

日本映画の受容にみる中国人の市民意識の変化 ——ネット時代の中国社会の「小市民化」

劉 文兵

はじめに

中国は今、高度経済成長を実現し、沿海都市や大都市圏を中心に都市化・大量消費社会が進展している。同時に都市部では IT テクノロジーやスマートフォンによる SNS が普及し、社会の情報化は世界の最先端を走っている。中国共産党の指導体制の下で進んだ高度経済化・情報技術化の中で、中国では、集団への帰属よりも、個人の思いや個人的な人間関係の中での生活を重視する「小市民意識」が芽生えはじめてるように思われる。

このような中国の市民社会の変化を社会学のアプローチで考察する先行研究は、数多く見られるが、その多くは、市民団体 (NPO、または NGO) と国家の緊張関係、あるいは欧米型の市民社会との関係性に注目している¹。日本在住の社会学研究者の陳妍焱による一連の研究はその典型であろう (参考文献一覧を参照していただきたい)。

それに対して、本稿は日中映画交流の歴史と現状を、社会学と映画学の両面から考察することをつうじて、中国市民の意識の変化や、個々人と集団とのかかわりに注目したい。

また、日本映画の受容を切り口にしたのは、中国映画市場における日本映画の独特な立ち位置によるものであり、ハリウッドと中国産の大作映画によって独占されている中国映画市場において、是枝裕和監督、岩井俊二監督らが手掛けたホームドラマや恋愛ドラマは興行的に前者に太刀打ちできないとはいえ、一部の中国の市民層に熱烈に支持されているからである。本稿は、これらの日本映画が中国市民の意識にどのような影響を及ぼしたかを考察・分析することを試みる。

第1章において、戦前から新中国建国 (1949年)、そして文化大革命 (1966~76年) を経て、改革開放が始まった 1990年代までの中国での日本映画の受容を概観し、その上で第2章では「豊かになった中国都市市民」が日本映画の受容に際してどのように変化を見せているか。とりわけ、2010年をはさんで急速に進展するネット社会において、映画という大衆娯楽産業とそれを受容する観客 (市民) の意識の変化を「小市民化」というキーワードを用いて考察する。

なお、本稿では、研究素材として活字メディアに掲載された研究論文や、映画関係者の証言、筆者による彼らのインタビューに加え、一般観客 (受容側) の反応についてはネットメディアでの言説を引用した。その選択は研究者の責任においておこなった。これはネット時代におい

てはその反応・反響が映画という文化メディアのみならず、社会的、さらには政治的にも大きな影響を及ぼすという現実を反映したものである。

第1章 集団と個人の葛藤——1990年代後半までの日本映画受容

1. 社会主義的イデオロギーとの親和性——日本の独立プロ作品と中国

中国での日本映画の上映は早くも20世紀初頭に日本人の多く住む中国東北地方(旧満州)や上海で幕を開けた。その観客のほとんどは日本人であり、一般の中国人には広まらなかった。その中で吉村公三郎の『暖流』(1939年)のような恋愛映画や、小津安二郎が手掛けた『父ありき』(1942年)などの家族ものは戦中の中国人向け映画館でも上映された²。しかし日本占領下という特殊な時代状況もあって、日本に対する中国の一般民衆のナショナリズムやルサンチマンのため、これらの日本映画の観客動員数は多くても全中国で数万人どまりで、満州、上海、北京など限られた占領地域で、日本となんらかの関わりのある中国人に限定されていた。

日本映画が億単位の観客動員数を誇り、一般観客のレベル、あるいは映画人のレベルにおいて絶大な影響を持つようになったのは、中華人民共和国が成立した1950年代以降だった。

1945年に終戦を迎えると、日本映画は中国から一掃され、1949年に中華人民共和国が成立したあとも、しばらくはまったく上映されなかった。1954年になると、『どっこい生きてる』(中国語題『不，我們要活下去』、今井正監督、1951年)が、戦後の中国で初公開の日本映画として封切られたのを皮切りに、『箱根風雲録』(山本薩夫監督、1952年)、『女ひとり大地を行く』(亀井文夫監督、1953年)、『混血児』(関川秀雄監督、1953年)、『縮図』(新藤兼人監督、1953年)、『蟹工船』(山村聡監督、1953年)、『二十四の瞳』(木下恵介監督、1954年)、『狼』(新藤兼人監督、1955年)、『真昼の暗黒』(山本薩夫監督、1954年)、『松川事件』(山本薩夫監督、1961年)と『裸の島』(新藤兼人監督、1961年)など20本ほどの日本映画が1965年までに次々と中国全土で一般公開された³。『二十四の瞳』のようなわずかな例外を除けば、そのほとんどは日本の独立プロ作品である。

注目すべきは、日本の独立プロ作品の輸入と並行して、イタリアのネオ・レアリズモも1950年代なかばから60年代前半にかけて、中国で一般公開されたことである。1954年から55年にかけて、ネオ・レアリズモの代表作である『無防備都市』(ロベルト・ロッセリーニ監督、1945年)、『自転車泥棒』(ヴィットリオ・デ・シーカ監督、1948年)、『ミラノの奇蹟』(デ・シーカ監督、1951年)、『ローマ11時』(ジュゼッペ・デ・サンティス監督、1952年)などが立て続けに中国で上映され、そして1962年には、フェデリコ・フェリーニの『カピリアの夜』(1957年)

も一般公開されるに至った。

イタリアのネオ・レアリズモと同様に、日本映画は、描く対象に対する作る側の同情的姿勢のみならず、衣装やセットといった細部のリアリスティックな描写、ドキュメンタリータッチのカメラワークは当時の中国映画人に多大な影響を与えた。例えば中国映画の巨匠、凌子風監督は新藤兼人監督の『裸の島』に啓発され、全編せりふを用いない実験的な作品を試みた⁴。

当時の中国では独立プロ作品以外の日本映画を受容する土壌がほとんど存在しなかった。黒澤明監督の名作『七人の侍』は1957年に一部の中国映画関係者の間で特別試写を行ったが、冷淡な反応しか得られなかった⁵。おそらくこの作品に描かれた野武士と七人の侍の戦いは、有産階級VSプロレタリアートという図式に必ずしも収まらなかったからだろう。このように中国側は作品の思想的側面やテーマ性を重視したのである。

