



Title	「伝統」の舞踊化(二) : 雲門舞集七〇年代作品『白蛇傳』『薪傳』を中心に
Author(s)	永田, 靖
Citation	演劇学論叢. 2017, 16, p. 1-19
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97412
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

「伝統」の舞踊化(二)

—雲門舞集七〇年代作品『白蛇傳』『薪傳』を中心に

永田 靖

一 雲門舞集と台湾現代舞踊

「雲門舞集」(Cloud Gate Dance Theatre、以下「クラウド・ゲイト」と略記)は、振付家林懷民によって一九七三年に創設されたコンテンポラリー・ダンスの舞踊団である。クラウド・ゲイトは、中国語圏での最初の職業的なモダン・ダンスの舞踊団であり、一九七六年に振付家劉鳳學によって創設された同じくモダン・ダンスの舞踊団である「新古典舞団」(Neo Classic Dance Company)と並んで現在でも

活発に活動を続け、台湾のモダン・ダンスを牽引して来た舞踊団である。創設以来数多くの作品を発表し続け、現在作品数はゆうに一五〇を超えている。¹⁾「雲門」という黄帝時代(B.C二六九七〜二五八九)の最も古い中国舞踊にちなんだ名称を持つこの舞踊団のダンスは、古典舞踊に専心するのではなく、伝統と現代舞踊とを掛け合わせた

独自の形式を生み出すことに成功している。同時に単に実験性に終始するのではなく、台北にある国家両戯院での舞踊公演では六回公演すれば述べ約一万二〇〇〇人の観客で満席にする大衆性も兼ね備えている点は、名実ともに台湾のリーディング・カンパニーとして活動している証であろう。

雲門舞集が世界の舞踊団と比べて顕著なのは、自国の歴史や社会をテーマにして作品を制作してきたことだと考えられる。一般にモダン・ダンスは、一九世紀末のロシア・ヨーロッパにおいて完成を見た古典バレエの形式性から離れて、劇内容の「合理性」に則った舞踊表現(フォーキン)や舞踊者の内的世界に基づき「自由」に踊る(ダンカン)ことを信条としていた。それらの舞踊は徐々に内面化する(グラハム)と同時に、具象性から離れ「偶然」や「即興」を求めていく(カニンガム)動きを見せていく。クラウド・ゲイトもこの大きなモダン・ダンスの流れの中に

あるが、その作品群の中にはしばしば歴史問題や社会問題についての作品が見られる。それらの作品は、例えば『薪傳』（二九七八）、『我的郷愁、我的歌』（一九九二）、『看不見的城市』（一九九五）、『家族合唱』（一九九七）などその最初から近年に至るまで継続的に発表されてきたと言つてよい。とりわけ一九七八年に初演された『薪傳』（英語表記は *Legacy*）は、一七世紀の中国本土から台湾への移民の歴史を扱った。この作品の初演同日に、奇しくもアメリカ合衆国の台湾からの撤退が発表され、中国との緊張関係の中で孤立する台湾の未来を重ね合わせた観客は熱狂してこの作品を歓迎したとい³う。その後部分的な修正を加えながら継続的に再演され、今や芸術大学の舞踊学科の授業にも取り入れられるこの作品は、台湾舞踊史を代表する作品の一つであると同時に、台湾現代史と共に変化して来た作品であるとも言えよう。

クラウド・ゲイトの作品は創設者の林懐民がそのすべてを振付・演出しているのではない。実のところその三分の一は、劉紹爐、林秀偉、李靜君といった他の振付家が演出しているし、またほぼ三分の一は、*Doris Humphrey*、*Paul Taylor*、*Helen Lai* などの外国人振付家による作品である。とりわけ作品の三分の一が外国人振付家によることは、日本の劇団のあり方と比較すると、言語を伴う演

劇と必ずしもそうでない舞踊との違いを念頭におくとしても、際だった違いと考えられる。まずもつてこの舞踊団は国際的な広がりの中で活動して来たことを示しているのであらう。しかしクラウド・ゲイトを創設し、その芸術を確立したのは林懐民であることは論を俟たず、ここではさしあたり林懐民の作品を扱うこととしたい。

本論では七〇年代のレパトリイの中から代表的な作品である『白蛇傳』（一九七五）と『薪傳』を取り上げて、その舞踊の構造と台湾の歴史文化との関係性を議論したい。これらの作品はそれぞれ初期クラウド・ゲイトの持つ二つの傾向（古典の舞踊化」と「歴史の舞踊化」）を示す代表作であると思われる。クラウド・ゲイトのレパトリイの中でもいわゆる「台湾アイデンティティ」を扱ったのは『薪傳』をもつて嚆矢とし、『白蛇傳』らの古典の舞踊化の試みとは異なる傾向を持つ。『薪傳』では作品中吟遊歌手陳建の歌う『思想起』という曲が間奏曲として使われる。この曲は後述するように、作品全体のモチーフとなっており、また曲の歌唱そのものは作品へのナレーションの機能を果たしている。結果的に作品が示すのは必ずしも一元的な台湾のアイデンティティではないことがわかる。また『白蛇傳』はいわば古典の作品を現代化した作品であるが、そこにモダン・ダンスの技法や思想が分

かちがたく織り込まれているために、ひとり中国古典の現代化に留まらない文化の多時的的要因を読み込むことを可能にしている。本論ではこうした作品の構造を検討することで、演出の構想や手法において際違った違いを持つにもかかわらず、両者には共通する要素があることを明らかにしたい。そのことでクラウド・ゲイトのそれ以外の今日に続く作品をも見通せる視座が得られることに繋がっていくだろう。

