

# 90年代中国映画の試み

—『流浪北京—最後の夢想者』と  
『媽媽』の比較を手がかりにして

舘 けさみ

はじめに

90年代の中国映画を語るには、その前提として、80年代の状況を示唆しなければならない。80年代の特筆すべき事象としては「第五世代」<sup>(1)</sup> 監督の登場があげられる。第五世代監督とは、78年に北京電影学院へ入学し、80年代半ばに監督デビューを果たした、当時の若手監督たちを指す。それまでのドラマ性重視の作品と違い、構図や色彩等の映像を重視し、それに多層的な意味をもたせた作品を発表したことから、新しい世代の到来を予感させた80年代後半から90年代にかけて、第五世代監督の動向により、映画界の主要な方向性の一つが形づけられていった。

意匠をこらした「映像」がもてはやされた反動のように、90年代に入ると、「紀実」<sup>(2)</sup> が新たに脚光を浴びるようになった。映像表象の分野において、「紀実」が支持を集めるとともに、「紀実」の意味が探求された。

90年代初め、テレビ界では番組名に「記録片(ドキュメンタリー)」と銘打った番組が創設され高い視聴率をあげるや、追隨する番組ができるまでになった<sup>(3)</sup>。90年代半ばになると、映画界で興行不振の劇映画を尻目に、文献記録映画が高い興行成績をあげた<sup>(4)</sup>。

呂新雨氏は、「紀実」の実践面を検証し、主にテレビ界において、それまで主流であった、まずナレーションを書きあげ、それをもとに撮影する方式の專題片(特定のテーマに関し解説を主とするドキュメンタリー)に対し反逆することから、新たな概念の記録片(ドキュメンタリー)が創作されはじめたと説いた。そして80年代後期から始まり90年代へと続いていくその実践の試みを「新記録運動」と命名している<sup>(5)</sup>。だが「新記録運動」という名称自体は、呂氏が提示する以前の92年に、ドキュメンタリー制作に携わる、呉文光<sup>(6)</sup>ら十数人の若者たちによる、非公式の集まりで、すでに正式に提出されていたと、呂氏自身が指摘している<sup>(7)</sup>。当時はドキュメンタリーに関する討論がされただけで、いかなる宣言や綱要もなかったため、その用語は広まらず、呂氏が検

証し再提示したことで、広く知らしめられることとなった。呂氏はこの運動において、後続作品に多大な影響を与えた作品として、呉文光初監督作『流浪北京—最後の夢想者』をあげている<sup>(8)</sup>。

92年のその集まりに参加していた張元<sup>(9)</sup>は、初監督作品から現在にいたるまで、数多くの劇映画を撮り続け、90年代に映画制作の活動を始めた若手監督を代表する一人と目されている。92年当時、張は、ドキュメンタリー作品そのものはまだ制作していなかったが、すでに劇映画を制作していた<sup>(10)</sup>。その初監督作『媽媽』<sup>(11)</sup>はフィクションでありながら、随所に「ドキュメンタリー」を組み合わせた作品である。けれども、呂氏の論述はドキュメンタリー作品にのみ絞られているため、張元自身についてやその初期作品に対する詳細な記述はみあたらない。

以上のように、呉文光と張元は、92年に集うまでに、それぞれが初監督作品を撮りあげている。しかも、それまでの経験と初監督作品の撮影スタイルは、一見すると同じようにみえる。だが作品を詳細に検討するとその違いがみえてくる。

小論では、ともに90年代の幕開けを飾った、この二人の初監督作品をとりあげ、まずは、その成立過程と特徴を確認する。次にその結果を踏まえ、両者の差違に着目することによって、90年代の中国映画が目指したものを探ることを目的とする。

## 一 『流浪北京』の撮影方法

まずは『流浪北京』をみていくこととする。作品の内容は、八八年から八九年にかけ、戸籍をもたず北京で暮らす男女五人の芸術家の生活を記録したものである。撮影当時の状況について呉自身が説明する個所をひく。

一九八八年に『流浪北京』を撮った時は、ドキュメンタリーとはどう定義するのもかどう撮るのかもならず、作品名もなければ下書きノートもなかった。計画や指示の下で「作品を制作する」という以前からの撮影方法にうんざりし、完全に個人として自由にやりたいと考えて、よく知った人にカメラを向けたのがそもそもの始まりで、周辺の友人から撮り始めたのである。〔中略〕

