

《牧神の午後》(1912年)における ヴァーツラフ・ニジンスキーの創作の意図

佐藤 真知子

Abstract

The aim of this study is to clarify what was Vaslav Nijinsky's intentions for his first choreographic work, *L'Après-midi d'un Faune*, through the analysis of his words on the work.

Vaslav Nijinsky [1889? - 1950] is a Russian dancer and choreographer in the early 20th century, and he was a member of Sergei Diaghilev's Ballets Russes. His *Faune* has some strong characteristics: two-dimensional symbolization, sexual representation, and angular forms and gestures. However, his choreographic intentions of the work has not been thoroughly researched.

By further analyzing his words, it became clear that Nijinsky tried to harmonize the classical attitudes of the ancient bas-reliefs and the aesthetical movements of the Greek-Roman mythological characters in the *Faune*. Also, he was very interested in pure forms and gestures of ancient Greek sculptures, and he tried to incorporate them into his work. Considering his aesthetic interests and the contemporary art movements, it is concluded that he attempted to demonstrate purely plastic dancing body in the *Faune* by adopting angular forms and two-dimensional symbolization from the theory of the art of Cubism.

はじめに

本稿は、20世紀初頭に活躍したヴァーツラフ・ニジンスキー (Nijinsky, Vaslav 1889?-1950) の振付家としての活動に焦点を当て、彼が何を想い、どのように舞踊表現に向き合ったのかという問いを解明するための一つの糸口を、彼の第一作目の振付作品である《牧神の午後 *L'Après-midi d'un Faune*》(1912年初演) に着目し、検討しようとするものである。

ニジンスキーはロシアの舞踊家・振付家である。彼はセルゲイ・ディアギレフのバレエ・リュス (Les Ballets Russes de Sergei Diaghilev 1909-1929 / 以下バレエ・リュス) の最初期からこのバレエ団の活動に参加し、卓越した技能を持つ花形男性舞踊手として大変な人気を得た。その一方、バレエ・リュスの設立わずか数年で手がけられた彼の振付作品では、バレエ特有の上昇志向や脚の外旋といった動きを廃した作品の創出をおこない、そこには既成の概念にとらわれない、新しい舞踊を創ろうとする意識が見て取れる。

彼の第一作目の振付作品である《牧神の午後》(以下《牧神》) は、1911-12年にかけてバレエ・リュスで発表された、ギリシアを題材にした三部作のうちの二番目の作品である¹。ニジンスキーはバレエ・リュスに在籍している間、四つの振付作品を発表しているが、その中でも《牧神》は唯一、彼が独自の記譜法を用いて舞踊譜を書き残し

た作品でもある²。彼の振付はほとんど浅浮き彫りのようであり、さらには作品の終盤の身振りが性的隠喩であるとして議論を呼んだ。

この作品に関する従来の研究では、主として、《牧神》の特徴とも言える二次元性、角ばった振付、自慰の表現を中心として、その各側面から、この作品の先駆的意義が論究されてきた。その中でも作品の二次元性については、振付家が具体的な指示を舞踊譜に書き残していることからその意図ははっきりしているものの、角ばった振付と作品終盤の自慰の表現に関しては、研究者の間でも見解が分かれている。

例えば、角ばった振付をニジンスキー本人の意図とみなした立場からの研究には、振付の着想元をロシア象徴主義演劇に求めたガラフォラの研究³や、ねじれや断面の接合といった振付のキュビズム性について論じた川野の研究⁴、批評の分析により身体を歪ませる振付が非難の対象の一つだったと指摘したジャービネンの研究⁵などがある。そして自慰の表現がニジンスキーの意図だとみなす立場からの研究は、作品の主題をむき出しの性という原始的な世界の表象に求めた鈴木の研究⁶や、性的葛藤を持つ振付家の自画像であるとするガラフォラの研究⁷などがある。

それらに対し、どちらも振付家の意図が誇張された結果、大げさに解釈されているとする立場をとったのは、舞踊譜の解読から作品の復刻・上演・分析を手がけたゲストとイエシュケである⁸。

