

文学視点における賈樟柯の映画について

はじめに.....	1
先行研究.....	3
研究方法と研究内容.....	4
1、賈樟柯と「第六世代」映画監督について.....	5
1. 1 賈樟柯プロフィール.....	5
1. 2 「第六世代」映画監督について.....	6
2. 賈樟柯の映画世界.....	7
2. 1、『一瞬の夢』.....	7
2. 1. 1、映画が作り上げた小人物のイメージ.....	7
2. 1. 2、映画から伝統文化への見直し.....	9
2. 1. 3、映画で人間性に対する深い分析と思考.....	10
2. 2、『プラットホーム』.....	11
2. 2. 1、明らかで豊かな人物イメージ.....	11
2. 2. 2、映画ストーリーの独特な注目視野.....	13
2. 2. 3、映画中の待ちと探し.....	13
2. 3、『青の稲妻』.....	14
2. 3. 1、レイオフかつ一人親家庭で育った男の子の世界.....	14
2. 3. 2、ポストモダニズム環境中の夢探し.....	16
2. 3. 3、映画中の文化見直し.....	17
2. 4、『世界』.....	18
2. 4. 1、映画の叙事舞台の転換をすること.....	18
2. 4. 2、人物は仮想世界中に自分を失う.....	19
2. 4. 3、仮想と現実形成された落差芸術.....	20
2. 5、『長江哀歌』.....	22
2. 5. 1、リアルかつストレートなストーリー構造.....	22
2. 5. 2、現実主義とシュールレアリズムの併用.....	23
2. 5. 3、独特な詩情と文化内包.....	25
2. 6 『四川のうた』.....	27

2. 6. 1、記録とフィクションの叙述方式.....	27
2. 6. 2、文学用語で各段の歴史の融合と順々前に進むことを促 進する.....	28
2. 6. 3、改革の裏にある社会文化と個人の感情.....	29
2. 7 『罪のてざわり』.....	30
2. 7. 1、独特な社会生活と歴史的文脈.....	31
2. 7. 2、イメージ化した人物像の描き出し.....	32
2. 7. 3、巧みかつストレートなストーリー展開構造.....	35
2. 8 『山河ノスタルジア』.....	37
2. 8. 1、物語詳細で国人の郷愁とレトロを表現する.....	37
2. 8. 2、時間と空間の融合.....	38
2. 8. 3、社会文化発展に対する反省と警戒.....	39
3、賈樟柯の映画作品における堅守と突破.....	41
3. 1、終始の堅守.....	41
3. 1. 1、ドキュメンタリー映画のスタイル.....	41
3. 1. 2、高度の社会責任感と敏感度.....	42
3. 2、継続的な突破.....	43
3. 2. 1、映画の叙述方法の多様化.....	43
3. 2. 2、女性主人公地位の引き上げ.....	44
終わりに.....	45
参考文献：.....	49
謝辞：.....	50

はじめに

1949年建国後中国の映画は国有メディアとして自ら発展し、出資、上映ないし内容面にも国家がすべて管理していた。国営の映画体制内でかつての国営製作所から『白毛女』（原名：『白毛女』、1950年）や『祝福』（原名：『祝福』、1956年）のような優秀作が出て来たが、それらは政治宣伝のため作られたものであった。1966年からの文化破壊は映画の発展にかなり大きな障害をもらした。文化大革命を経た映画の発展は大きな痛手をうけ、一時のダウンタイムを渡った後、新たな改革開放時代に入った。

改革開放以来、中国の社会環境は多元化に向かっており、映画界も時代の発展につれて変わっていった。中国映画産業は完全な国営の体制から脱出し、国有、集団および民営の局面が形づくられた。その気運に乗って巨大な物語で世界に中国映画の魅力を示そうとした映画作品が作られた。映画の発展によってよく「世代」で定義される中国映画監督中の第五世代はこの時代で生まれた。張藝謀の『赤いコーリャン』（原名：『紅高粱』、1987年）や陳凱歌の『さらば、わが愛』（原名：『霸王別姫』、1993年）などはその中の代表作といえよう。彼らの作品に見逃せない記号は民族の歴史と文化への追求である。

1989年天安門事件の発生に前後する民主化闘争は映画界にも及んだ。新時代の映画監督は固有の映画管理体制から衝突しようとした姿を示した。ここで注目すべきなのは第六世代映画監督の試みである。歴史題材に得意な第五世代の映画監督とは異なり、カメラで自分が語りたいものをそのまま撮る意欲が第六世代映画監督には見られた。北京電影学院から卒業した張元は自ら調達した資金で『媽媽』（原名：『媽媽』、1990年）を撮り、第六世代の先駆者として知られる。第六世代の映画監督たちは社会時局に注目し、彼らは自分の映画作品に通して社会環境中の普通の人々の生存境遇を明らかに示そうとした。つまり、国家の歴史や民族文化のような偉大な題材からかなり遠いところの社会辺縁の生活は彼らが描く対象である。

そのような映画製作に実践している映画監督たちの代表者としての賈樟柯は話題から見逃せない。賈樟柯はとくに「基層」（注1）人物の運命に関心を持ち、冷静的な態度で時代の変化の渦に巻き込まれる普通の人々の生活をスクリーンに映し出す。国際映画祭にたびたび出席する賈樟柯は世界の注目を浴び、いまや国際映画界で中国を代表する優秀な映画監督となった。

山西省出身の賈樟柯は北京電影学院に在学中、同級生の王宏偉、顧崢と「北京電影学院青年実験小組」を作った。借りてきたカメラで三日間だけで撮られた最初の短編作『小山の帰郷』（原名：『小山回家』、1995年）は香港インディペンデント短編映画ビデオ賞の最高賞を受賞し、彼の映画製作の才能がしだいに認められた。また、卒業作の『一瞬の夢』（原名：『小武』、1997年）により、賈樟柯は1998年ベルリン国際映画祭で新人監督賞を受賞し、その後も彼の作品はほとんどが国際映画界で高い評価を得ている。

賈樟柯初期の映画創作はインディペンデント映画の形式で、故郷三部作「『一瞬の夢』、『プラットホーム』（原名：『站台』、2000年）、『青の稲妻』（原名：『任逍遥』、2002年）」の上映が禁止されたのは事実であったが、第四作の『世界』の解禁により、多くの人々が賈樟柯の映画作品に触れ、彼の映画スタイルをより深く理解できるようになった。さらに、2006年に劇映画『長江哀歌（エレジー）』（原名：『三峡好人』、2006年）は世界三大国際映画祭のベネチア国際映画祭で金獅子賞を受賞し、賈樟柯は30代の若さで世界三大映画祭に軒並み出品・受賞する快挙を達成した。（注2）

また、カンヌ、ベルリンなどの国際映画祭の受賞により、学术界と芸術界に認められた彼は世界優秀映画監督の地位を打ち立てたといえよう。賈樟柯の出現によって、「中国映画はついに世界的に同じ地平に立った」と日本の映画評論家四方田犬彦が語った。（注3）

香港やフランスの映画製作会社、日本の北野武監督が所属するオフィス北野も賈樟柯の映画製作に出資し、彼の映画製作に携わるようになり、日本側の市山尚三、藤岡朝子、小坂史子や半野喜弘も賈樟柯の事業に協力を与え

た。

先行研究

日本はより早めに賈樟柯の映画作品を導入した国のなかの一つであり、賈樟柯の映画についての記事、研究文章が数多く見られるが、それらはほぼ映画作品に関する評論文章に集中していた。国際映画界での注目が高まるにつれて、一部の映画作品に関する評論の数も増えていた。また、日本の映画評論家や学者と賈樟柯の対談も記事の形で雑誌や本のなかで載せられた。さらに、賈樟柯自分自身の著作も日本語版で出版された。筆者が注意した学術論文は以下のものである。

1、中国インディペンデント映画と日本 ―山形国際ドキュメンタリー映画祭と賈樟柯を中心に― 吳楠 (2014年5月) 日中人文社会科学学会編 『知性と創造―日中学者の思考―第5号』

中国映画発展史の全体ではなく、筆者は中国のインディペンデント映画を研究対象にした。中国インディペンデント映画の発展歴史を整理し、または日本の山形国際インディペンデント映画祭に選出された中国インディペンデントドキュメンタリー映画を通して日本映画界の中国インディペンデント映画に対する見方を明らかにした。更に、賈樟柯の作品をインディペンデント劇映画の具体例として、彼の映画での歩みを回顧した上で、賈樟柯の作品と日本の関係および日本映画界の彼に対する認識と評価を紹介した。著者の分析に基づいて、中国インディペンデント映画の未来を展望した。

2、賈樟柯の世界―中国のインディペンデント映画 下出宣子 (2004年11月) 日本中国当代文学研究会編 『日本・中国当代文学研究会会報』第18号

賈樟柯の長編映画作品『一瞬の夢』、『プラットホーム』と『青の稲妻』を取り上げ、映画の解説によって、現在の中国社会の状態や人々の生活が賈樟柯の映画に現れた姿を考察した。また、賈樟柯が描く中国の「辺縁」とい

う人物たちがヨーロッパや日本の人々の共感を呼ぶ原因を分析した。

3、日本における賈樟柯映画の受容—『世界』と『長江哀歌』を巡って
蓋曉星（2012年10月23日）『東京大学中国語中国文学研究室紀
要』第15号

日本の中国映画ファンに特によく知られる賈樟柯の『世界』と『長江哀歌』の分析を基礎にして、賈樟柯が伝えた中国「低層」庶民のすがたが、日本の映画ファンや映画評論家に受容される際の傾向および共通点を明らかにした。

4、賈樟柯の映画について—映画『小武』『站台』を中心に— 板谷俊生
（2012年3月）北九州市立大学国際教育交流センター『北九州市立
大学 国際論集』第10号

『一瞬の夢』と『プラットホーム』のものがたりを紹介しながら、監督自分のコメントと評論家の分析をいれて、この二作を解説した。最後に、賈樟柯の語りものをまとめて、彼に大きな影響を与えてきた第五世代監督に対して批判的な態度を明らかにした。

上述した学術論文は主に賈樟柯の映画作品についての展開である。しかし、出発点や具体的な研究角度の違いまたは研究対象の異同によって、結論のそれぞれはもちろんであるが、賈樟柯の映画作品全体に対しての系統的な研究は見られないといえる。ゆえに、本稿は賈樟柯の長編映画作品を研究対象にして、彼の映画作品を解説しつつ、各映画の特徴および賈樟柯映画作品の特徴を明らかにしたい。それを通じて、賈樟柯監督の達成および彼の映画作品の魅力を紹介することを目指す。

研究方法と研究内容

文学理論とは、文学本質、特徴、発展規則と社会影響に対する研究であり、文学を対象にして歴史、現実的な文学理論と論理を結びつけるものである。文学理論は実践からまとめたものであり、創作に推進的な役割を果たす

だけでなく、現在の多くの芸術的創造にとって、実に不可欠な一部である。文学が叙述するのは社会生活に出てくる様々なイベントである。その中に作者の主観的な感情があるだけでなく、事件に対する客観的な説明も多い。それによって読者を感動させる。賈樟柯が撮影した映画のスタイルと非常に一致している。彼の映画は生きている文学叙事作品とも言える。ドキュメンタリーのスタイルで社会の基層で生存を求める人々の生活状態を表し、そして文学芸術の手法で自分自身の感情を入れて、画面で観客に伝えつつ、観客に更なる感触と刺激を与える。

本論文では、主に文学叙事の角度から賈樟柯の映画作品を分析してみた。比較分析法、経験総括法、情報研究法などの様々な方法を用いて、賈樟柯の各段階の作品を文学という角度から深く分析した。作品の内容分布、筋の構造、人物特徴等が有する文学的な意味を明らかにし、それによって賈樟柯の映画に隠された文学内包及び価値観を説明する。

1、賈樟柯と「第六世代」映画監督について

1. 1 賈樟柯プロフィール

賈樟柯監督は1970年に中国山西省汾陽で生まれた。父は国語の教師で、母は砂糖タバコ塩会社の販売員で、姉は中学校の政治科目の教師である。文化大革命のときに一家は下放運動で農村で暮らしたが、後に汾陽に戻った。賈樟柯の『プラットフォーム』の最初に、「獻給我的父親（父親に献上する）」の字幕がある。これは父が賈樟柯監督の映画事業に与えた影響とは切っても切れない関係があると見られる。賈樟柯の父は文章を書くのが得意なため、テレビ局で仕事をしたことがある。幼かったころの賈樟柯は父から映画放映に関する話を聞いた。そして、县城の映画館やビデオ屋によく通った賈樟柯はそのときは映画に夢中で、当局の映画以外にも香港や台湾の70年代以降の映画はすべて見た。彼はその時に小説も執筆し、文学志望があった。父に強いられた大学入学準備中の賈樟柯は山西省の芸術大学で美術を学

び、偶然に陳凱歌映画監督の『黄色い大地』を見てから、あらためて映画というメディアの持つ可能性に感動した。後に映画を撮りたいと決めた。1993年北京電影学院に入学し、映画理論を学んだ。在学中の賈樟柯は映画製作グループ「北京電影学院青年実験小組（メンバー：賈樟柯、王宏偉、顧崢）」を作り、ドキュメンタリー映画でデビューを果たした。

卒業作の『一瞬の夢』が長編デビュー作として、1998年のベルリン国際映画祭フォーラム部門で上映された。この映画作品はベルリン国際映画祭新人監督賞および釜山国際映画祭ニューカレント賞を受賞した。『プラットホーム』はベネチア国際映画祭コンペティション部門に選ばれ最優秀アジア賞にあたるNETPAC賞を受賞した。また、ナント三大陸映画祭グランプリ・ナント市賞（最優秀監督賞）を受賞した。『青の稲妻』と『世界』がカンヌ国際映画祭やベネチア国際映画祭のコンペティション部門に正式出品された。2006年に『長江哀歌』はベネチア国際映画祭の金獅子賞に輝く。

