

# 『舞台の姉妹』の反時代性 ——中国映画と舞台芸術を巡るアプローチから——

阿 部 範 之

## 1. 問題の所在

建国後から文化大革命時期（以下文革期と略す；筆者注）までの中国映画史を振り返ってみれば、今は高く評価されている作品の内、少なからぬものが、過去の映画作品に対する批判が最高潮に達した文革期以前から「毒草」として公に批判されていたことが分かる。政治的尺度の変化により、そうした判断が誤りだったというのが現在の一般的認識だが、しかし同時代の作品と比べるならば、激しい批判を浴びた幾つかの作品の場合、特異性を認めることはそう難しいことではない。例えば、多くの新聞雑誌で批判運動が展開された『早春の二月』（原題『早春二月』；謝鉄驪監督、1963年）、『不夜城』（湯曉丹監督、1957年）、『林商店』（原題『林家舗子』；水華監督、1959年）<sup>1)</sup>の主人公は、それぞれ知識人、資本家、商店主であり、労働者、農民または兵士（いわゆる「労農兵」）が主人公として描かれることが主だった当時において、それらがマイナーな題材を扱っていることは疑うべくもない。そしてそれは、昨年逝去した謝晋（1923-2008）の代表作の一つにも当てはまる。中国の江南地方の演劇である越劇の女優を主人公に描いた『舞台の姉妹』（原題『舞台姐妹』；謝晋監督、1965年）は、当時としては稀なバックステージものの作品である。

この作品は上海の天馬電影製片廠製作で、脚本は謝晋のほか、越劇の著名な劇作家である徐進、及び脚本の基礎となった大綱の段階から中心的に執筆作業を務めた林谷の三人の名義で書かれ、キャストには新進気鋭の若手映画女優謝芳（竺春花役）、越劇の小生（若い男役）の女優曹銀娣（邢月紅役）

のほか、ベテランの李緯（唐役）、上官雲珠（自殺するかつての花形女優商水花役）などが顔を揃えている。文化大革命以降は、「『舞台の姉妹』は我が国の映画芸術の名工が中華の映画界に捧げた一つのまばゆい宝石ではなからうか」<sup>2</sup>、或いは「新中国の優秀な映画の傑作の一つである」<sup>3</sup>などのように高い評価を受けるのが通例となっているが、1960年代においてこの作品は完成前から政治的に問題視され、作品の上映も批判を目的としたものであったとされる<sup>4</sup>。批判の詳細については次節で述べるとして、まずは物語の粗筋を確認しておきたい。

望まぬ結婚に抗い越劇の劇団に逃げ込んだ竺春花は、師匠の娘邢月紅と姉妹の契りを結び、女優の道を歩み始める。二人は主演女優として舞台を支えていくが、有力者の誘いを断った月紅を逃がすために警察に捕まった春花が路頭に晒されるなどの目に遭い、ついには師匠の死を迎える。二人は上海に連れられ、その後花形役者として一躍脚光を浴びるようになる。すると次第に月紅は人気に溺れ、春花の忠告も聞かず、結局劇場を取り仕切る唐の妻の座に収まることになる。一方春花は、新聞記者の感化も受けて、魯迅原作の「祝福」を上演するなど積極的に越劇の改革に努めるが、それを妨害しようとする唐らの陰謀により目を負傷する。裁判が開かれ、夫に脅された月紅は首謀者として出廷するのだが、何も話せないまま、逆に春花に擁護され、混乱した法廷でそのまま気を失う。中華人民共和国建国後の1950年、宣伝隊の一員として公演のため、かつて路頭に晒された地にやってきた春花は、台湾に行ったという唐と別れ一人暮らす月紅と再会を果たし、抱きしめあう。そして二人は昔のように手を携え、新しい舞台に向かって旅立つ。

社会主義思想の啓蒙を受けた主人公が成長した後、中華人民共和国の建国を経て、かつて袂を分かった妹と再び手を取り合うに至る、という物語の大枠だけを見れば、当時の文芸作品に必要な体裁を整えているようでもある。しかしそれとともに、そうしたプロットには直接奉仕しない要素が作品にはふんだんに盛り込まれていることにも目を留める必要がある。例えば、当時においては批判されるべき対象としての、上海のモダン乃至ブルジョワ的(或いは退廃的)な都市文化についての描写もその一つであろう。これは、資本家たちの豊かな暮らしぶりが描かれた『不夜城』のそれと同じく、ひそかに

観客の目を楽しませる或いは惑わしかねない要素であるが、ただ『霓虹灯下の哨兵』（王蕓監督、1964年）など他の作品にも見られないわけではないため、格別珍しいというほどでもない。これ以上に『舞台の姉妹』を特徴づける注目すべき要素、その一つは題材となった芝居そのものである。ヒロインたちによって演じられる越劇の演目の断片は、物語の筋の中に組み込まれながら、それとは別の娯楽的空間を提供している。この問題については本稿の最後で触れることにして、ここではもう一つの要素に注目したい。それは成長するヒロインとは別の、か弱いヒロイン像である。実際のところ、作品の展開は、師匠が死に、姉妹が上海の舞台に立つ頃から、姉妹二人の離合のプロットを軸とするものへと変化し、思想的に成長していく春花の姿を、転落或いは「墮落」の人生を歩む月紅との対比のもとで描いていくものとなる。それゆえ月紅に焦点を合わせて見るならば、この作品は、中国大陸における他の同時代の作品よりむしろ、例えば建国以前のメロドラマ的傾向を持った作品群に近いものを感じさせよう。言うなれば、ヒロインである春花は反封建を体現し、思想的に成長するという社会主義中国における正統的な主人公像をなぞってはいるが、その一方、上海の一見華やかな世界の中で惑い、苦しみを背負う月紅は、大衆の心へと感情的に訴えるメロドラマ的なヒロインの性格をいつしか身につけていくのである。更に言えば、法廷と最後の抱擁を頂点に、春花もまたメロドラマ的な世界へと向かい、その世界観を補強していると見ることもできよう。

ただここで確認しておきたいのは、メロドラマという術語は決して否定的な文脈でのみ用いられるものではないという点である。メロドラマ論にとって画期的な意義を持ったピーター・ブルックスの著作を引けば、「メロドラマは、道徳秩序の伝統形式がもはや社会的に必要な接着剤の役割を果たさなくなったような、恐るべき新しい社会がもたらす苦悶を、そもその出発点として描いている。メロドラマはこの苦悶の力を悪の一時的な勝利として描き出すが、やがてそれは美徳の勝利によって追放される。メロドラマは、倫理的力の記号が発見され、人々に理解されるまでを、繰り返し示す」<sup>5)</sup>のである。ただし「メロドラマでは、パニックを呼び起こす恐怖、同情を呼び起こす憐れみが生じる」のだが、「メロドラマは新しい社会の誕生を描くことは

できない]。「メロドラマはただ従来の社会の改良を描くだけである。またメロドラマは悲劇と違って、聖衣のもとに、またより高度な統合を通じて、和解を提供することもできない」、といった特徴を持つ一つの美学的形式とも言えるのだ<sup>6</sup>。

