

劉 文兵

集団ヒステリーの身体表象 文革期中国のプロパガンダ演劇と その映画化

0. はじめに

本稿においては、文革期（1966～1976）のプロパガンダ演劇とその映画化に焦点を当てて考察していきたい。まず、プロパガンダ演劇とはどういうものなのか。1949年以降、古典芸能である京劇の舞台を現代に移したり、バレエ、ピアノ、シンフォニーといった舶来の表現手段を用いて中国革命を表現する試みが続けられ、とりわけ60年代前半に活発に行われた。そして、1964年7月、その成果を集大成した公演が行われ、そこでは『海港』、『紅灯記』、『砂家浜』、『智取威虎山』、『奇襲白虎団』などの京劇、『白毛女』、『赤軍女性中隊』などのバレエ、ピアノ伴奏の『紅灯記』、ピアノ協奏曲『黄河』、交響曲の『砂家浜』が演目として上演された。この公演に毛沢東夫人・江青が深く関与し、彼女の指示により舞台が変えられることもあった。そして、まだこれにも飽きたらなかった江青は、さらに映画という手段を借りて、そのうちの八演目を全国に広めようとしたのである。1968年から1972年にかけて映画化は達成された。これら映画化されたプロパガンダ演劇は世界の映画史において特異な存在といえよう。というのも、文革中の十年間にわたり、それ以外のジャンルの映画はほとんど作られず、絶対的な地位を誇ったからである。題材とされたのは、まず1949年を境に国民党や日本軍と闘ってきた中国の輝かしい歴史、そして革命後、国民党のスパイや元地主、元資本家との「階級闘争」を行いながら共産主義社会を築いていく現在であり、そこではもっぱら、ありとあらゆる技法を駆使してスーパーマンとしての共産党員の活躍を描くことによって、指導者毛沢東の功績が褒め称えられたのである。

ここではプロパガンダ演劇における身体表象に着目したい。文革当時において

<http://repre.c.u-tokyo.ac.jp>

東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻表象文化論

表象文化論研究

2 (March, 2003): 2-27

は、革命的精神を重視するあまり、身体は低い次元のものと考えられた。身体が重んじられる場合にせよ、それは革命を実現するための資本としての存在にすぎなかったのである。しかし、逆説的にも、文革時代ほど身体に対する執着が強かった時代はなかったといえよう。抑圧された身体性が神経症的な回路を通して現れたのである。失脚した元国家主席劉少奇打倒の諧謔詩に、次のような身体表現が見られるように——「劉少奇の皮をむき、筋を引き抜き、頭を切り離してボールのように蹴って遊ぼう」。そして、このような他者の身体を傷つけようという偏執的な欲望は、自分の身体を傷つける自虐的な快感とも結びついている。たとえば、「切り落とした自らの頭を手に掲げて革命に馳せ参ずる」、「革命のために赤い心臓を掴み出す」といったグロテスクな表現が、当時はまったく違和感なく流通していたのである。

文革時代の産物としてのプロパガンダ演劇は、抽象的な理念、いわば革命的精神を国民に分かりやすく伝えなければならないがために具象性が要求される。また、国民の身体の規律性を目指すプロパガンダ演劇には、身体性も当然出てくる。つまり、身体が低い次元のものと見なされる反面、プロパガンダ演劇においては身体表象が重要な役割を果たしているのである。さらに、抑圧された身体性は神経症的な回路を通して回帰してくるのであり、それはとりわけ、女性表象におけるねじれた形でセクシュアリティ表現において顕著に現れているように思われる。以下、第一章においては身体の規律性の問題を扱い、第二章では抑圧された身体性がどのように女性表象において顕在化してくるかを考察していきたい。

1. 身体表象とステレオタイプ——プロパガンダ演劇の複製

文革（1966～1976）の終焉とともに消え去ったはずのプロパガンダ演劇は、なぜか 1990 年代になって中国全土で復活した。市場経済下の今日、かつて権力の象徴であったプロパガンダ演劇が消費の対象と化したのである。アメリカ在住の台湾人小説家白先勇は、文革当時と 90 年代の二度にわたってバレエ『赤軍女性中隊』を観て、次のような感想を持ったという。「クラシックバレエを見慣れた私は、手榴弾を投げたり、銃を撃ったりするような殺気立った女性兵士を初めて観て苦笑を禁じ得なかったが、90 年代の同じ舞台は、まるでファッションショーのようになり、女性兵士たちがしゃなりしゃなりと舞台を歩き回るのを目にしてまた別種のおかしさを感じた」。また、かつての俳優が大真面目に演じていたのに対して、現在の俳優は演技しながら自らの滑稽さに思わず吹き出してしまうこともある。

映画化されたプロパガンダ演劇は今日の中国でも大量に流通している。もちろん現在の観客は、当時本気で観ていた観客と違い、肩の凝らないただの娯楽作品としてそれらを観ている。つまり、今見ると馬鹿馬鹿しいことを当時の役者が大真面目にやっていることがコミカルな効果をもたらすのである。しかしながら、当時の役者の場合、自分が演じる役の状況をあらかじめ身をもって体験し、そこから身体表現が自然に出てきたために、その表現には訓練では作れない迫真性があった。なるほど、今の役者はより高度な演技力を持っているかもしれないが、彼らには革命的人物に成りきる思い入れが欠けている。プロパガンダ演劇には、その時代の空気を呼吸していたものにしか共有しえない何かがあり、今それを再現することは不可能なのである。ともあれ、これらのプロパガンダ演劇が 90 年代の中国人の中に何かを蘇らせたのは確かである。では、文革当時の中国人の身体に吹き込まれたこの再現不可能なものとは、はたして何なのだろうか。

1-1 思想と動作のステレオタイプの関係

文革当時のプロパガンダ演劇には、決まった意味を持つ八種類のポーズがジャンルを問わず普遍的に存在していた。たとえば、両腕を高く前の方へ伸ばせば、それは毛沢東への忠誠心を表し、片手を斜め上へ上げ、希望に満ちたまなざしでその先を見やれば、共産主義社会の明るい未来像が見えることを表す。このように、思想と動作のステレオタイプには密接なかかわりがあったのである。

文革当時、革命の精神を人民に身体で覚え込ませるということが行われた。たとえば 1967 年には、毛沢東語録に曲を付けたものに合わせて内容を動作で表す体操が作り上げられ、それがテレビやラジオによって全国に広められたのである。そこでは、たとえば「横領と浪費が最大の犯罪である」という毛沢東の言葉を表現するために、まず両腕でものを取り込む動作で「横領」を表し、そのまま両手を体から遠く離すポーズで「浪費」を、そしてその勢いで両手が後ろで縛られる様子を模擬して「犯罪」を表していく。言葉のノーテーションである文字（毛沢東語録）が、歌や体操によって身体化されるのである。また当時は、学生を農村に送り込んで農民とともに生活させるキャンペーン（「上山下郷」）が全国的に繰り上げられ、若者を中心に「過去」を身をもって体験する風潮も生まれた。たとえば、紅衛兵たちは列をなして旗を掲げ、かつて毛沢東軍が踏破した長征の軌跡を辿り、一般の若者たちもまた定期的に集まって、トウモロコシ、野草、木の皮や根で作った貧しい料理を食べ、革命以前の苦しい生活を追体験したのである（「憶苦思甜」）。

そして、プロパガンダ演劇を学ぶキャンペーンもその一環にあった。プロパガンダ演劇の製作に携わったある脚本家は、次のように証言している。「最初に引き受けた任務は監獄を舞台とした演劇を作ることだった。江青の指示により、我々はみな実際に監獄に入り、囚人の生活を一ヶ月間も続けた。手錠をかけられたまま、一日水一杯とトウモロコシで作られた饅頭二つで、藁の上で寝ることを強いられた。また、銃殺されることを体感するために、夜牢屋から引き出され、実弾が耳をかすっていく恐怖も味わわされた。」¹ また、『智取威虎山』の俳優全員がリアルに兵士を演ずるために、実際に軍隊に入り、半年間にわたって様々な軍事訓練を受けることを余儀なくされた。夜中に起こされて15キロの行軍をさせられるのは日常茶飯事であり、手榴弾を投げるに当たって1当たっては決められた距離に到達しないと認められなかったために、主役の童祥齡の腕は腫れ上がってしまったという（呉岱『京劇「智襲威虎山」幕後軼事』、『上海文化芸術報』、1991年9月6日）。要するに、当時の人々は、このように過去の体験を身をもって反復するという情熱に突き動かされていたのである。

