

# 坂本龍一と中国

榎 本 泰 子

## はじめに

2023年3月28日に坂本龍一が亡くなったあと、中国外交部の毛寧報道官が定例会見で哀悼の意を表明したことが日本国内で話題になった。「坂本龍一さんの逝去に深い哀悼の意を表し、ご遺族に心からのお見舞いを申し上げます。坂本さんは国際的に著名な作曲家で、その作品は文化的な内容に富み、ヒューマニズムを伝え、人々の心を感動させました。中日間の人的・文化的交流に熱心に取り組み、中国の要素を含む優れた音楽作品を数多く創作し、具体的な行動によって両国の友好交流に貢献しました。国の交わりとは国民どうしが親しむことです。これからも中国と日本のより多くの有識者が、先人の業を受け継ぎ未来を切り開くため、中日友好を促進する事業に積極的に身を投じることを希望します」<sup>1)</sup>。

坂本龍一といえば映画『ラストエンペラー』（1987年公開）の音楽を担当し、日本人初のアカデミー賞作曲賞を受賞したことで知られる。二胡を使ったテーマ曲は、中国風の音楽として今も多くの人に愛されるが、その坂本が中国でどのように受け止められているのかについては、逝去までほとんど意識されていなかったのが実情だろう。

日本で学ぶ若い中国人に尋ねてみると、中国国内において坂本は、現代日本を代表する作曲家として知られ、スタジオジブリの映画音楽で知られ

る久石譲と双璧と見なされていたという。また東日本大震災の被災地に対する支援や、2020年2月に新型コロナウイルス感染症が急拡大する中、オンラインコンサートに出演して武漢に対する応援メッセージを送ったことなどから、行動する芸術家として特に若い世代の尊敬を集めていたらしい。

さらに2021年には北京で坂本龍一展が開かれたとのことだったが、筆者にはコロナ禍の中国で日本の音楽家が「展覧会」を開いたという話自体がにわかには飲み込めなかった。あとで調べてみると、その展覧会とは北京の木木美術館（M WOODS Museum）で2021年3月から4か月以上にわたり開かれた「坂本龍一：観音聴時（Ryuichi Sakamoto：Seeing sound, hearing time）」のことで、音、映像、オブジェなどを組み合わせたインスタレーション作品を展示したものであった。1978年にYMO（Yellow Magic Orchestra）のメンバーとして華やかにデビューした坂本が、後年、よりシンプルな「音」の形を模索していたことは、晩年のアルバムや映像作品などから知られる。2000年代以降は高谷史郎とのコラボレーションでインスタレーション作品を発表する機会が増え、音の波動を水面に映すなどの実験を繰り返していた。

高谷は北京の展覧会での苦労を以下のように語っている。「コロナ対策の隔離措置が厳しい時期で大変でしたが、貴重な体験でもありましたね。中国の空港に着いたら、防護服の人たちがやって来て、僕たちをバスに乗せ、そのままホテルで3週間の隔離。うっかり部屋のドアが開いたままになっていると警報ブザーが鳴ったりして、本当に厳しく監視されました（笑）」<sup>2)</sup>。高谷は笑いとともに回想しているが、この展覧会は美術館の屋上で人工的に霧を発生させ、光と音との共演を実現させるという大がかりな作品を含み、中国側がコロナ禍において格別の協力をしたことがうかがえる。がんで闘病中の坂本はこの時北京まで赴くことはなかったが、最晩年に実現した北京での展覧会は、坂本の存在を中国の人々により強く印象づけることになった。

このように見てくると、中国側での坂本のイメージと、日本側での坂本のイメージはやや異なるようにも思われる。1970～80年代に青少年期を送った筆者のような日本人は、坂本といえばYMOでの奇抜な姿や刺激的な音楽、『戦場のメリークリスマス』や『ラストエンペラー』でのエキセントリックな演技などがまず思い浮かぶ。日本が上り調子だった時代を象徴するような、それらの尖ったイメージがあつてこそ、晩年の坂本の到達点がより興味深く見えてくるのだが、果たして中国では坂本の前半生がどこまで視野に入っているのだろうか。

現在筆者の関心は二つある。一つは、作品の題材や題名から見る限り中国との縁が少なくない坂本にとって、中国はどのように意識されていたのかということ。もう一つは、現在の中国において、1970～80年代の坂本の活躍がどのように理解されているのかということである。文化大革命（1966～76）で鎖国状態にあった中国では、同時代の世界の文化・芸術の潮流を知るすべもなく、改革開放政策が進んだ1980年代においても、資本主義諸国の文化に対する統制は厳しかった。つまり中国人は同時代的に坂本の作品を受容したわけではなく、2000年代以降の急速な海外文化流入にともなう、あとから坂本を発見したといえるだろう。

本稿はこの二つの関心に沿いながら、まずこれまでの筆者の問題意識に近い「坂本龍一にとっての中国」を明らかにすることを目的とする。すでに別稿で論じたように<sup>3)</sup>、日本では1960年代から広義のシルクロードブームが起り、1972年の日中国交正常化、78年の日中平和友好条約締結を経て、1980年のNHK「シルクロード」をきっかけとした一大ブームが起こった。それは東西文化交流の象徴としてのシルクロードに対する関心だけでなく、まさに改革開放の時代を迎えた中国に対するあこがれや期待の表明だった。1970年代末から、シルクロードや中国を題材にしたテレビドラマや歌謡曲が増えていたことと、YMOが大ヒットしたこととの間には密接な関係がある。当時、欧米の最先端文化の影響で生まれたと思われるYMOの電子音楽には、その実「中国」のイメージが濃厚に重なり

合っていたのだった。

## 一. 1978年の中国と YMO

東京芸術大学大学院修士課程を修了し、スタジオやライブでのバックミュージシャンとして活動を始めていた坂本龍一が、細野晴臣に誘われて YMO のメンバーとなったのは 1978 年 2 月のことだった。日本における草創期のロックバンド「はっぴいえんど」で活躍した細野と、すでにドラマーとして多くの実績があった高橋幸宏から見れば、坂本はまだ初々しさが残る青年だろう。細野の提案はシンセサイザーを用いたディスコ音楽を作るというもので、同年 7 月から録音をスタートし、11 月にファーストアルバム『イエロー・マジック・オーケストラ』（日本版）を発売した。その直前の 10 月に、坂本はソロデビューアルバム『千のナイフ』をリリースしている。つまり YMO としての楽曲制作と、『千のナイフ』のための楽曲制作は並行して進んでいた。

1978 年という年は、日中関係史の上で重要である。8 月に日中平和友好条約が調印されたのを受け、10 月には批准書交換のため、当時副首相だった鄧小平が来日した。鄧小平は日本各地を精力的に視察し、中国の経済的立ち後れを率直に認めた上で、日本に学ぶ意向を表明した。鄧小平の飾り気ない人柄や、好々爺然とした風貌は、多くの日本人の好感を集めた。日中平和友好条約によって、戦後長い間果たせなかった一般人の中国渡航が解禁されたことも、中国に対する関心を一層高めることになる。

