

中国の「アンドレ・バザン」と「ヌーヴェル・ヴァーグ」

——文化大革命終焉直後の中国におけるフランス映画文化の受容

劉 文 兵

フランスの映画評論家、ヌーヴェル・ヴァーグの父であるアンドレ・バザンの言説は、文化大革命終焉直後の中国において「第四世代監督」と呼ばれる若き映画人に絶大な影響を与えた。第四世代監督とは、一九四〇年前後に生まれ、文革勃発直前まで北京電影学院などで学んだのち、アシスタントや助監督として映画製作に携わった者がそのなかに若干いたものの、文革の空白期をつうじて才能を発揮できぬまま中年に至ってしまった世代を指す。その後、一九八〇年代半ばに映画監督としてデビューし、中国ニューウェーブ・シネマの担い手として世界的な注目を集めた陳凱歌、張芸謀らは、日本でも「第五世代監督」として知られているが、後者と比較したとき、黄建中、楊延晋、滕文驥、吳天明、吳貽弓、謝飛、鄭洞天、張暖忻といったいわゆる「第四世代監督」はいささか影の薄い存在であることは否めない。というのは、第五世代監督の衝撃的なデビューによって、前者の映画が孕んでいた輝きがうち消され、その後観客からのみならず中国映画研究においても忘れさられたからである。それゆえ、第四世代監督たちは「悲劇的存在（悲劇的な存在）」とも言われている。しかし歴史的にみてこれまで日陰扱い者されてはいるが、第四世代監督は精力的に中国映画の刷新を試みた世代でもあった。たとえば、一九七〇年代末から一九八〇年代前半にかけて、彼らはバザンという固有名詞のもとに結集し、「ワンショット＝ワンシークエンス」に代表されるバザンの言説の一部をスローガンとしてもちいつつ、文革時代のコードの打破ならびに映画技法の革新を試みていたのである。こうした試みをつうじて、次の第五世代監督を生み出す礎を築いたばかりではなく、彼らの精神と技法はさらに時代を超えて、現在第六世代として知られる賈樟柯監督らの映画スタイルと通底・呼応しているようにも思われる。

たとえば、二〇〇八年にバザン生誕一〇〇周年記念のイベントが上海で開催された際、第四世代監督の一人である謝飛が、第六世代監督の賈樟柯とともに出席し、バザンとのかかわりを熱く語りあう一幕がみうけられたが、こうした企画そのものが両世代間の継承関係を証しているといえよう。ともかく、一人の外国の映画理論家・評論家の言説がさまざまなかたちで解釈され、多くの作品によって実践されたのち、理論家自身がついに神格化される事態にまで至ったことは、中国映画史上きわめて稀な現象である。かくしてバザンの精神は、中国において第四世代監督を経由して第六世代監督の作品によって受け継がれ、復活したとも言えるのである。

本論考は、文化大革命による抑圧から脱却し、映画表現の新たな可能性を見出そうとした第四世代監督が、情報ソースの限られたなかで、ほとんどみずからの想像力によって構築した、「アンドレ・バザン」と「ヌーヴェル・ヴァーグ」のイメージを検証することを通じて、文革終焉直後というきわめて特殊な歴史的時期における外国文化の受容の様態、ならびに第四世代監督とフランスのヌーヴェル・ヴァーグとのパラレルな関係を解き明かす。

その上でさらに、数世代にわたる中国の映画人の「リアリズム」に対する関わりを映画史的に跡付け、社会主義リアリズム、ネオ・リアリズム、そしてアンドレ・バザンのリアリズムの理念が中国の文脈の中で絡み合い、拮抗し、そして入れ替わる様を時系列的に再整理する。以上の作業を通じて、「リアリズム」にたいする第四世代、第五世代、第六世代の各映画人間における映画史的な断絶関係と隠然たる継承関係が論証されれば、本稿の課題は成し遂げられたこととなろう。

一. 第四世代監督とアンドレ・バザンとの出会い

1. バザン理論受容の歴史

中国におけるバザン理論の紹介は、文革終焉直後にはじめておこなわれたわけではない。そのはるか以前、一九六〇年代前半にはやくもバザンの翻訳論文がいくつかの論文や著書のなかに散見される。たとえば、一九六二年三月、映画理論専門誌『電影芸術訳叢』第一号において、中国語に翻訳されたアンドレ・バザンの論文「蒙太奇運用的界限（禁じられたモンタージュ）」が掲載されたのが、同翻訳論文が中国でバザンを紹介する言説の嚆矢となったのである。しかし、階級区分がなにより重視されていた時代ゆえに、バザンの出身階級が注釈として付言されることも忘れられてはいなかった。すなわち、同翻訳のあとがきのなかに「バザンはフランスのブルジョア的映画評論家のなかで、もっとも有名な者のひとりである」との一文が書き添えられているのであるが、これは当時の文教政策にもとづいた批判を回避するための苦肉の策であろう。その後、一九六三年に中国電影出版社によって出版された、アンリ・アジェル著『電影美学概述』シュウチェンイェ（徐崇業訳）のなかにも、バザンの理論に関する論述が含まれていた。

しかし文化大革命の勃発により、バザンが再び取り上げられたのは一五年後となる。たとえば、一九七八年一〇月に雑誌『電影芸術訳叢』において、世界映画史における一〇名のもっとも重要な映画理論家の一人として、バザンの名が文革後はじめて言及されることになった。さらに、雑誌『電影芸術』一九七九年第一号に掲載された論文「モンタージュの歴史について」バイジンションにおいて、映画理論家白景晟は、バザンの理論を二〇〇〇文字程度で紹介した。その後、雑誌『電影文化』一九八〇年第一号において、映画理論家チョウチュワンジー周伝リートウ基ならびに李陀は、「注目に値

する映画美学の流派——“長廻しの理論”について」と題とする論文を発表した。

しかし、そのなかでもっとも影響力をもったのは、『電影芸術』一九七九年三月号に掲載された「映画言語の近代化」という論文であった。第四世代監督の張暖忻と、その夫で文芸理論家の李陀によるこの論文は、映画言語への関心を製作側から喚起することを主眼とし、バザン理論をはじめ、さまざまな流派の映画理論や映画技法を紹介した。この論文は、映画言語を革新しなければならないと痛感していた当時の映画人のあいだ、きわめて大きな反響を引き起こした。一般的に第四世代監督を主体とした中国のヌーヴェル・ヴァーグの檄文として位置づけられたこの論文をつうじて、バザンの名が広く知られ、ついに神格化されるに至ったといえるだろう。

その後、邵牧君、陳犀禾、韓小磊、鄭雪來、鄧燭非、楊劍明、侯克明、鐘大豊シャウムージュン チェンシーハー ハンシャオルイ チェンショウライ テンジョウフエイ ヤンジェンミン ホウクーミン チョントーフォンといった理論家たちがバザン理論を主題とした論文を発表しつづけた。彼らの問題設定に共通する要素として注目すべきことは、「ワンショット＝ワンシークエンス」というバザンの言説を、エイゼンシュテインのモンタージュ理論との比較において捉えようとした論文がその大半を占めていた事実である。この事実は、この時代の映画をめぐる言説の動向を特徴付けるものだった。このようなバザン・ブームは八〇年代半ばにピークに達したのち、八〇年代後半に急速に衰退し、終焉を迎えたのである¹。

