

# 監督の領分 — 中国映画産業の動向と陳凱歌作品の変遷を巡って—

阿 部 範 之

## はじめに

すでに各種の報道、報告が伝えているように<sup>1</sup>、現在、中国映画産業は世界第二位の規模に成長した。中国国内で56億元以上の興行成績<sup>2</sup>をたたき出した『戦狼 ウルフ・オブ・ウォー』（原題『戦狼2』、吳京監督、2017年）を筆頭に、一部の作品が高い興行収入を挙げているのも事実である。だがその一方、劇場公開に至らず、お蔵入りになる作品もあるほか、香港や台湾、さらに韓国映画界出身の監督たちも中国映画界に参入するなど、競争は激しい。そうした状況下で、1980年代半ばにいわゆる「第五世代」<sup>3</sup>として脚光を浴びた陳凱歌が、北京電影学院での同窓生でもある張芸謀と同様、紆余曲折を経ながらなお表舞台にとどまっていることは、注目に値しよう。彼らはすでに老年の域に達し、若い観客から支持を受けているとは言えないが、それでも国内外から一定の資本を集め、有名俳優を起用したメジャー作品を送り出している。

かつて拙論で述べたように、本来、著作権などの知的財産を意味する「IP (Intellectual Property)」は、現在の中国映画界では拡大解釈され、ヒットした先行作品、有名監督や俳優など、フィルムを特徴付ける、より率直に言えばフィルムの「売り」となる要素を幅広く含むものになっている<sup>4</sup>。張芸謀や馮小剛の場合、過去のヒット作が期待値を高める効果を生むことで、彼らの名前そのものが宣伝効果を挙げている。ただし、陳凱歌の場合、彼のネームバリューは、毀誉褒貶相半ばするというのが、現実ではないか。

『G R—同志社大学グローバル地域文化学会 紀要—』13, 2019, 1-41頁。  
同志社大学グローバル地域文化学会 ©阿部範之

かつて2003年に四方田犬彦は、「陳凱歌は『第五世代』のなかでもっとも明確な文体と主題をもち、国際的に注目されてきた監督である。その作風はときに晦渋であり、毀誉褒貶を巻き起こしたりもするが、彼が一貫して魯迅の説いた『希望と絶望』の弁証法を念頭に撮り続けていることには、疑いがない」<sup>5</sup>と述べている。しかし、こうしたいわゆる「作家性」は、経済発展とともに拡大した映画観客の層には必ずしも浸透せず、新しいファンを十分開拓するには至っていない。しかもそれに対し、彼自身が模索を続けたことで、かつての「文体と主題」は、すでに明確さを失っているのではないか。

例えば、『PROMISE 無極』（原題『無極』、陳凱歌監督、2005年）は、2005年の中国市場において国産映画第一位<sup>6</sup>となる1億7500万円の興行成績を挙げたが、同時に様々な悪評にもさらされた。芸術性の点で多くの批判が寄せられたほか、CG（Computer Graphics）やVFX（Visual Effects）など技術面でも問題が指摘され、さらに北米市場を中心とする海外での興行収入の不振、米アカデミー外国語映画賞の落選と続き、ロケ地での環境破壊の実態も明らかになった。しかしメディアを最も騒がせたのは、フィルムの様々なシーンとテレビの事件報道番組とを無断で引用して作られたパロディ映像<sup>7</sup>が、ネットで大流行したことであろう。しかも悲しいことに、娯楽性という点では、このパロディ映像の方が上を行っていたが、その面白さの根源は、『PROMISE 無極』の持つ荒唐無稽な舞台設定や大仰な演出そのものにあった。幸か不幸か、結果的にはこうした負の話題も、興味本位の観客層をいくらか増やすことにつながった。ただその反面、陳凱歌の名声は大きく損なわれることにもなった。

暉峻創三は、2000年代初めから『PROMISE 無極』に至る時期の陳凱歌について、「題材への迷いそのものがむしろ特徴であるかのようだ」と、その監督としての揺らぎを指摘している。ただし暉峻は、『PROMISE 無極』の次作にあたる『花の生涯 梅蘭芳』（原題『梅蘭芳』、2008年）については、「彼自身その迷いの時代に決別しようとしているのが手に取るようにわかる」<sup>8</sup>とその後期待を寄せていた。しかしそれから現在に至る十年を振り返ってみても、陳凱歌はそうした「迷い」から抜け出したようには見えない。ただ一つ確かに言えるのは、特に1990年代半ば以降、陳凱歌は、自

分の作りたいものを一心に追い求めるといった方向には進まず、メインストリームの商業映画の舞台で活躍する道を選び続けてきた、という点である。

実際のところ、張芸謀や馮小剛はもちろんのこと、インディペンデント映画から出発した婁燁や賈樟柯も、時にジャンル映画の枠組やエッセンスを導入することで、幅広い市場に訴えかける道を探ってきた。また拙論で指摘したように、小説家として名声を博してきた郭敬明や韓寒らも、映画界への進出を果たす上で、映画のジャンル性を重視していた<sup>9</sup>。中国映画産業の急速な変化の中で、時にその牽引役となった陳凱歌も例外ではない。しかし彼の場合、市場の関心や要請に半ば追従する姿勢を見せながらも、同時にそれに徹することもできずにいるように映る。

本論は、こうした前提のもと、商業映画としての側面を軸に、陳凱歌のフィルモグラフィーを概観し、再検討を図ることを目的とする。彼のキャリアは三十数年にわたっており、その過程を詳細に論じることは難しく、個々の作品についての記述も限定的にならざるをえない。また紙幅の関係もあり、長編映画以外の作品には今回言及していない。しかしそれでも本論によって、陳凱歌自身の変容のみならず、彼が並走を続けてきた中国映画の動向を浮かび上がらせることができると私は考える。そしてそれは、改革開放から現代に至る中国映画全体を見通すための土台を築くものとして、今後の研究に寄与するものとなろう。

以下、同時期の映画界の趨勢について言及しながら、デビューから現在に至る陳凱歌の長編監督作品について考察を進める。

## 1. 1980年代から1990年代までの陳凱歌監督作品<sup>10</sup>

### 1.1. 『黄色い大地』から『花の影』まで

陳凱歌は1952年北京生まれの映画監督で、張芸謀が撮影監督を務めたことでも知られる初監督作『黄色い大地』<sup>11</sup>で一躍注目を集めた。大学卒業後、中国の国営撮影所の所属となっていた彼は、『大閩兵』（1985年）、『子供たちの王様』（原題『孩子王』、1987年）を撮った後、一時中国を離れ、苦難の

末、海外を中心とする複数の資本をもとに『人生は琴の弦のように』（原題『辺走辺唱』、1991年）を監督した。だが以上のフィルムは、笑いや格闘シーンといった娯楽的な要素はほとんど含まれない、いわゆる芸術映画、あるいは文芸ものと言える作品で、第二作、第三作は興行的には全く振るわず、第四作は国内での正式上映もされていない。

それに対し、第五作となる『さらば、わが愛～霸王別姫』（原題『霸王別姫』、1993年）は、彼にとって、商業性を明確に打ち出した初の大作と呼べる作品であった。フィルムは、興行面でも成功を収めるとともに、カンヌ国際映画祭でパルムドールに輝くなど、彼に多くの栄誉と称賛を与えた。そして彼はこれ以降、オムニバス映画の短編作品を除き、有名俳優を積極的に起用する商業映画の路線を歩み続けることになる。

フィルムのプロデューサーは、台湾人で、胡金銓（キン・フー）<sup>12</sup> 監督作品で女優として活躍した徐楓が務めた。原作は、香港の作家李碧華の小説<sup>13</sup> であるが、これは、以前李がドラマ用に書いたシナリオを元としている。主演は、香港映画界の大スター張国榮（レスリー・チャン）<sup>14</sup>、共演が中国映画界の鞏俐、張豊毅、葛優と、中華圏の多様な人材が地域の壁を越えて結集した。香港や台湾と中国の合作は、それまでも武侠映画などを中心に製作されていたが、大陸の映画人が監督など重要な位置に就くことは稀だっただけに、その意味でもこのフィルムは、画期的なものであった。ただしこのフィルムについて、近頃、実際に監督したのは陳凱歌ではなく、1980年代まで映画監督として活躍した彼の父陳懷皚<sup>15</sup> であった、という噂がインターネットの空間を中心に広がっている。それについて、徐楓がインタビューの中でわざわざ否定しているし<sup>16</sup>、撮影現場を見たという四方田犬彦の証言もある<sup>17</sup>。確かに『さらば、わが愛～霸王別姫』は、彼のこれまでのフィルムとは語り口や演出が大きく変化しているが、陳懷皚の作品との類似性も限定的であり、単なるデマに過ぎないだろう。ただしこのことは、このフィルムを、陳凱歌にとって「出来過ぎた作品」と見る層が少なからず存在することを示している<sup>18</sup>。これは逆に言えば、商業性を強く意識したはずのその後のフィルムが、観客から十分な支持を受けるに至っていないことの表れでもある。

例えば、『花の影』（原題『風月』、1996年）は、『さらば、わが愛～霸王別姫』に続き、徐楓がプロデューサーを務め、張国榮と鞏俐が再度共演を果たした作品であるが、新しい試みとしては、王家衛（ウォン・カーウァイ）映画で当時脚光を浴びていたクリストファー・ドイルが、徐楓の求めに応じて撮影を担当し、ステディカムとハンディカムを活用した彼のカメラワークをもとに、人物の動きに応じてカメラを動かすという映像スタイルが積極的に採られた<sup>19</sup>。その一方、内容に関しては、文芸ものの色彩が濃厚で、実際、陳凱歌は自らの構想を脚本に仕上げる段階で、何人かの作家に協力を仰いでいる。最初に携わったのは葉兆言だが、それが頓挫したため<sup>20</sup>、最終的に王安憶に依頼、討論を重ねながら彼女と二人でストーリーを練り上げた<sup>21</sup>。しかし徐楓は、陳凱歌が心血を注いだ題材そのものに懸念を示していた。民国時期を背景としたその内容は、「多少いびつな情愛が展開する」<sup>22</sup> 愛憎劇で、一般的な観客が感情移入しにくいだけでなく、『さらば、わが愛～霸王別姫』にあった華やかさも薄く、さらにダイナミックな歴史ドラマとしての方向性も欠くものであった。このフィルムを支えるのは、少年時代の経験で心の傷を負い、その後「拆白党」<sup>23</sup>、いわば女をだまして金を奪う役回りを演じるジゴロ風のヤクザとなる主人公を演じた張国榮の魅力に尽きると言うべきだが、彼がかどわかそうとするも、やがて惹かれていく如意という女性主人公役には紆余曲折があった。この役は当初、台湾出身の女優王静瑩が抜擢されたが、撮影途中で降板させられ、最終的に鞏俐が演じることになった。しかし、うぶさの残るうら若き女性、という設定から見て、鞏俐がはまり役とは言い難いのは、衆目の一致するところでもあった。徐は、江青についてのフィルムを王菲（フェイ・ウォン）主演で陳凱歌に撮らせるというアイデアを持っていたが、結局陳凱歌に押し切られてしまったのだという<sup>24</sup>。当時陳凱歌は、「私はプロデューサーではありませんので、製作費回収にそれほど大きな責任があるわけではありません」と興行成績について意に介さない態度を取っていたが<sup>25</sup>、その他の面を含めても、このフィルムは、前作のような成功は得られずに終わった<sup>26</sup>。そして徐楓と陳凱歌作品とのつながりは、ここで断たれることになった。

## 1. 2. 『始皇帝暗殺』

次に陳凱歌は、台湾人の高秀蘭や日本人の井関惺を初めとして、当時北京電影製片廠の長で、プロデューサーとしても活躍を始めていた韓三平、さらに角川書店の角川歴彦らを含む陣容をバックに、『始皇帝暗殺』（原題『荊軻刺秦王』、1998年）という歴史大作に挑むことになる。完成までに長い道のりを経た<sup>27</sup>このフィルムは、日本では小説<sup>28</sup>やマンガ<sup>29</sup>が発行されるなどメディアミックスが展開された。中国では、7000万元という当時としては巨額の製作費をかけたことが喧伝され、人民大会堂でプレミア上映も行われた。しかし戴錦華は、「陳凱歌の『始皇帝暗殺』が、人民大会堂——かつて共産党政権の最高権力を象徴する空間のひとつであった——においてプレミア・ショーを行う先例を作った」<sup>30</sup>が、「プレミアをここで行う前例を陳凱歌が作ったのは、映画が政治権力の恩寵を獲得したということではなく、金銭論理の方が政治論理を書き換えたことを意味するのだ」<sup>31</sup>と指摘し、さらに次のように述べている。

