

幸せという不幸

——張藝謀の「幸福の三部作」について——

森田 浩一

On the Three Films of Zhang Yimou Known as “The Trilogy of Happiness” in Japan

MORITA Koichi

Abstract : From 1998 to 2000, the famous Chinese director Zhang Yimou made three films, *Not One Less*, *The Road Home* and *Happy Times*. In an interview, the director himself once said that he considered these films a trilogy, because they are all about ordinary people. But he never called them “The Trilogy of Happiness”, while here in Japan, people often group them under this title. By using this title, a Japanese audience will be misled by the word “happiness” and find it hard to recognize the intention of the director — which is mainly to focus on the problems of education in present-day China.

初 め に

中国を代表する映画監督のひとり、張藝謀¹⁾は、近年、「英雄 (Hero)」(2002)²⁾、「十面埋伏 (Lovers)」(2004)といった娯楽大作を制作し、更に広く知られる存在となった。

もちろん、中国映画に関心のある人々には、監督としてのデビュー作「紅高粱 (紅いコーリャン)」(1987)発表時より、ずっと注目されつづけてきた存在だったが、「Hero」に始まるハリウッド映画ばりの作品によって、多くの映画ファンがかれの名を親しく感じ始めていることは間違いない。

極端に商業化したハリウッド映画は、CG (コンピュータグラフィックス) といった高度な技術を積極的に利用する一方、かつての娯楽映画生産王国香港から、呉宇森 (ジョン・ウー) のような人材も吸収し、それに伴い、香港の武打片 (カンフー映画のような武闘の要素が主要な映画) で開発されたワイヤーアクション (ワイヤーで俳優をつるし、空中をスムーズな動きで飛翔・飛躍させる技術) も貪欲に取り入れた。張藝謀の近年の娯楽的作品は、以前はハリウッド映画の

ような商業映画とは一線を画していると思われてきた張が路線を変更し、娯楽的商業映画の世界に足を踏み入れるに際し、CG といった技術はもちろん、ワイヤーアクションをはじめとした香港武打片の成果を、言わばハリウッドから逆輸入して作ったものと言える。

張藝謀は、映画作りがうまい。新たな技術・テクニックを導入しても、見事にそれを消化し、ぎごちなさを見せることなく、完成された作品を世に出す技量を持っている。この器用さこそが、かれの身上であると言ってもよい。しかし一方で、従来、かれへの批評には、この器用さを世の中への迎合であるとし、映画作りのありかたに嫌悪の情を覚えたとうかがえるものが多かった。

振り返れば、先にあげた「紅いコーリャン」以降、俗に「紅の三部作」³⁾と呼びなされる作品群は、カメラマン出身である張藝謀の鋭敏な色彩感覚に裏付けられたシーンがふんだんに展開されるものであった。中国の土俗的なおどろおどろしい要素や、中国的因習がふんだんに作品の内容として取り込まれ、その芸術的なシーンとの相乗効果で、中国国外で多くの賞を受賞した。

しかし、国外で名声を得た張藝謀に対しては、その

作品が現実の中国を反映したのではなく、ことさらに中国の暗部を強く描き出し、中国全体への理解が乏しい外国人の興味を引いて、外国の賞をもらっているという批判が多く聞かれることとなった。

そういった批判に対する返答であったかどうか、張藝謀は最初の大きな路線転換をはかることとなる。その時期に発表された作品群のなかに、「幸福の三部作」、あるいは「幸せの三部作」と呼び習わされる三作品があり、多くの日本の映画ファンの人気を博している。

—

いわゆる「幸福の三部作」（以下、三部作と略称することがある）とは、発表順に、「一個都不能少（あの子を探して）」（1999）、「我的父親母親（初恋の来た道）」（2000）、「幸福時光（至福のとき）」（2000）である。二年間にたてつけに発表された作品で、「至福のとき」以降、張藝謀は娯楽大作路線に移ってゆくことになる。

この三作品を、なぜ「幸福の三部作」と呼ぶようになったかは、つまびらかではないが、どうやら、日本で始まったものようである。ただ、この三作品を三部作として括ったのは、張藝謀自身であるようだ。「至福のとき」のプロモーションのためにアメリカを訪れた張は、インタビューの中で次のように述べている⁴。

From 1998 to the year 2000, I made three films, *Not One Less*, *The Road Home*, and *Happy Times*. I consider these three films a trilogy because they are all about commoners, little people.

（1998年から2000年にかけて、三作の映画を撮影した。「あの子を探して」、「初恋の来た道」、「至福のとき」だ。わたしはこれら三つの映画を三部作だと考えている。なぜなら、三作品とも、平民、一般的庶民を題材としているからだ。）

ここでは、単に *trilogy*（三部作）と呼ばれているだけなのであるが、このインタビューの中国語版は、やがてインターネット上にも多く転載されるようになった⁵。インタビューの上掲部分は中国語では、以下のようになる。

1998 年到 2000 年這 3 年裏，我拍了三部影片：

《一個都不能少》、《我的父親母親》還有《幸福時光》，我私底下願意把這三部影片合稱為“平民三部曲”，因為他們的主人公都是普普通通的中國老百姓，都是社會上的小人物。

（1998年から2000年にかけて、三作の映画を撮影した。「あの子を探して」、「初恋の来た道」、「至福のとき」だ。わたしは、わたし自身のなかでは、これら三つの映画を“平民三部曲”と総称したいと思っている。なぜなら、三作品ともその主人公が、ごくごく普通の庶民であり、みな社会の小人物だからだ。）

このインタビューの中で、張藝謀は自分は英語がわからないので、アメリカで映画を制作することは考えていないと述べていることから明らかなように、インタビューには、張は中国語でこたえていたはずである。したがって、英語版よりも中国語版のほうが張自身のことばを伝えている可能性がある。

とはいえ、張自身が、英語版のインタビューのように、この三作を単に三部作と括ったのか、あるいは、中国語版のように「平民三部曲」とまで名付けたのかは、不明である。ただ、いずれにせよ張自身によって、この三作がまとまったものとしてとらえられていることは確かであり、日本で「幸福の三部作」と呼ぶのも、張自身の認識に淵源があると言えるだろう。

さて、「平民三部曲」とまで張が名付けたかどうかはさておき、これら三部作が三部作とされる所以は、張が「三作品とも、平民、一般的庶民を題材としているからだ」と述べていることから明かである。しかし、これを「幸福の三部作」と呼ぶことには、まったく違った観点が見てとれる。

