



Title	どうやって連環画をかくの？
Author(s)	田村, 容子
Citation	連環画研究, 6, 131-151
Issue Date	2017-02-28
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98452
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98452
Type	departmental bulletin paper
File Information	renkanga_6_131-151.pdf



どうやって連環画をかくの？

田村容子

1950年代の連環画を読んでいると、しばしば見かけるのが、職場で熱心に連環画を読みふける労働者の姿である。「倶楽部」と呼ばれる職場の集会所で、労働者たちは囲碁や卓球などさまざまな余暇の活動に興じる。そのひとつに、連環画を読むことがあったようだ。

もっとも、労働者は、連環画のよき「読者」というだけにはとどまらない。1953年の「漫画」¹という連環画は、漫画を描くのが得意な工員王明^{ワンミン}が、職場の壁新聞の絵師として活躍する物語である。王明の漫画は職場の人びとの話題的だが、ある日彼は、恋人の女工鳳先^{フォンシエン}のサボっている姿を、諷刺画として描かねばならなくなる。苦悩しながらも、つい絵心に火がつき、彼女のうりぎね顔、大きな瞳を思い出して迫真の姿を描いてしまう王明。彼はその後、破局の危機を迎えることになるのであった……【1】



【1】「漫画」8コマ

こうした連環画の存在は、図像と労働者の密接な関係や、彼らにとって身近な職場などにも、「絵師」がいたことをわれわれに教えてくれる。では、そうした絵師たちは、どうやって連環画を描いたのだろうか？

本稿では、1950年代から70年代にかけて、連環画がいかに描かれ、その「文法」はいかにして鍛えられたかを眺めてみることにしたい。

(1) 連環画と京劇

まず、一口に「連環画」といっても、単行本や雑誌などさまざまな形態が存在する。ここでは、一頁に一コマの図版が入った単行本を中心に見ていきたい。こうした形態の連環画は、中華民国期より貸本屋によって流通した。その内容は、古典小説、武侠小说を連環画にしたもののほか、演劇、映画の名作の改編ものなどである。絵画版のほかに、図の部分に映画のスチル写真が印刷された映画版がある。また、舞台写真を載せた演劇版というものも作られている²。

映画版の出現は、1930年代後半までさかのぼることができ、当時、映画を見ることのできない人びとは、連環画によってフィルムの内容を知ったという³。映画版の場合、いくつもの場面のどこを切り取るかという問題が、読者の理解にも関わってくる。伝統的な演劇、たとえば京劇など「見得を切る」演技のあるものであれば、その場面が切り取られていることが多い。そうした場面のない外国映画などの場合、どの場面がどう切り取られているのか、そのあたりを探れば、当時の人びとの受容の様相を垣間見ることができそうだ。スターの顔を写真で拝むことができ、ストーリーの説明も載っている映画版の連環画は、パンフレットの代わりとしても重宝されたのだろう。

絵画版については、中華人民共和国の連環画を見る前に、中華民国期のものを確認しておきたい。本誌第2号でも紹介された1940年代の作品に、沈曼雲という絵師による『沈万山』⁴がある。この作品は、同時期の連環画が、京劇の強力な磁場のもとにあったことをうかがわせるものである。たとえば、『沈万山』の冒頭には登場人物の紹介があるが、その人物造型は、京劇の舞台からぬけ出してきたかのようだ【2】【3】⁵。



【2】『沈万山』登場人物

1957年に出版された早期の連環画研究書に、阿英の『中国連環図画史話』がある。それによれば、連環画の源流は通俗小説などの挿絵にあるが、絵が「連環」すること——すなわち、「連続性」をもった絵がつながり始めることの嚆矢は、中華民国初期、『三国演义』ものの芝居を上演した際、舞台の模様をひとつづきの絵に描いたものであるという⁶。阿英は、その特徴を、写実的な背景を描かず、舞台の様式にならうことであると指摘する。『沈万山』にも、京劇の舞台をそのまま絵にしたような場面が登場することから、「京劇の絵画化」は、中華民国期の連環画によく見られるスタイルであったと考えられる。



【3】京劇「二進宮」の登場人物

『沈万山』の人物が京劇と似ているのは、扮装など外面的な要素だけではない。京

劇の世界観を形成するもののひとつに、「行当^{ハンダン}」という役柄類型がある。これは、「生^{ション}（男役）」、「旦^{ダン}（女役）」、「浄^{ジン}（常人ならざる男役）」、「丑^{チウウ}（道化役）」の四つに大きく分けられる。各々の役柄はさらに細分化されており、役柄ごとに人物の身分や性格、それを表現するための演技の型が、ある程度定められている。

前掲【3】の図でいえば、左の人物（生）が白いひげをつけているのは、老人でしかも君子であることを示す。中央の人物（旦）は足もとを隠しているのも、身分が高く、貞淑な女性である。右の人物（浄）は隈取りをしており、これは色や模様によって、彼の常人ならざるオーラを示している。このように、登場時に一目見れば、いかなる人物なのか、たちどころに理解できるようになっているのが、京劇の「文法」なのである。

そのように人物を「示す」という考え方自体が、『沈万山』の人物造型には受け継がれている。さらには、『沈万山』では、ほぼ全コマにわたり登場人物の脇にかならず名前が書き添えられ、画面に登場するモノにまでも、「米」「香^{こう}」などとその名が文字で記されている。これは、どの場面でも見る者が混乱しないよう、人物やその行動を「示す」という考えを、紙の上において推し進めた結果であるかもしれない。さかのばれば、阿英が連環画の源流と見なした明・清代の小説の挿絵には、本文とは別に、かならず絵の主題を示すキャプションがつけられていた。絵画空間と、それを浸食する文字との相互補完的な関係は、明・清代の挿絵から中華民国期の連環画にいたるまで、共通して見られる特徴といえるだろう⁷。『沈万山』の画中に附された文字は、読者の理解を助けるといった実用的な側面もあっただろうが、同時に、清代以前の挿絵を彷彿とさせる「様式美」としても機能している。

こうした、連環画に見られる中華民国期以前の図像文化との連続性や、京劇など舞台芸術との共通性は、連環画が中華人民共和国のプロパガンダメディアとして整備されていく上で、少しずつ形を変えていく。連環画が宣伝のための道具という側面を持ち始めるのは、1930年代末の抗日戦争期、文芸の「大衆化」が呼びかけられた時期であると考えられる⁸。文章が平易で、図がそれを補う連環画は、大衆にとってなじみやすい。そのため、戦時中、中国共産党の根拠地延安では、木版画による抗戦を題材とした連環画が作られた。

1942年、延安文芸座談会における毛沢東の『文芸講話』（1943年10月19日『解放日報』に掲載）は、「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からには、普及ということも、労働者・農民・兵士への普及であり、向上ということも、労働者・農民・兵士からの向上である」⁹と、中国共産党による文芸政策の方針を提出した。

