

〔カバー図版〕(右より時計回り)

『戦線文庫』創刊号(一九三八年九月一日発行、横浜市立大学学術情報センター所蔵)

マンガ版『小室道の未乗旅行』(一九八〇年、築永烈)

南京大屠殺記念館にある「犠牲の壁」(二血火記事——南京大屠殺死傷者国家公葬読本〔小學校版〕より)

中国のミニチュアパークと観光客(八〇分間世界一周)©Thomas Sawin)

『週刊朝日』一九五一年七月八日号

中国中央電視台新本社ビル(CCTVタワー)

中国のミニチュアパーク(八〇分間世界一周)©Thomas Sawin)

映画『My Japan』(一九四五年、米國財務省)

はしがき……………谷川建司・須藤遙子 7

*

I 観光

1 文化クリエイティブ産業と新公共ガバナンス制度……………陳聖智・陳威霖・蔡佩純・黃怡嘉 17
宜蘭観光ファクトリーの経験

2 キッチン、山寨、醜さ……………潘律 47
現代中国の都市における建築ユートピアの創造

3 中国の文化政策における戦争記憶と記録について……………王曉葵 75
南京大屠殺記念館を中心に

II 出版

4 近現代日本の大衆社会化と活字メディアの読者参加企画……………阪本博志 103
一九五〇年代『週刊朝日』の「表紙コンクール」「文化講演会」を中心に

5 出版された植民地主義……………周凌楓・王向華 139
『香港年鑑』を事例として

6 幻の慰問雑誌 その政治性、文化性……………押田信子 177
旧海軍省監修『戦線文庫』を中心に

III 放送

7 創造か規制か……………黄意植 209
台湾と韓国の放送業界の比較分析

8 テレビアニメーションの国産化と初期事業の形成……………木村智哉 229
一九六〇年代日本のアニメーション制作会社とテレビ局を例に

IV 映画

9 自衛隊協力映画に反映されるリアル・ポリティクス……………須藤遙子 261
小泉政権二〇〇五年と安倍政権二〇一三年の作品から

I 観光

キツチユ、山寨、醜さ

現代中国の都市における建築ユートピアの創造

潘律 (佐々木玄太郎 ● 訳)

はじめに

建築における創造性というのは、中国の勢い盛んなクリエイティブ産業の言説における論争的かつ啓発的な概念である。本章では、中国の建築創造に関する三つの興味深い現象を検証する。すなわち、一九八〇年代後半以降のミニチュア世界テーマパークの流行、そして二〇〇〇年代以降の中国の都市郊外における、建物あるいは西洋の街並み全体までもを原寸大で複製することへの熱中、またごく最近では、二〇一〇年から始まり人気を博しているオンライン投票「中国の醜い建築ワースト10」である。一見これらの現象には相互の関わりはないように見えるが、ここには現代中国の都市の想像力の変遷が映し出されている。本章は「モニユメンタルな形をとった、世界における中国の優越の宣言 (monumental assertions of China's global primacy)」(Carlson 2012) のような現代の建築の複製についての議論に問いを投げかける。筆者の主張は、これらの事業は、一九八九年以降の中国の複雑な政治的経済的状況の中で抑圧されてきた中国の公衆の隠された欲望を暗示しているのかもしれない、というものである。

一 小靈通の旅行と現代中国の空間ユートピア

文化大革命後に発行された最初のSF小説である葉永烈の『小靈通の未来旅行(小靈通漫遊未来)』(一九七八年)において、主人公である若手記者の小靈通は、不思議なことに「未来の都市」へと渡る船に乗りこむことになる。とある多世代の大家族が彼を温かく迎えて街中を案内してくれ、新たな科学技術の驚異や、近代的な都市環境、小靈通の時代(一九七〇年代後半の中国と思われる)にはまだ知られていない新たなライフスタイルなどを紹介してくれる。「未来の都市」は疑いなく一つのユートピアであり、そこでは物質的蓄積、エネルギーの供給、労働、娯楽、教育、そして人間の生命の延長において科学技術が主要な役割を果たしている。そして小靈通は最終的にロケットに乗り、「未来の都市」へと出航した場所へと帰っていく。



図① マンガ版『小靈通の未来旅行』(1980年)

この物語と、それに続いたマンガ版「図①」は、一九八〇年代を通じて、そしてそれ以降も、若い中国の読者たちの共感を得続けた。概算では、初版で一六〇〇万部以上が売れたという。ポスト革命時代の中国における政治的でないファンタジーの世界への渴望を満足させるものであったというだけでなく、革命によって約束された未来のユートピアへの信用を再燃させたという理由もあり、この本は成功を収めた。そもそも、共産主義の計画は多くの面において、それ自身がSF型の未来ユートピア的想像力の所産であった。「小靈通の未来旅行」の初版は一九七八年だったが、実際にそれが書かれたのは一九六一年である。この物語の細部はその文学ジャンルと共産主義イデオロギーに基づいた計画との近似を反映している。この本が書かれたのが大躍進政策(一九五八―一九六〇年)の直後であるというのは偶然ではないのかもしれない。大躍進の

間、プロパガンダポスター上にはちよど「未来の都市」に見られるのと同じような巨大な果物や野菜という視覚表現がたびたび提示されていたのである。この本の出版が遅れた理由は不明だが、改革開放が始まってからも、共産主義あるいは近代主義の、科学と技術によって可能となるユートピアというヴィジョンは依然として残っていたようだ。大躍進の壊滅的な結果と文化大革命の間の国家情勢の変化にもかかわらず、このヴィジョンは持続したのである。おそらく、それが約束されたものほとんどがいまだ実現されていなかったがゆえに、それは生き続けた。

ゆえに本章では、文化大革命後の中国の空間的創造性の出発点を再設定した象徴として、葉の『小霊通の未来旅行』を位置付けたい。あるいは別の形もありえたかもしれない現代中国の文脈における「創造性 (Creativity)」という観念に関する、人々の想像力や記憶について、この出発点は歴史的な説明を与えてくれる。一九八〇年代の間、中国はユートピア的世界の実現を目指す政治的・精神的状況にもとづいたこの創造性を維持していたのかもしれない、そこで広がっていた革命ロマンチズムは、一九八九年の学生運動の挫折によってようやく終止符を打たれ、新たな一連の物質世界の創造的再構築がついにそれにとつて代わった。その変化は内面的なもの、あるいはユングが言う所の「転向」であり、自己修復と治療を試み、そして存在する傷に気づくまいとするふるまいである。その転向は、失われたものを埋め合わせる時間を短縮することを目的としている。中国の場合、失われたものとは国家が現代化するための時間である。何よりもまず、時間を支配するという考えは、共産主義の歴史の時間の考え方として一貫し続けていた。そしてまたそこでは、規模の大きな新たなものや新たな考えを生み出すことによって、時間というものは支配することができると考えられている。さらに、葉永烈の物語は、新たなものを生み出すためのそれまでとは別の方法を提供している。すなわち、時間の中を旅する代わりに、小霊通

