

シンポジウム

映像としてのアジア——アントニオーニの『中国』

目 次

シンポジウム

「映像としてのアジア——アントニオーニの『中国』」について……鈴木 健郎……	1
歴史再訪——アントニオーニの『中国』を見る……………印 紅標……	3
中国における『中国』	
—「帽子をかぶせる」から「帽子をはずす」まで……………新田 順一……	11
相容れない二つの<リアリズム>	
——ミケランジェロ・アントニオーニと「革命様板戯」の出会い…劉 文兵……	27
見られている観察者—『中国』と屈折する眼差し……………楊 弋枢……	35
日本人からみたアントニオーニ『中国』……………土屋 昌明……	46
アントニオーニの『中国』をめぐるイタリアでの論争	
—美学・政治・イデオロギー……………Laura De Giorgi……	59
あるドキュメンタリー映画の存在証明……………下澤 和義……	70
編集後記……………	79

シンポジウム

「映像としてのアジア——アントニオーニの『中国』」について

鈴木 健郎

本月報に所載の論文は、専修大学社会科学研究所特別研究助成共同研究「フランスと東アジア諸地域における近現代学芸の共同主観性に関する研究」（平成21年度～23年度。代表：鈴木健郎）における研究の一環として、2011年12月10日に専修大学神田校舎でおこなったシンポジウム「映像としてのアジア——アントニオーニの『中国』」で発表された内容を増補したものである。

本共同研究は、フランスをはじめとする西洋諸国と中国・日本・韓国などの東アジア諸地域の文化的な相互関係を、近現代における三つ以上の地域の複雑な情報・イメージ・人間（学術研究・書籍・翻訳・映画・留学）などの複雑な相互還流の様相に着目して解明しようとするものである。例えば「フランス人研究者の中国人イメージ」「日本人研究者の中国イメージ」「フランスや日本人の中国研究の知識を通過した上での中国人研究者の中国イメージ」などの形成を動態的な様相から解明しようとしてきた。それに関連して、フランス東洋学における中国・日本・カンボジア・ベトナムなどの研究活動や文物収集についての問題、西洋文学の中国語や韓国語への翻訳の問題、フランスの文学者や外交官の中国や日本における活動、文化大革命をフランス人女性が撮影した記録写真集の出版と展覧会などについて、これまで多くの研究集会や討論会や現地調査をおこなっており、現在その成果をまとめつつある。

以上のような研究活動の一環として、ミケランジェロ・アントニオーニのドキュメンタリー『中国』に関する諸問題を検討する上記のシンポジウムをおこない、本月報はそれにもとづく論文を特集している。

ミケランジェロ・アントニオーニ [Michelangelo Antonioni, 1912～2007] は、劇映画『夜』[La notte, 1961]、『太陽は一人ぼっち』[L'eclisse, 1962]、『赤い砂漠』[Il deserto rosso, 1964]、『欲望』[Blow-up, 1966]、『愛のめぐりあい』[Al di là delle nuvole, 1995]などの作品で世界的に著名な映画監督である。そのアントニオーニが1972年に文化大革命中の中国を撮影した『中国』[Chung Kuo Cina] は、中国の政治状況の変化に翻弄されて、中国国内で激しい批判を受け、これを受けてヨーロッパでは激しい論争を引き起こしたが、日本では公開されなかった。こうした一連のプロセスに含まれる多様な問題やそのダイナミズム、問題点について、当日のシンポジウム会場では、この映画を実際上映して（この上映のためにシンポジウム専用の字幕を作成した）、その画面やナレーションの内容を仔細に観察しながら、なぜ日本でこの映画が上映

されず問題にもされなかったのかという問題提起も含めて、研究発表と討論がおこなわれた。当日の研究発表の題目は以下の通りである（敬称略）。

劉文兵（早稲田大学）『中国』にみる文革時代の集団的身体

楊弋枢（南京大学）「眼差し」への「眼差し」－『中国』をみる者の屈折的な言説

下澤和義（専修大学）「あるドキュメンタリーの存在証明－欧米批評家たちによる『中国』」

このほかに、印紅標（北京大学）「歴史再訪——アントニオーニの『中国』を見る」と新田順一（北京大学国際関係学院修士課程学生）「中国における『中国』－「帽子をかぶせる」から「帽子をはずす」まで－」が書面参加した。

本月報では、上記のシンポジウム発表に基づく論文に加えて、Laura De Giorgi（Department of Asian and Northern African Studies, Ca' Foscari University, Italy）への依頼原稿「アントニオーニの『中国』をめぐるイタリアでの論争－美学・政治・イデオロギー」および土屋昌明（専修大学）の論文「日本人から見た『中国』」が増補されている。

本月報の研究成果は、上述の共同研究の方法と問題意識に基づき、西欧と中国と日本という三つの地域間の往還を明確に意識し、また表象文化研究と現代史研究を具体的に融合したものとなっている点で、従来の当該分野の研究とは異なる新しい視点を打ち出すものと考えている。大方の御叱正を賜れば幸いである。

最後になるが、本シンポジウムで通訳を担当して下さった小川都氏（専修大学非常勤講師）、日本語字幕とイタリア語ナレーションの照合をして下さったイラリア・シニョリーニ飯田氏をはじめ、ご協力下さった各位にこの場を借りて感謝を表したい。

歴史再訪——アントニオーニの『中国』を見る

印 紅標

1974年、私は新聞や放送から、アントニオーニのドキュメンタリー映画『中国』が批判されていることは知っていたが、その映画を見たことはなかった。公開上映はされず、批判運動もなく、(共産党関係の)「内部」で上映されたただだったからである。2010年末、私はようやくインターネットのチャンネルではじめてこの映画を見た。本稿では、私は文革を経過した一人の普通の中国人の視角からいささかの個人的な感想を述べる。

一 あの時代と外国映画

1970年代初め、中国の大多数の青年たちは、情報閉塞の環境の中で、外国の事情に対して強烈な好奇心を抱いており、「内部」で放映されて「批判」される外国映画に強い興味を持っていた。文革初期、いわゆるソ連の修正主義と中国の修正主義を対比して批判するために、1959年にソ連共産党領袖のフルシチョフがアメリカを訪問した記録映画と1963年に中国国家主席の劉少奇がインドネシアを訪問した記録映画が、一般民衆向けに放映されたことがあった。それが、私を含む多くの青年たちが初めて目にしたアメリカの景象であった。

1970年以後、批判対象の「内部」映画を見ることは一種の特権であったといえ、多くの青年たちは先を争ってこれに赴いたが、入場できずに悔しい思いをすることがしばしばであった。例えば、北京など少数の大都市で内部放映された日本映画『あゝ海軍』や『山本五十六』や『日本海大海戦』を見ることは、かつては特権あるいは特権に近づく「特殊ルート」を持つ者の専利であり、思いもよらぬ効果を産み出すことにもなった。林彪の子である林立果とそのとりまきの少壮軍人たちは、完全に特権の享受者であったといえるが、彼らが毛沢東に対する武装クーデター計画『五七工程紀要』の密謀の中で、その小集団を「連合艦隊」と称し、「江田島²精神を発揚し、事成らざれば死あるのみ」などと宣揚していたのは、明らかに上述の内部放映の日本映画から来ている。

1974年になると、民衆の上層指導者への信任にはすでにひびが入っており、指導者はアントニオーニの『中国』を批判する文章を発表するだけで、もはや内部放映しようとはしなかった。おそらくは「反面教師」の作用をもたらすことが難しいと心配したせいであろう。率直に言っ

¹ 「五七」は「武装起義」のもじり。この文書のタイトルは「武装起義計画紀要」。

² 江田島精神は日本映画の中の江田島海軍兵学校を指す。

て、もしも当時の中国の大衆に見せたとしても、おそらくごく少数の人しか映画が本当に新聞の言うような「反動」であるとは思わなかったであろうし、しかし特別な賞賛もありそうもなく、また共鳴を産み出すということもなかったであろう。当時の中国の観衆の鑑賞習慣と需要からすると、おそらく『中国』はただありふれた身の周りの瑣事を撮った冗長で平凡きわまるものと思われるだけであっただろう。中国人の日常生活は外国から見ればとても「神秘」であるが、中国人が見たがっていたのは外の「神秘」世界であった。例えば中国の卓球チームがアメリカを訪問した記録映画は大いに歓迎されたが、それは中国人が「神秘」のアメリカをのぞいてみたいという願望を満足させたためであった。ただ時と状況の変化によって、30年後の中国人は、ようやくアントニオーニに随って過ぎ去った中国を見ることに興味を抱くようになったのである。中年や老年の人々は懐旧の感情をもって、青年たちは当時の外国人と似たような好奇心をもって——時代の隔たりが鑑賞の興味と審美の情趣を産み出したのである。

アントニオーニの『中国』は1972年に撮影され、普通の中国人の日常生活に重点的に関心を注いだ。この時、疾風暴雨のような大衆運動はすでに過ぎ去り、群集性の政治的熱狂はとっくに退いていた。1971年には林彪が失脚し、上層政治と民心を大いに震撼させた。一般民衆の関心の中心は生活へと向かい、政治に距離を置き疎んずるようになった。人々は現実に対する懐疑をつのらせ、「懐旧」（文革以前のさまざまな良きものを懐かしむ）情緒が蔓延していた。これと同時に、政府系メディアは依然として激情あふれる革命化の高揚を作り出しており、政府当局のイデオロギーは社会組織において強い影響を保持していた。多くの幹部と大衆は、思想的にまだ毛沢東への個人崇拜を脱することができず、せいぜい非公式に江青ら党内文革派の行為を非難するだけであった。多くの人々が行き過ぎた左の政策にいくらか不満を抱いていたが、しかし思想の囲いを徹底的に破ることはまだできず、長い時間をかけて形成された習慣性の思考方式から抜け出せずにはいた。

社会生活の面では、当時の中国の党の政治指導は文革の旗を高く掲げ続けていたが、しかしいささかの実際的な政策調整を試行してもいた。1971年の末から1972年の秋にかけて、林彪を批判する過程で、周恩来らの老幹部は政策の調整を進め、目だたぬように文革の極端なやり方を放棄・修正し、文革以前の実務的政策を回復し、経済と社会の秩序と常態を回復し、一定の効果を上げた。例えば、各レベルの指導当局は、それまでに批判を受けた多くの指導幹部たちを続々と「解放」し、攻撃と迫害にさらされる境遇から抜け出させ、名誉を回復し、その一部については指導者の地位に復帰させた。また、「五七幹部学校」（幹部の再教育機関）で労働させられていた幹部や知識人を、続々と指導機関や学校や文化機関に復職させた。また、経済生産を阻害する極端な政策を排し、経済混乱の局面を転換するように努めた。文化教育の領域では、業務と文化と技術を学習することが注意深く再提議され始め、教育の質が高められた。

教師・技師・医師など知識人の社会的名誉と境遇には改善が見られた。これらの左傾の誤りを正す処置は、積極的な経済的社会的効果を産み出し、経済と人民の生活には蘇生の転機がおとずれた。これと同時に、中国とアメリカおよびその他の西洋諸国との関係にもブレークスルー的な発展があった。この時、多くの幹部と大衆は文革の政治運動と混乱から抜け出しつつあることを実感し、もう一度新たに正常な社会生活を回復する希望を抱いた。江青ら文革派は、実際的な政策調整を「復辟」（天子の復位）「回潮」（逆戻り）であるとし、こうした発展が続いていけば、文革が唱導する思想・政治・社会の変革は継続が難しくなると考えていた。

アントニオーニは、まさにこのような歴史条件の下で、中国で映画を撮影することを許可されたのであり、彼の『中国』も矛盾衝突の只中の中国を反映しているのである。

二 真実と偽装

三十数年の後に初めてアントニオーニの『中国』を見て、私がまず注意を引かれたのは映画の真実性である。映画は大体においてあの時代の景象を客観的に反映しているのではないだろうか。私の印象では、アントニオーニは一人の西洋人の眼から、彼の見た中国をできる限り事実に基づいて記録している。その視角と思考方式は、当時の当局の政治に奉仕する中国の記録映画とは根本的に違っており、貴重な歴史映像を留めている。

アントニオーニの『中国』は文革中期の社会の様子を客観的に記録している。文革に対する評価は、中国では一貫して敏感な問題であり、当局の主流イデオロギーの宣伝の影響を受けている。文革の期間、中央の宣伝は規格どおりに文革はすばらしいと言うのみであった。文革が終了してからしばらくの間は、中国共産党中央の「建国以来の若干の歴史問題に関する決議」の精神を貫徹するために、一転して「文革を徹底的に否定する」ことが要求された。文革を否定する教育が完成された後は、続いてここ三十年にわたって社会に文革の話題を避けるよう求め、歴史の記憶を薄れさせ、今日に至っている。このように変転常なき政策指導の下で、政府当局が多少なりとも客観的で独立した視角をそなえた映像資料を大衆に提供することはなかった。そのため、外国人による記録映画には代替不能の価値があり、中国人が自らの歴史を知るためにおおいに有益である。

アントニオーニが中国に来て映画を撮った時には、中国中央放送事業局の人間が同行し、撮影する地点と内容は中国側の許可が必要であったため、映画の中の少なからぬ内容には中国側が工夫を凝らして手配した痕跡を見てとることができる。

例えば、多くの撮影地点が「対外開放単位」である。当時は、多くの「対外開放」の工場・学校・幼稚園があり、その施設はより先進的で職員や労働者の生活条件も比較的整っており、

外国人に参観させてもよいことになっていた。これらの職場生活組織の指導者と職員や労働者は、上からの指導を受け、外国人に対してどのように話をすればよいかを心得ている。映画の中のあの綿紡績工場は、北京東郊の国綿第三工場であろう（作業服の文字から見て取れる）。国綿第一工場・第二工場・第三工場はすべて設備がかなり先進的で、職員や労働者の宿舍と福利厚生にも比較的恵まれた工場であった。以前に見た日本の岩波映画の『夜明けの国』で撮影されていた工場も、国綿第二工場か第三工場である。

映画『中国』の中に、労働者が仕事の終わった後に政治学習をおこなっているシーンがある。映画の中の労働者たちの討論はあまり自然ではないが、おそらく外国人が傍で撮影しているという理由によるものであろう。彼らは政府当局の常套句を繰り返すように努めており、労働者の言葉は乏しい。このシーンが私に思い出させるのは、私が経験した労働者の政治学習である。私は当時、北京の西郊の炭鉱で労働していたが、仕事の終了後あるいは始まる前に、規定に則ってグループ政治学習をし、新聞の社説を読んで討論し、政治の大きな話をしなければならなかった。しかし、炭鉱労働者は一般にあまり本は読まないため、話をするとき政府当局風の言葉を借用したとしても、やはりしばしば労働者特有の言い回しが付いて回り、映画の中の労働者の話しているような完全な政府当局風にはならないものである。

こうした類の場所で撮影された情景は、完全なやらせ演出であるとまでは言えないが、以下のような問題がある。(1) このような職場生活組織は外国人向けの窓口に過ぎず、こうした場所を撮影するだけでは一面的である。(2) このような「対外開放」の職場生活組織の指導者は、そこに属する人々に対し、管理職・一般労働者・学生、はては子供に至るまで区別なく、多かれ少なかれ対外的な対応の「教育」をおこなっており、このためこうした職場組織の人々は皆、外国人に対して話をするには注意が必要であり、何の話をすべきで、何の話をすべきでないか、挙措動作は落ち着いて上品なところや反抗的なところがないようにしなければならない、といったことを知っているのである。こうした職場生活組織で撮影された情景は、中国の撮影技師の撮影とそれほど変わらないものになっていることが多いが、それこそが中国政府当局の担当者の期待するものであった。

上海の豫園の喫茶室の景象にもやらせ撮影の痕跡があるようである。喫茶室にいる人の衣服は整っており、とりわけ注意に値するのは大部分の人が毛沢東記念章をつけていることで、その他の場面の人々には毛沢東記念章を着けている人はごく少ないから、これには疑問を抱かざるを得ない。政府が事前に配置あるいは通知して、人々に十分に準備させ、外国人の賓客が映画を撮りに来るのを待っていたのだろうか？ 実際のところ、毛沢東記念章をつけることはもうとっくに流行らなくなっており、林彪の失脚前後には、毛沢東は個人崇拜の「温度を下げる」ことをすでに要求していたのである。

南京の小学生たちが一列になって歩いているところは、やはり演出されており、明らかに意図的に配置されたものである。幼稚園の子供たちのお遊戯が政治化しているのは、あの時代の特徴であり、子供たちは流行の最先端だと感じて意気揚々としているのである。このようなシーンは、中国の政府当局が撮影した記録映画の中に頻繁に出てくるものである。映画はこの場面の最後の部分で少なからぬ時間を使って小学生のかけっこを撮影しており、とても生き生きとしている。子供たちはいったん夢中になって走り出すや、とたんに自然で可愛くなる。

三 表の形象と裏の形象

この映画の貴重なところは、中国政府当局があらかじめ指定して撮影された情景ではなく、当時の政府当局の撮影師は注意しなかった、あるいは中国側担当者が外国人に撮影に行かせたくなかった都市や農村の普通の一般庶民の日常生活にある。例えば、北京の天安門広場で写真を撮っている人、王府井の繁華街をぶらぶらしている人たち、大通りで馬車を走らせる農民、纏足をひねりながら歩くおばあさん、上海の通りを歩く人たち、窓から外を眺めている子供、船を操る水夫、南京の人力車夫、河南省の農産物市場で疑っている農民。時と状況が変わり、今ではもうこのような真実の場面と顔を見ることは難しくなった。

映画『中国』のいくつかのシーンは、私に多くのすでに薄れてしまった記憶を呼び覚ましてくれた。その中のいくつかのシーンは中国側の担当者の意志や希望に反して盗撮されたものである。

北京の公共の場所では、故宮であれ長城であれ通りであれ、どこでも軍服を着た軍人を見かける。文革の初期、指導幹部と知識人が攻撃を受け、軍の代表が地方と基層単位の党委員会と革命委員会の（行政）権力を掌握した。同時に、大学や高校や中学校の卒業生たちは地方の農村に下放され、幹部と知識人は農村の五七幹部学校行きとなり、少なからぬ軍人が北京にやって来た。映画の中では、青年軍人たちがガールフレンドや農村から出て来た父母を連れて天安門や故宮を観光しているのを見ることができる。そのころは軍服はあいかわらず流行であり、軍人は外出や旅行にも好んで軍服を着たのである。おおよそ1973年以後、軍人はようやく地方の職場生活組織の指導者の地位から退き始めた。

映画の中に、北京のある食材市場（西単食材市場であろう）で野菜や魚や肉が豊富に提供されている情景がある。私は最初はこれが真実かどうか疑問を持った。しかし、その場面を見ると真実だと信じることができる。人々の表情は完全に自然であり、誰かが映画を撮っているとは知らない。私といっしょにDVDを見ていた妻は、あの時代には内モンゴルの生産建設兵団にいて毎年北京に帰省していたのだが、北京に帰ったときに大きな商業施設で魚や肉が売られて

いるのを見たこと、物品購入証がなければ買えないものと物品購入証なしで買えるが値段が高いものがあったことを覚えていた。私も思い出したのだが、私は1971年に東単にいたとき、近くの食品市場では冷凍の鶏を買うのに切符は要らなかった。あのころ、人々の賃金は低く、たいていは買うことはできなかったが。そのほか、北京や上海などの大都市では通常から外地に比べれば供給は豊富であり、五月一日の労働節・十月一日の国慶節・春節などの祝日には特別の供給もあった。1972年に林彪が失脚した後の政策調整の時期は、物資の供給はかなりよくなっていた。文革期間の物資供給は一般に欠乏していたが、時期により違いもあったのである。

映画は北京の通りの自転車の海を再現している。アントニオーニは、一人が大通りで雑技のようにハンドルを持たずに自転車に乗っているシーンも撮影している。この乗り方は当時は意気がよくて目立つもので「大撒把」と呼ばれていた。ここ数年の一部の映画は『大撒把』と呼ばれている。今は、北京で自転車に乗る人はずっと少なくなった。原因の一つめは都市が大きくなったこと、二つめは自動車を運転することが流行していること、三つめは大通りは自動車の排気ガス汚染がひどくなったことで、自転車に乗るのはいろいろな不便が多くなってしまったのである。

映画は馬車が北京の大通りを走っている情景を撮影しているが、馬車は主に野菜を運搬していた。おおよそ1980年代に、馬車が市内に入ることは禁止になり、このような風景は二度と見ることができなくなった。

映画は、農村の小学校（北京の郊外地区であろう）の授業風景を撮っているが、多くの子供の衣服には大小さまざまなつぎがあたっている。これはとてもリアルで、私の印象に残っている当時の小中学生の衣服よりも更にぼろぼろであると感じられた。推測するに、あのころの農村の家庭は子たくさんで、衣服に関してはより苦勞していたのであろう。映画の中で明の十三陵を参観に行く人々の中にもつぎのあたった服を着た人がいる。人々は外出して名所を見物に行くときにはよりきれいな服を着てゆくものなので、当時の衣服の困難を見ることができる。ここからわかる主なことは、普通の一般庶民の収入が低かったこと、それから布購入券によって布や衣料が供給されていた問題である。当時は衣服や布を買うには均しく布購入券によることが必要であった。

映画から見て取れるのは、上海の人たちの衣服が北京に比べて整っており、形も新しいことである。若い女の子たちはショートカットが多いが、北京の女の子は短いお下げを好む（「小刷子」といわれる）ことが多い。上海の人たちの衣服にはより新しい潮流があり、生活の快適さをより熱心に追求している。これに対して、北京の人たちはより「田舎っぽく（土気）」、政治の影響をより多く受けている。

南京などの都市では上半身裸で人力車を引いている男が見られ、何人かの人力車夫の衣服は

おどろくほどぼろぼろである。ああしたつぎはぎだらけの衣服は労働をするときに着る「作業着」であることは理解できるし、労働が終わればよりきれいな衣服に着替える可能性は高いが、人力車夫は都市の低収入者であり、経済的困難と布購入券の供給が少ないことがこうした景観を促進しているのである。これは政府当局の記録映画では見ることのできない事実である。

アントニオーニは河南省の林県で紅旗渠と農村の景象を撮影した。河南省の林県は、刻苦奮闘で有名な大寨式の先進県で、中央の新聞と映画製作所が以前にここで、農民が山を切り開き水路を整備するのを賛美する記録映画『紅旗渠』を撮影した。アントニオーニの映画から見ると、当地の農村の生活は悪くなく、中国の農村の中ではかなりよいほうに属するようである。農民の衣服はきれいで清潔である。私は最初は外国人が映画を撮りに来るというので衣服に気を使ったのかと思ったが、もっと後のアントニオーニが事前通知のなかった農村の市場や村を撮影したシーンを見ると、そこの農民の衣服も比較的整っており、破れたぼろの衣服を着ている人はごく少ない。当地の農民の生活水準は貧困地区に比べると悪くないといえることを示している。林県山区の農民は刻苦奮闘を経て、紅旗渠を開鑿し、水を引いて畑を灌漑し、確かに当地の経済を改善し、その水利の恩恵は現代まで及んでいる。

アントニオーニがもともとの計画にはなかった小山村と自発的な農村の市場を撮影したシーンは、深い印象を与える。小村の農民たちの突然に現れた外国人のカメラに対する、好奇心と恥づかしさの入り混じった眼光には実に心を動かされる。農村の自発市場での交易の情景と農民たちの表情は、中国の政府当局の撮影師には取れないものを敢えて撮影した得がたい真実の歴史のシーンを提供している。政府当局のイデオロギーの革命の高潮の外の、農民の自発的な市場交易も裏側で生存発展していた事実である。こうした農民による交易市場は当時は「資本主義自発傾向」として批判されたが、改革開放の後によく鼓舞激励されることになった。

蘇州は昔から魚と穀物が豊富なところであり、文革期間中も全国でも富裕な地区であった。映画に見られる蘇州の都市と農村では物資の供給が充足している。映画が撮影している蘇州の園林と寺廟の様子も信用できるもので、小都市の穏やかな雰囲気 را 帯びている。

『中国』は上海の雑技の演技を撮影しているが、これは当時の北京ではまだ多くは見られないもので、上海は北京に比べて文化により活気があったということである。雑技は体育に近く、イデオロギーの色彩が比較的薄かったため、比較的早く開放された芸術形式であった。同時に映画を見てわかるのは、雑技の演技者の年齢が全体に高すぎることであり、文革の影響を受けて若い演技者と後継者が欠乏していたことが確実だと思われる。

今日、私は仔細にこの映画を見てみて、私自身の視角がすでに当時のアントニオーニに近いものになっていると感じた。私はすでにあの時代から遠く離れ、傍観者の視点を具えたからである。私は実際には四十数年前の自分自身を見ているのにもかかわらず、やはり隔世の感があつ

た。

アントニオーニに感謝しよう。中国の撮影記者が独立して撮影することができなかった時代に、かけがえのない歴史の画面を残してくれたこと、この一点だけでも中国の歴史学者の尊敬に値する。

原文 中国語

訳者 鈴木 健郎

中国における『中国』 — 「帽子をかぶせる」から「帽子をはずす」まで —

新田 順一

紅小兵は、志気高く、社会主義祖国をうちたてる
マルクス・レーニンを学び、林彪を批判、子供の時から革命の気力は高し
赤いネッカチーフが胸の前にたなびき、党の指示を党とともに果たす
アントニオーニに怒りを発し、世界に紅旗をはためかせる [1:p19]

文革時期¹、イタリアの映画監督アントニオーニは中国でドキュメンタリー『中国』を撮った。しかしそのドキュメンタリーは中国政府による封殺をうけたうえに、「反中映画」の帽子をかぶせられた。アントニオーニ本人も歓迎されざる人となった。上に引用した、明らかに個人攻撃の色彩を帯びた歌は、こうした背景の下に誕生したのである。時代が変わって、中国政府のこのドキュメンタリーに対する態度は変化し、当時かけた帽子をはずした。三十年余り経って、『中国』は中国に戻ったのである。民間における評価も正反対の変化を来した。

本稿は、従来の研究成果および関連の映像資料などによって、『中国』に「帽子をかぶせる」、つまり上層部の批評が公の批判に進んだ地点から、「帽子をはずす」ようになる政府の態度および民間の活動のプロセスを整理し、このドキュメンタリーをより深く認識しようとするものである。

