

主旋律／IP映画としての『タイガー・マウンテン』 — 2010年代の徐克監督作を巡って

阿部 範之

はじめに

徐克〔ツイ・ハーク〕は、かつて香港映画界の一翼を担い、その発展に貢献してきた映画人の一人にはかならない。その彼は現在中国大陸の映画界に身を置き、2021年に世界第2位の興行成績を挙げた『長津湖』（陳凱歌、林超賢〔ダンテ・ラム〕、徐克監督、2021年）では共同監督を務めている。このフィルムには徐克とともに、同じく香港出身の林超賢も加わっているが、彼らの近年の働きは、香港映画界の変化を如実に示している。1997年の香港の中国返還（「回帰」）や、2004年のCEPA（Closer Economic Partnership Arrangement 香港・中国経済貿易緊密化協定）の施行により、経済的な紐帯が強固となるにつれ、好むと好まざるとにかかわらず、香港の映画人の多くは中国映画界との関係を深めていった。例えば林超賢は、『オペレーション・メコン』（原題『湄公河行動』、2016年）と『オペレーション：レッド・シー』（原題『紅海行動』、2018年）の二作を監督し、中国の警察や人民解放軍の特殊部隊の海外での戦いを描くという新たな領域に挑み、興行的な成功も収めた。そして、長いキャリアを持つ徐克も、コンスタントに大作を送り出すことで、中国映画界で着実に足場を築いてきたのである。

香港映画界出身の映画人が、今日の中国映画界の「市場文化」¹に与えた影響は大きいが、本論が特に注目したいのは、彼らが、中国共産党の歴史と関わる内容の愛国的なフィルムの製作に、次々と関わるようになった点である。こうしたフィルムは、一般に「主旋律映画」と呼ばれるが、この用

『G R—同志社大学グローバル地域文化学会 紀要—』19, 2022, 1—33頁。
同志社大学グローバル地域文化学会 ©阿部範之

語について、私は以下のような説明を行ってきた。「『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」²。ただし「みな旧態依然のままであった、というわけでもない。例えば戦争を題材としたフィルムの場合、以前から進められていたスペクタクル的要素がさらに強化される傾向にあるほか、有名スターの起用や、ジャンル映画の色彩を強めるといった対策が徐々に進められてきた」³。一方、「2000年代後半以降、商業映画の分野で活躍してきた監督たちが、中国の現代史を背景に人間ドラマを描くフィルムを次々と生み出して」⁴ いくと、それらと「主旋律映画」とを合わせた形で「主流映画」という名称も定着し、商業性も兼ね備えた大作映画として、中国の映画興行の主力の地位に立つようになる。

ハリウッド映画に代表される「主流映画 (mainstream film)」は、「もうけ志向の物語映画」で「一般に大スターが出演しており、高い製作価値を誇る」フィルムを指すことが多く⁵、そのため主旋律映画と主流映画を区別して議論する研究者もいる。ただし中国の最新のフィルムを指して言う場合、主旋律映画と主流映画は、ほぼ代用可能な用語として受けとめられているように映る。その背景には、かつて独自の様式や不文律を有するものと捉えられてきた主旋律映画と、その他のフィルムとの境界の揺らぎがある。そしてこの傾向は、主旋律映画⁶ に香港映画出身の監督たちが積極的に起用されたことで、さらに強められたと言えよう。

この問題を巡って注目に値するフィルムに、徐克が監督した『タイガー・マウンテン 雪原の死闘』（原題『智取威虎山』、別題『智取威虎山3D』、徐克監督、2014年；以下『タイガー・マウンテン』と称す）がある。以前、香港映画出身の監督たちが手掛ける中国映画ないし中国との合作映画は、アクション映画に代表される各種のジャンル映画か、時代ものなどファンタジックな要素を含む題材、あるいはそれらの複合体が一般的であったが、徐克が監督した『タイガー・マウンテン』は、そうした流れをくみながらも、同時にまた主旋律映画に通じる内容を含んでいた。しかもこのフィルムのヒットをうけて、香港映画出身の監督による主旋律映画が次々と製作されていくこ

とになった点でも、メルクマールとなるフィルムと言える。これらの点を踏まえ、本論は『タイガー・マウンテン』を多角的に分析しながら、2010年代の中国映画における商業映画の動向と主旋律映画との関係性について明らかにしていく。

1. 1970年代末以降の香港映画界と中国大陸との関係

本格的な議論に入る前に、本節ではまず、香港映画の中国大陸への進出の過程、および先行研究について、簡単に振り返っておきたい。人口が少ない香港において、香港以外の市場を取り込むことは、映画に限らずあらゆる産業の発展において重要な課題として位置づけられてきた。中国大陸はその中でも大きな部分を占めるものであったが、国共内戦を経て中国大陸に中華人民共和国が誕生すると、香港映画を自由に流通させることは難しくなる。その反面、中華民国が移った台湾が新たな市場として重要性を増し、その経済力の高まりとともに、資金面でも香港映画産業を支えることになった。しかし、文化大革命（以降「文革」と略し、その期間を「文革期」と表す）が終わり、改革開放政策が始まると、中国大陸と香港の関係に変化が生じる。例えば、1979年に大陸で中国電影合作製片会社が成立し、香港と大陸の合作映画の製作が積極的に行われはじめ、李連杰〔ジェット・リー〕主演の『少林寺』（張鑫炎監督、1982年）や、日本で『西太后』の題で公開された『火焼円明園』および『垂簾聞政』（ともに李翰祥監督、1982年）といった話題作も現れるようになった。合作映画の製作には当初政治的な思惑も含まれていたが、多くの人口を抱える大陸を将来の有望な市場と捉えた香港映画産業は、1993年までに大陸との合作映画を113本製作し、進出の足掛かりを築いていった⁷。

しかしそれまで活況を呈していた香港映画界も、『ジュラシック・パーク』（原題 *Jurassic Park*、スティーヴン・スピルバーグ監督、1993年）や『タイタニック』（原題 *Titanic*、ジェームズ・キャメロン監督、1997年）などに代表されるハリウッド映画が香港の市場、および香港映画の勢力圏にあった台湾

や東南アジアの市場を席卷するとともに、その後、香港映画の人氣が高かった韓国から、質の高い娯楽映画が次々と登場したこともあり、競争力を次第に弱めていった。さらに、香港の中国返還の年である1997年にアジア金融危機が起き、2003年にSARS（重症急性呼吸器症候群）と呼ばれる肺炎が集団発生したことも、香港経済に大きな打撃を与えた。そうして様々な業界が中国大陸との関係強化に救いを求めたのと同様に、香港映画界も先述のCEPA締結に後押しされる形で、大陸との合作や大陸での映画製作、また新たな事業の展開を進めていくことになる⁸。一方、中国の映画産業は、20世紀末から体制改革を進めながらも、急激な経済成長を背景に、豊富な資金力と観客となる中間層の拡大に支えられて成長を続けていた。こうして双方の力関係にも変化が生じ、香港映画界は、香港市場で好まれるような自分たちが得意としてきたスタイルやジャンルからシフトし、中国市場に受け入れられるフィルムの製作に力を注ぐようになる。

ただしそれは、香港映画が大陸の映画にただ同化したということの意味しない。大陸の香港映画研究者である趙衛防は、大陸の映画に香港映画が与えた影響について指摘し、「今に至るまで、香港映画の中にずっと沸き返っている刷新の意識や、物語の語り口、映像表現、さらに大量の人材や管理の経験などが、依然として大陸の映画の発展を強く促す動力になっている」⁹、「香港映画のジャンルの経験と刷新の理念が、新世紀以来の大陸映画の創作実践を主導してきた」¹⁰と主張する。彼はさらに、大陸の主旋律映画に対する香港映画の影響にも触れ、「大陸の核心的な価値観を伝えながらも、人間性を持った形象として立体的に人物を表現することで、フィルムの思弁的な価値を高めると同時に、フィルムの内容が浅くなったり、公式的な見解にとどまったりするという問題を最大程度避け、フィルムの鑑賞的価値を強め、大陸の主旋律映画の芸術的価値を全体的に高めた」¹¹と評価する。

ただし趙の議論は抽象的な部分が多く、「フィルムの鑑賞的価値」がどう強められたのかは判然としない。それに対し、賈若禕と黃文杰は、香港映画と主旋律映画の関係について具体的に分析を行っており、参照に値する。彼女たちは、『タイガー・マウンテン』や『オペレーション・メコン』の成功によって、香港出身の映画監督たちが手掛ける主旋律映画（彼女たちはそれ

をタイトルで「(香) 港式主旋律」と称している) が次々に製作されるようになったとし、その背景として、主旋律映画が商業化路線を取る上で、その道に通じた香港の監督たちが適任であったことを指摘する。賈と黄は、「香港式主旋律映画」の特徴を以下のようにまとめている。一つは「娯楽化」、すなわち映画の娯楽としての機能を重視、強化することである。第二は「ジャンル化」で、ジャンル映画の撮影における豊かな経験とテクニックを主旋律映画に生かしている点が、彼らの成功の鍵だという。第三は「平民化」で、香港人監督は普通の人を主人公に設定し、英雄を描くとしても、立派な身分ではない無名のヒーローとしたり、革命の指導者を描く場合でも、近寄りがたさをなくし、観客との距離を縮めたりする傾向が見られるという。第四は「人性化」で、これは「平民化」とも重なるが、人物を完全無欠な存在としてではなく、痛みを感じ、もがき苦しむ血肉の通った「人間」として描くことに、香港の映画監督は長けているとする。ただ問題点もあり、一つは、イデオロギー的色彩が薄められているというもので、香港の映画監督が大陸の体制イデオロギーや社会で主流となっている価値観をつかむのが難しいこと、さらに共産党の歴史に関する観客の理解度ないし知識の低下という現実を考慮して、政治やイデオロギーの要素が意図的に回避されているが、これも行き過ぎると真実味を失うことになる」と指摘する。そのほか、歴史を無視したり、史実に反する描き方をしたりする傾向、人物が矮小化されたり、描き方が低俗になったりする傾向も挙げられている¹²。

