

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いたから、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。

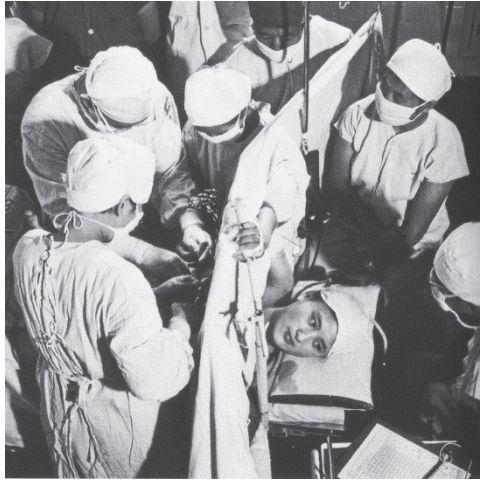


図2 『北京生活』（南方日報出版社、2010年）より。

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 高橋暁生『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。