

Discontinuance of the 6th Generation in Accordance with the Disappearance of the 5th Generation in the Contemporary Chinese Cinema Directors

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2002-12-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松村, 茂樹 メールアドレス: 所属:
URL	https://otsuma.repo.nii.ac.jp/records/3748

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



第五世代の終焉と第六世代の解除

— 中国映画の転換点 —

Discontinuance of the 6th Generation in Accordance with the Disappearance of the 5th Generation in the Contemporary Chinese Cinema Directors

松村茂樹

第五世代は終わった

中国映画のいわゆる第五世代監督たちは、終わった。こう明言するのは、イギリスの映画評論家・Tony Rayns (トニー・レイنز) である。彼は、程青松・黄鷗 著『我的摄影機不撒謊 先鋒電影人档案—生於 1961~1970』(2002・中国友誼出版公司) の序言^[註1]で、第五世代という「一章」は、1984年の陳凱歌(チェン・カイガー) 監督・張芸謀(ジャン・イーモウ) 撮影『黄色い大地』(中文題:『黄土地』)、張軍釗(ジャン・ジュンジャオ) 監督『一人と八人』(中文題:『一個和八個』) から、1987年の陳凱歌監督『子供たちの王様』(中文題:『孩子王』)、張芸謀監督『紅いコーリャン』(中文題:『紅高粱』) までだとする。また、もとより田壮壮(ティエン・ジュアンジュアン) 監督『青い凧』(中文題:『藍風箏』・1993) のような例外もあるが、90年代以降明らかに、第五世代独特の様式と特殊な題材は中国映画発展の推進力としてすでに弱まっているという。そして、第五世代の題材は、文革時の下放体験とその掘り下げに集中しており、これを使い果たした時、歴史的使命を終えたとしている。

この指摘は、第五世代の次世代を肯定的に紹介している著書の序言であることを差し引いても、説得力を持つといわねばならない。筆者などは、これを読み、自身の胸臆との一致に驚いたほどである。ただ、彼らは、Rayns のいう「様式と特殊な題材」のみならず、パッションをも使い果たしたのだと筆者は思う。ここでいうパッションとは、どうしても、たとえ大きな障害を

突破してでも表現したいという熱情である。以前の彼らの映画には、確実にそれがあり、観者にもひしひしと伝わった。そしてそのパッションの源泉は、やはり Rayns のいう文革時の下放体験、そしてその際の理不尽なのであろう。

ところが、彼らは当初それを直接表現することができなかった。つまり彼らのデビュー当時は、文革そのものを彼らの描きたいように描くことなど、当局が許すはずもなかったのだ。かくして彼らは、寓話という形でパッションを昇華させて行き、数々の名作を残した。当局の規制はもとより好ましいことではないが、『黄色い大地』や『紅いコーリャン』などは、規制がなければ生まれなかっただろう。そして、時代が少し前に進み、彼らも有名になって、国内上映の見通しは立たないまでも、ついに文革そのものを描く機会が訪れ、田壮壮は『青い凧』を、陳凱歌は『さらばわが愛 霸王別姫』（中文題：『霸王別姫』・1993）を、そして張芸謀は『活きる』（中文題：『活着』・1994）を撮った。筆者はこれらの作品によって、彼らのパッションが直接表現され、待たされた分、一気に表出されたことによって、彼らは終焉モードに入ったのだと思う。

文革を描いた後

ただ、これは今だからいえることだ。日本でも『活きる』はしばらく観ることができなかったが、『青い凧』や『さらばわが愛 霸王別姫』公開時の観者は、これから第五世代の黄金時代が始まると思ったことだろう。しかしながら、田壮壮はその後十年近く自らメガホンをとらなくなり、次世代、すなわちいわゆる第六世代の育成やプロデュースに力をつくした。当時の心境は、1995年3月9日に北京で行われた、福島純氏によるインタビュー^[註2]に詳しいが、この中で彼は、監督は25、6歳から35、6歳ぐらいがゴールデン・エイジであり、この年齢にさしかかっている第六世代を世に送り出さねばならないとし、さらに、第六世代は、「創りたくてウズウズしている。その衝動力というのも、大切なものだ」と述べている。明言こそしないものの、すでに第五世代は「創りたくてウズウズしている」状態ではないことを示唆していることになろう。ただ、田壮壮は、「ゴールデン・エイジ」という言葉で、年齢の問題にしてしまっているが、決してそればかりではあるまい。年齢を重ねても、パッションの来源が“現在”の“個人”にあれば、自らの年

