

ニジンスキー 《春の祭典》 (1913年) の受容とその評価

佐藤 真知子*

The reception and the evaluation of Nijinsky's *Le Sacre du Printemps* (1913)

SATO Machiko

Abstract

The aim of this study is to clarify how Nijinsky's choreography, *Le Sacre du Printemps* was accepted and evaluated by the Parisians, through the analysis of reviews published from the premiere performance date to the early following year in France. This investigation adopts two methods. One is Quantitative Contents Analysis, which calculates the appearance frequency of the words, and the other is Contents Analysis to confirm the phase of the arguing points.

The results are as follows: 1) The reviews contained pros and cons during the performance period, 2) the music and the movement attracted of the audience, and the evaluations changed over time, 3) the most characteristic review is of Jacques Rivière, which showed a particularly strong positive view.

Further developing the analysis, it was concluded that *Le Sacre* provoked the Parisians to reconsider the conventional idea of the dancing body. Nijinsky's choreography received negative comments from the conservative critics who regarded dance as a symbol of civilized human body. On the other hand, liberal people such as Rivière eventually refute a value of expressiveness in natural and uncivilized human body. Therefore, *Le Sacre* was accepted as a pioneer of new dance, broaden the idea of the dancing body.

Keywords : Vaslav Nijinsky, *Le Sacre du Printemps*, Les Ballets Russes, choreography, review

1. はじめに

バレエ《春の祭典 *Le Sacre du Printemps*》(以下、《祭典》と略す)は、当時西ヨーロッパを中心に一世を風靡していたセルゲイ・ディアギレフ率いるバレエ・リュス [Les Ballets Russes de Sergei Diaghilev 1909-1929] (以下、バレエ・リュスと略す)が、パリのシャンゼリゼ劇場で初演した作品である。この作品は、バレエ団の花形男性舞踊手であったヴァーツラフ・ニジンスキー [NIJINSKY, Vaslav 1889?-1950] が振付を手がけた。《祭典》は「古代スラブの春の儀式」を主題として、春の訪れを願う処女生贄の儀式が提示され、イゴール・ストラヴィンスキーの音楽、ニコラス・レーリヒの美術と相まって、その振付の「奇抜さ」が大きな議論を呼んだ。

この作品のパリでの反響は、これまで主として劇場内の騒ぎを描写した新聞記事や批評の抜粋がバレエ・リュス関連書籍で取り上げられ、今日に伝えられてきた¹。一方、この作品が劇場の外で、一定の期間にどのように

キーワード：ヴァーツラフ・ニジンスキー、春の祭典、バレエ・リュス、振付、批評文

*平成28年度生 比較社会文化学専攻

議論されたのかを総括的に検討した研究は少なく、音楽研究者であるブラード (Bullard 1971)²の論文に限られる。彼は、初演日から翌年初頭にかけてフランスで発行された《祭典》評を広く収集し、その反響をおよそ1年にわたり検証している。ここでは、フランス語原文とその英語訳が掲載され、様々な観点から内容が紹介されている点で資料的価値が高いものの、あくまでこの作品の反響の大きさを示すことが念頭に置かれ、振付についての詳しい検討はなされていない。《祭典》は公演終了後、半年以上も批評文が発表され続けられている点ひとつをみただけでも、この作品がパリの人々に与えたインパクトはかなりのものであったと考えられ、その反響の一端はニジンスキーの振付が担っていたとも指摘される。そのため、振付がどのように議論されたのかという点が、より実証的に明らかにされる必要があると考える。

そこで本稿では、《祭典》の初演時にフランスで発行された新聞・雑誌記事に着目し、ニジンスキーの振付がどのように議論され解釈されていったのかを明らかにすることを目的とする。

1.1 分析対象

《祭典》の初演日(1913年5月29日)からおよそ1年間のうちに、フランスで発行された新聞雑誌記事を対象とした。資料は、フランス国会図書館のデジタル・アーカイブ、ならびに先述のブラードの研究をもとに批評文を収集し、36誌61件の批評文を分析対象とした。

1.2 分析方法

分析方法は、質的検討と量的検討を併用し、批評文内容の分析を行った。まず分析対象とした批評文の中で、ニジンスキーの振付がどの程度話題にのぼっているかを、量的方法にて検討した。さらに、振付をどのように評価するかという問題に対する、賞賛および批判の様相を、質的方法により分析した。

なお量的検討にあたっては、批評文中の言語データを、単語や品詞といった形態素レベルや、主語と述語の係り受けなどの構文レベルで解析する、計量テキスト分析を用いた。またそのフリーソフトウェアであるKH Coderを使用して分析をおこなった。ただし、分析の時点ではこのソフトウェアがフランス語に非対応であったため、量的検討においては限定的ではあるが、ブラードの英訳版を用いることとした。

2. 《祭典》によって掻き立てられた賞賛または批判の様相

1913年5月29日、《祭典》のバリでの初演に先立ち、フランスの主要な日刊紙である *Le Figaro*、*Comedia*、*Le Gaulois* の朝刊には、以下のような広告が掲載された。