1-2. 複製とアウラ

プロパガンダ演劇は各地方の各ジャンルを通して複製された。そしてさらに、「プロパガンダ演劇を学ぼう、プロパガンダ演劇を守ろう」というスローガンのもとで、セリフ、照明、道具、衣裳など、すべての面においてオリジナルに忠実であることが要求された。そのために、歌の楽譜、ダンスの振り付け、衣裳、メーキャップの指定だけでなく、小道具の作り方、照明の電圧に至るまで、脚本には細かい指示が書きこまれたのであり、さらに豊富な図版や写真もそれに一役買った。一方、そのように忠実に複製されたプロパガンダ演劇を繰り返し見せられた観客は、それらの内容を知り尽くし、主題歌を思わず口ずさむほどであった。地方の劇団の公演から学園祭まで、プロパガンダ演劇は必須の演目であり、さらにラジオでも一日中放送された結果、全ての中国人の日常生活に浸透した。後にみるように、当時において身体は思想に殉じるものと見なされたが、観客の側はこの歌や身振りの反復をむしろ身体的な快楽として受け止めていたふしがある。そして、このキャンペーンの結果として、プロ並みの歌唱力と演技力を持つ一般観衆が生み出された。彼らは劇中の人物にきわめて強く同一化したために、俳優に対してライバル意識を感じるほどだった。また、これらの演目を隅々まで暗記した彼らは、オリジナルからのほんの些細な逸脱にもすぐ気づいたために、プロパガンダ演劇の純粋性

を保持するための監視役にもなっていた。さらに、観客が直接プロパガンダ演劇の製作に関わることもあった。1965年の雑誌『紅旗』第三号に『「紅灯記」の二カ所における書き直しについて』という通知が載せられた結果、元の「孤児を救うためにあちこち逃げ回る」という歌詞が「革命のために奔走する」に変えられ、それにより主人公の革命精神が一層際立つこととなったが、これは一般観客の提言によるものであった。

舞台では演出や役者による微妙な差異が避けられないために、広大な国土に散らばる八億の人民に統治者の意図を寸分違わず伝えるという目的から、プロパガンダ演劇は積極的に映画化された。とはいえ、文革の10年間に上映された70本の映画のうち、36本は北朝鮮、ベトナム、ルーマニアなど、社会主義国制作の外国映画であった。しかしながら、残りの中国映画のうち、プロパガンダ演劇を映画化した僅か8本の作品が他を圧倒する地位を誇った。つまり、舞台の演出におけるバリエーションの豊富さとは対照的に、当時の観客は同じ映画を繰り返し見せられたのである。文革当時の言説は、作品数の少なさを次のようなかたちで正当化する。第一に、ブルジョア的な大量生産の有害性が糾弾される。毛沢東によれば、「我々プロレタリアートの文化に対抗するために、敵側は金に物を言わせて質より量で攻めてくる。このような大量生産が多ければ多いほど毒をまき散らす。これに対しては、我々は目を向けるどころか、厳しく糾弾しなければならない」。プロレタリアートの使命は、舞台やスクリーンからブルジョア的要素を払拭し、プロレタリア芸術を繁栄させることである。しかし、このような繁栄は一朝一夕に実現されるものではなく、まずはプロレタリア芸術の手本となる作品を作らなければならない。したがって、第二に、量より質の高さが求められる。そうでなければ、地主階級が数千年にわたって、あるいはブルジョア階級が数百年にわたって培ってきた伝統には到底到底太刀打ちできないだろうからだ²。

当局は、プロパガンダ演劇のステレオタイプの神聖さを汚す表現を徹底的に糾弾した。たとえば、1974年にドキュメンタリー『中国』を撮影したミケランジェロ・アントニオーニを、中国政府はプロパガンダ演劇を茶化した「罪」で痛烈に批判したのである。『革命演劇を汚すことは許されない』と題されたある俳優の批判文にはこうある³。

文化大革命のさなかに誕生した革命演劇はプロレタリア文芸の珠玉である。昔舞台に登った王侯貴族、才子佳人に取って代わって、今は労働者階級が主人公となった。それについて、中国人民は欣喜雀躍している。革命演劇における英雄的な人物はすでに中国人民の学ぶべきモデルとなっている。しかし、アントニオーニのこの三時間に

わたる長作では、革命演劇のシーンが一つも取り上げていない。その代わり、革命演劇のメロディーを意地悪く茶化している。／アントニオーニはまず、『智取威虎山』において共産党員が敵の巣窟に入り込む場面で流れる高揚した音楽に合わせて、古いお寺にある醜悪の仏像を写し出す。それでも飽きたらず、革命演劇の音楽に木魚の音を重ね、『これは幻想的なシンボルである』というナレーションをかぶせる。このような手法は明らかに、革命演劇における英雄的人物が醜悪な仏像と同等のものにすぎず、革命演劇自体が念仏の行為と変わりがないと主張している。その動機はどれほど悪徳に満ちていることだろう。／アントニオーニはまた、ある茶店を、薄暗くざわついた昔の待合に仕立て、その場面に革命演劇の音楽を重ねる。しかも、意識的に歪められたその音楽の音量は、大きくなったり、小さくなったりして一定しない。革命演劇の音楽を昔の待合の遊興に合わせて歪曲している。／最も許せないのは、革命演劇『龍江頌』の音楽の悪用である。『頭を上げ、胸を張る』というヒロインの歌とともに、画面に現れてきたのは頭を揺らす豚の姿である。これ以上あくどいことがあるだろうか。

さらにプロパガンダ演劇においては、自らの神聖さにこだわったために、現実と虚構の境界が曖昧になった。たとえば、劇中人物に同一化するあまり、『智取威虎山』に出てくる脇役の人民解放軍兵士のモデルが自分であると主張した者がいたが、彼は革命演劇を破壊する罪に問われた。次に挙げるのはその批判文である⁴

このような恥知らずなやつがいる。革命演劇に登場する英雄が実は自分あるいは自分の親戚や仲間をモデルにしていると言って自慢し、それを政治的に利用しようとし、革命演劇の名誉を傷つけようとする。最近『智取威虎山』の申徳華が自分であると嘘八百を並べる孫某人が出てきて、人民解放軍の英雄を歪曲し、革命演劇を妨害し、完全なる政治的スリである。それに対して我々はこの上ない憤りを覚える。絶対にこのようなやつに騙されるな。それを徹底的に批判し、悪影響を排除すべく、政治的な責任感や革命的な警戒心をもって革命演劇を守っていこう。

このように神聖なものと思なされたステレオタイプはどのような意味を持つのだろうか。近代化の過程においては、身体の訓練は新しい国民を養成するための欠かせない手段である。全国民にプロパガンダ演劇を学ばせるというのも同一の効果を狙っている。それゆえ、プロパガンダ演劇は、ステレオタイプを厭わず、それどころか、積極的にステレオタイプを反復していくのである。たとえば、「三突出」というプロパガンダ演劇の鉄則がある。「三突出」とは、「登場人物の中で善玉を突出させ、そのなかで英雄的人物を突出させ、さらに際立って優れた何人かを突

出させる」ことを意味している。そして、舞台を映画化する際に、この三突出の原則に基づいた次のような特殊な映画言語が確立したのである。

1. 悪玉は遠景で撮り、善玉は近景で撮る。
2. 悪玉は暗い光の中に沈み、善玉は明るい光を当てられる。
3. 悪玉を小さく、善玉を大きく撮る。
4. 悪玉を俯瞰で、善玉を仰角で映す。
5. 悪玉には寒色を用い、善玉には暖色を用いる。