二 『白蛇傳』

林懷民の初期の作品には、京劇や中国の古典や伝説からの翻案が数多くある。例えば一九七三年の記念すべき雲門舞集の第一回公演のプログラムを見ると、上演された作品は『夏夜』『秋思』『烏龍院』『夢蝶』『閨情』『盲』『風景』『眠』『運行』である。同プログラムによれば『烏龍院』が崑劇からの翻案、『夢蝶』が莊子の『胡蝶の夢』からの翻案、『盲』が台北のマツサージ師たちの吹く尺八についての想念を題材にし、『運行』が道教の陰と陽の反撥と合一を題材に、そして『秋思』は京劇の衣装と髪型をした、つまり中国古典劇の外見をした三人(女、女の青春、女の初恋)のダンスとなっている。その他は基本的にいわゆる現代的

なモダン・ダンスであるが、すべての作品の音楽は同時代の中国の音楽家・作曲家の作品を使っている。⁷⁾

中国古典に題材を求める方向は徐々に進み、例えば三年後の一九七六年の公演では作品数は『思凡』『奇冤報』『烏龍院』『夜奔』『寒食』『許仙』『鍾馗嫁妹』の七本である。プログラムによれば、これらのうち『思凡』は崑劇からの翻案で、作者は鄭文珍の作品『日蓮戲文』の一部『尼姑思凡』で、若い尼僧が仏門の苦しさから逃れて俗世の快樂を求めるまでの心の葛藤を描いたものである。また『奇冤報』は京劇『烏盆記』を翻案したもので、悪人に貶められこの世を去ったものの浮かばれず、天に助けを求め善人の助けを借りることで悪人への恨みを晴らすという作品である。また『寒食』は春秋時代の伝説で隠者となった忠臣を下山させようとする主君の物語の翻案、『許仙』が以下で詳解する中国に伝わる有名な伝説で日本にも広く知られている『白蛇傳』の翻案であり、『夜奔』は明代の作家李開先の、また『鍾馗嫁妹』は同じく明代の作家張心其の劇の翻案である。このように作品はすべて中国古典や伝説からの翻案となっている。

林懷民は、一九四七年に嘉義市で生まれた後、小説家を志ざしながら現代舞踊にも関心を持つ。一九六六年には、すでにアメリカで名をなしていた中国人舞踊家黃忠

良を、日本で石井漢に師事し戦後台湾に帰還して舞踊活動を行っていた蔡瑞月が台湾に招聘し、黄忠良の妻のスザンヌとともに公演を行い、同時にワークショップを開いている。ここには游好彦、崔蓉蓉、陳學同、雷大鵬などその後の台湾モダン・ダンスで活躍することになる多くのダンサーが参加しており、そこに林懐民も参加したという。また一九六七年には同じくアメリカですでに活躍をしていた王仁璐も台湾に一時帰還し、公演を行っており、その台湾公演はマーサ・グラハムの影響を受けて公開した出来事だったとされているが、この公演には林懐民は言うまでもなく立ち会っている。その後林懐民は一九六八年には小説『變形虹』を出版し、一九六九年にはアイオワ大学に留学、ほぼ同時にマーサ・グラハムに師事し、本格的に現代舞踊を学ぶことになる。従ってもっとも大きな影響を受けた舞踊家はマーサ・グラハムであり、初期の作品にその影響が見て取れると考えるのは自然であろう。

例えば一九七五年『白蛇傳』（許仙）を取り上げよう。これは林懐民が台湾で雲門舞集を創設した直後の作品で、中国に古くから伝わる伝説『白蛇伝』を基にした若い学者許仙と白蛇、青蛇、そして僧法海の物語である。南宋

時代に起源を持つとされ、明代には現在のプロットを持つようになったとされている¹¹。そこでは、若い学者の許仙は雨の日に傘を貸した美しい女性が白蛇の化身であるとは知らず恋をする。下女の青蛇も絡んで許仙と白蛇は結ばれるが、僧侶の法海は彼らが妖怪であることを見抜き、真実を明らかにして白蛇を征伐する。

林懐民によるこの作品は時間にしておよそ二五分ほどの小品で、登場人物の登退場による場割で考えれば、八場に分かれ、次のようになる。

- 一場（三分四〇秒）白蛇、青蛇、許仙、法海の紹介
- 二場（六分三〇秒）許仙、白蛇、青蛇の出会い
- 三場（二分三〇秒）許仙と白蛇、御簾の中に入る
- 四場（二五秒）許仙、白蛇から逃れて御簾から逃げ出す
- 五場（四〇秒）法海登場 許仙を救う
- 六場（四分二五秒）法海、白蛇青蛇との戦い
- 七場（三分五〇秒）白蛇御簾の中に身を隠す
- 八場（四分）終幕

法海以外の三人は幕を通じて退場することなく舞台上で演じ続ける。

多くの先行研究が指摘するように¹²、一見して中国の古

典物語と京劇の形式を借用しているのは明らかであろう。しかしそれらの研究ではいかにもそれが当然のように扱われ、実際に詳細には分析は行われているわけではない。あらためて細かく検討すれば京劇とはかけ離れた作品であるとさえざるを得ない。

例えば音楽はこの時期のクラウド・ゲイトの作品の音楽を多く担当している頼徳和が作曲したものである。頼徳和は西欧音楽の作曲家であるが、ここでは京劇の音楽をモチーフにするために最初は木管楽器と銅琴の五重奏の計画で、試行するうちに最終的に簫、胡琴、琵琶、古筝の四種類の楽器を採用し、そこにさらに単皮鼓、堂鼓、鈸、鑼、木魚、響板など一二種類の打楽器も加えることとしたという。^⑬つまり当初は西欧音楽を活用する計画であったものの、徐々に修正されて、伝統的楽器による音楽となった。ここで注意したいのは、頼徳和は最初から京劇の音楽をモデルにしたのではなく、「中国人の情感」を表現するための試行をするうちに最終的なこれら伝統的楽器の楽器による編成となったということである。

事実、上演の中で音楽全体を聞けば、京劇風の印象を与えるかのような音楽が流れる場面はあるものの、全体には現代音楽の曲調を持つことは明らかである。例えば一場の四人の人物の説明場面で許仙が登場する場面では