ここで話を中国映画に戻せば、メロドラマの形式は建国前の映画界において大きな位置を占めるものであった。戦争や内戦もしくは封建的社会の中で苦しむ夫婦または女性の物語は、サイレント時代から幾度もスクリーンを飾り、多くの観客を集めてきたのである。そして公開当時大ヒットを飛ばした、1940年代を代表する大作『春の河、東へ流る』(原題『一江春水向东流』; 蔡楚生・鄭君里監督、1947年)もまた、こうした定型に拠った作品である<sup>7</sup>。物語は、かつては苦楽をともにした夫婦が、夫が抗日戦争に参加し、離れ離れになってから歯車が狂いだし、上海で苦しい生活をする妻に対し、夫は命からがらたどり着いた重慶で職を得てから墮落し、裕福な娘と結ばれ、戦後上海に戻り豪華な生活を送るが、実は彼の妻はその家で家政婦として働いており、宴会の場で二人は再会、ショックのあまり妻は川に身を投げ自殺する、というもので、観客の感情移入の対象となるヒロインの死によって、倫理的な尺度をもとに、社会の否定的側面に対する嫌悪をかきたてる効果を存分にあげている。ただこれが「新しい社会の誕生を描く」ものではないことも確かである。そうした点から考えれば、「新中国」という概念が喧伝され、「革命」「建国」の意義が明確に強調されることになる中華人民共和国の劇映画製作において、メロドラマの形式が下火になるのはある意味自然な流れであろう。実際、当時映画局芸術委员会主任を務めていた蔡楚生は、建国後まもなく始まった『武訓伝』批判運動に際し、自己批判を行う中で、自身の監督作『春の河、東へ流る』について否定的な見方を示している。彼は自らをブチブル階級の知識人と規定し、これまでの自分の創作思想は階級史観に基づくものではなく、創作方法においてはアメリカ映画の影響を強く受け、形式や技術面に偏って思想面を疎かにしていたと振り返り、それを示す典型的な例が『春の河、東へ流る』であるとしている。彼はこの作品において「強烈な演劇性」と「演劇の効果」を追求するとともに、小市民的な要求に迎合して、反動的な統治階級の恥部を「暴露」するためと言いながら、事実上それ

を（「小市民的な」観客が楽しめるような）鑑賞の対象としてしまい、観客に害を与えてしまったと自省している<sup>8</sup>。

こうした映画史的背景も踏まえた上で、本論が主要な対象とする『舞台の姉妹』について、私は独自の視点から分析を試みたい。以前私は、文革期前に「毒草」という名のもと批判を受けた『早春の二月』について、「容認可能な内容へと一元的に帰結することなく、むしろ多義的な解釈へと観客を誘う可能性が潜んでいる」ことを指摘し、それを「政治的に配慮された装いの下の、『隠された』要素の存在をまさに意味」するものとして捉えたことがある<sup>9</sup>。そうした角度から見れば、作品に対する各種の政治的批判は、対象となった作品の中に、体制側が望むものと時に齟齬をきたしうるだけの広がりが存在した可能性を示すものとなるだろう。ただし私は、それらの作品を、権力への対抗意識の単純な現れとして解釈する見方を取らない。個人やアンダーグラウンドでの活動がほぼ不可能であった当時の映画製作状況において、政治性と切り離された作品創作はありえなかったし、盛んに喧伝された「政治第一、芸術第二」というスローガンに代表されるように、映画が持つべき「芸術性」もまた、「政治」を基準として解釈され、イメージされるものであったと言えるからである。私が注目したいのは、作り手の思惑を超えた要素、作品の中に潜在する映画史の潮流の方である。

『舞台の姉妹』を手がけた謝晋が中華人民共和国映画史上に残る映画監督であることは言を俟たない。建国後に監督としてデビューを果たし、幾つもの映画賞に輝くとともに、文化大革命後には時代に翻弄された人物たちのメロドラマを量産、「謝晋モデル」なる言葉を生み出すほどセンセーショナルを巻き起こし、多くの観客を集めてきた彼のフィルモグラフィーを振り返ってみれば、軍隊もの、歴史もの、更にコメディ、スポーツものと作品の題材は実に多岐に亙る。そうした作品群を目にすれば、深い芸術性を映画作品に結実させたアーティストというよりも、また、新しい中国映画のあり方を実践してみせた偉大な開拓者というよりも、激動の時代の中、政治的要求と折り合いをつけようとしながらも、何らかの形で作品に観客をひきつけるための要素を加えようと努めてきた職人的な映画人としての顔が、謝晋の監督像として浮かんでくるのではないか。

1957年頃に「中国の女性の運命に対する深い同情と関心に加え、かつて故郷の浙江で見た、舞台の上と下で明らかに異なる生活を送る越劇女優たちについての鮮明な記憶から、舞台の姉妹たちのための作品を作ろうという創作欲が芽生えた」<sup>10</sup>という謝晋だが、おそらく、女性が演じる演劇として定着した時代の越劇をこうしたテーマに基づいて描くことを彼が決めた段階で、この作品が映画として辿るべき方向性は自ずと定められていたのではないか。それは越劇の世界と映画ジャンルとしてのバックステージものとの融合が必然的に織り成すはずのものであったと私は考えたい。しかしそれが時代に抵触するものであったことは、『舞台の姉妹』に対する苛烈な批判が雄弁に物語っているだろう。私が本論で示したいのは、大衆的な芸能の世界を描くジャンル映画が普遍的に表しうる一つの方向性、及びそこから逆に浮かび上がる歴史または記憶の跡である。それは中国における演劇と映画の関係についても何らかの示唆を与えるものとなるであろう。そうした目的に照らしながら、次節以降論証を行っていくこととする。

## 2. 『舞台の姉妹』に対する「毒草」批判

『舞台の姉妹』の製作が準備された1963年は、文革期の文芸方針にもつながるような動きが現れ始めた頃にあたる。その兆しは既に上海文芸界の元旦祝賀会に見られていた。この会で上海市長の柯慶施は、「大いに十三年を書く」ことを提唱した<sup>11</sup>。これは、作品の時代設定を中華人民共和国が建国された1949年以降に定め、社会主義を賛美する内容を扱うよう作家、芸術家に求めるものであった。のちの文革期の文芸作品では建国前の状況が描かれることも多かったものの、それは中国共産党またはその軍隊（人民解放軍、紅軍など）の闘争を素材に英雄的人物を称える内容か、或いは建国の意義を強調するための背景として用いられるものに限られ、近代以前の故事が文芸の対象から退けられることになるなど、物語の題材が一気に狭められることになった。そのことから考えれば、柯の教条的な主張は、以後の文芸界の動きと確かに強い連関性を持つものであった。そして同年9月、毛沢東が中国共産党の中央工作会議で「演劇は、古いものから新しいものを創出するものでなければならず、古いものから古いものを創出し、帝王将相、才子佳人や彼らの

女中や護衛の類だけを演じるようなものであってはならない」と述べ、また数日後にも「文芸部門、戯曲、映画の方面も、古いものから新しいものを創出するという問題に力を入れなければならない」という指示を送っていた<sup>12</sup>とされる頃から、文革期につながる変化が次々と現れていく。それが特に顕著であったのが、伝統演劇の領域である。その後の革命模範劇の隆盛を予告するように、建国後或いは革命や人民解放軍の活躍などを積極的に描いた演目が大いに推奨され、1964年6月5日から約二ヵ月間、北京で開かれた全国京劇現代劇研究競演大会では、全国の29の京劇団が35の演目を244ステージ上演し、毛沢東を初めとして延べ約20万人もの観客を集めた<sup>13</sup>。更にこの大会の期間中、毛沢東夫人でこの頃から政治権力を強めていた江青が、その後文革期文芸の綱領の一つとなる有名な講話を行うことになる<sup>14</sup>。現代的な内容を京劇など伝統演劇のスタイルを用いて描くこと自体は、建国初期から様々な形で実践されていたものの圧倒的な存在感を示すまでには至っていなかった。しかしこうして時代は、文革期へと向かって大きく動き始めていたのである。

このように時代に即して、推奨されるべき文芸のあり方が権力の側から提示される一方、そうした政治的、社会的に好ましいものの比喩＝「香花」の対立物であり、根絶やしにすべき対象として示されたもの、それが「毒草」である。これは1960年代に限らず、それ以前から様々な場面で使われてきた用語であるが、映画界においてそうしたレッテルのもとに特定の作品を攻撃する動きが1964年から『早春の二月』と『北国江南』（沈浮監督、1963年）に対して巻き起こることになる。そして文化大革命が本格的に始動すると同じ1966年5月、『舞台の姉妹』に対しても公に批判運動が展開された。新聞雑誌に掲載された批判文は概ね、『舞台の姉妹』を「毒草」と初めに規定した上で教条的な立場から作品の内容を斟酌し、「三十年代」「ブルジョア」「資本主義」「反党反社会主義」などのレッテルを作品に加えつつ厳しい断罪を行った<sup>15</sup>。

