
文化大革命期の文芸作品における音楽の 普遍的芸術性と解釈の多面性について

叢 小榕

五・四運動（一九一九年）と並んで、中国現代史上最大の政治運動の一つであるプロレタリア文化大革命（一九六六～一九七六年。以下、文化大革命）が収束してから四〇年以上の歳月が経過した。その間、文化大革命に関する政治的・社会的・文化的など多方面にわたって多くの研究がなされ、その全容が徐々に明らかになってきている。とはいえ、個々の事例においては、いまだに解明されていない部分が残る。それらの多くは、関連檔案の開示がない限り、完全な解明は不可能である。

一方、研究可能な分野においても、課題がすべて解決されたわけではない。最も顕著なのが文芸に関する研究である。文化大革命は文字通り、文学芸術を含む文化領域の革命を通して、政治的目的を達成するために、当時の中国共産党最高指導者である毛沢東が階級闘争、路線闘争を掲げて起こした政治運動であり、イデオロギー領域において、批判の主要な標的が従前の文学芸術作品であったが、同時に、政治的目的を達成するためのプロパガンダの最も有効な手段として大きな役割を果たしたのも、文学芸術作品であった。文芸分野における代表的な作品として、ピアノ協奏曲「黄河」、革命的現代バレエ「紅色娘子軍」、組曲「長征」といった文化大革命中に創作または改作されたものを挙げるができる。これまでの研究においては、文化大革命期の文芸作品に関して、政治的意図、創作または改作の経緯、ストーリーの背景や象徴的意味など、さまざまな視点から研究が行われてきたにもかかわらず、前提としての文化大革命に対するネガティブな評価に妨げられて、芸術性に関する研究にはほとんど進展が見られないと言わざるを得ない。それは次の論述を見てもわかる。

“文革音乐”是政治和艺术上都失败的音乐，但我们应将“文革音乐”置于宏观的历史长河中来对待，因为“文革音乐”的现实存在，不是对“文革”政治的“一往情深”，而是新时期中国音乐在失落了崇高和理想之际，对中国音乐的某种“替补”，而这正是中国音乐新世纪进程中的困惑。¹⁾

「文革音楽」は政治的にも芸術的にも失敗した音楽である。しかし、われわれは“文革音楽”をマクロな歴史の流れに置いて考えるべきである。“文革音楽”が現実的に存在しているのは、“文革”の政治に“懂れている”からではなく、新しい時代の中国音

楽において崇高さと理想が失われたゆえのある種の“代替”であり、これがまさに新世紀における中国音楽の行く末の困惑である」

文化大革命期の失敗した音楽がいまだに受け入れられているのは、それに取って代わるほどの優れた音楽がないからで、「文革音楽」は一つの時代の遺物としての価値しか認めないというのである。確かに、文化大革命期の文学芸術“作品”の中では、露骨なプロパガンダに徹していて、芸術性に乏しい粗製濫造のものが数多く存在していたのは否めない。一方、ポル・ポト政権下のカンボジアを描く映画「キリング・フィールド」のワンシーンのように、クメール・ルージュ側の少年たちが太鼓と手拍子のリズムに合わせて拳を振り上げながら舞台の上を歩き回るだけのような、芸術性が度外視された“演劇”とは異なり、文化大革命期の文芸作品といえども、音楽など芸術的表現はもちろん、ステージに登場する主人公である勤労者の服につける縫い目の場所まで綿密に検討されるなど、イメージ効果が徹底的に追求されているものもある。中では今日に至ってもレパートリーとして定着しているものや、メジャーレーベルからCDがリリースされているものもあるほど、イデオロギーを貫きながらも、プロパガンダと芸術性の両立を図られていたのである。

そもそも、芸術のとらえ方はさまざまである。ヒトラーはワーグナーの音楽を好むが、反ファシズム陣営の人々もまたワーグナーの音楽を好み、ショスタコーヴィチの音楽はソビエト体制下で認められていたが、今日の「反体制音楽」説もまた広く受け入れられているのと同様に、文化大革命期の文芸作品にも階級やイデオロギーを問わない解釈の多面性を内包した普遍的芸術性が認められると考えられる。つまり、受け止める側の知識体系や立場などによって、まったく異なる解釈が生まれるのである。ましてや、古今東西を問わず、圧政下から優れた文芸作品が数多く世に問われたが、文化大革命期の文芸作品も例外ではないはずである。

