

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を加えず、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・ネオリアリスモ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、カメラを警戒するかのような目つきに、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ろうか。

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。