

シンポジウム

イメージとしての「文化大革命」
—映画『夜明けの国』をめぐって—

目 次

シンポジウム「イメージとしての「文化大革命」」について	鈴木 健郎 …… 2
映画『夜明けの国』をめぐる討論について	森 瑞枝 …… 6
竹内好と文化大革命—映画『夜明けの国』をめぐって	土屋 昌明 …… 18
群衆の肖像、眼差しのアーカイヴ	下澤 和義 …… 36
編集後記 ……	51

シンポジウム「イメージとしての「文化大革命」」について

鈴木 健郎

2006年7月16日に専修大学神田校舎において「イメージとしての「文化大革命」—映画『夜明けの国』をめぐる一—」（主催＝専修大学土屋研究室＋中国倶楽部）と題する一般公開シンポジウムが行われた⁽¹⁾。これは、文化大革命初期の中国（北京および東北地域）の実際の様子が結果的に大量に記録されている日本製のドキュメンタリー映画『夜明けの国』（時枝俊江監督・岩波映画製作所、1967年公開）を会場で全編上映して資料とし、そこに映された「文化大革命（文革）」と現在判明している歴史的事実の対照をおこなうと同時に、「文革」をめぐる表象・イメージの国際比較（日本・中国・フランス）とその相互影響関係、60年代の「文革」理解の社会的コンテキスト、現代の「文革」理解との関連といった観点と連結し、従来の狭い枠組みを超えた議論の文脈を提示しようとする試みであった。前半では土屋昌明（専修大学）・鈴木一誌（ブックデザイナー）・下澤和義（専修大学）・中島隆博（東京大学）の四氏がパネリストとして議論を提示し、後半では一般参加の公開討論を行い、全体の司会を鈴木健郎（専修大学）が担当した。公開討論には、当日フロアに参加した、映画『夜明けの国』の脚本家である吉原順平氏、助監督の坂口康氏も発言し、盛んな議論が行われた。

このシンポジウムを原型とした『目撃！文化大革命——映画『夜明けの国』を読み解く』（土屋昌明編著・太田出版社2008年）が本年4月に出版されたが、所収論文はシンポジウムのパネルからかなり変化しており、またシンポジウム当日の一般討論の記録も収められていない。本月報には、今回の特集に至る経緯とシンポジウムの概観（本文）、森瑞枝氏（國學院大學）整理によるシンポジウム討論記録、およびその後継続的に発展した問題関心から新たに書き下ろされた土屋昌明『『夜明けの国』の文化大革命と竹内好』、下澤和義「群集の肖像、眼差しのアーカイヴ」の二論文を収める。2006年のシンポジウム、書籍、本月報の三つが相互参照されることによって、「文革」の歴史的「事実」や「表象」について、特定の時代・地域・思想に制約された見方を相対化し、より広い範囲における相互作用の文脈からとらえかえす研究方向が明確になることを期するものである。

以下に、シンポジウム当日のパネル発表と討論の要点を記す。四氏のパネル発表がひととおり終了した後に、パネリストとフロアが対話的に一般討論する形式で行われた（本誌「討論記録」参照）。まず議論の前提となる基本的な事実として、①『夜明けの国』は、日中友好の観点から「新中国」を撮影するという動機で企画された映画であり、そこに映っている「文革」は、当時のスタッフにとっては撮影開始後にまきこまれるように遭遇した想定外のものであったこ

と、②したがって、「文革」を正面から主題化する意識はなかったこと、③以上の事情により「文革」の記録としては不完全・部分的なものにとどまるが、それにもかかわらず文革の同時代記録映像として質・量ともに貴重なものであること、の三点が確認された（当時の製作スタッフへの事前インタビューおよび、スタッフが参加した一般討論でも確認）。その後パネル発表となった。

土屋昌明「映像と現実」は、『夜明けの国』という映画を通して「文革」を考察する方法について議論を提起した。その上で、この映画に描かれた「文革」の様子が中国の現地情報が不足していた当時の日本人には「事実」として意識され、当時の「文革」イメージを強く規定したこと、製作スタッフと観客の双方の認知枠組に60年代日本社会に特徴的な傾向が色濃くうかがわれることを指摘した。その上で、意識的・無意識的バイアスの存在自体を後知恵的に批判するのではなく、その存在を認めた上で反省的に『夜明けの国』の映像を吟味しなおすことによって映像の資料的価値を引き出す方法について見解を述べた。製作スタッフの意図やシナリオから方法論的にデタッチし、意識的に撮影された映像・無意識に映りこんだ映像を、現在判明している歴史的事実関係と詳細に対照して分析し、この映画に映っている「文革」・映っていない「文革」をともに明らかにしておくこと、それによって日本で過去に流通してきた「文革」のイメージの相対化と組み替えを試みる事が提示された。

鈴木一誌「シナリオの帰趨」は、ドキュメンタリーにおける「シナリオ」の問題を提起した。「ドキュメンタリー」とはいえ、ある意図の下に企画されロケハンを行い撮影対象を選別し編集される映画には、多かれ少なかれ「シナリオ」が存在するといえる。しかも60年代日本の記録映画では作家性や問題意識を包含したしっかりした「シナリオ」があることが多かったことを指摘した。その上で、しかし『夜明けの国』では、意図せざる「文革」という大事件との遭遇を契機に、映画自身が予定調和的な「シナリオ」を破る瞬間が見られる点が興味深いと指摘し、さらに、しっかりしたシナリオがあったからこそ逆説的にそうしたことが可能になったのではないかと問い、またこうしたことは当日シンポジウム会場でのこの映画を見て討論している自分たちにも再帰してくる問題であるとした。「シナリオ」を特定の意図に固定されたものではなく、自己からの逸脱をも潜在させるものとして捉え返す議論であり、ある種の意図と偶然性が深く絡み合った映画として『夜明けの国』を見る議論を提示したものであるといえる。

下澤和義「文革を遠く離れて—ゴダールを中心に—」は、『夜明けの国』とほぼ同時代のフランス映画『中国女』とを比較対照して分析することで、「文革」イメージの複数性・越境性・増殖性などの問題を指摘した。『中国女』に描かれた「文革」「紅衛兵」「毛沢東」などのイメージにオリエンタリズムや錯誤を見つけ出すことはたやすいが、その一方で、中国の文革において圧倒的な増殖性を示した毛語録の紅い色彩など、無意識に直接訴えかける力を有するシンボル

やイメージの力は、中国の文革、それを撮影した『夜明けの国』の映像、『中国女』の映像の中に通底する作用をおよぼしているのではないか、という議論が提示されたといえる。常に主観や意識的・無意識的願望が投影される人間の認知作用と、機械であるがゆえに撮影者本人の意識しない細部まで撮影してしまうカメラという装置とがからみあって形作られる問題は、本誌所収の下澤論文でも論じられている。

中島隆博「舌のない人間のように一撫順炭鉱での沈黙」は、『夜明けの国』における撫順炭鉱の沈黙シーンの意味を、被写体・映画製作者・映画鑑賞者について考察し、植民地支配や戦争の問題、「沈黙」や「感動」のメカニズムとその功罪を、夏目漱石から竹内好へと連結して論じた（竹内好については、本誌所収の土屋論文でも論じられている）。映画全体に対しては、そこに表現された「日常」や「顔」の問題が取り上げられ、単純さや不気味さと結びついた単一の全体に還元せず、「数え切れないものを数える」ような愚直さがあると評価する一方、撮影者と被写体の意識的・無意識的共謀、プロパガンダ的側面、そして一見「自然」で「日常的」なシーンに潜む「強制された自発性」の問題を提起した。

パネリストの発表に続いて一般討論がおこなわれた（詳細は本誌所収「討論記録」を参照）。討論では主に、①『夜明けの国』の企画・製作・上映・流通の経緯や事実について、②かつて若い頃にこの映画を見、シンポジウムで久しぶりに再見した方々の感想、③「文革」の政治的評価について、④「ドキュメンタリー」「記録映画」という形式における主観性・演出と客観性・記録性の問題、ひいては「事実」とは何かという問題、⑤映像や音楽や無意識的イメージの力や性質の問題、などが関連付けられながら議論がおこなわれた。主催者・パネリストが提示したのは、「文革」について個々の人間や社会が自己の状況や欲望を投影して形成する複数の「イメージ」を、今日判明している相対的に正確な歴史的「事実」と対照しつつ、それぞれの「イメージ」に現実的な正確さや正当性において差異が存在することは認めつつ、それぞれの優劣や真偽をことさらに言い立てるのではなくその存立の基盤や理由を問うてみようということであり、歴史的知見と表象文化論や現象学的な観点を複合してみることであった。実際の討論では、こうした問題意識に沿った議論や、映画製作スタッフによる貴重な証言、様々な具体的体験談が聞かれる一方、自己の政治的見解や「文革」に対する思い入れを長時間語る人々や、議論のかみ合わない例も見られたが、こうした討論の状態自体が、現代日本における言説空間の様相の一例を示しているという意味で興味深いものであったといえるだろう。④の問題については、この種の問題提起に対する感情的反発も見られたが、「ドキュメンタリー」という形式を論じるために不可避の重要な論点である。シンポジウムにおいても、ある工場の「日常」を撮影しようとした時に、徹夜で工場に並べられた大量の「毛語録」を撤去するかしないかで論争になったエピソードとともに、その時に「毛語録」を撤去した工場の風景こそが中国人の「日

常」であるのか、それとも「文革」の最中にある人々が工場中に並べた「毛語録」を撮ることこそ「ドキュメンタリー」としてふさわしかったのか、という面白い議論が提起されていたことを付記しておこう。

注

- (1) このシンポジウムの端緒は、社会科学研究所共同研究「東アジア世界における文化接触の諸相」（代表：土屋昌明）が2005年7月23日におこなった研究会における前田年昭氏「文化大革命の理想と日本—ドキュメンタリー『夜明けの国』」の研究発表である。

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いからだ」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)と語るのなどを引用する。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ってはじめて、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墮し、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則に対する造反＝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の中国関係の書店で、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、などと。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けていながら、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」をめぐって

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歳違いますが、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見目にして、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、ということを知りながら納得した」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って喋っているが、『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、と思ひ起させる。『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か。>

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。

くしかし、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。

くなにが自然で、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、写真をとりましようと言われて、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れば不自然だろうが、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」見る方法に倣って見たと、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、そのネットワークの可能性、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、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いることを紹介した。

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・バーム、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、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ード、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。

竹内好と文化大革命—映画『夜明けの国』をめぐって

土屋 昌明

はじめに

どのような態度で中国に向きあうべきか、という問題について、今日ほど確信が持てない状況は、戦後の現代史においてかつてなかったのではなかろうか。その原因の詳細はひとまず措くとして、一つだけ言えるのは、中国の経済大国化によって、従来まで通用した中国への向き合い方—たとえば「友好」—などの言葉が呪力を失いつつあることだ。

それゆえ、少なからぬ中国研究者が、かつて自分たちはどのように中国に向きあってきたか、を考えることによって、如上の問題にヒントを見いだそうとしている。その動向の中で再考されている人物の一人に竹内好がいる。例えば鶴見俊輔・加々美光行編『無根のナショナリズムを超えて—竹内好を再考する』(日本評論社、2007年)では、溝口雄三・菅孝行・松本健一・孫歌らの研究者が竹内好を論じている。

ところで、如上の問題について考えたとき、かならず注意されるのが、文革時期の中国礼賛派の態度である。彼らは、同時代の日本社会を批判する目的のために、社会主義中国を礼賛し、中国の実態を理解しなかった例とされるが、彼らと竹内の文革に対する見方はどう違うのか、という点である。竹内好の研究で出色の業績をあげている松本健一氏は、最新の論文で次のように竹内の文革観を批判している。

戦後の冷戦下での共産主義イデオロギーにとらわれているから、彼[竹内好]の中で共産主義の幻想中国と現実の中国との落差が大きくなってしまふのだ。その一番大きくなった時点が、たとえば文化大革命に対してであろう。竹内は、文化大革命に関しては最後まで批判しないどころか、むしろ非常に好意を持った見方をした。中国の永続革命である、と。この影響を受けたのが高橋和巳で、彼は『新しき長城』で、文化大革命を全面的に評価する。紅衛兵の少年の目は「きらきらと輝いている」、と。つまり竹内は、中国は「永続革命」の国であると言って文化大革命を評価してしまい、あれは毛沢東の権力闘争であるという見方を全くしなくなってしまうのである。そこには、マルクス主義イデオロギーの影響を受けた形ではあるけれども、まさに中国幻想があった。しかし、文化大革命はそうではないと、現在の我々は知っている。そのことをもう一度考え直さなければならない。⁽¹⁾

