

SGRA REPORT

SGRAレポート No. 88

NO. 88

ISSN 1346-0382

第12回 SGRAチャイナ・フォーラム

日中映画交流の 可能性



第12回 SGRA チャイナ・フォーラム

日中映画交流の可能性

■ フォーラムの趣旨

日中友好の基礎は民間交流に在り、お互いをより幅広く、正しく知るためには、相手の「心象風景」を知ることが、民間交流の基礎を固める上で重要である。映画は、その大事な手段であり、この40年にわたり、大きな役割を果たしてきた。

1977年と78年に、日本と中国でそれぞれ最初の映画祭が開かれた。中国では日本映画ブームが起り、日本でも中国への関心から多くの観客が訪れた。このときの高倉健の影響力は衰えることなく、2014年の同氏の逝去に際し外交部スポークスマンが追悼の発言を行ったことは知られている。

日本映画の上映は、その後の『Love Letter』や『おくりびと』、『君の名は。』にいたるまで、中国に日本人の細やかな感情を伝え、等身大の日本人に親しみを感じさせてきた。そして、日本にロケした中国映画は、北海道ブームをもたらすなど、現在の日本旅行ブームの原動力にもなっている。また、中国映画の上映は、『芙蓉鎮』や『さらば、わが愛 覇王別姫』が波乱の現代史に生きる中国人の姿を伝え、『ヒーロー』や『レッドクリフ』が歴史スペクタクルの楽しさを教えてくれた。

日中の国同士の関係に摩擦が生じたときも、映画交流はさらに発展を続け、映画祭の開催や劇場公開、合作映画の制作やインディペンデント映画の紹介、さらには回顧展の開催など、多様化が見られ、お互いに影響を与え合ってきた。近年はSNSによる発信など、中国の若者の日本への関心が増加しているが、日本でも賈樟珂や婁燁の作品が上映され、今年2018年は『空海——美しき王妃の謎』がヒットし、『中国電影2018』で最新作が紹介されるなど、新たな動きが起こっている。4月の合作映画の撮影に関する日中政府間協議の締結も、重要な一歩である。

いまや中国は世界第一位のスクリーン数と第二位の映画製作本数を誇る映画の一大市場であり、日本も世界第四位の映画製作本数を維持している。世界の映画産業のひとつの中心は、まさに東アジアにあると言ってもよいだろう。本フォーラムでは、この映画大国である日本と中国の40年にわたる映画交流を、日本と中国の側からそれぞれ総括を行い、意見交換を行い、今後の展望を検討することを目的としている。

刈間文俊氏は、1977年の中国映画祭から字幕翻訳に携わり、これまで100本に近い中国映画の字幕を翻訳し、中国映画回顧展のプロデュースを行うなど、日本での中国映画の紹介に携わってきた。王衆一氏は、日本映画に精通し、『人民中国』編集長として多くの日本の映画人と交友を持ち、『日本映画の110年』を翻訳し北京で出版している。日中の映画交流の歩みを現場で知る二人の発表をもとに、日中双方の識者による討論を行う。(日中同時通訳付き)

■ フォーラムの経緯

公益財団法人渥美国際交流財団関口グローバル研究会(SGRA)は、2007年より、日本の民間人による公益活動を紹介するSGRAチャイナ・フォーラムを、北京をはじめとする中国各地の大学等で毎年開催してきた。2014年の第8回からは、今までと趣向を変え、清華東亜文化講座のご協力をいただき、北京をはじめとする中国在住の日本文学や文化の研究者を対象として開催している。

第12回SGRAチャイナ・フォーラム「日中映画交流の可能性」は2018年11月24日(土)に人民大学逸夫会堂第二報告庁で開催された。本レポートは、その講演録である。

SGRAとは

SGRA は、世界各国から渡日し長い留学生活を経て日本の大学院から博士号を取得した知日派外国人研究者が中心となって、個人や組織がグローバル化にたちむかうための方針や戦略をたてる時に役立つような研究、問題解決の提言を行い、その成果をフォーラム、レポート、ホームページ等の方法で、広く社会に発信しています。研究テーマごとに、多分野多国籍の研究者が研究チームを編成し、広汎な知恵とネットワークを結集して、多面的なデータから分析・考察して研究を行います。SGRA は、ある一定の専門家ではなく、広く社会全般を対象に、幅広い研究領域を包括した国際的かつ学際的な活動を狙いとしています。良き地球市民の実現に貢献することがSGRA の基本的な目標です。詳細はホームページ (<http://www.aisf.or.jp/sgra/>) をご覧ください。

SGRAかわらばん

SGRA フォーラム等のお知らせと、世界各地からの SGRA 会員のエッセイを、毎週木曜日に電子メールで配信しています。SGRA かわらばんは、どなたにも無料で購読いただけます。購読ご希望の方は、ホームページから自動登録していただけます。

<http://www.aisf.or.jp/sgra/>

日中映画交流の可能性



日時 | 2018年11月24日（土）
会場 | 人民大学逸夫会堂第二報告庁
主催 | 渥美国際交流財団関口グローバル研究会（SGRA）
共催 | 中国人民大学文学院、清華東亜文化講座
助成 | 国際交流基金北京日本文化センター

総合司会 | 陳 奇佳（中国人民大学文学院教授）

【講演1】 中国映画が日本にもたらしたものはなにか？ ——過去・現在・未来

4

刈間文俊（東京大学名誉教授）

【講演2】 中国における日本映画 ——交流、参考、融合の軌跡

18

王 衆一（『人民中国』編集長）

総合討論

42

司会者：顔 淑蘭（中国社会科学院）
討論者：李 道新（北京大学）
秦 嵐（中国社会科学院）
周 閱（北京語言大学）
陳 言（北京市社会科学院）
林 少陽（東京大学）

○日中同時通訳：文 俊（北京語言大学）、宋 剛（北京外国語大学）

講師略歴 55

あとがきにかえて

56

陳 龔（東京大学大学院）

講演 1



中国映画が 日本にもたらしたものは なにか？ ——過去・現在・未来

刈間文俊

東京大学名誉教授

(講演は中国語、日本語翻訳：志村法穂)

〔要旨〕

1977年に始まる中国映画祭は、日本に中国映画を紹介する大きな役割を果たした。1986年の『黄色い大地』のロードショー公開は、ニューウェーブの衝撃をもたらし、1985年の中国映画回顧展は、中国映画史の豊かさを教えるものとなった。1990年代に入ると、中国映画は国際映画祭での受賞が相次ぎ、インディペンデントの映画製作も始まるなど、多様化が見られた。日本における中国映画は、中国を知るための窓から、陳凱歌や張藝謀、賈樟珂、婁燁という監督の名前で語られる芸術となり、さらに歴史スペクタクルを描くエンターテインメントとなった。

はじめに

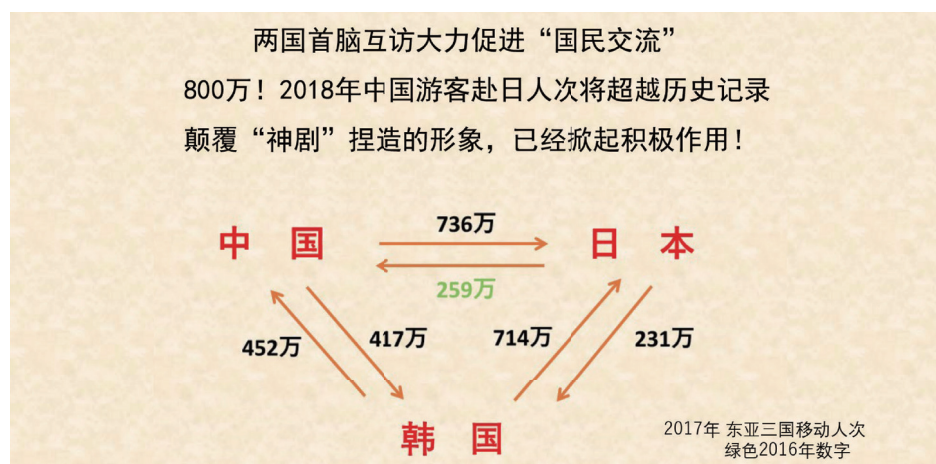
皆様ありがとうございます。東京大学教授の刈間文俊です。本日ここで発表をさせていただく機会をいただき、光栄に思います。先ほど、今西常務理事から紹介がありましたように、渥美国際交流財団の努力とサポートが、日本の博士課程で研究を行う留学生の負担を大きく軽減しています。私の院生も、こちらの財団からご支援をいただいています。個人でおやりの財団だからでしょう、じつに周到的な配慮がなされています。博士論文の最後の一年は、とても辛く苦しい時期ですが、そこに私心のないご支援をいただけることに、東京大学の一員として感謝を申し上げます。

この度は、渥美財団の招聘により、このフォーラムに参加させていただき、嬉しく思います。この機会に、本日のテーマである「中国映画が日本にもたらしたものはなにか？」について、お話ししましょう。簡単に言えば、日本は中国映画をどのように受け止めてきたのかという話題が中心になります。私の後に、王衆

一先生から中国において日本映画が果たしてきた役割について、お話をいただけるとと思います。王先生とは、もう20～30年のお付き合いになりますでしょうか、このテーマについて、私から日本のこととお話ししますが、王先生から日本のこととお話しいただいても、じつは良いかもしれません。本日は時間が限られ、また用意したPPTが多いため、通訳のお二人には申し訳ありませんが、少し速めにお話をさせていただきます。いつもですと、私が通訳を担当する側なのですが、今日は通訳をしていただく立場になりました。それでは、早速本題に入ります。

日中両国の首脳相互訪問により、国民どうしの交流がさらに促され、いま、両国の状況は良くなってきています。この国民交流という考えは、とても大事だと思います。もちろん、政府間の交流は重要ですが、政府レベルの交流は時に摩擦や利害の衝突を招きます。これは仕方のないことですが、だからこそ、民間レベルの交流が大事になります。今年2018年5月、李克強総理が来日され、10月には安倍総理が中国を訪問しました。この首脳訪問がアイスブレイクとなり、季節が温くなるように両国の関係が回復を見せてきました。これは、両国が共に協力し合う新しい時代が、再び訪れたのだと思います。

この背景にあるのが、これまでの歴史にはなかった規模の民間交流の時代が到来していることです。数字をひとつあげてみましょう。先週のニュースで、800万という数字が報道されました。800万というのは概数ですが、これは2018年の中国からの訪日旅行者数です。その数が、歴史上の記録を上回るだろうということです。スライド1は、日中韓三国間の年間の移動人口、つまり旅行者の数を示したものです。あげたのは2017年の数字で、中国からの訪日者数は736万です。今年は、北海道の地震や関西地方の台風があり、多少は影響を受けましたが、いまお話ししたように、800万を超えるのは間違いないと言われています。このアジア三国間ではほぼ3,000万人が相互に行き来をしています、大事なことは、この3,000万人がみな財布を持っている、買い物をしに行くということです。これは、いまヨーロッパ各国が直面している困難と、まさに正反対になります。ヨーロッパの苦境は、私たちも知るように、中東やアフリカからの難民問題です。しかし、私たち東アジアは、この3,000万に香港や台湾を加えると、おおよそ5,000万人という人々が財布を持って移動しています。これは何を意味しているのでしょうか。それは、いま世界でもっとも豊かな場所は、ここだということです。



スライド1

映画について言えば、世界で映画の撮影本数が最も多いのはインドです。年間に約1,900本の映画が撮られています。そして、二位が中国です。崔永元さんの影響があるので、来年の撮影本数がどうなるかは、まだ分かりませんが、基本的な流れは変わらないでしょう。ホットマネーの要素がいくらか減少して、良い方向に行くかもしれません。撮影本数の三位は、アメリカです。一位がインド、二位が中国、三位がアメリカ、そして、四位が日本、五位は韓国です。映画の撮影本数の上位は、アメリカを除けば、他の四か国全てがアジアなのです。ということは、映画産業の三つの中心を挙げれば、一つは東アジア、もう一つはアメリカ、そしてインドとなります。経済の発展が文化の発展をもたらし、文化の発展がさらに経済の発展を促していると言えましょう。

毎年、700万から800万人の中国の方が日本に来るようになると、抗日ドラマの影響は完全に覆ってしまいます。抗日ドラマが、将来的にどのように発展していくか、それはまだ分かりませんが。私は中国映画を研究してきましたので、抗日ドラマも研究対象ですし、興味深いテーマだと考えています。本日のテーマではないので触れませんが、そこには庶民の想像力が込められています。抗日ドラマは、きちんと研究していくと、中国文化というか、中国の庶民の潜在意識のようなものを、垣間見ることができると考えています。話を戻して、訪日して自分の目で日本を見れば、抗日ドラマが造り出したイメージは、打ち壊されてしまいます。直接の交流がプラスの効果をもたらすに違いありません。

では、この大規模な中国からの訪日客は、日本のどのような場所に足を運んでいるのでしょうか。おそらく、中国で上映されてきた日本映画の記憶と切り離すことはできないはずです。この視点は、王衆一先生から啓発を受けたものです。ですので、後ほど王先生から詳しくお話ししていただければと思います。例を挙げれば、たとえば北海道です。中国の旅行客が北海道を訪れるのは、『狙った恋の落とし方。』（2009年）の影響だろうと日本人は考えています。しかし、『狙った恋の落とし方。』のロケは、どのようなイメージをもとにしていたのかと言えば、それは『君よ憤怒の河を渡れ』（1976年）であり、あるいは『幸福の黄色いハンカチ』（1977年）です。男女のカップルに男一人を加えた三人が、車を運転しながら北海道を移動するという設定は、『幸福の黄色いハンカチ』のモチーフであり、『狙った恋の落とし方。』のストーリーの大枠は、ここから来ています。それと『キタキツネ物語』（1978年）でしょう。『キタキツネ物語』は、北海道の美しい風景を描きました。多くの旅行客が、日本へ、北海道へ足を運ぶのは、日本映画によってもたらされ、中国で語り継がれてきた、これらのイメージが影響しているはずです。ですが、この話題は、私よりも王先生から詳しくご紹介いただく方がよいと思います。

もう一つエピソードを上げるとすれば、これは日本側も気がついています。日本人の、なかでも神奈川県鎌倉市に住んでいる人々が不思議に思ったのは、どうして中国からのお客さんがこの狭い場所に殺到するのだろうかということです。いまでは、それが日本のアニメ『スラムダンク』（1993～96年テレビ放映、劇場版1994年）の影響だと分かっています。この鎌倉の記憶は、すでに日本のアニメファンの記憶を超えているのではないのでしょうか。この2枚の写真は、中国の

ネットで見つけたものですが、この（鎌倉高校前の踏切で撮られた）新婚カップルの写真は、日本人ではないでしょう。このような写真の撮り方は、中国の習慣ですね。このように日本映画の記憶が、中国でプラスの役割を果たしてきました。では、日本では中国映画の記憶はどのように形成され、どのように変化してきたのか、それが本日の私のテーマとなります（写真1）。

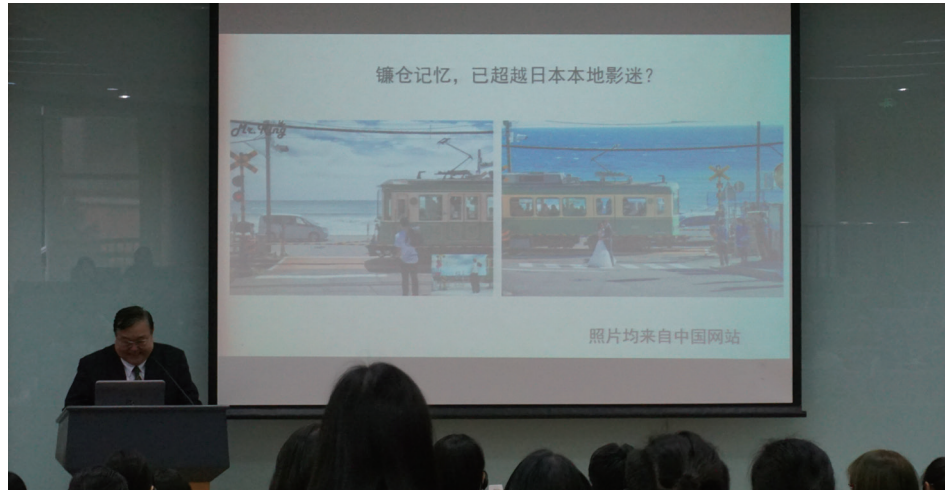


写真1

1. 日本における中国映画の記憶

そもそも、中国映画はどのように映画の記憶を作ってきたのでしょうか。いま、中国には数多くの映画撮影基地があります。なかでも、最大規模を誇るのが、横店でしょう。横店は、中国版ハリウッドとして日本でも知られています。そこでは、じつに多くの映画が撮影されています。しかし、横店影視城が映画の記憶を具体的に形成するのは、かなり難しいのではないのでしょうか。横店影視城のサイトで紹介されているのは、秦王宮や明宮といったセットです。これはどの時代で、あれはどこのお寺だと書かれています。この説明が影視城のあり方を象徴しています。もし、この説明が、たとえば『さらば、わが愛 覇王別姫』のどのシーンが撮られたとか、一つ一つ具体的な映画のシーンと結びつけられていたら、影視城と映画の記憶がつながることになります。しかし、影視城のサイトがアピールしているのは、映画作品ではなく、景観です。この景観は「王宮を見たい、昔の街並みを見たい」というように誘導されていきます。となると、影視城は映画の記憶とは結びつきません。影視城は、映画の記憶を重視してはいないのです。

映画の記憶は、人の物語と密接につながっています。中国人の日本映画に関する記憶も、人の物語と切り離すことはできません。北海道の美しい風景を描いた『キタキツネ物語』も、たんなる動物の物語ではありませんでした。人々がこの映画を見て感じたのは、家族の物語なのです。それが風景と結びついたのでした。ですから、映画の記憶は人の物語と切り離すことはできません。これが、この問題を考える際の私の第一の視点です。

さて、日本人の中国映画の記憶ですが、それは当初は中国の情勢と密接に結びついていました。日本における中国映画の記憶は、中国の情勢と切り離すことはできなかったのです。1977年に東京で開かれた第一回中国映画週間が、それを象徴しています。表1は、第一回の日中双方の映画祭で上映された映画の題名ですが、ここで上映された作品の内容とそれがもたらした反響は、その後の両国での相手国の映画が歩んだ道を象徴しています。1977年は、文化大革命が終わったばかりでしたから、新しい中国映画は紹介されませんでした。1976年に撮られた映画の多くは、「毒草」（害を与えるもの）とみなされ、上映できなかったのです。第一回で上映された1965年の『東方紅』と1963年の『天山の紅い花』はリバイバルです。『渡江偵察記』は1974年のもので、やはり最新とは言えません。そして、当時日本でもっとも関心を集めたのが、2本の記録映画でした。『偉大な指導者、導き手毛沢東主席は永遠に不滅である』と『敬愛する周恩来総理は永遠に不滅である』です。この2本は、大きな影響を与えました。「十里の長安街で総理を見送る」シーンは、日本でも大きな役割を果たしました。当時の日本では、中国の情勢を知るために中国映画を見ていたのです。

1977年 第一回中国映画週間

『東方紅』、『天山の紅い花』、『渡江偵察記』、
『偉大な指導者、導き手毛沢東主席は永遠に不滅である』、
『敬愛する周恩来総理は永遠に不滅である』

1978年 第一回日本映画週間

『君よ憤怒の河を渡れ』、『望郷、サンダカン八番娼館』、
『キタキツネ物語』

※中国に「高倉健」フィーバーが起こる

表1

しかし、中国では状況はまったく違っていたと思います。中国では、『君よ憤怒の河を渡れ』と『望郷、サンダカン八番娼館』、『キタキツネ物語』が上映され、高倉健のブームが起こりました。この話題は、時間が限られていますので、触れるにとどめますが、高倉健が、当時の中国映画の空白を埋めたと言ってよいでしょう。観客が求めていたものを補ったのです。

1977年以降、日本で中国映画を見るのは、中国を理解するためでした。中国を知る窓だったのです。日本での一般のニュース報道は、たとえば「犬が人を噛んでもニュースにはならないが、人が犬を噛むとニュースになる」という言い方があるように、中国に関するニュースも、中国で何が起きたか、どんな事件が起きたかというのが報道されます。中国の普通の人々の喜怒哀楽を、ニュース報道で感じることはできません。映画を見て、はじめて感じることができました。私は中国に留学する機会がなく、中国を知るには、映画をたよりにするしかありませんでした。私の中国語も中国映画の翻訳で覚えたものです。中国映画を見始めたのは1973年からで、翻訳は1975年から始めました。これまでに翻訳した数は、100本ほどになります。映画を通して、中国に触れていました。

日本での反響が大きかった作品

1981年 『天雲山物語』

1982年 『牧馬人』

1983年 『人、中年に到る』
『逆光』1984年 『上海にかかる橋』
『郷音』1985年 『紅い服の少女』
『人生』

1987年 『古井戸』 ※東京国際映画祭グランプリ受賞

1988年 『芙蓉鎮』

※東京・岩波ホールにて3月26日～8月14日上映

表2

日本での反響が大きかった作品は、表2に挙げた一連の作品です。まず、1981年の『天雲山物語』と1982年の『牧馬人』、この謝晋監督の2作は、中国の政治の変動をストレートに反映させた作品でした。それから1983年の『人、中年に到る』と『逆光』、なかでも『逆光』は良い作品でした。丁蔭楠監督の作品ですが、都市の底辺の人々、それも底辺に暮らす若者の悩みや苦しみを、正面から描いていて、見終わった後に親しみを感じるものでした。若者は、どの社会でも同じように悩み、そして生きるエネルギーと意欲を持っている、それが『逆光』を通して感じられたのです。1984年の『郷音』や1985年の『紅い服の少女』、『人生』の3作は、おそらく今の中国の若い方々には、あまり記憶に残っていないかもしれません。今回の発表のためにスチール写真を探してみましたが、中国のウェブサイトにも上がっている数が少なく、探すのに苦労しました。これらの作品があまり注目されていないからだと思います。1985年の『人生』のスチール写真は、すぐ見つかりました。この『人生』は、私が字幕をやりましたので、自分が翻訳した映画はやはり印象に残っています。1983年の『人、中年に到る』も、字幕をやりました。「人、中年に至れば、万事が忙しい」という科白がありました。決して豊かではない、苦労の多い生活が描かれますが、主人公の粘り強さと活力は、観客に深い印象を与え、記憶されています。