は空間の中を旅するのである。ゆえに、一九八〇年代後半から中国がその空間秩序と建築様式においてとつともない変化を遂げていることは、驚くべきことではない。「拆」すなわち取り壊しというのは、中国の社会発展を表現する際のトップキーワードである。構築と再構築が巨大な規模で起こり、それらは大建築物の創造を伴っていく。このように、大規模なイノベーションを特徴とするユートピアは、失われた時間を埋め合わせるべくその空間・時間が設計されている。新たな社会主義市場経済システムによって、このユートピア創造は推し進められる。小霊通がその旅の中で出会った都市と同様に、今日の中国は「未来の都市」なのである。

中国の発展をめぐる議論のほとんどにおいて問題とされていることは、中国の建築の創造性(仮にそのようなものが存在するとして)はしっかりと問われているのか、ということである。中国国内では、^{シェンツァイ}山寨(おおかまに言って模倣やコピー品を表す中国語の単語)の建築や街並みは党の機関紙によって「文化的に自信の欠けているしるし」あるいは「舶来の品や思想への盲目的崇拜」の一種であるとして非難されている。^{*}一方国外では、典型的な西洋的解釈はこの現在の建築の複製とイノベーションを「モニュメンタルな形をとつた、世界における中国の優越の宣言 (monumental assertions of China's global primacy)」(Carlson 2012) あるいは「外国文化の飼いならし (domesticizing foreign culture)」(Marinelli 2013) であるとみなしている。エキンチックな景観のコピーを、中国の世界における覇権への野望と結びつける者もいる。つまり、この複製行為は一種の国威の誇示であるといわれている。『オリジナルコピー——現代中国における建築模倣 (Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary China)』の著者である Bianca Bosker は、中国の現在の都市建設は、「貧しく、不快で、退歩的」であることの象徴とみなされている毛沢東時代の建築(というものが存在すると想定して)に対する拒否であると考えている (Bosker 2013:80)。

本章の大きな目的の一つは、中国の建築事例についての最も流布している批評を再考することであるが、それらの中国の建築は、中国と西洋の間の、あるいは中国の社会主義的な過去の時代とポスト社会主義的な現在の間の緊張感の産物であると見なされている。だが本章では、中国のこれらの建築傾向は必ずしも、中国の世界を支配する能力・実力の誇示でもなければ、自国の共産主義の過去からの脱却でもないということ述べたい。中国の建築デザインは、アップグレードされた形の共産主義ユートピアを反映しているのであって、そのユートピアは中断されたのではなく、視覚における共産主義的共有の継続や、歴史時間のさらなる加速（時間旅行としての空間旅行）、共産主義の計画の一部としての資本主義の実施、などによって改良されているのである。新たな建築物は、時間ではなく空間を用いて、それも戦争や自然災害によってではなく（再）建設を通して、歴史的な意味での出発点を絶えず作り出す。そして、この繰り返される歴史的な出発点は、共産主義ユートピア計画を再び軌道へと戻すのである。

この見方と関連して、筆者はポスト一九八九の中国の建築事例における創造性と「新しさ」の概念の再定義を目指している。ポスト共産主義の「視覚的ユートピア」と呼ぶものを通して、筆者はこれらの事例を検証していく。この「視覚的ユートピア」というものを、記号、象徴、アイコンなどをもって、ただユートピアの理想像への要求を満たすベクタクルを提供するだけの空間構成、として定義したい。現代中国の場合、このユートピアは、平等主義や共有財産、進歩的な歴史時間などによって特徴づけられる共産主義ユートピア計画の成就の代用となっているのである。このことと対応させつつ筆者は、調和するはずのない二つのイデオロギーが不可思議にも一つの現実の中に一体化している現在の中国の社会主義市場経済における、そのような視覚的ユートピアの三つのケースを取り上げて論じる。まず、一九八〇年代後半から始まり一〇年にわたって続いた、中国全土にお

るミニチュアテーマパーク建設の流行から語り始めたい。中国国内外の象徴的な有名建造物のキッチュな複製でもって、これらのミニチュアパークは観客たちに平等主義的な経験を提供する。次に、「山楽」建築の論理は、かたして「絶えず世界中を移動していくユートピア (utopia of constant global mobility)」(Groys 2008: 108) を作る方法として理解されるのかということに焦点を当てる。グローバルリズムの時代において、西洋やあるいは中国の過去の時代の街や建築の「本物の」コピーは、空間の複製を通じてアウラと共有の感覚を生み出すことを目的としている。そして最後に、「超モダン」な未来的な形体をした都市の建築物が中国で次々と建設されるようになるのに対し、中国の公衆がインターネットを利用して、時代を先取りしすぎたように見えるこれらの「特異」な建物を拒絶するための自主運営の一般投票を用いるようになったことを取り上げる。中国の都市エリートが視覚的ユートピアをデザインし建設したとき、これらの建築作品は、中国の公衆に約束されながら実現されていなかった二つのユートピアの埋め合わせをしていたように思われる、ということをまず論じたい。その二つのユートピアとはすなわち、共産主義の平等のユートピアと、資本主義の市場の自由のユートピアである。しかしながら、後にこれらのトップダウン式の都市形体の理想像はもはや中国の公衆には共有されなくなるのだが、このことは現代中国の都市空間をめぐるポリテクスの重要な変化を暗示している。

二 ミニチュアのキッチュな世界

中国では一九八〇年代後半に広範囲でのミニチュアテーマパーク建設が始まり、やがてミニチュアパークはいへん人気のある観光アトラクションとなった。「美しき中華（原題・錦綉中華）」は中国の有名な景観をテーマ

