

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 ——

北原 まり子

序

《春の祭典》の人身供犠の表象の特質

バレエ《春の祭典 (Le Sacre du printemps)》は1913年5月29日にパリのシャンゼリゼ劇場で、ロシア人興行主セルゲイ・ディアギレフ (Sergei Diaghilev 1872-1929) に率いられたカンパニー、バレエ・リュス (Ballets russes 1909-29) によって初演された。本作品は、そのストラヴィンスキー (Igor Stravinsky 1882-1971) の音楽の大規模なオーケストラによる変則的なリズムと複調性の猛攻と、ニジンスキー (Vaslav Nijinsky 1890-1950) の振付けの捻じれて角ばったダンサーたちの集団的な動きによって、当時の観客に賛否両論の騒乱を引き起こした。この作品は一つの事件となったほどのものであったにもかかわらず、初演時 (1913年) にパリとロンドンで計8回上演されただけで、その後この舞台は上演・継承されることなく失われてしまった。

さて《春の祭典》は、「古代異教スラヴ」の人身供犠を含んだ一連の儀式の遂行を提示しており、その内容は生贄となる一人の少女が群舞から選び出され、彼女のソロの最後に待ち受ける死によって完結するという衝撃的なものである。しかしながら、この人身供犠というテーマは創作者たちによって特別強調されて語られることはなく、また舞踊研究の中でも深く追求されることはなかった。《春の祭典》の人身供犠についての数少ない分析のうち最も知られているものは、ドイツの哲学者で音楽批評家であるアドルノ (Theodor Adorno 1903-69) が『新音楽の哲学 (Philosophie der neuen Musik)』(1949年) に収めた批評「ストラヴィンスキーと復古」の中で展開したものである。それは以下のようなものである。

……《春の祭典》においては、自然信仰という重荷を背負った主体が消し去られる。言い換えるならば、生け贄にされる者と部族との間には美的なアンティテーゼは何もなく、生け贄の踊りは部族と対立しない直線的な同一化を遂行する。この主題は音楽の構造と同様、葛藤というものをあまり示さない。選ばれた乙女は死に至るまで踊るが、それは人類学者が報告しているように、野性的な人々は知らずにタブーを侵した場合でも実際に死なねばならない、というようになるのである。一人の存在としての彼女からは、無意識で偶然的な苦痛の反射し

かみえてこない。そのソロ・ダンスは他のすべてと同様、内的構成からして集合的な輪舞であり、普遍と特殊の弁証法などまったくない。(アドルノ 221-222)

アドルノはこの作品において上記のように「個人化された、集団的なものとは異なるものが根絶やしにされている」(前掲書 220) ことを指摘しているのだが、その原因の一つをストラヴィンスキーが採用した「実証主義的な冷やか」な態度に帰している。つまり、《春の祭典》では実証的観察におけるような「『こうだった』という語り」がなされるだけで、作者はこの「恐ろしい出来事」に対して「自分の立場を明確にはしない」(前掲書 205)。その様な「語り」においては、この作品の主人公である生贄の乙女の主体性は表われない。アドルノの《春の祭典》の人身供犠の分析を援用したヒューズは、その著作『文化と供犠——文学とオペラにおける儀式的死 (Culture and Sacrifice :Ritual Death in Literature and Opera)』(Hughes 2007) において、例外的に舞踊作品である《春の祭典》を取り上げ、以下のように記している。

供犠の犠牲者の主観性への強調はなくなってしまう。すなわち、選ばれし者は集団から現れるが、集団を代表しており、ただ彼女の死の舞踊によってのみ個性を与えられるのである。《祭典》は、心理学的な集団性の描写であって、そこではその個人的な参加者たちよりも、儀式それ自体がより強力に一つのアイデンティティを引き受けているのである。

(前掲書 216)

ヒューズのこの著作の目的が供犠の表象の歴史の変遷に見られる「文化的変容の過程」を記すことであり、その変遷における供犠の表象の「主要なターニング・ポイント」となる作品を取り上げているのである以上(前掲書 3)、《春の祭典》の人身供犠に関して指摘されるこの主体性の欠如という特質が、供犠の表象の歴史において一つの注目すべき対象であることが分かる。

