



Title	農民絵師・郭同江の養豚連環画
Author(s)	田村, 容子
Citation	連環画研究, 9, 49-66
Issue Date	2020-03-10
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98484
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98484
Type	departmental bulletin paper
File Information	renkanga_9_49-66.pdf



農民絵師・郭同江の養豚連環画

田村容子

はじめに

1952年、連環画専門誌である『連環画報』は、誌面に読者投稿欄を開設し、アマチュア絵師による連環画作品をつのった。その実態については、『連環画研究』第8号に掲載した拙稿「続・どうやって連環画をかくの? —『連環画報』投稿者たちの軌跡」(以下、前稿)をご覧ください。アマチュア絵師による投稿連環画は、57年に始まる「反右派闘争」¹や、その翌年から推し進められた「大躍進」²政策など、中国の政治状況を反映しながら、60年12月の同誌の一時停刊まで断続的に掲載された。

1950年代、『連環画報』にデビューした数多のアマチュア絵師のうち、最大のスターといえるのが、57年から59年にかけて活躍した郭同江(1925-2003)である。広東省の農民出身である彼は、作画のみに専念することの多いプロの絵師とは異なり、作画に加えて「脚本」と呼ばれる文字説明の創作もみずから行なった点が特徴といえる。ここでは、『連環画報』掲載作を中心に、郭同江作品を鑑賞し、彼の得意とする「養豚」と「既婚の女同士」というテーマに焦点をあてて、その独特な物語世界を味わってみたい。

郭同江の経歴

まず、前稿においても触れた郭同江の経歴について、郭同江口述・周佐愚整理『我是怎樣画画的』(私はどうやって絵をかいたか、人民美術出版社、1959)および周佐愚「郭同江和他的創作(郭同江と彼の創作)」『連環画報』93期(1955年7期、1955年4月)にもとづき確認しておこう。前者は、郭同江の口述による創作手記を広東文芸社の周佐愚が整理したもので、後者は『連環画報』に掲載された周佐愚の紹介文である。

それらによれば、郭同江は、広東省東莞県麻涌郷大盛村の人である。7歳より絵を描き始めるが、貧農の子であったため、美術学校には通っていない。解放後に、粵劇(広東省の伝統劇)を演じたり、脚本を書いたりするなど、アマチュア芸術活動を始めた。

1951年、郭同江は、農作業の帰りにぼろぼろになった雑誌『華南文芸』を拾う。初めて農民や労働者の手による絵画や文章に触れて感動した彼は、その後、同誌に最初の連環画「民兵李勝」を投稿した。この原稿は採用されず、編集部から返送されてき

たが、彼らの修正意見にしたがって描き直した結果、52年に掲載される。以後、郭同江は『広東画報』、『南方日報』など広東省の雑誌に作品を発表し、やがて全国誌である『連環画報』に作品が掲載されるようになる。

『我是怎樣画画的』の前言（署名は中国美術家協会広州分会）によれば、郭は1951年から59年にかけて、四十作あまりの短篇連環画を描いたという。また、連環画のほか、二千枚あまりの山水画も手がけた。『連環画報』に掲載された郭同江作品を一覧にまとめると、以下の通りである。

郭同江の『連環画報』掲載作品

作品番号	年月日	署名	作品名	号数、頁数、コマ数
①	1954年6月6日	広東東莞県十四区大盛村農民郭同江編絵	【群衆創作】 換車	73期(1954年11期)、 27～28頁、全7コマ
②	1955年4月6日	郭同江編絵	【群衆創作】 七嬭和全勝婆	93期(1955年7期)、 18～19頁、全11コマ
③	1956年9月6日	広東東莞県農民郭同江編絵	媽媽的心 ³	127期(1956年17期)、 8～9頁、全15コマ
④	1957年5月6日	郭同江編絵	妯娌倆	143期(1957年9期)、 9～10頁、全15コマ
⑤	1958年2月21日	郭同江編絵	捉田鼠	162期(1958年4期)、 23頁、全9コマ
⑥	1958年6月6日	郭同江編絵	好夫妻	169期(1958年11期)、 22～26頁、全15コマ
⑦	1958年8月6日	広東東莞県麻涌郷大盛村郭同江編画	拾穗記	173期(1958年15期)、 13～15頁、全17コマ
⑧	1959年1月6日	広東東莞県農民郭同江編画	孩子的心	183期(1959年1期)、 22～23頁、全11コマ
⑨	1959年1月6日	郭同江	我怎樣編絵連環画	183期(1959年1期)、 23頁 *創作手記
⑩	1959年3月21日	郭同江編画	老当益壮	188期(1959年6期)、 26～27頁
⑪	1959年6月6日	郭同江	我怎樣編連環画故事	193期(1959年11期)、 23頁 *創作手記

⑫	1959 年 8 月 6 日	広東東莞麻涌公社郭同江	田頭喜事	197 期(1959 年 15 期)、6～7 頁、全 17 コマ
⑬	1959 年 12 月 6 日	広東東莞麻涌人民公社郭同江編画	奪状元	205 期(1959 年 23 期)、21～22 頁、全 14 コマ

前稿で述べた通り、1950 年代の『連環画報』において、アマチュア絵師の作品は基本的に「群衆創作」欄に掲載され、居住地や職業などが明記されていた。郭同江の場合、初期作品以外は「群衆創作」欄への掲載ではなく、農民であることを示す肩書も外されている。この時点で彼は、もはやプロの絵師と同等の扱いを受けているといえるだろう。しかし、1958 年以降の「大躍進」期には、ふたたび彼がアマチュアの農民であることを強調するような署名が復活する。

アマチュア絵師として著名になった郭同江は、1956 年に中国美術家協会広東分会に参加し、同会理事に選ばれている。58 年には北京に招かれ、全国美術工作会議に参加し、中央美術学院で報告を行なった。59 年には中国美術家協会会員兼理事に推薦され、60 年に「全国文化先進工作者」の称号を得る。そのほか、全国連環画研究会理事、広東省連環画研究会常務理事、東莞市文聯副主席、東莞市美術家協会主席などを歴任したのち、広東省政協委員を第二期から第五期までつとめた。

