

日本における中国映画『白毛女』の受容 ——一九五〇年代から一九七〇年代まで

蓋 曉星

はじめに

一九四五年に歌劇として制作され、以後映画やバレエなどの形でリメイクされた『白毛女』は、中国共産党（以下「中共」と略す）の宣伝活動に最も貢献した文芸作品だと言っていいだろう。特に映画版『白毛女』は、中国全土で大ブームを巻き起こした後、五〇年代には、当時日本共産党（以下「日共」と略す）を主な運営母体としていた日本中国友好協会（以下「日中友協」と略す）によって日本で上映され、日共のみならず、芸能界やインテリ層でも好評を博し、松山バレエ団によりバレエ版『白毛女』が制作・上演されるに至る。この松山バレエ団版『白毛女』は、文化大革命時代の中国の革命バレエ『白毛女』（以下「バレエ版」と略す）にも多大な影響を与えた。

二〇一一年五月にも、松山バレエ団は「大型歴史叙事詩バレエ舞劇新『白毛女』」と銘打ち、第三次改訂演出による『白毛女』を上演した。また中国においても歌劇版『白毛女』がほぼ毎年上演されており、現在でも日中両国で多くの観客を魅了している。

また近年、日中両国で、日本における『白毛女』の受容及び中華人民共和国建国初期の人民映画の製作に関わった日本人スタッフに対する研究、それらをテーマにした出版・放送が相次いでいる。中国では『東影的日本人』（胡昶編著、長春市政協文史資料委員会、二〇〇五年）のほか、『白毛女』を中心に人民映画の日本への伝播及び日本での反響を詳しく記載した『白毛女在日本』（山田晃三著、文化芸術出版社、二〇〇七年）が刊行された。日本では、二〇〇六年六月にNHK ハイビジョン特集として「中国映

画を支えた日本人」が放送され、また『白毛女』など数本の人民映画の編集を担当した岸富美子へのインタビュー『はばたく映画人生——満映・東影・日本映画 岸富美子インタビュー』（せらび書房、山田益三、二〇一〇年）、『ポスト満州映画論』（四方田犬彦／晏妮編、人文書院、二〇一〇年）などが刊行された。

小論は、これらの資料を参考にしながら、日本における『白毛女』の受容について、当時の共産主義運動との関係に着目しながら再考を試みる。また、一九六〇年に松山バレエ団の影響と指導を受けてリメイクされた中国のバレエ版『白毛女』が、文化大革命と共に日本にどのようなメッセージを伝え、日中国交正常化にどのような役割を果たしたかについても考察する。

第一節 先行研究について

前掲の『白毛女在日本』は次の十一章から構成されている。「戦後日中間友好往来の道」「歌劇からバレエ：半世紀に渡って『白毛女』の変遷」「歌劇『白毛女』の日本人舞台デザイナー——小野澤亘」「映画『白毛女』の日本人編集者——岸富美子」「鶴岡劇団——一九五二年中国東北で日本人が歌劇『白毛女』を上演」「『白毛女』日本へ伝播のルート」「日本で初めて『白毛女』を舞台化した劇団——演集劇団」「松山バレエ団は日本でバレエ『白毛女』を上演する」「『白毛女』実家帰り——松山バレエ団の中国公演」「上海舞劇団の『白毛女』日本公演は日中国交正常化に大きい貢献をした」「日中国交正常化以後松山バレエ団の訪中公演」。当事者へのインタビューを含め、膨大な資料を整理・掲載しており、史料的価値がきわめて高い著作であるが、関係者の言動に対する考察・分析は不十分と思われる。また、日本において映画版『白毛女』が好評であったと評価する一方で、この半世紀前の作品に対しては、更に客観的で新しい視点が必要ではあるまいか。

山田晃三は中国がなぜ映画『白毛女』を日本に贈与したかについて、「正しい新中国のイメージを日本人民に伝えたいという願望が込められている」¹と推測しているが、映画『白毛女』の時代背景は三〇年代であり、

最後のシーン（地主を処刑した後、主人公夫婦は自らの畑を楽しげに耕作する）を新中国への希望あるいは幻想が投影されたイメージであると捉えるならば、果たして新中国の「正しいイメージ」を伝えようとしていたかどうかは疑問である。むしろ革命の正当性を宣伝することに主眼が置かれたのではないだろうか。また、同書は『白毛女』の日本への伝播及び受容を「人民」或いは「国民」の視点で語ることが多く、日本における『白毛女』上映活動の主な担い手となった、日共と中共の間に横たわる政治的な関係には触れていない。

『日本社会運動史』（塩田庄兵衛著、岩波書店、一九八二年）によると、五一年十月、日共は第五次全国協議会（五全協）を開き、「日本共産党の当面の要求——新綱領」を採用した。「新綱領」は、主に日本民族の対米従属からの解放を訴え、民族解放民主統一戦線による民族解放民主革命を主張するものであった。しかしこの新綱領は、「寄生地主制度を中心とする封建的残存物を過大評価し、独占資本主義の復活を過小評価するという情勢分析の誤りをふくんでいたと同時に、日本の解放は平和的方法では達成できないと断定して、中国革命流の武装闘争方式を提唱するという極左冒険主義におちいっていた」²。

従って武装闘争を描いた『白毛女』の上映活動を主催した日中友協の運営母体である日共にも、映画を制作した中共と同様に共産主義を宣伝するという意図があったことが推測できる。しかし、実際のところ、戦後GHQによって農地改革が断行された日本では、「地主からの解放」というテーゼはリアリティをもたず、白毛女の解放に歓喜することは直接中国共産主義を支持することにはつながらなかったのである。

佐藤忠男は『日本映画史二』の中で次のように述べている。

特権的な上流階級が存在に大きな打撃を与えた華族制度の廃止や、財閥解体や、とりわけ農地解放は占領軍の命令によって強行されたものであり、日本人が自発的に行ったことではなかった。現在、第三世界で、大地主制を残している国々の多くが、それに反対する民衆の叛乱によって不安定な状況が続いていることを考えれば、これがどんなに巨大な社会改革で

あったかは明らかである。おそらく、戦後の日本で左翼勢力が革命を声を大にして叫んだにもかかわらずいっこうに民衆が動かなかったのも、主として農地改革によって小作人から一気に自作農になることができた大多数の農民の保守化が根本的な理由だったと思われる³。

一方、五一年から五五年の間、日本における中国イメージについて、『戦後日本人の中国像——日本敗戦から文化大革命・日中復交まで』（馬場公彦、新曜社、二〇一〇）は次のように述べている。

一連の日本人による訪中見聞録は、この後、日本人による中国関連記事の一つの系譜をなしていく。いずれも名所旧跡やモデル地区を訪問し、中国側の相手方の発言や公式発表をそのまま引き写し、判で押したような「蠅がいない」「瞳が輝いている」といった印象や指導者たちの人間的魅力を記したものが多い⁴。

言い換えれば、このようなメディアによって親中派の間にステレオタイプの中国像が醸成されたことが、「白毛女」を受け入れる素地になったといえよう。

一方、同書には次のような記述も載せられている。

中国の引揚げ者は、帰国後発表された談話や手記では、大半が中国の生活実態に満足し、中国政府の政策を評価している。が、その裏腹に、送還事業発動前の記事であるが、「赤い満州からの二つの手紙」（『文藝春秋』一九五二年七月号）では、鞍山に留用された匿名の二人の日本人が粗末な食事や安月給、汚職収賄のひどさ（そのために折しも三反運動が始められた）、酷薄な「坦白運動」（罪責自白運動）と人民裁判の実態を告発している。一九四一年に渡満し、終戦後人民解放軍の衛生部医師を命ぜられ、後に中国医科大学産婦人科教授となつて五四年に帰国した明石勝英は「中共に自由ありや」（『文藝春秋』一九五五年五月号）で、当時中国を訪問した旅行者や学者の記録を読

