

## 言語社会研究科 博士論文要旨

著 者 阿部 範之  
論 文 題 目 中華人民共和国映画史序説  
論文指導委員 坂井 洋史教授  
学位取得年月日 2005年3月28日

### 1. 本論文の目的と論述の方法

本論は、「中華人民共和国映画史」という概念設定のもと、1940年代末から80年代における中国大陸の映画状況について検討するものである。20世紀を代表し、世界共通の様式を確立したと言いき「映画」の歴史に取り組もうとする際に、国家名の標識のもとでそれを語ろうとすることは一種の限界を露呈していると言えるかもしれないが、しかしこうした地域による映画の区分は、やはり一定の有効性を有している。だが20世紀初めには既に世界中に広まった「映画」は、各国、各地域に浸透し独自の展開を見せ始めると同時に、それがまた国や地域の境界を越え、混ざり合うことで、一つの雛形に組み込むことが極めて難しい展開をその100年余りの歴史の中で繰り広げてきたのもまた事実である。

それでは「中国」の場合はどうであろうか。広い範囲にわたる「中国映画史」を設定するならば、大陸、台湾、香港など各地域間で資金及び人的交流が進む現在の状況などを見通すことは確かに容易になるだろうが、しかしそうした枠組が、特に中華人民共和国建国以降の中国大陸における映画状況と、他の各地域における映画の展開とを有機的に統合させようとは限らない。それもまた、何かを切り捨てなければ、一つのテキストとして成立することが難しい、一種の限界を抱えたものにならざるを得ないと言えよう。このように眺めた時、「中国映画史」の全体像を明らかにしようとすることは、新たな議論の可能性を掘り起こすことにはつながりにくい。それに対し、私が本論で試みたいのは、中国共産党が権力を握った中華人民共和国において、政治体制の強い干渉を受け、時にその意向を積極的に取り込んでいった映画界が示した方向性に注目し、実際の映画作品に即してそれを論じることである。本論が対象とするところの1940年代末から80年代に至る中華人民共和国の映画史は、新しい「中国映画」の創出に向けて続けられた刷新の過程と捉えることができるだろう。「新中国映画」というものが仮構に過ぎないとしても、その独自性、進歩性を信じ、未来に向けてそれを現実化しようとするからこそ、中華人民共和国における映画制作の基本的立場であったと私は考える。こうした仮定のもと、中華人民共和国の映画の歴史は、世界的な映画史の流れとも、広義において「中国映画」の範疇に含まれる香港や台湾などの状況とも異なる軌跡を描いたものと主張したい。

しかしこうした形での「中華人民共和国映画史」研究は、既に十分な議論が尽くされてきた領域とは言えない。中華人民共和国の映画史を包括的に取り上げたこれまでの著作を概観しても、

社会主義体制を前提とした解釈が中心で、新しい視野を十分に切り開いたものは少ない。特に注目すべきことに、多くの著作に共通するのが、中国国内において「当代」と呼ばれるこの建国以降の歴史が、更に大きく三つの時期、即ち1949年から1966年（或いは1965年）までの「十七年」、1966年から1976年までの「文革期」、1977年（或いは1976年）から現在に至る「新時期」に分けられ、更にその中で「文革期」は一種の「断絶」と捉えられている点である。それに対し、本論では、こうした状況を承けて、より積極的に、「文革期」は建国後の中国映画の特徴が最も鮮明に表れた時期であり、その後の「新時期」へと有機的につながる時期であることを主張し、また検証を行っている。またもう一つ、中華人民共和国の映画の歴史について記述した著作で見過ごされているのが、1949年の国民党から共産党への政治権力の転換が「進歩的」な映画人、映画会社にもたらしたジレンマである。当時の中国の映画人にとって、政治状況の影響は甚大なものであり、その如何によって創作の意味自体が大きく転換しうる「不自由な」位置に立たされていたのであった。こうした側面を映画史に反映させることもまた、既存の研究を補う意味でも重要なものであると私は考える。

以上のような立場から、本文では、1940年代末から80年代に至る期間に登場した映画作品や映画を巡る言説、及び映画に関連した指導や組織の変遷を、同時代の政治状況にも十分注意しながら分析を加えた上で、新しい映画理解のための枠組としての「中華人民共和国映画史」が持つ有効性を、その限界性も踏まえながら議論し、明らかにしていく。

