さらに上半身裸の男性的なスタイルを誇示し、カンフー映画は武術映画の主流になった。監督を張徹、武術指導を劉家良および唐佳が担当した『五虎将』では、正統派カンフー映画の振り付けと上半身裸の肉弾戦による男らしさの美学を表現している。

1980年代、中国で政治思想上の理由により禁じられていた武侠映画が解禁されると、香港の武侠映画は低迷期に入る。また、「ニューウェーブ武侠映画」¹⁶⁾の出現により、従来の伝統的な武侠映画の概念やスタイルが変化し、武侠映画は新たな発展段階に突入する。ただし、香港ニューウェーブの唐基明監督による『忠義群英』ではニューウェーブ武侠映画の流れを反映せず、明快な「縫合」の概念を利用した内容となっている。日本式と西洋式それぞれの剣術による対決やユーモラスなカンフーによる戦い、シュールなガトリングマシンガンの撃ち合いなどが融合した『忠義群英』は、そのキャストの豪華さと相まって、あるいは香港武侠映画の低迷期にあって、商業的成功への積極的な試みでありまた苦闘であると言えることができるかもしれない。

1979年、蔣経国総統の台湾政府は比較的寛大なイデオロギー政策を実施し、映画産業に対する規制を段階的に緩和した。金龍勳監督の台湾版『七武士』は、武侠映画と剣戟映画、さらにアメリカ西部劇を組み合わせた自由な創作スタイルを採っている。また王童は、思想の自由と意識の覚醒という時代において、台湾の郷土映画の伝統を継承しつつも台湾新電影の新作映画の流れに順応している。『策馬入林』はその試みが成功した最初の作品である。この作品では、伝統的な台湾映画のイメージを打ち破り、生活指向また庶民指向の演出を追求して、全く新た

¹⁵⁾ 『中国武侠電影史』、p.133。

¹⁶⁾ ニューウェーブ武侠映画とは、1970年代から1980年代にかけての香港ニューウェーブ時代に登場した徐克『蝶変』(1979年)や吳宇森『豪俠』(1979年)、譚家明『名劍』(1980年)、杜琪峰『碧水寒山奪命金』(1980年)など、監督の個性や内容の斬新さ、また独特のスタイルが反映された武侠映画作品を指す。

な人物形象をストーリーと組み合わせて監督の個性を表現している。

『策馬入林』は、剣戟映画の時代感とリアリズムを武侠映画に融合させ、新武侠映画の展開と特色をバラエティ豊かなものにした。また、監督の王童は社会的・歴史的な問題への批判意識とヒューマンイズム精神を持ち合わせた監督であり、効果的な表現で政治的側面から歴史を回顧し、人間の本質に鋭い目を向け、哲学的な意味での人間の本性或アイデンティティについて考えをめぐらすことに長けている。『策馬入林』は、盗賊・何南と、彼に暴行された少女・弾珠との間にかすかな愛が芽生えるという「ストックホルム症候群」に類するアイデンティティ設定を通じて、台湾のアイデンティティと現状に対する王童独特の理解を暗示し、さらに、盗賊らが口ずさむ悲歌を通して、¹⁷⁾ 故郷を離れ放浪する悲惨さと無力さを表現し、台湾人のアイデンティティについての自問を見るものに伝えようとしている。

新世紀に入り、経済のグローバル化の影響を受け、武侠映画の製作は国を越えた製作協力また商業面での大ヒットという新たな段階に入った。武侠映画は独特の民族文化を反映する映画であるが、『卧虎藏龍』（2000年、中国・香港・台湾・アメリカ合作）や『英雄』（2002年、香港・中国合作）などの作品の登場によって、その国際化は未曾有の領域へ進んでいる。『七劍』も日中韓の合作であり、この三者による資金出資に加え、俳優、撮影、特殊効果、音楽制作など様々な点において世界規模での協力体制が築かれた。さらに、大規模な商業作品の制作において、関連産業との協力および関連グッズの企画や開発は映画の事業計画において非常に重要な要素となってくる。¹⁸⁾ 『七劍』の場合、小説として一定の成熟を経た人気コンテンツであったため、映画に続く産業