『四川のうた』（原名：『二十四城記』、2008年）カンヌ国際映画祭コンペティション部門で正式上映された。『罪のてざわり』（原名：『天注定』、2013年）はカンヌ国際映画祭コンペティション部門で脚本賞を受賞した。最新作の『山河ノスタルジア』（原名：『山河故人』、2015年）はサン・セバスチャン国際映画祭観客賞、台湾金馬奨オリジナル脚本賞・観客賞、アジア・フィルム・アワード脚本賞を受賞した。その上、第68回カンヌ国際映画祭コンペティション部門に正式出品された。俳優趙涛もマイアミ国際映画祭最優秀演技賞を受賞した。企画中の『在清朝』が注目されている。

1. 2 「第六世代」映画監督について

中国の映画監督たちは映画スタイルによって「世代」で分けられる。世代とは自然に生じる年代の違いではない。ある世代が世代として認知されるためには、社会的にいった大きな衝撃力をもった事件が生じる必要があるとされる。人民共和国の成立、文化大革命、天安門事件といった出来ごとが勃発したとき、何歳であり、それをどのように受けとめ関わったかが問題

となる。(注4) 一般的に、賈樟柯監督は「第六世代」に属すると考えられる。前の「第五世代」映画監督たちが歴史や民族文化の視点から映画を築くこととは異なり、この世代はリアルな描写を持ちながら、主流社会片隅の人物に注目する。「第六世代」の作品は、家族や仲間など自分の日常や生活をテーマにしたり、社会の暗部をそのまま目の前に曝すような撮り方をしたものが多く、第五世代のように史実をなぞるような古い撮り方をしない。(注5) 80年代中頃に登場した第五世代は体制としばしば衝突し、作品の制作や公開の時点でさまざまな妨害を受けた。中国のさまざまな方言を積極的に導入したり、漢人統治下のチベットの言語を使用した。1989年、天安門事件をはじめとする一連の民主化闘争の後で生じた第六世代は、さらに異なっていた。彼らは制作資金面において国家など相手にせず、より個人主義的で、国外からの資本援助に躊躇しないという、非体制的な体質を持ちあわせていた。(注6) 狭義で言えば、第六世代の映画監督の主体は90年代頃北京電影学院から卒業した学生である。撮影系から卒業した張元は自ら調達した資金を使って、デビュー作『媽媽』を持って国際映画祭で受賞したことを皮切りに、「第六世代」映画監督の作品が相次いで現れた。

2. 賈樟柯の映画世界

2. 1、『一瞬の夢』

『一瞬の夢』は賈樟柯の1997年の卒業作であるとともに、ベルリン国際映画祭や釜山国際映画祭で受賞したこの劇映画は彼の正式なデビュー作ともいえる。主流映画がよく使う巨大な物語のような映画スタイルとは異なり、ある小さい町で暮らしているスリとしての主人公—「梁小武」のストーリーが描かれる。小武が小勇、梅梅および家族とのやり取りを通じて彼の青春中の追求や苦悩が撮られる。また、この映画は小武の遭遇を鏡にして、改革開放後で基層の人間関係の変化を示しながら、人々の伝統文化への考えを導き、さらに、時代変遷における人間性の深い分析を完成する。

2. 1. 1、映画が作り上げた小人物のイメージ

スリが映画の主演を演じることはそれまでによく見られたことではなく、また、映画が中国で発行されたときに直接に登場人物の名前「小武」で命名されたことも考えあわせれば、賈樟柯の生命の平等性に対する明確な認知が見極められる。映画のなかでは小武の正面シーンが少ないが、このような撮影方法のおかげで観客がさらに人物の全体イメージに注目を与える機能がある。この映画作品はただ主人公小武のストーリーを映すことではなく、賈樟柯の映画を通じて人物イメージの普遍性を表したい意欲が見られ、そのうえ登場人物の具体的な社会身分の代わりに、人間性の角度から彼を深く理解して考えることを導く。映画における人間性問題を論述する前で、まずはスリとして小武のイメージから入手しなければならない。

映画の始まりは曇りの日に、ある子供が町でバスを待ち、モノローグの音が趙本山と宋丹丹の芝居という画面である。二人の俳優の芝居はその時代のみんなの世間話といえ、社会の一般民衆にとって、大衆文化は生活のさまざまな方面に染み込んでいる。このような雰囲気から時代の娯楽特徴が描かれる。そうすると、小武が暮らしているその年代の文化特徴も分かれる。タバコを吸いながらバスに入る小武の初登場シーン、入れ墨された腕、体に合わないスーツ、彼が隣の乗客の財布を盗む画面が目に入る瞬間に、小武の職業特徴が分かる。主演の小武は想像通りのスリという印象よりは、田舎臭さの感じがある。性格が内気の小武は黒い枠のメガネをかけている。これは窃盗で暮らす現実のスリのイメージを作り上げる。小武がスリになった原因について、映画は詳しく述べていないが、両親が農民で、彼は正式の仕事がないので、全く味気がなくて毎日に都市と田舎の間に窃盗で暮らしている。一時の恋愛相手梅梅の前にも「手仕事職人」と誇る。

小武は独特な存在で、社会発展に伴う人物である。彼は政治思想がなく経済支援もなく、下層の人物として自分の方法で社会における不公平と抗争している。小武が車で盗んだ後、画面の中に毛沢東の画像が現れる画面は深い印象を残す。改革開放後に中国の社会が高速に発展し、一部分の人はその気運に乗って豊かな生活を送っていたが、社会の大部分を占めている基層階

級の経済能力や社会自覚性の発展が遅れ、すなわち、社会におけるある程度の貧富の差が現れた。それがゆえに、小武のような人物はしかたなく無意識にスリで暮らしている。この中から、小武が基層の人物イメージを代表することがわかる。

2. 1. 2、映画から伝統文化への見直し

1980年代から、改革開放の発展に伴い、伝統文化が大きい衝撃を受け、みんなの観念も変わってきた。教養の高い人材が改めて重視され、他都市への就学と留学が最もよい選択だと思われる。しかし、どんなところでも小武のように大学進学を叶えられなくて、郷里で残るしかない失業青年がいる。彼らは社会環境の産物といえる。町にうろうろしている小武は失業青年の一員に属しても、プライドが高い小武は社会からの認知に憧れる。

小武の昔の仲間小勇はスリ稼業から足を洗ってから、地方の有名な企業家となる。情義を大切にしている小武は小勇の結婚を分かった後、捕まえられる危険があっても、自分の腕前で仲間のためにご祝儀を準備する。窃盗後に小武はお釣りを持って更山という友達に紙幣を替える時、更生がそれを心配しているから、小武はもうやらないと説得した。それにしても、小武は少しでもためらっておらず、ただ小勇と一緒に経験したことを覚え、たとえ法律を違反することをやってもその約束を絶対に守りたい。このような行為を見ると、単なる法律の角度からこの問題を考えるだけではなく、スリの生活から人間性における良知が見られる。そして、映画で最も皮肉な画面は、小武にとって仲間のような存在である小勇は以前の生活と離れたく、小武と一緒に窃盗をした経験に恥ずかしいと思うから、小武に自分の結婚式に参加させたくない。小勇と小武はそれぞれの発展の道を選び、社会地位も変わっているので、二人の友情が日に日に消えてしまう。

小武は映画の絶対的な核心であるが、正面のシーンがすくなく、彼を通じて周りの社会関係を引き出しながら、時代変化に伴う伝統文化の不適合を説明する。実は、社会で大部分の人は小勇と同じで、全力で自分の過去を忘れて新しい身分で他人からの尊重を得るように望んでいる。しかし、小武は逆

の存在であり、心よりこの変更を断るので、社会変化で自分を失い、精神支柱もなくなる。映画は客観と現実の表現方法で中国の伝統文化における人間関係の変化を表す。この変化は小武にとって苦しくてしょうがない。もともとのすばらしいものが生活の転換と一緒に消えてしまったので、それこそ小武のような人物が見失って迷いと感じる由来である。

小武のイメージは伝統文化が現代社会での不適合、時代変化による頑固、時代遅れの思想などが現れるとともに、改革開放後に絶えず入ってきた新しい文化に直面するとき、小武は拒絶することができないし、その中に溶け込むことができないので、その中で苦しく暮らすしかない。小武は約束をしつかりと守る中国の人間関係の特徴を持っている。しかし、この特徴は小勇などのような人から見れば、おかしく、哀れで、悲しい性格だとみなされる。信用、正義感、親孝行などの伝統道徳文化は民間文化から伝承された精神であるが、現実生活でこれらのすばらしい品質が消えてしまう傾向を呈している。この映画は社会現状への皮肉を通じて、みんなの反省を導くことを目指す。

2. 1. 3、映画で人間性に対する深い分析と思考

新現実主義で一般人への関心を表すことは賈樟柯が映画を撮る初志といえる。映画で一般人の生活と精神状態に注目し、みんなが生命の過程でサプライズと生命の芸術を感じられる。映画は深い視野で人間性を分析し、画面の冷たい感じで人と人の間に次第に出てきた距離を現す。たとえば、小武の人間関係が対立である。小武は盗んだ財布なかの身分証を返す時、その善良な一面が現れる。彼はほかの若者と同じく愛情に憧れて他人よりさらに愛を大切にすが、好きな人はまた山西省太原からの金持ちと付き合う。小武は真心を告げるが、彼女は黙って立ち去る。これも現実生活でよく見られることで、みんなに深い印象を与える。何回も失敗を経たが、監督はこのような方法で観衆に小武と一緒にこれらの失敗を経験させ、変異の人間性を分析し、その醜い一面を表す。

小勇に自分を回避され、小武は非常に失望し、小勇の家の入口に来ても立

ち去る画面から、その困惑、無念、悩みなどの気持ちが見られ、観衆の感情を呼び起こす。そして好きな人と連絡するために、小武はポケベルを買ったが、ポケベルが原因で逮捕される。逮捕された時に彼は町の電信柱のそばに屈み、往復する人は変な目つきで彼を見ている。監督はこの時に小武の悲しいイメージから、観衆に社会変遷で消えてしまった人間性の最も珍しいものを反省させる。映画はドキュメンタリー技法で小武のストーリーを描き、映画の中に現れる各方面が社会における小人物の現実生活と同じで、監督の小人物への関心および同情を十分に体現する。小武が代表する、権力がなく、勢力がなく、お金がない社会グループは国内で数多くあるが、社会の各方面からの不平等を我慢している。彼らはこのような不平等に直面する時、抵抗または闘争で生存している。人間はもともと善良であるが、十分に善良な人が現実で生存できないので、社会情勢によって自分を諦める。社会にとっての負担のような存在、忘れてしまった小人物は世界の悲しい一面と惜しいグループだといえる。

2. 2、『プラットホーム』

2000年に完成された『プラットホーム』は1979年から1989年までに文工団メンバーの運命変化を描く。賈樟柯は独特な視角で文化劇団メンバーの一生で最もすばらしい青春、最も幸せで苦しい記憶を表す。映画の内容は賈樟柯監督の青春時代とほぼ重なる年代の若者のストーリーなので、『プラットホーム』は自伝性が強い作品だともいえる。

2. 2. 1、明らかで豊かな人物イメージ

『プラットホーム』で尹瑞娟という人物イメージが深く描かれる。県文工団のメンバーとして、彼女はほかの人のように傲慢でなく、または文芸身分を表す飾り物にこだわらず、自分をただ一般人とみなす。大胆ではなくて慎重深く、好きな人がいっても積極的に告白しないが、少なくとも若者の興奮と情熱があるので、父の反対を考慮せずに崔明亮のことが好きになり、流行映画とポピュラー音楽などの珍しいことに対しても好奇心を持ち、タバコが

面白いと思うので、それをやってみる。そして、彼女はまた文芸の素質があり、可愛いから彼女の写真がずっと写真館に置かれて顧客を引き付けるのに用いられる。しかし、現実生活では落ち着いている性格を持っている。崔明亮と未来のない愛情を意識した後、ためらわず彼と別れる。外の世界が好きだが、生存のために漂流したくない。尹瑞娟の人物イメージを通じて、若者の衝動と理性の共存の特徴が見られる。映画の中の彼女は最後に安定な生活を暮らしても、好きではない人と結婚したので、成功になったとは言えない。賈樟柯はこのキャラクターの尊厳を守り、観客にじゅうぶんな考える空間を与えたために、人物イメージがさらに深くなった。

映画の中で崔明亮の尹瑞娟への好感は表面から内面まで進み、彼は黙って彼女のことが好きである。特に彼女がほかの人とお見合いに行くと聞いても、わざと落ち着いている。彼女に別れと言われても、振られることは大した問題ではないふりをする。崔明亮はずっと尹瑞娟のことを注目している。彼は美しい愛情を追求しておらず、公演の過程で自分の恋人に出会い、平凡な愛情をそのままに受ける。最後、彼はほかの相手と結婚し、故郷に帰ってまた尹瑞娟と出会う時、むかしの愛の気持ちは少しも残っていない。崔明亮はしょうがないが、愛情への妥協と納得が自然に発生したことで、これらの経歴で一般人になった。観衆の中で、夢があった男の子は彼と同じような境遇があるかもしれないので、崔明亮の運命から共感を呼びやすく、いままで自分の姿と変化を改めて思い出させる。