YMO のメンバーもまた、デビュー前のこの時期、中国を注視していた。そのことは、彼らのトレードマークとなった髪型「テクノカット」の考案エピソードからも知られる。細野晴臣は以下のように語る。

そのころ 3 人で、テレビで小澤征爾が指揮する北京交響楽団を観たんです。それは感動的なもので。それまで 3 人とも、NY のスタッフ

とかLAのセクションみたいなミュージシャン集団だと自分で思ってたんです。NYのスタッフの真似をしながらも、日本のミュージシャンがああいう交響楽団の顔つきでシンセサイザーでやれば、予想を超えた何かができるんじゃないかっていう、ある種の熱狂がそのときあって。さっそく知人の美容室に行って、北京の楽団みたいにモミアゲをカットしてくれと。そのとき、横尾〔忠則。前衛美術家。三島由紀夫との交友や俳優としての活動でも知られる＝引用者注〕さんにもこういう髪型でやりますよと伝えて、横尾さんもモミアゲ切って、記者会見やりますから来てくださって伝えてたんです。そしたら来なかった。後から聞いたら、横尾さん、足がその日向かなくて、家から出なかったんだと（笑）。

——来てたらYMOは4人になってた（笑）。テクノカットや無表情というのは、クラフトワーク〔ドイツの音楽グループでテクノポップの開拓者とされる＝引用者注〕が元ではないんですね。

ええ。クラフトワークを聴き込めば聴き込むほど、ドイツとかヨーロッパの歴史の深さに圧倒されるばかりだったんです。これは僕らにはできない、やっても真似になってしまう。彼らに対抗する方法論が見つけだせなかったそんなときに、北京の楽団が、僕らは東洋人であるという意識を刺激してくれたんですよ<sup>4)</sup>。

それまで欧米のミュージシャンばかりをお手本にしていた三人が、北京のオーケストラの様子を見て「東洋人」意識を刺激されたのだという。細野が言う「テレビで小澤征爾が指揮する北京交響楽団を観た」ことについては、編注として以下のような記述がある。「78年6月、北京で行われた小澤征爾指揮による、ブラームス「交響曲2番」、ベルリオーズ「ローマの謝肉祭」の演奏のTV中継のこと。文化大革命時代に江青の指導で、中国では演奏が禁じられていた西洋音楽が12年ぶりに演奏されるということで、公演は世界に中継され、社会的トピックになった」<sup>5)</sup>。

この演奏会については、近年NHK「アナザーストーリーズ」で「小澤征爾 悲願のタクト～北京に流れたブラームス」(NHK 総合 2022年12月26日放送)として紹介された。中国・瀋陽生まれの小澤は、1976年12月に戦後初めて訪中して以来、中国の楽壇に対して特別な思い入れを持ち、2回目の訪中となった78年6月に自らの指揮による演奏会を実現させた。番組で流れた一場面を見ると、北京交響楽団(現在の中央楽団)のメンバーはいずれも黒い詰め襟のような制服を身につけ、黒々とした短い髪や、まじめそうなメガネ姿も確かに印象的である。文革中は想像することもできなかった、外国の指揮者を前にした緊張感も伝わってくる。

引用した編注では、この演奏会は「TV中継」されたと書いてあるが、筆者が当時の新聞を調査したところによると、実際は「中継」ではなかった。6月15日に北京・民族文化宮大ホールで行われた演奏会を、TBSが7月23日午後3時からの「サンデー・スペシャル」で放送したのが実態である。YMOのメンバーはこの時期よく細野の自宅に集まっていたというが、夏の日曜の午後、三人が揃って中国人音楽家たちの姿に見入ったというのも、それ自体が貴重な歴史の一コマである。

このテレビ放送は「テクノカット」を誕生させただけでなく、のちにいう「赤い人民服」が考案されるきっかけにもなった。以下は細野が別のところで同じ場面について語ったものである。

幸宏のアイデアが素晴らしかったよね。北京の演奏を観ていて、「例えば、ニューヨークのスティーブ・ガッドとか、スタジオミュージシャンが中国的になったらどうなるんだろう？」と考えていたんだけど、幸宏が「人民服」って言い出して、実際に人民服のような服を作ってきた(笑)。幸宏は洋服屋さんもやっていたから<sup>6)</sup>。

「赤い人民服」は、YMOが1979年9月にリリースしたセカンドアルバム『ソリッド・ステイト・サヴァイヴァー』のレコードジャケットで三人

が着ているものである。形としては大正時代のスキー服にヒントを得ているともいい<sup>7)</sup>、「制服」としてライブでも着用された。レコードジャケットでは三人の隣に座るマネキン人形が、赤い星を付けたカーキ色の人民帽をかぶっているので、中国のイメージを押し出したものであることは明らかだ。文化大革命終了後間もない中国で、色味の乏しい人民服や人民帽は、没个性的でファッションとはほど遠いものだった。YMOはそれを換骨奪胎して新しいファッションとし、オーケストラの団員の真摯な顔つきを模倣してことさらに無表情で演奏した。

これらの事実から考えると、YMOのメンバーにとって中国とは、二つの側面を持っていたといえるだろう。一つは、欧米のマーケットや観客の視線を意識し、YMOの独自性を際立たせるための演出装置としての中国である。中国の異質さを客観的に認識し利用できるという点で、中国は彼らにとって他者である。もう一つは、メンバーが情動的に共感を覚え、「東洋人」として一体化できる中国である。この意味では中国は彼らの内側に存在していたといえる。このように、彼ら自身がどのくらい意識していたかはわからないが、中国に対するまなざしや思いは時に矛盾し、錯綜していた。こうした心理は、中国との往来が始まって間もない時期の多くの日本人に共通していたと考えられる。

## 二. 楽曲の中の「中国」

YMOの楽曲には、タイトルからして東洋や中国を想起させるものが散見される。例えば「東風（Tong Poo）」（作曲：坂本龍一、編曲：YMO）は初期YMOの代表作であり、細野によれば海外で最も受けのよかった作品であった。

いろいろな曲がヒットしましたが、特に外国でYMOというと〈東風〉なんですね。テーマ曲みたいな。フュージョンとテクノの橋渡し

みたいな曲だったので、それによって YMO が受け入れられたという、大事な側面を持った曲です。ちょうどいい具合の東洋趣味があって、とっつき易かったと思いますね。非常に古典的な、洗練されたエレガントな作り方をしています<sup>8)</sup>。

作曲した坂本は、「東風」が収められたファーストアルバム『イエロー・マジック・オーケストラ』についてのインタビューで、以下のように創作の背景を語っている。それによれば「東風」もまた、北京のオーケストラに触発されたものであることがわかる。

