

# カルチュラル・アサイラム

——中国インディペンデント・ドキュメンタリーの透明な砦

秋 山 珠 子

## ある映画監督との出会い

一九九二年、北京電影学院。一九八九年の天安門事件後の沈鬱な空気がまだ北京じゅうを覆っていた頃だ。その大柄でいがり頭の男は、少し背中を丸めながら、人気のない薄暗い廊下をずんずん進んでいった。「ここだ」。無人の教室で、私は緊張しながら椅子に腰掛けた。男は私の背後でドアをボタンと閉めると、堰を切ったように、強い雲南なまりの低い声で、彼が出会った最初の外国人ドキュメンタリー監督・小川紳介<sup>1</sup>の話滔滔と語り出した。おそらく彼は、前年に日本で出会った、中国ではほぼ無名だったそのドキュメンタリーの巨匠が彼に与えた興奮を誰かと分

かち合いたくてたまらなかつたのだろう。この男こそ、後に「中国インディペンデント・ドキュメンタリーの父」と呼ばれる呉文光<sup>ウーウェンガン</sup>監督であった。

その日の出会いをきっかけとして、私は中国インディペンデント・ドキュメンタリー監督たちと交友を持つことになり、呉文光に紹介された山形国際ドキュメンタリー映画祭<sup>3</sup>をはじめ、複数の映画祭で中国ドキュメンタリーの字幕翻訳や監督通訳を行うようになった。本稿は、中国インディペンデント・ドキュメンタリーの魅力的かつ複雑な相貌について、私が偶然立ち会ったその草創期から、二〇〇〇年前後のデジタル化以降急速に発展した隆盛期を経て、二〇〇八年の北京オリンピック終了後から徐々に規制が強

化され、国内での上映が厳しく制限されている今日までを駆け足でたどり、時に内側から、時に外側から観察し、考えてきた結果の一部を一つの拙い試論として差し出すものである。

## 中国インディペンデント・ドキュメンタリー史略(一) 制作

一九四九年の建国以来、中国でドキュメンタリーとは、国家イデオロギーの重要な宣伝メディアであり、国のテレビ局や映画撮影所だけに制作権限があるものだった。その中国で、国家イデオロギーの制約を受けることのない、個人が制作したインディペンデント・ドキュメンタリーの最初の作品となったのが、一九九〇年に呉文光が監督した『流浪北京：最後の夢想家たち』<sup>4</sup>だった。当時の呉文光は、文革後に始まった改革開放政策の進行に伴い、とりわけ一九八〇年代半ばから顕著になった社会的モビリティの高まりの中で、芸術創作を志して地方を飛び出し、北京にやって来た野心的な青年の一人だった。政府による「分配」(職業斡旋)が一般的だった中国において、呉文光は、地元昆明の国营テレビ局という安定した、しかし番組制作には制約の多い職を辞し、「自分が撮りたいものを撮ろう」という



図1 呉文光『流浪北京：最後の夢想家たち』

四日、市民の民主化運動を軍隊が鎮圧した天安門事件を挟んで、一九九〇年に完成したこの作品は、それまで公的機関による制作に限られていた中国ドキュメンタリーが、個人によって生み出された最初の作品となっただけでなく、体制の周縁にいた「流浪」する芸術家たちの姿を通して、天安門事件前夜の文化環境に満ちていた昂揚した気分と饒舌から、事件後の沈黙と鬱屈への急転を凶らずも生々しく切り取った作品として、世界に中国インディペンデント・ドキュメンタリーの登場を鮮烈に印象付けることになったのである。

情熱に突き動かされ、北京に住みついた。中央電視台で外部ディレクターの仕事をこなす傍ら、呉は一九八八年、自分の周りの、北京に集う地方出身のボヘミアン・アーティストのありのままの姿を記録しようと、中央電視台の機材を流用してプライベートな映像を撮り始める。一九八九年六月

この『流浪北京』がとらえたボヘミアン・アーティスト・コロニーこそ、中国のインディペンデント・ドキュメンタリーの歴史に度々登場することになる重要な空間の一つとなる。一九八〇年代到北京郊外の円明園に自然発生的に誕生したアーティスト・コロニー<sup>5</sup>は、一九九五年、政府によって封鎖された後、現在の中国インディペンデント映画の拠点の一つである「宋荘芸術区」、「草場地芸術区」、「798芸術区」などに移転し、形を変えながら生き延びる。これらアーティスト・コロニーは、時に政府による規制、黙認、支援を受けながら、インディペンデント・ドキュメンタリーの被写体となるだけでなく、人的資源を供給し、のちにふれるように、その庇護地としての顔を持つことにもなる。

