

招聘するために北京を宣伝する公式ドキュメンタリーの製作をも、張に依頼したのだから。西洋に魂を売り渡したとして最初非難された自国の息子が、やがて批判者たちに完全に受け入れられていく物語。そうした受容の目的自体、厳密にはオリエンタリズム的であり、ご都合主義的であり、商品化に促されたものにほかならないだろうが、そうした物語の分析は詳細にほかでなされねばならないとして、そのことを指摘する私の意図は、張の経歴につきまってきた非難と抱擁が交替する物語もまた、ポストコロニアルなポストモダン状況における、見ることと視覚をめぐる権力闘争の一例として考えることができる、ということを強調しておきたいからにはほかならない。そして張のこれまでの作品こそ、こうした権力闘争のもっとも挑発的な例を提供してきたものなのである。⁴⁾

さて私がここで目指したいのは、おもに『あの子を探して (Not One Less) [ひとつも欠けてはならない]』の読解を通じて、張のよりリアリズム的な映画があたかく迎えられている状況が、彼の初期の映画に対する悪意に満ちた反応と同様、問題含みであることを論じることだ。

張の以前の映画が、根拠のない幻想をはらむことでオリエンタリズムの傾向を持つ、と非難され続けている一方で、最近のリアリズム的な映画のほうは、より真正な主題と対象に即した記録映画的な様式に回帰したものと、とひろく考えられている。しかし批評家、施文鴻が『あの子を探して』に関して指摘しているように、今日の貧困という主題もまた、(西洋人)観客の目にはエキゾチックに映り得るだろう。⁵⁾ リアリズムを民族誌的に、より真正で忠実な文化の表象だとして讃えることも、厳密に言えば、ある特定のイデオロギーを背負っているのは当然のことであって、とくにそれが非西洋の人々に対する扱いに伴う場合はなおさらである。(この点を理解するには、雑誌『ナショナル・ジオグラフィック』の一例だけでも十分だろう。⁶⁾ 事実、近現代の中国の研究は、いわゆるリアリズムによってあまりに支配されているので、すぐれて想像的な書き物や芸術作品は、いかにそれが前衛的なものであっても、中国についての経験的知識の生産への寄与において、事実をどう描写しているかという価値によって計られる傾向にある。地域研究におけるリアリズムのこうした重視は組織的なもので、非西洋諸国の政治体制に標的を定めた冷戦期の戦略と不可分であり、中国をめぐる表象の政治もそうした戦略によって厳格に規定されているのである。もしリアリズム的な描写を好む傾向が、中国を読み、中国を見る歴史に、すなわち徹底的に政治力学の影響を受けた歴史(そうした歴史においては、情報を獲得するという執拗な試み

註4

張の初期作品が提起するオリエンタリズムの意味合いを議論したものとして、私の *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia UP, 1995) [本橋哲也・吉原ゆかり訳『プリミティヴへの情熱——中国・女性・映画』青土社、1999年] 第二部・第四章、第三部を見よ。関係のある論として、張に批評家への応答を含むものに、『あの子を探して』の製作に関する張のインタビューが、『中国電影美学』1999年、pp.29-35、『九〇年代的第五代[一九九〇年代の第五世代中国映画作家]』楊遠嬰ほか編(北京、北京广播学院出版社、2000年11月)、pp.121-127にある。一般的なものとしては、*Zhang Yimou: Interviews*, ed. Frances Gateward (Jackson: U of Mississippi P, 2001) も見よ。

註5

施文鴻『〈一箇都不能少〉の哀愁』[『あの子を探して』の悲しさ]『影評人季刊[季刊映画批評]』第六号(2000年)、p.7。

註6

この雑誌による非西洋文化表象の政治力学を、徹底して批判した本としては、Catherine A. Litz and Jane L. Collins, *Reading National Geographic* (Chicago: U of Chicago P, 1993)。

を正当化するために、作品の美的特質が軽視され、無視される傾向にある)に属しているとすれば、張のような監督を「ああ、やっと彼もリアリストになった」と言って褒め、再評価することそれ自体が、再考の対象とされなくてはならないだろう。

以下『あの子を探して』の読解で論じるように、張の作品が興味深いのは、視覚媒体によって伝えられるイメージの歴史の意味を批判する可能性を、彼の映画が孕んでいるからだ。その批判は張のいわゆる個人的意図とはほとんど関係がないかもしれないが、それでも彼の視覚の扱いのなかに識別できる記号的運動を通して形作られてくるものである。たとえ張が、初期映画の神話的な物語と比較して、よりリアリズム的な場所や登場人物、出来事を選択してきたとしても⁷⁾、それにもかかわらず、張の最近の作品も視覚の政治性と文化的アイデンティティの問題を巧みに考察し続けていることに変わりはない。それは、グローバリゼーションの巨大で不均衡な影響と、視覚やアイデンティティへの問いとが複雑に絡み合っている様相に探りを入れるのである。

そのような巧妙な観察は、張が視覚を第二審級労働として、すなわち、物理的な意味での労働ではなく、映像的に媒体化された意味生産作用の形態として、把握していることに起因する。よって厳密に言えば、中国の惨状を描写する以前の映画は、田舎での生にまつわる不正義に対して闘う貧農について描いているだけでなく、そのような闘争が映像という装置を通して、ある出会いへの記号へと変換されること、すなわち、外部から眺めている人々にとって、文化交流の想像的産物である「中国性」なるものを伝達する記号に変化するプロセスが描かれているのである。このような記号を作り、人の興味を引くような物語をそうした記号のまわりに築き、さらにそれを視覚的に魅力のあるものに仕上げること。こうした作業は張にとってけっしてリアリズム的な現実反映志向ではなく、つねに色や音、時間制御、物語といった映画製作に関わる自らの特質の問題なのだ。それとは反対に、彼を批評する者たちは、この映画製作のプロセスがはらむ物質的側面を無視し続け、いつもその背後に何らかの形で潜む現実だけを注目してきた。後者の問題について言えば、そうした現実とは、もちろん、つねに中国とその人民であるのだが、そこで批評家たちに想定されている現実とは、1) 映画がどのように作られるべきかを指示し、支配するとされている現実であり、また、2) そのような枠組みをつねにはみでる現実であり、しかしそれにもかかわらず、3) ある映画の利点を判断するさいの規準として使われ続けるべき現実だ、という論

註7

たとえば『あの子を探して』の配役は、みな素人の役者からなっていて、多くは映画のロケが行われた村の人たちである。これら村人たちの名前が、そのまま映画の登場人物の名前として使われている場合もある。しかし張晩玲が指摘するように、「現実を示唆する事象はすべて人工的なものだ。この学校は地域の数十の学校から選ばれており、18名の生徒たちは何1000人もの生徒から選ばれた者たちで、ウェイ・ミンジを演じた女の子は2万人の少女の中から選ばれたのであり、そのオーディションには半月以上かかった」。Xiaoling Zhang, "A Film Director's Criticism of Reform China: A Close Reading of Zhang Yimou's *Not One Less*," *China Information* Vol. XV, 2 (2001): p.138 を見よ。

理に支えられているのである。

中国地域研究の分野におけるリアリズムの現実反映志向の優位という観点から、また、張を批評する者たちの頑固な道徳主義という観点から見たとき、興味深いのは、張が自らの作品の進化にともなって、どのような戦術を採用してきたか、という点だろう。⁸⁾ おそらく批評家たちの視覚をそらし避けるためだろうか、張はここ数年、内容においても状況設定においても、たしかに記録映画のように見える映画を撮り続けている。しばしば、それらの映画は、生活もぱっとせず苦難ばかり抱えた、貧しい田舎の人々や大都会の〈小市民〉(一般市民)を題材としている。『紅いコーリャン』『菊豆』『紅夢』と同様、最近のこうした映画も、人間の忍耐力に対する張のきわめて強いこだわりが目立つ。『秋菊の物語』『初恋のきた道』『至福のとき』の女性登場人物たちは、ある特定の目標を頑強に追求して倦むことがない。しかし、一方で九児チウアルや菊豆チュイトウ、頌蓮スリエンや雁児エンアル(『紅夢』の侍女)たちが、自分たちの性格の強さの代価を自らの生命や正気で支払うのに対し、より最近の作品の女性たちは、自分たちが望むものを手にいれることに成功することが多い。同様に、『あの子を探して』においても、私たちが目撃するのは、ひとりの少女による社会の組織的無関心に対する闘争が、ハッピーエンドに終わる話である。以前の映画がエキゾチックな装いを凝らして、すでに過去のものとなった文化的システムを描いているように見えるのに対して、『あの子を探して』のような映画は希望を提示しているようだ。が、本当にそうなのか？

