

## 「バレエ・リュス」とロシア・アヴァンギャルド演劇

音楽、あるいは装置の奴隷たることを拒絶する新しいバレエは、完全に同等な立場に立つという条件においてのみ、諸芸術の協力を認めるし、美術家と作曲家に完全な自由を与えるのだ。——ミハイル・フォーキン<sup>(1)</sup>

### *Ballets Russes and the Russian Avant-garde Theatre*

村田 宏

Hiroshi MURATA

#### 要旨

本稿は、「バレエ・リュス」の特質をあらためて検討し、そこから「ロシア・アヴァンギャルド」につながるひとつの道筋を見定めようとするものである。最初に「バレエ・リュス」前史ともいえるべき二つの問題に触れ、立論のための前提を確認した。バレエの特殊ロシア的な隆盛現象と「総合芸術」の問題である。一九世紀後半のロシアは、フランスから移植されたバレエが生きた伝統として存続する国であり、逆に西ヨーロッパでは、バレエはなごらく不毛時代が続くという対極的な状況にあった。こうした間隙を突くようにして現れたのが、ディアギレフ率いる「バレエ・リュス」であり、またたく間にパリの観衆を魅了することになった。「バレエ・リュス」の成功は、ダンサーたちの卓越した技術のみならず、音

楽、コレオグラフィ、舞台装置、衣裳の見事な融合にその多くを負っていたが、そこには「総合芸術」の問題が浮び上がることになる。「バレエ・リュス」の興行主ディアギレフは、「楽劇」の創始者ヴァーグナーに深い崇敬の念を抱いていた。端的には、サンクト・ペテルブルクの雑誌『美術世界』を拠点としたディアギレフらのグループに顕著な「総合芸術」志向には、ヴァーグナーの感化が認められるのである。『美術世界』の活動が「バレエ・リュス」の實質的な母胎であったこと言うまでもない。以上の前史を振りかえった後、「東方」と「モダン」という観点から「バレエ・リュス」を検討を加え、「美術と演劇」の相関もしくは「ロシア・アヴァンギャルドと舞台芸術」につながる問題を主題化した。ひとつ

は、「バレエ・リュス」のレパートリーのなかに、ジェンダーの攪乱の胚珠が隠されてきたと考えられることであり、絢爛多彩な装置や衣裳の「オリエンタリズム（東方趣味）」が、「攪乱劇」生成の場を華麗にしつらえていたということである。もうひとつは、そうした「オリエンタリズム（東方趣味）」を、いわば否定する「反オリエンタリズム」が「バレエ・リュス」に内在し、それが「バレエ・リュス」とロシア・アヴァンギャルドとの意義深い類似と交錯を準備する契機と考えられることである。一九二三年に初演されたバレエ《遊戯》は、「スポーツ」という題材を取りあげ、「普段着にひとしい衣裳」を使用し、異性愛中心社会では異端

はじめに

1. 「バレエ・リュス」前史
2. 「バレエ・リュス」の「東方」と「モダン」  
おわりに

はじめに

『「バレエ・リュス」とロシア・アヴァンギャルド演劇』と題された本稿は、主として舞台装置や衣裳に着目しつつ、ダンサーたちの身体表現にも一部触れながら「バレエ・リュス」の特質に再検討を加え、あわせ「ロシア・アヴァンギャルド」につながるひとつの道筋を見定めようとするものである。もとより、こうした試みを十全に遂行するためには、

と言うべき「同性愛」を隠れた主題にしていたという点において、まさに二〇世紀的と称するほかないバレエであった。詳細は本文に譲るとして、結論を簡潔に要約するなら、「バレエ・リュス」は、想像のオリエントとダンスとの融合の中にジェンダーの攪乱の胚芽を宿しつつ、かつバレエ史上最初のテニス・プレイヤーを造形化しながらロシア・アヴァンギャルドに通底するという、両義的存在として「最後のオリエンタリスト」であると同時に「最初のモダニスト」たる運命を生きた、ということになるのである。

いわば身体芸術史といった総合的な枠組が不可欠とも思われるが、しかし本稿の目指すところは、さしあたって野心的なものではない。筆者の関心に発する一、二の論点を取り上げるに過ぎないからである。

とはいえ、この試みが全く無意味でないことは、小論そのものが最終的に示唆するはずであるし、さらにそこに「美術と演劇」の相関もしくは「ロシア・アヴァンギャルドと舞台芸術」についての多少とも新しい視角が開かれる見通しがないわけではない。

## 1. 「バレエ・リュス」前史

ここでは、二章以下で行われる具体的考察に先きだち、すでに既知に属することながら、次の二つの問題に必要な一瞥を与えておきたい。バ

レエの特殊ロシア的な隆盛現象と「総合芸術」についてである。いずれも「バレエ・リュス」の前身として逸することのできない問題であろう。最初に、バレエの特殊ロシア的な隆盛現象について、いささか記述的になることを厭わずに略記しておく。

あらためて想起を求めるまでもなく、一九世紀後半のロシアは、フランスから移植されたバレエが生きた伝統として存続する国であった。一八四七年にサンクト・ペテルブルグに赴いた若きフランスのダンサー、マリウス・プティパがコレオグラファー（振付師）に転じ、帝室舞踊学校で後進の指導にあたる間に、ロシアのバレエは目覚ましい質的向上を遂げていたからである。《白鳥の湖》《眠れる美女》《くるみ割り人形》等の古典バレエに見られるロシアのダンサーたちの卓越した技術と類なき形式美の確立は、プティパの功績に帰せられるところが大きい。<sup>2)</sup>

またアレクサンドル三世、ニコライ二世といったロシアの皇帝が例外なくバレエの愛好者であり、国家的庇護がバレエに差しむけられたことも、この国のバレエの発展を決定づけただろう。さらに、名誉や特権を求める親たちが、サンクト・ペテルブルグのマリインスキー劇場付属の帝室舞踊学校、そして後に、モスクワのキーロフ・バレエ団の舞踊学校にその師弟を学ばせたことも、バレエ隆盛を支えた要因として忘れることができない。マリインスキー劇場の厳しい訓練を経て、才能ある幾多の子供たちがダンサーという天職を見出していったのである。「バレエ・リュス」の立役者の一人、ヴァーツラフ・ニジンスキーがこの帝室舞踊学校に入学するのは一八九八年のことである。<sup>3)</sup>

こうしたバレエの発展と振興を促すシステムは、西ヨーロッパには見あたらないものであった。じつのところ、「バレエ・リュス」がパリに登場する一九〇九年までに、西ヨーロッパのバレエは「オペラ・ハウスの取るに足りない付加物」として忘却の淵に追いやられていたのである。時代遅れで退屈なコレオグラフィー、技術不足のダンサー、面白みのない舞台装置と、バレエの地位低下は、ほとんどその極限にまで達していた。<sup>4)</sup> こうした西ヨーロッパにおける、いわばバレエの不毛時代の間隙を突くようにして現れたのが、ディアギレフ率いる「バレエ・リュス」にほかならなかった。<sup>5)</sup>

