

札幌大学総合論叢 第50号 (2020年10月)

## 〈論文〉

# 『春の祭典』の作品比較(1) — ニジンスキー、ベジャール、バウシュの作品に着目して —

柴田 詠子

## 1. はじめに

『春の祭典〔原題：Le Sacre du Printemps/英題：Rite of Spring〕<sup>1)</sup>はイーゴリ・ストラヴィンスキー〔Igor Fyodorovich Stravinsky,1882年-1971年〕作曲のバレエ音楽である。この作品は1913年にバレエ・リュス〔Les Ballets Russes de Sergei Diaghilev,活動期間：1872年-1929年〕の作品としてパリのシャンゼリゼ劇場で初演された。振付は当時バレエ・リュスの花形男性ダンサーとして活躍していたヴァーツラフ・ニジンスキー〔Vaslav Fomich Nijinsky,1889年-1950年〕が担当した。従来のバレエの技法を廃した既成概念に囚われない振付は、当時の観客たちに、劇場内で大混乱が起こるほどの衝撃を与えた。(市川〔1995〕p.45)

この作品には従来のバレエ音楽とは、異なる点がある。それは、モーリス・ベジャール〔Maurice Béjart,1927年-2007年〕、ピナ・バウシュ〔Pina Bausch,1940年-2009年〕など多くの著名な振付家たちによって振り付けられた数多くのバージョンのダンス作品が存在していることである<sup>2)</sup>。日本においても、1990年代以降、田中泯、勅使河原三郎、大島早紀子らをはじめとする振付家たちが『春の祭典』を上演するようになった。2010年第以降も山田うん、黒田育代などが上演しており、今年は今森穰が芸術監督を務める日本唯一の公共劇場専属舞踊団の「Noism1」が『春の祭典』の新作を発表する予定である<sup>3)</sup>。

では、なぜこれほど多くの振付家たちは『春の祭典』を取り上げているのであろうか。この要因を探るには、ニジンスキー振付の『春の祭典』が提示したものは何なのか、そして、『春の祭典』に挑戦してきた先駆者たちの作品が後続する振付家たちに与えた影響について考察していく必要がある。

本稿では、ニジンスキー、ベジャール、バウシュの作品に着目し、『春の祭典』の創作に多くの振付家たちが挑戦している要因について考察していく。まず2.では、先行研究を

もとにニジンスキーが『春の祭典』において提示したものについて考察していく。3.では、ベジャールとパウシュの『春の祭典』の映像作品から空間構成、時間構成、特徴的な動き、独自性の4つの観点から振付の分析を行い、この楽曲の根底にある「儀式性」をどのように捉え、表現しているかを分析し、比較・検証していく。

なお、本稿は著者の修士論文<sup>4)</sup>をもとに、一部加筆・修正したものである。

## 2. ニジンスキー振付『春の祭典』(1913年初演)について

### 2.1. ニジンスキーが振付を担当した経緯

『春の祭典』は、セルゲイ・ディアギレフ〔Sergei Diaghilev,1872年-1929年〕率いるバレエ・リュスの新作のためにストラヴィンスキーが作曲した。この作品の構想は、ストラヴィンスキーが『火の鳥〔原題:L'Oiseau de feu〕』の楽曲制作時に見た「異教徒の儀式」から着想を得ている。彼は、ロシアの異教の人びとが春の訪れを願って、処女を生贄に捧げるという物語を、ロシアの画家で考古学にも精通していたニコライ・レーリヒ〔Nicholas Roerich,1874年-1947年〕に語り、その後ディアギレフに話したと言われている。(モードリス・エクスタインズ [1991] p.68)

バレエ・リュスの初期の作品は、ミハイル・フォーキン〔Mikhail Mikhailovich Fokin,1880年-1942年〕が担当していたが、常に新奇性を追求していたディアギレフは、彼の振付家としての能力に限界を感じ、当時バレエ・リュスの花形男性ダンサーであったにニジンスキーを『春の祭典』の振付家として起用した。

ニジンスキーは、『牧神の午後〔原題:L'Après-midi d'un faune〕』の振付も同時に担当していた。すでに『牧神の午後』においても、バレエの技法を排除した振付で注目されていたニジンスキーであるが、『春の祭典』においても同様にクラシック・バレエの既成概念に囚われない革新的な振付で観客に衝撃を与えた。

### 2.2. ニジンスキー振付『春の祭典』の特徴

ニジンスキー振付の『春の祭典』の賛否を巡って、議論の中心となったのは、従来のバレエの技法を否定した点にある。これまでバレエにおいて絶対美とされていたアン・デ・オール(開脚)、アブロン(垂直性)、エヴェッション(上昇志向性)を廃し、首を横に傾げ、内またで膝を曲げ、体幹部分を歪ませた基本姿勢、痙攣のような動き、直線的で角ばったポーズを用いており、バレエとは対極にある動きやフォルムを提示している。

ニジンスキーの作品では、楽曲に沿ってステップや構成が展開されている。斎藤弘美がニジンスキーの振付に対し、「逐語的身体表現」(斎藤 [2019] p.49)と述べているよう

