

文化大革命期の芸術作品におけるイデオロギーと 芸術的表現手法について

叢 小 榕

毛沢東の絶対的権威を強化するための肅清運動であったプロレタリア文化大革命（1966年～1976年。以下、文化大革命）において、王侯将相、才子佳人が主人公の封建時代の残渣余孽とされる伝統的文学・芸術作品はもちろん、共産党政権下で創作された作品であっても、あるいは反毛沢東思想の疑いがあり、あるいは毛沢東に忠誠を示すものではないなどさまざまな理由から、毒草として批判・禁止された。同時に、共産党——実質上、中国共産党の最高指導者である毛沢東——を讃えるためのイデオロギー色のきわめて強い作品が作られた。プロパガンダをストーリーに置き換えただけのものも少なからず見受けられる中、普遍的芸術性に基づくものも存在する。文化大革命期において、芸術はいかに政治に利用されていたのか、その実態を解明するのが本稿の主旨である。

本稿は同テーマの続篇¹⁾である。前回は以下の問題を提起した。

1. 毛沢東の「延安の文学・芸術座談会における講話」（1942年5月）によって、共産党政権下の文学・芸術に明確な階級性が規定され、それが文化大革命期に夫人江青の掲げる「文学・芸術革命」に繋がっていく。
2. 文化大革命前の一時期において、毛沢東の「古為今用、洋为中用」（古を今の為に用い、洋を中の為に用いる）の文学・芸術方針の下、西洋の芸術様式を取り入れながら、反封建的題材を取り上げたヴァイオリン協奏曲「梁山伯と祝英台」などすぐれた芸術作品が現れた。
3. 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、禁止されると同時に、イデオロギー色の一層強い文学・芸術作品の創作または改作が推し進められた。特に芸術作品において、西洋の芸術様式が取り入れられながら、ソナタ形式といった厳密な構成が排除される一方、ワーグナーによって確立されたモチーフやライトモチーフの手法が用いられるなど、普遍的芸術性に基づくプロパガンダ効果が図られた。

本稿では、文化大革命中に編曲されたピアノ協奏曲「黄河」、改作された革命的現代バレエ「赤色女子中隊」におけるイデオロギーと芸術的表現手法について引き続き考察する。

1. ピアノ協奏曲「黄河」

1930年代に作曲されたカンタータ「黄河大合唱」に基づき、文化大革命中に改作されたもので、ソナタ形式を排除した四楽章構成の協奏曲である。最大限のプロパガンダ効果を図るために、ソナ

夕形式における主題に縛られず、広く親しまれているカンタータのメロディーを生かす意図が見て取れる。また、わかりやすいよう、各楽章にタイトルが附されている。ただし、カンタータのメロディーのオンパレードではなく、最も象徴的なメロディーを取り入れながら、楽章の緩急配置は伝統的なピアノ協奏曲に近い。以下は同作と同じ四楽章構成のブラームスのピアノ協奏曲第二番、リストのピアノ協奏曲第一番、それに、現代作曲家ブリテンのピアノ協奏曲作品十三との比較である。

ピアノ協奏曲「黄河」 ²⁾	ブラームス ピアノ協奏曲第二番 ³⁾	リスト ピアノ協奏曲第一番 ⁴⁾	ブリテン ピアノ協奏曲 作品十三 ⁵⁾
第一楽章「黄河の船歌」 Allegro molto agitato ♩ =168 (急)	第一楽章 Allegro non troppo (急)	第一楽章 Allegro maestoso (急)	第一楽章「トゥッカータ」 Allegro molto e con brio ♩ =152-160 (急)
第二楽章「黄河を讀える」 Adagio maestoso ♩ =52 (緩)	第二楽章 Allegro appassionato (急)	第二楽章 Quasi Adagio (緩)	第二楽章「ワルツ」 Allegretto ♩ =160-168 (急)
第三楽章「黄河の憤り」 Andantino grazioso (緩)	第三楽章 Andante (緩)	第三楽章 Allegretto vivace (急)	第三楽章「アンブロンプテュ」 Andante lento ♩ =46-50 (緩)
第四楽章「黄河を守れ」 Allegro ♩ =138 (急)	第四楽章 Allegretto grazioso (急)	第四楽章 Allegro marziale animato (急)	第四楽章「行進曲」 Allegro moderato- sempre alla marcia ♩ =120 (急)

