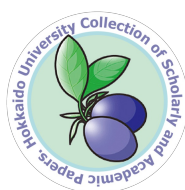




HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	連環画『人到中年』の多様なアプローチ : 小説および映画と比較して
Author(s)	尹, 芷汐
Citation	連環画研究, 5, 22-39
Issue Date	2016-02-28
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98435
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98435
Type	departmental bulletin paper
File Information	renkanga_5_22-39.pdf



連環画『人到中年』の多様なアプローチ —— 小説および映画と比較して

尹 芷汐

中国の女性作家・湛容の中篇小説『人到中年』（『人、中年に到るや』）は、文化大革命が終結した直後の北京を舞台に、四十二歳の女医・陸文婷^{リク ブンテイ}の生活を描いたものである。1980年1月に文学雑誌の『收穫』に掲載されるやいなや、多くの「知識分子」（知識人）から共感を呼んだこの作品は、すぐに画家の尤勁東によって連環画に改編された。さらに、小説をもとに、連環画も参考にした上で作られた映画も1982年に中国大陆で上映され、第三回中国電影金鷄賞、第六回大衆電影百花賞を受賞した。

『人到中年』は、文化大革命後の知識人の現状を描いた内容においても、あるいは小説から映画までの改作のプロセスにおいても、1980年前後という時代を映し出す鏡になる作品といえる。本論は、『人到中年』の小説、連環画、映画が同じ題材をいかに違う形で表現したかを考察する。同時に、改編の経緯と当時の評論を相対的に分析し、作品を取り巻く時代を浮き彫りにすることも試みたい。

一、小説『人到中年』—— 反思文学の代表作

1976年に文革が終結した後、中国では傷痕文学、反思文学、尋根文学といった文学ジャンルが次々と登場していた。1970年代後半から出現した、蘆新華『傷痕』（『文匯報』1978年8月11日）をはじめとした傷痕文学は、文革期の政治運動の中で残された傷を綴るのが特徴である。1980年代前半に出てきた反思文学は、情緒的に文革を批判するのではなく、歴史的経験と社会問題を反省することに主眼を置いたもので、王蒙『蝴蝶』（『十月』1980年第4号）、湛容『人到中年』が代表作である。その次に登場したのは、阿城『棋王』（『上海文学』1984年第7号）、莫言『紅高粱』といった、中国の意識や民族性の根源を探る尋根文学である。いずれのジャンルも連環画化されたものが多く、1980年代の連環画史を考える時にも重要なものである。中でも名作といえば、まっさきに『人到中年』が挙げられる。

では、小説及び連環画『人到中年』はどんな内容の作品なのか。まず時系列であらす

じを整理しておこう。舞台は北京のある総合病院と一軒の古びた四合院。主人公は眼科の治療と研究一筋で生きてきた女医・陸文婷。また、彼女の夫、冶金学研究者の傅家傑。1965年に恋愛結婚をし、幸せになるはずだった二人は、1966年からの文化大革命によってキャリアが中断され、十年間の青春を失うこととなった。やがて文化大革命が終結し、二人は各自の専門で再び活躍するように要請されるものの、厳しい経済状況も一向に改善されず、すでに中年になった彼らは二人の子供を抱えているため、なかなか仕事に専念する余裕がない。その中で、文婷は焦副部長（日本の次官にあたる役職）の白内障手術を担当することになり、焦副部長の妻で官僚主義のかたまりのような秦波から圧力を受ける。実は、文婷は文化大革命の中で「叛徒」とされた焦副部長の手術をした命の恩人だったが、焦副部長はそれに気づかず、文婷も明かさなかった。ちょうどその頃、医者がどんどん海外に流出し、病院の人手不足が深刻となっていた。文婷の長年の友人や同僚・姜亜芬^{キョウアブン}もまたカナダへ渡航することになった。そんな中で、早く患者を治療しようと、文婷は自らの体調も顧みず、半日で焦副部長のものも含めた三つの手術を行い、疲労の果てに心筋梗塞で倒れた。救急搬送された彼女が死の淵を彷徨う中で、秦波は社交辞令的な見舞いをしにきた。文婷は家傑の看護で奇跡的に生還し、退院の日に、彼女は玄関の外に向かって、「家傑の腕にもたれながら、一步、一步、難儀な歩みを進めていった……」¹というところでストーリーが終わる。

しかし、小説は以上の出来事を時系列で並べるのではなく、病室でよみがえった文婷の回想に従って、物語を断片的に読者に呈示していく。つまりは「意識の流れ」の手法を用いている。そのため、わずかな場面を除いて、ほとんどの場面は文婷の視点から描き出されている。彼女が徐々に想起した内容は、「家傑との恋愛と結婚生活、子育て」「焦副部長と夫人の秦波、彼らと対照的な一般患者」「友人姜亜芬夫婦の海外渡航と送別会」「心筋梗塞の発作、救急」という四つの部分に分けられるが、どれもあくまでも文婷の主観を通して感覚的に語られていくことが、小説の最大の特徴である。次節で扱う連環画版は、主人公に焦点を当てて描く形式であるため、読者に対して文婷の主観を同一化することを求めるのではなく、絵を通して文婷と彼女を取り巻く環境との関係を相対的に観察させるのである。この違いは、小説と連環画の固有性によるものである。連環画の分析は後にゆずることにして、まず小説をめぐる同時代評を見てみたい。

