

序号: _____

常州大学

毕业设计(论文)前期材料

(2018届)

学 生 _____ 王艳 _____ 学 号 _____ 14454115

学 院 _____ 周有光语言文化学院 _____ 专业班级 _____ 日语 141

题 目 _____ 中国の若年層における村上春樹小説の受容

类 别 _____ 毕业设计 ☐ 毕业论文 ☒

校内指导教师 _____ 陈林俊 _____ 专业技术职务 _____ 副教授

校外指导教师 _____ 专业技术职务 _____

材 料 目 录

序号	名 称	数量	备注
1	毕业设计(论文)任务书	1	
2	文献综述(设计类)或开题报告(论文类)	1	
3	外文翻译(封面、译文、原文)	1	

二〇一八年一月



常州大学毕业设计（论文）任务书

任务安排	接受者	姓名	王艳	专业班级	日语 141
	下达者	系（教研室）	日语教研室	指导老师	陈林俊
	完成时间	2017 年 9 月 4 日 ~ 2018 年 5 月 15 日			
课题	题目	中国の若年層における村上春樹小説の受容			
	来源	国家、省(部)资助课题 <input type="checkbox"/> ；市、学校资助项目 <input type="checkbox"/> 企业(公司)资助项目 <input type="checkbox"/> ；其他(含自选项目等) <input checked="" type="checkbox"/>			
基本要求	1. 尽量多阅读村上春樹の代表小説作品； 2. 查阅并阅读相关研究成果； 3. 根据课题研究需要，设计问卷，进行较大规模问卷调查； 4. 根据需要，选定对象，进行深度访谈； 5. 按论文规范进行撰写。				
工作内容及时间安排	1. 资料查阅、选题（9 月 5 日至 10 月 18 日）				
	2. 调研、翻译外文资料（10 月 19 日至 11 月 20 日）				
	3. 编写开题报告（11 月 19 日至 12 月 31 日）				
	4. 拟订写作提纲（1 月 1 日至 1 月 10 日）				
	5. 论文初稿（1 月 11 日至 3 月 14 日）				
	6. 论文修改稿（3 月 13 日至 4 月 20 日）				
	7. 论文定稿（4 月 19 日至 5 月 15 日）				
需提供的有关材料	1. 翻译资料（原文及译文）				
	2. 开题报告				
	3. 毕业设计（论文）				
	4. 其他（具体注明）				

注：本任务书一式三份，学院、教师、学生各执一份。

日语 系（教研室）
 指导教师 陈林俊
 系（教研室）主任 王永萍
 主管院长 严延安



学号: 14454115

常州大学

毕业设计(论文)开题报告

(2018届)

题 目 中国の若者層における村上春樹文学の受容
学 生 王 艳
学 院 周有光语言文化学院 专 业 班 级 日语141
校内指导教师 陈林俊 专业技术职务 副教授
校外指导老师 _____ 专业技术职务 _____

二〇一七年十二月



題目：中国の若者層における村上春樹文学の受容

一、論文选题的意义

ここ数年、隣国としての日本から出た作家の作品が中国の書店でどんどん増加している。その中で、村上春樹の作品が特に注目されている。中国のみならず、アメリカ、韓国などの国でも、村上春樹の本を読むのはもう現象として現れた。村上春樹は独特な暮らし方やユニークな書き方で、世界中で話題になっている。多くの作品が中国語に翻訳されている村上春樹は、中国で人気を博しており、中国の若者の間で「村上春樹熱」が続いている。このような現象を生んだ原因はどこにあるのか、本稿はこれを解明したい。

本稿は二十代の若者を対象に、アンケート調査を行う。調査結果を分析して、中国の読者が村上春樹の作品に魅了される理由を調べる。本研究によって、村上春樹文学の特徴が分かるようになるだけでなく、現在中国の二十代の読書状況や精神状態も明らかになると思う。

二、国内外研究现状

村上春樹現象について、国内外では多くの学者は研究を行って、数多くの研究成果を残している。

日本では、千野拓政（2014）は「村上春樹のファンは政治的な対立をよそに、国境を越えて広がっている。その共通の愛好に摩擦はない。」と結論付けてお

いる。

中国では、馮英華（2015年）は「社会階級の再構成が急に進み、〈小資文化〉という中国特有の文化現象が現れてくる。村上文学の高度資本主義の消費文化としての特徴は、この時期の中国社会の需要を満たすものであった。」と説明している。権慧（2016）は「現在の東アジア文化界は村上文化という日本発のグローバリゼーションを迎えて自国文化のありようを問い直すという村上文学受容の成熟期に入ったと言える。」と述べている。

