



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	文化外交をする女性たち : 1980 年代の「日中友好」連環画
Author(s)	尹, 芷汐
Citation	連環画研究, 6, 12-30
Issue Date	2017-02-28
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98445
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98445
Type	departmental bulletin paper
File Information	renkanga_6_12-30.pdf



文化外交をする女性たち ——1980年代の「日中友好」連環画

尹芷汐

1978年以降の「日中友好」連環画

中国の連環画において、日本の作品（文学・映画・テレビドラマなど）を改編した作品や、日本を描いた作品は無視できない存在である。

そうした連環画は、例えば小林多喜二の『蟹工船』¹、星新一や西村京太郎などのミステリー小説、太宰治のような純文学作家の作品、または「鶴の恩返し」や「桃太郎」といった昔話など、いずれのジャンルも単行本と『連環画報』などの雑誌から多く確認できる。日本の映画とテレビドラマを原作とした連環画は、映画『君よ憤怒の河を渡れ』²や『砂の器』³、あるいは山口百恵主演の『赤い疑惑』⁴、バレーボール・ブームを巻き起こした『燃えろアタック』⁵などのテレビドラマがよく知られている。本論末尾の付録資料にまとめたのは、以上の作品を含め、筆者がこれまでに確認できた日本の文学・映画・テレビドラマを改編したものである。リストから、当時における日本の原作を改編する時の特徴をある程度見ることができると思われる。ただ、昔話は、翻訳と翻案の区別がつきにくい点があるため、その全貌を把握するのはやや難しく、今回は省くこととする。

これほど日本の作品が連環画に取り入れられたのは、1978年に中国で「改革開放」政策が実施され、日本を含めて諸外国の文学、映画、テレビドラマの翻訳が可能となったからである。また、1972年に「日中国交正常化」が実現したことも加わり、当時中国の一般読者においては、日本の大衆文化に対する強い関心があった。

結果として、新中国の成立から文化大革命が終わるまでに、『鶏毛信』⁶や『地雷戦』⁷などの抗日映画・連環画によって作られた、残虐で滑稽な日本人（日本軍）像は、1978年以降に、日本映画およびそれを連環画化した作品に登場した高倉健や山口百恵のような、美しく逞しいイメージへと一転した。

日本の作品を改編した連環画のみならず、日中合作の映画や、「日本」を描いた中国の映画や演劇を改編した連環画も、1978年以降の日本イメージの形成において重要な役割を果たした。これらの連環画は、日本の原作を改編したものとは比べて、中国の作家が持っていた日本認識や、国交正常化後の日中関係に対する態度がより鮮明に現れているため、日中文化関係を考えるのにも、連環画史を考えるのにも、一度検討する必要があると考える。

これらの作品はいわゆる「日中文化交流」の活動と深く関わっており、「日中友好」を宣伝するために描かれたものがほとんどであるため、物語にも一定のパターンがある。具体的にいえば、戦前・戦後にわたり何らかの親密な関係性を持つ中国人と日本人、多くの場合、中国人男性と日本人女性が主人公として登場し、彼らがもともと持っていた親密な関係が戦争によって破壊され、国交正常化後にまた回復される物語となっている。日本人のヒロインが民間団体の一員として中国に訪問するところで、物語がクライマックスを迎えるが、その時に必ず何かしらのトラブルが起こり、時々彼女を助ける重要な人物として、周恩来が現れるのである。

こうした物語に描かれた日中民間団体の相互訪問は、実際に行われていたこともある。新中国が成立してから日中国交正常化まで、日本と中華人民共和国の外交はなく、文化団体の民間訪問、いわゆる「文化外交」が日中関係を維持できるわずかな手段だった。もっとも頻繁に訪問活動を行った団体は、中島健蔵や井上靖などが団長をつとめていた日中文化交流協会である。実際に行われた訪問活動と文化交流においては、もちろん有吉佐和子や佐多稲子などの日本人女性作家も一定の役割を果たしたものの、1980年代の連環画に描かれるほど中心的な存在ではなかった。

では、なぜ連環画において、日本人女性が文化外交の中心人物として脚光を浴びるようになったのか。作品に見える日本人女性の描き方を分析しながら、この問題について考えたい。

連環画『墨』——「日中友好」連環画

「日中友好」をモチーフとした連環画として、まず『墨』という作品を挙げたい。この連環画の原作である有吉佐和子の小説『墨』⁸は、「日中友好」のテーマを表象した文学作品の中でも早いほうであった。ほかの作品との相互関係はまだ確認できていないが、この小説に仕掛けられた物語の構造は、1980年代の「日中友好」関係の作品と非常に類似しているため、時代を先取ったものだといえよう。

『墨』は1981年5月に山東人民出版社により連環画化され、絵画を担当したのは著名な画家季鑫煥^{キ キンカン}である。1981年5月に197,001冊、1983年1月第二版で295,000冊（裏表紙による）が刊行されたところから、『墨』がそれなりの人気作だったことが推測できる。では、まずあらすじを述べておきたい。

ベテラン舞踊家、春子は歳を取るにつれて鮮やかな着物が似合わなくなってきたことを心配していた。そのため、助手は彼女に水墨画模様の着物を勧め、桜の水墨画が描かれた着物を仕立てた。その着物で舞台に出た春子は歓声を呼んだため、お礼を言おうと着物絵師の前田幸吉を訪ね、そこで、幸吉が「方于魯」^{ホウ ウ ロ}⁹という貴重な唐墨¹⁰を使って生地を柄を描いてくれたことを知る。しばらくして、春子は日本文化代表団の一員として中国を訪問することとなり、中国への誠意を示すために、水

墨画の牡丹を描いた着物で踊ろうと考えた。再び幸吉の「方于魯」で描かれた着物を身につけ、素晴らしい踊りを披露した春子は、中国の観客から盛大な拍手を受け、幸吉への恩返しに「方于魯」を買ってあげようと決意し、通訳の協力を得て骨董屋・栄宝斎に赴く。彼女は栄宝斎の店主に幸吉のことを語り、同席する人々はみな、「方于魯」に生きる希望を託す日本人絵師の話に感動した。本来、「方于魯」はあまりにも貴重であるため、売り物として扱われていないが、栄宝斎の責任者は、「これは日中間二千年の友情です」と言い、「方于魯」の墨を無料で贈与した。