こうした経歴や、その作品の水準からみれば、郭同江は実際にはプロ級の連環画絵師であったといえるだろう。しかし、1959 年に出版された『我是怎樣画画的』の前言では、「このこと〔引用者注：中央美術学院などで報告を行なったことを指す〕は、われわれのこの社会主義国家において、農民も画家になることができ、労働人民の天賦の才に無限の発揮がもたらされたことを示しているのだ」⁴と述べられる。また、郭同江の口述においても、「私のアマチュア創作は特別な成果を残していないが、もしわずかなものがあるとすれば、それも党と政府文化部門、群衆文芸を指導してくれる同志が私を育て、助けてくれたおかげなのです」⁵というように、自身が党に見いだされた「アマチュア」であることが強調されている。すなわち、いかに有名になろうとも、「農民絵師」というアマチュア性を残した立場であることが、郭同江には求められていた。彼は労働者の模範たるべき存在だったのである。

なお、『連環画報』掲載作品以外の連環画および著作については、管見のかぎり、以下のものがある⁶。このうち、⑤の『漁女春秋』は、『連環画報』の停刊後、1960 年代の郭同江の代表作と位置づけられるため、本稿の末尾で詳しく取り上げたい。

【著作】

- ① 郭同江「刻苦鑽研，自編自画」『美術雑誌』1958 年第 12 期

② 郭同江口述・周佐愚整理『我是怎樣画画的』人民美術出版社、1959 年

③ 郭同江口述・周佐愚整理『我的創作經驗』廣東人民出版社、1959 年

【絵画・連環画】

④ 郭同江「捷報」（国画）『文芸報』1960 年第 15・16 期

⑤ 郭同江編繪『漁女春秋』人民美術出版社、1964 年（廣東人民出版社 1963 年版にもとづく改訂版）

⑥ 郭同江、唐靈、黃沢深画・梅鼎鍾文の革命故事にもとづく改編「一張預算表」『百管員』廣東人民出版社、1973 年

⑦ 周佐愚、郭同江編文・郭同江絵画『紅樓奇譚』嶺南美術出版社、1982 年

郭同江作品の特徴

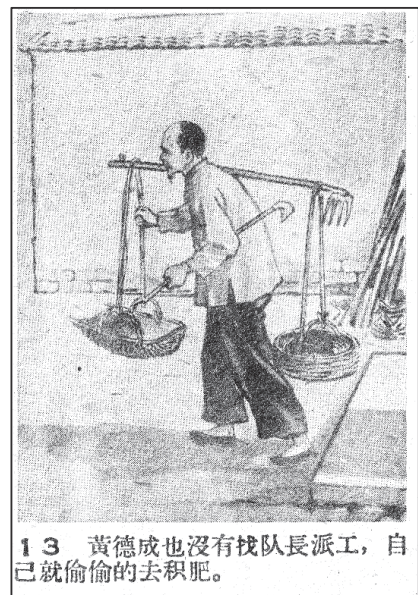
郭同江の『連環画報』掲載作品を一覧すると、いくつかの特徴を見出すことができる。まず、女性や子供、老人を主人公とする作品がほとんどを占める点である。上掲表の作品番号を示すと、②「七嬭和全勝婆」、③「媽媽的心」、④「妯娌倆」、⑥「好夫妻」、⑦「拾穗記」、⑧「孩子的心」、⑫「田頭喜事」、⑬「奪状元」は主人公が女性であり、⑤「捉田鼠」と⑦「拾穗記」は子供、⑩「老当益壮」は老人の物語である。

⑩の「老当益壮」（老いてますます盛ん）は、68 歳の黄徳成が「敬老院」に入れられ、日々退屈なので深夜にこっそり畑に肥運びをしていたら

【図 1】、人民公社の小隊長に見つかり叱られるが、省の視察団団長のはからいで仕事をもらえることになった、という物語である。

この作品に顕著なように、一般的に「健康で一人前の労働ができる成人男性」が農村社会で中心的役割を担うとすれば、郭同江の描く人物像は、そこから外れた周縁的な存在である。郭同江作品の基調をなすのは、何らかの理由によって農村社会の中で中心的役割を担えず、居場所がないと感じているような人物が、それでも労働や生産活動にたずさわろうとする姿を描く物語なのである。

農民の労働を主題とした作品は、1958 年から推し進められた「大躍進」政策の、農業・工業の急激な増産という方針にのっとったものである。同年には、毛沢東が成都



【図 1】「老当益壮」13 コマ

会議講話において、形式は民歌を用い、内容はリアリズムとロマンチズムの対立・統一を描くという文芸の方向性を提唱する。これにより、毛沢東が42年の「延安の文学・芸術座談会における講話」（文芸講話）において提起した「中国の革命的文学者・芸術家、有能な文学者・芸術家は、かならず大衆の中へはいって行かねばならない」⁷という方向性が強調された。中華人民共和国の主人公たる「工農兵」、すなわち労働者・農民・兵士のための物語を、農民である郭同江みずからが創作することは、当時の政策から見てたいへん好ましいものであったといえよう。

一方、のちの文化大革命期の「工農兵」の図像が若く健康的な肉体をもつ成人の男女として描かれるのに対し【図2】⁸、郭同江作品の人物像は、かならずしもそうではない。理想的人物像として典型化された「工農兵」のイメージと比べると、郭同江の描く人物には

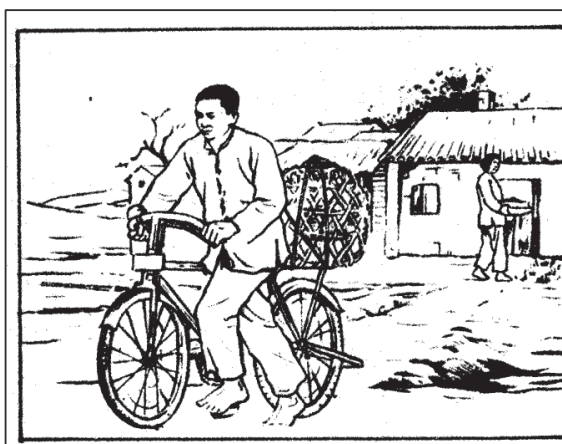


【図2】1972年「農業は大寨に学べ」における「工農兵」

人間的な欠点があり、しばしば過ちを犯す人びとが登場する。そうした典型化されない人物像について、いくつかの視点から見ていきたい。

農村の経済活動

郭同江の『連環画報』デビュー作は、1954年の①「換車」（自転車を交換する）である【図3】。村の生産委員・張寧は、町の会議に出かける途中、自転車のタイヤがパンクして困っていた。すると、通りすがりの労働者が自分の自転車と交換してくれた上、修理して家まで自転車を届けてくれた。張寧はそのとき不在だったが、