村上春樹についての研究は多数あるが、中国の二十代を対象としての研究はまだ少ない。





第一章 村上春樹文学の流行

1.1 村上春樹について

1.2 世界における村上春樹文学

第二章 中国における村上春樹文学

2.1 中国における村上春樹文学の翻訳と受容

2.2 中国の若者層に対するアンケート調査

第三章 中国の若者と村上春樹文学

3.1 中国の若者から見た村上春樹文学

3.2 村上春樹文学の受容から見た中国の若者

解決したい問題:

1. 村上春樹文学はどのように中国で受容されるのか。

2. 人気高い本やその特徴が何か。

3. 村上作品についての出版や翻訳者についての事情について調査したい。

四、作者已进行的前期准备及资料搜集情况

図書館で大量の資料を読んで、しかもネットで多くの資料を調べていた。現在すでに参考価値がある資料を収集した。そして、論文の完成のために粗筋も考えておいた。

資料の情况：書類、雑誌、文献資料など。

五、阶段性工作计划

第一原稿は3月14日までに、

第二原稿は4月20日までに、

最終稿は5月15日までに提出する。

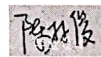
六、参考文献

- [1] 加藤典洋. 68 年後の村上春樹と東アジア [C]. 早稲田大学総合人文科学研究センター研究誌. 2014 (10): 169-177.
- [2] 千野拓政. 村上春樹と東アジア文化圏 - その越境が意味するもの [J]. 早稲田大学総合人文科学研究センター研究誌. 2014 (10): 143-156.
- [3] 小林一雅. 村上春樹から学ぶグローバルコミュニケーション [D]. 近畿大学. 2014 (6). 169-190.
- [4] 平原真紀. 『世界文学としての村上春樹』 [D]. 東京外国語大学総合文化研究所. 2016 (5).
- [5] 馮英華. 中国における村上春樹文学の受容 [D]. 千葉大学大学院. 2015 (02).
- [6] 何憶鵠. 林少華における村上春樹像: 悪と暴力を巡って [D]. 名古屋大学. 2015 (2). 林少華. 作为斗士的村上春树——村上文学中被东亚忽视的东亚视角 [D]. 山东: 中国海洋大学. 2010 (6).
- [7] 権慧. 村上春樹文学の中国語訳・韓国語訳における「異化」と「帰化」: 『ノルウェイの森』を中心に [J]. 東京大学中国語中国文学研究室紀要. 2016 (11): 97-118.
- [8] 林少華. 作为斗士的村上春树——村上文学中被东亚忽视的东亚视角 [D]. 山东: 中国海洋大学. 2010 (6).
- [9] 尚一鸥. 村上春樹小説艺术研究 [D]. 长春: 东北师范大学. 2009 (6).
- [10] 赵敏. 村上春樹作品在中国大陆的畅销现象研究 [D]. 长沙: 湖南师范大学. 2010 (10).

七、指导教师审阅意见

该论文选题得当, 研究计划可行。前期工作准备充分, 参考资料可靠。同意开题, 具体问题写作中再做调整。

签名



2018 年 3 月 3 日

学号: 14454115

常州大学

毕业设计(论文)外文翻译

(2018届)

外文题目 動員の変化と東アジア文化圏

译文题目 动员的变化和东亚文化圈

外文出处 千野拓政 村上春樹と東アジア文化圏—その越境が意味

するもの[D]早稲田大学総合人文科学研究センター

2014年10月 P152-154

学 生 王艳

学 院 周有光语言文化学院 专业班级 日语141

校内指导教师 陈林俊 专业技术职务 副教授

校外指导教师 专业技术职务

二〇一七年十一月



由 扫描全能王 扫描创建



动员的变化和东亚文化圈

读者们阅读文学作品时，总是想通过作品来感受人性、社会和真实的世界，或者期待从中找到一点灵感。我们一般把这样的作品称为优秀作品。文学作品也总是感动着无数的读者。所以如果换个角度，文学作品起到了动员大众的作用。大约近代以后，文学的这种功能开始发挥广泛的作用。不仅文学、美术、音乐、戏剧等所有文化皆是如此。