要するに、この作品は主人公たちが日中の伝統芸術を通して「友好」な関係を作っていく、というモチーフである。そのため、さまざまな日本と中国の文化的記号が描かれている。表紙には、富士山と牡丹（中国の国花）を背景に、着物姿の春子と幸吉が向かい合って何か話しており、幸吉が持っている四角い箱は墨の入れ物だと思われる（図 1）。この作品において、春子は舞台と社交活動の時には着物を、舞台裏と日常生活の中では洋服を身につけるようになっているが、いずれの服装も常に華やかである。例えば、図 2 の中で踊りをしている春子は、水墨画で描かれた桜模様の着物を着ている。それに対して図 3 は、呉服屋の店主・三松が水墨画の生地を春子に勧める場面だが、三松、春子、女友達二人は全員「喇叭褲」（ラップズボン）を履いている（図 3）。



図 1、『墨』の表紙



図 2、『墨』第 1 コマ目

ページをめくっていくと、この作品において日本人は洋服を着る場合に喇叭褲を身につけているのに対して、中国人は裾が広がっていない人民服のズボンを履いている（図 4）。喇叭褲は、1960 年代のアメリカでヒッピーの象徴として登場し、その後すぐに日本に伝わり、さらに台湾や香港などで流行った。1978 年以降の中国では、最新のトレンドとして受容され、長く愛用された。2000 年代の「鉛筆褲」（スキニーパンツ）が大流行すると、喇叭褲は街で見かけなくなった。

禁欲的時代を象徴する人民服と異なり、派手に個性を強調する喇叭褲は、1980 年代の中国で文化現象としての影響力を持っていた。喇叭褲の流行をどう受け止めるか、中国メディアの意見がかなり分かれていたことも、資料から窺うことができる。



図3、『墨』第5コマ



図4、『墨』第51コマ

「ちょっと前から、喇叭褲は流行の服装になった。喇叭褲と長髪こそが現代的なのだと思う人も多く、あたかもこれでなければならないといった様子である。しかし、こういう「假洋鬼子」(西洋かぶれ)のスタイルを鼻で笑う人も多い。そこで、喇叭褲の是非をめぐり二派に分かれた。ひとつは「是」とする派、ひとつは「否」とする派である。喇叭褲という「洋貨」(西洋の商品)を取り入れるべきかどうかは、私からすれば、そんなにたいしたことではない。大げさに広める必要もなければ、禁止する必要もない。」¹¹

物資が不十分だったため、素朴な生活をよしとした社会主義建設時代の慣習を、急に変えることができず、多くの人は喇叭褲を「外国もの」として捉え、拒否していたようだ。つまり、作品の中で、喇叭褲は登場する中国人と外国人(日本人)を区別するマークの一つだったのかもしれない。

「喇叭褲」だけではなく、図3が示しているように、作中の日本人とりわけ女性たちの服装は、ボーダー、チェック、ヒョウ柄など、1981年の連環画読者にとっては目新しい豊富なデザインで作られている。作品の中で、春子と助手が時々露出度の高いタンクトップを着ている、ややセクシーな様子も、当時としてはまったく刺激的でなかったわけではないだろう(図5)。

こうした服装の多様さは、単に連環画の絵を華やかに飾るためだけのものではない。現代的な洋服がいかに進化しても、伝統的な服装である着物には、水墨画といった中国の伝統芸術が欠かせないという意味も、作品から読み取ることができる。



図5、『墨』28コマ目

また、春子の着物が幸吉の筆によって描かれるということは、女の体が男性器によって痕を刻まれる、というジェンダー性を想起させるメタファーである¹²。着物の美しさや、着物を身につける自分の身体美を何よりも求める春子(そして原作者の有吉佐和子)と、「水墨画」を手段に美の追求を成就させる幸吉との関係

は、同時に、作品が内包する「女性的日本」と「男性的中国」のジェンダー性を象徴的に表していると考えられる。

こうしたジェンダー性は、作品において散見する。春子は常に「見られる」対象として登場し、さまざまな振る舞いをするが、それを「見る」のは男性的視線である。踊りを披露する時はもちろんそうだが、他にも、例えば第 51 コマの、春子が幸吉と栄宝斎の唐墨を手にしたシーンが興味深い（図 4）。懐紙に墨を乗せ、お香をかぐように墨の匂いをかいで、「真香，真香!」（いい香り！いい香り！）と感嘆する春子の姿に、幸吉も、栄宝斎の責任者も大変驚き、喜んだ。

もちろんこれらのシーンは、伝統文化に対する日本人の常識、あるいは一般的に「古き良き伝統を中国よりも守っている人たち」と考えられている日本人のイメージをそのまま形にしているだけかもしれない。だが、そうした春子の「上品な女性としての振る舞い」が、中国の訪問公演という「日中友好」イベントにおいて重要な役割を果たしていることは、もっと深い意味合いがあるように思われてならない。とりわけ第 51 コマでは、春子の身体と振る舞いは、古めかしい、優雅な日本伝統文化を見せる媒体として、中国人に見られ、好ましく思われたことが描かれている。このような伝統文化を大切にする場面を描き出すことによって、連環画『墨』は抗日連環画によって喚起される日中戦争の記憶を巧みに避け、栄宝斎の責任者が口にしたような、日中間の「二千年来的友誼」を主題にすることができたのだった。

ちなみに、第 57、58 コマでは、なぜか春子が中国で、中国の（左ハンドルの）車を運転している（図 6）。物語の筋から見ると不可能な設定だが、おそらくこの二コマは、視覚的な効果を狙ったものだろう。

1980 年代の中国では、自転車を購入する場合ですら、抽選で「購車票」を入手する必要があった（図 7）。ましてや自動車は、一般の家庭で所有できるようなものではなく、「^{ダンウエイ}単位」（「職場」という意味。政府などの国家機関や、公的機関を指すことが多い）