齢と共に、新たなパッションが再生産されることもある。だが、第五世代のパッションは、“過去”の“社会”を来源としているため、再生産が不可能なのである。

陳凱歌や張芸謀は、これに気づいていたのだろう。だから、『さらばわが愛 霸王別姫』、『活きる』以降は、使い果たしたパッション以外のモチベーションを挑戦的に捜したのではないか。そして陳凱歌の場合は、『花の影』(中文題：『風月』・1996)、『始皇帝暗殺』(中文題：『荊軻刺秦王』・1998)、『キリング・ミー・ソフトリー』(英文原題：『Killing Me Softly』・2001・アメリカ)が生まれることになるが、結局、デカダンス、スペクタクル、セックスという、いわば“過去”に描きたくても描けなかった題材をとりあげ、飢餓感を満たしたただけのものになってしまった。また、張芸謀も、『上海ルージュ』(中文題：『揺阿揺、揺到外婆橋』・1995)、『KEEP COOL』(中文題：『有話好好説』・1997)で苦闘し、張芸謀自身が、前者は「インスピレーションがつかめない」、後者は「完全にいい出来にはなっていない。60パーセントぐらい」という^[注3]結果になった。

“原点回帰”をして終わる

その後、張芸謀は「比較的満足している」^[注4]という「平民三部曲」(張芸謀自身の命名、日本では「少女三部作」といわれることが多い)、つまり『あの子を探して』(中文題：『一個都不能少』・1999)、『初恋のきた道』(中文題：『我的父親母親』・2000)、『至福のとき』(中文題：『幸福時光』・2002)を撮る。『至福のとき』は、本稿執筆時点で、まだ日本では公開されていない(筆者は広州俏佳人文化傳播有限公司制作総経銷のDVDで観た)ので、なんともいえないが、前二者は興行成績もよく、肯定的に受け取られることが多いので、第五世代はまだ終わらないのではないかという疑義も出てきそうである。

だが、前出『我的攝影機不撒謊』の著者の一人である程青松は、『あの子を探して』がカンヌ国際映画祭に拒絶され、張芸謀がカンヌ不出品を宣言したことで、第五世代は終結した^[注5]とする。こういった評価もありえるだろう。しかしながら、筆者はやや別の角度から張芸謀の「平民三部曲」を観てみたい。

『あの子を探して』について、張芸謀自身が次のようなことを述べている。

「66年に起こった文化大革命に伴い、下放といって、僕は陝西省の農村に送られ、農夫として働いていたことがあるんです。後にチェン・カイコー（陳凱歌―筆者注）監督が『黄色い大地』を撮ることになった舞台がここです。僕はこの映画にカメラマンとして参加、ふたたびこの陝西省を訪れ、太陽も昇らないうちに家を出、遠い学校に通う子供たちの姿を見て心を揺すぶられました」^[註6]。そう、張芸謀は第五世代としての原点である『黄色い大地』の地に行き、『あの子を探して』のインスピレーションを得たといっているのだ。これは偉大な表現者が終わろうとする時、よく行われる“原点回帰”だと筆者は思う。

『黄色い大地』への“原点回帰”は、次の『初恋のきた道』ではもっとあからさまに行われる。主役や場面の設定そのものがほぼ同じなのだ。これについては、たとえば金原由佳氏が「僻地に住む少女の元に、これまでなら決して出会うことのなかった階層に属する若い男性が現れる。その図式はイーモウが撮影監督を務めたチェン・カイコーの監督デビュー作「黄色い大地」(84)と非常に似通っている」^[註7]と指摘するところであるが、さらにいわせてもらおうと、似通っていて当然であり、似通っていることがこの作品の存在意義になるのだ。なぜなら、終わろうとする張芸謀が、“原点回帰”によって、“過去”のパッションを拾い集め、彼にとってのベーシックな映画ができたのだから。これに張芸謀も「比較的満足している」のだ。

