

“自尽”という名のメロドラマ —— 中国映画『一江春水向東流』再釋 ——

好並 晶

抄録

“リアリズム叙事詩”として名高い解放前中国映画『一江春水向東流』の結末に描かれるヒロインの「死」は、当時の左翼輿論が称賛した「リアリズム性」により希求され、構築されたものなのか。解放後にはヒロインの悲劇的運命が回避される「改作」まで行なわれた本作の結末について、左翼輿論が求めた「リアリズム」からではなく、対置される概念——中国伝統の倫理「メロドラマ」の側面から、ヒロインの「死」の必然性について検討する。

1. はじめに

日中戦争のさなか、様々な苦難と耐乏を経ながらも抗戦活動に赴いた夫の帰りを待ち侘びる妻は、新中国成立前夜になり、国民党下の御用商人として豪奢な暮らしに浸る変わり果てた夫と再会、絶望のうちに黄浦江に身を投げる——中国映画研究家の石子順は、1947年映画作品『一江春水向東流』¹のラストにあたるこの自殺シーンの撮り方に関して、新中国成立前のほかの映画と「同じ監督が演出したのかと思われるほどそっくり」だと評している²。これは中国現代史のなかで苦難を強いられる一般大衆の姿を浮き彫りにするために、世の中の弱者＝女性が自殺するというプロットを採るのが常套手段であったことを示唆しているだろう。

この『一江春水向東流』は当時大ヒットとなり、「中国の『風と共に去りぬ』」などと絶賛される叙事詩的作品と見なされた³が、中華人民共和国成立以後の文芸整風政策の影響を受け、暫くその存在は無視される。1956年、政策面の自由化が進んで漸く『一江春水向東流』はその他の解放前作品と共に再評価を受け⁴、中華人民共和国建国十周年にあたる1959年に出版された『五四以来優秀電影劇本選集』⁵の下巻に脚本が収録されるに至る。

が、この1959年版脚本では、墮落した夫に妻は絶望こそするものの、自ら生命を絶つことはなく、息子や姑と共に共産党統治区に向かうという、ラストの「改編」が施されているのである。ここには共産党文芸政策のバイアス、即ち塗炭の思いで生き延びた無産階級婦女が自殺するのは自ら敗北を認めることであり、正しき無産階級者は共産党員と共に社会主義革命の隊伍に加わるべきだ、との党の意向がはたらいだことが容易に想像でき

る。しかし、日中戦争から解放前までの12年間を描くこの大作をこのような大団円で閉じることに、筆者はえも言えぬ違和感を抱かざるを得ない。この「違和感」はじつに、筆者がはじめて本作を鑑賞し、同時に1959年版脚本を読んだ1991年より抱き続けていたものである。それはいったい、何処から来るものなのか。

本稿では、『一江春水向東流』に関して社会派リアリズム性／伝統をはらむメロドラマ性という対置構造を基に分析を行い、本作におけるヒロインの「自尽」の必然性について一考を加えてみたいと思う。

2. 物語梗概、創作者、評価

2-1. 物語梗概

まず、映画『一江春水向東流』の物語をみてみよう。

前篇「八年離乱」

満州事変勃発直後の上海。紡績工場で働く素芬は、夜学教師の張忠良と恋仲となる。工場が催す双十節の祝賀会では、忠良が東北の義勇軍へ送る義捐金を呼び掛けた。

素芬と忠良が結婚して一年が経ち、一人息子には“抗生”と名づけられた。盧溝橋事件に続けて第二次上海事変が起きると、忠良は抗戦活動に参加する。紡績工場長の家で、彼は工場長の親戚、王麗珍に出会った。彼女は漢口への脱出準備をしていた。

呉淞口陥落前、忠良が所属する救護隊も軍と共に移動することに。出発を目前に控え、忠良は素芬に、田舎の父と弟・忠民の許を訪ねるようにと言う。夜空を眺めつつ、月夜には互いを思い出そうと二人は誓う。

部隊と共に漢口に着いた忠良は、王麗珍と偶然再会する。彼女は商人・龐浩公を養父にし、重慶に逃れる最中であつた。忠良は宜昌へ撤退途中、日本軍に囚われ、重労働と屈辱に苦しむ。素芬は姑と抗生を連れて田舎へ赴き、忠良の父に匿われる。日本軍の蛮行を憎む忠民は、仲間と共に遊撃隊に加わる。忠良の父は日本軍に直訴に行くが、反逆者として絞首刑に処される。それを知った忠民と遊撃隊は日本軍駐屯地の夜襲に成功、素芬たちに上海に戻るよう勧めた。

重慶に脱出した張忠良は王麗珍に救助を求める。麗珍は養父・龐浩公に話を通し官僚資本の事業に仕事口を見つけて貰う。御用会社の怠惰な暮らしに悩む忠良はしかし、酒と金にまみれた環境に次第に耽溺していく。忠良が麗珍と一夜を共にする頃、上海の難民収容所で働く素芬は病の姑と幼い抗生を支えながら、ひたすら忠良の帰りを待つ。

後篇「天亮前後」

国民党のお膝元、重慶。張忠良は龐浩公の秘書となり、商人達相手に辣腕を揮っていた。素芬が働く上海の難民収容所は日本軍に占領され、彼女らは生活に瀕し危険を冒して日本軍占領区で米を売って暮らす。一方、政府関係者の祝賀会に出席している忠良の許に、三年前に書かれた素芬の手紙が届く。嫉妬心の強い麗珍を怖れて、忠良はその手紙を破り捨ててしまう。

抗日戦争が終結した。抗生も八歳になり、新聞売りで小銭を稼いでいた。彼は歓喜で渦巻く上海の街中に号外をばらまいた。

龐浩公の右腕となった忠良は、投機事業を拡大するために上海に飛んだ。忠良は大量の商品を接収し、公然と詐欺商売を働く。また、麗珍の従姉にあたる何文艶とも姦通する。素芬は生活の糧を求め文艶の家の使用人となり、毎日洗い物と格闘する。文艶の口紅が付いたシャツが忠良のものであることなど、素芬が知る由もない。

四十節を前に麗珍が上海に戻ってきた。文艶の家で盛大な祝賀会が開かれる裏で、素芬は残り物を料理人に恵んで貰い、抗生達の飢えをしのがせる。宴会後のダンスパーティで張忠良と王麗珍が踊る中、素芬は飲み物の給仕でパーティ会場に入り、変わり果てた姿の夫を見て愕然とする。盆をひっくり返した彼女を麗珍が責めた時、素芬は遂に張忠良が自分の夫であると訴える。麗珍は狂乱状態となり、パーティ会場は大騒ぎとなった。そのさなか、素芬は文艶の家を抜け出る。

次の朝、家に帰り着いた素芬は忠民の手紙を受け取った。共産党統治区の生活を称賛し、素芬と忠良の再会を願う文面に、素芬は姑に向かって事実を語る。姑は怒りを露わにし、素芬と抗生を連れて文艶の家に向かう。麗珍の手前、何も言えない忠良に素芬は絶望し、父親を見習ってはならない、忠民叔父さんを見習って生きなさい、と抗生に告げたあと、素芬は河に身を投げる。

その惨劇に「ああ！これはいったいどうした事だ？」と泣き叫ぶ姑。うろたえるばかりの張忠良の背後から、彼を呼ぶ麗珍の車のクラクションが鳴り響く。⁶

2-2. 創作者たち

戦後二年でこの前後篇併せ 190 分に亘る大作を製作できるという、上海の都市機能の復興振りに驚かざるを得ない。先ずは、本作を出品した映画会社組織について説明したい。

本作の前篇「八年離乱」は、戦前上海に拠点を置いていた映画会社「聯華影業公司」で映画創作に携わっていた同人が 1946 年に創業した「聯華影芸社」で製作された。この会社の興業には、本作の監督である蔡楚生、鄭君里も参画している。戦中日本に占拠された「聯華影業公司」跡地を、戦後すぐに国民党が接収し「中国電影制片廠」とするが、経営

権を巡って交渉を繰り返し、元聯華同人が奪回したのである。「聯華」の社名を引き継いでいるのは、1930年代上海映画の思想的進歩性を継承する、という意味合いが込められている。