周知の如く、こうした映画作品への「毒草」批判において、矛先は作品そのものや製作した映画スタッフだけに止まらず、直接映画の製作に携わっていない人々、代表的な例を挙げれば、夏衍、田漢など1920年代や30年代から

映画創作に従事し、建国後は文芸界の要職や重鎮としての地位にあった人物にも向けられた。そのことから「毒草」批判運動が権力闘争の色彩を強く帯びたものであったことは、今では自明のことである。ただ注意したいのは、そのことによって批判文の見方が全て根拠のないものであるとは限らない、という点である。実際のところ、批判を展開するための切り口の一部は作品の特徴を確かに捉えているとも言えるのだ。

ここでは『人民日報』1966年5月16日号に掲載された文章を例に挙げたい。そのポイントとなる部分をあらかじめ指摘すれば、『舞台の姉妹』は共産党の組織的な勝利ではなく、春花の個人的な奮闘が勝利を得ることを描いているとともに、形式面でも革命以前の映画作品などで目立つ（いわゆる「ブルジョア的な」）手法を多用しており、「三十年代」の映画に通じるものとして批判すべきである、ということになるだろう。一方、作品の細部に対する具体的な批判として目に付くのは、積極的な改造や闘争を経ない春花及び月紅の人物像や、階級の差異を超越する姉妹の絆の深さを強調していることなどへの疑念であった。もちろん私は、こうした指摘の全てが妥当なものであるというつもりはないが、以下のような記述はそれなりに傾聴に値しよう。

邢月紅が劇場主夫人になったのは、もともと心から望んだことである。彼女はその後唐らに利用され玩弄される道具と化す。しかし作品は初めから終わりまで、この人物に対してなんら譴責を加えず、逆に至るところで彼女に対する同情を観客から引き出そうとしている。

彼ら（『舞台の姉妹』の脚本家と監督を指す；引用者注）が姉妹の間の演劇上の矛盾として表現したのは、ただ竺春花と邢月紅というこの姉妹の間の、合から散、また散から合への一つの「悲歡離合」の物語にすぎない。しかし、単純に個人の生活や運命を反映しただけのこうした表現手段は、なにか「独特のもの」でもなければ、なんら面白い「シーン」でもなく、ブルジョアが繰り返し用いてきた古びた方法でしかなく、ブルジョア文芸の中で極めて一般的な常套手段でしかない。それは「新しさを生み出す」と言いながら、実際は「復古」でしか

く、それは「三十年代」のブルジョア文芸の「古」を「復」するものであり、ブルジョアの批判的リアリズムの「古」を「復」するものであり、「リアリズムの深化」という反動的理論を実際に用いたものであり、ブルジョアの朽ちた芸術的な情調を溢れるほどにかき立てたものである。<sup>16</sup>

引用した文章が作品に対して苛烈な評価を下していることは、まさに当時のコンテクストに強く支配された結果と言うほかない。しかしイデオロギー的立場を一旦取り除いて考えてみれば、実は作品に対する見方は意外に穏当なものなのではないか。そのことはこれまでの検討からもある程度肯けるものと思われるが、ここで更に別の検討材料として、1964年に謝晋が記した監督ノートの一部を引用することにしたい。

作品の名は『舞台の姉妹』という。これは姉妹二人の運命と舞台の生活の変化を通して、また春花と月紅が歩む異なる生活の道を通して、作者が何を愛し、何を憎み、また観客にどういったことを考えてもらいたいかを伝えたものである。

一組の姉妹の合→分→合を通して、春花は一步ずつ社会を認識し、精神的に徐々に覚醒し、感情も徐々に変化する。月紅は一步ずつ別の道を進み、姉妹の道に背を向ける。二つの全く異なる方向へと向かう姉妹二人の性格の変化を通して、思想そして主題を表出する。だから我々は、この「変わる」という言葉の意味をしっかりとつかみ、深く掘り下げるべきであり、姉妹二人の思想と感情を深く掘り下げるべきである。そうすれば、単純な「新旧の対比」や「芸人の不遇」といったものを突破することができるのである。<sup>17</sup>

姉妹二人が上海にやってきて、複雑で変化の多い社会環境の中に身を置くと、自分の側に引き入れようとする敵（劇場主の唐など）の悪い影響を受け、彼らの思想には次第にずれが生じてくる。春花は党組織

に近づき、進歩を積極的に求めるが、月紅は唐に引きずりこまれ、徹底的に辱められ、最終的に姉妹二人が法廷で相まみえるまでに至り、矛盾は最高潮にまで激化する。矛盾の激化するこうした過程は実質的に、複雑な階級社会に身を置く時、しばしば二つの道の選択を迫られることになるが、革命の道を歩まなければ、敵によって利用され、親しい者が心を痛み、仇となる者が喜ぶという事態に至るということを私たちに告げているのだ。

ドラマの中で描かれているのは、芸人の生活であり、舞台上のものもあれば、舞台裏のものもあり、歌のメロディーもあれば、踊りの場面もあり、多くの時間を使って主人公の内面の激情を描いている。<sup>18</sup>

観客に絶えず心の中で姉妹の運命に関心を持たせるようにさせ、彼女たちの別れを心配させ、姉妹の別れによって苦しい思いを感じさせ、解放後彼女たちの再会を目にして彼女たちが一緒になったことに嬉し涙を流すようにさせる。<sup>19</sup>

こうした記述からは、謝晋が階級の対立や革命の必要性を意識しつつ、姉妹の離合によって主題を表そうとしたことや、舞台の内と外を通じて主人公の内面を描くことに関心を払っていたことが読み取れるとともに、姉妹のドラマによって観客の心を動かそう（端的に言えば泣かせよう）とする演出意図があったことが見て取れる。そのことから、監督は直接的に革命思想を示すのではなく、登場人物への感情移入を図りながら、二人の対比をもとに観客の思考を促すという創作方法を目指したものと私は考える。

ここでもう一度作品に立ち戻ってみたいと思う。初めにも触れたが、この映画の主人公は先ほどの監督ノートにもあるように、タイトルが表す通り春花と月紅の両人を想定することが自然であろう（少なくとも、そうした解釈の余地を大に残したのものとしてこの作品は作られている）。例えば作品の最後のシークエンスは、全体のクライマックスと言える法廷の場面の後、「1950年」という字幕と、上海のバンドから黄浦江越しに夜明けを映した

ショットを挟んで、「華東土地改革宣伝隊」という旗を掲げるトラックが大勢の人を乗せ、建国一周年の賀詞が掲げられた門をくぐる風景とともに始まるのだが、続いて駅の人波の中、宣伝隊に加わる春花に対し、見送る記者が月紅の消息を知らせ、その後春花は彼女の家を訪れてみせる。月紅は不在だったものの、彼女の部屋で春花は自分たち姉妹の写真を目にする。春花らが演じる「白毛女」には大勢の観客が集まり、月紅もまたひそかに芝居を見つめ、涙する。公演後、月紅がいたという話を聞いて春花は楽屋から急いで外に出ると、橋のたもとに立つ月紅を見つける。そして「後悔している」という月紅の言葉の後、二人は抱き合う。場面は昼となり、舟の舳先で二人は語り合い、肩を寄せ合う。そして舟が橋をくぐる様を遠景で映したシーンで映画は幕を下ろす。こうしたラストを見れば、『舞台の姉妹』の物語は、二人が出会い、一時袂を分かつも、最後には二人が同じ道を再び歩み出すまでを機軸とするものであることが改めて確認できよう。

