

バレエ『大紅灯籠高高掛』に見られる中国的要素と人物造形

郭 琦 琪 (名古屋大学大学院生)

In 2001, the National Ballet of China premiered the Chinese ballet “Raise the Red Lantern” in Beijing. A consideration of the various Chinese ballets produced in recent years reveal that this ballet had a great influence on subsequent works. The creative principle underlying “Raise the Red Lantern” is the fusion of Chinese traditional cultural elements and classical ballet, which is the fundamental concept of contemporary Chinese ballet. This paper analyzes the choreography and role characterization in “Raise the Red Lantern” in order to demonstrate precisely how it combined Chinese traditional cultural elements with classical ballet and to reevaluate the significance of this creative fusion.

0. 本研究の目的

中国のバレエの源流は20世紀の初頭に遡ることができる。地理的関係及び当時の政治の方向性の一致に基づき、ロシア・バレエは中国バレエの発展に対して深い影響を与えた。1917年にロシアで10月革命が勃発した後、中国へ亡命したロシアの芸術家や舞踊家たちがはじめて『白鳥の湖』、『ジゼル』のような多くの有名なバレエを中国で上演した。中華人民共和国の建国後、1959年末に中国唯一の国家級バレエ団である中央バレエ団が設立された。その後、中国ではさまざまな地方バレエ団体が設立され、活動してきた。新文化運動¹以来、中国バレエは西洋文化の影響を受けると同時に、中国文化を重視し、世界の名作バレエに学びながら、独自のバレエを創作し、絶えず改革を試みてきた。

バレエに中国の文化的要素を取り入れるバレエ作品が、中国建国以来数多く発表されてきた。これらの「探究期」, 「文革期」, 「発展期」, 「繁栄期」という発展史の作品に対しての批評は多く、学問的な研究も空白ではないが、一つの作品についての構成あるいは振付の分析は少ない。そこで本研究では、2001年に中央バレエ団によって初演され「繁栄期」の代表作と認められるバレエ『大紅灯籠高高掛』を取り上げる。この作品は、振付に中国古典舞踊、京劇、拳法のような身体技法が取り入れられ、異なった要素によって豊かな人物造形が行われている。この『大紅灯籠高高掛』の振付の分析を通して、中国の伝統的な文化的要素とバレエの融合を考察し、中国バレエの「繁栄期」におけるこのバレエ作品の影響および受容について論じ、中国バレエの「民族化」の様相を探りたい。以下ではまず、中国バレエを四つの時期に分けて、「探究期」, 「文革期」, 「発展期」, 「繁栄期」それぞれの時期の「民族化」の様相を概観する。

1. 中国バレエの発展と民族化

中国バレエの歴史において、中国バレエの発展と「民族化」の関係について論じる論文は多い。羅辛(2005)は、中国バレエの現状を述べ、60年代から改革開放後までの創作バレエを紹介し、また、中国のオペラと同じように、中国バレエの発展にも「三つの道」²があると強調している。この「三つの道」は中国バレエの発展の方向を示している。「三つの道」は、西洋の古典バレエ(ロマンチック・バレエとクラシック・バレエにおける代表的な作品)、民族的なバレエ(『紅色女子軍』, 『白毛女』のようなバレエ)、現代的バレエ(中国舞踊の要素と融合した地域化されたモダンバレエを中心とする)である。しかし、羅は現代的なバレエについては具体的な作品を挙げておらず、民族的なバレエと現代的なバレエとの違いについても論じていない。このような分類は曖昧であり、どちらも中国的要素を持つという点で「民族的」であり、この民族的なバレエと現代的なバレエは同じグループに属すると思われる。

鄒之瑞(2008)は、建国以来の中国バレエの発展を主に四つの時期に分け、四章にわたって論じている。³鄒の分類によると、新中国のバレエ事業における基盤を築く段階(1950-1964)、文革期の中国バレエ(1966-1976)、中国バレエの蘇生と発展(1977-1989)、繁栄期の中国バレエ:市場経済の下での発展(1989-)という四つの時期が挙げられる。鄒は各時期の代表的人物およびそれぞれの作品を紹介し、各時期の特徴を指摘し、さらに、中国におけるバレエの民族化について論じている。鄒は、『紅色女子軍』(1964)、『白毛女』(1965)の成功によって、バレエを民族化することに対して、良い経験がもたらされた」と述べている。⁴鄒によれば、「この二つのバレエは大量の中国の伝統舞踊の動作を用い、中国の民族舞踊とバレエを調和的に統一させた。[中略]大量の民族舞踊の要素を取り入れて、バレエを中国化した一方で、他方、中

国の舞踊のバレエ化にもなった。どのような外来文化にも、それぞれに固有の外来的な内容が保存されている。一方、地元の文化の芸術的要素も吸収して外来文化をローカル化している。それは新たな地域或いは別種の文化への発展の道なのである。⁵しかし、鄒は、バレエに民族舞踊の要素を取り入れる創作方法を用いる作品を挙げて論じているものの、作品において身体技法がどのように融合されたかを分析していない。

また、陳瑞 (2010)⁶は、時期をさらに明確に区切り、1) 探求期の中国バレエ (1949-1965)、2) 「文化大革命」期の中国バレエ (1966-1976)、3) 蘇生、発展期の中国バレエ (1977-1989)、4) 繁栄期の中国バレエ (1990-) という四つの時期にまとめている。陳によれば、探求期の作品は、題材や構成、形式であれ、舞踊言語と音楽創作であれ、どこから見ても、独自の意義がなく、ただ国外のバレエの模倣だけである。「文化大革命」期の中国バレエについての論述は以下のようなものである。文化大革命の影響を受け、江青の誤った指導の下で、萌芽したばかりの中国バレエの方向性が歪められてしまい、さらに発展させることができなかった。しかし、探究期から存在した『紅色娘子軍』、『白毛女』という二つの作品は『模範劇』⁷ (模範劇) となり、文革後に改作された後も上演され、現在まで保存されてきた。蘇生、発展の時期では、作品は主に文学の名作を題材にした作品と現実の生活を題材に創作された作品という二種類に分けられる。⁸陳は、繁栄期の中国バレエは、以前の時期の中国バレエの成果に基づき、中国バレエの民族化の探究がさらに進んでいると述べている。⁹陳は、中国バレエの四つの時期をさらに明確に区切り、代表的作品を挙げ、作品の特徴をまとめているが、身体技法についての具体的な分析は行われていない。以上の先行研究では、「中国バレエの民族化」については論じられているが、「民族化」という概念の定義は、身体技法に着目したのではなく、不明確であると考えられる。