図 6、『墨』第 57 コマ

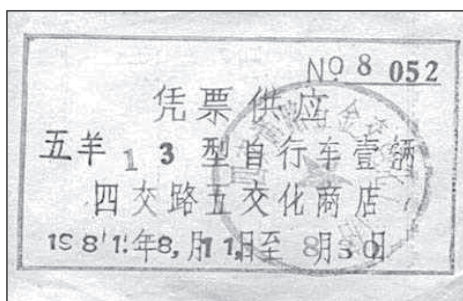


図 7、1980 年代の「購車票」

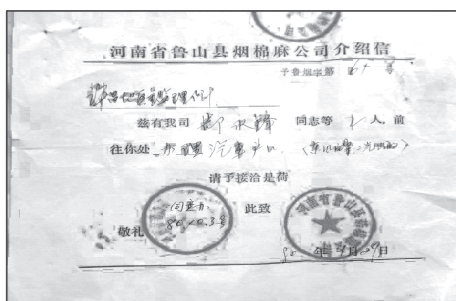


図 8、1980 年代の自動車戸籍の紹介状

のためにしか購入できないものであり、紹介状を持って自動車の「戸籍」を登録する必要があった（図 8）。したがって、当時の多くの人々にとっては、自動車と運転は、金銭と権力の象徴であるだけでなく、憧れでもあったはずである。一方、高度経済成長期に急激に発展した日本は、有名な自動車ブランドを数多く所有する工業社会として知られていた。春子が着物を着て自動車を運転するこの二コマは、伝統的な文化と現代的な技術の両方を兼ね備える日本イメージを凝縮したものだだったのである。

このような『墨』の例だけでは、日中文化交流活動に参加し、中国文化に好意を抱く日本人女性のイメージが「日中友好」連環画のカギであるということを説明するには不十分かもしれない。このストーリーは、有吉佐和子の小説を大きく変えずに画像化したもので、連環画の独特な描き方ではなかったからである。しかし、ほかの「日中友好」連環画をみていくと、『墨』の物語のパターンは 1980 年代においてかなり普遍性を持っていたことが明らかになる。次は、日中合作映画で連環画になった『さくら』の例を挙げたい。

連環画『桜—さくら』と『涙血桜花』

1980 年の『桜—さくら』は、日中国交正常化を記念するために、日中合作で製作された映画である¹³。1980 年 8 月に、映画連環画として改編され、900,000 冊ほど刊行された（図 9）。この映画は、1980 年代の日中両国の盛大なメディア・イベントともいえる「残留孤児」物語の潮流¹⁴に属する作品だが、「兄弟の再会」というパターンを作り出したところが特徴である。では、まず作品の概要を紹介しよう。



図 9、『桜—さくら』表紙



図 10、『桜—さくら』第 19 コマ

エンジニアの森下光子は、1975 年に日本の建築家団体とともに中国を訪問することとなった。空港で訪問団を迎えるのは、同じエンジニアの陳建華である（図 10）

光子と建華は、会った時からお互いを意識していた。実は、光子は 1945 年に満州で日本人の母・高崎洋子から生まれた子で、実母は引き揚げの際に彼女を中国人女性・陳嫂に預けた。「秀蘭」と名付けられた彼女と一緒に暮らしたのは、陳嫂の息

子・鉄柱、つまり現在の建華であった（図 11）。秀蘭（光子）は十歳になる時に実母に引き取られて日本に戻り、以来陳嫂と鉄柱（建華）とは音信不通だった。



図 11、『桜—さくら』第 58 コマ



図 12、『桜—さくら』第 177 コマ

建築家団体の訪問をきっかけに、二十年ぶりに再会した建華と光子は、関係を確認する勇気がなかった。なぜなら、建華は文化大革命の中で、「かつて日本人の妹がいた」という理由で迫害を受けていたからである。また、光子は光子で、建華と自分との関係が周囲に知られたら、彼のせつかく築き上げてきた生活がまた奪われるかもしれないと考え、実情を伝えないことにした。光子は、建華の仕事仲間として、困難を乗り越え、中国の建設技術の発展に尽力したが、未練を残したまま日本に帰った。やがて中国が「改革開放」を実施し、光子と建華の間に壁がなくなると、光子はようやく中国の母、兄との再会を果たす（図 12）。

この作品においても、残留孤児を女性として設定することに意味があったと思われる。建華と毎日仕事場で会う時や、中国の実家を訪問した時に、兄と母との関係を確認できない苦しみを表現するためには、「涙を流す女性」のほうが情動を喚起しやすく、映像的にもよかったのだろう。戦争被害者として、そして平和を求める者として、日本人の「女性」という設定が役割を果たしたものと考えられる。

しかし、連環画『桜—さくら』は映画の画面をそのまま使用し、モノクロで印刷したものだったため、画家による「表現」は見られず、絵を読む楽しさはない¹⁵。それに対して、中国の新劇『涙血桜花』およびその連環画化作品のほうが、ストーリーや構図において、話題として取り上げるべき点が多い。

『涙血桜花』は、陳錫同、陳建の脚本を基に、1980 年に南京市話劇団により上演されたものである。連環画化作品は、江蘇人民出版社による演劇版（1980 年 4 月）、四川人民出版社による絵画版（1983 年 1 月）、遼寧美術出版社による絵画版（発行年不詳）、の三つのバージョンがある（図 13）。印刷数は、1980 年版 250,000 冊、1983 年版 161,800 冊で、『桜』と比べると少ないものの、一定数の読者に読まれたことが窺える。また江蘇、四川、遼寧の出版社からそれぞれ刊行されたことから、新劇『涙血桜花』が全国的に広く知られていたことが推察できる。



図 13、左から、江蘇版（演劇版）、四川版（絵画版）、遼寧版（絵画版）

主人公は、中国人男性の秦滔と日本人女性の桜枝である。「桜枝」は、おそらく脚本家が日本を象徴する花の「桜」と、当時の日本映画の女性名でよくみかける「枝」という漢字とを組み合わせてつけた名前だと考えられる¹⁶。ほかにも、例えば桜枝が改名したあとの「真美子」も、1978 年に中国全土でブームを巻き起こした映画、『君よ憤怒の河を渡れ』のヒロイン、「真由美」（中野良子）を想起して考案された名前だと推測できる。

