

革命叙事と女性兵士

——中国のプロパガンダ芸術における戦闘する女性像

田村容子

はじめに

近年、中国において製作された日中戦争を描く大作映画では、「南京事件」という戦争の記憶が繰り返し語られる。たとえば、『南京！南京！』（陸川監督、二〇〇九）と『金陵十三釵』（張芸謀監督、二〇一〇）の二作は、物語前半において早々に中国人の男性英雄が戦死し、そのため物語後半では中国人女性が救済者の役割を担う、という共通点が指摘されている（賀桂梅二〇一二）。

二作の描く日中戦争の記憶には、いずれも女性の叙事が男性英雄の叙事に代替する特徴を見出すことができる。映画の中で、西洋人の庇護下におかれた空間に侵略する日本

兵に立ち向かうのは、中国人男性英雄ではない。南京に取り残された人々、とりわけ少女を守る救済者の役割は、日本軍に身を挺する妓女によって担われるのである。

現代の中国において、戦争の記憶が不在の男性主体の叙事として語られ、その一方で、妓女がネーシヨンの化身として描かれるのはなぜなのだろうか。この問いにこたえるためには、二〇世紀後半の中国において繰り返し語られてきた、「建国神話」としての革命叙事と、そこに描かれる女性像について再考せねばならないだろう。本稿では、一九六〇年代から七〇年代にかけて、中国共産党のプロパガンダを目的として作られた舞台芸術作品「革命模範劇」（中国語で「样板戲」）を取り上げる。革命模範劇の多くは、日中戦争もしくは国民党対共産党の内戦を背景に、共産党員の男性英雄の活躍を描く。以下、革命模範劇に見ら

れる女性像とその身体の喚起する想像が、いかにして戦争の記憶を語り、革命叙事として形成されたのかを見てゆきたい。

I 革命模範劇における女性像

1 中国共産党による京劇改革

まず、革命模範劇が作られた経緯について、簡単に流れをふり返っておく(牧・松浦・川田二〇〇〇…一五九―一九五・傅謹二〇〇二・師永剛・張凡二〇〇九・李松二〇一―a二〇一二)。

二〇世紀初頭から、西洋体験を持つ中国知識人によって京劇改良が唱えられていたが、日中戦争期に、京劇は「大衆」向け抗日プロパガンダの機能を担うこととなった。その後、一九四二年、「延安文芸座談会」において毛沢東が後に『文芸講話』と題される方針を提出し(一九四三年一〇月一九日『解放日報』に掲載)、「われわれの文芸が、基本的には労働者・農民・兵士のためのものである」(毛沢東一九五六・二九)と共産主義下の文芸の方向性を指し示す。一九四九年に中華人民共和国が成立すると、京劇を中国共産党のプロパガンダ芸術に改革しようとする動きは加

速する。

一九五八年、「大躍進」^{*2}政策の始まった年の六月から七月にかけては、現代生活を題材とする伝統演劇の創作が活発化し、京劇の現代物である『白毛女』などが好評を博す。しかし、大躍進の失敗の後、一九六〇年代には京劇は「現代物、伝統演目、新編歴史劇」の三つの路線を推進する「三并举」に方向転換した。大躍進失敗により自己批判をせまられた毛沢東は、一九六三年より演劇改革を強く主張し、自らの復権をはかろうとする。

一九六四年、北京で「全国京劇現代物コンクール」が開催されると、革命模範劇の原型となる作品が上演され、京劇の現代物の芸術性を確立したと演劇関係者からも評価された。その後、これらの作品には度重なる改編が加えられ、革命模範劇として作りかえられていくのである。

2 革命模範劇の誕生

革命模範劇と「文化大革命」(略称「文革」^{*3})は、切り離せない関係にある。一九六六年に文革が始まると、翌六七年には『文芸講話』発表二五周年を記念して北京で以下の八作品が合同上演され、このときに正式に「样板戲」と命名された。なお、中国語で「样板」とは「模範」の意である。

革命現代京劇『智取威虎山』『紅灯記』『沙家浜』『海港』

『奇襲白虎団』

革命現代バレエ『紅色娘子軍』『白毛女』

革命交響音楽『沙家浜』

「八つの模範劇」^{*4}とも呼ばれたこれらの作品は、映画化され、第二次模範劇^{*5}とともに、文革期に中国全土で繰り返上映された。また、革命模範劇はプロの俳優のみならず、地方の文芸工作隊や農村、学校などでアマチュア俳優によっても演じられた。^{*6}

映画化された革命模範劇の特徴は、以下のようにまとめられる。

① 中国共産党の軍あるいは軍と連絡を取る地下黨員が活躍する。

② 敵（日本軍、国民党、地主、軍閥など）による苦しみを訴え、敵との闘争と勝利によって共産党政権の正統性を示す。

③ 善玉と悪玉の区別を類型的に示す。

① については、地下黨員の活躍を描く革命模範劇はプロットにスパイ物の要素を持ち、地下黨員が工具などに身をやつしている設定が非常に多い。これはプロットの起伏を構成する要素ともいえるだろう。

② は日中戦争・国共内戦の記憶を「建国神話」化するための手続きであり、敵が強大であればあるほど、叙事の主

体である英雄が勝利した際のカタルシスは大きくなる（杉山二〇〇四・三三四）。

③ は革命模範劇の前身にあたる京劇の役柄類型^{*7}を応用したものである。とりわけ、一九六八年より提唱された「三突出」理論^{*8}（あらゆる人物の中で正面人物を、正面人物の中でも重要な英雄人物を、重要人物の中でも最も重要な中心人物を突出させる）は、英雄人物を教条的に描く手法といえ、たとえば一九七四年に映画化された『平原作戦』では男性英雄が複数登場し、その序列化された構造が特徴となっている。

