

# 中国映画と国際映画祭

## 東京国際映画祭プログラミング・ディレクター 市山尚三氏に聞く

台湾の侯孝賢（ホウ・シャオシェン 一九四七～）、中国の賈樟柯（ジャ・ジャンクー 一九七〇～）といった監督作品のプロデュースを手掛け、主要国際映画祭でも活躍されてきた、東京国際映画祭（TIFF）プログラミング・ディレクター市山尚三氏に、一九九〇年代以降現在に至るまでのインディペンデントを含めた中国映画の変遷を、製作サイドからの貴重なエピソードを交えてうかがった。聞き手は、市山氏の同僚（TIFFシニア・プログラマー）で、日本映画大学教授・日本映像学会アジア映画研究会代表の石坂健治氏。

市山尚三（東京国際映画祭プログラマー） インタビューアー 石坂健治（日本映画大学教授）

### 侯孝賢、賈樟柯との偶然の出会い

石坂 侯孝賢のお話からお願います。  
市山 僕は最初、日本映画のプロデューサーで、北野武監督『その男、凶暴につき』（一九八九）や、竹中直人監督『無能の人』（一九九一）などをプロデュースしていましたが、たまたま東京国際映

画祭に一九九二年から出向して、アジア秀作映画週間のプログラミングを担当することになり、侯孝賢監督『戲夢人生』（一九九三）をオープニングで上映したんです。そのとき侯孝賢と知り合い、翌年連絡があって、新作の出資について相

談を受けました。一九九四年当時、僕は松竹の社員で、上司の奥山和由さんというプロデューサーに相談したところ、国際的な巨匠の映画をやれば松竹としても海外アピールになるとか、様々な理由が重なって出資が決まり、僕がプロデューサーとして関わることになったのが最初です。続けて『憂鬱な楽園』（一九九六）、『フラワーズ・オブ・シャンハイ』（一九

九八)を侯孝賢と一緒に作りました。松竹と侯孝賢のコラボレーションには『珈琲時光』(二〇〇四)という映画もありますが、僕が関わったのは先に挙げた三本です。

侯孝賢監督とカンヌ映画祭にコンピで参加して、いろいろな人脈ができていたところ、オフィス北野の当時の社長、森昌行さんから北野作品以外にも映画をやるうと思っているので、プロデューサーとして来てくれないかという話がありました。その同じ年、ベルリン映画祭に行つて、賈樟柯監督の『一瞬の夢』(一九九七)という作品を観て、画の捉え方などが素晴らしく、これはすごい新人が出てきたと思いました。その数日後、たまたまレストランに賈樟柯とカメラマンの余力為(ユー・リクウアイ)がいて、僕が今、侯孝賢の『フラワーズ・オブ・シャンハイ』という映画をプロデュースしているという話をしたら、賈樟柯が『プラットホーム』(二〇〇一)という次の映画の製作の相談をしてきました。本当はその作品を最初に作りたかったらし

く、今なら中国はお金がたくさんあるの  
で、新人でも出資してくれるかもしれま  
せんが、あの当時は新人監督にそんな可  
能性はなく、海外の製作費に頼らざるを  
得ないと思つたので、まず『一瞬の夢』  
を超低予算で撮つて、それでベルリンに  
来て、海外のプロデューサー、出資者を  
探しているということでした。八〇年代  
の文化開放政策の一〇年ぐらいの話を、  
バンドのメンバーの旅で綴る作品で、直  
感的に面白いと思つたので、脚本ができ  
たら、ぜひ送つてくれと伝えたところ、  
半年後ぐらいに送られてきました。予想  
通り大変面白く、オフィス北野で製作費



### 賈樟柯の自主映画製作、そして、無期限活動禁止処分

石坂 『一瞬の夢』は、北京電影学院の卒業制作ですね。

市山 賈樟柯は監督コースじゃないんですよ。文芸コース。映画理論というか、批評のコースみたいところでした。本来は監督コースに入りたかったそうですが、卒業するには本来は論文を出せばい

の半分ぐらいを集めましょうということになりました。

それまで中国映画も台湾映画もたくさん観ていましたし、特に八〇年代、大学の頃、陳凱歌(チェン・カイコー一九五二)の『黄色い大地』(一九八四)とか、侯孝賢『童年往事 時の流れ』(一九八五)とか、そういった作品を観たりしていたので、素晴らしい監督たちがいるというのは当然わかつてはいたんですけど、中国映画に特別な興味があつたというよりは、このような偶然の流れで、中国映画をプロデュースすることになつたというのが発端です。

いんですが、その論文を書く代わりに撮つたというもので、完全に自主映画なんです。大学からなんのサポートも受けずに、同じ文芸コースだった王宏偉(ワン・ホンウェイ)を主演にして撮つた。その前に撮つた中編の自主映画『山の帰郷』(一九九五)が香港のイン



市山尚三[Ichiyama Shozo]氏(左)と石坂健治[Ishizaka Kenji]氏(右)

ディペンデント映画祭でドラマ部門のグランプリを取ったのですが、その同じ年のドキュメンタリー部門のグランプリが、余力為の『ネオンの女神たち』(一九九六)という山形ドキュメンタリー映画祭で上映された映画でした。その撮影がすごく良かったので、余力為に『一瞬の夢』のカメラを頼み、余力為の友だちの李杰明(リー・キットミン)という香港のプロデューサーが製作費を少し集めて、あとは賈樟柯の故郷山西省にある広告代理店がお金を出したみたいで、完全に自主なんです。資金の豊かな北京電影学院の卒業制作とは違うんです。

石坂 すると、市山さんも中国映画は初めて、賈樟柯もプロフェッショナルな映画作りは初めてということですね。

市山 そうですね。『プラットホーム』は一億円近くかかったんですけど、『一瞬の夢』はおそらく何百万円、初めてちゃんとした予算で撮る映画は『プラットホーム』だったんです。

