

# 映画『夜明けの国』をめぐる討論について

森 瑞枝

\*＜＞内は発言の要旨。

2006年7月16日の本シンポジウム当日は、奇しくも『夜明けの国』でも言及されている、毛沢東の揚子江遊泳からちょうど40年の日であった。映画上映とパネリストの発言の後、会場参加者を交えた討論がおこなわれた。文革当時のポスターや紅衛兵の腕章（唐亜明氏所蔵、ギャラリーTOM協力）や、当時日本にもたらされた文革情報や関連資料（金春安明氏所蔵）も展示された。本稿はその討論の内容の録音にもとづいて整理したものである。各位の発言は多くの場合＜＞内にその要旨を示す。あくまで整理者が要旨をとったもので、文責は整理者にある。

## 一、『夜明けの国』公開当時の反響

開口は、高校生の時にこの映画を見て、「少年なりに中国に強い興味を持つきっかけになった」のを思い出した、という「通りすがりの」参加者であった。＜なぜ商業映画でもない映画を、地方都市（神奈川県茅ヶ崎市）の高校生である自分が、見ることができたのか＞。討論は、『夜明けの国』公開当時の反響や、上映の経緯の確認から始まった。

ロードショーは一週間で終わったが、自主上映は全国で300回も行なわれており、この参加者の場合も自主上映であろうということで、シンポジウム協力者である前田年昭氏が、やはり中・高校生の頃に自主上映でこの映画に出会い、自ら上映運動に携わった経緯を語った。

＜夜明けの国＞を見て、言葉にならない、しかし深い共感に動かされ、16mm映写技術を覚えて自主上映をして回り、自分の通っていた高校（神戸灘）の文化祭で大々的に上映した。当時の世界潮流とそれをうけた全共闘運動のなかで、灘高生たちも、社会の未知の分野や日本の近代化のなかで生じている、さまざまな格差（素人と専門家、ヒラと幹部、農村と都市……）、そのなかでの自分自身の位置づけ、について関心が高まっていた。『夜明けの国』の人々の生き生きした表情、特に紅衛兵が地平線に向かって歩いてゆくラストシーンに非常に感動し、自分もあのあとを進むべきだと決心した。地平線に向かってゆく紅衛兵は、自分がいかなる方向に進むか、誰が教師で誰に学ぶべきか、という問題を突きつけるものであった。生きるということは先のわからないシナリオのない革命であり、目の現実を変えねばならず、自分もその一員

である以上、社会の激動の中で、いやおうもなく役割を果たしており、中立は有り得ない。だとすれば、自分の研究は社会変革に参加する方向である。学校、試験制度、教育を問い直すべく、高校三年で中途退学した。退学後、釜が崎などで労働したり、職業訓練校で学んだりしながら、自分の知らないことを実際の経験の中で学ばずして世の中は変わらないと考えていた。＞

前田氏は、シンポジウムのために独自に作成した資料を配布。それには、「文化大革命を語る気分とは何か。それは、文化大革命の「理念」と「悲惨」を腑分けし、前者の理想はよしとしながらも後者の暴力の前にたじろいでしまう、そのような気分である。後になって引き起こされた結果の、一部の側面を取り出して、否定したり、留保をつけたりするのは、後出しじゃんけんのようにとてもぶざまである、と私は考える」と言う。

前田氏によれば、初期の段階から「気味の悪さ」「グロテスクさ」を正面から支持する立場と姿勢もまた存在した、と指摘、斎藤龍鳳（1928 - 1971）が1969年秋、「私は紅衛兵運動が持つ気味の悪さを支持したい。なぜなら、革命が暴動であること、ある階級が他の階級を撃破する猛烈な行動であるという認識において……、私と毛沢東とは、それほど違っているとは思わなからだ」と語ったり（『走れ紅衛兵』『武闘派宣言』1969年、三一書房所収、初出は『現代の眼』1967年11月号）、津村喬が1969年春に、「日常性対グロテスクなもの、この図式は文化大革命とりわけ紅衛兵運動の全体を一つの方向から照らし出す。革命までも秩序にとりこまれた、というのはあらゆる意識が日常性に屈したということである。……文化を革命するには、意識でない深いところからの行為による始まりが必要だ」（『世界のスチューデント・パワーと紅衛兵運動』『魂にふれる革命』1970年、ライン出版所収、初出は『中国研究月報』1969年4月号）と語るなどを引用する。そして、「理想、理念が後に現実のなかで「悲惨」に転じたのではなく、先行した「むちゃくちゃ」な暴力が「すばらしい」解放を作り出したのである。政治体制が変わった後もなお、沈黙と忍従を強いられつづけてきた人びとにとっては、「専門家」「幹部」「優等生」どもが三角帽子をかぶせられて引き回される事実があつてはじめて、口を開き身体を動かし始めたのである」と主張した。