周曉文の『異聞・始皇帝謀殺』に比べて、陳凱歌の『始皇帝暗殺』は『子供たちの王様』以後の他の作品と同じく、八〇～九〇年代に急変した中国社会の文化的アイデンティティや権力の論理のエクリチュールに内在する矛盾と幾重もの幻影の中に深く迷い込んでいる。作品の内容と映像の構造から言えば、陳凱歌は八〇年代の文化的立場と社会的立場の選択を固守し、政治的暴力に対する抗議者である刺客の荊軻にアイデンティティを求めているようである。（中略）しかし、この冗長で、雑多で、自己矛盾に満ちた作品において、決して卓越しているわけでもなく、変態的で下品な秦王に比べてさえ、荊軻の形象は極度に曖昧でありみすばらしい。プレミア上映でさんざん酷評されて再編集をしたが、それでも興行成績は惨めなものに終わった。<sup>32</sup>

『異聞・始皇帝謀殺』（原題『秦頌』、周曉文監督、1995年）は、陳凱歌作品での主人公である荊軻とは別の人物による始皇帝暗殺の物語を描いた作品

である。戴錦華の議論は、「世紀の変わり目の一九九五年～二〇〇二年のわずか七年の間に、三人の主要な男性監督が前後して秦王／始皇帝暗殺を題材にした映画を撮るという極めて奇妙な文化的事件が起こった」<sup>33</sup> ことに注目し、その映画的、思想的意味に深く切り込むもので、一読に値する。ただここでは、『始皇帝暗殺』と『異聞・始皇帝謀殺』という二本を興行成績と話題性においてはるかに凌駕したのが、張芸謀監督による『HERO』（原題『英雄』、2002年）であったことに言及するにとどめたい。このフィルムは、香港との合作で、李連杰（ジェット・リー）、梁朝偉（トニー・レオン）、張曼玉（マギー・チャン）ら香港映画界で活躍してきた大スターたちと、章子怡ら中国の俳優たちの共演のもと、CGやVFXの技術、そして香港がこれまで蓄積してきたアクション映画の経験とを活用してきらびやかに作られた武侠映画大作であった。このフィルムは、中国国内で2億5000万元という当時としては破格の興行成績を挙げただけでなく、北米地区で配給権が2100万米ドル、興行成績も3525万米ドルという目覚ましい数字をたたき出した。

『始皇帝暗殺』は、かつての日中合作映画の伝統をなぞるように、史実との整合性がそれなりに配慮されており、独自の脚色も当然含まれてはいるが、正統的な歴史ものの一種に位置付けられるべきものである。ただし、張豊毅が演じた荆軻は、もともと姜文を起用する予定であった影響からか、主人公でありながら、ビジュアル的にも性格的にも魅力を感じにくい人物となっている。それにもかかわらず、クライマックスにあるのが、彼による暗殺の失敗だとすれば、一般的な観客を引き付ける力に欠けるのも当然であろう。一方、香港映画界のほか、世界的に活躍するワダエミが衣装を担当するなど、中国（大陸）色の薄い陣容による『HERO』は、始皇帝という実在の人物は登場させ、暗殺がどうなるかを物語の鍵として残しながら、それ以外については、暗殺者たちがみな架空の人物であるなど、歴史考証をほぼ無視し、中国の雄大な風景をバックにしたロケーションや、大胆な色彩表現<sup>34</sup>、そして超人的なアクションを採り入れた娯楽作として作られた。その内容は荒唐無稽であるとともに、かつての張芸謀作品で時折見られた、社会やイデオロギーに対する批判的姿勢をかなぐり捨て、最終的に権力者である始皇帝を称えることで、国家主義的な傾向をあからさまに示すものであつ

た。彼の「変節」には、多くの批判が向けられたものの、作品自体は、日本も含め、世界中で大衆的な人気を博した。こうして『HERO』は、中国映画の新しいビジネスモデルを打ち立てることに成功したが、『始皇帝暗殺』はその引き立て役にとどまった。

### 1. 3. 中国映画の変革と市場のグローバル化

ここで、陳凱歌がデビューした1980年代半ばから90年代末までの中国映画産業の大まかな流れを確認しておきたい。改革開放後、中国の映画産業は、大衆文化の多様化や市場経済化の急速な進展に、旧態依然とした体制が追い付けず、衰退への道を進みつつあった。さらに1990年代には外圧によって、『逃亡者』（原題 *The Fugitive*、アンドリュー・デイヴィス監督、1993年）を皮切りに、これまでの版權買い取り作品ではなく、利益配分方式<sup>35</sup>を導入したハリウッド作品（および香港を含む外国映画）の上映が、年間十作品という制限を伴いながら開始された。

中国政府は、市場経済の導入を始めてからまだ十年に満たない1986年に、G A T T（General Agreement on Tariffs and Trade 関税と貿易に関する一般協定）への加盟申請を行ったが、中国の経済制度に厳しい評価を下す欧米諸国の厚い壁に阻まれていた。中国がG A T Tの後継となるW T O（World Trade Organization 世界貿易機関）加盟を果たしたのは、2001年であり、その間、長年にわたって交渉が繰り返された<sup>36</sup>。人権問題や知的所有権保護など、様々な問題に焦点が当たる中で、上記の利益配分方式による映画作品枠とその拡大も、交渉の対象の一つとして重視されていた。結局、中国とアメリカによる1999年の協議の結果、W T O加盟後、利益配分方式による作品枠を拡大するというコンセンサスが得られた<sup>37</sup>。W T O加盟は、中国経済にとって大きな意味を持つものであったが、中国映画界にとっては、ハリウッド大作の侵攻による存亡の危機と受け止められた。実際、1998年には、『タイタニック』（原題 *Titanic*、ジェームズ・キャメロン監督、1997年）が中国で大ヒットしていた。丁亜平によれば、1998年の中国映画市場全体の興行成績が8億元であったが、『タイタニック』はその半分に近い3億8000万元を稼ぎ出したという<sup>38</sup>。

ただし政府は、中国映画を斜陽産業として切り捨てたわけではなかった。映画業界に対して一定の保護策を講じつつ、様々な規制緩和を打ち出し、産業構造の改革も進められた。例えば、民間や海外からの映画産業への参入を可能にしたほか、巨大映画グループの誕生や、映画館のチェーン化の実現など、ビジネスモデルの変化も促した。特に21世紀になると、中国経済全体の成長や中産階級の拡大による後押しもあり、中国映画はかつての不振を乗り越え急速に拡大を続けることになる<sup>39</sup>。しかし、陳凱歌はその流れを的確に読み解き、映画界をリードしたとは言えない。次節では、そうした迷走の時期と言える2000年代の彼の作品について検討を行う。

## 2. 2000年代の陳凱歌作品

### 2.1. 『キリング・ミー・ソフトリー』と『北京ヴァイオリン』

前節の終わりで中国映画市場のグローバル化に言及したが、逆に中華圏の映画人によるハリウッド映画進出が目立つようになったのも、1990年代からであった。台湾出身の李安（アン・リー）や、香港出身の王穎（ウエイン・ワン）らは、アメリカで学生生活を送り、その経験や人脉などを基盤にしなが、映画監督としてのキャリアを築いていった。それとは別に、1997年の中国返還やアジア金融危機の影響を受けた香港から、有名監督たちのアメリカ進出も続いた。これは、ハリウッドの側に、多様な人材を受け入れる機運が高まっていたことがその背景にあるが、陳凱歌も、その流れを追う形となった。しかし、彼が監督を務めた『キリング・ミー・ソフトリー』（原題 *Killing Me Softly*、2002年）は、これまでの彼の作品とはきわめて対照的な、キャストや舞台設定、ストーリーも含め、中国的要素のないエロティックなサスペンス映画であった。吉田真由美は「女からのフィジカル・セックス、を激しく描いた映画」を取り上げる中で、このフィルムに言及し、その性描写について「監督のセンス、というより、ここはやはり、女性観客動員を狙ってのマーケティングの結果、でしょう」という見解を示している<sup>40</sup>。確かにこのフィルムは、ジャンル映画の定型をなぞるようにして、製作者側の

要請に応えてみせたようには映るが、しかし少なくともアメリカでは、ほとんど何の反響も生まなかった。この作品について四方田犬彦が、「残念ながらこれは失敗作に終わった。陳としては、ひとたびアメリカの制作体制を体験しておきたかったという以上の意味はもたないフィルムである」<sup>41</sup>と評するのも一理ある。このフィルムには、陳凱歌独自の特徴と言うべきものが見当たらず、しかもジャンル映画の刷新につながる試みを認めることも困難である。

ただこうした苦い経験は、陳凱歌だけのものではない。すでにハリウッドの外でキャリアを積んできた監督たちのうち、『フェイス／オフ』（原題 *Face/Off*、1997年）などヒット作も生み出した呉宇森（ジョン・ウー）を除けば、『ダブル・チーム』（原題 *Double Team*、1997年）などを監督した徐克（ツイ・ハーク）、『ラブ・レター』（原題 *The Love Letter*、1999年）を監督した陳可辛（ピーター・チャン）などは、ハリウッドで十分な足場を築くことはできなかった。その後、2004年にCEPA（Closer Economic Partnership Arrangement 香港・中国経済貿易緊密化協定）が調印され、香港映画の大陸進出が後押しされたことを承けて、徐克と陳可辛は、新たなフィールドを中国大陸に移し、呉宇森も追随することになる。そして、陳凱歌も同様に、活動の場を中国に戻すことになる。

『キリング・ミー・ソフトリー』に続く『北京ヴァイオリン』（原題『和你在一起』、2002年）は、陳凱歌自身の状況を指し示すように、彼の長編としては『大閩兵』以来、久々に舞台を現代の中国に置くことになった。またこのフィルムは、かつて『花の影』の主演女優候補に名前があがり、その後陳凱歌と結婚した女優の陳紅が、初めて彼の作品に出演するとともに、製作者側の一人にも名を連ねた作品でもある。この後、彼女は陳凱歌の多くの作品に出演し、プロデュースにも携わることになる。

四方田犬彦は『北京ヴァイオリン』について、「『人生は琴の弦のように』から十一年後に、すっかりさま変わりして大衆消費社会に突入してしまった北京を舞台に撮られた、いうなれば続編に相当するフィルム」<sup>42</sup>という読解を示すとともに、「これまでとは打ってかわって、自分の周囲の小さな出来ごとに目を向ける作風で、前作の失敗から陳が何かを学んだことを示してい

る。次回作がツネに待たれるという意味で、彼は文字通り中国を代表する監督なのだ<sup>43</sup>と積極的に評価する。四方田はかつて、陳と『始皇帝暗殺』の試写の前日に会った際、彼に「たとえば気分転換に自分の幼い子供を8ミリで撮影するといった、世界で一番小さなフィルムを個人的息抜きに作ってみてはどうか<sup>44</sup>」という提案をしたことがあったというが、『北京ヴァイオリン』はそれに対する陳の返答であったのかもしれない。

ファミリーメロドラマの一種に分類可能な『北京ヴァイオリン』は、陳凱歌にとって新たな挑戦であったはずだが、それを手際よく描くことで、彼の監督としての手腕を再認識させるものとなった。ただし、地方出身の、実は血のつながらない父子をめぐるドラマそれ自体は、一般的に見れば特段目を引くものではなく、映画界に新風を巻き起こすものではなかった。四方田は『北京ヴァイオリン』が「前作の失敗から陳が何かを学んだことを示している」と述べたが、彼の次作『PROMISE 無極』もまた、主題、人物、時代設定、VFXの活用などの点において、前作（ここでは『北京ヴァイオリン』）と明らかに一線を画すものであった。