一、「帽子をかぶせる」

中国はこのドキュメンタリーに対して、初めから批判を加えていたわけではない。当初の評価は「内容はそれなりに客観的」「中国に反対する悪い内容はない」というものだった。審査と放映禁止、そして大規模な批判に至るのは、後のことになる。両者のターニングポイントは、江青の態度にあった。江青が、この映画の運命に根本的な変化を生じさせたのである。

(1) 背景

1970年、中国とイタリアが国交樹立した。その翌年、イタリアの政府代表団が訪中、両国は

¹ 文革の時期については、学界には主に「十年説」（66～76年）と「三年説」（66～69年）がある。本稿は前者に立つ。

会谈で文化交流強化を決定 [2:p5]。その後、イタリア側から中国でのドキュメンタリー撮影を申し出た。中国外交部はイタリア大使館に状況を知らせ、意見を出して、広播局軍管小組で宣伝と外事を担当する副組長の戴征遠と外交部の姫鵬飛、喬冠華が許可を出した。この件は放送・映像撮影に属することなので、広播局がインビテーションを発行し、かつ接待を担当した²。イタリア側の監督が、後に中国で「悪名高き」アントニオーニであった。

当時、中国政府側は、意気盛んな文革中の赤い中国が宣伝されることをアントニオーニに期待していた [4:p118]。ところがアントニオーニには「御用映画」を撮るつもりはなかった。ここからいえるのは、彼は遠来のお客さんではあったが、その行動には大きな制約を伴ったということである。彼が行ける場所は、彼とその一行が中国側担当官と三日にわたって膝つき合わせて討論したが、最終的に彼が選択可能な方法は「妥協」であり、イタリアから持参した半年に及ぶ撮影計画を放棄し、たった 22 日で急いで撮ることだった³。彼は後に自慢げにこう語っている。「人の目を引かないように、カメラにおおいをかけた」。撮影禁止の場所は「カメラを止めたふりをし」、こっそり撮影を続けた。さらに、双方で撮影場所と決めておりながら、彼ら一行が関心ない場所は、「フィルムを入れてないカメラを回した」 [5:p92]。中国側の随行員は干渉したにはしたが、かたくなではなかった。随行員は外交部新聞司長の彭華に状況報告していた。彭華は、ブルジョア階級のニュースにおける「好奇心」「趣味性」「自然主義」だと考え、特別な措置をとろうとはしなかった [2:p6]⁴。

(2) 前半での反応

『中国』放映の前日、すなわち 1 月 23 日、駐イタリア中国大使館が試写会を開いた。大使館は外交官を数人派遣して見させたため、この映画に対する感想が外交部と中央広播事業局に報告された。大使館の報告はこう述べている。「本映画の内容はそれなりに客観的で、中国理解に一定程度の助けとなりうるが、すぐれているともいえない。ナレーションが少なく、いくぶん純客観主義的である。ナレーションは状況紹介を主とし、その基調は次のごとくである。中国

² [3:p55] 1972 年 5 月 6 日、中国外交部代部長姫鵬飛と文化部の職責を代行していた國務院文化組が許可し、中国駐在イタリア大使館文化参事官が正式にイタリア放送局に中国のインビテーションを転送した [2:p5]。

³ 崔卫平、インターネット文献 [1] 2011 年 11 月 11 日。

⁴ 楊正泉の回想によれば、周恩来は海外のテレビ局が中国に撮影に来るについて次のように指示したようである。「彼らにそこに行かせる以上、そこを撮らせろ。彼らは付き添いが撮影の邪魔をするのを恐れているから、付き添いの顔を窺うだろう。彼らは中国をプラスに撮ろうとするが、外国の記者だから、観衆を引きつけたいし、猟奇的になるが、それは悪意に出るものではない……自分を主とするという原則と実際できる範囲にもとづいて、可能な限りの配慮をせよ。彼らはレポートを書きたいから、素材を多く撮りたいと思うのは当然のことだ。彼らは中国を理解したいと思っているが、理解度は低く、ばかげた認識がたくさんあるが、それも当然のことで、我慢してやれ」。四人組は故意に『中国』の結果をこの周恩来の指導思想に帰結させた。つまり当時の「毛沢東思想の偉大な赤旗を高く掲げてプロレタリアの政治原則を堅持し、国家の主権を護持し、国際的階級闘争を重視し、警戒を怠らない」という接待方針を貫徹していないというのである [3:p59]。

人は貧しいが、悲惨ではない、今と昔の区別をはっきりさせている、仕事はきつく生活は質素だが飢餓はなく、他のアジアの国家のような悲惨な状況は存在しない」。さらにこう付け加える。

「映画の結末で「画虎画皮難画骨、知人知面不知心（虎を描いて皮を描けても骨を描くことは難しい、それと同じく人を見知り顔をわかっても心までわかるものではない）」という諺を引いて、この映画は中国人に対して平凡な見方をしただけで、中国の現実に深く立ち入ってはいない、という意味を表明している」[6:p36-37]。

『中国』は、1973年2月初にイタリアのテレビ局で三回に分けて放映され、続いて世界に広く行き渡った。西側のテレビ局がこの映画を購入・放映する際には、だいたいプラスの積極的な評価であった[3:p56]。ところが同年11月、彭華らがこの映画を見て、外交部幹部へこう報告している。この映画は、最近数年間で外国人が我が国において撮影したフィルム中「最悪の作品」だ、ただ「反中国のあくどい内容はない」から、「正式にクレームする」のではなく、適当なときにイタリア側に「当方には理解不能だ」と意見するべきだ[2:p8]。つまり『中国』は当初、政府関係者から好評こそ得ていなかったものの、批判が展開されるほどの地点には至っていなかったことがわかる。

（3）風雲激変

中央広播事業管理局のある幹部が二度、江青に手紙を書いた。姚文元は[この局の]中組部に調査させ、国務院文化組にこの映画を見させた[2:p6]⁵。もと外交部工作員だった郁泉錫の回想によれば、「四人組はこの映画を[試写室に]持って行って見た。とくに江青は何回も見て、とても激して、今ここでいうに耐えないひどい言葉を何度もいった。当時はあたかも批林批孔の直前だったため、江青はその材料を見つけたいと考えていた。彼女はアントニオニーニのこの映画を見て、矛先を周恩来総理に向けた。なぜなら、この映画は外交部の同意後、周総理が許可を出してアントニオニーニを来させたものだから」。1973年10月末、中国外交部新聞司はこの作品を発禁審査にした[5:p42]。

1974年元旦前夜、江青の要求により、張春橋、姚文元、王洪文、そして謝静宜らは釣魚台17号館で『中国』を見た。江青は映画を見ながら「中国人の中にも裏切り者がいるのよ、裏切り者がいなければ外国人にこんな映画を撮らせるわけがない！」といった。彼女はその場で「外交部新聞司長は誰？ 駐イタリア大使は誰？」と質問し、彭華と沈平だという答えを聞くと、「この二人に裏切り者という帽子をかぶせてやろう！ 彼らには似つかわしいじゃないか！」と叫んだ。姚文元は中央広播事業管理局の中心小組に電話を掛けて指示を出した。「本日、政治局の方々が『中国』を見て、非常に憤慨している。これは、全く見続けるにたえない、完全に

⁵ 1970年6月から1975年1月、もとの文化部は解体され、この文化組が成立して職責を代行していた。

故意に中国人民を醜悪化し、社会主義中国を醜悪化した、非常に害毒のある反共反中の売国的ドキュメンタリーだ。このドキュメンタリーはおまえたちの同行者が後ろ盾にならなければ撮影できなかつたらう……」 [2:p7]。

江青の要求にもとづき、1973年12月26日、中組部と国務院文化組は映画『中国』連合調査組を立ち上げた。責任者はそれぞれ、中組部部長の郭玉峰、中央政治局委員・国務院文化組組長の呉徳であった。この構成から、本事件は政治的に非常に高度な位置に置かれたことがわかる。郭玉峰は就任にあたって次のようにいっている。「中央上層が出した文書では、まず映画についてはつきり審査するよう指示している。第一に、撮影者はどのようにして来たのか。中央に報告があったのか。何を協定したのか。協定はずれはないか。第二に、映画の内容について。于会泳に見せ⁶、我々も見る。第三に、上部構造と階級闘争の問題をはつきりさせることだ」。

1974年1月10日、郭玉峰は調査組を招集して「問題の性質をはつきりさせる。おもに誰の責任なのか、どう処理するかだ」、「さらに鋭敏に見れば、これは国際的なイデオロギー問題だ」と述べた。調査組は外交部新聞司長の彭華を調査した際、直接問いただした。「アントニオーニの撮影クルーが中国に来たのは、外交部の上の誰の認可か」。彭華が「外交部の認可だ」と答えると、彼らはさらに「外交部にはそんな大きな権力があるのか。そうした規定はあるのか」と追求した。彭華は答えなかった。彼は、ここまで来て責任を後一押しすれば、周恩来に面倒がふりかかるだろうとわかっていたからである。調査組はこれに前後して北京、林県、蘇州で関係の人員に聞き取りをし、内部文書を調査した [2:p8]⁷。

1974年1月9日、江青は国務院文化組に対して次のようにいった。「イタリアのあのひどい映画は、私は見て本当に腹が立った。奇妙なのは、あんなひどいやつを我々がみずから招いたことだ。あなた方も見てみるべきであり、見るだけでなく組織的に批判し、どう処理するか意見を出すべきだ」。江青のこの一言で、すぐに中央と各地で『中国』の内部試写会が組織され、組織的な批判がおこなわれた。1月30日、「反動影片『中国』調査組 [反動的映画『中国』調

⁶ 于会泳は四人組の使い走りとされるが、当時は国務院文化組副組長であり、「革命模範劇」を主事していた。

⁷ 筆者は、この両者の話し合いでいう「外交部の上」は、何かの書き間違いで削除すべきだと思う。後に批判された中央広播局の職員の回想によれば、当時みな江青らの腹の目的はわかっていた、つまり周恩来をやっつけたいということだ。具体的には、第一に、江青らはこの件を批林批孔の背景のもとに置き、批林批孔と連結して批判しようと強調することを少しもいとわなかった。学習班も批林批孔と関連させた。第二に、周恩来総理が外国との交渉を担当していたことは誰でも知っており、江青らはこの件を外交上の「売国行為」「投降主義」などと何度も定義し、暗に事件の「後ろ盾」を探ろうとしていた。さらにこの前後に江青らが大騒ぎした「風慶輪事件」「蝸牛事件」など一連の涉外事件と連結させた。これは何の目的もなく事件を論じたのではなく、自国の外交の仕事を圧迫し、外交の形を損じさせようとするもので、その狙いは周総理にあるとみな見抜いていた。第三に、具体的に、当時の涉外活動は周総理の審査と許可でおこなわれていたのだから、この事件だったら周恩来は責任を逃れられないと江青らは考えたのである。第四に、当然ながら彼らは、周恩来と外交部がずっと主張してきた対外的な接待方針を承知していたはずである [3:p57-59]。

査グループ]」が中央文革小組に提出した報告は、火に油を注ぐ形となった。それは、アントニオオーニらの接待側に政治原則を失った「右傾投降主義」と、祖国と人格を見失った「売国行為」が存在すると主張したのである。『人民日報』は命令を受けて、その当日の第二版で一面をとり「あくどい周到さ 卑劣なやり方」と題する長篇の社説を發表、アントニオオーニの「反共、反中」そして「反動」のドキュメンタリー『中国』を厳しい調子で批判した。

かくして、『中国』への批判は内部から公開へと進み、全国的な討伐と批判の高潮を惹起した。そしてこの波は、渉外関係部門への審査、さらにテレビ・映画部門、そして外国文学・中国に来る外国人員や文化交流の審査と討伐にまで及ぶことになった [3:p57]⁸。

(4) 大批判

1 巻き添えにあった人々

1974年1月16日早朝、江青は宣伝部門窓口の各部責任者に『中国』をしてみるよう指令した。それはこんな感じである。「これが売国でなくて何だ?」「駐イタリア大使館は野蛮人を称揚している! そのうえ責任を何ら感じていない、こんな大使はやめさせるべきだ!」「使節にも代表にもあてられない! 中国人の恥をさらけだした!」「裏切り者の帽子をかぶせるに決まっている!」「紀律ある処分をすべきで、大使は召還すべきだ。具体的に責任のある者は免職すべきだ。記者も帰国させろ!」[2:p7]。中国駐イタリア大使の沈平とその他の外交官、例えば畢頭声、許家現、李玉成などは帰国させられ、彼らのために学習班がつくられて批判がおこなわれた。外交部の代理部長の姫鵬飛と外交部新聞司長の彭華は名指して批判され、何度も審問を受けた [2:p8]。姚文元は中央広播事業局でこう宣言している。「海外との渉外を担当する副局長は、その仕事への参加を許さず、国際放送局長および党の当該部署書記の兼任をやめさせる」。広播事業局は、この事件のせいで半年に及ぶ拡大会議を開催して批判と審問をおこなった。批判大会の席上、イタリアの撮影クルーに同行しただけの党一般幹部も舞台上に連れて行かれて批判され、裏切り者だということを認めさせられた。そのうえ厳しく懲戒され、渉外部門をはずされるなどの処分を受けた [7:p25-26]。

当時の中央人民広播電視台のディレクター室主任の回想にはこうある。「この映画は同行者と後ろ盾がいなければ撮影できないものだ、と江青と姚文元は何度も強調した。明らかに、彼ら二人の本当の目的は、後ろ盾と当事者の追求にあった。この事件の責任は、とりあえず中央広播局に向けられた。1974年2月6日から10月にかけて、京西ホテルで「広播局核心小組批林

⁸ 周恩来はまずい成り行きだと感じ、自分に矛先が向いていることを認識した。そこでやり方を考えた。周恩来は中国系物理学者の楊振寧に会見したとき、『中国』という映画に議論があることを知り、工作人員に調べさせた。ところがその場にいた工作人員は周恩来のいいつけを記録しておかなかったため、周恩来に面倒をかけることとなったという [2:p8]。

批孔拡大会議」学習班が举行され、「徹底的に広播局の問題を解決する」ことになった。この学習班は中央の三放送局および各部門から 120 人あまりが参加、自分も学習班に参加していた。学習班は九ヶ月も続き、そのうちの七ヶ月あまりは京西ホテルに軟禁状態で、朝夕や休日を問わず、いつも学習と批判がおこなわれ、そのストレスは相当のものだった。この学習班は、自分が経験した中で最大規模、最長のものだ。こんな学習班は文革中ですまれなかった。学習班は当然ながら火力を広播局自身に集中させ、接待者と責任者は「毛沢東思想の偉大なる紅旗を高く掲げ、プロレタリアートの政治原則を堅持し、国家主権を護持し、国際的階級闘争を重視し、警戒を怠らない」という接待方針に重大な乖離があり、「売国行為」と「投降主義」が見られるとした。こうして昼も夜もいろいろな形で「気持ちを入れ替える」よう促され、大小の批判会が何度も開かれた。最終的に金照、張文潤らに厳しい処分がいい渡された」[8:p71]。つまり、当時の中国側の「撮影付添人」もひどい巻き添えを食ったのである⁹。

2 檄文の連発

新聞や雑誌にも批判文がたくさん発表され、それは 1975 年内まで続いた [2:p10]。その後、『人民日報』『文彙報』『光明日報』『解放軍報』などに発表された批判文を精選して本が数冊編まれた。その最も厚い本でも 200 頁程度である。そこにみえる文章は、撮影手法から撮影動機にまで全面的な討伐をおこなっている。ドキュメンタリーが扱っている極めて多くの「真実でない」シーンに対して、強烈な批判をし、アントニオーニが故意に中国を侮蔑したと譴責しているのである。



筆者が集めた『中国』批判をもっぱらにする檄文集。左から北京人民出版社、天津人民出版社、そして人民文学出版社の版である。タイトルはすべて「力強いひびき」の「中国人民不可侮」になっている。

⁹ 映像資料 [1] 2011 年 11 月 11 日。

批判の文章には、すべて同じような句型が使われている。すなわち「○○を彼は撮らずに、○○を撮っている」というもの [5:p92]。例えば、

「林県の山水が新たまった後の盛んな有様を彼は撮らずに、もっぱらその地が辺鄙で、荒地と灌木ばかりなのを撮っている……彼はこうした手法で中国人民の偉大なる成就を無理矢理に否定する。このことは逆に、本フィルムの制作者が陽光を憎む蝙蝠のごとき態度であることを曝している」 [12:p112]。

「目をはっきり見開けば広い道路や並木の大通りが見えるだろうに、彼はそれらを撮らず、わざわざそんな古ぼけた小さな橋を撮る。運河にはまっしぐらに航行する客船や船隊がいるのに、彼はそれを撮らずに、肥料を積んだ小船を撮るのだ」 [13:p152]。

「ちょうど祝っている六月一日国際児童の日の熱烈な場面を撮らず、またクラブの退職労働者や小学生の多彩な文芸活動も撮らず、労働者過程の幸せな生活も撮らない。そのかわり一生懸命に隠し撮りをし、干してある子供のおむつなどを望遠撮影する。およそこうした卑劣な行為は、彼の反革命的な真相を存分にさらけ出している」 [10:p150]。

撮影動機や手法からの批判には次のようなものがある。

「天安門広場の全景を、まるでめちゃくちゃに混雑した市場のように撮り、さらにそこに「わたしは北京の天安門が好き」の歌を重ね合わせて皮肉っている。このどこが「ドキュメンタリー」なのか！これは、新中国の真実の姿を悪意から歪曲し醜悪化させた反中国映画である。アントニオーニのこうした卑劣な手法からわかることは、すべて帝国主義分子や反動派は、五星紅旗の上がるのころに対して、中国の革命に対して、非常に憎しみを抱いているのであり、非常に恐れているということだ」 [9:p25]。

「映画で「竜江頌」の一段「顔を上げて、胸をはり」が流れるとき、画面に出てくるのは豚が頭を振る醜態なのである。これほどえげつないことがあるだろうか？」 [17:p75]。当時、ワシントンで『中国』が放映されたとき、中国大使はこのシーンを見て席を立って荷物を抱えて出て行ったという¹⁰。

¹⁰ この詳細は劉海平夫妻が撮った『「中国」ははるかに遠い』に見られる [映像資料 6] 2012年3月8日。余楠 [18:p84] によれば、ラウドスピーカーが伝える音楽が模範劇『竜江頌』の江水英が歌う段だとアントニオーニは知らなかった。また余氏は当時のカメラマンの回想にも触れている。「私たちは後になってはじめてこれらの歌曲は毛沢東夫人の担当したものだと知った」、「当時私たちはどこにいても、いつでも同じ歌声が聞こえ、ラウドスピーカーがいつもそうした歌曲を流していた。私たちは撮影していったが、それらの音楽が何をいっているのかは知らなかった」とのことである。豚小屋のことは撮影クルーからすると、意見の大きな変化を代表していた。「彼らに連れられて私たちは養豚場の豚小屋を撮影し、私が撮った。撮影したと同時に、ラウドスピーカーがかしましい歌曲を放送した。映画はそのように編集したのであるが、後になってはじめて、その歌が歌っているのは「中国人民は立ち上がる」ということだと知った。そこは削除すべきであるが、私たちはわからなかったのである。このような対立と衝突が非常に大きな危険をかもしだした。まるで私たちが中国人民を茶化しているかのようだった」。これに対して、イタリアの評論家ウンベルト・エーコはこう分析している。「…最大の責任はイタリア中国友好協会 (The Italy-China

「アントニオーニは北京産婦人科医院で針麻酔の開腹手術を撮ったとき、暗い光線と淡泊な色彩、見にくい角度と特殊な視角を使って、故意に針麻酔で使う針を粗雑で長いものに写し、人に恐れを感じを与えた。産婦は非常に健康な婦人労働者だったが、顔には黒い斑点があって、明らかに年取って無気力な感じに撮影されている」[14:p14]。

「南京の幼稚園を撮ったシーンで、縫いぐるみ人形を使って我々の子供たちが[人形のように]人任せだと皮肉っている。学生の体育の授業では、ネットを透かして我々の少年たちに自由がないと当てこすっている。本当にひどい。彼は「中国の子供はいいつけを守り、わがままではない」などと変な調子で語る。中国人は気持ちが小さく、独立した思考ができず、おとなしくなるように子供の頃から束縛されていると侮蔑しているのである。全くのでたらめだ。我々は毛主席の話を聞き、革命の規律を遵守するが、修正主義の話は聞かず、「子羊」のごとく決まりを守ることには反対している」[15:p89-90]。

「アントニオーニという人は、私たちの林県にいた三日半の活動で、内外に名を馳せている「人工の天の川」たる紅旗用水路について、聞いても見ようとせず、見ても目に入らなかった。映画に現れる紅旗用水路はただの一瞬であり、盗み撮りや無理やりな撮影、戯画化で林県を侮辱し歪曲するシーンをかき集めている」[11:p169]¹¹。

もちろんほかに「古典的な」やり方で「事実と連結して」批判するものもある。

「我々に対するアントニオーニの侮蔑は、何も新奇なものではない。ちっぽけな反動分子のどこからひねり出してきた腐った代物にすぎない。彼と帝国主義者、修正主義者、反中国者は中国人民を「疲れ切っている」と叫んでいるが、それは裏切り者の売国奴である林彪が「国家は富んだが人民は苦しい」といった戯言と軌を一にしている」[16:p99]。

このほか、当時、街頭にも『中国』に対する批判のスローガンが現れ始めた。それには「公に中国に反対し、共産党に反対し、革命に反対する作品であり、帝国主義と社会帝国主義の陰謀だ」とあり、さらにナチスの鍵十字が記されている[20]¹²。そして子供の歌にもアントニオー

Association) にあるかもしれない。この機関の任務は正しくはこうした誤解を解くことにあるのであり、「文化から文化への翻訳」を超越したレベルで人民間の相互理解を支持することにある。中国人民の抗議をみずからイタリアに伝えるプロセスにおいて、この機関の行為は、客観的に見て誤解を生むような要素となっており、それが傷口を広げ、反動的なゲームにおちいらせた」[19:p37]。ただし侯宇靖（後述）によれば、このイタリアの批評家の評論は厳密性に欠けて主意的であって、参考に値しないとのこと（2012年3月7日筆者によるインタビュー）。

¹¹ 1960年代末、水が通った後の紅旗用水路は外国人客の見学を多く引き受け、林県も対外開放区となり、外国人客が好む場所だったという [30:p10]。

¹² この批判を受けた後、アントニオーニはこう述べている。「私の中国での行動はすべて私の付添人といっしょだった。通常は8人私についていた。南京のときは14人だ。だから、私は許されないことは一つもしたことがなく、しかも彼らがいなくて撮影したものはない。」「組織的に案配」されたシーンが少なければ現実より近づけるとは思われない。部屋の中で歌を歌う子供や、その他の「再現」シーンは、明らかに中国人が好んで見せたいイメージだが、それもこの国で現実に近いイメージというわけではない」[21:p100]。四人組が新聞紙上のアントニオーニの呼称を「小丑 [ピエロ]」とさせ、彼に兵役経験があるこ

ニの名前が入れられるようになったわけである¹³。

二、「帽子をはずす」

1976年、毛沢東が死去し、すぐに四人組が逮捕され、中国の政治潮流は激変した。1978年に政府は、さんざん批判した『中国』の名誉回復を率先しておこなった。その後、民間でも次第に「暖にもどる」雰囲気となった。中でも二点について特にここで提示しておきたい。2004年の中国における『中国』上映と、アントニオーニと『中国』に関するドキュメンタリーの撮影である。

(1) 政府系の動向

四人組打倒後、1978年11月10日の中央工作会議で、中共中央副主席の李先念は関連の部門に対してこの映画のことを述べた。「当時の歴史的条件下で、『中国』はいくぶん欠点があり、中国人民の感情を傷つけた。しかし四人組はそれを利用して周恩来総理に反対したのだ。外交部はよく検討するように」。この指示によって、1979年1月25日、外交部は中共中央・国務院に「关于肃清“四人帮”在批判〈中国〉影片问题上的流毒、拨乱反正的请示」[四人組の『中国』批判問題における悪影響を肃清し混乱を正すことに関する答申]を報告した。そこでは第一に、四人組がこの映画を利用して周恩来総理に反対しようとした陰謀を徹底的に明らかにし、彼らがまき散らしたいろいろな誤説を批判し、さらに混乱を正し、悪影響を肃清すること。第二に、中央と各地の関係部門は、過去において本映画の「批判」問題で、冤罪や誤認逮捕があれば、徹底的に名誉回復すべし。侮辱や不当な言辭はすべて元に戻すべし [2:p10]。

80年代初頭、中国文化部部長はイタリアでおこなわれた中国映画回顧祭に参加した機会に、アントニオーニを表敬訪問して陳謝した¹⁴。

とからイタリアファシストというようになると、さすがにアントニオーニも我慢できなくなった。1975年2月18日のイギリス『ガーディアン』誌のインタビューで、彼は怒りもあらわにこう述べている。「私は彼らがどうして私を叱責するのかわからない。これは実に前代未聞だ。彼らが報道統制する中で使っている言葉が深く私を傷つけていることをいっておきたい。彼らが使った方法は小人物のやり方、私に対する人身攻撃だが、それは私のことを「ピエロ」という、その語のことだ」[2:p10]。

¹³ 本稿の冒頭を参照のこと。このほかに、それ以前の政治運動と同じく、めちゃくちゃな話がある。当時、もともと『紅旗渠』と題する本が出版予定であったが、印刷に伏す段階で、アントニオーニ批判に間に合ったため、アントニオーニ批判の内容を原稿に付け加えた。そればかりか、はだかの背中のみえる人々が写った一枚の写真にチョッキを補筆し、アントニオーニがその写真を「林県が貧しいという」証拠に使えないようにしたという [22:p114]。

¹⁴ インターネット文献 [2] 2011年11月11日。この文章によると、『SMG 艺术人文频道』の「世界風」は『中国』専門の特集「安东尼奥尼与中国情缘」を載せているという。