『涙血桜花』の主人公秦滔は、1935 年に日本へ留学し、医学教授・川野の元で勉学に励む。彼は川野教授の娘である桜枝と恋仲になり、結婚するのだが、まもなく日中戦争が全面的に勃発し、やがて 1941 年に、彼は抗日戦争に参加するために帰国する。

このシーンは、各バージョンの細部を比較して読む価値がある。同じストーリーでも、連環画は画家によって違う趣きになるということがよくわかるからだ。桜枝が海辺で秦滔を送別する場面は、それぞれ図 14 のようになっている。



図 14、左から、江蘇版第 3 コマ、四川版第 12 コマ、遼寧版第 33 コマ

江蘇版（演劇版）では、海の彼方に富士山が見えている。この風景はやや非現実的なものだが、日本のイメージを図像化して表現した演劇舞台の背景として考えれば理解できる。

絵画版では、船乗り場と思われる場所で、秦滔が妻の桜枝と親友の村山次郎と別れるシーンがある。いまにも三人を呑み込んでしまいそうな荒波の中で、遼寧版にはフェリーのようなものが見えているのに対して、四川版には小さな木船が一つと、笠をかぶった船乗りが描かれている。

まさかこの船で中国に行くことはないだろうと思う読者もいるかもしれないが、第 15 コマで、秦滔はやはりそれに乗ってゆく（図 15）。

桜枝はこのときすでに秦滔の子を妊娠していたため、村山次郎との偽装結婚を余儀なくされ、名前を「村山真美子」に変え、まもなく息子の村山師光を出産した。その後、村山次郎は反戦同盟に参加し、中国の抗日軍とともに戦う中で犠牲となる。

日中国交正常化後の 1973 年、船舶会社に勤めていた師光は、会社の技師たちと自社のフェリーで中国に行くこととなる。それは、「日中国交正常化」のあとに、日本の船が中国の海域に入ることが可能となり、船舶会社が試行運転をその海域で行うことができるようになったためである。もちろん、当時の状況から考えれば、この訪問は試行運転だけではなく、船舶会社のスタッフが中国の地理的、文化的環境を見学し、中国人と交流するという目的もあったはずで、これもまさに「日中友好」イベントの一環である。これを機に、桜枝はやつと師光に、中国人の父について告白し、中国に行ったらなんとか秦滔を探すように願った。

しかし、中国に渡った師光は、事故で頭を強打し意識不明の重体となり、中国の病院に搬送される。主治医・韓剣飛が責任を恐れ、手術するのを渋っていたところ、清掃員の呉国光が手術担当を買って出た。実は、呉国光は改名した秦滔、師光の父である。彼は新中国で病院につとめ、副院長にもなったが、文化大革命になると、留学経験のせいで迫害され、清掃員に降格されたのである。名前を変えた理由も、連環画の中では述べられていないが、恐らく彼は名前も含めて、自分の歴史を否定するように強いられたからだと推定できる。

重傷を負った師光に対して、秦滔が治療を施そうとしたところ、なんと、周恩来が電話をかけてきて、なんとしても師光を回復させるようにと指示を出し、さらに師光の母親が中国に来ることを許可する。周恩来の声を聞き、呉国光は感激の涙を流した（図 16）。



図 15、四川版第 15 コマ

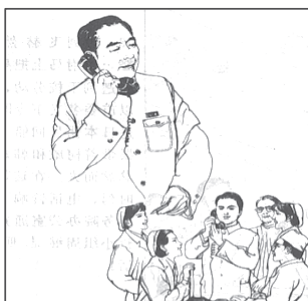


図 16、左から、江蘇版第 75 コマ、四川版第 54 コマ、遼寧版第 70 コマ

呉国光の治療によって、師光は徐々に回復した。息子を心配して中国にやってきた桜枝は呉国光と三十二年ぶりに会うのだが、二人とも改名しているため、相手が自分の夫・妻だと断定できなかった。しかも、かつて交換した持ち物によって、やっと関係を確認できたものの、お互いにもう家庭があることを見て、言葉に出して確認することをさらに躊躇う。この部分は、『桜』とまったく同じ設定である。

やがて桜枝は呉国光が結婚しておらず、その娘が養女であることを知り、呉国光も、師光が自分の息子であることを知る。一家が団欒のときを迎えたところで、四川版と遼寧版の絵画連環画は終わる（図 17）。



図 17、左は四川版、右は遼寧版



図 18、江蘇版第 184 コマ

演劇版にはさらに続きがある。師光と新妻の優麗は息子を産み、日本へやってきた呉国光にお披露目をする。呉国光と桜枝は、「日中人民の永遠の平和」を願い、産まれてきた子に「永和」と名づける（図 18）。

作品『涙血桜花』の最も重要な人物といえば、実際には登場しないものの、「電話」を通して登場人物たちを動かす周恩来ということになるだろう。最初の主治医韓剣飛が師光の手術を渋り、周囲が困惑している時に、まるで神が降臨したかのように、周恩来からの電話が鳴る。さらに周恩来は、現場の状況が見えているかのごとく、「呉国光に手術を担当させよう」と提言するのである。いささか都合が良すぎる気もするが、作品が「日中友好」というモチーフを前提として作られたものであることを踏まえると、こうした予定調和も必然的なことだろう。¹⁷

周恩来はこの時代の「日中友好」の語りにおいて、常に神格化される存在である。1978 年の一年間、「兩個凡是」（「二つのすべて」、つまりすべての毛主席の決定は断固守らねばならず、すべての毛主席の指示には忠実に従わなければならない）¹⁸の指針をめぐる議論が続き、12 月に鄧小平の「实事求是」（事実に基づいて真理を求める）が高く掲げられたことによって、毛沢東は神の位置から引き下ろされた。もちろん、この時はまだ文化人はみな慎重だったため、毛沢東への評価については曖昧な部分がある。だが、文学・映画・連環画において毛沢東への言及が少ないということは、そのこと自体が、毛沢東批判の意味合いを帯びていたと考えられる。それに対して、周恩来は諸外国とのつながりを重視し、「日中共同声明」に調印するな