楊曾宥 (1983) は、「芸術の民族性」というものは、「(ある) 民族の精神的な生活の一部として、民族の芸術が必然的に持っている、或いはそれが現れた全体的な美的意識の特徴である。それは民族芸術の形式、内容、方法、技術、流派などの諸要素に影響しながら諸要素の中に徐々に浸入し、鮮明な民族の特徴を形成し、芸術の民族性の多元的な規定性を構成する。」と論じている。また、「芸術の民族化は、芸術の民族性の存在する規律とそのマルチレベルの規定性を承認しながら把握し、芸術の特性を継承し、また保持しながら発展していく。」¹⁰楊は、芸術の民族性がその民族の芸術の美学的な特徴を表すことについて論じ、民族の芸術の本質性を強調した。しかし、現代の視点から見

ると、この民族性の概念は時代と共に変化していると言える。

現在までの芸術の研究は、楊の論述したような「芸術の民族化」という概念に基づいて行われている。この「民族化」は、西洋文化を基礎としながら、伝統を重視し中国文化を強調することである。しかし、中国バレエについて分類された四つの時期における「民族化」の表現は、内容および身体技法が異なっているため、「民族化」という概念は時期によって変化していると思われる。

まず、探究期と呼ばれる時期の中国バレエにおける身体表現はチェコの体操運動と似たような面がある。チェコ体操の運動は19世紀末より盛んになり、体操における「チェコ性」¹¹を提示しようとした。それと同じように探究期の中国バレエも、バレエによって「中国性」を表そうとした。国民国家が形成されるも、まだ戦争中で社会状況は安定していない厳しい社会状況において、中国国民は強い国民になり、強い中国を作ろうとする願望を持っていた。この時期には中国人の愛国心を表現し、自分の国家を守るため戦う精神を謳歌する作品が多い。例えば、『和平鶴』、『紅色娘子軍』、『白毛女』、『紅嫂』のような作品が挙げられる。身体技法を見ると『紅色娘子軍』をはじめとする作品は、バレエ作品にはじめて中国の伝統的要素を取り入れ、民族舞踊の特徴が見られる動作が用いられている。また、愛国心を表現する当時の「中国性」を提示するため、「大刀舞」で革命の熱情を表現している。『紅色娘子軍』について、郭貝若は以下のように述べている。「女性の主人公である呉清華が反抗を表現するパ・ド・ドゥの場面において「串翻身」¹²、「探海」¹³のような中国舞踊の技法が用いられ、バレエの一般的な技法の跳躍と結び付いて、呉清華の勇敢な性格を表現している。また、男性の主人公の身体技法はより特徴がある。第六場においては多くの中国古典舞踊と中国古典戯曲の動作が用いられ、例えば、第二場における「五寸刀舞」によって、海南の軍隊の兵士たちの革命の闘志が表現されている。第三場では、海南地方のリー族 (少数民族) を用い、リー族の女性が圧迫を受ける状況が表現されている。」¹⁴この記述から、中国古典舞踊、中国戯曲、民族舞踊とバレエの技法を融合し、中国古典舞踊、中国戯曲、および民族舞踊における中国人らしさが与えられ、強い中国国民国家を作ろうとする軍事的な〈中国的なるもの〉が表現されていることが分かる。このようなバレエにおける「民族化」は文革期においてさらに拡大された。『紅色娘子軍』、『白毛女』をはじめ、探究期の作品が模範劇として書き直され、繰り返して上演された。また、地方舞踊団も潮流に応じ、様々な模範劇を振付けて上演していた。文革期の中国バレエの「民族化」は探究期よ

り洗練され、政治的また軍事的に表現されていた。

改革開放以来、中国社会ではバレエにおける「民族化」の概念が変化している。西村成雄が指摘するように、「[前略]鄧小平の二五年は前半の毛沢東時代からの離脱期と、一九九〇年代の世界資本主義のグローバリゼーションの対応期として区分できる。このグローバリゼーションへのイデオロギー的対応こそ、中華民族主義イデオロギーの復活であり、中華民族復興論にほかならない。」¹⁵つまり、この時期の「民族化」は自らの民族文化を復興しようとするのが前提である。

確かにグローバル化の時代になるに従って、西洋文化が急速に中国に流入している。一方、文化の衝撃から生じる危機感是中国社会の「民族化」によって増幅されている。中国バレエは世界に中国文化をアピールするため、戦略として、バレエに中国の伝統的な文化的要素を取り入れ、流入したバレエで中国文化を表現している。改革開放後の10年間では、中国の文学作品と演劇を素材としてバレエ化された作品が多い。また民族的な題材を用いるばかりではなく、民族舞踊をバレエに取り入れる創作方法が実践されている。

以上をまとめると、「探究期」においては、「社会的政治的凝集力」¹⁶を実現するために、軍事的に強い中国のイメージを作ろうとしながら作品が創作された。それに対して、1980年代以降、農村から都市、工業に重点が移され、全面的な「経済体制改革」¹⁷によって、中国社会の経済力が急速に発展してきたなかで、豊かに繁栄する国のイメージを作ろう、中国古典舞踊、戯曲、民族舞踊とバレエ技法を融合し、中国民族の豊かさと美しさを表現しよう、とする試みが行われてきた。さらに、社会の安定及び経済力の発展に伴って、中国バレエが「繁栄期」を迎えた。「発展期」の経験に基づき、バレエで中国の民族の精神的な豊かさを表す作品が創作されている。たとえば、遼寧バレエ団の『二泉映月』(1997)は、「伝承性を重視するばかりではなく、中国舞踊の審美観と精神及び気韻に着目して振付されている。形式を見ると古典バレエと中国古典舞踊は結合点を見つけにくい、精神と気韻の点では通じ合う。江南女子の踊りの靈気と古典バレエの優雅との間に共通点が見られる。」¹⁸『二泉映月』は古典バレエの形式と少数民族の舞踊の美しさを巧みに結合した作品である。また、伝統舞踊、戯曲のような要素をバレエに取り入れ、自らの民族的な文化的遺産を再考し、現代中国人の民族的プライドを反映している。このような作品の創作では、人物の内面性を重視する振付が見られる。2000年に入ると『大紅灯籠高高掛』(2001)、『梅蘭芳』(2001)のような作品がその例として挙げられる。また、2012年、中国バレエ団は「中国文化」をテーマとするワー