17) 歌詞は次の通り。「別離了乡关，告别了爹娘，万里迢迢，足迹遍天涯，如翱翔之飞鹰，却找不着可栖之树。如暴雨之底云，却寻不着可憩之谷。如秋林之落叶，却寻不着可埋之土」。

18) 姜天驕「電影“周辺産業”是門好生意嗎？」『經濟日報』、2023年2月2日、第012版。

また関連商品の開発でも顕著な成果をあげた。韓国はかつて徐克をソウルアニメーションフェスティバルに招待し、韓国の漫画家やゲーム会社、また日本の映画・テレビの映像開発会社が共同で行った『七剣』関連の漫画やゲームを制作する産業の開発に協力してもらっている。当時の関連グッズなどの生産額は推定で7億元に達したという。¹⁹⁾

上述した武侠映画は、『七人の侍』のモチーフを異なる時代や地域を背景とする作品としてリメイクしつつ、製作当時の複雑な社会背景を反映し、また武侠映画の独自性を維持することで、個性豊かでクリエイティブな世界観を伴った、時間や空間を超えたスタイルを獲得している。1970年代から2000年代まで、中国、香港、台湾における様々な時代や地域の事情を要素として取り入れ、武侠映画として現代的な特徴をも表現している。特に、時代や空間で異なる複雑な状況のもとで、異なる文化を統合的に映画の制作に反映させている点は特筆すべきであり、剣戟映画がローカライズされていく過程を考察する上で見逃せない重要な要素であると考えられる。

2.3. 農村文化—農民の抵抗意識に地域文化の違いを見る

徐克監督は『七剣』とオリジナル『七人の侍』について語り、二つの作品の最大の共通点は、農業文化と写実主義であると述べた。²⁰⁾ 『七人の侍』では、「匪盗が農村に侵入する→村人が侍を招く→侍が村に助けに来る」というメインプロットを用いており、物語の舞台は日本の戦国時代の農村である。「苦境にある→救い出す」というメインプロットは懲悪をテーマとする作品では重要であるが、必ずしも『七人の侍』がこれに着目した最初の例ではなく、1929年の伊藤大輔監督の映画『斬人斬馬剣』²¹⁾にすでに見ることができる。この映画は日本の左翼思想の影

19) 張英、許維「徐克：用『七剣』展現新武侠」『中関村』、2004年10月、総19期。

20) 刘贊（大衆網、2006年）「徐克対話影評人論<七剣>：神似黒沢明<七人の侍>」、<https://www.dzwww.com/yule/yulexinwen/yingshiyinyue/t20050808_1150870.htm> [2023.10.30]。

21) 『斬人斬馬剣』は、初期の白黒サイレント剣戟映画で、月形龍之介演ずる浪

響を受けた「傾向映画」の代表作とされ、階級抑圧への反対が重要なテーマとなっている。両者の大きな違いは、『七人の侍』では農民の敵は野武士であるのに対し、『斬人斬馬剣』では村人に敵対するのは邪悪な代官というところにある。また、『斬人斬馬剣』でも農民のイメージは描かれるが、それは『七人の侍』にみられる農民や農村文化の詳細な描写には遠く及ばない。翻って中国の初期武侠映画を見ると、農村文化に関する作品は珍しくない。1928年に公開された最初の映画『火焼紅蓮寺』では、すでに農業文化が物語の重要な背景として設定されている。作品の内容は、瀏陽県と平江県が趙家坪をめぐる長年にわたり争っており、瀏陽県の陸風祥は争いで負けたため、息子の陸小青を崑崙派の師範から武術を学ぶよう送り出すという話である。陳墨氏によれば、旧派武侠映画の一つの重要な叙事形式は“懲悪”である。²²⁾ “懲悪”の具体的な類型は様々だが、農村文化はこの形式の重要な要素となっている。例えば『方世玉打擂台』(1938年)や、中国映画史上の傑作『黄飛鴻』シリーズでは、農村を舞台に勸善懲悪を描く内容が多く含まれる。