に、全編において音を緻密に拾い上げ、その音一つ一つに対して、細かくステップを付けている。『春の祭典』の楽曲は、不協和音や変拍子、ポリフォニー<sup>5)</sup>、オスティナート<sup>6)</sup>を多用するという従来のバレエ音楽とは異なる特徴を持っているため、振付は難航した。ニジンスキーには音楽に関する知識がなかったため、ダルク・ローズ〔Emile Jaques-Dalcroze, 1865年-1950年〕の弟子であるマリー・ランバール〔Dame Marie Rambert, 1888年-1982年〕の協力を得て、リトミックを振付に生かそうとしたが、ダンサーたちはリトミックの練習に嫌気がさしていた。バレエのパと真逆の動きが多く、足を踏み鳴らすようなステップはバレエダンサーに馴染むものではなかったため、リハーサルは長時間に及び、初日になってもダンサーたちがリズムをとるのが困難だったようで、舞台袖ではニジンスキーが舞台袖でリズムを叫んだと言われている。（芳賀〔2009〕p.206）

### 2.3. ニジンスキーの『春の祭典』が提示したもの

『春の祭典』初演時の批評では、「野蛮」や「醜い」というような批判が多くあった。これは、当時の観客にとってバレエのイメージからかけ離れた、新奇的で違和感を与える作品であったからであろう。では、なぜニジンスキーはこのような振付を提示したのであるうか。ここでは先行研究をもとに、ニジンスキーが『春の祭典』で提示したものについて考察していく。

佐藤真知子の先行研究（佐藤〔2017〕pp.59-68）では、1913年の『春の祭典』初演時のパリにおける議論について、ピエール・ラロ〔Pierre Lalo, 1866年-1943年〕とジャック・リヴィエール〔Jacques Riviere, 1886年-1925年〕の批評を取り上げている。ラロはそれまでバレエ・リュスの振付を担当していたミハイル・フォーキンを引き合いに出し、フォーキンを賞賛し、ニジンスキーの振付に関しては、批判的な立場を取っている。それに対し、リヴィエールはニジンスキーの振付に関して、肯定的な見解を示している。

このラロとリヴィエールの捉え方の違いの背景には、バレエにおける「スタイル」の捉え方の違いがあると言える。

佐藤は、ラロの捉え方については、以下のように述べている。（佐藤〔2017〕p.63）

彼にとって芸術とは、師匠に師事して修行を積み、師匠の作品を「模倣」し「同化」することで徐々に個性を育むものであり、間違っても新規性を狙うようなものではなかった。彼は公衆の好奇心を刺激する、ショービジネスにとっては価値のあることかもしれないと同情するものの、芸術表現では新しさは不要であるという態度を堅持する。

これに対して、リヴィエールの捉え方については、以下のように述べている。(佐藤[2017] p.65)

バレエのスタイルに則った動きを構成するフォーキンの舞踊は感情の表現には不適切であるが、ニジンスキーはフォーキンのなバレエのスタイルを廃し、シンプルな身振りを採用したことで、これまでのバレエに欠けていた表現の希求を実現したと評価するのである。

これは言ってみれば、もともと身体は表現性を備えているが、スタイル化され、文明的に躰けられたために、その表現性が奪われたという主張であると捉えられる。この点を強調するかのように、彼は最終章で《祭典》を「もっとも原始的な人間の踊りというだけでなく、人類以前の踊り」でもあり、「生命のバレエ」であると総括する。

佐藤は、ラロとリヴィエールの主張については、「スタイルによって形づくられた芸術としての身体」(佐藤 [2017] p.65)と「手を加えられていない生命の素材としての身体」(佐藤 [2017] p.65)の拮抗の問題として捉えている。舞踊表現としてスタイル化され、文明化された身体こそが「美」とされ、芸術として成立し、スタイル化される以前の身体は「醜」以外の何物でもない、というのがラロの立場であり、リヴィエールはスタイル化されることによって、身体表現性が失われるという立場を取っている。

しかし、佐藤は、ニジンスキーがバレエの訓練しか受けてこなかったダンサーを『春の祭典』に起用していることから、ニジンスキーの真の狙いはスタイル化されていないあるがままの身体を提示することではなく、「作品の主題に呼応するかのよう<原始的な身体>に挑んだと思われるが、それは逆に<文明化された身体>に疑問を投げかけることとなった」(佐藤 [2017] p.67)と考察している。

ここで、佐藤が述べている〈文明化された身体〉とは、クラシック・バレエの「スタイル」のことを指している。19世紀末のロシアでは、マリウス・プティパ〔Marius Petipa, 1818年-1910年〕によって、クラシック・バレエが確立され、バレエの外面的な規制が多くなった。物語から踊りが切り離され、舞踊に重きが置かれるようになり、より高度な技法が開発され、テクニクが重視されるようになった。そのような中、バレエ・リュスは舞台芸術としての新しいバレエを目指し、ニジンスキーもまた、新しい舞踊の確立を目指していた。

次に、ニジンスキーがどのような狙いで新しい舞踊の確立を目指していったかを考察していく。市川雅は、ニジンスキーの『春の祭典』の振付について、以下のように考察している。(市川 [1995] pp.47-48)

さらに身体を閉ざし、足首を内輪に向けるアンドウダンにしても、精神の内向を語っているような気がする。あるいは身体のなかに消え入りそうな焔を抱いているように見える。それは冬を耐えるわずかな焔であり、春の供儀の晴れやかな儀式と対応しているようだ。バレエにおける外輪の足は、世界に自分を投げ出し、また世界が自分を受け取るために用意された姿勢ではないのだろうか。日本の民俗芸能にしても外輪ではないが、内輪でもなく、並足という歩行に一番近い姿勢をとる。ニジンスキーのこの極端なポジションは春の季節の訪れと身体を冬の間閉ざしてきた農民の態度と相応している。そして、手の握りこぶしもまた身体を閉ざすことの一形態であり、掌を閉ざしているのだ。凍てついた拳といったおもむきがあり、初めから終わりまで、こうした手で踊られる。

