

「文革から遠く離れて——ゴダールを中心に」

下澤和義

本日はイメージとしての文革について考えるという刺激的なテーマのもとに、パネリストのかたちや会場の皆さんとお話する機会ができたのは、たいへんよろこばしいことです。

ここでの私の役割は、『夜明けの国』をめぐる討論のなかに、ジャン=リュック・ゴダールという固有名を導入・接続することですが、これは私の専門領域がフランスであるという事情のほかにも、二つ理由があります。

まず、最もわかりやすい理由は、ゴダールは『中国女』という映画を撮っていますが、これが『夜明けの国』の撮影時期ときわめて近い。『夜明けの国』は1966年8月から67年1月、『中国女』はその翌月の3月と4月に撮影されています。『夜明けの国』の公開は10月、『中国女』はフランスでは8月に公開され、日本では69年5月に公開されています。

こうした同時代性は、今回のようなマオイズムをめぐる映像化について考えるときに、欠かせない文脈だと思います。とくに世界的な同時代性は、戦後マスメディアのネットワークの発達とともに形成されていくわけですが、たとえばヴェトナム戦争は、いわば世界の視線のまえに同時進行的にめざされた巨大なスペクタクルでした。ここでは世界的な同時代性という問題意識から、ゴダールを導入することによって、このあとの議論のなかに、世界史的な流れの複数の束を接続してみたいと思います。

たとえば、ゴダールの『中国女』とともに、1967年のヴェネチア映画祭で審査員特別賞をわかったイタリア映画に、『中国は近い』という映画がありました。監督は『ポケットのなかの握り拳』や『肉体の悪魔』で知られる、マルコ・ベロッキオ監督です。『中国は近い』は、国際映画評論家連盟賞も取っていますが、当時の北イタリアのブルジョワ一家が選挙活動にのめりこんでいく様子を描いたものです。兄と姉と弟の三人家族のなかに、若い過激な世代の政治思想のケースとして、マオイストの弟が出てくる。兄は選挙の候補者に選ばれたので、自分の政治的な方針を修正してしまうのですが、カミーロという弟はこれに敵愾心を抱くわけですね。

また、イタリア映画の流れに接続することによって、さらに50年代後半からイタリア映画に登場した一連のスペクタクル映画の系譜を、比較対照の射程に含ませることもできるようになってきます。このエキゾチズム、オリエンタリズムに染まった流れの中心には、レオナルド・ボンツィという人物がいます。今回のパンフレットでは、32ページに、森瑞枝さんが作成した関連映画が紹介されていますが、そのトップにあがっている、『黄色い大地』という映画を製作したのがレオナルド・ボンツィです。ボンツィは、50年代前半にも、アマゾンに取材した『緑の魔境』とか、タヒチに取材した『失われた大陸』を撮っていますが、こらはなんとも絵葉書的な、観光的な視点に終始したフィルムなのです。

『黄色い大地』と『夜明けの国』とのかかわりについては、製作者の高村武次氏がつぎのような回想を、69年に雑誌に書かれています。すなわち、1959年12月に岩波映画の専務だった小林勇氏が、『黄色い大地』を見たところ、これでは日本の観客に誤った中国のイメージを植えつけかねない、できれば自分たちで中国の真の姿を、日本にも西欧にも伝えたいという強い願望を抱くに至ったそうです。、小林氏はその趣旨を、日中文化交流協会の会長をしていた中島健蔵氏に

書簡で伝えている。

その書簡から実際にクランクインまで、六年半にわたって、企画書のやりとりがなされたそうですが、当時まだ国交の回復していなかった中国への取材ということを見ると、スタッフのかたたちの情熱がうかがえる話です。その企画のきっかけになったのが『黄色い大地』というわけで、『黄色い大地』は『夜明けの国』にとって、映画史的な「鏡」の役割を果たすべき位置づけのフィルムだと言えるでしょう。

ところで、ゴダールを接続するもう一つの理由ですが、これは少し説明がいるかもしれません。たとえば、『中国女』については、さきほど撮影時期の近さを申し上げましたが、撮影場所ということかというと、『中国女』はもっぱらパリとその郊外のナンテールなどで撮影されていますし、ご覧になった方はご存知のように、主要な舞台はパリのアパートマンの室内です。そもそも『中国女』というタイトルとはうらはらに、中国人の登場人物は一人も出てきません。