近代以前，在那个流行手抄本的时代，只有贵族等特权阶级才能买得起手抄本。所以起初只有一小部分人识字。美术、戏剧、民间艺术等方面也是如此。富裕的资助人以及教会会聘请画家和雕刻家为他们作画雕刻；音乐家为资助人，教会和王侯贵族作曲演奏。很多情况下戏剧表演者只为王侯贵族表演。而王侯贵族虽然会聘请剧团，但只是偶尔去听一次；众所周知，清朝的时候，皇帝雇佣了各地的剧团，在之后的相互交流中，产生了综合戏剧——京剧；民间艺术与其说是大众所欣赏的，不如说因为敬奉神灵而流行起来。综上所述，在古代，文学和艺术都不是一般民众在平常生活中就能接触的东西。

但是，近代以后（粗略地说，大概是欧洲十九世纪中叶，日本十九世纪末，中国二十世纪初），随着市民阶级兴起，形势大变。因为活版印刷的发展，大量书籍被印刷出来，很多市民开始接触书本。而向市民百姓的新闻报纸杂志也发行出来。市民阅读文学作品逐渐变得很平常。美术作品也不例外。近代以后，很多市民会去美术馆参加展览会。音乐、戏剧等可以在剧场为大众表演。文学艺术欣赏逐渐扩大到广大市民阶层。在这里，我们就先叫它“剧场型动员”吧。

当然，在那之前的近世，随着木版和版画的发展，书籍和浮世绘等版画开始出现并受到大众的喜爱。在大城市，平时大众看一些戏剧类的节目来消遣的行为也变得不那么稀奇。但是，正如之前提到的一样，这是和基本主义制度一同存在的东西。到了近代，资助者基本上已衰落，于是通过动员全国大众所得到的收入和名誉，变成了文学艺术的基础。换言之，我们可以把近世的这一状况当成过渡到近代的一种形式。剧场型动员的变化不是突然出现的，它是日积月累循序渐进的产物。

这种近代动员方式，在十九世纪末（日本 1910 年到 20 世纪前半，中国 1920 年到 30 年代）迎来了巨大的变化。如本雅明所说，“复制技术时代”到来了。简单而言，大众文化的时代已经到来。大量的作品因为复制生产而失去了作品的原创意义。在这个时代，优雅高尚的“剧场型动员”将更加规模化。

之后二十世纪的文学艺术也呈现出这样的共性。创作者（作家、画家、音乐家等）首先通过作品表达想法和塑造形象，再通过宣传媒介向大众（读者、观众、听众）传达。然后根据大众的反应，创作者会再次进行作品创作。于是形成了作品的产生、消费、再产生的循环现象。而在这样的循环中，作者的想法和形象并不是最重要的。马克思主义者会把马克思的理想，法西斯主义者会把法西斯的理想，并且那些艺术至上的现代人可能会拒绝有关思想形态的东西，而将他们自己心中的这些理想形象化。但是，那是和思想深度、正确度也不是绝对性的。重要的是，那些 20 世纪的文化带着这样

的特征传播。那时,我们就可以明确地区分出动员大众的创作者和被动员的大众了。这也是20世纪大众文化的另一个特征。

这样的动员大众文化,在第一次世界大战后,也就是总体战体制时期变得更加优雅高尚。不言而喻,总体战体制涉及了政治,经济,军事,科学,技术,思想,艺术以及物理,文化等等领域,是把社会上所有的资源都投入到战争中的一种体制。随着电影,广播,以及之后电视机的登场,动员人数规模扩大,等到迎来第二次世界大战的时候,动员已经波及到大众生活的每个角落。即大政党羽的极度“剧场型动员”。

世界经济危机后,实施交易政策的美国 and 欧洲各国出现动员现象。所以,这个时期和政治性海报,领袖画像和照片等图像,以及教科书中的文章等作品,因为消弭了体制和思想体系的差异而变得非常相似。

战后总体战体制下的文化,即冷战时期的文化,仍在持续发展中。如果看过旧苏联和中国的画像及文学作品的话,就会明白,这个时期两国的文化基本上就是战争时代的延续。比如说,中国的人民公社有生产大队和生产小队之分,与职场上向上司汇报一样,日常用语中也加入了很多军队用语。文化大革命终结之前,他们在各地建造了很多防空洞,那些防空洞直到现在还在履行为年轻人服兵役和提供军事训练场所的义务,有时候还会在大城市里被当成防空演习的地方。(兵役、军事训练、防空演习不只在大陆,在台湾韩国也会实行,可以说是一种东亚现象)

