

中国映画における「民族化」の一面

——新中国成立後の少数民族映画の推移——

藤 森 猛

はじめに

一九九六・九七年の第二〇・二一回中国映画祭において上映された映画『黒駿馬』（邦題「草原の愛」）および『太陽鳥』（邦題「火の鳥」）は共に少数民族をテーマとした映画であり、少数民族映画の新しい息吹を感じさせる中国映画として注目を浴びた。

本稿においては、中国映画の「民族化」の中において、少数民族映画制作がどのように変化しているのかを、主として映画史の立場を通して考察するものとする。まず中国



における少数民族映画の捉え方について概説し、次に新中国成立以後の少数民族映画制作の具体的な状況を紹介する。さらに少数民族映画の制作および翻訳を支える映画制作所の現状を検討し、中国映画事業における少数民族映画制作の方向性を模索する資料とするのを目的とする。

一 中国における民族映画

(一) 中国「民族映画」の捉え方

佐藤忠男氏は「映画は基本的には自国の文化をやや美化

して表現するものである」と述べている。また映画には、ハリウッド映画のように世界中の人々を映画観衆の対象として制作がなされる場合と、アジア映画のように主として自国の人々を映画観衆の対象として制作がなされる場合があり、四方田犬彦氏は後者の範疇を「ローカル映画」と呼んでいる。さて中国における映画は基本的には自国の人々を映画観衆の対象として制作が行われ、**「電影民族化」**（映画の民族化）が促進されてきた。中国における映画の「民族化」とは、民族の文化・芸術等における伝統を継承・発揚し、民族の生活や民族の精神を描写することにあるといわれる。

このように、中国においては民族固有の文化が描かれた映画こそが**「民族電影」**（民族映画）、**「民族題材電影」**（民族を題材とした映画）と呼ばれるが、一般には、これらの「民族映画」が指すものは広義の民族映画と狭義の民族映画に分類される。広義における民族映画とは、民族全体（中華民族）をその対象領域とする映画のことであり、中国映画は程度の差こそあれ、中華民族のことが描写され、その意味において、全ての中国国産映画は民族映画であると言えよう。また狭義における民族映画とは、中国における漢民族以外の少数民族を対象領域とする映画であり、特定の少数民族を題材とした映画は、上記の**「民族電影」**、**「民族題材電影」**等と呼ばれる以外にも、**「少数民族電影」**（少数

民族映画）、**「少数民族題材電影」**（少数民族をテーマとした映画）等の名称で呼ばれ、中国映画ジャンルにおける主要な分野を形成している。

なお本稿においては便宜的に広義の**「民族電影」**を「民族映画」と呼び、狭義の**「民族電影」**を「少数民族映画」と呼んで区別し、主として後者を分析の対象とする。

(二) 中国映画における「主旋律」と「民族化」

中国映画は一九〇五年に産声をあげたが、新中国成立以後の映画制作の礎が築かれたのは、一九三三年に中国共産党の**「電影小組」**が成立して左翼映画運動が開始されてからである。その後、抗日戦争中の一九四二年、毛沢東によって発表された『在延安文艺座談会上的讲话』により、文芸における**「二為」**（二つの「ために」）の方向が定まり、また一九五六年には文芸における**「双百」**（二つの「百」）の方針が定まり、文芸における**「二大基本テーゼ」**が中国映画の制作・配給・放映体制の枠組みを構築してきたといえる。特に**「二為」**の方向すなわち「人民のために奉仕する、社会主義のために奉仕する」という基本方向は、中国映画制作において、作品の**「思想性」**・**「芸術性」**・**「觀賞性」**に一定の制約を課すものとなっている。これは新中国成立以後、映画というメディアが大衆の主要な娯楽手段であるとともに、政府の主要な教育手段や宣伝であったことに由来する。

こうした中で、映画制作においては、いわゆる映画の「主旋律」が常に主張され、愛国主義や社会主義の旗印の下における現代化建設や社会生活の改革、革命の歴史などをテーマにする映画ジャンルが生まれ、「戦争もの映画」「革命歴史もの映画」「少数民族映画」などはその代表的なものとなった。

中国映画の「民族化」とは社会主義体制下における中華民族発展の過程や中華民族精神の発揚を描いた映画（広義の「民族映画」）を制作することにあつたといえよう。

二 中国少数民族映画の制作

(一) 少数民族映画の範囲

一九五三年、中国において「民族識別工作」が開始された当時、登録された少数民族は四百余りであつたが、一九七九年に現在の五十五の少数民族が正式に確定した。中国における「少数民族映画」とは、五十六の法定民族から漢族を除いた五十五の少数民族をテーマにした映画を指す。また例えば、映画『成吉思汗』（チンギス・ハン）のように、モンゴル族を描写した映画であっても、モンゴル族が統治した時代を描いた映画であれば、この種の映画は「少数民族映画」の範囲に入れず、「歴史映画」としてカウント

される場合がある。同様に映画『鴉片戦争』（アヘン戦争）のように、満州族が統治した時代を描いた映画であっても、この種の映画は「少数民族映画」には含まれず、「歴史映画」に分類される。清末の満州族を描いた多くの映画は、一般に「カンフー映画」や「歴史映画」「革命歴史もの映画」等に分類され、「少数民族映画」とみなされることは少ない。

(二) 少数民族映画制作のはじまり

表1は新中国成立以後の主な少数民族映画の一覧である。表中の映画『内蒙古人民的胜利』（一九五〇年）は、少数民族をテーマにした最初の少数民族映画とされる。この映画はモンゴル族の人々が共産党の指導の下に、国民党の陰謀を打ち破り、民主政権を打ち立てるというストーリーである。しかし、登場人物のあるモンゴル族の描き方が極端に反動的であるとの国の指摘を受け、当時の周恩来首相によつて、「关于少数民族题材电影创作的重要讲话」が発表され、映画はタイトル名の変更も含めて修正を加えられた。こうして、少数民族映画制作の開始は、当時の少数民族政策の影響を直接的に受けることから始まったことにみられるように、以後五〇〜六〇年代の少数民族映画に関しては、ストーリー的に類型化された作品が制作されることとなった。

表1 新中国成立以後の主な中国少数民族映画（1950～60年代）

映画タイトル	制作年	映画制作所	登場主要少数民族	監督
内蒙人民的胜利	1950	東北	モンゴル族	幹学偉
草原上的人们	1953	東北	モンゴル族	徐韜
草原晨曲	1959	長春、内蒙古	モンゴル族	朱文順
鄂尔多斯风暴	1962	八一	モンゴル族	赫光
哈森与加米拉	1955	上海	カザフ族	呉永剛
天山的红花	1964	西安、北京	カザフ族	崔嵬、陳懷皚、劉保徳
回民支队	1959	八一	回族	馮一夫、李俊
绿洲凯歌	1959	海燕、新疆	ウイグル族	趙明、陳崗
冰上的来客	1963	長春	ウイグル族	趙心水
金银滩	1953	上海	チベット族	凌子風
猛河的黎明	1955	長春	チベット族	魯靄、朱丹西
金沙江畔	1963	天馬	チベット族	傅超武
农奴	1963	八一	チベット族	李俊
神秘的旅伴	1955	長春	イ族	林農、朱文順
达吉和她的父亲	1961	峨眉、長春	イ族	王家乙
边寨烽火	1957	長春	チンポー族	林農
芦笙恋歌	1957	長春	ラフ族	于彦夫
五朵金花	1959	長春	ペー族	王家乙
阿诗玛	1964	海燕	ペー族	劉瓊
山间铃响马帮来	1954	上海	ミャオ族	王為一
刘三姐	1960	長春	チワン族	蘇里
勐垓沙	1960	八一	タイ族	王蘋、袁先
摩雅傣	1960	海燕	タイ族	徐韜

