

バレエ・リュス初期作品《火の鳥》研究： 民話から生まれた「火の鳥」の妖艶な女性像

平野 恵美子

はじめに（研究の目的と方法）

《火の鳥》(1910)、《ペトルーシュカ》(1911)、《春の祭典》(1913)という初期バレエ・リュスの三つの「ロシア的」な作品のうち、他の二つに比べ《火の鳥》に関する議論が十分に行われていない様に思われる。とりわけバレエのタイトル・ロールでもある「火の鳥」が、作品中でどのような役割を果たしているのかという点について納得のいく考察がなされていない。そこでバレエ《火の鳥》に関するこれまでの先行研究を取り上げ、批判を加えつつ、当時ロシア芸術において一つの主要な題材であった民話を原作とする《火の鳥》に着目し、民話がバレエ化される過程で、「火の鳥」の役割がどのように変化していったかについて論じる。

1. バレエ・リュス研究のこれまでと論文の進め方

セルゲイ・ディアギレフ (Serge Diaghilev, 1872-1929) が率いたバレエ・リュスは、1909年から1929年までロシア以外の国々、主として西欧で公演を行い、大センセーションを巻き起こした。と同時にその革新性によってバレエの歴史に新しいページを刻んだ。バレエ・リュスに関する記録は、画家のアレクサンドル・ベヌア (Alexandre Benois, 1870-1960) (Benois 1941) や振付家のミハイル・フォーキン (Michel Fokine, 1880-1942) (Fokine 1961) から実際の作品制作に深く関わった大勢の人々によって、多くの回顧録が著された⁽¹⁾。その後、実際にバレエ・リュスの公演は見えていないものの、関係者に対するインタビューと膨大な資料を基に、リチャード・バックル (Richard Buckle) がバレエ・リュスの活動の総括的な記録をまとめた (Buckle 1979)。さらにリン・ガラフォラ (Lynn Garafola) がバレエ・リュスの作品に対する現代的な分析を行った (Garafola 1989)。これらの研究を祖として、現代ではリチャード・タルースキン (Richard Taruskin) (Taruskin 1996) やサリー・ベインズ (Sally Banes) (Banes 1998, 1999) が音楽分析やフェミニズム論などの立場から専門性の高い研究を行っている。

このようにバレエ・リュスに対する研究熱がますます高まる一方で、一つ一つの作品については未だ分析の余地を残しているように思われる。それはバレエ・リュスの存続期間がわずか20年だったとはいえ、その間に関わった芸術家や芸術の主義が19世紀の象徴主義に始まって20世紀のモダニズム、アバンギャルドに至るまで、あまりに多岐に渡るためではないだろうか。《火の鳥》、《ペトルーシュカ》、《春の祭典》という初期バレエ

・リュスの三つの「ロシア的」な作品に限っても、《ペトルーシュカ》や《春の祭典》に比較すると、《火の鳥》に関する議論は少ない。例えば《ペトルーシュカ》についてはアンドリュー・ワクトル (Andrew Wachtel) が論文集をまとめた (Wachtel 1998)、マーチン・グリーンとジョン・スワン (Martin Green and John Swan) がコメディア・デラルテとの関係からバレエ・リュスの《ペトルーシュカ》について書いている (Green & Swan 1993)。また《春の祭典》は、舞踊研究者のホドソンとアーチャー夫妻 (Millicent Hodson & Kenneth Archer) によって初演時の資料や関係者の証言が集められ、8年の歳月をかけて1987年、初演作の復元上演が行われた事でも大きく注目された。《春の祭典》については先述のタルースキンの他に、ピーター・ヒル (Peter Hill) (Hill 2000)、ペーテル・C・ファンデントールン (Pieter C. Van den Toorn) (Van den Toorn 1987)、他、多数の研究がある。

《火の鳥》に関しても、先述のガラフォラ、タルースキン、ベインズらの著作の中でいくつかの研究がなされており、それらについては本論5で取り上げるが、本稿においてはバレエ・リュス研究に不可欠で、現在も上演され続けて現代バレエの古典になりつつある《火の鳥》に着目し、さらなる研究の進展を図りたい。

本稿ではまず《火の鳥》成立までの背景を概観し、次にタルースキン、ベインズ、ガラフォラらの「火の鳥」の解釈の検証と批判を行う。さらにバレエ作品《火の鳥》成立過程において、民話では性別不明、動物(鳥)である「火の鳥」が、なぜ妖艶な女性像をもつ「火の鳥」として表されたかについて考察する。

なおバレエ《火の鳥》については、イギリス・ロイヤル・バレエ団による《火の鳥》(マーゴ・フォンティーン主演、コヴェント・ガーデン王立劇場にて収録、1959)のビデオ映像の他に、ロシア・ポリショイ・バレエ団(ニーナ・アナニアシヴィリ主演、モスフィルム・スタジオ撮影、2002)およびキーロフ・バレエ団(ディアナ・ヴィシニョーワ主演、パリ・シャトレ座にて収録、2002)のDVD映像を参考に使用した。

2. 《火の鳥》(1910)の登場まで

バレエ・リュスの活動期は関わった人々や中心となった人物、作品の傾向などによって、大まかに次の三期に分類できる⁽²⁾。

第一期 (1909-1913) : フォーキン、ベヌア、レオン・バクスト (Léon Bakst, 1866-1924)、ワツラフ・ニジンスキー (Vaslav Nijinsky, 1889-1950) からロシア人を中心に、