そこでは、ニジンスキーの《牧神》とその後に再演されてきた諸バージョン⁹とを比較すると、舞踊譜から推測されるオリジナル・バージョンにはよりリラックスした雰囲気があると指摘される¹⁰。そして《牧神》は性的葛藤を伴ったドラマではなく、むしろ日常の戯れであり、今日用いられる力強さや鋭さは振付家の手を離れた後に誇張された結果であるとともに、オリジナル版の振付はより繊細で、身体自体よりもむしろ登場人物の内面に意識が向くように意図された、叙情的なバレエであるとゲストとイエシュケは指摘する¹¹。

そのような研究に対して筆者は、ニジンスキー自身がインタビューのなかで、《牧神》で心がけた唯一のことは「その登場人物に関連した美しい動きと、古典的なポーズとを結びつけること」¹²であると述べる点に着目する。これまで《牧神》に対するニジンスキー本人の発言が具体的に検討されてきたことは少ない。しかしこの発言を鑑みれば、彼は、登場人物を特徴づける美しい動きという表現性に関わる要素と、古典的なポーズという身体性に関わる要素の両方を重視し、それらの統合を意図していた可能性が浮かび上がる。

イエシュケらは、今日再演される《牧神》での不自然な動きは、ニジンスキーの手を離れた後の誇張であるとしている。しかしニジンスキーは、自身の試みに対し「キュビズムの理論を適用している」¹³とも述べている。《牧神》が感情表現に重点をおいた叙情的バレエというならば、彼が《牧神》をキュビズムと結びつける点はどのように解釈できるだろうか。

また川野は、《牧神》が単にギリシアの壺絵の模倣であると無批判に解釈されてきたことに疑問を投げかけ、この作品のキュビズム性に注目している¹⁴。そこでは、この振付を「ねじれや断片の接合」を積極的に提示する試みであると分析するものの、それは「明確な輪郭線を持つ具体的、総括的な身体を否定」するものであり、むしろ、身体を不分明にさせ曖昧な状態にする、二十世紀初頭に現れた透明性表現との共通性を指摘している¹⁵。しかしながら、ニジンスキーは自身の個性を「身体のフォルムと身振りの美しさ」¹⁶の探究によって花開かせようと考えていたようであるし、自身の振付上の試みを「身振りの様式化の実験」¹⁷とたびたび称している。それらを鑑みれば、ニジンスキーは、川野が指摘するような身体の希薄化というよりは、むしろ身体のもつ濃密な表現の可能性に立ち向かおうとしたとは考えられないだろうか。

そのような問いを出発点として、本稿ではニジンスキーの《牧神》について、振付家本人の発言やノートの記述を軸に、その振付に込められた意図の一側面を考察することを目的とする。

まず、1. では、《牧神》の作品の概要について紹介する。その上で、作品に否定的な見解を示した批評に苦言を呈するニジンスキーの態度について述べる。2. では、1. で見たニジンスキーの不満の要因と振付家の主張を探るため、彼が《牧神》について述べた言葉のなかの一節に焦点を当て、その内容を検討する。3. ではニジンスキーが初演の直前に《牧神》とキュビズムとの関係について述べた言説を紹介する。そしてキュビズムの絵画理念と照らし、2. で見た振付家の舞踊の志向性は、キュビズムの理論を解釈し適用することで、舞踊作品に結実した可能性を検討する。最後にまとめとして、ニジンスキーが《牧神》で意図した振付の革新性について述べるとともに、従来の研究で見解が分かれていた角ばった振付と自慰の表現は、どちらもニジンスキーの意図したものであり、さらにキュビズムの理論を振付に適用し、踊る身体を二次元平面上に組み込もうとすることで、濃密かつ純粋な身体表現の可能性を希求したことを指摘したい。