『あの子を探して』のストーリーはおよそ次のようだ。中国北部の貧しい村(水泉村)の小学校で、一群の子供たちが困難な状況下で勉強している。彼らの先生である高先生カオが病気の母親に付き添うため故郷に帰らなくてはならなくなり、隣村から13才の少女、魏敏芝ウェイ・ミンジが、1カ月間、代用教員として雇われることになる。出掛ける前にカオ先生は、多くの生徒たちが学校をやめていくので、彼が帰ってくるまで今の28人の「ひとりとして欠けない」よう頑張れと、言い残していく。代わりに教えることで、ウェイは50元の報酬を約束される。さてウェイは教えはじめるのだが、生徒たちは協力的とは言いがたく、彼女はさまざまな障害に出会う。チョークが足りないのも、大切に使わなくてはならないこともそのひとつだ。ある日、張慧科チャン・ホエクーという少年の姿が見えない。彼の母親が病気で借金もあるため、もはや学校の授業料を払うことができないので、少年は都会にやられて仕事を探すことになったのだ。ウェイはこの生徒を取りもどそうと決心する。彼の居どころを見つける試みが何度も失敗した後で、ウェ

註8

批評家、曾広が次のように書いている。「現在の政治体制の下で、張が彼と香港や台湾などほかの国の映画監督との最大の違いと感じていることは、「私が映画の台本を受け取って最初に考えるのは、その映画に投資する人がいるかどうかではなく、当局の認可を得ながらどうやって自分が望むような映画が作れるだろうか、ということだ」という点にある」。この文は、Sheldon H. Lu, "Understanding Chinese Film Culture at the End of the Twentieth Century: The Case of *Not One Less* by Zhang Yimou," *Journal of Modern Literature in Chinese*, vol. 4, no. 2 (January 2001), pp.123-142のエピグラフとして引用されている。

イは都会のテレビ局の局長の注意を引くことに成功、彼の計らいで「今日中国」という番組でウェイが訴えを行えるようになる。ホエクーは食べ物屋で皿洗いをしていたところ、ウェイをテレビで見て、彼女の訴えに涙を流し、姿をあらわす。こうして先生と生徒は多くのレポーターたちとともに村に帰還、それとともに教室に教材なども大量に運ばれ、プログラムを見た視聴者からの村への寄付金も持ち帰られる。

もし頑固さ、執拗さ、それに忍耐が、張の映画にくりかえし出てくる人間的特質だとすれば、『あの子を探して』では、そうした特質にさらなる意味が加わっている。そうした特質は、村の学校の悲惨な状態を改善するのにまったく役に立たない、非人間的で不効率な公式のシステムに対抗するヒューマンイズムの構成要素となっているからだ。しかしこのヒューマンイズムはどのように発現しているのか？ 皮肉なことに、それは生産至上主義の神髄そのものを通して発現されるのだ。そのような生産至上主義は、公式の社会主義プロパガンダの名残とも言えようし、軽量化可能な蓄積の形態にもっともあきらかに表現されているものだ（〈大躍進時期〉[1958年]の諸スローガンを例えば思い起こしてもよい。この期間中には、国民の幸せをもとめるキャンペーンが、数えられる単位にしたがって促進されていた——何トンの鋼鉄、何トンの銑鉄、何トンの農産物、といった具合に）。批評家たちが指摘しているように、ウェイ・ミンツィは50円で働くために水泉村にやってきたのだ。しかし金銭は問題の一部でしかない。映画が進むにしたがって、資源（金銭はその重要な構成要素だが、金銭だけがそうであるわけではない）がいかに集められ生産される（と考えられている）か、という経済的であるとともにイデオロギイ的問いに、私たちは気付かせられるようになっていくのである。

そのような生産至上主義のもっともわかりやすい例が、ウェイと生徒たちが都会に行くバス代を集めるために採用する初歩的な計算方法だ。レンガを（近くの工場で）1個運ぶと15分〔分は100分の1元〕もらえることを、彼女たちは発見する。ということは、15分かせぐためには、100個のレンガを運ばばいい。この金銭取得法は基本的な交換原理——X単位の労働=Y単位の現金——に基づいているけれども、二つの異なる価値——具体的な肉体・手仕事労働と、抽象的な価値である金銭的代価——のあいだに機械的な相応関係を想定するという、まさに時代錯誤的なものだ。労働を提供すれば適正な代償が得られるに違いないという信念に支えられて、少女と生徒たちは仕事におもむく。張の手腕は、物語の細部にすぎないと始め思われていたこの単純な出来事を、経済的

な合理性の十全なる表現に変えてしまうのだ。ウェイと生徒たちが黒板でおこなう数字による計算が示すように、この合理性は肉体労働に支えられているだけでなく、単純な足し算、掛け算、割り算という算数にも基づく。この合理性の中核には、等号の双方の側同士の一貫性ないしは均衡が想定されている。努力が論理的かつ適正に報酬に翻訳されるという一貫性が前提とされているのである。

一方には、こうした熱心な一対一対応の計算方法、他方に、ますますテクノロジーに支えられ企業化された抽象的な(つまりエンロンのな)価値生産方式。この二者間の緊張、そして究極的には両立不可能性を如実に示すのが、ウェイが直面する一連の挫折だ。そのたびに彼女は、自らの計算の不毛さに直面する。まず100個のレンガを運んで15元かせいだウェイと生徒たちは、バス料金が片道25元50もすることを発見する。彼女はこの難題を自分の肉体で解決しようとする——最初、バスに無賃乗車しようとして、それがうまくいかない、仕方なく歩き出す、という方法で。結局、トラクターの運転手が彼女を乗せてくれることになる。都会についてのウェイの懐には9元が残されているが(すでに生徒たちのためにコココーラを二缶買って6元使っていたので)、チャン・ホエクーと最後に一緒だった少女に2元50を支払って、一緒に駅まで行ってもらいホエクーを探してもらうことにする。二人の少女は駅近くの拡声器で少年の名を呼んでもらうことにするが、効果はない。ウェイは残りのお金、6元50を墨汁と紙と筆についやし、一枚ずつ人捜しの貼り紙を徹夜して書き上げるのだが、通りがかりの人にそんな貼り紙はなんの役にも立たないと言われ、結局その紙も彼女が寝ている間に、風で吹き飛ばされ、早朝の掃除人が掃き捨ててしまう。ウェイはすでにこの時点で、例の通行人の示唆でテレビ局にやってくる、延々としぶとく待ち続けたあげく、ついに局長の注意を引くことに成功するのだ。

田舎での位置や家制度内での地位に固定された女性たちという、張の以前の映画における主人公たちとちがって、ウェイはある移動、すなわち田舎村から都会への移動を体現するヒロインだ。しかしここでの田舎は、しばしば想像されるような、汚れなき起源の輝きをもった原始的場所ではない。どれほど遠隔の村でも商業的交換を旨とするグローバルな資本主義市場に取り込まれている、バス料金とコココーラ一缶の代金はそのことを示す二例にすぎない。もしここに原始主義が残存しているとすれば、それはウェイが体現している計算イデオロギーである、というのが私の見方だ。このイデオロギーに支えられてこそ、ウェイの信念が存

在するからだ——肉体的努力の費用がなんらかのかたちで、正当な代償によって支払われ、それでも少し頑張れば、なんとか支出と報酬との等価関係が達成される、という信念。この限りで、映画の原題『一箇都不能少』——文字通り、ひとつとして欠けることは許されない——は、思いがけないやりかたで、この等価計算イデオロギーを前面に押し出すことになる。つまり、いなくなった子供を取りもどすという表向きの目標が、いまだ残存する古いかたちの情熱——現実の数えられる肉体をめぐる組織される情熱——を展開するための認識上の枠組みにも同時になるのだ。そこでは資源が、いまだに連続した繰り返しのきく単位として想像されており、それは物理的・肉体的に積み上げられ、消費され、いつでも望むときに利用できる社会編成のうちにたくわえられてある。⁹⁾ かくして現実、ウェイの都会への移動は、きわめて異なる価値生産の様態への移動となる。そのような様態においては、物理的身体による努力の代わりに、メディアを通じたイメージが媒介することによって、彼女は目標を達するばかりか、自らの想像をはるかに越えた規模での資源の増殖が可能となるのである。

註9

この映画は施祥生の小説「天上有箇太陽[空にある太陽]」、「飛天」第六号、1997年から翻案されたのだが、張が題名を変更したことで、(身体を)数える行為が強調されることになった。

