

江青と現代バレエ『白毛女』

吉田陽子

はじめに

1966年から10年間、中国にプロレタリア文化大革命の嵐が全土に巻き起こると、人々の革命の闘志を向上させるため、どんなイベントでも「東方紅」や毛沢東語録の歌で始まり、また同じ歌で締めくくられていた。ほぼこの時期と並行して、毛沢東夫人の江青は8作の革命模範劇¹⁾を手掛けていた。

江青は毛沢東の四番目の夫人である。19歳で共産党に入党し、上海での女優時代に新劇であるイプセンの『ノラ』（人形の家）を演じて、大きな反響を呼んだ。1937年、革命根拠地である延安に行き、魯迅芸術学院で演劇を教え、翌年1938年11月毛沢東と結婚した。当時毛沢東は45歳で、江青は24歳であった。毛沢東夫人としても効力が発揮されたのは文化大革命期からである。

8作の革命模範劇の中に現代バレエ『白毛女』がある。その原作は、毛沢東及び中国共産党が延安時代に打ち出した「旧社会は、人を“鬼”（幽霊）にすることを余儀なくし、新社会は“鬼”（幽霊）を人間に変えた」という主題を貫き、白い髪をした“鬼”の姿を借りた地主への復讐劇である。最初は1943年、伝説発祥地である河北省平山県で秧歌劇として演じられ、1944年に革命根拠地延安の魯迅芸術学院で新歌劇として上演された。新中国設立後は、1950年に白黒映画（歌劇）が制作され、1958年には現代京劇として上演され、1964年6月4日、上海舞踏学校が「上海の春」音楽祭で上演し、上海児童芸術劇場で連続3回の公演を行い、千人を収容できる劇場が毎回満席という盛況ぶりで

1) 5本の革命京劇『紅燈記』、『智取威虎山』、『沙家浜』、『海港』、『奇襲白虎団』、2本の現代バレエ『白毛女』、『紅色娘子軍』と交響曲『沙家浜』である。

あったという。

江青は1963年4月、北京と上海のバレエ団に『赤色娘子軍』と『白毛女』を練習するように提案し、革命模範劇の完成に向け精魂をつぎ込んだ改編を行った。彼女は、「バレエは外国で数百年やられてきた。いまヨーロッパのバレエはみな退廃し、没落に向かっている。バレエ革命の赤旗はわれわれが担わねばならない。」²⁾と述べたことがあるように、毛沢東の「昔を現在の為に用う」(古為今用)「西洋を中国の為に用う」(洋為中用)という文芸手法を使って、どのようにしたら西洋バレエを中国人に好む現代バレエという新しい表現方法に変えられるかを模索していた。

現代バレエ『白毛女』に江青が関わった改編には、主に、ヒロインである喜児の父が自殺するという弱い農民の形象から、天秤棒で地主と闘いその場で銃殺されたとしたこと、喜児が地主に凌辱されて懐妊した場面を、地主に指一本も触れさせずびんたを食らわせたこと、「旧社会は、人を“鬼”(幽霊)にすることを余儀なくし、新社会は“鬼”(幽霊)を人間に変えた」という主題を弱め、農民の地主階級への復讐ということを強調した所がある。そのような改編は、原作『白毛女』の芸術表現力が拡大され、文化大革命という階級闘争が強調される時代における解釈であろうと考える。

そこで本稿では、江青が現代バレエ『白毛女』を改編した意義とは、延安時代から毛沢東が一貫して主張していた「文芸は労働者、農民と兵士のためでなければならない」とする文芸理論に対する実践であり、「昔を現在の為に用う」と「西洋を中国の為に用う」とはどのような点であるのかを明らかにした。

I 「白毛女」の改編過程

「白毛女」の制作過程は、延安時代に始まり文化大革命期に至ったと言える。

『样板戲史記』³⁾には「白毛女」の創作を次の8段階で分けると記述している。

2) 『江青同志論文芸』「付録2 偉大な旗手 恐れを知らぬ戦士——江青同志の革命的
文芸活動の主要行動記録」訳者松本文男、旺史社、1974。

3) 師永剛、張凡『样板戲史記』作家出版社、2009。

- ① 1935年 原型
- ② 1945年 新歌劇脚本作成
- ③ 1945年 新歌劇の上演
- ④ 1950年 映画製作
- ⑤ 1958年 現代京劇の上演
- ⑥ 1965年 現代バレエ
- ⑦ 1967年 模範劇現代バレエ
- ⑧ 1972年 模範劇現代バレエの映画化

⑥から⑧は江青が改編に関与した作品である。

先ず、上記8段階の作品に記載していない秧歌劇『白毛女』について加筆して説明する。

I-1 秧歌劇『白毛女』

1942年5月毛沢東が「延安文芸講話」⁴⁾を發表してから、延安の文芸界では整風運動を行い、「延安文芸講話」の学習キャンペーンを起こした。まもなく、農村での劇団が次々と設立され、文化・芸術は労働者、農民と兵士のためのものでなければならないという方針に従い、陝北の民間で流行っている秧歌の踊り方を用いて、秧歌劇を創作した。本来の秧歌劇は、皇帝、王様、將軍、宰相、才子佳人を内容とするものが多く、低俗で色情のものもあったが、新しく創作された秧歌舞踊や秧歌劇の演目は、政治運動と連接させ、抗戦、人民軍隊・共産党政権の擁護、漢奸の除去や減租、減利息などをテーマとしたものであった。

秧歌劇と秧歌運動について、張庚「秧歌運動の概況に関して」は次のように記述している。

秧歌運動の始まりは、生産を宣伝し、労働英雄を表彰するためであり、その時の観念としては、民衆が熟知し、好きな形式で、民衆や軍隊の生産に対する熱意と積極性を表現したかったのである。当時の注意力はその内

4) 毛沢東『在延安文藝座談會上的講話』人民出版社、1953。

容に気を配っていた。当時、問題としては如何にして、その全く新しい内容を最も簡単で、最も素朴で、そして民衆に好まれる形式で表現できるかというのであった。……⁵⁾

小型秧歌劇では先ず労働や生産を称賛する『兄弟開荒』という演目が最も有名で、そして、賀敬之及び馬可などが執筆した『白毛女』も大変人気を呼んでいた。演目の中で、「小型」と「大型」とは、上演時間の長さを指すが、のち『白毛女』は小型秧歌劇から大型秧歌劇、そして新歌劇へと発展した。