映画で鐘萍はずっと積極的に自分の愛情を追求している。張軍と一緒に生活するために、墮胎しても妓女だとみなされても構わないが、張軍は気が弱くて鐘萍に責任を負わず、男としての勇気がなくて逃げる。この登場人物でさらに映画の発展が推進された。鐘萍は張軍の気が弱いことを我慢できず、周りの人からの風刺に直面した時、最後に彼と離れることを選ぶ。自分の名声がこのように悪くなったので、誰にも信頼感がないと鐘萍は意識する。大胆で愛することにも恨むことにも勇気ある女性イメージは鐘萍を通じて徹底的に表される。監督は女性のすばらしい品質を褒めて鐘萍の運命を認める。

もう一つの独特なキャラクターは陶二勇という脇役で、彼の存在によって

映画がさらに真実になる。文工団で公演するチャンスがあるが、そこを離れて小規模の商業を経営し、それから公演に参加したが、最後にまた郷里に帰って商業を経営する。映画が描かれる時期は中国の改革開放政策が実施された最中で、社会中の一部分の人は「下海（商売に転身する）」のを選び、陶二勇の道はその当時の一般人のライフスタイルを代表する。このような繰り返すストーリーで表す複雑性がさらに明らかで、この登場人物の合理性も目立ち、映画で少ない真実な描写だといえる。

2. 2. 2、映画ストーリーの独特な注目視野

映画で二つのカップルは文工団のメンバーで、それから別れと待ちの状態に入り、恋人がしかたなく別れてもう一度に会えない。長い時間を経て、プラットホームが変わっていなくて列車が往復し、往復の人々はここで再会と別れを経験しているので、プラットホームは変転浮沈を目睹した。

主人公崔明亮は山西のある小さい県城の文工団のメンバーとして、ほかの若者と同じように外の世界に憧れている。ラジオで放送される首都北京、ポピュラー音楽の発祥地である広東などの大都市では、さらにぎやかな生活があるので、彼らにあこがれて最後に恋々としてその場を去るにしのびない。しかし、これらの若者の夢は最後に叶えられず、また普通の人として、平凡な一生で暮らしている。なぜなら、これらの若者は生まれつきの責任があるので、彼らはなんでも考えせずに外へ行けない。それで、責任に直面したときに、しかたなく理想を諦めなければならない。大部分の観衆にとって、これらの若者と比べて自分の責任があるが、それを引き受ける程度が少ない。これらの若者が理想を諦める結果をよくわかっているが、またその結果の責任を負う。賈樟柯は夢があってそれを叶えた人であるので、敏感に自分と同じに夢がある人を見つけた。しかし、賈樟柯と違い、彼らは自分の夢を叶えられない。この映画は「プラットホーム」で命名する原因についても少しヒントが得られるといえる。プラットホームがみんなの夢を積載し、夢を始める起点であるとともに、終点であるという意味もある。若い時代の自由は最後にまた平凡な生活に戻るが、消えてしまった青春は銘記されるべきもので

ある。

2. 2. 3、映画中の待ちと探し

賈樟柯は敏感に改革開放後に中国社会の変化を注目し、みんなが社会発展後の幸福感、変革過程で誰が貢献するかという問題に関心を持っている。映画の登場人物は時代の変遷に従って、必死に頑張っすすめ、迷いと苦痛の中で故郷から離れたり帰ったりしている。外の世界に憧れるが、また外の世界から逃げる。10年間にいろいろな変化がある。映画の最初に、時代の変化が若者の思想に影響を与え、若者はさらに自由な生活にあこがれる。特に崔明亮を代表とする若者は長い髪、フレアズボン、ポピュラー音楽などが好きで、これらの行為は両親に反対されるが、若者はそれが文芸青年のシンボルだと思っている。思想の変化は新しい生活を表し、彼らは生活の変化を待ち、外の世界に好奇心を満たし、外へ行きたい意欲が強い。

しかし、現実残酷で、文工団が独立採算制への移行を経て、後に芸能で生計を立てるチームになり、北方の貧困地区まで行ったが、メンバーたちが夢を叶えられないので、みんなはその希望を諦めて一般人の生活を暮らしている。崔明亮は以前のようなファッションの長髪ではなく、平凡な愛情を選ぶ。尹瑞娟は大学の夢を叶えられなくて税吏になり、好きではない人と結婚する。これらの変化は循環のようにプラットホームから、自分の故郷からまた始まる。プラットホームはずっとそこにあるが、むかしの人々はもうなくなった。彼らは一生懸命に未来の方向を探すが、最後に平凡に暮らしている。『プラットホーム』は山西のある県における若者が時代変化の過程で出てきた困惑、迷いを表す。映画のストーリーは感性で真実の感じがある。若者は時代を待つかわりに、時代を追いつけて創造すべきである。

2. 3、『青の稲妻』

2002年の『青の稲妻』は工業が発達していた山西省の大同で撮られた。主人公斌斌と小済はレイオフの家庭で成長し、二人は登校しなくて将来の目標もない。彼らはやっと自分の未来を改めて探したが、結局はさらに無

知な未来に直面する。深い社会意義をもつこの映画作品は第55回カンヌ国際映画祭のコンペティション部門にて上映された。

2. 3. 1、レイオフかつ一人親家庭で育った男の子の世界

映画の舞台は汾陽から山西省の大同に転換した。大同は石炭によって有名な町で、現代化発展を追い続け、街には林立する広告だらけである。新しい高速道路が建造中で、デパートではセールサービスが盛んに行われ、繁栄の光景である。それに対して、紡績工場の従業員たちが人生のチャレンジに耐えている。レイオフ従業員が住む環境は非常に悪い、根本的には外装や改造があるという話はなく、この町での繁栄とは合わないのである。学校も行けず、職業のない少年たちが街をぶらぶらしている。世間の変化を見ながら、自分自身がよその人みたいと感じてしまう。

町が急速に発展する中、町の既存の特色は段々失われて行く。街角に忘れていた市井の生活状況がどうなっているかは関心が低い。しかし、賈樟柯監督がこれに関心を持ち、そして映画の形で観客の前に現した。映画の中で、二人レイオフ家庭の男の子斌斌と小済はキャンペーンガールとの間で起こった恋、友情、家族愛の物語である。主人公の二人は学業の問題で自分の突発を求め、このような人の立場が大衆にはよく知られていないため、スクリーンに導入してもっとも独特となる。

映画では、独特かつ不思議な世界を反映し、この世界で人がそれぞれで、彼らは真実の世界中の人通りを見ていて、自分が存在する理由を見つけ難い。映画の結末は交番で斌斌の歌の中に猛然と現れ、円満な結果もないし、観衆が期待の変化も満たせないし、斌斌の結末は知ることができない。しかし、これが監督わざわざこうさせた。なぜかというと、斌斌が起訴されるか釈放されるのは、本来持っている運命に影響を与えず、痛くも痒くもない。映画が関心をもつ現実問題はもっとも深く、強い時代感がある。これは多数の観衆にとって、心に触れやすくなる。中国社会の発展している都市の繁栄面が知られて、これらの同質化した内容は映画では慣れているが、視聴者にとっては衝撃感が不足である。

それによって、贾樟柯監督は逆思い切って自分の映画監督の道を歩き出した。彼は商業監督とは違って、観衆の精神文化のニーズから、自分の心に合っ、自分の視野に合っ、自分の気持ちに合っている作品を撮影する。観衆に違っ映画世界を呈する。『青の稲妻』は大衆精神文化財において重要な構成部分で、独立な存在ではなく、これらの存在は社会に無視もできないし、捨てるは行けない。

2. 3. 2、ポストモダニズム環境中の夢探し

『青の稲妻』では、小人物と主流文化の隔たりを表すため、音でこの親しくない効果を表す。登場人物が方言と標準語の混合言語を使い、これは二種類の文化の違っと衝突を代表する。ラジオやテレビではすべて標準語であるが、これは現実社会中で小人物との距離が遠い主流社会の公式言語である。小济が駅にいて、ラジオ放送では宝くじの広告が流れ、これは大衆主流的観念である。この時代では、お金が万能なため、チャンスを狙って金を稼ぐ方式は人々に軽蔑されない。北京オリンピックの成功、中米衝突などのニュース事件は、主役は全然気にかけない。これは二人との関係があまり無さそうだからである。それより、二人がもっと関心をもっているのはカラオケでの演出、様々な女性である。彼らにとって、これこそもっとリアリティなことである。斌斌と小济は流行文化出現の時代にいる人で、理想の欠如の環境で努力の目標と、自分の存在価値を改めて見つけるのを望む。二人とも学校に行っていないし、職業もない。望んでいる愛情に向かって再三挑戦され、そして問題が次から次へ来て二人としては無力に感じる。従って、銀行を強奪する時の拙劣が二人の迷いと無知を表し、最終的に警察に捕まり、さらに無知な未来に直面する。

斌斌は一人親家庭で育った少年なので、小さい時から心理上で問題がある。小济の父親は貧乏に耐えるのが慣れて、小济にとって、父親が無能である。よって、二人の少年が自分の前途に考えがなく、精神面では真っ白な状態である。父親が少年の行為や考え方を導く、管制することはない。この時、ポストモダニズムが狂氣的になだれ込んで、二人は自分の価値観を形成する。

野外出演、カラオケ、ナイトクラブ等、これらは何より、二人が自分のニーズを満たす最高方式である。流行文化と伝統文化はこの時に融合され、この融合が二人の少年にとって、精神の支えといえる。

これらすべての文化情報の混合は二人が個性と欲望を満足させる思いがあり、しかし、生活の苦悶は個性を妨げて、重なる矛盾はますます大きくなる。ポストモダニズムは中国で発展し易くように見えるが、実は様々な問題がある。特に、西洋の資産階級思想、価値観、政治理念等に対して、人々が迷って理解できない。『青の稲妻』では、中の町の貧乏面と生存プレッシャの増加は観衆が見終わっても忘れない。これは現実中でかわいそうに見ても厳かなものである。斌斌は彼女との不理解で別れになって、そして母親もレイオフで家庭の雰囲気重苦しくとなる。最後に、彼は思い切って従軍を希望するが、肝炎が検出される。

斌斌は努力し続け、海賊版のディスクを売ろうとするが、実現し難い。銀行を強奪して金持ちになろうとするが、警察に捕まる。ポストモダニズムの消費文化と流行文化はこのような少年にとって、救うチャンスではない。拝金主義と享楽主義の横行は努力の重要性を忘れさせた。現実の前に、社会に踏まれ、捨てられた。

2. 3. 3、映画中の文化見直し

『青の稲妻』では流行文化の別の面を表し、開放式の結末で現在の社会の文化主義の転換を説明した。流行文化の作用で、社会は貧困や抑圧の現状から脱しないのに、逆にもっとひどくなる。小人物は生活の苦悶や貧乏に対して自分の闘いがある。自分自身解放と生命の意義を求めるが、自分の力では何も変わっていないようである。映画で描いた社会の隅の小人物は社会の中で弱者の代表者で、国が発展する際存在する問題を深く考えさせる。多文化発展の現在、国にとって、すべてメリットではなく、かなり一部の少年の思想意識を腐食している。映画には精神危機に逃げたり美化したりしないが、直面の形でもっと深い感触を観衆に与える。このような文化見直す行為はもっと確かになる。

斌斌と小済は時代に捨てられ、自分のいる場所が見つけられず、精神を託すものを失って、自然に未来に夢がなく、残りは心の虚しさと絶望である。これらの気持ちは現実社会では息苦しい。彼らは時代に落ちぶれたくないので、必死に抜け出し、努力して生活へ良い考えを持って、自分が欲しい恋を求め始める。小済は巧巧を求める為、殴られてもかまわない。彼は正真正銘の弱者であり、反抗はただ自分へのダメージがより大きくなる。小済はお金と権力をととても望んでいて、これは彼が社会へ出した要求である。

これらの要求を実現する道では、チャレンジ溢れ、最大の挑戦は競う相手が突然死んだ時、自分の心はもっと迷うことになる。そこで、一ラウンドの無力、抑圧、虚しさを開始した。理想と現実の間で壁ではなく、どうしても越えられない支障である。違う世界の人はいつも平行し、本当の連絡を得ることができない。斌斌は最終的に捕まり、またこの時代に戻ってきたらしい。小済の未来がどこにあるかはわからなく、ただ唯一わかるのは二人がこの文化環境中での哀れ者だということである。

2. 4、『世界』

2004年に完成された『世界』は賈樟柯の映画の転換作と見なされる。周知のように、前の故郷三部作は中国で未公開で、『世界』の上映は賈樟柯映画作品の解禁を象徴する。映画の舞台もはじめて山西省から離れ、北京郊外のテーマパーク「世界公園」に転じる。映画は山西の田舎町から北京に出稼ぎに来た青年たちの生活を描く。さらに、主人公趙小桃と成太生の恋物語を通じて、時代の流れにおける若者の生き様を明らかにしながら、高速発展に伴う現実社会中でのたらいまわしなものを引き出す。

2. 4. 1、映画の叙事舞台の転換をすること

映画では、小都市の若者の精神レベルが見失うものを検討する。映画は「大興（北京郊外の地方名）のパリ」、「ウランバートルの夜」と「東京物語」三つの部分から展開され、まだ慣れていた叙事モードが使っているのが、賈樟柯の映画風格が多様になることが見える。映画で最も重要な舞台は

「世界公園」である。このテーマは新型文化の一つが登場することで代表している。「世界公園」は一つの観光地として、ここで愛を象徴するパリのエッフェル塔、ロンドンのビッグ・ベン、ニューヨークの自由の女神など数カ国の景観の小型模型が集まっている。これらの景観は独特な文化符号のように、四方八方の観光客を引きつけている。観光客は景観に無比な崇拜と敬服の念を抱き、この縮小された「世界」に酔いしれる。したがって、誰でも自分の角度で公園の一部に属している俳優に気付いていない、誰でも俳優たちにあるべき尊敬と理解を与えない。そうすると、このときの俳優たちの立場は悲しいといえる。

