

## バレエにおける自己言及性

——ジョン・ノイマイヤー振付『くるみ割り人形』と『幻想・「白鳥の湖」のように』をめぐって——

近 藤 つぐみ

### はじめに

ドイツのハンブルク・バレエを拠点に活動する振付家ジョン・ノイマイヤー (John Neumeier, 1939-) による二つのクラシック・バレエの改作、『くるみ割り人形』(*Der Nussknacker*, 1971) と『幻想・「白鳥の湖」のように』(*Illusionen - wie Schwanensee*, 1976、以下『幻想』と略記) は、バレエ作品内においてバレエを扱うという自己言及的性質をもつ。これと類似するアプローチは、映画や演劇、ミュージカルなどの他の表現芸術において重要な位置を占め、自己言及 (self-reference)、自己反省 (self-reflection) といったキーワードでしばしば論じられる。そして、作品内に自己言及の視点を出現させる最も顕著な仕掛けが劇中劇である。演劇の分野においてはライオネル・エイベルが、シェイクスピア劇の主人公ハムレットを舞台上で演劇的自意識を表明する人物と見なし、彼のような人物が登場する演劇——「すでに演劇化されているものとしての人生を扱う演劇<sup>(1)</sup>」——を「メタシアター」と定義した。

バレエにおける自己言及性としては、どのようなものが考えられるだろうか。すべてが踊りによって語られることを前提とするバレエにおいて「踊ること」を劇中の行為として捉える態度ならば、古くはロマンティック・バレエの代表作『ジゼル』(1841) の「踊ることが大好きな少女」や「墓地を訪れた男を息絶えるまで踊らせる精霊」という筋書きに認めることができる。そこには、生の歓びの表出と致死性という踊りの両義的な特性がいみじくも示されている。あるいは、クラシック・バレエの定型に含まれる「祝宴の踊り」、「舞踏会」という場面設定も「踊ること」の可視化であり、それらの場面はヨーロッパ世界において踊りが社会的な機能を担ってきたことの反映と言える。これらの筋書きは、日常や社会の中に認められる踊りの重要な性質を示唆していると言えるが、バレエという芸術形態について言及しているとは言えない。

バレエ作品の内部において芸術形態としてのバレエを対象化し、それについて問う、賛美するなど何らかの言及をする態度は、さらに時代を進み、1960年代以降の西ヨーロッパで特に隆盛を見せた現代バレエの中によろやく認めることができる。ノイマイヤーの『くるみ割り人形』と『幻想』は、クラシック・バレエの様式を示す歴史的イメージを緻密に引用し、その求心力について探究する姿勢が見られる点で、とりわけ重要な自己言及的特性を備えた作品と言える。本稿は、

ノイマイヤー版『くるみ割り人形』と『幻想』における過去のバレエ様式の引用に焦点を当てて分析し、その自己言及性の在り方に現代バレエのダイナミズムの一端を見出す試みである。

## 1. 作品概要

『くるみ割り人形』と『白鳥の湖』の原型はともに、19世紀後半期に亘ってロシア帝室劇場でクラシック・バレエを確立させた振付家マリウス・プティパとレフ・イワノフが手掛けたものであり、音楽はチャイコフスキーによる。『くるみ割り人形』はプティパが台本を書き、イワノフが振り付け、1892年に初演された。全幕バレエ『白鳥の湖』の原型にあたるのは、一般的に1895年の蘇演版と呼ばれるものであり、プティパが第1、3幕を、イワノフが第2、4幕を振り付けたとされる。これらの古典バレエは、例えば『くるみ割り人形』では第2幕のグラン・パ・ド・ドゥを踊るのが金平糖の精であるか主人公の少女であるか<sup>(2)</sup>、『白鳥の湖』では曲順の変更や結末が悲劇であるか否かといった相違点は見られるものの、全体を貫く主題とクラシック志向の舞踊言語は基本的に同一の改作が今日までに数多生み出されてきた。それらのレパトリーは、ダンサーのテクニクや体型の洗練もあいまって、整然としつつも絢爛な今日のクラシック・バレエ像を作り上げたと言える。本稿では、ノイマイヤー版と比較する上で便宜的にクラシック志向の版全般を指して「古典版」と呼ぶことにする。