(2) 民間レベルの動向

1 32年後の再会

2004年11月、中国駐在イタリア大使館の主催で、アントニオーニ映画回顧祭が北京の電影学院で開催された。開幕当日にはイタリア大使も出席し、次のように述べた。「私が中国でアントニオーニを見るのは今日が二度目だ。一度目ははるか昔1972年だった」。映画祭の三日目午後に『中国』が放映されたが、これは映画が完成してから32年後の放映であった。アントニオーニは来なかったが、友人のカルディカルが夫人の手になる書簡を持参した。「この間の歴史は、イタリア人より中国人にとって、より重要であろう」とイタリア大使館の文化参事官が述べた [23:p39]。政治的原因で『中国』と題する映画を中国人が見られないでいたのである。上述のような背景があったため、30年後にこの映画が中国に戻ってきたときに、人々が熱情をもって迎えたのは理解に難くない。そのとき映画を見た人によると、『中国』のチケットは300元にも値上がりしたそうだし¹⁵。多くの人は好奇心を抱きながら、『中国』という謎を解きたいと思って見に行った。1枚10元のはずのチケットが300元出しても買えない。900人収容の映画館は立錐の余地もなくなり、多くの観客は4時間の『中国』を鑑賞するのにずっと床にすわっているしかなかった [2:p4]。

32年後の放映では、観衆の笑いと言き声が絶えなかった。映画が終わっても拍手がなかなか止まなかった。このことは、中国人がアントニオーニの『中国』を受け入れたことを意味する [1:p19]。放映後の反響は大きく、各メディアは次々に報道し、インターネット上の論壇やブログでの関連する紹介と議論も至る所に現れた。映画を見た一人の老人はこう述べたという。「この映画は当時ひどく批判されたもので、印象深い。今日はこの「毒草」がどんなものか見てみたいと思って来た。見てみたら、別に何でもない。事実を写している」。電影学院のある学生はこう賞賛している。「30年以上も前にアントニオーニの意識は今日の私たちとくらべてずっと先を行っている。彼は精神面に立って中国を表現しており、政治と経済の話は実は二の次なのだ」 [20]。つまり『中国』が中国に戻って、その評価にも大きな変化が生じたといえるだろう。そこで、このドキュメンタリーに対する現在の中国人の評論を簡単に整理してみた。「アントニオーニのドキュメンタリーで、ないしは世界的な監督のドキュメンタリーにおいても、本作は典範となりうるであろう」 [23:p41]。

「『中国』は中国のインディペンデント・ドキュメンタリーに啓蒙的な作用を及ぼした」 [24:2/3]。「本映画は、文革時期の哀れなほどわずかな中国映画の中で非常に珍しい、国民の真実を反映した映画である」 [25:p108]。

「今日から見れば、特殊な文化政治的な背景の下で、我々はこの大作家に不当な評価を与えた。

¹⁵ 瘦头陀、インターネット文献 [3] 2011年11月11日。

時間が流れてその時のことはどこかに消え失せてしまったが、彼が残した 240 分の『中国』は、素朴ながら緊張感のある画面で、中国の文化に対する感情と中国人に対するこだわりを打ち出しており、貴重な歴史文献を残してくれている」[26:p23]。

「アントニオーニに感謝したい。彼は私たちに 1972 年の「中国」の印象を残してくれた。私たちはかつてこの時代を過ごしたはずだが、誠実に記録に残すということをしなかったし、まじめに振り返ることもせず、また冷静に思考したこともなかった。『中国』はそんな私たちにそれをする可能性を与えてくれた」[5:p44]。

『中国』はまるで一枚の鏡のように、20 年前(マ)の私たちに照らし出してくれる。これは動く教科書だ。我々の映画ニュース制作者は当時何を記録していたのか？ 革命群衆の活動でないとするれば、声を限りに叫び声をあげる様子ばかりであり、すべての画面がウソとごまかしに満ちていた。これは逆に私たちの精神的物質的な貧困を表してもいるのだ。それに比べ、『中国』はずっと客観的で公正である」[27:p9]。

「万里の長城についての理解は、中国人だったら偉大なものの象徴ととるだろう。ところがナレーションでは、戦争のモニュメント、文明の道具、「世界最長の墓地」ととっている。アントニオーニは壁の向こうに隠れている見方を撮っており、しかも彼からすれば、それこそが真実なのだ。これと同じように、中国の現実に対する記録は、同時に異文化に対する異なった理解であり、他者の眼差しに反映した中国であり、他者の中国に対する理解がそこに現れているのである。しかしそれもまた一つの真実である。アントニオーニが堅持したのは、「見に行つて自分の網膜を経たものを記録する」ことである。中国はその点で独特の人類学的な価値と意義がある。それは社会を反映し、真実を探っている」[25:p110]¹⁶。

この他、今日の中国人は、彼の撮影手法についても明らかに賛嘆する意識を持っており、昔年の評価とは天地の差がある。例えばこんなだ。「最後に上海の撮影になると、中国の雑技を使って全体の締めくくりとした。これは、22 日間の中国旅行が、じつは一種の「技巧の演出」状態で送られたことを暗示している」[28:p59]¹⁷。

¹⁶ もちろんどのような映画もそうだが、『中国』も批判はされている。例えば、ナレーションには十分な情報が備わっていないため、誤解を生じやすい、など [27:p9]。また、「アントニオーニは撮影と編集のプロセスで、次第に忍耐力を失つたらしく、語りは徐々に少なくなり、最後には一言もなくなる。パート 1 では北京の人形劇を結末とし、興味深いのが、パート 2 では南京の運動会であり、無理がある。最後には上海の雑技を全体の結末とするが、成り行きまかせの嫌いがある」。黄小邪、インターネット文献 [5] 2011 年 11 月 11 日。ほかには、インディペンデント映画人の呉文光は少し違う考えである。「あのフィルムは中国を表しているとはいえない。特段に制限を受けた空間において、特段に制限を受けたものしかとれないのだから」[20]。如上のような批判があるとしても、全体的にみれば、賞賛の声がマイナス面の評価を抑えたことは間違いない。

¹⁷ 民間のレベルにおける評価と態度の変化は、さらに中国の学校の授業に反映している。つまり『中国』がプラスの材料として使われたのである [29:p149-150]。

2 『中国』のためのドキュメンタリー



アントニオーニと劉海平（図左）[インターネット文献 4]



侯宇靖とアントニオーニ夫妻（図右）、劉海平夫妻提供

2004年、劉海平は自選テーマ・自己資金・自己製作のドキュメンタリーを撮り始めた。イタリアに対する拘りから、イタリアを撮影の対象とし、アントニオーニをインタビューの主役とした。このドキュメンタリーを撮るために、劉海平と侯宇靖の夫妻は2004年以来、5回に亘ってイタリアに行った¹⁸。

彼らはアントニオーニとその家族や友人を追いかけ、その後ヴェネチア・フィレンツェ・ローマ・ボローニャを訪れた。さらに当時アントニオーニの撮影地だった北京・林県（今の林州）・上海・蘇州なども訪れ、両国の十数箇所の街と村を遍路した。苦労して当時の世話人の存命者にインタビューをし、テキストおよび映像材料を収集した。彼らは劉海平夫婦に30数年前のことを語った。たとえ諸事情でインタビューを受けたくないという人も、基本的にはオフレコの談話をした¹⁹。三年の撮影を編集したフィルムを『「中国」已遠 [「中国」はもうはるかに遠い]』という。これはアントニオーニに敬意を表するドキュメンタリーである。中国とイタリア、あるいはヨーロッパの交流史で名の上がる人は、ほんの一握りである。それは、マルコ・ポーロ、マテオ・リッチ、アダム・シャル、そして現代のアントニオーニだ。前三者はもう古いから、唯一アントニオーニだけが [当時は] 健在で、彼だけが中国に映像資料を残してくれた。それで劉夫婦はアントニオーニに敬意を表して『「中国」はもうはるかに遠い』を撮ったのであった [23:p41]。

¹⁸ 劉海平の妻の侯宇靖は林県生まれ、イタリア留学経験があり、夫の撮影作業に協力。彼女の父親は1972年当時、中央医療隊のメンバーで、後に林県人民医院長となった侯振民である。侯宇靖はこう述べている。「知らない内に段取りができていて、私たちはアントニオーニ大師に会うようになっていたんです」[31:p120～121]。劉海平夫妻に対する2012年3月7日の筆者のインタビューにもよる。

¹⁹ 後掲の劉海平のインターネットページを参照のこと（2011年11月11日）。

編集作業が終了し、この映画はドキュメンタリー愛好者の間でしばらく流通した。この『中国』撮影の内幕とアントニオーニの晩年生活を描いたドキュメンタリーは、多くの人々の関心を勝ち得た。というのは、かつてアントニオーニにインタビューをした人がいたにはいたが²⁰、その深さと広さでは、劉海平夫婦のものが最も優れたものだからである。中央電視台のドキュメンタリーのディレクターが劉海平と接触し、その後、劉海平は『見証』という番組と組んで、五回連続のドキュメンタリーを制作することにした。2007年夏、夫婦はこの五回連続ものを完成、中央電視台がこれを放送することになった。アントニオーニとイタリア大使館も非常に満足だった。ところが番組放送の前に、番組制作スタッフは上層部からの修訂要求の意見を受け取った。関係者は遺憾ながらこの要求を受け入れ、その結果、放送は遅れてしまった。その後、劉海平は崔永元の『電影伝奇』という番組から電話をもらい、30分ものの制作を依頼され、「私の映画伝奇」[映像資料6のコンテンツ]で単独に放送、2009年2月15日、予定通りこの映画は茶の間に顔を見せた[映像資料6]。放送の当日、劉夫婦は涙を流して喜んだという。夫妻は多年の蓄財をすべてフィルム制作につぎ込み、その金額は50万元にのぼった[18:p85]。

まとめ

文革時期、「極左思潮」が横行し、「文芸はプロレタリアート政治のために仕える」という考えが金科玉条とされた。このような緊縛の中、文化や芸術の自由な発展は空前絶後の抑圧を受け、政治機械の付属物に墮した。『中国』はこのような政治的雰囲気のもとで、当然ながら売り場がなかった。中国内部の激しいセクト闘争は、この映画を波濤に漂わせ、政治闘争の犠牲としてしまった。アントニオーニもどうやら、中国内部に「極左派」と「穏健派」の闘争があることを感じ取っていた節がある。「自分の知っている範囲では、私たちは相当に暴力的ではっきりしない攻撃に直面した。もしかしたらこうしたもの下は、全く異なる文化背景なのかもしれない。私の目からすると穏和で感動的なものが、彼らからすると尊重に値せず革命的でもないのだ。あるいは、私の仕事に協力して、かつ仕事の結果を褒めてくれた、あの寛大で度量の大きな人々の背後に、狭量で頑なに人々がいたのかもしれない。こうした状況では、私のドキュメンタリーは権力構造内部の権力闘争の口実にすぎない」[2:p10]。

『中国』に「帽子をかぶせる」ことになったのは、中国内部の闘争によっているが、「帽子をはずす」ことになったのも、かなりの程度で政治的な考慮に出ていると私には思われる。本稿で使用した大部分の材料の基本的観点はすべて、江青が周恩来を追い落とすたくて、『中国』と

²⁰ 例えば東方衛星テレビは2009年にドキュメンタリー『看中国 [中国を見る]』を放送し、アントニオーニ夫人と当時のカメラマンらにインタビューをした[映像資料5] 2011年11月11日。

いう利用しやすい道具を探し出したとみる傾向にある。しかし考えてみると、四人組を批判するために、権力にあった者は同じように自分にとって有利な資料を集める必要があった。その点は、上に引用した李先念の講話から見て取れるであろう。四人組は当時『中国』を利用して周恩来に反対しようとしたが、その後の権力者も、やはり『中国』が批判されたという事件を使って四人組を批判し、みずからの正当性を樹立し強化したのである。いずれにしても、『中国』が政府側から「帽子をはずす」ことになり、中国に戻り得たのは幸いであった。

最後に付言しておきたいのは、中国政治の研究者は、つねに資料的な制限に苦しめられている点である。今回本稿の執筆を通して、私もそのことを痛感した。「帽子をかぶせる」のと同様、「帽子をはずす」にも、政府側が重要な作用を及ぼしていることは疑いない。「帽子をはずす」プロセスにおいて、上層の政治家に関連する材料は、管見では李先念と文化部部長の意見表明しか捜し出せなかった。しかも、関連する表現も片言隻句で周辺的である。文革後、「改革派」と「凡是派 [華国鋒ら文革路線変更に消極的なグループ]」は、四人組討伐についてコンセンサスがとれていたとはいえ、上述の李先念の講話があった1978年は、両派の権力の角逐がもっとも激烈だった時期でもある。彼らが『中国』に対して持っていた態度など、細部の資料はいまだに披見に至らず、それゆえ両派間でこの問題について意見の分岐があったのか正確には判断できない。文化部部長の「お詫び訪問」は80年代初に発生した。当時の政局にも新たな変化があった。すなわち鄧少平がトップに鎮座したのである。当時の上層政治家が『中国』をどうみていたか、この文化部部長にどうほめかしたのか、知るすべがない。こうした政府側の態度の具体的な変化の過程についての分析をとばしてしまったら、「帽子をはずす」ことのはっきりした図を描くことはできないであろう。しかし、資料的な制限のために、本稿はここで擱筆し、これらの疑問点は、今後の課題とせざるを得ない。

参考文献

期刊、論文など：

- [1] 舒云「安东尼奥尼与〈中国〉的传奇」『报刊荟萃』2007年第11期
- [2] 陈东林「20世纪70年代的电影〈中国〉引起的风波」『党史博览』2006年第6期
- [3] 杨正泉「安东尼奥尼与影片〈中国〉风波」『百年潮』2010年第3期
- [4] 蒋卓伦「难以接受的美—纪录片〈中国〉的接受美学解读」『湘潭师范学院学报(社会科学版)』2007年3月第29卷第2期
- [5] 陈占彪「〈中国〉式批判」『南风窗』2008年第13期

- [6] 梁茂芝 「『文革』期间被国内批判始末 意大利纪录片〈中国〉」『档案天地』2009年第4期
- [7] 宗道一 「“安东尼奥事件”和“蜗牛事件”」『文史精华』2002年第1期
- [8] 蒋哈玉 「〈愚公移山〉与〈中国〉」『书屋』2007年第8期
- [9] 景平 「反华小丑的卑劣表演—批判安东尼奥尼〈中国〉反华影片」『中国人民不可辱 批判安东尼奥尼的反华影片〈中国〉文辑』人民文学出版社1974年版所收
- [10] 卫民 「可耻的反华行径」前揭『中国人民不可辱』所收
- [11] 王师存 「红旗渠永放光芒」前揭『中国人民不可辱』所收
- [12] 洪毅达 「反动的政治 堕落的艺术」前揭『中国人民不可辱』所收
- [13] 顾小狗 「两个时代两重天」前揭『中国人民不可辱』所收
- [14] 群力 「决不允许污蔑新中国的医药卫生事业—批判安东尼奥尼反华影片〈中国〉」『新医学杂志』1974年第6期
- [15] 黄帅、冯培 「我们红小兵的愤怒」前揭『中国人民不可辱』所收
- [16] 北京西单菜市场批判组 「造谣诬蔑阻挡不住中国人民前进的步伐」前揭『中国人民不可辱』所收
- [17] 新文 「不许侮辱革命样板戏」前揭『中国人民不可辱』所收
- [18] 余楠 「安东尼奥尼身后的中国往事」『新世纪周刊』2009年第10期
- [19] [意大利]温贝尔托·艾柯、单万里译 「论阐释或为难马可·波罗—谈安东尼奥尼的关于中国的影片引起的重大事件」『当代电影』2007年第6期
- [20] 欧雪冰 「安东尼奥尼的中国之痛」『第一财经日报』2004年12月10日第D07版
- [21] 李二仕 「安东尼奥尼作品简介」『当代电影』2004年第6期
- [22] 兴华 「补画背心」『出版史料』2002年第4期
- [23] 刘海平 「触摸大师之手—与晚年安东尼奥尼在一起的日子」『当代电影』2007年第6期
- [24] 钱颖 「电影语言与“文革”中国—安东尼奥尼〈中国〉」『开放时代』2010年第9期
- [25] 李泉 「细节中追求“真实”—从影视人类学角度评析影片〈中国〉」『邵阳学院学报（社会科学版）』2010年10月第9卷第5期
- [26] 张红军 「色彩界现象学还原—安东尼奥尼影片现象学思维与〈红色沙漠〉（1964）色彩导读」『当代电影』2007年第6期
- [27] 张讴 「〈中国〉一个封闭社会的最后记录」『中国电视』1999年第3期
- [28] 陈明远 「何必臆造“国际假想敌”—从影片〈中国〉谈起」『同舟共进』2008年第9期
- [29] 郑晓芳、崔酣 「纪录片〈中国〉在政治理论课教学中的应用实例分析」『电影文学』2009年第16期
- [30] 殷孜涵 「一部曾得罪全中国的纪录片」『记者观察（上半月）』2009年第1期

[31] 余楠 「<中国>已远和安东尼奥尼一起的时光」『新世纪周刊』2007 年第 30 期

インターネット文献

- [1] 崔卫平 「安东尼奥尼 70 年代来华拍摄纪录片<中国>回顾」『人民网』
<http://ent.people.com.cn/GB/42075/3149564.html>
- [2] 「安东尼奥尼与<中国>」『东方早报网』
<http://www.dfdaily.com/html/171/2008/1/24/307139.shtml>
- [3] 瘦头陀 「<中国>回到中国」『人民网』
<http://www.people.com.cn/GB/wenhua/27296/3039056.html>
- [4] 刘海平ブログ
<http://photo.blog.sina.com.cn/lhpjlblog>
- [5] 黄小邪 「安东尼奥尼的中国」『央视网』
<http://discovery.cctv.com/20070801/101755.shtml>

映像資料

- [1] 「刘海平：安东尼奥尼“不听话”引发中方人员不满」『凤凰网』
http://ent.ifeng.com/fcd/special/liuhaiping/news/detail_2010_08/17/1968988_0.shtml
- [2] 「刘海平：用影像记录安东尼奥尼与中国 我们是唯一」『凤凰网』
http://ent.ifeng.com/fcd/special/liuhaiping/news/detail_2010_08/17/1968922_0.shtml
- [3] 「刘海平：安东尼奥尼“不听话”引发中方人员不满」『凤凰网』
http://ent.ifeng.com/fcd/special/liuhaiping/news/detail_2010_08/17/1968988_0.shtml
- [4] 「刘海平：安东尼奥尼没把更脏乱差的中国放进<中国>」『凤凰网』
http://ent.ifeng.com/fcd/special/liuhaiping/news/detail_2010_08/17/1968929_0.shtml
- [5] 「<看懂中国>特殊的影像 外国导演记录中国文革时期影像」『搜狐视频』
<http://tv.sohu.com/20090918/n266827118.shtml>
- [6] 「中国 1972 我的电影传奇」『我乐网』
http://www.56.com/u86/v_NDEyODkzMjM.html

原文 中国語

訳者 土屋 昌明

付記 []内が番号の場合は出所となる参考文献の番号とページ数であり、それ以外は翻訳の便宜で訳者が入れた補いである。

相容れない二つの＜リアリズム＞ ——ミケランジェロ・アントニオーニと「革命様板戯」の出会い

劉 文兵

文化大革命のさなかに、中国当局はミケランジェロ・アントニオーニによるドキュメンタリー映画『中国』（一九七二年）の撮影を特別に許可したにもかかわらず、完成した作品を「大毒草（きわめて有害な作品）」と見なし、囂々たる批判を繰り広げた。無論、この事件が冷戦時代の世界情勢、ならびに中国共産党中央部における熾烈な権力闘争に拠るところはきわめて大きい。

だが、本稿はあえて視線をこうした＜外部＞の問題から表象システムの＜内部＞へと移動させ、『中国』の受容の問題に異なる角度から光を当てる。すなわち、アントニオーニの『中国』と、当時の中国においてプロレタリア芸術の最高の規範（カノン）とされていた「革命様板戯（革命模範劇）」との比較をつうじて、＜リアリズム＞や＜美＞にたいする解釈の相違こそ、アントニオーニと中国側のあいだの絶望的なコミュニケーションの齟齬を生みだしたことを検証する。

一．聖なるものへの冒瀆——『中国』における「革命様板戯」の表象

中国におけるアントニオーニ批判キャンペーンの中で、以下のような言説が存した。

文化大革命のさなかに誕生した革命様板戯はプロレタリア文芸の珠玉である。昔舞台に登った王侯貴族、才子佳人に取って代わって、今は労働者階級が主人公となった。それについて、中国人民は欣喜雀躍している。革命様板戯における英雄的な人物はすでに中国人民の学ぶべきモデルとなっている。しかし、アントニオーニのこの三時間にわたる長作では、革命様板戯のシーンが一つも取り上げられていない。その代わり、革命様板戯のメロディーを意地悪く茶化している。／アントニオーニはまず、『智取威虎山』において共産党員が敵の巣窟に入り込む場面で流れる高揚した音楽に合わせて、古いお寺にある醜悪な仏像を映し出す。それでも飽きたらず、革命様板戯の音楽に木魚の音を重ね、「これは幻想的なシンボルである」というナレーションをかぶせる。このような手法は明らかに、革命様板戯における英雄的な人物が醜悪な仏像と同等のものにすぎず、革命様板戯自体が念仏の行為と変わりがないと主張している。その動機はどれほど悪意に満ちていることだろう。／アントニオーニはまた、ある茶店を、薄暗くざわついた昔の待合に仕立て、その場面に「革

命様板戯」の音楽を重ねる。しかも、意識的に歪められたその音楽の音量は、大きくなったり、小さくなったりして一定しない。革命様板戯の音楽を昔の待合の遊興に合わせて歪曲している。／最も許せないのは、『龍江頌』の音楽の悪用である。「頭を上げ、胸を張る」というヒロインの歌とともに、画面に現れてきたのは頭を揺らす豚の姿である。これ以上あくどいことがあるだろうか。

これらの言説に示されたように、アントニオニーの『中国』においては「革命様板戯」が実際に表象されている。すなわち、移動撮影でアップされた、河南省林県の農民宅の壁に掛かった京劇『紅灯記』のポスターや、音源（ラジオ放送など）の特定できる環境音として取り入れられた京劇『龍江頌』『智取威虎山』の音楽と歌はそれにあたる。ごく間接的な表象にもかかわらず、中国側はそれらの表現を「革命様板戯」の神聖さへの冒瀆と見なし、痛烈に糾弾した。中国側の過剰反応は、当時の中国社会における「革命様板戯」の特権的な立ち位置に由来したように思われる。

「革命様板戯」とは、国民党や日本軍と戦った中国共産党の過去の歴史と、中華人民共和国建国以降の輝かしい現在を、中国の古典芸能である京劇のスタイル、またはバレエなどの西洋の表現手段を用いて表現したプロパガンダ舞台劇である。一九六〇年代後半から七〇年代半ばにかけて、毛沢東夫人の江青の指導の下で二〇数本ものがつくられ、さらに全国への普及をはかり、七〇年代前半に立て続けに映画化されたのである。バレエ『紅色娘子軍』『白毛女』、京劇『智取威虎山』『紅灯記』『龍江頌』は代表的な作品となる¹。

「革命様板戯」では、きわめて特異な人物造型が確立されている。スーパーマンのごとく活躍する共産党員と、卑しさが極端に誇張された悪役との葛藤がつねにストーリーの機軸に据えられるとともに、さらに、そのようなパターン化された人物造型を支えるものとして、「三突出」がプロレタリア文芸映画の鉄則となった。「三突出」とは、「登場人物の中で善玉を突出させ、そのなかで英雄的人物を突出させ、さらに際立って優れた何人かを突出させる」ことを意味しているのだ。

「革命様板戯」の映画化にあたって、「三突出」に基づいて下記のような映画言語が確立したのである。

¹ 「智取威虎山」：一九四〇年代後半、内戦時代の東北地方を舞台にした京劇。人民解放軍の英雄楊子榮が盗賊の巣窟へ乗り込み、親分の誕生パーティーの日に外の仲間と連携して敵を全滅させる。

「龍江頌」：一九六〇年代、自然災害に立ち向かう農民たちの物語。京劇。

「紅色娘子軍」：一九三〇年代、海南島で地主に虐待された農民の娘たちが共産党の女性部隊に入って勇戦する物語。バレエ。

「紅燈記」：日本占領下の満州で、共産党の指令で活躍するある労働者一家の英雄的行動を描く革命京劇。

善玉は近景で撮り、悪玉は遠景で撮る。

善玉は明るい光を当てられ、悪玉は暗い光の中に沈む。

善玉を大きく、悪玉を小さく撮る。

善玉を仰角で、悪玉を俯瞰で映す。

善玉には暖色を用い、悪玉には寒色を用いる。

このようにありとあらゆる技法を駆使して美化して描かれた英雄的人物たちは、ついに物神の域に達した。例えば、天安門広場に集まった五十六民族の衣装を着た各職業の労働者が腕を組んで前進するという文革当時の宣伝用ポスターがある。それは、共産党の指導下における各民族の労働者階級の団結を謳歌するというものだが、意外なことに、最前列に立ったのは「革命样板戯」の主人公、すなわちトシューズを履いてポーズをとるバレエ『白毛女』のヒロインと紅灯を高く掲げる京劇『紅灯記』のヒロインであった。日中戦争の時代を生きたこれらの虚構の人物が、時代を超えて文革時代の現実の中国人民と一堂に会したのである。しかしながら、なぜ、虚構の主人公が明らかな時代錯誤を犯しながらも、ポスターに登場するのが許されるのか。

それは、彼らが中国人民の代表として提示されていたからである。このポスターに登場する「革命样板戯」の主人公には、「表象」の二つの機能が働いている。すなわち政治的なシステムにおけるリプレゼンテーション(=代表)、そして芸術の領域におけるリプレゼンテーション(=表象)の二つの機能が。つまり虐げられた農民の代表である白毛女も、革命闘争を引き継ぐ『紅灯記』の労働者の娘も、もはや個別の作品の主人公ではなく、理想化された物神にほかならなかった。