2. なぜ中国の映画人がバザンに熱中したのか

当時の中国の文脈において、バザンを語るうえで三つのキーワードがあった。すなわち、「長鏡頭（長廻し）」、「紀実美学（リアリズム美学）」、「電影本体論（映画の写真的イメージの存在論）」である。すなわち、「ワンショット＝ワンシークエンス」に徹した技法をもちいることによって、現実をありのままリアリスティックに捉えることが、バザンの言説の精髓として解釈されているのだ。

じっさいには、バザンの言説においては、オブジェである「現実」にたいして、作る側が抱くフェッティシュな欲望こそが映像・映画を成り立たせる根源的な契機として重要視されている。またドキュメンタリーとフィクションの関係にかんしても、長廻しの技法とモンタージュのあいだの弁証法的関係が詳細に論じられている。しかし、こうしたバザン理論の重要な側面が、当時の中国における受容の過程においてほとんど無視された。この点にかんして、バザンの言説にたいする中国側の解釈が粗雑だったことは否めない。バザンが言及した作品のほとんどが当時の中国でほとんど観ることが不可能であった故に、実際に翻訳する際に、作品に即した具体的かつ詳細な論述箇所をはぶかざるをえないという事情があったことを勘案すれば、
— この点にかんしては次章で述べる — こうした受容の粗雑さはたしかにある程度理解で

きることもかもしれないが、しかし疑問は依然として残る。それは、なぜ多くの映画理論家のなかで当時の中国の映画人がとりわけバザンに目をつけたのだろうか、という問題である。私見によれば、それもまた文革終焉直後の状況と関連している。

たとえば第四世代監督謝飛が、「文革時代の見かけだけの華やかさから、真実や現実へ立ち戻ろうとする企ては文革終焉直後の社会的風潮であったため、われわれはバザン理論における映像のドキュメンタリー性にかんする言説にたいして、とりわけ共鳴したわけだと語っているように、現実をドキュメンタリー・タッチで捉えようというバザンの理論の側面は、文革終焉直後の中国映画人の心情を掴んだ」²。

このようにバザンによるリアリズム理論が、それまで中国で絶大な影響力をもっていた社会主義リアリズムとは一線を画していた事実を、まず指摘しておく必要がある。すなわち、ソヴィエトに端を発した社会主義リアリズムが、一九四九年以降の中国で受容されるなかで、中国映画もまた理論と実践の両面から社会主義リアリズムによって規定されるようになった。その結果、中国の映画人は、現実をリアスティックに描くことを標榜しつつも、「社会主義社会の現実を謳歌し、社会主義の未来に開かれている無限の可能性を描きだす」ことに重きを置かざるを得ないというジレンマに陥ったのである。それと平行して、技法の面においても、エイゼンシュテインのモンタージュ理論は絶大な影響力をもっていた。それゆえ、文革終焉直後の中国において、単一ショットの持続性を強調したバザンの言説が、しばしばエイゼンシュテインのモンタージュ理論の対立項として持ち出されることになった。この背景として、従来の社会主義リアリズムの原則を突破しようという第四世代映画人の欲望が少なからず投影されていたように思われる。すなわち、従来の映画言語を解体すべく、第四世代監督はバザンの言説を戦略的に利用したのである。

さらに付け加えて言えば、イタリアのネオ・リアリズムも一九五〇年代半ばから六〇年代前半にかけて受容されたことも視野に入れておくべきだろう。たとえば、一九五四年から五五年にかけて、ネオ・リアリズムの代表作である『無防備都市』（ロベルト・ロッセリーニ監督、一九四五年）、『自転車泥棒』（デ・シーカ監督、一九四八年）、『ミラノの奇蹟』（デ・シーカ監督、一九五一年）、『ローマ 11 時』（ジュゼッペ・デ・サンティス監督、一九五二年）等が立て続けに中国で一般公開され、そして一九六二年には、フェデリコ・フェリーニの『カピリアの夜』（一九五七年）も一般公開されるに至った。これらイタリア・ネオリアリズム映画の同時代的な受容は、ブルジョア階級の抑圧に喘いでいるプロレタリアートの苦難を中国国民に見せるという、当局による思想教育の一環として位置づけるべきであろうが、とはいえ、当時の中国の映画人にきわめて大きな影響を結果的に与えることにもなった。たとえば、謝晋監督は『ローマ 11 時』を繰り返し観、みずからの演出の手本としていたという³。しかしその影響は、描く

対象にたいする作る側の同情的な姿勢や、あるいは衣装やセットといった細部のリアリスティックな描写等に限定され、演出方法、たとえばカメラワークなどの次元にまで及んでいなかったと思われる。

それにたいして、バザンによるリアリズム理論の射程は、現実をドキュメンタリー・タッチで捉えるという姿勢に留まらずに、撮影技法や技術のレベルにまで達していた。これがすなわち、「ワンショット＝ワンシーケンス」の言説にほかならない。そのゆえ、当時の中国の映画人はバザンの理論から衝撃を受けたのではないだろうか。

とはいえ、すでに述べたように、中国におけるバザンの言説の受容過程において、長廻しの撮影技法をもちいて現実をリアリスティックに捉えるという側面のみ焦点が当てられる結果ともなった。こうした傾向は、あきらかに単純化の誇りを免れないようにみえる。しかし、このような「誤解」や「歪曲」も、文革終焉直後の社会的・文化的環境と明らかに関係している。

二. バザンが受容された七〇年代後半以降の中国の文脈

第四世代監督の鄭洞天は二〇〇八年の時点でつぎのように振り返っている。「当時われわれは、バザンの論文のなかに言及されていた映画をほとんど観たこともなければ、バザンの理論を生みだした現代哲学との関わりやそれらの背景についても、知るすべがなかった。しかし、なぜか当時の映画人はみずから接した最新の外国の映画技法を、何らかの形で無理にでもバザンと関連付けようとした」⁴。

それでは、当時の映画人は、どのような文脈のなかでバザン理論に接したのかを、映画鑑賞と映画理論研究の両面から考察してみよう。

1. 限られた外国映画鑑賞

文革終焉直後、第四世代監督が欧米の映画に接する機会は二種類あった。一つは映画館における一般公開をつうじてであり、もう一つは映画資料館などでの内部試写をつうじてであった。一般公開の外国映画にかんしては、一九七〇年代後半から九〇年代前半にかけて「中国電影公司」は年に三〇本ほどの各国の映画を、一〇〇万米ドルの予算で買い付けていた。しかし一本あたり、平均三万米ドルの予算しかなかったため、中国で上映されたアメリカやヨーロッパの映画のほとんどは低予算で無名な作品であるか、製作されてから中国で上映されるに至るまで、きわめて大きなタイムラグがあったものばかりだった⁵。たとえば、一九七八年から一九八〇年にかけて最も好んで上映されたアメリカ映画は、『街の灯』（一九三一年）や『モダンタイムス』（一九三六年）をはじめとするチャップリン映画であった。「なぜ一流のアメリカ映画を輸入し

ないのか」という質問にたいして、一九八六年の時点で外国映画の輸入に携わった施融シーロンは、「そもそも一流の映画に高い値段がつけられていたうえ、アメリカ映画の場合、輸入国の人口が多ければ多いほどライセンス料が高くなる」と答えていた⁶。

