

論文

映画における政策移民の帰還に関する 人類学的研究

——『青紅』に描かれた移民に着目して——

孫 潔

〔抄録〕

本稿では、王小帥監督の映画『青紅』を取り上げ、上海から三線建設フロティア（戦争に備えるために、西北・西南地域において工業や軍事産業の建設が行われた地域）に移住した人々及びその子どもに焦点をあて、彼らの生活がスクリーンにどのように映されているのかを明らかにすることを目的とする。とりわけ、三線建設を題材とする映画への考察を通して、また監督王小帥の移住経験と語りを踏まえながら、故郷への帰還をめぐる、国家政策によって移住させられた政策移民の一例である三線移民がいかに国家政策に翻弄され、直面した困難に対していかなる心境を抱えているのかの分析を試みる。

キーワード：政策移民、三線建設、映画『青紅』、監督王小帥

一. はじめに

一九六四年から一九七〇年代に至るまで、全面的核戦争を想定した中国は、内陸後方での工業や軍事基地の建設を進めるために、大規模な政策移民を伴う「三線建設」という国家的なプロジェクトを展開していた。より具体的に言うと、沿海部の工業基地を「大三線」、つまり陝西、甘肅、寧夏、雲南、貴州などの地域へ、また内地の企業を安徽、江西と山東の「小三線」へ移転させ、全国的に工業の配置を新たに調整した。その結果、内陸に合計二〇〇〇余りの大型・中型企業と研究機関が建設され、四五の生産・研究基地、三〇余りの新興工業都市が誕生した（『三線建設』編写組一九九一）。三線建設が行われた分野は、交通・運輸・通信、軍事工業、素材産業、エネルギー産業などにわたった。工業基盤の弱い三線地域に工場の新規建設と合わせ、沿海・東北地域からも多くの工場や研究所が移転してきた。これらの工場は総じて「三線工場」と呼ばれた。また、そうした工業基地、研究機関や工場の移転にともない、一九

八〇年までに四百万人の政策移民が三線地域に移住させられた。

「三線建設」に関わる産業の多くは工業や軍事と関連していたため、一九八〇年代までは極秘とされ、その中身はあまり知られていなかった。その一方で、文化大革命終了後の一九七〇年代末から、中央政府をはじめとして三線建設に関わる政策の妥当性や有効性をめぐる討論、及び政策の調整が始められ、一九九〇年代から、六〇年代当時に発布された政策の公開、また三線建設地域から地方誌の出版などに加え、中国国内外でも三線建設の研究論文や学術書籍がようやく出版されるようになった⁽¹⁾。一方、三線建設を背景とした、その当事者である移民たち（以下は「三線移民」と略す）を描き出す映画やドラマの制作は、学術研究書の出版時期より遅く、多くは二〇〇〇年代以降に世を問われるようになった。また、これらの映画やドキュメンタリーはほぼ同じ時代の同じ政策移民である文化大革命の知識青年を描出するものと比べると、量的にかなり少ない。

筆者の調べたところによると、ノンフィクションのドキュメンタリーでは、中国教育テレビ局の制作したドキュメンタリー『遷移の人』において、『遷移の人・西部三線建設』（二〇〇七年）が三線建設のことを初めて紹介した作品である。その後も、香港フェニックステレビ（鳳凰衛視）は、『三線往事』（二〇一〇年）と『千山紅樹万山雲——“小三線”青春記憶』（二〇一五年）を制作し放送した。中央新聞記録映画コーポレーション（中影集団）と貴州省六盤水市政府が共同制作した『大三線』（二〇一七年）は、二年間にわたって撮影され、五〇〇人余りの関係者にインタビューした大型ドキュメンタリーである。また、映画監督王小帥は映画を撮影する合間に、『三線人家』（二〇一二）で三世帯の移住者の生活をノンフィクションに記録した。その他の三線建設を題材とした映画としては、賈樟柯監督の『24城記（24 City）』（二〇〇八年）に加え、王小帥監督の『青紅（Shanghai Dreams）』（二〇〇五年）、『我11（11 Flowers）』（二〇〇八年）と『闖入者（Red Amnesia）』（二〇一〇年）の五作しかなかった⁽²⁾。テレビドラマの分野においては、『那些年我们正年輕』（二〇一八年）、『正是青春燦爛時』（二〇二〇年）、『大三線』（二〇二一年）が挙げられる。

本稿では、王小帥監督の映画『青紅』を取り上げ、三線建設のために移住した人々及びその子どもに焦点をあて、三線建設に関わる彼らの生活がスクリーンにどのように映されているのかを明らかにすることを目的とする。とりわけ、三線建設を題材とする映画への考察を通して、半ば強制的に移住させられた政策移民の一例である三線移民がいかに国家政策に翻弄され、また直面した困難に対していかなる心境を抱えているのかの分析を試みる。

二. 娯楽映画を研究対象とする人類学の位置づけ

映画を研究対象とする人類学的な研究は、映像人類学（Visual Anthropology）の分野に属している民族誌映画（ethnographic film）と、人類学の知識や枠組みで映画を分析する人類学

的研究と大別される。前者はドキュメンタリー映画も含むノンフィクション映画を対象に、一般的に知られていない異文化を表現し理解する手段の一つである。後者はフィクションの娯楽映画や劇映画を主な対象とし、映画テキストと映画テキスト外の関係を人類学的に考察するか、あるいは映画における社会的・民俗的事象の表象について研究している。

人類学者による民族誌映画といえば、最も知られているのは、北極圏に居住したイヌイットたちの生活を記録し、一九二二年に製作された、ロバート・J・フラハティ（Flaherty, Robert Joseph）による映画『極北のナヌーク（Nanook of the North）』である。映像を本格的に人類学に応用したのは、ミード（M. Mead）とベイトソン（G. Bateson）による一九三六年から二年余にかけてのバリ島での共同研究であった。二人は、一九四二年に映像と記述を組み合わせた民族誌『バリ島人の性格—写真映像による分析』を発表した。ハイダー（Karl G. Heider）は『エスノグラフィック・フィルム（Ethnographic Film）』の改訂版において、二〇世紀後半に活躍していたジャン・ルーシュ（Jean Rouch）、ジョン・マーシャル（John Marshall）、ロバート・ガードナー（Robert Gardner）、ティム・アッシュ（Timothy Asch）の四人の独創的な作品を注目することだけで、民族誌映画がいかに形作られてきたかを明らかにすることができる（ハイダー二〇〇六：一五）。