ど、中国の開放の基礎を作った人物として高く評価されるようになった。

1980年代の連環画は、毛沢東よりも周恩来の登場率が圧倒的に高い。このように神として周恩来を描いたもう一冊の連環画として、戯曲連環画『東隣女』を挙げることができる。

『東隣女』

『東隣女』は、1982年に福建省京劇団により上演されたものである。連環画は、1982年7月に中国戯曲出版社から刊行されている（図19）。『涙血桜花』も同様だが、連環画『東隣女』のコマはおそらくリハーサル、あるいは上演現場で撮られたものである。

主人公は劇団女優の松崎昭子である。彼女は夫の儀南、義祖父の松崎純言、義母の芳茗と同居生活を送っている。松崎純言は、息子を戦場で死なせてしまい、孫の儀南を唯一の希望としていた。その儀南の昇進という朗報が、中国公演を控えていた昭子のもとへと届く（図20）。



図19、『東隣女』の表紙



図20、『東隣女』第5コマ

仕事も家庭生活も順風満帆の彼女だが、唯一の悩みはまだ子供ができないことであった。中国に行く直前に、彼女は夫が隠していた「健康不育症」の診断書を見つけ、深く苦しむ。北京についてから、劇団は『鑑真東渡』のリハーサルを始めたが、昭子が演じた平川もまた、子供を産めない人物だった。同じ悩みを持つ劇中人物に対してあまりに感情移入した昭子は、本気で悲しみの涙を流す（図21）。

このときなんと、ひそかにリハーサルを見にきた周恩来が、舞台に上がってきた。昭子の泣いた理由を聞き、深い同情を示した周恩来の熱意に、昭子はまた感動の涙を流す（図22）。日本での不妊治療がことごとく失敗していると知り、周恩来は昭子に漢方医による治療を勧めただけではなく、すぐに三人の名医を用意し診察させた。日本に帰国した昭子は希望に満ちた毎日を過ごし、その家族もまた周恩来に日々感謝の気持ちを抱いていた。ある日、昭子の妊娠が報告され、一家はこれまでになかった喜びに溢れた。



図 21、『東隣女』第 53 コマ



図 22、『東隣女』第 62 コマ

昭子はやうやく男児を出産した。義祖父の純言は取材に来た記者に、「日中戦争が私の唯一の息子を奪った。いま両国の友好は絶望の中でまた希望を与えてくれた。怨恨を持たない中国人には、感謝の気持ちでいっぱいだ」と語る（図 23）。

一家が楽しく孫の誕生を祝う中、周恩来総理が亡くなったというニュースが突然伝わってくる。昭子をはじめ家族全員が深く悲しみ、「総理よ、子供ができたらきつとお見せするとお話ししたのに、いま、誰に見せたらよいのでしょうか」と、また号泣する。周総理の葬式が行われる日に、昭子は空の骨つぼを持ち、周総理の方向に向かって祈りをささげた（図 24）。



図 23、『東隣女』第 115 コマ



図 23、『東隣女』第 115 コマ

『東隣女』に描かれたような、一人の女の妊娠と出産を家族三代が熱く見守るというストーリーは、日本の話というよりも、農村部を中心に、中国に強く根付いている父権主義的な家庭を思い出させる。物語は「妊娠」という出来事をめぐって展開されるため、京劇、または連環画の画面を眺める視点は、昭子という女性の身体に集約させられるわけである。しかも、昭子を妊娠させるのは当然夫の儀南であるのだが、第 80 コマあたりに書かれた内容は大変興味深い。第 80 コマでは、「送子観音」という子供を授ける観音が昭子の夢の中に現れ、昭子に赤ん坊を手渡す。昭子は思わず「想不到您果真接受了周总理送子的差遣！」（本当にあなたが周総理のお遣いとしてお見えになるだなんて！）と、歓喜の声をあげる（図 25）。そして次の



図 25、送子観音から赤ん坊を授かる昭子

コマで、昭子は赤ん坊を抱き、母としての喜びを存分に味わいながら、ふと空を見上げると、「周総理が雲の上において微笑みかけてくださっている」と気づき、慌ててお辞儀をして感謝の気持ちを表す。

つまりここでは、昭子が周恩来によって子供を授かるという両者の擬似的な関係性が、夢という現実離れした階層を通して描かれているのである。もちろん、周恩来が

「雲の上において笑ってくれている」という夢を見る場面には、周恩来の像が現れるわけではない。舞台上では表現しにくいのかかもしれないが、「送子観音の降臨」という夢の中の場面もあるのだから、周恩来もそこに登場させようと思えばできたはずである。もしかすると、夢の中で出会い、しかもそれによって「妊娠」というシーンは、偉人に対してやや不敬な印象を与えてしまう、という考えが働いたのかかもしれない。

それから、昭子の妊娠に家族全員が歓声をあげている中、医者藤野が昭子の使った漢方薬の残りを発見し、宝物のように持って帰ろうとするくだりは、読んでいて思わず一笑してしまう場面である。藤野は、「持って帰って実験しよう。こいつの秘密を見つけ出すぞ」と、いかにも真剣に、カスの入った壺を念入りに観察する。かりに連環画『東隣女』の続きが描かれるとしたら、藤野が漢方薬から抽出した成分で、次々と不妊に悩む女性を助けていくといった話になるかもしれない。

ちなみに、医者藤野の名前は、中国の中学校と高校の「語文」（国語）で必ず習う散文、魯迅の「藤野先生」を思い出させる。魯迅が描いた藤野厳九郎は医学の教員であった。中国で「日本」の「医者」といえば、真っ先に思い浮かぶのは藤野という名前であり、しかも良い印象を抱いている人が多いように思われる。