このことを作品の具体的な舞台表象に即して考える。主人公である生贄の少女は、第一部では始終「乙女たち」の群舞の中に紛れてしまっている。そして第二部の途中で選出されるのであるが、それはまったくの偶然によるもの (by lot) なのである。そして式次第通りに彼女は生贄として賛美され、最後の踊りの証人として祖先たちが招喚され、その輪の中で彼女は踊り、力尽きて倒れ込み、その体を祖先たちが天に持ち上げて幕となる。この間観客の目には、舞台の中央に選出されたソリストとしての一人の少女が提示されるのだが、最後まで彼らはその少女に固有の特徴を見出すことができない。なぜなら、彼女は他の「乙女たち」と同じ外見を装っており、また、儀式から逸脱するようないかなる所作も行わないからである。つまり、この偶然によって選ばれた一人の少女は、選ばれなかった他の少女たちのいかなる者とも代替え可能な存在として、観客には理解されるのである。それは「一人を選ぶ」というまさに「1」という数字の問題なの

であって、示されているのは個人ではないのである。

研究目的

このような生贄の乙女と共同体の他の構成員との一体性は、彼女が最初に紛れていた群舞の中から作品の中盤以降になってようやく選ばれるという作品の進行過程によってさらに強化されている。この進行過程は、一連の儀式を提示するという物語バレエとは異なる本作品の構成に関連している。

《春の祭典》は、その「筋のない (plotless)」構成から抽象バレエの先駆と表現されることもしばしばあるが、それはこの舞踊作品の重要な特徴である。この特徴は、ストラヴィンスキー、レーリッヒ (Nikolas Roerich 1874–1947)、ニジンスキーの共同制作者全員によって創作過程で明確に主張されてきたものである。例えば1913年2月のインタビュー記事で、ストラヴィンスキーは「私の新作バレエ……はいかなるプロットも持っていません。これは古代ロシアにおける一連の儀式なのです……」と述べ、ニジンスキーは「これは群舞によってのみ踊られることになっています。なぜならこれは、具体的な集団に関する事であり、個人的な結果に関する事ではないのです」(Stravinsky, V., *Pictures* 95) と述べている。この創作者たちによる、バレエの筋や個性を与えられた主人公の存在の否定の意図は、アドルノの示した《春の祭典》の人身供犠の表象へと直接関わる創作上の最も重要な要素の一つであることは明らかである。

しかしながら本稿は、この儀式的な側面についての指摘からさらにもう一步先へ分析を進めようというものである。なぜなら上記のような筋の否定や個性を与えられた主人公の否定は、必ずしもこの衝撃的な人身供犠というテーマに固有の問題を語ってはいない。それらは生贄の破壊を伴う人身供犠ではなく、生贄の破壊を伴わない儀式⁽¹⁾であっても言えることだからである。そしてある一人の登場人物の「死」というクライマックスが最後に設定されているという本作品の構成を考えると、必ずしも単純な「筋のない」、集団のみで提示されているという特徴のみで、この作品の人身供犠の表象を説明しきれていないのではないだろうか。

以上の問題意識から、本稿ではこの《春の祭典》の人身供犠の表象を分析するために、本作品が二部構成であることに注目する。なぜなら、生贄が群舞の中から途中で選び出されるということと考えた場合、第一部で示される生贄の選択に先立つ「前置き」としての諸儀式的存在が、第二部で示される人身供犠の表象を特徴づけていると考えるからである。つまり本作品の人身供犠の表象は、第一部で展開される儀式的羅列という側面と、第二部の生贄の破壊というクライマックスへと向かう劇的な側面の組み合わせにこそ、その特殊性を得ているのではないか。本稿では、

(1) 本稿における供犠の定義は次のユベールとモースの著作における定義によっている。すなわち、「破壊された対象が犠牲である、正しくこの種の献供物に対してのみ、供犠という呼称は保留されるべきなのである」(ユベール 16)。

今まで分けて考えられることのなかった本作品の前後二つの部分を異なる性質を持つものとして明らかにすることで、その組み合わせとしての人身供犠の表象という新たな観点を提示したい。

