

農村の婦女、都市の婦女 ——中国映画『李双双』をめぐる一考察

好並 晶

1. はじめに

1940年代から“四大名旦”¹として名を馳せ、いわゆる“十七年電影”²時期にも人気を博した映画女優・張瑞芳が、2012年6月28日、94歳の年齢で鬼籍に入った³。張瑞芳主演映画の代表作、『李双双』（1962）⁴を改めて鑑賞すると、若き彼女の扮する農村女性が、勝気で明るく映像の中を闊歩する。眉間に皺を寄せ、中空を睥睨する姿態を得意とする張瑞芳の演技を、筆者は決して好まなかったが、農婦役の彼女からはその堅苦しさが薄れ、純朴な可愛気さえ感じられる。

その時、とある疑問が浮かんだ——張瑞芳扮する農婦を代表とする当時の農村婦女は、映像から感じられるように自由闊達に社会進出を果たし得たのだろうか？ 第一その人物形象は、映画媒体が担った社会主義宣伝任務に副ったものなのか？——。この疑問を抱くと同時に、次のような「推論」が脳裡を掠める。

農民たちは確かに、新中国の農地改革により地主の搾取から解放され、自らの土地を得て農業生産の主力を担うこととなった。女性たちも「男女平等」⁵の権利のもと、農地に出て生産に勤しんだであろうが、大增産を狙う「大躍進運動」⁶が夜も昼もない無謀な労働競争という男性性の強い政策であったことから、農婦は体力的に生産の主戦力たり得なかったのではないか。

対照的に、党の政策方針が迅速に伝達される都市生活圏においては、「男女平等」の意識が早くに浸透、労働を通じて女性の社会進出が普遍的になったと考えられる。「新しい友人と共に楽しめて、5～60年代に戻った気分だよ」と喜ぶ初老の男性達が登場する90年代後期の映画⁷では、男性が女性の代わりに夕食の料理を手際良く作る。家事分担という要素に過ぎないが、先に帰った方が“誰先回来，食事を作る誰做飯”という当時の生活習慣の再現に、都市における夫婦関係の「平等」性がある一定のレベルで実現されていたのではないか。

本論ではこの推論に対し「映画」というフィルターを通して一考を施してみたい。新中国社会における農村女性の社会進出を奨励・称賛する主題を持つ映画『李双双』における婦女形象の立ち位置を、同年製作の都市題材作品『女理髮師』（1962）⁸と対照しながら考察を進めることとする。

2. “十七年喜劇電影”が辿った足跡

“十七年電影”史において、上記の『李双双』と『女理髮師』は共に「喜劇」映画⁹と定義されている。社会主義国家建設事業の上での「喜劇」映画創作は政策変化と共に複雑な経緯をたどっているため、先ずは本節にて簡潔にその流れを追い、同時に『李双双』・『女理髮師』両作品の「喜劇」の性向をも確認しておきたい。

建国以後、映画は社会主義国家建設のために人民の啓蒙・教導を推進するツールであると規定される。それゆえ、映画作品で描かれるのは労働者・農民・兵士＝“工農兵”英雄人物に限られ、内容は堅苦しく物語展開も公式化、製作本数も激減することとなる¹⁰。それを問題視した党中央は、「中央人民政府政務院による映画制作の強化工作に関する決定」¹¹を出し、映画製作の挺入れを試みる。その際提案されたのが、新社会の問題点を「諷刺」という手段で炙り出す、ソ連の喜劇映画を見習うことであった。党に対する人民の意見や批判を受け入れる「双百万針」時期¹²と相俟って、1956年、「喜劇」映画の制作が開始された。1930年代、上海の喜劇俳優であった呂班¹³は、党内に見える官僚主義者や、正規戒律を振りかざす文芸関係者を嘲笑する「諷刺喜劇」映画を連作¹⁴、一時人気を博したものの、彼の作品は翌1957年の「反右派闘争」で一転「社会主義社会を乱す大毒草」と批判され、呂班も「右派分子」の筆頭として映画創作現場から永久追放されるに至る。その煽りを受けて他の「喜劇」映画も批判の矢面に立たされ、諷刺性を有した「喜劇」映画制作は禁忌となる。

1958年より始まった「大躍進運動」は人民大衆のユートピア幻想をこの上なくかきたてた。当時濫造された“芸術性記録片”¹⁵はドキュメント映画の体裁を採りつつも、実現が到底不可能な生産業績の樹立、共産主義社会への跳躍などを描き続け、新社会建設事業への極度な楽観主義を顕示した。翌1959年には「建国十周年記念映画」製作計画が提起されるが、その題材の中に「明るく軽妙な作品が無い」ことを、当時党文化部副部長の職に在った夏衍¹⁶が指摘、ここで「喜劇」映画の再興が試みられる。但し、落伍した人物や事象を「諷刺」することは忌避され、完成した作品は好い人物しか登場しない、その人物が自己の幸福よりも公的事業を優先するという、「歌頌性喜劇」と称されるものであった。このスタイルの「喜劇」は、「大躍進運動」中の「楽観主義」を反映した「喜びの劇」と称するに相応しい。この、「喜劇」に不可欠とされていた「諷刺」手法を用いない「社会主義中国の新品種」¹⁷と称揚される「歌頌性喜劇」であったが、登場人物称賛だけの叙述形式と、「登場人物の誤解と、物事の偶然性」でしか「笑い」の発生点を構築できない状況では作品を量産することができず、結果『五朵金花』（1959）と『今天我休息』（1960）のみで創作が頓挫してしまう¹⁸。

「大躍進運動」が失敗、1961年の「調整政策」において、「歌頌性喜劇」の主題である

「社会主義社会新現象、新人物の称賛」を継承しつつ、生活範疇の中で立ち後れた思想を持った人物への軽度な「諷刺」を物語内に織り込んでいくという、「軽喜劇」のスタイルが構築された。映画創作方針の転換¹⁹を訊いた映画関係者たちは討論を繰り返す、この第三の「喜劇」創作に力量を傾注していく。“十七年電影”時期における「喜劇」映画の佳作とは概ねこの時期に創作されたもので、『李双双』・『女理髮師』もこの「軽喜劇」に属する。とりわけ『李双双』は傑作として後年に名を残している。

3. 『李双双』と快活な女主人公

3-1. 物語梗概と原作「李双双小伝」

先ず、映画『李双双』の物語を紹介しよう。

河南省の農村に住む孫喜旺の妻・李双双は考えを直ぐに口に出す快活な農婦だ。面倒事を嫌う夫の喜旺は妻の御節介ぶりに眉を顰めている。時は農業集団化が推進される1960年初頭。人民公社化する農村では、農民個々の労働評価を如何に平等に行なうか、議論が進められていた。

双双は家で暇を持て余す農婦達と共に、農地水路工事に勇んで協力する。その有能な働きぶりは、「女に労働は無理」と決め付けていた若い公社幹部・二春を驚かせるが、喜旺には何の得にもならないと罵られ、双双は早速喧嘩腰だ。女性のみならず、農民の労働量に不均衡が起こる背景に、“工分”（労働点数）記録の不明瞭さが関係していることに気付いた双双は、労働点数の平等評価を求めて“大字報”を貼り、村の党支部書記に認められる。こうして、村民には点数手帳が配られ、喜旺と人民公社員・孫有の娘、桂英が点数記録係に任命された。