そのため、「革命样板戯」を茶化す言動は、たとえ瑣末なものでも絶対に許容されなかった。例えば、ある人民解放軍兵士の観客は、「革命样板戯」に感情移入したあまり、『智取威虎山』の中に登場する人民解放軍兵士のモデルが自分であると主張したため、「反革命の罪」に問われることとなった。以下に挙げるのはその際の批判文である。

このような恥知らずなやつがいる。「革命样板戯」に登場する英雄が実は自分あるいは自分の親戚や仲間をモデルにしていると言って自慢し、それを政治的に利用しようとし、「革命样板戯」の名誉を傷つけようとする。最近『智取威虎山』の申徳華が自分であると嘘八百を並べる孫某人が出てきたが、人民解放軍の英雄を歪曲し、「革命样板戯」を妨害した完全なる政治的スリである。それに対して我々はこの上ない憤りを覚える。絶対にこのようなやつに騙されるな。それを徹底的に批判し、悪影響を排除すべく、政治的な責任感や革命的な警戒心

をもって「革命様板戯」を守っていこう²。

以上の経緯により、アントニオーニが糾弾されなければならなかった理由の大半は説明がつくだろう。つづいて、リアリズムという点に着目しながら、『中国』を巡る中国側の言説を整理してみよう。

二. 「アントニオーニ的」リアリズム——中国側の言説

一九七四年、全国を挙げて繰り広げられたアントニオーニ批判のキャンペーンにおいて、『中国人民不可辱（中国人民を侮辱するな）』を題とした論文集までが出版された。執筆陣はほとんど各方面の一般人であり、すなわちアントニオーニの映画に映しだされた様々な場面に関わりの深い人々であった。天安門広場で見学に来ている人々の記念写真を撮る写真屋や、北京産婦人科病院の医者、上海の港湾労働者、南京市市民、河南省林県の農民という具合に。彼らの矛先が『中国』のどういう点に向けられていたのかを見てみよう。

第一はアントニオーニのオリエンタリズム的な視線である。

例えば、『中国』における上海の描き方については、上海の港湾労働者、石油工場の工具、下町（里弄）の住民たちは、それぞれ以下のように指摘している。

『中国』に出てくる上海は、霧のかかった黄浦江に漂うぼろ船や、みすばらしい工場によって表される。立派な汽船や建物が登場しても、その船が外国のものであり、建物も植民地時代の遺産であるとナレーションで説明されている。／「上海石油工場のシーンでは、上半身裸でボール遊びに興じる消防隊員、白ナマズにかかった労働者、小便をしている労働者、また、労働者の作業服に付けられたつぎ、埃まみれの機械がわざわざ撮られている。／上海の下町のシーンでは、「滾地龍」と言われる簡易な寝場所が登場する。それは竹を曲げて両端を土に埋め込んだものをつなぎ、その上にむしろや雑草をかけた、昔の貧しい労働者の住処であった。革命後にそれらは壊され、そこに住む人間も立派なアパートに移り住むようになったが、苦しかった時代を忘れないように三つほどの「滾地龍」が再現されたのであった。アントニオーニはめざとくそれを見つけ、立派なアパートを映すことなく、この「滾地龍」を盛んに撮った。

² 上海京劇団『智取威虎団』劇組「源於生活 高於生活 關於用舞踊塑造無産階級英雄人物形象的一点体会」、『革命様板戯論文集 第一輯』、人民文学出版社、一九七五年

また、『中国』にはカメラが纏足した老女の足を興味深げに追っていくシーンが登場しているが、それに対して、北京市婦人会の責任者が「新中国の女性を歪曲するな」で以下のように反撃している。

女性が徹底的に解放されたわが国では、いまだに年を取った女性には纏足が見られるが、それは、封建社会における抑圧のマークであり、また封建社会にたいする告発でもある。しかし、このような老人もその内面はかつてとはすっかり変わり、彼女たちの革命的な青春が蘇ってきた。アントニオーニの纏足に対する執着は彼の醜悪な魂を露呈させるにすぎない。

第二はアントニオーニの隠し撮りの手法が挙げられる。

北京王府井にある銀行に勤める職員は以下のように告発している。

一九七二年五月のある日にアントニオーニはわが銀行を借りて王府井の町のシーンの撮影をおこなった。彼はまず建物の屋上の上って俯瞰してみたが、活気に溢れる町や、楽しそうに買い物をしているわが人民を見て脅かされたため、商店街の全貌をうまく収めることのできるその場所をみずから放棄した。その代わりに、町の一角しか視野に入れることのできない下の階が気に入った。そこで、アントニオーニは町の人々に気づかれないように、窓のカーテンを閉じたまま、前もって用意したはさみを取り出し、カーテンに穴をあけ、カメラをそこから差し出して盗み撮りをおこなった。撮影しながら、アントニオーニは「中国人は絶対に私がここで盗み撮りしていることに気づかないだろう」と満足げに独り言を言ったが、その一言からも彼が中国人民を敵視している醜悪な本性があらわれている。

また、天安門広場の写真屋は、アントニオーニが望遠レンズや、ズームインをもちいて隠し撮りをおこなったシーンについて以下のように語っている。

わが国の人民が北京に来ると、まず天安門を見学する。そして、そこで記念撮影することほど幸せなことはないと思っている。毎日、夥しい数の人民が清潔な身なりをして、生き生きとした表情で、列をなして撮影の順番を待つ。また、撮影中に広場に掲げられた毛沢東主席の肖像をかえりみて涙を流す人が後を絶たない。しかし、アントニオーニは意地悪く人々の後頭部や足下や風に吹かれて乱れた髪の毛しか映さず、雑然とした印象を見る人に与える。わが国の活気に溢れた雰囲気、わが人民の生き生きとした精神状態がひどく

歪められている。

第三は構図や、編集、画調といったテクニックの点である。
蘇州や、南京の一般市民は下記のように不満を露にしている。

蘇州の川で、中国人が米をといだり、野菜を洗ったりしているシーンにつづいて、同じ川で靴を洗ったり、汚水を流したりしている中国人が映し出される。／南京のある建物を写しながら、「ここは昔娼館であった」というナレーションが流れる。つぎのシーンでは、現代の若い中国人女性のアップが登場し、まるで彼女たちが娼婦であるかのごときイメージをつくりだそうとしている。これはわが国の女性にたいする大いなる侮辱である。／撮影がおこなわれたのは花の咲き乱れる五月であったが、アントニオーニは意図的に薄暗い照明や陰々滅々とした画調を用いて、曇った空、禿げ山、しとすと降り続ける雨を好んで撮る。この反革命分子の、中国にたいする憎悪が露わにされた。

第四はアントニオーニによるやらせの演出である。

「反華小醜的卑劣表演（反中の道化役による卑劣な演技）」という論文の中では、以下のエピソードが暴露された。

中国・アルバニア友好村での撮影においては、アントニオーニが村の責任者に村人が殴り合う場面を撮りたいので仕組んでほしいと恥知らずにも要求した。わが村の責任者が断固として拒絶したため、その陰謀は結局果たされなかった。／上海豫園での撮影の際に、アントニオーニは、偶然その場に居合わせた中国の子供に突然テープレコーダを突き付けて驚かせ、泣かせたところで、カメラを回したのである。

三. 相容れない二つの<リアリズム>

注目すべきは、論文集の最後に掲載された「安東尼奧尼的“現実主義”与世紀末的“悲觀主義”（アントニオーニの“リアリズム”と世紀末的“ペシミズム”）」というタイトルの論文におけるリアリズムへの言及である。すなわち、「アントニオーニが標榜するリアリズム、あるいはネオリアリズムの趣向は戦後ヨーロッパ資本家階級の抱く幻滅感と世紀末的ペシミズムに由来したものであり、偽のリアリズムにほかならない」という指摘である。

たしかにアントニオーニは、ネオリアリスタの一員として映画監督のキャリアをスタートしていた。ネオリアリズムは、そもそも＜社会主義＞という思想的なバックグラウンドをもっているのみならず、リアリズムを標榜しつつも、矛盾がなくなった、来るべき社会の＜未来像＞を提示しようという点においても、「革命様板戯」が参照していたはずの社会主義リアリズムと通底していた。すなわち、社会主義リアリズムのもとで、「現実をリアリスティックに描かなければならない」と、「社会主義社会の現実を謳歌し、社会主義の未来に開かれている無限の可能性を描きださなければならない」という二つの相反する政治的要請が打ちだされている。それにたいして、ネオリアリズムと呼ばれる作品において、悲惨な現実の中における矛盾をリアリスティックに告発しながらも、そこからある種の美しいものを見だし、それを美として表象しようという分裂した二重性が見受けられるのである。

しかし、ネオリアリズムと社会主義リアリズム、あるいはアントニオーニの『中国』と「革命様板戯」のあいだには、きわめて大きな相違点が存する。それは、輝かしい未来に向かっていくプロセスにたいする表象の仕方にあるように思われる。

「革命様板戯」にかんしていえば、登場人物たちは共産主義社会の未来に向かっていく途中に身を置きながらも、すでに理想性を帯びている。彼らは、到達すべき社会という確固たるイメージの構築に参加することをつうじて、自らの身体性や、その表象自体が脱皮・昇華していき、光り輝く目標に向かっていくうちにその光に照らされ、しかも目標に近づいていくにつれて、更なる光彩を放つ存在になる。そのため、当時の中国の文脈において、未来に向かっていくプロセスそのものも、ある種の＜リアル＞なものに見なされるに至った。なぜなら、最終的な目標は完全なる真理である以上、目標に進んでいくプロセス自体も真実でなければならないからだ。

したがって、「革命様板戯」では「現実」を、ありのまま描くのではなく、「未来」に向かっておのれを更新していく、きわめてダイナミックなものとして表象しなければならない。つまり「未来」というパースペクティブな下に照らした形で「現在」を再構成し直していかなければならないのである。

一方、「社会主義リアリズム」は元来「リアリズム」である以上、具象的なマチエールの模写・再現を、内容のみならず表現形式においても大前提とするはずである。そのため、「社会主義リアリズム」を参照した「革命様板戯」においても「リアリズム」への志向性が何らかの形であらわれてくる。

例えば、江青夫人は「革命様板戯」における労働者たちの首に掛けられたタオルや、彼らが着用している破れた服に当てられたつぎに執着していた。すなわち、彼女はプロレタリアートの特性描写の一環として、汗を拭くためのタオルや、素朴さの象徴であるつぎを取り入れ、

<リアリティ>を追及する一方で、「無地のタオルに、赤い星などの模様を入れてスカーフのようなファッション感覚を醸しだしてほしい」とスタッフに具体的に指示したのである。

ここでは、両立不可能な要素を孕む「つぎの当たった美しい着物」、あるいは「スカーフのようなタオル」は大きな意味をもつ。すなわち、理想に向かっていくプロセスにおける貧しさといったものは、あくまでもかりそめの姿であり、いずれは昇華され、美に転換される。そこには、労働者が汗を拭くためのタオルが、いつの日かスカーフのように美しさを帯びる瞬間が到来するという確固たる信念が内包されているのだ。

それにたいして、アントニオーニは、一種の窃視症的な眼差しをもって、中国の「現実」を捉えようとした。すなわち、貧しく醜いはずの被写体を切り取って、そこから一種の倒錯した美を見いだそうとしていたように思われる。おそらくその点においてこそ、「革命様板戯」の美学と激しく対立していたのではないだろうか。

無論、アントニオーニが中国共産党の政策に共感し、「良かれ」と思って『中国』を撮った以上、被写体となる中国の人々に注がれた共感的な眼差しも見て取れる。しかし、アントニオーニ自身はけっして被写体の世界に属していない。彼は<外>の視線から中国を眺めているにすぎなかった。『中国』における曖昧さと多義性に満ちた映像表現は、主体主義的なイデオロギーに規定された文革コードに対する一種の反動として、中国側に異端視されたのではないだろうか³。

³ 参考文献

『世界の映画作家 5 ミケランジェロ・アントニオーニ アラン・レネ編』、(株)キネマ旬報、一九七〇年

『中国人民不可侮 批判安東尼奧尼的反華影片《中国》文輯』、人民文学出版社、一九七四年

『作家主義——映画の父たちに聞く』、奥村昭夫訳、株式会社リポポート、一九八五年

カルロ ディ・カルロ、ジョルジョ ティナッツィ『アントニオーニ 存在の証明——映画作家が自身を語る』、西村安弘訳、フィルムアート社、一九九九年

牧陽一、川田進、松浦恒雄著『中国のプロパガンダ芸術——毛沢東様式に見る革命の記憶』、岩波書店、二〇〇〇年

劉文兵『映画のなかの上海——表象としての都市・女性・プロパガンダ』、慶應義塾大学出版会、二〇〇四年

見られている観察者—『中国』と屈折する眼差し

楊 弋枢

1972年、イタリアの映画監督アントニオ・オニは周恩来の招きで中国に訪れ、ドキュメンタリー『中国』を撮影した。このドキュメンタリーはその時代の貴重な映像を残しているが、特殊な政治状況と文化的なコンテキストのもとで、映画そのものの境遇までもがテキスト外の複雑なテキストを構成することになった¹。

1 「見知らぬ」中国—『中国』を見た私的経験

ゼロ年代になって中国で民間の映像文化がはやりはじめたとき、アントニオ・オニ監督のドキュメンタリー『中国』は、DVD資料映像〔海賊版〕の伝播によって国内でひろく見られることとなった。それゆえ、2004年に正式上映される以前に、映画ファンはすでにアンダーグラウンドでこの映画を見ていた。私がはじめて『中国』を見たのも、友人からもらった資料映像版だったが、見て驚かされた。『中国』は「見知らぬ」中国の映像を提示していたからである。そこで、自分のその経験にもどって、まず私がどういう意味で「見知らぬ」と感じたかを述べることから始めたい。

文革終結後に生まれた者として、私が受けた文革についての論述は、客観的な歴史著作や、知識人の論述、文芸作品、史実にそった個人の回想録および日常生活に残存した文革の痕跡などによる。全国民をまきこんだ災難となった運動について、異なる言説が論争をかわしつつ現在に至っている。しかし、文革は深く重い集団的トラウマであり、派閥間の継続的な闘争であり、すべての正常な秩序をうちこわし、すべての個人をその中にまきこんだ、一幕また一幕と続いた迫害的な運動であったことは疑いを入れない。ところが『中国』に現れる中国人の表情や形姿は、私には見知らぬものであった。『中国』に見える中国人の生活はリズムがゆったりで平和・単純・簡素である。『中国』を見る前の私たちの文革の記憶が「正常なものはない」、すべてが非理性的だとすれば、『中国』は、「1972年の普通の中国人はいかに暮らしていたか」という日常生活の情景を私たちに示しており、ここに見える中国人は、働き、スポーツし、学習し、ゲームに興じ、食堂で食べ、お茶してだべっている。こうした最も普通の衣食住の場面

¹ 本稿は2011年12月10日に専修大学でおこなわれたシンポジウム「映像としてのアジア—アントニオ・オニの『中国』」での発言をもとにしている。その場で貴重な討論をしてくださった土屋昌明・劉文兵・下澤和義の諸先生方および参加された方々に感謝の意を表す。

が、私に感動と暖かさを感じさせた。

『中国』は1972年5月から6月に撮影された。これは文革において特殊な時期である。1971年の九・一三（林彪の逃亡墜落事件）は、事実上、文革の失敗を告げていた。クーデター・逃亡事件は当時の人々の多くに革命文化への懐疑を、ひいては幻滅すら与えることになった。文革前期の打ちこわし・武闘・セクト争いなどの暴力行為をへて、ストレスと疲弊で政治的な弛緩がしばし出現した。十年の文革において、1972年はしばしの平静・修復の期間である。政治的迫害により辺境に下放させられて閉鎖的な幹部学校にいたような知識人にすら、いろいろなヒントから政治環境のわずかな変化が見て取れた。「……偶然小耳にはさんだつまらない話によって、あるいは北京から幹部学校に親の面会に来た青年の勇敢な議論によって（こうした議論は、1972年以降、次第に話題が変わったし、当然ながら議論のときは明らかに小心翼翼だった）、そして最後には自分の分析能力と判断力によって、徐々に「天」のある小さな変化を見いだした」²。この年には、多くの知識人が幹部学校や監獄から相次いで町に戻った。そしてそれ以前に、両親の不在が若者に自由な空間を与え、そこにアンダーグラウンドの文化がはびこっていた³。この年には、文革で停止していた高等教育機関の学生募集が再開され、工農兵大学生の第一回入学があったが、高校の卒業生はそれまで通りの規模で農村に行った。この年には、全国民の政治学習の中心は「批林批孔」であり、四人組がまさに矛先を周恩来にむけようとしていた。この年には、ニクソンが訪中し、「中米コミュニケ」が発表され、周恩来がいろいろな場面で「極左」の影響をただそうとしていた⁴……アントニオーニはまさにこうした背景のもとに『中国』を撮ったのである。

ところが『中国』には、公の事件にスポットをあてたシーンはなく、また西側が関心ある政治的な人物も登場しない。いやむしろ、アントニオーニは意識的にある種政治的傾向の見方をしりぞけている。あくまでもカメラからの捕捉であり、撮影中に実際の中国とふれた実質的な接触であり、客観的・冷静に中国を見ている。その映像から見て取れるように、彼はカメラ自体の経験に忠実であって、西側の観衆の期待に沿って好奇的な映画を撮るでもなく、中国当局に引きずられて中国プロパガンダの映画を撮るでもない。彼のドキュメンタリーの方法は、政治的叙事ではなく⁵、類型的叙事でもなく⁶、英雄的叙事でもない⁷。『中国』は、私たちが見た

² 于光远『“文革”中的我』82頁、广东人民出版社2011年1月第1版。

³ 北島、李陀編『七十年代』、三联书店2009年7月第1版を参照。

⁴ 王年一『大動乱の年代』、人民出版社2009年5月第1版を参照。

⁵ たとえばカーマ・ヒントンの『モーニング・サン』は、十数人にインタビューして文革中の経験の聞き取りをし、革命のプロセスに立ち戻って、革命文化の影響や理想の破産・一時代の人々の心の道程を検討している。個人と家族の運命から出発してはいるが、依然として典型的意味を持つ事例・政治的概括・クロニカルでマクロな叙事にもとづいている。

⁶ 文革中、中国美術や演劇は、模範劇を代表とするような、内容だけを残して概念化・形式化した、プロパガンダの道具としての政治的芸術であった。普通の個体は芸術の中に抹消されるのが、政治的芸術の核

ことのある文革映像と全く違って、普通の人々の顔が画面に満ち満ちており、非演劇的な生活の細部で終始一貫している。アントニオーニはある個人の眼差しを呈示しているものであり、それは政治化を去った、^{インディペンデント} 独立な芸術家の眼差しである。

「見知らぬ」点の第二として、『中国』が中国を描くその立ち位置に見知らぬ感じを受ける。私たちがよく知っている立場には次の二つがある。一つは中国脅威論（これについては略す）。もう一つは、私たちにとってよりなじみがある、中国の第三勢力としての実践を支持し、文革を理想化した西側左派の立場である。たとえばゴダールだが、彼は毛沢東主義・ベトナム戦争・パキスタン革命から精神的なパワーを汲み取って、資本主義体制を批判した。しかしゴダールは、中国にもベトナムにも行ったことはなく、パキスタンにいた時間も短い。彼は自分の第三世界・こちらとあちら [ゴダールの作品 *Ici et ailleurs*, 1976] を構成して、第三世界を方法としてみずからの社会を批判し、資本主義の覇権に反対した。したがって、ゴダールにとって中国は一つの視点であり方法論であり、想像の他者であった。これはよく知られた立場である。もう一つの代表的な立場は、ヨリス・イヴェンスの立場である。彼は中国に深い情緒的淵源を持っている。国共内戦時期に中国に関心を持ち、共産党革命を支持し、1949年以後には何度も中国を訪れた。北京映画学院やニュース映画製作所で講義し、中国の映画人を教えた。イヴェンスの立ち位置は中国を擁護し弁護するものであった。彼は、アントニオーニやゴダールより中国理解の機会が多かった。彼の中国理解の立場は、中国で発生することすべてを合理化することであった。

アントニオーニの立場はゴダールともイヴェンスとも違う。彼は中国に対する立場をあらかじめ設定しない。ロラン・バルトの「零度のエクリチュール」を借りていえば、アントニオーニの撮影は「零度の撮影」である。ここで、イヴェンスの『愚公 山を移す』[以下、『愚公』]とアントニオーニの『中国』を簡単に比較しておこう。この両者はだいたい同一時期に撮影された。『愚公』はシネマ・ヴェリテとダイレクト・シネマの伝統を結合させてできたフィルムである。『愚公』の撮影時間と篇幅は『中国』を大きく超えている。いわば『愚公』は長編ルポルタージュであり、『中国』は印象画だといえる。『愚公』が『中国』と違うのは、イヴェンスと[妻の]ロリダンの、撮影対象との関係は親密であるが、アントニオーニと撮影対象との関係は疎遠である。それゆえ『愚公』の中国人は、自信ありげで自己表現がうまいのに対して、『中国』の中国人は、ナイーブで恥ずかしがりである。この二種類の形象は、二種類の眼差しのもとでの二種類の真実の状態である。『愚公』では、大量の質問を投げかけることで被撮影者が自己の考

心である。

⁷ 現存の文革の映像中、芸術作品では、芸術的な加工による日常生活の常態からの離脱が特徴だった。ニュース映像では、政治家・社会的英雄や典型的な事象を重点とした。英雄的叙事は日常生活的価値の否定にその本質があり、英雄崇拝と集団的神聖化の必須要素である。

えを完全に述べるようにさせ、人物の表面下に隠された真実を劇的に発露させる。これはシネマ・ヴェリテの常套手段である。ところが『中国』は、介入もしなければ盛り上げることもせず、可能な限りカメラと撮影対象がはじめて遭遇したときの真実の状態を把握している。

『中国』の見知らぬ感じには、その映画話法の問題もあるのである。70年代初でも、ドキュメンタリーの主たる傾向はやはりダイレクト・シネマやシネマ・ヴェリテであった⁸。これは60年代以来、カメラの小型化と録音機器の開発およびその使用が形成したドキュメンタリーの主流であった。あるいは、70年代になって、ダイレクト・シネマとシネマ・ヴェリテはもはやドキュメンタリーの基本タームとなっていたともいえる。メイスルズ兄弟 [Albert Maysles、1926～、David Maysles、1932～1987] の『セールスマン』 [Salesman、1968] は、当時のダイレクト・シネマの特徴を体現している。カメラは観察者として、生活を記録するプロセスを完成させる。ダイレクト・シネマは未知の事件の発生を待ちながら、時間経過の中で次第に事柄の完成されるプロセスを示していくのであり、事件の発生をコントロールするわけではない。フィルムには個人の見方に加え、主観的な音楽やナレーションも加えない。ダイレクト・シネマは、気が付かれない「壁にとまったハエ」 [a fly on the wall] になることを理想とする。フランスの人類学者ジャン・ルーシュ [Jean Rouch、1917～2004] は、また別の方法でドキュメンタリーの真実性に取り組んだ。『ある夏の記録』 [Chronique d'un été、1961] では、撮影者は街角で被撮影者すべてに「あなたは幸せですか？」という同一の質問をする。この質問は内心の真実の考え方を表出するよう人々を喚起する。『ある夏の記録』はシネマ・ヴェリテの始まりであり、ダイレクト・シネマと違うのは、シネマ・ヴェリテの撮影者は場面を作り出し、対話や質問を通して、被撮影者と深くコミュニケーションを取るという方法によって、被撮影者の真実の状態を獲得する。

当時、歴史資料のクロニカルなドキュメンタリーや、紀行ドキュメンタリーは相変わらずドキュメンタリーの重要な形式であった。これ以外に、もう一つの傾向は、1920年代のジガ・ヴェルトフ [Dziga Vertov、Дзига Вертов、1896～1954] の「映画眼」 [Kinoglaz] にもとづく実践であり、ゴダールの創造性をへて応用された、ある種の主観的なドキュメンタリーである⁹。

『中国』をこうしたドキュメンタリーの流れに置くと、その映画話法も特殊であることがわ

⁸ 埃里克・バルノ『世界纪录电影史』中国电影出版社 1992年9月第1版。[原書は Erik Barnouw, *Documentary: a history of the non-fiction film*, New York: Oxford University Press, 1974. 邦訳はエリック・バーナウ『世界ドキュメンタリー史』近藤耕人訳、日本映像記録センター、1978年]

⁹ たとえばゴダールの『ベトナムから遠く離れて』 [Loin du Vietnam、1965] 以後の映画。彼はみずからの解釈枠組みを現実の素材の上に置いて、自分の観点を支持するものだけを選択する。だから彼は中国やベトナムに行かずとも、中国やベトナムに関する映画を撮影できるのである。こうした個人の表出に重きを置くドキュメンタリーは、ある程度、現実生活の素材に頼らない。ゴダールは自分の映画に登場して、レンズに向かって見解を発表したり、音と画面の食い違いの間にセリフによって自分のことを述べたりする。重要なのはもはや画面ではなく、ドキュメンタリーがいかに現実政治に関与するかにある。

かる。『中国』の映画話法は、各種のドキュメンタリーの基本的な話法を融合しているとともに、当時の主流のドキュメンタリーとも異なっている。『中国』は現実につきあたる途上で、ダイレクト・シネマのように、長時間撮影をして時間そのものの力を呈示しようとするのではなく、シネマ・ヴェリテのように、被撮影者に質問したり刺激したりもしない。同様に、中国についてのクロニカルな歴史文献でもなく、中国についての主観的な断定でもない……当然ながら、中国を撮影する可能性は無数にあるわけだが。アントニオーニの『中国』を監督自身の芸術的コンテクストに置いた場合、客観的な現実描写とイタリア・ネオリアリスマのポエチックなロングショットおよびフェティッシュな美学が混然一体となっている。さらに重要なのは、こうした美学の背後で彼がどのように人間を理解しているかだ。革命文芸美学一色だった文革中では、あるいはドキュメンタリー意識が未成熟だった90年代末では、アントニオーニの映画美学は間違いなく見知らぬものだったのである。