冒頭こそ鈸が使われて京劇風の幕開けを感じさせるが、すぐさま琵琶、簫などが加わって異なる曲想になる。また続いて法海が登場する場面では複数の打楽器が法海の歩みの句点を一歩ずつ打っていく。その後の白蛇青蛇が許仙と出会う場面では、まずは胡琴、琵琶による抽象音楽のような曲想で伴奏が身振りと同化している。京劇において音楽は歌唱の伴奏、場面の背景描写、俳優のアクションの強調、そして場面転換などで用いられると考えられるが、当然人物の心情の描写はセリフや歌詞で行われる。他方クラウド・ゲイト『白蛇傳』では言うまでもなくセリフは一切排除されており、上演中音楽は途切れることがなく、次項で詳説するように劇の構成に合わせて人物の心理描写を行っている。結果的にクラウド・ゲイト『白蛇傳』の音楽は、京劇のイデオラムの部分的使用とこれら伝統的楽器の音調によって、京劇を想起させる部分がないではないが、全体に音楽は京劇のあり方をなぞるわけではなく、あたかも一人の登場人物であるかのように自律性を持たされている。

蛇と人間との結婚をモチーフにする『白蛇傳』の物語自体は古く南宋時代に起源を持つとされるが、多くの文芸ジャンルによって今日まで翻案され続けている一種の異種婚姻譚である。その中でも大きくわけて、悪行する

妖怪である白蛇を僧が征伐する物語と、他方その白蛇の征伐の後に夫がそれを妻（白蛇）への裏切りと感じ後悔する物語との二つのタイプがあり、こちらは清朝に始まるとされている。^④京劇『白蛇傳』が基にしているのは後者の方と考えてよい。クラウド・ゲイトの作品も、基本的には後者の物語を採用している。ただ全体を三〇分未満の短い作品にしているために省略されているモチーフが多いの言うまでもない。例えば、京劇では夫許仙が白蛇の姿を見てしまつて命を落とすものの白蛇が困難の果てに採取した薬草で許仙を蘇生させるモチーフや、征伐された白蛇は雷峰塔に封じ込められるがそれを青蛇が救出するモチーフ、また白蛇が許仙との間に息子を生み最終的に親子三人が再会するモチーフなどは、省略されている。逆にクラウド・ゲイトの上演で描かれているプロットの中で京劇『白蛇傳』のプロットに新たに修正が加えられた部分も存在する。京劇では許仙と白蛇が結婚した後、法界が許仙に対して白蛇は妖怪であると警告し、白蛇に雄黄酒を飲ませて正体を見せさせる場面があるが、林懷民はこれを削除し、第四場で二人の性愛の最中に白蛇のその食欲さに恐れをなした許仙が逃げ出すとして^⑤いる。また第二場で白蛇と青蛇は二人ともに許仙に恋してしまい、二人の許仙をめぐる争いになる場面、また第三

場で白蛇と許仙の性愛の場面で、彼らの閨の外で嫉妬に狂う青蛇の場面などは全くの創作である。

この翻案の方法は、林懷民が師事したマーサ・グラハムの影響によるものが大きいと思われる。マーサ・グラハムの舞台美術はイサム・ノグチのそれで知られている。例えば、グラハム演出『闘われた楽園』（一九五八）では下手に一本の枯れ木が、また上手には背の高い真つ直ぐな棒が二〇本ほど立っている舞台が創られてまるで沼地に

雲門舞集『白蛇傳』
撮影：劉振祥、白蛇：周章俊、青蛇：邱怡文



背の高い葦が立っているかの印象を与えて、それ以外には何もなく、全体に荒涼としつつモダンな草原を印象づける装置を備えている。他方『白蛇傳』では、舞台装置家の揚英風による象徴的な枯れ木のようなデザインの木が舞台上手に立っており、下手側には白蛇と許仙が結ばれる間が舞台下手側に御簾を下すことで示されている。こちらにも象徴性を踏まえたモダンデザインによる装置のみが置かれ、それ以外は何もなく、イサム・ノグチ装置によるマーサ・グラハムの舞台をよく想起させるものとなっている。

またマーサ・グラハムのダンスは、言うまでもなく古典バレエなどの形式性を離れて、人間の内面やその衝動を主題としていた。そこでは劇世界を形式的な身体所作や運動によって象徴的に再現するのではなく、説明のつかない人間の隠された内面を描き出すことを目的としていた。市川雅はグラハムの主題について述べている。「彼ら（モダン・ダンスのダンサーたち）はそれぞれ個人の『見解』を表現したが、そのほとんどが内面性についての見解であった。みなそれぞれ、舞踊のエンターテインメントの性質から遠ざかり、自己の内面を凝視しようとしたのである。例えば、内面性のことをグラハムは『隠された真実』というが、彼女は好んで、憎悪、恐怖、嫉妬の演劇であ

るギリシヤ悲劇を主題に選んでいる。……グラハムの中で描かれる復讐、嫉妬は人間同士の葛藤を生み、初期のモダン・ダンスにはなかった醜悪な表現が多くなった。」¹⁶⁾ グラハムの『夜の旅』（一九四七）は、ソフォクレス『オイディプス王』を題材にしているが、これはオイディプスを主人公とするのではなく、妻イオカステを中心にした作品である。ここで夫オイディプスは脇役であり、イオカステが真実、つまり先王を殺害したのは夫であり、同時に夫は我が子であったことの内面の苦悩を主題としている。また『心の洞穴』（一九四六）は、エウリピデス『メディア』を題材にしており、捨てられる女メディアの復讐心と嫉妬がよく描かれている作品であるが、メディアに焦点を絞り夫に捨てられた妻の憎悪と絶望を描いている。この種の女性の心奥への焦点の当て方は『白蛇傳』では明瞭で、この極端に短縮された物語は二人の女性の心の葛藤を形象化した作品とも言える。それはとりわけ第二場の許仙と出会った直後の白蛇と青蛇の許仙をめぐる心理的争いの場面や、第三場の白蛇と許仙の性愛の場面で青蛇が一人嫉妬に狂って踊る場面などに見て取れる。