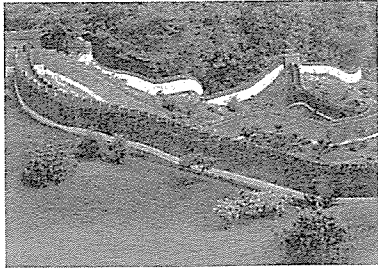
とした最初のミニチュアパークであり、一九八九年一月二日に深圳にオープンし、最初の一年間に三〇万人以上の観光客を引き寄せた。一九九四年には、「世界の窓」が深圳の有名なランドマークと世界中の景色を提示してみせた。この「世界の窓」は、三年経たないうちに投資金を取り戻している。これらのテーマパークの総利益は三〇億元（人民元）を超えると思われていた。重慶では一九九二年にミニチュアパークがオープンし、北京の「ワールドパーク」はその一年後にオープンした。成都（一九九四年）、西安（一九九五年）、長沙（一九九七年）といった他の都市も、これらに続いていく。

これらのテーマパークは中国と世界の文明の精華を収めており、観光客は遠く離れながらにしてそれらの文明を楽しみ、親しむことができるのである。ミニチュアパークの中のランドマークの複製はキッチュなものだと言つてよい。キッチュは広く議論されている言葉であるが、一般に「悪趣味」として定義され、本来なら見る人に普遍的な美の感情を引き起こす事物のつまらない模造品のことを言う。ミニチュアパークにおいて、キッチュな複製は過去の記憶を呼び起こすとともに、空間的存在の数々を並置する。たとえば、デンマークのリトル・マーメイドがヴェネツィアのサンマルコ広場近くに腰かけており、さらにその背景にはシドニーのハーバー・ブリッジがかかっているのである。このシニールな同居によって、それぞれの事物はもとの文脈からほとんど切り離され、単なるステレオタイプな文化アイコンの群れとなっている。

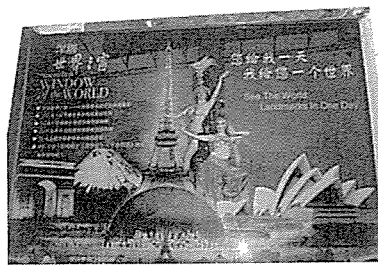
キッチュはものへの執着という資本主義の文脈で議論されることが多いが、共産主義の状況下でも見出すことができる。時間的な面から言うと、資本主義のキッチュはノスタルジックで、現代化の中で起こる不断の変化への恐れから生じてくる。それは、変化と疎外から来る不安を克服することを目的としている。現代社会においては、新たなものを常に導入し続けることによって、伝統と自らの過去を忘れていくという人々の性質に拍車がか

かる。キッチュは過去を経験し続けられるようにしてくれるがゆえに、子ども時代の記憶にたどることができ（Benjamin 2007: 183）。それと比較して、共産主義のキッチュは未来志向なのである。やがておとずれれるユーロピア世界の到来に向け、共産主義のキッチュは現在に対するいかなる不確かさやためらいというものも消去しようとする。資本主義のキッチュと同様に共産主義のキッチュも、歴史の時間の流れが線的で持続するものであることを確かにすることを目的としている。それらはともに理解のしやすさと普遍性を約束してくれるが、このことはユーロピアを求める感情の存在を示している。

「美しき中華」（及びその民族文化村）〔図②〕と「世界の窓」〔図③〕の成功に見られるように、中国のミニチュアパークではキッチュなオブジェは未来と過去の両方の時間的方向にはめ込まれている。一九九〇年代前半の中国は、毛沢東時代の長きにわたる孤立と鄧小平の経済開放、そして民主主義を目指した学生運動の失敗の後で、



図② 「美しき中華」内のミニチュア万里の長城



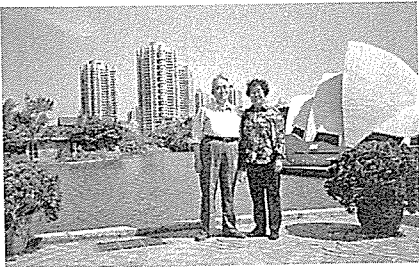
図③ 「世界の窓」

国家としての想像力を早急に回復せねばならなかった。まさにそのようなときに「美しき中華」は建設されたのである。「美しき中華」のミニチュアによる美の提示は、イデオロギー的な画一性や階級意識よりも、むしろ国土とエスニシティ、民族文化、文化遺産にもとづいた、国としての一体感を浸透させたのだ。またもう一つには、一九九〇年代にはほとんどの中国人にとって海外旅行の機会が得難いものであり、「美しき中華」

のようなミニチュアパークのおかげで、ビザ管理の制約を受けず、また大金を使うこともなくして、海外を旅行するという未来の夢を一時的に果たすことができるようになったのである。

こうしてミニチュアパークは、一九九〇年代の中国の公衆に、平等主義的な視覚的ユートピアを魔法のように出現させてみせた。中国の革命にもかかわらず、階級がなく社会的平等と移動の自由をそなえた平等社会は創られていなかった。しかしながら、ミニチュアパークは中国の公衆に平等な機会をなんとか提供した。つまり、人々はそれによって視覚的な平等世界の小きなバージョンを享受し味わうことができるようになったからである。もっとも、六〇元から一二〇元という入園料の高さが裕福な者と貧しい者を依然として分けつけてはいた。この視覚的ユートピアは、空間の同一性によって実現されていたが、そもそも来園者は不可動性と可動性の両方を経験するために訪れているということの意味している。不可動性を表象した空間として、ミニチュアパークはポスト一九八九の中国の矛盾を物語っている。一方では、外の世界のイメージが中国人の日常生活の中に入ってきて、マスメディアやテーマパーク、商品パッケージ、国内／公共の装飾の中でだんだんと流布するようになっていった。それらは旅行の制限のないユートピアを描き出していた。他方で、キッチンな複製は、大多数の中国の市民の不可動性の感覚を繰り返し表していたのだ。ミニチュア世界はユートピア的な可動性の夢を満たす。ポスト革命時代の開放及び世界との「連結（中国語で「接轨」）の約束は、それが果たされる前に、これらのミニチュアパークの中でまず演じられた。中国中あるいは世界中を旅行するということは、「連結」の約束が果たされず退屈を感じていた人々にとって非常に魅力的であった。幻想の可動性は、停滞を愉快な経験として規格化するのである。