众所周知,20世纪50年代美国兴起反共产主义风潮。在那之后,为了防止社会主义的扩大,美国政府坚定地向全世界宣传美国式民主和自由。日本也不例外。战后,日本创造出了宣扬自由平等民主和平和社会主义的社会理想。那些总资本对总劳动的词汇就是证明。所以我们可以看出55年体制下的文化状况。两种存在对立价值观的文化状况出现。这个时期的文化确实清晰地划分开了动员大众的创作者和被动员的大众。

而这样的状况开始出现大转变是从冷战结束后开始的。这个时期,美术界不再局限在美术馆和展览会,街头表演和一些需要观众参与的活动开始出现。公演开始脱离剧场,演出场所不再是舞台,表演人员会从观众席中登场,戏剧过程中也会有观众参与。动漫、轻小说也是如此,为了让志同道合的人都能看到,读者会以二次创作的形式参与创作,相互鉴赏。诸如此类的活动逐渐盛行起来。简单来说,创作者(动员大众的人)和接受者(被动员的人)之间的围墙变得低矮,接受者也可以同时变成创作者。

自从中国的文化大革命结束之后,这样的变化开始迅速出现。文化大革命结束以后,改革开放开始,特别是进入20世纪80年代之后,全世界的思想、文化、文学、艺术开始融会贯通,尤其是前卫艺术和实验戏剧特别明显。比如说,如今被世界广泛认可的现代艺术,并不是从官方的中国美术界开始,而是从民间开始的。文化大革命之后创作出来的美术团体星星画会就是代表作之一。其中中心人员中包括之后鼎鼎有名的艺术家和文学者黄锐、曲磊磊、严力、李爽、薄云等人。1976年6月,在中国美术馆旁边的一个小公园内,他们开了一个展览会,聚集了很多观众。可以不夸张地说,现代中国美术就是从那里起源的。并且,在20世纪80年代,聚集了年轻的艺术家的“艺术家村”在北京圆明园内诞生。之后很多美术家从那里毕业。

他们之中有一部分人是发行诗，评论和小说等同志《今天》的成员。在那之前，中国的杂志一般都是先从文化部得到“刊号”后发行的。但从这时开始，杂志开始脱离体制实行自主发行，非让作者和读者的关系发生了很大的变化。众所周知这个杂志培养了很多作家和诗人。

随着个人摄像机的普及，中国纪录电影地开始了革新之路。2003 年的山形国际纪录片电影节上，长达九个小时的纪录片《铁西区》荣获大奖。王兵花了三年时间，拍摄了动用 100 万劳动人员沈阳巨大制铁和金属工厂区的败落的过程。在一直以来所有上映的电影都得经过电影制作所申请宣传部批准的中国，这完全是一种全新的电影制作方法。

话剧界也是如此。1982 年，由获得诺贝尔文学奖的高行健创作的实验剧《绝对信号》，在林兆华的导演下成功上映，以此为开端，开始出现除小剧院和剧院以外的地方也能让观众参与的新的表演。



動員の変化と東アジア文化圏

これまで文学テクストを読むとき、読者は作品をとおして人間や、社会や、世界の真実に触れること、あるいは触れる手がかりを見つけることを期待してきた。少なくとも、そうしたものを提供してくれるのが、優れた文学作品だと思ってきた。文学作品は多くの読者に感動を与えるものとしてあり続けてきたのである。それは、視点を変えれば、文学が多くの人々（大衆）を動員する装置として機能してきたということに他ならない。そうした機能が十分に働くようになったのは、基本的には近代以降のことだ。文学のみならず、美術も、音楽も、演劇も含めて、文化全体が基本的にそうだったといつてよい。

近代以前の、写本が主流だった時代には、文学の読者はそうした写本を手にする貴族などの特権階級に限られていた。そもそも文字が読める人の数自体が少なかった。美術もそうだ。画家や彫刻家たちは裕福なパトロンや教会に抱えられ、彼らのために絵を描き、彫像を作ってきた。音楽家たちも、そうしたパトロンや教会、王侯貴族のために曲を作り、演奏した。演劇も、王侯貴族が劇団を抱え、折に触れて彼らのために演じることが多かった。中国の清朝で、皇帝が各地の劇団を抱え、彼らの互いの交流の中で、総合演劇としての京劇が生まれたことは、周知のとおりだ。民間の芝居も、そもそも民衆が鑑賞するものというより、神への奉納劇として発達したものだ。文学や芸術は、多くの一般の庶民が日常生活で簡単に触れることのできるものではなかった。