むと、中国の現実を踏まえない記事が多いことを指摘し、彼ら（例えば帆足計や高良とみなど）が訪中している間、現地の留用日本人は外出禁止で軟禁され、彼らが接触したのは「中共選り抜きの、日頃から在中日本人の怨嗟的であった人物だけであった」という内幕を明かす⁵。

以上のような告発も、中国を友好国だと捉えていた日本人の間に大きな波紋を与えることはなかった。現実の中国を見聞する機会が与えられなかった多くの友好的な日本人にとっては、「強烈な理論は現実の諸事象に優先するかのごとき理論信仰の様相を帯び、現実を理論に当てはめる、あるいは理論に当てはまる現実のみに目を向ける傾向が強かった」⁶という。

また、晏妮は『ポスト満州映画論』の中で、『白毛女』の日本での受容について、次のように述べている。

階級闘争のイデオロギーなど中国の政治状況に共鳴を覚えなくても、『白毛女』は、通俗的なメロドラマの話を順守しながら、情感豊かな伝統的音楽を配し、力強い旋律によって日本人の観客をキャラクターと一体化させることができた⁷。

同書は更に、中国公開時の『白毛女』のポスターと日本の映画誌の表紙に使われた『白毛女』の宣伝画を比較して次のように述べている。

中国のポスターは、喜ぶヒロインが描かれる一方で白髪のヒロインも描かれ、その左側に恋人の大春、下方の隅にヒロインの父親を強圧する地主とその手下がそれぞれ単色で描かれている。しかし、『ソヴェト映画』（世界映画社）誌の表紙に使われたものは、微笑むヒロインしか描かれていない。前者は地主などを描写することで階級闘争を強調しているが、後者は階級闘争を可視化していない⁸。

晏妮はそこから、『白毛女』が日本の大衆を惹きつけた要因として「メロドラマという形式と融合し」たことを挙げているのだが、一方で『白毛女』の上映活動に従事した日中友協の関係者など、左翼親中派は当然なが

らメロドラマ的要素のみに惹かれたわけではない。たとえば左翼映画評論家岩崎昶は、新中国の映画について、作品そのものまだ見ていない段階から集めた文字資料と写真を駆使して自著や映画誌などで紹介したのだが、晏妮は彼が新中国の映画に惹かれた理由を以下のように述べている。

日本がアメリカの占領下におかれる戦後の現実と、ソ連や中国の反対を無視しサンフランシスコ講話条約を調印してアメリカの傘下に入った吉田内閣への不信感が岩崎をして中国映画に目を向けさせた⁹。

岩崎は「映画評論」一九五二年七月号に「新しい人間、新しい映画——中国映画」という文章を寄稿している。三〇年代に上海で見たという、日本映画同様に「お涙頂戴」の中国映画について取り上げ、「中国の顔は変わった」という見出しで次のように述べている。

新しい人民共和国の映画は見る事ができず、想像するだけであるが、これは勿論かつての中国映画とはまるで變っているに違いない。「白毛女」も「中華女兒」も「上饒集中營」も日本帝国主義や反動国民黨政權と闘う革命的ヒロイズムを讃える映画で、そこにはペシズムもニヒルもありえないし、もう勝利が、又ははっきりした勝利の豫感があるに違いない¹⁰。

岩崎の「革命」への傾倒は明らかである。さらに彼は一九五三年、一九五八年、一九六六年にも、同誌で「中国映画」を紹介する文章や訪中紀聞など延べ九篇を発表している。その中でも『「白毛女」のような映画』といった形で他の中国映画を紹介しており、「白毛女」は新中国映画を語る時の一つの基準になっているようであった。或いは、日本人の読者にとって最も知られた中国映画が『白毛女』であったので、『「白毛女」のような映画』と言えはなんとなくイメージが浮かぶだろうという作者の考えからかもしれない。とにかく、岩崎が「本業」である映画を通して中国に長年関心を寄せていたことは間違いない。

一方、中国国内でも『白毛女』に関する数多くの論文が発表されている

が、孟悦は他の論文とは一線を画し、政治的要素から視点を逸らして『白毛女』が人々に受け入れられた理由を次のように述べた。

歌劇『白毛女』には明らかに政治的な要素以外にも、見るべきところがあった。地主と小作農の階級衝突のみならず、孤児や寡婦の苦しみや恨みと共産党解放軍による救済のみならず、不幸が突然に訪れ、一夜にして一家が分散し主人公が肉親を失うこと、良家の娘が悪人の手に陥ること、終わりのない恩恵と終わりのない恨み、生き別れと死に別れ、音信不通、危機一髪、意外な再会、英雄の帰郷、最終的には善悪それぞれに報いがあることである¹¹。

晏妮の観点は孟悦と同様であり、確かにそのような側面があったことは否定できない。しかし、メロドラマ或いは伝統的なドラマ的要素といっても、日中両国の歴史状況及び当時の社会状況によって、日本の観客と中国の観客が着目する点には差異がある。さらに日本での受容を検討する場合、観客の様々な立場を考慮する必要がある。概して、日本で『白毛女』が受け入れられた要因は、音楽とストーリーだけではない。日本で『白毛女』が受け入れられたのは、中国という国をいわばファンタジックに描き、新中国に対して現実にはない希望を託すことができたからではなかったろうか。

第二節 「白毛女」成立小史及び日本への伝播

周知の通り、映画版『白毛女』は一九四五年延安魯迅芸術学院によって集団制作された歌劇版『白毛女』¹²を映画化したものである。一九四〇年代に河北省に伝わっていた「白毛仙姑」の伝説が、四五年に共産主義普及のための文芸作品の素材をさがしていた周揚の目に留まり、間もなく開幕する党の第七回大会への「献礼」として歌劇化されることになった¹³。同作は「旧社会は人間を幽霊にするが、新社会は幽霊を人間にする」というスローガンを与えられて共産党の看板文芸作品とされ、後の土地改革への輿論形成にも寄与した。歌劇版から映画版への改作過程において、細部で

脚色が行なわれたが、物語の構成は歌劇とほぼ同様である。因みに、伝説から歌劇になるプロセスについては、松浦恒雄の論文「新歌劇『白毛女』成立考——「白毛女説話」から——」（『現代中国』第六六号）において詳しく論じられている。

ここで映画版『白毛女』のあらすじを簡単に紹介しておく。

小作農の楊白勞の娘喜兒は幼馴染の大春との結婚を間近に控えていた。しかし、彼女の美貌を我がものにしようとした村の地主黄世仁が、借金返済が滞っていることを理由に喜兒を強奪する。絶望した楊は大晦日の夜に自殺する。喜兒は黄家でレイプされるが、老女中の助けを得て妊娠中の身で逃げ出す。喜兒は深山に入って死産した子供を埋葬し、ほら穴に住みつき、廟のお供え物を盗んで飢えをしのぐうちに、頭髮はまっ白になり、彼女を目撃した村人たちの間では「白髪（はくはつ）の仙女」（原文：白毛仙姑）の噂が広がる。

そして三年後、共産党八路軍の軍人になった大春は、土地改革工作を進めるため帰村し、村人の迷信を啓こうと「白髪（はくはつ）の仙女」の真相を追究、やがて喜兒を発見して救出し、地主は人民裁判によって死刑と判決されるのであった。

映画版『白毛女』の主旨は二点にまとめることができると言えよう。

主旨一：共産党による人民への解放

主旨二：地主の打倒と土地改革

主旨一について、上述の松浦論文によると、伝説における「白毛仙姑」という妖怪としての存在が歌劇において貧農の娘に「変身」したことは、「未知の異界に対する合理的な、人間世界の因果関係としての理性的解釈を積極的に認めだしていたということになる。これは、辺区政府による新秩序が徐々に人心を獲得していったことの反映」である。映画版が公開された一九五〇年には、すでに共産党政権が確立しており、新中国にとって重要な施策の一つが土地改革であった。広範に流布して莫大な人気を得ていた『白毛女』は、土地改革についてのプロパガンダの役割を果た