2 逆説—アントニオーニの眼差し

『中国』は、一見すると、文革に関する語りの主流ときわめて大きな差異がある。当然ながら、特定の歴史時点に撮影された一作のドキュメンタリーを歴史そのものと同一にみなすことはできない。現実と映像の対立関係は、見方に対する挑戦となる。すなわち、どのように『中国』と現実の歴史の関係を理解するのか？ 映像をどのように見るのか？ 今日目からすれば、『中国』は中国の広範な地域と種々の階級の群衆を撮っている。しかし、この広範な撮影にしても、深く中国の生活内部に立ち入ったわけではない。これは、アントニオーニの撮影が制限されていた結果である。その痕跡は『中国』の各シーンに窺える。まさに、制限された視角に終始立たされたことが、『中国』をパラドックスに満ちたものにした。『中国』の歴史背景と撮影プロセスの特殊性が、映像の空白地に目を向けさせる。

アントニオーニの最大の興味は、普通の人々の顔と日常行為を見ることであって、政治的問題には興味がない。しかし、逆説的なのは、政治的な内容が日常の重要部分として自然と画面に出現していることである。たとえば、上海の茶館でお茶を飲む老人と子供は、ほとんど全員、胸に毛沢東バッジをつけている。ここでは日常性と政治性が緊密に結ばれており、お茶を飲む人の、カメラを警戒するような目つきに、くつろいだ生活の背後にある緊張感を瞥見することもできるかもしれない。早朝、人々が広場で太極拳や体操をやっているが、その近くの背の高い石壁には、解放軍の戦士が手にライフルを握って前に突き出す巨大なプロパガンダ・ポスターがある。幼稚園では、子供たちがお遊戯をしているが、その子供たちは赤い紐の下がった槍を立てて笑顔で「警戒を強めて、祖国を守ろう！」と叫び、「紅小兵は、闘志も強く」と歌っ

ている。子供たちのこうした言葉から動作まで、暴力的色彩に満ちた踊りに、文革中の中国では年少の子供からすでに闘争教育をしていたことがわかる、など。アントニオーニは当時の政治動向に関心を持っていなかったが、政治はイデオロギーとして日常生活のあちこちに浸透していた。日常生活と政治の逆説は次の点である。すなわち、たとえ数十年後に1972年の歴史全体がわかるようになったとしても、それでも『中国』は理性的認識の外にある中国の形象を提供してくれる。つまり、文革の語りの主流と異なるこの日常の映像は、中国人の日常生活に詩的意趣と風流さの残留が見て取れる点で、あいかわらず一つの参照系であり続ける。映像に対するこうした新たな思考において、次に追求すべき問題は、文革という特殊な時代に、普通の中国人がなにゆえに伝統的中国の生活スタイルを保持していたのか、中国人の真の内面的状態とはどのようなものなのか、ということであろう。『中国』の重要性は、中国人が撮ったことのない現実の日常生活の細部を撮ったというだけでなく、こうした映像が、中国文化の諸側面を理解するのに重要な契機と証拠を与えてくれる点にもあるわけである。つまり、「文化の断絶」という理解の枠組みでは、文革中に禁止・破壊された伝統文化が文革後に復活しえたことを解釈できないのであり、伝統的な中国が民間社会の内側に牢固として埋蔵されていたさまを『中国』から見て取れる。それは断裂してはならず、内的に連続していた。今日、1972年の中国について、政治的な解説ばかりに傾きやすいが、看過されてきたアントニオーニの視点こそが、その多義性と複雑性を教えてくれるのではなからうか。

政治と日常の逆説は、映画内部だけでなく、『中国』の撮影プロセスにもあらわれている。アントニオーニは招かれて中国でロケしたのに、その行動は至る所で制限を受けた。当局の案配に彼は抵抗した。画面の中国人は大部分、当局によって準備された演出だが、彼は演出の中から隠された現実を把握している。最も重要なのは、客であったはずの彼が、映画完成のあとでは「全国民の敵」となり、『中国』そのものが政治的事件になったことである。この複雑な背景において、彼の戦略とは、映画の中で抵抗しつづけること、つまりなるべく現実の撮影プロセスを呈示しておくことであった。それゆえ、撮影プロセスそのものも映画の重要な内容となったのである。『中国』は、現実上に作られたドキュメンタリーであるだけでなく、映画に関するメタ映画でもある。この映画は自分の撮影プロセス自体を暴露しており、撮影対象とカメラの背後の撮影者とを同時に観衆のまえに押し出している。アントニオーニはナレーションを使って、撮影プロセスにおける自分の思考や、撮影しながら出会ったいろいろな問題を説明し、自分が目にしたすべてについて評論する一方で、カメラと撮影対象の相互の眼差しが、カメラをもちや隠れた観察者にしておかず、カメラそのものも映画の登場人物としているのである。

『中国』と最も比較可能なドキュメンタリーは、フランスのルイ・マル監督 [Louis Malle、

1932～1995] が 60 年代末にインドで撮った『カルカッタ』[*Calcutta*, 1969] であろう。この両者はともに西欧の監督がアジアを訪れ、その印象を撮ったフィルムであり、両者とも公開後に、撮影した [アジアの] 国の人々から強烈な抗議と排斥を受けた。『カルカッタ』と『中国』とは同じ症状を示している。つまり東西が衝突した爆発現場なのだ。そこに隠された歴史的事実は、政治学や歴史学や社会学による重層的な読みが必要である。フィルム自体からすれば、両者が根本的に異なるのは、『カルカッタ』の撮影は『中国』より自由度が高い、観察はよりのびやか、場合によっては、もっと内在的なインドの生活に行き着くことができたかもしれない点だ。しかし『中国』の撮影は障害が多く、始めから範囲が限られていた。だからこそアントニオーニは、最終的に画面の外のナレーションを通して、制限され案配された事実を、そして自分がどう盗み撮りしたかの事実を説明したのである。

ただ、映画において撮影プロセスが説明されているとしても、フィルム上の事前に案配された撮影とアドリブ撮影とを区別することは、やはりそれほど容易ではない。アドリブ撮影に関する真実性の問題は、ドキュメンタリーの倫理として論議されつづけている。組織された撮影とはどういう意味か、あるべつの事件をメタファーにして理解してみよう。

1972 年のニクソン訪中時、万里の長城見学予定の一日前に大雪が降った。北京市は 80 万人を「組織して」徹夜で雪かきし、ニクソンの長城見物を予定通り実現させたという¹⁰。このような「組織」という意味は、上から下までの行動を統一させた大集団のことであり、エーリッヒ・フロムが『自由からの逃走』でいった「社会的無意識」でもある。『中国』の逆説性は、『中国』の撮影のすべてが組織の恩恵にあずかりながら、組織は個人の芸術と至る所で抵触する点にある。『中国』で組織的に案配された撮影現場では、たとえば学校のグラウンドにおける学生の演出的な課外運動、労働者の家庭生活、針麻酔による手術、あるいは観光地を見物する人々など、すべてヤラセの痕跡が明らかである。逆説的なのは、およそヤラセのシーンに、案配されていない人や生活が闖入していることである。画面の前から逃げて物陰に隠れる人や、カメラを見つめている人がそれだ。ある演出的な農村会議が解散した後、画面は会議参加者のあとについて室外に出る。すると遠くに座って休んでいる老人が画面に入ってくる。もちろん、その農村のアングラの自由市場を撮った長回しもそれだ。かくして、事前に案配された撮影とその場で捕捉した撮影との境界は曖昧となる。むしろ、現実との境界が曖昧となり、映像は自身の非制限性によって、強力だったはずの組織の制限を乗り越えてしまうというべきか。[これと似て]おもしろいのは、[現在] インターネットのブログが広範に使用されることで、40 年前の驚くべき雪かき事件の「沈黙せる群衆」が過去を語り始めたことだ¹¹。民間の個人がみずか

¹⁰ 鳳凰テレビ局のドキュメンタリー『回望 1972：尼克松訪華日記』。

¹¹ ハンドルネーム「草木不深」の回想。「当時、10 歳年上の姉が徹夜の雪かきに参加。一人一個ずつパン

らの頑強な記憶で無名の「組織」を乗り越えている。

1974年に『中国』への全国的批判が巻き起こった。その「罪状」の一つが、アドリブ撮影のシーンにおいてアントニオーニが、カメラを中国人の生活中にずうずうしく侵入させたことであった。実際、カメラと被撮影者との緊張関係は全編にわたって存在している。物珍しさと好奇心丸出しの中国人は、条件反射のようにカメラに向き直る。これはコミュニケーションと相互理解のある撮影ではない。アントニオーニの眼差しは、西欧人自身の社会的現実を帯びている。ある意味で想像の眼差しであり、彼は自分の眼差しに信を置かない。それゆえ、映画の最後の20分に及ぶ雑技は、彼自身が体験した、表面的だが真実であり、親切だが近づきたいなどといった複雑性を混ぜもった中国に対する、メタファーによるまとめと考えられる。今日から見れば、彼のずうずうしい撮影の背後に、それと同程度の自己露出がある。彼自身が同時に画面の中で撮影される者であり、フィルムが完成したあとに観衆から見られる対象となっている。彼は、中国への疑惑や動揺・コミュニケーションの困難さなど、自分が目にしたものへの疑問をこの曝されたカメラに託している。彼のほかの劇映画『夜』『愛のめぐりあい』『太陽は一人ぼっち』『赤い砂漠』『欲望』などを見れば、動揺とコミュニケーションの不可能性は、彼の基本命題である。『中国』においても、コミュニケーションは困難なのであり、彼はコミュニケーションをしようとはしない、コミュニケーションの不可能性を残している。たとえば労働者の家庭のシーンでは、彼は主婦の語りを飛び越えて、直接家の中のしつらえに目を向け、一時代の生活気分を捕捉している。映像で吹き替えの声は大部分、被撮影者の注意を引かない。映像と声の不对応は、中国人の顔つきの神秘性を強める。社会が各個人に刻んだしるしを解読したり、彼らの内面世界を推測したりしたければ、映像を通してするしかない。このような、映像だけを信じて声を拒絶する視点こそが、アントニオーニの現実の中国経験なのだ。

3 「疎遠」—『中国』が中国に遭遇する

2004年11月に『中国』は、イタリアでの初公開から30年を経てはじめて中国大陸で公開放映された。このことは、中国人にとってもアントニオーニにとっても、一つの忸怩たる事実である。1974年に『中国』がイタリアで放映されたあとに起きた彼に対する激烈な批判という事件については、よく知られている。これは『中国』が中国に遭遇した第一段階である。次に触れておきたいのは80年代以後、中国のドキュメンタリーおよび映画人に対する『中国』の影響、つまり『中国』受容の第二段階[および現在に近い第三段階]である。

が配給されたが、姉は食べるのが惜しくて一晩中懐に入れておき、帰ってきてから私に食べさせてくれた。それで生まれてはじめてパンを食べた」。http://weibo.com/u/1002149043

最も早く『中国』が理解・吸収されたのは80年代末で、「中国新ドキュメンタリー運動」の一群の若い監督たちが影響を受けた。これは、80年代の新啓蒙運動とカルチャーブームの結果である。当時こうした若い監督たちは、硬直した体制から離脱し、社会に対する新しい青年知識人の考え方を表現したいという強烈な要求を持っていた。そのため、新しい映画話法をさがそうとしていた。こうした時期にちょうど、偶然の条件とめぐり合いによって『中国』を見たのである。テレビ・ディレクターの陳真の回想によれば、当時、彼は中央電視台対外部で仕事をして、中国を対外的に宣伝するドキュメンタリー『中国人』を撮影しなければならず、外国人が中国を撮ったフィルムを参考にしたいと思って、映画資料館でアントニオニーの『中国』とイギリスBBC撮影の『竜の心』を見ることにした。「当時受けた影響は全く革命的な影響だった」と彼はいつている¹²。彼を動かしたのは『中国』の独特な表現方式だった。当時の中国には実質的なドキュメンタリーは存在せず、特集フィルムやプロパガンダフィルムしかなかった。それ以前に知識界で広く議論を引き起こしたテレビ番組『河殤』が代表的だが、思想表現に重点が置かれており、作品全体では主にナレーションに依拠して監督の考えを伝える。文字とナレーションが画面より重く、画面は思想に依拠している。こうしたフィルムは政論的映画だと陳真はみている。それに対して『中国』は穏和・客観的であり、映像そのものの力を重視し、映像によって思想を解釈し、事物に対する認識を説明している。しかも『中国』は、中国で発生した事件の記録ではなく、共有的な人間性の提示である。これらが陳真を感動させたのであった。

もう一人の重要なテレビ・ディレクターである時間[=人名]も『中国』の影響を述べている。彼に対する影響は主に映画の撮影対象だった。『中国』はカメラのレンズを普通の中国人に向けている。これは当時の中国ではあり得ないことである。当時のスクリーンやブラウン管に浮かび上がるのは国家の要人であり、重大政治事件であり、典型的な事件や典型的な形象であった。彼は次のようにいう。「撮影されたものはすべて選別を経ており、プロパガンダの原則にもとづいて把握されていた。宣伝され賞賛されなければ、撮影されるべきではないのであって、普通人の生活がテレビ画面にのぼることはない」¹³。彼が『中国』から吸収したものは、課題を見るとき角度と立場、すなわち人間に対する尊重であった。

「新ドキュメンタリー運動」は、文革終結後における中国ドキュメンタリーの再出発であった。ここから、ドキュメンタリー作家は明確なドキュメンタリー概念と意識を持つようになった。彼らがアントニオニーを選んだのは、特定の文化的背景による。要するに、中国ドキュメ

¹² 李幸、刘晓茜、汪继芳『被遗忘的影像：中国新纪录片的滥觞』5頁。中国社会科学出版社、2006年1月第1版。

¹³ 同前、246頁。

ンタリー観念の形成期にあつて、彼らがアントニオーニの『中国』から吸収した養分はおもに次の点であつた。①現実を記録する映画話法。②観察の角度と立場。③普通人に対する尊重。

「新ドキュメンタリー運動」はその後、二つの支流に分かれた。一つは体制内の中央と地方のテレビ局のドキュメンタリー番組である。1988年以後の陳真や時間ほか、当時のテレビ・ディレクターはずっとテレビ局の体制内でドキュメンタリーの別天地を作り、主流のテレビメディアとは異なるテレビ番組を作つた。のちに時間は『東方時空』などの番組を立ちあげたが、その番組内にドキュメンタリーのコーナー『生活空間』があつた。このコーナーのキャッチは「庶民自身の物語を語る」である。アントニオーニ的な視角が、ここではすでにドキュメンタリー精神に内面化されている。

「新ドキュメンタリー運動」のもう一つの支流は、呉文江を代表とする体制外のインディペンデント・ドキュメンタリーである。彼も最も早く『中国』を見たドキュメンタリー作家の一人で、「新ドキュメンタリー運動」が始まって以来、今に至るまでインディペンデント・ドキュメンタリーを撮り続けている。『中国』はこうした世代の作家を啓蒙したのである。インディペンデント・ドキュメンタリーが今日まで発展した結果、作家の人数が多くなつただけでなく、作品の数も相当数にのぼり、デリケートだが重要な社会的テーマにどんどん深く立ち入っている。これについては別に論じなければならないだろう。

『中国』受容の第三段階は、2004年、北京電影学院で公開放映された前後である。このころ中国の映画環境には、ある変化が生じていた。第一の変化は、家庭ビデオ撮影機（ハンディカメラ、デジタルビデオ）が90年代末から普及し、ドキュメンタリー撮影の物質的基礎を解決させた点。80年代とは完全に面目一新した。80年代では、設備は一種の権力であつて、ドキュメンタリーの撮影には、まずテレビ局あるいは映画製作所の設備をどう借り受けるかが問題だつた。その問題の解決こそ、個人のインディペンデント・ドキュメンタリーが90年代末（あるいはゼロ年前後）から今に至るまで盛況に発展した要因である。第二の変化は、映像ソフトが西欧の映画を伝播させるのに大きく作用した点。80年代に見られた西欧の映画は非常に限られており、鑑賞するには特別な許可と、資料館など特殊なアーカイヴに出向くしかなかった。ところがゼロ年代には、VCD・DVDの市場に西欧の重要監督・重要作品がなだれ込んできた。90年代以後の映画青年たちは、こうした映像資料によって映画を学んだのである。このころになつて、ドキュメンタリーに関する知のコンテクストはやつとはっきりしはじめ、ドキュメンタリーの各種の思想が国内のドキュメンタリー制作にいろいろ影響を与えるようになった。ドキュメンタリーが解決すべき問題も80年代とは大きく変わった。80年代の最大問題は、何と云つてもドキュメンタリーそれ自身の話法の問題であつた。しかしゼロ年代のドキュメンタリー作家にとって、基本的なドキュメンタリー観にはすでに障碍はなくなつていた。解決すべきなのは、

それ以外の撮影における具体的な問題となった。つまり題材や倫理・道徳とか、なにが真実であるとか、作品の普及や公共的な価値の問題である。

かくして、2004年にアントニオーニの『中国』が公開されたあと、映画祭やDVDによってこの映画は非常に普及して、多くの人々の目に触れ、前述の二つの段階にくらべて、ついに自由に鑑賞されることとなったのである。ただし、全く更新された世代の言語環境下で、『中国』の現実的な影響力は逆に弱められた。『中国』は自身の歴史的なコンテクストにもどり、もはや[70年代のように]「毒草」ではなく、また[80年代のように]ドキュメンタリーの唯一の定義でもなくなった。それでもやはり『中国』には特殊な意義がある。『中国』を見る眼差しの歴史は、特殊な政治状況と文化言語の環境がいかに変遷したかの歴史なのである。

原文 中国語

訳者 土屋 昌明

付記 []内は訳者による便宜的な補足である。

日本人からみたアントニオーニ『中国』

土屋 昌明

はじめに

2011年12月におこなったシンポ「映像としてのアジア」では¹、現代史と表象文化の両面からこの映画に検討をくわえた。その議論のなかで、南京大学の楊弋枢は、『中国』の印象を「見知らぬ(陌生)」中国という言葉で表現した。これについて、会場に来ていた中国人の参加者が、「見知らぬ」という言葉に対して質問した。これは、同じ中国人でありながら、70年代初の中国の映像を「見知らぬ」と感じた者と、なつかしく感じた者とのあいだの差異を問題としているのである。

それは個人の問題であるより世代の問題である。「見知らぬ」と表現した者は三十代であり、なつかしく感じた者は五十代であった。もう一人べつの中国人参加者は、こんなことを言った。アントニオーニが北京の市場を撮影していた当時、自分はそこで母親とともに日々の買い物をしてきたから、画面に母親が映っていないかドキドキした、と。

この「見知らぬ」と「なつかしい」という二つの感じ方は、おそらく中国人がこの映画を見たときの典型的な感受性なのであろう。楊弋枢のいう「見知らぬ」という意味には、単なる世代の問題だけではなく、アントニオーニの映像が、80年代以降のアンチ文革によって形成された文革イメージと異なるという含意もある。しかし一義的にいえるのは、70年代初の中国の実生活を知っているかどうか、この映画を見たときの「中国人」の感想に影響している。

では、「日本人」は？ 例えば「日本人」である私にとって『中国』は「見知らぬ」中国ではなかった。第一に既視感があった。しかし、この映画は日本では上映されていない。第二に「なつかしさ」もある。私は1981年に初めて中国に旅行し、1987年から1年間、中国で日本語教師をした。この映像に似たものを80年代の中国に見たことがある。それが既視感となって感じられたのであろう。

本稿では、当該シンポにおける楊弋枢氏の個人的な感慨「見知らぬ」に対して、私がアントニオーニの映像に既視感を持つ原因について考えることから出発する。この既視感はまったく主観的なものだが、私の精神分析的な問題としてではなく、世代的に一定程度共有していると考えている。これを軸にして、アントニオーニのドキュメンタリーの映像と、60年代後半から

¹ 土屋昌明「シンポ「映像としてのアジア——アントニオーニの『中国』」で紹介した。『東方』372号、2012年1月28日、東京：東方書店。

改革開放が始動する 80 年代前半までの日本人の眼に映った中国のイメージを対照させることとする。

1 既視感の由来

アントニオーニのフィルムに私が既視感を持つのは、私が見たことのある映像や場景と似ているものをそこに見るからである。それらには次のような 3 種類がある。①日本で目にすることができた中国当局のプロパガンダ写真や映像と似ているシーン。②日本人が撮影した現地の写真や映像と似ているシーン。③私自身が現地で見たことのある場景と似ているシーン。

①について。当時の日本でも、中国政府の影響が強いプロパガンダ雑誌『人民中国』『中国画報』を比較的簡単に入手できた。そこには、中国の人民が幸せな生活を送っている画像や、人民が文化大革命を称賛し積極的に参加している画像が多く掲載されていた。また、日本の著名な文芸誌や雑誌などでは、中国の社会主義や文化大革命を称賛する報道や論説が大量に発表されていた。これらの画像には、アントニオーニのフィルムにみられる中国の場景と似たものが少なくない。北京や上海の街の様子、街頭の市場の様子、林県の灌漑の様子、村の幹部の会議の様子などである。

②について。文化大革命時代を扱ったドキュメンタリーとして、1966 年 8 月から半年あまり現地でロケをした、時枝俊江監督『夜明けの国』（1967 年、岩波映画製作所）がある²。このドキュメンタリーは、66 年の天安門広場の様子から始まり、ハルビン・長春・瀋陽の街、ハルビン郊外の人民公社、瀋陽の工場、鞍山の炭鉱、長春の国慶節、各地における紅衛兵などの様子を実地で撮影している。67 年に東京で上映されたが、国内の批判を受けて、短期間で上映が中止になり、その後、各地で自主上映された。その回数は相当にのぼる。当時、日本の中国批評をリードしていた竹内好が『世界』に感動的な感想を書いた³。この映画の 16 ミリ版パンフレットで竹内好は「これこそ人間の生活だ」と述べている。また、部分的なスチール写真が大衆雑誌に掲載されたこともある。さらに、アメリカやフランスでも上映されたようである。アント

² 『夜明けの国』の DVD および解説は、土屋昌明編著『目撃！文化大革命—『夜明けの国』を読み解く』太田出版、2008 年。このほかに、日本で知られた作品として、オランダのドキュメンタリー監督ヨリス・イヴェンス [Joris Ivens, 1898~1989] の『愚公 山を移す』[*Comment Yukong déplaça les montagnes*, 1976] がある。イヴェンスは、妻にして製作共同者マルセリーヌ・ロリダン＝イヴェンス [Marceline Loridan-Ivens, 1928~] とともに来日したことがある。ただし、そのときはまだ『愚公 山を移す』を撮っていなかった。佐藤忠男らとの座談会が参考になる。「今日における記録映画の課題』『世界』第 309 号、1971 年 8 月、273~285 頁、東京：岩波書店。

³ 竹内好「夜明けの国」『世界』1967 年 11 月号、東京：岩波書店。『竹内好全集』第 4 巻、東京：筑摩書房、1980 年。

ニオーニが『夜明けの国』を見たかどうかは不明である⁴。

もう一つ、影響力の非常に高かった作品に、1980年4月から一年間、NHKで連続放映された『シルクロード』という番組がある。このテレビ番組は、NHKと中国中央電視台が1979年から1980年にかけて、西安を出発点に、中国領内のシルクロードに関連する場所と文物を撮影したものである。外国メディアにより、中国領内のシルクロードに関連する場所と文物の取材が中国当局から認められたのは、この番組が初めてだった。そのため、大きな関心と反響を呼んだ。関連の写真集や紀行文集も多く出版された。これにより、1980年代以降「シルクロードブーム」がおこった。私自身もその影響を強く受けた一人である。この映像には、それまで知られていなかった中国の農村の様子、とくに陝西省から甘肅省の貧しい農村を撮影したシーンがあった。

③について。私は、上述の『シルクロード』の刺激もあって、1981年3月に中国を訪問することにした。当時、個人旅行は許可されず、中国国際旅行社の招聘による「友好訪中団」の団員として訪問したのである。訪問地は中国当局の許可を受けなければならなかった。添乗員には日本語通訳の他に、当局の監視員が同行し、彼が許可しなければ個人的な行動はできなかった。このような中国旅行の条件は、おそらくアントニオーニが中国を訪問した状況と似ているであろう。ただし、80年代の前半には、こうした中国旅行の形式は廃止された。そして「シルクロードブーム」の影響により、少なからぬ日本の一般市民が中国を訪問することになった。したがって、当時私が中国で目睹したことは、そうした人々も経験していると思われる。このときに中国旅行をした日本人は、もともと中国に対して好ましい感情を持っていたうえに、当時は、中国と日本の民間人との人情を描いた『桜』⁵が中国で上映されるなど、日中友好が盛り上がったときであった。それゆえ、旅行のインフラが整備されていない状況の下でも、中国側の「熱烈歓迎」を受けて、帰国後に好意的な感想を持った人が多かった。

次に、上述の①と②に基づいて、アントニオーニのフィルムとの関連を論述し、最後にあらためて③について述べる。

⁴ ほかに、日本で影響力のあった文革関係の映画に、ジャン＝リュック・ゴダール [Jean-Luc Godard 1930～] の『中国女』 [*La Chinoise*, 1967年] がある。しかし、これはドラマなので本稿では言及しない。最近では、アメリカのカーマ・ヒントン [Carma Hinton 1949～] の『モーニング・サン』 [*Morning Sun*, 八九点钟的太陽, 2003年] がある。これは文化大革命に直接的にかかわった人物へのインタビューと、関連する参考フィルムを編集して構成されており、時枝、アントニオーニ、イヴェンスらの作品とは性質がまったく異なる。

⁵ 詹相持・韓小磊監督『桜』青年電影製片廠、1979年。

2 天安門広場—日常生活

アントニオーニは天安門広場の場景から映画をはじめ。ナレーションは言う。

この広場から紅衛兵たちが溢れ出し、文化大革命へ向けて邁進していった。だが、我々は何の変哲もない日にここに来ることにした。中国人たちが写真を撮ってもらおうと並んでいる。この中国の人びとこそ、我々が撮影した物語の主人公である。我々は中国という国を説明したりしない。ただ、さまざまな顔、しぐさ、習慣の巨大なリストを観察したいのだ⁶。

