

ニジンスカの『結婚』とバウシュの『青ひげ』における 不幸な結婚の表象

近 藤 つぐみ

はじめに

2020年はピナ・バウシュ没後のヴッパタール舞踊団にとって重要な年のひとつとなった。バウシュの初期の代表作でありその後のカンパニーの方向性を決定づけた重要な作品『青ひげ—ベラ・バルトークのオペラ《青ひげ公の城》の録音テープを聴きながら—』(*Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“*, 1977。以降『青ひげ』と表記)が、25年間の沈黙を破って再演されたのである。というのも、同作品に対するバルトークの楽曲の使用許諾が1994年に遺族によって取り下げられており、2020年の著作権保護期間終了を待たねばならなかったのだ。惜しくもバウシュはすでにこの世を去ってしまっていたが、満を持しての再演が1月に本拠地のヴッパタールで、続いて2月にロンドンで行われ、『青ひげ』はヴッパタール舞踊団のレパートリーに復帰した。公演パンフレットに記された2篇のエッセイはいずれも昨今の#MeTooムーヴメントに言及し、男性の暴力と女性の犠牲を描いた『青ひげ』がいま再演されることの意義を力強く説いている(Althammer: 8, Crompton: 13)。

筆者は幸運にもロンドンのサドラーズ・ウェルズ劇場での公演を観る機会に恵まれた。「青ひげ伝説」を端緒とする文学作品や舞台作品は多種存在するが、ベラ・バラージュの台本によるバルトークのオペラ『青ひげ公の城』(1911)の筋書は、青ひげの城に迎え入れられる新妻——同作品ではユディットという名が与えられている——が死なないことをひとつの特徴とする。にもかかわらず、バウシュの『青ひげ』のエンディングではユディットは息絶えたように動かなくなり、青ひげは憔悴した様子で彼女を掻き抱く。青ひげもどうやら自身の行いを悔いているとはいえ、男性の暴力に女性が屈する形のエンディングはなんとも後味が悪い。同作品が男女の性の闘争を執拗な反復の振付や露悪的にジェンダー・バイアスを強調する表現によって問題視しているようにみえただけに、女性が犠牲となる構造に転覆がないばかりか、見ようによってはさらなる反復をも示唆して終わる作品構成は閉塞的で不気味である。

その「不気味さ」と、呪われた過去の反復を暗示するエンディング、そして嫁入りという行為が犠牲と結びつく表象は、ただちに筆者に別の女性振付家による舞踊作品を想起させた。バレエ・リュスのプロニスラヴァ・ニジンスカによる『結婚』(*Les Noces*, 1923)である。『結婚』

が描き出すロシア農村部の婚礼の儀式は、機械的で平面的な女性群舞の振付と母親の嘆きの表現、そして終幕の花嫁の不在によって、花嫁が犠牲者であるような印象を与える。その印象は、同作品における花嫁という役が、ニジンスカの兄ヴァツラフ・ニジンスキー振付の『春の祭典』(1913)における生贄の少女を彷彿とさせることにも起因するだろう。『青ひげ』とは時代も舞踊の系統も異なるものの、いずれも舞踊史を塗り替えた女性振付家が新しい振付スタイルによって男性優位の社会構造を浮き彫りにしてみせた作品であり、歌詞を伴う音楽への振付の代表的な事例でもある。

『青ひげ』と同様に、『結婚』もまた永らく舞踊史に埋没していた作品である。1929年のバレエ・リュス解散後はニジンスカ自身の舞踊団などで上演されたものの、息の長いカンパニーのレパトリーとして継承されることがなく、1936年のド・バジル大佐のバレエ・リュスによる公演を最後に30年ものあいだ上演の日の目をみなかった⁽¹⁾。1966年に英国ロイヤル・バレエの芸術監督だったフレデリック・アシュトンが、64年の『牝鹿』(*Les Biches*, 1924)に続いてニジンスカ本人を招いての復刻上演を実現させた。これをきっかけに各国のバレエ団による『結婚』の再演と舞踊史研究におけるニジンスカ再評価の波が起こり⁽²⁾、『結婚』は現在では20世紀のバレエの傑作のひとつとして名高い(クレイン、マックレル:170)。

本論文は、『結婚』と『青ひげ』に通底する「不気味さ」の要因を、1. 音楽との緊張関係 2. 自国の過去との緊張関係 3. 観客／批評家との緊張関係という三つの緊張関係から分析し、両作品において振付家が何を表現しようとしたのかを再検証する試みである。

1. 音楽との緊張関係

プロニスラヴァ・ニジンスカ振付『結婚』

『結婚』は、1923年6月13日にパリのゲテ・リリック劇場(Le Théâtre de la Gaîté-Lyrique)で初演された。イゴール・ストラヴィンスキーによる音楽は、4台のピアノと打楽器群、混声合唱とソプラノ、メゾソプラノ、テノール、バスの独唱で構成される。美術と衣裳はナタリヤ・ゴンチャロワによる。第1場「花嫁の家にて」、第2場「花婿の家にて」、第3場「花嫁の生家からの出発」、第4場「祝宴」の1幕4場から成る25分ほどの作品である。

ディアギレフがニジンスカに『結婚』の振付を依頼したのは1922年のことだが、ストラヴィンスキーが同曲のアイデアを思い付いたのは1912年——ニジンスキーの『春の祭典』初演よりも前——のことである(I. Stravinsky and Craft: 130)。ここで重要なのは、ストラヴィンスキーによる作曲開始からニジンスカによる振付開始までのあいだにロシア革命が起こり、ロシアの文化や芸術、そして何より女性を取り巻く意識と環境が抜本的に変化したということである。

その頃ニジンスカはバレエ・リュスを離れてロシアに帰国し、1918年にはキーウ(キエフ)に拠点を移していた⁽³⁾。彼女はそこで自身の舞踊学校‘École de Mouvement’(「身体動作の学校」)

を設立し、ダンサーの教育と実践的な舞踊理論の探究に専念した。また、同じ頃にキーウに拠点を構えたロシア構成主義の画家・舞台美術家のアレクサンドラ・エクスターと親交を深め、度々舞踊学校の生徒を連れてエクスターのスタジオを訪れたり、共に舞台制作を行ったりするようになった⁽⁴⁾。ニジンスカはキーウで革命直後の政治的動乱と芸術文化の変容をじかに経験し、そこからバレエ・リュスに呼び戻されて『結婚』を手掛けることになったのである。ニジンスカは『結婚』振付のオファーを受けた当時の思いを、「私はいままロシアの空気を吸っている、興奮と激情に脈打つロシアの空気を。革命という残酷な現実の生々しい光景全てが未だに私の中にあり、私という存在を満たしている」(Nijinska : 59) と述懐している。