他方で、1960年代以降の西ヨーロッパ圏における「物語バレエ (narrative ballet)<sup>(3)</sup>」系統の振付家らは、一見クラシック志向のものに見えながらも古典版とは異なるアプローチを示す改作をしばしば行っており、ノイマイヤー版『くるみ割り人形』と『幻想』はその一角をなす。両作品とも1970年代、ノイマイヤーのキャリア初期の創作である。『くるみ割り人形』は当時ノイマイヤーが芸術監督を務めていたフランクフルト・バレエで初演され、ハンブルク・バレエとバイエルン州立歌劇場バレエ (ミュンヘン・バレエ) が現在までレパトリーにもつほか、過去にはパリ・オペラ座バレエとドレスデン・バレエ (ゼンパーオーバー・バレエ) のレパトリーにもなっている。『幻想』は、初演したハンブルク・バレエの現行のレパトリーであるほか、過去にバイエルン州立歌劇場バレエとドレスデン・バレエのレパトリーに採用されている。本章では各作品の概要と、他の改作例との関連に見る現代バレエ史上の位置づけを確認する。

### 1-1. 『くるみ割り人形』

ノイマイヤー版『くるみ割り人形』の物語上の重要な変更点は、老紳士ドロツセルマイヤーをクラシック・バレエの生みの親であるマリウス・プティパそのひとに見立てていることである<sup>(4)</sup>。古典版の冒頭の舞台は主人公の少女の家のクリスマスパーティーである。彼女はドロツセルマイヤーから贈られた「くるみ割り人形」をきっかけに、夢の中で雪の王国をとお菓子の国へ行く。ノイマイヤー版の舞台は少女マリーの12歳の誕生日を祝うパーティーである。バレエに強い憧憬

を抱く少女マリーは、誕生日にトウシューズを贈ってくれたドロッセルマイヤーに夢の中で帝室劇場を案内され、白い衣裳の踊り子たちの練習風景を経て、クラシック・バレエの作品世界を見せられる。マリーの姉ルーゼが帝室劇場のプリマバレリーナであることから、バレエマスターであるドロッセルマイヤーや男性ソリストのギュンターがパーティーに招待されるという筋書きである。ここではくるみ割り人形は、マリーが恋慕するギュンターからの贈り物であり、彼の象徴としてのみ機能する。古典版と内容は全く異なっているが、第1幕第1場が主人公の家でのパーティー、続く第2場がバレエ・ブランすなわち白い衣裳の群舞、第2幕がディヴェルティスマンにグラン・パ・ド・ドゥという作品構成は保持されている。

古典版『くるみ割り人形』において少女クララが夢の中で旅する「お菓子の国 (Confiturenborg)」は、結婚に象徴される甘美な大人の女性性を表す世界であり、彼女の「お菓子の国」来訪譚は、普遍的な少女から大人への性の通過儀礼をお伽噺として描いたものである。1966年にシュツットガルト・バレエが初演したクランコ版は、物語の舞台をクリスマスパーティーから少女の誕生日パーティーに置き替え、少年少女の恋の成就の物語を描いた<sup>(5)</sup>。ノイマイヤー版とモーリス・ベジャール版 (1998) においては子供時代の夢＝バレエへの憧憬という共通する主題が見られ、いずれも子供の頃の自身のバレエ芸術への憧れを投影した自伝的性質を備えている。なお、本稿ではバレエ作品において芸術ジャンルとしてのバレエを扱う自己言及的構造に焦点を当てるため、作品における振付家自身の自伝的性質については詳述しないこととする。他方で、ルドルフ・ヌレエフ版 (1967) とパトリス・バール版 (1999) は、少女の抱えるトラウマとの葛藤と超克というフロイト心理学的な主題を設定した<sup>(6)</sup>。以上の改作群には、使い古されたお伽噺のメタファーにいかにも物語的必然性を付与するかという模索を見て取ることができる<sup>(7)</sup>。

ジェニファー・フィッシャーは戦後西洋における『くるみ割り人形』の変遷を扱った論考の中でノイマイヤー版をその一事例に挙げ、クランコ版とともに「クリスマスの物語」というスタンダードから外して見せた点に独自性があるとしている<sup>(8)</sup>。

## 1-2. 『幻想・「白鳥の湖」のように』

『幻想』は、バイエルンの狂王またはメルヒェン王と呼ばれたルートヴィヒ2世を主人公のモデルとし、同性愛者であり舞台芸術の世界に没頭し続けた王が湖での謎に包まれた死に至るまでの物語を『白鳥の湖』の枠組みを用いて描いた作品である。古典版の悪魔ロットバルトは、ここでは王の狂気を誘発する「影の男」という形而上的な存在に置き換えられる。各幕の冒頭には狂気に陥った王が幽閉された城の一室のシーンがプロローグのように挿入され、第1幕から第3幕は幽閉された王の回想としてそれぞれ展開される<sup>(9)</sup>。古典版と比較して場面を整理すると、第1幕は王子の成人の宴から王の城の上棟式へ、第2幕は湖畔での王子と白鳥の出会いから王が上演させる『白鳥の湖』の舞台へ、第3幕は王子の花嫁選びの舞踏会から城の仮面舞踏会へ、第4