本論の構成は以下のようになっている。

## **第一部 建国と映画産業—「解放」から国営化へ—**

私営映画企業が抱えた「解放」というジレンマ  
『武訓伝』批判と映画人の思想改造  
国営映画撮影所の初期劇映画

## **第二部 政治と伝統の狭間での新しい中国映画像の模索**

社会主義リアリズムと新しいジャンルの開拓  
「大躍進」、「両結合」と中華人民共和国映画の新境地  
自由化及び民族化の試みと映画制作の停止

## **第三部 中華人民共和国映画史の中の「新時期」**

「十七年」と「新時期」をつなぐ「文革期」  
「新時期」に登場した二つの新しい世代  
「現代化／民族化」から新たな映像へ

## **終章 本論の総括及び今後の展望**

第一部においては、先ほども触れた、主要都市が次々と人民解放軍によって「解放」されるとともに中華人民共和国が誕生することになる 1949 年を期に発生する、中国大陸における映画作品の創作傾向の重大な変化を確認し、20 世紀初頭以来続いてきたその映画制作の歴史を大いに転換させた「中華人民共和国映画」という一つのパラダイムの成立を描き出すこととする。第二部においては、そうして誕生したパラダイムの中で、映画人たちが如何なる作品乃至ジャンル、或いは映画についての新たな理解や認識を生み出していったかを、映画外、即ち政治及び社会状況の変遷に即して議論していく。この第二部では、『武訓伝』批判後映画制作が滞った時期から、1966 年、文化大革命の開始に伴い、それがほぼ完全に停止状態に追い込まれるまでの、国営撮影所によって活発に映画制作が行われた期間を論述の対象とする。そして第三部では、主に映像及び音声のレベルに注目した上で、1970 年以降、本格的に指導する「文革期」の映画創作と、その前後の時期との連続性を確認し、更に、1980 年代半ばに登場し、その後世界的に注目される存在となった所謂「第五世代」の映画史的意義を「中華人民共和国映画史」の中で再認識する。そして終章では、第一部から第三部までの内容に対して結論となる総括を行った上で、今後の展望についても言及することとする。

#### 第一部 建国と映画産業 — 「解放」から国営化へ—

建国以前、中国における映画制作は上海を中心に行われ、30 年代には「黄金時代」と呼ばれるほどの活況を呈した。それを支えたのが、多くの私営映画会社であり、そしてその中で大きな役割を演じたと言えるのが、左翼の知識人たちである。各映画会社は「左翼映画」と呼ばれる作品を次々と制作するようになり、現在では、建国以前のこうした運動は、栄えある「伝統」と評価されている。しかし、たとえ左翼的な思想を持ち合わせていたとしても、当時の映画人にとって、娯楽品乃至商品としての「映画」のあり方自体は、許容或いは容認せざるをえないものだった。また彼らが映画作りの多くを学んだのは、欧米の映画作品からであった。そしてこうした流れは、抗日戦争を経て、国共内戦時期の 1940 年代後半にも基本的に継承されていたと言えるだろう。

1946 年夏に創設された崑崙影業公司是、1940 年代後半の中国映画界を代表する、当時最も有力な私営映画会社の一つで、経典的とも言える作品を次々と産み出していったが彼らにとって、「解放」、「建国」という喜ぶべき事態の到来は、批判すべき政治もしくは社会の存在を前提としたそれまでの制作方針、更には会社の存在意義そのものが、改めて検討されるべき対象となることを意味するものでもあった。「上海解放」後、映画制作が滞るようになっていた私営映画会社に対し、党の側からも、「脚本不足」の解消を図ることで制作状況の改善を促そうとする動きを見せた。私営映画会社に映画の題材を供給する専門の組織である電影文学研究所は、まさに「新中国」と私営映画会社をつなぐいわば「架け橋」として作られたものであったが、『武訓伝』批判の中で批判され、解散へと向かう。しかしその脚本の供給先だった私営映画会社自体もまたまもなく国営撮影所に吸収合併されることで消滅することになった。

『武訓伝』が誕生したのは、1950年末という国際情勢が緊迫した最中であつたが、ただしこうした時代環境にありながら、公開当初は好評を得た。しかしこうした評価を打ち破るように、毛沢東主導のもと大々的な批判運動が展開される。問題視されたのは、単に『武訓伝』という一作品だけではなく、こうした批判すべき作品を容認し、評価した側、特に党幹部の姿勢に対しても、厳しい目が向けられた。そしてこれ以降、黨員や映画人などを含め、様々な人々が『武訓伝』などに対する批判、或いは自己批判を表明し、自らの立場を進んで明らかにしようと努めることになる。こうした批判運動の高まりは行過ぎたものであつたと言えるが、『武訓伝』が、「新中国」誕生の意義を積極的に反映しようとする内容のものでないこともまた明らかである。これには、抗日戦争期に端を発し、その後国共内戦期を経て、中華人民共和国建国後によりやく完成に至るといふ、長い道のりを歩んだことが大きく関わつた。一時中止された『武訓伝』の撮影が再開されたのは、中華人民共和国建国後であつたが、討論の中でも、その時代環境を反映するように、武訓の志は評価できるが、学校を興すだけでは政権を奪取することは不可能で、根本から貧しい人の地位を変えることはできないという見解に達したといふ。しかしこうした問題点が指摘されながら、脚本を修正した上で制作が進められることになってしまう。このように、少なからぬ部分が「新中国」誕生以前に撮影され、当然ながら「新中国」誕生以前に公開を予定されていはずのフィルムに対し、経営が不安定な私営映画会社が、新しい政治、社会環境に見合った矯正を施すことでよりやく完成した『武訓伝』は、自らの内に批判の芽を備えたものであつたのだ。