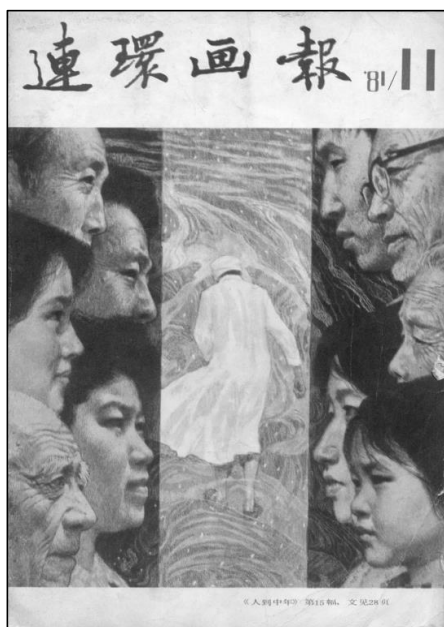
まず作品が掲載されると、「作品テーマは何だろうか？ それは陸先生が倒れたことの社会的要因を説明することだ。小説から見えてくるのは、一方では陸先生夫妻のような人々が人民の事業のために奮闘していること、もう一方では「四人組」路線からの腐敗した勢力が彼らの頑丈な精神力を腐食していることである」²という評価が出された。他

にも、「社会主義新人³のイメージを作り出すための作者の芸術的探求を熱烈に賛美しなければならない」⁴というような意見や、「医者⁵の職業上の特徴だけではなく、豊かな個性に満ちた性格が現れているという点からみると、陸文婷は新たな芸術的典型の一つである。（中略）秦波というのは孤立した個人だけではなく、彼女の身に漂っているのにおいが我々を包み込む空気の中に入り込んでいるのだ」⁵というコメントも出された。ここではすべての先行研究を引用することができないが、1980年代だけではなく、最近書かれたものでも、未だに陸文婷の「崇高なる社会的使命感と責任感」⁶を指摘し、彼女を「作者のヒューマニズムを代弁する人物」⁷として論じるなど、同じようなイメージを繰り返し語っている。

本論は連環画を中心に論じるものなので、次節では『人到中年』の連環画作品を見ていきたい。小説と連環画を比較して論じる中で、それぞれの独自性も浮かび上がってくるはずである。

二、絵画としての連環画『人到中年』—— 多様なアプローチ

連環画版『人到中年』は、1981年11月の『連環画報』に掲載されたが、美術品としての完成度が高いからか、その中の一枚が掲載号の表紙にもなった（【図1】）。



【図1】



【図2】

作品は全部で 73 コマになっており、A4 サイズの雑誌紙面が 15 ページも使用され、1 ページに 4 コマから 6 コマの図画が配分されている（【図 2】）。当時の『連環画報』で 15 ページも割り当てられるとは、相当の大作扱いだったはずである。絵は水彩画で描かれており、第 1 コマから第 17 コマはカラーで第 18 コマ以降は白黒になっているが、それは最初から連環画報社が決めた設定だったという⁸。連環画における物語は小説とほぼ同じ順序、つまり、救急でよみがえった文婷が断片的に出来事を思い出すにつれて、物語が語られていくという形になっている。連環画の文字説明の部分もほぼ忠実に小説の言葉を再現しているため、ここでは紹介を省くこととする。



【図 3】

連環画の作者は、1981 年当時に魯迅美術学院に在籍していた尤勁東^{ユウキントウ}である。

1949 年生まれで北京育ちの尤勁東は、1969 年に中央美术学院附属中学（高校）を卒業してから、黒竜江省の边境に入り、九年間も荒野の開拓隊につとめた後、1978 年に魯迅美术学院（遼寧省）に入学した。版画科に所属していた彼は、版画以外でも幅広い勉強をし、『人到中年』を描く前にもスタンダールの小説『ヴァニナ・ヴァニニ』（“Vanina Vanini”、1829 年）をもとに『法尼娜・法尼尼』（白黒、『連環画報』1981 年 2 月号、【図 3】）を描いているが、この作品は高度な美術技法で描かれている。『アテナイの学堂』といった盛期ルネサンスの美術作品を想起させるように、大勢の人物が豊かな表情と写実的

な身体構造で描かれており、遠近法を用いて奥行きのある空間の中に配置されている。作中人物の衣装と髪だけではなく、背景としての宮殿、カーペット、ソファの模様、あらゆる飾り物が繊細に表現されている。文化大革命の時代では見られなかったこうした西洋美術の方法が、1980 年代に美术学院出身の画家によって連環画に取り入れられたといえよう。

『法尼娜・法尼ニ』も優れた美術作品だが、『人到中年』はそれよりも成熟した技法を見せている。なぜなら、尤勁東は作品の舞台である北京とも、1930、40 年代生まれの知