本稿では、いわゆるクラシック音楽のジャンルに属する音楽を中心に触れるが、西洋の音楽が中国に伝わったのは、唐の太宗貞観九年（紀元六三五年）、景教（キリスト教ネストリウス派）の宣教師が都長安で宣教活動を行い、聖歌を広めたのが始まりであったとされる。その後、清廷ではすでに西洋楽器による演奏が行われていた。二十世紀前半には、ヨーロッパなどの留学経験を持つ音楽家たちによる音楽創作活動が本格的に始まった。

一 文芸革命と毛沢東の「延安の文学・芸術座談会における講話」

文化大革命期に文芸革命の旗手と称された毛沢東夫人の江青を中心に、旧文芸の一掃とともに、新文芸の樹立に注力した。その主要な理論的根拠となるのが、中国共産党が本拠地を延安に置いていたいわゆる延安時代に毛沢東が行った「延安の文学・芸術座談会における講話」²⁾であった。実質上、共産党内の整風運動³⁾の一環であるこの「講話」において、共産党政権下の文学芸術は誰のためのものであるかについて明確に規定されている。

「われわれの文学・芸術は、第一には、革命を指導する階級としての労働者のためのものである。第二には、革命におけるもっとも数の多い、もっとも確固とした同盟軍としての農民のためのものである。第三には、革命戦争の主力としての武装した労働者、農民、すなわち八路軍、新四軍その他の人民武装組織のためのものである。第四には、長期にわたってわれわれと協力できる、やはり革命の同盟者である都市小ブルジョア勤労大衆および知識人のためのものである。この四種類の人びとが、中華民族の最大の部分であり、もっとも広範な人民大衆である」

「われわれの文学・芸術は、上にのべた四種類の人びとのためのものでなければならぬ」

早くも一九二六年には、毛沢東は「中国のプロレタリア階級のもっとも広範な、もっとも忠実な同盟軍は農民である」⁴⁾と指摘して以来、文学芸術の属性について、労働者・農民・兵士に加え、都市勤労大衆のためのものでなければならぬと規定する。そして、上述の「四種類の人びとのため」の文学芸術のあり方に関して具体的に示している。

「あらゆる種類の文学・芸術の源はいったいどこにあるのか。イデオロギーとしての文学・芸術作品は、すべて一定の社会生活の人間の頭脳における反映の産物である。革命的な文学・芸術は、人民の生活の革命的作家の頭脳における反映の産物である。人民の生活のなかには、もともと、文学・芸術の素材の鉱脈があって、これは自然のままの形をした、荒削りのものではあるが、もっとも生気にみちた、もっとも豊富な、もっとも基本的なものである。この点からいえば、これらのものはすべての文学・芸術を見おとりさせるのであって、すべての文学・芸術の使えどもつきず、汲めどもかれぬ唯一の源である。これが唯一の源だというのは、ただこの源があるだけで、このほかに第二の源はありえないからである」

「現在の世界では、文化あるいは文学・芸術はすべて、一定の階級、一定の政治路線にぞくしている。芸術のための芸術、超階級的な芸術、政治と並行するか政治から独立した芸術というものは、実際には存在しない」

毛沢東はそう述べながら、「芸術性のとぼしい芸術作品は、政治的にどんなに進歩的でも無力である」と芸術性の重要性も強調している。その理論のもとで、イデオロギーと芸術性の融合を試みる文芸活動が展開されていた。その典型の一つが、一九四五年に延安魯迅劇院集団創作のオペラ「白毛女」であった。同劇の上演中にステージ上の地主役が危うく観客の兵士に射殺される場所であったというエピソードに象徴されるように、プロパガンダとしての文芸作品は単にイデオロギーを声高に訴えるだけのものではなく、人々を引きつけるための芸術的要素も盛り込まれている。

文化大革命期には、プロパガンダの効果を上げるために、イデオロギーと芸術性の両立がより重視され、文芸作品創作における「三突出原則」（「すべての人物の中でポジティブな人物を強調し、ポジティブな人物の中では英雄を強調し、英雄の中で最も

主要な中心人物を強調する」の原則)が確立した。この「三突出原則」は文芸界の急進派であった于会泳が提起したもの⁵⁾であったが、江青らに評価されて、「文芸創作におけるプロレタリア階級の英雄イメージ形成にあたって従わなければならない原則」となっていった。この「原則」によって、作品のパターン化がもたらされる一方、イデオロギー色がより鮮明になり、芸術的手法が政治的目的を達成するための手段として積極的に生かされた。文化大革命という特定の時代においては、芸術性の解釈の多面性は、特定の政治のプロパガンダに利用されるものとなっていたのである。