石坂 長尺だし、いろいろなところを旅して回る話だし、一気にロケして撮った

んですか。

市山 まず、撮るまでに一年以上かかりました。脚本の検閲審査になかなか通らなかったんです。一年間ぐらい、ずっと引きずり回されているうちに、賈樟柯が活動禁止処分になったんです。それはなぜかというところ、『一瞬の夢』を勝手にいろいろな映画祭に出したと。中国の映画法では、映画を作るときの検閲が、脚本と完成前の二段階あって、さらに海外映画祭に出すための検閲があるんです。卒業制作なので公開する予定もなく、検閲に通さなくてもいいだろうと思って、普通にベルリンに応募したら入ってしまった。しかもその後、世界の映画祭をぐるぐる回って、いろいろなところで賞を取って。一年ぐらい経ったところで、どうも通報されたらしいです。「恨むなら、きみの先輩を恨め」と言われたらしい。

石坂 田壮壮(テイエン・チュアンチュアン 一九五二) 監督の『青い風』(一九九四)も似たようなことがありますね。

市山 あれは脚本の許可を取って作っ

て、完成前のところで止まって、完成の許可を得ないままにカンヌ国際映画祭と東京国際映画祭に出したというので、禁止になりました。

石坂 『一瞬の夢』はどうだったのですか。

市山 一切何の許可も取らず。脚本の審査も通ってないし、本人は公開するつもりがないから、自主映画だと思っていました。それがたまたま海外の映画祭で選ばれただけなので。政府としても、おそらく最初は見逃していたんだと思う。自主映画だからいいよとやっていたら、「中国の貧しいイメージを海外に広めているから映画がありません」というような投書が来たので、政府も取り締まらざるを得なくなりました。法律でいえば、確かに違反しているんで、一年経ってから、活動禁止になった。

石坂 活動禁止の期間はどれくらいだったんですか。

市山 そのときは無期限禁止でした。その後、婁燁（ロウ・イエ 一九六五）が五年禁止になりましたが、賈樟柯のと

きは無期限停止処分分、映画は作れないと言われて。ただ、停止になっていた王小帥（ワン・シャオシュアイ 一九六一）も自主で撮っていたので、撮れるということとはわかっていたけれど、中国で資金を集めるのは不可能だと。できあがっても、中国では公開できないのが目に見えているので、それですます海外の資金が必要になった。中国のスポンサーが引いたりして、その分オフィス北野が増額したり。あとはフランス、スイスなどヨーロッパの助成金に応募して資金を集めていった感じでした。

石坂 賈樟柯本人は、諦めていたんでしょうか。

市山 釜山映画祭で会って、オフィス北野と一緒にやりましょうという話をして、ちょうど一年後ぐらいに活動禁止処分になりましたが、賈樟柯は中国で公開できなくてもいいから撮るということで、翌年の一月頭にインしました。オフィス北野とバンダイビジュアル二社が出資することに決まっています、オフィス北野が中国と密接な会社だったら、やら

なかったと思います。中国に、たとえばタレントを売り込むとか、そういうのをやっていたら駄目だと思うんですけど、特にそういう予定もないので、中国政府からいらまれても別にどうでもいいと。

石坂 スケジュールもあまり気にせずに。

市山 できあがったときでいいみたいな感じだったの。

石坂 それは賈樟柯からしたら、すごくいい条件ですね。

市山 そうですね。バンダイビジュアルも、オフィス北野との付き合いもあるの、いい映画だったら出しませうという感じで、あまり回収を迫られてはいませんでした。

石坂 まだ日本も余裕があったという感じですね。



## いかにネガを運ぶか、出国するか

**市山** 九月のベネチアがワールドプレミアだったんですけど。

**石坂** 早い時期から通報とかがあったという事です。

**市山** 撮影中には何の圧力もありませんでした。ただ、賈樟柯から聞いた話だと、インシタ日に電影局から電話が掛かってきたらしいです。「撮影入るんだってね」と。

**石坂** 一応見ているぞと。

**市山** そう。ただ、まったく妨害とかはなく、警察も全面協力で、車止めとかやってくれて。あれが広い中国のいいところで、北京でやっていたら、まずかっただかもしれない。

**石坂** 私も中国に行くと、北京にいるときの緊張感と、地方に行ったときの緩さの差をいつも感じます。

**市山** そうですよ。警察の人とかも、みんな賈樟柯のお父さんの知り合いだったとか、そんなコミュニケーションなので。

「あそこの息子さんが撮るなら協力しよう」みたいな感じで。一番緊張したのは、ネガを持ち出すときです。今はデジタルなので簡単ですけど、あの当時は三ミリで撮って、ネガをどうするかという問題があつて。香港映画のネガに潜り込ませたらしいです。大陸で撮っている香港映画に。

**石坂** 香港で現像したんですか。

**市山** 香港で仮の現像をやって、フランスの助成金をもらったので、最終仕上げはパリでやったんですけど、撮影済みのネガを普通に持ち出すと、税関でこれはなんだということになって、そこで没収される危険があつたんですけど、香港のプロデューサーがうまく香港に持ち出した。香港からフランスまでは普通に送れるので。

**石坂** 尺も長いし。

**市山** あと、ポストプロダクションのために賈樟柯が出国する時はちよつと緊張

が走りました。止められるのではないかと。あの時は深圳まで賈樟柯がやって来て、深圳で国境を通って香港に出て、香港からパリに行ったんですけど、こっちは日本で連絡を待っていて、「今、無事に香港にきました」「ああ、良かった」と。ベネチアの前、ポストプロダクションでパリに行くために出国しなくては行けないので、そこで止められたら、監督がいなくてポストプロどうするみたいな話になりかねませんでした。映画祭のずっと前です。結局そのままポストプロはパリでやって、直接ベネチアに行きました。