社会主義中国とのイデオロギー的親和性に加えて、中国映画の配給スタイルの変化も、日本の独立プロ作品の大きな影響力を生みだした要因だったように思われる。すなわち、1949年以降、中国の映画配給はソ連モデルに倣い、映画作品が中国唯一の映画配給会社だった「中国電影映画発行公司」を通じて、各地に点在するその子会社によって配給されるようになった。日本映画も例外ではなかった。内田吐夢監督が1954年に証言しているように「作品は外国のものを含めて全国一館残さずに回るのだ。日本の進歩的な作家たちの作品が見る者にかなりの感銘を与えたことになる」⁶。そのため、日本の独立プロ作品に描かれた、戦争に苦しめられ、戦後の資本主義の搾取にあえいでいた日本の庶民と、その家族の姿は億単位の中国人の共感を得た。

1966年、中国は文化大革命の時代に突入り、その後10年間に日本映画を含めた資本主義国の映画は輸入されておらず、10億の中国国民は北朝鮮の映画や中国産のプロパガンダ映画数十本に甘んじていた⁷。

中国では1949年の建国以降、文革の終結までの20数年間続いた毛沢東時代においては、階級闘争理論に基づいた対西側警戒の準戦時体制にあり、西側の思想的浸透を防衛するための社会主義イデオロギーの教化が中国共産党政権の正統性を支えていた。その中で映画作品においても集団の優位、すなわち個人の否定が強調され、個人の存在は革命の文脈においては取るに足りないものと考えられた。個人の生活や心の葛藤、恋愛感情は資本主義的退廃社会と結び付けられ、それらを描くことはブルジョア的センチメンタリズムの一言で片づけられていたのである。

たとえば、1950～60年代の中国映画の重要なテーマの一つが、新中国の素晴らしさを謳歌するべく、過去のさまざまな苦難を振り返ることであったが、にもかかわらず、センチメタルな描写にはさまざまな限界があった。すなわち、センチメンタリズムは、ブルジョア階級とプロレタリア階級の区別を不明瞭にしてしまうものとして、「地主資産階級人性論」（地主・ブルジョ

ア階級的ヒューマニズム)の産物と見做され、容赦のない批判の対象とされていたのである⁸。

2. 「個人」と「家族」の再発見——1980年代の日本映画ブーム

1976年、文革の時代が終結を迎え、さらに日中平和友好条約(1978年)の調印が追い風となり、日中友好の機運がピークとなった。それをうけて、1978年に『君よ憤怒の河を渉れ』(佐藤純弥監督、1976年)、『サンダカン八番娼館／望郷』(熊井啓監督、1974年)を皮切りに、日本映画が再び中国のスクリーンに登場してきた。そして、1991年にかけて年に7～8本の日本映画が中国で劇場公開されていた⁹。

とりわけ、1978年から1980年代前半までの5～6年間で、中国における日本映画ブームの最盛期であり、中国の民衆に熱狂的に受け入れられた。『君よ憤怒の河を渉れ』のようなアクションもの、山田洋次監督の人情もの、角川映画の大作に至るまで極めてバリエーションに富んでいた。これらの日本映画は、文革によって失われたヒューマニズムの精神を取り戻し、個人の倫理観や価値観を再建するに当たって、大きな役割を果たした。

またこれらの日本映画の演出、カメラワーク、編集などの豊かで洗練された技術の数々が文革体制において支配的であったプロパガンダ映画のコードから脱出し、新しい中国映画づくりを模索していた当時の中国人映画関係者にさまざまなインスピレーションを与えた。

1970年代後半に始まった改革開放は、市場経済への開放のみならず、個人の欲望の解放でもあった。この時代の日本映画に描かれた日本はきらびやかで物質的に豊かな先進国であり、中国の人々は羨望のまなざしで眺めていた。たとえば、武者小路実篤の「友情」と「愛と死」を原作として、山田太一が脚本化した松竹作品である『愛と死』(中村登監督、1971年)は、製作されてから中国で上映されるまで8年間のタイムラグがあったにもかかわらず、その中に登場するヒロイン(栗原小巻)のファッションなどの風俗の数々が当時の中国人の目には時代の最先端を行くものに映った¹⁰。

改革開放後に公開された日本映画の中で個人の恋愛をテーマとする『愛と死』、善と悪の二項対立にとどまらない心の葛藤を描いた『砂の器』(野村芳太郎監督、1974年)は、毛沢東時代から抜け出したばかりの中国の人々に集団から個人へと目を向けさせるきっかけになった。

また当時の中国映画では同作品の中での恋人同士が追いかっこをするシーンや、『砂の器』の中で主人公がピアノを演奏するシーンとその幼少期のシーンを重ね合わせるという平行モンタージュの技法が頻りに模倣された。中国の観客や映画人はこのような模倣を通じて日本映画の登場人物に同一化しようとした¹¹。しかしそのほとんどは表面的な模倣にとどまり、その当時はぎこちないキッチュなものとして揶揄された。それは当時の日本と中国との間に横たわる大

きな経済的な格差からくる日常生活の違いにもよるものだった。また、文革期においてすべての人間関係が階級という抽象概念にことごとく収斂されてしまったことにたいする反動として、個人の主体性を見だし、家族のあいだの愛情に満ちた繋がりを回復したいと願う、当時の中国人の心理状態をも反映していると考えられるだろう。

1980年代半ばを境に日本映画の存在感が急速に弱まったとはいえ、日本の大衆文化が中国社会に与えた影響は消滅するどころか、テレビドラマというかたちでさらに中国人の日常生活にまで深く浸透していった。1984年に中国で放映された山口百恵主演の『赤い疑惑』（日本では1975年から76年にかけてTBS系列で放映）と、1985年に放映されたNHKの連続テレビ小説『おしん』（日本では1983年4月から84年3月にかけて放映）は、驚異的な視聴率を記録した。のちの調査によれば、『おしん』の視聴率は北京市平均で75.9%、高い地区では89.9%に達するほどだった¹²。

儒教文化圏に属する中国においては、親族関係を重視する伝統が根強いために、さまざまな政治的思惑のもとで、「家族主義」を訴えかけるキャンペーンが盛んにおこなわれていた。毛沢東時代における「56の民族から成る大家族」といった表現にあるように、国家・階級・政治組織への忠誠と奉仕を呼びかけるために、家族のイメージが盛んに利用されていたのである。とはいえ、その原型となる血縁に基づく家族は、むしろ新中国においては低次元のものと思われ、とりわけ文革期の中国映画のなかでは、解体されるべき家族にかわって、国家、階級、革命といった理念を称揚することが規範化された。