有一天早上，離城不遠的一個村裏的生產委員張寧，到城裏去開會。順便帶了幾隻雞，準備買了買點東西回來。

【図3】「換車」1コマ

妻から労働者の書き残した手紙を受け取り、感謝する。

心温まる農村生活を描いた作品だが、郭同江の画力が、現実の殺風景な農村をリアルに再現してしまったため、編者に「「換車」の第1コマは、今日の新しい農村の様子に似つかわしくないようです」⁹と指摘されてしまったことは、前稿で述べた通りである¹⁰。

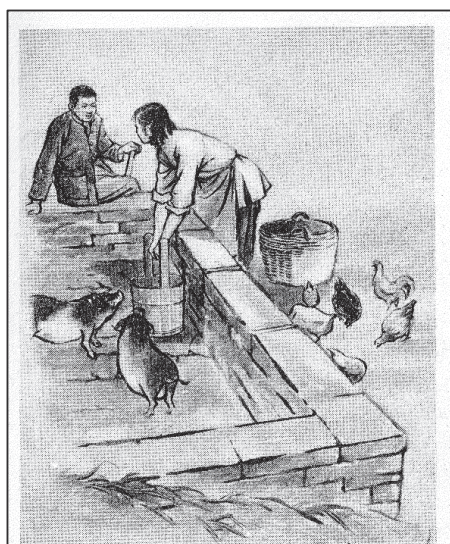
ここでは、同じ第1コマの脚本（説明文）に、「ついでに、数羽の鶏をもっていき、売って何か買い物をして帰ろうと準備した」¹¹という記述があることに注目したい。張寧が町に出るのは会議のためであるが、彼にはそのついでに、飼っている鶏を売って買い物をするという重要かつ私的な用事があった。張寧の自転車の荷台には、鶏の入った籠がしっかりとくくりつけられている。彼はパンクした自転車を労働者の自転車と取り換える際にも、忘れずに鶏の籠を積み換えている。

1950年代の農村の人びとにとって、家畜を飼って売することは、大事な経済活動の一环だったようだ。その一例として、58年に発表された⑥「好夫妻」（よい夫婦）を見てみたい。この作品には、そのタイトルや柔らかな絵画の印象に反して、あまり勤勉とはいえない主婦・張秀雲が登場する。

張秀雲は先鋒農業社の社員だが、夫の王炳元が県の幹部で毎月二十元を町から仕送りしてくれるため、子供と二人暮らしの生活に困らず、労働に出かけたがらない。年越しに帰宅した夫に、秀雲は町に行きたいとねだるが、夫は彼女が農村での労働を嫌がっていることを見抜く。その後、ひと月が過ぎても仕送りが届かず、県の会議に出かけた農業社の社長が、炳元から預かった十元を秀雲に渡す。

秀雲は夫の心変わりを疑うが、社長に慰められる。労働を勧められた彼女は、子供を託児所に預けて農作業に出るようになる。社長は秀雲に副業をもちかけ、元手がないという彼女のために金を借りて二匹の子豚と数羽の鶏を用意してくれた。秀雲は、農作業のかたわら養豚と養鶏を始める【図4】。

ある日夫から手紙が届き、農村で一緒に働けることになる。帰ってきた夫をなじる秀雲だったが、社長から家畜を買う資金を用立てたのは炳元であることを聞き、夫と社長のはからいに気づくのであった。



10 社長又鼓勵她搞些家庭副業，她說沒有本錢，社長便借錢給她买了兩只小豬、几只雞鴨。从此，秀云每天下田回來，也是忙个不停。

【図4】「好夫妻」10コマ

この作品には、豚や鶏などの家畜を飼い、よりよい生活をめざす農村の経済観念があらわされている。ヒロインの張秀雲は決して働き者の賢妻ではなく、夫の仕送りに頼って生活している主婦である。彼女が労働にめざめたのは、仕送りが減額され、「何も自分は人に頼って養ってもらわなきゃだめってこともないでしょう？」¹²と自問したことによる。そして、労働に精を出す人物に変化するきっかけが、やはり私的な「家庭の副業」たる養豚と養鶏であることは興味深い。

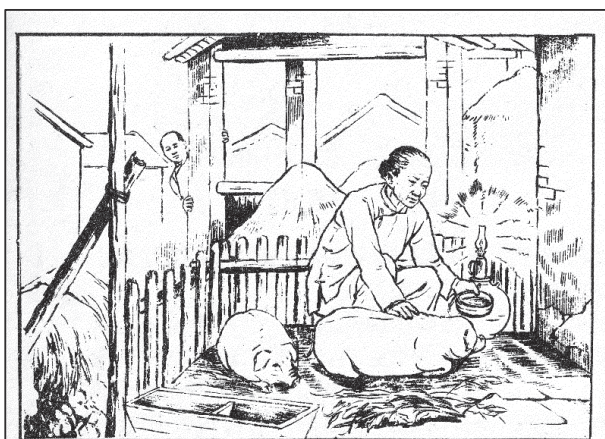
郭同江は、農村の集団化された労働の中で、周縁的な立場に置かれた人びとの日常の葛藤を描き出すことに長けている。また、「好夫妻」には、養豚や養鶏によって支えられる既婚女性の自己実現といった物語を読み取ることができるが、それは養豚を扱った郭同江作品の中に繰り返しあらわれるメインテーマでもあった。

養豚と既婚の女同士の連帯

郭同江は、養豚を好んで描いた絵師であるといえるだろう。それは、彼にとって身近な題材であったためでもあるだろうが、郭同江にとっての養豚は、既婚女性が自分の居場所を見つける物語と深く結びついていたようである。

郭同江の養豚連環画の代表作といえるのが、1955年の②「七嬭和全勝婆」(七嬭と全勝婆^{おばさん})である。この作品については前稿で詳述したため、ここでは簡単な紹介にとどめる。

タイトルの七嬭と全勝婆とは、二人の既婚女性の呼び名である。彼女らは農村の互助組の組員であり、村の養豚の名手でもあったが、互助組が生産合作社に再編された際¹³、社が全勝婆に養豚を任せることにより、二人の関係に亀裂が入る。ある日、豚が病気になり、全勝婆は七嬭に治療法を相談するが、何も教えてもらえない。実のところ、七嬭は豚のことが気になって仕方なく、その晩こっそりと豚に薬を与えに行く。この行為は、のぞき見していた全勝婆を大いに感動させたのだった【図5】。