出所：張駿祥・程季華主編『中国電影大辞典』上海辞書出版社、1995年、程樹安主編『中国電影演員辞典』中国廣播電視出版社、1993年等を参照して作成。

注：(1) 表中の映画は台湾および香港において制作された映画を含まない。

(2) 表中「登場主要少数民族」は映画中に登場する主な少数民族名を一つだけに限定して表記したもの。

(三) 一九五〇～六〇年代の少数民族映画

中国の少数民族映画といえば、表1にみられる映画『五朵金花』¹⁸⁾のような少数民族の仄々とした恋愛物語というイメージで語られる場合が多いが、五〇～六〇年代の少数民族映画において、このような内容の映画は例外中の例外であり、ほとんどの少数民族映画が政治的色彩を帯びた映画であった。五〇～六〇年代の少数民族映画の内容は以下のように五分類されよう。¹⁹⁾

①「解放もの」少数民族が少数民族地区を解放するストーリー。表中の映画「内蒙古人民的胜利」、「芦笙恋歌」等がこれに該当し、制作数が比較的多い。中国においては映画「衣奴」²⁰⁾がその傑作といわれる。

②「抗日もの」少数民族が抗日戦争を戦うストーリー。映画「回民支队」などがこれに該当し、後に制作された「从奴隶到将军」(七九年)等の映画もこれに該当するが、制作数は多くない。²¹⁾

③「相互理解もの」少数民族と漢民族が、民族間や血縁関係の壁を乗り越えて、抗日戦争や解放の時期とともに戦い、ともに生きていくストーリー。映画「草原晨曲」等がこれに該当し、映画「达吉和她的父亲」²²⁾がその傑作とされる。

④「建設もの」少数民族が農業などの社会主義建設を進めていくストーリー。映画「草原上的人们」、「绿洲凯歌」などがこれに該当し、制作数が最も多い。中でも映画「天山的红花」²³⁾がその傑作とされる。

⑤「愛情もの」少数民族の伝統的な宗教、神話、伝説などをテーマとした恋愛もの。この種の映画は最も制作数が少なく、六〇年代までにおいては歌劇の映画「刘三姐」・「阿诗玛」および「五朵金花」の三作のみである。

上記のうち、少数民族の伝統的生活習慣などを描いた⑤の映画は、ある意味



映画「五朵金花」
〔中国電影大辞典〕
上海辞書出版社、1995年より

においては本来の少数民族映画であるといえよう。しかし、五〇〇六〇年代の反右派闘争や文革につながるこの時期において、このような映画は全て退廃的なもの・右派的なものともなされるが多く、原則として伝統的・封建的な少数民族の生活習慣などを映画の主要なモチーフとすることはできなかつたのである。

また表1にみられるように、この時期にみられる少数民族映画の制作は、当時の少数民族政策と連動していたといえる。例えば映画『内蒙古人民的胜利』などのモンゴル族を描いた少数民族映画の制作は、明らかに四七年に内蒙古自治政府が成立（四九年内蒙古自治区人民政府に改編）⁽²⁴⁾してから、内蒙古自治区における少数民族政策が反映されたものとなつている。また、カザフ族の映画『哈森与加米拉』などのイスラム圏少数民族映画制作も五五年の新疆ウイグル自治区が成立してからの少数民族政策が反映されたものであるといえる。同様に映画『金银滩』以下のチベット族を描いた映画制作も、五一年の解放、五九年のチベットにおける一連の事件などの時期と一致している。映画『农奴』は、チベットの政治的な背景のもとに制作がなされたのである。

四 一九七〇〇年代の少数民族映画

文革期の演劇・映画事業においては、特定の革命的模範

劇・模範映画のみが繰り返し上演・上映され、映画制作の空白期を迎えた。⁽²⁵⁾十一期三中全会が開かれた七八年、劇映画の年間制作数は四六本となり、映画産業は回復をみた。さらに八一年には年間一〇五本、八六年には一五〇本と制作総数におけるピークを迎え、以後中国映画産業界は年間一四〇本前後の劇映画を制作する中で、表2にみられるような少数民族映画をコンスタントに送り出すようになった。

七〇年代後半から八〇年代前半の少数民族映画は、作品的手法としては政治的な背景を持った五〇〇六〇年代の少数民族映画と同様なスタイルをとっているものの、少数民族をテーマにした映画が数量的に多く制作されるようになった。

また、表の劇映画以外にも、例えば上海美術電影製片廠による新疆を舞台とした人形劇映画『阿凡提』（一九七九年に一本、一九八一〇八八年に一三本）が制作され、またペー族を描いたアニメーション映画『胡蝶泉』（一九八三年）が制作されるなど、改革開放によつて映画界全体が再び「双百」の方針に沿つて動き出した。

五 一九八〇年代における

放送事業・映画事業改革の影響

一九五八年に始まつたテレビ放送事業も改革開放以後に著しい発展をみた。十二期三中全会が開催された八四年に、

表2 文革以降の主な中国少数民族映画 (1977～84年)

映画タイトル	制作年	映画制作所	登場主要少数民族	監督
祖国啊、母亲	1977	上海	モンゴル族	湯曉丹、張恵鈞
刘三姐	1978	広西	チワン族	呉永剛、陳正鴻
奴隶的女儿	1978	峨眉	イ族	曾未之
丫丫	1979	長春	チベット族	孫羽
雪山泪	1979	八一	チベット族	華純、任鵬遠
从奴隶到将军	1979	上海	イ族	王炎
阿凡提	1980	北京	ウイグル族	蕭朗
奇异的婚配	1981	北京	イ族	林農
初春	1982	長春	朝鮮族	呂紹連
喜鹊岭茶歌	1982	珠江	シヨオ族	于石斌、洪平
姑娘坟	1982	天山	カザフ族	唐光涛、託合塔森
热娜的婚事	1982	天山	ウイグル族	廣春蘭
重归锡尼河	1982	内蒙古	モンゴル族	烏蘭、陳達
母亲湖	1982	内蒙古	モンゴル族	孫天相
叶赫娜	1982	昆明	ワ族	陳正鴻
车轮四重奏	1984	上海	チベット族	李歌浦
冰山脚下	1984	天山	ウイグル族	鄭國恩、唐光涛
奴尔尼莎	1984	天山	ウイグル族	阿不都拉
姐姐	1984	上海	ユーク族	呉貽弓

出所：姜鴻濤主編『中国影片大典』中国電影出版社、1995年、張駿祥・程季華主編『中国電影大辞典』上海辞書出版社、1995年、程樹安主編『中国電影演員辞典』中国廣播電視出版社、1993年、中国電影家協會他編『中国電影年鑑』1981年度～1993年度版、中国電影出版社を参照して作成。