以上のように、ブラームスのピアノ協奏曲第二番とブリテンのピアノ協奏曲作品十三（この作品も「黄河」同様、各楽章にタイトルがついている）は、急—急—緩—急となっており、リストのピアノ協奏曲第一番は、急—緩—急—急となっている。対して、ピアノ協奏曲「黄河」は、第三楽章が「アンダンティーノ・グラツィオーソ」となっているうえ、冒頭にはテンポに関する数字が示されていないものの、曲中の指示を見ると、およそ♩ =44-96の間で変動するため、急—緩—緩—急の構成となる。三楽章構成を含め、最初と最後にテンポの速い楽章を置き、その間にテンポの遅い楽章を置くという一般的な構成から見れば、ピアノ協奏曲「黄河」はオーソドックスな構成といえる。テンポの遅い楽章が二つ続くのは、楽曲の内容によるものであり、各楽章のタイトルによって示されている。

西洋の協奏曲の様式が取り入れられながら、竹笛など中国の伝統楽器が導入されているのが、ピアノ協奏曲「黄河」の大きな特徴の一つである。中でも第四楽章における琵琶の使用は、古代の琵琶曲と深くかかわっていると考えられる。琵琶は漢代にイスラーム地域から中国に伝わった楽器とされる。以来、改良を重ねて進化してきた。中国の古代文献に琵琶曲に関する記述が多く見られるが、琵琶の表現力を細部まで描いた詩であり、かつ最も広く知られるものに、唐代の詩人白居易の「琵琶行」がある。次は部分的引用⁶⁾と日本語訳（叢小榕訳）である。

大絃嘈嘈如急雨 (大絃は嘈嘈として急雨の如く)
 小絃切切如私語 (小絃は切切として私語の如し)
 嘈嘈切切錯雜彈 (嘈嘈 切切 錯雜して弾けば)
 大珠小珠落玉盤 (大珠 小珠 玉盤に落つ)
 間關鶯語花底滑 (間關たる鶯語 花底に滑らかに)

幽咽泉流冰下難(ゆうえつ せんりゅうひょうか はば)
(幽咽する泉流 氷下に難まる)
 冰泉冷澁絃凝絶(ひょうせん れいじゆう ぎょうぜつ)
(氷泉は冷澁して絃は凝絶し)
 凝絶不通聲暫歇(ぎょうぜつ につう せい ぜん しゃく)
(凝絶して通ぜず 声暫く 歇む)
 別有幽愁暗恨生(べつ ゆうしゆう あんこん しやう せい)
(別) 幽愁と暗恨の生ずる有り)
 此時無聲勝有聲(このとき こえ な あ まさ)
(此の時 声無きは声有るに勝る)
 銀瓶乍破水漿迸(ぎんぺい ちや ぱく すい じやう へい)
(銀瓶乍ち破れて水漿 迸り)
 鐵騎突出刀槍鳴(てつ ぎ とつしゅつ とうしやう なる)
(鉄騎突出して刀槍鳴る)
 曲終收撥當心畫(きよく さい ぱつ とう しん ぶ)
(曲終り撥を取めて心に当たって画く)
 四絃一聲如裂帛(しげん いっせい れつぱく こと)
(四絃の一声 裂帛の如し)

この詩において、スタティックな表現からダイナミックな表現まで、琵琶の幅広い表現力が端的に示されていると同時に、演奏者は琵琶という楽器を通して切なる思いを訴えるというイメージがリアルに描き出されている。この詩にも「鉄騎」や「刀槍」などの描写があるように、琵琶は戦争を表現する曲の演奏によく用いられる。ピアノ協奏曲「黄河」において琵琶が使用されるのも、古代琵琶曲の代表作の一つ「十面埋伏」を意識したものと考えられる。「四面楚歌」の成語で広く知られている史実で、紀元前202年、項羽の楚軍が劉邦の漢軍によって垓下に包囲され、両軍の間で熾烈な戦いが繰り返された。その戦争の情景を描いたのが、琵琶曲「十面埋伏」である。勝者の高らかな凱歌と敗者の悲壮な挽歌が聞こえてくるドラマチックな作品である。一方、ピアノ協奏曲「黄河」の第四楽章における琵琶パートのメロディーは、カンタータ「黄河大合唱」に由来するものであり、原作カンタータの同メロディーに当たる部分の歌詞は、「十面埋伏」同様、戦争情景の描写となっている。したがって、カンタータ「黄河大合唱」に対する理解によっては、ピアノ協奏曲「黄河」第四楽章における琵琶パートの解釈、つまり演奏スタイルが大きく異なる。これまでリリースされている主な音源を比較すると、その相違が明らかになる。