それでは、今日、「バレエ・リュス」は、美術史的な観点からどのような評価を受けられるというのであろうか。そもそも美術史は、バレエ（演劇）を考察の対象となしうるものであろうか。このことに、たとえ間接的ではあれ一定の答えを提示するためには、いささか迂回的ながら、いわゆる「総合芸術」の問題に触れておかなければならない。

たとえば一八九〇年代のパリでリュネールらの「象徴主義演劇」とナビ派の画家たちが、舞台を介して緊密な関係を結んでいたことはよく知られているが、<sup>6)</sup> 同じ頃、モスクワでも鉄道王にして芸術のパトロン、サヴァ・マーモントフの「私立歌劇場」が、専門の舞台装飾家ではなく、外部の画家たちに美術デザインを委ねていたという顕著な事実を指摘することができるのである。とりわけ、一九世紀末のロシア美術においてひととき謎めいた光芒を放つ画家ミハイル・ヴルーベリが、マーモントフの劇場でリムスキー＝コルサコフの舞台美術を担当していたことは、

後世の記憶に値する逸話のひとつに数えられるであろう。<sup>7</sup> こうした演劇と同時代の絵画との交流が、ロシアの演劇史上に有する意義は決して小さくない。それがやがてセルゲイ・ディアギレフの「バレエ・リュス」にひとつの結実を見るに至ることは、研究者が一致して認めるところであるからだ。

じつさい、ディアギレフは、レオン・バクストやアレクサンドル・ブノワ、ニコライ・レーリヒといった「美術世界（ミール・イスクーストヴァ）」以来の盟友ともいえるべき画家や、マーモントフの周辺にいたコンスタンチン・ゴロヴィン等の画家に「バレエ・リュス」の舞台装置や衣裳を委嘱していた。彼らは、イーゴリ・ストラヴィンスキー、クロード・ドビュッシー、リヒャルト・シュトラウス、ニコライ・リムスキー＝コルサコフといった作曲家の音楽的貢献を損なわず、しかもミハイル・フォーキンやヴァーツラフ・ニジンスキーらのコレオグラフィ（振付）の効果を高めるべく、舞台空間の美的創出に取り組んだのである。

ひとつの証言を引いておこう。「バレエ・リュス」のパリ公演を目にした批評家カミーユ・モークレルは、つぎのような感想をいっていた。「この夢のようなスペクタクルは」「すべての感覚が交通しあい、絶えざる交錯によって織りあわされる……装置、照明、衣裳、身振りの共同が心の中に未知の関係を打ち立てたのだ。」その「かたわらにヴァーグナーの総合がある」と。<sup>8</sup>

一九世紀後半に燃えひろがった「ヴァーグナー崇拜」の余燼いまだ冷めやらぬ二〇世紀初頭のフランス。<sup>9</sup> しかも発言者は、「熱烈なワグネリア

ン」と称すべき詩人ステファヌ・マラルメの「火曜会」の常連モークレル（マラルメを主人公とした小説『死者たちの太陽 *Le Soleil des Morts*』[1897]の著者）である。しかし、こうした「フランス的偏向」を斟酌してもなお、ヴァーグナーの名前が記されていた事実には、やはりかりそめならぬ意義が認められるであろう。

じつのところ、ディアギレフは、このドイツ出身の「楽劇」の創始者ヴァーグナーに深い崇敬の念を抱いていた。歌唱と音楽理論を学び、職業音楽家を志していたディアギレフは、一八九二年、二十歳の夏までに、バイロイトでヴァーグナーのオペラ上演に接する機会を得ている。継母エレーナに宛てた書簡（一八九二年八月一六日）には、「ヴァーグナーについての会話が果てしなく続いた」様子が記され、《ニュルンベルクのマイスタージンガー》の与える感銘が熱っぽく語られていた。<sup>10</sup>

一八六三年二月にサンクト・ペテルブルグで《さまよえるオランダ人》《ローエングリン》《タンホイザー》を最初の演目として、作曲家みずから行った演奏会以降、フランスを圧倒する勢いでおびただしい数のヴァーグナー崇拜者がロシアに生まれた経緯については、バートレットの著作に詳しいが、<sup>11</sup> 本稿の文脈において見逃すことができないのは、青春期のヴァーグナー体験が、その後のディアギレフと雑誌『美術世界』（二八九九―一九〇四）のグループに顕著な「総合芸術」志向に本質的とも言える感化を及ぼしているということである。

同時代の『ステューディオ』や『パーン』といった西ヨーロッパの芸術雑誌を原型とする『美術世界』誌上には、毎号、美術、文学、音楽、

舞台芸術などが取りあげられていたが、たとえば、フランスの研究者アンリ・リヒテンベルジェのヴァーグナー論のロシア語抄訳（一八九九年七月一八号、二一―二二号）も含まれていた。これは一般誌に掲載された最初の本格的なヴァーグナー研究とも言われ、『美術世界』のヴァーグナー評価の一端を窺わせる事実としておおいに興味深い。

また、のちに『美術世界』の重要なメンバーのひとりとなるアレクサンドル・ブノワは、一八九九年三月、サンクト・ペテルブルグで《ニーベルンゲンの指輪》を属目し、自分の音楽の趣味が決定的に変化したという意味のことを述べていた。<sup>(14)</sup> ヴァーグナーに対するブノワの「情熱的共鳴」が暗示される部分と言えようが、小論にとつてさらに示唆的なのは、同じ回想のなかで、ブノワが次のように述べる箇所である。

後に『バレエ・リュス』として知られるものが、もともとダンスの専門家ではなく、ひとつの独立体としての芸術という理念で結びついた芸術家のサークルによって構想されたのは、けっして偶然ではなかった。すべては、たえず心に去来する演劇的な夢の実現をめざす何人かの画家と音楽家の共通した願いから生まれたのだ。<sup>(15)</sup>

このブノワの片々たる言葉は、しかしサンクト・ペテルブルグの雑誌『美術世界』を拠点としたグループが「バレエ・リュス」の実質的な母胎であったことを語るのみならず、「さまざまな芸術を総合的な芸術創造に統合する」というヴァーグナー的な「演劇的な夢」の実現がメンバー

の切実な願望であり課題であったことを明確に示しているだろう。<sup>(16)</sup> それでは「バレエ・リュス」の興行主インプレッササオディアギレフは「総合芸術」についてどのように考えていたのであろうか。公式の声明はきわめてすくないながら、つぎのような意味深長な発言が知られている。

われわれのモダン・バレエにおいては、ダンサーの身体の線とリズム、身振りと顔の表情、そして音楽の結合が、つねに達成されているわけではないにしろ、リヒャルト・ヴァーグナーが夢見たテクストと音楽との結合のように親密であることが意図されている。じっさい、わたしたちは演劇芸術のための完璧な手段を自由にできるし、これは、たとえ才能があり、脚本に恵まれたとしても、オペラの作曲家には見いだすことのできないものである。（中略）そして色彩の導入は、ちょうど音楽が耳によるのと同じように目をおして、きわめて強力な暗示を伝え、想像力を掻きたてるのである。——これはじつに演劇における近年の発展のもっとも意義あるものを示している。<sup>(17)</sup>（傍点＝筆者）