ウェイのたゆまぬ肉体的努力(レンガ運び、徒歩による移動、自筆による貼り紙書き、道路上の睡眠、飢餓、何時間もの待機)にもかかわらず、彼女がついに、そして勞せずして使命を達成するのは、自分自身を大都会のテレビ上のイメージに転化するときだ。王一川^{ワン・イチユアン}[北京師範大学教授]が指摘するように、張の映画には二つの物語が存在する。ひとつは「人間の闘争」についての話。もうひとつの話は、お金とテレビの重要性について、メディア化された記号の登場に関係がある。

金銭はこの映画全体を通じて、きわめて重要な役割を演じている。ウェイ・ミンジの代用教員としての仕事、チョークを儉約しようとする努力、集団でのレンガ運び、都会への乗り物による移動、テレビを通じて[いなくなった生徒を]搜索すること、こうしたことにお金が密接に関わっている。そればかりが、これらすべてを金が支配しているのだ。このことに基づいて考えれば、この映画が強調するのは、しばしば忘れられている「現実」を物語り、確認することであると思われる。すなわち、テレビとお金とが、人々の日常生活の経験を支配する役割を果たしているということ。私には、この映画全体の語りの構造が二つの物語りを含んでいるように感じられる。代用教員としての少女の話の下に、もうひとつの話——テレビとお金の魔

法についての話が潜んでいるのだ。……

いかにも田舎者のように見え、狼狽しているウェイ・ミンジが、番組の司会者によってテレビの画面に連れてこられ、視聴者に訴えるべくインタビューされる段になると、彼女の田舎くささや単純さは、もはや単なる田舎くささや単純さではなくなり、代わりに強力な征服の記号と化するのである。¹⁰⁾

よって水泉村への帰還も、移動以降の出来事として理解される必要がある。そのときすでに価値生産のシステムが根本的に変化しており、疲れて混乱し、無力な少女自身の姿は「田舎の人口」を意味するイメージへと転換しているからだ。ウェイの訴えがテレビ上でいかにドラマ化されたかを思い起こそう。彼女は「中国の今日」という番組に登場させられるが、これは都会の視聴者だけを対象として、中国の農村地帯について教育することを目指す番組である。司会者が番組の目的を紹介すると、背景に田園風の明るい緑の芝生が現れ、遠景にはかわいい青味がかった丘が、前景にはきれいな白い三輪車と花が出てくる。この幻想的な風景は、私たちがすでに見ている水泉村の風景とはまったく対照的なものだが、それが国民的な想像をかきたて、緊急の社会問題として田舎村の苦境に注意が向けられる。かくして無名の互いに何の関係も持たないテレビの消費者が、「中国の人々」として呼びかけられ、現実に彼ら・彼女らは一度として本物の村人なんぞに会ったことなどなくても——村人たちがどれだけ物質的に窮乏しているか、生き延びるためにどれほど彼らが一生懸命働かなくてはいけないか、などまったく知らなくても——イメージとなったウェイの効果はそれほどまでに絶大なので、ヴァーチャルな疑似現実の素早さでもって、見知らぬ者同士のネットワークのなかで「意味ある繋がり」を築き上げてしまうのである。

いったん田舎の人口がテレビ上のイメージになってしまうと、寄付金が押し寄せ、ウェイとホエクーの村への帰還は、たくさんの支給品とともに成されることになる。そのなかにはいろいろな色のチョークがあって、それで生徒たちは黒板にそれぞれ一字ずつ書き方の練習ができることになる。同様に、この帰還もカメラをもったレポーターたちが付き添っていて、村と住民たちを容赦のない、すなわち無限に再生産可能なままざしで「記録」していく。電子的に伝達される信号によって作られた公共空間において、ヴァーチャルな疑似現実性は指数関数的に現金へと転換されるのであり、それはウェイと生徒たちが頼ろうとした資源計算の論理では

註10

王一川「文明与文明的野蛮[文明と文明化された野蛮]」、《中国電影美学》1999年、pp.67-75。引用した文章は、71頁と73頁より。中国語からの意訳は私(レイ・チョウ)のもの。私の知る限り、金銭とメディアがこの映画の決定的問題であることを指摘したのは、この論文だけである。

註11

胡克が、張の語りの手法は「慈善のための広告」のようだ、と書いている。「紀実と虚構 [記録と物語の構築]」、《中国電影美学》1999年、pp.41-49。）「慈善のための広告」というのは、42頁に出てくる。こうした見解はほかの批評家も共有している。たとえば、黄愛玲「聰話的孩子 [従順な子供たち]」（『香港電影回顧』[1999年の香港映画を回顧する]、香港電影評論学会、2000年、pp.301-302。）あるいは、Valerie Wong, "Not One Less," *Cinemaya* 45 (1999), pp.20-21. こういったタイプの読解が間違っているわけではないが、私が問題だと思うのは、これらの批評家が、張の映画を完成したリアリズムの……メッセージとして読む傾向があり、(新しいメディアによって中国社会にもたらされた変化に対する) 弁証法的な理解が、いままさに生まれつつある過程や構造として、その映画を見ようとし点にある。映画の最後にあるのが、あからさまな「宣伝」だという彼女たちの意見は正しいが、同時に彼女たちは、映画全体を通して提起されている、ほかの「宣伝」メッセージ(節約や勤労の美德、貧しい人民によって内面化された肉体労働と財政的報酬との等価化という国民主義的な論理など)の存在の意義には気がついていないのだ。張の映画を、宣伝ではなく、社会批評のすぐれた実践と見る、まったく反対の評価については、Xiaoling Zhang, "A Film Director's Criticism of Reform China"を見よ。

註12

著者の論点と、張の映画を最近の映画製作状況と結びつけて論じた、参考になる論に、Lu, "Understanding Chinese Film Culture at the End of the Twentieth Century"がある。

どんなに頑張っても達成できない方式なのだ。映画の最後に出てくる表示が、このイメージへの移動がもたらした積極的な成果の一端をのぞかせる——チャン・ホエクーの家の借金は肩代わりされ、ウェイは自分の村に戻ることができ、足の早い女生徒は郡の運動会に出場することになり、村はいまや水泉希望村とあたらしく名付けられた。そしていちばん最後に、私たちは重要なメッセージを読む——「中国では毎年、貧しさのため100万人の子供が学校をやめていく。さまざまな財源からの経済的援助により、そのうち15パーセントが復学できている」。¹¹⁾

以前の映画で張が提供してきたのが想像的な中国の民族誌的扱い——虐げられた原始的文化としての——であったとするなら、彼が『あの子を探して』で成しとげたのは、同様の民族誌の実験ではあっても、中国社会そのものの内部におけるそれだ、と私は思う。張の初期映画におけるオリエンタリズム的まなざしとしてしばしば批判されているもの、西洋人観客の快楽的消費のために中国をエキゾチックで、エロチックで、退廃し、家父長制によって抑圧された、などなどと生産するまなざしが、ここでは、思考を喚起するねじれを与えられて、国民的まなざしそのものと化しているのだ。以前の映画におけるオリエンタリズム的まなざしの対象が、歴史をもたない「中国」であるとするなら、『あの子を探して』においてその対象は、より特殊なものとなって、惨めな状態で暮らす中国の「田舎の人口」に、とくに教育の機会を奪われた子供たちになっている。後者の場合、映画というメディアの、同じようにフェティシズム的で観客を利用する傾向を引き受けているのは、オリエンタリズムの言説(「墮落した西洋の帝国主義的实践」の別名)ではなくて、国民の自己強化と未来の世代への関心(「子供たちを救え!」)というしばしば繰り返される決まり文句となった言説である。¹²⁾ これら二つの一見相反する言説は、イメージの魔法を通じて逆説的に結合させられている。ここではイメージが交換価値という古い概念を乗り越えているだけでなく、肉体労働と生産の有効性を完全に排斥してしまうのだ。いまやイメージが資源を創造する強力な手段として自らを主張し、1個のレンガ運び=15分という時代遅れの方法を、現代中国社会の見捨てられた周縁へと置き去るのである。

イメージ支配への移動、張はこのテーマを見かけ上、よりリアリズムにそった現代的な物語を通して探求するのだが、それは彼が以前の映画で表現してきた視覚性への実験的態度と連携して行われている。物語をみちびくヒューマニズム的な動機は、集団による善行という結末にいた