「七人の侍」は、農民集団の卑劣さや無知、狡猾さ、そして階級の違いによる農民と武士との間の信頼関係の喪失という危機を描くことに重点を置き、農民自身の抵抗精神の描写に関しては、「武士に野武士の撃退を頼むこと」と「野武士と知恵を絞って勇気を持って闘うこと」に集中している。武侠映画の場合、『五虎将』以外のリメイク版はいずれも盗賊と対峙する農民の強い抵抗を描き、農民が役人と協力して盗賊を倒す『策馬入林』や、登場人物のほとんどが天地会の一員である『七剣』では、この抵抗意識は最高潮に達する。また、『路客与刀客』では農民たちは盗賊に対して強い抵抗を示し、映画の前半・後半それぞれにある農民と盗賊との戦闘シーンでは、周囲の仲間が次々と倒れていく

人・十時来三郎が悪代官と対峙し、暗殺のため代官が送り込む刺客を退け、圧政に苦しむ農民を助けるとともに代官を誅殺し、「奸臣亡び、平和の治世に復す」というストーリー。

22) 『中国武侠電影史』、p.92。

苦境にありながら、農民たちは武器を持って抵抗し続ける。また、助けに来た英雄たちに対しては、無条件に信頼する姿勢を見せる。『策馬入林』ではこの「反撃するために立ち上がる村人たち」の描写がさらに激しく、盗賊団が食糧と引き換えにするため人質を村に連れてくると、村人らは官軍と共に待ち伏せして賊を叩きのめし、首領以下三人の首を吊っている。この『策馬入林』では、本来は被害者である村人は『七人の侍』のように村を守る侍を雇ったわけでもなく、『路客与刀客』のように英雄たちに出会うわけでもない。匪賊鎮圧の任にあった将兵らを金を積んで招聘し、共同で賊を殺害する計画を立てるといふ、官民の協力体制の下で「反侠客」の態度を示す。また、『七剣』の場合、賞金稼ぎの標的となった武庄の村民は表向き農民のようであり、実は全員が英雄であり反清復明組織である天地会の一員という設定である。『忠義群英』の場合、基本ストーリーは『七人の侍』とほぼ同じだが、結末は下の図1のように改変がなされている。



図1 『七人の侍』と『忠義群英』のラストシーン

『七人の侍』では、生き残った三人は丘の中ほどに建てられた四人の墓を見ながら、「勝ったのはあの百姓達だ、儂達ではない」とつぶやく。相思相愛だった勝四郎と村娘も、戦いに勝利した後に結ばれることない。一方、『忠義群英』のラストでは、山の斜面での戦闘で亡くなった四人は村人たちに囲まれ、村人は生き残った三人と手を振って別れを告げる。また、三人のうち阿武は思い直して恋仲のために村に残ることを選ぶ。このリメイク作品では『七人の侍』にあった両者の階級性を弱め、伝統的な武俠映画における侠客と農民の関係に合わせている。上に述べた武俠映画作品の場合、剣戟映画に比べた場合に武俠映画における農民の抵抗ははるかに激烈であり、また、農民と侠客との間に階級の違いもないため、その関係性はより自由で多様な形で表現されているのである。

そうした中であって『五虎将』は異色である。映画の冒頭、農民たちは鶏を盗んでいる陳登を捕まえるが、彼を罰するどころか土地を与え、優しく言葉をかけて諭す。盗賊と対峙する場面での農民の優しさもたらず印象は、この上ない意気地の無さである。十数人の盗賊の脅威の前に百人以上いる農民は無抵抗であり、侠客にいたっては仲間がひどい目にあってからようやく主体的に村人を救う行動を起こす。彼らが「旗印を掲げて立ち上がる」のは侠客仲間の死後である。また、農民は打ち倒された盗賊に対して、農具と棒きれを手に群がり撲殺するが、このように農民たちが怒りをぶつけるシーンは、『七人の侍』で馬から落とされた野武士を農民が殴るシーンと似ている。こうした農民の極めて低い抵抗精神、言い換えれば助けられる側の人々の抵抗意識の欠如は、『五虎将』が伝えたい男らしさや英雄への共感、侠客の悲劇を強調する効果があると同時に、観客に対して作品に大量の暴力要素が存在することには合理性があるということを伝えようとするものであろう。この点は、武俠映画における暴力の美学を考える上で重要なポイントの一つと考えられる。