人的資源について言えば、呉文光の例に見るように、アナログ時代のインディペンデント・ドキュメンタリー監督たちは、高価でプロフェッショナルなカメラや編集機材に物理的・技術的にアクセスしうる、テレビ局や映画製作所、映画やテレビ制作の大学関係者に限られ、一九九〇年代を通して、その監督数はわずか十数人とどまっていた。呉文光以外の主な監督には、北京廣播学院出身の段錦川<sup>ドゥワンジンチン</sup>、北京電影学院出身の張元<sup>チャンユアン</sup>、北京映画製作所所属の

蔣櫚<sup>ジヤンズ</sup>、中央新聞記録映画製作所の傅紅星<sup>フーホンジン</sup>、中央電視台の時間<sup>リーホン</sup>、李紅などがいた。

当時、私はしばしば、仲間の誰かのアパートに集う彼らの元を訪ね、VHSで見せられた新作の感想を問われては、口頭試問を受ける学生よろしく、大いに緊張したことを思い出す。彼らはその頃の国営メディアが扱わない、周縁化された人やテーマを撮ることに熱心で、それは、一九八〇年代の知識人が多く国家や文化といった大きな問題を語っていたことと鮮明な対照をなしていただけでなく、その後のインディペンデント・ドキュメンタリーに引き継がれる基調を形成していく。

折しも、一九九〇年代から映画・テレビ産業の市場化が進み、中央電視台では一部の番組で、局上層部ではなく、プロデューサーに、放送上問題ないことを保証させた上で、番組内容・予算、人員の裁量を与える「プロデューサー請負制」を導入した。それまで視聴率が低迷していたドキュメンタリー番組枠「生活空間」では一九九三年から、高視聴率獲得の切り札として、インディペンデント・ドキュメンタリー監督に、テレビ局の各種資源を提供し、比較的自由にドキュメンタリー番組を制作させ、各監督がそれを編集し直したディレクターズ・カットを個人名義で国



図2 李紅『鳳凰橋を離れて』

際映画祭に出品することも黙認された。こうして「個人作品」として出品された、チベット・ラサの居民委員会を撮った段錦川『八廓南街十六号』（一九九六）はパリのシネマ・ドゥ・レエルでグランプリを、北京の出稼ぎ少女たちを撮った李紅『鳳凰橋を離れて』（一九九七）は山形国際ドキュメンタリーでアジア部門最高賞である小川紳介賞を受賞している。

「生活空間」は、「庶民が庶民の物語を語る」というコンセプトで人気を博し、一時はプライムタイムのニュース番組「新聞聯播」をしのぐ高視聴率を誇ったが、二〇〇一年九月、中央政府の指示で、七年にわたる放送は突如打ち切りとなり、番組スタッフや視聴者は散り散りになっていった。その後、番組制作権限は、プロデューサーから局上層部（最終的には中央宣伝部）に回収され、インディペンデント・ドキュメンタリーとテレビ局の蜜月時代は終わりを告げたのである。

そんな中、二〇〇〇年前後に中国に比較的安価なデジタル機材が出回ると、インディペンデント・

ドキュメンタリーの担い手たちに大きな変化が生じてくる。カメラとパソコンさえあれば、独力でも撮影・編集することが可能となり、映像制作のハードルが格段に下がる。と、劇映画よりはるかに低予算・少人数で制作でき、また急激な中国の社会変化を効果的に描き出すドキュメンタリーは、現代美術、商業デザイン、劇映画、文学、報道、社会運動、研究者、学生など多様な領域や身分の人々を惹きつけ、その作品の質・量は飛躍的な高まりをみせる。デジタルで撮影された中国初の長編ドキュメンタリーであり、賈樟柯監督『プラットホーム』（二〇〇〇）などで女優として活躍した楊天乙が都市の老人の生と孤独を淡々と綴った『老人』（一九九九、山形国際ドキュメンタリー映画祭奨励賞）、やはり女優だった王芬が両親の不和をユーモラスに描いた『不幸せなのは一方だけじゃない』（二〇〇〇）、山形国際ドキュメンタリー映画祭奨励賞）、当時北京電影学院の学生だった朱伝明が同世代の北京の出稼ぎ青年の夢と彷徨を美しいモノクロームでとらえた『綿打ち職人』（一九九九、山形国際ドキュメンタリー映画祭奨励賞）、北京電影学院で朱伝明の同級生でもあった杜海濱が、地方都市のホームレス少年グループを追った『線路沿い』（二〇〇〇）、山形国際ドキュメンタリー映画祭特別賞）など、こ