ロシアのバレエ団が今夜シャンゼリゼ劇場で初演する《祭典》は、セルゲイ・ディアギレフの素晴らしいバレエ団がこれまでに試みた中でも、最も驚くべき作品である。(中略) 間違いなく熱い議論を呼び起こす戦慄の走る作品であり、すべての芸術家に忘れられない印象を残すだろう。³

これは、先述の3紙共に同一の文章が掲載されていることから、バレエ・リュス(具体的には興行師ディアギレフと劇場支配人のアストリュク)の寄稿に基づく広報記事であると思われる。ここでは音楽家、振付家、美術家の3人のビジョン (la triple vision) で構想された作品であるとし、ストラヴィンスキーのポリリズムと、ロシアの素晴らしいダンサーによる半野蛮人のたどたどしい表現が新しく、間違いなく熱い議論を呼び起こすとして読者の興味を掻き立てる。実際、反響はまさしくその通りであった。初演の終了後に発行された新聞や雑誌には、この作品の「大胆さ」や、音楽、美術、振付の「調和」を賞賛する記事が見受けられる一方、「醜い」「野蛮」と批判する記事も多く、その口調は辛辣を極めた⁴。以下では、初演から翌年のシーズンが始まるまでのおよそ1年のうちに発行された批評文をもとに、《祭典》に対してどのような評価があったのかを概観した。

2.1 批評文中に現れる作品に対する評価の概観

《祭典》に対する批評文中での評価を概観するために、批評文中に現れる語(38,338語)の中から、形容詞、

① 好嫌 (441)	② 新しい (237)	③ 強い・大きい (161)	④ 国の (147)
⑤ 驚くべき (103)	⑥ 原始的な (98)	⑦ 奇怪な (91)	⑧ 芸術的な (87)
⑨ 純粹な (81)	⑩ 捉えがたい (64)	⑪ 近代的な (27)	

図1. 記事中の頻出形容詞・形容動詞のカテゴリー
(注) カッコ内は単語数。

形容動詞(計1,952語)を抽出した。そして出現回数が5回以上の語句(計345語)について、内容が類似する語を集め、それらに名称を付け、サブカテゴリーとした。さらに類似するサブカテゴリーを集めて、名称を付け、カテゴリーとしてまとめたところ、図1に示す11のカテゴリーが見出された。

図1に示したカテゴリーは、この作品によって引き起こされた、反響や評価に関わる語句の群として認められる。ここでは、《祭典》が良い作品であるか否か(①)という議論だけでなく、驚き(⑤)や捉え難さ(⑩)といった動揺があったことがわかる。またこの作品の特徴とも言える原始性(⑥)や、その暴力的なまでの迫力(③)が述べられ、その奇怪さ(⑦)についても言及された。さらに話題は、近代性(⑪)や自国および外国文化についての話題(④)、新しさ(②)や芸術性(⑧)、純粹性(⑨)に及んだことがわかる。それでは、これらの話題はいつ何を対象にして述べられたものであるのか詳しく見ていくこととする。

2.2 年間を通じた評価の傾向

図1に示したカテゴリーの中から、明らかに肯定的、あるいは否定的態度が現れうる語句の群として、「①好嫌」「②新しい」「⑦奇怪な」「⑧芸術的な」の4項目(以下、評価カテゴリーと称す)を抽出した。さらに、これらが何を対象として述べられているかを明らかにするために「振付」、「音楽」、「美術」、「作品全体」という4対象を設定した。さらにこの4対象と先述の評価カテゴリーが結びついていた場合に、その件数を計上するという条件づけを行なった。分析結果は、元の文章にさかのぼって内容の確認を行い、条件づけの改訂を含めた作業を複数回繰り返した。それにより、批評文の発行日別に見た、評価カテゴリーの出現率を図2に示した。

図2では、評価カテゴリーに属する語が、いつ、何を対象として出現しているのかが示されている。正方形の大きさは、同じ発行日の《祭典》関連記事の中で、そのコードがどの程度出現したかが表される。一方、正方形の色の濃淡は、他の発行日の記事に比べ、コードが多く出現している場合に濃くなるように規定されている。この結果からは、以下の4点が指摘できる。

① 議論の中心は、音楽と振付である

まず全体を通して注目されることは、振付と音楽に関するコードが多く出ている点である。ここでは、特に振付と音楽が、議論的となっていたことがわかる。一方これらに比べ、美術についての言及は少ない。

② 公演期間中は、賛否両論である

《祭典》パリ公演は、5月29日に幕が開き、6月13日に落日を迎えるまでの2週間強のうちに、計6回の公演が行なわれている⁵。これは図2では、点線で囲った部分に相当する。この間に発表された批評文では、評価は分散しおよそ賛否両論であるといえる。