以上の法則に加えて、構図、照明、カメラの位置、シーンの数においても、何よりもまず善玉が優先される。これは教条主義的かつ機械的な様式であり、映画から豊かな個性や生き生きとした感性を奪うこととなったために、逆効果を招くこともしばしばであった。輝いて見えるように常に特殊な光を当てられた『海港』の女性主人公の目は、まるで神か仏のように仰々しい光を放ってしまう。また、決められた撮り方に従って、カメラに近い女性主人公の手がその頭部より大きく写し出された結果、顔も歪んで見えてしまう。これは女性共産党員を英雄として描こうという意図とは逆効果となっていると言わざるを得ない。ともかく、「三突出」に基づいて国民のモデルとして描かれた共産党員の身体表象とはいかなるものであろうか。彼らは一様に、苦痛や死を党のためと進んで受け入れる人物として提示される。その際のステレオタイプをいくつか取り上げてみよう。まず、銃弾に打たれた共産党員が遺言を語るシーン。この共産党員は自分の死体を高いところに埋めて欲しいと頼む。そうすれば、社会主義国の未来を見守ることができるからである。血に染まった紙幣を最後の力を振り絞って差し出し、これが最後の党員費だと言ってことされる共産党員さえもいる。

また、共産党員が処刑される場面は炎のイメージで描かれることが多い。このイメージは少なくとも次の三つの次元で解釈可能である。第一に、火に焼かれる肉体的な苦痛。第二に、鍛冶で鍛えられている鋼鉄。第三に、蘇るために自ら炎に飛び込む仏教伝説における不死鳥のイメージ。この炎は共産党員の精神力の象徴にほかならない。このような肉体的な苦痛を通して共産党員は昇華される。それゆえ、主人公の死んだ後には、太陽に向かって飛翔する鳩、咲き乱れる赤い梅の花、毅然と立つ松の老木、雲の合間から射し込む太陽の光など、永遠の生命を象徴するシーンが必ず続くこととなる。

刑場の場面では、インターナショナルのメロディーが流れる中、主人公は襟を正したり、髪を直したりして堂々とした態度で最期の時を迎える。そして銃殺の直

前に、「中国共産党万歳」、「毛沢東万歳」などのスローガンを叫んで果てる。このステレオタイプは、それを繰り返し見させられた中国国民の脳裏に深く刻み込まれることとなったのであり、その影響の大きさは、刑務所において犯罪者が処刑されるとき、その真似をして「中国共産党万歳」、「毛沢東万歳」を叫ぶほどであった。国民の模範となるべきプロパガンダ演劇の主人公たちは、偶像である以上、ある種の「アウラ」が求められる。ヴァルター・ベンヤミンはアウラを次のように定義している（『複製技術時代の芸術作品』）。

そもそもアウラとは何か。空間と時間の織りなす不可思議な織物である。すなわち、どれほど近くにであれ、ある遠さが一回的に現れているものである。夏の真昼、静かに憩いながら、地平に連なる山なみを、あるいは眺めている者の上に影を投げかけている木の枝を、瞬間あるいは時間がそれらの現れ方にかかわってくるまで、目で追うこと——これがこの山々のアウラを、この木の枝のアウラを呼吸することである。さて、事物を自分たちにいやむしろ大衆にへより近づけることは、現代人の熱烈な傾向であるが、それと並んで、あらゆる状況に含まれる一回的なものを、その状況を複製することを通じて克服するのも、同じく彼らの熱烈な傾向である。対象をごく近くに像（Bild [絵画や直接イメージ]）で、いやむしろ模像（Abbild [写像]）で所有したいという欲求は、日ごとにあらがいがたく妥当性を持って来つつある。そしてイラスト入り新聞や週間ニュース映画が提供するたぐいの模像が、像と異なることは見まがいがよい。像においては一回性と持続性が密接に結びついているとすれば、模像においては一時性と反復可能性が同じく密接に結びついている。対象をその被いから取り出すこと、アウラを崩壊させることは、ある種の知覚の特徴である。この知覚は、この世に存在する同種性に対する感覚をきわめて発達させているので、複製という手段によって、一回的なものからも同種性を見てとるのである。

ベンヤミンによれば、複製の結果、オリジナルのもつ「アウラ」は失われるが、プロパガンダ演劇の場合はどうであろうか。ここには、ベンヤミンのいう「アウラ」とは次元の異なる「アウラ」があるのではないか。つまり、大量生産を通じて再生可能な「アウラ」である。たとえば、文革中に絵、彫刻、ポスター、バッジなどの形で中国全土に流布した毛沢東の肖像のもつ「アウラ」はその典型なのではないだろうか。集会の前に起立して毛沢東の肖像に向かって敬礼したり、朝晩、我が家の毛沢東の肖像の前でその日一日の出来事を報告するという儀式や、衣服全体に毛沢東バッジをつけたり、直接肌の上に刺す者さえいた事実から見ても、その「アウラ」は複製によって失われることはない。複製され、増殖する「アウラ」……

同様に、プロパガンダ演劇の主人公は、複製技術によって物神化され、人々のモデルとしてあがめられた。たとえば、天安門広場に集まった 56 民族の衣装を着た各職業の労働者が腕を組んで前進するという当時の宣伝用ポスターがある。それは、共産党の指導下における各民族の労働者階級の団結を謳歌するというものだが、意外なことに、最前列に立ったのはプロパガンダ演劇の主人公、すなわちトーシューズを履いてポーズをとる『白毛女』のヒロインと紅灯を高く掲げる『紅灯記』のヒロインであった。日中戦争の時代を生きた虚構の人物が、時代を超えて文革時代の現実の中国人民と一堂に会したのである。しかしながら、なぜ、虚構の主人公が明らかな時代錯誤を犯しながらも、ポスターに登場するのが許されるのか。それは、これらの人物が中国人民の代表として提示されていたからである。このポスターに登場するプロパガンダ演劇の主人公には、「表象」の二つの機能が働いている。すなわち政治的なシステムにおけるレプレゼンテーション（＝代表）、そして芸術の領域におけるレプレゼンテーション（＝表象）の二つの機能が。

また、善玉を演じる役者が私生活においてもその役柄と同じ待遇を受けることもあった。浩亮、劉慶棠は国家の文化部長（日本の文部大臣にあたる）に、宋慶玉は山東省の文化部長にそれぞれ抜擢され、脇役を演じる女優齊淑芳も上海市の重要なポストを担ったのである。しかしながら、その他方において、悪役を演じる役者がこのような幸運に恵まれることはなかった。ここには巧妙なイメージ操作が働いている。まず、虚構の人物を実在の人物であるかのように扱い、役者とその役柄のイメージを重ね合わせる。さらに、善玉を演じる役者を政府の高官に抜擢することによって、善玉のイメージを政府のイメージ・アップに利用するのである。だが、そのために、プロパガンダ演劇の主役をつとめた俳優は他の芝居に出ることを禁じられた。また、名前が革命的でない場合、江青自らが新しい名前をつけさえもした。たとえば、俳優「銭浩梁」の銭という姓がブルジョア的な金銭のイメージを喚起するという理由で江青によって「浩亮」と新しく命名されたり、あるいは「殷承宗」の名前には封建的な響きがあるために「殷誠忠」（毛沢東に忠誠である意）という名に変えられたのである。プロパガンダ演劇では労働者階級がかつての有産階級に取って代わり、主人公となるが、三突出によって、群衆を導く英雄的な共産党員が物神化され、また新たな特権階級となることが逆説的に成立する。

それでは、悪玉はどのように表象されているのであろうか。プロパガンダ演劇においては、悪役を卑小化する「三突出」の効果によって、画面に現れる悪役は実際にインパクトに欠けており、彼らの名前には気味の悪い動物や人格を卑しめる言葉が使われるか、あるいは『海霞』のキャスティングのように、善玉の名前は赤で、悪玉の名前は黒で表示される。さらに、悪役の他者性は常にその身体性