文革期において、政治共同体に完全に従属するものとして否定されてしまった「家族」であるが、1980年代初頭になると一転して、政府によってその重要性が強調されるようになった。それは、経済発展の前提となる社会的な安定を維持するうえで、「社会的細胞（社会を成す細胞）」である家族が果たす役割がきわめて大きいと思われたからであり、さらに、このころ経済活性化のための重要な手段として政府によって推奨された農家の単独経営および家族労働による自営業も、いずれも家族という単位を基盤としているからである。

しかし、『赤いシリーズ』は身近な家族のテーマであるにもかかわらず、白血病を患い死んでいく少女、育ての親と産みの母のもつれ、愛し合う恋人の彼氏が実は兄妹であった設定など、非日常的な家族の物語に、多くの中国の視聴者は目を見張った¹³。当時の中国人にとって自ら実践し得る「日本」は、むしろ『おしん』のヒロインに体現された、逆境に負けない立身出世物語だけだった。

とはいえ、このころ巻き起こった熱狂的な日本ブームが、改革開放が始まったばかりの転換期にある中国社会にたいして与えたインパクトは、計り知れないものであった。すなわち当時の日本の映画やドラマは、エンターテインメントの次元を遙かに超えて、文革による精神的な

自閉状態からの脱出、喪失してしまったヒューマニズム的な家族愛や男女愛の奪回、倫理観とモラルの再建、さらに近代化路線を推進する中国のメンタリティーの形成にまで、絶大な影響を及ぼしたのである。

第2章 ネット時代と都市富裕層の小市民化

1992年4月に当時の中国の最高指導者だった鄧小平は、中国の南部の各都市を視察し、改革開放政策の促進を呼びかけた。これは「南巡講話」と呼ばれ、1989年の天安門事件以降、停滞していた中国経済は一気に拡大し、高度経済成長期に突入するに至った。

これに伴い上海、広東などの沿岸大都市では新興中産階級であるホワイトカラーが出現した。一口に中産階級といっても、1980年代の中国で頭角を現した個人経営者や企業家が常に「カネの亡者」や「成金主義」といったネガティブなイメージと結び付いていたのに比べ、90年代半ばから現れたホワイトカラーは40歳ぐらいの若さで高学歴、高収入で外資系企業や金融会社の管理職に就き、洗練された趣味の持ち主というポジティブなイメージが強い。新しい顧客の層が形成されたのである。

そして、1999年11月15日、中国対外経済貿易部の石広生部長とアメリカ通商代表部、USTRのシャーリーン・パシェフスキー代表が「中国の世界貿易機関、WTO加盟に関する中米両国間協定」に調印した。その結果、中国のWTOへの加盟後毎年20本のハリウッド映画の大作が正式に中国市場に輸入され、その後の輸入本数を毎年拡大していく方針がこの協定に明記された。

それとほぼ同時に中国はインターネットの時代を迎えた。劇場公開や映像ソフトに加え、映画鑑賞に多様性がもたらされた。映画ファンが電子掲示板を通じて、交流し合うようになった点を見ても、インターネットは市民社会を形成するうえで欠かせない討論やコミュニケーションの場の一つとなっている¹⁴。

著作権制度が確立されていなかった中国では、映画館へ足を運ばずとも海賊版映画やドラマをネットで気軽に見るといった文化が根付き始めた。しかし、彼らは次第に画質や音質の悪い海賊版に辟易するようになり、充実した設備を持つ映画館で映画鑑賞を望むようになった。シネマコンプレックス（シネコン）の普及もこの時期から急速に進んでいった。

一方、中国での日本映画の受容の在り方も大きく変貌した。1990年代以降、中国において大衆娯楽メディアの主流が映画からテレビへとシフトしたこと、92年に中国でほぼ毎年開催されていた「日本映画週間」がうち切られたこと、さらにハリウッドの大作映画の輸入が本格化したことによって、中国における日本映画の存在感は著しく弱まっていた。

2008年に中国の国内総生産、GDPが日本を超え世界第2位となったことは、文化的にも中国と日本の力関係の変化を決定づけた。しかし日本の映画文化の影響は消え去るのではなく、異なる次元において中国の都市住民に影響を及ぼし続けた。2005年に総人口に占める割合が4割強だった都市人口は、2021年現在6割を超えている¹⁵。都市人口に占める比較的裕福な市民層は増え続け、彼らはソーシャルメディアを通して文化的にも中国の価値観や流行をけん引する力を持つようになった。

第2章では、近年、中国のファンの中で根強い人気を博している宮崎駿、是枝裕和、岩井俊二を取りあげ、彼らの作品の受容に注目し、中国人の市民意識がどのように芽生え、その小市民化の傾向がどのように顕著になってきたのかを考察してみたい。

第2章の第1節では、同じ宮崎駿のアニメ作品に対する中国人観客の1992年と2018年の対照的な反応について、そして第2節では、2018年に中国で上映された是枝裕和の作品に対する大都市と地方の観客の受容のされ方について考察し、そのような「縦」と「横」の比較をおこなった上で、第3節では、中国の都市市民層によって熱狂的に支持されてきた岩井俊二が、みずから脚本と演出を手掛けた中国映画『チファの手紙』(2018年)を取りあげ、同作品に描かれた中国の都市市民層の表象にスポットライトを当てる。これらの作業つうじて、中国の都市富裕層の小市民化という傾向を彫りにすることを試みる。

1. 「退行的」な欲望への共感——宮崎駿作品に対する中国人の見方の変化

日本の実写映画は、多くのハリウッド映画や中国産の大作映画に太刀打ちできないのが現状である。それに対して中国で安定した人気を博しているのは日本アニメである。『ドラえもん』『ちびまる子ちゃん』『名探偵コナン』などのテレビアニメの劇場版が主力であるが、宮崎駿や新海誠が手がけた芸術性と作家性の高いアニメーション映画作品は、興行的な成功を収めると同時に中国のアニメ文化の向上にも寄与している。とりわけ宮崎駿の作品世界が幾世代の中国人の心象風景ともなっており、その観客層の広さや、彼らに与えた影響の深さにおいて特権的な存在である。

しかし、宮崎駿の作品がこのような地位を占めるようになったのには長い年月を伴う紆余曲折を経てのことだった。彼の作品が初めて中国で劇場公開されたのは1992年の『となりのトトロ』(1988年)だった。その当時、外国映画を買い付ける外貨が十分でなかった中国では、中国に対して宮崎駿の才能を見いだしたプロデューサーの徳間康快が日中友好の大義のもとで『となりのトトロ』の上映権を中国側に寄贈した。中国版『となりのトトロ』の冒頭には「日中友好20周年を記念するために日本の徳間グループ社長の徳間康快先生がこの作品を中国の子ど

