

中国映画におけるグローバル化の軌跡

劉 文兵

はじめに

近年、日本で上映される中国映画は、海外資本を導入し、国際マーケットを想定して、地域や国境を越えた協力関係のもとで中国で製作された大作映画が主流となっている。それゆえ、「中国映画もグローバル化してきた」という漠然とした印象を持つ日本の中国映画ファンも少なくないだろう。しかし、中国映画史を辿ってみると、国際市場戦略はけっして近年になって突如現れたものではない。例えば、商業ベースの映画輸出はすでに一九二〇年代の上海で活発化しており、一九五〇〜六〇年代の毛沢東時代でも文化外交の一環として海外向けの映画製作が政府主導で行

われていた。

本稿では、中国映画のグローバル化のルーツを辿りつつ、映画の輸出入、製作、流通などの面から、「現存する社会主義国」である中国におけるグローバル化の特性について考えてみたい。

Ⅰ 東洋のハリウッド

——二〇世紀前半の上海

1 上海映画の越境

中国で最初の映画上映が行われたのは一八九六年の上海でのことであり、また、中国初の短編劇映画『艱難を共に

する夫婦』(一九一三)や長編劇映画『閩瑞生』(一九二一)も上海で製作された。中国では一九二〇年代後半から映画製作が本格化していくが、二〇〇社近くにのぼる製作会社の多数が上海に集中していた。

上海は、中国映画の製作拠点のみならず、東南アジアに向けての映画文化の発信地でもあった。一九二八年の時点で、評論家の映関は映画雑誌『銀星』で次のように指摘している。

「長引く内戦のなか、中国国民の大半は映画を鑑賞するどころか安定した生活さえ得られなかった。したがって、中国映画の主な市場は、帝国主義に何重にも束縛されている東南アジアにはかならなかった。それゆえ、映画をつくる際に、製作側はまず東南アジアに受け入れられるかどうか配慮せざるを得なかった。これは、作品が帝国主義者(≡植民者側)の意に反するものであってはならないことをも意味しただろう。そのため、テーマ性と芸術性を合わせもつ新しいタイプの中国映画を作ることはとうてい不可能だった」

映関が指摘したような事情から、現実政治における権力関係とはまったく無縁な娯楽映画は、一九二〇年代後半の上海で幅を利かせただけでなく、東南アジアでも絶大な人

気を誇るに至った。とりわけ、中国における民間伝承の怪談やおとぎ話をベースにアクション映画の要素を加味した怪奇映画やカンフー映画は、その馴染みややすいストーリー展開が祖国から遠く離れた華僑の郷愁を誘うとともに、当時はまだ珍しかった特撮の技法も東南アジアの人々を大いに魅了したのである(写真1)。

一九二〇年代に製作された上海映画で今日まで残されているフィルムは、『八百屋の恋』(一九二二)、『真珠の首飾り』(一九二六)、『赤い剣士』(一九二九)などわずかしかない。しかし、これらの作品ではいずれも字幕に中国語と英語が併記された形になっている点からみても、一九二〇



写真1 カンフー映画『紅蓮寺の焼き討ち』。トップ女優胡蝶(フー・ティエ)が扮した女カンフー使い(左)

年代に中国映画はすでに国際的映画市場を意識していたことがわかる。その意味で、当時の中国映画は東南アジア市場で得られた興行収入のおかげで産業として確立したと言いうこともできるだろう。

2 ハリウッド映画の絶大な影響

一九三〇年代に入ると、上海映画は新たな局面を迎えた。一九三二年二月に国民党政府によって中国初の「映画検閲法」が制定され、カンフー映画や怪奇映画に適用されて製作・上映が禁止となった。非科学的な迷信を広める恐れがあることが主な理由だったが、その背景には反共を念頭に置いたイデオロギー統制の強化という国民党の政治的意図があったと考えられる。例えば、カンフー映画や怪奇映画にほぼ共通して見られたような、スーパーマンが暴虐から弱者を救うという設定、群衆が蜂起する場面、そしてなにより生々しい暴力描写が、大衆における共産主義勢力の浸透という事態を十分に想起させ、国民党の統治に脅威を与えるものだったことは理解できる。

さらに同年九月一八日に満洲事変が勃発したことを受けて、中国国内でナショナリズムの風潮が一気に高揚した。そうしたなかで、マルクス・レーニン主義思想やソヴィエトのモンタージュ理論から影響を受けた左翼映画と、ハリ

ウッドの技法に学んだニューウェーブの文芸映画がほぼ同時に上海映画に出現し、思想的なラディカリズムと技法的なモダニズムが並存して展開された。

一九三七年七月の日中戦争の全面化によって上海映画は否応なく沈滞期に陥ったが、一九四五年八月に終戦を迎えると、重慶や香港に逃れていた映画人たちは再び上海に集結し、戦時中の苦難を回顧したり戦後の国民党政府の腐敗を辛辣に批判したりする作品を精力的に製作していった。

戦争による空白を感じさせるところか、バラエティに富んだ題材、洗練された技法、巧みな俳優陣の演技といった点において、この時期の上海映画は同時代の欧米映画と比べてもまったく見劣りしないものであった。上海が「東洋のハリウッド」と呼ばれるまでになった所以である。例えば、一九八二年にイタリアで開催された「中国映画回顧展」では、『家々の灯』（一九四八）をはじめとする一九四〇年代後半に製作された上海映画が上映されたが、「イタリアのネオリアリズムに先立ってリアリズムのルーツは上海映画にあったのではないか」と評されるほどきわめて大きな反響を呼んだ（李晨声二〇〇八・八〇）（写真2）。

上海映画が国際的な製作水準を維持できた理由として、幾世代にもわたる中国の映画人が外国の技法、とりわけハリウッド映画のテクニクを吸収しつづけたことが挙げられる。ハリウッド仕込みのスマートな演出法と垢抜けた人