日本における民族誌的映画としては、イタコである工藤タキさんの生活様式を観察し製作した大森康宏による『津軽のカミサマ』（一九九四年）や、太平洋戦争末期の沖縄戦に、従軍看護活動にあたった「ひめゆり学徒隊」の生存者の証言をもとに製作した柴田昌平のドキュメンタリー『ひめゆり』（二〇〇六年）などが挙げられる。また、中国における民族誌映画は、一九五十年代に行われた全国的な少数民族識別工作にともなって少数民族の社会文化を記録した『中国少数民族社会歴史科学記録影片』^③や、涼山イ族の儀礼や親族間のネットワークを用いた麻薬中毒回復方法を紹介した『虎日』（二〇〇二年）など多数ある。これらの民族誌映画は、次のような民族誌映画の定義に当てはまる。すなわち、①科学的な目的を持って記録された研究用フィルムであること、②撮影・制作がなるべく研究者自身によるものであること、③文化規範に関係する人間行動の映像による記録であることの三点である（大森二〇〇二：九八）。

一方、ノンフィクションの民族誌映画やドキュメンタリーなどと異なり、一定の物語として筋を持つ娯楽映画や劇映画を研究対象とするこれまでの人類学的研究は、さらに以下のように二つ分類できる。一）民族誌映画の研究方法を踏襲して、映画テキスト以外の「撮影される側」、「撮影する側」、「一般観衆」という三者の相互関係に関する研究；二）人類学的・民俗的な概念を用いた映画への考察を通して、映画においてエスニックグループや社会的・文化的な事象がいかに描かれているかを論じる文化表象的な研究である。

最初に劇映画に焦点をあてた研究は一九四〇年代に遡ることができる。グレゴリー・ベイトソンはドイツ映画『ヒトラー青年クヴェックス』を分析し、一九四五年に論文“An Analysis of the Nazi Film ‘Hitlerjunge Quex’”を完成させた。ベイトソンは時間のパースペクティブ、

政治的グループとその背景及び家族のルーツなどを細かく分析した上、「ナチスとはどんな種類の人間たちか」という問題を考察した。この論文は映画への考察を通して、人間の行動と文化を分析する方法の確立を目標にしており、大衆プロパガンダ映画が誕生したと結論づける画期的な論文である（ベイトソン一九八六）。一九四六年、ルース・ベネディクトの名著『菊と刀』においても映画は一つの研究対象とされており、アメリカで上映された日本映画をもとに、日本人の人格を分析した（ベネディクト二〇一〇）。

中国の劇映画（中国語で「故事片」という）を対象に人類学的・社会学的な研究を行った先行研究については、ウィークランド（John H. Weakland）が代表人物の一人であるといえる。彼は一九六二年から一九六四年までの期間に香港とカナダで上映された中国の共産主義を題材にした一七本の映画を考察し、これらの映画における政治的テーマはほとんど否定的なイメージ（bad, old China）と肯定的なイメージ（good, new China）から構成されていると指摘し、論文「中国共産主義をテーマとする映画（Themes in Chinese Communist Films）」をまとめた（J.H. Weakland 1966：479～483）。日本においては、西澤が一九九〇年代から中国内陸及び台湾で上映された映画を対象に、中国社会を解き明かしてゆく作業を行なった。特に注目されるのは、文化大革命を題材にした、いわゆる「文革映画」に焦点を当て、文化大革命が中国ニューシネマにいかにか描かれたかを考察した点である（西澤一九九九；二〇〇九：一〇七～一三〇など）。中国国内における映画を対象とした人類学的研究は、主に二〇〇〇年代以降になされるようになる。例えば、有名な映画監督チャウ・シンチー（周星馳）のコメディ映画を分析し、香港転換期における香港人の文化的アイデンティティを考察する研究（胡蝶二〇〇八）や、文化相対主義、自己アイデンティティとアニミズム信仰などの人類学的な概念を使用して映画『アバター』を分析する研究などがある（王倩箏二〇一〇：二〇～二二）。

以上の研究は主に映画のテキストを客体とする研究である一方で、映画を鑑賞する一般観客の視点を視野に入れて考察する研究もある。ベネディクトは在米日本人とともに日本映画を鑑賞しながら、スクリーンに映された日本人や日本社会に対する彼ら自身の意見が窺えたことと明記した（ベネディクト二〇一〇：一八～一九）。朱凌飛は映画『花腰新娘』をテキストとして、映画で紹介された彝族（イ族）の文化を地元の彝族の人々はどう受け止めてきたのかを考察し、またこの映画の上映は地元民の生活にいかなる影響を与えたのかについて分析を行った（朱凌飛二〇〇七：四七～五六）。ほかには、西澤は一九九九年に公開された張芸謀監督の映画『あの子を探して』を、二十年後にも教材として学生に鑑賞させ、その反応の変化を比較した（西澤二〇一九：三三）。

ところで、ノンフィクションの民族誌映画はストーリーの構成や物語性も考慮に入れており、劇映画や娯楽映画はある人間や社会を描いている以上、二者の間に明確に一線を引くことができないと思われる。ハイダーは民族誌的なものを意図していない映画の中にも、結果として重要な文化的な場面があることを認めており、これらの作品を「native ethnography」と命名し

た(ハイダー二〇〇六)。西澤は「native」の「正規の訓練を受けていない」というニュアンスを捉え、この「native ethnography」を狭義の民族誌映像と定義した。これに対して、「娯楽映画ではあるが、深く分析するに値する、文化的な場面が随所に描かれた作品」を「広義の民族誌的映像」と定義した(西澤一九九九:二四五)。この視点を踏まえて、西澤は十一本の映画を取り上げて、通過儀礼や年中行事などの文化的アイテムが映画にいかにか描かれているかを考察した(西澤一九九九)。

本稿の研究対象とする映画『青紅』は故郷への帰還をめぐる、三線移民の二世帯が抱える葛藤を描く架空の物語であるが、三線建設の移住者を分析するに値する民族誌的映画であると思われる。ただし、本稿では、どのような文化的アイテムが映像に描かれているのかを分析するのではなく、映画テキストへの分析を通して、また監督王小帥の移住経験と語りを踏まえながら、歴史的に大規模な人口移動であった三線建設が、三線移民及び彼らの子どもにとって、どのように経験されたものとして描かれているのかを明らかにすることを目的とする。

三. 三線建設における戸籍と檔案の管理制度

この映画を理解するためにまず必要な状況を説明しておきたい。主に映画の中でよく言及される「戸口(戸籍)」と「人事檔案(身上記録)」についてである。以下には映画の背景となる中国の戸籍制度、単位制度及び檔案制度の内容、及びそれらに関連する三線建設の移住政策について概要を説明したうえでその特徴について考察する。

