

# 一九六〇年代、七〇年代の日本映画と 八〇年代の中国文化空間

晏  
妮

はじめに

一九七六年九月九日、毛沢東が逝去した。翌十月に、「四人組」が軍の上層部により逮捕され、十年にわたる文化大革命に唐突に終止符が打たれた。当時おそらく誰も予想出来なかったが、ちょうどこの年に日本で公開された『君よ憤怒の河を渉れ』は、その後、中国の老若男女の誰もが見る作品となり、十数回観た人もかなりの数に登ったと言われるほど、文革後の中国では、「国民映画」として爆発的な人気を博したのである。日本において、数多くのエンターテイメントの一本に過ぎないこの作品が、中国で社会的な現象を巻き起こしたのは、文革終息数年後のことである。ちなみに、つい最近、小中学校における漫画『はだしのゲン』の閉架問題をめぐる議論を起こした原作に

よる同名の実写映画（三国連太郎、左幸子主演）が公開されたのも、一九七六年だった。

一九七二年、日中両国は国交正常化に合意した。中華人民共和国が設立して以来、鉄のカーテンによって遮られてきた日中両国がようやく国と国の外交関係を打ち建てたとはいえ、中国において、文革による鎖国状態がその後もしばらく続いていた。一九四九年以降、様々な政治運動の中でも、かつて東洋のハリウッドと言われた上海、あるいは、北京、長春などの大手国营映画撮影所を中心に行われた映画製作は、政治運動に巻き込まれつつも、中断されずに続けられていた。さらに映画史を遡ってみれば、たとえ日本占領下、日本と傀儡政権が押し進める「大東亜共栄圏」政策の下でも、映画人たちは慎重に政治と距離を持つように工夫したメロドラマを民衆に提供し続けてい

た。政治的にも経済的にも極めて困難な戦時中でさえ、脈々と製作されつづけてきた中国映画だったが、文革の十年間、劇映画は最初の数年間、製作停止に追い込まれてしまい、模範劇の映画化以外、映画は史上初めての空白状態に陥った。こうした映画史の断絶は、決して日中国交正常化によっても好転することとはなかったのである。

つまり、以上のコンテキストをふまえて言えば、一九六〇年代と一九七〇年代の日本映画の中国における受容を論じるにあたって、まず強調すべきは、国内の政治状況の制約の下、この時期の日本映画がリアルタイムで受容されることは不可能だったことである。また当然のことながら、日本映画が中国で上映されたり、語られたりするために、文革終了という史的転換が必須の地盤であったことを念頭において論じなければならない。

## (一) 『君よ憤怒の河を流れ』に始まる日本映画ブーム

文革後、一九七八年から日本映画は中国に上陸しはじめた。戦時下の一九四〇年代、建国後の一九五〇年代前半に続いて、三回目の日本映画ブームがこの年に始まった。一九七七年、日本で開催された中国映画祭がきっかけになり、翌年、中国の八つの都市で、第一回日本映画祭が開催された<sup>1</sup>。前述の『君よ憤怒の河を流れ』は、映画祭のメイン作品として注目され、寡黙かつクールで、それまでの中国映画によく現れる二枚目のヒ

ロー像を覆したような主人公の杜丘は、強靱な身体性を持つ高倉健とともに中国の観客たちを魅了した。やがてこの話題作が中国で公開される運びとなり、たちまち中国全土を席卷した高倉健ブームは、二枚目男優をめぐる議論まで発展していった。日本人俳優が中国人スターを凌ぐ人気を博したことはまさに空前絶後のことと言えるよう。