松本氏が「考え直さなければならない」というのは、「中国幻想」によって見ていたがゆえに見誤った、その向き合い方を考え直すべきだ、という意味であろう。松本氏がそうした再考の必要を切実に感じるのは、「高橋和巳をはじめとする我々の世代、毛沢東の帽子を被り、紅衛兵と同じように『毛沢東語録』を掲げていた「造反有理」の全共闘世代の連中は、ほとんどみんなその毛沢東の権力闘争を見間違った」という、おそらくは実体験に基づく忸怩たる自省がある⁽²⁾。要するに、中国は優れた国・中国人は優れた民族という「中国幻想」を、マルクス主義への幻想が後押しし、それが目的となって、竹内および高橋和巳・全共闘世代は実態を見誤った、ということになる。全共闘「世代」が中国をそう見ていたかは措くとして、現在から見れば、竹内らが中国の実態を見誤っており、そのよって来るものが中国を礼賛する「中国幻想」だ、という意見には、たしかにある程度の説得力がある。しかし子細を見ると、この意見には問題とすべき点が少なくない。

第一に、竹内が文化大革命に「非常に好意を持った見方」をしていたか、という点。松本氏は1975年の『竹内好論』ではつぎのように述べている。

竹内好が中国革命を永久革命とよんだのは、一種の理想形態においてである。文化大革命や上海コンミュンについて、かれが意見をさしひかえているのは、毛沢東を永久革命論者とよぶに障害となるかもしれない内実を、それらがふくんでいるからかもしれない。そのことが、竹内をして文化大革命の評価などに慎重ならしめているような気がする⁽³⁾。

この段階では松本氏は、竹内が文革の評価などに「意見をさしひかえている」と言っている。松本氏の意見が変化したのかもしれないが、最新の論文でいう「文化大革命」は広義で、1975年の「文化大革命」は狭義と考えるのが適切である。なぜなら文革は、開始の時期について諸説あるものの、66年5月16日の通知で文化革命五人小組批判が始まり、紅衛兵運動の高まり・大衆による奪権があり、68年9月5日までに全国の革命委員会が設置し終わり、69年4月1日の「中共第9期全国代表大会」で、各地域の党委員会が再構築されはじめた。それゆえ70年代初めの段階では、文革はすでに終了したという考え方もあったのである。たとえば、1974年の『日中関係史の基礎知識』（有斐閣）所収の河原宏「戦後日本の中国像」では、文革を66年から68年と規定し、「文化大革命は二つの路線の闘争であり、激烈な権力闘争だった」といっている。このような事情を考慮した場合、竹内の文革観についても、66年から76年まで続いた動乱という、現在の文革の規定から考えるのではなく、文革の進行に沿った検討をおこなっておくのがよからう。

第二に、そのような検討は、松本氏がいうように、高橋和巳が竹内の文革観の影響を受けて

文革を肯定したのかどうかを確認することも可能とするであろう。

第三に、「中国幻想」という心理による分析。松本氏によれば、日本人の中国幻想は、中国という大国と歴史的に隣り合ってきた日本の地政学がもたらしたもので、遣唐使の時代からずっと歴史的に存在する強固なものだという。このような心理的で大きな概念によって説明するならば、中国をプラスに判断する思考はすべて「中国幻想」となりかねず、生産的な思考を阻害するおそれがある。

第四に、松本氏が「あれ[文革]は毛沢東の権力闘争」という、「現在の我々は知っている」地点から「考え直さなければならない」といっている点。考え直すのは賛成である。が、「現在の我々」は文革について何を「知っている」のだろうか？いまでも文革を「毛沢東の権力闘争」と単純化して考えてよいのだろうか？文革に関する史料や研究を見ると、どうもそうとは思えない。たとえば、北京大学の印紅標氏は文革を分析し、「文化の革命—知識人批判」「政治の革命—党内権力闘争」「社会の革命—官僚主義批判」という三構造の複合体あるいは三つの側面を持つと見ている⁽⁴⁾。

それに私たちが「知っている」文革は、マスコミの伝聞、テレビなどのメディアの表象を通じたイメージに強く影響されている。文革の実体験を持たない私たちにとって、文献や史料より、映像や写真などの表象のほうが強烈なのは当然であり、より事実性があると認識される。いまでは、秘密にされていた事柄が映像や写真を通して公開され、それによって事実性の高い認識を得ているから、これにもとづいて当時の判断を反省することが必要だ、と考えやすい。しかしじつは、私たちの文革の実態理解も、竹内当時と同じように、マスコミの伝聞・メディアの表象を通じたイメージに影響されている。それゆえ、当時の実態理解には、日本社会批判という目的による解釈を通じた見間違いがあるが、私たちの実態理解は客観的で解釈を含まない、などと考えるわけにはいかない。したがって、さしあたり問題とすべきは、なぜ竹内は実態理解を正しくできなかったか、それは「中国幻想」とよばれるものが原因なのか、という問題ではなく、竹内はどう実態理解をしようとしていたのか、そこからくみとれることは何か、である。

本稿は、こうした問題を軸に、竹内好の文革観を具体的に追跡してみたい。

1、マスコミと中国研究者の文革観

竹内好の文革観を考える前に、マスコミと中国研究者の文革観を検討して、竹内と対照させることにより、その特徴をはっきりさせよう。

文革が始まると、じきにマスコミは中国の情勢を「混乱と無秩序」と報道したようだ。当時

の新聞には、66年7月からすでに、文革における学生・労働者の騒乱や暴力が、非常に多く報道されていた⁶⁾。有名なジャーナリストである大宅壮一らが現地踏査をして、紅衛兵の運動を「ジャリ革命」と書いたのが66年10月（『週間朝日』10月16日、『サンデー毎日』10月20日）。大宅考察組の大森実が北京の様子を子細にレポートした『天安門炎上』（潮出版）が66年11月。暴力的な批判闘争の写真が日本の新聞に大々的に載ったのは、67年1月27日『産経新聞』朝刊だった。これは、著名な共産党幹部たちが名札をぶらさげられ、後ろ手にジェット機スタイルでさらし者にされた何十枚もの写真が、壁新聞に出ている様子を撮ったもので、日本社会に大きな衝撃を与えたとされる。この写真は、文革が党内の権力闘争であるという見方を強く支持するものとなった。

にもかかわらず、研究者・知識人たちには、マスコミは一部でおこった騒乱を誇大に報道している、と感じられたようだ。彼らのマスコミに対する不信感は相当にひどい。とともに、マスコミ不信を促す別ルートの情報もあった。彼らにとって信頼に足る同業の中国研究者が、現地滞在経験にもとづいて、文革の非暴力性を語っていたことが、マスコミ報道に否定的にならせた要因としてある。

当時、早稲田大学教授だった安藤彦太郎は、64年から2年間、中国に滞在、『中国通信』という随筆を発表しつづけていた（まとめた単行本は66年11月に大安から出版）。66年5月末に、北京大学の党支部書記が書いた壁新聞が、北京大学の党委員会および北京市の党委員会を批判したが、それを『人民日報』が支持する社説が6月1日に出て、それ以降、北京市党委員会を批判する大衆運動が起こった。安藤は「毎日そこ（中共北京市委員会前）へ出かけて行って、中国人の中にまじって」文革のデモを見物した、ということ、『中国通信』に書いている。中国滞在が容易でなかった当時、専門家が述べるこうした言説は強い説得力を持った。とくに安藤が「中国人の中にまじって」とわざわざ書いているところに効き目があったと思われる。それゆえ安藤は、帰国後、「一年の間に百数十回公演をぶって回り」、「原稿をたくさん書い」たとのことである⁶⁾。

安藤の文革認識では、中国は、生死をかけた、血の流れる革命から、「意識の変革」、「社会主義という土台の上での上部構造変革」を文革で模索している、ということであった。つまり、暴力的な革命ではなく、意識の変革だということである。

もう一人、時代の寵児だった人の発言をあげておこう。本稿「はじめに」で呈示した松本氏もとりあげている、作家で中国文学者の高橋和巳である。彼は67年4月から、朝日新聞社の特派員として現地踏査をし、『新しき長城』と題して『朝日ジャーナル』に連続レポートを発表した。彼の文革認識によれば、文革・毛沢東がめざしているのは、「新しき長城」を築くこと、つまり、「七億の人民の精神」の「自発性」と「その和」であり、「優れて道徳的な哲学」の実験

であるとのことである⁽⁷⁾。彼がいう「万里の長城」の比喩は、文革がアメリカ帝国主義の侵略に対する精神的な態勢作りだ、との認識による。

高橋は、「道路で悠然と風をあげている人」、「お尻の割れた特有の子供服から尻をほうり出して走る子供を追う母親」などの日常生活をレポートし、文革中にも日常生活が維持されていることを強調、文革は「基本的には<文闘>による革命」であり、武闘の訴えは、「大量の壁新聞の中のわずかな部分にすぎぬ」という⁽⁸⁾。したがって高橋は、編集サイドが期待した、「中国の文化大革命は“武闘”の様相すら見せはじめ[中略]高橋和巳氏を中国に特派して、文革に煮えたる中国の実情を報告してもら」うという狙いを裏切っているのである。

二人はともに「意識の変革」や「道徳的な哲学」「文闘」という、理性の部分で文革を認識していることが確認できる。

2、研究者の対中意識

66年秋にあった歴史学研究会の座談会で、坂本徳松は「大宅壮一氏らの考察組ですか、ああいった物を読んで、口ではバカにしている人がその影響を知らず知らずにうけている。これも「高度成長」のマスコミのえいきょうです。読んだら負けですよ」と述べている⁽⁹⁾。当時の研究者・大学教師がマスコミ・評論家を蔑んでいたのがよく出ている。しかも、マスコミを資本主義の権化とみており、坂本氏がイデオロギーの観点からマスコミを嫌っていることがわかる。このように、社会主義イデオロギーの観点から中国を好意的に見ているのは、松本氏の指摘の通りである。ただし中国研究者にかんしては、より具体的な問題意識があった。

第一に、中国に対する日本の戦争責任の問題。中国思想史家の西順蔵が1969年9月に発表した文によれば、戦争責任による日本人の自己否定は、他者による否定と結合しなければならず、「中国人民、朝鮮人民そしてベトナム人民によって弾がいされ首をしめあげられることによって日本人民の自己否定、植民地領有の現在の贖いが、はじめて現実となってくる」という⁽¹⁰⁾。この強い罪責感は、中国とは何か、と聞かれて「自分を八つ裂きにする場所」と答えた武田泰淳にも通じる⁽¹¹⁾。このような真摯な反省から中国と向き合おうとする人々にすれば、マスコミの文革＝権力闘争報道は、いわば自民党内の派閥抗争をおもしろがって報道するのと同一であり、そのヤジ馬根性が我慢ならないのだろう。そのため、マスコミ報道を無視する傾向が生じたのだと思われる。

第二に、中国共産党の道徳性を強く信頼していた点。当時、同志社大学助教授だった山田慶児の意見にそれが見事にあらわれている。山田によれば、66年当時の中国像は、「人間性に対する無限の信頼」と規定できる⁽¹²⁾。それがもたらされた印象的な事項をつぎのように挙げてい

る。中国革命の印象は、革命とは社会の最底辺に位置する民衆の、腐敗しきった既成体制にたいする反乱だという単純な真理を確認させたこと、その反乱を指導した革命家たちがほとんど奔放ともいえるまでに柔軟なマルクス主義の実践者であったこと、彼らが世界の辺境を歩き抜く長征を実行したこと、20年に亘って地方政権を維持したこと、人間の自己変革にたいする無限の信頼が生みだした革命軍・革命的民衆がモラルと規律を持っていたこと、である。山田によれば、こうした中国像のなかにこそ、「今日の事態」つまり66年後半の文革を理解する鍵を発見すべきであり、それによりイデオロギー的な反中国キャンペーンを克服して人間的批判を中国にたいして提出できるという。