先行研究

1913年の《春の祭典》に関する研究は非常に多く存在するが、人身供犠というテーマに関するものはほとんどない。このテーマは、作品の内容を表すものとして言及はされるものの、深く追求される対象とはなっていない。その理由として以下のことが推測される。

まず、《春の祭典》の作品としての重要性を考えた場合、その歴史的意義の指摘はほとんど音楽と振付両分野で達成された革新の部分に集中していた。また、テーマそれ自体に関しては、すでに述べたように1913年当時の舞台芸術において、死と乙女、異教の儀式などを素材にした作品は既に多く存在し、新奇さは必ずしもなかった。

また、《春の祭典》研究においては民族学的ソースの探求がしばしば行われることがあるが、この古代スラヴ人の少女の人身供犠については、現在ではそのような習慣は確認できていないとされている (Taruskin 880–881)。さらに、少女の人身供犠という本作品の着想は、ストラヴィンスキー本人が自分の想像であると述べており (Stravinsky, *Autobiography* 47)、その着想に影響を与えた可能性があるとしていくつかの文学・芸術作品があげられるにとどまっている。

つまり、本作品の人身供犠のテーマは、研究対象としてはその重要性をほとんど認知されてこなかったといえてよい。

研究方法

本稿では、《春の祭典》の人身供犠の表象の特質の要因を本作品の二部構成に着目して論じるのであるが、本作品はその着想時点では生贄の踊りの場面のみの一部構成であった。二部構成への変化が明らかになるのは1911年の秋頃である。そのため、この二部構成を分析するにあたっては、その創作過程と上演を軸に考察を進めていく予定である。用いる資料は主に当時記された文字資料である。

第一章では、《春の祭典》の第一部と第二部の違いを、その登場人物の構成から指摘し明確にする。用いる資料は、初演時（1913年）のプログラムの配役表である。

第二章では、着想では中心であった生贄の踊りの場面が、二部構成への分化のあとに第二部の最後に押しやられたという過程を、《春の祭典》のタイトルの変遷に見る。用いる資料は、創作者たちによって記された、創作過程の文字資料（手紙、インタビュー記事、手書きスコア）である。

第三章では、第一部と第二部の場面の展開に注目して、その相違点を明らかにする。用いる資料は前章と同一である。

登場人物、タイトル、作品構成の三点を中心に第一部と第二部の相違を検証することによって、この性質異なる二つの部分の合体によって生み出された特殊な人身供犠の表象の要因を明らかにできると考えている。

第一章 登場人物——「共同体」と「供犠」

《春の祭典》は二部構成で、第一部が昼、第二部が夜と設定されている。《春の祭典》全体の作品構成を示すために、スコアに付されたそれぞれの場面をあらわす諸タイトルの構成 (van den Toorn 26) を以下に示す。

※本稿では便宜的にそれぞれの諸タイトルに早いものから順に番号(①～⑭)をふることにする。またそれぞれの諸タイトルの横の〔 〕内にスコア番号 (nos.) を付している。

第一部 大地への礼拝 (L'adoration de la Terre)

- ①序奏 (Introduction) [nos.0-13]
- ②春の占い (Les Augures printaniers) [nos.13-37]
- ③誘拐のゲーム (Jeu du rapt) [nos.37-48]
- ④春の輪舞 (Rondes printanières) [nos.48-57]
- ⑤対抗する町のゲーム (Jeux des cités rivales) [nos.57-67]
- ⑥賢者の行列 (Cortège du sage) [nos.67-71]
- ⑦賢者 (Le Sage) [nos.71-72]
- ⑧大地の踊り (Danse de la terre) [nos.72-79]

第二部 供犠 (Le Sacrifice)

- ⑨序奏 (Introduction) [nos.79-91]
- ⑩乙女たちの秘密の輪 (Cercles mystérieux des adolescentes) [nos.91-104]
- ⑪選ばれし乙女の賛美 (Glorification de l'élue) [nos.104-121]
- ⑫祖先たちの招喚 (Evocation des ancêtres) [nos.121-129]
- ⑬祖先たちの儀式 (Action rituelle des ancêtres) [nos.129-142]
- ⑭神聖な踊り (選ばれし乙女) (Danse sacrée (L'Elue)) [nos.142-End]