このように、まず日本映画祭で上映し、その話題作を順次に公開するのは、一九五〇年代前半の中国における日本映画公開とほぼ同じ方式をとった。ちなみに、一回目の映画祭で上映されたほかの二本は『サンダカン八番娼館 望郷』（一九七四、熊井啓）と『キタキツネ物語』（蔵原惟善、一九七八）である。山崎朋子原作、熊井啓監督の『サンダカン八番娼館』は、原作と監督がともに社会派系だったことで、五〇年代の日本映画上映系譜の延長線にある選択だったと言える。また熊井啓は早くも日中国交正常化した一九七二年に訪中し、周恩来の主催するレセプションにも参加した経歴<sup>2</sup>も、『サンダカン八番娼館』が選ばれた理由の一つと考えられる。

『君よ憤怒の河を流れ』と高倉健本人の人気度に関して、すでに詳細に考察する先行研究があるので<sup>3</sup>、ここで省略するが、高倉健以外、『風立ちぬ』、『絶唱』、とりわけ、連続テレビドラマ『赤い疑惑』の上映によって、十億人のアイドルになった山口百恵、『君よ憤怒の河を流れ』のヒロインに扮した中野良子、あるいは『サンダカン八番娼館』と『愛と死』に主演した栗原小

巻たちは、いずれも中国観客に愛される女優になった。当時、中国で発行部数の多さを誇る映画誌『大衆電影』の表紙をざつと調べてみると、女優の写真が圧倒的に多く、表紙紙は中国人女優、裏表紙は日本人女優で飾られるケースがかなりある。これは一回目と二回目の日本映画ブームに見られなかった現象でもある。

## (二) 日本映画回顧展の先がけ

文革後、日本映画をはじめ、種々の外来文化の上陸、そして、先述の日本映画ブームによって、中国はそれまでの停滞した文化状況を打開しようと、外国文化に対して、かつてなかった寛容な態度を示し始めた。遡ってみれば、一九五〇年代初頭においても、上海映画の伝統を否定し、共和国の人民映画を創造するために、ソ連以外に、日本、イタリア映画を積極的に輸入したことがあった。ただ、イタリアレアリスモ、日本の独立プロによる左翼系映画にしか目を向けなかった一九五〇年代に対して、今回は政府を含め、人々は十年にもわたる文化空白への焦燥感がより強かったため、映画に関しては、時代やジャンルを問わずに、なんでも受け入れるような積極性があったのである。一九八二年、かつて戦時中、上海の中華電影に勤めたことのある川喜多記念映画文化財団事務局長の清水晶氏が「日本映画における女性」シリーズを携えて訪中した。このシリーズに

選ばれた映画には、敗戦直後の『わが青春に悔なし』（黒澤明、一九四六）もあれば、一九六〇年代半ばに製作された『飢餓海峡』（内田吐夢、一九六五）もある。時代ではなく、おそらく主役の女優を中心に選択した作品だったのだろうと思われる。当時は、一般公開ではなく、映画界向けという限定条件で、北京科学映画撮影所の大講堂で、毎日プログラムを変えて連日上映されたが、毎回超満員だった。日本映画が人気絶頂中だったということもあり、文革で廃業に追い込まれ、ようやく映画を作る環境が整えられつつある中で、映画関係者たちは、誰もが興味津津かつ真剣にこれらの作品を見ていた。中国電影家協会に入社したばかりの新人の筆者も、日本語が多少できることで、作品上映時の同時通訳を命じられた。映画会場の熱気を直に感じ取った筆者が、今になって明かせるエピソードをすこし紹介しよう。例えば、諸作品の中で、推理映画の金字塔とも言われる『飢餓海峡』が最も歓迎され、同作品の上映になると、会場の外でチケットキャンセル待ちの人であふれていたほどだった。また日中友好協会会長の廖承志氏は当時入院中だったが、彼にぜひ同映画を見たいと言われた関係者がフィルムを病院に持ちこんで、上映するという一幕もあったのである。

実は当時、松本清張や森村誠一の推理小説が中国語に翻訳され、一九四九年以降、推理小説というジャンルさえもない中国では、両作者の小説は読者に新鮮感を与え、一大ブームを巻き起こした最中だった。『飢餓海峡』の高い人気も、文学界のこ