さらに、日本の知識人が文革に持つ「気分」を、「自らが怖気づいてしまうからなのである。それは、自らの立場を現状維持、秩序維持の側に置いているところから来る結果なのである」と指摘している。最後に、竹内好の「指導者意識について」（『竹内好評論集』第2巻、1966年、筑摩書房、初出は『綜合文化』1948年10月号）を援用して、「戦後日本は戦後復興と沖縄「返還」を成就したことにおいて反革命に堕し、中国は文化大革命に挫折したことにおいて抵抗の契機をたもち続けているということだ。「専門家」が「素人」をおさえつけ、「都市」が「農村」を支配する社会の基本原理に対する造反＝むほんとしての文化大革命は日本でも中国でも何度

でもやる必要がある」と書いている。

1960年代半ば、国交回復の下準備として民間交流が始まっていた。1965年、日本の民間団体の主催による大学生派遣が始まった。会場には文革当時の派遣メンバーも来場していた。なかには「大学闘争で教授に暴行を加えてから、二度と大学構内には足を踏み入れないと誓ったが、ポスターを見てやって来た」という人もいた。

＜実際に紅衛兵に接してみて、非常に素晴らしい人たちだったし、当時の毛沢東のいう精神、モデルを示そうという中国側の意気込みからすれば、肉は沢山出すし、それはプロパガンダとして正当である。紅衛兵が旗を持って地平線向かって歩いてゆくラストシーンは、我々の生き方、ほんとうはブラブラとした態度で歩いているとしても、それでいいのか？という問いかけなのだ。＞

現在、千葉県で「農民のまねごと」をしているという参会者（73歳）は、日本でも文革の直接的な影響として、東大闘争があり、赤門正面に毛沢東の大きな肖像が挙げられていたこと、日本共産党と中国共産党が断絶し、発言者の勤務先であった善隣学生会館（現日中友好会館）において、日本共産党支持者と中国共産党支持者との間の対立が武闘に発展し、日中7名が重軽傷を負った事例を紹介した。

当時、中国大好き中学生（学習院中等科）だった金春安明氏は、次のように語った。

＜学校帰りに日中友好会館にあった中華書店（現在は移転）に行ったら、機動隊が壁沿いに腰掛けて盾を構えていた。このシンポの展示に提供した資料はそうした雰囲気の中関係の書店で、いろいろと中国の様子を想像しながら購入したもの。例えば、文革前の映画『白毛女』の連環画を買ったものの、毒草として焼かれているのではないかと。ただの日本人の前ならいいが、中国関係者の前には出せなかった。当時はそんな雰囲気だった。

京劇を批判する文革のニュースは、自分のような伝統継承を生業（なりわい）にしている者（現在能楽シテ方金春流八十世宗家）にとって、非常に身につまされショックだった。もし日本で文革が起きたら、私はどうなるのかと思ったが、立派な線装本で『共産党宣言』を刊行していたり、文革を通じて『人民日報』に農曆（旧暦）が表示されているし、中国国内向けの中央人民放送を聴けば、毎朝最初に必ず旧暦とその歳時を述べてから、階級闘争のニュースが始まっている。『紅灯記』など新京劇にも伝統京劇の技術が生きている。仏像や文化財を壊したり、メチャメチャやっついながら、一方では、批判という名目で、民俗や伝統技術の伝承が形を変

えて残しており、中国人は遅い、面白いと思った。文革期は『人民日報』からピンインが除かれてしまい、自分はローマ字主義なのでショックだったが、各民族語で毛語録が出版されて、ある意味で民族文化の尊重であり、文革は漢民族との格差なく広めているように思えた。