写真2 上海のアパートに住む庶民の日常を描いた『家々の灯』のポスター

物像によって注目を集めた一九三〇年代の上海映画の巨匠孫瑜監督のように、実際にハリウッドに留学し、そこで学んだ知識を上海へ持ち帰って自分の演出のスタイルを作り上げた映画人もいたが、大半の映画人はハリウッド映画をひたすら鑑賞することによって映画作りのノウハウを感じ得ていた。その背景には、当時の上海映画市場においてハリウッド映画が独占的な位置を占めていたという時代状況があった。諸外国の「租界」が集中し、外国との接触が多かった上海では、外国人居留民や高学歴の中国人がハリウッド映画の観客層の中心であり、中国におけるハリウッド映画の興業収入の半分以上が上海で稼ぎ出されたものであった。

上海におけるハリウッド映画の上映本数については汪朝光氏の研究がある。それによれば、一九三三年に上海に輸入された四三二本の映画のうち、ハリウッド映画は三五五本で八二パーセントを占めていた。一九三四年は輸入四〇七本のうち三四五本で八五パーセント、一九三六年は輸入三六七本のうち三二八本で八九パーセントを占めていた。この三年間をピークとして、一九三七年から深刻になる戦争の影響もあり、それ以降毎年輸入されたハリウッド映画の平均は二〇〇本となり、一九二〇〜四〇年代末期にかけての二〇数年間、合計四〇〇〇本以上のハリウッド映画が上映されたことになる。それに対して、中国映画が誕生してから一九四〇年代末までの四五五年間に作られた中国映画の作品は一六〇〇本にすぎなかった(汪一九九八・五七―六四)。

二〇世紀半ばまで、上海の映画館では、一番館に上映されるのはアメリカ映画であり、中国映画はよくて二番館であった。上海の映画人は三番館から何とか二番館での上映を目指し、ゆくゆくはハリウッド映画と肩を並べる一番館での封切りを夢見ていたという。

Ⅱ 中華人民共和国の映画の歩み

1 アンバランスな外国映画受容

一九四九年一〇月一日、中華人民共和国が成立し、中国は社会主義体制の道を進むこととなった。新中国建国以降の、とりわけ朝鮮戦争が勃発した一九五〇年代前半の中国国内における反米的風潮の高まりによってハリウッド映画が中国市場から完全に排除された一方で、ソ連映画が大量に新中国に輸入されるようになった。例えば、『十月のレーニン』（一九三七）や『チャパーエフ』（一九三四）などがロングヒットとなった。しかし、周知のように、一九五〇年代後半から六〇年代前半にかけて中ソ関係は対立を深め、中国側はソ連がすでにマルクス・レーニン主義思想から逸脱し、修正主義的・覇権主義的国家に成り下がったと見なすようになった。この中ソ対立によってソ連映画もほとんど輸入されることがなくなり、さらに文革期（一九六六～七六年）となると、外国映画の輸入は北朝鮮、ベトナム、ルーマニア、アルバニアといった社会主義諸国製作の作品に限定された。中国国内で資本主義国の映画を鑑賞できる唯一のルートは「内部上映」と称される政府機関内



写真3 中国の映画雑誌に取り上げられたデボラ・ラフィン（『中国銀幕』1985年第2号）

の映画試写会のみとなったが、この「内部上映」においても、江青をはじめとした共産党首脳があらかじめ「毒見」を行うことがしばしばであった。

文革が終焉を迎えると、ユーゴスラヴィアのような非同盟主義に立つ社会主義国の映画のみならず、アメリカ、ヨーロッパ、日本、インドなど資本主義諸国の映画が解禁され、盛んに上映されるようになった。しかし、保有外貨が限られている中国の経済事情にあって、「中国電影公司」は一九七〇年代後半から九〇年代初頭にかけて年に三〇本ほど各国の映画を買い付けていたが、わずか一〇〇万米ドルの予算しかなく（李亦中二〇〇八…五一―五二）、一本あたり平均三万米ドルの低予算で輸入できた欧米映画

は、おのずとほとんどが低予算で無名な作品となった。象徴的な例を挙げれば、一九八〇年代の中国でもっとも有名なアメリカ人女優はデボラ・ラフィンだった。理由は簡単で、彼女が出演した『ダブ』（一九七四）、テレビ映画『女子大生の恐怖の体験旅行』（一九七六）、テレビ映画『激走！コンボイウーマン ウイラ』（一九七九）、『ラスト・レター』（一九八〇）などが立て続けに公開されたからである（写真²）。一九八〇年代後半に『スーパーマン』（一九七八）などのハリウッド大作映画もわずかに公開されたとはいえ、製作されてから中国で上映されるまでには大きなタイムラグがあった。

2 社会主義的映画撮影所システムの功罪

一九四九年以降、新中国の国家建設において、映画は単なる商業娯楽から大衆教育の重要な手段へと位置づけが変わっていった。上海、北京、長春をはじめとする歴史的に由緒のある大手撮影所に加え、広州、成都、西安、広西、雲南、新疆、内モンゴルなど、中国全土に撮影所が設置された。大型スタジオや現像所が整備されただけでなく、アニメや吹き替え専門のスタジオも次々に開設されていた。こうして、一九五〇年代に確立したソ連モデルに倣った新しい中国映画の製作システムは一九八〇年代まで綿々

と続いた。

スタジオと各部門のスタッフを抱えた撮影所は国から割り当てられた資金によって運営され、製作の本数や題材の配分はあらかじめ国によって決定されていた。例えば、各撮影所が企画や予算案を立てる場合、農村映画や児童映画などは製作コストの回収が困難であることがわかっていながら製作枠が確保されていた。この背景には、映画というものに対する政府側の指導や要請があったとみて間違いはない。

一方、監督や技術スタッフは、ほとんどが活躍の場を所属の撮影所に限られていた。俳優などには撮影所の枠を越えた人的な交流が若干みられたものの、セクシヨナリズムに根本的な変わりはなかった。