ダンサーの趙小桃は世界公園での出演することを楽しむ。公園中の電車に乗り、小都市からの彼女はパリや東京この仮の世界中に往復できる。趙小桃の優越感に満ちている顔つきから見ると、まるで彼女のすべての欲求は短い一日内に満足することができるようである。また、公園に流れている旅行解説には正式に模倣景観を紹介するが、皮肉な意味も帯びている。消費時代の影響力は人を驚嘆させ、観光客たちは本当にこの世界景観を持っているような錯覚に陥るかもしれない。さらに、舞台監督はさまざまな光でこのバーチャルワールドの鮮やかさを表現する。映画には小さな都市の暗い色がなくなったが、都会に最も輝く光と色がある。これは都会生活においての一種の濃縮といえる。賈樟柯は映画の舞台を移し、以前の映画のダンスと全然違う画面を表現した。一群の山西省の田舎町から来た青年男女が大都市の鮮やかな舞台の上に現れる。実際に、賈樟柯は変わらなかった。舞台はただの道具である。舞台は山西省から北京に転じたが、映画の意味はやはり従来の特色が続いている。観客は娯楽死の時代で人に知られない生活の一面を感じさせた。世界公園で若者男女の遭遇を描き、賈樟柯は人物の精神が失う本質的な原因を探究する。この時に、「あなたは一日をくれて、私は世界を差し上げる（您給我一天、我給您一個世界）」というスローガンが目立つ。趙小桃はずっと一日が一個一個の世界を循環し、幼なじみの梁子がモンゴルに出国するまで、自分がいるその華やかな「世界」は観光地だけのことを発見する。この対比と皮肉は最も真実な説得力がある。

2. 4. 2、人物は仮想世界中に自分を失う

『世界』での世界は都会生活の縮図と見えるが、やはりそれはただ小人物が幻想する都市の姿である。すなわち、小人物が体験したい大都会での生活の一種である。映画には相変わらず小人物の生活体験で精神レベルを探索しながら、小人物は都会での生活現象を掘り出す。このような場合に、主人公の成太生と趙小桃はこのグループの代表になる。彼らは小都市の底辺の青年たちとしての夢があり、大都市への生活に憧れ、そのうえで、大都市の雰囲気や溶け込む欲望を持っている。しかし、仮想世界での仕事経験とともに彼らも世界公園の模型景観と一緒にこの舞台の風景になる。田舎出身の彼らは自身の転換を求め、この転換は偽りであるが、一時の麻痺状態といえども、彼らの需要が満たされる。この場合に彼らの夢は短い満足を得ることができるといって、さらに彼らは自分の夢を失ってしまう。

もし世界公園のような華やかな舞台がなかったら、二人にとっては、彼らは相変わらず小都市の小人物である。世界公園の舞台は彼らに変わる機会を与え、彼らが追求する生活が体験できそうである。しかし、舞台と現実が対立し、舞台での鮮やかさは結局偽りで、彼らは真実と虚偽の身分で頻りに転換するので、二人の心は矛盾が生じ始める。いわゆる尊厳というのは仮想舞台においての偽り体験である。さらに悲劇なのは真実の生活で二人はあまり変わらない。このときの落差はすごくまぶしい。趙小桃は舞台に溺れ、彼女はこの魅力的な仮想世界にふける。これによって、彼女の純粋な価値観が浮かぶ。趙小桃から見れば、愛情と婚姻は比類の神聖な事である。したがって、成太生と長年の恋愛で彼女は相変わらず体の下線を守り、彼女のはっきりした情感の態度が現れる。しかし、彼女の体は都市生活ですでにセクシーな要素と競争する資本になり、自然に彼女の恋夢は実現できない。田舎から都市に入ったこれらの小人物の結局はすべて相変わらず同じである。夢が醒める結末は夢に満ちている若者に対して、さらに一つの大きな打撃となる。

2. 4. 3、仮想と現実形成された落差芸術

世界公園はにぎやかだが、舞台の楽屋は本当の生活である。混雑したメイク室と寮、湿っぽい地下室、安いちゃちな小さいレストラン、そして感情の悩みなど、これこそ生活の本来の面目といえる。舞台上の趙小桃はスチュワーデス服を着て上品に見える。観光客を連れて世界公園中のさまざまな風景が体験できる。しかし二姑娘が「誰が飛行機に乗っているのか」と尋ねた時、小桃はちっとも知らない。彼女は自分の知っている人には飛行機に乗ったことがない事実だけを知っている。監督は衝撃性があるコントラストで仮想と現実の違いを表現する。現実生活中の問題で俳優たちは自分の未来の発展方向を考え始める。しかし、この小人物は都市に入った瞬間からは社会の最も底辺にいるので、彼らはいつまでもずっと追いかけている状態に位置している。本当の都会生活は彼らに対してまるで幻想のようである。いくら努力してもこの個体の状態は変わらない。さらに、多くの小人物は努力の過程でダメージを受けてしまう。彼らは都会の贅沢で享乐的な生活で自己の価値を探し続け、このプロセスはそもそも悲しい。賈樟柯は映画で止まらない都市の中で漂流して若い世代に注目を与える。

『世界』で賈樟柯の独立な芸術と叙事スタイルがあるので、実は前の映画の本質と似ている。監督は小人物の精神世界の探求を続け、これによって中国のにぎやかな都市の背後における真実な姿を表現する。いわゆる、小都市は中国の本当な姿であり、小都市での人間性の変遷は時代の変化が小人物の影響することを表す。この影響は小物の身元見失う、価値が消え、思想が失われることを直接に引き起こす。賈樟柯が作ったこのような映画の世界で、ストーリー配置から時空設定まで、すべてが現代人の新しい物語を表現する。ただこの物語は芸術の方式で表現される。田舎町からの若者は世界公園の美しさに酔いしれる。同時に裏のカラオケボックスでは、欲望のゲームはこっそりと行われている。ロシアからのアンナはもっと金を得る、妹を探すためにこの嫌でも高給の女の接待仕事に携わるしかない。この時に小人物の感傷は一文の値打ちもない。映画の終わりに画面は前の華麗なシーンからグレイに戻った。小桃と太生は部屋でガス中毒する。この時、一群の男が二人

を担いで雪に横たえる。映画のラストシーンは真っ黒で、主人公二人の声しかない。二人の話がみじかくても、深い意味を帯っている。成太生は「私たちは死ぬのか？」と尋ね、趙小桃は「いいえ、始まったばかりです」と答える。映画の終わりとともに、生活が現実に戻る。真実の世界はまた始まっているらしい。これは賈樟柯によって営まれた映画の芸術落差ということである。偽りと真実を対比し、夢と生きることに対比し、このような映画芸術において、文化内包は深刻で、いつまでも存在している。賈樟柯はずっと精神文化世界の探索を重視している。デビュー作の映画『一瞬の夢』から『世界』まで彼は独特の視点で小人物の物語を作る。映画芸術のオリジナルな魅力を通じて、中国社会の変遷での小人物の生存現状が見られる。これによって、映画の虚構される物語から内在的な文化価値と精神の本質を発掘し続ける。さらに賈樟柯は観客に自分の態度を伝える。商業映画に満ちている今の中国は、大衆の精神文化の需要を満たす映画の重要性が発見される。

2. 5、『長江哀歌』

2006年に『長江哀歌』の撮影が完成され、映画は三峡ダムプロジェクトの建設を題材として、主人公韓三明と沈紅は長江三峡の古都奉節まで自分の家族を探すことが描かれる。リアルなストーリー構造で、社会文化を透視し、さらに深い文化内包を引き出す。この映画はベネチア国際映画祭で金獅子賞を受賞したことによって、賈樟柯の代表作とみなされる。

2. 5. 1、リアルかつストレートなストーリー構造

映画はドキュメンタリーの手法でその時期の中国社会変遷の様子を深く再現して見せた。豊富な想像力と現実的な生活に近かった叙述形式で社会の隅に暮らしている人々の生存現状を描き、社会の発展が彼らに与えた影響および彼らが社会的に生存価値を明らかにした。映画の主題から見れば、『長江哀歌』は中国三峡ダムのプロジェクトを背景にして、そこの人々の愛情、生活、運命への追求を引き出した。映画は「煙草、お酒、飴、お茶」という四つの部分に分かれて作品のストーリーを繋げる。これによって三峡に関わる

人々の生活状態を述べ、主人公の韓三明と沈紅が自分の家族を探すことを展開する映画である。

賈樟柯は相変わらずスタイルで撮影し、リアルなシーンが見られる。取り壊された家屋、いたずらなチンピラなどはみんなにとって親しかった生活環境であるが、ブラックユーモアで社会現状への風刺も含まれる。映画は主に二つの部分に分かれる。山西省の韓三明は16年ぶりに妻女を探すために奉節に行き、あちこちを転々とした後、男気のあるマークに出会う。後には小さいホテルの解体事業等に従事する労働者と一緒に住み、解体工事のアルバイトしながら妻女を探す。さまざまな苦しみを経験した韓三明は最後に長江のほとりで妻と会う。思った通りの悲しいシーンはなかったが、平凡かつ素朴な言葉のやりとりだけで長年ぶりの二人が改めてむかしの愛を思い出す。妻から娘の写真を見せてもらい、娘は広東省で働いていると分かる。しかし、韓三明の妻は他の人と同居し、もう帰らないので、韓三明は一人で故郷へ帰る。

山西省太原からの若い看護師沈紅は奉節に行って二年間に家に帰らなかった夫を探す。やっと、夫の軍隊時代の友人のおかげで思いを寄せた夫が見つかったが、二人の愛情はもう無くなったと気づいたので、離婚と決める。建設中の三峡ダム前で、二人は違う方向に行く。上記に述べたのは二つの主なストーリーであるが、そのなかではまたいろいろな小さいストーリーがあり、いずれも歳月が経つにつれみんなのどうすることもできない喪失感を観客に伝える。挑みに満ちている社会での難しい生存こそ、リアルな生活様子である。

2. 5. 2、現実主義とシュールレアリズムの併用

『長江哀歌』はドキュメンタリーのスタイルで撮られたため、リアリティの特徴を持っている。映画の最初から、三峡の基層に暮らしている民衆の失意の生活が現れている。長江のほとりに停泊している船舶、長く連なる山のシーンなどは三峡の景色が現れる。奉節の埠頭で荷物の運びによってお金を稼ぐ「棒棒」たちはてんびんぼうと縄を握りながら人ごみのなかに混じる。

そうすると、蒸し暑い空気に生存の雰囲気は漂っている。これはすべてのようなリアルで重苦しいシーンである。『長江哀歌』におけるリアルな手法は監督の創作態度を表した。賈樟柯の映画は普通の人々を注目し、その現実的な生活をスクリーンに映し出し、生命の喜びと悲しみを観客たちに感じさせる。上記に述べたシーンは観客にとって、むかしからある思い出かも知れないので、共鳴を引き起こしやすい。

三峡ダムプロジェクトはたしかに偉大であったが、一般民衆の犠牲を代価として建てられたものである。俳優についても主に素人俳優を採用し、彼らの本来の姿で演出することは生活をさらに現状に戻させ、ドキュメンタリー映画の撮影手法に一致した。また、素人俳優はさまざまな方言を使うので、言語面において主人公の立場の変動が分かる。たとえば、山西省の韓三明はふるさとに電話をかけたときに山西省方言を使うのに、奉節についたあとは標準ではない共通語で話し始める。この言語特徴から生活の細部がみられる。三峡ダムプロジェクトの建設のために、民衆がしかたなく家を離れる主題はいくら重苦しくても、気持ちを盛り上げる手法を使わず、細かい日常生活からふるさとを離れる真実的な悲しい気持ちを表した。映画における多くの脇役でも印象的で明らかな性格特徴を持っている。ここで一生暮らしているお年寄りや障害者の家庭があり、移住の問題に直面する時、生存のために全力で自分の利益を守りたいが、しかたなく心穏やかに直面しなければならない。映画の終わりに、荷物を片付けて奉節を離れて新しい足溜りを探しにいった解体事業等に従事する労働者は観客に感動を与える。

また、同期録音の手法は映画に真実味を加え、映画の中で生活の音やニュースの放送音などのさまざまな雑音は、日常生活の環境、登場人物の気持ち、社会の厳しい現状を反映する効果がある。これは賈樟柯の映画の特徴である。このリアルな手法によって、映画は窓口のように他の人の本当の生活を覗かせる。

そして、映画は中国におけるもっともよく見られる四つの要素「煙草、お酒、飴、お茶」を媒介にして二つのストーリーを述べる。なぜこの四つの要素を起用するか、賈樟柯監督は自分なりの見方がある。この四つの物は、一

一般庶民、厳しい生活をしている人々ほど必要な物である。人と付き合うときに、煙草を勧めたり、結婚するときに飴をくばったり、中国の一般庶民の生活に浸透している物ばかりである。(注7)

また、三峡ダムプロジェクトは当時中国史上最大のプロジェクトを誇り、桁外れに大きいために、データでも説明がつくかもしれない。しかし、実はありふれた物—そこには感情が伴う日常生活が反映されているわけだが、それを通して見ることによって、その大きさを表したかったのである。(注8)

『長江哀歌』はドキュメンタリー映画なので、全面かつ繊細な角度で民衆の生活体験を描き、みんなが現実に対するしよがない気持ち、むかしの煩わしさが見られる。これらはリアルな手法で映画の感化力が強化され、虚構のストーリーであるが、日常生活に近いので、ありのままに存在していたような感じがある。