**石坂** ベネチアへの応募については。

**市山** それは僕がやりました。これも笑い話があるんですけど、英語字幕付きのVHSを香港で作ってベネチアに送ったんです。ところが、字幕の下半分が切れていたらしいんです。ディレクターのアルベルト・バルベラに早く謝って、新しいのを送ってください、とベネチア映画祭のアジア担当のアドバイザーからメールがきて、謝罪メールを書いていたら、いきなりアルベルトから「今見まし

た。傑作だ。コンペでぜひやりたい」と。半分しかない字幕のまま、ずっと見ていたみたいです。三時間。

石坂 ベネチアにはそれ以前は日本映画

## フィルムからデジタルへ

石坂 そうすると、活動停止も乗り越えて。

市山 活動停止が次の『青の稲妻』（二〇〇二）まで続いて、『青の稲妻』は最初から中国の資金はないということで、日本、フランス、韓国から集めて、結構大変だった。僕一人でそれをやって。四〇〇〇万円弱ぐらいしか集まらず、この中でやってくれと言ったら、二週間で撮影が終わりました。やればできる。『プラットホーム』は何カ月もかかりましたが、『青の稲妻』はデジタルだったので楽だった。撮影済みのビデオ素材を助監督がリュックサックに入れて、香港に普通に持ち出せたので、何の問題もなかった。

石坂 フィルムからデジタルへの転換期

とか侯孝賢作品の関係で行ったんですか。市山 僕はベネチアに一九九九年に審査員で行きました。ただ、関わった映画はなかったです。

でもあった。

市山 韓国の全州チョンジュ国際映画祭の「三人三色」というプロジェクトがあって、デジタルで短編を撮ることになって、それで初めて賈樟柯もデジタルビデオを使ったら、性能がすごくいいので、これなら使えると思って、それで『青の稲妻』を、とにかく予算少ないし、フィルムを使わずにデジタルで、二週間ぐらいで撮影しました。

石坂 ロケは山西省辺りですか。

市山 大同です。大同で「三人三色」を撮ったので、その流れで、同じロケ地をそのまま使って撮りました。

石坂 ちょうど北京オリンピックが決まったときですね。高速道路が工事中だったたり、すごく印象的な風景ですね。

市山 中国の経済発展がはじまったばかりみたいな感じの時代の、そこに乗り遅れている若者たちの話。

石坂 銀行強盗を企てて、失敗するんだ

けど。あれは割と早撮りだったんですね。市山 早撮りでした。予定どおり終えました。

石坂 プレミアは。

市山 カンヌです。四月に脚本を受け取ったばかりなのに、賈樟柯が六月にインすると主張して、すぐに資金集めをしなければならぬ。結局五月のカンヌ国際映画祭に行つて、フランスと韓国の出資を決めて、ぎりぎりのスケジュールで何とか撮りました。賈樟柯はその年のベネチアに出そうと思っていたらしく、現場で「間に合わないよ、来年の映画祭にしたほうがいいんじゃないの」と言ったら、むっとしていましたけど、「分かった」と言つて、「ベネチアを諦める条件として、一日だけ追撮をさせてくれ」「いいよ、一日ぐらいだったら」ということ。

順番でいえば次はベルリンですが、ポ

スプロが間に合わなかったんです。デジタルベータで撮って、それをフィルムに変換する必要がありました。パリにその作業がすごく高いクオリティのできるの  
で有名な現像所があったんですが、そのスケジュールがいつばいで二月まで埋まっていた。それで、ベルリンを飛ばして、二月ぐらいにパリで現像作業をやって、カンヌに見せました。なので、カンヌがプレミアになったのはたまなんです、狙ったわけではなくて。

石坂 『青の稲妻』はメインのコンペティション部門ですか。

市山 メインコンペ。

石坂 デビューから三本目で三大映画祭のメインコンペ入選というのは、早いほうですよ。

市山 そうですね。『プラットホーム』がベネチアのコンペに出て、賞は取っていないんだけど、批評はすごく良かったんです。特にフランスの批評が良かったので、カンヌとしてはおそらくその期待も込めてだと思います。『青の稲妻』がカンヌのメインコンペにふさわしいかと

うかは別として、こいつは来ると。『プラットホーム』の評判を見て。おそらくそういうセレクションだろうなと僕は理解しました。カンヌのコンペは、錚々たる人たちが並んでいるので、そのなかで賞を取るのには難しいと思いますが、メインコンペに出たということは、賈樟柯のキャリアとしては良かった気がします。

ちょうどあの頃がフィルムとデジタルとの境界期で、アレクサンドル・ソクルフ監督の『エルミタージュ幻想』（二〇〇二）が同じ年のコンペだったんです。『エルミタージュ幻想』は、デジタル版とフィルム版を両方上映しました。

それまでほぼすべての映画祭が、フィルムしかやらなかった。『青の稲妻』はフィルムに変換したんですが、ソクルフが「デジタル版もやらなくては駄目だ」と主張したため、その年から規約が変わって、デジタルでもOKになりました。それを最初から知っていれば、フィルムに変換しなくてもカンヌに出せたのですが、当時の映画館では三五ミリにしないと上映できなかったもので、いずれに

せよフィルムに変換せざるを得ませんでした。そのほかにも、アッバス・キアロスタミ監督の『10話』（二〇〇二）があったり、デジタル作品がカンヌに一挙に入った年でした。

石坂 フィルムの持ち出しとかいろいろなハードルがあったのが、デジタル化で相当下がったということは言えますね。

市山 言えますね。かばんに入れて持ち出せるという状態です。

石坂 私の知り合いの韓国のベテラン監督は、昔はヤバイフィルムを腹巻のように身体に巻き付けて出入国したそうです。

市山 デジタルはコピーが簡単にできるので、没収されても大丈夫。フィルムだとコピーを作るのが大変だけど、デジタルだと、バックアップで同じクオリティのものがいくらでも再生産できるので、万が一税関で没収されてもマスターがあればいくらでも複製ができる。