した。

そしていよいよ一九五二年、日本で映画『白毛女』が上映されることになる。服部龍二の近著『日中国交正常化』（中公新書、二〇一一）によると、一九五一年九月、サンフランシスコ講和条約締結と同時に、日本はアメリカと安全保障条約を締結し、対米協調を戦後外交の基軸とした。アメリカの冷戦戦略に組み込まれた日本は、一九五二年四月に台湾の中華民国政府と日華平和条約を締結した。その一方で、政経分離の原則に則って日中間の貿易は再開しており、自由民主党や日本社会党の議員もしばしば中国を訪問していた¹⁴。そのような状況のもとで上映された『白毛女』は、日中間の交流拡大の一助となったのである。

『新中国映画』（大芝孝、法律文化社、一九五六）によると、一九五二年六月一日、北京で日中初の貿易協定に調印した高良富、帆足計、宮腰喜助の三名は、映画『白毛女』のフィルムを記録映画『中国民族大団結』、『簽訂貿易協定』と共にお土産として贈呈された。しかし『白毛女』と『中国民族大団結』の二本は、横浜税関（一説には羽田税関で三ヶ月間）で差し押さえられてしまったという¹⁵。

「羽田税関が通関を許可しないんですよ。帆足計さんも何回も税関に交渉してくれたし、先日亡くなった副会長の平野義太郎（筆者注：当時の現代中国学会幹事長・会長）さんを先頭にデモみたいにして交渉に押しかけたんです。（中略）日本の革命を煽動するようなものは一般公開してはいけないというので、税関で試写したうえで、協会が会員にみせるだけならいいだろうと、やっと許可された」と能智修弥は「日中友協創立三十周年記念」のインタビューにて回想している（『日中友好新聞』¹⁶一九八〇年四月十三日号）。

こうして映画『白毛女』は、九月十三日になって、ようやく東京などで、学生団体、文化界、映画界、新聞界、労働関係、華僑団体の協力のもとで上映された。十月二十三日までの計二十八回の上映で八千七百三十名の観客を動員し、さらに、「三ヶ月間のうちに全国で二百七十七回上映、十二万八千九百九十三名を動員した」¹⁷という記録が残されている。

当時の観客について、先述した『新中国映画』は「新中国映画に関心を

寄せる人びとは、単なる映画芸術の愛好家よりも、映画を通して中国を理解しようという人のほうが多かろう」¹⁸と述べている。確かに日中友協にとって、日中間の自由往来が禁じられるという厳しい情勢の中、映画の上映は比較的容易に行える友好運動の一つであった。二〇〇〇年刊行の同会五十年史には次のような記述が見られる。

協会の指導者たちが期待していたように、文化活動を通して各界の人びとが中国に関心をもつようになり、また協会の活動に協力するようになってきた。これを具体的に物語る一例が、そのころ、中国からもたらされた映画「白毛女」を観賞する会である¹⁹。

同書によれば、日中友協には文化部が設置されており、担当者が『白毛女』を翻訳し、翻訳原稿を弁士のように読み上げながら上映を行ったという。上映地域に関する記録は少ないが、数少ない資料と筆者によるインタビューから整理すると、少なくとも東京都、千葉県、新潟県、京都府、長野県、岐阜県、三重県、宮城県、愛知県、埼玉県、岡山県、北海道などで上映活動が行われたようである。さらに『宮城県日中友好運動物語』（村松勝三郎、一九九八）は宮城県県内三十数ヶ所から東北六県までを巡廻したことを記録しており、県内上映場所として鶯沢・岩ヶ崎・若柳・登米・佐沼・中田・石森・豊里・古川・田尻・鳴子・中新田・吉岡・石巻・塩釜・多賀城・岩沼・大河原・川崎・角田・白石などを挙げている。

上述の『日中友好新聞』のインタビューにおける能智修弥、富山栄吉両名の回想からも当時の上映活動の活況ぶりを伺えよう。

（能智氏）一九五五年に北海道で炭鉱労働者のストライキがあったとき、弁士を二、三人養成して、（『白毛女』を）上映してまわり大受けでした。二年余りで全国で百五十万人ぐらいが観賞し、ブームを巻き起こした。中国にもこのことを伝えたら、えらく評価したんです。

（富山氏）「文化活動のほか、貿易相談部も作られ、初期の日中貿易促進のための活動も、『白毛女』を映してから説明して、質問があれ

ば貿易の話もするし、中国事情についても質問があれば説明しました²⁰。

能智修弥が言うように「大受け」したのは、資本家に対しストライキを行う炭鉱労働者が社会主義中国に共感を抱いていたからだろう。そのほかに、晏妮が指摘したような「通俗的なメロドラマの話法」による勧善懲悪の要素も人気を集めた要因なのかもしれない。

一九六五年刊行の『ベトナム戦争』（中国総合研究会編）に収録された「中共の実態と日中新関係の在り方」によると、当時の「日本革新系の平和運動または革命抵抗運動は、必ずなんらかの形の国際的支援のもとに行なわれている。これらの運動は出発の当初からソ連や中共の援助のもとにあったものと、出発当時は極めて素朴なものであったとか、日本民族意識の上に発足したとかいうものとかがあるが、後者の場合でも何時のほどにか中ソの精神的か物質的かの援助を受けるようになった」²¹という。

『白毛女』のような文芸作品の上映は、まさにその「精神的な援助」に当たるだろう。上記の能智修弥も「『白毛女』は内容がよくて、当時の日本の労働者、農民にぴったりだったんですね」²²と述べたことがある。能智修弥は日中友協に所属しており、上述したように、日共の戦略的な宣伝対象は労働者と農民であった。「日本の労働者、農民にぴったり」ということは、日共の戦略に「ぴったり」だったということであろう。

そのため、日共党員がその会員の多くを占めていた日中友協は、「きのうはあの小屋、きょうはこの講堂と、日本各地で『白毛女上演会』を開い」²³て、『白毛女』の上映活動に尽力した。

一九五二年東京の下町の小さな会場に出かけた松山バレエ団の創立者清水正夫は、「ほとんど涙なしにみることはでき」ず、鑑賞後直ちに『白毛女』をバレエにリメイクした。松山バレエ団版『白毛女』は一九五五年二月日本での初演に成功した後、一九五八年から七八年にかけて、中国で大小七回の公演を行った。本来の専門分野は建築で、中国でも橋の設計に関わったことがある清水正夫は、将来「バレエという日本ではまだ新しい芸術で、日本と中国の文化交流を主軸に細い糸のような橋をかけるのに生涯をかけ

ように思って」²⁴おり、この夢は、『白毛女』によって実現したのである。

当時は未だ正常な国交関係が結ばれていなかった時期であるが、以上に挙げたような、民間団体による『白毛女』などの文芸作品の上映会により、日中両国の文化交流が推し進められ、「そのいきおいは燎原の火のように、日一日と大きくなりつつある」²⁵と大芝孝は前述の著書『新中国映画』で述べている。

そして映画『白毛女』はいよいよ一般公開の日を迎えた。前引書によると、「中国映画には実績がないといって、為替の割当を大蔵省管理局はぜんぜん許可しなかったのであるが、ついに二百万の観客を動員した〔白毛女〕と〔敦煌壁画〕が独立映画株式会社の手によって、一九五五年夏一般公開された。五五年十月から十一月にかけて、東京と大阪で開催された「中国商品見本市」には、特設の映画会場に〔白毛女〕（筆者：他に十四本の映画、タイトル略）が一斉に上映され、一四万八千七百名の観客を動員した」²⁶。『日本と中国』²⁷（以下『日中』と略す）一九五五年十二月一日号掲載の記事「『白毛女』いよいよ封切」によると、十二月六日から東京新宿ヒカリ座、池袋人生座、上野スター座を始め八ヵ所の映画劇場で封切上映がなされたという。