によってさらに強調されることとなる。たとえば、バレエ『赤軍女性中隊』に出てくる悪役は、京劇やカンフーの仕草を取り入れているが、京劇『紅灯記』の悪玉の歌が「新水令」、「高拔子」などの伝統的な京劇の歌のパターンを踏襲した美しいメロディーであったものの、「悪玉の威勢が大きくなる恐れがあり、その歌が真似しやすい」という理由から、江青自身によって、その歌の削除や、あるいは不気味なメロディーへの変更が命じられたのである⁵。また、悪玉を演じる袁世海は、カーテンコールにこたえて舞台に再び登場する際も、青い照明のなか、その卑しさを誇張した身振りを示さなくてはならない⁶。要するに、プロパガンダ演劇における善玉と悪役の力関係は、毛沢東語録における次の一節のように規定されているのだ。「我々はあらゆる敵を圧倒しなければならない。また、どんな敵にも圧倒されてはいけない」。

こうした二極化はもちろんプロパガンダの要求に応えるものであるが、一方でハリウッド的娯楽性とも共通するものがある。つまり、普通の工場労働者、農民、兵士を意識して作ったプロパガンダ演劇には、筋の分かりやすさ、善玉と悪役をはっきりさせた人物像、勧善懲悪の結末、痛快な立ち回り、覚えやすく美しいメロディーといった大衆文化の要素が揃っているのである。革命演劇は観客の予想通りに物語が展開するため、観客を劇中人物と心理的に同一化させ、ヒステリーの雰囲気巻きこんでいく。単純な型どおりの描き方によって、頭を使わず楽しむことができるのだ。また、スリルとサスペンスに満ちたストーリーの展開やトリックを見ても、プロパガンダ演劇はハリウッド流のエンターテインメントの側面を持つ。逆に言えば、ハリウッド映画をある種のプロパガンダとして見るという視点も成り立つだろう。プロパガンダ演劇との違いは、エンターテインメントを媒介として伝達されるイデオロギーの質・度合いの違いにすぎないのではないだろうか。

2. プロパガンダ演劇における女性像

プロパガンダ演劇における女性像は大まかに二通りに分けられる。一つは抑圧・搾取された女性がいかに革命家に成長していくかというプロセスを描くものであり、もう一つは、すでに成熟しているスーパーウーマンとしての革命家である。前者は『赤軍女性中隊』を例にとり、後者は『海港』、『杜鵑山』を例にとって抑圧された身体性について考察してみよう。

2-1. 抑圧——女体に刻まれた傷跡（『赤軍女性中隊』）

プロパガンダ演劇においては、地主、資本家、国民党、日本軍などによって抑圧された女性の苦難が、常に身体を通して表現されている。『白毛女』には地主の迫害を逃れて山にこもり、塩分がとれないために髪が真っ白になったヒロインが、『龍江頌』には雨の降ることを願うあまり失明してしまった女性が、『知襲威虎山』には盗賊の被害から身を守るために、男装して聾啞者の振りをする女性が登場する。さらに、バレエ『赤軍女性中隊』では、女体に刻まれた傷跡が抑圧のマークとして現れてくるのである。

『赤軍女性中隊』は、1930年代、地主に虐待された農民の娘たちが共産党の女性部隊に入って勇戦する物語である。地主の奴隷であるヒロインは、虐待に耐えられず、何度も逃走を試みる。映画は、鎖で頭上に縛られながらもなおあがいている彼女の両手のアップによって始まるが、その際にぼろぼろになった服の下から覗く傷跡がまず強調される。そして、続く拷問のシーンにおいて、その傷跡の由来が明らかにされる。地主の家来たちに鞭で叩かれたヒロインは、トシューズで立ち、両方の拳を頭上高く振り上げ、反抗心を示す。このときも、二の腕につけられた傷跡がやはり強調されるのである。これらの傷は、説話論的には、階級間の抑圧を示すマークとして機能しているといえよう。三度目に傷跡が画面に現れるのは、九死に一生を得た彼女が赤軍の拠点に辿り着き、皆の前でいかに惨い仕打ちを受けたかを訴える場面である。片足で立ち、体をねじるようにして自ら腕まくりをして傷を見せるヒロインは、その傷をパスポートにして赤軍に入隊する。もっとも、身体の一部の特徴を見せることによって、同士であることを認め合うという設定は『赤軍女性中隊』にとどまらない。『決裂』では、大学の入学試験に落ちた農民の受験生が、手のひらに農作業でできたまめを見せると、一転して大学に合格する。要するに、『赤軍女性中隊』における身体の傷は、プロレタリア同士の承認のマークなのである。さらに、傷はまた、ヒーローやヒロインになるための試練をくぐり抜けたという印であり、いわばその条件となっている。『杜鵑山』、『紅燈記』における共産党員処刑の場面、純白の上着に拷問の末できた血痕はむしろ、赤の鮮やかさが強く際立っている。「中国の国旗の赤は革命に殉じた烈士の血に染まった」という比喻があるように、国旗の赤と名誉の負傷のイメージが重なっているのである。

ところで、当局の干渉は色彩にまで及んだ。プロパガンダ演劇に深く関わった江青は赤に執着し、同じ赤の中でも特に視覚的な刺激の強い赤を好んだ。『紅燈記』における娘役のおさげにつけるほんの少しの赤い糸を、どの店に行って買うか

まで江青自身が指定した⁷。また、プロパガンダ演劇のヒロインの上着を見ても、赤のほか、江青の好んだ焦げ茶、薄紫が多用されている。焦げ茶と薄紫が江青の美的な感覚の反映であるとするれば、緑に対する執念には政治的な意図が絡んでいる。つまり、ベテラン政治家との権力抗争の渦中にいる新進政治家・江青は、緑を自らのシンボル・カラーとして打ち出したのである。その結果、室外の場面には樹木が用意され、室内の場面でも強引にのれんに緑色の端切れをつけるよう命じられた。また、登場人物の軍服にも現実とかけ離れた鮮やかな緑色の化繊を使うよう要求されたのである。

ともかく、『赤軍女性中隊』において男性が女性に対して暴行を加えている例の場面に戻ろう。この場面は、しかしながら、男女間における権力関係を表すものではない。『白毛女』において、ヒロインが地主に強姦され、子供まで身ごもってしまうというエピソードが省略されたことや、『赤軍女性中隊』において、原作に描かれた男女の恋愛が完全に削除されていることから、制作側の脱性的な意図は明白である。プロレタリア同士の愛が絶対視された結果、男女間や家族の愛は、次元の低いものとして登場しなくなったのだ。『紅燈記』における仲むつまじい共産党員の一家は、実は血縁のない赤の他人にすぎないのであり、この家に泊まりにくる共産党員をおじいさんと呼ぶよう教えられた子供は、不思議に思っ「なぜうちにはこんなにおじいさんがたくさんいるの」と聞く。さらに、ヒロインの夫が登場しないのもプロパガンダ演劇の特徴である。また、党への忠誠によって結ばれたプロレタリアの男性たちが手をつないだり、抱き合ったりするさまは、ホモセクシャルのように見えさえする（『奇襲白虎団』）。

しかし、抑圧されたものは必ず何らかの形で回帰する。プロパガンダ演劇における性的な抑圧の裏返しとして、民間では「地下文化」が密かに流通した。その典型の一つが、手書きによる小説であり、なかでも1968年に書かれた『九級浪』はその草分けといえるだろう。そこには、不良たちに集団暴行され、墮落していく貴族出身の美しい娘・司馬麗が登場する。彼女は気品をすっかり失い、複数の男性と肉体関係を結ぶ軽薄な女に成り下がってしまう。ここで注目したいのは、乱交パーティーの場面における身体描写である。服が一枚ずつ脱ぎ捨てられ、最後に金の縁取りのあるブラジャーが取り去られると、タバコの火を押し当ててできた火傷の痕だらけの胸が露わになる。『赤軍女性中隊』における女体の傷とは対照的に、ここで強調される傷には強烈なエロスが付きまとっている。

ところで、プロパガンダ演劇において絶えず繰り返される階級間の抑圧というテーマは、中国国内のみならず、世界中で共鳴を引き起こした。1964年に中国訪問中のキューババレエ団のダンサーたちが、『赤軍女性中隊』を観て、感激の