山田が上に列挙する事項はほぼ時代順であり、要は中国共産党が革命を達成して建国したことを述べている。この中で日本人にとってもっとも印象深いのは、最後に挙げられたモラルと規律であった。戦後の日本人は、日中戦争の敗戦と捕虜の経験から、それを強く認識した。封建地主のほしいままに搾取を許していた農民が、共産党によって規律正しい兵士に変わった。共産党軍と国民党軍の規律の違いは、現地に残って両方から占領を受けたことのある日本の民間人のよく口にするところである。軍・民衆のモラルと規律は「人間の自己変革」によっており、そうした改心は日本人捕虜にも及んだことが、戦後日本人の中国共産党の道徳性に対する信頼の背景にある。この人間変革への信頼感が、文革を人間変革とうけとらせ、「人々の魂にふれる革命」という文革のキャッチフレーズを、精神的な変革として文字通りに解釈させる要因になったのであろう。

山田がこの文の標題にする「中国思想」とは「中国的人間主義」である。それは「人間の自己変革の可能性にたいする不動の確信であり、人間性にたいする無限の信頼の独自の表現」、つまり「いかなる人間もその努力によって、内面の変革によって、無限に理想的人間に接近できる。理想的人間とは聖人とよばれる……〔聖人は〕決して絶対者ではなく、いちばん完全な人間、というくらいに考えておけばよい」。毛沢東中国では「人民に服務する人間、そのために、たえざる自己変革を試みる人間が、聖人である。この自己変革への努力には、ほとんど崇高なものがある」（「中国思想について」頁17～18）。この山田の説は、「聖人学んで至るべし」という明代の思想家・王陽明の信念を毛沢東思想に読んだものであろう。ここには、毛沢東思想を伝統中国思想から読むという姿勢が露わである。このような姿勢は、伝統中国思想の理想主義的傾向を、現実の人間の政治活動にあてはめようとするものであり、現実を理想化して認識する傾向を招くであろう。このような姿勢は、中国共産党の道徳性に対する日本人の信頼感を強化することになる。

中国にたいする山田の期待は、日本の近代化にたいする反省にもとづいている。「日本人は近代化の優等生だった。中国人は頑迷なる、愚鈍なる落第生だった。秀才は鈍才を笑うことがで

きる。しかし、近代にみちたりることのできない鈍才であるわたしは、中国人の思想的格闘にたいして、共感と敬意を禁じえないのである」という（「中国思想について」頁 13）。「日本人は近代化の優等生」は、竹内好の影響を受けた比喻であろう。それにしても、竹内がいう中国＝劣等生という逆説を自分に引きつけて、近代主義的な立場からすれば「鈍才」だと自称できる山田の無神経さにはおどろかされるが、それは措くとして、「中国人の思想的格闘」とは、高度な思想と文化を近代以前に発展させてきた中国人の、近代化における苦悩を言っている。そして「自己変革」を試みる「中国的人間主義」の下での人民は、「原子化された個人を全体の運動に機械的に従属する存在と化してゆくのではない」のであって、「全体として生き、全体として疎外の諸形態から解放され、「自由の王国」を建設するために、不断の自己変革を試みてゆく。個人の「自由」という概念は、そこに入りこむ余地がないように思われる」というように、「中国的人間主義」が社会主義・コミュン社会へ発展する可能性を見ており、そこにまた、「個人の自由」を基本とする近代主義にたいするアンチ・テーゼを見ようとしている。この論理では、共産党の道徳性が社会主義へ発展する内的な可能性を持っていることになり、共産党の道徳性にたいする信頼は、そのまま中国の社会主義への信頼に直結することになるのである。

山田は 67 年初頭に 1 ヶ月ほど中国を視察しており、その際に紅衛兵らによる毛沢東個人崇拜の有り様を見て、彼らの情熱は宗教と変わりないとの疑念を抱くようになる。それでも 67 年 11 月の「労働・技術・人間」（『講座中国』第 IV 巻、筑摩書房）の末尾でつぎのようにいう。「高度に工業化された国家においては、極度に細分化された分業体系のもとで、人間の存在は引き裂かれ、生の目的そのものが見失われようとしている。アジア、アフリカ、ラテン・アメリカの後進諸国は先進国の経済的な発展からとりのこされ、相対的な隔差はますますひろがり、貧困と病気と無知を克服できないままに苦悶している。中国の労働者階級の歩みは、この両者とともにのりこえてゆく道をさししめすかも知れない。「近代」を克服する契機がそこにひそんでいるかも知れない。「かも知れない」とトーンダウンを伴いながらも、個人崇拜への疑念を措いて、中国が近代を超克する期待感を優先させているのは、66 年から 67 年当時のマスコミの混乱と無秩序という報道より、共産党の道徳性に対する信頼と、そこから導いたみずからの論理のほうが、中国の実態に正しく向き合っていると思えたことをあらわしている⁽¹³⁾。

3、竹内好の文革認識

上に数人の中国研究者の文革認識を見てきたが、竹内も同じように、文革について認識・発言していたのだろうか。じつは、そうではない。彼は 66 年から 67 年にかけて、文革への言及を極力避けていたのである。66 年 12 月に発表されたある文で、つぎのように述べている。

「もう一つの思い当ることは、紅衛兵問題である。これについて私は一度も発言していない……ただただ新聞報道の深謀遠慮に舌をまくだけなのだ。ある日、突如として、北京の街頭に暴動が発生したかのような報道ぶりは、読者にショックを与え、それによってもはや不感症になっている中国問題への関心を引きもどそうとする深謀遠慮としか考えられぬではないか」⁽¹⁴⁾

造反派が上海で奪権した事件の報道について、67年1月15日『朝日新聞』で竹内は、つぎのようにいっている。

判断の材料は十分でないが、それほど大きな動乱が起きているとは思えず、これで革命が挫折することもないと思う。[中略]日本から中国を見る場合、留意すべきことは「過去数十年、日本人は中国について判断を誤り続けてきた」という事実である。[中略]中国はいま、新しいものを生み出すため非常に苦しんでいるが、その新しいものは中国にとってだけでなく、人類にとっても新しいものとなろう。だからこれをヤジ馬的興味でなく、大きな視野で見守ることが日本人にとっても新しいものとなろう。⁽¹⁵⁾

この二つの文にはともに、新聞報道に対する竹内の憎悪があらわである。後者によれば、過去(戦前)の誤った報道と、今回の文革報道が同種の態度なので、今回の報道も誤っているおそれがある、というのである。つまり、報道が持つ態度によって、報道の重大性をさしひいて断じている。

現在の研究によれば、前者は66年8月下旬におこった「四旧打破」による紅衛兵の暴行事件であり、統計では、8月26日から9月1日にかけて、北京だけで毎日100人から200人以上が殺害された。後者は「康平路事件」(高橋和巳も「新しき長城」で述べている)とその後の奪権である。この事件は、上海市で初の大規模な武闘であり、81人が負傷する流血事件となった。多くの赤衛隊員は迫害されて逃亡、運輸関係は指揮系統が無人となり、大混乱に陥った。これが発展して、竹内が言及している、いわゆる「一月風暴」がおこる。これは、張春橋・姚文元・王洪文ら、のちに四人組となる者たちが上海の権力を奪取し、奪権闘争が全国に広まる第一ステップとなった事件であった⁽¹⁶⁾。いずれの事件についても、竹内は過小評価したのであるが、その要因は報道の態度に対する不信感に起因している。日本の中国報道に対して、68年8月に、「わからない」という意味」でつぎのように述べている。

欲すればいつでも正しい認識が得られるように安易に考え、自分勝手な意見が横行してい

る現状について、いわばその精神の怠惰が私には不満なのである [中略] その報道ぶりには、過去の日本が侵略国であった時代の失敗が是正されずに残っている [中略] 権力闘争と、社会的混乱としてとらえる見方である。これは今度はじめてあらわれたのではなく、過去数十年にわたって、軍閥時代からの報道の型のくり返しなのである [中略] スポーツの実況放送を見るような気持ちで見ていたのでは本質はつかめない⁽¹⁷⁾。

「侵略国であった時代の失敗」は、中国を下に見る、侮ったまなざし。「スポーツの実況放送」は、自分とは関係のない、よそ事を楽しむようなまなざし。いずれも、中国への共感がない。中国をこのように見るのは、「精神の怠惰」として否定すべきである。その「精神の怠惰」は、日本を侵略戦争へと導いた一端であり、それを否定しないのは、侵略戦争の非を反省しないと同義だというのである。

この慎重さは、写真メディアについてもあてはまる。67年2月、中国の政治家が看板をさげて後ろ手にジェット機スタイルをさせられている写真（前述『産経新聞』）を見て、竹内はこう語っている。

明大騒動の机をつみかさねた写真をみせられて、日本の社会は非常に混乱期にある、と考へたらおかしいことになる。[中略]底流としての民衆生活の変化がたしかめられない以上、是非の判断を下せない⁽¹⁸⁾。

竹内は、写真の被写体の吟味をせずに、それが社会の一部を撮ったものにすぎないという点だけから、判断を保留している。これは、写真の視野は極めて限られている、という一般的な批判にすぎないようであるが、竹内にとってはそれだけではない。「底流としての民衆生活の変化がたしかめられない以上、是非の判断を下せない」、つまり民衆生活が混乱しているなら、文革は報道のとおり混乱と無秩序であるが、それが確認できないのでは、写真は一部の騒動を写しているにすぎない、というのである。

以上は、報道の姿勢についての竹内の見方から、文革にたいする判断の慎重さを考えてみた。しかし、それだけが要因ではないように思われる。

前述のように、66年末に竹内は紅衛兵問題について「一度も発言していない」と述べている。つまり、竹内が紅衛兵に言及しないのは確信犯なのである。これは、報道の姿勢の問題、および「底辺としての民衆生活」がわからないという現状だけでなく、松本氏が75年に推測したように、紅衛兵をどう考えるかが彼にとって大きな問題に結びついているために、かるがるしく判断を下せなかったのではないだろうか。

66年夏から67年初頭に報道された紅衛兵のイメージとは、100万人集会の映像『毛主席は100万人の紅衛兵とともに』あるいは10月1日国慶節の映像など、66年当時の日本人でもメディアを通じて見ることできた毛沢東への個人崇拜と、「四旧打破」と知識人や幹部への暴行、労働者や紅衛兵同士の武闘などの報道でいどられていた。もし報道が正しいとすれば、竹内にとってそれは、毛沢東という「カリスマ」によるウルトラ・ナショナリズムの発現かと危惧されたのではなかろうか。

竹内にとって、ナショナリズムとウルトラ・ナショナリズムの問題は、非常に重要である。55年の「アジアのナショナリズム」、61年の「方法としてのアジア」などによれば竹内は、中国革命のナショナリズムに、たんなる民族の統一と独立のエネルギーを見ただけでなく、弱者の連帯の可能性を見だし、近代主義的な人間を変革して西欧的価値をのりこえ、西洋を第三世界から包み込んでしまう（毛沢東の農村から都市を包み込む）普遍性を見ようとしていた。じつは、日本の戦前のナショナリズムにも、その可能性があった。しかし日本人は、それをウルトラ・ナショナリズムにまで暴走させてしまったがゆえに失敗したのである。

そのナショナリズムの可能性を竹内は、60年代の中国にも見ようとしていた。つまり、毛沢東の中国革命の延長上で60年代を見ようとしていた。しかし、その見込みは動揺しつつあったのではなかろうか。63年のある文で竹内は、堀田善衛の言葉を借りつつ、アメリカ・ソ連流の平和論と中国流の平和論を超えたものを日本人が提出すべきだ、と考えている⁽¹⁹⁾。それは、中国が核実験をしたことへの反作用として考え出された要求であった。ここには、核保有による中国の軍事大国化に幻滅する気持ちがうかがえる。このとき竹内は、中国のナショナリズムが、民衆のナショナリズムから、大国のナショナリズムに変質しつつある、との疑念を抱きはじめていたと思われる。竹内自身はその疑念を明言していないが、当時、中国のナショナリズムのこうした変質に気がつき、明言している者もいた。批評家の檜山久雄が66年4月の段階で「いま中国ナショナリズムに転換が起ころつつある」と指摘している⁽²⁰⁾。つまり、かつては民衆の反権力民主主義運動によって支えられ、発展してきた中国ナショナリズムが、革命が成功して権力と合体して以後、その反権力性を喪失して、いまでは逆に民衆の民主主義運動を阻害する要因として働いているのではないか、という疑念である。竹内は、文革開始時期すでに、中国革命への期待と中国の変貌への幻滅のはざまにあったのではなかろうか。