さらに付け加えておけば、林懷民がこの作品を作る前年の一九七四年にはグラハムは二度目のアジア・ツアーを行っており、舞台上でグラハムの通訳もしていること

も、その影響関係の強さの傍証にはなるだろう。クラウド・ゲイトが一九七六年に第一回目の日本公演をした時の日本側での劇評では、グラハムの名前こそ出ていないものの「人間性の追求」に主題があると見なし、批評家景安正夫は次のように述べている。「演目は中国の古典を素材として現代舞踊化した創作に、古典をまじえ、創作はモダンダンスの手法と、京劇の技術を融合して、主題の取りあげ方には、いずれの作（演出振付者・林懷民）にも古典の中の人間性追求の姿勢がうかがえる。作品にはすべてストーリーがあり、物語を知っているものには、動きの解明が容易なものも、現地（台湾）で支持されるゆえんだらう。」¹⁸

さらに重要なのは舞踊の身体についてである。時折見られる京劇に固有の身振り、伝統打楽器を活用した音楽、男優（許仙と法海）の衣装などに京劇の痕跡を見ることはできるが、実際のところはその借用はここでもかなり限定的であると言うべきである。例えば京劇には「山膀」という一種の静止姿勢が基本姿勢としてあるが、¹⁹ 作品中には静止姿勢は数多く見られるもののこの山膀を取る姿勢はほとんど見られない。見られるとしても（白蛇のそれ）かなり基本形を逸脱しており、京劇の姿勢に典拠しているとは俄には判断がつかない。また歩行の動作について

もいわゆる「快步」、「慢歩」、「移歩」などといった京劇の基本形に基づくものはほとんどない。もともと大きな差異は、京劇では詞章に応じた手先や指先での「振り」によって情景や心理をなぞるのを特徴とするが、その種の当て振りはほとんど見られない。『白蛇傳』ではむしろ身体全身を使う感情の写実性に特徴があるように見える。例えば、先にも触れた白蛇と青蛇とが許仙の気を引こうとして争う場面、法海が許仙を白蛇から守ろうとする場面など、物語の推移が身体の写実的な動きで容易に理解できる構成となっている。これらはしばしば説明が過多だとされていたグラハムのそれを想起させる。むしろ林懷民においても外見的な写実性をのみ追求していたわけではないことは確認しておくべきであろう。グラハムの広く知られた身体技法である「コントラクション（収縮）とリリース（解放）」は何よりも踊り手の内面を形象化することと直結しており、踊るべき対象は物語ではなく、人物の内面世界であり、京劇のそれとは基本的に異質なものである。これらの舞踊身体はクラウド・ゲイトでは人物の心理の状態が激しさを増す、白蛇と青蛇の憎悪と嫉妬の応酬、青蛇の嫉妬の炸裂、最後の許仙の白蛇への後悔と懺悔の場面などによく表現されており、これらは京劇ではほとんど出会うことのない身体であると言って

良い。

以上のように概観すれば、クラウド・ゲイトの『白蛇傳』は、全体として中国文化へのアイデンティティだけを示すものではないように考えられる。中国文化への敬意と撰取は明らかだが、それを支えているのは西欧音楽やアメリカのモダン・ダンス、とりわけグラハムのダンス思想である。そのためこの作品が目指しているのは、中国への歴史的で文化的なアイデンティティというより、中国の古典とモダン・ダンスの不即不離の関係性、つまり両者の接点そのものであると見なすべきであろう。

三 『薪傳』

林懷民の作・演出になる『薪傳』は、クラウド・ゲイトの作品中もっとも多くの論評や研究のある一つと言ってもよい。この作品は、一九七八年二月一日に嘉義体育館で初演されたのち、再演を続け、一九九二年の台北中正紀念堂広場の屋外公演では観客総数述べ八万人に達した²⁰⁾。二〇〇三年に創設三〇周年の記念公演が台北市の国家戯劇院で行われたが、その時には数えて第一五九回目の公演であった²¹⁾。

この作品について一九九六年に行われた陳雅萍のイン

タビューに答えて林懷民自身が語っている。「誰でも同じ問いかけをするでしょう、私とは誰なのか、どこからやってきたのか。外国にいる時私はこの問題に悩みました。私が故郷の嘉義に戻った時、私は自分自身の物語を語るために『薪傳』を演出しなくてはならないと思いました。私自身の物語とはすなわち台湾のすべての人の物語なのですから。」林懷民は一九七七年から七八年の一年間、アメリカのUCLAに客員として滞在し、帰国後すぐに『薪傳』に取りかかった。同じインタビューで林懷民は述べている。「海外にいる時に台湾のことで絶望的な気持ちになったことが生涯に三度あります。最初は釣魚台運動（尖閣諸島運動）で、その時に私は雲門舞集を始めたのです。二回目は一九七八年にニューヨークにいた時に米中国交回復について新聞が書き立てていて、私はひどい絶望感に襲われました²²⁾。」この絶望感は台湾の国際的な立場についての将来の不安と孤立感に起因していると考えてもよい。釣魚台運動とは、一九七一年に尖閣諸島の領有権を主張して米国留学中の台湾や中国からの留学生たちが起こした反日デモ運動で、世界中の反響を呼び、香港などにも飛び火した。尖閣諸島の領有権について、日本と中国や台湾との主張は平行線をたどり、それは今日でも決着がつかっていない。またこの一九七一年には沖縄の日本

への返還協定が調印され、米国は中華人民共和国との国交回復を画策し、台湾は国連から脱退した年でもある。結果、一九七二年に日本と台湾は国交断絶し、国際的な孤立感を深めていく。²⁸このような台湾の国際情勢と一九七三年の雲門舞集の創設とはあながち無関係ではないだろう。台湾のナショナル・アイデンティティが動揺しているこの時代に創設されたこのダンス・カンパニーがそのアイデンティティの探求を自らの課題に据えることに繋がったと考えるのも不思議ではない。