このようなニジンスキーの身体を内に閉ざす舞踊表現は、舞踏に通ずるものがある。冬の寒さに耐えるという身体性は、まさしく土方巽の「東北」的な身体性と共通している。

また、『春の祭典』に登場する角ばったポーズはニジンスキーが初めて振付した『牧神の午後』においても、既に登場している。佐藤の別の先行研究（佐藤 [2017] pp.1-11）では、この『牧神の午後』についてキュビズムとの共通性に着目して、以下のように考察している。（佐藤 [2018] p.9）

原作となった詩や神話の人物像を動きや身振りで忠実に描き、同時に、二次元配置と純粹化という美術での取り組みを、舞踊の振付に適用することで、踊る身体性の純粹性に迫ることにあった可能性が指摘できるだろう。つまり〈牧神〉は、高度な技術で装飾的な振付の在りかたから逃れ、純粹なかたちで身体そのものの表現性に迫るといふ点で、挑戦的な作品であったといえる。

『牧神の午後』においても、『春の祭典』においても主題に呼応した身体性を追求したという点は共通している。また、クラシック・バレエとは真逆の動きで新しい舞踊の「型」を生み出し、クラシック・バレエの「スタイル」化に疑問を投げかけているという点においても一貫している。

では、佐藤が指摘するクラシック・バレエの「スタイル」化について、渡辺保の「型」の概念を用いて考察してみる。渡辺保は「論説と鼎談—日本舞踊と老い」において、「型」について、以下のように述べている。（渡辺 [2019] p.165）

おそらく「型」というと、人は形骸化した空虚な類型を想像するだろうが、そうではない。本質が凝縮された典型であり、そこにはいつでもよみがえる生命力を蓄えているシステムなのである。型は初心者にとっては強調される形式であり、その意味もよくわからぬものだろう。しかし、それを繰り返し習得することによってその型にこめられた生命力がその人間の身体にその型を完全に身体化することによってはじめて型を生きることができる。型を生きることによって、それまで彼に強制的な力であったものが、逆に空間に広がって行く力になっているのである。

佐藤が述べているクラシック・バレエの「スタイル」とは、渡辺がいうところの「形骸化した空虚な類型」という意味でとらえることができる。日本舞踊と同様にバレエにおいても本来「型」が存在し、それは表現性を備えているものであり、ポアントやアン・デ・オールの技法は、「非現実」的な世界を表現するための手法であった。しかし、その「型」はバレエにおける絶対的な「美」の価値基準となり、コントロールされた身体として「スタイル」化され、テクニクが重視されるようになったことで、舞台上においては「現実」と変わらないものになってしまった。

ニジンスキーが『春の祭典』で挑戦したのは、クラシック・バレエの「スタイル化」を否定し、新しい「型」を生み出すことで、再び舞台上に人間の生身の身体が持っている生命力、「非現実」を提示することであったのではないだろうか。

### 3. ベジャール振付『春の祭典』（1959年初演）とパウシュ振付『春の祭典』（1975年初演）の振付比較

#### 3.1. ニジンスキー、ベジャール、パウシュの共通点

ここでは、ニジンスキー、ベジャール、パウシュの共通点について、考察していく。これまで多くの振付家たちによって『春の祭典』は振り付けられてきたが、本稿で着目したベジャール、パウシュはそれを代表する振付家である。

三浦雅士は『考える身体』の中で、この二者はニジンスキーと同じ系譜にあると位置づけている。ニジンスキーとベジャールの関係性については、以下のように述べている。（三浦 [1999] p.171-172）

ベジャールが世界的に注目されたのは、1957年の『春の祭典』においてだが、以後、『火の鳥』、『ペトルーシュカ』など、この若きコリオグラファーはバレエ・リュスの代表作を次々と自分の作品に作り変えていく。

（中略）

ベジャールはしかも、『ニジンスキー・神の道化』という作品まで作っている。その本質においてもっともバレエ・リュスを引き継いでいるのはベジャールである、と指摘したくなるほどだ。

ベジャールはバレエ・リュスに影響を受けて作品を作っており、真っ向からニジンスキーに挑戦していたことがわかる。また、三浦はニジンスキーとベジャールの間には、ニジンスキーの妹であるプロニスラヴァ・ニジンスカ〔Bronislava Nijinska,1891年-1972年〕の存在が位置付けしている。（三浦〔1999〕p.192）

ニジンスカの傑作『結婚』は、どのように考えても、ニジンスキーの『牧神の午後』と『春の祭典』があつてはじめて成立し得た作品なのである。それまでのバレエとは決定的に異なった動きを前面に打ち出すことによって、ニジンスキーはバレエに革命をもたらした。そしてニジンスカは、その革命を誰もがわかる言葉に翻訳してみせたのである。ストラヴィンスキーにさえわかる言葉に。

ニジンスカは、兄であるニジンスキーと同じバレエ・リュスに所属し、『牧神の午後』、『春の祭典』の創作にも立ち会っており、兄の影響を多大に受け、彼女自身もバレエ・リュスの振付家として多くの作品を残している。また、ストラヴィンスキーは音楽に関する知識がなかったニジンスキーよりもニジンスカの方が振付家として優れていると評価している。

三浦は、ニジンスカの『結婚〔原題：Les noces〕』とベジャールの『春の祭典』の類似性については、以下のように示している。（三浦〔1999〕pp.173-174）