4、竹内好と『夜明けの国』

竹内好が、66年夏から67年初頭にかけて、文革を論じようとしなかったことを上に述べた。その竹内好が文革を扱った映画を見て、その感想文を書いている。67年10月の随筆「夜明けの

国』である。このテキストは、従来の竹内好研究ではまったく扱われてこなかった。それはなぜかといえば、竹内が見た『夜明けの国』というドキュメンタリーを鑑賞することが現在では困難であり、それゆえ竹内が文中で述べていることを正確に理解できないからである。あるいはまた、従来の中国研究者は映画というメディアを軽視して、その感想文にすぎないテキストを正面から扱おうとしなかったからかもしれない。

『夜明けの国』（時枝俊江監督、岩波映画製作所）という映画は、66年8月から67年1月まで北京・瀋陽・長春・ハルビン・撫順・鞍山などで現地撮影している。当時、日本は中国と国交回復をまだはたしておらず、メディアの取材が厳しく制限されていた。そんな中で、日本の民間映画会社が現地に半年も滞在して撮影してきたのは画期的だった。おりしもロケに入った66年8月は「プロレタリア文化大革命についての中共中央の決定」が発表され、天安門広場で文化大革命を記念する100万人集会が開催、軍服に赤い腕章をまいた何千という少年少女たちの紅衛兵が人々の前に登場したときだった。それゆえこの映画は、戦後「新中国」の状況を伝えるだけでなく、はからずも文革の最新の情勢をカメラにおさめることとなった。67年10月末に公開され、竹内は試写会でこの映画を見て、感想文を書き、その文は岩波書店『世界』に発表された。これとはべつに、映画の公開時パンフレットおよび16ミリ版のパンフレットにも「これが人間の生活だ」と述べる寸評を載せている。

従来、看過されてきたこの感想文だが、この映画に対する竹内の思い入れは軽視できない。「万感胸にせまる」と書きだして、全集版で4頁にわたって書いている⁽²²⁾。「眼がうるんでくるのをどうすることもできない」ともいう。舌鋒鋭く論争をおこし、60年安保闘争でも「民主か独裁か」という強烈な意見を提出した竹内が、1本のドキュメンタリー映画に、柄にもなく涙を流すとは、竹内を読んだことのある者なら誰でも奇異に感じるだろう。そこで、この映画のどういう点に竹内が感動しているか見てみよう。「万感胸にせまる」と書いたあと、彼はおぼつかないながら、その胸にせまったポイントを摘記しはじめる。

はじめは、撫順炭鉱の様子である。「巨大なすり鉢形の露天坑を、固定カメラがロングで、かなり長い時間映し出す。露天坑の内側の斜面に、ほとんど数えきれないほどの線路が敷かれていて、その線路の上を、右に左に、重なり合うようにして長い貨車の列が動いている。こういう自然の景観（というほかに言いようがない）は、それだけで私の感動をさそう」。ここでいう「自然の景観」とは、人間が自然との格闘の中から作り出していった、大自然と人間の力のアマルガムとしての景観であり、竹内の独特の自然観をあらわしている。

これをうけて、つぎに画面が映した坑夫たちの存在に話が及ぶ。「あれがむかしの濫掘の跡です、とひかえ目に指し示したところをカメラが映し出す。ここで長いあいだ、ナレーションが途絶える。私は自分の眼がうるんでくるのをどうすることもできない。「むかしの濫掘」とは

日本人の濫掘をいう。彼ら坑夫たちは年齢的にって戦前の日本統治時代を知っている。その彼らが、本当ならば日本人の戦前の行いを非難してもいいはずなのに「ひかえ目に」遠慮しつつ、戦前を忘れていないことを示す。ここで竹内は、日本人の戦争責任の問題とそれを許そうとする中国人の複雑な感情に思いを馳せているのであろう。そしてそれは、大自然と日本人のアマルガムである場所を継承しており、後に述べる満蒙開拓団への連想の伏線となっている。

「つづいて土饅頭が延々とつらなっている場面が出てくる。これは万人の墓とよばれるそうだ」。これを竹内は、日本人の戦争責任の表象と見ている。「極限を愛するいまの映画ファンには、なまぬるい感じがするかもしれない。アウシュヴィッツの比ではない、とかれらは言うだろう」。アウシュヴィッツが想起されているのは、死体を埋めてある土饅頭に、アウシュヴィッツ収容所を撮った有名なドキュメンタリー『夜と霧』（アラン・レネ監督、1955年）の、遺体をブルドーザーで集めて土に埋めるシーンの残影を見たのではなかろうか。ただし、じつは「万人の墓」は撫順炭鉱の近くにあるものではなく、遼源という場所であることが字幕によって示されている。したがって、この土饅頭はもともと日本人の戦争責任と関連がないのに、撫順の「むかしの濫掘の跡」というシーンの直後に置かれたことによって、日本人の戦争責任の表象と竹内は読んでしまったのである（もちろん監督はそう読まれることを狙った）。

アラン・レネの描いたアウシュヴィッツの極限状態に対して、『夜明けの国』をそのような観点から批評することは当たらないとして、竹内は自身の人間観を披瀝する。「人間は日常性において人間であり、したがって愛も憎しみも、日常性において最大に発揮される、という人間観に賛成し、その点私と共通するらしいこの映画の制作者たちを支持する」。それゆえ、松花江の水浴シーンに感動するのは、それが日本人と同じ日常生活だからである。

また竹内は、中国の生活における戦前・戦後の連続と断絶を観察している。子供が「お尻の割れたズボンをはいている風俗は、むかしと変らないが、そのズボンに継ぎが当たっていない点は変化である」という。

この戦前との連続の上で満蒙開拓団が想起される。「収穫がおわって、土が凍る前に必要な耕土の段階で、日本のそれの何倍もある巨大なトラクターが画面にあらわれたときは、かたずを呑んだ。怪物のような爪をもった幅のひろいトラクター、それを若い女がひとりで運転する。周囲は見はるかす無人の曠野である。ああ満州！どうかここでは「満州」と言わせていただきたい。植民主義者ならぬ善意の植民者たちの夢が見事にみのった、と思わずにいられない」。

以上のように竹内の感動のポイントをみると、一般人の日常生活に注意し、その戦前との連続と断絶を捉えていることがわかる。

しかし、67年10月公開当時、文革発動からすでに1年が経ち、66年8月からの半年を中国でロケしたこの映画に、紅衛兵の映像を期待する方が当時としては自然ではなかろうか。それ

なのに、この感想文で竹内は、紅衛兵について一言も触れていない。この映画は、当時すでに知られていた紅衛兵の暴行をまったく撮影していないが、関心さえあれば、紅衛兵の実際の様子を写した映像として興味深いはずである。たとえば、堀田善衛はこの映画を見て、紅衛兵のシーンに感動したことを明言している。「東北の奥のほうから、テクテク、テクテクと、若い坊やたち、紅衛兵が歩いて北京まで行くわけでしょ。あれは“長征”だと思ったな。[中略] 紅旗をかついで、東北の曠野を少年たちが歩いて行く風景はとても印象的だった」⁽²³⁾。つまり、竹内がこの映画に紅衛兵を読みとらなかった点にこそ、彼の文革観の特徴があるともいえるのである。

5、竹内好の文革認識の特徴

竹内は67年秋くらいから文革について語り始めるが、それ以前は、文革を語るべきときにも語らずにいる。67年9月の「革命と伝統」でも、読者をもっとも読みたいであろう文革・紅衛兵については語らず、中国人の革命観が縷々述べられる。それによれば、日本人にとって「革命」は、突発的で「非日常」の極にあるものだが、中国人にとっては「日常」、「生存のために不可欠なもの」であり、「長い過程」「反復する過程」として表象される。中国人にとって革命は日常であり、「自分と内的関連を持った、日常性と切りはなせないものだという観念にたつなっている」と⁽²⁴⁾。

67年後半に入ると竹内は、わからないと言いながらも、文革について論じ始める。67年11月に専修大学の学園祭での講演「明治維新と中国革命」では、つぎのように述べている。

中国人からしますと、革命というのは自分たちの日常に密着したものである。一日の生活がそのまま革命につながるという考え方である。もう一つ、革命は終りが無い。はるかなる毎日の営みであるが、同時に半永久的なものである。非常に長期の過程であるという考え方、この二つがセットになっている……今度の文化大革命と呼ばれているものも、この長い過程の中の一つの段階であると彼ら自身は考えているわけです。(頁158)

ここでは、文革を革命の長い過程の一段階に明確に位置づけている。

68年になると、さらにはっきりと文革に対する分析を述べる。8月の「わからない」という意味によれば、中国では、アメリカの侵略に備える必要が、65年あたりから生じた。アメリカに対抗するには、抗日戦争の経験から、国家防衛方式ではなく、人民解放戦争方式、すなわち「人民の自発性に期待する方式」しかない。文革において、30年代の記憶が喚起されている

のは、そのためである。しかし、国家建設から20年が経ち、体制化がすすんで、「龐大な官僚層」によって、国民政府とおなじ「現状維持の停滞した気分」が生じた。だから、それを「内部からつき崩す」ことなしには、アメリカの侵略戦争に対して「有効な態勢がつかれない」。それで「各種の実験」がおこなわれているのだ、と。

この文革認識の特徴は、60年代後半を、30年代のアナロジーでとらえている点である。「混乱」に見えても、30年代がそうであったように、民衆の日常生活は、「自発性に期待する方式」に進んでいる。つまり、侵略する者が30年代の日本から60年代のアメリカに、30年代の国民党が60年代の体制内官僚層におきかわっただけである。そうすると文革は、戦後の体制化によって失われた革命ナショナリズムをとりもどす革命だ、ということになる。

前述のように、60年代の核保有あたりから、竹内のなかで中国への幻滅があり、66年の紅衛兵に対するイメージから、革命ナショナリズムがウルトラ・ナショナリズムへ変質する危険を感じていたのではないかと推測したが、その竹内が、67年後半には文革を革命ナショナリズムの過程に位置づけるようになった。さらに60年代前半の中国を体制化・官僚化でとらえた上で、文革を反官僚主義から捉えなおし、革命ナショナリズムをとりもどす革命だとの認識に変化した。66年夏以来の文革＝権力闘争・混乱・武闘という報道を無視する彼にとって、こうした認識変化の根拠になったのは、なんだったのか。67年1月以降の奪権と革命委員会の設立などの情報からの推理が深まったと自認したのであろうが、その自認の要因の一つに、ドキュメンタリー『夜明けの国』があったのではなかろうか。

『夜明けの国』で竹内が感動したシーンを前述したが、彼はこの映画を見て、自分の中国認識についてこう述べている。「国家計画に応じて民衆生活の上でどういう変化があらわれるかという点については、私の想像力を絶するような突然変異に類するものは〔この映画に〕何もなくなかった。というよりも、自分の想像力に自信を強めた」と。文献などによる自分の中国像に自信を深めたというのである。この「突然変異」とは、毛沢東をカリスマとして暴行を働く紅衛兵を想起させる言葉である。「もし想像を絶するものを強いてあげるなら、一つだけある」と言っ、て、紅衛兵のことを想起させるかのようなそぶりを見せて、「それは、画面に登場する人物が、どの一人として、顔がリップでないものがない一事である」とまったく逆のことへ話題を向ける。「あれが演技だろうか。もしそうなら、私の中国観は根底からくつがえるだろう」（『夜明けの国』）。マスコミの報道を信じず、幹部が後ろ手にジェット機スタイルで暴行されている写真も信じない竹内が、この映画では「あれが演技だろうか」と確信している。

右に見てきた、竹内の文革認識を考慮すれば、彼はこの映画の、日常生活を扱っている点に注目したであろうことが推測できる。しかもこの映画では、紅衛兵のイメージ作りに反復して使用された、天安門広場での毛沢東の接見の記録映画が引用されているが、それが吉林省の山

村の野外で放映されているのが映される。つまり、紅衛兵の非日常的な毛沢東崇拜と、一般人の日常生活が同時に対置されているのである。文革における北京での興奮の背後に、「底流としての民衆生活」が映っている。これこそ、戦前から基本的には変わらぬ「長い過程」であり「反復」であると竹内は見たのではなかろうか。