さらに、この空間の同一性は、現実とキッチュの間の結びつき、あるいは現実のキッチュ化によって実現される。「中国スタイル」のツーリズムにおいてそうであるのと同様に、ミニチュアパークの見物においては写真撮影が不可欠である。ポストカードを集めるように、自己陶酔的に「自分の日常生活がそのような美に囲まれている」と思ふような類の〈美〉に満ちた空気とともに「(Calmescu 1985: 248)、これらの建設物の前で写真を撮ることによって、空間のキッチュ化の儀式は完成される。Thomas Savin の写真コレクションプロジェクト「シルバーマインプロジェクト (Silvermine Project)」の画像の中には、このことを説明するための例として用いられているものがある。Savin のコレクションは、急速に変わっていく時代における、中国の人々の写真についての規範とファンタジーの視覚世界を明示している。このコレクションは「八〇分間世界一周」と名付けられた一連の写真を取り上げているが、ここでは年配の夫婦がミニチュアパークを訪れ、様々なスポットで幸せそう



図④ 「80分間世界一周」。シドニーのオペラハウスと深圳の新たな高層ビル



図⑤ タイの王宮と建設中のビル (図④⑤ともに Thomas Savin 提供)

にポーズをとっている。その画像の一つでは、シドニーのオペラハウスが右側に写り、その一方でシニールにも園外の二つの高層ビルが写真の中央に写っている「図④」。また別の写真では、タイの王宮の背後に建設中の高いビルが写っている「図⑤」。中国人観光客の存在によって、もはやミニチュア世界は作り物の超現実ではなく、現実世界の一部となっている。つまり、観光客は外の世界とシニールな風景とを調和的に一体化させたのである。デ

イズニールランドのように現実からの逃避を提供するというよりもむしろ、ミニチュアパークは現実世界とその急速な変化を反映している。改革開放以後の深圳の急速な現代化の過程に見られたように、建設途中の現代建築もまたミニチュア世界の模造の遺産建築と同様にキッチュなオブジェとなった。外の世界を写真に含み込んでいるということは、陳腐なものキッチュなものとの境界が存在しなくなっていることを示している。代わりに、それらは互いに互いの存在に依存しているのである。

このように、ミニチュアパークは空虚で均質な時間を抱き込んだ世界のファンタジーを提供し、そのファンタジーは社会の進歩の新たな出発点として機能する。一九九〇年代前半の中国は何と云っても、共産主義国としての過去からの転換と二重のイデオロギーをまとった現在というものに説明をつけてくれる、現在のイメージを大いに必要としており、借り物の記憶によって癒されていたかもしれないトラウマ的な時期であったのだ。深圳がミニチュアパーク熱に火がついた最初の都市であったというのは偶然ではない。香港に接するほどまっさらだった中国南方のその都市は、一九七八年以降の鄧小平による改革開放のもとで、無名の漁村から中国で最も急速に現代化が進んでいる都市へと成長した。しかし、その新たな超高層ビルの存在にもかかわらず、深圳は共有できる過去の記憶を何も持ち合わせてはいなかった。都市の急速に現代化された景観は、その都市自身の過去とは何のつながりもないものだった。空間的集中の中に蓄積された時間が観光客の目の前に展開され、それらによって彼らは自らの失われた記憶を再構築し、時間の非連続性は空間によって表象され向き合いうるものであるということが確かめる。中国と世界の歴史をたどることによって、深圳もまた歴史としての現在の中で居場所をもつことができる。このように、ミニチュアパークは「非連続それ自体の中のユートピア的瞬間」(Katz 1998: 12)を提供する。ここにおいて、大衆によるキッチュの消費は、非歴史の歴史を構築するた

めの助けとなるのである。

三 「山寨」によるアウラの創出

中国のテーマパークが結局のところ現実世界の外のものであり、模造品建設への熱中の前ぶれにすぎないとするならば、現実とキッチュの結びつきは、中国の日常空間における「山寨」建築の建設へと拡張されていく。これは偶然の一致ではないのだが、中国のミニチュアパークの発祥地かつ中心地である深圳は、「山寨」文化の発祥地ともなった。著名ブランドを独自のスタイルでコピーしたり海賊版制作をしたりする行為としておおまかに定義



図⑥ 広東省にある中国のハルシュタット

されているこの「山寨」の文化の発生にもなつて、「山寨」建築は中国全土にまたたくまに広がっている。ル・コルビュジエのロンシャン礼拝堂が河南省鄭州において建設され、またごく最近では、ザハ・ハデイド設計の北京の望京SOHOが重慶で建設されていて、それは北京のオリジナル版よりも先に完成する予定であるというように、個々の建物のコピーが存在するのだが、その他にもそれら以上に野心的な計画が登場している。それらの計画は、新たに開発されている中国の巨大都市の郊外地区における、街並全体の複製をも伴う。広東省惠州においてはオーストリアのハルシュタットの街全体が複製されている(図⑥)。上海の郊外では、現実のあるいは想像上のヨーロッパ建築スタイルをまねた住宅街が、イングランド、オランダ、フランス、ス

ウェーデンの小さな町の「本物の」風格を提供することを約束している。天津の浜海地区では「より大きくより良い」マンハッタン地区が建設中であり、最も興味深いのはそれがロックフェラーグループから投資を受けているということである。

中国の「山寨」、建築が多くの論争を引き起こしているという事実には、様々な理由が考えられるが、その理由としては、中国の公然とした「創造」のオーサーシップへの敬意の欠落、資本主義世界の中で中国のある意味で例外的な立場、中国が世界に及ぼす力が今後増してゆくであろうことへの西洋の不安、などが挙げられる。しかし、筆者の考えでは、これらの模造空間の制作は必ずしも中国と西洋の対立を物語っているわけではない。そもそも、真正の共産主義における閉鎖的で旅行者を拒むようなユートピアとは違い、今日では中国もまた、世界中で目にする事ができる「絶えず世界中を移動していく」グローバルユートピアの一つとなっているのである (Groys 2008: 108)。Boris Groys はこの言葉によって、グローバルツーリズムの時代にあつて、今日の都市の時間・空間の構造は著しく変化していることを言い表している。「観光用複製品の時代における都市 (The City in the Age of Touristic Reproduction)」において Groys は、「ユートピアとしてだけでなく」「時間を移動していく」にわたる空間からの「乖離としての」、初期のユートピア的都市構築ヴィジョンの中でローカル文化もしくは「本物」が見て取れるが、そのセンチメンタリズムは、このユートピア的都市ヴィジョンの中でローカル文化もしくは「本物」が失われていることによって生じているものである。外国の地を短期間のみ訪れる旅行者は、自らのまなざしの中でその地をモニュメントと見なし再モニュメント化する傾向にある。今日のグローバルヴィジョンが空前の速さと規模で、都市と同様に国民国家の境界をも曖昧にしており、したがって今日のツーリズムは「ポスト-