登場人物は主に様々な群舞によって構成されているが、1913年初演時のプログラムに載せられた配役表 (Kelly 286) からは、三人の「ソリスト」を見留めることができる。第一部の場面②「春の占い」に登場する「300歳の老婆 (Une vieille femme de 300 ans)」(以降「老婆」と記す)、場面⑥で登場する「老いた賢者 (Un vieux sage)」(以降「賢者」と記す)そして第二部の最後

の場面⑨で生贄の踊りを行う「選ばれし乙女 (La vierge Elue)」である。

同じプログラムに記された概要（前掲載書 同頁）は、その内容を以下のように記している。

第一部——大地への礼拝

春。大地は花で覆われている。大地には草が茂っている。

大きな喜びが大地を満たしている。人々は諸儀式に従って、舞踊に興じ、未来をうかがう。あらゆる賢者の内最も高齢な者が、春の賛美へと参加する。彼は、豊かで素晴らしい大地と一体となるために連れてこられる。それぞれが恍惚として大地を踏みならす。

第二部——供犠

日没後、夜中過ぎ。

丘の上に、聖化された石がある。乙女たちが秘密の遊戯を始め、偉大なる道を探る。神に捧げられるよう示された乙女は、賛美され、歓呼の声で迎えられる。尊ばれ立会人である祖先たちが招喚される。人々のこの賢明な祖先たちは、供犠をじっと見つめている。

かくして、素晴らしく燃えるように輝くヤリロに生贄が捧げられるのだ。

ここから、《春の祭典》の第一部では「賢者」の行う「大地への礼拝」が、第二部では「選ばれし乙女」が行う生贄の踊りがその中心となっているのが分かる。

また上記の概要からは、その祭儀の中心人物として「賢者」を持つある古い時代に設定された原初的な共同体によって行われる、昼と夜に及ぶ一連の儀式の提示がその基礎の構成になっていることを理解することができるが、群舞の構成は第一部と第二部では異なっている。第一部の群舞は男女の共同体のいくつかの世代によって分けられている。すなわち第一部は配役表の記載順に、女性群舞は「乙女たち (Les adolescentes)」(10名)、「女たち (Les femmes)」(10名)、男性群舞は「老人たち (Les vieillards)」(8名)、「5人の若者たち (Cinq jeunes gens)」(5名)、「6人の少年たち (Six adolescents)」(6名)、「5人の若い人たち (Cinq jeunes hommes)」(5名)である。第二部は同様の順番で、「乙女たち (Les adolescentes)」(12名)、「人々の祖先たち (Les Aïeux des Hommes)」(20名)（以降「祖先たち」と記す）と示されている。この人数は配役表に記された名前を執筆者が数えたものである。配役表に記されたダンサーの名前から、「選ばれし乙女」を踊るピルツ (Maria Piltz) は、第一部で「乙女たち」の中に含まれていることが分かる。そして、第二部の最初の場面⑩「乙女たちの秘密の輪」から選び出される彼女を含み、第一部の「乙女たち」と第二部の「乙女たち」はその名称から同一のキャラクターとして理解することができる。ただ、人数が異なることから明らかなように（第一部はピルツを除いて9名、第二部は12名で3人多い）、ダンサーは第一部で「女たち」を演じていた者と「乙女たち」を演

じていた者が混じっている。この「乙女たち」以外の第一部で登場する共同体の構成員は、第二部には配役表上存在しない。「祖先たち」というのは、熊の毛皮を模した衣裳を第一部で使用した民族的な衣裳の上に被っている人物たちであり、超自然的なキャラクターではない。1913年の3月24日以降に書かれたと思われるレーリッヒによる記述には、「そしてついに彼女は彼女の最後の踊りを行うのであるが、この踊りの証人は長老たちとなる。彼らは、人間の祖先が熊であるという印として、熊の毛皮を身に着けたのである」(Taruskin 876)とある。すなわち、これは「長老たち」が熊の毛皮を纏うことで、招喚された「祖先たち」を演じているのである。もし、第一部に登場するキャラクターが共同体の全ての構成員を登場させているという設定であるならば、おそらく「祖先たち」に扮した「長老たち」とは、「賢者」を伴って行列をなしていた配役表上の「老人たち」であると予測される(ただし「乙女たち」の場合と同様に、ダンサーは全く同一ではない)。