I-2 秧歌劇から新歌劇への改編

1944年5月27日、延安では、当時魯迅芸術学院院長である周揚（1908-1989）が『晋察冀日報』の李満天記者からの手紙の中で白毛仙姑の物語を聞き、そして演劇のシナリオ・ライターの邵子南から一つの脚本を書いていることを知り、「白毛女」を新歌劇として創作し、共産党第七回全国代表大会に献上することを決めた。しかし最初邵子南が書いた脚本に伴奏や音楽効果を加えると斬新さが欠けていたため、周揚は満足しなかった。当時、魯迅芸術学院には戯曲、音楽、美術と文学の四つの学部があり、周揚は文学部の賀敬之を創作グループに加え、脚本を新たに書かせた。

賀敬之は新歌劇『白毛女』（以下は、「新歌劇」とする）の創作と公演について次のように記述している。少し長くなるが、内容を知る上で重要なので詳しく触れておく。

1940年晋察冀辺区河北西北部のあるところで一つの物語が広まる。それは「白毛仙姑」であった。山を背景にもつある村が、八路軍に解放されて何年かたつが、仕事は常に展開し難しい状況であった。これは村民や村

5) 張庚（1911-2003）、戯曲理論家である。魯迅芸術学院戯劇部主任、新歌劇『白毛女』の創作に参加した。新中国設立後、中央戯劇学院副院長、中国中央戯劇学院院长を歴任する。筆者が使用したのは、張庚「談秧歌運動概況」選自『群眾』十一卷九期、1946.6.30、『文藝理論卷』湖南人民出版社、1984。である。

の幹部が深く迷信を信じていたからであり、その上、村には確かに「白毛仙姑」が全身真っ白の姿でよく夜に現れた。ある15日の晩、区幹部は奶奶廟に「鬼」（幽霊）を捕まえに行くことにした。……深夜、参拝客がいなくなった後、冷たい風が吹き、足音が聞こえ、白い「物体」が寺に入り、供え物をさらい、出ようとしたところ、区幹部は「お前は人間か幽霊か」と大声で聞くと、白い物体は逃げて、険しい山に登って洞窟に入った。そこから赤ん坊の泣き声が聞こえてきた。「小白毛」（髪まで白くなった赤ん坊）を抱いている「白毛女」が発見された。……9年前、村の悪地主が借金の取り立てを名目とし、ある貧農を迫害し、その美しい娘を奪い去った。娘は凌辱され、懐妊したが、悪地主は新しい嫁を迎える時、娘を殺そうと陰謀を図った。娘は山に逃げ洞窟で生活したが、毎日食事が十分に取れず、太陽を浴びず、塩を摂取しない生活を送っていたため、毛髪に至るまで全身が白くなってしまった。……この物語は無数の民衆の口伝えにより創作されたもので、絶えず修正され、充実され、加工されて、ようやくこのような完全なものとなったのである。……1944年、この物語は、陝甘寧辺区の延安に伝わった。……われわれは、この伝説を聞いて、深く感動し、これは、優れた民間の新しい伝説であり、一小作人の娘の悲惨な一生の題材を借用し、一方では封建的な暗黒の旧中国とその支配下に農民の苦しい生活を表現し、他方では、共産党の指導下にある新民主主義の新中国の光明を表現し、ここにいる農民は解放され、立ち上がったことを表現することができる。すなわち、所謂、「旧社会は、人を“鬼”（幽霊）にすることを余儀なくし、新社会は“鬼”（幽霊）を人間に変えた」というのである。この物語には現実的かつ積極的な意義をもち、人民は自ら闘い、ロマンチックな色彩を表現している。⁶⁾

1945年4月23日から6月11日まで、中国共産党第七回全国代表大会は延安

6) 筆者が使用したのは、賀敬之《白毛女》の創作と公演、1946.3.31. 於東山坡——『白毛女』、河北省張家口の新華書店1946年版、『中国新文学大系』上海文藝出版社、1990.である。

で開催され、「新歌劇」は会期中の4月28日に、延安中央党校のホールで初演され、毛沢東、劉少奇と周恩来などの共産党の指導者が観劇し、「毛沢東が涙を流した」⁷⁾くらいの感動作であった。その時点では地主黄世仁はすぐ殺されないという表現方法をとっていた。しかし、翌日、中共中央弁公室から中央書記処の意向が伝達され、地主黄世仁が多くの悪事を行ったため、抗日民族統一の対象から外され、殺されるには、人民の審判を受け、法廷の合法的な手続きが必要であるという内容であった。それは、地主黄世仁の運命がこのようになることを大衆もそのような結末を望んだということであろう。

それでは、当時延安の大衆が「新歌劇」をどのように受け止められたであろうか。

公演は30回以上行われ、大きな反響が起き、涙を流しながら観劇したり、何回も観た人がいたようである。その時の状況については、当時、延安で作家活動を行った丁玲（1904-1986）が次のように詳細に記述している。

『血涙仇』⁸⁾と『白毛女』について、当時広大な農村では不可欠な精神的な糧であったことはいまでもなく、毎回公演となると、どの家も空っぽとなり、村の中心は人で一杯になり、年寄りを助け、子どもの手を引いて観に来た。屋根や塀の上、木の上、藁を高く積んだ処には人また人であった。ぞっとするような悲惨な物語と悲壮な音楽が観劇に来た人々の心を打ち、ある者は涙を流し、ある者は顔を隠して啜り泣き、怒りを胸中に納めるのであった。⁹⁾

この物語は伝奇的な不思議な要素をもっているため、農民が興味を示してく

7) 趙聰『中国大陸的戲劇改革』第4章、香港中文大学、1969。

8) 『血涙仇』とは、馬健翎が1943年に創作された秦腔現代劇である。概要は、王仁厚の一家は国民党統治区である河南から解放区である延安にたどり着くまでの遭遇を通じて、国民党の統治の暗黒な現実と共産党主導の延安解放区の人民の幸せな暮らしぶりを表現した作品である。