映画専門誌の『キネマ旬報』は半年の間に『白毛女』を三度取り上げている。一度目は一九五五年九月上旬号「新作グラフィック」欄で、一ページを割いて「白毛女」を紹介した。白髪の子と大春が再会したシーンのスチール写真を大きく掲載し、喜児が地主の前で悲しみと怒りを忍ぶ場面、大春が喜児を救出するため地主の家に潜入したものの地主の手下に気づかれてしまって窮地に陥る場面の写真を加えている。この三枚の写真が全頁の五分の四を占めており、これに「中国映画戦後初公開」の見出しとあらすじが添えられている。

二度目は同年十一月下旬号の「外国映画紹介」欄であり、「スタッフリスト」、「解説」と「略筋」、そして白髪の子の顔写真が掲載されている。三度目は、一九五六年一月上旬号「外国映画批評」欄で、同欄の第一篇として半分あまりを占めた。『キネマ旬報』が半年以内に三回に渡って紹介したことは異例の扱い方だと言えよう。なお実際の興行成績は、上記の

『新中国映画』に記録された「中国商品見本市」の特設映画会場での観客動員数以外、特に統計は残されていない。

以上をまとめると、映画版『白毛女』の日本における上映は、日中国交正常化が遙か先のことであった五〇年代において、大きな成果をあげた両国友好運動の一つであったと言えよう。そして同作は「中国革命を知るための情報の窓」或いは単なる異国のメロドラマとして鑑賞されたのと同時に、中国側に日本人の友好の意を表すという役割も果たしたともいえよう。

第三節 『白毛女』が日本で好評を受けた理由を再考する

映画『白毛女』は独身の趙大叔が羊を放牧しながら歌を歌うシーンから始まる。その歌の内容は「清らかな水の流れ、青い空、山のふもとでの米所、高粱と粟の穂は限りなく広がり、黄家の土地は数え切れない。地主は高樓に住み、小作人達が収穫に来る」²⁸ というものである。冒頭からいきなり地主への不満が示されている。続いて、お互い挨拶をしながら、簡単な昼食を取るシーンに進む。独身の趙大叔も大春の母親に呼ばれて、一緒に食事を取る。過労状態でありながら貧窮にあえいでおり、まともな食料はあまりないのに、他人に食べ物を与えることを惜しまない。ここでは農民の素朴さと一種の村落共同体が描かれている。仮に地主の搾取がなければ、苦しみと哀愁のない美しい田園風景になるに違いないと想像できる。

戦後活躍していた共産党系の思想家谷川雁（一九二三—一九九五）に関する「農民に対する無垢な傾倒には、中国農村に対する素朴なユートピア願望や、毛沢東が主導する中国の農民革命への思慕が反映されている」²⁹ という馬場公彦の指摘から分かるように、当時の日本には谷川雁が代表とする一部の知識人が、中国の農村と農民及び毛沢東が主導する中国の農民革命に傾倒していた。これも『白毛女』が受け入れられた一つの思想基盤として看過できない。

一方、『白毛女』は日本で自主上映されてから三年後の一九五五年夏、独立映画株式会社の手によって一般公開された。公開当時のチラシには、左端に馬に乗る軍服姿の大春が配置され、向かい合わせになる形で、右端

に微笑んで切り紙細工の鴛鴦を持つ喜児がレイアウトされている（結婚前夜に部屋飾りを準備する喜児のシーン）。その間に「白毛女」の三文字が横たわり、その上に「日本人のだれにも娛しめる！ 涙と愛情の大衆芸術映画！」³⁰と記されている。つまり、一般の観客に訴求するためには、晏妮がいうところのメロドラマ、さらに詳しく言えば涙と愛情の大衆ドラマとしてアピールするべきと考えられたのであるこのチラシには、映画会社による一般公開と日中友協の自主上映との狙いの差異が、一目瞭然に示されているといえる。

映画評論家の石子順は、日中友協の刊行物である『季刊中国』にて、以下のように回想している。

とにかく身近さがあった。日本は民主主義になったといっても民衆は勝利したのか。農村の娘が「白毛女」を見てあまりにも自分の境涯に似ていると泣いて感動したという声を寄せた。（中略）日本でも敗戦までは農村は大地主が支配していた。「白毛女」のような目にあった娘はいっぱいいたのであり、まだいるのだ。現実にも工場でも身分差別や搾取が横行していたのであり苦しんでいる人たちはいた。だから人々は共感した³¹。

つまり、一般配給の観客に訴求するポイントとなるのは「娛しめる」点であり、一方日中友協の自主上映には「共感」を持たせるという目的がある。前者はあくまで映画の中にある現実離れした世界を楽しむという捉え方であるのに対し、後者は身近な問題としてアピールしており、両者共に期待通りの成果を得られたといえる。

『キネマ旬報』一九五六年一月上旬号「外国映画批評」欄で、同欄の半分余りを占めた井沢淳の批評と共に、「興行価値」について「日本初公開の中共映画ということはインテリ層には十分売り物となるが、興行的には組織動員に力を入れるべきだろう」と記されている。確かに日本における中国映画『白毛女』の受容を考察する際、観客を一般人と中国に好感を持

つインテリ層に分けて分析すると、より正確にその実態を把握できる。

「三ヶ月間のうちに全国で二百七十七回上映、十二万八千九百九十三名を動員した」³²という記録が引用されているが、観衆の自発的観賞というよりも、左派系団体における組織的な動員という要素が強かったと思われる。

中国文学、現代中国研究者の竹内実（一九二三—二〇一三）は、日中友好協会の依頼を受け、映画技師と二人で農村各地に赴き、上映会の同時通訳をつとめた。竹内は筆者が行ったインタビュー³³に対し、次のように語っている。

日中友好協会の活動の中心は、映画の無料上映だった。映画技師と僕はアルバイトだからお金をいただきました。いくら貰ったか忘れたけど……。本編の上映の前に、ほかの映画の予告編を放映するんだけど、その予告編を見るために子供がよく見に来ましたね。大人はあまり来なかった。誰も中国のこと知らないから。

五〇年代はちょうど日本における映画の黄金期で、日本映画や、アメリカなど先進国から輸入された映画が多く観客を魅了した時期であった。社会主義中国の宣伝映画に興味を示す人は限られていたのである。そもそも、竹内実が言うように、多くの人は新中国のことを殆ど知らなかった。裏を返せば、「白毛女」は中国に対して無知で無関心な観客も、映画という娯楽として楽しんだ、といえよう。

一九五六年出版の飯島正著『世界の映画 五』では「この映画はおもしろい。説話的な・おとぎばなし的なおもしろさで、しかも現実的な切実な感銘を見るひとにあたえるのは、中国民衆の実状も多少でも知っているからであろうか。いや、そうではあるまい。むしろ、リアリズムとファンタジイとがまじりあった、一種祭典的な、原始的ともいえる現実性をもっていることが、この作品の類のない魅力となっているのである」³⁴と評されている。

飯島のように物語性に注目した評論は他にもある。二〇〇七年に出版さ

れた『「老牛破車」の歌』で、中国文学者の伊藤敬一は当時の『白毛女』観劇についてこう述べる。

（前略）底抜けに素朴で楽観的な、夢物語のような画面を、こんなに正面きって堂々とまじめに突きつけられると、日本とのあまりの違いを感じながらも、不思議な感動を覚えるのである。³⁵

また、初めて『白毛女』をバレエにリメイクした松山バレエ団の創立者松山樹子は、『白毛女』に惹かれたことについて、次のように述べている。

このバレエを取りあげたのはやはり、黒い髪から白い髪に変貌する、現実を超越した美しさです。婦人の解放などという大それた考えも少しはありましたが、何と言っても素朴な中に香り高いロマンがありました³⁶。

一方で、インテリ層、特に左翼思想を抱いたインテリ層には別の印象を持った者もいた。佐藤忠男が次のように述べている。

革命の流血が避けられたという意味で占領軍による改革は喜ばしいことであったが、同時にこのことは日本の民主主義にひとつの宿題を残した。日本人は、（中略）この民主主義は自分が実力でかちとったものだという誇らしい感情を持つことができなかった。（中略）民主主義を自分のものと感じさせる物語はあまり見当たらなかった³⁷。