もたちにプレゼントしました。ここで謹んで徳間康快先生に謝意を表します」と記載されている。ところが当時の中国側の映画評論と一般観客の反応は皆無だった。それに続いて1993年に一般公開された『風の谷のナウシカ』（1984年）も同様だった。

しかし、2018年に『となりのトトロ』が中国で再上映されると、1億7300万元（26億円）の興業収入を上げてヒットした¹⁶。『となりのトトロ』は旧作の再上映であり、ネットでも簡単に鑑賞できる古典的な作品だったが、映画館に足を運んだ観客は「映画館の大きなスクリーンでもう一度観たい」という欲望に動かされており、そのヒットは異例だった。続いて2019年に『千と千尋の神隠し』（2001年）が中国で公開されると4億2000万元（65億円）の興収を上げた¹⁷。

『となりのトトロ』に対する20年間の時代を経た中国人の対照的な反応は何を意味するのだろうか。都市開発や経済発展といった欲望を離れ、田園風景や純粋な童心に立ち戻ろうという宮崎駿作品の一貫したテーマは改革開放の道を模索していた92年ごろの中国人には理解しにくかったのだろう。中国で都市化が急速に進んだ90年代後半以降は、高層ビルが立ち並び各地に住宅団地が建設されて田園風景が消え、競争社会の中で勝ち抜かねばならないというプレッシャーは大きくなる一方だった。経済成長期の日本の軌跡をたどった中国では、このときに消え去った田園風景や、失われた童心に対するノスタルジアが生まれたのではないだろうか。おそらく多くの中国人は『となりのトトロ』の世界観を日本人以上に郷愁と共感を覚えたのだろう。

経済成長が実現した中国で欲望のままにひたすら前進、拡大を目指すのではなく、足を止め個人の生き方、あるいは人間社会の原点について考え直すきっかけを人々に与えたといえるだろう。

2. 是枝作品の小市民的価値観——大都市と地方の対照的な反応

1990年代以降、中国映画市場において低迷していた日本映画は、2015年に新しい転機を迎えることとなった。久しぶりに上映された『STAND BY ME ドラえもん』（山崎貴、八木竜一監督、2014年）は約90億円の興行収入をあげ、中国で米国以外の外国映画の年間興行成績第一位という快挙を成し遂げた。それが起爆剤となり、2016年に『君の名は。』をはじめ11本の日本映画が中国で公開され、その数は史上最多を記録した。その後、2017年に9本、2018年に15本、2019年に24本に続き、2020年にはコロナの影響をうけたにもかかわらず9本に達した¹⁸。その背景には数百万ドルを下らないハリウッド新作映画のライセンス料と比べ、日本映画の上映権料の安さもあったようだ。

一方、現在、日本映画は名作や古典ばかりでなく、新作映画も日本での公開と間を置かずに動画サイトで気軽に見ることができるようになった。そして日本映画を受け入れるフィールド自体も拡大し、蒼井そらに代表されるセクシー女優やアダルト作品もネットなどの非公開チャンネルを通じて流入してきた。日本映画はかつての憧れの的、目指すべきモデルではなくなり「おむつや電化製品は日本のほうが少し良い」というような感覚で受け止められ、欧米映画や韓流作品、中国国産映画といった多くの選択肢の一つにすぎなくなった。

このような状況の中で、是枝裕和監督が手掛けたアート系作品も中国へ紹介された。2017年から、彼の作品は国際映画祭と劇場公開の二つのルートを通して流通し、中国での「是枝ブーム」に火を付けた。2017年4月、北京国際映画祭において是枝監督特集が催され、そのセット売りのチケットは45秒で売り切れとなった。同年11月『三度目の殺人』(2017年)が中国映画ライブラリーでプレミアム試写が行われた際にも、チケットのネット販売は15秒で完売した¹⁹。

その反面、『三度目の殺人』が2018年3月に中国各地の映画館で公開された際には一般観客、とりわけ地方都市の観客は冷淡な反応を示した。興行収入はわずか7000万円にとどまった²⁰。ちなみに中国映画市場でのヒット作は15億円、ビッグヒットは150億円が目安となっている。

しかしそれに続く『万引き家族』は15億円の興行収入を上げ、中国における日本の実写映画の興行記録を塗り替えた²¹。とはいえ同作品はアート系作品の中のヒット作であり、メジャーな映画観客層にとっては相変わらずマイナーであることに変わりはない。というのも日本映画ファンは上海、北京、広州などの大都市に集中しており、しかも高学歴層が中心となっているからだ。これらの場所で開催され大きな反響を呼んだ作品でも、全国で一般公開されると必ずしもヒットするとは限らない。

是枝作品は今村昌平や大島渚、山本薩夫に代表される従来の日本の社会派映画の延長線上にあるという見方が中国側にあった。確かに、是枝作品に登場する家族はそれぞれ欠陥や問題を抱え、貧困や離散、不慮の事故に遭い、はなはだしきは『誰も知らない』『万引き家族』のように犯罪に関わる設定も見受けられる。

しかし中国の映画評論家が指摘するように「同じ日本社会の底層を扱っていても、今村昌平と違って是枝監督は社会に怒りをぶつけるのではなく、人間の感情の中核に迫ろうとしている」。彼はまた日本社会の困窮化や産み捨てなどの社会的事件を取り上げているとはいえ、その作品のメッセージ性は社会運動を引き起こすために仕掛けられたものではない。中国の評論家は是枝作品の空間処理と回想シーンに注目していた。「是枝作品は汚らしい猥雑な空間をセットや照明、自然光の取り入れによって美化した上、ノスタルジーを喚起する映画的空間へと変容させている」。また「回想シーン一つを取ってみても、ある世代の日本人が政治運動や社会的風潮

を思い起こすことよりも、亡き祖母や父への思い、幼少時代にまつわるほのぼのとしたエピソードなど、個人の思い出が美しい映像を通じて挿入されている」。筆者は是枝監督作品の社会的要素は家族というテーマに包み込まれた上、一種の小市民的ともいえる哲学に変容させられているのではないかと考える。そしてその哲学、あるいは小市民的価値観が最も凝縮されているのは登場人物が語るせりふに他ならない。

