

# 1970年代訪中外国人によるドキュメンタリー映画における〈身体〉と〈個人〉

——『中国の新しい風 上海の市民と暮らす』(1978)を中心に

"Body" and "Individual": Reframing Documentaries Shot by Foreign Filmmakers in 1970s China via *Shanghai 1978* (1978)

ホウ コウ  
龐 鴻

PANG, Hong

## はじめに

中国共産党の指導下にある中国において、記録映画は政治教育と宣伝の役割を担うものと位置付けられ、重視されてきた。中華人民共和国建国初期には、ソ連の影響下で、レーニンの「記録映画は視覚化された政治評論である」という主張が、当局と映画人の記録映画に対する見方に影響を与えた。そのため、長年にわたり記録映画の制作テーマは限られた範囲にとどまらざるを得なかった<sup>1</sup>。文化大革命期に入ると、記録映画はプロパガンダとしての役割をより強く求められる一方、フィルムなどの撮影機材の不足により、当時の記録映画は形式が硬直化し、題材も単調なものとなった。そこでは国家建設、国防、外交、スポーツ・文化事業、災害救助といった限られたテーマしか扱われなかった<sup>2</sup>。

したがって、同時期に中国を訪れた外国人が撮影した記録映像は、日常風景や一般の人々への眼差しが向けられているため、当時の中国を知る上で新たな視点をもたらす。撮影過程において、当局による制限や介入があったことは否定できないものの、これらの映像は、公式の物語とは異なる視点を示している点で、独自の価値と意義を持つ。1970年代以前、いわゆる「竹のカーテン」の向こう側の中国での撮影を許可された外国人は、ヨリス・イヴェンス、クリス・マルケル、フェリックス・グリーン、岩波映画製作所の時枝俊江といったごくわずかな例にとどまる<sup>3</sup>。1970年代に入ると、中国は依然として文化大革命の最中であったものの、コリン・マッケラスが『私の見た中国』で指摘するように、1970年代初頭のキッシンジャーとニクソンの訪中により、西側諸国における中国のイメージは大きく転換することとなる<sup>4</sup>。以後、外国人ジャーナリストや映画作家が中国を訪れる機会が増加する。彼らが当時撮影した映像群が、本稿の考察対象である。その中には、『一人の中国』(One Man's China、フェリックス・グリーン、1972)と『中国についての印象』(Impression of China、ドナルド・マクウィリアムズ、1974『中国の素顔』シリーズ (Human Face of China、ボブ・キングスベリー、1979)<sup>5</sup>、そして広く影響を与えた『中国』(Chung Kuo: Cina、ミ

1 1952年、中央人民政府政務院(現在の国務院)は、専門の記録映画機関(後の1953年7月に設立された中央新聞記録映画撮影所)の設立を承認した会議において、「題材選択の計画性を強化し、国家の政治、経済、文化建設のニーズに合致させ、国家建設事業と革命闘争の偉大な勝利を迅速に反映しなければならない。労働者階級およびその他の労働人民の英雄的な人物像を描き、愛国主義と国際主義の思想を宣伝し、生産現場における先進的な経験や必要とされる科学技術の知識を紹介する」という方針を打ち出した。中央新聞記録電影製片廠編、『建國前後黨對新聞紀錄電影的決策及新影的建立與發展』『我們的足跡 續集』内部発行、1998年。

2 文化大革命期の中国の撮影所やテレビ局が制作した記録映画については、『中国記録電影史』の「第六章“文革”中的新聞紀錄片(1966-1976)」を参照。單萬里『中国記録電影史』中國電影出版社、2005年。

3 エリック・バーナウによると、当時のアメリカ合衆国国務省は、記者や映画作家を含むアメリカ国民が北ベトナム、中国、北朝鮮、キューバ、アルバニアへ渡航することを禁じており、違反者はパスポートを没収されたという。この措置は、アメリカ国民を「好ましくないニュースや視点から遮断する」ためのものであった。エリック・バーナウ『ドキュメンタリー映画史』安原和見訳、筑摩書房、2015年、308頁。

4 Colin Mackerras, *China in My Eyes: Western Images of China Since 1949*, Renmin University of China Press, 2013. コリン・マッケラスは同書において、1966年のギャラップ調査 (Gallup polls) では、当時のアメリカ人は中国人を勤勉、無知、好戦的、狡猾、陰険とみなしていたと指摘する。しかし、ニクソン大統領の訪中から1ヶ月後の1972年3月に行われたギャラップ調査では、アメリカ人の中国人のイメージは、勤勉、聡明、向上心があり、誠実で芸術性豊かであるという結果となった。

5 一部の先行研究では、1976年の文化大革命終結を基準として、1970年代に外国人が中国で撮影したドキュメンタリーを分類する傾向がある。例えば、楊晨による訪中外国人ドキュメンタリー研究では、1976年以降の作品は対象外となっている。楊晨『外国人在華拍攝紀錄片中的中国形象研究 (1949-1976)』暨南大学博士学位論文、2017年を参照。フィッツパトリックは、1976年以降に西側諸国による中国でのドキュメンタリー制作が著しく増加したものの、質的な飛躍は見られず、内容としては当たり障りのない一般論が主流であると指摘している。Merrilyn Fitzpatrick, "China Images Abroad: The Representation of China in Western Documentary Films," *The Australian Journal of Chinese Affairs*, No. 9 (Jan., 1983), p.91. この分類方法では、文化大革命前後の連続性が看過されやすい。オーストラリア映画会社 (Film Australia) が手掛けたドキュメンタリーシリーズ『中国の素顔』は、1979年という比較的遅い時期の制作であるにもかかわらず、その内容は1970年代初頭に制作された『中国』(1972)や『愚公山を移す』(1976)などの作品群と多くの共通点が見られる。

6 Mackerras, op.cit., p.49.

ケランジェロ・アントニオーニ、1972) や『愚公山を移す』(Comment Yukong déplaça les montagnes, ヨリス・イヴェンス、マルセリーヌ・ロリダン、1976) などが挙げられる。これらの作品の大半は、カメラが捉えた「静穏な共産主義社会」<sup>6</sup> に対して好意的な視点を示している。これらのポジティブな言説は、1960年代の中国に対するネガティブなイメージとは対照的であり、記録映像における視聴覚記号は現実を指示する役割を担うものであるが、映像が現実や真実そのものを意味するものではないという根本的な事実を改めて認識させる。換言すれば、これらの映像の価値は、資料的価値だけでなく、映像がどのように構築され、どのような意味や感情が強調され、論理的に解釈される一方で、何が隠蔽され、置き換えられているのかを、考察する契機を与えている点にもある。

中国へのイメージに内包される構築的多義性をより広範な視野から考察し、単純化された西洋／東洋という二項対立的な図式からの脱却を図る上で、東アジアの視点を導入することは必要不可欠である<sup>7</sup>。本稿では、牛山純一が1978年に上海で撮影した『中国の新しい風 上海の市民と暮らすー1978年・秋ー』(以下『上海1978』とする<sup>8</sup>)を取り上げ、同時期に外国人が中国で撮影したドキュメンタリー作品との差異について考察する。1972年の日中国交正常化以降、両国関係は長年の政治的緊張状態から脱し、経済・文化交流など多方面における雪解けを迎えた<sup>9</sup>。1978年10月、日本映像記録センターのテレビ・ドキュメンタリー・ディレクター兼プロデューサーの牛山純一は、テレビ番組『すばらしい世界旅行』の取材のために撮影班<sup>10</sup>を率いて上海を訪れた<sup>11</sup>。上海で撮影された素材は、『上海1978』と題されたドキュメンタリーに編集され、『すばらしい世界旅行』の特別番組として、1978年12月3日に日本テレビで放送された<sup>12</sup>。

『上海1978』では、カメラは旧市街地における集合住宅地である「<sup>リノン</sup>里弄」(市街地を走る小さな集合住宅街)へと向けられており、一般市民の日常が映し出されている。この作品は、中国、特に上海においてよく知られている<sup>13</sup>。しかしながら、これまで本作に関する学術的な議論は極めて乏しく、特に中国語圏においては、『上海1978』についての映像・音声分析や撮影技法の考察はほとんどなされてこなかった。そして、その映像的価値は「1970年代末の上海を追体験できる」<sup>14</sup>という点に矮小化されてきたきらいがある。今日の視点から見ると、『上海1978』は1970年代に外国人が中国で撮影した多くの他のドキュメンタリーと同様のスタイル、つまり中国人の日常生活を観察し、耳を傾ける手法を取っている<sup>15</sup>。この種のドキュメンタリーは、しばしばタイムカプセルとして捉えられ、消えゆく、あるいはすでに消滅してしまった1970年代の空間と人々

の姿を記録したアーカイブ映像としての価値のみが語られることが多い。

1970年代の中国社会を舞台とした作品においては、その時代背景ゆえの共通性に目を奪われ、作品間の差異が見過ごされがちである。本稿では、「身体」と「個人」という観点から、『上海1978』がどのようにある種の変化を鋭敏かついち早く明らかにしたかについて論じる。この変化とは、作品が提示した中国社会および人々の変化のみならず、その後の同種のドキュメンタリー制作における手法の変化も意味する。結論を先取りして述べると、『上海1978』とそれまでの外国人によるドキュメンタリー映画の最大の違いは、映像における「身体」の欠如と「個人」への注目にあると考えられる。

ここで、「身体」と「個人」は対立する概念ではないことを明確にしておく。本稿は、デカルト的な心身二元論に基づき、単純な主客の図式を構築しようとするものではない。すなわち、身体的な事物への関心を排除し、人間を意識や精神に還元すべきだと主張するのではなく、1970年代に外国人が中国で撮影したドキュメンタリーに見られる、ある種の注目点の移行を探索するものである。したがって、『上海1978』で提示される「個人」が、従来のドキュメンタリーで描かれてきた「身体」よりも優れたものであると主張するわけではない。ここでいう「身体」とは、精神と対立する文脈における「身体」ではなく、いわば「さまざまな出来事の刻みこまれる平面」<sup>16</sup>である。また、本稿で用いる「個人」とは、ある種の主体性を備えた存在というよりも、むしろ集団や国家の言説と対置される存在に近い概念である<sup>17</sup>。

身体から個人への注目点の移行を考察するために、本稿ではまず、1970年代に外国人が中国で撮影した一連のドキュメンタリー作品に目を向け、それらの作品に頻出する体育トレーニングや雑技のパフォーマンスを事例として、画面に現れる身体的記号に付与された国家の意志を検証する。次に、『上海1978』の分析に移り、集団化された撮影時期と環境を背景に、その映像がいかに個人の存在を強調し、際立たせているのかについて示す。そして、ドキュメンタリー制作者が個人の存在を強調するためにいかなる戦略を用いているのかを考察し、その意図の背景にある限界について分析を試みる。