ロマンチック」の時代に入っている。すなわち、「現在、自らが元来いた地を離れて世界中を旅しているのは、個人個人のロマンチストの観光客というよりもむしろ、あらゆる種類のローカル文化から引き出された全ての、人々の習慣、もの、記号、イメージといったものの方なのだ」ということである (Groys 2008: 105)。都市は相互にコピーし合っているが、他の都市が完全にそれをそのまま引き継げるような、原型となる都市のようなものもはや存在しない。今や、「永遠普通の秩序をもつユートピアは、絶えず世界中を移動していくユートピアによって取って代わられたのである」 (Groys 2008: 108)。Groys が論じるように、観光客のまなざしの主体と客体がもはや確固たる境界をもたなくなった時代にあつて、今日の建築は「今やそれを見る者よりも高速で移動し始めており」、そして「我々が皆、他の観光客を観察することしかできない観光客になってからは、あらゆるもの、習慣、風習について特に我々の心を動かすのは、それらの複製、普及、自己持続の力、そして多様なローカル状況の中で生き残っていく力である」 (Groys 2008: 107)。

ここでもし「山寨」、建築の建設を、都市ユートピア建設の世界的な変化の一部として考えるならば、「山寨」、建築は、Groys の記述の中に登場するこれらの旅する空間の複製の劇的な加速と集中として理解することもできる。この加速と集中の原因は、ポスト共産主義の中国という文脈においてさらに議論されるべきであろう。ポスト共産主義でかつグローバル化した中国の国家的段階においては、オリジナル建築への「冒瀆」(この語の宗教的な含意も中国の文脈ではまったくなじみがない) は、グローバルヴィジョンの不等性への反発として理解することもできる。中国は世界中で売られているものほとんどを生産しているものの、それらのほとんどは中国では消費されなく (Abbas 2005: 18)。「山寨」はその核心において、時間的・空間的境界の制約なく万人に開かれた共有と公共所有の観念を内包している。グローバルヴィジョンの不等性が、排除されているという感覚や、ある

いは認められることへの長きにわたる失望を引き起こすにつれて、自信や国威誇示の意思ではなく不確かさが、^①山寨^② 建築への耽溺を促したのである。これらの状態は、表面的には自由な市場／身体と、実際にはなお存在しているグローバルマーケットのヒエラルキーの間の「分裂症状」(Abbas 2005: 19) の治療法として機能する、あるいは少なくともそのように見える。デイズニールランドの模造は内容と文脈の両方をコピーし、認識を超えた可能性の状態を創りだそうとする試みを内包しているが、^③山寨^④ 建築はそのようなデイズニールランド的な模造でもない。これらの^⑤山寨^⑥ 建築は使用され売買される現実の建物であり、劣ったコピーと見なされるものではなく、その自らの文脈のために対等な形で流用されたものである。ヴァルター・ベンヤミンの「アウラ」の考え方によれば、「芸術作品のいかに完璧な複製でも、一つの要素において欠けている。それはすなわち時間・空間におけるその存在であり、それが偶然そこに在ることになったその場所で一回的に存在していること、である」(Benjamin 1968: 220)。この考え方にもとづけば、芸術作品はその作品の画像のコピーを手にもった人々が、そのもののある当地へとそれを見るために旅行をするときにのみアウラをもつかもしれない。^⑦山寨^⑧ 建築は、オリジナル建築のアウラをもつことを目的としているのではなく、これらの建築や空間が中国を「訪れてくる」ようにアウラを中国の空間へと借りてくることを目的としている。このように、今日のグローバル化の空間の中で、永遠に旅し続けるユートピア的な都市と身体は、中国には真正性と創造性が欠如しているという主張を退ける。

四 醜の美学／ポリティクス

中国のミニチュアテーマパークと^⑨山寨^⑩の空間がともに、都市の変化に見られるような、中国の都市を装飾するための既存の「美しい」都市の建造物の基礎の上に構築されるとすれば、それと同時に、世界でも有数のすぐれて革新的な建物を創るための数多くの取り組みもまたなされてきた。中国の土壌の上には、非常に想像力に富んだ建築が芽吹いている。しかしながら、中国の公衆は必ずしもそういった創造物を美しいあるいは美的なものであるとは思っていない。最も「創造的」な建物の中には、www.archy.com (建築暢言網) によって二〇一〇年から立ち上げられた「中国の醜い建築ワースト10」の投票でノミネートされているものもある。^⑪これらの新しいランドマークや建物の画像は、中国のオンラインコミュニケーションにおいて広く流布し、そして嘲笑されている。ネット投票者の数は、二〇一〇年には七、五二二人だったが、翌年には二八、六三〇人へと急上昇した。そして二〇一二年には、三六、三二一人が投票に参加している。このコンテストの背後にある理論的目的は、中国の建築文化の健全な発展の促進であると、このウェブサイトに主張している。このコンテストは、特定の人物や建物を攻撃するというよりも、醜い建築が頻繁に出現することを意図しているのである。ウェブサイトによれば、「(最も醜いものコンテスト)は、我々の建築デザインが本当に理性的で健全な発達段階に到達するまで終わらない。これが醜さコンテストの最終的な目的である」とのことである。^⑫醜い建築とされてしかるべきものというのは、以下の特徴を備えたものである。^⑬

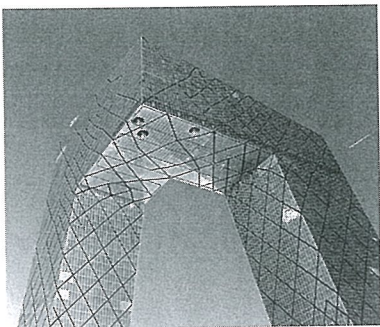
- ①機能が極めて非合理的である
- ②建物の周囲及び自然環境と調和していない
- ③コピーあるいは^⑭山寨^⑮である

- ④盲目的に舶来崇拜である、あるいは盲目的に古代様式をモデルにしている
- ⑤折衷主義あるいはスタイルの寄せ集めである
- ⑥盲目的に模倣的である
- ⑦大げさな象徴性をもつ、あるいは大げさな隠喩的形態をしている
- ⑧形態が奇怪、あるいは俗悪である
- ⑨無理な造りである

