

# 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<sup>クレール</sup>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のボイコットにつとめ、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<sup>1</sup>。

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きまじ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。

---

<sup>1</sup> 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」<sup>2</sup>。

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。こうしたコンテクストにおいて、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はい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<sup>3</sup>。

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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<sup>4</sup>。

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。

---

<sup>4</sup> 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<sup>5</sup>。

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いう事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

---

<sup>5</sup> 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<sup>6</sup>。

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

---

<sup>6</sup> *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ノグラフィ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<sup>7</sup>。

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<sup>8</sup>。

「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・ロッサンド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、ロッサンド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<sup>9</sup>。

ロッサンド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

---

<sup>7</sup> *Corriere della Sera*, January, 26th, 1973.

<sup>8</sup> *L'Unità*, January 25th, 1973.

<sup>9</sup> *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」<sup>10</sup>。

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<sup>11</sup>。

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……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<sup>12</sup>。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。

---

<sup>10</sup> *Il Manifesto*, February 2nd, 1973.

<sup>11</sup> 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。

<sup>12</sup> 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』<sup>13</sup> 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<sup>14</sup>。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。

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

<sup>14</sup> 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<sup>15</sup>。

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<sup>16</sup>。

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

---

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> *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<sup>17</sup>。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？」<sup>18</sup>。

原文 英語

訳者 土屋 昌明

---

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

<sup>18</sup> Barbato, *op.cit.*, 194