『長江哀歌』の中にはシュールリアリズムの色彩も含まれたため、映画の芸術的魅力が大いに増加した。まずは韓三明と沈紅が同時にUFO、ロケットのように空へ飛んでいるビルを見たことなどの不思議のシーンである。次に、終わりに韓三明は廃棄された建物の間に綱渡りをしていた人を見たシーンである。これは映画でもっとも悲しい画面だといえる。これらのシュールリアリズム要素の起用によって、もともとのドキュメンタリー手法による効果が少し変わった。全体から見れば、シュールリアリズムシーンはもともと理解しにくいもので、さまざまな要素の組み合わせはその雰囲気に影響を与えなかったため、観客たちははっきりと表したいテーマを理解できる。その上、ブラックユーモアを中心としたシーンは何回に出て来て、現実と遠く離れたものであるが、シュールリアリズム要素の使用で芸術レベルが向上し、ブラックユーモアではいくつかの無稽と感嘆がある。これは大衆が現実を超える心理渴望が示唆される。この渴望は憧れるが実現できない特別な感情を含んでいる。ドキュメンタリー映画のリアリズムにシュールリアリズムがあるので、観客たちは独特な鑑賞体験を得る。映画はただ生活から想像して作り出したものであり、リアルな生活は映画よりさらに厳しいかもしれない、

という創作手法はドキュメンタリー映画のスタイルに一致し、賈樟柯が監督したこの映画の芸術性は上に純粹で明らかである。

2. 5. 3、独特な詩情と文化内包

賈樟柯の映画は常に故郷という感じを与える。『長江哀歌』の中にも相変わらずこの感じが続き、さまざまな方面に絶え間なく入り込んでいた。映画における詩趣に満ちた撮影技法は最初から見られる。最初のシーンにおける山水画のように静かな長江、山と雲は故郷への最初の記憶を反映していた。ショットが近くなるにつれて、さまざまな雑音が入ってくる。日常生活から出て来た雑音で描く現実の様子はリアルに感じさせる。このような詩趣に富むショットの現れは賈樟柯映画の特徴である。

また、ポピュラーソングを使うことによって映画主旨を際立たせるのは賈樟柯のもう一つの習慣である。『長江哀歌』の中にいくつかの当時のポピュラーソングが起用され、それによって改革開放してから中国社会の文化面における変化が分かる。たとえば、ある男の子が歌う当時に流行っていたネットソング『老鼠愛大米』、『两只胡蝶』は全部恋についての歌で、男の子の声が若くても、その中から漏れる感情は独特である。韓三明の着メロは『好人一生平安』、「善良な人よ、一生君が平安であれ、安らかであれ」という意味の曲である。（注9）マークの着メロは『上海灘』、いわゆる江湖の愛と仇を描いた同名映画の主題歌である。つまり、映画に現れた歌はそれぞれ人物の性格を反映する。

マジックショーでのお金の札はマジシャンの道具となり、マジシャンの巧みな演出によって、俗っぽいお金の札はおもしろくなった。強いられて演出を見た後の韓三明はお金を払わなかったので、チンピラからの脅威を受ける。身につけるナイフでシチュエーションから逃げる。ここから粗野な流行文化の特徴が徐々に現れてくる。禿頭の歌手は滑稽に演じたり、あらん限りの声で叫んだりする。露出したところが多い女の子は蒸し暑い船倉で体をよじらせながら踊っている。そのような演出を見た労働者たちの黒光りしていた顔に笑みが浮かんでいる。すなわち、これらの俗っぽい演出は違和感な

く、逆に低層民衆の現実的な生活を表している。このようなリアルな生活シーンは観客たちの共感を呼びやすい。俗っぽい流行文化はこの映画である程度の芸術性を含んでいた。

『長江哀歌』に表されたのが真実な三峡取り壊し事件であり、顕著的なレコード性質を備えていて、それこそ映画の特色である。映画にある取り壊しシーンのビデオが真実で、現地にいるように実感できる。現実には芸術にある現実とは違うが、芸術はいつも時下の時代現実におけるさらなる深遠な物事を表わしている。事件または変化に客観叙述のみならず、文学詩歌の創造性を付けて表してくれる。人間に与える感覚は遥かに真実な事実そのもの乗り越える。三峡の取り壊し事件が全国に注目され、三峡はまるで全体中国人の故郷のようになっていて、与えられた影響は地元の人だけに限られなくなっていた。その実状において、二人の外来者はもう半分の視野を探しに来て、三峡の取り壊し実状を述べていた。現実にある物事と人たちの状態等を描くことによって、感染力と故郷感を満たすだろう。二つの虚構されたストーリー経緯は現実生活における事件を叙述していた。大規模の取り壊しは二千年もの歴史を有していた都市を短い二年間のうちに消ししてしまった。これは国家経済発展に有利にしていたが、映画はこの現実をそんなに詳しく述べておらず、かえって、そのまま物語の進捗を進めることによって、映画の味わいと魅力を広げ、観衆に思考を引き起こす。

2. 6 『四川のうた』

2008年に完成した『四川のうた』は国有企業についての内容で、カンヌ国際映画祭にも出品された。映画中の成都成發集団の前身は内部に四二零と番号つけられた国営軍需工場であり、国有企業の改組も経歴したが、やはり都市化の進行にもたされた影響から免れなかった。経営不景気のため、やむをえず工場のをあけて、不動産業種の大手企業の華潤グループ「二十四城」項目に妥協した。この映画はインタビューの形で、過去成發グループと関連のある人物の運命を記録し、側面から国営企業の最後の改革現状を反映したが、より重要なのは社会という大背景における一般民衆の生活図を描い

たことである。

2. 6. 1、記録とフィクションの叙述方式

1958年から2008年まで、成発グループの発展及び変遷に伴って、それに関連する大衆の生活も変化している。映画はまず現実の対象から取材して、最後に演じる蘇娜で終わった。九人の取材対象者の中の五人は現実の歴史を経験した人物である。この映画ははじめてプロの俳優を起用し、趙濤以外のほかの三人は中国有名な俳優（陳沖、呂麗萍、陳建斌）である。映画は真偽の叙述中で行うが、観客にとって、それから生み出した感覚は真実である。映画は記録映画という撮影手法を利用し、必要になる登場人物を取材対象者に設定し、監督は訪問者という役で取材対象者との対話を通じて映画を展開し、最終的には回答内容を直接に成発グループの発展史に還元する。賈樟柯は全視角を運用して物語を語っておらず、訪問と探索の方式で物語に対する深度の掘削を行った。映画は本来の人物によって生活の本質を再現し、真実の思い出によって真実な物語を語って、歴史感、時代感は特に際立っている。

『四川のうた』に詩歌の引用を織り交ぜ、それで伝統の記録映画との相違も一層に明らかになる。映画には五句詩が現れ、映画の場面、プロットに対して区分けする。詩歌の使用を通じて、意図的に観客を物語のプロットから引き出すことによって、観客と一緒に登場人物に対して思考と評価をし、それで映画は新たな境地がある。詩歌は監督の批判思想のように全知の場合に発生したすべてを描く。映画の中で架空のバラード部分は主に明らかに演じられた登場人物から生み出され、この虚構の部分は映画の発展をもっと筋道を立てさせ、同時に人物の背後に隠れた感情を十分に表現できる。

五十年の歴史の中の人物はそれぞれすべて特定な代表意味があって、人物なりの独特性がある。九人は時間で互いに関連し、歴史の現れを連続して行わせ、筋ももっと一貫になると見える。映画の中の人物が持ったストーリーは多くの観衆にとって、すべて同じ追憶である。これは代表性の存在であって、同時にこのような特殊な叙述方法も観衆にもっと多い想像の空間をあ

げ、観衆に知らずのうちに自身の経歴と経験をその中に溶け込ませ、映画が観衆に感化する能力を深める。記録とフィクションがお互いに結合した表現方法によって、現実の存在が再現する可能性があるとともに、虚構のストーリーが観衆の共鳴を引き起こす。

2. 6. 2、文学用語で各段の歴史の融合と順々前に進むことを促進する

文学用語は登場人物の対話、字幕、モノログなどの内容を含む。それは歴史、追憶の表現でもっと優勢が備えるため、当映画の画面はただ観衆が映画の主旨を見る過程の心理の参照物で、提示あるいは補充する効果がある。しかし、この時の文学用語は絶対的な主体を占めた。『四川のうた』という映画のテーマが主に登場人物の言語を通じて、たくさんの複雑な感情が言語あるいは文字を借りて呈された時、更に正確と明晰になる。すべての記憶、人物のストーリー、グループの発展史などは言語で現れ、この九人の叙述者の各自の経歴はそれぞれの存在と見えるが、映画という方法で組み合わせた後、一組の完成した映像が現れる。このような個人の記憶は共に集団の記憶、社会の記憶を構成した。実は個人、集団、社会はそれぞれに一つのテキストである。このテキストは次第に構成されたもので、映画の中で九人の単独な話は工場という集団のテキストを構成し、集団のテキストはまた更に社会のテキストを構成し、それでこのような社会の変革が現れ、映画が表現したい成発グループの発展史も歴然と眼前に見えるようである。

同時に詩歌、歌曲のテキストが人物の言語との協力によって現れた詩情の空間はもっと明確で、観衆に自発的に歴史の想像を行わせ、画面の空間感覚を更に充実させ、それによって歴史に対する独占な特色の記憶を導き出す。映画に五つの詩歌が現れ、これらの詩歌は異なる段階で使われ、詩歌の自身は映画の重点だとは言えないが、登場人物の経験とストーリーの画面をお互いに融合した後で作った境地は忘れがたい、あるいは懐かしい、あるいは感傷的になる。大勢の人にとって、この感覚は独特で、深い印象に残る。映画の中での第4句の詩歌は「怪儂底事倍傷神、半為怜春半恼春（あなたのせいで神経が疲れ、半分は春を可愛がる、半分は春を悩む）」、これは曹雪芹の

『紅樓夢・葬花詞』の引用であるが、まるで歴史に対する最も高く、最も正確な総括である。映画の境地をもっと独特に見えさせ、映画の主旨も更に昇華させる。

音楽の運用は詩歌の運用と同じに非常に巧みで、修飾された感情ももっと旺盛で、強烈である。八首の歌曲は感情の手がかりでお互いにつながって、これにぎやかから物寂しさに転換することを表す。毎曲はすべて一段の特定した話の後に現れ、この時の曲は観衆に助力して所在の時代を判断することができ、大衆に特定の時期内の記憶を再現させる。映画の中で同様に多くのマスコミを運用し、例えばテレビのニュース、ドラマ、新聞、古い料理の切符、受験票などで過去の表現を行い、豊富な文学用語も過去の話をもっと真実で生き生きとさせ、観衆にストーリーの本質をもっと重視させ、それによってストーリーに対して深い思考及び悟りを行わせる。

2. 6. 3、改革の裏にある社会文化と個人の感情

映画は九人がレンズの前の話によって古い軍需工場の五十年の発展歴史を回想し、人々はその中の環境と緊密につながって、そして工場の変遷過程も目撃した。50年代の飢饉及び戦争な備え、60年代の文革、70年代のベトナムに対する反撃戦、80年代の改革開放、90年代の国有企業改革などの大きな影響があった社会性事件は成發グループの発展史の上で残した印にもっと鮮やかに再現される。観客はこの映画を通じて直観的に国营軍需工場の運命及び変遷を目撃し、新しい情勢の下で経済発展の大きな動向も見る。長期計画経済体制は国家の経済発展にもたらす不利な影響を抜け出すため、国家は改革開放経済政策を制定し、改革の重要な一環として、国有企業の改革の再編を迫っている。国有企業の改革の苦境を解決するために、国家は民営経済をこの改革に参入させた。映画の冒頭に、労働者たちは工場の歌に伴って一日の仕事を始め、二十四城の不動産プロジェクトの一期工事の推進につれて、工場の設備が取り壊され、昔に労働者たちの苦勞する姿はもういない。最終的に工場の入り口の成發グループという四つの大きな字が不動産プロジェクトの名前に代わって、二十四城の高層ビルが立っていた。国有企業

の工場は近代化の建設に対して妥協し、人々の口に話した以前の中国国有企業の「鉄飯碗」は既になくて、90年代の国有企業の改革での退職が決して普通ではない。

郝大麗は工場のオフィスに化粧した若い女性従業員と出会って、彼女のメイクに注目した。女性従業員は外資系企業で仕事するなら化粧しなければならないと解釈した。しかし、郝大麗は直ちに彼女が既に国有企業にいると彼女を非難した。郝大麗の語気は凜然して、彼女の四二零工場に対する情熱を最も直感的に感じさせる。郝大麗は工場の移転に伴って成都に来た。一生を四二零工場に寄与した。しかし、こういう根強い感情は若い女性従業員は必ず理解できない。郝大麗も自然災害の年代に国有企業が彼女に与えた当時の手厚い生活を語った、あの時の彼女は傲慢な顔をしていた。しかし工場移転の過程に子供をなくした事を語った時、彼女も思わず涙を落とした。老年で一人暮らしになった彼女は一生の時間を四二零工場に置いた。国有企業は個人の運命の変遷を積載し、同時に労働者たちの個人の感情も企業の発展につれて一定の波動があった。郝大麗の事績はただ一個の縮図で、映画に出た九人の叙述者はみんな多かれ少なかれ成発グループの発展に参加した。それで成発グループの運命は一世代ないし二世代の人の感情と一定の交差があった。

