

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「革命様板劇（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巢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「革命样板戲」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「革命样板戲」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、「革命样板戲」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、「革命样板戲」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。「革命样板戲」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、「革命样板戲」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、「革命样板戲」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、石油工場の工員、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『智取威虎山』劇組「源於生活 高於生活 關於用舞踊塑造無產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、しとし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면을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「安東尼奥尼的“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、ネオレ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。ネオレアリズムは、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＞なものと思なされるに至った。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