二 一九五〇年代のヴァイオリン協奏曲「梁山伯と祝英台」と

毛沢東の「古為今用、洋為中用」方針

前述のように、「延安の文学・芸術座談会における講話」発表以来、共産党統治地域または共産党政権下において、文芸は労働者・農民・兵士のためのものであり、従って、創作の源泉も労働者・農民・兵士の生活に求めなければならない。早くも延安時代において、毛沢東の文芸理論に対して異論を唱えた知識人などに対する弾圧が行われ、共産党が政権を掌握してからの一九五〇年代には、創作の自由を求めて上書した胡風⁶⁾らが毛沢東から反革命と断罪されて次々に投獄された。

一方、文芸統制の中においても、文化大革命までは、多彩な文芸作品が生まれていた。中でも現代中国のクラシック音楽を代表するヴァイオリン協奏曲「梁山伯と祝英台」⁷⁾がその時代を象徴するものである。同協奏曲は自由恋愛を題材とした古代説話に基づくソナタ形式の単一楽章三部構成の標題付き協奏曲であり、西洋の協奏曲の様式を取り入れながら、中国の地方戯曲のメロディーを生かし、オーケストラに中国の民族楽器を加えるなど、芸術的創意工夫が随所に見られる。婚姻の自由を制限する封建制度への挑戦という意味から、反封建のテーマが時代の政治的傾向に合致したというのが、同作が認められた決定的な要因であろうが、もう一つの要因は、毛沢東の「古為今用、洋為中用」⁸⁾（「古を今の為に用い、洋を中の為に用う」古代のものを今日に活用し、外国のものを中国に活用する）の文芸理論である。この理論の原型は「延安の文学・芸術座談会における講話」にも見られる。

「われわれは、この時この地の人民の生活のなかの文学・芸術の素材から作品を創造するさいの参考として、すべてのすぐれた文学・芸術の遺産を継承し、そのなかのすべての有益なものを批判的に吸収しなければならない」

「たとえ封建階級やブルジョア階級のものであっても、われわれは、むかしの人や外国の人のものを継承し、参考にすることをけっしてこぼむべきではない」

従って、題材を古代に求めながら、「反封建」という新しい理念を加え、様式を西洋に求めながら、中国的要素を盛り込むという作風は、まさに毛沢東の論述を实践するものとなっている。

さらに、この協奏曲の各部にも、「草橋の契り」、「英台の反抗」、「墳前で蝶に化す」

といったタイトルがついており、それぞれ主題の提示部・展開部・再現部となっている。標題付きの協奏曲は、アントニオ・ヴィヴァルディのいくつかの協奏曲やエドゥアール・ラロのヴァイオリン協奏曲など、西洋音楽にも見られるが、それほど一般的ではない。しかし、西洋音楽に馴染みのない中国の人々——特に労働者・農民・兵士——にとっては、標題が楽曲を理解するための重要な手がかりとなり、各部のタイトルが音楽の流れの標識となる。その意味において、ここの三つのタイトルは、主題の提示・展開・再現を示すものでありながら、それらを意識することなく、音楽がイメージでとらえられるという効果をもたらす。

三 文化大革命期の文芸作品の傾向

文化大革命が始まると、それまでの文学芸術作品のほとんどが「毒草」として批判され、封印されると同時に、文芸革命を掲げてイデオロギー色のより強い文芸作品の創作が推し進められた。前述のヴァイオリン協奏曲「梁山伯と祝英台」を含め、共産党が政権を掌握した当初において、反帝国主義・反封建制度の革命の必要性を訴え、共産主義の将来ビジョンを提示するものが多かったのに対し、文化大革命期の文芸作品においては、階級闘争がさらに強調され、「ポジティブな人物<英雄<中心人物」の「三突出原則」が芸術的手法から政治的桎梏となり、共産党独裁の正当性や毛沢東の絶対的な権威を主張する傾向が顕著になり、この時代を象徴する文化現象となった。一方、毛沢東の「古為今用、洋為中用」理論を根拠として、伝統様式と西洋様式の結合などが試みられた。ピアノ伴奏京劇「紅灯記」のアリア、オーケストラ伴奏京劇「智取威虎山」、革命的現代バレエ「紅色娘子軍」、「白毛女」、ピアノ協奏曲「黄河」などがその所産である。