ストラヴィンスキーによる歌詞は、P・V・キレーエフスキーが蒐集したロシアの民俗詩集を参照しており、伝統的なロシアの結婚儀礼において花嫁と娘たちが婚礼準備中に歌う「泣き歌」と呼ばれるものを再構成している⁽⁵⁾。革命後も一部の農村部において婚礼の儀式は継承されたが、泣き歌を特徴とする結婚儀礼は明らかに革命以前の古いロシアの世界に属する。歌詞は一人ないし限られた主要人物の視点から直線的な物語を描くものではなく、様々な人物の視点や現実世界と寓話の間を行き来する。独唱歌手は特定の登場人物とは紐づいていない。その結果、アサフィエフが指摘する通り、合唱の声の主は執り行われる儀式に「静観的であり、けれどもまた特定の人物への同情を表したり陽気な宴に参加したりすることで加担もする」(Asaf'yev : 130) という、当事者と傍観者の双方に憑依する性質をもつ。歌詞は個人の視点を離れ、感情描写を排されることによって私的な物語としての側面がすっかり削ぎ落とされ、象徴性を帯びる⁽⁶⁾。ロシアの結婚儀礼が個人の感情を超越した儀式であるという見方は、作曲家の次の発言にも表れている。

『結婚』の背景となった時代(19世紀初頭)にはしかし、このような慣習は儀式そのものを目的とする儀式でしかなかった。最初のシーンで花嫁が泣くのは、わが身に待ち受ける処女の喪失が必ずしも本当に悲しいからではなく、儀礼的に、泣かなければならないのである。(たとえすでに処女を喪失していても、あるいはそれを楽しみにしていたとしても…依然彼女は泣かなければならないのだ。)(I. Stravinsky and Craft : 131-132)

ストラヴィンスキーは、結婚を控えた花嫁の悲しみをあくまで形式的なものとして捉えている。他方ニジンスカは、自らの解釈を次のように説明する。

若い娘は未来の家族のことも、どんな運命が身に降りかかるのかも全く知らない。夫だけでなく夫の両親にも従わなければならない。元の家族に愛され、大切にされてきた彼女は、新しい粗暴な家族の中では都合のよい臨時の労働者、ただの人手に過ぎないかもしれないのだ。無垢な魂は混乱する——彼女は自由な青春と愛する母に別れを告げようとしている。若い花

婿の方は、ほとんど、あるいは全く見知らぬこの少女にこれからどんな人生が待ち受けているのか想像もつかない。彼らの魂がどうして結婚式を楽しむことができようか。彼らは別の思いに深く沈んでいる。(Nijinska : 59)

上記の発言から、ストラヴィンスキーが削ぎ落とした個人的な体験として因習を捉える視点をニジンスカがバレエで取り入れたことがわかる。一見して感情表現を排しているとも取れるダンサーの表情と振付スタイルに反して、ニジンスカが結婚当事者の感情に寄り添って婚礼を解釈していたことが窺える。

実際に、ストラヴィンスキーが思い描いた舞踊とニジンスカが実際に振り付けたバレエの作風は大きく異なっていたようだ。作曲家は当初、演奏者と歌手もみな舞台上にいる「仮面舞踏会形式のディヴェルティスマン」を想定していた (Stravinsky : 106)。1919年に音楽出版社であるチェスター社のオットー・クリングに宛てた手紙の中でも、ストラヴィンスキーは『結婚』のプログラムに「ディヴェルティスマン」という記載を入れることに固執している (V. Stravinsky and Craft : 155)。結果としてそれは叶わず、プログラムには *Les Noces, scènes chorégraphiques russes avec chant et musique* (『婚礼——歌唱と音楽を伴う舞踊によるロシアの情景』) という副題付きのタイトルが掲載された。

ニジンスカの振付は、本人の言葉によれば「ビザンティンのモザイク画の聖人」(Kochno : 189) にも似た平面的な群舞のフォーメーションを特徴とする。作品の要である花嫁の髪を友人たちが三つ編みに編む動作は、振付家自身がディアギレフに説明した「ポワントでの踊りによって髪を編むリズムを表現する」(Nijinska : 59) という独自の発想のもと抽象化されている。髪を編むリズムだけでなく、重なり合うダンサーの腕や顔が三つ編みの形象を表すことにも成功している。ディアギレフはニジンスカのアイデアを大いに気に入り、稽古場を訪れたストラヴィンスキーが振付に難色を示した際には「彼女に最後までやらせてあげよう。我々もいまから20年後にはこの作品を理解しているかもしれない」(Nijinska : 61) とニジンスカを擁護した。

ここで、ストラヴィンスキーの音楽に拮抗するニジンスカの振付の戦略を、第1場の花嫁の家、第3場の母親の悲嘆、第4場の祝宴の三つの場面から読み解きたい。第1場の歌詞では、花嫁の髪を友人たちが編む様子が執拗に繰り返される。細かいリズムを刻むロシア語詞の韻律は、忙しく嫁入りの準備を進める女性たちの様子を表しており、悲しみに耽る花嫁の心情を置いてきぼりにしているようである。6番ポジションで鋭く床に突き刺すようなポワントの動きは、従来の天上志向的なポワントの用法とは対極にあり、髪を編むリズムを表すだけでなく、リン・ガラフォラが目聡く解釈したように性行為の暴力性をも想起させる (Garafola 1989 : 128)。鋭くリズムを刻み、またリズムから遅れることなく跳躍する強度のある脚の動きは、同時に直立して動かない、重力のある上半身の表現を可能にしている。ニジンスカがキーウ時代に確立して自らの学校で教

えていた、上半身の表現力を高めるために下半身を強化するというメソッドが (Baer : 20)、この表現の基盤となったことも推察される。速さと重々しさを一度に引き受ける身振りは、花嫁と娘たちが音楽を積極的に表しているようにもみえれば、距離を取って洪々従っているようにもみえるという緊張関係を表すことに成功している。泣いて嫌がる花嫁を婚礼へと駆り立てる歌詞と、音楽に抗いながらも従属させられる振付は、音楽への反抗と迎合を同時に表しているといえるだろう。

機械的な振付を特徴とする『結婚』の中で、第3場の娘の母親の嘆きの場面は例外的な感情表現として際立っている。楽曲の歌詞は花嫁の母親と花婿の母親の両方の悲嘆に言及しているにもかかわらず、ニジンスカの振付では娘の母親のみが舞台中央に出てきて悲しみを表す。育ててきた娘を共同体に献上するという義務を不本意にも全うしてしまった母親の悔恨と哀惜の念が、堰を切って溢れ出るかのような表現である。この場面は、語りの視点が錯雑した歌詞に反して、ニジンスカがあくまで花嫁とその母親の視点に立って結婚の儀礼をみていることの証左といえる。