まず全体の梗概を記しておこう。冒頭ではダンサーたちは現代の若者の姿をして、彼らが媽祖に礼拝している様子が描かれる。彼らとその現代服を脱ぎ捨てていくとその下には客家の衣装を身につけており、第二幕へと続いていく。人々は本土の辛い暮らしに耐えかね、海を渡って台湾へと移住しようとする。その船は風に巻き込まれるが海の神でもある媽祖が現れて無事に台湾へと逢着させる。人々は上陸した台湾の荒野を苦労して耕して、稲作を始める。途中若者たちが結ばれ新しい命を得ることもあれば、親しい人を失う悲しみも経験する。しかし苦勞が実り、豊かな収穫を迎えて、終幕の祝祭となる。

作品は三〇〇年ほど前とおぼしき中国本土から台湾への移民を描き、その時代の開拓者の渡海の困難と移住後

の開拓、そして彼らの収穫とその祝賀を描くものである。前節で検討した『白蛇傳』の三年後の作品であるが、多くの点で異なっている。まず明らかなのは舞踊団設立初期に多く見られた中国古典作品の翻案ではなく、現代の台湾や移民の歴史を主題としていることである。例えば舞踊史家チャオ・チーフアンはクラウド・ゲイトと『薪傳』について概説している。「マーサ・グラハムの技術と京劇の語彙を活用したテクニクを開発し、また京劇からの引用も行った。一九七〇年後半に中華思想の公的イデオロギーとは対峙するものとして「台湾の意識」が芽生え始めるが、それはネイティブ・イスト文化運動（郷土文学運動）を生む。林懷民はマーサ・グラハムの技術、京劇や武術の動き、アメリカのアヴァンギャルド演劇の野外演劇の技術、儀礼演劇のコンセプトを使って、伝説的な作品『薪傳』を創作した。これは叙事的なドラマで、一七世紀における中国からの移住者を描いたものである。²⁹」

ここでは「薪傳」の持つ文化芸術的背景が列記されている。「グラハムの技術を使って」と記載されている点は注釈が必要であろう。登場人物の内面にフォーカスした『白蛇傳』と違い、「薪傳」では主人公は特定されず言わば不在で、集団的な演技で叙事的に物語を描いていく作品となっている。それはまた「アメリカのアヴァンギャ

ルド演劇の野外演劇の技術、儀礼演劇のコンセプトを使って」いる点と関係するであろう。林懐民が『薪傳』を演出したのは、一九七七年にUCLAに一年間滞在した直後である。この時代にはアメリカの前衛演劇はまだ活況を呈しており、その影響も考慮に入れておくべきであるが、実際にUCLAに居たのは振付家の王仁璐であり、直接的に王の一九七七年の『金山』の影響を見ておくのは過ちではない。先に述べたように一九六七年の台湾公演を行った王は台湾現代舞踊に影響を与えているが、王は中国生まれの香港育ち、米國に留学後、グラハムに学んでは国籍を取得し、ダンサー・振付家として活動をして今日に至っている。この『金山』は一九世紀の中国人のアメリカへの移民を題材にした野外ダンス作品である。その中国系移民を扱った主題、群衆劇的叙事性、獅子舞など伝統舞踊の応用、巨大な幕を活用したスペクタクルな演出などにおいて『薪傳』を彷彿とさせる。両者の関係については、すでに舞踊学者陳玉秀が指摘している²⁶⁾ので、ここでは詳解は避けるが『薪傳』の着想の一つがここにあることは確認をしておきたい。

また、京劇の動きを借用しているという点も『薪傳』においては注意が必要である。『薪傳』の舞踊身体は伝統演劇からの身体的借用には主眼がなく、台湾的身体とも

言うべき独自の身体が試みられている。林懐民がその振付に使ったのは、農作業などにおける労働の身体である。その訓練のためにダンサーたちは台北郊外の新店溪の河原で巨石を動かしたり運搬することで身振りを完成していったという²⁷⁾。これらの身体は「第六場拓荒両手で石を運び土地をならず男と地面を足で平らにし砂利を敷く女」という場面に取り分けて結実している。大地を耕すかのような男性陣の集団的演技と苗を植えるかのような女性陣の集団的演技にその理念は生かされている。作品中でのこれらの身体は京劇とはほど遠く、同じく労働者の身体をモデルにしたメイエルホリドの「ピオメハニカ」に近く感じられる。いずれにせよ『白蛇傳』では描かれることのなかった内容、用いられることのなかった形式が試みられ、この試みはその後のクラウド・ゲイトの方向性の一つを決定づけるものとなった。

チャオ・チーフアンが指摘している同時代の文化芸術の動きとしてのネイティヴィスト文化運動との関係については一瞥しておきたい。これは一九七〇年代の臺灣への帰属意識の高揚を背景に台湾の再発見や現実認識への意識を強く描いた一群の文学作品のことである²⁸⁾。これらは単に文学運動に留まらなかったことを台湾文学者山口守は述べている。「七〇年代初期の回帰現象は非常に複雑

で興味深い。林懐民の中国の風格を表現しようとした雲門舞踊シリーズ、黄春明の初期郷土小説の単行本出版と流行、台北市内の茶館の郷土式装飾、台湾の早期歴史・文学の発見²⁹と広く台湾の文化一般に見られたものだと指摘している。台北市の人口推移を見てみると、一九五〇年に約五〇万人、一九六〇年約八〇万人、一九七〇年約一六〇万人、一九八〇年約二二〇万人、一九九〇年約二七〇万人と六〇年代から七〇年代に急速に人口が台北に集中し始めていることが分かる。つまり大都市への近代化が進む過程でこの運動が起こったことが分かる。農村の喪失とルーツへのノスタルジーを含む現実意識に裏打ちされた文化運動だったと思われる。王禎和『鹿港からきた男』(一九六六)、白先勇『台北人』(一九七二)、黄春明『銅鑼』(一九六九)、王拓『金水爐』(一九七五)などの作品ではどれも台湾の農村や寒村の貧しい暮らしの中でたくましく生きる庶民を描写したり、戦後中国から台湾に移住した人々の哀感を描くもので人々の台湾におけるアイデンティティを探索していると言つて良い。ちょうど日本の戦後七〇年代にも同様の運動はあり議論は興味深い³⁰がここでの主題ではない。大都市とりわけ東京への人口流入が加速し、農村の喪失とルーツへのノスタルジーを孕んだ文化的運動として大手旅行代理店の「デイスカ