自己完結的で閉鎖的な撮影所システムの下で製作された映画作品は、各撮影所の手により「中国電影發行放映公司」に売り渡され、「中国電影發行放映公司」の子会社を経由して全国各地方へと配給されるという仕組みが成立していた。「中国電影發行放映公司」が平均コストに見合った価格を保障し、配給網のピラミッドの頂点に立っていたためである。

社会主義体制下の計画経済は映画製作に二重の影響をもたらしたといえる。マイナスの影響としては、わずかな製作本数に比べて従業員が多過ぎる点、勤務状況にかかわり

なくスタッフの待遇が一律である点、映画市場のニーズを無視し、イデオロギー的教育効果ばかり追求した製作方針になった点などが挙げられる。

しかし、プラスの影響として、映画人が採算を度外視して映画作りに専念することができた結果、良質な作品が生まれたのも確かである。『黄色い大地』（一九八四）や『一人と八人』（一九八四）などに見られるように、第五世代監督が初期作品において商業主義にとらわれることなく映画表現の可能性を探ろうとする試みを可能にしたのも、ほかならぬ計画経済のシステムの恩恵に拠るところが大きかったといえる。

Ⅲ 一九九〇年代以降の中国映画

1 「天安門事件」が中国映画にもたらしたもの

一九八〇年代半ばに大衆文化の主流が映画からテレビへと移っていくなかで、中国の映画産業は斜陽の兆候を示し始めた。テレビに対抗するため、中国の映画人たちは、娯楽映画の製作に力を入れたり、撮影所の経営スタイルを改革したり、映画製作の自由を保障する映画法の制定やレーディング・システムの導入を求めたり、さまざまな野心的

試みを行っていた。この時期の映画界は活気に満ち溢れており、映画製作を取り巻く環境も寛容でリベラルだった。

例えば、第五世代映画人の一人である女性監督胡玫が手がけた『女兒楼』（一九八六）は、人民解放軍の女性軍医の恋愛体験を軸に、男性集団である軍隊において女性のセクシュアリティがいかに抑圧されていたかを問う異色作だが、これを製作したのは「八一電影製片廠」（八一映画撮影所）であった。八一映画撮影所は軍の管轄下に置かれた撮影所で、それまでは主に戦意高揚のための戦争映画を専門的に製作していた（撮影所の名称は中国人民解放軍の建軍記念日である八月一日に因んで命名したものである）。

当時、同作品を観た上海映画撮影所所属の石曉華監督は、『女兒楼』が八一映画撮影所の製作なんていまだに信じられない気持ちだ、よくもこんな大胆な企画が実現できたものだ！と感嘆していた（電影芸術一九八六・二五）。

しかし、中国映画が新たな展開を見せ始めた矢先、一九八九年六月に「天安門事件」が起きた。これによって映画法の制定やレーディング・システムの導入といった試みは挫折し、映画製作路線は退行的な方向を示すようになった。かつて国民党軍や日本軍と戦った歴史や、社会主義時代の現実のなかに現れた英雄的・模範的人物を主題とする「主旋律電影」（主旋律映画）が政府の支援のもとで量産されていったのはその端的な証左の一つだろう。

「天安門事件」後の文化政策の変化により、中国映画に大きな断絶が生じてきたことは否めない。しかし、「天安門事件があったから時代は変わった」という単純な因果関係は成立しにくい。テレビ文化の隆盛に伴う映画メディアの衰退や映画人の海外流失といった現象が「天安門事件」以前からすでに表れており、「天安門事件」発生のいかんにかかわらず、大衆文化の主流が必然的に映画から他のメディアへとシフトしていくのは必至であった。

例えば、一九八八年の時点で北京映画撮影所社長の胡其明氏は次のように予言していた。「かつて撮影所の主な収入源だった映画製作は、近い将来その大黒柱の役割を果たすことができなくなるに違いない。そのため、映画製作のみならず関連事業の開発も急務となるだろう。一方、経営難の苦境を打破するため、従来は映画製作のスタイルに関する改革が重点的に行われてきたが、それだけでは焼け石に水のようなもので、映画メディアの可能性そのものを見直し、映画システム全般にわたる改革を行わなければならない」（北影画報一九八八・八一九）。

その一方で、政治的状况の変化が結果的に中国映画のグローバル化の傾向に拍車をかけたという側面も見逃してはならない。『紅夢』（一九九二）、『青い風』（一九九二）、『さらばわが愛 霸王別姫』（一九九三）、『活きる』（一九九四）など、九〇年代に第五世代監督が海外資本をもとに手がけ

た一連の歴史ドラマによって、西洋人の視線を意識しつつ東洋人自身によるオリエンタリズムを編みだしていくという西洋の視線がますます強く意識されるようになった一方で、中国の庶民が置かれている現実と正面から向き合おうという真摯な姿勢が失われつつあったことは否めない。かつて中国の映画人たちが社会主義的計画経済のもとで開花した撮影所システムがもたらした潤沢な製作環境において、採算を度外視し、政治的要請と戯れながら製作した『黄色い大地』、『芙蓉鎮』（一九八六）、『古井戸』（一九八七）、『紅いコリヤン』（一九八七）に代表される豊かな映画文化は、映画の製作体制やメディア環境の変化に伴い、「天安門事件」後にはもはや「歴史」と化したのである。

2 映画システムの大変革

——市場原理とハリウッド映画の影響

中国における映画市場の縮小は一九九〇年代に入って急速に進んだ。とりわけ一九九三年には、興行収入と観客動員数が前年度と比べて前者が四〇パーセント、後者が六〇パーセント減少した（唐二〇〇八）。それを受けて一九九三年に映画配給に重きを置いた改革が再び行われ、国家ラジオ・映画・テレビ総局によって頒布された「關於当前電影行業機制改革的若干意見」（映画業界のシステム改革に関