1. 《牧神の午後》の概要とその反響に対するニジンスキーの態度

1912年5月29日、パリ・シャトレ座で、バレエ・リュスの花形男性舞踊手として大変な人気を誇るニジンスキーが、初めて振付に挑んだ新作《牧神》が初演された。この作品の概要は、初演時のプログラムには「クロード・ドビュッシーの《牧神の午後への前奏曲 *Prélude à l'après-midi d'un Faune*》」にのせて、レオン・バクストの舞台美術の中で踊られる、ニジンスキーの振付による一場¹⁸として紹介されている。ここで記されるクロード・ドビュッシー (Debussy, Claude 1862-1918) の手がけた曲は、1876年に発表されたステファヌ・マラルメ (Mallarmé, Stéphane 1842-1898) の叙情詩《牧神 (半獣神) の午後 *L'après-midi d'un Faune*》の「前奏曲」として作曲されたものであった¹⁹。この舞踊作品の登場人物はニジンスキー扮する牧神 (Faune) ならびに七人のニンフたち (Nymphe) であり、衣装と舞台美術はロシアの美術家レオン・バクスト (Bakst, Léon 1866-1924) が手がけた。この作品の内容は、ニジンスキーの《牧神》の舞踊譜の冒頭には、以下のように記されている。

牧神はパーンパイプを奏で、ぶどうを食すのを楽しんでいる。

ニンフたちが水浴にやってくる。ニンフの一人が服を脱ぐ。ニンフたちは牧神を見つけ、散り散りになる。牧神は半裸のニンフを捕らえる。ニンフたちは引き返してきて、彼女

を助ける。牧神はひとりのニンフが残したスモックとともに取り残される。ニンフは集団または単独で、散発的に、牧神をあざけるために繰り返し戻ってくる。

牧神はそのスモックを丘の上の彼のベッドに慎重に運ぶ。彼はスモックを運ぶと、それと戯れ、彼のそばにそれを横たえる。²⁰



▲図1. 《牧神》舞台写真（ニューヨーク公共図書館蔵）

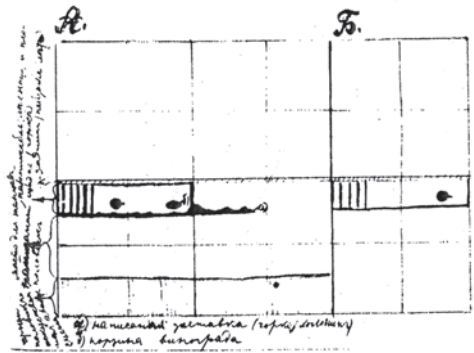


▲図2. 牧神（ニジンスキー）とニンフ（ニューヨーク公共図書館蔵）

ニジンスキーの妹であり、バレエ・リュスのダンサーでもあったブロンスラヴァ・ニジンスカ（Nijinska, Bronislava 1891-1972）によれば、この作品をニジンスキーが手がけることになったのは1910年のことであり、彼は大変熱中し、部屋にこもって黙々と仕事に取り組んだという²¹。そしてその翌年には、バレエ・リュスの興行師であるディアギレフらの前で試演しているが、ディアギレフが作品の内容を懸念し、発表は延期される。ディアギレフからの振付変更の申し出にもかかわらず、ニジンスキーは自分の作品を守り通し、晴れて1912年に初演を迎えることとなる。作品はおおよそ10分ほどであったが、初演までの間にリハーサ

ルは120回以上行われたといわれ²²、振付家の並々ならぬ情熱が感じられる。

さてこの作品は、しばしば活人画（tableau vivant）と表現された²³。一般に、舞台空間は奥行きのある三次元空間であることが当然のこととして捉えられている。しかしながらこの作品では、ダンサーの移動は左右の平行方向に限定され、照明や舞台装置においても奥行きや遠近感が徹底的に廃されている。ニジンスカもまた回想しているように、ニジンスキーの振付はその制作当初からほとんど浅浮き彫り（bas-relief）のようであり、脚は外旋させずに平行に保ち、自然歩行や直線的なフォームが採用され、バレエの語彙から離れた表現が試みられていた²⁴。ニジンスキーが記した《牧神》の舞踊譜の冒頭には、舞台の前方に、ギリシアの装飾品で飾られた額縁のようなカーテンを設置するべきであるとも記されている²⁵。それらのことからこの作品は、ほとんど動く二次元の絵画とも言うべき演出効果を狙った舞踊作品となっていたことがわかる。