クショップを行い、バレエの形式で中国の伝統の文化を表現する七つの作品を上演し、積極的に中国バレエの発展をアピールしている。¹⁹以上のように、各時期の特徴によって、異なる「民族化」の概念に基づいたバレエ作品が創作された。次に、繁栄期の代表作とされる『大紅灯籠高高掛』の概略と批評を論述する。

2. バレエ『大紅灯籠高高掛』の概略と国内外の批評

2.1. バレエ『大紅灯籠高高掛』の概略

バレエ『大紅灯籠高高掛』(2001, 2003-2004)は、映画『大紅灯籠高高掛』(1991)に基づきバレエ化された作品である。本研究の研究対象であるDVD版のバレエ『大紅灯籠高高掛』(2003-2004, 広州俏佳人文化传播有限公司により製作発行、半島音像出版社出版)は2003年に改めて振り付けされ、現在上演されている通常版である。作品は86分であり、四幕構成である。小説や映画と異なり、もともと四人であった夫人がバレエでは三人に変わっており、原作(小説と映画)の主人公である第四夫人の頌蓮がバレエにおいては「第三夫人」に変更された。²⁰

2001年に『大紅灯籠高高掛』が初演された後、予想に反して良い評価を受けられなかった。舞踊そのものの表現が不足であり、映画のような生き生きとした人物が創作されなかったからである。また、京劇とバレエの融合する創作は唐突であると評された。²¹批判を浴びたため、改めて振付され直された新版の『大紅灯籠高高掛』が2003年にもう一度上演された後、このDVD版が出版された。バレエ『大紅灯籠高高掛』は2001年に北京で初演されて以来、今年まで約10年間にわたって、海外で何度も公演された。2004年、この作品は「国家舞台芸術精品工程」²²に選ばれた。

映画作品を監督した張芸謀が、バレエ『大紅灯籠高高掛』の脚本、監督、照明担当を務め、さらに芸術総監督も担当した。プロデューサーは、中国舞踊家協会の会長の趙汝衡である。舞踊団は中国中央バレエ団である。振付家の王新鵬と王媛媛が作品の舞踊を創作した。彼らの振付け歴を見ると、コンテンポラリー作品が多いが、この作品では、古典バレエと中国的な身体技法の融合を試みている。²³作曲を担当したのはフランスで活躍している中国人作曲家陳其鋼である。衣装デザインを担当したのはフランスのデザイナーのジェローム・カプラン(Jerome Kaplan)である。

作品の背景は五四運動後の旧弊な大家族であり、封建制度が若い生命と愛情を抹殺するという内容の物語である。新しい時代の教育を受けた女性で大学生である主人公が、実家が没落したため、「第三夫人」としてその大家族に嫁がされることから

物語がはじまる。この大家族の5歳の主人はもう二人の夫人がいる。第一夫人は年を取って古い時代の典型的な妻のイメージの女性である。第二夫人は若くて艶めかしく、主人の寵愛と家族内の地位を守ろうとする、負けず嫌いな性格を持つ女性である。ある日、主人と夫人たちは家で京劇を鑑賞している。主人公を演じる京劇役者は、偶然に第三夫人の昔の恋人であった。京劇の後、マージャンをする機会に第三夫人はこの京劇役者と密会する。二人の密会を第二夫人に見られて、主人に密告され、二人は捕らえられる。しかし、第二夫人も主人の寵愛を失ってしまう。刑場へ送られる場面で、恋人同士の二人と第二夫人は互いに許し合ったが、殺害されてしまうという悲劇で終わる。

2.2. 国内外の批評に見るバレエ『大紅灯笼高高掛』の評価と本研究の位置づけ

バレエに中国古典舞踊、京劇、中国民族舞踊及び拳法のような中国の伝統的文化要素を取り入れ、登場人物の性格や内面を造形する振付がバレエ『大紅灯笼高高掛』の特徴である。現在までこの新しい創作理念は国内外で絶えず議論されている。以下では、まず、この議論を整理しておきたい。

2.2.1. 中国国内の批評

バレエ『大紅灯笼高高掛』については、初演以来、中国国内と同様に世界においても賛否両論がある。中国国内では、舞踊評論家や舞踊研究者たちは、当初このような新興の創作理念を承認していなかった。

まず、学術的な評価を見ると、楊少莆は、「古典バレエの動きの応用と新たな展開は、現代バレエの創作にとって最も重要な点であると考えられる。しかし、この作品では、古典バレエからの新たな展開はまだ不十分である。」と述べている。²⁴しかし、「古典バレエからの新たな展開はまだ不十分である。」という批評では、「新たな展開」とは何を指すかが具体的に示されていない。「新たな展開」が、創作バレエにおける新たな要素の取り入れ、新たな創作手法を取り入れるということの意味するのであれば、これまでの議論から作品において、新たな展開は確かにあることが確認できる。このバレエの振付が古典バレエに基づいて、中国古典舞踊の身韻、京劇の身振りと拳法のような要素を取り入れ、異なる文化的要素とバレエ技法の結合の振付によって異なる人物造形を表現していることは明らかで、それまでの中国バレエの枠組みを打ち破るものであると言えよう。

また、作品の人物造形についての研究では、劉俐俐が、「バレエの中で、登場人物の感情や性格が身体の踊りにより表されるが、小説から映画、バレエへと次第に、ヒロインの性格の表現は稀