注：表1に同じ。

中国全国のテレビ放送局が前年の五二か所から九三か所へと増加し、翌年八五年には二〇二か所となった³¹⁾。少数民族地区において、例えば八二年には新疆地区において、ラジオ・テレビともウイグル語による専用チャンネルの開設が始まり、八四年にはチベット地区で北京地区とのテレビ同時中継が可能になり、全国至る所でテレビ放送の受信が可能となった³²⁾。さらに八四年には中央電視台による定時ニュース方式が現在の形に定まった³³⁾。こうして七〇年代までは新聞などの活字メディアとともに、国策の主要な宣伝手段・教育手段であった映画は、八〇年代においてテレビ放送にその地位を譲った。また七八年にはわずか五十万台であったテレビの年間生産台数は八四年に千百万台となり、さらに翌八五年には

二千万万台となり、急速なテレビの普及によって、国民の主要な娯楽手段は映画からテレビへと変化した。³⁴⁾

また映画事業は、従来、農村においては農村映画隊による映画放映、都市部においては映画館による放映が、すべて国家の中国電影發行放映公司による「統一買付け、統一配給方式」によって、支えられてきた。³⁵⁾つまり七〇年代までは、国務院の文化部のもとに、国营映画制作所(制作)——国家の發行放映公司(配給)——国营映画館(上映)という国家による映画の制作・配給・上映体制が築かれていた。

ところが八五年に一部の映画制作所が国家の發行放映公司を通さずに映画を配給する試みが開始されてから、映画が市場で自由に売買されるようになり、併せて映画制作所の独立採算制が進んだ。³⁶⁾映画産業は「量から質」の時代へと移行し、各映画制作所はより映画観客の入場を見込める作品づくりを開始した。こうして、少数民族映画における映画制作も大きな転機を迎えらるとともに、従来のように作品における政治的な色彩は薄まり、娯楽性や芸術性に富んだ少数民族映画が出現していくのである。

(六) 八〇年代半ばからの少数民族映画

一九七九年の改革開放スタート以後に制作された新たな映画作品群は、「新时期電影」と呼ばれ、十二期三中全会が開かれた一九八四年に制作された映画『黃土地』は世界に

中国映画が注目を受ける発端となった。³⁹⁾続いて映画『青春祭』(一九八五)、『野山』(一九八五)、『盜馬賊』(一九八六)、『老井』(一九八七)等の傑作が次々と生み出されることになり、『紅高粱』(一九八七)に至っては、映画が中国において社会現象を引き起こすまでとなった。⁴⁰⁾

これらの映画は、中国の映画関係者たちにより「新民俗電影」と呼ばれている。上記の映画には、中国の伝統的な風俗・習慣が伝承されながら、現代的な生活の中で形成された新たな風俗・習慣が描写されている。また、これらのニューウェーブといわれる一連の映画制作にあたった監督たちは、いわゆる「第五代導演」(第五代監督)が中心であり、「探索片」と呼ばれる実験映画の担い手となった。文革以後、北京電影学院等において最初に西欧の映画手法を学んだ監督たちによって、新しい中国「民族映画」(広義の「民族電影」)が形成されたのである。

さて、これらの一群の映画の中で、表3の『青年祭』(タイ族)、『猎場扎撒』(モンゴル族)、『盜馬賊』(チベット族)、『鼓樓情話』(トン族)などは、少数民族をテーマにしているところからは明らかな少数民族映画である。しかしながら、五〇〜六〇年代の少数民族映画にみられたように、少数民族が漢民族と共に抗日戦争や解放に立ち向かう政治的プロセスを描いた映画とは、異質なものとなっており、あくまでも登場人物の個人的な生き方を主要なテーマとした

表3 十二期三中全会以降の主な中国少数民族映画 (1985～89年)

映画タイトル	制作年	映画制作所	登場主要少数民族	監督
猎场扎撒	1985	内蒙古	モンゴル族	田壮壮
驼峰上的爱	1985	北京	モンゴル族	徳日格爾瑪、于洋
黑林鼓声	1985	珠江	ハニ族	陳鷹
亲人	1985	天山	ウイグル族	于得水
青春祭	1985	青年	タイ族	張暖忻
女活佛	1986	北京	チベット族	李偉
无情的情人	1986	珠江	チベット族	陳國軍
盗马贼	1986	西安	チベット族	田壮壮
孤女恋	1986	天山	ウイグル族	廣春蘭
醒来吧, 妈妈	1986	内蒙古	モンゴル族	荷叶・包・那音太
阿星阿新	1987	上海	ハニ族	于傑
鼓楼情话	1987	広西	トン族	李小瓏
荒漠中的獅子	1987	内蒙古	モンゴル族	卓・格赫
浪人	1988	天山	ウイグル族	李偉
光棍之家	1988	天山	ウイグル族	吐依貢
天堂之路	1988	内蒙古	モンゴル族	雲文耀
台湾情侶的奇遇	1988	雲南	タイ族	羅冠群
布达拉宮秘史	1989	西藏	チベット族	張一
布洛陀河	1989	広西	チワン族	覃一堅
婚礼上的刺客	1989	内蒙古	モンゴル族	李育才
快乐世界	1989	天山	ウイグル族	廣春蘭
走进象群	1989	兒童	ハニ族	羅小玲
神女梦	1989	広西	チワン族	李小瓏

出所：表2に同じ。 注：表1に同じ。

表4 90年以後の中国少数民族映画 (1990～92年)

映画タイトル	制作年	映画制作所	登場主要少数民族	監督
男子汉舞厅的女明星	1990	天山	ウイグル族	廣春蘭
骑士风云	1990	内蒙古	モンゴル族	塞夫、麦麗絲
莽女追魂	1990	雲南	チンポー族	繆以琪
金沙恋	1991	広西	イ族	覃一堅、韋丹旗
阿凡提二世	1991	天山	ウイグル族	吐依貢
傣女情恨	1991	雲南	ハニ族	姚寿康、劉湖光
义重情深	1991	内蒙古	モンゴル族	孫天相、包・那音太
大漠恩仇	1992	青年	モンゴル族	許同均、瑟朗格・蘇榮
抗暴生死情	1992	雲南	リス族	邱麗莉、肖鋒
彩月和她的情人	1992	雲南	ペー族	于傑、伍匡文

出所：表2に同じ。 注：表1に同じ。

恋愛映画や青春映画なのである。中国の改革・開放は、経済的な発展によって、政治的な安定をもたらし、少数民族映画における教育映画や宣伝映画としての役割が薄れたのである。

しかしながら、一つだけ補足するならば、中国の伝統文化の礎に新たな現代文化を創造しようとする『新民俗電影』のうち、漢民族を描いた例えば上記の『黃土地』、『紅高粱』、『老井』などは、漢民族の伝統的・封建的な習慣に反発・逆することを映画のテーマとしている。しかしながら、『新民俗電影』のうち『青年祭』、『盜馬賊』などの少数民族映画は、少数民族の伝統的・封建的な習慣をあくまでも肯定的に描かれている点が両者の違いであると指摘できよう。

(七) 台湾、香港映画における制作

香港、台湾においても、中国大陸と同様に少数民族をテーマとした映画が制作されている。例えば六〇年代に制作された香港映画『金鷹』はモンゴル族を扱った映画であり、また八〇年代以降では台湾映画『老師 斯卡也答』、『老莫的第二个春天』などのカオシヤン（高山）族をテーマとした映画などが制作されている。また香港映画の場合、例えばウイグル族をテーマとした映画『海市蜃楼』のように、アクシヨン映画などの娯楽映画の範疇の中において少数民族が描かれることが多く、従来から少数民族政策が反映さ