このように賈若禕と黄文杰の議論は、「香港式主旋律映画」と見なす複数のフィルムの特徴を具体的に捉え、分かりやすく整理しているが、難を言えばそうしたフィルムがどのような背景ないし映画史的な展開の中で製作されるに至ったのかについて十分な説明がない。例えば彼女たちが示した複数の問題点は、上記の四つの特徴と合わせ鏡の関係にあるもので、製作者たちにとっては織り込み済みのものであると言えるのではないか。例えば、『タイガー・マウンテン』を製作した博納の代表取締役である于冬は、自分が若い頃、優れた国産映画から強い影響を受けたが、過去の主旋律映画と今の若者との間には壁があるように映る、とした上で、「それゆえ私たちは、『タイガー・マウンテン』によってこの壁を取り除こうと試みたのだ」と述べてい

る¹³。つまり製作者は、明確な意図をもって、新しいスタイルを導入したと言えるのだ。実際、フィルムをつぶさに見てみれば、『タイガー・マウンテン』とその他の主旋律映画には、ジャンルや撮影方法などで明らかに大きな違いがある。しかしこれまでの先行研究では、その違いがどういった状況の中で生まれるに至ったのかという点について、十分な検討を行っていない。例えば、先に引いた趙衛防も、香港の影響を受けた主旋律映画を「国民革命や中国共産党史上重大な歴史事件を直接表現したフィルム」、「現代の中国的な精神について語る現実的な題材のフィルム」、「アクション、戦争、サスペンスなどのジャンル映画の中に、ナショナリズムを反映させたフィルム」、「伝統的な革命や共産党に関する題材の作品を再び映像化したフィルム」の四つのカテゴリーに分け、この四つ目に『タイガー・マウンテン』を入れて簡単な概説を行っているが¹⁴、主旋律映画のターニングポイントとも言えるこのフィルムの特異性を十分捉えきれてはいない。

本論は、こうした問題意識のもと、中国映画産業の変遷や香港映画を取り巻く環境の変化に加え、それとも密接に関連した製作会社の動向、さらに撮影の中心に位置する監督のフィルモグラフィ、そしてフィルムの題材や演出方法、といった複数の角度から分析を行った上で、『タイガー・マウンテン』が映画史においてどのように位置づけられるのかを議論していく。次節ではまずはじめに『タイガー・マウンテン』の製作会社である博納に焦点を当てる。

2. 博納の成長と香港映画とのつながり

博納は、北京電影学院出身の于冬によって1999年に設立された民営の映画会社で、中国映画産業の変革の流れに乗る形で規模を拡大し、『タイガー・マウンテン』のほか、『オペレーション・メコン』、『オペレーション：レッド・シー』、『長津湖』などヒット作を次々と生み出し、いまや中国を代表する映画会社の一つに数えられるまでに成長した。初期は『再見 また逢う日まで』（原題『我的兄弟姐妹』、俞鍾監督、2001年）、『北京ヴァイオリン』

(原題『和你在一起』、陳凱歌監督、2002年)、『レジェンド 三蔵法師の秘宝』(原題『天脈伝奇』、鮑德熹〔ピーター・パウ〕監督、2002年)などの配給を行っていたが¹⁵、2003年には製作業への進出も果たした。またCEPAが結ばれると、中国と香港の合作映画の配給に積極的に関わっていき、さらに2008年の世界金融危機以降は香港映画への投資も始めるなど、香港映画界とのつながりをよりいっそう強めていく¹⁶。そうした中で博納は、陳可辛〔ピーター・チャン〕と于冬、黄建新¹⁷が設立した映画会社である人人電影とともに、陳可辛のプロデュースによる中国と香港の合作映画『孫文の義士団』(原題『十月圍城』、陳徳森〔テディ・チャン〕監督、2009年)の製作を行った¹⁸。

このフィルムの構想自体は古く、公開の約十年前、陳可辛が陳徳森にアクション映画を撮るよう依頼したことに始まる。その際、陳可辛は彼の父陳銅民が監督した『赤胆好漢』(1974年)を陳徳森に見せ、それが『孫文の義士団』のひな型となった。『赤胆好漢』はカンフー映画の一種で、質が高いとは言えないものの、命を狙われている孫文の警護を頼まれた主人公が、敵と何度も戦いながら、仲間とともに彼を無事送り出すという物語に特徴が見られる。陳徳森は監督を引き受ける条件として、複数の義士が孫文を守る内容にすること、ハリウッド式のアクション映画にはしないこと、当時の街の風景をセットで再現すること、という三つを提示した。コストの問題で当時この案は却下されたが、これらの条件を満たす形で実現したのが『孫文の義士団』であった¹⁹。

香港や中国のスターが共演するとともに、見せ場となる派手なアクションもふんだんに盛り込まれたこのフィルムは、2009年の中国映画市場で国産フィルム第二位の興行成績を挙げたが、様々なジャンル映画的要素とともに注目されたのが、孫文を守るというプロットである。香港映画界に属する監督による商業映画において、政治に関わるこうした題材が取り上げられることは確かに珍しいものであった。そのため当時、陳徳森は、中国の業界関係者から最近「主旋律商業映画監督」と呼ばれている、というエピソードを紹介した上で、「私は観客に二時間の間、私の映画を楽しんでもらいたいから、娯楽性をぞんぶんに詰めこむのが絶対で、主旋律であるか否かを一番に置い

ているのではない」²⁰と主張している。映画研究者の賈磊磊も、監督の見解に同調するかのよう、「中国映画の観客の『期待の地平』においては、『孫文の義士団』は、主旋律映画の一本として読解されやすい」が、「フィルムの主旨から言えば、作者は、重心を歴史の次元にはまったく置いていない」、「映画そのものの表現のあり方を見ても、『孫文の義士団』は、アクション、サスペンス、ドラマの三位一体を狙ったものである」と指摘する²¹。確かに『孫文の義士団』を見れば、奇想天外なアクションシーンが多いなど、リアリティに歴史を描いたものではないことは明らかであり、さらに中国共産党に関する事跡を直接扱ったものでもないため、一般的な主旋律映画と同列視するには無理がある。しかし、自らを犠牲にしても革命に貢献しようとする人々を積極的に描くこのフィルムの内容が、主旋律映画を想起させ、それによって通常のアクション映画よりも中国映画市場に溶け込みやすかった点は否定できないだろう。

于冬は、『孫文の義士団』や『タイガー・マウンテン』の成功をうけて、『オペレーション・メコン』以降、主旋律のトーンを意識的に強めるようになったと述べているが²²、確かに『孫文の義士団』と『タイガー・マウンテン』の類似性も見えてこよう。この二作はともに、「主旋律映画」という期待を抱かせる要素がはじめから盛り込まれたことで、より中国映画市場になじみやすい形態のジャンル映画として広く受け入れられ、多くの観客を集めたが、その際に大きな力となったのが、ジャンル映画の製作に長けた香港出身の映画監督であった。

こうした前提のもと、第3節と第4節では『タイガー・マウンテン』の監督である徐克に注目し、そのフィルモグラフィを追っていく。

3. 徐克のフィルモグラフィとアダプテーション

はじめに徐克の経歴について簡単に確認しておきたい。1951年にベトナムに生まれた徐克は、66年に家族で香港に移住するが、69年には渡米し、テキサス州立大学で映画を専攻する。数年間アメリカで働いた後、77年香港に戻

り²³、テレビ局でドラマの演出を手掛けて注目を集めてまもなく、79年に『蝶変』で映画監督デビューを果たした。初期のフィルムは、「従来の香港映画とは一線を画した、斬新にして野心的な企てがなされていた」²⁴と評されるように、香港ニューウェーブの中心的な人物として脚光を浴びたが、「それまでの彼の作品とは大きく作風が異なる軽妙なコメディ映画」²⁵である『ツイ・ハーク ミッション・ポッシブル M:P-I』（原題『鬼馬智多星』、1981年）以降、エンタテインメント志向を強めていく。さらに1984年、夫婦として過ごした時期も含め、長年パートナーとして徐克を支える施南生と電影工作室を立ち上げると、監督あるいはプロデューサーとして商業性と革新性とをあわせ持ったフィルムを次々と送り出し、国際的にも注目を集めた。1997年の香港の中国返還と軌を一にするように一時アメリカ映画界に活動の場を移したが、長居はせず、2005年には、梁羽生の武俠小説『七剣下天山』を原作とした、中国、香港などによる合作映画大作『セブンソード』（原題『七劍』、2005年）の監督を務める。ただし2000年代後半は、一つの物語を三人の監督が順に撮っていくという奇抜な企画の『強奪のトライアングル』（原題『鉄三角』、徐克、林嶺東〔リンゴ・ラム〕、杜琪峯〔ジョニー・トー〕監督、2007年）、ホラーサスペンスの『ミッシング』（原題『深海尋人』、2008年）、都会に暮らす三人の若い女性のドラマを軽いタッチで描いた『女人不壞』（2008年）を監督したが、大きな反響を呼ぶには至らなかった。