まとめ

これまでに読んできた連環画『墨』、『桜』、『涙血桜花』、『東隣女』は、「日中友好」連環画という類型、つまり日本と中国の「友好関係」を語ることが前提とされた類型だといえる。これらの作品は、例外なく日本人女性と中国人男性（『墨』の場合は、水墨画という中国文化を体現する日本人男性）との関係を軸として物語を展開させている。なぜこのようなパターンになったのだろうか。

まず、日本人については、戦争加害者としてのイメージ（例えば抗日戦争や連環画に出てくる日本兵）ではなく、中国に対して友好的なイメージが求められたため、性別を女性にしたほうが表現しやすかったのだと考えられる。それと同時に、

中国人については、戦争や文化大革命といった歴史に翻弄されながらも、逞しく生き延び、しかも日本人に対して強いシンパシーを持つようなイメージが求められ、それを形にするには男性が相応しいとされたのではないだろうか。また、このような設定は、「弱国」という中国のかつてのイメージを塗り替えるうえでも効果的であったに違いない。

加えて、女性＝日本は、男性＝中国によって体（『墨』の場合は、その体を覆う着物に）に何かを与えられ、刻まれることによって、「存続」（出産）することができ、かつ女性＝日本もまたそのことを積極的に求める、という物語の構造が、以上の作品から、十分に読み取れたのではないだろうか。そうした双方の関係性が、「子供」という形に結実していく点も、文化外交によって実った「日中友好」の果実が、次世代にも受け継がれていくという考えがその根底にあったからだろう。連環画は、青少年の読者に広く普及している書物だったため、こうした「日中友好」物語の作り手は、若い読者層への啓蒙も意識していたかもしれない。

ただ、以上の例は『墨』を除いてほとんど中国オリジナルの作品であるため、1980年代の中国における「日本女人」イメージを部分的に説明するものに過ぎない。この時代には、日本の文芸作品を改編した連環画がほかにも数多くあり、さまざまなジャンルがあった（付録資料を参照）。それぞれのジャンルにおいて、日本人女性がどのように描かれているのか、そうした女性ジェンダーがどのように国家の論理に取り込まれているのかについては、今後さらに検討する必要がある。

注

¹ 小林多喜二の小説「蟹工船」は、『戦旗』の1929年5月号、6月号に初出がある。中国語訳は1955年に楼適夷の翻訳で、人民文学出版社から出されたものが最もよく知られている。連環画も、楼適夷の訳本にもとづいて描かれた可能性が大きい。連環画の書誌情報は付録資料を参照。

² 『君よ憤怒の河を渡れ』は、映画のために書かれた作品であるため、当時出版されなかった。映画は佐藤純彌が監督、大映・永田プロダクションによる製作、1976年2月に日本で上映された。主演は高倉健、中野良子である。上海電影製片廠による吹き替え版『追捕』は、1978年に日中文化交流活動「日本映画週」で上映された。小説は、2005年11月に徳間書店からあらためて出版された。連環画の書誌情報は付録資料を参照。

³ 松本清張の小説『砂の器』は、1960年5月17日から1961年4月20日までの『読売新聞』最初に連載されたものである。映画化作品『砂の器』は橋本忍による脚本、野村芳太郎が監督、松竹・橋本プロダクションによる製作である。日本での公開は1974年10月。主

演は丹波哲郎、森田健作、加藤剛。1980年に、上海電影訳製片廠による吹き替え版『砂器』が中国で上映された。連環画の書誌情報は付録資料を参照。

⁴『赤い疑惑』は、1975年10月3日から1976年4月16日までTBS系列で放送されたテレビ・ドラマで、主演は山口百恵、三浦友和である。1984年に中国で放送された。

⁵『燃えろアタック』は、1979年1月5日から1980年7月11日までに、テレビ朝日系列で放送されたテレビドラマである。1982年に中国語吹き替え版が放送されると、中国で空前絶後の「バレーボール・ブーム」が起きていた。連環画の書誌情報は付録資料を参照。

⁶1974年に公開された映画『鶏毛信』は、石揮の監督、上海電映製片廠の制作で作られたプロパガンダ映画である。児童である主人公が、勇ましく敵の封鎖を乗り越え、鶏の羽根が刺された（緊急という意味）手紙を届けるというストーリーである。

⁷1962年に公開された映画『地雷戦』は、唐英奇、徐達、呉健海の監督、八一制片廠の制作によって作られたプロパガンダ映画である。映画およびその連環画については、田村容子の論文「爆発する連環画——『地雷戦』と「爆破英雄」たち」（『連環画研究』第5号、2016年2月）において詳しく論じられている。

⁸有吉佐和子『雛の日記』、文藝春秋新社、1962年。

⁹方于魯は、中国の製墨技術が最も発達した明代の墨匠である。方于魯が制作した墨は「方于魯墨」と呼ばれており、現在は故宮博物館などにのみ所蔵される。

¹⁰唐墨は、唐代に作られた墨ではなく、中国産の墨を指す名称である。その反対は日本産の墨、和墨である。

¹¹方文「從喇叭褲談起」、『經濟管理』、1979年第4期。原文は、「前些时,喇叭褲成了时髦的服装。有些人觉得只有喇叭褲、长头发等等才有“现代化”的味道,颇有“非此莫属”之概。但更多的人对这种假洋鬼子的形象则嗤之以鼻。于是,围绕着“喇叭褲”的是非分成了两派;一派叫“好”,一派曰“否”!喇叭褲这类“洋货”该不该“引进”,照我看,没有什么大了不起,既不必大肆提倡推广,也无须下令禁止」である。

¹²坪井秀人は『感覚の近代』（名古屋大学出版社、2006年2月）において、〈書くペンとはペニスであり、書かれる白紙の頁とは処女〉というモデルを用いて、文学と美術による「刺青」表象を論じている。そのメタファーは、白い生地に水墨画を描くという行為にも通用するものと思われる。