1987年の『古井戸』は、呉天明監督の作品で、東京国際映画祭でグランプリを受賞し、張藝謀が俳優として男優賞を受賞しました。そして、1988年の『芙蓉鎮』です。『芙蓉鎮』は日本で記録を作りました。アート系の映画を専門に上映する岩波ホールというのが、東京にあります。そこで半年近く上映されました。小さなシアターですが、ここに足を運ぶ観客は鑑賞レベルの高い人たちです。ここで、半年近く上映されたということは、中国映画が日本の芸術鑑賞の分野で、それなりの地位を得たことを意味しています。この2作が日本の観客にある種の基調となる映画の記憶を残しました。それは、過酷な環境に身を置く素朴な人々が、じつは豊かな感情を持っているというものです。そして、質素だが、

たくましく、エネルギーにあふれた人物による農村の物語という記憶です。1980年代の後半、これらの映画によって、このような基本的なイメージが日本の観客に与えられたのです。

これには、プラスとマイナスの両面がありました。マイナスというのは、それ以降、中国の現代を描く映画が日本でのマーケットを切り開くのが、難しくなったのです。『山の郵便配達』（1999年）のような映画は、上映しても大丈夫ですが、陳凱歌監督の『搜索』（2012年）は、日本での上映機会がなく、未公開となりました。『搜索』は、中国での評価はあまりかんばしくなかったようですね。ネットでの炎上の問題を正面から描いたからでしょうか。『搜索』は私が字幕を担当しました。字幕をつけてから、日本で配給会社を探したのですが、結局うまく行きませんでした。なにが原因かというと、おそらく時期が早すぎたのです。いまだあれば、配給できたかもしれません¹。なぜならば、毎年700万人以上の中国の方が日本を訪れているからです。いま、私は東京のある私立大学でも講義を受け持っています。これは、どのように現代中国を理解するかという入門的な講義です。講義の最初に、まずアンケートを取ります。受講しているのは1年生ですが、彼らに「中国について、どのようなイメージを持っていますか」と尋ねると、80%以上の学生が「お金持ち」と答えたのです。一番多かったのが「お金持ち」で、次が「怖い」でした。これが、中国に対する日本の若者のイメージです。私の講義は、中国の人々の面白さや、その喜怒哀楽を学生達に感じてもらうことを目的としています。中国の映画を使って、講義を行っています。

2. 中国ニューウェーブ映画の誕生

中国映画の記憶が農村の物語であるというのは、1980年代の後半から北京オリンピックや上海万博の前後まで、ほぼ基本的に変わらなかったと思います。このような状況をどうやって突破すればよいか、それにはやはり映画を見ることによって突破するしかありません。私は「第五世代」という言い方を使わないようにしていますが、というのも、第四世代、第五世代、第六世代と言ってしまうと、そこに質的な差異がなくなってしまうからです。やはり「ニューウェーブ」あるいは「ヌーベルバーグ」と言うべきでしょう。「新浪潮」映画です。1960年代のフランス映画や日本の松竹ヌーベルバーグと同じです。同時期の香港や台湾の映画を含めて、中国映画の「新浪潮」と呼ぶべきひとつの運動です。この中国ニューウェーブ映画の誕生が、日本の外国映画配給の分野でアート映画のマーケットを切り開き、中国映画が日本での地位を確立しました。そのカギとなったのは、1986年の『黄色い大地』の上映です。『黄色い大地』は、1984年の作品で、1985年の中国映画祭で3日間上映されました。その後、1986年の6月15日から7月14日まで、東京新宿にあるアート系の映画館のシネマスクエア東急で、上映されました。これが、大きな突破となりました。1か月にわたる上映で、なんと赤字にならなかったのです。大きな収入とはなりませんでした。とにかく中国のアート系の映画が、日本でも配給上映が可能だと証明したのです。それま

では、中国映画祭のようなイベントでの上映だけでした。この『黄色い大地』の成功が、日本での配給に影響を与えます。1987年の中国映画祭で上映された6作品のうち、3作が『大閼兵』と『盗馬賊』、『黒砲事件』というニューウェーブ映画になりました。しかも、『盗馬賊』はチベット語版でした。田壮壮監督からチベット語版を上映してほしいと、依頼があったからです。この作品のチベット語版が上映されたのは、日本とフランスだけです。

このニューウェーブ映画の上映が、日本の観客に強烈な印象を与えました。鮮烈な映像表象が、作家イメージを確立したのです。中国映画も作家性によって語ることができる、これが大きな突破になりました。『芙蓉鎮』は、それが描いた波乱万丈の世界が評判となりましたが、謝晋監督が研究対象として注目されるというほどではありませんでした。私は、謝晋監督は研究に値する監督だと思っています。このニューウェーブの4作が、日本の一般の観客に大きな反響を与えたとは言えません。しかし、日本の映画評論家には、衝撃を与えました。中国映画をきちんと見なくてはいけないという意識が、このときに形成されたのです。大島渚監督も大いに刺激された一人でした。

大島渚は、日本のヌーベルバーグを代表する監督です。彼は、1995年にイギリス映画協会（BFI）の依頼で、『日本映画の百年』というドキュメンタリーを撮りました。映画の誕生100年を記念して、各国の監督が自分の国の映画100年について撮ったのです。その中で、大島が日本映画を担当しました。日本映画を理解する上で、この大島の作品はとても良いと思います。その中で、大島が提起したのは、過去の日本映画は被害者であるという意識に引きずられすぎているという問題でした。戦争や貧困、それに家と社会の封建性の被害者という意識です。大島の言葉を引用すると、「民衆が被害者意識を持つのは仕方がない。作家までが持つてどうする？ 作家は人間が自由になる道をさがすべきではないか。たとえ、苦しくとも²」。これは、このドキュメンタリーでナレーションも担当した大島の言葉です。これは、誰に向けて出されたのでしょうか。そこで意識されていたのは、1950年代を代表する日本の映画監督たちです。小津安二郎や黒澤明に代表される監督たちです。彼らは第二次世界大戦の期間中は、軍国主義の抑圧を受け、1950年代になると、エネルギーにあふれた作品を続々と発表しました。では、この1950年代の大監督たちの次に来た若い世代は、どのようにして上の世代を突破していくのかと提起したのです。

『黄色い大地』が日本で公開された際、来日した陳凱歌監督と大島渚監督の対談が、セットされました。日本の映画雑誌³に掲載された後、それが香港の映画雑誌に掲載され、さらに中国の『当代電影』⁴に掲載されました。対談の司会と通訳は、私が担当しました。そのときの陳凱歌監督の発言が、スライド2です。かなり長い発言の引用となりますが、彼も上の世代、つまり第四世代と呼ばれる監督たちは被害者意識が強すぎ、センチメンタルになっていると指摘しています。その例として、1982年の呉貽弓監督の『北京の思い出』が挙げられました。最初から最後までセンチメンタルな作品です。これが第四世代と呼ばれる監督に見られる特徴でした。それが、戦後の日本映画の被害者意識とよく似ていたのです。次に続く若い監督たちには、この被害者意識を乗り越えることが求められていました。

陈：第四代导演主要是在学校教我们课的、四十多岁的导演。他们的电影有一个共同的特点，就是比较感伤。为什么会这样呢？因为他们基本上是文化大革命以前完成大学教育的。他们认为在文化大革命当中丧失了很多很多时间和东西，这种心理状态决定了他们对世界的看法比较感伤。但是作为我们来讲就不太一样，我们基本上是没有接受完整的教育，大多数的第五代导演都到农村去，有机会接触比较真实的中国生活，而且我们当时地位很低，都是最普通的知识青年，那个时候我们想到，与其很感伤地留恋过去的东西，不如去找一条新的路，这也牵涉到对“文革”作为一桩历史事件有不同的态度。因为，在他们的电影中流露出很多怨言，我的看法是，如果人不能有效地选择历史的时候，就不要发怨言，应该承认我们所做过的一切，并且有勇气去寻找新的东西。



吴怡弓导演 1983年
影片透过小女孩英子的目光，讲述了英子在北京生活时发生的三个故事。

スライド2

大島監督は、上の世代に反感を持っていただけでなく、自分たちは加害者だったのではないかという視点から、日本のさまざまな問題に切り込んでいきました。次のスライド3は、陳凱歌との対談で語られた大島監督の言葉です。ここに示した赤字の部分（下線部）で、大島は「いずれにしても被害者の立場に立っていて、その人間自身に責任があるんだということを何一つ言っていなかった」⁵と指摘しています。これが大島の出発点でしょう。

それに対して、陳凱歌は対談の中で、こう述べています。

「映画というのは、やはり監督の心というか気持ちと非常に密接に結び付きがあるのであって、必ずしもテクニックと結び付くものではないと思います。私が見た大島さんの映画は『青春残酷物語』一本しかないのですが、そこから得た感動もテクニックからではなくて、そこに描かれている人間の問題によるものです。つまり、エネルギーというか、力強さを大島さんの映画から感じました。ですから私も、自分が撮る映画の中に、いかにエネルギーを描き出すかということを考えます」

大島監督の『青春残酷物語』は、1985年に北京で開かれた日本映画回顧展で上映されました。ここで、陳凱歌監督が述べた考えは、『黒砲事件』を含む当時のニューウェーブ映画に共通する特徴と言っているでしょう。

陳凱歌はこうも言っています。

「また映画は映像によって語らせる、その努力を私たちはすべきだと思います。私たち若い世代の作品がいろいろと論議を呼ぶのは、中国のこれまでの映画人や観客がそうした映画にあまり慣れていないからだと思います。私たちが意識して打ち壊そうとしているのは、ドラマ性の重視であり、いわゆる中国の伝統的な講談といった語り物のように、お話を語るのだという意識を打ち壊したいわけです」⁶

陳凱歌はストーリーテラーを拒み、映像を通して描き出そうとしました。今日はこのテーマをお話する時間はありませんが、『黄色い大地』はいくつもの重層性を持った作品です。表層の描写の下に、さらに別の内容が隠されています。この重層性が、ニューウェーブ映画のもう一つの特徴と言っているでしょう。

大島：当時、我是这样看日本电影的，以前的日本电影常常将人视作受害者。是被什么所害呢？以前的日本非常贫穷，所以是贫穷、封建制度和战争，这三种东西的受害者。总之就是站在被害者的立场上，对于那个人本身也应负的责任却一点也不提。还有，我对你刚才说的，不将说故事当作拍电影的首要目的这一点，感到有很大的共鸣。因为先说故事的话，电影就会变成故事的奴隶。因此，如果说故事为中心，始终还是会走到受害者意识那方面去。所以初当导演的时候，最大的问题也是要去否定这种故事。

陈：我一直认为电影是跟心灵有关的，不一定跟技巧有关。所以，我唯一看过大岛先生的一部电影《青春残酷物语》，所受到的感动是来自人的。大岛先生的电影有一种很大的力量，我希望在我们的电影里面也有很大的力量。…… 我们希望能够拍摄一些比较有力量的东西，同时也希望用电影语言本身来表达。我想我们的工作之所以引起很多争议，主要的一个原因是，大家对我们的这样表现不习惯。因为我们主要是打破了故事的格式，不希望按照一种说书的方式去讲故事。

スライド 3

しかし、面白いことに、ストーリーテラーとなることを拒んでいた陳凱歌が、ストーリーテラーに回帰し、それにより成功をおさめ、今にいたるまで衰えることのない映画の記憶を、日本の観客に残すことになりました。それが、1993年の『さらば、わが愛 覇王別姫』です。この作品は、中国映画として初めてカンヌ映画祭でパルムドールを受賞しました。日本での公開も成功を収め、今でも多くの日本の映画ファンはレスリー・チャンを忘れることができません。一人のスターを見るために、中国映画を見に行くという現象が、日本の中国映画上映史で初めて出現し、レスリー・チャンは日本の観客の心に永遠に生き続けることとなりました。

この作品は、「中国語文化圏」の映画合作の成果です。中国の豊富な人材、監督や美術スタッフなど、北京映画撮影所に蓄積されてきた人材、これは1950年代以来の国営の映画体制が積み上げて来た蓄積ですが、それを基礎として、そこにレスリー・チャンというスターや国際的な配給を含めた香港に蓄積された娯楽映画のノウハウ、これはまだ当時の中国にはないものでしたが、そのノウハウが加わり、これらを台湾の資本が活かしたのです。この映画に投資したのは、台湾です。プロデューサーの徐楓は、香港映画のスターでしたが、浦東開発にも加わっていた台湾の資本家と結婚していました。私は彼女にインタビューしたことがありますが、とにかく専業主婦に飽き飽きしていて、旦那さんから資金を出してもらい、映画会社を作ったそうです。しかし、会社に失敗したらおとなしく家庭に戻るとするのが条件だったので、成功のために必死だったと笑っていました。では、彼女は何をしたのか。彼女はプロデューサーに徹したのです。主演はレスリー・チャン、監督は陳凱歌と決め、そして、陳凱歌にはとにかくカンヌ映画祭でパルムドールを取るよう求めました。その後は、撮影の現場には行かなかった、映画を見たのは完成試写の時で、その次は一般の観客と一緒に見ただけなのです。では、あなたは何をしていたのかと質問すると、世界中を回って配給先と交渉をしていたというのです。まさにプロデューサーに徹したのです。三つの場所（大陸、香港、台湾）の人材と娯楽のノウハウ、そして資本、これがプロデューサーによって結びつき、力を発揮することになりました。

中国の映画史、なかでも映画産業史を研究するとき、おそらくこれからはプロデューサー研究が大事になってくると思います。監督の力をいかに発揮させるか、それがプロデューサーの仕事です。かつて、趙丹が最後に語ったように、管理しすぎると文芸には希望がなくなってしまいます⁷。その意味で、徐楓の管理方法はすごいとも言えるでしょう。陳凱歌にすべてを任せ、カンヌ映画祭でパルム・ドールを取れとだけ言ったのですから。監督が感じた圧力は、どれほど大きかったことか。撮影を終えた時、彼の髪は白くなっていたと言われています。

この作品には、もうひとつ、日本という要素が加わっています。日本の映画人の特別な貢献です。神保小四郎という録音の方です。大映や日活で活躍し、「音の神様」と呼ばれました。『羅生門』（1950年）や『雨月物語』（1953年）にも関わられ、100本以上の作品が彼のレコーディングミックス作業によるものです。彼がいた日活は、会社が傾いてからはボルノ映画を撮るようになります。でも、日活のボルノ映画は音が良いと言われたそうです。カンヌ映画祭に進出した最初の中国映画は、張藝謀監督の『菊豆（チュイトウ）』（1990年）ですが、この作品の仕上げは東京で行われました。張藝謀監督は、そのとき神保さんと一緒に仕事をし、彼の凄さに気がつき、陳凱歌にも仕上げは東京で行うように勧めたと言います。張藝謀監督の『紅夢』（1991年）、『秋菊の物語』（1992年）、『活きる』（1994年）には、神保さんが関わっています。そして、『さらば、わが愛 覇王別姫』の他にも、田壮壮監督の『青い嵐』（1993年）や台湾の侯孝賢監督の『戲夢人生（ぎむじんせい）』（1993年）も、仕上げは東京の調布で行われ、これらの作品はすべて国際映画祭で受賞しています。陳凱歌監督も「カンヌの受賞は彼の功績とは切り離せない」と言っています。陳凱歌や田壮壮、張藝謀は、神保さんを「親父（老爺子）」と呼んでいたそうです。彼は2004年に亡くなりましたが、彼の影響は今も続いています⁸。

2018年の『空海—KU—KAI—美しき王妃の謎』も、東京でレコーディングミックスの作業が行われました。詳しくご紹介する時間はありませんが、その一部は私も覗いたことがあります。とても繊細な作業です。ここで風をそっと吹かせる、その風でこんなことを表現したいという陳凱歌監督の要望を、スタッフが工夫していくのです。

次の話題へ移ります。今度はアート系の作品をミニシアターに配給した会社の貢献を、ご紹介します。イランには、アッバス・キアロスタミという監督がいて、非商業映画というかアート系の作品を撮り続けていました。なぜ、彼が作品を撮り続けることができたか、それは彼の作品を必ず買い付け、配給するところが、世界に三つあったからだと言われています。一つは北米、もう一つはフランス、そして日本です。彼らが必ず買い付け、配給することで、キアロスタミは撮り続けることができました。賈樟柯監督の作品も、日本のBITTERS END（ビターズ・エンド）が支えてきました。彼の『プラットホーム』（2000年）から『罪の手ざわり』（2013年）にいたるまで、この会社が配給しています。2015年には、ロカルノ国際映画祭で、「独立映画サポーター賞」を受賞しています。婁燁の作品も、日本のUPLINK（アップリンク）が配給しています。他にも、このようなミニシアターに配給する会社が、アート系の作品を大事にし、配給を

行っています。日本で中国映画が見られ続けてきたのは、彼らの努力と切り離すことはできません。

3. 日中の合作映画

もう一つの大事なテーマは、日中の合作映画です。この分野では、40年の間に大きな変化が起きました。中国で撮影された最初の日本の映画は、合作というよりは中国の撮影所の協力を得て撮影されたものですが、それが1980年の『天平の甕』です。唐の時代に、揚州におられた高僧の鑑真和上が日本に渡海されるお話です。40年近い時を隔てて、陳凱歌の『空海—KU—KAI—美しき王妃の謎』(2017年)が撮られます。これも唐を舞台に、日本の僧侶が中国に渡ります。この2作を比べてみると、『天平の甕』では、お話が30分ほど進んでも、日本の僧侶はまだ鑑真和上にお会いできません。渡海がいかに苦しく、辛いものであり、中国に着いてからも、運河を船で遡り、ようやく揚州にたどり着きます。中国に渡るプロセスが丁寧に描かれるのです。1980年当時は、日本人が中国に来る機会は、そうはありませんでしたから、中国のなかへ分け入っていくという感じでした。しかし、『空海—KU—KAI—美しき王妃の謎』では、まったく異なります。映画が始まって5分もしないうちに、空海と白居易が出会い、二人がコンビを組んで、ストーリーが展開していきます。日本人と中国人が協力し、仕事を行っていくのは、今では自然なことですから、映画もそのように撮られ、観客も当たり前のこととして受け入れました。この40年で、私たち日中の関係は大きく変化し、それがこのように映画に表現されるようになったのです。

最後に、ひとつのテレビドラマが示す日中合作の可能性について、ご紹介します。2010年に『蒼穹の昴』というテレビドラマが、日本のNHKと中国の合作で撮影されました。清朝の宮廷を舞台にしたお話です。日本の田中裕子が西太后(慈禧太后)を演じました。浅田次郎の小説が原作です。中国のネットに面白い文章がありましたので、引用させていただきます。

「映画やテレビドラマの慈禧太后と言え、おそらく誰もが一連の動作や言葉使い、表情を思い浮かべるに違いない。しかし、今回のドラマには、その決まりきったパターンがない。慈禧太后を普通の人間として見るができるようになっており、あらゆる固有のイメージを払いのけることができる。その点では、文化の背景が中国とは異なる俳優を起用するのは、良いのかもしれない」⁹

しかし、私はこの部分の意見には賛同できません。なぜなら、これは歴史上の人物をどう描くかという問題だからです。どのようにして隈取化(固定した伝統的な人物の類型化)を抜け出し、歴史上の人物や古代の人物を現代の人間と同じように感じさせるのか、現代の人間性という視点から歴史上の人物を解剖するのかという問題なのです。この点については、梅蘭芳の『貴妃醉酒』がとても面白い視点を提供しています。梅蘭芳は、『貴妃醉酒』のなかで楊貴妃を一人の女性として描き、女性の苦悩を女性の側から描いてみせました。これによって、歴史的には悪女の典型とされてきた楊貴妃の従来のイメージが打ち破られました。梅

蘭芳の芝居によって、完全に変わってしまったのです。五四の新文化運動の流れでいうならば、伝統演劇が新たな突破を行ったことになります。慈禧太后をどう描くかという問題は、中国人が演じるか、日本人が演じるかという問題ではありません。この文章は、他にも面白い問題をいくつも提起していますが、もう時間がないので、省略します。ぜひネットで調べて読んでみて下さい。

では、これが最後の話題となります。『蒼穹の昴』のように、日本の小説に基づいて合作映画を撮るとするのは、日中の映画交流の新しい可能性を示しています。ひとつの突破口となるでしょう。日本には、中国を題材にした歴史小説の豊かな伝統があります。吉川英治に始まるのですが、彼は新しい翻案小説を、新しい通俗化の形で提示しました。この通俗化は、現代人の感性によって解釈された通俗化です。どのようにして現代の読者にこの歴史上の人物を受け入れてもらうか、現代人の苦悩として理解させるかという視点で通俗化を行ったのです。ですから、彼の『三国志』は、いわば日本化『三国演義』の底本となりました。現在の日本のマンガやアニメの『三国演義』ものは、その基調が彼の影響を受けているといってもよいでしょう。

山岡荘八の『徳川家康』は、当時の日本でベストセラーとなり、会社経営のお手本としても読まれました。どのようにして人々のやる気を起こさせるか、どのようにしてリーダーを育てるか、その教科書となったのです。この小説は台湾でも大きな反響を呼びました。ですので、古龍などの武侠小説に注目するべきだと思います。梁羽生の武侠小説もそうですが、武侠小説でどのように人間を描くか、現代の社会問題をそこに織り込むか、こういう刺激を『徳川家康』が与えたのではないかと考えています。

司馬遼太郎は、明治維新の前後を通して、どのように国民国家の意識を獲得したかを描いてきました。この問題は、第二次大戦後のある期間、日本ではあまり語られなかったことがあります。軍国主義を想起すると思われたのでしょうか。司馬遼太郎の小説は、その空白を埋める役割を果たしたとも言えます。それも関係しているのか、彼の中国を題材とした小説は、『項羽と劉邦』や『韃靼疾風録』があるくらいで多くはありません。もちろん、ペンネームを「司馬」としたくらいですから、彼が意識していたのは司馬遷であり、中国を意識していたのは間違いありません。