『夜明けの国』は封切り時に父と見に行った。後年、日中国交回復直後に能の中国公演の話があり、父に同席して日本社会党の国会議員・俳優望月優子氏と面談したところ、望月氏は自分が中国に入った映画関係者の第一番目であるという。そこで『夜明けの国』の事を話したら、そんな映画があるはずないといわれ大喧嘩になって、それも原因でか、金春流の中国公演は実現しなかった。＞

公開当時、日本人の中国への関心と呼び覚まし、当時の青年層に一定の影響を及ぼした『夜明けの国』だったが、文革末期には中国関係者の間でも、すでに忘れられかけていたのであった。

## 二、『夜明けの国』の「シナリオ」をめぐる

会場には『夜明けの国』のシナリオを書いた吉原順平氏と、助監督であった坂口康氏もおられた。吉原氏は、鈴木一誌パネルについて「しっかりしたシナリオがあったから、自由になったという指摘は、ドキュメンタリーの本質をついている」と答えて、製作の経緯を率直に語ってくれた。

＜岩波映画は1960年代高度成長期の日本のPR映画の大半を担っており、企画・シナリオは、ある意味で営業的役割もあり、いろいろと気を使う立場にあった。『夜明けの国』の製作は、日中文化交流協会を通じてアレンジした仕事であり、岩波としても賭けていた。国交のない両国の関係に支障のないよう調整し、完成後もトラブルを起こさないことが最重要課題であった。また、東京および全国での配給を引き受けてくれた東宝・東和の映画館でかけられる、日本人が見て判るもの（一定の動員が見込めるもの）にしたかった。

そこで、経済論、産業論をテーマに、場所は東北部を選んだ。当時は満鉄関係者など、満州経験者がたくさん生存しており、満鉄のフィルムなども流通していて、東北部は日本人になじみがあった。また、当時の中国の産業政策については、非常に不合理だと言われていたが、きちんと合理的に東北部の経済・産業の発展を通して伝えれば、高度成長期真っ只中の日本人にも関心がもてるだろうと考えた。当時、資本蓄積の初期段階における人海戦術の合理性や、人間類型、産業建設において働く工業的人間の育成と組織論に関する学説も提出されていた（石

川滋『中国における資本蓄積機構』ほか)。日本ではすでに随分高度成長のひずみが生じていたこともあり、中国が工業国としてどうやってたちあがるか、中国が農業を基礎にして工業を建設するとは、具体的にどういう景色なのか、見たかった。同時に、満州経験者が沢山生存していることも含め、あらゆる面で慎重に扱った。

中華人民共和国建国以降の産業政策（農村の基礎の上に立った工業発展）に焦点を当てる、というフレームで最初の企画書を作り、最後に北京でロケ開始の一ヶ月前にシナリオを完成して、最終的に交流協会窓口の合意をとりつけた。企画段階ではまだ文革は起こっておらず、文革を撮るつもりはなかった。深圳から北京まで二晩の列車の途上、担当の工作人員たちが、みな一生懸命ラジオを聞いていた。上海の音楽院の院長が追放された、農民が苦しんでいるのに「椿娘」ばかりやっているから追放された、というニュース。はじめは話の意味が全然わからなかったが、「椿娘」が「椿姫」のことだとわかり、だんだんわかってきた。こんな形で文革は始まっていた。中国でのシナリオ執筆時、もう紅衛兵は出始めていたが、映画に写っているほど多くはなかった。ドキュメンタリーのシナリオというものは、撮れば必ず変る。最後に映画を纏めるときシナリオのことは忘れる。そこで再度シナリオライターは映画にかかわる。全部忘れ、あがってきたラッシュを見て考える。

この映画を今、突然、大解剖されて恥ずかしいところもあるが、今も多少の意味はあると思う。中国も日本と同じように、鉄鋼の燃料をオーストラリアから輸入して作るところから産業革命は始まっているが、農村・農業と都市・工業はこれから大問題になるだろう。文革が提起した問題を、今後もっと難しい形で中国は解決せねばならないかもしれない。そういうことを考えている。ドキュメンタリーのシナリオライターは、ぜんぜん芸術的ではなくて、こういう事を考えている。＞