《シェヘラザード》(1910)《薔薇の精》(1911)《牧神の午後》(1912)など甘美で象徴主義的な作品を多く上演した。《春の祭典》を機にモダニズム時代へと移行する。

第二期 (1914-1921)：フォーキン、ニジンスキーらが解雇され、振付家、第一舞踊手、そしてニジンスキーに代わるディアギレフの新たな愛人として、レオニード・マシーン (Leonide Massine, 1895-1979) がバレエ団の中心となる。また西欧の最先端の芸術家達との活発な協力関係が始まる。パブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) が美術を担当し、ジャン・コクトー (Jean Cocteau, 1889-1963) が台本を担当した《パレード》(1917) など。

第三期 (1921-1929)：セルジュ・リファール (Serge Lifar, 1905-1986) がマシーンに代わる新たなスターかつディアギレフの愛人となった。アバンギャルドの実験的傾向がますます強まる。ニジンスキーの妹のプロニスラワ・ニジンスカ (Bronislava Nijinska, 1891-1972) が振付けを手掛けた《結婚》(1923) はこの時期の代表作。

本稿における筆者の関心は第一期の、特に「ロシア的」な作品にある。なおここで用いる「ロシア的」とは、やや大雑把だが「ロシアの土地や歴史を舞台にし、主要な登場人物もロシア人あるいはロシアの生き物」という意味である。バレエ・リュスという名称は、現在では「ディアギレフのバレエ・リュス」としてあたかもバレエ団の固有名詞のように使われるが、本来は単に「ロシアのバレエ (Ballets Russes)」というフランス語にすぎない。バレエ・リュスの魅力は「ロシアから来た」ということに深く関係しており、「ロシア的」要素を西欧の人々は大いに期待した。だが第一期のバレエ・リュスをよく見ると、実は「ロシア的」といえる作品は少ない。

第一期バレエ・リュスの「ロシア的」な作品

1909 《ポロヴェツ人の踊り》(オペラ《イーゴリ公》より。)
(音楽：アレクサンドル・ボロディン (Alexander Borodin, 1833-1887)、美術：ニコライ・レーリヒ (Nikolai Roerich, 1874-1947)、振付：フォーキン、台本：ボロディン。)

1910 《火の鳥》
(音楽：イーゴリ・ストラヴィンスキー (Igor Stravinsky, 1882-1971)、美術：アレクサンドル・ゴロヴィン (Alexandre Golovin, 1863-1930)、衣装：バクスト、ゴロヴィン、振付：フォーキン、台本：フォーキン。)

1911 《サトコ》(同名のオペラより「海底の王国」の場面)
(音楽：ニコライ・リムスキー＝コルサコフ (Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844-1908)、美術：ボリス・アニスフェリド (Boris Anisfel'd, 1879-1973)、振付：フォーキン、台本：リムスキー＝コルサコフ他。)

1911 《ペトルーシユカ》
(音楽：ストラヴィンスキー、美術：ベヌア、振付：フォーキン、台本：ストラヴィンスキー、ベヌア。)

1912 《春の祭典》
(音楽：ストラヴィンスキー、美術：レーリヒ、振付：ニジンスキー、台本：ストラヴィンスキー、レーリヒ。)

以上からわかるように、バレエ・リュスが西欧で最初

の公演を行った1909年にはオペラからのバレエ・シーンである《ポロヴェツ人の踊り》を除けば、単独作品としての「ロシア的」なバレエはまだ上演されていなかった。ディアギレフはバレエ・リュスが初公演を行う直前の1907年と1908年にパリでロシア歌劇祭を主催し、有名なオペラ歌手のシャリアピン (Feodor Chaliapin, 1873-1938) などの登場もあって、ロシア・ブームの下地を作り上げていたし、1909年にはオペラからの一場面だったとはいえ、フォーキンが振付けた《ポロヴェツ人の踊り》は一層の評判を読んだ。だがロシアを舞台にしてロシア人が主人公の生っ粋の「ロシア的」なバレエ作品はまだ創られておらず、観客もバレエ・リュスの人々もその登場を熱望したのだと推測される⁽³⁾。

3. 民話『火の鳥』が注目されたロシアの時代背景

バレエ・リュスの《火の鳥》は、西欧のロシア・ブームに応じて生まれたのではなく、その根底にはロシア芸術におけるネオ・ナショナリズム運動との深い関係があった。19世紀は芸術の新しい主題を民族主義的なものに求めるという傾向が各地で見られたが、ピョートル大帝 (在位1682-1725) やエカテリーナ2世 (在位1762-1796) 以来西欧化政策が取られ、西欧の文化や芸術に圧倒されてきたロシアもまた例外ではなかった。ロシアのネオ・ナショナリズム芸術の題材は幾つもあるが、キリスト教以前の異教時代に関心を持つことと、民衆芸術に眼を向けることは、二つの大きな傾向だった (Pyman 1994, 295, Taruskin 1996, 849-850 他)。