## 1. 「身体」のスペクタクル

### 1.1 ドキュメンタリーに見られる身体

映像と身体をめぐる議論においては、多様かつ複雑な側面が絡み合っている<sup>18</sup>。概して、身体論は映像外部の身体（撮影者、被写体

7 これはオリエンタリズム論に基づく分析視点を放棄するものではなく、むしろ「西洋から見た東洋」という単純なパラダイムを相対化することで、より重層的な分析を可能にするものである。なぜなら、近代という文脈において、日本を含む東アジアを議論に含めることにより、必然的に自己オリエンタリズム、相互オリエンタリズム、脱オリエンタリズムといった問題群に向き合うことを余儀なくされるからである。

8 1979年に開催されたニューヨーク国際フィルム・テレビフェスティバル (International Film & TV Festival of New York) において、本作品は「Shanghai-1978-」というタイトルで銀賞を受賞した。本稿では、紙面の都合上、以下『上海1978』と略称する。

9 1972年9月、日本国と中華人民共和国は「日中共同声明」を発表し、冷戦前期における両国の「敵対状態」に終止符を打ち、正式な外交関係を樹立した。1975年1月より両国は「日中平和友好条約」締結に向けた交渉を開始し、1978年8月に調印に至った。

10 チームのカメラマンは、小川紳介監督の『日本解放戦線 三里塚の夏』(1968)で撮影を担当した大津幸四郎と、番組の中心メンバーである野呂進であった。

11 これに先立ち、牛山は1978年4月に日本中国文化交流協会の代表団に同行する形で中国を訪問していた。日本中国文化交流協会は1956年に設立され、日中国交正常化以前から両国の文化交流を推進してきた団体である。1978年4月、牛山純一と共に代表団として訪中したのは宮川寅雄(団長)、宮川千歳、戸板康二(副団長)、白土吾夫(秘書長)、岡本太郎、篠田正浩、磯崎新、森敏孝、佐藤純子(秘書)の諸氏である。その後1979年8月、牛山純一は日本「新疆文物

研究者訪中団」と共に再び中国を訪問した。日本中国文化交流協会『日中文化交流』No.716、2006年3月23日、44頁、47頁。

12 先行研究において、一部の中国の研究者は、このドキュメンタリーが戦後日本のテレビ番組で初めて中国の一般庶民の生活を取り上げたものだ主張している。李濤「他者視野中的上海：從安東尼奧尼、伊文思到牛山純一」『上海文化』2021年第6號、96頁を参照。しかし、この見解は妥当ではない。中華人民共和國成立（1949年）から文化大革命終結（1976年）までの期間においても、NHK取材班は中国当局より撮影許可を取得し、複数回の取材活動を実施している。そして、文化大革命終結後には牛山純一の活動に先立ち、NHK取材班が1977年と1978年の時点で中国各地で取材撮影を行っている。長井暁「テレビは中国をどう伝えてきたか：NHKの特集番組を中心に」『放送研究と調査』2009年1月号、42-68頁を参照。

13 上海音像資料館の龔偉強氏によれば、当時撮影に協力した居民委員会の幹部には、撮影時の様子を鮮明に記憶している者も少なくないという。

14 石屹『中外紀錄片創作研究』法律出版社、2012年、131頁。

15 中国庶民の日常生活への注視は、牛山純一の作品だけに見られるものではない。ヨリス・イヴェンスとマルセリース・ロリダンは1972年初頭から1973年末にかけて中国各地で「愚公山を移す」(1976)を撮影した際、16ミリカメラに同時録音装置を装備することで、「人民に語らせる (letting people talk)」(Thomas Waugh. *The Conscience of Cinema: The Works of Joris Ivens 1912-1989*, Amsterdam University Press, 2016, p.602.) ことを実現している。

16 ミシェル・フーコー「ニーチェ、

／俳優、観客）と映像との相互作用に関するものと、映像内部における身体表象の構築過程に関するものとに大別できる。本章では後者、すなわちドキュメンタリー映像において現れる被写体の身体表象に焦点を当てる。外国人が中国で撮影したドキュメンタリーを概観すると、身体への注目が共通して見られる。映像テキストにおいて可視化された身体は、スペクタクルとなる一方で、匿名性により個性を喪失し、文化的・社会的に構築された意味合いを指し示す存在と化す。齊藤綾子が指摘するように、「身体」に関する言説は、映画も含めたヴィジュアル・アートにおいては、「生きている肉体そのものの表現力やコミュニケーションを表す直接的な〈からだ〉ではなく、むしろそのからの表象との関係において「身体」という表現でしか参照できないある種の曖昧な中間領域 (in-between) を示す」<sup>19</sup>。この身体は、「言説や言語に還元し得ない領域であるにもかかわらず、同時にそれは決定的に言説や歴史から離れて存在することも不可能」<sup>20</sup> なののである。

ヤコブ・ブリオフが1928年に撮影した『上海ドキュメント』(Шанхайский документ) では、約3分の時間が大道芸人と舞台上の伝統劇役者の姿を追うことに費やされている【図1】。特に、大道芸の場面では、様々なショットサイズを用いて演者の身体を克明に描写し、豊かなモンタージュ編集によって見物人の反応を鮮やかに描き出している。制作者はこのようなモンタージュ手法によって、観客の見物人への同一化を促し、画面上のしなやかで軽やかな身体への歓喜と驚きを感じさせようとしていることが推測される。クリス・マルケルが1955年に撮影したエッセイ映画『北京の日曜日』(Dimanche à Pékin) においても、同様に身体への注目は顕著である。20分の作品のうち、6分間が身体の動きを見世物化する内容となっている【図2】。具体的には男性の剣術、武術の試合、若い学生の鉄棒や段違い平行棒でのパフォーマンス、大道芸、京劇の武生の身のこなし、パレード中の儀仗隊、少女たちの舞踊などである。それぞれの身体の表現は約1分間続く。カメラの視線には、明らかに他者への理解不可能性とそれらへの魅惑が含まれており、特異な身体能力の誇示が映像の主たる目的のように思われる。

1970年代に外国人が中国で撮影したドキュメンタリー映像においても、身体への注目は継続して見られる。その内容は、「儀式的な身体の集合」【図3】、「舞台上の身体の演技」【図4】、「技巧的な身体の展示」【図5】の三つのカテゴリーに分類される。ほとんどの作品において、アクロバット、スポーツ、歌舞パフォーマンス、行進など、身体表現に関連する場面が頻繁に登場する。例えば、舞台劇『白毛女』の公演とリハーサルの場面は、『一人の中国』(1972)と『中国についての印象』(1974)の両方に登場する。また、多く



の同種のドキュメンタリーと同様に、『一人の中国』(1972)では、朝の体操、体操パフォーマンス、武術など、集団的なスポーツ活動が紹介されている。

これらの身体表現映像において、肢体の動きを可能な限り包括的に捉え、一定規模の人々の集まりを効果的に表現するためには、ミディアムショット以上のショットサイズを用いることが不可欠である。例えば、学生や労働者が都市から農村のコミュニンに赴いて農業に従事する場面を表現する際には、カメラは通常、大きく引いたロングショットで整然とした隊列を映し出し、観客と画面中の人物との間に距離を置く【図6】。また、パフォーマンス、運動、行進の過程で、被写体はカメラを気にしないように振るまい、撮影時に実施している活動に集中している【図7】。映像は、身体が体現する高度な技巧や規律によって視覚的価値を獲得するが、スクリーン上の身体的表象には、個人に関する情報は一切含まれていないのである。言い換えれば、これらの映像に登場するスペクタクル化された身体は、沈黙した名もなき存在であり、時には記号として集約化され、国家や歴史に関する情報を提示するシニフィアンとしての役割のみを果たすようにされている。

フーコーの権力関係と身体に関する議論に依拠すれば、1970年代に外国人が中国で撮影したドキュメンタリー映画における身体は、政治と権力を担う空間として捉えることができる<sup>21</sup>。そして、ドキュメンタリー映画のナラティブにおいて、身体的表現は具体的な歴史的言説の構築のなかに位置付けられることが多い。例えば、『中国の素顔』シリーズ(1979)の第一部『それはいつもありのまま』(It Is Always so in the World)では、スポーツ専門学校に通う少女を追いかけて、訓練中の子供たちの姿をカメラが捉えている。平均台、跳び箱、段違い平行棒の間でしなやかで軽やかな身体が映し出される場面では、ナレーションが「毛沢東は、肉体と精神を調和させ、意志を強化する手段として、身体的な運動の重要性を強調した」と説明する【図8】。

1979年当時、毛沢東が死去して既に3年が経過していたものの、中国は依然として「毛沢東の中国」として認識されていたといえる。画面に映し出される訓練を受けた身体は、指導者の意志と直接的に結び付けられ、政治的文脈へと位置付けられる。また、ナレーションの内容は、ドキュメンタリー制作者が毛沢東の著作を一定程度研究していたことを示唆している。ナレーションで強調されるスポーツの重要性という視点は、毛沢東が1917年に「二十八画生」(「毛沢東」の三文字の画数を合計したもの)という筆名で雑誌『新青年』に発表した記事「体育の研究」に由来する。同論文において毛沢東は、身体は「車のように知識を乗せ、家屋のように道徳を宿してい

系譜学、歴史」、小林康夫、石田英敬、松浦寿輝編『ミシェル・フーコー 思考集成IV 1971-1973 規範/社会』筑摩書房、1999年、20頁。

17 本稿では、被写体の「主体」に関する表現を避ける。なぜなら、編集された映像のみでは、当時の中国人の主体性が表明されていると論証することは難しく、むしろ映像制作者の主体性が表現されていると述べる方が適切だからである。

18 例えば、宇野邦一は、映像に関わる身体を、①映像(イメージ)を生産し、映像を受容する、映像の外部にある人間の身体、②映像が被写体としてとらえる身体、映像のなかの映像化された身体、③単なる記号となってしまう身体(のイメージ)、④映画がとらえる、単なる記号以上の身体、という四つの状況に分類している。宇野邦一「映像身体論」みすず書房、2008年、266-267頁。

19 斉藤綾子「欲望し、感応する身体」、斉藤綾子編『映画と身体/性』森話社、2006年、12頁。

20 同上。

図1 *Шанхайский документ* (Яков Блюх, 1928)



図2 *Dimanche à Pékin* (Chris Marker, 1956)



図3 *One Man's China*  
(Felix Greene, 1972)



図4 *Les Ougours - Minorité nationale*  
(Joris Ivens, Marceline Lorian, 1976)



図5 *Human Face of China*  
(Bob Kingsbury, 1979)



図6 *One Man's China*  
(Felix Greene, 1972)



図7 *Chung Kuo: Cina*  
(Michelangelo Antonioni, 1972)



21 「権力関係は身体に無媒介な影響力を加えており、身体を攻囲し、それに烙印を押し、それを

る」<sup>22</sup> 存在であるとして、その重要性を繰り返し説いている。そして、身体が減れば徳も知も共に失われるとし、そこから「身体・気力の野蛮化」を主張するに至る<sup>23</sup>。