一九一六年の北アメリカ公演の折に発表されたこのインタヴュー記事には、新大陸の観衆を念頭においた興行主インプレッササオディアギレフ独特の虚栄や誇張が含まれているのかもしれない。とはいえヴァーグナーに言及している点は注目に値するであろうし、「色彩の導入」の部分が、舞台装置や衣裳をさしていることはほぼ間違いないだろう。先に引いたモークレー

ルの言葉にあるように、ディアギレフが「すべての感覚が交通しあい、絶えざる交錯によって織りあわされる」「夢のようなスペクタクル」を「装置、照明、衣裳、身振りの共同」によって現出させようとしていたことは、やはり否定できないように思われる。

じつさい、一九〇九年五月一日(総稽古日、公演初日は五月一九日)、改装なったシャトレ座でパリの観衆の前に現れた「バレエ・リュス」が、わずか数年の間に、舞踊演劇のみならず、インテリア・デザイン、ファッション等の領域に幅広い影響を及ぼすことになった事實は、すでにくり返し語られてきている。<sup>(18)</sup>それは歴史家たちのあいだでつぎのような認識が共有されているということの証左にほかならない。——ダンサーたちの優れた技術と美しさを別にすれば、いわゆる「座付き絵師」とは異なるデザイナー(＝画家)の手になる舞台美術が、「バレエ・リュス」の多方面への急速な浸透を支えるものだった。——。

では、こうした問題意識にそくして「バレエ・リュス」をあらため眺め渡したとき、いかなる地平が開かれ、いかなる議論が浮びあがってくるのであろうか。

次章では、「東方」と「モダン」という論点に焦点をあわせ、いわば「ダンスを聴き、音楽を見る」芸術バレエにおける舞台装置、衣裳、ならびに身体表現のありようを検討してみることしよう。

## 2. 「バレエ・リュス」の「東方」と「モダン」

前章で触れたように、「バレエ・リュス」は、一九〇九年五月一日(総稽古日、初演五月一九日)に初めてその姿を現した。当夜のプログラムは、ミハイル・フォーキンのコレオグラフィイーに、アレクサンドル・ブノワの美術・衣裳による《アルミードの館》から始まり、これに、同じくミハイル・フォーキンのコレオグラフィイー、リムスキー＝コルサコフ(ポロディン原曲)の音楽、ニコライ・レーリヒの美術・衣裳による《ポロヴェツ人の踊り》(オペラ《イーゴリ公》より)が続いた。幕間の後、今度は、マリインスキー劇場やポリシヨイ劇場のレパトリイから踊りの場面を抜粋した《饗宴》が披露された。コレオグラフィイーはフォーキン、舞台装置はコンスタンチン・コロヴィン、衣裳は、コロヴィン、バクスト、ブノワ、イワン・ビリーピンが担当した。<sup>(19)</sup>これら三つのプログラムによる「バレエ・リュス」の初演は、(アントルシャ・デイス)や(グラン・ジユテ)といったニジンスキーの驚異的な跳躍、<sup>(20)</sup>あるいはアドルフ・ボルム演じるポロヴェツの戦士隊長たちの勇壮な踊りによってパリの観客を興奮の渦へと巻き込み、熱狂的な歓呼のうちに終幕したのである。<sup>(21)</sup>

こうした「バレエ・リュス」の成功が、「バレエ技術の卓越性」のみならず、音楽、コレオグラフィイー、舞台装置、衣裳の見事な融合にその多くを負っていることは、前章で見たとおりであるが、次のような挿話に着目してみるならば、「バレエ・リュス」の魅力を形成していた「衣裳」の特性のひとつが明瞭に浮かび上がってくるだろう。

それは、精悍な群舞によってパリの人々に最も強い衝撃を与えた《ポロヴェツ人の踊り》に用いられていた緑、桃、淡青色、橙、青、黄、藤、黒、金といった目も彩な布地が、じつは、ディアギレフとレーリヒが、中央アジアからサントク・ペテルブルグの市場にもたらされた生地の中から選んだものであったという事実である。バレエの中で、大胆な色彩、複雑な模様デザインの舞台効果を生み出したこれらの布地が、実は、中央アジアからもたらされた「オリエンタ的なもの」であつたという、この一見些末な事実は、しかし、その晩年をインドで過ごしたレーリヒのアジア指向を予告するばかりでなく、「バレエ・リュス」全体を貫く、いわば「オリエントへの傾斜」を示唆するものとしてきわめて興味深い。

《ポロヴェツ人の踊り》と同日の演目《饗宴》中の「火の鳥」(ストラヴィンスキーの曲で知られる《火の鳥》とは別作品)においても、タマール・カルサーヴィーナと組んで踊ったニジンスキーが、頭にターバン、真珠とトパーズを散らした金色のチュニツクという「オリエンタ的な」衣裳をまとい、さらに、二週間後の六月二日に上演された、古代エジプトの女王を主人公とするバレエ《クレオパトラ》が、ナイル川沿いの神殿やさまざま「オリエンタ」風の衣裳と踊りとによって華々しく人々の耳目を集めたという事実には照らすならば、「バレエ・リュス」の中に「オリエンタへの傾斜」、すなわち「オリエンタリズム(東方趣味)」<sup>21</sup>を措定することはけつして不可能ではない。じつさい、あるイギリスの批評家によれば、「バレエ・リュス」に見られる「エジプト的色彩は、その時、パリに

居所を定めた。エジプト的衣裳は、流行を作りだした」<sup>25</sup>のであつた。

このように「バレエ・リュス」の中に「オリエンタリズム」を見届けることはあながち不当とはならないのだが、それでは、このオリエンタリズムはいかなる問題をわれわれに投げかけているのだろうか。ごく限られた範囲に関心を限定し、若干の私見をまじえて検討を進めてみたいと思う。

例えば、アラビアのハーレムを舞台とする《シェエラザード》(一九〇年六月四日初演)では、「ルネサンス、バロック、ロマン主義、自然主義の舞台装置家たちに靈感を与えたと同じ装飾様式の総決算」<sup>26</sup>のごとき華やかさを呈するバクストのデザインがまず人々の注意をひきつけた。緑、青、赤といった色鮮やかな装置や衣裳と、《千一夜物語》に楽想を得たりムスキーコルサコフの曲とがオリエンタ的雰囲気醸しだすなか、サルタン、シャリアールの愛妾ゾベイダ(イタ・ルビンシュテイン)とその奴隸(ニジンスキー)が官能的な性愛の劇を繰り広げ、舞台には安逸と性的放縦にふける伝説の国オリエンタの抗しがたい魅力と神秘が現出するのであつた。

官能の悦楽を知ったゾベイダの性的幻想が、透き通った長い絹のドレスやケイプから立ちのぼるかに見えるその様相もさることながら、ここで指摘しておくべきは、サルタンの愛妾と奴隸とがそのジェンダー(社会組織化された性差)<sup>27</sup>を転倒させるように、まさに「主従」ところを変えているということである。大胆な愛妾と従順な奴隸。——その役割の逆転と劇的対照は、あたかも「男性化した女性」が欲望を持ち、かつ「女