みなさんに注目してほしいのは、宮城谷昌光です。中国の古代に題材を取り、多くの歴史小説を書き、人気のある作家です。豊かな学識を備えています。日本には白川静という学者がいました。文字学の大家と言われた方ですが、宮城谷はその影響を受け、さらに自分の観察を加えて小説を書いています。ですから、たんなる空想ではなく、それなりの説得力のあるものになっています。浅田次郎も非常に努力し、史料を読み解き、その蓄積の上に、慈禧太后や光緒帝、李鴻章らの人物像を構想し、そこに架空の人物を配することで、物語を豊かなものとし、『蒼穹の昴』に結実しました。同じことが、宮城谷の中国を題材とした小説にも言えるでしょう。

2018年、日中両国の間で映画合作に関する協定が締結されました。これは日中の映画制作の新しい舞台であり、お互いが知的所有権に配慮した上で、さらな

る協力が展開されていくものと期待しています。その意味では、今年、岩井俊二監督が中国で映画を撮られたのは、すばらしいきっかけとなることでしょう。現在、中国には資金をはじめ、映画のためのさまざまな条件が整っています。この新しい舞台の上で、日本と中国の映画交流がさらに発展していく、そのような未来が開けていると信じています。ありがとうございました。

後注

- 1 『搜索』は2012年の作品。ネットの炎上事件を背景に、大企業で働くキャリアウーマンとテレビ局の敏腕女性ディレクターの運命が交錯していく。
- 2 大島渚、シナリオ『日本映画の百年』、戦後50年映画100年、風媒社、1995年、p.97
- 3 特別対談：陳凱歌（『黄色い大地』の監督）＋大島渚 新世代中国映画と文化大革命——映画は、力強さ、エネルギーを描き出さなければならない！、イメージフォーラム、1986年9月号、p.8-25
- 4 陳凱歌与大島渚对话、当代電影、1987年6期、p.109-116、香港の電影双週刊から転載
- 5 同上対談、p.10
- 6 陳凱歌の発言は二つとも同上対談、p.12
- 7 趙丹、管得太具体 文艺没希望、人民日報、1980年10月8日
- 8 中国の映画監督、日本人映画技術者の貢献を評価、<http://www.ne.jp/asahi/junzai/qianshao/063.html>（2018.11.18.閲覧）
- 9 蒼穹之昴：还不红的赵丽颖，曾演过一部可能永远不会红的沧海遗珠，<https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=91862aba0d56ee87940abc22>（2018.11.18.閲覧）

講演 2



中国における日本映画 ——交流、参考、融合の軌跡

王 衆一

『人民中国』編集長

(講演は中国語、日本語翻訳：志村法穂)

〔要旨〕

西洋から来た映画は日本経由で中国に伝わりました。戦後日本映画はいくつかの段階で、それぞれ特色のある形で中国に入りましたが、決定的に中国で日本映画の存在を示したのは40年前『中日友好条約』が調印された時点からです。高倉健、栗原小巻、中野良子、倍賞千恵子などは幾世代の中国人の記憶に残っていて、国民間の好感度向上に一役買っています。以来、日本映画が中国映画に与える影響はハリウッドとヨーロッパ、ロシア映画とは違う形で今日まで続いています。中日友好や共同市場をめざす合作映画も中日映画交流の特徴のひとつです。昨年中国でヒットした『君の名は。』やこの夏中国で話題を呼んだ『万引き家族』は、日本映画の新たなブームが始まったことを宣言すると同時に、同時代の日本人の「心象風景」は、映画を通して中国の若い世代に理解されることにつながるでしょう。政府間の映画合作協定の締結は、将来共同市場の形成に新たな可能性を与えています。

はじめに

陳先生ありがとうございます。刈間教授の素晴らしいお話ありがとうございます。渥美財団にはこのような交流イベントを設けていただきましたこと感謝申し上げます。

中日平和友好条約の締結から40周年、改革開放40周年という状況下において、このイベントを通して中日の映画交流の歴史を整理し、そして改めて振り返ることはとても有意義だと思います。しかも中日両国の異なる角度からこのトピックについて話し合うということは、非常に良い事だと考えております。

先ほど陳奇佳教授から私の職業をご紹介いただきましたが、私が勤務している雑誌『人民中国』は中国の一般事情を日本に発信する刊行物で、今年で創刊65周年を迎えました。異文化コミュニケーションと異文化交流を特徴とするこの雑

誌ですが、政府PR誌としてのメディアの性格が強く、一般的には「対外宣伝メディア」として知られております。ところが、1994年から1995年にかけて国家教育委員会の派遣学者として東京大学の刈間先生を訪問させていただき、表象文化論を一年間研究し、意外な刺激と啓発をいただきました。

というのは、メディア以外に、20世紀では特に映画産業を代表とする大衆文化が、一国の国民の内心の世界（日本語では「心象風景」と言いますが）を表現し、外の世界に向けてその喜怒哀楽を発信するという意味で、映画がより深く大きな役割を果たしていることに気づいたのです。こちらではよく対外交流、あるいは対外コミュニケーションを強調していますが、先ほど刈間先生も国民交流がとても重要だと指摘されておりました。この点に関してまったく同感しております。国民交流であろうと、こちらなりの言い方で「国の交わりは国民の親しみにあり」であろうと、言うところは同じことでしょう。

ではどのようにして国民同士を親しみ合わせることができるのでしょうか。大量の商業主義に駆られたメディア報道に目線を向けると、温もりに欠けているものが圧倒的多数です。では人の心を打つようなものをどのように見つけることができるのでしょうか？ 異文化コミュニケーションの場合、文化背景が異なるため、どのようにしてお互いを感動させることができるのでしょうか？ ふと映画を一種のメディアと見なしたらどうだという風に考えるようになりました。つまり心と心をつなげるメディアとして非常に重要な役割を果たせるのではないかという考えです。

全体的に見れば中国と日本は戦後から映画を通して互いの心理的接触の過程が始まったといえますが、この過程における日中両国の映画交流は中国とほかの国との映画交流の歴史とかなり違う非常に独特な特徴があります。日中映画交流の歴史と日中両国の国家関係史と民間交流は互いに密接な関係があります。先ほど刈間先生がおっしゃられた筋に沿って話を進めて参りましたが、今度は私なりのアプローチからお話をさせていただきます。私は異文化コミュニケーションに携わるメディア関係者ですので、メディア関係者の角度から、そして私の個人的な映画鑑賞体験と映画イベントで出会った事例を通じて、より感性的な視点、さらには中国人の視点から日本の映画を見た時に、日本の映画の要素が中国で実際どのような働きをしているのかを話したいと思います。まず、私の結論をまとめてお話しさせていただきますと、中国において影響がある日本映画の要素は2点あり、その一つは中国の映画観衆、映画家、そして映画の技術面を含めた各方面にもたらした刺激で、もう一つは日本映画自体が我々にもたらした感動です。これからこの2点をめぐってみなさんと交流を進めていくつもりです。

1. 日本映画の要因が新中国の映画に与えた影響

それではお話の冒頭としてですが、中華人民共和国の成立前後、新中国の映画がスタートを切った当時、実際にはすでに日本映画の影が見えていました。これは当然45年前の中日間の歴史と大きく関係があります。つまり当時新生人民政

长影作品中日本电影人的影子



スライド 1

権が中国東北満洲の満洲映画協会を引き受けた後、中国にとどまった日本の映画家が新中国人民映画の創建に関わりました。実は私たちが現在聞き慣れた早期の新中国の映画には名前を表に出さない多くの日本の映画家がそれに携わっていたために、これらの映画にはいくらか日本映画の要素が含まれていました。北京の中国映画博物館に行ってみれば分かると思いますが、館内のパネルにこの時期の歴史が紹介されています。その中でみなさんがよく知る『Gate Number 6』や『白毛女』といった映画には日本の編集係、照明係、撮影技師が深く関わっています。ただ、特殊な時代背景のため当時彼らは中国語の仮名を使っていました。その中には新中国のアニメの着手に関わった日本人もいます。この画面の右上の『瓮中捉鳖』ですが、これは当時国民党と共産党の内戦時の蒋介石の独裁統治に反対する内容を描いたアニメです（スライド1）。もちろんこれは政治的宣伝の色彩が濃いアニメですが、その風格などあらゆる方面、具体的には技術方面や絵画方面などで、起用した日本アニメ関係者持永只仁の作風が投影されています。中国では方明という仮名を使っていた彼ですが、後でアニメの交流をお話する時にもその名前がまた出てきます。彼は上海美術映画製作所の創立過程で重要な役割を果たしました。このように、初期の中国映画の中にそのような形跡を見ることができます。

当時朝鮮戦争が勃発したため、中日両国は隔絶の状態に陥りました。日本国内の日中民間友好活動に携わる人たちは、自主上映の形で、『白毛女』や『不屈の人々』などを含んだ新中国映画を日本に紹介しました。この話をどこから聞いたのかと言いますと、実は有名なドキュメンタリー監督土本典昭氏に尋ねたことがあり、監督から聞いたエピソードです。監督は若いころ日本共産党員で、当時の自主上映に参加したことがあったわけです。この証言によりますと、50年代初

期に新中国の映画はすでに日本の小さな範囲である程度放映されていたことが分かりました。もちろんこれらの映画の日本での影響はまだ限られていますが、一部の人々はすでにそれを見ることが出来たことは間違いありません。たとえばオペラを映画化した『白毛女』はその好例です。松山バレエ団の清水正夫氏や松山樹子氏は50年代に東京でこの不朽の名作を見て感銘を受け、それをバレエ化し、日本と中国で人気を呼びました。さらに日本のバレエ『白毛女』に刺激され、中国のバレエ『白毛女』が60年代に生まれました。このように、40年代後半から50年代にかけて、文化交流史に残るストーリーを見ることができます。

このような日本映画の要因が新中国の映画に与えた影響は文化大革命が始まる前までのいわゆる「十七年間」の中国映画まで遡ることができます。長春映画製作所と上海映画製作所の間には、スタイルの違いを見ることができます。

ご存知の通り、上海映画製作所は30年代のハリウッド色が濃い上海映画から発展してきたスタイルを受け継いでいます。長春映画製作所の数多くの作品は、当時満洲映画協会から受け継いだ日本人映画関係者が関わったため、満映スタイルの融合は否定のしようがありません。もちろんそれは思想的なものではなく、技術や手法上の借用を指して言うのです。例えば、スタジオよりロケ地での撮影を重視したり、映画の中に挿入歌が大量に使われたり。統計によれば長春映画製作所の作品は挿入歌が最も多いのです。それから人物の群像の描写や人物の等身大描写。長春映画製作所の映画にはこのような特徴が目立つのです。

映画音楽から言えば、例えば雷振邦のような非常に有名な作曲家は早期に日本で学びました。彼は後に新中国映画に携わり、映画のために多数の音楽を作曲したので、多くの人気曲が幾世代にも覚えられています。例えばみなさんがよくご存知の『冰山からの客』ですが、文化大革命の時に江青がこの映画はあからさまな満映の映画であると、猛烈な批判を送りました。ここでは、映画の観念の対立が批判される重要な理由となっています。

また、長春映画製作所のいわゆる「十七年間（1949年革命後から1966年文革まで）」の作品の中に、数多くの辺境をテーマとする映画、例えば『山寨風雲』、『五朵金花』や『冰山からの客』などの作品がそれですが、これらの作品のレベルや人気度は上海映画製作所が撮影した同様の題材を明らかに上回っております。個人的に、こういった伝承と関係があるのではと考えています。かつての李香蘭映画の設定を思い返してみるとその道理がわかると思います。

このように、上海映画製作所と長春映画製作所のスタイルを比較した場合、面白い現象が見えてきます。私が思うに、文化大革命時には文芸創作に関する原則、「三突出」原則がありました。これは肯定的な人物の中でもメインの肯定的な人物、さらに肯定的主役を突出させる原則で、この原則は実際ハリウッドの美学原則と一致しています。つまりハリウッドは救世主、こちらはナンバーワンのヒーローを突出させます。両者は美学の上では一致しています。たとえば長春映画製作所の映画『創業』と上海映画製作所の映画『火紅的年代』は同じく中国の工業建設を描く映画ですが、誰もがその主役を取り囲んでいる『火紅的年代』の設定とは反対に、『創業』には大量の労働者の群れの中に主役が埋まって仕事をしています。アニメ『平成狸合戦ぽんぽこ』がまさにこういった感じですかね。

どの人であろうと一人ひとり鮮明な性格がはっきりしている、これはもともと東アジアの美学であり、群像の描写に長けてはいます。ただ映画の時代では、映画の表現として中国が日本からの影響をより多く受けただけのことです。中国の古典『三国志』や『水滸伝』それから『紅樓夢』は皆群像描写で、中国の伝統的な絵巻のスタイルと同じで、たとえば美術作品の『八十七神仙巻』も同じ発想です。

2. 戦後の日本映画の中国での受容

引き続き、戦後の日本映画の中国での受容の状況についてお話しさせていただきます。先ほど刈間先生が中国映画の日本における受容の状況について、主に改革開放以降からお話しをしてくださいましたが、私はそれよりもっと前の時代からお話しいたします。まずは50年代のことです。この時期に日本から導入したのは『二十四の瞳』（木下恵之介）、『箱根風雲録』（山本薩夫）など反戦的、進歩的な映画でした。60年代は日本からの映画の導入がほとんど途切れている状態でした。70年代初期、すなわち中日国交正常化直前に、何本かその後の中国映画人に微妙な影響をもたらした戦争映画が非公開の形で導入されました。それから平和友好条約締結後の70年代後期から80年代中期にかけては中国で日本映画が非常に熱いブームの時期で、それから90年代中後期から21世紀まで、様々な形で日本映画が中国の観衆の視野に入ってきました。これについてはこれ以上詳しくは話しません。

「様々な形」ってどういうことですかといいますと、日本映画の中国における大量動員の形の映画館での商業上映は主に80年代に集中しており、他の時期はほとんど非公開で小規模に、分散してあるいは個人的に鑑賞するのが普通でした。ですから中国に対する影響は、ハリウッド映画とは違い、意識されていないまま受容されたとも言えるでしょう。改革・開放以後から現在まで、ハリウッド映画の導入で直接影響を受け、ハリウッドを模倣して大作を作るとというのが普通でした。それ以前は、「十七年間」の時代で、むしろソ連の社会主義リアリズムの作品の影響が主流でした。日本映画は違います。日本映画からの影響は誰もがはっきり言えず、知らないうちに変容が起こり、どこにでもありうるような、東アジアの隣国同士の文化と美学の共通項として表現されています。引き続き、この部分をもう少し深く掘り下げてみなさんにお話ししたいと思います。まず、前にもちょっと触れました50年代に中国で上映された何本かの進歩的な映画ですが、木下恵介の『二十四の瞳』のようなよく知られている非常に有名な進歩的な反戦を題材にした映画はそのひとつです。また、『箱根風雲録』もあげられますが、今みなさんにお見せしているこのポスターは私がネットで見つけたもので、当時中国がこの映画を封切りする際に制作した中国語のポスターです（スライド2右）。この作品の監督は山本薩夫で、当時日本共産党系の進歩的監督でした。山本薩夫監督の作品は50年代から80年代にかけて数多く中国で上映され、各時期の映画交流に多く貢献した方です。私の記憶では、劇場で最後に見た監督の作



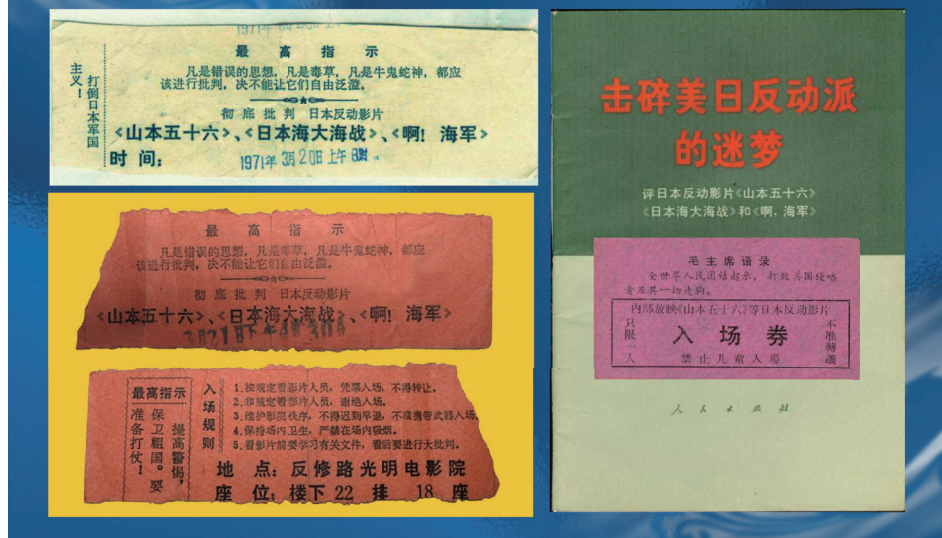
スライド2

品は80年代の『アッシイたちの街』です。この社会派の巨匠は、そのほかにも『あゝ野麦峠』、『金環蝕』、『華麗なる一族』で80年代に中国人の観客を魅了しました。当時日本社会における資本主義のマイナスの面を暴く作品として衝撃を受けました。彼のリアリズム風の作品が数多くの中国の映画家に大きな影響をもたらしました。

50年代には日本の進歩的映画が中国ですでに知られるようになっていましたが、戦後日本映画が比較的大きな存在感を示したのは70年代初期と言えます。70年代初期は佐藤栄作政権が発足し、日米同盟が強化された時期でもあり、そのうえ日本経済が急速な成長を見せており、同時にまた一つ前の時代の戦争を強烈に思い返させる様相があったため、日本の軍国主義がまた復活する情勢にあるのではないかと、中国では多くの人々が心配をしていました。当時中国では日本で作られたあの戦争を再評価する作品を何作か導入し、「内覧会」の形で上映しました。当時は国産映画が少なかった文革の最中であったため、次のようなざれ歌があります。「(模範劇以外に新作劇映画がほとんどない) 中国映画はニュースダイジェスト、(ベトナム戦争テーマばかりの) ベトナム映画は飛行機大砲、(感情に訴える) 北朝鮮映画は泣けて笑える、(前衛的な) アルバニア映画は訳がわからず、(男女関係を割に大胆に描く) ルーマニア映画は男女の抱き合いや接吻、(軍国主義の復活を煽る) 日本映画は内部券で見る」というものです。ざれ歌に出てくる日本映画を具体的にあげますと、『あゝ海軍』、『山本五十六』、『日本海大海戦』と『軍閥』の四作です。

内部券には普通「すべて誤った思想、大毒草、妖怪変化などに対しては厳しく批判しなければならず、それが氾濫することを絶対に許してはならない」との毛

内部上映時の门票与批判资料



スライド3

沢東主席の最高指示が刷ってあり、公開放映が規制されて、映画を見た後は徹底的に批判するように要求されています（スライド3）。みなさんこの日付に注目してください。この白券の日時は1971年3月20日で、その下の券には3月21日と書かれています。日にちはとても近いですが、この2枚の券の型番は同じではありません。よく観察すれば、『日本海大海戦』の「日本」の二文字の高さが違い、分けて印刷されたことがわかります。つまり当時たくさんの券が発行されたことを意味しています。白券の横には小さいですが人目を引くスローガンが1行あります。「日本軍国主義復活打倒」です。もう1枚の券には「全世界人民団結して、米国侵略者とそのすべての手先を打ち負かそう」という『毛主席語録』が刷ってあります。これは日米同盟のもとでの日本の再軍備ないし軍国主義復活への警戒を示しています。また、券の裏の「特定人員のみ映画の観覧を許可す、当券提示の上入場可、転売禁止」との説明も面白いです。さらに「映画館の秩序を遵守し、遅刻早退をすべからず、武器所持を禁ずる」とあり、特定人員の中に多くの軍人が入っていたことが分かります。最後の項目はまた面白い、「映画観覧後、関係の通達を学び、大批判を行うこと」です。大批判の成果が何かというと、右手に見られるのは『米日反動派の迷夢を粉碎せよ——日本の反動映画を批判する』という批判論文集です。具体的な統計はありませんが、学校や機関など大都市を含めて、このような映画を見た人数は決して少数ではないと言えます。

しかも軍国主義の恐ろしい勢いをリアルに伝えるために、これらの映画はみな非常に的確な調子で吹き替えが行われており、原作と比べて勝るとも劣らない効果があると言えます。たとえば『軍閥——激動の昭和史』中の1シーンですが、「二・二六」事件の反逆者らが処刑前に叫ぶ「天皇陛下万歳」の震え声はどれも違っており、生き生きとした本物に近い吹き替えがなされています。それは感動

ではなくショックであって、映画でさえそれだけリアルに撮影され、もし日本の軍国主義が真に復活したら極めて恐ろしいにちがいないと、読み取ることができます。映像と音声から伝わった恐ろしさが知らず知らずのうちにそのあとの中国映画の戦争描写にも影響を及ぼし、参考にされるようになりました。

これらの映画の中で日本の軍人のああいっただけの屈強で、傲慢な、気迫のある精神がリアルに表現されているため、実際の戦争経験がない中国の若い世代の監督には戦争映画を作るときにこれらの映画を見たときの記憶が大きく働きかけたことを提起したいと思います。たとえば80年代の末ごろに、第五世代新鋭監督の代表者の一人何平氏が撮影した『女スパイ川島芳子』の中に、日本軍将校同士の議論のカットがあり、それは役者のイメージを含めてそっくりと『軍閥』の真似だと分かります。日本軍将校を演じた俳優高明は顔つきが『軍閥』の日本陸軍将校に似ていただけでなく、表情や身振り手振りも意図的にそれを真似ていることが分かります。21世紀の冒頭に姜文監督が話題の作品『鬼が来た！』を撮影しました。ストーリーの舞台は河北省唐山の近くの農村の設定なのに、どうしてその映画に日本海軍のキャラクターが必要なのでしょう。見れば分かるように、映画の冒頭をはじめ、重要なところに必ず「軍艦マーチ」のメロディーが流されます。それはやはり監督が70年代に見た『あゝ、海軍』、『山本五十六』などの記憶と深くつながっていると思います。戦争を経験したことがある人の記憶によって撮られた中国映画『平原遊撃隊』や孫道臨と三国連太郎が演じた中日提携映画『未完の対局』と、その後の何平監督の『女スパイ川島芳子』と姜文監督の『鬼が来た！』を含めた作品において違いはどこにあるのでしょうか？ 前者と後者の間に横たわっているものは「戦争映画の影響」この一点だと思います。何平、姜文両監督はいずれも40年代の戦争経験こそありませんが、70年代に見た戦争映画からの刺激によってできた旧日本軍像が決定的に彼らの作品のイメージ作りに影響しました。