つまり、第一部は共同体の様々な世代の男女の構成員によって演じられる村の祭りが表象されているが、第二部は第一部に登場した全ての共同体の構成員が登場しているわけではなく、その一部の「乙女たち」と「老人たち」のみが登場している。そして生贄の踊りの場面では最終的に「選ばれし乙女」とそれを見守る「祖先たち」へと、すなわち最初の着想である《偉大なる犠牲》の登場人物へと限定されてゆくのである。

第二章 二部構成への分裂——「供儀」から「祭典」へ

《春の祭典》の人身供儀の表象は、第一部で群舞の中に紛れていた少女の一人が、第二部の冒頭で一種の「ゲーム」によって共に群舞を構成していた「乙女たち」から偶然的に選出され、死の踊りを行うよう共同体によって方向づけられるというものである。つまり、第一部に共同体の様々な儀式が繰り広げられ、そこに未来の生贄も紛れていることが、この「群舞から偶然に選ばれる生贄」の表象をさらに強調する結果を生んでいるのである。しかしながら、《春の祭典》はその着想の時点から二部構成であったわけではなく、《偉大なる犠牲》(Velikaya Zhertva / The Great Sacrifice)と名づけられた一部構成のバレエであった。生贄の踊り以外の場面はその着想において存在しなかったのである。本章では、《春の祭典》の創作過程における名称の変遷に注目して、この二部構成への変化とそれが人身供儀の着想にどのような影響を与えたのかを考察する。

ストラヴィンスキーによる《春の祭典》の着想は以下のように自伝に記されている。

私はある厳粛な異教の儀式を想像の内に見た。それは、輪を描いて坐した賢明な長老たちが、若い娘が死ぬまで踊るのを見守っているというものであった。彼らは春の神を宥めるために彼女を生贄として供していたのである。(Stravinsky, *Autobiography* 47)

彼はすぐに、この「いかなるプロットもなしに」着想した生贄を行う瞬間の行為を一つの作品に発展させる必要を感じ、そのために考古学の知識もあった画家レーリッヒに助けを求めることになる（前掲書 55）。レーリッヒはバレエ・リュスの1909年の最初のパリ・シーズンでオペラ《イーゴリ公》の「ボロヴェツ人の踊り」の美術を担当し、ストラヴィンスキーはそれを称賛していた（Stravinsky, *Conversations* 105）。その年のパリ・シーズンにはストラヴィンスキーはそのことをディアギレフにほめかし、7月にパリから戻ってすぐにレーリッヒに手紙でその旨を伝えており、そこではこの作品は《偉大なる犠牲》とされている。一か月ほど後の手紙には、「私は《偉大なる犠牲》の創作（スケッチ）を開始した。あなたはまだそれについて何もしていないのでしょうか」（Stravinsky, *Sketches* 27–29）と問いかけている。ディアギレフは9月にローザンヌに滞在していたストラヴィンスキーのもとを訪れ、この新作を聴く予定であったが、当時ストラヴィンスキーは作曲の寄り道として始めた後の《ペトルーシュカ》になる作品の創作に目覚め、その機会には後者の一部を《偉大なる犠牲》の代わりに披露することとなった（Stravinsky, *Expositions* 140）。《ペトルーシュカ》は1911年6月にパリで初演を迎えるが、《偉大なる犠牲》の構想はそれまで、ストラヴィンスキーにはほとんど手つかずのまま放置されることとなる（Stravinsky, *Autobiography* 54）。