おもな登場人物は、「アデン=アラビア細胞」と名乗る政治運動グループのメンバーたちです。彼らはひと夏のヴァカンスのあいだ、演劇活動や学生運動といった各自の観点から、マオイズムやマルクス・レーニン主義について、シリアスともジョークともつかない合宿討論会を行っている。後半ではメンバーの青年のひとりが自殺し、彼の遺志を受け継いで、ソ連の文化相を暗殺するといったテロリズムが実行されます。

このように要約してしまうと、『中国女』は地理的に中国の現実から遠く離れたフィクション、それもかなりスラップスティック的な虚構ということになるのですが、『夜明けの国』が未曾有の現地ロケを行ったドキュメンタリー映画であるのに対して、このゴダールの映画実践は、ではいったいどのような接続装置となるのか。

実際、『中国女』がフランスで67年に封切られた当時は、真に戦闘的なマオイストをまじめにとりあげなかったという面で、ゴダールは非難されました。しかし、そのあとすぐパリで68年の5月危機が発生したため、この大事件を予想した映画として称賛されるという、逆の事態が生じます。ついで熱かった5月の波が引いていくにつれて、『中国女』は、アメリカ型のポップな資本主義と、ソ連よりのフランス共産党とのあいだで、いずれ党へ回帰するかテロリズムへ走るかしかないにせよ、左翼かぶれのブルジョワ子女の、マオイズムの限界を洞察したという意味で、学生運動についてのドキュメンタリー映画として、評価が定着してきました。しかし、それではこの映画は、フィクションなののでしょうか、ドキュメンタリーなののでしょうか？ そうした真偽の二分法の機能を攪乱することが、『中国女』の戦略なのではないのでしょうか？

たしかに、5月当時の映像資料などを調べてみると、ソルボンヌにはトロツキーやチェ・ゲバラとともに、毛沢東の顔写真が貼り出されていたりします。また、壁の落書きに毛沢東の名前や言葉の引用が確認できます。これは、多かれ少なかれ、日本の学生運動でも見られた現象ですが、そうした海外の政治家たちの肖像が、一種のアイコン、アイコンとして、守護神的な意味で使われている。アイコンという宗教的なタームを出したのは、そうした政治環境の祝祭的な空気とも無縁ではないからです。

『中国女』では、そのようなアイコンとして一番活躍しているのが、『毛語録』という真っ赤な小さい本の表象でしょう。これについてはパンフレットのレジユメをお読みいただければいいのですが、ここで重要なのは、アイコンとしての『毛語録』の増殖性、引用可能性と対になった複製可能性だと思います。当時の日本でこの観点に注目していたのが、たとえば津村喬のような評論

家でした。藤本進治から津村喬にいたるマオイズム受容の経緯は、近年、糸圭秀美氏の、『革命的な、あまりにも革命的な』という68年論で光をあてられています。

津村氏は、いまは政治的な評論の前線からしりぞいていますが、その頃はゴダールの『中国女』や『東風』をめぐって評論を執筆すると同時に、竹内好らと中国情勢をめぐって中央公論で座談会をしたり、70年代前半に富士ゼロックスの出していた雑誌『グラフィケーション』の別冊号で、ベンヤミンの複製技術論を展開するなど、或る種の領域横断的なフットワークを発揮していた存在です。

もともと『毛語録』は、毛沢東の引用のブリコラージュであって、その意味では、起源から遠くはなれた増殖を宿命付けられていたとも言えます。いまあらためて『中国女』を観てみると、物語性の解体していくこのフィルムのなかで、『毛語録』の増殖性というのがよく出ています。勉強会のあいだ、学生たちの背後に『毛語録』が無造作に山積みにされているシーンとか、イヴォヌヌという女性がおもちのライフルを持って、ベトナム戦争の寸劇を演じるシーンでも、『毛語録』が煉瓦のように積み上げられて防護壁になっている。

しかし、なんといっても印象的なのは、ちょうど映画の中間部、「第二楽章」というタイトルのついたシークエンスの冒頭に、ジャン＝クロード・シャンヌのポップスと重ねて写される本棚のシーンです。若い世代の方で、ゴダールの映画が難解だとかわかりにくいという方がいたら、このシーンをあたかも「マオ・マオ」という曲のビデオクリップのように思ってみればいい。『中国女』の各チャプターには、「ムーヴマン」つまり交響曲なんかの楽章にあたる「第一楽章」とか「第二楽章」というフランス語が使われています。映画の前半ではラジオ・ペキンの音声も入っていますし、90分の映画全体を、長いミュージック・ビデオ、ミュージック・コンクレートだと思って、観たり聞いたりしてもいいのではないのでしょうか？