三部作に「幸福」ということばを冠したのが、映画会社なのか、映画評論家なのか、それとも、日本の観衆が自然発生的にそう呼び習わすようになったのかは不明だが、三作品の最後となった「至福のとき」の公開時、配給会社のフォックス・ジャパンは、「あの子を探して」「初恋の来た道」に続いて贈る《しあわせの三部作》最終章」と銘打ち、「ありがとう 生まれて初めての笑顔です」というコピーを主演女優董潔（ドン・ジエ）の笑顔の横においた⁶。これが、恐らくは、「幸福の三部作」ということばの出所と思われる。

この映画会社の宣伝コピーは、それまでの二作に対する日本の観衆の反応をうまく掴んだものであった。

日本で特に評判をよんだ「初恋の来た道」に寄せら

れた感想は、「村に赴任してきた若い教師、その教師に恋心を抱く娘、ひた向きに人を愛することの幸せ。素朴で、自然な純愛。貧しくとも幸せな生涯。シンプルなストーリーですが、じつに感動的でした」というような、「幸せ」づくしのことばにあふれがちだったからだ⁷⁾。

張自身の言う「平民」とは、別の中国語で言えば「老百姓」、即ち、平平凡凡な庶民のことである。政治とかかわりなく、富貴栄達ともあまり縁がなく、社会の大部分を占める存在でありながら、おそろしいまでに単調な繰り返しの物語を生み出すばかりで、およそ、耳目に新鮮な、人を興奮させる物語には関係のない人々、そういった存在が「平民」である。

張の監督第一作「紅いコーリャン」は、山東省の造り酒屋を、つづく「菊豆（菊豆）」(1990)は、染物屋を舞台とした物語で、いずれも登場人物は「平民」と言ってもよいものであった。しかし、これらの作品は、閉ざされた舞台のなかで展開されており、強盗との野合、日本軍へのレジスタンス、主人の甥との姦通、愛欲の因果応報といった、およそ平凡な庶民の世界から縁遠い「物語（“故事”）」を描き出したものだった。そしてまた、「大紅灯笼高高掛（紅夢）」(1991)は、学業をあきらめ、富豪の妾となった女性が、やがて発狂せざるをえなくなってしまう、因習という亡霊が跋扈する閉ざされた富豪の邸宅内を舞台とした作品であった。

このように、「あの子を探して」以前の作品の基調は、たとえ、登場人物が「平民」であっても、展開される「物語」が、およそ実際の「平民」たちとは無縁の、強い物語性に満ち満ちたものであった。

そうであれば、おそらく、張が「平民の三部作」として三作品を括ったとき、この「平民」ということばには、単に登場人物が「平民」であるというだけでなく、作品の描く世界もまた、現実の「平民」たちの世界に近いと語っているに違いない。

先に挙げたインタビューで、張は、こう語っている。

Not One Less is like a documentary. The Road Home is like a poetic essay while Happy Times is a comedy.

（「あの子を探して」はドキュメンタリー的な、「初恋のきた道」は散文詩的な、そして「至福のとき」は喜劇的な作品である。）

常に違った作風に挑もうという意識を持ち続けている張藝謀が、ドキュメンタリー・散文詩・喜劇という、三つの異なった手法を用いて描き出そうとした、中国の「平民」の世界とは、はたしてどのような世界であったのか。そして、作品中に描かれた、中国という異質の文化圏の「平民」たちの何が、日本の観衆をも感動させる力を持っていたのか。はてまた、「平民の三部作」を「幸福の三部作」にいつのまにか変化させていたということであれば、日本での三作品の受容には、何らかの誤解が生じていたということ物語っており、そのような感動は、あるいは独りよがりなものであった可能性があったのだろうか。

二

「あの子を探して」は、監督自身のことばによれば、ドキュメンタリーのような作品となる。

僻地の村、水泉村の小学校教員高先生は、老母の病が篤くなったため、休暇をとって、母親のもとへ行くことになり、代用教員を探すが、村長が見つめてきたのは、小学校を出たばかりの13歳の少女、魏敏芝（ウェイ・ミンジ）だった。高先生は、少女に後を任せることを躊躇しながらも、母の看病のために背に腹は代えられず、敏芝に後を託して、母のもとへ去る。代用期間の報酬は50元、そして、高先生は敏芝に、すでに十何人かの生徒が学校をやめて町へ働きに出てしまった今、これ以上生徒を減らすことはできないと告げ、自分が戻るまでに一人の生徒も減っていないければ、更に10元のボーナスを出すと言う⁸⁾。

敏芝にとっては、ただひたすら子ども達をやめさせないことだけが大事となった。しかし、一人の生徒が足が速くて体育学校に引き抜かれたのはまだしも、張慧科（チャン・ホエクー）が借金返済のためにまちへ出稼ぎに送られたことが、大打撃となる。バス代がないため、一日歩いて町までゆき、慧科を連れ戻しにゆくが、足取りをつかむこともできない。悪戦苦闘の末、テレビ局の局長になんとか窮状を訴えることができ、人捜しのテレビ放送で、慧科をさがしあてることができた。

ふたりはテレビ局の取材班とともに村に戻り、テレビを見た人々からの援助を得て、借金を返し、慧科は学校に戻り、小学校も賛助金で新しい校舎を建て、敏芝は家に戻って農業に従事、万事めでたしで映画は終わる。

この映画に登場するのは、すべて素人である。そし

て、役名もすべて演じる素人たちの本名であることに、監督が出演者に演技を求めていることが端的にうかがえる。映画のメイキングを取材した番組が、日本でも商品化されて発売されたが（『「あの子をさがして」ができるまで』、以下「できるまで」と略称する）、素人たちが緊張せず、カメラを意識せず、そして演技せずにシーンの中におさまるようにするために工夫し、苦勞する監督の姿が描かれている。貧困に向き合う中国農村部の教育問題を取り扱うこの映画は、きわめてドキュメンタリーに近い演出方法で撮影された。

「できるまで」の中で、張は農村の小学校への思い入れを語っているが、映し出される子ども達のひたむきさ、けなげさは、おそらく監督自身の子どもたちへの愛情がなければ、これほどまでに生き生きと表現されなかつたであろう。張藝謀は、テレビのあるインタビューで、この作品のテーマは、愛であると語ったそうだが、なるほど、スクリーンの上の子どもたちを眺めていると、監督にとっては、貧困や教育問題ということよりも、子どもたちへの愛が主要なテーマであったかのようにも思えてくる。

