

# 中国本土におけるインディペンデント・クィア映画史の再構築 —— 新しい分類法を用いて

于寧

(国際基督教大学ジェンダー研究センター・研究員)

本論文はアジア・クィア・スタディーズの文脈に位置づけ、中国本土のインディペンデント・クィア映画制作を分析対象にし、新しい方法でその歴史を構築しようとする。まずは、中国インディペンデント映画研究とクィア映画研究を参照しながら、「中国インディペンデント・クィア映画」の概念化を試みる。そして中国インディペンデント映画史に関連させながら、新しい分類法を提示する。それを踏まえ、今まで中国インディペンデント・クィア映画史において注目されてこなかった『同志』（王鋒、呉春生、1996）をはじめとする一連の作品をこの新しい分類法によって中国インディペンデント・クィア映画史に位置づけ、中国本土のインディペンデント・クィア映画の歴史認識を改めようとする。

## キーワード

中国インディペンデント映画、中国インディペンデント・クィア映画、『同志』、クィア・ビデオ・アクティビズム

## I. はじめに

中国本土のアカデミアにおいて、クィア理論は学術における合法的な地位が承認されたとはまだ断言できない状況の中 (Tan 2017: 141)、中国インディペンデント・クィア映画に対する学術的な関心もまだ小さい。辺 (2007: 77-100) や崔子恩 (2008)、

楊潔 (2011: 181-190) をはじめとする 2000年代までの初期のクィア映画制作に関する数少ない記述以外、中国本土のインディペンデント・クィア映画は、クィア研究の側面からも、インディペンデント映画研究の側面からも殆ど注目されてこなかった。

日本における研究においても『東宮西宮』（張元、1996年）<sup>1</sup>（下出2001；董2013: 174；陳2019）や『スプリング・フィーバー』（原題：春風沈酔的夜晚。婁燁、2009年）（暉峻2010；伊藤2011；福永2017）などの特定の作品を分析した研究がいくつか存在しているだけである。中国本土のインディペンデント・クィア映画の日本における伝播を調査した論文（于2022a）には、日本で上映歴のある作品を中心に言及されているが、多くの作品を網羅するには至っていない。

しかし近年では、中国インディペンデント・クィア映画に関する議論が英語圏の学術研究において多く現れるようになった。クリス・ベリー（Chris Berry）（1998）、林松輝（Song Hwee Lim）（2007）、趙錫彦（Shi-Yan Chao）（2010；2020: 99-139；2022）、余燕珊（Audrey Yue）（2012）、王琦（Qi Wang）（2013）、ルーク・ロビンソン（Luke Robinson）（2015）、包宏偉（Hongwei Bao）（2015；2018a；2019b；2020；2021）、譚佳（Jia Tan）（2016）などによる個別の作品や作品群に対する分析のほか、中国インディペンデント・クィア映画史全体を俯瞰する研究も見られるようになった。ロビンソンは中国のインディペンデント・ドキュメンタリーに関する自身の研究において、近年の性的マイノリティをテーマにした作品における変化に注目し、従来は異性愛

者の監督による外部の視点から制作された作品が主流だったが、クィア主体性が体现される作品が増えてきたと指摘している（Robinson 2013: 103-129）。包も制作者の性的指向を基準に、中国インディペンデント・クィア映像の発展の歴史を振り返り、その段階を2つの時代として区分した。1つは林松輝が提出した「セルロイド同志<sup>2</sup>（celluloid comrades）」という概念を借用し、性的マイノリティが異性愛者の監督たちに表象される時代区分で、もう1つは崔子恩が主張した「デジタル・ビデオ・アクティビズム（digital video activism）」という概念が示す、クィア主体による自己表象の時代区分である（Bao 2018b）。包はさらに後者の時代区分に現れたクィアコミュニティ・ドキュメンタリーの制作者たちのことを指す「クィア世代（queer generation）」という概念を提出している（Bao 2019a: 201-202）。

これらの先行研究は中国インディペンデント・クィア映画作品の多様性を描き出し、中国インディペンデント・クィア映画史研究の構築において重要である一方、それには4つの問題点をあげることができる。1つ目は、「中国インディペンデント・クィア映画」という概念に対する説明が不十分であること。2つ目は、クィア映画を含めた中国インディペンデント映画史全体との関連性に関する議論が十分に

1 張元の『東宮西宮』は1997年の第11回福岡アジア映画祭、1998年5月の東北新社配給による劇場公開、同月の第7回東京国際レズビアン&ゲイ映画祭で原題の『東宮西宮』のまま上映され、1999年1月発売のVHSビデオのタイトルは『インペリアル・パレス』であった。以下、日本で公開されたことのある作品は邦題を使い、隣に原題も記載する。それ以外の作品は原題を記載する。

2 「同志」とは中国語圏の社会において1980年代末から同性愛、ひいては広義の意味で性的マイノリティを意味する言葉として使用されている。

行われていないこと。3つ目は、1996年に制作された『同志』（王鋒、呉春生）をはじめとする多くの作品が網羅できていないため、中国インディペンデント・クィア映画史を正確には把握していないということ。4つ目は、中国インディペンデント・クィア映画史を把握するには十分な分類法が考案されていないことである。中国インディペンデント・クィア映画史を構築するには、これら4つの問題点が深く関わっていると筆者は考え、本論文ではこれらの問題への対処を通じて、中国インディペンデント・クィア映画史をより正確に把握するための可能性と代案を探る。具体的には、まず中国インディペンデント映画研究とクィア映画研究を参照しながら、本論文で用いられる「中国インディペンデント・クィア映画」の説明を行う。そして中国インディペンデント映画史に関連させながら、新しい分類法を提示する。それらを踏まえ、今まで網羅できていなかった作品をこの新しい分類法によって中国インディペンデント・クィア映画史に位置づけ、中国本土のインディペンデント・クィア映画の歴史を整理し直そうとする。そのうえで、中国本土におけるインディペンデント・クィア映画のクィア性を検証するという次の課題を提起する。

## II. 中国インディペンデント・クィア映画とは

### 1. 中国インディペンデント映画

中国インディペンデント映画の中国語表

記は現在、「中国独立電影」<sup>3</sup>と表記することが多い。中国語における「独立」の言葉の概念は日本で使われている「インディペンデント」と重なる部分が多いが、全く同じ意味ではない。これについて、中山(2013: 7)は以下のように述べている。

独立電影とは、英語のindependent（インディペンデント）映画の中国語訳である。日本やアメリカでいうインディペンデント映画とは、映画業界におけるメジャー資本に頼らず、もっぱら自己資金を投じて作られるいわゆる自主制作映画のことを指すが、中国の場合はそれに「国による管理体制に属さない映画」という意味が含まれる。なぜなら、中国で映画を劇場公開するためには、必ず政府の検閲を通さなければならないからだ。つまり独立電影とは、中国国内の政治的商業的制約に縛られず、自由な映像表現をしてやろうと考える人たちが作る映画のことなのである。

中山の上述の説明からは、中国インディペンデント映画を定義するには、検閲に妥協しない姿勢、経済上の自立、自由な表現という3つの基準が含まれていることが分かる。ほかの多くの研究者の中国インディペンデント映画に対する定義の基準も、表現はそれぞれ異なるが、大まかにこの3つの基準に集約することができる（曹 2016:

3 中国本土でインディペンデント映画が誕生した初期、特にフィクション映画は、映画局の管轄外にありアンダーグラウンドで存在したことから、当時は「地下電影」とも言われていた。「地下電影」から「独立電影」への概念の変化については、Pickowicz and Zhang (2006)を参照。