うした動向とはけっして無関係ではなかったようだ。

### (三) 日本映画回顧展の開催とその受容

一九八五年から二〇〇〇年までの間、『君よ憤怒の河を渉れ』に代表される娯楽作品への大衆の熱い支持と「日本映画における女性」シリーズに対する映画人の好奇心に刺激されたかのように、中央宣伝部管轄下にある中国電影資料館は、日本映画回顧展を五回も行った。詳細は以下の通りである。

- 第一回 一九八五年十月 北京、上海、長春
- 第二回 一九八八年十月 北京、上海、長春
- 第三回 一九九三年七月 北京、上海、広州
- 第四回 一九九六年十一月 北京
- 第五回 一九九九年十一月 北京

手元にある第一回日本映画回顧展のパンフレットによれば、戦後から一九八〇年代まで、時代的にもジャンルのにも戦後日本映画の代表作を網羅しようとするセレクションだった。例えば『戦争と平和』、『大曾根家の舞踏会』と『真空時代』がある一方、『晩春』、『麦秋』、『西鶴一代女』、『雨月物語』、『浮雲』など、小津安二郎、溝口健二、成瀬巳喜男らの五〇年代の代表作も入っている。さらに『太陽の季節』、『狂った果実』、『巨人と玩具』

など、これまでの中国で上映出来そうもない作品が加えられており、大島渚の『青春残酷物語』、『日本の夜と霧』や、篠田正浩の『心中天網島』も含められていた。まさに回顧展を通して、戦後日本映画の歩みを知ろうとするかのような文革後の映画人の渴望に応えられる選定だった。また、作品解説の補足資料として、以下の映画監督に関する紹介文も付されている。すでに五〇年代前半において、中国で紹介された今井正、木下恵介、新藤兼人、山本薩夫のほか、黒澤明、野村芳太郎、小津安二郎、溝口健二、今村昌平と大島渚が新たに紹介されている。さらに、こうした回顧展の開催に合わせて、日中映画学術シンポジウムも行われた。これも日本映画を好んで観る中国映画人にとって、長年輸入が絶たれていた日本映画をより理解するために一役買ったのである。

次に、回顧展と学術活動の開催によって、日本映画は当時の中国映画界と映画人にどのような影響を与えたのかについて、同時代の言説を検証してみよう。

例えば、上海映画製作所の監督だった宋崇<sup>5</sup>は、八五年に上海から上京して二週間にわたる日本映画シンポジウムに参加し、日本映画を四十本も鑑賞した後に、「日本映画から見る民族化の問題——日本戦後の映画シンポジウムに参加して」（従日本電影看民族化）——「日本戦後電影研討会」学習心得」と題する論考を『国際銀幕』に寄稿した。この論考の記述によれば、四十本もの日本映画を見た後に、宋が受けた最も強い印象

は、「これらの作品は）いずれも強烈な日本民族の特色と東洋的な民族情緒を持っている」ことであり、また『羅生門』をはじめ、日本映画が度々外国映画祭で受賞するその理由は、「東洋的な神秘的情調に包みこまれており、東洋の哲学思想を内包させ、濃厚な民族風俗及び昔からの文化伝統を生かしたからこそ、日本映画は世界の各映画祭の厳しい選定を突破出来、国際的に注目される所以である」と語っている。そして「民族特色を持つ作品のみが、世界芸術における位置を獲得できるのだ」<sup>6</sup>と宋は言いきる。

このシンボジウムには、映画評論家の佐藤忠男氏が招かれ、「日本的、中国的、西洋的」と題する講演を行った。一九八〇年代にイタリア映画祭で『馬路天使』などの三〇年代の中国映画の秀作を発見し、日本に初めて紹介した佐藤氏は当時中国で信頼されている評論家であった。宋崇はその論考においても、佐藤忠男氏の言葉を引用しつつ、前期にアメリカ映画を崇拝していた小津安二郎だったが、戦後は、過去の風格をがらりと変え、映画監督として大成していったことを例に挙げ、小津安二郎はもともと日本的なスタイルを持つ監督として世界に認められていると語っている。日本映画受容を論じる際に、佐藤忠男氏の影響も見逃すべきではないと思う。