3 革命模範劇における女性像

次に、革命模範劇に描かれる女性像について見てゆきたい。まずは、先行研究に指摘される女性像をまとめておく（牧・松浦・川田二〇〇〇・一八四・傳謹二〇〇二・一四一）。

① 英雄はほぼ単身者として描かれ、男女の愛情や両性の交流、平等な両性関係は存在しない。

② 女性の英雄はその成長過程において次第に女性的特徴を薄め、男性英雄の行動パターンや価値観に同一化する。

③ 女性性を備えた人物は革命の従属的立場に立つことしか許されず、共産党に指導される側に立つことによつ

て、女性的特徴を描くことが可能となる。

先述したように、革命模範劇の女性像もまた、京劇の役柄類型を部分的に引き継いでいる。たとえば、歌唱の演技を中心とし、主役級の女性を演じる役柄「青衣」の演技術を身につけた女優は、模範劇においても主役級の女性を演じる。同じく歌唱の演技を中心とする「老旦」（老女役）は、歌声の力強さが観客に訴える効果を持つため、その演技術は敵に屈しない老女の役柄に応用された。

すなわち、革命模範劇の人物像や演技術は、一八世紀末から二〇世紀にかけて形成された京劇のコードの換骨奪胎によって成り立っていると考えられる。先行研究に述べられるような「女性性」とは、革命模範劇においては髪型によってコード化されており、その役柄類型は以下のように分類することが可能である*。

A、長髪（おさげ）Ⅱ少女（未婚）…『智取威虎山』（小常宝）、『红灯記』（李鉄梅、一七）、『紅色娘子軍』（吳清華、一八）、『白毛女』（喜兒）、『平原作戦』（小英、一八）、『草原兒女』（斯琴）（図1、左）

B、短髪（おかつぱ）Ⅱ革命戦士（寡婦）…『紅色娘子軍』（連隊長・吳清華）、『海港』（方海珍）、『龍江頌』（江水英）、『杜鵑山』（柯湘、三〇）（図2）



図2 B 『紅色娘子軍』連隊長と吳清華

（出所）張雅心 2009：202



図1 A・D 『紅灯記』左：李鉄梅、右：李奶奶

（出所）張雅心 2009：72



図3 C 『沙家浜』阿慶嫂

(出所) 張雅心 2009 : 61

C、長髪(おだんご) Ⅱ妻(夫不在) 『沙家浜』(阿慶嫂)、『沂蒙頌』(英嫂)、『紅雲崗』(英嫂)^{*10}(図3)

D、長髪(しらが) Ⅱ老婆(既婚) 『紅灯記』(李奶奶)、『沙家浜』(沙奶奶)、『奇襲白虎團』(崔大娘)、『平原作戰』(張大娘、五〇余)、『磐石灣』(曾阿婆)(図1、右)

*〔〕内は登場人物名、漢数字は年齢設定、傍線は寡婦、明朝体は第二次模範劇を示す。

革命模範劇において、髪型、とりわけ黒髪の割合は、女性性を示す重要なコードである。そもそも、模範劇に先駆

けて作られ、一九四五年から文革期にかけて歌劇、映画、革命現代バレエへと形を変えた『白毛女』では、地主に凌辱され、山中へ逃げ込んだヒロインの黒く長い髪と体毛が白髪になるプロットが、地主の抑圧と共産党による解放の象徴として繰り返し語りなおされた^{*11}。

模範劇においては、黒髪の割合は男性英雄によって救済、あるいは教導される客体としての程度を示しており、AとCが強く、BとDは弱い^{*12}。また、CとDの人物はいずれも既婚者であることを示す呼称「嫂」(あねさん、よめさん)、「奶奶」(ばあさん)、「大娘」(おばさん)を持つっており、髪型が示す役割類型は、婚姻状況をも示唆していることがわかる。

興味深いのは、この中にコードの境界をまたぐ、あるいはコードの意味を攪乱するような女性像が見受けられることである。それは、A(少女)の髪型で登場し、途中でB(革命戦士)へと成長を遂げる『紅色娘子軍』のヒロイン吳清華と、C(妻)という女性性の強い髪型、したがって本来男性英雄に救済されるべき客体として登場するにもかかわらず、「夫不在」という設定により革命叙事において主体的な役割を担う『沙家浜』のヒロイン阿慶嫂と、『沂蒙頌』のヒロイン英嫂である。次に、彼女らのコードの越境、あるいは攪乱の意味を、中国文芸における伝統的な女性像の系譜上において分析してみたい。

II 戦闘少女の系譜

1 花木蘭から紅色娘子軍へ

まず、『紅色娘子軍』のヒロイン呉清華についてである。「紅色娘子軍」とは共産党の女子遊撃隊を指し、革命模範劇となる前に、史実にもとづく報告文学、演劇、さらに映画として語られた物語である。一九六〇年に製作された映画『紅色娘子軍』*¹³の主題歌は人口に膾炙したが、その歌詞は「むかし花木蘭は父に代わって従軍し、いま娘子軍は人民のために銃をとる。……共産を主義とし、党は導き手、婦人は生まれ変わる、婦人は生まれ変わる」（梁信一九七九・九五）とうたい上げる。¹⁴ここで示されるのは、女性兵士と、中国における戦闘する女性像の祖ともいえる、「花木蘭」との連続性である。

花木蘭とは、北魏（四三九～五三四）の時代に民間歌謡にうたわれた女性であり、その物語の骨子は「父の代理」として「男装」し、戦場に赴き、帰還して「女装」に戻る点にある。花木蘭の伝説は、父に対する「孝」、主君に対する「忠」の象徴として、二〇世紀以降、さまざまな意図を帯びた物語に改編され、語り継がれた（戴錦華二〇〇

六・五三一―八六）*¹⁵。

いくつか代表的な例を見ていくと、まず一九一七年、京劇『木蘭従軍』では女形の名優梅蘭芳が花木蘭に扮し、本来女性が男装する物語を、男性である梅蘭芳が女装し、さらに劇中劇で男装するという複雑な性別の転倒を演じた（梅蘭芳、許姬伝・許源来一九八七・四〇五）。日中戦争期、一九三九年には映画『木蘭従軍』*¹⁶が製作され、従来の木蘭叙事にはなかった軍中における自由恋愛、結婚というプロットが付け足され、花木蘭は「新女性」としてネーション叙事を担うこととなった。戦後、一九五六年には豫劇（河南省の地方劇）の『花木蘭』が映画化され、「女が男に及ばないと誰が言ったのか」という歌唱の一節は、社会主義イデオロギーとしての女性解放を高らかに宣言した。その後、先述した一九六〇年の映画の主題歌により、花木蘭のイメージは共産党の女性兵士に継承される。