話をもとに戻すと、5月危機の運動で、実際に運動内部にコミットしていたギィ・ドゥボールのようなシチュアシオニストたちは、マオイズムには否定的な立場を採っていましたが、ゴダールのような戦略も厳しく批判していました。さまざまなメディアに蓄えられたイメージのストック、いまだったらフッテージというのでしょうか、こうした断片的な映像群からかたちづくられる映像環境の現代性を鋭敏に感じ取っていたドゥボールは、そのことを67年11月に『スペクタクルの社会』という著作のなかで指摘していますし、74年5月にはその社会学的な著作を映画化しています。

「スペクタクルはさまざまなイメージの総体ではなく、イメージによって媒介された、諸個人の社会的関係である」というドゥボールの指摘は、『ドイッチェ・イデオロギー』的な疎外論がベースにあるとはいえ、やはりゴダールの戦略の二重性、両義性を考える上で、不可欠な視点だったと思います。つまり、起源から遊離した引用が、かならずしもオリジナルどおりに機能しないケースがたくさんあるということですね。たとえば、1972年にアンディ・ウォホールが有名な毛沢東の肖像画のシリーズを、シルクスクリーンで増殖させています。すべてを表層化し、表面にフラットに露呈させた上で、徹底してクールにかつポップにやってしまうのがウォホールの面白さなんですが、これは完全に起源としての真理から遠く切り離され、シミュラクルとなったケースです。

じつはゴダールも1967年の映画、『ベトナムを遠く離れて』で、自分の『中国女』からいくつかのショットを自己引用しています。これで、私の話のタイトル、「文革から遠く離れて」に

つながるわけですが、このオムニバス映画のなかで、ゴダールは『カメラ・アイ』という章を担当しているのですが、ゴダールはカメラを操作する自分自身の姿を観客の前にさらしながら、つぎのようなことを語っています。

自分は一年半ほど前にヴェトナムに行こうと思って企画書を出したものの、イデオロギー的にかがわしいと思われたため、ハノイの許可が下りなかった。そのためフランスに住んでいる自分は、ヴェトナムから遠く離れて映画を撮りながら、ヴェトナムのことを語らねばならない……。

ここでさらにゴダールは「恥」の感情、オントゥについて語っています。ゴダールは自分が内容と形式の分離を解決できなかったという。彼はベトナムの枯葉作戦や、毒をまかれた河のことを語りたとも思った。しかし、血が流れるほど心が痛むといっても、その血はどんな負傷者の血とも関係ない。そこには或る種の恥の感情、恥ずかしさの観念があるといいます。それは、「平和アピールに署名する」ときの恥ずかしさだと彼はいいます。

そして、われわれに出来ることは映画を作ることであり、それがベトナムのためにできる最善のことだという。大声で物事を強いるような偽りの寛大さ(ジェネロジテ)によって、ベトナムを侵略するのではなく、逆にベトナムがわれわれのなかに侵略するにまかせようという。

この「恥」の感情を抱えたまま、内部に侵入する外部にむけて、みずからを展いていったのが、その後の『東風』からジガ・ヴェルトフ集団へと展開するゴダールの活動でした。これは、地理的にイタリアからイギリス、アメリカ、中近東へと現地ロケを実践してだけでなく、映画監督個人のクレジットを、集団制作に切り替えて、映画をつくる主体を複数化にむけて開く試みでもあったといえると思います。その意味でも、マオイズムとの出会いなりその引用、いわゆる「毛沢東時代」の経験は、後のゴダールにとって、つまり、88年から90年代にかけて、長大作の『映画史』というタイトルの映画まで撮ってしまうゴダールにとって、あるいは世界の「映画の歴史」にとってさえ、重要な転機となったのではないかと思います。

ゴダールはつねに自分が撮りたいと思ってきた映画は「シネ・エッセイ」であるということを語っています。ドキュメンタリーでもフィクションでもない第三の道としての、映画=エッセイ。これほどゴダールにふさわしいジャンルはないかもしれません。『夜明けの国』をはじめとして、さまざまな過去のドキュメンタリー・フィルムの読み直し・読み換えにあたっては、またこうした「エッセイ」的な視点も必要になるような気がします。 **【fin】**

2006年7月17日 [しもぎわかずよし]