民族的特色説を用いて日本映画を説くのは、宋崇だけではなかった。八〇年代に第一線で活躍していた映画評論家羅芸軍も八〇年代初頭にすでに日本映画を例に民族的特色に関する論調

を展開していた。「日本は外国文化を吸収することを得意とする民族である。(略)しかし、日本は同時にみずからの伝統を発展させていくことをも重んじている。日本の優れた作品は西洋現代映画のテクニクを使用しながら、日本民族の特色を持ち合わせている」<sup>7</sup>と羅は力説している。

これまで、中国は、学問から大衆文化に至るまで、資本主義社会のすべてのものに対して拒絶する態度をとり続け、文革中、みずからの文化伝統を粉砕し否定してしまった。文革後、まさに文化の砂漠に立たされた中国映画関係者は、欧米から入ってきた文化に対する好奇心以上に、日本文化に惹かれた要因が以上の言説から伺えるだろう。しかし、こうした言説を今日の時点に立つて、東洋対西洋、社会主義対資本主義といった二項対立的思考に基づく発言として簡単に片付けられないことを筆者はひとまず強調しておきたい。というのも、文革後の映画関係者は一方では、文革による文化的破壊を清算しなければならぬという焦りを感じて、資本主義の国々からの文化を積極的に受け入れる行動をとりながらも、他方、何でもかんでも西洋に求めているのかという困惑も抱え込んでいた。中国近代史的文脈に沿って考えれば、これもごく自然な思惑である。かつて「近代思想」が中国に輸入された清末から民国初期にかけて、知識人たちもそうした問題に直面していた。西洋の近代思想を中国語に翻訳する際に、中国風の文体に書き直して紹介した例<sup>8</sup>から見ても、彼らは外来思想をいかに中国古来の思想文化

の風土と結び付けて消化するかということを重視していたのが分かる。荒唐的文化状況に直面した映画関係者にとつて、同じ東洋に属する日本映画は自国の映画産業を復興させるためのまさに模範的な手本として見なされたに違いないだろう。つまり、西洋の良いものを吸収し、なおかつ「全面的な西洋化」に抵抗する姿勢を放棄せずに、みずからの文化伝統を大切にすれば、より優れた映画が撮れることを、人々は日本映画という鏡を通して確認でき、勇気と自信が与えられたのではないだろうか。後に、宋や羅によって提起された日本映画民族化は、しばらくは中国映画の歩むべき道しるべとなり、その前後に盛んに議論されていた「電影民族化」に関する諸言説も、そもそも日本映画を経由して広がっていったのは、明らかであろう。

#### (四) 大島渚の受容

だが、日本映画民族化をめぐる言説は、あくまでも、小津安二郎、黒澤明、溝口健二らの作品を中心に発した議論であり、映画回顧展やシンポジウムで上映されたものの、民族化という理論の枠組みに収まりきれない作品について、このような言説は、無意識に切り捨てたのではないかと言わざるを得ない。例えば、監督紹介にも名前が挙げられた大島渚を論者たちの提示した民族化に基づいて解き明かすことはもちろん難しい。しかし、これは、小津、溝口以後の、つまり、中国における六〇年

代と七〇年代の日本映画の受容のあり方を考証する時に、重要な視座である。それだけではなく、いわゆる民族化とは別の文脈における受容の実態を明らかにすることによって、一九八〇年代半ば頃、中国映画のヌーヴェルヴァーグの出現と日本映画との間接的な関連性もおのずと浮かび上がってくるのである。この一節で、筆者は大島渚作品の公開及びその受容の実態に焦点を絞って論述し、そこから浮かんできた問題点を整理してみることにする。