2. 7 『罪の手ざわり』

『罪の手ざわり』は、中国で実際に起きた四つの事件（『胡文海事件』、『周克華事件』、『鄧玉嬌事件』、『富士康事件』）を元にして作られ、貧富の格差や固定化した社会体制に苦悩する中国の現代社会の男女の姿を描いている。2013年、賈樟柯監督による『罪の手ざわり』は66回のカヌヌ国際映画祭の脚本賞を受賞した後、この映画を対象とする研究と討論がますます多くなり、芸術における成果も国内の各業界に重要視されるようになった。

2. 7. 1、独特な社会生活と歴史的文脈

賈樟柯の映画は社会の基層に生きた人々に対する描き方が細やかであり、

聴視者感動を覚えさせる。この映画に登場した四人の主人公は、一つのストーリーの中に展開していき、一人一人が運命と戦うにつれ、ハラハラする場面に近づいていく。この映画のストーリーは日常生活のごく普通のことから出発し、それにより本当の市井生活を理解する。それも人々が生きている本当の社会歴史的な文脈によるものである。烏金山村のダーハイは村長などの汚職腐敗行為に不満を覚え、何回も政府に陳情するが、失敗に終わった末に、殺人という戻れない道に足を踏む。『水滸伝』という任侠の経験に似っており、どうしようもないところが映される。富豪を射殺して鞆を奪うことにより生計を立てるチョウは、殺人がどうでもいいことと思っており、後悔なんか知らないが、他の道は塞がれるようである。シャオユーが風俗の受付として働くが、町のヤクザに性的な行為を強要され、果物ナイフでヤクザに向かう。誰でもこうしたやり方を見たくないだろう。しかし、直面する時に、暴力的な窮地に追い込んでしまうので、こうしたことこそ一番適切である。シャオホイは東莞市でアルバイトをするが、工場の退屈な仕事で安定な生活ができない。相次ぎと仕事と恋のダブルショックを受けた後、自分の人生に絶望を感じ、飛び降り自殺をする。

これら日常生活は賈樟柯のストーリーで新たな意義と内包を見せる。映画が本当のもののわけがないが、映画の後ろに本当のものが存在する。人間性、命こそ注目すべきところだと思う。主人公たちは永遠に自分の苦難から脱出できないように見える。それは、人々の心を打つ肝心なところである。賈樟柯はこの映画を監督するが、暴力による解決案を賛成するわけではない。不撓不屈且つ勇気を出して戦う気持ちを伝わってくる。こうした気持ちは重いものであり、それによるインパクトも十分である。そのため、人々は身の回りに起きたことのように思う。命に対する崇敬と信仰の念を抱え、賈樟柯の映画思想は直接に映画に映り出すのである。映画に出た一般人は当然偉い地位と自慢な仕事を持っていないが、生きるために必死にあちこち奔走しなければならず、苦難にぶつかる時に、全力で反抗するしかない。映画には悲しいと同情な思いが著しく、特に物語の述べる方法や人物像の描き出しにおいて、内包な形で現している。ぎりぎり社会に融合した人々の生存境遇

に注目を注ぎ、苦難意識が極めて明らかである。

『罪の手ざわり』の主人公たちは自分の未来をとて不安に思う一方、自分で決められない。それは運命への無力感である。本当の意味の自由がない。いわゆる意志とは、尊厳を失った後のものがきとのことであるが、彼らは実は普通の幸せと平凡な暮らしすらも持ったことがない。映画がもたらしたインパクトは社会における人間性への反省である。こうした反省は奥深いものであると同時に、さらに悲しくて同情な思いという特徴が付く。もともと戦うことで運命を変えようと思ったが、結局運命がバラバラになったと気がつく。それは悲劇の側面である。生存のストレスや挑戦で、人々は自尊心を失う。例えば、シャオホイのように命を終わらせる。命の軽さがここで極めて際立つ。落ち込む人生、悲劇な結果、異郷をさすらう境遇が挙げられる。四つの物語はいずれも悲劇である。人々は主人公たちを助けられず、自分の運命に一步一步近づくのを見るしかない。ダーハイは、猟銃を持ち他人を殺す時、自分が最初の時に何のために陳情して正義を広めたのかを忘れるようである。視聴者は映画に現れる暴力と血生臭さに対して、一番感じるのは無力感と同情だろう。それは世を憂える時にあるべき様子であり、一番視聴者の心を打つことができる。

2. 7. 2、イメージ化した人物像の描き出し

『罪の手ざわり』に出た初めての物語は、実際に起きた胡文海殺人事故を元に描かれるものである。物語の場所は山西省晋中の烏金山である。冒頭にチョウはバイクで海を通りかかり、そこへダーハイが登場した。爆発による大きな声もダーハイの登場に伴った。ダーハイの最後の結果を前もって示すようである。烏金山の一人として、何があつたらいつも真っ先に責任感を持ち、何かの幹部やらリーダーやらではないが、自分には監督の権利を持っていると信じ込んだダーハイは、焦勝利がアウディ自動車を購入できるのが自分のおかげだと思っている。他人にとってはただの冗談に聞こえるが、ダーハイにとっては事実である。自家用機で村に帰ってきた焦勝利を村の人は全員出迎える。麦一袋をもらえらるためである。ダーハイも自動車に乗り、「焦

勝利がどのぐらいのお金を横領したか」と会計の劉に付き纏って聞くが、会計がダーハイを相手にしたくなく自動車から降りる。そして、ダーハイは村の人とこの話を討論したいが、誰もその話に付き合いたくない。ダーハイとこんな幻な話題を討論する人が誰もいない。大部分の人にとって自分の用が順調に済むことが一番大切だと思っているから。結局、ダーハイは、猟銃を持ち、村長家に人を虐殺する時に、自分がまるで、神様の代わりに正義を広げる古代の任侠になるようである。殺人の際に、村の芝居舞台で、『水滸伝』の物語が芝居する。それは、ダーハイが止むを得ず戦う経験とさらに似ているが、残念なことに、今の社会で、戦うことにより本当の意味で運命を変えるのは極めて難しい。ダーハイ物語の最後で、賈樟柯は馬をイメージにし、馬の持ち主がなくなり、馬がようやく自由になれる。それはダーハイ自身であり、自分で自分を救うのは一番いい選択肢である。

映画に登場した二番目の主人公チョウは、徹底的な強盗であり、殺人して鞆を奪って家族を養う。チョウは映画に登場した最初の人物で、冷たく残酷な人である。バイクで強盗に襲われた時に、何も言わず強盗3人を射殺する。どれほど落ち着くか。チョウが帰宅後、大晦日の夜に室内に立ってタバコ3本を持って窓に向かって手を合わせる。「神様のせいだ。悔しいなら神様のところへ行け」と言う。そこから、チョウの心にも不安があることが分かるが、運命が神様によるものである。四人の主人公もそうである。それこそ人物の運命感であり、この物語に一番鮮烈に見られる。鴨に思いを寄せ、鴨が殺された時に、もがくしかないが、チョウはこうなるのが嫌で、殺されるより殺す方が好きである。運命は神様に決められるが、チョウは運命に任せるのが悔しくて、引き続き戦い続ける。惨めに見えるが、少なくとも必死に生きている。

三番目の主人公シャオユーは、風俗店で働く。映画では、任侠として描き出し、仕事を見捨てるのは冷たくて尊大である。賈樟柯は蛇に思いを寄せ、映画で何度も蛇が現れ、シャオユーの運命を示す。風俗店でヤクザに無理矢理にされたシャオユーはようやく爆発する。その前に何度も押し倒され、平手打ちにあっても抵抗しなかったが、最後の爆発で、彼女は任侠になり、ナ

イフを手にして戦う。戦うシャオユーの表情も揺るぎないものに見える。暴力がこの物語に貫くが、芸術美感がなお存在する。悲劇な物語であるが、それと同時にすっきりする感じを覚える。シャオユーは黙って我慢するつもりであるが、最後の抵抗が挑発行為への恐れのない気持ちを証明し、蛇のように冷酷である。

最後の主人公シャオホイが东莞でアルバイトをして、引き止められるが、自由に憧れている魚である。ただし、結局決められた運命から逃げ出し損ねる。シャオホイは数え切れない多くの出稼ぎ労働者の一人であり、安定な仕事と恋がなく、生活のストレスが極めて大きい。家族が自分の救済を待っている一方、自分の生活がめちゃくちゃになる。これら一連のことがきっかけになり、シャオホイの死亡につながる。結局、シャオホイは運命の支配に従い、飛び降りして若くて重い一生を終える。

最終のところ、シャオユーは、人混みに向かって歩く。無実の罪を着せられた「蘇三」に見えるが、シャオユーの良し悪しを気になる人が一人もない。贾樟柯は主人公に対する同情の思いを「蘇三、自分の罪を認めるか」という台詞により充分表現する。今の時代はそういうものである。大衆は生活の安定を求めるが、こんな簡単な願いもなかなか実現できない。一人一人の運命は決められた軌道に乗って運行している。悲劇はあくまでも悲劇である。それは、社会が示している哀れである。ダーハイは公平を求め納得できる言い方が欲しい。チョウは自分の運命を自分で支配したいだけである。シャオユーは幸せな家族に憧れる。シャオホイは楽な人生を手に入れたい。四人の願いは大した願いではないが、この社会に身を置き、残酷な現実直面して、これらの願いを実現する可能性がごく少ない。これら願いの本質に関心を持つ人が誰もいなく、映画中の四人はその憧れを実現させるためにもがくしかない。最後は悲壮、邪悪、血生臭く、暴力的であるが、贾樟柯は彼らに十分な人道的配慮を与える。それは、すべての結果が理にかなう。

2. 7. 3、巧みかつストレートなストーリー展開構造

『罪の手ざわり』は、実際の事件を元にして映画化したものであり、四つ

の物語が独立であるが、監督が時間、空間という筋立てにより四つの物語を一つに繋げる。四人の主人公も進路を絶えず探し続け、それに苦境から脱出することを望むが、結局社会の規則の元で、成功できなく、止むを得ず暴力の道に足を踏む。独立な物語、平行な表現、ストーリーではそれぞれ独立であるが、構造において偶然に一致するのは明らかである。チョウはバイクでトラックの隣に立つダーハイの隣を通りかかる。そこからダーハイの物語を始める。その後、チョウは、『長江哀歌』に登場した韓三明と同じ船に乗り重慶に着く。そこからチョウの物語が始まる。チョウの物語の最終階段で、チョウはシャオユーの彼氏と同じバスに乗ることにより、シャオユーの話がスタートする。シャオホイはシャオユーの彼氏が所有する工場で働く。それは最後の物語である。最後のところで、シャオユーはダーハイに殺された焦勝利の工場に着き、映画はサークルに入り、出発点に戻る。

四つの物語には明らかな交差点もなく、因果関係もないため、各自空間にある平行事件であるが、類似か同じ主旨が共通である。視聴者にとって、それぞれ物語を鑑賞できる。物語の完全性が完璧に残される。起承転結が映画の中でごく自然である。そのため、物語の接点は巧みになる。映画に出会いが何度も出る。チョウとダーハイ、チョウと韓三明、チョウとシャオユーの彼氏はすれ違う。当然、それは物語の進展には何の意義もなく、大きな変化も起きない。賈樟柯は映画で巧みな構造設計がたくさん隠れる。それに恵まれ、映画のストーリー展開に境地が大いに増える。『罪の手ざわり』に出た四つの関係もない物語は賈樟柯に巧みに繋げられ、人物間の交差関係を生かして、運命の逆転できないことを見せる。映画の最初から悲劇の結果を合図するようである。これらいわゆる交差点は残念な気持ちにすぎない。視聴者は全部分かるが、同情或いは感嘆しかできない。

多元、細かいストーリー展開の構造において、誰の運命にも一定的偶然性がある。生活そのものの複雑性のため、人々の生活はより多くの可能性が生む。賈樟柯は映画の詩人とも呼ばれ、『罪の手ざわり』にも従来の処理法を受け継ぐ上で革新した。暴力美学の角度から映画構造を構築する。暴力行為は映画の中に拡張且つストレートに表現され、それに、暴力をありのままに

表す。こうした暴力は、登場人物の心からに由来する反抗であり、散々抑えた末に起きた怒りである。映画に出た暴力実施者は強い側の代わりに、ずっと抑えられる弱い人である。引き起こされた暴力は、ある正義の立ち上がりを示す。一般人は強いものではないのに、任侠らしいことをする。一人一人の暴力行為には一定的根源がある。賈樟柯はこれらの根源を映画に融け、映画の暴力行為にある人間性をよりよく際立たせる。暴力も冷たくななくなり、人々に理解してもらい、さらに支持してもらおう。暴力は映画では血生臭さではなく、現実を超えて新しい美意識の階段に登る。暴力は本当に存在するものであり、徹底的に消えることはない。映画で暴力に対する賈樟柯の表現は、暴力による解決案を提唱することではなく、暴力の背後にある真実を理解するよう人々を呼びかける。真実を発見するからこそ解決案を獲得できる。映画にある暴力は監督の自我思いの表現と吐き出しが大部分である。それにより、視聴者に映画鑑賞中に奥深い生存の意義と価値を感じさせる。

『罪の手ざわり』から、中国の発展において、中国人の身に残された時間の痕跡が分かるだろう。故郷を離れた人が絶えず増えるのはすでに主な社会課題となっているとともに、格差もますます明らかになりつつある。これらは映画で全面的に表れている。この映画はいつまでも諦めない戦う気持ちを見せ、望遠レンズにより人々にありのままの社会を伝える。生活における小人物の困惑、不安、無力及び映画シーンを人々の前に届ける。この映画は消極的ではない。悲劇の形で表現するが、伝えるのは生活にあるプラス要素である。未来がどれだけ残酷でも、或いは挑戦に溢れても、人々は勇気を出して立ち向かい、それに一定的反抗の思いを持ち、いわゆる理想が遠く離れても、諦めない思いはいつまでも存在する。実際のニュース事件を元に脚色した四つの物語が引き起こすのは、社会現実問題に対する人々の考えである。映画は暴力行為を賛成するわけではなく、暴力の形で、不公平に面する時に、勇気を出して戦い、自由を求めることを見せる。それこそこの映画が伝える最終の意義である。