このニジンスキーからニジンスカへと手渡されたバレエの革命を、その核心の部分で受け継いだのがベジャールだったのである。見比べればすぐに分かるが、ニジンスカの『結婚』とベジャールの『春の祭典』には驚くほどの共通性がある。男性群と女性群の意味づけ方、配し方はもとより、身体の動きにいたるまでがそうだ。

（中略）

むろん、細部の類似をあげつらってもたいして意味はない。肝腎な点は、ニジンスカもベジャールも舞踊の背後に、根源的な儀式、人間の生命の儀式を透視しているということである。だからこそ、この流れのさらに延長上にピナ・バウシュさえ置くことができるのだ。バウシュもまた、ほかならぬ『春の祭典』によって決定的な第一歩

を踏み出したコリオグラファーだが、そこには儀式を失った時代の儀式とでもいうべき舞踊のかたちがくっきりと刻みこまれている。

ニジンスキーの『春の祭典』では、古代スラブの「異教徒の儀式」が描かれていたが、ベジャールは、『春の祭典』で描いたのは、以下のような主題である。(東京バレエ団 [2019] p.9)

「春とはいったい何であろうか？ それは冬のマントの下で長い間眠っていた強大で原始的な力にほかならない。そう春は突如として湧き起こり、植物、動物、人間それぞれの世界を燃え立たせるのである。

人間の愛というものは、その肉体面において、宇宙を創造した神の愛の行為、そして神がそこから得る喜びを象徴している。

人間の精神に関する逸話の国境が少しずつ消えてゆき、世界の文化について語り始めることができるときには、普遍性のない民族的情趣はことごとく捨て去り、人間の本質的な力を取り戻すことにしよう。いかなる大陸にあっても、どんな風土であろうと、あらゆる時代に共通の力を。

どうかこのバレエが、あらゆる絵画的な技巧から解放され、肉体の深淵における男と女の結合、天と地の融合、春のように永遠に続く生と死の讃歌とならんことを！」

ベジャールは、ストラヴィンスキーの台本を離れ、『春の祭典』において「役割としてではなく、肉体によって踊られることを、高らかに宣言」(三浦 [1999] pp.192-193)し、男女の肉体で「祝祭」の儀式を描いている。また、ダンスマガジン編の『コリオグラファー語る』のインタビューの中では、「あの作品の中では、春の持つエロスを表現しました。春にはすべてのものが生まれ、瞬く間に消えてしまう。それが私にはエロスと感じられる」(ダンスマガジン [1998] pp.41)と語っている。ベジャールが描いた「春のエロス」は、万物に通ずる普遍的な「祝祭」の儀式である。

この「儀式性」は一見異なるものではあるが、三浦は、ニジンスキー、ニジンスカの作品において、「舞踊とはじつは儀式にほかならないことが明らかにされていたのである。しかも、儀式とはつねに性にかかわること、いや、儀式の根源とはじつは性のいとなみにほかならないことが明らかにされていた」(三浦 [1999] p.192)とし、「春祭も婚礼も死と再生の儀式にほかならず、死と再生の儀式とは魂の次元に移された性の営みにほかならない」(三浦 [1999] p.192)とし、彼らが提示した「儀式性」はベジャールの『春の祭典』

によって成就したと述べている。(三浦 [1999] p.192)

そして、ベジャールの描いた「儀式性」を受け継いでいるのがパウシュの『春の祭典』であることを三浦は述べている。(三浦 [1999] pp.193-194)

ちなみに、ベジャールのこの根源的な儀式性を受け継いでいるのはピナ・パウシュである。奇しくもというべきか、彼女もまた『春の祭典』によって異様な飛躍を見せたのだった。ベジャールが男性の肉体、女性の肉体を前面に打ち出すことによって舞踊の始原に迫ったのに対して、パウシュは個人の肉体、肉体としての個人を打ち出すことによって、舞踊の始原の、しかし歓喜ではなくむしろ悲哀を浮き彫りにしてみせたのである。

ストラヴィンスキーは『春の祭典』のテーマについて、「春、春を祝福する儀式、そして生命」(モードリス・エクスタインズ [1991] p.68)と意味づけしながら、「だがはじめこの曲につけようとした題名は『犠牲』であった」(同上 [1991] p.68)としており、この2つの「儀式性」ベジャールとパウシュがそれぞれ描いている。

三浦は、ニジンスキーの『春の祭典』が提示した「儀式性」が、ニジンスカの『結婚』を経由して、ベジャール、パウシュの作品へと受け継がれているということ、そして、その「儀式性」の描かれ方は作家により異なり、それぞれの視点で「儀式性」を描いているということを示している。

このことをふまえ、ベジャールとパウシュが『春の祭典』の「儀式性」をどのように捉えて振付をしているかを考察していく。

## 3.2. ベジャール振付『春の祭典』の特徴

### 3.2.1. 映像資料について

本稿では2012年にベジャール・バレエ・ローザンヌが上演した映像を参照する<sup>7)</sup>。

この映像資料では音楽が始まってから1分13秒後に舞台映像に切り替わり、本編が始まっている。映像において、一部舞台全体が映っていない部分があるので、不明な部分に関しての記載はしていない。

また、本文に出てくる秒数、番号、アルファベットについては、著者の修士論文の【資料2】を参照する。

### 3.2.2. 時間構成

時間構成の特徴をしては、第1部は男性群舞のみで構成されており、第2部は冒頭の13分38秒からから24分までは女性群舞のみで構成されており、24分以降は男女混成で構成されていることである。

配役は以下の通りで、男女ともに生贄が登場し、そのほかにソリストも存在している。  
(東京バレエ団 [2019] p.4)

