



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	1980年代以降の中華圏映画における批評性 [全文の要約]
Author(s)	劉, 洋
Description	この博士論文全文の閲覧方法については、以下のサイトをご参照ください。 https://www.lib.hokudai.ac.jp/dissertations/copy-guides/
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(文学)
Dissertation Number	甲第12381号
Issue Date	2016-09-26
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/63444
Type	doctoral thesis
File Information	Yang_Liu_summary.pdf



要約

1970年代末より、香港、台湾、中国大陸という中華圏の三つの地域で、作家性の強い映画監督が次々と現れた。それぞれ複数の作品において特徴的なスタイルと一貫した主題が看取される彼らの多くは、個性的な映像表現を追求すると同時に、作品を通して社会や文化を批評してもいた。本論は、その過程においていかなる批評性が生み出されたかについて、作家論的な視点から研究したものである。その個性的な映像表現に着目しつつ、作品外の社会的・文化的コンテクストと関係づけて捉えることで、必ずしも監督の意図に回収されない、作品自体が帯びる批評的な効果を分析している。言い換えれば、本論において批評性というのは、そうした効果のことを意味する。

上述した三つの地域の監督を網羅的かつ均等に論じようとすれば、個々の対象の分析が大味になり、どの地域についての議論も表面にとどまってしまう恐れがある。そのため、本論では中国大陸の数名の監督を中心に据え、香港と台湾からはそれぞれ一名の監督を対象に考察することにした。そうした監督たちは、いずれも同時代の中華圏監督のなかで正面切って社会・文化を批評する作品を撮り続けていた代表的な存在である。本論では彼らの作品を取り上げ、それぞれの監督に関する作家論的な研究を更新するとともに、80年代以降の中華圏映画が社会的・文化的諸問題に最も肉薄した一端を浮かび上がらせている。具体的に、各章の内容は次のようになっている。

80年代の中国では、文化大革命がもたらした壊滅的な打撃により、近代化の早急な実現が、当時の社会通念となっていた。第一章では、こうしたコンテクストにおいて、陳凱歌（チェン・カイコー）監督の80年代から90年代初頭までの四作品の批評性について検討する。文革後の中国映画界では、表現方法の模索と中国文化の再考がブームとなっており、その両面で先端を走っていたのが、陳凱歌である。陳凱歌の処女作『黄色い大地』（1984）をはじめ、文化再考系の作品群は、近代化の必要性の再認を促していた。しかし、陳凱歌は二作目『大阅兵』（1986）から暗黙裡に近代化の必要性を再認させるかわりに、より具体的に中国再生の道を探求するようになる。そして三作目の『子供たちの王様』（1987）では、その作家としてのスタイル上の特徴である、物・音の物質的存在感の強調を通して、オルタナティブな文化生産の可能性を提示することになる。これについて論じた後に、90年代初頭に陳凱歌が『人生は琴の弦のように』（1991）において、近代化プロジェクトが政治の面で挫折した直後の個々人の生と物・音の関係性をどのように描いたかを考察する。

中国では80年代が理想主義の時代であったのに対し、90年代は打って変わって実利主義の時代に一転した。そうした時代精神を具現化する形で、陳凱歌を含め、かつて真摯に文化再考に取り組んでいた第五世代映画人たちは、90年代前半に総じて、海外市場のニーズに応えた作品を制作していた。そのきっかけを作った監督が張芸謀（チャン・イーモウ）であったため、第二章では、オリエンタリズムを再生産する映画作りを「張芸謀モデル」と名付け、それをめぐって議論を展開する。張芸謀モデル映画は90年代にポストコロニアリズム的な文化現象として、知識人たちの関心を集め、もっぱら西洋との関係において十把一絡げに語られてきた。本章では、翻ってそ

れを国内の社会的・文化的コンテクストに置き直し、作品間の類似ではなく差異に着目した分析を行う。

そこでまず、国内観客から最も高く評価されている張芸謀の作品『活きる』(1994)に焦点を当て、それが中国人の苦難に満ちた近代史を批評的に描きながらも、その実、女優の身体表象などによって観客の批判的な思考を停止させる働きをすることを明らかにする。その次に、田壮壮(テン・チュアンチュアン)監督の『青い嵐』(1993)における苦難の近代史の描写が、『活きる』のそれと似て常識範囲内に収まっているにもかかわらず、作家性を体現した繊細な演出によってある種の歴史の表象への貴重な批評性を生み出していることを確認する。最後に、周曉文(チョウ・シャオウェン)の『麻花売りの女』(1994)がいかにも、張芸謀の『秋菊の物語』(1992)を模倣しつつ、アレンジを加えることで、自らの作家性を保ったうえ、消費主義が支配しはじめた当時の中国社会を批判したかについて分析する。