バージャパン」広告宣伝と七〇、八〇年代のアンダーグラウンド演劇、とりわけ早稲田小劇場の試みは表裏のものであったことを想起しておくに留めよう。

さて、『薪傳』は初演以後構成はほとんど変わらず、全体は十一場に分かれている³¹。

一「序幕…先祖に焼香して礼拝する若者たち」

二「唐山…子供の前途が幸福であることを強く願う女と希望をもつてそれを追う仲間たち」

三「間奏曲」(陳達「思想起」)

四「渡海…祈りを主導する女と嵐の航海をともにする仲間たち」

五「間奏曲」(陳達「思想起」)

六「拓荒…両手で石を運び土地をならす男と地面を足で平らにし砂利を敷く女」

七「野地的祝福…妊娠した女とそれを祝う仲間たち」

八「死亡與新生…最初の子供の誕生」

九「間奏曲」(陳達「思想起」)

一〇「耕種與豊収…田畑を灌漑する仲間たち」

一一「節慶…薪の火で祝賀し伝える若者たち」

およそ九〇分間のこの作品全体は以上のように分かれ

ているが、この中では「間奏曲」が三回繰り返される。この「間奏曲」はただ音楽が流れるだけで、舞台上にダンスーは登場しない。

少なくともこの初演時のプログラムにおいては「台湾」についての記載がないが、例えば一九八三年のプログラムにおいては第一一場に記載されている「若者たち」という語が「中国人」と記載されている。この記載の仕方はそのまま続くものの、一九九九年のプログラムでは、第一一場の登場人物は「台湾人」に修正されている。その後は「台湾人」の記載が続き、現在に至っている。つまり登場人物のアイデンティティが「若者」から「中国人」へ、そして「台湾人」へと変化している。

この作品を特異なものにしていることの一つは、作品中に挿入される歌『思想起』である。この歌は、今は既に亡き文盲の民謡歌手陳達の作詞作曲による。公演プログラムによれば、陳達は「一九六七年に台湾民俗音楽を採集していた史惟亮をリーダーとする音楽家のグループによって「発見」された⁽³⁾」という。ほとんど盲目で貧しく小さな小屋に住んでいたというが、琵琶を演奏しながら民謡をいくつも歌って聞かせたという。「一九七八年に、六三歳の時に、ちょうど『薪傳』の振付中の林懷民が台北に呼び寄せた。林が台湾の開拓民の物語を説明す

ると、すぐさま陳達は全部それは知っているよ、と言った。少しばかりの酒を飲んだ後、彼は四時間続け様に歌を歌った。それが後に『薪傳』の間奏曲となり、数万人の人々の涙を誘うことになった⁽³⁾。」



雲門舞集『薪傳』「渡海」 撮影：劉振祥

この歌が「思想起」であるが、では一体何を歌っているのだろうか。英語版テキストから訳出しておく。³⁵「思い出す。先祖たちが苦しみ抜いて台湾に向かったことを。それがどういふことかも知らず。木製の船で、真つ黒な海を渡つたのだ。真つ暗闇の、千里の深さの海を。海をさまよい、波また波に心揺らぐ。思い出す。真つ黒な海を幾重も越え、台風の高波に飲み込まれ、天に向かつて頭を上げれば、海の神媽祖に祈りを捧げる。思い出す。海が静まり。媽祖の思し召しで漂着する。台湾はよい所になった。三百年経てばそれが分かる。」

つまりこの歌詞の内容は四場「渡海」を中心にした部分である。上演から四場「渡海」を記述してみる。「ソロの笛の音、男が巨大な白い布を腰に巻き付けて上手より登場、布が後方に長く引き延ばされて行く。二人の男の肩に別の男が立って、布の真ん中ほどを自分の頭上を持ち上げて、帆を連想させる形を作る。笛の音が拍動的な打楽器の音に代わり、男女の集団が登場、マスト役の男の前に立ち、胴体を同調させながら力強く前に突き出し始める。その後、ドラムは一層早まり、強くなる。ダンサーたちは舞台中央に軀を寄せ合って集まり、顔を繰り返し返し空に向けて上げる。パーカッションのリズムと力が強くなると、「帆」が揺れ始め、まもなく白い布がダンサーた

ちを飲み込んでしまい、大きな波が開拓者たちの船を転覆させ飲み込んでしまったかのようにみえる。帆や船を象徴していた布は今度は嵐の海に変化する。ダンサーたちは彼らの胴体を同調させて布の中で突き出し、嵐に立ち向かう。次の場面では彼らは波の中で海の神である媽祖に祈りを始める。」

歌は公演プログラムのエピソードが語るように、まず林懐民が陳達に劇の構想を語り、それを受けて陳達が歌にしたものである。陳達の歌詞はほぼ正確に劇の内容を歌にしている。つまり陳達の歌は舞踊の説明のナレーションであると同時に舞踊の「台本」ともなっている。普通、劇中に挿入されるナレーションは、場面や登場人物の心理の補足的な説明、また状況の前振りや事後の解説であるが、ここでは「台本」が歌として歌われている。歌っている主体（ここでは陳達）が、現代の台湾人であることは歌詞から理解できる。つまりこの舞踊作品は「作者」の視点からのメタレベルでの層が導入されている。形式的に『白蛇傳』と決定的に異なるのは、この点である。

この点は作品全体の構成を見るとより明確になる。作品は現代の若者たちが寺院での焼香参拝をする一場「序幕」から始まる。若者たちはすべて現代服を着ており三々五々に参拝していく。背景には南管の音楽が流れている