#### 男性ソリスト

- ・「生贄」－男性ダンサー
- ・「2人のリーダー」－男性ダンサー (Ⅱ), (Ⅳ)
- ・「2人の若い男」－男性ダンサー (Ⅰ), (Ⅲ)

#### 女性ソリスト

- ・「生贄」－女性ダンサー
- ・「4人の若い娘」－女性ダンサー (i), (ii), (iii), (iv)

※ ( ) 内は【資料2】に対応させた番号。

前半部分(1分13秒～16分33秒)は男性のダンサーの群舞で構成されている。冒頭では、ソリストが舞台の中央部分で踊り、群舞の先頭に立って群舞を牽引している。生贄は、最初は群舞に交じっているが、男性の生贄は8分17秒で登場する。後半部分(13分38秒～24分1秒)の女性の群舞から始まる。最初から生贄が中央に存在しており、ソリストは生贄の周りで踊っている。また、男性ソリストが生贄を追い詰めるような動き(11分28秒～11分44秒)があるのに対し、女性ソリストは生贄を守るように囲い込んで動いている。

### 3.2.3. 空間構成

空間構成の特徴は、群舞の構成にある。常に舞台上には群舞が存在し、その群をダイナミックに動かし、スペクタクルな演出がされている。中央に生贄やソリストを置き、群舞はシンメトリーに配置するバレエ的な構成が多くある。円形、上手と下手に2群に分かれる、縦、横に2列になるなど、シンメトリーの構成が多く登場する。また、左右の群舞が交互に動くパートも多くみられる。シンメトリー以外の構成は、斜め(10分31秒～、14分56秒～)や円(6分14秒～、31分30秒～)の構成が使われている。男性パートの第7曲「賢者」の部分(14分56秒)の照明変化が空間に変化をつけており、上手前から下

手奥に向かって進むべき道筋を示している。また、24分1秒～男女混合の構成になってからは、女性が下手側、男性が上手側に群が配置されている。また、男女混成で踊るシーンでは、リフトが多用されることで、垂直方向にも大きく空間が使われている。

#### 3.2.4. 動き

動きの特徴としては、回転や跳躍、脚を高く上げるなど、バレエテクニックをベースとしているが、重心を低くする、床に寝転がる、四つん這いやヨガのようなポーズなど、動物的で野生的な動きも多い。男女ともに、人間でない生き物のような動きが取り入れられ、生命体としてのエネルギーを感じられる動きも多く取り入れられている。

また、男性群舞のAの動きや男女の生贄のDの動きなど楽曲のリズムに合わせて動く動きが、フレーズと共に繰り返して出てくるのも特徴的である。繰り返しの動きの中には、最初に起点となるダンサーがいて、そこからどんどん数が増えていく構成がつけられている。男女のペアが身体を突き合わせるJの動きは、2度登場する。最初は生贄のペアが行っていたが(32分43秒～32分59秒)、33分16秒からは、男女のペアが複数組で曲のリズムに合わせて、Jの動きを行っている。この動きは、シカの交尾の動きからインスピレーションを受けていると言われており、「性的な欲動」を露骨に表している。しかし、大人数の群舞で繰り返されることで、観る者にも高揚感を与え、壮大で神聖な「儀式」へと昇華させている。

#### 3.2.5. 独自性

ニジンスキーとは異なり、ベジャールの『春の祭典』では、ダンサーが役柄を演じて踊るということではなく、身体的、生物学的な男と女が存在している。衣装は男女ともにレオタードのみを着用しており、ベジャールの生み出す官能的で独特なフォルムを強調し、フォルムによっては人間以外の生き物に見える瞬間もありながら、人間の生身の身体が持つ生命力を感じさせる。ベジャールの作品はよく、「祝祭的」と表現されることが多いが、その要素として群舞の構成が大きな役割を果たしていることがわかる。

ベジャールは東洋思想に関心をもっており、「バレエは開かれたマンダラ」(ダンスマガジン [1998] pp.41)と語っているが、まさしくマンダラのように開かれた円形の中に男女の生贄が配置されたラストは、神秘的な生命の力を感じさせるものがある。群舞の一条乱れぬユニゾンや緻密に計算された隊列の変化で構成されるベジャールの作風は、『春の祭典』や『ボレロ [原題: Boléro]』のような壮大な力を持っている楽曲に対抗できる力を持っている。

### 3.3. パウシュ振付『春の祭典』の特徴

#### 3.3.1. 映像資料について

ピナ・パウシュの『春の祭典』は1978年にヴッパタール舞踊団が上演したものを参照する<sup>8)</sup>。

この映像においても、一部舞台全体が映らず、不明な部分があったのでその部分に関しての記載はしていない。また、この映像資料では、28秒後に舞台上の映像が開始され、音が入り、本編が開始するのは38秒からとなっている。

また、本文に出てくる秒数、番号、アルファベットについては、著者の修士論文の【資料3】を参照する。

#### 3.3.2. 時間構成

時間構成では、ニジンスキーやベジャールとは異なり、1部と2部が分断せず、ひとつながりとなっている<sup>9)</sup>。生贄が登場するのは25分22秒から25分43秒の間で、男性ダンサー(IV)が赤いワンピースを女性ダンサー(xxi)に着せることで、初めて彼女が生贄であることがわかる。生贄になった女性ダンサーの踊りは「いけにえの踊り」のパート(30分33秒)から始まり、最後まで続いている。

#### 3.2.3. 空間構成

空間構成は、ベジャールとは異なり、シンメトリーの構成をほとんど使わず、ダンサーの配置もランダムに構成されている。唯一、ニジンスキーやベジャールと同じ円環の構成を取り入れたのは、第4曲「春のロンド」の大きな円を作るシーンのみで、そのほかは個々がその時の状況に応じて動いているため、出来事が起こっているという臨場感が伝わってくる空間構成である。