第4場の祝宴では舞台の後方上部に二階部分が設けられ、舞台が上下に二分される。一階の舞台上では賑やかな祝宴の様子が群舞によって表現される。他方、二階部分では新郎新婦とその父母、神父がストップ・モーションのように脱人間化された身振りで結婚の儀式を執り行う。二階にいる結婚の当事者たちは、祝宴の中盤はほとんど正面を向いて静止画のごとく座ったままである。歌詞では宴の客人たちが酩酊して戯れる様子が歌われ、喜劇的な寓話が挿入される。祝宴について、ニジンスカは「楽しむのは親戚と招待客だけ。[...] 新婚の花嫁と花婿の魂は遠く離れたところにある」(Nijinska : 59) と説明している。振付はその言葉通り、共同体の歓びと儀式的当事者であるはずの新郎新婦の疎外感を明確な対比構造でみせる。舞台の階層構造によって、共同体を賛美する歌詞の世界とニジンスカが重視した花嫁の個人的感情の緊張関係を最も明示的に表している場面だといえる。

ピナ・バウシュ振付『青ひげ』

バウシュの『青ひげ』はオペラを題材としてはいるが、そのタイトルが説明する通り、バルトークのオペラの録音テープが舞台上のテープレコーダーから再生される。ロングコートに身を包んだ青ひげと思しき男性が舞台上のテーブルに固定されたテープレコーダーを操作し、音楽を何度も止めたり巻き戻したりする。音楽の再生によって舞台全体を支配するという点で青ひげは権力者らしい側面をもつが、外見や俯きがちな仕草はどちらかといえば寂れた中年男性のような印象を与える⁽⁷⁾。その男性像とテープレコーダーという舞台装置は、しばしばサミュエル・ベケットの『クラップの最後のテープ』(1958) との連関において語られる。メグ・マムフォードは、1977年にバウシュの『青ひげ』が初演されて間もない頃にベルリンで上演された『クラップの最後のテープ』が、過去の記憶という牢獄に囚われた孤独な男性としてクラップを描いており、バ

ウシュの青ひげ像と類似していると指摘する (Mumford : 53)。後述するように、『青ひげ』というダンス作品に対してバルトークの音楽は決して対等な関係ではなく、『クラップの最後のテープ』における録音音声と同様に過去を喚起する装置としての役割を担う。

ヴッパタール舞踊団の『青ひげ』公演は元々、オッフエンバックによる喜劇版とバルトークによる悲劇版の両方の「青ひげ」を一度に上演するというダブルビルの企画としてバウシュに持ち掛けられた。ところがバウシュはバルトークの『青ひげ公の城』にのみ熱中し (シュミット : 53)、50分程度のオペラ音源に対してダンスの上演時間を1時間50分に引き延ばした。ヨッヘン・シュミットによれば、バウシュが『青ひげ』を振り付けたのは、彼女とヴッパタール舞踊団のダンサーたちとの関係が危機に陥った時代だった。前年の『七つの大罪』での創作プロセスにダンサーから不満が噴出し、バウシュも殻に閉じこもった結果、『青ひげ』の創作には信頼する二人だけのダンサーと着手した。その様子をみて自発的に加わってきたダンサーをバウシュは受け入れ、作品のテーマについての対話を重ねた。これがバウシュの振付手法として後に知られる、ダンサーに対する質問とそれへの回答からシーンを生み出す共同作業の始まりとなった (シュミット : 90-91)⁽⁸⁾。だが、バウシュが慎重に進めた『青ひげ』でも穏便に事が運んだわけではなかった。ダンサーのアン・エンディコットは、バウシュの「あからさまに男女の関係をめぐる絶え間ない質問」に嫌気が差したこと、加えてバルトークの音楽の扱い方やグロテスクな作風、ダンサーの身体を激しく消耗させる振付にも嫌悪感を覚えたことを証言している (Endicott : 89)。それでもバウシュは『青ひげ公の城』への振付を完成させ、オッフエンバックの喜劇的な『青ひげ』にはついぞ手を付けることがなかった。そして、バウシュが前作から『青ひげ』に至る過程で発展させた要素——ダンサーへの質問、ジャンル混淆的なスタイル、直線的な物語をもたない断片的な作品構成、男女の性の闘争というテーマ——の全てがその後ヴッパタール舞踊団と振付家ピナ・バウシュの特徴として世界に知られるようになるのである。バルトークの『青ひげ公の城』の何が彼女にそれほどの天啓をもたらしたのだろうか。

いわゆる「青ひげ伝説」に基づく作品のカノン (以降、総称として「青ひげ」と表記) の始まりは、1697年に出版されたシャルル・ペローの童話『青ひげ公』 (*La Barbe bleue*) である。ドイツに浸透したのはグリム兄弟の『子どもと家庭のメルヒェン集』 (通称「グリム童話集」) 初版 (1812) がきっかけであり、その後はルートヴィヒ・ベヒシュタインの『ドイツの童話』 (1845) に収録されたものが有名になる。オペラ作品では、スデーン作詞・グレットリ作曲の『青ひげラウル』 (1789)、メイヤック＝アレヴィ台本・オッフエンバック作曲のオペレッタ『青ひげ』 (1866)、メーテルランク台本・デュカス作曲の『アリアーヌと青ひげ』 (1907) などがある。

バラージュ＝バルトーク版の筋書で特異な点のひとつは、新妻のユディットが城の扉を開ける行為に青ひげが立ち会い、新しい扉を開けようとする度に二人の間に攻防のやり取りがあることである。都度対話がなされることによってユディットと青ひげが互いにすれ違うさまが緊張感を

もって描かれることになる。もうひとつの特徴は、過去の妻たちが生きたまま城に幽閉されており、結末ではユディットも城の中に迎え入れられることである。バルトークの音楽は、この曖昧なエンディングにいくつかのヒントを与えている。たとえば、青ひげとユディットの対話はイ調での問いかけに変イ調で答えるなどのずれた調性で表現されており（グリフィス：99）、彼らが本質的に相互理解には至らないであろうことが予期される。また、音楽は幾度かの調性の変化を経て、終幕では冒頭と同じ嬰へ調の五音音階に回帰する（グリフィス：97）。これにより、青ひげと城に入る女性との関係性の反復が暗示される。

バラージュ＝バルトーク版の筋書に対しては大きく分けて二通りの見方があり、本節ではその一方を取り上げる。それは、従来の残酷な青ひげ像が影を潜め、彼が誰も殺していない事実やユディットの詰問に終始うろたえる様子などがむしろ臆病でひ弱な男性像を表しているとする解釈である（Frigyesi：211）。ポール・グリフィスによれば、この青ひげは「ユディットをいつも優しく思慮深く扱う実に賞讃すべき男」（グリフィス：95）にさえみえる。また、この版は従来のような新妻による冒険譚とは異なり、人間の内的世界のメタファーとしての城の扉をめぐる隠喩的な会話劇である。つまり、青ひげと新妻という個人対個人の物語であるよりは、秘密を抱えた孤独な魂と救い主となり得る者の葛藤を描く象徴的物語として読むことができる。ユディットを幽閉してしまう結末には、愛する人を過去の存在あるいは憧憬の対象として蒐集することしかできないという普遍的な諦観が込められているように思われる。さらに要約するなら、『青ひげ公の城』は男女の、あるいは人間の相互理解の本質的不可能性を象徴的に描いた物語だといえるだろう。