▲図3. 《牧神》舞台の見取り図。舞台を前後に分割し、客席側半分をアクティヴエリアとした。（Nijinsky, 1915, p.4.）

バレエ・リュスの花形舞踊手の手がける初めての振付作品とあって、この作品に対する注目は高いものであったが、初演後この作品に対する見解はパリの批評界で大きく割れた。例えばパリの主要な日刊紙である『ル・フィガロ *Le Figaro*』編集長のガストン・カルメットは、《牧神》初演の翌日に次のような記事を掲載し、この作品を糾弾した。

そのショーは私たちに、深遠で高貴な芸術と響きの美しい詩の香りを漂わせると主張したが、実際にはあまりにも風変わりな作品であり、もし私とその作品に抗議したとしても、ゆうべシャトレ座にいたフィガロの読者は一人残らず私に賛同するだろう。そのショーは、

我々のいう芸術や詩を馬鹿にしている。これは優雅な牧歌でも、深遠な作品でもない。我々が見せられたのは、官能的な獣性の下劣な動きと、非常にみだらな身振りをともなった、下品な牧神である。それだけなのだ。この動物的なリアリティーを、真の観衆は決して受け入れないだろう。²⁶

このようにカルメットは、牧神を「下品」と称し、その官能的で獣性をもった身振りや動きを下劣で卑猥であるとして、この作品は全く芸術を馬鹿にしていると強く批判している。この記事に対してディアギレフは、彫刻家のオーギュスト・ロダン、ならびにマラルメの友人であった画家オディロン・ルドンに働きかけ、作品を擁護しカルメットに抗議する手紙を送ったが、カルメットはそれにさらに反駁する見解を紙面上に発表して応戦するなど、この作品の見解を巡ってはバリの批評界でかなり大きな事件となった²⁷。

しかしながらこのような反応は、振付家の意図に反するものであり、ニジンスキーは大きな驚きと不満を感じたようである。彼は《牧神》初演から半年後に発表されたインタビュー記事のなかで、この作品の反響に対する苦々しい思いを吐露している。

私はマラルメの《牧神の午後》の原文を読んでいない。私は文学のテキストが読めるほど、フランス語に通じてはいないのだ。しかしながら観衆の一部や何人かのジャーナリストは、私の身振りのなかに不健康な意図を見出し、そのことに私は非常に驚き、衝撃さえ受けた。私が自分の登場人物を作るために心がけたただひとつのことは、その登場人物に関連した美しい動き (des mouvements esthétiques) と、古典的なポーズ (aux attitudes classiques) とを結びつけることだった。(1912年11月)²⁸

このように彼は、《牧神》の振付を「不健康」だとする見解がバリの人々から出されたことに、驚きを隠せない事実を告白する。彼は、後にもこれと同様の内容でたびたび《牧神》の反響に言及しており、辛らつな批評をおこなったカルメットの名を出した上で、強い不満の態度をとり続けるのであった²⁹。

それでは一体、《牧神》における彼の意図はどこにあったのだろうか。この言説からは、「その登場人物に関連した美しい動きと古典的なポーズとを結びつける」という意図があったと振付家は主張しているが、それはどのような意味なのだろうか。以下ではこの一文に着目して、カルメットの批判に対する不満の要因と、振付家の主張を分

析してみたい。

2. ニジンスキーの述べる「その登場人物に関連した美しい動き」と「古典的なポーズ」

まずここで述べられる、登場人物に関連した動きとは何かについて検討したい。この作品に登場するのは、牧神 (Faune) と七人のニンフ (Nymphe) たちである。