そして、中国ではこの映画は熱狂的に観客に迎えられ、主演の魏敏芝や張慧科は、監督たちと一緒に中国各地を訪れることになった。日本でも、少なからぬ感動を与えたようだ。その原因は何か。魏敏芝たちが中国各地に招かれ歓迎されたことから伺えるように、その主要な原因は、登場した素人のこども達であったと言ってまず間違いはなさそうだ。

しかし、映画に描き出された教育問題は、ただ子ども達の味付けであったわけではない。

映画の最後は、それまではチョークも節約して使っていた小学校に、人々の援助のおかげで、たくさんのチョーク（しかも赤や青のものもある）が贈られ、子どもたちが黒板に一字ずつ好きな字を書いてゆくシーンで終わる。映画の冒頭近く、高先生が代用期間の 26 日間に使う 26 本のチョークを大事に数えて敏芝に渡すシーン、そして、腕白な慧科のせいでチョークが折れ、学級委員の生徒の日記に、高先生が大事に大事に使っていたチョークを無残にも無駄にした悲しみをつづっていたのが読み上げられるシーンが伏線となつての結末で、張藝謀が巧みな映画の作り手であることを実感させるものとなっている。

そのシーンにかぶさってテロップが流れる。そこには、前述したような慧科の復学、新校舎建築などの後日談、そして、100 万人以上の子どもたちが貧困のた

めに学校をやめ、そのうち 15 パーセントのこども達が社会からの援助を得て、復学できている現状の紹介が流れる。

テロップは、水泉村の小学校が、新たに校舎を建てるとともに、水泉希望小学と改名したと伝える。「できるまで」には、映画公開後しばらく経ち、張藝謀たちが、撮影場所となった実際の水泉村の小学校に、本当に新しい校舎を建てて、水泉希望小学と名付けたあとの、開校のお祝いの様子が紹介されている。現実と映画のなかの虚構の世界が相寄り添おうとしているのは、実に興味深い。そして、中国の観衆は、希望小学という名前から、ごく自然に、「希望工程」ということを連想していただろう。

「希望工程」は、1989 年に設立された中国青少年発展基金会のプロジェクトで⁹、貧困家庭未就学児童への学費援助（1989 年 10 月～1997 年末まで、185 万人に援助）や貧困地域の小学校（“希望小学校”）建設援助（同上、5300 カ所）を行っている。映画制作陣が、実際に小学校に新しい校舎を寄付したのは、啓発者みずからも模範とならねばならないという使命感ゆえであったろうか。

貧困という状況にもかかわらず、こども達の明るくたくましい姿、敏芝のひたむきな姿に感動した中国の観衆の心の中に、この映画は、貧困地域の教育問題に支援しようという、ある種のボランティア精神を植え付けることができたかもしれない。

三

だが、この映画は、はたしてそういう見方だけで終わるものなのだろうか。

日本では、この映画を国策映画だとする感想がある。国策映画と言い切ってしまうのは極端だが、全国人民代表会議常務委員長をつとめた万里が名誉会長を勤める、国策的な基金会が行うプロジェクトへ観衆の情熱を誘導するかにもとらえられる結末は、確かに政府に気に入られる映画作りであると思わせるに十分な要素はある。

貧困地域の教育問題は、本来は政府が率先して解決にあたるべき問題であり、そもそもボランティアに頼るべき性質のものではないというのが、多くの人が希望工程に対して持つ感想だろう。映画の終わり方が、人々の善意によって安易に得られたハッピーエンドになっているため、希望工程に対していささか疑念を感じている人々にとっては、現実には未解決の諸問題に

かえって思い到らざるをえなくなっていると言える。

たとえ、慧科という一人の少年が、たまたま人々の善意を得て復学できたとしても、そして、ある村の小学校に新校舎ができたとしても、それは果たしてこの大きな問題の根本的な解決につながるものなのだろうか。

出稼ぎに出た慧科は、駅に着くなり、トイレに行つて、同行者たちとはぐれてしまう。探してくれる者もなく、放っておかれた慧科は、浮浪児のようになって、市場を徘徊したりするのであるが、ある食堂の女主人から盗みはするな、食べ物が欲しければうちに来いという温情を受ける。敏芝は、都市に出て、まず慧科の出稼ぎ先を訪ね、かれと一緒に出てきた同村の少女にゆきあたる。一緒に慧科を探しに行こうと言っても、一日2元の日当が不意になるのを理由に従わない。代用教員の本来の勤めを放り去って、10元のボーナスのために、必死に慧科を探そうとする敏芝だけが、大都市にいきなり放り出されてしまった慧科を真剣に追い求めてくれる存在であったという皮肉がここにはある。

そして、田舎から出てきて働く子ども達や、浮浪児慧科への都市生活者の無関心さがスクリーンに映し出される。探し回る敏芝にも、周囲は冷たい。テレビ局の守衛が冷たくあしらって、テレビ局内に入れてくれず、毎日、局の正門で局長への直訴のチャンスを待つ敏芝にも、ついに局長が手をさしのべるまで、他からはなんの援助もさしのべられない。

「秋菊打官司（秋菊の物語）」（1992）と同様の、隠し撮りの手法で、この映画の都市での撮影は行われた。市場をさまよう慧科、かれを求めて都市の無関心の中を同じくさまよう敏芝の周りで、かれらの存在を空気のように当然のものとして扱う人々が、隠し撮りのレンズがとらえる。これは、まさしく中国の現実を写し撮ったドキュメンタリー以外の何ものでもない。

そして、テレビの人捜しに敏芝が出たことで、すべてが好転する。慧科が見つかるだけではなく、たくさんの支援金が寄せられるというオマケつきで。

たとえば、中央電視台で平日のゴールデンタイムに放送される「焦点訪談」のような取材番組が、汚職をはじめとする社会問題を取り上げ、世論の監督者のような影響力を多くの視聴者に与えている現状がある。テレビ報道が人々に与える影響力ははかりしれず、番組で取り上げられた「悪者」は、それがきっかけで処罰を受けることも多い。しかし、マスコミが政府の監督下にある中国においては、このような番組も政府の

監督下にあるのは明らかであり、あるいは、様々な問題に対する庶民の怒りのガス抜きのような役目を負っている番組と言えないこともない。処罰されるべくして選ばれた者だけが処罰されているという印象はぬぐえない。

中国共産党は、革命遂行のために、プロパガンダということを重視してきた。それゆえ、マスコミの統制には、ひときわ力がさかれている。「焦点訪談」のような、庶民の溜飲を下げる番組が作り出されるのとまさに同じように、この映画の中では、テレビがすべてを解決しきってしまう。慧科のような少年がさまよっていても一向に無関心な人々が、テレビで取り上げられたとたんに、その家庭の借金返済のためのお金まで寄越すのである。