そうした流れの中で、特に民俗学者のアレクサンドル・アフナーシェフ (Aleksandr Afanas'ev, 1826-1871) が収集し1855年から1863年にかけて出版した『ロシア民話集』⁽⁴⁾は、19世紀末には多くの芸術家達にとってインスピレーションの源となった。その中に収められた「火の鳥」が登場する物語は詩人や画家達によってしばしば取り上げられた。詩人のコンスタンチン・バリモント (Konstantin Bal'mont, 1867-1942) は『火の鳥—スラヴ人の詩』(Zhar-ptitsa: svirel' slavyanina) (1907) という詩集を著した (図1)。画家のイワン・ビリーピン (Ivan Bilibin, 1876-1942) やエレナ・ポレーノワ (Elena Polenova, 1850-1898) らによる民話の挿画は広く知られている (図2)。

このように、文学や美術の世界においてロシア民話は既に大きな主題となっていたが、バレエの世界では相変わらず西欧的主题やオリエンタリズムが中心だった⁽⁵⁾。フォーキンは、ロシアの民話はオペラでよく取り入れられているが、ロシア民話を題材にしたバレエが当時なかったと述べている (Fokine 158)。ベヌアらバレエ・リュスの活動の中心的人々もロシア的主题のバレエ制作の必要性を説いていた (Benois 1910)⁽⁶⁾。文学や美術など他の芸術分野にあってバレエにはなかった民話という題材を、初めてバレエに取り入れた真の「ロシア的」作品として、《火の鳥》の持つ意味は大きい。



図1 画家コンスタンチン・ソーモフ (Konstantin Somov, 1869-1939) によるバリモントの『火の鳥—スラヴ人の詩』のための挿画 (1907)



図2 イワン・ビリービンによるアフナーシエフの『ロシア民話集』のための挿画 (1899)

4. バレエと民話の「火の鳥」

ところでバレエ《火の鳥》は、民話の『火の鳥』の話をそのままバレエ化したものではない。確かに火の鳥、イワン王子、不死身のコシチェイ、エレナ王女らは、アフナーシエフのロシア民話集の中に繰り返し登場する。だがバレエと全く同じ筋書きを持つ話はその中にはない。

まずバレエのあらすじは次のようなものである。金の

りんごをついばみに来た火の鳥をイワン王子が捕らえる。火の鳥は一本の魔法の羽根と引き換えに逃がしてくれるよう頼み、イワン王子はこれを承知する。次に12人の美しい乙女が現れ、イワン王子は美しいエレナ王女と恋に落ちる。だが12人の乙女とエレナ王女は魔法使いコシチェイによって捕らわれた身であり、まさにコシチェイがイワン王子を石に変えようとした瞬間、魔法の羽によって呼び出された火の鳥が危機を救う。火の鳥はコシチェイの魂の入った石を指し示し、イワン王子がこれを壊すとコシチェイは命が尽きる。コシチェイによって石に変えられていた若者達も元に戻り乙女達と結ばれ、最後はイワン王子とエレナ王女の結婚と戴冠式の場面で終わる。

アフナーシエフの民話でこれに最も近い話は、『イワン王子と火の鳥と灰色狼の話』(Skazka o Ivane-tsareviche, zhar-ptitse i o serom volke) だろう。父ヴィスラフ王の宮殿の庭に生えている金のりんごを夜な夜なついでに火の鳥を、イワン王子が捕らえに行く。イワン王子は火の鳥の羽根を手に入れるが、バレエのようにその羽根が困った時の役に立つということはない。灰色の狼の力を借りてイワン王子は火の鳥、うるわしのエレナ姫、金のたてがみの馬を手に入れる。だがここにはコシチェイは登場しない。そしてバレエに灰色の狼は登場しない。

バレエと同様、イワン王子がコシチェイの「死」の入った卵を壊しその息の根を止め王女を手に入れるのは、アフナーシエフの民話では『不死身のコシチェイ』(Koshchei bessmertnyi) である。キルビート王の娘であるワシリーサ王女は金の塔からイワン王子にさらわれるが、王女は道中でコシチェイにさらわれてしまう。鋼の勇者が二人を助ける。だがここには火の鳥は登場しない。

アフナーシエフの民話に火の鳥が登場する話は、『火の鳥とワシリーサ姫』(Zhar-ptitsa i Vasilisa prekrasnaya) など他にもある。だが火の鳥とコシチェイが同時に登場したり、ましてや戦ったりする話はない。タルースキンは、詩人のヤコブ・ポロンスキー (Yakov Polonsky, 1819-1898) が1844年に書いた『冬の道』(Zimnyi Put') という詩に、魔法使い皇帝、王女、火の鳥が同時に登場することを指摘している (Taruskin 556-557)。だがベヌアやフォーキンらバレエの制作者達は《火の鳥》の原作を明言していない。フォーキンは「そのままバレエにするのに適した火の鳥の完全な話がなかった」と述べている (Fokine 158. 筆者訳)。バレエの作者達はこの作品を創るに際して複数の話をつなぎ合わせた。しかしこのことがバレエのストーリーにおけるバランスをいささか不安定なものにしてしまった。タルースキンが述べている通り、「主人公 (=イワン王子)、敵対者 (=魔法使いコシチェイ)、愛の対象 (=王女)」の三人なら、美しい王女に対し、善と悪を代表する男二人が争うという、伝統的な三角関係が物語に安定性を与える (Taruskin 558)。それでは「火の鳥」の役割は何だろう。バレエ《火の鳥》は主人公であるイワン王子の冒険物語である。彼と