石坂 立場の弱いインディーズの作家にとっては、デジタル化は味方になった。市山 そうなんです。イランのジャ

フアール・パナヒ監督は『これは映画ではない』(二〇二一)を菓子の箱か何かにUSBのフアールを入れて応募したという話がありました。

石坂 一方で、TIFFなんかもそうだけれど、「もうちょっと待ってくれ。もうちょっと手直しする」みたいな、いつ終わるんだというケースが増えた面もあって、勘弁してよ!という。

市山 ぎりぎりまで作業できるので、映画祭の直前までみんなやっていますよね。作る方としては、いくらでもやり直しができるので、完成させるのがぎりぎりです。『罪の手ざわり』(二〇二三)の時も、カンヌ直前にできあがって、DCPを手持ちで持っていったら、再生できない。後から来る役者に新しいDCPを持たせたら、それも再生できなくて大騒ぎ



## 北京国際映画祭とインディーズ

石坂 スタッフの座組みは、初期の頃からの賈樟柯組の顔が何人かいたじゃないですか。同じ座組みでどの辺まで行った

になった。機械の相性みたいなものがあった。余力為が北京のラボからカンヌの映写技師に電話して、こうすれば映像が出る、みたいなことをやったら、ちゃんと映ったので良かったんですが、オーピングの日に手持ちで持っていたら、映りませんと言われて、みんな向こうで真っ青になったということがありました。

石坂 中国映画は国内版の編集バージョンと、国外の映画祭での上映バージョンが違うことがある。婁燁の作品では、はっきり分けてやっているものもありますね。

市山 そうですね。中国の映画法では、二バージョンは駄目だと一応書いてあるんですけど、実際にはやっている例は多いでしょうね。

んでしょか。

市山 カメラマンの余力為は『一瞬の夢』を撮るときに北京に移住しているの

で、ずっと一緒に、『帰れない二人』(二〇一八)の時だけ何かプライベートな理由でできなくて、エリック・ゴートイエというフランスのカメラマンが撮影を担当しました。その後『海が青くなるまで泳ぐ』(二〇二〇)というドキュメンタリーで復帰したので、カメラマンは一本を除いては全部、余力為です。

石坂 王宏偉も初期作品の顔ですね。

市山 王宏偉は、出たり出なかったり。役があるときは出るし、出ていない映画もあります。

石坂 中国のインディーズの重要な人物ですよ。

市山 栗憲庭財団という、インディペンデント映画の基金の代表をずっとやっているの、そちらの方で有名になりました。最近、たまに役者として出ているみたいな感じです。

石坂 二〇〇〇年代は、私も中国インディーズの梁山泊というべき、北京郊外の宋荘、芸術村のドキュメンタリー映画祭に通いましたが、割合緩くなんでも上映できていましたね。



市山 厳しくなったのは二〇一一年に北京国際映画祭がはじまったのが原因だと言われています。本当かどうかかわからない噂ですが、北京国際映画祭で検索すると、北京国際映画祭にヒットしなくて、北京のインディペンデント映画祭、宋荘の映画祭がヒットするので、それで政府にバレたという説があるんです。確かに北京国際映画祭がはじまった時、急にあそこのとっつぶしははじまったんです。

石坂 「水俣」シリーズの土本典昭監督が亡くなってすぐ宋荘の映画祭で追悼特集があり、大津幸四郎カメラマン、土本基子夫人と一緒に招かれました。つまり高度経済成長期の環境汚染を告発してきた監督を称揚するわけで、中国でもこんなきわどい特集ができるんだという驚きがあって、あれが二〇〇八年、二〇〇九年あたりですから。

市山 確か北京国際映画祭が最初に開催された年に、宋荘のほうは王宏偉が警察に一日拘束されたり、許可されていない映画はやりませんと署名させられたとか。石坂 開幕式をやっている場所の周りに

は「私服」っぽい人が立ってました。市山 警察が取り巻いているなかでやっていましたね。

石坂 次の年かな、私は行かなかったけど、当局は直接には介入しないんですよ。町のある一角を停電にして、電気が来ないから映画がかけられなくて中止、みたいなことになったり。すごいやり方。これは記事で読みました。

市山 そういうことをやっているみたいですね。その後、西寧で開催されているFIRST映画祭という新人発掘を目的とした映画祭があって、そこにワークショップの講師で行ったとき、明らかに検閲に引っかけりそうな映画を見て「これ、大丈夫？ 検閲通ってるの？」と言ったら、「通ってないけど、ここは西寧だから大丈夫なんだよ」と言っていて、要するに、西寧は青海省なので目が届かないということだったんだけど、その数年後から見せろと言われたらしいです。評判が広まって、あそこに行くとなんでも見られるみたいなことになると、そこでわかってしまうので、知らないうちにやつ

ている分には、みんな見逃しているんだけど、何かで評判になると、圧力がかかりはじめて、上映作品をあらかじめ当局に見せないといけないことになってくる。

石坂 インディーズからすると、賈樟柯みたいな人は憧れの存在なんでしょうか。

市山 賈樟柯に転機が来るのは、『長江哀歌』(二〇〇六)のベネチア金獅子賞です。そこまでは完全にインディーズでやっていたのですが、上海電影集団が結構サポートしてくれていて、『プラットホーム』のときも、実は上海電影集団が出資する話があったんです。活動禁止になったので、もちろん公式には協力できないんだけど、その後も結構協力してくれて、『世界』(二〇〇四)で初めて許可が取れた時、上海電影集団が出資して配給したんです。ただ、作り方はあくまでインディーズで、『長江哀歌』が金獅子賞をベネチアで取ったのをきっかけに、広告の仕事がたくさん来るようになって。それで経済的に成り立つようになってたので、あそこが転機になりました。