牧神とは、ローマ神話における森の神ファウヌス (Faunus) のことである。『ギリシア・ローマ神話辞典』によれば、彼は上半身が人間、下半身は山羊で、角と蹄がある姿で描かれる。その名は「恩恵を与える」という意味のfavēreと同語源であると考えられ、農産物や家畜の保護者であった³⁰。彼はギリシア神話のパーンと同一視され、さらには山野に住む精であり快楽を好む、ギリシアのサテュロスとも同様なものとみなされる³¹。パーンにおいては「身軽で山野を森といわず岩山といわず自由に馳せめぐり、繁みに身をかくしてニンフたちを待ち伏せし、彼女たちや美少年を追い、失敗した時には自慰行為を行った」³²とあり、その快活かつ好色な性格は、ニジンスキーの表象した牧神にそのまま踏襲されているといえる。

一方ニンフとは、ニウムベーのことを指し、「山川草木やある場所、地方、町、国などの精、あるいはその擬人化された女神」であり、若くて美しい女性とされる³³。彼女たちは歌と踊りを好み、パーンやサテュロスたちと恋をする。彼女たちは淡水、山、森、谷間、木などに住み、その場所によって色々に区別されるが、泉や河川に住むニンフは特にナーイアス (またはナーイアデス) といわれ、水の精と同一視される。水浴を好み、牧神に追われる美しい女神という特徴はまた、《牧神》に反映されているといえる。

マラルメの詩に目を向けると、ここに登場するのは牧神と二人のニンフである。マラルメの詩《牧神の午後》の代表的研究者の一人である菅野は、この詩の内容は一言で言えば、「午睡の合間の短い時間における或る一意識の変転をたどる詩である」³⁴と語っている。牧神は「午睡から目覚めたあと再び眠りに落ち込むまでのあいだ、征服のエロティシズムの欲望」につき動かされ、作品では「野生的なエロスの沸騰」が描かれていると菅野は指摘する。そして牧神がニンフを追うという神話の構図はそのままに、ニンフが「美の理想」を示す役割を担い、牧神はマラルメ自身に重ね合わされると同時に、詩人や芸術家といった「絶対の渴望者」を象徴しているという。ニジンスキーは先ほどのインタビューで、マラルメの詩を読んでいないと主張していたが、作品を見てみると、好色者であり渴望者でもある牧神、理想化され追わ

れるニンフというそれぞれの登場人物の性格づけは、ギリシア・ローマ神話、ならびにマラルメの詩に共通する特徴を忠実に引き継いでいることが確認できるだろう。

「古典的なポーズ」という言葉にも目を向けてみよう。二十世紀初頭のフランスの大百科事典『ラルース *Larousse*』によれば、「古典的 *classique*」とはすなわち、規範と見なされるもの、転じてそのような理想、規則、慣例に合致するものという意味を持つ³⁵。ニジンスキーのいう古典的なポーズ、すなわち昔から継承されてきた価値の高いポーズとは一体何かと考えれば、一つの可能性としては、バレエ特有の様式化された舞踊様式や身体のあり方が考えられる。しかしながらバレエを構成する最少単位の動きであるパ (*pas*) は、その時代や国によってさまざまに変容を繰り返してきたことが知られている³⁶。さらには、そもそもニジンスキーは《牧神》において、伝統的なダンス・アカデミックの要素を排している。そのためこの言葉が指し示すもの、それはニジンスキーがインスピレーションを受けたとされる、古代ギリシアの壺や彫像にみられる身体のあり方であろう。現に彼は、ロンドンの高級夕刊紙『ベル・メル新聞 *Pall Mall Gazette*』のインタビューで、「壺やフリーズ、またはファサードに描かれた古代ギリシアの彫像」を例に出した上で、《牧神》の「その身振り、その踊りは、すべてがこの意匠に配されている」とも述べている。そして彼は古代ギリシアの彫像に着目する理由を、同インタビューの終盤で以下のように答えている。

ロンドンにいた間、私は古代の大理石像、浅浮き彫り、壺、そして装飾の主題から、踊り手、身振り、肉体のバランス (physical balance)、そして動きの純粋さ (purity of movement) についてインスピレーションを受けるために、大英博物館に多くの時間を費やしている。(中略) 舞踊の動きによって表現された、何世紀もの芸術の極致を世界に伝えること、それが私の野心と喜びである。(1913年2月)³⁷