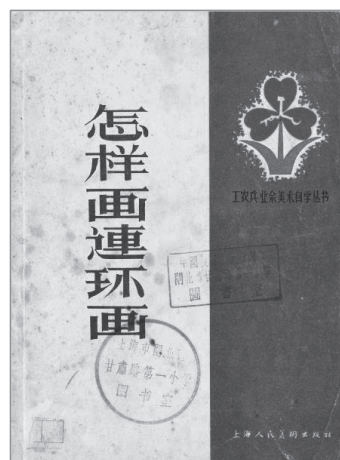
1949年、中華人民共和国が成立すると、51年にかけて、第一次連環画改革が行なわれた¹⁰。この改革では、連環画の内容を検査し、問題のあるものは削除か焼却、旧

連環画二冊を新連環画一冊に交換するなどして、入れ替えをはかったという。焼却対象となったのは、国民党関連の題材や、色恋を描く言情小説、荒唐無稽な武俠小説を題材としたものである。

つづいて1955年に第二次連環画改革が行なわれ、1963年には、全国連環画創作コンクール（全国連環画創作評奨）が開催された。この1950年代から60年代にかけての時期に、中国共産党のプロパガンダメディアとしての連環画は確立する。まず問題のあるものを処分し、その後コンクールによって創作をコントロールする政策は、美術、演劇、映画などほかの文芸ジャンルとも連動している。この時期から、中国の小説、連環画、映画などの文芸作品は、同一の物語や人物造型を共有するようになり、やがて文化大革命期に样板戯（革命模範劇）が登場すると、すべてのジャンルが同じ「文法」を共有することとなったのである。

（2）連環画の「革命」

連環画の「文法」のうち、とくに絵の描き方に関するものを、本稿では「画法」と呼びたい。第一次、第二次連環画改革が行なわれた後、1958年には、連環画の入門書が誕生した。それが、顧炳鑫¹¹編絵『怎樣画連環画（どうやって連環画をかくの？）』¹²である。この本は、「工農兵業余美術自学叢書」として出版されており、巻頭の「出版説明」には、次のように趣旨が述べられている【4】。



【4】『怎樣画連環画』表紙

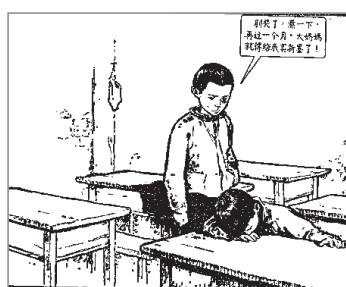
工農兵〔訳注：労働者、農民、兵士〕の群衆は比類なき革命の情熱により、各種の美術形式を広く運用し、労働人民みずからの大躍進における英雄の気概、天を衝く勤労意欲や共産主義の精神的な姿を反映し、政治に、生産に、前線に、祖国建設に、力強く奉仕している。この運動において、群衆はさらに指導を求め、美術の基礎知識を理解することを求めており、われわれは工農兵の広範な群衆のこうした要求に応えるため、この教養的な小叢書を出版する。いかにして黑板报〔黑板に描く壁新聞〕を編集するかから、各種の絵画の常識まで、いかにして生産大躍進の展覧会を設営するかから、いかにして工場、農村、部隊の美術班活動を組織するかまで、これらの小冊子の大部分は作者の長期にわたる実践経験であり、いくらかは大躍進における初歩的な総括である。われわれはこの小叢書が、強力に推進される群衆美術創作運動において、それらの運動に呼応し、協力する役割をはたすことを切に願っている。¹³

大躍進¹⁴を背景に、労働者たちには余暇に宣伝のための美術を学ぶことが奨励されていた。そのため、『怎樣画連環画』もまた、プロの連環画絵師である顧炳鑫が、一般の労働者に対して道具や創作の手順、技法の紹介を行なう教本として作られている。

その内容は、絵の描き方に関する記述が大部分を占め、物語の作り方については、「研究脚本」という一節で簡単に触れられる程度である。これは、文中で「通常の連環画の脚本は出版社から供給され、少数の作者が「自編自画」、すなわち自分で脚本を作り、絵を描く」と述べられているように、プロの連環画絵師の多くが画業を専門としていたこととも関わっているだろう¹⁵。アマチュアの読者に対しては、日常の読み物の中のエピソードから短い脚本を作ってみる、職場の目新しい出来事を脚本の題材とする、自分で作れない場合は友人に頼み、一緒に相談して脚本を作る、という方法が推奨されている。また脚本ができれば、その主題を把握すること、プロットの構成を熟知すること、登場人物を分析することが、脚本の研究であると述べられる。

絵画については、「起初稿（初稿を作る）」、「起草稿（草稿を作る）」、「勾墨線（墨入れ）」、「整理修改工作（整理修正作業）」と、手順ごとに図版入りで詳細に解説されている。とりわけ、連環画の描き方を学ぶ上で参考になるのは、構図の取り方の解説であろう。同書では、画面の構図を「距離」と「角度」というふたつの概念から、以下のように説明する。

距離	近景【5】 主題をはっきり説明できる。画面が狭くなるので多用しない。	中景【6】 主題を表現しながら一定の範囲の場面をあらわす。多く応用される。	遠景【7】 画面の範囲を拡大し、広々と見せる。画面上のものが縮小されるので、連続使用しない。	特写【8】 意識的に人物の表情や小さいものをはっきり見せられる。多用しない。
角度	平視【9】 画面の均整がとれるのでよく使われる。	仰視【10】 人物の英雄の気概や偉大な精神の人品を表現する。	俯視【11】 全景を描くときや、大きな場面を描くときに使う。	



【5】近景



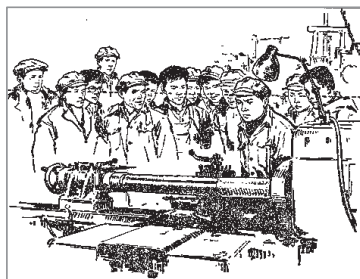
【6】中景



【7】遠景



【8】特写



【9】平視



【10】仰視



【11】俯視

距離をあらわす「近景」、「中景」、「遠景」、「特写」といった用語は、映画撮影で用いられるものと共通している。たとえば、1952年に出版された『電影是怎样拍的（映画はどうやってとるの？）』¹⁶という本を見てみよう。これは、大躍進期の『怎样画連環画』などの叢書に先がけ、一般読者向けに書かれた映画の撮影技術の解説書である。同書の「距離の遠近」という項目には、距離の概念が「大特写」、「特写」、「近景」、「中景」、「全景」、「遠景」、「大遠景」に分けて説明される【12】。このうち、「近景」と「中景」は映画の中でもっとも多く用いられ、「特写」は乱用すべきでなく、「遠景」と「大遠景」は用いられることが比較的少ないと述べられている。このような距離の分類は、1959年に出版された類似の解説書である『怎样拍电影（どうやって映画をとるの？）』¹⁷においても、踏襲されている。