農民達の労働点数は党支部書記や人民公社幹部によって決められるが、古い付き合いである生産隊長の金樵や孫有に対して、甘い点数をつけてしまう喜旺。双双は人民公社に出向き、夫を含める三名を訴えた。任務と情に挟まれた喜旺は、家出のフリをして双双にこれ以上口を挟むなと言いつけるが、正直者の双双はやはり金樵たちの不正を告発する。愈々腹を立てた喜旺は輸送隊に加わり、本当に家出をしてしまった。辛さに涙する双双。

農村では、双双が婦女生産隊長に選出された。金樵の妻・大鳳は、自分の夫を告発した双双に反発するが、双双の説得で生産隊に加わるようになる。双双の人徳を知る二春は、桂英との拗れた恋仲を彼女に取り持って貰う。双双の活躍で農村は大豊作、農地には彼女らの歌声が響き渡った。

輸送隊の仕事から帰った喜旺は婦女生産隊の活躍に目を見張る。しかし、双双に利

己主義を責められた喜旺はまたも家を飛び出す。が、今回は輸送隊の労働中に私腹を肥やしている金樵と孫有に対して毅然と批判するためであった。……ある晴れの日。河畔で竹笛を吹く喜旺。やってきた双双に喜旺は言う。「本当に、お前は変わるごとに綺麗になっていくなあ。」²⁰

この映画版『李双双』の脚本は、作家・李准による原作短篇小説「李双双小伝」²¹より原作者自らが改編したものである。この原作版「李双双小伝」が脱稿されたのが1960年2月、「大躍進運動」の熱狂が既に常軌を逸した頃である。それを反映するように、原作に描かれる主人公・李双双は「大躍進」の時代を生きる理想の女性英雄に相応しい姿を見せる。

家族や子供たちの食事を作らねばならない農村女性たちが水利事業に専心できない事に不満を感じる双双は、集団食堂の建設を訴えて党支部に歓迎、建設を実現させる。嘗て高級レストランの料理人であった夫の喜旺が炊事係になるが、衛生管理の怠慢や昔の仲間である金樵への優遇が咎められ、妻の双双が代わりに食堂をきりもりする。彼女は衛生管理の徹底や新式メニューの開発、旧思想を棄てきれない人物（金樵と孫有）への批判闘争に尽力し、遂には集団食堂内の全オートメーション化に成功、北京で挙行される群衆英雄大会に出席することとなった。養豚部隊に移った夫の喜旺が言う。「俺もお前に追いついてみせる！」²²

「大躍進」事業に革命的功績で応える李双双は、この時期の流行語、“放衛星”＝人工衛星を打ち上げる程の大躍進を実現した農村婦女として浮き彫られている。しかし映画版『李双双』には、双双が闘争の舞台とする「集団食堂」のプロット自体が移し込まれていない。何故なら、本作がクランクインした1961年には既に「集団食堂」が全面的に破産しており、「大躍進」政策の総体的失敗を象徴する事象と化していたからである。原作「李双双小伝」を読み進めるにつれ、双双の人物形象が「大躍進」の熱病に搦め捕られ、成し遂げる功績も非現実的に、口にする言葉も公式的になっていくのが見える。例えば、党支部書記から“政治掛帥（政治最優先）”の理念を聞いた李双双は、夫の喜旺に語る。「私たちは党に従うだけでなく、毛主席にも従い、党を熱愛し、党が提起する全てを遵守せねばならないわ。その規律を破った者とは闘争あるのみなのよ」。これは普く“芸術性記録片”の主人公が同志達に語る常套句であり、現代の眼からすれば頗る興醒めな台詞であるが、これこそが「大躍進」という特殊な時代における、一種の文学表現である事実を認識すべきであろう。

3-2. 映画版の李双双と本作における「笑い」のファクター

それを裏付けるように、「李双双小伝」は当時の読者から大いなる反響を獲得する。「歌頌性喜劇」と見なされる映画作品『今天我休息』を撮った監督・魯韜はそれを知り、李准と映画化の議論に入る。李准は「集団食堂」プロットを「農村女性の労働参加、労働点数の公平な配分」に置き換え、前節の梗概のように映画版の文学脚本を改編した²³。張瑞芳が演じる映画版の李双双は“政治掛帥”の常套句を口にすることもなければ、孫有や金樵といった旧思想の持ち主と直接政治闘争を展開するでもなく、まして村落組織の機械化を達成する労働英雄にはならない。この時既に、「大躍進」的叙述は用をなさなくなっていたのである。だが、明るく澁刺とした、直情的で言いたいことはすぐ口に出す、曲がったことが嫌いなその性格は映画版の李双双に継承された。

「大躍進」時期の「歌頌性喜劇」映画が、肯定的人物しか登場しないという狭隘な条件で創作される中で、「喜劇」映画が社会的に落伍した者を醜く描き、その批判対象を嘲笑することが出来なくなったのは前述の通りである。ならばどのように肯定的な人物形象のみで「喜劇」を成立せしめるのか。ある論考²⁴は、肯定的人物の“美化”だけではその人物形象を単一化・偏向化させ、喜劇的効果も落伍者を“醜化”する形式ほど強力なものではなく、と述べる。

そこで運用されたのが、双双の夫・孫喜旺の形象に厚みを加える方策であった。原作『李双双小伝』では妻の双双の「躍進」振りに存在感が薄いのが、映画版の彼は、妻のやり過ぎや言い過ぎにヤキモキし、党支部書記に妻を褒められるや有頂天になる。また、昔馴染みとの義理と社会規則に挟まれて困惑するかと思えば、双双に利己主義者だと指弾され家出までしてしまう。このように、ヒロイン李双双と上手に絡み合い、彼女の人物形象を引き立てる役を、彼が劇中でこなしている。映画史研究者である饒曙光は、本作が『快嘴李翠蓮』²⁵『嬰寧』²⁶など伝統戯曲説唱ものが提示する“旦”“醜”モデルを継承している、と指摘する²⁷。“醜”が滑稽なやりとりを繰り返して“旦”の美を引き立てるといふ、この伝統芸能形式に基づいて、「大躍進」の熱狂で肯定的人物形象しか描けなくなった「喜劇」に“醜”の人物を再登場させ、「笑い」の要素を強化したのである。ただ、人物を嘲笑する「諷刺喜劇」の時期と異なるのは、“醜”の形象が徹底批判される対象では決してなく、肯定的人物に教導され（本作中では双双に罵られ）、結果的に肯定的人物の隊伍へと受容される点である。この“醜化”人物＝孫喜旺役は、人気俳優仲星火が「歌頌性喜劇」映画『今天我休息』から続投の形で担当し、明るく澁刺とした農婦李双双と対照的な、男権思想を振り翳す割に煮え切らない性格で可愛げのある朴訥な農民を好演、本作の「笑い」の発生源に貢献している。当時の観客に「人と成りを見るなら李双双、演技を愉しむなら孫喜旺」²⁸と評価されていたことから、本作の「笑い」が李双双のみでは成し得ず、“醜”

役の孫喜旺の滑稽な魅力があつてこそであることが判る。そして、この「喜劇」性の強化により、原作小説に描かれていた硬質な労働英雄・李双双の人物形象もかなり穏やかになった。