このような状況のなかで、映画人が芸術性の高い欧米映画に接するほとんど唯一のルートは、北京にある「中国電影資料館（中国映画資料館）」での内部鑑賞であった。一九五八年九月、フィルムの保存や、文字・映像資料の収集を目的として、中国映画資料館は設立され、当初五〇数人のスタッフを抱えていた。一九六〇年代初頭に面積一四〇〇平方メートルのフィルム保存室が北京の郊外に建造され、また戦争に備えるという冷戦時代の発想から地方都市の陝西省臨潼市でも保存室がつくられた。中国映画のほか、かつて上海で上映されたアメリカ映画も数多く保存されていた。それと平行して、中国の映画人が技法面の参考にするという目的で、世界各国の最新の映画や古典を購入・収集していたが、冷戦構造における東西対立のなかで、中国がアメリカやフランスといった資本主義国からフィルムを輸入することには多大な制約が伴ったことは容易に想像がつくだろう。

映画資料館が活発に機能するようになったのは文革終焉後であった。すなわち、一九七〇年代末から八〇年代後半にかけて「中国電影資料館」は映画人や映画関係者を主な対象とした資料館所蔵フィルムの内部試写や、各国の映画回顧展を頻繁に主催した。とりわけ、一九七〇年代後半の数年間、資料館での映画鑑賞が映画人のあいだで空前のブームとなった。当時、館長をつとめていた龔連ゴンリアンはその盛況ぶりに関してつぎのように証言している。「頻繁に映写機にかけることによって、フィルムに多大な損傷を与えてしまい、フィルム保存の観点からして一種の災難ともいえる。さし止めようとしてもまったく効かなかった。…（中略）そのピークは一、二年で、その後、『熱』が徐々に下がって安定する状態に戻った⁷。

それにもかかわらず、映画人が外国映画に接する機会がけっして十分とはいえなかった。とりわけ、地方に置かれた撮影所に所属した映画人が北京まで足を運ばない限り、ほとんど上質の外国映画を観ることができないという状況は八〇年代後半まで続いていた。たとえば、西安映画撮影所所属の第四世代監督張子恩チャンツイエンは、一九八七年の時点でつぎのように語っている。「中国の映画監督には外国映画を観る機会、そして世界映画の新しい動向を知る機会が極めて少ない。（中略）撮影所では毎週二回ほど新作映画を観る機会があるが、国産映画がばかりで駄作も多いため、まったく勉強にならないのだ。外国の名作に接する唯一のルートは、北京ロケをおこなう際に、ついでに北京にある映画資料館から映像資料を借りて観ることだ。しかし、レンタル料として三〇元を支払わなければならないので、個人ではとても手が出ない⁸。また八〇年代後半には、長い伝統をもつ長春映画撮影所が映画評論によって「駄作映画の巣窟」とまで痛烈に糾弾されるようになったが、その要因の一つとして、北京から離れた立地条件に起因す

る映画鑑賞の制約が挙げられていたのである⁹。

そのため、八〇年代初頭にアメリカを訪問した第三代監督謝晋は、自分が中国で観たアメリカの映画のタイトルをアメリカの映画関係者に話したところ、まったく無名な映画ばかりなので誰も知らなかったほどであった。あるいは八〇年代なかばにフランスを訪ねた第四世代監督イェンシュアシュエ顔学恕は、フランスの映画人たちから言われた世界的に有名な監督の名前や作品名をまったく知らなかったため、恥ずかしい思いをしたという¹⁰。

いっぽう、さまざまな制約のなかでヌーヴェル・ヴァーグを含め、もっとも欧米の映画を熱心に研究した第四世代監督のなかのひとりに黄健中がいた。彼は二〇〇八年の時点でみずからの外国映画の鑑賞について証言している。それによると、一九六〇年に北京映画撮影所付属の映画学校で二年間基礎知識を学んだのち、北京映画撮影所に入社した黄健中は、翌年にベテラン監督ツイウエイ崔巍が手がけた少年の視点から戦争を描いた『小兵張嘎』のアシスタントをつとめた。その際にソ連映画『僕の村は戦場だった』（アンドレイ・タルコフスキー監督、一九六二年）を



映画資料館の内部試写でスタッフとともに観て衝撃を覚えた。またのちに中ソ関係崩壊とともに、同時代のソ連映画、たとえば『晴れた空』（グリゴリー・チュフライ監督、一九六一年）、『女狙撃兵 マリョートカ』（グリゴリー・チュフライ 監督、一九五六年）、『鶴は翔んでゆく』（ミハイル・カラトゾフ監督、一九五七年）、『人間の運命』（セルゲイ・ボンダルチュク監督、一九五九年）等が反面教師として内部試写で上映された際にも、彼は熱心に鑑賞し深い感銘を受けたという。（図版 黄健中監督）

いっぽう、一九六〇年代前半に彼は数本のヌーヴェル・ヴァーグの作品をほぼリアルタイムで観たという。すなわち、「中国とのパイプの太いフランス映画史研究家のジョルジュ・サドゥールは、一九六〇年に中国映画人協会宛に『フランスのヌーヴェル・ヴァーグの作品に注目すべきだ』という主旨の手紙を送付したため、ヌーヴェル・ヴァーグのいくつか代表的な作品が一九六〇年代前半に中国に輸入され、映画人のあいだで話題となった」と黄健中は証言している。彼はその際『二十四時間の情事』（アラン・レネ監督、一九五九年）、『かくも長き不在』（アンリ・コルピ監督、一九六一年）を、中国映画人協会主催の内部試写で観たという。

黄健中は文革のあいだ他の映画人たちとともに農村へ「下放」された。そのため映画から遠ざかることになったにもかかわらず、農作業のかたわらに、ヌーヴェル・ヴァーグの文字資料をこっそり研究したという。（ちなみに、フランス語のできない彼は、おそらく文革以前に翻訳された中国語の文字資料を読み返したただけだったと思われる。）そうした努力の甲斐もあり、文革終焉後、黄健中はヨーロッパ映画に詳しい専門家として映画界の重鎮シャイエン チェンホワンメイだった夏衍、陳荒煤

に認められた。さらに一九七九年に開催された第一回映画監督研究会において、黄健中はヨーロッパの実験映画やヌーヴェル・ヴァーグについて研究発表をし、大いに注目を浴びたという¹¹。

注目すべきは、七〇年代から八〇年代初頭にかけて第四世代監督が接した「新浪潮（ヌーヴェル・ヴァーグ）」とされていた作品が、『二十四時間の情事』、『去年のマリエンバート』（アラン・レネ監督、一九六一年）等の数本に限られていたことである。これらの作品自体がヌーヴェル・ヴァーグの系譜に属しているといっても、アラン・レネは厳密にいえばヌーヴェル・ヴァーグとされる作家たちより上の世代の監督であることを指摘しておくべきであろう。一般にヌーヴェル・ヴァーグといえは、『勝手にしやがれ』や『大人は分かってくれない』のイメージがすぐさま喚起されるだろうが、第四世代監督がゴダールやトリュフォーのそうした作品に接したのは、おそらく一九八〇年代半ば以降のことであった（ちなみに中国において、ヌーヴェル・ヴァーグを含め、フランス映画の各時代の一〇〇本ほどの名作がはじめて包括的に上映されたのは、一九八五年五月に「中国電影資料館」主催のフランス映画回顧展である。それは一部の映画関係者に限った内部上映であった）。その結果、中国におけるヌーヴェル・ヴァーグの受容には著しい偏りと思ひ込みが伴わざるをえなかった。