しかし、「党は導き手」という歌詞に明確に示されるように、『紅色娘子軍』の物語において、ジェンダーの非対称は男性地主に虐げられる女性奴隷という階級対立の中でのみ顕在化し、女性は階級の移動によって「生まれ変わる」とされた。したがって、「党」の代理たる男性英雄が女性奴隷の「導き手」である、という階級内のジェンダー非対称は、不問に付されている。花木蘭から『紅色娘子軍』にいたる叙事が繰り返して語っているのは、男装は「男

性ジェンダー」の獲得を可能にするが、その最終目的は娘として父／家／国／党に奉仕することであり、いわば花木蘭とは、父権のイデオロギーに従順な「娘」の系譜である
と見なすことができるだろう。

2 革命現代バレエ『紅色娘子軍』における

「女性性」

次に、革命模範劇になった『紅色娘子軍』の改編過程から、その後の花木蘭の系譜について考えてみたい。

同作の舞台は、一九三一年、中国南部の海南島。ヒロインの少女呉清華は、国民党の手先である悪徳地主の屋敷に救出される。女子遊撃隊「紅色娘子軍」に入った呉清華は、一度は作戦を乱し地主を取り逃がすが、洪常青の指導により、革命精神に目覚めていく。地主一味との戦闘のさなか、敵に捕らわれた洪常青は処刑され、呉清華はその仇を討ち、彼の遺志を受け継ぐ。

この物語は複数のバージョンを持ち、幾度も改編を経ているので、改編過程を整理しておく（羅長青二〇一〇a：二〇一〇b・陳吉徳二〇一一・菱沼一九七五）。「紅色娘子軍」の物語は、一九三一年に実在した「中国工农紅軍第二独立師第三团女子軍特務連」に取材している。しかし、モ

デルとなった女性兵士たちは、実際には階級の矛盾に抵抗するためではなく、家庭内の不和により従軍したのであった。しかもその多くは、国民党との内戦期に捕虜となり、国民党関係者と結婚したことによって、文革中に迫害を受けたことが明らかにされている（羅長青二〇一〇a）。

一九五七年、劉文韶の報告文学によって初めて「紅色娘子軍」と題され（『解放軍文芸』一九五七年八期）、五九年には呉之ほか集団創作によって瓊劇（海南省の地方劇）が作られるが、これらの物語はいずれも映画版とは異なる。その後、一九六〇年に製作された映画『紅色娘子軍』は、革命模範劇の原型となった。ただし、脚本にあった主人公の女性奴隸呉瓊花に対する地主の陵辱（梁信一九七九・一三〇）^{*17}、男性英雄洪常青と瓊花との愛情を描く場面は、いずれも映像では削除されている。洪常青と瓊花の愛情関係は、「分界嶺」の石碑の前で再会する場面においてのみ、二人の視界を示すカメラ・ワークによってその痕跡が示唆される。^{*18}

また、「寡婦」^{*19}紅蓮の入隊および男性兵士との結婚、出産が描かれるものの、このプロットが男女の生殖によって革命の後継者を育成するという方向性ではなく、瓊花と紅蓮が一緒に入隊することで芽生える女性同士の絆、生まれた女兒によって継承される新たな娘子軍、という女性叙事を形成している点は注目に値する。これは男女の愛情場面

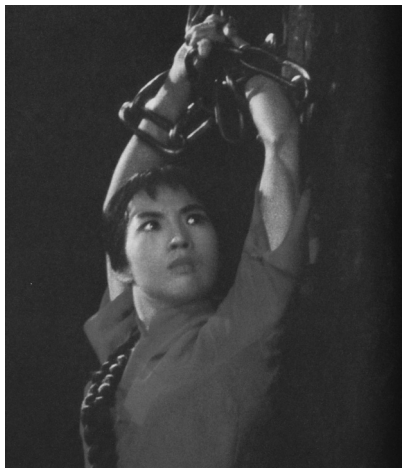


図4 長髪(おさげ)、赤い衣装の呉清華。女性性(未婚)が強調され、男性地主対女性奴隷の関係を、ジェンダー非対称の形式で表象している

(出所) 師永剛・張凡 2009 : 180

の削除と軌を一にする描写といえ、両性の性愛ではなく階級による結びつきを強調する操作を行った結果、女性同士を親密に描くプロットが浮き彫りになったものといえるだろう。

その後、この物語は一九六四年に革命現代バレエと革命現代京劇に改編され、六七年に革命模範劇(革命現代バレエ)となり、七〇年から七一年にかけて映画化される。模範劇となる際、毛沢東夫人江青により、ヒロインの名は「呉清華」と改められ、映画にあった男性英雄との愛情関係の痕跡、紅蓮のエピソードなど男女の性愛を想起させる場面は徹底的に削除された。七二年には、革命現代京劇も映画化されている。



図5 短髪、軍装を身につけた呉清華。男性性を獲得した身体は、党の代理である男性英雄に同一化し、革命化する

(出所) 張雅心 2009 : 190

ここで問題にしたいのは、映画化された革命現代バレエに見る女性像についてである。ヒロイン呉清華は、女性奴隷から革命戦士へと転身する過程で、赤い上着とズボンの衣装から、軍装へと着替える。この軍装とは花木蘭の「男装」のように、戦闘に参加する「男性ジェンダー」の獲得を意味していると考えられよう。さらにバレエの身体表現により、軍装をまとった女性たちが男性英雄の身体と同一化するところが視覚的にも強調されている(図4・5)。

しかし、革命現代バレエの演技術は、衣装というコードの上では「男性ジェンダー」を獲得した女性兵士の身体が、やはりまぎれもなく女性性を帯びていることを可視化する。そのとき、彼女らの身体は、凝視される対象として



図6 娘の姿に変装する吳清華。
作戦失敗により、片足をあげるポーズをとる

(出所) 張雅心 2009 : 194

客体化しているといえるのではないだろうか。

いくつかの例をあげてみよう。まず、ヒロイン吳清華は、冒頭で拷問され傷つけられる身体を、赤い衣装を身にまとして表現する。その後軍装に転じるが、作戦の中で娘に変装する場面で、彼女は再び赤い衣装に身をやつし、命令にそむいて地主を取り逃がす際に、拷問されていたときと同じ片足をあげるポーズをとる(図6)。