ドイツの舞踊批評家でバウシュの全活動を近くでみてきたシュミットは、バウシュの創作の根源にあるものを「不安」と「愛されたいという強い願望」という二つの感情の対立であると語る（シュミット：22）。いうまでもなく、これはそのままバラージュ＝バルトークによって象徴化された『青ひげ公の城』のテーマと一致する。心の奥に仕舞った秘密を暴かれることへの不安と、己の核心に触れてもなお愛してくれる人がいたならば、という他者からの愛の渴望である。これらが同居するアンビヴァレントな人間感情はバウシュ作品の重要なトポスであり、『青ひげ公の城』はそこへ見事に合致したと想像される。

ところが、作品が始まるやいなや、バウシュの振付はバルトークの音楽に同調するどころかむしろ反発していることがみて取れる。作品冒頭で青ひげはテープレコーダーの再生ボタンを押すが、前奏が流れると——最後の数回は歌唱が入った途端に——まるで自身の物語が始まることを激しく拒絶するかのように慌ててテープを止める。彼はこの強迫症的な行動を何度も繰り返し、その合間には床に仰向けになったユディットの上へ覆いかぶさる。このシーンでは、封印された過去を再生するテープレコーダーという装置が重要な意味をもつ。青ひげがユディットを愛撫しようとしては呪われた過去の記憶の妨げによってそれを中断するという風にもみえるが、テープ

レコーダーによるメタ構造に注意して解釈するなら、この青ひげは過去に舞台上で、あるいは本や口承の中で何度も複製されてきた「青ひげ」の残虐行為の反復から抜け出そうともがいているようである。続いて男女の群舞が現れると、ユディットが過去の妻と思しき女性たちを順々に青ひげに向き合わせるように配置してみせる。ここでのユディットは、青ひげに過去と向き合うことを強いている。

バウシュの『青ひげ』は、バルトークの『青ひげ公の城』を契機としつつ明らかに「青ひげ」のカノン全体を取り扱っている。バウシュは『青ひげ』の創作にあたってペロー版などの童話集で馴染みのあった「青ひげ」からも着想を得たと述べており（Canton : 116）、また作中で女性ダンサーたちが舞台側面の取っ手に掴まりぶら下がった状態で静止するシーンは、青ひげの前妻たちの死体が部屋の壁に掛けられていたというペロー版やグリム版の描写を彷彿とさせる。

さらに場面が進行すると、同作品が悲劇として扱うのは「青ひげ」の物語だけではないことが読み取れる。録音テープで「武器庫」と「宝物庫」のシーンが歌われる箇所では、音楽的特徴をいささか挑発的に異化する振付によって男女それぞれのジェンダー規範が表現される。「武器庫」のシーンでは、男性群舞が一行に並んで服を脱ぎ、下着一枚になってボディビルのポーズをとる。勇ましい掛け声とともに得意げに裸体をアピールする様子は滑稽であり、軍隊のファンファーレを連想させる音楽と青ひげの歌声は、過度なマスキュリニティの強調によって異化される。続く「宝物庫」のシーンでは、白いスリッパ姿になった女性ダンサーたちが優美でバレエ的な振付のシークエンスを繰り返し踊る。青ひげは3人の女性たちを次々白い布で捕まえて持ち上げ、乱暴に振り回す。この振付によって、「宝物庫」の音楽におけるユディットの歌声は、青ひげの支配欲を掻き立てる誘惑的な女性性として異化される。この一連の場面は、音楽への調和とも反発ともつかない、しいていえば音楽を皮肉るかのような振付によって、「青ひげ」を文化的に形成された男女の典型的なふるまいの衝突から引き起こされる普遍的な悲劇へと換骨奪胎している。

2. 自国の過去との緊張関係

前節では、『結婚』と『青ひげ』の振付が楽曲および作曲家の意図に対して同調とも反発とも断定できない、あるいはその両側面をあわせもつ緊張関係を結んでいることを指摘した。両作品の楽曲はともにテキストをもつ歌唱曲であり、『結婚』は結婚儀礼の因習、『青ひげ』は「青ひげ」のカノンという長い伝統がテキストに刻印されている。本節の結論を先取りしていえば、ニジンスカもバウシュも楽曲の背景に潜む家父長制の因習や暴力の歴史という自国の歴史的・文化史的暗部を、振付によって前景化させている。

『結婚』の第4場は共同体による祝宴だが、その終盤、舞台後方の二階部分にいる新郎新婦はまるで処刑場へ向かうかのごとく重々しい足取りで寝室へと歩き出す。それと同時に葬礼を思わせる鐘の音が鳴り響く。アサフィエフによれば、実際にロシアの婚礼は葬礼に準えられる

(Asaf'ev : 130)。暗く厳かな舞台上の雰囲気反して、楽曲の歌詞は夫婦がベッドに入って子孫を作るよう朗々と鼓舞する。二人の姿が寝室へと消えた瞬間、歌詞では「私たちは幸せになりましょう」と歌われる。「幸せ」が決して新郎新婦のものではなく、舞台上に残った共同体の人々のものであることを示唆するようである。

第1場は奔放な少女時代に別れを告げる娘、第2場は生殖能力を誇示する男性、第3場は娘の犠牲を悲しむ母親、第4場は共同体による祝宴——それは新婚の夫婦を寝室へ送り込む儀式にほかならないことが示される——と、これほどまでに鮮烈かつ端的な形で結婚儀礼の性的でグロテスクな側面を描出した作品はほかにないだろう。ストラヴィンスキーの『結婚』が描く婚礼の性質をアサフィエフは次のように解説している。

伝統の威光は女性にこう語りかける。人生は重荷である、何があろうとそれに耐え忍び、汝の少女時代は汝の意思とともに葬れ、と。道化はこう告げる。人生はマイムであり、家族の儀式は道化芝居だ、と。[...] もちろんこれは喜劇であり、その性質は人類が種の繁栄を祝うために自ら設けた儀式を真剣に受け止める態度を揺るがす。と同時に、唯一の要求はただ「子孫を授かり、出産せよ」というきわめて単純なものであることを人々に思い起こさせるのである。(Asaf'ev : 130)