幕は湖畔でのロットバルトとの闘いから「影の男」との対峙へと筋書きを変えているが、第1幕が祝宴、第2幕がバレエ・ブラン、第3幕がディヴェルティスマンとグラン・パ・ド・ドゥ、第4幕が湖畔での闘いという枠組みを保っていることがわかる。

現代バレエの『白鳥の湖』の読み直しでは同性愛の主題が一つの潮流をなしており、『幻想』はその文脈においてしばしばマシュー・ボーン版『白鳥の湖』（1995）と並べて扱われる<sup>(10)</sup>。『幻想』以前には、クランコ版（1963）とヌレエフ版（1964）『白鳥の湖』が、王子を幻想に憑りつかれる空想的性格の主人公として前景化させ、白鳥オデットを幽霊的な存在として表している<sup>(11)</sup>。クランコ版と『幻想』のオデットはともに白塗りのメイクによってその存在の非現実性を強調されている。

ルートヴィヒ2世の要素も『幻想』に先立ってクランコ版とヌレエフ版に潜在していた。『幻想』をノイマイヤーとともに構想した舞台美術家のユルゲン・ローゼはクランコ版の美術も手掛けており、クランコの改訂版（1970、ミュンヘン）でもルートヴィヒ2世の城を背景に取り入れている。ヌレエフ版については、王子の人物造形に際してルートヴィヒ2世を念頭に置いていたとする記述が近年見られるようになった<sup>(12)</sup>。ピーター・ストーンリーは、古典バレエ『白鳥の湖』における王子の結婚の拒絶がルートヴィヒ2世の婚約の破談を彷彿とさせると指摘している<sup>(13)</sup>。

『白鳥の湖』の主人公にルートヴィヒ2世を重ねることは、そこに作曲者チャイコフスキーの影をも映し出すことになる<sup>(14)</sup>。ルートヴィヒ2世とチャイコフスキーは、両者とも芸術に生を捧げた同性愛者であるのみならず、ワーグナーのオペラと白鳥のモチーフへの傾倒によっても結び付けられるからだ。1886年に死去したルートヴィヒ2世はバレエ『白鳥の湖』を見ることこそなかったが、リンダーホフ城の内部に「ヴェーヌスの洞窟」を造らせ、そこでオペラ『ローエングリン<sup>(15)</sup>』の白鳥王子になりきることを習慣にしていた<sup>(16)</sup>。一方、チャイコフスキーは『白鳥の湖』の「白鳥の主題」を『ローエングリン』第1幕第3場の「禁問の動機」から採ったとされている<sup>(17)</sup>。

## 2. バレエ史からのイメージの引用

ノイマイヤーの『くるみ割り人形』と『幻想』は、先行研究では上述したような主題の変奏の一例と見なされている。しかし、ノイマイヤーの両作品ではそうした論点を孕む物語が展開される一方で、プティパのクラシック・バレエ時代やその前後の時代の衣裳や振付を引用的に模したシーンが随所に見られ、バレエ史における過去を参照する形での自己言及の視点をもたらしている。本章ではそれらの自己言及的引用が行われる箇所を、作品ごとに順を追って確認する。

### 2-1. 『くるみ割り人形』における引用

ノイマイヤー版『くるみ割り人形』はプティパをドロッセルマイヤーのモデルとしているため、



図1. ノイマイヤー版『くるみ割り人形』の群舞

©Kiran West



図2. パヴロワを指導するチェケッティ

マリーの夢の中の場面である第1幕第2場から第2幕のディヴェルティスマンにかけて、プティパのクラシック・バレエ時代のイメージの引用で構成されている。

古典版『くるみ割り人形』のバレエ・ブランは第1幕の雪片の踊りに表れるが、ノイマイヤー版には雪片の踊りはなく、代わりに少女マリーが夢の中で案内されるバレエの稽古場において、白い衣裳の踊り子の群舞が登場する(図1)。白いチュチュと黒い首飾りを着けた踊り子の衣裳は、エドガー・ドガの絵画に見られる踊り子たちや、オーギュスト・ブルノンヴィルがフランスのバレエ学校を題材に振り付けたバレエ『コンセルヴァトゥール』(1849)を思い起こさせる。はじ

めバレレッスンをを行うようにバーに沿って並び、続いて人数が増えると散り散りになって舞う様子も、ドガの絵画や『コンセルヴァトゥール』と似通っており、これらの着想源となったロマン主義時代のバレエ・レッスンのイメージで舞台上は満たされる。プティパもブルノンヴィルも、フランスでバレエ教育を受け、オーギュスト・ヴェストリスに師事していた。つまり、踊り子の群舞から喚起される時代はロマンティック・バレエ時代であるが、フランスに出自をもつプティパのバレエ・メソッドを表すイメージとしてふさわしいと言える。