このポーズは、一度は軍装を身につけた吳清華が、兵士としては未熟であることを示しており、そうした未熟さは「軍装」の持つ男性性のイメージではなく、模範劇では「女装」に身をやつしている状況において可視化されるの



図8 水浴び

(出所) 映画『紅色娘子軍』(1971)、北京電影製片廠



図7 軍事訓練

(出所) 師永剛・張凡 2009 : 195

である。

また、革命現代バレエにおいて、軍装を身につけた女性同士の絆が描かれる場面に、軍事訓練と水浴びがあげられる(図7・8)。

これらの場面に描かれる、跳躍する女性たちの身体、とりわけバレエの演技技術によって見せられるまっすぐにのびた脚は、文革期の革命叙事における女性像が、実は中華民国期の商業広告ポスター「月份牌」にさかんに描かれた健美をふりまく女性や、双子のような姉妹像の延長線上にあることを想起させる(図9)。

また、図10のような女性兵士の身体は、一九三〇年代上海において人気を博した孫瑜監督の映画における王人美、黎莉莉といったモダンガールの身体とも連続性を持つ(劉

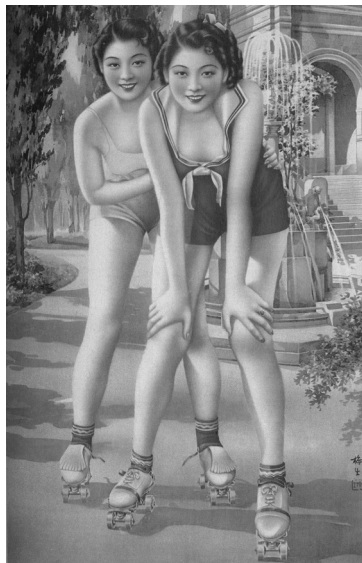


図9 月份牌(金梅生画)

(出所) ラワンチャイクン・堀川 2004: 121

文兵二〇〇四・一一六―一一七・吉川二〇一〇)。

さらには、劉文兵が革命模範劇『海港』を例にあげて指摘するように、模範劇の女性像には改作の指揮をとった江青の自画像が投影されている(劉文兵二〇〇四・一六六―一七一)。実は江青こそ、『紅色娘子軍』に先駆けて花木蘭の系譜になぞらえられた革命戦士なのであり、一九三九年、「江青」ことかつての上海の女優藍蘋と毛沢東の結婚を伝える新聞記事には、軍装し敬礼する彼女の写真が、「旧時の旗袍を脱ぎ、紅軍の制服を着て、愛する前髪を犠牲にして雄々しい紅星の帽子をかぶり、その様子は雌雄見分けがたく、まるで現代の花木蘭である」と報道される(冷芳一九三九)。



図10 革命現代バレエ『紅色娘子軍』

(出所) 張雅心 2009: 185

革命現代バレエ『紅色娘子軍』の女性像は、モダンガールから革命戦士へと転身を遂げた江青をなぞるような、少女（おさげ）から革命戦士（おかつぱ）へのビルドダウン・スロマンを描くものであった。ここに、少女と革命戦士のあいだを往き来する「戦闘少女」キャラクターの出現を見ることができるといえる。少女の成長過程を描く『紅色娘子軍』では、戦闘少女たちは「軍装」と「脱軍装」（作戦中の女装や水浴び）を反復することによって、観客に「女性の身体」を暴露する。これは、花木蘭が最終的に「娘」に戻るイメージを継承するものといえるだろう。

他方、一九六〇年の映画版にあった男性英雄との愛情場面の痕跡、および寡婦の結婚と出産のプロットが削除されることにより、革命現代バレエは「生殖」なき戦闘少女の「増殖」を描くものとなった。映画化された革命現代バレエの最後は、前進する女性兵士たちの脚が無限に増殖していく場面でしめくられる。このような表象は、映画版におけるヒロイン呉瓊花と寡婦紅蓮の女性同士の連帯の叙事を引き継ぐものである。しかも、この女性叙事は、少女の成長過程において彼女を見守る主体であった男性英雄が、革命に殉じるといってプロットによって強化される。革命模範劇『紅色娘子軍』は、男性主体が物語から放逐されることによって、男性英雄の死を共有する「寡婦」型革命戦士の叙事として完成するのである。

III 寡婦の系譜

1 花木蘭から穆桂英へ

革命模範劇の中で、「寡婦」は「おかつぱ」の革命戦士として描かれることはすでに述べた。次に見てゆきたいのは、髪型のコードとしては「おだんご」妻に分類されるものの、「夫不在」という設定により、革命叙事において主体的な役割を担う『沙家浜』のヒロイン阿慶嫂と、『沂蒙嶺』のヒロイン英雄である。彼女らは「寡婦」型革命戦士ではなく、女性性を保持したまま革命叙事の主体となるという点で、男性英雄に救済される長髪のコートを攪乱する存在である。この種の女性を描く起源としては、宋代の講談から生まれ、明の万暦年間（一五七三―一六二〇）に書物として編まれた「楊家将演義」があげられよう。

「楊家将演義」とは、武芸に秀でた北宋の名門楊家の成年男性が死に絶え、その母・娘・妻らが戦場に赴き、遑に勝利する物語である。ヒロイン「穆桂英」の名前は、「花木蘭」と樹木、香草というイメージを共有しており、木蘭を継承する意図が込められている（井波二〇〇二：一一二）。だが注目すべきは、彼女らが父権社会によって課せ

られた纏足のまま戦い、しかも北宋と遼の関係など史実の「転覆」が描かれる点である。^{*25} 花木蘭のように「男装」せず、女性の姿のままであるところは、ジェンダーを無効化しているといえるだろう。

この物語は、一九五九年、梅蘭芳演じる京劇『穆桂英掛帥』に改編された。五〇を超えた楊家の嫁穆桂英が再び出陣するさまを描くこの作品は、建国一〇周年記念演目として「愛国」の象徴となった(牧・松浦・川田二〇〇〇…一九二)。その後、六〇年には京劇『楊門女将』が作られる。実は、前者では穆桂英は寡婦ではなく、夫と息子を率いて出陣していた。しかし後者では、穆桂英ほか楊家の女將軍を寡婦として描いており、この作品によって「愛国寡婦」のイメージが確定し、後に映画化もされた。