15；許 2017: 316；楊弋枢 2018: 191)。楊弋枢の主張によると、1980年代末から1990年代初めにおいて、中国本土でインディペンデント映画が誕生した当初は、検閲がインディペンデント映画を判断する主な基準だったが(楊弋枢 2018: 191)、次第に制作者による自由な表現の重要性がより重視されるような議論が行われるようになっていった(崔衛平 2003: 84；曹 2016: 15；許 2017: 316；楊弋枢 2018: 192)。判断基準が曖昧なため、「中国独立電影」は厳密な概念ではないという指摘もある(劉 2011: 59)。

中国本土のクィア映画に関して、1997年に施行された「電影審查規定」では、同性愛が淫乱、強姦、売買春と並列に、検閲の対象として明文化されており<sup>4</sup>、現行の審査基準となる「電影劇本(梗概)備案、電影片管理規定」には、削除や修正すべき内容に「性変態」が挙げられているが<sup>5</sup>、2008年3月通達の「広電総局關於重申電影審查標準的的通知」では、削除や修正すべき内容に「同性恋」が明記された<sup>6</sup>。それゆえ現段階では、事実上同性愛を含む性的マイノリティを主題とする映画は検閲を受けないインディペンデント制作でしか実現できない。そのため、同性愛はインディペンデント映画の1つのテーマとされ、クィア映画は中国インディペンデント映画の中の1つのカテゴリーとして存在していた。ここでのクィア映画がインディペンデント映画として分類

される基準は、主に検閲を受けないことを基準にしていることが分かる。

## 2. クィア映画

1992年にB. ルビー・リッチ(B. Ruby Rich)による「ニュー・クィア・シネマ」概念が提出されてから(Rich 2004)、クィア映画研究に対する関心が高まってきた。菅野(2020: 58)は「クィア・シネマとは、『ニュー・クィア・シネマ』の出現をもって、はじめて存在しえた概念」で、「ニュー・クィア・シネマの遡及的な発明品なのである」と主張している。「クィア映画」の概念化についても、多くの研究者が論じている。「クィア映画とは何か」という問いに対してベンショフとグリフィン<sup>7</sup>は、アメリカ映画を対象に登場人物や作家性、観客性、特定の映画ジャンルなどを基準に5つの定義法を提案した(Benshoff and Griffin 2006: 9-10)。石原(1996: 185)は「〈クィア・フィルム〉=同性愛を扱った映画ではない」と主張し、新城(2010: 113)は日本の古典映画からクィア的な欲望を読み取る可能性を提示している。

近年、中国本土において前節で述べたインディペンデント制作における同性愛を題材とする映画のほか、主流メディアにおけるクィア的な描写も増えてきている。同性愛的な要素を巧みに取り入れた商業映画作品が現れるようになり、当局が制限をかけ

4 「廣播電影電視部令 第22号」により1997年1月16日施行。第十条に記載。

5 「国家廣播電影電視總局令 第52号」により2006年6月22日施行。2017年12月11日に「国家新聞出版廣電總局令 第13号」によって修訂。第十四条第三項に記載。

6 この通知は新しい規定を施行するため、2010年11月12日発令の「国家廣播電影電視總局令 第65号」によって廃止された。

る前に、大手動画サイトにおいてBL (Boy's Love、中国語では「耽美」ともいう) 系のネット連続ドラマや映画が一時期公開されていた事例もある。

例えば、前節で挙げた禁止令の存在にもかかわらず、『狙った恋の落とし方。』(原題: 非誠勿擾。馮小剛、2008年) や『めぐり逢いの予感』(原題: 北京遇上西雅図。薛曉路、2013年) など商業目的で同性愛的な要素を巧みに取り入れた映画作品や性的マイノリティのキャラクターが増え、視聴者の間で話題を呼んだ。また、2016年以降、大手動画サイトにおいて『ハイロイン』(原題: 上癮。丁偉、2016年) をはじめとするBLを主題に取り上げたネット配信ドラマ(中国語で「耽美劇」)が人気を博し、当局が制限<sup>7</sup>をかける程の大ブームを引き起こした。更に、BL小説を原作としつつ、同性愛関係という設定をロマンスのレベルに改変して実写化した『陳情令』(鄭偉文、陳家霖、2019年) や、『山河令』(成志超、馬華幹、李宏宇、2021年)などを代表作とする「耽改劇」というジャンルのネット配信ドラマは中国国内だけではなく、海外でも高く評価された。しかし、2021年9

月に当局の命令により、「耽改劇」の制作と放送が禁じられた<sup>8</sup>。

さらに近年の新しい流れとして、同性愛者間の出会い系アプリの運営会社が宣伝のためにCM映像・短編映画・ネットドラマを制作した例<sup>9</sup>や、「方糖娛樂」など中国国内の男性同性愛者向けの動画配信サービスが開設されるなど、当事者によるオルタナティブ・メディアにも商業的な可能性を見せた。

クィア映画に対する定義は研究者の基準によって異なるが、中国における性的マイノリティを取り上げたインディペンデント制作や商業映画に取り入れられた同性愛的要素、そしてBL映像作品、当事者による商業目的の映像コンテンツは、異なる性質を持つものの、どれもクィア性を内包する可能性を持つと言えるだろう。菅野(2021: 1)が述べたように、「クィア・シネマ」概念の元となる「ニュー・クィア・シネマ」が挑んだのは、映画表象に関する慣習だけではなく、性的マイノリティのコミュニティ内部で生成される規範性、あるいは「正しい」マイノリティのあり方についてである。このようなニュー・クィア・シネマの規範へ

7 国家広播電視総局の指導を受ける中国網絡視聽節目服務協會が2017年6月30日に施行した「網絡視聽節目内容審核通則」第八條第六項による。

8 2021年9月16日に国家広播電視総局が開催した会議で、副局長の朱咏雷が「耽改劇」の禁止を要求した。[http://www.nrta.gov.cn/art/2021/9/17/art\\_112\\_57928.html](http://www.nrta.gov.cn/art/2021/9/17/art_112_57928.html) (2022年4月20日取得) これを受けて、2022年1月6日に開催された全国広播電視工作會議において、北京市広播電視局局長の楊燦は「耽改劇」を全面的に禁じる方針を打ち出した。[http://gdj.beijing.gov.cn/hdjl/zxft1/202201/t20220107\\_2584937.html](http://gdj.beijing.gov.cn/hdjl/zxft1/202201/t20220107_2584937.html) (2022年4月20日取得)

9 ゲイ向けの出会い系アプリの場合、ZANKがプロデュースしたネット配信ドラマ『一屋贅客』(明焱、2014年)、Bluedがプロデュースしたネット配信ドラマ『我和X先生』(張文爽、2015年)などがあり、レズビアン向けの出会い系アプリの場合、熱拉がプロデュースしたネット配信ドラマ『熱拉幫』(王佳文、2015年)などがある。

の批判性は中国本土の性的マイノリティを描く映画のクィア性を判断する重要な基準となるであろう。それはインディペンデント映画を判断する基準の1つである前述の「制作者による自由な表現」と同調していると筆者は考える。二者とも判断基準としては主観的なものであるが、中国インディペンデント・クィア映画を分析するには欠かせない重要な視点になるだろう。

作品に対する詳しい分析の前に、まずは本論文の目的となる、中国本土でどのような作品が制作されてきたかを整理する必要があると筆者は考える。本論文では、ベンショフとグリフィンが掲げる1番目の判断基準「もし映画がクィアな登場人物を扱っているのであれば、それはクィアと云うる」に従い、非規範的なジェンダーとセクシュアリティを主題とする作品を仮に「クィア映画」と分類する。

以上の中国インディペンデント映画とクィア映画に対する定義の議論を踏まえ、中国本土ではクィア表象が普遍的に検閲されるため、検閲を受けないことだけを判断基準とすると、多くがインディペンデント作品に分類されてしまう。そのため、本論文では経済上の自立をインディペンデント映画とする判断基準に加える。それに上述の「クィア映画」の判断基準と合わせ、本論文では商業制作に依存しないインディペンデント制作のクィアを主題とする映画を取り上げる。

