

記録と独立の系譜

—中国インディペンデント・ドキュメンタリー映画誌研究—

【要旨】

1、本論文の目的

本論文は、大陸中国におけるインディペンデント・ドキュメンタリー映画を対象とし、その展開を素描すると同時に、中国の歴史・社会的文脈の中において、「記録」すること、そして「独立」した表現とはいかなるものであるかを考察することを目指している。

中国では1980年代末から1990年代初めにおいて、それまでの国家的な映画制作所やテレビ局などで制作された宣伝的な記録映像と一線を画した、「^{インディペンデント}独立」のドキュメンタリーの制作が試みられ始める。本論文が考察の対象とするのは、そうした「インディペンデント・ドキュメンタリー映画[独立記録片]」である。先行研究をみると、1980年代末から1990年代初めに始まる新しいドキュメンタリーは、「新ドキュメンタリー[新記録片]」と呼ばれているが、さらにその動きを呂新雨は、「新記録運動」と明確に定義づけている（『記録中国—当代中国新記録運動』（2003））。

呂新雨は、中国の文脈において、「記録片〔ドキュメンタリー〕」は、主にテレビ局という「体制」において制作される「專題片〔特集番組〕」の対立面に現れたものであり、安易に中国の「記録片」を、西欧の「documentary」として同一視するべきではないと指摘する。そもそも「ドキュメンタリー（映画）」（documentary）を厳密に定義することは難しく、時代、地域によってその意味も一様ではないが、むしろ重要なことは、地域ごとに異なる意味を生み出す、その歴史・社会的文脈に注目し、その特質について考察することであり、そうした文脈の中で「記録」の意味を捉えていくことである。

「^{インディペンデント}独立」をめぐっても同様のことがいえる。「インディペンデント映画」（independent film）とは、アメリカにおいて1950年代のスタジオ・システム解体にともない、ハリウッド映画とは別の場において制作が始まった映画を指すが、中国の文脈においては、「独立」は、制作過程の問題である以上に、精神的な意味合いを強く帯びている。

例えば、中国において、劇映画の領域でインディペンデント映画の中心的役割を担ってきた「第六世代」と括られる映画監督たちの多くは、国家的教育機関の一つである北京電影学院の出身者であり、その意味で既存の映画体制の内部にその出自を持っているといえる。また、本論文で考察するように、デジタルビデオカメラが普及する以前においては、国家機関であるテレビ局という「体制」の内部、あるいはそれと関係を保ちながら、従来の記録映像とは異なる新ドキュメンタリーの制作が目指されていた。このように中国においては、必ずしも「体制」の外部だけに「独立」した空間が存在するとは限らず、中国に

おける文化政治の空間は非常に流動的なものであることが分かる。

また、「独立」を精神的なものともみると、その系譜は1980年代末以前に遡ることができ、さらに映画表現にとどまらない、詩表現の問題として考察することができる。崔衛平は、独立精神の起源を1970年代の北島ら「今天派」という地下詩壇の伝統に求め（「中国大陸独立製作記録片的生長空間」（2003））、ドキュメンタリー映画に対する詩の先行を指摘しているが、本論文においては、さらに1980年代における詩的潮流の分岐に注目する。そこで明らかになるのは、「表現の独立」をめぐるドキュメンタリーという方法と詩の親和性であり、その親和性は「今天派」とではなく、1980年代に詩運動としてあらわれた「第三代詩」との間において認めることができる。

ところで、呂新雨が提起した「新記録運動」という定義は、「運動」であるかどうかをめぐり、一部の研究者に加えて実際の映画作家ら当事者からも否定されることがある。その背景には、「運動」という言葉が、中国の文脈においては、過度に政治的な負のイメージを帯びるといった事情があるが、もっとも呂新雨が、「運動」と定義づけるのは、新ドキュメンタリーの映画作家たちが、当時の「時代」精神を共有し、それぞれに黙契的に映画制作を始めたことに注目しているからである。これは、フランスのヌーヴェルヴァーグが、「映画運動」であるか否かといった議論と同じように感じるが、本論文において、中国ドキュメンタリーに「運動」を見出すとすれば、それは中国の流動的な状況に即応するような「人的ネットワーク」のことであり、映画を「見る」行為が積極的な意味を具えたシネクラブ運動においてである。