¹³『桜——さくら』は、譚相持、韓小磊の監督、東宝の制作によって作られた映画である。タイトルに感じとひらがな両方が入っているのは、「日中合作」を強調するためだったと考えられるが、字体の違いがあり、邦題は『桜——さくら』だったのに対して、中国では『櫻——サクラ』になっている。ただ、連環画のタイトルは、『櫻——さくら』とひらがなになった。日中合作映画といえば、一般的には『未完の対局』（佐藤純彌、段吉順監督、東光徳間、北京電影製片廠製作、1982年公開）がよく知られているが、『桜』のほうがいかに早く共同制作されたものである。『未完の対局』にも巴という日本人女性が中国人留学生と恋愛する設定があるが、男同士の友情により光が当てられているため、本論は取り上げないことにした。

¹⁴連環画と1980年代の「残留孤児」ブームとの関係性については、本誌第四号において、

池田真衣が「美穂子」の物語に言及しつつ論じているため、ここでは取り上げない。池田真衣「連環画「太行山の松柏 九州の桜」——八路軍に救出された孤児・美穂子のものがたり」(『連環画研究』第四号、2015年2月)を参照。

¹⁵ 1980年代の映画連環画は、白い壁にフィルムを映し、カメラでそのまま撮影するのが一般的な手法である。現在の映画連環画は、「剪片機」というフィルムを通してながら映像を映して、モニターで確認する機械があり、撮りたいコマが出る時に、機械で必要な映像をコピーできるようになっている。映画連環画の具体的な作り方については、拙論「松本清張と「連環画」との遭遇——イメージの増殖と変容」(『大衆文化』2015年3月)を参照。

¹⁶ 例えば1980年に中国で上映された映画『あゝ野麦峠』(山本薩夫、東宝、1979年6月に日本で公開)に出演した原田美枝子や、『幸福の黄色いハンカチ』(山田洋次、松竹、1977年10月に日本で公開)のヒロイン島光枝(倍賞千恵子)などが挙げられる。

¹⁷ ここの「戯曲」は、脚本を意味する日本語ではなく、京劇、越劇、黄梅劇などの伝統演劇を指す中国語の名称として使っている。

¹⁸ 二つのすべては、1976年9月9日に毛沢東が亡くなり、その後継者として権力を保持しようとする華国鋒が提言したものである。なぜなら、華国鋒はその後「四人組」を追い落とし、自らが中国の最高指導者となったのだが、その根拠は、華が毛沢東の「遺言」だと言い通す「あなたがいれば安心だ」という一言だったからである。

資料一 日本文学・映画・テレビドラマを原作とした連環画

連環画雑誌に掲載された絵画連環画

連環画名	原作名	原作者	雑誌名	掲載時期
敦厚の詐欺犯	優しい脅迫者	西村京太郎	連環画報	1980.5
死者不会控訴	死者は訴えない	土屋隆夫	連環画報	1982.1~2
我是職業殺人犯	殺し屋ですよ	星新一	連環画報	1982.1
奇怪的盜賊	謎の犯行現場	藤原幸太郎	連環画報	1982.5
無微不至	ゆきとどいた生活	星新一	連環画報	1982.8
賽鼓	鼓くらべ	山本周五郎	連環画報	1982.10
望女成龍的慘劇	姦の毒	森村誠一	連環画報	1983.3
争做日本之最的故事	日本一物語	砂田弘	連環画報	1983.4
快跑！梅洛斯！	走れメロス	太宰治	連環画報	1983.5
清兵衛和葫芦	清兵衛と瓢箪	志賀直哉	連環画報	1983.11
阿信	おしん	橋田寿賀子	連環画報	1984.1
売地	ある土地で	星新一	連環画報	1985.2
某君恋愛小史	不詳	星新一	連環画報	1985.5
強盜の苦惱	盜賊会社	星新一	連環画報	1985.10
神秘的五角銀幣	謎の五十錢銀貨	横溝正史	連環画報	1986.2
窓口	窓	星新一	連環画報	1986.10
臉上的紅月亮	顔の中の赤い月	野間宏	連環画報	1987.1
陪嫁錢	持参金	山崎豊子	富春江画報	1983.2
視野	残酷な視野	森村誠一	富春江画報	1983.5
山鷲	山鷲	芥川龍之介	富春江画報	1983.5
一個老人的自白	不詳	都筑道夫	富春江画報	1984.5
無形の彈片	祈禱	有吉佐和子	富春江画報	1984.12
快跑、梅洛斯	走れメロス	太宰治	富春江画報	1985.2
去年的樹	去年の木	新美南吉	富春江画報	1985.10
迷人的殺人犯	不詳	庄司浅水	富春江画報	1986.10

単行本として出版された絵画連環画

連環画名	原作名	原作者	出版社	出版日付	発行部数 (冊)	価格 (円)
花岡惨案	花岡ものがたり	新居廣治、瀧平二郎	人民美術出版社	1956.7	不詳	不詳
小企鵝歷險記	ながいながいペンギンの話	乾富子	遼寧画報社	1959.7	不詳	不詳
活下去	生きる	山田歌子	上海人民美術出版社	1959.8	不詳	不詳
小林多喜二	蟹工船	蟹工船	上海人民美術出版社	1962.4	不詳	不詳
敦厚の詐欺犯	優しい脅迫者	西村京太郎	上海人民美術出版社	1981.2	1,070,000	0.12
敦厚の詐欺犯	優しい脅迫者	西村京太郎	人民美術出版社	1981.9	920,000	0.12
墨	墨	有吉佐和子	山東人民出版社	1981.5一版、1983.1二版	197,001~295,200	0.11
鉄臂阿童木	鉄腕アトム（アニメ）	手塚眞（ママ）	科学普及出版社	1981~1983に数回	一回350,000	0.20
警察柴田的兼差	柴田巡查の奇妙なアルバイト	西村京太郎	岭南美術出版社	1982.2	不詳	0.22
森林大帝1	ジャングル大帝	手塚治虫	広播出版社	1982.5	不詳	0.19
森林大帝2	ジャングル大帝	手塚治虫	広播出版社	1982.6	不詳	0.21
森林大帝3	ジャングル大帝	手塚治虫	広播出版社	1982.8	不詳	0.21
森林大帝4	ジャングル大帝	手塚治虫	広播出版社	1982.11	不詳	0.19
森林大帝5	ジャングル大帝	手塚治虫	広播出版社	1982.12	不詳	0.19