2. 8 『山河ノスタルジア』

2015年に完成された『山河ノスタルジア』は三つの時代を越え、海を越えて、新時代に向けて飛躍的に発展している中国人の郷愁とレトロを記録しながら、社会文化への反省を導く。海外で受賞したことによって、贾樟柯の新境地にして最高傑作と好評された。今までもこの映画作品の受賞履歴が更新されている。

2. 8. 1、物語詳細で国人の郷愁とレトロを表現する

贾樟柯は依然として自分の特色を守り、生活の中で観察したものを表現し、社会の発展した環境には人々の生活方式と感情を深く考える。沈涛の登場に従って、正式な物語内容が始まる。そのシーンで現れるのは中国の春節時期である。映画は山西のヤンコ踊りと節回しを表現し、賑やかで民俗が溢れるシーンの中に、中国人の印象の故郷風を營造した。人物イメージの内包は大幅に増えて、観客の家の記憶を引き起こしやすい。

映画のレトロも老戦友の間の感情を表現した。沈涛の父親は転々とする道を顧みず戦友に会いに行く。携帯などの通信設備があっても、依然として戦友の誕生日を祝うために出かける。長い時間を経っても、友人との感情を守り、この感情は変わらない現実である。愛情を失った梁子は異郷に行つて、最後は病気で故郷に帰って、沈涛は父親と同じにレトロの感情をもって梁子の前に出ていた。そして梁子に昔の家の鍵を返した。

映画は上海とオーストラリアに乗り越えを実現する時に、郷愁は故郷を離れる人々に故郷の貴重さを考えさせるが、郷愁の影響で、故郷を離れる人々は故郷の珍しさを感じるが、残念なのは、自分が次第に故郷に忘れられ、または自分が新しい環境で郷里から持ってくる印がないといえる。沈涛が離婚してから、息子はおじいさんの葬式に参加するために唯一の一回で山西省の汾陽へ帰った。沈涛の息子は初めて故郷に帰ったが、同時に最後の一回である。息子はおじいさん霊位の前に跪きたくない、そして参拝もしたくない、都市の生活に慣れた男の子はもう故郷への思いはなくなってしまう。オース

トラリアに移住したが、中国語や故郷のことにも全然分からず、自分の母親の名前を忘れた。25年間の時間を経て、文峰タワーは全然変わらなく、汾陽の都市はずっと故郷の山河にあるが、ただ変わる事は人生であり、昔の友人はもう見つけられない。

2. 8. 2、時間と空間の融合

映画は小都市の25年間における変化を表現し、過去、現在と未来でストーリーを巧みに繋げ、言語、素材などを通じて三つの時期を融合する。物語は単線物語方式を使用するので、数多くの人物は時間の順調によって登場し、映画の内容を充実する。物語は1999年に晋生と梁子が中学校のクラスメート、二人とも沈涛のことが好きになり、三人の感情に試練を与えると三つの部分に分ける。最後、三人はお互いの疑いに破裂してしまい、晋生が梁子を殺したい。2014年の冬、沈涛の父親はなくなり、沈涛と晋生の息子到楽はおじいさんの葬式に参加する。これは到楽と母親の最後の出会いである。2015年の冬、オーストラリアに住んでいる到楽は中国語の先生と恋愛し、かつ山西の母親を見参りに行くことを決める。賈樟柯は多くの映画言語と場面再現でそれぞれの物語を繋げ、物語の発展はさらに順調になる。

1999年に、三人は一緒に晋生の自動車に乗ったり、黄河のそばで歌を歌ったりする。特に親しい関係である。映画画面の変わりにより、晋生は沈涛と恋愛し、過去の感情は少しずつなくなる。同じの季節、同じ場面でも、人物の心が大きな変化が発生した。『山河ノスタルジア』の物語は長い時間を経たが、その出発点が全然変わっておらず、画面に何度も現れる黄河と文峰タワーはみんなの使命感と郷愁を結合し、飛んでいくあるいは止まりたい夢を慰める。

賈樟柯は映画におけるそれぞれの時間階段に、自身感情を委託して融合した。場面スペース及び物象スペースにおける象徴性、メタファー性、代替性を満たし、映画の美学特徴を大幅に強化し、映画の審美価値を明らかに上昇するようになる。『山河ノスタルジア』の黄河は著しい暗示性があり、黄河

は沈涛、晋生、梁子の物語の検証者だといえる。三人は凍った黄河に花火を燃やし、賑やかで調和の雰囲気のようなが、実は自分の考えを隠している。2025年まで、オーストラリアに住んでいる晋生の高級住宅に黄河の絵があり、この絵の黄河は中華民族の歴史を代表し、その中の紅軍戦士が長銃を持って国を守る。晋生はこの絵に対する感情は複雑であるが、感情の寄託より消費品の存在感が強い。これは監督の消費時代に対する批判である。同じように、2014年に沈涛は息子の出国を見送る時にスピートが遅い緑の電車を選ぶ。これは息子ともうすこしだけの時間にいる感情を表す同時に、昔の父親が乗った電車と呼応するようになる。緑の電車から前後両世代の変化が見られる。

映画は以前と現在の物語に基づいて未来を表現したので、未来がさらに真実にみえる。映画中の故郷汾陽は繰り返して古いタワー、城壁などを展現している。賈樟柯はこのような物で、故郷への深い感情を表す。映画の人物が故郷への深い感情を表すとともに、過去、現代、未来をお互いに影響して検証する。映画は社会発展に各階層においての人物身分の変更、情感の変更、社会の小物の悲しみを真実で直接に表現する。この映画は特殊な時間があるストーリーだけではなく、深く考えさせる映像媒体だといえる。

2. 8. 3、社会文化発展に対する反省と警戒

山河は中国にとってはいろいろな感情をこめるので、映画では家族と友情の失いを表すとともに、社会の民俗文化が消えてしまう意味を表す。この複雑な変化は文明発展の反映で、映画が表したい主旨である。沈涛、晋生、梁子という三人が喧嘩で別れて最後に反目しあうことは、この時代に現れる分裂を指し、経済発展の背景で三人は自分の運命を選び、予定通りに自分の未来を進んでいく。晋生はあの時代の成功者で、炭鉱営業者の彼は石炭業界が不景気の場合で炭鉱を買う。この時、同じような機会も梁子の前に現れるが、彼は諦めて恨みを断念する。これは晋生と梁子の階級の本質を表現する。子供は晋生と一緒にオーストラリアに住んで良好な教育を受け、豊かな生活を楽しむが、これは到楽にとっては悲しい生活である。彼は故郷の言葉

が話せず、母の名前さえ忘れた。故郷を離れる人はその山河を捨て、最終に故郷に戻りたいが、地理上の距離だけではなく、更に精神面の距離がある。

映画では小さな町の閉鎖と遅れを表現した。晋生は炭鉱営業者の身分であるから、外の世界をさらに了解するが、このような人が少ない。大部分の人は梁子のように、自分の年齢と一致しない様子を表現し、汚い作業服を着ながら、一日中忙しく働いている。梁子は晋生と競争すれば、とても優勢がないので、二人の追求者である沈涛にとって、それを選択しやすいだろう。これはある程度にあの時代の青年の価値観を表す。梁子にとって、愛情は失敗したが、相変わらず生活のために努力する必要がある、平凡で止められない生活を進まなければならない。これは小さい町における多く人の一生を反映し、普通な生活で自分の強さを示す。梁子は最終に病気になった。経済発展のために、少数者の経済的利益のために、人間の生存環境が汚染され、大部分の人は梁子のように社会経済発展の被害者になった。

到楽が生まれた時には中国経済の改革時期であり、時代の流れに応じるために、晋生はアメリカの貨幣「dollar」の発音を引用し、自分の息子に「到楽」と名付ける。オーストラリアに生活している到楽はその文化に溶け込んでいない。中国語はわからないので、通訳で父と会話し、将来の目標がなく、中国語の先生と忘年の恋がある。映画の到楽は現在の中国における豊かな家庭の子供を反映し、幼いごろから高級な西洋教育をうけるが、中華民族の文明が全然分らない。しかし、彼らは本当の外国人にもなれない。この生活は子供にさらに迷わせるようになる。映画はあまり大げさな演出がなく、それぞれの階層と人物は自分の運命に向かって進んでいる。記憶の山河と分かれ、中国の文明と離れた後、最終的な記憶を探す、再会の可能性は小さい。

映画の雰囲気は重い、その主旨がみんなの心を動かすことができる。賈樟柯映画の芸術性は映画の中で生き続ける。観客の好みに合わせるために、映画の詩情に対する追求を諦めず、映画における文明の流失によって、観衆が心の故郷への感情を呼びかけることを望む。映画はそれぞれの時間に生と死の別れを表現している。まずは友情が愛情の影響で徹底的に破裂され、次

には家族が愛のために離れ、最後は郷愁のために故郷を探すことである。沈
涛は息子と遠く離れ、自分の父とも別れる。息子と短い時間の付き合う過程
で、母子の感情が十分に表現する。賈樟柯が映画で自分の詩情特徴を十分に
伝えた。

3、賈樟柯の映画作品における堅守と突破

『一瞬の夢』から『山河ノスタルジア』まで、賈樟柯は独特の叙述方法で
自分の映画をみんなに様々な意外的な喜びを現れさせ、国際映画祭でも広く
好評された。したがって、映画作品の芸術性をさらに討論すべきである。賈
樟柯監督の今までの作品過程を総合的に見ると、映画の内容だろうが、映画
自身の制作手法だろうが、終始の執着と継続的な革新が見られる。

3. 1、終始の堅守

3. 1. 1、ドキュメンタリー映画のスタイル

ドキュメンタリー映画に対しての堅守は賈樟柯監督の最大の風格である。
これで彼は独立独歩の芸術を追求する。中国第六世代の映画監督の代表人物
として、第五代監督の史詩の風格の質素と異なり、彼は社会の基層の小人物
の生存状態を描写する。彼の映画作品は大部分が現実主義の叙述を運用し、
現実生活の真実な映像を通じて社会生活の本来の状況を記録し、観客にきわ
めて真実な社会体験を伝える。賈樟柯監督が言ったように、ドキュメンタリ
ー映画はたくさんの未知性と興味性があり、脚本にこだわる一般的な映画作
品とは違って、

ドキュメンタリー映画の撮影の過程の推移につれて映画の内容は更に豊富に
なれる。そこでこのような伝統的な映画形式と区別がある題材は更に深く突
っ込んで映画内容の核心意味を探求できる。賈樟柯の映画中の登場人物は通
常で社会の隅の群体であり、彼らは通常は世間に無視される。そこで素人の
俳優の起用によって映画の更に強い記録性を加えた。たとえば、賈樟柯の従

兄弟である韓三明はよく映画中に現れる。韓三明はもともと石炭を掘る労働者で、彼の質素な顔と自然的な表情と形体の特徴、及び方言性によって、韓三明の役は観衆に非常に強力な代入感が伝えられた。『プラットホーム』での出演は彼の初デビューであり、映画の中に彼は炭鉱の労働者として仕事を探す。次に、『世界』に彼は田舎からの労働者二姑娘の親戚になり、山西農村から北京へ二姑娘の事故を処理しに行く。また『長江哀歌』に彼は妻女を探す主人公となる。彼はもともと炭鉱の労働者であり、だからこそ主人公の役を更に感動的に演出される。『プラットホーム』からずっと賈樟柯の映画に参入している趙涛は更に最も良い証明である。もともとダンスの先生としての彼女が巧みに完璧な発揮で映画を輝かせたと同時に何度も特別の光栄を獲得した。最後に、映画の同時録音は記録感をさらに生き生きとさせている。『一瞬の夢』の中で違法犯罪の宣伝の音が広範囲に放送される。『青の稲妻』中の大同の賑やかな街頭もさまざまな雑音からの組み合わせといえる。『長江哀歌』の中で船倉の内から流れる叫び声など、これらの雑音は映画を更に真実な生活の息に近づけられる。

3. 1. 2、高度の社会責任感と敏感度

高速に発展している社会は必ず社会の内部変化を起こさせる。その上、一定社会の衝撃性がある。賈樟柯監督は強い社会的な責任感と社会の変化に対しての鋭い感知力を持って、彼は映像で社会の辺縁地帯の小人物の生活状態を記録した。文化大革命を抜け出した後に、知識と文化は改めて重視されるようになった。映画『一瞬の夢』その学歴と証書の至上の年代で、スリとしての小武の良知と戸惑う青春が記録された。改革開放政策を中国での実施に伴う、80年代の田舎町の汾陽の中で若者たちはその世界への憧れが溢れる。賈樟柯は『プラットホーム』の中で若者たちの追求と現実に対しての妥協を描写する。市場経済の発展は伝統的な工業都市である大同に変化された。『青の稲妻』の中で一人親の家庭の男の子の世界は賈樟柯の関心の焦点になった。大経済の環境で男の子たちはお金を快速に儲けられる誘惑で最後に銀行