しかし2010年代になると、徐克は本格的に中国へと基盤を移し、ヒットメーカーの座に返り咲くことになる。当時、中国では映画産業が規模を急速に拡大しており、中国市場においてハリウッド映画に対抗できる国産映画を待望する声も大きかった。しかし資金は集められたとしても、大量の出演者やスタッフを指揮して、トレンドに合った完成度の高い商業映画大作を撮れる腕を持つ人材は決して多くはない。徐克に活躍の場が次々と与えられたのは、そうした状況によるところが大きかったのではないか。彼のフィルモグラフィをひもとけば、武俠小説の世界をトリック撮影やアニメ合成などを駆使して表現しようとした『蜀山奇傳 天空の剣』（原題『新蜀山劍俠』、1983年）や、同作を元に、人間をはるかに超えた力を持つ剣士と魔界との戦いを描いた『天上の剣 The Legend of ZU』（原題『蜀山伝』、2001年）など、目新

しい映像技術を積極的に取り入れたフィルムが並んでいるほか、プロデューサーとして（また時に監督として）『私たちの挽歌（英雄本色）』シリーズ（1986-89年）や『チャイニーズ・ゴースト・ストーリー（倩女幽魂）』シリーズ（1987-91年）といったヒット作を数多く手掛けるなど、その経験や実績は誰もが認めるものであった。しかも香港映画では、香港社会に根ざしたローカルな題材が目立つが、徐克の監督作では中国大陆が舞台となることの方がむしろ多いほどで、その点でも中国市場に受け込みやすい面があったと言えよう。

実際、彼の2010年代の監督作、すなわち『王朝の陰謀 判事ディーと人体発火怪奇事件』（原題『狄仁傑之通天帝国』、2010年）、『ドラゴンゲート 空飛ぶ剣と幻の秘宝』（原題『龍門飛甲』、2011年；以下『ドラゴンゲート』と称す）、『ライズ・オブ・シードラゴン 謎の鉄の爪』（原題『狄仁傑之神都龍王』、2013年）、『タイガー・マウンテン』、『西遊記2～妖怪の逆襲～』（原題『西遊2 伏妖篇』、2017年）、『王朝の陰謀 闇の四天王と黄金のドラゴン』（原題『狄仁傑之四大天王』、2018年）の6本は、いずれも中国を舞台とした、視覚効果にこだわったフィルムであった。ただ同時に指摘したいのは、この6本は、よく知られた設定やキャラクターを用いたもの、あるいはリメイク²⁶に近いものなど、いずれも純粋なオリジナル作とは言えない点である。こうした傾向は、市場価値を高める観点から「IP」が重視されていた2010年代の中国映画界の動向をまさに反映している。「IP」は「Intellectual Property」の略語で、もともと著作権などの知的財産を意味するが、「現在、中国映画界では拡大解釈され、原作（小説、ゲーム、漫画など）だけでなく、ネームバリューのある監督、題材など、フィルムを特徴づける、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」²⁷。こうした当時の潮流もまた、徐克には追い風となったと言える。周知のとおり、徐克は香港時代から多くのアダプテーションを手掛けてきた。しかもそれらはただのリメイクにとどまらず、既存のイメージを刷新することで、伝統的な物語や古びた世界を、時代に即したものと変えるものであった。

例えば、『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・チャイナ 天地黎明』（原題『黃飛鴻』、1991年）の主人公黄飛鴻は実在の武術家、医師ではあるが、

俳優関徳興らによって繰り返し演じられた、彼を主人公とする様々なフィルムによって、そのイメージが形成されてきた人物にほかならない²⁸。徐克はこうした伝奇的なキャラクターを主人公に据えて、ワイヤーも駆使した激しいアクションを存分に盛り込みながら、わずかながら確実に残されている史実の多くを無視した形で、清末の激動の歴史が絡んだドラマを構築し、彼を「民族の英雄に変身」²⁹ させる新たなジャンル映画シリーズを創出した。1990年代にはほかにも、中国の古典的な題材を現代風にアレンジした『青蛇転生』（原題『青蛇』、1993年）や『バタフライ・ラヴァーズ』（原題『梁祝』、1994年）などがあり、既存の物語世界に新しい解釈や大胆な演出を取り入れる試みが続いた。

徐克は、自身のアダプテーションについて、次のように述べている。

アダプテーションの過程で私がよく思うのは、模倣や剽窃はよくないものだということである。他人がうまく撮った作品をもとに、そのすべてを残したままリメイクするのは、創作力がなくて嫌なのだ。私たちのアダプテーションの過程には実際のところ剽窃はない。元の精神を捉えてアダプテーションを行う中で、最終的には、オリジナルの作品との距離が遠くなっていると感じるほどである。しかし、私たちはオリジナルの作品からイマジネーションを得て構成を考えていくので、最終的にはやはり元の名前を使うのだ。³⁰

このように徐克は、アダプテーションを自らの創作の一つのスタイルに取り込む中で、オリジナルを意識的に書き換えることを常としてきた。文学、映像、ゲームなど複数のメディア間のアダプテーションについて様々な角度から考察を行ったリンダ・ハッチオンによれば、「元テキストとは再現されるものではなく、むしろ、解釈され、しばしば新たなメディアにおいて再創造されるものである」³¹、「アダプテーションとは、新しい時代や異なる場所に適合するためにストーリーが進化し変異した姿である」³² という。またハッチオンは、「翻案という行為においては、公私にわたる歴史とともに、ジャンル、メディア、慣習、政治的関与を含んだ多くの要因にもとづいて選

扱がなされる」³³とも述べており、こうした観点をふまえて言えば、徐克による様々なアダプテーションも、それぞれの製作時期や環境に対応した選択の結果、元テキストが変異した姿と捉えることができよう。

こうした理解のもと、次節では、主にアダプテーションとしての面を中心に、徐克の2010年代の監督作を概観する。

4. 「IP映画」としての2010年代の徐克監督作

本節では、徐克の2010年代の監督作のうち、『タイガー・マウンテン』以外のフィルムを取り上げる。

『王朝の陰謀 判事ディーと人体発火怪奇事件』は、唐代の実在の政治家である狄仁傑が主人公で、則天武后も重要な役で登場するが、当時の歴史はファンタジックなドラマを描くための背景に過ぎない。そもそも主人公の狄仁傑は、黄飛鵬同様、歴史的人物としてよりも、清代の公案小説『狄公案』（別題『武則天之四大奇案』）やロバート・ファン・ヒューリックが書いた「判事ディー」シリーズに代表される、犯罪捜査や謎解きを主眼としたフィクションの主人公としての方が、一般にはなじみ深い。このフィルムのプロデューサーを務めた陳国富³⁴は、「狄仁傑」を冠する国内外の物語を徹底的に調べ、「狄仁傑」に「007プラス李白」という設定を加えて脚本を練り上げた上で、こちらが求める要求に応えられる監督は徐克しかいないと考え、彼に監督を依頼したという³⁵。このアダプテーションは、CGを用いた視覚効果の高さも目を引くが、さらに、狄仁傑が武術の達人であるという設定が加わったことで、時代劇のフォーマットの中に謎解きとアクションの要素が共存する多ジャンルのフィルムとなった。第67回ヴェネチア映画祭のコンペティションにも選出されたように、娯楽作でありながらクオリティの高さも示したことで商業的にも成功を収め、現時点（2022年6月）で第三作までシリーズ化がされている。なお第一作では、香港映画界が誇る大スターである劉徳華〔アンディ・ラウ〕が狄仁傑を演じたが、その前日譚が描かれた『ライズ・オブ・シードラゴン 謎の鉄の爪』と『王朝の陰謀 闇の四天王と黄金

のドラゴン』の2本では、劉より若い台湾出身の趙又廷〔マーク・チャオ〕が狄仁傑役に起用され、ブロックバスターとしての性格をより強めている。

『王朝の陰謀 判事ディーと人体発火怪奇事件』に続いて徐克が監督した『ドラゴンゲート』は、武侠映画の古典と言える『残酷ドラゴン 血斗竜門の宿』（原題『龍門客棧』胡金銓〔キン・フー〕監督、1967年）をリメイクした『ドラゴン・イン』（原題『新龍門客棧』、李惠民〔レイモンド・リー〕監督、1992年）の後日譚を描いたとされるフィルムである。確かに、龍門の地に建つ旅籠が舞台となり、笛やかつての旅籠の女主人についての言及があるなど、『ドラゴン・イン』と『ドラゴンゲート』の間には、物語の面で若干のつながりは見て取れる。ただしそれらも結局ほのめかし程度で終わっているほか、キャストも共通していないため、『ドラゴン・イン』を見ていなくてもフィルムの理解に大きな支障はない。むしろ『ドラゴンゲート』は、中国、香港、台湾のスターが顔をそろえるなど、製作規模を大きくした『ドラゴン・イン』のアダプテーションと捉える方がふさわしい。そもそもこの『ドラゴン・イン』自体が、撮影方法、主要なキャストの配置など様々な面で、胡金銓の古典的作品に独自の解釈を大量に加えたものになっているが、その製作において重要な役割を演じたのが、プロデューサー兼脚本家の一人としてクレジットされる徐克であった³⁶。『ドラゴン・イン』と『ドラゴンゲート』は様々な点で違いもあるが、『残酷ドラゴン 血斗竜門の宿』と比べれば、この二作の類似性も十分認められる。その最も顕著な例が、砂漠が主な舞台となっている点である³⁷。『ドラゴン・イン』は香港と中国の合作映画として製作されたが、当時の合作映画では、主な出演者やスタッフ、そして資金は香港側が出し、セットやロケ地の手配およびその他の労務は中国側が担うというのが基本的なモデルであり³⁸、敦煌や寧夏など中国西部をロケ地とすることで、香港では描けない広大な風景のもとでの撮影が実現した。一方、中国初の3D映画という触れ込みで宣伝が行われた『ドラゴンゲート』は、河北省の砂漠を主なロケ地とした上で、さらにCGも駆使し、複雑なアクションや砂嵐のダイナミックな表現も加えるなど、感覚をより強く刺激するアトラクティブな映像が展開される。そのほか、前作にはないトレジャーハントの要素も盛り込むなど、大味でもひたすら見どころが詰め込