二つの建築カテゴリーが特に、現代中国における醜さのポリティクスを考えるための特に有効なヒントを与えてくれるかもしれない。『山寨』スタイルはこのコンテストで頻繁に選考されているのが目を引く。ゆえに、中国における『山寨』に対する公衆の様々な意見は、それぞれの場合におけるその作用、質、意見の主体についてさらなる吟味が必要である。例えば、上海の閔行区人民法院の『山寨』建築は、中国の国家権力とアメリカのそれとの明々白々なつながりと関係しているがゆえに、強い嫌悪感を持たれている。この人民法院の様々な問題、すなわち、露骨な盗用と腐敗した政府役人の非常な悪趣味、そして醜いドームなどに対して批判が集中している。ネットユーザーのなかには、外国の様式で建てられた中国の法律機関に対して不信を表明する者もいる。また『山寨』建築は、観光客を引きつけるものとしては考えられていない。華西村の『山寨』のアメリカ国会議事堂は、上海にあるその兄弟分ほどには法外な資金を投じられているわけではないが、二〇一一年のワースト10リストの第四位となった。江蘇省の華西村は改革開放後の急速な経済発展における「社会主義新农村」の模範として、中国では広く知られている。華西の「国会議事堂」は、それがフェイクであることを隠そうとしていない。それ

どころか、「美国国会大厦」すなわち「アメリカ国会議事堂」を意味する漢字六文字を建物の正面に掲げているのである。ただし、先に触れたように、『山寨』建築は常に西洋をコピーすることと連動しているわけではない。華西の『山寨』国会議事堂は『山寨』万里の長城や『山寨』天安門とともに、空間を「模範空間」へと収縮する必要を証明しており、その「模範空間」は、深圳におけるのと同様に社会主義市場経済の繁栄を賛美することに似しむものであるが、深圳と一つだけ違うのは、それがさらにずっと俗悪でより『山寨』的なやり方で行われるということである。

「創造的すぎる」新たな建築アイデアは、つますきにも直面している。レム・コールハースの世界的な名声も、中国の公衆を高度な空間コンセプトで感心させる助けにはあまりならなかった。彼のデザインによる、中国で最も力を持った国営メディアであるCCTVの本社は「大褲衩児」すなわち「巨大パンツ」として広く知られており、二〇一〇年と二〇一一年の醜い建築ワースト10のリストでそれぞれ一



図⑦ CCTVタワー、もしくは「巨大パンツ」

位と三位にランクインしている「図⑦」。この建物が投票者たちの間に喚起した「巨大パンツ」とその他のあらゆるエロティックな連想は、長くにわたって中国で物笑いの種になっていた。二〇〇九年に「巨大パンツ」の別館ビルを焼いた火事は、メインビルを焼こうと試みたものだったとずっと信じられているし、この事件は実際のところ人々を大喜びさせた。二〇一〇年の上海万博は、中国政府にとっては北京オリンピックに続く非常に貴重な世界的イベントであったが、その万博の中国館は二〇一一年のワースト10コンテストで六三七一票を獲得した。この中国館は、美的な面と象徴

的な面との両方から投票者たちを憤激させた。人々が残したコメントでは、これは中国のカマドが墓か、あるいは中国の政府役人の抑圧的な本性を象徴化した構造である、またさらには人類の恥であるとまで言われた。⁶⁶

もちろん、このコンテストがもはや建築に関するものではなくなっていることは容易に理解できる。中国のサッカーナショナルチームや春節の年越し番組とちょうど同じように、これらの醜さについての不平不満は人々にとつて、中国社会の現実に対する自らの不満を表出するための比較的安全なはけ口の一つとなつていのである。中国の都市ではあまりにありふれたこれらの視覚的侵略者は、今日の中国における美的なそして政治的な力関係が、文字通りの意味で、非常に目に見えて偏つていようことを物語っている。この意見の相違には様々な理由がある。それはすなわち、公衆は協議や決定の過程からほとんど排除されており、非常に少数の都市の政治エリートが視覚環境を支配していること、これらの建物が都市に広く存在していることによつて、圧倒的に抑圧的なメッセージが伝わり、そういった権力の物理的なシンボルのもとでは自分を取るに足らないものだということ、公衆に常に思い起こさせること、公衆の趣味を監督する資格のない支配階級が、「美」の定義についての支配権を握つていること、そして、革命時代の間に公衆に画一的な美学を押し付けた時代遅れのパラダイムが用いられていること、などである。社会状況や利害関係に関する問題が、美醜をめぐる議論へと転じているのである。

このように、政府役人、不動産開発者、あるいはごく少数の建築専門家のみによつて定義され絶えず更新される視覚的新しさのユートピアは、公衆から異議を唱えられるようになっていよう。違いを設けるということが、創造性を示し注目を集める最も簡単な方法だと思われているとすれば、「醜い」建築は、皮肉なことに一定の人々には正反対の結果をもたらすことになるというパラドックスに陥る。第一に、より多くの変化をつけなければつ

ほどに、その変化は受け入れがたいものとなる。Ackbar Abbasが論じるように、「これらやその他のアジアの都市で混乱を生じているのは、新たな場所のなじみのなさというよりも、古い場所の調和が移り変わったように見えるその見え方であり、新たなものではなく古いものなじみのなさなのだ」(Abbas 2009: 246)。ゆえに、視覚上の発展は必ずしも、都市の構造変化の最も重要な現れではない。まず、それは単に権力主義者の力への意志の気まぐれを示しているだけかもしれないし、また、「都市性の大きな変化はまず、空間への主観的で経験的な反応という情緒的なレベルにおいて示され、把握される」(Abbas 2009: 248)のだ。第二に、建物がより特異に見えるほどに、人々はますます平凡なものを見るのを好むようになり、平凡なものは特異なものよりもよいものにする感じられるようになる。表現的に特異な都市建造物を制作しようという欲望は、表現を拒否したくなるネガティブな印象深さを生み出す。古いものの荒廃から生じてきた現代的で創造的でユートピア的な建築は、平凡で時代遅れの都市構造自体を荒廃させ、そこにおいて美は醜さとして再定義される。平凡であること、あるいはフロイトのヒステリー研究でいうところの「並の不幸さ」はここにおいて、特異さと他と異なることに対する批評ツールとなる。政治的な重要性やデザイナーの経歴にもかかわらずその建築を歓迎しない態度は、希望のポリテイクスというよりもむしろAbbasが「失望のポリテイクス」と表現するものと共鳴しているのかもしれない。創造的な都市というユートピア的イメージが陰惨な災害に転じるということによつて、我々は創造性と新しさ、他と異なるということの関係について再考を促されているのかもしれない。