ここから彼は、古代の彫像の「踊り手、身振り、肉体のバランス、動きの純粋さ」に目を向け、同時にそれらの彫像にあらわれた身体性を、古代から現在まで継承されてきた、人類が到達可能な最も高いレベルにあるものであるとみなしていることがわかる。ここからニジンスキーのいう「古典的なポーズ」とは、古のギリシアの彫像にみる身体性であり、彼のいう美しさとは、これらギリシアの彫像にみられる身振りや肉体のバランス、純粋な動きを指していることが明らかになるであろう。

これらを鑑みれば、ニジンスキーが《牧神》で試みようとしたことは、古代ギリシア・ローマ神話に登場するキャラクターに忠実な性格描写を動きや身振りにおいて実現すること、そして古代ギリシアの彫像に表象された身体や動きを、この作品に昇華させることであったと考えられる。

キャラクターに忠実な性格描写のなかでも、特に作品終盤の牧神の自慰の表現については、腰につけていた装飾品が破損するアクシデントだったと指摘されるなど、その実態をめぐっては様々な見解がある。鈴木も述べるように、保守的なバレエにおいては性が直接的に舞台上で表現されることはなかったため、なんとか正当な理由づけをしようとする試みといえよう³⁸。しかしながら筆者は、牧神は快活かつ好色な神であることから、ニジンスキーがそのような特徴的な性格を振付に反映しなかったとは考え難いとする。むしろ外見上の特徴を別にすれば、これらの神々の性格や立場といった特徴を身振りに反映しない限り、登場人物に関する動きの実現に重きをおいた、ニジンスキーの振付上の試みは失敗となり、牧神は牧神たり得なかったとも言える。牧神の自慰の表現はニジンスキーにとって、登場人物の性格付けに不可欠であったであろう。

また《牧神》における古代の神話上のキャラクターという設定も、そして古代ギリシアの彫像から描き出された動きやポーズも、そのどちらもが古くから現在に至るまで長く生きながらえてきた、高い価値をもつもののひとつの形である。ニジンスキーはそれらの偉大な作品から、「純粋な」身体の動きや肉体のバランスを読みとって、自身の作品に昇華させることを試みた。ところがそのような自身の崇高ともいえる試みは、単に卑猥として蔑まれることとなった。彼はのちに、自身の振付作品の初演の地をパリに選ぶ理由を、フランスの人々は鋭い審美眼をもち、信頼すべき芸術の鑑定人であると信じているからであるとも語っている³⁹。そのため自身の試みを、大きな意義を持つものと自負していたニジンスキーからすれば、パリの人々から鋭い批判の声があがったことは、相当な打撃であったに違いないと考えられ、これこそカルメットの批評に対する不満の一要因であったと考えられる。

3. 「キュビズムの振付」

3-1. 《牧神の午後》とキュビズム： その志向の共通性

しかしながら、ニジンスキーが自らの振付について語った言説は他にも存在する。《牧神》の初演を控えた1ヶ月前、ニジンスキーはロシアの日刊紙である『ペテルブルク新聞 *Peterburgskaia*

gazeta』のインタビュー記事の中で、その振付に込められた意図を次のように語っている。

私の作品〔《牧神》〕は実のところ、バレエではない。それは真に新しい音楽と振付の構成法である。私の方法は、音楽と結びついた厳密な動きで構成されている。(中略)私の新しい動きの方法は、身振りと身体のラインの仕組みを強調している。私は、キュビズムの画家の理論を振付に適用している。(1912年4月)⁴⁰

彼はここで、キュビズムという具体的な芸術の一運動に言及し、その理論は《牧神》に反映されていると明示している。ディアギレフもこの同時期に、「ニジンスキーが振付に適用しようとしたのは、キュビズムの理論」であるとパリの新聞で述べ、取材した記者は、パブロ・ピカソ (Picasso, Pablo 1881-1973) やアルベール・グレーズ (Gleizes, Albert 1881-1953) といったキュビストの芸術と、ドビュッシーの印象主義音楽が《牧神》で統合することは注目に値し、ニジンスキーの試みは好奇心をそそる舞台になるだろうと、作品への期待を述べるのであった⁴¹。それでは、《牧神》とキュビズムは、どのような点で結びつくのだろうか。