薄になってきている。」と指摘している。²⁵それは、バレエ、映画と小説、と三つの芸術ジャンルにおいて、異なる物語を語る三つの作品の中で、異なる主人公が創作されたことによると考えられる。したがって主人公の性格の表現が稀薄になると言うよりも、むしろ、バレエ『大紅灯笼高高掛』では新たな主人公が創作されたと考えるのが妥当であろう。

さらに、中国国内のメディアの報道においても、最初は作品の振付が不十分というような批判があった。例えば、言咏は、2003年の作品は、2001年版の動きに比して約半数程度が改められ、新しい踊りが付加されたと指摘し、振付がまだ弱いことが作品の致命傷だと評している。²⁶しかし振付のどの部分がどのように弱いかを、具体的に論じてはいない。

以上のような批判的な見解に対して、バレエの発展という立場から、この作品を論じる批評もある。楊文杰は、2003年の新版の作品によって、現代中国の芸術家と文化的なマーケットの先導者たちの智恵と革新思想が分かると指摘している。²⁷魯継芳は、バレエの歴史において、バレエダンサーが初めて中国の伝統的なチャイナ・ドレスを着用してダンスをするようになった点に注目している。京劇的な要素およびチャイナ・ドレス（のような中国文化的な要素）が西洋の古典バレエに取り入れられ、観客たちにとって素晴らしい視覚的な愉悦となったと評している。²⁸

以上のような中国国内の新聞記事と論文を見ると、時が経つにつれ、バレエ『大紅灯笼高高掛』についての論調は、最初の振付についての批判から次第に西洋のバレエ技法に中国の伝統的文化の要素を取り入れたこの創作方法についての肯定的評価に変化していくことがわかる。

2.2.2. 外国メディアの批評

バレエ『大紅灯笼高高掛』の評価に関して中国国内のメディアの評論は否定的な見解から肯定的見解への変化が見られたのに対して、海外の論評は作品における演劇及び映画の技術及び視覚的技術の表現について述べている。そのうち、『ニューヨークタイムズ』紙は、それらの演劇及び映画の技術の応用、つまり影絵や追跡シーンのようなものは、このバレエを生き生きとさせている。また、バレエダンサーにとってもより容易に作品の登場人物に成りきることが出来る。古典バレエに中国の伝統的な舞踊を取り入れ、目新しく感じられると評している。²⁹さらに、『ワシントンポスト』紙においては、振付に対して、王新鵬と王媛媛による振付はまだ深みがなく、目新しさに掛けるものの、豊かな特殊効果及び素晴らしい舞台装置と衣装によって十分に補われ、このバレエは「赤色」に対する頌歌となっている、と評している。³⁰

一方、振付について高く評価する報道もあった。デブラ・クレイン (Debra Craine) は「[引用者注：王新鵬と王媛媛による] 振付は、古典バレエの長い脚を京劇風に造形された表現主義と融合させている。男女別になされる群舞は、高い精度にまで訓練されている。[中略] 魅力的なパフォーマンスであり、心から直接出てきたような力強さと説得力があった。仮にこれが中国バレエの新しい顔であれば、もっとたくさん鑑賞しようではないか。」と述べている。³¹

以上の外国メディアに掲載された批評記事は、まだ現代中国バレエの特徴、つまり、中国の文化的要素とバレエとの融合について深く分析してはいない。しかし、最初は有名な映画監督のネームバリューによって、このバレエ作品に注目が集まったが、近年になって次第にバレエそのものが注目され始めている。作品の振付に対しては、まだ弱いというような批判がある一方で、前述のクレインのように『大紅燈籠高高掛』を高く評価する新聞記事もあり、このバレエへの評価は賛否両論というのが現状である。

以上のように中国国内外の議論の動向は時間とともに変化しているが、どの評価も作品の振付における身体技法と人物造形の関連について作品分析を行ったものではない。そこで本研究では、以下の3で作品の振付について分析を行う。異なる身体技法によって複雑な人物造形がどのようになされているを明らかにすることで、これまで表面的な批評にとどまっているこの作品に対する理解をさらに深め、中国バレエへの影響、即ち現代における「中国バレエの民族化」の様相を明らかにしていく。

3. バレエ『大紅燈籠高高掛』の振付

姫英涛は、この作品の特徴、つまり作品における中国の文化要素とバレエとの融合を以下のようにまとめている。即ち、上半身の中国舞踊 (古典舞踊、演劇の身振り、民族舞踊) と下半身のバレエ的な異なる振付の結合、バレエと中国舞踊の異なる重心の結合、バレエの一元的な動作と中国舞踊の多元的な動作の結合、及びバレエの動作と演技の表情の結合などである。さらに、服装と舞台道具及び音楽の特徴についても論じ、作品の創作に対して高い評価を与えている。³² 姫が全体的に述べている作品の特徴は本論の主張と一致する。しかし、姫は振付について具体的な例を挙げておらず、このような見解が妥当であるかどうかは、文化的要素とバレエの融合の個所を分類して分析した結果によって判断すべきことであろう。本論では、主人公である第三夫人の人物造形について、古典バレエと中国古典舞踊 (身韻)、京劇の融合

を分析し、具体的に代表的な例を挙げて論じていく。

バレエ『大紅燈籠高高掛』においては、妾の身分となって封建的な古い家庭に入ってしまう境遇にある第三夫人は大学生に設定されている。中国の伝統的な女性像から見ると、封建的環境にある主人公は才徳兼備で美しい理想の女性である。しかし、大学生だった主人公は近代的教育を受けたため、自己意識と近代的な恋愛観を持つ五四運動後の新しい女性でもある。それにもかかわらず、古い環境に身を置いた主人公には近代性と伝統性という二重の特徴があると思われる。人物造形に着目すると、バレエと中国の伝統文化的要素の融合によってこの矛盾が表現されていると考えられる。それでは、どのようにバレエと中国の伝統的要素を融合させているのだろうか。

3.1. バレエ技法+中国古典舞踊の技法 (身韻) による人物造形

バレエ『大紅燈籠高高掛』の振付において融合されている四要素の中で割合が一番大きいのは中国古典舞踊 (身韻) である。それは、主人公の人物造形と直接に関係があると考えられる。