そして1911年7月にストラヴィンスキーはレーリッヒに手紙で「私たちが共に会って、私たちの子供に関するあらゆる細部——特に舞台化についてのあらゆる問題——について決定することが緊急であると感じている」（Stravinsky, *Sketches* 29）と伝え、すぐにロシアのスモレンスク郊外にあるタラシュキノ村に滞在していたレーリッヒを訪ねている。彼らはそこで共に構想を発展させ、ストラヴィンスキーは8月にドイツのカールスバートでディアギレフと会い、この新作バレエの正式な委託を受けることになる。9月には、「ペテルブルク新聞」に記事が載り、着想段階の《偉大なる犠牲》に大きな変化が生じたことを見留めることができる。まずタイトルが「春の祭日（Prazdnik vesni/The Festival of Spring）」へと変わり、全体が二部構成となったことである（Taruskin 871–873）。ストラヴィンスキーは1912年のパリ・シーズンの初演に向けて創作に精を出したが、ニジンスキー（当時彼にとって初めての振付け作品である1912年初演の《牧神の午後》を任されていた）の振付けが間に合わない等の理由により、ディアギレフによって来シーズンへ延期されることとなった。その代りにディアギレフはストラヴィンスキーに大規模な編成のオーケストラを使用させることを約束した（Stravinsky, *Expositions* 142）。創作の経緯は主にこのように1913年5月の初演まで進んだ。

ここでは特にタイトルの変遷に注目したい。まず、上記にあるように1910年の着想時にはそのタイトルは《偉大なる犠牲》であった。これはその着想が生贄の破壊の瞬間に限定されていたことから、それ自体を直接表す言葉が採用されていると見てよい。そして転機となった1911年夏の後には、《春の祝祭》と表されている。また最終的なタイトルは創作者によって、いくつかの言

語で次のように定められた。ロシア語「聖化された春 (Vesna Svyashchennaya)」、フランス語「春の聖別式 (Le Sacre du printemps)」、英語「春の儀式 (The Rite of Spring)」、ドイツ語「Frühling der Heilige (聖なるものの春)」というように。ストラヴィンスキーは英語版について、この「春の儀式」よりも「春の戴冠式 (The Coronation of Spring)」の方がロシア語の原題に近いと述べている (Stravinsky, *Expositions* 141)。さらに1913年2月の英語のインタビュー記事では、「春の戴冠式 (The Crowning of Spring)」「春の純潔 (The Innocence of Spring)」とストラヴィンスキーによって言い表されている (Stravinsky, *Pictures* 95)。いずれにせよ、着想時の明らかな「供犠／生贖 (sacrifice)」という呼称は消えてしまっている。

この転機の頃、一部であった構成が二部に分かれたことはすでに述べたが、1912年のパリ・シーズン中に書かれたとされるレーリッヒによる概要では、全体のタイトルとは別に各部にもそれぞれタイトルが記され、第一部が「大地への接吻 (The Kiss of the Earth)」、第二部が「偉大なる犠牲 (The Great Sacrifice)」となっている (Taruskin 876)。すなわち、着想は二部に分かれたというよりは、第一部が着想である《偉大なる犠牲》の前に付けられたと見るほうが正しいだろう。

第三章 第一部と第二部の構造の相違——点と線

確かに着想であった「生贖の破壊の瞬間」である生贖の踊りは第二部の最後へと押しやられたが、第一部と第二部が昼と夜に分けられた一続きの儀式を表象しているのであれば、第一部が生贖の踊りとまったく区別されるとは言えないという考え方もできる。しかしながら、《春の祭典》の第一部と第二部は単に二つに分かれているだけでなく、その内容の展開が非常に異なっているのである。

まず第一部は「賢者」の出現の前に②「春の占い」、③「誘拐のゲーム」、④「春の輪舞」、⑤「対抗する町のゲーム」が行われる。②「春の占い」は「乙女たちの踊り (Danses des adolescentes)」と副題が付けられることが多いが、これは②「春の占い」の場面の前半部分が「老婆」が「少年たち」に占いを教え、「老婆」が途中で退場すると同時に「乙女たち」が舞台上に登場することを表している。¹² すなわち、「賢者」の出現の前には、二つの舞踊と二つのゲームが繰り広げられるのである。そしてその内容は、互いに関係を持っていない。「春の占い」及び「乙女たちの踊り」は「誘拐のゲーム」の原因にはなっていないし、「誘拐のゲーム」は「春の輪舞」の原因にはなっていない、というようにである。むしろ諸儀式のこの配置には、舞踊とゲームが交互に設けられているという構成上の原因を見ることができる。⑥「賢者の行列」はそれに続く⑦「賢者」の場面で行われる賢者による大地への接吻の行為と原因結果の関係にある。⑧「大地の踊り」は、この接吻の瞬間を契機に勃発するので、その前の⑦「賢者」の場面と無関係とは言えないかもしれない。しかしここで、創作過程におけるいくつかの変更を考慮に入れる必要があ