図3 杜海濱『線路沿い』

れまでと異なる出自を持つ新世代の監督たちは、デジタル時代ならではの長期取材とロングテイクを生かした作品を次々と生み出し、「アマチュア映画時代の到来」<sup>10</sup>を印象付けたのだった。

## 中国インディペンデント・ドキュメンタリー史略(2) 流通

デジタル化はまた、インディペンデント・ドキュメンタリーの流通とそのプラットフォーム形成にも大きな影響を及ぼしていく。中国には中央政府による厳しい検閲制度があり、それを通過しなければ、劇場公開やテレビ放映は不可能だ。従って、一九九〇年代初頭のアナログ時代には、検閲を通さないインディペンデント・ドキュメンタリーの鑑賞機会がごく限られたもので、監督自身によるVHSコピー配布が行われたり、また個人宅で友人・知人を招いた鑑賞会が開かれたりするなど、まさに「地下」<sup>11</sup>映画と称されるべき時期がしばらく続いた。

しかし、一九九〇年代後半、海賊版を含むVHS、VCD、DVDが出回ることにより、それまで見られる機会がなかった各国の優れた作品の鑑賞が可能となり、観客の鑑識眼が鍛えられると、国内外の多様な作品をカフェやバー、大学などで上映し、議論する場を作る個人や民間団体が登場する。主な団体には、上海の「電影二〇一工作室」(一九九六年創設)、北京の「実践社」(一九九九年創設)、広東の「縁影会」(一九九九年創設)、瀋陽の「自由電影」(二〇〇〇年創設)などがあった。とりわけ、インディペンデント映画監督が集中して居住していた北京に拠点を置く実践社は、地の利を生かして、これらの監督と連携し、国外作品に加え、彼らの作品も上映し始めるのだが、これこそが、中国インディペンデント・ドキュメンタリーが公共空間に登場する最初の機会となった。北京のバー「黃亭子五〇号」の粗末なスクリーンで行われた自身の新作『江湖』(一九九九)の上映に立ち会った呉文光は、著名な評論家、アーティスト、映画ファンら百余人の観客で埋め尽くされた会場の中で「これこそ、長年待ち望み、夢見ていた、自分の撮った作品が中国で上映される光景だ」と興奮を語った<sup>12</sup>。また、上映機会の増加に伴い、インディペンデント・ドキュメンタリーに対する人々の関心も高まり、検閲を通

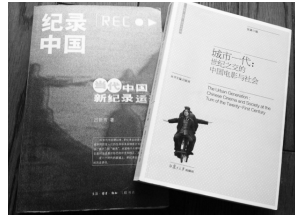


図4 インディペンデント映画を論じた書籍



図5 山形国際ドキュメンタリー映画祭に出品された中国インディペンデント・ドキュメンタリーを報じる雑誌

さず、一般の劇場では決して公開されない作品群が、『南方週末』や『読書』など、大量の読者を持つ新聞・雑誌で度々紹介され、関連する研究書や一般書も続々と書店に並ぶようになっていく。

本格的なデジタル化が始まる二〇〇〇年代に入ると、合法および違法ダウンロードによる鑑賞が徐々に行われる一方、前述の自主上映組織を基盤として発展した団体が、中国国内で民間映画祭を主催するようになる。主な民間映画祭には、北京の「北京酷児影展」(二〇〇一年創設)、「中国独立映像展」(二〇〇一年創設)、「北京独立映像展」(二〇〇三年創設)、「中国紀錄片交流週」(二〇〇三年創設)、雲南省昆明の「中国独立影像年度展」(二〇〇三年創設)、雲南省昆明の「雲之南紀錄影像展」(二〇〇三年創設)、重慶の「重

慶民間映画交流展」(二〇〇八年設立)などがある。民間映画祭とは言っても、そのほとんどは、国の研究機関や大学、公立美術館や新聞社など、政府関連機関との協力関係を基盤に船出をしていた。これら民間映画祭は検閲を通さない作品を上映するため、通常はチケットを売らず、無料の参考上映の形式をとり、その運営経費の多くは、他の領域の出資者からの寄付でまかなわれた。例えば、宋莊芸術区に拠点を置く北京独立映像展は、創設者であり、著名な美術評論家・栗憲庭<sup>リィンツァンティン</sup>の呼びかけに応えた、成功した複数のアーティストからの寄付による基金によって運営された。