### Ⅲ. 中国インディペンデント・クィア映画に対する新しい分類法

本節では、中国インディペンデント映画史と関連づけながら、中国インディペンデント・クィア映画を「インディペンデント映画監督作品」、「クィアコミュニティ作品」、「学生作品」と3つに区分する新しい分類法を提示したい。以下、中国インディペンデント映画史を概観したうえで分類の根拠を述べる。

#### 1. 中国インディペンデント映画の源流と発展

一般的には1990年に完成したドキュメンタリー映画『流浪北京 最後の夢想家たち』（原題：流浪北京 最後の夢想者。呉文光）とフィクション映画『媽媽』（張元）を中国インディペンデント映画の始まりとする見方が多いが、それ以前の1980年代において行われていたインディペンデント・ドキュメンタリー制作や実験アニメーションを始まりとする議論も行われている（王・余2021: 16）。更に、国家体制に依存せず独立精神を持った前衛芸術制作という文脈に位置づけ、インディペンデント映画制作の起源を、1980年代よりさらに前の1970年代の民間における美術創作と詩創作の伝統に求める議論も存在している（崔衛平2003: 84）。この歴史認識からは、インディペンデント映画が作家性が重視される芸術制作として位置づけられていたことが分かる。秋山も指摘したように、中国インディペンデント・ドキュメンタリー制作と現代芸術との関わりは深い（秋山2017: 39）。

1990年代末からデジタルビデオカメラ

の普及に伴い、芸術家だけではなく、様々な職業の人々もインディペンデント映像作品の創作に参入するようになった。張(2012; Zhang 2015)はアクティビズムの視点を取り入れ、それ以降に制作された一連のドキュメンタリー作品を「アクティビスト・ドキュメンタリー」としてその系譜を分析した。韓(2008)もメディア・アクティビズムの視点から環境保護やエイズ感染者の権利などの社会運動におけるドキュメンタリー制作というメディア利用を分析し、アクティビズムとして、インディペンデント・ドキュメンタリー制作の新たな発展を議論した。

このように中国インディペンデント映画制作には芸術創作とメディア・アクティビズムという2つの異なる制作文脈が存在することが分かる。これは中国インディペンデント・クィア映画制作を理解するうえでとても示唆的であると筆者は考える。

## 2. 中国インディペンデント・クィア映画の分類について

前述したように、従来の研究では、制作者の性的指向を基準に中国インディペンデント・クィア映画史が構築されていた。中国インディペンデント・クィア映画を理解するには、制作者の性的指向は重要な要素であるが、このような制作者の性的指向を基準にした分類法では、2000年代以降に制作された多様な作品を網羅するには限界があると筆者は考える。今までの先行研究に崔子恩(2008: 170)が2000年代の学生制作に言及しているのを除き、2010年代以降の学生作品には殆ど言及されていない。ま

た、制作者の性的指向を基準にした分類法では「異性愛者の監督に表象される時代から当事者による自己表象の時代へ」という歴史的ナラティブが強化されてしまう。後述で示すように、「異性愛者の監督に表象される時代」に、当事者による自己表象はすでに行われていた。そのため、中国インディペンデント・クィア映画史を整理するには、新しい分類法の考案が必要であろう。

前節で議論した中国インディペンデント映画制作に存在する芸術創作とメディア・アクティビズムという2つの文脈は、中国本土のインディペンデント・クィア映画にも存在すると筆者は考える。1990年代から、芸術作品としてのインディペンデント映画制作は性的マイノリティも取り上げるようになり、映画教育や芸術教育を受けたことのあるインディペンデント映画監督による作品が制作されてきた。また、中国本土におけるクィア運動の萌芽と発展に伴い、映像制作を手段とするクィア・ビデオ・アクティビズムも発展してきた。中国インディペンデント・クィア映画には芸術創作としての「インディペンデント映画監督作品」とクィア・ビデオ・アクティビズムとしての「クィアコミュニティ作品」という異なる強調部分を持つ作品群が存在する。そのほか近年、中国インディペンデント・クィア映画に占める比重が増加しつつあるものの、前述の指摘にもあるように、あまり議論されてこなかった学生作品も視野に入れるべきだと考える。以上を踏まえ、筆者は「インディペンデント映画監督作品」、「クィアコミュニティ作品」、そし

て「学生作品」という新しい分類法の提示を試みる<sup>10</sup>。

作品を上述の3つに分類するが、その制作者となるインディペンデント映画監督やクィアコミュニティ作品の制作者、そして学生の映画制作者は、それぞれ完全に対立するものではなく、互いに重なることがあり、可変的でもある。また分類した作品の内部にも多様性があり、分類イコール作品の内容が同一ということではない。本論文における中国インディペンデント・クィア映画に対する分類は、上述のような制作者のアイデンティティの多様性や可変性を認め、制作された文脈を考慮したうえでの戦略的な分類であることを述べておく。

#### IV. 中国インディペンデント・クィア映画史概観

本節では、前節に提案した「インディペンデント映画監督作品」、「クィアコミュニティ作品」、そして「学生作品」という順番で中国インディペンデント・クィア映画史を辿っていく。特に、中国クィア映画史研究では言及されてこなかった『同志』を第2の分類とする「クィアコミュニティ作品」に位置づけることで、中国本土のインディペンデント・クィア映画の歴史を整理し直

そうと試みる。

##### 1. インディペンデント映画監督作品

1995年、東京メトロポリタンテレビジョン (Tokyo Metropolitan Television、略称 Tokyo MX TV) の開局記念番組「ニュースマガジン・ドキュメンタリー劇場」で放送された3回シリーズ『独立時代・中国新世代映像作家の挑戦』<sup>11</sup>の第3回『アウトサイダーを撮るアウトサイダー—張元のチャレンジ』において、張元は一貫して周縁化された存在に関心を示す姿勢を見せながら、次作で中国の新しいタブーである同性愛を取り上げると予告した。この作品は翌年に公開された中国本土初のゲイ映画とされる『東宮西宮』である。このように、注目すべき「アウトサイダー」として同性愛者が中国インディペンデント映画監督に注目され、性的マイノリティをテーマとする作品がインディペンデント映画制作において増え始めた。ほかに男性同性愛をテーマに扱った作品としては『誰が野生動物の日を見たか?』(原題: 誰見過野生動物的節日。康峰、1998年)や『男男女女』(劉氷鑑、1999年)があり、中国本土でトランスジェンダー女性を取り上げた初のドキュメンタリー『金星小姐』(張元、2000年)や女

10 作品が制作された文脈で分類を判断する実例として楊洋の作品が挙げられる。北京クィア映画祭の創設者の1人である楊洋は異性愛者の女性で、映画祭を創設した目的も芸術性の高い中国インディペンデント・クィア映画を上映することだった。後に、映画祭とクィアコミュニティの連携が強くなるにつれ、彼女もアライ (ally) と自認し、自身が制作した『わたしたちの物語 ~ 北京クィア映画祭と十年間の「ゲリラ戦」』(2011)も性的マイノリティ権利運動の文脈から生まれた作品である。この作品の制作目的はクィア映画祭の上映運動の歴史的記録を残すことにあるため、本作品は「クィアコミュニティ作品」に分類すべきであろう。

11 制作者は「龍影 Dragon Films Inc.」である。作品紹介はホームページを参照。<http://www.dragonfilms.co.jp/programs.html> (2022年1月26日取得)