「身韻」とは、中国古典舞踊身段と俗称され、呼吸や、精神的なものを重視する現代中国古典舞踊の基本技法である。1979年9月から12月にかけて、中国古典舞踊学科の設立のため第36回舞踊研究会が開かれた。ここで、戯曲及び武術の基礎を受け継ぎ、舞踊芸術自体の特性と規律に従い、独自の民族性、舞踊性、科学性と時代の特徴がある中国古典舞踊の授業と演技体系を創造しようとする指導思想が確立された。³³ 「身」は「外」(身体技法)を表し、「韻」は「内」(芸術的な含蓄)を意味する。「身韻」技法によって、中国古典舞踊の「内外統一」の美学概念が表現されている。「身韻」には形、神、勁、律という四つの要素がある。内面的な無形の精神を有形の身体によって形成した「身韻」では、「形」(身体)と「神」(精神)との結合が主張される。また、「勁」は動きの力の重さを指し、「律」は運動の過程の中の規律を意味する。身韻の動きにおいて、身体全体 (特に上半身)を呼吸とともに動かす。³⁴

映像から第三夫人の振付はバレエと身韻の融合の代表であることが分かる。バレエと身韻の融合の振付は、第三夫人が初めて登場する時のヴァリアシオンでは他の場面より比較的多く表現されている。振付は主に (1) バレエ的な振付、(2) 上半身と下半身でバレエ的、中国的な違う要素が同時に見られる振付、(3) 左半身と右半身でバレエ的、中国的な違う要素が同時に見られる振付、(4) 重心の変化に特徴がある振付、(5) 中国古典舞踊的な振付という五つのパターンからなっていること

が分かる。その中で、特に(2)、(3)と(4)によって、主人公が封建的な大家族に入る直前の矛盾した感情が表現されていると言える。

(2) 上半身と下半身でバレエ的、中国的な違う要素が同時に見られる振付の例としては、図1のような振付が挙げられる。図1では、身韻の「靠」(背中を後へ引き込む動き)が取り入れられるが、全体のバレエ技法は左脚がドゥミ・プリエしながら、右脚は前にポワント・タンデュをしている。両手と右脚は前に伸ばすが、背中を後に引き込むこの動きを見ると、主人公が前に進もうとするが、目が見えない力で主人公が後へ引っ張られて動けない様子がかがえる。これは、主人公が封建的な力に束縛されてしまう状態であることを示しているだろう。

(3) 左半身と右半身でバレエ的、中国的な違う要素が同時に見られるパターンにおいては、左半身に中国古典舞踊的な特徴が見られる場合と右半身に見られる場合がある。例えば、図2のような振付が見られる。図2では、左脚のつま先と膝を前にして、中国舞踊の「扳脚」³⁵が見られるが、右脚はポワントで立っている。即ち右脚はバレエ的動きをし、前に進んで行こうとするが、「閉める」を意味する左脚の中国古典舞踊の動作によって引き止められてしまう。つまり、右脚はバレエの動きで主人公の現代的な新しさを表すが、左脚は中国古典舞踊の動きで封建的な古さを表す。これにより、主人公が封建的な現実に反抗しようとするが動けない矛盾した立場を表現している。

逆に、図3では、体を前に向けて、両手は身韻の技法の「按掌」³⁶を行って、左脚がバレエ技法

の原則に従い外旋している一方で、右脚は内旋の状態になっている。両足が古いしきたりと新しい考え方を表している一方、按掌は踊り手の感情を表す動きであるため、この動きによって矛盾する2つの概念の狭間に立つ主人公の辛さが示されているといえる。

(4) 重心の変化のパターンでは、動きの組合せで重心が変化する場合(図4)と一つのポーズの中で中国古典舞踊のように重心が左右や前後へ移動する場合(図5)がある。図4では、体を右に突き出し、右腕を挙げる。重心を右脚から左脚に移動させる。これは動きの組合せで重心が変化する場合である。この重心を左右移動させる動きによって、主人公が自らの新しさと第三夫人になる古い価値観の間で躊躇う気持ちが表れていると考えられる。図5では、上半身は後へカンブレ(アーチ状)しようとするが、重心は少し前に移動する。無形の力によって主人公が斜め後ろへ引っ張られたような動きは、主人公が古い価値観を表象する第三夫人になる現実を暗示する。しかし、主人公は、重心を前に移動しながら左手で自分の顔を触り、現実を受け入れず新しい時代を生きる自分の気持ちを表しているように思われる。

以上のような例から、バレエに「身韻」を取り入れる身体技法を用いられることにより、矛盾する内面の複雑さを表そうとしていることが分かる。身韻は、身体の外的表現と陰陽相対の内運動規律を強調し、中国の伝統的な美的観念を表している。伝統的な要素を包含する身韻を用いることによって主人公の気質における伝統的な中国女性の女性像が描写されているのである。また、この



図1



図2



図3



図4



図5

ヴァリアシオンは、バレエ的な動き、身韻の動き、上下半身の異なる方向性の振付、左右半身の異なる振付及び身韻の重心の移動のような振付が織り混ざって表現されている。これは大学生だった主人公が古い環境に入ってしまう運命に直面する際、現実を受け入れられず反抗しようとするが出来ないという矛盾した気持ちを示している。婦徳に制約された中国の伝統的な女性と比べ、主人公は近代教育を受けたという先進性を持つが、封建性が残った残酷な現実の前で女性としての弱さを残していることも、このような表現から浮かび上がる。

3.2. バレエ技法+京劇の身振りの表現と人物造形

この作品では、京劇をバレエに取り入れる振付も多く使用されている。原作（小説と映画）において、第三夫人である梅珊はもともと京劇の俳優である。原作における第三夫人（梅珊）と第四夫人（頌蓮）を組み合わせ、バレエ作品において新たな主人公である「第三夫人」が創られている。バレエでは、第三夫人は京劇の役者ではないが、彼女の恋人が京劇の役者として設定されている。