ヴァイオリン協奏曲「梁山伯と祝英台」のように、西洋クラシック音楽の様式が中国の音楽界においてもすでに定着していたが、文化大革命期においては、プロパガンダの必要性から、その様式に対する取捨選択が行われた。ピアノ協奏曲「黄河」がその一例である。この協奏曲は、対日抗戦を呼びかけるために、一九三〇年代に作曲されたカンタータ「黄河大合唱」⁹⁾に基づいて改作されたもので、四楽章構成の標題付きの協奏曲であるが、「梁山伯と祝英台」に似て、各楽章にもタイトルがついており、第一楽章「黄河の船歌」、第二楽章「黄河を讀える」、第三楽章「黄河の憤り」、第四楽章「黄河を守れ」という構成である。しかし、楽曲はカンタータから主要な部分を取り入れただけのものであり、ソナタ形式ではない。協奏曲と掲げながらソナタ形式を排除する理由は何であろうか。たとえば、中国の伝統文化である韻文における平仄の韻律は、ある程度文学的素養のある人なら常識となっており、今日の流行歌の歌詞でさえ、脚韻を踏むのが原則である。それとは違い、当時、音楽関係者を除けば、中国の伝統文化に存在しないソナタ形式といった西洋音楽に関する知識が普及していなかったため、協奏曲といえども、ソナタ形式を取り入れることによって、主題に縛られるより、広く親しまれているカンタータのメロディーを十分に生かした方が遙かに効果的である。

また、同協奏曲のフィナーレにおいては、文化大革命時に「時代の最強音」とされていた毛沢東讃歌「東方紅」のメロディーを用いて、革命を勝利へと導く毛沢東を讃え、それから、フランスの革命歌「インターナショナル」のメロディーで革命の勝利を高らかに謳歌し、それに続いて、「東方紅」から派生させたメロディーでコーダに達し、曲は厳かな雰囲気の中で終わる。

文化大革命収束後、個人崇拜否定や文化大革命そのものへの否定の観点から、「東方紅」のメロディーを削除した改訂版も出されたが、それによって、この特定の時代の産物は命を抜き取られた殻となった。確かに、ブルックナーの交響曲のように、度重なる改訂・補筆にもかかわらず、高度な芸術性が保たれるケースも見られるが、創作当初の趣旨に反してまで改変を加えられるのでは、似て非なるものになってしまうのは当然である。結果、作品は必然的に本来の姿に戻された。それから、文芸の脱イデオロギーが進んでいる今日において、文化大革命期の芸術性に乏しい作品の数々が淘汰されているにもかかわらず、このピアノ協奏曲はいまだに中国のクラシック音楽作品としてしばしば演奏されるだけでなく、メジャーレーベルからCDがリリースされ¹⁰⁾、クラシック音楽のレパートリーとして定着している観さえあるように、特定の時代の産物でありながら、その芸術性が認められているのである。

一方、革命的現代バレエ「紅色娘子軍」(赤色女子中隊)は、一九三〇年代の共産党軍である紅軍の女子中隊に材を取った同名映画¹¹⁾に基づき、文化大革命前に改作されたバレエが、文化大革命中にイデオロギー色のより強いものに磨き上げられたものである。伝統的バレエの「柔」とは対照的に「剛」が前面に出る構成であるにもかかわらず、チャイコフスキーのバレエ「白鳥の湖」を思わせる振り付けや、同「くるみ割り人形」を思わせる民族舞踊の導入などのほか、音楽も古典様式が生かされている。その特徴の一つは、主要登場人物にそれぞれモチーフがあり、さらに、ライトモチーフも用いられていることであり、ワーグナーによってその楽劇において確立された手法が導入されているのである。ベートーヴェンの作品を含め、ドイツ音楽が厳しく禁じられている時代のイデオロギーからすれば、ファシズム的と解釈されかねない芸術的手法があえて導入され、しかも、批判されることなく通用した理由は、プロパガンダ効果にほかならない。また、女子中隊の共産党代表が敵によって処刑される場面、女子中隊や民衆が共産党代表を追悼する場面においては、死して貫く革命の信念を讃え、それを受け継ぐ決意の象徴として、「インターナショナル」のメロディーが用いられている。それに、同バレエにおいて、地主に復讐の銃口を向けて発砲し、作戦計画を乱した主人公に対し、「全人類を解放してはじめてプロレタリアート自身を解放することができる」と『共産党宣言』のエンゲルスの序文¹²⁾に基づく中隊の共産党代表が政治講義で啓蒙を行うなど、単なる善悪の戦いを超えて、共産主義者としての使命を提示することによって、革命の理論的根拠まで盛り込まれている。