その結果として、『流浪北京』を撮る時、「傍観者のように」なるようにできるだけ務め、傍らにじっとして、カメラの中の人が何をするのか或

いは何を話すのかを冷静に見つめていた。「現場の純度」を保つため、後期編集の時には、150分の作品中ナレーションも音楽も加えなかった。当初見聞が狭く自分は革命的なことをなしたと思えたが、「ドキュメンタリー」と称される作品を見ると、ドキュメンタリーの基本中の基本をしたにすぎないことが分かった。(12)

呉は専門的な知識は持っておらず、テレビ局で働いた経験と、そこで知り合った友人との話し合いから、撮影方法を模索した。友人が日本へ行った際に見たドキュメンタリー番組を覚えていて、彼に口述してくれた。その口述した場面で最も心を捉えたのが、「真実の現場」と「中断されない過程」という二つであった。それを心に留め、ただ以前からの方法を否定する方法を選びとりながら作品を作り上げた。

だが撮影方法を模索する意識はあるものの、呉自身の境遇も撮影対象の友人らと変わらないため、最初から「傍観者」の立場をとるのは難しかったとみる意見もある。

刈間文俊氏によれば、「代弁者」という立場で友人を撮りはじめ、「ただ目の前の現象を、そのままカメラで追うという手法だけが自覚され」、長期間撮り続ける過程で「少しずつ観察者の方へと、その座標を滑らせ」、八九年六月四日の天安門事件を契機に、ようやく自ら望んでいた「完全な観察者」の立場になることができた。そして「完全な観察者」となりえた個所としてあげられる場面は、「以前の饒舌さが完全に消えた」若者の「切羽詰った表情」である(13)。

確かに、「ただ目の前の現象を、そのままカメラで追うという手法」、現象を記録するという撮影方法が効を奏したとは考えられよう。だが、筆者がここで注目したいのは、その過程を引き出した、もう一つの手法である。

形式に着目すると、作品は二種類の映像からなっている。一つは、展覧会準備や演劇練習等、彼らの日常の行動や主たる活動をカメラで追うだけの映像である。もう一つは、固定画面に話し手である登場人物がそれぞれ一人だけで映り、カメラの向こうにいる相手の問いかけに答えるという、インタビュー形式を用いた映像である。呉文光は、まずナレーションがあり、それに基づいて撮影するという方法を拒否した結果、とにかく仲間に自由に語らせることにした(14)。先に触れたように、この作品は後続ドキュメンタリー作品にも大きな影響を与えており、当時の中国では新鮮にとらえられたインタビュー形式はその後続作品でも多く用いられているという(15)。この作品では、このモノロー

グともとれる、インタビュー形式によって「饒舌」から「沈黙」への過程が引き出され、その差異が明確になった。

従来の、まずナレーションがあり、そのナレーションが規定する内容を映像化するという方法を否定するとともに、編集段階でつけることができる説明や音楽もあえて加えず、つまり別次元から被さる音声を全て排除し、現場の音声だけを残した。それは登場人物自身の言葉であり、声であって、その個人の「小さな」声だけが映像に意味を与えるようにした。呉は、中国のドキュメンタリーで、それまでの上から与えられた「大きな」声に映像をあてはめる方法に異議を唱えるために、インタビュー形式を含む、新しいドキュメンタリーの方法を摸索し試みた。

## 二 張元と初監督作『媽媽』

まずは張元の経歴について簡単に触れたい。張は85年に北京電影学院撮影系に入学した。入学当時の映画界では、『黄土地』<sup>(16)</sup> が世界的に注目され、中国映画独特の世代区分法である「第五世代」という名称が生まれる記念碑的な作品となった。先に触れたように、第五世代監督の影響は大きく、入学時のみならず卒業後も、その影響から容易に抜け出せなかった<sup>(17)</sup>。

卒業後、同期生である王小帥<sup>(18)</sup> が初監督する作品『媽媽』にカメラマンとして参加した。だが作品制作が資金難で難航する中、配属先が決まった王が抜けることになり、その跡を引き継いで張が監督することになる<sup>(19)</sup>。これは、85年入学組にとって、第五世代以降の若手監督である新世代にとって、卒業後最初に世に出た作品であり、記念碑的な作品となった。

『媽媽』のあらすじを紹介しておく。夫と仕事の関係で別居している妻が、図書館の仕事をしながら、一人で後天的に障害をもった13才になる息子の面倒をみている。母は息子が治ることを信じながらも、預かってもらえる学校も施設もなく、夫や周囲からの理解を得られず、次第に追いつめられ孤立していく。