黄健中監督も例外ではない。彼は一九七九年に執筆した論文のなかで『二十四時間の情事』を、中村登が手がけた松竹映画『愛と死』（一九七一年）と並列してつぎのように論じている。

「一般観客が日常生活でしばしば経験したことを、芸術的なイメージをつうじて、ふたたび観客に再現してみせるということである。日常生活のなかで、ある対象からの刺激を契機として、連想や回想が断片的な視覚的畫面を伴いつつ引き起こされてしまう経験は、誰にもあるからである。…（中略）我々は『戦場の花』（原題『小花』、張錚・黄健中共同監督、一九七九年）という映画を手がけた際に、『二十四時間の情事』と『愛と死』を参考にした¹²。つまり、黄健中監督の目には、『二十四時間の情事』が断片的なイメージの連鎖という点でセンチメンタルな松竹調の『愛と死』と同じように映っていたのである。

また、ヌーヴェル・ヴァーグに触発された



とされる、第四世代監督楊延晋監督の作品『小街』（一九八一年）では、フラッシュバックを多用することで時間軸を不規則に動かしたり、ヒロインの運命を示すために三つのラストを設けたりして、実験的な試みが随所になされているものの、ヒロインのショートカットの髪型が『勝手にしやがれ』のジーン・セバーグの容姿を連想させる以外に、作風はヌーヴェル・ヴァーグとは程遠いものであるといわざるを得ない¹³。ちなみに、この髪型は主演女優の名前にちなんで、「張瑜頭（張瑜の髪型）」と名づけられ、八〇年代前半、中国で大流行した。（図版 『小街』のポスター）

さらに、バザンのワンショット＝ワンシークエンス理論を実践したとされる『沙鷗』（一九八〇年）と『見習律師（司法修習生）』（一九八二年）のカメラを手がけた鮑肖然が、ヌーヴェル・ヴァーグの映画作品のフィルムを複数入手し、入念に研究していたにもかかわらず、現時点でその作品をあらためて見返すと、むしろ『愛と死』に通底するようなセンチメンタリズムや、陳腐な演出のほうに際立っているようにみえることは否めない¹⁴。

このように第四世代の映画人は、ヌーヴェル・ヴァーグの定義、世界映画史におけるヌーヴェル・ヴァーグの位置づけ、ヌーヴェル・ヴァーグの全体像を厳密に把握しないまま、みずからイメージした「ヌーヴェル・ヴァーグ」を受容したのである。

ここで、指摘しておきたいのは、一口第四世代といっても、外国映画の受容において大きな落差が存在していた。たとえば、一九三八年生まれの呉貽弓は一九五六年から六〇年まで北京電影学院監督科に在籍し、ソ連人の講師から直接学び、ソ連映画を数多く鑑賞したのにたいして、謝飛、鄭洞天ら、一九六〇年以降北京電影学院に入学した者は、ソ連映画にくわえて、フランスなどのヨーロッパ映画に接する機会もあった。とはいえ、いずれの場合も外国の映画鑑



賞には多大な制約がともなっていた。たとえば、一九六一年入学の鄭洞天は「フィルムが贅沢品だった当時、実際にカメラを廻すことはほとんどなく、外国映画を特別に見せてもらえるのは月に二回のみだった。…（中略）作品分析の授業でテキストとして取り上げられたのが、ソ連映画『チャパーエフ』（セルゲイ・ワシリーエフ、ゲオルギー・ワシリーエフ監督、一九三四年）」、または中国映画『董存瑞』（郭維監督、一九五六年）のような作品で、一本の作品にたいする分析がしばしば半年をかけて延々とおこなった」と在学中の状況を振り返っている¹⁵。（図版 鄭洞天監督）

2. 文革終焉直後の外国映画理論研究の状況

文革終焉直後、映画資料館は館蔵の外国映画や新たに輸入した外国映画を分類・整理しながら、映画人を対象に外国映画の紹介を主旨とした雑誌『外国電影情況』を創刊した¹⁶。ほぼ同時期に「中国電影家協会（中国映画人協会）」も世界映画の現状を紹介する映画人向けの『世界電影動態』を発行したのである。

とりわけ、バザンの言説をはじめとする外国の映画理論を積極的に翻訳・紹介することで、当時の映画人に多大な影響を与えたのは雑誌『世界電影』であった。映画関係者にたいして諸外国映画の動向を紹介することに主眼を置いた『世界電影』の前身は、建国初期に創刊された『電影芸術叢』であり、五七年と六七年に二度停刊に追い込まれていたが、文革終焉後の七八年に復刊され、八二年に『世界電影』へと誌名を変更した¹⁷。いっぽう、外国映画についての情報がきわめて乏しい時代にあつて、外国映画の情報にたいする一般の映画ファンたちの需要にもこたえたため、硬めな内容にもかかわらず一般読者にも歓迎されたのである。八五年の時点で発行部数は五万五千冊に達したという¹⁸。

しかしこうした試みにもかかわらず、当時の外国映画研究がきわめて不十分であり、とりわけ文革終焉後まで外国映画研究に従事できる人材がほとんど育っていなかったのが現実であった。映画理論家邵牧君は八六年の時点でつぎのように語っている。「中華人民共和国成立以来、現在にいたるまで、外国映画の翻訳・研究に専門的に従事できる人材が育っていないというのが現状である。確かに文化大革命以前、『中国電影工作者協会』が二〇～三〇人ほどの翻訳家を抱えていたが、彼らの仕事はせいぜい外国映画の一般的な紹介に留まっており、研究の域にまったく達していなかった。その後、極左的な政策が推進するなか、外国語のできる人材のほとんどが『プルジョア知識人』のレッテルを張られて研究の場から追放され、その代わりに入ってきたのは、確固たる革命思想をもっているものの、外国語のできない者だった。文革が始まると、彼らも解散させられ、ちりちりばらばらとなってしまった。・・・(中略) 文革終焉後、映像を鑑賞したり、国際映画祭に参加したりするかたわらで外国映画に接する機会が増えてきたとはいえ、単独で仕事をやりこなす若手研究者はきわめて少ない」と嘆いたのである¹⁹。

くわえて、一九五〇年代から六〇年代前半にかけて、中国での外国語教育では英語やフランス語よりも、ロシア語のほうに力が注がれていたため、そのころ学校教育を受けていた第四世代監督たちがフランス語どころか、英語もほとんどできなかった。彼らはバザンの理論に接した際に、中国語に翻訳された、数の限られた論文に頼らざるをえなかった。(現在謝飛監督は世界各地の大学で中国映画にかんする講義を英語でおこなっているとはいえ、それは、彼が大学卒業後、長年にわたって英語を独学した成果であるという。)

また、バザン理論の受容が紙媒体に留まらず、口承つまり「耳学問」によるケースもあった

ことを看過してはいけない。北京映画学院講師であった周伝基は外国の映画雑誌や専門書を原語で読破し、バザンの理論をはじめとする外国の映画理論を、いち早く口授のかたちで映画学院の学生のみならず、黄健中、鄭洞天ら若手映画監督にも紹介した。たとえば、当時の中国映画では音響効果の重要性がまったく認識されておらず、登場人物がスニーカーを履いているにせよ革靴を履いているにせよ、スクリーンでの足音が吹き替えによるワンパターンで、リアリズムとは程遠いものであった。黄健中監督の作品も例外ではなかった。そこで、周伝基は黄健中を自宅に招いて映画における音声の位置づけについて講義をおこなった。その結果、黄健中はとくに音声の処理に注意を払うようになり、リアルな音声や音響効果を追求し続けることとなる²⁰。