## 2.2. 『PROMISE 無極』

陳凱歌自身はインタビューの中で、『PROMISE 無極』に対して、「非常に大きなリスクを払った」と述べている。彼は、現在の中国はハリウッド映画に影響されて、西洋的な叙事のあり方が一般的になっている、と述べた上で、「私個人の創作における『PROMISE 無極』の最大の意義は、商業的、娯楽的な装いのもとで、中国的な叙事のあり方を保ち続けることにあった」とする<sup>45</sup>。その一方、彼は、芸術だけを追い求めることはもうしない、「なぜならそれでは袋小路に陥ってしまうからだ。市場全体を大きくすることだけが、新しい作品の登場を可能にするのだ」とし、現在の中国が置かれた状況を踏まえた上で、商業的な娯楽映画をあえて選択していることを吐露する<sup>46</sup>。「私が『PROMISE 無極』を撮るのはロジックに合わないのだが、私はうれしい。私はロジックが好きではない、ロジックに従って動くのは好きではないのだ<sup>47</sup>」という発言も、この作品は、彼の資質に合うものではなく、あくまで現在の中国の状況に照らし、必要性に駆られ

て撮ったものだ、という彼の立場を表明するものである。いわばハリウッドに対抗し、中国映画の生き残る道を切り開くことを目指した、というのが、彼の趣旨と言っていいかもしれない。

ただしすでに触れたように、興行面においてはその目的をある程度達成したと言えるかもしれないが、それ以外にこのフィルムの価値を見出すことは難しい。例えば、フィルムの舞台は中国の古代がイメージされているものの、地域や歴史が特定されない、いわば神話の世界となっている。これは、一つには『ロード・オブ・ザ・リング』シリーズ（原題 *The Lord of the Ring*、ピーター・ジャクソン監督、2001-2003年）や『ナルニア国物語』シリーズ（原題 *The Chronicles of Narnia*、アンドリュー・アダムソンほか監督、2005-2010年）など、当時のハリウッドで流行していたファンタジー映画に触発されたものであつただろうし、倪震が言うように、国境を越えた広い市場でフィルムを流通させるための文化的策略によるものでもあるだろう<sup>48</sup>。しかし、「コンピューターゲーム」との類似性<sup>49</sup>も指摘される『PROMISE 無極』の世界は、あまりにも非現実的で、多国籍の俳優たちによるドラマの散漫さもあって、そこに没入することは、観客にとって容易ではない。このフィルムに関しては、メディアミックスの一環として、郭敬明によるノベライズ<sup>50</sup>が出版されたが、作者のこれまでの経歴、およびファンダムの関心からみて、こちらの郭敬明作品の方が、内容との親和性は高かったと言わざるをえない。

尹鴻は『PROMISE 無極』の公開に伴う映画雑誌での陳凱歌特集の中で、陳について次のように述べている。

彼は映画を遊ぶことをしない。彼は映画を使って思想を伝えているのであり、思想のない映画は、陳凱歌は容認できないのである。たとえ後に金や権力が彼を脅し、映画の中の「思想」を放棄せざるをえないように迫られても、彼は依然として、いくらか不器用なやり方で、彼の思想を「密航」させるだろう。<sup>51</sup>

これは、自らのスタイルや思想にこだわりを持つ作家としての陳凱歌を一

方では評価しつつ、製作状況が大きく変化する中国に完全には同調できない彼の「不器用（笨拙）」さを指摘している。世界を見渡せば、プログラムピクチャーの中に独自性を発露してきた映画人は大勢存在する。特にカルト的な人気や、コアなファンを持つ一部の映画監督によって、そうした傾向の作品は、今でも市場に送り出されてはいる。しかし、陳凱歌の映画は、それとは真逆の位置にあると言えるのではないか。実際、彼の次の長編作品である『花の生涯 梅蘭芳』は、伝統文化および現代中国史に則った、まさに「正統的」なフィルムであった。

### 2.3. 『花の生涯 梅蘭芳』

このフィルムは、稀代の女形として世界的に知られた京劇俳優である梅蘭芳（1894-1961）という、実在の人物の半生を描いた作品である<sup>52</sup>。これは、京劇という題材、およびそこで扱われる民国期から日本の侵略時期に至る時代の共通性から、彼の代表作と言える『さらば、わが愛～霸王別姫』を容易に想起させるもので、かつての経験を生かす形で、嘲笑にさらされた前作からの巻き返しを図ったものと見ることができよう。

ただし、このフィルムに新しい試みが見られないわけではない。それは、政府が主導する国威発揚の動きとの緩やかな連携である。梅蘭芳は、伝統演劇である京劇の改良に勤しみ、海外公演などを通じて京劇を世界に知らしめた功績を持つとともに、伝統の保全にも尽力、さらに日中戦争期には日本への協力を拒否して舞台を退き、中華人民共和国建国後には全国人民代表大会北京代表や中国京劇院初代院長などの要職も歴任している<sup>53</sup>。モデルとなった梅のこうした輝かしい経歴を物語るように、中国芸術研究院主催のもと、『花の生涯 梅蘭芳』に対する学術検討会が開催され、当時、政府の文化部副部長で中国芸術研究院院長の王文章らが祝辞を述べたほか、陳凱歌や中国電影集团公司董事長の韓三平、作家の莫言のほか、多くの映画関係者、研究者がそれに参加している。そして会において、映画監督の王小帥が、このフィルムを「主旋律映画」と捉える見方を示しているが<sup>54</sup>、それはある程度の射ているのではないか。

改革開放政策が始まった1970年代末以降、多様化が進み、政治教育やプロ

パガンダとしての機能が弱体化した中国映画に対し、1980年代後半から、政府が推進する旗印の一つとして登場したのが「主旋律」である。「主旋律映画」の範疇は広く、かつての人民解放軍の戦役や革命の事跡などのほか、中国共産党の立場から評価すべき人物や、批判すべき社会現象を取り上げたものを含むが、娯楽性は比較的抑えられたものが多かった。それが方向転換し、娯楽性と政治性が積極的に結び付き始めたのが、まさにこの2000年代後半であったと言える。

それを示すように、当時の中国共産党中央宣伝部の文芸局長であった楊新貴は、映画雑誌に寄稿した文章で、次のように述べている。

『花の生涯 梅蘭芳』は、急速に経済発展をしている中国における一つの芸術の重大事であり、次々と生まれる新しい世代の中国人が自らの文化に関心を持ち、芸術の大家に関心を寄せる上で輝かしい模範となる作品である。この『花の生涯 梅蘭芳』は、芸術の角度から見れば、我々中国の精神、民族の精神を代表するような作品であり、世界の他の国々の観客が見る時には、ただ『花の生涯 梅蘭芳』を見るだけでなく、さらに中国人を、また中国の芸術を目にすることになるのだ<sup>55</sup>。

『花の生涯 梅蘭芳』は、内容が深く、形式も申し分なく、多くの観客が梅蘭芳を知り、彼を学ぶ上で力となる、具体的で生き生きとした映像教材となっていると同時に、我々にも多くの啓発を与えた<sup>56</sup>。

ただし、こうした評価を額面通りに受け取ることはできない。陳凱歌は、日本軍の要求に屈しなかった国民的英雄としての側面を最後に描いてはいるものの、フィルムの中盤では、単純に贅美一色とはならない人間味あふれるエピソードを丹念に描いている。例えば、海外公演を前にプレッシャーを感じる姿や、妻帯者である彼と女性京劇俳優との恋愛関係、さらに若い時代から教えを請い、兄と慕ってきた人物とのあつれきなどは、国威発揚

とはほぼ無関係で、場合によっては梅蘭芳に対する評価に悪影響を与えかねない要素でもある。梅蘭芳の長い人生の中から、こうしたエピソードを特に盛り込んだ点は、追従を肯じない陳凱歌の独自性と評価することもできるだろう。

ただその一方で、上記のような作品の多面性は、内容の統一性に陰りを与えてもいる。実際に鑑賞すれば明らかのように、このフィルムは全体を三つの部分に分けることができるが、余少群が梅蘭芳を演じた第一の部分と、北京出身ながら香港映画界で活躍してきた有名俳優の黎明（レオン・ライ）が演じた中盤、および終盤とが、オムニバス映画のように分かれたれ、有機的な繋がりを欠いてしまっているように映る。旧態依然とした京劇に新風を巻き起こす梅蘭芳の若手時代を描いた最初の部分は、芝居の場面も豊富で、師匠格の役者と、どちらが多く客を集められるかで争うシークエンスを頂点に、見応えがあり、見せ場も多い。それに対し、黎明が演じる中盤以降は、舞台の場面は少なく、人間ドラマに重きが置かれており、終盤に至っては、彼が如何に日本軍の要求に屈せず、芝居を演じないかに焦点が当たっていた。

このフィルムは一定の評価を受け、国内での興行成績も1億228万元を挙げた。この数字は、同年に公開された大作の『レッドクリフPart 1』（原題『赤壁（上）』、呉宇森〔ジョン・ウー〕監督、2008年）の2億7686万元、CGやVFXが特徴的な妖怪もので、そこに恋愛要素を融合させた『画皮 あやかしの恋』（原題『画皮』、陳嘉上・錢永強監督、2008年）の2億470万元、さらに馮小剛監督が得意とするロマンティック・コメディの『狙った恋の落とし方。』（原題『非誠勿擾』、2008年）の2億6000万元などには水をあけられる結果となった。ただし、ブロックバスターでも恋愛映画でもコメディでもないシリアスな作品としては、決して低い数字ではなく、例えば、20世紀前半の文芸界を描いた『黄金時代』（許鞍華〔アン・ホイ〕監督、2014年）の興行成績が5154万元にとどまったことと比べれば、ある程度満足のいく結果であったとも言えるだろう。

ただし、ここではさらに、中国の近現代史を扱う他の作品とも比較をしてみたい。2007年末から公開された戦争映画『戦場のレイクエム』（原題『集结号』、馮小剛監督、2007年）は、2億1000万元を超える興行成績を挙げて

おり、その後『唐山大地震』（馮小剛監督、2010年）も、2010年の中国映画最高の6億5015万元もの興行成績を挙げている。「主旋律映画」を巡る議論は、特に『建国大業』（韓三平、黄建新監督、2009年）のヒットを承けて盛んとなったが、上記の馮小剛の二作品は、政治や社会に対する批判的な視点を含みながらも<sup>57</sup>、新たな「主旋律映画」という評価を受けることは多い。この議論は、『戦狼 ウルフ・オブ・ウォー』などのメガヒット作の登場を承けて、現在でも継続しているが、ただし『花の生涯 梅蘭芳』はそうした議論の中で取り上げられることはほとんどない。

21世紀以降、香港出身の映画監督が中国に進出してきたが、近現代の歴史に関わる題材は、中国政府が是とする歴史観にある程度通じた大陸の映画監督が、比較的優位に立ちうるものと一般的には言える。国共内戦を背景とする呉宇森監督の『The Crossing ザ・クロッシング』二部作（原題『太平輪』、2014-15年）は、大作でありながら、1億9542万元と5105万元という低い興行成績に終わったことは記憶に新しい。その一方、馮小剛のほか、張芸謀も、南京大虐殺をテーマとした『金陵十三釵』（2011年）を監督し、5億9237万元という同年最高の興行成績を挙げている。だが『花の生涯 梅蘭芳』以降、少なくとも2019年6月現在、陳凱歌は現代史を正面から取り上げる作品を発表するには至っていない。

このことは、一つのジャンルに安住しようとしないう彼の姿勢の表れとしても捉えられるかもしれない。実際、2010年代において彼は、さらに目まぐるしくジャンルを渡り歩いた。次節ではそれについて検討していく。

### 3. 2010年代の陳凱歌作品

表1は、21世紀における陳凱歌の監督作品の中国での興行成績を一覧にしたものである。これを見ると、2010年代に公開された四作品は、興行成績において『PROMISE 無極』と拮抗するか、それを上回っており、ある程度成功を収めているとは言えるかもしれない。

表1 陳凱歌監督作品興行成績一覧（中国国内、2002-2018年）<sup>58</sup>

日本語題および製作年 ※日本未公開作は原題を表記	興行成績 (元)	製作国・ 地域	中国での公開 開始年月
『北京ヴァイオリン』（2002）	1200万	中国/韓国	2002年9月
『PROMISE 無極』（2005）	1億7500万	中国/香港/ 日本/韓国	2005年12月
『キリング・ミー・ソフトリー』（2002）	243万	米国/英国	2006年1月
『花の生涯 梅蘭芳』（2008）	1億228万	中国/香港	2008年12月
『運命の子』（2010）	1億8243万	中国	2010年12月
『捜索』（2012） ※日本未公開	1億7315万	中国	2012年7月
『道士下山』（2015） ※日本未公開	4億78万	中国/米国	2015年7月
『空海—KU-KAI— 美しき王妃の謎』（2017）	5億2974万	中国/日本	2017年12月