現在、中国において映画制作をおこなうことは、審査制度などを含む「体制」的要素と、急速に浸透し、過剰な消費主義によって制作を圧迫する「市場」的要素のはざ間において、非常に困難な状況にある。本論文では、こうした状況の中で、「独立」したドキュメンタリー映画制作を可能にする一つの条件として「人的ネットワーク」について注目した。「人的ネットワーク」とは、中国の「独立」的な表現世界に見られる個人と個人の間を基盤としたコミュニケーションのかたちを指すが、主流メディアでは議論の俎上にのぼることも少なく、また、その「閉鎖性」などが問題にされるが、本論文では、中国の流動的な状況においては、「独立」した表現を維持するための支えとして積極的な一面があるものとして評価した。

さらに、本論文では、「映画を見る運動」としてのシネクラブ運動にも注目した。中国においては、映画の配給システムに大きな歪みが存在しており、映画を見ることも困難が強いられている。ただ、逆説的なのは、そうしたフラットでない環境であればこそ、「見る」という行為自体の価値が際立ち、積極的な意味が生まれる可能性が開かれることであり、本論文では、2000年前後に中国各地で展開したシネクラブ運動について考察した。こうした映画受容の能動性については、これまであまり積極的に取り上げられることがなかった

が、本論文では、創作活動と相互関係を持つような「実践」的な側面を持つものとして考察した。

「映画は時代の鏡である」といわれるが、とく「現実」を「記録」することを主要な目的とするドキュメンタリー映画は、中国の「現実」と強い関係を持つ。ただ、本論文はその関係性を論じるとき、ドキュメンタリー映画が、中国の何を映し出しているかのみならず、中国のどのような文脈から生まれているのかを考察した。それは、「記録」は、時代を映しているだけでなく、その行為自体が、時代性を背負っていると考えるからである。そのため、本論文においては、ドキュメンタリー映画が中国の社会や時代とどう切り結んでいるかを考察することに主眼を置き、映画を、「シネマ（社会的制度としての映画）」と「フィルム（個々の映画作品）」という2つの側面から眺めるなら、主に映画作品が生まれた文脈を重視する方向、「シネマ」を中心に考察を進めたといえる。ただ、その際、映画作品を社会や時代の単純な表象へと還元してしまうことには注意したつもりである。つまり、「映画」について、「作品」に絞って分析を加えるだけではなく、「作品」の外部の出来事も含んだ、「経験」として「映画」を考えることを試みたが、このことは、中国における「記録片〔ドキュメンタリー〕」とは何かのみならず、さらにそれが映画作家など当事者たちにとって、何であるのかを問うことにつながる。そのとき、中国のインディペンデント・ドキュメンタリー映画（という経験）が、「作品」に閉じない、より広く、豊かで、実践的な価値を持った「生の経験」とも呼びうる何かであることが明らかになる。

なお、本論文のこうした立場は、文化を‘ways of life’と捉え、文化事象を「作品」としてだけでなく「実践」として捉えるカルチュラル・スタディーズの立場に啓発を受けたものであり、さらにそのエスノグラフィ的な手法にも影響を受けた。もちろん、カルチュラル・スタディーズにおけるエスノグラフィ（民族誌）とは、特定の対象に対してインタビューや参与観察などで深く関わり、その記述と分析を繰り返して、社会的文脈の中で対象を重層的に理解しようとする厳密な「方法」であり、それに比べると、本論文はあまり文献的で、方法論的な自覚を欠くが、文化を「実践」的なものとして考える視角は大いに参考になった。本論文が、「作品」の分析の蓄積からなる「ドキュメンタリー映画史」でなく、「経験」の記述による「ドキュメンタリー映画誌」を目指す所以である。

筆者が本論文において試みたことは、「体制」と「市場」のはざ間で、「^{インディペンデント}独立」の表現の可能性を持つものとして中国ドキュメンタリー映画を考察することであり、そのことをとおして、中国における「表現」をめぐる社会・文化的文脈を逆照射することであったが、筆者が中国ドキュメンタリー映画の世界と出会って強く感じたことは、そうした「場」が、個人と個人のコミュニケーションを媒介として成立していることであった。それは、人と人の中から、新しい表現やその契機が生まれてくるあり様であり、そうした「出会い」の軌跡を記述し、「作品」だけに還元されない、中国ドキュメンタリー映画をめぐる関係性