③ 音楽と振付に対する評価の傾向に変化が見られる

記事の発表日によりコードの出現率に差があるかを見るカイ二乗検定を行ったところ、図2の**が付された3箇所に、1%水準で有意に差が出ているという結果となった。解釈すると、音楽に対する否定的な評価はおおよそ7月を境に減少し、音楽と振付に対する肯定的な評価は公演期間終了後の6月末ごろから増加しているといえる。

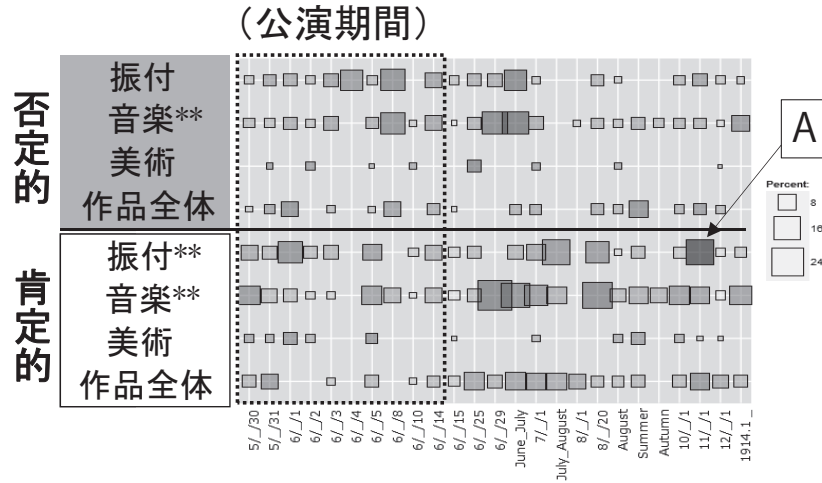


図2. 批評文の発表日別にみた

《祭典》の評価カテゴリー出現率のバブルプロット

(注) ** $p < .01$ (コード出現率に、記事の発表日で差があるかをみる χ^2 検定)

つまり振付に着目すれば、否定的な評価にはあまり変化が見られないものの、好意的な見解は増加したといえる。

④ 11月1日に発表された批評が、振付に対する肯定的な評価を強く表明している

図2の中で、特に正方形の色が濃く示されているのはAに示した部分であり、ニジンスキーの振付に対する肯定的な評価が強く表されている。

この部分に該当するのは、バレエ・リュスの関係者と親密であった、作家、編集者、批評家ジャック・リヴィエール [RIVIÈRE, Jacques 1886-1925] の、《祭典》についての2本目の記事である⁶。彼はこの時期、芸術雑誌 *La Nouvelle revue française* に文芸作品や批評を寄稿しており、《祭典》初演の前年には諸芸術に関する批評をまとめたエッセイ集を発表している⁷。彼は後に同雑誌の編集長を務め、第一次世界大戦後のフランスの文芸批評をリードした人物とも評される⁸。リヴィエールは、ニジンスキーの振付の、どのような部分を評価しているのだろうか。さらにそれは同時期の他の批評文と比較して、どのような主張をしているのだろうか。

この点を明らかにするために、以下ではリヴィエールの論評のほか、振付に対して特に否定的な見解を表したピエール・ラロの批評文を取り上げ、その主張を比較する。この二人の批評家は、共に1913年内に2本ずつ《祭典》に関する批評文を発表している。そして特にニジンスキーの振付に対してかなりの頁を割き、それぞれが批判または賞賛の立場から批評を行っており、その内容は、ほとんど舞踊における身体の在り方をめぐる議論ともいえるものである。《祭典》初演の年に、ニジンスキーの振付によって喚起されたパリの人々の議論の様相は、この代表的な二人の批評家の論点に集約されてくる可能性が大いにある。そこで次章では、特に批判的な態度を強く表明したラロと、肯定的な解釈を示したリヴィエールの批評文を軸として、《祭典》に見られる身体の捉え方を分析する。

3. 《祭典》における身体

3.1 ラロの主張 —スタイルによって形づくられた芸術としての身体

ピエール・ラロ [LALO, Pierre 1866-1943] は、フランスの作曲家エドワード・ラロを父に持つ音楽評論家であり、主に日刊紙 *Le Temps* に寄稿していた人物である。彼は《祭典》に関して、1913年6月と8月に同紙に批評文を発表しており、そのどちらもが、ともに振付に対して厳しく否定的な見解を表明している。ラロにとってニジンスキーの振付はおよそ芸術とはいえないものであった。

この振付は残念なほどに平凡であった。人類の祖先の野蛮な運動を表すとした口実、オリジナリティがあり

新しいという口実のもと、舞踊がこの世に生まれて以来、美をもたらした芸術たらしめた、すべての身振りとしてすべての形式 (les formes) を、消し去り無視している。《祭典》は品やエレガンス、軽快さや高潔さを備えた体の線、動き、そして風采のかけらもなく、ただただ醜い。重く、ありきたりで、一様に醜いものであった。(中略) 彼らは決して踊っていない。彼らは飛び上がり、足を踏み鳴らし、踏みにじり、痙攣で震えあがる。⁹