ダニエル・エプスタインのピアノ、ユージン・オーマンディ指揮、フィラデルフィア管弦楽団の演奏⁷⁾においては、テンポがやや遅く、戦場の雰囲気より、音楽的要素が重視される。これとは対照的に、ピアノ協奏曲「黄河」の編曲者の一人、ピアニストでもある殷承宗のピアノ（文化大革命期の演奏と思われるが、指揮者・オーケストラは不明）の演奏⁸⁾では、音量を抑えながら、テンポが非常に速く、張り詰めた雰囲気を作り出し、激戦のイメージを前面に出している。時代背景もあり、イデオロギー色の最も強い演奏となっている。前二者の中間に位置するのが、ランランのピアノ、ロン・ユー指揮、チャイナ・フィルハーモニー管弦楽団の演奏⁹⁾である。速めのテンポをとりながらも、情緒に流れず、音楽表現重視の傾向が認められる。このように、殷承宗版は編曲当初の意図に最も忠実な解釈であろうが、解釈の多面性ゆえ、プロパガンダに距離を置いて、純粋な音楽的アプローチも可能であることが示唆されている。

2. 革命的現代バレエ「赤色女子中隊」

バレエ「赤色女子中隊」は1960年に制作された同名映画に基づいて、階級闘争が強調されていた

文化大革命直前の時期に改作されたものである。文化大革命中に革命的モデル劇の一つに指定され、プロパガンダ効果に徹するようさらに手を加えられた。歌詞の改変が最も顕著な変更点の一つである。以下は映画版とバレエ版の歌詞の比較であるが、変更箇所は下線で示している。

「女子中隊の歌」歌詞と日本語訳（叢小榕訳）

映画版	バレエ版
<p>向前进 向前进 (前へ進め 前へ進め) 战士的责任重 (战士の責任重く) 妇女的冤仇深 (女性の怒りは強い) 古有花木兰替父去从军 (古は花木蘭が父に替わって従軍し) 今有娘子军扛枪为人民 (今は女子中隊が人民のために銃を肩にする)</p>	<p>向前进 向前进 (前へ進め 前へ進め) 战士的责任重 (战士の責任重く) 妇女的冤仇深 (女性の怒りは強い) 打碎铁锁链翻身闹革命 (鉄の鎖を打ち砕き立ち上がって革命を行い) 我们娘子军扛枪为人民 (われら女子中隊は人民のために銃を肩にする)</p>
<p>向前进 向前进 (前へ進め 前へ進め) 战士的责任重 (战士の責任重く) 妇女的冤仇深 (女性の怒りは強い) 共产主义党是领路人 (共産は主義で党は導き) 奴隶得翻身 奴隶得翻身 (奴隷は立ち上がる 奴隷は立ち上がる)</p>	<p>向前进 向前进 (前へ進め 前へ進め) 战士的责任重 (战士の責任重く) 妇女的冤仇深 (女性の怒りは強い) 共产主义真党是领路人 (共産主義は真理で党は導き) 奴隶要翻身 奴隶要翻身 (奴隷は立ち上がろう 奴隷は立ち上がろう)</p>
<p>向前进 向前进 (前へ進め 前へ進め) 战士的责任重 (战士の責任重く) 妇女的冤仇深 (女性の怒りは強い)</p>	<p>向前进 向前进 (前へ進め 前へ進め) 战士的责任重 (战士の責任重く) 妇女的冤仇深 (女性の怒りは強い)</p>

花木蘭(ホァームーラン)は古楽府「木蘭」に登場する主人公であり、男装して父の代わりに従軍し、胡人と戦った巾幗英雄である。姓氏については諸説あるが不明である。通称は「花木蘭」。ストーリーが部分的に原典と異なるが、ディズニーのアニメーション映画「ムーラン」にも主人公として登場する。今の女子中隊を古の花木蘭に譬えるという表現はイメージしやすく、説得力が強い。しかし、文化大革命の要である階級闘争の観点からすれば、花木蘭は国を守るために戦ったとしても、プロレタリア階級の立場からブルジョア階級と戦ったわけではない。したがって、「全人類を解放してはじめてプロレタリア階級自身が解放される」という革命的バレエの主旨にそぐわないため、解放を求めるためのより具体的な行動を示す「鉄の鎖を打ち砕き立ち上がって革命を行い」に変更され