しかし、2008年から2018年の各年度において、中国映画として国内興行成績第一位を挙げた作品を示した表2と照らし合わせてみれば、異なった評価を下すこともできるだろう。

表2 中国国内における興行成績第一位作品一覧（中国映画、2008-2018年）<sup>59</sup>

	日本語題 ※日本未公開作は原題を表記	興行成績（元）	製作国・地域
2008年	『レッドクリフPart 1』	2億7686万元	中国/香港/韓国
2009年	『建国大業』	3億9334万元	中国/香港
2010年	『唐山大地震』	6億5015万元	中国/香港
2011年	『金陵十三釵』 ※日本未公開	5億9237万元	中国
2012年	『ロスト・イン・タイランド』	12億7193万元 <sup>60</sup>	中国
2013年	『西遊記 はじまりのはじまり』	12億4699万元	中国/香港
2014年	『心花路放』 ※日本未公開	11億6934万元	中国
2015年	『モンスター・ハント』	24億4001万元	香港/中国
2016年	『人魚姫』	33億9210万元	中国/香港
2017年	『戦狼 ウルフ・オブ・ウォー』	56億7875万元	中国
2018年	『オペレーション：レッド・シー』	36億5077万元	中国

陳凱歌作品が公開された2010年、2012年、2015年、2017年に国内興行成績一位となった国産映画は、それぞれ『唐山大地震』、『ロスト・イン・タイランド』（原題『人再囧途泰之囧』、徐崢監督、2012年）、『モンスター・ハント』（原題『捉妖記』、許誠毅監督、2015年）、および2019年4月時点で中国最大のヒット作である『戦狼 ウルフ・オブ・ウォー』であるが、両者の差は大きく、また徐々に広がっている。陳凱歌の四作品はみな商業映画に区分されるようなフィルムであるが、彼にとって国内で最高の興行成績を挙げた作品となった『空海—KU-KAI— 美しき王妃の謎』（原題『妖猫伝』、2017年）ですら、拡大する中国映画市場においては、大成功を収めたとまでは言い切れない現実がある。

こうしたデータを踏まえた上で、以下では、個々の作品について検討を行う。

### 3. 1. 『運命の子』

『運命の子』（原題『趙氏孤児』、2010年）は、陳凱歌が再び歴史ものに挑んだフィルムであるが、完全なオリジナル作品ではなく、その点で時代背景のはっきりしなかった『PROMISE 無極』とは大きく異なる。大まかなストーリーは、古くは『春秋左氏伝』や『史記』（「張世家」）に記載のある春秋戦国時代の趙氏の生き残りの子をめぐる記述、そしてそれに創作を加えた紀君祥の作とされる元の雑劇『趙氏孤児』に基づいている。この雑劇は、皆殺しとなった一族の生き残りの子が成長して復讐を遂げるという筋立てを軸に、そのために自ら犠牲となる人々の義侠心や、子供の入替わり<sup>61</sup>のもつ伝奇的な面白さも盛り込んだものである。ヴォルテールによる『中国の孤児』（原題 *L'Orphelin de la Chine*、1755年）を含め、様々な翻案が編まれており、京劇や話劇などでも繰り返し上演されることで、その物語は、今日に至るまで多くの読者、観客を集めてきた。陳凱歌がこの古典に目を向けた理由は明確ではないが、『始皇帝暗殺』や『北京ヴァイオリン』にも描かれた、血縁関係のない父子の物語への関心があったことは推測できる<sup>62</sup>。一方、このフィルムでは、アクションシーンが前半の見せ場の一つとなっており、さらに有名俳優が複数出演するなど、古典への興味が薄い一般的な観客

を引き付けようとする姿勢も見られる。ただし『運命の子』では、古典的な題材を如何に現代の観客に届くように描くか、という点で、物語上、乗り越えるべき課題があった。

主人公の程嬰は、実の息子を犠牲にして、趙氏の遺児を我が子として育てることになった後、息子と妻の仇であり、遺児の一族の仇でもある屠岸賈に近づく。そして十数年後、屠岸と遺児の関係を深いものにさせた上で、自分の身を犠牲にしながら、遺児に復讐を遂げさせる。こうした筋立ては、数奇な物語として読むことはできるが、今日において現実感を持つものとは言い難い。賈磊磊も指摘するように<sup>63</sup>、伝統演劇において「献子」すなわち忠義のために子供を差し出すという主題はよく見られるものである。ただしこのフィルムの場合、主人公である程嬰は、庶民の感覚を持った人間性あふれる人物としても描かれている。そのため、このフィルムでは、雑劇とは異なり、程嬰は自分の子を進んで身替りとして差し出すのではなく、様々な偶然が重なるようにして、結果的に我が子を、さらに妻も屠岸に殺され、悲嘆にくれる中で、遺児を自らの子として育てる、という設定になっている。それについて陳凱歌は、雑劇に倣って、程嬰を民間の医者として描いたが、『運命の子』で程嬰は、士がすべきことを民がしているのだ、「私は、程嬰は小人物だと思うが、彼の心は小さくない。(中略)初めから終わりまで、彼は英雄の姿で現れることは全くないし、単純な復讐者でもない」<sup>64</sup>と語っている。

ただし、もう一つ問題となるのは、そもそも復讐が果たされなければならないのか、という点である。それについて、陳凱歌は次のように述べている。

紀君祥版は、程嬰が復讐の図を広げ、屠岸賈がお前の一家を皆殺しにしたのだ、今剣を取って彼を殺すのだ、ということ伝えるものだ。最も通俗的な言い方は、少年をそそのかせて人殺しをさせる、というもので、これは間違っている。程嬰はこの子供に人生の最初の最も重要な決定をさせた。この映画の中では、子供が復讐に向かう動力となったのは、恨みではなく、子供の程嬰に対する愛である。<sup>65</sup>

だがフィルムの後半では、敵である屠岸賈が、遺児にとっては、もう一人の育ての親とも言うべき存在であることが繰り返し描かれている。またそもそも、遺児の母親は、子供には親が誰かも、また親の敵が誰かも伝えないでくれと程嬰に言い残していた。しかし程嬰は、その遺言に背いて、遺児に復讐を遂げさせる。于忠民が指摘しているように、それによって最も傷を負ったのは、程と屠岸という二人の保護者を同時に失ったこの遺児であったとも言えるだろう<sup>66</sup>。陳凱歌は、「もし完全に復讐を取り消してしまったなら、見る人が唐突に思うことだろう。私はこの物語をひっくり返そうとは思わなかった。やはり屠岸賈は罪のない人を大勢殺したのだから、これは許すことのできないものである」<sup>67</sup>と述べているが、この身も蓋もない発言には、驚きを禁じえない。これは、古典を現代的にアレンジしたものの、最終的につじつまを合わせることができずに終わったことを自ら露呈したものと言えるのではないか。

ほかにも内容に関しては、色々な形で批判が投げかけられている。例えば、陸紹陽は、程嬰があえて武将の妻である遺児の母の遺言に背いたことのほか、程嬰が屠岸賈を苦しめる行動を何も実践していないこと、妻を殺された彼が屠岸賈の傍に仕えることの不自然さなどを挙げ<sup>68</sup>、陳凱歌が、英雄の物語である古典から魂を抜き取り、小市民的な倫理観に基づく凡人の伝奇的な物語に仕立てたことへの不満をあらわにしている<sup>69</sup>。また呉保和は、「趙氏孤児」を原作とする2003年の二つの同名話劇、すなわち北京人民芸術劇院による金海曙脚本、林兆華演出のものと、国家話劇院による田沁鑫脚本、演出によるものを紹介し、『運命の子』と比較している。二つの話劇は、ともに原作の物語をたどってはいるが、前者では、遺児が真相を知るが復讐を拒絶し、程嬰は毒を飲んで自害することになり、後者では、遺児は真相を知るも、程嬰と屠岸賈のどちらにも剣を向けることができず、程嬰と屠岸賈はそれぞれ自害する、というように、「伝聞でしか知らない実の父の敵を討つために、自らの義理の父を殺すことができるか」という問題に対して、否という回答を下している<sup>70</sup>。一方、『運命の子』は、物語全体の始まりも終わりも偶然に支配されており、程嬰は思いがけず妻と子供の命が奪われるばかりか、わけのわからないまま自らの命も捨て去ってしまった、と呉は指摘す

る<sup>71</sup>。陳凱歌自身は、「程嬰は最後には死んでしまうが、しかし私は、彼は勝利したと思う。私は『運命の子』を完全に一つの悲劇とはみなしていないし、感動を映画の追求する目標ともしてない」とも述べているが<sup>72</sup>、それが納得のできる解答であるか、またそれに代わる答えをこのフィルムが提示できたかは、はなはだ疑問である。

さらに、このフィルムに対しては別の指摘もある。陳旭光は、「フィルムの前半と後半がスタイルの上で一致していないという批判がなされているが、それは確かに指摘の通りである。もし前半をアクション性が強く、緊張感のあるリズムで展開されるアクション映画だとすれば、後半は、人物の心理に注意を払い、哲学的な思考をつまびらかにする舞台劇、室内劇、あるいは心理ドラマにより近い、という見方はできる」と述べ、それは、前作『花の生涯 梅蘭芳』への批判、例えば「三分の一の傑作」、「前半は傑作」、「スタイルが分裂している」というのと、いみじくもよく似ている、という<sup>73</sup>。陳旭光はさらに、「陳凱歌は、時代を代表する文化が転換する大きな変化の中でいくらか戸惑い、今の観客に受け入れられることを考慮しなくてはならないが、しかし時代が変わっても変わらない自らの哲学的思考を完全に放棄することも望まない」とし、それが映画テキスト上の不調和として表れているという見解も示している<sup>74</sup>。

これまでも何度か引用したインタビューにおいて、陳凱歌は、文化大革命中の記憶を中心とする自伝<sup>75</sup> について説明する中で、「その当時私は政治によってはりつけにされていたし、全ての人々が政治によってはりつけにされていた。今日は、我々はお金によってはりつけにされている。すべてが数字でまことしやかに語られる。GDPも数字で、映画の興行成績も数字である」とし、それに続けるように「『運命の子』は、こうした問題に対して私が考えたものである」と述べている<sup>76</sup>。ここから考えれば、陳凱歌は、興行成績が重視される映画界の状況を批判的に捉え、やはり独自の作風を貫こうとしながら、それができない現状を主人公に仮託して描いたと言えるのかもしれない。結果的にこのフィルムは、2010年の中国における興行成績<sup>77</sup> で、中国映画の中では第6位に止まったが、張芸謀監督作品ながら、新人俳優主演で、低予算であった『サンザシの樹の下で』（原題『山楂樹之恋』、2010年）の

1億4496万元は上回り、製作コストも回収されたようである<sup>78</sup>。しかしフィルムの結末が示すように、陳凱歌の視界がこれで開けたわけでもない。彼は少なくとも現在において、メガヒット作を手掛けることも、また映画史に残るような傑作を目指すこともないまま、不調和を抱えつつそのキャリアを続けていると言わざるをえない。そのことは、次作『搜索』（2012年）にも、大いに当てはまる。

### 3. 2. 『搜索』

文雨によるインターネット小説<sup>79</sup>を原作とする『搜索』は、マスメディアやインターネットを通じた個人攻撃（「人肉搜索」）を主題とした群像劇で、彼のフィルモグラフィにおいては、『キリング・ミー・ソフトリー』とならぶ異色作と言えよう。このフィルムは、2019年4月現在、日本においてロードショー上映も、またDVDなどのソフト化もされていない唯一の作品であるが、『キリング・ミー・ソフトリー』が半ばB級のハリウッド作品として中国外のマーケットに照準を合わせた作品であったとすれば、この『搜索』は逆に、中国国内市場への適応を積極的に図った作品と見ることができるだろう。