また、舞台空間はプロセニウム・ステージ(額縁舞台)ではなく、エンドステージ形式<sup>10)</sup>となっており、一方的に別世界を鑑賞するバレエの舞台とは異なり、この空間の中でダンサーたちが踊ることは観客に対し、感覚的に訴える効果がある。パウシュの作品では、舞台空間と小道具、衣装がダンスの一部となっている。舞台上に土が敷かれていることで、ダンサーが動いてく過程で身体が土で汚れていき、時間的な進行や状況の変化を感じることができる。また、舞台上でダンサーが土に触れたり、赤い布をワンピースとして着用したりする行為が、視覚を超えて触覚に訴えかけ、観客の身体の中にある記憶を呼び覚ますように仕掛けとなっている。これは技法を超えて、ダンサーの身体が汚れていく過程を観客も自らの身体を通して実感するものとなる。

### 3.2.4. 動き

動きの特徴は、ユニゾン部分に大きく表れている。ベジャールが一条乱れぬタイミング、フォルムでユニゾンを踊っているのに対し、パウシュはユニゾンで同じ動きを使っているが、タイミングやフォルムが揃っているわけではなく、個々の呼吸から生まれてくる動きが合わさって一つの大きな波になって押し寄せてくる。また、同じ動きをする人が徐々に増えたり、何人かが群の動きから遅れて踊ったりする場面もある。

また、パウシュ版においても繰り返しの動きが多用されている。この繰り返しの動きが幾度となく登場するのだが、少しずつ形を変化させたり、違う振りの中にその動きが登場したりする。特に印象的な動きは、リズムに合わせて屈伸するBの動きと、女性ダンサーがみぞおちを肘で突くDの動きである。Bの動きは、この作品の中で唯一、男性と女性両方の群で使われている動きである。この動きを繰り返し登場させることで、男女の役割や個々の存在が消え、一つの群の中の生き物として同レベルの存在に強制的に立ち返らせるような効果を与えている。また、女性ダンサーが繰り返し行なっているDの動きは、みぞおちという痛覚がするどい部分に自らの肘を打ち込むという行為が執拗に繰り返されることで、見ている側にも痛々しい感覚や不安な感情を増幅させる。

全編を通して、女性の動きはしなやかで曲線的な動き、繊細な動きが多いのに対し、男性の動きは跳躍や力強い動きが多く、女性に対して威圧的である。女性ダンサーたちが肩をすくめ、常に怯えているようであり、身体から恐怖感、不安感、悲壯感を表出させている。

### 3.3.5. 独自性

女性ダンサーの衣装はベージュのワンピース、男性は上半身裸で黒パンツという中で、生贄（選ばれし者）を象徴する赤い布が視覚的に目をひく。この赤い布は、5分40秒で女性ダンサー（viii）が床から布を拾ったあたりからその役割が見えてくる。7分2秒から7分34秒の間で、赤い布がリレーのバトンのように次々と女性ダンサーに受け渡され、受け取った女性ダンサーがソロを踊っていくというシーンである。赤い布を持つことによって踊るといのは、赤い布を持ってしまったことで踊ることを強いられているように見え、最後に生贄が赤いワンピースを着て踊り続けるということを示唆しているように感じる。22分34秒から43秒にかけても同様な使われ方をしているシーンがある。女性ダンサー（xx）が赤い布をもって男性ダンサー（IV）に近づこうとして、群に戻る。そして、また次の女性ダンサーに赤い布を渡し、渡されたダンサーも（xx）と同じ行為を繰り返す。6人目の女性ダンサー（xxi）が男性ダンサー（IV）に近づこうとしたときに大きく展開が変わる。男性ダンサー（IV）が女性ダンサー（xxi）の肩を掴んだ瞬間に他の男女のダ

ンサーが一斉に踊り出す。周りのダンサーの激しさとは対照的に、センターで男性ダンサー（IV）が女性ダンサー（xxi）のワンピースを脱がせ、赤い布を着せるシーンが静かに進行する。作品全体を通して赤い布と関わるキーパーソンのダンサーの動きが静かにゆっくりと進行しており、周りの激しさとの対比により観客の目を引き、存在が際立つように構成されている。

また、パウシュの作品の特徴は、ダンサーの身体から物語が立ち上がっていくという点である。パウシュの『春の祭典』では、物語や役柄に沿って進行するのではなく、ダンサー個々の動きから物語が立ち上がっていく。ここにおいても「繰り返す」ということが大きな意味合いを持っている。この同じ行為を「繰り返す」ということにより見ている側にもその動きを意識化させ、その行為自体に意味が生まれていくのである。

渡辺は「型のもっとも重要な役割は、実は型が破られる瞬間にある」（渡辺 [2018] p.829）と述べているが、パウシュが描き出している「儀式性」は、まさしくこの繰り返しから発生する「型」を通して現れている。また、何度も繰り返されることで、ダンサーの身体にその動きが刻み込まれていく。最後の生贄のソロの後半部分においても繰り返しのDの動きが現れているが、作品の前半に出てくる動きとは違う次元の動きとなって現れている。最後の最後に力を振り絞って、執拗にこの動きを繰り返している様は、自分の意志を超えた行為であるように見える。その繰り返しから生まれた「型」が破られることで、「非現実の幻想」の域にまで到達し、観る者を作品世界に没入させる力を持っている。