まれたこのフィルムは、結果的に中国で高い興行成績を挙げた。

一方、このようにセルフリメイクの意味合いが強かった『ドラゴンゲート』に対し、『西遊記2～妖怪の逆襲～』は、周星馳〔チャウ・シンチー〕が監督した『西遊記 はじまりのはじまり』（『西遊 降魔篇』、2013年）の続編として宣伝されたフィルム、という点に特徴が見いだせよう。2010年代は、映像技術の向上が目覚ましい時期でもあったが、中国の厳しい検閲制度もあって、現代社会や政治と距離を置いた中国古来の伝統的な物語が、ハリウッド大作に対抗できる格好の「IP」として次々とスクリーンを飾った。「聊斎志異」から発想を得た物語を、実写とアニメを融合させる形で描き、2015年の中国映画最大のヒット作となった『モンスター・ハント』（原題『捉妖記』、許誠毅〔ラムン・ホイ〕監督、2015年）や、「封神演義」を題材とした『封神伝奇 バトル・オブ・ゴッド』（原題『封神伝奇』、許安〔コアン・ホイ〕監督、2016年）などもその例だが、最も多く扱われた題材が西遊記であった。1990年代に周星馳が主演した『チャイニーズ・オデッセイ』二部作（原題『西遊記第壹佰零壹回之月光宝盒』『西遊記大結局之仙履奇縁』、別題『大話西遊之月光宝盒』『大話西遊之大聖娶親』、劉鎮偉〔ジェフ・ラウ〕監督、1995年）が、中国国内でカルト的な人気を誇っていたこともあり、『西遊記 はじまりのはじまり』は、周星馳が出演していないことをものともせず、2013年の中国映画最大のヒット作となった。一方、『西遊記2～妖怪の逆襲～』は、周星馳が脚本には名を連ねているものの、監督から降り、またキャストの変更もあったため、前作との連続性はあまり感じられない。VFX（Visual Effects）のレベルは前作同様高いものの、周星馳流のひねりのきいた笑いも減り、孫悟空と出会うまでの三蔵法師の成長物語が描かれた前作のようなオリジナリティあふれる展開も欠いており、完成度は決して高いとは言えない。それでも2017年度の国産映画第4位というまずまずの興行成績となったのは、西遊記プラス周星馳という強力な「IP」をそろえ大ヒットした前作の続編であること、そして「IP映画」をヒットさせてきた徐克の監督作であることへの期待値の高さによるものと見られる。しかし、西遊記ものがすでに大量にあふれる中で、前作以上の大胆なアダプテーションを生み出す余地はなく、それがフィルムの平凡な出来栄えに表れている。

『モンスター・ハント』の続編『モンスター・ハント 王の末裔』（原題『捉妖記2』、許誠毅監督、2018年）が不評を招き、前作ほどのヒットにならなかったように、大きな盛り上がりを見せてきた「IP映画」にも行きづまりの傾向が出てきたことは否定できない。

以上のように、徐克の2010年代のフィルム群はいずれも、多くの資金やスター、そしてスタッフらをそろえて製作された大作であった。その中で徐克はプロとして十分な働きをしたと言えるが、ただし、香港時代のフィルムに比べ、個性を強く打ち出したものであったかは疑問である。その一方、『タイガー・マウンテン』は、その題材に比して大胆な演出がなされており、アダプテーションとしての独自性が感じられる。次節では、このフィルムについて詳しく検討していく。

5. 『タイガー・マウンテン』

5. 1

すでに述べたように、徐克は2010年代において様々な「IP」映画を送り出してきたが、『タイガー・マウンテン』もその内の一つに数えることができる。このフィルムのタイトルバックでオリジナルとして言及されているのは、曲波の長編小説『林海雪原』（1957年）³⁹である。この小説は刊行後すぐに好評を博し、多くの読者を集めたが⁴⁰、新しい題材を求めていた他のメディアによって瞬く間に様々なアダプテーションが作られたことでも知られる⁴¹。まずこの点について整理しておきたい。

『林海雪原』のアダプテーションが最も盛んだったのは演劇界である。かねてから現代的な題材の演目の増産が求められていたこと、そして中国大陸全土で大躍進政策が取られたことにより、はやくも1958年には複数の劇団がアダプテーションを行い、北京人民芸術劇院による話劇「智取威虎山」、上海京劇院による京劇「林海雪原」、北京京劇団による京劇「智擒慣匪座山雕」⁴²が上演されている。一方映画界も、その人気にあやかるように、モノクロフィルムによる劇映画『林海雪原』（劉沛然監督、1960年）を撮ってい

る。そしてさらに1964年、上海京劇院は京劇「林海雪原」をもとに「智取威虎山」を上演する。この「智取威虎山」は繰り返し修正を施され、文革期の1967年に「八大模範劇」の一つへとまつりあげられた⁴³。カラーで撮られた戯曲映画⁴⁴『智取威虎山』（謝鉄驪監督、1970年；以下『智取威虎山（1970）』と称す）は、この模範劇の決定版に近いものを映像化したフィルムである⁴⁵。そのほか、文革以降には連続テレビドラマも製作されている（1986年、2004年、2017年；タイトルはいずれも「林海雪原」）⁴⁶。

ただしこれらのアダプテーションは、原作長編小説の忠実な再現となっているわけではない。その理由の一つは、演劇や映画の標準的な上演時間に見合ったストーリーおよび人物の簡素化にあるが、その過程でそれらのアダプテーションのほとんどに共通する重要な変化が生じた。小説は、匪賊殲滅の命を受けた八路軍の小分隊の活躍を描き、その若き隊長である少剣波が全体を貫く主人公となっている。一方、演劇や映画が繰り返し描いているのは、38章ある小説の中盤で、全体の三分の一ほどを占める、威虎山に潜む匪賊たちを一網打尽にする部分である⁴⁷。少剣波の部下である楊子榮が身分を偽って、座山雕を長とする匪賊のアジトに潜入し、敵の信頼を勝ち得て当地の情報をひそかに知らせる過程、そして別の組織の匪賊で、楊の素性を知る樂平がアジトにやって来るといふ危機を彼がいかに切り抜けるかがドラマの中心になり、それに伴い主人公の座も楊子榮に移っている⁴⁸。実際のところ、スパイヒーローものにも通じるプロットや主人公の魅力を主な糧として、『林海雪原』はいまだに記憶され、多くの人を引きつけていると言えよう。例えば、2004年のテレビドラマでも、時間の制約が少ないにもかかわらず、主人公に設定されているのは楊子榮で、小説にはないオリジナルの要素も加えて彼中心の新たな物語が創作されている⁴⁹。ただ、そのイメージを最も強く植え付けたのは、「三突出原則」⁵⁰に基づき「主要な英雄人物」たる楊子榮を視覚的に際立たせた『智取威虎山（1970）』と言って過言ではない。

革命模範劇の影響力は大きく、「二一世紀の中国でも一定の人気を保っている」⁵¹と言われるが、それは時代を超えるだけでなく、同時代においては中国大陸の外にも広がっていた。『タイガー・マウンテン』のプロデューサーであり、脚本⁵²にも加わっている黄建新は、1992年に香港で開かれた

第1回兩岸三地監督会議⁵³の時に徐克から、彼がアメリカで留学しながら映画上映の仕事をしていたころに『智取威虎山（1970）』を見て映画の題材によいと思い、撮影の時期をずっとうかがっていたという話を聞いていた⁵⁴。この第1回兩岸三地監督会議に参加していた成龍〔ジャッキー・チェン〕も、同じく『智取威虎山（1970）』に惹かれ、リメイクを試みた一人である⁵⁵。ただし彼らであっても、いくつもの条件が整わなければ、それを実現することは難しかったと言える。実際、徐克はアダプテーションに際し、数多くの修正を重ねることになった。

黄建新によると、徐克は脚本の第一稿が「原著にかなり忠実で」、市場を意識したメインストリームのジャンル映画の構造とは距離があると感じ、その後若い脚本家なども加えながら改稿を三十回以上重ねたという⁵⁶。その結果、『タイガー・マウンテン』は、原作小説とも、また過去のアダプテーションとも異なる要素を数多く含むことになった。例えば、フィルム冒頭、タイトルバックに先立つ最初のシークエンスは、2014年のクリスマスのニューヨークに場面が設定されている。中国人男性の姜磊⁵⁷が、自身の送別会に訪れたところ、友人が音楽を流そうとした際に、偶然『智取威虎山（1970）』的一幕である「打虎上山」の映像がモニターに現れる。友人たちがそれを見て、姜磊の故郷の話だと噂した後、空港に向かうタクシーに乗る姜磊が、渋滞に愚痴をこぼすドライバーの相手をせず、「打虎上山」の映像をスマートフォンで鑑賞する様子が映され、そこからフィルムの本編へと導かれていく。さらにフィルムのラストにあたる部分にも、『智取威虎山（1970）』の映像が登場する。姜磊が祖母の家を訪問すると、そこに子供時代の祖父と兵士たちが集団で現れ、年越しの食卓をともに囲む、というファンタジックな場面が展開されるが、その際に「打進匪窟」の場面が部屋のテレビに映し出される。このように『タイガー・マウンテン』は、1946年の東北地方を舞台とした共産党軍による匪賊討伐という既存の物語を受け継ぎながらも、姜磊の挿話により、『智取威虎山（1970）』を先行するテキストとして引用する、というメタ的な視点が加えられている。これは、元テキストが流通した時代を知る者と、それを知らない世代の双方をつなぐ試みと見ることもできる⁵⁸。ただし、『タイガー・マウンテン』には、それとはまた異なったアダ