あまり、楽屋に行って中国のバレエダンサーと抱き合いながら、「バレエの歴史で、初めて武器を持ってトーシューズで踊るのを観た。本当にすばらしい」と褒め称えた。また、プロパガンダ京劇『杜鵑山』がアフリカで上演されたときも同じことが起きた。『杜鵑山』のヒロインが劇中人物に「地主に搾取されたことのある人は手を挙げてください」と言うと、登場人物全員が手を挙げるというシーンにおいて、それを観た観客のアフリカ人もつられて手を挙げてしまったのである。帝国主義に立ち向かう第三世界の国々の民族独立運動と平行して、かつて舞台を独占した王侯貴族、才子佳人に取って代わるかたちで労働者階級が中国の舞台の主人公となったことは大きな意味を持っていた。つまり、それまで帝国主義・植民地主義側によって代替・表象され、表現の奪回を夢見てきた第三世界の人々が、中国のプロパガンダ演劇を見て勇気づけられたのである。

90年代の中国においてはプロパガンダ演劇がプロパガンダとしての正当性を失った一方、民間のサブカルチャーとして威力を発揮している。このプロパガンダ演劇の復活は、中国が置かれているポストコロニアリズムの状況と関係があるように思われる。すなわち、西洋と第三世界の間における支配関係にあることを余儀なくされている一方、貧富の差、農村と都会の落差、民族間の葛藤を抱えている中国国内の実状があるのであり、そのためにプロパガンダ演劇における階級間の抑圧のテーマに今日においてもなお人々が反応するのではないだろうか。

2-2. 抑圧の回帰——女性指導者のセクシュアリティ

2-2-1. 抽象性と具体性——京劇の政治的利用

バレエ『赤軍女性中隊』を見ればわかるように、ブティパによって完備された動作と思想との対応関係は、中国のプロパガンダバレエにおいて極端なまでに押し進められた。当時の製作サイドは次のように言っている⁸。

オーソドックスなバレエは18世紀以来、資本主義社会の産物として『優雅で上品で、既に完璧に出来上がっている』と褒め称えられてきた。しかし、その身体表現は驚くほど乏しく、絶望、悲哀、退廃、狂気といったブルジョアの暗い心理を表すにすぎない。我々プロレタリアを表現する際、その軽々しい身体表現を取り除かなければならない。

我々は、クラシックバレエにおけるブルジョア的な理想像を表現するための軽々しく軟

弱な振り付けを猶予なく削除し、そのしきたりから脱出した。女性兵士と敵の男性との格闘のダンスは、クラシックバレエにおけるパ・ドゥ・ドゥに対する抵抗にほかならない。

このように、プロパガンダ効果を上げるために手段を選ばないといっても、具象性の少ないバレエは革命を表しづらい。文革中の権力闘争を描くバレエ『青春戦歌』の製作サイドが、身振りで表現することが到底不可能な政治的な状況を、スローガンを書いた横段幕を次々と舞台上に掲げることで示したのは苦肉の策といえよう。また、作戦を練る会議のシーンを入れるように江青夫人に命じられた『赤軍女性中隊』の製作サイドは困り果て、地図を広げたり、手話のような身振りで会議の様子を表すのに大わらわであったが、何を伝えようとしているかが分からなかったため、最終的には取りやめになった⁹。結果として当局は、バレエで発揮しきれなかったプロパガンダ効果を他のジャンルに求めなければならず、北京オペラと呼ばれる京劇がその役割を担うこととなったのである。当時の言説においては、京劇における歌、踊り、伴奏音楽の三つの要素について次のように言われていた——「歌が踊りに勝っており、踊りが伴奏音楽に勝っている。つまり、三者の関係においては、踊りと伴奏音楽が歌を引き立てなければならない」。歌の優位性を強調する理由は、「歌が歌詞によって成り立つもので、観客はそれによって、人物のキャラクターを把握することができる。直接かつ明確に人物の内面を表現することができるからこそ、歌がプロレタリア的英雄を作り出す最も重要な手段となる」からである¹⁰。そのため、過剰な修飾を排した明瞭な歌詞が要求された。セリフに関しても、古語や韻文を用いず、セリフの末尾が口を大きく開けて息を強く出しながら発音する音となっていることが多いが、それは英雄の勇猛果敢な性格を際立たせるという効果があった。歌詞によって革新的な内容が具象的に表される一方、複製化に合わせて歌詞の意味を明白に伝え、しかも歌いやすく覚えやすいようなメロディーが用意される。伝統的な京劇では、作曲家は存在しないものの、役柄や場面に合わせて決められた音楽のパターンが予め存在しており、違う演目でも歌詞を入れ替えさえすればそれでよかった。従って、強引にメロディーに合わせた歌詞は難解である場合が多く、歌を伴奏する楽器も京胡、京二胡、月琴、弦子という従来の四つの民族楽器に限られている。しかし、プロパガンダ京劇の場合、まず全国各地から優秀な作曲家が集められ、テーマ音楽や人物のキャラクターに合わせたライトモチーフが新たに作曲されるようになった。伴奏楽器には民族楽器に加えて西洋の管楽器や弦楽器も取り入れられ、さらに前奏曲や間奏曲において器楽自体の主体性も獲得された。このように、代々継承されてきた民間芸能としての京劇が、プロパガンダとして国家によって利用されるようになると、

その性格も変化していったのである。

しかしながら、複製化の過程において伝統の喪失は免れない。伝統的な京劇における「南子」、「四平調」、「高拔子」、「吹腔」など、抒情的で感傷的な音楽のパターンが、プロパガンダ演劇の内容に適しないという理由で、江青の指令により禁止されるようになった¹¹。また、伝統的な京劇における役柄の分類や演技の流派の境界もまた取り払われた。たとえば、『海港』のヒロインの歌い方には、二枚目や立ち役の歌い方が取り入れられており、また節の最後は伝統的な京劇のように長く伸ばさず、きっぱり切ることによって、その高揚した精神を表すことが求められた。ここでは、革命的精神世界が重んじられている一方、歌の優位性を支えたのは具象性であり、抽象的な表現を排しており、幾重にもねじれが見られる。

歌詞・セリフの明晰さのほかに、京劇がプロパガンダとして利用されたもう一つの理由としては、前述した「三突出」の原則が、善玉と悪玉の両極化の伝統を持つ京劇に最も容易に応用できることが挙げられる。つまり、京劇の人物像は予め類型化されており、様々な限取りを見るだけでどういう役柄であるか当てることが可能だったのであり、また、伝統的な京劇においては、スターを中心にした個人プロダクションが支配的であり、スターの出番を確保するために、同じ比重を持つ人物が登場してくることは避けられるのが一般的であった。そして、「三突出」から出発したプロパガンダ京劇においても、主人公の聞かせどころでは他の人物を登場させないという決まり事（浄場効果）があったのである。しかし、プロパガンダ京劇では役柄そのものが重要なのであって、誰が演ずるかは二の次である。従って「三突出」によって突出させたのは、革命的な登場人物であって、役者のスター性ではないことは注意しなくてはならない。

プロパガンダ京劇においては、歌が絶対視されると同時に、身体表現のコードの単純化が押し進められた。150年以上の歴史によって培われた伝統を持つ京劇の身体は、共産主義的な思想に対して当然ながら拒否反応を起こすが、プロパガンダ京劇において、このような思想と身体表現のズレは暗黙裡のうちに解消されているように思われる。以下、この解消のメカニズムを女性像を通して検討してみたい。

2-2-2. 鏡像関係——江青と女性指導者の表象（『海港』、『杜鵑山』）

1970年代初頭に作られたプロパガンダ京劇『海港』、『杜鵑山』に出てくる二

人の女性主人公がそれぞれ工場労働者、兵士の指導者という設定になっていることは大きな意味を持っている。つまり、50年代・60年代の社会主義中国において概ね農民を表象する役割を担っていた女性は、70年代になると、男性に取って代わり工場労働者や兵士のシンボルとして登場するようになったのである。子供を産み育てるという女性が担う生物的な役割と、植物や家畜を育てる農民の役割には一脈通ずるところがあるとすれば、工場や軍隊は同じモデルに万人を従わせ、集団を規範化させる身体の変容装置である。ここから分かるのは、女性が複製や大量生産に携わるようになったために、女性表象も変わってきたということである。『海港』(1972年)を例に考察してみよう。