吉原氏の発言に関連して、パネリストの中島隆博氏は、様々なシーンを撮影した膨大な量のフィルムを二時間弱に編集する際に生じた問題について、特に、時枝監督とスタッフの間で議論になった撫順炭鉱の扱いについて質問した。これについては坂口氏が、「当時たしかに中国問題は政治的状況にあった。自分たちと日本政府、その他さまざまあったが、いま当時の事を隠す必要は感じていない」と述べて、時枝監督とスタッフの関係、中国側の対応について語ってくれた。

＜ドキュメンタリーにおける対象の扱いは、スタッフの問題であり、同時に作家の問題である。時枝監督の作品の多くは、スタッフタイトルが出てこない映画であり、監督として作品に署名することはほとんどなかった。連日、前の晩に議論しながら撮影し、編集もシナリオライ

ターやプロデューサーを巻き込んで意見を徹底的に出し合って作る。しかし、最終的な決断は監督である、と監督自身も周囲も認識していた。撫順炭鉱で日本の戦前の行為をどのように言及するか、言及しないか。これも最後は共同・共通の種類の問題ではなくて、作家の問題であり、それがどう解釈されるにしても、一度世に出た映画について作者は一切弁解する必要はない、と時枝監督は考えているであろう。

当時自分は25歳で、時枝監督とは10歳違うが、撮影半年間を通じて歴史観はほとんど一致していた。吉原さんとは世代が違うから、中国観はたぶん違う。自分なりの中国観が前提にある。当時自分が中国に行った理由は三つあった。

1：中国の人民解放軍に代表される独立民族運動に対する非常に強い共感。

2：日本は中国との戦争問題の始末がほとんどついていない。

3：日本の高度経済成長の農村と都会の関係にうんざりしていた。

いかなるシナリオがあろうとも、自分はこの三点抜きには見なかった。それは吉原シナリオ以前の、いわばもう一つのドキュメンタリーのシナリオである。それがこの映画の方向を決定付けていると思う。>

パネリスト 鈴木一誌氏は撫順炭鉱シーンにつづく「万人の墓」について、撫順近郊の平頂山の万人坑に繋ぐのが本来ではなかったのか、と問いかけた。坂口氏によれば、撮影クルーはもちろん平頂山を知っていたし、日本の負の遺産を出来るだけ見たいと希望したようだ。

<この「万人の墓」も、もの凄い場所で、沢山撮った。実際、もの凄い人骨の山で、人骨を踏み音を立てずしては撮影できない場所。山の上にある体育館にも、白骨の列。紅衛兵集団が次から次へとやってきて、金切り声で歴史教育していた。その場面を撮影させたらいいじゃないかと思った。ところが中国側には、撮影隊は親中国だという前提があり、親中国の日本人にはできるだけ見せたくない、という気持ちが非常に強く働いていた。この場所は平頂山と違って、日本の軍人が直接手を下した場所ではなく、日本側同調者の仕業として呈示されていた。日本人直接の場所は見せたがらず、撮影させたがらなかった。編集では、見せたくないという中国人の気持ちを逆撫でするのを避けて、土饅頭群のロングショットだけにした。

ところが日本人は「(虐殺を) やらなかった」と言い出した。だから当時の日本人と現在の日本人では大きく変わってしまった、と中国人は感じている。当然だと思う。>

つぎに、中国留学経験を持つ本学の学生が、<自分は破壊された文化財の痕跡などを現地で目にして、文革に対して良いイメージはなかった。ところが映画では良いところを大々的に、

表面的に出すようなのをあえて撮っている。中国側の要請があった、ということを知りて納得した」と感想を述べた。

### 三、『夜明けの国』のベクトル

鈴木一誌氏は、同じ頃にソ連に取材した土本典昭監督の『シベリヤ人の世界』と対比して、次のように評した。

＜『夜明けの国』の場合も、おそらく政府関係者が撮影につきそい、通訳も関係省庁がいるその前で、上からのお墨付きがあつて喋っているが、『夜明けの国』はあんな「いい表情」で喋っている。この、喋りなさいといわれて喋る上からのベクトルと、本人が喋りたくて喋っている下からのベクトルがぶつかって、ひとりひとりに真空地帯が出来ている。それこそが、文化大革命の運動のあり方だったのではないかと？ 文革という途方もないスケールの運動が、一人一人のなかにあり、そのことを、シナリオがあるんだがシナリオを超えようとしている映画が捉えた。この映画は、シナリオの有無をめぐって文化大革命と映画がぶつかった。そのことのまさにドキュメンタリーだった。