する若干の意見) および「実施細則」は、計画経済時代の映画システムの終結を告げる画期的なものとなった。これによって、映画撮影所などの製作側は、それまで配給網のピラミッドの頂点に立っていた「中国電影發行放映公司」を経由することなく、地方の配給会社に配給権や版權を直接売り、契約に基づいて興行収入の一部の配分を受けることが可能となった。ただし、外国映画の配給権はそれまで通り「中国電影發行放映公司」が一手に握っていた。また、従来は国に統制されてきた入場料の上限も解除され、各地方に委ねられることとなった(唐二〇〇八)。その結果、一九九〇年代初頭までは一枚〇・二〇〇・三五元の低価格だった入場料は、一九九〇年代後半以降には一枚一〇〇五〇元にはね上がった。

一九九四年に一〇本のハリウッド大作映画が輸入され、中国の映画市場に新たな波紋を投げかけた。それについて、映画研究者の戴錦華ダイチンホウは次のように指摘している。

「一九八〇年代末から一九九〇年代前半にかけて、映画館の経営はどん底に陥った。一九九四年になると、ハリウッドの大作映画が正式に中国に導入されたことを受けて、寂れていた映画館は再び熱狂的な観客で賑わうようになった。しかし、それは、中国映画が復興してきたことを意味するものではない。馮小剛監督

が手がけたコメディ映画といったわずかな例外を除けば、中国映画はハリウッドの大作映画にまったく太刀打ちできず、映画市場の周辺へと追いやられてしまっている^{*3}」

一九九九年一月二五日、中国対外経済貿易部の石広生シークワンシシ部長とアメリカ通商代表部(USTR)のシャリーン・バーシェフスキー代表が「中国の世界貿易機関(WTO)加盟に関する中米二国間協定」に調印した。この協定において、中国のWTO加盟後、毎年二〇本のハリウッド映画の大作が正式に中国市場に輸入され、その後は輸入本数を毎年拡大していく方針が明記された。一方、映画館の建設や映画関連商品の開発において、外国資本の導入が最大四九パーセントまで認められるようになった(唐二〇〇八)。

さらに、二〇〇一年、中国政府は映画産業を振興するべく、製作資金があつて企画が審査を通れば誰でも映画をつくれるという映画製作の民営化を目指した革新的な政策(電影単片摂制許可証制度)を打ち出した。これを受けて、従来、映画製作機構の中核として全国各地に設立されていた映画撮影所は、二〇〇一年より次々と再編されていき、製作・配給・上映の各事業が一体化した企業としての「電影集団公司」に生まれ変わった。同時に、民間資本による映画製作やインディペンデント映画製作などの多様な製作

スタイルも可能となった。二〇〇三年の時点で民間の映画製作機構が製作した作品の本数は中国映画の年間製作本数の六八・五パーセントを占め、年間興行収入の三分の二を生みだすまでになった。かつての映画撮影所システムに取って代わり、民営の映画製作会社は中国映画の主要な担い手となったのである（大衆電影二〇〇五・四）。

二〇〇二年より、政府の指導下で、日本の「松竹系列」や「東宝系列」のような配給・上映が一体化した配給ルートが数多く作られ、全国を網羅した新たな配給網が編み出された。このような配給システム（院線制）の導入によって、配給・上映側は市場のニーズに合った作品の上映権を中間業者を経由せずに直接購入したり、自由に上映プログラムを決めたりすることが可能となった。なにより、それぞれの配給系列のあいだに競争原理がはたらくことで、製作側も自らの作品を理想的な価格で売りだすことができるようになった。ちなみに、シネコン（多機能放映庁）の普及もこの時期から急激に進んでいる。

3 大作映画路線の紆余曲折

映画を取り巻くメディア環境も著しく変化した。一九九〇年後半より、VCD・DVDの時代の到来とインターネットの普及によって、中国国民の映画館離れは更に加速

した。VCDとはビデオ・コンパクト・ディスクの略称で、DVDの前身ともいえる。画質、容量、機能がDVDと比べて若干劣るものの、中国においては一九九〇年代後半から現在に至るまでDVDと並ぶ映像ソフトの主流となってきた。DVDなどの映像ソフトは製作コストが安く、劇場映画のソフトは一本当たり一〇〇三〇元であり、海賊版であれば一〇元以下で手に入れられるため、凄まじい勢いで流通していった。他方、インターネットの普及に伴い、ヒット映画が劇場公開されてから一か月も経たないうちにインターネットにアップされ、無料でダウンロードできるようになった。

かくして、中国では、映画館へ足を運ばずとも映画をDVDやインターネットで気軽に観ることができるといった一種の「文化」が一九九〇年代後半から根付き始めた。このような「文化」の定着により、海賊版など深刻な著作権問題が生じていった一方で、外国映画がそれまでになかった自由な形で鑑賞できるようになった。その結果、映像ソフトやインターネットを介してハリウッドの大作映画に通じた新しい「観客層」が現れた。彼らは従来の中国映画に不満を抱き、ハリウッド映画のようなアトラクシヨンの感動を求めるうちに、皮肉なことに、しだいに画質と音質の悪い海賊版にも辟易するようになり、充実した設備を持つ映画館での映画鑑賞を望むようになったのである。そのよ

うな新手法の映画マニアの欲求にタイミングよくこたえるものとなったのが『HERO』（二〇〇二）だった。同作品が中国国内のみならずアメリカでも興行的に大成功をおさめたことを受けて、中国映画界では、国際市場も視野に入れたCG技術を駆使したファンタスティックなカンフー映画『LOVERS』（二〇〇四）や『PROMISE 無極』（二〇〇五）などに代表される大作路線が確立した。

二〇〇四年、中国映画の年間製作本数は一気に二二二本に達し、興行収入も一五億元（約一八八億円）となり、中国映画市場において国産映画の興行収入がはじめてハリウッド映画の興行収入を上回った。しかし、中国映画の繁栄ぶりはアンバランスさを伴うものだった。二二二本のうちの大半は国内市場のニーズに合わなかったために配給側に購入してもらえず、テレビの映画専門チャンネルによって放送されるのが関の山で、日の目を見ずに終わった作品も少なくなかった。映画館で実際に上映されたのはおよそ三〇本しかなく、一五億元の興業収入はもっぱら『LOVERS』などの数少ない娯楽大作によってもたらされたものであった（李二〇〇五：一）。また、一九八〇年代には中国国内の「ヒット作」といえば億単位の観客動員を意味していたが、二〇〇〇年代になると、例えば日本でも公開されたチャン・ツイイー主演の『女帝』（二〇〇七）は一億四千万元の興行成績を誇り、中国映画の年間興行収入の