『海港』の舞台は60年代の上海。港湾労働者が二隻の船に荷を積んでいる。一隻はヨーロッパに向けてグラスファイバーを、もう一隻はアフリカの某国に向けて支援のための麦をそれぞれ運ぶことになっている。そこに悪玉が登場し、アフリカ支援の麦にグラスファイバーを故意に詰めたり、天気予報を偽ったりすることによって輸送を妨害しようとするものの、一人の女性共産党員によって悪事のすべてが暴かれる。ヨーロッパ行きの船に潜り込んで逃亡を企てた悪玉であるが、結局は捕縛されてしまい、植民地時代に手に入れたアメリカからの奨励書、日本軍との契約書、国民党の委任状などを身につけた悪の化身であったことが判明する。ラストでは、皆が女性共産党員を取り巻き、めでたく大団円を迎え、次の歌を合唱する。

港にいながら 全世界を見渡す
 いつも心の中で五つの大陸と三つの大洋を思う
 プロレタリアは闘争心にあふれ 助け合うから力強い
 マルクス主義、毛沢東思想、党の指示を指針とし、
 共産主義社会の未来を築き この世界をひっくりかえそう
 紅旗を高く掲げて前進しよう

『海港』のヒロインは長身で、目鼻立ちがはっきりしており、口は毅然と閉じられ、いつも眉間にしわを寄せて決して隙を見せない。そして、何の変哲もないゆったりした作業服を身にまとい、汗拭きのタオルを首に巻き、ヘルメットを被り、手には未来の港湾の青写真を持つ。彼女は年齢的にも、髪型や服装を見ても、文革期の江青の姿を思い浮かべずにはいられない。また、江青をトップに置いた新政権の誕生を祝って1976年に製作された映画『盛大な祭典』のヒロインは、外見的に江青とそっくりな女優を使っているだけでなく、その仕草も話し方も意識的に

江青に近づけようとしている¹²。プロパガンダ演劇において絶えず複製されていた女性像のモデルは、何よりもまず江青であったのである。

江青は自画像ともいえるこのような女性像にあれこれと干渉したのであり、『海港』のヒロインの髪型、服装、顔の表情、声に至るまで細かく指示を出した。そして、蔡謡銃主演のリハーサルの舞台を見た彼女は、しまりのない顔の表情、上海語まじりの小娘のような声、港湾労働者にふさわしくないおしゃれな髪型や派手な服装をしたヒロインがまるで小学校の先生のようにだと批判し、結局主役を、江青の意向により、声がよく通り、体格がよく、目鼻立ちのはっきりした李麗芳に変えさせた¹³。だが、なぜ江青は『海港』に執着していたのか。90年代のプロパガンダ演劇復活の中でも、『海港』は再演されることがない唯一の作品である。また、文革当時でも、『海港』はストーリーがよく練られていないために没にされかけたが、プロパガンダ演劇において唯一「社会主義建設を工業を通して描いたもので、最初から上海出身のスタッフによって作られたものである」という理由から、幸運にも却下を免れたという¹⁴。しかしながら、その陰にあった江青夫人のねばり強い支持がこの劇の成立において決定的であったことは明らかである。封建的な社会から抑圧され、纏足をも強いられた幼年時代の江青。そのような束縛から自らを解き放ち、上海のモダンガールに変身を遂げた江青。そして毛沢東と結婚し、形振り構わない革命家となった江青。そして、失脚寸前の絶頂期に「江青服」と呼ばれた派手なワンピースを考案し、中国人女性に着用を命じた江青。このように、江青の身体が抑圧からの解放という過程のすべてを体現したという事実が、女性共産党員の活躍を主題としたこの作品に彼女を執着させたことは想像に難くない。そしてさらに、『海港』の舞台は江青が映画女優として活躍した上海であり、また、江青自身が上海の港湾労働者一家の惨めな生活を描いた『王老五』の主演をつとめたことがあった。1934年製作の『王老五』の中で江青が演じたのは、多くの子供を抱えて赤貧洗うがごとき生活を強いられ、そのストレスからヒステリーを起こし、港湾労働者の夫に八つ当たりする妻の役であり、刃物に目をやり、自殺を図ろうと考える鬼気迫った顔のクローズアップでは迫真の演技を見せた。『海港』のヒロインも植民地時代の上海で石炭を掘り出すクーリーであり、その中では彼女の苦難がセリフや歌によって表現される。つまり、江青は自らがかつて演じた役を、植民地時代の『海港』のヒロインと重ね合わせて見ていたのである。だがその一方において、文革期に政治家となった江青にとって、国民党統治下の映画女優のキャリアは都合の悪いものであり、その経歴を抹消するためには女優時代の仲間を殺すことも辞さなかった。要するに、江青の中にあったはずの二重三重の抑圧が、この『海港』のヒロインを通して回帰したのではないだろうか。

『王老五』と『海港』における都市上海の表象を比較してみよう。『王老五』の冒頭では船舶の舳先越しに置かれたカメラが、背景をなす海や手前に転がる錨、そしてクレーンを吊り上げる鉄骨の塔を映し出す。これは『海港』の主な舞台である港湾と酷似している。しかし、カメラが貧しい港湾労働者のぼろをまとった足下から速いスピードで横移動し、港湾を警備する警官の長靴を仰角のアップで撮るという『王老五』のショットは、ソビエト流のモンタージュ技法を用いて抑圧のテーマを提示している。それに対して『海港』の港はこうした旧上海の面影の跡もなく、資本主義の爛熟した文化の象徴であったネオンの光も、全てが毛沢東語録における「絶対に階級闘争を忘れてはいけない」という文字となっている。主な舞台となる港は、停泊中の船舶が背景に置かれ、港湾労働に使う貨車、クレーン、ケーブルが前景に配置されているが、なかでもケーブルは象徴的な意味合いを帯びている。つまり、「三色のケーブルは画面の外へと伸びていき、船舶に繋がることはいうまでもないが、ひいて言えば、それは中国各地、世界各国に繋がる太い絆である」と当時の製作サイドが言っているように、上海は第三世界の国々への援助の発信地となっていることをこのケーブルは表しているのだ¹⁵。また、両作品においては「高さ」が重要なモチーフとなっている。『王老五』では、高い船に荷物を運び入れるための渡し板が繰り返し登場する。そして、凍った雪で足下もおぼつかない労働者が息絶え絶えに重い荷物を背負ってその上を登っていき、ついに仰向きで倒れてしまう姿をカメラが俯瞰で撮る。それに対して、『海港』では「すばらしいクレーン」という歌によって高さのイメージが作り出されるのであり、主人公はクレーンを仰ぎ見ながら、「すばらしいクレーン、どんな重い荷物でも、軽々と運びあげる」と歌う。すなわち、前者における高さとは凶器であり、資本主義社会における工業化の持つ残忍さを象徴しているのに対して、後者の高さは社会主義社会における工業化のすばらしさの象徴として賛美されているのである。さらに、両作品における群衆描写も異なっている。『王老五』に登場する群衆は体に付いたシラミを楽しそうに取ったり、痰を吐いたりする無知文盲な存在にすぎないが、『海港』では社会主義建設に貢献しようと思い、列を成して明るい表情で働く労働者が規律化された身体として提示される。このように両作品においては、女性表象と都市表象とがオーバーラップされているのである。

江青をオリジナルとするプロパガンダ京劇の女性像は、当然ながら一つの共通点を持っている。まず、彼女たちの衰えるところを知らぬエネルギーの源泉は、毛沢東の期待と励ましである。苦境におかれた彼女たちは、毛沢東の著作を読めば、あるいは毛沢東のことを思い出せば、急に目が輝いて光を放つほど元気になるのであり、それと同時に照明が明るくなり、高揚した音楽が流れる。夫、父など父

権社会を代表する男性によって道徳的に支えられ、様々な苦難を乗り越えていく伝統的なメロドラマにおける女性像とは違い、そこには毛沢東という唯一の選択肢しか与えられていない。つまり、かつて父権社会を代表する男性と毛沢東の間に、一種の置換関係が生じているのである。だからこそ、プロパガンダ演劇においてヒロインの夫は登場しない。『海港』では、ヒロインが結婚しているかどうかはまったく言及されず、『杜鵑山』のヒロインは未亡人である。しかし、このような脱性化の意図とは裏腹に、ビジュアルなレベルにおける女性表象には性的なものが同時に現れてきたことは見逃せない。以下、伝統京劇とプロパガンダ京劇における女性像を比較・検討することによって、身体に表出されるセクシュアリティのコードの変化について考察していきたい。