——坂本さんの「東風」という曲は、『千のナイフ』に準ずるテイストがありますよね。

坂本 あれは、それこそ北京交響楽団をイメージして書いた曲なんですよ。たぶん何かを下敷きにしていると思う。当時は文化大革命のすぐ後の時代で、毛沢東の詩に作曲したものが中国にたくさんあって。そういうレコードを中国の店から買ってきて、なかにいい曲があったんですよ。それを参考にしてるんです。

—— B 面は「東風」に始まる、映画の題名から拝借してきた、ゴダール 3 部作が収録されていますよね。

坂本 ゴダール自身も、ある時期毛沢東主義者でしたしね。中国のオーケストラの、整然とした顔つきというのが、クラフトワークみたいなオーケストラに見えたわけです。全体主義的なね。

——「東風」はつまり、坂本さん個人のモチベーションから誕生したんですね。

坂本 でも、ゴダールの映画の題名から取ろうっていうのは、割と早くから決まっていた気がするんですけど。僕はとにかく、高校時代からドブプリだったんで。ゴダールはポップだって意識もあったんですね。『中国女』なんていうのは、文字が出てきたり、毛沢東主義の赤



の使い方とか、すごくポップでしょう。YMOに持ち込んだのは、もったいなかった気がするけど（笑）<sup>9)</sup>。

このインタビューにはいくつかの興味深い事実が示されている。まず注目したいのは、坂本が毛沢東主義に早くから関心を持ち、それがYMOの楽曲の制作に反映されていたことである。坂本の自伝『音楽は自由にする』によれば、坂本は都立新宿高校に入学した1967年から学生運動に参加し、社会科学研究会でマルクスやレーニンの著作を読み、69年1月の東大安田講堂の攻防戦の時は「本郷からお茶の水まで、まるで戦場のような路上を走り回って」いたという<sup>10)</sup>。授業にもだんだん出なくなり、運動家のたまり場であったジャズ喫茶に入り浸ったり、映画館に通い詰めたりした。ゴダールの映画を見たのもこの頃で、「いちばん好きだったのは、なんといってもゴダールです」<sup>11)</sup>と書いている。

高1のときに『気狂いピエロ』を観たのが最初で、それ以降のものはほぼリアルタイムで観ています。『中国女』、『ウイークエンド』、『東風』。『中国女』は5月革命より前の作品なのに、それを完全に予言していて、興奮しました。すごくポップで、色彩もカッコよかった<sup>12)</sup>。

アルバム『イエロー・マジック・オーケストラ』の中で、「ゴダール3部作」と呼ばれる「東風」「中国女」「マッド・ピエロ」の三作品は、タイトルもそのままゴダールの映画にヒントを得て作られた。ゴダールの三つの映画のうち、『中国女』はパリ5月革命の前年（1967年）を舞台とし、文化大革命の影響を受けたフランスの青年男女が過激化していく様を描いたものである。坂本がそれを「カッコいい」と受け止めたことから、思想的な共鳴が見て取れる。

映画『中国女』の中では、活動家のたまり場である部屋の本棚にぎっし

りと『毛沢東語録』の赤い本が並んでいる。登場人物たちのセリフの大半は『毛沢東語録』からの引用や、資本主義国家の腐敗を糾弾する政治的な言説で、通常の映画のようなストーリーらしいストーリーはほとんどない。この映画は、日本においてはその政治性の強さから通常の配給ルートに乗りにくく、勅使河原宏らの映画監督が直接ゴダール側と交渉し、1969年5月末から自主配給を行った。上映場所を探すのにも苦勞し、結局東京の映画館「新宿文化」で毎晩9時半からの夜間上映を行ったという<sup>13)</sup>。

これを見に行った一人が、当時高校3年生だった坂本である。彼の毛沢東主義に対する関心は、文化大革命そのものよりも、パリ5月革命やベトナム反戦運動など「西側」の運動の中で援用されたマオイズムに寄せられたものであろう。フランスでは、労働者階級による政治闘争を重視したマオイストはもともと少数であったが、サルトルとボーヴォワールがマオイズムへの共鳴を表明したことをきっかけに、学生革命家の熱い支持を受けるようになった<sup>14)</sup>。

坂本は中学生の時からラヴェルやドビュッシーなど近代フランス音楽に傾倒しており、同時代のフランスの動向にも関心があっただろう。ゴダールの映画に影響を受け、『毛沢東語録』もおそらく読んでいたと思われる。『毛沢東語録』(原題『毛主席語録』)は、文革発動後の1966年10月から翌年11月にかけて、北京の外文出版社より世界の25の言語で460万部発行されたという<sup>15)</sup>。日本でも67年9月までに15万部が販売されたとされ<sup>16)</sup>、学生運動の活動家や左翼知識人の多くが手に取ったと見られる。

坂本は毛沢東の思想だけでなく、その詩作品にも関心を持っていた。ソロアルバム『千のナイフ』の冒頭、坂本は毛沢東の詞「水調歌頭 重上井岡山(水調歌頭・ふたたび井岡山に登る)」を中国語で朗読している。ただしヴォコーダーによるエフェクトのため、何を言っているのかはほとんど聞き取れない。YMO「テクノポリス」の冒頭で「TOKIO」という言葉が繰り返されるのと似た感じであるが、もっと声がかかされているので、中国語の発音の善し悪しもよくわからない。

久有凌雲志	つとに雲を凌ぐ志ありて
重上井岡山	ふたたび井岡山にのぼる
千里來尋故地	千里訪ねくる ゆかりの地
旧貌變新顏	旧き容（かたち）は新しき姿と変わりぬ
到處鶯歌燕舞	到るところ鶯歌い燕舞う
更有潺潺流水	さらに水のせせらぐありて
高路入雲端	高き路（みち）雲の端に入る
過了黃洋界	黃洋界を過ぐれば
險處不須看	險しきところ見るまでもなし
風雷動	風雷とどろき
旌旗奮	戦旗はためく
是人寰	これ人の世なり
三十八年過去	三十八年は過ぎさりぬ
彈指一揮間	指を一弾きする間に
可上九天攬月	九天に上りては月を抱くべく
可下五洋捉鼈	五洋に下りては鼈（べつ）を捕うべく
談笑凱歌還	笑いさざめきて凱歌のうちにもどらん
世上無難事	世に難きことなし
只要肯登攀	よじ登らんとさえせば <sup>17)</sup>