が、南管と電子音が入れ替わり始めると場面が転換して行く。ここで若者たちは着ている現代服を脱ぎ捨てると客家の衣装を着た者たちに変身し、二場「唐山」が始まっていく。また最終場面である一一場「節慶」では、獅子舞と共に若者たちが踊り祝賀して作品が終了するが、ここで若者たちは再び現代服に着替え、現代の若者として再登場する。つまり一場と一一場は劇全体の「枠組み」として設定されており、「現代の視点から現代人が三〇〇年前の移民の歴史を演じる」いわば長い「劇中劇」として機能している。また「枠組み」の設定要因の現代人が舞台上で歴史的人物に変身する二場から一〇場の「劇中劇」は間断なく上演されるものの「間奏曲」たる陳達の歌によるナレーションが、演じさせている主体（現代人）を観客に意識させて、劇中劇の世界に埋没してしまうことを妨げている。つまりこの作品には、「劇中劇」の層、「枠組み」の層、そしてナレーションの層の三つの層があり、この三層の平衡関係が現代時制と歴史時制の混在を許すものになっている。結果的に『薪傳』は、台湾の歴史とアイデンティティを描くと同時に、このような三層の時制を保つ特殊な演劇性そのものについても思いを巡らせることを可能にする、ダンス演劇による一種のエッセイとなっている。

四 結論

一九七五年『白蛇傳』と一九七八年『薪傳』を初期クワウド・ゲイトの仕事を端的に示す作品として検討してきたが、このように見るとき、通常言われているように両作品の外見的な違いは明瞭だが、共通する要素も存在すると考えられる。『白蛇傳』は京劇の形式や技法、また清朝に遡る物語素を持つものの、モダン・ダンスに典型的な主題構成と西欧現代音楽による楽曲を備えた現代と古典の繋がりとして示されている。そのことで作品は、現在の状況に応じた古典だけでもない、現在だけでもない、「境界」の時間と空間を演じて見せている。『薪傳』についても上述したように同時代を見直すために歴史を現在へと召喚させて、過去に新しい相貌を与えていく、多時制の時空間を提案している。

『薪傳』についてはその評価は実は一定してはいない。一九七八年という政治的に決定的な年に上演されたこの作品はそのために台湾アイデンティティの表明として理解されて来た。しかし舞踊学者チャオ・ユーリンが述べられるように左右両陣営から肯定的に受け取られたことも事実としてある。『薪傳』はナショナル・アイデンティティ

の表現について多様な解釈がなされている。最初期の上演では、国民党の歌が歌われており、それ以外にも国家的なシンボルが描かれている。振付家(林懷民)や舞踊団(クラウド・ゲイト)は国民党支持であり、そのナショナルリズムを支援していると考えられる。その後の再演では国家的なシンボルは持ち出さず、つまり作品の中で国家の表現を変えたのである。国民党支持者たちは『薪傳』を、連帯の重要性を繰り返す反分離主義者のダンスだとして見た。他方中国共産党支持者は『薪傳』に中国文化との繋がりを、共産党支配の下での中国統一の必要性を主張しているを見た。これらの二つの対立する党は台湾と中国本土との繋がりを強調しているので、『薪傳』を中国との統一の理想を宣伝するダンスとして解釈したので⁽³⁶⁾。また舞踊学者サンサン・クワンも同じように述べている。『薪傳』はもう二三年前の作品であるが、台湾文化の変化とともに変わって来た。この作品が最初に上演された時、中華人民共和国の正統な主張を熱心に表現しているように読めた。台湾の中国性の証明と中国本土にルーツがあるのだという主張を描いているように見えたのだ。この作品が二〇〇年の間繰り返し上演されて来たことは、国家的な財産としてその重要性が変化して来たということである⁽³⁷⁾。」

演劇史一般において作品が時代によって異なるアイデンティティの拠り所として理解されることは少なからずあるものの、クラウド・ゲイトと林懷民の作品は、ただ単一のナショナル・アイデンティティの変わらぬ表現としてあつたのではない。クラウド・ゲイトの初期二作品が示すのは、現在とは古典と歴史とに繋がっているが、それはともに両者にまたがり続けているという多時制そのものだということであろう。解釈の力点をそのどちらに置くかでアイデンティティのあり様も変化する。クラウド・ゲイトのその後の四〇年間は、アイデンティティが交雑し、流動してやまないということを示し続けていると言つてよい。しかしそれらについては次稿に譲りたい。

注

- (1) Chao Yu-ling, *Embodying Identity: The Socio-cultural Significance of the Cloud Gate Dance Theatre Repertoire* (1973-1997) in *Taiwanese Society, Lin Hwai-min International Dance Conference Proceedings*, Executive Yuan Council for Cultural Affairs, 2005, pp.29-32
- (2) 楊孟瑜『編舞—林懷民與雲門傳奇』天下文化、二〇〇八、八〇頁
- (3) 古碧琴『臺灣後來好所在 中美斷交及《薪傳》首演二〇周年紀』

臺灣商務印書館、一九九九、一〇三〜一〇九頁

(4) 古碧琴、同書所収の一覧によれば次の通り

一九七八年二月一六日 嘉義體育館

一九七八年二月一九〜二二日 台北國父記念館、台中体育館、台南體育館

一九七九年一月五〜七日、台北國父記念館

一九八〇年一〇月二六〜二七日、嘉義女中體育館

一九八三年五月一三日〜六月五日、基隆市立體育館、新竹清華大學、高雄市立中正文化中心その他五ヶ所(クラウド・ゲイト一〇周年)

一九八五年五月二日〜二月一日、彰化県立文化中心、台中興堂、台北社教館、その他二ヶ所とアメリカ合衆国巡演

一九八六年六月一〇日〜一〇月一日、香港、フィリピン(マニラ)、アメリカ・カナダ大学巡回

一九八八年五月四日〜九月一七日、台大体育館その他四ヶ所、ドイツ、オーストラリア(ダンス・フェスティバル)

一九九二年九月一日〜一〇月一七日、台北社教館その他六ヶ所、スイス(バーゼル)、ドイツ巡演

一九九三年三月四日〜二月一〇日、香港、北京、上海、深圳、シンガポール

一九九四年三月八〜九日、オーストリア(ウィーン)

