

Title	記録と創造、そして中国独立映画のこれから： 日吉电影节2018黄驥・大塚竜治監督との対話から
Sub Title	Documentary, fiction, and the future of Chinese independent film; a discussion with directors Huang, Ji and Otsuka, Ryuji at the 2018 Hiyoshi festival of Chinese cinema
Author	吉川, 龍生(Yoshikawa, Tatsuo) 黄, 驥() 大塚, 竜治(Ōtsuka, Ryūji) Victor, Fan() How, Wee Ng() 中山, 大樹(Nakayama, Hiroki) 秋山, 珠子(Akiyama, Tamako)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2020
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 中国研究 (The Hiyoshi review of Chinese studies). No.13 (2020.) ,p.276 (59)- 236 (99)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA12310306-20200331-0276

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

記録と創造、 そして中国独立映画のこれから ——日吉电影节 2018 黄驥・大塚竜治監督との 対話から——

吉川 龍生 編集・監訳・解説
黄驥・大塚竜治・Victor Fan・How Wee Ng・
中山大樹・秋山珠子

一 はじめに——中国独立映画をめぐる状況と日吉电影节 2018

学術的な評価や考察が必要だと多くの人が考えながらも、なかなかそれが進まない分野というのがある。中国独立映画、あるいは中国インディペンデント映画と呼ばれる分野もその一つである⁽¹⁾。1990年代から、いわゆる「第六世代」の監督たちとの関係や中国社会の現実をどう表象するかという観点からの関心などもあり、広く注目を集めてきたものの、学術的に系統だった紹介や評価が充分には行われてこなかった。本稿末の参考文献リストに示すとおり、制作者や作品の多さに比してまとまった内容を持つ関連書籍は数えるほどしかない。また、中国独立映画の最新の状況が紹介される機会も、関心の高さの割には十分に提供されてきたとは言いがたい。

そうした状況の中、中国政府の政策の厳格化や中国社会の変化などにより、20年以上にわたって中国映画のなかの一つの「ジャンル」として存在してきたはずの独立映画が、大きな変化に直面しているのではないかという感覚が、一部で共有されるようになってきた。それは中国国内での上映機会の激減や若手クリエイターたちに見える意識の

変化から感ずるものであり、中国国内外で中国映画の上映企画を行ってきた人たちや研究者との交流の中で、ここ数年で大きく流れが変わったと考える人が増えたという感触を持ったということでもある。中国独立映画はどこから来て、どこに向かうのか、それを考える機会を作ってもよいのではないかと考えるに至ったのにはそうした背景がある。

日吉电影节は、慶應義塾大学日吉キャンパスを会場に2008年以來回数を重ねてきた中国語圏映画の上映イベントであるが、中国独立映画との縁は深く、すでに2009年・2011年・2015年と中国独立映画作品の上映や制作者・出演者による講演・シンポジウムのイベントを行ってきている。日本の大学における企画としては、中国独立映画に最も深くコミットしてきた部類に入ると言える経緯の中で、2018年度は中国独立映画の現状をより多角的に論じる機会を設けてみようということになった。

過去の日吉电影节では活発な議論こそ行われたものの、それを記録として残すということが行われてこなかったため、振り返ってみるといささか遺憾の念を禁じ得ない面もあった。日吉电影节2018では、イベントで交わされるはずの中国独立映画に関する貴重な議論を記録として残していこうという企画がたてられたのは、ある意味自然な成り行きであった。また、日本と中国の関係性のなかでの議論は行われてきていたし、ヨーロッパや北米の研究者による中国独立映画についての考察も行われてきていたわけだが、日本の研究者とヨーロッパや北米の研究者が同じ場所に集い論じることは稀であったため、英語圏の中国映画研究者も招いて議論をしてみようという試みもなされることとなった。

そこで、日本に中国独立映画を紹介する活動を長年行ってきた中山大樹氏の協力の下、国際映画祭での受賞歴もあり、夫妻ですぐれた作品を創り出している黄驥監督と大塚竜治監督にお越し頂き、お二人のドキュメンタリーとフィクションそれぞれの近作を上映し、議論の場

を設けることとなった。また、英語圏の研究者として、かつて北米ベースで中国映画研究を行い、現在は King's College London で教鞭を執る傍ら Chinese Visual Festival というロンドンの映画祭の運営にも携わる Victor Fan 氏と、シンガポール出身で北京での留学経験がありロンドン大学 SOAS で中国映画を講じていた経歴もあり、当時 University of Hull (英国) で教鞭を執っていた How Wee Ng 氏にも議論に参加して頂き、北米・英国・東南アジアの中国語圏という視点も取り込んでいくこととなった。

以上のような経緯から、2018年12月に作品上映会や講演会、座談会などからなる日吉电影节2018「黄驥・大塚竜治 特集 記録と創造、そして中国独立映画のこれから」が開催された。また、幸いなことに、1990年代から中国独立映画の監督たちと交流を持ち、多くの独立映画作品の日本語字幕翻訳もされている秋山珠子氏（立教大学教育講師／当時）にも議論に参加して頂くことができた。

日吉电影节2018の主要な日程・上映作品詳細は下記のとおりであった。

●12月18日（火）座談会 於来往舎2階小会議室

17:00～20:00 【使用言語：中国語】

参加者：黄驥・大塚竜治・Victor Fan・How Wee Ng・中山大樹・
秋山珠子

司 会：吉川龍生

●12月19日（水）映画上映と公開シンポジウム

於来往舎シンポジウムスペース

※日本語字幕・日本語通訳あり

13:00～14:30 『Trace (痕跡)』上映

16:30～18:30 『The Foolish Bird (笨鳥)』上映

18:30～20:00 公開シンポジウム（日本語通訳あり）

ゲスト：黄驥・大塚竜治・Victor Fan・How Wee Ng・中山大樹

司 会：吉川龍生

【上映作品】

●『Trace（痕跡）』（黄驥・大塚竜治監督／2013年／72分／中国語／日本語字幕）

黄驥監督は生まれたての娘・千尋、日本国籍の夫・大塚竜治と共に祖父母のいる中国湖南省益陽に帰省する。娘の中国パスポートを取得することが主な目的である。同じ時期、尖閣諸島をめぐる反日運動が中国全体を揺らしていた。「娘よ、島よりも大切なことがある。」日中夫婦が娘の将来のために残した家族の記録。

第37回香港国際映画祭正式出品作品。

●『The Foolish Bird（笨鳥）』（黄驥・大塚竜治監督／2017年／118分／中国語／日本語字幕）

出稼ぎの親と離れ、湖南省の田舎町で祖父母と暮らす女子高校生・林森（リンセン）。学校ではいじめに遭い、家にも居場所がない彼女にとって、親友の梅子（メイズ）と過ごすネットカフェが唯一落ち着ける場所だった。ある日二人はクラスメイトから盗んだスマホを、ネットを通じて見知らぬ男に売るのが……。出稼ぎの親と離れて暮らす「留守児童」、急速発展する情報化社会の闇、若者の「性」など、現代中国が抱える問題を克明に映し出す。

ベルリン国際映画祭ジェネレーション14プラス部門・スペシャルメンション。

本稿では、中国独立映画に関する情報の不足を補い、中国で映画制作の最先端立つ制作者の活動を紹介するため、2018年12月18日に行われた座談会の議論を紹介することを主要な内容としている。中国語で議論が交わされた座談会の記録の一部を、参加者全員の合意の下で編集し日本語に訳出したものを「日吉电影节2018 座談会記録」として掲載した。なお、訳出に当たっては、「黄驥さん・大塚竜治さんの映画制作について」の翻訳を慶應義塾大学大学院文学研究科修士課程の今西祥太郎君にお願いし、吉川が監訳した。「独立映画の歴史と現

状」については吉川が訳出し、全体の日本語訳について大塚氏・中山氏・秋山氏にもご確認頂いた。

この座談会記録だけで、既に冒頭で触れたような中国独立映画についての学術的な評価や考察の空白を埋め尽くすことは到底かなわないが、多角的な視点から中国独立映画の歴史を振り返り、座談会当時の最新の情報を踏まえた現状認識が示されているものと言える。クリエイター・上映企画者・研究者それぞれの視点、また日本・中国・英国それぞれの観点が取り込まれ、これまでになかった議論が行われたとの自負はある。座談会当日の時間的な制約もあり、議論が深まり切らなかった箇所もあるが、いくつかの重要な論点をあぶり出しており、今後の中国独立映画研究にも有益な観点をもたらし得ると考えられるからだ。

なお、座談会記録後に、先行研究にも言及した簡単な説明を付した。

二 日吉电影节 2018 座談会記録

座談会参加者の表記名とフルネーム、およびプロフィールは下記のとおりである。

●黄驥：黄驥（Huáng Jì / ホアン・ジー）

1984年湖南省生まれ。2007年北京電影学院卒業。大学2年時に湖南の実家でインディペンデントドキュメンタリー映画『地下』を制作。大学3年時に『リンリンの花園』（大塚竜治監督、2009年）の脚本を担当。大学卒業の年の冬に湖南の実家で短編映画『蜜柑皮の温度』を監督し、ベルリン国際映画祭に出品した。その後『卵と石』（2012年）で長編映画監督デビューし、2012年ロッテルダム国際映画祭でタイガーアワードを受賞。2017年に最新作『フーリッシュ・バード』の監督・脚本を担当し、ベルリン国際映画祭でジェネレーション14プラス部門のスペシャルメンションを受賞した。