3-3. 「軽喜劇」と「日常」への回帰

当時の「軽喜劇」と言われる劇種は、映画評論家・馬徳波の規定に拠れば「矛盾があつても激しいものである必要はなく、衝突があつても強烈なものである必要はない。諷刺があつても辛辣である必要はなく、歌頌も極度に高らかなものである必要はない」²⁹とのことだが、この規定に照らして言えば、原作「李双双小伝」から映画版『李双双』への変更はまさに、激しく強烈な矛盾衝突が緩和され、彼女個人への高調な歌頌も鳴りを潜め、寛容性に富んだ諷刺（夫・孫喜旺に対するもの）が加えられたものである。繰り返しになるが、これは党指導部から数多群衆までが、「大躍進運動」の熱狂から醒めたことの顕れである。だが、高らかに称揚する必要のなくなった李双双が、映画版を通して後代まで記憶されるのはなぜか。それは、原作の李双双が「大躍進運動」を支持・参与する者として「政治イデオロギー」の土台の上に構築されたのに対し、映画版の李双双が、民意に近い「日常」のレベルへと回帰したからではないか。

ここで、原作小説にはない李双双の姿を映画版から拾い上げてみよう。

原作では人民食堂の中に解放式水車を隠し持っていた金樵であったが、映画版では生産隊の副隊長に変更されている。彼は生産隊の仕事で家を空けることが多いため、労働点数の「救済」点数を得ようとするが、点数配分会議に同席した李双双が強く反対する。金樵も、また他の家には口を出すなど双双を諷めていた喜旺も怒って家を出ていく。翌日、双双は金樵の家を訪ね、妻の大鳳の様子をうかがう。「何しに来たの？家庭不和を起こさせてもまだ気が済まない？」と不機嫌な大鳳のお腹には、数か月の赤ちゃんがいた。それを知った双双は言う。「怒らせてしまったわね。私の所為だわ、いつも口がきつくて。さあ、私があなたのあによめ 嫂よ。私はあなたより経験があるわ。大丈夫、旦那さんが居ない間しっかり面倒見てあげるから！」³⁰

点数配分制度に対し厳格な姿勢で臨み、私情を挟むことを潔しとしない毅然とした李双双は、金樵の妻・大鳳の処へ足を運ぶ。それは本来、労働に出てこない大鳳を諷めに来たのだが、彼女に子供が出来ていることを知るや、女性の包容力を発揮する。双双の理解や優しさに、大鳳も信頼を向けるようになる。生産隊長でありながら、農婦の日常生活に対し気を配ることのできる女性らしい人物形象が、映画版の李双双に加えられている場面の一つである。

また、次のようなエピソードも加えられている。

年頃の村娘・桂英は、人民公社社員・孫有の娘であり、人民公社幹部の若者、二春と恋仲である。労働点数記録員に任命されながら、孫有に対する優遇点数を見過ごす桂英に対し、二春は「情に流されるのでは君も腑甲斐ないぞ」と咎める。これを機に、二人の関係が拗れてしまう。二春にいきなり酷いことを言われたと臍を曲げる桂英に、「相手の事も考えなさい、あんたのためを思って言ってくれているのよ」と双双は諭す。こうしている間に、孫有の妻が桂英を町のトラック運転手と結婚させる話を進めていた。それを知った桂英は、双双に縁談を断って欲しいと懇願する。お節介好きな双双はその役を買って出て、相手に桂英と二春の仲を話し、事を円満に収める。双双は桂英の家に寄り事情を話す、桂英の母は人様の家の縁談を台無しにしたと大憤慨。双双も負けてはいない。「“包辦婚”なんて許せるものか！町の者と結婚させることしか考えないなんて。大体、あの娘が二春と仲良しなのを知らなかったの！？」

政治イデオロギー的側面から見れば、このエピソードは親同士の決める“^{請負婚}包辦婚”への批判と自由婚姻制度の称賛を示すものであるが、本来、桂英の結婚に絡む事情について李双双に介入する責務はない。が、「曲がったことが嫌い」な性格の女性生産隊長・李双双が女性隊列の中で如何に信頼を獲得しているか、如何に農村の女性と「日常」を共にしているかが、このエピソードによって浮き彫りになっている。この挿話の最後では、生産隊の仕事から帰宅した夫が言い争いを見聞きし、また他人事に口出ししている双双を見て再度家出をする、という「笑い」の場面が組み入れられているが、喜旺は結果的に双双の正しさを認め、自らの思想を改めるに至る。

このように、李双双は原作中の「超人的女性英雄」から、妊娠中の仲間を気遣ってやったり、若い村娘の意に沿わない結婚に対して代わりに縁談を断ってやる、という「頼りになる隊長のおばさん」へと変貌を遂げている。李双双が今もなお農村婦女の形象として大衆に記憶されているのは、民衆にとってごく身近な「日常」という場に降り立ち、民衆——特に女性に寄り添うことのできる体温を持った人物であったからであろう。



『李双双』公開時ポスター

4. 『女理髪師』にみえる都市の女性

4-1. 物語梗概と改編経緯

では次に、都市の女性を描く『女理髪師』を検討してみよう。以下、物語を紹介する。

理髪師の仕事を始めただばかりの女性、華家芳は、今日も掃除用ハタキを相手にカッティングの稽古である。そこへ一通の手紙が。出張中であつた国営工場主任の夫・老賈が、今日帰宅するとの知らせだ。内緒の仕事はどう打ち明けるかと悩む家芳は、理髪店での仕事でもボンヤリして男性客の後ろ頭を刈り込んでしまう。激怒するその男性客・老趙は、出張から帰ってくる老賈を駅に迎えにゆく同僚であつた。レストランの給仕をする妻を体裁が悪いと嫌がる老趙に、社会主義中国では男女平等であり、職種に貴賤などないと老賈は諭す。口ではそう言いながら、彼自身も体裁を気にして、家芳が教師業に就いていると嘘をつく。一方家芳は、先輩の李大姐やお客の華老師らに励まされ、帰宅した老賈に仕事をしていることを打ち明けようとするが、老賈は理髪師など人に軽蔑される職業だと猛反対。人に敬われる教師職に就くか、おとなしく家事に専念しろと言う。

翌日。妻と話し合った老趙は自分の陋弊に気付き、啓蒙してくれた老賈に礼を述べにやってきた。そして昨日下手な理髪をした家芳が老賈の妻であることを知って怪訝に思うが、老賈は家芳が教師をやっている、の一本槍。二人の会話の食い違いに慌てる家芳の様子を見て、老趙は老賈こそ男女平等を理解しない旧思想の持ち主であることに気付き、大笑いする。

理髪業が老賈に知られないまま月日は過ぎ、理髪師の腕を磨き上げた家芳は「女性労働模範賞」を受ける。その噂は街中に広がり、老賈も家芳の勤める理髪店にやってきた。大きなマスクで顔を隠した家芳＝三番理髪師に髪を切って貰う老賈は、彼女が夫から理髪業に就くことを反対されていると聞いて、老趙を諭した時と同じ口調で男女平等を語り、夫と断固闘いなさい、と激励する。そこに新聞記者が取材にやってきて、三番理髪師が自分の妻の家芳であることを知らされた老賈は、店に偶然やってきた老趙の夫妻や理髪店の従業員に嘲笑されるのだった。³¹