ラロにとって、舞踊を芸術たらしめる要素は、品やエレガンス、軽さ、高潔さを備えた人間の容姿と動きであった。そのため《祭典》の振付は、彼の目には重く、平凡かつ醜いものと映った。彼は、バレエ・リュスでこれまで振付家として活躍していたミハイル・フォーキンを引き合いに出す。そしてフォーキンに対しては「豊かな想像力を持ち、驚嘆すべき巧みさで舞踊に打ち込み、線と色彩を動きで結びつける比類ない振付家」であると賞賛する一方、ニジンスキーの振付は「足踏みと地団駄の繰返し」で「退屈」であり「想像力が貧困である」として、振付家としての資質を疑問視するのであった¹⁰。

この最初の論評から2ヶ月後、彼は「《祭典》についての考察」¹¹という題目で再び批評文を発表する。ここで彼は「情熱的な議論、暴力的な発言、矛盾した意見」を呼び起こした《祭典》の反響が収まってきた状況を示した上で、舞踊を軸とした〈芸術論〉ともいえる論考を展開している。彼は冒頭で「このバレエを構成するさまざまな要素を、混同させないことが必要である」と切り出すのであるが、ここで注目すべきは、彼が〈新しさ〉と〈スタイル〉の概念をもとに、ニジンスキーの振付に言及する点である。これまで《祭典》を、新しいとして評価する批評は度々発表されてきた。そして彼自身も《祭典》の振付は「すべて、あるいはそのほとんどが新しい」と認めている。しかしラロにとって、その新しさとは価値がなく、馬鹿げたものであり、次のように切り捨てるのであった。

新しさとオリジナリティに対する妥協のない探求は、現代芸術の最も深刻な病気のひとつである。古い時代、画家、音楽家、文人は、彼の師匠の例に従うことから始め、先人の資質と同化し、彼らが創りだした美しい作品を模倣することよりも、よい方法があるとは思っていなかった。彼に真の人格があったとき、この人格は少しずつ自然と開放され、順番に師匠になるのだ。(中略) しかし、私たちの時代には誰もが20歳でオリジナルであり、誰にも負うことはなく、自分だけの世界を創造すること、あるいは少なくともそれをやるようなふりをしてその姿を現すことを望んでいる。¹²

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¹³。彼は公衆の好奇心を刺激する、ショービジネスマンにとっては価値が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。彼は、

重要なことは、新しさではない。新しさは非常に短時間を除けば、新しいものではない。(中略) 重要なことは、美しさである。¹⁴

とも語っている。この一節が示すように、彼にとって新しさとは一過性のある「偽りの個性」であり、恒久的な芸術の価値に迫るには「美」を獲得するほかにないと訴えるのであった。それでは如何に「美」は獲得され、恒久性のある芸術と成りうるのだろうか。彼は《祭典》の踊りは、「エスキモー、フエゴ島人またはマオリ族が、Jardin d'acclimatation のテラスで見せるダンスを考えさせずにはいられない」¹⁵として芸術とそうでないものを、スタイルの概念を提示して説明する。

私が彼らに同意することは不可能である。《祭典》には“スタイル” (stylistique) がない。(中略) 自然な状態のエスキモーの踊りは《祭典》のそれとまったく同じである。(中略) ありのままのものも未開なものも、どちらもスタイルを持っていないという単純な理由である。(中略) 舞踊が芸術となって以来、すべての努力は人間の体つき、動きのある身体のライン、可能な限りの軽さ、伸びやかさ、生き生きとした優雅さ、空

を舞うようなこの上ない飛翔、軽やかな跳躍を可能にするために注がれてきた。(中略) 舞踊の“スタイル”は、努力によって形作られる。それがまさにスタイルがあるということ、芸術であることである。¹⁶

彼は、スタイルのないものは芸術ではないとする立場をはっきりと示している。優美さや軽やかさを備えた身体への冀求は「エジプト、アッシリアまたはギリシアから、ドガに至るまでのダンサーのモニュメントに見ることができ、すべての国とすべての時代の造形芸術が有している」として、芸術家が古くから目指してきた共通の課題であり、芸術の持つ普遍的な特徴であると主張する。既出の彼の主張をも鑑みれば、このような芸術を芸術たらしめている特徴、すなわちスタイルは、その道の師匠に続き、作品を模倣することによって獲得される。そしてこのような過程を経ることなしに、「美」を有する芸術にはなりえないと捉えていることが明らかになるのであった。「文明人にとって舞踊とは、優雅さと美を備えたもの」であるという言葉が指し示す通り、彼にとって芸術としての舞踊とは、努力によってスタイルを獲得した身体を表象するものであった。反対に《祭典》で提示される「狂って取り乱した動きの塊と、醜く野蛮でカオス」な身体は、スタイルを持たない身体を表象に他ならない。詰まるところ、ラロにとって《祭典》でのニジンスキーの試みは、新しさを追及し、スタイルを無視した結果、醜くなり、「美」によって組織された芸術として認めることはどうしてもできないのであった。