が、前篇には予想以上の製作費用が掛かり、発行・公開費用が賄えなくなる。そこで援け舟を出したのが、1946年にプロデューサー夏雲瑚が設立した「崑崙影業公司」である。本作前篇の公開を援助し、後篇「天亮前後」を製作する際には「聯華影芸社」を合併、製作経費捻出のためにクランクインが半年遅れるが、1947年9月に完成をみる⁷。

次に本作の脚本・監督に触れておきたい。第一監督である蔡楚生は1932年に「聯華影業公司」に入社、『都会的早晨』『漁光曲』『新女性』など連作し、中国リアリズム映画の系譜を確立した第一人者である。1934年の『漁光曲』は翌年のモスクワ映画祭で名誉賞が与えられる。『一江春水向東流』製作時期は病に伏せていたが、脚本執筆から手直しまで全て自ら行い、重要な場面の撮影には病をおしてスタジオに赴き指揮を執り、場面のカットニング作業は全て自分の手で処理したという⁸。新中国成立以後は文化部電影局副局長、電影局芸術創作委員会主任などを歴任⁹、文芸官僚へと転身する。

第二監督の鄭君里は30年代上海では俳優として活躍していた。『野玫瑰』『大路』『新女性』などに主役・準主役で出演、『一江春水向東流』が初の監督作品となる。彼は日々蔡楚生の自宅を訪ね、演出素案から撮影位置、画面構成まで指示を仰いだ上で、現場での監督業務にあたった¹⁰。この学習経験が彼にとり大きな転機となり、1949年の独立監督作品『烏鴉与麻雀』でリアリズム映画の新境地を開拓、中華人民共和国成立後は『宋景詩』や『林則徐』、『聶耳』など歴史人物を描く作品を多く手掛ける¹¹。

悲劇のヒロイン・素芬を演じた白楊は、1937年映画作品『十字街頭』で銀幕デビューを果たす。戦中は重慶の中央電影撮影場で『中華儿女』などに出演、多くの左翼性話劇に参加している。1946年に上海に戻り、本作主演に抜擢。解放後は魯迅原作の映画版『祝福』でヒロイン・祥林嫂を演じるなど女優として活躍する傍ら、全国人民代表大会代表や政協委員などを歴任する¹²。

救国知識分子から御用商人に成り下がる張忠良を演じた陶金は、上海では主に舞台上で活躍、戦中は上海抗日救亡演劇隊に参加して武漢、重慶を巡り抗日演劇を公演、1942年以降は『勝利進行曲』『還我故郷』などの抗戦映画に出演する。解放後は監督に転身、『護士日記』や戯曲作品の演出に携わる¹³。

本作では脇役であるが、張忠良の第三夫人何文艷を演じた上官雲珠に触れておきたい。1940年代から映画界に入った上官雲珠は、『太太万歳』で悪女を、『烏鴉与麻雀』では良妻賢母を、と広い演技幅を誇る女優である。解放後は『枯木逢春』『早春二月』『舞台姐妹』など、解放前を舞台にした作品に多く出演する¹⁴。1956年以降の文芸開放期には、解放前

の俳優たちが有効に起用されない状況を訴える文章を記している¹⁵。

2-3. 当時の評価及び最初の「改編」

製作費を捻出するために映画会社を合併、メイン監督が病に伏せている状況での製作、その上日本が残っていた撮影機材の老朽化で撮影がままならない¹⁶など、艱難辛苦を経た末に完成した『一江春水向東流』は、1947年10月下旬に公開されるや、上海中を轟かせる人気を博し、三ヶ月余りの公開期間で観客動員数712,874人を記録したという¹⁷。これは蔡楚生が名誉賞を獲った『漁光曲』の記録を塗り替える、国内映画史以来の快挙であった。また本作は香港でも上映された。当時の広告には「12枚のハンカチをご用意下さい」「中国の『風と共に去りぬ』」¹⁸と扇情的なものが打たれ、多くの観客動員を実現した。

この現象に、左翼輿論は本作の成果を高く評価した。当時映画事業の要職に在った劇作家、夏衍は、映画関係者と連名で『一江春水向東流』の創作者たちにメッセージを送っている。「数多の観客が歓呼し興奮し、涙した。数多の観客がこの映画の中から、善良な者が劣悪な環境の中で墮落し、軟弱な者が良好な環境の中で強くなりうることを認識した。我々は喜びたい。我々の友の成就を、全中国進歩文化工作者が共有する榮譽としよう」¹⁹。この文言からは、本作が社会にもたらす影響力を、左翼文芸界が十分に認めていたことを明示しているといえるだろう。

しかし、崑崙公司内部は決して楽観視できる状況ではなかった。経営側は、会社の運転資金に運用したアメリカドルの債務を返済する必要を訴え、『一江春水向東流』をアメリカに輸出する方針を決める。するとアメリカ側の配給会社コロンビアは、本作が長いため、前後篇を圧縮、その上ラストをハッピーエンドにするよう要求してきた。蔡楚生はそこで、「張忠良が自殺し、姑と素芬母子が共産党統治区に向かう」という結末に改編することを提案、しかしコロンビア側はあくまでラストの「大団円」を強要した。蔡楚生はやむなくアメリカ側の要求に従う。1948年6月30日の蔡楚生の日記にはこう記されているという。「アメリカの命令で前後篇を切り、また書き直しをしたが、屈辱にまみれている。しかし、会社の窮状を救うためには、こうせざるを得なかった。これは創作生涯中ではじめて味わった不愉快な出来事である」²⁰。

2-4. 1959年の改編の様相

アメリカ輸出が如何なる内容に変化しているか、目下確認する方法を持たないが、前節の資料に見える蔡楚生の「改編」案が解放後の版本に施されたラストと酷似していることを指摘すべきだろう。1959年版のラストはこのように進められる——絶望のうちに張忠良の館を去った素芬たちは、張忠良の弟、張忠民が寄越した手紙の内容を思い出す。

「ここは謂れの無い税金に追われることもなく、人が人を欺くこともなく、皆が共に働き、皆が平等に食にありつけ、皆が其々に本を手にして学習している」。素芬は家財を全部売り払い、忠民の居る解放区へ赴こうと家族に呼び掛ける。——この素芬に、自尽の意思など微塵も感じられない。以下、1959年版脚本より結末までを紹介する。

長江の水が轟々と東に流れていく。

母と素芬、抗生らは少しばかりの荷物を持って、小さな船に乗り込んだ。乗客が多いため、彼女らは船尾の欄干辺りで肩寄せ合っていた。

母は遠く離れ往く茫漠たる上海を見やり、また船の後方で渦巻く水を見やっ、まだ収まりきらぬ怒りを込めて呟いた。

「あんな良心を失くした奴らが、いつまでもものうのうと暮らしてられるなど……」

素芬は努めて明るく励ました。「お母さん、もう考えるのはよしましょう。」彼女は来たる新しき環境と新しい生活を思い起こし、全身に熱いものが滾ってくるのを感じ、興奮して言った。「叔父さん叔母さんのところに行けば、私たちの生活だってよくなるわ！」

母も深く溜め息をつく、鬱屈する気持ちも少し解けてきた。彼女はゆっくりと応えた。

「そうだね！……」

抗生は言う。「おばあちゃん、叔父さんのところに着いたら、僕、勉強できるんだよね？」

祖母も嬉しくなった。「そりゃそうさ！」

抗生は喜んで、「分かった！」そして祖母をからかうように、「じゃあ、おばあちゃんも勉強するんだよ！」

祖母は少し困って笑った。「わたしもかい？……私は年をとってるから、勉強はいいよ。」

抗生はしつこく迫る。「だめだよ、うん、おばあちゃんも勉強しなよ。叔父さんが言っていたよ、勉強しないと駄目だって。」

祖母も抗いきれず、仕方なく応えた。「分かった、する、するよ！」

彼らは楽しそうに笑った。

陽光が、雲の隙間から漏れてきて、長江の水面を明るくきらめかせた。

消えゆく上海の影の中で、滔滔と流れる川の流れに哀しみと憤りが相混じる歌声が響き渡る。それは過ぎ去ろうとする苦難の歳月に決別するように。

問君能有幾多愁　君に問う、能く幾多の愁い有りやと
 恰似一江春水向東流　恰あたかも似たり　一江の春水の　東きを向して流るるに
 大江の雄姿は朝日の中、素芬一家を載せた船を抱いて新しき道程を進んでいく。²¹