9) 筆者が使用したのは、丁玲「総序」『文藝理論卷』第一卷、延安文藝叢書編委會、湖南人民出版社、1984。である。

れると共産党の文芸担当者が考えていた。「新歌劇」は、喜児という小作人の娘の悲惨な出来事を八路軍が駐屯すると、小作人の土地売買契約書と女性の身売証書を焼却し、地主黄世仁と手下の穆仁智の銃殺を行ったとする新旧社会の対比により貧しい農民たちの気持ちを掴むことができた。尚、日本侵略者と頑強に闘うという共産党の政策が演劇を通じて、民衆を教育し、広めることができたといえよう。他方、「新歌劇」は、延安時代には農民たちは無料で観劇することができたこと、秧歌舞踊という大きな動作を用いた地元の伝統舞踊を取り入れたこと、「道情」という長く悠揚な音楽の表現方法を用いて露天の舞台上で上演したことは効果的であったとはいえる。

その後、「新歌劇」は張家口などで公演されたことがある。河北省張家口は、賀敬之が1946年、「『白毛女』の創作と公演について」を書いた場所でもあり、1946年10月までには、共産党を擁護する100名以上の有名な作家と芸術家が集まり、解放区における文芸の中心となっていた場所である。

「新歌劇」の公演地としてもう一つ付け加える必要があるとすれば、それは香港である。

その公演は、新中国が設立される1年前に、香港の建国劇芸社、中原劇芸社及び中華音楽学院の出演者たちにより共同で実現したものであった。

間ふさ子氏は次のように述べている。

1948年5月29日土曜日午後1時、香港九龍の普慶戲院で、歌劇『白毛女』の幕が開いた。これは延安・張家口・東北などいわゆる解放区以外では初の上演であった。

当時香港には、かつて国民党統治区で抗日文芸運動に従事していた文芸工作者たちが、国民党の圧迫を逃れて集まっていた。この公演は、そういった人々が結成した建国劇芸社・中原劇芸社・新音楽社の三団体による連合公演で、約2ヶ月の稽古を経て、5月29日(土)・6月5日(土)・12日(土)・19日(土)の午後1時に計4回の公演を予定していた。ところが予想外の好評でチケットが売り切れたため続演となり、最終的に6月26日(土)……4回が

追加され、計8回の上演となった。¹⁰⁾

「新歌劇」を香港で上演させた意義は、毛沢東『新民主主義論』¹¹⁾と「延安文芸講話」の一部を『群衆』15期(1947年5月8日)で紹介し、香港や東南アジアに向けて共産党と解放区の方針や政策を宣伝するためでもあった。香港公演を通じて、農村以外の都市でも、「新歌劇」が受け入れられると共産党が認識し、新中国が設立後、映画、現代京劇、現代バレエと様々にスタイルを変えて社会に取り組みられたのである。

I-3 新歌劇からバレエへの改編

新中国設立後、新歌劇『白毛女』は前述したように、1950年映画を制作後、1958年現代京劇として上演され、同じ年に日本の松山バレエ団が中国の「新歌劇」をバレエとして改編し、中国の北京・重慶・武漢・上海で公演し、十万人以上の人々が観劇したのである。

当時の創作状況について松山バレエ団清水団長が次のように記述している。

白毛女が歌劇として1945年4月、延安で初演されたのは、この「文芸講話」が発表され、革命的文芸の方向が正しくさしめされたことによると思う。……「白毛女」は1950年中国の映画になった。この映画は、1952年、帆足計・宮越喜助・高良トミ・の三国会議員の訪中により、日本に到来した。この映画と、歌劇「白毛女」の資料や、未来社発行による1945年延安新華書店初版、1952年北京重版第一版、1953年3月北京第四版(人民文学出版社)の白毛女(歌劇台本と楽譜等)を参考にして、バレエ“白毛女”をはじめて創作した¹²⁾。

10) 間ふさ子「1948年香港の『白毛女』公演」『南腔北調論集』813～836頁、東方書店、2007。

11) 毛沢東『新民主主義論』は、1940年1月延安で出版された『中国文化』創刊号に掲載された。筆者は、毛沢東『新民主主義論』人民出版社、1952。注釈①を参照したのである。

12) 清水正夫「バレエ『白毛女』の創作」『アジア経済旬報』(802)、15-23、1970.9.1。

映画『白毛女』は日本でも上演され、好評を博したため、松山バレエ団が大衆の生活や婦人解放を表現する題材を選択している時、映画『白毛女』に目が留まった。

1952年5月、帆足計、宮腰喜助、高良トミという三名の国会議員が、日中関係の厳しい時期にヨーロッパ経由で、モスクワでの国際会議に参加した。帰途北京を訪問し、周恩来総理より『白毛女』のフィルムを贈呈された。そして1953年末、中国戯劇作家協会主席田漢が、歌劇『白毛女』の脚本、楽譜などを同団に渡した。松山バレエ団が公演するバレエ『白毛女』は、3幕、1時間半の上演時間として創作され、1955年2月12日東京での初演を果たしたのである。そして、1970年再度公演された。

松山バレエ団の1958年中国公演時の状況の話に戻すと、周恩来総理が松山バレエ団の『白毛女』を観劇して、なぜ中国ではバレエ化できないかと聞いたことがある。そして起爆力となったのは、1963年元旦、上海市共産党書記柯慶施¹³⁾が自ら革命現代劇の創作に力を入れ、上海舞蹈学校¹⁴⁾の校長に「バレエ科はそれでも西洋バレエ『白鳥の湖』のような演目を練習し、労働者・農民・兵士を表現する題材の作品を創作しなければ、もうバレエ科は必要ない。バレエが革命を行わなければもう観ない。」¹⁵⁾と言ったことに拠る。1963年末、上海で華東地区話劇現代劇コンクールが開かれ、革命現代劇を大々的に演じようというセンセーションを引き起こし、同時期に、上海舞蹈学校がバレエ『白毛女』を創作し始めたのである。バレエ『白毛女』の創作に当たって、周恩来総理など中央トップの指導者が尽力し、創作内容は人物の舞台形象、音楽などの細部は映画『白毛女』の映像を参考したのであった。