ところが、近代以降（大雑把に言えば、ヨーロッパでは19世紀中葉、日本では19世紀末、中国では20世紀初頭と考えてよいだろう）、市民階級が勃興する時代になると、状況は一変する。活版印刷の発達とともに、書籍が大量に印刷され、多くの市民に読まれるようになった。彼らのための新聞や雑誌が刊行され、庶民が記事や文学作品を読むことが日常化した。美術も例外ではない。近代以降、多くの庶民が美術館へ展覧会を見に行くようになった。音楽や演劇も、劇場で大量の聴衆や観客を前に演奏され、演じられるようになった。文学芸術は大衆を広く動員するものに変貌したのである。ここでは仮にそれを「劇場型動員」と名付けることにしよう。

もちろん、それ以前にも、近世に至ると、木版や版画の発達によって書籍や浮世絵などの版画が印刷され、庶民に愛される状況も生まれていた。都市では日常的に芝居がかり、庶民が楽しみにすることも珍しくなくなっていた。だが、それは先に述べたパトロン制と並行して存在するものだった。近代に到ると、基本的にパトロン制は衰え、全国的に大量の人々（大衆）を動員して得られる収入や名声が、文学芸術の基盤となっていく。その意味では、近世の状況は、近代にいたる過渡期の姿とみることができる。劇場型動員への変化は一日で起こりはしない。時間をかけて次第に進むものなのだ。

こうした近代的な動員方式は、19世紀末（日本では1910～20年代前半、中国では1920～30年代前半）に大きな変化を迎える。ベンヤミンのいう「複製技術時代」の到来である。簡単に言えば、大量に作品のコピーが生産され、オリジナルの持つ輝きが意味を失う、大衆文化（マスカルチャー）の時代が到来したということだ。より大規模化し、洗練された「劇場型動員」の時代と言ってもよい。

これ以降の20世紀の文学芸術は共通の特徴を持つようになった。創作者（作





家、画家、音楽家など）は自分のアイデアやイメージを作品に表現し、マスメディアを通じて受容者（読者、観客、聴衆）に届ける。そして、受容者の反応がよければ、再び作品を生産する。こうした、作品の生産、消費、再生産のサイクルが定着したのである。こうしたサイクルでは、創作者のアイデアやイメージの性格は、最重要の問題ではなくなる。マルクス主義者はマルクス主義の理想を、ファシストはファシズムの理想を、そしてイデオロギーとのかかわりを拒む芸術至上のモダニストたちは、彼らの理想をイメージ化するかもしれない。だが、それがイデオロギー的にどれほど異なっており、対立するものであれ、その優劣や深さ、正しさは決定的な問題ではない。重要なのは、それぞれアイデアやイメージがどれだけ効率的に受容者に伝わるか、言い換えればどれだけの大量の受容者を動員できるかということだ。20 世紀の大衆文化はこうした特徴を持って展開した。その時、大衆を動員する側の創作者と、動員される側の大衆ははっきりと分かれていた。それが 20 世紀の大衆文化のもう一つの特徴である。

こうした大衆動員の方法は、第一次世界大戦後の、いわゆる総力戦体制時代にさらに洗練される。総力戦体制とは、言うまでもなく、政治・経済・軍事・科学・技術・思想・芸術など、物理的なものも、文化的なものも含めた、社会のすべての資源が戦争に投入される体制のことである。映画やラジオ、のちにはテレビなどの登場によって、動員はさらに大量化し、第 2 次世界大戦を迎えるころには、動員の圧力も国民の日常生活の隅々にまで及ぶようになった。いわば、大政翼賛の極限的な「劇場型動員」である。

世界恐慌後、ニューディール政策下のアメリカやヨーロッパ諸国も例外ではない。だから、この時期の政治的なポスターや指導者の画像・写真などの図像、あるいは教科書の文章などは、体制やイデオロギーの違いを超えて、非常によく似ている。

総力戦体制下の文化は、戦後も続いた。いわゆる冷戦時代の文化がそれに当たる旧ソ連や解放後の中国の画像や文学作品を見ると、この時期の彼らの 154 WASEDA RILAS JOURNAL 文化が基本的に戦争時代の延長線上にあることが理解できる。例えば、中国の人民公社には、生産「大隊（大隊）」「小队（小队）」があった。職場での上司への報告を「汇报（彙報）」というように、日常生活の用語にも、軍隊の用語がたくさん入り込んでいた。文化大革命終結まで各地に防空壕がたくさん作られていたし、現在も若者に兵役や軍事訓練が義務付けられ、都市では折に触れて防空演習が行われている。（兵役・軍事訓練、防空演習は中国だけでなく、台湾や韓国でも行われている。広く東アジアにみられる現象と言ってよい。）