識人ともゆかりが深いので、それらをリアルに作品化できたし、感情移入しやすかったからである。では、連環画『人到中年』の絵画表現の特徴を見てみよう。

1、背景と人物を表現するリアリズム

尤勁東は、魯迅美術学院の同窓・張^{チョウリキ}力から小説『人到中年』を勧められ、その内容に感銘を受けて連環画化しようと決めたという⁹。『連環画報』と交渉した結果、王素が原作から改編した脚本をもとに、尤勁東が連環画を描くということになった。遼寧省に住んでいる尤勁東は、取材のために半月くらい北京の姉の家に滞在し、同仁医院、協和医院といった有名な総合病院を歩き回った。当時、紹介状さえあれば、手術室でも見学できたそうだ。また、医者の家も取材した。そのため、『人到中年』に描かれた空間は現実を忠実に描き写した、と尤勁東は述べている。

たとえば第3コマ（【図4】）。眼科手術が始まろうとした時に、姜亜芬が「お子さんの肺炎は治ったの」と訊いたのに対して、文婷が「今、私はこの眼のこと以外何も考えられない」と答えた場面である。

手術室の白いタイル貼りの壁にざらざらした点が広がっており、使用感のある空間が現れている（本稿では白黒になっているが、実際はカラーである）。尤勁東は、旧ソ連の「アガニョーク」（Огонек、ともしび）という週刊誌の挿絵のようなリアルさ



【図4】第3コマ

を持つ絵を描こうとして、紙の質を変えることから始めた。版画科で勉強していた彼はインク刷りの経験もあったので、版画の技法で紙に点の模様を刷り込んでから色づけをした。絵の具は乾燥が早く、重ね塗りもしやすいガッシュを使用したため、第3コマのようなくっきりとした輪郭や、照明の光を反射した白衣の影が繊細に描き出されている。また、このコマでは、医師二人と看護師一人によって画面を三分割し、左右の二人の目線を両方とも真ん中にある文婷に投射していることで、患部を見つめる文婷の真剣さを引き立てている。場面と調和した色使いや動きのある構図を見せたこの一枚だけでも美

しい絵である。

また、第 31、32 コマは、昼休憩の時間に病気の娘を保育園から連れて帰り、おなかを空かした息子に焼餅（小麦粉を練って焼いたもの）を買わせて、自分も考え事をしながら昼食を済ませたという場面である（もちろん両方とも病室に横たわっている文婷の記憶として再現されたものである）。第 31 コマに、四合院にある文婷の家の外観が描かれている（【図 5】）。木製の扉の窓ガラスに模様のある「窓花紙」が貼られているが、それは当時流行していた飾り方でもあり、カーテンより値段の安いインテリア商品だった。窓の外側に、炊事用の炭火台に鍋が一つ、横には買い物用の菜籃子（竹籠）、安価な燃料である蜂窩煤（練炭）が置いてあるのは、外で料理をしなければならないほど、家の中が狭いということをほのめかしている（こうした家の外観は、まだ当時の庶民からして珍しいことではなかったかもしれないが……）。



【図 5】 第 31 コマ

次いで、第 32 コマでは、焼餅を食べている文婷とその居住空間を細部から見せている（【図 6】）。小説の中で、この場面は以下の通り述べられる。

陸文婷は冷えて固くなった焼餅をかじりながら、十二平方メートルの狭いわが家をぼんやりと眺めていた。

私生活については、彼女も夫も望外の要求を持っていない。ふたりは結婚した時からこの部屋に住んでいる。ソファも洋服も箆筒も、新しいテーブルや椅子もなく、布団さえも新調しないで使い古しを持ち寄って始まった新生活だった。

新婚夫婦の布団は薄っぺらであったが、書籍はふんだんに山と積んでいた。近所の陳おばあさんが、「夫婦揃って本の虫じゃ、この家庭はどうなるんだろう」と案じたほどである。しかし、当の本人たちは至極幸せであった。狭い一部屋だけの住まいでも、二人にとっては安住の場所となりえた。木綿の服が二着もあれば寒さはしのげる。質素な食事でも三度いただければ飢えることはない。それで十分満足であった¹⁰。



【図6】第32コマ

小説は、家の狭さや家具の古さを詳細に記述することで、文婷夫婦はかつて厳しい生活状況の中でも知的好奇心に満ちて研究に専念してきたが、子供が出来て仕事が忙しくなった今では心の余裕がなくなった、ということを説明しようとしている。しかしながら、連環画では文字部分をできるだけ短縮しなければならないため、画家は家の一角に多くの要素を盛り込んでいる。文婷の後ろにある本棚は、本がきれいに並べてあるが、本が多い割に棚が小さいので、隙間に本を横にして詰め込んでいる。一番上、壁に取り付けられた棚は、本の重さですでに曲がっている。また、ほかに置く場所がないからか、本棚に置いてある薬の瓶。二人の子供に対する文婷と家僕の愛情を感じさせる人形。机の上も隙間なくものが置かれている。壁に貼った毛沢東と周