13) 柯慶施 (1902-1965) 1922年中国共産党に入党。抗日戦争時中央党校副校長等を歴任する。1963年江青と理論家を集め、上海「文匯報」に伝統劇『李慧娘』は大毒草であることと「鬼があっても無害である」の批判論文を発表したのである。

14) 上海舞蹈学校は1960年3月18日に設立し、現代バレエ『白毛女』は同舞蹈学校のオリジナル作品である。

15) 楊潔『芭蕾舞劇“白毛女”創作史話』上海音楽出版社、2010。

II 江青の現代バレエ『白毛女』の成立

江青が1966年2月2日から2月22日まで、上海において解放軍の一部の人を招集し、解放軍の文学・芸術の創作に関する座談会を開き、その記録を資料とした「林彪同志の委託により江青同志が招集した部隊の文学・芸術活動についての座談会記録要綱」は江青、陳伯達、張春橋が最終稿を書いたが、毛沢東からの審査や手直しがあったと言われている。後「要綱」とも呼ばれていた。

「要綱」は当時の演劇界の状況について次のように記述している。

(演劇界では)ブルジョア階級、現代修正主義文芸思想の逆流の影響に左右され、ここ10数年来、本当に労働者・農民・兵士の英雄人物を賛美し、労働者・農民・兵士に奉仕するための良い作品、または基本的に良い作品はあることはあるが、しかし多くない。……古いもの、外国人のものも研究しなければならず、研究を拒むのは間違いであるが、必ず批判的な見識をもって行うようにすること。よって、古いものは現在のために使い、外国のものを中国のために使わなければならない。……大衆に頼り、大衆の中に進出し、長期的に実践を繰り返す、絶えず進歩を求め、革命に政治的な内容を含め、立派な芸術形式に統一できるように努力すること。実践中にタイミングよく経験をまとめ、次第に各種芸術の規則を身につけることが必要です。そうでなければ、優秀な模範劇の創作は不可能です。¹⁶⁾

「要綱」が打ち出した論点は、文化大革命前までは、労働者・農民・兵士を賛美する優秀な作品が少なかったので、文学・芸術作品は労働者、農民、兵士の英雄像を作り上げなければならないというものである。その英雄像を階級闘争という特定された環境の中に描かなければならなかった。

「要綱」に言及する「古いもの」は、伝統劇などが含まれている。バレエは西洋の芸術であるが、どのようにして、中国の労働者・農民・兵士に理解し、受け入れてもらえるかを研究する必要がある。作品は革命的な内容であっても

16) 「林彪同志委託江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要」1966.2.2～2.20, 『江青同志講話選編』1966.2-1968.9、河北人民出版社、1969.

芸術性がなければ優秀なものとは言えず、革命模範劇の芸術性を研磨する必要があった。

江青は革命模範劇の中で、労働者と兵士の形象は革命京劇の作品を通じて表現し、農民の形象は上海舞踏学校のバレエ『白毛女』を通して表現しようと決めたが、前述したように、周恩来総理はもっと早くから「新歌劇」を中国でバレエに改編したい意向があったのである。

これについて珠珊は次のように記述している。

現代バレエ『白毛女』は、周総理など中央指導者の自ら手厚い配慮の下で創作、公演されたものである。……江青は、「バレエ『白毛女』はブルジョア階級の腐敗した作品であり、二つのイデオロギーの戦いでもある。……私は処方箋を出したい。……周総理は10回も観たのではないか。“喜児が白毛女に変わった過程を一幕にしたい”と周総理は言ったのではないか。……喜児の闘争精神を強調したとは言えるのであろうか。ただ『修養』の内容を加えたに等しい」と述べた。¹⁷⁾

ここに書かれていることを少し詳しく説明し、当時の状況に照らして分析してみよう。江青は上海舞踏学校が創作したバレエ『白毛女』はブルジョア思想に腐蝕されていると考えていた。どのような作品が完成ができるかは、プロレタリア思想とブルジョア思想との闘いの体現でもあったと考えていた。江青は改編する方法を模索した。周恩来総理は10回もバレエ『白毛女』を観劇し、ヒロインの喜児が「白毛女」に変わった過程を一幕にしたいと言っていたが、それは直接地主と闘っているという喜児の闘争精神を表現するとは言えず、劉少奇の『共産党員の修養を論ず』¹⁸⁾の内容を加えたのと何の変わりもないからであった。

1960年上海舞踏学校が設立されるまでに、周恩来総理は北京のバレエ学校

17) 珠珊『江青秘伝』星辰出版社、1987。

18) 劉少奇「共産党員の修養を論ず」1939.7.8.は、1939年7月延安馬列学院で講演し、同年8月延安《解放》週刊に連載された。

からの優秀な教員の調達や建設の場所選び、建設までの手配をしていた。そして、バレエ『白毛女』の創作段階においては、黒い髪をしている喜児が山に逃げ込んでからすぐ白い髪に変わったという表現であったが、周恩来総理の指導で、喜児は大自然と闘っている内に髪が段々と黒からグレー、そして最後は白い髪に変わると改編した。江青は、このような自然主義的な表現をバレエで強調するよりも、毛沢東の主張した農民の断固として地主という搾取階級との闘争精神の強調場面を増やすべきであり、そうしなければ、毛沢東と対立意見をもつ劉少奇側に立つ人間になってしまうと考えていた。劉少奇『共産党員の修養を論ず』とは、共産党員は「マルクス・レーニン主義の理論」、「プロレタリアの思想と道徳の品質」などの修養を身につけるようにという内容で、毛沢東が強調する「絶対に階級闘争を忘れてはならない」という思想と相反しているとして、文化大革命中「黒修養」と称し批判された。

毛沢東は1967年4月24日、周恩来、林彪などの中央指導者が上海舞蹈学校の現代バレエ『白毛女』を観劇し、「『白毛女』好！」（『白毛女』は素晴らしい）¹⁹⁾と江青が改編した作品を称賛し、そして舞台上がって出演者と記念撮影をしたのである。江青は同日、上海舞蹈学校の現代バレエ『白毛女』の出演グループに向かって講話を行い、「主題で表現する思想がもっと高められたら良い……」²⁰⁾などを話したのである。

II-1 江青改編の現代バレエ『白毛女』の構成

現代バレエ『白毛女』（以下は、「現代バレエ」とする）は序曲と8幕で構成されている。

序曲 小作農たちが収穫した作物を持って、地主黄世仁の家に返済しに行く場面。地主黄世仁と手下の穆仁智は小作農の楊白勞とその娘の喜児を見て策略を立てる。

第1幕「深い憎しみ」 楊白勞が地主黄世仁と手下の穆仁智に、喜児の「身

19) 「毛主席接見六省革命委員会負責人並觀看革命現代芭蕾舞劇《白毛女》」、解放日報、1967.4.25.