これらの民間映画祭は、当局から有形無形の度重なる干渉を受けつつも、のちにふれるように、これがかわず様々な方法を実践しながら拡大し、普段交流する機会の少ない作り手同士、また、作り手と批評家や観客を結び付けるプラットフォームとして機能しただけでなく、賞を与えることを通して、作品を評価づけ、作品制作を支援し、正規のDVDを制作販売し、海外映画祭や作り手との交流窓口となり、独自の上映スペースを保有し、映画教育事業にも乗り出すなど、「亜体制」(準体制)<sup>13</sup>とも言うべき内実を備えていった。しかし、これら民間映画祭が発展するにつれ、それに対する当局からの規制も厳しさを増し、とりわけ二



図6 2013年、第10回北京独立影像展のチラシとカタログ。カタログ表紙は、代表の栗憲庭が1989年にキュレーションした「中国現代美術展」が、政府によって中止を命じられた際に、木の板の裏に自ら書いた中止公告（部分）。

○一四年以降は、のちに見るようなあからさまな干渉の下、主要民間映画祭のほとんどは実質的に開催できない状況に陥り、これら民間組織のあるものは消え、あるものは大幅な規模の縮小を余儀なくされ現在に至っている。

中国インディペンデント・ドキュメンタリーの流通について考えるとき、もう一つ見落としてはならないのが、国外チャンネルの重要性だ。前にふれたように、国内で民間映画祭が生まれる十年ほど前から、すなわちその草創期から、中国インディペンデント・ドキュメンタリーは中国国外の国際映画祭のサーキットに登場していた。『流浪北京』が、制作された翌年の一九九一年から、香港国際映画祭や福岡アジア映画祭で紹介されて以来、中国インディペンデント・ドキュメンタリーは、山形国際ドキュメンタリー映画祭、オランダのアムステルダム国際ドキュメンタリー・



図7 王兵『鉄西区』

フェスティバルとロッテルダム国際映画祭、フランスのシネマ・デュ・レエルなど、アジア作品やドキュメンタリーを重視する国際映画祭のプログラミングに欠かせない存在となる。また、これらの映画祭に参加した監督たちは、国外の関係者や組織との制作・流通のコンネクションを築き、中国国内ではアクセスしにくいドキュメンタリーの情報を国内に持ち帰る紹介者としての役割も果たした。さらに、デジタル化時代に入り、王兵の処女作『鉄西区』（二〇〇三）がベルリン国際映画祭に出品され、山形国際ドキュメンタリー映画祭でグランプリを受賞するなど、九時間に及ぶ長さで、市場経済化の波の中で廃れゆく古い重工業地帯を描いたその壮大で叙事詩的なナラティブが、デジタルビデオによる新しい表現の可能性を切り拓くものとして高い評価を受けると、世界の映画祭の目はさらに中国ドキュメンタリーに注がれ、多くの欧米を中心とした映画研究者が陸続と研究に参入したほか、国内の多くの作り手とその予備軍を刺激し、国際映画祭出品を射程に入れた作品制作が

さらに加速することになった。

## 「カルチュラル・アサイラム」としての中国インディペンデント・ドキュメンタリー

私が日本の映画祭で、これら監督たちの通訳を行う場面で、上映後にしばしば発せられ、そのたびに中国インディペンデント監督たちをやや辟易させる質問がある。それは「検閲の問題をどうクリアしているのか？」という問いだ。そこには、検閲は必ず経なければならぬもので、その通過／不通過を境に、体制／体制外という相容れない勢力が対峙している二項対立図式があり、彼らの作品を抵抗言説として位置づけようとする枠組みが存在しているように思われる。しかし、多くの監督の制作の実態は、そうした二項対立図式とはいささか異なる様相を呈している。

確かに、前述のように一九九〇年代において、体制外映画とは「地下」映画であり、彼らの作品は中国国外の映画祭で上映されたり、家庭内上映会を開いたり、個人の手から手へと渡される以外に、見られる方法はほとんどなかった。当時の監督が、自分の作品を国内で見せようとするれば、「地下」に潜り、ごく少数の限られた観客に密かに見せる

か、検閲を通して一般公開するかの二者択一を迫られることになった。

しかし、二〇〇〇年代以降のインディペンデント・ドキュメンタリー監督には、国外の国際映画祭というチャンネルのみならず、中国国内にも国の流通システムの外部に、前に紹介したような民間のプラットフォームが築かれている。今、多くのインディペンデント・ドキュメンタリー監督たちは、始めから作品を検閲にかけられることを考慮することなく、国の審査基準の埒外で制作を行っているのである。