たとえられる。古今比喩が消えたため、「今は」が「われら」に変更されるのは必然の結果であろう。

「共産は主義で」は原文のままの直訳である。もともと、詩の構文は必ずしも厳密な文法規範に従う必要がないため、古今の詩において、規範に収まらない独自の構文がよく見られる。ここでは「共産主義」が二つの語彙に分解され、「共産主義はわれわれの信念」といった意味の素朴な表現となっている。また、「主義」なる語は漢代の歴史家司馬遷の『史記』「太史公自序」¹⁰⁾に見える「以達主義」が最古の用例の一つである。したがって、日本の多くの文献において、「太史公自序」にこの語の語源を求め、一つの語彙として「以て主の義を達し」と解釈される。それに対して、中国の多数の文献においては、「以て主に義を達し」と解釈される。つまり、「主義」は一つの語彙ではなく、語彙「主」と「義」の組み合わせとされる。日本で「主義」は福地桜痴によって「principle」の訳語として用いられてから、広く「イズム」、「体制」、「態度」、「主張」などの意に使われるようになったが、これと同義の用例は『清史稿』にも認められる。時代から考えれば、中国固有の語彙ではなく、日本から伝わった和製漢字語彙と見るべきであろう¹¹⁾。マルクス主義を含め、哲学（「哲学」なる語も和製漢字語彙）など西洋の社会科学や自然科学の多くが日本経由で中国に伝播する過程で、日本語訳の漢字語彙も大量に中国に流入したのである。しかし、文化大革命期に入ると、映画「赤色女子中隊」が制作された1960年と違って、詩的表現とはいえ、イデオロギー関連用語の規範が厳しくなっていた。一語を誤っただけで罪に問われるいわゆる文字の獄も決して珍しくなかった。そんな時代背景の中、バレエ版では必然的に「共産主義」を一つの語彙として扱い、信奉の対象であることを示す「真理」を加えることによって、共産主義の信念がより明確に打ち出されている。「翻身」という語は「抑圧される立場や苦しい状況から脱出する」といった意味で、映画版の「得翻身」の「得」は、「～得る」つまり「可能」のニュアンスが強い。一方、バレエ版の「要翻身」の「要」は、「目指す」、「求める」といった主観的意志に基づく行動の意味合いが強い。つまり、映画版のやや受動的な表現から、バレエ版では能動的な表現に変わっている。

さらに、バレエ版の二番目では、「前へ進め」の繰り返し一回増やされ、いっそう強調される表現となっている。

以上のように、歌詞の改変によって、バレエ版はイデオロギー色がより鮮明になっている。また、歌詞だけではなく、歌の調性も変更されている。映画版の楽譜はト短調となっている。哀愁を感じさせ、悲しみの表現によく用いられるト短調¹²⁾は、抑圧された女性たちの内心の悲しみを表すのに最適の調性といえるであろう。しかし、バレエ版においては、「女子中隊の歌」に基づく序曲はニ短調となっている。これによって、女子中隊という組織のイメージは「悲しみ」から脱却し、落ち着いた印象を与えることになる。そして、劇中の女子中隊誕生の場面では、歌は内に秘めた情熱を感じさせるホ短調となって現れる。終幕になると、共産主義の大義のために命を捧げた共産党代表を悼み、その遺志を受け継ぐ決意を表明する場面では、歌はニ短調となって再現される。

バレエ版において、「女子中隊の歌」が哀愁の調性から落ち着いた調性に変更されたのに対して、個々の人物のモチーフやライトモチーフはより個人的であり、場面に合わせて多様な変化を見せる。まず主人公のモチーフを見ると、地主の邸宅で奴婢として働く主人公が拷問にかけられるシーンから始まる序幕では、素朴な悲しみによく用いられるイ短調で現れる。そして、脱出して逃亡する場面では、内に秘めた情熱を感じさせるホ短調に変わり、仄かな希望を表す。それから、女子中隊の駐屯地に辿り着いた場面においては、主人公のモチーフは最も暗い印象を与えるとされる口短

調となって現れる。それから、メロディーは「女子中隊の歌」のモチーフの光り輝くニ長調に転調し、主人公が背負ってきた暗黒の過去と向かう光明の未来が鮮明なコントラストによって象徴的に表される。また、劇中の重要人物の一人である共産党代表のモチーフはほとんどイ短調となっており、ブルジョア階級に抑圧されてきたプロレタリアートの悲しみという点においては、主人公と共通する。しかし、戦闘中に負傷して捕虜となり、処刑される場面では、モチーフはホ短調に変わり、革命の勝利を確信する——その象徴として女子中隊のライトモチーフと革命歌「インターナショナル」のメロディーが用いられる——共産党代表の泰然として死に向かう心情を表す。