一九四九年十月の建国時期から一九八〇年代初改革・開放以前の中国においては、戸籍制度は単位制度、檔案制度とともに中国社会管理体制の大きな特徴であった。一九五八年一月、『中華人民共和國戸籍登記条例』が公布・施行された。現在も有効であるこの条例は、「戸籍(中国語で「戸口」)を都市戸籍(城市戸口)と農村戸籍(「農村戸口」)に分け、特に農村から都市への戸籍移転条件を厳しく規定している⁽⁴⁾。中国における戸籍制度は原則として現住所の移転とともに戸籍が移動する。転勤、進学、結婚、引越しなど、常住地を変更すれば、戸籍もそれにとまって移動し、新たに戸籍登録をしなければならない。「単位」とは、農村を除くあらゆる企業、政府機関、学校、各種団体で人々が所属する組織のことで、都市戸籍を持つ人は無事に就職さえできれば、その人は勤め先である「単位」に所属することになる。「単位」は従業員に対し、住宅配分、食糧配給、医療、育児、年金などの社会保障を退職後も、生涯にわたって提供していた。また、「檔案」は通常、小学校卒業時から作成されはじめ、就職時に正式の「人事檔案」となり、死後も所属単位の人事部、もしくは地方の人事局や労働局が厳重に管理されて、かつ本人は閲覧できないことが規定されている。内容は家族構成、学校成績、職歴、交際関係、犯罪歴など、出生時より現在に至るまでの全ての個人情報が含まれている。一人の人間が所属の単位を変えるたびに檔案は次の単位に引き渡され、転校、就職、転職、

異動、昇進などのたびに審査される内容として、一生本人についてまわる。しかし、改革開放以後、政治統制の緩和、職業の多様化、経済の活性化による人口移動等により、上述の戸籍・単位・檔案制度は制度としては維持されているが、それぞれの機能は弱体化してきた。

一九六四年八月十七日と二〇日、中央書記会議の席上で、毛沢東は「現在、工場が大都市と沿海地域に集中しているのは戦争には不利である。一つの工場に二つに分け、一刻も早く内陸部に移転させなければならない。各省は皆移転を行い、自らの戦略後方基地を建設しなければならない。工業と交通部門のみならず、学校、科学院、設計院、北京大学などをすべて移転しなければならない」と発言した（陳東林・杜浦主編一九九三：一〇二二）。一九六四年九月から一九六五年初頭まで中共中央西南・西北局三線建設委員会と各省の三線建設指揮部準備小組が設置され、国家プロジェクトの新規建設と移転を指揮するようになった。一九六四年から一九七一年初めの間に合計で約三八〇の移転プロジェクトが作成され、一四万人の職員・従業員、三八〇〇〇台の設備が移転された（房維中一九八：四七九）。とりわけ、「上海では一九六四年から七三年の期間に三〇四件の移転プロジェクトがあり、動員された工場は四一ヶ所、移転した職員・労働者数は九万二千人に達した」とされる（孫懷仁：一九九〇：四六九～四七〇）。三線建設の宣伝スローガン「備戦備荒为人民、好人好馬上三線（人民のために戦争に備え、飢饉に備え、よい人材、よい設備は三線建設へ行こう）」で示されたように、移民の多くは技術者、専門家、技師やベテランの従業員であった。先述した常住地を戸籍登録とする原則のもとで、これらの移住者の戸籍と檔案も本人の移住にとともに移動させなければならなかった。

また、中国の『戸籍登記条例』においては、戸籍の構成メンバーによって、共同生活を行っている一世帯を構成員とする家庭戸籍（「家庭戸口」と）、学校、企業、行政機関や軍隊のような団体に所属する数多くの世帯から一つの戸籍を構成する集団戸籍（「集体戸口」と）がある。三線建設の移民たちの多くは、集団戸籍に入っていた。その理由は、三線建設の工場の多くは工業機械や軍事兵器の生産を中心とする工場であり、軍人を管理する特別な戸籍制度に適用していたからと考えられる。筆者は二〇一八年から二〇一九年にかけての聞き取り調査で、五〇名のインフォーマント全員が辺境に移住する・移住させられる際に、工場の集団戸籍に所属しており、一九八〇年代に入ってから結婚や引越しなどによってやっと集団戸籍から独立して家庭戸籍をもつようになったと教えられた。

一九七〇年代末から一九八〇年代初めにかけて、政府は引き続き人口移動を制限する政策を維持していたが、戸籍政策上においていくつかの緩和措置が取られた。例えば、一九八〇年一月二一日、民政部と公安部等での連名で「關於逐步解決職工夫妻長期兩地分居問題的通知」（「従業員の長期的夫婦別居問題の解決に関する通知」）が出されたが、基本的には大都市から中小都市へ、内地から辺境へ、一・二線地区から三線地区への移動が原則であった。この政策からは、辺境から内地、三線地区から一・二線地区へという逆の移動は国家に推奨されていないことを読み取ることができる。また、個人の自由移動を規制するために、国家は遷移証制度

を導入した。一九八〇年七月一日から、全国において統一フォーマットの『准予遷入証明(『移入許可証明書』)』(「準遷證」と略す)の施行をはじめた。この措置によると、農村から市や鎮へ、鎮から市へ、中小都市から大都市へ、ほかの地域から北京・上海・天津三市へ移動する幹部、従業員、軍人の家族及び他の人員などは、必ずこの許可証明書を用いて移入する手続きを済ませなければならないということになる⁽⁵⁾。

また、転職というのは、「単位」の変更であり、転職先と元の職場の許可が必要とされる。三線移民の所属組織である単位が丸ごとに移転する場合、またはエリートとして選ばれ移住させられる場合は、本人の単位が変われば、戸籍と檔案も本人の移住にとともに移動させなければならないことになる。当初は、三線移民が既婚者であれば、配偶者も一緒に行かせる傾向であった。たとえ配偶者が移住者と異なる職場にあっても、新しい職場(三線工場など)からの移住命令により、元の職場はその配偶者を転職させなければならなかったということである(王小帥二〇一九:一八八)。中国語では通常これを「放人(転職させる)」と称し、転勤や移動に許可を与えることを意味する。しかし、十数年後、三線移民が故郷へ戻り転職しようとした際、職場である三線工場は「不放(人)」、つまり彼らの転勤希望に許可を下さず、移動させなかったということをよく耳にした。「放人」と「不放(人)」はいずれも、当事者がその地域やその職場にとって大事な人材なので、三線フロンティアで活躍してもらいたいという考えのもとで、移動を厳しく管理していたことによると考えられる。しかしながら、裏には重要な人材であるかどうかはさておき、人事部門の担当者は移動しようとする人への嫉妬、嫌がらせや恨みなど人間関係の理由から、いろいろな言い訳をつくって、正当な移動を邪魔し、許可をくれないこともある。

このように、中国においては、国家が様々な政策を發布しており、人口移動は厳しく制限されてきた。計画経済のもとで、三線建設工場という単位、単位に付属する集合戸籍、及び個人の昇進発展と関わる檔案を通して、三線移民が移住先で定住させられたことが分かる。逆に言うと、移民が職場を通さず、個人自分の力で正当な手続きを通して戸籍と檔案の手続きを済ませ、三線工場と故郷の間を自由に転職することは到底できなかったのである。