「水調歌頭 重上井岡山」は、毛沢東が1927年に初の革命根拠地を作った江西省井岡山を記念の地とし、38年後の1965年に再訪して革命を成し遂げた感慨をうたったものである。「水調歌頭」は詞牌を示す<sup>18)</sup>。毛沢東は幅広い古典の教養のもとに自ら詩作したことで知られ、中でも詞を得意とした。この作品も困難な革命事業を山に登ることにたとえ、天地の間に立って自らの道を振り返る気宇壮大な作風が特徴である。坂本がデビューアルバムの冒頭にこの詞を持ってきたのは、毛沢東の作風に「カッコよさ」を感じたからであろうし、わが音楽人生の第一歩を高らかに歌いあげ

たかったからかもしれない。

ちなみに毛沢東の詞に触発された日本の作曲家はほかにもおり、坂本が私淑した作曲家・ピアニストの高橋悠治も、「毛沢東詞三首」というピアノ曲を1975年に作っている<sup>19)</sup>。高橋はこの時期文化大革命への関心を公言し、社会主義的な創作や演奏のあり方を模索していた。『千のナイフ』より「毛沢東詞三首」の方が作曲年代が早いことから、坂本はこれに影響を受けた可能性もあるが、中国語の詞をそのまま朗読するのとピアノ曲との違いは大きい。ただいづれにしても、1970年代の日本の芸術家が、同時代の中国の状況に創作意欲をかきたてられていたことは確かである。

ところで、坂本がYMOのメンバーとして「東風」を作曲する時、中国のレコードを聴いて「いい曲」を参考にしたと語っていることに目を引かれる。管見では、坂本が参考にした曲が何かについて、日本側では特に検証の対象になっていない。一方、現在坂本を崇拝する中国の若者の間では、元の曲は「讓我們蕩起双槳（我らに二本の櫓を漕がせよ）」であると推定されている<sup>20)</sup>。この歌は映画『祖國的花朶（祖國の花びら）』（1955年）の主題歌で、叙情的なメロディーが印象的である。児童合唱曲として音楽の教科書にも載るなど、今日なお知られた歌であるらしい。その冒頭、タイトルでもある「讓我們蕩起双槳」という詞で始まる旋律は、簡略に示すと「ラドレミーソミドレーラー」である。これは確かに、「東風」冒頭の主旋律である「ラドレミーソレミシソラー」とよく似ている。

坂本が元の曲の題名を明確に語っていない以上、確証はないが、坂本が「毛沢東の詩に作曲したものが中国にたくさんあって、そういうレコードを中国の店から買ってきて」と語っていることから、もし坂本のレコードコレクションが遺っているならば、調べることは可能であろう。また、「中国の店から買ってきて」とあるが、先述のように1978年の日中平和友好条約締結以前に一般人が中国に渡航することは不可能だったため、日本国内で販売されている輸入盤、またはそれに準ずるものを日本の店で購入したのが事実と思われる。

試みにインターネット上で検索してみると、同時期のレコードとして複数のネットオークションのサイトで出品されているものに「毛沢東主席詩詞 新中国のうたごえ」と題する「新世界レコード」レーベルのLPがある。A面は毛沢東の詩（詞）に曲をつけたもの、B面は「新中国の民謡」として「東方紅」などの歌曲が収録されている。しかし残念ながらここには「讓我們蕩起双槳」が収録されていないため、坂本が聴いたものと特定することはできない。

「新世界レコード」は旧ソ連のレコードの輸入販売を手がけていた会社で、LPジャケットの説明によれば、中国唱片公司（中国の国営レコード会社）から提供された録音テープに基づいて「新中国のうたごえ」を制作したという。同じジャケットには日本中国文化交流協会の理事長、中島健蔵（フランス文学者）の挨拶文なども載っており、録音テープの入手にあたっては同協会が一役買っていたことがわかる。「新世界レコード」は神田神保町古書センターの中に店舗があり、左翼文化人には馴染みのある場所だったらしい（すでに閉店）。坂本が中国のレコードを買ったのは、こういう場所だったのではないかと想像される。

坂本は1970年に東京芸術大学に入学してからも学生運動に参加しており、授業そっちのけで学外で出会った「過激派くずれの、音楽好きの連中」と付き合ったりしていた。「彼らとは「資本主義に管理された音楽を解放しよう！」とか「中国の人民解放軍にならって、ぼくらは音楽で労働者に奉仕しよう！」とか、そんなことを言いながら飲んでいました」<sup>21</sup>と書いており、社会主義国における音楽のあり方に関心を持っていたことがうかがえる。

小学1年生でピアノを習い始め、5年生で作曲を始めた坂本は、クラシックからポップス、ロックまで幅広く聴き、中学生の時にドビュッシーの音楽に出会うと、自分はその生まれ変わりと信じるほど傾倒した。ドビュッシーが1889年のパリ万国博覧会でインドネシアのガムラン音楽に出会い、以後東洋音楽から大きな影響を受けたことはよく知られている

が、坂本がのちに映画『戦場のメリークリスマス』でガムランの響きを取り入れた曲を作ったことは運命的に感じられる。

西洋音楽を系統的に聴いた結果、「西洋音楽はもう行き詰まってしまった」<sup>22)</sup>と感じるようになった坂本は、非ヨーロッパ圏の音楽に興味を持つようになり、芸大に入ってから小泉文夫の民族音楽学に大きな共感を覚えた。小泉が収集したアジア各地の民族楽器に触れ、その響きを知ったことで、坂本の音楽の幅は広がったのである。

音楽評論家の片山杜秀は、坂本と、2023年9月に亡くなった作曲家の西村朗の二人を対比的に取り上げた追悼文で、以下のように述べている。

坂本や西村が通っていた時代の芸大で、民族音楽学者、小泉文夫が力説していた。アジアに通底する響きで西洋音楽の覇権を打ち破りたい。そういう野心が小泉の学問にはあったろう。どうも2人は小泉流の世界観に育てられたきらいがある<sup>23)</sup>。

片山は坂本と西村の作品にはいずれも「西洋音楽の覇権」に対抗する意識があったとし、それを映画に喩えて、西村の作品が黒澤明的であるとすれば、坂本の作品は小津安二郎のであったと指摘する。坂本の作品の根底には「切り詰められて淡々としたものがクール」という意識があり、「巨大さや複雑さへの信仰がなかった」ことが特徴だった、と片山は書く。

こうした見方は、次節で論じるように、作曲家としての坂本の出世作であり代表作でもある『ラストエンペラー』の音楽が、中国の楽器を取り入れていたにもかかわらず、どこか日本的な節回しであったこととも通じるように思われる。そもそも坂本は、『ラストエンペラー』の音楽を手がけるまで、「中国の音楽というものはあまり好きになれず、中国風の音楽は書いたことがないし、ほとんど聴いたことすらなかった」<sup>24)</sup>と述懐している。つまりソロアルバム『千のナイフ』や、YMOとして作曲した「東風」は中国をモチーフとして取り入れてはいたが、音楽的に中国とのつながり