結婚するのは王女であり、彼と戦うのはコシチェイだ。火の鳥は単なる傍役にすぎないのだろうか。それならばなぜ「火の鳥」はバレエ作品のタイトルであり、王子と主要なパ・ド・ドゥを踊るのがエレナ王女ではなくて火の鳥なのだろうか。そもそも火の鳥は民話の中では単なる動物（鳥）であり、その性別は明記されていないのに、なぜバレエでは艶やかな女性像として描かれるのだろうか。

5. ガラフォラ、タルースキン、ベインズによる「火の鳥」の解釈とこれに対する批判

「バレエにおける火の鳥の位置づけをどう理解するか」という問題について、先行の研究者達もまた各々の考察を述べている。

ガラフォラは「火の鳥」の強さと弱々しさを、1905年のロシア革命の成功と失敗を重ね合わせることができるとしている（Garafola 29）。しかしここでロシア革命のことを持ち出すのはやや唐突に思える。第一期バレエ・リュスの作品でロシア革命のことを題材にしたり、それを思わせるようなものは全く見られないからだ。

タルースキンはバレエの「火の鳥」が、アフナーシェフの民話のイワン王子を助ける灰色の狼や、別の話に登場する自分や自分の子供の命を取らなかったお礼にイワン王子を助ける動物、すなわち「魔法の助け手（magical helper）」（主人公を助ける役割を持った動物や精霊等、物語の重要な要素）の役割を担っていることを指摘している（Taruskin 567-568）。確かに「火の鳥」には、『眠りの森の美女』のリラの精のように主人公を助けるという役割がある。だがそれだけではなぜ「火の鳥」を女性像として表されなければならないのか説明が不十分ではないか。またバレエの冒頭でイワン王子と火の鳥によって踊られるパ・ド・ドゥは、あまりに力強くかつ妖艶なため、「導き手」とこれに「導かれる者」の踊りには見えない。

ベインズは「火の鳥」の役について最も新しい解釈を示した。それによると東洋的要素も持つ「火の鳥」はロシアが融合すべき「他者アジア」の象徴であると同時に母なるロシアの化身であり、イワン王子を助けて異教徒（ムスリム）のコシチェイを倒し、キリスト教のロシア帝国建設を助けるものだという（Banes 1999, 133）⁽⁷⁾。なるほどバレエの最終場面でイワン王子と結ばれるのはエレナ王女であり、火の鳥ではない。だがイワン王子に火の鳥を「母」とみなしているような態度や身ぶりは見られない。むしろ常に強硬で対等で時に支配的ですらある。またベインズ自身はそれと明言していないが、「キリスト教対イスラム教」という対立構造は、明らかに現代におけるいわゆる「文明の衝突」の影響を受け過ぎている嫌いがある。

「火の鳥」にタルースキンが指摘しているような「魔法の助け手」的要素があるのは否定できない。しかしいずれの研究者も「火の鳥」のヒロインとしての女性的側面への注目が足りないように思われる。そこで次に民話

に遡って「火の鳥」の女性面について考察したい。

6. 1910年の《火の鳥》

ディアギレフの秘書であったボリス・コフノ（Boris Kochno, 1904-1991）の話として、ベインズもバックルも「火の鳥」の役を男性であるニジンスキーが踊りたがったという逸話に言及している（Buckle 162, Banes 1998, 98）。1910年の《火の鳥》の初演に先立ち、1909年に上演された《響宴》中の《火の鳥》というパ・ド・ドゥで「鳥」の役をニジンスキーが踊ったからである。この演目は、実際は《眠りの森の美女》からの《青い鳥》のパ・ド・ドゥだった。通常、「青い鳥」役は男性によって踊られる。だがこの逸話をもっと注意深く見なければならぬ。この時の《青い鳥》が実際には《火の鳥》というタイトルがつけられていたため、もともと「火の鳥」の役は男性舞踊手によって踊られていたかのような誤解を与えるからである。だが1909年の《響宴》中の《火の鳥》の、バクストによる衣装デザインをよく見てみると、ニジンスキーのためにデザインされた衣装は、「黄金の鳥またはヒンドゥーの王子」（L'Oiseau d'Or ou Hindu Prince）となっている（図3）。そして、タマーラ・カルサヴィナ（Tamara Karsavina, 1885-1978）のためにデザ