恩来の写真は、どの家にも偉人像を掲げなければならない文化大革命の歴史が、まだ完全には過去のものになっていないということを示しているようだ。こうした部屋の風景は、尤勁東が実際に知識人たちの家を見学し、見たとおりに描いたものだそう¹¹。つまり、小説の中で具体的に書かれなかった生活空間を、画家がオリジナリティを加えながらリアルに描出したのである。そこで呈示された細部は、読者の多様な想像力を喚起する効果を果たしたと考えられる。

また、文婷のモデルも画家尤勁東が取材中に会った女性だった。小説には文婷の顔の描写が少なかったため、尤勁東は自らの印象で文婷像を描いた。彼は、以下のように述べている。

『人到中年』を見てから、文婷は丸い顔ではなく、少し細長い顔であるべきだと思った。目は大きいとだめ。大きな目は革命の英雄というイメージになってしまうからだ。清楚で上品なイメージが必要だ。小説の文婷が私に与えた印象は、白い襟を外に出し、髪を後ろでまとめ、清潔で上品な様子だった。その後、出版社の編集者や同仁医院の女医さんを含めて何人とも会ったが、みんな綺麗すぎるか、普通すぎて、あるいは顔が丸すぎて、ちょ

っと私のイメージと合わなかった。ある日、体育出版社の食堂の隣のテーブルで、人の話を聞いている婦人をみかけた。それはまさに私が考えていた文婷のイメージだったので、友達に紹介してもらい、彼女の写真を数枚撮影した¹²。

連環画を読むと、確かに文婷はこのように描かれていることがわかる。つまり、尤勁東は空想からではなく、ちょうどイメージに合ったモデルを基にして創作したのである。第32コマでは、髪をきれいにまとめた、素朴だけど清潔感のある文婷が、片手で焼餅を持って食べ、片手で食べ屑を受けている。これも、尤勁東の日常的観察から発見されたディテールである。彼は人物の個性を表現することの大事さについて、「たとえば焼餅を食べる動作だけでも、体力を使う労働者は餅を二つ折りにして勢いよく食べ、明るい若者はおおざっぱにかんだりちぎったりして食べ、子供は二つに割って両手に一枚ずつもって食べ、きれい好きで繊細な女性はよく小指を立てて餅を軽く摘んで、小さい口で噛みながら、もう片方の手で食べ屑を受け取る」という例を示しながら説明したことがある¹³。このような、日常の観察から得た経験も、文婷の人物像に取り入れられた。

その他に、尤勁東の従姉の数人も創作の際に参考にされたと考えられる。尤勁東によると、彼の従姉たちも文婷と同じ年齢で、従姉たちの生活をよく知っていた。また、尤勁東の両親はもう一つ前の世代の知識人で、長年まじめに仕事をしてきたものの、いい待遇を得ることができず、それに対して尤勁東は深いシンパシーを抱いていたという。さらに、『人到中年』に登場し、文婷の面倒をよく見ていた孫主任のモデルは尤勁東の魯迅美術学院時代の師匠、陳尊三である¹⁴。つまり、連環画『人到中年』は、小説の内容を踏まえるだけでなく、実在する知識人たちの生活にも取材した上で創作したものだったのだ。

以上の分析は一部にすぎないが、これらの例から、連環画『人到中年』はリアリズムを求めて創作したものといえよう。

2、象徴主義と内面の表現

連環画『人到中年』では、リアリズムと象徴主義が場面によって使い分けられている。文婷が過去のことははっきり思い出した場面ではリアリズムの手法が、そして文婷の意識が朦朧とした状態になっている場面では象徴主義的な描き方が使用されている。このような場面は、出来事と出来事との間の枠付けにもなるが、回想が進むにつれて変化していく文婷の心境を表す機能も果たしている。

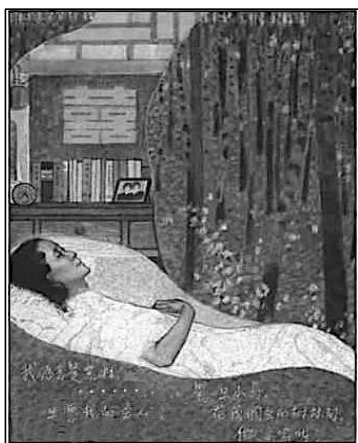


【図 7】 第 1 コマ



【図 8】 第 7 コマ

作品は、目の前に無数の光の環があり、体が雲に支えられて、浮かんだり沈んだりしていると感じる文婷の登場から始まる（【図 7】）。左手に点滴をうち、病院の白い毛布に包まれた彼女は、さらに暗闇に包まれている。暗闇が死を意味するとすれば、微かに光っている星は生を意味するものであり、両者はつまり生死の境界線でさまよっている文婷の状況を象徴している。絵を三分割にし、その真ん中に主要人物を位置づけ、その周囲に幻想的な世界を描くという独特な構図は他にも多く見られる。たとえば目覚めたばかりの文婷が数多くの目の中から家傑の目を認識する場面を描いた第 7 コマも、眼病で変形した数々の目が家傑の目を囲むという三分割の絵である（【図 8】）。