●大塚：大塚竜治（おおつか・りゅうじ）

1972年東京生まれ。日本大学理工学部卒業後、ドキュメンタリー番組ディレク

ターに。映画制作を学ぶため2005年に北京へ。その後、『再生の朝に』（劉傑監督、2009年）、『私には言いたいことがある』（応亮監督、2012年）、『自由行』（応亮監督、2018年）などで撮影監督を務め、黄驥監督の全作品でプロデュースと撮影監督を担当する。2009年に『リンリンの花園』で監督デビューし、第3回ドイツ・ケルン中国映画祭で観客賞を受賞。2017年の『フーリッシュ・バード』を黄驥と共同監督した。

●ファン：Fan, Victor（ファン・ビクター）

英国のキングス・カレッジ・ロンドン（King's College London）上級講師。ロンドンで毎年開催されている中国映像祭（Chinese Visual Festival）の顧問を務める。論文・著作は、『Camera Obscura』『Journal of Chinese Cinemas』『Screen』『Film History: An International Journal』などに掲載されている。著書は、『Cinema Approaching Reality: Locating Chinese Film Theory』（ミネソタ大学出版、2015年）があり、『Extraterritoriality: Locating Hong Kong Cinema and Media』（エディンバラ大学出版）が今年（2019年）に刊行された。

●浩威：Ng, How Wee（黄浩威／こう・こうい）

英国のウエストミンスター大学（University of Westminster）のPostdoctoral Fellow。英国のハル大学（University of Hull）中国研究プログラム・ディレクター、専任講師（座談会当時）を経て現職。専門は、中国の映画・テレビの検閲、シンガポールの映画・演劇である。論文として、「Drama Box and the Social Theatre of Singapore: Cultural Intervention and Artistic Autonomy」（2011年）、「Rethinking Censorship in China: The Case of 'Snail House' (Woju)」（2015年）、「Drawing from Grotowski and Beyond: Kuo Pao Kun's Discourse on Audiences in Singapore in the 1980s」（2018/2019年）などがある。『Asian Cinema』誌のシンガポール映画特集においてゲストエディターを務める予定。

●中山：中山大樹（なかやま・ひろき）

金沢大学文学部社会学専攻卒業後、中国の中央財経大学、上海財経大学に留学。その後、上海で日本企業の駐在員として勤務。会社設立などを経て、2008年より中国インディペンデント映画祭を主催。『現代中国独立電影』（講談社、2013年）を上梓するなど、中国インディペンデント映画の紹介に尽力している。

●秋山：秋山珠子（あきやま・たまこ）

神奈川大学外国語学部中国語学科助教、字幕翻訳家。東京大学助手、立教大学教育講師、同大学アジア地域研究所研究員（座談会当時）を経て現職。思想・映画・美術がクロスオーバーする領域の研究を手掛けつつ、1990年代初めより中国のアートシーンを担う映画監督、芸術家らと親交を結び、翻訳・通訳を通して、彼らの活動を積極的に支援する。主な字幕翻訳作品に、『クレイジー・イングリッシュ』（張元監督、1999年）、『鉄西区』（王兵監督、2003年）、『鳳鳴—中国の記憶』（王兵監督、2007年）、『青年★趙』（杜海濱監督、2015年）など。

【日本語訳中の表記について】

※大塚竜治氏・黄驥氏ご夫妻が、それぞれ「黄驥」・「大塚」とお互いを呼んでいる場面では、中国語で呼び合うイメージで敬称なしの「黄驥」「大塚」と表記した。

※固有名詞も原則として日本語の漢字で表記し、必要と思われる場合は中国語簡体字表記を追加する。

※作品タイトルは、適当な邦題がない場合や英題が日本でも使われている場合は英題を用い、初回に出現したところで、『邦題・英題（原題）』で表記する。初回以降は、邦題あるいは英題のみで表記することとする。

1. 黄驥さん・大塚竜治さんの映画制作について⁽²⁾

吉川：まず、大塚さんにおうかがいしたいのですが、大塚さんは以前日本のテレビ局で働いてらして、お仕事を辞めて映画の勉強のために中国に行かれたそうですが、なぜ中国に行くという選択をされたのか、そこで何を学びたいと考えていたのでしょうか？

秋山：大塚さんが中国へ渡ったのは何年のことですか？

大塚：2005年です。中国を選んだ理由ですが、やはり私が最大の影響を受けた映画が、陳凱歌の『黄色い大地（黄土地）』（1984年）や張芸謀の『紅いコーリャン（紅高粱）』（1987年）といった映画だったからです。どうしたらこれほど色使いが豊かで、躍動

感があり、リアリティのある映像を撮ることができるのかと思ったのです。それから私は、北京電影学院がアジア最大の映画学校であることをインターネットで知り、撮影を学びたいと考えていました。

黄驥：学校は、実際は小さいですけどね。

大塚：しかも、フィルムで映画を撮れるとも聞きました。私が行く頃には、すでにデジタルになっていましたが。さらに他の理由としては、私がドキュメンタリーを撮っていたこともあって、中国の社会や生活に興味関心があったというのもあります。2005年というのはちょうど北京オリンピックの3年前で、その時期を体験してみたかったのがあります。

黄驥：中国の変化を見てみたかったのね。

大塚：私は会社を退職して中国へ行きましたが、ずっと仕事がないというわけにもいきません。そのため自分の中で、二年目には必ず自分の作品を撮ると決めていました。一つの目標ですね。それで、第一作目の『リンリンの花園（玲玲的花园）』（2008年）を、黄驥と一緒に撮りました。私が初めて目にした中国の風景や環境から受けた印象に基づいて創作しました。

黄驥：当時中国の若者の多くが『リンリンの花園』を気に入ってくれました。

大塚：そうでした。第二の目標は、この映画を何としても中国の人々に見てもらうことです。自主映画ですが、自分が撮ったものが中国でどう受け止められるのか知りたかったのです。この映画は自分で撮って自分で編集した純度の高い作品です。もし中国の観客が気に入らなかつたり、少しも心を動かすことができなかつたら、私は諦めて日本へ帰ろうと思っていました。

秋山：本当に？

大塚：そういう気持ちで作ったということです（笑）。最初は全く皆さんの反応が分かりませんでした。北京電影学院ほか各地の

大学、国内の映画祭、喫茶店などで上映した際に、多くの観客が悪くないと言ってくれました。そして、この映画を見た中国映画のプロデューサーから、撮影監督の依頼があり、中国にとどまりました。

吉川：では、黄驥監督はどのような経緯で映画を撮り始めたのでしょうか？

黄驥：私は大学2年生の時に『地下（原題同じ）』（2005年）というドキュメンタリー映画を撮りました。舞台は私の故郷です。題材は、六合彩という一種の闇賭博です。香港の六合彩を使い、アンダーグラウンドでやる賭博でした。

中山：よく撮らせてくれましたね？

黄驥：そうですね、みんな実家の人たちでしたから。私の初めての長編『卵と石（鸡蛋和石头）』（2012年）を撮った村です。（賭博に対して）批判的な視点から撮影したわけではありませんでした。のちに、張献民先生⁽³⁾がこの映画を見てくださり、広州ドキュメンタリー映画祭に招待されたのです。それから、南京独立影展にも行きました。それが公の場で自分の作品が上映される最初の機会でした。

秋山：この『地下』は自分で撮られたものですか？

黄驥：はい。自分で撮影し自分で編集し、自分で字幕もつけました。その後の作品では大塚が参加していますが。彼は私の撮ったこのドキュメンタリーを見て、私と知り合いたいと思ったようです。

大塚：当時、私の友人は『地下』が誰の作品か教えず、私に見せてくれました。そして、私が見ていた時、黄驥がやって来ました。この作品にはナレーションもありませんでした。

黄驥：そうです。ナレーションもなく、ダイレクトシネマのようなやり方でした。

大塚：私が日本でつくっていたテレビのドキュメンタリーの番組には、

基本的にナレーションが入ります。そのため、こうしたドキュメンタリーを見るのは初めてだったかもしれません。それに、これを大学2年生の若い女性が撮ったとは思いませんでした。しかし、この『地下』はその後上映される機会はありませんでした。張献民先生が推薦してくれましたが、当時彼女も私も海外にどのような映画祭があるのかも知りませんでしたし。

秋山：黄驥監督はフィクションのイメージが強いのですが、日吉电影节2018で上映する『Trace（痕迹）』（2013年）以外では、どのようなドキュメンタリー映画を撮ってこられたのでしょうか？

黄驥：他のドキュメンタリーと言えば、やはり彼と一緒に日本のテレビ局向けに撮ったものでしょうか。

大塚：日本にBS12というチャンネルがあり、違う国、違う人の一日の生活を追ったドキュメンタリー番組の企画の話がきました。テレビ局が毎回私たちにテーマを提示するのですが、例えば、今回のテーマは“17歳”ですという具合です。そうすると、私たちは17歳の女の子や男の子を探しに行き、一日に密着するわけです。私たちは、中国担当で、他のディレクター⁽⁴⁾は別の国へ行きます。テレビ局は毎回、三つの国を選び、一つの番組にまとめて、一つのテーマについてそれぞれの国によって異なる文化や人々の暮らしを紹介します。中国が登場する回だけで、私たちはだいたい20本くらい撮ったのでしょうか。