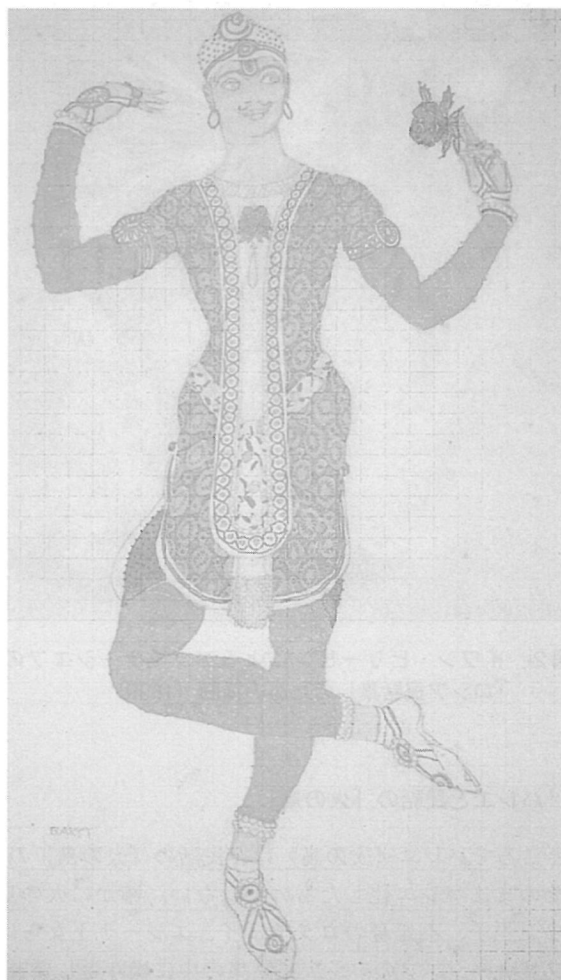


図3 バクストによる1909年の《火の鳥》のためのエスキース、「黄金の鳥またはヒンドゥーの王子」（ニジンスキー）

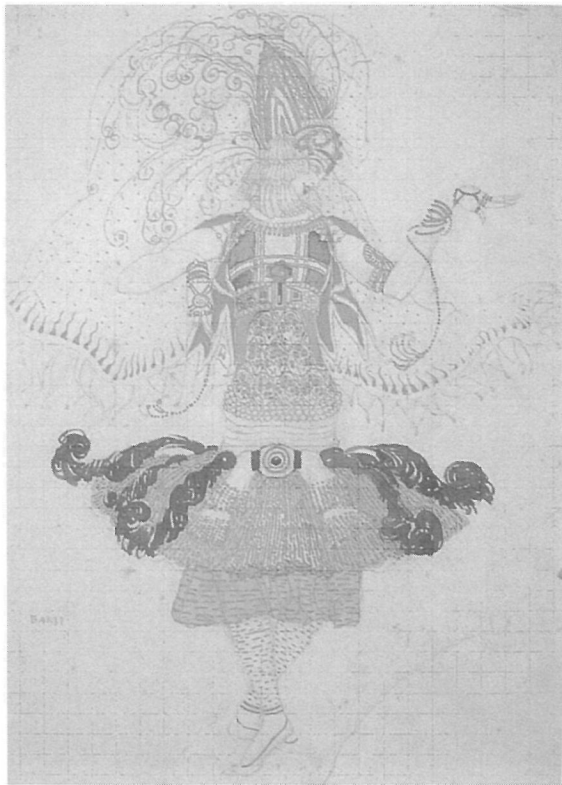


図4 バクストによる1909年の《火の鳥》のためのエスキース、「火の鳥」(カルサヴィナ)

インされた衣装は、「火の鳥」(L'Oiseau de Feu)だ(図4)。つまり現在もよく踊られる《青い鳥》のパ・ド・ドゥのように女性のフロリナ王女は人間で、「青い鳥」役の男性のみが鳥というわけではなく、1909年の《火の鳥》すなわち《青い鳥》のパ・ド・ドゥは男女とも鳥を象徴した役柄であり、うち「火の鳥」は女性舞踊手によって踊られていたのである。また、《眠りの森の美女》の「青い鳥」が男性によって踊られると言っても、『青い鳥』はそもそも外国から輸入された物語である(Madamme d'Aulnoy 1697)。「青い鳥」の男性という性は外国からもたらされたものだから、ロシアの「火の鳥」の本来の性とはあまり関係が無いと考えられる。さらに先述のバリモントの『火の鳥』の挿画を見ると、「火の鳥」は明らかに女性の姿で描かれている(図1)。このようにロシア人にとって「火の鳥」が「女性」であることは自然なことのように。「火の鳥」のこの「女性」面についてももう少し詳しく見てみよう。

7. 民話『火の鳥』の女性的要素

7.1 「捕われる者」としての「火の鳥」

「火の鳥」の性はバレエ以前、すなわちロシア民話の中にある時から既に決まっていたと考えられる。『イワン王子と火の鳥と灰色の狼の話』の中で、火の鳥の羽を手に入れたイワン王子は、父ヴィスラフ王から火の鳥を生け捕りにするよう命じられる。そしてドルマート王の庭から金の籠に入れられた火の鳥を盗もうと試みる。つまり大変美しい羽を持っている火の鳥は別の男によって閉じ込められており、イワン王子はこれを盗

みに行く。このように「閉じ込められ」、別の男に「盗まれる」あるいは「捕われる」対象というのは、美しい女性を容易に想像させる。例えば既に見たように、『不死身のコシチェイ』でキルビート王の娘であるワシリーサ姫は、塔からイワン王子にさらわれる。さらに彼女はコシチェイにさらわれ、再びイワン王子に取り戻される。この話は塔に閉じ込められたラプンツェル姫(グリム童話)やダナエー(ギリシア神話)の物語を連想させる。ガラフォラは「狩猟者王子(huntsman prince)」であるイワン王子について「ヒロイン(=火の鳥)を自由にする者ではなく、彼女の自由を奪う者」と述べている(Garafola 29)。確かに多くの物語でヒロインは王子によって一旦は「解放」される。だが彼女達はしよせん王子のものになる運命なのだ。このように「追われる」、「盗まれる」、「捕らえられる」といった女性は他にも、ギリシア神話のエウロパなどがある。同じくギリシア神話のデメテルの娘ペルセフォネは、ハデスによって半永久的に奪われたままだ。