「性化した男性」がその欲望の対象とれさせていることを物語るかのようである。

ニジンスキー演じるこの「黄金の奴隷」の非男性的イメージの産出に貢献しているのは、ディアグレフとの親密な関係に由来するかのときニジンスキー自身の「曖昧なジェンダー」を別にすれば、言うまでもなく、バクストがデザインした女性用と見紛う宝石のついた付いた胸当てと、フォーキンのマイムとステップによるコレオグラフィであったらう。<sup>(28)</sup>かくして、この《シエエラザード》、すなわち同時代の批評家から、多くの若き芸術家にとって「ロマン派にとってのゴシック建築、あるいはハファエル前派にとってのクワトロチェント絵画に等しい靈感源<sup>(29)</sup>」と評されたこのバレエは、観衆のエロスの幻想に訴えるオリエン的な作品というのみならず、「ジェンダーの攪乱」を内包するレパトリーであったと呼ぶるのである。

そのことは、エロスの幻惑力の東方的典型ともいべきエジプトの女王を主人公とする《クレオパトラ》においても妥当する。「衣裳のドラクロワ」の異名を持つバクストのデザインした臍まで見える衣裳をまとうクレオパトラ役のイダ・ルビンシュテインが、フォーキンのコレオグラフィにもとづき「鼻をつく東洋の芳香のごとく」(コクトー)<sup>(30)</sup> 君臨していたのとは対照的に、ニジンスキーは主人には従順な飼いなされた猫のような「奴隷」を演じていた。クレオパトラは、《シエエラザード》というアラビアの性愛劇におけると同様に、その優美な外観に反して、男性により消費／所有される女性ではなく、男性を消費／支配する女性と

して現れていたと言えよう。固定化されたジェンダー秩序に疑義を投げかけるヒロインのごとく、にである。

そのかぎりでは、過度の単純化をおそれずに言えば、バレエへの美術史的アプローチを試みた数少ない論者のひとりピーター・ウォーレンの主張にならって、「バレエ・リュス」は、女性の身体の再定義を可能ならしめるオリエンとなるものの舞台美術を創造したと称してよいのかもしれない。<sup>(31)</sup> もちろん、例えば、愛妾ゾベイダの不倫を目撃したサルタン、シヤリアルが、そこに居合わせた男女を惨殺し、ゾベイダ自身も短剣で自殺を遂げるという《シエエラザード》の凄惨な結末は、エドワード・サイードのいう西洋が抱くオリエンの野蛮の指標ということになるであろうし、パリの観衆が安心して喝采を送りえたのは、それがあくまでもオリエンという「他者」の物語であったからに違いない。しかしすくなくとも後世の視点に立つならば、「バレエ・リュス」がジェンダーの攪乱によって、クレオパトラのメタフォリカルな娘たちとも言うべき、「新しき女」を提示していたと見ることは可能ではなからうか。

もとより、「バレエ・リュス」が、女性ばかりでなく、男性のジェンダーを覆すものであったことは、上述の「黄金の奴隷」の非男性的イメージにすでに示唆されているが、そこにはさらにつきのような作例をつけくわえておくべきであろう。《薔薇の精》(一九一一年四月一九日初演)と《青神》(一九一二年五月一三日初演)<sup>(32)</sup> である。

《クレオパトラ》や《シエエラザード》において女性的な奴隷を演じたニジンスキーは、《薔薇の精》でも、バクストの薔薇の花弁をあしらった



女性的な衣裳に身を包んで登場し、唯一、驚異的な男性的跳躍を披露しつつ窓外に飛び出す最後の場面をのぞけば、一貫して優艶な女性的気配を濃厚に漂わせていた。《青神》においても、バクストのデザインによるワンピースに似た衣裳をつけたニジンスキーは、タイ(シヤム)の舞踊団に靈感を得たとされるフォーキンのコレオグラフィ<sup>34)</sup>にしたがいつつ、鎖骨を露出させて踊り、その両性具有的な相貌をいつそうきわだたせていたのである。<sup>35)</sup>

このように「バレエ・リュス」のレパートリーのなかに、ジェンダーの攪乱<sup>36)</sup>の胚珠が隠されていたことは、一種の作業仮設として成り立ちうるであろうし、このとき幾重にも強調されるべきは、絢爛多彩な装置や衣裳の「オリエンタリズム」が、この「攪乱劇」生成の場を華麗にしつらえていたという事実であろう。

以上、いくつかの作例を参照しながら「バレエ・リュス」の「東方」について検討してきたが、暫定的に結論めいたものを示しえたところで、「バレエ・リュス」のもうひとつの側面に考察の焦点を移したいと思う。「バレエ・リュス」には、「オリエンタリズム」の視点だけから見きわめることのできない、いわば「反オリエンタリズム」とも呼びうる特質が内包されていたからである。

「反オリエンタリズム」とは、簡単に言えば「東方趣味」との訣別を意味しているが、これは本章の標題の後半部分の「バレエ・リュス」と「モダン」につながる問題でもある。念のために言い添えれば、本稿で用い

られる「モダン」とは「過去との断絶の意識にもとづいてつねに新しさと獨創性を求める態度」といった、きわめて常識的な意味にとどまるものであり、「モダン」の定義にまつわる果てしない迷路にも似た議論には、当面立ち回らないこととする。

「反オリエンタリズム」すなわち「東方趣味」との訣別が、筆者にとつて興味深いのは、それが「バレエ・リュス」とロシア・アヴァンギャルドとの意義深い類似と交錯を準備する契機と考えられるからである。この点について、最後に簡単な素描を試みて小論を終えることにしよう。

「バレエ・リュス」をロシア・アヴァンギャルドへと連接させるものは何か。こうした問いを発する時に、ひとつの注目すべきバレエ作品がある。一九一三年に初演された《遊戯》である。三人の登場人物(男一人女二人)が、一種、默劇風の身振りをくり返すという点で、名高い《牧神の午後》(一九二二)に類縁するこのバレエは、しかし古代ギリシアでもオリエンタでもない二〇世紀にその舞台が設定され、しかもスポーツ(テニス)と三角関係というテーマを取り入れたきわめて特異な、その意味で「バレエ・リュス」の演目中、別格の位置を保つ作品となっている。

前年の《牧神の午後》に引き続き、コレオグラフィをニジンスキー、音楽をドビュッシー、舞台装直と衣裳をバクストがそれぞれ担当した。しかしながら、色彩の輝き、官能の悪臭、残酷な血の滴りといったオリエンタ的雰囲気の創出に成功した《シエラザード》等の作品とは違ってかわって、バクストは、ここでカルサーヴィナとリュドミラ・シヨラー、そしてニジンスキーに現代的なテニス・ウェアをまとわせたのである。

人気のない黄昏の公園で、白いドレスのカルサーヴィナとシヨラー、そしてフランネルのシャツを着たニジンスキーが何やら不可解なしぐさを重ねるといふこの《遊戯》は、先に見た一連の「オリエンタリズム」のバレエとは明らかに異質な様相を呈していたであろう。