プテーションとしての特徴も指摘できる。

5.2

小説『林海雪原』のアダプテーションと言えるフィルムには、『タイガー・マウンテン』のほかに、『林海雪原』と『智取威虎山（1970）』の二本がある。これらのフィルムについて、私はかつて次のように述べた。「共通の物語を扱いながら、二作品は特に撮影面で際立った差異を示している。単純化して言うなら、『林海雪原』が現実感のない描写を避ける形で作品のリアリティに配慮しているのに対し、『智取威虎山』は逆に、カメラを通じて表現される空間を現実世界から引き離すことに非常な注意が向けられているのである」⁵⁹。これに補足するなら、『林海雪原』は、リアリズム的手法が基本となっていた当時のオーソドックスなスタイルにのっとり、大胆な演出を避けようとするあまり、物語をただ平板に描き、観客を引きつける姿勢に欠けていた。それに対し『智取威虎山（1970）』は、革命模範劇の映像化という、当時において極めて政治的な任務をうけて、様々な試行錯誤の末、「敵と味方が完全に分かれた勤善懲悪の二元論の視覚化を推し進める」ことで、映画『林海雪原』よりもはるかにインパクトの強い映像を作り出して見せたと言える⁶⁰。ただし『タイガー・マウンテン』では、演劇の形式を基本的に残した形で映像化されているいわゆる戯曲映画の『智取威虎山（1970）』を3Dの劇映画にふさわしい形に改編する中で、最新の映像技術が取り入れられるとともに、かつて支配的であったイデオロギーの代わりに、ジャンル映画的な要素が存分に注ぎ込まれることになった。

例としてすぐ目につくのは、悪役の造形である。『タイガー・マウンテン』では、新鮮味を出すために匪賊たちの衣装は韓国人のデザイナーが担当したほか⁶¹、匪賊のボスである座山雕も、香港映画界で長年活躍してきた梁家輝〔レオン・カーフェイ〕が特殊メイクをすることで存在感を示している。また『智取威虎山（1970）』では、悪役である匪賊を引き立たせたり、主役である楊を矮小化したりする演出が厳しくしりぞけられていたが⁶²、『タイガー・マウンテン』では、樂平と楊子榮が対峙する場面で、樂平が上から楊を見下ろす構図のショットが用いられているのも目を引く。

次に内容について言えば、以前のフィルムで濃厚だった政治色は抑制されており、民衆と軍との強い絆を示すプロットは基本的に省かれ、『智取威虎山（1970）』で主要な人物として位置づけられていた常宝も『タイガー・マウンテン』には登場しない。その一方、軍に庇護され行動をともにする村の子供栓子⁶³、さらに彼の母親で、匪賊に連れ去られ、座山雕に囲われている青蓮が、新たな登場人物として加わっている。黄建新は、この母子の設定が、以前にはなかった家庭の要素をフィルムに補うためのもので、最後に姜磊が栓子の孫であることが明らかになることで、現代の人々にも物語の情感が伝わる、と述べている⁶⁴。実際には、原作や以前のアダプテーションでも、親子関係がまったく扱われていなかったわけではないが、『タイガー・マウンテン』では、「労農兵」というプロレタリアート間の連帯に代わる形で、プロットにおいて一定の役割を担っている。

さらに、ストーリーの展開自体にもいくつか大きな変更が生じている。例えばフィルムの冒頭近くに、最初の戦闘が駅倉庫を舞台に展開するが、このシークエンスはこのフィルム独自のもので、映画の導入部分にふさわしく、部隊の主要人物の紹介を兼ねながら、スローモーションなどを用いて兵士たちの技量の高さを示すものとなっている。また楊子榮の登場のしかたも、上記のシークエンスのあと、看護兵である白茹とともに彼が鉄道でやってきて部隊に加わるという今までにないものになっており、それによって、隊長が楊の素性を怪しむというプロットも生まれている⁶⁵。そのほか、敵のアジトである威虎山には日本軍の飛行機や戦車、さらにすさまじい量の銃器が残されているという設定も、本フィルムならではものと言えるだろう⁶⁶。

ただし『タイガー・マウンテン』には、他のフィルム以上にリアルさを重視する形で、原作小説の内容を表現している部分がある。それは、楊が雪山で虎に遭遇し、格闘の末銃で撃ち殺すという有名な場面で、『智取威虎山（1970）』では、楊子榮を演じた童祥峯が演技によって舞台にいない虎（および彼が乗る馬）を表現していた。京劇の舞台ではここは見せ場の一つだが、ただし同じことを劇映画で行うのは、現実的に無理であろう。事実、映画『林海雪原』では、虎にまつわるプロットは省かれていた。黄建新も1992年の会議の際に、当時の技術ではまだ虎の場面をリアルに撮影できないため、

よい時期がくるまで待った方がいい、と徐克に話したという⁶⁷。それから時を経て、ようやくその機が熟したと言えるのが2010年代であった。すでに、2013年のアメリカ第85回アカデミー賞で監督賞など四部門に輝いた3D対応の『ライフ・オブ・パイ トラと漂流した227日』（原題*Life of Pi*、李安〔アン・リー〕監督、2012年）が、VFXを駆使して、虎と人間とが同じ空間を占めるシーンを大量に描いていた。『タイガー・マウンテン』はこれに追随する形で、多額の資金と日数をかけ、絶滅危惧種である本物の虎を用いることなく楊子榮と虎の格闘を映像化してみせた。このシークエンスは、物語においては不可欠とは言えないものの、視覚の面で観客に訴えかけるものとして、このフィルムのセールスポイントの一つとなった。

5.3

その一方『タイガー・マウンテン』には、これまでのフィルムや様々なアダプテーションにはなく、そもそも一般的な劇映画としても奇異な要素が含まれている。フィルムの終盤に、青蓮を連れて地下室に逃げた座山雕と楊子榮の銃撃戦があり、座山雕が倒されて一件落着となるのだが、物語はそれで終わらない。姜磊が祖母を訪ねたシークエンスの中で、以前祖父から威虎山には滑走路があった、という話を聞いていたという姜磊が、突然、もう一つの結末を想像しはじめるのだ。その想像の中では、洞窟を元にしたようなトンネル内の滑走路にある飛行機に乗り込んだ座山雕を楊子榮が追い、飛行機にしがみついた楊が、銃でタイヤをパンクさせると、飛行機は激しく壁にぶつかり、ついにはトンネルの外の崖から落下し、最後は座山雕も崖から落ちていくという展開が用意され、このフィルムを締めくくる。この過剰と言わなければならないクライマックスは、ストーリー的には無用の長物にほかならず、3Dの映像に対応した派手な見せ場を増やすためのものでしかない。

これに関して黄建新は、フィルムの冒頭とラストを中心とする姜磊のプロットが、「今の若者と感情を通じ合わせるため」⁶⁸に設けられたものであると説明した上で、さらに次のような見解を示している。

映画には、解決しなければならない重要な問題がある。それは映画の

コンテクストを現代人の要求に合うようにしなければならない、ということである。今の映画の観客は1980年代から2000年代に生まれた若者たちである。コンテクストやシステムの上で映画に問題が生じれば、今の若い観客と通じ合うことができなくなり、興行成績も悪くなる。多くの古典的なフィルムを再上映した時に興行成績が良くない原因もここにある。それはコンテクストが変わったからなのだ。人々の話し方や行為の方式もみな変わってしまったのであれば、映画のリズムや方法も変えるべきなのだ。⁶⁹

すでに概観したように、過去の徐克のフィルムでは、最新の技術を取り入れながら、その時代の観客の動向や市場価値を意識した形で、大胆なアダプテーションがなされてきた。前に引用した『アダプテーションの理論』に照らして言えば、『タイガー・マウンテン』は、文革期の刻印が残る革命現代京劇を映像化した『智取威虎山（1970）』を改編する過程で、様々な選択を取り入れ変異したものにはかならない。2010年代の新しい時代環境に即した「解釈」ないし「再創造」では、政治イデオロギーの順守や革命物語としてのリアリティ⁷⁰よりも、若い年代の観客の嗜好に合わせるの方が優先された結果、VFXや激しいアクション、また有名スターの起用に見られるように、興行性が重視される形となったのだ。

『タイガー・マウンテン』は、共産党の革命の歴史という、描き方に慎重さが求められるような題材をブロックバスターとして扱う道を拓いたという意味では、画期的なフィルムであったのかもしれない。私は以前、『タイガー・マウンテン』の翌年に公開された『20歳よ、もう一度』（原題『重返20歳』、陳正道〔レスト・チェン〕監督、2015年）というファンタジー要素とノスタルジックな色彩をあわせ持つ商業映画について触れた時に、20歳に若返るこのフィルムの主人公の過去に関する描写がリアリティに乏しく、「革命歌曲はおろか、反右派闘争や大躍進運動、そして文革といった激動の時代の跡もなく、主人公の過去の歩みは、特定のコンテクストに縛られないよう抽象化されてしまっている」と指摘した上で、たとえ細部を無視しても市場的価値を最優先させるのが、この時代の中国映画産業の置かれた状況で

あると論じた⁷¹。これをふまえて言えば、『タイガー・マウンテン』は、中国共産党や国家の威信に関わるような歴史表象についても、市場的価値を高めるために加えられるリアリティを損なうような演出が、ある程度は許容されることを示してみせたのである。

ただその一方で、『智取威虎山（1970）』が革命模範劇を映像化した文革期を代表するフィルムであり、当時激しく喧伝されていたことを知るものが『タイガー・マウンテン』を見れば、それが現代の商業映画大作の中になかば無造作に埋め込まれ、消費されていることに戸惑いを感じることだろう。モニター画面やスマートフォン、薄型テレビに映される『智取威虎山（1970）』の映像は、家族の過去を呼び起こすアルバム写真やホームビデオに類したものとしてフィルムに彩りは添えるものの、映像自体の成り立ちについては何も語られないため、中国全土を大いに揺るがせた文革の記憶とは切り離されたまま、フィルムは幕を閉じる。それゆえその断片的な映像は、文革を経験せず、特別の理解もない層にとっては、『タイガー・マウンテン』が古い世代にとっての「IP映画」であることを感じさせる程度の意味しか持ちえないであろう。