絶望や悲哀ではなく、新環境と新生活を思っ「全身に熱いものが滾ってくるのを感じ、興奮」する素芬の前向きな姿、楽しそうな笑いを生む祖母と抗生のやりとりから説かれる政治学習の重要性。長江の水面の輝きと、苦難の歳月と決別する歌声。蔡楚生が初期に提案した「張忠良の死」こそ無く、アメリカの要求する「大団円」との相違が判然としないが、これは「大団円」以外のなにものでもない。かなり社会主義的色彩に傾斜しているものの、この版本のラストが、崑崙公司を救援するために施策した結末の「改編」案を基に作られている、と判断しても強ち間違いではなかろう。いま少し想像を逞しくするならば、新中国成立後に創作者から文芸官僚と化した蔡楚生が、過去の創作が再評価されるにあたって自らの立場を明示するため、体制寄りに書き換えたと考えられなくもない。例えば、同じく文芸官僚となった劇作家夏衍は、自ら改編した魯迅の『祝福』の結末であるヒロイン・祥林嫂の死のあとに次のナレーションを加えている。「祥林嫂、この一人のつましやかで、善良な女は、数知れない苦難と侮辱を受け、倒れ込み、死んでしまいました。……これは40数年前の物語です。そうです、これは過去の時代のことなのです。喜ぶべきは、このような時代が遂に過ぎ去り、二度と戻ってくることはないという事実なのです」²²。このように、社会主義文芸創作の上ではそれが外圧的、或いは内圧的な要因であれ、中華人民共和国（＝中国共産党）の光明を称賛するという体制に沿わねばならなかったのである。

3. リアリズム作品としての側面

3-1. リアリズムとフィクションとの連繫

中国映画史において、リアリズム手法は1930年代の早くより左翼作家陣営によって映画創作に採用されたものである。当時より左翼劇作家として活動していた夏衍の同志である映画監督、沈西苓²³は、作劇においてリアリズム手法を採る目的を、「積極的に、真なる心を披瀝し、且つ鼓舞や啓発、注入など諸々の性質を用いて社会の矛盾を暴露、明示し、一種の革命的情熱を裡に反抗・奮闘を起こすまで、大衆を導く」²⁴点とみなした。『一江春水向東流』を製作した崑崙公司の前身、聯華影業公司も社会矛盾の暴露と啓発をテーマとする作品を多く製作し、それは『一江春水向東流』の作風にも継承されている。1995年に編纂された『中国映画史』²⁵では、本作におけるリアリズムは「叙事詩」的性質によって構築されたものと解釈している。登場人物の浮沈する人生を通して当時の中国社会の実

像を概括して見せ、現実を全方位的に表現するにはこの「叙事詩」性が有効であった、と見なした上で、次のように述べる。

この叙事詩のように広範に深く掘り下げて現実を反映する方法は、前線から後方まで、都市から農村まで、抗戦時期から終戦まで、と多角的に展開し、画角の広い撮影で記録性あるいは半記録性のある審美的特色を示している。(略)戦後中国を描く作品は厳格なりアリズム手法で、人々が身をもって感じた社会の現実を描き、一般民衆の平凡な日常から時代の潮流を浮き彫りにした。またそれは、ドキュメンタリー性の高い実景撮影と自然で素朴な、生活に密着した演技と相俟って、ネオリアリズムの芸術特色さえ帯びていた。²⁶

この概説が示すように、『一江春水向東流』の時代展開表現を底支えしているのは、戦時中に撮影された記録映画の映像である。例えば、第二次上海事変の勃発を示す上海市街の爆破の様子から、家財を抱えて都市を逐われる群衆を捉えた記録映画が三場面映し出される。本作のスピード感のある時間推移を確実に印象づけるのは、状況変化に伴い映写される記録映像のリアリティである。そして、本作により強いリアリティを附与するのは、その記録映像に繋がる演技の場面である。爆発と逃げ惑う群衆を、幼い息子を抱きながら素芬と姑が不安な表情で見やり、自分たちも上海から撤退することを決める。これによって、本作のドラマ部分と社会動揺の史的プロセスが連係し、ドラマ部分も「半記録性」を帯びることとなり、結果、本作全体が「叙事詩」的性質を持つこととなる。

1995年版『中国電影史』より十年後に編纂された『中国電影史 1905 - 1949 早期中国電影の叙事与記憶』²⁷ではこのファクターをより具体的に解説、評論している。

『一江春水向東流』は歴史プロセスを叙述する時、具体的な一家庭を物語の伝達手段として選択し、その家庭の変貌を通じて社会の劇的な変化を濃縮、結集させるように意図した。(略)本作の創作者は、歴史プロセスという客観性と、登場人物の命運という伝奇性とを結び付けて表現し、観る者を感動させる情感面の力量を体現せしめた。(略)個人と歴史の関係性で達した総括力、細やかな性格描写と深遠なる社会批判、情感と叙事の有機的統一という側面では、同時代の他作品と較べ、『一江春水向東流』が疑いなく最も傑出した模範的作品である。²⁸

「伝奇性」とはやや晦渋な表現であるが、敢えて言い換えるなら「観る者を感動させる情感」を産み出すドラマパート、即ち「フィクション」部分と見なせよう。そしてこの

「フィクション」部分は主に、夫・張忠良と生き別れとなり戦中と戦後の混乱のなかで苦渋を嘗め尽くすヒロイン・素芬の悲劇的運命によって構成されている。

3-2. 本作における「悲劇」的要素

前節のように本作の「フィクション」部分の「悲劇」を注視するならば、素芬が戦中戦後、解放前夜を生き抜いたにも関わらず、結果的に自殺に至るというプロットを完遂してはじめて成立する、ということになる。これを裏打ちするように、ヒロイン・素芬は「自殺する一般民衆」、と定義した上で、1995年版の『中国電影史』は本作の「悲劇」を解説する。

いったい誰がこの多くの悲劇を産み出すのか？作品は深く掘り下げて指摘する、それは反動的政治当局の逆行した政策が、平和と自由を希求する中国人民を、戦後に在って再度苦しみの淵に追い込んだことを。この描写は『一江春水向東流』の中で最も奥深く認識できる。本作は先ず抗戦前線の艱難辛苦と国民党統治区の見苦しい生活との鮮明な対比の中で「前線では逼迫し、後方では猥らに飲み食いする」²⁹ありさまを描き出し、続けて終戦後の上流社会と最下層社会の対比の中で、反動的統治の腐敗を暴露した。これは時代の悲劇であり、社会の悲劇である。映画作家は身を切るような現実的感性で、この時代の悲劇をリアルに描いたのである。

悲劇の時代に在る悲劇的人物の、その悲劇的精神とは如何なるものだろうか？（略）素芬、張忠良の母ら一般民衆は九死に一生を得る中で粘り強く生き続ける。これは悲劇的人物が理想と生活を求める不屈の意志を表している。素芬が最後に希望を失って投身自殺するのは、却って自己生命の消失をもって現実に対し示す、最も憤怒に満ちた抗議なのだ！（略）張忠良の母が、素芬の自殺の後に哀しみと怒りを込め天を仰いで叫ぶ。「ああ！これはいったいどうした事だ？」これは一般民衆が現実の暗黒に抑圧されながら、反動統治者に対し憤激を込めて放つ指弾と詰問なのである。³⁰

前篇「八年離乱」における抗戦前線と国統区とのコントラストは的を射た対比モンタージュ手法で明確に描かれる。とりわけ、抗日救護隊として前線に乗り込んだ張忠良が経験する日本軍捕虜生活という苦難と、素芬たちが上海から逃げ込んだ田舎で経験する、日本軍による略奪や殺戮という苦痛が、前半において並行モンタージュで描かれるだけに、例えば上海の朽ちたアパートで嵐のなか抗生と姑を護ろうと懸命になる素芬と、墮落に抗いきれず王麗珍と酒を酌み交わし、ベッドの上で抱き合う張忠良、という後半の対比モンタージュが観る側に鮮烈なイメージを残す。が、時代であれ社会であれ、「悲劇」のファ