もちろん、このような現象は、中国に限ったことではないだろう。テレビをはじめとするマスコミというものが普遍的に持っている力なのだとと言える。しかし、子ども達が教育を受ける権利すら、実効的に守ってやれない政府が希望工程を後押しする中国、行政に訴えても取り上げてくれない社会問題をテレビ番組がとりあげるや、上級の機関が動き出して解決してしまう中国にあっては、「あの子をさがして」でテレビが果たした役割は、ことさらに象徴的であったといえる。

慧科と敏芝を乗せたテレビ局の車が村に着く。出迎える人々と、インタビューを受け、「慧科が戻ってきてよかった」と答える村長。しかし、子どもが出稼ぎに出ざるを得ず、十何人もの生徒が学校をやめていったという現実を当たり前のものとしてとらえ、何の対策も打てずに来た村長がカメラの前で吐くセリフは虚しい。

結局、金のための敏芝の必死さだけが、実際の解決をもたらしただのである。最初は敏芝を先生と呼ぶのをただ一人受け入れなかった慧科が、最後には黒板に好きな字を書いていいと言われると、「魏先生」という三文字を書く信頼を勝ち得たのである。恐らくは、最初の動機はどうであれ、自分をただひとり探し求めてくれた「先生」に、何らかの真摯な情を慧科は感じ取ったということなのだろう。

「できるまで」の中で、原作小説「天上有個太陽」の作者で、映画の脚本も担当した施祥生（シー・シアンション）は、脚本作成段階で監督から、「教師に荷を負わせる。100万人の子どもを背負って帰るといふ荷を」と言われたと話す。敏芝という僻村の少女に、100万人の子どもを背負う重荷を、リアリティをもつ

て負わせるとすれば、そのしかけは、あわせて60元の報酬の重みであったというわけか。

金、金、金。それにしても、この映画には、お金がしつこく登場する。

貧困というテーマを扱うのであるから、金が登場するのは当たり前かもしれない。50元の報酬と、10元のボーナスに執着する敏芝。慧科を探しに町に出るため、バスの乗車賃をかせぐべく、レンガ工場で勝手にレンガを運び、迷惑がられながらも、工場の間人は高先生や子ども達の「メンツ」のために15元を敏芝に渡す。レンガ運びで乾いた口をいやすために商店で3元のコココーラを2カン買って、みんなで一口ずつ回し飲みするシーン。町へのバス賃が20.5元と知って、あとレンガをいくつ運ばばいいか、そして、運ぶには何時間かかるか、教室でみんなで計算するシーン(外から盗み見している村長が、敏芝が算数も教えられると感心して去ってゆくのは、ユーモアだ)。日当2元のために、仕事を休んで慧科探しを手伝えないと断る少女(結局、敏芝が2.5元支払うと約束して駅まで一緒にさがしにゆく)。そして、「できるまで」では、現実の水泉村の人たちが、撮影スタッフが北京と往来する道を整備する作業に、一日10元の日当でかり出されている風景が映し出される(撮影場所は、北京から車で3時間。北京からわずかの時間で、あのような農村が存在することには、驚きを覚える)。日本語のナレーションによれば、この日当は、かの地の3日分の生活費に当たる金額ということだ。

金こそが希望であるというのが現実なのである。映画は、きれいごとでまとめられてしまっているように見えながら、中国の現実を冷徹に呈示してくれているのだ。

四

「菊豆」(1990)は、カンヌ国際映画祭ルイス・ブニエール賞を受賞し、アカデミー賞外国語映画賞にもノミネートされた。そして、つづく「紅夢」(1991)は、ベネチア映画祭銀獅子賞(監督賞)を受賞し、これも、アカデミー賞外国語映画賞にノミネートされた。この国際的評価とは裏腹に、2作品とも中国では上映禁止の処分を受けてしまう。

不倫、愛欲、親殺し、封建社会の因習、こういった負と思われる側面をあまりにも強く描きすぎたことが上映禁止処分の理由であったと思われる。

このように、中国では、政府の中国広播電影電視総

局(中国放送映画テレビ総局)が検閲を行い、許可されたものだけが国内で上映できる制度があるのだが、不幸にも、張藝謀は、たてつけに上映禁止の処分を受けてしまったのである。

最初に述べたように、外国受けする映画を作るという譏りが聞かれたこの頃、張藝謀にしてみれば、なんとか国内で上映が許され、中国の観衆から歓迎される作品を作りたかった気持ちが強かったと思われる。

そんな中、「秋菊の物語」(以下「秋菊」と略称)が制作された。藤井省三によれば¹⁰、撮影スタッフの編成も終えていたのに、予定していた映画の企画が検閲審査を通らなかったため、急遽、「秋菊」を撮影したのだという。この映画は、上映が許可され、また、ベネチア国際映画祭でも金獅子賞と主演女優賞を受賞した。それまでのイメージとは違った、田舎の農婦をたくましく演じきった鞏俐(コン・リー)の演技力も光った。

そして、「秋菊」の次に、おそらく相当の自信を持って制作されたのが「活着(生きる)」(1994年)である。この解放前から改革開放時代にわたる時間を生き抜いた一家を描いた映画は、中国現代史が簡便に読み取れる、泣き笑いの物語である。葛優(クー・ヨウ)、そして鞏俐は、若夫婦から老夫婦までを見事に演じている。しかし、カンヌ映画祭主演男優賞と国際批評家連盟賞を受賞する一方、またもや上映禁止処分を食らってしまう¹¹。

同じく作品中で文化大革命(文革)を扱った、田莊莊(ティエン・チュワンチュワン)監督の「藍風箏(青い凧)」(1993年)も上映禁止処分を受けた。恐らく、中国の映画監督たちは、現在の中国共産党にとって、触れられたくない文革を描く際には、相当な注意が必要であると悟ったに違いない。

そのせいか、「搖啊搖、搖到外婆橋(上海ルージュ)」(1995年)は、解放前の30年代上海の暗黒街を舞台にしたものであったし、「有話好好説(KEEP COOL)」(1997年)は、田舎しか描けないと目されてきた張藝謀が都会を撮った作品で、ナイトクラブ、カラオケ、携帯電話といった、都会の新しい風俗をふんだんに盛り込んだ実験的作品となり、両者とも見事に文革というタブーには触れないものとなった。