淡々と日常が写されているが、その一人一人のなかで欲望はどうなっているのか？たとえば、水浴の場面ではどんな水着を着たい、と思っているのだろうか？といった、欲望を巡っても、上下の運動があるのではないかと、という感じがしてくる。土本監督は、『夜明けの国』の渡辺重治氏のカメラは非常に粘着力がある、と言っていた。ピントをねばり強く張り付くように合わせる力がある。ひたすらピントを合せる、という形で人々の日常を撮ることで、写っている表層とは別に、欲望をめぐる上下運動まで写している映画ではないか。＞

このように述べて、文革の映画を意図しない『夜明けの国』だからこそ、はからずも文化大革命の特質を捉えているとみる。

また、パネリスト下沢和義氏は、ジャン・リュック・ゴダール監督『中国女』と対比する意義を具体的に説明してほしい、との学生からの要求に応じて、オーディオビジュアルとしての映画、三好晃の伴奏音楽（サントラ）について分析する。

＜映画のテーマは前向きなのに音楽は暗く、音楽的につらい映画。違和感がある。そこには、60年代の日本映画が共有していた音楽的コンセンサスもあると思う。そのなかで、竹内好も感動したという山中で移動映画隊と村人が出会う場面だけは、不協和音をやめている。単純で明

るいエンディングで、ハーブも入ってメロドラマ的だ。竹内はもちろん視覚情報として感動したのだろうが、無意識的音楽の効果もあったのではないか。音楽は無意識効果であり、無意識であればあるほど強く働きかける。

ゴダールの場合も音楽的につらい映画。ゴダールは自覚的に、わざと意図的になじみの音の流れを切る。その連続性・不連続性の作用が、映画から我々を引き離し、自己同一化させない。これは「映画」だよ、ただのフィルムだよ、と思い起させる。『東風』でははっきりと、正しいイメージというものはなく、あるのはたんなるイメージだけだ、と読み取らせている。音楽にも注意して比較してみると、より厚みのある読み取りができる。＞

ちなみに、北京の上映会でも、劇伴の音楽は「暗くて映像に合っていない」という感想が大勢を占め、インディペンデント映画の製作者の何人かからは「わざと映像に矛盾させることで、当時の中国当局の意図に沿えないような真意を伝えているのでは？」という感想もあった。

学生から『夜明けの国』があまり撮影していない、紅衛兵たちの文革とはどのようなものなのか、という質問が出た。パネリスト土屋昌明氏は、そもそも紅衛兵の行為そのものがパフォーマンスであり、現在目にする映像の多くが、紅衛兵の許可のもとに撮られていることを指摘。撮影隊が北京に入って東北に向った後の、8月下旬の北京で起ったさまざまな場面がフィルムで出回っているが、それらはたまたま撮影されたのではなく、紅衛兵側およびその上部によって手配されたものであり、わざわざカメラの前でやっている、ということに注意を促した。そして、北京で『夜明けの国』を見た大学教員や出版関係者ら知識人たちが、「自分たちにとっての文革イメージは、暴力の蔓延であり、メディアでもそう描かれている。これは、間違いではない。しかし、この映画によって、文革の時も淡々と日常生活があったことを思い出した（「想起来了」）」と語ったことを紹介。文革報道では、当初は暴力が隠蔽されていたが、暴力が明らかになると、今度は暴力がクローズアップされて、それ以外の部分が消されている傾向があり、当時の「日常」は、従来のメディアの描く文革から消されてしまった部分である、と指摘した。また、映画が日常を注視した意味を問う。

＜「日常」は、特に60年代の日本の文化を考えるときのキーポイント。竹内好が日常性を言っているが、竹内の対極ともいえる吉川幸次郎も、杜甫を研究する理由として、杜甫が中国文学史のなかで、とくに日常生活を詩にした詩人だったことを強調している。吉川の弟子である高橋和巳も、小説で日常生活とそのなかにある実存的危機を描いている。吉川が高橋に「夏目漱石にできなかった事をやれ」と言ったのは、漱石が到達した『明暗』のような、日常生活を描