また、『七人の侍』の農民の無知で狡猾なイメージ、また武士と農民

との間の絶対的な溝、という観点から出発して武侠映画を見ていくと、『路客与刀客』では匪賊の襲撃に抵抗するために立ち上がる農民、『策馬入森』では賊を謀殺しようとする農民、そして『七剣』では農民のようで実は全員が侠客、という変遷を見て取ることができる。農民の独立抵抗の意識が徐々に高まっていき、また同時に侠客のアイデンティティが次第に平民に近づいていくことを示しているようにも思われるのである。たとえば『史記』遊俠列伝には「布衣の俠、匹夫の俠、閭巷の俠」とあり、侠客が平民出身であることが記されるが、ここに伝統的に中国では侠客と農村文化はいわば不可分であることを見て取れるかもしれない。『七人の侍』と武侠映画のリメイク版は、農村文化という物語の要素において共通点を持ちつつも、農民の抵抗精神や農民と侠客の関係などに中国と日本の文化の違いが見て取れる。農民の抵抗精神については日本にも歴史的な例もあるが中国の場合は王朝を揺るがす勢力になる場合もあり、中国と日本の歴史的・文化的な違いにより映画の中の農民のイメージも異なっているのではないかと推測される。いずれも政府の無策や人民への弾圧という類似の状況下における生き方を描いていながら、武侠世界のほうでは農民たちに「英雄が現れる」という文化的伝統を反映した展開が設定される傾向がみてとれる。

2.4. 写実主義—アクションシーンデザインの革新と回帰

黒澤明に代表される新しい剣戟映画によってもたらされた振り付けと武術シーンの変化は、世界のアクション映画の暴力シーンのデザインと美的感覚にも影響を与え、1960年代の武侠映画が武術シーンをデザインする上でも変革を促した。アクションデザインという点では、武侠映画や剣戟映画は伝統的な舞台芸術の影響と不可分であり、アクションの表現にも舞台化、様式化、パターン化といった特徴がある。結果、アクションは定型化してダンスに近づくこととなった。1920年代にはリアルな格闘シーンを描く剣戟映画が登場しており、戦闘シーンに緊張感と迫力、動きの美しさを与えたが、これは日本の時代劇映画の歴

史において決して主流とはならなかった。黒澤明監督の映画が登場したことにより、リアリズムを追求したアクションデザインが再評価されるようになった。『七人の侍』の主要なアクションシーンは、七人の侍が率いる農民と野武士との「村落防衛戦」と「野武士拠点急襲」の二部構成であり、多人数での近接戦の様式をとる。この近接戦のリアルさは、長年停滞していた武侠映画のアクションデザインに影響を与え、武術アクションの革新と悠久の武術文化への回帰を促すこととなる。