性の同性愛をテーマにした初のフィクション映画『残夏』（原題：那年夏天。李玉、2001年）と初のドキュメンタリー映画『盒子』（英未未、2001年）も世に現れた。

中国国内における映像表現は1990年代初め頃まで国営映画制作所とテレビ局という国家体制に独占されていた。上述の1990年代のインディペンデント映画監督は映画スタジオやテレビ局以外の場所で自らの映像を制作していたが、機材面では映画スタジオやテレビ局に依存していた。1990年代末以降、デジタルビデオカメラの普及に伴い、機材面の縛りがなくなり、インディペンデント映像の創作が益々盛んになった。性的マイノリティを扱うドキュメンタリーも少なくなく、取り上げられた主人公の殆どはバーやクラブでのパフォーマーである。男性同性愛者を主人公にした作品には『上海男孩』（陳苗、2002年）があり、その主人公はクラブ歌手である。トランスジェンダーや女装するゲイ男性をテーマにした作品として、『タンタン』（原題：唐唐。張涵子、2004年）<sup>12</sup>や『人面桃花』（杜海濱、2005年）、『宝宝』（韓涛、2005年）、『美美』（高天、2005年）、『蝶變』（王逸人、2005年）、『香平麗』（蔣志、2005年）<sup>13</sup>などを挙げることができ、その主人公はクラブやバーの女装パフォーマーである。『莎莎』（劉波、2006年）の主人公は女性同性愛者の旅芸人である。「新記録運動」<sup>14</sup>の新しい発展段階において制作されたこれらのドキュメンタ

リーは周縁化された存在に注目するという「新記録運動」の伝統を引き継いでいる（Lu 2010: 34）。『宝宝』には、主人公の宝宝が監督から渡されたビデオカメラを用いて、自ら同じ女装パフォーマーのゲイ男性の友人たちやレズビアン友人をインタビューや撮影するなど、身内の視点から描いた部分が存在する。しかし、ほかのほとんどの作品は第三者の外部の視点から描かれたものであり、他者化された性的マイノリティが一種の知識として生産され、猟奇的な観客に見世物にされたという懸念もある（羅賓遜2014: 58）。また、これらのドキュメンタリー作品は初期のインディペンデント・ドキュメンタリー監督がよく行っていたダイレクト・シネマの手法に影響を受けた実践（direct cinema-influenced practices）とは異なり、その多くはリフレクシブ（reflexive）で、パフォーマティブ（performative）な記録となっているとロビンソンが指摘し、その原因を監督の多くが映画や芸術の大学出身であることであると推定した（Robinson 2015: 299）。

その後、インディペンデント映画監督による性的マイノリティをテーマにした作品が中国インディペンデント・クィア映像に占める比重が減るようになったものの、作品は次々と世に出された。女性同士の欲情を表現した実験映画『パンダキャンディ』（原題：熊貓奶糖。彭磊、2007年）や、男性同性愛者の感情世界を描いた『スプリン

12 ドキュメンタリーにフィクションを織り交ぜた作品である。

13 同上。

14 呂新雨が提唱した概念で、1980年代から1990年代に至る転換期に中国本土で始まった新しいドキュメンタリー制作の動きを「新記録運動」と命名した。呂（2003）を参照。

グ・フィーバー』、トランスジェンダーをテーマにしたドキュメンタリー『マダム』（原題：姑奶奶。邱炯炯、2010年）と『二毛』（賈玉川、2019年）、男性同士の曖昧な欲情を描写したネット話題作『おたくラジオ』（原題：宅男電台。程亮、2011年）、若い女性の同性への欲望に焦点を当てた『甜蜜18歳』（何文超、2012年）、女装パフォーマンスの要素を取り入れた『私とダンスを』（原題：舞厅。胡笳、2013年）、女性同性愛者と生まれ育った家庭の関係を上げた『美麗』（周洲、2018年）、チワン族の無形文化遺産である「天琴」を女装で演奏するチワン族の青年を描いた『放雁』（周末、2019年）などの代表作を挙げることができる。多くの作品は芸術性が高いことで、海外の映画祭に入選され、高い評価を受けている。

また、近年のトランスナショナル制作も注目に値する。『十年後』（Jordan Schiele、2011年）や『沉李』（徐小溪、Roberto F. Canuto、2017年）、『炫目上海灘』（Matthew Baren、2018年）、『再見、南屏晚鐘』（相梓、2019年）、『出櫃（カミングアウト）中国 LGBT の叫び』（房满满、2019年）<sup>15</sup>、『フロス』（原題：線。范坡坡<sup>16</sup>、2019年）など海外の監督及び海外在住の中国人監督が中国で撮影した作品と、『巴黎派对』（睢安奇、2014年）や『喝一杯』（范坡坡、2019年）など中国人監督

が海外で制作した作品が増えている。これらの作品を分析するには、「トランスナショナル・シネマ (transnational cinema)」（Bao 2018a）及び「越境シネマ (border-crossing cinema)」（Ma 2020: 27-67）の視点が有益だと筆者は考える。

## 2. クィアコミュニティ作品

前述したように、これまで1996年の『東宮西宮』は中国本土初のゲイ映画とされてきた (Lim 2006: 32)。また、当事者による自己表象が出現したのは2000年代以降だと認識されている。そのため、中国インディペンデント・クィア映像の発展について、「異性愛者の監督に表象される時代から当事者による自己表象の時代へ」という歴史的ナラティブが形成されたのである。一方、今までの中国クィア映画史研究では言及されてこなかったが、海外の映画祭において『東宮西宮』より早く上映された『同志』という作品が存在していた。これによって、筆者の調べでは『同志』は今確認できる作品の中で、当事者によって制作された中国本土の同性愛者の生活を描いた初のドキュメンタリーである。『同志』は1996年6月に『白夜 (Darkness before Dawn)』というタイトルで第20回サンフランシスコ国際レズビアン & ゲイ映画祭で初公開され、それは同年の11月にマー

15 日本で制作された日本作品であるが、本論文では中国人監督による中国をテーマにしたトランスナショナル制作として取り上げる。この作品の分析については郭 (2021) を参照。

16 范坡坡は当事者で、クィア・アクティビストとして活動していたが、本作は後述する彼の初期の作品のようなアクティビズムの文脈の中で制作されたものとは異なると筆者は考えるため、インディペンデント映画監督作品として位置づける。范は本論文で言及する制作者のアイデンティティの流動性を体現している代表的な監督の1人である。

ル・デル・プラタ国際映画祭で初公開された『東宮西宮』より5か月も早かった。公開された際、監督の名前はWu Fengと表記し<sup>17</sup>、Gary WuとWang Fengの2人の名前を1つにすることで、意図しないアウティングを防いだ。1997年3月に、サンフランシスコ国際アジアアメリカンフィルムフェスティバルにて上映された際、タイトルは『同志 (Comrades)』に変更され、監督名の表記は本名になった<sup>18</sup>。筆者の調べでは、『同志』を紹介した英語文献は数個しか存在せず、中国語文献は1つのみである<sup>19</sup>。ベリーはComradesという題名とその内容に少し言及しているが、監督の名前は伏せられていた (Berry 1998)。万はその文章に「1996年、1本の同性愛ドキュメンタリーが完成し、国際同性愛映画祭にも出品された」(万 2001)と一文だけ掲載され、作品名も監督名も伏せられていた。レノーは2003年の文章の注釈で初めてComrades (Tongzhi)の監督の英語名 (Wang Feng and Gary Wu)に言及し (Reynaud 2003)、2005年の文章ではComradesを中国本土の同性愛者を記録した初のビデオ・ドキュメンタリーであ

ると位置づけたが、内容に関しては触れていない (Reynaud 2005)<sup>20</sup>。また『同志』は中国本土で公開されたことはなく、中国クィア映画史研究においてもその存在が知られていなかった。

『同志』は、前半の同性愛に対する社会認識の状況と当時の当事者が活動する公共空間の紹介、後半の中国本土で初めて撮影に応じた当事者6人 (女性同性愛者1人と男性同性愛者5人)へのインタビューの2部によって構成されており、その副題「1995-1996 中国・北京同性恋群落生存備忘録」が示すように、北京で現れてきた同性愛コミュニティの状況を歴史資料として映像の形で残している<sup>21</sup>。『同志』は中国本土におけるクィア運動の萌芽に伴って制作され、当時のインディペンデント・ドキュメンタリーに共通するところが多い。前述のように、機材の制限により1990年代のインディペンデント・ドキュメンタリー制作者の殆どはテレビ局の関係者で、テレビ局の機材を流用する形でインディペンデント作品を制作していた。『同志』の制作者は2人ととも新聞社の記者だが、テレビ局にも友人が