それ故に、隣邦中国の『白毛女』は、一部日本の知識人、左翼青年にとって、欠如していた「誇らしい感情」を託すべき革命物語の役割を担うことになったと思われる。共産主義一色に染められた『白毛女』はセンチメンタリズムを排し、復讐と闘争の迫力を描こうとした。山で様々な手段を使って（野生動物を追いかけて捕まえる勇猛な姿は特に印象深い）生き抜こうとする白毛女はまるで「超人」のように見える。そこには日本の戦争映画に見られる「戦争への反省」「平和主義」など微塵もない。勝利へ

の謳歌、解放への賛美というプロパガンダ映画に特有のストレートなテーマが貫かれ、「燃えよ、立ち上がれ！」というメッセージを必死に伝えんとする。

劉文兵は『証言 日中映画人交流』（集英社新書、二〇一一年）の中で、山田洋次監督の映画『馬鹿が戦車でやってくる』（松竹、一九六四年）は、「悪しき地主と抑圧されたプロレタリアートの対立をストーリーの軸に置いた復讐劇で」、『白毛女』によく似ていると指摘したのだが、その指摘を受けて山田洋次は次のように語った。

山田：『白毛女』をはじめ何本も、大学生時代に観てたんじゃないかな。あの頃は中国が憧れの国だったから。僕らが大学生の頃は、まだまだ中国、ソ連が一枚岩の団結を誇っていたからね。その当時の大部分の大学生にとって、北京とモスクワなんて憧れの都市だったんです。「東京－北京」という歌があったくらいで。最後はこの二つの国が助けてくれるなんて、まじめに思っていた。

——じゃあ監督はやっぱり、学生時代には左翼思想に傾倒しておられたのですか。

山田：当時、学生は大部分が左翼だったもの。みんなでデモをしてね、この国を変えようと³⁸。

また、一九七一年朝日市民教室〈日本と中国〉が主催した「現代中国芸術は日本人にとっておもしろいか〈座談会〉」（朝日新聞社刊行『造反する芸術』に収録）では、松井博光（当時は東京都立大学助教授）が次のように述べている。

思い出話になるんですが、ぼくが学生のころ『白毛女』（映画版を指す一筆者注）を見たときは、ちょうど南博さんがソ連から突然中国に入ったというニュースがあったときなんです。そういうときに映画を見たので、とくに共感があったような気がするんです。あれはアメリカに占領されていた、講話前の時代ですからね³⁹。

ただし、一般観客の間では、やはり晏妮が指摘した通り「メロドラマ」の要素が好評を博した。上述した通り、孟悦も中国人観客における『白毛女』の受容を「伝統的なドラマ的要素と美意識」に帰着しているが、そのドラマ的要素として挙げられたのは、突然訪れた不幸、生き別れと死に別れ、そして死を乗り越えた再会などの「受難」の場面である。一方、日本では放映側の宣伝文句で取り上げられたのも、見る側の関心を集めたのも、主人公二人のラブストーリーであった点は非常に興味深い。

一九五三年四月号の『ソヴィエト映画』に「『白毛女』感想」という文章が載せられた。署名は岩手 横堀英夫である。その内容の一部を見てみよう。

この映画をみたある女性が、「中国にも恋愛があるのね」といっていましたが、わたくしにも、このことばをわらえない。かたちはちがっているがここはおなじ偏見があったということです。まったくおそろしいことです。わたくしは、この映画をみていて、中国にたいするノスタルジアをおぼえ、中国と日本とは兄弟国なんだということに、いまさらながら気がつくほどでした。

今井正は『映画評論』一九五四年四月号に寄稿した論文「独立プロの企画」の中で、『白毛女』の「素朴」と「新鮮」さに注目し、次のように述べている。

中国の映画『白毛女』を見ると、作者がどれ程深い愛情を、描く対象にそそいでいるかが、画面のすみずみから強く感じられる。若い農夫と娘の愛情の描写にしても、まことに素朴で、つつましく、よく日本の映画に見られるような接吻の場面などは全くない。それでいて彼等の生活感情が、新鮮な感覚で迫ってくるのだ。

歌劇「白毛女」では、幼馴染の喜児と大春の結婚は親同士が決めたことで、二人の愛情描写は殆どなかった。しかし映画にリメイクされる際、二

人は恋仲であるという設定になり、愛情描写が加えられた。それによって二人の愛情を裂ぐ地主の悪徳がさらに強調され、「喜兒は悪条件の中生き延びられたのは、精神的な支えがあったからだ」という理由付けがなされた。ただし、『白毛女』は共産党のプロパガンタ映画であり、地主の淫欲との対比を印象づけるためにも、喜兒たちの愛情表現はかなり控えめな描写になった。彼らの愛が「欲」と繋がることは許されない。このシンプルな愛情描写が、日本の観客には逆に新鮮に映ったのだろう。

第四節 現代革命バレエ版『白毛女』が伝えた中国像

本節では、一九六四年から上海バレエ団が制作に取り組んだ革命バレエ版『白毛女』の日本における受容について考察したい。革命バレエとは、文革勃発に伴い江青など「四人組」が制作した宣伝劇「革命模範劇」の一種であり、映画版『白毛女』に対して革命バレエ版では次のような大幅な改修が行われている。

- (一) 人物関係の変化 (例) 大春と喜兒：恋愛関係→被抑圧階級同志の友人
- (二) 身分の変化 (例) 喜兒：母性像→少女像；趙小父：貧農→共産党地下黨員
- (三) 性格の変化 (例) 楊白勞：軟弱→強靱
- (四) 階級意識の変化 (例) 楊白勞、大春、喜兒など小作人達：曖昧→自覚的
- (五) 敵対象の変化 (例) 国民党と地主→日本帝国主義

周知のように、六〇年代前後に盛んになった京劇改革や現代革命バレエの創作は、大躍進運動の失敗によって半ば失脚した毛沢東の新国家主席の劉少奇に対する内部闘争から生まれたものである。一九七二年七月号の『人民中国』は、上海舞劇団の日本公演にあたって『白毛女』の特集を組んだ。その中で改作の意図について、「わが国の民主主義革命の時期における農村での階級闘争と貧農・下層中農の思想の本質を正しく反映する」

ため、楊白勞などを徹底的な抵抗を行った人物として描く必要がある。これから武装闘争の心構えが重要であるというような主旨を述べ、更に次のような文章が綴られている。

一九五六年に、裏切者、敵のまわし者、労働者階級の奸賊である劉少奇は、黒い指示を出して才子佳人を表現するバレエをさかんにもちあげ、「現代の生活を無理に反映しなくてもよい。それをバレエが反映できるとはかぎらない」などとなりがたてた。これは、「昔のものを今に役立て、外国のものを中国に役立てる」という毛主席の方針に公然と対抗し、バレエに対する革命を阻止しようとするものであった。

同誌はさらに『白毛女』の改作における主題と人物の表現をめぐる、「激しい戦いが繰り広げられていった」ことも紹介している。このような共産党内部のイデオロギーの対立の産物である革命バレエ『白毛女』は、当時の中国国内でどのように受け入れられたのか。応雄は『中国映画のみかた』の中で次のように述べている。

共和国において、バレエの公演は一九五〇年代に始まったのだが、当初は、こういう反応も見られた。「舞台の隅々までが太ももでいっぱい、労働者や農民、兵士たちは見ていられるものか」（「大腿満台跑，工农兵受不了」）、と。（中略）はたしてどのようにして「太もも」と「階級闘争」を同時に受け取ることができたろうか⁴⁰。

当時の中国人よりバレエに慣れている日本人のほうが、却ってその様式より内容の方を重視していることは後述の通りであるが、一九六六年から中国で勃発した文化大革命は、日本における日中友好運動にも大きな波紋を投じた。日中友協は文革支持の中共系日中友協と文革反対派の日共系日中友協（以下それぞれ「中共系友協」「日共系友協」と略す）との二つのグループに分裂した⁴¹。まず、武田泰淳（一九一二～七六）が中共系の日