張曾沢監督は『路客与刀客』で台湾の李翰祥監督や胡金銓監督が使っていた京劇スタイルを継承し活用したが、格闘シーンでは伝統的な舞台形式の殺陣を放棄し、シンプルでリアルな殺陣を採用した。これは『七人の侍』が重視するリアルな戦闘と方向性は同じである。『路客与刀客』はタイトルに刀客とあるが派手な殺陣はほとんどなく、主要な格闘シーンは、安家寨を守る武術家が素手で辮子張の辮子功と戦うシーン、賀天が素手で辮子張の辮子功また呂香の刀に対峙するシーン、そして賀天が素手で鉄葫蘆の流星錘と鉄頭功に立ち向かうシーンの三か所だけである。最初の武術家と辮子張のシーンについては、あるいは黒澤明監督の『用心棒』（1961年）を参考にした可能性もある。映画終盤の賀天と鉄葫蘆の決闘でも、『用心棒』にみられる動きの緩急を組み合わせたスタイルを踏襲している。映画の格闘シーンは全体にシンプルかつスピーディーで、主として顔、武器、体などのクローズアップを多用して戦闘のスピードと戦いの結末を表現する。素手で対決するところは明らかに北派の実践的な拳法の面影を持ち、空拳による決闘は当時ではめったに見られないような見事な振り付けである。戦いの場面では京劇の鉦や太鼓を多用して登場人物の心情を表現し緊張感を演出するとともに、カメラワークでは京劇を撮影する時に使われるクローズアップやカメラの動き方なども取り入れ、革命模範劇にも似た、役者が見えを切る舞台パフォーマンスも保持している。拳と蹴りを中心とした格闘スタイルの出現は、伝統的な武侠映画における剣術を用いた格闘という形式を変え、後に武侠映画から分化していくカンフー映画の

出現に重要な影響を与えた。

『策馬入林』でも戦闘シーンは少なく、匪賊と村人との争いや匪賊同士の内紛がメインである。賊と村人の戦いやBGMなどの内容は『七人の侍』の戦闘シーンと酷似し、槍や剣を持ち馬上にある匪賊同士の戦いも伝統的なアクション映画のような様式美を欠いている。二か所ある匪賊同士の内輪もめの場面でも武術の基本の動きすら無く、落ちぶれた匪賊を表現する単なる下品な殴り合いになっている。台湾版『七人の侍』の戦闘シーンについては、明らかに黒澤明監督の『用心棒』や『椿三十郎』といった「西部劇/サムライ映画」の影響が見て取れる。映画の主要な戦闘シーンでは冷兵器ではなく銃器が使われ、登場人物の武術スキルも剣術から射撃の精度に変わっている。『五虎将』や『忠義群英』でも銃器が使われ、台湾版『七人の侍』ではカウボーイ風のガンマン対決という形で武術アクションのユニークな表現がなされている。

『五虎将』と『忠義群英』の二作品は時代設定が民国期であり、作中の主要な格闘シーンは拳や蹴りによる戦いと銃撃戦である。『五虎将』の場合、武術指導は劉家良と唐佳で、典型的な南派武術のスタイルを採用し、その動きは堅実だが堅く、上半身の動きに重点が置かれ、動きはゆったり大きくリズムカルである。この作品では「北蹴りの達人」として知られる戳脚のカンフーも登場し、北派と南派、双方のカンフーが映画に豊かで美しいアクションをもたらしている。『報仇』のように京劇風の大立ち回りといった張徹作品に典型的な格闘シーンはないが、筋肉美を誇示する上半身裸の戦いや、鮮やかな血しぶきで悲劇的な英雄の結末を表す内容には、なお張徹監督作品の影響が表れている。

『忠義群英』の戦闘シーンは「縫合」がその特徴である。映画の前半、体の小さい王威武は金大爺の用心棒採用試験に際して大暴れし、金大爺の部下に囲まれるが、テーブル、階段、吊り索などを使ってあざ笑うかのように逃げ回る。京劇の插科打諢のようなこのキャラクター設定や、現場の道具を活用するという点は、1970年代後半に登場するユーモラスなカンフー映画の特徴を備えている。本作の武術指導やアクショ

ン監督が誰であるか明らかではないが、この種のスタイルは映画冒頭で洪金宝がゲスト出演しているシーンからすでに見られる。映画の後半では、阿茅と匪賊の頭目の間で繰り広げられる日本式のシンプルな立ち回りと、片手に西洋の剣を持ち馬に乗って戦う頭目と戚老大とのフェンシングスタイルの戦いを除いて、すべて基本的にシュールな銃撃戦である。『七剣』の武術指導は南派武術の達人である劉家良が務め、映画では傅青主の役を演じているが、全編を通して全盛期の香港武侠映画のアクションスタイルで表現されている。長年にわたる徐克の自由奔放な映画スタイルを変え、伝統的な武術アクションを追求した回帰的な側面を持つ作品であると言える。