中国を撮影したドキュメンタリーを天安門から始めたのは、時枝監督『夜明けの国』もそうだった。両者はともに、天安門をバックにして記念撮影をしている中国人の様子を撮っている。「何の変哲もない日」、つまり天安門広場の日常を撮影するのがアントニオーニの目的であったが、『夜明けの国』も同じように日常の天安門を撮影し、それをアントニオーニと同じように映画の冒頭に置いた。ところが、アントニオーニが撮った72年4月と、時枝が撮った66年9月とでは、ここへ来る旅行者の内容がまったく異なっていた。

時枝は、大串聯[各地の紅衛兵が相互の経験を交換するために訪問する]でやってきた地方の学生たちを撮っている。彼らは紅衛兵になって左腕に赤い腕章をつけ、広場で『毛沢東語録』を朗読したり意見交換したりしている。カメラは彼女の子供っぽいあどけなさに向いている[図1]。



図1 『夜明けの国』（岩波映画製作所）より。

白い欄干は天安門前のもの。カメラは天安門の西側から望遠レンズで撮影しており、彼女らは撮影されていることを知らない。

⁶ 本稿における『中国』のナレーションの引用は、すべて2011年12月におこなった上記のシンポにおける下澤和義氏の翻訳による。この翻訳は、フランス語字幕から日本語に翻訳し、イタリア語のナレーションとの対照をおこなってある。

対してアントニオーニは一人の女子学生をアップでとらえるが、彼女は紅衛兵ではなく、友人とはぐれたのか、不安げで、紙を口にくわえる姿に性的な抑圧を感じさせる。

アントニオーニのフィルムが言及している「この広場から紅衛兵たちが溢れ出し、文化大革命へ向けて邁進していった」とは、66年8月18日におこなわれた、毛沢東による紅衛兵の接見のことである。それを共産党当局が撮影したドキュメンタリーがあり、アントニオーニはそのことを踏まえている。それゆえ、アントニオーニが天安門広場の「日常」を表現しながら66年夏の映像を観衆に想起させることで、66年8月の非日常の映像との対比が心理的におこり、それによってアントニオーニの映像が中国の日常世界に深く入っていくことが強調されるのである。

ところで、作品におけるこのような現実性・日常性の重視は、ネオレアリズモ [Neorealismo] のむねとするところであるが、戦後の日本でこうした考えは共感を得ていた。とくに、60年代日本においては「日常」への反省が議論されていた。60年代は、戦中から戦後へ、日本人の日常生活が大きく変転をとげた時代である。戦中の日本は、戦争と天皇制による「非日常」の生活をおくった。それが、戦後民主化によって「日常」をとりかえた。ところが、資本主義体制・経済成長により、日常は窮屈な会社勤めのくり返しとなった。人生の目的はマイホームを持つこととなり、仕事以外には家族でレジャーにいそしむだけとなった。つまり、60年代の日本人にとって日常生活は、高度経済成長という資本主義下における人間の疎外と考えられたのである⁷。60年代には、この「日常の疎外」を克服しようとする思想が議論された。そのとき中国で文化大革命がおこったのである。しかもそれは「文化」の革命であり、「魂に触れる」革命、人間性の革命とされた。それが、日本の知識界のある部分で「日常の疎外」の革命と受け取られたのである。それゆえ、アントニオーニが「日常生活」を追求するのは、当時の考え方として日本人には受け入れやすい。

中国当局が66年8月18日の天安門広場を撮影したフィルムは、日本でも上映された。日本での題名は『毛主席は百万人の紅衛兵とともに』である。これは実際、驚くべき映像である。8月18日に天安門広場を埋め尽くした学生たちが、日の出とともに天安門上に登壇する毛沢東を賞賛し、『毛沢東語録』をふりかざして熱狂する様子が撮影されている。カメラは数台使われているが、中には群衆の中に揉まれながら撮影しているものもある。その様子がほかのカメラに映っている。冷静な立場にあるべきカメラマン本人が熱狂しているような画面である。撮影隊はそれまで国慶節などのパレードを撮影した経験を持っていただろうが、このように群衆が天安門を囲み、一部の群衆は天安門上にまで招かれたような状況は、予想以上に困難な撮影だったと思われる。また、この集会そのものが急に設定されたため、脚本を整える時間的余

⁷ 高島通敏「日常の思想とは何か」『日常の思想』東京：筑摩書房、1970年5月。

裕はなかったであろう。こうした条件が逆に、プロパガンダを目的としながらも、実況中継の迫真性をこのフィルムに与えている。ただし、日本でこのフィルムの上映を見た作家の武田泰淳は、その迫力に圧倒されこそすれ、毛沢東に対する個人崇拜の度が過ぎていて、違和感の方が強かったようである⁸。

文革終結後、日本のドキュメンタリーで文革の狂気・集団ヒステリー状態を語るときに、このフィルムの異常に熱狂する「紅衛兵」の様子が必ず引用された。また、この映画は「百万人の紅衛兵」と題されており、そこにいる群衆がすべて紅衛兵だと日本では認識された。実際には、このとき広場を埋め尽くしたのは地方から上京した学生たちであって、紅衛兵は彼らを指導する北京市内の学生にすぎない段階だった。天安門上にあがったのは、いわゆる老紅衛兵といわれる共産党幹部の子弟であった。広場の学生は帰郷してから勝手に紅衛兵を名乗るようになったのである。テレビ番組で中国現代史が語られる際には必ず、その最も熱狂的なカットを反復して見せられた。このシーンによって文革のイメージが形成されたと言っても過言ではなからう。それゆえ、紅衛兵は66年8月から文革が終わるまでずっと、あのような熱狂に貫かれていたと錯覚している人も少なくない。

『夜明けの国』では、この66年8月の映像が終わり近いところで引用されている。それは、吉林の山間部で移動映写隊がこの映像を上映するのである。北京でおこっていることが映画によって地方に伝えられている状況を説明している。そして、これはこの映画冒頭の天安門広場のシーンと対照されている。

アントニオーニと時枝は、同じく天安門広場と66年8月の映像を踏まえながらも、その表現方法はかなり違う。時枝は映画の中の映画の引用によって、文革・紅衛兵を背景にした日常と、革命への参加という非日常への欲望を描いた。アントニオーニはナレーションによって、文革・紅衛兵の非日常のイメージと日常生活とを対比させている。いわば、時枝は「革命とは日常であり、日常とは革命なのだ」⁹ という表現であるが、アントニオーニは、「革命は革命であり、日常は日常だ」という表現である。

3 針麻酔—伝統と近代の超克

アントニオーニのフィルムでは、比較的初めに針麻酔による手術シーンがある。この手術シーンは、妊娠した女性の大きな腹に針を打つ実況がアップで撮影されており、相当に刺激的である。このシーンを1974年にパリで見たスーザン・ソントグは、みずから1973年に上海で同様

⁸ 武田泰淳・堀田善衛『対談 私はまだ中国を語らない』東京：朝日新聞社、1973年。

⁹ 竹内好『講座中国Ⅰ』「日本・中国・革命」東京：筑摩書房、1967年。

な手術を目睹しているにもかかわらず、こう言っている。

私は最初の頭皮のカットでもうしりごみし、そのシークエンスの間じゅう数回眼をそらさなければならなかった。現実の事物に対するのちがって写真映像になった不安な事件にはひとは傷つきやすい¹⁰。

これは、映像の一般論であるとともに、アントニオーニの映像が効果的だったことも示唆している。そのシーンのナレーションは次のごとくである。

帝王切開の必要があるが、麻酔は鍼で行われる。その方法は単純であり、高価で複雑な設備など何も要らない。医者と患者のきずなもより緊密になる。この方法は誰でも学んで実践できる。たとえ、田舎の「裸足」の医者、無資格の医師が、農業国の中国の衛生を支えている僻地の田舎であってもだ。疑わしい西洋医学をしりめに、この国では手術の4分の3が、こうした針麻酔で行われている。細い針が神経に到達し、感覚を消してくれるおかげだ。中国では医療技術さえ、簡単な手段と古代からの教えを使えば、障害が克服できるという証拠のように思われる。

ナレーションと相まって、このシーンは、次のことを説得する。鍼麻酔は高価な機材を必要としないプロレタリアートにふさわしい方法であり、医者と患者の関係が人間的であり、大衆的であり、西洋近代主義を超克している、と。針麻酔という中国独特の手術を撮影することによって、文革中国の偉大さと神秘化を強調している。このフィルムでは、後半にも伝統医学による診療所の场景があり、そこでも伝統中国の手法が西欧資本主義的な医療より優れて人間的であるかのように表現している。

鍼麻酔および中国医学に対するこうした観点は、当時の日本でも流行していた。針麻酔の実況は、日本で見られる『人民画報』にも写真が紹介されていた。図2は1972年のそうした一例である。

¹⁰ スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳、東京:晶文社、1979年、171頁。原書名: Susan Sontag, *On photography*, 1977。

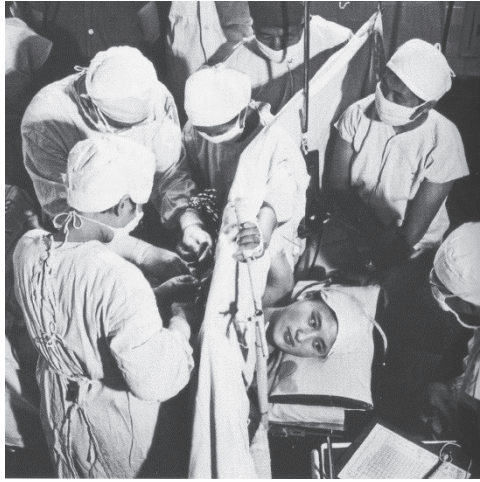


図2 『北京生活』（南方日報出版社、2010年）より。

針麻酔の実況。患者がカメラを見ていないのはもちろんとして、顔をこちらに向けて眼をはっきりあけているのがわかるようになっている。

アントニオーニは、針麻酔のシーンを中国当局の提案に沿って撮影したのであろう。したがって、イタリアと日本では針麻酔のイメージが共有されていたのである。

『夜明けの国』でも次のようなシーンがある。

人民公社の人々が待ちわびているのが、町から来る医療隊。クレゾールを撒いてテントを張れば、手術室ができる。帝王切開くらいはやってのけるといふ。巡回医療隊は、毛主席の呼びかけに応える医科大学の人々の活動である¹¹。

このシーンでも、アントニオーニほど直接的ではないが、手術シーンが撮影されている。ただし、時枝が「はだしの医者」の実際状況を撮ろうとしているのに対して、アントニオーニは針麻酔に重点があり、「はだしの医者」はナレーションで言及されているだけである。

針麻酔をはじめとする中国伝統医療に対する関心は、当時の日本で高まっていた。日本では、古くから中国医療を取り入れていただけでなく、60年代には西洋医学に対する懐疑が生じていた。日本の経済発展とともに、欧米の新薬が大量に使われるようになった状況下で、1961年以降のサリドマイド事件による胎児の奇形や、1965年に製薬会社が社員に人体実験を強要して死者を出したキセナラミン事件などが、欧米の薬物に対する不信感を招いた。こうした欧米新薬の事件の背後には、医学界の拝金主義的・利己主義的な腐敗現象が存在した。これを追求した

¹¹ 『夜明けの国』のナレーションは、上掲の『目撃！文化大革命』による。

山崎豊子の小説『白い巨塔』（1963～1965年）は有名だ。

こうした社会状況で、文革による中国の医療革命が紹介されたため、日本社会の強い関心を喚起したのである。60年代から70年代に日本における医療の科学化に取り組んでいた高橋暁生は、日本における中国の鍼麻酔の報道を1971年の事件として取り上げている¹²。高橋の中国伝統医学に対する言及は、当時、大学医学部の全共闘派学生に非常に大きな影響があった。

そのような中国の医療革命に対する日本人の関心は、西欧の科学者による反省からも強く影響されていた。70年代には、ニーダム [Joseph Needham] による中国伝統科学の研究が日本に紹介されていた。『中国の科学と文明』[*Science and civilisation in China*]の序篇と『文明の滴定』[*The grand titration*]が日本語で出版されたのは1974年である。彼によれば、近代科学は、自然の仮説を数学で考え、実験によって検証する、という方法をとるが、これを標準にして近代以前の科学的な思考を判別するのは間違いである。近代以前の科学的思考は、西洋より中国の方が高かった。例えば、諸子百家の「道家」「墨家」「名家」の論理は、同じく古代のアリストテレスの論理にくらべれば、弁証法の論理に近い、という¹³。

日本では、文革当時の医療について、「はだしの医者」に対する尊敬と関心が高かった。よく読まれたものに、ジョシュア・ホーン [Joshua Samuel Horn] という在中のイギリス人医師の手記『はだしの医者とともにーイギリス人医師のみた中国医療の15年』¹⁴がある。彼は1954年から69年まで中国で医療活動をしていた。「はだしの医者」がどのように中国の現実に適しているか、彼の説明は相当に説得力がある。例えば、「はだしの医者」が往診をする理由である。彼によれば、中国の農民は、症状が軽ければ一日休んで診療に出かけるようなことはしない。そのため、病気の発見が遅れて手遅れになることが多い。往診はこれを防止することができる。さらに、往診によって農民と医者とのコミュニケーションがとれて、診療がしやすいし、農民の士気が高まる、という。こうした説明と「はだしの医者」による手術の映像とが日本でも少なからず歓迎されたのであった。この時期に中国の「はだしの医者」の影響を受けて、その後、医師をこころざし、医療の不足がちな地方で活躍した現役の医者も少なくない。

要するに、日本における中国の伝統的な医学や科学技術の再認識には、日本社会における西洋医学一辺倒と医療の資本主義化による腐敗への反省、西洋の知識界における中国伝統科学の再認識とその日本の近代の超克の動向への導入などとともに、文革時期のプロパガンダが影響していた。したがってアントニオーニの針麻酔のシーンは、こうした状況を支持するものであ

¹² 高橋暁正『漢方の認識』増補版、東京：日本放送出版協会、1969年初版、第7版序文による。

¹³ Joseph Needham, *Science and civilisation in China*, v. 2. History of scientific thought, Cambridge Univ. Press, 1962, pp.198-203.

¹⁴ Joshua Samuel Horn, *Away with all pets: an English surgeon in people's China*, 香坂隆夫訳、東京：東方書店、1972年。

り、見たことがあるような錯覚をもたらすのである。

4 忘れられた美德

③に関連して、眼差しの問題を指摘しておきたい。アントニオーニは、中国人が遠慮がちに行動している様子を撮影して、ナレーションで次のように説明している。「羞恥、慎ましき、犠牲の精神といった、忘れられた美德に触れたような感じがする。」「中国では感情や苦しみは表だって見えず、慎みや羞恥心に包み隠されている。」

中国人が「忘れられた美德」を備えているという感想は、当時の日本にもあった。ただし、アントニオーニは「羞恥心」（おそらくとくに女性の）に重点があり、あきらかにオリエンタリズム的な偏見を含んでいる。それに対して日本では、「立ち上がる」中国人という男性性のプロパガンダを受け入れていた。それは、戦前の「無気力な中国人」という認識との対照で受け入れられていたのである。

したがって、アントニオーニが撮影した河南省の農民たちの眼差しは、もし当時の日本人が見たならば、もっとも驚くべきものであるとともに、もっとも得心のいくものであり、事実性の高いものと評価したであろう。それとともに、中国人の「魂に触れる革命」がプロパガンダにすぎない、という証拠にしたであろう。そして、アントニオーニが次のように語る時、それは西洋人がアジア人を見るときのスtereotypeだと批判したであろう。

ここの中国人たちは西洋人をまったく見たことがない。彼らは驚き、怯え、もの珍しげに、おずおず外に出てくる。見たいという気持ちには逆らえない。我々は彼らを撮り続けるが、ここでは余所者は我々だということを痛感する。カメラの向こう側からすれば、我々は彼らにとって未知の対象であり、おそらくは少々滑稽な存在だろう。われらヨーロッパ人の傲慢さにとってはきつい一撃だ。人類の四分の一にとって、我々は知られておらず、そのせいで怖れられている。

彼らは怯えながらも礼儀を守っている。自分が逃げたら我々の気持ちを害するのではないかと心配し、ときにはこわばって身がすくんだまま、レンズの前にとどまろうとしている。だから、この村に入りこんでいる間、我々が観察した顔の陳列室にはあまり表情はなかったが、そこには何の敵意もなかった。

ここには二つの態度が言及されている。第一は、好奇心からじっとカメラを見つめる態度。

第二は、カメラの前から逃げるのを我慢する態度。

まず第二の態度について、アントニオーニは、「礼節」という上述のオリエンタリズム的な観点から説明しているが、実はそれが理由ではなかろう。実際のフィルムでは、多くの中国人がカメラの前から逃げるのである。当時の中国人にとって、カメラ（しかも巨大な映画撮影カメラ）に写るのにふさわしい人物とそうでない人物とがあり、彼らは自分がそうでない人物だとわかっていたのではなかろうか¹⁵。

第一の点について、彼らの眼差しこそ、アントニオーニのフィルムで最も貴重な歴史記録であり、最も刺激的なシーンである。アントニオーニの映像は日本で上映されなかったし、西北地区の農村を撮影した『シルクロード』ですら、中国人のこのような眼差しを撮影できなかったと思われる。ただし私は、1981年に中国を訪れたときに、アントニオーニが撮影したのと同じこの眼差しに射られたことがある。

私たちは山西省のある町で文化財を見学していた。周囲は木の柵で囲まれていた。その柵の向こう側におびただしい数の老若男女・一般市民が集まり、ずらっと並んで、黙ったまま柵の中の私たちを見つめていた。私はその沈黙と眼差しの強烈さにたじろいだ。一挙手一投足をどうしたらよいのか、同行者との会話でどのような表情をしたらよいのか、困惑した。ある同行者がこう言った。「まるで動物園の檻の中の動物になった気がする」。たしかに柵の向こうから見られているという点ではその通りだ。しかし私たちは、柵の向こうから見られていることを意識しないように、彼らと眼を合わさないように、つとめて自然を装った。彼らの眼差しには、非難も軽蔑も敵意も、友好も優しさも善意もこもっていなかった。一種、悪い言葉でたとえれば、まるで動物に見られているような感じがした。

私は彼らのこの眼差しにショックを受け、この眼差しを受けているのに耐えられなくなった。それは羞恥心ではなく、もっと道徳的な不快感だった。もし彼らの眼差しが非難に満ちたものだったならば、それはそれで納得のいくことであった。80年代初でも、日本が中国を侵略した戦争に関して責任をとっていない、という言説が、まだいちおうの説得力を持っていたのである。また、もし彼らの眼差しが『桜』に登場する中国人のように友好に満ちていたとすれば、それはそれで「日中友好」というまじないが力を発揮していた時代であった。しかし、彼らの眼差しはそのどちらでもなく、とまどいにも似た、茫然自失の眼差しだったのだ。

私は当時の自分にできる最大の努力によって、文化財を見学している同行者から離れ、柵の

¹⁵ ソンタグによれば、当時の中国人のスナップがすべてポーズを取っているのは、「行為と肖像の礼節についてのある古い習慣のため」であり、また「カメラ文化の最初の段階にある人たちの特徴ある視覚趣味」であり、そこでは「肖像はなにかその主から盗み取れるものと定義されている」とみている。したがって、ソンタグによれば、アントニオーニが天安門広場で記念写真を撮っているのを撮影したのは、彼がそうしたカメラ文化の「初歩の儀式」に関心をひかれたからだと言っている。ソンタグの前掲書、173～174頁。

外へ出て、座り込んでいる農民らしき男のとなりに行き、彼と同じように座り込んで、柵の外から中の同行者たちを眺める格好をした。その男も周囲の人々も、私がそのようにしても何ら態度を変えなかった。しばらくそのまま沈黙の時間が流れた。すると農民らしき彼が私に尋ねた。「あんたはどこの人だね?」。当時私は大学生で、いくらか中国語を勉強していたので、たどたどしい北京語で「私は日本人です」と答えた。彼は何か反応したが、すぐにまた沈黙が流れた。

そのとき彼らが何を考えていたのか、もちろん私にはわからない。彼らの眼差しと、70年代の中国のプロパガンダに登場する中国人との間に大きな相違があったことは、当時の私にも認識できた。アントニオーニのフィルムを見たあとに持った既視感は、私にこのときの記憶を想起させたのである。

まとめ

要するに、アントニオーニのフィルムに感じる既視感のうち、③は現地に行った者のみを感じられるのである。アントニオーニが撮った中国人の眼差しは、おそらく80年代初までに外国人が歴史文物の見学のために農村を訪れると遭遇できたのではなかろうか。この眼差しには、アントニオーニが訪れた河南省や私が訪れた山西省に限らず、中国の農村ではおそらくどこでも遭遇したであろう。それは、改革開放の進展によって80年代半ばには消え失せたものの、少なからぬ日本人はこの眼差しを経験している。

後年、私はジュリア・クリステヴァが、1974年にロラン・バルトラと陝西省の戸県という農村を訪れたときの観察を読んで驚いた。

無数の群衆が太陽の下に坐り込んでいる。かれらはものも言わず、身動きもせず、わたくしたちを待ち受けている。好奇心をそそられるというよりは、むしろ軽く楽しんでいるのか、それとも不安がっているのか、いずれにせよ刺すような、そしてわたくしたちとは永遠に関係がありそうにもない共同体に属していることを確信しているような、落ち着いたかれらの眼。その眼が、わたくしたちの裡に見きわめようとしているのは、男だとか女だとか、若者だとか老人だとか、金髪だとか栗色の髪だとか、なにかそうした顔なり身体なりの特徴ではない。そうではなくて、あたかも害にならぬが訳のわからぬ、奇妙で風変わりな動物でも発見したかのような……三時間後、展覧会場の門が開かれ、われわれの車は通されたが、それでもかれらは相変わらず、炎天下に、身動きもせず、楽しんでいるのか、それとも不安がっているのか?——そこに坐ったまま、静かに、よそよそしく、刺すように、なにも言わ

ず、優しくわれわれを、《われわれの^{エトランジテ}違和感》に引き戻してくれる¹⁶。

このクリステヴァの観察は私の感想とよく似ている。そしてアントニオーニが撮った林県の農村と同一のものであろう。このことは単に、そのような眼差しがアントニオーニやクリステヴァによって記録されたことが重要だということではない。注意すべきなのは、クリステヴァにとって、彼らの眼差しは、彼女の中国研究の動力の一つとなったことである。彼女によれば、彼らの眼差しの背後には、中国的な思考様式 (mode de penser) が存在している。その思考様式が「おそらく古い中国と現代の中国とを結びつけ、反封建的な古い社会と共産主義とを結びつける、しかしまたわたくしたちの話相手である中国の人々 (男も女も) とわれわれとを、戸島の広場のあちら側へと引き離す」のである¹⁷。彼女はこの思考様式を分析し、理解 (comprendre) しようとして『中国の女たち』を書いたのであった。

これに対して、私がこの眼差しと遭遇したときにおこなったことは、幼稚な行為ではあったが、今から思い出せば、その後歩んだ自分の中国研究の方法を象徴していることに気づかされる。クリステヴァの分析と理解の方法とその目標地点は私とは異なるが、彼女と私はこの「眼差し」を共有していたのである。それはおそらくクリステヴァと私だけに限ったことではない。クリステヴァの引用末尾の語「étrangeté」は、中国語版では「陌异性」と訳され¹⁸、本稿の冒頭で紹介した楊弋枢の言葉「見知らぬ (陌生)」と通じている。この眼差しの「見知らなさ」が人を「理解」へと駆り立てたのであった。今やそのことは「忘れ去られ」ていたが、アントニオーニの『中国』はそれを教えてくれたのである。

¹⁶ ジュリア・クリステヴァ『中国の女たち』東京：せりか書房、13頁。原書：Julia Kristeva, *Des Chinoises*, Paris : Éditions des Femmes, 1974.

¹⁷ 同上、92～93頁。

¹⁸ 朱丽娅·克里斯蒂娃《中国妇女》赵靛訳、同济大学出版社、2010年、4頁。

アントニオーニの『中国』をめぐるイタリアでの論争 —美学・政治・イデオロギー—

Laura De Giorgi (ラウラ・デ・ジョルジ)

はじめに

アントニオーニの『中国』をめぐる^{クレール}論争はイタリアと中国の関係史における困難な時期だとされている。外交機関ですらこの議論に巻き込まれた。1974年、駐北京イタリア大使は中国政府から召喚され説明を求められた。ローマの中国大使館はこのフィルム бойкотにつとめ、1972年当時にローマで担当していた外交官は本国での再教育のために配置転換されてしまった¹。

イタリアにおける中国との外交的軋轢は、アントニオーニのドキュメンタリーに関する複雑な事情の一側面にすぎない。この映画に対する中国側の批判は、イタリア国内に大きな反響をもたらし、1974年から75年にかけて、政治家および知識人をかしましい論争に巻き込んだ。これは、60～70年代にイタリアで毛沢東中国が人気を博していたためであった。知識人や政治家・ジャーナリストなど、相当数の人々がその時代に中国を訪れては自分の経験を書いたことからそれがわかる。彼らは知的・文化的な関心だけで中国を訪れた場合もあるが、大部分は革命に対する政治的イデオロギー的な忠誠心に突き動かされたのであった。

中国のこのような吸引力は、1960年の中ソ論争以後、ことに増加した。そのころ、中国の社会主義とその後の文革は、左翼にとっての政治的分析対象となっただけでなく、イタリア共産党に対しておおびらに反論していた知識人のサークルや学生組織といった議会外党派に刺激を与えていた。こうした要素が、1970年に中国とイタリアの間で結ばれた外交関係への期待と相まって、アントニオーニの映画に端を発する議論をきわめて受け入れやすくさせたのであった。

本稿は、こうした当時におけるイタリアの知識人および政治的背景のコンテクストを軸にして、アントニオーニの『中国』に関する論争と反響を概観しようとするものである。

¹ Mario Filippo Pini, *Italia e Cina, 60 anni tra passato e futuro* (『イタリアと中国—過去と未来の間の60年』), Rome, 2011, pp. 155-160.