れてきた中国大陸の少数民族映画とは異質なものになってくる。

なお中国大陸映画と香港映画の関係は、改革開放以後急速に進み、八〇年代に中国のビデオ放映ホールにおいて香港映画の放映が開始された。また映画制作においては八三年に中国大陸と香港の映画制作会社との合作作品が三本制作されて以後、毎年大陸と香港映画の合作が進んでいる。

九〇年代以後、毎年中国大陸の八割近くの映画は香港映画会社の資金的・技術的協力を得て制作が行われているといわれる。また中国大陸映画と台湾映画の映画の関係は、特に台湾における八七年の戒嚴令の解除にともなって相互の映画放映が進み、特に一九九〇年を契機に兩岸の映画制作協力が進んだ。八〇年代半ば以降の中国大陸における『新民俗電影』の制作を支えたのは香港映画であり、また九〇年代以降は台湾映画も大きな影響を与えているといえよう。

三 中国少数民族映画を制作する映画制作所

(一) 中国少数民族映画制作のメッカ

中国においては、長春・上海・北京の三大映画制作所が解放以前から現在に至るまで中国の映画産業を支えてきた。また新中国成立以後に地方の一三か所の映画制作所が次々

と生まれ、現在の主要一六制作所体制が築かれ、上記三社による市場占有率は次第に低下している。⁽³²⁾ 主要一六社のうち、特に少数民族映画制作の担い手となっている制作所は一九五〇年代後半に成立した以下の四社である。⁽³³⁾

①天山電影製片廠（所在地ウルムチ市）

一九五六年に「新疆電影製片廠」として成立し、劇映画・記録映画などを制作した後、六二年に制作所は「新疆電影製廠」に変わり、中国映画をウイグル語とカザフ語に翻訳・録音（アフレコ）することを専門的に行う制作所となった。改革開放以後、七九年に「天山電影製片廠」となり、劇映画などの撮影も再び行われるようになった。代表的な少数民族映画としては「亲人」、「热娜的婚事」などがある。

②内蒙古電影製片廠（所在地フフホト市）

一九五八年に成立し、少数民族をテーマとした記録映画等を制作した後、天山電影製片廠の場合と同様に六二年、制作所名は「内蒙古製片廠」に変わり、中国映画をモンゴル語に翻訳する翻訳専門の映画制作所となった。七九年に再び元の「内蒙古電影製片廠」に戻り、モンゴル語への翻訳以外に劇映画・記録映画・テレビドラマ等の制作も新たに開始された。なおモンゴル・ダフル・回・満族等の各少数民族が職員の六割を占め、映画制作を支える。代表的な少数民族映画としては「母亲湖」、「猎场扎撒」。

③广西電影製片廠（所在地南寧市）

一九五八年に「南寧電影製片廠」として成立した。六〇年に活動が停止されてからは「广西新聞紀錄電影製片廠」、「广西電影製廠」としてニュース・記録映画の制作およびチワン語等への翻訳を専門に行う制作会社の過程を経て、七八年、「广西電影製片廠」となり、劇映画制作も本格的に開始することになった。代表的な少数民族映画としては、「刘三姐」、「神女梦」等があるが、一方で八〇年代より「黄土地」、「大阅兵」などのヒット作も生んでいる。⁽³⁴⁾

④雲南民族電影製片廠（所在地昆明市）

一九五八年に「昆明電影製片廠」として成立し、主にニュース・記録映画や科学教育映画の制作を行うが、六三年に活動停止。七二年「雲南省新聞電影攝製組」が成立し、七五年に「雲南省電影製片廠」と改組されて少数民族に対する翻訳専門の映画制作所となった。七九年に元の「昆明電影製片廠」に戻り、劇映画などの撮影も開始され、八五年に現在の「雲南民族電影製片廠」に改名された。代表的な少数民族映画としては「叶赫娜」、「台湾情侣的奇遇」などがあるが、一九八八年、雲南省における二十の少数民族を描いた記録映画（計五三本）の撮影は好評を得た。⁽³⁵⁾

以上の四社に共通することは、元々は少数民族をテーマとした記録映画を制作する国营映画制作所として成立したものが、六〇年代初頭から、国策によって少数民族への翻訳・録音業務のみを行うようになり、それ以外の活動は停

止され、文革以後から本格的な劇映画の制作をスタートさせたことになる。少数民族映画の制作を支えているのは、各映画制作所における多くの少数民族スタッフであることは言うまでもない。

(二) 少数民族言語への翻訳工作

中国における少数民族映画について、本稿ではその概況を紹介してきたが、少数民族映画の定義について、今一度確認しておくてはならないことがある。一つは、中国における少数民族映画は、新中国成立以後の一九五〇年の映画『内蒙古人民的勝利』に始まることである。これはあくまで少数民族政策と一体となった民族映画の始まりを指し、実際には例えばモンゴル族をテーマとした一九四〇年の映画『塞上风云』など、解放以前の第一世代監督作品も少数民族映画の範疇に加えるのが妥当であろう。

いま一つは、本稿で紹介してきた中国少数民族映画は、基本的には中国語（漢語）で制作され、一部の映画は少数民族スタッフで制作されることもあるが、一般には漢民族主体で制作がなされることである。漢民族によって制作され、漢民族の言語を使用した「少数民族映画」が中国においては制作されているのである。

上記のような制約の中で少数民族映画が制作される場合、中国語（漢語）で制作された映画を少数民族の言語に翻訳

し、少数民族の人たちにも広く映画を普及させるための翻訳工作が必要であった。中国における映画の翻訳は、一般にテレビドラマの制作や外国映画の翻訳などを含めて、字幕スーパーによる方式はとらず、吹替えによって行われるのが普通である。

さて、中国における少数民族言語への翻訳工作は、五〇年代に既に内蒙古や新疆地区で始まり、その中心となったのは「内蒙古電影製廠」と「新疆電影製廠」である。その後、六五年に当時の文化部が少数民族の翻訳工作に関する会議を開いたが、文革によって実質的には中断した。改革開放以後、翻訳の技術的な試みが行われた後、八三年に「全国民族語译制片工艺改革会议」が開催され、「民族語译制片工艺改革方案」が通過し、中国における少数民族言語への翻訳に関する基本的な方針が打ち出された。それによると、一六ミリフィルム・三五ミリフィルムにおいて翻訳・録音工作（アフレコ）が行われ、中国映画は少数民族言語の音声で映画を観賞することも可能となり、さらに少数民族が雑居する地区においては、中国語（漢語）で放映する映画を、イヤホンやラウドスピーカーを用いて、同時に二種類の少数民族言語の音声も聞けるようになった。

表5は中国における少数民族言語への映画翻訳工作の現状である。中国においては、制度上は少数民族言語への映画翻訳工作が整備されたものの、翻訳をするスタッフ・制

表5 中国における少数民族言語への映画吹替え等の状況 (1992年)