『武訓伝』批判運動の中で、批判の対象となつた作品に関わつた多くの映画人は自己批判を迫られたが、後の「反右派闘争」や「文革期」及びその前後の政治批判とは対照的に、孫瑜も含め、個々の映画人の資質を問題視し粛清を図るようなことは皆無に等しかつた。ただしその一方で、そうした自己批判の波は、作品の関係者だけに止まるものではなかつた。そしてこうした事態は、建国以前、つまり社会主義以前の私営会社制作の作品、及びそれに関わつた映画人に対して、そのブルジョア性を指摘する批判或いは自己批判を積極的に促すものとなつた。そして徹底的な批判の対象と化した私営の映画会社は、建国から数年にして終焉を迎えることになる。歴史の浅い国営映画撮影所にとって、中国大陸における映画制作を一手に引き受けることは、経験ある多くの映画人が新しく国営撮影所に加わり、その陣営を強化させることにつながるなど、本来喜ぶべきものであつたのかもしれないが、それは同時に、それまで好意的に捉えられ、基本的に肯定されてきた彼らに対する目を相対的に厳しくするものでもあつた。またそれに加え、『武訓伝』批判は、彼らにとつても映画作品に取り上げるべき対象の範囲を厳しく規定するものとなつた。

そもそも中華人民共和国の建国時において、共産党指導下にあつた撮影所はわずか二つであつた。その中で、建国当初において中心的な役割を演じたのは東北電影製片廠であつた。当初は人員不足などもあり、設立からしばらくは十分な制作環境を保持するには至らなかつたのが現実であつたが、苦しい状況の中でも劇映画制作の準備は着々と進められ、1949年には計6本の長編映画作品を世に送ることとなつた。まさに東北電影製片廠は、「新中国」の誕生と軌を一にす

るような形で、成長、発展を続けたと言えるだろう。ゼロからスタートした東北電影製片廠の劇映画制作は、「武器」としての映画観のもと、「労農兵」に根差した映画作りを求め、「労農兵を書く」ということと「労農兵が見るために書く」ということを主とするなどの方針をもとに制作を続けた。結局私営映画会社が消滅するまで、国営撮影所による劇映画作品の年間総本数が私営映画会社のそれを上回ることはなかったが、当時の映画批評を見てみれば、当時はまだ出品本数も少なく、完成度も決して高いとは言えなかった国営撮影所作品は大いに称揚されていた。立派なセットがなく、ロケーション撮影や記録映画風の映像を積極的に多く取り込むほか、スターはもとよりプロの役者も少なく、生硬な動作やセリフ回しが目立つそうした演技の拙さも含めて、扇情的な演出や題材から距離を置こうとする姿勢といったものを、私営映画会社作品と競合すべき当時の「労農兵映画」の一つの傾向と捉えることができるだろう。

東北電影製片廠が制作した最初の劇映画である『橋』は、1949年5月1日に公開された。その完成度に対する評価は実際のところあまり芳しくないが、制作の困難と映画が物語る内容とは見事にリンクしたものであった。『橋』において見出すべきは、新たな「消費性」とも言える特徴、即ち「労農兵」を、観客たちの感情移入の対象となるべき人物として描いたことである。それは、映画内の登場人物たちの「新しさ」を意味するだけのものではなく、それを目にする観客の側に対しても、「新しさ」、つまり意識の変革を要求するものであった。既存の映画の対立面となるべく、批判されるべき「ブルジョア」的な要素を内容及び演出面から取り除いたことで、この作品はネガティブな形での独自性を示しているのである。建国前後の国営撮影所による劇映画作品には、悲劇的な色彩を持つ作品が少なくないが、それも、扇情性の一つの典型とも言えるメロドラマの形式を、「プロレタリア」的な「消費性」に置き換えるような意味をもったものであった。そして『白毛女』は、より積極的にこうしたメロドラマ的な要素に向き合った上で、イデオロギーに適った形でその映像化を試みた作品である。よく知られているように、この作品が描く物語はオリジナルではなく、1945年に上演された歌劇『白毛女』を初め、様々な文芸ジャンルで繰り返し描かれてきたものである。映画版の特徴は、喜児の忠節を強調した点にあるが、それは「政治的ディスクールと非政治的な倫理観、道徳的な論理、及び『情』の審美原則の間で相互の摩擦、相互の妥協があった結果」とされるが、実際作品の結末は、「『情』の原則」に従ったハッピーエンディングと呼ぶべきものであった。しかしそれは、建国以前のメロドラマで大半を占めた悲恋の物語を、「紅軍」に代表される「新社会」の存在を以って書き改めるものであったとも言えよう。