確かにそこでは、たとえば、度重なる政治運動が生んだ犠牲者たちの生に肉薄する、胡傑の『林昭のたましいを探して』（二〇〇四）や艾曉明の『夾辺溝祭事』（二〇一七）のような、まさに抵抗言説と呼ばれて然るべき「政治的」な作品も営々と生み出されている<sup>14</sup>。その一方で、脳性麻痺の息子とその父親の穏やかな時間を紡いだ沙青の『一緒の時』（二〇〇二）、山形国際映画祭小川紳介賞）や、最後の狩猟民族と呼ばれるエヴェンキ族の個性豊かな面々をユーモアと哀感をもって描いた顧桃の『オルグヤ、オルグヤ…』（二〇〇七）や、LGBT活動家でもある石頭が、中国各地の多様な女性イメージを撮影し、その断片で綴った



映像詩『女人五十分鐘』（二〇〇六）や、洒脱な老人の情慾を共感的に描き出す楊荔鈞<sup>ヤンリーナ</sup>の『老安』（二〇〇八）や、一人洞窟で自給自足生活を送り、一言も言葉を発さない男の一年間を審美的な撮影とノーナレーションで捉えた王兵の『名前のない男』（二〇〇九）等々、もとより政治と無縁でありえはしないが、抵抗言説という枠組みだけでは正確にはとらえきれない、多様で繊細な芸術上の実験も数多く行われているのである。

こうした、相対的に自由な創作を可能にしている場について考えるとき、私には以前中国で観察してきた、これとよく似た現象が思い合わされる。これまで私は、中国現代思想・文化における非公的言説の形成に注目してきたのだが、その際、度々次のような現象を観察してきた。すなわち、ある時期、特定の領域が、複数の分野にまたがる多数の知識人たちを惹きつけ、多様な思考実験が展開されるようになり、政府の黙許、さらには時に推奨のもと、一種のブームを呈するものの、しかし最終的には政府の干渉により衰微するという現象である。かつて私は一九八〇年代の美学ブームの分析を通して、この現象を論じたのだが<sup>16</sup>、前に見た、発展と封鎖を繰り返してきたアーティスト・コロニーにも、そして中国インディペンデント・ドキュメン

タリーにも、同様の伸長パターンを見出すことができるように思われるのである。

社会学や歴史学は、「アサイラム」や「アジール」という概念を使い、寺社や病院など、世俗的な権力の支配から相対的に独立した「聖域・自由領域・避難所」の存在を論じてきた<sup>17</sup>。例えば、網野善彦は、芸能が育まれたのは、芝居小屋や遊郭など、「無縁」「公界」と呼ばれる、世間から隔てられた空間や、あるいは市や祭という不特定多数の人が集う祝祭空間であったことに注目し、そのような時空が世俗の問題を「そこに持ちこむことを否とする慣習」によって、暫定的な「聖域・平和領域」として機能し、「自由と創造の場所」となってきたことを論じている<sup>18</sup>。

このような、避難所でもあり祝祭空間でもある「アサイラム」という概念を参照しつつ、私は、中国インディペンデント・ドキュメンタリーという領域を、支配層の是認または黙許によって一時的に許された、世俗の規制から相対的な独立性を有した文化生産領域<sup>19</sup>「カルチュラル・アサイラム」として位置付ける新たな枠組を提起し、先に紹介した種々の現象を、アサイラムを維持・存続・拡張するためのメカニズムとして理解できないかと考えている。この「カルチュラル・アサイラム」という非公的・非商業的な

岩の中で、中国のインディペンデント・ドキュメンタリーは、検閲に代表されるような国家権力の規制から相対的な自由を得、異なる領域の人々を惹きつけ、多様な芸術的実験を行い、その成果を花開かせてきたと見る事ができるのではないだろうか？

実際、社会は必ずしも支配層と被支配層に二分されているわけではない。一見、権力の統制が隔々に及んでいるように見える現代中国社会にも、内部に分け入れれば、そこには幾重にも入り組み、裏返った関係があり、一定の自律性や自立性が保たれた空間が点在している。たとえば、前に見たとおり、草創期のインディペンデント・ドキュメンタリー監督のすべてが国营のテレビ局や撮影所や映像制作大学の関係者であり、中央電視台のプロデューサー請負制によって制作されたドキュメンタリーのディレクターズ・カットが個人名義で国外映画祭に出品され、検閲を通さないインディペンデント作品がマスメディアで盛んに紹介され、初期の民間映画祭の多くが公的機関の協力のもとで開催されていた。そこには、アサイラムの担い手と、その存在を許している支配層との入り組んだ共生関係が存在し、アサイラム形成に与っている体制内外の各層の人々の姿が見え隠れする。