3.2 リヴィエールの主張—手を加えられない生命の素材としての身体

前節では芸術における〈新しさ〉と〈スタイル〉という観点から、《祭典》の振付に対する否定的な見解を見てきたが、他方、肯定的な見解を示したジャック・リヴィエールはどのような主張をしているのだろうか。彼は11月に発表した数十ページにわたる長い批評の冒頭で、《祭典》の素晴らしさを料理のソースと肉に例え、次のようにこの作品を賞する。

《祭典》の偉大な新しさは“ソース (sauce)”の放棄にある。これは全く純粋な作品である。(中略) 何ひとつばやけておらず、影によって消されるものもない。ベールも詩的な甘さもなく、それらしいムードの痕跡すらない。手つかずで厳しく、その断片はむき出しのまま。私たちの消化を助けることは、何も準備されないものである。ここにあるものはすべてがもとのままで、澄み切っており、粗い。《祭典》は印象派と対峙できる初めての傑作である。¹⁷

彼はこの作品を、フランスが創出し繁栄をみた印象主義¹⁸に代わる、偉大な作品であると賞賛する。そしてこの作品が、印象主義的雰囲気や排他性を「ソースの放棄」という言葉で表現するのであった。彼の言う「ソース」とは文字どおり、料理で素材に味をつけるために付加するものを指している。《祭典》は身体という素材を、手を加えずにそのまま提示している点が賞賛に値するというのである。彼はこの前書きの後「音楽」と「振付」に章を分け、この作品の中でそれぞれがどのように「ソースの放棄」を達成したかを論じている。振付の章に着目すると、彼は舞踊におけるソースは2つあると述べる。

まずは、ロイ・フラー¹⁹—光の遊び、ドレープのうねり、明るく照らされたベールによる身体の包み込み、すべての輪郭の消滅。(中略) 彼女はもはや不明瞭で神秘的な中心である。(中略) このひとつ目のソースとは対照的に、ロシア人たちは最初から率直で明白だった。彼らはベールの下から身体を再び出現させた。彼らはこのような波打つムードを取り去り、彼ら自身の動きと明白な姿で私たちに感銘を与えようとした。彼らは舞踊に明瞭さを取り戻した。²⁰

ここでひとつ目のソースは、身体を覆う大判のベールを用いた舞踊表現を行うロイ・フラーであることが明らかになる。ここで彼は、ロイ・フラーがドビュッシーの夜想曲《雲 *Nuages*》に合せて踊った事例を提示し、「彼女が曲を分かりやすく伝えるように導かれたのは当然である」とも指摘している²¹。リヴィエールにとって、ベールを用いた彼女の流動的な舞踊表現は、まさに印象派の音楽を代表するドビュッシーの世界観を如実に体現するものであった。そのため舞踊における印象主義的な特徴の一つは、ロイ・フラーの舞踊表現に帰せられるので

あった。さらに彼はこのような印象主義的表現が、ロシア人たちによって取り払われたことを賞賛し、身体そのものが現前化したために舞踊に「明快さ」がもたらされたと指摘する。ここで注意しなければならないことは、1913年時点でのバレエ・リュスの作品は、フォーキンまたはニジンスキーのどちらかによって振付けられているという点である。彼は「二つ目のソースが何からなるかを明確にしよう」として話を展開するのであるが、そこではフォーキンの振付に焦点が当てられる。

これ〔フォーキンの舞踊〕は基本的に、感情の表現には不適切である。(中略)ルネサンスの画家たちの大きなアラベスク模様のように、流れ、連続するように創られた動きでは、身振りの表現力、秘められたもの、内なる力が溶解してしまう。(中略)動きを壊すことによって、そして単純な身振りに戻すことによって、ニジンスキーは舞踊に表現を回帰させた。²²

リヴィエールは、身体を覆うベールが取り払われたとしても、流動的で連続的な動きを採用しているフォーキンの振付では、表現力は失われてしまうと指摘する。つまり二つ目のソースは、流れるような、そして連続的な動きを用いた作品創作をおこなうフォーキンなのであった。この流動的な動きを良しとするバレエの伝統は、ラロの言い方を借りれば、舞踊におけるスタイルと同義である。言い換えれば、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よう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²³。

これは言うてみれば、もともと身体は表現性を備えているが、スタイル化され、文明的に馴れられたために、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。

ストラヴィンスキーは、春の胎動を描きたかったと伝えている。だがそれは詩人が詠う、そよ風や快い調べ、柔らかな空、淡い緑を伴った普通の春ではない。ここにあるのは激しい成長の勢い、樹液の上昇を伴うパニックと恐怖、恐ろしい細胞の働きである。ひずみ、痙攣し、分裂する、内側から見た春である。あたかも顕微鏡を通して、ドラマを目の当たりにしているようだ。²⁴