本来、当時の映画作品の物語傾向から言えば、墮落する女性は、物語の初めから否定的な側面を垣間見せるべきであり、最後に改心するとしても、主人公に並ぶ地位を占めることは想像しにくいものであった。しかし『舞台の姉妹』の場合、確かに初めの脚本の大綱の段階では、金銭や宝飾品などに惹かれる月紅の性格の一端が描かれているなど、そうした点が指摘できないわけではないが<sup>20</sup>、完成した映画作品では上海で売れっ子になるまでそうした側面が表立って描かれることはない。しかもそれによって革命イデオロギーの正統性が保証されるというわけではない。中心に据えられているのは、あくまで姉妹愛を前提とした離合のドラマであるのだ。そしてそのことを典型的に示すのが、月紅への感情移入を誘う演出である。例えば、脚本の大綱の段階では存在しなかった法廷の場面は、月紅に対するアップが多く使われるなど、主体となっているのは春花ではなく、むしろ月紅の方である。そのような撮影及び編集によって観客は、犯罪者にされるかもしれず、しかもそれに反抗する術を知らない月紅への自己同一化を促されることになる。こうした手法は、確かに建国前の作品、或いは海外の作品には類似例を探すことは難しくないだろうが、同時代の中華人民共和国の映画にはほとんど見られないものであった。先に引用した「毒草」批判の指摘は、このような点からも

確かに的を射ていたと私は考える。

中華人民共和国建国以降、文革期までに作られた映画作品は、「労農兵」を主人公に据えることが多く、主題も社会主義建設や革命、戦争といったものが主で、イデオロギーの宣伝の具としてのイメージが比較的強かったと言ってよい。例えば建国初期に作られた『白毛女』（王濱・水華監督、1950年）は、拙稿<sup>21</sup>でも述べたように建国後には珍しくメロドラマ的要素を持った作品ではあるが、それでも共産党軍の到来と地主の打倒という政治的、社会的要因が、結婚で大団円を迎える映画の物語のプロットにとって重要な位置を占め、しかもそれらが映像によって明確に示されている点で、プロパガンダとしての効果は決して小さいとは言えない。しかし『舞台の姉妹』では、「解放」即ち中国共産党が政治権力を奪取したことを示す内容は、物語にとって事後の、あくまで時代の変化を示す背景としての役割に止まっており、主人公たちがどのような思想的変化を果たしたのか、革命においてどのような貢献を果たしたのかなどは明確には語られていない<sup>22</sup>。そのため姉妹の融和は最後まで実現可能かどうか分からない。しかしそれが見る者に緊張を与え、最後の大団円がもたらす感動を逆に高めているとも言えよう。

このように『舞台の姉妹』は、教条的な文芸観に支配され、政治思想にそぐわない要素を全て排除しようとする意識のもとでは、確かに許容しがたい作品であり、この作品に対する「毒草」批判も、そうした論理に基づいたものとして読むべきであると私は考える。しかし文革期前夜のコンテクストから零れ落ちるようなものとは、言い換えれば、時代を超えて、或いはイデオロギーの如何を問わず、多くの観客が受容できるような枠組をこの作品が成立させていることの徴としても捉えることができるのではないか。次節ではそうした視点から、作品について更に検討を進めていくこととする。

### 3. 『舞台の姉妹』に纏わる映画史の脈絡

そもそも『舞台の姉妹』の物語は、実在の越劇女優袁雪芬の半生を下敷きとしたもので<sup>23</sup>、映画の中のエピソードには、袁や彼女の周囲の様々な事実を連想させるものも多い<sup>24</sup>。ただしそうした素材の上に、姉妹の出会いや別れのドラマに代表される虚構を重ねることで、同時代の中華人民共和国の映

画の枠組に止まらない、劇映画として一種普遍的とも言える世界を作り出してみせている。つまり事実はいくまで素材に過ぎず、そのリアルな再現を図るのは別の方向が目指されたということである。

ここで改めて注目したいのは、この作品が題材としている演劇というテーマである。世界の映画史を振り返ってみれば、役者を主人公にする、或いは芸能を主題とする作品は枚挙に暇がない。劇中劇があるとともに、舞台裏では人間ドラマが展開し、舞台の内外の対比や相互作用によって物語が形作られていく『舞台の姉妹』はまさに、バックステージものと呼ばれるジャンルに括られるべき作品と言える。また登場人物としての「俳優」は、舞台の内と外という二つの場を行き交い、多様な性格やアイデンティティを使い分けることで、複雑なメンタリティや隠れた心の動きを自然に映し出せる登場人物であるとともに、一般庶民と一定の距離を置いた独特の世界に身を置く魅惑的な存在でもあり、なおかつ映画人たちとも近い立場にある。こうした事情からか、中国においても演劇など芸能を扱った作品は、建国以前や建国初期、及び1980年代以降には頻出している<sup>25</sup>。だが既に言及したように、「労働兵」を主人公に描く作品が推奨されていた文革期までの映画界において、それは一般的な類型にあてはめることが難しいマージナルな世界を描くことを意味した。事実こうしたジャンルの作品は、建国初期においては私営映画会社の作品に限られていたし、中国大陸の映画製作が国営撮影所の独占状態になって以降の作品としては、労働者のパーティ用の演目を題材にした『節日歌舞』（歌舞；葉明監督、1959）、新しい演目に挑戦するサーカス団を描いた『馬戲団の新節目』（朱文順・尹一青監督、1961）、マジシャンを主人公にした『魔術師の奇遇』（桑弧監督、1962年）、雑技を扱った『飛刀華』（徐蘇靈監督、1963）、子供と人形劇の人形によるファンタジックなストーリーの『小鈴鐺』（謝添・陳方千監督、1964年）、軍隊のアマチュア話劇団（話劇は日本の新劇に相当）を中心に展開する内容の『一百個放心』（話劇；八一、陳鷹監督、1966年）くらいがこれに関連した作品として挙げられるばかりである。もちろん『飛刀華』のように、バックステージものとして『舞台の姉妹』と類似した作品がないわけではない。抗日戦争から国共内戦時期を中心に、建国以降に状況が一変したことにも最後に触れつつ、貧しく虐げられた暮らし

を続けた雑技団の芸人たちの苦難をリアリズムタッチで描いた『飛刀華』は、特に『舞台の姉妹』の前半部分に通じるものを強く感じさせるが、プロの役者の世界、しかも建国以前のそれを描いた劇映画となると、『舞台の姉妹』だけに限られよう。ただし建国前後の時期に目を向けた時、『舞台の姉妹』と多くの共通点を持つ作品があることに気づく。それは『梨園英烈』（別題『二百五小伝』；鄭小秋監督、1949年）である。

田漢の脚本による『梨園英烈』は私営映画会社が製作した作品で、人民解放軍が上海を制圧した後に公開された。物語の概要は以下の通りである。芝居好きの北平（今の北京）の学生袁文光は、観劇の後一人の少女を助ける。少女は役者の弟子の柳艶雲であった。停学となった袁文光は平劇（今の京劇）の役者の道に転じる。声が大事で妄りに飲み食いしたりしてはならないと諭す師匠のもと、仲間に字を教えるなどしながら厳しい鍛錬を行い、将来を囑望された彼だが、弟子の一人に仕置を加える師匠を止めようとして逆に打たれ、放逐される。彼は老俳優のもとに預けられ、名前を少楼に改める。それから袁の劇団に女優として柳艶雲が加わり、二人は互いを高めあう良い関係を築く。だが地方での公演中、柳を食事に招こうとする警務局の要求を袁が断ったため、日本人を風刺するセリフを交えた芝居の後、袁は連行され、暴行を受ける。彼を助けるため柳はやむなく誘いに応じ、傷物にされてしまい、釈放された袁から愛の告白をされ、一瞬喜ぶもそれを受け入れられない。北平に戻った袁少楼は平劇改革に努め、その後再会を果たした柳からかつての経緯を聞かされ、彼女の誘いで上海に行く。しかし大家族を一人で支える柳が、芝居を続けるという条件で商売人と結婚することになり、袁は酒を飲みすぎるなどしてのどを痛める。だが1937年、救国宣伝のための演劇隊が結成されると、袁はそれに参加、柳も加わることになる。その後上海に戻った二人は、古い芝居に新しい解釈を加えた演目を上演、好評を得る。しかし、劇場主から日本の特使のために作られた脚本で芝居をやるように言われた袁は出演を断った上、その演目の上演中、客席から反対の声を上げ、劇場は大混乱となる。袁少楼は憲兵によって射殺され、最後皆は彼の墓の前でその死を悼む。