しかしながら、逆説的ではあるが、中華人民共和国建国後、すなわち 1950 年代から 1970 年代にかけての文芸作品においては、精神の頌揚と身体の蔑視という図式が再び前景化する。形而上学的な革命文化においては、身体が受ける苦痛、虐待、さらには死すらも主人公によって軽視され、むしろ身体的な試練が崇高な境地に達するための通過儀礼として提示される。こうした身体の抑圧と卑下は、プラトンの身体軽視を想起させると同時に、儒家の修身思想にも通底するものである<sup>24</sup>。周夏奏は、毛沢東が 1947 年に革命の犠牲者である劉胡蘭（享年 15 歳）に贈った言葉「偉大に生き、誇り高く死す」（生得偉大、死得光榮）を例に挙げ、建国後 30 年間の文芸作品に現れる革命的身体観が毛沢東思想と密接に関係することを指摘する。毛沢東は死の意味を強調することで、身体の消滅の残忍さを不可視化した。そして、社会的な身体への虐待は、明るい未来への希望を対置することによって正当化された<sup>25</sup>。

このような身体軽視の観念の下、毛沢東が 1917 年の「体育の研究」において身体を強調し、重視したのはなぜなのか。大澤真幸は、体育の発生と成立の歴史を紐解き、体育の定着が国民軍の創出と密接に関係していると指摘する。大澤はこれを踏まえ、体育の普及はナショナリズムの運動と深く結びついており、体育を通じて国民としての身体が造られるものと考えている<sup>26</sup>。毛沢東が「体育の研究」を著した 1910 年代の中国は、大澤の視点を裏付ける時代背景を有していた<sup>27</sup>。このような状況下において、体育、ひいては身体の強調は、中国伝統の重文軽武の風潮へのアンチテーゼとして提示されたものであり、そこには毛沢東の政治的野心と民族意識が色濃く反映されているといえる。「体育の研究」を精査すると、毛沢東は体育の効用を、身体の強化のみならず、知識の増進（精神の文明化）、感情の調整、意志の強化に見出していたことがわかる。知識、感情、意志は、いずれも精神的な領域に属するものであり、毛沢東の身体観は、依然として身心二元論の枠組みの中で展開されている。すなわち、身体はあくまでも手段であり、最終的な目的は精神の向上にあるという認識が見てとれる。この観念は、革命運動における物質の否定、精神と道徳の重視という思想傾向と軌を一にするものである。

『中国の素顔』では、1979 年の少女の身体と、1917 年のまだ中国共産党に入党する以前の毛沢東の言説とが並置されている。これは、意図せずして国家言説の継承と結合を実現しているといえる<sup>28</sup>。建国後、運動トレーニングと、それによって獲得される鍛え抜かれた

身体イメージは、ナショナリズムのみならず、集団的意志、国防、軍事、社会主義建設といった国家理念と密接に結びつくようになったのである。

## 1.2 アクロバットをする身体

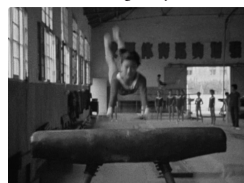
雑技、つまりアクロバットのパフォーマンスは、外国人が中国で撮影した記録映像における最も象徴的な身体スペクタクルの一つであろう。

例えば『一人の中国』（1972）では、舞台裏も含めてパフォーマンスと練習の様子を2分間捉え続けている。さらに印象的なのは、『中国』（1972）において、20分間に及ぶ雑技のパフォーマンスが作品の最後に配置されている点である【図9】。このシークエンスの前には、黄浦江のほとりで行われる集団でのエクササイズの様子が約4分間にわたって映し出される【図10】<sup>29</sup>。沈黙する集団体操と最後の雑技団のショーが編集によって並置されることで、観客は両者の身体に通底する、国民性に関わる内的論理を意識させられる。一方で、画面上における個々の人物の個性や特徴は均質化され、後退していく。最後の雑技の場面では、アントニオーニは各演目のパフォーマンスの過程を長々と映し出すが、解説やコメントは一切ない。舞台上の演者たちは、ただ微笑みながら黙々と梯子に乗り、綱渡り、皿回しなどの極めて難易度の高い演技を披露し続ける。20分間に及ぶパフォーマンス映像では、言語や文字の不在によって身体テキスト性を際立たせており、身体はスペクタクルであると同時に一種の記号としても機能しているといえる。また、『愚公山を移す』シリーズ（1976）においても、イヴェンスとロリダンは北京雑技団の舞台裏での練習風景を1本の作品にまとめ上げている。アントニオーニと同様に、イヴェンスは作品にナレーションを一切加えていない<sup>30</sup>。その結果、演者たちの身体が沈黙と情報不足の中で表現されるようになっていく。

1979年の『中国の素顔』シリーズにも、陝西雑技団を特集した約27分間のドキュメンタリー『百花繚乱のエンターテインメント』（One Hundred Entertainments）が存在する。そのナレーションでは雑技団の基本情報を概説した上で、「中国の雑技は純粋な娯楽の芸術形態であり、政治的な影響を受けない。例えば、歌劇は常に政治的変革の影響を受けやすいが、雑技は安心して楽しむことができる」と説明している<sup>31</sup>。しかし、この解説は必ずしも正確なものとはいえない。建国後の雑技のパフォーマンスが担ってきた政治的・外交的使命<sup>32</sup>を考慮すると、ドキュメンタリーに映し出されている演技の身体的記号は、間違いなく国家の言説や意識を反映したものである。

訓練し、責めさいなみ、それに労役を強制し、儀式を押しつけ、それから表徴を要求するのである。」ミシェル・フーコー『監獄の誕生』田村俣訳、新潮社、2020年、32頁。

図8 *Human Face of China*  
(Bob Kingsbury, 1979)



22 二十八畫生(毛澤東)「體育之研究」『新青年』第三卷第二號、1917年4月、2頁。

23 このように人間をまず身体として捉える視点は、一種のポストモダン主義的な錯覚すら覚えさせる。それは、ニーチェが身体こそ人間の本質であるとし、すべては身体から出発すると主張したことさえ想起させる。

24 『孟子』の一節「天將降大任于斯人也、必先苦其心志、勞其筋骨、餓其體膚、空乏其身、行拂亂其所為、所以動心忍性、益其所不能。」(天が地上の人に大任を下そうとするとき、まずその人の心を苦しめ、肉体を苦勞させ、餓えに苦しませ、体を弱らせ、しようにすることをしくじらせる。それは人の心をゆさぶって忍耐を育て、それまでできなかったことを、できるようにさせるためである。)にも示されているように、身体的苦痛は重要な意味を持つものとされてきた。

25 周夏泰「革命身體觀：以『為人民服務』為中心」『粵海風』第4號、2008年。

26 大澤はフリードリヒ・ルートヴィヒ・ヤーン(Friedrich Ludwig Jahn)らを例に挙げ、近代体育の創始者には、熱烈なナショナリストや愛国主義者が少なくなくなっ

たと指摘する。大澤幸幸『生権力の変容』『〈身体〉は何を語るのか』新世社、2003年。

27 当時、中国では軍閥割拠の時代を経ており、列強各国が中国進出を本格化させていた。そして、『体育の研究』発表の2年後には、五四運動が勃発する。

28 中華人民共和国成立後、『体育の研究』は、1958年3月にまず筆名を用いた単行本として内部発行された後、1979年8月には毛沢東の署名入りで『新体育』誌に掲載され、同年12月には同じく毛沢東の署名で単行本として出版された。このように、体育に対する観念と奨励は、中国において一貫して受け継がれてきたといえる。

図9 Chung Kuo: Cina  
(Michelangelo Antonioni, 1972)



図10 Chung Kuo: Cina  
(Michelangelo Antonioni, 1972)



29 アントニオーニは、これらの身体イメージを提示しながら、よく知られた最後のナレーションにおいて、この国に対する自身の理解しがたい困惑の念を吐露している。そのナレーションで、アントニオーニはこうに述べている。「中国は門戸を開いているが、依然として遠い、ほとんど知られていない国である。我々が目にしたのはそのほんの一部に過ぎない。中国には古来より、こんな謬がある。

トレーシー・チャンは、雑技が社会主義的な国民国家 (socialist nation-state) 建設の課題に適應するために制度および芸術表現の両面でどのように発展してきたのかを明らかにしている<sup>33</sup>。早くも政権が成立する前の延安時代 (1930年代から1940年代) においては、中国共産党の指導者たちはすでに民衆動員における雑技の役割を認識していた。そこでは雑技は「革命芸術」「無産階級の舞台芸術」と称され、新たな文化的意味と政治的価値を与えられていた。1950年代には、全国各地に国営雑技団が設立され、体制改革を経て雑技のパフォーマーは新たに専門職としての地位を獲得し、国営劇団の社会主義的な舞台芸術者となった。全国的な業界の形成は、かつて大道芸人であった演者たちの生活を支える一方で、彼らの演技する身体を国家の言説に組み込むことの成功にも寄与した。このように、雑技は近代化過程において、新たな政治的意味を帯びるようになった。「しなやかでアクロバティックな身体は、社会主義中国の理想的な市民像と民族性を表現するために利用された。パフォーマーの集合的な身体は、中国の民衆民主主義のメタファーと化した」<sup>34</sup>。

1970年代、国際社会においてより広範な支持を得るために、当時の総理である周恩来の指示のもと、雑技は「政治的内容も言語の壁もない」<sup>35</sup>という特徴から、西側諸国との関係構築のための文化的手段として選ばれた。冷戦期におけるアクロバットの政治化と演技する身体という記号の構築は、複雑な過程を伴っていた。チャンが指摘するように、政治と雑技の関係は、主に中国の集団的ナショナリズムを通じて説明され、「中華民族」という概念を「中国人民」と同義にすることを目的としていた。一方、「無産階級の舞台芸術」として、雑技は社会主義文化の抽象的な概念を具現化するものとして捉えられ、「舞台上のパフォーマーの協調的な動きは、中国の民族的アイデンティティの感覚を創造し、社会主義生産システムの効率性を示すことを目的としていた」<sup>36</sup>。他方、高度な身体技法の強調は「この文化的プロダクトの政治的起源を中和」<sup>37</sup>した。身体の表面的な政治的中立性は、パフォーマーが担う外交的使命を覆い隠した。

「雑技外交」と呼ばれる時代背景において、一連の外国人監督が中国で撮影したドキュメンタリーに雑技が頻繁に登場するのは必然だといえるだろう。前述した『上海ドキュメント』(1928)や『北京の日曜日』(1956)における、社会主義国家の言説に回収されなかった大道芸の身体表象が担う意味と、『中国』(1972)『愚公山を移す』(1976)など1970年代の一連のドキュメンタリーに登場する演技の身体が持つ意味は明らかに異なる。映像に映し出されたスペクタクル化された身体は、確かに人間の身体が持つ力と美を体現するものだった。しかし、それは真の「解放」を象徴するものでは決