黄驥：この番組が面白いのは、毎回ディレクターが自分で機材を持って出かけて行くということです。カメラマンは頼みません。自分でカメラを持って行って被写体を追うわけです。朝私がドアをノックすると玄関を開けてくれて、挨拶するところから始まり、夜さようならを言って、玄関を閉めて終了という具合です。

大塚：しかし、これは彼女のやり方です。他は日本のディレクターで、日本から海外に出かけます。彼らは事前に構成があり、ディレ

クター本人が画面に登場することはありません。しかし、黄驥は自らカメラを回し、彼女の声も映像の中に入ります。構成がありません。日本のディレクターは通訳を通して撮らなければならないので、少し距離感がありますね。

黄驥：もう少し客観的です。

秋山：そのシリーズはテレビドキュメンタリーとして撮られたのですね？

大塚：はい。テレビ局側からは、どう撮って欲しいか特別な要求はなく、自由に撮っていいということでした。それで黄驥はわりと自然な感じで撮っています。

黄驥：例えば、みんながお酒を飲んでいるところを撮るのであれば、私も一緒に飲んで、それから撮影していきます。

大塚：ちなみに彼女はお酒を飲みません（笑）。

黄驥：はい、お酒は飲めないのですが、ともかくみんなと一緒にのこをするというか、自分の存在も映像の中にあるのです。そう考えると、ダイレクトシネマとは少し異なりますね。

大塚：彼女がみんなとお酒を飲んでいると、「うわ、（アルコールが）強くて飲めない」なんて反応をします。こうしたものがすべて映像の中に入るので、とても面白いのです。単なる取材ではなく、相手の反応が直に見えます。彼女の作品では、こうした交流が見えてきます。

黄驥：中国の監督は人と交流するのが好きだと思いますよ。すべてではないですが。

秋山：そういう撮り方は、まさに独立映画らしいですね。

中山：映画のやり方ですね。中国でも、テレビであればやはり違うでしょう。

黄驥：おっしゃるとおり、テレビは違いますね。

浩威：だからやはりこうした映画の手法を学ぶ必要があるわけですね。

黄驥：そうですね。それから、毎回私が撮影を終えると、大塚が編集

をします。私が撮った何のテーマもないような素材を見て編集してくれます。

大塚：事前に構成を立てず、編集で筋書きをつくる。この経験は面白かったです。あと私たちは北京に暮らしているので、よその場所へ出張に行く時は、そんなに撮影と編集に時間をかけられません。最長でも7日くらいです。毎日撮り終わると、彼女が私に素材をくれ、私はホテルですぐに編集します。それで、次の日の撮影について決めます。北京に戻る前に、現地でブロック編集を済ませて、日本に送り、その後局のほうで、全体の尺に合わせて短く編集します。

黄驥：こうして二人で20本ほど作りました。それも中国のいろいろな場所に行きました。

浩威：黄驥さんは、その時はもう卒業していましたか？

大塚：彼女が卒業した翌年かな？ 2008年、オリンピックの年です。

黄驥：大学4年、卒業の年の冬に短編『蜜柑皮の温度（橘子皮的温度）』（2010年）を撮ってから、この仕事を始めました。このやり方は、のちに『卵と石』を撮る際にも、大変役に立ちました。

秋山：どういった点で役に立ったのでしょうか？

黄驥：『卵と石』では、私たちはある程度の尺の素材を撮り、その後彼が編集をしました。編集を終えたら見直し、その上で、次にどのように撮るか決めるのです。さらにもう一つ、役立っていることとして少し重要なことがあります。私たちは人々の日常生活の中から物語を見つけ出すようになりました。のちに自分が映画を撮る際も、全てはまず日常生活から始め、日常生活の中から物語を描き出しています。『卵と石』や『フーリッシュ・バード（笨鸟）』（2017年）を撮っていた時点では、このテレビドキュメンタリーを撮った経験が、自分にどのような影響をもたらしているか、そんなに自覚してはいませんでした。後になって、あの段階は実は私たちに非常に大きな影響を与えて

いるのだと、だんだんと思うようになりました。

大塚：そうですね。私たちの作品は、いつも素人に出演してもらうので、出演者が私たちの脚本通りに演じることはあまり期待できません。演じられないことが数多くあります。そのため、『卵と石』や『フリーッシュ・バード』では)まず出演者の少女に、彼女が演じる少女がどのような人物か、一日の生活はどんな様子かを伝えます。そして、私たちは、彼女がご飯を食べている様子や何を食べているかなど日常を観察します。そうやって、出演者の生活している有り様を、人物設定や物語の映像の中に落とし込みます。そのため、物語のメインプロットはあっても、メインプロットどおりに撮影していくわけではありません。

黄驥：そのため、俳優を撮影したドキュメンタリー映画のようになります。元を辿れば彼女自身の日常生活ですが、彼女も私たちもそれを知っていて、これはいわば日常をもう一度演じてみせることなのです。彼女も日常を再演する過程の中において、お互いに手探りしながらの、ある種の相互関係の過程なのです。ドキュメンタリー映画だと、時には全て撮り終えた後に、どうやって編集をしようか、或いはどのように登場人物たちを表現しようかと考えます。劇映画の時は、撮る前或いは撮っている最中に、物語をどう語るか、或いはどう人物を表現するかをずっと考えています。しかし、必要となるディテール、或いは映像が映し出すものは、やはり彼女自身の生活の中のもので、彼女がよく知っていて飾り気のないものでないといけません。ところが、だからといって、完全に彼女に合わせていくわけにもいきません。彼女もそのことは分かっている、それ故に手探りが必要になるのです。

大塚：事前に構成を準備したり、テーマに先入観を持たない、この手探りが楽しいですね。私たちが先ほど紹介したドキュメンタリー番組を撮っていた時、日本側はこちらへテーマだけ知らせて

きます。ではロケ地はどう決めたのかというと、私たちが行ってみたい場所を選びました（笑）。チベットは当時ちょっと無理でしたが、新疆ならまだいいだろうということで行きました。番組の撮影でいろいろなところに行くことができました。

秋山：仕事を兼ねての旅行ですね。

大塚：そういうことですね。一度、“音楽”がテーマの時がありました。新疆であれば、どのような音楽があるのかだけを調査し、撮影対象者までは調べません。撮影対象を決めずに、現地に飛び、現地に着いてからいろいろ訊いたり、人と会ったりします。例えば、ちょうど現地に着いた時に何かの上演があれば、そこで誰か面白い人がいないか探します。そんな感じでした。

黄驥：だから実は俳優を探しに行くのと同じでした。のちに私たちが映画を撮る時にも、現地で面白くて演技ができる人を見つけました。俳優を探す時にはいつもそうした手段を使います。

中山：しかし、音楽家であれば比較的容易に探し出せると思いますが、ふつうの人の場合はどうやって探したのですか？

大塚：テーマが“引っ越し”の時でした。私たちはまず北京の地下室に暮らす人々を考えましたが、撮影許可が下りず、諦めました。その後、武漢を調べました。まだ行ったことがないし（笑）。学生が多く、「蟻族」と呼ばれる人たちがいることを調べました。

黄驥：一つの部屋をシェアして暮らす学生たちのことです。

大塚：その蟻族が多く暮らす地区がすぐに取り壊されることになっていて、彼らは必ず引っ越しをするだろうと。そのことは、ニュースにもなっていましたが、ニュースには個人の名前は出てきませんから、私たちはまずその地区へ行き、団地の入り口で待ち伏せしました（笑）。朝から晩まで、誰か面白いような人がいないか観察しました。

黄驥：面白そうな人を見つけると話しに行っ……。

大塚：「7日以内に引っ越しますか？」とか言って。

黄驥：だいたい最初の2日は撮影対象を探すために時間を費やしました。その後の2日で撮影です。

大塚：2、3日で撮影をしながら、同時に編集をしました。

黄驥：私は昼間に撮り、夜に彼がすぐに編集して、翌日も引き続き撮影に行きます。

大塚：撮影対象を見つけると、私はすぐに原稿を書いて日本へ送らないといけません。局側もどのような被写体を見つけだしたのか知っておく必要がありますから。しかし面白いのは、中国では絶対に撮影対象が見つかるんですね。必ず予想していたよりも魅力的な人物が見つかります。これが、中国の特徴でしょう。

黄驥：大塚にはもう一つっておきの方法があります。毎回スケジュールがタイトだったこともあり、飛行機を降りるとすぐにタクシー運転手を探しました。最初にやることはタクシー運転手に訊くことです。そのため運転手選びがとても重要です。もし良い運転手が見つかれば、さまざまな情報を教えてくれます。どこそこに行ったらいい、などと教えてくれます。例えば、先ほどの蟻族の地域は比較的大きいのですが、私たちの探し求めているような人物が多そうな場所を教えてくれたりするわけです。