ニジンスキーは、例の独白が延々と続くかのような手記のなかで次のように書きしるしている。この「遊戯」はディアグレフが夢見た生活である。ディアグレフは二人の少年がいることを望んだ。(中略)ディアグレフは同時に二人の少年を愛し、二人が彼を愛することを望んだのだ。

二人の少年は二人の少女であり、ディアグレフは若い男なのである。<sup>(38)</sup>と。今日、舞台上の男性ダンサーに、いわば窃視症的な同性愛的視線を注ぐ者の数は、けっして少なくないと思われるが、いわゆるホモフォビア(同性愛嫌悪)が多数を占める二〇世紀初頭にあつては、同性愛はあくまでも秘匿すべきものと看做されていたであろう。

先のニジンスキーの回想を信じるならば、《遊戯》は同性愛を基本的な主題としながらも、これをあからさまに示すことが回避されたバレエであり、二人の少女はじつは二人の少年であり、ニジンスキーが演じる若者がディアグレフ自身である、ということになるのかもしれない。だからこそ、ニジンスキーは「このバレエ『遊戯』」のなかにあるのは三人の欲望である。<sup>(39)</sup>と記したのであろうし、したがって、そのコレオグラフィは、きわどい主題ゆえに異例なものとならざるをえなかったと想像されるのである。

「バレエ・リュス」の擁護者を任じるフランスの文学者ジャック・エミ

ール・ブランシュの回想にしたがえば、「コール・ド・バレエ(群舞)もアンサンブル(その他大勢)もない、ヴァリアシオン(一人の踊り)もパ・ド・ドウ(男女一人の踊り)もない」《遊戯》の舞台には「リズムミカルな動き<sup>(40)</sup>」があるばかりなのである。

コレオグラフィに苦心するニジンスキーについて、少女の一人を踊ったタマラ・カルサーヴィナは、次のような生彩にみちた回想を残している。

ニジンスキーは《遊戯》のリハーサルでも、私に何を望んでいるのかをはっきり説明することなどできません。けれど彼の見本に従って機械的にポーズを真似するだけでは、とても自分のパートをこなすことはできませんでした。頭を片方に傾け、両手をずっと曲げていなくてはならなかった私としては、そのポーズの意味を説明してもらえれば少しは楽だったのかもしれないですが、とにかく何のためかまったくわからなままやっているものですから、ときどき普通の姿勢に戻ってしまつて、ニジンスキーにはそのたびに忠誠心を疑われるのです。<sup>(41)</sup>

「バレエ・リュス」のダンサーのなかでもひとときわ聡明だったとされるカルサーヴィナは、こうしてコレオグラフィに難渋をきわめるニジンスキーの姿を報告しているのだが、しかし次のように書き記すことを忘れていない。――ニジンスキーは、「つぎのバレエ《遊戯》において二〇世紀を統合しようと試みました。<sup>(42)</sup>」

回想録の執筆を終えた一九二九年時点で、カルサーヴィナがいかなる想いを抱いていたかを推し量ることは不可能であるとしても、この言葉

には単なる修辭以上の眞実が含まれているように思われる。《遊戯》という名の「反オリエンタリズム」のバレエは、「スポーツ」という題材を取りあげ、「普段着にひとしい衣裳」を使用し、異性愛中心社会では異端と「言うべき「同性愛」を隠れた主題にしていたという点<sup>43)</sup>において、まさに二〇世紀的と称するほかないバレエだからである。

そこで着目すべきなのは、《遊戯》とロシア・アヴァンギャルド演劇との間に偶然として退けることができないう類縁性がうかがわれるという事実である。《遊戯》のためのバクストによるテニス・プレイヤーの衣裳は、例えば、シュプレマティスム絵画の原点ともなった「未来派オペラ」《太陽の征服》(一九一三)におけるカジミール・マレーヴィチのスポーツマンのための衣裳、そして《堂々たるコキユ》(一九二二)のためのリュボーフィ・ポポーワの「作業着」に驚くほど類縁していたのである。<sup>44)</sup>

さらに、《遊戯》のニジンスキーらの機械的な身振りは、フセヴォロド・メイエルホリドが一九二〇年代のピオメハニカで展開させた身体表現に近接しているように思われる。すなわち《遊戯》の身体と《堂々たるコキユ》(一九二二)中のメイエルホリドの三人の弟子たち(イノィンスキ、ババノワ、ザイチコフ)の鍛え抜かれた身体との間には、ある種の明瞭な同質性が見てとれるのである。

《遊戯》とロシア・アヴァンギャルド演劇に顕著なこの同質性は、じつのところ一九一〇―三〇年代のロシア美術に特徴的な「機械としての身体」の概念<sup>45)</sup>(ジョン・ボウルト)を証すものにほかならない。《遊戯》の人

物とロシア未来派や構成主義演劇に現れる超人やロボットといった形象との類似と近似。なおいつそう綿密な検討を加えられるべき問題と言えらるであろう。<sup>46)</sup>

こうしてロシア・アヴァンギャルド演劇との類縁性を強めるバレエ《遊戯》は、したがって、カルサーヴィナの発言を敷衍して言うならば、「バレエ・リュス」のその後の展開をほぼ正確に予言する作品であったということが出来るだろう。一九一七年の《パレード》を経て、《プルチネツラ》(一九二〇)、《青列車》(一九二四)、《船乗りたち》(一九二五)、そして《鋼鉄の歩み》(一九二七)<sup>47)</sup>へと続くその一連の足取りが明示するように、「バレエ・リュス」は一九二二年の《遊戯》以降、さまざまな停滞や屈折はあったにせよ、結局のところ、出発当初に明確だったオリエンタリズムの装いを脱し、次第に「モダン」を強く打ち出す方向へと作風を変じていったからである。この観点から言えば、バレエ《遊戯》は「バレエ・リュス」の「オリエンタリズム」の終焉を告げる最初の作品であったということが出来るのである。

かくして「バレエ・リュス」は、本稿の見てきたところにしたがって、いささか性急に言うならば、想像のオリエントとダンスとの融合の中にジェンダーの攪乱の胚芽を宿しつつ、かつバレエ史上最初のテニス・プレイヤーを造形化しながらロシア・アヴァンギャルドに通底するといふ、ヤヌスの両義的存在として「最後のオリエンタリスト」であると同時に「最初のモダニスト」たる運命を生きたのである。<sup>48)</sup>

おわりに

舞台画を創始したとされる古代ギリシアの劇作家ソフォクレス以来、舞台美術家の役割は、テキストが生命を吹き込まれる空間を創造すること、つまり俳優の演技やダンサーの踊りにふさわしい舞台を作り出すことにあったが、本稿においてわずかに瞥見したところからもあきらかなように、「バレエ・リュス」にかかわった美術家たちは、この課題にとり組みつつ、よくその独創を成就していたと言えるだろう。「東方」と「モダン」という相対立する要素を合わせもちながら「バレエ・リュス」に重層的な構造と外観を与えていたことは、その明確な証しのひとつであるだろう。