だが、“原点回帰”は終焉の前に光芒を放つための最後の選択肢だ。唐突だが、ビートルズを想いおこしていただきたい。最後のアルバムとなった『Let It Be』は、デビュー時のように素朴なスタジオセッションで録音され、ジョン・レノンとポール・マッカートニーがデビュー以前に作っていた「One After 909」まで演奏、収録された。そしてビートルズは終わったのである。筆者は『初恋のきた道』にこれと同質の“原点回帰”を感じた。もちろん『初恋のきた道』は『黄色い大地』と同質ではなく、張芸謀らしい作品になっている。これはビートルズデビュー時のリーダーはジョン・レノンであったのに、『Let It Be』収録時にはポール・マッカートニーがイニシアチヴをとったことにより、“原点回帰”をしても、そのサウンドはデビュー時とは違ったものになっていたようなものだろう。

なんでもありのおとぎ話

“原点回帰”により、張芸謀はパッション拾遺に成功したが、同時に、以前、パッションのやり場としてやむなく選択していた、寓話のおとぎ話性を安易に許容する手法にも手を出してしまっていた。おとぎ話だから、なんでもありである。『あの子を探して』の、あわれな少女に同情して公共の電波を使う慈悲深いテレビ局長（こういった人は実際にいるそうだが、偉い人の力で解決し、めでたしめでたしとするのが安易であろう）も、『初恋のきた道』の、旧社会で追っかけ行為に走る村一番の美人と、それを温かく応援する旧コミュニティも、存在が許される。

そして、『平民三部曲』の第三作『至福のとき』でも、この手法が継続して用いられている。ただ、前二作にかろうじてそなわっていた『黄色い大地』への“原点回帰”による拾遺パッションは、すでに枯渇しており、自身の監督デビュー作『紅いコーリャン』の原作者・莫言（モー・イエン）の作を今一度とりあげるといふ変形の“原点回帰”は試みられているものの、有効に機能せず、かくして、本当に単なるおとぎ話になった。

あえてそこに存在するものを探せば、張芸謀自身がいう「僕は女性に啓発されるタイプの人間なんです。（中略）僕にとってのヒロインが違えば映画も違ってくるといふことでしょうか」^[註8]といったヒロインの美少女への思い入れということになるろうか。森直人氏は「ロリつながり」で宮崎峻との類似を指摘されている^[註9]が、正鵠を得ていると思う。

パッションがない映画で、盲目の美少女とおじさんのおとぎ話が展開される。第五世代は終わったとする次世代が前出著書の題とした「我的撮影機不撒謊（私のカメラはうそをつかない）」というの、こういったおとぎ話に「比較的満足している」張芸謀たちに向けて発せられているのであろう。こういった次世代の思いに、筆者も共鳴している。

現実問題をおとぎ話に

さて、第五世代の終焉を確認するためには、張芸謀のみならず、陳凱歌と田壮壮の最新作を観なければなるまい。『我的撮影機不撒謊』のある書評^[註10]は、陳凱歌の『北京バイオリン』（中文題：『和你在一起』・2002）と田壮壮の『小城之春』（原題のまま・2002）がカンヌ国際映画祭に落選したことをとりあげ、第五世代監督はしだいに過去の存在になっているとしている。前述の

ように、こういったカンヌを規準とする評価もありえようが、ここではやはり筆者なりに考えてみたい。

『北京バイオリン』は、日本では日中国交回復 30 周年記念「中国映画祭」^[注11]のオープニング作品として初上映された。その際の舞台挨拶で陳凱歌は、「前作をロンドンで撮り終えた後、すぐ中国で撮った作です。うまくできました。トロントでも非常に好評でした^[注12]。日本でも公開が決まっています。今夜ご覧になった後、友人によかったと宣伝してください」とアピールしていた。前作『キリング・ミー・ソフトリー』に満足せず、本領を発揮するべく、この作を世に問うたことが窺えた。