四. 監督王小帥のライフストーリー及び彼の映画

監督王小帥(Wang Xiaoshuai)とは中国映画界の「第六世代」⁽⁶⁾の映画監督の一人である。王は一九六六年五月二二日に上海で生まれ、生後四ヶ月になったばかり頃、「三線建設」を支援する両親とともに大都会の上海から内陸の貴州省貴陽市へ移住させられた。一三歳のとき、父親の転職により一家は三線建設のフロンティアである貴州省から湖北省武漢市に移った。一五歳のとき、中央美術学院附属高等学校に合格して、北京に移住した。その後、無事に北京映画学院に進学した。一九八九年に大学を卒業した彼は、福建省の映画撮影所に派遣され、二年後

に辞職しフリー監督となった。

王小帥のデビュー作『冬春的日子（The Days）』（一九九二年）は、彼が人民元十万元を工面して撮ったものである。この映画は一九九九年にイギリスBBC「映画誕生百周年——百本の名作」に唯一の中国映画として入選した。その後、『極度寒冷（Frozen）』（一九九四年）、『十七歳の單車（Beijing Bicycle）』（二〇〇〇年）、『青紅（Shanghai Dreams）』（二〇〇五年）、『地久天長（So Long, My Son）』（二〇一九年）などの作品を一三部撮影しており、受賞作も数多い。中でも、『十七歳の單車』は二〇〇一年に第五一回ベルリン映画祭審査員大賞を受賞したにもかかわらず、中国国内では上映が禁止されたこともあり、王小帥の代表作として一般的に知られている。彼の映画は中国の社会・文化の変容による諸問題を真正面から扱い、ヒューマニティーに富んだ作風を特色としている。また、国家の政策に巻き込まれた親の世代が経験した移住の歴史を記録するため、自らの経験を取り入れた「三線映画」も注目を集めている。

王小帥監督は一三歳まで両親とともに中国西南地域にある貴州省貴陽市の三線工場で生活していたので、いわゆる「三線厂矿子弟（三線建設の工場で育った子ども）」の一人である。彼の自叙伝によると、母親は一九六三に大学を卒業し軍需企業の上海光学機器工場に配属された。三線建設にあたって、一九六六年から工場的一部分を貴州省に移転し、貴陽新添光学機器工場を建設することになった。王の母親は潜水艦の望遠鏡を設計する仕事に従事していたので、工場とともに移転しなければならない人材であった。王監督の父親は上海戯劇学院の教師であったが、配偶者として移住に動員されたことに加え、家族のことを優先的に考えた上で、自分の専門をあきらめ、生後四ヶ月になったばかりの子ども（王小帥）を連れて、妻とともに貴州省の新設工場に移住した（王小帥二〇一九：二三二～二三三、二七〇）。

王小帥の映画作品の中で、『青紅』、『我11』、『闖入者』の三つの映画は「三線映画の三部作」と言われ、いずれも三線建設の支援を社会背景に、国家プロジェクトである三線建設を経験した人々及び彼らの子どもを描いた映画である。そのうち『青紅』は、一九八〇年代の貴州省を舞台に、三線建設を支援するために上海から貴州省に移住した政策移民の家庭において、親世代とその子世代が故郷上海への帰還をめぐって抱える葛藤と矛盾を、主人公である青紅チンホンという一九歳の女性を通して描いた作品である。この映画は二〇〇五年に第五八回カンヌ映画祭で審査賞を獲得した。

王監督にとって映画『青紅』の撮影は、彼の故郷に対する認識を揺さぶってきた出来事である。上で紹介したように、王は上海、貴陽、武漢、北京、福建など転々と移住しており、「ご実家はどこでしょうか（你老家是哪裡の?）」という問いに対して、なかなかうまく答えられなかった。『青紅』を撮影する前に、便宜上に「貴陽」だと答えた。なぜなら王は貴陽で成長し、そこでの幼少期の記憶が克明にあったからである。しかしながら、『青紅』のロケ地を視察するために、再び貴陽に戻って若い頃の友人と集まった際に年少期の記憶が呼び戻された。

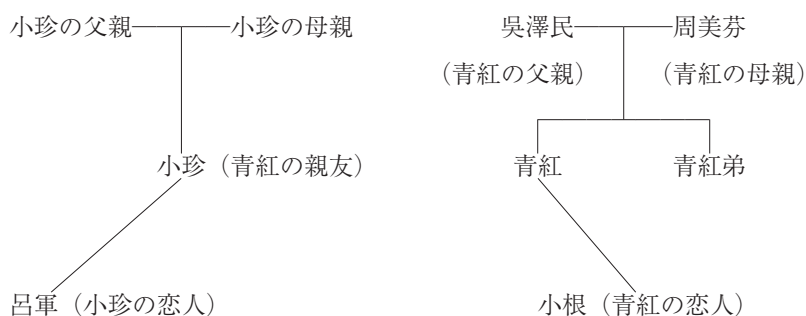
王は自分を貴陽人だと言ったところ、友人に「あなたは貴陽人ではありえない。我々こそは貴陽人だ」と返されて、深く傷つけられた。これまで心の中にずっと認識していた故郷の貴陽はその一言で失われてしまった。それ以後、王は「私には故郷はありません（我沒有故郷）」と答えるようになった（王小帥二〇一九：六～七）。

王小帥はなぜ「三線映画」を撮るのかについて、講演会で次のように述べた。自分が独立して映画を撮り始めてから、いつか絶対「三線建設」を題材にする映画を撮ろうと決めていた。

「三線人」つまり三線移民としての最大の悩みは故郷の喪失である。彼らは故郷を離れ、突然ある地域に移住した。最初は数年後に故郷に戻ることができると思いついていたが、結局、一生故郷に戻れなかった人までもいた。さらに、移民二世や移民三世までも、そのまま三線建設の地域に残され、ずっと故郷に戻る夢を叶えることができなかつた。そのため、自分は一体どこの人なのか、自分の故郷はどこであるのかがずっと分からないままである。故郷を喪失しても、故郷の記憶を喪失してはいけない。だから、映画を撮影できる自分はその記憶を記録しなければならないという使命感を強く感じて、「三線映画」を撮るようになったということである⁽⁷⁾。ただし、王監督は三線建設という国家戦略が打ち出された時代背景や、三線建設の始まりから終焉までのプロセスなどを映画で再現しようとはしなかつた。彼は歴史の流れにある三線建設という国家プロジェクトの下で、その場に居合わせた三線移民たちがそれをどう経験したかに重点をおいたと思われる。