なによりも銘記すべきは、「動きと音と絵画による詩」というべき舞台そのものが、人々の記憶の中で明滅をくり返し、やがて忘却の彼方に消えさってゆくのと表裏するように、いわば「バレエ・リュス」という演劇的祝祭の放った夢の断片が、下絵や構想画、あるいは衣裳を通して、同時代人ばかりでなく後世の人々の心を捉えつづけて離さないという事実であろう。

ひとつのことが明らかである。構想画であれ衣裳であれ、残されたデザインの数々は、バレエ作品の貴重な記録というばかりでなく、バレエに参画した美術家たちの仕事にいかなる美的価値が潜んでいるかを問おうとするとき、われわれの周到な探索と解読を無限に求めつづける歴史資料になり変わるといふことである。<sup>(49)</sup>「バレエ・リュス」をめぐる諸問題

の荒削りなスケッチの提示に主眼がおかれた本稿は、したがって、いずれのときに試みられる本格的な「探索」と「解読」のための、いわば予備的覚書ということになるのかもしれない。

注

(1) Cyril W. Beaumont, *Michel Fokine and his Ballets* (London: Dance Books Ltd, 1996), p. 147.

(2) Tim Scholl, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet* (London and New York: Routledge, 1994), pp. 1-36. 「バレエ・リュス」のプリマ、カルサーヴィナは、一九六五年五月一九日のロイヤル・バレエ・スクール（ロンドン）での講演会のなかでプティパについて次のように述べている。「マリウス・プティパは、ロマンティック・バレエと二十世紀初頭十年間のバレエをつなぐ、ハイフンのような役割を果たしました。最も重要なクラシック・バレエの振付家である彼は、世に蔓延する悪趣味からバレエ芸術をまもり、それが西欧でこうむった衰退と同じような衰退に見舞われることをまぬがれさせたのです。」マリウス・プティパ『マリウス・プティパ自伝』石井洋二郎訳（新書館、一九九三年）原文は次の通りである。「Mauris Petipa servit de trait d'union entre le ballet romantique et celui de la première decennie du XXe siècle. Chorégraphie classique de première importance, il a protégé l'art du ballet de la contagion du mauvais goût et lui a épargné un déclin similaire à celui qu'il connaissait en Europe occidentale.」Tamara Carsavine, *Le Romantisme et la magie de la danse*, in Marius Petipa, *Mémoires* (Actes: Actes Sud, 1990), p. 123.

(3) Richard Buckle, *Nijinsky* (Harmondsworth: Penguin Books, 1980), p. 4.

- (4) Carol Lee, *Ballet in Western Culture : A History of Its Origins and Evolution* (London and New York : Routledge, 2002). p. 9. The Evolution of Ballet in Russia, 10. Imperial Russian Ballet は有益である。当時、女性ダンサーが娼婦に等しい存在と看做されていたことはさまざまに語られている。たとえば次を参照。Anthea Callen, *The Spectacular Body* (New Haven and London : Yale University Press, 1995).
- (5) 「バレエ・リュス」研究としてもっとも信頼できる基本書のひとつは、リン・ガラフォラの『ディアギレフのバレエ・リュス』である。本稿もこの著作に多くを借っている。Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes* (New York and Oxford : Oxford University Press, 1989).
- (6) フランスの象徴主義演劇、およびリュネ＝ボアの活動と「作品座」については、次の基本的論考が欠かせない。Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre* (Paris : L'Arche, 1957).
- (7) イーゼル絵画に飽き足りなごころを感じてつたヴルベリのまじまじのこづべ、ネデューは次のように語っている。“Vrubel's oeuvre took in every sphere of art and applied art : painting, mural painting, architecture, designs for interiors, furniture, pottery, book illustration, theater design. Vrubel, too, was dissatisfied with the concept of easel painting.” Janet Kennedy, *The “Mir iskusstva Group” and Russian Art 1898-1912* (New York and London : Garland Publishing Inc., 1977), pp. 137-138.
- (8) Camille Mauclair, *La Revue*, 1 août 1910, quoted by Deirdre Priddin, *Art of the Dance in French Literature : from Théophile Gautier to Paul Valéry* (London : Adam and Charles Black, 1952), p. 106.
- (9) フランスにおけるヴァーグナー受容についてはヴァーグナーのバリ帯在等の事実を丹念に掘りおこした次の著作が有益である。Léon Guichard, *La musique et les lettres en France au temps du Wagnerisme* (Paris : Presses Universitaires de France, 1963).
- (10) ヴァーグナー（一八一三—一八八三）がヴェネツィアで亡くなった二年後の一八八五年、エドゥワール・デュジャルダンによって『ヴァーグナー評論 Revue Wagnerienne』が創刊された（二月）。同年八月には、「ステファヌ・マラルメの名高き「リビヤルト・ヴァーグナー、一フランス詩人の夢想」が掲載され、「音楽と劇」の「結婚」や「未来の全体芸術」が論じられることとなる。Haskell M. Block, *Mallarmé and the symbolist drama* (Westport, Connecticut : Greenwood Press, Inc, 1977), p. 59.
- (11) Israel Nestlevy, “Diaghilev’s Musical Education,” in Lynn Garafola and Nancy Van Norman Baer (eds.), *The Ballets Russes and Its World* (New Haven and London : Yale University Press, 1999), p. 34.
- (12) Rosamund Bartlett, *Wagner and Russia* (Cambridge : Cambridge University Press, 2007), pp. 11-116.
- (13) *Ibid.*, p. 67.
- (14) Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, trans. Mary Britniewa (London : Putnam, 1941), p. 112.
- (15) *Ibid.*, p. 371.
- (16) 『美術世界』における美術と演劇の意義については、次の著作の第四章が包括的な解説を施している。Avril Pyman, *A History of Russian Symbolism* (Cambridge : Cambridge University Press, 2006), Chapter 4. The foundation of Mir Iskusstva and the role of the visual and performing arts. Benois, Diaghlev, Filosofov and their group (1890-1904), pp. 93-122.
- (17) Serge Diaghilev, quoted by Olin Downes in *The Boston Post*, Boston, 23 January 1916 in Alexander Schouvaloff, *The Art of Ballets Russe : the Serge Lijar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Athenaeum The Art of Ballets Russe : the Serge Lijar Collection of Theater*

*Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Athenaeum* (New Haven and London : Yale University Press, 1997), p. 27. 興味深いのは、ディアギレフの言葉使い(傍点部分)は、ボードレール『リヒャルト・ヴァーグナーと「タンホイザー」のバリ公演』に引用されたヴァーグナーの言葉(一八六〇年のペルリオース宛の書簡)に類似している。以下の文中の傍線部分である。「けだし私は、この二つの芸術の一方が超えることのできない限界に達するままだにこのところで、ただちに、この上もなく厳密な正確さをもって、他方の活動圏が始まることを認めました。従って、この二つの芸術を親密に結びつけるならば、それぞれが孤立しては表現し得ないものを、最も申し分のない明瞭さをもって表現し得るであろうこと、これに反して、両者のうちの一方のもつ諸手段によって、両者相ともによるのでなければ表され得ないようなものを表そうとする一切の試みは、宿命的に、まず第一に晦渋さ、混乱に、次にはそれぞれの芸術各個の退化と腐敗とに導かずにはいないことを、認めたのです。」「シャルル・ボードレール『リヒャルト・ヴァーグナーと「タンホイザー」のバリ公演』『ボードレール批評2』阿部良雄訳(筑摩書房、一九九九年)、二九五ページ。原文は以下の通りである。"Je reconnus, en effet, que précisément là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables, commençait aussitôt, avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère d'action de l'autre ; que, conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus satisfaisante ce que ne pouvait exprimer chacun deux isolément ; que, par contraire, toute tentative de rendre avec les moyens de l'un d'eux ce qui ne saurait être rendu que par les deux ensemble, devait fatalement conduire à l'obscurité, à la confusion d'abord, et ensuite, à la dégénérescence et à la corruption de chaque art en particulier." Charles Beaudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (Paris : E. Dentu, Editeur, 1861), p. 23. ボードレールとヴァーグナーにこのように、キンチャールの著作を参照。Guichard, *La musique et les lettres en France*,

op.cit., pp. 38-43.

- (18) 例えば、次のような考察がある。Charles S. Mayer "The Impact of the Ballet Russes on Design in the West, 1910-1914," in Gail Harrison Roman and Virginia Hagenstein Marquardt (ed.), *The Avant-garde frontier : Russia meets the West, 1910-1930* (Gainesville : Florida : University Press of Florida, 1992), pp. 15-44. 近年の研究書としては次のものがあがる。Alston Purvis, et al., *The Ballets Russes and the Art of Design* (New York : The Monacelli Press, 2009), Mary E. Davis, *Ballets Russes Style : Diaghilev's Dancers and Paris Fashion* (London : Reaktion Books, 2010).

- (19) 「ブレエ・リュス」の公演内容については、主として次を参照した。Les Ballets Russe à l'Opéra (Paris : Hazan/Bibliothèque Nationale, 1992), *Diaghilev: Creation of the Ballets Russes* (London : Barbican Art Gallery, 1996).

- (20) ニジンスキーの跳躍については、たとえば次のような証言が知られている。「舞台の袖から数メートルのところで、空中に放物線を描いて、そのまま消えてしまったのです。着地するところを目にしたものは誰もいません。大変な拍手の嵐となり、オーケストラは演奏を中止しなくてはなりませんでした。」タマラ・カルサーヴィーナ「劇場通り」東野雅子訳(新書館、一九九三年)、二二四ページ。Tamara Carswina, *Ma vie* (Bruxelles: Edition Complexe, 2004), p. 169.
- (21) 《ボロヴェン人の踊り》に対するパリの人々の賞讃ぶりについては、次のような証言が伝えられている。"As if to show the civilized Europeans what the true Asia can look like, the Russian painters[sic] produced a stage setting of such fantastic colors that no splendor of the Orient, familiar through fables, could surpass the picture that was offered to the audience. And when, in addition to this background and Borodin's exotic and powerful music, a horde of wild Tatars were seen on the stage dancing, leaping over each other with their unsheathed curved sabers slicing the air, it is not surprising that the audience

rushed forward at the end of the dancing and actually tore down the orchestra rail to clasp the performers in their arms." Victor Seroff, *The Real Isadora* (New York: Avon, 1972), p. 161. quoted in Jacqueline Decker, *Messenger of Beauty: The Life and Visionary Art of Nicholas Roerich* (Rochester: Park Street Press, 1997), pp. 50-51.

(23) Robyn Healy and Michael Lloyd, *From Studio to Stage: Costumes and Design from the Russian Ballet in the Australian National Gallery* (Canberra: Australian National Gallery, 1990), p. 16.

(23) ノーベル平和賞の候補ともなったレーリヒ(リョーリフ)の多岐にわたる活動については、註21の著作を参照。日本では、つぎの著作が充実している。加藤九祚『ピマラヤに魅せられたひと——ニコライ・レーリヒの生涯』(人文書院一九八二年)。

(24) コッコピエウ「オリエンタリズム(東方趣味)」は、サイードのいう「オリエンタリズム」すなわち「オリエントを支配し再構成し威圧するための西洋の様式」と同義ではない。したがって、本稿においては、「オリエンタリズム」に含まれる「異文化に対する差別や偏見」といった否定的な意味合いは、ひとまず括弧にいれておきたいと思う。サイードによれば、「詩人にしろ、学者にしろ、オリエンタリストとは、オリエントに語らせ、オリエントについて記述し、オリエントの秘めたるものを西洋のために西洋に対してあばく人間という事実、すなわち外在性こそがオリエンタリズムの前提条件」とされる。Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Book Edition, 1977), pp. 20-21.

(25) Charles S. Mayer, "Introduction" in *Bakst* (London: The Fine Art Society Ltd, 1976), p. 5. パリの聴衆を眩惑したこのオリエンタリズムは、実は、フランスに長く息づくオリエント的なものへ関心に即応するものであった。筆者は、同様のテーマをかつて論じたことがある。拙稿「オリエント(東方)の流行」小考——フランス絵画を例として』『跡見学園女子大学文学部紀要』第四六号(二〇

一年三月一五日)、五一—六一ページ。一九世紀には、ドラクロワ、アングル、モロー、ジェロームといった一連のオリエンタリズムの画家が輩出していたし、一九〇〇年のパリ万国博覧会では、アフリカとアジアのパヴィリオンが話題を呼んでいた。一九〇六年にカンボジアのダンサー一座がパリに現れて、東方趣味に一層の刺激を与えていた。

(26) John E. Bowlt, "Stage Design and the Russian Avant-garde," in *Stage Design and the Russian Avant-garde (1911-1929)* (Washington, D.C.: International Exhibitions Foundation, 1976-78), p. 5.

(27) 「ジェンダー」は、ジュディス・バトラーに従えば、次のようになるだろう。  
 "If gender is the cultural meanings that the sexed body assumes, then a gender cannot be said to follow from a sex in any one way. Taken to its logical limit, the sexes/gender distinction suggests a radical discontinuity between sexed bodies and culturally constructed genders." Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London and New York: Routledge, 2008), p. 9.