いた境地を期待していたのだ。高橋は、中国の古典文学と現代の文化大革命を結びつけようと試みた。このように、当時は日本側に「日常」に対する思考、キーとしての考えがあり、それが映画に反映し、そして映画によって逆に日本で捉え返される。日本の日常が中国に投影され、それをこの映画を通じて日本人が中国の日常を見る、というフィードバックが起ったのではない。＞

これに対して、会場の中国人（日本在住。大学教員）から、そもそも文革当時の中国の生活を「日常」といえるのか、という疑問が出された。

また、自分は文革に興味はないが、友人の日本人（岡崎在住）に誘われて来た、という中国人学生（北京で韓国語を専攻。観光で来日中。）からも、当時の中国人が、外国人に大きな器材で撮影されながら、ほんとうに自然な表情ができただろうか、という疑問が出された。

下沢氏も、フランスの思想家ロラン・バルトが74年に訪中して、やはり生き生きとした子供の姿に言及しており、幼稚園訪問はお決まりコースと見られる、と指摘。子供はイノセントで日常性が露呈される対象だと思いがちだが、映像のどこまでが演出でどこまでがナチュラルかは見分けにくく、今後の自身の研究課題としたい、と述べた。

中島氏は、映画の中の刃物大王の自宅の台所シーンの肉の量と、年金老人が『毛語録』を持って将棋をしているシーンを、カッコつきの日常、つくられた「日常」、と見ながらも、むしろそこに意義を認める。

＜しかし、それが撮られるべきものとして表象されているし、それをそのまま撮っちゃうこと自体が、文革というものに迫っていると思う。なにか映像に決定的な内容があると思いがちだが、表象させる形式それ自体が発明されて、しかも強制された自発性として浸透して行く、その形式がよく見えている。例えば、最初の川を泳ぐ場面から、その水着とか髪型とかを見てみると、どんな思いで泳いでいるのかが分かる気がする。裸の日常をどう撮るかというのは案外難しい。だから、裸の日常を一方にたてて、この映画はそれを撮ってないんだ、というよりは、撮らせられかた、その形式、それがこの映画の非常に重要なところだと思う。＞

こうした『夜明けの国』の演出と自然をめぐる問いかけに、坂口は率直に語っている。

＜なにが自然で、なにが自然でないかはとても難しい。記録映画の場合のカメラと対象との間の溝がどう撮れているか、いろいろなケースがあり、一言では言いにくい。幼稚園の子供なら、30分もすればカメラに興味を示さなくなる。だから、どう撮ろうが子供の表情は自然に撮

れる。しかし、大人の場合はどれくらい信用されているのか、その場でカメラを回しておかしくないか、などが問われる。

例えば、幸福人民公社の農村で記念撮影することになり、折角だから 35mm のフィルムで撮ろうというのでカメラが廻り始めたら、いったん並んだ人たちがいなくなって、一番良い服に着がえて戻ってきた。考えてみれば、今までカメラで撮られたことのない人が、写真をとみましょうと言われて、一番きれいな自分を撮影してほしいというのは、ごく自然な感情だ。そうになると、ほんとうに毛沢東を尊敬している人たちにとっては、毛沢東の看板の前で撮影されたいだろうし、工場の旋盤の上にズラリと赤い『毛沢東語録』を並べてしまうのも、彼らにはそれほど違和感はないだろう。僕には違和感があるが……。そういったケースごとの関係を一つ一つ丁寧に見てゆかないと、映画のなかの自然、日常はなかなか見分けが付きがたい。＞

つづいて吉原氏がドキュメンタリー論の観点から見解を述べた。

＜日常かどうかというのは、深い問題。ドキュメンタリーの理論、ドキュメンタリーとは何か、リアリティとは何かという問題については戦前からいろいろな議論がある。

特に重要なのは緊張関係である。肉の量は不自然といえば不自然だろうが、しかし、自分もお客さんがあれば普段より贅沢にする。逆に言えば、撮る撮られる、という相互関係があり、だましあい、おべっか、いろいろある。あるときは公的なプレッシャーが、ある時は私的なプレッシャーがかかる。35mm の大きな器材で撮影する場合、北朝鮮の隠しカメラ映像のようなリアリティは撮れるわけがない。こうした撮影一般に生じる緊張状態に、さらに当時のような、特派員がいるような状態ではないところで、どこから見てもこれは真実だ、という映像は撮れるわけではない。