こうした監督のライフストーリーを踏まえて、次に映画の主人公青紅の一家を中心に、三線移民一世と移民二世の物語がいかにスクリーンに映されているのかを整理してみよう。

映画『青紅』の登場人物の関連図



五. 映画に描かれた三線移民と彼らの生活

1) 三線建設移民の一世

先に述べたように、『青紅』とは三線建設を背景に展開する作品である。ここでは三線移民たちの移住プロセス、及び故郷へ帰還する願望がいかに形成され、そして行動に移されてきた

のかを映画の内容に沿って整理しながら、移住をめぐる当時の社会状況、及び三線移民たちの生活を再現することを試みる。

ア. 移住のきっかけ

青紅の母は国家の呼びかけに応え、大都会である上海から辺鄙な内陸である貴州省へ三線建設のために赴くことになった。青紅の父はやむをえず、生まれたばかりの娘の青紅を連れて、妻とともに三線建設のフロティアに移住した。上海を離れる前に、青紅の外婆（母方の祖母）に強く反対されたにもかかわらず、青紅の母は彼女を「老古董（時代遅れの頑固者）」と軽蔑し、自らの力で三線建設へ身を捧げようとする情熱及び政府からの三倍にも及ぶ給料昇給の約束に惹き付けられ、上海から山の奥にある三線建設工場に派遣された。

イ. 移住先での生活

映画の中では、青紅の両親が勤める三線建設工場やその工場での仕事についてはあまり詳しく紹介されていない。それより、青紅の両親のような三線移民一世が移住先での生活に対して不満を言うシーンや、移住したことを後悔するシーンはかなり多く描かれている。例えば、移住先の三線建設の所在地を大都会の上海と対立させて「山溝溝」と表現する。「山溝溝」とは山の奥、山間部のことで、非常に辺鄙な所を見下す言葉である。また、移住前に約束された給料の昇給への期待も叶えられなかったため、既に数年も上海に帰省することができなかった同僚もいるというシーンも描かれている。また、青紅の両親の間においても、一度妻から離婚を切り出したほど、十数年喧嘩が絶えなかった。その根本的な原因は、妻が主導した移住を夫が後悔することから生まれてきたものとして常に描かれている。

ウ. 故郷へ帰還する願望

映画『青紅』の英訳タイトル“Shanghai Dreams”で示されたように、青紅の父親をはじめとして、三線移民の多くはずっと故郷上海への帰還を待ち望んでいた。青紅の父が何度も「我々は上海から来たので、絶対上海に帰りたい」、「私は必ず娘を上海に帰らせたい」と叫んでいたシーンは印象的である。十数年の歳月が経ち、当初の三線建設の栄光は色褪せており、三線移民たちはこの辺鄙な地で絶対に生涯を終えてはいけないと決心し、故郷の上海に帰還しようと努力しはじめた。

青紅の父親を中心とする数人の三線移民の集まりにおいては、移民の間で故郷への帰還に対する考え方には三つのパターンがあることが彼らの会話から窺えた。第一のパターンは、既に工場を離れ、上海に帰った「老包」のものである。「老包」はスクリーンに写されず、彼の手紙によって外の世界が三線移民たちに知らされる。外部社会にはすでに激しい変化が起きはじめてきた。請負制と歩合制が実施され、老包は一月に三百元ほど稼いだということであっ

た⁽⁸⁾。第二のパターンは、政策はまだ確定していないために、勝手に上海へ帰ってもリスクは大きすぎると考える移民である。現時点では帰らないことにするが、いつか帰る際には、戸籍と檔案を持参して正々堂々と帰りたいと考えている。第三のパターンは、戸籍と檔案を放棄しても、絶対帰らないといけなくと考える移民である。社会が変わっていくので、これからお金はものを言う時代がやってくると信じ込んでおり、戸籍と檔案はなくてもなんとかかなると考えている。青紅の父は第三のパターンに該当する。彼は既に上司に上海へ転職したいという希望を訴えたのに、工場から許可が出なかったことを示す台詞がある。映画は、青紅一家が早朝、こっそりと車に乗って工場を発ったシーンで幕を閉じる。おそらく彼らは、戸籍と檔案を放棄して帰還したのであろうと推測できる。

エ. 移民二世への期待

映画では、次の世代の明るい将来のために、絶対帰らなければならないという三線移民たちの心境が窺えた。彼らは「我々はどうでもいいですが、子どもを絶対ここに居させ続けてはいけない」と何回も口にした。青紅は技工学校⁽⁹⁾の女子学生である。当初、技工学校を卒業した学生は工場で就職できるものの、父親が青紅をどうしても大学に進学させるために彼女の外出を厳しく制限しはじめる。一方、青紅の親友である小珍^{ショージェン}から大学進学に関連する講座があるとの情報を聞いた際には、情報の真偽を識別せず、無理矢理に青紅をそれに参加させた。「大学に合格し、尊厳を持って上海に帰ろう」という父親の台詞で示されたような心境からだと考えられる。また、青紅の弟にアコーディオンの習い事をさせるのも、自分の息子にスキルをもたせ、いつか上海へ帰るための下準備であると思われる。移民一世にとって、自分たちの生活を変えるためというよりも、次世代以降の繁栄のために上海へ帰還したいということである。

さらに、父親は如何なる手段を使ってでも、娘の初恋を潰そうとする。なぜなら、青紅が地元の青年と交際することは、彼にしてみると、一家そろって上海に帰還する上での大きな障害になるからである。父親は青紅の恋人(小根^{ショージェン})からのラブ・レターを燃やしたり、赤いハイヒールを投げ捨てたりした。さらに、娘を容疑者のように、その言動を厳しく監視するようになり、毎日通学の娘を送り迎えるようになった。その上、父親は恋人の前に現れ、娘との交際を諦めるよう警告した。娘の恋人との再会を防ぐために、学校の実習までも行かせなかった。このように、娘の行動を厳しく干渉するので、妻との喧嘩も多かった。父親はたとえ娘に理解されなくても、妻や同僚に反対されても、強い意志をもって断行している。子どもを辺鄙なところから抜け出させ、上海へ帰らせることが実現できたら、きっと父親の行為を理解してくれると信じ込んでいるからである。

2) 三線建設移民の二世

一九七〇年末から一九八十年代初めにかけての「改革開放」政策の実施にともなって、中国

社会では計画経済から市場経済への過渡期を迎え、外部社会から様々な変化が三線建設の工場までも少しずつ浸透してきた。大都会で流行っていた女性のパーマ、男性のサングラス、ラップズボン（すそが広がったパンタロン）、非合法的なダンス・パーティー、ラジカセ、ギター、日本の映画『阿西門的街（アッシイたちの街）』⁽¹⁰⁾などが山間部にある三線建設工場に入り、三線移民二世の間で徐々に人気を博した。しかし、このような新しい社会潮流は親や教師にまだ認められず、パーマやラップズボン、伸びすぎたもみあげは学校の風紀を乱すとして禁止された。ダンス・パーティーは非合法的であり、告発される対象でもあった。