次に、帝室劇場のプリマバレリーナであるルイーゼがドロッセルマイヤーの指導を受けながら踊るシーンがある。この場面は、エンリコ・チェケッティがアンナ・パヴロワを指導する様子を撮影した記念碑的な写真をモチーフとしている（図2）。

ノイマイヤー版の第2幕は、ドロッセルマイヤーが帝室劇場のレパトリー、すなわちプティパ作品をマリーに次々見せていくという場面である。舞台奥にもう一つのプロセニウム・アーチが設けられ、ディヴェルティスマンのダンサーがそこから登場することで「バレエを見せる」という劇中劇構造の筋書きが明瞭になる。ここでは、古典版のお菓子の国の曲目がプティパのバレエ演目に見立てられる。「花のワルツ」は『海賊』（1856）の「生ける花園」の場（1868年の改訂版で追加）へ、「スペインの踊り」は『グラナダの星』（1855）へ、「アラビアの踊り」は『ファラオの娘』（1862）へ、「ジゴーニュ小母さんと道化たち」は『エスメラルダ』（1886）へと読み替えられる。

本作のディヴェルティスマンはいわば、プティパの台本を原作とした作品の中で、プティパの他のバレエのキャラクターたちが出てきては踊るという様相をなしている。この構成そのものが、ペローの童話を原作とし、ペローの他の童話のキャラクターたちが友情出演のごとく次々登場する、プティパの『眠れる森の美女』のディヴェルティスマンへのオマージュとなっているのである。なお、金平糖の精のヴァリアシオンの曲目がマリーのヴァリアシオンに充てられる代わりに、ルイーゼのヴァリアシオンでは『眠れる森の美女』の「シンデレラと王子（フォーチュン王子）」の編曲が転用されている。この二つの女性ヴァリアシオンについては後に詳しく述べる。

## 2-2. 『幻想・「白鳥の湖」のように』における引用

『幻想』は、ノイマイヤーとユルゲン・ローゼが実際にルートヴィヒ2世の遺した城の内部を見学しながら構想したという経緯もあり、伝記を志した作品ではないものの、全体的に歴史考証に基づく要素が散りばめられている<sup>(18)</sup>。本稿では、バレエ史から引用されたイメージにのみ焦点を当てることとする。

『白鳥の湖』の白眉である第2幕の白鳥のバレエ・ブランは、本作では王が城の中で私的に上演させたバレエの回想として、劇中劇の形で展開される。この場面は、先に述べた「ヴェーヌスの洞窟」での白鳥王子としての振る舞いと、城の中で私的に音楽やオペラの一部を上演させてい



図3. 『幻想・「白鳥の湖」のように』の群舞

©Kiran West



図4. ピエリーナ・レニャーニの白鳥衣裳 (1895)

たという二つのルートヴィヒ2世の逸話に基づき、白鳥王子を『白鳥の湖』の王子に置き換えたものである。本作の白鳥群舞の衣裳のスカート部分の造形は、一般的な水平に張った円形状のクラシック・チュチュとは異なり、スカート部分の上に重量感のある装飾の羽が施されており、やや垂れ下がる形状をしている（図3）。これは1895年のピエリーナ・レニャーニのポーズ写真に見られる造形に近く（図4）、前時代のバレリーナの肖像を彷彿とさせる<sup>(19)</sup>。

白鳥群舞の振付は、基本的には古典版と似通っている。ただし、オデットの身の上話のマイムに前時代的な過剰さが見られることや、落涙を示唆するジェスチャーがポール・ド・ブラに取り

入れられている点、全体としてマイム的な腕の運びが醸す古風な雰囲気、白鳥が王子の従者たちの肩に腕を置くポーズなど、いくつか独自の点が見られ、そのいずれもが劇中劇らしさを一層強める要因となっている。一部はクラシック版から引き継がれた振付であり、また一部はノイマイヤーがアレクサンドラ・ダニロワに依頼して、1940年代のバレエ・リュス・ド・モンテカルロの振付を教わって取り入れたものである<sup>(20)</sup>。

また、第3幕の仮面舞踏会に王の婚約者が着てくる白鳥の衣裳は、レオン・バクストがアンナ・パヴロワのために描いた衣裳案から着想を得ている<sup>(21)</sup>。

### 3. 自己言及的引用がもたらすイリュージョン

#### 3-1. 「イリュージョン」のモード

二つの作品はいずれもイリュージョンを一つの主題としている。『くるみ割り人形』ではマリーが夢の中で案内されたイリュージョンの世界が、『幻想』では王が自らの城に作り出し、呑み込まれていったイリュージョンの世界が物語の軸となる。前章に挙げた自己言及的引用は、このイリュージョンの世界を現出する役割を担っていると見られる。しかし、これらの場面が単に今日見られるようなクラシック・バレエの劇中劇化ではなく、周到に前時代性を感知させるものになっている点には付加的な効果が見出されるはずである。