バレエにおいて、京劇を見るシーンと京劇を学ぶシーンでは京劇的表現が多く見られる。京劇には「四功」という概念があり、「唱、念、做、打」と言われる四つの基本動作がある。「唱」は歌うことを意味し、「念」は台詞を意味し、「做」は演じることを意味し、「打」は武術の部分である。「唱」と「念」によって、京劇の二つ要素の一つである「歌」が構成され、「做」と「打」によって、もう一つの「舞」が構成される。³⁷ バレエ『大紅灯籠高掛』において、劇中劇で、夫人たちが京劇を学ぶ筋書きをサポートするため、京劇の「歌」が用いられる場面があるだけでなく、京劇の「舞」の特徴が見られる場面もある。このような概念を持つ京劇とバレエの融合には、中国の伝統的要素とバレエ技法との対話という形を通して、創作者たちの意図が示されていると言える。それと同時に、第三夫人の人物造形と間接的に関連づけられている。封建的な環境において、主人公は第三夫人になり、中国の伝統的な女性の古い価値観に従っている。しかし、近代的思想の影響を受け、

自由恋愛に憧れる恋愛観を持つ主人公は、昔の恋人に対して、素直に愛情を表現しようとする。このことこそが中国の伝統的な理想の女性像に反し、主人公の先進性あるいは新しさと言える。

まず、中国の伝統的要素とバレエの対話という観点からみると、「バレエ技法+京劇」の振付では、(1)「上半身と下半身でそれぞれ京劇的、及びバレエ的な異なる要素が同時に見られる振付」が用いられる、(2) 典型的な京劇の動きが用いられる、という二つのパターンからなっている。例えば、「京劇を学ぶ」の場面から、上半身で京劇の身振りの特徴が見られ、下半身はバレエ技法の振付がみられる。

さらに、第三夫人の人物造形に関して見ると、京劇を取り入れている群舞³⁸の振付のなかで、第三夫人という身分を持つ主人公が封建的な家庭内において、他の夫人と一致した動きをし、婦徳という伝統性が表現されていると言える。しかし、第三夫人と恋人のパ・ド・ドゥ³⁹自体は京劇の特徴が見られる振付は比較的少なく、バレエ技法で踊ることが大部分を占めている。群舞において京劇の特徴が数多く見られることは第三夫人の伝統性を表現している。それに対して、恋人への愛情と伝統との狭間での苦悩から大胆な愛情表現を行う近代的人物像への変化は主にバレエ的な振付によって表現されている。例えば、以下の例が挙げられる。

図6では、第三夫人は右脚がポワントで立とうとする、左脚は横のグラン・バットマンをしている。上半身を恋人の胸にゆだねているが、右脚は反対方向に伸ばしている。図7は、恋人にリフトされている第三夫人は左脚と両腕を直線的に伸ばしている。顔と左腕、左脚が恋人の動く方向とは反対の方向に向いている。以上の二つの動きを比較すると、恋人と反対側へ脚を伸ばす動きによって、昔の恋人と偶然出会った第三夫人が最初は自分の立場を顧みて、恋人に対して申し訳ない気持ちを表し、さらに恋人からの愛情を受け入れられず逃げようとする複雑な気持ちを表す。図8では、第三夫人は恋人に支えられ、右脚はポワントで立ち、左脚はアチチュード・エファセをしながら回って



図6

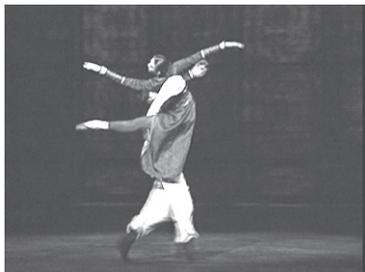


図7



図8

いる。主人公は第三夫人としての身分を捨て、恋人との愛の中で陶醉していることが表れている。

4. 結論

バレエ『大紅灯籠高高掛』はバレエ技法を基調として、中国の伝統的な文化要素を融合した中国的な創作バレエである。この作品の振付は、バレエ技法の他に中国古典舞踊（身韻）、京劇、中国民族舞踊（秧歌）及び拳法が取り入れられている。この四要素の中で割合が一番大きいのは中国古典舞踊（身韻）であった。それは、主人公の人物造形と直接に関係があると考えられた。身韻によって、主人公の身体の曲線的な美しさが表現されている。また、主人公には近代性と伝統性という二重の特徴があり、振付による人物造形において、古典バレエと身韻の融合によってこの矛盾した内面性が表現されている。さらに、人物造形の二重性が古典バレエと京劇の振付にも現れていることが分かった。京劇を見るシーンにおける群舞とパ・ド・ドゥのシーンでは主人公に異なる振付が施されている。まず、他人の前で第三夫人として振舞う主人公には、京劇とバレエの融合した振付が用いられ、他の夫人の動きと一致する京劇の動きによって、古い価値観を表わしていると考えられる。逆に、昔の恋人の前では、主にバレエ的な踊りを用い、恋人からの愛情に対する複雑な感情の変化が表現されている。これにより、主人公の複雑な人物描写が効果的に描写されていることが分かった。

中国国内外では、初演以来バレエ『大紅灯籠高高掛』の新たな創作理念に対して様々な理解や批評が認められるが、そのほとんどが表面的な賛否である。それに対して、本研究では、振付に着目し、バレエ技法と中国古典舞踊、京劇及び拳法のような中国文化的要素を持つ異なる身体技法の融合によって、登場人物の複雑な性格が表現されていることを明らかにした。このように異なる文化要素と融合させ、人物の内面性と関連させる振付は、バレエ『大紅灯籠高高掛』を、「中国バレエの民族化」を色濃く示す作品として特徴付けるものであろう。2000年前後のこのタイプの作品において、バレエ『大紅灯籠高高掛』はその集大成であり、バレエ『大紅灯籠高高掛』が上演された後、このような中国的な文化要素を取り入れた創作バレエは、次々に舞台上に登場している。その後の作品の創作に方向性を与える重要な役割を果たしていると結論付けられるだろう。

参考文献

一次文献

DVDバレエ『大紅灯籠高高掛』, 広州俏佳人文化伝播会社製作, 半島音像出版社, 2003-2004.