3. 第四世代監督による戦略

注目すべきは、バザン理論の受容過程において、リアリズムの趣向と長廻しの技法のみがクローズアップされ、バザン理論の他の側面、たとえば題材やテーマ性など、映画の内容についての言及や、西部劇やチャプリン映画といった娯楽映画・ジャンル映画にかんするバザンの言説が当時の中国でほとんど紹介されず、無視されていたことである²¹。しかし、それは単に見落としてしまったということではないだろう。というのは、そこには中国映画人のしたたかな戦略が隠されていたように思われるからである。すなわち中国の体制イデオロギーとの抵触を回避しつつ、何らかの変革を映画界のなかで引き起こそうとするならば、それは技法の面における革新のほかにはほかなかった。事実、それまでの中国映画においては、イデオロギー的な内容が重視されたあまり、物語構造、撮影技法、時空間の処理にたいする映画人の関心が抑圧されつづけてきた。バザン理論をきっかけとして、テーマ性のみならず、技法やスタイルといった映画媒体それ自体の主題性を露呈しなければならないことを、中国の映画人は当時痛感していたといえるのではないだろうか。

三. ヌーヴェル・ヴァーグとのパラレルな関係

異なった時代や社会的状況に置かれ、対照的な歴史的軌跡を辿ってきていたにもかかわらず、ヌーヴェル・ヴァーグと第四世代監督の両者のあいだには、社会的・時代的背景や《政治的》行動に関してある種のパラレルな関係が存在しているようにも思われる。たとえば、両者が既存の映画システムやスタイルを仮想敵として非難するとともに、ある種のスローガンのもとに結集した点が類似点としてまず挙げられねばならないだろう。

黄健中、滕文驥、吳天明、吳貽弓、謝飛、鄭洞天、張暖忻といったいわゆる「第四世代監督」

は、いずれも一九四〇年前後に生まれ、映画学院や映画学校を卒業してから映画製作にほとんど携わることのないうちに文化大革命に遭遇し、文革後によりやく監督デビューを果たした。そのため、彼らは抑圧をうけた文革時代のコード、すなわちその時代の映画のなかで形成されたきわめて特異な人物造型と映画言語にたいして攻撃を仕掛けたのである。

文革コードといえば、スーパーマンのごとく活躍する共産党員と、卑しさが極端に誇張された悪役との葛藤がつねにストーリーの機軸に据えられるとともに、さらに、次のような映画言語が江青等の指導により確立された。

善玉は近景で撮り、悪玉は遠景で撮る。

善玉は明るい光を当てられ、悪玉は暗い光の中に沈む。

善玉を大きく、悪玉を小さく撮る。

善玉を仰角で、悪玉を俯瞰で映す。

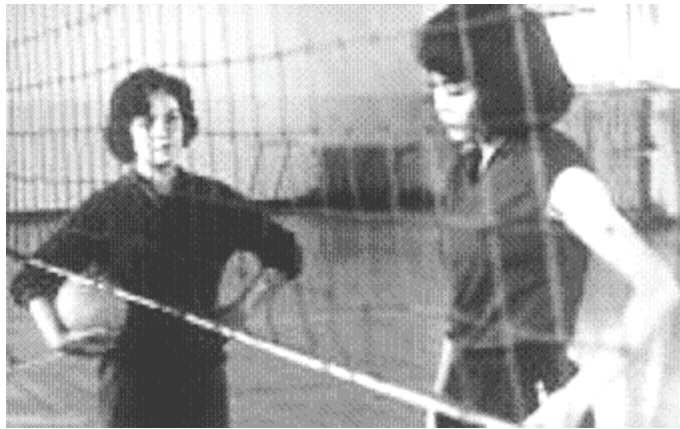
善玉には暖色を用い、悪玉には寒色を用いる。

このような文革コードが、映画的なリアリズムを著しく損なってしまうことは容易に想像がつくだろう。そこで、遅れた青春を取り戻そうとし、それまでに閉ざされた西洋への眼差しを解放しようとした第四世代監督は、バザンという名のもとで現実をありのまま捉えようと強く主張したわけだ。

他方で、フランスのヌーヴェル・ヴァーグの場合、彼らは第二次世界大戦による外国映画との断絶を経験した世代であった。すなわち、戦争によって敵国映画の輸入がほとんど途絶えたなかで、映画撮影所システムを通じて量産された伝統的なフランス映画に甘んじなければならぬものが多かった。しかし終戦にともなって外国映画の輸入が再開されるとともに、彼らはB級映画を含むハリウッド映画やイタリア・ネオリアリズム等をはじめとする外国映画の魅力の虜となった。これらの映画を再発見し、浴びるほど観た彼らは、既存のフランス映画が好んでとりあげた素材や様式に対して非難の矛先を向けつつ、新しい波を巻き起こそうとしたのである。このように、ヌーヴェル・ヴァーグと中国第四世代監督を生み出したそれぞれの社会的状況において類似した政治力学が働いていたといえるだろう。

こうした類似した社会的背景や政治力学の効果により、バザンの言説がフランスにおいてのみならず、中国においてもまた象徴的な機能を果たすことになった。なぜなら、すでに述べたように、第四世代監督はバザンの言説をじっさいに学ぶというよりも、バザンの言説を一種のスローガンとしてもちいたのであるが、フランスのヌーヴェル・ヴァーグの歴史的な文脈においても、バザンの言説がスローガンの的に一時機能していたからである。

こうした平行関係にかんして、中国の第四世代監督は、遅れてきた者の常として半ば自覚的であったように思われる。一九八一年の時点で、第四世代監督張暖忻は両者のパラレルな関係について、つぎのように語っている。「私が北京電影学院監督科に入学し、映画とかかわるようになった一九五八年に、ヌーヴェル・ヴァーグが出現し、映画メディアの発展に大きく寄与したために、この映画史上の出来事をつねに意識しつづけてきた。二十年後の今日になってようやく監督デビューを果たした我々は、映画メディアの発展に遅れている現状を客観的に受け止めなくてはならず、今後も世界映画における自らの位置づけを念頭に置いていかねばならない」²²。つまり、ヌーヴェル・ヴァーグは張暖忻監督をはじめとした第四世代監督にとって、世界的レベルを意味する一つの目指すべき目標であったのである。(図版 『沙鷗』撮影現場での張暖忻監督(左))



さらにいえば、第四世代監督は中国各地に点在した映画撮影所にそれぞれ配属され、相互交流が物理的にきわめて困難な状況であったにもかかわらず、映画メディアの可能性にたいする強い知的な関心という絆によって結ばれていた点も、ヌーヴェル・ヴァーグを彷彿とさせるものだった。たとえば、一九八〇年四月五日、謝飛、鄭洞天、楊延晋、滕文驥、張華勳、丁蔭楠をはじめとする二〇数名の第四世代監督は北京の北海公園に集まり、「中国映画の発展のために骨身を惜しまずに努力し、世界映画の最高峰を目指す」と誓い合った。この誓いの言葉を布に書いてみなが署名した²³。それを皮切りとして、彼らは一九七九年から八二年にかけて、グループとして三回ほど活動した。そのときの様子について、第四世代監督の謝飛は一九九八年の時点でつぎのように振り返っている。「執筆中の脚本や、撮影中の映画フィルムを参加者に見せたりしたうえ、心置きなく意見交換し、激しい論争となる場合もあった。文革によって一〇年を無駄にしたわれわれにとって、貴重な機会であった。」²⁴。このように第四世代監督は強い絆で