大塚：そうですね、運転手選びは内容の良し悪しを左右します（笑）。

中山：たった2日で探し出すことってできるものなのではないでしょうか？

黄驥：基本的にはできますよ。

大塚：基本的には、です。すでに取材を進めて、途中で撮らせてくれないなんてこともよくありますから。

黄驥：これは別の番組の時の話ですが、カツラを作る人に密着取材しました。中国全土を渡り歩いて髪の毛を集めるような男性たちがいるのです。こうした人にはなかなか出会えません。一人探しだしたのですが、非常に疑り深い人でした。それでも、すぐに撮影には応じてくれたのですが。

大塚：その時は日本から制作スタッフが現地に来て、すでに取材が進行している途中で、彼がお金を要求してきました。ずっと彼に密着取材していたのですが、急に連絡が取れなくなってしまったのです。

黄驥：その後、人づてにどうにか彼の情報を手に入れることができ、彼が街を離れる情報を得て、たしか彼が乗りそうな列車に乗ったのよね。結局彼は、同じ列車の別の車両にいて見つかり、ラッキーでした（笑）。

大塚：私たちには、彼が乗っている確証はありませんでした。イチかバチか乗ってみたわけです。

黄驥：結局、彼を最後まで密着できました。あれはとてもスリルあったわね（笑）。

浩威：撮影過程そのものが、すでにドキュメンタリー映画みたいですね。

大塚：そうですね。

2. 独立映画の歴史と現状

吉川：次に、中国の独立映画の歴史と現状について、まずどのような形で発展してきたかについて、中山さんからお願いできればと思います。

中山：中国のいわゆる独立映画については、1990年代、第六世代の監督たちから始まりました。張元の『媽媽（妈妈）』は1989年の作品ですが、劇映画としては最も初期のものです。当時、北京電影学院出身者ばかりの第六世代の監督たちは、自分たちのお金で、或いは自分たちで知恵を出して、そうしたフィルムの作品を撮っていました。当時はまだデジタルの時代ではありませんから、誰でも映画を撮れるわけではなく、1990年代は一部のしか独立映画を撮ることができませんでした。しかも、作品を発表する場は、国外で映画祭に参加するのがふつうで、国内

では上映の機会はありませんでした。

その後、2001年を過ぎた頃から各種機材が普及しはじめ、より多くの人々が独立映画を作るようになりました。そうになると、映画を勉強した人たちだけでなく、画家やら、ロックミュージシャンやら、詩人やらといった、以前は別のことをやっていた人たちが参入してきて、劇映画もドキュメンタリーも制作するようになりました。そこで重要なのが、そうした人たちは中国国内である程度組織を作って、バーなどの何らかの場所で、頻繁に独立映画の作品を上映するようになったことです。北京だけでなく、上海や広州、瀋陽にもそうした集団が現れました。つまり、作り手も増え、受け手も増えたわけです。

2003年頃になると、南京の「中国独立影像年度獎」や雲南の「雲之南」、北京の「中国紀錄片交流週」のような、より規模の大きいものが現れました。これらはそれなりの規模があるので、中国全土の独立映画の監督たちがみなやって来て、顔を合わせて交流をしていました。そうすると、中国国外の人たちも注目し始め、活動に参加するようになりました。2006年には北京・宋荘⁽⁵⁾の「北京独立電影獎」が始まりました。しかし、2011年頃から政府からの圧力がかかるようになり、雲之南が中止になり、宋荘のイベントが半地下状態になり、それが2014年に完全に抑えつけられて中止になるまで続きました。南京もアンダーグラウンド（地下）な状態になりました。ただ、たまに北京で何かを上映するとかということはありませんでした。

現在は、ある程度の規模の映画祭・映画イベントは、無くなったと言っていいでしょう。それぞれの地方での活動は、やっているところもありますが、非常に困難になっています。独立映画の制作は、（政府の）政策とも関係があります。以前も制作して良いというわけではなかったのですが、特に干渉してくることもなかったのです。上映とか、外国の映画祭に参加する

とか、政府もあまり関知していませんでした。しかし、現在では外国の映画祭に参加するのも難しいですし、検閲を通していなければ国内で上映することも難しくなっています。そのため現在では多くの独立映画作品が検閲を通すことを考えて作られています。そうでないと作品を発表する機会がないわけです。これまで中国の独立映画というのは明確な定義がなかったように思います。その反面、創作や上映においては体制外のものとして比較的自由だったと言えます。しかし、現在ではその体制外のものというのが非常に難しくなっています。

私の個人的な見解ですが、現在の独立映画は、やはり以前とは違うものになったと思います。今の中国の独立映画は、日本やアメリカのインディペンデント映画により似てきたのではないかと。つまり、あまり商業的ではないとか、或いは大手の映画会社の製作ではないとか、経費や創作の面で、監督個人が自分で作品を作る方法を考える、という意味です。監督がその作品を将来的に中国国内でどう上映しようとか、どう制作費を回収しようとか考えた場合、検閲の問題に直面するわけです。畢贛の『凱里ブルース（路邊野餐）』（2015年）のように、独立映画とは言えても、やはり以前のものとはちょっと違うということです。畢贛はやはり商業映画を作りたいのでしょう。現在はそういう傾向が強いと、個人的には感じています。

浩威：中山さんにお訊きしたいのですが、今話題に出た『凱里ブルース』に関心があって、中国の独立映画が日本やアメリカのインディペンデント映画に似てきたのではないかということですが、独立映画の商業映画或いはメインストリームの映画との関係は、現在はどうのような状況なのでしょう？ 一般に、当局の基準に基づいてあらゆる映画作品は検閲を通さねばならず、検閲を通過した作品には作品冒頭に「龍標⁽⁶⁾」がつくわけです。『凱里ブルース』には「龍標」があり、これを完全な独立映画とし

て扱うことができるのか、研究者の間でも議論が分かれる問題です。その意味で、個別事例として非常に興味深いものがあります。中山さんは、どのようにお考えですか？

中山：独立映画の定義はやや曖昧なので、検閲を通ったものは独立映画ではないと言う人たちもいます。例えば、王宏偉⁽⁷⁾はずっと政府が口を挟むことに反対していますので、検閲を通ったら独立映画ではないと。とはいえ、私自身東京で5回中国インディペンデント映画祭をりましたが、「龍標」のある作品も上映しました。監督のオリジナリティーがあり、自分で資金を調達し、完全にインディペンデント（独立）な作品であるものの、まったくデリケートな問題はなく検閲を通すことができるような作品もあります。それならばどうして検閲を通さないのか、検閲を通せばもっと多くの人に見てもらえるではないか、と考えるわけです。かといって検閲を通し、「龍標」も入りましたとなると今度は、他の独立映画と何か違いがあるのか、「龍標」が入ると独立映画ではないのかとなりますよね。私自身は、少し広い意味で独立映画を考えています。

浩威：分かりました。私がなぜこの問題を訊いたかということ、教育上の問題に絡んでくるからです。授業をする時、教員は学生に映画の分類を示さないといけないわけです。もしある作品を独立映画とするなら、その作品の備えている条件としてはどういったことがあるのか、ということになります。独立映画がとりわけ興味深いのは、その分類の境界が極めて曖昧なことです。この点は、我々が学生なり観客なりにどのように情報を伝えるべきかということに影響してきますよね。

中山：北京電影学院の張献民先生は、多くの独立映画でプロデューサーや俳優をされていますが、私が質問した時に彼も独立映画の定義をはっきりとは説明できませんでした。私は栗憲庭電影基金⁽⁸⁾で働いたこともあるし、北京独立電影影像展に関わったこ

ともありますが、やはり「龍標」のある作品を上映したこともあります。あの組織は最も独立精神を堅持している組織です。そこで強調されていたのは独立精神でした。

ファン：黄浩威さんの問いの続きになりますが、私にも一つ問題というか、論点があります。それは、独立（インディペンデント）という言葉には、付属要素として政治があるということです。

浩威：それで思い出しましたが、いろいろなことが政治に絡んでくると思いますが、中山さんが映画祭を企画した経験からも、企画の際にたいいてい観客層を想定すると思います。宋荘と東京では、想定される観客も違うはずです。黄驥さんと大塚さんが作品を宣伝するときにも、それぞれの映画祭の特徴を考慮するのではと思います。それぞれの映画祭には異なる観客がいると思いますので。みなさんの視点から見て、それぞれの映画祭の観客が期待したり想像したりする中国独立映画とはどのようなものでしょうか？ 私が（英国で）アフタートークなどを司会する時に感じるのは、観客たちには中国に対してある種のイメージ（思い込み・先入観）があるのではないかということなのです。私はそれを否定するつもりはありませんし、逆に監督たちも外国の観客にそれぞれのイメージがあると思います。この作り手と受け手のイメージの違いに、議論するに値するテーマが生じうるようにも思うのです。

大塚：私が初めて中国の映画撮影チームに参加したのは2007年のことで、『再生の朝に——ある裁判官の選択（透析）』（2009年）という作品でした。監督は劉傑で、最近『Baby（宝贝儿）』（2018年）という作品を撮りました。『馬上の法廷（马背上的法庭）』（2006年）という当時ではあまり取り上げなかった法廷を題材にした文芸映画も撮っています。私とその撮影チームにいたとき、独立（インディペンデント）という言葉も一度も聞いたことはありませんでした。つまり、撮影している時には、それが