6 其實七嬭是很關心社裏的豬的。她當天夜裏偷着去看，只見全勝婆還在那裏，一面撫摩着病豬，一面拿藥給豬吃。她看了很是感動。

【図5】「七嬭和全勝婆」6コマ

七嬌と全勝婆が仲直りをするきっかけは、豚の成長である。五ヶ月後、まるまると太った豚とひきかえに、村がたくさんの子豚を購入すると、全勝婆は飼育員の増員を申し入れ、七嬌を指名するのであった。

養豚は、中華人民共和国建国後の連環画やプロパガンダポスターにおいて、一大画題といってよい題材である。詳しくは本誌掲載の武田雅哉氏の論考を参照いただきたいが、圧倒的に多いのは、飼育員として若い娘を豚のかたわらに配置するような図像である。たとえば、『連環画報』187期（1959年5期）に掲載された「毛主席関心我們」¹⁴（毛主席はわれわれを思いやってくださる）という連環画では、四川の人民公社の養豚場を訪れた毛沢東が、村の娘・春蘭の指南を受け、豚に牛糞を与えるという場面が描かれる【図6】。

この連環画の一コマに、毛主席と若い娘、そして豚と飼料や肥料としての糞便がともに配置されているのは、偶然ではない。

養豚には、豚を育てて売ることのほかにも、「積肥」（堆肥作り）という目的もあった¹⁵。したがって、とくに「大躍進」時期における養豚と若い娘という画題には、農業増産による国家の繁栄、そして母豚（と未婚の娘）の多産から連想される豊穰という、多分に政治的なメッセージが込められていることを読み取る必要があるだろう。

現実の養豚は、糞便にまみれる肉体労働であったため、あるいはそこに、豚と対極にあるものを並べて鑑賞したいという嗜虐的な欲望を見出すことができるのかもしれない¹⁶。実際に、養豚連環画でよく描かれるのは、都市の知識青年が農村で養豚に従事することによって、成長するという物語である。

一方、郭同江の養豚連環画に、豚の世話が人の嫌がる汚い仕事であるという考えはまったく見られない。むしろ養豚は、農村で鬱屈する既婚女性に、共同体へ参加するきっかけを与える労働として描かれている。



【図6】「毛主席関心我們」9・10コマ

1957年の④「妯娌倆」(嫁同士)は、農村の
 勤労寡婦・祥嫂^{ねえさん}と、彼女の義弟の嫁である
 玉秋との家庭の主導権争いを描く。農村が合
 作社へと再編された時期、農作業には自信の
 ある祥嫂は、労働点数の計算ができないため、
 玉秋に家計を仕切られるようになったことが
 我慢ならない。玉秋が実家から子豚を連れて
 きたことも祥嫂は気に入らず、自分の部屋が
 玉秋のよりも古く、雨漏りすることにも不満
 をつのらせる。

ある日、祥嫂は義弟への手紙の文面を玉秋
 が姑と相談しているのを聞き、自分の悪口を
 言われていると誤解する。その日から、祥嫂
 は食事も別にするようになり、玉秋が連れて
 きた豚の世話をしながら、豚に向かって「み
 んなの餌を食べて私腹を肥やしやがって」¹⁷
 とあてこすりを言う【図7】。

「妯娌倆」においても、祥嫂と玉秋との仲を
 取りもつのは、豚の成長である。大きくなった子豚を玉秋が売りに行くことになり、祥
 嫂は売上をどう分配するのかに意地悪く目を光らせる。だが、玉秋が部屋を直すための
 木材を買ってきたことを知り、自らを恥じ、和解するのだった。

郭同江の養豚連環画には、新中国の農村の未来を象徴するような若い娘は登場しな
 い。豚の飼育に精を出すのは、既婚の中年女性であり、彼女らは集団化が進められる
 農村の中で、新しい組織や人間関係についていけず取り残された人びとである。七嬢
 や祥嫂は、居場所のないやるせなさを養豚にぶつけ、結果的に豚の成長がその悩みを
 解消する。郭同江にとっての豚は、国家の繁栄と豊穰であると同時に、既婚の女同士
 の連帯をうながす人間関係の再生のシンボルであったようだ。

狩りをする子供

1958年の⑤「捉田鼠」(野ネズミを捕まえる)は、少年を主人公とした9コマの短
 篇である。

小学校卒業後、農業社の活動に従事していた方志成は、まだ幼いため草刈りしか割
 り当てられず、毎日余暇に遊んでいた。彼は友達の小王が野ネズミを捕まえたのを見
 て、作物を荒らす野ネズミを一掃することを思いつく。一度は失敗するものの、李大伯^{おじさん}



11 有一回，祥嫂喂猪时，故意对着玉秋从娘家带来的猪说：「吃的是公粮，养肥你自己。便宜货，听见吗？」玉秋想向她解释，又怕她不理，只好默默躲开了。

【図7】「妯娌倆」11コマ

に野ネズミの習性とわなの仕掛けを教えてもらい、仲間たちと八十匹あまりもの野ネズミを捕まえることに成功する。

この物語で興味深いのは、少年たちはすっかりこの遊びに夢中になっていたが、農業社の社長にほめられ、はじめて自分が偉業を成し遂げたことに気づくという最終コマの描写である【図8】。

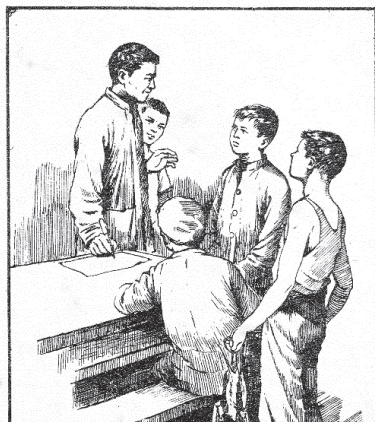
郭同江の描く子供は、初めから大人にほめられようとするような「よいこ」ではない。むしろ彼らは、自分が楽しんだり、大人を出し抜いたりするために、結果としてよいことをしてしまうのである。