『七人の侍』のリアルな戦闘アクションシーンが武侠映画に与えた影響は、「リアルな戦い」「拳と蹴りを用いたカンフー」というアクションデザインへのスタイル変容と伝統への回帰であった。『七人の侍』ではリアルさを追求したカメラワークとアクションデザインにより、従来の時代劇が影響を受けていた伝統的な舞台芸術である歌舞伎の立ち回りから脱却し、より豊かな美観を追求したアクションデザインとすることを目指した。舞台の存在を想定した様式の打破を目指したこのスタイルは、アクションのマンネリ化に悩まされていた武侠映画のアクションデザインにもインスピレーションを与え、武侠映画における多様なアクションデザインの形成を促すこととなった。

2.5. 義侠心—勸善懲悪と群侠、反侠イメージの差異

『七人の侍』では必ずしも武士を一人で何人もの十人を相手に戦える突出した武芸の達人として描かず、農民を兵士として訓練し、農村を要塞に変えるという行為を通して農村を守る勸善懲悪の士であり、ここには伝統的な武士の忠義の風格が現れている。ただこの場合、武士が勸善懲悪を行うのは決して自発的な行為ではなく、一般普遍性を備えた行いでもない。映画の中の農民たちは野武士の侵入に対して無力だが、一方で多くの落ち武者を殺害しており、ここには農民と武士の間の強

い敵対関係が示されている。農民の万造は、招聘した武士らが村に火を付けたり、殺害や暴行また略奪を働くのではないかと心配し、自分の娘の長い髪を切り、男物の服を着るよう強制した。農民と武士の間の絶対的な階級の違いという状況下で、農民のため勸善懲悪を行う武士の行動はドラマティックかつ皮肉なものとなる。野武士を殲滅する共通の目的を有する中で、農民が六人の武士と菊千代を象徴する旗を掲げるなど、あたかも百姓と武士の距離が縮まっていくようだが、最後に堪兵衛が言う「勝ったのはあの百姓達だ、農達ではない」という言葉によって、階級の壁が崩れていないことが示される。一方で武侠映画についてみると、『路客与刀客』の賀天は敵討ちのために鉄葫蘆を追い詰め、包囲された安家寨を救うし、『五虎将』の地位の異なる五人の侠客も度重なる苦闘の末に命をかけて村人を救い、『忠義群英』また台湾版『七人の侍』、さらに『七剣』の侠客たちも率先して村人を危機から救う。勸善懲悪のテーマは武侠映画における侠客の普遍的な行動であり、「義侠心のある行為をする」「国と民に奉仕する」という点は、侠客のアイデンティティを判断する重要な基準となる。勸善懲悪というテーマでリメイク作品とオリジナル作品とは共通するが、他方で武侠映画の個性や義侠精神という特徴が新たに組み合わせられて、剣戟映画とは異なる武侠映画の特色が表れているのである。

『七人の侍』は武侠映画におけるヒーローのイメージ形成にも一定の影響を与えている。黒澤明監督によるリアルで残忍な剣戟映画への大きな反響に応え、東映は「実録路線」すなわち「ヤクザ映画」という新たな方向性を打ち出した。『十七人の忍者』（1963年）、『十三人の刺客』（1963年）などの作品を次々と公開し、全盛期の東映時代劇の最高傑作となっている。中国の初期武侠映画を振り返ると、『王氏四侠』（1927年）、『五鼠鬧東京』（1927年）、『七剣十三侠』（1949年）など、英雄群像を描いた優れた作品はあるものの、侠客は他に左右されず一人で気ままに行動するという、江湖を自由に闊歩するタイプの侠客が武侠映画の主流であり、十数名のパターンは無い。『韓非子』に「禁を破った者

