

あるドキュメンタリー映画の存在証明

[...] 今日はこちらまでお話を伺ってきて、主として中国の視点から、アントニオーニのドキュメンタリーは、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うるのかを考えるのに欠かせない豊かな手がかりを、私たちはいろいろ与えられたように思います。

それをできるかぎり受けとめるかたちで、私たちはいまの日本の状況についても、というのは、この映画が撮影された1972年から、来年でちょうど40年になるからですが、いまだに劇場公開もテレビ放映もされておらず、日本語版のDVDもリリースされていないといった状況についても、振り返って見なければならぬと思います。

この日本がいかにか「ガラパゴス」的な状況にあるかということ浮き彫りにするバックグラウンドとして、やはり知っておかねばならないのが、アントニオーニの母国イタリアをふくむ欧米での公開状況だということになります。たとえばアメリカでは72年12月26日、フランスでは73年9月13日、スウェーデンでも74年3月13日から公開されています。本国イタリアでは、1973年1月に国营テレビで三回に分けて放送されましたし、さらに翌74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した。

ところが、74年1月に『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、例のアントニオーニ批判が出まして、フェニーチェ劇場で公開されるはずだったところに、中国当局が抗議を申し入れました。イタリア政府としては、せっかく70年に中国といちはやく国交を結んでいたこともあって、ビエンナーレ側に上映中止を要請する。しかし、ビエンナーレの責任者リッパ・ディ・メアーナ Ripa di Meana が、情報への権利、芸術的表現への権利の名のもとに、これにきっぱりと反対しました。

すると、今度はヴェネツィア県知事が政府側に加担しまして、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、リッパ・ディ・メアーナは急遽、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、そこに上映会場を移しました。警官たちに包囲された物々しい雰囲気の中でフィルムが上映され、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、イタリアの作家ウンベルト・エーコがいました。

エーコはそのときの考察を、「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」という論文で語っています。今回のような異文化間に、政治的主張と芸術的表象が巻き込まれているとき、芸術と政治は人類学によって、また記号学によって、調停されるのだというのが彼の立場です。

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、75年夏、同誌に「再演出」というタイトルの映画時評を書いています。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考察していますが、さらにアントニオーニの『中国』を、同時期にやはり中国でヨリス・イヴェンスが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』と比較しながら、この問題を多角的、立体的に捉えようとしています。

そして、77年になりますと、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』に発表した「無制限の写真」という論考のなかで、やはりアントニオーニの映画に対する中国からの批判をとりあげています。ソントグは、アングルやポーズといった映像をめぐる比較文化的な問題、特に写真映像に関する二つの文化の相違を考察し、中国の映像リテラシーが政治的に制約されていることを問題視しています。

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りますが、ある共通の問題から出発しています。それは、この批評家たちが冷戦期の70年代半ばにあって、多かれ少なかれニューレフト的な文脈のなかで評価してきたアントニオーニにたいし、60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いかに咀嚼するか、という問題です。

ここで忘れてはならないのは、70年代中葉には、中国当局内部の権力闘争の実態は、欧米の知識人たちから見ると、まだ不透明な状態であったということでしょう。

今日では私たちは、さまざまな研究の成果から、ここで言われている「反・孔子運動」つまり「批林批孔」運動の「批孔」の部分は、江青たち「四人組」が、孔子批判に当てつけ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ます。周恩来は、文革の限界を知り、革命を収束させようとしていた現実路線でしたが、毛沢東の信頼が厚く、逆に革命推進派だった江青らとは確執があって、四人組は周恩来を攻撃する機会をねらっていました。

「反・孔子運動」の標的とされた孔子は、国が乱れて春秋戦国時代に入る以前の、周の政治を理想としていました。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、というわけです。

また、1970年にイタリアの外務大臣、マリオ・ツァガリーが率いる使節団が訪中した際、イタリア・ラジオテレビ局のディレクター、フリオ・コロomboがドキュメンタリー撮影の契約を行ったのですが、そのときの交渉相手が外交・文化局の局長だった周恩来そのひとでした。

配布資料の◆1をごらんください。これは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・カルロのアントニオーニ論の脚注です。ここでは、ラディオ・テレヴィジィオーネ・イタリアーナ、通称RAIというイタリアの国営放送局のプロデューサー、フリオ・コロomboの回想が紹介されています。RAIはその後、アントニオーニにこの企画を提案し、映画『中国』をプロデュースしていますので、クレジットに名義が載っています。

また、資料の◆2は、映画研究者のアルド・タッソーネの2007年の著作からの引用です。このアントニオーニ研究者も、中国当局の批判が周恩来であったという解釈を取っています。ちなみに、周恩来が戦前の日本に留学していたとき、足しげく通っていた中華料理店、「漢陽楼」がこの神田神保町にあります。二、三年前、土屋先生に教えてもらったことがあって、このあいだ十月にひさしぶりに食べに行ってきたところです。