すなわち、本来の「楊家将演義」とは、父権イデオロギーの周縁としての「寡婦」を描く物語であり、最後には朝廷を見限る寡婦たちには、花木蘭にはないアウトサイダー性や、父権イデオロギーの転覆の意味が付与されていた。^{*26} しかし、「寡婦」とは宗族の周縁にいる「嫁」でありながら、子を産んだ場合には宗族の血を継承する「母」にもなりうる、両義性を持つ存在である。梅蘭芳の『穆桂英掛帥』による「愛国」への読みかえは、まさに後者の「母」の機能に光を当てることによって可能になったといえるだろう。

2 「夫」の不在——「妻」と「寡婦」のあいだ

では、こうした「嫁」であり「母」でもある女性像は、革命模範劇においてどのように描かれたのだろうか。

一九七一年に映画化された革命現代京劇『沙家浜』^{*28}は、共産党の地下工作員であるヒロイン阿慶嫂が茶店のおかみに身をやつし、日中戦争のさなか、国民党と日本軍という二大勢力の双方の男たちを手玉に取り、傷兵を抱える共産党新四軍の危機を救出する物語である(中沢一九七三…谷二〇〇四・大野二〇〇九b)。

阿慶嫂は、たくみに「女性性」を演じることによって地下工作員の任務を全うする。彼女の本質は「革命戦士」であり、おだんご髪に結っているのは作戦において「妻」に身をやつしているにすぎず、一種の「女装」である。そのことは、劇中、彼女が幾度も衣装を着替える点からも指摘できる。阿慶嫂は任務を遂行するときは共産党のシンボルカラーである深紅の衣装を身にまとい、「妻」を演じるときは、藍色の衣装で敵の目をくらますのである。

そして、阿慶嫂の「女装」を敵に信じ込ませ、しかも任務を遂行しても怪しまれない行動の自由を保障するのは、夫の不在という設定である。阿慶嫂とは中国語で「阿慶のよめさん」の意であるが、夫の「阿慶」は一度も登場せ



図11 革命現代バレエ『沂蒙頌』。
自らの母乳を水筒で兵士に与える英嫂
(出所) 映画『沂蒙頌』(1975)、八一電影製片廠

ず、生死も不明である。^{*29}この「不在の夫」の表象は、一九七五年に映画化された革命現代バレエ『沂蒙頌』^{*30}にも見ることができるといえる。

第二次模範劇となった『沂蒙頌』は、農婦英嫂が山中で傷を負った共産党の解放軍兵士を見つけ、とっさに自らの母乳を与えて兵士の命を救う物語である。母乳を与えるプロットに明らかのように、ヒロインは母性によって革命を継承する存在として描かれている。しかし、この母性からは「生殖」にまつわるイメージが削除されており、夫以外の男性に母乳を与えるプロットの整合性を支えるのは、やはり夫の不在という設定である。むしろ兵士の口に乳房を

含ませることはなく、劇中、彼女の母乳は兵士の水筒に絞り出されるのであり、その過程は岩陰で行われ、観客の目からは隠される(図11)。

また、赤子が出てくるにもかかわらず、英嫂は赤子よりも兵士を守ることを優先する。彼女の母乳が軍の水筒という近代めかつ革命的な小道具を介して兵士の体内に注がれる点は、この母性が子供を産み育てて革命を継承するものではないことを示している。

『沙家浜』と『沂蒙頌』の二作において描かれるのは、ヒロインを「所有」する男性が不在であることよって可能となる、彼女らの「党」との一体化である。阿慶嫂と英嫂が行うのはどちらも傷兵の救出と再生であり、これは寡婦型「革命戦士」では描くことのできない、「女性性」を必要とする任務である。「妻」と「寡婦」のあいだとしての「妻(夫不在)」という役割類型は、「女性性」を演じ、あるいは「生殖」なき「母性」を発揮することによって、この任務を党の「妻」または「母」として遂行するのである。

おわりに

最後に、革命模範劇における「戦闘少女」と「妻(夫不在)」の共通点について考えてみたい。「戦闘少女」も「妻

「夫不在」も、「女性性」のコードを自在に越境することによって、女性の身体をあらわしながら革命叙事の主体を担う。そのことの曖昧さは、「生殖」を禁忌とする原則により、革命叙事の内部においては不可視化されている。しかし、それを見つめるものの欲望を喚起するという意味では、常に革命叙事そのものを脱構築する可能性をはらむものでもある。両者とともに、生殖可能な身体を持ちながら、革命叙事においては不可侵な身分であるというアンビバレントな女性像なのである。

文化大革命が終了すると、こうしたアンビバレントな女性像は解体され、欲望のままざしも剥き出しにされる。李晨による連環画『紅嫂』（一九九二年）では、母乳を与える英嫂の乳房は直接兵士の口に含まされるものとして書き換えが行われた（武田二〇〇九・七三）。また、「戦闘する女性像」そのものも解体され、李六乙作・演出の演劇『穆桂英』（二〇〇三年初演）では、出陣する穆桂英が楊家の英霊によって女装から軍装へと着替えさせられる過程が描かれた。この作品は、二〇世紀の中国が戦闘する女性像をプロパガンダとして利用してきたこと自体を内省する意図があると考えられる。

一九八〇年代以降の現代美術では、革命模範劇の様式を脱構築し、ポップ・アートに仕立てた作品は枚挙に暇がない（牧二〇〇九）。さらに、女性作家林白が一九九四年に

発表した小説『一個人的戦争』^{*31}には、女性の語り手による、模範劇を演ずる女性の身体への欲望があらわされる（林白二〇〇九・二七）。

プロパガンダ・ポスターや彫像、あるいは映画フィルムなど、それが作られた時期の姿が固定されるメディアとは異なり、演劇における女性像は、時代とともに揺れ動く。革命模範劇は現代でも再演されるが、もはや現代の俳優の身体では、かつての革命叙事を再現することはできない。