上映禁止にはならなかったが、何かしら勢いが感じられず、二作とも張藝謀の作品にあっては、どちらかといえば、目立たないものとなっている。「KEEP COOL」は、ストーリーに不条理な要素があり、揺れ続ける画面という撮影方法も奇抜であったが(張藝謀

が、酔わないでと注意しているほどである)、従来の作品に見られた、芸術的な画面も、強いメッセージも、ともに消え去ってしまったように思える。

そして、この谷間を越えて、張が立ち戻ったのは、隠し撮りをうまく用い、現代農村にもちあがった訴訟話を、いくぶんコミカルに描いた「秋菊」だったのである。共産党中国の歴史の暗部である文革やその周辺には直接触れず、「活きる」のように、あまりにも風刺が効きすぎたセリフや描写を政府に向けることもなく、庶民の生活実感に近い作品を作ること、これが「秋菊」の制作後に三部作と張自身が呼ぶこととなる三作品制作時に、監督が軸足を置いた場所だったのだろう。

五

三部作の二作目、「初恋のきた道」(以下「初恋」と略称)は、三作品の中で、恐らく日本でもっとも人気のあるものだろう。この作品で主演に抜擢された章子怡(チャン・ツーイー)は、今や中国の若手女優を代表する存在となっている。

映画のあらすじは、およそ以下の通りである。

都会で働く息子が、父の訃報に接し、はるばると故郷の農村に戻ってくる。町の病院で亡くなった夫の棺を、昔からのしきたり通り、人が担いで戻って葬儀を行いたいと主張する母は、車で運べばいいと言う村人や息子のすすめにも耳をかさない。

息子は父の机上の若き日の父母の写真を見、村人たちが語ってきた、ふたりの恋愛の「物語(“故事”)」を思いおこす。映画は、この「物語」の世界をカラーの画面で映し出し、年老いた母と都会に出た息子がいる「現在」は白黒で映し出して明瞭に区別する。

父母の恋愛は村で初めての自由恋愛であったが、順調なものではなかった。町(县城)からやってきた若き教員に一目惚れした母(招娣)は、ただその姿を見、声を聞くために、ひたすらひたむきに追いかける。やっと気持ちが通じたかと思ったとき、父は右派と認定されて、町へつれ戻される。別れ際に、冬休みの前には戻ると言い残したことを信じ、雪の降る中、一日町から村へ続く道で待ち続けた母は、倒れてしまう。それを聞いた父は、こっそり抜け出して、母に会いに来るが、それが原因でさらに長く町で留め置かれる結果となる。やがて、父は許されて村に戻り、その後、一歩たりとも母のもとから離れることはなかった。

息子は、村長に金を渡し、母の願い通りの方法で葬儀を行ってくれるよう頼む。葬儀の日、かつての父の教え子たちがかけつけ、近隣から手伝いに来たものたちも謝礼を受け取らず、棺は村に戻り、父の亡骸は、一生を捧げた村の小学校を見下ろす丘に埋葬される。息子は、母を自分のもとへ呼び寄せようとするが、母は同意しない。父は、息子が跡を継いで、教壇に立つのを夢見ていたのに、師範学校を出たにもかかわらず、父の夢をかなえてやれなかったとこぼす母親に、息子は一時間だけ父が立ち続けた教壇に立ち、父親が最初の授業で用いた父自作の教材を読む。母はかつて初めて父の授業の声を教室の外から聞いたときと同じように、息子の声を聞くのであった。

さて、この映画も「あの子を探して」と同じく、農村の小学校が舞台となる。しかし、「初恋」の「物語」は、新中国成立後十年ほど後の1957年、毛沢東が反右派闘争を開始する頃に遡る。その当時の中国の農村が抱えていた様々な問題を考えれば、盲目の母と二人暮らしでありながら、赤いきれいな服を着て、仕事もろくにせず、校舎のまわりをうろついては教師が教材を読む声に聞き惚れ、放課後は、遠くから通う子どもたちを送ってゆく教師の姿を追いかけるといったぐあいに、ただひたすら一目惚れした相手に執着する招娣の姿は、現実的ではない。

しかし、これをもって、映画が矛盾に満ちた、荒唐無稽なものであると非難するのも、的を射た批評とは言えないだろう。監督が、はっきりと白黒とカラーの画面で区別していること、そして、父母の「物語」であるカラーのシーンに入ってゆくときに、語り手たる息子に「村人たちが語り合ってきた父母の物語(“故事”)」と明言させていることから明らかなように、現実の白黒の世界にはさみこまれたカラーの場面は、あくまでも村人が語り、そして今は息子が語る「物語」なのだ。

物語のなかでは、物語にとって重要な成分が強調され、そうでないものは捨てられる。息子は、かつて父から、初めて母の家に赴いたとき、赤い服を着た母が出迎えた情景が絵のように美しかったと聞いている。息子が語る「物語」のなかで、若き日の母が赤い服を着ているのは、息子がそのように物語を構成しているからなのだ。

父の死を嘆く母は、息子に、授業のときの父親の声は朗々と響くいい声で、毎日聞いても聞き飽きなかったと訴える。学校を見下ろす丘の上の井戸へ水を汲みにゆく行き帰りなどに、母が父の声を聞きに行ってい

たことも息子は知っている。そういった息子が知っている事実が、物語のなかではさらに強調されてゆくことになるのは、まさしく物語というものが物語性を必要とするゆえなのである。

母が父に恋したのは、教材を読む声に聞き惚れたことに象徴されるように、解放後まもない時代の農村の娘がほとんどそうであったのと同じく、恐らくは文盲であった母が、師範学校を出たばかりの父が持っていた学問の香り、すなわち文化への憧れを持ったからだろう。

いや、母ばかりではない。学校を出たが、長男でもないで、することがなくぶらぶらしていたら、宣伝隊に出くわして応募してみたところ、この村にやってくるようになったと、父は招娣の盲目の母に語っている。特に何かの使命感にかられたというわけでもなく、なんとなく村にやってきた青年は、村人が総出で小学校を建て、みなが持ち回りで自分の食事の世話をしてくれる事態に遭遇する。井戸の水を汲みにゆこうとしても、先生の仕事は教えることだと桶を奪い取られる始末。ここに現れているのは、村人たちの教師への尊敬の情であり、それはとりもなおさず、学問・知識といったものに対する敬意の念なのである。