『一人と八人』や『黄色い大地』に始まった第五世代が鮮烈なデビューを果たした翌年、大島渚の『戦場のメリークリスマス』に関する紹介文が映画人内部閲覧用の月刊誌『世界電影動態』に掲載された。それと呼応するかのように、同年開催の日本映画回顧展では、『青春残酷物語』と『日本の夜と霧』がリストアップされていた。一九八三年公開の『戦場のメリークリスマス』と六〇年代初頭の大島渚作品は、こうして同時に中国に上陸した。今井正、山本薩夫はもちろん、一世を風靡した時からかなり時間が経った八〇年代になって、やっと中国人に知られることになった黒澤明、溝口健二、小津安二郎らとも違って、日本には大島渚という映像作家が存在するその事実は、中国映画界、とりわけ、若手の映画人たちにとって、センセーショナルな「事件」でもあった。『戦メリー』の前に公開された『愛のコリーダ』と『愛の亡霊』を彼らが見たのは、もちろん、回顧展の後、しかも非公式的な手段によるものだった。『青春残酷

物語」と『日本の夜と霧』の時の大島と愛の二部作の大島、それから『戦メリー』の大島が持つ思想的、芸術的前衛性は、むしろ民族色や伝統などと対峙するものとして迎えられたのではないか。筆者が一九八六年に執筆した大島渚論は掲載誌『世界電影』編集部によって削除された部分もあったことから、言ってみれば、伝統回復、民族化などの言説に相応しくない大島渚をどのように論述し、どう位置付けをすればいいのか戸惑った映画界の一端がここに見出される。

しかし、だからこそというべきか、すぐに理解できそうもない大島渚に対する人々の好奇心は、ほかの映画監督に比べれば、より強いものだったのも事実だ。それはほかの監督より、大島に関する翻訳文、紹介文、論考が多かったこともこの事実の証左である。次に、筆者が把握している一九八五年～一九九〇年の中国映画誌に掲載されている大島渚に関する記事を書き並べてみよう。

「戦場上海楽的聖誕節」（晏妮、『世界電影動態』、一九八五年三月二五日）

「浅談大島渚和他的若干作品」（晏妮、『世界電影』、一九八六年二月二八日）

「青春残酷物語」劇本（シナリオ）（王秀媛、付昌文訳、『中外電影』、一九八六年一月二四日）

「解体電影 重建電影——大森一樹訪問大島渚」（鄭亜玲訳、

『北京電影学院學報』、一九八六年二月）

「日本新浪潮電影的旗手大島渚」（但成彪、『上影畫報』、一九八六年九月二二日）

「一部由東方人導演的西方電影——訪日本著名導演大島渚」（但成彪、『上海文化藝術報』、一九八七年九月四日）

「尋找日本電影的新生機——關於大島渚和他的創作」（俞虹、『當代電影』、一九八七年六月）

「大島渚和他的實驗電影」（魏大海、『文藝報』一九九〇年五月二二日）

タイトルに示されているように、大島渚作品を「実験映画」と称したり、或いは東洋人としての大島渚が西洋の作品を監督したことを強調したりするものがある。八〇年代では、外国映画のキスシーンを『大衆電影』の表紙に使ったら、読者からすぐに批判文が寄せられ、紙上議論に発展したほど、映画表現に対して、まだかなり保守的な考え方を持っている多くの観客がある中で、大島渚への関心がほぼ映画界に限られていたとはいえ、回顧展では、『青春残酷物語』、『日本の夜と霧』のほかに、『真昼の通り魔』、『少年』、『儀式』、『夏の妹』が上映され、『愛のコリーダ』と『愛の亡霊』は上映こそ出来なかったものの、関係者はそれに関する言及を避けようとはしなかった。例えば、回顧展の日本映画紹介文は「大島渚の作品」（大島渚の作品）という一節を設け、「七〇年代と八〇年代において、大島渚の