クターはやはり、ヒロインである素芬に集中するよう構成されている点は看過できまい。国統区の生活に耽溺していく、退廃した張忠良の姿は、暴風雨の中ベランダに飛び出て、ずぶ濡れになりながら窓を木板で塞ぐ悲壮感に満ちた素芬の「悲劇」的運命を浮き彫りにするために用意されたものだ。

そして、後篇「天亮以後」のラストで、「悲劇」的運命を一身に背負った素芬は、「現実に対し示す、最も憤怒に満ちた抗議」を行なう。その惨劇に、姑は「反動統治者に対し憤激を込めて放つ指弾と詰問」を放つ。本作のリアリズムを強固なメッセージとするには、やはり素芬は「自尽」しなければ成り立たないことが、上に挙げた解説においても理解できよう。ならば、海外輸出の際に行なった、或いは1959年の体制に適応させた結末の「改編」では、本作の悲劇性を「社会矛盾の暴露」というリアリズムへと昇華できない、という結論は自明となる。

だが、自明の理であるこの「リアリズム」概念のみでは、筆者が冒頭で表明した「違和感」の、「えも言えぬ」部分をどうしても払拭できない。そこで、この「リアリズム」と対置される性質のものをあてがい、再解釈する必要があるように感じられるのだ。

4. メロドラマとしての『一江春水向東流』

4-1. 「リアリズム」に対置される「お伽噺」

素芬の「悲劇」的運命を描く本作の白眉は、国民党御用商人となって享楽に耽る張忠良と、使用人として彼らの館で働く素芬が12年の月日を隔てた後再会する場面であろう。

何文艶の館のパーティ会場に給仕として初めて入り、乱痴気騒ぎに気圧される素芬。パーティの司会が張忠良の名を口にした時、素芬はハッと驚くが、聞き間違いかと気を取り直す。が、司会の呼び掛けに立ち上がり、客人達に愛想をふりまく男こそ、豪華な生活にすっかり馴染んだ張忠良であることを目の当たりにする。余りのショックに、グラスを載せた盆を落とす素芬。その粗相に王麗珍は怒りを露わにする。床にへたり込んだ素芬は涙を零しながら、忠良を指差し「この人は、この人は私の……」と言いかけるが、弱々しく泣き崩れる。王麗珍の猜疑心に火が点く。「この人はあなたの、あなたの誰ッ!？」素芬は哀しみに歪む顔をあげて言う。「この人は私の……夫です!!」それを聞いた張忠良は狼狽する。王麗珍は頭を両手で抱え、嫉妬の余り金切り声をあげる。その様子を冷たく見やる何文艶。斯界きっての敏腕である張忠良に、使用人として糊口をしのぐ妻が居た事実が明るみに出て、会場は騒然となる。³¹

細かくこのシークエンスを見れば、事実を告げる素芬を演じる、衝撃と悲哀と訴えを纏

交ぜにした女優・白楊の表情演技や、それに対比される張忠良役の陶金の狼狽したクローズアップの編集の妙、取り乱して叫ぶ王麗珍を軽蔑の目で見つめ、自分も姦通していた男の素性に落胆と自嘲を込めた冷笑を浮かべる、何文艷を演じる上官雲珠の円熟した表情劇など、この場面の精緻さが看取できる。特に、素芬が張忠良を発見する主観ショットの、はじめは後ピンで忠良の表情がボケて見える状態から、瞬時に彼の顔に合焦させるという焦点移動の処理は、「素芬が張忠良を発見する瞬間」を描くのみならず、「信じ難いがこれが現実」という素芬の内心をも描写して秀逸である。

しかし、この場面を総体的にみれば、よよと泣き崩れる素芬を中心に展開されるかなりオーバーなクライマックスは「叙事詩」や「悲劇」というよりも、「メロドラマ」と称する方が相応しく思われる。では、この「メロドラマ」とは如何なるものか。映画研究家、加藤幹郎は次のように定義している。

そもそもメロドラマとはいったい何のことだったのか？ その物語の焦点は結婚か、さもなくば究極の恋愛でありながら、女はいつも恋にやぶれ、男の方は仕事がかまくいていない。うちひしがれた恋人たちがオペラのような大袈裟な身振りで呈示され、あくまで男は能動的で、女は受動的である。男は旅発ち、女はその帰りを待ち侘び、男は不実であり、女は貞淑である。メロドラマとは、物語展開の水準からすれば、ようするにポルノグラフィ同様、大人のためのもうひとつのお伽噺にすぎない。³²

この定義は、本作のクライマックスのみならず、驚くほどに作劇全体に当て嵌まる。崇高な革命意識を共有して「究極の」「結婚」をした張忠良と素芬だが、「男は旅発ち、女はその帰りを待ち侘び、男は」階級敵側に陥る「不実」な者となり、女は耐乏の中「貞淑」であり続ける。クライマックスでは「うちひしがれた恋人たちがオペラのような大袈裟な身振りで呈示され」と同時に、素芬は周囲の人々に蔑視され罵られる「受動的」な存在である。加藤幹郎によるメロドラマの定義にこれほど合致すれば、本作を「リアリズム」と対置関係にある「お伽噺」としての「メロドラマ」と仮定し考察することも不可能ではない。

また、加藤幹郎は講演のなかで「映画メロドラマ」について語っている。概略すれば、メロドラマは「社会的弱者」が物語の中心に存在し、彼らの問題は根本的解決を見ない。その理由は、自分たちが抱える問題を社会的問題として捉えきれないからである。その代償として、彼らの惨状や苦境は饒舌に描き出される。メロドラマは往々にして善人の勝利／悪人の敗北、の二極構図で描かれるが、逆の結末にすり替えられる場合がある。その時、善人の弱さが圧倒的な美を獲得する³³、というものである。

ここで問題とすべきなのは、動乱と混迷の現代中国を描く叙事詩『一江春水向東流』が、リアリズム作品としての側面から見れば社会矛盾の暴露、社会問題の告発にその主題がおかれながら、その物語の中心に位置する「社会的弱者」たる素芬は自らの境遇に苦しみ絶望し、最期の「美」の姿を呈して世を去り、それを知った「社会的弱者」である姑は「これはいったいどうした事だ」と天を仰ぐ点である。彼らの惨状や苦境は劇作中に十分に描出されるが、姑がいみじくも吐露しているように、彼らが自らの問題を社会的問題というマクロ的視野で理解し得ない者として描かれている点に注意しておきたい。

4.2. 「階級」という枠組と伝統倫理劇

映画史研究家の李超は著書『1905 - 1949 中国電影：空間呈現』³⁴において、映画史を「空間フレーム」という概念を用いて再検討を行っている。1945年から1949年までの中国映画史を総括した際、映画を社会進歩、人民改造の道具とする「社会派」と、社会性と距離を置き、当時を生きる人々の精神内部を描く「人文派」が現れる³⁵。「社会派」は理想社会空間への希求を持ち、社会混乱という客観の様相への注視を放棄し、多元的矛盾を「階級」という二元対立の矛盾へと純化させていく。彼に拠れば、「社会派」作品に属する『一江春水向東流』は同時期映画同様に家庭、民族的空間フレームを内在しながら、「階級」が最も決定的な空間フレームを構築している、という。そのため、本作で「民族」と「階級」との関係を描写することは空間フレーム構築の主たる目的ではなく、前篇で描出される民族闘争＝抗戦はあくまで背景であり、重心は張忠良と素芬との間で構築された家庭空間フレームに移動、そのフレーム内で「階級」が描かれる。本来、階級対立は民族空間フレームの中で描かれるべきであるが、本作は上海・重慶・農村という民族空間が用意されながら、素芬ら無産階級／張忠良ら資産家階級／張忠民ら抗日兵士階級、というように、あくまで伝統的家庭のフレーム内で呈示される、創作者側は「家庭」の空間フレームを階級対立の現場にし、後者の描出に力点を置いた、と指摘している。