る。タルーシュキン、1911年の8月後半にウスティルグに戻ってきたストラヴィンスキーが用いたスケッチブックに現われた諸場面のタイトルを以下のように記している (Taruskin 873)。

※ () 内はタルーシュキンによるロシア語の英訳を執筆者が和訳したものである。

[序奏：Dudki (パイプ)]

1. [Gadaniya na prutikakh (細枝を用いた占い)]
2. Khorovod (儀式的踊り)
3. Igra v goroda (諸都市のゲーム)
4. Idut—vedut (彼らはやって来る、彼らは連れて来る)
5. Igra umikaniya (略奪結婚のゲーム)
6. Viplyasivaniye zemli (大地の鼓舞)
7. Khorovodi, tainiye igri (儀式的踊り、秘密のゲーム)
8. Velichaniye — dikaya plyaska (Amazoni) (賛美 — 荒々しい踊り (アマゾンの女戦士たち))
9. Deystvo startsev (長老たちの儀式)
10. Plyaska svyashchennaya (聖なる踊り)

つまりここから分かるのは、のちに「賢者の行列」となる「Idut—vedut」の次にのちの「誘拐のゲーム」となる「Igra umikaniya」が来ており、「賢者」の場面がのちの「大地の踊り」となる「Viplyasivaniye zemli」と直結していない。つまり、この順番の変更が認められる事実からは、それぞれの舞踊やゲームが入れ替え可能だということも推測できるのである。第一部の構成は、因果関係によってつながれた場面の連なりではなく、それぞれ独立した場面であって、「賢者の行列」と「賢者」の短い連なりを別にすれば、それらの並置なのである。そしてまた、第一部の「大地の礼拝」というタイトルは、厳密に言えば「賢者」の大地への接吻とそれに続く「大地の踊り」しか直接には指示してはいない。

これに対して第二部は、全ての場面が因果関係によって結ばれている。まず⑩「乙女たちの秘密の輪」は生贖となる少女を選び出すことを目的とした行為で、そこで選ばれた少女は続く⑪「選ばれし乙女の賛美」で文字通り賛美される。そして⑫「祖先たちの招喚」によって呼び出された「祖先たち」によって続く⑬「祖先たちの儀式」が行われる。場面⑩～⑪と場面⑫～⑬は必然的な結びつきはないが、その二つの場面グループは、最後の場面である⑭「神聖な踊り (選ば

(2) 当時ニジンスキーの振付け助手を担当していたマリー・ランベール (Marie Rambert 1888—1982) の記録したものには、譜面番号 nos.26 の 6 小節目に「(老婆) 二つの跳躍で退場する / 左端から登場 (乙女の 2 つのグループ — 3 人と 4 人で計 7 人)」と記されている。(Hodson 57)

れし乙女)」のために機能しているという点で、同じ方向に目的づけられている。つまり、第二部のタイトルである「供犠」に向かっている。場面⑩～⑪の「乙女たち」の行為は人身供犠の生贄を用意し、場面⑫～⑬の「祖先たち」の行為は人身供犠の証人を用意しているのである。

《春の祭典》の第一部と第二部は、単に昼と夜の場面をそれぞれ表しているだけではない。その場面構成は同質ではないのである。点的に並べられた第一部の諸場面は、舞台上で様々な舞踊、ゲーム、儀式を展開するが、それらはお互いに強い関係性を有してはいない。対して第二部はクライマックスの人身供犠にすべての行動が動機づけられている。舞台の中央には、選出されてから最後の生贄の踊りまで、ずっと待機している一人の少女が置かれ、彼女を中心に賛美や祖先に関わる儀式が展開する。観客は、第一部では見出せなかった一つの劇的な焦点をそこに見出す。すなわちそれは死を宣告された存在であり、誘拐や戦いの「真似ごと」ではない二度と後戻りのできない儀式であり、そこではある一つの生命が賭けられているのである。