もつとも影響力を持つ作品は『愛のコリーダ』と『戦場のメリークリスマス』である」と前説を行つたうえで、『愛のコリーダ』は性行為を描くための作品ではなく、日本女性の解放を訴えたものであり、これは、彼（大島渚）の一貫した反体制的思想と一致している」と、『愛のコリーダ』を大島が貫いてきた思想の文脈において肯定的に論述している。阿部定事件を女性解放という、いかにも中国革命史の課題に回収させたような説明ではあったが、前述のように、革命後の国産映画における性描写がずっとタブーだった中国においては、その性描写を肯定し、反体制という表現を使用した解説文は、大島渚を好意的に受け入れる現状を端的に示したものだ。ほかの作家を真似ないばかりでなく、自分のやったことを繰り返さない大島渚の強烈な、ずば抜けた作家精神は文革後の映画人に大きな刺激を与えたことは事実であり、例えば、一九八八年の日本映画回顧展のパンフレットが、特別に大島渚の「日本映画の状況と主題」（邦題「戦後日本映画の状況と主体」）を掲載したのも、大島渚がもたらした衝撃の大きさを物語る一例として挙げられる。

チェン・カイコー（陳凱歌）は『黄色い大地』（一九八四）公開のキャンペーンで来日した際に、大島渚と対談を行った。『青春残酷物語』を見たという陳凱歌と『黄色い大地』を見た大島渚は、「泣かんと欲すれば涙なし」をキーワードに、それぞれこの国の映画伝統、メロドラマに対する批判を展開し、特に加害と被害、メロドラマの効用を論じる際に、二人は国境を超え

て分かり合え、同じ映画観を共有する姿勢を示したことは記憶に新しい<sup>10</sup>。

だが、『黄色い大地』も、大島渚の『愛と希望の町』も、伝統に対して反抗する身ぶりを示した一方、無意識ではあっても、それまでの自国映画の伝統を受け継いだ一面もある。『黄色い大地』は、ロシア映画の手法を継承しつつ、中国の記号とも言える黄河、黄色い大地、結婚式などの風景を延々と描写しており、先述の宋崇は『黄色い大地』は形式的に現代映画の表現を吸収しているが、中華民族の文化的な特徴を強烈に表現している<sup>11</sup>と称賛したのも、『黄色い大地』を民族化言説に帰結させようとした一例である。他方、『愛と希望の町』に描かれたような、最終的に和解できない階級の矛盾も、五〇年代の左翼系作品群によって打ち出された問題意識とそれほど変わらない一面があると指摘できる。そうした意味では、大島渚を、体制批判を続ける反伝統的な作家として受け入れたチェン・カイコーのような若手映画人もいる一方、主流言説は大島と彼の作品を一九五〇年代の日本における「進歩」的イメージを持つ作家として迎えたと言える。大島渚受容をめぐるその両義性は少なくとも当時互いに衝突するような議論を引き起こすまでに至らなかったのである。



## 結びに

これまで述べてきたように、八〇年代の中国における日本映画の受容は、戦後の日本映画史全般を視野に収めた言説が多かったため、そこから、六〇年代と七〇年代の日本映画をどのように受け入れていたのかを抽出するのは難しい課題である。強いて言えば、大島渚の受容のあり方を明らかにするのは、一応この課題に対する一つの答えと成り得るかもしれない。また、ある意味では、黒澤明、成瀬巳喜男、小津安二郎、溝口健二とともに上陸した大島渚だけが、別格扱いをされていたとも言えなくもない。それが出来たのは、政府側が意図する「日本映画」を参考、手本にする<sup>12</sup>という政策と個々の映画関係者の思想、文化への飢餓感とが、短い時間内でうまい具合に合致し、それによって寛容的な文化雰囲気醸し出したからである。また、映画界に先駆けて行われた「星星画展」（一九七九）や、『今天』を拠点にして創作された朦朧詩などの文学、芸術分野におけるカウンター・カルチャーの出現は、いずれも第五世代の誕生を促す要因であった。このように、まさに「文化」を突出させる時代に輸入された日本映画、あるいは大島渚は、一方では、映画人に刺激し、新しい映画を誕生させるベースを作り、他方では、前述の日本映画の一回目と二回目の上陸と異なり、そのバラエティに富んだプログラムによって、映画関係者と大衆（製作者と観客）のどちら側にとっても、思想的、社