中国の検索サイトで「是枝裕和・セリフ」をキーワードに検索してみると、「是枝作品名セリフ集」、「人生のためになる言葉」が数多くヒットする。

『海よりもまだ深く』（2016年）の母親のセリフに感激し、映画館で泣いてしまったという中国人プロデューサーの証言を著者も聞いたことがある。売れない作家の息子に対して「花も実もつかないんだけどね。あんただと思って毎日水やってんのよ」という母親のセリフや、「幸せってのはね・・・何か諦めないと手にできないもんなのよ」、「ひと晩寝かせたほうが味が染みるのよ。人と同じで」、「愛だけじゃ生きていけないのよ、大人は」などはそれにあたる。これらのセリフは、成功者の体験談や教訓よりも敗者のつぶやきが多い。

チャイナドリームが膨らむ中で、夢と現実のギャップが広がり、多くの人は敗者の境遇にある。現状から少しでも希望を見いだそうとする彼らは、是枝作品のセリフを噛みしめ、心の支えと生きていく勇気を得ようとしているのではないだろうか。

ところが、中国の第六世代監督の王超は、著者によるインタビューの中でそのセリフの不自然さについて次のように指摘している。「私は、何度も日本に行ってきたが、日本人は中国人よりも口数が少なく、自分の気持ちを打ち明けることは苦手だと思う。しかし、是枝監督作品の中では、誰でも子どもでも饒舌なほど語り続けることを不自然に思う」²²。

多くの中国人はその不自然さに気付いているはずだが、それでもそれを信じようとし、座右の銘とする者は後を絶たない。究極の状況に置かれてもそれを抑制的に耐え続ける者、あるいは不器用で成り上がろうともしない人間など、是枝作品の登場人物たちは、サクセスストーリーの体現者になり得ず、あるいは誰もそれになりたがらない。「良多という名の役立たずの男は、複数の是枝作品に登場するが、それを演じるのは阿部寛、福山雅治などのスター俳優なのだ。キャラクターとのギャップの大きさは、どんなにあがいても自分のなりたい人間になれない現実を浮き彫りにしている」と指摘する中国の研究者もいる²³。

2018年度の中国映画の最大のヒット作『葉の神じゃない！』（文牧野監督）は是枝監督の『万引き家族』（2018年）との類似性が中国映画評論家に指摘されている²⁴。是枝作品は血縁関係のない者が同じ屋根の下に同居し、利用し合ったり、助け合ったりして生活を維持していく。そこでは法律すれすれの暮らしの中から家族に準じる共同生活が生まれてくるという設定になっている。『葉の神じゃない！』もこのような疑似家族のイメージを提示している。

貧富の差が広がりつつある中国では貧しい人は病気にかかっても正規の高価な薬を買えない。それに付け込んで犯罪グループは安価なジェネリック医薬品をインドから密輸する。その流通過程において販売員のみならず顧客となる患者との間にも家族に準じる絆が生まれてくる。そのような「家族愛」こそが、逮捕のリスクを冒しても、また、赤字になっても彼らが販売を続けるというストーリー展開のうえで最も重要な契機となっている。

このような登場人物の営みに共感することが映画をヒットさせる土壌となった。しかし『薬の神じゃない!』は是枝作品のようなほのぼのとした雰囲気や緩やかなテンポとは対照的に、激しい感情表現やカーチェイスといったアクションシーンが早いテンポと息詰まる緊張感に満ちた中国市場向けの商業映画になっている。すなわち是枝的要素、ドラマチックなストーリー展開の中で中国社会の構造的な問題と結び付けたことで『薬の神じゃない!』は多くの中国人の琴線に触れたのではないか。

日中映画のかかわりは、日中共同製作の形をつうじて、日本のコンテンツの中国化、あるいは、日本の映像作家の演出による中国映画の製作も出現してきた。

その背景には、2018年5月9日、日中間で共同製作の際の手続きを円滑化するため「日中映画共同制作協定」が政府間で締結されたことがあった。この協定に基づき日中双方で認定を受けた共同製作映画は、両国それぞれにおいて、自国の法令に従って自国の映画に与えられる全ての特典を完全に享受することが認められるようになっている。

3. 岩井俊二と中国の「中産階級」——『Love Letter』から『チイファの手紙』へ

1990年代後半において、かつての中国での日本ブームを受け継ぐかのように人気を博したのが日本のトレンドードラマやアニメであり、それらは、中国の若者たちを「酷文化（クールなカルチャー）」として魅了したのである。ちなみに、「酷」というのは「cool」の当て字であるが、ここではもとの意味に加えて、個性、自由、流行の代名詞となっている。

中国のホワイトカラーたちは仕事、恋愛、ファッション、インテリアに至るまで新しいライフスタイルのモデルを探そうとしていた。その欲求にタイムリーな形で応えたのは『東京ラブストーリー』（フジテレビ、1991年）や『ロングバケーション』（フジテレビ、1996年）といった日本のテレビのトレンドードラマだった。それは岩井俊二監督の『Love Letter』（1995年）が中国で熱狂的に受け入れられた下地となった。

その頃、DVDの映像ソフトが流通したことが起爆剤となり、海賊版の外国映画が中国国内では氾濫していた。このようなメディア環境の変化も『Love Letter』が中国人社会に深く浸透した要因の一つだった。岩井俊二監督の映画のファン層は主に1980年代生まれの新世代の都

市生活者で、一部は90年代生まれのものも含まれている。そして男性よりも女性ファンのほうが多いようだ。彼らは一人っ子政策の産物であり、家族の愛を一身に集め、優れた教育環境に恵まれていた一方、競争社会にさらされ長い受験戦争にストレスを抱え、他人とのコミュニケーション能力にも欠けているといわれている。受験戦争で失われた青春やかなわなかった恋愛を『Love Letter』を通じて疑似体験することによって、岩井作品に心を奪われたことも容易に想像できるだろう。

日本では『Love Letter』は北海道の小樽を舞台にしたノスタルジックな作品とみられているが、2000年代前後の中国においてはトレンドドラマの一種として受容された。中山美穂、豊川悦司、柏原崇は彼らの目には十分にトレンドィに見えた。実は『Love Letter』は日本での封切りに続いて、1996年に台湾や香港でも劇場公開されたが、中国本土には輸入されなかった。香港や台湾での人気ぶりが伝わり、海賊版ビデオ制作会社がこの作品に目をつけ、香港、台湾、日本で相次いでビデオ化DVD化された正規版がコピーされ、複数の海賊版として安価で販売され、岩井人気の火付け役となった。さらに2000年代に入ると中国ではインターネット時代の幕開けとなり、『Love Letter』はその後の岩井俊二作品とともにさらに広まった。

