

## 中国少数民族を題材にした映画における 内モンゴル牧畜社会の表象 —映像人類学的視点から—

名古屋大学大学院国際言語文化研究科

国際多元文化専攻 胡斯楞

少数民族映画、或いは少数民族を題材にした映画は中国映画の一大特徴と捉えることができる。なぜなら、漢民族を除いた五十五の少数民族の多様な文化習慣があつて多民族国家・中華人民共和国が成り立っているからである。本論文は、中国少数民族を題材にした映画を研究対象として取り上げ、市場経済化が急激に進む中国の辺境地域における内モンゴル牧畜民にとって現代の牧畜社会とは何か、伝統文化のあり方とは何か、即ち、牧畜社会の変動の側面を明らかにする目的で論じたものである。今までの研究ではあまり掘り下げなかった映画作品と社会的背景との関連性を改めて考察し、「他者」と「自己」の視点に置かれる内モンゴル牧畜社会とそこから結びつける「表象」とは何かという問いに答えを導き出そうとする試みである。よって、本研究はこれからも変化し続けるのであろう、内モンゴル牧畜社会とそれに伴う学術研究に新たな視点を提示することができたと考える。本論文は、文献調査における先行研究をおさえたうえで、映画のテキスト分析を中心とした。カメラの眼差しにも注目した新たな解釈から人物像による社会的背景の還元と変化が明らかになる。

本論文は、少数民族を題材にした映画の概念および起源と発展を整理した上、内モンゴルを題材にした四作品を各章で考察している。序章では、まず未だに十分検討していない「民族映画」、「少数民族映画」、「少数民族を題材にした映画」という三つの概念について、定義づけを試みた。先行研究の整理および文化的「身份」の重要性重視して分析した結果、「少数民族映画」とは「少数民族の社会文化を記録することを主旨とし、形式と構造上少数民族の人物像、少数民

族地域での出来事を少数民族文化的「身份」の監督と脚本家により、少数民族言語を使った台詞で作られた映画」という定義に辿り着いた。それ以外の少数民族を描かれた作品を「少数民族を題材にした映画」とし、「民族映画」とは「中華民族全体を対象領域とし、中国映画全般のことを指す」と定義づけ、この三つの概念と関係性、またその本質的属性が明らかとなった。次に、少数民族を題材にした映画の起源と発展について、整理を行った。中国人民共和国が設立した当初映画産業はすべて国有化されていたため、制作方針も国家の政策と映画制作に関する指示にしたがわなければならなかった。その中で少数民族を題材にした映画は建国前、ごくわずかだったが、建国後は著しく増えたのである。少数民族を題材にした映画が数多く作られたのは、建国して間もない50年代の中国にとって、少数民族を含む広汎な大衆基盤を固める必要があったため、当時の映画は娯楽というより、国策の教育と宣伝手段となっていたことがわかる。改革開放後は、国家による〈統一買い付け・統一配給方式〉が崩れ、映画の自由競争の時代へと移行する。1993年以降は国家配給体制が正式に取り消され、改革開放や市場経済体制への移行にともない、少数民族を題材にした映画は民族文化をある程度発信できるようになったといえよう。その次に、内モンゴルを題材にした映画の歴史を振り返る。建国前後、文化大革命、改革開放から今日に至るまでの映画制作状況を具体的な事例を挙げながら検証した。最初の頃は、民族政策を宣伝し、人民大衆は共産党の指導の下、各民族の一致団結こそが革命の勝利を導くといった内容が主に描かれていた。あまりにも政治的描写の強調により、民族性の描写が薄れ、少数民族文化の発信には程遠いものであった。そして、80年代以降は取り扱うテーマは多元化する傾向へと移行し、90年代の模索の時期を経て、2000年以降になると「西部大開発」と環境保護に注目した映画が誕生されるようになり、さらに、牧畜社会と伝統文化の変遷に関心を寄せる作品も制作され始めたことがわかる。序章における内モンゴル牧畜社会の紹介とそれを題材にした映画作品の歴史を整理することによって、後の章にて取りあげる映画作品の社会的文脈がより明確となる。