【図 9】 第 11 コマ

第 11 コマは、横たわっている文婷を包み込む背景の半分が黄色い落葉樹、半分が新婚当時の新居の一角である（【図 9】）。落葉樹のモチーフは作品の中で、家傑が文婷に読んだペターフィの詩からきている。ペターフィは、魯迅が小説『忘却のための記念』で引用したことによって、中国で長い間「愛国革命詩人」としてよく読まれていた。

『人到中年』にたびたび引用されている「わたしは激流でありたい」（「我愿意是激流」）もペターフィの恋愛詩としてよく知られ、第 11 コマには、この詩の「私は荒れた木立でありたい……私の愛する人が、一羽の

小鳥であるのなら、私の生い繁る枝に、巣を作り、囀るのなら……」¹⁵という部分が絵に描き込まれている。つまり、落葉樹は家傑を象徴的に表しているのである。そういえば、部屋の部分は第 32 コマと同じ場所だが、新婚の縁起物として貼る「囍」の文字が第 32 コマでは毛沢東と周恩来の写真になっている（【図 6】）。そこにも、細部から歴史を暗喩的に表現する作者の意図が見られる。

さらに、第 67 コマも、生死の境界線でさまよう文婷を引き戻そうと、多くの手がさしのべられているが、様々な肌質と大きさの手は、文婷を必要とする様々な患者を意味しており、体の一つの部分を象徴的に使うこのコマは、第 8 コマと同じ類型だといえる。

このような描き方は、おそらく、幻想的な空間によって人の生死や愛欲を表現するのに長けた、オーストリアの画家クリムトを参考にしたと思われる。作者自身もそれを次のように語っている。

当時、私たちはあまり外国の画集を見ることができず、あったとしてもソ連のものばかりだった。杭鳴時（同じく魯迅美術学院の学生）の友達コウメイジがアメリカからクリムトの画集を送ってきた時、素晴らしすぎると思った。そして、しばらくその画集を預かった。こういうふうには、私は先に新しい情報を仕入れることができた¹⁶。

作者は、クリムトの幻想的な世界を取り入れながら、自らのオリジナリティも発揮した。『人到中年』の象徴的な表現を評価した陳尊三は、これらの「幻想」を描くコマは決して「生活とテーマから離脱した非理性的な無意識ではなく、人々が共有できるリアルな感覚から離脱したおかしさでもない」¹⁷と述べているが、つまり、その「生活とテーマ」や「人々が共有できるリアルな感覚」というものは尤勁東が保持しているオリジナリティであろう。それは、具体的には「群衆の像」というものだといっている。

たとえば第 15 コマに次のような場面が描かれている（【図 1】）。

朦朧とした中で、陸先生は長い道を歩んでいるように感じた。足下は一步ごとに足をとられる砂漠のようで、踏んだら抜け出しようのない泥道のような。ああ、このまま永遠に休みたい。でもだめだ。「陸先生！ 陸先生！」これは患者の呼びかけで、拒んではならない命令である¹⁸！

第 15 コマの絵も縦三分割にした構図で、真ん中は文婷の歩きづらそうな後ろ姿である。彼女の表情は見えないが、無数のくねくねした溝の中で、彼女がうつむいて足を気

にしながら難儀そうに歩いている。両側は、クリムトがよく描いているような抽象的な模様ではなく、異なる性別、年齢、階層の様々な「顔」である。小説の中では、この時に彼女は「両眼の激痛に悶える患者の姿」、「彼女を待ち焦がれ、彼女を刺すような眼、眼、眼」¹⁹を見たと書いているが、連環画ではそのような抽象的な描写ではなく、具体的に多数の顔を描いた。こうした「群衆の顔」は、当時の中国にとって非常になじみのある構図だった。老若男女、肌のきめが粗くて素朴な労働者風の顔が一斉に同じ方向を見つめる構図は、新中国から文化大革命までのあらゆる書物とポスターに出てくる「工農兵大団結」のイメージ（「大団結」の人民元紙幣はその典型）と似ている（【図 10】）。

しかし、「工農兵大団結」の群衆の視線の先は毛主席と共産党が主導して建設する「共産主義社会」という理想となっており、群衆の顔も闘志のみなざるように描かれていた



【図 10】人民元紙幣 10 元
1965 年発行、俗称「大団結」

のに対して、『人到中年』の第 15 コマの群衆は観念化した革命の主体ではなく、多様な表情を持つ個人的存在であり、彼らが求めているのも理想化した何かではなく病気の治療という具体的でリアルなものである。これは「群衆」表象の古い型に新しい可能性をもたらした絵でもあった。