【12】『電影是怎样拍的』の近景、中景、全景、遠景、右は特写（上）と大特写

連環画の構図の説明は、映画の撮影技術のほかに、中国の伝統的な絵画の技法をふまえたものとも考えられよう。たとえば、山河を題材に描く山水画に、「三遠」すなわち「平遠」、「高遠」、「深遠」とよばれる三つの構図がある¹⁸。このうち、小高いところに立った視点から遠くの山を見通す「平遠」、高くそびえる山をふもとから見上げる「高遠」は、連環画の角度をあらわす「平視」、「仰視」の構図との類似を指摘することができるだろう。「深遠」については諸説あるが、画面の奥行きをあらわす構図を俯瞰ととらえるならば、連環画の「俯視」に対応関係を認めることができそうである。

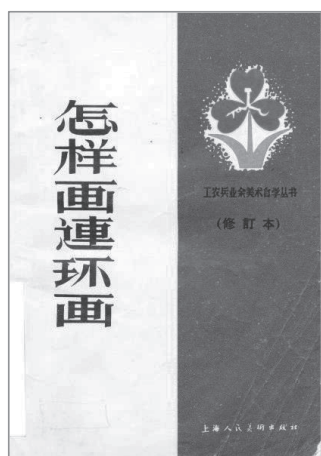
ただし、山水画の「三遠」とは、北宋期に確立された、中国人の精神世界を表現するための方法論である。それは単なる眼前の景色の写生とは異なり、風水の思想にもとづく、観念的なものといえる。したがって、連環画の絵師たちがそうした山水画の精神を画面に注入しようとしたとは考えにくいのだが、絵師たちの中には、父が中国画の大家である劉継卣など、伝統的な絵画の素養をもつ者も多い。彼らが構図の技法を習得する際、山水画からも養分を吸収した可能性は否定できず、そのため連環画の画面に、中国の伝統絵画を連想させるような構図が浮かび上がるというのもまた、珍しいことではない。

連環画の構図の取り方で注目すべき点は、「中景」と「平視」以外の特殊な効果を与える構図は、多用すべきでないと述べられていることであろう。この主張は、先に見た『電影是怎样拍的』の記述とも重なるところがあり、特殊な効果は要所でのみ用いることが、よしとされていたようである。こうした構図の工夫は、1940年代の連環画にすでに見ることができ、歴代の絵師たちが各々の技巧を駆使して編み出してきたものである。それが1958年の『怎样画连环画』にいたり、体系化が試みられ、構図の用法にも一定の方向づけがなされた。ここに、連環画の画法の「革命」が始まったと考えられる。

画法の「革命」は、その後も数回にわたり行なわれた。というのも、『怎样画连环画』は、1960年代から70年代にかけて、繰り返し改訂されるのである。その変遷は、以下の通りである。

1958年	顧炳鑫編繪『怎样画连环画』（以下、「58年版」）
1965年	顧炳鑫編著『怎样画连环画』（修訂本） ¹⁹ （以下、「65年版」）
1972年	上海工農兵美術創作學習班編『怎样画连环画』 ²⁰ （以下、「72年版」）
2014年	顧炳鑫・賀友直著、上海人民美術出版社編『名家講稿 怎样画连环画』 ²¹

ここでは、改訂により、連環画の「文法」はいかにして鍛えられたかを中心に見ていきたい。まず、「修訂本」と銘打たれた65年版である。65年版では、1963年の全国連環画創作コンクール入賞作が多数紹介され、人物造型と画面処理がより複雑化した画法を、体系的にまとめている【13】。



【13】65年版表紙

以下のように力説される。

注目すべきは、巻頭の「緒言」において、58年版にはなかった「連環画を学ぶには単線描から着手しよう」との一節が設けられている点である。その理由としては、第一に連環画の広範な読者対象と小さな判型という特徴から、単線描がもっとも読者に好まれる形式であること、第二に単線描はごまかしがきかず、初学者が着実に学べること、第三に単線描は明晰で深く掘り下げやすく、進歩も比較的早いことがあげられる。

また、単線描を「低級」な技法と見なすことは誤りであり、『鉄道遊撃隊』や『山郷巨変』といったコンクール入賞作もみな単線描で描かれていることが述べられた後、

ここで説明したいのは、ほかの種類の描き方で始めることが絶対にいけないわけではなく、重要なのは、単線描のように着実で真面目であること、説明がはっきりしていること、読者対象の要求を考慮することが求められるという点であり、不正確な思想と方法を避けることなのだ。たとえば、すぐにいわゆる筆墨趣味を追求し、黒白や明暗の調子に凝り、気魄うんぬんにこだわるなどは、結局は学習において浮ついた態度を招き、画面においては難を避け易きに流れ、いいかげんにごまかすといった弊害をもたらすのである。さらに危険なのは、形式主義の誤った道へ向かうおそれのあることで、それでは初学者にとって助けにならないばかりか、学習の前途にとってもためにならない。²²

1960年代から70年代にかけての連環画に特徴的な、余白を効果的に用いた単線描による連環画は、まず63年のコンクールにおいて称揚され、その後65年版において明文化されることで、中華人民共和国の連環画の新たな画法として確立した。その際、伝統的な山水画が目指したような「気魄」の表現を追求することは、打倒すべき文人の「筆墨趣味」と見なされる。それに対し、初学者にとって学びやすい単線描こそが、画法の「革命」の指針として位置づけられたのである。

65年版では、さらに「連環画の人物塑造」という一章が新たに設けられている。この章では、単線描の模範的作品ともいえる、コンクールで絵画一等を受賞した賀友直²³による『山郷巨変』などを例に、説明文にはない「言外の意」を伝える人物描写の方法が紹介される。説明文に明確に記されていない人物の動作や、幼児の動きなどの描き込みを通して、人物の性格やそれぞれの関係性を示すことができるという解説は、賀友直の試みを言語化したものであり、後に賀友直自身が発表する創作論²⁴とも内容

が近似している。

また、構図の取り方に加えて、より複雑化した画面処理の手法が紹介される。たとえば、同じくコンクール絵画一等の『鉄道遊撃隊』の例では、人物を突出させる余白の使い方や、画面に「繁」と「簡」の変化がつけられていることが指摘される【14】。

『山郷巨変』の例では、「中景」を用いているにもかかわらず、人物と周囲の道具に「疎」と「密」の変化がつけられ、描線の密度が異なることにより、単線描であっても単調ではない、豊かではっきりとした画面を作ることができる」と述べられる【15】。