この一説は、生命のなす恐怖や凄まじさといった、身体が文明化され、スタイル化される以前の、身体そのものが内包している表現性に迫ったのだとの見解を表している。これは、ラロの述べるような「美」とは相対する、むしろ「醜」に値する表現に価値を見出した言説であるといえる。彼はニジンスキーの試みが、細胞の躍動をも想起させるような表現に結実している点を賞賛しているし、「ああ！私は人間性からどれほど遠のいていたのだろうか！」²⁵という言葉は、知らず知らずのうちに、有機的な生物体としての側面を忘れかけていたことに気付かされた驚きを指し示している。

つまりリヴィエールにとって《祭典》は、文明による教化を師表とした身体性から舞踊を解放し、これまでの印象主義に対峙する新たな表現、言い換えればそれまでの「美」の基準を打ち破り、ラロの表現を借りれば「醜」を提示したことで、生ける身体がもともと宿している表現性に迫った点こそが賞賛に値すると謳うのであった。

4. 《祭典》受容の意識—「印象主義」からの脱却および「美」「醜」概念の再設定の促進

これまで見てきたラロとリヴィエールの主張は、身体を媒介とする舞踊表現の、対極的な二つの解釈を示しているといえる。そしてそこからは舞踊における、スタイルによって形づくられた芸術としての身体と、手を加えられない生命の素材としての身体との拮抗の問題が浮かび上がる。

ラロが主張するスタイルを欠いているが故に舞踊ではないとする立場は、身体を芸術の素材、またはスタイルの担い手として捉える立場である。つまりそこには手を加えられない自然のままの身体はなく、文明的に整えられ、洗練された身体が現前する。一方、リヴィエールが述べるスタイルを欠いたが故に、もともと身体が持っていた表現性を取り戻したとする立場は、身体はスタイル化されない方がむしろ表現性を備えているという主張で

あり、身体を自然の素材、または生命の担い手として捉えている。身体には、生物的、そして文化的という二つの属性があると指摘される²⁶。生身の生物体としての身体はそれだけで表現的であるが、同時に身体が置かれる文化によって好まれる方向に修正が加えられるのである。このラロとリヴィエールの両者の主張はまさに、この身体の多義性の狭間に立つ議論であるといえる。

ラロはこのスタイルの概念を提示する際、「これについては、これまであまり話題にされてこなかった」と指摘している²⁷。確かに、ラロ以前の《祭典》評にはスタイルという語を用いた記事は確認できるものの、二重括弧を用いて強調し、議論に挙げているのは彼の論考が特徴的である。公演期間中の賛否両論の反響にもみられる様に、ニジンスキーの振付は当時のパリの人々の違和感を刺激した。ここから、芸術としての舞踊とは何であるのかと議論が発展したことは想像に難くなく、ラロは舞踊を芸術たらしめる要素として、スタイルの概念をもって議論に終止符を打とうとしたと考えるのは自然であろう。一方、リヴィエールは、ロシア人らの意図を翻訳し代弁するような形で、スタイル化される以前の、身体そのものの持つ表現性という解釈の方向性を示した。そして現に、この一種のパラダイムシフトのような価値観の提示は、その後の批評文に一定の反響をもたらした²⁸。

その中でも注目されるのは、12月に文芸雑誌 *La Revue de Paris* に掲載された、ジャック・エミール＝ブランシュ [BLANCHE, Jacques-Émile 1861-1942] の論評である。画家で批評家であったブランシュは、「1913年の芸術の総括」と題した2編連作の批評の中で、パリを芸術交流の「中央駅」に見立て、特に外国からやってくる現代的で大胆な試みを受け入れることの重要性を論じている²⁹。ラロやリヴィエールが美学的側面から《祭典》の振付を評価したのに対し、彼は芸術の中心地であるパリのブランドをいかに守るかという、文化経済的側面から、折衷案ともいえる《祭典》受容の方向性を示している。

ブランシュは、パリの人々が心の奥底で抱えているとみられる、えも言われぬ不安を代弁する。さらには「我々が創りだした印象主義」に変わる作品を待ち望みながらも、フランス人にはそれに代わる、新たな芸術を生み出せないでいる状況を描写する³⁰。実際、彼にとってもニジンスキーの振付は簡単には受け入れられるものではなかった³¹。しかしながら、「ヨーロッパを横断し、大草原の上空を流れる大きな風が、突然私たちを爽やかにし、混乱した夢で私たちの眠りを妨げた」³²と述べるように、外国からやってきた《祭典》が、印象主義とは全く質を異にし、パリの芸術界に新風を巻き起こした作品であることは自明であり、むしろ印象主義の爛熟に際し、「《祭典》は現代芸術の一ページに名を刻むだろう」³³としてその価値を積極的に評価するのであった。