結ばれていた。

さらに、文芸理論家の李陀は二〇〇五年の時点で次のように回想している。「当時のどの映画も、脚本の段階から完成にいたるまで絶えずおこなわれたディスカッションのなかから生まれてきたものであった。これは、八〇年代の映画製作を特徴付けたものであった。誰かがある題材を見つけた際に、必ずみなに知らせておき、アイデアを募集するわけだ。しばらくして脚本が出来上がった時点で、再度みなにみせて、意見を募る。…（中略）映画が完成し、試写会をおこなう際にもディスカッションがまだ続く。さまざまな意見を取り入れて撮りなおし等の修正をおこなう。このように、映画が誕生するまで三、四回のディスカッションがおこなわれた。」こうした製作態度も、「運動」としてのヌーヴェル・ヴァーグが中国への導入の際に一つの触媒となり、第四世代監督のあいだでメディアとして映画にたいする情熱や探究心が触発された効果といえるのではないだろうか。

たしかに第四世代の各監督とヌーヴェル・ヴァーグの監督たちは、互いの作品をほとんど観ておらず、直接に交流したこともなかったというのは事実である。しかし、両者は時間的・空間的な隔たりを超えて、互いに欲望しあっていたことは興味深い。たとえば、バザンを象徴的な兄として敬慕しつつ、その理論を映画製作のなかで実践したゴダールをはじめとするヌーヴェル・ヴァーグの監督のなかには、文革のただなかにあった中国を憧憬のまなざしをもって眺め、現実から遊離したファンタジーとしての《中国》にみずからの映画制作をリンクさせようと試みるものもいた。それにたいして、中国の第四世代監督はバザンの名のもとに、ファンタジーとしてのヌーヴェル・ヴァーグ・西洋・フランスを欲望し、その成果の一部を中国映画の刷新の武器として導入しようとした。偶然の一致かもしれないが、両者がファンタジーをたがいに對して抱き、その〈誤解〉の産物をみずからの創作の糧とした点まで共通していたといえるのかもしれない。

また、バザンの言説が生まれた歴史性を考える際に、当時のフランスの時代状況ときわめて密接にリンクしていたばかりでなく、のちのヌーヴェル・ヴァーグの監督によって利用されたという意味できわめて戦略的に発生したというのは周知の事実である。いっぽう、二〇数年後の中国でその言説が第四世代監督によって戦略的に再利用されたということを鑑みるならば、二重の戦略がそこに内包されていたといえるだろう。

四. 理論から実践へ——第四世代監督によるバザン理論の実践

一口に第四世代監督と言っても、バザンの言説に注いだ情熱には個人差があったことを忘れてはならない。第四世代監督の謝飛は「私はバザンの名前を知っていても、バザンの論文をじっ



ま踏襲した『火娃』(一九七八年)、『響導 (案内人)』(一九七九年)を手がけていた。(図版 『火娃』のポスター)

しかし、第四世代監督を主体とした多くの若き映画人は、バザンの言説によってその映画メディアにたいする知的欲望が掻き立てられたばかりでなく、新たな映画作りへと導かれたのである。すなわち、一九八〇年代初頭に「ワンショット＝ワンシークエンス」の理念に基づいた実践的な試みが、複数の第四世代監督の作品においてなされたのである。

たとえば、張暖忻監督は、中国女子バレーの活躍を描いた『沙鷗』(一九八一年)において、素人のバレー選手を主役に起用し、すべての撮影をロケでおこない、ロングショットの長廻しを意識的に導入することを試みた。とりわけ長廻しで撮られた人物がひたすら歩くシーンが八箇所に挿入され、話題を呼んだ。

また、一九八二年、北京映画学院所属の韓小磊監督ハンシヤオレイが手がけた『見習律師 (司法修習生)』もバザンの言説を実践した作品の一つとされている。すなわち「当時の九〇分の劇映画は一本あたり、平均一〇〇〇回のカッティングがあったのにたいして、『見習律師』は三二〇に抑えることができた」。さらに、長廻しに耐えられる演技を求めるために、舞台俳優の孫淳リシヤオホンが主演に抜擢されたという。ちなみに、北京映画学院の在学学生として卒業を控えた陳凱歌ポンシヤオリアン、李少紅、彭小蓮ら、のちの第五世代監督は、実習の一環として監督のアシスタントをつとめた²⁶。

「ワンシーン＝ワンシークエンス」の理念にもっとも徹した作品は、一九八四年に丁蔭楠監督が手がけた、『他在特区 (彼は経済特区にいる)』であろう。この映画では、全篇のシーンの数が一八二にまで抑えられていた。

あるいは滕文驥監督は、『鍋碗瓢盆交響曲 (厨房交響曲)』(一九八四年)において、縦の構図を強調し、長廻しを多用するとともに、「視点ショットを極力排除すること。望遠レンズより広角レンズを、ズームショットよりもドリーを使った移動撮影をもちいること。そして、登場人

物がカメラに背を向けながら画面に入ったり、また両サイドだけではなく縦の方向から画面に入ったり出たりすること」を念頭に置く等、より多様なカメラワークの目指す作品を製作した²⁷。

しかし、以上取り上げてきた作品のいずれも映画界内部において一定の反響を呼んだにもかかわらず、興行的にはまったく成功しなかった。採算を度外視してまで新たな試みを実行できたヌーヴェル・ヴァーグの初期の映画製作が、社会民主主義的な政策にもとづくフランス政府の助成金制度、作家性や芸術性を最重視した映画祭、そして先見の明をもつプロデューサーによるバックアップによってはじめて成り立ったとすれば、第四世代監督の映画製作を可能にしたのは共産圏の映画製作・配給システムにほかならなかった。

一九五〇年代なかばに確立した、ソ連モデルに基づいた新中国の映画の配給システムは、一九八〇年代前半にいたるまで綿々と機能しつづけていた。同配給システムによれば、各映画会社は、国から割り当てられた資金をもちいて製作し、完成品を平均コストに見合った価格で配給網のピラミッドの頂点に立つ「中国電影發行放映公司」に売り渡す。後者は「中国電影發行放映公司」の子会社を経由して、完成した映画を全国各地方へと配給する。そのなかで興行の成否が製作側の収益とまったくリンクされていなかった。

さらに、当時の映画産業は娯楽産業のなかで収益が高く、製作コストが極めて安い一九七〇年代末から一九八〇年代初頭までのあいだ、製作側には赤字になる心配がほとんどなかった。謝飛監督も「当時、映画製作のコストは一本あたり三〇～四〇万元程度だったのに、配給会社は一律七五万元で買い付けてくれたので、どんな映画をつくっても製作側では赤字が出なかったのです。実験的な芸術映画制作にとり空前絶後の黄金時代でした」と証言している²⁸。