1951年3月、「国営電影廠出品新片展覧月」という映画祭が開催されるなど、当時大々的な形で推進された国営撮影所作品であったが、私営映画会社同様、『武訓伝』批判を境に新たな局面を迎えることになる。最も典型的なのは、1951年から1952年7月まで、一年半の間、映画制作の実質的中断に陥ったことである。「政治」の力によって中国映画を代表するほぼ唯一の存在となった国営撮影所には、かえって「政治的な過ちがなければ、芸術上の功績は求めなくてもよい」という風潮が生じることにもなった。私営会社の消滅という事態を承けて、映画界にとって

大きな命題は、「政治的な過ち」のない作品の制作と定まったわけだが、そうした状況の中で如何なる「発展」の道を築いていくかという問題に、制作の再開後、「中華人民共和国映画」は本格的に取り組まざるをえなくなったとも言えるだろう。

## 第二部 政治と伝統の狭間での新しい中国映画像の模索

私営映画会社と共存していた時代には、「労農兵映画」を掲げることでオリジナリティを示した国営撮影所も、『武訓伝』批判運動、私営映画会社の消滅という事態を承けて、次なる段階に踏み入ることが強く求められたが、その方向性ははっきりとしたものではなかった。そうした状況において、当時ほぼ唯一、審査をスムーズに通過した脚本に基づく劇映画『南征北戦』は、毛沢東の軍事思想の正当性を具体的な戦闘に即して描いたスペクタクル映画として、それまでになかった新しい創作ジャンルを開拓した作品でもあった。「社会主義リアリズム」の見地からも評価されたこの作品だったが、政治的な正当性と新しい中国映画像の開拓という二つの課題を同時に満たす創作方法を見出した点がこの作品の大きな意義であり、1953年頃から登場する「軍事サスペンス映画」というジャンルにもつながるものであった。「軍事サスペンス映画」の代表作は『南征北戦』とともに「文革期」にはカラー作品としてリメイクされることにもなる。一方、同じく「驚険片」に分類される所謂「反スパイサスペンス映画」は、「文革期」にはすっかり陰を潜めることとなった。しかし文革期を除けば、こうした所謂「スパイもの」は継続的に制作され、好評を博してきたが、それは、世界的に流通する娯楽映画の範疇にまぎれもなく属するものであった。しかし、内容面において政治性が配慮されていたこともあり、「中華人民共和国映画」のレパートリーの一つに加えられたのである。

しかしこうしたサスペンス映画は、新しい文芸創作のスローガンとして掲げられた「社会主義リアリズム」に相応しいものと見なすことは難しいであろう。実際のところ、50年代半ばにおいて、「社会主義の観点、立場」を鮮明にした作品は数多存在したとしても、「民族風格」或いは「民族的特徴」を同時に満たすことに成功した劇映画は結局誕生しなかったと言える。ただし、このように劇映画に欠けていた「民族性」を補うような映画ジャンルとして戯曲映画があった。建国初期の演劇界では伝統的な演目の整理、改編が改革の中心となり、そして映画界は、こうした演劇界の動向に沿う形で、多種多様な伝統演劇の演目を次々と映像に記録していくことになる。そして、整理、発掘された伝統演目のほか、新たに編まれた歴史劇や現代劇を映像化したこれらの映画作品は、「中華人民共和国映画史」において欠くことのできない一つの有力なジャンルを形成したのである。

50年代半ばに登場した「中華人民共和国」の政治状況に即したジャンル映画は、あくまで農村や都市における社会主義建設を描いた映画の不振を補うものとして存在していたと言える。

「百花齊放、百家争鳴」の掛け声のもと、自由化の波が映画界に押し寄せると、映画を巡る当時の状況への不満があからさまに示されるようになり、「国産映画作品」に対する否定的な見方というのでも確かな広がりを見せていく。鍾給?が1956年末に発表した「電影的鑼鼓」は、そうした

批判の最も代表的な例と言える。彼は、「労農兵映画」という概念の曖昧さを指摘するとともに、映画制作に対する行政の厳しい管理や関与に苦言を呈し、また 30 年代以来の私営企業による映画伝統を彼は評価し、有能な人材を活用できないでいる現状を鋭く批判したが、結果鍾は「反党分子第一号」の汚名を蒙ることになった。「反右派闘争」の中で多くの映画人が右派と見なされ、映画界から姿を消すことになった。このようにそうした映画の「刷新」は、確実に排除を伴うものであった。映画のジャンルの面においても、「百花斉放、百家争鳴」に伴う形で成長しつつあった、呂班の監督作品に代表される風刺喜劇がその対象となった。「反右派闘争」を経て、喜劇というジャンルに対する「政治」の関与は確かなものとなったと見ることができる。「中華人民共和国」に対する絶対的な肯定を前提とした形での喜劇映画が誕生した 1959 年はまさにその例であろう。