同じく 1958 年の⑦「拾穂記」（落ち穂拾いの記）は、小玲という少女の一人称で語られる連環画である。

小学校の朝の授業後、落ち穂拾いに出かけた「私」は、稲穂をよく落とす牛^{おじさん}叔のところをめざす。牛叔が遠くから「よく来たなあ、いらっしゃい！」と挨拶をしてくれるが、「私」は内心「老粗鬼め！ アンタに頼まれなくてもあたしゃ来るよ」^{そこつもの}¹⁸と思っている【図9】。

しかし去年の秋とは様子が違い、どんなに探しても稲穂が落ちていない。牛叔の仕事ぶりは変わり、細心の注意で稲を刈り、その様子は真珠を拾うがごとくである。そこで「私」は、視力の弱い張^{おじさん}二伯のところへ行く。だが、張二伯のところもきれいに刈られており、やっとのことで稲束に引っかかっていた稲穂を見つけただけだった。

すべては大躍進のせいである。同じく稲穂が拾えない同級生の林平とともに、「私」は仕事を探し、稲刈りは子供にはさせてもらえないので、稲束をくくる作業をする。すっかり遅れて学校に戻ると、同級生はみな



9 社長表揚他們說：「你們干得好，消滅了這些害人的田鼠，咱們社今年就能多收許多糧食。」這時，那些覺得捉田鼠好玩的孩子們，才知道他們做了一件有意義的工作。

【図8】「捉田鼠」9 コマ



3 我來到第一組，牛叔老遠就向我打招呼：「玲姑來啦，歡迎，歡迎！這裡可有你干的活呢！」我心里說：「老粗鬼！你不請我也要來的。」

【図9】「拾穂記」3 コマ

稲穂が拾えず、先に戻っていた。
稲束をくくっていたことを先生に
告げると、先生はみんなの前でほ
めてくれた。

この作品は、小玲自身が語り手
であるという叙述も相まって、ど
ことなくさくらのもこによる漫画
『ちびまるこちゃん』を思わせる
ものとなっている。小玲は労働意
欲の高い少女ではあるが、少しで
も多くの落ち穂を拾うため、「老
粗鬼」呼ばわりする牛叔や視力の
弱い張二伯を獲物として狙う。大



10 跟着我又找了几个点，他们比牛叔和二伯割得更干净。有人对我说：「小玲，收割大跃进啊，那还有漏的稻穗给你拾呢！」我觉得第一组无有搞头，便去第二组找林平。

【図10】「拾穂記」10 コマ

躍進によって大人たちの仕事ぶりが変わったことを悟り、次なる標的を探して移動しようと思決意する小玲の表情は、「よいこ」のそれではない【図10】。

郭同江の描く子供は、非力さゆえにやはり農村において周縁的な立場に置かれているが、どちらかといえば鬱屈しがちな大人の人物像とは対照的である。郭同江は「捉田鼠」について、『我是怎样画画的』で「除四害」運動に合わせて描いたと述べているものの¹⁹、「除四害」のスローガン自体が作品の中で前面に押し出されることはない。遊びで野ネズミを大量に捕まえた方志成は、自分の興味のために狩りをする子供といえる。落伍しそうな大人を見定めて出し抜こうとする小玲にいたっては、したたかな狩人の趣さえあり、大躍進という激動の時代の大状況よりも、子供のささやかな自尊心のほうに、郭同江の視線は注がれていたようだ。

1959 年の変

ここまで見てきたような郭同江の物語世界が、転換点を迎えるのが1959年である。同年4月の189期（1959年7期）には、『連環画報』の判型が58年4月から小型化していたのが元に戻り、十二開本となったが、每期32頁から24頁へと紙幅が削減された。また、58年に増加したアマチュア絵師による作品は、59年には減少傾向となった。こうした変化を反映したためか、郭同江の描く連環画にも、読者にとって身近な周縁的人物ではなく、農村の大躍進の模範となるような典型化された人物が登場するようになる。

1959年の⑬「奪状元」（状元を勝ち取る）は、田植え競争を描いた作品である。「状元」とは、本来は科挙の最終試験の首席合格者をいう言葉だが、ここでは田植え競争の成績優秀者を指している。

泉林村では田植えの時期、一名の「田植え状元」を選んでいる。李淑英は三年連続して選ばれており、王堅は今年こそ彼女に勝ちたいと思っていた。大隊では田植えの経験交流会が開かれたが、王堅は参加しなかった。最初の数日間は、王堅の成績が淑英を追い抜いた。淑英は王堅に、みなにやり方を教えるよう頼むが、王堅は断る。

数日経つと、淑英は新しいやり方を身につけ、田植えを始めたばかりの小玲もそれに学び、追いついてきた【図11】。

しかし王堅は淑英に教えを請おうとせず、彼女らの植えた苗の間隔を疑い測ってみると、自分の植えた苗より正確だった。順位が落ちたのに心を痛めた王堅は、淑英に学ぶことを決意する。淑英が見せたやり方は、背中に茶碗を置き、いっさい頭を上げずに作業をするというものであった【図12】。

そのやり方に倣うと、王堅の作業効率もすぐに上がり、田植えの終わ

りには状元が三十名あまりも選ばれることになった。淑英が一位、王堅が二位という結果を見ながら、王堅は翌年に向けて闘志を燃やすのであった。

この作品のヒロイン李淑英は、典型的な労働模範の女性である。一方、周縁的な人物として男性の王堅が登場し、彼が子供である小玲に追いつかれて苗の間隔を測ったり、【図11】で小玲が彼を挑発して「追え追え追え、馬に乗って追いつけば、怒った老いぼれ牛は焦るばかり」²⁰と戯れ歌を歌ったりする場面には、これまでの郭同江作品とも通ずる人物の描き方を見ることができる。

しかし、この作品では、周縁的な人物である王堅の内面描写に、主人公といえるほどの力点が置かれていない。主人公は、郭同江の連環画にしてはめずらしく、中心的な人物である李淑英だが、彼女の内面はまったく描かれない。したがって淑英と周囲



【図11】「奪状元」9コマ



【図12】「奪状元」12コマ

の人物のあいだには軋轢や連帯といえるほどの人間関係が生まれず、郭同江が得意としてきた「周縁的な立場に置かれた人びとの日常の葛藤」の描写が、それほど効果的に発揮されていない。

これは、1958年の「大躍進」以降、翳りのない人物像を描くことが求められ、郭同江の作品においても人間的な欠点のある人物が描きにくくなったことをあらわしていると考えられる。いいかえれば、郭同江のもっていた典型化されない「アマチュア」性が、規格外のものを排除する全体主義的傾向の中で、次第に規範化されていったということを意味しているのではないだろうか。