第一章では、「文化大革命」の最中、「上山下郷」運動の呼びかけに応じ、内モンゴル自治区にて牧畜民生活を体験した作家張承志の小説を映画化した作品『黒駿馬』に描かれる内モンゴル牧畜社会を検討した。主人公のバインボルグは内モンゴル草原で育ったものの学校教育と現代文明の影響を受けた人物である。恋人が他人の子を身篋ってしまった事実を知った彼が次第に草原の

人はこんなに「立ち後れた」思想を持っていると気づくのであった。その「立ち後れた」思想は彼にとってもうはや「野蛮」にほかならないものと化し、一刻も早く脱出することを決めたのであった。都会の「文明」に染まったバヤンボルグは幼い頃から育てた草原に対して、今となっては耐えきれない気持ちへと変化していった。この部分はまさに「文明」と「野蛮」の対立的描写とも見て取れることができよう。政治政策の面を問わず、彼はここから離れることを知っていた。それはただ肉身在退去したことではなく、「解釈者」と「沈黙者」の苦痛を味わえた精神的な離れが、彼と草原の根本的な隔たりを生み出したといえよう。この意味において、作者が物語の中に自己を投影させることでその答えを導き出そうとしたのである。そして、それが文化の侵入者にならないためでもある。よって、『黒駿馬』という作品は、内モンゴル草原の歌、文化、風習などを「下放」青年の視点から描いた作品でしかなく、換言すれば、それは作者自身が理想とする内モンゴル草原を書いた作品であることは明らかである。

第二章で論じたのは、生態移民政策が実施された地域で生じたことを物語る『トゥヤアの結婚』という作品である。全編が「井戸」というキーワードで繋がれているこの作品の背景に勿論内モンゴル自治区の西部地域の降水量の減少とそれによる河川水が断流（川の水が途中で枯れる現象）、さらに荒漠草原の保護が十分ではなく、または不合理な開発など人的要因による砂漠化など様々な要因が考えられる。しかし、内モンゴル牧畜社会が漢文化記号の一つである「井」で解釈される背景に、定住化による内モンゴル牧畜社会の変化と漢文化の影響を強く受けている一面がうかがえる。この映画における人物像はそれぞれ記号化された社会背景を表していると考えることができる。変わりゆく自然と社会環境のなか、どのような生き方をするのかという選択に迫られているトゥヤアは牧畜民の代表とすれば、伝統祭ナードムにおいて有名なブフ（モンゴル相撲）の選手だった夫のバートルは伝統文化を意味しているといえる。それに対して、重機などを使い、石油を掘削するボリルは現代化を意味し、トゥヤア一家が窮地に立たされた時に希望を与えたセングーは解決策として登場したものの、バートルと同じようにダイナマイの爆破事故に遭ったことは、伝統的な牧畜生活は復活できないだろうというメッセージを読み取ることができよう。現代化の歯車の稼働にともない伝統的な牧畜生活が壊滅的危機に陥っていることは紛れのない事実である。しかし、民族言語の使用を放棄、漢族の地域で起きた「嫁夫養夫」を内モンゴルに移植して語るなど、『トゥヤアの結婚』という映画で描かれた物語は、真実と想像の混合物であるとい