映画制作(翻訳) 単位名	翻訳言語	制作地点 (箇所)	制作人数 (人)	フィルム (ミリ)	制作数 (本)	上映回数 (千回)	入場者数 (千人)	配給収入 (千円)
内蒙古電影製片廠	蒙	1	28	35	30			
内蒙区公司	蒙(3方言)	3	46	16	90			
吉林省延边州公司	朝	1	16	16	72	5	1875	101
甘肅省甘南州公司	藏(方言)	1	11	16	15			
天山電影製片廠	維、哈	2	81	35	50			
新疆区公司	維、哈		11	35		155	17003	887
青海電影製片廠	藏(方言)、土	2	28	16	33			
青海省公司						3	1458	28
西藏区公司	藏	1	28	16	27	120	23000	
貴州省黔东南雄公司	苗、侗	2	10	16	30	2	1569	
四川省公司	藏(2方言)、彝	3	32	16	75	14	4360	
雲南省公司	傣、景、傈、拉、独、佤	4	45	16	125	5	3050	
広西区公司	壮(南壮)、壮(北壮)、侗、苗	10	87	16	153	22	12472	91
合計	26言語(方言を含む)	30	423		700	329	64788	1109

出所:『中国電影年鑑』1993年、中国電影出版社、223頁より。

注:(1) 表中の「藏」はチベット族、「蒙」はモンゴル族、「朝」は朝鮮族、「維」はウイグル族、「苗」はミャオ族、「侗」はトン族、「彝」は彝族、「傣」はタイ族、「景」はチンポー族、「傈」はリス族、「拉」はラフ族、「独」はトールン族、「佤」はワ族、「壮」はチワン族、「土」はトウ族、「哈」はカザフ族を示す。

(2) 表中の「上映回数」、「入場者人数」、「配給収入」の数値はそれぞれ百以下の単位を切り捨てた数値であり、合計の数値とは必ずしも一致しない。

おわりに

中国の各種文芸事業において、突出主旋律、堅持多様化は改革開放以後二十年近くを経過した現在でも確固たるスローガンであり、映画事

作所はともに数少なく、また翻訳される少数民族言語も限定される。また一九九〇年には「关于调高民族语译制片译制价格的通知」が出され、アフレコ等の場合の映画一本あたりの翻訳価格も定められた。しかし、改革開放以後、映画事業において、各制作所が損益の自己負担をする独立採算制をとるに至った現在、少数民族言語への翻訳事業が商業ベースに乗るにはかなりの困難があるといえよう。

業において「二為」の方向はすべての映画制作の基本方向であり、その下に「双百」の方針がある。中国映画事業は、常に国によって定められた文芸の基本目標に向かうことが義務づけられ、映画制作における「主旋律」および「民族化」が叫ばれ、こうした中において「少数民族映画」が制作されてきた。

一九五〇～六〇年代に制作された少数民族映画は五〇年の映画『内蒙古人民的胜利』に代表されるように、少数民族が漢民族とともに抗日戦争や解放あるいは社会主義生産に立ち向かう姿が描写された。当時の少数民族映画は国策の重要な教育手段・宣伝手段であった。

改革開放以後、テレビ放送事業をはじめとする各種メディアの発展により、映画事業の宣伝・教育手段としての主たる役割はテレビへと移行した。また映画事業はそれまでの国家による「統一買い付け・統一配給方式」が崩れ、各映画制作所の自由競争の時代に突入した。こうした中において、映画は「新时期電影」の時代となり、第五世代監督を中心に「新民俗電影」が数多く制作され、八五年の映画『青春祭』をはじめ新たな少数民族映画が生まれた。多くの少数民族映画において、映画の政治的・教育的色彩は薄れ、各少数民族固有の習慣が描写された芸術的・娯楽的要素が濃い作品群が登場したのである。またこれを加速させたのは、八〇年代半ば以降の中国映画制作における香港映画界

の資金的・技術的援助であった。

一九八九～九〇年の「整理整顿」期において、中国映画界は一時的に「二為」の方向へ強く回帰し、革命歴史もの映画などの「主旋律」映画が多く制作された。しかし九二年鄧小平の南方講話以後、映画界は再び「双百」の方針に向かつて歩みだした。翌年「关于当前深化电影行业机制改革的若干意见」が出され、四十年間余にわたって続けられてきた中国電影發行放映公司による映画の国家配給体制が正式に取り消された。映画の自由な売買が認められたのである。

中国映画の進むべき基本方向としては中華民族全体の文化振興を図る「民族映画」（広義の民族映画）の制作であり、この中において、各少数民族を描く「少数民族映画」（狭義の民族映画）と呼ばれるジャンルの映画が制作されるのである。しかしながら、「民族化」を進める中国映画事業においては、現在もなお、以下の三点に代表されるような規制が残されている。第一に映画制作においてはシナリオ審査制度が残されていることである。映画売買の自由は認めながら、映画制作には未だ国家机关の規制があるのである。第二に、外国映画の配給は「中国電影輸出輸入公司」が行っていることである。中国において、中国国産映画の売買は自由になりながらも、外国映画の買い付けは国家机关が行っているのである。第三に映画館における映画の上

映時間の比率が条例によつて定められていることである。例えば「電影管理条例」によつて、中国の映画館においては三分の二以上の時間を用いて、中国産映画を上映することが義務づけられているのである。⁽⁷⁾

改革開放以後、中国映画界が市場経済体制に移行する中において、少数民族映画には政治的な色彩が薄れ、経済的に採算のとれる芸術的かつ娯楽的な作品が制作されるようになった。アジア映画全体の推移をみた場合、各国で映画制作における政治的規制が緩和される中において、アジア各国は自国の「民族映画」を制作する方向に向かつている。⁽⁸⁾つまり従来はアメリカのハリウッド映画等に対抗する政治的手段として「民族映画」が制作されてきたが、現在は圧倒的な物量を誇るアメリカ娯楽映画が主流である世界の映画市場に参入する経済的手段として「民族映画」が制作されているともいえる。

九六年および九七年にかけてわが国において公開された映画『黒駿馬』、『太陽鳥』は少数民族映画の傑作である。⁽⁹⁾

中国映画界は、様々な規制緩和を進めながら、真の「民族映画」を模索しようとしている。

注

〈1〉 佐藤忠男『アジア映画』第三文明社、一九九三年、二頁。

〈2〉 四方田犬彦『電影風雲』白水社、一九九三年、四二頁。

〈3〉 李少白『電影民族化再認識』中国電影家協會『中国電影年鑑一九九〇』中国電影出版社、一九九二年、二八三頁参照。

〈4〉 張進侯・袁国友「論民族題材電影的精品之路」中国人民大学『電影・電視芸術研究』中国人民大学書報資料中心、一九九七年、第三期、六三頁参照。

〈5〉 中国における映画は「故事片」(劇映画)、「美術片」(アニメーション映画)、「記録片」(記録映画)、「新聞片」(ニュース映画)、「科学教育片」(科学教育映画)に分類され、さらに劇映画は「歴史片」(歴史もの映画)、「革命歴史片」(革命歴史もの映画)、「愛情片」(恋愛映画)、「戯曲片」(伝統劇映画)、「児童片」(児童映画)、「音楽片」(ミュージカル映画)、「偵破片」(刑事もの映画)、「恐怖片」(スリラー映画)、「武打片」(カンフー・ちゃんばら映画)、「戦争片」(戦争映画)、「民族片」(少数民族映画)などに分類される(藤森猛「中国における映画、劇場動向」『愛知論叢』第五四号、愛知大学、一九九三年を参照)。