これは、人間個人の悲しみなど超越させ、大地を維持し子孫を繁栄させる共同体という圧倒的な力を賛美する視点である。婚礼は矮小な個人が大いなる共同体への従属を誓い、家父長制を基盤とする家族形成の永続的な営みに参加するための儀式である。狂騒的な祝宴は、人生の重荷を笑い飛ばして克服させるための目くらましとして設けられる。『結婚』を祝祭的なディヴェルティスマンとして構想したストラヴィンスキーは、このような視点に立っていたと考えられる。これに対しニジンスカは、前節で述べた通り花嫁個人の悲しみに重点を置いており、ストラヴィンスキーとは真逆の立場から同じ儀式をみている。ニジンスカの振付の機械性は、鋳型にはめたように繰り返し同じ形式の家族を量産していく人間の営みに対する振付家の冷めた視点を反映している。

家父長制の伝統に対するストラヴィンスキーとニジンスカの立場の相違は、彼らの思想や個人的経験からも推察できる。ストラヴィンスキーは革命の最初期こそ国の変革を受け入れていたが、すぐさま反ボリシェヴィキ派となり、後にファシスト的な政治思想の持ち主として知られるに至る。『結婚』の歌詞における花嫁の処女喪失の悲しみには、作曲家が愛した旧体制下の祖国を革命によって失う悲しみが込められているとする説もある (V. Stravinsky and Craft : 153)。一方で、ニジンスカは幼少期に両親の離別を経験しており、またキウで息子を出産して舞踊学校を設立した直後の1919年に夫に家を出て行かれた⁽⁹⁾。かつて彼女の母親が三人の子供を一人で育てた

ように、ニジンスカもまたキーウで学校を運営しながら二児と年老いた母親の面倒をみていた⁽¹⁰⁾。『結婚』が扱う慣習的な儀式や出身地域に縛られた共同体の構成員としての家族の在り方がニジンスカの目にどのようにうつったのかは想像に難くない。革命前の祖国に愛着をもつストラヴィンスキーと、祖国へのノスタルジーはあってもその社会規範を古いものとみなしたであろうニジンスカの間には、同じロシア帝国生まれの芸術家でありながら大きな溝があったのではないだろうか。

『結婚』が家父長制に基づく結婚の儀礼というロシアの過去をテーマに内包しているのと同様、バウシュが『青ひげ』で目を向けさせた「青ひげ」のカノンはドイツの文化史的暗部を反映して形成された。前節において取り上げた、『青ひげ公の城』における青ひげを弱々しく無害な男性とする指摘は音楽学の分野でみられる（岡本：216-217）。他方で文学の分野では、メレリッド・ピュー・デイヴィスがとりわけドイツにおいて好まれた「青ひげ」の筋書の特徴を、戦争の記憶や国家アイデンティティの確立といった文化的背景と絡めて読み解いている。ペローの童話以来、「男性が心のうちに秘めているものに対して女性が過度な好奇心を抱いてはならない」というミソジニー的教訓をもつ「青ひげ」であるが、ペロー版などでは物語の結末に重要な転覆が起きる。新妻とその兄弟が勧善懲悪の形で青ひげを罰して幸せを手にすることで、男性に対する牽制も示されるのだ。ところが、バラージュ＝バルトーク版の筋書ではこの転覆が起こらない。デイヴィスは、こうした転覆の起こらない暗い「青ひげ」の潮流がドイツにおいて形成された経緯を詳らかにし（Davies：69-70）、青ひげに罰が与えられないという点でドイツの「青ひげ」の系譜と『青ひげ公の城』を並べて論じている（Davies：184-185）。カレン・モジンは、デイヴィスの研究成果とバウシュの『青ひげ』を紐づけ、バウシュの『青ひげ』が暗い「青ひげ」を継承してきた「ドイツ文化の呪縛を可視化している」（Mozingo：95）可能性を見出している。『青ひげ公の城』では、少なくとも青ひげが妻たちを監禁していたにもかかわらず、彼を気弱な男性として擁護して生き延びさせることで暴力を咎める機会を失っている。そのため、彼を詰問するユディットを強情な女性にみせている点も含め、バラージュ＝バルトークの『青ひげ公の城』は「青ひげ」を主題とした作品群の中で最もミソジニー的な作品になっているとみることもできるだろう。

さらにデイヴィスは、第二次世界大戦の当事者の子供世代が新たな「青ひげ」を数多く生み出しており、それらの作品では青ひげが「社会や女性、あるいは自分と敵対する全世界から誤解を受けてきた犠牲者」（Davies：203）として免罪される傾向が強いという興味深い事実を明らかにしている。モジンはこの説を敷衍して、バウシュが「彼女の両親の世代が残虐行為に対して取った沈黙という共犯行為を支持する童話の在り方に疑問を投げかけている」（Mozingo：98）という解釈を提示している。アメリカの批評家デボラ・ジョウウィットは、バウシュ作品に否定的な立場を示しながらも次のような示唆に富んだ評を残している。

パウシュの作品をみると、彼女の怒りは彼女の両親の世代に向けられているのではないかと思う。[…] 誰もホロコーストについてのダンスなど創りたがらないし、創れない。パウシュは男女の間の暴力を絶えず突き付け、暴力を生き方のひとつとして認める社会のイメージをみせることで、今日の世界を批判するだけでなく、親密な間柄における暴力が外界へ向かう暴力に繋がる危険性に警鐘を鳴らしているのだろう。(Jowitt : 80)

はたしてパウシュが過去の残虐行為を隠蔽する青ひげというキャラクターを彼女の親世代のドイツ国民の姿勢と重ねていたか否かについて、残念ながら証言を見つけることはできなかったが、少なくとも『青ひげ』が過去の人類の過ちと我々がいかに向き合うかという普遍的な問題を提起する作品になっていることは確かである。

次に、『青ひげ』に登場するスーツを着た男性と夜会服に身を包んだ女性の無数のペアがいたい誰であるのかという問いを切り口に、この作品が射程とするものを再考する。後のパウシュ作品に共通するドラマトゥルギーに鑑みれば、群舞は青ひげとユディットという個人のふるまいを複製し、男女の関係の普遍的なパターンとしてみせる役割を担っていると考えられる。あるいは原作の筋書を考慮するなら、女性たちは青ひげの過去の妻たちであり、ペアを組む男性たちは過去のその時々、青ひげの姿を表しているとも考えられる。その両方の可能性を包括して、「過去に繰り返されてきた」し「いまも普遍的に行われているであろう」男女の性の闘争の体现者だということもできるだろう。しかし、ここへもうひとつ解釈の可能性を付け加えるならば、彼らはドイツの歴史の中で幾度となく再生産され、その度に残虐性と犠牲の表象によって読者や観客を楽しませてきた無数の青ひげと新妻の姿でもあるだろう。妻への残虐行為を繰り返した男に焦点を当てた「青ひげ」の物語自体が、過ちの反復をひとつのテーマとしている。観客は舞台上に、物語の世界における過去の青ひげとその犠牲となった妻たちの亡霊をみると同時に、現実世界において無批判に量産されてきた青ひげと妻たちの姿をもみるのである。そこにおいて、残虐な「青ひげ」を盛んに生産させ、享受させ続けた文化の罪が問題視されているといえる。その「青ひげ」を享受する観客の問題については次節で論じる。