わなければならない。

第三章では、『白い馬の季節』という映画を取り上げ、主人公ウルゲン一家の遭遇を通して、環境悪化の影響を受ける牧畜社会の一面を明らかにした。この映画は一見内モンゴルのある家族の素朴な生活を描いたものだが、なぜこのような現実にも陥ってしまったのかということを示している。そこには、気候変動、漢族の人々の流入、草原をつぶして作られる農地の拡大など多数の原因が絡み合っていると考えられる。牧畜文化を捨てたモンゴル人が、果たして、都市での定住に馴染み、安定的で継続的な生活を送れるのか。ウルゲン一家は草原から離れる一方、都会のから草原へ逃げる漢族の人という皮肉な描写もあり、町への移住を強いられた牧畜民のその後の生き方も懸念される。本作には、押し寄せてくる圧力に対して、譲歩する主人公の姿、そして、葛藤しながらも異文化を受け入れる妻の姿とそれに抵抗する夫の姿もそれぞれ描かれる。インジドマは町の食堂で働くこととなり、最終的にウルゲン一家が町に出ていくことは牧畜を手放すという意味であり、そこにたどり着くまでの主人公一家の葛藤は、同じ条件の中に身を置いている牧畜民の姿そのものではなかろうか。人間と自然の共生が保たれてきた従来の放牧生業は、土地を分断することでそのバランスが崩れ、環境がさらに悪化したのである。しかし、草原の砂漠化は牧畜民の遊牧が原因であると一方的に断定され、牧畜を糧としてきた彼らは草原から追い出された。そもそも、鉄条網で牧草地を分断し、定住型の放牧に移行した行為自体が伝統的な遊牧方式を排除していることを意味する。そして、ラストのシーンでは、ウルゲンは牧畜生活を捨て、デールも脱ぎ、洋服に着替え、家財道具を積んだ牛車で町に向うのである。牛車の上に畳んだゲルも積んである。現実に抗えず、町に行くことを決めた彼に、ゲルは間違いなく必要がない。サーラルを手放せないのと同じくウルゲンは絶望に打ちひしがれる姿を見せたくなく、押し寄せる現実の波へのささやかな抵抗だったかもしれない。

第四章では、内モンゴル初の自主映画とされる『バトの物語』をとりあげ、混合言語形成の背景及び実態、さらに伝統文化の変遷を考察した。内モンゴルにおける混合言語問題はモンゴル語を母語とする人からこそ提議できることだと考える。民族的アイデンティティを構成する複雑な文化体系の一要素であるとされる少数民族言語は比較的弱い立場に置かれることは言うまでもなく、割合を増す混合言語の実態もその有力な証である。また、混合言語形成の背景として、内モンゴルにおける民族教育をクローズアップし、バイリンガル教育の若年化と母語教育言語のマイ

ノリティー化について考察した。映画『バトの物語』において、あるモンゴル族青年の生活実態と精神世界の描写により、現代化の波にさらされ、急速に変貌する牧畜社会を背景に戸惑う人物像が浮かび上がっていると見える。具体的には中国語の影響を少なからず受けている言語面の表現とその他の行動にて垣間見られる。内モンゴルにおける、混合言語はまさに言語とそれにとともなう文化の悲劇とも言うべきではなかろうか。中国語の使用頻度と範囲が拡大しつつある内モンゴルの社会的現象について、『バトの物語』は一つの警鐘を鳴らす働きをした。映画として新しい境地を切り開いていると言えるが、その「新しさ」がこうして言語や伝統の犠牲の描写で成り立っているのも事実である。言語や伝統文化の犠牲は現代化の波に揺らぐ内モンゴルにおいて、もっとも深刻な問題であると認識せざるを得ない。

このように、内モンゴルを題材にした四作の映画を通して、内モンゴルに牧畜社会は如何に描かれているかを検討した。内モンゴル牧畜社会をモンゴル族以外の「誰か」が語る時、それはおそらく内モンゴル牧畜社会の「表象」であることは間違いないだろう。では、モンゴル人が自ら「何か」を用いて自民族を表現する時、これは自己「表象」になるのだろうか。勿論、自己「表象」も確実に存在するものであるが、それが「他者」との線引きはどこにあるのかという問題が生じる。序章にて、少数民族映画については「少数民族の社会文化を記録することを主旨とし、形式と構造上少数民族の人物像、少数民族地域での出来事を少数民族文化的“身份”の監督と脚本家により、少数民族言語を使った台詞で作られた映画」という概念を提議した。その中で用いた文化的「身份」は、伝統や習慣によって結びつけられた地域、宗教や民族といった集団的まとまりを持った心性、または生活様式、文化の教養、利害の関心のありが共通するものである。つまり、少数民族の身分であるか否かで「他者」視線や「自己」見解と分類することはできない。受け手が自分の中で完成させるという過程を経てようやく対象とする「あるモノ」への「表象」が成立するとすれば、多民族国家の一員としての内モンゴル牧畜社会の今日の「表象」は「他者」と「自己」の視線を内包したからこそ正確に「表象」されるとでも言うべきであろう。