今日では、創造性という概念は、唯一無二のオーサーシップというものとは真に異なったものとして位置づけられている。創造性の物語は、革新的な主体が時間秩序の中で、あるものの「最初」を創り出す、という形で進む。西洋の文脈では、創造性はキリスト教的な神の作品と結びつけられていたが、今日では新たなものを生み出す貴重な人間の能力とも見なされる。例えば、マルクス主義の資本主義批判の言説では、創造性は仕事のアンチテーゼであり、「労働による生産品から労働者を疎外し、彼らを単なるベルトコンベアーの役割にすぎなくさせるものである」(Morgan and Ren 2012: 127)とされる。また今日では、創造性とは主に、現在の可能性以上のことを空想し、イメージし、考え、変化や違いを発生させる勇気と能力のことを意味する。中国及びその他の地域では、クリエイティブ産業は経済を押し上げるための最新かつ生産的な方法であると見境なく信じられている。

しかしGroysは、この考え方のモダニスト的な進歩主義への執着に対して疑問を投げかける。「新しいということについて」(“On the New”) (Groys 2008) という小論文でGroysは、通常「創造的であること」と同義とされる「新しいということ」についてのセーレン・キルケゴールによる定義を再考している。キルケゴールによると、本当の新しさとは我々が見分けられるものではなく、解説できず平凡なものと区別がつかないものである。この意味において、「新しいということ」は他と異なっているとどうも同じではない。

ある違いが違いとして認識されるのは、我々がその違いを違いとして認識し見分ける能力をもちこそなのである。

だ。ゆえに、いかなる違いも新しいということはありません——なぜなら、もしそれが本当に新しいのであれば、違いとして認識されることもできないからである。認識するということは常に、記憶しているということをも意味する。(中略) しかしキルケゴールにとっては、新しさというのは違いなき違い、あるいは違いを超えた違い——それはすなわち、既存の構造的コードのいずれとも関係しないがゆえに、我々が認識することのできない違い——なのである。(二八—二九頁)

Groysが気付かせてくれるのは、デュシャン以後、現代美術の世界に流布している「レディメイド」は本当の新しさとも見なせるかもしれないということである。なぜなら「芸術作品と平凡なもの、通俗的なもの」(Groys 2008: 29)の違いを述べることはできないのだから。この考え方でいくと、「新しさを生み出す」ということは、収集された品物とそうでない品物、すなわちコレクションの外の世俗的なものとの間の境界線の変化の結果にすぎないということとなり、その変化とは主に物理的、物質的な操作なのである」(Groys 2008: 34)。美術館空間という存在は、そこに展示されるものを死んだものとして定義するが、同時に、その展示から除外することによって生きているものをも定義する。美術館は新しいものが収集され展示される場所であるが、逆説的なことに、その新しいものは美術館空間に一度入ってしまうと途端に平凡なものへと変じてしまう。したがって、特異なものあるいは他と異なるものというのは、現実世界においてしか目にするのができないのである。

もし他と異なるということが「本当の新しさ」ではなく「かつての新しさ」であるとしか言えないとすれば、新しさを創造するというのは、真正性や唯一性を生み出すというようなことではないということになる。なぜなら、本当の新しさというのは隠れたもので、目に見えず、空間の変化を通してのみ目にするができるものだ

からである。よって、真正性やオリジナリティー、本物といった問題についての全ての議論は再考される必要があるのかもしれない。真正性や革新というのは時間的な問題であると通常は信じられているが、その考えは空間的な観点から問い直され、空間的な問題に置き換えられることになる。オリジナルとコピーの相互依存的関係は、それを観る者が、オリジナルの誕生に先立ってその複製を所有するという状況を作り出してきた。この意味では、オリジナルの位相的位置づけが変わってしまえば、オリジナルの模造品や複製品もまた、そのアイデンティティーと地位を変えることになるかもしれない。その結果、オリジナルと複製存在の間に違いはないという主張は、もはや本物とフェイクという二分法の問題ではなくなり、フェイクはいかにして無限に本物に近似していき、あるいは最終的に本物と同等になれるか、という問題でもなくなる。問題は、今どこでそれを目にするかということである。Goys は、現代美術の世界における Douglas Crimp の「美術館の廃墟に」(“On the Museum's Ruins”) を引用する。

芸術を生み出す新たな技法は、美術館の概念的枠組み——それは美術館が主観的で個人的な創造性というフイクションにもとづいたものであるべく構築されている——を解体し、複製品でもってそれを無秩序へと導き、最終的に美術館の廃墟へと至らしめてしまう。(三一—三二頁)

したがって、現在の中国の建築に関して最も興味深いことは、自己を他者から、オリジナルをコピーから、あるいは創造性を剽窃から区別することではなく、複製空間が一種のポスト共産主義の視覚的ユートピアを創り出す様式として用いられているということである。このユートピアにおいては、美術館空間内の新しさの不滅性が現実世界にまで拡張される、もしくは、現実世界が「トータルミュージアム」となる。キルケゴール的な意味での新しさを生み出すためには、少なくとも三つの行動をとることができ。一つ目は、ありふれたもの、通俗的なものを美術館に持ち込んで置くこと。二つ目は、美術館の領域を広げる、もしくは現実世界を縮めること。三つ目は、他と異なるということから新しさへの時間を加速させること、である。本章で検討した三つの事例は、新しさを創造する三つの方法を提示している。最初の事例では、ミニチュア世界テーマパークが、歴史的な記号を空間上で併置することを特色とする、非歴史的な美術館空間となっていた。テーマパーク内に作られたこれらの通俗的でキッチュな現実世界のイメージの複製は、それを見る者に、より効率的な空間旅行のために時間が縮められたユートピアを提供する。二つ目の事例では、複製品はテーマパークの疑似美術館空間から、日常生活の中の接触可能な環境へとあふれ出してくる。サイズまで実物同様の「山寨」建築と「山寨」都市空間は、西洋の建造物の「オリジナル」空間を、複製を通してのみそれらを旅させることによって侵食していく。このシナリオは、アウラの展示空間において新しさが絶えず移動していくユートピアを創り出す。最後に、他と異なるものや特異なものが時間とともに平凡なものになり、さらには歴史時間の流れの中で新しいものとなるとすれば、他と異なるものから新しいものへの変化というのは、空間的な複製、模造、コピーを通してのみ加速できるといふことになる。他と異なるものの「創造性」は最終的に複製能力へと変じる。他と異なるものの複製を通して、その他と異なるものはやがて、新しいものや平凡なものになる。視覚的ユートピアの創造性は、本当に新しいものための、かつて新しかったものの積み重なりとして理解することができる。このように、現代中国において視覚的ユートピアは、先に述べたような時間を超越した未来のために、新しいものを積み重ねることによって創り出されている。子供向けの SF から最高に奇妙な建築の形体まで、中国の都市は新しさを創り出すために絶えず