を強奪する。三峡ダムプロジェクトの建設を背景としての『長江哀歌』の中で、この千年の奉節の古都市は国家の建設のため徐々に消えていた。小都市から来た韓三明と沈紅は家族を探すような非情と仕方無いと表現された。彼らの感情問題、生存問題が監督はスクリーンに登場させた。改革の政策と私営経済の発展に従って、『四川のうた』は国営の企業改革によって労働者の家庭影響を描写した。さらに社会は急速に発展し、社会矛盾が激化する。『罪のてざわり』の中で仕方が無く銃を挙げたダーハイは社会問題の激化の犠牲となった。また『山河ノスタルジア』中それぞれの年代の人々の価値観と感情を記述した。これらの作品は全部社会発展に監督の独特な観察の視角で関連している。社会の内部の詳細の変化と入念な観察だからこそ、一部一部の映画作品の題材は継続的に深化し、すべての映画の叙述舞台は異なるにも関わらずが、しかし主旨はずっと小人物の生存の状態をめぐって述べている。そこでこのような作品は至上の芸術性と深刻な社会意味がある。

3. 2、継続的な突破

3. 2. 1、映画の叙述方法の多様化

賈樟柯監督は映画芸術の追求で彼を伝統的なドキュメンタリー映画の叙述の方法から跳び出させる。彼の映画中で継続な新たな叙述の方法が映画の製作中に添加される。まず、映画の舞台の転換は大きい特徴である。最初の故郷三部作はすべて山西省の小城の汾陽と大同を舞台にとして、『世界』までには、映画の舞台は初めて首都北京郊外に牽引させられる。『長江哀歌』はまたシーンを長江三峡畔の古都である奉節に合わせた。『四川のうた』の成都是社会の大背景の下で代表的な意味の場所である。『罪のてざわり』は四つの事件を叙述し、映画の舞台を更に拡大した。四つの事件はそれぞれ山西、重慶と東莞でなど発生する。最新の『山河ノスタルジア』の舞台は汾陽からオーストラリアまでに切り替えた。時間上の延伸によって映画の叙述は更に完全で豊富な深い意味を述べる。それぞれの映画に特定の叙述場所があり、継続的

に転換する舞台は映画の注目視野を更に拡大させた。同時に映画の叙述の融通性と發揮空間をもたらした。次に、現実主義とシュールレアリズムの結合は映画の芸術性を高めた。『長江哀歌』の中にロケットが昇る画面があり、映画の最後に韓三明は廃棄された建物の間に綱渡りをしている人を見る。映画の中に韓三明が妻と娘を連れて故郷に帰られず、そこで自分が一人で失望のまま帰らなければならない。最後その綱渡りの画面は主人公の結末の暗示である。私たちの常識で、綱渡りをする人が後退出来ない、重荷を背負って前へ慎重で足を踏み出さなければならず、その過程はずっと危険を伴う。韓三明はまるで鋼線に立つように、現実的に彼を振り返ることを許さない、生活は確かに苦しく、しかし彼は強靱に必ず前に向かわなければならない。シュールレアリズムの元素の運用は映画の芸術性を高める同時に、映画の主旨が深化した。それ以外に、詩歌の引用も賈樟柯監督は映像の詩人名譽を成し遂げた。『四川のうた』はインタビューの形式で映画の内容を述べた。それに詩歌の運用シーンを切り替えて映画全体が叙事詩のように展開された。始まる詩句は映画のタイトルに合わせ、終わる詩句は成都の都市の変遷を記述した。それぞれの詩句は深い意味を持って、観衆に十分な思考時間を与える。この時の賈樟柯監督は映画の形式を借りて詩を作るような詩人となる。

3. 2. 2、女性主人公地位の引き上げ

賈樟柯監督の作品を総合して見ると、女性の主人公は映画の大部分の内容を占めた。特に俳優趙涛が演出のそれぞれの役の中から時代の変遷と映画の主題の深さが見られ、映画の中の主人の地位もどんどん上がる。『プラットホーム』中の尹瑞娟は大胆に果敢で、彼女は父の反対を無視し、自分の愛情を追求する。しかし結局は現実的な原因で昔の恋人と別れたため、最後に外の世界のあこがれを諦めて、平凡に結婚し子供を授かった。人生の選択に直面し、彼女は妥協を選ぶ。『青の稲妻』中の趙巧巧はキャンペーンガールとして、会社の宣伝活動を行う為にあちこち漂流する。この時の彼女の物質方面が『プラットホーム』の中の若者より豊かである。しかし彼女は精神に大き

いあこがれが無い。『世界』中の趙小桃は山西省の田舎町から首都北京に来る。彼女はダンサーとして世界公園で自由に往来が頻繁であり、自己の精神に陶醉している。しかし彼女は最後に真実な生活の重要な意味を理解できた。『長江哀歌』中の沈紅は勇敢に感情の困惑に直面し、自発的に思い切って離婚の要求を夫に言い、この時の彼女は愛情と婚姻の主動権を掌握している。『四川のうた』中の蘇娜は両親が工場で懸命に働いている様子を見た後、自発的に既存の生活軌道を諦めて、俗世間の目を抜け出し、自分の生活様式を選ぶ。これは新時代の女性の独立精神の体現である。『罪のてざわり』中のシャオユーは客の理不尽な要求に直面し思い切って拒絶した。再三に苛められた後に彼女は刃物を取って抵抗を選択した。この時の彼女の顔色はすこしも変えなく、自分の權益を守るために英雄的な人物のようになる。女性は通常は弱者と思われがちだが、しかしシャオユーは独立だけではなく、その上傲慢でもなく卑屈でもなくて思い切って社会の凶悪な勢力に断固として抵抗する。『山河ノスタルジア』中の沈涛は自分の一生の大事を決定し、その後離婚したが彼女は独立方面を除き、すでに優秀な成功人まで昇進した様に見られる。親心と愛情が次々と逝去したに伴って、彼女は一人で抱え込み、この時運命の最大の抵抗に対して無声の抱え込みになり、彼女の内包力と耐久力は彼女の高貴な品格の最も良い体現といえる。

終わりに

賈樟柯の映画のスタイルを見渡すと、彼のドキュメンタリーへの執着はずっと変わらなかった。第六世代の監督において最も独特な一名として、彼は映画の視点を普通の人々の生活に移転し、映画における生活本質を十分に展開させた。これも彼の映画が国外でよく賞を獲得する主な原因である。映画『一瞬の夢』において、賈樟柯は小武の失望や茫然を適度に突出させて表現した。『長江哀歌』において、出稼ぎ労働者たち等のような社会の底辺に生存を求める人々の生活状況を全面的に表し、映画の雰囲気完全に表現した。『青の稲妻』において、斌斌に対する描写が更に人々に気の毒と思わせ、こ

の反抗的な少年が生活に直面する無力さを深く感じさせた。賈樟柯はすべての映画で、発達のどの段階に身においても、いつも強い社会的責任感で観客にこの時代で最もリアルな地位の低い市井の徒の生活状態を呈するように映画の文学創作に努力して続けている。賈樟柯は田舎町に生まれたから、中国の特別な感情を持っている。映画で賈樟柯は日常の当たり前だと見える叙事方式とストーリーで、自らの人間社会での気遣いを持って、観客に異なる小さな町に住んでいる市井の庶民の話を見せた。改革開放後の中国の変化や社会辺縁の人々のリアルな生活状況を示した。中国の映画芸術の発展に特別なウィンドウを開かせ、詩人の聖人である「杜甫」のように、国家や人民のことを憂慮していて、映画で詩を作り、それによって市井の庶民への関心を喚起する。

賈樟柯は映画で町の文化に注目すると同時に、それがもたらした人の変わりについても描写した。これによって町の文化の独特性を考え、その中のメリットとデメリットを見出し、かつ深く分析し、これらの問題を形成する本質的な原因を見つける。賈樟柯は視点を小さな環境に置き、そのおかげで、中国の町の物質文化と精神文化が彼の映画で残ることができる。これらは現在の中国の都市では実に感じにくい価値観である。中国人は大多数が農村或いは田舎で生活し、恋愛、仕事、家庭等のいろいろな面で変わり続けている。賈樟柯は自分の映画でこれらの変化をすべて記録し、観客に人文的な関心や市民の生存態度への肯定を見せる。これも賈樟柯が映画で深く表現する人間性の輝いている一面である。『一瞬の夢』に出てきたスリは実は素晴らしい品質を持っている。しかし、金に溺れるばかり又は価値観が曲がっている現実においては、これらのいい品質は彼に何の役も立たない。恋人が潔くそばを離れた無情に対して彼はさよならを言う機会さえなくて、ただ町に手錠をかけられたままに通っている人々に覗かれるだけであった。『プラットフォーム』に出てきた若者達も外の世界にずっと憧れている。しかし、頑張っているほど夢がますます遥かになると深く感じていた。それで最後になっても夢が叶えられなかった。しかし、賈樟柯は彼らの努力を高く評価し、夢だとしてもせめてそれを叶えるように努力したことがある。『世界』における

比較は更に明らかで、世界公園での小桃はすべてを持っている女王様である。しかし現実社会の中の彼女はただ山ほどある出稼ぎ労働者中の一人である。贾樟柯は幻と現実を比較するという方法を用いて、映画をもっと衝撃力のあるようにする。この叙事手法も深く研究する価値があると思う。その魅力が贾樟柯に十分に掘り出された。

贾樟柯はヨーロッパ各映画祭の常連客であり、かつ映画で中国当時の社会変化を観察し続けている。映画形式を毎回突破するのは実は映画文学叙事への革新である。『四川のうた』によって虚構と現実の壁を破った。それによってドキュメンタリーの撮影方法を増加させる。『罪のてざわり』を通じて、観客に暴力による強烈な衝撃力を与え、それによって人の病的な心理を覗くことが出来る。『山河ノスタルジア』によって物欲社会が世界中にもたらした変わりを見せ、観客に何を重視すべきかを示唆した。豊富な映画作品で贾樟柯はカンヌ国際映画祭の最優脚本賞、終身成就賞、ベネチア国際映画祭金獅子賞、台湾映画金馬賞アカデミー脚本賞、アジア映画大賞最優脚本賞、最優監督賞など数え切れない優秀賞を獲得した。そのうち、国外での賞を獲得する回数が第六世代で最も多いとも言える。彼の映画が中国社会現実の強烈な注目度が非常に高いことも明らかだろう。彼の映画は人々に歴史を覚えさせ、自己確認、反省及び認めを行わせることが出来る。苦行僧のように贾樟柯は独特な芸術文化質でずっと映画を創作している。最もリアルで、慎重な態度で観客に最もリアルなシーンを呈し、映画の道でずっと黙々と働き、最真実、素朴な生活態度で観客にたくさんの素晴らしい文学叙事作品をもたらす。観客に異なる環境における市民の生活状況を味わうように率いる。このような監督は今中国にはあまり見かけないと言える。贾樟柯は独特な映像設計で中国映画のリアリズムを説明する。実に穏やかで控えめな叙事方法だと思う。わざとらしくなく、自然に道徳批判し、個性的ドキュメンタリーな色彩を持ち、歴史変遷における細かいことに注目し、興業成績を最高とする国内映画市場身を清く保ち、ユニークな贾樟柯なりのスタイルで映画作品を撮り続けている。

注：

1、『賈樟柯説賈樟柯』 賈樟柯著 岡本肇（開始工作坊）訳・構成 276ページ 2009年 原文：まず私自身、社会の基層からやってきた監督であり、私が最も良く知っていて、最もよりどころとして私を突き動かすものはこの「基層」の生活だ。その次の原因は、農業的背景がやはり当代中国の大多数の人の生存の基礎であって、中国人の大多数はやはり農村や地方の村の集団だ。この部分の中国がより真実の中国だ。

2、「格差社会を撮る鬼才が語る中国の「検閲」と「暴力」」『週刊東洋経済』
2014年5月24日 88ページ

3、『日中映画論』 四方田犬彦、倪震 作品社 219ページ 2008年

4、『アジア映画の大衆的想像力』 四方田犬彦 青土社 144ページ

5、『現代中国独立電影』 中山大樹 講談社 20ページ

6、『アジア映画の大衆的想像力』 四方田犬彦 青土社 138ページ

7、「『長江哀歌』を語る＝来日合同プレスミーティングより」『シネ・フロント』 2007年9月10月号（No. 357）シネ・フロント社 31ページ

8、「『長江哀歌』を語る＝来日合同プレスミーティングより」『シネ・フロント』 2007年9月10月号（No. 357）シネ・フロント社 31ページ

9、「『長江哀歌』を語る＝来日合同プレスミーティングより」『シネ・フロント』 2007年9月10月号（No. 357）シネ・フロント社 30ページ

参考文献：

- 1、『日中映画論』四方田犬彦、倪震（2008）作品社
- 2、『賈樟柯説賈樟柯』賈樟柯（2009）岡本肇（開始工作坊）訳・構成
星雲社
- 3、『賈想—1996-2008 賈樟柯電影手記』賈樟柯（2009）
北京大学出版社
- 4、『賈樟柯：From 文藝範兒 To 新生代導演』羅銀勝（2013）
上海交通大学出版社
- 5、『中国映画の熱狂的黄金期—改革開放時代における大衆文化のうねり』劉
文兵（2012）岩波書店

謝辞：

本研究を進めるにあたり、日頃から暖かいご指導をして頂き、また適切なご助言を提供して頂きました平井博教授、木之内誠教授、大久保明男教授、佐々木睦教授、荒木典子准教授、代珂助教に心から感謝いたします。

また、数多くのご助言、ご支援をして頂きました佐藤賢氏、秋山珠子氏、先輩方の上原かおり氏、牛耕耘氏、楊川力氏、森広江氏、川下崇氏に深く感謝いたします。日頃から研究活動を共にし、多くの助言を頂いたゼミの同期・後輩の皆様に感謝いたします。