映画では青紅、青紅の弟、小珍と呂軍^{リウジン}が三線移民の二世として登場している。彼らは外部社会からの新しい変化を受け入れながら、移住先での生活を楽しんでおり、親の移民一世ほど生活への不満、故郷へ帰還する願望は持っていない。三線移民二世にとって、育った環境は三線建設の工場なので、クラスメートや恋人は身の回りにおり、それに対して上海はあまりにも遠い存在である。また、たまに親とともに上海へ帰郷したことがあったとしても、あまり歓迎されていないような気がして、親ほど故郷としての上海にこだわることはない。以下に青紅、小珍と呂軍三名の三線移民二世に焦点をあて、その心境を明らかにする。

ア. 青紅

青紅は幼少期に親に連れられて、三線建設の工場にある貴州省にきた技工学校の女子学生である。彼女は同時代の友人である小珍と仲良くしたり、恋人からプレゼントされた赤いハイヒールが嬉しくなったりして、三線建設フロティアの貴州でごく普通に生活を営んでいる。しかし、故郷上海への帰還という親の強い意欲で自らの生活が乱されるようになった。父親に外出を禁止され、大学へ進学せよと説教され、容疑者のように監視されている。徐々にエスカレートする父親からのプレッシャーに、青紅はとうとう耐えられなくなった。学校主催の工場実習活動への参加を両親に禁止されたことをきっかけに、青紅は一時的にハンガー・ストライキで抗議するものの、上海へ帰還するか否かという選択は本人には元々なかったようである。その後、恋人に無理矢理に肉体関係を結ばされ、ついにこれまで父親に何回も警告・心配された結果になってしまった。青紅はショックで自殺を図り、無事に救われたが、深刻な鬱状態となった。青紅のストーリーから見えてきたように、普通的女子学生と同じように勉強や恋愛をする自由は、いずれも親の「絶対上海に帰る」という目的のために阻害されることになる。

イ. 小珍

小珍は青紅の一番仲良い親友で、同じ技工学校の女子学生であり、同じく上海から貴州まで移住した三線移民の家庭で育った娘である。両親はいつか上海へ帰りたいと言いながら、帰還する意欲は青紅の父親ほど強くないので、娘を自由に過ごさせているように見える。小珍は学校で禁止されたパーマをしたり、非合法的なダンス・パーティーに熱心に参加したりしている

が、入校する際には、パーマをしたヘアスタイルに見えないように髪の毛を束ねている。つまり、小珍は外部社会の流行を追求している姿を見せながら、社会規範を超えないような暮らしをしているのである。その後、一度恋人と駆け落ちまでしたものの、結局、三線建設工場に勤める親の元に帰ってきた。

ウ. 呂軍

呂軍は青紅や小珍と同じく、上海から貴州省に移住した三線移民家庭で育った二世である。彼は美男子で、常に大都会のファッションのトレンドを追いかけている。ラップスポンを穿いて、長いもみあげを伸ばして、都会で流行っているディスコダンスを踊ることができるので、若い女性の間に非常にもっている。小珍とつきあう前に、地元の女性に妊娠させてしまい、親の命令で無理矢理にその女性と披露宴を開くことになった。しかし、地元に残りたくなく、その女性とこれから生まれる子どもに束縛されたくないため、恋愛自由を訴え無責任にも小珍と駆け落ちした。

以上の三名は三線移民の二世でありながら、それぞれの生き方と問題の解決策を見出している。青紅は父親から厳しく監視されており、ほとんど親から言われた通りに不自由な生活をしていたが、ハンガー・ストライキをするまでに追い込まれた。一方、呂軍は周囲に配慮したり気兼ねしたりせず、無責任と言えるほど気ままに行動している。小珍はちょうど青紅と呂軍の間にある人物であると言える。大胆に、自由に自分の生活を追求する小珍は、父親に厳しく監視された青紅と対照的である。ただし、小珍と比べて、彼女の両親は青紅の親のように、戸籍や檔案をすべて諦める勇気はなさそうで、結局、小珍も青紅と同じように、上海へ戻るか戻らないかは自分ではなく、親に決められてしまう。

3) 三線移民と関連する非移民

上述で紹介した三線移民の一世と二世以外の社会関係を明確に把握するために、映画に登場した二人の非移民を紹介しておく必要があると思われる。

小根は、地元の青年で、青紅の親と同じ工場で働いていたが、試用期間中の非正規雇用労働者である。彼は青紅にラブー・レターを送り、また赤いハイヒールをプレゼントして、青紅との恋が芽生え始めた。青紅から上海へ帰ると別れを告げられた小根は、青紅と無理矢理に性的関係を結んでしまったところ、青紅の父親の告発により、逮捕されてしまった。青紅がショックで自殺を図り、未遂に終わったが、このことを契機に小根に罪を認めさせただけでなく、青紅一家は上海へ帰る決意を固めた。小根の犯した行為は犯罪か、それとも恋人間の交際かは登場人物の中でも意見が異なる。青紅の父親は小根に教訓を与える目的として告発したが、小根に命まで償って欲しくなかったようである。しかし、青紅の父親に告発された時期は、ちょ

うど国家の「嚴打（嚴格打撃刑事犯罪活動）」時期にあたったため⁽¹¹⁾、小根には通常より厳しく処罰が課され、強姦罪で死刑に処せられることになった。

作品の中では、三線建設工場を舞台とするストーリーが主に展開されていて、故郷上海のシーンや親戚の顔は一切スクリーンに映されていないが、青紅一家の家庭内の話からは、移住と帰還をめぐる、上海の親戚たちによる移民たちへの態度が窺える。三線移民は移住を親に反対されたことを回想しながら、上海には暮らしの基盤がまだあると思い込んでいた。それは上海に帰還したいという強いエネルギーのよりどころでもあったと思われる。しかしながら、「祖母は私たちが好きではない。祖母は私たちが上海に帰ってほしがらない」という青紅の弟の台詞によると、故郷を離れた移住者たちはもう歓迎されなくなっているようである。また移民二世の青紅を大学に進学させようとすることや、戸籍と檔案を手に入れて尊厳をもって帰還することが三線移民の夢であるような語りでは、何も持たないままでの帰還は移民一世にとっても、故郷の親戚にとってもあまり喜ばしくないと考えられていることが分かる。

映画は、正式な手続きでは故郷帰還を実現できないと見込んだ青紅の父親が、強姦されたショックで青紅が自殺未遂した事件を契機とし、思いきって戸籍と職場を諦める決意をして一家で三線工場を去っていくシーンで幕を下ろす。