## 中国の経済発展と映画製作

もう一つは、中国の経済発展が右肩上がりになって来たことが大きいです。次の『四川のうた』（二〇〇八）は、不動産会社からお金を引き出して、一億円ぐらいで作りました。映画に描かれている工場の跡地を開発する会社に賈樟柯が直接談判しに行つて、「おたくのプロモーションになりませよ、どうですか」と。

最後にニュータウンが出てくるじゃないですか。あれを開発している不動産会社に出資してもらつたらしくて。

石坂 そういうちゃっかりしたところもある。

市山 その辺は山西商人ですね。人懐っこい顔をしているので、出資者も割と信用してくれる。『長江哀歌』のベネチアの金獅子賞がきっかけとなり、自分でお金を集められるようになったので、そこで中国の他のインディーズの人とは差が大きくなった。それは本人のキャリアが上がつたというのと、中国でお金持ちがい

ろいろなところに出てきたというのもあります。『罪の手ざわり』も、メインのスポンサーは中学校のときの同級生。天然ガスで当たり前でしたらしい。結局中国で公開できなかったので、大損させたのだけど、次の『山河ノスタルジア』（二〇一五）でまた投資してもらつて、そっちのほうで返したらしいです。

石坂 大したもんですね。そうすると、

市山 さんとの関係は変わりましたか。

石坂 資金集めは、日本と、あとはヨーロッパとの契約は僕が間に入ることもあります。『山河ノスタルジア』ではフランスのセールス・エージェントのMK2と契約したり、そういうとき僕が駆り出されていますが、海外から何億円も集める必要はなくなりました。大半は中国で

集まるので。本当は中国で集めた資金だ

けでもできるんですが、賈樟柯は自分の名声というか、これまで支えてくれた海外の観客や批評家を断ち切りたくないという考えがあるので、海外のパートナーとはいまだに一緒にやっています。海外回りのときには僕の役割が出てくる。もちろんMK2の人たちの意見も聞くけど、僕に早い段階で、例えば脚本とか編集を見せ、これが外国でも通用するのかの判断を求められている感じはあります。これはわかりにくいからやめたほうがいいよとか、これは中国人にとつては思い入れがある何かかもしれないけど、海外から見たらさっぱりわからないとか、そういう理由で、あるシーンを丸ごと切つたりというのはあります。最後は賈樟柯が自分で判断しますが、そういう時の一つの判断基準に僕がなっている感じはあります。



## 無期限活動禁止の解除

石坂 『青の稲妻』の次は。

市山 『世界』です。『世界』で初めて許

可が取れました。最初取れないと思っ  
て、海外からいろいろ集めていたら、撮  
影の直前に無期限活動禁止が解除された  
んです。王小帥が『北京の自転車』（二  
〇〇一）で無期限になっていたり、何人  
が無期限になっていた人間が、突然あの

## 政治的問題の扱い

石坂 『世界』では小津安二郎作品の映  
画音楽が流れたりするじゃないですか。  
ああいうテイストは、市山さんの提案で  
すか。

市山 賈樟柯はもと小津の大ファン  
で、使いたいと言って。むしろ、僕が松  
竹音楽出版に「すいません、予算これだ  
けしかないんですけど」と言ってる。「も  
ういいよ、市山さんがそう言うんだっ  
ら」とかで、少ない金額で許可してくれ  
た。あれは賈樟柯が絶対使いたいと主張  
したので、僕が使えと言ったわけではな  
いです。

石坂 『長江哀歌』は、三峽ダム関連と  
いう前情報でした。何人かのインディー

年に解除された。それはどうも、張獻民  
などの批評家たちがロビー活動をした結  
果らしいです。こういう才能ある監督た  
ちを撮らせないでおくのは中国にとって  
損だと言ってる。

ズ監督たちはあの頃、三峽ダムを取材し  
た作品を発表していましたが、賈樟柯が  
撮ると聞いて驚くと同時に期待したのを  
憶えています。

市山 山形で賞を取った『水没の前に』  
（二〇〇四）の監督、李一凡（リ・イー  
ファン）と鄢雨（イェン・ユイ）が、かな  
り関わっています。

石坂 危ういテーマではあるけど、どう  
いうふうな賈樟柯は撮るのかなと思って  
いたというのが、あの映画を待ち焦がれ  
ていた私なんかの感じでしたが、実にな  
まく見事な出来でしたね。

市山 基本的に賈樟柯の映画は、表向き  
政府に歯向かうわけではないけど、現実

を撮っているうちに、政府の嫌がるもの  
が映っている可能性があるということ  
で、検閲の厳しくないときには全然問題  
ないです。厳しくなったときに引っかか  
る可能性がある。

石坂 リトマス試験紙みたいですね。い  
ま、中国は厳しいのか、緩いのか。

市山 『青の稲妻』は、はなから許可が  
取れない活動禁止処分中に製作していま  
す。法輪功のニュースが出てくるじゃな  
いですか、あれは絶対に駄目です。テレ  
ビの画面で、法輪功の焼身自殺、どうせ  
通らないのだからいいやというので使っ  
ている。あれも、もちろんあの年にあつ  
たことなので、あくチュアルな題材です  
けど、許可を取ろうと思つたら全面カッ  
トですね。