を浮かび上がらせることが、本論文執筆のそもそもの動機であった。

2、各章の内容

第1章では、中国のインディペンデント・ドキュメンタリー映画の端緒を、1980年代から1990年代における中国の社会・思想的な転形の中に見出し、いくつかの観点から考察した。六四天安門事件に象徴される1980年代の民主化運動と文化運動の挫折は、官民双方において統一的なイデオロギーの終焉を意味した。その「大きな物語」の終焉によって、イデオロギー＝「言葉」が後退し、「現実」が前景化すると、「記録」という行為が力を持つ契機が開かれ、呉文光によって中国初のインディペンデント・ドキュメンタリー映画『流浪北京』が制作された。呉文光らによって主導された「新ドキュメンタリー」と呼ばれる新しいドキュメンタリーの動きは、従来のナレーション＝言葉を中心とし映像が従属的な「專題片〔特集番組〕」というテレビ・ドキュメンタリーに対立する思想に支えられていた一方、具体的な作品というかたち以上に、表現への「衝動」を表すものであり、この「衝動」が「人的ネットワーク」を作り出し、制作を支えた。ところで、言葉＝イデオロギーからの脱却という問題を、新ドキュメンタリーに先行して問題としていたのが、1980年代の中国現代詩であった。「表現の独立」という位相で見ると、1980年代の民主化運動と伴走した1970年代の地下詩壇に始まる北島らの「今天派」の表現が、「政治」や「体制」など「巨大な存在」に抵抗することで逆にそれに依拠してしまったのに対し、于堅らによる「第三代詩」の詩運動は、「大文字のことば」に対する抵抗の立場をとり、その日常性への視座は、「第六世代」の映画監督やドキュメンタリー映画作家の感性や立場を先取りしているといえ、とくに于堅の詩論からは、詩とドキュメンタリーの親和性を読みとることができる。

第2章では、デジタルビデオカメラ普及以前のインディペンデント・ドキュメンタリーの展開をテレビという「体制」との関係も視野に入れて考察した。中国の記録映像の歴史を振り返ると、新ドキュメンタリーの対立面にあった「專題片〔特集番組〕」に特徴的に見られるナレーションを中心とした宣伝的なスタイルは、新中国成立以降の現実的な社会的要請に応えるかたちで、ソ連において生まれた「形象化した政論」という考え方が強く影響した結果生まれたものであり、革新的な内容で1980年代の「文化熱」を代表するテレビ・ドキュメンタリーとして知られる『河殤』も、ナレーションを中心とする面では、「專題片」と共通しており、新ドキュメンタリーは、それらを乗り越えるものであり、さらに制作に向う者にとっては、「人生における一つの選択」のような「生の経験」と呼べる何かであった。そして、新ドキュメンタリーの精神的な支柱となったのが、小川紳介とフレドリック・ワイズマンであり、小川は山形国際ドキュメンタリー映画祭というかたちで、ワイズマンはダイレクト・シネマという手法によって、新ドキュメンタリーに大きな影響を与えた。

この時期に活躍したのは、呉文光、蔣樾、李紅、段錦川らといった映画作家であり、とくに段錦川は、『八廓南街 16 号』によって、ワイズマンのダイレクト・シネマの手法を中国の文脈の中で作品として結実させたといえる。また、デジタルビデオカメラ普及以前においては、個人で映像を制作することは難しく、新ドキュメンタリーの映画作家の多くは、テレビ局という「体制」の内部において制作をおこなった。これは 1990 年代以降の市場経済化によって「体制」内に生まれた独立的な空間を利用したものであったが、それは中国の文化政治の流動性をよく表すものである。