女同志の偽装夫婦

最後に、『連環画報』停刊後の郭同江作品について触れておきたい。

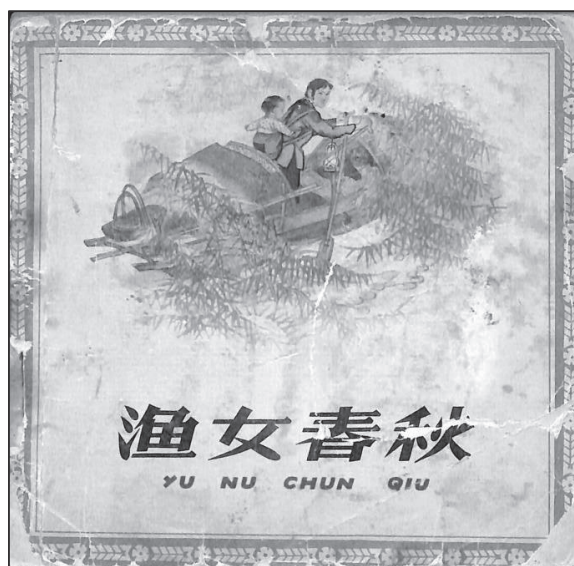
1964年4月に人民美術出版社より出版された『漁女春秋』は、郭同江が脚本・作画を担当した全102コマの単行本である【図13】。

巻頭の「内容説明」には、広東人民出版社による1963年版にもとづき、改訂を加えて「連環画選本第三輯」として出版されたことが注記されている。

物語は、広東の珠江近辺の漁村が舞台である。主人公の帯好は中年女

性で、現在は「三八」機帆船²¹出漁隊の隊長である。婚礼の席上、新婦となった帯好は、新郎の張才との数奇な縁について語り、解放前、貧しい漁師の娘であった時代から、悪辣な地主につけ狙われた半生の苦難をふり返るという大河ロマンの趣をもつ連環画である。

過去を回想する物語構成は、1963年当時の「憶苦思甜」^{イークースーティエン}（過去の苦しみを追憶し、現在の幸せをかみしめる）運動の影響によるものと思われる。その中で、帯好が父を亡くし、夫に先立たれ、地主の追手をかわしながら乳飲み子をかかえて流浪する途中、髪を切って男装するというくだりがあることに注目したい。



【図13】『漁女春秋』表紙

男として漁で生計を立てる带好は、うら若き寡婦の月環と知り合い、地主の組織した民兵团から身を守るため、彼女と偽装夫婦として生きる決意をする【図14】。

やがて、中国人民解放軍によって広東が解放されると、带好はみずからの手で地主を捕らえ、復讐を果たして女の姿に戻る。その後、带好は十数年の時を経て、かつて思いを寄せていた張才と結婚するのだが、そうした団円の結末よりも、1960年代になってなお、郭同江が「既婚の女同士の連帯」を描いていることが興味深い。



47 待練団兵走后，带好便把自己的身世源源本本的告诉了月环。月环哭道：“这是什么样的一个鬼世界呵！”共同的命运把带好和月环連結在一起，她们决定装做一对夫妇，互相帮助，互相掩护。

【図14】『漁女春秋』47 コマ

もっとも、物語ではなく画法に着目すると、この作品には郭同江の変化がうかがえる。郭同江は、1950年代後半には、連環画の教則本である『怎樣画連環画』（どうやって連環画をかくの？）²²の推奨する「単線描」を用いずに作画することが多かった。たとえば、58年の⑤「捉田鼠」、⑥「好夫妻」、⑦「拾穂記」から、59年の⑧「孩子的心」、⑩「老当益壮」、⑬「奪状元」にいたるまで、ほとんどの作品が陰影をつけた筆触で描かれている。しかし、『漁女春秋』には「単線描」が使われており、画面の構図や、線描の疎密で余白を強調する手法など、『怎樣画連環画』が模範として示すプロの絵師の画法に近いものとなっている。

おわりに

1950年代から60年代にかけての郭同江の連環画を眺めると、次のようなことがいえるだろう。まず、アマチュア出身の農民絵師である彼は、農村において周縁的な立場に置かれた人びと、とくに既婚女性の日常的な心の葛藤を描くことを得意とし、養豚を通して共同体での居場所を見つける女性の物語を好んで描いた。1959年あたりから、郭同江の連環画の人物像も典型化を免れなくなっていくが、画法としては「単線描」を用いず、陰影をつけた、独特の柔らかさをもった描線を採用している。

一方、1964年の『漁女春秋』では、画法は規範化された「単線描」にのっとっている。物語の叙述も「憶苦思甜」の枠組みにしたがって回想を採用しているが、そのせいで解放前の苦しみを描く部分では、郭同江の得意とする農村の片隅にいる人びとの葛藤や鬱屈、とくに「既婚の女同士の連帯」が描きやすくなっているともいえる。も

つともそれは、もはや豚の成長によって解消される日常的な小競り合いといった小さな物語ではありえない。郭同江もまた、地主に対する階級闘争という大きな物語を語らざるをえなくなったのである。

ところで、農民絵師・郭同江が、農村において周縁的な立場に置かれた人物を好んで描いたのはなぜなのだろう。これについて考えるとき、魯迅の「故郷」（1923）になぞらえ、みずからの故郷をモデルにしたノンフィクション文学「梁荘」²³を書いた梁鴻の記述が、示唆を与えてくれるかもしれない。梁鴻は、故郷の人びとへの観察を通して、農村における「忘れられた人」について次のように述べている。

彼らが世間と隔絶しているゆえに、彼らが愚かで奇異であるがゆえに、彼らは村の道德面の汚点になっており、嘲笑され、排除される「モンスター」とされているのだ。庇護や世話や援助など、到底受けられるはずもない。私たちの文化において、「生命」それ自体、「人間」自身には、なんら値打ちなどないのだ。同じ文化共同体の中で価値に相応するものを見つけない限り、尊重と肯定は与えられないのだ。²⁴

梁鴻の分析によれば、中国の農村社会でひとたび「文化共同体」の外側に排除されると、「生命」それ自体には何の価値も与えられない。かように厳しい農村の一面を郭同江の物語世界に照らし合わせてみると、周縁的な立場に置かれた人物が、労働や生産活動にたずさわろうとする物語の意味が見えてくるような気がする。