一割を成したが、観客動員数は六〇〇万人しかなく（陸二〇〇八：四四・谷・朱二〇〇六：三七・林二〇〇六：一〇八）、「ヒット作」の内実は様変わりしていた。

一方、スター俳優の出演料や製作費の高騰などのコスト面の問題に加え、内容が中国人の置かれている現実世界から完全にかけ離れているという題材の非現実性がしばしば指摘されるようになり、大作映画路線にも翳りが見え始めた。

こうした流れを受けて、二〇〇〇年代後半より大作映画は徐々に多様化していった。日本でも公開された『戦場のレクイエム』（二〇〇七）、『花の生涯（梅蘭芳）』（二〇〇八）、『さらば復讐の狼たちよ』（二〇一〇）はそれぞれ戦争、人物伝、ガン・アクションを特色とした作品であり、ワイヤーアクション時代劇を大勢とした従来の大作映画とは明らかに一線を画していた。

4 ハリウッドにどう対抗すべきか

——望まれる中国映画市場の多元化

二〇〇五年以降、中国映画は好景気を迎えている。海外資本の誘致などによって膨れ上がった巨大な国内資金は映画界にも流れ込み、映画製作に活力をもたらしている。加えて、一九八〇〜九〇年代生まれの新しい世代の中国人は

映画館に通う習慣を取り戻しつつある。その結果、二〇〇六年から二〇一一年までの五年間で映画興行収入は五倍に増加した。二〇一一年の興行収入は前年比二八パーセント増の一三・一億一五〇〇万元（約一六〇〇億円）に達し、スクリーン数は九二〇〇を超え、前年比で五〇パーセントの増加であった（日本経済新聞 二〇一二年 北京晩報 二〇一一年 一一二）。

しかし、二〇一一年度に公開された国内外映画の興行成績ベストテンではハリウッドの大作映画が五本を占め、一位は一〇億元（約二・五億元）の興行収入を誇った『トランスフォーマー／ダークサイド・ムーン』（二〇一一年）だった。それまで毎年二〇本に制限されていたハリウッド映画の輸入枠が拡大されたことで、二〇一二年には中国映画への打撃が必至である。

そうしたなか、二〇一一年、低予算のコメディ映画『失恋の33日』（二〇一一年）が二億元（約二・五億元）の興行収入を稼ぎ、数多くの大作映画を制して国内作品年間興行成績の第四位に躍り出た。同作品の大ヒットは中国版ツイッター（微博）を活用した配給側の宣伝活動が功を奏したものと見られているが、ハリウッド映画との熾烈な競争を強いられている中国の映画人を勇気づけるものとなった。

また、二〇一二年五月に3D版『タイタニック』（二〇一一年）や『バトルシップ』（二〇一一年）が中国映画市場を

席巻するなかで、寧浩の『黄金略奪事件』、楊樹鵬の『匹夫』、管虎の『殺生』という「第六世代監督」の手掛けた作品が同時に封切られ、二週間でそれぞれ一億四〇〇〇万元、二五〇〇万元、二〇〇〇万元の興行収入を獲得した。これらの作品に見られる題材の多様化と中国的な地方色の前面化は、映画製作に新たな方向性を示したものとして中国映画界で重視された（俞二〇一二年 a・一）。

一方、中国の映画産業を保護すべく、二〇一二年六月下旬より政府主導で「国産映画月間」が実施され、ハリウッドの大作映画を上映プログラムから外したうえで、二〇数本の国産映画が一気に封切られた。もともと、蓋を開けてみると、興行収入の三分の二が大作のホラー時代劇『画皮 あやかしの恋Ⅱ』（二〇一二年）によってもたらされるといふ結果になった（信息日報 二〇一二年）。『画皮 あやかしの恋Ⅱ』の大ヒットも、必ずしも作品自体の力によるものではなく、政府の保護政策がなければハリウッドの大作映画に太刀打ちできなかったという見方もある（俞二〇一二年 b）。

「ハリウッド映画を羨んだり憎んだりすることには何の意味もない。なぜ私たちが観客のニーズにこたえる作品を作れないのかを深く反省すべきだ」と陳凱歌監督が指摘したように、商業主義に没頭する中国映画はさまざまな問題を抱えているように思われる（俞二〇一二年 b）。例えば、近年の中国映画の暴力とエロスの描写は過激になる一方だ

が、中国にはアメリカのような成人向け映画指定のレーティング・システムは存在しない。その結果、張芸謀監督の『王妃の紋章』（二〇〇六）や、南京大屠殺に伴う性的暴力の問題を扱う『十三人の南京女性』（二〇一一）は、アメリカで公開された際に「成人映画」に指定されたにもかかわらず、中国では老若男女誰でも観ることが可能となっており、それらの作品で描写された過激なエロスと暴力による中国の青少年への悪影響が懸念される。

製作側は、より多くの観客を獲得するためにセンサーショナルな内容を取り入れようとする一方で、検閲も意識せざるを得ないためにいま一步踏み込んだ映像表現ができないというジレンマに陥っている。映画が青少年に及ぼす影響に配慮するとともに、製作者により大きな表現の自由を与えるため、今こそ中国映画界におけるレーティング・システムの導入を検討すべきではないだろうか。

また、低予算のアート系映画は国内で配給されることほとんどないという現状も相変わらずである。わずかな例外として、中国の一般庶民の姿を淡々と描き出した賈樟柯監督の『長江哀歌』（二〇〇六）は、それまで大作やコメディに独占されていた年末の映画市場（「賀歳片檔」）に参入することができた。これは、同作品が第六三回ヴェネチア国際映画祭でグランプリを獲得したことで公開前から中国社会で話題を呼んでいたことが大きい。しか