模範劇の女性像が示す戦争の記憶と革命叙事もまた、今日の中国映画においては、新たな「戦闘する女性像」として語りなおされる。冒頭で述べた二作に見られる、不在の男性主体とネーションの化身としての妓女というモチーフは、共産主義下の革命叙事で主体を担った「戦闘少女」と「妻（夫不在）」が、一方では凝視され、欲望される客体であったことと無関係ではないだろう。文革期のプロパガンダ芸術は、そのような客体に「自己同一化」し、「生殖」なき「増殖」という抑圧された女性性を内面化したネーションの形成を促した。かつての革命叙事は、現代における戦争の記憶に反転された形でその痕跡を残している。ここでは、不在の男性英雄に代替するのは、革命の後継者たるにふさわしい不可侵な身分を持つ少女ではなく、彼女らを救済するため自らの身体を敵に差し出す「妓女」となった。

革命叙事における日中戦争が輝かしい勝利の記憶であったのに対し、現代の戦争映画が描くのが蹂躪された南京の「敗戦の記憶」である点、そのメタファーとしての妓女と中国文芸に語り継がれる救国の妓女像との繋がりなど、検討すべき課題は残されている。^{*32} 革命模範劇における女性の身体が、革命叙事の描く「公的な記憶」を脱構築する可能性をはらんでいたように、救国の妓女像もまた、戦争の記憶の中に不協和音を生じさせる存在なのではないだろうか。こうした、二一世紀の革命叙事と戦争の記憶のあいだに横たわるより多くの問題については、今後引き続き考えてゆきたい。

●追記

本研究は、科研費25283001、25284065の助成を受けたものです。

●注

- *1 京劇とは、清代に北京で形成された中国の伝統演劇である。歌唱と生演奏の入る音楽劇で、中国各地の劇を継承している。二〇一〇年、ユネスコの無形文化遺産に登録された。
- *2 大躍進とは、毛沢東によって一九五七年一〇月に「一五年後にイギリスを追いこす」と提起され、翌五八年に人民公社の設置、前年の倍近い穀物、鉄鋼生産目標が決定されたことにより、経済の混乱を招いた政策を指す。自然災害も重な

り、中国全土で三千万人を超す餓死者を出し、五九年に毛沢東は国家主席を辞任した。

- *3 文化大革命とは、一九六六年から七六年にかけて発動された大規模な政治闘争であり、大量の粛清による犠牲者を出した。文革は段階的に進展し、六六年から六七年にかけては毛沢東が学生を組織した紅衛兵運動が暴徒化、鎮圧のため人民解放軍が投入され、七一年には毛の後継者林彪がクーデター失敗により失脚する。以後、経済の建て直しをはかる周恩来ら「脱文革派」と毛沢東夫人江青ら「四人組」の対立が深まり、七六年、周恩来死去による天安門事件、および毛沢東死去により収束に向かった。文革の特徴として、プロパガンダメディアの活用、とりわけ京劇が政治闘争に利用されたことがあげられる。

*4 革命模範劇の作品の序列には、政情の変化に合わせて変動が見られる。とくに江青が関与した『智取威虎山』は、林彪、江青が要職に就いた一九六九年に筆頭に掲げられ、最初に映画上映された（師永剛・張凡二〇〇九・一二五）。

*5 革命現代京劇『龍江頌』『杜鵑山』『平原作戦』『磐石湾』『紅雲崗』『紅色娘子軍』、革命現代バレエ『沂蒙頌』『草原児女』、ピアノ伴奏歌『紅灯記』、ピアノ協奏曲『黄河』。

*6 『よいこの文化大革命 紅小兵の世界』は、文革期に出版された児童雑誌『紅小兵』に、革命模範劇を紹介する絵画や連環画のほか、模範劇を実演する子供の写真や歌詞が大量に掲載されていることを指摘する（武田二〇〇三）。農村で上演された模範劇については、『样板戲 観衆の角色認同』、「關於建国後農村劇团的演出活動——以文革時期為中心」参

照(李松二〇一b・大野二〇一三)。

*7 中国語で「行当」と呼ばれ、基本的な分類として「生」(男性役)、「旦」(女性役)、「浄」(限取りした常人ならざる男性役)、「丑」(道化役)があり、各々の役柄の中でさらに細分化されている。

*8 『文匯報』掲載の「讓文芸舞台永遠成爲宣傳毛沢東思想的陣地」により、最初に提唱された(于会泳一九六八)。

*9 『映画のなかの上海——表象としての都市・女性・プロパガンダ』は、一九五〇年代から六〇年代にかけての映画が女性共産黨員を描く際、モダンガールの外見的特徴や身振りを變形させながら取り入れたことを指摘する。長い髪の毛を封建社会の象徴とし、西洋の風俗である断髪で代替させる点は女性共産黨員とモダンガールの共通点であるが、前者を描く際には「無造作」といった操作を介在させ、モダンイズムとは一線を画した(劉文兵二〇〇四:一三七—一三八)。

*10 革命現代パレエ『沂蒙頌』を革命現代京劇に改編したものが『紅雲崗』であり、二作のヒロインの夫の造型には変化が見られる。『沂蒙頌』では夫は開幕直後に戦場へ赴き、最終幕までほぼ不在である(大野二〇〇九a)。

*11 革命現代パレエでは、ヒロインが凌辱され妊娠、山中で出産するプロットは削除された。

*12 革命模範劇で「女性性」を示すコードとなった黒髪は、文革終結後の映画では、文革の暴力によって奪われたものとして描かれる。たとえば映画『小街』(楊延晋監督、一九八一)は、文革中に迫害を受け「男装」する少女に、男性主人公が模範劇で使われるおさげのかつらを与えようとし、打倒

されて失明するプロットを描く。

*13 謝晋監督、梁信脚本、祝希娟主演、上海天馬電影製片廠。
*14 後に「共産主義は真理」、「奴隸は生まれ変わる」と改作された(師永剛・張凡二〇〇九:三三九)。

*15 映画における花木蘭表象の変遷については、「伝説のヒロインから国民の表象へ——『木蘭従軍』の受容の多義性をめぐって」(晏妮二〇〇五)、「第七章 映画受容の多義性」(晏妮二〇一〇:二二九—二八二)、「花木蘭の転生——『大東亜共栄圏』をめぐる日中大衆文化の交錯」(鴛谷二〇〇七)、「男装する愛国ヒロインの演出『ムーラン』と『花木蘭』における男装の発覚シーンをめぐって」(張小青二〇一一)に詳しい。