ここで、バレエに本来備わっている「イリュージョン」のモードについて整理しておきたい。まず、バレエは舞台芸術である限りにおいて、アドルフ・アッピアが述べたように舞台美術が作り出すイリュージョンと身体が作り出すイリュージョンの二者が見出される<sup>(22)</sup>。身体のイリュージョンについては、アンドレ・レヴィンソンやスザンヌ・ランガーが無重力性をバレエ芸術の最たる特徴と見なしている。また、ロマン主義の時代からバレエが繰り返し題材とした妖精世界や異世界への冥界下降譚も、プロットの面でイリュージョンを担保している。舞踊が常に「現実とは縁を切っていないなければならない<sup>(23)</sup>」とするランガーの論は、しばしばバランシンやカニングハムを例にとって批判されるが、少なくとも無重力性の身体と異世界の題材、それに沿った美術を揃えたロマンティック・バレエとクラシック・バレエは、統合的にイリュージョンを志向する様式であると言える。

ノイマイヤーの『くるみ割り人形』における群舞とデイヴェルティスマンや『幻想』の白鳥の群舞がクラシック・バレエを基調とする以上、われわれはまずそのような統合的イリュージョンをそこに見出す。よって、クラシック・バレエの引用によってプロット上の幻想世界を表すことは理に適っていると言うこともできる。しかしながら、両作品における自己言及的引用は、「19世紀パリのバレエ学校」や「(明らかに) 前時代的な白鳥」という限定的なイメージであるために、古典バレエの基底にあるイリュージョンには留まらない意図が込められていると推察される。



### 3-2. バレエ・シーンの強度

では、バレエ史から引用されたイメージはわれわれに何を喚起するだろうか。古典の様式が一つの精華とされるバレエというジャンルにおいて、その過去の舞台や練習風景の一瞬を収めた写真や絵画などの歴史的イメージは強度をもって観客間に共有されている。それは、バレエの身体が常に外向性や垂直志向性などの意味を担ってコントロールされたものであり、ゆえに「一瞬のアクションは、そのままの姿で超時間的な神話に変容する<sup>(24)</sup>」とゲルハルト・ツァハリアスが記したような、ある種の象徴性を帯びるからである。例えば、オデットの衣裳を着たピエリーナ・レニャーニの緩やかに掲げられた腕には（図4）、白鳥の首を連想させる曲線美が見出され、『白鳥の湖』に込められた世紀末幻想の美学の一端を窺うことができる。

われわれが過去から引用されたバレエのイメージを見ると、そこに過去のバレエ美学をも即座に見出すことになる。すなわち、今日までの変遷を経たクラシック・バレエではなく、明確に過去に属するものとしてのクラシック・バレエを認識するのである。したがって、『くるみ割り人形』と『幻想』における自己言及的引用は、イリュージョンを引き出すと同時に、それが現実と距離のあるイリュージョンであることを示す効果をもっていると言える。ここでは、バレエの身体が本質的に備えるイリュージョンとプロットが指示するイリュージョンに加え、立ち現れる過去の美学としてのイリュージョンが働いているのである。

### 3-3. パスティージュとしてのクラシック・バレエ振付

『くるみ割り人形』と『幻想』における自己言及的引用は、むしろ正確な過去のバレエの再現ではない。あくまで資料や証言を基に、現在のクラシック・バレエにない独特のポーズや群舞の隊形、衣裳の造形を模したものである。しかし、それらを用いた振付によって、帝政時代のバレエのノスタルジーとしてわれわれが想定するものを喚起することは可能である。例えば、『くるみ割り人形』の「生ける花園」のポーズに見られるアシンメトリーでありつつも調和の取れた隊形や、過剰なマイムが排除されてゆく以前の白鳥の演技を再現しようとした『幻想』の群舞は、失われたクラシック・バレエの香気を醸している。

ノイマイヤーの振付において着目すべきは、特定の資料や「プティパのバレエ」という参照元のない箇所にも帝政時代のバレエを思わせる振付を施している点である。『くるみ割り人形』において『眠れる森の美女』の「シンデレラと王子」の編曲を用いて新規に振り付けられたルーゼのヴァリエーションは、古典的な女性ヴァリエーションの振付構成を有しており、堂々とした雰囲気や優雅で大きな腕の運びは『ライモンダ』（1898）などのプティパの女性振付を思わせる。『幻想』の第一幕の上棟式の場面で、第19曲「パ・ド・シス」の一部に振り付けられた王のスピーチを表すソロは、厳かな曲調に合わせて基本的なパを繋いだ硬質な踊りである。これはイリュージョンの世界ではなく、帝政期のバレエと同時代の王の公的な仕事を表現するものだが、典型的