第 3 章では、デジタルビデオカメラ (DV) が登場・普及した後のインディペンデント・ドキュメンタリーの展開を考察した。中国では 1997 年前後に DV が登場し普及すると、それまで映像表現の機会に恵まれなかった人々が次第にドキュメンタリー制作を試みるようになったが、その代表的な人物が楊天乙であり、楊天乙の『老人』からは、プロのカメラでは捉えることのできない、楊天乙自身の感性を見てとることができるが、そうした感性に表現を与えたのが DV であったことが分かる。一方、呉文光は、楊天乙との出会いをきっかけとして DV で『江湖』を制作し、ドキュメンタリー映画の「個人化」を強く提唱することになる。DV が普及すると、都市部においては多くの DV 青年が出現し、流行風俗となった観もあり、制作される作品には未熟なものも多いが、カメラを手にしたことによってはじめて見えてくる「現実」との出会いが持つ「生の経験」としての意味は、個々の映画作家にとって大きなものであろう。このように中国では、DV によって多くの若者が、「現実」との出会いを繰り返しているといえるが、社会的周縁にある人々との出会いも生まれ、そうした経験を初々しく捉えた作品が、朱伝明の『綿打ち職人』や杜海濱の『線路沿い』である。また、DV の普及は、それまで少数であった女性のドキュメンタリー映画作家も輩出したが、女性作家の作品は、私的なテーマや空間に踏み込んだものが見られるのが特徴である。そして、DV によるドキュメンタリー映画作品の中から、沙青の『一緒の時』や王兵の『鉄西区』のような映像的に成熟した作品も現れるようになった。

第 4 章では、「映画を見る運動」としての中国におけるシネクラブ運動を考察した。中国においては、映画の配給システムに大きな歪みが存在しており、映画を見ることも困難が強えられるが、そうした逆境が、「見る」という行為自体の価値を際立たせ、積極的な意味が生まれる可能性を開いている。1990 年代に海賊版 VCD が普及し始めると、カフェやバーなどで映画の自主上映会が行われるようになり、2000 年前後に中国各地で次々とシネクラブが組織される。1995 年に上海で生まれた「101 工作室」は、当時入手が困難であった映画作品を上映する活動として始まった。2000 年に北京で組織された「実践社」は、当時中国では上映される機会のなかった中国インディペンデント映画を上映するようになり、北京という地の利を活かし、監督との交流会もおこなった。そして、そこで生まれた「人的ネットワーク」によって、2001 年に中国初のインディペンデント映像祭が開催されたほ

か、呉文光の協力を得て「DV 記録小組」が組織された。また、シネクラブ運動においてインターネットが果たした役割も無視することはできず、北京の「現像工作室」や南京の「後窗看电影」などのシネクラブは、ネット上の掲示板での交流が発展して組織されたものであった。さらに、ドキュメンタリー作品『三元里』を制作した広州の「縁影会」のように、鑑賞から創作へと踏み出すシネクラブがある一方で、昆明の「昆明電影学習小組」のように、映画祭を開催する方向へと進むシネクラブもあった。シネクラブ運動においては、「見る」場が、「創る」ことへの跳躍台的な役割を果たしており、見る事が表現行為の一環となるような契機が存在しているが、この「人的ネットワーク」に支えられながら、「受容」が「表現」に近づく状況は、1980年代の文学青年たちの状況に類似するもので、そこに精神的な系譜を見出すことが可能である。

第5章では、中国ドキュメンタリーをめぐる論点をいくつかの側面から考察した。実験映画の伝統の乏しい中国映画において、中国ドキュメンタリーは、映画の原理に立ち返る契機を持つという意味において、本来実験映画が目指すべき課題に近づくものであり、中国映画におけるその欠乏を補填するような役割も担っているといえる。中国ドキュメンタリー映画制作の活況の背景に、中国社会の巨大な変化が存在することは明らかであるが、ダイレクト・シネマの手法を用いて、街の移転という出来事全体を記録している『水没の前に』と、一人の女性の姿を徹底して記録する『長江に生きる』は、どちらも三峡ダム建設の地域を舞台としているが、大きな社会変化の中で何をどう記録していくかという問題を提起しているといえる。また、過ぎ去ってしまった「歴史」をいかに記録するかという問題を提起しているのが、王兵の『鳳鳴』であり、あえて老女の語りの記録のみに徹することで、資料映像などを交えた歴史ドキュメンタリーなどにはない「表現の独立」を実現しているといえる。王兵がドキュメンタリーの可能性を「作品」として収斂させているとすれば、「映画を土地に返す」ことを目指す雲南の郭浄は、ドキュメンタリーをつくるプロセス＝「経験」を重視し、ドキュメンタリーの可能性を社会的な方向へと開こうとしているといえる。