し、『長江哀歌』は同時期に公開された『王妃の紋章』に敗れ、興行的に散々の結果に終わった。

また、近年、『天安門、恋人たち』（二〇〇六）や『スプリング・フィーバー』（二〇〇九）、『無言歌』（二〇一〇）などのインディペンデント映画が日本でも話題を呼んでいるが、中国本土ではいまだに一般公開されていない。その要因として、タブーとされてきた中国近現代史における歴史的事件を正面から扱ったことが中国側の検閲に引っかかったと日本の映画評論家によってしばしば指摘されている。しかし、仮にこれらの作品が中国当局の検閲を通ったとしても、おそらく中国の観客層のニーズに合わず、国内映画市場で広く流通するのは困難であるとの見方も強い。結局、ほとんどのインディペンデント映画は政治的理由よりもむしろ興行的理由によって企画段階から国内市場への参入を断念しているというのが実状に近い（もともと、外国資本との共同製作による『スプリング・フィーバー』（中国とフランスの合作）や『無言歌』（香港・フランス・ベルギーの合作）などは、もはや中国映画とは呼べないかもしれないが）。そのため、西洋人の視線を強く意識した、いわば中国人（東洋人）自身によるオリエンタリズム趣向がインディペンデント映画を特徴づけるものとなっていることは否めない。その意味では、現在の中国のインディペンデント映画はグローバリゼーションのひとつの産物にほか

ならない。

このように、現在の中国映画市場では、興行面における大黒柱は一握りの大作映画であるというアンバランスな状況は変わっていない。大作映画以外の作品も鑑賞したいと思う観客層の開拓やアートシアターの確立が中国映画にとって急務ではないだろうか。

おわりに

以上考察してきたように、中国映画は一九世紀末に誕生して間もないうちに国際性を身にまとうこととなった。東南アジア諸国で上海映画が絶大な存在感を誇った一方で、二〇世紀前半の中国国内市場ではハリウッド映画が市場の支配権を握っていた。そのため、上海映画人たちは常にハリウッド映画との熾烈な競争を強いられてきた。

かつて上海映画人たちが置かれていた苦況を打開するべく打ち出されたアトラクション的要素を強調した国際市場戦略が現在の中国映画で反復されているという経緯は、中国における資本主義経済モデルの不可逆的な浸透という現実に鑑みれば、一種の歴史の皮肉であるともいえる。ハリウッド映画への対抗を契機とする二〇〇〇年代以降の国産大作映画の隆盛は、その後の中国がグローバル化を深める

国際経済における「世界の工場」として「勝ち組」にの上っていく過程を予兆したものと言えるかもしれない。そして、近年そうした大作路線が危機に瀕していることは、二〇〇八年の世界経済危機以降、とりわけ二〇一二年の欧米における財政危機に端を発した世界的な「二番底」ともいべき事態に直面して、飛ぶ鳥を落とす勢いであった中国経済にも若干翳りが見えてきた状況を反映しているのではないだろうか。

●注

*1 孫瑜監督は、一九二三年に清華大学を卒業後、国費留学生としてアメリカへ渡り、映画演出と撮影技術を専門的に学んだ。一九二六年に上海で映画界入りを果たし、『古都の春の夢』（一九三〇）、『おもちゃ』（一九三三）、『スポーツの女王』（一九三四）、『大いなる路』（一九三四）を監督した。当時のニューウェーブの代表的な監督としての地位を確立するとともに、「詩人監督」の名声も博した。