もう一度、『漁女春秋』の物語をふり返ってみたい。巻頭の「内容説明」には、「帯好夫妻のこの悲喜こもごもの物語は、旧社会が人を「鬼」^{グアイ}に変え、新社会が「鬼」を人に変えることを、いまひとたび説明するもので、われわれに二つの時代の大きな変化を見せてくれる」²⁵と述べられている。この言葉は、中国のプロパガンダ芸術として著名な作品である『白毛女』²⁶の主題をふまえたものである。

『白毛女』の場合、地主に虐げられた貧農の娘が山中にこもり、毛髪が白くなったために「白毛仙姑」として恐れられるようになったという話が、旧社会が人を「鬼」、すなわち人ならぬものに変えた事例と見なされてきた。『漁女春秋』では、髪を切って男装した帯好の異形の姿が、女性を象徴する長い黒髪を失い、「鬼」となった『白毛女』になぞらえられている。したがって、物語全体の構造からいえば、帯好と月環の連帯は「鬼」に付随するものでしかなく、新社会になって帯好が人びとの共同体に戻った後は、その性別の転倒も、女同士の偽装夫婦も解消され、帯好は男性の張才と婚礼を挙げる。

郭同江が描いてきたのは、農村の「文化共同体」に居場所を求める人びとの姿であった。彼らは「鬼」にならぬよう、労働と生産活動によって人の側でありつづけよう

とする。1957 年までの郭同江作品にあった、養豚が育む「既婚の女同士の連帯」が、64 年の『漁女春秋』では「鬼」の範疇の出来事とされていることは、農村における人と「鬼」の境界に変化が生じ、周縁的な人物の存在する余地がなくなったことをあらわしているのかもしれない。

もっとも、本稿で見てきたような、郭同江の『連環画報』掲載作品に、梁鴻の述べるごとく農村の「モンスター」は登場していない。彼らは周縁的な人物ではあるが、「鬼」とまではいえず、あくまでも共同体の内側にいる人びとである。その点、1964 年の『漁女春秋』は、「憶苦思甜」の枠組みを利用し、「寡婦の再婚」という旧社会では許されざるテーマを扱っているところが、1950 年代の郭同江作品とは異なる。

ここで、旧社会における「寡婦の再婚」と、「人」と「鬼」の問題について論じた、丸尾常喜『鲁迅 「人」「鬼」の葛藤』（岩波書店、1993）を参照してみたい。同書の第四章で丸尾が取り上げるのが、鲁迅の小説「祝福」（1924）である。

「祝福」の登場人物である祥林嫂は、最初の夫を亡くし、貞節を守って奉公に出ていたところを姑に連れ戻され、むりやり再婚させられたのち、夫も、授かった息子も亡くす。ふたたび奉公に出たものの、「二夫にまみえず」という観念のあった旧社会において、再婚した上に跡継ぎも亡くした彼女の存在は「不浄」と見なされ、祭りの支度を手伝わせてもらえない。

丸尾は、再婚前後の祥林嫂の変化について、次のように述べる。

祭りの準備は、かつて祥林嫂の勤勉と能力をもっともよく示す仕事であった。〔中略〕ただ、彼女がそれを生きがいと感ずるのは、おそらく、単に彼女が生来の仕事好きで、仕事のでき上がりぶりや人びとの喜ぶ顔つきを見るのが何よりも好きであるような、そのような女性であったためだけではないであろう。祭りの準備に加わることは、共同体に約束される幸福の末端に、自分もまちがいなく連なっているのだという実感を与えるものであり、手伝いとはいえ祭祀に関与できることは、祭り祭られる関係でつくられた強固な単位の集合である社会のまだその一員であることを意味するものであったにちがいない。²⁷

後嗣を亡くし、帰属する宗族をもたない祥林嫂は、村の祭りである「祝福」の祈りの圏内に入れてもらえない。この指摘をふまえると、郭同江の描いた連環画④「妯娌倆」において、寡婦である祥嫂が、婚家で少々窮屈な思いをしながらも再婚せずに養豚に従事し、子豚の誕生によって居場所を回復するという物語には、新中国の連環画でありながら、鲁迅の描く文化共同体「魯鎮」に通ずる論理が脈々と流れているように思える。

『漁女春秋』で、郭同江はとうとう寡婦だった帯好の再婚を描くが、それはむしろ、「旧社会が人を「鬼」に変え、新社会が「鬼」を人に変える」という主題のもとで寡婦の再婚が奨励されるようになったためである²⁸。そして、新社会における帯好は、もはや男装する必要はなく、女性の姿のままで出漁隊の隊長をつとめる。旧社会のくびきから彼女を「解放」した上記の言葉は、おそらく郭同江自身の内面にも、深くしみ込んでいたのではないだろうか。

本稿の「郭同江の経歴」で触れたように、創作手記『我是怎樣画画的』の前言には、郭を評して「このことは、われわれのこの社会主義国家において、農民も画家になることができ、労働人民の天賦の才に無限の発揮がもたらされたことを示しているのだ」と書かれていた。すなわち、郭同江の「農民」という身分そのものが、中華人民共和国において旧社会と新社会の価値の転換を物語るシンボルなのであり、「憶苦思甜」の枠組みにぴったりの役割を、郭自身もまた連環画を描きつづけることで演じていたといえる。

郭同江の連環画のメインテーマが、農村において周縁的な立場に置かれた人びとの労働を通じた共同体への回帰であることや、とりわけ既婚女性——旧社会の宗族におけるもっとも周縁的な立場といえる——に目を向けた作品の多い理由は、ひとつには身の回りの出来事に取材したという郭同江の農村生活の中で、これらの人びとの物語が政策のスローガンと合致しやすかったことが考えられる。そしてもうひとつには、1950年代から60年代にかけての中国の農村に、「農民絵師」として成功した郭同江自身を含む、そうした人びとの自己実現への欲求があふれていたのかもしれない。

¹ 「反右派闘争」とは、1957年6月に始まった知識人弾圧の思想統制を指す。56年5月、毛沢東の提唱した「百花齊放、百家争鳴」により、党に対する批判が歓迎された。57年2月の最高國務会議や3月の全国宣傳工作者會議でも繰り返して批判を呼びかけたことにより、党への批判は次第に激化した。57年6月、中国共産党の機関紙『人民日報』は、少数の右派分子が党と労働者階級の転覆を企てているとする社説を掲載し、以後、知識人への弾圧が始まった。