3. 観客／批評家との緊張関係

『結婚』における花嫁と『青ひげ』におけるユディットは、ともに脱人間化された身振りで状況に従属させられる犠牲者であり、両作品はその理不尽な状況に最後まで救いや解決策を与えることなく終わる。女性主人公が苦難を甘んじて受け入れ、女性が犠牲となる構造に変化がもたらされないエンディングをどのように受け止めるか、両作品の観客は試されている。

『結婚』の終幕シーンでは、新婚の夫婦が舞台後方で寝室へ消えるのと同時に、舞台上の女性群舞がピラミッド型に頭を重ね、その周囲で男性群舞がポーズを取る。この女性群舞のピラミッ

ド型のポーズは、第1場の最終場面の再現となっている。ただし、第1場でピラミッド型の頂点に頭を乗せていたのは花嫁であるが、終幕では代わって群舞の女性の一人が第1場の花嫁の位置にいる。この女性が次の犠牲者となり、閉鎖的な共同体における結婚の因習が今後も繰り返されていくことが暗示される。『結婚』の主役である花嫁は、第1節で述べた通り第4場では踊ることがなく、動き自体もきわめて少ない。寝室へと歩むときも、葬礼を連想させる鐘の音とともに、舞台後方を花婿と静かにゆっくりと横切るのみである。そのため、花嫁は犠牲や死と結びつくにもかかわらず、ニジンスキーの『春の祭典』やバウシュの『春の祭典』（1975）のエンディングで死に至る少女のように観客にカタルシスをもたらすことはない。

1926年の『結婚』のロンドン公演では酷評が相次ぎ、同作品を熱狂的に支持したH・G・ウェルズが*Dancing Times*誌に寄せた公開状をディアギレフが二度目の公演で配布したほどだった（V. Stravinsky and Craft : 159, Jones : 118）。たとえばタイムズ紙に掲載された批評には、「この村の悲惨な結婚の儀式には心躍るところがひとつもない。これがロシア農民の結婚のやり方であるなら、あのように事が運ぶのも不思議ではない」（qtd. in Meisner : 22）という記述がみられる。ロンドンの観客が『結婚』を評価できなかった要因は、遠い世界の原始的な文化を描いたエキゾティシズムの作品として捉えてしまったことにあるだろう。しかし、前節でアサフィエフの記述を引いて論じたような、ある社会全体を機能させる基盤としての結婚制度の在り方は、実際のところ当時のイギリスにおける結婚とも、ひいては今日の世界における結婚とも問題の大部分を共有しているのではないだろうか。スーザン・ジョーンズは、当時のイギリス近代文学で抑圧的な社会制度として結婚を描写したヴァージニア・ウルフやドロシー・リチャードソンなどの女性作家たちがもし『結婚』を目撃していたら、自分たちの芸術と通ずるものを見出していただろうと惜しんでいる（Jones : 121, 125）。

バウシュの『青ひげ』のエンディングでは、バラージュ＝バルトーク版の筋書に反してユディットが死んでしまったようにみえる。作品後半にユディットが青ひげから宝石を与えられる様子が歌われるシーンで、舞台上のユディットは他の女性たちが着ていたドレスを何重にも着せられ、その重みで身動きが取れなくなってしまう。息絶えたようなユディットの姿は、青ひげの一方通行的な欲求の押し付けが暴力に等しいこと、そして青ひげの夢想到に閉じ込められることが死と同義であることを伝えている。ユディットが動かなくなると、青ひげは手を叩いて舞台上のダンサーたちの動きを止め、再度手を叩くことで再びダンサーたちを動かすという行動を繰り返す。ここで青ひげは、進行する物語を止めることはできても決して巻き戻せないということに気付いたようである。テープレコーダーによって、青ひげが過去の舞台における自身の過ちを見つめているようなメタ構造が立ちあらわれる。そのメタ構造は、青ひげがユディットの亡き骸を抱いて床を這いながら絶望的な様子で手を叩く終盤のシーンで、徐々に客電が点けられるという演出によってさらに浮き彫りとなる。すなわち、観客もまたこの残虐な物語を静観し享受すること

によって悲劇の反復に加担してきた共犯者として摘発されるのである。

バウシュの『青ひげ』をアメリカの観客が初めて目撃したのは、1984年のロサンゼルス公演（「オリンピック芸術祭」のプログラム）とニューヨーク公演だった。その後、アメリカの主要新聞では著名な舞踊批評家らが次々に率直な批判を述べた。その議論の集大成として、1985年11月にはBAM（ブルックリン音楽アカデミー）においてドイツとアメリカの舞踊批評家・振付家が一堂に会するシンポジウム「ドイツとアメリカのダンス」が開催され、両国の舞踊関係者による論戦が交わされた⁽¹¹⁾。新聞紙での批評やBAMのシンポジウムでの議論の争点は主に、残虐なシーンをみせることの是非であった。

アーリーン・クロウチェはバウシュ作品における残虐な表現を「痛みのボルノグラフィー」（Croce : 82）と言い換え、シンポジウムの議事録を記したアン・デイリーはバウシュ作品における女性の受動性を「レイプ犯に抵抗するな、そうすれば暴行から生き延びられるかもしれない」（Daly : 55）という過激な喩えで糾弾している。これらの批評からは、アメリカの観客がそもそも暴力や犠牲の表現を舞台上にみることにかなりの抵抗を覚えたことが窺える。さらに、バインズの「彼女の作品は、過酷な世界がもたらすものや日々の苦悩を批判しているのか、それとも楽しんでるのか、どっち付かずの印象を残すのだ」（Banes : 83）という記述や、アラン・M・クリーグスマンの「バウシュの作品で厄介なのは、その独創性と卓越性にもかかわらず、道徳的な座標軸の中で彼女がどの立ち位置にいるのかわからないままになるところだ」（Kriegsman : 84）という記述はいずれも、暴力性に対するバウシュの本心が作品から読み取れないとして問題視するものである。

しかし、前述の通りバウシュの『青ひげ』は、現実世界において無数の「青ひげ」作品が生み出されてきたという事実そのものと、その土壌となったドイツの歴史の暗部をも反映している。そうである以上、青ひげを善人に補正することも、悲劇的な結末を改竄することも許されないだろう。それは、青ひげに免罪符を与えてきた作家たちや、ナチス・ドイツに暗黙のうちにでも加担した倫理的責任から目を背ける彼女の両親世代の国民と同じ行為になってしまうからだ。バウシュは『青ひげ』の背後にある呪われた歴史を、取り繕うことなく虚構の世界から引き剥がして現実の我々に突き付けたのである。終幕で客席を明るくする演出は、作中でユディットが過去の妻たちの顔を青ひげに突き付けてみせる行為と呼応する。