文革について自由闊達な議論ができる環境にない現在の中国において、『智取威虎山（1970）』の上映や創作の過程に関する歴史は、いわば「住まわれざる記憶」（あるいは「蓄積的記憶」）⁷²に属している。そうした亡霊のような存在とも言うべき特殊なフィルムを、再び多くの観客の前に召喚することができたのは、徐克が香港映画界出身であるとともに、このフィルムをアメリカ、つまり中国以外の場で享受しており、その歴史の重みから比較的自由的な存在であったことが関係したかもしれない。アライダ・アスマンによれば「住まわれざる記憶」は、「住まわれた記憶」（あるいは「機能的記憶」）の背景にあり、過去を相対化したり、新たな問いかけとなったりする可能性を秘めたものであるという。そこから考えれば、このアダプテーションも、文革に関する記憶の現状に変更を促すような批評性を帯びたものとしてスクリーンを飾ることも、十分あり得たはずである。しかし徐克は、文革期を代表する「IP」にオマージュをささげながらも、それを表層的で興行きを欠いたただの映像クリップの位置に収めることで刺激を抑え、映画会社も、映画

館も、行政側も、またもっぱら娯楽として映画を受容する多くの観客にとっても、安心して見られる商業映画として、そのアダプテーションを完成させた。映画評論家や脚本家の討論の中でも、「中身はからっぽだが、単純に娯楽映画として見るなら、かなり完成されたものだ」⁷³といった見解が示されているが、彼らもこのフィルムに「娯楽作」というレッテルを貼る一方、オリジナルのフィルムが喚起する記憶を手繰り寄せながらその文化的意味を問うといった方向に議論を展開させることはなかった。

こうした現状追認的な立場は、文化の領域における商業性の優位というだけでなく、当然ながら政治体制に従順にならざるをえない今日の中国のあり方を反映したものにはかならない。SNS（Social Networking Service）は中国でも大いに盛んであり、フィルムに対するレビューをユーザーが書き込めるサイトも人気で、見たところ自由で活発な議論が可能なのにも見える。しかしとりわけ2012年の習近平政権発足以来、ネット空間も含め、表現に対する徹底した管理統制が厳しさを増している⁷⁴。そのため、多くの表現者は自己検閲を余儀なくされ、現代社会や文化に対する批判的な視点は、言論の世界であれ、またフィルム製作⁷⁵であれ、社会および政権の安定を揺るがすことをよしとしない政治の論理とたやすく衝突し、時に埋没し、時に消し去られる（さらには罰せられる）のが現実と言える。こうした中で、巨額の資金を投入して高い興行成績を目指す大作であればあるほど、政治に配慮を示し、迎合する態度は、リスクマネジメントの面から必要不可欠なものとなっている。こうした論理に基づくならば、主旋律の題材は、たとえそれを嫌う観客が一定程度いるとしても、製作側にとって有効性の高い安全策であることは間違いない。ただ同時に、そうした題材を商業映画の方法論や戦略と融合させる必要が生じるようになった。そしてここに、香港映画界の人材が投入される余地が生まれたのである。

一方、体制側も、主旋律的な内容を描くフィルムが世間から注目を集め、高い興行成績を挙げることは、政治宣伝という観点から歓迎すべきことであった。もちろん第1節で示したように、イデオロギー的色彩が薄められたり、史実に反したりするといったマイナス面が生じる可能性はあるものの、それを担うのが、香港映画界出身の監督たちであることは、当時において

は、それを上回るプラスの要素が大きかったとも言えよう。周知のとおり、香港経済の中国大陸への依存が深まるにつれてその弊害もあらわになり、香港では市民によるデモが繰り返し行われるようになった。とりわけ2014年には、普通選挙権の要求などをめぐるいわゆる「雨傘運動」が展開され、長期にわたって社会全体を揺るがした。香港の芸能界でもそうした運動を支持する人はいたが、大陸での活動に支障をきたすことを恐れた者の多くは、中国政府の立場に逆らわない道を選ぶことになる。成龍⁷⁶に代表される映画人たちの姿勢は、強い香港人意識を持つ若い世代の反感を買うものとなったが、こうした二者択一を迫られる現実も、逆に彼らが意を決して大陸での映画製作に傾注することを促したのかもしれない。彼らの心の動きを正確に把握することは難しいが、しかし彼らが中国で映画製作に従事し、活躍の場を広げることは、中国政府にとって、国内外に向けて中国と香港の関係の深化を強くアピールするものであったことは間違いない。

そもそも現在の中国映画界では、香港の映画人にとどまらず、黄建新や陳凱歌のように、かつて社会や政治への批判を打ち出していた監督たちも含め、著名な映画人が次々と主旋律映画に従事している。こうして見た時、『タイガー・マウンテン』は、主な活動場所として中国大陸を選んだ徐克にとって、現実に順応し、同化への道を進んでいく態度を映したフィルムであったとも言えるのではないか。

おわりに

これまで様々な角度から分析を行ってきたが、『タイガー・マウンテン』は、香港出身の映画監督が娯楽性を前面に押し出していた段階から、本格的に主旋律映画を支える側に参与していく道筋への転換点に位置するフィルムと捉えることができよう。実際『タイガー・マウンテン』は、製作会社である博納にとっても、8億中国元以上という過去最高の興行成績を達成したフィルムとなり（ちなみにこれは当時、中国映画として歴代第6位の記録であった⁷⁷）、積極的に香港出身の監督たちを起用して主旋律映画を製作する

道を拓くものとなった。

ただし、例えば林超賢の監督作である『オペレーション・メコン』と『オペレーション：レッド・シー』を比較してみれば、前者が『タイガー・マウンテン』同様、潜入捜査のプロットを入れるなど、ジャンル映画的要素が色濃く、一般的な主旋律映画よりも大衆的な娯楽映画の方に近い作風であったのに対し、後者は海外を舞台にテロリストから中国人を救う軍事活動を緊迫感あふれるスタイルで描いたもので、同じ路線を単純に受け継いだフィルムとは言えない。また香港映画界で長く活躍し、中国でもジャンル映画を手掛けることが多かった劉偉強〔アンドリュー・ラウ〕は、『建軍大業』（劉偉強監督、2017年）以降、博納の主旋律映画の担い手となったが、『建軍大業』では中国人民解放軍に至る中国共産党の軍隊創設の歴史をジャンル映画の手法で撮影する一方、その後の『フライト・キャプテン 高度1万メートル、奇跡の実話』（原題『中国機長』、劉偉強監督、2019年）と『中国医生』（劉偉強監督、2021年）では市井の職業人を英雄として描いており、同様のスタイルが一貫して用いられているわけではない。ただし、これらのフィルムについてはさらなる分析が必要であり、稿を改めて論じることとする。

注

- 1 「それぞれの質だけでなく、特に量を重視する」形で「コンテンツや文化製品やサービスを作り出す」もの、と「エンタテインメント産業」を捉えるフレデリック・マルテルは、自身の著書『メインストリーム』について「本書のテーマは『芸術』ではなく（中略）私が『市場文化』と呼ぶものだ」と述べている。上記については以下を参照。フレデリック・マルテル『メインストリーム—文化とメディアの世界戦争』林はる芽、岩波書店、2012年（原著2010年）、6-7頁。本論もマルテルと同様の関心から、取り上げるフィルムについて、それぞれの質を見極めながらも、市場との関係性に重点を置いて考察を進める。
- 2 阿部範之「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」『GR—同志社大学グローバル地域文化学会 紀要—』第13号、2019年10月、14頁。
- 3 阿部範之「馮小剛が映し出す主旋律の外の記憶—『戦場のレクイエム』『唐山大地震』『一九四二』『芳華』をめぐって—」『野草』105号、2020年10月、194頁。
- 4 阿部範之、同上、195頁。
- 5 スティーヴ・ブランドフォード、バリー・キース・グラント、ジム・ヒリアー『フィルム・スタディーズ事典—映画・映像用語のすべて』杉野健太郎、中村裕英監修・訳、フィルムアート社、2004年、163頁。
- 6 煩雑さを避けるため、以下では「主旋律映画」と「主流映画」を区別せず、前者に用語を統一することとする。
- 7 以上、趙衛防『香港電影史（1897～2006）』中国広播電視出版社、2007年、286-287頁。
- 8 以上、王海洲「以合拍創製華語新電影」『電影芸術』2004年第6期、4-5頁；鍾宝賢「光影流逝：香港電影走進『大中華時代』」『当代電影』2010年第4期、128頁。
- 9 趙衛防「回歸以來香港電影對內地電影的影響」『当代電影』2017年第7期、4頁。
- 10 趙衛防、同上、7頁。
- 11 以上、趙衛防、同上、7頁。
- 12 以上、賈若禕、黃文杰「港式主旋律：融合背景下香港影人北上的類型突破」『電影芸術』2017年第4期、70-74頁。
- 13 以上、于冬、翁鳴「由『博納式主旋律影片』談中國電影人的時代責任與担当」『北京電影學院學報』2018年第3期、113頁。
- 14 以上、趙衛防「回歸以來香港電影對內地電影的影響」、7-8頁。
- 15 これについては以下を参照。「關於博納—創始人、董事長兼總裁」『博納影業集團公式ホームページ』<http://www.bonafilm.cn/intro/2.html>（閲覽日2022年3月30日）。
- 16 以上、于冬、張樹庭「電影品牌內涵・資源整合・國際化」『当代電影』2013年第5期、29-30頁。