は罰せられるが、侠客たちは私的な暴力を手段とすることで養われている」「徒党を組んで義侠を結び、それによって名をあげようとしている」²³⁾とあるが、こうした「武力で禁を破る」「正義に軌^{したが}わない」ことによって、彼らの侠客としての振る舞いはおのずと自らの居場所を隠し、目立たずに行動しなければならないことに繋がるであろう。一方の武士は日本の国家機構の重要な部分であるため、集団での活動は武士が権力を行使する場合の表現として不自然ではない。

『七人の侍』は、集団のキャラクターそれぞれを詳細にデザインし、集団内におけるユニークな個人の存在を強調した点でも武侠映画に影響を与えている。ともに七人の侠客を描いた『忠義群英』と『七剣』は、キャラクター設定において明らかに「七人の侍」を参照している。集団に存在する個々の侠客にはそれぞれ独自の分かりやすい設定が施されているため、観客は侠客たちを弁別するのに疲れを感じることはない。ただ、この点については例外もあり、台湾版『七人の侍』では、体制側が公認した三人の賞金稼ぎと、三人の指名手配犯、そして一人の在野の芸人風の銃の名手がチームを組み、その複雑な人物相関はキャラクター設定の点で斬新ではあるが、各キャラクターが独立した人格を形成しておらず、観客は七人の立場を混同しやすい。

	《七人の侍》	《忠義群英》	《七剣》
リーダー	島田堪兵衛	戚老大	傅青主
武芸優れ者	久藏	阿茅	楚昭南
滑稽な人	菊千代	王威武	辛龍子
若い崇拜者	岡本勝四郎	程嘉	穆朗
愛情表現	岡本勝四郎	王威武	韓志邦

図2 『忠義群英』『七剣』『七人の侍』それぞれの登場人物の比較

『七人の侍』の場合、本編207分という長さも登場人物を緻密に描くことができた要因としてあるだろう。『忠義群英』と『七剣』はその約半分の長さしかなく、人物描写という点では「七人の侍」に及ばないが、

23) 『韓非子』卷四十九「五蠹」。

異なる手法を用いてキャラクターの厚みを増す試みを行っている。例えば、『忠義群英』七侠客の一人、老鬼は村に宝があるとずっと信じている。その「宝」は老鬼が侠客チームに加わる理由であり、捕らえられ戦う機会を失っても老鬼は死ぬまで決して宝のことをあきらめない。この作品では、宝物に言及する際のシンプルなセリフまわしで老鬼の金銭に対する貪欲さ、執念深さ、さらには成長までも描き出し、キャラクターを可能な限り詳細に豊かにしている。また、『七剣』では、徐克が丹念にデザインした奇妙な外観でそれぞれ異なる意味を持つ七本の剣を七人の侠客に持たせる。それぞれの剣は京劇の隈取にも似たデザインが施され、七侠客のキャラクターが「人と剣の融合」という形で補完される。『七人の侍』ほどの人物描写の繊細さは無いにしても、特徴や個性を持った七つの武器が、それを保持する七人の侠客の造形を補っているのである。

『五虎将』でも、盗みから足を洗い世間をのがれるように生きる元泥棒の陳登、武術を知らず盗賊との戦いで命を落とす鍵屋の韋明輝、没落した名家の若旦那の方一飛、村人の前で戦いに命を落とす木こりの馬刀、そして唯一生き残った大道芸人の漢姚広、とそれぞれ異なる個性を持った五人の侠客の姿が描かれる。この設定は、初期武侠作品『王氏四侠』に登場する、さすらいの侠客王小龍、落ちぶれた乞食の王老五、富豪の息子の王士東、悪党の派遣した追手の王長雲、という設定にも似ている。異なる出自と社会的地位を持つ侠客たちは、伝統的な中国文化における侠客の出自の複雑さに沿っているだけでなく、観客が映画を鑑賞する中でキャラクターの存在を誤認したり忘れ去ったりすることを防ぐ効果もあるだろう。『七人の侍』では、同じ武士階級の登場人物のキャラクターをそれぞれ緻密に描き分け、身分が同じでありながら異なる性格を持っていることが示されるが、『王氏四侠』などの武侠映画における侠客は、侠客という性格ゆえに、身分と出自の明らかな違いが描かれている。