3、様々な人間像

連環画『人到中年』においては、ほかにも豊かな「群衆」像、またユニークな個体が創られている。病院の待合室を背景にした第 16、22、23 コマでは、眼病で顔が歪み、表情を固めている患者の顔が画面全体を占めている（第 7 コマもある意味同じである）（【図 11】）。ここでの「眼病」とは文字通り目の病気というだけではない。物事に対する洞察や判断と深く関わり、持ち主の内面を映し出す鏡でもある目に疾患があるということは、判断力の欠如や心の歪みを意味している。つまりこれらの絵は、文化大革命の時代が人の心に残した傷痕を象徴的に表したものとしてもとらえられるかもしれない。

第 27 コマに描かれた街中の「群衆」もこれと通じる部分がある（【図 12】）。当時最新の髪型や服装を宣伝するポスターを背景に、流行のセーターとシャツを身にまとい、ラジオやハンドバッグを手にする人たちが行き来している中で、質素な格好をしている文婷が病気の娘を抱えて歩いている。おそらく当時の街の賑やかさを再現したものだった

のだろう。サングラスを掛ける人が多すぎるのは少々違和感があるかもしれないが、当時の中国では日本映画『君よ憤怒の河を渡れ』²⁰が大ブームになり、主人公の杜丘（高倉健）が身につけていたトレンチコートやサングラスが大流行していたため、これらの風景も当時の実態を再現したものだろう（【図 13】）。



【図 11】 第 16 コマ



【図 12】 第 27 コマ



【図 13】 映画『君よ憤怒の河を渡れ』の主人公杜丘（高倉健）

ただ、この絵の登場人物は、サングラスをかけさせられていることで、目や表情が判りづらくなっており、病院の患者と対照的に、「健康な目を持つ人は本当に見えるのだろうか」と問いかける意図が込められているのかもしれない。

逆に、連環画の不足な点として、小説の中で重要だった秦波という人物が十分に表現できなかった点があげられる。連環画にも、秦波が威張った表情で文婷に特別な待遇を要求する場面が描かれているが、具体的にどのように要求したかは語られなかった。小説の中では、秦波の性格は主にセリフに現れている。たとえば、焦副部長が自分の手術をどの医者に任してもいいと主張したのに対して、彼女は「あなたったら、私はそんないい加減な態度には賛成できません。御自分の眼は責任を持って大切になさなくては。体は革命の資本なんですからね。それが革命に対して党に対して責任を負うということですよ」と小言を言った。また、自身の夫の手術を成功させた直後に倒れた文婷を見舞いに來て、苦しそうな文婷に向かって「何か召し上がりたいものはございま



【図 14】 第 51 コマ

せん？ 要り用なもの、困ったこと、何でもおっしゃってね。お手伝いしますわ。遠慮はいりませんのよ、みんな革命の同志ですもの」と語りかけた。あまりにも空気を読めない彼女のことを、眼科主任の孫逸民は「馬列主義老太太」（マルクス・レーニン主義婆さん）と名付けた。すべてのことを自分自身の利益中心で考えているのに、「革命」や「党に対する責任」という理由で説明しようとする彼女のセリフを読んでいると、このあだ名が実に凝縮された人物評価だとわかる。しかし、連環画においては、秦波の表情や立ち姿からその横柄な態度をある程度表現できても、セリフをたくさん入れられないので、なぜ「馬列主義老太太」というあだ名がふさわしい人物なのか、わかりにくいかもしれない（【図 14】）。ただ、髪型や服装を含めて、江青を想起させるイメージとして描かれているとも考えられるため、当時の読者は秦波の人物像をよく読み取れた可能性もある。

三、『人到中年』の連環画から映画へ

ここまで、連環画『人到中年』はリアリズムと象徴主義の手法を融合させ、作品に豊かな視覚的イメージをもたらしたこと、それらはすべて画家尤勁東が丁寧な取材をした上で、日常生活を観察しながら絵として再創作したものであることを論じた。そうした創作によって、連環画は単に物語の叙述をするのではなく、一コマずつが絵として独立した表現力を持ったのである。

同時に、連環画はユニークな表現形式によって、物語の叙述にオリジナリティを得ている。それは第 4、9、24、29、30、34、46、64 コマのように、一コマをさらに三、四コマに分割する構図である。たとえば、第 29、30 コマはいずれも四分割した画面で、両方とも同じページに配置されている（【図 15、16】）。

陳尊三によると、第 29 コマは文化大革命の中で家事をして時間をつぶした家傑の「暇」を表現し、それにより同じページにある第 30 コマの文婷の「忙しさ」がより強調されている。また、両方とも四分割した画面になっているため、内容が凝縮されるだけではなく、視覚的な緊迫感を醸し出すこともできたという²¹。この二枚の絵は、映画的な流れが出来ている。実際に映画版の中でも、家傑と文婷の忙しさを表現するこの場面において、第 29、30 コマを参考にしたと思われる。

映画は二人が同時に家事を分担しているように撮った点では連環画と違うが、時計を見ながら家に向かっている文婷、野菜を切り鍋に放り込む彼女、洗濯をしている家傑（もちろん洗濯機などない）の演出は、連環画第 29、30 コマと似たものを感じさせる。