るのだが、それは同時に、ウェイの感傷的な訴えのイメージがとくにそうだが、そのようなイメージを理想化したり賛美したりすることを、固く拒否する張の姿勢に貫かれてもいるからだ。ウェイの訴えは意識的にメディア・イベントとして提供され、新たな情報社会の編成のうちに囚われていることがはっきりと示される。イメージは、いわば、(人間的)労働[work]の価値を引き下げることによって、役に立つ[works]のだ。こうした観点から見たとき、『あの子を探して』は、1980年代の中国映画における非都会の他者の探求(少しだけ挙げれば、たとえば『黄色い大地』^{チェン・カイコー}、1984年)、『狩り場の掟』^{テイエン・チュアンチュアン} [田壮壮、1985年]、『青春祭』^{チャン・ヌアンシン} [張暖忻、1985年]、『盜馬賊』^{ファン・ジアンフン} [田壮壮、1986年]、『童養媳、夫は六歳』^{ファン・ジアンフン} [黄健中、1986年]、『子供たちの王様』^{ファン・ジアンフン} [陳凱歌、1987年]に同調しながらも、力が異なると言うべきだろう。1980年代には、文化大革命の余波で文化を内向的に反省する徴候があり、そのなかで映画が第五世代の監督たちやその同時代人たちに、テクノロジーによる再生機能や芸術的な異化の実験を行う目覚ましい可能性を与えたのだった。しかし21世紀を迎えようとして中国もグローバリゼーションから逃れられなくなると、1980年代の人類学的興味は、社会学的のものに変化していく。中国の他者性に対する投資や魅惑から転じて、張の映画は視覚性を慎重にほどよく調味して使うようになる。視覚が、社会の組織化や訓練、監視、そしてとりわけ優しい強制を示唆する記号となるのである。

数えられる、ゆっくりと積み上げられていく時間にしたがって遂行される労働(レンガ、時間、日にち、元、貼り紙)を、瞬時のスペクタクルへと価値転換してしまうこと。この転換を上演することによって、『あの子を探して』は二つの協約不能な哲学的軌跡のあいだの断裂を描くのだ。一方には、啓蒙主義にしたがった、より良い明るい未来へと向かう目標をもった軌跡、人間の意志とメディアの可能性がはからずも協力するような未来への軌跡。他方には、メディアに取り込まれたイメージの横領的性格と、それによって人間の労働が搾取される傾向が示すような軌跡。私たちは伝達の可能性や共同体内の関係において、ますます過酷な事態に直面しており、中華人民共和国の場合は、共産主義自らの政治的綱領との葛藤が増している。こうした状況において、イメージのもつ無限の可能性を、無邪気に人間の意志力の同盟者と見なすことはできないし、人間が獲得した最新的手段として単純に受け入れるわけにもいかない。むしろ、イメージのなめらかですばやい表層性は、ある新しい集合的現実を告知しているのであり、その現実には人間の意志力はますます従属を余儀なく

されるだろう。そして人間は、とくになんらかの社会的不正義とたたかう人々は、そのイメージに頼ることでしか、認知され得ないだろう。この映画の結末が示すように、人々が関心を持ち同情を示すのは、イメージに対してである。実際に苦しんでいる人間の身体ではなく、イメージが資本を生み、それに伴う社会的影響力と政治的権力を生産するのだ。改善された未来という結末に私たちを導く代わりに、このもうひとつの哲学的軌跡は、あたらしい種類の抑圧の広がりや強度とを暴き出すのである。

このような張の弁証法的な語りの方は、メディア化されたイメージへのシニシズム(語源的な意味での懐疑主義)において際立っている。と同時にそれは、心暖まる感傷的な話を伝えることに卓越しており、それが張のユニークな貢献としていまだ特筆に値するだろう。張の映画は労働とイメージとの関係を描く。それは、人間がまだ自分の身体で世界を作れる社会から、イメージがその機能を代わりに担う社会への変化を考察する。そこで身体はエキゾチックではあっても、すでに余計な状態(その状態においては、「本物」であることは止まっていること、すなわち、現金に価値を転換できないことを意味するにすぎない)へと捨て置かれているのである。

『至福のとき』と同様、見るという能力、視覚が利用できること、スペクタクルになる可能性、そういったものが、現代中国の生活ではきわだった出来事になりつつあり、それを張は、ある道徳的教訓をともなった寓話の材料として使う。しかし寓話[fable]の概念は捏造[fabulation]の過程にその基があり、張の作品において鍵となる道徳も、彼を批評する者たちが見たがるところとは別の場所にある。彼の最近の作品が言わんとすること、それは、どれほど人工的でも、イメージされること、イメージとなることは、だれも欲望しないことはできない何かである、ということだ。だが、果てしなく拡張し続ける見ることの可能性、そしてそれに伴う、文化の無限に商品化された電子的イメージへの移行——国民も、民族も、田舎もみな移動し続ける——、それこそは、現在発現しつつある、まったく容赦することをしらないと同時に、おそらく創造的な価値生産体制の必須の構成要素なのだ。この体制の過酷で、しかも柔軟な物質性、それは現代中国映画を批評する者にとって、いまだ完全には把握しきれていない現象として、今後とも、真摯に直面すべき対象であり続けることだろう。¹³⁾

註13

この論文を手助けしてくれた、クリス・ベリー、ヨミ・ブルースター、イヴォンヌ・レンに感謝する。

[本橋哲也訳]

討論

司会(吉見): 午前中のセッションⅡの議論の中では、美術館、ビエンナーレ、あるいは様々なアートイベントという制度の中で、アジアの展示、あるいはアートや文化の展示、そしてそれとグローバルゼーションとの関係を考えてきたわけですが、午後のセッションⅢでは、そのアートという枠をもっと広げて、美術展の問題だけではなく、映画とかパフォーマンス、演劇の領域まで広げた形で、現在のアジアの様々な文化の表象と制度、あるいはグローバルゼーションと権力という問題を取り上げています。

朝からずっと聞いていただいでいて、この会場にいらっしゃる皆さんの中で問題意識は殆ど共有されているのではないかと思います。が、あえてひとつ言っておくと、この午後のセッションではとりわけ、アジアが表象されることによって、一体何が表象され、あるいは何が表象されていないのか、排除されているのかという問題を考えています。

その場合に、決して単純に、かつてのオリエンタルな眼差し、あるいはステレオタイプ化したアジアや中国やインドという表象を問題にしているわけではありません。もちろんそういうステレオタイプのアジアが一面的な他者の規定が現在においても相変わらず強力であること、これはとりわけ9月11日の事件以降の状況を見れば明らかです、そういうものに対して、午前中のセッションで建畠さんがおっしゃったような、マルチカルチュラルな表象が、ある一定の批判的意味を持つことは間違いのないわけです。

しかし、そうしたことをわかった上で、なおレイ・チョウさんのお話や先ほどのエリオットさんやヴェラニさんのお話の中に出てきた同時代の、例えば美術におけるインドや中国や日本の表象、あるいはインドの現代演劇におけるインドの表象化、そして映画における中国の表象化や、同時代のアジアの表象化を問題にしていかなければ

ならない。貧困とか矛盾とか様々な雑種化、あるいはハイブリッドな文化状況、そういうものを含めた形でのアジアの表象が出ていながら、その中で一体何が表象されて何が表象されていないのか、そしてそれはどうしてなのか、そして我々は何ができるのかということについて考えてみたいわけです。

そういう論点を改めて確認した上で、ここで会場とのディスカッションに移りたいと思います。3人のパネリストの方に是非ご発言いただきたいと思いますが、会場からの質問を受けていただき、それに対して答える中で、ほかのパネリストのご発表に対してもコメントを一緒にして下さい。

質問：日本の美術関係者に対して問題を提示したいと思います。私は現在日本に住んでいます。このシンポジウムでは、これまでのところ政治的な問題、イデオロギーの枠組みなどが議論されてきましたが、実はまだ美術そのものについての議論が行われていないのではないかと感じています。アジア美術の表象、あるいは表象されないアジア美術について話し合うシンポジウムであるにも関わらずです。私が問題としたいのは、伝統美術と近代美術は、表裏一体のものだと思うのですが、明治以来深まった両者の溝は今後埋め合わせていくことはできるのかということです。両者とも同じ運動を通して、確立したものですね。



日本に住んでみて気づいたことが2点あります。まず、美術関係者は、一旦サークルを作ると互いに交わらないということ。また、キュレーターたちは封建主義に囚われています。そして、伝統美術は間違っており、イデオロギーに染まった、非進歩的な態度を示すもので、今日の進歩的な日本のプレゼンテーションには向かないと思われていること。これは残念なことです。外国人であれば誰でもそう感じると思うのですが、私たちは、日本の古い物や伝統にも関心があります。それは私たちがオリエンタリストだからというのではなく、日本の伝統の中には美学や所作など西洋ではすでに失われてしまったものが残っているからです。西洋では、カント以後、哲学的分断によって伝統的価値観が失われてしまいました。西洋では、美術は解放をもたらすものだとして理解されています。そのために、哲学的に認知されるものでなければならない。つまり、個人をそれぞれ解放するための道具として理解されています。その結果、帝国主義時代の美術は西洋美術に限られてしまったわけです。西洋美術以外のものはすべて装飾としてしか扱われなくなってしまったのです。