石坂 『プラットホーム』も一九八〇年  
代史で、後半部には微妙に天安門事件の  
においが漂っています。

市山 はつきりと言ってはいませんが、  
明らかに天安門事件ですね。もともと  
シナリオには書いてありませんでした  
が。

石坂 ラジオか何かの音がするんですよ。ね。

市山 ラジオの放送で、何人か学生が指名手配になった、と流れます。許可はとれないと割り切って撮っていたので、そのまま流したという感じ。賈樟柯に比べての天安門事件は、田舎でラジオか何かで聞いた話なんです。婁燁とか張元（チャン・ユエン）は北京に出ているので、実際に目撃したんだと思いますが、賈樟柯はその頃何も知らずに田舎にいた。それがそのまま出ているというか、ラジオの音声でしかわからないという。

同じように第六世代とかよくいわれますが、若干違いがあるのは、天安門事件を目の当たりにした人間と、田舎にいてうわさを聞いたぐらいのいうことです。検閲を通そうと思ったら、あそこはカットしていたかもしれない。

石坂 婁燁『天安門、恋人たち』（二〇〇七）とか、もつとはっきり描写する作品があとで出てくるけど、ちよつとおわすにしても、あの頃のものとしては、すごく珍しかった。駄目だろうと思って

も入れるみたいな要素は、きちんと許可される監督になってきてからは、あまりなくなってきましたか。

市山 いろいろ考えてはいますよね。

『帰れない二人』（二〇一八）の主人公は、普通に考えるとヤクザだと思えますが、ヤクザとみなされると検閲を通らないので、組織的に見せないようにやっている。すれすれの線で。周潤發（チョウ・ユンファ）とかに憧れて、イキつた



## 国民的監督から国家的監督になったとき

石坂 中国の監督が出世したときに、第五世代という、お手本なのか反面教師なのか、賈樟柯もいろいろ言及していますよね、前の世代について。割合否定的な

ことも言っているけど、ビッグネームになったときの、国民的な監督が次第に国家的な監督になってしまふ傾向があるじゃないですか。そこはどう考えているんですか。

市山 どう考えているか聞いたことはないですけど、プロパガンダ的な企画の依

感じているんだけど。撮影中に中国の媒体にプレスリリースを出すときに、どういうふうの設定を説明したらいいんだろう、となり、その時はタクシー会社の経営者になっていました。実は、主人公はタクシー会社を経営しているという設定で、運転手を集めて朝礼をやっているシーンなども撮ったのですが、カットされたので、いま観てもわからないです

ど。  
頼はあると思います。「私とわが祖国」とか。多分うまく断っているんじゃないですかね。

石坂 陳凱歌にしても微妙ですよ。

市山 撮っていますよね。最近、朝鮮戦争のとか、完全にプロパガンダ映画ですよ。

石坂 そういふのとは世代も違うけど、対応の仕方もちよつと違う感じがします。

市山 そこはやつぱり自分のなかで、ここまではやるけど、ここまではやらない

というか、一番典型的なのが『海上伝奇』（二〇二〇）という、上海万博の記念映画、ドキュメンタリーがあっただんですけど、あれが一番危ういんじゃないですか、賈樟柯の映画のなかでは。江青にいいめられて死んだ女優の話が出てくるでしょ、毛沢東の愛人だったので。悪いのは江青で、毛沢東じゃないということを通ったのかもしれないけど。その反面、台湾のシーンが結構カットされたらしいです。

**石坂** 台湾からは王童（ワン・トン）監督が出ていた記憶が。

**市山** 王童、出ています。王童はカットされてない。蒋介石の彫像のワンカットが、中国版では存在しないという話を聞いたことがあります。文革の話よりも、台湾のほうが大変だったと言っています。上海万博の前に公開すると言っています、上海万博のときにまだ検閲が通っていないという。忘れた頃に上映されているという。あれは賈樟柯にとって唯一の国家プロジェクトというか、予算もすごくあったので、いろいろなところに取材

して撮ったので。それを作るときに、無難なものを作ればいいのに、危ういネタをどんどん放り込んで、検閲でもめて完成が遅れるという。

**石坂** まだイタズラしているというか。

**市山** そう。検閲でいろいろ相当言われたと言っていました。ある種プロパガンダ的な映画なのに、わざと微妙な話をたくさん持ち込んで。

**石坂** 魂は売っていないと。

**市山** そうですね。

**石坂** ほぼ同年代だけど、王兵（ワン・

## 一帯一路の映画ネットワーク

**石坂** 故郷で映画祭を主催したりというようなことかというと、やはり山西省やふるさとが大きな味方になっていますか。

**市山** 期待されている部分も大きいと思います。『長江哀歌』の完成披露試写を汾陽という彼の故郷でやったとき、僕も招待されて行っただけですけど、いきなり「形だけでいいからサインしてくれ」と。賈樟柯と僕と上海電影集団の代表の

ピン（一九六七）の作り方との違いは感じますか。

**市山** 王兵も別に政府に歯向かっているわけじゃないと思います。反右派闘争についての映画が何本もありますが、それも政権を批判しているというより、そのような事実を記録として残さなきゃならない、というように見えます。それ以外の映画は、ただ、現実にあるものを撮っています、というところですかね。確かに態度としては同じかもしれない。

三人が壇上に上がって、握手して、「山西省汾陽を映画基地に」という書類にサインさせられました。そのあとで賈樟柯に「そういうえば、あれ、どうなったの？」「ときどき電話掛かってきて、いつ山西省で撮るんだと言われる」と。その後久々に山西省で撮ったのが『罪の手ざわり』なんですけど、上映禁止になっている。『山河ノスタルジア』ですべて埋め