同じ70年代中国で存在感を示した別ジャンルの日本映画といえばドキュメンタリー映画です。70年代、日本は経済の急速な発展を成し遂げましたが、それと同時に公害問題、農地徴用問題などの社会問題も大量に表面化し、戦後日本のマイナス面として世界に広く知られました。この時期に、社会的責任感のあるドキュメンタリー監督が不朽の名作を世に伝えましたが、そのなかで中国でも知られた二人の代表的な監督とその作品があげられます。

一つは小川紳介が撮影した、農民が土地の国有化に反対するというような作品です。現在日本へ飛ぶ航空便が成田空港に降り立つ時に、空港の細部にまで注意を払っていると気づくかもしれませんが、成田空港の特定の区域内には未だに鉄条網で囲まれている所があり、その中では農作物が育てられています。それが当時の三里塚闘争の農民たちの最後の土地なのです。当時、今の成田ではなく、まだ三里塚と呼ばれていた農村部で代々この土地に暮らしていた多くの農民が、自分の土地を政府が強制的に国有化する決定に反対して、政府の機動隊と対峙しました。小川監督は現地に赴き、土地の農民側の立場から、数年かけてその過程を記録しました。この映画は中国では全編ではなく、部分的なシーンがニュース映画に引用されました。当時小川の映画でいっそう臨場感が伝わった三里塚闘争

纪录片《三里塚》



スライド 4

が大きな話題となり、中国卓球代表团まで現場に行ってみ学しました。スライド4は当時中国の卓球訪日団の活動を記録する中国のドキュメンタリー映画のポスターです。このスチール写真の説明をご覧ください。「代表团一行は三里塚の農民たちと交流し、農民たちが代表团に彼らの闘争状況について語りました。代表团一行は中国人民が三里塚闘争の農民たちを断固として支持する意を表しました」。子供のときに小川監督の三里塚闘争の映像を劇場で見た記憶があり、機動隊が人の高さと同じ位の盾を持って農民と対峙しているシーンが今も印象に残っています。

もう一つは『水俣——患者さんとその世界』というドキュメンタリー映画ですが、日本の社会的公害問題を反映したもので、その作者は先ほど取り上げた、『不屈の人々』（原題『烈火中永生』、水華監督、1965年）などの上映に尽力し、水俣をめぐる撮影を90年代までずっと続けた土本典昭監督です。当時彼は中国の大使館に「この映画を無償で中国政府に提供する。日本の今日が中国の明日かもしれない、将来中国が近代化を実現した時にこの問題に直面するから、日本の教訓を参考にして、回り道を避けてほしい」と伝えたそうです。文革中なのでこちらの回答は、「我々は計画経済を主張する社会主義国で、人民の需要に基づいて計画的に経済を進めるので、我々の将来は日本のような奇形に発展する資本主義にはなりません」だったそうです。それから40年経ち、土本監督が中国に來られ、昆明を訪れました。昆明社会科学院が催す『人類学映像シンポジウム』に監督は自分の作品を持参して來ました。当時私もその場におり、監督の討論会の司会兼通訳でした。今も記憶に新しいのは、「いかなる都市における計画および建設も人間本位という理念を一貫するべきで、発展ばかりを求めて環境を犠牲にしてはならない」と発言した監督の話に、「人間本位」と言う言葉が何度も繰り返されたことです。日本の教訓を中国に当てはめる監督の考えは、当時一部の來



スライド 5

場者がまだ理解できず、その場で2、3人が立ち上がって、「監督は（日本人だから）中国の今の発展を目にして焦って目が血走っているではないか。もう少しで日本に追いつくから……」というような失礼な発言をしました。しかし監督はそれを聞いて怒ることなく、丁寧に自分の主張とその理由を説明したので、多くの人々は冷静に聞き入れ、頷きました。いまや中国政府は五大発展理念を打ち出し、山紫水明の環境を守り、持続可能な発展を目指し、いままで積み重なった問題を重視し始めたのです。実はもし早い段階で冷静に日本の教訓を参考にしていたら、おそらく遠回りをあまりせずに済んだかもしれません。監督はようやく21世紀初頭に自分の理念を中国に紹介することができ、エコ意識の啓蒙の種を蒔きました。

70年代の初期は国交正常化を実現したとはいえども、まだ文化大革命の最中ですから、大規模な映画交流はありませんでした。78年に中日平和友好条約が締結され、中日間の大規模な映画交流が生まれました。先ほど刈間先生も取り上げられましたが、日本映画週間が新たな交流の幕を開けました。その意義はどこにあるのでしょうか？ 当時日本から3本の映画を導入しました。思うにおそらく当時日本は中国に「どのような映画を薦めるべきか」、中国もまた「どれを導入すればよいか？」といろいろ考えたと思います。結局こういったバランスを考慮した結果として、戦後日本の社会生活や社会問題、そして日本の自然や美を反映する3作が中国で上映されました（スライド5）。

当時大きな注目を引いたのが、みなさんの右手に見られるポスター『君は憤怒の河を渉れ』です。これは中国のアーティストが描いたポスターで、とても面白いのです。画面の主要部を占めているのはトレンチコートが大変大袈裟に描かれた高倉健のイメージですが、この格好は当時中国で非常に流行しました。

戦争の歴史を反省する『望郷』も人気を呼びますが、それに対して『君よ憤怒の河を渉れ』は中国観衆に初めて戦後の日本の急速な経済成長を成し遂げた社会の様子を伝え、同時に日本社会の暗部をも暴きました。

『キタキツネ物語』ですが、刈間先生は先ほどこれについてお話しなさいました。この映画は実際、家庭をテーマにした物語ですが、映画に使われた曲がロックのような音楽で、「こうやって映画を撮ることができるのか、動物を人のようにしてプロットが撮れるんだ」と、特に中国の若い観衆にこれまでにはない刺激を与えました。

3. 20世紀中日ハネムーン時代の映画交流

『君よ憤怒の河を渉れ』に戻って少し掘り下げて話したいと思います。この映画はその影響が今日まで延々と続いている非常に珍しい映画です。日本国内での評価は決してそれほど高くはない普通のエンターテインメント映画ですが、中国で上映されますと爆発的な人気を呼びました。観客動員数が延べ一億人を超える記録を作っただけでなく、40年におよぶ過程の中で『君よ憤怒の河を渉れ』と関係がある多くの要素が繰り返して中国の映画家に刺激を与えつつ、機会があるたびにこの映画の中国映画に対する存在感が示され、関連要素が引用されていました。

改革開放から40年経ったいま、ついこの間再放送された『君よ憤怒の河を渉れ』をテレビで見ながら、幾つかのシーンをケータイで1コマずつ撮ってみました。この映画の名ゼリフが出てくるシーンです。たとえば「幸せな男ですよ！今まで見たこと聞いたこと、人間の欲望や野心、反逆心をきれいに忘れ去って、楽しく余生を送っている」とか、「杜丘君、見たまえ、あの青い空を！歩いて行くんだ。君はあの青空に溶け込むことができる。まっすぐに、わき目も振らずに、いいかね。さあ、行くんだ」とか。どれも当時少年だった私が何遍も見て記憶に焼付けられているシーンで、今も鮮明に覚えています。

今回6チャンネル（シネマチャンネル）で放送したバージョンはどうしてかわかりませんが、40年前に劇場で見たカットされたバージョンに戻ってしまっていました。実は十数年前に、シネマチャンネルで初めて放送された時にびっくりしたのですが、それは、少年時代に見たカットされたバージョンではなく、ほとんどノーカット版でした。ではなぜカットされてしまったのでしょうか？今考えてみると、いくつか面白い点があります。

一つは杜丘が自分の家から裸足で逃げ出した時、靴を履いていない彼はお寺に駆け込んで、お寺でお経を読んでいた人の靴を盗んで逃げました。これは当時の中国の道德観が許さないためカットされたと理解できます。

また、セスナ機を操縦して北海道から本州へ飛んで不時着した後、高熱を出してしまった杜丘は、風俗業の女性に助けてもらい、彼女の家に2日間泊まりこみました。このプロットも文革直後の中国の国情を考えてカットされてしまったのだと理解できます。もちろん彼と真由美のラブシーン、真由美の露出シーンも同じ理由でカットされました。

ここで唯一この映画の全体の構造を変えたともいえる意味深いカットシーンを指摘したいと思います。映画の終章のところに、検事杜丘が検察庁の屋上で検察長と和解をする対話があります。検事正が逃避行は無実を晴らすためが無罪だと判定したのを聞いた杜丘は「法律だけで裁いてはいけない罪があること。そして法律では裁けない悪があるということ。私はもう、もし追われる立場になっても、二度と人を追う立場にだけはなりたくないんです」というようなセリフを吐いた。そばにいた刑事矢村は「その時は俺がいるから、どうせまた逃げるんだろう」というようなセリフを呟きました。以上の対話は78年バージョンではすべてカットされました。つまり当時資本主義の三権分立の司法制度をめぐる認識を反映していると思います。この部分をカットすると、ヒーローとヒロインが手を組んで「終わりがいいさ」といって街に消えてゆくラストシーンは観客を別の方向に導き、杜丘は資本主義制度と戦う孤独な闘士という風に読まれるようになります。傍証ですが、当時の新聞に掲載された映画評論が確かにこのように解説しています。だからおよそ二十数年後にシネマチャンネルでノーカットバージョンの映画の結びの部分を見てびっくりし、旧来印象が大分変わりました。

それと同時に高倉健がこの映画の主演をする前の時期の作品を見て、高倉健像も前期と後期に違いがあることがわかり、理解がより立体的になりました。つまり『君よ憤怒の河を渉れ』を境に、高倉健が『緋牡丹博徒』などで見せた「怒れる若者」のイメージから無口な中年男へイメージチェンをしました。高倉健のイメージチェンとほぼ同時に展開したのは、東京五輪から大阪万博にかけての、急激な社会運動の沈静化と法治重視と家庭復帰へと転換していく過程です。やはり40年後に振り返ってみると、初めて時代背景の要素がだんだんとわかったような気がします。

ちなみに、「永田プロダクション」のロゴで作られたこの映画のプロデューサーは永田雅一で、78年に中国で公開した劇場版はローマ字表記が入っている記憶があるので、海外市場を狙っていたという製作動機がわかります。永田雅一とは、戦時下の大映の創立者で、戦前の日活、松竹などの映画会社を合併して、「大政翼賛会」ならぬ戦時の日本体制に寄与した大日本映画会社を作った方です。戦後永田雅一は日本映画の国際進出に力を尽くしました。カンヌ、ベネチア映画祭に輝く日本映画の裏に永田氏の黒子のような存在を看過してはなりません。また、永田氏は50年代と60年代に日本映画を東南アジア市場に進出させる過程で、非常に重要な役割を果たしました。大変興味深いことですが、70年代に中国で存在感を示した日本映画のなかで、実は永田氏がプロデュースした作品を2作挙げるができます。『君よ憤怒の河を渉れ』のほか、前に話した戦争映画『あゝ海軍』です。

では、カット版『君よ憤怒の河を渉れ』が与えた40年に及ぶ中国映画に対する刺激や、もたらした中日映画交流について話を進めて行きたいと思います。まず取りあげたい国産映画は1980年の『手錠をかけられた旅客』です。この2作を対比しながら見ていきますと、どの人物も対応的に設定されていることが窺われます。例えば、監督于洋が自ら出演した主人公は杜丘と対応しているし、この映画中の彼の戦友で公安局長の印質明は真由美の父親である遠波と対応していま



スライド6

す。また、雲南省に下放されている印質明の娘と真由美との対応や、主人公の弟子と矢村警部長との対応、四人組の手先、葛存壮が演じた部長と長岡了介との対応など、非常に対応度が高い構造となっているのは興味深いところです。もちろん『手錠をかけられた旅客』のストーリーはまったく別の話で、『君よ憤怒の河を渉れ』の焼き直しではありませんが、それでもヒントをもらった、刺激を受けたことは事実です。それはある意味で60年代の日活無国籍映画のハリウッドからの借用に似ているところがあるかもしれません。カット版からヒントを受けたせいか、この映画の結びは、冤罪が晴らされていないままのヒーローが手錠をかけられて連れて行かれる設定です。もし当時ノーカット版が上映されていたとしたらこの国産映画にどのようなヒントを与えたかは非常に興味深く、掘り下げて研究する価値のある課題だと思います。要するに当時『君よ憤怒の河を渉れ』の上映が中国で大人気を博ったわけです。

2015年、高倉健一周忌のために訪中した中野良子（真由美を演じた女優）を取材しましたが、この映画によって中国で超人気有名人となった中野良子はいまも『君よ憤怒の河を渉れ』が彼女にもたらした特別な榮譽を覚えていると述懐しました。スライド6は80年代の冒頭に『人民中国』で掲載された中日映画交流の記事ですが、誌面に中野良子が手を顔に添えている写真があります。中野さんは「当時自分が中国のファンたちに取り囲まれ、ものすごく興奮した。本当に『君よ憤怒の河を渉れ』のおかげで中国で知られ、超有名になることができたので、中国に感謝しています」と振り返りました。

86年に丁蔭楠監督が撮影した『孫文』は89年に日本で公開されましたが、この映画では丁蔭楠監督が真由美と、宮崎滔天を演じた大和田伸也を起用しました。大和田も『君よ憤怒の河を渉れ』に出演した男優で、矢村警部の助手を好演

したので中国人監督に覚えられています。二人の『孫文』での出演も『君よ憤怒の河を渉れ』にかかわる逸話と言えるでしょう。

先ほど刈間先生が『狙った恋の落とし方。』（2008）を取り上げられました。実は、『狙った恋の落とし方。』は『君よ憤怒の河を渉れ』をオマージュする意味で撮影したものだと思っています。葛優が扮する熊が芝生の上で舒淇とはしゃいでいるシーンがあるのですが、これは杜丘が木によじ登った真由美を襲いかかる熊から救うというプロットへのオマージュです。中国人観光客の北海道ブームは本当に『狙った恋の落とし方。』だけのおかげなのでしょう。私に言わせると、それは『狙った恋の落とし方。』1本だけの功績ではなく、早くも80年代に『キタキツネ物語』、『君よ、憤怒の河を渉れ』、『遙かなる山の呼び声』、『幸福の黄色いハンカチ』などが見せた北海道の自然や人情がその世代の中国人観客に印象を残し、それによって長年にわたって醸し出された想像が『狙った恋の落とし方。』に触発され、一斉に噴出したのだと思います。その後、監督馮小剛に静岡県など多くの地方自治体が依頼して、『狙った恋の落とし方。』の第2、3部を撮ってもらいましたが、どちらも1作目ほどのヒットにならなかったことは傍証とも言えましょう。

『狙った恋の落とし方。』とほぼ同じ時期に、若き日に『君よ憤怒の河を渉れ』の刺激を受け、出世したら高倉健に自分の映画に出演してもらおうと誓ったチャンイーモー監督は、ようやく『単騎、千里を走る』（2005）を高倉健の一人芝居に作り上げました。私は、賛否両論のこの作品の裏に、チャンイーモー監督の高倉健への敬意や『君よ、憤怒の河を渉れ』からの原点的な影響を読み取っています。

ジョン・ウーも自分の解釈で『君よ憤怒の河を渉れ』のリメイク版を完成させました。ストーリーの舞台は関西に移され、主人公を新世紀の在日中国人のヒーローに置き換えた話です。無口な高倉健と違って、拳銃による殺し合いで勝負する『男たちの挽歌』風の別の話になりましたが、「脇目も振らずまっすぐに行けば、あの青空に溶け込むことができる」というせりふの引用はやはりほほえましいです。このように、『君よ憤怒の河を渉れ』は時間的にも空間的にも中国映画や中日映画交流にずっと影響を及ぼしています。まさに神話とでもいえる奇跡でしょう。

中日関係のハネムーン時代という80年代全体にわたって、山口百恵など数多くの日本の役者、社会派映画と温情派映画が中国に大きな影響をもたらしていました。その中に、とくに名前に「健」がつく二人の役者が中国に大きな影響をもたらしました。それは先ほど言及した高倉健と、もう一人は宇津井健です。二人のそれぞれ無口で頑強な恋人のイメージと、厳しくて優しい父親のイメージは多くの中国人観客を魅了しただけでなく、中国人俳優にも示唆を与えました。

宇津井健が中国で広く知られるようになったのは連続ドラマ『赤い疑惑』の父親大島茂役です。しかし、宇津井健が最初に中国人に対して印象を残したのは、『赤い疑惑』ではなく、先ほど取り上げた『あゝ海軍』で彼が扮した教官でした。大島茂役の宇津井健が、『赤い疑惑』で演じた理想的な父親のイメージで中国で超人気スターとなり、当時総書記だった胡耀邦も彼のファンになりました。

ちなみに『あゝ海軍』は先ほど言及した永田雅一がプロデュースした映画で

す。中国語訳版の『あゝ海軍』は八一映画製作所の俳優出身の張勇手が吹き替え監督をしたのですが、思うに宇津井健が好演した教官の役が張勇手に直接的なショックを与え、その後75年に彼は助監督として『南海風雲』のメガホンを取りながら、映画の中で政治委員を演じました。映画の構造でいいますと、『あゝ海軍』の主人公平田と教官の関係と、『南海風雲』の主人公于化龍と政治委員の関係の平行性を比較したら興味深い結論が得られるかもしれません。

北海道は、イメチェンの後の「無口で頑強な恋人」高倉健の俳優としての出発地点ではなく、むしろ帰着地点であると指摘したいと思います。60～70年代怒れる若者である任侠から出発した高倉健のイメージを、中国の人々が劇場で見る機会は長い間ありませんでした。99年に、刈間先生が企画した「日本映画回顧展」のおかげで初めて『緋牡丹博徒』が中国電影資料館のシアターで見られるようになりました。つまり、多くの高倉健のファンは、彼の後半の役の印象しか持っていないということです。

また、北海道のプロットについて少し話したいと思いますが、80年代に中国で見た北海道の映像の半分は山田洋次監督の作品から来ているといえます。大阪生まれの山田洋次は、一歳の時に親と沈陽に移りました。満洲という異郷は監督の人生や映画に決定的な影響を与えました。山田少年は大連とハルビンの間を何度も行き来しました。困窮して放浪した人生経験は後日映画創作の原点になったかもしれません。山田映画のすべての題材がこれと関係があるようです。『民子』シリーズをはじめとする一連の作品に見られる故郷への郷愁や異郷への思いは山田映画の一貫したテーマでした。そのテーマから『男はつらいよ』が生まれたと私は思うのです。つまり、山田洋次にとっては、北海道ではなく瀬戸内海が彼のふるさとの原風景です。最近『東京家族』を見ましたが、主人公の老夫婦が相変わらず瀬戸内海（故郷）から出発して東京（異国のような国際都市）へ来て、息子の家を訪れます。『民子』シリーズは本来倍賞千恵子を主人公として作られた映画ですが、北海道に移民して、しかも夫に死なれてから、初めて高倉健と出会います。『遥かなる山々の呼び声』も『黄色い幸せなハンカチ』もその話です。この時点の山田映画、北海道の自然、高倉健のイメージが中国人の頭の中に北海道神話を形成したのだと思います。

山田洋次の『故郷』は瀬戸内海の前風景と親子の温もりを描いた作品として評価したいと思います。この映画も80年代に中国で公開されたことがありますが、どうしてか分かりませんが、北海道を舞台としたあの二作ほどヒットしませんでしたし、長く覚えていません。映画の中で非常にぬくもりを感じさせる「父親を背負う」というイメージが、まだ高校生だった私に強い印象を与えてくれました。ようやく20数年後の2001年に、中国人監督の霍建起が撮った『山の郵便配達』を見たときに、既視感を覚えるような、息子が父親を背負って河を渉るシーンに心を打たれました。もちろんそれは借用ではなく、むしろ東洋人共通の感情の表し方が重なったのだと私は思います。感無量だったのは、20年以上に及ぶ高度成長を経て、中国の映画も郷愁というものを意識的に描き始めたことです。この中国映画が日本で反響と感動を呼び、岩波ホールを始め、各地で公開を実現し、話題になりました。日本人観衆はこのシーンを見た時、私と同じように



スライド7

山田洋次監督のあの映画を思い出したでしょうか。

2011年に霍建起に付き添って映画の研究のために日本に行ったときの出来事です。瀬戸内海一帯をロケ地として映画を撮影できる可能性があるかどうかを検討するために竹原を訪れて町を散策していたところ、偶然にも山田洋次監督と出会ったのです。『東京家族』のロケ地を探すために女優蒼井優と一緒に竹原に来ていたわけです。その前に中日映画交流で二人の監督は面識があったので、竹原での再会を大いに喜び、その日の偶然の有難さに驚嘆しました（スライド7）。このエピソードで考えたことですが、80年代に閉鎖状態から解放されたばかりの中国人は広々とした北海道を日本のイメージとして受け入れてきましたが、ようやく日本観光が一般的にできるようになった昨今、日本人の故郷の原風景である瀬戸内海に関する中日合作映画の可能性や将来性を課題として取り上げるべきではないでしょうか。これは刈間先生が先ほど取り上げられた問題への、私からの呼びかけであります。