² 「大躍進」とは、1958年から始まる「第二次五カ年計画」の初年度に実施された政策である。60年にかけて推進され、農業・工業の急激な増産を目指した。自然災害やソ連との対立も重なり、結果として、経済の混乱と飢饉による大量の餓死者をもたらした。

³ 拙稿「続・どうやって連環画をかくの?——『連環画報』投稿者たちの軌跡」『連環画研究』第8号、2019年掲載の表に、1956年の「媽媽の心」、1959年の「老当益壯」を追加した。

⁴ 原文は次の通り。「这說明了在我們这个社会主义的国家里，农民是能成为画家的，劳动人民的天才可以得到無限的發揮」。3頁。以下、引用の表記は原文にしたがう。

⁵ 原文は次の通り。「我的业余創作並沒有特別的成績，如果有一点点的話，那也是党和政府文化部門、群众文艺輔導同志对我的培养和幫助的結果」。25頁。

⁶ 筆者が目撃したものにかぎる。このうち⑤および⑥は、武田雅哉氏に資料をご提供いただいた。また、王玉興『連環画家と作品』黒龍江美術出版社、2004年、332頁によれば、1970年代に『兄弟隊』広東人民出版社、1972年、『故事員の話』広東人民出版社、1978年などの作品があることをご教示いただいた。この場をお借りして、感謝申し上げます。

⁷ 毛沢東著、竹内好訳『文芸講話』岩波書店、1956年、32頁。

- ⁸ 【図2】の出典は『美術参考資料 報頭選輯②』人民美術出版社、1972年。
- ⁹ 原文は次の通り。「「換車」中の第一幅、不像今天新農村的景象」。
- ¹⁰ 前掲拙稿「続・どうやって連環画をかくの?」、101頁。
- ¹¹ 原文は次の通り。「順便帶了幾隻雞，準備賣了買點東西回來」。
- ¹² 原文は次の通り。「难道自己非要依靠別人养活才行嗎?」。
- ¹³ 「第一次五カ年計画」（1953～57年）の時期、中国の農村では、労働力を相互に交換する「互助組」から、土地や農具、耕作用の家畜を差し出す「初級農業生産合作社」、土地などの生産手段を集団所有とし、集団労働を行なう「高級農業生産合作社」など、新しい形の経済組織が次々と作られた。「合作社」はやがて、58年に「大躍進」が始まると「人民公社」となった。
- ¹⁴ 署名は湖北省人民銀行吳尹凡編画、アマチュア絵師による連環画である。
- ¹⁵ 養豚と「積肥」については、拙稿「トイレの革命一九五八」『連環画研究』第4号、2015年も参照されたい。中国における豚と糞尿については、武田雅哉『猪八戒の大冒険』三省堂、1995年および武田雅哉『『西遊記』—妖怪たちのカーニヴァル』慶應義塾大学出版会、2019年に詳しい。
- ¹⁶ 一例をあげると、文化大革命期、1969年に北京郊外の子・七幹部学校（幹部の強制労働収容所）に送られたバレリーナの白淑湘（1939-）は、バレエの稽古をしたという理由によって、養豚、肥汲み、堆肥作りなどの重労働に従事させられたという。許晨『人生大舞台—“样板戲”内部新聞』黄河出版社、1990年、161頁、趙豊編著『紅色牛棚』青海人民出版社、1999年、85頁。
- ¹⁷ 原文は次の通り。「吃的是公粮，养肥你自己」。
- ¹⁸ 原文は次の通り。「老粗鬼！你不請我也要来的」。
- ¹⁹ 10頁。「除四害」とは、1956年に提唱され、大躍進時期にかけて喧伝された、ネズミ、スズメ、ハエ、蚊の「四害」を退治するというスローガンである。全国的な撲滅運動が展開されたが、スズメは害虫を食べる益鳥であるとの科学者からの提言により、1960年にはスズメを南京虫（のちにゴキブリ）に改めた「四害」が公式に発表された。
- ²⁰ 原文は次の通り。「追追追，騎着馬兒追上去，气得老牛干着急!」。
- ²¹ 「三八」は国際女性デーに由来し、女性隊長の率いる機械航走と帆走を併用した船を指す。
- ²² 『怎樣画連環画』（上海美術出版社）については、拙稿「どうやって連環画をかくの?」『連環画研究』第6号、2017年を参照されたい。1958年に出版され、65年、72年と改訂を重ねた同書から、58年までに基本的な画法が確立されたこと、65年には、63年の全国連環画創作コンテスト入賞作を模範とする、より複雑化した人物造形と画面処理の方法が体系化されたことがわかる。とくに65年版では、「単線描」を用いて連環画を描くことが奨励され、60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が画法として確立された。
- ²³ 梁鴻「梁莊」『人民文学』2010年第9期、邦訳に鈴木将久、河村昌子、杉村安幾子訳『中国はここにある—貧しき人々のむれ』みすず書房、2018年がある。
- ²⁴ 前掲『中国はここにある—貧しき人々のむれ』、163頁。
- ²⁵ 原文は次の通り。「带好夫妻这一段悲欢离合的故事，又一次説明是旧社会把人变成“鬼”、新社会把“鬼”变成人，使我們看到两个时代的巨大变化」。
- ²⁶ 『白毛女』については、松浦恆雄「翳りなき表象—秧歌劇から革命模範劇へ」『中国のプロパガンダ芸術』岩波書店、2000年に詳しい。
- ²⁷ 225-226頁。
- ²⁸ 中華人民共和国は、1950年5月1日に新「婚姻法」を發布した。これにより、離婚の自由や寡婦の再婚が保障され、1950年代にはそのことを宣伝する連環画が多数描かれた。新婚姻法に関する連環画については、『連環画研究』第2号、2013年掲載の拙稿「〈婚活〉する乙女たち—新「婚姻法」時代の連環画」および武田雅哉「〈小人書林迷走録〉第3回 〈Re-婚活〉を阻止せんとする悪玉たち—新婚姻法連環画に迷いたい!」を参照されたい。また、『連環画報』で新婚姻法連環画の特集が組まれたのが1951年であることを考えると、郭同江が「寡婦の再婚」を描くまでには10年以上の歳月が経過している。このことは、農村に新婚姻法が受け入れられるまでに一定の時間がかかったという事実と関連しているように思われる。