そのほか、注意点として、国旗や解放軍の帽子および襟の記章などを正しく描くことが、65年版ではとくに指摘されている。また、特殊な表現方法として、倒叙・回想・夢などの場面を挿入するときは、「画框（コマの枠線）」の直角を雲形にしたり、画面上に半円形の線で囲まれた別の画面を挿入したりしてわかりやすく区別すること、人物のセリフは角の丸い長方形の「框子（フキダシ）」であらわすことができる、などと述べられる。セリフの「框子」は、その配置を構図とともに考えておかないと、画面を乱すことになるとも指摘されている。これらは58年版の記述を踏襲しているが、65年版ではさらに多様な図版の例が追加された。

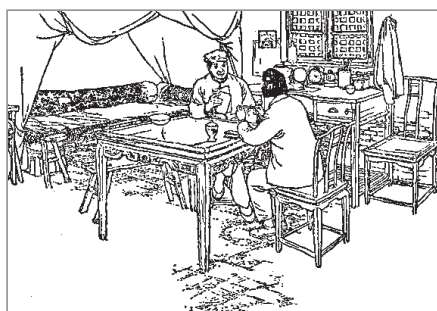
こうした手法は、先に賀友直などの絵師たちが作り上げてきた表現があり、それが教本に体系づけられたものと考えられる。そのため、コンクールの成果を反映した65年版の教本は、内容的にもっとも豊富なものとなっているといえるだろう。

つづいて、72年版を見ていきたい【16】。表紙のデザインが大きく変わり、文化大革命期の出版物によく見られるように、顧炳鑫という個人の名は消え、「上海工農兵美術創作学習班」による編集となっている。

文化大革命期ゆえ、お手本として挿入される図版も样板戯が中心となり、コンクールの入賞作品は消える。技法の説明は英雄をいかに描くかということに重点が置かれ、随所に毛沢東の『文芸講話』が引用される。英雄の表情、動



【14】『鉄道遊撃隊』の「繁」と「簡」



【15】『山郷巨変』の「疎」と「密」



【16】72年版表紙



【17】72年版の全景

作の描き方は、「高く」、「大きく」といったイメージが重視され、毛主席の画像、毛主席語録の画面は厳粛に描くべしと述べられる。

こうした点は、样板戲の「文法」とも共通しており、文化大革命期のプロパガンダ芸術の方針に則っているように見える。しかし、英雄を突出させるための構図などは、基本的に 65 年版の手法を活かしており、

「遠景」、「中景」、「近景」といった用語もそのまま用いられている。

72 年版ではさらに、連環画の冒頭や末尾で群衆を描くための「全景」が、新たに付け加えられた【17】。「全景」もまた、先に述べた映画の撮影用語であるが、【12】と比べてみると、その示す内容は映画と連環画で異なっているようだ。1952 年の『電影是怎样拍的』の説明によれば、映画の「全景」は場面全体の環境を紹介するときなどに用いるとされており、文化大革命期のように、群衆を描くといった意図は見られない。

次に、72 年版の「特写」の説明を見てみよう。ここでは样板戲『智取威虎山』の主人公である楊子榮^{ヤンツーロン}の姿を例に、英雄を大きく描く方法が紹介される【18】。



【18】72年版の特写

「特写」については、先行する 58 年版、65 年版とも、人物の表情などを意識的に細かく描くことができる反面、画面の制限が大きくなるため、多用すべきでないと説明している。72 年版では、「もちろん、一冊の連環画の中で特写を多用すべきではなく、さもないとかえって特写を要する画面を突出させられず、連環画の連続性にも影響する」²⁵と、その理由をやや丁寧に述べながらも、やはり多用はひかえるべしとする。

ここで、「連環画の連続性」という、連環画の特性に配慮した表現が用いられることに注目したい。72 年版においては、58 年版、65 年版にはなかった、样板戲を連環画にするという任務が与えられた。そのため、たとえば「構思構図（構図の構想）」という一節において、次のような記述が見られる。

主要な英雄人物の初登場を構想すること。主要な英雄人物の初登場はとても重要であり、うまく処理すれば、読者に与える印象を深めることができる。たとえば映画『智取威虎山』では、楊子榮が初登場する場面を処理する際、匪賊の討伐

隊の将兵が切実に待ち望む表情を通して描写する。まず参謀長が頭を上げて遠くを眺め、つづいて兵士たちが振り返って見わたし、それからまた参謀長が嬉しそうに遠くを見る。討伐隊の同志たちのこうした待望の雰囲気の中、楊子榮が風を受け、雪を踏みしめ颯爽とやって来るや、すぐさま「見得を切る」場面となる。このようにすれば、プロレタリア英雄の楊子榮が、比較的深く、鮮明な印象を与えることができるのだ。もちろん、連環画は動作の一コマや紙幅などの制限があり、映画のように細やかな描写はできない。だが、自身の芸術の特徴にもとづき、可能な限り深く描写を掘り下げることはできよう。²⁶

样板戲の特徴は、京劇やバレエといった伝統的な舞台芸術が、中国共産党のプロパガンダ芸術として現代化され、さらに映画に撮影されている点である。そのため、样板戲を連環画にせねばならないとき、絵師が直面するのは、映画のカメラワークの流れに留意しつつ、「見得を切る」などの誇張された場면을絵画化するという難題である。

引用のつづきでは、样板戲に特徴的な「見得を切る」場面について、次のような注意点が述べられる。

主要な英雄人物の「見得を切る」場面の紙幅もとても重要である。何度も繰り返し脚本〔訳注：連環画の説明文〕を読み、「見得を切る」場面の紙幅がいくつになるかを考慮すること（集団群像と単独のイメージを含む）。連環画の創作経験のない同志は、しばしばあらゆる「見得を切る」演技が用いられる紙幅を、すべて特写によって表現する（胸部から上の人物イメージの画面を採用する）。このようにすると、結局もつとも特写を用いるべきときに、突出させることができなくなってしまう。²⁷

58年版、65年版においては、「特写」はあくまでも人物の表情などを細かくはつきりと描き、対象に読者の注意を向けさせるための画法であった。しかし、72年版では、それが英雄人物を大きく見せるための画法として紹介され、とくに「見得を切る」演技を描く際に用いられがちとされている。ここでふまえられているのは、1968年に提起された文芸創作における「三突出」、すなわちあらゆる人物の中で正面人物を、正面人物の中でも英雄人物を、中でももつとも主要な中心人物を突出させる、という方針である。より効果的に英雄を突出させるために、全体の紙幅を計算し、「特写」の無駄づかいをしてはならないといった記述は、样板戲の「文法」が連環画の画法を規定した結果の産物といえるだろう。

ところが、72年版の構図の説明には、そうした样板戲の「文法」を咀嚼しながらも、連環画の自律的な画法を堅持しようとするかのような工夫を述べた箇所も見られる。

またたとえば、われわれがある会場において、最初の人物に視線を近づけ、同時にほかの人を見ると、遠近の間に人の大小の違いがはっきりとあらわれる。だが会場を離れてやや遠くから眺めると、人と人の大小の違いは取り立ててはっきりとはわからない。そのため、時にわれわれは創作においてもこの変化を柔軟に利用し、英雄人物と反面人物を同じ画面に描くとき、意識的に大小の差をつける〔中略〕もちろん、英雄人物の高らかで大きい様子の塑造と、反面人物のちっぽけなさの描写は、基本的には彼らの精神の本質を反映したものであり、画面上の人物の大小によるものではない。しかし表現形式や芸術手段の適切な運用は、やはり一定の影響を及ぼすのだ。²⁸