作品の形式は白黒部分とカラー部分が混在している。先に紹介したあらすじは、作品の大半を占める白黒部分である。残りがカラー部分であり、一見して、ノンフィクションであり、事実を撮影したドキュメンタリーであることがわかる。

国内では電影資料館以外に2本のフィルムが売れた<sup>(20)</sup> だけで、公開が限定されたためか、作品の詳細な批評が極めて少ない。また解説されたとしても、劇映画として考えるためか、フィクションである白黒部分の内容だけに焦点が

あてられ、カラー部分は新奇な手法としてのみ取り扱われ軽視されてきた<sup>(21)</sup>。このカラー部分を含めた作品全体について考えるために、まずは、張のドキュメンタリーに対する意識と作品制作の背景について、張自身が語る箇所をひく。

在学時は最高の条件が整っていて、海外のドキュメンタリーを見る機会があった。だが中国映画にはドキュメンタリーの歴史が欠けている。49年以降、ドキュメンタリーは政治宣伝映画の代名詞となった。[中略]

学校で外国のテレビ局のために短いドキュメンタリーを作る機会があり、その撮影時、生活の中にある真実のものが作品に存在することはとても面白いことを見出し、修飾も加えず考えも入れずただ自然に表れてくるものこそが、私に深く影響を与えるものだと分かった。卒業後『媽媽』を撮る際に資金や各方面で制限があったため、劇中人物と非常に近い非職業俳優の演技を選ぶだけでなく、実際の母親のインタビュー場면을多く用いることにした。<sup>(22)</sup>

張は資金難のためインタビュー場면을多く用いたとも言うが、それだけではなく、実践を通して学んだ手法による効果を理解し、積極的に作品にとりいれたと考えられる。では、どのようにドキュメンタリーをフィクションに組み合わせたのかを詳細にみていくことにする。

時間の長さが占める割合からみて、大半を占める白黒部分のフィクションが主であり、そこにカラーのドキュメンタリーが随時挿入される。34頁の表を参照していただきたい。説明の都合上便宜的に、白黒部分に順にイ〜チとふった。カラー部分は、張の引用部分にある、実際の母親のインタビュー場面とそれ以外の場面と、容易に二種類の映像に区別できるため、それぞれA〜Dと①〜③と区別してふった。

作品を上映時間順に追ってみていくと、白黒部分フィクションの主人公である母が苦境に陥ると、彼女の気持ちを代弁するように、その直後に、障害児を持つ母親のインタビュー場面のカラー部分A〜Dが配置されている。

ハでは、母が友人と話しながら料理をし、目を離した隙に、子供がけがをしてしまう。そして治療を受け帰宅する時に、近所の人の目を気にしつつ家に入っていく場面となる。その後Aが挿入される。Aでは実際に障害児をもつ母親が登場し画面の外にいる人に向け「人の目が気になり外出も気が引ける」と語る。

ニでは、学校も預け先もみつからず仕方なく息子を職場の図書館に連れて出勤するが、目を離した隙に息子が本に水をかけ、その結果上司に子連れ出勤をやめるよう言われてしまう。帰ろうとして出口まで来ると、守衛が息子に物語を聞かせてくれていて、その二人を後ろから眺めている母の姿が映し出される。その後Bが挿入される。Bでは二人の母親が登場し、一人目は障害児の教育や就業に関する制度の整備の不備を嘆き、二人目は学校を探し回った苦勞を語る。

へは、息子に対する夫との意見の違いについて友人である女医と話しながら、息子を探しにいき、倒れている息子を発見する。その後、友人に勧められた治療法である、体に包帯を巻きつける場面が続く。その直後のCに、二人目の母親として白黒部分の主人公が登場する。息子が発病前はとても利発で夫婦ともに可愛がっていたこと、現在自分にはその名残が垣間みえるため回復の希望を持っているが、夫はそうではないことを語る。

トは、母が大量の薬を水にとかししいれ息子に飲ませて殺そうとするが、結局はできず寝いってしまい、その後目を覚ました息子は何も知らず、傍にあったその水を飲み干す。目が覚め息子の異変に気づいた母が病院に運びこむと、医者から咎められる。そして帰りのバスの中で泣いている母の姿が映し出される。その直後Dでは二人の母親が登場し困境を語る。ここではその内容以上に、二人の母親が泣きながら語る姿が白黒場面の母の姿に重なる。