私は、アジアと日本がこのような認識を定着させ、非常に狭義の美術しか認知しないということが残念でなりません。私にしてみれば、伝統の中にある肯定的な側面を考察し直して、世界に向けて広げていくのもよいのではないかと思います。このようなこともここで議論されるべきことではないでしょうか。直接関係ないことかもしれませんが、私の言わんとしている点もおわかりいただけるのではないかと思います。

質問：『あの子を探して』という映画のお話があったのですが、映画と言うとアートというふうに見られがちですけれども、いろいろな社会問題を映してもいます。私は、今ここで語られているアートはどういうものを指しているのかということが少し混乱してきています。アートがハイカルチャーを指しているのか、それともいろいろな社会問題を映すためにアートに換言しているのかなど、その辺をお聞きしたいと思います。

司会(吉見)： 私たちがアートという時の、その概念そのものの問題

ですね。

質問：ジェンダーの問題をレイ・チョウさんに質問します。アジアの映画を観ていた時に私が思い出したのが、福田和子という殺人を犯して10数年逃げていて、時効直前にテレビで大々的に放映されたことによって捕まったという日本の女性殺人犯のことで。この場合はとても悪魔的な女性に対する攻撃がたぶんメディアを働かせていたのだらうと理解していたのですが、今日の映画を観ていて、その全く逆の、とても健気でイノセントですごく頑張っている女の子というのがとてもよく表現されていて、前者と比較して非常に対照的で面白いと思ったのです。そのようにこの監督がいつも女性を主人公にしているということに、もう既に何かに書かれているかとも思うのですが、何かご発言いただけると幸いです。

質問：レイ・チョウさんに質問です。

2人の女性がテレビでインターアクションをしているやり取りが面白かったです。都市と農村の対比としてです。それから女性がどう描かれるかに興味を持っています。都市の女性、移動する女性、それから男の子に帰って来いと言いつつお母さんそこにはいないという不在の女性、という設定。この3人の女性の環境と、またお互い同士の関係をどのように見えていますか。イメージとして、何を表象しているのかと見た場合、先生としてやって来た女性が、私たちにとって、最終的なイメージとなっているということは何故か。何故それが大切なかをうかがいたいと思います。

質問：私は、北京から来た留学生です。今日のお話をとても楽しく興味深く聞かせていただきました。

質問は2つあります。ひとつは、ヴェネツィア・ビエンナーレに出品してグランプリを取った蔡國強ツァイ・ゴウチャンの作品をめぐる、中国国内のグループが訴えるということがありました。いわゆる外国に留学したエリート的芸術家と、中国内部で、英語も知らないし、全くビエンナーレに招待される可能性もない土着の作家たちとの差別、分裂、あるいは葛藤は、グローバリゼーションの中でどういうふうに捉えたらいいの

か、ということが第一点です。

2つ目は、一昨年福岡のアジア美術館を訪れた時に、バングラデシュの芸術家が見せるための傷という展示をしたのですが、血で染めた布や写真とかいろいろ見せられました。ちょうど昨日、インドネシアのモハマドさんの発表の中で痛みという言葉が出たし、しかも今日のテーマの展示するという言葉もあったので、展示するための傷、要するに傷を持っているのだが、見せなければならない、見せるためにこの傷をどういうふうに表示したらいいのかということについて、コメントをいただきたいと思います。

質問：今のグローバリゼーションをもたらしているものは、やはり情報化と言うかメディアだと思います。そのメディアテクノロジーがもたしているグローバリゼーション、それがアートの領域にも広がっていると思うのです。それがどちらかというと、今まで話されているアートのコンセプトはやはりコンテンポラリーアート、現代美術に留まっている。しかし今はもうアートの世界に科学者とか技術者まで入ってきている。それなくては、これからの新しいアートはあり得ないと思うのですが、どちらかというと技術とか科学の文脈がアンチアートの文脈でまだ使われているような感じがします。これからブロードバンドの時代になると、ブロードバンドのメディアテクノロジーの上に花開いていく、そういう新しいアートが論じられなければいけないし、これからの新しい美術館の中で当然それが出てこなければいけないと思うのですが、その辺をどのように考えていらっしゃるのか、お聞きしたいと思います。

司会(吉見)：ありがとうございます。今いくつか質問を出していただきましたので、それらについてのお答えと、美術と演劇と映画という違う3つのフィールドでの、しかし重なる問題が語られてきましたので、共通の論点も含めて、それぞれのパネリストの方にコメント、あるいはお答えをいただきたいと思います。

それではエリオットさんからお願い致します。

エリオット：まず最初の質問に対してお答えしたいと思います。私は

日本人ではありませんが、伝統的ディスコースとモダニティの対話の中でなぜこれが無視されてしまっているのかという点についてお答えします。確かにモダニティの対話で無視されている場合もあるかもしれませんが、その点についてはまだ議論の余地があるのではないのでしょうか。伝統的ディスコースが全く回避されているとは思いません。日本の文化では伝統は確固たる位置にあると思いますし、ディスコースも伝統と近・現代の二元論に分かれて議論されてきたと思います。つまり、美術関係者はそれぞれどちらかのディスコースを選んできたわけです。ある時は伝統、ある時は近・現代。面白いことに、今この2つの間の境界線は、実は侵食されつつあります。具体的には美術館にもその傾向が現れています。

最近、東京国立近代美術館で「未完の20世紀」という展覧会がありました。この展覧会は、1880年代から1970年代にかけての近代美術が発達してきた軌跡を辿るものでした。西洋絵画の影響を受けた美術や運動が紹介され、リアリズム、洋画、キュビズム、未来派、日本画、写真、戦争画などが一緒に展示されていました。戦争画はドイツであれば展覧会に含まれていなかったでしょう。美術と歴史に対峙するという点で非常にコンセプトの強い展覧会だという印象を受けました。質問者の方は、ここでの議論が政治的だというようなことをおっしゃっていたかと思うのですが、今日の議題は表象です。表象は政治的なものなのです。すなわち、それはイデオロギーと政治の問題に関わることなのです。美術の観点だけから今日のようなテーマを議論するのは難しかったのではないかと思います。

美術は、表象に密接に関係していますが、だからと言って美術を政治やイデオロギーに還元してしまおうと言うつもりはありません。美術はそれより偉大なものであると思いますが、の中にはイデオロギーとも関わっている側面もあります。ですから、イデオロギーや政治に全く無垢であるとも言えないのです。

さて、蔡國強に関する質問について触れたいと思います。なぜ蔡國強だけが注目を集めて、ほかの中国人アーティストは外国に紹介されないのか。ご指摘のとおり、美術のサーキットには、自己強化してしまう側面があります。しかし、まず、蔡國強は、優れたアーティストであることは間違いなく、そのために取り上げられるわけです。他

にも取り上げられるべきアーティストはいるでしょう。でも一歩間違えれば、それは見本主義（トークニズム）になってしまう可能性もあります。必ず、展覧会に含めるべきメキシコ人や中国人がいて、ある程度名前が認知されて、実績もあれば、また取り上げられるということもあります。これはシステムの性質であり、我々のようにそのシステムの中で仕事をする人間はそれに対して良いと思うのか、悪いと思うのか、それなりにポジションをとる必要があります。しかし、我々の任務は、最終的に公正であることではありません。我々の仕事は面白い展覧会を作ることなのです。ですから、なるべく多くの良いアーティストを探すことが重要なのです。

次に血、痛み、プレゼンテーションについての質問にお答えしたいと思います。自分を傷つけるというテーマは文学でもよく扱われてきましたが、美術では特に1970年代の西欧、北米のパフォーマンス作品に見られたかと思います。アジアのパフォーマンスアートの現在のディスコースでもよく見られるテーマですね。例えば、チャンドラセカランというシンガポールの作家が、魚の釣針を自分の体に刺すというようなライブのパフォーマンスを行っていました。彼自身はあまり苦しまないのですが、見る方にとっては非常にショッキングなことです。では、この作品は面白いのだろうか？ ショックを与えるか否かは本質的な問題ではありません。それより作品の意味を考える必要があるのです。彼はどのようにして自分を表現しているのか？ 彼のアクショ



ンは、ジェンダーの要素が強いが、何を意味しているのか？女性が血を使う時と、男性が血を使う時ではどのような違いがあるのか？これらのことを考えて、総合的に結論を導き出す必要があります。