17 20th Anniversary San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival Program Guide (Frameline 1996) 19頁。オンライン閲覧：<https://issuu.com/frameline/docs/20th-sanfrancisco-international-lgbt-film-festival> (2022年3月26日取得)

18 S.F. International Asian American Film Festival Schedule, 1997, <https://www.sfgate.com/entertainment/article/S-F-INTERNATIONAL-ASIAN-AMERICAN-FILM-FESTIVAL-3131582.php> (2022年1月26日取得)

19 本論文の執筆後に台湾で出版された崔子恩のインタビュー集においても『同志』が言及された。白 (2022: 219)を参照。

20 筆者は以上の資料を基に、レズビアン運動家でドキュメンタリー監督の何小培の1990年代の北京のクィア運動を振り返る文章 (He 2001)を通じてGary Wuが呉春生であると特定し、何を經由して呉に連絡を取った。呉によってWang Fengが王鋒と特定した。論文中の『同志』の分析は呉から借りたDVDによるものである。

21 『同志』に関する分析は、拙論 (于 2022b)を参照。

いた。撮影は制作者自身が購入した機材で行ったが、編集はテレビ局の友人に頼んだという<sup>22</sup>。1990年から2010年にわたる中国インディペンデント・ドキュメンタリーの20年間の歴史の変化の1つとして、王は「『歴史のために映像を残す』から目下の動員と社会運動へ」を挙げているが（王2019: 111）、1996年に制作された『同志』は前者の「歴史のために映像を残す」志向を強く反映している作品と言える。

また、前述にあった『男男女女』の脚本を担当したのが後にクィア監督として名声を博した崔子恩であり、自らこの映画に出演もした。この作品は当事者がただの表象される客体であるというより、制作者として積極的に関わったものであると認識すべきであろう。当事者が制作した作品が全体に占める比重は小さかったものの、中国インディペンデント・クィア映像史の当初から当事者による自己表象が行われ続けてきたという点から、その歴史認識を改める必要があると筆者は考える。また、前述したデジタルビデオカメラの普及は、インディペンデント映画監督だけではなく性的マイノリティの制作者の誕生も促進し、クィアコミュニティ作品が中国インディペンデント・クィア映像に占める比重が大きくなったきっかけにもなった。

当事者の映像制作者には文学者で研究者の崔子恩や画家である石頭、映画の専門教育を受けた程裕蘇などいわゆる芸術家も存在し、彼らの作品には芸術制作としても分類できるものがあるが、便宜上、本論文で

はクィアコミュニティ作品において記述する。崔子恩と程裕蘇は中国本土で最も早くデジタルビデオカメラを使用してクィアフィクション映画を制作したインディペンデント映画監督である。崔子恩の映画は多様な性的マイノリティに注目し、男性同性間のクィアな欲情に焦点を当てた『旧約』（2001年）や『夜景』（2004年）、『我如花似玉的兒子』（2007年）、トランスジェンダーを取り上げた『醜角登場』（2001年）、女性同性愛者の感情世界を描いた『石頭和那個娜娜』（2005年）などが挙げられる。程裕蘇の『我們害怕』（2002年）と『目的地、上海』（2002年）は都会の男性同性愛者の生態に特化している。『傷花』（梔子白、2006年）は中国の女性同性愛者当事者が制作した中国の女性同性愛者を主人公にした初のドキュメンタリー作品であり、撮影者と撮影対象の間の共同理解と相互参与が体现されている（Chao 2010: 94）。レズビアン監督として名高い石頭の『女人 50 分鐘』（2006年）は身体化された（Embodied）撮影手法を用い（Wang 2013: 660-661）、自身の存在を隠さずに、近い距離から同性間の親密な関係を含めた女性の日常経験を記録した。『雪地里的新娘』（紀君、2009年）はトランスジェンダー女性が自ら主演し、プロデュースした自身の経験を映画化した作品であり、その現実と夢が一人称で語られている。『鼓楼西』（范坡坡、2018年）は1人のトランスジェンダー男性の少年が1人のトランスジェンダー女性と出会うことを契機に物語が展開し、トランスジェンダーの

22 2021年6月17日にWeChatで行った呉春生への聞き取り調査による。

経験を繊細に描写した短編映画である。ほかに『春歌』（孟諾、2007年）や『愛回温』（彭陌緦、2011年）など男性同性愛者を主人公にした作品や女性同性愛者の恋愛を描いた『鏈・愛』（夜奔、2014年）、トランスジェンダーの日常を記録した『我要活着』（大京、2019年）などが挙げられ、これらはすべてクィアコミュニティの観客のための自己表象作品である。これらの映画は前述した一般観客を想定し、他者化された性的マイノリティを被写体にする「インディペンデント映画監督作品」とは異なり、バーやクラブなどの舞台上での光景（spectacle）に限らず、主人公の日々の生活も映し出している。淡々と描かれた日常から主人公たちの制度的差別と交渉する主体性と能動性が体现されている。

2001年に北京クィア映画祭<sup>23</sup>は中国本土におけるインディペンデント映画上映運動の1つの試みとして創設され、性的マイノリティを主題にする作品を中国インディペンデント映画の中の芸術性の高いカテゴリーと見なし、上映した作品の多くも芸術制作としてのインディペンデント映画だった。後に、北京における性的マイノリティのNGOの成長に伴い、これらのNGOの代表も映画祭の実行委員会に参加し、北京クィア映画祭を周縁化された性的マイノリティの声をあげる機会を提供する場にした。こうして、映像の制作と映画祭運営、いわゆるクィア映画の制作と流通の両方に関わることで、映像を通じたコミュニティ構築と権利主張の運動モデルが形成され

た。この中で、性的マイノリティのNGOやアクティビストによる映像制作も増え、「クィア・ビデオ・アクティビズム」と称すべき映像実践から多くの行動主義色が濃いクィア映像作品が次々と生まれている。

『女同性恋遊行日』（石頭、2002年）と『台北、彩虹之城』（范坡坡、2008年）は、監督が中国本土以外の地域でクィア権利活動に参加した時の記録であり、『我們要結婚』（石頭、2007年）と『前門大街の前で』（原題：新前門大街。范坡坡、鄭凱貴、2009年）は、本土の性的マイノリティのNGOが主催した同性婚に関する権利主張活動を記録したドキュメンタリーである。また、中国本土の性的マイノリティ権利運動の歴史を振り返るドキュメンタリーも現れた。『誌同志』（崔子恩、2008年）は1978年の改革開放政策の実施以降の30年間に中国の性的マイノリティの権利をめぐる変化を追究し、『わたしたちの物語～北京クィア映画祭と十年間の「ゲリラ戦」』（原題：我們的故事故事——北京酷兒影展十年遊擊戰。楊洋、2011年）は中国本土初のクィア映画祭である北京クィア映画祭が誕生してから最初の10年間の歴史を記録している。『私たちはここにいる！：北京女性会議と中国レズビアン運動の記録』（原題：我們在這裡。趙靜、石頭、2015年）は1995年に北京で開催された第四回世界女性会議を振り返りながら、20年間にわたる中国のレズビアン権利運動の発展プロセスを追いかけている。主に北京を舞台にしたこれらの作品とは異な