本作は上海の「海燕滑稽劇団」によって演じられた同名の滑稽戯を原作としたものである³²。滑稽戯版の脚本が入手不可能なため、その全貌を知ることが叶わないが、演劇理論家・顧仲彝の文章「滑稽戯について——滑稽戯から社会主義喜劇まで」³³内に記されている本滑稽戯の解説に拠れば、理髪師になろうとする妻にエンジニアの夫は「自分の面子を潰すな」と強く反対するが、夫の勤め先の党委書記が彼の家を訪ねてきた時、妻が正面

切って夫の旧思想を暴露する、というストーリーラインを持つ。本滑稽戯は方言が入り混じる滑稽歌や小咄が差し挟まれて「滑稽」の要素を満たしてものの、正統劇風に演出したため、劇全体が平板なものとなったと指摘されている。それに較べ、映画版『女理髮師』は、老賈を演じる韓非、家芳を演じる王丹鳳、老趙を演じる顧也魯、と1940年代から上海で活躍していた名優³⁴が顔を揃えてスクリーン狭しと走り回り、本作の軽妙なコメディ性を47分尺の時間内に収めている。そのさまは政治的要請に適っているか否かを問う前に、既に文字通り「軽喜劇」を体現している、と感じさせるものだ。

本作の「喜劇」表現については後述するとして、映画版『女理髮師』が提示する主題が、前掲の『李双双』と酷似している点は先ず指摘しておくべきだろう。すなわち、社会主義社会に貢献したいと願う家庭主婦が、夫の旧思想の妨害や懸念を受けながらもその願望を果たし、輝かしい労働功績をもって女性の社会参与権を立証する。その姿が旧思想を持った夫への示唆・教訓となる、というものだ。単純化すれば、『李双双』と『女理髮師』は農村／都市生活の違いこそあれ、ほぼ同じ主題を有した物語である。

4-2. 夫に抗えない華家芳、それを援ける^{たす}婦女たち

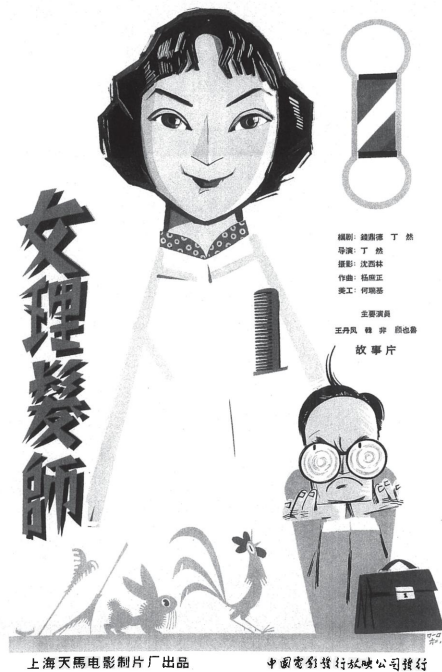
ここで注目したいのが、滑稽戯版から映画版に改編されるに到って明らかに見える、主婦・華家芳の「変質」である。「床屋など人に仕える卑賤な仕事だ、エンジニアである私が体裁悪い」と断固反対する夫に対して、滑稽戯版『女理髮師』の妻は党委書記に直談判、夫の男権思想的落伍性を暴露して夫を狼狽させている。これは、小資産階級の態度を改めない金樵やその父の孫有を批判する原作版・李双双の、政治的正当性を全面に押し出す姿と重なってみえる。

だが、映画版『女理髮師』の妻・華家芳は、夫・老賈の帰宅の報せを受けるや既に始めた理髮業のことをどう話そうかと狼狽し、理髮客・老趙の後頭部を誤って刈り込んでしまう。帰宅した老賈に彼女が話を切り出そうとする度、老賈に「お茶をくれ」「食事はまだかな」と家事を要求され、あくせくと夫の世話をする。果ては「出張土産だよ」と老賈に厨房道具を渡され、家芳は大人しく道具を片付ける。

その後も、寝室で相談を持ち掛けたり、翌朝、老趙の来訪の前に夫を説得しようとする家芳だが、「私はね、解放前は会社の社長だったし、今は工場主任なんだ。その妻が床屋なんて……、格好がつかない、というより話にならんだろう」と一蹴される。夫・老賈が話す「解放前」の話は社会主義社会に適應できていない彼の思想の閉鎖性を象徴した物言いだ、その旧思想の持ち主である夫に、家庭内会話の中では全く太刀打ちが出来ていないという点が、映画版『女理髮師』のヒロイン・華家芳に見える顕著な特徴である。

老賈との思想闘争どころか、話を通す事さえできずにいる華家芳に、勤め先である

「三八理髮室」の同僚・李大姐や、偶然に家芳の悩みを聞いた理髮客の小学校教師、華老師が応援する。映画版の改編脚本に当たる、「恍然大悟」³⁵には華老師が存在していないが、彼女を映画版に加えることにより、女性隊伍の層に厚みを増す狙いがあったのだろう。落胆してパーマセット機に座り込んだ家芳を、華老師が諭す。「新社会での女性には、男性と同じ労働権利が許されているのよ。ご主人にはそれをきちんと話して、理解してもらわなきゃ。辛抱強く道理を通して説得するの。それでも無理なようなら、私だって力になるわ！」李大姐も家芳を勇気付ける。「華先生の言う通りよ。男女平等の世の中ですもの、理髮師だって立派な人民奉仕よ！皆があなたの味方だから。」二人の言葉に興奮し、立ち上がった家芳はパーマセットに頭をぶつけ、また困惑顔に戻ってしまう。「李さん、華先生、道理を通そうと思っても、私にはどうしても言い出せないんです！」李大姐と華老師の、女性同士の理解と支援を受けはするが、華家芳は結果的に夫の老賈に自らの労働参加を打ち明けられない。家庭内では、彼女は自己のメンツに拘る男権思想的な夫・老賈に頭を抑えられたままの、「弱い女性」なのだ。それは、卑屈に顔を歪ませる夫・老賈を押し退け、凛々しく笑う華家芳が中央に描かれる公開当時のポスターの意匠と鮮やかな対照をなしている。



『女理髮師』公開時ポスター

4-3. “醜”の魅力——夫・老賈の演技

口先では「男女平等、新社会の労働には貴賤などなく、全て輝かしいものだ」と言いながら、妻の華家芳には亭主関白でいたがる“醜”役の老賈は、『李双双』の孫喜旺に較べ否定的人物としての要素を相当に濃く有している。「女性労働模範賞」を獲得して巷で人気の女性理髮師が自分の妻であることを知り、癖毛を立てて吃驚する彼の姿には、「建前は新社会に迎合しているが、家庭内では男権思想を固持する旧思想の持ち主」という批判すべき形象が投影されているのだが、1957年以降の新中国「喜劇」映画を支えた名コメディ俳優・韓非の緩急自在な演技が、大きな「笑い」の発生点を数多構築している。その笑いの質も『李双双』とは根本的に異なり、非常にスラップスティックなものだ。