『結婚』と『青ひげ』はいずれも、これまで人々が受け入れてきた文化がいかなるものであるかを提示し、終幕ではその文化が依然として繰り返されていく可能性を暗示する。作中において事態の好転はないものの、悪しき伝統の犠牲となる人々の姿とその中に二人の振付家が逆説的に浮かび上がった人間感情こそが、繰り返される悲劇に対する抵抗の態度であり変化の兆しなのではないだろうか。安易に解決策を示さず、この種の悲劇がもつ終わりのなき反復の性質を強調して幕を閉じる両作品は、現実世界における変革の可能性を観客の手に委ねているのである。

結びにかえて

ニジンスカの『結婚』は舞踊史全体においてきわめてユニークな位置を占める。ニジンスキーの作品と部分的に共通する要素はあるものの、振付技法と音楽の組み合わせや作品全体が纏う雰囲気という点で後にも先にも類似する作品がなく、ジョーダンがよい表したようにまるで「何もないところから生まれた」(Jordan : 327) 作品なのである。ストラヴィンスキーやディアギレフ、ゴンチャロフが自らのアイディアやプランに何度も迷いが生じていたのとは対照的に、ファーギソンが述べる通り、ストラヴィンスキーの『結婚』のバレエ化というプロジェクトに最後に加わったニジンスカだけが初めから作品の全体像を鮮明に思い描いていたようである (Ferguson : 171)。

『青ひげ』はピナ・バウシュとヴッパタール舞踊団のあらゆる代名詞的特徴を生んだ作品であり、ドイツにおけるタンツテアターの伝統の転換点に位置付けられる。バウシュは『青ひげ』で、ダンサーへのあまりにパーソナルな質問や、決して耳に心地良いとはいえない音楽の使い方、そしてダンサーが走ったり叫んだりする激しい作風など、いくつもの危険な賭けに出た。様々な面で舞踊史上類をみない作品である『青ひげ』の完成図を描いていたのは振付家ただ一人か、あるいはその創作手法の特性上、振付家も含めて誰ひとりいなかったかもしれない。

ニジンスカもバウシュも、楽曲によって与えられたテーマに大いに突き動かされたことは確かである。そのテーマと対峙する作業は複数の緊張関係——音楽への同調と反発の同居、物語の世界観を美的に表象することと問いを投げかけることの両立、そして女性が犠牲となることを甘受するとも可視化して糾弾するとも取れるエンディング——を生むことになった。いずれの緊張関係も片側に着地させることのないストイックな対峙姿勢を貫く原動力となったのは、楽曲とその歌詞に対する違和感から逃げず、その背後に潜む暗い歴史にも疑義を投げかけることを怠らず、そして観客にカタルシスを与えず、それら全ての緊張関係を取り込んだ結果として作品が纏う「不気味さ」を厭わない、彼女らの実直さと勇気であろう。

ニジンスカもバウシュも実のところ、ロシア農村部の結婚儀礼やバルトークの『青ひげ公の城』に対し、ノスタルジーと違和感をあわせもっていたのではないかと筆者はみている。ニジンスカは『結婚』の翌年、パリのファッショナブルな若者たちの様子を描いた『牝鹿』において両性具有的な魅力をもつ少女と他の少女の間の同性愛的関係を仄めかし、また男性アスリートに対する少女の性的な欲望を表現することでジェンダー規範から解き放たれた人々の在り方を提示した (Garafola 1989 : 129, Adair : 110)。バウシュは『青ひげ』の後、様々な国で滞在制作を行うようになり、各地の文化がその国民の身体に刻印したふるまいという、男女のジェンダー規範よりもさらに多彩で入り組んだ文化的コードを拾い集めた。それらの作品を考慮に入れると、ニジンスカとバウシュの最大の関心事は文化的コードの奥に垣間見える人間性であり、古いしきたりや

ジェンダー規範に縛られてもがく人間の生真面目で不器用な、あるいはどうしようもなく滑稽な姿を、両振付家はある種の愛おしさをもってまなざしていたように思われてならない。

昨今のバレエやコンテンポラリー・ダンスでは、歌唱曲への振付作品が数多くみられるようになった。なかには、歌詞というテキストに対して戦略的なアプローチがとられていないものもある。ニジンスカの『結婚』とバウシュの『青ひげ』は、本稿で論じた三つの緊張関係をつくり出すことで類い稀な奥行きを獲得している。その要となったのは、歌詞というテキストの背後に潜む過去までも射程に含めたドラマトゥルギーである。ニジンスカとバウシュは、テキストが指示する物語の舞踊化に終始せず、そのテキストを生み出した社会構造の歪みをも暴いてみせた。かくして二人の女性振付家は、楽曲のテキスト／コンテキストと振付の意図のせめぎ合いをみせる戦略によって、音楽と舞踊の間の、破綻ではない不幸な結婚の表象を成立させたのである。『結婚』や1937年のアントニー・チューダーによる『暗い悲歌』(*Dark Elegies*) などを経て1960年代以降に増加した歌唱曲への振付の試みを、総合芸術としての舞踊の可能性を拡張したひとつの大きな動向として論じることを今後の展望としたい。

注

- (1) リン・ガラフォラによれば、ド・バジル大佐は『結婚』を興行向きではないと考えてレパートリーから外し、同時期にバレエ・リュスの後を継いで活動していたルネ・ブリュムも『結婚』をプログラムに加えなかったため、この傑作を埋もれさせてしまった (Garafola 2022 : 359)。
- (2) 主要なバレエ団では、1974年にシュツットガルト・バレエが、76年にパリ・オペラ座バレエがレパートリーに加えている。日本では1998年に東京バレエ団が、2013年に新国立劇場バレエ団が上演している。
- (3) 旧ソ連時代の表記に倣えばロシア語に基づく「キエフ」(‘Kiev’) になるが、ニジンスカのキエウ時代に着目した外国語文献ではすでにウクライナ語由来の ‘Kyiv’ (「キエウ」) が採られていることなどを考慮し (Ratanova : 311-320)、また2022年現在の慣例に倣って「キエウ」と表記する。
- (4) ニジンスカのキエウ時代については、Nancy Van Norman Baer, *Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy*, pp. 18-19; Maria Ratanova, ‘The Choreographic Avant-garde in Kyiv, 1916–1921: Bronislava Nijinska and Her École de Mouvement’ に詳しい。
- (5) 「泣き歌」について、日本語文献では伊賀上菜穂『ロシアの結婚儀礼：家族・共同体・国家』、外国語文献では V. Ja. Propp, *Russian Folk Lyrics*. に詳しい。
- (6) 『結婚』の歌詞の断片的なナラティヴの性質について、作曲家自身はジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』(1922) に準えている (I. Stravinsky and Craft : 130-131)。
- (7) 青ひげ役ダンサーは髭のない男性である場合が多いことも、権力を誇る男性という印象を弱めている。
- (8) 厳密には、ダンサーの回答を作品に取り入れる方法が振付メソッドとして確立されたのは『彼は彼女の手を取り城に誘う——皆もあとに従う』(1978) をボーフム市立劇場の招聘で演出したときである (シュミット : 91)。
- (9) 最初の夫と正式に離婚したのは二番目の夫と結婚する直前の1924年だった (Garafola 1989 : 97)。
- (10) 『結婚』について論じた三人の女性研究者、ガラフォラ、バインズ、ジョーダンの全員が、ニジンスカの私生活での経験と作品のコンセプトの関連性に言及している (Garafola 1989 : 128, Banes : 120, Jordan : 330)。なかでもガラフォラは、ニジンスカの容姿が美しくなかったという事実も考慮に入れ、私生活においてもバ