最後に、美術とテクノロジーとの関係ですが、私は、誰かがアンチテクノロジーの主張をしているということを聞いたことはありません。勿論、アーティストの多くは、技術者やエンジニアに依存して作品を作っています。どの美術館も、多くの技術者なしでは運営はできません。テクノロジーは可能性であり、メディア、あるいは手段なのです。メディアがメッセージだという意見には賛同できません。メディアは強力かもしれないけれども、アーティストがいかにそのメディアを使って自分が表現したいことを実現するかを判断するのです。メディアそのものがメッセージになってしまったとしたら、張藝謀の映画のように、抑圧のシステムに従うことになりかねません。これは回避しなければなりません。木炭であろうと、ビデオやデジタル・メディアであろうと、それはあくまでも道具に過ぎません。そして、なるべくうまく使いこなすことに越したことはありません。そうしなければ、コントロールが利かなくなるからです。

司会(吉見)：ヴェラニさん、お願いします。

ヴェラニ：私は、伝統と近代との溝を埋めることについて、美術ではなく、舞台芸術の例を取り上げて、お話ししたいと思います。

インドにおける現代の舞台芸術は、他のアジアの国のものと同様に、2つの方向から攻撃されています。ひとつは政府からの攻撃で、現代舞台芸術は植民地の名残であり正当性を持たないというもの。そして、もうひとつは、西洋から模倣だと攻撃されることです。従って、インドの現代舞台芸術はあまり座りのよいポジションにあるとは言えません。

それでは、このダブル・アタックに対処すべく、伝統と近代との溝を埋める努力をするべきなのでしょうか？実はこれこそ、インド政府が現代舞台芸術のアーティストに求めていることなのです。政府は、アーティスト自身の経験や関心に関係なく、現代もののアーティストに公的助成をして、伝統を掘り起こさせて作品化させることを推進

しています。アーティストは、このような態度で過去のアイデンティティを復活させるべきなのでしょうか。それとも自分自身にもっと正直に向かい合うべきなのでしょうか。

私が関心を寄せる問いかけは次のとおりです。「インドの現代舞台芸術家がこのダブル・アタックに対処するのに、別のいい方法はあるのか?」、あるいは「インド独自のモダニズムというものはあるのだろうか。もしあるとしたら、それはどこから発生したのか?」。インドの舞台芸術家は、二重のアイデンティティを持ち合わせていることが多いのです。教育を通して片足は西洋に突っ込みながら、もう一方の足は自分の文化の中に置いているわけです。インドのパフォーマンスにおけるモダニズムは、アーティスト自身がこの二重のアイデンティティを掲げつつ、その示唆するところを探求することによって確立されてきたのではないとも言えるのです。

インドの舞台芸術を見る限り、西洋的でもなく、また西洋近代にも通じていないけれども、別途、個別にモダニズムを追求しているアーティストがいます。彼らが実践する現代舞台芸術は、近代化するインドの社会的、政治的経験に基づいています。そして、その芸術的感覚は、ローカルな芸術表現とインサイダー/アウトサイダーという関係を源とし、西洋近代の芸術の軌道に影響を受けたものではありません。

おそらく、伝統と近代化との間の溝を埋め、また、舞台芸術のモダニズムをもたらすには、伝統そのものが近代化しなければならないのかもしれませんが、もちろん、すでに、バラタ・ナーティヤムのようにダンスの分野では伝統様式のを近代化した例もあります。この舞踊は、もともと寺院で行われていた舞踊を植民地時代にプロセニウム式舞台に移して上演するようになり、それまではサディーラ、あるいはダーシ・アットムと呼ばれた舞踊形式をバラモンが「純化」し、「古典化」して、バラタ・ナーティヤム(インドの舞踊)という新たな名前でも再生したものののです。また、再生する過程で、寺院で踊っていた低いカーストのデーヴァダーシーに代わって、高いカーストの女性が踊るようになり、それに伴いパトロンやオーディエンスも都市部のホワイト・カラー層が担うようになりました。つまり、バラタ・ナーティヤムに纏わるパトロン、制作、受容の状況は一変したのです。

しかし、このようなプロセスを経て再生したバラタ・ナーティヤムに

は、断片的なモダニズムしか反映されていません。すなわち、バラタ・ナーティヤムはモダニズムの罫を継承してしまったにも関わらず、本来のモダニズム的精神を継承できないままになってしまいました。また舞踊様式を近代化するという試みも、ナショナリスト的な風潮がその推進役となったため、未完のまま止まってしまったと言わざるを得ません。このプロジェクトでは、「インドのダンス」を純化し、保護するという動機づけが働いてしまったので、結局のところ、バラタ・ナーティヤムはある段階で凍結されるために再生された程度のもものになってしまいました。今後繰り返し再生されるような可能性は持ち合わせていないのです。

司会(吉見)：ありがとうございます。それでは、レイ・チョウさんをお願いします。

チョウ：いろいろと申し上げたいことがあるのですが、まず、ヴェラニさんの発表に対するコメントから始めたいと思います。ヴェラニさんの発表は国家を感傷的なものとして描いていないという点で魅力的です。発表の中でアジア各国が西洋に扉を開けて以来曝されてきた苦境、すなわち、政府、あるいは国家の問題を鋭く突いていると思います。つまり、近代化するにあたって、常々私たちが「国民的」あるいは「土着の」過去と呼んでいるものをどのように扱うのか、という問題です。その範疇で考えると、ヴェラニさんの描くインド人アーティストやパフォーマーは、ヴェラニさんのような人——ハイブリッドで、移動して、複数の州にまたがって生活し、複数の言語を話す——を舞台に登場させることを否定するという現象に興味を持ちました。これは、アジアの芸術制作の現場でよくある苦境のように思います。そこで、酒井さんの話に戻って、私たちがアジアおよびその概念を語る時、それは何を指しているのかを、十分に考える必要があるということに戻っていくわけです。

さて、張藝謀の話をししましょう。中国の現代映画について詳しいわけではありませんが、彼の話を中心にコメントをしたいと思います。まず、作品の中で明らかにされているわけではありませんが、張藝謀のように中国で現在仕事をしている監督にとって、国家は今でも

抑圧的な権力であり抗争する相手でもあるのです。実際、常に国家は存在していて、映画を制作する時にも、何が妨げられ、何を修正しなければならないかを、監督自身がいろいろと考えなければなりません。インタビューでもこれに関連して、「脚本を見て、どんな映画を撮りたいか考える時、まず脳裏をよぎるのは、資金繰りのことではなく、いかにして当局に検閲されないような作品を作ることができるかだ」と言っています。つまり、彼にとって最大の悩みは、国家による検閲なのです。張藝謀は優れたアーティストとして、映像の政治性についても、中国の芸術制作の現場についても深く理解しています。そこにある制約についてもよくわかっています。同時に、映像言語という比較的新しいメディアを司る能力をも持っています。また、とても優れた感覚の鋭いアーティストであるために、彼の代表的な作品はホログラムのように多様に解釈することができます。あるレベルでは、完璧なまでにリアリスト的で、無難でセンチメンタルな話を描き出しているのに対して、さらに深いレベルまで読み込むと、一見センチメンタルでヒューマニズムあふれるメッセージを非常に懐疑的な目で批判している様子がわかります。私にとって、芸術における政治性は、解釈と批評の政治性と不可分の関係にあります。

最後にジェンダーの問題についてお話ししたいと思います。張藝謀の映画で女性がよく出てくるのは、中国において女性は歴史的に多くを背負ってきたということを理解しているからではないかと思うのです。女性を舞台に登場させると、その表象に対して中国社会が直ちにいろいろなプレッシャー——例えば、社会的、文化的、性的なプレッシャー——が押しかかるのです。

さて、映画に登場する3人の女性についてですが、まず、田舎の女性教師は、13歳なので自分の担当する生徒とそんなに年齢は離れていません。特別なことを考えているわけではなく、お金が必要なので教師をしているのです。彼女は、困難にぶつかると、与えられた状況の中で一番有効だと思われる解決方法を見つけます。それに対して、テレビ・キャスターの女性は、都会的なプロフェッショナルで、洗練されています。彼女は、まだ中国の映画ではあまり取り上げられていないタイプの女性像ですが、今後はもっとこのようなタイプが登場するようになるでしょう。この2人の女性の関係は興味深い

ですね。特に、ニュース番組の中で並んで座っている場面では、女性キャスターは視聴者に向かって中国の農村の問題を紹介する一方で、女の子から答えを引き出すと一所懸命なのですが、なかなかうまくいきません。男の子の母親は、実際に映画に登場するのですが、彼女は病気で寝たきりの姿で登場します。彼女は自分の息子を都会へ出稼ぎに出すのです。