- 17 黄建新（1954-）は、『黒砲事件』（原題『黒砲事件』、1986年）で監督デビューし、陳凱歌、張芸謀、田壮壮らいわゆる「第五世代」とともに、1980年代から注目された映画監督である。彼は、2000年頃までは監督として主に地方都市の小人物の物語を描いていたが、その後はプロデューサーとしての活動が中心となり、香港との合作映画を含む多くのフィルムに携わってきた。そして2000年代後半からは、『建国大業』（2009年）、『建党偉業』（2011年）の二本を韓三平と共同監督するなど、主旋律映画との関わりを強め、『タイガー・マウンテン』や『長津湖』でもプロデューサーを務めている。
- 18 鍾宝賢「光影流逝：香港電影走進『大中華時代』」、130頁。
- 19 以上、羅卡「『十月圍城』的堅守与突围—陳德森訪談」『電影芸術』2010年第2期、82-83頁。ただし陳德森は、1999年に陳可辛の映画会社 Applauce Pictures からアクション映画の依頼があったと語っているが、この会社が実際に設立されたのは2000年のため、多少記憶に不正確さがある点は否めない。
- 20 羅卡、同上、88頁。
- 21 以上、賈磊磊「『十月圍城』的動作主旨与歷史銘文」『電影芸術』2010年第2期、54頁。
- 22 于冬、翁暘「由『博納式主旋律影片』談中國電影人的時代責任与担当」、113-114頁。
- 23 映画界に入る以前のこうした生い立ちも、その後のキャリアを考える上で無視できないファクターの一つであろう。例えば、タイの華僑であった映画監督の父（陳銅民）を持ち、香港からタイ、そしてアメリカへと渡った経験を持つ陳可辛は、香港映画界で活躍し、一時アメリカで映画を撮ったのち、現在は中国を拠点に活動しており、徐克と共通する点が多い。なお、陳可辛の経歴については以下を参照。西村正男「中華圏の流行文化史を再考する—一言語とアダプテーションの視角から」『現代中国』第95号、2021年9月、59頁。
- 24 四方田犬彦『電影風雲』白水社、587頁。
- 25 雑賀広海「新藝城と徐克—1980年代の香港映画産業における監督が担う役割の変遷」『映像学』105号、2021年1月、71頁。
- 26 本論では、既存のフィルムをもとに製作される別のフィルムを「リメイク」とし、文学、演劇など、既存のテキストをもとに製作される別のテキストを、リメイクを含む形で「アダプテーション」（または「改編」）と呼ぶこととする。
- 27 阿部範之「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」『GR—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。
- 28 これについては、例えば以下を参照。彭偉文「スクリーンに生きる英雄—黄飛鴻映画をめぐる」『年報 非文字資料研究』第7号、2011年3月、349-375頁。
- 29 彭偉文、同上、366頁。

- 30 王海洲「造夢江湖—徐克訪談」『電影芸術』2008年第5期、85頁。
- 31 リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』片渕悦久、鴨川啓信、武田雅史訳、晃洋書房、2012年、106頁。
- 32 リンダ・ハッチオン、同上、219頁。
- 33 リンダ・ハッチオン、同上、134頁。
- 34 陳国富については、以下の拙論を参照。阿部範之「2000年代の台湾映画産業と魏徳聖—『ダブル・ビジョン』と『海角七号』を中心に」『GR—同志社大学グローバル地域文化学会 紀要—』第15・16号、2021年3月、38-39頁。
- 35 「『狄仁傑』今日公映 徐克以好萊塢標準打造大片」『騰訊網 騰訊娛樂』2010年9月29日<https://ent.qq.com/a/20100929/000004.htm>（閲覧日2022年2月22日）。
- 36 四方田犬彦は様々な角度から『ドラゴン・イン』と『残酷ドラゴン 血斗竜門の宿』との違いについて言及し、さらに『ドラゴン・イン』に関して「全編の舞台となる客棧こそが今日の香港の寓意に他ならない」という興味深い指摘も行っている。これについては以下を参照。四方田犬彦『電影風雲』、612-613頁。なお徐克自身は、旅籠である「龍門客棧」は「我々の現在の社会の縮図であり、私たちは砂漠に生きている。この砂漠は人造の砂漠で、私たちはみな孤立している」と述べている。これについては以下を参照。王海洲「造夢江湖—徐克訪談」、84頁。
- 37 一方、胡金銓が香港から台湾に拠点を移していた時期に撮影された『残酷ドラゴン 血斗竜門の宿』は、台湾の苗栗にある火炎山が主なロケ地となり、室内以外のシーンの多くは、岩場や川辺、山で撮られている。これについては以下を参照。「胡金銓執導『龍門客棧』外景」『国家文化記憶庫ホームページ』https://memory.culture.tw/Home/Detail?id=623589&IndexCode=Culture_Object（閲覧日2022年2月18日）。
- 38 趙衛防『香港電影史（1897～2006）』、287頁。
- 39 曲波（1923 - 2002）は山東省出身で、10代半ばから八路軍の一員として抗日戦争に参加、国共内戦期は東北地方で戦闘を行った経験を持つ。その後鉄道などに関する工業関係の仕事に就くが、1957年に作家出版社から出版された最初の長編小説『林海雪原』が話題となり、それ以降作家として活動した。
- 40 この小説には、以下の日本語訳もある。曲波『林海雪原（上）（下）』飯塚朗訳、中国現代文学選集10・11、平凡社、1962年。
- 41 これについて郭豊濤は、小説『林海雪原』の「主題が労農兵の題材と関連するものであり、時代が求めるものに符合していたこともあるが、それ以上に、その叙述の方式や人物描写の面で、古典の戯曲や小説を参考としており」、「演劇、特に伝統演劇への改編がしやすかった」と述べている。そのほか、小説が出版後すぐに多くの読者を獲得しており、潜在的な観客群が存在として見込めたことが演劇へのアダプテーションを後押しする要因となった点も指摘している。上記については以下を参照。郭豊濤「『智取威虎山』文本生成分析—基於戲劇文体的視角」

- 『中国文学研究』2018年第2期、143頁。
- 42 以上、姚丹『「革命中国」的通俗表徴与主体建構—『林海雪原』及其衍生文本考察』北京大学出版社、2011年、127頁。
- 43 「八大模範劇」という呼称が初めて現れたのは、『人民日報』1967年5月31日号の社説「革命文芸の優秀様板」であり、一般に、革命現代京劇の『智取威虎山』、『紅灯記』、『沙家浜』、『海港』、『奇襲白虎団』、革命現代バレエの『紅色娘子軍』、『白毛女』、革命交響音楽の『沙家浜』の8作品を指す。
- 44 戯曲映画という中国映画におけるフィルムの様式、および模範劇については以下を参照。阿部範之「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。
- 45 このフィルムと劇映画『林海雪原』については、以下の拙論を参照。阿部範之「中国映画史における政治と映像—文革期を中心に」『一橋論叢』第131巻第3号、2004年3月、56-71頁。
- 46 傅逸塵「英雄伝奇的類型化与現代性—『林海雪原』的重読、重審与重構」『長江文芸評論』2021年第3期、53頁。
- 47 私は拙論で映画『林海雪原』と『智取威虎山（1970）』を比較した際に、物語の概要を示した。参考のためここに引用する。「解放戦争時期、東北地方の威虎山に潜む座山雕ら匪賊の打倒を目指す中国人民解放軍の偵察隊長楊子榮は、座山雕の長寿を祝う『百鷄宴』の存在を知り、奶頭山の匪賊幹部の名を騙り、威虎山に潜入する。匪賊たちの信頼を得た楊は、密かに解放軍のもとに情報を送る。その後、楊による尋問も受けた奶頭山の連絡副官樂平が脱走を図り、威虎山に逃れてくるが、その危機も、機先を制して会話の主導権を握り、自分の正体を知る樂の方に疑いの目が行くようにし向け、逆に樂を銃殺することで無事乗り切る。そして『百鷄宴』が始まると、解放軍が押し寄せ、楊も正体を明らかにし、匪賊たちを一網打尽にする……」。以上、阿部範之「中国映画史における政治と映像—文革期を中心に」、61頁。
- 48 大野陽介は、中華人民共和国建国以降の様々な「ヒーロー」について語る中で、『林海雪原』や楊子榮を取り上げ、その背景や中国古典小説との関係性などについて、簡にして要を得た説明を行っている。これについては以下を参照。大野陽介「第3章 共和国のヒーロー像」(中国モダニズム研究会『中華文化スター列伝』ドラゴン解剖学 竜の子孫の巻、関西学院大学出版会、2016年)、47-49頁。
- 49 姚丹『「革命中国」的通俗表徴与主体建構—『林海雪原』及其衍生文本考察』、172-181頁。
- 50 これについては以下を参照。阿部範之「中国映画史における政治と映像—文革期を中心に」、62頁。
- 51 加藤徹「文革後の革命模範京劇—伝統京劇との連続性」『中国21』Vol.48、2018年3月、195頁。