その一場面を例示してみよう。同僚の老趙の来訪を受けた際、妻の家芳の言動を不審が

り、老賈が理髪店へと出勤する彼女を尾行する、という、文学脚本「恍然大悟」では設定されていない場面である。

出勤中の家芳。彼女が通り過ぎたカーブミラーの裏からヒョイと顔を出す老賈は尾行を始める。上背のバスケットボール選手が歩いていたので、小柄の彼はその選手の背中に張り付き、歩調を合わせて選手を隠れ蓑にする。選手が通りの真ん中で靴紐を直そうとしゃがみ込むと、姿が露出した老賈も慌ててしゃがみ込む。大通りに出て、選手はふと立ち止まり、ネットに入れてぶら下げていたボールを肩に投げ掛ける。選手が方向を換えて去って行くと、彼の背後に居た老賈が、ボールの直撃を喰らって帽子と眼鏡をずらして目を回している。³⁶

このドタバタ喜劇的な「可笑しさ」は、反右派闘争時期から1962年の間に制作された「喜劇」映画の中では極めて珍しい。ともすれば、大衆への教育的要素を何ら内包しない、ブルジョア趣味の「笑い」と排斥されかねないものである。しかし政治的意図で見れば「労働に熱心な妻を怪しみ、自らの仕事を放棄してまで姑息に妻を尾行する否定的人物への嘲笑」の範疇として容認されたものと考えられる。因みに、この場面の後、「家芳が偶然華老師と出会い、彼女の勤務先である小学校の前で立ち話をする。登校中の小学生達が“華先生、おはようございます!”と挨拶する。尾行していた老賈はそれを聞いて、妻の理髪師への強い願望は冗談で、小学校の先生になっていた、と誤解して安堵する」というプロットが続く。これによって夫を説得できない「弱い」華家芳が、彼の疑念を退けて理髪に専念できる、という物語展開上の辻褃合わせが可能になっている。文学脚本「恍然大悟」に登場しない華老師が当該映画作品に追加されたのは、このような物語展開上の必要があったからでもある。

名優・韓非は“醜”役・老賈を大胆に演じてみせ、本作の中で最も印象の深い形象を作り上げている。老賈の「頑固な男権思想」ゆえ、華家芳が「説得できない」と悩む状況にも真実味が加わることにもなり、また老賈の「間抜け」振りが、華家芳の「女性労働参加と社会への肯定的貢献」を結果的に称賛する、という“醜”のファクターを強固にしている。物語上では妻・華家芳の勝利、という帰結にはいるが、女性の社会進出を強く願う華家芳が旧弊な老賈に打ち勝っていない点からすれば、家庭内においては「弱い女性」であることに違いはない。そして、「軽喜劇」の枠組で捉えるならば、老賈という形象の相当に誇張された“醜”なくして、本作の「笑い」は保障されず、まして華家芳の「肯定的側面」を浮き彫りにすることも不可能であった。

5. 農婦は強く、都会女性は弱いのか？

5-1. 『女理髪師』の評価、『李双双』の評価

1962年という「軽喜劇」映画勃興時期にあって共に創作された『女理髪師』と『李双双』であったが、その評価は劃然と分かれたものであった。文献資料を探る限りでは、『女理髪師』について高い評価が見受けられない。本作に対する当時の評論は僅かに二篇、そのうち一篇は天馬電影制片廠の副廠長、王世楨による自画自賛の論評であった³⁷。そして文化大革命期には、他の例に漏れず『女理髪師』も批判対象となる。《毒草及有嚴重錯誤影片四百部》³⁸において本作には「社会主義の暗部を暴露し、労働人民を醜悪に描き、資本家の妻を歌頌した、低俗趣味に満ち満ちた作品」と比較的長い批判文が下された。他作を圧倒する誇張したコメディ的表現方法が、「低俗趣味」と論断される口実を与えてしまったのである。

それに対し、『李双双』は輝かしい名声を得る。完成当時、制作廠の海燕電影制片廠指導部は本作を重点推薦作品とみなさず、試写に参加した評論家たちも「“喜劇”と銘打つのに愉快ではない」など、決して好評価を与えなかった³⁹。実際、本作のメガホンを執った魯軻も本作を「喜劇」として扱おうとしなかった、と述べる⁴⁰。しかし意外にも、小規模での公開で好評を得るばかりでなく、周恩来の大絶賛をも受けることとなる⁴¹。周恩来という後ろ盾を得て海燕廠指導部も奮い立ち、本作の全国公開に踏み切る。本作は全国で大反響を呼び、翌1963年、第二回『大衆電影』百花賞にて最佳故事片賞、最佳劇本賞、主演女優賞及び助演男優賞の四賞を独占、『李双双』ブームの規模を実証した。文革中には「階級闘争を抹殺し、人間性論を宣揚した」⁴²との批判こそ逃れることができなかったが、当時の文化部門担当者に周恩来自ら抗議したという逸話すら遺している⁴³。

5-2. “李双双”という人物形象が獲得したもの

上記二作品の評価には勿論、それぞれのヒロイン、華家芳と李双双の人物形象への好感が大きく影響しているだろう。都市／農村という生活環境の違いこそあれ、二人のヒロインとも女性の社会進出を謳ったアイコンである。しかし、それぞれの劇中で彼女らを見た場合、労働参加権を獲得すべく夫の旧態思想と闘うには、華家芳は余りにも非力であり、結果「歌頌性喜劇」が提起した「喜劇」の支柱、即ち前述の「誤解と偶然性」に頼るよりほかに、彼女が社会進出を果たす方法はなかった。それに対し、李双双は女性の労働権獲得を目指して夫と喧嘩をし、労働点数に対し不正は許さないと敢然と立ち上がった。結果、不正を見て見ぬ振りをする夫・喜旺の優柔不断な態度をも改めさせた。李双双は、意志と行動でもって新しき女性像を獲得した、と見做すことができる。

この二作品の人物形象を通してみれば、筆者が冒頭で提起した「推論」、即ち都市圏の

女性が迅速に社会進出を遂げ、農村婦女が伝統的生活様態を維持せざると得なかった、という構図は明らかに「逆転」しているように見える。ならば、李双双が「自らの意志と行動」で獲得した「新社会の女性像」とは、いったい如何なる「像」なのか。それは、男権思想から完全に解放された、或いは男権に代わる女性主権を獲得した「像」と言えるのか。

ここで再度、饒曙光の論に目を向けてみよう。彼は、李双双が男性の権威を転覆させた形象ではなく、政治イデオロギー的言説の「男女平等」を解説し、民間レベルの言説でいえばあくまで男権思想に対する「補充」だと分析している。女権主義運動が最も重視する命題とは、女性が無償で家事労働を行うことへの不公平性であり、民間において家事労働を拒絶することが伝統的男権思想への抵抗の基本形であった⁴⁴。しかし、李双双が登場する場面には家事性労働の動作が多く伴っており、更には双双と喜旺が口喧嘩になった時、双双は食事の支度を放棄するものの、「家事は一切やらない！」と宣言するのではなく、「食べさせてあげない」程度の抵抗に留まっている。このことから、伝統的男女分業の垣根は打ち破られないどころか、巧妙に維持・踏襲されている、と饒曙光は述べる⁴⁵。

自宅に居る李双双の場面を細やかに見ると、常に水を汲んだり竈に火をくべたり、麵をこねたり刻んだりする所作が入っている。これにより本作が持つ魅力＝日常の「生活感」が強められているが、その「生活感」も「食事の支度をするのは女性」という男性的視点を基準としているからこそ感得するものと気づかされる。また、夫の孫喜旺が集団食堂の厨房に入る「李双双小伝」でのプロットは映画版では完全に消滅、映像上では一度だけ、李双双の代わりに喜旺が麵を茹でるものの、一人娘の小蘭に「不味い」と貶されている。喜旺＝農民男性が農村婦女に代わり家事労働に従事することは、映画版『李双双』ではあり得なかった、否、意図的に描かれなかったのである。