イタリアの国内状況：60～70年代の中国熱

60年代には多くの知識人や高学歴の青年が中国の社会主義に魅了された。マルコ・ベロッキオ監督が左翼ブルジョアジーの道徳的危機を描いた『中国は近い』という映画のタイトルに反映しているように、その時代には、毛沢東主義や文革の研究は中国にのみ関わるのではなく、イタリアのような西洋社会もそこに投影されるべきだという広範な認識があった。しかし同時に、現地への旅行や滞在は中国政府によって厳しく制限されていたため、中国の現実についての知識は乏しかったのである。

当時における先導的な知識人の一人、ロサーナ・ロッサンダ [Rossana Rossanda] はこう書いている。イタリアには、それぞれ異なった理想と関心を保持した複数の中国があった。実は、中国はいろいろ異なるユートピアを投影するためのヴァーチャルな空間を与えてくれるがために重要なのであって、中国そのものはむしろ大して重視されなかったのである。同時に中国は、アンチ国家的な社会のモデルでもあり、またアンチ消費主義の感覚をインスパイアしてくれるのであり、第三世界主義のシンボルであり、既成の知のヒエラルキーを議論する事例であり、ブルジョア的な価値・制度に対する二者択一的な道であった。「中国はもう一つの生き方としての魅力があった、あまりに遠くてほとんど関係のない国だったが……理想ばかりでなく、いくつかの政治グループも、往々にして相互にまったく似ていないながらも、こうした多かれ少なかれ象徴的な複数の中国に対応していた」²。

特に1968年およびその後の数年、イタリアにおいて中国は広範な流行となり、毛沢東は青年運動における革命の象徴とみられた。それにしても、毛沢東について明らかに政治的イデオロギー的な関心が現れたのはもっと早く、60年代の初め、中国共産党とソ連との断絶がそれに似た分裂をイタリアでも生じた頃からであった。イタリア共産党書記長だったトリアッティ [Palmiro Togliatti, 1893～1964] は、その論争[中ソ論争]でソ連を支持する立場であり、中国の批判的となった。1962年の『人民日報』社説「トリアッティ同志と我々の相違について」やイタリア共産党と中国との正式な関係が凍結されたことなどが、そのよい例である。こうしたコンテキストにおいて、中国によるフルシチョフ批判を支持することは、イタリア共産党や社会主義政党の政策に満足のかない知識人や政治家の触媒となったのである。中国の引力はおもに、1949年から人民共和国との関係を実質的に独占してきた左翼政党の外で、というか、それに対立して強まった³。

² Rossana Rossanda, *La cometa di Mao nel cielo dell'Europa*, (『ヨーロッパの空に現れた毛沢東という彗星』), 1968 Aprile, il Manifesto, 1998.

³ Pini, *op.cit.*; Guido Samarani, Laura De Giorgi, *Lontane, vicine. Le relazioni fra Cina e Italia nel Novecento* (『20世紀におけるイタリア中国関係』), Rome, 2011.

60～70年代のイタリア左翼の中国熱を広範に調査したロベルト・ニコライの記述によれば、雑誌や政治組織・新たなマルクス主義政党などが、中国について異なった態度をもって設立された⁴。

ニコライはイタリアの中国びいきを、公的なグループ・文化団体・政治的なサークル・毛沢東主義にインスパイアされた学生運動などにわけてマッピングしている。なかには、中国共産党からそのマルクスレーニン主義の純粋さを公認されていたものもあった。

知識青年や政治・文化機関の知識人評論家のなかには、自分たちの分析の水先案内として毛沢東中国を使った者もいた。毛沢東中国への支持を表明するために、中国の文献を翻訳して出版したり、中国国内の政策や世界の社会主義のイデオロギー論争といった時事問題を紹介したりした者もいた。中国の在外プロパガンダ機関で働く道を選んだ者もいる。多くの者にとって毛沢東主義は、スターリン主義の唯一の後継者という認識から、反官僚主義・反権威主義の世界的英雄へと彼自身が変容したことで、政治思想として真に信頼に値するものとなったのである。異なるグループや組織の間における議論は、中国共産党から真のコミュニストと認められることを求めんがために、しばしば激しいものとなった。

すでに指摘したように、中国の状況に関する知識が足りなかったため、中国をそれぞれ異なった目標としてみる傾向になりがちだった。中国の政治・社会や諸事件に関する情報は、イタリア語に翻訳されたプロパガンダ的なものか、北京の当局から二・三週間の滞在に招かれた訪中団による報告や伝聞に限られていた。それらの訪中者すべてが中国シンパだったわけではないが、彼らはみな同じような公的コースをたどり、同じようなものを見させられた。中国に関する彼らの話で違っていたのは、彼らが見たものに対する彼ら自身の態度であった。イデオロギー的に支持するか、それとも懐疑的になるか、それが中国を見た彼らの目のフィルターの原理であった。こうした状態は、1970年11月にイタリアと中国との間で国交が結ばれたあとでも、それほど大きく変わったわけではない。中国を訪れたり旅行したりしたいと期待していた者は多かったが、実際の移動の自由は保証されず、実体験に基づく情報量は乏しいままであった。こうした流れにおいて、中国についての視覚的イメージはまったくステレオタイプであったし、往々にして公的なプロパガンダ写真に限られていた。また中国の日常生活というものは、現地をいろいろと書くような熱狂的な訪問者にとっては、まったく関心の外に置かれていたからである。その上、イタリアの中国研究は、中国の現実についての公的な議論には限定的な刺激しか受けなかったり、自身がイデオロギー的な関係に影響されていたりした、という点もある。

⁴ Roberto Niccolai, *Quando la Cina era vicina. La Rivoluzione Culturale e la sinistra extra-parlamentare italiana negli anni '60 e '70*, (『中国が閉ざされていた頃—中国の文革と60～70年代のイタリアにおける議会外左翼』), Pisa, 1998.

中国についての知識が限られているという自覚を持つ者もいたが、それでも何が起きているかを判断しないわけにはいかないような情勢だった。文革とその社会主義にとっての意味を解釈することは、左翼政治家や知識人にとって特にホットな話題だったのである。例えば、マリア・アントニエッタ・マッチオッキの著書に対する激烈な議論にそれが現れている。彼女は、夫であるアルベルト・ジャコヴィエロ [Alberto Jacoviello] とともに、イタリアで公選されたイタリア共産党の重要なメンバーの一人であったが、1970年に中国当局からの招きで訪中した。

彼女の著書『中国から』 [*Dalla Cina*] は、中国社会およびいわゆる社会主義建設にみえる文革の影響を非常に高く評価していた。しかしながら、中国に対する彼女の「ポジティブで無批判的、熱烈な」態度は逆に懐疑論を生じさせ、ソ連からのリアクションを心配するイタリア共産党に幾多の困難をもたらした。彼女の本はフランスの共産党にすら流通を妨げられたのだから。1974年にその本が再版になったのをとらえ、彼女は自分への批判に応えた。現代中国に対する既成左翼の態度においてのみならず、出版界にもりあがる興味においてすら、支配的なアプローチは、文革の「東洋的な」特徴を際立たせ、革命中国をアジアの深みへと「押し入れる」ことに向けられていた⁵。

マッチオッキによれば、こうしたことは、中国の文革は社会主義に関わるものであって、中国の文化的特質と何ら関連しないという理解が、人々の主張としては受け入れがたいものだとすることを端なくも示しているのである。現代中国についての言説における、こうしたエキゾチズム対イデオロギー的盲目性の非難合戦の背後には、[国家としての] 中国の存在があった。これは、アントニオーニのフィルムに対する1973年のイタリアの新聞でおこなわれたコメントにもうかがえるところだ。

革命中国の視覚化：アントニオーニの映画に対するイタリアの新聞の1973年のコメント

1970年末のイタリア・中国間の国交樹立後、中華人民共和国へのイタリア社会の好奇心はいやましに増した。中国は政治的実体として最もよく知られるようになったが、中国人の実生活はいまだ謎めいていた。その結果、中国は実質的にはよく知られていないという認識の広まりによって、アントニオーニのフィルムに大きな期待が寄せられた。1956年、もう一人の映画監督であるカルロ・リッツァーニ [Carlo Lizzani] が中国に関するドキュメンタリー『万里の長城』 [*La grande muraglia*] を撮影したが、映画祭に出品されたもので、イタリア国内での影響は限定的であった。その点、アントニオーニのフィルムは、イタリアのテレビ局の製作になったた

⁵ Maria Antonietta Macciocchi, *Dalla Cina*, (『中国から』、日本では英語版 Antonietta Macciocchi: *Daily Life in Revolutionary China*, 1972 『革命中国の現実』で知られる), Second and recise edition, Milan, 1974, pp. 5-17.

め、中国の人々がいかに暮らしているか目にする機会を多くのイタリア人に与えることになる。そのため、イタリアの各新聞はこぞって読者にこの狙いを宣伝したのであった。例えば、イタリアの代表的日刊紙である『コリエル・デラ・セラ』[*Corriere della Sera*]はこう書いている。このドキュメンタリーは、はじめて中国人の私生活を、コミュニケーションと職場における社会生活とともに披露することをめざしている、と。

『中国』は1973年1月末にイタリアテレビにオンエアされた。そのときの視聴者の反応については、私たちの手元にデータがないものの、記者によって書かれたコメントから、イタリアの大衆の意見とは反対の印象であったことがわかる。それは、そのフィルムに関する審美的な論争がどのように成り立ったかの理解にも便利である。

少なくともマスコミの紹介では、多くのコメンテーターにとって大いなる期待は幻滅へと変わった。政治的にせよ美学的にせよ、その分析は、フィルム内の作家の役割、および彼方の実在を真によく理解することができるような、中国についての視覚的叙述をそのフィルムがもたらしてくれるかという可能性に特に集中していた。

アントニオーニのドキュメンタリーについての幻滅が、『コリエル・デラ・セラ』のような保守的な新聞はおろか、イタリア共産党機関誌『ウニタ』[*Unità*]のような既成左翼の機関誌や、日刊『イル・マニフェスト』[*Il Manifesto*]にみられる知識人の記事のような毛沢東シンパなどにも広く共有されていることは検討に値する。アントニオーニの個人的な貢献への評価の点で、意見がはっきり分かれるのである。

例えば、『コリエル・デラ・セラ』のルカ・ゴルドーニ [Luca Goldoni] はこう述べている。そのドキュメンタリーでは、偉大な監督としての作家的才能は何ら示されていない、と。つまり彼の考えによれば、アントニオーニの中国像はイタリア人にとってすでになじみのステレオタイプと同様であり、それ以上でも以下でもない、というのだ。この失敗の原因は、複雑な現実の真のレポートなど実際には無理だ、ということに帰せられている。結局アントニオーニは、自身の芸術的な役割および中国に関する彼個人の視覚的叙述を断念する選択しかなかったというのだ⁶。

同じ日刊紙で、ジャーナリストのピエトロ・ソルマーニ [Pietro Sormani] は、中国を訪れた者が見せられる、作り上げられた現実たるプロパガンダ的イメージに、アントニオーニが自身の手を加えなかったと批判した。アントニオーニの誤りは明らかに、個人的な解釈を示そうとはしなかったという点にあった。カメラの見せかけの客観性にまかせて、そっけないコメントのナレーションに限ったことで、当局によるプロパガンダの壁を乗り越えて観衆に中国のよりよき理解を提示しようとはしていないからである。結局、アントニオーニは、自身の芸術

⁶ *Corriere della Sera*, January, 25th, 1973.

家としての権威のすべてによって、中華人民共和国の体制の公的なイコングラフイーを支持していることになる、とソルマーニは結論している⁷。

左翼の著者による反対の意見では、そのドキュメンタリーにおいてアントニオーニは手を入れすぎであり、しかも、中国の現実と関わるなかで、エキゾチズムの罠から逃れることができなかった、という。

例えば、このドキュメンタリーをもっぱら論じた長い評論で、イタリア共産党紙『ウニタ』の批評家は、複雑な分析を連ねている。それによれば、中国を見る見方において、アントニオーニの映画作法と芸術的観点は非常にわかりやすいという。しかもそう指摘しつつ、イタリア人監督によって見て取られた中国の現実に対する、そのような審美的・思索的なアプローチは、中国についてのよりよき理解を保証するものではない、と結論している。アントニオーニは中国では「鋭敏な旅行者」であり、いくつか細かい点で真実を見てはいるものの、最終的な結論は「中国の現実、アジアにおける初の社会主義国家としてのその現実、いまだに遠い彼方にあるままだ」と⁸。

「アントニオーニ経由の中国なのか、それとも中国経由のアントニオーニなのか？」これは、『マニフェスト』にみえる左翼知識人ロッサーナ・ロッサンダの批評の冒頭の質問である。フィルムにみえるイメージの美学的評価を受け入れながらも、ロッサンダはこう確信している。アントニオーニは、中国の社会主義と中国人民に対してイデオロギー的なシンパシーがあるにもかかわらず、エキゾチズムの罠を逃れていないし、最終的にいかなる現実の中国をも伝えられなかった、と。彼のドキュメンタリーに描かれた牧歌的で平和的な中国は、中国人民の社会主義革命の経験をなんら述べていない、と⁹。

ロッサンダのコメントに応答するようなものとして、著名な詩人にして文芸批評家であるフランコ・フォルティーニ [Franco Fortini] が、同じ新聞でこう述べている。このフィルムは結局、アントニオーニの芸術的世界と中国の社会主義の現実との間の矛盾をあらわにしているのだ、と。彼によれば、「アントニオーニのフィルムは、中国人民から理解され得ないばかりか、空想上の中国にすまうイタリア人にも理解され得ない。たとえ彼らが、個人的にはそこにみずからの政治的挫折からの架空の救済をみているとしても。また、古い左翼や新左翼のなかの多くの人々からも評価され得ない。なぜなら彼らは、西欧のマルクス主義の古典を無視して自分たちの革命を続けている中国のことをひどく嫌っているから。アントニオーニの眼は、アントニオーニの脳みそが理解しようとしなかったものを理解していたのである。それは、無知を装

⁷ *Corriere della Sera*, January, 26th, 1973.

⁸ *L'Unità*, January 25th, 1973.

⁹ *Il Manifesto*, January, January 26th, 1973.

うよりはましではあるが、無知をさらしたものではある」¹⁰。

国家放映局の放送に続く数週間、ほかのコメントも新聞に出た。アントニオーニのフィルムに「中国」を探し求める人々は、その彼らの言によれば、中国社会のより真率なイメージを監督が作ろうとする創造的努力を、中国当局が遮ろうとプレッシャーをかけていたことに失望させられた、という。そして社会主義を探し求めていた人々は、監督が自身の個人的な世界観を乗り越えて、中国の社会と個人の生活の真に革命的なエッセンスを描くには力不足だと感じて、失望させられたのであった。

しかしながら、批評を書いた人々がそれぞれ異なった政治的文化的方向性を持っていたにもかかわらず、美学的な評価とイデオロギー的な配慮は、それら批評の大部分に混在していたのである。例えば、著名な作家であるアルベルト・モラヴィア[Alberto Moravia]の連作批評の一つは引用に値する。彼は、文革中に中国を訪問しており、その旅行記を出している上に、この批評の数年前に自分の中国訪問について述べているのである¹¹。

モラヴィアはこのドキュメンタリーに失望感を表明してはいないし、イデオロギー的な評価もしていない。彼は美学的、道徳的、政治的な態度を分析している。彼によれば、その態度がアントニオーニの芸術作品を導いている、という。モラヴィアはこう語っている。アントニオーニは「中国を、いかなる関係もこしらえないように、簡単素朴に描写しようとした。世界との過去・現在における関係も分析しようとしな……監督は「日々の」中国とその新鮮さ・自発性を選んで本作を仕上げているが、その日々の生活こそが彼を感動させたのである」。モラヴィアはさらに続ける。「このドキュメンタリーのもっとも美しいところは、貧困についてのきめ細かくかつ正確な注釈にある。それは、経済的政治的なものより精神的な事実として考えられているからだ」。その一方で、「都市と農村とにみられる社会的均質性は、積極的な意味づけが与えられており、それは政治的判断でもある」。モラヴィアによれば、「中国の人民は、無益でやっかいな個人主義から自分たちを自由にしたのであり、これこそがこの革命のもっとも価値ある成果の一つだ」とアントニオーニは示唆しているらしいのだ¹²。洗練され精神性の高い中国文化の遺産と社会主義とは、ひとしくアントニオーニによる中国の日常生活に描かれている、ということになる。

¹⁰ *Il Manifesto*, February 2nd, 1973.

¹¹ Alberto Moravia, *La rivoluzione culturale in Cina* (『中国の文化革命』), Milan, 1968. 『わたしの中国観：文革中国を旅して』河島英昭訳、東京：サイマル出版会、1971年。

¹² Alberto Moravia, “Tanti Cinesi nel taccuino” (『中国人たちについてのノート』), *L'Espresso*, February 4th, 1973.

1974年ヴェネチア・ビエンナーレにおける「中国」事件

政治団体や文化協会、それに国家の大使館までを巻き込んだ、アントニオーニの『中国』についての議論がイタリアでもりあがる一年前のことだ。1974年1月末にイタリア新聞は監督に対する激しい攻撃のニュースを載せた。ローマの中国大使館は、公報で『人民日報』¹³の社説を翻訳した。かくしてこのフィルムに対する中国側の政治的イデオロギー的なキャンペーンが繰り返され、イタリアの毛沢東主義的な組織、例えばイタリア中国協会など、当時、中華人民共和国との文化交流で重要な役割を果たした組織がそれを支持したのであった。

よく知られているように、中国当局はそのフィルムがヨーロッパで広がることをボイコットするようにはかった。イタリアでも、例えば1974年春のミラノのメディア・フェアでは、中国当局は期待通りの結果を得られた。知識人の議論は、その一年前にはアントニオーニの中国についての仕事の、主に美学的表現的なクオリティを考えていたのが、中国との検閲や政治の関係にむすびつく問題点へと移っていった。いくつかの状況でアントニオーニは、団結力の弱い同僚があまりに多かったことや、イタリア外務省やイタリア・テレビ(RAI)の二枚舌に遺憾の意を表した。彼らは、アントニオーニのフィルムのせいで中国との関係が損なわれないようにつくろっていたからである。彼は、「ファシズム」という[中国側の]告発理由に、ことのほかつらい思いをした。それは彼が戦時中にファシズムとナチズムに抵抗していたからである。同時に、その議論が始まって以来ずっとアントニオーニは、自分のフィルムでは、撮影許可されたものだけを、当局の完全なる許可のもとにそのまま撮ったのであり、自分への攻撃は、中国国内の政治闘争に多く関係しているのであって、自身のフィルムには関係ないと主張していたのである。

この「中国」問題でもっとも悪名高い事件の一つは、1974年11月におこなわれたヴェネチア・ビエンナーレ(Biennale di Venezia)で、このフィルムが上映されることを中国が妨害しようとしたことである¹⁴。その年、ビエンナーレはカルロ・リーパ・ディ・メアーナ[Carlo Ripa di Meana]が指揮を執っていた。彼はビエンナーレを、アンチ・ファシズムの精神のもとにおける相互認識と民主的議論の場にしようと考えていた。それは、当時の文化的政治的な傾向を反映したものであった。1974年のシネマ・ビエンナーレは、おもにチリに焦点をあてていた。というのは、政治体制や独裁政権について批判するような映画がリリースされていたからである。

¹³ Ambasciata della Repubblica Popolare Cinese in Italia, Bollettino d'Informazione, n. 22. (駐イタリア中国大使館公報)。

¹⁴ その事件の詳細と報道については次を参照のこと。Annuario Biennale di Venezia 1975, pp. 510-518. (「ヴェネチア・ビエンナーレ年鑑」1975年)。

アントニオーニとしては、ビエンナーレがフェニーチェ劇場で1974年11月16日に新作『さすらいの二人』[*Professione Reporter*]の一部を正式試写してから、『中国』を上映する予定であった。この企画を中止させようと、イタリアの外交機関にかけられた中国の圧力は相当であった。新聞の風評では、中国側は文化交流を中止すると脅したとも言われている。イタリアにおける毛沢東主義の諸組織による動員も、それ以上に大きな要因であった。そうした動員では、監督への個人攻撃をする中国の新聞の言葉や激しい表現が繰り返し叫ばれた。上映予定の日には、毛沢東主義者たちが劇場の外で抗議行動を組織し、外交的な緊張は高いままであった。イタリア政府は、中国政府との関係を損なわないようにすることと、同時にイタリアの世論およびビエンナーレの体面を守ることとのジレンマに陥った。結局、その催しの数時間前に、ヴェネチア市長はフェニーチェ劇場におけるアントニオーニ作品の上映許可を取り消したのであった。そのオフィシャルな理由は、劇場の建築が上映に不適だというものであった（それ以前には何度も上映に使われてきたという事実があったにもかかわらず）。

ビエンナーレの指揮たるカルロ・リーパ・ディ・メアーナはコミュニケを発表し、その中で当局の選択についての失望を表明し、自分たちが所属する文化機関の権利が政治的検閲に従属すべきではない、と強く抗議した。彼は、警察と毛沢東主義者たちが衝突してその日を終えるうちに、アントニオーニの映画を同じ晩にヴェネチアの別の映画館で上映することができた。結局、その企画は成功し、フィルムは翌日の晩より何回も上映された。

これらの企画に対するイタリアの新聞記事を概観すると、その時は、フィルム上の中国の表現と現実の中国との関係に関わるような問題が再浮上していたとしても、議論の焦点は主に政治問題にあてられていたことがわかる。実際、アントニオーニがイタリアの毛沢東主義組織をはっきり非難したり、毛沢東主義者は彼のことをファシストと激しく応酬したりしていたときにそうなのだ。新聞社の大部分は、中国側の要求を解決する可能性を議論したり、イタリア政府が外交的難問を解決せんとして取るべき戦略を述べたりしていたのであった。

ところで、数日後に出された批評には一つの興味深い指摘がある。多くのコメンテーターにとってアントニオーニのフィルムは、それが革命中国を撮っているにもかかわらず、実はイタリアについて語っているのであり、イタリア社会の駄目さと中国人民によって獲得された実のある結果との比較をしているのだ、という観点である。つまり中国人民は、新しい社会を築いているのではないとしても、少なくとも古い封建的な遺産を放擲している、と。要するに、イタリアの新聞は、アントニオーニのフィルムを読むための、また中国側の攻撃を説明するための、適切な枠組みを個別化するのが相当に困難だったのであり、内向きの見方への退却を好んだのだ。大部分のコメントと違って、数日後に週刊『エスプレッソ』[*Espresso*]という左翼誌で、ウンベルト・エーコ[Umberto Eco]が鋭い分析をしている。彼は、知識人のこのような困

難な問題点を、イタリア中国協会が「文化媒介者」という当然の役割を果たしていないことに帰し、それが中国側に誤解をもたらしたと断定した¹⁵。

しかし、アントニオーニのフィルムに関するイタリアでの議論は、この段階ではすでに政治的イデオロギー的になっていた。したがって文化的美学的な考えは、中国社会主義モデルへの拒絶感あるいはイデオロギー的な共感に対して副次的であった。その証拠に、イタリアにおける論争は、1974年には終結せず、その後数年、少なくとも1976年まで、中国の社会主義が公的な舞台で討論された時に何度も再開したのである。例えば、1975年、このフィルムについて、俳優で劇作家のダリオ・フォ [Dario Fo]、アントニオーニ、ジャーナリストのジョルジョ・ボッカ [Giorgio Bocca]、マッチオッキらを巻き込んだ新たな議論が週刊『エスプレッソ』に掲載された¹⁶。

ダリオ・フォは、ヨリス・イブンスの親友であり、ちょうど中国を訪れたばかりだったから、たくさんのインタビューを受けており、その中で自分が中国で見たものに関する熱狂ぶりをあらわにしていた。アントニオーニのフィルムについて新聞記者から感想を聞かれると、彼は中国側の批判に完全に同意する、と答えたのであった。これに対応してアントニオーニは、フォは中国側の非難の背景となっている国内政治を理解せずに中国側の立場を擁護している、と反論した。アントニオーニによれば、『中国』を批判するということは、ある旅行者が中国のよき友人となろうとしたら、支払わなければならない代償なのだ。この論争はフォの皮肉な応酬 [フォは風刺劇を得意とする]、フィルムに対するボッカおよびマッチオッキのコメントによって続き、中国に対するアプローチとしては内容あるものとなった。

いずれにせよ、1974年以来、アントニオーニのドキュメンタリーはレアものとなり、イタリアのスクリーンにはめったに上がらなかった。しかしながら、論争は1976年から1978年の間に終結するよう運命づけられていた。中国が文革に別れを告げたからである。革命中国とそのイメージについて、それまでイタリアで語られたことは、次第にその時事性を喪失した。中国を理解し語ろうとする努力は、別の形で始めることとなった。

結論—アンドレア・バルバートの文学的再発見における当時の記憶

アントニオーニのフィルムをめぐるイタリアでの論争は、当時における革命中国への政治的イデオロギー的な分裂を反映していたが、他者の目から中国の現実を読み取り、視覚化し、語

¹⁵ Umberto Eco, "Antonioni a Venezia. Il gioco delle tre Cine", (「ヴェネチアのアントニオーニ。三つの中国の戯れ」), *L'Espresso*, December 1st, 1974.

¹⁶ *L'Espresso*, September -October 1975

るという問題に代表されるような、知的文化的な難題をも反映していた。

後者の問題が重要性を持ち続けたのに対して、この映画の政治的な意味についての衝突は今や雲散霧消したごとくである。しかしながら、如上の事柄は、社会主義中国がイタリアにもたらした特徴を語りつづけている。その中国は、イタリアと異なる理想と可能性を実現するようなユートピア的世界を現出する中国であり、その特徴は、中国の現実に関する十分な知識があったらそうはならなかったような、しばしば偏狭な自己言及によって育てられた特徴である。

文革終結から十年以上たった 1987 年に、アントニオーニとともにこのフィルムを作り、ナレーションのテキストを書いたアンドレア・バルバート [Andrea Barbato] は、そのときの経験と心理状態、そして『中国』をめぐる諸事件の記憶を呼び起こして、一篇の小説を書いた。その小説は『写真の左側にて』という¹⁷。バルバートは、これはただの文学的な作り話だと言っているが、その小説がいくぶんかは、その時期のアントニオーニ本人の感覚や経験を描写した興味深いものとなっているとみてよい。あるページで、アントニオーニの分身らしき人物たるディレクターのサヴェリオ [Saverio] とイタリア人レナート [Renato] との間で架空の会話がおこなわれている。そこでは、ユートピアや夢を表現するというドキュメンタリー映画にとって不可能な取り組みについて意見が交わされている。そのユートピアや夢というのは、イタリアの中国びいきたちが抱いていたイメージとしての中国のことだ。非難中傷を前に、みずからの知性と芸術に忠実たらんとするサヴェリオはこんなことを言う。「悪を善に変えるのが私の役割ではないし、きみの役割でもない……我々は映画を作るだけだ、そうだよな？」¹⁸。

原文 英語

訳者 土屋 昌明

¹⁷ Andrea Barbato, *A sinistra nella foto*, (『写真の左側にて』), Milan, 1987.