ただ、筆者には、やはり終わっているとしか思えなかった。陳凱歌は、2002年9月22日、広州で行われた記者会見^[注13]で、この映画を撮るきっかけは、テレビで、父親が子供を北京に連れて行き、バイオリンをならわしているのを観たことであるとし、「私は調査をし、中国にはバイオリンを習う子供が100万人おり、大部分が僻地から来ていることがわかりました。彼らがバイオリンを習うのは、多くが親の強制であり、家長自身はダメだったので、子供に自身の願望を託しているのです」と述べている。どうやら“現在”の現実問題に基づいてはいるらしい（これをそのまま描いてくれていたらよかったと思うのだが）。ところが、彼は続けて、「だからこの点からいうなら、この映画にも重苦しいものがそなわることになります。ですが、主題はやはりとても軽妙で愉快なものになったと思います。さらには、単に重苦しくないというだけでなく、私の一貫したスタイルがあり、鋭敏な方向性があるのであって、皆々ハッピーという単純なストーリーではないのです」というのである。せっかく寓話ではない現実問題を源としながら、「一貫したスタイル」によって、また張芸謀同様、おとぎ話にしているのだ。

ただ、おとぎ話だと開き直っていないのが張芸謀と違う点かもしれない。だから主人公の少年の自宅にトイレがなく、ホーローの壺に小便をするところなど、何の必要もなさそうなのに入れられており、現実味を出しているつもりが、かえって違和感を覚えさせる結果になっている。そして、やはり俞教授という「偉い人」によって道が開けるという設定は、前述のように安易なおとぎ話のパターンであるが、そのパターンの結末だけにひねりを加えるものだから、またわけがわからなくなる。さらには、「偉い人」を陳凱歌自身が演じているので、その言動がやけにリアルになり、「金もうけのための

音楽はダメ」「音楽家の血筋がそうさせている」などのセリフは、「音楽」を「映画」に代えれば、彼の思想の披瀝かと思ってしまうわけだ。このように、現実味もなく、さりとておとぎ話にもなっていないこの『北京バイオリン』に、パッション無き迷走を見ずにはいられなかった。

書画の臨摸的リメイク

前作『青い嵐』から、ほぼ十年ぶりに撮られた田壮壮の新作『小城之春』は、1948年に制作された費穆（フェイ・ムウ）監督による同名映画のリメイクである。広東音像出版社出版発行VCD（2002）は、「珍藏版」と称し、田壮壮と費穆の作品が共に収められている。

よって、おのずと観者は旧版、新版を観くらべることになり、筆者もそうした。結論を先にいうなら、田壮壮がわざわざ新版を世に問わねばならない意義を見つけることができなかつた。ナレーションの有無等、細部での工夫は見られるものの、別に時代背景を変えているわけでもなく、主題が異なるとも思えないからだ。こういった素朴な疑問は誰しも持つのが当然であろう。2002年7月27日、広州でのインタビュー^[注14]でも、あなたのような熱血漢が、なぜリメイクを選択したのかと訊かれている。これに対し田壮壮は、「映画監督なら、やはり各人各様の映画を撮りたいものです。信じていただきたいのは、私の血はなお38度6分にたぎっており、熱がさめたわけではありません。ただ、うまくいえないのですが、私はこれはやるべきだと思い、かつ、やるほどにやるべきだと思うようになったのです。費穆はとても偉大であり、費先生を重ねてとりあげることは、私にとってはとても重要なのです。だからこそ映画の冒頭に〈謹以此片獻給中国電影的先駆們（謹んでこの作を中国映画の先駆者たちにささげる）〉と記しました。私も50歳になり、もう憤怒青年のようなわけにはいきませんが、ある人がいうには、私は十年一剣を磨いでいたので、私を見るとぞっとするそうですよ」と答えている。