この論が興味深く感じられるのは、創作者の空間フレーム構築の意図と、観客の本作の捉え方にずれが生じている可能性を指摘している点である。空間呈示的側面からすれば、張忠良と素芬の対比的空間フレームが、観客に伝統家庭空間における倫理観発露の反応を生じさせる。観客は本作鑑賞を進めるにつれ、素芬と共に夫の帰宅を期待するが、その期待は単なる情緒的なものではなく、一種の道徳倫理上の要求となる。しかし、二人の境遇という空間フレームの対比呈示がその期待を崩していく。家庭離散という実際の経験を持つ当時の観客からすれば、この物語の進行によって家庭は一つのもの、というアイデンティティ意識が強化されていき、それを私欲に溺れ崩壊させた張忠良個人に対する道徳的批判が高まる。それに伴い、社会階級批判という本来意図されたフレームの力量は逆に弱

体化していく、と解説するのである。そして『一江春水向東流』論を以下のように閉じている。

理性的階級訴求力こそが、本作における本質的な方向性であったが、小市民の眼には寧ろ、より「伝統家庭倫理悲劇」として映ったであろう。³⁶

ここで結論付けられた「伝統家庭倫理悲劇」とは、本作が本来持ち得た総体的枠組＝抗戦期・解放前夜の政治社会問題から、創作者が意図したとする中間的枠組＝階級衝突問題を経て、更に最も小さな枠組＝家庭内問題へと本作が矮小化され観客側に受容された可能性を示すものであろう。解放前夜のリアリズム大作として名高い『一江春水向東流』であるが、実際は中国の伝統家庭倫理を描くメロドラマの性質を内包していることをこの論考は示唆する。

この注目に値する観点は、現代における中国名作映画再検討の成果の一つといえよう。しかし、『一江春水向東流』と伝統倫理劇との関連性については本作公開当時の1947年に、全く逆の視座から既に指摘されていたのである。

5. 伝統倫理のメロドラマ、または古典文学のリアリズム

5-1. 「思想的遺物」としての『一江春水向東流』

中国映画史研究家の李道新は、映画評論の推移から映画史を顧みる手法を用い、大著『中国電影批評史 1897 - 2000』³⁷を執筆している。1945年から1949年までの社会性を帯びた映画評論は、国民党の腐敗統治を攻撃しようとする「民主性評論」と、アメリカを代表とする帝国主義文明と、国内の小市民落伍意識を代表とする封建主義文明を批判する「人民性評論」の二種に分化した、と李道新は述べる。「人民性評論」の「人民」とは、1949年に成立する中華人民共和国の一般民衆を意味し、言い換えれば「社会主義の民の、理想的人物像を原点とする評論」と見なすことができよう。李道新は「人民性評論」を「人民性のリアリズム品格を有した中国新時代映画」への希求と定義し、社会の変貌期にある中国の思想文化界が擁した一般的特徴であり、後の映画評論の基礎を築いたとする。

社会主義社会へと移る中国の転換期にあって、『一江春水向東流』は今まで見てきたように大衆の熱烈な歓迎と進歩的輿論の注目を浴びたわけだが、李道新は本作に、「人民性」が要求する「新文芸」に遠く及ばない「思想的遺物」の一面を見い出している。その論拠となるのが、劇作家であり文芸評論家でもあった田漢が1947年10月に著した評論「初評『一江春水向東流』」である。田漢は本作に対し次のように論難している。

『一江春水向東流』は作者が「ひとりの人の苦境から中国の抗戦を見る」と企図したものであるが、我々は遺憾ながらまだ、この作品から真の中国民族抗戦の悲壮なる叙事詩を見出すことができない。寧ろ、抗戦を背景とした、或いは端役とする古風な『琵琶記』型の人情劇を見出ししてしまうのである。張忠良は蔡伯喈と同様、心根は善良であり誠実である。彼はまた多くの抗戦活動を行なったが、重慶に至った後は「まるで別の世界に来たよう」に、彼は完全に変わってしまう。彼の父は上海で敵に惨殺され、母親と妻子は貧困のために離散を余儀なくされるが、その苦しみを彼は全く知らず、ホステスの王麗珍と同居を始め、素芬を棄てる。戦争が終結し、彼は上海に至るとまた何文艶をも愛するようになる。素芬は抛り所を失い、文艶の家で女中として働く。そして忠良の「良心無き姿」を目の当たりにした後、その怒りに投身自殺をする。明らかに、麗珍や文艶は牛氏の類であろうし、素芬は犠牲を強いられる趙五娘である。最後に自分の息子を罵る老母は、さしずめ張広才の化身といったところか。

張忠良が現代の服装を纏った蔡伯喈に等しいので、彼の身体から神聖なる抗戦のさなかにある知識分子の真なる姿を見出し得ないのだ。³⁸

この『一江春水向東流』批判を理解するには、元末明初に編まれた戯曲『琵琶記』の物語に触れねばなるまい。『琵琶記』は次のような物語である。

蔡伯喈という書生と趙五娘は結婚したての若い夫婦である。夫の蔡伯喈は両親に科挙の受験を勧められ、妻と両親を故郷に置いて上京し、見事合格する。彼を見込んだ牛丞相は、自分の娘、牛氏を娶うよう蔡伯喈に強要し、蔡伯喈ははじめの頃こそ断り続けていたものの、天子の勅命が下って結婚を承知する。

一方、故郷に残る妻の趙五娘には苦難がふりかかる。折からの飢饉で生活は逼迫、舅姑を養うために自分は糠を食べて夫の帰りを待つ。舅姑の死後、五娘は自分の髪を売って葬式を済ませ、心優しい隣人の張広才より貰った琵琶を背に、夫を捜しに都に向かう。

牛氏は想いに耽る蔡伯喈を不審に思い問いただすと、蔡伯喈は全てを打ち明ける。牛氏は父の丞相を説得し、五娘捜索の使者を送る。牛氏の計らいで、琵琶弾きの放浪乞食となった趙五娘は遂に蔡伯喈との再会を果たした。³⁹

『琵琶記』の版本は多岐に亘り、細部のプロットには差異が多いが、田漢が指摘する「『琵琶記』型の人情劇」が『一江春水向東流』の物語構成の根幹部に継承されているのは

この二つの物語を比較対照すれば瞭然であろう。明代を中心に隆盛を誇った戯曲プロットが、新中国成立前夜に「現代の服装を纏っ」て再話されている。田漢はこの伝統戯曲継承のファクターが、「真の中国民族抗戦の悲壮なる叙事詩」の描出を妨げている、と、本作公開当時より批判していたのである。映画史研究家・李超は『一江春水向東流』＝リアリズム傑作という評価に、現代の新概念を用いて客観的評価を与えようとしたが、田漢は本作に「新時代の到来のために、より高度なリアリズム作品たれ」と諫言を与えている。両者の視点は対照的なのだが、そこで導き出されるものが、『一江春水向東流』は伝統家庭倫理メロドラマの性質を帯びている、という一致した結論なのである。

5-2. 観客のための「糖衣」

1920年代半ばより進歩演劇に従事し、映画創作では後の中華人民共和国国歌「義勇軍進行曲」を主題歌とする『風雲児女』の脚本を執筆・作詞、新中国成立以後には中央人民政府政務院文化教育委・文化部戯曲改進黨局長といった文芸官僚に抜擢される田漢だけに、1947年の『一江春水向東流』批判は尖鋭なものであった。しかし、本作の家庭倫理メロドラマ性は、もとより創作者側から意図的に附与されたものと考えられる。

後に文芸官僚となる本作第一監督・蔡楚生は、1934年の自作映画『漁光曲』公開の際、散文「八十四日之后——給《漁光曲》的観衆們」を記し、結末の処理を「一般観客がこういったプロットをやはり好むから」と解説しつつ、次のように述べている。