この説明からは、様板戲を連環画化する際、様板戲の「文法」を連環画の画法に沿って解釈しようとする連環画絵師の矜持、あるいは苦肉の策ともいべきものが伝わってこないだろうか。

様板戲の「文法」において、英雄人物は「高く」、「大きく」描き、反面人物は矮小化しなければならない。そのような「文法」を取り入れる際、連環画においては、距離や角度など構図を工夫することで、従来用いられてきた画法と融合させることが試みられた。その一例が、英雄人物と反面人物の大小を遠近感によって処理するという方法である。

ここでは様板戲の「文法」が、連環画の画法に巧みに落とし込まれ、連環画の絵画としての秩序が、英雄人物の突出という画題と無理なく合致することが目指されている。こうした点から、72年版において述べられる「連環画の連続性」とは、様板戲の絵画化という試行錯誤を経て意識された、連環画独自の構図のつながりを指す言葉であると考えられることができるだろう。

最後に、21世紀になって出版された2014年版について触れておきたい。これは本文が上編と下編に分かれており、上編には65年版から政治思想に関する記述を省き、技法面に絞って編集しなおしたものが収録されている。下編は1982年と85年に出版された賀友直の『連環画創作談』、『賀友直談連環画創作』にもとづく、賀友直「連環画創作談」である。こうした再版が出るのも、連環画がもはや現役の娯楽から退き、コレクターの収集や学術研究の対象となったことのあらわれなのだろう。いまや日本風のマンガに駆逐されたといわれて久しい連環画だが、顧炳鑫や賀友直のテクニックが手軽に学べる本書から、新たな連環画絵師が生まれる可能性にも期待したい。

（3）様板戲の連環画

中華人民共和国になり、画法の「革命」が繰り返された連環画であるが、実際のところ、1940年代の作品に見たような、京劇的な人物造型から脱却することは難しか

ったようである。1957年、連環画絵師の江南春は、『三国演义』の登場人物である周瑜の「ひげ」について、ある問題提起を行なっている²⁹。その主張とは、京劇の周瑜がひげなしだからといって、連環画がそれを踏襲する必要はない、京劇の長所を吸収することは、京劇の模倣をすることではない、というものであった。

ここで問題にされているのは、京劇と連環画の人物造型の違いである。ひげは京劇において「君子」をあらわすシンボルであり、京劇の世界観では、周瑜は色男ゆえにひげなしの役柄とされている。しかし江南春の言い分によれば、連環画がそれを踏襲した上、周瑜より若い諸葛亮が京劇のように長いひげをはやしているのはおかしい。また、京劇独特の表現として、役者が馬の鞭を手にする事で馬そのものをあらわす演技があるが、江南春はそれを引き合いに出し、「試しに連環画の中の馬を「馬の鞭」に代えて描いてみてごらんさい、どんな効果がもたらされるでしょう？ きっと笑いのものになりますよ」³⁰と述べる。

この文章は、京劇の人物造型を連環画におきかえることの不合理を説くものだが、同時期の連環画が京劇の磁場から抜け出せていなかったことを、逆説的に物語っている。その一方では、江南春のように連環画の「文法」に自覚的な絵師がいたこともうかがえよう。しかし、やがて文化大革命期にいたると、連環画の人物造型は、京劇の役柄類型を換骨奪胎して用いる方向に向かっていくのであった。

1965年、アマチュア連環画絵師の作画資料として供された教本のひとつに、上海人民美術出版社編『人物画参考資料』³¹がある。「出版説明」には、この本は労働者、人民公社社員、解放軍および民兵、商業従事者、文化教育衛生従事者、学生、児童と少数民族など「各戦線の人物類型の図例」を集めたものであり、一部の人物イメージはすでに発表された美術作品から複製し、大部分は北京、上海、杭州、南京、福建、西安などの美術従事者に創作を依頼したものである、と述べられている。

「労働者」【19】や「人民公社社員」【20】など、類型別に集められた人物イメージは、京劇の役柄類型の思想を下敷きとして、65年に新たな人物類型が作られたことを示している。

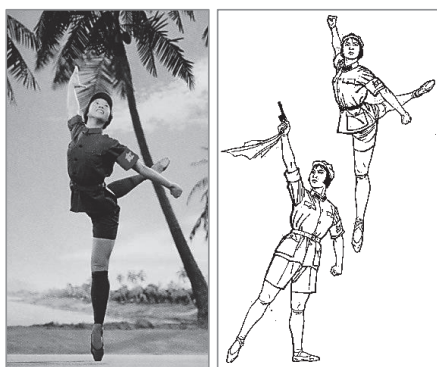
1967年には、样板戲の代表作、いわゆる「八つの模範劇」³²が北京で上演される。その中の登場人物には京劇の役柄類型が応用され、たとえば女性であれば、「おさげ＝少女（未婚）」、「おかっぱ＝革命戦士（寡婦）」、「おだんご＝妻（夫不在）」、「しらが＝老婆（既婚）」といったように、髪型がその人物の物語上の役割、年齢や婚姻状況までも示すように造型された³³。



【19】労働者 【20】公社社員

1973 年には、『人物画参考資料』の改訂も行なわれている。『人物画参考資料』(修訂本)³⁴は、65 年の内容に样板戯の人物を追加したものである。样板戯と連環画の女性像³⁵を比較してみると、連環画がいかに样板戯を忠実に反映しようとしたかがわかるだろう【21】。

次に、样板戯を描いた連環画の京劇版と映画版、および絵画版を比較してみたい。



【21】样板戯(左)と連環画の女性像

文化大革命期、样板戯は映画や連環画にもなり、中国全土に広まった。ここでは、样板戯の代表作のひとつである『紅灯記』を見てみよう。比較に用いる連環画は、以下の五種類である。

1965 年	翁偶虹・阿甲原著、楊根相・万春春改編、韓和平・羅盤・金奎・沈悌如・顧炳鑫 絵画『紅灯記』、上海人民美術出版社 ³⁶ (以下、「絵画上海版」)
1966 年	翁偶虹・阿甲編劇、阿甲導演、駱洪年副導演、衛明編文、陳春軒撮影、中国京劇院演出『紅灯記』、上海人民美術出版社 ³⁷ (以下、「京劇版」)
1970 年	浙江美術学院《紅灯記》連環画創作組編絵『紅灯記』、浙江人民美術出版社 ³⁸ (以下、「絵画浙江版」)
1971 年	解放軍報社編絵『紅灯記』、人民美術出版社 ³⁹ (以下、「絵画人民版」)
1971 年	中国京劇団《紅灯記》劇組集体改編演出、中国人民解放军八一電影製片廠《紅灯記》攝製組攝製『紅灯記(電影連環画冊)』、人民美術出版社 ⁴⁰ (以下、「映画版」)