市場の反応については、例えば、「公開最初の週末三日間の全国の興行成績は、4530万元で、135万人の観客を引き付けたが、これは国産映画第二位の数字である。十年前、陳凱歌の『北京ヴァイオリン』の最終的な興行成績は、わずか1200万元であったが、現在『搜索』は一日でそれを達成した。第一線の市場の反響から見て、『陳凱歌作品』は、観客を引き付けるブランドであり、大部分の観客が鑑賞に至った主要な要素であった」<sup>80</sup>という報告もある。その一方、「このフィルムの興行成績は、製作側の予想を下回った」、「『搜索』の成績が際立ったものにならなかった原因は、このフィルムが公開一か月前になってようやく、公開時期の確定といった宣伝が次々と伝わり始めたことにある。（中略）そのほか陳凱歌が影響を与える観客の年齢層は、中年であるはずだが、この世代が主に情報を得るのは活字メディアであるのに対し、最初の段階では、フィルムの宣伝媒体は、大きくネットに集中していた」<sup>81</sup>という映画館チェーン経営者側の見解もある。

拙論で述べたように、中国ではインターネット小説の映画化が増え、7億1918万円で2013年の興行成績第三位の『So Young - 過ぎ去りし青春に捧ぐ』（原題『致我們終將逝去的青春』、趙薇監督、2013年）を初めとして、多くが比較的安定して高い興行成績を挙げている<sup>82</sup>。巖鋒によれば、中国電信が一般市民にインターネット業務を開放した翌年の1996年には、中国初のインターネット文学刊行物が創刊され、各大学のBBS（掲示板）でも文学活動が行われ始めたという。それが爆発的に増えたのが、大量の文学サイトが出現した1999年ごろで、2001年にインターネット文学のブームはいったん下火になるが、それは必ずしも衰退を意味せず<sup>83</sup>、着実に拡大を続け、今に至っている。その後、社会現象となるような大人気作の登場に伴い、インターネット小説は、映画原作の新たな源泉として注目されるようになった。それについて任伝印は、「インターネット小説の映画化については、商業化と娯楽性が避けて通れないが、しかしそうした作品は、みな現代の中国人、とりわけ若者の成長の過程に焦点を当てており、具体的に描かれた生活環境の中における、ある特定の成長の体験や意義について掘り下げるものである。まさに、今の時代の生活の価値観に迫り、それをリアルに映し出すこうした特徴によって、一部の作品は、高い興行成績を挙げるとともに、社会的反響も大きい」<sup>84</sup>と指摘する。それとは別に、張書娟は、インターネット文学は、執筆契約からアクセス数に応じた執筆料の支払い、印刷、映画化、ゲーム化、といった著作権管理の体制がすでに築かれており、映画界からすると、一般的な文学作品を映画化する場合に比べコストが低く済む点を指摘する。また巖鋒がインターネット文学の傾向の一つとして挙げた「互動（インタラクティブ）性」<sup>85</sup>、すなわち読者が単なる受け手でなく、意見を表明したり、作者と交流したりすることで、作品世界に直接参与可能である、という性格が、映画市場において重視されるようになったことも大きい。一方、サイト運営者や作家などインターネット文学の側も、作品がメディアミックスの形で拡散することで、様々な利益を得ている<sup>86</sup>。

有名映画監督によるインターネット小説の映画化としては、張芸謀の『サンザシの樹の下で』があったが、文化大革命時期の若者を描いたこのフィルムに対し、陳凱歌の『搜索』は、まさにインターネットやメディアの強い影

響下にある現代社会に焦点を当てたものであり、様々な反響もその点に関するものが中心であった。例えば劉揚と董茜は、このフィルムが、若者の好みに合わせて今の時代を映す話題を盛り込んでおり、タイトルや俳優の選択、新しいメディアの展開などにおいても新機軸を打ち出そうとしている、と指摘した上で、「陳凱歌は、『PROMISE 無極』、『花の生涯 梅蘭芳』、『運命の子』などのフィルムには感じられなかった誠意をもって、現在社会における価値観や人間性に対して思考を巡らしており、フィルム全体を通じて、大衆化に舵を切り、そのための探索を進めている点は大いに評価できる」と述べている<sup>87</sup>。

ただこうした好意的な評価がある一方、例えば尹鴻は、「このフィルムを見終わった後、ストーリーが晦渋ではないにかかわらず、観客として、認知と感情両面でこのフィルムにいくらか当惑してしまい、フィルムが何を表現したかったのかをはっきりと把握できなかった」<sup>88</sup>と述べている。ネットでの暴力という社会問題のほか、主人公のラブストーリー、裕福な家庭での愛人問題、貧しい若い男女の運命、といったものが詰め込まれ、「内容は豊富で、人物も多いものの、しかしこうした人物関係、プロット、物語の要素といったものすべてがどっちつかずで」、さらに「社会問題映画、恋愛映画、悲劇、喜劇、ロマン主義演劇といった各種のジャンルやスタイルが混然一体となっているだけでなく、それぞれのシークエンスやプロットの間で分裂を生んでいる」と作品の完成度に関して疑問を呈する<sup>89</sup>。そして尹は、さらに次のように述べている。

彼のこの『搜索』は、突然、題材が軽くなり、スタイルは今風で、エリート的な要素を取り去っているだけでなく、異なる各種ジャンルの様式や、流行の現象、娯楽要素の集大成となっている。フィルムは市場に迎合し、観客に迎合していると同時に、かつての陳凱歌をいくらか見失っているようであり、さらに重要なことに、映画表現のはっきりとした目標や統一したスタイルを見失っているように映る。<sup>90</sup>

同様の見解は、周煒と任香も示している。彼らは、人物の反応や行動が「過激」であったり、物語の進行において多くの偶然が重なっていたりするといった『搜索』の問題点を指摘した上で、ネットの暴力、階層の断裂といった要素をこった煮のようにした結果、陳凱歌のもともとの風格が失われ、現実に対する批判も浅いものとなった、という見方を示している<sup>91</sup>。そのほか、『搜索』におけるネットの世界が、人間が描かれない匿名の空間として非理性的に描かれていることに対する批判<sup>92</sup>や、ネットで被害を受ける主人公を病人として設定した点を取り上げ、「観客の同情を買うことにはなったが、社会問題に対する深い思考や批判は弱められた」<sup>93</sup>といった指摘もある。

このように、『搜索』については賛否両論が巻き起こったが、作品を見ればその主張の多くはある程度理にかなっていると言えるだろう。物語は、末期がんを宣告された、高円円演じるヒロインが自暴自棄の中で招いた行いによってネットやメディアの攻撃にさらされることから始まるが、サスペンス映画を思わせる序盤の足早な展開は、徐々に複数の人物の群像劇へと拡散する。多様な登場人物を通じ、現代社会の様相が描かれる一方、事件を報道した記者の恋人（俳優は趙又廷）がヒロインに雇われて彼女と行動を共にするようになると、ヒロインのドラマは、記者の恋人との距離を縮めていく一種のラブストーリーの趣を深めていく。そして最後に自殺したヒロインの遺書には、いささか唐突に、彼への愛が言及されることになる。こうした展開は、一部の観客を満足させるものではあろうが<sup>94</sup>、主題の社会性を弱めるもので、作品の一貫性に疑問を抱かせるものにほかならない。

陳凱歌がこれまでにない題材の作品に挑んだこのフィルムは、鏡を多用したカットの多さなど、演出にある程度のこだわりが見られるのは確かである。しかしその内容自体は、中国のローカルな観客を超えた広がりを持ち得るものではなかった。それに対し、彼の次の作品は、中国語圏の映画の一つの代名詞として世界的にも有名な武侠映画<sup>95</sup>の一種と言える『道士下山』（2015年）であった。

### 3.3. 『道士下山』

陳凱歌は、これまで部分的に格闘シーンを作品で描いたことはあったが、本格的に武侠映画に取り組んだことはなかった。しかし、『グリーン・デスティニー』（原題『臥虎藏龍』、李安監督、2000年）、『HERO』、『捜査官X』（原題『武侠』、陳可辛監督、2011年）、『黒衣の刺客』（原題『刺客聶隱娘』、侯孝賢監督、2015年）は、いずれももともとアクション映画を手掛けてこなかった監督たちによるものであり、その流れの中に陳凱歌も加わることとなった。

この『道士下山』も、前作同様、陳凱歌のオリジナルではなく、原作に基づくフィルムである。ここで注目したいのは原作者、すなわち同名小説<sup>96</sup>の作者で、現在、武侠小説および映画の作り手として注目を集める徐皓峰である。1973年生まれの徐皓峰は、北京電影学院を卒業した経歴を持つが、武術に通じ、それを生かした小説でも名を残している。映画監督<sup>97</sup>としては、VFXなどを駆使した近年の武侠映画の潮流に背を向け、俳優にトレーニングを積ませた上で、より真に迫った武闘家の姿を映している点が最大の特徴である<sup>98</sup>。内容も、民国期の中国を舞台に、近代化による武術の地位の低下というテーマを繰り返し扱っており、ブロックバスターのアクション映画のような単純明快さはなく、ストーリーの起伏も抑えられている。さらには、デジタル時代に背を向けるように、あえてフィルムを使って撮影するなど、様々な点で彼独自のこだわりが顕著に見られる。それゆえ中国での興行成績はそれぞれ、『ソード・アイデンティティ』（原題『倭寇的跟迹』、2011年）が36万元、『ソード・アーチャー 瞬殺の射法』（原題『箭士柳白猿』、2012年）が559万元（2016年上映）、『ファイナル・マスター』（原題『師父』、2015年）が5489万元と、目を引くものとはなっていない。ただ三作目においては、有名スターである廖凡が主演を務めるなど、徐々に映画界で足場を築きつつあることは見て取れる。なお第四作となる『刀背藏身』（2017年）は、2019年4月現在、中国でのロードショー公開は実現していないが、2017年の第41回モントリオール映画祭で最優秀芸術貢献賞を受賞している。

このように徐は、映画、文筆、武術の三つに長けた稀有な存在であるが、彼の名を広く知らしめたのは、王家衛監督の『グランド・マスター』（原題

『一代宗師』、2013年）であった。彼は脚本家として加わり、王家衛、鄒靜之とともに第33回香港映画金像獎で最優秀脚本賞に輝いている。この『グランド・マスター』は、李小竜（ブルース・リー）の師として知られ、多くのフィルムで取り上げられている実在の詠春拳の使い手である葉問（イップ・マン）を主人公の役柄に据えた作品群の一つであるが<sup>99</sup>、何より王家衛による初のカンフー映画として話題を呼んだ。王家衛映画の常連である梁朝偉（トニー・レオン）が葉問を演じたが、彼を初めとして、章子怡、張震らカンフー映画の経験が少ない俳優たちは、長期にわたって武術の鍛錬を重ねた。ただし、梁朝偉はすでに年齢も高く、限界があった点は否めない。また駅での激しい格闘シーンがあった章子怡も、幼少の頃から武術を学び、スタントマンなどを経て俳優デビューした張晋（マックス・チャン）との力量の差は明らかであり、VFXなどの映像効果の力なしに、このフィルムが成立しがたいのも事実である。実際、作品では、耽美的な映像表現や華麗な編集技術のほか、『マトリックス』（原題 *The Matrix*、ラリー・ウォシヤウスキー、アンディ・ウォシヤウスキー監督、1999年）や『グリーン・デスティニー』などで知られる袁和平（ユエン・ウーピン）がアクション監督となり、香港映画が長年培ってきた各種の技術が、大いに駆使されている。その点で、徐皓峰自身の監督作品との違いは決して小さくない。

彼の長編小説「道士下山」は、娯楽性優先の単純な武俠小説ではなく、かつての章回小説を模した文体や形式のもと、民国時代の杭州を主な舞台に、一人の道士が俗世間の中で聖俗様々な人物たちと交わりながら、徐々に成長変化を続けていく一種のビルディングロマンスである。ただそうした枠組の中に、武術や武俠世界、さらに仏教、道教から軍隊、スパイなどにまつわる様々な民間的な知識がふんだんに盛り込まれるとともに、現実ではありえないような設定や展開が整然と物語に入り込むことで、魔術的リアリズムのような味わいも受ける密度の濃い作品である。このように原作そのものが、捉えどころの難しいストーリーを豊富に語っているほか、プロットが多岐にわたっているため、映画化に際しては、それをどのように処理するかが大きな課題であったのは間違いない。それに対し、徐皓峰は、「原作の著者は監督を尊重しなければならず、発言権はない」<sup>100</sup>と述べているが、結局、陳凱歌

