

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つたが、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つたと言える。

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」の文脈の中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つたということだ。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つたが、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ク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イ的異議」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事例をひとつずつ、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、中国社会では「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ですます、中国社会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・アール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。

撮影するということは、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付き、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。