五種類の連環画のうち、京劇版の『紅灯記』は、中国京劇院によって上演された舞台の写真が、連環画の画面に印刷されている。絵画上海版は、『紅旗』1965 年第 2 期に掲載された京劇台本にもとづくものと明記されているものの、その図像はとくに京劇の舞台を写したものとは思われない。

また、样板戯の『紅灯記』は、1970 年 5 月に映画に撮影された。そのスチル写真が印刷されたものが映画版であり、絵画浙江版と絵画人民版は、いずれも 70 年 5 月の上演台本にもとづくものと明記されている。ここでは、舞台劇から映画へと変化した样板戯の『紅灯記』が、65 年から 71 年にかけてどのように絵画化されたのかを見ていきたい。

五種類を見くらべたとき、その違いが明らかなのは、回想の場面である。『紅灯記』には、ヒロイン 鉄梅^{ティエメイ}の出生の秘密が、実は血のつながらない祖母の口から語られるという場面があるが、京劇版、映画版とも、祖母の回想の内容は、図像ではなく説明文によって紹介される。ところが、絵画上海版では、祖母の語る話がそのまま回想の場面となり、回想の内容を直接絵画化して描いている【22】。



【22】 絵画上海版 78-79 コマ

『怎樣画連環画』においては、回想の場面を挿入する際、コマの枠線の直角を雲形にするという手法が紹介されていた。その著者である顧炳鑫が絵画担当に名を連ねているにもかかわらず、ここではとくにそのような画法は用いられていない。そのため、祖母の語りから回想へと移る時点の切れ目は、ややわかりにくいものとなっている。

一方、絵画浙江版と絵画人民版では、まさに『怎樣画連環画』で指南されていた通りに、画面上に別の画面を挿入するという形式によって、回想の場面を描き出している。回想の内容は鉄道労働者のストライキの光景だが、絵画浙江版のほうは、その全景を描く【23】。絵画人民版のほうは、単線描ではないという特徴も見いだせよう【24】。



【23】 絵画浙江版 79 コマ



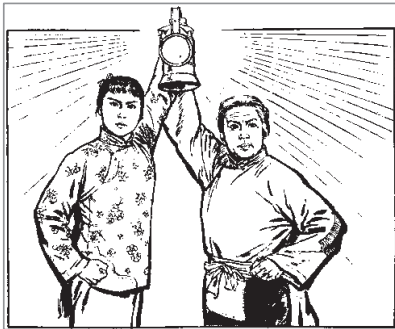
【24】 絵画人民版 72 コマ

【23】【24】において、労働者のもつ紅い灯が、ひかえめながらコマの枠線の外側に飛び出しているという画法にも注目したい。この紅い灯は、共産党の革命精神が次世代に受け継がれるというテーマを象徴する、作品全体の重要な小道具である。『紅灯記』前半の見せ場として、紅い灯が祖母の手から鉄梅へと託される場面があるが、京劇版ではまさしく、祖母と鉄梅が紅い灯を掲げて「見得を切る」場面が掲載されている【25】。



【25】 京劇版 83 コマ

映画版では、この場面は革命の後継者となる決意をうたい上げる鉄梅のバストショットが数コマつづけて掲載され、説明文で歌詞が紹介されている。



【26】上から、絵画上海版 86 コマ、絵画浙江版 86 コマ、絵画人民版 78 コマ

しかし、絵画版になると、当時のアイドルであった鉄梅の顔を眺める楽しみも薄れるためか、この場面に費やされるコマ数は総じて多くはない。

絵画上海版では、人物と室内の家具の間に「疎」と「密」の描線の変化をつけた画面構成がなされているようだが、紅い灯よりもむしろ、右側の蠟燭の明かりのほうに輝きが添えられている。

それに対し、絵画浙江版と絵画人民版では、紅い灯に光線が描き足され、革命精神の輝きが強調されている。こうした表現は、70年に『紅灯記』が映画化された後に二作が描かれたことと関係しているのだろう。また、絵画版三種を比較すると、枠線を少しだけ「飛び出す」といった画法も、文化大革命期に確立されたと考えられそうだ【26】。

ところで、『怎樣画連環画』には「特写」を多用しないという注意が述べられていたが、そのことがよくわかるのが、英雄の最期を描く場面である。

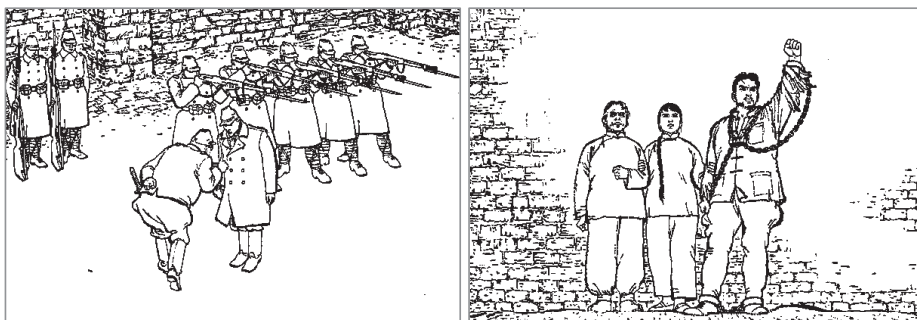
『紅灯記』の英雄人物は、鉄梅の育ての父・李^{リー}玉和^{ユーホー}である。物語後半の見せ場のひとつは、敵である日本軍に捕らわれた彼が、銃剣を突きつけられてなお、「中国共産党は不滅だ！」と喝破する姿を描く場面である。

この場面、京劇版では舞台装置の高低が英雄人物と反面人物の上下関係を示しており、正面と背面を向く両者の対比が、二コマで簡潔に表現されている【27】。



【27】京劇版 144-145 コマ

一方、絵画上海版では、銃を構える日本兵と、敢然と敵に立ち向かう李玉和らが連続する二コマで描かれるものの、両者の位置関係は曖昧である。しかし、よく見ると、一コマ目の反面人物には「俯視」、二コマ目の英雄人物には「仰視」の角度が用いられ、視線の高低によって両者の対比が表現されている【28】。