彼らが上海へ帰還して以降の話は映画では描かれていないが、王監督が別の文章で、両親の勤めていた職場の同僚である^{ドエー}卞一家のエピソードを記しているの、ここではそれを付記しておこう。卞は、文系理系ともに秀でた人材であるにもかかわらず、貴州省では自分の能力を発揮することできなかった。上海への復帰・転職について、三線工場との交渉が何回も失敗した挙句、彼は一九八五年に家族四人全員と戸籍と檔案を諦めて上海浦東にある民営企業へ「逃亡」した。しかし当時の浦東はまだ野原の広がっていた田舎で、大都会の上海との距離は地理的にも景観的にもあまり大きすぎた。一九九三年一月に浦東地区の開発に伴って、既に三〇歳となった卞の長女は、やっと上海市の戸籍を手に入れて上海人として正式的に就職活動を始めた。一九八五年から一九九五年の十年間、卞一家全員の戸籍問題は解決できないままであった（王小帥二〇一九：一三一～一三五）。上述したように、中国においては、戸籍は就学、進学、就職、医療、結婚、育児など、多様な分野で不可欠な重要な身分証明である。卞一家は戸籍を持たない十年間、上海の市民権を獲得できなかったも同然である。すなわち、戸籍、単位、檔案を手放して、上海に帰ってきたとしても、卞一家は十年ほど普通の上海人のような平凡な日々を暮らせなかったという、厳しく悲しい状況がうかがえるのである。

六. おわりに

「映画は、過去がどのように経験され、実際にどのような行為が展開されたか、また、大きな歴史の流れや重大な出来事が、その場に居合わせた人々にとって、どのように経験されたか

を、実に詳細に見せる、いや正確には憶測を交えて提示することができるのである。」(ナターリ二〇〇七：一〇)。本稿は、映画『青紅』において三線建設に参加した移民一世と二世が経験したことが、どのように描かれたかを読み解いたものである。そしてそれによって、以下の三点を明らかになった。

一つ目は、故郷に対する認識である。三線移民の一世は上海で生まれ、育てられたので、ずっと上海を自分の故郷と思い込み、故郷への帰還願望は強かった。他方で、移民の二世にとっては幼少期に生活し、成長した三線建設フロティアが自分の故郷であった。大都會の上海であれ、辺鄙な内陸の貴州であれ、人間は育った環境を故郷と思う。移民の親世代と子世代では、それぞれ故郷に対する認識が異なっている。そして、認識の違いから生み出された願望や価値観によって不一致が起り、結局、二世代の間に故郷上海への帰還をめぐる、様々な葛藤が発展してきたことが明らかになった。

二つ目は、三線移民の移動は国家の政策に左右されたものだという事である。移民一世は、当初、文頭で紹介した「好人好馬上三線」のような宣伝スローガンによって動員され、国家政策により移住させられ、そして三線建設工場に定住させられた。十数年後の改革開放時期に、正式に帰還できたとしても、またすべてを賭けて逃亡して故郷に戻れたにしても、彼らの運命は再び戸籍制度や単位制度などの国家政策に左右されることになった。つまり、中国における政策移民の一つである三線移民の例から分かるように、国家プロジェクト建設のための政策から、戸籍制度、単位制度や檔案制度に至るまでの様々な政策が、大から小まで移民たちに及び、その人生に大きく分け入って甚大な影響を与えているのである。

三つ目は、移民の子世代も国家の政策に翻弄されていることである。移民一世はもちろん、その親からも様々な干渉を受けており、本人たちの認識とは異なって、結局「地元民」とみなされない、あるいは地元民のように生きられない子世代が直面する問題もまた、国家の政策に翻弄されているといえる。さらに、青紅の恋人である小根のような地元民までも、国家の政策によって個人の生と死は大きく変わりうる事が明らかになった。

本稿では、これまで映画作品を研究対象とする人類学的研究において、あまり重要視されてこなかった映画監督のライフストーリーも視野に入れて考察を行った。監督王小帥が映画『青紅』を撮影した動機、撮影に関する逸話などが、彼の自叙伝や講演会でのスピーチを通して窺えた。それを踏まえ、三線移民社会の経験者としての監督が、具体的に目にしてきたこと、自分の経験したこと、また自分の家族及び自分の周りにいた実在の人々の姿を、映画『青紅』を通じて架空の人物、架空の物語と結びつけて描述してきたことを明らかにした。映画において鍵となる人物監督への考察は、映画を対象とする人類学的研究において新しい意義をもつと思われる。華僑小説を題材として、越境者個人や家族の経験を、フィクションとして描き出すことの有効性を瀬川が論じてきたように(瀬川：二〇一八：一三一～一四九)、一定の筋としての物語を持つ映画は小説と同じく、三線移民である青紅一家や王監督一家のもつ個別的経験を

記述するための一つの方法論を提示してきたと思われる。

中国において、三線移民のほかにも、一九五〇年代からの辺境支援移民、また文化大革命期（一九六六～一九七六年）の知識青年など、時代ごとに様々なかたちで政策によって移住させられた政策移民は数千万人いる。彼らはいずれも国家政策によって強制・半強制的に移住させられた。十数年後に故郷へ帰還しようとする際に、辺境支援移民や三線移民は国家政策のためにそれがかなわず、故郷へ帰還できなかったことに対し、一九七〇年代末に知識青年は帰還政策によって何とか都会の故郷へ戻った（孫二〇二一：二八四～二八六）。これからも引き続き政策移民における国家と個人、国家政策と人口移住を考察し、中国社会の特質を解明していくことが望まれている。

筆者が本稿を執筆するきっかけは、コロナ禍で中国へフィールドワークに行くことができなくなった悔しさによるものである。映画『青紅』のストーリーを読み解き、また王監督の自叙伝やライフストーリーを考察することを通じて、かつて戦争、政治、災害などの理由で、調査地へフィールドワークに行くことができなかった人類学者と同じく、筆者もまた遠距離からの文化研究（study culture “at a distance”）を実践したと考えている。いつか一般観衆としての三線移民たちとともにこの映画を鑑賞しながら、彼らの声を傾聴していくことを願っている。