ピアノ協奏曲「黄河」や「紅色娘子軍」における「東方紅」や「インターナショナル」といった政治色の強いメロディーは、時代の烙印として作品に残っているものの、イデオロギー色が薄れつつある今日において、それらの作品によって喚起されるのは、必ずしも特定の政治的信念や個人崇拜ではなく、メロディーや場面の芸術性に対する

美的共感が主たるものであろう。しかも、その共感は人によって千差万別である。



譜例1

譜例2

譜例3

譜例1「主人公のモチーフ」¹³⁾

譜例2「共産党代表のモチーフ」¹⁴⁾

譜例3「『女子中隊の歌』に基づくライトモチーフ」¹⁵⁾

ちなみに、一九七二年、当時のアメリカ大統領ニクソンが訪中した際、同バレエの観劇に招待されたが、それに関する印象をニクソンは次のように綴っている。

「私はこのバレエにとりたてた期待を持っていたわけではなかったが、始まって数分後には、目がくらむばかりの演技上の妙技に感動した。観衆を喜ばせ、奮い立たせるため、意識的な宣伝演劇を創作しようとする江青の試みは疑いもなく成功していた。それは、オペラ、オペレッタ、ミュージカル・コメディ、古典バレエ、モダンダンス、それに体操の要素を複合させたものだった」¹⁶⁾

なぜニクソンが「ミュージカル・コメディ」ととらえたのか定かではないが、そのためか、後にアメリカの作曲家ジョン・アダムズが作曲したオペラ「中国のニクソン」¹⁷⁾において、同バレエはコメディとして再現されている。これもまた、解釈の多面性の一例といえよう。

本稿はいくつかの事例に基づく問題提起にとどまるものであり、文化大革命期の芸術作品における音楽の普遍的芸術性と解釈の多面性については、より全面的で緻密な調査と研究が必要である。

注

- 1) 戴嘉枋《沉重的历史回响——论中国“文革”音乐及其在新时期的影响》南京艺术学院学报 音乐与表演版 2007年3月
- 2) 「延安の文学・芸術座談会における講話」 1942年5月 『毛沢東選集』第3巻 外文出版社 1972年

- 3) 整風とは、思想、活動方法などを正す政治キャンペーン。一種の肅清運動。
- 4) 「中国社会各階級の分析」 1926年3月 『毛沢東選集』第一巻 外文出版社 1972年
- 5) 于会泳《让文艺界永远成为宣传毛泽东思想的阵地》『文匯報』1968年5月23日
- 6) 胡風 文芸批評家・詩人・翻訳家、魯迅から高く評価された。
- 7) 「梁山伯と祝英台」 何占豪、陳鋼作曲 1959年
- 8) 「古為今用、洋為中用」1964年9月、中央音楽学院の学生の手紙に毛沢東がつけたコメントに提起した文芸方針。
- 9) カンタータ「黄河大合唱」光未然作詞・冼星海作曲 1938年
- 10) Daniel Epstein, Piano Eugene Ormandy, conductor The Philadelphia Orchestra RCA BVCC-38297 ; Lang Lang, Piano Long Yu, Conductor China Philharmonic Orchestra Deutsche Grammophon UCCG 1330
- 11) 「紅色娘子軍」謝晋監督 上海電影制片廠 1960年
- 12) 「搾取され抑圧された階級（プロレタリアート）が、搾取し抑圧する階級（ブルジョワジー）のくびきからの解放を達成することは、同時に、社会全体をすべての搾取、抑圧、階級差別、階級闘争から、完全に解放することなしには、不可能なのである。」『共産党宣言』一八八八年イギリス語版序文（エンゲルス）『共産党宣言・共産主義の諸原理』カール・マルクス フリードリヒ・エンゲルス 水田洋訳 講談社学術文庫 p.111 2008年12月10日
- 13) 『紅色娘子軍総譜』人民出版社 1970年12月
- 14) 同 上
- 15) 同 上
- 16) 『ニクソン回顧録』第一部「栄光の日々」松尾文夫・斎田一路訳 小学館 1978年12月10日
- 17) JOHN ADAMS *NIXON IN CHINA* 1987年