物語があえて語らないように思われる部分である、文革という知識が軽視され、教師が学生に批判された時代を経て、何かまだ学問といったことが重く見られず、改革開放のあとは、学問よりは金儲けという風潮の見られた状況のなかで、中国の観衆たちは、かつて存在していた学問への尊敬を思い出させられることになる。ひたすら人を愛する農村の娘に、現代人が失ってしまった純朴さを、この映画の観客は自然と見せられることになるしかけと連動したかたちで。

しかし、白黒の画面で表わされる現実の世界では、どうなのだろう。息子の世代は、学問を身につければ都会へ出て行く。かつて父親を村に結びつけた、母のような存在は、息子たちには存在していないのである。たとえ母を慰めるために、そして父の夢をかなえて教壇に立たなかった後ろめたさを幾分かでも打ち消すために、一時間授業をしたとしても、息子は、結局は都会に戻ってゆくのである。

映画の原題「我的父親母親」を直訳すれば、「私の父母」である。そして、英語のタイトルは「The Road Home」、家（故郷）への道とでも訳せようか。父（＝学問）を農村に結びつけた母、その父母の紐帯の物語は、同時に、反右派闘争の前後、母が父の帰りを待ちわびた「道」の物語であったといえる。息子たちは、

この道を通って都会に出、そしてたとえば父の葬儀に戻ってきたとしても、またすぐにこの道を通って都会に戻ってゆく。映画の中の、白黒とカラーのふたつの世界の中で、道は変容してしまっているのだ。そして、今は都会に散らばっていった、父のかつての教え子たちが、遠くは広州といった所からも駆けつけて、父の棺を担いで、その道を通るのである。

邦題は「初恋のきた道」で、この映画のロマンチックな側面だけをとらえたものとなってしまった。そのせいで、この映画の大事な部分が日本では見えにくくなってしまったのではないかと思われる。

六

三部作は、従来の張藝謀の作品がおおむねそうであったように、女性を主人公としており（「KEEP COOL」は、この点でも特殊なのだが）、いずれの作品も主演をオーディションで選んでいる。公開時には、まだ無名の新人であった。三作品の路線の濫觴といえる、「秋菊」の主人公は、すでに女優としての名声を確固たるものとしていた鞏俐であったが、この点でまったく異なっていた。

「できるまで」の中で、「あの子を探して」がヒットし、全国を巡った魏敏芝が、女優になりたいと言い出したのに対して、張がちやほやされることに惑わされることなく、教育を受けろとさすシーンがある。川本のインタビューのなかでも¹²、魏に教師になりたいという本来の夢を実現するよう勧めたと語っている。

これに対して、同じようにオーディションで選ばれた他の二作品の主演の章子怡・董潔（ドン・チエ）は以後女優の道を進んでいるのに、まったく違った対応だという感想がある¹³。しかし、このような感想は、日本と違って、中国では、まったくの素人からスカウトされて俳優になることがほとんどないことを知らないゆえに生まれるものにすぎない。

章子怡は、鞏俐と同じく北京中央戯劇学院で演劇を学び、「至福のとき」の董潔は、北京解放軍芸術学院でダンスを学んでいた。まったくの素人で、映画に出るまでは映画を見たこともほとんどなかったのではないと言われる魏敏芝とはまったく拠って立つ所が違っているのだ。

「あの子を探して」のオーディションで、監督は、田舎の子どもでさえ、いつのまにかテレビを見て自然に身につけてしまった「演技」をすることへの驚きを語る。そして、そのような演技ができる子ども達は排

除して、映画を作った。魏は、そのようにして選ばれたのである。そして、映画に出たことで、マスコミからもてはやされ、自分を見失って行き先を間違ってしまうことのないよう、張藝謀は真摯に魏敏芝に対応したのだ。教育に関する映画を撮った監督自身が、魏に対してひとりの立派な教育者であったことを我々は知ることになる。

思えば、張藝謀は、1968年に中学校を卒業すると、文革のさなか進学できず、下放されて、陝西省千県の農村で働き、後に、咸陽の紡績工場で労働者となっていたのだが、1978年、北京電影学院が入学試験を再開したのを機に受験する。しかし、入学資格の年齢制限を超えていたため、文化部の部長（文部大臣に相当する）に手紙で直訴し、入学を許されたという。この78年に電影学院監督科に入学した人たちは、陳凱歌（チェン・カイクー）・呉子牛（ウー・ツーニウ）・田莊莊（ティエン・チュワンチュワン）といった錚々たる顔ぶれで、張も含めて、後に彼らは第五世代の監督と呼ばれて、中国映画史上に一時代を築くこととなるのである。

川本とのインタビューで張は語る。父が国民党の軍人であったため、張一家は新中国では最下層に置かれた存在で、子どもの時から自分を卑下する気持ちが強かったこと、陳凱歌たちと同じ第五世代の監督と言われるが、かれらは有名人・有名な監督の子どもで自分とは違うこと、率直に言って映画が好きだから電影学院に行ったわけではなく、体育でも美術でも、とにかく国民党の軍人の子どもという境遇から抜け出すことが大事だったこと。そして、最後にはこう語っている。——映画が私の人生を変えたのではなく、私は生きのびるために人生を変えていったんです。

魏敏芝たちが自分を卑下しているかどうかはわからないが、僻地の農村で、現代中国の進歩から取り残されている、ある意味で最下層の存在である魏に、監督が教育を受けるよう強く指導するのは、まさに魏が生きのびるためにいかに人生を変えていくべきかを教えていたのであろう。

こう考えるとき、生きのびるために故郷を出、父母からも遠ざかってゆく、「初恋」のなかの息子や教え子たちへの視線が批判がましくないものなずける。一時間だけ亡き父のため、教壇に立つ息子という甘ったるい情景と、なぜか急に戻ってきた教え子たちが雪の降りしきる中延々と重い棺を担いで村に戻る非現実的な情景——カラーではなく白黒の部分、物語に対比されて現実として描かれている部分に現れる情景であ

るだけに、いっそうの白々しさを覚えてしまう——をなぜ必要としたのかといえば、張藝謀自身が自分をそういった息子たちのひとりだと痛切に認識しているがゆえではあるまいか。

七

三部作の最後は、「至福のとき」である。

舞台は大都市、大連。一時帰休（“下崗”）中の中年独身労働者趙（チャオ）は、何とか結婚したくて、見合いを繰り返している。本当は痩せた女性が好みなのだが、太った女性からやっと承諾を得たものの、結婚資金に5万円が必要だと言われてしまう。しかし、金は問題ないと言ってしまう。