23 当初の名称は「第一回中国同性愛映画祭」である。2015年に現在の「愛酷電影週」に名称を変更した。

り、『上海酷児』（陳想起、2019年）は上海のクィアコミュニティの2003年から2018年にわたる15年間の歴史に焦点を当てている。

性的マイノリティ運動における映像利用が普及するにつれ、運動の手段として、映像制作を専門とするNGOとプロジェクトが立ち上げられるようになった。2007年に創立したビデオポッドキャストの「同志亦凡人」は映像を手段としてコミュニティの成長を促進することを図った。この団体はポッドキャストの活動以外に、ドキュメンタリー制作も行い、その責任者の魏建剛が監督した作品には『恋夕陽』（2009年）や『同志她她她他他他』（2010年）、『生来同志』（2011年）、『你如此堅剛』（2012年）、『PK 皇后』（2021年）などがあり、高齢者ゲイ男性のセクシュアリティや同性愛の矯正治療、学校における同性愛嫌悪的ないじめ、性的マイノリティ権利運動、ライブ配信するドラッグクイーンなど多様なテーマを取り上げている。また、ほかの団体とのコラボレーション作品も多数ある。中国版『ヴァギナ・モノログス』の演出団体「海狸社」との共同制作『ヴァギナ×チャイナ～まんこ語っちゃいな～』（原題：来自陰道。范坡坡、2013年）は、『ヴァギナ・モノログス』が中国各地に展開した上演運動の状況を記録している。中国の性的マイノリティ及びその家族へのサポート提供を趣旨とする「中国同性恋親友会」<sup>24</sup>とのコラボ作品には『彩虹伴我心』（范坡坡、2012年）や『彩虹老爸』（范坡坡、2016年）などが

あり、「中国同性恋親友会」のボランティアで、性的マイノリティである子どもを持つ親たちの物語が描かれている。そのほか、この団体は障がいを持つ女性同性愛者を取り上げた『見怪不怪』（妖妖、2017年）やバイセクシュアルを主人公にした『双』（韋婷婷、2017年）などのドキュメンタリーをプロデュースしている。

「同志亦凡人」は2012年に「クィア大学ドキュメンタリー訓練營」プロジェクトを立ち上げ、より多くの映像制作者を育成し、映像を通じたエンパワーメントを促進しようとした。このプロジェクトからは、『同志或直人』（劉言、2013年）や『中国同性愛社会から本日のニュースをお届けします』（原題：深度報道。才旦、甄晨、2014年）など大量の短編映画が生まれている。このプロジェクトの助成によって制作された作品には、トランスジェンダー男性を主人公にした中国本土初のドキュメンタリーである『兄弟』（妖妖、2013年）や農村部のゲイ男性が自ら制作した『小岳同志』（岳建波、2013年）と『孟家誨銀』（芦嶺、2015年）、ゲイの息子を持つ父が自らの経験を語る『威風爸爸』（威風爸爸、2016年）などがある。

映像制作を専門とするNGOのもう1つの例として、2008年に「中国クィア・インディペンデント映像グループ」が設立された。その最初の責任者は北京クィア映画祭の実行委員の1人であり、クィア監督の范坡坡である。このグループは北京クィア映画祭で上映された作品を北京以外の地域で巡回上映する「中国クィア・インディペ

24 2008年に広州で設立。2021年より「出色伙伴」に改名。

ンデント映像巡回展」を主催するほか、ドキュメンタリー制作にも従事し、性的マイノリティ当事者が家族へのカミングアウトをテーマにした『櫃族』（范坡坡、2010年）や女装のダンサーたちの日常を描いた『舞娘』（范坡坡、2011年）などの作品を世に送った。また、2009年に創立された女性同性愛者とバイセクシュアルを主要な対象とする「『自己発見の旅』クィア・ビデオ・ワークショップ（発見自我之旅酷児視頻工作坊）」というプロジェクトにも関わっている。このプロジェクトは技術的サポートを提供することで、映像制作未経験の参加者に映像を通じて自身のストーリーを語らせ、性的マイノリティの記憶アーカイブを残すものである。このワークショップからは百本以上の個人のストーリー映像が生まれ、「中国クィア・インディペンデント映像巡回展」や動画サイトなどにおいて公開されたほか、一部の作品は北京クィア映画祭において上映された。

このような映像ワークショップはほかにもあり、具体例としては、女性の性的マイノリティのNGO「同語」が2013年に主催した「『我們要發聲』ジェンダー平等ビデオ・ワークショップ」や「北京Bitchグループ」、「北京女同志センター」、「北京LGBTセンター」が2014年に共同で主催した「バイセクシュアル・ストーリー・ワークショップ（双性恋故事工作坊）」などが挙げられる。これらのワークショップから生まれた『バイについて語るときに我々の語ること』（原題：當我們談論双性戀的時候我們在談什麼。Stephanie、2013年）や『胸について』（原題：關於胸部。小羽、2013年）、

『わたし♡オカマのたち』（原題：姐是個娘1。Bitty、2013年）などの作品も北京クィア映画祭において上映された。

これらのプロジェクトにおける映像制作を分析する際に、譚は「クィア生成の美学 (aesthetics of queer becoming)」という概念を考案し、このような映像制作の実践における個人のアイデンティティの構築への介入性を強調した。映像制作そのものがカミングアウトの行動になり、映像制作のプロセスにおいて個人のアイデンティティ構築とコミュニティ形成が行われたと譚は主張している (Tan 2016: 45-49)。Deklerck (2017: 235-237) も同様の見解を示し、制作者が所属する社会階級の「非主流性」を能動的に表象することやクィアコミュニティ内部に周縁化された存在を積極的に取り上げることから、これらのコミュニティ制作をホモノーマティビティ (homonormativity) に対抗し、セルフ・エンパワーメントを実現する手段と見なすことができると述べている。このほか、映像制作を専門とするNGOには2018年に設立されたOUT CHINAなどもある。

上述した映像制作を専門とするNGOだけではなく、多くの性的マイノリティのNGOもその趣旨を実現するために映像利用を1つの手段として積極的に取り入れており、2007年に設立された「ピンク・スペース性文化発展センター（粉色空間性文化发展中心）」はその1つの例として挙げられる。この団体は広汎的に抑圧される周縁化された性主体の性に関する権利を促進することを目標とし、その責任者の何小培は映像を用いて積極的に女性をはじめとす

る性主体の経験を記録することによって、その性に関する権利の実現を促進しようとしてきた。彼女が手掛けた作品には、女性のエイズ患者の臨終の告白を記録した『寵児』（2011年）やレズビアン女性がゲイ男性と「形式結婚」を結ぶプロセスを追った『奇縁一生』（何小培、袁園、2012年）とその後のクィア家族の状況を記録した『形婚之後』（2019年）、監督の家族3世代の女性3人が社会規範に反しながらも堂々と人生を歩む姿とその欲望を描いた『中華壞女人』（2021年）などのドキュメンタリーがある。

こうして、コミュニティ構築と権利主張の手段として、運動の記録やセルフ・エンパワーメントなどに映像が広く使用されるようになり、上述の作品が誕生してきた。これらの作品はより性的マイノリティの多様性と差異を描き出しており、例えば階級や障がい、年齢（老い）などの問題とのインターセクショナルリティ（intersectionality）を意識し、コミュニティ内部のより周縁化されたマイノリティを取り上げる作品が増えてきた。また、芸術的な探求心よりも、クィアコミュニティ作品の制作者の多くは国内のクィアコミュニティの育成を制作の動機とし、その作品の内容もアクティビズム性とコミュニティ性を重視している。映像の鑑賞性より、その実用性を重視したため、ロビンソンが指摘したように、クィアコミュニティ作品には伝統的な形式のドキュメンタリーが多かった（Robinson 2013: 120）。また、アクティビスト・ドキュメンタリーとして、クィアコミュニティ作品には胡傑や艾曉明、応亮などによるアクティ