はなかった。革命や毛沢東思想に共感はしていても、1970年代当時の坂本は、生の中国音楽に接する機会はなかったのである。

坂本が創作にあたって中国音楽や中国の楽器を意識したのは、1980年代の『ラストエンペラー』が初めてであり、現地ロケに参加したことで中国の歴史や社会に対する理解も格段に深まったと考えられる。

### 三. 『ラストエンペラー』と中国音楽

大島渚監督の『戦場のメリークリスマス』（1983年公開）で、坂本はヨノイ陸軍大尉を演じるとともに、自ら希望して音楽を手がけた。映画音楽を作るのは初めてだったが、監督との相性もよく、仕事にも満足がいったようである。同年のカヌヌ映画祭の席上、バルナルド・ベルトルッチ監督に出会ったのが機縁となり、『ラストエンペラー』への出演を打診された。1986年以降、北京、大連、長春と移動しながら甘粕正彦の役を演じたが、音楽を担当したのは予想外だったという。溥儀が満州国皇帝として即位する場面（宮廷での戴冠式）で、楽団による生演奏を収録する必要があり、監督の意向で現地にいた坂本が急遽曲を準備することになった。

長春は満州国時代には首都・新京として知られ、『ラストエンペラー』の撮影当時、溥儀が戴冠式を行った宮殿や、甘粕正彦が理事長を務めた満州映画協会のスタジオなどがまだそのまま残っていた。坂本の自伝『音楽は自由にする』によると、坂本が作曲のために借りた古いアップライトピアノは、旧満州映画協会のスタジオから運ばれてきたものだった。また、片言の日本語のできるコーディネーターの老人が、若い頃甘粕本人に「可愛がってもらった」ことを語るなど、往事にタイムスリップしたかのような印象的なエピソードが豊富である。1980年代、特に地方都市では文化大革命期の停滞から抜け出すのに時間がかかり、経済的な立ち後れから、戦前・戦中の遺構がそのまま保存・活用されていることも多かった。戦争や満州国の記憶を持っている人も存命であり、まさに過去と現在が交わる

ところで『ラストエンペラー』の撮影が行われたのである。以下の坂本の総括は、現場の雰囲気を経験した者ならではの表現であり、どこか荘子の「胡蝶の夢」を思わせるところが興味深い。

映画というものには、何か現実と虚構の境を飛び越えてしまうようなところがあると思います。そういう強い磁力みたいなものを映画は持っていて、撮影現場で人が死んだりすることもある。「現実」とか「虚構」というのはあえて境界を設けるための言葉で、もともと現実も虚構で、虚構も現実で、境い目はないんです。そういう言葉の境界を越えた本当のことが、映画には映ります。『ラストエンペラー』の中でも、間違いなくそういうことが起こっていたと思います<sup>25)</sup>。

ところで、坂本が映画全編の音楽を手がけるように依頼されたのは、撮影終了後半年も経ってからのことで、しかも与えられた時間は1週間、必死の交渉によってかろうじて2週間に延ばされたのだという。ベルトルッチ監督からは「中国が舞台だがヨーロッパ映画であり、戦前から戦中の話だけれど現代の映画だ、それを表すような音楽を作れ」<sup>26)</sup>という注文を受けた。そこで坂本が考えたのが「西洋風のオーケストラの音楽に中国的な要素をふんだんに盛り込んで、20～30年代のファシズムの台頭を感じさせるような、たとえばドイツ表現主義的な要素が入っているような音楽」<sup>27)</sup>というスタイルだった。

筆者がすでに別稿で指摘したように<sup>28)</sup>、『ラストエンペラー』のオリジナルサウンドトラックは、現在でもテレビの中国関連番組のBGMとして耳にすることがある。特に二胡を用いた「ラストエンペラーのテーマ」は、二胡という楽器の音色を初めて日本人に広く知らしめた楽曲であると思われ、これ以降、二胡は日本人が中国を連想するための重要なアイテムとなった。

坂本が具体的にどのように作曲を進めたのかについて、自伝『音楽は自



由にする』では以下のように書かれている。

……すでにお話ししたとおり、中国音楽はそれまで一切勉強してこなかったもので、とりあえずレコード屋に走って、20巻ぐらいある中国音楽のアンソロジーを購入、丸一日かけて全部聴きました。そして、時代とシチュエーションを考慮して、この楽器は使うべきだ、というものを選び、東京近郊の中国人演奏家を捜します。曲を書き、並行して録音も進め、中国楽器の演奏家に弾いてもらってそれも録音する。3人のオーケストレーターと共に1週間それを繰り返しました。毎日、ほとんど徹夜でした<sup>29)</sup>。

このくだりから見れば、「中国音楽」そのものを知らない坂本がまず重視したのは中国の「楽器」であり、こうして選ばれた楽器の中に二胡があったと考えられる。二胡の演奏を担当したのは姜建華で、彼女は北京の中央音楽学院附属中学（高校に相当）在学中の1978年、訪中した小澤征爾に見出されて世界デビューのきっかけを作った。つまりYMOの三人がテレビで「北京のオーケストラ」を見て感動したのと同時期に、天才少女だった姜建華には小澤との出会いがあり、以後日本の楽壇と縁を深めていく。坂本が『ラストエンペラー』の音楽を作ろうとした時、姜建華はすでにソリストとして東京を本拠地に活動しており、誰かが坂本に紹介したものと思われる。

『ラストエンペラー』の中で琵琶を独奏した楊宝元は姜建華の夫で、二人は日中国交正常化50周年の2022年9月28日、駐上海日本総領事館で行われた記念イベントで演奏するとともに、小澤征爾や坂本龍一との思い出を語っている<sup>30)</sup>。楊宝元の話によると、坂本は『ラストエンペラー』の作曲をする時、映画の場面を映して見せながら、こういう音楽がほしいと説明した。楊宝元が即興で演奏しながら譜を書くと、坂本がすぐこれがよいとか、こう直そうなどと意見を言い、演奏と対話を繰り返しながら、大

変よい雰囲気の中で作業が進んだという。

楊宝元はまた、坂本が「中国音楽の要素」を「選び」、「彼が最も得意とする電子音楽の和声の技術と融合させた」と語っている。つまり、中国的に聞こえる『ラストエンペラー』の音楽も、中国音楽そのものではなく、あくまで坂本の創作だということだ。先述のように坂本は、当初ベルトルッチ監督から「中国が舞台だがヨーロッパ映画」であることを念頭に置いてほしいと言われていた。そこで欧米の観客の視線を意識しつつ、西洋音楽の作曲技法を基礎とし、そこに彼が「中国的」と感じる音色や旋律をちりばめたのであろう。