司会(吉見)：ありがとうございました。

今3人の方から、これまでの議論のまとめのようなお話をさせていただきました。この後の酒井直樹さんにモデレートしていただく全体討論の中で、もっとこれらの論点を発展させていけるのではないかと思います。

昨日の酒井さんの基調講演、あるいはモハマドさんや小泉さんの話の中で、ある種、植民地的な自己同一化の想像力があり、この中でアジアを語ることが絶えず入ってってしまうという問題。この問題が、まだ解決されていないのではないかとというような問いが提起されていたかと思います。

そして、今日のお話では、昨日の19世紀からの問いというよりも、1990年代のここ10年余りの劇的な変化を違った角度から扱ってきました。90年代の、具体的な美術や舞台芸術、あるいは映画の表象をめぐって、そしてそれを支えるビエンナーレや美術館という制度を



めぐって議論を展開してきたかと思います。

これらの表象や展示の場で起きているのは、確かに旧来的なステレオタイプのエキゾティズムやオリエンタリズムの表現ではないし、美術館——西洋型の美術館制度はもちろん強いのですけれども——を壊すような形でビエンナーレが出てきている。同時に諸々のイメージの問題も、圧倒的な速度でフローとして流れるメディアのイメージが、こうしたアートも含めて被っている。非常に大きな変化の中で、しかしなおかつ、今までの国家の問題、あるいはコロニアルな関係の問題が、再生産されているような構造が現在もおかつある。これらの重層する問題状況を、まさに現時点において、我々はどう考えていけばいいのだろうか。責任転嫁を意図的にしているわけですが、これらの課題を次のセッションの司会者である酒井直樹さんにお渡しして、このセッションは終わらせていただきたいと思います。3人のパネリストに盛大な拍手をいただければ幸いです。

[拍手]

セッションⅣ

全体討論「アジアとは何か—流動する文化」

セッションⅠからセッションⅢの討議内容を踏まえ、幾たびか問い直される「アジア」の今日概念と機能を検証しつつ、パネリスト全員の自由な議論を通じて未来への展望を探っていきます。

司会：酒井直樹

司会(酒井): 今日は大充実した議論がなされて、聴衆として参加された皆さんもお疲れではないかと思うのですが、逆に、いくつかの議論が相互に繋がっていることが徐々によく見えてきたと感じられますので、もうひと頑張りしましょう。ここに、皆さんからいただいた質問がいくつかあります。まずパネリストへの質問を読ませていただいて、パネリストに意見を述べていただき、その後で一般的な質問を読ませていただいて、今度は皆さんと自由に議論ができるようにしたいと思います。

まずレイ・チョウさんに対する質問です。

「『あの子を探して』の一コマを見せていただいて、テレビのレンズに向かって発言する女の子がとても印象的でした。そのテレビのプロパガンダをアイロニーの意味を含ませて、「宣伝と宣伝」、あるいは「宣伝と政治」のつながりを示してくれて、そこには中国が得意とする宣伝の裏側を見せることによって権力を「嘲笑」する。しかし、本文中に中国政府からドキュメントの依頼を受け、いままでも異端と見なされていた張藝謀を受け入れ、そこで宣伝(映画もそのひとつであると考えられる)と権力との関係の変化を聞かせてください」。(原文ママ)

これがひとつの質問です。その次は、吉見さんへの質問です。

「あまりに単純な質問ですが、「アジアを越える」というのは、一体何を指しているのでしょうか。昨日既に話されていたかもしれませんが、何度も使われていたので聞きたいと思いました。また、この時の境界というのは明確なものなのでしょうか。それとも曖昧けれども存在しているものなのでしょうか」。(原文ママ)

それからこれは小泉さんと私に向けられた質問なのですが、とりあえず、小泉さんに。

「アジア以外のものとの関係性においてアジアが見えてくるということであるが(アジアという言葉の定義はしづらいが)アジアにおいて他者という思考の方法は近代以前から慣れ親しんだものではないか。それは西洋における確固たる自己があつてからのあなた、というのではなく、場合によっては自らも含む他者であり、そのような他との関係や距離を測ることで自分を定めるものであったと思う。対一形象化はアジアで常に行われてきてはいないのか。こう考えれ

ば、天心の「虚」(常に相手との距離のなから自分を定める方法)は非常にアジア的ではないか。

そう考えると、アジアと東洋の差が気になる。アジアと東洋は同義ではなかろう。西洋にとってギリシアが常に還るべきピュアなものであるなら、東洋において中国が還るべきものとして長く存在していただろう。「日本画」とは東洋というものを考えると、常に参照する中国を幻想として共有する共同体と考えられよう。天心のファッションは中国に還る東洋人(アジア人とは少し違う)であり、この形は、ギリシアに還る西洋人と同じ姿と見えなくもないのではないか。

他者の考え方について。西洋における他者は確固たる自己を前提とし、自己に対してのあなただろうが、アジア、特に東アジアにおける他者とは、時に自らも含むことすらある。常に対を考え、その流動する関係性の中で自らの位置を測るとは、アジアにとっては何も近代に始まったことではない。その流動性を固定へと導いたのが近代西洋化ではなかったか」。(原文ママ)

というご意見です。それから、これはエリオットさんと私になのですけれども、エリオットさんに答えていただくのが一番いいのではないかと思います。

「国際交流基金がやろうとしていることに対して批判をするつもりは全くありませんが、「アンダー・コンストラクション」展と「流動するアジア—表象とアイデンティティ」に関して伺いたい点があります。



まず、最初にパンフレットを受け取った時の、なぜシンガポールやマレーシアというのは、コンストラクション中のアジアの一部に含まれないのかという疑問が生まれてきました。「アンダー・コンストラクション」展では、日本人アーティストの面白い作品に出会うことができ楽しいと思う一方で、「他者」の表象に関しては、納得できませんでした。レイ・チョウさんの、「西洋の眼差し」が「国内への眼差し」に変わっていく話を伺ってから感じたのですが、今回の展覧会では、これと同様に、ほかのアジア諸国に対する「日本の眼差し」は「西洋の眼差し」から移行してきたもののようにも感じられました。今日の表象とアイデンティティに関する議論と、展覧会で実施されている内容にずれがあるように思いました」。(原文英文)

それから、全員に対する質問が3つあります。

「ビエンナーレやトリエンナーレは、大衆に向けての文化表象のための装置というお話がありましたが、ピュアアートとトリエンナーレは全く違う役割を果たしているということになるでしょうか。アートが多くの人々にとって、付属的なもの、日々の生活の余暇のなかで楽しむものになっている。アーティストが理想とするアートの姿、社会と多くの一般人、ビジネスマンが理想とするアートや文化、楽しむためのもの、社会には隔たりがあると思います。根本的な問題ですが、誰のための文化表象なのでしょう。アジアの文化を表象するということは、特に開発途上国において、多文化主義は異なる文化的背景を持った人々の共生という政治的目的から生まれてきたものだと理解しています。文化の多様性を維持するには、伝統的な文化を強調していくことが必要でしょうか？ マルティ・カルチュラリズムと現代のアジア美術を追求することは可能でしょうか？ トリエンナーレではどのようなアートが展示されているのか？ 宗教と美術、アート、生活文化(民族資料)などいろいろあるが、すべて含めて紹介しているのですか？」。(原文ママ)

これも一般的な質問です。

「文化とは、継承されていくものと思うが、コンテンポラリー・アートは後世に残すことができるのか。現代美術は繰り返し制作され解体される運命にあるのか。その理由として、1) ホワイトキューブに収まらない。2) あまりにも多くのビエンナーレが開催されている。3) 創

作のプロセスが見せ切れない」。(原文ママ)

それから、もうひとつ。

「良きオーディエンスが良きアーティストを育てると思うのですが、アジアにおいて、良きオーディエンスが必ずしもまだ育まれてきていないと思われます。良きオーディエンスの層を厚くするためにはどうしたらよいか、皆様のお考えをお聞かせいただけたらと思います」。

(原文ママ)

あと2つほど私にありますけれど、これは一番最後に持っていったほうが良いと思います。

「昨日のディスカッションで日本におけるモダニズムの偏重について言及されておりましたが、私はその下地にあるものは「情」ではないかと思います。映画では黒澤や小津、宮崎駿といった監督陣が大変人気があります。また一般にポストモダンを通しての欧米のコンセプチュアルアートを殆どの日本人が受け付けられないというのは、ヒューマニズムや物語性といった日本人好みの要素が欠落しているからだと思いますが、いかがでしょうか？ 日本のヒューマニズムへの偏愛は一種異様でさえあると私自身は思っています」。(原文ママ)