このように喜劇映画において新傾向が見られた 50 年代末だが、この時期は映画界にとって、建国から文化大革命までの所謂「十七年」の中で一つの頂点と言える時期であった。1958 年から「大躍進」運動が中国社会全体で展開される中で、映画界も「百花斉放、百家争鳴」から「反右派闘争」へと至った流れを総括する暇もないまま、ひたすら作品の増産に努めることになる。「反右派闘争」の余韻が覚めやらぬ 1958 年、映画界には「白旗を抜く」と称される運動が起こり、多くの作品が名指しで批判を受け、1956 年から 58 年に作られた多くの映画作品が全国各地で上映禁止にあったが、しかし制作本数を見れば、この年は建国以来最も多くの作品が産み出された年であった。そしてそれを支えた一つが、中華人民共和国独自の映画の形態として当時盛んに喧伝された「記録性芸術片」であった。この「劇映画と記録映画の間に位置する新しい映画ジャンル」は、実在の労農兵の模範的な事跡を描くという点で、内容面において政治的に有意義なものであっただけでなく、基本的に記録映画同様の方式で撮影されるため低コストで制作が可能であり、更にジャンルとしての「新しさ」が映画界で当時高く評価されたことも加わって、高い生産目標を掲げていた各撮影所に大いに歓迎された。しかしひたすら「大躍進」の宣伝とその実践としての大量生産にのみ力を注いだため、結局「記録性芸術片」の活況は実際にはこの時期だけに限られた。ただし、「現実」に根ざしながらもそれに対する加工、潤色を是認するこうした制作のあり方自体は、「革命的リアリズムと革命的ロマンティシズムの両結合」というスローガンが喧伝され、ロマンティシズムの要素を如何に取り込むかが次なる課題となり、社会主義建設や共産主義思想の未来に対する理想や希望を大いに掲げることが良しとされた時代環境の中で、劇映画に対しても新しいリアリズムのあり方を提起するものとなった。

中華人民共和国建国十周年に合わせてカラーフィルムを用いて制作された「献礼片」と呼ばれる大作群は、その作品傾向においても、以前のカラー作品も含めた映画とは異なる、新しい傾向を示すものであった。特に興味深いのは、ある歴史的事実を根拠とする作品のラストの演出である。『林則徐』、『聶耳』、『あらし』といった作品では、主人公たちの悲劇的な最期が伏せられ、「革命的ロマンティシズム」的な「労農兵」イメージの挿入によってそれが覆われ、物語全体を楽観的な印象に変えようとしている。称えられるべき主人公の末路を無名のプロレタリア

の勃興という結末に代えるこうした手法は、許容可能な物語構造を新たに提供したという意味で、確かに当時においては制作可能な題材の幅を広げることには貢献した。しかし、作品の中で主人公が最後まで無事に活躍を続けた場合、物語の結末を飾る群集の場面は、作品内の英雄的人物を賛美し、敵に対する勝利を祝うものに転化しよう。一方、実在の人物を主人公とした「献礼片」でありながら、悲壮感漂うラストシーンを有する『回民支隊』は、初めは曖昧だった善悪の境が、物語の進行とともに、映像においても次第に鮮明になっていき、最終的には主人公を「労農兵映画」に相応しい英雄に脱皮させる作品であるが、そのストーリー及び映像上の特徴から「文革期」に向かう過渡期の作品と解釈することができるだろう。1959年の「献礼片」の中には後の「文革期映画」に連なる要素を確認することができるが、そうしたものも含めて、様々な形で新しい創作の道を模索する動きが当時現れていたと言える。しかし、こうした高潮は長くは続かなかった。それからまもなく「大躍進」の弊害が明らかになるとともに、自然災害も加わり、経済状況が悪化する中で、更に中ソ関係の対立も表面化し、1960年7月にはソ連が中国に対する技術支援を打ち切るという事態が発生することになる。