『梨園英烈』と『舞台の姉妹』の共通性を傍証する要素として指摘すべき

なのは、後者の監督である謝晋が前者の助監督を務めている点である。『梨園英烈』を製作した大同電影企業公司是、映画事業家の柳中亮が息子とともに建てた映画会社で、張石川が製作主任、脚本家として田漢、洪深、歐陽予倩、黄佐臨ら錚々たる面々が参加、1952年までに計12本の作品を製作している。謝晋は10代の頃から演劇を学び、1943年から重慶中青劇社で働くなどしていたが、映画界に身を置いたのは1948年1月に大同に入ったのが最初であった。彼は監督助手や助監督を務めたが、その後勉強したいという思いが強まり、1950年から華北革命大学政治研究院で学び、卒業後長江影業公司に配属され、そこから再び映画人としての道を歩むことになる。こうした背景もあり、また物語に多くの共通性が読み取れることから、『舞台の姉妹』が『梨園英烈』の翻案である可能性は高いと感じられるが、その点についての具体的な検証は他日を期すこととしたい。本題に戻れば、『梨園英烈』は、停学から芝居の道に進む男が主人公で、愛し合う女性がいるものの思いは実らず、芝居に身を捧げ、最後は抗日を訴えて死ぬというストーリーである。もちろん多くの相違が存在するものの、『舞台の姉妹』と『梨園英烈』には、演劇改革という主題、思想的に成長する主人公、本意ではない結婚をする相手役といった部分で、非常に類似した部分を持っている。このことは中国映画以外の二つの作品を参照することで、より明確に意識されるだろう。一つはアメリカのパラマウントが製作した『ボレロ』（原題 *BOLERO*；ウェズリー・ラグルス監督、1934年）であり、もう一つは日本の東宝東京撮影所による『鶴八鶴次郎』（成瀬巳喜男監督、1938年）<sup>26</sup>である。

『ボレロ』の物語の概要は以下の通りである。炭鉱で働きながらもダンサーとなることを目指すラオールはプロとしての一歩を踏み出してまもなく、パリへと向かう。パートナーに惚れられながらもダンスのことだけを考え、次々と相手を代えていた彼はヘレンと出会う。二人は新しいコンビとしてロンドンに渡り成功を収めるが、炭鉱主の家のコレイ卿がヘレンにアプローチしているのを見ると、彼はパリに行くと言いだす。コレイ卿にプロポーズされたヘレンだが、ラオールがパリに行って自分の劇場を作ると聞くと、喜んで一緒に行き、劇場の建築中に二人は結ばれる。こけら落としの日、巷は戦争の話題でもちきりであり、「ボレロ」の曲に合わせたダンスにも観客は気もそ

ぞろであった。そこでラオールは曲の途中で、明日ベルギー軍に加わると観客に宣言し、ヘレンも彼の態度に魅了される。しかし彼は戦争が短期間で終わると見込み、店の宣伝のために従軍を決めたのであった。そのことを知って幻滅したヘレンは、彼に別れを告げる。予想に反して戦争は長期化し、その間にヘレンはコレイ卿と結婚、ラオールは心臓と肺を病む。終戦後、荒廃した店に戻ってきたラオールは、マネージャーを務める兄とともに再び劇場をオープンさせるがその最初の日、酔ったまま遅れてきた相手役をその場で首にしてしまう。兄は、夫とともに観客として来ていたヘレンに声をかけ、踊ってくれるように頼む。再結成した二人の「ボレロ」は大喝采を浴びるが、アンコールの拍手が鳴る中、次のダンスを用意していたラオールは倒れ、息を引き取る。

次に『鶴八鶴次郎』の物語の概要を紹介する。鶴次郎の太夫、彼の亡くなった師匠の娘鶴八の三味線による新内の二人組は、まだ若いものの名人会に参加するほど人気実力とも一級品だが、些細なことで喧嘩が絶えない。しかし名人会の後の慰安の旅先で、後援者である松崎との結婚話があることを鶴八が告げると、鶴次郎は彼女に愛を告白、二人は婚約する。劇場を作る夢を持つ鶴次郎は、その金がたまったら結婚するという約束を鶴八とするが、ひそかに鶴八が松崎に資金の援助を頼んでいたことが、劇場完成時に鶴次郎の知るところとなり、激昂した彼は彼女に絶交を告げ、鶴八も売り言葉に買い言葉、結局そのまま勢いで松崎と結婚することになる。鶴八との名コンビを解消した後の鶴次郎は、飲まなかった酒にも手を出し、場末の演芸場を回るおちぶれた芸人に成り果てる。それを見かねた昔のマネージャーの佐平は、裕福な家の奥方として芸の世界から退いていた鶴八にもう一度鶴次郎とともに舞台上に立ってほしいと頼み、二人は再び名人会に出演、喝采を浴びる。再び芸の道に魅せられた鶴八は昂揚し、松崎と別れてもいいから新内をやりたいと言うが、そんな彼女に鶴八は三味線のことで難癖をつけ、怒った鶴八はいくら頼まれても金輪際舞台にはあがらないと告げる。その後鶴次郎は飲み屋に佐平を連れて行き、鶴八の三味線は名人だ、さっきのことは、盛りを過ぎた芸人の惨めさを鶴八が味わうことのないようにさせるための嘘だと告げる。佐平も今日は飲みましようと言って、二人で酒を傾ける。

『ボレロ』と『鶴八鶴次郎』はともに、主人公が男性芸人と女性パートナーで、仲違いした後、女は幸福な結婚をし、最後に再度競演、そして別れが訪れるといった点で共通性が認められるが、両者の物語が似ていることには理由がある。川口松太郎が第一回直木賞を受賞する際の選考作品の一つとなった後者の原作小説「鶴八鶴次郎」（『オール讀物』1934年10月号）は、そもそも映画『ボレロ』を下敷きに書かれたものであった。一方、女の結婚が幸福でないなど、細部は異なるものの、『梨園英烈』もこれらと近い構造を持っている。これもまた確証は持てないが、田漢がどちらかの映画作品、または川口の小説に着想を得て翻案を行った可能性もあるように思われる。ただここで注目したいのは、あくまで『舞台の姉妹』とこれらの作品との共通性や相違点の方である。『舞台の姉妹』の場合、男女の恋愛が物語の主要な要素となっていないことは事実で、その点で『梨園英烈』ら三作品とは違いがある。しかしそれが姉妹の絆を描くものに置き換えられていると考えればどうであろうか。確かに芸の道に生きる春花と、結婚へと走り、不幸になる月紅の二人が最後にハッピーエンディングを迎えるのは、三作品には見られない特徴である。しかし、それもまた製作された時代環境の違いによるものと考えれば、以上の作品と非常に似通った物語構造を持ちながらそれに新しい味付けを加えた作品として浮かび上がってくるのではないだろうか。

ここでもう一つの参考例として、建国後に撮られた『方珍珠』（徐昌霖監督、1952年）を取り上げてみたい。老舎の話劇脚本をもとに私営映画会社の大光明影業公司によって製作されたこの作品は、芝居ではなく演芸をモチーフとするものではあるが、建国後の状況についても内容に大きく取り込んだバックステージものとして注目したい。物語の概要は以下の通りである。抗日戦争中、各地で抗戦を宣伝する公演を行ってきた鼓書（打楽器などの伴奏に合わせて行う語り物芸）芸人の破風箏の一家は、戦争後意気揚々と北平に戻ったが、娘の方珍珠に入れ込む李將軍や特務の向三元、警察官などが、様々な形で彼らを食い物にしようと近づき、破風箏が苦勞して一座を作り劇場を借りて公演初日を迎えた時も、李將軍の誘いを断った破風箏と方珍珠親子に対し、報復のため向三元が仲間とともに劇場をめちやくちゃにしまい、彼らは路頭に迷うことになる。しかしそんな北平にも「解放」の日がやってく