という質問です。それから、これも一般的な質問です。

「デーヴィッド・エリオットさんが見本主義(トークニズム)の弊害を指摘しながらあえて「アジア」をパフォーマンス的な概念として使うこと(フィットするズボンをつくること)を提唱していらっしゃいます。昨日のポストコロナリティの問題(「アジア」という可能性)とおっしゃったことに関連でコメントをお願いします。

また、逆に、先生がおっしゃった「同一化の作業の特有の歴史」という現状認識について、アートの実践者の方々がどうお考えになっているかについても興味を持っています。また、エリオットさんの言うズボンをどのように「はくか」という問題についてもパネルのお考えをうかがいたいと思います」。(原文ママ)

という質問です。これはエリオットさんにもお答え願いたい質問だと思えます。

では最初にレイ・チョウさんからお願いします。

チヨウ：私に対する質問は、プロパガンダと政治ですね。これに関して、いくつかお話ししたいことがあります。

まず最初に、プロパガンダの概念自体を問いつめ、考え直して見る必要があります。私があえてこのようなことを申し上げるのは、プロパガンダという言葉が、例えばアメリカのような国では、旧ソ連、キューバ、あるいは共産主義中国のような政治体制を指す時に使われ、西洋型の政府と全体主義型の政府とを区別するために使われるからです。つまり、プロパガンダはしばしば全体主義と関連づけられます。このような定義でプロパガンダという言葉を理解してしまったとすると、私たちは、アメリカ流の考え方の根底ある考え方を暗黙のうちに受け入れているということになります。そこには、冷戦の示唆が秘められています。私自身、このようなプロパガンダに関する定義には同意できません。

さて、中国政府は、これまでずっとこの種のプロパガンダを作り続けてきたのではなかったのか。私はこの問いに対して、イエスとノーと2つの回答があると考えています。プロパガンダは、共産主義政府あるいは全体主義政府の常套手段であるという理解であれば、答えはイエスです。しかし、私が興味深いと思うのは、少なくとも私がお見せした映画では、中国は過渡期にあるのです。現代中国は市場経済を導入し、資本主義型の生産と消費構造を受け入れています。張藝謀の映画が面白いのは、このような状況の中で、昔の共同体という感覚はどうなってしまったのかということ問いかけている点です。この映画は、プロパガンダではなく、メディアが現在のような状況、つまり、中国政府が全体主義体制を支持しなくなっている状況の中で、どのような役割を果たしているのかを描いているものではないかと私は思います。

また、映画とプロパガンダとの関係性については、どのようにお答えしてよいかわかりません。映画とプロパガンダは無条件に同定してしまえるかというところではないようにも思います。特定の映画を1本ずつ、あるいはあるタイプの映画をひとまとまりにして、個別にプロパガンダとの関係を考察していく必要があるかと思えます。

エリオット：ひとつだけ、このプロパガンダに関して付け加えること

があります。ロシア、中国、あるいはイスラーム圏の国においても、プロパガンダという言葉はあります。それ自体は、権威主義制度の中で使われる限りでは別に悪い意味ではないにも関わらず、西洋でプロパガンダと言うと、悪いものだというふうに認識されてしまいます。だからといって、西洋にはプロパガンダが存在しないということはありません。今、まさに世界状況を映し出す西側メディアの情報はプロパガンダであり、それを私たちは日々見ているのです。西側にもプロパガンダは存在するのです。

司会(酒井)：吉見さんをお願いします。

吉見：私への質問というのは、ひとつは境界とは何かということ、それから私はそういう表現は使ってはいないように思いますが、もしも言ったとしたら無意識にってしまったのかもしれませんが、「アジアを越える」というふうに、もし言っていたとしたら、それは何を指していたのかということですね。

まず、境界ですが、私はその言葉を使った時に言おうとしていたことには、2つの面があります。一方で、これは理論的に考えると、文化表象のレベルでの境界の問題、酒井さんがお話しになられたような対一形象化と言いますか、他者を外側に置くことによって自己を構築してしまうような境界を作ることによって、アイデンティティを構築していくようなプロセスの問題が、一方にはある。

他方、私はそういう問題のレベルと、例えば軍事とか国家とか、政治経済的な仕組みとかもっと装置的な次元で、まさに暴力的に起こっている境界設定と越境の試み、これはアメリカのヘゲモニーをめぐるでもそうですし、植民地的な状況をめぐるでもそうですが、そういう暴力的で国家的なレベルで起こっていることを、単純に還元論的ではない仕方で見たいと思っています。

ですから、境界という時には、その両方の視点を組み込んだ形で境界化と言いますか、政治や軍事というレベルと、文化表象や言説のレベルを組み合わせながら起こっている主体の構築の問題を考えたいと思っています。

それから、アジアを越えると言ったとしたら、ちょっと誤解を招く

ような言い方をしてしまったのかもしれませんが、私が考えていたのは、むしろ植民地主義的な構造の中で自己を立ち上げてしまう、あるいはアジアを構築してしまうということ自体が両面性を持っているということです。この問題については、しかし、アジアが植民地的な構造から抜け出すような回路がどういう形であるのかということ、アジアを語りながら、あるいはアジアを表象しながら考えていくしかないのではないかと思います。

確かにアジアを越えると単純に言うと、まさに現今のグローバル化と非常に適合した話になってしまうわけです。イ・ヨンウさんのお話の中で、アジア的なものを表象すること自体が、グローバルな単一性に重なってしまうことを問題にされていたと思いますが、そうした問題を含んでいるわけです。

具体的に関わっている例で言うと、今日の冒頭に少し申し上げた『インター＝アジア・カルチュラル・スタディーズ (Inter-Asia Cultural Studies)』という雑誌を出すプロジェクトがあります。ちょうど酒井直樹さんが『トレイシーズ (Traces)』という雑誌を多言語で出していくということを一所懸命やられています。同じように『インター＝アジア・カルチュラル・スタディーズ』という雑誌でも、アジアの若手の文化研究者が横に繋がる形で新しい対話の場を作ろうとしています。そうした諸々の活動も、グローバル化の一部ではあるのですが、その中で見えてくることもあるのではないかと思います。

あと、プロパガンダについて、私も一言付け加えたいのです。私は以前に20世紀におけるマス・コミュニケーションの研究、あるいはメディア研究の言説について多少調べたことがあります。その中でわかった結論的なことを言うと、戦中期にドイツとアメリカと日本でプロパガンダ研究が大変熱心にされます。このうち、アメリカのプロパガンダ研究は、戦後マス・コミュニケーションの研究になっていきます。また、日本でプロパガンダの研究をやっていた何人かの有力な人々は、戦後にどういふことを言うかという、プロパガンダというのは実はマス・コミュニケーションのことだったのだ、マス・コミュニケーションとプロパガンダは同じことなのだということで、プロパガンダ論で考えていた概念をマス・コミュニケーション論、「マスコミ」をめぐる知の枠組みに置き換えています。それで大体ロジックとしては話が通

ったということです。

だから、プロパガンダとマス・コミュニケーションは、言説の構造として非常に連続的であったとすることができると思います。

司会(酒井)： どうもありがとうございます。パネリストの方々のご意見についてのご質問がありましたら、後でフロアにオープンしますので、その時に忘れないで質問をしてください。では、小泉さんに、いわゆる「虚」の話をお願いします。

小泉： なかなか鋭いご質問で、その通りですと言うしかないのですが、ただ、天心がちょっと特殊だったのは、私たちのように中国を無意識に受け入れた後でヨーロッパを発見するのではなく、全く逆で、彼はお父さんが貿易商をやっていたので先に英語を覚えているのです。ある日、お父さんが天心を町へ連れ出した時に、漢字の看板を全く読めないことに気がついて、慌てて漢文の塾に天心を送り出したわけです。その後、天心の日本語は、英語で書いて翻訳されたもの以外は全部漢文調です。だから、天心は、先にヨーロッパを発見してから中国を発見するのです。美術でも、まずヨーロッパの美術を調査に行つて、東京美術学校の校長になってから中国に行くのです。中国で天心は何と言ったかという、中国はひとつの国家ではなくて、ヨーロッパによく似ていると言ったのです。

ですから、天心は、まずヨーロッパを通してアジアを対一形象化し、中国も対一形象化しているのです。ですから、ヨーロッパ人のギリシアと天心の中国は同じではないかというのは、少し違うのかも思っていないと思っています。

司会(酒井)： このご質問は私にも言われているのですが、実は、この問題はおそらくヴェラニさんが一番最後にヒングリッシュの問題として語られたことと近い問題を含んでいるのではないかと思いますので、その点について私の意見を述べたいと思います。

いま小泉さんが言われたような視点がありますが、近代以前、特に江戸時代以前の段階で、日本に住んでいた人たちが中国を対一形象化していたかと言うと、そのように私は思わないのです。つまり、