60年代初期はそれまでの「大躍進」政策による歪みが国内のあらゆる方面で明らかになり、その是正が試みられた時期となった。映画界においても1961年以降、方向性の転換を含めた改善策が様々な形で実行されることになり、新しい傾向を示す作品も続出した。そうした中で古典伝統や民族化への関心も高まっていった。特に当時においてそれを体現した作品は『枯木逢春』であった。この作品が毛沢東を大いに称える内容を含んでいることは間違いない。しかしながら、この映画は単なるプロパガンダに終わってはいない。実際、現在においてこの映画が注目されるのは、様々な探索が進められたとされる「芸術形式と芸術風格」、即ち作品の演出手法の側面についてである。こうした所謂「民族化」の問題に関しては、監督自身も創作の中で伝統的な戯曲芸術に学んだことなどを語っている。夏衍の脚本論、「写電影劇本的幾個問題」は、「技術は主題に服務するのであり、作者が表す思想に服務するのである」、「内容が形式を決定するのであり、形式が内容を決定するのではない」という前提を掲げた上で、「なぜ映画を撮るのか、どんな人のために映画を撮るのか、この映画を撮るのはどういった目的のためかをみなはっきりさせるべきである」という観点から、描くべき「内容」に適した「形式」の必要性を訴え、更に映画の「大衆化」を説いている。そしてこの「大衆化」を実現するために夏衍が着目したのが「民族形式」であった。『枯木逢春』の監督鄭君里や夏衍などが示した「伝統」に対する態度は、映画という外来芸術と「中（華人民共和）国」もしくは民族性との融和を引き出すための方法論を示すことにあつたが、瞿白音による「關於電影創新問題的獨白」は更に踏み込んだ議論を行っている。この文章は、映画における紋切り型の充満を正すことを訴えながら、「中国映画の伝統」についても論じ、同時に中国映画の現状を悲観的に捉えている。こうして彼は、刷新の必要性を説きながら同時に伝統の重要性を強調しているのだが、それとともに注目すべきなのは、古典に代表されるいわば「映画外の伝統」を介しながら、「中国映画の伝統」が再評価されているという構図の新しさである。ただしこの文章で瞿白音が示した「中国映画の伝統」についての理解は、あくまで彼の主観に基づくものであった。それに対し、程季華主編の『中国電影發展史』（第一



卷、第二卷)は、まさに中国における映画の「発展」の軌跡を階級史観に拠って実証的に論じたものと言える。しかしながら、文化大革命が幕を開ける1966年には、『中国電影発展史』は糾弾されることになる。

こうした教条的な批判が展開されていく背景には、60年代に入って展開された「自由化」及び既存の状況に対する反省、再考の気運そのものであったと考えられる。文芸界においてそれを典型的に示す例が、毛沢東が出した二つの指示である。またそれと合わせるように、「大いに十三年を書く」というスローガンが提唱され、また「文革期」を代表する文芸様式となる「样板戲」即ち「模範劇」につながる現代劇が盛んに行われた。そして1964年に北京で開かれた全国京劇現代劇研究競演大会期間中に、毛沢東夫人である江青が行った講話「談京劇革命」は「革命模範劇」を支える重要な綱領となる。江青は「古いものから新しいものを創出する」、また「外国のものを中国のために用いる」という二つの方針を盛んに叫んだが、それは、社会主義中国に即した内容を込めることで、既存の芸術様式を刷新することを促すものであった。そうした中で、「映画」そのものもまた「革命」の対象と化すこととなった。ただし、文化大革命以降に新しい映画作品が本格的に登場するに至るのは、ようやく1970年になってからであった。映画制作においては、「労農兵映画」を標榜してきた既存の作品との違いを際立たせることが非常に困難であったのだと言えよう。そして、文化大革命の開始とともに「中華人民共和國映画」は、純粋な「芸術様式」というよりはむしろ、描かれるべき「内容」をそのままの形でスクリーンに映し出すための一つの装置と言えるものへと変えられることになる。

### 第三部 中華人民共和國映画史の中の「新時期」

1960年代前半、「大躍進」への反省から映画界においても改革の気運が高まりを見せたが、それを一掃するかのようには『早春の二月』への批判運動が大きく展開されたのは、1964年のことであった。『早春の二月』は、主人公たちにブルジョア個人主義及びヒューマニズムを体現させ、彼らを諷刺することで資本主義復辟の思想的準備を行った「毒草」として、「政治第一、芸術第二」という基準の下、厳しい批判を受けた。この映画作品は、一見したところ政治的に問題があるようには思われないかもしれない。しかし批判者は、「芸術性」という表面の下に潜む「隠された」ものを読み解いていったが、そうした批判者の推断は、確かに政治的意図を反映した曲解ではあるものの、容認可能な内容へと一元的に帰結することなく、むしろ多義的な解釈へと観客を誘いかねないような、一種「反政治的」な要素が作品に潜んでいる点もまた否定することはできない。そしてそれは『舞台の姉妹』など別の「毒草映画」にもあてはまるものであった。ただし実際のところ、映像及び音声に基づく大量の情報によって構成される映画作品において、多義性が完全に排除されることなど本質的にはありえない。だが、長い中断を経て再開された「文革期」の映画制作の初めには、過去の中国映画との差異化を図る中で、単に物語を忠実に表現するのみならず、それ自体が政治的世界観の反映となるような新しい映画言語が追求されることになる。内容面と形式面の両面において「政治」への一元化を果たす「映画像」の実現を目指すことが、当時の中国映画が示した、一つの方針或いは策略であったのだ。