*16 卜万蒼監督、歐陽予倩脚本、陳雲裳主演、美商中国聯合影業公司・華成製片廠。「花木蘭の転生」は同作を五四運動期の「新女性」と日中戦争期の「国民」という二つのロール・モデルの融合であり、アメリカナイズされた洗刺とした身体・表情と、伝統的な中国女性の美德を体現する主演女優陳雲裳によって、木蘭像に「フェティシズム的な魅惑」が備わったと指摘する(鴛谷二〇〇七:一五一)。

*17 映像では鞭打たれ傷つけられる身体として表現される。

*18 「愛你没商量」:「紅色娘子軍」——紅色風暴中の愛情伝奇和伝統禁忌」は、呉瓊花と洪常青の再会の場面について、二人の視界を示すカメラ・ワークが双方向かつ平等であり、削除された愛情表現の痕跡を残す「抒情場面」であると指摘する(袁慶豊二〇〇七)。なお、この映画において真に二人の視線の高さが「平等」となるのは、呉瓊花の入党申請が受

理され、党員となったことを洪常青に告げられるときである。
*19 紅蓮は一〇歳で実在しない人形の「夫」と縁組をさせられ、「董養媳」（売買婚による嫁）として舅と姑に仕えてきたという設定であり、夫に先立たれた寡婦とは異なる。

*20 薛菁華主演、北京電影製片廠。

*21 実在した「女子軍特務連」連長龐瓊花が、後に国民党関係者と結婚したことが理由の一つであるという（羅長青二〇一〇a..七〇）。

*22 「男装する愛国ヒロインの演出」は、木蘭のジュンダー・アイデンティティ発覚の危機がいずれも「水浴び」の場面である点について、男性の去勢不安が除去され欲望生成へ向かう心理メカニズムを支えるものと考察する（張小青二〇一一）。「紅色娘子軍」の「水浴び」もまた、革命叙事において同様の機能を果たすと考えられる。

*23 「様板戯史記」および「愛你没商量」『紅色娘子軍』は、文革期に革命現代バレエ『紅色娘子軍』が「女性の身体」への関心を喚起するものであったと指摘する（師永剛・張凡二〇〇九..一八八・袁慶豊二〇〇七..六四）。

*24 一九六〇年の映画版において、男性英雄は「自首書」の署名と投降をせまられるが、かわりに絶筆として詩をしたため、火刑に処せられる。この文字テキストによる抵抗が、革命模範劇では自首書を破り捨てる視覚的な表象に改められる点からは、男性英雄とともに文字テキストを操るリテラシーも放逐されているように読み取れる。

*25 「美少女戦士ムーランの物語」第六章 纏足とスーパードヒロイン」は、この物語が王朝を支える儒教的男尊女卑イデ

オロギーに対抗する論理を持つことを指摘する（井波二〇〇二..一〇七―一五二・二〇〇七..二二五―一四八）。

*26 「西王母の娘たち——「遇仙」から「陣前比武招親」へ」は、女性が戦場で男性と武芸を競い、自分より強いものに嫁ぐという「楊家将演義」に見られる物語構造について、「自身が不老不死の存在であり続けるため」と指摘する（大塚二〇一一）。類似の観点から論じたものに、「孕みの力——「楊家将演義」における女将の姿」がある（山田二〇〇四）。

*27 「六 戦う女たち——中華美少女戦士の系譜」は、前掲注26とは異なり、「楊家将演義」を女性が婚姻により宗族コミュニティに組み込まれる物語と定義する（岡崎二〇〇二..一六九―二〇五）。宗族の興亡を描く戦記の「寡婦」は、結婚の前も後も基本的に血縁集団の中で生きる、という指摘は、「花木蘭」との連続性を考察する上で興味深い。

*28 洪雪飛主演、長春電影製片廠。

*29 「阿慶」については、劇の冒頭で、中国共産党常熟県委書記の程謙明により「われわれの党の交通員だ」と説明される以外、詳細不明である。阿慶嫂は茶店のおかみとして敵の胡伝魁に対し、「上海で担ぎ屋をしていて、一人前になるまで戻ってこないつもりですって」と説明する（北京京劇団集体改編一九七〇..八二..二六）。

*30 程伯佳主演、八一電影製片廠。

*31 初出は『花城』、一九九四年二期。

*32 「中国抗日映画・ドラマの世界」は、日中戦争を題材とする「抗日ドラマ」の娯楽大作化が進む近年において、「南京事件」を扱う映画に描かれる屈辱的な記憶が、中国の観客