いっぽう、体制側の保守勢力が第四世代監督によって担われた革新を抑圧した事実も忘れてはならないだろう。たとえば、すでに言及した第四世代監督らの結社的活動は、三年も続かな



うちに解散を余儀なくされた。それは、省または市に跨った組織をつくることが、法律にもとづいて禁止されていたからである。とりわけ、一九八〇年、『苦恋』批判キャンペーンと、その後続いた「資本家階級の精神的汚染」批判キャンペーンのなさに、グループ活動に参加した第四世代映画人のほとんどは所属の映画撮影所からの取り調べをうけた。その過程で、謝飛監督が保管していた誓いの言葉を書いた布も、上部機関に引き渡すよう命じられたという²⁹。

(図版：『本命年』撮影現場での謝飛監督（左）と主演俳優姜文）

また理論的な面からの反撃も開始された。一九七〇年代末から八〇年代初頭にかけて、若手映画人の新しい試みにたいする批判が映画界内部においてもおこなわれた。たとえば、一九七九年十二月に開催された映画監督会議において、映画界の重鎮だった張駿祥^{チャンジュンシャン}は映画言語や技法ばかりに気を取られてはいけないと警鐘を鳴らした。それについて、一九八〇年一月に開催された「脚本創作会議」において、『在社会档案里（社会の行状記録のなかで）』『假如我是真的（もしも私は本物だったら）』『女賊』といった現実をリアリティに捉えた脚本が批判され、映画化に至らなかった。さらに、バザン理論に代表された欧米の映画理論に対抗するかのよう、一九八〇年末には保守派の理論家たちが招聘され、従来の社会主義リアリズムに基づいて、「ほんとうの文芸理論とは何か」について、若手映画人を対象に講義がおこなわれた。同様の催しはその後も継続され、一九八三年に開催された「現代文芸思潮和現代電影學術討論会」においては、保守派の映画理論家たちが「本当のモダニティとは何か」を主題に基調講演をおこなったという。

五. 消え去ったバザン・ブームとバザンの精神の継承

——第四世代から第五世代、そして第六世代へ

バザン理論について研究と議論がまだ徹底的におこなわれないうちに、「バザン・ブーム」は映画人のなかで徐々に消え去ったのである。映画評論家鄧燭非は一九八六年の時点でつぎのように指摘している。「中国においてアンドレ・バザンの論文がいままで七本しか翻訳されておらず、彼の理論の本質にまだ迫っていないにもかかわらず、わが映画理論家たちはすでにバザンの理論にたいして古臭さを感じはじめ、嫌悪感を抱くようになった」³⁰。

その背景には、八〇年代前半からヌーヴェル・ヴァーグの作品に続いて、イングマル・ベルイマンやライナー・ヴェルナー・ファスビンダーが手がけたヨーロッパ映画など、よりバリエーション豊富な外国映画がつぎつぎと中国に紹介されたことにくわえて、中国の映画人が国際映画界に参加する機会も増えつつあるなかで、第四世代監督はより多様な映画表現の可能性

を見出したからだ。

したがって、かれらの作品における外国映画の影響もより多元的なものになっていく。たとえば、黄健中監督が手がけた『一個死者対生者的訪問（死んだ者が生きている者を訪ねる）』（一九八六年）においては、さまざまな大胆な試みをおこなっていた。すなわち、混雑するバスのなかで女性を乱暴しようとする男を制止しようとした男性が、滅多切りされて死亡したという現在に起きた痛ましい事件を描いたこの作品は、死んだ男性の亡霊が事件とかかわった者をそれぞれ訪ねに行き、さらに六千年前の母系社会や、二千年前の秦の時代、千年前の唐時代へのタイム・スリップをおこなうというシュールレアリスム的な構造をとっている。

「そうすることによって、単純な道德批判の次元を超えて、事件の背後に隠

された中国の歴史や文化について考え直す契機を観る者に与えようとした」³¹。とりわけ、太鼓を力強く打ち鳴らす母系社会の半裸の女性たち、真っ黒のボディースーツで全身を覆い、面をかぶった死の神、数百名の全裸の子供たちといったモチーフは当時の観客に強い印象を与える。（図版 『一個死者対生者的訪問』）

この作品について、黄健中監督は二〇〇七年の時点でつぎのように振り返っている。「イングマル・ベルイマンと黒澤明の作品のなかに含まれた深い哲理をこの作品をつうじて再現しなかった。長年にわたっておこなわれてきたベルイマンと黒澤明についての研究の成果をようやくこの作品に反映させることができた」³²。

その結果、第四世代監督が手がけた作品のなかにバザンの要素とそれ以外の要素との共存現象が生じることになった。すなわち、バザン理論を指針とし、長廻しといった「バザンの」モチーフを部分的に取り入れようという試みがなされたいっぽうで、第四世代監督のフィルムをじっさいに観た場合、バザン理論とまったく相容れない、画面の造形美や寓話的な物語構造を



追求している作品が現実には圧倒的に多いのである。つまり、第四世代監督は、社会主義リアリズムと一線を画した〈バザンの〉リアリズムを追求し、カメラの切り返しやカットティングを極力排除する技法を通じて、生々しい現実が立ちあがる瞬間を捉えようとしたらっぽうで、そこに観念的・哲学的・文学的な趣向といった、バザンのリアリズムから乖離するようなフィクショナルなモチーフをも取り入れているのである。

なさまざまな要素を下地としていた第四世代監督作品に見られる二つの趣向は、いずれも外国・西洋的なものであり、既存の社会主義リアリズム映画にたいするアンチテーゼとして機能していた。しかし、第四世代監督の作品において、この「リアリズム」と「フィクション」という二つの相反する側面のいずれも徹底して追及されることはなかったと断ぜざるを得ない。

第四世代監督のこうした折衷主義的側面を解体し、画面の造形美や寓話的な物語構造といった同世代の試みたモチーフの一部のみを発展させ、結果、現実と切り離された形で「物語化」や「イメージ化」を徹底的におこなったことで成功したのは、むしろのちの第五世代監督であったといえる。しかし第四世代監督は、その試みが第五世代監督の作品の礎となったという点で、その功績を評価することもできよう³³。

そして、第五世代監督がリアリズムよりも、寓話的なファンタジーという第四世代監督に端を発した特色を強く打ち出したとすれば、第四世代監督が同時に目指した理想的な映画スタイル、すなわち、文学性とドキュメンタリー・タッチの共存・融合という方向性は、その後、第五世代の後続世代である第六世代監督の各作品において継承され、さらに徹底化されたといえるのではないだろうか。とりわけ、第六世代の代表格である賈樟柯監督は、北京電影学院時代にアンドレ・バザンの言説を含めた映画理論を系統的に学びつつ、ヌーヴェル・ヴァーグの諸作品を膨大に鑑賞したとされる。田舎町をさまよう泥棒をドキュメンタリー・タッチで追いつけた同監督の第一作『一瞬の夢』（原題『小武』一九九八年）が、ロベール・ブレソンの『スリ』（一九五九年）に捧げられたオマージュであったのは、こうした背景を考えたとき象徴的である。さらに製作体制の問題に関していえば、共産圏の映画システムのなかで模索していた第四世代監督と異なり、賈樟柯は、〈バザンの〉精神を貫くために、インディペンデントの独立プロダクションによる製作スタイルを選んだ。すなわち、自由に外国映画の作品や言説に接することができる環境と、ヌーヴェル・ヴァーグの監督たちのようにあえて支配的な映画システム外に身を置くという戦略こそは、賈樟柯の映画スタイルを可能にしているといえるのではないだろうか。