なクラシック・バレエのアンシェヌマンによって帝政時代の宮廷の場を端的に表している。これらの二つの踊りはクラシック・バレエの舞踊言語を、前者はやや過度に流麗に、後者は少しばかり物々しく用いることで前時代性を喚起する、言わばパスティーシュの振付を成立させているのである。

ここでのパスティーシュはバレエ作品の中の個々の踊りに適用されたものであるため、文学や映画について言われるような作品総体を貫くパスティーシュとは事情が異なる。すなわち、フレドリック・ジェイムソンが述べたような「スタイルの革新がもはや不可能になってしまった世界<sup>(25)</sup>」ゆえに用いられるという性質はここでは見られない。なぜなら、両作品では上述のパスティーシュの振付が、ノイマイヤー独自の物語バレエの舞踊言語——『くるみ割り人形』ではうまく踊ることができない場面でのマリーの芝居がかった身振り、『幻想』では王に救いの手を差し伸べようとする婚約者と彼女に愛情を向けることのできない王との悲哀に満ちた二度のパ・ド・ドゥ——と対比されるからである。

このことから、実際の帝政ロシアのバレエを再現して見せることが不可能であっても、バレエ史から引用されたイメージが喚起するイリュージョンと「プティパ、イワノフらしい」パスティーシュの振付によって、半フィクションとしてのプティパのバレエ美学を提示することが可能になるのである。

#### 4. 自己言及的引用の作用

ノイマイヤーの『くるみ割り人形』と『幻想』における自己言及的引用は、劇中劇の形で立ち現れるイリュージョンの世界を、プティパの時代のバレエ美学に立脚する世界として提示する。それによって、劇中劇世界に対して主人公が表す情感はすべて、クラシック・バレエという様式への言及となる。

ノイマイヤー版と同じく劇中劇の形を用いてクラシック・バレエを賛美するベジャール版『くるみ割り人形』では、プティパのバレエへの憧憬がナレーションによって語られる。そのナレーションは、プティパのバレエ部分を現在進行している劇世界におけるもう一つの虚構の世界として切り離す役割を担っている。それに対し、ノイマイヤーの『くるみ割り人形』と『幻想』の劇中劇は、引用されるイメージとパスティーシュの振付の作用によって、視覚的にプティパのバレエ美学の磁場を立ち上げる。ランガーは、宗教舞踊や「法悦」というキーワードを参照しつつ、舞踊が行うのは「虚の力の領域を創造すること<sup>(26)</sup>」と述べている。「虚の力」とは、物理的な身体運動ではなく舞踊の身体＝「虚の身振り」が創造する「仮象」であるが<sup>(27)</sup>、自己言及的引用による劇中劇は、言わば二重化され、批評的距離をもった「虚の力の領域」と見ることができる。

このことを踏まえ、両作品の劇中劇における自己言及的引用の作用を見てみたい。『くるみ割り人形』では、ディヴェルティスマンによってプティパのバレエ美学の磁場が生成された後、ギュ

ンターとルイーゼのグラン・パ・ド・ドゥの間にマリーのヴァリエーションが差し挟まれる。マリーはそれ以前にも幾度かディヴェルティスマンのダンサーに混じって踊るが、ここで初めて、背後のプロセニウム・アーチが象徴するプティパのバレエを一人で体現することになる。振付は古典版の有名な『金平糖の精』のヴァリエーションとほとんど同じである。細かなポワントワークが非常に特徴的なこの踊りは、従来その役名の砂糖菓子に準えられるように、甘美な女性性と女王としての気品とを表している。ノイマイヤー版においてマリーがこのヴァリエーションを踊るのは、彼女自身が憧憬していた二重化された「虚の力の領域」の内部に明確に足を踏み入れる瞬間である。すると、静かな短調の音楽に乗せてつま先立ちでそろそろと歩み出すヴァリエーション冒頭のステップは、バレエに憧憬と畏敬を抱きつつその世界に足を踏み入れるという新たな意味を帯びる。それに続くポワントワークの緩急に重点を置いたパと徐々に跳躍と回転を伴ってゆく一連の踊りは、クラシック・バレエを踊ることそのものに対する瑞々しい驚きと歓びといったレスポンスを表すものとなる。

『幻想』の第2幕と第4幕における白鳥の群舞は、前時代的な衣裳の造形とバレエ・リュス・ド・モンテカルロの振付を参照したやや古風なスタイルによって、現代の『白鳥の湖』の群舞と比較すると一種異様な雰囲気纏う。ここでの自己言及的引用は、「仮象」らしさを増幅する作用をもっていると言える。第2幕で劇中劇としての「仮象」を表した白鳥の群舞は、第4幕では王の心象世界としての「仮象」を表す。いよいよ狂気に陥ろうという王の背後で一団となって羽搏く群舞は勇ましくさえあり、続いて王を取り囲み「影の男」に差し出すかのような群舞の動きは、猟奇的な恐ろしささえ帯びる。『幻想』における白鳥の群舞は、イワノフの原振付に基づきつつも過去のイメージの引用によって今日的な美麗をきわめた『白鳥の湖』像から遠ざかることで、劇世界および幻想世界における「仮象」としての役割が強調されていると言える。