レエ・リュスでの仕事においても「女性らしさ」の規範に苦しめられ続けた女性だからこそ、ジェンダー規範と従来の男性ダンサー・女性ダンサーの役割を打ち破る作品を創ることができたと考察している (Garafola 1989: 128, 132)。

- (11) アメリカの批評家アンナ・キッセルゴフが司会を務め、ドイツの批評家ヨッヘン・シュミットとラインヒルト・ホフマン、ドイツでも活動したアメリカの振付家ニナ・ウィーナー、アメリカの批評家ナンシー・ゴールドナーが参加した。内容はアン・デイリーが *TDR*, Vol. 30, No. 2 (Summer), pp. 46-54. に書き起こしている。

参考文献

- 伊賀上菜穂『ロシアの結婚儀礼：家族・共同体・国家』、彩流社、2013年。
- 岡本佳子『神秘劇をオペラ座へ：バルトークとバラージュの共同作品としての「青ひげ公の城」』、松籟社、2019年。
- デブラ・クレイン、ジュディス・マックレル著；鈴木晶監訳；赤尾雄人、海野敏、長野由紀訳『オックスフォードバレエダンス事典』、平凡社、2010年。
- ポール・グリフィス著；和田旦訳『バルトーク：生涯と作品』、叢書ムジカ・ゼピュロス、泰流社、1986年。
- ヨッヘン・シュミット著；谷川道子訳『ピナ・パウシュ：怖がらずに踊ってごらん』、フィルムアート社、1999年。
- Adair, Christy. *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1992.
- Althammer, Miriam. 'The Shocking Ordinarity of Bodies', in the program book of *Bluebeard. While Listening to a Tape Recording of Béla Bartók's Opera "Duke Bluebeard's Castle"*, Sadler's Wells, 2020, pp. 6-9.
- Asaf'yev, Boris. *A Book about Stravinsky*, trans. Richard F. French, intr. Robert Craft, Russian music studies (no. 5), UMI Research Press, 1982.
- Baer, Nancy Van Norman. *Bronislava Nijinska: A Dancer's Legacy*, Fine Arts Museum of San Francisco, 1986.
- Banes, Sally. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, London & New York: Routledge, 1998.
- Crompton, Sarah. 'Making History', in the program book of *Bluebeard. While Listening to a Tape Recording of Béla Bartók's Opera "Duke Bluebeard's Castle"*, Sadler's Wells, 2020, pp. 10-13.
- Davies, Mererid Puw. *The Tale of Bluebeard in German Literature: From the Eighteenth Century to the Present*, New York: Oxford University Press, 2001.
- Ferguson, Drue. 'Bringing *Les Noces* to the Stage', in eds. Lynn Garafola and Nancy Van Norman Baer, *The Ballets Russes and Its World*, New Haven & London: Yale University Press, 1999, pp. 167-187.
- Garafola, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Garafola, Lynn. *La Nijinska: Choreographer of the Modern*, Oxford University Press, 2022.
- Endicott, Jo Ann. *Ich bin eine anständige Frau!*, Frankfurt: Suhrkamp, 1999.
- Frigyesi, Judit. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley: University of California Press, 1998.
- Jones, Susan. *Literature, Modernism, and Dance*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Jordan, Stephanie. *Stravinsky Dances: Re-Visions Across a Century*, Alton, Hampshire: Dance Books Ltd, 2008.
- Kochno, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*, New York & Evanston: Harper & Row, 1970.
- Meisner, Nadine. 'Royal Ballet', in *Dance and Dancers*, (June), 1984, pp. 22-23.
- Mozingo, Karen. 'The Haunting of Bluebeard: While Listening to a Recording of Béla Bartók's Opera "*Duke Bluebeard's Castle*"', in *Dance Research Journal Summer 2005 Vol. 37 No. 1*, Congress on Research in Dance, 2005, pp. 94-106.
- Mumford, Meg. 'Pina Bausch Choreographs Blaubart: A Transgressive or Regressive Act?', in *German Life and Letters* 57: 1, Blackwell, January 2004, pp.44-57.
- Nijinska, Bronislava. 'Creation of *Les Noces*', trans. & intr. Jean M. Serafetinides, Irina Nijinska, in *Dance Magazine*, 48 (December), 1974, pp. 58-61.

Propp, V.Ja. *Russian Folk Lyrics*, ed. & trans. Roberta Reeder, Indiana University Press, 1993.

Ratanova, Maria. 'The Choreographic Avant-garde in Kyiv, 1916–1921: Bronislava Nijinska and Her École de Mouvement', in eds. Irena R. Makaryk and Virlana Tkacz, *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*, University of Toronto Press, 2010, pp. 311-320.

Stravinsky, Igor. *An Autobiography*, [1936] , London: Calder & Boyars, 1975.

Stravinsky, Igor. and Craft, Robert. *Expositions and Developments*, University of California Press, 1981.

Stravinsky, Vera. and Craft, Robert. *Stravinsky in Pictures and Documents*, London: Hutchinson, 1979.

The Drama Review: TDR, Vol. 30, No. 2 (Summer), Cambridge University Press, 1986.

—— Daly, Ann. 'Tanztheater: The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?' (pp. 46-56)

—— 'What the Critics Say about Tanztheater' (pp. 80-84), quoting articles by Burt Supree, Deborah Jowitt, Nancy Goldner, Anna Kisselgoff, Arlene Croce, Marcia B. Siegel, George Jackson, Sally Banes, Janice Ross, Mindy Aloff, Martin Bernheimer and Alan M. Kriegsman.

[付記] 本論文は JSPS 令和元年度若手研究者海外プログラム（201980455）の研究成果である。