また、同じインタビューの中で彼は、「私が他人の画を臨摸したとしましょう。私の『ひまわり』は絶対にゴッホの『ひまわり』より高く売れることはなく、勝ることなどできはしません。私はただ費穆の手法からできるだけ離れることができるだけで、費先生が処理していない重点、描いていないところに、私自身のものを加えていくのです」と述べており、また、同日の別の

インタビュー^[註15]では、「何人かの映画研究者も、あのような古典をリメイクする必要などあるのかといっています。私は決して自分が撮った作品を、先輩と比較したいのではありません。費穆の‘小城’は古典であり、どれだけの人がリメイクしても、何ら影響されないのです」と述べている。これを読んで、ああ、田壮壮は臨摸をしていたのだと思った。臨摸とは、書画を学ぶ者が、古典作品のすばらしさを身につけるため、古典そっくりに透き写したり、手本にしたりして学ぶ行為で、古来、正統的な学習方法とされてきた。彼がこの臨摸をしていると考えれば合点がいく。

書画の臨摸とは、基本的に一家を成すまでの養分吸収行為である。まれに独自色を出し得た作に、高い評価が与えられる場合もあるにはあるが、代表作には決してなり得ない。そんな選択をなぜ一家を成したはずの田壮壮がしたのか？ しかも雌伏十年後の復帰作に。やはり『青い嵐』でパッションを使い果たし、終わっていたからだとも考えるのが最もわかりやすかろう。終わった田壮壮は、正統的映画人の家に生まれた者として、正統的に映画を学びなおしているのかもしれない。

もとより筆者の論理によった上での物言いであるが、張芸謀、陳凱歌、田壮壮という第五世代を代表する三人の監督は、奇しくも共に2002年度発表の作品によって、その終焉を最終確認できるのではなかろうか。

分離独立後の解除

ただ、たとえ第五世代が終わっても、中国映画は次の世代が十分担っていけることが認知されるようになってきた。前出『我的攝影機不撒謊』の出版もその流れの中にある。同書が紹介する章明(ジャン・ミン)、姜文(ジャン・ウエン)、張元(ジャン・ユエン)、王超(ワン・チャオ)、路学長(ルウ・シュエチャン)、婁燁(ロウ・イエ)、王小帥(ワン・シャオシュアイ)、賈樟柯(ジャア・ジャンクー)[以上、詳細に紹介]、李繼賢(リー・ジイシェン)、胡雪楊(フウ・シュエヤン)、劉冰鑒(リュウ・ピンジイエン)、孟京輝(モン・ジンホイ)、王全安(ワン・チュアンアン)、余力為(ユイ・リイウエイ)、王光利(ワン・グアンリー)、張揚(ジャン・ヤン)、管虎(グエン・フウ)、朱文(ジュー・ウエン)、唐大年(タン・タアニエン)、李欣(リー・シン)、施潤玖(シー・ルンジュウ)[以上、簡歴を紹介]のほか、金琛(ジン・チェン)、陸川(ルウ・チュアン)、寧瀛(ニン・イン)、楊亜洲(ヤン・

ヤージョウ)、霍建起(フウオ・ジエンチー)などが活躍しており、すでに世界的評価を得ている人もいる。

彼らは第六世代と呼ばれ、この概念は1993年に李欣が提出したという説^[注16]もあるが、やはり、北京電影学院文学系教授・黄式憲が指摘^[注17]するように、1989年、張元、胡雪楊、王小帥、婁燁ら、北京電影学院85級(1985年度入学生)全員が、「中国電影の後黄土地現象(中国映画のポスト『黄色い大地』現象)」を打ち出したことに端を発し、1999年11月27日、北京西山での「青年電影作品研討会」で、「新生代」、俗称「第六世代」がオフィシャルな呼称となったと認識するべきだろう。

そして今、この「第六世代」という呼称がなくなろうとしている。北京電影学院信息中心教授・郝健が『南方周末』に寄せた論文^[注18]によると、彼らは未熟な段階で軽率に第六世代を名乗り、これがスタイルの異なる彼らの類型となって、個性を束縛することになった。だが、賈樟柯『プラットホーム』(中文題:『站台』・2000)、王小帥『北京の自転車』(中文題:『十七歳の單車』・2001)、婁燁『ふたりの人魚』(中文題:『蘇州河』・2000)といった重量級作品によって、束縛が打ち破られ、これらの監督の名は、すでに第六世代という集団名から抜け出ているとしている。