20) 李松「編年史「样板戲」後篇」秀威資訊科技股份有限公司出版、2012.

売証書」に無理やり拇印を押させられる。楊白勞は天秤棒をもって黄世仁と穆仁智に反抗したが、その場で殺される。喜兒は連れ去られ、婚約者の王大春は八路軍に走ることを決心する。

第2幕「地主家からの脱出」 地主黄世仁は喜兒を侮辱しようとした時、張おばさんが助けに出て、喜兒を逃すことに協力する。

第3幕「復讐」 喜兒が地主黄家から逃げ出す。追いかける人が、川辺で喜兒の片方の靴を見つけて、自殺したとみて引き返す。

第4幕「夜明けの願い」 喜兒は生き延びる為に、川の水を飲み、丸木橋を歩き、頭がぼさぼさにして次第に髪の毛や服が白くなり、ついに「鬼」のイメージの「白毛女」が登場する。

第5幕「八路軍村に駐屯」 王大春が八路軍を引率して、故郷の楊各庄に駐屯する。太い木に「日本帝国主義を打倒、地主を厳正懲罰」の横断幕が貼り出される。

第6幕「仇人に出くわし、怒り沸騰」 ある暴風雨の夜。奶奶廟に白毛女が登場し、地主黄世仁と手下の穆仁智を見つける。黄と穆は幽霊が出たと思いこみ、必死で逃げる。

第7幕「太陽が昇る」 王大春が山の洞窟で喜兒（白毛女）を見つけ出す。

第8幕「革命成就」 喜兒（白毛女）と民衆が地主黄世仁と手下の穆仁智の罪を暴き、王大春が二人を銃殺する。東から太陽が昇り、太陽の象徴である毛沢東に対して、みんなが「敬愛なる毛主席は人民の救世主です」と讃歌を歌う。喜兒が銃を持ち、八路軍に入隊するシーンで幕が下りる。²¹⁾

現代バレエ『白毛女』改編前後の対比²²⁾

作品名は、延安時代のを新歌劇『白毛女』、1950年の映画を歌劇『白毛女』、1964年から1966年文革までに上海舞蹈学校の創作作品をバレエ『白毛女』、江青が改編したものを現代バレエ『白毛女』と呼ぶ。歌劇『白毛女』の映画は改

21) 革命現代舞劇『白毛女』上海人民出版社編輯出版、1972。

22) 筆者が使用したのは「電影文学」1959年1月号、歌劇『白毛女』、1950。中国新文学大系第17集、電影卷1、上海文藝出版社、1997。である。

編箇所があるが、基本的に「新歌劇」に基づいたものである。歌劇『白毛女』は5幕構成、現代バレエ『白毛女』は序曲と8幕構成である。本稿は、1950年に制作された歌劇『白毛女』の映画と1967年の現代バレエ『白毛女』との相異点を考察する。

次に使われる「改編前」は歌劇『白毛女』を指し、「改編後」は現代バレエ『白毛女』を指す。

II-2 「鬼」(幽霊)の描写法の変化



現代バレエ『白毛女』写真A²³⁾



歌劇『白毛女』写真E²⁴⁾

改編前

大晦日に、楊白勞と喜兒は門に紙を貼り、「鬼」が入って来られないと言ったこと、地主黄世仁の家に取られた喜兒(後の白毛女)は唯一心を通わせる同じ使用人の張お婆さんへ、婚約者王大春の母に、「生きてさえすれば王家の者で、死んだら王家の鬼になる」ということを伝えて欲しいと頼んだこと、全身真白な白毛仙姑(幽霊)がふらふらしながら歩いている姿を墓場や山の方で見た人がいたらしいという噂などである。

歌劇『白毛女』写真Eは、第4幕の場面である。その場面は、嵐の中で喜兒(白毛女)は生き延びるため奶奶廟へ供え物をもらいに行ったが、雨宿りをし

23) 現代バレエ『白毛女』A～Dの写真は、注21)に同じ。

24) 歌劇『白毛女』E～Iの写真は、歌劇『白毛女』延安魯芸工作団集団創作、執筆、賀敬之他(翻訳代表 坂井照子、未来社、1952.)より。

ている黄世仁と穆仁智が、稲妻の光で「白毛女」の影が映し出されたので、幽霊だ！幽霊だ！と叫びながら逃げ回る。上部の前面に立って、拳を握っている喜児（白毛女）は、その左斜めに体が少し倒れそうになっている地主黄世仁を殴ろうとしている。この場面は、人間か幽霊かと観客に幻覚を与え、地主黄世仁に迫害された多くの「鬼」が復讐しようと視覚効果によって黄地主の心理状態が映し出されたものである。傘を差しているのは地主の手下であり、暴風雨の様子を表現している。

改編後

「現代バレエ」は、階級的な敵への復讐や仇討ちを歌の中で強調している。

第1幕から第8幕にはどのように表現されているかについて考察する。

第1幕 楊白勞が抵抗したが、その場で殺された。喜児が唱う。「私は必ずこの深い恨みを晴らしてみせる。」（下線は筆者、以下同じ）

第2幕 地主黄世仁の家で、鞭で叩かれ、錐で刺され、肉体的、精神的な苦痛を受ける。喜児が唱う。「血涙を飲んでいる深い恨みは訴えきれず、新仇と旧恨は海よりも深いものだ。……」