### 結びにかえて

現代バレエの振付家たちは、『くるみ割り人形』の少女に内面的成長を表すヒロイン像を、『白鳥の湖』の王子に現実世界における生きづらさへの苦悩を表す人物像を読み込んできた。ノイマイヤーによる『くるみ割り人形』と『幻想』では、バレエ史から引用されたイメージとパスティーシュの振付によって、主人公たちの内面性の向かう対象をバレエ芸術のイリュージョンそのものへと置き換えた。この自己言及的な手法は、プティパのバレエ美学に基づくと見受けられる劇中劇世界を綿密に用意することで、バレエというイリュージョンへの憧憬、あるいは過去へのノスタルジーともなり得る芸術に対し、渡辺淳が劇中劇の作用について述べたような「覚醒して陶酔する<sup>(28)</sup>」観劇体験を可能にしたと言えよう。

両作品における劇中劇——『くるみ割り人形』では第二のプロセニウム・アーチによって、『幻想』では前時代性を喚起する衣裳と振付によって強調される——は、イリュージョンを形成する

ダンサーとそれに没入する観客という構図を示唆している。しかし、それは決して「イリュージョンに過ぎない」という冷めた態度の表明ではないだろう。ここに見られる自己言及性が観客に見せるのは、むしろクラシック・バレエの求心力として働いてきたイリュージョンに対し、批評的距離を取ることによって賛美する姿勢である。バレエ作品の内部に、史実として実現されたバレエ美学を俯瞰する視点をもたらす自己言及性の在り方は、バレエの伝統に連なると同時にアクチュアリティを希求する現代バレエの一つの理念をかなえたと言えるだろう。

#### 注

- (1) ライオネル・エイベル『メタシアター』高橋康也、大橋洋一訳、朝日出版社、1980年、133頁。
- (2) 主人公の少女の名は一般的にはクララであるが、ロシアを中心にマーシャ、マリーという名もしばしば用いられる。少女が夢の中で訪れるおとぎの国は、お菓子の国である場合と人形の国である場合とがある。ディヴェルティスマンの踊りにはお菓子の名称だけでなく各国の名称も充てられている。
- (3) 戦後イギリスで盛んとなったシェイクスピア演劇やオペラ戯曲、あるいは新規の題材によるバレエ創作の系統であり、シュツットガルトへ移ったジョン・クランコとベルリンで活動したケネス・マクミランによってドイツに流入した。萌芽は1940年頃から見られ、ロシアの「コレオドラマ」に呼応して興ったものである。「ドラマティック・バレエ」とも呼ばれる。
- (4) ドロツセルマイヤーの出で立ち、1872年のプティパの肖像とよく似ている。
- (5) シュツットガルト・バレエのソリストであったノイマイヤーは、このプロダクションの初演に出演している。
- (6) ヌレエフ版はスウェーデン・ロイヤル・バレエによって初演され、翌年ロイヤル・バレエで上演、その後パリ・オペラ座バレエやウィーン国立バレエのレパートリーになっている。バール版はベルリン国立バレエに振り付けたもの。ヌレエフ版では被り物を着けた頭の大きな大人達に表されるように、少女の潜在意識にあるトラウマを表している。バール版は、少女の幼い頃の明確な実体験から来るトラウマを題材とする。
- (7) オーストラリア・バレエのグレアム・マーフィー版（1992）もまた、元バレエ・リュスのダンサーが戦時中のバレエ団巡演と悲恋を追想する物語であり、バレエへの自己言及的視点が含まれる。
- (8) 以下のp.250を参照。  
Fisher, Jennifer. *The Nutcracker: a cultural icon*.  
Kant, Marion (Ed.). *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007. pp. 246-255.
- (9) ノイマイヤー版は全2幕構成であり、「現実、一度目の回想、現実、二度目の回想、…」という風に場が分けられているが、本稿では便宜的に、『白鳥の湖』の慣習に従い、物語的場面に沿った第1幕～第4幕という区分けを適用する。
- (10) 例として以下のものが挙げられる。  
Miszta, Adam. *Die Aktualisierung des klassischen Balletts am Beispiel von "Schwanensee"*.  
Gabriele Klein, Christa Zipprich (Hg.). *Tanz, Theorie, Text*. Münster: Lit, 2002. pp. 83-96.  
Stoneley, Peter. *A Queer History of Ballet*. London; New York: Routledge, 2007. pp. 153-165.
- (11) クランコ版の幕切れは王子一人が溺死し、オデットは次の王子を待つかのように解釈される。ヌレエフ版では、王子が夢の中で白鳥と悪魔を見るプロローグから、オデットが王子のイマジネーションの産物であることが暗示される。興味深いことに、幻想にとらわれる王子と幽霊的なファム・ファタルとしてのオデット像は、長くは存続しなかったワガノワ版（1933）において考案されている。
- (12) ヌレエフ版とノイマイヤー版の類似性については以下に記されている。  
Boisseau, Rosita, René Sirvin. *Panorama des ballets classiques et néoclassiques*. Paris: Textuel, 2010. p. 282.