る。破風箏と方珍珠は学習班に参加し、新しい思想を身につけていく。破風箏の主催する公演の初日、芸人たちは新時代を反映した演目を披露、新たな一歩を踏み出す。

こうした内容の『方珍珠』と『舞台の姉妹』を比較すれば、建国前の芸人たちの苦境を描き、それが解消される「解放」後とのコントラストを示している点において、両作品は定型的なプロットの枠組を共有していると言えるだろう。『方珍珠』の場合、主人公が親子であり、建国前は苛まれるのみで積極的な反抗を行わず、一方建国後は彼らの意識改革が特に強調される、など違いも少なくないが、性的に脅かされる女性芸人の境遇など、彼らが置かれていた弱い社会的立場についての眼差しや、芸能の世界に蔓延していた因習を批判する姿勢など、中国におけるバックステージものとして『舞台の姉妹』と類似する多くの要素を目にすることができる。

このように様々な作品と比較検討をすることで、幾つもの差異は含みながらも、『舞台の姉妹』が建国前後の時期の作品や外国映画と共鳴する部分を多く備えていたことは確認できただろう。しかしそのことによって、中国映画史にいったいどのような視座がもたらされることになるのだろうか。ここで更なる指摘をすれば、『舞台の姉妹』に見られる演劇乃至芸能という要素は、華やかな舞台を取り込めるという点でエンターテインメント性が高く、またドラマに富んだ芸人たちの生活が物語の素材として優れているといった特性が認められる一方で、映画界が置かれた政治状況に即して、娯楽性と思想性（端的に言えばプロパガンダとしての性格）を結び合わせ、共存させうるものとして機能してきた歴史を持つものでもあった。第二次世界大戦中のアメリカのミュージカル映画<sup>27</sup>もその一つだが、特に日本の芸道ものについてそうした指摘をする研究者は少なくない。例えば芸道ものについて佐藤忠男は、溝口健二を論じた著書の中で次のように書いている。

芸道ものとは、歌舞伎、文楽、舞踊など、日本の伝統芸術の修業のうちこむ俳優や演奏者や舞踊家を主人公や女主人公にする映画のことであり、修業の厳しさを強調し、また芸の神髄に達するためにはただ技術の訓練だけでなく、苦しい生活に耐えて人格を鍛えたり、私生活

の幸福を犠牲にしたりすることが必要だと主張されることが多かった。日本の伝統芸術の社会は一般にきわめて封建的であり、少数の名家が代々その社会の支配権を世襲してきている。芸道ものの主人公たちは、しばしば、若気の過ちで、その封建的秩序に反抗を試み、追放されるが、苦しい放浪生活のなかで封建的秩序に耐えうる人格を鍛えて、結局は許されて元の封建的秩序の遺産相続人の地位にもどる。

以上のような芸道ものの定型は、国民に自己犠牲と国家への忠誠と戦争に勝つための技術の訓練とを要求する政府の方針と矛盾しなかったから、政府はこの種の映画を積極的に奨励はしなかったけれども容認した。戦争協力に積極的でなかった映画人たちにとっては、これは、封建的倫理への妥協や屈服ではあっても、少なくとも直接的に戦争を賛美することではなかったから、芸術家としての良心を大きく傷つけられずにすんだ。とくに、それまで主として恋愛を主題としてきた映画人たちにとっては、芸道ものは恋愛を重要な主題としてとりあげることを許される数少ない機会のひとつだったのである。<sup>28</sup>

一方、蓮實重彦は、成瀬巳喜男についての文章で、佐藤の見解にやや修正を加えるような形で、やはり芸道ものについて次のように書いている。

伝統的な技能の伝授を主題としたいわゆる「芸道もの」は、戦時中の映画作家たちの現実逃避の口実として盛んになったといわれている。だが、溝口健二の『残菊物語』（一九三九）や成瀬巳喜男の『芝居道』がそうした視点でしか評価されないとしたら、それは映画史の不幸というものだろう。「芸道もの」は、ハリウッドの「バック・ステージ」ものの日本への移植の試みとして評価すべきジャンルであり、成瀬の『鶴八鶴次郎』はその代表作だといってよい。そこでの成瀬は、ジョージ・ラフト、キャロル・ロンバート主演のウェズリー・ラグルス監督作品『ボレロ』（一九三四）を小説化した川口松太郎の原作を明治時代の日本的な風土の中に再生し、しかもモデルとなった作品より遥かに優れた出来栄を示している。<sup>29</sup>

以上の例は戦争という非常時に、政治による締め付け乃至社会的要請から映画のジャンルに新しい傾向が生まれたことを指摘するもの、そしてそうした中からも素晴らしい作品を生み出しうる特権的な監督の才気を確認するものであると言えるだろう。一方、既に紹介した中国の映画作品の場合、腐敗した政治や社会状況を批判する、或いは中華人民共和国建国後の状況を好意的に描くという形で、政治的メッセージを内容に盛り込んでいた。そして『舞台の姉妹』も、『梨園英烈』同様、推奨されるべき価値観を反映させ、抗日、反封建、演劇改革、芸人の地位向上などを扱っていることは確かであるし、また建国後に作られた『方珍珠』と同様、「解放」によってハッピーエンディングを迎えるなど、ジャンル映画の枠組を当時のコンテキストの中で消化しようと努めたものであることは間違いない。ただ問題は、それが果たして同時代における政治的要請に確かに適ったものだったのかという点である。

『梨園英烈』や『方珍珠』で指摘できることだが、中国のバックステージものの場合、物語の中で旧来の芸能のあり方に対する批判性が示され、その改革について描かれることが多いのが一つの特徴と言える。それは日本の作品、例えば成瀬巳喜男監督の『芝居道』（1944年）のテーマとも一部共通するものだが、しかし軍国主義が尊ばれた時期の『芝居道』の場合はそれ以上に、役者たちが鍛錬を積み、芸の道に精進することが奨励されるもので、その点では『鶴八鶴次郎』や『歌行燈』（1943年）といった、成瀬の「芸道もの」として知られる他の作品と基本的に一致したスタンスを持っている。それに対しこれまで取り上げた中国の作品は、基本的に旧来の「芸道」の封建性を批判し、思想性を高めることを尊ぶ点に決定的な違いがある。『舞台の姉妹』においても、演劇を取り巻く旧来の状況を批判的に眺め、新しい演劇のあり方を目指す点は、『梨園英烈』や『方珍珠』などと共通する。ただしそこに更に違いがあるとすれば、『舞台の姉妹』が描いた演劇の改革は、建国直後の時期に公開されたそれらの作品が描いたのと同じ十数年前の段階で時計の針が止まっていた、という点にある。

越劇が建国以降、中国共産党の指導を受けながら、各種の改革を進め、劇団の国営化、新たな演目の創作などを進めていたことは確かである。ただし

ちょうど『舞台の姉妹』が撮影されたのと同じ1964年から、革命現代京劇の旗振り役であった江青らが、越劇に対する批判を強めていた。その後文革期に入ると、越劇は徹底的に攻撃を受け、女性だけで演じる越劇の様式が「怪現象」として問題視されることになる<sup>30</sup>。こうした点から考えれば、当時越劇を映画の題材に選ぶこと自体が政治的要請とは齟齬をきたしかねないものであったと見ることもできるだろう。文革期に隆盛を極める革命模範劇の整備が当時既に進められていたことからすれば、『舞台の姉妹』の視線が同時代の「今」ではなく、過去へと向かっていたことはやはり否定できない。そしてそれがこの作品に対する批判の元凶となるものであったとも言えるのではないか<sup>31</sup>。