第3幕 喜児は川辺に隠れる。そして唱う。「火が消えず、水が長く流れて行く。代々の恨みを永遠に胸に刻んでおこう。復讐したい。）」

第4幕 喜児は山で風雪や獣と戦いながら幾つかの春夏秋冬を経て、髪のはすべて白くなる。喜児が唱う。「恨みが消え難く、仇は際限がない。恨みを晴らしたい気持ちは一層固くなる。

第6幕 土砂降りや雷鳴の中で、喜児は奶奶廟で地主黄世仁と穆仁智に出くわす。喜児が唱う。「仇人に出くわすと、気持ちが猛火のように激しく燃える。憎む！憎む！」

第8幕 喜児は共産党に解放された村に戻る。村の人々が憎しみを込めて合唱する。「千年の仇を晴らしたく、万年の恨みを訴えたい。訴えても訴えきれないほどの恨が寄せ集めて川や海となる。」

第5幕と第7幕にはそのような表現は見出せない。

「現代バレエ」写真Aは、第6場の場面である。

「新歌劇」、映画（歌劇）等の主題は「旧社会は、人を“鬼”にすることを余儀なくし、新社会は“鬼”を人間に変えた」であるが、「現代バレエ」は、白毛女が白い髪で「鬼」の姿をしているが、地主黄世仁に対する台詞での「鬼」の表現が抜き取られ、表現したのは、喜児が白い髪の姿で生きるため大自然との闘いや奶奶廟で仇人に出くわした時の「鬼」の姿のみであった。

演劇での幽霊表現について江青は次のように述べている。

鬼神や宗教といったものを、どうして批判的に継承できるのでしょうか。そんなことはできないと思います。なぜなら、われわれは無神論者であり、われわれは共産党員であり、この世界ではどんな鬼神・天帝の存在もまったく信じていないからです。²⁵⁾

江青は、演劇作りにおいて「昔を現在の為に用う」と「西洋を中国の為に用う」という二つの手法を使用する。共産党員は唯物論者であるため、「昔を現在の為に用う」の意味を有する幽霊表現を継承することはできないと一蹴した。その代わりに、毛沢東の唱える農民の地主階級に対する反抗・闘争精神を「現代バレエ」の中で、「復讐」を主題として貫かせた。毛沢東が提起する農民の地主階級への反抗精神については、後述Ⅱ-3の部分で考察したい。

「現代バレエ」写真Aには、「白毛女」が両手で拳り、廟の厨子を背景に跳躍する高さは、中国バレエに中国武術の要素が含まれることを表している。「白毛女」の凜とした人物については、地主や手下が右下の低い場所にいる動作表現は、また中国伝統劇の中で悪者に対する表現でもある。現代バレエで、江青は「昔を現在の為に用う」という手法を取り入れて改編した一例であると考えられる。

25) 江青「文芸界の大会における演説」1966.11.28、『江青同志講話選編』1966.-1968.9、河北人民出版社、1969.

II-3 楊白勞の人物形象の描写法の変化

第1幕の場面

楊白勞は大雪の大晦日の夜、年貢の取り立てから逃れるため7日間身を隠していたが、一人娘の喜兒に2尺の赤い元結と年越し餃子を作るための小麦粉を買ってこっそりと帰ってきた。



現代バレエ『白毛女』写真B



歌劇『白毛女』写真F



歌劇『白毛女』写真G

改編前

歌劇『白毛女』写真Fの場面は次のことが表現されている。

手下の穆仁智は楊白勞を地主黄世仁の家に連れ出した。楊白勞は「借金が返せなければ、喜兒を連れて来させよう」と聞いて、地主黄世仁の足元に伏せて、「絶対だめだ」と言いながら跪いたが、それでも娘の身売証書に無理やり拇印を押させられた。楊白勞は失神しそうに倒れる。

さらに、歌劇『白毛女』Gの場面は次のことが表現されている。

楊白勞は熟睡している喜児の寝顔を見ながら、涙が止まらなかった。17歳の娘を売ったことは「生きている人も死んだ人もだれも自分を許してくれない。この罪を犯した自分は死んでも当然だ。……地主黄家は役所だ。訴えても無駄だと地主黄世仁や手下の穆仁智の声が聞こえてきたようであった。」²⁶⁾深夜、楊白勞が娘の身売証書を握ったまま、豆腐のニガリを飲み、自殺する。

改編後

「現代バレエ」写真Bの場面は次のことが表現されている。

地主黄世仁と手下の穆仁智等が楊白勞の家にやってくる。「借金が返せなければ、娘の喜児で借金の片として返せ」と聞いた楊白勞は、「金ならもってない、娘なら絶対渡さない、命が欲しいなら、それを投げ出して戦う」と言ったが、後ろから手下の穆仁智に棒でたたかれ、意識が朦朧としている時に、喜児の身売証書に無理やり拇印を押させられた。楊白勞は天秤棒を持って地主黄世仁に三回振り回したが、その場で殺される。

歌劇『白毛女』には、農民楊白勞が娘の喜児を渡さないため、跪いて許しを乞うた。そして身売証書に拇印を押してしまったことに対して、娘も亡くなった妻も自分を許してくれないので、ついに自ら命を絶つという伝統社会における農民の考え方を表現し描写していた。

「現代バレエ」には、農民が地主と闘うことが生き残る道であることを表現し描写している。

「現代バレエ」には先ず毛沢東語録を使ったナレーションで幕が開き、次のように語られる。

地主階級が農民に残酷な経済的な搾取と政治的な圧迫をしたことによって、農民は何度も蜂起することを余儀なくされ、地主階級の統治に反抗しようとした。……中国の封建社会において、このような農民による階級闘争や農民の蜂起と戦争は、歴史発展の本当の原動力である²⁷⁾。