独立映画かを考えることはありませんでした。劉傑は第六世代の監督で、『北京の自転車（十七岁的单车）』（2004年）の王小帥のカメラマンでした。彼らの世代にとっては、おそらく独立（インディペンデント）という言葉には馴染みがないのではないかと思います。「地下（アンダーグラウンド）」「地下映画」などと言っていました。彼らは北京電影学院を卒業した後、各省の映画製作所に配属（分配）され、すでに撮影のシステム⁽⁹⁾を習得していました。のちに私が独立（インディペンデント）という言葉を目にしたのは、南京の中国独立影展に参加した時でした。そこに応募していた作品の多くは、みな映画を学んだことのない監督たちの作品でした。彼らにはシステムがないのです。システムに則って撮影するということがない。

秋山：その南京の中国独立影展は何年のことですか？

大塚：2008年です。当時特に感じたのは、独立映画という世界は世代とも関係があるのだなということでした。例えば、私たちのいまのプロデューサーは既に60代ですが、彼も私たちの映画について話す時に、しばしば地下（アンダーグラウンド）という言葉を使います。

黄驥：彼は独立（インディペンデント）とは言いませんね。

大塚：彼らが若かりし頃は、独立映画などという概念はなかったわけです。すべて地下映画です。おそらく賈樟柯（ジャ・ジャンクー）も同じでしょう。

黄驥：そうですね。賈樟柯以前はずっとそうでしたし、賈樟柯自身、また彼のスタイルも当然その類に含まれます。かつての張芸謀も同じですが、賈樟柯も自らを地下（アンダーグラウンド）と言っていたし、周りも賈樟柯のことをアンダーグラウンドの監督でアンダーグラウンドの映画だと思っていたのです、その当時は。あの頃はまだデジタルのカメラが出てくる前で、映画制作の機材が調達できなければ、体制やシステムに頼るしかなか

った（独立はできなかつた）わけです。

大塚：フィルムを使うのであれば、一人で作るというのは不可能です。多くの人たちと協力しなければなりません。

黄驥：現像や編集などすべてにおいて協力は必須でした。国家のものであれ企業のものであれ、とにかく一つのシステムが必要で、それがあって初めて撮影ができて、一つの作品を作り上げることができたのです。できあがった後に地下なのか地上なのかという区別が出てきたわけです。しかし、杜海濱の『線路沿い（铁路沿线）』（2000年）ころから、手持ち式のカメラが使われるようになりました。テープも比較的容易に手に入りました。編集はパソコンということになり、自分で1台パソコンがあれば編集できるようになりました。そうすると制作工程の全体を自分一人で完成することができ、システムというものが不要になったのです。多くの人が最初のころは、誰かに見せようなどということは特に考えていませんでした。自分が撮りたいものを撮るだけでした。撮影機材の制作上の利便性によって、我々はもはや一つのシステムに依存することはなくなったのです。検閲もそのシステムの一部分です。つまり、工程の一番最後の部分だったわけです。

大塚：そうしたわけで、先ほど話した2008年の南京中国独立影展では、基本的にすべてがデジタルのカメラで撮影されたものだったわけです。南京には多くの海外のキュレーターも見に来ました。その時に彼らが頻繁に「Chinese independent film」という言葉を使っていて、海外でも定着していました。

浩威：黄驥監督が制作過程についておっしゃったことは極めて面白いと思います。これまでとはまた別の視点、つまり、ある映画が観客の目に触れる前の、制作者自身の視点に立ち戻って独立（インディペンデント）の含意を考えさせてくれます。一般的には、独立（インディペンデント）を考える出発点は、完成し

た映画自体の政治的なラベル（意味づけ）を見ることです。しかし、それでは映画制作者自身の視点をないがしろにしています。黄驥監督の撮影や創作の過程自体は独立したものと言えるでしょう、すでにシステムを離れ、もはや制作チームと一緒にあちこち撮影して回る必要がないのですから。言い換えれば、科学技術が実は独立（インディペンデント）という概念にも新たな意味をもたらしているということです。

黄驥：そうです、おっしゃるとおりです。中国の映画も、地下であれ地上であれ、独立であれ非独立であれ、ずっと変化をしていると思います。その変化の過程は、いくつかの段階に分けることができ、それぞれの段階は中国の経済などと関係していると思います。この経済というのは、もちろん機材との関係、つまり技術の利便性やその普及とも関係しているわけです。経済が発展してはじめて、より多くの人々がカメラを買えるようになるのです。例えば私が大学で勉強していた頃、私は編集作業のために1台数千元の Windows のパソコンを使っていました。しかし当時、中国にやって来た日本人である大塚は、Mac を使っていたのです。現在では中国でも何かを撮ろうという人は、基本的にみな Mac を買うことができます。ですので、中国映画の変化は経済や技術の利便性と関係していて、その変化の過程において私が最重要と考えることは、独立映画はそれぞれの段階で、特定の人物と関係があるのではないかということです。独立映画ということでは、いつも張献民先生に話題が及びます。実際のところ、この張先生という特定の人物と結びついているのです。それから、数人の特定の監督、或いは特定の監督たちの個人的な選択とも結びついています。でも、皆さんが独立映画を議論する時に、やはりちょっと一つにしてしまいがちだと思いますね。

秋山：あたかも一つの実体であるかのように、まとめて語りがちです

ね。

黄驥：そうです、抽象的な議論になっているのではないかと思います。中国の独立映画というのは、まず中国の制作システムから独立して初めて、独立映画であり得たわけです。でも、中国の独立映画は、ずっと独自のシステムを形成できなかったのです。そのため、いくつもの比較的高い山があるだけのようなイメージです。そしてそれらの比較的高い山がなくなってしまったら、この段階での独立映画というのは、ほぼなくなってしまうのです。独立映画の複雑さや曖昧さというのは、そこに由来するのではないかと思います。

秋山：複雑さや曖昧さに関して言えば、独立映画についての多くの議論が、デジタル化以降に集中しすぎていると感じています。デジタル化以前、これらの映画は常にグレーゾーンに位置付けられるものであり、地上か地下を明確に分けることができないものでした。

大塚：そうですね。その時代はおそらくとても短く、本当の独立（インディペンデント）が作り上げられてくる時代だったのだと思います。私は後に栗憲庭の映画学校⁽¹⁰⁾で若い人たちを教えたことがあります。その若者たちが学校にやって来る理念というのは、自由の精神であって、独立の精神ではありませんでした。独立の精神と自由の精神は違うものだと思います。

黄驥：相当違いますね。

大塚：栗憲庭の映画学校もだいたい2008年頃から始まりました。その頃 Canon の 5 D mark 2 (以下、5 D) という DSLR カメラ (デジタル一眼レフカメラ) が登場しました。当時、独立映画の唯一の欠点は映像のクオリティーがよくないということでした。独立映画の監督たちは、ドキュメンタリー制作は熟知しているが、劇映画となると、作り手もお客さんも、ああどうしてこんな学生の課題作品のようなクオリティーなんだろうと感じ

ていました。ところが、5Dの登場以降、学生など若い人たちがDSLRカメラを使うことで、自分たちが表現したいものを実現できるようになってきました。映像の美しい劇映画を撮るという意味で、です。特に1980年代生まれの若者たちが、比較的映像の美しい劇映画を撮り始めました。一方、内容面の独立（インディペンデント）精神はだんだんとなくなっていきました。みんな映像のクオリティーばかりに執着するというか……。

黄驥：自分の感じたものの表現というか⁽¹¹⁾。

秋山：映像がよくなると独立精神が失われるような傾向があるのですか？

黄驥：独立精神は題材選びや脚本など映像ができあがる前からのもので、そこでの自分の表現したい視点や表現したいものはすでに独立したものです。大塚の言いたいことは、若者たちが、映画を感じるのには、映像の良さが第一であると考えている、ということですよね？すでに5Dを手に入れて美しい映像を撮れるのであれば、作品の内容や視点などはこだわらない、すでに見て遜色のないものを撮れるのだから、ということでしょう。以前の機材が今ほど便利でなかった時は、内容に頼るしかなかったわけです。

大塚：私が栗憲庭の映画学校で教える時は、まず半日講義をして、残りは学生たちに撮影に行かせます。翌日の朝までに学生たちは編集を終えて、みんなで作品を見ます。今の学生は、映画を撮ったことがなくても、それなりに映像が撮れて、それなりに編集ができてしまいます。そして、大部分の作品には音楽がついています。私がなぜ音楽を入れたのかたずねると、撮影をした時の音がひどかったからと言います。

黄驥：学生たちは、その場の音を雑音と思うようです。

大塚：そうです、雑音になってしまうのです。でも、君が撮ったこの短編のこの場面では、人物の足音のほうが、音楽よりも重要な

のではないかとアドバイスします。学生たちは、映像には敏感だけれども、音の重要さに気がついていないのです。その場面の内容がとてもはっきりしているならば、音楽はいらないですし、雑音がひどければ、足音を別撮りしてもいいわけです。でも、彼らはただ映像だけを見て編集をします。そして、ここはリズムが遅いと思えば、短くカットして音楽を入れる、そんな感じですよ。

吉川：映像が優先されるわけですね。

大塚：中国に5Dが登場した時、国外の映画界でもDSLRカメラが注目を浴びていました。つまり、中国の若手の中には、国外でのクオリティーの高い映像を彼らと同じ撮影方式で自分にも真似できると思った人が多くいました。そうした人たちはだんだんと他の人の創作システムに引き寄せられていくのです。もともと、システムを打ち破る或いはシステムに属さないことが独立（インディペンデント）の精神でした。しかし、DSLRカメラが登場して、同じ機材を使うようになり、国外に合わせる基準ができてしまった。