結 論

本稿では、《春の祭典》の人身供犠の表象の特質が、異なる性質を持つ二つの部分が一つの繋がった作品として構成されていることにあるとした。つまり、人身供犠と無関係の共同体の諸儀式が並置的に提示される第一部と、人身供犠へと動機づけられた諸儀式が展開する第二部の連結である。しかしながら今までの《春の祭典》研究においては、この二つの部分を異なるものとして分けて扱うことがなかった。今回、その創作過程及び上演時の資料にあたることで、《春の作品》の二部構成が異なる構造を持っていることを明らかにできた。考察結果をまとめると以下の通りとなる。

- 1) 第一部と第二部の登場人物を配役表から分析したところ、第一部では共同体の様々な構成員が登場していたのに対して、第二部では生贄の選択を行う「乙女たち」と生贄の証人となる「祖先たち」の二種類しか記されず、最後には着想であった「偉大なる犠牲」のイメージへと限定されている。
- 2) 一部構成の「偉大なる犠牲」の着想が二部構成へと変化した過程を、そのタイトルの変遷に注目して分析した結果、「偉大なる犠牲」の前に諸儀式が豊富に盛り込まれた結果、全体に占める「sacrifice (供犠/生贄)」の意味合いが薄まり、作品全体を表すタイトルからは「sacrifice」の文字が消え、「春の聖別式」や「春の戴冠式」といったタイトルへ変化していった。
- 3) 場面構成を第一部と第二部で比較した結果、第一部は点的な諸儀式(踊り、ゲーム、儀式)の並置であり、それに対して第二部は最後の生贄の踊りへと動機づけられた一本の線的な諸儀式の連なりであることが分かった。

以上の考察を基に、《春の祭典》の人身供犠の表象の特殊性は、第一部で提示される儀式の並

置的な「前置き」の後に、それと同じ儀式の継続的な外見を維持しながらも、第二部で一気に劇的緊張を高める逃れられない人身供犠の線的な運命の冷酷さを押し出していることにあるという結論に至った。そのような人身供犠の表象が可能となるのは、第一部で後の「選ばれし乙女」という存在を完全に群舞の中に埋没させ、第二部では彼女がその群舞であるという性質（群舞から選ばれた一人、すなわち群舞の13分の1という性質）を偶然性の選択によって維持させながらも、彼女にのみ振り下ろされる「死」という運命を人身供犠という二度と後戻りのできない「生贄の破壊」に結びつけることで、劇的にしているからなのである。つまり性質の異なる第一部と第二部の合体がその要因となっていたのであった。言うなれば《春の祭典》は、着想である「偉大なる犠牲」（一部構成）を「祭典」（二部構成）へと広げたことによって、その集団的で客観的な儀式の提示という側面と、劇的に展開する人身供犠の激しい暴力性とは融合する特殊な供犠の表象を獲得したのであった。

引用文献

- Hodson, Millicent. *Nijinsky's 'New Dance': Rediscovery of Ritual Design in Sacre du Printemps*. Ph. D dissertation, Berkeley: University of California, 1986.
- Hughes, Derek. *Culture and Sacrifice: Ritual Death in Literature and Opera*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Stravinsky, Igor, *The Rite of Spring = Le Sacre du printemps: Sketches, 1911–1913, facsimile reproduction from the autographs*, London: Boosey & Hawkes, 1969.
- ※この資料の本稿への引用は全て、本体である手書きスコアではなく、その付録集からのものであるため、記された引用頁は全て付録集の頁である。
- , and Robert Craft. *Conversations with Igor Stravinsky*. New York: Doubleday & Co., 1959.
- , and Robert Craft. *Expositions and Developments*. London: Faber and Faber, 1962.
- Stravinsky, Vera, and Robert Craft. *Stravinsky in Pictures and Documents*. London: Hutchinson, 1979.
- Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, Oxford: Oxford UP, 1996.
- van den Toorn, Pieter C. *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkeley: California UP, 1987.
- テオドル・W・アドルノ『新音楽の哲学』龍村あや子訳 平凡社（東京）2007年
- マルセル・モース、アンリ・ユベール『供犠』小関藤一郎訳 法政大学出版局（東京）1983年