〈6〉 最初の中国映画は、一九〇五年、北京豊台照相館制作の伝統劇映画『定軍山』(程李華主編『中国電影發展史』中国電影出版社、一九六三年等参照)。

〈7〉 最初の中国左翼映画は、一九九三年、程歩高監督の『狂流』、明星影片股份有限公司制作(同上書、二〇三―二〇八頁、佐藤忠男・刈間文俊『上海キネマポート』凱風社、一九八五年、二五一頁、藤森猛「中国映画用語の形成」『愛知

論叢』第六〇号、愛知大学、一九九六年参照。

〈8〉『二為』とは文芸活動の対象を一つには労働者、農民、兵士等の人民大衆のために奉仕することと規定し、もう一つには社会主義のために奉仕することと規定している(『毛沢東論文芸』人民出版社、一九九二年、および藤森猛『整備整頓期の中国映画』『愛知論叢』第五六号、愛知大学、一九九四年参照)。

〈9〉『双百』とは「百花齊放、百家争鳴」であり、芸術上の異なった形式および風格を自由に發展させ、科学における異なった学派を自由に論争させ、これが芸術の發展や科学の進歩を促進し、社会主義文化の反映を促進するものであるとした(同上書、および愛知大学中日大辞典編纂処編『中日大辞典』大修館書店、一九八九年、五〇頁参照)。

〈10〉江沢民総書記は映画制作における『三性』(『思想性』、『芸術性』、『観賞性』)を發展させ、『三精』(『思想精深』、『芸術精湛』、『制作精緻』)を映画制作の基本方針とした(張進侯・袁国友、前掲論文、六三頁参照)。

〈11〉袁智忠「主旋律電影・回顧与反思」前掲『電影・電視芸術研究』、一九九七年、第一期、七八頁参照。

〈12〉四百余りの民族が、民族識別工作を経た一九六四年に一八三種の民族名称が残され、その後の民族識別工作を経て、一九七九年、五五の少数民族が確定したが、その時点でなお識別を持つ民族名称は二三種あり、識別が不祥なものも二三種あった(王松興「中共的民族与民族識別工作」、『國際中国边疆學術會議論文集』国立政治大学辺政研究所、

一九八五年、一六四三頁)。

〈13〉映画『成吉思汗』(邦題「ジングス・カン」)、一九八六年、内蒙古電影製片廠・北京電影学院青年電影製片廠の共同制作、監督詹相持。なお九七年にも『成吉思汗和他的母亲』(内蒙古電影製片廠)のタイトルで再映画化されている(『大衆電影』大衆電影雜誌社、一九九七年、第一〇期、六〇頁参照)。

〈14〉『鴉片战争』(邦題「阿片戦争」)、一九九七年、峨眉電影製片廠・成都匯通城市の共同制作、監督謝晋(『大衆電影』一九九七年、第七期、一一頁参照)。

〈15〉『歴史片』(歴史もの映画、一般にアヘン戦争以前の封建社会を扱う)、『革命歴史片』(革命歴史もの映画、近現代のうち特に新中国成立に至る時期を扱う)、『武打片』(カンフー・チャンバラ・立ち回り映画)はいずれも中国映画のジャンル。

〈16〉〈17〉一九五〇年、東北電影製片廠(長春電影製片廠の前身)によって制作された映画『内蒙春光』(監督于学偉)は当時の国家民族事務委員会(一九四九年発足)の批判を受けた後、周恩来首相と毛沢東主席が話し合い、周首相はこの映画の上映停止を決めた。さらに周首相は「关于『内蒙春光』的座谈会」において、「关于少数民族題材电影创作的重要讲话」を発表し、映画『内蒙春光』の誤りが共産党の少数民族政策を貫徹するのに問題があることを指摘したことを受け、映画は修正された。修正を受けた映画は『内蒙古人民的胜利』というタイトルで公開されることとなつ

た(李奕明「十七年少数民族電影的文化視点与主题」前掲「電影電視芸術研究」、一九九七年、第二期、四六頁参照)。

〈18〉「五朵金花」は雲南の大理を舞台にしたベール族の青年と娘(金花)のラブロマンス、ハッピーエンドで映画は終わる(監督王家乙)。

〈19〉李奕明氏による少数民族映画の分類においては、本文中の⑤「愛情もの」の分類を含めず、「解放もの」・「抗日もの」・「融合もの」・「建設もの」の四分類としている(李奕明、前掲論文参照)。

〈20〉映画「衣奴」(邦題「農奴」)(一九六三年、八一電影製片廠監督李俊)のチベット族の描き方については佐藤忠男氏による前掲「アジア映画」、七六頁等を参照のこと。

〈21〉映画「从奴隶到将军」(邦題「將軍」)(一九七九年、上海電影製片廠、監督王炎)においてはかつて奴隸となっていたイ族の主人公が抗日戦争や国民党との内戦を軍人として戦った様子が描かれた(張駿祥・程季華主編「中国電影大辞典」上海辞書出版社、一九九五年、一三二頁等参照)。

〈22〉「相互理解もの」という表現は、前記の李奕明氏による分類において、「融合もの」(各民族と民族の融合を描いた映画)という表現を用いている(李奕明、前掲論文、一八頁参照)。

〈23〉映画「天山的红花」(邦題「天山の赤い花」)(一九六四年、西安・北京電影製片廠、監督崔嵬)においては、牧畜を行う生産隊の隊長となったカザフ族女性の生き方が描かれた(前掲「中国電影大辞典」九四五頁等を参照)。

〈24〉四六年一月、モンゴル人民共和国の承認、四七年五月、内蒙古自治区が成立(主席ウランフ)、四九年十二月、内蒙古自治区人民政府に改編などが行われた(加々美光行「知られざる祈り」新評論、一九九二年、二〇四頁等参照)。

〈25〉五五年一月、新疆ウイグル自治区の成立、五九年三月、新疆ウイグルの暴動(同上書、二二一頁等参照)。

〈26〉五一年五月、中央人民政府とチベット政府との間での「チベット平和解放の方法に関する協議」が締結、五九年三月、チベットの反乱、ダマイラマの亡命(同上書、三二〇頁等参照)。

〈27〉李奕明、前掲論文、および前掲「中国電影大辞典」参照。

〈28〉文化大革命においては、演劇「白毛女」などの八つの「样板戲」(革命的模範劇)と映画「地道战」(一九六二年、八一電影製片廠、監督任旭東)、「地雷战」(一九六二年、八一電影製片廠、監督唐英奇・徐達・呉健海)等のごく少数の革命的模範映画が繰り返し上演・上映された(李亦中、呂曉明「中国電影卷」華東師範大学出版社、一九九三年、一二頁等参照)。

〈29〉改革開放以降の劇映画年間政策総数は七九年六三本、八〇年八四本、八一年一〇五本、八二年一一五本、八三年一二七本、八四年一四三本と増加の一途を辿った後に八五年一二七本、八六年一五〇本、八七年一四一本、八八年一四九本となり、横ばいしないしは緩やかな減少傾向を示すようになった(藤森猛、前掲「中国における映画、劇場動向」一三七頁参照)。