80年代から90年代前半までの第五世代監督を論じた第一章と第二章に対し、第三章と第四章は、一人の監督、ポスト第五世代の代表者である賈樟柯(ジャ・ジャンクー)に割かれている。第五世代が凋落した90年代後半以降の中国において、賈樟柯は最も優れた映画作家の一人である。スタイル的にも主題的にも、中国の映画制作者と批評家・研究者が文革後から称揚しつづけたリアリズムを高度に達成しただけではなく、90年代に経済体制の市場経済への転換により、階層化が進んだ中国社会の底辺層の実状を誰よりもアクチュアルに描き出している。2004年、それまで地下で映画制作をしていた彼は当局に承認され、体制内の監督となり、その直後に『世界』(2004)という作品を撮った。『世界』は、それ以前と以後の作品のどちらとも似ていながら微妙に異なるので、賈樟柯のフィルモグラフィにおける境目に位置しているといえる。

そこで第三章では、地下時代の作品と『世界』を主な考察対象とする。第五世代との関係性の検討、世界映画史における位置づけをしつつ、スタイルと主題の両面からそのリアリズムの美学について分析する。そうしたうえで、賈樟柯がリアリズムの美学を徹底し、「他者」なる存在を際立たせることによって、社会的現実の反映を超えた批評性、いわばデジタル映像時代への批評性を獲得したことを明らかにする。

第四章では、『世界』を含む体制内の賈樟柯映画について議論する。中国では2000年代に入ると、貧富の格差がますます拡大し、政府が底辺層の「社会的弱者」の問題を公式に重要視したことを背景に、映画をはじめとして、メディアによる「弱者」表象が一段と多くなされるようになる。体制内での一作目『世界』において、賈樟柯は全体的に即物的なスタイルを維持しつつも、いくつかの場面では主流の「弱者」表象によくみられるように、「弱者」への感情移入を誘う演出を施している。しかし、そうした演出は、「弱者」へのシンパシーを喚起しつつも、同時に主流の「弱者」表象を問題に付することになる。本章の前半で『世界』における「弱者」表象への批評性を細かく分析した後に、後半では、そうした批評性が、体制内のほかの四作品においていかなる様相を呈しているかを確認していく。

第五章は、香港の陳果(フルーツ・チャン)監督と台湾の楊徳昌(エドワード・ヤン)監督について書かれている。二人の作品で反復する、格差社会や、信仰の欠如に

よる内的危機といった問題は、香港と台湾にとどまらず、とりわけ 2000 年代以降の大陸社会にとっても切実な問題であり、それがゆえに、この二人を取り上げることにしたのである。陳果は 90 年代後半から、中国への返還やアジア通貨危機でペシズムに覆われていた香港社会を舞台にした一連の作品で、底辺層の人物を通して、救済の可能性を提示していた。楊徳昌もまた、80 年代から一貫して台北を舞台に台湾社会の病を抉り出し、救済の可能性を問うていた。本章では「二面性」をキーワードに、二人が示した救済の可能性を論じているのだが、実は第一章から第四章までの議論に伏在したテーマが、そこで前景化したともいえる。つまり、本論で詳細に扱った作品に限っていえば、そのいずれも何らかの形で「救済」というテーマに関連しているわけである。

たとえば、陳凱歌の『黄色い大地』『大閱兵』『子供たちの王様』は、文革によって滅びかけた中国の再生の道を模索することで、共同体の「救済」に寄与するものであった。そして、1989 年の「政治事件」の直後に撮った『人生は琴の弦のように』は、共同体をではなく、中国の政治的な再生という夢から覚めた個々人を、ショックから「救済」する手立てを探る作品だった（第一章）。張芸謀の『活きる』にしても、最終的に苦難を生き抜いた生を称揚し、批判意識を無化することで、苦難に塗れた近代史の記憶から中国民衆を「救済」しようとした映画であると、ひとまず言えよう。田壮壮の『青い嵐』は、繊細な演出によって、歴史表象の周縁に追いやられた人々の生活史を再現＝「救済」しており、周曉文の『麻花売りの女』は、消費主義に振り回されていた同時代の中国人の「救済」を志向していた（第二章）。賈樟柯の地下時代の作品は、底辺層の「表象されない存在」の生態をあるがままに映し出し、その取るに足りない生を映像において「救済」していた（第三章）。一方、その体制内の作品は、よりアクティブに社会に訴えかけることで、映像においてのみならず、実生活においても底辺層に「救済」をもたらそうとした（第四章）。

これらの作品は、過去の特定の共同体や階層の人々を「救済」の対象にしているが、しかし、そのほとんどは、各章のなかでもそのつど触れていたように、今日においてもアクチュアリティをそなえているように思われる。たとえば『麻花売りの女』は、消費のために生きることを仕向けられている今日の観客に、見栄を張ることで承認欲求を満たす行為の虚しさを突きつけている。また、賈樟柯の作品はカメラの前にあった「物理的リアリティ」を網羅したことで、陳凱歌の作品は物・音の物質的存在感を際立たせたことで、『青い嵐』は人間の日常生活における営為と感情を繊細に紡ぎ出したことで、今日の観客に世界に触れ直す契機を与えうるだろう。そして、陳果と楊徳昌の作品は、事物の二面性の提示によって、今も見る者に世界と自分自身に向き合い直すように呼びかけ続けている。このように、本論では作家論的に、1980 年代以降の中華圏映画について、同時代の社会的・文化的コンテクストにおいてその批評性を歴史的な視点から考察すると同時に、そこに秘められた今日的なアクチュアリティをも引き出しているのである。