4. 20世紀と21世紀の転換期に行われた交流

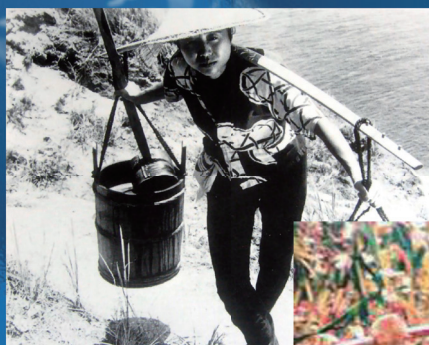
さて、話が変わりまして、『日本沈没』の中国上映について検討したいと思います。SF小説『日本沈没』は二度も映画化されましたが、いずれも中国で上映され、中国人に深い印象を残しました。73年版の『日本沈没』に、中国大使館の大使か公使のような方が、「中国海軍が小型ですがスピードの速い軍艦を出動させ、日本国民を安全な場所に避難させる」と約束するシーンがありまして、それは国交正常化一年後に作られた映画のことを思えば、とても面白い設定だと思います。二つのバージョンの『日本沈没』では、経済が急速に成長し活力に満ち溢れるが同時に混沌としていた70年代の日本や、高齢化に突入した、美しく安定した21世

曾经的深度电影交流



スライド8

《红高粱》与《裸岛》



スライド9

紀はじめの日本が対照的に映画の冒頭に反映されています。中国の観客はこの二つのバージョンの『日本沈没』を通して、戦後の日本の変貌を感じてきました。

『日本沈没』の二つのバージョンが打ち出されたのとはほぼ同じ期間に、中日関係は大きな進展を見せ、中日映画交流も70年代以前と違って国民交流と共に大きく発展しました。その中、20世紀と21世紀の転換期に行われた交流は、あまり報道されていませんし、研究者の盲点となっているところも多いので、いくつかの実例を取り上げて話したいと思います。

86年の初の日本映画回顧展で、中国の映画人がはじめて小津安二郎や黒澤明、大島渚など一流の日本監督の作品を劇場で見たと思います。それに次いで90年代の細々とした映画交流で、深作欣二、若松孝二、崔洋一、塚本晋也などといった異色の存在も本人が作品を携えて北京を訪れるようになりました。



スライド 10

これは96年ごろ北京電影学院で行われた交流を記録した写真で（スライド8上）、真中に立っているのが丁蔭楠監督、夏鋼監督で、傍らに立っているのは当時出世したばかりの馮小剛で、座っている白髪のおじさんが深作欣二で、その隣が塚本晋也です。そうそうたる顔ぶれの監督たちです。まだDVDがない時代でしたが、当時持ってきた作品は『いつかぎらぎらする日』（深作欣二）とか『鉄男』（塚本晋也）とか『われに撃つ用意あり』（若松孝二）とか『月はどっちに出ているか』（崔洋一）というようなものでした。

これは90年代の末ごろの映画人交流ですが、刈間教授がセッティングした「日本映画シンポジウム」です（スライド8下左）。日本の著名な映画評論家の蓮実重彦、在日韓国人監督崔洋一、国立フィルムセンター主幹の大場正明など映画界の重鎮が北京に来て、中国電影資料館で中国の映画家たちと非常に深い交流をいたしました。私は通訳をしたのですが、印象としては、いまみたいなオンラインの商業的な交流と違って、オフレコのような、率直な交流が行われていました。ちょうどそのときに高倉健の早期の映画『緋牡丹博徒』が資料館の劇場で公開されたのです。

2004年に、中国中央テレビ局と中国記録映画監督協会の主催で空前絶後とも言える国際ドキュメンタリーシンポジウムが催されましたが、世界中のドキュメンタリー映画監督の大物が北京に集まりました。舞台の上に立っていたのは二人の監督ですが、一人はフランスから来た『ショア』のランズマン監督、もう一人は『水俣——患者のその世界』で広く知られている日本人監督土本典昭です。中国の演壇で二人が抱き合っている非常に貴重な歴史の瞬間を、幸いにも私が壇上で目撃したわけです（スライド8下右）。

このようなレベルが高く、深く踏み込んだ交流のおかげで、先ほど刈間先生がおっしゃられた技術面など各方面での影響が届けられたのです。このような構想上、理念上の影響は次のスチール写真の対照で分かります。例えば『紅い

《英雄》与《乱》



スライド 11

『コーリャン』と『裸の島』ですが、人の欲望の表現、民俗学の独特な視点などの要素の相似性が窺われます（スライド9）。また、中国のアクション映画は『少林寺』のようなものが主流でしたが、『双旗鎮刀客』（1991）からスタイルが一気に変わりました。明らかに『七人の侍』からの借用が見られるのです（スライド10）。色彩意識で言いますと、『ヒーロー』が『乱』からヒントを得ていることは言うまでもなく、それはもしかしたら張芸謀監督の世代が黒澤明などの監督に対してオマージュを送るつもりで、意図的な借用かも知れません（スライド11）。

5. 中日映画交流：正常化から平常化へ

続きましては、刈間先生が先ほどあまり取り上げられなかったところを付け加えながら、改革開放以来、中日間の特色のある政府か民間主導による一般映画交流について話したいと思います。

実は、映像作品の交流はまず中日のテレビドラマの提携作品から始まったのです。それは1979年に作られ、栗原小巻が主演した『望郷の星』です。戦争中、中国人の恋人と結婚し、中国に来て反戦運動に従事した日本人のエスペランティスト長谷川テルの波乱に満ちた人生を描く作品です。後日栗原さんが私の取材を受けたときに「鄧小平氏がこのドラマの題名を揮毫したことは私が出演したことに大きな意義を与えてくれました」と述懐しました。ドラマのポスターで、中国人と日本人の恋人同士がきつく抱きしめ合っています。

同じようなイメージはまた82年の中日提携映画『未完の対局』のポスターにも出ています。この時期は、いわゆる日中関係がハネムーンの時期にあった時代で、ポスターは戦争を二度と繰り返さない、仲良く付き合っていく中日両国の誓

いを象徴していました。この映画は当然ながら戦争の残酷さも表現していました。三国連太郎と孫道臨が映画の中で時代に翻弄された人生や男同士の友情を好演しました。『君よ憤怒の河を渉れ』や『人間の証明』をもって中国での極めて高い名声を得た佐藤純弥監督は、国交正常化10周年記念プロジェクトとして、中日初の提携映画『未完の対局』の監督を依頼されたわけです。その後佐藤純弥監督はまた『敦煌』（1988）『北京猿人』（1997）などを撮り続け、中国そして中日関係に自分なりの思いを寄せました。

88年、中日平和友好条約調印10周年を記念するために、東宝の主導で、提携映画『パンダ物語』がつくられました。内容は野生のパンダを助けるという、登場人物がさほど多くない小さなストーリーです。『赤い疑惑』で中国で広く知られた人気男優宇津井健が映画の中で動物園長を演じましたが、ここで特に取り上げたいのは別の話です。この映画にアニメーションのプロットが挿入されていますが、それはどんな内容なのでしょう？ 昔パンダは体中真っ白でした。ある日、黒いヒョウに狙われたパンダを救うために、一人のチベット族の少女が不幸にも犠牲となってしまいました。助かったパンダ一族は少女の遺体を囲み弔っているところ、元々全身白かったパンダは悲しみのあまり、泣いている途中で目の周りを黒くしてしまったのです。さて、こういう設定はどこからやってきたのかというと、先ほど刈間先生がおっしゃった中国映画週間が初めて日本で開催された時、『偉大な指導者、導き手毛沢東主席は永遠に不滅である』というドキュメンタリーが日本で公開されたと紹介しましたが、それが関連ヒントを与えたのではないかと私は大胆に推測しております。当時日本は現代中国への理解が薄かったので、これは非常に善意のあるイマジネーションです。自分の好きな人が亡くなった場合、中国人は日本人と違って、胸が張り裂けるかのように泣き、感情をあらわします。だからドキュメンタリーの映像を通して中国人が感情を表すシーンを見た日本の映画人は、パンダを愛し、パンダを救うために死んだ少女を取り囲んで悲しむパンダたちの悲嘆を表現する時、泣いて涙を拭いてまた泣いて涙を拭くプロセスで目の縁が黒くなったという風にパンダを描いたわけです。つまりパンダの可愛さにとどまらず、パンダを通して中国人の内心世界、喜怒哀楽を表現しようとする努力が読み取れる作品です。

92年はみなさんご存知のとおり中日関係が非常に親密になった年で、天皇陛下の中国訪問がこの年に実現しました。この年、国交正常化20周年を記念して、中国側の主導で謝晋監督が残留孤児の苦難に満ちた話を描く映画『乳泉村の子』を撮り、中日和解のテーマを表現するような傾向が感じられます。それに対して日本側が中国に持ってきた作品は二つあります、一つは劇団四季のミュージカル『李香蘭』、もう一つはテレビドラマ『さよなら李香蘭』です。その年に完成した作品ではありませんが、日本の立場から両国の和解をアピールする作品と理解することはできます。当時の雰囲気として、両国が歩み寄り、和解を実現する合流点に一番近かった歴史的な瞬間のような気がしました。

95年は戦後50年の節目にあたります。戦争の当事者、経験者世代はもう年をとっていますがまだご健在のうちに、間もなく幕を落とそうとする20世紀の総括をするかのように、NHKの『映像の世紀』など20世紀の歴史を回顧するよう

な映像作品がこの年に作られました。ですから『大地の子』のようなドラマがその年に生まれるのは何も不思議ではありません。このドラマは『乳泉村の子』のように戦争孤児の物語を通して戦争がもたらしたトラウマを癒そうとする努力が伺われます。ちなみに、1979年中国でつくられた、初めて残留孤児をテーマとした映画『櫻——サクラ』から数えますと、中日両国の間の歴史的な絆の象徴として、残留孤児の話が中日友好のハネムーン時代に繰り返して語られてきたことの意味深さをここで提示したいと思います。不幸な歴史に翻弄された中国と日本の二つの家庭の話が、朱旭が演じた中国人養父と仲代達矢が演じた日本人の生まれの父を通してうまく展開されましたが、『胡同模様』から始まり、『大地の子』、『變臉 この權に手をそえて』、『こころの湯』まで映画交流のおかげで朱旭は中国の父親のイメージで日本の観客に深い印象を残しています。

97年に、翌年の中日平和友好条約調印20周年を記念して、戦争中に、牛を放牧していた子供と日本人とのいざこざを表現したストーリー『チンパオ 陳宝的故事』は、日本側の主導で作られましたが、中国ではほとんど知られないままに終わりました。当事者の回想による戦争の記憶というような映画は、まさに20世紀とともに去っていかうとする象徴的な瞬間ともいえましよう。

2002年は中日国交正常化30周年に当たりますが、ようやく当事者と経験者の世代ではなく、経験したことのない世代が個人の理解と想像、そして現代に生きる人間として抱える問題を交えた戦争テーマの映画を撮る試みが、新世紀とともに幕開けを迎えました。さまざまな理由で中国では公開できず、2002年に日本で公開した姜文監督の『鬼が来た!』と、日本留学経験のある蒋欽民監督が2000年に撮った『戦場に咲く花』が二つの方向として代表的な作品になっていると思います。それ以来、先ほど刈間先生が取り上げられた抗日ドラマも含めて、戦争映画・ドラマは20世紀の作品と峻別した作風で繰り返して作られてきました。前にも提示したように、70年代の日本戦争映画の記憶は、この世代に刺激を与えつつ、細部再現の想像力をもたらしただと思います。

2012年は国交正常化40周年の年になりますが、反戦映画『戦場に咲く花』を12年前に撮った在日中国人監督の蒋欽民が、78年の中日提携映画『未完の対局』にオマージュを送るかのように、同じく碁打ちをテーマにした映画『東京に來たばかり』を撮りました。中日関係もかなり微妙になったその年に、この映画は中国での劇場上映にはほとんど影響がないまま済みましたが、映画の中で倍賞千恵子を起用した監督の意図には、やはりかつて北海道を舞台に高倉健と好演した倍賞に対する記憶を喚起したい部分があるのではと推測しています。そこから、北海道を舞台とする『遙かなる山々の呼び声』『幸せな黄色いハンカチ』のこだまが聞こえるでしょう。

21世紀に入ってから、中日間のコラボ映画には新しい地平が見えてきました。それはいままでにあまり見ない、中日間の男女の純愛をテーマとするコラボ映画です。当摩寿史監督の『最後の恋、初めての恋』（2004、渡部篤郎、徐静蕾、董潔主演）や金琛監督の『鳳凰わが愛』（2007、中井貴一、苗圃、郭涛主演）はこの類です。これらの作品では、中国と日本の国家関係という背景はばやけており、個人の感情世界にスポットライトを当てているという特徴があります。それ

はポスト正常化の中日関係が長年の人的交流を経て、国民レベルの社会交流平常化時代を象徴する変化だと思います。

それよりさらに一歩進んで、東アジアの共通市場を目指して、中国と日本、時には韓国も入れて作られた作品がどんどん多くなりました。『女スパイ川島芳子』『双旗鎮刀客』などで日本でも名が知られる第五世代監督何平は中井貴一を起用して、姜文などと共演する形で完成した『ヘブン・アンド・アース』や、『山の郵便配達』の監督霍建起が『鬼が来た!』で好演した香川照之を起用して作家莫言小説を映画化した『故郷の香り』は共に2003年の作品でした。その成功に刺激され、もっと大きな投資で作られた陳凱歌監督の2005年の作品『プロミス』は中・日・韓三国の俳優を起用し、東アジア市場を狙う野心を見せました。

このような市場主導のコラボ映画はむしろ新世紀以来の中日映画協力の新しい常態となり、ジョンウーの『レッドクリフ』(2008~09)、『マンハント』(2018)や陳凱歌の『空海 美しき王妃の謎』は、より大きなスケールでその延長に輝いています。この「新常態」は中日映画コラボにおける新たな可能性を反映しています。賈樟柯監督の『罪の手ざわり』といったような日本側のプロデュースを通じて完成した中国映画もこの時期に現れ、存在感を示しました。

観念の違いから生まれる誤解など、両国の映画人の提携について反省すべき点もあると思います。例えば、『単騎、千里を走る。』や『東京に來たばかり』には共通の問題があります。この2作はいずれも日本のトップレベルの演技派を起用していますが、このレベルと同等の脇役の手配に欠けたことでアンバランスとなり、メインの役者の張りや演技が十分に表現されないという遺憾な事態が出てきました。また前にお話した問題に戻りますが、中国の監督がハリウッドの理念を受け入れ、ナンバーワンの主人公を突出させさえすればいいという意識が強かったでしょう。この点があいにく、日本の役者が全く適応できない演技方式だったのです。むしろ姜文と香川の『鬼が来た!』での対決は、香川の演技を十分に引き立てたので中日俳優共演の成功例だと言えるかもしれません。個人の見解になりますが、主人公とその他の脇役との間で緊張感のある双方向のコミュニケーションをとれてこそ成功するのかもしれません。

新世紀以降のアニメ映画について少し話したいと思いますが、宮崎駿などの監督作品は飛ばします。新海誠の『秒速5センチメートル』や『君の名は。』といった作品は中国の若者の中で大きな反響を呼び、日本のアニメ映画に対する新たな憧れを創り出しました。日本映画はほぼ21世紀を境として、フィルム映画からデジタル映画に転換するとともに、20世紀の非常に視野が広く、エネルギーでラジカルな映画から、非常に繊細で、内向的な、日常化した映画へと変わってきました。新海誠の映画は、宮崎駿の作品と対照的で、繊細なタイプの映画に属します。サブカルチャーの環境で育った中国の若い世代はむしろすぐ新海誠アニメに夢中になりました。『紅き大魚の伝説』から始まり、中国のアニメ映画はアメリカスタイルから日本スタイルへの、模倣目標の切り替えが明らかに感じられます。それは最初の試みで、宮崎駿スタイルに対する真似かもしれませんが、『詩季織々』という日本語題で日本で公開したアニメ『肆式青春』(日中共同制作映画)は、新海誠の制作チームに依頼して作った中国の四つの都市のそれぞれの青春ス

从《大鱼海棠》到《肆式青春》



スライド 12

トリーですが、中国的ノスタルジアに溢れたアニメです（スライド12）。この趨勢はより若い世代向けの将来のアニメコラボの新たな可能性を示しています。

アニメと同様に、繊細で、内向的な、日常化した特徴は実写映画にも見られます。『おくりびと』は当時の中国の総理温家宝が訪日の前に見ましたが、経済が低迷しているなか、あきらめずに努力して人生を変えていくこのストーリーを通して、日本社会の変化を理解し、主人公の匠の精神に感嘆したと聞いています。この映画は中国の劇場で公開し、センセーションを引き起こしました。滝田洋二郎監督本人が本誌の取材を受けるときに、この映画は納棺夫の話なので、はじめは日本で評価されず、中国を含む海外で受賞して、初めて日本で興行成績を勝ち得たと述懐しました。中国でヒットして日本の映画市場の活発化を促進した稀有な例です。

是枝裕和監督もこういう時代的特徴が濃い映画人です。家庭の崩壊、疎遠と温情を反映する彼の作品『万引き家族』は、中国観衆の共鳴を呼びました。これは、山田洋次監督の後のより若い世代の日本の監督が、小さく言えば家庭、大きく言えば社会共同体を、新しい時代を背景に考える作品です。ある意味でいえば、これは時代を問わず日本の映画の一貫したテーマであったかもしれません。この作品は日本社会の新たな変化を反映した点で中国で大きな共鳴を呼んだのでしょう。良い面でも悪い面でもアジアでは先駆けてきた日本ですが、その映画もたまたま経験と教訓として、ほかのアジアの国に近未来の鏡を提供しています。この意味で将来このテーマをめぐる、コラボを深く討論する可能性が十分あると思います。

いよいよ時間が参りましたので、結びの部分としてある偶然の話を申し上げます。『万引き家族』のおばあちゃん役の樹木希林と『大地の子』や『こころの湯』のお父さん役の朱旭は同じ日に亡くなりました。これは私に言わせると、まるで

中日映画の量子が付き纏っているかのような縁を喩え得る好例です。この切っても切り離せない縁を、限られた時間で簡単に振り返ってきましたが、今後の両国の映画コラボがどうやって新たな地平を切り開けるかを考えるための参考になればと思います。

先ほど刈間先生も取り上げられましたが、今年李総理が訪日した際に政府間の映画コラボ協定を締結いたしました。今後日中間の映画コラボは拡大すると言えるでしょう。これからどのようにして市場化に伴う商業主義のひずみを克服していくか、「過度のバラエティ化」の問題を我々はどのように克服していくかは、いまから考えなければなりません。政府主導の映画提携は、テーマ先行の問題こそありますが、商業主義の邪魔がそれほど多くなかったのです。新しい試練を受けてこそ中日映画コラボの未来が見えてくるでしょう。

先ほど刈間教授がおっしゃった日本の小説をどうやって日中合作の映画にリメイクするかについてですが、私はその方向に大賛成です。20世紀には、中日両国に洞察力のある文学者が数多く生まれ、彼らの作品は今日に至っていまだに重要な意義があると思います。例えば、魯迅先生の『阿Q正伝』、中島敦の『山月記』、芥川龍之介の『くもの糸』など、もし日中両国ないしは韓国も引っ張ってきて共に映画化したら、共同の地域市場、地区市場ができるだけでなく、同時に両国の国民にとって啓蒙の効果があると思います。東アジアにおける未完の啓蒙には映画も一役買えると思います。

今年の夏に、野村万作と野村萬斎親子の狂言が北京で上演されました。セリフの翻訳を担当した私が萬斎と交流した際、彼が狂言のほかに『敦—山月記・名人伝—』『シャンハイムーン』など舞台劇にも挑んでいると知りました。『シャンハイムーン』は魯迅が上海租界にいた時の物語で、萬斎と広末涼子が共演しました。この舞台劇を映画化したら良いのではないのでしょうか？と尋ねたところ、萬斎さんが「そうですね。将来もし日中両国がこの題材で映画化できるのであれば、面白いと思います」とおっしゃっていました。だから日中両国が映画提携する余地は非常に大きくあり、それをきちんと開発すれば、両国民の更なる相互理解につながるでしょう。よく「人民間の友情は国と国との間の友好関係の鍵である」といわれますが、映画コラボはまさにその担い手になるべきではありませんか。ご静聴ありがとうございました。

総合討論

司会者／ 顔 淑蘭（中国社会科学院）

討論者／ 李 道新（北京大学）

秦 嵐（中国社会科学院）

周 閱（北京語言大学）

陳 言（北京市社会科学院）

林 少陽（東京大学）



顔 それでは後半の討論を開始いたします。まず私から5名のゲストの学術的な経歴を簡単にご紹介します。

北京大学芸術学院の李道新教授は、映画研究の分野で非常に多くの学術成果を発表しておられますので皆様もご存知と思います。李先生の代表作には『中国映画史』、『映像批評学』、『中国映画批評史』、『中国映画の史学構造』、『中国映画文化史』、『中国映画史研究テーマ』、『中国映画及びその歴史景観』など一連のシリーズの著作があります。その他にも非常に多くの学術論文があります。

東京大学総合文化研究科の林少陽教授は、19世紀初頭以来の中国及び日本の思想史、文学史、文化史及び批判理論研究をメインに携わっておられます。林先生は今日ここにお座りになられている方々全員をご存知かと思います。ご著作は2018年5月に出版された『鼎革以文：清季革命與章太炎「復古」的新文化運動』を含め、学術界にとっても大きな影響を与えました。

次に、中国社会科学院外国文学研究所研究員の秦嵐先生は『世界文学』の副編集長を務められています。秦先生は大江健三郎の『「自分の」木の下で』の中文版の翻訳者です。そして叢書『東亜人文』、『知日文叢』の編集担当を務められています。この叢書の中には董炳月先生の『東張東望』、王中忱先生の『走読記—中国と日本の狭間で：文学雑記』、それから趙京華先生の『轉向記』など、こちらにいらっしゃる多くの先生方の著作が含まれています。

北京語言大学の周閱教授もまた『漢学研究』の副編集長でいらっしゃいます。研究分野は東アジア文学と文化、日本中国学、対外中国語教育などです。周先生の主な学術著作には『川端康成文学の文化学研究—東方文化を中心に』、『よしも

とばなの文学世界』、『比較文学視野における日中文化交流』などがございます。

北京市社会科学院研究員の陳言先生が主に研究されているのは植民地文学、戦争時代の日中文学関係、沖縄問題、翻訳理論と実践などです。学術著作には『忽値山河改——戦時下の文化触変与異質文化中間人的見証叙事』がございす。陳先生は大江健三郎の『沖縄ノート』も翻訳され、非常に高い評価を受けています。その他、今年（2018年）嚴安生先生の『日本留学精神史—近代中国知識人の軌跡—』の中国語訳も出しておられます。