この結論は間違っていないと思う。ただ、彼らが「第六世代」をオフィシャルなものとしたことは、単なる軽率ではないのではないか。筆者はすでに、この「第六世代」命名が、第五世代からの分離独立であることを指摘しておいた^[注19]。彼らはとにかく、自分たちが第五世代とごっちゃに語られるのを拒否したのであろう。だから、命名そのものは必要であったはずだ。

よって、彼らが第五世代から分離独立した後、その第五世代が終わったならば、「第六世代」という称呼も使命を終えることになる。かくして、それを自覚しだした彼らは、「第六世代」の解除を内からはじめたのではなかろうか。

閉鎖的環境からの脱却

もう一つ、「第六世代」の解除をうながす要因をあげておきたい。「学院派」の問題である。「中国電影の後黄土地現象」宣言以来、「第六世代」を旗手としてリードしてきたのは、前述のように張元ら85級を中心とする北京電影学院の導演系(監督学部)、撮影系出身者たちであった。実は、『我的攝影機

不撒謊』を著した程青松も北京電影学院の文学系（シナリオ・理論学部的性格）出身者であり、詳細に紹介している監督八名のうち、俳優兼業で中央戲劇学院表演系（演技学部）出身の姜文以外はすべて北京電影学院の出身者で占められている。これはまだ北京電影学院出身以外の監督の絶対数が少ないため、いたしかたのないことなのであろうが、結果的に形成されることになる「学院派」は、厳然たるメジャーとして、それ以外の人の意識に微妙な影をおとす。

たとえば、中央戲劇学院導演系出身の張揚は、1999年7月に行われたインタビュー^{〔註20〕}で、「映像よりも物語や内容を重視するのが、あなたのスタイルなのですか」と訊かれて、「ある意味では、それが僕の弱点なのかもしれない。僕は演劇学院（戲劇学院のこと—筆者注）で演出を学んだので、映画言語や画面の映像的处理といった問題にはあまり意識が向かわない。電影学院の卒業生たちのように、頭のなかでカメラの動きやカット割りのアイデアでいっぱいということはないんだ」と答え、さらに、「誇張した映像」のない台湾の何人かの監督が好きだと述べている。これは、「学院派」に静かな対抗意識をあらわした発言であろう。

また、華東師範大学卒業後、北京の青年政治学校で心理学の講師をしていた王光利は、『イチかバチか—上海新事情』（中文題：『横堅横』・2001）をコンペティション出品した「新・作家主義国際映画祭 第2回東京フィルムメックス」^{〔註21〕}での上映後Q&A（2001, 11, 25・有楽町朝日ホール）で、筆者の「あなたを第六世代と呼んでもいいのですか？」という質問に対し、「私は北京電影学院の出身ではないので、第六世代ではありません。彼らとは共通点もありませんし。私の友人は、あえて世代を称するなら、“新世紀第一世代”がいいとっています」と答え、おだやかながらも、はっきりと「学院派」をからめて「第六世代」であることを否定した。筆者はこの時、「第六世代」を外から解除するパワーを感じずにはいられなかった。

今後、この王光利のように、異分野から映画監督になる人も多くなるだろう。すでに舞台演出家出身の孟京輝などが活躍しており、姜文や楊亜洲のように、俳優からの参入も増えよう。また、外国のアカデミーや映画現場出身者も出てくるだろう。こうした流れの中で、世代命名は意味を失ったという側面も大きいのではないか。「第五世代」の終焉と「第六世代」の解除は、中国映画が閉鎖的環境から脱却する転換点ともいえるように思う。