ブリタニカ国際大百科事典によれば、キュビズムの絵画の特徴は、二次元平面を強調し、ルネサンス以降伝統的に用いられてきた一点透視法による、遠近法や陰影法などの立体感の表現を拒否した点にある⁴²。キュビズムの画家は、形、質感、色や空間を模倣することにとらわれずに、断片化したものを描き、幾何学的なフォルムを使用することで、絵画の中に新しい「現実」を提示しようと試みた。

先のインタビュー記事のなかで触れられるグレーズとは、キュビズムの画家であるとともに、その理論の解説者としても知られ、数多くの著作を世に出したフランスの芸術家である⁴³。グレーズが、1912年にメッツァンジェとともに記した著書『“キュビズム”について *Du « Cubisme »*』は、もっとも早い時期に出版されたキュビズムの理論書であるとともに、刊行直後の1913年には英・米・露をはじめとする国々で翻訳され、当時の進歩的な芸術活動に大きな影響を与えた。そこでは、キュビズムの先見としてのセザンヌの重要性が指摘されるとともに、絵画作品の自律性や装飾性の拒絶について語られている。

グレーズは、キュビズムの運動が歴史的にいちおうの終わりを迎えた時期である1928年にも、キュビズムに関する書籍を出版している。過去の出来事を客観的な視点から分析するなかで、舞踊をはじめとする様々な表現形態について、次のよ

うに述べている。

点、線、面、立体は理論上の標識地点である。あらゆる造形はこれらのものから派生するが、日常生活内ではこれらのものは純粋な形では現れないものである。(中略) こうしてこの領域ではいわゆる芸術の様々な表現形態—すなわち舞踊、音楽、詩歌、絵画、彫刻、建築といったもの—が自らがほぼ完全に忘れ去っていた意義を再び取りもどすようになった。⁴⁴

このようにグレーズは、あらゆる造形は、点や線、面、そして立体から派生したものであるが、造形の本質ともいえるそれらの要素は普段は我々の目には映らないと考えている。さらには、あらゆる造形表現は、これらの本質的要素に近づくように努力するため、装飾的な要素はおのずと取り除かれるのだと述べている。先のインタビューでニジンスキーは、自身の振付の方法は「身振りと身体のラインの仕組みを強調」するものであるとして、身体と動きの「線」に対する視点に注目していたし、古代の彫像の「踊り手、身振り、肉体のバランス、動きの純粋さ」にインスピレーションを受け熱心に研究をかさねていた。ディアギレフも「ニジンスキーが振付に適用しようとしたのは、キュビズムの理論である。それは次元、連続する面、そして色彩、装飾性、美しい情動が生き生きとさせるであろう、ほとんど幾何学的な線の真実性に対する関心を持った結果生まれた、完全に論理的な進展である」⁴⁵とも述べている。

つまりニジンスキーは《牧神》で、「純粋な」身体のありかたを古代の彫像作品に見出し、現代によみがえらせようと試みただけでなく、身体の幾何学的な側面を描き出すことで、身体とその動きの純粋さ、すなわちグレーズのいう造形の本質的要素に迫ろうとした可能性が指摘できる。

3-2. キュビズムの理論の舞踊表現への適用

それでは実際に、ニジンスキーは、どのように舞踊の純粋化を試みたのだろうか。ディアギレフは、パリの新聞『コメディヤ』のインタビューに答えるなかで、キュビズムの理論の振付への適用について次のように述べている。

この動きの方法は、一連の動きをよりはっきりさせ、動きのメカニズム (la mécanique des attitudes) を際立たせ、身振り (le geste) をより自然なやり方で強調し、動きの輪郭 (le dessin) をより定かにして、身体のライン (les lignes) をより揺るぎないものにすることを強調する。音楽の要素と、身体の動きは、その間