7.2 「災いをもたらすもの」としての「火の鳥」

一方、ロシア民話の中で火の鳥は、「災いをもたらすもの」でもある。『火の鳥とワシリーサ姫』の中で、鉄砲の名人が道に落ちていた火の鳥の金の羽根を拾おうとして、自分の駿馬に「ひろえばとんだ災難にあう」と諷められる(アフナーシエフ 上347)。名人は忠告を無視して羽根を拾い様々な困難に遭う。このように民話の中で「火の鳥」は、しばしば主人公に災いをもたらすものだ。「白鳥の湖」「瀕死の白鳥」を始めとして「鳥」の登場するバレエは多くあるが、フォーキンはこの「災いをもたらす鳥をバレリーナ(女性)によって表す」というイメージに強く惹かれていたのではないだろうか。バレエ・リュスが1914年にリムスキー=コルサコフの《金鶏》を舞踊劇として初演した時、「金鶏」は小道具仕立てだった。だが1934年に再演した時、振付を担当したフォーキンは王と王国に死と動乱をもたらす災いの「金鶏」を、バレリーナに踊らせてその印象を強めた(Fokine 278)。バレエ「火の鳥」の最初の部分で踊られる火の鳥とイワン王子のパ・ド・ドゥは、通常のパレエで踊られる男性が女性を礼儀正しく優しくリードするそれとは異なって、激しい争いのパ・ド・ドゥだ。火の鳥は力強く恐ろしい。そして「追われ」、「捕らえられる」という女性的な性質と一見矛盾するかのように見えるこの「力強い」「恐ろしい」という性質も、また女性的魅力の一つである。バレエ中の「火の鳥」を見てみよう。冒頭、火の鳥はイワン王子に追われ捕らえられる。火の鳥は非常にパワフルで、二人のパ・ド・ドゥは取っ組み合いのようにさえ見える。だがイワン王子が火の鳥を捕らえようとするのは、火の鳥が金のりんごを食べてしまうからだけではない。イワン王子が火の鳥の美しさに惹かれていることは、火の鳥がセクシーで挑発的な身ぶりすることからもわかる⁽⁸⁾。そしてイワン王子が火の鳥を解放したのは、羽根の魔法を欲したからだけではない。羽根の

美しさに惹かれたのだ。民話の中で主人公が「災難にあう」と諷められても、羽根の魅力に抗することができなかったように（アフナーシェフ 上 347）。イワン王子から解放された後、再び登場する火の鳥は特に力強い。イワン王子が窮地に陥ったところに現れ、コシチェイの手下達を完全にコントロールして倒れるまで彼らを踊らせる。実際、火の鳥は強い。エレナ王女のか弱さとは対照的である。だがイワン王子は火の鳥のこの美しさと力強さに惹かれている。なぜならペインズが述べているように「力はセクシー」でもあるからだ（Banes 1998, 98）。

7.3 火の鳥とエレナ王女の比較

火の鳥とエレナ王女は様々な点で対照的であるが、このことはなぜバレエ《火の鳥》に二人のヒロインがいるのかということを考えるヒントになる。

まずその衣装を見ると、王女の衣装は長袖で体の大部分を被い隠し、セクシーさを感じさせず清楚である（図5）。これに対し、火の鳥のそれは雌鳥の関心を惹こうとする雄鳥のように豪華絢爛で、何より露出が多い（図6）。ペインズはイワン王子が火の鳥に抱く肉体的な誘惑と、エレナ王女に対して抱く結婚を前提とした愛の差を指摘している（Banes, 1998, 98, 1999, 130）。そして既に述べたように王子の火の鳥に対する態度は争いであるのに対し、エレナ王女に対するそれは非常に丁寧である。だがだからといって王子が火の鳥を低く見下しているわけではない。それはイワン王子が窮地に陥った時、火の鳥が助けてくれる役割を担っているということもあるが、火の鳥はその一見すると肉体的な魅力とは異なって、実はイワン王子にとって手の届かない存在である。なぜならエレナ王女がイワン王子と同じロシア人であり人間であるのに対し、火の鳥は非人間、魔物の世界に属しているからだ。火の鳥やコシチェイを始めとする怪物達は、ロシア民話の中でしばしば自分たちと区別して人間を「ロシア人」と呼ぶ⁽⁹⁾。これは自分達が「ロシア人」ではない、すなわち人間とは異なる世界に属していることを示している。エレナ王女と火の鳥のどちらもイワン王子を魅了する美しい女性である。だが清楚で何の力も持たないエレナ王女はイワン王子にとって御しやすく手に入れやすい相手だ。これに対し火の鳥は力強く賢く（イワン王子に捕らえられても魔法の羽根を与えることによって逃げる術を知っている）誘惑的だが別世界に属しているため、イワン王子にとっては決して手の届かない永遠の憧れである。

清楚な女性と、セクシーで誘惑的な女性という対照的な二人のヒロインが登場するバレエは、他にも多くの例を挙げることができる。《バヤデルカ》のニキヤとザレマ、《バフチサライの泉》のマリヤとガムザッティ、《白鳥の湖》の黒鳥（オディール）と白鳥（オデット）等である。特に《白鳥の湖》の黒鳥、ジークフリート王子、白鳥、悪魔ロットバルトの関係は、《火の鳥》の火の鳥、イワン王子、エレナ王女、コシチェイの関