結果として二胡を用いた「ラストエンペラーのテーマ」も、構造的には複雑に転調を繰り返すフランス近代音楽のようであり、また一方ではどこか日本的にも思われる節回しが特徴となった。「ラストエンペラーのテーマ」は、富田勲が作曲したNHK「新日本紀行」のテーマ曲<sup>31)</sup>と似ているように感じるが、インターネット上には同様の指摘が多く見られる。五音音階を用いる中国音楽と日本音楽には似たところも多いとはいえ、中国をイメージして作られた曲に日本を感じるのは、聴く側の耳の問題なのか、それとも「アジアに通底する響き」（片山杜秀）を追求した坂本の工夫のゆえなのだろうか<sup>32)</sup>。

作業のあとには過労で入院するほど精魂傾けて取り組んだ『ラストエンペラー』であったが、さらに6か月もの編集期間を経て完成した映画を見て、坂本は「椅子から転げ落ちるくらい」驚いたという。

ぼくの音楽はすっかりズタズタにされて、入院するほどまでして作った44曲のうち、使われているのは半分ぐらいしかなかった。必死に文献を調べて研究し、この場面ではきっとこういう音楽が流れているに違いない、と思えるぐらいまでエネルギーを注ぎ込んで作った音楽が、あっさりボツにされていました。それぞれの曲が使われる場所もかなり変えられていたし、そもそも映画自体がずいぶん違うもの

になっていた。もう、怒りやら失望やら驚きやらで、心臓が止まるんじゃないかと思ったほどです<sup>33)</sup>。

のちにアカデミー賞作曲賞を受賞したことから、坂本にとって『ラストエンペラー』はさぞかし満足いく仕事だったのだろうと考えがちだが、これが実態だったとは驚かされる。現在入手できるオリジナルサウンドトラックは、収録されている全18曲のうち9曲が坂本の作品で、それぞれに付けられているタイトルは実際の映画で用いられた場面を反映している。当初の坂本の意図とは異なる使われ方がされているとすると、逆に、本来の意図はどのようなものであったのかに興味を引かれる。

また、アカデミー賞作曲賞は坂本とデヴィッド・バーン、蘇聰（スー・ツォン、Su Cong）の同時受賞であり、この三人がどのように仕事を分担したのか、とりわけ中国人である蘇聰の働きがどのようなものであったかも気にかかる。坂本が日本人として初の作曲賞受賞であったのと同様に、蘇聰も中国人として初めての受賞であったが、この人物については中国国内でもそれほど知られているとはいえない。

2018年に行われた蘇聰のインタビューによれば<sup>34)</sup>、北京の中央音楽学院で作曲を学んだ蘇聰は、1983年という改革開放政策開始後の中国ではきわめて早い時期にドイツに留学した。その後もドイツの音楽大学で職を得、ドイツ人女性と家庭を持って現在に至る。ミュンヘン音楽大学で学んでいた1985年、ベルリン・ホリゾンテ音楽祭からアジアの若手作曲家の一人として選ばれ、委嘱作品がベルリンフィルによって演奏されるという栄誉を得た。ほかの作品は武満徹とユン・イサン（尹伊桑）という、すでに世界的に知られた作曲家のものであったから、そのレベルの高さがわかるだろう。翌年、『バラエティ』紙を見て『ラストエンペラー』の撮影が中国で開始されることを知り、中国を舞台にした作品なら中国人音楽家が必要だろうと考えて、自分の作品を録音したカセットテープを制作サイドに送った。

一年も経ってほとんど忘れかけた頃にベルトルッチ監督のアシスタントから連絡があり、すぐ撮影地の北京に来るようにと言われた。これから博士論文に取り組もうという時だったが、貯金をはたいて飛行機のチケットを買い、北京に飛んだ。この直前に、事情を知ったペータース社（ドイツの著名な楽譜出版社）と、あまり深く考えることなく著作権契約を結んだが、このことが『ラストエンペラー』のプロデューサーを悩ませる一因になった。蘇聰によれば、プロデューサーはもともと作曲を蘇聰とモーリス・ジャール（映画『ドクトル・ジバゴ』の「ラーラのテーマ」で知られる作曲家）に任せるつもりだったが、著作権をめぐるジャール側ともめることになり、結果としてジャールが降り、替わって坂本龍一が加わったのだという。

このあたりは、権利関係に厳しいハリウッドの事情がからむため、蘇聰の語っていることがすべて真実とも限らないが、著作権をめぐるトラブルによって蘇聰の担当する部分が少なくなってしまったことは事実のようである。サウンドトラックに収録されている18曲のうち、蘇聰作曲のものはわずか1曲しかない。インタビューの中で蘇聰は、オープニングテーマ（「メイン・タイトル・テーマ」）を編曲したのは自分であると誇っているが、サウンドトラックでは作曲者としてデヴィッド・バーンの名前があるのみである。両者の間には何か協力があつたのかもしれないが、詳細は知られていない。

ただ、唯一蘇聰作曲とされる「ランチ」は、少年時代の溥儀と乳母のやや性的な関係を思わせる場面（紫禁城での昼食後の一コマ）で使われており、現代的な無調音楽の中に琵琶のトレモロが不安げなさざなみを立てる印象的な曲である。古琴や笛とともにシンプルに奏でられることから、全編の中で最も中国らしさを感じる作品だ。中国人音楽家である蘇聰が参加した意義は確かにあつたといえよう。出番が少なかったにもかかわらず、蘇聰もまた、ベルトルッチ監督と一緒に仕事ができたとを人生の貴重な経験と振り返っている。大学に復帰したあと34歳の若さ（当時のドイツ

では最年少だったと蘇聰は語る）で作曲科の教授になったのも、アカデミー賞受賞の実績が反映していただろう。蘇聰は1990年代以降、大学で教えながら歌劇など大型作品の創作に力を入れ、1997年に香港が中国に返還された際には、彼が作曲を担当したバレエ「ラストエンペラー」が香港で上演されたという。

管見では、坂本が『ラストエンペラー』の作曲にあたって蘇聰と協力したとか、中国音楽について彼から何か学んだとかの記述は見当たらず、作曲者三人はそれぞれ仕事をしただけのように見える。日本人としてのひいき目を差し引いたとしても、『ラストエンペラー』全体において坂本の作った曲が大きな役割を果たしていることは疑いがなく、坂本がその後も『シェルタリング・スカイ』（1991年日本公開）、『リトル・ブッダ』（1994年日本公開）と続けてベルトルッチ監督作品で音楽を担当していることから、監督の信頼が厚かったことがうかがえる。坂本は『シェルタリング・スカイ』でもロサンゼルス映画批評家協会賞の作曲賞とゴールデングローブ賞の作曲賞を受賞し、映画音楽の作曲家としての評価を確固たるものにした。

## おわりに

本稿では坂本龍一がYMOとしてデビューする前後から、1990年代に映画音楽の作曲家として世界に認められるまでを対象に、中国との関わりを検証した。そこから見えてくるのは、坂本個人の資質や努力のほかに、中国をめぐる時代のうねりともいえるべきものである。