アメリカでも、1950 年代にアカ狩りが横行し、その後も、社会主義の拡大を防ぎ、アメリカ的な民主・自由を世界に広げることが正義だと信じられてきたのは、周知のとおりだ。日本も例外ではない。戦後、アメリカによってもたらされた、自由・平等・民主・平和と社会主義が社会の理想を形作った。総資本対総労働という言葉が象徴する、いわゆる 55 年体制下の文化状況には、その影が至る所に見いだせる。二元的な価値観が対立する文化状況が生まれていたといつてよい。この時期の文化もやはり、動員する側の創作者と、動員される側の受容者（＝大衆）ははっきりと分かれていた。

そうした状況が大きく変化し始めるのは、冷戦が終結する頃からである。こ



の時期になると、美術の世界では、美術館や展覧会を離れた、街角でのインストレーションや、観衆を巻き込んだパフォーマンスアートが出現する。演劇タレーションや、野外やテントでの公演が始まり、演じる場所が舞台だけでなく劇場を離れて、野外やテントでの公演が登場するなど、観衆を巻き込んだ芝居が現れる。アムネ・マンガ・ライトノベルの世界でも、同人誌にみられるような、読者が二重・三重重複に参加し、相互に鑑賞する活動が盛んになる。簡単に言次創作などの形で（創作する側）と受容者（動員される側）の垣根が低くなり、受えば、創作者（動員者であるような状況が生じたということだ。

受容者が同時に創作者であるような状況が生じたということだ。

受容者は文化大革命の終結以降、こうした変化の助走が始まっていたといっ

受容者は文化大革命の終結以降、こうした変化の助走が始まっていたといっ

中国では文化大革命終結後、改革開放が始まり、特に1980年代に入ると、世
てよい。文化大革命終結後、芸術の潮流が一気に流入し始める。前衛芸術や実験
界中の思想、文化、文学、芸術の潮流が一気に流入し始める。前衛芸術や実験
演劇の世界では、それが特に顕著にみられた。例えば、今や世界に認められる
中国の現代アートは、官制の中国美術界からではなく、民間から始まった。文
革終結直後に創設された美術団体星星画会がその代表例だ。中心メンバーには
後に有名な芸術家や文学者となる黄銳、曲磊磊、戴力、李爽、薄雲たちがいた。
彼らは1979年6月、中国美術館横の小さな公園で展覧会を始め、多くの観衆
を集めた。現代の中国美術はそこから始まったといっても過言ではない。また、
1980年代、北京の円明園には若い芸術家たちがたむろする「芸術家村」が生
まれ、そこから多くの美術家が巣立っていった。

まれ、そこから多くの美術家が果立っていた。彼らの一部は、ガリ版刷りで発行されていた詩や評論、小説を掲載する同人誌『今天』のメンバーでもあった。それまで、中国の雑誌はすべて文化部から「刊号」を得て出版社が刊行することが普通だった。体制から離れた雑誌の自主発行は、これまでの作者と読者の関係に大きな変化をもたらしたと言ってもいい。この雑誌から多くの作家、詩人、劇作家が育ったことは周知の通りである。この雑誌は、中国のドキュメンタリー映画の革新も、個人用ビデオカメラ

い。この雑誌から多くの作家、詩人、劇作家が育った。そして、ビデオカメラ
世界を驚かせた中国のドキュメンタリー映画の革新も、個人用ビデオカメラ
の普及から始まった。2003年の山形国際ドキュメンタリー映画祭で大賞に輝
いた9時間に及ぶドキュメンタリー「鉄西区」は、王兵が個人用ビデオカメラ
で、3年をかけて100万人の労働者を抱えた瀋陽の巨大な製鉄・金属工場区の
崩壊を記録したものだ。上映されるすべての映画が、映画製作所からの申請を
経て宣伝部の批准を受けることになっている中国では、まったく新しい映画製
作の方法だった。

作の方法だった。

演劇の世界でも、1982年に、後にノーベル文学賞を受賞した高行健の実験劇「絶対信号」が、林兆華の演出で上演されたのを皮切りに、小劇場や劇場以外の場所で観客を巻き込んだ新たな芝居が始まる。