ともあれ、こうした詳細な情報を、欧米の知識人たちがすべて知っていたわけではありませぬので、彼らの目には、

こうした事態が政治と芸術の決定的な対立・矛盾として映っていた可能性があります。当事者のアントニオーニ自身にしても、74年1月の以前と以後とでは、中国当局の態度の変化をまったく理解できなかったと、インタビューで述べています。

資料の◆3をご覧ください。これは1975年のギデオン・バックマンとの対談です。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ます。或る意味では、ここには理解不能な「他者」という問題があると言ってもよいでしょう。

こうした中国当局のふるまいをめぐる理解不能性の問題に関して、三人の批評家のうちエーコだけは、当時すでに、アントニオーニは権力闘争のスケープゴートに選ばれただけではないのか、という可能性を指摘していました。資料の◆4をごらんください。

もし、この伝聞から推測されるように、『人民日報』による批判が「単なる口実」、プレテキストでしかないとすれば、その批判は戦闘行為を正当化するためだけの「開戦事由」*casus belli*（これはエーコ自身の言葉です）にすぎず、理解困難な牽強付会ということになるでしょう。エーコは、中国人たちがほんとうに心の底からその「開戦事由」を信じているのか、という問いを立て、それに対する答えを資料の◆5で出しています。

エーコによれば、当日、オリンピア劇場に中国人の若手の映画批評家が出て、映画を見ながらコメントをしてくれたが、彼は「厳しく、論争的な態度」で、「シリアスなイデオロギー的異議」を唱えたというのです。つまり、エーコたちから見れば、『人民日報』などの批判は、不可解で、非合理的な印象すら帯びているけれども、批判者側がそれを本気でそう信じて批判しているのだ、ということのエーコは映画館で確認したわけです。

こうした異文化理解における他者性の問題に関しては、たとえばソントグは、資料◆6のように述べて、これをアメリカ社会における写真映像の無制限の使用可能性と対比しています。ソントグによれば、20世紀資本主義はあくまで解釈の多様性を維持する文化ですが、中国社会ではクローズアップは使われないとか、アングルは被写体に正対すべきだとか、制限が付けられ、そのような相対主義を欠いているとされます。

この写真論でのソントグは、明確にアントニオーニを擁護する立場をとっているぶん、中国社会の映像リテラシーに対して評価がきつく、中国国民の映像理解が「スレンダー」、痩せ細っていると形容しているのですが、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の非対称性を認識しつつ、その位相差があるからこそ、人ではなく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議論を展開しています。このダネーの議論は多面的かつ複合的なので、ここでは到底論じきれませんが、シネフィルの彼らしい指摘として、ここでは資料◆7を紹介するにとどめます。

『さすらいの二人』は、『中国』から2年後に撮影された物語的な映画ですが、ジャック・ニコルソンが演じる主人公は、新聞記者であり、テレビ・レポーターでもあるデイヴィッド・ロックという人物です。ロックは映画の冒頭で、アフリカの原住民の取材という仕事をしていますが、アントニオーニはそこで、取材する側が不意に取材される側に反転する、撮影の主体と対象が逆転するという演出をしています。

これと同時に、思い出してほしいのですが、『中国』の6年前に撮影されたアントニオーニの『欲望』という映画でも、主人公の職業はカメラマンでした。ご存じだと思いますが、彼は公園で偶然撮影した写真の細部をクローズアップすることによって、植え込みのかげの死体を発見し、奇妙な物語に巻き込まれていきます。『中国』は、この『欲望』の拡大する眼差しから、『さすらいの二人』の反転する眼差しへのミッシング・リンクだと言えるのではないのでしょうか。



アントニオーニは、『中国』第二部で、林県の山奥の村を訪れたとき、ナレーションでつぎのような考察を語っていました。資料の◆8をごらんください。撮影するという行為は、世界のなかに撮影する身体をもつということであり、眼差しの身体を見られる可能性をもつということです。自己が他者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次元へ、『欲望』のイメージを『さすらいの二人』のイメージへ

とコミュニケーションさせているように思われます。

最後になりますが、この問題を考えるにつけ、わたしが個人的に思い出すのは、いま、やはり土屋さんと共同作業で翻訳している写真集、『北京 1966』のことです。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・ブランというかたが撮影したもので、2005年にフランスの地方出版社から出たものですが、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、もうひとつはカメラ目線が多いということです。

ソランジュさんは当時、二十歳そこそこでして、文革中の北京に、いきなりフランス人の女性がカメラをもって歩いていけば、これは注目を引かざるをえない。私たちがプロパガンダ写真や、報道写真の中で見る中国の民衆は、ぜったいカメラ目線はしていないわけです。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しょう。

アントニオーニのフィルムでも、人びとはしばしばスタッフの存在に気づき、カメラの存在に気付いて、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、わたしたちを見つめています。

さきほどのヤンさんのお話にもつながると思いますし、ここにはドキュメンタリーを撮影する行為のはらむ倫理的問題、隠しどりや、演出や、さまざまな問題が入ってくると思いますが、アントニオーニのこのドキュメンタリーは、そのような意味でも、映像としての他者という問題を考察するための地平を開示してくれているのではないのでしょうか。