以上のように、白黒部分のフィクションとカラー一部分のインタビュー場面は一貫して対応している。では、その他のカラー場面①②③が挿入される位置はどうだろうか。まずはその場面の内容を紹介する。①は大人しく座っている障害児の特徴をもつ子供の顔が複数映るが、これだけでは状況が分からない。②は施設で手厚く世話をされている幼児や子供が映しだされる。③は①と②が今一度くり返され、そこに大人たちが出口で待つ中子供が次々に出て来る下校風景が続く。よって①②③は、施設や学校で世話を受けられる、恵まれた環境にいる障害児を撮影した同種の映像と推察できる。次に時間順に追い、挿入箇所前後を検討していく。

①の直前イは、母の手が丹念に子供の体の汗をぬぐう場面である。直後ロでは、先のイと①が交互に映し出される。そして子供がベットに裸で横たわる姿が映しだされ、その後タイトルクレジットになる。

②の直前ホは、母が息子を家に閉じ込め出勤すると、息子は机に上がり窓の外を見ようとして落ちてしまう。倒れこんだまま目を閉じた息子の顔と窓の外の木が交互に映し出され、そこへ木に止まる鳥のお話をしてくれる母の声がし

はじめると、雨の中を母と息子が二人で一つのビニールを被り寄り添って歩く姿に切り替わる。そして②が挿入される。ホと②は、施設に入れない子と入れる子との扱いの対比として受けとれる。

③の直前前は、久しぶりに戻った実家からの帰り、自分が亡くなったら息子はどうなるかと考えながら、プラットホームでぼんやり立っている間に、息子は傍を離れてしまう。その後息子がいないのに気づき、駅を出て周囲の荒地を探し回る場面が続く。そして③が挿入される。次にチと交互に映し出され、最後は荒地に横たわる息子に包帯を巻く母の姿で静止した映像に、字幕が被さって、映画は終わる。

②は、直前の白黒部分との関わりが見出せるが、他からはすぐには見出せない。よって、①～③は同種の映像表現だが、A～Dのような物語の流れにそった配置ではないため、作品全体との関わりが明確にならない。

そこで、カラー部分Cのインタビュー場面に、白黒部分の主人公が登場するという事に注目して考え直してみたい。まずCは作品全体のちょうど中間に位置し、C直後に、それまで話題にはなっていたが姿を現さなかった夫が帰宅し、その姿が具体的な映像として登場する。次にカラー部分Cの内容をみると、先にみたように、Cで母が語る内容と白黒部分全体は合致している。発想を転じれば、この白黒部分は、Cに登場する彼女が語る内容を映像化したものと考えることができる。そこで白黒部分にカラー部分が随時挿入されているとは考えず、カラー部分全体を独立させ、とりだし並べると次のようになる。

#### ①AB②CD③

先にみたように、A～Dは、障害児を抱え保護を受けられず苦勞している母親たちのインタビュー場面であり、①～③は、施設で保護され恵まれた環境にいる障害児を撮影した映像である。A～Dと①～③は対比されて並べられている。よって、カラー部分全体は、保護を受けられる側と受けられない側の現況の大きな違いを扱った独立したドキュメンタリー作品とみることができる。そう考えるならば、作品全体において、冒頭、中間点、最後にある、カラー部分①、C、③が、それを暗示する仕掛けとして配置されていたとみることができる。作品冒頭でイと①、最後でチと③が、つまり白黒部分とカラー部分が交互に映し出される映像が、最初と最後に配置されることによって、枠として機能し、全体を構造的に逆転させるように作用している。中間点CはABDと違い、白黒部分の母親が登場し、観客を驚かせるとともに、それを一層明確にした。

以上を踏まえ、作品に占める時間の割合を考慮しなければ、作品全体が全く違ってみえてくる。単純に時間順に追えば、白黒部分のフィクションを補うために、カラー部分のドキュメンタリーが挿入されているようにみえた。だが全体の配置を考えあわせると、先にドキュメンタリー作品が存在し、その中のインタビューに登場する一人の母親が語る内容を、白黒部分で映像化し、全体に組み合わせたと考えられる。

作品最後のクレジットから主演女優が脚本を担当していることから推察できるように、彼女自身が実際に障害児を抱え、脚本はそれをもとに書かれている。インタビュー場面で語られる内容が先に存在することは妥当な順序ともいえる。

以上から、張元の映像と音声に対する姿勢がみえてくる。インタビュー場面で語られた内容を映像化していることから、張元にとっては、肉声である音声 が先に存在し、そこから生み出される内容に即し、映像を構成したのである。