上左【図 15】第 29 コマ 上右【図 16】第 30 コマ
下左、中、右【図 17、18、19】：映画『人到中年』の場面

この場面だけではなく、映画における人物のイメージや服装、配置、風景なども、ことごとく連環画と似ている。そのすべてを論じることはできないが、たとえば第 8 コマ、文婷と家傑が北京北海公園の白塔を背景にして愛を誓い合うシーンと、映画の同じシーンを対照してみよう²²。文婷の白いスカーフと家傑の服装、メガネ、髪型、後ろの白塔は、カメラとの距離の微妙な差違を除けばほとんど同じ画面になる。

実際に、映画監督の孫羽は撮影の前に尤勁東を訪ねて話を聞き、役者全員に連環画版を熟読させていたという証言もあることから、映画の製作にあたり、連環画が主要な参考資料の一つとされたことがわかる。

肖尹憲の証言によると、小説『人到中年』が発表された 1980 年に、長春電影製片廠の脚本家とプロデューサーをしていた彼がそれを読み、すぐに映画化しようと考えたという。彼の誘いにすぐ応じた映画監督は孫羽だった。当時、上海電影製片廠や、西安電影製片廠などの大製作所はみな作品が「消極的すぎる」のを理由に映画化を断っていた。長春電影製片廠でも、『人到中年』という小説が「反党反社会主義」だという声があったため、上層部から圧力がかかり、この映画の撮影も 1981 年の年間計画から外された。それでも肖尹憲と孫羽が粘り強く交渉を続けた末、文化部電影局から指示を出され、「住宅問題」と「海

外渡航」、「馬列主義老太太」という三つを削除すれば撮ってもいいということになったところで、突然に中央政府から「文化大革命」に関する内容を表現してはならないとする通達があった。政治的風向きが変わるのを待っている間にも問題が度々起きたが、1982 年になってやっと監督孫羽が予定通りに映画を撮ることとなった。その後、映画が上映されて大きな反響を呼んだが、長春電影制片廠の 1982 年創作会議でまた波乱が起こり、この映画への態度をめぐる政治闘争が製作所の内部で起きていたという²³。



上左、右【図 20、21】映画『人到中年』
下【図 22】第 8 コマ

ただ、映画版は本来もっと早い時期に企画が立てられていたが、予定通りに撮影できず、連環画よりも遅れて作られたという事情があったため、映画と連環画の出会いも、偶然の出来事だったのである。

また、監督の孫羽は元々、文婷が退院するくだりを省略し、彼女が生るか死ぬかわからないまま作品を閉じるつもりだった。小説や連環画と違うオープンエンディングで締めくくることにより、観客に結末を判断させる手法は、映画版のオリジナリティになるはずだった。しかし、肖尹憲によれば、試写会のあと、「文婷が無事に退院する結末」を加えるように、映画製作所の幹部から命令が下されたという²⁴。

以上は、『人到中年』の映画化の複雑な経緯を簡単に紹介したものだが、それでも、

文化大革命が終わったとはいえ、共産党の権威を脅かすような社会批判は許されていなかったことがわかる。75 コマの連環画と比べると、1 時間 37 分間ほどの映画は情報量が圧倒的に多くなり、創作と検閲（自己検閲も含めて）との攻防戦もより激しかったはずである。

こうした時代の気運から、小説『人到中年』をめぐる同時代評が主人公の賞賛に重点を置いていたのは、作者自らによるものをも含めた厳しい検閲があったからであるということがわかる。そのため、文学評論もプロパガンダを担う慣習が強く残っており、批評性を欠くことになり、そうした作中人物を肯定的にとらえる評論が、結果的に作品を上層部官僚の検閲から救い出す役割を果たしていたことも考えられる。

逆に考えると、映画の撮影が遭遇したさまざまな困難と比べて、当時の政治環境において、連環画の創作と出版環境は非常に自由だったことがわかる。もちろん、『人到中年』が検閲で引っかからなかったのは、秦波という人物の登場する割合を減らしたり、直接に体制を批判する表現を控えたりしたからというものもあったが、映画と比べて関わる人員がシンプルだったというの大きな要因だったと思われる。映画のように複雑な手続きと審査を経て予算をとる必要もなく、雑誌の編集者と画家の間で創作を進めればよい上に、一産業としても映画ほど文化部から重要視されていなかったのも、それほど厳しい自己規制をする必要はなかったのかもしれない。また、尤勁東が『人到中年』を創作する際に、魯迅美術学院の顧蓮塘などの教員から場所と絵具を提供されただけでなく、「よく生活を観察し、政治に左右されない良心的な描き方をしなければならない」という指導を受けたことを述べている²⁵ように、美術学院というアカデミックな環境も、当時の連環画の創作的自由を保証するための役割を果たしたと考えられる。