しかも、竹内の考える民衆には、満蒙開拓団（日本人）も含まれている。「ああ満州！善意の植民者たちの夢が見事にみのった」と彼は叫ぶ（「夜明けの国」）。『夜明けの国』という映像によって、中国の民衆が、東北の曠野でアメリカという近代帝国主義に対抗している姿が証明された。それは、同じくアメリカに対抗して、アジアの解放を求めて満州の曠野で働いていた日本の民衆を継いでいるのである。中国の民衆が日本の民衆を継いでいるのは、日本の民衆の善性を証明することになる。『夜明けの国』の表象から竹内は、中国の文革が日本の果たせなかつた夢＝アジアの解放を成し遂げようとし、日本の「アジア主義」を継ごうとしていると読みとつたのではなかろうか。それゆえ彼は、自分の文革観に自信を持つようになったのであろう。

竹内が『夜明けの国』の人々の「顔がリップでないものがない」といった点を考えてみよう。当時、現地を訪れた日本人が、現地の人々の表情について語った記事が散見する。高橋和巳は、紅衛兵の少女が「大交流で北京におもむき[中略]毛主席に会いました、と目を輝かし、頬を紅潮させながら、語った。[中略]この文化大革命の基本線は、必ず実現されるだろうと感じた」という⁽²⁵⁾。歴史研究会の坂本徳松も、「紅衛兵たちは[中略]目が澄んでいるし、無邪気で顔が明るいし、やっぱり社会主義建設がされていないとああいう明るさが出てこないのかもしれない」という⁽²⁶⁾。こうした感想と竹内の感想は似ているが、同質ではない。なぜなら、高橋らは紅衛兵について語っているが、竹内は一般の人びとについて語っている。竹内は『夜明けの国』に登場する紅衛兵には、意識的に言及を避けている。竹内にとって紅衛兵は、文革において特殊な役割であって、見るべきなのは日常生活を送る民衆なのだ。その点、『夜明けの国』が、紅衛兵の過激な行動にカメラをむけず、一般の人びとの日常を追求したところに、マスコミ報道ではありえない、中国の真実がうかがえると竹内は見たのである。それゆえ、高橋らが見ているのは「目」であり、竹内が見ているのは「顔」である。これは一種の隠喩であって、「目」は「非日常」の情熱を語っており、「顔」は「日常生活」を語っているのである⁽²⁷⁾。

おわりに

竹内好の再考を強調する加々美光行氏によれば、戦後、社会科学・人文科学としての現代中国研究は、日本の政治経済面に目的意識を持った観点から中国を研究したのではなかった。その結果、現在の中国研究は、「日本社会に対する日本人としての批判的省察を基礎とした日本改

造・変革を目的論としてもちえないまま行われている」。現代日本の中国研究は、學術そのものを目的としているようで、じつは「自由主義的近代化を普遍的、肯定的に評価し、それゆえ自由主義的近代化の原理によって内外政治を展開する日本の現状を肯定している」ところに問題があり、この点にこそ、竹内の方法を再考する必要がある。竹内の方法には、ある目的のために中国研究に価値判断やイデオロギーを持ちこむ傾向があった。そして戦後としては例外的に、60年代の文化大革命時期の中国礼賛的な中国研究には、中国国内の情勢によって日本社会の病弊を批判し変革しようとする方向性があった。竹内は文革礼賛派ではないが、方法的には60年代の中国研究者と共通していた⁽²⁸⁾。

加々美氏が言うように、竹内は日本への照射を目的に中国研究をしていた点で、文革礼賛派と共通しているが、文革をひとまず66年から68年まででくくった場合、その方法の視点は文革礼賛派とかなり異なる。竹内は民衆の日常生活に視点を置き、文革を底流としての中国革命の一端と考えていた。もし現代において竹内の方法を再考するとすれば、この視点が課題として残されているのではなかろうか。ただし、竹内においては底流とそれをリードする毛沢東思想・共産党とが同一性を持っていたが、現在ではリードするはずの上部構造は底流から切断されている。底流部分にはいろいろな生活と世界観がうずまいているのであり、その点こそを私たちは考察し認識することが現在求められているのではなかろうか。上部と底流とは、ともに「中国」と呼ばれつつも、整合的ではない。私たちが「中国」という言葉を使用するとき、その上部だけを念頭に置いたり、底流部分の素朴さだけをとり出したり、悠久の歴史とむすびつけようとする習性があるのではなかろうか。底流部分もその上部の共産党一党独裁との関係において底流なのであり、竹内にも見られたような、日本の日常生活との共通性に「共感」するような観察方法では認識しきれないであろう。

日本への照射を目的とした竹内の方法は、日本の現状を変革しようとする点で、現在の中国研究への批判たりうる性質を持っているのではあろう。しかし、このように中国と日本を鏡の関係でとらえる方法は、その研究がナショナルなものに収まることを前提としている。研究者自身が日本の内側・中央へと向かうベクトルを持つ。これが可能なのは、特殊日本的な状況ではなかろうか。むしろ重要なのは、竹内が考えたのとはちがって、日常生活の底流部分にある中国の多様性を認識することであろう。これは、研究者自身がナショナルなものから切り離されるベクトルを持ちうるではなかろうか。

【注】

- (1) 松本建一「共産党王朝が倒れる時—中国幻想の行方」『大航海』2008年3月、No.66。

- (2) 同前。なお、松本氏がいう全共闘世代の中国幻想は、いまや、中国は経済大国になるという幻想に形を変えており、「経済至上主義から見たイデオロギー」となっていることをこの論文では強調している。
- (3) 『竹内好論』もと第三文明社、1975年、いま岩波現代文庫、2005年、頁85。
- (4) 印紅標「中国人の文革観」土屋編著『目撃！文化大革命』太田出版、2008年、所収。
- (5) 前田年昭「教育革命いまだ成らず」土屋前掲書所収。
- (6) 『講座 現代中国 III文化大革命』大修館書店、69年9月、頁252。
- (7) 高橋和巳「新しき長城」『朝日ジャーナル』67年5月21日。
- (8) 高橋「新しき長城」『朝日ジャーナル』67年6月11日。
- (9) 藤島宇内・野原四郎との座談会「東アジアをどう見るか」『歴史評論』197号、67年1月。
- (10) 前掲『講座 現代中国 III文化大革命』頁279。
- (11) 武田泰淳・竹内好「私の中国文化大革命観」『文芸』67年7月号。
- (12) 山田慶児「中国思想について」『現代の理論』66年12月号、『未来への問い—中国の試み—』筑摩書房、68年、頁8～13、17。
- (13) その一方で山田は、文革における武闘の現実を認識していたと思われる。67年1月の上海における革命委員会設立をめぐる武闘について、つぎのような現地の造反派紅衛兵の説明を記録している（山田前掲書「コミュニオン国家の成立」頁60）。「保守派の赤衛隊はレンガを布でつつんで窓から投げこみ、門を熔接器でとかして接近し、竹で革命派の眼をつきさしました。また消防隊のハシゴ車をつかって窓から屋内に侵入してきました。造反隊は二〇〇人が負傷し、うち二〇人の重傷者をだしました。しかし、革命派は屈服せずにはがばりぬきました。九日間、昼夜ぶつとしてがんばった造反隊にたいし、上海委員会はついにその要求をのんだのです」。
- (14) 竹内「転身中の「異議あり」」『展望』66年12月、96号。
- (15) 竹内「中国の激動をどう見る」『竹内好全集』第11巻、筑摩書房、1980年、頁299。
- (16) 陳東林ら主編『文化大革命事典』中国書店、1996、頁1066
- (17) 竹内「「わからない」という意味」『月刊社会党』68年8月号、『竹内好全集』第11巻、頁302。
- (18) 竹内『週間朝日』67年2月24日、「この『一枚の写真』をどう見るか」『竹内好全集』第11巻、頁300。
- (19) 竹内「中国問題についての私的な感想」『世界』63年6月、『竹内好全集』第11巻、頁270。
- (20) 檜山久雄「日本ナショナリズムの頽廢」『現代の眼』66年4月。
- (21) 野原四郎は、66年11月に「これまで最もよき中国理解者として、自他ともに許してきた

マルクス主義者やいわば中国びいきといわれてきた人びとが、中国に対する幻滅感をいだき始めた」といっている(「思想の言葉」『思想』岩波書店、66年11月)。中国現代史を専攻する野原が、「最もよき中国理解者」といったときに、竹内がそこに入らないとは考えにくい。野原からすれば、66年の文革・紅衛兵問題に対する竹内の沈黙は、幻滅感の表現に思われたのではないか。菅孝行氏も、60年代以降の中国政治に対する竹内の沈黙を「中国の現実へのある種の幻滅の結果」ではないか、と述べている。ただし、本論で述べるように、竹内は67年には文革についての考えを説くようになる。

- (22) 竹内好「夜明けの国」『世界』1967年11月、『竹内好全集』第4巻。
- (23) 武田泰淳・堀田善衛『対話 私はもう中国を語らない』朝日新聞社、1973年。
- (24) 竹内『講座中国Ⅰ』「日本・中国・革命」筑摩書房、1967年9月、頁17。
- (25) 高橋「新しき長城」『朝日ジャーナル』67年5月28日。
- (26) 前掲「東アジアをどう見るか」。
- (27) 竹内が「顔」をみるのは、『夜明けの国』のカメラが「顔」を撮っているからでもある。『夜明けの国』が「顔」を撮って「日常」に目を注ぐのは、おそらく竹内とは別に、60年代日本における「日常」への反省が反映されているのであろう。60年代の日本人にとっての日常生活の問題は、高度経済成長という資本主義下における人間の疎外として議論された。高島通敏「日常の思想とは何か」(『日常の思想』筑摩書房、1970年5月)の総括によれば、戦前から戦後へ、日本人にとっての日常生活は変転をとげた。戦前の日本は、戦争と天皇制による「非日常」の生活をおくった。それが、戦後民主化によって「日常」をとりかえた。ところが、資本主義体制・経済成長により、「日常」は陳腐化し、窮屈な会社勤めに代表される「日々のくり返し」、マイホームとレジャーに堕した「日常の疎外」が問題となっていた。60年代とは、この「日常の疎外」の克服＝「日常性の克服」を探究しようとしていた時代であった。そのとき『夜明けの国』の撮影クルーは、中国の民衆にカメラを向ける機会を持った。その点で『夜明けの国』という映画は、本文に見た山田慶児の説のような「疎外」からの脱出を、コミュニン社会あるいは社会主義にたいする期待として、濃厚に帯びているといえるのである。つまり、60年代日本の「日常性の克服」の探究を反映した表象に、竹内は革命を日常とする中国を見たのである。
- (28) 加々美光行『鏡の中の日本と中国』日本評論社、2007年、頁80・87。

※本論文は、平成19年度専修大学研究助成(「現代中国文化への映画表象の影響」)による成果の一つである。

群衆の肖像、眼差しのアーカイヴ

下澤 和義

I

かつては肖像写真は著名人だけだったが、誰でも自分の写真を撮ってもらえる日が来るだろう。——キルケゴールがそのような予言をしたのは 1854 年のことであった。その予言はまもなく実現したが、哲学者はつぎのように付け加えることも忘れてはいなかった、——しかも同時にわれわれが皆そっくり同じ顔をしているように見せるべくことが運ばれているが故に、われわれの肖像写真は 1 枚あればよいということになるだろう、と。

キルケゴールの言葉がわれわれに考えさせるのは、写真における群衆の時代の到来という事態の意味である。よく知られているとおり、群衆はしばしば歴史の舞台において重要な役割を果たしてきたし、そうした群衆に関する記録映像が残されている世界史的な事件は、今日のようなメディア化社会では数多く見られる。だが、写真と群衆は、ともにモデルニテを母体として誕生しながらも、最初から可視の結びつきを見せていたわけではないのである。

ダグレオタイプが社会に浸透していった 19 世紀半ばという時期に、写真の主要な役割には明らかに絵画の肖像画の代理を務めるということがあった。それも単体の存在、特権的な一個人だけを対象としている肖像画である。この被写体の特権性をより大衆的な地平へと拡散させるような 1 つの象徴的な出来事が、キルケゴールの予言が発せられた 1854 年に起こっている。フランス人の A. A. ディズデリによって特許がとられた「名刺写真」(carte de visite)である。