文革開始以後、記録映画、動画を除く最初の完成作品である『智取威虎山』以降、1976年まで制作が続いた模範劇映画は、遅れて登場する「文革期」の劇映画とともに、或いはそれ以上の存在感をもって「文革期映画」を形作った重要な作品群となる。模範劇の映像化は、敵と味方が完全に分かれた勸善懲悪の二元論の視覚化を推し進めることで、多義的な表象の排除に努めると同時に、「文革期」以前から使用されていた各種の映画技法に、新たな政治的価値を付与することとなったと言えるだろう。それは新たなクリシェの成立を告げるものでもあったが、このように映画芸術の「形式」をも強い統制の下に置くことで、「政治第一、芸術第二」のパラダイムは、ここに一つの模範を獲得したのであった。ただし、『智取威虎山』の完成後、模範劇映画の制作が次々と進められていったが、その数は年数本に止まっていた。こうした状況を鑑みるならば、1966年以来途絶えていた劇映画制作の再開は、上映可能な作品の少なさを改善するものであったとも言えようが、結局のところ、「文革期」の劇映画は、模範劇映画と過去の劇映画の単なる折衷に止まり、革新的な「映画像」を創出することはなかったのではないか。むしろ「文革期」の劇映画において私が注目したいのは、初期の模範劇映画制作時に退けられた技法の復活である。もちろん、撮影や編集上の多くの試みが形式主義と指弾される危険性と常に隣り合わせだった。「文革期」において、制作者が様々な手法を自由に活用できたわけではない。あくまでも物語の政治的意図に奉仕することで、フラッシュバックやモノログといった「映画化」技法は初めて再生を許されたのだと言える。そして間もなく訪れる「政治」の転換を経て、「映画化」の次なる展開は、「文革期」との断絶を企図した作品群へと移ることとなる。

1976年秋、毛沢東の死去及びそれに続く江青らの逮捕を契機とする政治状況の急変に際し、映画界は迅速に対応を始めた。ただし、全体的な傾向を見る限り、1977年から1978年において、「文革期」末期の状況と明確な違いがあるとは認めがたい。1979年以降、新しい世代の映画監督たちが登場した映画界において、「文革期」は中国映画が世界から大きく後退した時期と位置づけられ、その「挽回」を図るために、当時の国是でもある「現代化」を標榜することになる。そして、その時注目を集めたのが「映画化」技法であった。「映画化」は、「映画言語の現代化」の主張に支えられ、「新しさ」を体現するシニフィアンとして積極的に使用されることになる。そしてこの「映画化」を最も十全に活用した作品群が「傷痕映画」と言えよう。そして『天雲山物語』は、まさにその集大成と言える作品である。この映画では多くの「映画化」技法が積極的に導入されているが、しかしそれは、映画への感情移入を絶えず観客に迫りながら、それとともに、あらかじめ定められた展開以外の道筋を物語上から取り除く役割を演じていた。こうして『天雲山物語』は、人物の内面や彼らの過去も含めた映画内のあらゆる要素を、「映画化」によって澱みのない一貫した物語に織り上げることで、観客独自の解釈が広がる可能性をメタレベルから規制していると言えよう。そしてこの点において、『天雲山物語』と「文革期映画」との継承関係が顕在化する。『智取威虎山』で共時的に示された人為的な勸善懲悪の世界観は、『天雲山物語』においては、過去や幻想と現在の交錯によって、これまた人為的にレイアウトされているのだ。『天雲山物語』と多くの「傷痕映画」に共通するのは、家庭、男女或いは個人の問題を政治の問題に昇華し、その解決を「新时期」の到来という政治的变化に求める物語構造であり、これ

は「文革期映画」の一種の改良版と言えるものであった。こうした点から考えれば、「政治第一、芸術第二」のパラダイムは、「文革期」のみならず、それ以降においても「政治」に見合った映画像が提出されることで、堅固にその存在を保持し続けたのであり、「中華人民共和国映画史」における「文革期」とは、その前後と断絶された特異な時期ではなく、むしろ建国後の「十七年」から「新時期」への変遷を有機的につなぐ時期であった。

その「新時期」とともに映画界で活躍を始めた、今日「第四世代」監督と呼ばれる映画人たちは、「現代化」のスローガンのもと、中国映画を世界的水準に並び立たせようとする意識をもって、中国映画の刷新を積極的に働きかけた存在であった。そして当時の新人監督たちが牽引役となった映画言語改革は、中国映画刷新の手段として、彼らの作品とともに映画界に受け入れられた。特に「時空交錯方式」は、ベテラン監督作品も含めた多くの作品に採用されることとなり、映画刷新の一種のメルクマールとなった。ただ、1979年以来の所謂「映画言語の現代化」は、「形式面」に偏った新しい「話法」の探求に人々の関心を向けさせたものの、「内容面」も含めた意味での根本的な「刷新」が図られることはなく、その後の映画刷新の展開も基本的にこうした性質を潜在的に抱えたものであった。次第に映画人の関心は、編集や撮影などの技術的な面において映画芸術独自の表現様式を探索する段階から、「映画とは何か」という映画の本質に関わる次元へと、映画人の関心は広がっていき、そうした中で中国映画独自の観念とも言える「紀実美学」という様式が生まれる。しかしそれによっても、「描くこと」（「形式」）に専心し、その対象となるところのもの（「内容」）に忠実であろうとするあまり、更には「映画」そのものを「内容」を正確に映し出すための一種の「形式」と化してしまう傾向は変化することはなかった。そうした傾向自体は、必ずしも批判の対象となるべきものではないのかもしれない。ただそれは、映画における「真実」の根拠を、ただ描かれるもの、つまり「内容」の側に置く結果を生むことになる。それに対し、「第五世代」の誕生を告げた『一人と八人』は、彼らの「反伝統」意識を貫き、「新しさ」を追求する中で、映画というメディアの可能性を掘り起こす形で、「中華人民共和国映画」における既存の「真実」のあり方を動揺させたことで、「第四世代」の映画刷新の、「新しさ」そのものとしての限界を露呈させたのであった。