の作品は、原作の小説を忠実に描くものとはならなかったと同時に、徐皓峰のフィルムとも対照的な形で撮影されることになった。具体的に言えば、フィルムは、視覚的効果を考慮しながら、小説の前半から中盤にあるいくつかのエピソードを抜粋してつなぎ合わせ、さらに独自の改編を大きく施したものとなった。

主人公を演じるのは、娯楽映画で人気だが、かつて少林寺で15歳まで六年間修業した経験があるという王宝強であり、そのほか『グランド・マスター』への出演を契機に、実際に武道に励み、大会で優勝するほどの腕前となった張震を初め、多くのスターが顔をそろえた。そしてストーリーは、下山した主人公が最初に世話になる薬屋で、林志玲が演じる主人の若い妻が鍵となる部分、郭富城（アーレン・クオック）が演じる武術の使い手を巡る部分、そして張震が演じる京劇役者を中心とする部分という三つに大きく分かれる。ただその一方、主人公はそれらを貫く位置にはいるものの、主にその脇に従う形であり、見せ場は少ない。またストーリーも、原作の半分程度のところで終わっており、主人公の遍歴は、事実上道半ばの状態です幕を下ろす形になっている。そのため、アクション映画に付きものの痛快さは、主人公の活躍がほとんど見られないという点できわめて限定的である。さらにドラマとしても、『花の生涯 梅蘭芳』や『運命の子』にも似た作品の分裂、とりわけ前半と中終盤との隔絶は明らかであり、作品構成の一貫性に問題があることは否定できない<sup>101</sup>。

実際、このフィルムの評判は、概して高くない。ただ興行面では、スタートは上々で、2015年7月第一週において、国内市場での第一位となる2億3300万元を稼いでいる<sup>102</sup>。ただし、2015年度最大のヒット作となった『モン・スター・ハント』は、予定より遅れて7月半ばに公開が始まったものの、この月だけで16億元以上の興行成績を挙げた。同じCG大作でありながら、『道士下山』は、アメリカ仕込みのアニメーション技術に通じた監督およびスタッフが手掛けたこのブロックバスターの陰に隠れることになった。その結果、『道士下山』でも、陳凱歌は大きな成功を得るには至らなかった。

### 3. 4. 『空海—KU-KAI— 美しき王妃の謎』

最後に、現在のところ陳凱歌の最新作となる『空海—KU-KAI— 美しき王妃の謎』にも触れておきたい。このフィルムに関するインタビューの中で、『道士下山』に続いて「CGやVFXを使ったファンタジー要素の強い時代劇を続けて撮っている」ことについて尋ねられた際、陳凱歌は「ずっとシリアスなテーマで撮ってきたわたしのような映画監督は、娯楽性の強い作品が求められる市場経済化が進んだ現在の環境では、今のような方法で映画を撮っていくしかありません」と述べている<sup>103</sup>。確かにメインストリームの舞台に立ち続けるためには、それが一つの道であるのは確かで、それこそが、彼が今思い描くところの、自らの領分であるのだろう。

このフィルムは、日本人キャストも多く参加した日中合作映画である。日本での宣伝では、「製作費150億円」という惹句が踊ることもあったが、確かに長安の街を模した巨大セットは見事で<sup>104</sup>、唐の時代の雰囲気を変えながら、絢爛豪華な大作としての風格はある程度備えている。しかし上記の製作費の数字が正しいかどうかは分からないが、それに比べれば、興行成績は悪くないとはいえ、必ずしも理想的なものではなかった。ちなみに日本での興行成績は17億円で、国内外の作品を含め、2018年度第33位の記録である<sup>105</sup>。

ただ日中合作映画という枠組に即して言えば、日中の俳優がともに重要な役割を演じるという難しい条件を、夢枕獏による原作小説<sup>106</sup>にあった設定の部分的修正（例えば、空海とともに行動する人物を橘逸勢から白楽天へ変更）や、日本語版、中国語版の二つのバージョンを製作することなどの方策を用いてクリアし、双方の映画市場にある程度適応できた好例と言えるだろう。一方、日本語題が、唐で学んだ実在の僧の名前を強調し、歴史ドラマを期待させるものであったのに対し<sup>107</sup>、中国語題は、人語を話す猫と皇帝の死から始まる謎を巡るホラーミステリーの要素を際立たせる「妖猫伝」というもので、両者はきわめて対照的である。この点からすれば、日中二つのタイトルは、作品の分裂を示唆するものとも言えるかもしれない。ただし、原作小説の筆者である夢枕獏は、この物語を「空海が、唐の長安で妖怪と闘う」<sup>108</sup> 話と簡潔に述べており、日中どちらのタイトルも、それとはあまりかけ離れてはいない。いずれにしてもこのフィルムが、絢爛豪華な唐の文化を

背景に、奇想天外な妖術が彩る世界において、空海と白楽天がコンビを組んで謎を解いていく物語であることには変わらない<sup>109</sup>。

ただし、このフィルムではさらに、原作では様々なものを食べる猫が、魚の目玉だけを食べるという、よりおどろおどろしい設定になっているほか、空海が妓楼で、呪いをかけられた女性の体内から「餓蟲」を取り出すシーンでも、原作では、凝集して一匹のような動きをするものとして「蟲」を説明していたのに対し、フィルムでは大量にうごめく様子がグロテスクに映され、気色悪さを強めている。さらに、猫に憑かれる春琴という女性が、張雨綺の演技のもと、なまめかしい姿で描かれるなど、フィルムでは、時に万人向けとは言えない刺激的な演出が目につく。中国では現在のところレイティング制度による年齢制限がないため、厳密には断言できないが、子供や過激な演出を嫌う観客を狙わず、それとは違った層をターゲットに定めていると見ることはできよう。

四方田大彦は、『空海—KU-KAI— 美しき王妃の謎』について、「監督の思索の痕跡が生々しく感じられる」とし、陳凱歌の経歴、とくに文化大革命を手掛かりに、フィルムを「歴史的寓意」として読み解く試みをしている。ただ四方田はそうした読解を「世界の批評の水準からすれば（中略）時代遅れである」とした上で、最後に次のように述べている。

私見では、中国映画はこれからも発展していけだろが、陳凱歌のように、その作品を隠喩的に解釈できるような監督はもう現れることがないだろ。（中略）陳凱歌とともに、彼を囓り立てた同伴者たちも姿を消していけだろ。文革の記憶と同じように、忘れられていけだろ。しかし、もういいんだ、これだけやれば充分だろ。「空海」という作品は監督本人に対して、そう語っているように思われる。<sup>110</sup>

もし『空海—KU-KAI— 美しき王妃の謎』が、陳凱歌にとって最後の監督作品となるならば、これはよりふさわしい言葉として響くかもしれない。しかし、このフィルム自体は、陳凱歌の最近の作品の中では安定した仕上が

りを見せたもので、不評を招いたわけでもなかった<sup>111</sup>。中国映画市場は肥大化しつつも、一部のブロックバスターがその取り分の多くを奪っているという傾向は確かにあるが、中でも作品の多様化は着実に進みつつある。陳凱歌についても次回作が準備されているという報道はあり<sup>112</sup>、そこに期待を寄せることはまだできるのではないか。

## おわりに

以上、2019年までの陳凱歌の長編映画を駆け足で概観してきた。個々の作品についての分析は限定的で、また偏りもある点は認めざるをえないが、それらを通じて浮かび上がるのは、陳凱歌が手掛けた作品の多様さ、そしてそれを促した中国映画界の変化の激しさである。もちろん、一人の映画監督に関わるトピックのみを扱っている以上、指摘できなかつた要素は数多く存在するが、それでも本論は、海峡を越えた中華圏の映画人による映画製作から、日本を含む海外との共同製作、中国の映画人によるハリウッド進出の試み、中国のWTO加盟と中国市場へのハリウッド映画の本格的進出およびそれへの中国映画界の対抗、主旋律映画の商業化や多様化、インターネット小説の映画化の流行、さらに映像技術の進展に応じた武侠映画およびファンタジー映画の拡大、といったそれぞれ検討に値する現象について言及した上で、分析を行った。

陳凱歌の映画監督としての道のりは、様々なジャンルに手を出しながらも、それらを自家薬籠中の物にできずにきた過程としても捉えることはできるだろう。世界的に見れば、同様に多様なジャンルの作品を手掛けながら、それらを一定のレベルに押し上げる能力と経験を持った監督は、少なからず存在する。しかし、陳凱歌は、頑なに自らの存在を誇示しようとすることで、職業監督に徹することができないまま、自らの監督としての方向性、言い換えるならば領分を求め、彷徨を続けてきたと言えるのではないか。ただその一方、競争の激しい映画業界の中で、冒頭に述べた通り、三十年以上にわたりキャリアを続けてきたことは、やはり並々ならぬものであり、個々の

作品の良否を超えて評価すべきものであることも強調しておきたい。

最後に今後の課題について触れる。本論では、陳凱歌および中国映画に関する通時的記述を中心としたため、それぞれの時代やそれに関わる問題について十分深く考察することはできなかった。また理論的な考察を措いたため、論としての構成にいささか難がある点も否めない。これらの点については、本論を足掛かりに続稿を執筆、発表していくことで補っていきたい。

## 注

- 1 例えば以下を参照。「米映画協会：中国が日本を追い抜き世界第2の映画市場に」『人民網日本語版』、2013年3月26日、<http://j.people.com.cn/94476/8182087.html>（閲覧日2019年4月25日）；横山幹郎「アジア最大の映画市場となった中国」『大和総研グループ ウェブサイト』アジアレポート、2015年6月18日、[https://www.dir.co.jp/report/asia/asian\\_insight/20150618\\_009825.html](https://www.dir.co.jp/report/asia/asian_insight/20150618_009825.html)（閲覧日2019年4月25日）。
- 2 以下も含め、本論文で取り上げるフィルムの中国国内の興行成績については、『CBO中国票房』（<http://www.cbooo.cn/>）を参照した（閲覧日2019年5月1日）。
- 3 「第五世代」の登場の意義については、拙論『『現代化』批判としての映像—初期『第五世代』映画を巡って』（『現代中国』第74号、2000年9月、169-181頁）、および同『『新しさ』の変遷—新時期中国映画についての一考察』（『中国研究月報』2000年12月号、19-27頁）を参照。
- 4 拙論「韓寒の監督作品と2010年代の中国映画産業—ジャンル映画、ノスタルジー映画を巡って」『G R—同志社大学グローバル地域文化学会 紀要—』第12号、2019年3月、30頁。
- 5 四方田彦彦「陳凱歌 チェン・カイク」（同編著『アジア映画』思想読本 [9]、作品社、2003年）、47頁。
- 6 「2005年影片票房（前30名）」『中国電影年鑑2006』中国電影年鑑社、出版年不詳、285頁。
- 7 「一個饅頭引發的血案」と題されたこの約20分の映像は、2005年12月末にネットで公開された。その内容が、フィルムを茶化するものだったため、この映像が大きな話題となると、著作権侵害を理由に、映画製作会社らが、この映像の制作者で当時無名の胡戈を訴えるという騒ぎへと発展した。なおこの映像は、ネット上で拡散し、今も見ることができる。例えば以下を参照。『騰訊視頻』<https://v.qq.com/x/page/w01591v9omz.html#vfrm=2-3-0-1>（閲覧日2019年3月13日）。