「名刺写真」は複数のレンズを取り付けたカメラによって、1 枚の原板に 8 枚や 12 枚といった組写真を写しだすものであった。この簡便性によってより多くの顔写真が安価に撮られるようになり、市民たちはそれを名刺代わりに交換し合ったのである。しかし、1 枚の画面上に映っているのは、あくまでその名刺の持ち主であるブルジョワジー本人だけであることに変わりはない。ディズデリ的な組写真の画面はまだ、モデルニテの主要登場人物とも言うべき群衆のための舞台ではなかったのだ。

不特定多数の都市生活者たちの日常がフィルムに定着されるようになるのは、「3 等船室」(1907 年)において蒸気船に乗り込む庶民たちを撮った、アルフレッド・スティューグリッツあたりからではなかろうか。この写真家が「近代写真の父」と呼ばれるのは、ピクトリアリズムの軟焦点による美学化を脱して、映像表現の領域にスナップショットの硬質性を導入しようとしたからであるが、それによって同時多発的な不均質な動態としての群衆=都市も、しだいに主

題の資格を伴って浮上するようになる。

また、20世紀前半に入ってから、群集を撮影しようとする「ストレート・フォトグラフィ」(Straight Photography)の展開だけではなく、写真を見る主体としての群集が大戦間からのフォト・ジャーナリズムの発達とともに生み出されてくる。第1次大戦時のニュース写真はまだ新聞などにはあまり掲載されず、後になってからもっぱらスライドやアルバムとして流通していたにすぎなかったが、大戦の後の経済恐慌が終息すると、一連のグラフ誌の興隆期が到来するのである。

例えば、ドイツの写真新聞、『バルリーナー・イラストリエルテ・ツァイトウング』(*Berliner Illustrierte Zeitung*)の発行数が200万部に達したのを受けて、フランスでは『ヴュー』(*Vu*)が1928年に創刊される(ロバート・キャパの有名なスペイン内戦の写真などの掲載媒体である)。さらにアメリカでは有名な『ライフ』が1936年、イギリスでは『ピクチャー・ポスト』(*Picture Post*)が1938年にそれぞれ刊行され、報道写真メディアはようやく世界中で黄金時代を迎えるのである。

さらに戦後社会における写真は、テレビというメディアとの競合的な範列関係に入るわけだが、ここでは従来の映像論的な文脈からいささか逸脱し、あえてそこに瑣末とも思える挿話を接続してみたいと思う。それは撮影者が自らの顔を鏡で見ながらセルフポートレートを撮影する、あの「フォト・ブース」(photo booth)と呼ばれる自動証明写真撮影機のことである。

欧米社会には概して自動販売機は日本ほど普及していないが、街頭でよく見かけるこの機械は例外的な存在ではなからうか。ロサンゼルス人のガップ・アレン(Gupp Allen)によって発明され、その友人のI.D.ベイカーによって実用化されたのは戦後間もない1946年のことである。1966年にはイギリス製の同種の撮影機「フォト・ミー」(Photo-Me)による白黒証明写真が、イギリス政府によって正式にパスポート写真への使用を認可されている。

だが、眼差すと同時に眼差されている眼差しとも言うべき、この鏡像装置としての「フォト・ブース」の社会的定着を、単にコストパフォーマンスの観点からのみ語るのは不十分であろう。確かにその背景には、海外への渡航・旅行の普及という歴史的状況が存在しているが、同時に注目したいのは、国境を越えるような場面において必要とされる個人認証の際に、そうした安価な写真が信頼性を獲得するほど、「顔」を記録する映像技術の精度が高まった結果、アングルや照明を決め、シャッターを切り、現像を施す「写真家」という存在が廃棄されたということである。

例えば、ディズデリの「名刺写真」には、依然として撮影主体である職業写真家が存在していたが、無人の「フォト・ブース」には、おなじみの「はい、チーズ」の合言葉を唱えてフラッシュをたく写真家は必要ない。かつてはナダールやブラディ、キャメロンやヒルといった肖像

写真家たちが、絵画ジャンルの肖像を模しつつ芸術的な映像を制作していた時代もあったのだが、そうした写真家たちの個性を「フォト・ブース」は中性的で一様な自働機械へと還元してしまう。一般大衆が自らの眼差しと向き合うことですばやく簡易に自らの「顔」を手に入れられるようになったのと引き換えに、それを撮影する側の「顔」は消し去られたというわけである。

かくして自己同一性としての「顔」を失った写真家は、爾後は匿名の存在である「他者」の仮面をつけることを余儀なくされるだろう。ちょうど安部公房の『他人の顔』で液体酸素の爆発事故で顔面をひどく損傷した男のように。この物語はやはり 1966 年に、小説家自身の脚本と勅使河原宏監督の演出によって映画化されているが、映画のほうのラスト近くには、男に仮面を与えた医師が「君だけが孤独じゃない。自由というものはいつだって孤独なんだ。剥げる仮面、剥げない仮面があるだけさ」と論ず場面がある。夜の街を歩きながら対話する二人は、途中で大勢の通行人とすれ違うのだが、その群衆はいずれも無機質なマネキン人形を思わせる同一の仮面をつけている。自らの「顔」を持っていたはずの市民たちもまた、仮面をつけていたに過ぎないのである。

しかしまた、このような 1966 年という世界的同時性において、映像にとって群衆とは何を意味するだろうかと問うことは、この歴史的位置を世界史において指標付けるような巨大な群衆の生起へとわれわれを差し向けずにはおかない。例えばここに、*Pékin 1966* と題された写真集がある。撮影時から 40 年近く経過してから出版されたこの写真集の撮影者は、当時の北京のフランス大使館に秘書として赴任したばかりのフランス人女性で、写真に関してはいわゆるまったくの素人であった。写真集に収められた手記の中で、1965 年 11 月に中国へ向けて出発する際、「私は写真を撮ったことは以前には一度も無かった」⁽¹⁾。と彼女は書いている。

それゆえ、異国での思い出を記念しようとフランス人女性が持参したフィルムに、世界的な意義を持つ群衆の生起が収められた経緯は偶然というほかはないが、興味深いのは二重の意味でその偶然の歴史性がこの写真集に刻印されているからである。まず写真集を開くと目に飛び込むのは、「時代の色」とでも言うべき「赤」という色彩だろう。現代の読者にとってはもはやカラー写真による報道はまったく珍しいものではないが、当時のマスメディアにおいてはカラー写真の使用は今日ほど日常化していなかった。

大使館員が撮影に使用したカラー・フィルムは、アマチュアのあいだに普及していたスライド映写用のリバーサル・フィルム的一种で、「ディアポ」(diapositive の省略形)と呼ばれているフィルムである。写真集に解説文を寄せているフランスの歴史学者は、このようなフィルムの選択について、次のように解説している。「自分の写真を自慢したいアマチュアたちが『ディアポ』を使うのに対して、プロの報道写真家たちは、撮影や感光や普及といった複数の理由から、

つねに白黒写真を特権化している。アマチュアたちはそうした制約からは無縁であり、旅先から帰国してはスクリーンにスライド写真を映して友人たちに見せるというわけである」⁽²⁾。

たしかに、この写真集に収められた、国慶節の天安門に詰め寄せる群衆の光景は、カラー写真ならではのスペクタクルである。幟、旗、横断幕などの赤、そして群衆がいっせいに手を掲げた瞬間、一面を染めつくす毛語録の表紙としての赤。あるいは若者たちの青やカーキ色の服装を背景に、無数に増殖する数々の小さな徽章や腕章をつうじて遍在する赤。そうした諸々の色彩的な環境そのものが 1966 年という時代を指標付けているとすれば、「色彩は映像の総体にそれらの歴史的な価値を超えたアウラを授けているのである」⁽³⁾。

この視覚的な特徴は、もう一冊の別の写真集を比較対照することでさらに鮮明になるだろう。*Red-color news soldier* というその写真集は、当時新聞社に勤めていた中国人の男性カメラマンによるもので、大使館員の写真集の二年前にロンドンの出版社から刊行されている。報道カメラマンが使用したのはモノクロ・フィルムであり、所属していた新聞社から毎月支給されていた 35mm とミディアムフォーマットであるが⁽⁴⁾、それが普通の意味でのネガ(陰画)であるのに対し、スライド・フィルムはポジ(陽画)であるという意味において、まさしく両者は「反転」した位相関係にあったわけである。

これらの写真集は、他にもいくつか興味深い対比項目をかたちづくっているが、とりわけ大使館員の写真集が群衆という現象のスペクタクル的な性質を浮かび上がらせているとすれば、報道カメラマンの眼差しはむしろ群衆の発生論的な構造に焦点を合わせているということができるかもしれない。中国で最初の革命委員会が誕生した黒龍江省で活躍したそのカメラマンは、一斉に群衆が何か関心の対象のほうを注視している光景を頻繁にレンズで捉えている。その対象は指導者本人だったりその肖像画だったりするが、さらにしばしば群衆が注視しているのは、反革命的だとして断罪されている人物だったり、それと同じ理由から廃棄されている器物や建物だったりするのである。

一方、大使館員による写真集はと言うと、画面に写っている中国人たちの視線がしばしば「眼差しつつ眼差されている眼差し」——今日の日本のメディアではさしづめ「カメラ目線」と称されるもの——になっている。群衆の視線がレンズの方を向いているということは、少なくとも撮影者が群衆から視認可能な距離にいたことを証し立てるものである。写真集につけた前書きの中で、大使館員はむしろ群衆との共感ないし一体化を思わせるような当時の高揚感について語っている。

何にしても写真を撮るのが難しかったという記憶はない。危険な目にあったり、そう感じたりしたことは一度もなかった。私は若くて無邪気だった。あの紅衛兵たちとだいたい同

じくらしいの年齢で、だいたい同じくらい素朴だった。おそらくそれが私の強みとなったのだ⁽⁵⁾。

では、報道カメラマンのほうは群集に接近していないかという、まったくそのようなことはない。熾烈な批判大会の繰り広げられているスタジアムでも、仏像や経典が燃やされている路上でも、カメラマンは群衆と彼らの熱狂の対象に出来る限り接近している。写真集に併録された手記によれば、ときには撮影者自身が扇動者の役割をしたこともあったという。

採用される写真を撮るためには頭を使う必要がある。そこで私が実践していたことの一つに、自宅で鏡の前に立って自分でさまざまなスローガンを叫んでみるというのがあった。私が気づいたのは、「毛主席万歳！」の場合、最後の万歳で口が開いた状態になることだった。これだ！——口を閉じたままこぶしを突き上げている人々の写真など採用されるわけがない。読者は叫んでいるところを見たいのだ。たとえば夜、大群衆が集まっているにもかかわらず、誰も彼らを扇動するものがないときは、私自身スローガンを唱和するように仕掛けたこともある。一人の写真家であると同時に、私は参加者だった。写真を撮っていないときは、群衆が叫べば私も叫んだ。皆がこぶしを突き上げたなら、私もやはりそうした。革命の炎はまさに燃えさかっている、群衆と同じことをしていない者は、すぐさま格好の餌食となったからだ⁽⁶⁾。

撮影者と群衆との関係性について言えば、中国人カメラマンによる群衆との同一化は能動的であるとともに戦略的でもあるが、それはスクープ写真を撮影するためばかりでなく、「群衆と同じことをしていない者は、すぐさま格好の餌食となった」という当時の群集心理を前提としているのである。群衆に溶け込み、ときには群衆を扇動しさえする撮影者=参加者(participant)。プロのカメラマンとして、その存在は決して群衆たちの目についてはならないものである。実際、群衆がまっすぐレンズ=読者の位置を見つめているような映像は、新聞に掲載するような写真映像としても不適格であろう。

II

そもそも一般的に言って群衆とは、都市空間において何らかの政治的・社会的な関心対象(指導者の登場や、センセーショナルな事件など)に引き付けられて行動をとるような集団である。この空間を視線劇として捉えるなら、唯一の特権的な中心(価値)に向かって市民たちの

眼差しが集中したとき、そこに発生した群衆=眼差しの構図全体を、その眼差しの束と衝突しない地点からスペクタクルとして捉えることこそが、報道写真の基本となるように思われる。