前へ後ろへと時間と空間を移動し続けているのである。

小霊通の旅の物語は、興味深くも曖昧な形で終わりを迎える。市営の図書館において、我々の主人公は「未来の都市」の過去についてより多くの情報を得ようとするのだが、そこで彼は歴史書の最後の数ページが空白であることを目にする。葉は未来を予見することなく、自分のより奔放な想像力を用いる可能性あるいは必要性のなさを感じたのだった。この不可視性によって、このユートピアは神聖化されている。小霊通の旅の後の中国の現実のストーリーは、様々な模造品のユートピアによる、目に見えないもしくは言葉に表せないともいつてよいかもしれないユートピアの世俗的啓示であることが判明する。一般的に信じられているのとは反対に、これらの現象は共産主義のプロジェクトの中断ではなく、むしろ継続なのだ。

建築創造の論理と実践において見られる矛盾は、時間と空間の制約から逃れようとする中国の他の多くの物事と同様に、「国の実際の情況（中国語で「国情」）という詭弁によって説明される。これによって中国におけるあらゆる「特異」なものは正当化される。ポスト革命時代の中国の主な公式の物語における、特異であることの権利というのは、ユートピアの約束の実現が先延ばしにされていることを正当化するための弁明なのである。大衆的想像力とトップダウンの意志が組み合わさった力によって大規模に生み出されてきた模造品ユートピアは、現在もはや満場一致で望ましく美しくあるいは普遍的なものであるとは見なされなくなっている。しかしながら、もし中国の都市の美学をめぐる議論が、誰もが都市環境の外観のために良き趣味を持つことを期待される、別の視覚的ユートピアを創ることを目的としているのならば、この目標はいまだに、賢明な公衆による共産主義ユートピアの一部であると言える。ただしこのとき、専門家ではない政治的指導者がそこに関わってくることになる。新しいということと他と異なるということ、特異と平凡、あるいはオリジナルとフェイクの間の隔たりと近似性を、我々はいかにして測ることができるのか、という問いを前にした時、どのような種類のユートピアも十分な答えを与えてはくれないのかもしれない。

- 1 人民網 (People.com.cn) 「山寨、洋建築、文化在迷失」(山寨、西洋建築、文化の迷走) (二〇一三年) http://culture.people.com.cn/BIG5/2013/02/21/687423_20552320.html (最終確認二〇一三年九月二七日)
- 2 中国のインターネットユーザーたちの間での予想外のコメントの人気を受けて、「中国の醜い路上彫刻ワースト10」というコンテストも二〇一二年に始まっている。
- 3 建築暢言網 (Archey.com) 「中国十大醜陋建築、評選標準」(中国の醜い建築ワースト10「選考基準」) (二〇一三年) http://www.archey.com/activity/activity_online/gy2013/8936a2609e148382 (最終確認二〇一三年九月二七日)
- 4 同右。
- 5 ブログ記事「央视、春宮楼 是中国改革开放三十年来文化战略彻底失败的標誌」(CCTVの「ポルノ建築」は中国の改革开放三〇年来の文化戦略の徹底的な失敗の「標誌」) <http://blog.renren.com/share/319103818/13781487189> (最終確認二〇一三年九月二七日)
- 6 建築暢言網 (Archey.com) 「世博会中国館(上海万博中国馆) (二〇一三年) <http://www.archey.com/votes/2011/new/385> (最終確認二〇一三年九月二七日)

◎参考文献

- Abbas, A. 2005 *Das Große Falschen. Boll. Thema*, Ausgabe 2, pp. 16-19.
- Abbas, A. 2009 "Fake Globalization", In Huyssen, A. (Ed.), *Other cities, other worlds: urban imaginaries in a globalizing age*, Durham: Duke University Press, pp. 243-264.
- Benjamin, W. 1968 *The Work of art in the age of mechanical reproduction. In Illuminations* ([Lst] ed.), New York: Harcourt, Brace & World,

pp. 217-251.

Benjamin, W. 2007 "Traumkitsch", In Dettmar, U., & Klipper, T. (Ed.), *Kitsch: Texte und Theorien* (Vol. Nr. 18476), Stuttgart: Reclam, pp. 181-183.

Bosker, B. 2013 *Original copies : architectural mimicry in contemporary China*, Honolulu: University of Hawaii Press.

Călinescu, M. 1987 *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*, Durham: Duke University Press.

Carlson, J. 2012 November 19, China's Copycat Cities. Foreign Policy. Retrieved from http://www.foreignpolicy.com/articles/2012/11/29/chinas_imperial_plagiarism

Groys, B. 2008 *Art power*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Groys, B. 2009 *The communist postscript*, London: Verso.

Katz, M. Winter 1998 "Rendezvous in Berlin: Benjamin and Kierkegaard on the Architecture of Repetition", *The German Quarterly*, 71 (1), pp. 1-13.

Marinelli, Maurizio. 2013 "Domesticating Foreignness in China: The Transnational Politics of the Copy and the Real", Abstract of Paper presented at ICAS 8 International Convention of Asia Scholars, University of Macau, International Institute for Asian Studies, 24-27 June, Macau.

Manninghams, W. 2009 "On the "Vital Significance" of Kirsch: Walter Benjamin' Politics of "Bad Taste"", In Benjamin, A. E., & Rice, C. (Ed.), *Walter Benjamin and the architecture of modernity*, Melbourne, Australia: Re.press, pp. 39-57.

Morgan G. and Ren, X.F. 2012 "The Creative Underclass: Culture, Subculture and Urban Renewal", *Journal of Urban Affairs*, 34 (2), pp. 127-130.

葉永烈 一九八〇『小盒通漫遊未來』遼寧美術出版社

I 観光

中国の文化政策における戦争記憶と記録について

南京大虐殺記念館を中心に

王曉葵 (須藤遙子◎日本語監修)

3