この印象主義に対峙できる作品として《祭典》を評価する姿勢は、リヴィエールのそれと類似している。一方ニジンスキーの振付を簡単には受け入れられないとする姿勢は、ラロの見解と近似している。実のところ彼は論考の終盤で両者の批評に触れ、リヴィエールについては「驚異的な知性を捧げた」と感嘆し、ラロについては「積極的な賞賛に対するいらだちに動機付けられたのだろうか」と分析している³⁴。受け入れ難きを受け入れる。そして自国の芸術作品のみならず、海外から輸入される新たな作品をも積極的に評価し、「コスモポリタン」として、時代の新たな芸術文化の流れを創ること。それこそ芸術の殿堂であるパリの取るべき模範的な行動であると彼は解決策を示すのであるが、これはラロとリヴィエールの論評の折衷案としても考慮されるべきであり、彼らの論点はニジンスキーの《祭典》が喚起させたパリの人々の様々な感情の一つの縮図であるとも考えられよう。

5. おわりに

本稿では、1913年内にフランスで発行された《祭典》評を対象に、ニジンスキーの振付がどのように議論されているかを概観し、その受容の様相を分析した。その結果、当時の「美」によって定義されていた芸術の境界が、まさに再設定されようとする様相が見えてきた。《祭典》が初演された1913年は、フランスでは長きに渡り芸術界を支配していた印象主義に対峙できるものとして、新しい価値観が要請されていた。特に身体を媒介とする舞踊表現においては、スタイル化され、文明化された身体こそが「美」とみなされており、スタイル化される以前の身体は、ラロが「悲惨」³⁵とも形容するように、「醜」以外の何者でもなかった。ニジンスキーはこの作品に、あくまでバレエ・ダンサーを登場させることにこだわったという事実を鑑みれば、完全にスタイル化されないあるがままの身体を舞台上に提示しようとした訳ではなかったことが窺える。しかしながら《祭典》の主題は、生臭いほどの生、死、性、大地への欲求をまさに表象しようとするものであった。そのため振付の面からも、作品

の主題に呼応するかのように、〈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。結論を端的に示すならば、《祭典》でのニジンスキーの試みは、芸術における身体スタイルに対する対立軸をフランスの芸術批評界にもたらし、身体における「美」と「醜」の優劣の関係が崩れ、それまでの因習的かつほとんど聖域でもあった、芸術の概念を捉えなおす機運を醸成した可能性が指摘できるだろう。

単純な身振りを採用することで身体のもともと備えている表現性を希求する、という狙いは、ニジンスキー自身も意図していたのだろうか。ニジンスキーは《祭典》以前にも2つの作品を振り付けているが、《祭典》の振付と共通する特徴は現れているのだろうか。このようなニジンスキーの思想や美学に関する問題については、今後の課題としたい。

【註】

- 1 例えば舞踊史研究者のバックルは、バレエ・リュスの活動の内実についてまとめた大著のなかで、《祭典》についての好意的な新聞記事を紹介した上で「これらは例外的であって、他の批評家は《祭典》を簡単に切り捨て、ニジンスキーをあざけった」と述べている。リチャード・バックル（鈴木晶訳）『ディアギレフーロシア・バレエ団とその時代（上）』リプロポート、1983、p.298.
- 2 BULLARD, Truman Campbell, *The first performance of Igor Stravinsky's Sacre du Printemps*. (vol.1-3), Eastman School of Music of the University of Rochester, 1971.
- 3 « Théâtre des Champs-Élysées : Le Sacre du Printemps » in *Comedia*, le 29 mai 1913. [下線筆者]
- 4 例えばこの作品を早くから評価していたMausは、芸術雑誌*L'Art Moderne*にて、この作品は「フランスのバレエの伝統から逸脱するようなもの」であり「大胆な試み」であると評した。しかしその一方で、「群衆をびっくりさせるといふ決断の代わりに、その確信は非難され、教育され伝統と美的な習慣をもつ面々に、突然のショックを与えた」とも述べ、保守的な人々にとってはかなりの衝撃が走った事実を認めている。MAUS, Octave, « Le Sacre du Printemps » in *L'Art Moderne*, le 1^{er} juin 1913, pp.169-170.
- 5 この作品のパリ公演はドレス・リハーサルを含めて計6回公演が行われた。上演日は以下の通りである。
① 5/28 (水) ドレス・リハーサル、② 5/29 (木) 初演、③ 6/2 (月)、④ 6/4 (水)、⑤ 6/6 (金)、⑥ 6/13 (金)。
- 6 リヴィエールはこの批評の3ヶ月前に同雑誌に《祭典》評を寄稿し「恥ずべきことに、私たちは彼〔ニジンスキー〕に長い間不公平を与えてきた」として、これまでニジンスキーの振付が不名誉に批判されてきた状況を嘆く。それと同時に「この作品はとても新しく、それを完全に理解するには、時間を成熟させ、それが示唆するもの考えを深める必要がある」として、11月の批評でその見解をまとめるのであった。RIVIÈRE, Jacques, (A) « Le Sacre du Printemps » in *La Nouvelle revue française*, le 1^{er} août 1913, pp.309-313.
- 7 RIVIÈRE, Jacques, *Etude*, La Nouvelle revue française, 1912. この著作は日本語に翻訳され、出版されている。ジャック・リヴィエール（佐藤正彰、河上徹太郎、富永惣一、小林秀雄共訳）『エチュード』芝書店、1933.
- 8 Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Jacques-Riviere> (参照：2017-12-10)
- 9 LALO, Pierre, (A) « La Musique : Au Théâtre des Champs-Élysées » in *Le Temps*, le 3 juin 1913, p.3.
- 10 *Ibid.*
- 11 LALO, Pierre, (B) « La Musique : Considérations sur le Sacre du Printemps » in *Le Temps*, le 5 août 1913, p.3.
- 12 *Ibid.*
- 13 当時ニジンスキーは20歳を超えたばかりであったことから、ラロは暗に若手振付家であるニジンスキーに対して苦言を呈していることがわかる。
- 14 LALO, (B), *op.cit.*
- 15 *Ibid.* ここで述べられるJardin d'acclimatation (アクリマタシオン庭園／「順応の庭」の意)とは、自然保護協会の起案により、パリ西部近郊に1860年にオープンした庭園である。この庭園は「すべての国の有益な動物の喜びと展覧会の庭園」という理念を掲げ、動物園や水族館を備えていた。また1877年からおよそ半世紀にわたり、ヌビア人、アフリカ人などが「展示」され、大きな議論を引き起こしたとされる。BERGOUIGNOU, Jean-Michel., CLIGNET, Rémi., & DAVID, Philippe. « *Villages noirs et autres visiteurs africains et malgaches en France et en Europe : 1870-1940*, Karthala, 2001, pp.52-72.
- 16 *Ibid.* [下線筆者]
- 17 RIVIÈRE, Jacques, (B) « Le Sacre du Printemps » in *La Nouvelle revue française*, le 1^{er} novembre 1913, p.706.
- 18 印象主義は19世紀末から20世紀初頭にかけて、主にフランスで興った芸術の一運動である。初めに絵画の分野で、のちに音楽の分野に波及した。音楽における印象派の代表格はクロード・ドビュッシーとされ、彼は《祭典》の前にニジンスキーが振付けた《牧神の午後》(1912年)と《遊戯》(1913年)の音楽を担当した。