### 3.4. ベジヤール版とパウシュ版の比較

この項では、3.2. と 3.3. をもとに、ベジヤール版とパウシュ版の作品の比較を行い、両者の共通点について考察していく。

一つ目の共通点は、両者ともに男女のダンサーの群舞から成り立っていることである。ニジンスキーは「異教の儀式」を描き、ダンサーに役柄を与えたのに対し、ベジヤールとパウシュは役柄を与えず、男女の性別のみを与えている。ベジヤールは男性ダンサーのダイナミックな動きと女性の静的な動きのコントラストからラストにかけて、壮大な群舞に展開させている。ベジヤールとは異なり、パウシュの作品では、男性ダンサーと女性ダンサーが同列の存在ではなく、最後に女性ダンサーのみが「犠牲者」として選ばれている。

二つ目は、ベジヤール、パウシュともにバレエテクニックをベースとして振付をしているという点である。ニジンスキーがバレエとは真逆の「型」を提示したことに対し、ベジヤールはバレエテクニックを尊重しつつ、動物的で野生的な動きも多く取り入れている。また、男女ともにソリストと群舞に分かれた構成やシンメトリーの構成を多用しており、空間構

成は非常にバレエ的である。また、バウシュもバレエテクニックをベースとした流動的な動きを多用しているが、ニジンスキーの作品にもみられる内向きの足、体幹を歪ませる動きなども見られ<sup>11)</sup>、ダンサーの心情を映し出すような身体の使い方をしている。

三つ目は、「繰り返し」の動きの多用である。ニジンスキーの『春の祭典』「いけにえの踊り」においても、「生贄」を踊るダンサーは同じ振付を繰り返している<sup>12)</sup>。ベジャールは、個から群へと同じ動きを拡散させている構成を多く取り入れ、一体感と高揚感を与えている。バウシュも、群での繰り返しの動きを多くとりいれているが、ベジャールの一糸乱れぬユニゾンとは異なり、個々の呼吸から動きを引き出し、切迫感を感じさせている。また、バウシュは、同じ行為を繰り返すことで、その行為自体に意味を持たせている。

#### 4. まとめ

本稿では、ニジンスキーの『春の祭典』が提示したものについて考察し、ベジャール、バウシュの作品に着目し、比較することで、『春の祭典』の楽曲が持つ魅力について考察してきた。その結果、以下のようなことがわかった。

ニジンスキーは『春の祭典』において、ストラヴィンスキーの台本の登場人物に呼応した身体性とバレエとは真逆の動きで、新しい舞踊の「型」を提示したが、当時の観客に違和感と拒絶観を与えた。ベジャールは、ニジンスキーの挑戦を受け継ぎ、バレエテクニックと動物的なフォルムを融合させ、肉体が持つエネルギーを全面的に押し出した生命力とエロスに溢れる振付と円環やシンメトリー構成を多用した迫力のある群舞で、この楽曲が持つ「祝祭」的側面を描き出した。それに対し、バウシュ振付の『春の祭典』は、土で埋め尽くされた舞台上で「生贄」の象徴である赤い布をめくり、女性ダンサーが次々とその布を譲り合うしぐさなど演劇的なアプローチを交えつつ、バレエテクニックをベースとした切迫感のある群舞と「型破り」性で「犠牲」というテーマを描き出している。

『春の祭典』という楽曲を通して、ニジンスキーがバレエの「型」の意味を問い、ベジャールがバレエの「型」を再生し、バウシュがその「型」を破ったということは、20世紀の舞踊史に大きな影響をもたらした。『春の祭典』は、舞台上で「現実」と化してしまったバレエの様式美を破壊し、バレエの舞台で「非現実」とされてきた人間の生身の身体が持つ生命力を提示することを可能にする楽曲であり、また、「儀式」という「舞踊」の根底に通ずる主題をどのように描き出すか、という点において作家の独自性が出てくるのが、『春の祭典』の魅力であることがわかった。