2-2-3. 異なるセクシュアリティのコード——女形と女優

主体性を持つ女性像はプロパガンダ演劇に端を発したというわけではない。伝統的な京劇においても、このような強い女の系譜が既に存在していた。最高の女形と称された梅蘭芳も、1910年代から60年代にかけて、木蘭、梁紅玉、穆桂英などといった時代劇における女性指導者を演じていた。つまり、プロパガンダ演劇のヒロインは、女形梅蘭芳に代表される伝統的な京劇にその原型があったのである。しかしながら、両者の女性像におけるセクシュアリティのコードはまったく異なっている。

かつての女形のがっしりした体軀を覆うための長着、幅の広い顔の輪郭を隠すために長く垂らされた両サイドの髪、派手なメイキャップ、古式ゆかしい衣裳の長い袖や帯、頭に飾られた雉の尾、手に持たれた扇子やハンカチなどは、伝統的な京劇の身振りを引き出す。つまり、古い風俗に対応した身体表現のコードが伝統京劇には存在していたのである。たとえば、纏足した女性が歩く際のしなやかさを表現するために、つま先を立て、土踏まずの部分に支えの棒をつけるという女形の技法があったが、梅蘭芳はそれを習得するために、棒をつけたまま、煉瓦の上に長時間にわたって立ったり、真冬の氷の上で歩き回ったりしたという¹⁶。しかしながら、現代の労働者を描くプロパガンダ京劇では、こういった身体表現は完全に廃れてしまった。そして、女形が男性性を隠そうとしたのと同様に、プロパガンダ京劇のヒロインは女性性を抹消しようと努める。『海港』のヒロインの発声法では、伝統的な京劇における女性役にはめったに使わない鼻、頭部、胸の共鳴音が用いられ、裏声のみ発する女形とは違って、普通の声と裏声とが混ざって使わ

れる。また、伝統的な京劇の女性役には、指や手首をしなやかに動かす仕草である「蘭花指」があり、また笑うときには歯を見せてはならず、歩くときにも足を見せてはいけないといったしきたりがあったが、プロパガンダ京劇のヒロインは男性役と同じように真っ直ぐ伸ばした手首や指先をてきぱきと動かし、歩幅を大きく取って歩く。この虚構の女性には、男性の動作を模倣することによって、男性的な力強さを獲得するのである。

また、梅蘭芳の時代の京劇の舞台は、テーブル一つに椅子二つという非常に簡素なものであった。しかし、椅子の配置や、椅子やテーブルにかけるカバーを変えるだけで、宮廷から庶民の家まで何でも表現することができた。さらに、リアリズムだけでは表現しきれないこともこの装置によって可能となった。たとえば、神話の世界を描く京劇は少なくないが、椅子からテーブルに登るだけで雲に乗ったことが表現できたのである。このような抽象性・虚構性に基づいた空間に対応するかたちで、それにふさわしい身体表現のコードが作り出された。それは、現実世界の様々な動作を元にして、それを芸術の域まで昇華させ、パターン化したものであり、代々伝えられていくうちに洗練されていく「型」である。このような所作は現実との対応関係が希薄であり、京劇の約束事を知らないと何を表しているか分からないが、このように厳しく規定された型を組み合わせると、無限の表現力を持った。だが、京劇の精髓ともいえるこのような抽象性は、プロパガンダ演劇においては完全に喪失してしまったのである。

それゆえ、絶えず複製されていたプロパガンダ京劇と違って、伝統的な京劇には複製不可能な何かがあった。たとえば、1930年代に最大の女形梅蘭芳を含めて四人の女形が一世を風靡したが、その四人の特徴を掴んでパロディー化することが流行した。しかし、他の三人の模倣は一見してこの人だと言いつけることができたが、演技にこれといった特徴がなかった梅蘭芳だけは模倣が困難であった¹⁷。たとえば、彼の歌い方は「激しい喜怒哀楽を表す場合にも節度を保っている。『生死恨』のような悲劇でもあえて悲嘆にくれたような歌い方をしない」（梅葆玖『継承と発展父親的芸術』中国戯劇出版社、1990年）。仕草に関しても、これ以上悲しい場面はないような場合においてもせいぜい袖で顔を覆う程度だった。また、彼自身の証言によれば、『天女散花』を何度も演じている内に、即興で新しい仕草を取り入れたり、帯を持って舞うときにも派手な動きをした。すると、友人に注意され、それからは舞踊の仕草の一つ一つを固定化させ、それに忠実に従うようにした。「一般の観客に受ける大仰な演技には危険が伴う。俳優がその拍手喝采に陶醉する恐れがあるからだ」¹⁸。要するに、梅蘭芳の演技は、観客を熱狂させるというプロパガンダ効果とはまったく相容れないのだ。

一方、プロパガンダ京劇においては、リアリズムに徹した簡素な衣裳を着た女優によって女性の身体性が全面的に出てきた。このような女性のセクシュアリティの表面化がとりわけ顕著なのが、1927年共産党の指導による農民運動を描いた『杜鵑山』である。『杜鵑山』には蜂起した農民を組織して、地主を壊滅させる女性共産党員・柯湘が登場する。この役を演じる女優・楊春霞は、京劇女優にまれに見る細身の長身の持ち主であるとともに、同時にグラマラスでもあって、はつきりした利発そうな目顔立ちに、細長い眉や唇の輪郭がさらにメークによって強調されている。そして、その衣裳も、江青が好んだ薄紫色の上着に、ウェストにきつくベルトを締め、たすき掛けの銃の帯が体に食い込み、両胸が常に強調されているのである。つまり、この女性共産党員のトレードマークは、セクシュアリティを演出させる装置であるともいえる。

また、同じ仕草であっても、女形と女優とは違う効果が現れてくる。たとえば、俳優の顔と胴体がねじれる形になるという伝統的な京劇のしきたり（子午相）があるが、それは古代における戦いにおいて少しでも攻撃目標を小さくするために、敵陣に向かう際に顔は正面に向けても体は斜めに構えるということに由来しているという。女形の役者のがっちりした体軀を細く見せるのに好都合であるこのポーズは、女優を用いるプロパガンダ演劇においては、女性のプロポーションを強調してみせる角度となっている。『杜鵑山』のラストにおいて、見得を切った彼女の体に、ミドルショットから顔のアップまで近づいていくカメラの視線は、好色な眼差しであるとも言えるだろう。

また、ヒロインの髪型も同じ役割を果たす。女形のかつらと違い、ここでは女優の自毛である。京劇では長い袖が手の延長であり、厚底の靴が足の延長であり、ひげが顎の延長であるように、女形のかつらもその頭部の延長であると考えられている。これらの付随物は京劇の様々な身体表現を引き出すのに欠かせないが、『杜鵑山』のヒロインの髪型はもはやこのような機能を失っている。1950年代末、伝統劇を演じることに慣れていた俳優は、初めて現代劇を演ずるにあたっての苦労を次のように語っている。「伝統劇の女性役は髪は毛や髪飾りをなおしたりしながら登場するが、現代劇ではそういう仕草ができない」。また、「現代劇で登場する際、手持ちぶさたのあまり、両手をポケットに入れて場を持たせた。その救いのポケットを皆は防空壕と呼んでいた」という証言もあった¹⁹。

ところで、『杜鵑山』が上映されるにつれ、さりげなく内側にカールしたセミロングで、前髪のみならずパーマをかけたヒロインの髪型が大流行した。その背景には、髪は毛全体にパーマをかけると、ブルジョア的だという批判を浴びる恐れがあったうえに、そのためには数少ない国営の美容室に足を運ばなければならな