『Love Letter』がヒットしていた中国では、青春映画というジャンルがまだ確立されていなかった。純愛ものに対する中国でのマーケットの大きさは2000年以降の韓流ブームによって認識され、中国版の青春映画も作られるようになり、2010年以降、中国映画市場を支えるメジャーなジャンルの一つとなった。しかし中国の青春ものはストーリー設定からキャラクター、カメラワークに至るまで岩井監督の影響下でスタートを切ったとはいえ、いわゆる純愛ものとはほど遠いものだった。

細かいカット割り、早いテンポ、わめいたり怒鳴ったりするオーバーな感情表現に加え、婚前交渉、墮胎、暴力描写などのセンセーショナルな内容もエスカレートしていった。厳しい競争社会の中で、中国の若者たちは非日常的な夢を追い求めるよりも、金儲けや目先の利益にしか目を向けない。つまり『Love Letter』のような純愛ものに素直に感情移入できる土壌が現在の中国では失われ始めている。純愛ものの持つ癒し機能がインターネットを通じたさまざまなメディアによって担われるようになったからだ。

2018年11月9日、中国で封切られた『チファの手紙』(原題『你好，之華』)は、ハリウッド映画『ヴェノム』(ルーベン・フライシャー監督、2018年)や、アニメ劇場版『名探偵コナン 純黒の悪夢』(静野孔文監督、2016年)や、中国映画の話題作『無名之輩』(饒曉志監督、2018年)の上映時期とぶつかりながらも、8019万元(約12億4千万円相当)の興行収入を稼ぎだし、2018年度に劇場公開された398本の中国映画のうち、興収ランキングは49位となった²⁵。「文芸映画」にしてはヒット作と見なされてもよいだろう。

いっぽう、作品にたいする評論家や観客の評価に基づいたランキングにおいて、『チファの手紙』は26位にランクインした²⁶。中国の映画研究者や評論家たちは、ジャック・ラカンの鏡像段階理論や、フロイドの精神分析理論、ジュリア・クリステヴァの間テクスト性（インターテクスチュアリティ）の概念をもちいて、熱心にテキスト分析をおこなっているのにたいして、一般観客の反応はより明快だった。すなわち、「岩井監督作品らしい力作」との好意的な意見が多いなか、「現実離れでわざとらしい」とのコメントも見受けられる²⁷。

『チファの手紙』のなかで、中国社会に注ぐ岩井監督の「日本的」なまなざしは中産階級にたいするものにほかならない。ロケハンに当たって、下町の雰囲気は漂う中国南部の都市はあらかじめ候補地から外し、岩井一行は中国北部の天津、大連、青島をまわった²⁸。これらの都市は、いずれもかつてドイツや日本など外国の租借地・植民地だった。最終的に岩井監督の母親が生まれた大連に決めたという²⁹。異国的ともいえる景観を背景に、中国の中産階級の暮らしが、岩井俊二という日本人の目からノスタルジックに捉えられているわけだ。

そのため、かつて『Love Letter』に魅了され、『チファの手紙』をノスタルジーの対象として好意的に受け入れたのは中産階級の中国人であり、彼らが『チファの手紙』の主な観客層となった。『チファの手紙』の鑑賞は、彼らにとって『Love Letter』、そして、自らの過ぎ去りし青春にたいするノスタルジーを喚起する、スクリーン内外にまたがる儀式なのだ。

彼らには例えそれが現実から遊離したものであっても、夢や癒しが必要とされている。『チファの手紙』は、こうした中産階級のメンタリティにマッチしているといえる。というのも、大躍進政策から文化大革命へと続いたかつての中国では、集団の利益や政治が重んじられる時代が長かった。個人の生活や心情は低次元なものに見なされ、その表象にも大きな空白と断絶が生じた。その後の改革開放政策の推進により、経済発展を成し遂げた現在の中国の映画観客にとって、ノスタルジーの対象となりうる自国のコンテンツはけっして多くはない。その代替として、政治とは無縁で、個人の感情や生活、人間関係を描く岩井監督作品は、ノスタルジーにたいする中国人の欲求に応える回路として重宝されているのではないだろうか。

だが、中国の新興市民層が『チファの手紙』に求めているノスタルジーは、退行的な懐古趣味に留まらず、競争社会に置かれている現在の自分たちの「多様な価値観のなかで生きる市民」としてのあるべき姿やアイデンティティを模索しようという新たな欲求につながっているはずである。そのため、『チファの手紙』は賈樟柯や、王兵監督らによる、社会の低層に焦点を当てる従来の中国のリアリズム映画に新しい視点を加えたといえるだろう。

ここ20年の間、中国は世界経済において順調にその地位を固めた。その結果富裕層になり上がった人々の私的蓄財のみならず社会的インフラも整備され、蓄積された資本が現実目の前にある。しかしこのようなチャイニーズドリームを追いかけ、膨張してきた願望や欲望に対し

て実際に得られるパイは限られている。そのような現実と欲望の狭間で社会的フラストレーションは大きくなる一方である。それに加えて中国がコロナ感染を抑えた過程で顕著に表れた管理社会の形成が、願望を抑える方向に働く一方で新しい大きなストレスの要因になっている。その中で中国政府が望む理想的な市民像と、政治と距離を取りながら小市民的方向に勝手に動きだした実際の市民との間には一種の乖離が広がっているように見受けられる。

その小市民的なメンタリティーを形作るうえで、日本は再びそのモデルと見なされているようだ。国内旅行と同じように気軽に日本旅行ができるようになってから、欲望を抑えた簡素な日本的な美意識や、ライフスタイルがますます都市市民の間で身近なものとなってきた。

例えば三浦展著『第四の消費 つながりを生み出す社会へ』（朝日新書、2012年）は「第四の消費」の段階に位置付けられる日本社会は、中国読者の共感を得ている。また、やましたひでこが片づけ術として提唱した「断捨離」の理念や、モノトーン的な色彩や簡素なデザインによるインテリアを求める傾向などが市民層の中で文化的リーダーによって提唱され、SNSを通じて広められている。

かつてのような豊かな日本に目がくらんで無理をしてそれを模倣し、同一化しようとする時代が過ぎ去り、日本的な簡素なライフスタイルを取捨選択して内面化しようとするに至っている。