ビスト作品ほど急進的なものがあまり見られない。それは中国本土のクィア運動が当局に直接働きかける戦略を取っていないことの裏づけにもなっていると筆者は考える。

### 3. 学生作品

上述のような性的マイノリティの権利を求める運動と緊密に関連するクィア映像に加え、近年では、学生による作品が中国インディペンデント・クィア映像に占める比重も大きくなってきている。大学における映像教育の普及とデジタルビデオカメラの流行に伴い、多くの性的マイノリティの当事者及びクィア問題に関心のある学生が映像制作を通じてこれらのテーマについて積極的に議論するようになった。この作品群には、映像が専門ではない学生による自主制作もあれば、国内外の各大学の映像・メディア専攻で映像制作を学ぶ学生の習作や卒業作品などもある。後者の作品としては、バーで働くゲイの若者を記録した短編ドキュメンタリー『忘記她是他』（魏星、2001年）や『301的法则』（張迪、2004年）、『陽春之春』（楊平道、2006年）、『夏日時光』（陳潔、2010年）、『花と眉』（原題：花為眉。張凡夕、2011年）など若者の同性同士の恋を描くものや、ゲイのセックスワーカーをテーマとした『夜』（周豪、2014年）、レズビアンの若い女性が抱える性的アイデンティティへの葛藤を取り上げた『雀斑』（熊沈秋月、2016年）、女の子が好きな女子高生へのレイプ事件を映画化した『粉色藥丸』（謝曉珊、2017年）、若者のゲイ男性の欲情を描いた『紅』（蔣鴻宇、2017年）などが

あり、90年代を背景にした『繭』（梅儷滢、2017年）と『紅裙下』（王凱旋、2018年）はそれぞれ当時の女性間の欲情とトランスジェンダー女性の境遇を繊細に描写し、『隔離之夜』（林子鋒、2020年）と『婚礼故事』（趙巍、2021年）は現在のコロナ禍におけるクィア的な欲情に焦点を当てている。これらの作品のほとんどが短編映画で、その多くはインディペンデント映画監督作品と同じように芸術性を追求しており、国内外の映画祭に入選され、評価されている。中国本土では、卒業作品のテーマ選定は比較的制限が少ないため、一部の学生は卒業して商業映画業界に入る前に、学生だからこそ許される創作の自由と大学の資源を活かして、卒業作品で性的マイノリティというテーマに挑戦している。この中には、性的マイノリティというテーマでデビュー作あるいは卒業作を発表した後、その後の監督キャリアにおいてこのテーマに触れなくなる人は少なくない。例えば、楊平道が短編映画だった『陽春之春』をもとに長編映画デビュー作の『好友』（2017年）を制作して以降、性的マイノリティをテーマとする作品を撮っていない。それに対して、周豪や蔣鴻宇など今後の継続的な作品制作に期待が持てるクィア作家も存在する。現在、映画制作の勉強でアメリカに留学中の周豪はクィア映画を制作し続け、新作の短編映画『無地自容』（2021年）は2021年の Student Academy Award で受賞したほか、2022年に BFI フレア：ロンドン LGBTQIA + 映画祭の Five Films for Freedom (2022) にも入選した。蔣鴻宇は2019年に若者の同性間の欲情に焦点を当てた長編映画デビュー

作『安穩覺』を世に送り出した。

以上のように、筆者は新しい分類法を用いながら、中国インディペンデント・クィア映像の歴史と発展を整理した。これらの作品は、制作目的がそれぞれ異なり、内容も多様性に満ちていて、その美学は決して画一的ではないが、現実に対峙する作品が多く、リアリスティックな表象スタイルが顕著という特徴があるといえよう。

## V. おわりに

本論文では今までの中国インディペンデント・クィア映画に関する先行研究の問題点を明らかにし、中国インディペンデント映画との関連性を強調しながら、中国インディペンデント・クィア映画史をより正確に網羅するための新たな分類法を提示した。それにより、これまで注目されてこなかった学生作品を含む多くの作品が中国インディペンデント・クィア映画史に位置づけられることが可能になる。それは中国インディペンデント・クィア映画史をより詳細に把握することができることを意味している。特に性的マイノリティをテーマとする中国本土初のドキュメンタリーである『同志』を中国本土のインディペンデント・クィア映画史に取り入れることで、その歴史認識をさらに広げることにつながるだけでなく、中国本土の性的マイノリティ当事者が最初からクィア運動の文脈において、能動的に自己表象を行っていた事実が分かる。これは今までの「異性愛者の監督に表象される時代から当事者による自己表象の時代へ」という歴史的ナラティブを「当初から当事者による自己表象が行

われ続けてきた」と改めることにつながる。そして、中国インディペンデント・クィア映画の発展史を芸術映画制作、クィア・ビデオ・アクティビズム、学生制作という3つの異なる文脈から俯瞰し、作品内部の差異を浮き彫りにすることができる。それらを踏まえ、論文の冒頭で述べた「制

作者による自由な表現」が体現する独立性やニュー・クィア・シネマの規範への批判性の視点から、これらの異なる作品のクィア性に対する検証が可能になるだろう。これらの作品のそれぞれの流通や受容において、既存の体制や規範との交渉について研究することを今後の課題とする。

## 参考文献

- 秋山珠子, 2017, 「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」『大衆文化』第16号: pp.37-51.
- Bao, Hongwei, 2015, "Digital Video Activism: Narrating History and Memory in Cui Zi'en's 'Queer China, Comrade China'", In Elisabeth Engebretsen, William Schroeder and hongwei Bao, eds., *Queer/Tongzhi China: New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, University of Copenhagen NIAS Press: pp.35-56;
- . 2018a, "Shanghai is burning: Extravaganza, transgender representation and transnational cinema", *Global Media and China*, 3(4): pp.233-255.
- . 2018b, "From 'Celluloid Comrades' to 'Digital Video Activism': Queer Filmmaking in Postsocialist China", *JOMEC Journal*, (12): pp.82-100.
- . 2019a, "The 'queer generation': queer community documentary in contemporary China", *Transnational Screens*, 10 (3): pp.201-216.
- . 2019b, "Queer Eye for Chinese Women: Locating Queer Spaces in Shitou's Film Women 50 Minutes", *Journal of Contemporary Chinese Art*. 6(1): pp.77-96
- . 2020, "'We Are Here': the politics of memory in narrating China's queer feminist history", *Continuum: Media and Cultural Studies*, 34(4): pp.514-529.
- . 2021, *Queer Media in China*, Routledge.
- Benshoff, Harry M. and Griffin, Sean, 2006, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Rowman & Littlefield Publishers.
- Berry, Chris, 1998, "East Palace, West Palace: Staging gay life in China", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, (42): pp.84-89.
- Chao, Shi-Yan, 2010, "Coming out of The Box, Marching as Dykes", In Chris Berry, Xinyu Lu and Lisa Rofel eds., *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, Hong Kong University Press.
- . 2020, *Queer Representations in Chinese-language Film and the Cultural Landscape*, Amsterdam University Press.
- . 2020, "Keyword: Queer Moving Images", *Chinese Independent Cinema Observer*, (3): pp.107-126.
- 張真, 2012, 「芸術、感動力、行動主義記録片」『中国独立影像』第11号.
- 陳琪榮, 2019, 「『東宮西宮』から『似水柔情』へ: 映画芸術と文学芸術の二重奏」『中国学志』第34号: pp. 19-47.
- Deklerck, Stijn, 2017, "Bolstering queer desires, reaching activist goals: practicing queer activist documentary