## バレエにおける自己言及性

また、以下においては、ヌレエフ版がルートヴィヒ2世を王子のモデルとしていたことが明記されている。  
アニエス・ルテステュ、ジェラルド・マノニ『パリ・オペラ座のエトワール：アニエス・ルテステュ自伝』  
木下伴江訳、世界文化社、2018年、62頁。

- (13) Stoneley, Peter. *A Queer History of Ballet*. London; New York: Routledge, 2007. p. 63.
- (14) ノイマイヤー自身も、ルートヴィヒ2世とチャイコフスキーの辿った運命の近似を意識して本作を手掛けたと述べている。以下を参照。  
*Programmheft >Illusionen - wie Schwanensee<. Ballett von John Neumeier*. Hamburgische Staatsoper, 2018. p. 4.
- (15) ルートヴィヒ2世が15歳のときに初めて鑑賞したオペラが『ローエン格林』（1850）である。後に国家予算を投じてワーグナーを庇護し、バイロイト祝祭劇場を建てるなどの「オペラ狂い」と、白鳥城（ノイシュヴァンシュタイン城）の建設や白鳥王子への扮装などの「白鳥」への拘りのきっかけになった作品である。
- (16) 田代權『湖のトリスタン：ルートヴィヒ二世の生と死』音楽之友社、1995年、202頁。この逸話をもとに、ローエン格林の白鳥王子の衣裳を着たルートヴィヒ2世の肖像画も描かれている。
- (17) 以下の pp. 165-166 を参照。  
Hurley, Thérèse. Opening the door to a fairy-tale world: Tchaikovsky's ballet music.  
Kant, Marion (Ed). *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007. pp. 164-174
- (18) 各幕の冒頭に王が城の内部で幽閉されている部屋のシーンが挿入されるが、この牢獄のような密室は、ノイマイヤーと舞台美術を担当したユルゲン・ローゼが実際にミュンヘンの城内において見学したルートヴィヒ2世の「未完の部屋」から着想していると言う。また、背後に掛かった戴冠衣裳の肖像画は、作中では肖像が用意されながらも戴冠に至らぬまま幽閉されてしまった王の悲哀を伝える役割を果たすが、これも実際に「未完の部屋」に無造作に置かれていた肖像画に基づいたものだと言う。これらの証言はDVDのコメンタリーに基づく。  
*Illusions Like Swan Lake*. Bel Air Classiques, Recording: Hamburgische Staatsoper, 5/6/2001
- (19) DVD のコメンタリーで、ノイマイヤーは美術のユルゲン・ローゼとともに1890年頃の衣裳を参照したと述べている。また、アレクセイ・ラトマンスキー版『白鳥の湖』（2016、チューリヒ・バレエ）も同様に1895年の造形を衣裳のモデルとしている。
- (20) このため、本作の振付のクレジットにはダニロワの名が入っている。
- (21) DVD のコメンタリーより。
- (22) 以下を参照。  
Appia, Adolphe. *Adolphe Appia: Texts on Theatre*. Beacham, Richard C, ed. London: Routledge, 1993. p. 40.
- (23) S. K. ランガー『感情と形式1』大久保直幹ほか訳、太陽社、1970年、317頁。
- (24) ゲルハルト・ツァハリヤス『バレエ：形式と象徴』渡辺鴻訳、美術出版社、1965年、31-32頁。
- (25) フレドリック・ジェイムソン「ポストモダニズムと消費社会」『反美学：ポストモダンの諸相』ハル・フォスター編、室井尚、吉岡洋訳、勁草書房、1998年、208頁。
- (26) 前掲書、299頁。
- (27) 前掲書、271頁。
- (28) 渡辺淳「現代劇構造への一視点：〈劇中劇〉的方法について」、『悲劇喜劇』20(12)、早川書房、1967年、58頁。

[付記] 本稿は、早稲田大学演劇映像学会第38回大会における研究発表を発展させたものです。ご教示いただいた先生方に厚く御礼申し上げます。