本中国文化交流協会の月刊誌『日中文化交流』一九六七年九月一日号に発表した「バレエ『白毛女』」から見てみよう。

今回の訪中で見た舞台で、もっともすばらしかったのは、バレエ「白毛女」と「紅灯記」でした。(略) たった一人の白毛女は、たった一人で棲息をつづける。(中略) 彼女を支えているのはもちろん中国革命史の重厚な力である。(略) 肉体的にも精神的にも苦痛の中でのみ成長し花ひらく、全くあたらしい「美」のようなものが…。生きつづけるための労働の、たくましさ、可憐さ、せつなさのようなものが、訴えることのできない、誰の耳にもとどきそうのない、胸底ふかくわきあがっている「声」を、身もだえ（おどり）として表現することの必然性（後略）⁴²。

武田泰淳は日本の中国文学者という立場から、歌劇版や映画版の『白毛女』についても熟知していただろう。革命バレエ版『白毛女』が、文化大革命の肯定・宣伝のために制作・上演された点にも当然気づいていたはずである。武田泰淳はその他各誌での発言においても、毛沢東と文革に好意的な態度を表明している（『中国』一九六七年八月号「中国文化大革命を語る——そこには普通の生活がある」、『日中文化交流』一九六九年五月号「プロレタリア文化大革命について」）。しかしバレエ版『白毛女』については、文化大革命の要素に触れず、ひとえに「たった一人」の女性の孤独な抗争の姿を称賛している。単純に泰淳を文革賛成論者とは言えないにしても、少なくとも彼は直接的な文革批判をしなかった。

王俊文の博士論文『武田泰淳における中国——「阿Q」と「秋瑾」の系譜を中心として』は、「文革中、魯迅は盛んに祭り上げられていたが、魯迅と対立したとされる左翼知識人に矛先に向けた批判運動に泰淳は戸惑いを感じる」⁴³と指摘している。つまり自らの侵略戦争体験が作家としての出発点であった泰淳は、内心の「戸惑い」を隠しながら、メディア向けの文革容認論を発していたとも考えられよう。「秋瑾、魯迅との対話によって中国の革命問題を問い続ける泰淳の思い」⁴⁴は複雑であり、革命バレエ

版『白毛女』への賛辞にも、その複雑な思いが投影されているのではないだろうか。

また、王論文は阿Qと秋瑾について「声なき男」／「声をあげる女」という構図から分析しているが、バレエ版『白毛女』はまさに「声をあげる女」の象徴的存在である。その強烈な象徴性は泰淳に深い印象を与えたことであろう。つまり、「たった一人」の女性が孤独に抗争する姿に泰淳は惹かれ、そこに「中国革命史の重厚な力」と人間の声なき「声」が演出する「全くあたらしい『美』」を発見したのであろう。

これに対し、一九六七年に武田泰淳と一緒に中国を訪問した武田より十九歳若い小説家で、同じく中国文学者の高橋和巳（一九三一～七一）は、同年刊行の『新しき長城』で、「帰国してから、『白毛女』を読み返して比較してみると」、「政治革命から、社会革命へ、さらに人間革命へと新たな段階にさしかかっている現実の進行に較べて、劇の改訂のあり方が、むしろ階級憎悪を定着する側に退行しているように思われた」⁴⁵と述べ、戦時中まだ小学生・中学生だったころの天皇崇拝の不愉快な記憶を思い出して、次のような感想を述べている。

表面上の現象の相似に惑って、本質を見ぬく目を見失ってはならぬと自分に言いきかせながらも、破壊された菩薩のあとに飾られた毛沢東の写真を見ては、ほとんど怒りに近い感情が湧くのは避けえなかった⁴⁶。

当時の日本の大学でも、学生運動が激化して各地で学園紛争が頻発しており、このような風潮の中で高橋は学生運動に対して共感を寄せ、全共闘運動を支持していた。彼は同時代中国の紅衛兵運動に共感を抱く一方で、毛沢東に対する個人崇拝を容認できなかったのであろう。

一九七二年九月に至り日中国交正常化の動きが本格化する中、上海バレエ団が来日公演を行った。この公演は関係団体の間で爆発的な人気となり、大成功を収めている。NHKがテレビ中継をしたほか、『朝日』、『読売』、『毎日』など全国紙も連日報道した。中共系友協の『日中』も毎号の

ように上海バレエ団について連続報道を行っている。一方、日共系友協の機関誌『日中友好新聞』はこれを黙殺し、八十年代になってから、初めて一九七二年の公演に触れる記事を掲載している。一九八〇年三月十六日号で対談した映画監督の山本薩夫と評論家の石子順は、文革とバレエ版『白毛女』を次のように批判している。

石子：「白毛女」の描き変えはひどかった。“文革”の性格をそのまま物語る改変でしたね。（中略）文革中は歴史的な事実を目をつぶり、当時の民衆の生活を見ないんで、困ったことだなあと見ていたんですけど……。

山本：僕はあれから文革の本質を考えたね。

石子：……こんなことがやられれば中国はろくなことにならないと思いました。

遡って、前述した一九七一年の座談会「現代中国芸術は日本人にとっておもしろいか」で、文革中に作られた革命模範劇について、松井博光は次のように述べている。

最初に延安の『白毛女』が日本に紹介されたときに、かなり共感をもって受取られたこととも、関係するんじゃないかと思う。いまの『白毛女』（筆者注：バレエ版を指す）がもとの延安の『白毛女』とどう変わっているのかというあたりは、おもしろい問題だと思うけどね。

松井が一度は「いまの『白毛女』がもとの延安の『白毛女』とどう変わっているのか」と問題提起したものの、映画版『白毛女』を見た当時のアメリカ占領下の日本の状況へと話題を転換した点は注目に値する。彼は高橋和巳や石子順のように映画版からバレエ版への改編について疑問或いは関心を抱いたにもかかわらず、日中国交正常化前年という歴史的な高揚感のために、文革及び文革の産物であるバレエ版の冷静な検討にまでには踏み込

まなかったのだろう。

以上をまとめると、日本人における革命バレエ版『白毛女』の受容には、主に二つの潮流が存在していたと言えよう。一つは文革に触れず、作品のみを論じるもので、武田泰淳、宗像和及び中共系友協がその代表である。もう一つは革命バレエ『白毛女』の文革宣伝の制作意図を批判するもので、高橋和巳と石子順及び日共系友協がその代表だといえよう。佐藤瑞枝は「中国文化大革命と日本の知識人」（『一九六八年時代転換の起点』岡本宏編、法律文化社、一九九五年）で、文革に共鳴し、高い評価を与えた日本の知識人について、「文革の思想性に内包されていたこの「近代合理主義批判」こそ日本知識人の問題意識と合致し、彼らの共感をよんだものと思われる」⁴⁷と述べている。実は高橋和巳も実際に見聞した文革中国の現状には一応肯定的な感想を寄せているもの、バレエ版『白毛女』に対し疑問を提したことを考えると、彼の文革認識は武田泰淳ほど楽観的ではなかったことが読み取れる。石子順の映画版への高い評価からバレエ版への低い評価という変化に関しては、それが文革批判の視点に立つものであるだけでなく、それに先んじて対ソ問題が存在したという日共・中共両党関係の変化と連動していた点も指摘できるだろう。

第五節 革命バレエ版『白毛女』が果たした役割

二〇〇三年岩波書店刊行の石井明編『日中国交正常化・日中友好条約締結交渉』はバレエ版『白毛女』の影響が日中間の国交関係にまで及んだと指摘している。

（一九七二年七月）バレエ団の来日は好機に恵まれ政府と民間から熱烈な歓迎を受けた。かれらが演じる現代バレエ『白毛女』と『紅色娘子軍』は東京から地方までどの舞台も大入り満員で、日本中が湧き立った。後に日本側の希望で、滞在期間が三日延び公演が二回増えた。合わせて十五回の公演は大成功を収めた。