してない。むしろ、身体が権力の支配下に置かれ、統制の対象と化していることを改めて露呈させるものだといえるだろう。

西洋の映像作家が、パフォーマンスを行う身体を通して中国政府が伝えようとした、主体性を持つ「中国人民」のイメージを正確に読み取ることができたのかどうかについては議論の余地がある。『中国』(1972)と『愚公山を移す』(1976)において、アントニオーニとイヴェンスは、それぞれのナレーションを通じて中国に対する異なる所感と考察を表明している。しかし、前述のように、画面がアクロバットの身体を映し出す際には、彼らはいずれも自身のコメントを差し挟むことも、中国人の考えを代弁することもしていない。彼らは、沈黙のうちに、舞台上の驚嘆すべき身体を見つめていた。舞台とは、見ることと見られることの関係性を示唆する場である。『オリエンタリズム』において、サイードは東洋を舞台に繰り返し喩えている<sup>38</sup>。周寧は、サイードのオリエンタリズム論に依拠し、西洋が中国のイメージをユートピア化する言説体系には、「儒教的理想国」「エキゾチズム」「赤色聖地」の三つの類型が見られると指摘する。周によれば、西洋は自らのイデオロギー的困境に直面し、自らの社会に何らかの欠陥と期待を抱いた時、「中国に何らかの優れた人類文明の資質を見出そうとする。それは、西洋文明の困境に光明をもたらす最新のものであったり、あるいは人類文明の最も基本的なものでありながら西洋文明が歴史の中で喪失した最も古いものであったりする」<sup>39</sup>。1970年代に外国人によって撮影されたドキュメンタリー映画中の劇場公演を改めて見ると、その舞台はサイードの比喩を体現しているといえる。舞台上の沈黙の身体表象は、「美しい新世界」に巡礼する西洋旅行者が抱く美的期待と政治的期待の両方に応えるものであった。伝統的な衣装をまとい、中国的な道具を操る演者は、遠い異国に対する神秘感とエキゾチックな想像を具現化する存在として映し出される。同時に、社会主義体制下で集団化された彼らの身体は、人間が自身と社会を変えようという新たな希望を体現している。過去と未来、歴史と進歩を同時に包含するユートピア的多義性が、雑技表演者の身体に凝縮されているのである。西洋旅行者がこれほどまでに魅了され、彼らの身体を見つめ続けたのはそのためであろう。この華麗な舞台から、彼らは自らの想像と期待に合致する力強いメッセージを受け取っていたのである。

「画虎画皮難画骨、知人知面不知心」(虎を描くとき、皮を描くことはできても、骨を描くことは難しい、それと同じく、人の顔を見知っても心までわかるものではない。)」人々が武術を練習する場面は、作品冒頭の自転車に乗りながら太極拳をする男性のシーンと呼応している。この身体への注目と困惑は、アントニオーニだけのものではない。ロラン・バルトは1974年4月に上海を訪れた初日に、滞在していた和平飯店から、黄浦江のほとりで「長々と孤独な体操を行っている」一人の男に気づいた。「筋肉を鍛えているのでも、骨を整えているのでもない、では何なのか?身体を〈ウォーミング・アップしている〉のだろうか?タオ?」ロラン・バルト『中国旅行ノート』桑田光平訳、筑摩書房、2011年、39頁。

30 本記述は、『愚公山を移す』英語版DVDの内容に基づいている。

31 やや飛躍した推測ではあるが、このような暗黙の了解に基づき、アントニオーニとイヴェンスは雑技に関する場面においてコメントや解説をあえて加えず、観客の視線を視覚的な演技に集中させようとしたとも考えられる。

32 中華人民共和国が成立した1949年から文化大革命が始まった1966年までのいわゆる「十七年間」においては、不完全な統計ではあるが、20以上の中国雑技団が60以上の国を訪問した。田潤民「20世紀50年代中國的“雑技外交”」『炎黄春秋』2021年8月號、93-96頁。王峰、傅起鳳、傅騰龍、李志涓、黃介農「當代中國雜技」當代中國出版社、2009年、57頁。1960年代後半、アクロバット業界は政治的な影響を受け、停滞を余儀なくされたが、1970年代初頭には転機を迎えた。1972年2月、上海雑技団は当時のアメリカ合衆国大統領ニクソンを迎え、同年11月には瀋陽雑技団がアメリカを含む北米5か国へ

の巡回公演に出発した。

33 Tracy Ying Zhang. "Bending the Body for China: The Uses of Acrobatics in Sino-US Diplomacy During the Cold War." *International Journal of Cultural Policy*, 2016, 22:2, pp.123-146. Tracy Ying Zhang. "From China to the Big Top: Chinese Acrobats and the Politics of Aesthetic Labor, 1950-2010." *International Labor and Working-Class History*. 2016, 89, pp.40-63を参照。

34 Tracy Ying Zhang. "Bending the Body for China: The Uses of Acrobatics in Sino-US Diplomacy During the Cold War." *International Journal of Cultural Policy*, 2016, 22:2, p.131.

35 劉順國「『乒乓外交』之後的「雜技外交」」『世界知識』2000年第14號、38頁。

36 Zhang. op.cit., p.126.

37 Ibid., p.140.

38 「オリエントとはそこに全東洋が閉じ込められた舞台なのである。この舞台の上に登場人物があらわれて、自分が元来属しているいっそう大きな全体を表象するという役割を演ずる。」「その演劇舞台では、観客も監督も俳優もヨーロッパのために、ただヨーロッパのためにのみ存在しているのである。」エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』今沢紀子訳、平凡社、1986年、63頁、71頁。サイードは『オリエンタリズム』において、主にイスラーム世界をオリエントとして論じているが、中国を含む東アジアを自身の議論対象から完全に除外しているわけではない。

39 周寧『天朝遙遠』北京大學出版社、2006年、257頁。

40 Lisa Lowe. *Critical Terrains: French and British Orientalisms*.

## 2.『上海1978』：具体的な個人への関心

### 2.1 集団的コミュニティとしての「張家宅」から浮かび上がる個人

1974年4月15日の夜、フランスの雑誌『テル・ケル』の代表団と共に中国を訪れていたロラン・バルトは、上海でアクロバットの公演を鑑賞した。当時、『テル・ケル』の編集者たちは中国のイメージを絶対的な政治的ユートピアとして提示していた<sup>40</sup>。しかし、中国革命に感化されたフィリップ・ソレルスとは異なり、バルトはすでに「主義」と「現実」との乖離を認識していたと考えられる。日記においてバルトは雑技パフォーマンスに関する記述を一切残さず、彼の注目はすべて隣に座る男性の観客に注がれていた。

何も分からない、わたしは決して何も知ることはないだろう：わたしの隣にいる男の子は誰なのか。彼は昼間何をやっているのか。彼の寝室はどのようなものなのか。何を考えているのか。彼の性生活はどのようなものか、など。白くて清潔な小さな首、華奢な手、長い爪。<sup>41</sup>

その後、バルトは「(曲芸の時の) 隣の身体。存在感——不在においてすら」<sup>42</sup>とも記している。その時空において、バルトは身体(=肉体)と個人の間の相反する属性に気づいた。個人は不在であり、代わりに記号としての身体のみが存在しているのである。日記の中で何度も言及されているように、バルトは常に中国で人と人との「個人的な関係」、「個人言語」を探し求めている。それから4年後、上海にやってきた牛山純一は『上海1978』の中で、バルトが追求めていた「個人」を取り戻した。牛山は同作において従来のドキュメンタリーで用いられてきたような手法をあえて採用しなかった。つまり、過去の同種のドキュメンタリーのような前景化された身体表現を最小限に抑えた。映画全体を通して、身体的なスペクタクルへの注目や誇示は見られず、身体はもはや意味深長な記号ではなくなった。この手法は、牛山がそれまでの仕事において一貫して用いてきた考え方と軌を一にするものである。石川栄吉は牛山純一との仕事を振り返るなかで、牛山は人類学や民族誌に強い関心を示していたが、「この連中はいまだにこんな珍奇なことをやっているよ」<sup>43</sup>というような傾向には陥らなかったと述べている。

1960年代初頭に『ノンフィクション劇場』を制作していた頃から、牛山はすでに個人への関心を表明していた。牛山の長年の仕事仲間である市岡康子は、牛山は番組の中で「現代に生きるある庶民の行動を追跡記録」し、そこから「人間の劇性」を捉えたいと考えてい

たと回想している。さらに市岡は、牛山がツヴァイクの『人類の星の時間』を例に挙げ、「無名の人間にも人生に何回かは『星の時間』がある筈だ。その瞬間に立ち会えばよい」と語っていたことを証言している<sup>44</sup>。このような庶民に目を向ける視点は、『上海1978』にも引き継がれているといえよう。映画全体は「朝－午前－昼－午後－夕方－夜」という時間軸に沿って物語が展開され、観察者つまり牛山の一人称視点から、彼と上海の庶民が「石庫門（上海の中洋折衷型の伝統的建築様式）」の路地で過ごす一日が描かれている。この三一致の法則<sup>45</sup>を思わせる物語構造は、綿密な計画に基づいていることは間違いない。実際の撮影は、約1週間かけて行われた<sup>46</sup>。

映画冒頭のナレーションで、牛山は上海市革命委員会（文化大革命期において大衆、軍人、幹部の三者が合同で形成した権力機構）が撮影班に「どの街でも自由に選んで、中国の良い点も遅れている点も自由に見てください」と指示したと語っている。しかし、完成した映画においては、冒頭と終盤の街並みはいずれも上海市第一百貨店近くの南京東路から外白渡橋までの繁華街である。また、撮影班が滞在した張家宅も、任意に選ばれた場所とは言い難い。なぜなら、かつて上海の静安区にあった張家宅は、1949年以降一時的に脚光を浴び、「1978年の改革開放時まで模範的な住民街として認識されていた」<sup>47</sup>場所だからである。1958年8月、全国的な「人民公社化運動」の中で、張家宅は「都市人民公社」設立の試験地の一つとなった<sup>48</sup>。大躍進政策の熱気の中で、居民委員会は積極的に女性を社会労働に参加させ、コミュニティの集団事業に駆り立てた<sup>49</sup>。張牛美の研究によると、1959年の時点で、張家宅の女性の生活集団化の程度は上海の他の地域と比べて高かった<sup>50</sup>。張家宅における生活様式の転換を題材に、上海海燕映画撮影所は劇映画『女性たちの紅い春』（萬紫千紅總是春、沈浮、1959）を制作し、女性が社会主義建設に邁進する意志と、その過程で直面する葛藤を描き出した。鄒振環によると、「この映画が全国で上映された後、各省・市から3.5万人以上が張家宅における人民公社の成功を見学に訪れた。また、国連職員やアメリカの著名作家アンナ・ルイズ・ストロングなど、30カ国以上から1000人以上の外国人も張家宅への訪問に来た」<sup>51</sup>という。

このように長年にわたって指導者の視察や外賓の訪問を受けてきた張家宅は、集団生産、集団生活の先進的な典型例として、牛山撮影班のカメラの前に示されたといえよう。しかし、実際に撮影された『上海1978』では集団の表象の描写は控えられており、代わりに個人の生き生きとした姿が映し出されている。

例えば、『愚公山を移す』（1976）では頻繁に登場した集団インタ

Cornell University Press, 1992, pp.174-175.