- 8 以上、暉峻創三「陳凱歌へかける期待～新次代を切り拓くアジアの名匠～」『キネマ旬報』2009年3月下旬号、No.1528、57頁。
- 9 拙論「九把刀、郭敬明の監督作品と2010年代の中国映画産業」（『野草』101号、2018年10月、124-144頁）、および同「韓寒の監督作品と2010年代の中国映画産業——ジャンル映画、ノスタルジー映画を巡って」（27-63頁）。
- 10 この時期の陳凱歌に関する文献は、主な単行本に限っても、以下のように比較的豊富に存在する。四方田犬彦『電影風雲』白水社、1993年；張振華編『陳凱歌—我們都經歷過的日子』第五代導演叢書、湖南文芸出版社、1996年；陳凱歌『陳凱歌隨筆—悲欣交集』廣西民族出版社、1997年；李爾葳『璀璨的風景線—張芸謀 章俐 陳凱歌 姜文』山東畫報出版社、1998年；陳墨『陳凱歌電影論』文化藝術出版社、1998年；李爾葳『直面陳凱歌』經濟日報出版社、2002年。そのため、本論ではそれ以降の時期に重点を置くことにする。
- 11 この作品については、注3の各拙論を参照。
- 12 本論では、中国系の人名は基本的に漢字で表記した。ただし日本において、西洋人式のファーストネームを含んだ言い方や広東語発音に基づくカタカナ表記が一般的な人物の場合、漢字表記の後にカタカナでそれを付記した。
- 13 この小説には、以下のように英訳からの日本語訳が出版されている。李碧華『さらば、わが愛—霸王別姫—』田中昌太郎訳、ハヤカワ文庫、早川書房、1993年。なお原作、翻訳については、同書の「訳者あとがき」（281頁）を参照。
- 14 ただし、張国栄は一度この役を断ったことがあるという。その後、ジョン・ローンとの交渉も行われたが、もし張国栄以外の俳優が演じていたら、この作品の成功もなかったかもしれない。これについては以下を参照。松岡環『レスリー・チャンの香港』平凡社、2008年、200-201頁。
- 15 陳懷皚（1920-1994年）は、中央電影局助監督、北京電影学院教員などを経て、1955年に長春電影製片廠、56年から北京電影製片廠に所属し、57年に映画監督としてデビュー、現代劇も手掛けたが、特に京劇を題材としたいわゆる戯曲映画の監督として名を残した。これについては以下を参照。『中国電影家列伝』第四集、中国電影出版社、1985年、233-237頁。また戯曲映画については、拙論「中華人民共和国映画史における戯曲映画の系譜」（『言語文化』第13巻4号、2011年3月、415-442頁）を参照。
- 16 「專訪“俠女”徐楓：『霸王別姫』真不是陳凱歌他爸拍的」『鳳凰網娛樂』2015年6月5日、[http://ent.ifeng.com/a/20150605/42421785\\_3.shtml](http://ent.ifeng.com/a/20150605/42421785_3.shtml)（閲覧日2019年3月13日）。
- 17 四方田犬彦「幸福な無名時代」（同『アジア映画の大衆の想像力』青土社、2003年）、134-135頁。この中で四方田は、「撮影中に親父が観に来てくれたんだ。京劇のことで、いろいろ細かいことを教えてくれたね。うれしかった」（135頁）という陳の話も披露している。

- 18 これに関して、周星馳（チャウ・シンチー）と彼の監督作『人魚姫』（原題『美人魚』、2015年）を評した以下の文章では、陳凱歌や呉宇森（ジョン・ウー）に比べて、「周星馳に対するファンや一般の観客の評価は、全体的に見てずっと寛容であると言える」という見解が示されている。黄鐘軍『『美人魚』：作為IP的周星馳与文化懷旧』『電影芸術』2016年第2期、69頁。
- 19 以上、杜可風「クリストファー・ドイル インタビュー」（インタビュアー 金原由佳）『キネマ旬報』1997年1月上旬新年特別号、No.1211、132頁。
- 20 葉兆言は、その原案をもとに小説『花影』（1994年）を発表している。
- 21 これについては以下を参照。王安憶、陳凱歌「問女何所愛」『上海文学』1994年9月号、60-67頁；王安憶「陳凱歌与『風月』」（同『漂泊的語言』王安憶自選集第四卷、作家出版社、1996年、66-77頁）；「陳凱歌インタビュー」（インタビュアー 水野衛子）『キネマ旬報』1997年1月上旬新年特別号、129-131頁。
- 22 陳凱歌「陳凱歌監督 インタビュー」（インタビュアー 水野衛子）、130-131頁。
- 23 以下の文献での王安憶の発言に基づく。王安憶、陳凱歌「問女何所愛」、61-63頁。
- 24 以上、「専訪「俠女」徐楓：『霸王別姫』真不是陳凱歌他爸拍的」（閲覧日2019年3月13日）。
- 25 陳凱歌「陳凱歌監督 インタビュー」（インタビュアー 水野衛子）、131頁。
- 26 「64歳徐楓指陳凱歌『霸王別姫』的成功靠团体 不識張國榮」『中華娛樂網』2015年7月6日、<http://www.shcaoan.com/wy/satellite/88655.html>（閲覧日2019年3月13日）。
- 27 以上、村山雅美「陳凱歌監督作品『始皇帝暗殺』製作ルポ ②プロデューサーたちの戦い」『キネマ旬報』1998年6月上旬号、No.1257、88-90頁。
- 28 荒俣宏『小説 始皇帝暗殺』陳凱歌・王培公原案、角川書店、1998年。
- 29 皇なつき『始皇帝暗殺』陳凱歌・王培公原案、角川書店、1998年。
- 30 戴錦華『中国映画のジェンダー・ポリティクス—ポスト冷戦時代の文化政治』宮尾正樹監訳、館かおる編、御茶の水書房、2006年、153頁。
- 31 戴錦華、同上、154頁。
- 32 戴錦華、同上、161-162頁。
- 33 戴錦華、同上、153頁。
- 34 ワダエミは、このフィルムについて、「3つの場面ごとにテーマカラーを決め、色見本を何種類も染めて監督と議論を重ね」、「衣装や調度はその色に沿ってデザインされ」という。また、「衣装の参考にしたのは実は『兵馬俑』。資料がないので想像しながらデザイン」したとも述べている。これについては以下を参照。ワダエミ、千葉望『ワダエミー世界で仕事をするということ』とんぼの本、新潮社、2013年、60頁。
- 35 これは、中国市場で得られる利益について、配給側と製作側であらかじめ割合を設定し、それに応じて配分する方式を指す。これを実施するためには、正確に興

- 行成績や収益を算出する必要があり、それによって映画の統計が整備されるという効果もあった。
- 36 中国のWTO加盟に関しては以下を参照。中達啓示『中国WTO加盟の政治経済学—米中時代の幕開け』早稲田大学出版部、2011年。
  - 37 田聡明『中国電影業“大地震”—上世紀九十年代電影改革紀事』中国伝媒大学出版社、2014年、21頁。田聡明は長らく映画行政の指導的立場にあり、1990年代における映画改革を推し進めた中心人物で、アメリカとの交渉にも関わった。なおこの文献では、公開枠は七年以内に17本に拡大とあるが（同頁）、三年以内に20本に拡大されたとする文献が多く、当時の交渉において、この数字を巡ってつばぜり合いが続いたことが読み取れる。また、2012年の交渉で3DまたはIMAXによる上映作品という新たな枠が設けられた。その枠は最初14本であったが、その後も調整は続き、増加傾向にある。
  - 38 丁垂平『中国電影通史』第二卷、中国電影出版社、191頁。
  - 39 拙稿「梶谷懐著『中国経済講義—統計の信頼性から成長のゆくえまで』（中公新書、2018年）』『中国文芸研究会会報』第448-449合併号、2019年3月、7頁。
  - 40 吉田真由美「女からのフィジカル・セックス—イク快感・クル恐怖」『キネマ旬報』2002年2月上旬号、No.1349、58-59頁。
  - 41 四方田犬彦「陳凱歌—チェン・カイク」、48頁。
  - 42 四方田犬彦「メロドラマとしての『北京ヴァイオリン』」（同『アジア映画の大衆的想像力』）、161頁。
  - 43 四方田犬彦「陳凱歌—チェン・カイク」、48頁。
  - 44 以上、四方田犬彦「幸福な無名時代」、136頁。
  - 45 以上、陳凱歌、倪震、俞李華『「無極」：中国新世紀的想象—陳凱歌訪談録』『当代電影』2006年第1期、47頁。
  - 46 以上、陳凱歌、倪震、俞李華、同上、48頁。
  - 47 陳凱歌、倪震、俞李華、同上、50頁。
  - 48 倪震「想像的権利—從『無極』所想到的」『電影芸術』2006年第2期、75-76頁。
  - 49 張頌武「陳凱歌の命運：想象和跨出中国」『当代電影』2006年第1期、68頁。
  - 50 郭敬明『無極（小説版）』人民文学出版社、2006年。
  - 51 「衆説凱歌」『当代電影』2006年第1期、39頁。
  - 52 ただし、実在の人物を主人公に据えた他の多くの劇映画作品と同様、『花の生涯—梅蘭芳』においても、史実とは異なる設定、名称のほか、想像をもとに作り出された場面などが複数存在している。
  - 53 以上、「梅蘭芳」（岩波書店辞典編集部編『岩波—世界人名大辞典』第二分冊、岩波書店、2013年）、2012-2013頁。
  - 54 以上、劉藩「“電影『梅蘭芳』”學術檢討會”綜述」『電影芸術』2009年第2期、155頁。

- 55 楊新貴「『梅蘭芳』電影的精品意識」『電影芸術』2009年第1期、24頁。
- 56 楊新貴、同上、24頁。
- 57 例えば、馮小剛の新作である『芳華—Youth』（原題『芳華』、2017年）は、中国での公開直前に上映延期となったが、フィルムの中の中越戦争に関する描写が問題になったとの憶測が流れている。これについては以下を参照。「中越戦争の映画、上映延期 党大会影響懸念、当局介入か」『朝日新聞』2017年9月28日（閲覧日2019年5月27日）。
- 58 データは、『CBO中国票房』（<http://www.cbooo.cn/>）を主に参照した。ただし、『キリング・ミー・ソフトリー』の興行成績のみ、『時光網（Mtime）』（<http://movie.mtime.com/12096/>）を参照した（閲覧日2019年5月16日）。
- 59 データは、『CBO中国票房』（<http://www.cbooo.cn/>）を参照した（閲覧日2019年5月16日）。
- 60 なお拙論「韓寒の監督作品と2010年代の中国映画産業——ジャンル映画、ノスタルジー映画を巡って」（37頁）では、2012年の興行成績だけを記していたが、本論では複数年にわたる合計の数値を記すことにしたため、数字に違いが生じている。
- 61 これについては、以下のように日本文学との比較研究もある。陶麗萍「中日古典身替り劇とその身替り趣向—『趙氏孤児』と『瘞静胎内拮』」『同志社国文学』36号、1992年3月、50-61頁（なお、『瘞静胎内拮』は、「ふたりしずかたいないさぐり」と読む）。
- 62 これについて、古内一絵も「陳凱歌は、この中国人なら誰もが知っている復讐譚に、父と子の愛憎の脚色を新たに加えた」とした上で、「陳凱歌は、『北京ヴァイオリン』（02）でも、息子に対する父親の献身的な愛情を描いている。このことを考えると、文革時代、元国民党員だった父を紅衛兵とともに打倒した、陳凱歌自身の苦い過去に思いを馳せずにいられない」と指摘している。ただし、『北京ヴァイオリン』の父子に血縁がないことには言及していない。また、陳凱歌の父である陳懷皚が「元国民党員だった」というのは、明らかな事実誤認である。日中戦争開戦後、演劇を通じた抗日宣伝活動に加わり、その後四川国立戲劇専科学校に進み、卒業後母校で教師となった陳懷皚は、1948年に学生運動に参加したことを理由に解雇されたため、映画界に身を置くようになったという経緯を持つ。しかもその後、中国共産党統治下の華北解放区に向かい、建国後は共産党の指示で映画事業に携わり、その後映画監督として活躍するに至っている。これらについては、以下を参照。古内一絵「チェン・カイコー（陳凱歌）」（石坂健治、市山尚三、野崎敏、松岡環、門間貴志監修、夏目深雪、佐野亨編『アジア映画の森—新世紀の映画地図』作品社、2012年）、62-63頁；『中国電影家列伝』第四集、231-233頁。
- 63 賈磊磊「電影，是否要对传统文化說不？—影片『趙氏孤児』的文化取向」『当代