5-3. 張瑞芳：“李双双”を演じた回想から

女優の張瑞芳は、李双双を演じる前に「記録性芸術片」の『三八河辺』（1958）にて、実在の模範的農婦・陳淑貞を演じた。政治プロパガンダの任務を果たすため、張瑞芳は陳淑貞の家に住み込み、陳淑貞の姿を自らの身体に反映させた。虚構性が徹底的に排除され完成した本作はそれでも、「張瑞芳のほっそりとした手は農民の手ではない」と批判されたという⁴⁶。男女の別なく群衆を労働競争に駆り立てる「大躍進」時期には「女優」という「虚構性」を棄てるよう求められた張瑞芳であったが、「調整時期」に移行してもなお、「虚構性」を排除する訓練を課せられていた。

中央電視台インタビュー番組『大家』の2010年10月3日放送回「張瑞芳—難忘李双双」⁴⁷内で、92歳になる張瑞芳は往年を回想し、クランクインしてからというもの監督に

麵打ちの練習をいつもさせられていた、捏ねては伸ばし、切ってはまた捏ね直し、ひたすらその作業を続けた、と述べている。『三八河辺』の時と同様、劇中の「虚構性」を消去していくプロセスとして、彼女には「麵打ち」の技術が必要であった。しかしそれは『三八河辺』のように「男女の別」の放棄を要求されたのではなく、いつもやっているように上手に「麵打ち」をこなせる、家事に長けた農村婦女の人物形象が求められた。彼女の演じる李双双という形象には、男女の別の「垣根」を越えることのない、「女性」の像が色濃く投影されていたのである。

ところで、張瑞芳と『李双双』監督・魯韜には大きな意識の溝があったようである。張瑞芳はインタビューの中で幾度も「監督には度胸が無かった」と繰り返しながら話している。「今、ありのままでもやれるなら、もっとオーバーに演じていただろう、クシャミを無理矢理抑えたような気持ちではなく、もっと爽快に、大っぴらに演^ててみたかった」⁴⁸。李准の映画用改編脚本を読んだ張瑞芳は、その実直で爽快なキャラクターに魅了されたが、撮影中は魯韜に抑制した演技を要求されたという。「いいから抑え気味に演じろ、でないと“労働人民を歪曲した”と批判されるぞ」⁴⁹という魯韜に、張瑞芳は事ある毎に歯向かった。快活に笑う双双の場面に、魯韜は「口に手をやってフフフ、という感じで」と指示を出す。張瑞芳は思い切り笑ってみせた。毎日言い争いの絶えない撮影をアップさせた後、張瑞芳は魯韜に言ったという。「生まれ変わっても、アンタとは絶対仕事しない」⁵⁰。

「労働人民の歪曲」との声を怖れる魯韜の心中は想像に難くない。「喜劇」ジャンル映画に携わる人間がこの一点によりその命運を分かたれていたのは事実である。まして小心翼翼として撮り切った前作『今天我休息』が「歌頌性喜劇」の典型作品と持て囃された以上、『李双双』での失敗は万一にも許されない。また一方、「李双双小伝」の絶賛という後押しを受けて制作される、同原作者脚本の映画化である以上、そこに描かれる快活な農婦を大手を振って演じたい、という女優・張瑞芳の欲望も十分に理解できよう。監督の魯韜に「脚本の一字一句換えるな！」と命令したという逸話にも、その情熱の痕跡を窺うことができる⁵¹。ここに、監督業（＝男性）の立場と、女優業（＝女性）の立場との間にも在る「垣根」を見ることが可能であろう。「伝統的男女分業」なるものに敷衍するならば、「外で働く」監督・魯韜は政策方針・社会動向という「外」に注意を払いながら、粛々と自らの任務を遂行せねばならなかった、そして「家を守る」女優・張瑞芳は、一映画作品『李双双』という「家」の完成度を高めるべく演技に拘り続けた。最終的に、女性である張瑞芳をして金輪際一緒に仕事しないと言わしめたのは、独り魯韜の臆病に要因があるのではなく、映画制作現場全体、ひいて言えば新中国社会そのものが男権思想的構造物であったことの、顕れであろう。

6. むすびにかえて

一見、社会主義国家建設の模範たり得る新女性の形象として燦然と輝くようにみえた『李双双』のヒロイン像であったが、結果的には男性を中心とする労働の補充要員となって農村発展に「協力」し、同時に男性が求める伝統的な「良妻賢母」の形象をも強化、継承していた点が浮かび上がってきた。「男勝り」な性格の李双双は、夫・喜旺を打倒してまで自らの「女権」を顕示したわけではない。「大躍進運動」時期に描かれた原作小説の李双双にはその力量が見えたが、その「女権」も社会的要請により「男性化」が強制された産物であろう。政治運動という熱病が去り、大衆が「日常」へと回帰した時、李双双も男権思想的枠組の中での理想的女性として「日常」に降り立ったのである。

一方、『女理髪師』のヒロインである都市の婦女・華家芳は、夫の「男権思想」に辟易して社会進出への意志を明確に表すことができずにいた。李双双と華家芳は表象こそ相反するが、共に「男権」という範疇に収められた「女性」であることに大きな相違はなかったのである。

この視点で“十七年”喜劇電影を振り返ると、ある共通の傾向が浮かび上がってくる。「諷刺喜劇」代表作である『不拘小節の人』（1957）は、口では「諷刺」文芸の力量で社会の悪癖を駆逐することを熱弁する若き文芸評論家に憧れを持ちながら、彼の不道徳振りを徹底的に皮肉るヒロインが劇作家・何遲の原作中に描かれたのに対し、スクリーンでは彼の不道徳振りを知ったヒロインがベッドに伏して泣き叫ぶ⁵²。また、内部矛盾と闘う若き労働者群像を描いた「喜劇」映画『幸福』（1957）では、集団労働を優先して男性とのデートを断るヒロインを劇作家・艾明之が原作脚本で活写しているものの、映像化されたヒロインは、嬉々としてデートへ赴く姿へと変貌する⁵³。旧社会の残滓への攻撃や、新社会への積極参与といった政治イデオロギー的要請から、女性達は悉く埒外へと逐われ、「稚気」や「か弱さ」、「天真爛漫」といった性格が添付される。ここには、社会主義社会の高邁な革命精神を女性に課すことを是としない、「男性の論理」が厳然と存在しているように見えるのである。

映画史・都市文化研究者である戴錦華は、“十七年電影”時代において、政治イデオロギー体系がハリウッドを代表とする古典西洋映画の映像言語、即ち「男性の欲望（男性が見る）／女性形象（女性が見られる）」の主従関係を消失させたが、映画における男権秩序を覆したわけではなく、「強大な父権イデオロギーが作り上げる修正された物語」がそれに代替したと分析し、以下のような特徴を持つと指摘する。

第一に、この新型の經典的映画群（“十七年電影”を指す：引用者注）は殆ど例外なく権威的視点（それは決して男性の欲望的視点ではないが、勿論男性から発せられたものである）のなかで女性が叙述されるのであり、女性が自ら陳述するものではな