黄驥：世界基準に合わせてしようとするようになったのです。

中山：現在、多くの若者が映画はお金が儲かると思っています。ネットでは非常に多くの人が、自分の作品が注目され有名になって、もてはやされています。ああ、自分もすごいのを撮ってみたいなということで、映画を撮りたいという人がだんだん増えていきます。

2001年頃独立映画に参入してきて、自分の映画を撮ろうとした人々には、人気が出る作品を撮りたいとか、お金を儲けたいとか、そういう人はいませんでした。お金なんか儲からないということを彼らも知っていたからです。では彼らはなぜ映画を撮りたかったのかというと、自分の撮りたいもの、表現したいものがあったからです。とても純粹で、商業的な目的などあ

りませんでした。映画を撮る以前に美術をやっていたり詩を書いていたりした人たちは、映画を撮るといふ新しい表現方法があるのか、面白いなという具合でした。当時の彼らの意識は、新しい方法で表現するといふ意識で、映画を撮ろうといふ意識ではありませんでした。

その後こうした技術も取り扱いやすくなり、コストも非常に安くなりました。しかも、ネットのプラットフォームで自分の作品が発表できるようになったことで、さらに多くの人、とりわけ若い人たちが自分の映画を撮ろうと思うようになりました。彼らの目的は、映画を撮りたい、お金を稼ぎたい、或いは商業映画の監督になりたいということです。そして、まずは独立映画を作ってみようと。そうした人たちは、独立映画は商業映画の世界に入るためのステップの一つと思っています。そのため、現在 FIRST 青年電影展⁽¹²⁾のような映画祭に参加する多くの若い監督たちは、映画を一作撮って、FIRST に参加して、チャンスがあれば商業映画の監督になろうと考えているわけです。

黄驥：そう言うってしまうのも、ちょっとまとめすぎかなと思います。そもそも今の若者にとっては、すでに独立（インディペンデント）という言葉はないのではないかと思います。

秋山：すでないですか？

黄驥：はい。私はそう思います。

中山：私もそう思いますよ。

黄驥：まず先ほど大塚が話した内容に戻って補足したいのですが、とても重要なことは、大塚が言った中国の独立映画はずっとシステムといったものがなかったということです。我々中国で映画を作る人たちは、他の国と同じあるシステムの機材を手に入れられるようになった時、自分の国の中にずっと連続したシステムがなく、模倣の対象がなかったがゆえに、若い人たちは自然のなりゆきで国外のものを模倣する方向に行ったということな

のです。

ではなぜ連続したシステムがなくなってしまったのかというと、かつての多くの映画がアンダーグラウンド（地下）扱いになったことで、見るができなくなったからだと思うのです。例えば、『子どもたちの王様（孩子王）』（1987年）や『青い嵐（藍风筝）』（1993年）、『さらば、わが愛 霸王別姫（霸王别姬）』（1993年）⁽¹³⁾、『太陽の少年（阳光灿烂的日子）』（1994年）、『鬼が来た！（鬼子来了）』（2000年）などです。それらの作品は、実際のところどのようなシステムの中に入れても、非常にすぐれた作品ですよ。ところが、それらがアンダーグラウンドとされてしまって手に入らない、検閲によってアンダーグラウンドのものになって見られなくなってしまったわけです。私がそうした作品を見ることができたのは、北京電影学院に通っていたからです。先生方が授業の時に話をしてくれたこともあり、学校のそばに海賊版ディスクの店もあり、それで私たちは見ることができました。当時はインターネットはありませんでしたから。そうやって、私たちは映画の美学的な教育というか、薰陶のようなものを受けたのです。しかし、現在の多くの若者はそうしたものに触れることはなかったわけです。すでにネットの時代ですから、多くの若者が接触するのは、ネット上で見ることのできる他の国の映像作品です。したがって、若者たちが模倣する対象というのは、中国自身のものではなく、多くの場合国外の映画のすぐれた部分ということになります。

こうした事情が、実際のところ、中国の独立映画を分断してしまっているのです。中国の独立映画が、もし始めから分断されていなかったとしたら、独立や地上や地下といった概念の別がなかったとしたら、現在のようにみんなが撮る作品がたいして自分のスタイルもないようなものばかり、ということにはきっとなっていないでしょう。私たちが『卵と石』を撮ったとき

も5Dを使ったわけですが、多くの人が作品を見て非常に驚いていました。多くの中国の観客が5Dであのようなコントラストの強い暗いトーンで映像を撮ることができるとは信じられなかったからです。中国で5Dを使って撮影している人の多くが、5Dは、明度や彩度（飽和度）が非常に高いという点にしか注目していなかったのです。

大塚：明度や彩度が高いものというのは、CM（広告）の映像に近い感じのものです。

黄驥：そうです。CMみたいにきれいな感じですが。それに対して、『卵と石』は暗い画面が比較的多く、しかも鮮明でした。それで、多くの人が初めて5Dをこのように使えるのだということを知って注目したわけです。でも、そうした人たちがもし『青い嵐』などの作品を見ていたら、つまりずっと連続したシステムが存在していたら、きっと自分でも『卵と石』のような使い方を試してみようと思ったのではないのでしょうか。映画の美学的な判断として、です。これは、中国の独立映画がシステムがないがゆえに分断されてしまっているという、先ほどの大塚の話にもつながる重要な点だと思います。

それから、現在、中国の多くの商業的な映画はハリウッドを模倣していて、ハリウッド映画のような映像になっています。一方で、中国映画界には連続した映像のシステムがないというところから、私も含めた多くの中国の映画人が、その思考において映像ではなく、文字に頼っているのではないかと思います。ですから、私と同世代かもっと年齢が上の世代においては、機材が今ほど利便性がない段階で映画制作を始めていて、主に文字による思考の方面から独立性を追求していたのではないかとも思います。そうした独立性がまずあって、映像で表現したかったけれどもできなかったということではないのでしょうか。機材や、その他何かしらのシステムが要因としてあるでしょう。

かと言って後に機材が十分に揃った時には、連続的システムはとうに断ち切られてしまっていて、思想的な独立性もすでに失われてしまい、感覚的なものだけがあるような。

多くの中国映画人の感覚というものは、本当に我々自身の生活の中から出てきているものなのでしょうか。我々が目にする他の国の人や他の監督が撮った映像から来ているのではないか、と思います。中国人の映像についての思考は、基本的にゼロから始まっていると私は感じます。我々は美しい映像を思考する訓練を受けておらず、過去の名作も大部分の人は見るのができないのですから。

秋山：今はどうですか？ 今でも独立映画や、かつての地下映画は見られないのでしょうか？

黄驥：今の若者の中には、とりたててそうした作品を見たいと思うような人はもはやいないのではないのでしょうか。彼らにとっては、すでに過去のもので。自分自身すでに映画を撮ることができるのであれば、すでに自分が見るべき作品を見つけているのではないかと思います。ですので、もはやそれらの作品を特別に見てみたいとは思わないでしょう。

秋山：見るなら、外国のものや流行りのものの方が良いと？

黄驥：そういうことです。それからもう一つ、かつての独立映画なり地下映画なりのようなものをどれだけうまく撮ったところで意味がないという印象を持っているのではないのでしょうか。

秋山：それはどうしてですか？

黄驥：そんなに良くできてしまったら、逆に上映できなくなる、検閲を通らなくなるからですよ。ですから、いまみんなが話題にしているのは、賈樟柯監督とか、畢贛監督とかの作品ではないでしょうか。

ファン：そのお話を聞いて、感慨を覚えました。私は今年（2018年）ロッテルダムで『Dragonfly eyes（蜻蜓之眼）』（2017年）

を見て、ベルリンで『象は静かに座っている（大象席地而坐）』（2018年）を見ました。私が気づいたのは、いま黄驥監督がおっしゃったのと同じ問題です。それらの映画には、非常に良く撮れている映像もあって、とてもとても美しいと思いました。そうすると、ヨーロッパでは、観客がスタンディングオベーションをします。しかし、その理由は、中国人もようやくこのような映画を撮れるようになったかというようなことなのです。

大塚：そうですね。私も映画祭に参加して、そのようなことを感じる時があります。国際映画祭側は、なるべく多くのお客さんに見てもらいたいということで、その国々、または映画祭の傾向に合った映画を選びたい。必ずしも優秀な中国独立映画という視点で選んでいるわけではない。でも、中国では映画祭に出品した中国独立映画が優秀な映画の代表として評価される。若い監督は、そこを目指すようになる。今年はどうな中国映画が参加しているか、「あ、こんな作品が賞をとっているなら、自分も同じようなものを作れるな」と分析します。ですから、実際には相互に影響し合っているのです。こうしたメリットを活用して映画を作ろうとするのです。

浩威：しかし、こうした現象が出現する以前にも、張芸謀監督たちが自分の作品を売り出す時に、オリエンタリズム的な視点からも珍しい映像を撮ってこびを売り、表現されている中国のイメージは欧州の観客の見せ物になっていると批判する人もいました。時が経って、その批判の文脈はすでに変わったのではないかと、私は思います。先ほど技術的な利便性や、若手監督が国外の情報をとり入れていることが話題になりましたが、彼らの美学や素養は前の世代の監督たちとは完全に違うわけです。第五世代の監督たちが背負っていたものや世界観は、1980年代生まれや90年代生まれ、2000年代生まれとは違うに決まっています。もしかしたら、両者の間に黄驥監督の指摘するような断層