- 52 趙寧宇によると、『タイガー・マウンテン』のクレジットで示される脚本家六人のうち、最初に示されている黄欣は黄建新のことであるという。これについては以下を参照。陳墨、楊海波、張寧宇『『智取威虎山』三人談』『当代電影』2015年第2期、19頁。なお残りの五人の中に、『盲井』（2003年）や『盲山』（2007年）の監督として知られる李楊も名を連ねているが、自身の監督作と全く異なる作風の『タイガー・マウンテン』の脚本に加わっている点は興味深い。なお彼ら以外に脚本家として名が挙がっているのは、監督の徐克、呉兵、董哲、林啓安である。
- 53 「兩岸三地」とは中国大陆と台湾、香港の三地域の総称として用いられる用語である。大陸と台湾のそれぞれの政権は、長らく互いを敵視し、対立を続けてきたが、大陸での改革開放政策の導入や、台湾における戒嚴令の解除に代表される政治社会状況の変化に合わせて、1980年代後半から民間交流が一部解禁され、台湾映画の大陸での上映が部分的に行われるなど、関係改善が大幅に進んだ。1991年には大陸で海峡兩岸關係協會、台湾で海峡交流基金会と実務交渉のための機関が設立され、当時まだイギリスの植民地であった香港は、両者をつなぐ場として、大きな役割を演じた。この第1回兩岸三地監督会議も、そうした緊張緩和の流れの中で開かれたものの一つである。
- 54 譚政「紅色經典的当代叙事—『智取威虎山』監製黄建新訪談」『電影芸術』2015年第2期、79頁。なお、『タイガー・マウンテン』の製作にも携わっている施南生も、徐克は「何年も前から『智取威虎山』を撮りたいと思っていて、それが彼の夢であった。模範劇について彼はとりわけ詳しく、歌える歌も多い」と述べている。それについては以下を参照。「施南生：選片原則是不虧本不丟臉」『環球人物』2014年第6期、88頁。
- 55 成龍の主演監督作『プロジェクトA』（原題『A計画』、1983年）で、敵のアジトに乗り込む場面には、『智取威虎山（1970）』のプロットが取り入れられていると言われる。また『智取威虎山（1970）』のリメイクは、成龍が2011年頃に公開する方向で準備していたことが知られている（『智取威虎山』『華人百科』<https://www.itsfun.com.tw/%E6%99%BA%E5%8F%96%E5%A8%81%E8%99%8E%E5%B1%B1/wiki-6896637-4077655>、閲覧日2022年3月17日）。なお成龍はその後、1950年代に出版された同名小説を映画化した『鉄道遊撃隊』（趙明監督、1956年）を想起させる設定の『レイルロード・タイガー』（原題『鉄道飛虎』、丁晟監督、2016年）に主演している。
- 56 譚政「紅色經典的当代叙事—『智取威虎山』監製黄建新訪談」、80頁。
- 57 黄建新は、姜磊という人物の設定には、監督本人の体験が投影されていると述べている。これについては以下を参照。譚政、同上、79頁。
- 58 こうした試みが功を奏したのか、このフィルムは興行面で次のような結果をもたらした。『『タイガー・マウンテン』が公開される前、多くの業界関係者は、このフィルムの目標とする観客は、ノスタルジーを求める中高年の観客と考えていた

- が、実際にこのフィルムを好んだ観客の大部分は若者であった」。これについては以下を参照。孫金燕「3D 電影『智取威虎山』：重構与越界中的徐克式武侠誘惑」『四川戲劇』2015年第6期、138頁。
- 59 阿部範之「中国映画史における政治と映像—文革期を中心に」、61頁。
- 60 以上、阿部範之、同上、63-64頁。
- 61 譚政「紅色經典的当代叙事—『智取威虎山』監製黃建新訪談」、80頁。
- 62 これについては以下を参照。阿部範之「中華人民共和國映画史における戯曲映画の系譜」、61-63頁。
- 63 栓子を演じた蘇翊鳴は、このフィルムでスキーの技を見せているが、その後スノースポーツの道に専念し、2022年の北京冬季オリンピックにスノーボードの中国代表選手として出場、ビッグエアで金、スロープスタイルで銀メダルを獲得し、一躍有名となった。
- 64 譚政「紅色經典的当代叙事—『智取威虎山』監製黃建新訪談」、81頁。ただし傅逸塵が言うように、青蓮は「映画の中では大胆で押しが強く、セクシーであだっぽく描かれており、普通の庶民のイメージとは相当大きな距離がある」。これについては以下を参照。傅逸塵「英雄伝奇的類型化与現代性—『林海雪原』の重読、重審与重構」『長江文芸評論』2021年第3期、54頁。こうした青蓮のイメージは、原作小説の悪役である蝴蝶迷を思わせるところもあるが、匪賊の巢窟に女性がないこれまでのフィルムの不自然さを補いながら、母子の再会というプロットを組み込むために創造されたものと考えられる。
- 65 ただしオリジナルや過去の別のアダプテーションを知らない観客も、楊子榮を演じるのが張涵予であるため、彼を敵のスパイと疑う可能性は低かったはずである。張涵予は、『戦場のレクイエム』（原題『集结号』、馮小剛監督、2007年）の主演に抜擢されて以降、正義感の強い軍人や政治的指導者といった役柄を主に担ってきた。特に、汪精衛政府内に潜むスパイが誰かを巡って展開する歴史サスペンス映画『風声』（陳国富、高群書監督、2009年）では、身分を隠して活動する共産党員の役を演じており、そうしたイメージが『タイガー・マウンテン』にもある程度引き継がれている。
- 66 なお、部隊が敵アジトの北側の絶壁を越えたところにある鷹嘴峰からロープを渡し、それを使って潜入するという展開は、その他のフィルムでは見られないものだが、原作小説には（威虎山ではなく）奶頭山の匪賊のアジト侵入に関してこれと似た設定がある。
- 67 譚政「紅色經典的当代叙事—『智取威虎山』監製黃建新訪談」、79頁。
- 68 譚政、同上、80頁。
- 69 譚政、同上、81-82頁。
- 70 ただし『タイガー・マウンテン』の冒頭近くには、主要な舞台が1946年の中国の東北地方と明示され、フィルムの最後には、主人公のモデルとなった実在の人物

である楊子榮の写真と彼の簡単な事跡が紹介されるなど、リアリティに配慮したと思われるしかけも施されている。一方、オリジナルの小説『林海雪原』も、出版当時はその内容が事実をもとにしていると宣伝されたが、1980年代以降、物語の多くの部分が創作であったことが明らかになっている。この小説の「真偽」の問題に関しては以下を参照。姚丹『「革命中国」的通俗表徴与主体建構—『林海雪原』及其衍生文本考察』、14-27頁。このように、フィクションがどの程度史実に基づいて描かれるかは、それぞれの時代環境や作り手の創作意図、製作の手法やスタイル、受容者のあり方などに応じて変化するため、史実とフィクションの関係に絶対的な基準を与えることは事実上不可能である。

- 71 以上、阿部範之「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」、52頁。
- 72 この用語および下記の「住まわれた記憶」、「機能的記憶」はみな、アライグ・アスマン『想起の空間—文化的記憶の形態と変遷』（安川晴基訳、水声社、2007年、158-176頁）に基づく。あわせて以下の拙論も参照。阿部範之「馮小剛が映し出す主旋律の外の記憶—『戦場のレクイエム』『唐山大地震』『一九四二』『芳華』をめぐって—」、192-193頁。
- 73 陳墨、楊海波、張寧宇「『智取威虎山』三人談」、18頁。
- 74 これに関しては例えば以下を参照。古畑康雄『習近平時代のネット社会—「壁」と「微」の中国』勉誠出版、2016年。
- 75 これについては、中国映画における厳しい検閲制度の存在が大きいが、検閲自体は中華人民共和国においては建国当初から存在してきたものではある。その一方、1990年代以降、検閲を通過していないフィルムが間隙を突くようにして、映画館以外のインフォーマルな場で上映されたり、海外で公開され、時に国際映画祭で受賞したりすることが頻繁に起こり、常態化してきた。それに対し、体制側は、これまで野放しにしてきた領域に対しても干渉を行うようになり、映画製作や上映の自由が大幅に失われつつある。以前拙論で触れたように、「インディペンデント映画で活躍してきた一部の監督たちが、近年、検閲を通過させて国内での公開を目指す方向に舵を切っている」のも、そうした状況を反映したものにほかならない。これについては以下を参照。阿部範之「馮小剛が映し出す主旋律の外の記憶—『戦場のレクイエム』『唐山大地震』『一九四二』『芳華』をめぐって—」、210頁。
- 76 これに関しては、例えば以下を参照。倉田徹、張彧啓『香港—中国と向き合う自由都市』岩波新書（新赤版1578）、岩波書店、2015年、160-162頁。
- 77 「『智取威虎山3D』票房破8亿 位列中国影史前十」『人民網』2015年1月15日、<http://culture.people.com.cn/n/2015/0115/c22219-26387890.html>（閲覧日2022年3月25日）。

作为主旋律/IP电影的《智取威虎山3D》 ——21世纪10年代徐克导演作品概览

阿 部 範 之

目前，徐克和林超贤等，香港电影界出身的电影人活跃于中国大陆电影界。特别值得注意的是，他们担任导演的“主旋律电影”越来越多。这是一个反映时代变化的现象，而徐克执导的《智取威虎山3D》正式处于这种时代交替时期的影片。

徐克从21世纪10年代开始，把事业重心完全转向中国大陆。当时，中国的电影产业规模正在迅速扩大，所以像徐克这样有才能、经验丰富的老导演大有用武之地。他在十年之内导演了六部作品，都是以中国大陆为背景，注重视觉效果的影片，而且也都是所谓的“IP电影”。“IP”是“intellectual property”的简称，它原本是指著作权等知识产权，但在中国电影界，被扩大解释，不仅是原作，还有包括著名导演，主题等各种含有商业价值的因素。当时，“IP电影”蓬勃发展，这股潮流对徐克来说是顺风吹火。

《智取威虎山3D》是基于文化大革命时期制作的戏曲电影《智取威虎山》(1970)的翻拍电影。在把这部影片改成为3D故事片的过程中，过去浓厚的意识形态被清除，取而代之，引进了最新的影像技术，而且还注入了类型片的具有话题性的因素。这部电影的成功，推动了香港导演的主旋律电影的制作。与此同时，荒诞的设定和缺乏真实感的描写却明显减少了。由此看来，《智取威虎山3D》可以定位于一个来自香港电影的导演从承担娱乐片的阶段，到肩负主旋律电影的转折点。