また同時に、そうした共生関係は大抵の場合、永続的なものではないことも確認しておかねばならないだろう。前の例でいえば、中央電視台のプロデューサー請負制は廃止され、インディペンデント・ドキュメンタリーを盛んに報じていたメディア『南方週末』は自己批判を迫られ、幾つかの公的機関は民間映画祭との協力関係を解消した。アサイラムはこうした暫定的な関係性を、時には幾つも乗り換えながら、とりあえずの命脈を保っているといえないだろうか。

### 「カルチュラル・アサイラム」の位相空間

私はここで、「カルチュラル・アサイラム」を、具体的な空間というより、世俗の規制が及びにくい、それゆえ相対的に「自由」な創造が行われ、多様なバックグラウンドと志向性を持った人々を惹きつける分野・領域、という比喩的な意味で用いている。しかし同時に、そのアサイラムが組織形態を持ち始める時に、その縁が立ち現われることも指摘しておきたい。

インディペンデント監督であり、「重慶民間映画交流展」の主権者の一人でもある応亮<sup>インリヤン</sup>に、彼が関わり、今は消滅

した映画祭について尋ねたとき、彼は思いがけない率直さでこう語った。「僕は、監督をしている時ではなく、映画祭を行う過程で、初めて『自己検閲』がどういふものかを思い知らされた。どの作品を上映したらいいか？ どんな方法なら上映できるか？ 質疑応答をするのか？ どの監督をどう観客に紹介するか？ パンフレットにはどう書くか？ 映画祭をどう名付けるのか？ それは僕一人ではなく、複数の人からなる組織で決めることだった。実際、もし考慮が足りなければ、本当に問題が起ることもあった」<sup>19</sup>。

「カルチュラル・アサイラム」とは、無制限の自由の天地では決してなく、明文化されていない縁をもつ、透明な砦のようなものである。ここでは、見えない縁のありかを斟酌する『自己検閲』が常態化を余儀なくされるという現象も起りうる。

さらに、この縁はまた、物理的な壁という形で、アサイラムの内／外を区切り、域内を守る役割を果たすこともある。前にふれた「北京独立影像展」は、当局からたびたび干渉を受けながら、二〇一二年、二〇一三年の両年、公開の場では映画祭の「中止」を宣言し、その直後に壁で囲まれた会場の門扉を閉ざし、そこに入れる人を選別・限定し、私的な集まりという形式をとることで、予定された全

作品を辛うじて上映することに成功した<sup>20</sup>。平時は不特定多数の人を招き入れるこの空間は、危機的な状況になれば、門を閉ざし、そこにゲートキーパーを置き、部外者の侵入を拒むことで、内部の平和を守る避難所として機能するのである。

中国インディペンデント・ドキュメンタリーの重要な拠点の多くが、四合院スタイルの建築を持つことは注目に値すると思われる。二〇一二年に北京独立影像展が門を閉じて上映を行った宋荘芸術区のアーティスト・スタジオ「四維空間」も、呉文光が草場地芸術区に築いた艾未未設計の活動拠点「草場地工作坊」も、四方をめぐる建物が中庭を囲むという、いわば巨大な四合院スタイルを持つている。村松伸が指摘するように、四方に建物あるいは高い壁をめぐるせ、その中に「院子」（中庭）を設ける四合院スタイルは、城壁都市同様、「外に対する閉鎖性、内へ向かった開放性」を主張し、中国人の空間意識の血肉となって今も生きている<sup>21</sup>。果たして、アサイラムの存続が危ぶまれるような危機的な状況においては、その壁が実際の防護壁として機能し、内部の平和を守ったのである。

ところが、こうした默契のうちに保たれてきたアサイラムの平和は、近年、あからさまな暴力によって脅かされて



図8 四維空間に会場を移して行われた北京独立影像展（中山大樹氏提供）



図9 草場地工作坊

いる。二〇一四年の北京独立影像展では、それまで域内と域外を画してきたその壁を、支配者側が梯子をかけてよじ登り、内部に侵入するという事件が起こる。世俗の規制が及ばないはずのアサイラムの中に、令状も事前通告もなく権力が乗り込んでくるとは、ほとんど誰も予想していなかった。その場に居合わせた映画祭の主催者・栗憲庭はあまりの想定外の事態に「怒りで我を忘れた」<sup>22</sup>という。この年は基金の建物内での上映も一切禁じられ、主催団体である栗憲庭電影基金が設立以来七年余にわたって収集してきたインディペンデント作品のDVDコレクション一五五二枚と基金内の全パソコン数十数台も押収された。もはや、アサイラムを守ってきた壁やゲートキーパーの作用が無意味化され、域内の平和を保障する原理は雲散霧消してしまっ