1965年11月10日、上海の「文匯報」に姚文元の「新編歴史劇『海瑞罷官』を評す」が掲載された。攻撃の目標は当時の北京市副市長で歴史家の呉晗と同氏が創作した京劇「海瑞罷官」であり、理由は毛沢東の急進的な大躍進政策の失政とそれによって全国に蔓延した飢饉の惨状について諫言を呈した彭徳懐が毛沢東によって罷免されたことを暗に批判しているというものである。姚文元のこの論評は文化大革命の導火線となり、以来、文学・芸術の問題はもはや学術の問題ではなく、政治的問題となった。毛沢東の絶対的権威を守るために、数え切れないほどの文字の獄が発生した。その圧政の下、プロパガンダをそのままストーリーに置き換えただけのような“文学・芸術作品”が多く見受けられた。したがって、文化大革命期は文学・芸術の不毛の時代と一般に見られる。『中国現代音楽史綱』においては、文化大革命の10年間の音楽動向として、「1972年¹³⁾以降、ようやく少数の西側の音楽団体による訪中公演が行われるようになった。そのうち、イギリスのロンドン・フィルハーモニー管弦楽団(1971)、オーストリアのウィーン・フィルハーモニー管弦楽団(1972)およびアメリカのフィラデルフィア管弦楽団(1973)による一連の訪中公演は当時、国内外の音楽界から広く注目され、関心が寄せられた。」¹⁴⁾とだけ記されている。しかし、ユージン・オーマンディ率いるフィラデルフィア管弦楽団の訪中公演のプログラムに、ピアノ協奏曲「黄河」が含まれていた。ピアノは前述の編曲者の一人である殷承宗(当時「殷誠忠」に改名)であった。それから、フィラデルフィア管弦楽団帰国後、ダニエル・エプスタインのピアノ、ユージン・オーマンディの指揮で同曲が演奏され、1973年10月10日録音のレコードもリリースされた。現代音楽史における文化大革命期の音楽に対する過小評価と音楽史に残る出来事との間のギャップに象徴されるように、文化大革命期のプロパガンダにおける音楽の役割は軽視されている。ピアノ協奏曲「黄河」や革命的現代バレエ「赤色女子中隊」のように、西洋の芸術様式は取捨しながらも導入され、イデオロギーと普遍的芸術性の両立が図られた作品の存在は、当時の関係者たちがすでにプロパガンダにおける文学・芸術の普遍的芸術性の重要性に注目していたことを物語る。したがって、それらの作品がどのように人々を感化し、時の政治に共感させたのか、そのメカニズムを明らかにすることは、文化大革命のさまざまな現象を解明するための一つのアプローチでもある。同時に、普遍的芸術性と解釈の多面性ゆえ、今日においても、作品としての生命力は失われていないのである。

注

- 1) 叢小榕「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」明星大学研究紀要-人文学部 第54号 2018年3月 pp.27~34 (中国では「文芸」は「文学・芸術」を指す場合と、主として舞台芸術を指す場合がある。)
- 2) XIAN XINGHAI YELLOW RIVER Piano Concerto Arranged on basis of the cantata Yellow River by

Yin Chengzong - Sheng Lihong - Chu Wanghua - Liu Zhuang 2000 People's Music Publishing House, Beijing 2009 Ernst Eulenburg & Co GmbH

- 3) JOHANNES BRAHMS PIANO CONCERTO No.2 Op.83 © 2010 Ernst Eulenburg & Co GmbH
- 4) FRANZ LISZT PIANO CONCERTO No.1 © 2013 Ernst Eulenburg & Co GmbH ただし、このスコアでは三楽章となっており、Ⅲ. Allegretto vivace の途中から Allegro marziale animato となる。
- 5) BENJAMIN BRITTEN CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA OP.13 ©1967 BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LIMITED
- 6) 《中國古典文學基本叢書 白居易詩集校注》琵琶引并序 謝思煒撰 中華書局 2015年4月 pp.961~970
- 7) Daniel Epstein, Piano Eugene Ormandy, conductor The Philadelphia Orchestra RCA BVCC-38297
- 8) 殷承宗 鋼琴精品專輯 鋼琴協奏曲《黃河》中央人民廣播電台珍藏原版 中國廣播音像出版社出品 (P)© 1992. 版權所有 CA-208 CDM-9210
- 9) Lang Lang, Piano Long Yu, Conductor China Philharmonic Orchestra Deutsche Grammophon UCCG 1330
- 10) 司馬遷『史記』卷一百三十 太史公自序第七十 中華書局 2007年6月 pp.3316
- 11) 叢小榕「和製漢字語彙論考」いわき明星大学人文学部研究紀要 第28号 2015年 pp.53~58
- 12) 青島広志『究極の楽典 最高の知識を得るために』全音楽譜出版社 2009年12月15日 (以下、調性に関してはすべて同書に基づく)
- 13) 「1972年」は「1971年」の誤りか。
- 14) 《中国现代音乐史纲(1949—1986)》汪毓和主编 华文出版社 1991年 pp.42