良好な成績を取っていない国産映画を幾編か観た後、私はより確信を深めた。良い映画の最も重要な前提とは、観客に興味を抱かせることである。国産映画の、そのイデオロギーが正確、或いは間違っていないのに、なぜ理想的な成績を上げられないのか？それは、その作品群が余りにも重苦しく、観客の興味を得られないからだ。よって、観客が作者の意見を受け入れやすくするという点から見れば、正確なイデオロギーの外側に糖衣を被せて、観客に興味を起こさせ、受容しやすくしなければならない。⁴⁰

病床にありながら、第二監督鄭君里に詳細な製作指示を出し、必要な場面は自ら撮影に臨み、フィルム編集作業を全てこなした蔡楚生は、戦前映画製作の頃から既に観衆と映画の娯楽性との関連に言及していた。「糖衣」を被せる、というのは、進歩的イデオロギーが露呈しがちな左翼映画群の「重苦し」さを、観客が鑑賞しやすいよう「娯楽性」で作品を包む、ということである。『一江春水向東流』に照らして言うならば、民族苦難の一大叙事詩を、意図的に伝統的な家庭倫理メロドラマで包み込んだのである。本作が民族叙事

詩として完成し得たか、それとも伝統的メロドラマの域で享受されたかはともかく、この「糖衣」は結果的に、蔡楚生が自ら打ち立てた観客動員数記録を遙かに凌ぐ作品に仕上げたのである。

このように見れば、「伝統」が民衆にとって如何に心理的に近いものかを改めて理解できよう。李超の「空間フレーム」説も本を正せば、本作の家庭倫理劇の引力に惹かれる観衆の嗜好習慣に注目して立論しており、田漢の本作批評も、『琵琶記』を例に民衆が持つ伝統戯曲への「馴染み」を危惧して呈した苦言と見ることができる。

本論からやや外れるが、では中華人民共和国成立以後の「新映画」は田漢が「古風」と揶揄した「伝統」を払拭できたのかというと、事実は全く逆であろう。例えば中華人民共和国成立直後に完成した代表的人民映画『白毛女』⁴¹を概観すると、ヒロインの新婚前の幸福感や期待、彼女の父が示す地主に対する憎悪、ヒロインの苦難と復讐の意志、そして地主を前に吐露される怨恨、光明への賛辞、これら全ては民歌調のメロディに乗せられて語られる。『白毛女』はいわゆる「説唱もの」なのだ。何故なら、中華人民共和国成立後に社会主義イデオロギーを宣揚、教導すべき対象は、それまでのプチブル小市民ではなく、映画を観たことすらない農民や労働者だからである。彼らが映画という新文芸ジャンルを抵抗なく受容できるよう、彼らにとって馴染みの深い「唱」をベースとする伝統的な戯劇表現法が意図的に援用されたのである。この「伝統」は、中華人民共和国黎明期から文化大革命に至るまでの政局動揺の中で幾度となく否定を余儀なくされるが、創作者はその度に「伝統」へ回帰しようと舵を切った⁴²。それは観客の嗜好がそこにあることを熟知していたからであろう。

総じて言えば、『一江春水向東流』における家庭倫理メロドラマの要素は、伝統戯曲に慣れ親しんできた大衆にとり、差し置かれざるべき重要な魅力の根幹だったのである。では改めて、メロドラマとしての『一江春水向東流』のヒロイン・素芬が必ず自ら命を絶たねばならないのか、という最初の問い掛けに、最終節にて立ち返ってみたい。

5-3. 定められた「自尽」という結末

日本でも人口に膾炙する中国の伝統民間説話に『白蛇伝』がある。日本では上田秋成『雨月物語』巻之四「蛇性の淫」(1768年執筆)や、林房雄「白夫人の妖術」(1950年)に改編、後者を基に映画『白夫人の妖恋』(豊田四郎監督、1956年)、動画映画『白蛇伝』(藪下泰司監督、1958年)が製作されている。——白蛇の精が若き書生・許仙に恋し、白娘という女性の姿となって夫婦となるが、高僧・法海禪師が白娘の正体を見抜き成敗に掛かる。許仙への愛を滔々と語る白娘に法海は心動かされ、許仙と白娘は人妖の差別無き蓬萊の島へ漕ぎ出す、という大団円で知られる白蛇の物語⁴³であるが、この中国民間説話にも

『琵琶記』同様、多種多様な改編がなされ、それぞれに結末が異なる。

この白蛇の妖怪物語の原本となったのが、明末の文人・馮夢龍が著した『警世通言』の第28巻に収められる「白娘子永鎮雷峰塔」とされる。この「原本」では、白娘（本篇では“白娘子”）が許仙（本篇では“許宣”）に対して「自分を愛し、自分の言うことを聞かぬば街全体を血の海にする」と脅しを掛けるようになり、困り果てた許仙が法海の力を借りて白娘を鉢の中に封じ込め、雷峰寺に納めてその上に塔を築き完全に鎮圧した、という結末が描かれている⁴⁴。妖怪然とした白娘子の姿に、改編が反復されて出来た貞淑な白娘をイメージする我々は違和感を覚えるが、原本のヒロイン白娘子は地上から消され、有名な「許仙と白娘の愛」は悲劇的な幕引きとなる。

これを『一江春水向東流』と重ね合わせると、アメリカ輸出版や中華人民共和国成立後の1959年脚本版の所謂「大団円」と、1947年映画版の「悲劇的結末」の関係との類似が看取できる。それは、『警世通言』の白蛇の物語が総体的に何を語るものか、という点に関わるであろう。「白娘子永鎮雷峰塔」の末尾にはこのようなエピソードが用意されている。——雷峰塔に封じ込められた白娘子。法海禪師は教理を説く四句の詩を念じた。「西湖水乾、江潮不起、雷峰塔倒、白蛇出世」（西湖の水が乾き、銭塘江の潮が起こらなくなったら、雷峰塔が倒れ、白蛇が世に現れるであろう）。平和な世を護るために仏門にて修行せよ、との教えである。許宣はこれを聞いて法海禪師の弟子となって出家し、やがて座禅の姿のまま大往生を遂げた。——⁴⁵

これは、邪な者が世を乱さぬよう、また邪な思想で争いを起こさぬよう、仏に帰依せよという仏教イデオロギーの正当性を唱導するものであろう。「白蛇伝」の典故に拠っては、白蛇妖怪の鎮圧にあたるのが道士である⁴⁶などイデオロギー形態が異なるが、ヒロインの「死」が物語の外枠に構成されるイデオロギーの啓発を喚起している点に注目すべきだろう。人口に膾炙する民間説話という「伝統」的な物語に見えるこの「載道」性は、少なからず『一江春水向東流』にも投影されているのではないか。苦難と辛酸を嫌ほど嘗めたあと、愛する夫の裏切りを見たヒロイン・素芬は、苦境を生き抜いたことの価値を見失う。自ら生命を絶つより、この絶望から逃れる術はない。彼女の「死」は、リアリズムに則る現実社会への「悲憤に満ちた抗議」のみにはないのだ。そこに姑のバストショット、即ち鬼気迫るカメラアイで放つ詰問——「これはいったいどうした事だ？」との、まさに「迫真の演技」と言うに相応しい絶叫が畳み掛かる。この沈痛なる「死」と、「反動統治者」にではなくカメラアイ＝観客に向けられた凄絶な「詰問」を目にしてはじめて、観客側の感情は張忠良への叱責だけではとどまらなくなる。前述した加藤幹郎の説に基づけば、この登場人物たちは確かに「社会的問題」を認識し得ない。が、これこそが創作者たちの意図する伝統的倫理メロドラマという「糖衣」なのだ。この「糖衣」を通じて素芬たちに感

情移入した鑑賞者は、その無辜なる「死」の背後にある「社会的問題」を垣間見る。このイデオロギー発現のありかたが、創作者たちの本来の意図であったろう。このイデオロギー発現のためには、「白蛇伝」のヒロイン白娘子の鎮圧が不可欠であったように、『一江春水向東流』における素芬はいわば、人柱として「自尽」することを定められていた人物だったのである。

素芬の「自尽」をより強固に、リアリティをもって本作の物語に繋ぎ留めるものがある。それは本作のタイトルとなっている「一江春水向東流」という文言である。邦題で「春の水、東に流る」と訳されるこのタイトルは、唐王朝滅亡（907年）から宋太祖即位（960年）までの約半世紀に興きた地方政権の一つである南唐の、三代目君主李煜が詠んだ、「虞美人」という詩譜による詞からとられたものである。