図5 エレナ王女と王子（1910）



図6 火の鳥と王子（1910）

係と類似が見られる⁽¹⁰⁾。《白鳥の湖》における黒鳥はロットバルトの娘であり、共に人間とは異なる世界に属している。だが黒鳥はジークフリート王子のもとにやってきて王子を誘惑する。王子は清楚でか弱い白鳥とは対照的な、艶やかで力強く美しい黒鳥に惹かれるが、黒鳥は王子を置き去りにする。バレエ《火の鳥》では、「火の鳥」

を妖艶な女性として描くことによって、エレナ王女と対照的な女性像となり、火の鳥と王女はその両方に惹かれる王子を間にはさんだ伝統的な三角関係を形成している。

8. 結論

バレエ・リュスの《火の鳥》(初演:1910年、音楽:ストラヴィンスキー、美術:ゴロヴィン、衣装:バクスト、ゴロヴィン、振付:フォーキン、台本:フォーキン)について、バレエの原作であり且つロシア人にとってアイデンティティーの源でもあるロシア民話の『火の鳥』に着目し、民話がバレエ化される過程で、「火の鳥」の役割がどのように変化し、また定義されたのかについて議論してきた。

(1) バレエ化の過程において「火の鳥」の役割はどのように変化したのか

《火の鳥》は、当時の西欧の熱狂的なロシア・ブームと同時に、ロシア国内の芸術におけるネオ・ナショナルスティックな動向を背景に、初めて本格的にロシア民話をバレエ化しようとする試みによって生まれた。だが複数の民話をつなぎ合わせたため、民話では別々の話に登場するコシチェイと火の鳥がバレエでは同時に登場するなど、民話とバレエの間で幾つかの相違が生じてしまった。また民話では動物(鳥)であり性別不明の「火の鳥」が、バレエでは妖艶な女性像として描かれた。その結果、バレエ中にヒロインが二人いるという状況が生まれた。

(2) 民話の「火の鳥」は、なぜバレエの《火の鳥》においては妖艶な女性像になったのか

民話の「火の鳥」は「捕らえられる」対象であり、たとえ「火の鳥」の性別が明示されていなくても多くの昔話でそうであるように、この事は「火の鳥」が女性であることを示唆している。また民話の「火の鳥」は災いをもたらすもの、すなわち「力強く」「恐ろしい」存在でもある。また「火の鳥」は非人間世界に属しており、イワン王子にとって手の届かない存在、すなわち憧れでもある。これは清楚で何の力も持たない親しみやすいエレナ王女とは対照的である。イワン王子は同じ人間でロシア人であるエレナ王女に惹かれるが、火の鳥にも魅了されている。

これまでの先行研究において論議されてきたバレエ作品における「火の鳥」の役割論は、すなわち、ロシア革命と結びつけたガラフォラ、主人公を助ける存在としたタルースキン、他者アジアの象徴・母なるロシアの化身とみるペインズらである。だがこれらの見方とは異なり、本稿の結果としては、妖艶な女性像「火の鳥」に役割を変化させたということに強調したい。そしてバレエ《火の鳥》では、「火の鳥」をエレナ王女とは対照的な妖艶で力強い女性として描くことによって、火の鳥、王女、王子の三人の伝統的な三角関係をバレエの中に形成したのであった。この関係性は、現在でも最も上演回数が多い古典バレエの名作の一つ、《白鳥の湖》(初演:1877年、音楽:ピョートル・チャイコフスキー(Pyotr

Tchaikovsky, 1840-1893)、振付:マリウス・プティパ(Marius Petipa, 1818-1910)の黒鳥、白鳥、王子の三角関係によく似ている。男女の三角関係というのは物語に一つの安定性を与え、《バヤデルカ》、《バフチサライの泉》等、他のバレエの名作の中にも多く見られる。《火の鳥》は伝統的な三角関係を置くことによって、ロシア民話というおとぎ話の中にも現実味をもたせ、民族・地域を越えて観客に受け入れられる身近な人間ドラマとなった。だがこの三角関係がバレエにどのような意味を持つのかというさらなる考察は本稿ではあまり深く追求しなかったため、この点については今後の課題としたい。

以上、民話からバレエ化される過程を検討し、なぜ「火の鳥」の役割は変化したか、なぜ女性像になったのかを明らかにすることにより、これまでの《火の鳥》研究に一つの新しい論拠を提示することができたと考える。

*表記に関し、ロシア語の単語や人名は基本的にALA-LC方式によってキリル文字からローマ字に翻字した。ただし一部の人名等は欧米の文献で通常用いられている綴りを使用した。

*バレエ作品は《 》、文学等は『 』を用いて区別した。そして本稿では特に役としての火の鳥を示したり強調する時、「火の鳥」として「 」を用いて表した。

注(1) その他、Stravinsky 1936. 等多数。

(2) セゾン美術館・一條彰子編、1998年の分類による。

(3) 1910年のシーズンを前にしたディアギレフは次のように述べている。「バレエ作品が欲しいんです。ロシア的な作品が。今までそういうバレエはありませんでした。」(Buckle 159. 鈴木晶訳)

またバレエ・リュス関係者と親しく内部事情をよく知っていたレーヴェン公は次のように書いている。「フランス人は民話風のエレメントを熱望し、作品に特別な、ほとんどエキゾチックといえる香りを期待した。要するに、フランス人は彼らが『本当のロシア(du vrai Russe)』だと思っているものを求めた。」(Lieven 1973, 106. 筆者訳)