- filmmaking in Mainland China”, *Studies in Documentary Film*, 11(3): pp.232-247.
- 福永玄弥, 2017, 「日本における華語クィア映画の表象分析: 「ひとつの中国」をめぐるクィア・ポリティクス」『映像と性の政治シンポジウム』国際基督教大学.
- 白睿文 (Michael Berry), 2022, 『醜角登場: 崔子恩の酷児影像』釀出版.
- He, Xiaopei, 2001, “Chinese Queer (Tongzhi) Women Organizing in the 1990s”, in Ping-Chun Hsiung, Maria Jaschok, Cecilia Milwertz and Red Chan eds., *Chinese Women Organizing: Cadres, Feminists, Muslims, Queers*, Routledge: pp.41-59.
- 辺静, 2007, 『胶片密語: 華語電影中的同性戀話語』中国伝媒大学出版社.
- 石原郁子, 1996, 「<頹廢>から<挑戦>へ クィア・フィルムおよび同性愛を描く映画の現在」『ユリイカ』第28巻第13号: pp.185-189.
- 伊藤洋司, 2011, 「『スプリング・フィーバー』と映画の現在」『Nord-Est (日本フランス語フランス文学会東北支部)』第3-4号: pp. 3-7.
- 韓鴻, 2008, 「媒介行動主義理論視野中的中国行動主義影像研究」『新聞大学』第97号: pp.89-95.
- 郭立夫, 2021, 「走出了櫃子是否就走進了陽光: 走出了櫃子是否就走进了阳光: 從紀錄電影《出櫃》(2019) 見出櫃政治与出櫃經驗」『華語獨立影像觀察』第1号: pp.244-252.
- 菅野優香, 2020, 「クィア・シネマの現在」久保豊編, 『Inside/Out』早稲田大学演劇博物館: pp.58-64.
- . 2021, 「クィアとシネマをめぐる思考と実践」菅野優香編, 『クィア・シネマ・スタディーズ』晃洋書房: pp.1-12.
- 許金晶, 2017, 『中国獨立電影訪談錄』浙江大学出版社.
- Lim, Song Hwee, 2007, *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*, University of Hawai'i Press.
- Lu, Xinyu, 2010, “Rethinking China’s New Documentary Movement: Engagement with the Social”, In Chris Berry, Xinyu Lu and Lisa Rofel eds., *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, Hong Kong University Press: pp.15-48.
- Ma, Ran, 2020, *Independent Filmmaking across Borders in Contemporary Asia*, Amsterdam University Press.
- 万延海, 2001, 「中国大陸同性戀浮出水面」『桃紅滿天下』90号.
- 中山大樹, 2013, 『現代中国獨立電影』講談社.
- 王小魯, 2019, 「主体漸顯: 20年獨立紀錄片的觀察」王小魯著『電影意志』四川人民出版社: pp.99-116.
- 王小魯, 余琮, 2021, 「導言 1980年代: 中国獨立電影的源頭或前史」『華語獨立影像觀察』第2号: pp.16-20.
- Pickowicz, Paul G. and Zhang, Yingjin, eds., 2006, *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Reynaud, Bérénice, 2003, “Dancing with Myself, Drifting with My Camera: The Emotional Vagabonds of China’s New Documentary” [https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/chinas\\_new\\_documentary/#16](https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/chinas_new_documentary/#16).
- . 2005, “gay cinema and video”, In Edward L. Davis eds., *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, Routledge: pp.303-304.
- Rich, B. Ruby, 2004, “The New Queer Cinema”, In Harry M. Benshoff and Sean Griffin eds., *Queer Cinema: The Film Reader*, Routledge: pp.53-59.
- 呂新雨, 2003, 『記錄中国 当代中国新記錄運動』生活・讀書・新知三聯書店.
- Robinson, Luke, 2013, *Independent Chinese Documentary: From the Studio to the Street*, Palgrave Macmillan.
- . 2015, ““To whom do our bodies belong?” Being Queer in Chinese DV Documentary”, In Zhen

- Zhang and Angela Zito eds., *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations after Independent Film*, University of Hawai'i Press: pp.289-315.
- 羅賓遜, 盧克 (Luke Robinson), 邱子桐/夏丹妮訳, 2014, 「在中国独立数字紀錄片中体现的酷兒主体」『中国伝媒報告』第13卷第3期: pp.56-60.
- 劉大先, 2011, 「另類影像: 中国独立電影的幾個問題」『粵海風』第2号: pp.59-64.
- 崔衛平, 2003, 「中国大陸独立制作記録片的成長空間」『二十一世紀双月刊』第77号: pp.84-94.
- 崔子恩, 2008, 「酷兒電影与芸術: 穿透雲層的人性靈光」童戈・何曉培・郭雅琦・崔子恩・毛燕凌・郭曉飛編『中国“同志”人群生態報告(一)』北京紀安德諮詢中心: pp.159-176.
- 曹恺, 2016, 「複式架構——中国独立電影史述模型」『戲劇与影視評論』第3号: pp.13-21.
- 下出宣子, 2001, 「張元のこと——『東宮西宮』を中心に」『日本中国当代文学研究会会報』第15号: pp.46-50.
- 新城郁夫, 2010, 「日本クィア映画論序説」黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編、『日本映画は生きている 第4巻(スクリーンのなかの他者)』岩波書店: pp.113-139.
- Tan, Jia, 2016, “Aesthetics of queer becoming: Comrade Yue and Chinese community-based documentaries online”, *Critical Studies in Media Communication*, 33 (1): pp.38-52.
- . 2017, “Beijing Meets Hawai'i: Reflections on Ku'er, Indigeneity, and Queer Theory”, *GLQ, A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 23 (1): pp.137-150.
- 暉峻創三, 2010, 「「スプリング・フィーバー」政治を語らずとも——婁燁の静かな抵抗」『キネマ旬報』第1569号: pp.66-68.
- 董禕菲, 2013, 「中国同性愛映画についての一考察: 道徳と検閲の二重抑圧の下で」『Arts and media』第3号: pp.172-180.
- 于寧, 2022a, 「日本における中国本土のインディペンデント・クィア映画の上映について」『日本映画学会第17回大会報告集』: pp.12-24.
- . 2022b, 「1990年代の中国本土における当事者による同性愛言説の形成——呉春生をはじめとする運動家の活動を中心に」『女性学』第29号: pp.105-128.
- Wang, Qi, 2013, “Chinese Queer Experimental Documentaries by Shi Tou and Cui Zi'en”, *Positions*, 21(3): pp.659-681.
- 楊潔, 2011, 『酷兒理論与批評実践』中国社会科学出版社.
- 楊弋枢, 2018, 「消費語境中的中国独立電影」『南大戲劇論叢』第14卷第1号: pp.189-192.
- Yue, Audrey, 2012, “Mobile intimacies in the queer Sinophone films of Cui Zi'en”, *Journal of Chinese Cinemas*, 6(1): pp.95-108.
- Zhang, Zhen, 2015, “Toward a Digital Political Mimesis: Aesthetic of Affect and Activist Video”, In Zhen Zhang and Angela Zito eds., *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations after Independent Film*, University of Hawai'i Press: pp.316-345.

(掲載決定日: 2022年6月10日)

## Abstract

## A Reconstruction of the History of Independent Queer Films in Mainland China Using A New Mode of Classification

Ning Yu

This article is positioned in the context of Queer Asia studies to examine the production of independent queer films in mainland China. It intends to articulate this history using a new approach. Initially, it describes the concept of Chinese independent queer films with reference to the research domains of Chinese independent films and queer films. Subsequently, it suggests a new mode of classification for such films apropos the evolutionary history of Chinese independent films. This proposed categorization differs from the conventional methodology based on the filmmaker's sexuality; the new classification mode divides such films into three groups: art cinema productions by independent film directors, queer community productions in the form of queer video activism, and works by students. This proposed categorization method is grounded in the discrete contexts within which the films were made. Finally, the present study utilizes the proposed method to articulate the evolutionary history of the Chinese independent queer film by analyzing certain neglected works such as the first documentary *Comrades* (Feng Wang, Gary Wu, 1996). In so doing, it offers a novel understanding of independent queer filmmaking in mainland China.

## Keywords

Chinese independent films, Chinese independent queer films, *Comrades*, queer video activism