〈30〉 人形劇映画『阿凡提』（一九七九年、上海美術電影製片廠、監督斯塔・劉蕙儀）、人形劇映画『阿凡提』（一九八一年、全一三本、上海美術電影製片廠、第一～五・八作監督曲建方、第六・一〇・一三作監督曲建方・蔡淵瀾、第七・一二作監督蔡淵瀾、第九・一一作監督曲建方・金芳鈴）、アニメ映画『胡蝶泉』（一九八三年、上海美術電影製片廠、監督阿達・常光希）。なお、木偶片（人形劇映画）は、動画片（狭義のアニメーション映画、漫画映画）等とともに、美術片（広義のアニメーション映画）に含まれる（前掲『中国電影大辞典』三頁、および劉定中『阿凡提芸術形象の再塑造』『新疆文学』新疆人民出版社、一九八〇年三月号、七七頁等参照）。

〈31〉 甘惜分『新聞学大辞典』河南人民出版社、一九九三年、一〇七四頁、および『中国統計年鑑一九九四』中国統計出版社、一九九四年、六二五頁参照。

〈32〉 藤森猛「中国のラジオ、テレビジョン放送事業」『愛知論叢』第五九号、愛知大学、一九九五年参照。

〈33〉 中央電視台によって一九七六年『新聞聯播』（正式名：全国電視台新聞聯播）（ニュース・ネット）が開始され、その後八〇年『國際新聞』（國際ニュース）、八三年『晚間新聞』（夜のニュース）、八四年『午間新聞』（午後のニュース）が加わり、現在の定時ニュース放送の方式が定まった（同上論文、および前掲『新聞学大辞典』、八二六頁参照）。

〈34〉 中国におけるテレビの年間生産台数は八四年一二八万台、八五年二一五六万台、八六年二二九八万台となり、

一九八六年において、テレビの生産台数がラジオの生産台数（一九八六年二〇五〇万台）を初めて上回った。『中国統計年鑑』一九九二、六一三頁、および藤森猛「中国における家電製品の普及と娯楽手段の多様化」『愛知論叢』第五八号、愛知大学、一九九五年参照。

〈35〉 一九五一年に中国全国で六百余の農村映画隊（農村における野外巡回映画放映隊）が組織され、八四年にピークを迎える時には全国で約一五万の農村映画隊が存在したが、八五年國務院の『关于制止向农民乱派款、乱收费的通知』が出されて、農民による映画集団貸し切り方式が非難され、その後農村映画隊は急速に減少した。また一九五一年に成立した国家の中国電影發行放映公司（中影公司）は、農村部へ映画を配給するとともに、都市部の映画館への映画配給も一手に引き受けていた。中影公司是省・市・県レベルの各電影發行放映公司を通して、映画館などの映画放映単位に映画を配給した（前掲『中国電影年鑑一九九〇』、三四三頁、および藤森猛「中国の娯楽文化市場」『愛知論叢』第五七号、愛知大学、一九九四年参照）。

〈36〉 映画事業は一九四九年十月に中国人民政府文化部の電影局の管轄となって以来、五四年九月からは國務院の文化部の電影事業管理部、七〇年六月の國務院文化組の電影組、七五年一月國務院の文化部の電影局、八二年十一月文化部の電影事業管理局となり、基本的には文学・演劇・音楽等の他の文芸部門と同じく國務院の文化部所管となっていた。八六年一月に広播電影電視部（ラジオ・映画・テレビ省）

が設立され、放送・映像メディアは一つの部局に管轄が移された（蘇尚堯『中華人民共和国中央政府機構（一九四九—一九九〇）』経済科学出版社、一九九三年参照）。

〔37〕 八七年に映画制作所と中国電影發行放映公司が映画配給におけるそれぞれの収入を、上座率（劇場の入場率）によって決算する契約が交わされ、十六か所の主要映画制作所は、より映画観客数の見込める質の高い映画制作を始め、たことも映画制作所における独立採算制（損益の自己負担）を進める大きな要因となった（藤森猛、前掲『中国の娯楽文化市場』参照）。

〔38〕 饒湖光『新时期電影文化思潮』中国廣播電視出版社、一九九七年、一頁等参照。

〔39〕 『黃土地』（邦題「黄色い大地」）（一九八四年、広西電影製片廠、監督陳凱歌）は、一九八五年ロカルノ国際映画祭の銀賞に輝いたほか、わが国の八五年の中国映画祭（当時は中国映画新作フェスティバル）に出品され、中国映画ブームをつくる契機となった（前掲『中国電影大辞典』一四三九頁、および大塚秀明等『八五 中国映画新作フェスティバル』中国映画新作フェスティバル実行委員会、一九八五年参照）。

〔40〕 『野山』（邦題「野山」）（一九八五年、西安電影製片廠、監督顏学恕）は、八五年のナント三大陸映画祭の大賞等を受賞。『老井』（邦題「古井戸」）（一九八七年、西安電影製片廠、監督呉天明）は、八七年の東京国際映画祭の大賞等を受賞し、また中国国内よりも海外において先に映画公開

されたこと、またその予告映画が放映されるなど中国映画界にとつては異例のこととなった。『紅高粱』（邦題「赤いコーリヤン」）（一九八七年、西安電影製片廠、監督張芸謀）は、八八年ベルリン国際映画祭の大賞などを獲得後、中国各地で映画座談会や映画評論旋風を巻き起こした（前掲『中国電影大辞典』一四三九頁等参照）。

〔41〕 劉德瀨「民俗化・対民族歴史与現实的電影闡釈」『電影芸術』大衆電影雜誌社、一九九七年三月号、一三頁等参照。

〔42〕 第一世代監督（一九〇五—一九四九）、第二世代監督（一九四九—一九五六）、第三世代監督（一九五七—一九七五）、第四世代監督（一九七六以降）、第五世代監督（八〇年代半ば以降）という監督の時代区分が行われるが、第一～五世代という区分は、八〇年代以降の、新时期電影制作の担い手となった若い世代の監督たち（第五世代監督）が台頭した時に生まれた監督世代の区分け方法。第五世代監督には陳凱歌・張芸謀・呉子牛・田壯壯・黃建新・夏鋼・張沢鳴・周曉文などの監督が含まれる（白井啓介『中国映画の失われた系譜』『中国文化——漢文学会公報』五一号、一九九三年、二頁、および前掲『中国電影卷』一三頁等参照）。

〔43〕 映画『青春祭』（邦題「青春祭」）（一九八五年、北京電影學院青年電影製片廠、監督張暖忻）は、文革中、タイ族の中で生活する女性主人公（漢族）の姿が瑞々しく描かれた青春・恋愛映画であり、少数民族映画のイメージを大きく変えた作品。映画『盜馬賊』（邦題「盜馬賊」）（一九八六年、西安電影製片廠、監督田壯壯）は、チベット族の馬泥棒

の男性の物語であるが、チベット族の鳥葬などの民族的生
活習慣が細かく描写され、新しい中国映画の境地を開いた
(前掲「中国電影大辞典」、および前掲「アジア映画」七四
頁等参照)。

〈44〉 劉徳瀨、前掲論文、二七頁参照。

〈45〉 映画「金鷹」一九六三年、香港鳳凰影業公司、監督陳
靜波(前掲「中国電影大辞典」四七七頁参照)。

〈46〉 映画「老師 斯卡也答」一九八二年、台湾中央電影事
業股份有限公司、監督宋存寿、映画「老莫的第二个春天」
一九八四年、台湾高仕影業公司、監督李祐寧(前掲「中国
電影大辞典」五二三頁参照)。