- 19 ロイ・フラー (1862-1928) はアメリカ出身の舞踊家である。螺旋状に回転する衣装に照明を当てる舞踊表現をおこない、人気を博した。アニー・シュケ (下澤和義訳) 「ステージ踊る身体: 知覚の実験室」 pp.474-477. [アラン・コルバン, ジャン=ジャック・クルティエス, ジョルジュ・ヴィガレロ監修『身体史Ⅲ』藤原書店, 2010.]
- 20 RIVIÈRE, (B), *op.cit.*, p.716. [傍点筆者]
- 21 *Ibid.*
- 22 *Ibid.*, p.722.
- 23 リヴィエールは両者の表現性の違いについて、次のようにも語っている。「フォーキンの舞踊は、あまり表現力がなかったため、観客に魂の変化を伝えるために、演者は表情に頼らざるを得なかった。(中略) しかしニジンスキーの舞踊では、顔はもはや独立した役割を果たさない。(中略) まず話すのは、身体そのものである。」 *Ibid.*, p.723.
- 24 *Ibid.*, p.729.
- 25 *Ibid.*, p.730.
- 26 MARGOLIS, Joseph, "The Autographic Nature of the Dance" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.39, No.4, 1981, pp.419-427.
- 27 LALO, (B), *op.cit.*
- 28 例えばリヴィエールの批評文の発表後に *La Renaissance* 誌に掲載された Jary の記事は、リヴィエールの《祭典》評の要約紹介ともいうべきものである。JARY, Jacques, « A Travers les Revues » in *La Renaissance*, le 6 décembre 1913, pp.28-31.
- 29 BLANCHE, Jacques-Émile, (A) « Un Bilan artistique de 1913, Les artistes et le public » in *La Revue de Paris*, le 15 novembre 1913, p.279.
- 30 「パリでは不安が支配している。我々は何物かの終焉に、恐らくは我々が創り出した印象主義のこの長きに渡る一時代の終焉に立っている。(中略) 印象派はその資源の最後のものであり、我々は他の何かがある場所を待っている。しかし我々は、古典的な形への復帰を約束する理論しか持ち合わせていない。」 BLANCHE, (A), *op.cit.*, pp.276-277.
- 31 ブランシュはニジンスキーの振付に対して次のように述べておりその見解はラロの批評と近似している。「ニジンスキーはバレエの抑圧だけを夢見ていた。そしてギリシアの花瓶とプリミティブの芸術とを混同し、私たちのキュビズムの絵についてあまりにも熱狂した。彼は私たちが「芸術」と呼ぶもの、すなわちエトワール、多くのコリフェ、アンサンブルを蔑んでいた。」 BLANCHE, Jacques-Émile, (B) « Un Bilan artistique de 1913, Les Russes: Le Sacre du Printemps » in *La Revue de Paris*, le 1^{er} décembre 1913, p.526.
- 32 *Ibid.*, p.520.
- 33 *Ibid.*, p.519.
- 34 *Ibid.*, p.534.
- 35 LALO, (B), *op.cit.*