いという事情があった。70年代の北京で最も有名な美容室である「四聯」の美容師、李幼琴の証言によると、「パーマをかけるのに、半日以上かかる。というのは、パーマをかける各段階ごとに数十人が列をなし、自分の順番を待たなければならない。休日になると、朝早く行って整理券をもらわないと、その日の内にかけることはできなかった」。しかしながら、前髪だけなら自分で鋏を用いて何とかできるために、そのような髪型が流行したわけである。ちなみに、シャンプーはまだ高級品で、なかなか手が届かず、一般には石鹸や洗剤を用いて洗髪を行っていた。このような文革の特殊な状況がこの髪型の流行の背後にあった²⁰。

このように、『杜鵑山』においては、ブルジョアと結びつきやすい女性美が非ブルジョア的なかたちで実現されている。プロパガンダ演劇においてはプロレタリア的な美が常に追求されたのであり、たとえば、労働者役の衣服につけられた端切れを如何に美しく見せるかが製作サイドの課題となった。『赤軍女性中隊』において、トーションズでポーズをとる主人公の膝や肩やお尻に大きな端切れが縫いつけられているが、それについて、当時の製作サイドが次のように言っている。「赤軍女性中隊は厳しい戦いを強いられているため、彼女たちの軍服に端切れが縫いつけられている。リアリズムに基づき、端切れはすり減りやすい箇所縫いつけなければいけず、しかも見た目にぼろぼろではなく、美しくなければいけない」。このようなかたちでプロレタリア的な美を打ち出していくには当然ながら抑圧も伴っていたことは確かである。しかしながら、既に見たように、『杜鵑山』においては、プロパガンダ演劇において低次元のものと見なされた身体が、女形ではなく女優を機用することによって際立たせられたのであり、そしてさらに逆説的なことに、女性解放を唱えるはずの女性像が、セクシャルな眼差しの対象となったのである。

つねに同一の簡素な舞台装置を用いながらも、ある種の「型」(パターン)によって無限の表現力を持つという、従来の京劇の真髄ともいえる抽象性は、プロパガンダ京劇では完全に失われてしまい、その代わりとして透明な具象性と呼ぶべきものが支配的となった。つまり、具象的な現実世界を抽象的な様式に転換することによって確立された伝統京劇の「型」が、プロパガンダ京劇の到来によって破壊され、いうなれば再び原点である具象性に回帰したのである。そして、このような抽象性から具象性への変容は、とりわけ女形から女優への移行というかたちでプロパガンダ京劇の女性像のうちに顕著に現れているのである。しかしながら、革命家として設定された彼女たちが象徴する革命的精神を国民に学ばせるというプロパガンダ的な見地においては、女性革命家に体现された抽象性(=革命的精神)こそが何よりも重んじられねばならなかったはずである。だが、このような女性像が風俗的なレヴェルにおいて模倣されることによって、セクシュアリティを日常世

界に持ち込むこととなったという現象は、プロパガンダ的な意図からの逸脱であるとともに、物神化されたものへの冒流であると言えなくもないだろう。こうして抑圧的な身体性はねじれた形で回帰したのである。

3. 結論

このように本稿はプロパガンダ演劇における身体性を考察してきたわけだが、第1章で明らかとなったのは、革命的精神よりも低い次元に属する身体が幾重にも抑圧されていた一方で、国民国家を築いていくのに欠かせない身体の規律化を実現させるプロパガンダには身体性が要求されるということである。それゆえ、とりわけプロパガンダ演劇を通じて革命の精神を人民の身体に覚え込ませることが実践され、さらにこのような身体的複製の過程においてはオリジナルへの忠実さが徹底して要求されたのであり、積極的に反復されることによってステレオタイプが神聖かつ不可侵の存在となったのである。身体は思想に殉じるものであると見なされた一方で、人々はプロパガンダ演劇の歌や身振りを繰り返すという身体的な反復の情熱に突き動かされていたのである。

要するに、表現してはいけない／表現せよという正反対の宿命をプロパガンダ演劇は背負っていたのだ。そして、この根本的な矛盾からまた概念化と具体性、脱性化と性化といった二次的な矛盾が生じてきたのである。第2章ではこのような二律背反の命題を、バレエと京劇の政治的利用という事例に即して検証した。すなわち、バレエの場合は動作と思想との対応関係が極端なまでに押し進められたものの、具象性に乏しいバレエにおいて革命的精神を十分に表現することは困難であった。だが、京劇の場合は、複製化の過程において歌詞によって革命的内容が具象的に表すことが可能であったのであり、さらにその意味を明確に伝達するメロディーが用意されるとともに、身体表現のコードの単純化も押し進められた。もっとも、当然ながら、これらの改変は伝統京劇の根幹をなす抽象性とは相容れないために、伝統の喪失は不可避であった。また、プロパガンダ京劇の女性像に注目した場合、プロットの段階では深く押し隠された女性のセクシュアリティが、具象性を回復する目的から女形ではなく女優を用いることによって、ヴィジュアルな領域において滲み出ていたのである。

様々な力が複雑に交錯するなかで製作されたプロパガンダ演劇は、文革当時、中国国内のみならず第三世界にも大きなインパクトを与えた。そして、既に述べたように、それは90年代の中国において再び復活を遂げたのである。このことは、

かつて文革時代の空気を呼吸した人々の郷愁を誘ったという単純な理由ではなく、中国の置かれているポストコロニアリズムの現状と密接な関係を持っているように思われる。すなわち、もはやプロパガンダとしての正当性を失い、大衆のサブカルチャーと化したこのジャンルに対する人々の眼差しこそ確かに変化した、それを産み出す力学が現在の中国においてもなおも働いているという事実が、今日の人々のプロパガンダ演劇によせる共鳴につながっているのではないだろうか。

註

¹ 陳徒手『汪曾祺の十年』

² 初蘭「中国革命歴史的壯麗画卷」、「京劇革命 10 年」、『革命樣板劇論文集 第一輯』、人民文学出版社、1975 年

³ 新文「不許誣蔑樣板戲」、『中国人民不可侮』、人民文学出版社、1974 年

⁴ 上海京劇団『智襲威虎山』劇組「源於生活、高於生活 關於用舞踊塑造無產階級英雄人物形象的一点体会」、『革命樣板劇論文集 第一輯』、人民文学出版社、1975 年

⁵ 「江青同志の京劇「紅燈記」に対する意見」、『江青同志談文芸』、青藍社、1973 年

⁶ 汪人元『京劇「樣板戲」音樂論網』、人民音樂出版社、1999 年

⁷ 「江青同志の京劇『紅燈記』に対する意見」、『江青同志談文芸』、青藍社、1973 年

⁸ 中国舞劇団「毛沢東思想照耀舞劇革命

的勝利前程」、『革命樣板劇論文集 第一輯』、人民文学出版社、1975 年

⁹ 戴嘉方『樣板劇的風風雨雨』、知識出版社、1995 年

¹⁰ 上海京劇団『智襲威虎山』劇組「源於生活、高於生活 關於用舞踊塑造無產階級英雄人物形象的一点体会」、『革命樣板劇論文集 第一輯』、人民文学出版社、1975 年

¹¹ 汪人元『京劇「樣板戲」音樂論網』、人民音樂出版社、1999 年

¹² 蘇叔陽『燃燒的汪洋』、中国電影出版社、1999 年

¹³ 「江青同志の京劇「海港」に対する意見」、『江青同志談文芸』、青藍社、1973 年

¹⁴ 戴嘉方『樣板劇的風風雨雨』、知識出版社、1995 年

¹⁵ 上海京劇団『海港』劇組「反映社会主义時代工人階級的戰鬥生活」、『革命樣板劇論文集 第一輯』、人民文学出版

社、1975 年

¹⁶ 梅蘭芳『舞台生活 40 年 第一輯』、香港戲劇出版社、1954 年

¹⁷ 蔣錫武『京劇精神』、湖北人民出版社、1997 年

¹⁸ 梅蘭芳『舞台生活 40 年 第三輯』、

中国戲劇出版社、1981 年

¹⁹ 晏脩「戲曲表現現代生活的狀況和問題」、『論戲曲反映偉大群眾時代問題第二輯』、中国戲劇出版社、1958 年

²⁰ 楊春霞『關於樣板戲的爭論』

集団ヒステリーの身体表象