映画の世界でも同様なことが起きている。新世代の中国の映画監督たちは、日本の新作映画や名作アニメ、ゲーム、流行小説を浴びながら育った。日本文化は、彼らが映画を製作する際の重要なインスピレーションの源としている。彼らの日本映画との距離感もまた独特で、パイオレンス映画なら北野武、恋愛ものなら岩井俊二、家族ものなら是枝裕和、サスペンスなら東野圭吾の原作というように、日本映画を具体的な目的を持ってプラグマティックに取り入れ、多様化・多元的な新しい中国映画をつくろうとしている。

終わりに

本稿は中国における日本映画の受容に焦点を当て、現代中国の社会と市民意識の変化を辿ってみた。

市民の定義はさまざまだが、本稿では、それを「独自の価値観を持ち、それに従って行動し、生活様式を選択しようとする個人」とする。さらに市民のもつ価値観と、その行動・生活様式は必ずしも一致しないことにも留意した。というのも、市民は常に所属集団や、家族、コミュニティ、国家といった外的要因、あるいは経済的な損得に基づいた判断や選択などの内なる葛藤に制約されているからであり、それもまた個人のストレスの要因となっているからだ。

市民を大市民と小市民に分類するなら、前者は集団に積極的に関与し、集団の中で他者との比較、関係を意識しながら行動し、社会的地位や、政治権力、経済力（金銭力）を目指すグループを指す。後者は集団的価値から離れ、個人の価値観に沿って行動し、生活する者を指すこととなるだろう。

本稿があえて小市民の表象にスポットライトを当てたのは、理想的な市民社会が西側の自由や人権の理念、または中国側の「和諧社会（調和社会）」のスローガンに収斂されるのではなく、個人が自ら望む生活に近づこうとし、その過程において自己実現を図ることができる社会であると思うからだ。

国家が一定の経済発展を成し遂げ、個人の生存や生活の安定が脅かされない状況においては、市民及び市民意識は必然的に多様化の方向へ拡散せざるを得ない。そのような傾向は、中国でも、改革開放政策の市場主義（経済的自由）によってもたらされた都市市民（富裕層）の誕生と拡大の過程に顕著に現れている。このような多様化の中で、日本映画の受容がどのように変わり、さらにはその背景となる今後の中国社会がどのように変化していくか、今後の課題といえるだろう。

主な参考文献（註で出所を明記したものは省略した）

日本語文献：

『下から構築される中国：「中国的市民社会」のリアリティ』

李妍焱著

（中国社会研究叢書：21世紀「大国」の実態と展望、3）

明石書店、2018.3

『現代中国と市民社会：普遍的「近代」の可能性』

石井知章、緒形康、鈴木賢編

勉誠出版、2017.4

『日中映画交流史』

劉文兵著

東京大学出版会、2016.8

『現代中国のリベラリズム思潮——1920年代から2015年まで』

石井知章編

藤原書店、2015.10

『現代中国の市民社会・利益団体：比較の中の中国』

辻中豊、李景鵬、小嶋華津子編著

(現代世界の市民社会・利益団体研究叢書 / 辻中豊編、5)

木鐸社、2014.6

『東アジアにおける市民社会の形成：人権・平和・共生』

内藤光博編

(専修大学社会科学研究所社会科学叢書、15)

専修大学出版局、2013.3

『日本と中国における国土開発と市民社会形成の比較研究』

野沢敏治編

(千葉大学社会文化科学研究科研究プロジェクト報告書、第146集)

千葉大学大学院人文社会科学部研究科、2008.3

『台頭する中国の草の根 NGO：市民社会への道を探る』

李妍焱編著

恒星社厚生閣、2008.2

『中国10億人の日本映画熱愛史——高倉健、山口百恵からキムタク、アニメまで』

劉文兵著

集英社新書、2006.8

『途上国社会の現在：国家・開発・市民社会』

松下洸編；井出文紀 [ほか執筆]

法律文化社、2006.2

『東アジアの中の日本文化：日中韓文化関係の諸相』

王敏編著

(国際日本学とは何か?)

三和書籍、2013.9

『〈意〉の文化と〈情〉の文化』

王敏編著

中央公論新社、2004.10

『越境するポピュラーカルチャー リコウランからタッキーまで』

古谷建司ほか編著

青弓社、2009.7

『市民社会と社会主義』

平田清明著

岩波書店、1969.10

中国語文献

『北京市民家庭生活研究：1949-1966』

姜虹著

(中国近现代社会文化史论丛 / 梁景和主编)

社会科学文献出版社、2018.8

『日本电影在中国 第一部中日电影交流通史』

刘文兵著

中国电影出版社、2015.9

『中国新生代农民工市民化：模式与治理』

刘洪银、张洪霞、崔宁著

(应用经济学论丛)

南开大学出版社、2014.12

『从农民到市民：乡城移民家庭的融入之路』

胡书芝著

(田野中国)

社会科学文献出版社、市场营销中心：读者服务中心（发行）、2014.10

『中国民間組織 30 年』

王名篇

社会科学文献出版社、2008.10

『国家与市民社会』

鄧正来著

上海人民出版社、2006.1

『国家、市民社会与法治』

馬長山著

商務印書館、2002.2

『日本文化在中国的传播与影响 1972-2002』

李文著

中国社会科学出版社，2004.8

『日本流行文化在台湾与亚洲 (1)』

李天铎编著

远流出版公司，2002.6

英語文獻：

Carolyn L. Hsu, 2017, *Social Entrepreneurship and Citizenship in China: The rise of NGOs in the PRC*, Routledge.

David Horton Smith, 2016, *Review and Assessment of China's Nonprofit Sector after Mao: Emerging Civil Society?*, Brill Academic Publisher.

Jessica C. Teets, 2016, *Civil Society under Authoritarian: The China Model?*, Cambridge University Press.

Andreas Fulda, 2015, *Civil Society Contributions to Policy Innovation in the PR China: Environment, social Development and International Cooperation*, Palgrave Macmillan.

B. Michael Frolic, "State-Led Civil Society," in: Timothy Brook and B. Michael Frolic (eds.), *Civil Society in China*, M, E, Scharp, 1997.