合わせをした感じじゃないですか。あれは賈樟柯が故郷に捧げたオマージュだと思います。

**石坂** 私は毎年のようにシルクロード映画祭、西安と福州で交互にやっている映画祭から招待状をいただくのですが。

**市山** 今年も福州から招待が来たんですけどスケジュールの都合で断りました。



## 中国映画にとっての日本

**石坂** 賈樟柯のプロデューサーとして市山さんの名前が広がって、組んでくれという監督は出てくるようになりましたか。

**市山** 『平静』(二〇二〇)という映画を監督した宋方(ソン・ファン)。彼女の監督一作目は賈樟柯がプロデュースした『記憶が私を見る』(二〇一二)で、フィルムメックスで上映しました。その後、新作を日本で一部撮るといっているのでプロデューサーを引き受けました。あとは、楊荔鈞(ヤン・リーナー)という、『プラットホーム』で趙濤(チャオ・タオ)と一緒に出ていた女優ですが、彼女が監

**石坂** 今年は一帯一路の映画ネットワーク的なものをつくる計画があるそうで、「日本からお前の大学もサインしないか」と言われたのですが、そこに乗るのはちょっと難しいですね。

**石坂** 中国も豊かになったこの二〇年、出資込みで日本も一緒に作るみたいな感じだったのが、中国のなかでまかなえるようになった。

**市山** 僕が今年もし行っていたら、サインさせられていましたね。

督した『春潮』(二〇一九)、これは資金は全部中国で集まっているんですけど、海外の人の意見が聞きたいみたいな感じで、一応プロデューサーとして入ったたりという感じですよ。

**石坂** 自分から発掘することはないですか。

**市山** ないですね。来た話に対応している感じですよ。映画祭を狙っているような映画の監督やプロデューサーが、アドバースをもらいたいと言ってくるのがよくあり、特に監督が知り合いだったら相談に乗っています。

**市山** みんな日本の出資をあまり求めてきていない。ある程度中国の資金だけで作れるようになっています。インディペンデントの監督たちでも。例えば、FIRST映画祭の企画マーケットに選ばれると、資金がそれなりに集まるらしいです。むしろ、日本でロケしたいとか、日本のスタッフや役者を使いたいとか、そういった相談がすごく多いです。

**石坂** 市山さんのやってこられたことを俯瞰してみると、日中の経済の関係とか、いろいろ見えてきますね。

**市山** いまは、完全に逆転していますからね。日本のインディペンデントの監督が、いくら企画マーケットに行っても、全然お金が集まらないのに、中国だと新人の企画でもバツとお金が集まって撮れたりすることがありますから。



## 新たな課題

石坂 ひと桁ぐらい、彼らのほうが上の金額でやっていますよね。

市山 行っていますね。一つの問題は、中国の出資者も中国で回収しなければ困るので、アンダーグラウンド映画が撮りにくくなっています。撮るとなると検閲を通すことが契約の条件になる。俳優も、出演の条件としては検閲を通すこと。アンダーグラウンド映画に出ると、その後、活動禁止になる危険性があるので、スター俳優を使うと当然検閲を通すことが条件になる。楊荔鈞の『春潮』も、かなり検閲で変えられました。脚本の段階でかなり修正して、最終的に通すときもいろいろあったので、本人が全面的にやりたかったことができたかどうか、疑問なところはありますけど。宗教関係が結構大きい。尼さんの出てくるシーンが全シーンなくなりました。

石坂 それは駄目なのですか。

市山 この映画は郝蕾（ハオ・レイ）が

主人公なんですけど、郝蕾の母親が地域の老人コミュニティを仕切っている設定なんです。みんなから尊敬されている人が、実は家が完全に火の車で、夫とひどい別れ方をし、娘とはすぐく対立しているみたいな話なんですけど、その母親が敬虔な仏教徒という設定になっていて、尼さんがしょっちゅう訪ねてきて宗教の話をするというシーンが脚本の段階で全部消えました。映画でははっきりと説明されていませんが、母親はおそらく共産党のそれなりの地位にあった人ではないかと思わせる描写があります。一般の人ならともかく、共産党員だった人が尼さんと親しいのが駄目なのかもしれません。

石坂 あと、警察官を悪く描けない。

市山 それはありますね。いまだにそうですね。警察官は悪事をしてはいけないというのがあります。

石坂 T I F Fで『オールドス警察日記』

(二〇一三) というのを上映しましたけ

ど、微妙な映画でした。

市山 あれは完全にプロパガンダとは言えないけど、人民に奉仕した警察の素晴らしい人がいたという話ですよ。

石坂 女性監督の寧瀛（ニン・イン 一九五九）でした。

市山 そう。章明（チャン・ミン）の『週末の出来事』（二〇〇二）の最後のシーンが、訳がわからなくなっているんです。警察官の男が主人公で、渓谷にバカンスでやってきた水着の女の子たちがいて、親しくなって、いろいろ案内していて、最後、奥さんが旦那の浮気を疑って、刺し殺すというシーンがあるんです。僕は脚本を読んでいたのを知っていたんですけど、映画を見たらシニールな感じで、最後、主人公がいて、奥さんがいて、その後いきなりポーンと外から見た引き絵の風景になって、家を警察が取り囲んでいて終わり。要するに、奥さんが、旦那が浮気していると誤解して刺し殺したという話なんですけど、警察官がそんな痴話げんかに巻き込まれるのが駄目だというので、ものすごくシニールな

展開で、何が起こったのかわからないエ  
ンディングになっている。

石坂 章明という人も三峡ダム関連の  
『沈む街』（一九九六）とか、きわどいと  
ころに行くかと思ったら、あまり撮れな  
いですね。

市山 あまり撮っていないですね。去年  
一本撮ったのがあつたんですけど、悪く  
はなかったというぐらいの感じ。最初の  
『沈む街』ほど面白いものが撮れていな  
い感じはありますね。

石坂 そうですよ。賈樟柯がここまで  
サバイバルしているというのは、大した  
ものですね。

市山 そうですね。本人の力が落ちてい  
ないというのがありますね。パワフルさ  
は年を取っても落ちていない。演出力が



## 候孝賢と賈樟柯の現場

石坂 市山さんにとって、候孝賢と賈樟  
柯が大きな存在だとして、台湾の撮影現  
場と中国の現場、二つ体験してみてもど  
うですか。

落ちているとか、妥協して撮っていると  
か、そういう感じは全然ないので、そこ  
は評価されているところかもしれない。  
やっぱり撮っているものが、それなりに  
その時代時代でアピールするものがあり  
ますね。