‘成功’は公演だけにとどまらず、日本国内に、日中国交回復要求の運動の高まりを促し、田中首相の訪中実現を後押しした⁴⁸。

この来日バレエ団が日中国交正常化を促進したことに関しては、もう一つ注目すべき資料がある。当時新華社主席記者として日本に駐在していた劉徳有（1931～）の著書『時は流れて』（藤原書店、二〇〇二）によると、上海バレエ団が帰国する直前に、孫平化は藤山愛一郎（日本商工会議所会頭・日本航空初代会長・外務大臣・経済企画庁長官・自民党総務会長を歴任、当時は衆議院議員）から「直接上海まで行けるチャーター機を手配する」という話を受けたが、「一般の代表団が、チャーター機で帰国することは、やはり大袈裟すぎるからなあ……」と考えたという。文化大革命を経験した孫は、身分不相応のチャーター機による帰国に対する中共からの批判を心配したのである。しかし周恩来に電話で報告したところ、周恩来は以下のように指示した。「チャーター機での帰国は必要がないものか。『大いに必要がある！ これは政治だ』」。

その時劉徳有は、「われわれはバレエ団の帰国は田中首相訪中のテスト飛行だと推測した」⁴⁹ という。かくしてバレエ団は、一九七二年八月十六日、日本航空と全日本空輸の特別機で帰国した。これが日本の民間機による戦後初めて（二十七年ぶり）の中国直行便となったのである。

一九七一年の「ピンポン外交」に続く、『白毛女』などによる「バレエ外交」は、日中国交正常化の実現に大きな役割を果たしたといえよう。『白毛女』は中共のイデオロギーを宣伝する作品ではあったが、演劇や映画、バレエなどの芸術作品として上演・上映されたことで、広範な日本国民の対中関心を盛り上げ、日中国交正常化の際に存在した日中間の政治体制の壁を乗り越えるための一助となったのであろう。

『朝日』『毎日』『読売』の三大紙における上海バレエ団公演のバレエ版『白毛女』を巡る報道を概観してみよう。『朝日新聞』は、まず一九七二年五月十六日夕刊に、「バレエ公演に活気一日中合作『白毛女』など」という記事を掲載し、続けて同年七月十五日夕刊に蘆原英了（舞踊評論家）による批評「『白毛女』を見て」を「『西欧舞踊』の技法生かす」「唄を使って大きな効果」という見出しと共に掲載した。同年七月十九日夕刊では、「『中国の新様式す』全員暗譜で整然と演奏」「『黄河』と『白毛女』をきく（柴田南雄・作曲家）」といった記事や評論も載せている。

『毎日新聞』は一九七二年七月十七日夕刊に「独創的な革命の舞台——京劇の所作や民間舞踊も随所に」という記事を掲載して、「中国上海舞劇団は『白毛女』公演によって日本の関係者に“新しいバレエ”創造の一つのヒントを与えたといえるかもしれない」と紹介した。

『読売新聞』が一九七二年七月十八日夕刊に掲載した市川雅の署名記事「統一のとれた舞踊手——民族的なユニークさを表現」は、次のように評価している。

この作品を想像以上に成功させているのは、なんといってもよく訓練された舞踊手とアンサンブルのよさだろう。ほとんど失敗 なかったといってよい。(中略) 娘が白毛女に変身する場面などはすぐれており、ところどころに京劇の作法を使って、民族的な ユニークさを表現しているのも楽しい。

いずれの記事・批評も文化大革命に関する記述を避け、バレエの民族的主題と芸術性に注目している。当時それぞれ発行部数六一〇万部、四八〇万部、五七〇万部⁵⁰であった『朝日』『毎日』『読売』三大紙が揃って政治的話題を避けたのは、日中国交正常化を目前に控えて、トラブルを極力避けるためであったのかもしれない。前述の朝日市民教室の座談会で、上野恵司（当時は関西大学講師）は文革と共に日中戦争の記憶も回避されている事を鋭く指摘している。

最近是中国に行ってきたという人もひじょうに多いし、報道もさかんです。それに中国の物産展とかなんとかが身のまわりにいろいろあるわけですね。だから、本当は異質なものであるのに、そんなに異質のものとして意識しない……中国と敵対関係、緊張関係にあるということを忘れさせてしまうような空気が、私たちのまわりに作られてきている⁵¹。

言い換えれば、バレエ版『白毛女』の公演も中国物産展と同じような媒

介的役目を担っていたのである。文化と経済の交流が、外交的には戦争状態が続き社会体制も異質な両国間の緊張関係を和らげていたのである。ただし、正常化を果たした三年後、バレエ版『白毛女』における抗日的な改編についての指摘が現れた。それは一九七五年刊行の『民話』に収録された飯倉照平の「現代中国の伝統民話『白毛女』」である。

この何年か中国へ招待されてバレエ「白毛女」を見た人も多いはずだが、その人たちが、このような抗日の表現に言及していたのを、少なくとも私は読んだ記憶がなかった。それどころか、こんどの日本公演についての紹介や論評でも、なぜか、この点にふれた文章は見かけなかったように思う。“バレエ外交”とそれ以後の事態の展開に上気した眼には、それはありきたりの常套句としてしか映らなかったというのであろうか⁵²。

飯倉照平が指摘するように、最初の歌劇版では町に日本軍が現れたといった描写が何か所かあるだけで、舞台に日本人は現れない。映画版では「蘆溝橋事件」の描写が登場するため、日本軍が蘆溝橋らしき地点で爆弾を投げるシーンが設けられていたが、バレエ版になると、序幕で地主の黄世仁が民族を裏切った「漢奸」の名を冠せられて登場し、そこに「維持会」の看板を持った日本兵の姿が見える。また第五幕の八路軍に入隊した大春が村にもどってくる場面では、背景に立つエンジュの木に、「日本帝国主義を打倒し、漢奸の反動的地主を厳しく罰しよう」と大書されたスローガンが掲げられている。

毛里和子の著書『日中関係：戦後から新時代へ』（岩波書店、二〇〇六）によると、まだ米中間の水面下の動きが公になっていなかった一九七〇年四月七日、ピョンヤンを訪れた周恩来と金日成首相の間で「アメリカ帝国主義の積極的庇護のもとで、日本軍国主義はすでに復活し、アジアの危険な侵略勢力となっている。彼らは、アメリカ帝国主義を後ろ楯とし、アメリカ帝国主義と共謀して“大東亜共栄圏”のふるい夢をもう一度みようと、アジア人民を侵略する道を公然と歩みだしている」という共同声明が発表

された。その数年後に、なぜこの時「日本軍国主義は復活した」と断定したのかと問われた周恩来は、「当時は文革中で、日本を研究している人間が中国にはほとんどおらず、朝鮮同志の方が日本に対する理解が進んでいた、そのため朝鮮の案にある“すでに復活した”という言い方を受け入れた」⁵³と述べたという。

更に、『日中友好運動五十年』によると、一九六〇年日米共同声明が発表される時、日本は中国の（台湾を——筆者注）領土統一を阻止する方針を明らかにしたため、「中国側から見れば、日本が軍国主義時代と同じように、台湾に対して領土的な野心をもっている証拠だということになり、だから日本ではすでに軍国主義が完全に復活した、とみなしたのである」⁵⁴。

前述したように、革命バレエは文化大革命の産物であるゆえ、「武装闘争」というテーマを重視した。その闘争の現実対象は、一、劉少奇など国内の対立者⁵⁵（劉少奇に冠せられた罪名は、黄世仁と同じく、民族を裏切った「漢奸」である）、二、アメリカ帝国主義及びソ連共産党、三、ソ連共産党への名指し批判を同意しない日本共産党であったと考えられる。しかし、『白毛女』の時代背景は日中戦争に当たる。従って、建前の敵は「日本軍国主義」とされたのであろう。

劇中の抗日描写に注目した飯倉は、日本の報道が中国側の歴史の記憶に触れようとしない点に異論を示していたのだが、バレエ版『白毛女』の抗日メッセージを正面から受け止める報道もあった。『日中』一九七二年七月二四日号掲載の「中国上海舞劇団盛大に日本公演初日」という記事は以下のように報じている。