¹ NPOとはNon Profit Organizationのこと。NGOとはNon-Governmental Organizationのこと。日本では、前者が地域や労働、子育てなどの国内の課題に、利益を目的とせずに取り組み市民団体を指すのに対して、後者は環境、貧困、紛争などの国際的な課題に取り組み市民団体を指すことが多い。

² 中華電影研究所編『大華大劇院報告書——中国人を対象としたる日本映画専門館』、1943年／劇映画として上海租界に初めて一般公開したのは、『暖流』（吉村公三郎監督、1939年）だった。既存の海外輸出用の英語字幕版に中国語のイヤホン解説を加えたもので、1942年8月14日から四日間、上海「南京大戲院」（NANKING THEATRE）で上映された。その後、「大華大戲院」（ROXY）など、ほかの映画館でも繰り返し再上映された佐々木千策「日本映画の中国進出」、『新映画』1944年6月号、14～15頁。

³ 夏衍『『不、我們要活下去』観感』、『人民日報』、1954年8月11日

⁴ 徐峰・吳丹「昨日之我 今日之我：王好為訪談録」、『北京電影学院学報』、1997年第2号

⁵ 前掲「記録 日本映画人代表団訪中経過」、4頁

⁶ 「座談会：私たちは新中国で映画をつくってきた」（参加者：内田吐夢・木村莊十二・菊島周子・岸富美子・勢満雄・高島小二郎・福島宏、司会：岩崎昶）、『中央公論』、一九五四年二月号、145頁

⁷ 佐藤栄作政権下の日本の右傾化にたいする批判キャンペーンの一環として、1970年代初頭に相次いで中国で内部上映された『連合艦隊司令長官／山本五十六』、『あゝ海軍』、『日本海大海戦』といった日本映画である。それらの映画の上映に当たっては未成年者の入場が禁止され、あくまで批判の対象として鑑賞しなくてはならないという当局からの要請があった。／戴錦華「情結、傷口と鏡中之像：新时期中国文化中的日本想像」、1998年に開催された第二次中日知識共同体会議における発表。

⁸ 高歌今「人情小議」、『電影芸術』、1979年第2号、31頁

⁹ 『君よ憤怒の河を流れ』が、豊かな資本主義社会としての日本をショッキングな刺激のなかで疑似体験させるとともに、その勸善懲惡的なストーリーによって文革終焉直後の中国の観客を大いに魅了したとすれば、過去の悲惨な事実を伝えることに重きを置いた熊井啓監督の社会派映画『サンダカン八番娼館 望郷』が、やはり中国において『君よ憤怒の河を流れ』にまったく劣らないほどの人気を博したのは、きわめて特異な現象であった。

また、文革終焉以降の日本映画の中国への輸出は、主に1978年から1991年に至るまで継続していた「日本映画祭」を媒介としていた。このイベントの主催者は、中国側が国内の映画配給網のピラミッドの頂点に君臨し、また映画の輸出入事業を統括する「中国電影公司」であるのに対して、日本側は「日本映画製作者連盟」が正式な主催者となっているとはいえ、その中核的役割を果たしたのは、中国関連事業を専門とする徳間書店の子会社、東光徳間であった。徳間康快の主催による日本映画祭（1978～1991）において、毎年、上映された7、8本日本映画が、その後、全国的な配給網を通して一般公開されるというルートが確立された。1978年以降、中国での日本映画上映のイベントは「日本電影週（日本映画週間）」、「日本電影首映式（日本映画特別試写会）」、「日本電影節（日本映画祭）」といった名称で呼ばれていたが、本書においては「日本映画祭」に統一する。

¹⁰ 『愛と死』の製作過程について、筆者は山田太一（脚本）、松本隆司（調音）、美工師横山豊（美術）、服部克久（音楽）、田中康文（助監督）にそれぞれインタビューをおこなった。

¹¹ 蘇秀「該怎樣看待『砂器』男主人公」、『世界最動聽的聲音：我的配音生涯』、文匯出版社、2005年、134～137頁

¹² NHK インターナショナル編『国際シンポジウム—世界は「おしん」をどうみたか』、一九九一年／原田美子、塩田雄大「相手国イメージとメディア」、『放映研究とメディア』、2003年3月号

¹³ 李徳純「天下誰人不識君——訪日本著名演員宇津井健」、『大衆電影』、1986年3月号、27頁／「大島茂の願望」、『人民日報』、1984年10月1日

¹⁴ エドワーズ、マイケル著、堀内一史訳『「市民社会」とは何か—21世紀のより善い世界を求めて』（麗澤大学出版会、2008年）によると、市民社会を特徴づける三つの側面の一つは「公共圏としての市民社会」であり、市民同士のディスカッションとコミュニケーションが大きな意味をもっている。

¹⁵ 2021年5月に公開された第七回「全国人口普查」の調査結果によると、都市人口は総人口の63.89%を占めている。

¹⁶ 映画専門アプリサイト「猫眼票房專業版」のデータベースによる（最終確認日：2021年5月10日）

¹⁷ 映画専門アプリサイト「猫眼票房專業版」のデータベースによる（最終確認日：2021年5月10日）

¹⁸ 映画専門アプリサイト「猫眼票房專業版」のデータベースによる（最終確認日：2021年5月10日）

¹⁹ 日本文化庁と中国電影資料館の共催により、「日本家が週間」は2017年11月25日より、北京で開催され、『三度目の殺人』をはじめとする、11本の新作の日本映画が上映された。

「2017“日本電影周”北京開幕 11部最新電影中国首映」、
<http://world.people.com.cn/n1/2017/1127/c1002-29669094-3.html>（最終確認日：2021年5月10日）

²⁰ 映画専門アプリサイト「猫眼票房專業版」のデータベースによる（最終確認日：2021年5月10日）

-
- ²¹ 映画専門アプリサイト「猫眼票房專業版」のデータベースによる（最終確認日：2021年5月10日）
- ²² 拙著『映画がつなぐ中国と日本——日中映画人インタビュー』、東方書店、2018年、327頁
- ²³ 崔国祺「父権の式微與放逐——論是枝裕和家庭母題電影中的父親形象」、『檀英文学』2019年第6号
- ²⁴ 前掲「中国人為什麼喜歡是枝裕和的電影」
- ²⁵ 『中国電影産業研究報告 2019』、中国電影出版社、2019年、67頁
- ²⁶ 『中国電影産業研究報告 2019』、中国電影出版社、2019年、68頁
- ²⁷ 「トウバン（豆瓣）」という中国語サイトにおける『你好，之華』の映画レビューを参照。
- ²⁸ 凌燕「『你好，之華』：与經典互文的困境」、『中国電影報』2018年11月21日、第2面
- ²⁹ 白惠元「『你好，之華』：懷旧、視覚地方性与東亞電影」、『電影芸術』2019年第1号、59頁