それでは李道新先生から順番に、さきほどの刈間先生と王衆一先生お二人のご講演に対して、ご自身の観点から討論をお願いしたいと思います。

李 この度はお二方の講演をお聞きすることができ、非常に光栄で大変勉強になりました。私が今回のイベントと関係しているのは、刈間文俊教授にお引き立ていただいているからです。後発者として、そして元々は日本と日中関係に対して特別な観念がない中国映画史の研究者として私が思いますのは、教授が2000年前後に私を見つけ出してくださったこと、それから幸いなことに2011年に先生のご招待を受けて東京大学に行き、一緒に中国映画の授業を開設いたしました。王衆一さんも刈間教授の紹介で、7、8年のお付き合いになります。その後、このお二人の先生と私の間には、北京大学でも日中間でも様々な学術的な出会い、そして私生活でのお付き合いがあります。

私の感覚では、今日こちらに座ってお二方の日中映画関係のお話を聞くことができて、会議に来られた方は本当に幸せだと思います。なぜでしょう？ それは今回のお二人のお話は、日中映画に関する情報が豊富で、感情が沢山詰まっているからです。私も非常に興奮しております。私にとって、刈間教授と王さんお二人の視点は多少異なりますが、中国通と知日派として、映画の知識とその学術面において相当の蓄積と深さのあるご講演だったと思います。特に学術上においては少しも意外ではありません。刈間教授は中国映画に関する独特な観点、史料そして認識をお持ちですが、時間の都合上詳しい説明はなさいませんでした。しかし今日お話しされた内容は非常にレベルが高く、しかも私も耳にしたことがない箇所がたくさんあり、大いに啓発されました。王さんは日中映画関係の研究のレベルがここまで達しているのだと、専門的に大学で映画史の研究をしている私たちにも少し緊張感が走っており、努力しなければいけないと感じております。みなさんも気がついたと思いますが、王さんのお話には日中映画の内的関係に関する議論が多くありました。日中の言語と文化の長年の蓄積がなければ、このような論点が発見されることはありません。しかも仮に発見したとしてもここまで深さのある論述をすることは不可能でしょう。

私自身も日中映画史の研究をしています。私の博士論文は中国映画史（1937～45）についてでした。この時期の歴史ですので、自然と日本といくらか関連づけられます。ですが私の博士論文が出版されてからも、実は長い間日本に対してほとんど馴染みがありませんでした。もし刈間教授に出会っていなかったら、現在に至るまで、自分の博士論文に対する反省、そして自分の今後の研究で、たぶん

東アジアへの視点はなかったと信じています。私自身と、私が今、良い意味で影響を与えようと努めている、例えば修士や博士後期課程の学生達が、日中の映画交流への関心を継続していく動機は生まれなかったでしょう。ですから、この場をお借りして刈間教授に感謝の意を申し上げます。

刈間教授には、中国人民に対する長年の熱いお気持ち、そして中国の教育と文化交流に対する卓越した貢献、中国文学と映画に対する一貫した学術的交流とお引き立てをいただきました。少なくとも北京大学の中国映画研究分野では、私個人の状況におきまして、日中映画の相互関係に非常に関心があります。例えば、今年博士課程の学生を1名募集採用しました。今日も来ていますが、彼は1920年代の日中の映画関係の研究をしようとしています。当時の上海の映画カメラマンである川谷庄平についてなど、数人の学生が奥の深い研究をしています。

これには非常に重要な原因があります。東京にいた頃、日中映画の関係について話し合っていた時、刈間教授は私に、日中映画の関係は戦争ばかりでなく、その後のいわゆる友好の関係があるとずっとおっしゃっていました。中国で映画が撮られた1920年代、さらにはそれよりもっと早い時期から、日中映画の関係がすでに存在していました。それで川谷庄平さんのような上海に住む日本のカメラマンが取り上げられました。記憶に深く残っているのは、先生のお宅で話していた時、「すぐにこの本を買ってあげる」とおっしゃって、奥様に頼んでネットで購入し、すぐにそれを私に送り届けてくださったことです。本当に、刈間教授のこういう精神と心持ちというものは、確実に国を超え、文化を超えました。その影響力は大変大きいと信じております。今回のイベントのおかげで日中の映画、少なくとも学術教育と文化交流といった分野の中で、多くの人々にお集まりいただくことができ、ありがとうございました。

顔 それでは続いて秦嵐先生にお話を頂戴したいと思います。

秦 先ほどのご紹介にもありましたように、私は映画の研究はしておりません。私は映画への理解に疎いため、ここに座っていて焦りと不安がよぎっていますが、本日私がこの場で感じたことをお話をさせていただきます。今回のフォーラムに参加して大きな収穫があったと感じています。刈間先生と王衆一さんは、二つの角度から日中映画の戦後の交流史というべきお話をしてくださいました。その交流の過程における重要な映画作品、様々な要因の影響など、すごく惹きつけられるお話でした。とてもレベルの高いお二人のご講演を、聞いてとても興奮しました。

お二人の講演にはいくつかのインパクトがありました。一つは日中映画に対する興味の喚起です。日頃から「時間がない」と思うことが多々あり、ましてや映画やテレビを見ることは「罪ではないか」と感じてしまうことがあります。このような生活には解放感がありません。私が興味を惹かれたのは、映画を見ることで理解と学習、そして研究、思考が進むことだと思います。二つ目のインパクトは、両国の映画を見た時の思考の方向性、そして経路から受けたものです。これは素晴らしいインパクトです。さらに別のインパクトですが、こちらにお座りになられている多くの方が映画の研究者だと思いますが、みなさんの研究テーマに

も大きな影響を与え、また大きなインパクトがあったのではないのでしょうか？ご発表の過程で、お二人ともすでにいろいろなテーマに触れられていることに気づきました。本当にすごいと思います。ですから刈間先生と王衆一さんには非常に感謝しています。このようなイベントを企画していただいた渥美財団にも感謝を申し上げます。それからこちらにいらっしゃる学者の方々の積極的な連携とアイデアにも感謝をしております。

刈間先生のご講演で一つ考えが浮かびました。先生は中国映画は日本ではあまり観衆を引きつけないとおっしゃいましたが、損失が出なければそれが一番です。もちろん例外的に『山の郵便配達』は、日本でもかなり売れており、とても人気があります。そこで、私が日本の立命館大学で5年間教師をして、中国の当代文学の講義をしていた時のことを連想しました。当時私の講義の中で、中国当代文学作品の売れ行きがあまり良くないことに気づきました。当時莫言の『豊乳肥臀』やその他中国の大作家が書いた多くの作品、しかも吉田富夫といった名翻訳家によって翻訳されたものでも最高で7000冊余りの売上でした。とは言うものの、私が講義を進めていく中で、学生たちが衛慧の『上海ベビー』に好感を持つことに気づきました。これも容易に理解できます。講義では基本的にみな衛慧の作品に関連した質問をします。

建国後「十七年」の文学や傷跡文学は難し過ぎるため、学生はこれらの作品を理解できません。当時講義をしていた時のことをまだ覚えていますが、例えば、「成分」（訳者注：階級成分、出身成分のことを指す）という2文字について話をする時、階級成分一覧表を見つけて学生にこういう内容であると伝えました。例えば比較的代表的な詩人黄翔の詩を理解するために、その背景を私が説明します。また学生に『さらば、我が愛』や『青い嵐』といった映画を見せましたが、見終わった後も反響はあまり大きくはありませんでした。背景知識または歴史の継承、講義、それから階級成分一覧表ですよね、あとは映画と、これらを組み合わせれば十分だと思います。これらの作品についての話を聞き、その作品を読み終え、詩人本人が朗読したビデオテープやテープレコーダーも流しました。その後の学生の反応はどうだったのでしょうか。彼らに感想を尋ねたところ、一人の学生が立ち上がりこう言いました。「わかりません。詩人の情はどうしてこんなに深く厚いのですか？」つまりは中国の背景や歴史、我々が経験したこと、我々が皆知っているこれらのものが、発言した学生にとっては本当に理解できないのです。

竹内実さんという方がいらっしゃいましたが、中国を研究して「南の方から地主がやってきた」について語りました。彼らの世代の研究者たちは「南の方から地主がやってきた」を知っており、「お椀帽をかぶる」イメージから、歴史における地主の経済的地位の変化、政治的地位の変化といった人生の起伏を全部知っているのです。ですが、今日の子供たちに「南の方から地主がやってきた」を話すと、「地主とはなんですか？」と問いかけます。子供たちは分からないのです。ではどのようにすれば中国の当代文学、それから中国の映画を、日本人により受け入れてもらうことができるのでしょうか。これはとても大きな難題です。背景を理解するだけで精一杯だと思います。刈間先生にアドバイスをいただきました

いのですが、この問題はどのように解決すれば良いのでしょうか？ 人情系映画だけを撮って、歴史に触れないような映画のみが受け入れられるのでしょうか？ それこそが今後の連携の方向なののでしょうか？ 刈間先生は、中国は歴史から離れることができないとおっしゃいましたが、これらの内容に関する文学作品または映画を、どのようにすれば観衆に受け入れてもらうことができるのでしょうか？ これが私の問題なのです。

■ 顔 ありがとうございます。秦先生はご自身の教育経験からお話をされ、そこから「どのようにして中国の当代文学、そして映画を日本に向けて紹介するのか、より多くの日本人に受け入れてもらうことができるのか」という問題提起をされました。では引き続き周闊先生お願いいたします。

■ 周 皆さんこんにちは。本日はご招待いただきとても嬉しいです。その原因の一つは以前からお名前はお伺いしていた刈間先生に初めてお会いできたことです。その他、王衆一先生と再会したこと、そしてさらには私の旧友である李道新先生に会ったことです。私たちは学生時代、北京大学のキャンパスで知り合いました。ですから、30年近くの旧友です。この場所でお話をするというのは、とても緊張します。今まさに「初心者が触電する（感電するの意）」状況です。映画の方面については全くわかりませんから初心者です。そして自分の名前が書かれた席札を前に置いて話をしなくてははいけない。ですから映画との接触を強いられる、だから「触電する」です。映画については何の研究もしておらず、普段も映画を見ることが特別多いと言うわけではありません。そこで私が最近見た、是枝裕和の映画についてちょっとだけお話をさせていただきます。

王衆一さんも先程のお話の結末の部分では是枝について語られました。私は、是枝の中国での受け入れられ方についてお話しさせていただきます。まず、1点目ですが、中国の評論界の比較的公認的な見方を含め、是枝はドキュメンタリー性のある手法で日常生活を表現し、ストーリー映画がまるでドキュメンタリー映画であるかのようなニュアンスを出していると言われています。ドキュメンタリー性のある手法で現代の日本人の心理状態や感情のジレンマを表現しています。是枝がドキュメンタリー映画出身であることをみなさんご存知と思います。ですから、ドキュメンタリー映画の客観的視点を応用するのが非常に得意で、主観的な評価はしません。映画の中でも批判せず、悲しみをダイレクトには伝えません。つまりは情欲を煽ることはしません。映画の中で悪者を設定しないので、道徳的判断もありません。例えば『誰も知らない』の中では母親が子供を捨て、愛人と一緒になります。ですがこの映画の中ではこの母親に対する道徳的批判は全くありません。

少し前に『万引き家族』を見ましたが、この家族の父親、そして子供までも万引きの常習犯ですが、この映画ではこの一家に対して批判をしていません。先ほど刈間先生がおっしゃられたように、是枝は人物を画一的に描くといったイメージを覆しました。例えば、万引きの常習犯と聞くとみな悪い人と考えがちですが、この映画では万引き家族の温厚な感情を表現しています。刈間先生が挙げら

れた例のように、梅蘭芳が演じた貴妃醉酒が、我々が楊貴妃に対して抱く「美女は国に災いを及ぼす」というイメージを覆し、一人の女性の温もりある感情と複雑な内心を描いていて、この点では相通じるものがあると感じております。もう一つ、是枝が中国でこれほど多くの人々に受け入れられている原因があります。それは侯孝賢との交流です。先ほど先生お二人が日中映画の交流について話されましたが、是枝は実は侯孝賢との間に非常に深い友情があります。

是枝は「侯式望遠レンズ」、「ブランクレンズ」を使用するのに長けています。このようなレンズがもたらしたシーンは人に詩情の沈黙を感じさせます。このレンズが長い間その場所に定められているにもかかわらず、その間、苛立ち或いは空白を感じさせず、暖かな詩情を与えます。昔の人が言った「この瞬間無声は有声に勝る」という感じです。是枝映画を見る時、よくこういう感覚を覚えます。

私のあくまで素人としての感想ですが、是枝映画は日本の伝統的な家庭の特徴を取り入れると同時に、ヨーロッパ芸術映画の要素も溶け込ませました。ステイブ・ニールがヨーロッパ映画、芸術映画を定義した時、ヨーロッパ芸術映画の特徴はハリウッドに対する格闘シーンの抑制、それからプロットではなく人物に注目しているため、人物の内なる演劇的葛藤をすごく強調しています。是枝映画にはこのような特徴があります。

さらに、空間のリアルを非常に強調していて、例えば、『誰も知らない』という映画の中で、母親に捨てられた子供4人の生活を1年かけて撮影しました。この映画では最初から終わりまでの間に、子供たちの髪の毛がゆっくり伸びたり、ロケ地も春の桜から真夏のセミの鳴き声に変わったり、現場全てが最後までずっと自然体です。この1年間、子供たちの服装、子供の背丈の成長もみな自然で、リアルな記録なのです。このような事実がドキュメンタリーの中に染み入ることで現代性が生まれます。賈樟柯がかつて是枝を評価したとき、仮に非常にリアルなものが極限に達すると、表現主義の抽象的なあるものが出てくるのではないかと言いました。賈樟柯は、「私自身は実現できていないが、是枝の作品はそれを実現した」と評価しています。これが私が伝えたいことのひとつ目です。是枝映画は、批評を行わない、客観的なドキュメンテーションの手法で表現したモダンアートなのです。

2点目ですが、さきほど刈間先生が「映画の記憶は人から離れることができない」とお話しされました。この点も是枝監督の大きな特徴だと思います。実は、彼の早期の映画のテーマは多くが王者や記憶に関するものでした。典型的なのは『ワンダフルライフ』で、人がリアルな世界の記憶の中で、何に最も心を動かされたかということテーマにしています。

記憶以外には家庭があります。先ほど刈間先生が挙げられた『キタキツネ物語』は私が学生の頃に見た大好きな映画で、挿入歌「Good Morning World」も非常に美しく大好きです。刈間先生は『キタキツネ物語』は実は家族に関するドラマとおっしゃいましたが、私もそう思います。是枝映画が中国で人気があるのは、彼の家庭への表現方法が関係していると思います。『歩いても 歩いても』、『そして父になる』のポスターは、ともに息子が父親を背負っているポスターです。中国の観衆が、是枝が描いた日常の暮らしの美学に共鳴したのです。

しかし、実際、この共鳴は正常ではありません。私たちが1日1日を過ごす家庭生活ではなく、是枝が表現する家庭は再編家庭で、正常な家庭ではありません。

例えば、私を含めた、『万引き家族』を見たことがある観衆は、少し前に中国で大人気だった『ニセ薬じゃない！』を連想しました。なぜこの二つの映画を関係付けるのでしょうか？ 実は、この二つの映画には再編家庭が見られ、王さんの先ほどの言葉で言えば、崩壊した家庭に対する関心と描写なのです。例えば、『ニセ薬じゃない！』の徐崢が演じた中年のルーザーですが、彼の生活はめちゃくちゃで、私生活や事業はみなボロボロです。しかし、薬の販売と牧師を通じて、それからシングルマザーの譚卓と、そのほかは街を放浪している金髪と白血病患者との間に家族のような感情を築きました。これはまさに再編された家庭です。彼はどうしてお金を出し、大金を損してまでもこの薬のビジネスをしたのでしょうか？ 彼は既にその人たちと家庭を編成していました。血縁関係のない家庭です。これも、是枝映画が中国で多くの観衆を獲得した一つの原因だと思います。

是枝は、「私が映画を制作する時、文章中の言葉に隠れた感情や思想に似たものを利用して、自分が描写したい家庭の感情を観衆に補足して欲しい」と言っています。近年、日本では貧困家庭が増加していますが、これも是枝がこれらの映画を撮る一つの大切な要因なのです。日本では独身家庭の年収が100万円にいかない、または夫婦二人で年収が135万円に達しない家庭が貧困家庭に入ります。このような家庭は絶対的貧困家庭と呼ばれます。日本の厚生労働省が2015年に行った国民生活基礎調査によれば、2015年の絶対的貧困家庭が日本で占める割合は全家庭のうち15.6%で、この比率は先進国の中では高い方に入ります。

中国もこれと同じような状況です。みなさんは今現在の生活がマシになった、以前よりも豊かになったと言われますが、実際中国の貧富の差は非常に大きく、辺鄙で遠い地域の子供や都会をさまようように暮らす崩壊した家庭、シングルマザーなどは中国でも非常に多い。そして、崩壊した家庭と再編された家庭の背後には、実は多くの社会問題が関係しています。是枝の映画はこういう崩壊家庭あるいは再編家庭の背後の社会問題を表現しています。現在中国も実は似たような状況が多くあり、『ニセ薬じゃない！』で表現したのは崩壊家庭で、どれもこんな感じなのです。是枝映画を何作か観て、少しばかり感想がございまして、お二人の先生の講演に呼応してお話しさせていただきました。ありがとうございました。

顔 ありがとうございます。周先生は是枝裕和の映画を中心に、彼の表現手法、それから彼と中国の映画関係者との交流を含めて、ご自身の見解を私たちにシェアしてくださいました。私も得られる部分がすごくありました。それでは次に、北京市社会科学院の陳言先生にお話をお願いします。

陳 私は映画研究の専門家ではございませんが、1970年代生まれの代表として幼い頃から今までの映画鑑賞に対する感想をお話しさせていただきます。私も日中映画交流は、時代が原因で起きたことだと思います。70年代の改革開放後に日中映画が交流を始めた時、その時は30年代生まれ、40年代生まれ、50年代生まれ、60年代生まれ、70年代生まれであろうと、全ての人がその時、同じ時期に

日本映画の影響を受けました。ですから、却って違う世代の人々の間にコモンセンスが生まれました。しかし先ほど先生お二人が日中映画交流史の道筋を整理している時、初めて日本映画が中国で上映されたのは1978年だと知りました。その時上映された『君よ憤怒の河を渡れ』という映画は、その時に見たものではないと私は確信しています。

その後どうしてそれが私達の世代に影響を与えたのでしょうか。私とその映画を見たのは80年代の初期で、その時の記憶はあまりなく、理解もそれほど深いわけではありませんでした。70年代生まれの一人として、私が映画を見る方法は、幼い頃からしきりに見る、繰り返し見ることでした。その時は、野外映画でしたので、繰り返し、繰り返し見ました。ですから、私に言わせると、日本映画の印象が最も深いのはかえって80年代の時の映画です。先ほど刈間先生が挙げられた80年代の映画はタイトルの字数が非常に多く、90年代、2000年代になってから映画のタイトルが短くなりました。時代が原因なのかそれとも他の原因があるのかは私にはわかりません。私の感覚では、中国映画、それから日本映画の私の世代への影響は、刈間先生がおっしゃったように、その時代の日中交流があるがままに写し出したということだと思います。

お恥ずかしいことではございますが、現在私は映画館でチケットを買っておりません。この10年以來、映画を見る方法が一日三食という感じで、朝ごはんからお昼ごはんを挟んで晩ごはんまで、ごはんを食べ始めると映画鑑賞もそれと一緒に始まります。私は日本の映画やドラマ、それからドキュメンタリーなど様々な種類を見ます。いい映画はどれも見たことがあります。例えば、『ちびまる子ちゃん』は全部で千、二千話ほどか何話かわかりませんが、どの回も見たことがあります。『ヒカルの碁』は70局見ました。そして『ドラゴンボール』は全話見終わりました。というような状況です。

そして、自分よりももっと若い80年代または90年代生まれの人達は、日本のアニメが好きだという可能性がもっと高いと思います。お二人の先生のお話からすると、日本の映画は資金、技術、マーケット、人の交流の上で中国と共同市場を形成していると感じます。それだけ長い期間交流して、日本映画からそれだけ多くて豊富な影響を受けましたが、どうして我々には共通の感情や文化といった共同体が形成されていないのでしょうか。非常に不思議に思うところです。これだけ多くの映画の影響を受けているにも関わらず、どうして共通の感情や文化が一つも形成されていないのでしょうか。これは私自身も非常に困惑している問題の一つです。

日中映画交流のこのような可能性について、先ほど先生方も資金や技術、人の交流の方面から考えを述べられましたが、実際、民間交流の角度から言えば、これだけ長い期間、そしてこれだけ多くの中国人留学生が日本に行ったり、日本人留学生が中国に来たり、また、最近の数年間には中国人が日本で爆買いをしているわけです。人の交流は非常に頻繁で、多種多様だと言えますが、映画を表現する素材となることが非常に少ないというこの点においておかしいと思います。

先ほど刈間先生はご講演の冒頭で、安倍首相の中国訪問を皮切りにされました。当時私たちも安倍首相の中国訪問を耳にし、とても良いことだと思います。

た。学術研究において、日本の研究は、我々が研究をしていく中で、いわゆる敏感な問題にぶつかるかもしれません。文章でも発表しやすいとは言えません。ですから、安倍首相の中国訪問は、我々にとって、日本研究の非常に良いチャンスかもしれないと感じました。しかしながら、日本の友達によれば、安倍首相の中国訪問は、中国メディアはたくさん報道しましたが、日本メディアの報道は非常に少なかったということです。安倍首相の中国訪問が日中文化や日中映画交流の促進に対して何か実質的な影響を与えることができるのでしょうか？ これは私が特に刈間先生にお聞きしたい質問です。