〔注〕

- (1) 三線建設に関する中国国内外の先行研究について、李彩華の「三線建設研究述評」（二〇一一年、『社会科学戦線』）や段娟の「近二〇年来三線建設及其相關問題研究述評」（二〇一二年、『当代中国史研究』）が一九九〇年代から二十年間の三線建設研究をまとめている。日本においては、丸川知雄の「中国の“三線建設”」（I）（II）（一九九三年二月号、三月号）や呉曉玲の『毛沢東時代の工業化戦略—三線建設の政治経済学』（二〇〇二年、お茶の水書房）などが挙げられる。
- (2) 映画の内容は三線建設と言及していないが、ロケ地として過去の三線建設の工場で撮影した映画としては、『鋼琴』（二〇一〇年）、『白日焰火』（二〇一四年）、『暴雪將至』（二〇一七年）、『你好，李煥英』（二〇二一年）など挙げられる。中でも、『你好，李煥英』は興行収入が五四億一八九二万元（約九二〇億円）に達し、中国映画市場において歴代二位となる記録を樹立した。この映画がヒット作になるにつれて、そのロケ地が急に観光名所となり、「三線建設」に関連するキーワードが再び注目されるようになった。
- (3) 一九五〇年代に行われた全国的な少数民族識別工作にともなって、一九五七年から中国社会科学院民族研究所をはじめ、北京新聞制片廠などいくつかの映画撮影所と連携し、少数民族の社会文化を記録する『少数民族記録電影』が撮影されはじめた。その結果、一九六六年にかけて、一四の民族の社会文化を記録する民族誌映画が一五本製作された。例えば、一九五八年に完成された『佤族（ワ族）』、『黎族（リー族）』、『涼山彝族（涼山イ族）』などである。
- (4) この条例の第十条第二項では「公民が農村から都市に移転する場合には、都市の労働部門の採用証明書、学校の合格通知書、または都市戸籍登記機関の転入許可書を持参し、常住地の戸籍登記機関に申請して、転出手続きを取らなければならない」と記載されている。この項目は国家の計画経済のもとで、都市人口を適切に削減し、農業人口を都市への転入を制御する重要な措置である。
- (5) 公安部は一九八〇年一月二五日に、『公安部關於實行統一的戸口準遷證明的通知』を發布した。
- (6) 賈樟柯、張元、王小帥たち、一九六〇、七〇年代に生まれた映画監督を指している。彼らの作品

は一九九〇年代から二〇〇〇年代初めにかけて上映されてきた。主に中国社会の変革を観察し、「個」に焦点をあて、ほとんど写実の手法で表現を行なっている。

- (7) 講演『一席 / 王小帥・闖入他郷的人』二〇〇七年七月一四日
<https://www.youtube.com/watch?v=mZJRnh9yTcQ> (二〇二一年十月一日検索)
- (8) 映画では三線移民一世の月給について具体的な数字は示されていないが、王小帥監督の自叙伝によると、月給は百元余りだったとの記載がある (王小帥二〇一九:一三一)。
- (9) 中国における中等教育の一つである。初級中学 (一般的に中国語で「初中」という、三年) 卒業後の後期中等教育機関として、普通教育を行う高級中学 (「普高」、三年) と職業教育を行う中等専門学校 (「中專」、三~四年)、技術労働者学校 (「技工学校」、三年)、職業中学 (「職高」、二~三年) などがある。
- (10) 1981年に制作された映画で、“アッシー”と呼ばれる京浜工業地帯の下請け町工場で働く若者の姿を描く作品である。一九八〇年代中国で上映され、主題曲の「チャンス」は若者の間で非常に人気があった。
- (11) 「嚴打」とは「嚴厲打擊刑事犯罪活動」の略語である。これは政府が政治運動形式を用いて犯罪を厳しく取り締まるキャンペーンである。その期間中、検察、裁判所や警察が協力し、市民までも動員されながら、犯罪には通常より厳しい処罰が課された。犯罪抑制効果はある程度果たされたが、不公平な判決が下された場合もある。

【参考文献】

〈日本語文献〉

大森康宏 二〇〇二 (一九九四)「映像人類学」、石川栄吉、大林太良など編『文化人類学事典』、弘文堂。

グレゴリー・ベイトソン 一九八六「大衆プロパガンダ映画の誕生—ドイツ映画『ヒトラー青年クヴェックス』の分析」(GreGory Bateson: An Analysis of The Nazi Film “Hitlerjunge Quex”)、御茶の水書房。

孫潔 二〇二一「移りゆく『辺境』 イメージ—上海から雲南への『支辺』移民の語りを通して」、川口幸大、堀江未央編著『中国の国内移動—内なる他者との邂逅』、二六五-二九四頁、京都大学学術出版会。

瀬川昌久 二〇一八「越境者をめぐる個人誌・家族誌記述について」、瀬川昌久編『越境者の人類学—家族誌・個人誌からのアプローチ』、一三一-一四九頁、古今書院。

西澤治彦

一九九九『中国映画の人類学』、風響社。

二〇〇九「映画の中の文化大革命—中国ニューシネマは『文革』をどう描いてきたか?」、韓敏編『革命の実践と表象—現在中国への人類学的アプローチ』、一〇七-一三〇頁、風響社。

二〇一九「『あの子を探して』で張芸謀監督は何を描きたかったのか?」、『武蔵大学人文学会雑誌』、第五〇巻第三・四号、二九-四四頁。

ナタリー・Z・デーヴィス 二〇〇七『歴史叙述としての映画—描かれた奴隷たち』中條献訳、岩波書店。

ルース・ベネディクト 二〇一〇 (一九七二)『菊と刀』、長谷川松治訳、講談社学術文庫。

〈中国語文献〉

陳東林・杜浦主編 一九九三『中華人民共和國実録』第二卷 (下)、吉林人民出版社。

胡蝶 二〇〇八「香港轉型時期電影中的文化認同」、復旦大學碩士論文。

房維中編 一九八四『中華人民共和國經濟大事記 (一九四九-一九八〇)』、中國社會科學出版社。

《三線建設》編写組 一九九一『三線建設』内部発行。

孫懷仁編 一九九〇『上海社會主義經濟建設發展簡史 (一九四九-一九八五年)』、上海人民出版社。

王倩箏 二〇一〇「叛逆還是回歸?—電影《阿凡達》的文化人類學解讀」、《重慶文理學院學報》、第一

一期、二〇-二二頁。

王小帥 二〇一九『薄薄的故郷』、中信出版集團。

朱凌飛 二〇〇七 “現代傳播語境中的民族文化—對電影《花腰新娘》的人類學解讀”，《民族研究》，第一期、四七-五六頁。

〈英語文献〉

J.H. Weakland 1966 “ Themes in Chinese Communist Films”, *America Anthropologists* Volume 68, Issue 2, pp477~484.

Karl G. Heider 2006 *Ethnographic Film*: Revised Edition, University of Texas Press

〈映像資料〉

映画『青紅』二〇〇五年、星美傳媒集團有限公司。

〈ウェブサイト〉

中国人大網 http://www.npc.gov.cn/wxzl/gongbao/2000-12/10/content_5004332.htm（二〇二一年十月一日検索）

【付記】

本稿は JSPS 科学研究費 21K01089 の交付を受けて行った研究成果の一部である。

（そん けつ 中国学科）

2021年11月15日受理