【28】絵画上海版 149-150 コマ

同じ場面を、映画版では連続する三コマを用い、日本兵とそれに対峙する英雄のバストショットで表現する【29】。



【29】映画版 189-191 コマ

ところが、映画をふまえて描かれていると思われる絵画浙江版、絵画人民版とも、この場面に映画版三コマ目のような、英雄の表情を見せる「特写」を用いていない。

絵画浙江版では、二コマ目に英雄人物と反面人物を上下に配置することにより、英雄人物を突出させている。これは、京劇版の踏襲ともいえるだろう【30】。



【30】絵画浙江版 156-157 コマ

絵画人民版では、李玉和の頭部のみが枠線から飛び出しており、敵の姿を描くこと

なく、その上下関係を示す工夫がなされていると考えられる【31】。



【31】 絵画人民版 144-145 コマ

【30】【31】には、いずれも英雄の背後に松が描かれている。これは不朽の革命精神の象徴として、映画版においても同じ場面の背景に配されているのだが、絵画版ではその存在がより鮮明に描写される。【30】の絵画浙江版が、二コマを通して背景らしく描いているのに対し、【31】の絵画人民版では、英雄の気概を示すシンボルとしての記号化が、さらに一段階進められているようにも感じられる。

こうした映画版と絵画版の相違は、総コマ数とも関わっている。注に示す通り、映画版の総コマ数は絵画版よりも格段に多く、それだけ紙幅を費やして、映画のカメラワークを再現しようとしている。一方、絵画版では、限られた紙幅でも連環画の画法を有効に用いることで、映画の内容が表現されているのである。

絵画版三種を比較すると、样板戲の「文法」が確立する前に作られた絵画上海版は、描線の疎密や構図など、『怎樣画連環画』に紹介される連環画の画法を、比較的忠実に活用しているという特徴が見いだせよう。

文化大革命期に出版された絵画浙江版と絵画人民版は、样板戲の影響を強く受けながらも、やはり構図を工夫することによって、「連環画の連続性」を保とうとしているように見える。そこには、映画のカメラワークやそれによって表現される英雄人物の突出といった样板戲の「文法」を、いかにして連環画として描写するかという、絵師の試行錯誤が読み取れるのではないだろうか。



【32】 映画版 214 コマ

さらに、文化大革命期の連環画が直面した課題のひとつに、样板戲における「立ち回り」の場面の描写があげられる。京劇を現代化した样板戲の特徴として、英雄人物と反面人物の闘争は、激しいアクロバットの演技によって示される【32】。そうした戦闘の場面を見ると、映画版では写真ゆえにとらえきれていないポーズが、絵画版ではきれいに表現され

ていることがわかる。ここでは、『紅灯記』のクライマックスの戦闘を描く、映画版、絵画浙江版、絵画人民版の三種を見くらべてみよう【33】。



【33】 左から、絵画浙江版 181 コマ、絵画人民版 163 コマ

こうした場面は、もとの映像を知らなければ、人物のポーズの意図が不明な画面となりかねない。ここではまさに、江南春が「馬の鞭」でたとえたように、京劇の誇張された演技を連環画で忠実に描いてしまうことで、その文脈を共有しない読者には理解しがたい情景が生み出されている。しかし、文化大革命期の連環画には、样板戲をかくも忠実に反映することが求められたのであった。

ここまで、1958 年の『怎樣画連環画』による連環画の画法の「革命」と、その後文化大革命期にかけての連環画を、京劇や映画との比較の視点から眺めてきた。『怎樣画連環画』の変遷が示すのは、連環画が舞台劇や映画、そして伝統絵画といった中国人の視覚体験を、いかにして一コマの絵が連続する形式の画面に反映させ、その画法を形成してきたかという道のりである。

画法の「革命」以来、中華人民共和国の連環画は豊かなものになり、作画技術は飛躍的に向上したといえるだろう。しかし、「どうやって連環画をかくの？」という問いに答えるのは、それほど容易なことではない。というのも、顧炳鑫や賀友直といった一流絵師のテクニックとは一見無縁に見えるような作品も、連環画には含まれるからである。

『怎樣画連環画』をお手本に、ペンをにぎった工農兵のアマチュア絵師たちの作品は、いかなる様相を呈したのだろう。また、文化大革命期、連環画が集団創作となった時期の絵師たちは、样板戲の連環画化という課題に、どのような画法を用いて立ち向かったのだろう。今後は、これら「無名」の絵師たちを含め、「革命」史に名を刻む記念碑的な名作とともに、その周辺に無数にあったであろう「革命」史に残らない作品もまた、詳細に検討せねばなるまい。それらの絵師たちの創意工夫こそが、連環画の「文法」を鍛えてきたに違いないのだから。

- ¹ 育英編、林雲巖・趙宏本・黎熾昌画、『連環画報』54、1953年。同作については、田村容子「〈婚活〉する乙女たち一新「婚姻法」時代の連環画」、『連環画研究』2、2013年を参照されたい。
- ² 演劇版については、本誌掲載の尹芷汐「文化外交をする女性たち—1980年代の「日中友好」連環画」に引用される『涙血桜花』、『東隣女』にその例を見ることができる。
- ³ 鈞相「「連環図画」的演变」、『申報』1939年7月17日による。
- ⁴ 沈曼雲『沈万山』については、加部勇一郎「大判小判がざっくざく—連環画『沈万山』の魅力について」、『連環画研究』2、2013年に詳しい。
- ⁵ 【3】の図版は周伝家主編『中国京劇図史』上巻、北京十月文芸出版社、2013年による。
- ⁶ 阿英原著、王稼句整理『中国連環図画史話』、山東画報出版社、2009年。
- ⁷ 挿絵とキャプションの関係については、中野美代子『龍の住むランドスケープ—中国人の空間デザイン』、福武書店、1991年を参照されたい。
- ⁸ 弋人「利用「連環図画」」、『申報』1938年12月7日による。
- ⁹ 毛沢東著、竹内好訳『文芸講話』、岩波書店、1956年。
- ¹⁰ 1950年代の連環画改革については、石井恵美子「中国五十年代前半の連環画政策と旧通俗小説」、『地域学論集（鳥取大学地域学部紀要）』1(1)、2004年に詳しい。
- ¹¹ 顧炳鑫（1923-2001）、江蘇宝山（現在は上海市）人。木刻版画、漫画創作を独学で始め、1950年代初期から連環画家として活躍。代表作『渡江偵察記』で「第一屆連環画創作評獎」（1963年）絵画二等獎、『紅岩』（韓和平・金奎・羅盤と共同）で「第二屆連環画創作評獎」（1981年）絵画二等獎を受賞。劉繼卣とともに、「南顧北劉」と並び称された。
- ¹² 上海人民美術出版社、1958年12月、印刷数6万部（第一次印刷）。
- ¹³ 原文は次の通り。「工农兵群众以无比的革命热情在广泛地运用各种美术形式，反映了劳动人民自己在大跃进中的英雄气概、冲天干劲和共产主义的精神面貌，有力地地为政治为生产为前线为祖国的建設服务。在这个运动中，群众还要求辅导，要求了解美术基础知识，我們为适应工农兵广大群众的这种需要，出版这一套常識性的小丛书，从如何编排黑板报，到各种繪画的常識，从如何布置生产大跃进的展覽会，到如何組織工厂、农村、部队的美术小组活动；这些小册子大部分是作者的長期实践經驗，有少数是大跃进中的初步小結。我們很希望这套小丛书能在大开展群众美术創作运动中，起一定的配合作用」。以下、引用の漢字表記は原文にしたがう。
- ¹⁴ 「大躍進」とは、1958年から1960年にかけて中国共産党によって推進された、農業・工業の急激な増産政策である。結果として、經濟の混乱と飢饉による大量の餓死者をもたらした。
- ¹⁵ 1953年の『連環画報』には、「文字通訊員」募集の告知が掲載されている（「連環画報徵聘文字通訊員啓事」、『連環画報』43、1953年）。これは読者に連環画の脚本の投稿を呼びかけるもので、「文字通訊員」の任務は毎月少なくとも一本の原稿を送ることと、『連環画報』に対する群衆の意見をまとめて送ることである。「文字通訊員」には『連環画報』が送られるほか、採用されれば稿料も出すと記載されている。一般読者の投稿を募ることで、「工农兵」の生活を反映した脚本を充実させる必要があったことがうかがわれる。
- ¹⁶ 姜蕙編写『電影是怎样拍的』、労働出版社、1952年11月、印刷数1万5千部（第一次印刷）。
- ¹⁷ 庄錫昌・唐国欽・常德榮合編、庄錫昌執筆『怎样拍電影』、中国电影出版社、1959年9月、印刷数1万3千450部（第二次印刷）。
- ¹⁸ 山水画については、前掲中野美代子『龍の住むランドスケープ—中国人の空間デザイン』および宇佐見文理『中国絵画入門』、岩波新書、2014年を参照されたい。また、「三遠」については、首都大学東京教授の佐々木睦氏よりご教示を賜った。
- ¹⁹ 上海人民美術出版社、1965年11月、印刷数19万1千部（第五次印刷）。
- ²⁰ 上海人民出版社、1972年10月、印刷数30万部（第一次印刷）。
- ²¹ 上海人民美術出版社、2014年8月、印刷数3千部（第一次印刷）。
- ²² 原文は次の通り。「这里要说明的是，从其他画种形式着手也不是绝对不可以，关键是要求做到象单线描那样的踏实认真，交代清楚，考虑读者对象的要求；避免不正确的思想和方法，如马上要追求所谓笔墨趣味，大搞黑白明暗调子，讲究什么气魄等等，结果造成学习上的不踏实，画面上避重就轻，含糊不清等弊病，更危险的是可能走上形式主义的歧途，这样不仅对初学者帮助不大，