41 バルト、同前、51頁

42 同上。

43 石川榮吉「映像人類学の提唱者牛山純一」『放送文化』日本放送出版協会、1998年2月号、45頁。

44 市岡康子「制作者牛山純一との33年間」『放送文化』日本放送出版協会、1998年2月号、39頁。

45 西洋演劇において提唱された古典主義演劇構造の原則の一つ。この法則は、劇においては単一の筋書きのみが存在し、劇中の出来事は1日以内かつ同一の場所で起こるべきであると主張している。

46 石屹は、当時、牛山純一らが上海で8日間の取材撮影を許可されたと指摘しているが、牛山と話をした朱景和は、牛山は7日間かけて『上海1978』を撮影したと振り返っている。石、同前、131頁。朱景和「記者・編導・製片人記牛山純一和他的節目公司」『中國廣播電視學刊』、1989年第2號、90頁。

47 鄒振環「大上海の小街區：王家庫/張家宅の地理空間與文化空間」『史林』2019年第2號、16頁。

48 「張家宅是怎样組織起來的」『解放日報』1958年11月2日第4版、上海社會科學院政法研究所城市里弄調查組「張家宅居民正沿革城市人民公社的道路前進」『學術月刊』1960年第6號を参照。

49 中共新成區委張家宅試點工作組「大躍進中的張家宅婦女」『學術月刊』1959年第4號。

50 張牛美『走出家門：上海婦

女従業研究(1958-1962)』復旦  
大學博士學位論文、2014年。

51 鄒、同前、15頁。

52 『愚公山を移す』における集  
団インタビューについての議論は、  
Jie Li, “The Maoist Mise-en-  
scène: Antonioni, Ivens, and the  
Chinese Cultural Revolution.”  
*European Foundation Joris  
Ivens Newsmagazine* No. 14-15  
(July), 2009, p.35, Waugh.  
op.cit., pp.605-606を参照。

図11 *L'Usine de générateurs*  
(Joris Ivens, Marceline  
Loridan, 1976)



図12 『中国の新しい風 上海の  
市民と暮らす』(牛山純一、  
1978)



53 当時の牛山は、視聴者が最  
もテレビ中継で見たいのは説明的  
な全景よりも、花嫁の美智子妃  
殿下その瞬間の表情のクローズア  
ップであると考えていた。濱崎好治、  
「牛山純一～映像のドラマツル  
ギー～」『放送研究と調査』62巻  
5号、2012年、88頁。

図13 『中国の新しい風 上海の  
市民と暮らす』(牛山純一、  
1978)



ビュー<sup>52</sup>の場面【図11】は、『上海1978』ではほとんど見られない。  
集団インタビューは多くの場合ロングショットで撮影されるのに対し、  
『上海1978』に登場するインタビュー対象者は、個人としてミ  
ディウムショットやクローズアップで捉えられ、その表情が具に表  
現されている【図12】。1959年の皇太子ご成婚中継において総合プ  
ロデューサーを務めていた頃から、牛山はクローズアップに強いこ  
だわりを見せていた<sup>53</sup>。そのことは、以降の牛山のドキュメンタリー  
制作にも大きな影響を与えている。

さらに、主要なインタビュー対象者が登場する際には、画面上に  
氏名と年齢がテロップで表示される。これは日本のテレビ番組制作  
における慣行の一つであるが、同時期に外国人によつて制作された  
中国を題材としたドキュメンタリーにはほとんど見られない。つま  
り『上海1978』においては、氏名というアイデンティティの記号  
を明示することによって、インタビュー対象者の個人が匿名の集団  
に埋もれることを避け、視聴者に対して画面上の人物の独自性を示  
唆していると考えられる。

以下の節では、個人の歌声、ファッションとライフスタイル、個  
人の結婚と恋愛という三つの視点から、『上海1978』が内容面でい  
かに個人への関心を体現しているかを明らかにする。

## 2.2 『上海1978』における歌声、ファッション、そして 個人的な関係

映画の中盤、青い上着に赤いズボンを履いた少女が画面に登場す  
る。彼女は物怖じすることなくカメラの前で歌い踊る。カメラは路  
地の中で子供の目線と同じ高さに配置され、移動撮影によって約1  
分間かけて少女の容姿と歌声を余すところなく記録している【図  
13】。また、夜のシーンでは、新婚の妻が親戚や友人の求めに応じ  
て恥ずかしそうに『花はなぜそんなに赤いの』(花兒為什麼這樣紅)  
と『東方紅』を歌う場面が約1分間映し出される。そこではカメラ  
は周囲の人々に囲まれながら、可能な限り近い距離で花嫁の顔の  
アップを捉えている【図14】。

声とメロディーを完全に記録する手法には、映像人類学の美学に  
通じるものがある。しかし、ここでより重要なのは、『上海1978』  
では従来の映画のような合唱や群舞とは異なり、個人が発する歌声  
が残され、個体特有の音色が視聴者に届けられる点である。『愚公  
山を移す』(1976)では「人民に語らせる」ことが実現されたが、  
そこでの人民は無名の存在であり、緊密に団結した集団として描か  
れた。対して、『上海1978』では明らかに、さまざまな場面で個人  
の独自性が周到に強調されている。例えば『愚公山を移す・漁村』(Le  
Village de pêcheurs)の中では、複数名の労働者の女性たちが海岸



の岩礁に座って、文化大革命時代に毛沢東を讀えた歌曲である『私の好きな天安門』（我愛北京天安門）を合唱するが、そこでは観客は彼女たちを集団としてしか認識できない【図15】。一方、『上海1978』では路地裏の少女が歌っている曲名の情報は無いが、観客は少女の名が王莉莉であり、彼女は5歳であることを自然と認識する。

また、『上海1978』におけるファッションとライフスタイルの表現にも注目すべき点がある。『愚公山を移す・ある都会の印象・上海』（Impression d'une ville: Shanghai）と『上海1978』にはともに美容室のシーンが登場し、移動カメラで映し出される店内環境、美容師、顧客などの内容は一見するとよく似ている。しかし、取材対象者の回答は両者の違いを示唆している。『愚公山を移す』（1976）の美容室では、ロリダンが髪をセットしている女性美容師に「今、どんな髪型にしているのか教えてもらえますか？」と質問するが、美容師はそれに正面から答えない。ロリダンが再び「あなたがセットしている、この髪型は好きですか？」と尋ねると、美容師は「いつも、お客様のニーズに応じて、人民に奉仕しています」と答える。聶欣如は1973年1月29日付の『解放日報』に掲載された「櫛の下で古きを捨て、新しきを立てる」（木梳底下破旧立新）という記事を根拠に、美容師が髪型やスタイルについて語ろうとしないのは、当時、流行やファッションはブルジョア的なライフスタイルに属するものであり、主流の革命的言論からは批判されていたからだと指摘している。しかし、当時の人々はそれでも自分たちを少しでもきれいに見せたいと考えていた。聶は、革命的な言説と個人生活への関心の矛盾の間で、映画の中の美容師は慎重に言葉を選び、革命的な言葉を使って店が密かに提供しているファッションのためのサービスを隠そうとしたと見ている<sup>54</sup>。それに対して『上海1978』では、このような遠回しな言い回しは見られない。画面が美容室のシーンに切り替わると、牛山はナレーションで「私は、上海であまりにもパーマを掛けている人が多いことにびっくりしました」と、個人的な感想を述べている。その後、当時流行していた髪型、電気パーマとコールドパーマの価格を細かく紹介し、ある女性にパーマをかける理由を尋ねた。女性は率直に「きれいだから」と答え、周りの友達もみんなパーマをかけていると語る。『上海1978』では、公の場で個人の美への追求を語ることが許容する社会の状況が記録されており、ロリダンの問いかけは5年後にはためらいなく答えられるようになったことがわかる。

ここまで述べた個人の歌声、個人のファッション追求に加えて、『上海1978』では恋愛や結婚を含むプライベートな関係も描かれている。『中国』（1972）『愚公山を移す』（1976）など1970年代初頭に撮影されたドキュメンタリーでは、親密な個人的なつながりを見

図14 『中国の新しい風 上海の市民と暮らす』（牛山純一、1978）



図15 *Le Village de pêcheurs* (Joris Ivens, Marceline Lorian, 1976)



54 聶欣如『紀錄電影大師伊文思研究』上海書店出版社、2010年、163-166頁。同書は、中国国内におけるイヴェンス研究の先駆的な著作と位置付けられる。『愚公山を移す』（1976）に関する考察において、聶欣如は自身の文化大革命体験を踏まえつつ、中独両言語による膨大な文献資料を渉猟し、また映像分析を手がかりに、同映画の撮影状況と当時の中国社会の実態を復元している。そして、西側左翼知識人の中国への政治的・道徳的期待と、文化大革命の狂熱的な理想とが、現実社会における貧困や硬直性、教条主義といった状況と乖離していたことを明らかにしている。さらに聶は、映像分析と引用を通じて、中国への幻想の裏に隠蔽された文化大革命の破壊の実態を暴き出すとともに、映像が捉えた政治的弾圧に順応した（同時にカメラの前では政治的理想を演じている）一般民衆の姿を浮き彫りにしようと試みている。

55 バルト、同前、36頁。

56 このナレーションからは、当時政府からの同行者が牛山の撮影に対してどのような態度をとっていたのかを推測することは難しい。1981年にコロンビア放送会社(CBS)が上海でドキュメンタリーを撮影した際の政府の報告書では、その撮影には「猟奇的なショット」があり、その中には「若者の恋愛の盗撮」も含まれていたと批判されている。「上海市廣播事業局關於接待美國哥倫比亞廣播公司克朗特、蘭多、華萊士等攝影隊來滬采拍的計畫、簡報」上海市檔案館、1981年4月21日、B285-2-1278。『上海1978』における人民公園の光景について牛山は、同年4月と6月に上海を訪れたときは、若いカップルは肩を並べて立ち、そっと背中に指で触れ合う程度で、今のように抱き合う光景は全く見られなかったと補足している。牛山は、そこには海外の文化からの影響があると考えた。

57 例えば、ウォーは『愚公山を移す』(1976)が、革命を生身の人々の日常的な生活の中で進行するプロセスとして提示していると論じている。Waugh. op.cit., p.601.