が存在するかもしれませんが、いずれも検閲の問題は避けて通れず、その点は体制の問題についての思考を我々に迫ります。

初期の独立映画の形成とその全体像を振り返ってみれば、秋山先生が例示した『流浪北京（原題同じ）』（1991年）のように、呉文光監督も当時もし中央電視台のクルーの協力がなければ、作品を作ることができなかつたわけです。張芸謀の『活きる（活着）』（1994年）や陳凱歌たちの初期作品の中の反体制的なテーマにおいてさえも、例えば『活きる』の国共内戦のシーンで驚くべき数の兵士が出てくる大規模なシーンも、あれだけ巨大な人的資源も国家機関の動員がなければあり得ず、作品を上げることもできなかつたでしょう。張芸謀が国家のリソースを使おうと思えば、おそらくコネを使う必要もあつたでしょう。

つまり、いわゆるインディペンデント、独立ということが、いったいどの程度だったのかということなのです。初期の呉文光たちも含めて、制作チームが国家体制を頼ってそのリソースを利用する必要があるれば、国家から便宜を受けることなどの問題があり、独立映画のバックグラウンドを考えたり定義をするときに欠かせない点だと思ひます。

秋山：中国という土地で生活していくには、国家体制は切り離せない問題ですね。

吉川：これまでの議論から言えることは、独立（インディペンデント）という概念には、いくつかのフェーズがあるということです。技術的な独立、システムからの独立、自由に思考するという意味での独立もありました。秋山先生のおっしゃつた初期の独立映画がグレーゾーンだったというのも、思想的には独立しているけれども、技術的にはチームから離れられず、完全に独立できないという理解ができると思ひます。ただ、さまざまな側面がやや混在してしまつているようにも思ひます。

黄驥：そうですね。その他にも制作経費からの独立とか、映画教育システムからの独立とかもありますね。

大塚：あともう一つ別の角度からいえば、中国独立映画は独立志向の「系譜」というものがないですね。現場教育の系譜です。例えば、日本の場合、小津安二郎監督が商業的なシステムの中で映画を撮っていましたが、独立志向が強かった。その小津監督の助監督が今村昌平監督で、ドキュメンタリーの方法論を加え非常に独立志向の強い映画を撮りました。そして、今村監督の助監督が長谷川和彦監督で、原爆などデリケートなテーマに実験的で娯楽性を加えた映画を撮りました。そして、長谷川監督の制作助手が黒沢清監督で、先輩たちとのスタイルとは全く違っていますが、現場や創作での独立志向は、こうした先輩たちから伝わってきたものではないかなと想像できます。そして、黒沢清監督の次は誰かという、濱口竜介監督です。私の極端な見解ですが。

黄驥：でも、確かにそういう関係はありますよね。

大塚：多くの人々が小津映画は独立志向の強い最高の日本映画だと評価しますが、ではなぜ今、濱口竜介監督が出てきたのか。そこはすべてつながっているということが、私の言わんとすることです。先ほど張芸謀や陳凱歌の話が出ましたが、当時の彼らの撮影の背景や国家との関係がどうであれ、第五世代から後代への独立志向の系譜があれば、中国独立映画にまた別の光が当たっていたのかもしれないと想像します。中国独立映画は点と点が存在するだけで、つながっていない。よって、源流が見つけない。

黄驥：それは映画だけではないのでは。

大塚：中国の独立映画はすでに国外で上映する機会が多くなり、海外の人々も認識するようになりましたが、彼らには各々の源流がどこから来ているのかわかりません。ですので、多くの人

がもはや中国映画における独立性の源流などそんなに気にしていないのではないかと思います。呉文光監督が登場した時の、中国独立映画が始まったところだけが本当の独立（インディペンデント）なのではないかと。

中山：私もそう思います。呉文光監督の頃から、2010年代まで、中国はまさに独立映画が盛んな時期だったと思いますが、盛んな時期はおそらくすでに過ぎ去ってしまいました。その後は、実際は別の形の映画が流行っています。「ポスト独立映画」が出現しているのです。

吉川：「ポスト独立映画」という言葉がついに出てきましたね。

大塚：そう考えると、独立映画時代の中心人物はみな1970年代生まれの監督ですね。

中山：「七〇後」⁽¹⁴⁾ですね。

大塚：「七〇後」の世代は、少ないですがまだ独立映画を作り続けている監督がいます。「八〇後」が参入してきて以降、独立映画の概念が突然拡大したという感じを持っています。

黄驥：私が1984年生まれで、18歳の時が2002年なので、ちょうどそのくらいですね。中国の大きな変化ということで言えば、1989年が一つの節目で、その後改革開放が再度進められるのが1992年からです。中国の巨大な変化は、1980年代生まれの成長の過程で起こっているのです。ですから、とても自然な成り行きだと思います。

大塚：現在の中国の独立映画の存在は、やはり国外の映画祭の影響が比較的大きいです。独立映画を見るのが好きな中国の観客は、まず国外で受賞したというようなニュースを見て、それから映画を見に来るといったパターンが割と多くあるからです。ですから、海外でもし「中国独立映画の時代は終わった」ということを言ってしまうと、少なからず中国で映画を作っている人たちに影響が及ぶのではないのでしょうか。中国独立映画から映画を

創作する志を学んだ私としては、こうした将来を想像すると非常に寂しく感じます。中国独立映画の基準が国際評価の上で成り立ってしまっているように思います。

浩威：この問題は、中国文学の1980年代にあったルーツ文学運動の時期に立ち戻ってもよいのではないかと思います。韓少功が「走向世界还是与世界接轨（世界に向かって進み世界とつながろう）」という文章を書いています。世界とつながるという概念が中国の1980年代・90年代には特に広がっていました。1980年代や90年代生まれの若手監督たちにとっては、いわゆる独立精神やその含意はすでに変質して、重要でなくなってさえいるかもしれません。それは彼らがすでに世界の一部分になっている、世界とつながっていると感じているから、ということもあるかもしれませんね。

吉川：中国映画の世界との接続ということ言えば、2001年のWTO加盟に関係して、映画産業も世界のライバルと競わないといけないう意識が生まれたのも大きな意味を持つと言えるでしょう。再び視点を中国国内に戻しますが、中山さんから先ほど「ポスト独立映画」という言葉が出てきましたが、中国に独立映画はまだあると言えるのでしょうか？

中山：それは、見方によって答えが異なると思います。例えばドキュメンタリー映画について考えれば、王兵をはじめとする40、50代の監督たちはまだ第一線にいて、国内外の映画祭でも見ることができるので、独立映画が無くなったとは言えないでしょう。もっとも、若手の作品が以前より減っていることは否めないですが。その一方で、劇映画に関して言えば、かつて海外の映画祭で頻繁に上映されていたような、国内で検閲を受けていない中国映画は、この2年ほどでほとんど見られなくなりました。理由は、中国政府による管理強化です。2016年に施行された「電影産業促進法」には、無許可で海外の映画祭に参加した場

合の罰則が明記されていて、そのあたりから検閲を受けていない作品の映画祭参加はほぼ無くなりました。ではなぜドキュメンタリー映画が上映できるのかといえば、政府がさほどドキュメンタリーを強く取り締まっていないからというほかありません。そもそも政府がドキュメンタリーをどれほど映画として捉えているのかもよくわからないのです。

吉川：「ポスト」ということは、これまでの独立映画と違うものが出てきているという含意も出てくると思いますが、これまでの独立映画に近いところで行われている映画制作や映画祭とのかわりなどは、現在はどのような状況なのでしょうか？

中山：検閲を受けていないような映画に代わって映画祭で上映されるようになったのは、一見インディペンデントな文芸映画のように見えても、実は日本のインディペンデント映画など比較にならないほど多額の制作費をかけた作品たちばかりになっています。制作費は中国の企業が出資していて、中国で劇場公開して資金回収することを目指しているのです。中国にはいわゆるミニシアターは存在せず、映画館はいずれも多くのスクリーンをもつシネコンばかりで、全国にチェーン展開しています。そういう映画館には、集客が見込めない作品は選ばれません。たとえ上映されても、客が入らなければ2日間で打ち切られたりということもあります。日本のように、小さく制作して小さく回収するという方法はあてはまらないのです。そのため、劇場公開で資金を回収するためには、全国ロードショーされるレベルの作品であることが条件です。必然的に、それなりの制作費をかけ、集客が見込めるのかという問いに対して説得力のある作品にしなければならぬわけです。幸いにと言うべきか、少なくとも2018年までは映画産業の景気がうなぎのぼりであったため、制作資金を集めることはさほど難しくなく、そうして作られた映画はとても多いのが現状です。

吉川：いわゆる「低予算」の映画は中国にはなくなってしまったのでしょうか？

中山：かつては、劇場公開などまったく考えず、自己資金だけで撮るという方法がありました。儲けなど考えず、自分の撮りたいものの、表現したいものを作品にしていたのです。ただ、その頃は国内にもわずかながら上映の場があったし、海外の映画祭に出すこともできたわけで、今は状況が全く違います。今でも検閲さえ通せば映画祭に出られるじゃないかと思われるかもしれませんが、そうした発想は中国の検閲をあまりよく理解されていないからこそ考えられることだと思います。