#### 4. 結びに代えて

映画『舞台の姉妹』は、20世紀の終わりに今度は越劇、即ち作品が題材とした演劇自体の演目の原作としてリバイバルすることになった。越劇「舞台の姉妹」（1998年）は映画版にはない登場人物も加え、ストーリーにも一部手が入られたものの、内容の基本的な枠組は踏襲している。そのことは『舞台の姉妹』自体に30年以上の歴史を経てなお観客の心をつかみうる力、いわば一種の普遍性が備わっていたことの一つの証のようにも思われる。つまり、時代の制約を抱えながら、当時の文脈に全てを回収されることのない要素をこの作品は多分に含んでいたのではないか。

建国以降のいわゆる「十七年」（1949 - 1966年）の映画作品の内、今日でも古さを感じさせないものは、戯曲映画やアニメーションを除けば、決して多いとは言えない。当時のイデオロギーを異物としてしか感じにくい現代において、政治思想にプロットを委ねきった劇映画ほど空疎に見えるものはない。その点で、感情に訴える『舞台の姉妹』が、もちろん既に現代の感覚からはずれた部分も含みながらも<sup>32</sup>、今日の観客をも作品世界へと引き込むような力を保ち続けていることは、やはり注目すべきことであろう。思えば、作品がまだ新作の時から、『舞台の姉妹』の世界は過去を向いたものであった。製作者たちが意識していたかどうかは別としても、この映画は、製作が準備された1960年代前半の一時的な自由な創作の空気を感じさせる以外、当時の

社会とは一種隔絶した空間を生み出していると言ってもよいだろう。

しかしこれは果たして映画の力だけで成り立ったものであったのだろうか。作品の中に組み込まれた越劇の断片、及び越劇から発想を得た音楽<sup>33</sup>の中に、見る者を（映画の内と外に広がる）現実から遊離させるような効果が潜んでいたのではないか。つまり、この作品が取り込んだ越劇そのものもまた、政治性が際立った当時の社会と同調しきれない性質を持つものであったように私には思えてならない。そのような観点に立てば、中国映画におけるメロドラマについて正面から議論しようとする際には、中国の伝統演劇が育んできたものへも目を向けることがきっと必要になることだろう。ただその一方、伝統演劇の側もまた、20世紀を代表する芸術と言うべき映画の影響を受けることがあったという事実も無視してはなるまい。特に20世紀初めに誕生したとされる新しい「劇種」の越劇の場合、より長い歴史を持つ京劇などと比べ、いっそう多くの要素を映画から吸収した可能性もある<sup>34</sup>。この問題についての検討は今後の課題としたいが、そうした視点から考えてみた時、映画ジャンルと舞台芸術の伝統とが交わることの意味、そしてその可能性を『舞台の姉妹』は示していたとも言えるだろう。もしそれが正しいとすれば、『舞台の姉妹』は強烈な政治的批判の陰で、中国映画独自の展開の一端を拓いてみせていたのではないか。

## 註

- 1 映画作品について年度を記す場合、製作、公開などのどの時点を基準とするか、文献によって異なり、表記にずれが生じることもある。例えば今回議論の主要な対象となる『舞台の姉妹』は、陳荒煤主編『当代中国電影（下巻）』（中国社会科学出版社、1989年、436頁）では1964年の作品とされているが、本稿では当作品も含め、中国の映画作品については基本的に以下の文献の記載に従った。中国電影芸術研究中心、中国電影資料館編『中国影片大典（故事片・舞台芸術片）1977 - 1994』中国電影出版社、1996年；中国電影芸術研究中心、中国電影資料館編『中国影片大典（故事片・舞台芸術片）1949.10 - 1976』中国電影出版社、2001年；中国電影資料館編『中国影片大典 故事片・舞台芸術片（1931 - 1949.9）』中国電影出版社、2005年。

- 2 成谷「牙雕・明珠・匠心—贊『舞台姐妹』」『大衆電影』1979年第6期、6頁。
- 3 陳荒煤主編『当代中国電影（上卷）』中国社会科学出版社、1989年、298頁。
- 4 陳播主編、国家廣播電影電視總局電影事業管理局党史資料徵集工作領導小組編『中国電影編年紀事（制片卷）』（中央文献出版社、2006年、181頁）によれば、1964年8月、「四人組」の一人として知られる張春橋が、撮影終了後は修正を認めず、そのまま上映し批判を行うことを、作品を全く見ないままに決定したという。
- 5 ピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』（四方田犬彦、木村慧子訳）産業図書、2002年（原著1976年）、44頁。
- 6 以上、同上、276頁。
- 7 もちろん姚立群が言うように、この作品の内容が、「琵琶記」に代表される中国伝統文芸と相通じるものがあることは確かである（姚立群「台湾映画発展における上海映画の影響——『春の河、東へ流れる（一江春水向東流）』を例として」小山三郎編著『台湾映画——台湾の歴史・社会を知る窓口』晃洋書房、2008年、163頁）。だが私はそれに関して、中国のメロドラマ映画は、中国の伝統的な物語の形式と西洋由来のメロドラマとを融合或いは接合したものとして捉えるべきではないかと考える。本稿はこの問題に関する私の研究の端緒としての側面も持つだろう。
- 8 以上、蔡楚生「改造思想，為貫徹毛主席文芸路線而奮闘！」『文芸報』1952年第2号、8-9頁。
- 9 拙稿「中国映画史における政治と映像——文革期を中心に」『一橋論叢』2004年3月号、60頁。
- 10 以上、陳荒煤主編『当代中国電影（上卷）』、298-299頁。
- 11 瀬戸宏『中国演劇の二十世紀——中国話劇史概況』東方書店、1999年、170頁；陳鳴樹主編『二十世紀中国文学大典（1930年—1965年）』上海教育出版社、1994年、791頁。
- 12 王新民『中国当代戲劇史綱』社会科学文献出版社、1997年、176-177頁。
- 13 牧陽一、松浦恆雄、川田進『中国のプロパガンダ芸術—毛沢東様式に見る革命の記憶』岩波書店、2000年、176頁。
- 14 江青「談京劇革命——一九六四年七月在京劇現代戲觀摩演出人員的座談会上的講話」『紅旗』1967年第6期、25-27頁。
- 15 主な批判には、次に引用する東鋒名義の文章のほか、楊恩璞「宣揚『三十年代』資産階級文芸路線の毒草—批判壞影片『舞台姐妹』」『光明日報』1966年5月12日号がある。そのほか、『光明日報』1966年5月17日号、同19日号、同24日号、及び『人民日報』1966年5月22日号に掲載された一連の批判文なども参照。
- 16 以上、東鋒「“三十年代”電影的借屍還魂——評影片『舞台姐妹』」『人民日報』1966年5月16日号。なお「リアリズムの深化」とは、中国作家協会副主席などの

要職にあった邵荃麟が、1962年に行った講話の中で示したりアリズムについての見解を指す。邵は「作家は現実に根ざしたりアリズムを深めなければならない」としたが、彼に対する批判が1964年に突如巻き起こり、そのリアリズム論が反社会主義の「黒い理論」として攻撃を受けることになった。これについては、吉田富夫、荻野脩二編『原典中国現代史（第5巻〔思想・文学〕）』（岩波書店、1994年、185-192頁）を参照。