会的、芸術的、娯楽的な価値を持ち合わせたものとなった。市場経済への移行期にあたり、拝金主義とはまだ無縁だった八〇年代だからこそ、日中映画の相互交流、日本映画受容の黄金期を生み出すことが出来たのである。

では、今になって、隔世の感がある八〇年代の文化空間とはいったいどういふものだったのかについて、次の甘陽<sup>13</sup>の言葉を引用してこの小論を終えることにする。

八〇年代の文化ブームは今日の人々に不思議に思われるかもしれない。文化とは何か？ この虚無的のものについて語る価値があるのか。経済ではなく、文化を重きに置くなんて、八〇年代の人間は、古臭くて笑えるものだったと思われるだろう。それにもかかわらず、四年も続いた文化ブーム（一九八五—一九八八）は、中国歴史意識の一部になっており、そこに身を置いた者にとって言えば、八〇年代は、進る感情に満ちた青春の時代であり、また素朴で偽りのない、純真な時代でもあった<sup>14</sup>。

## 註

1 劉文兵『中国十億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』（集英社新書、二〇〇六年八

- 月十七日)を参照。
- 2 熊井啓「映画『白毛女』と中国上海舞劇団の公演を観て 中国・新しい世界映画への旅／その2」『キネマ旬報』一九七二年十一月上旬号。
  - 3 前掲、劉文兵『中国十億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』、拙論「百恵神話から見る文革後の中国文化」(四方田犬彦編『女優 山口百恵』ワイズ出版、二〇〇六年七月一日)などを参照。
  - 4 清水晶氏は一九四二年六月に、川喜多長政が副取締役を務める「中華電影股份有限公司」(略称「中華電影」)と呼ばれ、嘱託社員兼日本映画雑誌協会中支駐在員として上海に一年半滞在した。
  - 5 宋崇は上海の映画監督だったが、北京児童映画撮影所所長として北京に赴任、その後、北京映画製作所所長を務めた。
  - 6 宋崇「従日本電影看民族化——日本戦後電影研討会学習心得」『国際銀幕』一九八六年一月、上海文芸出版社。
  - 7 羅芸軍「電影的民族風格初探」『電影芸術』一九八一年第十一期。
  - 8 例えば、清末に、嚴復がトマス・ヘンリ・ハクスリーの『進化と倫理』を中国語に翻訳した際、桐城派という古風の文体を使用しただけでなく、訳書にみずからのコメントをも付け加えたことは、一例である。
  - 9 王秀媛「戦後の日本電影」(『日本電影回顧展一九八五』九頁、中国電影資料館一九八五年十月)。
  - 10 陳凱歌・大島渚の対談「映画は、力強さ、エネルギーを描き出さなければならぬ」(『イメージフォーラム』、一九八八年十一月増刊号を参照)。
  - 11 前掲、宋崇「従日本電影看民族化——日本戦後電影研討会学習心得」。
  - 12 前掲「日本電影回顧展一九八五」一頁。
  - 13 甘陽は八〇年代の中国思想文化界における代表的な人物の一人。八九年に渡米、現在、中国中山大學人文科学高等学院院長を務めている。
  - 14 甘陽主編「八十年代文化意識」表紙(世紀出版集團 上海人民出版社、二〇〇六年七月)。