台湾版『七人の侍』と『策馬入林』では、オリジナル『七人の侍』で

は語られなかった悪役に着目する視点がみられる。台湾版『七人の侍』に登場する「義侠心に満ちた」盗賊の首領は、貧しい人々を助けるため金持ちから金品を奪い、誰も傷つけずに強盗のみ行うことを信条としていたが、焼き討ち、殺害、略奪を好む二代目に殺され、盗賊と村民の間の「紳士協定」もおのずと破綻する。『策馬入林』では、物語の視点を盗賊団とその首領の何南に向け、盗賊団が村民と官軍によって殲滅された後、何南は仲間の衣食住や人質・弾珠への複雑な感情について悩む。悪役同士の義侠心による内紛もこの二作品に共通する要素である。弱者の味方としての義賊も侠客の形態の一つではあろうが、映画では反侠客ともいうべき感覚が示されていることが明確に感じられる。『策馬入林』に登場する唯一まともな侠客は、弾珠を救うために村長に雇われた侠客であり、最後のシーンでは弾珠が叫び声をあげる中、何南を始末する。盗賊から足を洗い弾珠と幸せに暮らすという何南の望みはとうとう実現しなかった。『策馬入林』のユニークな点は、伝統的な武侠映画にあった侠客を中心とする物語モデル、すなわち義侠心に基づく正義の行動をとる侠客のモデルを放棄し、衣食住の切実な問題を解決するべく金持ちから盗みを働き、貧しい人々に施しをする義賊に焦点を当てていることである。こうした「庶民出身の侠客」たちは、時代に応じて設定された、新たな武侠文学の代表的な登場人物である。盗賊の人生を描くことで、困難で悲惨な時代に江湖の掟にそった仲間への愛や血のつながりを超えた情、そして複雑に変化する愛を観客に示したのである。台湾版『七人の侍』と『策馬入林』における悪役の視点、また反侠客的な人物像の描写は、これらリメイク作品がこの時期の武侠映画における義侠精神についての多様な見方を表現しており、監督は正統派から逸脱した一種の侠客像を用いて、人物のアイデンティティについての思考を表現したものと考えられる。

3. 結論

上に述べたことをまとめると以下の通りである。中国の映画製作者た

ちは、海外映画作品のテーマやアクションデザインを借用しながらも、武侠の独特の魅力を維持し、時間・空間を超えて内容を包摂し制約を突破する手法で、1970年代から2000年代に至るまで、香港、台湾、中国の武侠映画のスタイルを創造し続けた。剣戟映画の伝来は武侠映画のスタイルに少なからぬ影響を与え、ストーリー、テーマ、キャラクター造形、武術デザインといった面で武侠映画の多様化を促した。武侠映画は剣戟映画のアイデアを借用しつつも、武侠映画独特の形式と内容を維持し、リメイクの際には時代や地域に特有の背景事情を組み合わせ、個性的な創作スタイルを通して、新たな現代的映画を実現している。これは剣戟映画の中国における土着化のプロセスを示すとも言えるだろう。また、作中における農村文化という問題に関して、農民の抵抗や侠客との関係という点では中国と日本との間に明らかな違いがあり、武侠映画では侠客と農民の関係について多様化が見て取れる。リアルな戦闘シーンのデザインについては、新武侠映画期から始まったアクション革新をさらに推し進め、伝統的な武術大国であったことを活かしつつ新たなアクションを創造することに注力し、旧来の武侠映画にあったアクションの固定観念を打破した。さらに、映画の核となる義侠精神と武士道精神はそれぞれ全く異なるものであるが、武侠映画は『七人の侍』のキャラクター造形の特徴を積極的かつ巧みに吸収、再構築し、異なる文化を統合する芸術としての映画の能力を再認識させている。中国と日本、それぞれの文化を代表する映画として、武侠映画と剣戟映画は映画史に重要な位置を占めており、両者の相互交流は世界的な映画創作の隆盛に多くの活力をもたらすこととなった。

※本研究はJST次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2139 の支援を受けたものです。