- [注 1] 中文訳（翻訳：李搏、校正：張献民）
- [注 2] 福島純「ロングインタビュー 第五世代誕生から10年、今、第六世代へ向けて 田壮壮監督に聞く」『中国映画の全貌100 1980—1995』・1995・大映 東光徳間。
- [注 3] 「チャン・イーモウ、自作を語る」『キネ旬ムック デイレクターズ・ファイル チャン・イーモウ』・2002・キネ旬報社
- [注 4] 「張芸謀：不去美国拍電影」(インタビュー：Sung-UnChoi、編訳：湯顯) 2002, 7, 24 付『南方都市报』「娛樂新聞」<http://www.nanfangdaily.com.cn/ds/20020724/y1xw/200207240382.asp> 02/09/23 (プリントアウトの日付、以下同)
- [注 5] 程青松「中国新電影、浪潮將至—写在《我的攝影機不撒謊》出版之際」 2002, 6, 19 付『新浪網』「新浪娛樂」<http://ent.sina.com.cn/r/2002-06-19/87928.html> 02/09/23
- [注 6] 和久本みさ子「チャン・イーモウ監督来日インタビュー」『あの子を探して』プログラム・2000, 7, 1・Bunkamura
- [注 7] 金原由佳「初恋のきた道めぐり合う奇跡の物語」前出『キネ旬ムック デイレクターズ・ファイル チャン・イーモウ』
- [注 8] 同 [注 6]
- [注 9] 森直人「至福のとき これぞ最強の「癒し」映画だ」前出『キネ旬ムック デイレクターズ・ファイル チャン・イーモウ』
- [注 10] 小旬「他們的攝影機不撒謊」2002, 7, 8 付『北京青年報網絡版』「動感書屋」<http://www.bjyouth.com/article.jsp?oid=771618> 02/09/23
- [注 11] 中国映画祭実行委員会主催・2002, 9, 18~22・有楽町マリオン朝日ホール/東京国際フォーラム映像ホール
- [注 12] トロント国際映画祭(2002, 9, 5~14) マスター部門(巨匠の新作)に出品されている
- [注 13] 闕道華「陳凱歌自吹自擂不客氣 《和你在一起》昨天舉行首映式」2002, 9, 23 付『金羊網・羊城晚報』「娛樂新聞」http://www.ycwb.com/gb/content/2002-09/23/content_425707.htm 02/09/28
- [注 14] 廖杰「田壮壮廣州解讀《小城之春》」2002, 7, 29 付『金羊網・新快報』「娛樂新聞」http://www.ycwb.com/big5/content/2002-07/29/content_396474.htm 02/09/28
- [注 15] 莊園 黎明「田壮壮厭惡電影圈追名逐利」2002, 7, 29 付『金羊網・羊城晚報』「娛樂新聞」http://www.ycwb.com/gb/content/2002-07/29/content_396805.htm 02/09/28
- [注 16] 『我的攝影機不撒謊』第9章「和電影一起狂飲 新電影1989—2002」P 387

- [注 17] 黄式憲「冬日裡的春訊 中国電影第六代領到通往新千年的通行証」1999, 12, 16 付『北京青年周刊』『文芸周報』<http://www.bjyouth.com.cn/Bjqnzz/19991216/BIG5/233^WYZB1428.htm> 02/09/30
- [注 18] 郝健「風格迥異狂飆獨立：生於 1960'S 無法命名的一代」2002, 6, 19 付『南方周末』原載、2002, 6, 20 付『新浪網・北京新浪新聞』『影視娛樂』<http://news.sina.com.hk/sinaNews/sinaCNe/cnEntComment/2002/0620/5004360.html> 02/09/07
- [注 19] 拙稿「第六世代の主題を読む」『中国近現代文化研究』第四号・2001, 12, 25・中国近現代文化研究会
- [注 20] 鈴木布美子「映画「スパイシー・ラブスープ」の誕生 ともに当時 29 歳 アメリカ人プロデューサー、ピーター・ロア VS 中国新進気鋭監督チャン・ヤン」『スパイシー・ラブスープ』プログラム・1999, 10, 30・(株) 徳間書店 東光徳間事業本部
- [注 21] 同実行委員会主催・2001, 11, 18~26・会場：有楽町朝日ホール/浜離宮朝日小ホール/シネ・ラ・セット/丸の内ピカデリー 2