また「第四世代」が新人監督として登場してきた時期は、「現代化」が盛んに謳われていたが、同時に「民族化」を確認しようとする動きも同時に現れていた。しかし注意すべきなのは、「現代化」が重要な概念となった「新時期」初期の中国映画において、それと同時に「民族化」、つまり中国或いは民族としての特性を積極的に示すことを求める言説が登場したことを見て、それを直ちにイデオロギー上の「新／旧」もしくは「改革／保守」の表象と、単純化して捉えることはできない、という点である。実際には、70年代末以来の「現代化」とは、「民族化」概念と対立するような、全面的な「西洋化」ではなく、むしろ「民族化」に貢献すべきものとして位置づけられた概念であったのである。そしてこの時、「現代化」が、西洋の映画作品や映画理論を参考にして、映画言語の改革という「形式面」で推進されたと言えるのに対し、一方「民族化」は、もっぱら「内容面」をイデオロギーとして支えたのであった。映画を「内容」と「形式」に

分けて考えるという、文化大革命以前から基本的に変わらない思惟モデルは、「新時期」においても踏襲され、中国映画刷新の帰趨を支配するパラダイムとして機能したのである。そして「第四世代」の当時の映画作品はまさに、そうした映画観を体現したものであった。そして「第五世代」登場の意義とは、「中華人民共和国映画」を強く支配してきたパラダイムを無批判に踏襲することなく、むしろ映画というメディアの可能性を掘り起こす形でそれに対抗し、意味の明示の放棄による「曖昧さ」によって、既存の映画観に対する批判性を発揮した点にあったのである。

## 本論の総括

第一部から第三部において、本論は、1949年から1980年代に至る中国大陸の映画、即ち中華人民共和国映画が辿ってきた歴史について、主に「政治」と「映画（芸術）」との関係性を巡って検討を続けてきた。まず第一部では、「政治」の変化、即ち国民党の支配から共産党が権力を掌握するという政治体制の転換が、中国大陸の映画界に与えた決定的とも言える影響を指摘し、更にそうした「政治」の変化が「映画」の変化を強く促すに至った経緯についても確認した。そして第二部では、「政治第一、芸術第二」と端的に指摘可能な、政治優先の創作のあり方が基本となった状況の中で、政治的な功利性に基づいて決定される描くべき「内容」をもとに、どのような「形式」が可能であるかを模索した映画制作、及び映画論の展開について概観した。この第二部で対象とした映画状況は、そうした「政治」の力に抗うような形で、中華人民共和国建国以前の「伝統」、或いは「民族性」を「映画」に反映させようとする試みも生まれたものの、最終的には、「新中国」の権威を再確認し、マルクス主義の文芸理論に沿った、「何を／どのように」反映すべきか、という二項対立的な言説、つまり「内容／形式」の二元論が、政治と映画（芸術）の関係に対しても投影され、後者は前者を忠実に映し出す単なる「形式」に過ぎないものとされるまでに至ったと言えよう。そして、第三部で中心的に取り上げた「新時期」であるが、一般に「断絶」と言われる「文革期」を経たにもかかわらず、こうした二元論を温存させ、それによってその映画刷新もしくは「現代化」の方向性を制限するものであったことを本論では指摘した。通常映画史的理解のもとでは分断されている「十七年」、「文革期」、「新時期」は、政治状況が移り変わる中でも、「政治」と「映画」の協調関係そのものは、「刷新」運動の陰で、その命脈を保ち続けていたのである。そして世界的な注目を浴びた所謂「第五世代」作品の、中華人民共和国の映画史における意義とは、映画というメディアの特性に着目し、「内容／形式」の二元論自体を揺るがすような映像を強く求めていった結果、映画界に浸透してきた政治への従属の構図を問い直すものであった点にあると本論では主張する。

このように1949年を大きな契機に社会主義政権が支配する「政治」に指導され、その変化のあり方も束縛される状態の中で、中華人民共和国における映画は、世界の映画史においても、また他の中華圏の映画状況と照らし合わせても、独自と言える軌跡を歩んできたのであり、その点

において「中華人民共和国映画史」という枠組は有効性を持ち、研究領域としての意義を備えていると私は考える。