26) 注22)に同じ。

27) 筆者が使用したのは、革命現代舞劇『白毛女』上海人民出版社編輯出版、1972年

「現代バレエ」には、楊白勞を気高く、地主に反抗する完璧な農民の形象を作り上げた。さらに、改編前後の楊白勞の目つきが対照的であり、写真G（歌劇）は、魂が抜けているようであるが、写真B（現代バレエ）は、怒りが燃え上がり、反抗精神を充分に感じ取ることができる。江青は革命模範劇において人物描写の典型を示した。つまり英雄か悪者か、所謂白黒をはっきりさせる表現法である。歌劇で描かれている楊白勞の形象は、弱い農民の側面であるため、中間人物への賛美となるのである。もう一点は、写真B（現代バレエ）の場面の右下に、悪者が地面にしゃがんで震える表現は伝統京劇の手法を用いたものであり、江青の「昔を現在の為に用う」の具現であると考えられる。

II-4 喜兒の人物形象の描写法の変化



現代バレエ『白毛女』写真C



歌劇『白毛女』写真H

改編前

歌劇『白毛女』Hの写真は、喜兒が地主黄世仁に凌辱される場面である。

1946年に演じられていた「新歌劇」には、喜兒は地主黄世仁に凌辱され、洞窟で女の子を産み、婚約者の王大春や村人に山で見つけ出された時、泣いている赤ん坊をしっかりと抱いていた。

版『毛沢東選集』第二卷「中国革命與中国共産党」1939. 外文出版社、1968. である。（原文：地主階級對於農民的殘酷的經濟剝削和政治壓迫，迫使農民多次地舉行起義，以反抗地主階級的統治。……在中國封建社會裡，只有這種農民的階級斗争、農民的起義和農民的戰爭，才是歷史發展的真正動力。）

1950年に制作された白黒映画では、喜児は地主黄世仁に凌辱され、洞窟で女の子を産んだが、すぐ死んでしまうという改編を行った。

改編後

「現代バレエ」写真Cは、地主黄世仁は突然後ろから現れて、喜児を自分のものにしようとしたが、彼女に触れることができず、逆にびんたを食らわせた場面である。その後、喜児は地主の家から逃げ出すのである。

これについて、関浩志氏は『白毛女』の脚本の改編について次のように記述している。

版本V（人民文学出版社、1957年8月版——筆者）までは、地主に凌辱された後、主人公が子どもを身ごもったことは、様々な場面での各登場人物の台詞等から看取できたが、……地主の子どもを身ごもらない……この処置はまた、たとえ一時といえども地主階級の血統との交わりを示す主人公の妊婦姿という形象を許さず、被抑圧階級である貧農の純血統の保持を明確な形で表現し、不可侵的表象として、その闘争性を強化するため、行われたものと考えられる。²⁸⁾

人民文学出版社1957年8月版は、父親が地主で、母親が貧農の娘なら、子どもの出身はやはり地主であるため、搾取階級の間人は人民の敵であり、一方「中間人物」になる可能性もあり、「人情」と「人性」の存在を肯定する表現が可能となるため、喜児が地主黄世仁に凌辱される場面は完全に削除する必要があった、と書かれていた。

江青は、喜児が地主の子どもを身ごもるという描写は、暗い面での描写であり、逆に「現代バレエ」での描写は、喜児は権力者に屈せず、地主と正面から闘うことによって主体性と主動性を獲得したのである。この手法は毛沢東「延安文芸講話」の精神に合致していると考えていた。

28) 関浩志「歌劇『白毛女』の版本についての一考察——1962年改作脚本を中心に」中国文化（60）、2002。

延安時代から文化大革命までの時間の軸が短縮され、毛沢東の文芸精神は、江青のイデオロギーの根拠となっていたのである。つまり英雄は完璧な形象という表現をすることができたのである。その他には、「新歌劇」が公演された時代は、多くの貧しい家庭の女性の運命は権力者や男の人に操られ、遊ばれ捨てられてしまうという時期であった。しかし、「現代バレエ」を創作したのは新中国となつてすでに15年以上が経ち、女性が天の半分を支える時代に入り、「新歌劇」のような描写は時代に相応しくなく、多くの人に違和感を与えてしまうからである。

喜児の形象を表す写真H（歌劇）は、地主黄世仁は狼のように獲物を捕まえようとし、喜児は反抗せず、捕まえるまでどうしようもできなかったという形象である。しかし、写真C（現代バレエ）は、喜児は両手を斜めに広げ、許しを乞うている黄地主を殴ろうとしているところである。このような視覚的な表現は歌や台詞がなくても、観衆に善と悪を分別させ、さらに農民の娘の反抗精神を表現することに成功している。

II-5 西洋バレエと中国伝統芸術の結合

「現代バレエ」第5幕では、八路軍の兵士に「真っ赤で甘い棗を贈ろう」を表現する集団舞踊は、筆者が見た限りでは12名の体のがっしりしたバレリーナが、腕を大きく振るわせ、足全体を着地させるといった秧歌舞の踊り方と、棗の満杯の籠を八路軍の兵士に差し上げる時に、つま先だけを使った西洋バレエの踊り方とを混合させて、農民の娘たちの素朴で可愛い姿がくっきりと映り出されている。第8幕の集団舞踊も秧歌舞踊が使われ、音楽は中国の伝統的な楽譜（簡譜）で表すと「56 56 i6 i | 5i 65 32 3 | (ㄩㄩㄩㄩㄩㄩ | ヲㄩㄩㄩㄩㄩㄩ |)」であり、このメロディは農民でも熟知している喜びを表す音楽で、西洋バレエのような言葉では表せないものを中国の伝統舞踊や音楽がその代わりとなったのである。そのため、農民が舞踊を観て、音楽を聞く時、西洋芸術に親近感を持って、「現代バレエ」を觀賞することができたという中国独特のバレエ芸術が誕生したのである。江青は、毛沢東の「昔を現在の為に用う」と「西洋を中国の為に用う」という芸術手法を使って、現代バレエを中国人に、特に農民にも受け入