58 聶欣如は『ある女、ある家族』を論じる際に、「この映画は高淑蘭の仕事も生活も深く突き詰めていない。高淑蘭自身の家は映画の中で一つのショットさえ出てこず、彼女の夫は映画の中に登場するものの、一言もセリフがない。本来、高淑蘭が自分の結婚について語ることは、彼女のことを理解するための入り口となるはずだったが、残念ながら会話は非常に短く表面的なもので、視聴者は彼女の本当の考えや気持ちを知ることとはできない」と述べている。聶、同前、193頁。

出すことが難しい。この点は、1974年に中国を訪れたロラン・バルトの印象とも一致しており、彼は「彼らはお互いの個人的な関係を恐れているようだった」<sup>55</sup>と記している。もしバルトが『上海1978』を見れば、その際の疑問は解けたかもしれない。牛山は人民公園で仲睦まじい青年男女を撮影し、世間話のような口調でナレーションを入れている。

私はですね、上海に来まして、若い人の恋人風景っていうのは撮影できませんかと聞きますと、上海市の革命委員会の人が、中国の若い人はつましいから、人前で恋愛なんかしませんよ、と言いながら笑っているんですね。ところが一緒に公園に行ったらご覧の通りで、革命委員会の人も、「俺も遅れている」、と言ってびっくりしました。<sup>56</sup>

さらに、『上海1978』は普通の人々の結婚にも視線を向け、ある新婚夫婦が婚姻届を提出した当日の様子を記録している。二人が婚姻届出所から出てきたとき、最初のショットでは二人の後ろ姿が映し出されるが、次のカットでは、カメラはすでに夫婦の前に位置しており、長回しで二人が並んで歩きながら会話する様子を追っている。これは明らかに意図的に設計されたシークエンスであるが、この夫婦はカメラの前でできる限り自然体で振る舞っているように見える。また、このシーンは強い叙情性を表現しており、二人の会話は温かい音楽にかき消されている。ここで牛山は、視聴者にこの具体的な、名前のある新婚夫婦を長時間見つめ、個人間の感情的なつながりを感じ取るように促していると考えられる。さらに夜に親戚や友人と一緒に部屋で結婚を祝うシーンでは、牛山はこの新婚夫婦に知り合ってから恋愛に至るまでの過程を語らせている。一部の研究では『愚公山を移す』(1976)は革命における普通の人々の日常生活を描いているとされている<sup>57</sup>が、実際には『上海1978』のように強調された個人の感情や個人的な関係を見出すことは難しい。『愚公山を移す』シリーズ(1976)には確かに被写体の家族が登場する。例えば『薬屋』(La Pharmacie no. 3)の包涵一家、『ある女、ある家族』(Une femme, une famille)の高淑蘭<sup>こうしゅくらん</sup>などがその例である。しかし、これらの映画は女性のイメージに重点を置いており、女性の仕事や考え方に注目している。そこでは彼女らの個人的な感情に触れられることはほとんどなく、家族のイメージは漠然としたものになっている<sup>58</sup>。

### 3.『上海1978』における主体性構築の戦略とその限界

#### 3.1 「個人」のイメージと集団的言説との拮抗

身体から個人への移行は、スペクタクル化された身体記号への注目を放棄し、被写体の意識や内面に焦点を当てることを意味する。ここでいう「内面」は、心身二元論における「身体」と対立する文脈に置かれたものではなく、国家の言説に抗う可能性を表すものである。むしろ、『上海1978』における「個人」は、単一の像ではなく、国家によって許容された（公的な）「個人」像と、被写体が自ら表出を試みた（私的な）「個人」像という、異なるベクトルを含む。そして、制作者の主観的な視点は、こうした個人像をさらに重層的なものとしている。

1960年代初頭、牛山純一がキャリア初のドキュメンタリー番組『ノンフィクション劇場』をスタートした時期は、日本ヌーヴェルヴァーグの勃興と重なっている。牛山はテレビ局の枠にとらわれず、大島渚、新藤兼人、勅使河原宏、羽仁進など、ヌーヴェルヴァーグを代表する監督たちを番組制作に招いた<sup>59</sup>。牛山はヌーヴェルヴァーグ作品に見られるような強い作家性から影響を受けていたと考えられる。1960年代から1980年代にかけて牛山が発表した文章を読むと、彼は一貫してドキュメンタリー制作における「署名性」の重要性を主張していたことがわかる<sup>60</sup>。

放送中止事件<sup>61</sup>を引き起こした『ベトナム海兵大隊戦記』（1965）において、牛山純一が提唱する「署名性」という手法が、そのナレーションに明確に表れている<sup>62</sup>。ナレーションを担当したのは俳優の鈴木瑞穂だが、鈴木嘉一は、作品全体を通して貫かれる「私」は、間違いなく牛山純一本人であると指摘している<sup>63</sup>。

『上海1978』のナレーションでも、同様に明確な一人称主観視点が維持されているが、『ベトナム海兵大隊戦記』（1965）のような重々しく抒情的なものではなく、牛山自身が軽い雑談調で上海での見聞を語る手法によって、『中国の素顔』（1979）などの解説式ドキュメンタリーに見られるような、形式的で堅苦しい神の視点から脱却している。牛山のナレーションには、「～ような気がします」「～と感じました」「～と思います」など、個人的な表現が多く用いられており、その解説は私的な雑感に近く、ドキュメンタリーのナレーションにありがちな権威性から解放されている。牛山は、「記録とは、要するに、自問自答の産物なのだ。「人間の行為の意味」について考え、呟き、話し合っただけ過程だけが記録というものではないだろうか」<sup>64</sup>という考えを持っていた。夕方、保護者が幼稚園から子供を迎えに行く場面で、牛山は自身の「印象」について、「中国の両親は日本の親よりも、子供たちと会う時間を大変愛しく思って、

59 読売新聞1962年1月18日テレビ・ラジオ欄、鈴木常恭「テレビ・ドキュメンタリーにおける表現の生成と変容についての一考察」『尚美学園大学芸術情報学部紀要』第8号、19頁を参照。

60 牛山純一「テレビドキュメンタリー・一九六〇」『記録映画』1961年2月号、12頁；牛山純一「テレビ報道はどこまで許されるか」『新評』新評社、1972年1月号、88頁；牛山純一「テレビ・ジャーナリズムの25年—ある体験的ドキュメンタリー論—」『世界』岩波書店、1978年7月号、110頁；牛山純一「これからのドキュメンタリーと技術」『映画テレビ技術』日本映画テレビ技術協会、1987年1月号（No.413）、52頁を参照。

61 1965年、牛山純一は撮影チームを率いて南ベトナムを訪れ、当時ベトナム民族解放戦線のゲリラ部隊を掃討していたベトナム政府軍に同行して撮影を行った。作品では、主人公であるグエン大尉が戦争の中で人間性を失っていく姿が描かれており、政府軍が若い男性を射殺し、首を切断する場面が含まれていたため、日本当局から批判を受けた。作品は3部構成で、第1部の放送後、当時の官房長官である橋本登美三郎が日本テレビに電話をかけ、内容があまりにも残酷であると指摘した。その後、日本テレビの上層部は第2部と第3部の放送中止を決定した。大島渚は、この放送中止事件によって牛山は現実の出来事を撮影対象とすることをやめ、人類学的映像に興味と関心を移したと考えている。大島渚「アジアの戦争を見つめた牛山純一」『放送文化』日本放送出版協会、1998年2月号、44頁。

62 この作品のナレーションは一人称視点で展開され、ドキュメンタリーの主人公であるグエン大尉との対話形式を採用している。作品の冒頭で、ナレーションは次のように述べている。「軍隊生活18年、40才の今日まで、あなたの

人生はこの暗い密林とにどつた水田での戦いに捧げられていた。あなたにとってこの一ヶ月はなんの変哲もない日常生活だったかもしれない。しかし、私の受けた衝撃は大きかった。あなたを通してこの戦争と、戦争の季節を生きる人間の運命とが痛いように胸に突き刺さった。この私の受けた衝撃を、グエン大尉、これからあなたにお伝えしたい」。

63 鈴木嘉一『テレビは男子一生の仕事』平凡社、2016年、174頁。

64 牛山純一「テレビ報道はどこまで許されるか」『新評』新評社、1972年1月号、88頁。

大切にしているようだということを感じました」と述べている。その後、牛山はこのことについて、「わたしの勝手な解釈かもしれない。どの家庭も夫婦共稼ぎですから、子供と会う時間あるいは会える時間を非常に大切にしているという印象を受けたわけです」という独自の解釈を加えている。これらのナレーションには、データに基づく根拠や公式な内容の引用は一切なく、あくまでも個人的な考えと感想であることが明確に強調されている。

『上海 1978』に滲み出る制作者の主体性によって映像に映し出される生き生きとした個人は、顔の見えない群衆に埋もれることがないばかりか、個人と国家や集団の言説の間に緊張感を生み出してさえいる。この緊張関係は、ナレーションのコメントに直接的に表れている。前述の寄宿制幼稚園の子供たちを紹介する場面で、牛山は中国では仕事は国家によって割り当てられ、これらの子供の親は仕事の都合で子供を世話できないと説明している。そして、「この全託児童の子供たちも、一人前の中国人として、ある意味では、両親との甘い生活を犠牲にしているということもいえると思います」とコメントしている。画面の中の幼児たちは静かで落ち着いており、しっかりと世話をされている様子がうかがえるが、中立的な画面内容に対して、バックグラウンド・ミュージックはそれまでの明るいメロディーから、中国のオペラ『白毛女』で歌われる『北風吹けば』（北風吹）という悲しい曲調に変わる。サウンドトラックから聞こえる牛山の語りと挿入曲を通じて、この部分の映像には新たな意味が加えられ、観客に幼い子供の個人に君臨する国家の概念について考えさせている。

大掃除の場面は、『上海 1978』における珍しい住民参加型の活動の場面である。当時、張家宅では毎週木曜日の午前中に、住民総出での大掃除が行われていた。アメリカのCBSのドキュメンタリー制作者であるアープ・ドラスニンが1974年に撮影したドキュメンタリー『上海』（Shanghai）にも、同様に張家宅で行われる大掃除の場面が登場する。人々が路地を掃除する場面で、ナレーションは次のように説明している。

この<sup>リーノン</sup>里弄では、毎週木曜日の朝、生活はこのように始まる。区委員会から街道、<sup>リーノン</sup>里弄、各住民グループへと、今年の夏季衛生運動を行うことが伝えられる。これは集団的な活動である。集団に従うことは、少なくとも2500年の歴史を持った、中国社会において古くから重んじられてきた価値観である。一言で言えば、中国の生活は組織化されている。習慣や環境から、中国人は保守的で組織的な人間である。いたるところに大衆組織が存在する国において、「<sup>リーノン</sup>里弄」は上海で最も小さな大衆組織で