## おわりに

呉文光と張元は、92年までに、ともにテレビ局でドキュメンタリーの仕事をした経験をし、その経験を基に自分なりの方法を模索し、初監督作品を撮っている。そして、彼らの作品は分野の違いはあるものの、インタビュー形式を多用し、その試みによって、90年代の幕開けを飾った作品として高く評価された。事象だけ追うと共通項ばかりが並んでしまう。しかし、作品について、その構造を検証した結果、その手法の差異が明らかになった。

呉文光は、それまでのドキュメンタリーに異議を唱えるため、インタビュー形式を用い、「小さな」声を掬いあげた。

張元は、フィクションにドキュメンタリーを意図的に配置することにより、構造の逆転を図り、音声を映像化することを目論んだ。呉とは違う手法で個人の「小さな」声を掬いあげた。

では、張はなぜそういう選択をしたのか。呉がそれまでの主流であったものに異議を唱えたように、張も同様に挑んだ結果と言えないか。それを検討するには、より詳細で広範な分析が必要であるが、紙幅の都合上、ここでは簡単に見解を述べるだけとする。

先に触れたように、張の大学入学から卒業後まで、つまり八〇年代半ばに第五世代監督が登場して以降、中国映画界を代表する「主流」としての位置に据えられた。そのため、張元らの前には常に「目標とすべきもの」として第五

世代がいた。意匠を凝らした映像でその前の世代に挑みその位置を勝ち取った「主流」に異議を唱えるために、張は小さな音声を映像化することを選択したといえるだろう。

90年代初めを代表する二人の作品は、80年代の「主流」に対して、ともに反発し異議を唱えるために、それぞれの手法を摸索し獲得していった。

時間 (分)	色彩	場面内容	
0	白黒	母の手が子供の体の汗を丹念にぬぐう	イ
1-2	カラー	障害児複数の顔のアップ	①
		〈イと①が交互に映し出される〉	
		タイトルクレジット 『媽媽』	ロ
	白黒	友人と料理中 子供がけがをする	ハ
16-17	カラー	障害児を持つ母親のインタビュー場面	A
	白黒	上司が子連れ出勤をやめるよう言う	ニ
22-24	カラー	母親二人のインタビュー場面	B
	白黒	子供を残して出勤	ホ
28-29	カラー	養護施設での手厚い世話	②
	白黒	回想場面 ～ 包帯	ヘ
35-37	カラー	母親一人と主人公のインタビュー場面	C
	白黒	子供が薬を服用 医者に咎められる	ト
62-64	カラー	母親二人のインタビュー場面	D
	白黒	実家からの戻り 駅で子供を探し回る	チ
73	カラー	前出①②の組合せと下校風景	③
		〈チと③が交互に映し出される〉	
最後		字幕 障害児・施設・教育について状況説明	

(TV放映を録画した海賊版VCDを元に作成 約78分)

#### 注

- (1) 陳凱歌、田壯壯、張芸謀等、82年に北京電影学院卒業後、80年代半ばから後半に監督デビューを果たした監督を、前の世代の監督と区別するため、中国映画史において、第五番目にあたる世代として、この名称がつけられた。当初張芸謀以外は全て導演系卒と限定されていた。その後90年代以降デビューした同世代も同学院卒でありさえすれば、その作品の特徴に関わらず、全てを指すようになり、現在では単なる世代区分として使用するようになった。
- (2) ドキュメンタリー映画の定義も色々と議論が尽きない状況であるようであり、

呂新雨氏の意見を参考に、ここでは「紀実」を単に「ドキュメンタリー的手法」との意味で用いる。

呂新雨「中国紀錄影片：觀念与價值」（《紀錄中国：当代中国新紀錄運動》生活・讀書・新知三聯書店 二〇〇三年）

- (3) 93年2月より上海電視台が《紀錄片編輯室》という40分番組を始め、93年から94年にかけては30%台という高い視聴率をあげ、最高視聴率36%にまでなったという。95年以降は徐々に下降したものの、当初は「紀錄片」と銘打った番組が次々に創設されたという。

夏辰「上海《編輯室》」

<http://www.filmsea.com.cn/focus/article/200112290021.htm>

- (4) 雑誌《電影芸術》(97年3期 98年3期 99年3期)によれば、文献記録映画が年間興行順位の上位を占めた。96年三位『較量』 97年三位『大転折』 98年一位『周恩来外交風雲』