現代バレエ『白毛女』写真D



歌劇『白毛女』写真I

れてもらえるという新しい表現方法を模索し、芸術効果を獲得したのである。

次に、現代バレエ『白毛女』と歌劇『白毛女』の結末について触れておこう。

歌劇『白毛女』Iの写真は、髪の毛が黒に戻り、既婚の女性であることが分かるように髪を上げ、解放された故郷で幸せに暮らしている喜児の形象である。50年代当時、映画のラストシーンの写真I（歌劇）の映像が出た時、観衆は満場の拍手をした。それは、観衆はハッピーエンドを望んでいたからである。だが、農民が幸せな結婚生活を望んだ場合は普通、八路軍には入隊しない。ところが、「現代バレエ」Dの写真は、喜児は王大春から銃を受け取り、村の他の若者と共に、王大春に従って八路軍に入隊し、村を離れて、人民の解放に命を捧げ、革命を継続するシーンで終わっている。

上海舞蹈学校には江青が「現代バレエ」を改編した記録が次のように残っている。

1967年（白毛女）グループは北京から戻り、1968年末までの記録資料から見られる『白毛女』の公演記録には1968年秋季広交会での公演のみ残っているが、しかし、改編に関する記録は非常に多い。これはその期間中、上海舞蹈学校のバレエ科の主な仕事は江青の意図に基づく『白毛女』に対する改編であった。……²⁹⁾

29) 注15)に同じ。

ここで少し説明を補足すると、上海舞踏学校に保管される「現代バレエ」創作に関する資料は、1967年から1968末の公演が、中国において最大の貿易商談会「広州交易会」で行った資料だけが残っている。しかし、その間、江青の指導で行った「現代バレエ」の改編の記録は多く残っている。江青の「現代バレエ」に対する改編回数の記録は、上海舞踏学校のバレエ公演の記録資料よりも多かったことが分かる。そのことは、当時、江青が行った改編の重要さが位置づけられている。

おわりに

江青の現代バレエ『白毛女』への改編意義を筆者なりに整理すると以下の三点に列挙できよう。

第一に、「昔を現在の為に用う」と「西洋を中国の為に用う」への実践であること。

西洋のバレエは、芸術性は優れているが、踊りと音楽だけで表現するため、労働者、農民、兵士には理解し難く、彼らにとってはそれ程感動を引き起こさない演劇である。例えば、1965年、上海舞踏学校は『白鳥の湖』を農村で公演した時、不評だった。農民にクラシックバレエで表現する意味を理解することができなかったからである。しかし、1966年、バレエ『白毛女』を農村で公演した時、何回も観たいという農民が現れたようである。そして、江青が行った改編は、一作の模範劇（現代バレエ『白毛女』を含む）を誕生させるには8年かかると言われたように、西洋芸術と中国の伝統芸術との結合で、「現代バレエ」が「歌劇」と比較する時、革命的なりアリズムとロマンチズムが展開され、物語性、人物表現、バレエや音楽の水準を大幅に向上させたことが分かる。

第二に、演劇は労働者・農民・兵士のために創作しなければならないということ。

上述した内容とも関連があるが、中国の演劇は「人民の戯曲」といわれ、この人民は労働者、農民と兵士を指すのである。文化大革命期に、江青はバレエという西洋芸術を中国人、特に労働者・農民・兵士が理解できるような芸術創

作を行い、プロの文芸関係者による公演は勿論のこと、中学生が組織した毛沢東思想宣伝隊が農村に行って「現代バレエ」の「北風が吹く」（北風吹）や「赤い元結」（扎紅頭繩）といったハイライトを演じ、農民のための上演活動を行っていた。

第三に、毛沢東の農民の地主階級への闘争精神を「現代バレエ」を用いて貫いたこと。

文化大革命期に中国人が毎日読まされる毛沢東語録「絶対に階級闘争を忘れてはならない」（千萬不要忘記階級斗争）を現代バレエという芸術手法によってそのイデオロギーを人々にたたきこませようとしていた。結果として、毛沢東と異なる建国方針を持つ劉少奇一派が新しいブルジョア分子として階級闘争の対象とされ、その理論的な根拠を演劇を通じて完成させたのであった。

参考文献

- 革命現代舞劇『白毛女』（1972.）（上海人民出版社編輯出版）
- 歌劇『白毛女』（1952.）延安魯芸工作團集團創作、賀敬之他、翻譯代表 坂井照子（未來社）
- 賀敬之（1990.）『中国新文学大系』上海文藝出版社（原載《白毛女》的創作與演出、1946.3.31. 於東山坡。『白毛女』、張家口新華書店1946年版）
- 惠雁水（2010.）『樣板戲研究』（中国社会科学出版社）
- 『江青同志講話選編』1966.2-1968.9（1969.）（河北人民出版社）
- 『江青同志論文芸』江青＝政治・文学・芸術論集、1974.（松本文男訳）（旺史社）
- 高波（2010.）『樣板戲』（中国革命史的意識形態和芸術論）（雲南人民出版社）
- 師永剛、張凡編著（2009.）『樣板戲史記』（作家出版社）
- 珠珊（1987.）『江青秘伝』（星辰出版社）
- 趙聰（1969.）『中国大陸の戲劇改革』第4章（香港中文大学）
- 樋泉克夫（1995.）『京劇と中国人』（新潮社）
- 『文藝理論卷』第一卷（1984.）延安文藝叢書編委會（湖南人民出版社）
- 毛沢東（1953.）『在延安文藝座談會上的講話』（人民出版社）
- 毛沢東（1952.）『新民主主義論』（人民出版社）
- 『毛沢東選集』第二卷（1968.）（外文出版社）
- 葉永烈（1995.）『江青伝』（作家出版社）
- 楊潔（2010.）『芭蕾舞劇“白毛女”創作史話』（上海音樂出版社）

李松 (2012.) 『編年史 “样板戲” 後篇』 (秀威資訊科技股份有限公司)

参考論文

清水正夫 「バレエ『白毛女』の創作」 『アジア経済旬報』 (802)、15-23、1970.9.1.

関浩志 「歌劇『白毛女』の版本についての一考察——1962年改作脚本を中心に」 『中国文化』
中国化学会 (60)、35-45、2002.

間ふさ子 「1948年香港の『白毛女』公演」 『南腔北調論集』 813~836頁、東方書店、
2007.

参考映画作品

DVD 歌劇『白毛女』 (東北電影制片廠制作、1950年)

DVD 革命現代舞劇『白毛女』 上海舞蹈学校『白毛女』劇組集体改編 (上海電影制片廠
制作、1972年)