ベジャールやバウシュの他にも著名な振付家たちの作品を分析すること、そして、後世に続く振付家たちが彼らからどのような影響を受け、どのように『春の祭典』に挑戦して

いるかを調べていくことを、今後の課題としたい。

## 脚注

- 1) イーゴリ・ストラヴィンスキー作曲、ニコライ・レーリッヒ美術、ヴァーツラフ・ニジンスキー振付のバレエ作品。1913年初演。それ以降、多くの振付家が同じ曲を用いて新
- 2) 従来のバレエ作品（例、『白鳥の湖』など）は一つの楽曲に対し、同じプロットで進行し、同じ振付という形式があり、振付や演出に多少の変更がありながらも、現在もその形式を保ちながら上演されている。
- 3) 2020年8月27日、28日にりゅーとびあ新潟市民芸術文化会館にてプレビュー公演が予定されている。（2020年7月15日現在）
- 4) 柴田 詠子 [2020] 「バレエ作品『春の祭典』の魅力とは何か—ニジンスキー、ベジャール、パウシュの作品に着目して—」修士学位論文（札幌大学大学院）
- 5) 複数の声部がそれぞれの旋律線を重視しながら、相互に和声的な関連をもって同時に絡み合っていく様式の音楽。複音楽。多声音楽。
- 6) 一定のリズムや音型を持続的に反復する作曲技法。
- 7) ベジャール・バレエ・ローザンヌ「春の祭典、カンタータ 51, シンコペ」[DVD] 販売元：有限会社エリア・ビー（ベジャール・バレエ・ローザンヌ、アントワープ王立劇場、2012年収録）
- 8) *Le sacre du printemps* [ハードカバー/DVD] 販売元：Arthaus Musik GmbH（ヴッパタール舞踊団、1978年収録）
- 9) この作品は、1975年の初演時では『春の供犠』という全三部立てで上演されていた。「実質、ピナ・パウシュの三部立てダンスのタベ<春の供犠>は、三部作と呼ばれうるもので、プログラムの構成は、演劇史における『三幕もの』および幕構成のドラマトゥルギーの伝統の内で捉えられている。パウシュのタベがこの上演慣習えお、彼女自身の三部作において取り上げると同時に変形させたとしても」（ガブリエレ・プラントシュテッター [2019] p.53-54）
- 10) オープン・ステージの形式の一つ。プロセニウム・ステージから額縁（アーチ）を取り除いた形のこと。
- 11) パウシュは、ニジンスキーの身体技法に興味をもっていたとされる。「彼女はとりわけ<春の祭典>の後、後にミリセント・ホドソンが、『優美に対する犯罪』と呼んだ身体技術の美的次元に関心をもっていた。すなわち内向きの足（そして捻転した身体）の使用と、それに結び付く『<春の供犠>の苦痛に満ちた雰囲気』を表現する身振りに」（ガブリエレ・プラントシュテッター [2019] p.53）
- 12) 柴田 詠子 [2020] 「バレエ作品『春の祭典』の魅力とは何か—ニジンスキー、ベジャール、パウシュの作品に着目して—」修士学位論文（札幌大学大学院）、【資料1】 pp.10-12

## 参考文献・資料

### 映像資料

- 1) *Stravinsky & the Ballets Russes* / [DVD] [Import] 販売元：Bel Air Classiques（マリインスキー・バレエ、ヴァレリー・ゲルギエフ指揮、マリインスキー劇場、2008年収録）
- 2) ベジャール・バレエ・ローザンヌ「春の祭典、カンタータ 51, シンコペ」[DVD] 販売元：有限会社エリア・ビー（ベジャール・バレエ・ローザンヌ、アントワープ王立劇場、2012年収録）
- 3) *Le sacre du printemps* [ハードカバー/DVD] 販売元：Arthaus Musik GmbH（ヴッパタール舞踊団、1978年収録）

## 単行本

- 1) 市川 雅 [1995] 『ダンスの20世紀』新書館
- 2) 中島 那奈子・外山紀久子編著 [2019] 『老いと踊り』勁草書房
- 3) 芳賀 直子 [2009] 『バレエ・リュス その魅力のすべて』国書刊行会
- 4) 三浦 雅士 [1999] 『考える身体』NTT出版株式会社
- 5) モーリス・エクスタインズ著, 金利光沢 [1991] 『春の祭典—第一次世界大戦とモダン・エイジの誕生』TBSブリタニカ
- 6) ダンスマガジン編 [1998] 『コリオグラファーは語る』新書館

## 単行本収録論文

- 1) ガブリエレ・ブランドシュテッター（古後 奈緒子・針貝 真理子訳）[2019] 「制作と稽古と継承のはざまービナ・パウシュの『春の祭典』が遺したもの」『老いと踊り』pp.43-63, 勁草書房
- 2) 渡辺 保 [2019] 「論絶と鼎談—日本舞踊と老い」『老いと踊り』pp.159-174, 勁草書房

## 雑誌論文

- 1) 北原 まり子 [2009] 「バレエ『春の祭典』（1913年初演）の人身供犠の表象—作品の二部構成に注目して—」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第3分冊 55, pp. 61-72
- 2) 北原 まり子 [2014] 「戦前日本における『春の祭典』を踊る三つの試み—E. リュトゲイツ（1931）、花園歌子（1934）、F. ガーネット（1940）」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第3分冊 60, pp.47-59
- 3) 北原 まり子 [2015] 「1950年代の『春の祭典』上演—戦後復興と新世代の台頭—」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第3分冊 61, pp.59-73
- 4) 久保田 穂南美 [1983] 「舞踊と音楽の関連性—『春の祭典』をめぐる考察—」『舞踊学』1983 巻6号, pp. 21-22
- 5) 佐藤 真知子 [2017] 「ニジンスキー『春の祭典』（1913年）の受容とその評価」『人間文化創成科学論叢』第20巻, pp.59-68, お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科
- 6) 佐藤 真知子 [2018] 「『牧神の午後』（1912年）におけるヴァーツラフ・ニジンスキーの創作の意図」『舞踊学』巻41号, pp.1-11
- 7) 斎藤 弘美 [2019] 「進化し続ける『バレエ』『春の祭典』」『レコード芸術』2019.5 Vol.68 No.825, pp.48-49, 音楽之友社
- 8) 堀 文雄 [1984] 「『春の祭典』作品研究（パリ初演1913年5月29日）」『舞踊学』, 1984 巻7号, p.42
- 9) 吉田 美央 [2010] 「バレエリュス『春の祭典』の受容—ジャック＝エミール・ブランジュ『1913年の芸術的総括』分析—」『比較文学・文化論集』（27）, pp.51-61, 東京大学比較文学・文化研究会
- 10) 渡辺 保 [2018] 「心と体をつなぐ型」『精神療法』第44巻第6号, pp.827-830

## 学位論文

- 1) 柴田 詠子 [2020] 「バレエ作品『春の祭典』の魅力とは何か—ニジンスキー、ベジャール、パウシュの作品に着目して—」修士学位論文（札幌大学大学院）

## その他

- 1) 東京バレエ団公パンフレット [2019] 『東京バレエ団創立55周年記念シリーズ4 勅使河原三郎／ベジャール／バランシン』