- 17 以上、謝晋「導演闡述」（上海文芸出版社編『舞台姐妹——從提綱到影片』上海文芸出版社、1982年）、274頁。
- 18 以上、同上、275頁。
- 19 同上、278頁。
- 20 例として、林谷、徐進、謝晋「舞台姐妹（詳細提綱）」（上海文芸出版社編『舞台姐妹——從提綱到影片』、9頁及び11頁）を参照。
- 21 拙稿「中国映画『枯木逢春』についての一考察——民族化の実践としての角度から」『野草』第81号、2008年2月、30-31頁。
- 22 中国演劇研究家の杉山太郎は、かつて『舞台の姉妹』（杉山の表記では『舞台姉妹』）について論じた文章の中で、法廷の混乱の後、越劇を思わせる合唱が流れ始め、裁判の結果などについて語られることなく、「解放」後を描く次のシークエンスに移ってしまうことは、「ある幕の中での舞台の完結性を許容し、あるいは要求する」「越劇の」、「あるいは中国の伝統劇の方法」に適ったものであると述べている（以上、杉山太郎「中国映画『舞台姉妹』のシネマツルギー」同『中国の芝居の見方—中国演劇論集』好文出版、2004年〔初出『GS』3号、1985年10月〕、329頁）。この指摘自体は興味深いものだが、それと同時に杉山は、この作品が「傑作と考えられる所以は、一にかかってその民族性にある」、中でも特筆されるのが「そのシネマツルギーにおける民族性」であるとし（以上、同上、314-315頁）、その「シネマツルギー」が典型的に示されているのが上記の部分であり（同上、326頁）、「映画というもの、そうはしないのが常態であろう。それをやってのけ、しかも勝れた作品に仕上げたからこそ、この『舞台姉妹』という作品は傑作なのである」（同上、329頁）と杉山は結論づけるのだが、果たしてそう言い切ってよいのだろうか。物語や出来事の結末についての詳細な説明をせずに幕を引く、或いは次の場面に移るといふ展開は、確かに同時期の中国映画には少なかったと言えるが、それでも例えば『早春の二月』のラストに共通性を見出せるし、何より中国映画以外では、それこそ多くのミュージカル映画やコメディ映画などに類出するものではないか。この論文は、演劇的な視点に秀でた点があるものの、映画についての分析において精密さを欠くことは否めないだろう。
- 23 代瑠、莊辛『謝晋伝』華東師範大学出版社、1997年、46頁。
- 24 例えば、1946年に行われた越劇「祥林嫂」の公演とそれに対する嫌がらせのほか、1947年10月に自殺した女優篠丹桂のことなどが挙げられる。これらについては、

- 銭宏主編、『中国越劇大典』編委会編著『中国越劇大典』（浙江文芸出版社、2006年、53-57頁）を参照。
- 25 本文で紹介したもののほか思いつくものを挙げれば、費穆脚本の『前台与後台』（周翼華監督、1937年）、「オペラ座の怪人」を翻案した『深夜の歌声』（原題『夜半歌声』；馬徐維邦監督、1937年）のほか、『秋海棠』（馬徐維邦監督、1943年）、『美艷親王』（馬徐維邦監督、1949年）、『舞台女優』（原題『人・鬼・情』；黃蜀芹監督、1987年）、『鼓書芸人』（田莊莊監督、1987年）、『さらばわが愛 霸王別姫』（原題『霸王別姫』；陳凱歌監督、1993年）、『プラットホーム』（原題『站台』；賈樟柯監督、2000年）など。これについては今後調査を進め、本格的にリストアップを行う予定である。
- 26 この作品には、同名のリメイク作品がある（松竹京都撮影所製作、大曾根辰夫監督、1956年）が、紙幅の関係もあり、本稿では日中戦争時期の成瀬作品のみを分析対象に選んだ。
- 27 笹川慶子によれば、第二次世界大戦中のアメリカの「ミュージカル映画は、アメリカ民主主義の勝利と愛国の美徳を宣伝し、脅威のない『明るい未来』は必ず実現すると唱えていた。（…中略…）ミュージカル映画こそ戦争の総動員体制を促し、戦時動員体制を強化する装置として機能していた」という（笹川慶子「痛みなき動員へのいざない——戦争とミュージカル映画」青弓社編集部編『従軍のポリティクス』青弓社、2004年、141-142頁）。
- 28 佐藤忠男『溝口健二の世界』平凡社、2006年（※筑摩書房から1982年に出版された同名書に加筆・訂正を施したもの）、179-180頁。
- 29 蓮實重彦「二〇〇五年の成瀬巳喜男—序にかえて」（蓮實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、2005年）、13-14頁。
- 30 銭宏主編、『中国越劇大典』編委会編著『中国越劇大典』、99-100頁。
- 31 もちろんこの作品が、文芸界の指導者たちの許可なしに作られたわけではない。例えば夏衍は、この作品の大綱に目を通し、修正すべき点を具体的に指示した上で、内容についてお墨付きを与えていた（夏衍「対『舞台姉妹』（詳細提綱）的意見」上海文芸出版社編『舞台姉妹—從提綱到影片』、269-273頁）。更に「この作品がもし解放までを描いて終わるのであれば、香港やマカオに配給することもできる」（同上、270頁）とも述べている。こうした点に目を留めれば、夏衍の考え方と、彼と対立する側との隔たりの大きさが改めて浮き彫りにされよう。
- 32 例えば佐藤忠男は、この作品について「とくに前半、揚子江の下流の水郷地帯を巡回興行する越劇の一座の旅芝居の風情を描いた部分が、情緒に富んだ美しい風景と、風俗と、芝居の情調とがマッチして素晴らしい気分を盛り上げていた。後半はお定まりの革命劇になって、ちょっとつまらないが、監督はのちに文化大革命に結集する左翼的批判をひしひしと感じて、つまらないと承知で公式的な結末にせざるをえなかったらしい」と述べている（刈間文俊、佐藤忠男『上海キネマ

ポート』凱風社、1985年、166頁)。

- 33 『舞台の姉妹』の作曲を担当した黄准によれば、作品に音楽をつけるに際し、物語の進行や状況などに応じて多少アレンジを加えながら、越劇で用いられる音楽と近いスタイルのものを採用することにしたという(黄准「浅談『舞台姐妹』の音楽創作」上海文芸出版社編『舞台姐妹—從提綱到影片』、287頁)。
- 34 例えば佐治俊彦は、1930年代に活躍した越劇女優の姚水娟が作り、記録的ヒットとなった演目「蒋老五殉情記」及び「啼笑因縁」についての記述の中で、「女子越劇自体に固守すべき伝統や程式はほとんどないといっているが、姚はこの二つの芝居を演ずるため新劇や映画、他劇種のよいところをなんでも吸収した。これが逆に(…中略…)上海市民の嗜好にマッチし、越劇最大の強みになった」と述べている(佐治俊彦『かくも美しく、かくもけげな——「中国のタカラヅカ」越劇百年の夢』草の根出版会、2006年、52頁)。

### 《舞台姐妹》的反时代性—关于中国电影和舞台艺术的试论

20世纪60年代受到猛烈批判的影片《舞台姐妹》，看起来内容是符合当时的政治标准的，但影片中还包含着一些与政治意识形态并不相成的因素，其代表性的是影片中的戏剧，还有一个肥皂剧(melodrama)式的主人公。这种主人公按照当时的作品倾向是应该受到批判的。而这部影片的故事是把两个主人公的“姐妹之情”和她们的“悲欢离合”作为关键情节来发展的，对于这一点，以前的批判文章可以说也是有合理的部分的。反之，也意味着不管什么时代的人都能接受这部影片。以舞台艺术为题材的影片从建国到文革为止在中国电影里很少见，而在外国电影以及其它时代的中国电影里却常常见到。而且从这部影片中可以发现很多跟外国和建国前后的影片相似的地方。但与这些类似的影片相比，还是能看到《舞台姐妹》的特征的；它的观点停留在建国前后的水平，而不能迎合那个时代的要求。我认为，这就是《舞台姐妹》受到严厉批判的原因。影片摄制已经过去几十年了，这个故事作为越剧的新剧目又恢复了。这也许证明它具有超出时代制约的普遍性，或者说影片所引进的越剧本身也含有这种特性。根据这样的观点来看，《舞台姐妹》体现了电影与舞台艺术的传统交织在一起并产生了新的可能性。

*Two Actresses* as anti-contemporary film:  
an approach to Chinese cinema and performing art

Noriyuki ABE

**Keywords:** *Two Actresses*, Chinese cinema, backstage, performing art, melodrama