ある。

ドラスニンが集団生活を強調しているのとは対照的に、牛山は大掃除の場面で中国の女性の地位について論じている。一人の女性居民委员会主任が各家庭を回り、住民に労働への参加を呼びかけている。カメラは彼女がとある家庭に入り、「出て来ないのはあなただけだよ。早くしなさい、皆な出て来てるのに。前もって思想の準備をしておかなくちゃ。早くしないと終わってしまうじゃない。どうして早く出てこないのさ」と不満そうに促す様子を捉えている。不満を受けた住民は家の暗い影の中にいて、観客にはその姿が見えない。数多くの素材の中から、このエピソードは作品に組み込まれ、居民委员会主任のセリフには全て日本語テロップが付され、日本の視聴者が状況を理解できるよう配慮がなされている【図16】。中華人民共和国建国後における「里弄」の女性が従事するコミュニティの集団的事業に関する研究のうち、張牛美は、利益が損なわれた場合、女性は家事労働の社会化や生活の集団化に抵抗するなど、非協力的な形で消極的な抵抗を行うことを指摘している。張はこれを「弱者の武器」<sup>65</sup>と呼んでいる。ドラスニンによって撮影された表面的には画一的な生活の映像とは異なり、『上海1978』のカメラは個人が集団に「服従」しないという不調和の瞬間を捉えているといえよう。

### 3.2 脱政治化の理想

1961年、すなわち『上海1978』撮影の17年前に、牛山は『記録映画』に寄稿した文章の中で、「アフリカの奥地を訪ねても、白いヒマラヤに登っても、共産圏の諸地域を訪ねても」、ロバート・フラハティのように「作家の目が感じられる映像を創造してみたい」と書いている<sup>66</sup>。注目すべきは、牛山が「共産圏の諸地域」への訪問を、地理的に比較的实现が難しい前者二つへの行程と並列に語っていることである。この表現から、異なるイデオロギーを持つ地域との心理的な距離を垣間見ることができる。同時に、テレビ番組プロデューサーとしての牛山は、政治的な内容に対して常に敏感であり、強い関心を抱き続けていた。かつては政治家の座談番組を企画した経験もあり、それを契機に、政治評論家や記者と私的な場で政治について議論を重ねていた<sup>67</sup>。牛山はテレビジャーナリズムの重要な役割とは、政治と人々の間を批判的に仲介することだと考えていた<sup>68</sup>。文化大革命の波が押し寄せつつあった1969年4月、牛山と大島渚は、中国共産党第9回全国代表大会の開催に合わせて、スペシャル番組『伝記・毛沢東』を共同制作している。

しかしながら、『上海1978』においては、牛山はイデオロギーや

図16 『中国の新しい風 上海の市民と暮らす』（牛山純一、1978）



65 張、同前、148頁。

66 牛山純一「テレビドキュメンタリー・一九六―」『記録映画』記録映画作家協会、1961年2月号、13頁。

67 濱崎、同前、89頁。

68 Junichi Ushiyama. Paul Hockings ed. "Anthropological Programming in Japanese Television." *Principles of Visual Anthropology*. Mouton Publishers, 1975, p.445.

図17 *Impressions of China*  
(Donald McWilliams,  
1974)



図18 *Chung Kuo: Cina*  
(Michelangelo  
Antonioni, 1972)



69 エイアル・シヴァン、ロニー・ブローマン、鶴岡哲、高橋哲哉「『悪の凡庸さ』と『記憶の道具化』の罫 映画『スペシャリスト』が問うもの」『世界』岩波書店、2000年4月号、157頁。

70 この歌は、元はタジキスタンの民謡であるが、中国では映画『氷の山からの来訪者』（冰山上的来客、趙心水、1963）の主題歌として広く知られている。同映画は国家のイデオロギーを色濃く反映しており、政治的側面においてナショナル・アイデンティティを体现し、促進しているとの指摘がある。朱冬梅、李頌「『冰山上的来客』中空間形態與國家認同」『電影文學』2022年第16期、132-138頁。しかし、日本語テロップを通して作品に触れる日本の視聴者にとっては、歌詞の大意から個人のレベルを超えた情報を読み解くことは困難であると考えられる。

政治的要素を意図的に排除しているように見受けられる。牛山は作品の中で、物価、収入、食料配給に関心を寄せ、流行の髪型、写真館が新しく購入したウェディングドレス、市民のテレビなどの物質的な刺激への憧れについて楽しげに語っているが、偶然画面に映り込んだ指導者の肖像や赤いスローガンには無関心のように、まったく立ち止まらず、コメントすることもない。これとは対照的に、『中国』（1972）や『中国についての印象』（1974）などの作品では、カメラはしばしば政治色の強いスローガン、プロパガンダポスター、指導者の肖像に引き寄せられる【図17】。中国語を読解できないアントニオーニは、上海の劇場で、20秒間かけてゆっくりと赤いスローガンをパンショットで捉え、その内容と詳細を確実に見せようとしている【図18】。

イスラエルのドキュメンタリー監督であるエイアル・シヴァンは、ドキュメンタリー制作者は映画を通して選ぶという行為を行っていると考えており、「それは何を見せるかを選択するのではなく、何が見せられないかを決めること」<sup>69</sup>と述べている。『上海1978』では、前述の新婚夫婦が夜に親戚や友人と共に自宅へ戻った場面で、花嫁が『花はなぜそんなに赤いの』を歌った後、花婿と共に『東方紅』を合唱するシーンがある。しかし、日本語のテロップでは前者の歌詞、すなわち花の色が「清らかな友情と愛情」を象徴しているという解釈<sup>70</sup>のみが示され【図19】、後者の歌詞に含まれる毛沢東や中国共産党を讃える内容についてはテロップも説明も一切なされていない【図20】<sup>71</sup>。これとは対照的に、アントニオーニは南京の「五老村」幼稚園で子供たちが歌を披露する場面において、ナレーションを通じて歌詞に込められた革命的色彩を観客に説明している。牛山が『上海1978』で行った意図的な取捨選択は、強い脱政治化の意図を反映している。

『上海1978』における政治的要素の回避は、撮影当時の1978年という文化大革命終結後の時代背景を抜きにして考えることはできない。1977年、「四つの現代化（農業、工業、国防、科学技術の現代化）」<sup>72</sup>政策が中国共産党規約（党章）に盛り込まれた。国家レベルでは、中嶋嶺雄が厳しく指摘するように、当時の中国の「四つの現代化」政策は緻密な経済計画に基づくものではなく、非文革・非毛沢東化という政治戦略としての側面が強いものであった<sup>73</sup>。ステイーブン・W・モッシャー（Steven W. Mosher）は、アジア問題研究者ハロルド・アイザックス（Harold Isaacs）が1949年以前の西側世界における中国イメージの変遷を総括したことを踏まえ、1972年から1977年までの時期における西側の中国に対する印象を「称賛の時代」（age of admiration）、続く1977年から1980年までを「幻滅の時代」（age of disenchantment）と呼称している<sup>74</sup>。こ

こでの「幻滅・脱神秘化」は、ユートピア的な政治的想像からの脱却として理解できる。1978年に撮影された『上海1978』は、モシヤーのこの時代区分を裏付けているといえる。牛山は、『上海1978』のナレーションにおいて「四つの現代化」に度々言及しているが、それは日中関係の転換点を含む政策レベルの内容である<sup>75</sup>にとどまらず、政治運動から脱却した中国が近代世界文明へと歩み出すヴィジョンを包含しているからである。『上海1978』は、流行やファッションを愛好し、外国文化に憧憬を抱く上海という都市における「個人」の存在を示唆し、消費社会への転換の兆候を暗示している。日本の視聴者が目にする中国は、もはや革命や政治と密接に結びついた赤色の国家ではなく、そこに暮らす人々は自らが知るものと類似した生活を送っている国である<sup>76</sup>。日本にとって、政治色が後退した中国は、それ故に他者性を減じているように映ったのである。牛山はこのことに大きな期待を寄せており、ナレーションの中で「こうした物質的な刺激というものは、若い人を中心に中国社会を変えていくんじゃないかというような気もいたします」と述べている。

牛山のこうした欣喜の裏には、なお検討すべき課題が残されている。確かに、『上海1978』は70分という限られた時間の中で当時の中国の状況を至近距離から捉え、明瞭な視点を提示している。しかしながら、1970年代に西洋人によって中国で撮影された他のドキュメンタリー映画と同様に、『上海1978』においても、強制的に描かれる個人のイメージの背後には、転移され、隠蔽された意味やアフェクトが存在するのである。

『上海1978』を収録したドキュメンタリー番組『すばらしい世界旅行』は、1966年に開始され、毎週日曜日のゴールデンタイムに24年間にわたり放送された。日本では1964年4月以降、海外旅行の禁止が解除されたが、当時はまだ一般の人々にとって海外旅行は非日常的なものであった。牛山がこの番組を企画した背景には、「非ヨーロッパ世界、民族文化、生活、民族感情あるいは価値観みたいなもの」を記録し、紹介する狙いがあった<sup>77</sup>。牛山がヨーロッパ以外の世界にこだわったのは、「日本人は『アジア』を知らない」<sup>78</sup>という考えに基づくものであった。敗戦を経験した昭和一桁世代の牛山純一は、アジア観の再構築を切望し、中国を含むアジアへの理解を深めるべく、早稲田大学では東洋史を専攻した。牛山のドキュメンタリー制作においても、アジアへの関心が薄れることはなかった<sup>79</sup>。こうした「非ヨーロッパ」的な文脈において、『上海1978』は上海の優位性を西洋との比較によって示そうとしている。作中の牛山のナレーションにおいては、上海は欧米の大都市と比較され、そこでの人間関係の温かさや街全体の融和的な雰囲気強調されている。しかし、こうした中国社会の雰囲気や道徳を称揚する言説は、

図19 『中国の新しい風 上海の市民と暮らす』(牛山純一, 1978)



図20 『中国の新しい風 上海の市民と暮らす』(牛山純一, 1978)



71 茨城県龍ヶ崎市立中央図書館が所蔵するビデオテープ『中国の新しい風 上海の市民と暮らす 78年秋』の内容に基づく。同図書館が所蔵する映像資料は、すべて牛山が生前に設立した日本映像記録センターから寄贈されたものである。鈴木嘉一「よみがえる牛山純一：映像記録としてのテレビドキュメンタリー」『民放』2003年11月号、33頁。

72 中嶋嶺雄は、中国が提唱する「現代化」は日本や西洋が歩んだ「近代化」とは異なるため、「近代化」と翻訳すべきではないと指摘する。本稿では中嶋の論述に依拠し、中国語の「四個現代化」を「四つの現代化」と訳す。中嶋嶺雄『中嶋嶺雄著作選集 逆説の文化大革命』桜美林大学北東アジア総合研究所、2016年。

73 同上、223頁。

74 Linsun Cheng, *Berkshire Encyclopedia of China (Volume 1)*, Berkshire Publishing Group, 2016, p.1750.

75 1978年に締結された日中長期貿易協定や日中平和友好条約

は「四つの現代化」を背景に実現したものである。

76 この類似性は、後の記録映像においてさらに強調されることになる。NHK取材班の鴻農周寧は、1983年にビデオ編集室において、ある若手ディレクターが映像中の上海を原宿や香港と見間違えたことを回想している。NHK取材班『中国・新しい風』日本放送出版協会、1985年、12頁。