二次文献

- 陳瑞, 「当代中国芭蕾舞劇民族化探究」, 内モンゴル師範大学修士学位論文, 2010.
- 郭貝若, 「由『紅色娘子軍』論中国芭蕾舞劇的特色」, 『音樂時空』, 2013-6.
- 姬英涛, 「从芭蕾舞劇『大紅灯籠高高掛』看中西方舞踊的結合」, 『四川戲劇』, 2011-6.
- 李維武, 「五四運動与民主觀念在新文化運動時期的变化」, 『學術探索』, 2011-4.
- 劉俐俐, 「同一故事題材不同芸術様式的比較所引出的美学思考——短篇小説《妻妾成群》改編成電影《大紅灯籠高高掛》以及衍生的芭蕾舞劇個案分析」, 『轉型期中国美学問題學術研討會《曾繁仁美学文集》出版座談會論文集』, 2007, 217-219.
- 羅辛, 「芭蕾舞中国学派的創立及其近年来的創作實踐」, 『北京舞蹈学院学報』, 2005-2.
- 唐滿城/金浩, 『中国古典舞踊身韻教学法（修訂版）』, 上海音楽出版社・上海文艺音像電子出版社, 2013.
- 王克芬/劉恩伯/徐尔充/馮双白, 『中国舞踊大辞典』, 文化芸術出版社, 2009.
- 呉同賓/周亜勳, 『京劇知識詞典』, 天津人民出版社, 2007.
- 楊曾堯, 「論芸術民族性与民族化問題」, 『当代文譚』, 1983-11.
- 楊少甫, 「這才像一部舞劇——再評《大紅灯籠高高掛》兼談舞劇創作」, 『舞踊』, 2003-11, 10-12.
- 西村成雄, 『20世紀中国の政治空間-中華民族的国民国家の凝集力』, 青木書店, 2004.
- 福田宏, 『身体の国民化 多極化するチェコ社会と体操運動』, 北海道大学出版社, 2006.
- ホームページ
- 中国中央芭蕾舞団ホームページより
http://www.ballet.org.cn/baoliu_detail/&productId=61.html
 - 中国中央芭蕾舞団ホームページより
<http://www.beijingdancetheater.org/user/artistinfo/index?id=1>
 - 言咏, 「新版『大紅灯籠』能否激活中国芭蕾」, 『新聞週刊』, 2003.8.18. <http://www.chinanews.com/n/2003-08-18/26/336405.html>
 - 楊文杰, 「張芸謀舞劇『大紅灯籠高高掛』聖誕迎來百場秀」, 『北京青年報』, 2004.12.18. <http://ent.sina.com.cn/h/2004-12-08/>

1709593398.html

- 管繼芳,「中央芭蕾舞団綻放芸術之花」,『北京週報日本語版』,2010.2.26. http://www.beijingreview.com.cn/2009news/wenyu/zongheng/2010-02/26/content_248862.htm
- 平林宣和,「革命現代京劇と身体技法の混淆—建国から文革前夜までの革命様式をめぐる言説と実践」,『近現代華北地域における伝統芸能文化の総合的研究』,2009. <http://wagang.econ.hc.keio.ac.jp/~chengyan/publish/bp3.pdf>
- “The Red Lantern, Raised Up on Point”, *The New York Times*, 2005.10.9. http://www.nytimes.com/2005/10/09/arts/dance/the-red-lantern-raised-up-on-point.html?_r=0
- Debra Craine, “Raise the Red Lantern”, *The Times*, 2008. 8. 5. <http://journalisted.com/search?q=%E2%80%9CRAise+the+Red+Lantern%E2%80%9D&by=debra-craine&type=article>

本論文は、2013年3月に名古屋大学大学院国際言語文化研究科に提出した修士論文「現代中国バレエに見られる中国的要素—バレエ『大紅灯籠高高掛』の作品構造とその受容」を基に書き改めたものである。

1 新文化運動とは、1910年代に中国で起こった文化運動である。「1915-1924年にかけての新文化運動において、中国人の民主主義に対する理解と議論には大きな変化があった。1919年の五四運動を境に、新文化運動は二つの段階に分けられる。新文化運動の初期の欧米の民主的政治に対する単一的な理解が、後期には民主主義の追求へ変化してきた。」李維武,「五四運動と民主主義観念在新文化運動時期的変化」,『學術探索』,2011-4, 77頁。

2 羅辛,「芭蕾舞中国学派的創立及其近年来的創作実践」,『北京舞蹈学院学报』,2005-2, 15頁。

3 鄒之瑞,「新中国芭蕾舞史研究」,中国芸術研究院研究生院博士論文,2008, 19頁-140頁を参照。

4 鄒,「新中国芭蕾舞史研究」,41頁。

5 鄒,「新中国芭蕾舞史研究」,41頁。

6 陳瑞,「当代中国芭蕾舞劇民族化探究」,内モンゴル師範大学修士學位論文,2010, 11-16頁。

7 「革命現代京劇は「模範劇(樣板劇)」と呼ばれるが、模範劇には京劇以外のバレエ作品なども含まれている。」平林宣和,「革命現代京劇と身体技法の混淆—建国から文革前夜までの革命様式をめぐる言説と実践」,『近現代華北地域における伝統芸能文化の総合的研究』,2009, 106頁。 <http://wagang.econ.hc.keio.ac.jp/~chengyan/publish/bp3.pdf> (2015年9月23日最終閲覧)

8 陳,「当代中国芭蕾舞劇民族化探究」,14頁。

9 陳,「当代中国芭蕾舞劇民族化探究」,16頁。

10 楊曾究,「論芸術民族性与民族化問題」,『當代文壇』,1983-11, 5頁。

11 福田宏,『身体の国民化 多極化するチェコ社会と体

操運動」,北海道大学出版社,63頁。

12 中国戯曲舞蹈の動作の一つである。両手は横に伸ばし、身体を後に反らせ、腰を軸にする。両脚は漢字の「八」のように外股の歩き方で交互に動かす。それとともに身体を前、横、後、横に向けながら左あるいは右へ連続的に回る。王克芬/劉恩伯/徐尔充/馮双白,『中国舞蹈大辞典』,文化芸術出版社,2009,70頁。

13 中国戯曲舞蹈の動作の一つであり、「左探海」と「右探海」がある。左探海であれば、上半身は前傾で、両手は劍指の手の型をしながら横に伸ばす。左足は伸ばして左後の方向に上げ、土踏まずは上に向ける。右足を上げれば右探海と呼ばれる。『中国舞蹈大辞典』,491頁。