(28) 《ボロヴェツ人の踊り》や《クレオパトラ》(一九〇九)を担当したシハイル・フォーキンは、すくなくとも、一九二二年までは「バレエ・リュス」のコレオグラフィーのほとんどを手がけていた。その特色は、伝統的な五つのポジションによらず、劇の状況、音楽の特徴に合ったステップで自然な動きを見せるところにあった。ロシアの「モダン・コレオグラフィー」の歴史は、一九〇五年と一九〇八年にサンクト・ペテルブルグとモスクワで行われた「自由舞踊」の創始者イサドラ・ダンカンの演技とともに始まったとされるし、フォーキンもダンカンの踊りに熱狂したという。しかしながら、いわゆる「ダンカニズム」がロシアにおいて本格的に隆盛するのは、ダンカンが新しいソヴェエト体制下のモスクワに学校を創設した一九二一年のことである。Nicoletta Misler, "Designing Gestures in the Laboratory of Dance," in *Theatre in*

- Revolution: Russian Avant-Garde Stage Design 1913-1935* (San Francisco : The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991), pp. 157.
- (62) Francis Steegmuller. *Cocotau : A Biography* (Boston, Massachusetts : David R Godine, Publisher, Inc, 1986), p. 75.
- (30) Arthur Gold and Robert Fizdale, *Misia : The Life of Misia Sert* (New York: Morrow Quill Paperbooks, 1981), p. 136.
- (31) Peter Wollen, "Fashion/orientalism/The Body," *New Formations* (spring, 1987), p. 5.
- (32) 《薔薇の精》は、装置・衣裳をレオン・バクスト、コレオグラフィーをマノン・フォーキンが担当。《青神》は、音楽をレイナルド・ハーン、装置・衣裳をレオン・バクスト、コレオグラフィーをレオニード・マシーンが担当。
- (33) 鈴木氏によれば、「跳躍は、バレエにおいては男性性を示す記号である。」鈴木晶「ニジンスキー 神の道化」(新書館、一九九八年)、「一五五ページ」。
- (34) 「バレエ・リュス」公演の舞台監督を二九年間にわたって務めたセルゲイ・ゲリコリーエフは、「このように記している」。「The choreography was inspired chiefly by Siamese dancing, which Fokine had seen when a Siamese company had visited St. Petersburg some years before," S.L.Grigoriev, *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, trans. Vera Bowen (Alton, Hampshire: Dance Books Ltd, 2009), p. 61.
- (35) 二〇世紀舞踊史におけるニジンスキーの男性ダンサーとしての有り様についてについては、次が興味深い考察を展開している。Ramsay Burt, *The Male Dancer : Bodies, Spectacle, Sexualities* (London and New York : Routledge, 1995), p. 74ff.
- (36) ジェンターの攪乱は「ジュディス・バトラーの表現を借りれば、次のように言うべきであるのだらう。"there is no one' who takes on a gender' norm. On the contrary, this citation of the gender norm is necessary in order to qualify as a 'one,' to become viable as a 'one,' where subject-formation is dependent on the prior operation of legitimating gender norms. "Judith Butler, *Bodies That Matter: on the discursive limits of "sex"* (New York and London: Routledge, 1993), p. 232.
- (37) 《牧神の午後》は「これまで論じてきた「オリエンタリズム」とは同日に論じられない項目であるが、小論では直接考察の対象にする余裕がない。この点にこころは他日を期したう。
- (38) Vasil Nijinsky, *Cahiers* (Arles: Actes Sud, 2010), pp. 281-282.
- (39) *Ibid.*
- (40) Richard Buckle, *Diaghilev* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1979), p. 234.
- (41) カルサーヴィナ「劇場通り」前掲書「二七〇―二七一ページ」。Tamara Carsavina, *Ma vie* (Bruxelles: Edition Complexe, 2004), p. 192.
- (42) "Dans les ballet suivant, *Jeux*, il essaya de formuler une synthèse du XXe siècle," *ibid.*, p. 192.
- (43) Sieng Scheijen, *Diaghilev : A Life* (London : Profile Books Ltd, 2010), p. 269.
- (44) ロシア演劇史のこころは以下を参照した。Konstantin Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre : Tradition and the Avant-Garde* (London : Thames and Hudson 1988).
- (45) John E. Bowlt "Body Beautiful : The Artistic Search for the Perfect Physique. "in John E. Bowlt and Olga Match (eds.), *Laboratory of Dreams* (Stanford, California : Stanford University Press, 1996), pp. 37-38.
- (46) ロシアとの同質性をめぐっての挙げるならば、ニジンスキーは「実現はしなかったものの『遊戯』のなかに飛行機を導入した。Sieng Scheijen, *Diaghilev: A Life* op. cit., p. 263. 「飛行」がロシア未来派に共通する「オペレーション」であり、このことについては知られていない。Robert Wohl, *A Passion for Wings: Aviation and the Western Imagination, 1908-1918* (New Haven and London: Yale University Press, 1996), pp. 157-201.



(47) 《バラード》(一九一七)は、脚本をジャン・コクトー、音楽をエリック・サティ、装置・衣裳をパブロ・ピカソ、コレオグラフィーをレオニード・マシーンが担当。《バラード》については、以前、若干の考察を試みたことがある。拙著『トランスアトランティック・モダン——大西洋を横断する美術』(みすず書房、二〇〇二年)、九一三―三三ページ。《プルチネッタ》(一九二〇)は、音楽をイーゴリ・ストラヴィンスキー、装置・衣裳をパブロ・ピカソ、コレオグラフィーをレオニード・マシーンが担当。一般的には音楽を担当したストラヴィンスキーの新古典主義の時代の局面を示すとされるものの、レオニード・マシンのコレオグラフィーは逆に「モダン」であった。《青列車》(一九二四)は、音楽をダリウス・ミヨー、装置をアンリ・ローランス、衣裳をパウリエル・シャネル、コレオグラフィーをニジンスキーの妹プロニスラワ・ニジンスカが担当。《船乗りたち》は、音楽をジョルジュ・オーリック、装置・衣裳をペドロ・プルーナ、コレオグラフィーをレオニード・マシーンが担当。《鋼鉄の歩み》は、音楽をセルゲイ・プロコイェフ、装置・衣裳をゲルギー・ヤクローフ、コレオグラフィーをレオニード・マシーンが担当。工場で働く労働者を主題とする《鋼鉄の歩み》については、次が優れた解説を施している。Lesley Ann Sayers, "Sergei Diaghilev's Soviet Ballet: *Le Pas d'acier* and its relationship to Russian Constructivism," in *EXPERIMENT/ЭКСПЕРИМЕНТ: A Journal of Russian Culture*, Vol. 2 (Los Angeles: Charles Schlacks, Jr., Publisher, 1996), pp. 101-125. またボウルト教授の先駆的な論考も参照。John E. Bowlt, "Constructivism and Early Soviet Fashion Design," in Abbott Gleason, Peter Kenez, and Richard Sites (eds.), *Bolshevik Culture* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989), pp. 203-219.

(48) この点については、ボウルト教授は次のように明快に要約されている。"The achievements of Russian avant-garde theater, for example Exter's Cubist Baroque designs for Aleksandr Tairov's Chamber Theater and Popva's *prozode-*

*zhda* (uniform industrial clothing) for Veselid Meierhold, would not have been possible without the exuberant precedents of Bakst, Benois, Golovin, and Roerich, especially within the context of Diaghilev's Ballets Russes," John E. Bowlt, *Moscow and St. Petersburg 1900-1920: Art, Life and Culture of the Russian Silver Age* (New York: The Vendome Press, 2008), p. 223.

(49) 二〇一〇年から二〇一一年にかけて「バレエ・リュス」の衣裳を主題とする展覧会がオーストリアで開かれている(衣裳一四〇点)。Christine Dixon *Ballets Russes: The Art of Costume* (Canberra: National Gallery of Australia, 2010).