春花秋月何時了	春花秋月 何時 <small>いつ</small> か <small>きわ</small> 了 <small>ま</small> る
往事知多少	往事 知 <small>し</small> んぬ多少 <small>いくばく</small> ぞ
小楼昨夜又東風	小楼に昨夜又も東風
故国不堪回首月明中	故国は回首するに堪えず、月明 <small>うち</small> の中
雕欄玉砌應猶在	雕欄玉砌 應 <small>まさ</small> に <small>なお</small> 猶在るに
只是朱顏改	只だ是れ朱顏のみ改まりぬ
問君能有幾多愁	君に問う、能く幾多の愁い有りやと
恰似一江春水向東流	恰 <small>あた</small> かも似たり 一江の春水の 東を <small>き</small> 向して流るるに

簡単に解釈すれば次のとおりである。春の花や秋の月は巡り来ると同じく、わが思い出も数えきれない。わびしき高殿に昨夜また東風が吹いた。月明りの許、故郷を想う悲しみに堪えられない。故国の豪華な宮殿は今もそのままだ、ただ私の若き容姿はみじめに変わりはてた。敢えて問おう、この憂いや哀しみが如何ほどかを？それはあたかも、長江の水が東の海に向かって途切れなく流れ続けるように、永遠に尽きることはない。⁴⁷

この詞は、李煜が在位14年目に宋の侵略を受け、都の金陵（現南京市）陥落の後、宋都の汴京（現開封市）に幽閉された際に詠んだものとされる。李煜は汴京に幽閉された後、劇薬を飲まされ絶命したと伝えられるが、その原因の一つとして、本詞の「小楼昨夜又東風」と「一江春水向東流」が太宗の怒りを買った⁴⁸とされる。映画『一江春水向東流』は、元南唐の帝・李煜が自らの悲運を憂え、楚の孟将項羽の面前で自刃した虞姫に擬えた「虞美人」の詞譜で詠う、絶世の詞のクライマックスをタイトルに戴いたのである。

この「一江春水向東流」を含む李煜の詞の最終二句は自問自答のかたちを採り⁴⁹、憂い

と悲嘆の情をクローズアップして見せる。また同時に、「虞美人」という詞譜と本詞を詠んだ李煜の悲運が、この最終二句と重なり合い、憂いと哀しみに暮れた後の「死」というものを印象づける。映画『一江春水向東流』の創作者たちは、本作にこのタイトルを掲げた時点で、「死」のイメージを既に本作に組み込んでいたのだ。そして、その「死」のシチュエーションを一身に背負うのが、このメロドラマの中で苦難を味わい、絶望と悲痛の底に突き落とされる、素芬その人であった。本作の前篇「八年離乱」、後篇「天亮前後」のどちらのオープニングとエンディングにも、メロディが付けられた「問君能有幾多愁 恰似一江春水向東流」の句が長江の映像をバックに沈鬱に詠われるという演出は、パッケージング自体から本作が素芬という女の「死」を以て語られる「悲劇」であることを言明している。

以上のように、中華人民共和国成立前のリアリズム大作『一江春水向東流』が所謂「リアリズム」の側面だけではなく、中国の伝統的家庭倫理メロドラマの系譜を引きながら、観客の嗜好を適確に掴んでいただという側面、また人口に膾炙する伝統説話や古典詩詞が本作のヒロイン・素芬の「自尽」をもとより命定的にしていた点を論じた。改めて1959年版の改編された最終場面に目を向けると、オリジナル版同様に李煜の最終二句を引用しているものの、「それは過ぎ去ろうとする苦難の歳月に決別する」句に意味合いが置き換えられている。苦難の日々から抜け出すために、共産党統治区に向かう、という手垢に塗れたハッピーエンドよりも強く、中国人が伝統的素養として持つ文学知識が政局によって勝手に読み換えられていることにこそ、筆者が抱き続けた「えも言えぬ違和感」の主たる要因があったのだ。

6. むすびにかえて

絶望に死を覚悟した素芬は、息子の抗生に語る。お前はお父さんではなく、叔父さんを見習うのよ、と。腐敗した反動政治に屈服するのではなく、きたるべき社会主義社会へ邁進せよ、という母の最期の教えである。ところが、息子の抗生は意外にも不安そうにこう言うのだ。「母さん、ボク怖いよ……」⁵⁰

この台詞は、社会主義社会が中国共産党に掌握され、その暴走の終点——文化大革命への道程を予言しているかのようである。中国映画研究家石子順は、1967年出版の『牛鬼蛇神集』（香港、1967年、丁望編）と名付けられた文化大革命被害者名簿から中国映画関係者を拾い上げた際、『一江春水向東流』の主要関係者がほとんど迫害死しており、文革初期の1968年に三名が立て続け生命を落としていることを指摘する⁵¹。

その三名とは、プロデューサーの夏雲瑚、監督の蔡楚生と女優の上官雲珠である。夏雲瑚は毛沢東夫人の江青を筆頭とする「四人組」により拘留審査を受けている最中に以前よ

りの癌が悪化、手当を受けられず死亡した。文芸官僚という地位を確固にしていた蔡楚生は、30年代より階級調和を宣揚したと攻撃され、紅衛兵による迫害を受けて病に倒れる。が、病室での療養が許されなかった彼は病院の廊下に倒れたまま息を引き取る。

より凄惨に感じるのは上官雲珠の命運である。1966年初頭に乳癌の手術を受け、幸いにして一命を取り留めるが、まもなく脳内出血を起こし意識不明に陥る。手術を受けた彼女は言語能力を失うものの、懸命のリハビリに励んでいた。その後文革が発動、上官雲珠も「四人組」から残酷な迫害を受け、1968年11月に48歳の人生を終える。「不治の病と闘い、いつも死神のところからもどってきたこの女優」と、石子順が哀惜を込めて呼ぶ上官雲珠の行き着く処は、投身自殺であった⁵²。

『一江春水向東流』で「死」を定められていたヒロイン・素芬を演じた白楊、そして素芬を死の淵に逐い遣った夫・張忠良を演じた陶金も、共に文革中に迫害を受けながら生き延びた。だが、文革初期に本作関係者が立て続けに生命を奪われているのは、本作が内包する伝統家庭倫理性、すなわち文革中に反革命と目された封建主義が攻撃目標にされた、という側面を否定できない。まして本作は中華人民共和国成立以前の大ヒット作なのである、旧きものを全て悪しきものとして粉砕する文革初期の状況にあって、本作は恰好の標的であったろう。

総じて、映画『一江春水向東流』は、日中戦争期から人民中国成立前の動乱と暗黒の中を生き延びる弱き民衆を描きながら、民間説話や伝統戯曲の苦難や悲哀、五代十国期に祖国を喪った君主の憂いをも裡に秘めつつ、また文化大革命の時代では「自尽」した素芬を模したように、数多の「人柱」の提供拠点となった。このように顧みれば、本作は深い怨恨を胸に逝った者たちの、中国の長き歴史を貫く「墓碑銘」のように見えてくるのだ。

注

- 1 聯華新芸社・崑崙影業公司、1947年作品、監督・脚本：蔡楚生・鄭君里、助監督：徐韜、撮影：朱今明、出演：陶金・白楊・舒繡文・上官雲珠・吳茵ほか。
- 2 石子順「中国映画の中の自殺シーン」、『中国映画の散歩』（石子順著、日中出版、1982年1月20日）所収、p.39。
- 3 『蔡楚生一電影導演翹楚』（李亦中著、上海教育出版社、1999年10月）p.179。
- 4 1956年11月、文芸開放方針に則り1930年代映画『風雲児女』『十字街頭』『馬路天使』とともに『一江春水向東流』が全国に向けて発行、再公開された。『中国電影編年紀事（発行放映卷・上）』（国家廣播電影電視總局電影事業管理局・党史資料征集工