職場の後輩の傅（フー）に無心に行くが、傅にも金はない。傅は、工場の裏の空き地に放置されているバスを改装し、若いカップルにひとときの休息を提供する「幸福な時間の小部屋」を作り、金を儲けようという策をひねりだす。気乗りしなかった趙だが、しかたなくその策に乗る。

見合い相手には、また調子に乗って、「幸福な時間」旅館の社長だと言ってしまう。彼女には、最初の夫との間にできた、甘やかされた、彼女と同じく太った息子と、彼女の金をくすねて逃げた前夫が残したさなぬ仲の盲目の娘、呉穎（ウー・イン）がいる。

旅館の社長なら、この娘を雇ってくれと言われて、しかたなくバスの小部屋で働かせようとするが、バスは整備工事で撤去されてしまう。呉穎を連れ帰ると、彼女の部屋は早くも撤去されて息子の部屋になっている始末。

趙は、呉穎を従業員寮だと言って自分の家に住ませ、自分は閉鎖中の工場に寝泊まりする。そして、傅や同じく帰休中の同僚たちと、閉鎖中の工場に偽の按摩室をこしらえ、呉穎をここで働かせる。同僚たちが交代で客のふりをしてだましつづける。

呉穎の夢は、いつか深圳の父のもとへゆき、父や自分が稼いだお金で目の治療を受けること。しかし、継母に送られてきた父からの手紙には、金のことは書かれていても、呉穎のことは一言も書かれていない。彼女を気遣って、呉穎のことは書いてあるが、字が小さくて読めないとごまかす趙と傅。

趙が、しばらく連絡のつかなかった見合い相手のもとを訪れると、太った男と抱き合っている。激昂する趙に、女は、もうその男と結婚したこと、旅館の社長だという嘘はばれていること、自分は嘘つきが一番嫌

いだということを告げ、娘を帰してくれ、彼が案配してくれるから、と冷たく言い放つ。

路上でやけ酒を飲み、太った見合い相手への悪態をついていて、通りがかりの太った男に殴られる趙。深夜のファーストフード店で紙筆を借り、呉穎の父からの手紙をでっちあげ、店をでたところで、トラックにひかれて病院に運び込まれる。

意識のない趙を見舞った傅は、手紙を見て趙の気持ちを知り、翌朝、趙の家に呉穎を訪ねるが、彼女はテープに置き手紙を録音して去った後であった。テープの音を流しながら、レコーダーに向かって趙が代作した手紙を語り聞かせる傅。泣きながら、しかし強い面持ちで町をゆく呉穎の姿が大写しになって、映画は終わる。

張藝謀は、『新聞午報』という新聞のインタビューでこの映画について、「まずコメディであり、同時に悲喜劇でもある。一気呵成のリズム感、内容の充実したストーリー、紆余曲折のドラマ展開、物語がどう発展していくのか誰にも予想がつかない、そういうスタイルを狙った」と語っている¹⁴。

中国の大晦日（旧暦）に放送される中央電視台春節聯歡晩会という国民的番組に1990年から出演し、人気のあるコメディアン趙本山（チャオ・ペンシヤン）が劇中の趙を演じており、そのセリフや演技は、確かに観衆をひきつける。話が展開してゆくリズムもいい。しかし、監督の話に同意できないのは、ストーリーが充実しているという点だ。

呉穎は、最初から按摩室などに疑念を抱いたが、みんなの気持ちがありがたくて、だまされているふりをし続けていたと最後のテープの中で語っているが、一日工場の中に急ごしらえで作られた部屋にいて、すぐに嘘がばれないはずがない。また、趙は見合い相手にいつも公衆電話から連絡を一方的に入れるのだが、相手に電話番号も教えず、携帯電話さえも持たない旅館経営者が昨今の大連に存在しえるだろうか。

短い撮影期間で撮った作品らしいが、どうも脚本が十分に練られていないというのが素直な感想である。

そして、恐らく多くの人が、少女は趙の家を出たあと、どうなったのだろうとってしまう結末。嘘に嘘を襲ね、破綻を先延ばしにし続けているだけの趙が、交通事故で重態に陥ることで、呉穎という少女一人を背負い込んだ責任から解放されるかに見えるおちの付け方は、はなはだ安易な気がしてならない。

お人好しで、つついっついホラをふいてしまう趙という人物も、筋の粗さが災いして、現実味が感じられない

のだ。一方で、恐らくは憎まれ役として設定されている見合いの相手の太った女に対して、趙が、どうして金を持ち逃げしたような男の娘を養い続けているのかと尋ね、女が、世間から継母だなんだと後ろ指さされるのはご免だからと答えるやりとりや、女を母と頑として認めない呉穎に向かって、趙が、世話になっておきながら、なんと恩知らずなど言うあたり、さらには、見合いの最初からひとつも本当のことを言ったためしがなく、あんたは嘘ばかりついてきたと女が趙をなじるあたりには、圧倒的なリアリティが感じられる。

盲人と二ヶ月暮らし、減量して役作りをした、薄幸な少女らしさを可憐に演じた董潔、そして趙本山のコメディアンらしいユーモアたっぷり当意即妙の演技と、脇を固めて同僚たちを演じる傅彪（フー・パオ）、李雪健（リ・シュエチエン）といった俳優たちの演技と、話のテンポが、なんとかこの映画の体裁を保っているのである。

八

しかしながら、そういった粗さはあるものの、「喜劇の殻で悲劇的内容を包み、観客にリラックスしたあとで重い苦渋を味わってもらおう」¹⁵としたという所期の目論見は達成できたと感じられる。

鬱屈しながら、自立もできず、辛いときはテープレコーダで音楽を聞いて慰めるしかなかった盲目の少女が、趙に外に連れ出されることで、働いて金をかせぎ、世の中に一人で立って行けそうだと自信をつけたのは、まさしく趙たちのおかげといってよい。

継母に反抗しながらも、継母に頼らざるを得ず、父が自分を捨てて去っていったという事実には向き合わず、いつか父が大金を稼ぎ、自分の目をなおしてくれるという夢にすがっていた少女が、趙たちのごまかしや慰め続けてくれたテープレコーダと訣別し、そしてたとえ嘘であっても、自分に夢を与えてくれた趙たちのもとを、泣きながらも颯爽と立ち去ってゆくエンディングの姿には、誰しもが一旦は感動する。しかし、先に述べたように、この後この少女はどうなるのだろうかという、素直に不安な感想を抱かざるを得ないだろう。

魯迅は、「娜拉走后怎樣（ノラは家出してからどうなったか）」という講演を、1923年に北京高等女子師範学校で行っている¹⁶。イプセンの「人形の家」に取材した、この有名な講演で、魯迅は、イプセンの小説