事実、こうした視線劇の報道は、報道カメラマンが撮影していた記録映像にくりかえし出現しているものである。だが、群衆の中の人物が自らの目前で繰り広げられている事件からふと目をそらし、カメラの存在に気づいた瞬間も、ごく少数ながらそこに紛れ込んでいることを見落としてはならない。例えば、反乱分子たちを乗せたトラックが処刑場に向けて出発する場面を荷台の斜め後ろから写した映像では、数人の警吏たちと死刑囚の1人が見るとはなしにカメラのほうへ視線を向けているのである⁽⁷⁾。

おそらくこうした視線の離散化に最も関与的なのは、とりわけ群衆のなかの子供らであろう。荷台の反対側には、死刑囚とその首に下げられた大きな看板を見物している子供らの列が出来ているが、そのなかにも肝心の政治的事件よりそれを報道するカメラのほうへ眼を向けている少年が混じっているのである。また、「反修飯店」と改名された西洋風の料理店の前で演説する紅衛兵らしき人物を、10数人の子供らが取り巻いている写真にも、振り返って背後のカメラマンを見つめている子供が数名いる⁽⁸⁾。

群衆におけるこの視線劇の構造は、1966年11月2日の阿城県における農民たちの映像においていっそう鮮明である⁽⁹⁾。輪になった農民たちは「偉大なる舵取り」の肖像を見つめながら、おそらくはそれを手にかざしている者(写真ではその人物の顔は、手前の老人によって遮られている)の話に聞き入っているであろう。しかし、その観衆のなかで1人の少年だけが、画面の中央でわざわざ真後ろを振り返り、カメラのほうに眼差しを向けている。地方在住の少年にとっては、少なくともその瞬間、自国の指導者よりも、村民の背後でカメラを構えている新聞記者の存在のほうが注視に値したのである。

彼の写真集では、この阿城県での写真は、10日ほど前に首都で撮影された政治思想の学習と実践運動の全国大会の映像とページを並べて掲載されていることによって、首都のスタジアムに掲げられた指導者の肖像が地方の農村へと普及していくさまを、キャプションによって強調している。しかし、そうした社会史的な記録とは別の次元において(見る=撮る者が同時に見られる者でもあるというのは、ありふれた現象学的命題である)、阿県の写真における少年の眼差しは、かつてそこにいた撮影主体の身体を、不可視の空虚な焦点として逆照射するかたちで画面に記載しているのである。

このように、群衆を統一化する政治的なスペクタクルから逸脱し、視線劇の映像をかきみだしてしまうもの——、おそらく人々はこれを群衆における《子供の眼差し》と名づけてみたい誘惑に駆られるだろう。すなわち、ラテン語における《子供》の語源、in- (not) + fantem (speakの現在分詞)から成るところの、未だ発話しえぬ者の眼差し、声を持たぬ者の眼差しである。だ

が、それはとりたてて発達上の年齢的な条件に基づいた規定ではなく、壮年や老年であろうが、群集的な視線劇の構図からふと眼をそらしてしまった路上の者たちが等しくつぶやいている無言のノイズだと考えるべきである。

事実、大使館員の捉えた群集の映像は、決して若年層だけで構成されているわけではない。例えば、写真集の巻頭を飾る写真は、首都の北東部の路上で撮影されたものだが、その画面では 10 名近くの通行人が老人から子供に至るまでそろってカメラのほうを見つめている⁽¹⁰⁾。この映像が冒頭に配置されていることからしてすでに、撮影主体への眼差しの志向性(ノエシス)こそが大使館員の写真集に不可欠なファクターであることがうかがえるわけだが、新聞社のカメラマンの写真集ではあくまでノイズ的、偶発的な存在として画面に現前していたこの視覚的な志向性は、大使館員の写真集においてはむしろ主題的、必然的な様相すら帯びているように見える。

その理由の 1 つは、画面内の人々が皆こちらを過たず見つめているような写真がいくつか存在していることである。大使館に抗議に詰めかけた学生たちを、建物の中から写した映像や(大使館の壁には「卑劣な帝国主義者の凶暴なる挑発には断固として立ち向かおう」というアジテーションが墨書されている)、自動車での移動中に対向車線のトラックに乗った兵士たちがこちらを見つめているのを助手席から写した映像がそうである⁽¹¹⁾。自らの写真集の前書きで、大使館員は 40 年ぶりに向き合った映像の中から届けられた視線の発見についてこう書いている。

近ごろの写真のデジタル化作業のおかげで、位置の移動や「ズーム」が可能になったため、四十年あまり経ってから、私は自分に向けられていたあらゆる種類の視線を、茫然自失から微笑に至るまですべて発見することができた。カメラを持った自分がどのくらい中国人の好奇心の対象になっていたのか、確認することができたのだ。それほど外国人の存在は稀なことであった⁽¹²⁾。

彼女が路上で写真を撮るという行為は、異国の若い女性の身体として、撮影者本人が群集にとつてのスペクタクルの対象となることを意味している。言い換えれば、群衆の眼差しの志向対象(ノエマ)そのものとなることである。そのような認識があったからこそ、街頭を歩く紅衛兵たちが進行方向から目をそらし、右斜め横に位置するカメラを見つめている映像を、撮影者は表紙の写真という書物の装丁上の特権的な位置に配したのに違いない。「発見すること」(*découvrir*)という動詞の意味を字義通りに受け取る必要があるのは、このような眼差しの遍在が大使館員のヴィジョンの基底部に浸透しているからである。

ただし、1966 年 11 月に撮影されたオリジナルの写真には表紙になる段階で大胆なトリミン

グが施され⁽¹³⁾、もともと画面右端にいた不穏な面持ちでカメラを睨んでいる青年が削除されている事実も忘れてはならない。いま自分たちが高邁な理想に向かって邁進しているありさまを、カメラを構えた異国の女性が撮影=アーカイヴ化しようとしている、そのファインダーの背後の、不可視の彼女の眼差しへの、群衆たちの訝しみ。なぜ他でもないこの自分が、眼前の異邦人によって写真に撮られ、映像化した存在とならなければならないのか…この映像論的な存在理由に、撮影者は乾いたシャッター音をもってしか答えるすべを知らない。群衆がどこから来てどこへ向かうのか、それを分析可能にするようないかなる政治的知識も撮影者は持ち合わせていなかったからである。

撮影当時はこのような群衆の存在について、彼女自身はどのような印象を受けていたのだろうか。「文化大革命の正式な開始から 1 週間後に書いた私的なメモを最近になって発見し、私はひどく不安になった。もともと、そうした不安は当時もやはり経験していたはずであって、時が経つにつれて薄らいでいたのである」⁽¹⁴⁾。ここで語られている「不安」とは、女性大使館員が 1966 年 8 月 24 日付けのメモとして残している以下のような断章に現れている感情のことを指していると言ってよい。

この騒乱の正確なイメージを表現するのは難しい。群衆は私には恐怖を与える。とくに限界というものを知らない若者たちのことだ。彼らは立ち止まることが出来るのだろうか。私はすっかり気が動転している。自分たちの安全が問題になっているからじゃない。その点については問題はないけれど、もしああいう猛威に居合わせるようになったらどうだろう！ ああいう場を支配しているのは、ヒステリーでなければ、狂気の空気だ。なかには錯乱まがいの滑稽に見える行動さえある⁽¹⁵⁾。

ここには冒頭でまず、「群衆」を言語表現によって記述することの困難が表明されている。群衆は無意識的に模倣しあい、皮膚としての顔貌を持ちながらも、個性としての「顔」を各人が見失った集合体である。その具体的な描写をするかわりに、書き手は表象不可能な「群衆」に対する恐怖心を述べることで、失語の空白を埋めようとしている。「ヒステリー」、「狂気」、「錯乱」といった一連の語彙系列は、特に精神医学的な判断のもとに使われているというよりも、言説的真空を回避するために援用されていると考えることができる。

大使館員は群衆を撮影した瞬間、レンズを介して無数の眼差しに遭遇することによって、そこに「狂気の空気」を感じ取っていたかもしれない。それは、別の断章で彼女が、この時期の現場での撮影行為は決して安全な行為ではなかったと書き付けているからである。「写真を撮ったり、張り紙を読んだりしていた大使館員たちのなかには、もめごとを起こした者も数人いた。

新聞社の特派員たちは襲われて、写真のフィルムを引き出されるという目に遭った。ソ連の大使館は封鎖され、鉄格子の柵ごしに石が投げ込まれ、自動車にナイフで傷が付けられた。ロシア人たちの安全は大使館の外では、もう保証されていない⁽¹⁶⁾。事実、この写真集には1966年5月1日から10月1日の国慶節(正確にはその前夜の9月末日)まで、未撮影期間が生じている。中国現代史におけるその3ヶ月間は、首都に集結した群集が最も高揚した時期にほかならないが、その映像記録の空白期間は中国人ジャーナリストの写真集が同年8月から俄かに活気づくのと対照的でさえある。

かつて「カメラに語りかける自然は、肉眼に語りかける自然とは当然異なる。異なるのはとりわけ次の点においてである。人間によって意識を織り込まれた空間の代わりに、無意識が織り込まれた空間が立ち現れるのである」⁽¹⁸⁾と指摘したのは、ヴァルター・ベンヤミンである。単眼のレンズによる視界の無差別的な映像化は、その自働的な機械性ゆえに無意識的な「対象 a」をつねに残滓として含みこむことになるだろう。認識論的に言って、無意識と無知とは異質のものである以上、これは撮影者が被写体に関する知識を有しているかどうかといった問題とはまったく無縁の問題である。

大使館員の写真集を構成する撮影行為の実践的次元において、ぽっかりと空いたこの空白期間に炙り出されてくるのは、ベンヤミン的な意味での「無意識が織り込まれた空間」が及ぼす不安である。なぜならその映像=「空間」においては、「対象 a」(ジャック・ラカンの精神分析的な文脈で言われるような)としての眼差しが集中的に撮影者を目がけて収斂してくるからである。群衆とは定義からして無意識的な集合存在であるとすれば、写真映像としての「無意識が織り込まれた空間」は、ここでは撮影者と市民たちの無意識が相互浸透する場を意味している。「眼差しつつ眼差されている眼差し」の束が収束するところに生まれる映像もまた、「肉眼に語りかける自然」とは異質な光景なのである。

古典的な意味で、もはや顔ではないもの、もはや肖像ではないものの立ち現れ——ベンヤミンは、エイゼンシュテインやプドフキンのようなロシア映画が初めて、自分の写真など必要としないような人々をカメラの前に立たせ、人間の顔というものに新たな意味を持たせたということも述べている。「だが、それはもはや肖像ではなかった。それは何だったのか」⁽¹⁷⁾。この問いに答える企てこそ、ベンヤミンによれば、1929年にアウグスト・ザンダーがそれまで丹念に撮り溜めた農民・職人・労働者たちの肖像を、ドイツの社会階層全般にわたる写真集『時代の顔』として刊行した仕事であるという。それはまさしく写真家の眼差しのもとに、肖像写真の60人が群集として集結させられた映像空間であると言えよう。1955年にエドワード・スタイケンが、世界中の写真家の作品から選んだ約500枚の写真を、『人間家族』(*The Family of Man*)というタイトルのもとに展覧会として組織した試みは、「家族」というメタファーによる群衆の

ヒューマニズム化であると同時に、ザンダー的民俗誌としての映像空間のグローバリゼーション化という意味を持っている。北京を舞台にした大使館員の写真集もまた、映像誌的な意味で「時代の顔」である。だが、それはまた同時に、その「顔」の眼差しのありかたにおいて、群衆的な都市空間に存在していた撮影者の身体=顔を刻印した映像空間でもあるのだ。

ここであらためてわれわれは、撮影者であるフランス人女性の写真技術に関する未訓練性、非職業性を再確認しておくべきである。1930年代にベンヤミンが写真の複製をめぐる考察のなかで中断させていた支流的な議論、つまり「素人写真」⁽¹⁹⁾についての議論が、ここから再編制されるからである。写真の複製技術性がクローズアップされるのは、新聞雑誌などが無数の写真映像を大量に流通させているからだけではない。むしろ写真と社会の今日的な紐帯は、カメラの大量生産という普及様式にあるように思われる。今や「フォトブース」にかわる携帯電話というツールによって、「カメラアイ」の大衆化ないしは大衆の「カメラアイ」化は飽和水準に到達している。それは、もはやとりたてて「アマチュア・カメラマン」という呼称すら不要であるような社会である。刻々と撮影された光景や動画までもがネット上に掲載・投稿されるような映像環境においては、無名の不特定多数の市民たちこそ、映像を見る存在であるとともに、撮る存在であり、そして撮られる存在でもある。かつてないほど、《sujet》という語の多重の意味(主体=客体)において、今日の群衆とは映像的な《sujet》になっているのである。その《sujet》の肖像写真もまた、キルケゴール的な意味で一枚だけあればことたりるかどうかわれわれは自問し続けなければならない。

注

- (1) Solange Brand, *Pékin 1966, Petites histoires de la Révolution culturelle. Recueil de témoignages et photographies de Solange Brand*, Rennes, L'Oeil Electrique, 2005, p. 94.
- (2) Françoise Denoyelle, « Une révolution en couleurs d'époque », dans *Pékin 1966*, p. 86.
- (3) Denoyelle, *op. cit.*, p. 87.
- (4) Li Zhensheng, *Red-color news soldier : a Chinese photographer's Odyssey through the Cultural Revolution*, London : Phaidon, 2003, p. 78.
- (5) Brand, *op. cit.*, p. 95.
- (6) Li Zhensheng, *op. cit.*, p. 78-79.
- (7) Li Zhensheng, p. 192-193.
- (8) Li Zhensheng, p. 87.