本論は、『人到中年』が小説から連環画と映画に改編される際に、どのような方法でイメージが展開されていったかを整理しながら、その改編を取り巻く時代的文脈を考察した。小説において主人公の意識の流れで語られた物語は、連環画の中でリアリズムと象徴主義的手法の併用を通して視覚化され、それは映画にも影響を与えた。連環画版『人到中年』は西洋美術の様々な手法を取り入れたことによって、連環画に新たな表現の可能性をもたらしたといっているだろう。しかし、連環画は 1980 年代にこのような独自性を以って盛んになったにも関わらず、1990 年代から衰退してしまった。おそらくディズニーや日本のアニメ、外来のマンガといった新たな文化の到来と深く関係しているだろう。それについては今後の課題として考えていきたい。

-
- ¹ 小説『人到中年』の引用は日本語訳『人、中年に到るや』（林芳訳、中公文庫、1984年12月）を参照した。
- ² 黄亨「評諶容的新作『人到中年』、『名作欣賞』、1980年2月。
- ³ 1980年、鄧小平が全国の子供に対して「有理想（理想がある）、有道德（道德がある）、有文化（知識がある）、有規律（マナーを守る）」という基準を満たす人になってほしいと公表し、1985年、全国共青團思想政治工作会议が初めて「有理想、有道德、有文化、有規律的共產主義新人」を育てることを提唱した。そこから、社会主義の思想に身を捧げる若い人を、「共產主義新人」「社会主義新人」というようになった。
- ⁴ 張正憲「從『人到中年』陸文婷的形象看社会主義新人的塑造」、『南京大学学報』、1980年4月。
- ⁵ 朱寨「留給読者の思考——讀中篇小説『人到中年』」、『文学評論』、1980年6月。
- ⁶ 朱媛媛「浅談『人到中年』陸文婷的双重形象」、『科技創新導報』、2010年3月。
- ⁷ 閔姍姍「論『人到中年』中陸文婷人性的崇高与缺失」、『牡丹江大学学报』、2012年2月。
- ⁸ 曹慶暉「与尤勁東回顧連環画『人到中年』的創作過程」、『連環画之友』、2013年2月20日。
- ⁹ 注8に同じ。
- ¹⁰ 注1に同じ。
- ¹¹ 注8に同じ。
- ¹² 注8に同じ。
- ¹³ 尤勁東「発掘・思索・分析・実践——連環画『人到中年』創作札記」、『美苑』、1982年8月。
- ¹⁴ 尤勁東「発掘・思索・分析・実践——連環画『人到中年』創作札記」、『美苑』、1982年8月。
- ¹⁵ 注1に同じ。
- ¹⁶ 注8に同じ。
- ¹⁷ 陳尊三「詩内見匠心——再評價連環画『人到中年』」、『美苑』、1984年6月。
- ¹⁸ 小説『人、中年に到るや』の翻訳文を参考しながら、連環画の15コマの文字説明を訳したものである。
- ¹⁹ 注1に同じ。
- ²⁰ 佐藤純彌監督、大映・永田プロダクションの製作による映画。1976年に公開。中国では1978年、上海電影製片廠の吹き替え版『追捕』が上映された。
- ²¹ 注8に同じ。
- ²² 映画『人到中年』、監督は王啓民と孫羽、長春電影製片廠により製作。ただ映画の企画は主に長春電影製片廠の肖尹憲がしたものである。
- ²³ 肖尹憲「『人到中年』的前前後後」、『電影芸術』、2005年1月。
- ²⁴ 注22に同じ。
- ²⁵ 注8と同じ。

参考文献（注に示したものは除く）

陳海「評『人到中年』」『韶関学院学報』1981年1月

楊忻葆「探索生活意義的雋永詩篇——談『人到中年』的結構藝術和典型創造」『文学評論』1981年3月

練文修「『人到中年』的思想和藝術」『福建師範大學學報』1981年4月

張力「堅實的新起點——連環畫『人到中年』及其作者」『美苑』1981年8月

何溶「連環畫『人到中年』欣賞及其它——寫給陸文婷大夫在美術甲的一位朋友」『美術』1982年2月

劉普林「諶容中篇小說藝術瑣談」『齊魯學刊』1982年3月

孫羽「文章千秋事 得失寸心知——『人到中年』導演札記」『電影通訊』1983年4月

克瀛「一篇有嚴重缺陷的評論」『學習與探索』1983年5月

碩華「祖國的希望之光怎能如此微弱——對影片『人到中年』的異議」『電影評介』1983年7月

孫羽「『人到中年』導演札記」『電影藝術』1983年8月

尤勁東「連環畫要擺脫文學的束縛」『美術』1985年9月

郜元寶「『人到中年』簡評」『當代作家評論』1995年3月

肖尹憲「電影『人到中年』創作拾零」『現代交際』2007年3月

曹慶暉「再看連環畫『人到中年』」『東方藝術』2008年4月

劉雄壯「去與留的抉擇——關於宗璞『紅豆』與諶容的『人到中年』」『名作欣賞』2009年11月

劉伝霞「多重身份的文化意蘊解析——重讀『人到中年』」『理論學刊』2010年11月

秦瑋「『人到中年』陸文婷形象分析」『青春歲月』2012年6月

竇向親「談尤勁東在連環畫『人到中年』中的再創作」『北京印刷學院學報』2015年2月