先ほど先生は、山田洋次の満洲の記憶という問題にも言及されました。私自身植民地研究をしており、心にとりわけ深く感じたことは、満洲映画協会は当時満洲にあり、資金や人の交流が多くありました。当時日本の映画が満洲に大きな活力を注入したと言ってもいいでしょう。そして1945年に満洲が滅びました。滅びた後、満洲は実は別の形式で東アジアに影響を及ぼしていました。満洲の記憶が山田に与えた影響を含め、当時の資料を調べている中で、私は韓国語がわかりませんが、韓国が1960年代に急速な経済発展を遂げる間、満洲の色々な要素を参考にしたことがわかりました。当時発行された郵便切手、映画のポスター、それから広告などから当時の韓国も5年計画を制定していたということがわかります。そしてこの5年計画自体も満洲から影響を受けていたため、満洲の映画は当時日本映画の影響を受けた後で、様々な形式で戦後のアジアに影響を及ぼしていたのかもしれません。この点については、学術方面でさらに深く掘り進めていく必要があります。私の話はここまでにしておきます。みなさんありがとうございました。

林 私も専門領域が全く違う人間で、本日勉強させていただくつもりで参りました。私からはいくつか比較的背景的なものを紹介させていただきたいと思います。講演者お二方の発表をお聞きになられた皆様のお役に立てばいいなと思います。ちょっとだけ自己紹介すると、私もこの渥美財団には博士課程の最後の年に援助をしていただいた学生でした。現在、我々の学生でこちらに座っている陳龔さんは刈間先生が指導された学生でしたが、去年刈間先生がめでたく退職された時に、私が陳さんの指導教員となりました。私自身、それから私の学生も、皆渥美財団から利益を受けているという関係です。そこでもう一つ背景的な紹介をしたいと思います。このグループのキーマンは今西さんです。家族背景を利用していくらか社会貢献をしている、こういう財団は多くあるようですが、自分の時間をもかけて行動を以て社会に貢献する、一所懸命心から社会に貢献しようとする、このような方は私が会ったことのある人の中では唯一彼女一人だけです。この場にて敬意を表します。実は、私と今西さんの真の交流は、私が大学院を出てから仕事をし始めた後にスタートいたしました。彼女はインテリでまた情熱的な方です。この点について紹介したのは、ご参加の皆様にこのフォーラムの趣旨をご理解していただくのに役立てばという思いからです。

次に、私と刈間先生、当然のこと同僚でございますが、刈間先生の研究室には写真が一枚ございます。刈間先生と中国の年の近い三人との写真です。その三

人のうち一人は中国の有名な映画監督の田壮壮、一人は同じく映画監督の陳凱歌、一人は張芸謀で、その真ん中に座っている丸い顔をした若い男性が刈間先生です。刈間先生は中国の映画界と深い繋がりのある方です。去年、刈間先生がめでたく退職された際に先生がお話しされたテーマは、我々駒場キャンパスの同僚に、中国の重要性、中国研究の重要性を理解してほしいということでした。刈間先生よりも若い同僚の私の理解としては、先生がここ十何年間行ってきた日中学生交流は、南京大学がメインで、その後中国人民大学まで発展しました。刈間先生はご自分の最も好きなことを見つけたのだと私は思います。心を込めて行っているし、ご自分の時間を使って行っているし、刈間先生がされていることと今西さんのやり方と出発点で相通じるものがあると感じました。刈間先生は研究者として、初めは中国文学を研究されました。刈間先生の先生は丸山昇先生でした。中国における日本文学界、中国文学界で非常によく知られ、尊敬されている立派な大先輩です。その後、刈間先生は中国の映画の研究という、当時新しい分野を見つけられましたが、これもご自身が最も好きなことを見つけたということになります。

2点目の背景的なご紹介として私がお話したいのは、前に刈間先生もおっしゃった、「国民大交流時代」についてです。以前この言い方には特別注意していませんでしたが、確かにこれは面白い言い方です。この言い方は、「人民中国」に立脚する理念の日中友好の時代の弱化、風化を意味していると理解できるかと思います。「人民中国」はもちろん「国民の中国」に代わりました。こう言ったのは王衆一さんが65年の歴史を持つ『人民中国』の雑誌名を改名すべきという意味ではございません。改名すべきではないのは、『人民中国』自体がすでに貴重な歴史の証言となっているからです。これが原因でこの名前がまさしくより一層重要性を増していると理解しております。

本日こういう形でこのフォーラムを開催するということは、それ自身が国民大交流時代だと思っております。特に、映画という大衆メディアがどのようにしてこの国民大交流時代における架け橋、さらにはみんなに国民間の親近感を湧かせるような重要な役割を演じていくのか、それもこのテーマと密接な関係があります。時間の関係のため、この部分はなるべく短縮いたします。

背景的なご紹介として3点目をお話させていただきます。本日刈間先生が第4世代監督と戦後の日本の映画には共通の被害意識があるということを取り上げられました。それから、大島渚の強調意識に対する注意の喚起についてもお話がありました。つまり「戦争を反省する国民には加害者の身分があるのではないか」ということを強調しているのだと理解しております。こうした論理的追求がどのようにして陳凱歌自身の文化大革命に対する反省に影響を与えたのでしょうか？

この強調は陳凱歌本人が紅兵衛の一人として、そして加害者の一員として、この論理的な相互作用が働いている部分は、ひとつの非常におもしろい現象です。

では、刈間先生の講評についてですが、私が最後の1点として、4点目にお話ししたいのは空海と白楽天のコラボについてです。これは個人間のコラボであり、この国民大交流時代下の二つの国の二つの文化知識の精鋭たちの個人個人のコラボを意味しています。それもこういう象徴としてみるができます。最後

に私が伝えたいことは、刈間先生がお話しをされた中国歴史の題材が日本の大衆文化の中で演繹されている問題ですが、実はこの問題は日本の学术界では、例えば、出版業界では、私にある事実を思い出させました。中国に関する歴史の本は日本の出版状況がいかに不景気であろうと、それらはみなロングセラーなのです。この中に見られているのは、日本が中国の歴史文化に対するイメージーションと、このような過程を通して得た文化的アイデンティティーの構築との一定の関係だと思っています。この1点について私が強調したいのは日本の中国史研究が、世界の学术界において非常に高い地位にあるということです。例えば、ハーバード大学の中国史、ケンブリッジ大学の中国史などが、特に唐と宋の時代の部分で、日本の研究成果を高く評価しています。宋と明の時代も同じで、アメリカの中国史研究者はよく日本の学者の中国史における研究成果に依拠しています。戦後日本の中国史研究の特徴の一つは「停滞したアジア」に対するマックス・ウェーバーおよびヘーゲルらヨーロッパの思想家の東アジアへの認識に対する対抗意識があります。この中国の歴史研究自身および日本自身の文化アイデンティティーの構成自体に相当密接な関係があるのです。このような共通性のある文化要因も中国の庶民が日本の映画の大きな文化背景を受け止めていることだと門外漢の私は思います。

最後に、今から少し時間を多めに使って王衆一さんの本日の印象をお話しいたします。実は、私と王衆一さんは同じゼミの先輩後輩で、彼は私より一つ学年が下でした。当時、中国で日本の研究をするにあたって、修士学位がもらえる場所は三つしかありませんでした。そのうち、最も主要な場所は吉林大学でした。当時吉林大学は日本の研究をする人を一番多く集めていました。残りの一つは中国社会科学院で、あとの一つは北京大学でした。メインは東北でした。今日の王さんのお話は、当時私たちが長春にある長春映画製作所で研究資料として古い日本映画の連続上映をしたことを思い出させてくれました。一晩で5、6本流しましたかね。そして深夜になって暖房が全く効かなかったので、中国の南部出身の私、そしてみんながそこで足をばたつかせていました。これは途中休憩の時の情景で、寮に戻った時には門が閉められてしまいました。こんな時代を思い起こしました。これは私にとってとても心に触れるものがあります。

今の私は論文などの締め切りや校務などのいろいろな期限に追われる生活をしていますので、映画好きではありますが、見ることも時間も惜しいという生活です。本日はとても多くの映画が取り上げられましたが、名前も聞いたことのないものばかりで、非常に恥ずかしく感じております。王衆一さんと私個人の背景の関連性を強調いたしました。が、実のところ彼は学者の資質を非常に持っておられるとても優秀な方です。『人民中国』の編集長で、政府筋の雑誌を個人色があるように編集されています。これは彼の日本研究者という背景と非常に大きな関連性があると思います。ですがこれだけでは彼を満足させることはできません。さらに日本の映画を見つけてそれを研究したり、そうです、さらに漢俳も書かれます。王さんは雑誌『人民中国』を、柔らかみのある、自分のスタイルをもったものに変えました。その中で仕事をして30年近くになります。これはインテリ的心情、学者の資質と大きな関連があると思います、私自身も敬意を払っております。

そして本日、『白毛女』などの中国映画の1950年代の日本における流通状況についてお話しされました。そこである言い方を思い出しました。日本の近代文学は、「戦後の文化政治運動としての日本文学研究」と名付けることができると私は思います。実際竹内栄美子さんという明治大学の教授がこの名前を本のタイトルにしています。それは左翼派のインテリの倫理的な関心と直接関係しています。それに似たものに、「文化政治運動としての日本史学研究」もあります。つまりリベラルな知識人のこれに対するいくつかの関心です。王さんのご発表は、戦後の文化政治運動における日本左翼派の映画家としての一つの運動を私に思い起こさせました。本日お話しされた多くの内容、中国への関心や中国に対するイメージと戦争への反省、日本が戦争で犯した罪への批判は密接に関係しており、まさにこれが原因で先ほど刈間先生がおっしゃられた、大島の歴史への批判と反省が陳凱歌に影響を与えたということです。率直に言うと、張芸謀はまだこのレベルの高さには到達していないと私は思います。社会的批判について、本日王さんは成田問題についても語られました。

本日ここに座られておりかつ我々のイベントに毎回ご参加いただいている三聯書店の葉形さんは私たちの親友で、彼も日本の知識人思想史の中国における主要な出版者です。例えば、この『子安宣邦作品集』は日本ではまだ見られませんが、中国では8冊出版されています。こちらにいらっしゃる董炳月先生はメインの参加者です。ですから、私が申し上げたいのは何かというと、本日は相互の大衆に対して関心を持つということが言われましたが、日本の知識人の中国の知識人に対する関心は、中国の知識人の日本の知識人に対する非常に強い関心に遠く及びません。これには様々な原因があると思います。

最後に私がお話ししたい点は、本日この活動全体を通じて、近年の学界、比較文学の分野の中で起こった変化を思いつきました。ここ数十年の「世界文学」という概念です。全ての国の文学を合わせて一つの概念とした「世界文学」ではありません。むしろ新しい方法論としての「文学」です。比較文学という専門分野は本来ヨーロッパから始まり、国民国家をフレーム・ワークとしたものであり、ヨーロッパ中心の分野でした。また、「文学」という概念自身は東アジアの人にとっては、それ自体が一つの翻訳概念です。そして小説を中心としています。しかし、私たちの東アジアには全体的に豊富な「文」という伝統が前近代においてありました。この「文」の概念は翻訳された「文学」の概念よりは遥かに広いのです。近年北アメリカでは、自己批判、ヨーロッパ中心などに対する自己批判の一つとして、皆「比較文学」という従来の分野について反省しています。その成果が「世界文学（World literature）」の概念です。私が英語で強調する理由はこの概念が主にハーバード大学で生まれたためです。中国語の翻訳はあると思います。ダムロッシュ（Damrosch）というハーバード大学の教授の著作です。彼によれば、A国の文学がB国に「翻訳」された場合、A国の作品がB国に流通することを意味していますが、これはAがBよりレベルやクオリティが高いということの意味しているのではないのです。つまり原作が必ずしも翻訳よりも高いということではないということの意味しています。それは翻訳によって新たなコンテキスト、領域に入っていることを意味しているからです。本日王さんが話され

た『君よ憤怒の河を渡れ』ですが、上の「世界文学」の視点ではこの映画の中国のリメイク版と日本の原作とは全く違った映画となっていることを意味しています。中国で原作とは異なる延伸（物語の発展方向）を設定しましたが、これがまさに「世界文学」に類似した「世界映画」なのです。おそらくまだこのような呼び方はないと思いますが、ひとつ大変良い例を提示してくれたと思います。

■ 顔 林少陽先生ありがとうございました。林先生には、ご自身の刈間先生そして王衆一先生との交流から日本の中国史に関する研究、そして比較文学研究分野の世界文学の概念についてまでお話をいただきました。そして「世界映画」という概念を提起していただきました。翻訳のことについてもお話をされ、原作が翻訳作品よりも価値が高いというわけでないということを話されました。私自身翻訳研究に従事しており、林先生のこの発言は私たちに討論を展開していくための様々な視点を与えてくださいました。討論にご参加された先生方が王先生と刈間先生に質問をされたことも含めて、この場におられる学者のみなさんもお聞きしたいことがたくさんあると思います。先生方もそれらの質問に対する回答がおありかと思います。こちらに関しましては、後ほど懇親会の席で行っていただければと思います。本日はありがとうございました。

講師略歴

■刈間 文俊 【かりま ふみとし】 Fumitoshi Karima

東京大学名誉教授、武蔵野大学講師、南京大学客員教授。一般社団法人日本アジア共同体文化協力機構理事。1952年生まれ。東京都出身。麻布高校卒、1977年東大文学部中国文学科卒、83年同大学院博士課程中退。駒澤大学講師、87年東大教養学部講師、助教授を経て96年教授。専門は中国現代文学、中国映画史。共著書に『上海キネマポート—甦る中国映画』（凱風社）1985年、『チャイナアート』（NTT出版）1999年、訳書に陳凱歌『私の紅衛兵時代——ある映画監督の青春』（講談社）1990年。これまで中国映画の字幕を百本近く翻訳してきた。『空海——美しき王妃の謎』も日本語版の監修・翻訳を担当。

■王 衆一 【おう しゅういち】 Wang Zhongyi

『人民中国』雑誌社総編集長。1963年生まれ。吉林大学で日本言語学を専攻、1989年に修士号取得。同年、人民中国に入社。1994年から東京大学で一年客員研究員。コミュニケーションや、翻訳学、大衆文化など多岐にわたる研究を行う。中華日本学会及び中日関係史学会常務理事、中日友好協会理事を務める。著書に『日本韓国国家のイメージ作り』、訳書に『日本映画のラディカルな意志（四方田犬彦著）』『日本映画史110年（四方田犬彦著）』などがある。第十三期全国政治協商会議委員。

あとがきにかえて

陳龔

(東京大学大学院)

『中日友好条約』が調印されて40年。今年の5月には、新たな「日中映画共同製作協定」が発効した。日中映画提携のさらなる成長が期待されるものの、今年の冬は中国映画界にとって一層寒くなっている。最近、映画業界を整理するために納税のチェックが厳しく行われ、関係者は深刻な不安に襲われているのだ。このような流れの中で、2018年11月24日、今回のSGRAチャイナ・フォーラムが開催されたので、映画研究者にとっては感慨無量と言えるであろう。

今回のチャイナ・フォーラムの会場は中国人民大学の逸夫会堂、テーマは「日中映画交流の可能性」。今までのチャイナ・フォーラムと違って、映画は身近な存在であるため、映画の研究者はもちろん、映画のファン、また、親から高倉健の名を聞いたことのある若い学生にとっても、日中映画交流の歴史を日中両面から認識することができる絶好のチャンスであった。

SGRAチャイナ・フォーラムは、広域的な視点から東アジア文化史再構築の可能性を探ることをテーマの主眼に据えている。文化的相互影響、相互干渉してきた多様な歴史事象の諸相を明らかにし、交流を結節とした大局的な東アジア文化（受容）史観を構築することの重要性を指摘してきた。今回も企画段階からこの主旨を貫き、日本映画が中国にもたらした影響と中国映画が日本にもたらした影響を両サイドから解釈するために、それぞれの専門家に依頼した結果、日本人の中国映画史専門家、刈間文俊教授（東京大学名誉教授）と中国人の日本映画専門家、王衆一先生（『人民中国』編集長）を迎え、「史上初の日中映画史『聴き比べ』」が実現した。

はじめに、主催者側の人民大学文学院を代表して副院長の陳奇佳教授が開会の辞を述べた。彼自身も映画のファンであり、日本のマンガ・アニメーションについても10年間研究したことがあるため、今回のテーマを期待していた。続いて、渥美財団を代表して今西常務理事からのご挨拶とフォーラムの開催経緯の説明があった。

講演の部分では、刈間教授が先に「中国映画が日本にもたらしたものは何か？——過去・現在・未来」をテーマに、中国映画の日本進出の状況とそれに関する論評を詳しく紹介した。近年来、日中両国の間では大量の観光客の訪日による新たな「接触」が発生しているため、中国の抗日ドラマなど日本と日本軍を描写するコンテンツは挑戦を受けている。なぜなら、「本当の日本を知ろうになった以上、簡単に騙されない」から。同じく、日本側も中国観光客を見て中国の現在を認識している。映画は、このような「接触」ができない時代から、お互いに「印象をつける」という役割を果たしてきた。

実は、中国の日本映画熱愛の前の1977年に、日本で第一回中国映画週間がすでに開催されていた。当時は『東方紅』、『偉大なるリーダーとチューター毛主席

永垂不朽』、『敬愛なる周恩来総理永垂不朽』など時代性の強い映画が上映され、日本人観客を震撼させた（特に周恩来総理の葬式の部分）。その後、時代の流れと共に、日本の観客がそれぞれの時代の映画を通して、ニュースでは紹介されない中国を認識してきた。刈間教授も、当時から中国映画の字幕をつけ、上映会をやりながら、中国に対する興味を深めた。77年代後半から80年代に亘って、「中国の庶民は時代に翻弄され貧しい生活（特に農村地域）をおくっている、それにしても強く生きようとしている」というイメージが日本の観客の中で固まった。この先入観が強すぎるため、中国の現在の社会を描く中国映画は日本では受けないと刈間教授は推測している。

また、当時上映された映画の映像表象は日本の大島渚など映画人にも影響を及ぼし、日中映画人（中国側は主に第五代監督、即ち1980年代の半ばにデビューした新世代の監督たち。例えば陳凱歌など）の対談も屡々行い、お互いに交流しあうようになった。例えば、大島渚の非被害者視点的出発点が陳凱歌を刺激し、彼をストーリーテールに回帰させ90年代の傑作『さらば、我が愛』に導いた。一方、直接中国映画の制作に関与した日本技術者、映画人と日本の会社も存在し、日本人の俳優も中国映画市場で活躍するようになった。さらに、この40年間の映画合作をみて、最も大きな変化は中国をロケ地にするだけではなく、作品で描いた日中人物の関係が平等に、密接的になり、また、日本の創作者が持つ歴史観が中国歴史題材の映画に新たな解釈と可能性を提供した。今年「日中映画共同製作協定」が調印され、今後の日中映画交流・提携が益々発展すると刈間教授は期待している。

刈間教授の講演内容とは対照的に、王衆一先生は「中国における日本映画——交流、参考、融合の軌跡」というテーマで、映画が人々の心象風景を如何に表現し、日本映画が如何に中国に影響を及ぼしてきたかという事実を詳しく語った。一言で言えば、日本映画は中国の観客・映画人に技術面で刺激し、また、コンテンツとしても中国人に感動を与えている。実は、50年代、新中国の映画事業の初期段階に、日本映画人がすでに制作に参加していた。歴史的原因で、上海映画はアメリカからの影響が強く、東北映画は日本映画の伝統を受け継ぐ。最も有名なのが東北電影製片所による『白毛女』（1950）という作品で、日本でも50年代に自主上映によって公開され、松山バレエ団が刺激を受け『白毛女』のバレエバージョンを作った。また、日本の高度経済成長に伴う社会問題、環境問題などを反映するドキュメンタリーも中国にとって教訓をくみ取ることのできる内容として中国に入った。

1978年日中平和友好条約が締結されたあとの日本映画ブームは今でも常に語られる。映画を通して、中国観客が70年代の日本のファッション、日本の風景、日本人の日常生活と社会問題などを知るようになり、一方、中国のスクリーンにない男性像の主人公が当時の観客の心をつかみ、中国で人気絶頂のビッグスターとなった。最も有名なのが高倉健と『君よ憤怒の河を渉れ』であり、40年間に何回も翻案され、その影響は今でも続いている。さらに、映画の舞台になったところは中国人にとって「聖地巡礼」の場になり、山田洋次監督の作品で描かれた北海道は中国映画でも舞台となり、多くの観光客を迎えている。しかし日本人の

「原郷」は瀬戸内海であり、日中共通の「情け」文化を考えると、今後日中の合作映画は瀬戸内海をロケ地にすれば絶対ヒットするはずと王先生は強調した。

80年代から、日中映画人の交流イベント、日中合作映画、ドラマなどが断絶することなく続いている。NHKと提携し、鄧小平が題字を書いた『望郷之星』、日本の小説が原案となる『大地の子』など、日中両国でもよい反響が寄せられた。インターネット時代に入ると、中国で先に話題になった日本の作品が海外で受賞した後に日本国内で興行されるというように、逆影響を受けた例も少なくない。今後日中映画、ドラマだけではなく、舞台、アニメ、ゲームなど様々な提携が期待できると王先生は語った。

情報量と面白さで充実した両先生の講演の後、パネルディスカッションに入った。登壇者は北京大学の李道新教授、中国社会科学院の秦嵐先生、北京語言大学の周閔先生、北京市社会科学の陳言先生と東京大学の林少陽教授。時間の関係で、登壇した先生方は深くディスカッションできなかったが、それぞれ自身の日中映画交流に対する理解と自身の研究領域とを繋いで論議を交わした。秦先生は現代文学の教育体験をシェアし、周先生は是枝裕和監督と侯孝賢監督の友情・作品を例に分析し、陳先生は好きな日本映画・アニメーションと共同市場に対する考察を語った。中国映画史の専門家である李先生は今回の講演内容を高く評価し、「『日本人の中国映画オタクと中国人の知日派メディア人』の会話が珍しく、中身の濃い内容だった」と感想を述べた。林先生は講演で言及された日中知識人の提携、中国歴史題材の日本翻案・日本における中国像などについて語った。

会場に集まった20代の若い学生にとっては、90年代までの作品を見る経験がなく、高倉健など日本映画ブームのスターたちは親世代の憧れという認識しか持っていなかったが、今回のフォーラムを通して、日中映画交流の歴史を知るようになった。今日の学術的体験をきっかけに、自分の世代のマンガ・アニメーションを中心に展開した新世代の日中文化交流を研究するようになるかもしれない。日中映画交流の将来、そして、それに関する学術研究の交流の将来が楽しみである。