検閲は政治的な内容ばかりを審査しているわけではないのです。言葉遣いが良くないとか、恋愛関係が道徳的でないとか、内容が暗すぎるとか、街が汚く描かれているとか、そんな理由でも修正を命じられるのです。要は、検閲の担当者が見て“健全”で“中国のイメージを損なわない”作品しか検閲には通りません。ある監督は、主人公が使っている携帯の型が古すぎるという理由で修正を命じられました。中国人がそんな古い携帯を使っていると外国人に思われたら困る、ということなのでしょう。だから、劇場公開などできなくてもいいから自分を表現したい、と考えている人が、検閲を受け入れられることなどありえないわけです。

それでも自己資金を投じて撮ろうと考えるのは、商業的なチャンスを掴もうと考えている野心家ということになるでしょう。もちろん今の中国は映画で成功するチャンスだって十分にあるので、それを狙って自主映画を作る人も少なくありません。むしろ、それが国際的には普通の「インディペンデント映画」なのでしょう。個人で映画を撮ることが許されなかった過去の中国が特殊だっただけで、その後に出てきた「地下映画」「独立映画」が、他の国のインディペンデント映画とは違った意味合

いを持ってしまっただけなのです。だから、今の中国に日本やアメリカのようなインディペンデント映画が増えていると言うこともできます。

先ほどの吉川さんの「中国に独立映画はまだあるか？」という問いに対する私の答えは、「独立映画は、もはや作られていない」ということになります。政治的、経済的な環境の変化を受けて、独立映画は消え去った。おそらく2016年頃が最後だったのではないかと思います。今の中国にある、「国際的に見ればインディペンデント映画に含まれるもの」こそが、独立映画とは区別されるべき「ポスト独立映画」なのだと考えます。それを中国映画史の中でどのように呼ぶべきかを決めるには、もう少し待つ必要があるでしょう。

三 おわりに——編者の解説にかえて

日吉电影节2018の座談会では、黄驥監督・大塚竜治監督の創作についての対話から始まり、中国独立映画の展開や実態、そして「独立（インディペンデント）」という言葉の含意するものについての議論へと展開していった。

黄監督・大塚監督の『卵と石』や『フーリッシュ・バード』の繊細な感性を表現する確かなディテールの描写に驚かされた一観客としては、ドキュメンタリーとフィクションを自在に往来し、独自の映像世界を生みだしている両監督の創作の一端を窺い知れただけでも、非常に貴重な機会となった。両監督の創作の実際については、日吉电影节2018の上映後のシンポジウムや関連する授業内の講演などでも多くのことが語られたが、今回は紙幅の関係もあり、既に文字起こしも完了していたシンポジウムの内容も割愛せざるを得なかったのは残念である。両監督がお互いをお互いにとって欠かせない存在として尊重して創作に向き合う様子が、さまざまな場面で語られた言葉の端々から伝

わってきたのが強く印象に残っている。両監督の創作活動は、日本と中国という国境やアイデンティティをも超えて続けられているものでもあり、両監督がさまざまな既成の枠組みを超えて今後どのような作品を生み出すのか、この点からも目が離せない。

中国独立映画の現状については、ノーネスほか [2016] のような成果もあるが、日吉电影节2018では、何と云っても黄監督・大塚監督という映画制作の第一線で活躍しているクリエイターの、具体的な創作の様子や背景を出発点とした議論ができたところに意義がある。日本における中国独立映画の紹介においては、やはり中山 [2013] の存在が大きく、多くの関係者のインタビューや関連事項の紹介がなされており（作品DVDも3作付属）、中国独立映画を語る上では、まず最初に参照すべき文献となっている。その他の研究としては、佐藤 [2019] や秋山 [2017] など、インディペンデントのドキュメンタリー映画の研究や、夏目 [2012] [2013] など、賈樟柯を筆頭にかつて独立映画の映像作家と認知されていて現在は世界的に知られている映画監督との関係からの紹介・研究が進んでいると言える。これはそれぞれ、山形国際ドキュメンタリー映画祭という世界的に影響のある映画祭があることと、市山尚三氏という抜きんでた日本人プロデューサーが賈樟柯監督を支えてきたという背景が影響していると考えていだろう。日吉电影节2018では、これまでどちらかというあまり日本で紹介されてこなかったインディペンデントの劇映画にも議論が及び、その点でも有意義であったと考えられる。畢贛監督という注目を集める若手監督が、劇映画で独立映画のあり方に大きな影響を与えている状況の中で、中国における劇映画制作の動きの一端を窺い知ることができたからである。中山氏の解説にもある「ポスト独立映画」は、フィクションの分野が牽引していくことが想定され、今後の中国における映画制作の展開を考える上でも有用な現状認識の整理ができたと言えよう。

座談会で黄浩威氏から提起された、学術的に独立映画をどう定義し

ていくのかという問題については、ロンドンで黄浩威氏らと論じ合い問題意識を共有していた点でもあった。吉川 [2017] でも書いたように、「インディペンデント映画の存在は、自らブレーキを踏むことなく走り抜けることの意義を思い起こさせてくれるという意味において、他の中国映画人にとっても不可欠な存在である」という認識を持っているが、黄監督・大塚監督が「独立」の持つさまざまな側面について分析的に説明しているように、より多面的な考察が必要であると気づかされた。議論を大きくまとめれば、独立の含意としては、ポリティカルな判断を伴う（政治的）フェーズと、制作におけるテクニカルな（技術的）フェーズの二つに大きく分けられるように感じたが、作品を受容する側の視点に偏ってしまうと、技術的な面を見落としがちである。映像の制作から発信に至るまで、技術的な環境がこれまでにないスピードで変化しているわけで、独立映画という特定の「ジャンル」を論じる場面ばかりでなく、現在の商業的な中国映画を見る際にも忘れてはならない点であると言えよう。

注

- (1) 本稿では、後段で言及する日本やアメリカのインディペンデント映画との区別をはっきりさせるため、中国独自のインディペンデント映画という意味で「中国独立映画」あるいは単に「独立映画」という呼称に統一して表記する。なお、中国語での議論の中では、「中国独立电影」と表現されている。
- (2) 通常、映画会社などが作品をプロデュースして作り上げることを「製作」と表記するが、中国独立映画に関しては作品をつくることを「制作」とする慣例があり、本稿ではそれにしたがって製作と制作を使い分けている。
- (3) 北京電影学院の教授であると同時に、中国独立映画のプロデューサーや映画祭のトップなどを務め、独立映画作品への出演もある。
- (4) 発言時（中国語）では「导演」。「監督」と訳されることが多いが、日本では、映画は「監督」、テレビは「ディレクター」という認識が定着しているため、本稿でもそれにしたがって使い分けている。
- (5) 北京の東郊外に位置し、芸術家村として発展した地域で、栗憲庭電

影基金などの独立映画関係の組織の所在地でもあり、中国独立映画の活動の拠点として認知されてきた。

- (6) 「電影公映許可証」のこと。検閲を通過して中国国内での上映許可が出た作品において、映画本編開始前に音楽とともに示される証明書であり、龍をあしらったマークのため「龍標」と呼ばれる。
- (7) 北京電影学院卒。電影学院同期の賈樟柯『一瞬の夢（小武）』（1997年）で主役の小武を演じた。栗憲庭電影基金の芸術総監（アートディレクター）を務め、俳優としての活動もしている。
- (8) 美術評論家である栗憲庭氏の呼びかけに応じた芸術家たちからの寄付を資金として設立され、北京市通州区宋荘に事務所を置き、作品アーカイブや上映施設を備え、中国インディペンデント映画の活動の拠点となっている。
- (9) ここでは、撮影の一連の工程という意味と考えられる。
- (10) 前述の栗憲庭電影基金が運営母体となって開設されている、映画制作を教授する短期コースを提供する学校のこと。
- (11) 政治的なものではなく、個人の感覚という意味と思われる。
- (12) 中国青海省の省都・西寧で開催されている、若手クリエイターの作品を中心とした映画祭。
- (13) 『さらば、わが愛 霸王別姫』は、カンヌで受賞した後に鄧小平の目に入り、中国国内での一般公開が許可されたという経緯がある。
- (14) 1970年代生まれを指す中国語。

参考文献

- 佐藤賢『中国ドキュメンタリー映画論』、平凡社、2019年。
中山大樹『現代中国独立電影』、講談社、2013年。
夏目深雪ほか（編）『アジア映画の森——新世紀の映画地図』、作品社、2012年。
夏目深雪ほか（編）『アジア映画で「世界」を見る——越境する映画、グローバルな文化』、作品社、2013年。
秋山珠子「カルチュラル・アサイラム——中国インディペンデント・ドキュメンタリーの透明な砦」、『大衆文化』（16）、2017年、37-51頁。
ノーネス、マークほか「パネルディスカッション「中国独立映画の現状と課題」」、『言語文化』（33）、2016年、187-206頁。
吉川龍生「「兩岸三地」の映画賞から見る『十年』」、『三田文学』[第3期] 96（131）、2017年、263-276頁。