い。第二に、女性形象が再び男性の欲望や眼差しに晒される客体として存在することはなくなったが、彼女らは同様に男性から独立した性別集合体として存在することもなく、中心的視点を占有したり、発信する者には尚更なり得なかった。⁵⁴

この「権威的視点」を放つイデオロギーが、社会主義国家建設を推進する中国共産党のものであることは言うまでもなからう。その「強大」な「父権」＝「男権」を超える、より「強大」なものに男権性組織（即ち映画制作現場）は付き従い、その枠組の中で是とされる論理に準じて「女性」は描かれた。都市の女性・華家芳は勿論のこと、農村新女性像を一身に背負った李双双も畢竟、この「男性の論理」の延長線上に「配置」された人物形象なのだ。

が、別の視点から以下のようにも指摘できよう。第二回『大衆電影』百花賞で主演女優賞を獲得した当時の印象をインタビュアーに尋ねられた老齡の張瑞芳はこのように答えている。『李双双』は何も大きな物語を持っているわけでもなく、ただ瑣末な生活を描いているだけ。あんなに大きな反響があったのは、その生活の描かれ方が、生き生きとしてリアルだったからでしょう。⁵⁵ この「リアル」に描かれた「生活」については、男女の別なく同意できる点であろう。ならば、当時の男女大衆は、1960年代初頭の「調整時期」に敷かれ直した「伝統的男女分業」（男女バーター式「社会主義分業」の対極にあるもの）に対し拒絶反応を示さない、誤解を怖れずに言えば、身の丈に合った親和性さえ、感じていたのではないか。男も女も超人になることを求められた「大躍進」の狂乱から覚醒し、創作者側が、また鑑賞者側が期せずして求めたのは、据わりのよい「伝統的」な男女の別だったのである。そして、現代の鑑賞者も同じ価値観を何処かで共有するからこそ、今なお『李双双』を経典と見做すことに違和感を持たないのではなからうか。

注

- 1 日中戦争後、重慶で話劇公演に従事していた名女優を指す。白楊、舒繡文、秦怡と共に、張瑞芳が名を連ねた。
- 2 中華人民共和国成立年の1949年から、文化大革命発動前1965年までの17年間に制作された、社会主義国家建設のプロパガンダを担った映画を指す。
- 3 「張瑞芳：“真的，我只是一個聽話的演員而已”」（2012年7月9日、中国新聞網）より。
<http://www.chinanews.com/cul/2012/07-09/4019569.shtml>
- 4 1962年、海燕電影制片廠、脚本：李准、監督：魯韜、出演：張瑞芳・仲星火ほか。
- 5 解放直前の1949年9月、中国人民政治協商會議にて新国家が掲げるべき人民民主主義の綱領として採択された「共同綱領」第六条は女性の解放に触れ、「婦人を束縛する

- 封建制度を廃止」、「生活各方面において全て男子と同様の権利を保有」、「男女婚姻の自由を實行」と宣言した。小野和子『中国女性史』（平凡社、1978年11月20日）参照。
- 6 1958年に開始された急進的社会主义国家建設運動。「大いに意気込み、常に高い目標を掲げ、より多く、より早く、より良く、より経済的に社会主义建設を進める」という「社会主义建設の総路線」が提唱され、人民公社化、土法炉による製鉄運動など現実を無視した運動を推進したため農村部では2000万～5000万人の飢餓者を発生させ、国家経済を疲弊させるに至る。提唱者毛沢東は自己批判を行ない国家主席を辞任、これにより当該運動は収束した。
 - 7 張揚監督のオムニバス映画『愛情麻辣烫』（1997）第二話「麻将」より。
 - 8 1962年、天馬電影制片廠、脚本：錢鼎徳・丁然、監督・丁然、出演：王丹鳳・韓非・顧也魯ほか。
 - 9 「喜劇」と括弧付きで記す理由は、中国“十七年”時期の当該ジャンル映画が決して単一なコメディ性を意味するものではなく、社会主义中国の欠点を陰湿に諷するメソッドになり、また逆に社会主义国家建設中の良好な現象や人物を誇張して描く際に利用されるなど、政局と共に紆余曲折の道を辿るためである。
 - 10 解放直後、私営映画会社が国家管理下に置かれる前の1950年では全国公開劇映画が26篇、映画国有化の嚆矢となった『武訓伝』批判が展開された1951年では18篇、翌52年には8篇に激減している。『中国芸術影片編目 1949 - 1979』上巻（1982年6月、文化芸術出版社）参照。
 - 11 1953年に全国文協と中央電影局が共同主宰する「第一届全国電影劇本創作會議」と「第一屆電影芸術工作會議」の総括として政務院政務會議で通過した決定。1953年12月24日。脚本創作の組織化、映画制作制度の改善など、五項目に亘る決定がなされた。
 - 12 「百花齊放・百家争鳴」方針の略称。1956年5月2日、毛沢東が最高国务會議で提唱したもので、党があらゆる分野の人材より多種多様の意見を求める政策方針を意味する。これにより知識人の党への批判が強まった1957年6月には毛沢東により「反右派闘争」への舵きりがなされ、党への批判を行なった知識人を肅清することになる。
 - 13 呂班：1913-1976。1936年に上海の業余劇人協会に参加、翌年に1930年代上海映画代表作『十字街頭』に準主演を演じる。また「国防映画」と称される『青年進行曲』（1937）にもコメディリリーフとして出演し、「中国のチャプリン」と渾名される。日中戦争に入ると延安に赴き入党、1948年には旧・満州映画協会を接収した東北電影制片廠に派遣され主要創作人員として活躍、後に長春電影制片廠専属監督。
 - 14 『新局長到来之前』（1956年、長春電影制片廠、原作：何求、改編：于彦夫、出演：

- 李景波・浦克ほか)、『不拘小節の人』(1956年、長春電影制片廠、原作・脚本:何遲、出演:白穆・黄婉蘇ほか)、『沒有完成的喜劇』(1957年、長春電影制片廠、脚本:呂班・羅泰、出演:方化、韓蘭根ほか)の三篇。
- 15 1958年5月、周恩来が劇映画制作廠廠長會議代表に対し「大躍進の時代を生き生きと捉えるため、人民生活に深く入り込み、単なる記録映画ではない、芸術性風格を豊かに有する映画を制作すべき」と建議、それによって生まれた映画ジャンル。
 - 16 1900 - 1995年、劇作家。1920年に日本留学をした際左翼文芸に接触、帰国後に魯迅率いる左翼作家連盟の組織準備工作を行なう。1932年より上海映画界と接点を持ち、左翼映画創作の一翼を担う。新中国成立後は文化部に属し文芸政策を統制しながら、魯迅原作『祝福』の映画脚本改編など創作面でも活躍する。
 - 17 1960年4月に中国電影工作者聯誼會が開催した新型「喜劇」映画座談会にて、劇作家の馬少波が本作を称賛して述べた発言。「暢談喜劇——《今天我休息》座談会」、『電影芸術』1960年第6期掲載。
 - 18 『五朵金花』:1959年長春電影制片廠、脚本:季康・公浦、脚本:王家乙、出演:楊麗坤、莫梓江ほか。『今天我休息』:1959年海燕電影制片廠、脚本:李天濟、監督:魯韜、出演:仲星火、上官雲珠ほか。前者は「建国十周年記念映画」として夏衍自身が創作を統率、完成させたものであるが、後者は制作が間に合わず、公安部の「人民愛護月間」キャンペーン作品として翌60年元旦に公開された。
 - 19 北京で行なわれた「文芸工作座談会」と「故事片創作會議」により、文芸表現形式の多様化、描く題材の自由選択などが提唱された。周恩来「在文芸工作座談会和子事變創作會議上的講話」、1961年6月19日。
 - 20 本梗概は、『李双双——從小説到電影——』(中国電影出版社、1963年9月)所載のショット脚本と、中影音像出版社発行のVCD『李双双』の映像を参考にした。
 - 21 李准著、『人民文学』1960年第3期掲載。
 - 22 本梗概は、王蒙主編『中国新文学大系1949 - 1976』第7集 短篇小説卷1所載の当該小説を参照した。
 - 23 李准「向新人物精神世界學習探索——《李双双》創作上的一些感想」、『李双双——從小説到電影——』(前掲)参照。
 - 24 孫徳元「“醜”与“美”的对立統一——浅析“十七年”電影中的喜劇表演創作」、『当代電影』2007年第6期参照。
 - 25 明代の短篇小説集『清平山堂話本』卷二に収められる。知力に富み道理に適う物言いをする女性・李翠蓮が、旧道德に拘る嫁ぎ先の家に容認されず、出家する物語。
 - 26 清代初期の文言小説。蒲松齡作。鈔雪斎抄本『聊齋志異』卷二に収録される。始終笑