14 郭貝若,「由『紅色娘子軍』論中国芭蕾舞劇的特色」,『音楽時空』,2013-6, 94頁。

15 西村成雄,『20世紀中国の政治空間-中華民族的国民国家の凝集力』,青木書店,2004, 50頁。

16 西村,『20世紀中国の政治空間-中華民族的国民国家の凝集力』,49頁。

17 1984年10月,中国共産党12期3中全会において採択された「經濟体制改革についての中共中央の決定」によって,商品經濟を發展させ,労働生産性を高め,工業,農業,国防及び科学技術の現代化を実現するという方針が決定された。

18 羅,「芭蕾舞中国学派的創立及其近年来的創作実践」,11-12頁。

19 中央バレエ団は振付家を育成するため,2010年から毎年4月にワークショップを行っている。異なるテーマによって,毎年異なる作品が上演されてきた。

20 バレエ『大紅灯籠高高掛』は、映画『大紅灯籠高高掛』(1991)を元にバレエ化された作品である。映画『大紅灯籠高高掛』は蘇童の中篇小説『妻妾成群』(1989)を元にして撮影された映画である。映画は小説の筋立てや構想を基礎とする。『妻妾成群』は、五四運動の後,新しい時代の教育を受けた女子学生である主人公「頌蓮」が,実家が没落したため,「第四夫人」として旧弊な大家族に嫁がされることから始まる。この大家族の50歳の主人はもう三人の夫人がいる。主人公「頌蓮」は最初の可愛らしい女子学生のイメージが次第に消えてしまい,主人の寵愛と家族の地位のために他の夫人たちとの闘争し,最後に気が狂ってしまう。

21 楊少莆,「舞劇創作的目的和意義—評析『大紅灯籠高高掛』」,『舞蹈』2001-3, 15-16頁。

22 中国共産党の第16回全国の代表大会以来,文化部和財政部による「国家舞台芸術精品工程」が開始された。2002年より2007年までの5年間で,中国政府の助成のもとで50部の代表的な作品が創作された。

23 振付の王新鵬は,1980年代にコンテンポラリーダンスを学ぶためドイツへ留学している。2000年に中央バレエ団の招きに応じ,王新鵬は『時代の舞者』,『春の祭典』(中央バレエ団版)のような作品を創作した。 http://www.ballet.org.cn/baoliu_detail/&productId=61.html (2015年9月23日最終閲覧)

王媛媛は,2008年4月に北京コンテンポラリーバレエ団を設立し,『空間日記』,『野草』,『金瓶梅』のようなコンテンポラリー作品を創作した。 <http://www.beijingdancetheater.org/user/artistinfo/index?id=1> (2015年9月23日最終閲覧)

24 楊少莆,「這才像一部舞劇—再評『大紅灯籠高高掛』兼談舞劇創作」,『舞蹈』,2003-11, 10-12頁。

25 劉俐俐,「同一故事題材不同芸術様式的比較所引出的美學思考—短篇小説『妻妾成群』改編成電影『大紅灯籠高高掛』以及衍生的芭蕾舞劇個案分析」,『轉型期中国美學問題學術研討會(曾繁仁美學文集)出版座談會論文集』2007, 217-219頁。

26 言詠,「新版『大紅灯籠』能否激活中国芭蕾舞」,『新聞週刊』,2003.8.18. <http://www.chinanews.com/>

n/2003-08-18/26/336405.html (2015年9月23日 最終閲覧)

²⁷ 楊文杰, 「張芸謀舞劇『大紅灯笼高高掛』聖誕迎來百場秀」, 『北京青年報』, 2004.12.18. <http://ent.sina.com.cn/h/2004-12-08/1709593398.html> (2015年9月23日最終閲覧)

²⁸ 魯維芳, 「中央芭蕾舞團綻放藝術之花」, 『北京週報日本語版』, 2010.2.26. http://www.beijingreview.com.cn/2009news/wenyu/zongheng/2010-02/26/content_248862.htm (2015年9月23日最終閲覧)

²⁹ “The Red Lantern, Raised Up on Point”, *The New York Times*, 2005, 10, 9. http://www.nytimes.com/2005/10/09/arts/dance/the-red-lantern-raised-up-on-point.html?_r=0 (2015年9月23日最終閲覧)

³⁰ “‘Red Lantern’ Glows as Film-to-Ballet”, *The Washington Post*, 2005, 10, 10. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/10/09/AR2005100901268.html> (2015年9月23日最終閲覧)

³¹ Debra Craine, “Raise the Red Lantern”, *The Times*, 2008, 8, 5. <http://journalisted.com/search?q=%E2%80%9CRaise+the+Red+Lantern%E2%80%9D&by=debra-craine&type=article> (2015年9月23日 最終閲覧)

³² 姬英涛, 「从芭蕾舞劇『大紅灯笼高高掛』看中西方舞蹈的結合」, 『四川戲劇』, 2011-6, 114-115頁。

³³ 唐滿城, 金浩, 『中国古典舞蹈身韻教学法(修訂版)』, 上海音樂出版社・上海文芸音像電子出版社, 2004, 2頁。

³⁴ 唐, 金, 『中国古典舞蹈身韻教学法(修訂版)』, 7-13頁。

³⁵ 中国戲曲舞蹈に由来する足の動き。足の裏を物をつかむような感じで曲げ, 足の先を裏返ししながら, 土踏まずを上にする。『中国舞蹈大辞典』, 266頁。

³⁶ 中国戲曲舞蹈の動きであり, 左按掌と右按掌がある。右按掌の場合は, 右手は掌が下に向けると同時に右側へ伸ばす。左手は胸の前で掌を下に向ける。左按掌は反対の動きをする。按掌は感情を表現するために使用される。『中国舞蹈大辞典』, 10頁。

³⁷ 吳同賓/周亜勳, 『京劇知識詞典』, 天津人民出版社, 2007, 110頁。

³⁸ 時間は, 0:40:16から0:44:38まで。

³⁹ 時間は, 0:33:16から0:38:17まで。