77 牛山純一「これからのドキュメンタリーと技術」『映画テレビ技術』日本映画テレビ技術協会、1987年1月号（No.413）、56頁。

78 牛山純一「テレビ・ジャーナリズムの25年—ある体験的ドキュメンタリー論—」『世界』岩波書店、1978年7月号、119頁。

79 濱崎が指摘しているように、「アジアとは、戦争とは何であったのかというテーマは、牛山にとって体験的な問いであり、仕事の中核に据えて生涯にわたってドキュメンタリー制作現場で追い求めていく主題となったのである」。濱崎、同前、98頁。

80 周寧が指摘するように、1970年代、西側の知識人は、中国のイメージをユートピア化する過程において、物質的進歩については第三世界の文脈で理解する一方で、道徳的啓示については第一世界の文脈で理解していた。周寧、同前、270頁。

81 溝口雄三『方法としての中国』東京大学出版会、1989年、28頁。

82 周寧「『巨大的他者』：日本現代性自我想像中的“中国”」『跨文化形象學』復旦大学出版社、2014年、216頁。

83 『上海1978』の最後に、牛山は、「この巨大な国家が今後どのように発展していくのか。私たちは隣国の友人として、ここの人々

1970年代に西洋人によって制作されたドキュメンタリーに見られる言説を踏襲するものでしかない<sup>80</sup>。溝口雄三は、「ふりかえてみると、これまで中国に限らずアジアをみるにヨーロッパ回路の眼でみるという、とりわけ近代についてそういう視点があまりに一般的であった」<sup>81</sup>と述べている。牛山は欧米中心的な視線に異を唱えようとしていたが、他方で東洋と西洋という二項対立の枠組みで問題を論じており、オリエンタリズムの問題、すなわち西洋によって構築された東洋のイメージから脱却できていないのではないかという疑問が残る。結局のところ、「ヨーロッパの世界観がアジアに流入する以前、アジアの人々は、「アジア」という範疇で自身を捉えていなかったのである」<sup>82</sup>。道徳的な側面に加え、『上海1978』においては、政治色が薄れつつある中国が日本と類似した経済発展の途を辿る傾向が示されている。牛山は、日中両国がこの類似性ゆえに相互理解と友好を深められることを期待している<sup>83</sup>。しかしながら、牛山が作中で過去の中国とは異なるものとして強調しているのは、前述したようなパーマヘア、ウェディングドレス、そして市民の消費欲求などである。これらの表象の背後に潜む「近代化」の道筋は、西洋的な近代性の基盤と前提、方向性とアプローチを乗り越えているとは言い難い。牛山のカメラが捉えた、革命趣味を脱却し、物質的享受を追求するに至った「上海」は、依然として西洋的な文脈における「近代化途上のアジア」という枠組みによって規定されたものといえる。

一方、作品における個人への焦点化は、中国の政治的現実を矮小化する側面を持つ。『上海1978』に登場するある男性青年の発言は、国家イデオロギーの軛からの解放の可能性を暗示するかのようである<sup>84</sup>。しかし、この青年とその友人が語る「自分の考えや理想」に続けて耳を傾けてみると、その内容は「科学技術を学び、生産を向上させ、国家の貧困を改善する」といった、当時の国家が提唱した「四つの現代化」という国家戦略や政策に沿ったものばかりである。青年たちの言葉は、一見、自身の内発的な意志に基づくように聞こえるものの、実態は国家のイデオロギーを無意識に反復しているに過ぎない。文革が終結したとはいえ、長年の政治運動によって植え付けられた国家言説の影響は根強く、人々の思考様式や言語表現に深く浸透していた。真の意味でそれを払拭するには、更なる時間が必要である。そのため、『上海1978』において、被写体がインタビューに応じる際にバルトのいう「ステレオタイプ」や「ドクサ」といった政治的配慮に基づく反復的な慣用句が頻出するのも当然のことといえよう。なお、『愚公山を移す』（1976）に見られる革命の意識、献身の精神、理想像を提示するための社会的パフォーマンスは、『上海1978』にも同様に存在する。



このように、『上海 1978』では平凡な個人にレンズが向けられてはいるものの、作品中には「国家」や「集団」といった概念が依然として織り込まれている。「一人っ子政策」はその一例である。一人っ子政策は 1980 年に正式に施行されたが、『上海 1978』が撮影された 1978 年秋には同政策の宣伝が張家宅にまで浸透しており、インタビューに登場するすべての女性が、この政策に対する断固たる支持をためらうことなく表明し、「国家の呼びかけに応える」と述べている。一人っ子政策は、人類の歴史上に前例のない人口抑制政策として、「生政治」を体現するものであり、権力介入の基礎が身体にあることを裏付けている。しかしながら、牛山は北京で出会った政府の幹部の発言を引用し、一人っ子政策を近代化建設における必要不可欠な一環として捉え、「中国のすべての人々の願い」であると述べている。モシャーは、1978 年から 1980 年代末にかけて、西側諸国は中国の政治体制を「権威主義的で近代化された体制」(authoritarian modernizing regime)と捉える傾向にあったと指摘している<sup>85</sup>。『上海 1978』は、身体のスpekタクルではなく、個人としての被写体に注目しているが、それは近代化された中国像を提示するためである。ただし、牛山は、その個人の背後に絶えず存在する権威主義的現実から目を背けているようにも見える。作品の日本語タイトル「中国の新しい風」が示唆しているように、社会の変化は、まるで軽やかな風のように人々の頭上を吹き抜ける。しかし、政治体制を含む、より核となるものが徹底的に変わるまでは、この変化は「風」にすぎず、「潮流」となって旧来の秩序を完全に洗い流すことはできないのである。従来の西側の旅行者と同様に、牛山もまた一定の期待を抱いて中国を訪れ、自身の目に映る現実と自身の理想を重ね合わせている。この理想は、もはや「毛沢東の中国」ではなくなったにせよ、依然としていくつかの現実を覆い隠すものである。牛山の態度に潜む、外部から中国へのこうした好意と期待は、1970 年代に芽生え、後の 1980 年代を貫き、1989 年の天安門事件、そして 1992 年の鄧小平による南巡講話に至るまで継続するのである。

## おわりに

1978 年 10 月、鄧小平は中国国家指導者として初めて日本を訪問し、23 日に総理官邸で行われた「日中平和友好条約」の批准書交換式に出席した。同日夜、牛山純一は張家宅で、住民たちが露天に座って街頭テレビでこのニュースを見ている様子を記録した。ここからは制作者がこの映像を通して、『上海 1978』に歴史的な注釈を

が目指すものをできる限り深く理解していきたいと思います」と述べている。

84 この男性は、「今一体どういう望みをもっているのか」という質問に対し、「中国の青年の一人として、自分の考えは持っていました。いままではあえてその考えを言おうとはしませんでした。ただ新聞の内容をオウム返しに述べていただけでした。つまり、新聞に基づいて意見を述べていたわけですが、しかし、実際は、自分たちにもそれぞれの考えや理想があったんです」と答えている。牛山はこの青年男性の答えに強い感慨を持ち、作品の最後に再びこの言葉を引用している。

85 Steven W. Mosher. *China Misperceived: American Illusions and Chinese Reality*. Basic Books, 1992, p.188.

加え、映画の中で描かれる「一日」をナレーションの通り、「平凡な歴史的な一日」にさせようとする意図を感じ取ることができる。映像は一時的に完全にニュースの中継に切り替わり、約3分間続く。国家指導者たちが批准書を交換し、国歌が流れる中、牛山はいつもの世間話のような口調で、張家宅には18台の街頭テレビがあることや、それらが昼間は木箱に鍵をかけて大切に保管され、夜になると取り出して住民の娯楽のために使われることを説明している。ここでは国家レベルの外交儀礼と路地裏における住民の余暇生活が並置され、その鮮明な対比が描き出されている。最終的に、画面全体を占めていた指導者の顔のクローズアップはズームアウトにより街頭テレビの画面の枠内に収まり、テレビとともに徐々に小さくなっていく。その後、カメラの視点は再び張家宅の住民へと戻る。このシークエンスの終わり方は、映画全体を通して貫かれている個人への視点を強調するメタファーであると考えられる。壮大なものがすぐ近くにあるように見えても、それはあくまでもテレビ画面の中の電子画像にすぎず、一人一人の具体的な人間こそが、今ここに存在する現実的なものであり、もっとも注視すべき対象なのである。

中国の広大さは、ドキュメンタリー制作者にとって「いかに表現するか」という難問を突きつける。時空の片隅に立って全体を捉えようとする野望は、徒労に終わることが多い。大量のランダムで表面的な印象に囲まれた、多くの外部的視点を持つ映像制作者は、作品の中で無力感を露呈している。ドラスニン『上海』(1974)の最後に、「私たちはほんの一瞬、断片を見たに過ぎない。そして、その一瞬は二度と戻ってこないかもしれない」と述べている。このような状況の中で、牛山純一は視線を旧市街地の「里弄<sup>リャン</sup>」という具体的な空間に絞ることを選択した。そこにはむしろ、小さなものから大きなものを、個別事例から普遍的な状況を見ようとする配慮が含まれている。牛山自身の言葉を借りれば、「個人という小さな窓から社会という普遍を描くことは可能だ」<sup>86</sup>ということになる。このアプローチは、身体視点から個人視点への転換を客観的に実現したものであり、従来の身体への着目を離れることで、これまで見過ごされてきた具体的な個人を、集団という文脈から解放するものである。

『上海 1978』は、改革開放の号砲が鳴り響こうとする中国社会の変化を捉えた最初期のドキュメンタリーの一つである。牛山純一の実践はその先駆的な意義を持つものとして、後の同種のドキュメンタリーのスタイルを確立したといえるだろう。改革開放後、外国人によって中国で撮影されたドキュメンタリー、例えば『毛沢東からモーツァルトへ』(From Mao to Mozart: Isaac Stern in China、ミューレイ・レイナー、1979)、『長江』(佐田雅志、1981)などに

おいては、個人に焦点を当て、その姿を強調する傾向が顕著に見られるようになっていく。スペクタクル性よりも人間性を重視し、具体的かつ独特な個人が沈黙して演じる身体に取って代わるという点においては、『上海 1978』は訪中外国人によるドキュメンタリーにおける転換点として捉えられるべきであろう。

付記：本稿で使用した『上海 1978』のスチル写真は、上海音像資料館よりご提供いただいたものである。また、本稿執筆にあたりご協力を賜った、龍ヶ崎市立中央図書館のスタッフの方々および上海音像資料館の龔偉強氏、管怡瑾氏、王穎萱氏に心より感謝申し上げます。