- い転げて齒にももの着せぬ物言いをする美しい娘・嬰寧が狐の子であることも知らず、書生の王子服が彼女に一目惚れし、恋煩いになる物語。
- 27 饒曙光「《李双双》与民間文化及其喜劇精神」、『当代電影』2005年第5期。
- 28 袁成亮「電影《李双双》誕生記」、『百年潮』2006年第6期参照。
- 29 馬德波「中国電影喜劇發展的坎坷道路」、『電影文化』1981年第1期参照。
- 30 『李双双——從小説到電影——』（前掲）ショット脚本参照。尚、日本語訳にあたっては間ふさ子「中国映画『李双双』日本語字幕」（福岡大学研究部論集A：人文科学編 Vol.11 No.2 2011年11月）を参考にした。他の台詞翻訳箇所においても同様である。
- 31 本梗概は、俏佳人電影宝庫系列発行のVCD『女理髮師』映像を参考にした。
- 32 本作オープニングタイトルにこの旨のテロップが明示されている。
- 33 『戲劇研究』1960年第一期原載、『喜劇電影討論集』（1963年7月、中国電影出版社）所収。
- 34 韓非：1919 - 1985年、1940年初頭より映画俳優業に従事、日中戦争後に文華電影公司等で『太太万歳』『艷陽天』などに出演。1949年に香港に渡り映画俳優として活躍するが、1952年に大陸に戻り、上海電影制片廠所属の喜劇俳優として活躍。王丹鳳：1925年 -、1941年より女優業に就く。日中戦争期は『狼火は上海に揚る』などの日中合作映画にも出演、1948年に香港に渡るが51年に帰国、上海電影制片廠専属女優として「諷刺喜劇」タッチの『護士日記』や古装戯『桃花扇』などに出演。顧也魯：1916 - 2009年、日中戦争期に南芸劇社を組織し『日出』『重慶二十四小時』などの話劇に出演。1947年より香港で大光明影片公司を立ち上げるも51年に帰国、上海電影制片廠に所属。『宋景詩』『不夜城』『子夜』などシリアスドラマを得意としたが、『女理髮師』で初の「喜劇」映画出演。
- 35 錢鼎徳・丁然著、『電影文学』1962年第6期原載。
- 36 当該場面についてはVCD『女理髮師』映像（前掲）を参照した。
- 37 この二篇は、王昭棟「贊“侍侯人的人”——影片《女理髮師》觀後」（『中国青年報』、1963年2月16日）と、王世楨「笑着，向旧思想、旧習慣開火——諷刺喜劇片《女理髮師》觀後隨筆」（『大衆電影』、1963年第1期）。
- 38 1968年1月、紅代会北京電影学院井崗山文芸兵団・江蘇省無産階級革命派電影批判聯絡站編。『中国電影研究資料1949 - 1979』下卷（吳迪編、2006年6月、文化芸術出版社）所収。
- 39 「電影《李双双》誕生記」（前掲）参照。
- 40 魯韜「《李双双》的導演分析和構思」より。『李双双——從小説到電影——』（前掲）所載。

- 41 張瑞芳が1962年秋に日本訪問を果たした後、旧交のある鄧穎超と北京で会見、夫の周恩来が『李双双』を「生活の息吹がある、何故カラー作品にしなかったのか」と称賛していたことを訊く。「電影《李双双》誕生記」（前掲）参照。
- 42 《毒草及有嚴重錯誤影片四百部》（前掲）より。当該批判文に見える「人間性論」とは、原文にて“人性論”と記し、文芸創作上で膠着化する階級概念を打破するため、人物形象に多く「人情味」を付与する試みとして双百方針時期に提起された理論。集体革命運動を妨げるものとして反右派闘争～大躍進運動期には忌避されたが、調整政策で再度運用、文化大革命期に改めて攻撃対象となる。
- 43 「電影《李双双》誕生記」（前掲）参照。
- 44 『中国女性史』（前掲）には、封建的家族制度において女性が「三台（竈、井戸、臼）を離れず」の弊習に縛られて家庭内奴隷の様相を呈していたが、新婚姻法の施行によって夫権からの解放の機会を得た状況が解説されている。
- 45 「《李双双》与民間文化及其喜劇精神」（前掲）第3節「相關連接：女權主義及其他」参照。
- 46 劉文兵『映画のなかの上海——表象としての都市・女性・プロパガンダ——』（慶應義塾大学出版会、2004年12月10日）第2部「女の都・上海」参照。
- 47 現代中国の科学・教育・文化の領域で大いなる貢献を果たした人物を紹介、インタビューする教養番組。本編は本論考脱稿の時点では「中国網路電視台 科教台」中のバックナンバーで鑑賞可能。
<http://kejiao.cntv.cn/character/dajia/classpage/video/20101003/100050.shtml>
- 48 『大家』「張瑞芳——難忘李双双」回より。
- 49 「電影《李双双》誕生記」（前掲）参照。
- 50 『大家』「張瑞芳——難忘李双双」回より。
- 51 「電影《李双双》誕生記」（前掲）参照。
- 52 『何遲文集』（百花文芸出版社、1998年4月）所載の原作脚本と、俏佳人電影宝庫系列発行のVCD『不拘小節的人』映像の比較に拠る。
- 53 拙稿「“娛樂”映画への指向——1957年作品『幸福』の場合——」（中国文芸研究会『野草』69号、2002年2月1日発行）参照。
- 54 戴錦華「性別与叙事：当代中国電影中的女性」より。『霧中風景——中国電影文化1978 - 1998』（北京大学出版社、2000年5月）所収。尚、本文は『中国映画のジェンダー・ポリティクス』（戴錦華著・宮尾正樹監訳・館かおる編、御茶の水書房、2006年12月22日）にも引用されているが、訳文は筆者が修正したものである。
- 55 『大家』「張瑞芳——難忘李双双」回より。