石坂 第四世代の謝晋（シェ・チン 一  
九二三—二〇〇八）は、時代ごとに、こ  
こまで行けるんだなみたいなのが、一  
つの道しるべみたいになっていて、文革  
を乗り越えて、『芙蓉鎮』（一九八七）と  
か、ここまで行けるんだなみたいな。

市山 復活しましたよね。

石坂 復活しましたよね。  
と、〇×の間の尾根道を踏み外さずに  
サバイバルしている感じはしますね。

市山 そうですね。

市山 候孝賢は異常な現場、他の人と全  
然違うと思います。普通、台湾の現場  
は、日本の現場に近いというか、スムー  
ズに助監督がスケジュールを切って進行

している感じですけど、候孝賢の場合、  
彼が「今日はこれは撮らない」と決めた  
ら、全部変わったりめっちゃくちやです。  
僕は直接関わっていないけど、『珈琲時  
光』の時は大変だったらしいです。「明  
日このシーンを撮る」と言って、俳優を

みんなそこから集めないといけないと  
か。『憂鬱な楽園』などでは俳優もみん  
な仲間なので、「明日撮るぞ」と言う  
と、みんな来るんですよ。同じことを日  
本の現場でやろうとして、「明日はまだ  
〇〇さんのスケジュールがわかりませ  
ん」とか、そんな状態だったらしいで  
す。自主映画が拡大したような。『フラ  
ワーズ・オブ・シヤンハイ』のときも、  
ミッシェル・リーは香港の女優なので、  
マネージャーがいて、何日か撮ったら香  
港に戻ってたんですけど、「なんであ  
いっは、いちいち香港に戻っているんだ  
」とか言ってる。トニー・レオンは、撮影  
中、二カ月ずっと台北にいて、「何して  
るの?」「ジムでトレーニングしてる」  
と言っていました。

石坂 候さんのやり方を知っているんで



すね。

市山 知ってます。ベタで空けるしかない。合間に香港に帰るとか言ったら、絶対に怒られるというので。いつ撮影があると言ってくるかわからないから。

石坂 『悲情城市』(一九八九)体験かな。

市山 そう。『フラワーズ・オブ・シャンハイ』では、羽田美智子もずっとベタで空けていて。

石坂 俳優の事務所の力が強い日本では無理ですね。

市山 一番すごかったのは、結局撮っていないんですけど、トニー・レオンが羽田さんに対するあてつけに、別の女性と結婚式を挙げるシーンがあったんです。そこに登場人物が全員集まって、羽田美智子が涙にくれるシーンがあつて、撮影は台北郊外の二時間ぐらい車で行ったところにあるオープンセットだったんですけど、僕は羽田さんと一緒に向かっていって、着いたら助監督がいて、「今日、羽田さんのシーン、なくなりました」「なんでですか」「結婚式のシーンは、今日は撮らないことになりました」。羽田

さんは「はい、わかりました。帰ります」と言つて、にこやかに帰っていくんですけど、これが他の女優だと怒りまくつて、「なんで私は準備してきたのに」になるところなので。僕はその助監督に「それ、いつ決まったの?」「いま、車で来る途中に、監督があつたのシーンは今日は撮らないと言ひ出したんです」。多分、シナリオには書いたけど、あのシーンは要らないから撮るだけ労力の無駄だと思つたんじゃないですかね。

石坂 感覚的なものですか。

市山 感覚的なものですね。ずっと考えて、その日撮るということになって、頭の中で計算しているうちに、「要らないよ、このシーン」と思ったのかも。結局撮っていないんですよ。その後、羽田美智子がトニー・レオンを訪ねて、愚痴というか、「あなたの仕打ちでどうのこうの」というシーンはありましたけど、結婚式のシーンは一切撮っていないです。石坂 賈樟柯の現場は全然違いますか。市山 侯孝賢は静かなんですよ。基本的には、役者に全然演出をしないで、その

場で設定を説明してあとは自由に演じさせるというタイプなんです。このシーンはこういうシーンですと。『フラワーズ・オブ・シャンハイ』の場合は、みんな上海語でしゃべらなくてはいけなくて、台本があつたんですけど、他の映画のときには台本を渡さず、この設定でやってくれみたいな話で撮って、何回かやり直して、はい、OKですと言って、OKかと思つたら、一週間後にまた撮り直すみたいな感じの撮り方をやっている。

賈樟柯の場合は、きちんと脚本とか、スケジュールが決まっていますが、結構現場で騒ぐ。今の演技は違うとか、やり直しをさせたり。真面目といえば真面目なのかもしれない。侯孝賢は、何回かやって駄目だったら、一度やめて、一週間後に撮り直すとかいうような感じが、賈樟柯の場合は、駄目なら駄目で、二〇回でもテイクを繰り返す。ただ、監督中心に動いているという点では、両方とも同じです。結局は監督が中心で回っている現場です。侯孝賢は、見た目ももっと緩やかですが、現場は混乱すると

きは混乱する。

石坂 侯孝賢の映画では子どもは本当に子どもらしく見えたりするじゃないですか。

市山 僕の現場のときには子どもはいなかったのわからないですけど、普通に遊ばせているんだと思います。それで何回か撮って、いいところを使っていると思うので、いちいち「ここからここに動け」というのは言っていないと思います。

石坂 今日の本邦初公開（笑）の興味深いエピソードの数々をご披露くださり、ありがとうございます。

（二〇二三年一〇月二日

東京国際映画祭（TIFF）オフィス）