- 作領導小組編、陳播主編、中央文献出版社、2005年11月）p.26。
- 5 中国電影工作者聯誼界研究部編集、中国電影出版社。1930年代映画脚本を収録する上巻は1959年に出版されるが、1940年代映画を収めた下巻は1961年まで出版が延期されている。当該脚本の末尾に「1959年」と記されているため、本論では「1959年版脚本」と称す。
 - 6 本梗概は『FC84 中国映画の回顧< 1922～1952 >』（東京国立近代美術館フィルムセンター編、1985年7月20日）の本作「あらすじ」を参照しつつ、本作実映像を参考に修訂したものである。
 - 7 前掲『蔡楚生—電影導演翹楚』p.173～174。
 - 8 同上 p.177～178。
 - 9 蔡楚生の基本的経歴については『中国電影大辞典』（上海辞書出版社、1995年10月）「蔡楚生」項による。
 - 10 同上 p.177、鄭君里「導演学歩的起点—拍攝《一江春水向東流》學習札記」参照、『画外音』（鄭君里、中国電影出版社、1979年8月）所収。
 - 11 鄭君里の経歴については前掲『中国電影大辞典』「鄭君里」項による。
 - 12 白楊の経歴については同上「白楊」項による。
 - 13 陶金の経歴については同上「陶金」項による。
 - 14 上官雲珠の経歴については同上「上官雲珠」項による。
 - 15 上官雲珠「電影演員的話—讓無数埋藏の珠寶放光」、『文匯報』1956年11月21日。
 - 16 朱今明「春水東流憶故人—《一江春水向東流》拍攝二、三事」に拠れば、本作撮影には単レンズ式の旧型カメラを用い、使用フィルムも数年前に期限切れで、スタジオにもガラスが嵌っておらず吹曝しの状態だったという。『大衆電影』中国電影出版社、1979年第2期、p.13。
 - 17 1948年1月11日上海『正言報』発表の統計資料に拠るもの。『中国電影發展史』（程季華主編、中国電影出版社、1963年2月）第二卷 p.222。
 - 18 前掲『蔡楚生—電影導演翹楚』p.179。
 - 19 「全中国進歩文化工作者的共有光榮」一致《一江春水向東流》導演、演員和全体工作人員的信（摘録）、『夏衍電影文集』第一卷（中国電影出版社、2000年10月）p.261参照。
 - 20 当該日記については、前掲『蔡楚生—電影導演翹楚』p.180に抜粋されたものを参照。
 - 21 この結末は『中国新文学大系 1937 - 1949』第18集電影卷（上海文芸出版社、1990年12月）に転載されたものを基に翻訳した。
 - 22 1955年6月「電影脚本 祝福」、『夏衍電影劇作集』（中国電影出版社 1985年10

- 月) 所収。
- 23 1904 - 1940 年、左翼劇作家、映画監督。当該人物については拙稿「“怪物” と呼ばれた男—映画作家・沈西苓の足跡を辿る」(『近畿大学語学教育部紀要』第9巻第2号、2009年12月) に詳説している。
 - 24 沈一沉名義「演劇運動的検討」、『創造月刊』第二巻第六期(1928年12月) 所収。
 - 25 胡里亮・張瑞麟主編、中央広播電視大学出版社、1995年9月。
 - 26 前掲『中国映画史』 p.160 ~ 161。
 - 27 陸弘石著、文化芸術出版社、2005年3月。
 - 28 『中国電影史 1905 - 1949 早期中国電影的叙事与記憶』 p.131 ~ 133。
 - 29 原文は“前方吃緊, 后方緊吃”。前篇「八年離乱」にて国統区に匿われた張忠良が怠惰な生活に陥るさなかで読む新聞記事の見出しによる。
 - 30 前掲『中国電影史』 p.161 ~ 162。
 - 31 東光徳間ビデオ『春の水東に流る』後篇「天亮以後」の実映像を参照。
 - 32 「メロドラマは泣き顔を要請する」、『映画のメロドラマ的想像力』(加藤幹郎著、フィルムアート社、1988年1月15日) 所収、p.52 ~ 53。
 - 33 「メロドラマとは何か? ふたつの講演をまえがきにかえて」、同上所収、p.14 ~ 16。
 - 34 李超著、中国電影出版社、2008年6月。
 - 35 この概念は映画史研究家・丁亜平が著書『影像中国 1945 - 1949』(文化芸術出版社、1998年7月) 第三章「主体的選択: 社会派電影与人文派電影」で論じた定義であり、李超はその定義を援用している。
 - 36 『1905 - 1949 中国電影: 空間呈現』 p.169。
 - 37 李道新著、中国電影出版社、2002年6月。
 - 38 田漢「初評『一江春水向東流』」、原文は『大公報』1947年10月15日上海版に発表。
 - 39 本梗概については、土屋育子「『琵琶記』テキストの明代における変遷—弋陽腔系テキストを中心に—」(『佐賀大学文化教育学部研究論文集』佐賀大学文化教育学部、Vol.13 No.2、2009年1月) を参照した。
 - 40 原文は『影迷周報』第1巻第1期、1934年9月に発表、『中国左翼電影運動』(中国電影出版社、1993年9月) 所収、p.364 ~ 365。
 - 41 東北電影制片廠、1950年作品、脚本・監督: 王濱・水華、出演: 田華・李百万・陳強・張守継ほか。
 - 42 1950年崑崙作品『武訓伝』批判を起点に「伝統」に対する批判が広がるが、1956年の「双百」方針時期には『武訓伝』の監督・孫瑜自身が「伝統」を言及(「尊重電影芸術的傳統」、『文匯報』1956年11月29日)、1962年の「調整政策」期には、嘗て大

躍進運動英雄に描かれた女性・李双双を映画版で伝統的良妻賢母に描き直し（拙稿『農村の婦女、都市の婦女—中国映画『李双双』をめぐる一考察—』、『近畿大学教養・外国語教育センター紀要（外国語編）』第3巻第1号、2012年11月）、映画の民族形式問題を解決するために多様な芸術的伝統を学ぶべきとする鄭君里が北宋の絵画をイメージしながら映画創作する（阿部範之「中国映画『枯木逢春』についての一考察—民族化の実践としての角度から—」、『野草』中国文芸研究会、2008年2月1日）など、伝統に回帰する創作者の意図を数多く見ることができる。

- 43 この概要は林房雄「白夫人の妖術」を基に纏めたもので、本書を原作とする映画『白夫人の妖恋』、動画映画『白蛇伝』も同様の大団円を描く。上田秋成の「蛇性の淫」のみ、後述する原本「白娘子永鎮雷峰塔」に基づいた結末を描く。上田秋成『雨月物語』（高田衛・稲田篤信校注、ちくま学芸文庫、1997年10月9日）、林房雄『青年・女読むべからず春の夜話・白夫人の妖術』（春陽堂、1950年5月1日）参照。
- 44 原本の解説及び概要については、『蛇女の伝説—「白蛇伝」を追って東へ西へ—』（南條竹則、平凡社新書、2000年10月18日）p.44～50の「「白娘子永鎮雷峰塔」の粗筋」を参照した。
- 45 当該部分については、同上 p.50 を基に筆者が解説を加えたものである。
- 46 この点については、同上第三章「『白蛇伝』と民話」第六節「壊れた「三塔」」に、南宋の口伝から説話に至るまでの道教と仏教との相克が解説されている。P.95～100。
- 47 本詞の書き下し及び概要については、中国詩人選集第16巻『李煜』（村上哲見注、岩波書店、1959年1月20日）を参照。但し本詞字句の異同については通説に従っている。
- 48 王銍『默記』より、同上「虞美人」注釈参照、p.84。
- 49 同上 p.55、村上哲見の見解では本詞の「問君」は自問自答の表現とある。
- 50 東光徳間ビデオ『春の水東に流る』後篇「天亮以後」の実映像を参照。
- 51 石子順「無残にも逝ってしまった映画人たちよ……」前掲『中国映画の散歩』所収、p.99。
- 52 夏雲瑚、蔡楚生、上官雲珠の三者の最期については同上 p.107～110 参照。尚、病床に在った上官雲珠の様子については、秦怡「憶上官雲珠」（前掲『大衆電影』1979年第2期 p.9）に詳しい。