1960年代は日本の学生や知識人の多くが左翼であり、国交のない中国に関する情報が少ないにもかかわらず、文化大革命については肯定的な見方が一般的だった。坂本が毛沢東主義に関心を持ったのは欧米の学生運動の影響も大きく、ゴダールの映画を「ポップ」「カッコいい」ととらえていたことから、時代の先端に立ちたいという意識が強かったことがうか

がえる。

1970年代に日本と中国の国交が回復し、日本人の中国に対する興味が高まる中でYMOは生まれ、「イエロー」（黄色人種、東洋人）の新しい可能性を提示して熱狂的な歓迎を受けた。それは欧米人が東洋に向ける好奇の視線をなぞったものであると同時に、世界へ門戸を開き始めた中国に対する日本人の期待や共感も反映していた。「西側」の一員であり、かつ中国の隣人でもある日本の立場は世界の中でも独特であり、欧米人のエキゾチシズムとは異なる視線で中国を見ていたといえる。

1980年代、中国が改革開放政策を採って初めて、ハリウッド映画が中国で大々的なロケをすることも可能になり、坂本が中国を直接的に見聞する機会も生まれた。父親から戦争中の中国東北部の話聞いていた坂本にとっては、歴史が現実とつながる貴重な経験だった<sup>35)</sup>。

『ラストエンペラー』の三人の作曲者の顔ぶれについて、制作サイドがどこまで計算していたかはわからないが、結果的に坂本は西洋と東洋を音楽的に橋渡しする役割を担っていたように見える。イタリア人監督の難しい要求を受けた坂本が、中国人演奏家の協力を得つつ、東京でいくつもの名曲を作ったことは、当時の日本の立ち位置を象徴しているともいえるだろう。1980年代の日本はアジア随一の先進国であり、中国を経済的に支援するだけでなく、文化的にも「世界に貢献する日本」を目指していた<sup>36)</sup>。古代以来の中国とのつながりや、近代以降の戦争の歴史を踏まえながら、現代の中国文化の発揚に協力することは、少なからぬ文化人に共有された使命感であった。

1990年以降、ニューヨークに拠点を移した坂本は活躍の場を世界に広げていくが、さまざまな国を訪問する中で、中国に対して次のようなコメントを残していることに目を引かれる。

ツアーを続けていると都市のエネルギーの差を感じる。ある地域が持っている潜在的な強さが、その差がはっきりとわかる。

ヨーロッパはゆっくりと死んでいる。アジア太平洋地域は、すごいエネルギーを感じる。もはや、差ははっきりしている。21世紀はもう完全に、中国人の世紀になることだろう。

シンガポール、香港、台湾、中国。アジアの中国人コミュニティの国をすべてまわる。skmt（坂本のこと＝引用者注）は、たった今の最大瞬間風速の強さをシンガポールと中国で感じる。

5年先、10年先、中国はとんでもない存在になるだろう。中国人たちは自分の論理を絶対に曲げようとはしない。よかれ悪しかれ、国全体が力をつけて、中国の論理を外の世界に押しつけてゆくだろう。日本人もこの50年間に学習し蓄積したことは結構大きい財産になっているけれど、今後の日本は本当に難しいだろう。アジアの中国人コミュニティと仲良くするぐらいしか生き延びる方法はない。でも、はたして向こうが仲良くしたいかどうか<sup>37)</sup>。

これは1996年9月、東京でのインタビューで坂本が語った内容をまとめたものである。坂本は日本の戦後50年と「今後」について言及しながら、日本の行く末に中国が大きくなるのしかかっていることを予見している。「話すのも、書くのもへた」<sup>38)</sup>と自認する坂本が、一体どのような経験を通して「中国の論理」を感じ取るに至ったのかはつまびらかでない。しかしニューヨークで暮らす間に、東洋人としての自己を意識することが増えただろうし、同じ東洋人として中国系アーティストと交流する機会も増えたと想像される。

坂本の言葉の中では、国としての中国の強大さと、周辺の国・地域に存在する中国系住民をも含めた「中国人」のしたたかさの両方が含意されているように見える。中国が世界における存在感を急激に高めていく2000年代より前に、坂本は「中国人」の強さを体験的に理解し、日本人が「アジアの中国人コミュニティと仲良くする」必要性を認めていた。坂本の意識は1990年代当時から、国家の枠を越えて個々の人間に向いていたとい

えようか。その透徹したまなざしは、30年近く経って肉体が世を去った今なお、私たちに注がれているように思える。

生前の坂本が開設した微博（ウェイボウ、中国のSNS）のアカウントには63万3千人のフォロワーがおり、坂本の逝去に際し「芸術千秋，人生朝露（芸術は長く，人生は短し）」のメッセージとともに投稿されたモノクロ動画は5022万回視聴された<sup>39)</sup>。2023年8月からは成都の木木美術館で坂本の回顧展「一音一時（Sound and Time）」が開催され、9月には台湾の著名歌手陶喆（デヴィッド・タオ）が成都での音楽フェスティバルの合間を縫って駆けつけた<sup>40)</sup>。

中国の人々が坂本の死を悼んだのは、生前の坂本が「中国人」を尊重して交流しようとしたことの裏返しである。筆者は音楽を愛する日本人、特に若い世代が坂本のこうした一面をどのくらい理解しているのかを知りたいと思う。坂本の死に涙する中国の若者たちと、日本の若者たちが見ているものは同じなのか、違うのか。行動する芸術家に対する敬意は、両国の若者の間で共有できるものなのか。そして、中国の人々が坂本に寄せたような親しみは、今後も日本のアーティストに向けられるのか。——坂本龍一の死は、日本と中国の文化交流の行く末を占う時、多くのことを考えさせてくれる。

付記：本稿は2021年度中央大学特別研究費「日本人の中国イメージの形成に関する比較研究」の成果を反映し、新たに書き下ろしたものである。

注

- 1) 「外交部：対坂本龍一先生去世表示哀悼」『環球網』2023年4月3日。  
URL：<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1762140966767139059&wfr=spider&for=pc>（最終閲覧日：2023年9月30日）
- 2) 『芸術新潮』2023年5月号「追悼／総力特集 坂本龍一」，58頁。
- 3) 日本におけるシルクロードブームについては榎本泰子『「敦煌」と日本人—シルクロードにたどる戦後の日中関係』（中公選書，2021年）を参照された。本書ではあまり詳しく触れなかった，大衆文化とシルクロードブームの関係については，榎本泰子「シルクロードブームの歴史的意義—戦後日本人の世