¹⁸ Barbato, *op.cit.*, 194

あるドキュメンタリー映画の存在証明

下澤 和義

ミケランジェロ・アントニオーニのドキュメンタリーが過去にはどのように受けとめられてきたか、また現在ではどのように受けとめられ得るのかを考えるための手がかりを求め、私たちは今回のシンポジウムに集まり、映像を見て、たがいに言葉をかわす機会を持つに到った。アントニオーニといえば、愛の不毛の物語を語るシネアストという監督像がすぐに思い浮かべられるが、ここで問題になるジャンルは、彼のフィルモグラフィーのなかでも、これまで論じられることの少なかったドキュメンタリーである。では、なぜいま、アントニオーニのドキュメンタリーについてとりあげる意味があるのだろうか。

そのような問いかけを進めていくための出発点としては、いまの日本の状況について話すことから始めるべきだろうと考えられる。というのは、この『中国』が撮影された一九七二年から来年でちょうど四〇年になるが、いまだにわが国では、アントニオーニの主要作品のなかでもこの長編ドキュメンタリーだけは劇場公開もテレビ放映もされておらず、日本語版のDVDすらリリースされていないからである。

ここ数年来、日本独自の技術事情などについて、さながら太平洋の孤島のようなという比喩がよく聞かれるようになったが、この映画の日本における受容状況もまた、それに近いものを連想させる。経済的なグローバル化の鼓舞とはうらはらな、この文化的孤立状況を理解してもらうためには、イタリア本国をはじめとする欧米諸国における本作の公開状況を紹介しておく必要がある。

たとえば封切当時、アメリカでは一九七二年一月二六日、フランスでは七三年九月一三日、スウェーデンでも七四年三月一三日に公開されている。本国イタリアでは、一九七三年一月に国営テレビで三回に分けて放送されており、さらに翌七四年夏はヴェネチア・ビエンナーレの映画祭でも上映されるはずであった。

ところが七四年一月、『人民日報』紙上に、この映画は革命を誹謗中傷するものだという、有名なアントニオーニ批判が出され、中国当局がフェニーチェ劇場での公開に抗議を申し入れた。イタリア政府としては、新生中国とせっかく七〇年にいちやく国交を結んでいたという事情もあって、ビエンナーレ側に上映中止を要請したが、ビエンナーレの責任者リッパ・ディ・メアーナが、情報への権利、芸術的表現への権利の名のもとに、これに反対したのである。

すると、今度はヴェネツィア県知事が政府側に加担して、フェニーチェ劇場は映画館としては使用不可能だと主張した。そこで急遽リッパ・ディ・メアーナは、市内のサンマルコ広場近

くにあるオリンピア映画館を確保し、上映会場を移す措置をとった。こうして渦中の問題作が上映されたのは、警官たちに包囲された物々しい雰囲気の中であったが、当日その画面を目にすることができた貴重な観客のひとりに、あの文学者ウンベルト・エーコもまじっていた。

このときの二カ国間の衝突について彼が考察しているのが、「翻訳について、あるいはマルコ・ポーロになることの困難さ」という論文である。異文化どうしのあいだに政治的主張と芸術的表象が巻き込まれたとき、芸術と政治とのあいだを調停するのは、人類学と記号学であるとエーコは提案している。ここで挙げられている学問分野は二つとも、その時代に興隆していた構造主義のいわば「花形」とも言うべき「知」であり、その意味では七〇年代特有の理論的選択であったと言える。

また、フランスでは、映画雑誌『カイエ・デュ・シネマ』の編集長をつとめていた、批評家のセルジュ・ダネーが、一九七五年夏、同誌に「再演出」というタイトルの『中国』論を書いている。ダネーは、アントニオーニの映画とそれに対する『人民日報』からの批判を照らし合わせながら映像論的に考察しているだけでなく、後半ではヨリス・イヴェンスがやはり同時期に中国で撮影した長編ドキュメンタリー『愚公はいかにして山を移したか』を比較例にとりあげて、この問題を多角的、立体的に捉えようとしている。また、ダネーが立てているそれらの複数の視点の一つに、七四年にロラン・バルトが発表した訪中記『それで、中国は？』も含まれていることは、たいへん興味深い。

さらに一九七七年になると、アメリカの批評家スーザン・ソントグが、文芸誌『ザ・ニューヨーカー・レビュー・オブ・ブックス』に「制限のない写真」という論文を発表して、アントニオーニの映画に対する中国からの批判に反論を試みている。ソントグは、アングルやポーズといった映像上の諸点をめぐる比較文化的な問題、とくに写真映像に関する二つの文化習慣の相違を考察し、中国の映像リテラシーが政治によって制限されていることを問題視している。

エーコ、ダネー、ソントグ、彼らの三人のアントニオーニ論は、おたがいの細部に違いはあるものの、ひとつの共通の問題から出発している。それは、この批評家たちが、多かれ少なかれ「新左翼」の文脈のなかで評価しているこの映画監督の仕事にたいし、六〇年代後半以降、世界革命のシンボルとなっていた文革の中心にある中共から発せられた拒否反応を、冷戦時代の理論的枠組みにおいていかに咀嚼するか、という問題である。

しかし、ここでひとつ忘れてはならないのは、中国当局内部の権力闘争の実態は、七〇年代の欧米の知識人たちからすると、依然として不透明な状態であったということだ。今日では私たちは、さまざまな研究の成果から、たとえば当時の「批林批孔」運動の「批孔」の部分は、江青たち「四人組」が、孔子批判の装いをまとって周恩来を批判しようとしたのだということを知っている。周恩来は文革の急進化を警戒していた現実路線派であったが、毛沢東の信頼が

厚く、逆に革命推進派だった江青たちとは確執があり、「四人組」は周恩来を攻撃する機会をねらっていた。

「反-孔子運動」の標的とされた孔子は、国が乱れて春秋時代に入る以前の、周の政治を理想としていた。つまり孔子は「周」を賞賛したので、孔子を批判することは「周」を批判することを意味する、つまり周恩来批判に通じるのである。そしてこの周恩来その人こそ、イタリア人監督による記録映画という企画における当局側の責任者でもあった。アントニオーニの友人の作家で、本人も映画作家だったカルロ・ディ・カルロは、そのアントニオーニ論のなかで、中国ロケの契約に関するフリオ・コロomboの回想を以下のように紹介している。

フリオ・コロomboはイタリア人の政治家・記者だが、『中国』の制作につながる出来事の直接の証人であった。当時彼はイタリア国営放送局、通称RAIの文化番組のディレクターであり、一九七〇年にイタリアの外務大臣マリオ・ツァガーリの率いる訪中使節団に加わっていた。彼が結んだ契約には、人民中国に関するその映画だけを撮影出来るということと、監督としてミケランジェロ・アントニオーニを選ぶことという二つの条項があり、中国側の交渉相手が、そのとき外交・文化局の局長だった周恩来だったのである⁽¹⁾。

中国側からのアントニオーニへの攻撃については、映画研究者のアルド・タッソーネも、二〇〇七年の著書で、「この映画に反対して起こされたキャンペーンは、実際には、アントニオーニを中国に招いた周恩来に対して向けられたものであり、中国の指導者層どうしにおける決着の一環をなしていた⁽²⁾と述べている。このように、「四人組」と周恩来の拮抗関係、および周恩来とアントニオーニの記録映画の企画の結びつきをめぐっては、アントニオーニを政争の具にしたものであったという解釈が、現時点では一般的に受け入れられていると言ってよい。

ともあれ、こうした詳細な事情を七〇年代の欧米の知識人たちがすべて知っていたわけではなく、彼らの目にはこうした事態が政治と芸術の還元不可能な対立・矛盾として映っていたと思われる。当事者のアントニオーニ自身にしても、七四年一月の以前と以後とでは、映画の評価に関する中国の豹変ぶりをまったく理解できなかつたと、インタビューで述べている。つぎの彼の発言は、一九七五年のギデオン・バックマンとの対談で述べられたものである。

映画が完成した後、私の協力者以外で、映画を見せた最初の人たちは、ローマの中国大使館の代表者数人でした。大使は姿を見せませんでした。ニュー・チャイナ・エージェンシーの局長と、そのほか二、三人の人がいました。上映が終わると、その人たちは、自分の意見をはっきりと述べました。「アントニオーニさん、あなたは私たちの国をとて愛情のこもった眼で見てくれました。私たちはあなたに感謝します」。これが中国人民の重責にある立場の人の最初の反応でした。その後なにが起きたのか私にはわかりませ

ん。なぜ彼らが意見を変えたのか、考えもつきません。⁽³⁾

この対談ではアントニオーニは、中国の内情については推測の域を出ないから、それを議論してもしかたがないとコメントしている。ここには理解不能な「他者」という問題が浮上しているとも言えるわけだが、この理解不可能性に直面した三人の批評家のうちでひとりだけ、当時すでにアントニオーニがスケープゴートにされた可能性を示唆していた者がいる。エーコである。

「伝え聞くところによると、アントニオーニの映画は単なる口実でしかないらしい。つまり、反-孔子運動を推進するために、北京の権力グループによって選ばれた『開戦事由』 *casus belli* らしいのだ⁽⁴⁾。かりに、この伝聞から推測されるとおり、『人民日報』による批判が映画とは別の標的を攻撃するプレテキストにすぎないとすれば、その批判は戦闘行為を正当化するための「開戦事由」であって、アントニオーニ側から理解困難に見えるだけでなく、中国当局からも内心は牽強付会だと考えられているはずである。

ところで、エーコによれば、そのときオリンピア劇場に来ていた中国人の若手の映画批評家が、映画を見ながらコメントを聞かせてくれたが、その中国人は「厳しく、論争的な態度」で映画を鑑賞し、「シリアスなイデオロギー的異議」を唱えたという⁽⁵⁾。ということは、このドキュメンタリーは、西洋人から見れば、中国の現実を写したネオレアリズモの映画に見えるが、中国人の目には、その内容は確かに自国への誹謗中傷と写っていることを、エーコは確認したのである。それゆえ、『人民日報』によるアントニオーニ批判は、周恩来を批判しようとする目的で、映画への評価をあえて捻じ曲げているのではなく、もともと非難に値する映画だという判断を下していたがために、それが周恩来批判の一環として取り上げられたのだ、と考えなくてはならない。

この経験を踏まえて、エーコは中国人たちが心の底からその「開戦事由」を信じているのであれば、その「事由」が問題の規模に見合った「事由」たりえているかどうかを、映像に照らして検証しようと試みる。「だが、それが本当だとしても、『開戦事由』が機能するためには、それが信頼に足るものかどうか、という問題が残っている。世界大戦はオーストリア皇太子の殺害から引き起こされることもありうるが、使い走りの従僕の殺害からは起こり得ない。皇太子はアントニオーニの記録映画のなかのどこにいるのか」。⁽⁶⁾

ここでは紙幅の制限があるため、ドキュメンタリーにおける「皇太子」としてエーコが検証している実例をひとつずつ、つぶさに検討することはしないが、上海の精製所や料理店につけられたナレーションをはじめ、南京大橋の撮影アングル、農場の養豚の場面の音楽など、その箇所は枚挙にいとまがない。ただ、それらはすべて、異文化間の対話不足による相対的誤解と

いうわけではない。映像作家としてのアントニオーニ固有のスタイル(国家美学主義に抗する個人主義、シンメトリーの回避、日常性の細部とその不条理性の肯定)と、『紅色娘子軍』に象徴されるような中国映画のスタイル(単純明快な構図、舞台演劇の力動性、鮮烈な色彩、意志の強さに価値を置く)との隔たりは、むしろ還元不可能な差異と考えるべきだろう。

五月のある日、北京の天安門広場、ここにカメラを据えることから、現代中国への我々の旅が始まる。[...] 中国人にはこの巨大な広場は世界の中心、「天安門」は北京の中心、北京は中国の政治・革命の中心だ。中国の意味は「中の國」、「中心の国」、世界文明の古代の中核である。ここは閱兵・演説・行列のための広場だ。中華人民共和国の宣言もここでなされた。この広場から紅衛兵たちが溢れ出し、文化大革命へ向けて邁進していった。だが、我々は何の変哲もない日にここに来ることにした。中国人たちが写真を撮ってもらおうと並んでいる。この中国の人びとこそ、我々が撮影した物語の主人公である。我々は中国という国を説明したりしない。ただ、さまざまな顔、しぐさ、習慣の巨大なリストを観察したいのだ。

これは映画の冒頭で天安門広場が紹介される場面に、アントニオーニがつけたナレーションだが、「我々は中国という国を説明したりしない。ただ、さまざまな顔、しぐさ、習慣の巨大なリストを観察したいのだ」という部分には、監督自身の視座が明確に表明されている。この企画でアントニオーニが監督として選ばれた以上、撮られたフィルムが彼固有のスタイルにおいて現にあるような作品になるのは必然的なことである。

したがって、「これらはすべて、もし誰かがアントニオーニに注意してやりさえすれば、彼はたやすく避けることができたはずのニュアンスである」⁽⁷⁾というエーコの結論は、このような還元不可能な差異に対してやや楽観的に響いてしまうのではないか。イタリア・中国親善協会に調停業務の期待をよせる彼の姿勢は、たしかに実務的な態度だと言えるのだが、人類学や記号学の「知」が発見すべき他者性の問題を、文化交流機関の折衝能力へといささか性急に委任していると見えなくもない。

とはいえ、少なくともエーコの対応には、不可解な「他者」との対話可能性を探る認識論的な視点が折り込まれている。これに対してスーザン・ソントグは、「開戦事由」をめぐるエーコの考察は経ることなく、中国社会の映像文化と政治的なイデオロギーとを直結させて、つぎのような議論を行っている。すなわち、「私たちにとって写真はクリシェ(このフランス語は陳腐な表現と写真のネガの両方を意味する)を作るのと、『新鮮な』見方を給仕するための両刃の道具である。中国当局にとってはクリシェだけがあって、彼らはそれをクリシェとは見なさず、

『正しい』見方と考える」⁽⁸⁾。

ソントグにとって、二〇世紀資本主義は解釈の多様性を維持する文化であるが、中国では「クローズアップは使われていない」⁽⁹⁾し、アングルは被写体に正対すべきだ、といった種々の制限が付けられており、映像一般に関する相対主義的な視野が欠けているのである。このようなソントグの写真論は、アントニオーニを擁護する立場を強調し、東西の二項対立を鮮明化しているぶんだけますます、中国の映像リテラシーに対する評価が厳しくなっている。たとえば、この論文では、中国国民の映像理解の幅は「スレンダー」、すなわち痩せ細っているという形容も使われているが、その前提には、いま指摘したようなアメリカ社会が持つ写真映像の無制限の豊かな使用可能性という認識があるのだろう。

ソントグの「制限のない写真」を収めた著書『写真論』には、このほかにアメリカ社会の周縁部を捉えたダイアン・アバスのような写真家の意義を評価する論文なども含まれており、一冊の写真論集全体としてはひとまず幅広い映像論的視野を確保している。とはいえ、このアントニオーニ論そのものに限って言えば、自民族中心主義とまでは言わないが、ソントグがこのような文章を中国語圏の読者に読ませる可能性まで考慮に入れているとは言い難い。一方で、異文化間の翻訳不可能性を無視してしまうことは認識論的な短絡であるが、また他方で、対話不可能な他者が存在しているという事実性を軽んずることは倫理的な瑕疵となるのではないか。

これに対してセルジュ・ダネーは、中国から見たこの問題と、フランスから見たこの問題との非対称性を認識しつつ、その位相差があるからこそ、人間ではなく映像(イマージュ)がコミュニケーションする可能性があるという持論を展開している。ダネーがここで展開している映像の政治学は多面的かつ複合的なので、やはりここでは詳述することを断念せざるをえないが、シネフィルの彼らしい指摘として、次の例を紹介しておきたい。

『中国』の困難な経験を経た後、一九七四年にアントニオーニは『さすらいの二人』という映画を撮っている。ジャック・ニコルソン演じる主人公は新聞記者であり、テレビ・レポーターの仕事もしているデイヴィッド・ロックという人物である。ロックの取材先はアフリカの戦地だが、映画の中盤でアントニオーニは、取材する側が取材される側に反転し、撮影の主体と対象が逆転するという演出を導入する。現地人のリーダーが不意にレポーターのビデオカメラを取り上げてしまい、そのレポーターを撮影するのである。スクリーンには、虚をつかれてうろたえる主人公が撮影用機材の画面を通して映し出されるのだ⁽¹⁰⁾。

ダネーが指摘しているこの構造的反転のシークエンスに、私たちとしてはここで、アントニオーニのもう一本の映画を接続してみたいと思う。それは、主人公の職業がやはりカメラマンである『欲望』という一九六六年の映画である。この映画の主人公は、公園で偶然撮影した写真の細部を引き伸ばして現像したことから、植え込みのかげにあった死体を発見し、奇妙な物

語に巻き込まれていく。この映像のクローズアップという手法は、ソントグが中国社会では制限されており、資本主義社会では認められていると語っていたものである。

「ブローアップ」 blow-up すなわち「写真の引き伸ばし」という原題を持つこの映画で、重要な契機となる拡大化の眼差しと、八年後に『さすらいの二人』の反転する眼差しとをつなぐミッシング・リンク——それが『中国』の映像ではないかというのが、私たちの問いかけの向かう先である。というのも、アントニオーニはこのドキュメンタリーの第二部で、林県の山奥の村を訪れ、家々の戸口に姿を現した住民たちを撮影していたとき、ナレーションでつぎのような反転可能性を語っていたからである。

我々は彼らを撮り続けるが、ここでは余所者は我々だということを痛感する。カメラの向こう側からすれば、我々は彼らにとって未知の対象であり、おそらくは少々滑稽な存在だろう。我らヨーロッパ人の傲慢さにとってはきつい一撃だ。人類の四分の一にとって、我々は知られておらず、そのせいで怖れられている。

撮影するという事は、世界のなかに撮影する身体をもつということであり、眼差しの発する源としての身体を見られる可能性をもつということである。自己が他者＝対象になるという、この林県での反転可能性は、クローズアップという認識論的な次元から、見る主体と見られる対象をめぐる存在論的な倫理の次元へと、言い換えれば、『欲望』のイマージュを『さすらいの二人』のイマージュへとコミュニケーションさせているように思われる。実際、『中国』と『さすらいの二人』でカメラマンをつとめているのは同一人物、フランコ・アルカッリであった。

この問題を考えるにつけ、私の脳裏に浮かんでくるのは、いま土屋昌明さんと共同作業で翻訳している写真集、『北京一九六六』のケースである。これは、文革勃発当時、たまたま北京のフランス大使館に勤めていたソランジュ・ブランさんという女性が撮影し、二〇〇五年に刊行された記録写真であるが、この写真集の大きな特徴は、ひとつはカラーであるということと、もうひとつはいわゆる「カメラ目線」が多いということである。

文革中の北京で、ブランさんのような二十歳ぐらいの外国人女性がカメラをもって歩いているならば、これは注目を引かざるをえないだろう。これに対して、私たちがマスメディアの報道写真やプロパガンダ写真の中で見なれている中国の民衆は、ぜったい「カメラ目線」はしていない。当時の中国に圧倒的に流通していた写真映像で、唯一「カメラ目線」だったのは、毛主席の肖像だけではないだろうか。

アントニオーニの画面のなかでも、『北京一九六六』のように、中国の民衆は異邦人の存在に気づき、カメラの存在を認めて、しばしばいぶかしげに、あるいは恥ずかしそうに、そしてと

きには無表情に、レンズの向こうから、監督を、そして私たちを見つめている。レンズをはさんで向かい合っている他者の存在を刻印しているのは、このドキュメンタリーにおける眼差しの力にほかならない。

いまなお孤島状態にある日本では、アントニオーニのファンですら、まだこの眼差しと向かい合うという経験を持たずにいるし⁽¹¹⁾、お互いに視線をそらし合うことが最大の美德とされているため、異質なる眼差しと向かい合うすべを知らないままである。現代の世界史のなかで希有な運命をたどったこのフィルムが、今回のささやかな上映会とシンポジウムをきっかけとして、自らの映画史的な存在証明を果たしていくことを願ってやまない。

[本稿は二〇一一年一月一〇日のシンポジウムにおける口頭発表の原稿に加筆・修正を加えたものである。]

注

- (1) Carlo di Carlo, «Un acte d'amour», dans *La Chine-Chung Kuo. Retour sur Antonioni, Mao et l'influence des images*, Carlotta Films, 2009, p. 7.
- (2) Aldo Tassone, *Antonioni*, traduit de l'italien par Caecilia Pieri, avec la collaboration de Josiane Tourrès et Vincent Forstier, Flammarion, 2007, p. 54.
- (3) Michelangelo Antonuoni, *Interviews*, edited by Bert Cardullo, University of Mississippi, 2008, p. 127-128.
- (4) Umberto Eco, «De Interpretatione, or the Difficulty of Being Marco Polo», dans *Film Quarterly*, Vol. 30, No. 4, Special Book Issue (Summer, 1977), p. 9.
- (5) *Ibid.*
- (6) *Ibid.*
- (7) Eco, *op. cit.*, p. 11.
- (8) Susan Sontag, «Photography Unlimited», *The New York Review of Books*, Vol. 24, No. 11 (1977: June 23). Republ. sous le titre : «The Image-World» dans *On Photography*, Picador, 1977, p. 173.
- (9) Sontag, *op. cit.*, p. 172.
- (10) Serge Daney, «La Remise en scène», *Les Cahiers du cinéma*, No. 268-269, juillet-août 1975. Republ. dans *La Rampe*, coll. Cahiers du cinéma-Gallimard, 1983 ; 1996, p. 67.
- (11) これはあくまで一例だが、アントニオーニのDVD『さすらい』(IVC-5014, 2004年)に併録されている「幻の記録映画、アントニオーニの『中国』」と題した文章のなかで、映画批評家

の日野康一は、つぎのように語っている。「1972年、中国の毛沢東夫人・江青女史(映画女優出身)の要請により、アントニオーニは長編ドキュメンタリー映画『中国 La Cina』を作った。アントニオーニの才能を高く評価する江青女史は、プロパガンダ映画を撮ってくれると信じていた。

社会主義国内で撮影した映画フィルムは、その国内で現像して政府の検閲を通過した部分だけの国外持ち出しを許可される。アントニオーニは未現像ネガを持ち出し、検閲なしの条件を提示して伊中合作映画の形式をとり、中国入りした。

厳重な監視のもとに、上海、北京、限られた農村などで見たままの現実を記録した。3時間半に及ぶ生々しく堂々たる力作である。大部分は紅衛兵の活動や軍隊の威圧的なパレードを通じて社会主義の繁栄を礼賛する。その一方、映像作家の鋭い目は裏の真実を見抜いていた。文化大革命最中の貧しい庶民生活、荒廃した国土を独自のリアリズムでさらけ出し、外国に知られたくない中国自身の”不毛”そのものをスクリーンに拡大した。

江青女史は逆上し、合作権利の権限のもとに外交ルートを通じ、世界各国に上映禁止を求めて国際問題に発展した。中国と国交を結んだばかりの日本政府は当惑し、外務省は「映画輸出ビジネスは通産省の所管」と回避した。日本の配給会社はマスコミが”非友好的”だとあおり立てたり、上映阻止運動や映画館テロが起きる懸念を抱いて手を引いた。

厳しい非難と批判を浴びたアントニオーニは精神的、経済的に挫折した上に、イタリア共産党から除名された。1976年に文革が終息して江青女史が失脚したあとも、この映画は封印されたまま、幻の存在になっている」。

この解説文における数々の事実関係の誤認については、ここでは逐一言及することはせず、わが国における『中国』の神話化(「幻の存在になっている」)に貢献している典型的な例として引用するにとどめたい。

執筆紹介

鈴木 健 郎 本学商学部准教授

印 紅 標 北京大学国際関係学院教授

新 田 順 一 北京大学国際関係学院修士課程院生

劉 文 兵 早稲田大学非常勤講師

楊 弋 枢 南京大学文学部副教授

土 屋 昌 明 本学経済学部教授

Laura De Giorgi (ラウラ・デ・ジョルジ) Department of Asian and Northern African Studies,
Ca' Foscari University (カ・フォスカリ大学), Italy

下 澤 和 義 本学商学部教授

〈編集後記〉

本号は、アントニオーニのドキュメンタリー『中国』(1972年)を取り上げて行われたシンポジウムで発表された論文3本に加えて、書面参加した2本、さらに、本月報用に執筆された原稿2本の計7本に、シンポジウム解題という構成の計78pの大部となっております。

1970年の中伊国交樹立を機に企画された同ドキュメンタリー映画が、文革期の中国の政治的混乱状況、特に四人組と周恩来の拮抗関係のもと、政争の具にされてきたとする一般的解釈を紹介しつつ、映画の制作プロセスから4時間の映画の細部の検証、さらにその作品評価の転変(封殺から名誉回復…)について、様々な資料に基づき多角的に検討されています。

日本ではついぞ公開されることのなかったこのドキュメンタリー映画が、このたびのシンポジウムにおいてスタッフの尽力のもと、字幕付きで上映されました。本号、外国語論文の翻訳をご担当いただき、シンポ・本号のとりまとめに携わられた先生方、お疲れさまでした。

(J)

2012年9月20日発行

神奈川県川崎市多摩区東三田2丁目1番1号 電話 (044)911-1089

専修大学社会科学研究所

(発行者) 町田俊彦

製作 佐藤印刷株式会社

東京都渋谷区神宮前2-10-2 電話 (03)3404-2561