森林大帝6	ジャングル大帝	手塚治虫	広播出版社	1983.1	不詳	0.19
東京・香港・羅馬	野火子の冒険	五木寛之	花城出版社出版	1983.5	不詳	0.31
死者不会控訴	死者は訴えない	土屋隆夫	人民美術出版社	1984.1	650,000	0.14
詐欺犯之死	優しい脅迫者	西村京太郎	黒竜江美術出版社	1984.9	241,200	0.15
本来面目	複顔	草野唯雄	岭南美術出版社	1984.10	不詳	0.27
逃亡	逃亡	田中光二	浙江人民美術出版社	1984.10	310,000	0.27
龍子太郎	龍の子太郎	松谷みよこ	遼寧美術出版社	1984.12	261,000	0.22
黄金犬	黄金の犬	西村寿行	岭南美術出版社	1986.4		0.3
飢餓海峡	飢餓海峡	内田吐夢	岭南美術出版社	1986.5	12	0.33
活人実験の暴行	悪魔の飽食	森村誠一	四川美術出版社	1987.9	500	0.35
掉轉槍口的日本兵	掉轉槍口的日本兵	小林清	上海人民美術出版社	1992.3	28,800	0.67

単行本として出版された映画、テレビ・ドラマの連環画

連環画名	原作	監督、ディレクター	出版社	出版日付	発行部数(冊)	価格(元)
望郷	サンダカン八番娼館 望郷	熊井啓	上海人民美術出版社	1979.9	360,000	0.30
吟公主	お吟さま	田中絹代	中国電影出版社	1979.12一版、1980.4二版	500,000-900,000	0.21
聡明の一休	一休さん(アニメ)	矢吹公郎	貴州人民出版社	1980年代に数回	不詳	0.31
人証	人間の証明	佐藤純彌	天津人民美術出版社	1980.6	265,000	0.28
櫻	日中合作映画 さくら	譚相持、韓小磊	中国電影出版社	1980.8	不詳	0.30
人証	人間の証明	佐藤純彌	遼寧美術出版社	1980.10	900,000	0.31
追捕	君よ憤怒の河を渡れ	佐藤純彌	中国電影出版社	1981.2	1,440,000	0.26
砂器	砂の器	野村芳太郎	天津人民美術出版社	1981.3	276,000	0.26
砂器	砂の器	野村芳太郎	中国電影出版社	1981.4	780,000	0.26
生死恋	愛と死	熊井啓	中国電影出版社	1981.6	1,120,000	0.26
絶唱	絶唱	西川克己	中国電影出版社	1981.9		0.23
東洋魔女	燃えろアタック	奥中惇夫、田中秀夫	科学普及出版社	1982年に11回	一回 300,000	0.25
北国新苗(排球女将1)	燃えろアタック	奥中惇夫、田中秀夫	岭南美術出版社	1982.6	不詳	0.21
初露鋒芒(排球女将2)	燃えろアタック	奥中惇夫、田中秀夫	岭南美術出版社	1982.8一版-1983.10三版	530,001-768,700	0.28
衆志成城(排球女将3)	燃えろアタック	奥中惇夫、田中秀夫	岭南美術出版社	1982.10一版-1983.10二版	320,001-589,600	0.43
重振旗鼓(排球女将4)	燃えろアタック	奥中惇夫、田中秀夫	岭南美術出版社	1982.11	320,000	0.43
群星燦爛(排球女将5)	燃えろアタック	奥中惇夫、田中秀夫	岭南美術出版社	1982.11一版、二版	200,001	0.43
如願以償(排球女将6)	燃えろアタック	奥中惇夫、田中秀夫	岭南美術出版社	1982.12	320,000	0.38
阿、野麦峠	あゝ野麦峠	山本薩夫	中国電影出版社	1982.6	不詳	0.21
華麗な家族	華麗なる一族	山本薩夫	江蘇人民出版社	1982.12	200,700	0.21
媽媽の生日	お母さんのつうしんば	武田一成	中国電影出版社	1982.7	不詳	0.19

寅次郎的故事	男はつらいよ	山田洋次	中国電影出版社	1983.6	不詳	0.17
人証	人間の証明	佐藤純彌	中国電影出版社	1983.6	不詳	0.26
阿, 野麦峠続	あゝ野麦峠新緑篇	山本薩夫	中国電影出版社	1983.6	不詳	0.26
遠山の呼喚	遙かなる山の呼び声	山田洋次	中国電影出版社	1983.10	不詳	0.21
典子	典子は、今	松山善三	中国電影出版社	1984.2	不詳	0.21
一盤没有下完的棋	日中合作映画 未完の対局	佐藤純彌、段吉順	中国電影出版社	1984.2	不詳	0.17
風雪黄昏	風立ちぬ	若杉光夫	中国電影出版社	1984.8	不詳	0.18
海峡	海峡	森谷司郎	中国電影出版社	1984.12	不詳	0.28
阿信	おしん	脚本 橋田壽賀子	山西人民出版社	1985年に数回	一回 313,530	0.33
血疑1-15	赤い疑惑	瀬川昌治、国原俊明 他	中国電影出版社	1985.6-10	不詳	0.36
血的迷路1-6	赤い迷路	山本邦彦、恩地日出夫 他	花城出版社	1985.12	不詳	0.48
命運	赤い運命	降旗康男 他	新世紀出版社	1985年に数回	不詳	0.40
犬笛	犬笛（ドラマ）	中島貞夫	福建美術出版社	1985.5	130,450	0.32
犬笛1-4	犬笛（ドラマ）	中島貞夫	遼寧美術出版社	1985.7-8	一冊 562,000	0.29
緑魔	野性の証明	佐藤純彌	岭南美術出版社	1988.7	不詳	0.67

注：この資料は、「一九七八年から一九八九年までの日本文学・映画などの連環画作品の一部」（尹芷汐『大衆文化』2015年3月号、48-49頁）、武田雅哉氏の連環画データベースを参照し作成したものである。