- 界観と中国―』（『現代中国研究』第50号、中国現代史研究会、2023年3月）を参照されたい。
- 4) 『イエローマジックオーケストラ』アспект, 2007年, 22～23頁。
  - 5) 同上。
  - 6) 音楽ナタリー「細野ゼミ 10 コマ目（中編）細野晴臣とテクノ」より。  
URL : <https://natalie.mu/music/column/493582>（最終閲覧日：2023年9月30日）
  - 7) 吉村栄一『YMO 1978-2043』KADOKAWA, 2021年, 56頁。
  - 8) 前掲『イエローマジックオーケストラ』付録部分（アルバム解説）、頁番号なし。
  - 9) 前掲『イエローマジックオーケストラ』, 138頁。
  - 10) 坂本龍一『音楽は自由にする』新潮文庫, 2021年（初版単行本は2009年）, 85頁。
  - 11) 同上, 89頁。
  - 12) 同上。
  - 13) 「仏映画「中国女」を自主配給」『朝日新聞』1969年4月19日夕刊9面。  
記事によれば上映は69年5月30日からとなっており、坂本龍一が高校3年生の時であるから、自伝で語っている記憶が正確であることがわかる。
  - 14) 馬場公彦『世界史のなかの文化大革命』平凡社新書, 168頁。
  - 15) 同上, 137頁。
  - 16) 同上。
  - 17) 原文と日本語訳は『人民中国』インターネット版2021年7月21日「中国共産党成立100周年」記念企画「毛沢東の詩を読む」による。URL : [http://www.peoplechina.com.cn/tjk/100/xw/202107/t20210701\\_800251653.html](http://www.peoplechina.com.cn/tjk/100/xw/202107/t20210701_800251653.html)（最終閲覧日：2023年9月30日）
  - 18) 詞牌は詞の形式の一つで、詞が音楽を伴っていた時代に旋律に合わせて韻を整えたことを反映している。「水調歌頭」の詞として代表的なものに蘇軾の「但願人長久」があり、現代に入りテレサ・テン（鄧麗君）が曲を付けて歌ったことで中華圏ではよく知られている。
  - 19) 三首の詞は「大柏地」、「詠梅（梅をうたう）」、「和郭沫若同志（郭沫若同志にこたえる）」である。高橋悠治はピアノ譜に毛沢東の原詞とその日本語訳・英訳を添えている。
  - 20) 例えば中国の若手音楽評論家 HOPICO による動画「就用這支視頻和坂本龍一告別吧（この動画で坂本龍一とお別れしよう）」の中でも「東風」の元になった曲について同様の指摘がある。[https://www.bilibili.com/video/BV1pa4y1T7v2/?spm\\_id\\_from=333.999.0.0&vd\\_source=705f53e7df754803ea1bd5870701a9f7](https://www.bilibili.com/video/BV1pa4y1T7v2/?spm_id_from=333.999.0.0&vd_source=705f53e7df754803ea1bd5870701a9f7)（最終閲覧日：2023年9月30日）
  - 21) 坂本龍一『音楽は自由にする』, 113頁。

- 22) 同上, 111 頁。
- 23) 片山杜秀「西村朝と坂本龍一 西洋に対抗, 相反したアジアの音」『朝日新聞』2023 年 9 月 18 日朝刊 29 面。
- 24) 前掲『音楽は自由にする』, 226 頁。
- 25) 同上, 228 頁。
- 26) 同上, 230 頁。
- 27) 同上, 232 頁。
- 28) 前掲榎本泰子「シルクロードブームの歴史的意義—戦後日本人の世界観と中国—」, 18 頁。
- 29) 前掲『音楽は自由にする』, 232 頁。
- 30) 当日の様子をダイジェストで収録した動画は, 日本国駐上海総領事館公式微博(ウェイボー)から見る事ができる(中国語字幕付き)。以下, 楊宝元が語った内容についてはこの動画から引用した。URL: [https://weibo.com/tv/show/1034:4823055806169180?from=old\\_pc\\_videoshow](https://weibo.com/tv/show/1034:4823055806169180?from=old_pc_videoshow) (最終閲覧日: 2023 年 9 月 30 日)
- 31) 富田勲が「新日本紀行」のために作った曲は二つあり, ここでいうのは 1969~82 年に放送された「オープニング・テーマ~祭の笛」のこと。旧テーマ曲とは異なる。なお富田勲は日本におけるシンセサイザー音楽の先駆者で, 富田の助手であった松武秀樹が, のちに YMO のシンセサイザー・マニピュレーター(プログラミングと演奏時のオペレーション担当)として活躍した。
- 32) 「中国的」な曲が「日本的」にも聞こえることとは少し次元が異なる問題かもしれないが, 一人の作家に独自の文体があるように, 作曲家にも得意とする(あるいは好みの)コード進行があり, それがテーマの異なる別の楽曲に登場する場合がある。例えば、『ラストエンペラー』の「オープン・ザ・ドア」(宮廷に閉じ込められて育った溥儀の閉塞感を表す場面で繰り返し使われる)の冒頭部分は, 坂本が後年作った NHK 大河ドラマ『八重の桜』のメインテーマの冒頭部分とよく似ている。一方の舞台は中国, 一方は日本であり, 表現したいことの方角性も違うはずだが, 作曲した結果として音楽が似てしまうことはあり得るだろう。
- 33) 前掲『音楽は自由にする』, 237~238 頁。
- 34) 「対話蘇聰, 你敢来賭一把嗎?」『網易 NEWS』2018 年 1 月 23 日より。  
<https://www.163.com/dy/article/D8R1UC9U0517SN5Q.html> (最終閲覧日: 2023 年 9 月 30 日)
- 35) 坂本の父親である坂本一亀は河出書房の編集者で, 三島由紀夫など名だたる作家を担当した。戦争中は学徒動員で大連に一時駐屯し, その後ハルビンに移動してソ満国境近くで野営した経験があるという。「国境の向こう側からはソ連兵が何か歌ったりしてるのが聞こえてきた—そんな話を小さいころに聞いたことがあります。自分の目で町を見ることも, 当時の満州を描いたこの映

画（『ラストエンペラー』＝引用者注）に関わることも、父の戦争体験を追体験するようで、やはり感慨深いものでした。」（坂本龍一『音楽は自由にする』、223頁）。

- 36) 1980年代のシルクロードブーム（中国ブーム）と政財界をあげた「世界に貢献する日本」の取り組みについては、前掲榎本泰子『「敦煌」と日本人—シルクロードにたどる戦後の日中関係』第四章「平山郁夫の中国」を参照されたい。
- 37) 坂本龍一・後藤繁雄『skmt 坂本龍一とは誰か』ちくま文庫、2015年、54頁。
- 38) 同上、15頁。
- 39) 坂本龍一の微博アカウントによる。URL：<https://m.weibo.cn/u/7335367665?t=0&luicode=10000011&lfid=231583>（最終閲覧日：2023年9月30日）
- 40) 陶喆が微博に投稿した動画による。URL：<https://m.weibo.cn/u/1630856882?luicode=10000011&lfid=1005051630856882#&video>（最終閲覧日：2023年9月30日）