〈47〉 映画「海市蜃楼」(邦題「天山回廊」)一九八六年、香
港嘉民娛樂有限公司・中国電影合作片公司、監督徐小明(前
掲「中国電影大辞典」一九八六頁参照)。なお香港・台湾映
画の分析は別稿に譲るものとする。

〈48〉 八〇年代後半、映画館による経営項目の多様化の一環
として「録像廳」(ビデオ放映ホール)、「鐳射廳」(レーザー
ディスク放映ホール)の併設が始まり、中国の都市部映画
館に普及した(藤森猛「中国語劇場名称考」「愛知論叢」第
六一号、愛知大学、一九九六年参照)。

〈49〉 映画「熊猫历险记」(八三年、峨眉電影製片廠・香港綜
芸公司、監督光源)、「火烧圆明园」(八三年、中国電影合作
製片公司・香港新昆侖公司、監督李翰祥)、「垂帘听政」(八
三年、中国電影合作製片公司・香港新昆侖公司、監督李翰
祥)の劇映画合作の試みが後の長春・北京・上海等の映画

会社による香港映画会社との合作の契機となった(「中国電
影年鑑 一九八四」一九八五年、五八三頁等参照)。

〈50〉 「大衆電影」一九九一年、一月号等参照。

〈51〉 長春電影製片廠は、一九四五年に旧滿映を接收して成
立した「東北電影公司」がその前身。「東北電影製片廠」を
経て、五五年に「長春電影製片廠」となり、中国最大の映
画制作会社である。上海電影製片廠は、一九四九年に「中
央電影企業股份有限公司一廠」・「中央電影企業股份有限公
司二廠」(一九三四年に成立した「中央電影攝影所一廠」・
「中央電影攝影所二廠」が前身)などを基礎に成立。北京電
影製片廠は一九四九年、「中央電影企業股份有限公司三廠
(一九三四年に成立した「中央電影攝影所三廠」が前身)が
「北平電影製片廠」となり、同年「北京電影製片廠」として
成立。(前掲「中国電影大辞典」四〇頁、前掲「上海キネマ
ポート」三〇〇頁等を参照)。

〈52〉 三大映画制作所の劇映画総制作数に占める割合は、一
九九九年に五七%であったものが、八八年には三六%を占
めるにすぎなくなり、地方の映画制作所の進出がめざまし
い(藤森猛、前掲「中国における映画、劇場動向」参照)。

〈53〉 以下の本文①～④は「中国電影年鑑 一九八九」一九九
一年、三九〇頁、前掲「中国電影大辞典」四〇頁、および
前掲「八五中国映画新作フェスティバル」二六頁等参照。

〈54〉 映画「大閱兵」(邦題「大閱兵」)一九八六年制作、広
西電影製片廠。監督の陳凱歌とともに撮影の張芸謀が注目
された(姜鴻濤主編「中国影片大典」中国電影出版社、一

九五五年、五四五頁等参照。

〈55〉 タイ、ペー、チワン、ワ、ミャオ、ヤオ、チベット、ハニ、アチャン、トールン、トアーン、ナシ、プミ、チンポー、ジノー、リス、ラフ、ブイ、プーラン、モンゴルの二〇の少数民族による二二部（五三本）の記録映画が製作された（前掲『中国電影年鑑一九八九』一九九一年、三九三頁等参照）。

〈56〉 映画「塞上风云」一九四〇年、中国電影製片廠、監督 応雲衛。抗日戦争期におけるモンゴル族が描かれた（前掲『中国電影大辞典』八〇八頁参照）。

〈57〉 中国映画事業における少数民族スタッフの総数は少ないが、近年例えば、北京の中央戯劇学院などにおいては、ウイグル族や朝鮮族などの少数民族の専門クラスを設けるなど、少数民族スタッフ確保を図る映画・演劇養成機関が多くなつてきている。

〈58〉 例えば外国映画を中国語に翻訳する際にも、中国においてはほとんどの場合、中国語（標準語）による吹替えが行われ、映画・放送事業等において、^レ配音演員（吹替え俳優、声優）が多数存在する。識字率が改善されない限り、現状の吹替えによる翻訳制度は変わらないであろう。

〈59〉 邱世傑「民族語訳製片工藝改革——讓民族語訳製片之花開得鮮艷」『中国電影年鑑一九八四』一九八五年、六二七頁参照。

〈60〉 当時の文化部電影局によつて「塗磁録音現場會議」が開催され翻訳事業は制度的に進んだが、当時の技術レベル

はたいへん低いものであった（同上書参照）。

〈61〉 會議は文化部電影局が主催し、ウルムチで開催された。なおそれに先立つて一九七八年には「研究民族語影片訳製工作的會議」が開かれ、一六ミリフィルムに対する翻訳工作の方針は定まっていた（同上書、六二八頁参照）。

〈62〉 一九九一年より少数民族言語への翻訳料は三五ミリの場合、天山電影製片廠が一本二〇二〇元、内蒙古電影製片廠が一本一八五〇元などと規定された（『中国電影年鑑一九九一』一九九三年、三四七頁参照）。

〈63〉 袁智忠、前掲論文、七九頁等参照。

〈64〉 倪震「改革与中国電影」中国電影出版社、一九九四年、五一頁、および藤森猛、前掲「中国の娛樂文化市場」等を参照。

〈65〉 近年中国におけるシナリオ審査制度の抜け道が波紋を呼んでいる。一般にシナリオは複数作られることが多く、そのうち最も内容的に硬いシナリオが国の審査に使われ、実際に制作される映画は最も内容的に過激なシナリオを使う場合が増えていく。例えば九二年、東京国際映画祭で受賞した中国映画「藍風箏」（邦題「青い凧」）においては、映画制作者が国のシナリオ審査にパスしたシナリオとは異なる別のシナリオを用いて映画を制作した。これを理由に中国映画機関の関係者はすべての受賞を無効とみなし帰国した（藤森猛、前掲「中国の娛樂文化市場」参照）。

〈66〉 「中国電影輸出輸入公司」は「中国電影發行放映公司」と一体となつた中国の廣播電影電視部（ラジオ映画テレビ

省)直属の機関であり、一九七九年に成立し、現在なお外国の映画やビデオの配給に関しては独占的な管轄を行っている(『人民日报』一九九四年三月二日、「解放日報」一九九四年三月二八日、「大衆電影」一九九四年第一期等を参照)。

〈67〉「電影管理条例」は一九九六年に公布された(秋翟「改革開放是振興民族電影的前提」『大衆電影』一九九七年第三期、一一頁等参照)。

〈68〉例えば韓国において、一九九三年に韓国で公開された韓国映画『ソピョンジエ』(西便制、邦題「風の丘を越えて」)は年度内のロードショー公開においてアメリカ映画の入場を凌ぐ勢いをみせ、以後韓国においては「民族映画」が再評価を受けることとなった(藤森猛「韓国映画事業の現状」『愛知論叢』第六二号、愛知大学、一九九七年参照)。

〈69〉「黒駿馬」一九九五年、北京電影学院青年電影・香港賽亞電影、監督謝飛、「太陽鳥」一九九七年、雲南民族電影、監督楊麗萍・王学圻(『中国映画祭』(パンフレット)東光徳間事業部、一九九六年、一九九七年および「大衆電影」一九九五年第三期、二九頁等を参照)。



映画「海市蜃楼」、「老井」などの上映スケジュール
(1987年、北京市東城区工人俱樂部にて)