(SGRAニュース 陳龔「第12回SGRAチャイナ・フォーラム『日中映画交流の可能性』報告」より転載)

■陳龔【ちん・えん】 Chen Yan

北京生まれ。2010年北京大学ジャーナリズムとコミュニケーション学部卒業。大学1年生からブログで大学生活を描いたイラストエッセイを連載後、単著として出版し、人気を博して受賞多数。在学中、イラストレーター、モデル、ライター、コスプレイヤーとして活動し、卒業後の2010年来日。2013年東京大学大学院総合文化研究科にて修士号取得、現在同博士課程に在籍中。前日本学術振興会特別研究員(DC2)。研究の傍ら、2012～2014年の3年間、朝日新聞社国際本部中国語チームでコラムを執筆し、中国語圏向けに日本アニメ・マンガ文化に関する情報を発信。また、日中アニメーション交流史をテーマとしたドキュメンタリーシリーズを中国天津テレビ局とコラボして制作。現在、アニメ史研究者・マルチクリエイターとして各種中国メディアで活動しながら、日中合作コンテンツを求めている中国企業の顧問を務めている。



SGRA レポート バックナンバーのご案内

- SGRA レポート01 設立記念講演録 「21世紀の日本とアジア」 船橋洋一 2001. 1. 30 発行
- SGRA レポート02 CISV 国際シンポジウム講演録 「グローバル化への挑戦：多様性の中に調和を求めて」
今西淳子、高 偉俊、F. マキト、金 雄熙、李 來賛 2001. 1. 15 発行
- SGRA レポート03 渥美奨学生の集い講演録 「技術の創造」 畑村洋太郎 2001. 3. 15 発行
- SGRA レポート04 第1 回フォーラム講演録 「地球市民の皆さんへ」 関 啓子、L. ビッヒラー、高 熙卓 2001. 5. 10 発行
- SGRA レポート05 第2 回フォーラム講演録 「グローバル化のなかの新しい東アジア：経済協力をどう考えるべきか」
平川 均、F. マキト、李 鋼哲 2001. 5. 10 発行
- SGRA レポート06 投稿 「今日の留学」「はじめの一步」 工藤正司 今西淳子 2001. 8. 30 発行
- SGRA レポート07 第3 回フォーラム講演録 「共生時代のエネルギーを考える：ライフスタイルからの工夫」
木村建一、D. パート、高 偉俊 2001. 10. 10 発行
- SGRA レポート08 第4 回フォーラム講演録 「IT 教育革命：IT は教育をどう変えるか」
臼井建彦、西野篤夫、V. コストブ、F. マキト、J. スリスマンティオ、蔣 恵玲、楊 接期、
李 來賛、斎藤信男 2002. 1. 20 発行
- SGRA レポート09 第5 回フォーラム講演録 「グローバル化と民族主義：対話と共生をキーワードに」
ペマ・ギャルポ、林 泉忠 2002. 2. 28 発行
- SGRA レポート10 第6 回フォーラム講演録 「日本とイスラーム：文明間の対話のために」
S. ギュレチ、板垣雄三 2002. 6. 15 発行
- SGRA レポート11 投稿 「中国はなぜWTO に加盟したのか」 金香海 2002. 7. 8 発行
- SGRA レポート12 第7 回フォーラム講演録 「地球環境診断：地球の砂漠化を考える」
建石隆太郎、B. プレンサイン 2002. 10. 25 発行
- SGRA レポート13 投稿 「経済特区：フィリピンの視点から」 F. マキト 2002. 12. 12 発行
- SGRA レポート14 第8 回フォーラム講演録 「グローバル化の中の新しい東アジア」 + 宮澤喜一元総理大臣をお迎えして
フリーディスカッション
平川 均、李 鎮奎、ガト・アルヤ・プートゥラ、孟 健軍、B. ヴィリエガス 日本語版2003. 1. 31 発行、
韓国語版2003. 3. 31 発行、中国語版2003. 5. 30 発行、英語版2003. 3. 6 発行
- SGRA レポート15 投稿 「中国における行政訴訟—請求と処理状況に対する考察—」 呉東鎬 2003. 1. 31 発行
- SGRA レポート16 第9 回フォーラム講演録 「情報化と教育」 苑 復傑、遊間和子 2003. 5. 30 発行
- SGRA レポート17 第10 回フォーラム講演録 「21世紀の世界安全保障と東アジア」
白石 隆、南 基正、李 恩民、村田晃嗣 日本語版2003. 3. 30 発行、英語版2003. 6. 6 発行
- SGRA レポート18 第11 回フォーラム講演録 「地球市民研究：国境を越える取り組み」 高橋 甫、貫戸朋子 2003. 8. 30 発行
- SGRA レポート19 投稿 「海軍の誕生と近代日本—幕末期海軍建設の再検討と『海軍革命』の仮説」 朴 榮濬
2003. 12. 4 発行
- SGRA レポート20 第12 回フォーラム講演録 「環境問題と国際協力：COP3 の目標は実現可能か」
外岡豊、李海峰、鄭成春、高偉俊 2004. 3. 10 発行
- SGRA レポート21 日韓アジア未来フォーラム 「アジア共同体構築に向けての日本及び韓国の役割について」2004. 6. 30 発行
- SGRA レポート22 渥美奨学生の集い講演録 「民族紛争—どうして起こるのか どう解決するか」 明石康 2004. 4. 20 発行
- SGRA レポート23 第13 回フォーラム講演録 「日本は外国人をどう受け入れるべきか」
宮島喬、イコ・ブラムティオノ 2004. 2. 25 発行
- SGRA レポート24 投稿 「1945年のモンゴル人民共和国の中国に対する援助：その評価の歴史」 フスレ 2004. 10. 25 発行
- SGRA レポート25 第14 回フォーラム講演録 「国境を越えるE-Learning」
斎藤信男、福田収一、渡辺吉裕、F. マキト、金 雄熙 2005. 3. 31 発行
- SGRA レポート26 第15 回フォーラム講演録 「この夏、東京の電気は大丈夫？」 中上英俊、高 偉俊 2005. 1. 24 発行
- SGRA レポート27 第16 回フォーラム講演録 「東アジア軍事同盟の過去・現在・未来」
竹田いさみ、R. エルドリッヂ、朴 榮濬、渡辺 剛、伊藤裕子 2005. 7. 30 発行
- SGRA レポート28 第17 回フォーラム講演録 「日本は外国人をどう受け入れるべきか- 地球市民の義務教育-」
宮島 喬、ヤマグチ・アナ・エリーザ、朴 校熙、小林宏美 2005. 7. 30 発行
- SGRA レポート29 第18 回フォーラム・第4 回日韓アジア未来フォーラム講演録 「韓流・日流：東アジア地域協力における
ソフトパワー」 李 鎮奎、林 夏生、金 智龍、道上尚史、木宮正史、李 元徳、金 雄熙 2005. 5. 20 発行

SGRA レポート 30	第19 回フォーラム講演録 「東アジア文化再考－自由と市民社会をキーワードに－」 宮崎法子、東島 誠 2005. 12. 20 発行
SGRA レポート 31	第20 回フォーラム講演録 「東アジアの経済統合：雁はまだ飛んでいるか」 平川 均、渡辺利夫、トラン・ヴァン・トウ、範 建亭、白 寅秀、エンクバヤル・シャグダル、F.マキト 2006. 2. 20 発行
SGRA レポート 32	第21 回フォーラム講演録 「日本人は外国人をどう受け入れるべきか－留学生－」 横田雅弘、白石勝己、鄭仁豪、カンピラバプ・スネート、王雪萍、黒田一雄、大塚晶、徐向東、 角田英一 2006. 4. 10 発行
SGRA レポート 33	第22 回フォーラム講演録 「戦後和解プロセスの研究」 小菅信子、李 恩民 2006. 7. 10 発行
SGRA レポート 34	第23 回フォーラム講演録 「日本人と宗教：宗教って何なの？」 島蘭 進、ノルマン・ヘイヴンズ、ランジャナ・ムコパディヤヤ、ミラ・ゾンターク、 セリム・ユジェル・ギュレチ 2006. 11. 10 発行
SGRA レポート 35	第24 回フォーラム講演録 「ごみ処理と国境を越える資源循環～私が分別したごみはどこへ行くの？～」 鈴木進一、間宮 尚、李 海峰、中西 徹、外岡 豊 2007. 3. 20 発行
SGRA レポート 36	第25 回フォーラム講演録 「ITは教育を強化できるか」 高橋富士信、藤谷哲、楊接期、江蘇蘇 2007. 4. 20 発行
SGRA レポート 37	第1 回チャイナ・フォーラム in 北京講演録 「パネルディスカッション『若者の未来と日本語』」 池崎美代子、武田春仁、張 潤北、徐 向東、孫 建軍、朴 貞姫 2007. 6. 10 発行
SGRA レポート 38	第6 回日韓フォーラム in 葉山講演録 「親日・反日・克日：多様化する韓国の対日観」 金 範洙、趙 寛子、玄 大松、小針 進、南 基正 2007. 8. 31 発行
SGRA レポート 39	第26 回フォーラム講演録 「東アジアにおける日本思想史～私たちの出会いと将来～」 黒住 真、韓 東育、趙 寛子、林 少陽、孫 軍悦 2007. 11. 30 発行
SGRA レポート 40	第27 回フォーラム講演録 「アジアにおける外来種問題～ひとの生活との関わりを考える～」 多紀保彦、加納光樹、プラチヤー・ムシカシントーン、今西淳子 2008. 5. 30 発行
SGRA レポート 41	第28 回フォーラム講演録 「いのちの尊厳と宗教の役割」 島蘭進、秋葉悦子、井上ウイマラ、大谷いづみ、ランジャナ・ムコパディヤヤ 2008. 3. 15 発行
SGRA レポート 42	第2 回チャイナ・フォーラム in 北京&新疆講演録 「黄土高原緑化協力の15 年―無理解と失敗から 相互理解と信頼へ―」 高見邦雄 日本語版、中国語版 2008. 1. 30 発行
SGRA レポート 43	渥美奨学生の集い講演録 「鹿島守之助とパン・アジア主義」 平川均 2008. 3. 1 発行
SGRA レポート 44	第29 回フォーラム講演録 「広告と社会の複雑な関係」 関沢 英彦、徐 向東、オリガ・ホメンコ 2008. 6. 25 発行
SGRA レポート 45	第30 回フォーラム講演録 「教育における『負け組』をどう考えるか～ 日本、中国、シンガポール～」 佐藤香、山口真美、シム・チュン・キャット 2008. 9. 20 発行
SGRA レポート 46	第31 回フォーラム講演録 「水田から油田へ：日本のエネルギー供給、食糧安全と地域の活性化」 東城清秀、田村啓二、外岡 豊 2009. 1. 10 発行
SGRA レポート 47	第32 回フォーラム講演録 「オリンピックと東アジアの平和繁栄」 清水 諭、池田慎太郎、朴 榮濬、劉傑、南 基正 2008. 8. 8 発行
SGRA レポート 48	第3 回チャイナ・フォーラム in 延辺&北京講演録 「一燈やがて万燈となる如く― アジアの留学生と生活を共にした協会の50 年」 工藤正司 日本語版、中国語版 2009. 4. 15 発行
SGRA レポート 49	第33 回フォーラム講演録 「東アジアの経済統合が格差を縮めるか」 東 茂樹、平川 均、ド・マン・ホーン、フェルディナンド・C・マキト 2009. 6. 30 発行
SGRA レポート 50	第8 回日韓アジア未来フォーラム講演録 「日韓の東アジア地域構想と中国観」 平川 均、孫 洌、川島 真、金 湘培、李 鋼哲 日本語版、韓国語 Web 版 2009. 9. 25 発行
SGRA レポート 51	第35 回フォーラム講演録 「テレビゲームが子どもの成長に与える影響を考える」 太多和直樹、佐々木 敏、渋谷明子、ユ・ティ・ルイン、江 蘇蘇 2009. 11. 15 発行
SGRA レポート 52	第36 回フォーラム講演録 「東アジアの市民社会と21 世紀の課題」 宮島 喬、都築 勉、高 熙卓、中西 徹、林 泉忠、プ・ティ・ミン・チイ、 劉 傑、孫 軍悦 2010. 3. 25 発行
SGRA レポート 53	第4 回チャイナ・フォーラム in 北京&上海講演録 「世界的課題に向けていま若者ができること～ TABLE FOR TWO～」 近藤正晃ジェームス 2010. 4. 30 発行

- SGRA レポート 54 第37 回フォーラム講演録 「エリート教育は国に『希望』をもたらすか：東アジアのエリート高校教育の現状と課題」 玄田有史 シム チュン キャット 金 範洙 張 健 2010. 5. 10 発行
- SGRA レポート 55 第38 回フォーラム講演録 「Better City, Better Life ～東アジアにおける都市・建築のエネルギー事情とライフスタイル～」 木村建一、高 偉俊、Mochamad Donny Koerniawan、Max Maquito、Pham Van Quan、葉 文昌、Supreedee Rittironk、郭 榮珠、王 劍宏、福田展淳 2010. 12. 15 発行
- SGRA レポート 56 第5 回チャイナ・フォーラム in 北京&フフホト講演録 「中国の環境問題と日中民間協力」 第一部（北京）：「北京の水問題を中心に」 高見邦雄、汪 敏、張 昌玉 第二部（フフホト）：「地下資源開発を中心に」 高見邦雄、オンドロナ、ブレンサイン 2011. 5. 10 発行
- SGRA レポート 57 第39 回フォーラム講演録 「ポスト社会主義時代における宗教の復興」 井上まどか、ティムール・ダダバエフ、ゾントーク・ミラ、エリック・シッケタンツ、島 蘭 進、陳 継東 2011. 12. 30 発行
- SGRA レポート 58 投稿 「鹿島守之助とパン・アジア論への一試論」 平川 均 2011. 2. 15 発行
- SGRA レポート 59 第10 回日韓アジア未来フォーラム講演録「1300 年前の東アジア地域交流」 朴 亨國、金 尚泰、胡 潔、李 成制、陸 載和、清水重敦、林 慶澤 2012. 1. 10 発行
- SGRA レポート 60 第40 回フォーラム講演録「東アジアの少子高齢化問題と福祉」 田多英範、李 蓮花、羅 仁淑、平川 均、シム チャン キャット、F・マキト 2011. 11. 30 発行
- SGRA レポート 61 第41 回SGRA フォーラム講演録「東アジア共同体の現状と展望」 恒川恵市、黒柳米司、朴 榮濬、劉 傑、林 泉忠、ブレンサイン、李 成日、南 基正、平川 均 2012. 6. 18 発行
- SGRA レポート 62 第6 回チャイナ・フォーラム in 北京&フフホト講演録 「Sound Economy ～私がミナマタから学んだこと～」 柳田耕一 「内モンゴル草原の生態系：鉱山採掘がもたらしている生態系破壊と環境汚染問題」 郭 偉 2012. 6. 15 発行
- SGRA レポート 64 第43 回SGRA フォーラム in 蓼科 講演録「東アジア軍事同盟の課題と展望」 朴 榮濬、渡辺 剛、伊藤裕子、南 基正、林 泉忠、竹田いさみ 2012. 11. 20 発行
- SGRA レポート 65 第44 回SGRA フォーラム in 蓼科 講演録「21 世紀型学力を育むフューチャースクールの戦略と課題」 赤堀侃司、影戸誠、吉圭福、シム・チュン・キャット、石澤紀雄 2013. 2. 1 発行
- SGRA レポート 66 渥美奨学生の集い講演録「日英戦後和解（1994-1998 年）」（日本語・英語・中国語） 沼田貞昭 2013. 10. 20 発行
- SGRA レポート 67 第12 回日韓アジア未来フォーラム講演録「アジア太平洋時代における東アジア新秩序の模索」 平川 均、加茂具樹、金 雄熙、木宮正史、李 元徳、金 敬黙 2014. 2. 25 発行
- SGRA レポート 68 第7 回SGRA チャイナ・フォーラム in 北京講演録「ボランティア・志願者論」 （日本語・中国語・英語） 宮崎幸雄 2014. 5. 15 発行
- SGRA レポート 69 第45 回 SGRA フォーラム講演録「紛争の海から平和の海へー東アジア海洋秩序の現状と展望ー」 村瀬信也、南 基正、李 成日、林 泉忠、福原裕二、朴 榮濬 2014. 10. 20 発行
- SGRA レポート 70 第46 回 SGRA フォーラム講演録「インクルーシブ教育：子どもの多様なニーズにどう応えるか」 荒川 智、上原芳枝、ヴィラーク ヴィクトル、中村ノーマン、崔 佳英 2015. 4. 20 発行
- SGRA レポート 71 第47 回 SGRA フォーラム講演録「科学技術とリスク社会ー福島第一原発事故から考える科学技術と倫理ー」 崔 勝媛、島 蘭 進、平川秀幸 2015. 5. 25 発行
- SGRA レポート 72 第8 回チャイナ・フォーラム講演録「近代日本美術史と近代中国」 佐藤道信、木田拓也 2015. 10. 20 発行
- SGRA レポート 73 第14 回日韓アジア未来フォーラム、第48 回SGRA フォーラム講演録「アジア経済のダイナミズムー物流を中心に」 李 鎮奎、金 雄熙、榎原英資、安 秉民、ドマン ホーン、李 銅哲 2015. 11. 10 発行
- SGRA レポート 74 第49 回SGRA フォーラム講演録：円卓会議「日本研究の新しいパラダイムを求めて」 劉 傑、平野健一郎、南 基正 他15 名 2016. 6. 20 発行
- SGRA レポート 75 第50 回SGRA フォーラム in 北九州講演録「青空、水、くらしー環境と女性と未来に向けて」 神崎智子、斉藤淳子、李 允淑、小林直子、田村慶子 2016. 6. 27 発行

- SGRA レポート 76 第9回SGRA チャイナ・フォーラム in フフホト&北京講演録「日中二百年—文化史からの再検討」
劉 建輝 2020. 6. 18 発行
- SGRA レポート 77 第15回日韓アジア未来フォーラム講演録「これからの日韓の国際開発協力—共進化アーキテクチャ
の模索」孫赫相、深川由紀子、平川均、フェルディナンド・C・マキト 2016. 11. 10 発行
- SGRA レポート 78 第51回SGRA フォーラム講演録「今、再び平和について—平和のための東アジア知識人連帯を考え
る—」南基正、木宮正史、朴榮濬、宋均營、林泉忠、都築勉 2017. 3. 27 発行
- SGRA レポート 79 第52回SGRA フォーラム講演録「日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性(1)」
劉傑、趙珖、葛兆光、三谷博、八百啓介、橋本雄、松田麻美子、徐静波、鄭淳一、金キョンテ
2017. 6. 9 発行
- SGRA レポート 80 第16回日韓アジア未来フォーラム講演録「日中韓の国際開発協力—新たなアジア型モデルの模索—」
金雄熙、李恩民、孫赫相、李鋼哲 2017. 5. 16 発行
- SGRA レポート 81 第56回SGRA フォーラム講演録「人を幸せにするロボット—人とロボットの共生社会をめざして第
2 回—」稲葉雅幸、李周浩、文景楠、瀬戸文美 2017. 11. 20 発行
- SGRA レポート 82 第57回SGRA フォーラム講演録「第2 回 日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性—蒙
古襲来と13世紀モンゴル帝国のグローバル化」葛兆光、四日市康博、チョグト、橋本雄、エルデニ
バートル、向正樹、孫衛国、金甫枕、李命美、ツェレンドルジ、趙阮、張佳 2018. 5. 10 発行
- SGRA レポート 83 第58回SGRA フォーラム講演録「アジアを結ぶ? 『一帯一路』の地政学」朱建榮、李彦銘、朴榮
濬、古賀慶、朴准儀 2018. 11. 16 発行
- SGRA レポート 84 第11回SGRA チャイナフォーラム講演録「東アジアからみた中国美術史学」塚本磨充、呉孟晋
2019. 5. 17 発行
- SGRA レポート 85 第17回日韓アジア未来フォーラム講演録「北朝鮮開発協力：各アクターから現状と今後を聞く」
孫赫相、朱建榮、文昊鍊 2019. 11. 22 発行
- SGRA レポート 86 第59回SGRA フォーラム講演録「日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：17世紀東ア
ジアの国際関係—戦乱から安定へ—」三谷博、劉傑、趙珖、崔永昌、鄭潔西、荒木和憲、許泰玖、
鈴木開、祁美琴、牧原成征、崔姪姫、趙軼峰 2019. 9. 20 発行
- SGRA レポート 87 第61回SGRA フォーラム講演録「日本の高等教育のグローバル化!？」
沈雨香、吉田文、シン・ジョンチョル、関沢和泉、ムラット・チャクル、金範洙 2019. 3. 26 発行
- SGRA レポート 88 第12回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「日中映画交流の可能性」
刈間文俊、王衆一 2020. 9. 25 発行
- SGRA レポート 89 第62回SGRA フォーラム講演録「再生可能エネルギーが世界を変える時…? —不都合な真実を超えて」
ルウェリン・ヒューズ、ハンス＝ヨゼフ・フェル、朴准儀、高偉俊、葉文昌、佐藤健太、近藤恵
2019. 11. 1 発行

■ レポートご希望の方は、SGRA 事務局 (Tel : 03-3943-7612 Email : sgra-office@aisf.or.jp) へご連絡ください。

SGRA レポート No. 0088

第12回SGRAチャイナ・フォーラム

日中映画交流の可能性

編集・発行 (公財) 渥美国際交流財団関口グローバル研究会 (SGRA)

〒112-0014 東京都文京区関口3-5-8

Tel: 03-3943-7612 Fax: 03-3943-1512

<http://www.aisf.or.jp/sgra/>

電子メール: sgra-office@aisf.or.jp

発行日 2020年9月25日

発行責任者 今西淳子

監修 孫建軍

翻訳 志村法穂

印刷 (株) 平河工業社

©関口グローバル研究会 禁無断転載 本誌記事のお尋ねならびに引用の場合はご連絡ください。

SGRA REPORT

SGRAレポート

NO. 88

第12回 SGRA チャイナ・フォーラム

日中映画交流の可能性