「打倒日本帝国主義」の標語が舞台にあらわれたときは、こんにち軍国主義反対のたたかいをつづける人びとから拍手がわき、その拍手は、舞台に真紅の太陽があらわれたとき最高潮に達した。

『日中』編集部は上述の座談会における安藤陽子の「中国の人民は、日本帝国主義と日本人民をきちっと分けて、日本人民を責めずに連帯の手を

さしのべる」⁵⁶という発言と同様の解釈を行っていたものと思われる。

上海舞劇団の訪日公演はこのような盛大な拍手で幕を開け、また盛大な拍手の中で幕を下ろした。文革期における映画版からバレエ版への『白毛女』の改編に疑問や違和感を抱き、また日中両国間における日中戦争の記憶に対する温度差を察した知識人がいたものの、「ニクソン・ショック」に端を発した日中国交正常化の動きは急展開し、上海バレエ団帰国後の一ヵ月あまりで日中共同声明調印式が北京の人民大会堂で行われた。既述の通り、バレエ版『白毛女』はこの日中国交正常化の一助となったが、その内容は文革期の中共党内情勢の激変を反映して改編されたものである一方、当時の日本人の間でも文革の評価及び歴史の記憶と忘却をめぐり様々な輿論が存在していた。そのような状況下で、日本の主流メディアは国交正常化という政治的課題を促進する文化工作としてのバレエ『白毛女』を位置付けていたと言えよう。

おわりに

一九三〇年代、映画評論家岩崎昶は上海で中国映画と出会い、中国映画が素晴らしい高揚期にあることを認識、中国映画を日本に紹介しようと努力したが、成功しなかった。その二十年後、『白毛女』を中心とする新中国の人民映画が日本に入り、日共や日中友協などによって、広範囲で紹介され、新中国のイメージが日本に伝えられて、映像による同時代中国文化の受容という新たな時代が始まった。映画版『白毛女』は日中文化交流の新しい時代の礎石を築いたと言っても過言ではない。その歴史的な歩みを「日本における『白毛女』の受容」を通して見ると、当時日中間に存在する政治的温度差がより立体的に感じられる。土地改革及び革命による人民への解放といった中国にとって切実な現実、日本人から見れば現実を超越したロマンに過ぎなかったが、決して単なる他国のメロドラマと見なすことはできない、数少ない日本人の胸に抱かれた夢でもあったのである。

一方、バレエ版『白毛女』は文化大革命の産物であり、内容としては「抗日」もテーマの一つとなっているが、同作が日本で上演されたことにより、日中両国における友好交流の気運は高められた。このようにバレエ版『白

『毛女』は、歴史を動かした文芸作品としても記憶されているのである。

-
- ¹ 『白毛女在日本』 一〇二頁
 - ² 『日本社會運動史』 二一一頁、二二七頁
 - ³ 『日本映画史二』 一七四頁
 - ⁴ 『戦後日本人の中国像——日本敗戦から文化大革命・日中復交まで』 一四七頁
 - ⁵ 前掲書、一四〇～一四一頁
 - ⁶ 前掲書、一二九頁
 - ⁷ 『ポスト満州映画論』 四方田犬彦・晏妮、人文書院、二〇一〇、一二六頁
 - ⁸ 前掲書、一二七頁
 - ⁹ 前掲書、一一六頁
 - ¹⁰ 「映画評論」 一九五二年七月号、五五頁
 - ¹¹ 『二十世紀中国文学史論』 第三卷 一九二頁
 - ¹² 一九四七年黄河出版社刊行の『六幕歌劇・白毛女』と一九四九年新華書店刊行の『五幕歌劇・白毛女』を参考。
 - ¹³ 黄仁柯著『魯芸人——紅色芸術家們』 中共中央党校出版社、二〇〇一、一三九頁
 - ¹⁴ 服部龍二著『日中国交正常化』 中公新書、二〇一一、四頁
 - ¹⁵ 大芝孝著『新中国映画』 法律文化社、一九五六、一二〇頁
 - ¹⁶ 日共系日中友協機関誌、中共系と分裂後の一九六九年創刊
 - ¹⁷ 同論注¹⁵、一二〇頁～一二一頁
 - ¹⁸ 同論注¹⁵、一頁
 - ¹⁹ [社] 日中友好協会編『日中友好運動五十年』 東方書店、二〇〇〇、三七頁
 - ²⁰ 『日中友好新聞』、一九八〇年四月二七日号
 - ²¹ 中国総研究会編『ベトナム戦争』、一九六五、三五六～三五七頁
 - ²² 同論注²⁰
 - ²³ 『バレー「白毛女」はるかな旅をゆく』 清水正夫著、講談社、一九八三、五七頁
 - ²⁴ 前掲書、一頁
 - ²⁵ 『新中国映画』 一二〇頁
 - ²⁶ 前掲書、一二二頁
 - ²⁷ 日中友協（現[社] 日中友協）機関誌、一九五〇年二月創刊
 - ²⁸ 原文：清清的流水，藍藍的天，山下一片米糧川，高粱谷子望不到边，黃家的土地数不完。东家在高楼，佃户们来收秋…
 - ²⁹ 『戦後日本人の中国像——日本敗戦から文化大革命・日中復交まで』 一九三頁

- ³⁰ 『《白毛女》在日本』 一一一頁
- ³¹ 『季刊中国』 二〇〇八年春季号、三〇頁～三一頁
- ³² 『新中国映画』 一頁
- ³³ 二〇〇八年七月二日、京都市宝ヶ池プリンスホテル一階の喫茶店にて行った
- ³⁴ 『世界の映画五』 一八五頁
- ³⁵ 『「老牛破車」の歌』 十九頁～二十頁
- ³⁶ 「悲劇喜劇」 一九九二年三月号、二五頁
- ³⁷ 『日本映画史二』 一七五頁
- ³⁸ 『証言 日中映画人交流』 一七六～一七七頁
- ³⁹ 朝日新聞社版行『造反する芸術』、一九七二、二六九～二七六頁
- ⁴⁰ 『中国映画のみかた』 応雄編著、大修館書店、二〇一〇年、一五五頁
- ⁴¹ ただし [旧] ソ連共産党との関係を巡って既にイデオロギーの分岐が現れていた。
『欠落させられた重要な史実——孫平化・劉徳有の日中「友好」史批判』 日本共産党
中央委員会出版局、一九八六年、二三頁
- ⁴² 『武田泰淳全集』 筑摩書房、一九七九、第十六卷二一七～二一八頁
- ⁴³ 王俊文『武田泰淳における中国——「阿Q」と「秋瑾」の系譜』、東京大学大学院人
文社会系研究科二〇一一年課程博士論文、三三頁
- ⁴⁴ 同論注⁴³
- ⁴⁵ 『高橋和巳作品集』 第七巻、河出書房新社、一九七六、一一二～一一三頁
- ⁴⁶ 同論注⁴⁵、一一六頁
- ⁴⁷ 『一九六八年時代転換の起点』 岡本宏編、法律文化社、一九九五年、四一五頁
- ⁴⁸ 岩波書店版行『日中国交正常化・日中友好条約締結交渉』 二〇〇三、二六七頁～
二六八頁
- ⁴⁹ 劉徳有著、王雅丹訳『時は流れて』 藤原書店、二〇〇二、(下) 四九六頁
- ⁵⁰ 日本 ABC 協会の統計データによる。
- ⁵¹ 同論注³⁹、二七六～二七七頁
- ⁵² 『民話』 日本児童文学者協会、一九七五、五五頁
- ⁵³ 『日中関係：戦後から新時代へ』 毛里和子著、岩波書店、二〇〇六、六五～六六頁
- ⁵⁴ 『日中友好運動五十年』 二一四頁
- ⁵⁵ 「人民中国」 一九七二年七月号、十九頁
- ⁵⁶ 同論注³⁹、三〇三頁