たかのようにだった。

中国インディペンデント映画の誕生から四半世紀余りを経た今日、主要な国内民間映画祭は次々と中止や自粛に追い込まれ、その上映環境は厳しさを増している。しかし、私が呉文光と初めて出会った、あのドアを閉め切った教室の中で、人目を憚りながらドキュメンタリーを語り、インディペンデント作品は両手で数えられるほどしかなかった草創期から見ると、二〇一四年、没収されたものだけで一五〇〇を超える作品が生まれており、中止に追い込まれた北京独立影像展が直後にネットで呼びかけた「バーチャル閉幕式」にたちまち八万人が呼応するなど<sup>23</sup>、この間の中国インディペンデント映画の拡大にはやはり目を見張るものがある。

中国インディペンデント・ドキュメンタリーを「カルチュラル・アサイラム」としてとらえることは、先述した、現代美術や思想など、他の領域におけるアサイラムが点在する、非公的文化生産のランドスケープの中にこれを位置付けることでもある。それにより、それぞれの領域を独立して扱い、分析しようとする方法が見直されうるだけでなく、抵抗言説という枠組みからは見えてこなかった作品の多角的な意味を吟味し、アサイラムでこそ可能となった

文化生成の実験の諸相、そしてアサイラム内で制限・排除されてきたものの所在をより仔細に観察・分析することが可能になるのではないだろうか。

中国だけではない。私に論じる資格がないことは十分承知しているが、フランコ時代後期のスペイン映画、戒厳令解除前夜の台湾ニューシネマ、軍事政権下でのタイの現代美術などを見ると、厳しい統制がしかれている国家や社会の中で、何らかのオルタナティブ・スペースや芸術創作コミュニティが築かれ、そこで活発な創作活動が行われていたことをうかがい知ることができる。もし、これらもまた「カルチュラル・アサイラム」としてとらえることができるのなら、中国のみならず、脱全体主義国家の非公的文化生産のあり方を横断的に比較考察していく可能性が開けてくるのではあるまいか。

もとより本稿は、主題のアクチュアリティと私の非力さゆえ、未熟な点が多く、さまざまな課題を残すものである。この拙い試論に対する、忌憚のないご批判・ご修正を心からお願ひしたい。

## そして映画はじつじく

年を追って規制が強化され、中国インディペンデント・

ドキュメンタリーの「カルチュラル・アサイラム」が失われたように見える今日、とりわけ二〇一六―二〇一七年には、長期間をかけて制作されたインディペンデント・ドキュメンタリーの新作が次々と発表され、国外映画祭で盛んに取り上げられたことは特筆すべきことであろう<sup>24</sup>。また、注意深く見ると、その背後に、新たな動きが生まれていることにも気づかされる。一つは、一部の監督たちが国外に活動拠点を移し、ホスト地域をベースにした作品が制作され<sup>25</sup>、台湾、香港、欧米諸国で新たな上映機会が生み出されつつあること。もう一つ、中国国内の動きとしては、書店やアートスペースを利用した小規模な上映会が各地で行われ、複数の地方都市で政府機関や一般企業と連携した映画祭が開催され、また、ビデオアートの一類型として、現代美術の枠組みの中で作品を紹介する試みが行われるなど、その上映機会が不断に開拓され、分散・拡散していることである。

かつて現代美術の有力な評論家として、アート・コローニの封鎖とその後の再生、発展にキーパーソンとして関わった栗憲庭は、自身の経験を思い合わせていう。「希望はある。悲観的な状況ではあるが、希望を持ち続けなければ」<sup>26</sup>。監視カメラの目が行きわたり、至るところに統制が

及んでいるかのような空間にあって、「自由」と「創造」のアサイラムを築こうとする困難な試みは、今なお現在進行形で続けられている。

## 【注】

1 日本を代表するドキュメンタリー映画監督（一九三六～一九九二）。成田空港闘争を描いた「三里塚」シリーズや、山形に移住して制作した「ニッポン国古屋敷村」（一九八二）などの作品で知られる。晩年は後述する山形国際ドキュメンタリー映画祭の創設に尽力し、またアジアの映画人の制作支援とネットワーク作りに関心を傾けた。

2 カタカナ表記は、既存の日本での紹介例に従った。以下同様。

3 一九八九年に創設された世界有数のドキュメンタリー映画祭。アジア作品の積極的な紹介でも知られる。呉文光は、一九九一年の第2回映画祭に「流浪北京」（一九九〇）を出品したのを皮切りに、第3回「私の紅衛兵時代」（一九九三）、第4回「四海我家」（一九九五）、第6回「江湖」（一九九九）に至るまで、連続して新作を同映画祭に紹介された。二〇〇九年には審査員として久々に同映画祭に参加し、「フアック・シネマ」（二〇〇五）を出品した。