(4) 本稿では、Afanas'ev 1958. および、アフナーシェフ、1987年を参照した。

(5) 西欧の主題のバレエとは《アルミードの館》(1909)、《レ・シルフィード》(1909)等、ロシアではない西欧を舞台にした作品。バレエ・リュス以前にマリウス・プティパが19世紀末にロシアで振付けバレエ作品の古典となった《白鳥の湖》や《眠りの森の美女》は、明らかにロシアではない西欧(ドイツ等)が舞台である。オリエンタリズム色濃いバレエは《クレオパトラ》(1909)、《シェヘラザード》(1910)等、中東やアジアを舞台にした作品。

(6) 《火の鳥》以前、フランスから招かれたサン＝レオンがロシア民話から《せむしの子馬》(1864)をモスクワでバレエ化しているが、ベヌアの評価はきびしく、「真のロシア的バレエ」というクレジットを与えていない。

またバレエ《火の鳥》の作者は一人ではなく、フォー

- キン、ベヌア、ストラヴィンスキー、バクストラ
皆がアイディアを出し合ったのだと推測される
(Buckle 159, Banès 1998, 258, Taruskin 558 他)。
- (7) 13世紀、ロシアに攻め入ったモンゴル軍とモスクワ
公国が手を結んだ「タタールの頸」以来、ロシアと
アジアの文化的な境界は非常に曖昧になった。
- (8) 火の鳥の身振りが誘惑的であることはベインズも指
摘している (Banès 1998, 98, Banès 1999, 127)。
- (9) たとえば、『不死身のコシチェイ』よりコシチェイ
のせりふ。「きょうはロシア人がいるらしいな。」(ア
ファナーシエフ上 274, 中村訳)
『うるわしのワシリーサ』(Vasilisa Prekrasnaya) より
ヤガーばあさんのせりふ。「ロシア人の匂いがす
るぞ。」(アファナーシエフ上 86, 中村訳)
『牛の子イワン』(Ivan Bykovich) よりヤガーばあ
さんのせりふ。「わしはこれまでロシア人の姿を見た
ことも匂いをかいだこともなかったが…」(アファ
ナーシエフ上 164, 中村訳) 他。
- (10) 黒鳥もまたもとの原作にはなく、後から付け加
えられたキャラクター。ただし Wiley は「白鳥の湖」
の原作を特定できないとしている (Wiley 1985, 34)。

欧文引用文献一覧 (著者名のアルファベット順)

- Afanas'ev, A.N., *Narodnye russkie skazki*. 3 tom. Moskva:
Khdozhestvennaya literatura. 1958.
- Banès, Sally. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*.
London-New York: Routledge, 1998.
- . "Firebird and the Idea of Russianness." *The Ballets
Russes and Its World*. Ed. Lynn Garafola and Nancy Van Nor-
man Baer. New Heaven-London: Yale UP, 1999.
- Benois, Alexandre. *Reminiscences of the Russian Ballet*. Trans.
Mary Britnieva. London: Putnam, 1941.
- . Khdozhestvennyia Pis'ma: Russkie Spektakli v Parizhe
«Zhar-Ptitsa», *Rech'* 18(31) Jul. 1910.
- Buckle, Richard. *Diaghilev*. London-New York: Atheneum,
1979. 『ディアギレフ：ロシア・バレエ団とその時代 上・下』
鈴木晶訳、リプロボート、1983-1984年。
- Fokine, Michel. *Memoirs of a Ballet Master*. Trans. Vitale
Fokine. Ed. Anatole Chujoy. Boston: Little, Brown, 1961.
- Garafola, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. N.Y.-Oxford: Oxford
UP, 1989.
- Green, Martin, and Swan, John. *The Triumph of Pierrot: The
Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*. 1986. Rev.
ed. Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1993.
- Hill, Peter. *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge: Cam-
bridge UP, 2000.
- Lieven, Prince Peter. *The Birth of Ballets-Russes*. Trans. L,
Zarine. 1936. rpt. New York: Dover, 1973.
- Madamme d'Aulnoy, *Les Contes des fees: L'Oiseau Bleu*. 1697.
- Pyman, Avril. *A History of Russian Symbolism*. Cambridge:
Cambridge UP, 1994.
- Stravinsky, Igor. *Stravinsky: An Autobiography*. New York:
Simon and Schuster, 1936.
- Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions :
Biography of the Works Through Mavra I*. Oxford : Oxford UP,
1996.
- Van den Toorn, Pieter C. *Stravinsky and The Rite of Spring*.

Berkeley, California: University of California P, 1987.

Wachtel, Andrew, ed. *Petrushka: Sources and Contexts*. Evan-
ston, Illinois: Northwestern UP, 1998.

Wiley, Roland John. *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping
Beauty, Nutcracker*. Oxford: Oxford UP, 1985

日本語引用文献一覧 (著者名のあいうえお順)

アフナーシエフ, A. N. 『ロシア民話集 上・下』 中村喜和
訳、岩波書店、1987年。

セゾン美術館・一條彰子編「ディアギレフのバレエ・リュ
ス展：舞台美術の革命とパリの前衛芸術家たち 1909-1929」、
セゾン美術館、1998年。