- (9) Li Zhensheng, p. 149.
- (10) Brand, p. 4-5.
- (11) Brand, pp.64-65, 70-71, 72, 74-75
- (12) Brand, p. 95.
- (13) Brand, p. 44-45.
- (14) Brand, p. 95.
- (15) Brand, p. 99.
- (16) Brand, p. 98.
- (17) ヴァルター・ベンヤミン、『図説 写真小史』、久保哲司編訳、ちくま学芸文庫、1998年、
17頁。
- (18) ベンヤミン、40頁。
- (19) ベンヤミン、44頁。

社会科学研究所 定例研究会 報告要旨

2008年4月24日(木) 定例研究会報告

テーマ： 「年齢・世代からみた食料消費の変化」をめぐって

報告者： 石橋喜美子 (中央農研センター・マーケティングチーム)

秋谷 重男 (埼玉大学名誉教授)

コメンテーター： 森 宏 (本学名誉教授・社研研究参与)

時間： 15:30~17:30

場所： 神田校舎7号館774教室

参加人数：25名

総務省統計局は毎月全国約8,000戸(2002年から約800戸の単身世帯が加わった)の世帯について、毎月の収入と支出の明細を調査し、月報と年報の形で発表している。年報は各県庁所在地を含む地域別に、また全国ベースでは世帯の収入や世帯主の年齢階級別に消費の詳細を明らかにしているため、食に限らず衣・住各分野の消費動向に関心を持つものには、きわめて重宝な資料源である。

報告者の一人石橋(敬称略)は、1ヶ月8,000×12ヶ月=96,000戸の個票データを分析した数少ない研究者の一人である。1982年・1991年・2001年の10年間隔、今回の報告ではさらに2006年を追加して、世帯員個人の主要食品の1人当たり消費を年齢階級別に推計し、大半の食品の(家計内、以下略)個人消費が年齢によって大きく変異していることを始めに明示した。たとえば成人についても、みかん・りんご・きゅうり・トマトなどの生鮮青果物の場合、20-30歳代に比べ40-50歳代の中年層の消費は、2-3倍程度大きい(1982年)。経済的な要因、価格や所得の変化に伴う増減に比べても、無視することができない大きさである。しかもそれらの年齢間格差のパターンが、この20数年の間に、消費の山が中年層から老年層に移動した、総じて消費が減少しているなど、食品によっても、歴然たる相違があることが観察される。

これらの事実は今後人口の高齢化が一層進むなかで、品目別の食料消費の動向を予測する上に欠かせない視点である。

次の報告者秋谷は、長年産地から消費地市場に至る水産物流通を自らの足で踏み固めてきた現場主義の研究者だが、1990年代に入ってから魚価の低迷や大消費地市場への流れの変化などが、単に「輸入の増大」とか「バブルの崩壊」によるものでなく、その背景には消費構造の変化があるのではないかと感じ始めたと言う。氏は、1979年版から『家計

調査年報』に記載され始めた世帯主年齢階級別消費データをもとに、魚の消費構造がどの年齢・世代周辺で、いつごろから変化しているかを探索した。秋谷の使うデータは基本的には世帯主年齢階級別世帯消費を世帯員数で割った単純1人当たり消費量で、厳密には問題無きにしても非ずだが、データの限界をふまえ「目配りよく」注意深く用いているので、違和感は少ない。

「日本人は若いときは肉だが、歳をとる（「加齢」）に従って魚になる。自分もそうだった」は、（中年過ぎの）識者からよく耳にする言葉である。しかし氏の分析結果によると、古い世代（1979年時点で40歳以上）は40歳から50歳、60歳と加齢するに伴い魚の消費は着実に増加するが、新しい世代、特に1979年時点で20歳代前半（現在40歳代）以下は、30歳から40歳と加齢しても、魚の消費はほとんど増えていないのが現実である。「日本には2種類の人が棲んでいる。」歳をとれば魚をよく食べるようになる日本人と、そうでない日本人がいて、世代によってはっきりした段差が見られるが、氏の主張である。

2人の報告者に共通した重要なポイントは、出生世代別に加齢に伴う消費量の変化を眺めた、表1に要約される。分析の対象期間は1980年から2000年の20年間である。古い世代Aは1980年に40歳代で、2000年には60歳になっている。1930年代出生のコウホートである。BとCはそれぞれ1980年に30歳代と20歳代で、2000年には50歳代と40歳代に加齢している。出生はそれぞれ1940年代と1950年代で、A、BおよびCは幼少時から成年に至る期間にかなり異なった食経験をしていると思われる。

表1 世代A, B, Cごとにみた年齢階級別の消費の変化—架空例

年齢	20-29歳	30-39歳	40-49歳	50-59歳	60-69歳
世代A	-	-	145	175	185
世代B	-	120	130	145	-
世代C	100	100	105	-	-

Aは40歳代から50歳代に加齢するに従い、1人当たり（以下略）消費を顕著に増やし、60歳代にはいとやや鈍る。Bは30歳代から40歳代と50歳代へ加齢するに伴い消費を増やすが、伸びはやや緩慢で、Aに比べ50歳代では30も低い。Cは20歳代から30歳代と40歳代に加齢しても、消費は20歳代のときとあまり変わらず、40歳代ではAに比べ40、Bと比べても25少ない。これらから三つの含意が読み取れる。一つ目は、（同じ時点で比較して）年齢階層間に大きな差が存在する。二つ目は、（同年齢を比較して）世代間に

段差が存在する。三つ目は、世代によって加齢に伴う変化の様相が大きく異なる。

第一の点については、年齢間格差には世代差が含まれている。第二の点については、たとえば同じ40歳代を比べる際、Aの145は1980年、Bの130は1990年、Cの105は2000年の消費に対応しており、1980年から2000年にいたる20年間の期間に、消費が総体的に通減（あるいは通増）していたとすれば、世代間格差には時代効果の差も含まれる。第三の点については、たとえばAとBの40歳代から50歳代にかけての加齢効果、 $(175-145) = 30$ と $(145-130) = 15$ の差には、前者は1980年から1990年、後者は1990年から2000年への時代に伴う変化が含まれている。

かように個人の消費に、年齢と世代に加え、時代の3要素が影響しているとすれば、二人の報告者の2次元の作図・作表に対して、もう1次元追加する必要があるのではないかが、討論者、森の指摘であった。そのコメントに対して、フロアーから「それなら1次元追加すれば済むという程度の問題とは思えない」との疑問が寄せられた。調査年次 (t)、年齢 (i 歳) と世代の出生年 (k) の間には、 $t=i+k$ の線形関係が存在し、いずれか2つが決まれば、後の1つは自動的に決まり、あたかも3個の要素で説明しているつもりでも、実は2個の要素で説明しているのと変わらないという難しい問題（「識別問題」）が、コウホート分析には内在しているのである。

多くの参会者にめぐまれ、意義深い研究会であった。報告者と事務局に加え、活発な質疑を展開された皆様に感謝します。また石橋氏の報告の元になった『長期金融99』と『AFC調査レポート2007年12月』を参会者分ご用意くださった農林漁業金融公庫調査室にお礼申し上げます。

記：社研研究参与・森 宏

2008年5月17日(土) 定例研究会報告

報告者：内田 雅敏(反戦ビラ裁判弁護士・本学法学部非常勤講師)

コメント1：大西 章寛(立川反戦ビラ入れ裁判“元”被告/立川自衛隊監視テント村)

コメント2：古川 純(本学法学部教授・憲法学)

テーマ：立川反戦ビラ裁判最高裁判決(4月11日、第2小法廷)の批判的考察

共催：NPO 現代の理論・社会フォーラム

時間：15:30~18:00

場所：神田校舎7号館784教室

概要

研究会では、陸上自衛隊のイラク派遣が近づいた2004年1月に、立川で長年自衛隊基地の監視活動を行ってきた「立川自衛隊監視テント村」のメンバーの、「イラクに行くな、イラクで殺すな、殺されるな」「一緒に考えよう」といった自衛隊イラク派遣に反対するビラを自衛隊宿舎のドアポストに入れた行為が「住居侵入罪」として逮捕・起訴された事件における最高裁判決の検討を、テーマとして取り扱った。

報告者である内田雅敏弁護士は、次のような報告を行った。

一審の東京地裁八王子支部は、ビラの内容、ビラ配布のために建物に入った人数、時間帯、滞留時間、配布の頻度、ビラ配布が居住者に与えた影響などを、具体的に検討し、居住者・管理者の法益は極めて軽微なものである、ビラの投函は憲法21条1項の保障する政治的表現活動の一態様であり、営業用ビラ配布に比べ優越的地位が認められるとして、可罰的違法性がないとした。この一審判決は、表現の自由保障の意義に照らして、常識的で妥当なものといえる。ところが、2005年12月9日の、東京高裁判決は「表現の自由といえども、他人の権利を侵害してはならない」とし、逆転有罪判決を下した。

最高裁判決では、東京高裁の表現の自由の制約に関する一般論を支持し、「たとえ思想を外部に発表するための手段であっても、その手段が他人の権利を不当に侵害するようなものは許されない」として、被告人の有罪が確定した。

最高裁判決の問題点は、何を持って他人の権利に対する「不当な侵害」があったとするかである。判決は、1984年の第三小法廷判決が下した吉祥寺駅構内でハンドマイクを使用してビラ配りをしたことが鉄道営業法35条・刑法130条に違反されるとして起訴され、有罪とされた判例を引用し、判決理由を補強しているが、この判例は、本件とはまったく事案を異にする事例である。

最後に内田弁護士は、自衛隊派遣反対のビラ配布を、住居侵入罪の目的外使用によって処罰したことは、「銃後の憂いをなくす」ためであり、さらには、オウム事件以後、公安警察と公安検察がその存在意義を再び強調しだしたという背景もあるだろうとした。

また、コメンテーターの古川教授からは、この判決により、犯罪ともいえない軽微な行為により、政府に反対する表現活動に対する萎縮的効果が危惧され、事実そのような萎縮的効果に基づく表現の自粛が始まっている点が指摘され、大西氏からは、事件の当事者として75日にわたる捜査の過酷さや留置所内での生活、事件の社会的反響の大きさなどについて、コメントがなされた。

記：専修大学法学部・内藤光博

〈編集後記〉

月報5月号をお届けします。今月号では、結果的に文化大革命という歴史上の大事件を意図せずに記録することとなったドキュメンタリー映画『夜明けの国』をめぐる論稿をお届けします。つい最近話題となった日本在住の中国人監督李纓氏の『靖国/YASUKUNI』をめぐる論議とも、関連・想起するところが多く、大変興味深いものとなっています。

(K. N)

神奈川県川崎市多摩区東三田2丁目1番1号 電話 (044)911-1089

専修大学社会科学研究所

(発行者) 内田 弘

製作 佐藤印刷株式会社

東京都渋谷区神宮前2-10-2 電話 (03)3404-2561