の大多数にとって受容困難であることを指摘する（劉文兵二〇一三・一八四—一八五）。

●参考文献

『日本語文献』

晏妮（二〇一〇）『戦時日中映画交渉史』岩波書店。

晏妮（二〇〇五）『伝説のヒロインから国民の表象へ——『木蘭従軍』の受容の多義性をめぐって』『映像学』七四、五一—二九頁。

井波律子（二〇〇二）『中国文学の愉しき世界』岩波書店。

井波律子（二〇〇七）『破壊の女神——中国史の女たち』光文社。

大塚秀高（二〇一三）『西王母の娘たち——『遇仙』から『陣前比武招親』へ』『日本アジア研究』八、八一—九四頁。

大野陽介（二〇〇九a）『紅嫂』作品の成立とその女性像』『野草』八三、一〇〇—一六頁。

大野陽介（二〇〇九b）『模範劇『沙家浜』の成立とその劇作術』『語学教育部ジャーナル』五、四七—六一頁。

岡崎由美（二〇〇二）『漂泊のヒーロー——中国武俠小説への道』大修館書店。

杉山太郎（二〇〇四）『中国の芝居の見方』好文出版。

戴錦華（二〇〇六）『中国映画のジェンダー・ポリティクス——ポスト冷戦時代の文化政治』宮尾正樹監訳・館かおる編、御茶の水書房。

武田雅哉（二〇〇三）『よいこの文化大革命——紅小兵の世界』廣済堂出版。

武田雅哉（二〇〇九）『中国乳房文化論ノート』『乳房文化研究会』二〇〇八年度講演録』五八—八〇頁。

谷美喜子（二〇〇四）『沙家浜』の改編』『火輪』一六、二一—四〇頁。

張小青（二〇一三）『男装する愛国ヒロインの演出『ムーラン』と『花木蘭』における男装の発覚シーンをめぐって』『論叢クイア』四、八七—一〇八頁。

中沢信三（一九七三）『革命現代京劇『沙家浜』の改訂について』『漢学研究』一〇、一—一八頁。

菱沼透（一九七五）『三つの『紅色娘子軍』——映画から舞劇・京劇へ』『中国古典研究』二〇、二〇三—二三頁。

牧陽一・松浦恆雄・川田進（二〇〇〇）『中国のプロパガンダ芸術』岩波書店。

牧陽一（二〇〇九）『不是鉄、也不是花（鉄でもないし、花でもない）——文革から現代アートへの女性の視覚表象』韓敏編『革命の実践と表象——中国の社会変化と再構築』風響社、五三—七三頁。

毛沢東（一九五六）『芸芸講話』竹内好訳、岩波書店。

山田真美（二〇〇四）『孕みの力——『楊家将演義』における女将の姿』『火輪』一五、一七—二六頁。

吉川龍生（二〇一〇）『孫瑜映画の脚——脚の表象にみる一九三〇年代の孫瑜映画』『慶應義塾大学日吉紀要——中国研究』三、四七—七五頁。

ラワンチャイクン寿子・堀川理沙編（二〇〇四）『チャイナ・ドリーム——描かれた憧れの中国——広東・上海』福岡アジア美術館・兵庫県立美術館・新潟県立万代島美術館。

劉文兵（二〇〇四）『映画のなかの上海——表象としての都市・女性・プロバガンダ』慶應義塾大学出版会。

劉文兵（二〇一三）『中国抗日映画・ドラマの世界』祥伝社。

鷺谷花（二〇〇七）『花木蘭の転生——『大東亜共栄圏』をめぐる日中大衆文化の交錯』池田浩士編『大東亜共栄圏の文化建設』人文書院、一三七—一八八頁。

〔外国語文献〕

于会泳（一九六八）『讀文芸舞台永遠成為宣伝毛沢東思想的陣地』『文匯報』（五月二三日）。

袁慶豊（二〇〇七）『愛你没商量…『紅色娘子軍』——紅色風暴中の愛情伝奇和伝統禁忌』『渤海大学学报 哲学社会科学版』二〇〇七年六期、五八—六四頁。

大野陽介（二〇一三）『關於建国後農村劇団の演出活動——以文革時期为中心』第五屆京劇学国際學術研討会「梅蘭芳与京劇の伝播研討会論文集（下）」五五一—五五九頁。

賀桂梅（二〇一三）『戦争、女性与国族叙事——《南京！南京！》与《金陵十三釵》的变奏』神戸大学シンポジウム『戦争と女性 漂泊する叙事——一九四〇年代中華圏における文化接触史』報告論文集、五八—七二頁。

師永剛・張凡（二〇〇九）『样板戲史記』作家出版社。

張雅心編（二〇〇九）『样板戲劇照——張雅心攝影作品』人民美術出版社。

陳吉徳（二〇一三）『電影『紅色娘子軍』創作人員考』『南京師範大学文学院学报』二〇一二年二期、一六五—一六九頁。

北京京劇団集体改編（一九七〇）『革命現代京劇 沙家浜』人民出版社。

傅謹（二〇〇二）『新中国戲劇史——一九四九—二〇〇〇』湖南美術出版社。

梅蘭芳口述、許姬伝・許源來記錄（一九八七）『舞台生活四十年』中国戲劇出版社。

羅長青（二〇一〇 a）『紅色娘子軍』創作素材之史実考証』『南方文壇』二〇一〇年四期、六七—七二頁。

羅長青（二〇一〇 b）『紅色娘子軍』の文芸叙述史』『新文学史料』二〇一〇年四期、七七—八三頁。

李松（二〇一〇 a）『样板戲』編年史・前篇——一九六三—一九六六年』秀威資訊科技。

李松（二〇一〇 b）『样板戲』觀衆的角色認同』『芸術学界』二〇一〇年一期、七〇—八三頁。

李松（二〇一三）『样板戲』編年史・後篇——一九六七—一九七六年』秀威資訊科技。

梁信（一九七九）『紅色娘子軍』中国電影劇本選集（七）』中国電影出版社。

林白（二〇〇九）『一個人的戦争』作家出版社。

冷芳（一九三九）『伝将与毛沢東結婚の！ 藍蘋の芸壇旧時——一位思想新銳の勇敢女性』『申報』（九月二四日）。

●著者紹介●

- ①氏名……田村容子(たむら・ようこ)。
- ②所属・職名……福井大学教育地域科学部・准教授。
- ③生年・出身地……一九七五年、愛知県。
- ④専門分野・地域……近現代演劇(二〇世紀以降)・中国および中国語圏。
- ⑤学歴……神戸大学大学院文化学研究科博士課程(中国文学)。
- ⑥職歴……早稲田大学坪内博士記念演劇博物館助手(東洋演劇、三十一歳、二二年)。
- ⑦現地滞在経験……中国(南開大学、二一歳、一年、留学生。中央戲劇学院、二六歳、二年、中国政府奨学金高級進修生)。
- ⑧研究方法……文献調査、テキスト分析のほか、フィールド調査として、上演や稽古を見ることが、演劇関係者と話をするこ
とを行っている。
- ⑨所属学会……日本現代中国学会、日本ジェンダー学会、日本演劇学会、日本中国学会。
- ⑩研究上の画期……二〇〇一年、中国のWTO加盟後、市場経済と向き合い変貌する演劇の現場を、官と民それぞれの立場の演劇人のそばで眺めたこと。二〇一二年、尖閣諸島の国有化以降、自身もかわっていた演劇の訪中公演が無期延期となったこと。演劇の一回性や、それを取り巻く外的環境との関連について考える契機となった。
- ⑪推薦図書……サム・キーン『敵の顔——憎悪と戦争の心理学』(パルマケイア叢書二、佐藤卓己・佐藤八寿子訳、柏書房、一九九四年)。