一九九四年二月一六〜二三日、国立藝術学院

(5) *Lin Hwai-min International Dance Conference Proceedings*, Executive Yuan Chao Yu-ling の作品リスト参照のこと、pp.150-152

(6) 『一九七三年雲門首演節目單』、雲門舞集アーカイブ、一九七三年、四頁

(7) 同書、四頁

(8) 『一九七六年雲門冬期公演節目單』、雲門舞集アーカイブ、一九七六年、四頁

(9) 楊孟瑜、前掲書、五〇頁

(10) 同書、五一頁

(11) 様々な物語素が混在して今日でいう「白蛇伝」が成立しているため確定できないが、ここでは雲門舞集の関係書籍として刊行されている蔣勳「舞動白蛇傳」(遠流出版、二〇〇四)の記述に拠っておく。つまり北宋の『太平広記』に部分的に「白蛇伝」に繋がる物語素を確認できるものの、それが南宋時代に流布する点とまた同時代に流行する「孔淑芳双鱼扇墜伝」にその起源を求めて置く。また南條竹則「蛇女の伝説」(平凡社新書、二〇〇〇)にはその起源について詳細な論考があり参考になる。

(12) 林芳宣「白蛇伝」『打開雲門』果力文化、二〇一三、三二頁、Chao Yu-ling, *Embodying Identity: The Socio-cultural Significance of the Cloud Gate Dance Theatre Repertoire* (1973-1997) in *Taiwanese Society*, Ibid, pp.67-他

(13) 頼徳和「寫在「衆妙」演出之前」『秋季公演節目單』、雲門舞集アーカイブ、一九七五年、七頁

(14) 加藤徹「京劇コードの特異性」『東方』二〇〇七年一月、四頁

(15) 蔣勳、同書、一四九頁

(16) 市川雅「アメリカン・ダンス ナウ モダン・ダンス&ポスト・

- モダン・ダンス』PARCO、一九七五、pp.16-17
- (17) 林懷民『高處眼亮』遠流、二〇一〇、一七頁
- (18) 景安正夫「古典の人芸性を追求」『産経新聞』一九七六年五月三日、夕刊
- (19) 富樫霞「台湾における京劇戯曲舞踊の基本技法研究」『演劇研究センター紀要』八、早稲田大学21世紀COEプログラム、二〇〇七、一三三〇頁
- (20) 「柴船渡鳥水唐山至台湾《新傳》の歴史資料」『新傳 一九九九年雲門舞集二創園節目單』財團法人雲門舞集文教基金會、一九九九年一月、一三三頁
- (21) 二〇〇三年八月二日台北市國家戲劇院。現在、最も広く流通している『新傳』のDVDは、この時の上演のもの。
- (22) Chen Ya-ping, 'Legacy and the Nativist Cultural Movement in 1970's Taiwan,' *Lin Hwai-min International Dance Conference Proceedings*, Ibid., 2005, p.123
- (23) Chen Ya-ping, Ibid.
- (24) 伊藤潔『台湾』中公新書、中央公論社、二〇一四年、二〇七頁以下
- (25) Chao Chi-fang, *Identity and diversity*, Routledge, 2012, p.24
- (26) Lu Yuh-jen, 'Decolonized Imagination: Modernity and Modern Dance in 1970s Taiwan,' *Arts Review*, No.21, Taipei National University of the Arts, pp.14-15
- (27) Chen Ya-ping, Ibid., p.124
- (28) Ming-Yan Lai, *Nativism and Modernity: Cultural Contestations in China and Taiwan under Global Capitalism*, State University of New York Press, 2008 参照
- (29) 山口守「吳濁流と郷土文学」『講座台湾文学』山口守編、国書刊行会、二〇〇三、p.175
- (30) 「日本財団法人書館東アジア地域」ウェブサイトによる、二〇一六年二月二七日閲覧
<https://nippon.zaidan.info/seikabutsu/1999/00299/contents/039.htm>
- (31) 王楨和『鹿港からきた男』(鹿港からきた男 国書刊行会、二〇〇一)、白先勇『台北人』(台北人 国書刊行会、二〇〇八)、黄春明『銅鑼』(鹿港からきた男 国書刊行会、同)、王拓『金水窟』(チンシユイシェン) 一九七五(鹿港からきた男 国書刊行会、同)など
- (32) 『新傳』節目單、雲門舞集研究會主辦、一九七八年、三頁、雲門舞集アーカイブ
- (33) 『新傳』一五周年節目單、一九九二年、六頁
- (34) 同書
- (35) 中国語原文は以下の通り。「思想起 祖先鹹心過台灣 不知台灣生做啥款 / 思想起 海水絕深反成黑 在高山浮心漂心艱苦 / 思想起 黑水要過幾層啊 心該定 碰到颱風攏大浪 / 有的抬頭看天 頂有的啊 心想那神明 / 思想起 神明保佑祖先來 海底千萬不要作風颱 / 台灣後來好所在 經過三百年後人人知『新傳』的音樂『間奏曲』(思想起) 的歌詞、雲門舞集アーカイブ
- (36) Chao Yuh-ling, 'Embodying Identity: The Socio-cultural Significance of the Cloud Gate Dance Theatre Repertoire (1973-1997) in Taiwanese Society,' *Lin Hwai-min International*

Dance Conference Proceedings, p.16

- (37) SanSan Kwan, 'Vibrating with Taipei: Cloud Gate Dance Theatre and National Kinesthesia,' *Proceedings*, p.108

*尚、本論文は科学研究費補助金基盤研究(B)「アジア演劇の動態的国際共同研究」による。

*また執筆に際しては、国立臺北藝術大学戯劇系林于竝教授と同舞踊系林亞婷教授にひとかたならぬ協力を頂いた。さらには雲門舞集アーカイブの陳中秀氏、黃晴怡氏、莫嵐蘭氏には、資料の閲覧について様々な便宜を図って頂いた。ありがとうを言いました。