経済・産業論で撮るにしても、日本で PR 映画を撮る場合でも、圧延工事をとるとして、撮影のためにスポンサーの方がペンキを塗るかもしれない。だけどそれはそれでいい。普段より沢山肉が出て、選ばれた人が出てきても、それでも残るような、大丈夫な、ある種のフレームワークを用意するのが、こういう場合のシナリオライターの役目だと思う。＞

#### 四、さらなる地平に向けて

参会者の一人は、定年退職した現在、過去 40 年の勤労生活をいかに総括するか考えている、という。自分と同世代の中国の人々が、急激に変貌する中国を前に、文革期をどのように振り返っているのか知りたい。中国情報は、新中国成立以前に関する歴史や、時事的、断片的なニュー

スに偏っており、現代の日本人が現代の中国を知るための、情報のフィードバック体制が必要だ、と訴えた。

中島氏は、今の出来事を見るために、竹内が「近代の超克」論で試みたような、今ではない別のときにおこなわれたことを「重ね合わせて」見る方法に倣ってみた、自らのパネルの意図を説明した。そして、『夜明けの国』の人々のその後、「あの刃物大王はどうなったのか？40年の歳月を、我々の想像を絶する厳しい時間が流れたと思うが、そういったものを再び考えさせる機会の到来を待望している」と述べた。

下沢氏はこのシンポジウムで、「当時封切りで見た人が沢山いて、自分の人生のなかで受けとめて実存的に生きてきたんだなあ、という素朴な感慨」とともに、「映画という複製によってまわってゆくメディアの自己増殖力、そのネットワーキングの可能性、その素晴らしさと恐さの魅力であらためて肌で感じた」と感想を述べた。

父は文化大革命大賛成、母は大反対だった、という文革最末期 1975 年生まれの陝西省西安出身者（日本在住、大学教員）は、4 月に北京で、社会科学院とハーバード大学による、政府公認の国際シンポジウムが開かれたこと、朱学勤ら大陸の研究者たちが活発に議論しており、中国でも文革は以前ほど厳しい問題ではなくなってきたことを紹介した。

これを受けて土屋氏が、日本未公開のドキュメンタリー映画『モーニング・サン』（カーマ・ヒントン、ジェレミー・R・パーム、リチャード・ゴードン監督、2003 年、アメリカ）でも、朱学勤らが出演して文革を率直に語っていることを例にして、「40 周年あたりを境に、知識人たちは、過去の問題をとりあげてゆかなければ今後の中国はない、という自覚をもって行動し始めている」と語った。また、北京で上映した時にも、「映像の人々の顔がいい。彼らには理想があった。ひとつの理念のもとに理想を追求しようとする意図が、文革の出発点にはあった。一方、現在の中国には理想や道徳がない。今一番必要なのは道徳、道徳の組み替えであることをこの映画で知らされた」という感想があったと紹介した。

最後に、参会者（日本在住中国人）からの、日本では若者と年輩は、それぞれ文化大革命をどうとらえているのか、なにがポイントだと思うか、という問いかけに答えて、鈴木氏が以下のように述べた。

＜自分の文革イメージは、文化の革命だった。だから、アメリカ的な欲望をなくしてゆく、もしくはアメリカ的物質的欲望をいかに克服するか、という革命かなあと、当時は漠然と思っていた。今回見直してみて、あらためてアメリカの影を強く感じた。直接的にはベトナム戦争でのアメリカの軍勢力が戦争を準備すると毛沢東に言わせ、その流れで工場をたくさん作るよ

うになり、村でトラクターを直せるようにするとか、拠点の分散化があったのだ。

ゴダールの映画にしても、いかなるテーマで撮っていても、けっきょくアメリカの影から逃げられていない。そのアメリカの影がもたらした、あるいは活用したと言えるのが「自力更生」だが、一人ずつが拠点になれということを、毛沢東という個人が指令する、という矛盾。それによって、文化大革命はある種の混乱に陥っていくわけだが、これを 40 年後から見ると、一人ずつが拠点になる、情報機器用語でいうノウド、結節点になれということではなかったか。混乱を含めて文化大革命の姿は、現在のインターネット社会の非常に早い予告であったのではあるまいか。＞

『夜明けの国』をめぐる討議は、文革論の射程にアメリカや日本も巻き込んで、まだまだ延びてゆきそうだ。