- (5) 呂新雨「当前中国紀錄影片發展問題備忘」（注2と同じ）三〇六～三〇七頁

- (6) 呉文光 一九五六年雲南生まれ。82年雲南大学卒業後、職業分配により中学教師となる。その後新疆へ行き、85年雲南に戻り新設のテレビ局で働く。88年より北京在住。

- (7) 呂新雨「導言 在烏托邦的廢墟上一新紀錄運動在中国」（注2と同じ）一三頁

- (8) 呂新雨「附録 什麼是新紀錄片運動—呂新雨訪談」（注2と同じ）三八八頁  
『流浪北京—最後の夢想者』呉文光監督 盧望平撮影 独立制作 一九九〇年 以降『流浪北京』とのみ表記する。

- (9) 張元 一九六三年南京生まれ。89年北京電影学院撮影系卒業、分配されず所属先なし

- (10) ドキュメンタリー作品 94年『広場』（共同監督段錦川） 99年『瘋狂英語』

- (11) 張元監督 張健撮影 秦燕脚本・主演 西安電影制片廠 一九九〇年

- (12) 呉文光「回到現場：我理解的一種紀錄片」（《鏡頭像自己的眼睛一樣》上海文芸出版社 二〇〇一年）二一三～二一三頁

- (13) 刈間文俊「〈中国のドキュメンタリー映画はいま〉 呉文光の『放浪の北京—最後の夢想者たち』」（『Representaion』002期 筑摩書房 一九九一年）四八頁

- (14) 「彼は、五人の芸術家の前にカメラを据えつけ、仲間に話しかけるように話してくれと頼んだ。そして彼らの話を辛抱強く撮り続け、その主張がもつともよく現われているシーンを追いかけたのだった。」（注14と同じ）四六頁

- (15) 段錦川談 卞智洪「訪兩位獨立紀錄片制作人—段錦川、蔣樾」

<http://fanhall.com/show.aspx?id=1728&cid=6>

- (16) 陳凱歌監督 張芸謀撮影 広西電影制片廠 一九八四年 邦題『黄色い大地』

- (17) 85年当時、「第五世代」監督の登場により、とりわけ『黄土地』によって、突如造型や構図という美術に関する分野が映画の重点となったため、北京電影学院への入学に美術関連の者が有利となったという。

路学長談 程青松・黄鷗「第五章 1964 電影是這樣煉成的」《我的摄影机不撒謊 先鋒電影人檔案—生于一九六一～一九七〇》中国友誼出版公司 二〇〇二年）一九七頁

89年初め卒業前に「北京電影学院 85 年入学組卒業生全体」という集団署名で「中国映画のポスト『黄色い大地』現象—中国映画に関する談話」という檄文が発表され、その後雑誌《上海芸術》一九九三年第四期に掲載された。「第五世代」監督の特徴とされる「郷土寓言」が重荷となって映画制作が困難である状況や、中国の世代区分方法に反対しその害や理論の誤りを説いている。

黄式憲「第六代：来自辺縁的‘潮流’」（《多元語境中的新生代電影—中国新生代電影論文集》学林出版社 二〇〇三年）

(18) 王小帥 一九六三年生まれ。89年北京電影学院導演系卒業。福建電影制片廠へ分配される。

(19) 「一九九〇年の一年間は張元と『媽媽』に取り組んだが、当時は独立制作にしようと考えていた。『媽媽』は元々は自分が監督しようと、脚本やカット割も自分がしたのだが、その後も『媽媽』の金はずっと来なかった。」

王小帥談 程青松・黄鷗「第七章 1966 王小帥的電影之旅」（注 17 と同じ）三〇九頁

（王小帥が手がけたという脚本やカット割は未見であり、挿入されるインタビュー場面が最初の構想段階から存在したかどうかは定かでない。だが最終的に作品を完成した張元に決定権があると考え。）

(20) 張元談 程青松・黄鷗「第三章 1963 張元：自由的書写」（注 17 と同じ）一一〇頁

(21) 白黒部分のフィクションだけをとりあげ解説する例として以下をあげておく。

戴錦華「霧中風景：初読“第六代”」《霧中風景 中国電影文化 1978—1998》北京大学出版社 二〇〇〇年 三九六～三九七頁

(22) 張元談 汪継芳「第四章 実験戲劇与影視」

<http://www.bookhome.net/jishi/other/20sjzhdml/004.html>

（《20世紀最後の浪漫 北京自由藝術家生活実録》北方文艺出版社 一九九九年）

（文教大学非常勤講師）