*2 『ダブ』は文革期に輸入され、内部上映されたのち、一九八〇年に中央テレビによって放映された。

*3 DVD 『百家講壇 中国電影百年紀念中国電影誕生一百周年二』（中国国際電視総公司出版、二〇〇五年）における戴錦華の発言。

*4 中国国内映画市場で流通できない作品でも、東南アジア諸国への輸出やDVDなど映像ソフトの販売という形で流通ルートも存在する。

●参考文献

【日本語】

①新聞・雑誌記事

『日本経済新聞』(二〇一三)「中国の映画市場急拡大」(二月一日)。

【中国語】

①新聞・雑誌記事

『中国銀幕』(一九八五)。

『北京晚報』(二〇一三)「广电总局电影局局长呼吁降低电影票价」(二月八日)。

『北影画報』(一九八八)「胡其明廠長離任前答本刊記者問」(一月号)。

『大衆電影』(二〇〇五)「中国民营影视人佳境」第二号。

『電影芸術』(一九八六)「女兒樓」対話」第九号。

『信息日報』(二〇一三)「娛評」国産保護月「只保了三部片」(七月二五日)。

②論説・署名記事

谷昊・朱玲(二〇〇六)「院線改革的現状及問題」『電影芸術』

六月号。

李晨声(二〇〇八)「傑出的電影攝影師朱今明」『電影芸術』第三号。

李景富(二〇〇五)「振興国産電影必須多出精品」『大衆電影』

第六号。

李亦中(二〇〇八)「中国電影滄桑録」『当代電影』第一一号。

林天強(二〇〇六)「新電影的觀點」『当代電影』第四号。

陸紹陽(二〇〇八)「中国電影前面實施產業化政策以来成果研

究」『当代電影』第二二号。

唐榕(二〇〇八)「三十年中国電影体制改革歷程回顧(上)」『中国電影報』(二〇月九日)。

汪朝光(一九九八)「民国年間美国電影在華市場研究」『電影芸術』一月号。

俞劍紅(二〇一三a)「国産影片、小聯盟——直擊五一长假」

『大衆電影』第一一号。

俞劍紅(二〇一三b)「国産片保護月…保得了一時、保不了一

世」(<http://en.cn.yahoo.com/ypen/20120805/1226731.html>)。

●映画リスト

『HERO』……①英雄、②チャン・イーモウ(張芸謀) ③二〇

〇二年、④香港、中国、⑤中国語、⑥劇場公開(二〇〇三)、

DVD販売。

『LOVERS』……①十面埋伏(至るところ敵が潜む)、②チャ

ン・イーモウ(張芸謀)、③二〇〇四年、④中国、⑤中国語、

⑥劇場公開(二〇〇四)、DVD販売。

『PROMISE 無極』……①無極、②チェン・カイコー(陳

凱歌)、③二〇〇五年、④中国、日本、韓国、⑤中国語、⑥

劇場公開(二〇〇六)、DVD販売。

『青い風』……①藍風箏、②テイエン・チュアンチュアン(田壯

壯)、③一九九二年、④中国、⑤中国語、⑥東京国際映画祭

(一九九三)、劇場公開(一九九四)、ビデオ販売。

『赤い剣士』……①紅侠、②ウェン・イーミン(文逸民)、③一

九二九年、④中国、⑤中国語、⑥東京国立近代美術館フィルム

センター「中国映画史の流れ——無声後期からトーキー

へ」(11001)。

『紅いコリーヤン』……①紅高粱、②チャン・イーモウ(張芸謀)、③一九八七年、④中国、⑤中国語、⑥劇場公開(一九八九)、ビデオ・DVD販売。

『家々の灯』……①万家灯火、②シェン・フー(沈浮)、③一九四八年、④中国、⑤中国語、⑥東京国立近代美術館フィルムセンター「中国映画の回顧」一九二二—一九五二(一九八五)。

『活きる』……①活着、②チャン・イーモウ(張芸謀)、③一九四四年、④中国、⑤中国語、⑥劇場公開(二〇〇二)、DVD販売。

『閩瑞生』……①閩瑞生、②レン・ボンニエン(任彭年)、③一九二二年、④中国、⑤中国語、⑥未公開。

『黄金略奪事件』……①黄金大劫案、②ニン・ハオ(寧浩)、③二〇一二年、④中国、⑤中国語、⑥未公開。

『王妃の紋章』……①滿城尽带黄金甲(滿城尽く帯ぶ黄金の甲)、②チャン・イーモウ(張芸謀)、③二〇〇六年、④香港、中国、⑤中国語、⑥劇場公開(二〇〇八)、DVD販売。

『大いなる路』……①大路、②スン・ユイ(孫瑜)、③一九三四年、④中国、⑤無声、⑥東京国立近代美術館フィルムセンター「中国映画の回顧」一九三二—一九五二(一九八五)。

『おもちゃ』……①小玩意、②スン・ユイ(孫瑜)、③一九三三年、④中国、⑤無声、⑥東京国立近代美術館フィルムセンター「中国映画の回顧」一九三二—一九五二(一九八五)。

『画皮 あやかしの恋Ⅱ』……①画皮Ⅱ、②ウー・アルシャン(烏爾善)、③二〇一二年、④中国、⑤中国語、⑥二〇一二東

京・中国映画週間(11011)。

『艱難を共にする夫婦』……①難夫難妻、②チャン・シーチュウ(張石川)、③ジョン・チュンチュウ(鄭正秋)、③一九一三年、④中国、⑤中国語、⑥未公開。

『黄色い大地』……①黃土地、②チェン・カイコー(陳凱歌)、③一九八四年、④中国、⑤中国語、⑥劇場公開(一九八六)、DVD販売。

『激走!コンボイウーマン ウィフ』……①Willie、②シモン・ダリリング、クラウディオ・ガスマン、③一九七九年、④アメリカ、⑤英語、⑥ビデオ販売。

『紅夢』……①大紅灯笼高高掛(赤い大灯笼を高々と掛けよ)、②チャン・イーモウ(張芸謀)、③一九九一年、④中国、香港、⑤中国語、⑥劇場公開(一九九二)、ビデオ販売。

『紅蓮寺の焼き討ち』……①火烧紅蓮寺、②チャン・シーチュウ(張石川)、③一九二八年、④中国、⑤中国語、⑥未公開。

『古都の春の夢』……①故都春夢、②スン・ユイ(孫瑜)、③一九三〇年、④中国、⑤無声、⑥未公開。

『さらば復讐の狼たちよ』……①讓子彈飛(弾丸を飛ばせ)、②チャン・ウエン(姜文)、③二〇一〇年、④中国、⑤中国語、⑥劇場公開(二〇一二)。

『さらばわが愛 霸王別姫』……①霸王別姫、②チェン・カイコー(陳凱歌)、③一九九三年、④中国、香港、⑤中国語、⑥東京国際映画祭(一九九三)、劇場公開(一九九四)、ビデオ・DVD販売。

『失恋の33日』……①失恋三十三天、②トン・ホワタオ(滕華涛)、③二〇一一年、④中国、⑤中国語、⑥沖繩国際映画祭

(二〇二二)、二〇二二東京・中国映画週間(二〇二二)。

『十月のレーニン』……①「Ленин в Октябре」、②「ミハイル・ロムム」、③一九三七年、④ソ連、⑤ロシア語、⑥ロシア・ソビエト映画祭(二〇〇六)。

『十三人の南京女性』……①金陵十三釵(金陵の十三の釵)、②チャン・イーモウ(張芸謀)、③二〇一一年、④中国、⑤中国語、⑥未公開。

『女子大生の恐怖の体験旅行』……①「Nightmare in Badham Country」、②ジョン・リュウエリン・モクシー、③一九七六年、④アメリカ、⑤英語、⑥テレビ放映。

『女兒樓』……①女兒樓、②ホウ・メイ(胡玫)、③一九八六年、④中国、⑤中国語、⑥テレビ放映・NHKアジア映画劇場(一九九四)。

『女帝』……①夜宴、②フォン・シヤオガン(馮小剛)、③二〇〇七年、④中国、香港、⑤中国語、⑥劇場公開(二〇〇七)、DVD販売。

『真珠の首飾り』……①一串珍珠、②ホウ・ヤウ(侯雁)、③一九二六年、④中国、⑤中国語、⑥東京国立近代美術館フィルムセンター「孫瑜監督と上海映画の仲間たち 中国映画の回顧」(一九九二)。