4 邦題。別名に『流浪北京…最後の夢追い人』。以下、日本で上映された作品は邦題を、未公開作品は原題を記す。

5 中国語で「芸術区」「画家村」などと呼称される。

6 この間の中央電視台の試みについては、林旭東「中国大陆におけるドキュメンタリー」（秋山珠子訳『Doc Box』26号、<http://www.ytdf.jp/docbox/26/box26-3.html>）参照。

7 のちに楊荔鈞に改名。

8 のちに王分に改名。

9 秋山珠子「七〇年代生れの中国ドキュメンタリー映画監督たち」（中国語『第五〇七号』は、この時一気に登場した新世代監督を紹介したものである。

10 賈樟柯『賈樟柯電影手記』北京大学出版社、二〇〇九年。

11 呉文光「ドキュメンタリー映画と力」（秋山珠子訳『アジア太平洋研究』第三十四号）は、インディペンデント・ドキュメンタリーの様態の変遷を、「地下」↓「独立」↓「個人」というキーワードで整理している。

12 黃文海『放逐的凝視…見証中国独立記録片』傾向出版社、二〇一六年、七七、七八頁。

13 曾金燕『中国女権…公民知識分子的誕生』香港城市大学出版社、二〇一六年、一八〇頁。

14 ただしこうした作品は、後述するような、映画祭運営上の「自己検閲」により、国内の民間映画祭では紹介されにくいという現実に直面している。

15 注7参照。

16 秋山珠子「八十年代再検証に向けて…劉小楓の言説を中心に」『東洋文化』八四号。

- 17 夏目琢史『アジールの日本史』（同成社、二〇〇九）は、アジールをめぐる日本および海外の研究史を簡潔に整理している。
- 18 網野善彦「中世『芸能』の場とその特質」『網野善彦著作集第十一巻 芸能・身分・女性』岩波書店、二〇〇八年、二二〇頁〔初出：一九八四年〕
- 19 筆者が共同コーディネーターとしたシンポジウム「Three Songs of "Exile": Independent Chinese Filmmakers Far From Home」（二〇一六年一〇月二九日、ミシガン大学）での発言。同シンポジウムのパンフレットは以下のURLからダウンロードできる。https://www.umich.edu/content/dam/ircs-assets/ircs-documents/Exile-Web.pdf
- 20 日本で「中国インディペンデント映画祭」を主宰し、北京独立影像展を運営する栗憲庭電影基金で働いた経験を持つ中山大樹氏は、映画祭が「中止」を宣言した後、観客を一旦会場から出し、扉を閉じた後で、ゲストバッジを持つ者だけを再入場させた顛末を以下のブログで綴っている。「鞆鞆院落」http://blog.goo.ne.jp/dashu\_2005/mj/201208
- 21 村松伸「書齋の宇宙―中国都市的隠遁術」NAX、一九九二年
- 22 王我『Filmless Festival』（二〇一六）。同作は二〇一四年の北京独立影像展が当局の干渉をどのようにかわそうとし、また屈したかを、様々な人々の現場の映像と証言によって綴るドキュメンタリー。監督の王我によって全編が以下のYouTube上に公開されている。https://www.youtube.com/watch?v=\_WSdD7D3MQ
- 23 王我『Filmless Festival』（前掲）
- 24 主な作品に、たとえば、サンダンス映画祭出品の王久良『プラステティック・チャイナ』（二〇一六）、シネマ・ドゥ・レエル出品の徐辛『長江』（二〇一七）、黄文海『凶年之畔』（二〇一七）、沙青『独自存在』（二〇一六）、ロッテルダム国際映画祭出品の榮光榮『孩子不懼怕死亡、但害怕魔鬼』（二〇一六）、ベルリン国際映画祭出品の艾未未『人流』（二〇一六）、馬莉『囚』（二〇一七）など。
- 25 劇映画だが、香港に拠点を移した応亮は、雨傘運動をモチーフに『九月二十八日・晴』（二〇一六）を撮り、台湾・金馬賞短編賞を受賞した。
- 26 王我『Filmless Festival』（前掲）。
- 〔付記〕 本稿は、日本現代中国学会二〇一六年度関西西部大会（二〇一六年六月四日、龍谷大学）共通論壇での報告「カルチュラル・アイラーム―中国インディペンデント・ドキュメンタリーの位相空間」に基づき、科研費（15K12846）助成による研究成果の一部として執筆されたものである。
- （立教大学ランゲージセンター）