对学习前途也更不利」。

²³ 賀友直(1922-2016)、浙江鎮海人。幼少期に母が亡くなったために浙江の農村に預けられ、1937年に小学校卒業、翌年上海に出て工員となる。後に工場を解雇され農村の小学校教師、国民党軍兵士などを経験し、1952年より新美術出版社(後に上海美術出版社)で連環画創作に携わる。絵画は独学で学び、代表作『山郷巨変』で「第一屆連環画創作評奨」(1963年)絵画一等奨、『白光』で「第二屆連環画創作評奨」(1981年)絵画一等奨を受賞。

²⁴ 賀友直「關於做“戲”和“製造”情節」(1979年2月)、「關於“四小”(1980年10月)など、いずれも劉千彙編『賀友直談連環画創作』人民美術出版社、1985年所収。

²⁵ 原文は次の通り。「当然、在一本连环画中,也不宜过多地使用特写,否则反而会使需要用特写的画面不突出,也影响连环画的连续性」。

²⁶ 原文は次の通り。「设想好主要英雄人物的第一次出场。主要英雄人物第一次出场是很重要的,安排得好,能给读者加深印象。比如在电影《智取威虎山》中,处理第一场杨子荣出场的镜头时,通过追剿队指战员急切盼望的神情来进行描绘,先是参谋长昂首遥望,接着是战士们转身眺望,然后又是参谋长欣喜地远望,杨子荣在追剿队同志们这种急切盼望的气氛中,迎风踏雪疾步而来,迅速出现“亮相”的镜头。这样,使无产阶级英雄杨子荣给人留下比较深刻鲜明的印象。当然,连环画由于动作片段和篇幅等的局限,不可能象电影那样刻划得很细腻,但也可以根据自己的艺术特点,尽可能地深入刻划」。

²⁷ 原文は次の通り。「主要英雄人物的“亮相”篇幅也很重要。反复读几次脚本,考虑一下“亮相”的篇幅有几幅(包括集体群像与单独的形象)。没有连环画创作经验的同志,往往把所有用“亮相”表现的篇幅,都用特写来表现(取胸部以上人物形象画面),这样做的结果会使最需要用特写的时候不突出」。

²⁸ 原文は次の通り。「又譬如,我们在一个会场中,贴近视线第一个人同时看其他人,远近之间人的大小差异显得很大;而离开会场较远地望去,人与人的大小差别又很不明显了。因此,有时我们在创作上也灵活利用了这个变化,画英雄人物与反面人物在同一幅画时,有意把大小差距拉开〔中略〕当然,塑造英雄人物的高大和刻划反面人物的渺小,从根本上说是反映好他们的精神本质,而不是靠画面上人大一点、小一点。但是表现形式、艺术手段的恰当运用,还是起一定影响的」。

²⁹ 江南春「從周瑜的鬍子說起」『連環図画研究』9、上海人民美術出版社連環画編輯室、1957年5月。

³⁰ 原文は次の通り。「你試將連環画里的馬把牠画成“馬鞭”來代替,將會起什么样的效果?那肯定是要出洋相的」。

³¹ 上海人民美術出版社、1965年1月、印刷数9万5千部(第一次印刷)。

³² 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』を指す。

³³ 様板戲の女性像については、田村容子「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」『地域研究』14(2)、2014年を参照されたい。

³⁴ 上海人民出版社、1973年9月、印刷数50万部(第一次印刷)。

³⁵ 様板戲と連環画の女性像については、田村容子「小説から連環画へ—王汶石「新結識的夥伴」とその連環画作品について—」『野草』93、2014年を参照されたい。

³⁶ 1965年8月、印刷数30万部(第一次印刷)、全174コマ。

³⁷ 1966年1月、印刷数16万部(第一次印刷)、全165コマ。

³⁸ 1970年9月、印刷数記載なし、全193コマ。

³⁹ 1971年5月、印刷数記載なし、全172コマ。

⁴⁰ 1971年12月、印刷数記載なし、全224コマ。

*本研究は、科研費26370405、16K02579の助成を受けたものです。

*本研究は、2015年5月30日、京都国際マンガミュージアムにおいて開催された学術シンポジウム「〈連環画〉、そのさまざまな顔 ～他ジャンルとの接点をさぐる～」における報告「京劇と連環画」にもとづき、加筆修正したものです。執筆にあたり、北海道大学教授の武田雅哉氏に一部の資料をご提供いただきました。お礼申し上げます。