『スーパーマン』……①「Superman」、②リチャード・ドナ、③一九七八年、④アメリカ、⑤英語、⑥劇場公開(一九七九)。

『スプリング・フィーバー』……①春風沈酔の夜晚、②ロウ・イエ(婁燁)、③二〇〇九年、④中国、フランス、⑤中国語、⑥劇場公開(二〇一〇)、DVD販売。

『スポーツの女王』……①体育皇后、②スン・ユイ(孫瑜)、③

一九三四年、④中国、⑤無声、⑥東京国立近代美術館フィルムセンター「中国映画の回顧：一九二二—一九五二」(一九八五)。

『殺生』……①殺生、②クワン・フー(管虎)、③二〇一二年、④中国、⑤中国語、⑥未公開。

『戦場のレクイエム』……①集结号(集合合図のラッパ)、②フォン・シヤオガン(馮小剛)、③二〇〇七年、④中国、⑤中国語、⑥劇場公開(二〇〇九)。

『タイタニック』……①「Titanic」、②ジェームズ・キャメロン、③一九九七年、④アメリカ、⑤英語、⑥東京国際映画祭(一九九七)、劇場公開(一九九七)、DVD販売。

『ダブ』……①「The Dove」、②チャールズ・ジャロット、③一九七四年、④アメリカ、⑤英語、⑥劇場公開(一九七五)。

『チャパレーフ』……①「Chapareff」、②セルゲイ・ワシリーエフ、③ゲオルギー・ワシリーエフ、④一九三四年、④ソ連、⑤ロシア語、⑥劇場公開(一九六六)。

『長江哀歌』……①「三峽好人 / Still Life」、②ジャ・ジャンクー(賈樟柯)、③二〇〇六年、④中国、⑤中国語、⑥劇場公開(二〇〇七)、DVD販売。

『天安門、恋人たち』……①頤和園、②ロウ・イエ(婁燁)、③二〇〇六年、④中国、フランス、⑤中国語、⑥劇場公開(二〇〇八)、DVD販売。

『トランスフォーマー/ダークサイド・ムーン』……①「Transformers Dark of the Moon」、②マイケル・ベイ、③二〇一一年、④アメリカ、⑤英語、⑥劇場公開(二〇一〇)、DVD・ブルーレイ販売。

『バトルシップ』……① Battleship、②ピーター・バーグ、③二〇一二年、④アメリカ、⑤英語、⑥劇場公開（二〇一二年）、DVD販売。

『花の生涯（梅蘭芳）』……①梅蘭芳、②チェン・カイコー（陳凱歌）、③二〇〇八年、④中国、⑤中国語、⑥劇場公開（二〇〇九年）、DVD販売。

『匹夫』……①匹夫、②ヤン・シュボン（楊樹鵬）、③二〇一二年、④中国、⑤中国語、⑥未公開。

『一人と八人』……①一個和八個、②チャン・ジュンチャオ（張軍釗）、③一九八四年、④中国、⑤中国語、⑥中国映画祭（一九八九）、劇場公開（一九八九）。

『芙蓉鎮』……①芙蓉鎮、②シエ・チン（謝晋）、③一九八六年、④中国、⑤中国語、⑥劇場公開（一九八八）、ビデオ・DVD販売。

『古井戸』……①老井、②ウー・ティエンミン（呉天明）、③一九八七年、④中国、⑤中国語、⑥東京国際映画祭（一九八七）、ビデオ・DVD販売。

『無言歌』……①夾辺溝、②ワン・ピン（王兵）、③二〇一〇年、④香港、フランス、ベルギー、⑤中国語、⑥劇場公開（二〇一一）、DVD販売。

『八百屋の恋』……①勞工之愛情、②チャン・シーチュワン（張石川）、③一九二二年、④中国、⑤中国語、⑥東京国立近代美術館フィルムセンター「中国映画の回顧」一九二二—一九五二（一九八五）。

『ラスト・レター』……①Touched by Love、②ガス・トリコニス、③一九八〇年、④アメリカ、⑤英語、⑥劇場公開（一九八五）。

●著者紹介●

①氏名……劉文兵（りゅう・ぶんべい）。

②所属・職名……映画専門大学院大学・客員准教授。

③生年・出身地……一九六七年、中国山東省。

④専門分野・地域……映画論、表象文化論。中国と日本とアメリカ。

⑤学歴……東京大学大学院総合文化研究科（表象文化論）博士課程修了、博士（学術）。

⑥職歴……日本学術振興会特別研究員を経て、映画専門大学院大学客員准教授。東京大学大学院学術研究員。早稲田大学ほか

非常勤講師。著書に『映画のなかの上海——表象としての都市・女性・プロパガンダ』（慶應義塾大学出版会、二〇〇四年）、『中国一〇億人の日本映画熱愛史——高倉健、山口百恵からキムタク、アニメまで』（集英社新書、二〇〇六年）、『証言 日中映画人交流』（集英社新書、二〇一一年）、『中国映画の熱狂的

黄金期——改革開放時代における大衆文化のうねり』（岩波書店、二〇一二年）、共著に『表象のデイスクール メディア』（東京大学出版会、二〇〇〇年）、『日本映画は生きている 踏み越えるドキュメンタリー』（岩波書店、二〇一〇年）がある。ほかに論文多数。

⑧研究方法……映画システムの全容を検証するという実証的なアプローチと、具体的な映画作品に対する表象イメージの歴史分析のアプローチという二つの手法。

⑨所属学会……日本映像学会、表象文化論学会。

⑩研究上の画期……中国の文化大革命（一九六六—七六年）。

⑪推薦図書……拙著『中国映画の熱狂的黄金期——改革開放時代における大衆文化のうねり』（前掲）。

⑫推薦する映画作品……『子供たちの王様』（陳凱歌監督、一九八八年、中国）。