六. おわりに

ごく一部のヌーヴェル・ヴァーグの作品しか観ていなかったにもかかわらず、あたかもすべての作品を観たかのように振舞う傾向や、バザンの言説の一部にしか接していなかったにもかかわらず、「これこそバザンだ！」と誇示したがる傾向が、少なからぬ第四世代映画人のあいだにあったことは否めない。彼らは、括弧付けのアンドレ・バザンの言説やヌーヴェル・ヴァーグの技法を懸命に取り入れ模倣しようとしたが、その模倣の産物はじっさいのアンドレ・バザンの言説やヌーヴェル・ヴァーグの技法と必ずしも対応しておらず、そのかなりの部分が第四世代監督のイマジネーションによって再構成された、独自の産物だったといったほうが現実に近い。しかし、それは単なる西洋へのキッチュな模倣として片づけるべきではなく、情報ソースが限られていた状況における文化受容の必然的なプロセスと見なすべきではないだろうか。

また「外国の偉大な批評家・理論家がこのように言っている」というような態度に垣間見ることが出来るように、第四世代監督はバザンやヌーヴェル・ヴァーグの理念の実質的な継承を企てたというよりも、無名な若手映画監督らが、最新の理論や流行でもってみずからの《箔付け》をくわだてた側面もあったことは否めない。しかし以上の論証から明らかなように、彼らの振る舞いを世代間のあいだの一般的な対立へと還元し、あるいはバザンの言説に対する軽佻浮薄な歪曲としてのみ捉えることは、妥当ではないであろう。彼らのバザンにたいする熱狂は、文革後の中国という特異な状況のなか、みずからの映画スタイルの理論的アイデンティティーをもとめた真摯な渴望の現れだった。それゆえバザン理論は、みずからの立ち位置を決定してくれるとともに、理論と平行する形で実践的な映画技法を構築するための手段として熱狂的に受容されたのだった。結果、バザンの理論的言説は、中国においてみずからを現実化するために必要な変革のための、戦略的言説へと転化せざるをえなかったのである。であればこそ、第四世代監督によるバザンの言説の戦略的な利用とその成果は、たんなる特殊な時期にみられた歴史的エピソードに留まることなく、その後の第五世代や第六世代の映画人の作品においても綿々と受け継がれることとなったのである。

参考文献（註で出所を明記したものは省略した）

『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系Ⅰ』（飯島正、冬樹社、一九八〇年）

『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系Ⅱ』（飯島正、冬樹社、一九八一年）

『ヌーヴェル・ヴァーグの映画体系Ⅲ』（飯島正、冬樹社、一九八四年）

『ヌーヴェル・ヴァーグの時代 1958—1963』（遠山純生編集、株式会社エスクァイア マガジン ジャパン、一九九九年）

『ヌーヴェル・ヴァーグの現在 二世紀目の映画のために』(カイエ・デュ・シネマ・ジャポン
編集委員会編、勁草書房、一九九六年)

『映画とは何かⅠ その社会学的考察』(小海永二訳、美術出版社刊、一九七五年)

『映画とは何かⅡ 映像言語の問題』(小海永二訳、美術出版社刊、一九七五年)

『映画とは何かⅢ 現実の美学・ネオ=リアリズム』(小海永二訳、美術出版社刊、一九七八年)

『映画とは何かⅣ 映画と他の諸芸術』(小海永二訳、美術出版社刊、一九七七年)

-
- 1 中国におけるバザン受容について、郝建「安德烈・巴贊在中国：被言説与被消滅」、『当代電影』二〇〇八年第四号／鄭洞天「一群中国年輕電影人与一個外国智者的神交」、『当代電影』二〇〇八年第四号を参照。
 - 2 「八十年代初期的電影創作思潮」、『当代電影』二〇〇八年第十二号、一〇頁
 - 3 二〇〇六年十二月、謝晋監督と筆者のインタビューによる。
 - 4 前掲「一群中国年輕電影人与一個外国智者的神交」、四頁
 - 5 李亦中「中国電影滄桑録」、『当代電影』二〇〇八年第十一号、五一～五二頁
 - 6 「進口片・剪刀・再創造—著名演員施融同志談製片的幾個問題」、『電影評介』、一九八六年第九号、一九頁
 - 7 陳墨「老電影資料館人訪談録」、『当代電影』二〇〇八年第九号、三八～三九頁
 - 8 張子恩「影片平庸的根本原因在導演」、『工人日報』一九八七年三月一日、第三面
 - 9 周予、李超、趙葆華「電影理論的失重与傾斜」、『電影芸術』一九八七年第十号、一六～一七頁
 - 10 前掲「影片平庸的根本原因在導演」
 - 11 「八十年代初期的電影創作思潮」、『当代電影』二〇〇八年第十二号、六～七頁
 - 12 黄健中「電影應該電影化」、『電影芸術』、一九七九年第五号
 - 13 楊延晋「為『小街』復陳荒煤同志」、『文匯報』一九八一年一月一日、第五面
 - 14 鄭国恩「八十年代初期電影攝影探索描述」、劉書亮主編『電影芸術与技術』所収、北京廣播學院出版社、二〇〇〇年
 - 15 鄭洞天「我的自述」、『当代電影』二〇〇六年第四号、一三頁
 - 16 陳墨「老電影資料館人訪談録」、『当代電影』二〇〇八年第九号、四四頁
 - 17 張瑤均「略論中国影視芸術的美学特色」、『電影芸術』一九八七年第四号、一〇頁
 - 18 「影協書記处一年工作匯報提綱」、中国電影家協會編『電影芸術參考資料』、一九八六年第九号、六六頁
 - 19 「中国研究外国電影的現狀堪憂」、『電影評介』一九八六年第七号、二五頁
 - 20 前掲「八十年代初期的電影創作思潮」、十一頁
 - 21 前掲「安德烈・巴贊在中国：被言説与被消滅」、一三～一七頁
 - 22 張暖忻「我怎麼拍『沙鷗』」、『中国電影年鑑一九八二年』、一六六頁
 - 23 「封面故事」『大衆電影』二〇〇六年第二二号、二一頁
 - 24 「改革開放 探索創新—關於新時期電影的歷史記憶」『当代電影』一九九八年第六号、四五～四六頁
 - 25 前掲「八十年代初期的電影創作思潮」、五頁
 - 26 「孫淳口述：懷念純真的電影時代」、『大衆電影』二〇〇八年第二四号、四二～四三頁
 - 27 滕文驥「『鍋碗瓢盆交響曲』導演闡述」、『電影新時代』一九八四年第五号、六五頁
 - 28 前掲「八十年代初期的電影創作思潮」、八頁
 - 29 前掲「八十年代初期的電影創作思潮」、十一頁
 - 30 鄧燭非「紀實性札録」、『電影芸術』一九八六年第八号、二五頁
 - 31 章柏青「荒誕、變形、魔幻、不失其真」『北影画報』、一九八七年五月号
 - 32 「艱難的“訪問”」、『大衆電影』二〇〇七年第二号、四一頁
 - 33 前掲「一群中国年輕電影人与一個外国智者的神交」、四～六頁