- 電影』2011年第1期、42-43頁。
- 64 以上、張英「陳凱歌：別讓那些“高調”繼續毒害觀眾一站在價值觀十字路口的『趙氏孤兒』」『南方週末』2010年11月25日、E21頁。
- 65 以上、張英、同上、E22頁。
- 66 于忠民「当改編淪為解枳一対電影『趙氏孤兒』改寫程嬰的質疑」『当代電影』2014年9期、163頁。
- 67 張英「陳凱歌：別讓那些“高調”繼續毒害觀眾一站在價值觀十字路口的『趙氏孤兒』」、E22頁。
- 68 陸紹陽「文本改寫与精神的自己矮化一評『趙氏孤兒』」『電影芸術』2011年第1期、69頁。
- 69 陸紹陽、同上、70頁。
- 70 以上、吳保和「『趙氏孤兒』：古典悲劇的当代改寫」『当代電影』2011年第1期、46頁。
- 71 以上、吳保和、同上、47-48頁。
- 72 張英「陳凱歌：別讓那些“高調”繼續毒害觀眾一站在價值觀十字路口的『趙氏孤兒』」、E21頁。
- 73 陳旭光「叙事与哲理的齟齬或“因意害辞”」『当代電影』2011年第1期、48-49頁。
- 74 陳旭光、同上、49頁。
- 75 陳凱歌『私の紅衛兵時代—ある映画監督の青春』刈間文俊訳、講談社現代新書、講談社、1990年。この中国語版は複数存在する。例えば以下を参照。陳凱歌『竜血樹』天地図書、1991年；陳凱歌『少年凱歌』遠流出版社、1991年；陳凱歌『少年凱歌』人民文学出版社、2001年。
- 76 張英「陳凱歌：別讓那些“高調”繼續毒害觀眾一站在價值觀十字路口的『趙氏孤兒』」、E21頁。
- 77 ちなみに中国におけるこの年の最大のヒット作は、13億3983万円の興行成績を挙げた『アバター』（原題 *Avatar*、ジェームズ・キャメロン監督、2009年）であった。
- 78 国内公開後の2011年2月時点で、陳凱歌夫人で本作のプロデューサーを務めた陳紅は、製作費は回収し、海外でのセールスも順調である、と答えていた。それについては以下を参照。竇黎黎「『趙氏孤兒』成本已收回 陳紅：辛苦並幸福着」『鳳凰網』2011年2月16日、<http://ent.ifeng.com/movie/news/mainland/detail%CC%B22011%CC%B202/16>（閲覧日2018年12月7日）。ただし2019年5月17日に確認したところ、上記の記事はウェブサイトから削除されていた。
- 79 この作品は、2007年に「晋江文学城」（<http://www.jjwxc.net/>）で発表されたが、その時のタイトルは『請你原諒我』であった。タイトルは複数あり、2010年に『網逝』と改題され、さらに作品の映画化に合わせる形で、『搜索』と改題された。またこの小説は、ネット作品として初めて魯迅文学獎の候補になったことでも知

- られる。1986年に創設された魯迅文学獎は、中国では最も権威のある文学賞の一つである。『網逝』は、2007年から2009年の作品を対象とする第五屆魯迅文学獎において、中編小説部門の候補となる20作品に選ばれたが、結果的に受賞は逃した。これについては、以下を参照。「小説『搜索』作者：探究被人肉搜索過人和事結局」『中国網 文化中国』2012年7月6日、[http://cul.china.com.cn/book/2012-07/06/content\\_5138962.htm](http://cul.china.com.cn/book/2012-07/06/content_5138962.htm)（閲覧日2019年2月8日）。
- 80 劉嘉「7月2日—7月8日 『搜索』上位 『画皮2』蟬聯」『中国電影報』2012年7月12日、32頁。
- 81 「『画皮2』仍“強勢”『搜索』待“昇温”」（『中国電影報』2012年7月12日、31頁）における劉明（中影星美院線發行部經理）の発言。
- 82 拙論「九把刀、郭敬明の監督作品と2010年代の中国映画産業」、128頁。
- 83 嚴鋒「中国における『インターネット文学』の成立」（松村志乃訳）『東洋文化』第84号、2004年3月、161-164頁。
- 84 任伝印「成長叙事与意義創造—論新世紀中国網絡小説与電影改編的離合」『当代電影』2015年第6期、178頁。
- 85 嚴鋒「中国における『インターネット文学』の成立」、173頁。
- 86 以上、張書娟「網絡文学与電影的互動性消費」『当代電影』2015年第6期、184-187頁。
- 87 以上、劉揚、董茜「『搜索』：一次祛魅的現實主義表達」『電影芸術』2012年第5期、30頁。
- 88 尹鴻「加法与減法—關於陳凱歌導演的『搜索』」『当代電影』2012年第8期、29頁。
- 89 以上、尹鴻、同上、29頁。
- 90 尹鴻、同上、30頁。
- 91 以上、周煒、任香「現實題材的電影應該搜索什麼？—從人物設置和情節走向比較『一次別離』和『搜索』」『当代電影』2014年第3期、104-105頁。
- 92 聶偉「“創作”網絡正義：以電影之名？」『当代電影』2012年第8期、31-32頁。
- 93 以上、路春艷「虛偽的網絡 真實的問題—『創作』的社會觀察与表達」『当代電影』2012年第8期、35頁。
- 94 ちなみにこのフィルムでの共演がきっかけで、高円円と趙又廷は交際を始め、その後結婚したが、映画公開時のプロモーションの場で、二人の関係はすでに話題となっており、記者からの質問もその点に関するものが少なくなかった。それについては、例えば以下を参照。「『搜索』首映 趙又廷高円円被催婚」『新浪娛樂』2012年7月2日、<http://ent.sina.com.cn/m/c/2012-07-02/22573674063.shtml>（閲覧日：2019年6月20日）。
- 95 武俠映画については、例えば以下を参照。岡崎由美、浦川留『武俠映画の快樂』三修社、2006年、10頁。
- 96 この小説は2007年に百花文芸出版社から出版されたが、その後下記の修訂本が出

- 版されており、本論ではこちらを参照した。徐皓峰『道士下山—癸巳年修訂本』人民文学出版社、2014年。
- 97 これについては以下も参照。浦川留、岡本敦史、夏目深雪編著『激闘！アジア・アクション映画大進撃』洋泉社MOOK 映画秘宝EX、洋泉社、2017年、48-51頁。
- 98 「徐皓峰談陳凱歌改編自己小説：没有發言權」『新浪娛樂・電影寶庫』2014年5月10日、<https://ent.sina.cn/film/hydy/2014-05-10/detail-ianfzhni9511195.d.html?from=wap>（閲覧日2019年4月25日）。
- 99 葉問（イップ・マン）に関する映画については以下を参照。浦川留、岡本敦史、夏目深雪編著『激闘！アジア・アクション映画大進撃』、123-126頁。
- 100 「徐皓峰談陳凱歌改編自己小説：没有發言權」（閲覧日2019年4月25日）。
- 101 陳凱歌は、作品の修正が施され、一部カットされたシーンがあったために、つじつまが合わなくなった部分があったことを吐露している。それについては以下を参照。『『道士下山』首週破2.3億 陳凱歌回応刪減戲份』『1905電影網』2015年7月6日、<http://www.1905.com/news/20150706/908077.shtml#p1>（閲覧日2019年5月16日）。なお『道士下山』公開前に、出演していた房祖名（ジェイシー・チャン）が薬物摂取および大麻所持で逮捕されていたが、フィルムでは彼の出演シーンは比較的多く残っており、修正の理由は、主に興行面を考慮してのものと推測される。
- 102 「『道士下山』票房高一但陳凱歌們的問題多」『Mtime時光網』2015年7月8日（『好奇心日報』より転載）、<http://news.mtime.com/2015/07/08/1544386.html>（閲覧日2019年5月16日）。
- 103 以上、「チェン・カイコー [監督] インタビュー」（取材・文 新田理恵）『キネマ旬報』2018年3月上旬号、No.1772、39頁。
- 104 以上、「製作費150億円日中合作『空海』、長安の巨大都市を再現し原作者&松坂慶子も驚愕！」『CinemaCafé.net』2016年10月28日、<https://www.cinemacafe.net/article/2016/10/28/44496.html>（閲覧日2019年5月16日）。
- 105 「最新映連発表資料 2018年度（平成30年）興収10億円以上番組（平成31年1月発表）」『一般社団法人日本映画製作者連盟ホームページ』<http://www.eiren.org/toukei/>（閲覧日2019年5月17日）。
- 106 夢枕獏『沙門空海唐の国にて鬼と宴す』全4巻、徳間文庫、徳間書店、2004年。なお同書は角川文庫でも出版されている（全4巻、角川書店、2011年）
- 107 例えば、映画作品の紹介をしているサイトでは、「『空海』というキーワードから食指をそそられて映画館に足を運んだ方々から『思っている映画と違った』という声が上がっているということを耳にしました」という記述も見られる。この記事では、そうした声に対し、「本作は、偉大な僧侶・空海の伝記映画でも歴史にフィーチャーした作品でもなく、一大ファンタジー作品なのです」と説明してい

- る。これについては以下を参照。八雲ふみね「『空海—KU-KAI— 美しき王妃の謎』は僧侶・空海の伝記映画、ではない！」『シネマズPLUS』2018年3月1日、<https://cinema.ne.jp/recommend/kukai2018030106/>（閲覧日2019年5月16日）。
- 108 夢枕獏「初刊本あとがき」（同『沙門空海唐の国にて鬼と宴す』巻ノ四、角川文庫、角川書店、2011年）、483頁。
- 109 林黎勝と詹浩然是、『空海—KU-KAI— 美しき王妃の謎』について一定の評価を下しつつも、二人の主人公よりも、玄宗皇帝や楊貴妃らの方がより生き生きと、イメージ豊かに描かれており、プロットが分散し、語りのリズムもバランスを欠いている点などを脚本上の問題として指摘している。これについては以下を参照。林黎勝、詹浩然「開拓与缺失—2017年華語電影劇作評議」『電影芸術』2018年第3期、2018年5月、41頁。このフィルムは一種の推理ものというジャンル性を有していると言えるが、そうしたジャンル性を一旦措き、上記のような視点から捉えるならば、以前の作品と同様に、このフィルムについても、作品内容の分裂を指摘できるのかもしれない。
- 110 以上、四方田犬彦「『空海—KU-KAI— 美しき王妃の謎』作品評」『キネマ旬報』2018年3月上旬号、No.1772、41-43頁。
- 111 例えば、『中国電影報』の記事でも、「さらに多くの人々が鑑賞後、これは陳凱歌監督にとって『さらば、わが愛～霸王別姫』以降で最も良い作品だ、という見解を示している」とある。同様の見解は、ネット上でも見られる。それらについては以下を参照。「賀歳巨製『妖猫伝』北京首映—陳凱歌率全陣容“1222”開啓盛唐奇観」『中国電影報』2017年12月20日、8頁；伍脊六獸「『妖猫伝』陳凱歌的驕傲終於免於潰敗、『霸王別姫』之後最好作品」『百家号』2017年12月24日、<http://baijiahao.baidu.com/s?id=1587637322466090992&wfr=spider&for=pc>（閲覧日2019年5月23日）。
- 112 詳細は十分明らかになっていないが、2019年7月には、新作のクランクアップを知らせる報道がなされている。これについては以下を参照。「陳凱歌新作『塵埃裏開花』確認開拍，陳飛宇張雪迎等出演」『新京報網』2019年7月4日、<http://www.bjnews.com.cn/ent/2019/07/04/599113.html>（閲覧日2019年9月4日）。そのほか、オムニバス映画ではあるが、2019年10月1日に公開される『我和我的祖国』という建国70周年を記念する作品で、陳は七本のうちの一本「白昼流星」を監督し、全体の総監督を務めている。

## 从商业片的角度看陈凯歌的电影以及中国电影的发展进程

阿 部 范 之

时至今日中国电影产业已发展到世界第二的规模，电影行业内的生存竞争也异常严酷。尽管如此，第五代导演陈凯歌从二十世纪八十年代成名开始，至今仍然活跃于中国电影创作的第一线。笔者认为这个现象非常值得研究。

事实上，对陈凯歌的评价一直都是褒贬兼存。特别是他电影作品中不时显露出的“作家特性”，并没有能够为他赢得更多的观众。九十年代中期以后，在商业片创作道路上一帆风顺的陈凯歌，更是与他一心追求的理想电影渐行渐远。

此篇论文从商业片的角度回顾并分析陈凯歌的电影历程，并通览了三十年来的中国电影产业的发展进程。