の主人公ノラが、最後に夫の人形であるような暮らしと訣別し、家を出て扉を閉めた後、彼女に待ち受けているのは、墮落か、あるいはまた夫の家に戻るかのだちらかの道だったろうと言う。

魯迅は言う、「人生でもっとも苦痛なのは、夢から醒めたのち、行くべき道がないときである。夢見ている人は幸せだ。だから、もしも行くべき道が見つけれないときは、夢見る人を目覚めさせてはいけない」と。

「至福のとき」の最後のシーンには、この魯迅のことばを思い起こさせるものがある（このように魯迅のことばを講演から抜き出すのは、断章取義の嫌いがあるにしても）。呉穎は目覚め、映画の最後で行くべき道を見つけたように見える。しかし、その道の先に待ち受けているのが、身を墮とすことか、あるいは、逆戻りかのどちらかしかなかったとしたら、どうだろうか。彼女を目覚めさせたのは趙たちだろうが、趙は彼女の行くべき道を見つけることなく、昏睡してしまい、そして、傅たちは「探さないで」という呉穎のことばに寄りかかって、彼女を追いかけようとする気配すらないのである。趙たちは、こうしてみると、恐ろしく残酷に無責任だとは言えないだろうか。

一人のノラが家出したとき、あるいはそのノラは同情を得て、暮らしを助けてもらえるかもしれないが、しかし百人のノラが家出すれば同情は減り、千人万人のノラが家出すれば、嫌悪されるだけになる。経済力を持つにしかず。

そして、魯迅がこう語るのを耳にするとき、これは少々飛躍した感想かもしれないが、一人の呉穎に同情した趙たちを通して、実は張藝謀は、趙たちには思いも及ばなかった千人万人の呉穎たちへの視点を観客に考え込ませようとしているのではないかと思える。

敏芝に百万人の子どもたちを連れ戻すという荷を負わせたのとまさに同じように、趙は、観客に千人万人の呉穎を連れ戻させようとしているのではないか。盲目になって、小学校も卒業できなかった呉穎のような子どもたち、親から見放されたり、厄介者として扱われている子どもたち、そういった多くの子どもたちに社会が関心を持つこと、そして、関心を持って子どもを目覚めさせたなら、彼・彼女が行くべき道を社会がともに見つけてやろうとすること、そういったことの大事さを監督は語りかけているのではないか。

終 わ り に

こうして見てくると、ここ日本において、この三作品を「幸福の三部作」と呼ぶことの呑気さが思われてならない。三つの作品に共通して漂う、なにかほのぼのとした、小さな、ささやかなしあわせを、観客の心の中に静かに満たせてくれる雰囲気を表すため、あえて「幸福の」と冠したのだろうが、見てきたように、これらの作品は、けっしてそのようなところでどまっているような作品ではないのである。

魯迅は、先にあげた講演のなかで、「夢がいい。しかしそうでなければ、お金が大事だ」と言う。張藝謀は、表面的には、愛や夢や人情がつまった幸せな物語を観客に見せているように見せかけて、見終わった後には、そこに籠められた「お金」のような現実的などろどろとした大事な問題に行き当たらざるを得ないような作品を作り上げたのだと言える。張藝謀は、この三部作では、映画という夢を見せ、そして、見終わった後は夢から醒めさせて、さらには進むべき道までも示唆してしまっているのだ。

こういった意味で、監督は十分に教育者であったと言える。そしてまた、三部作が共通に問いかけていることも教育ということなのだ。すなわち、「あの子をさがして」は、貧困ゆえに教育を受けられない子どもたちに社会が手をさしのべること、「初恋のきた道」は、学問・知識といったことへの純粋なあこがれと教育者への敬意の重要性を、「至福のとき」は、どんな子どもに対しても、同情やその場しのぎ・一時的に高揚する熱意ではないあり方で、子どもが自律して進んで行くべき道を社会が示してあげられるということ、すなわち、社会が子どもに関心を持つことの大事さ、広い意味での教育の大事さを物語っているのだと思われる。

しあわせという地平で受け手の理解を押しとどめてしまいかねない「幸福の三部作」という名付けは、日本の観客にとっては、まことに不幸なことであったと言わざるを得ない。

注

- 1) 1950年、陝西省西安生まれ。「芸(うん)」との区別のため、本論では、「藝」を表記に用いる。なお、以下本文中に現れる中国語については、原則的に日本の字体によって表記する。
- 2) 映画のタイトルは、初出時には「邦題(原題)」という形式で表記する。

- 3) 「紅いコーリャン」, 「紅夢」, 「上海ルージュ」(いずれも邦題)。
- 4) すでに web 上では読むのが困難になっている。http://72.14.203.104/search?q=cache:20Sv_9nq7_AJ:www.jetli.com/entertainment/interviews/2002/06/13/zhang.yimou/+%22+Happy+Times,%22+is+the+second+of+acclaimed+Chinese+director+Zhang+Yimou%27+s+films&hl=jaに残るテキストによった。
- 5) たとえば, http://news.xinhuanet.com/newscenter/2002-07/24/content_495963.htmに載せられている。それによれば, 記事の出自は、『南方都市报』であるらしい。
- 6) フォックス・ジャパンの「至福のとき」公式サイトは, http://www.foxjapan.com/movies/happytimes/index.html。
- 7) http://www.amazon.co.jp/exec/obidos/tg/detail/-/dvd/B00068D85K/customer-reviews/ref=cm_cr_dp_2_1/250-5261527-6911414
- 8) 50元は800(日本)円足らず, 10元は150円足らずの額である。
- 9) 中国青少年発展基金会: http://www.cydf.org.cn/。
- 10) 『中国映画 百年を描く, 百年を読む』, 岩波書店, 2002年。
- 11) 今でもこの映画のことを知らない中国人が多い。日本でVHS, DVDが発売されたのも遅く, それまではアメリカで発売されたものを見るよりなかった。
- 12) 川本三郎『美しい映画になら微笑むがよい』, 中央公論新社, 2004年。
- 13) http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%BC%B5%E8%8A%B8%E8%AC%80
- 14) http://www.foxjapan.com/movies/happytimes/feature/content.html
- 15) 『大衆電 影』, http://www.foxjapan.com/movies/happytimes/feature/content.html による。
- 16) 『墳』(1927年)に収められる。邦訳としては, 竹内好『魯迅文集』第三卷, 筑摩書房, 1977年などがある。