に潤いが保たれながら、その繋がりにより親密で、より直接的であり、より厳格に筋肉の表現 (l'expression musculaire) を律することによって、美的統一 (l'unité esthétique) が促されるのだ。(1912年4月)⁴⁶

これによれば、《牧神》に取り入れられている動きの方法は、①一連の動きをはっきりさせること、②動きのメカニズムを強調すること、③身振りをより自然なやり方で強調すること、④動きの輪郭をより定かにすること、⑤身体のラインをよりゆるぎないものにすること、という五点がある。

これらをさらに分類すると、①から④は、動きや身振りに対する装飾性を排除しようとする試みであり、⑤は動きを純粋化していった先に立ち現れる、確固とした身体のラインについて述べていることがわかる。再び①から④に着目すると、②だけは動きのメカニズム、すなわち動きの発生する動機に焦点が当てられているのに対し、他は動きそのものを強調することに対する言及となっている。

以下ではここで述べられる要素を、(1) 動きそのものの強調 (①, ③, ④)、(2) 動きのメカニズムの強調 (②)、(3) 確固とした身体のラインの確立 (⑤) という3つのタイプに分類し、その内容を検討していきたい。

(1) 動きそのものの強調

ニジンスキーはパリでの初演の後、ロンドンでも《牧神》を上演している。そこで彼は新聞のインタビューに答えるなかで、「誤ったアクセント」や「装飾的な価値」を手放すことの重要性について述べ、同時に、「数学的な正確さで、毎分の動作に印をつける必要がある」として、動きを厳格に規定することの必要性をも訴えている⁴⁷。ここではやや極端にも思えるこのような動きの規定、すなわち動きの明瞭化は、流れるような動きを中心に据える、例えばフォーキンのようなバレエのスタイルとは対極にあるものである。そこにはキュビズムの画家らが造形の本質ともみなした、線や面といった幾何学的な要素を立ち現わせようとする、振付家のラインやフォルムへの傾倒の姿勢と一致する。

さらに《牧神》の作品の特徴のひとつには、すでに述べたような、厳格な二次元的な舞台表象がある。バレエ・リュスの作品の中には《牧神》以前にも《アルミードの館 *Le Pavillon d'Armide*》(1907年) など、絵画的な舞台表象を駆使した作品がある⁴⁸。そこでは、動き出すゴブラン織りの絨毯から人物が飛び出すような、二次元平面から三次元空間に移行する展開がとられるのに対し、ニジンスキーの《牧神》は初めから終わりまでがずっと二次元平面のまま留まる。この

ような二次元的な舞台表象をあえてニジンスキーが選択した理由は、絵画における立体感の表現を拒否したキュビズムの理論を踏襲し、身体の幾何学的かつ純粋な造形美を舞踊作品で達成するという意図があったからであろう。キュビズムの絵画は、対象を模倣することにとらわれず、断片化したものを描くことで、そこに単純かつ純粋な幾何学的造形を提示しようと試みた。ニジンスキーにおいても、人体の動きや身振りを単純化させ、厳格に律することが目指されている。そのような振付上の試みに終始観客の視点を引きつけ、より印象的な視覚的効果を得るために、ニジンスキーの《牧神》はつねに二次元に保たれるのだと考えられる。

(2) 動きのメカニズムの強調

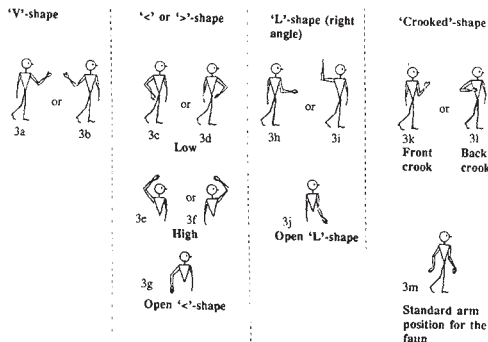
舞踊譜から《牧神》の再現に成功したゲストとイエシュケの研究によれば、登場人物たちの置かれた状況とその動きには、因果関係があると指摘される。例えばニンフたちが牧神に対する警戒の思いを抱いていないときは、彼女らの頭部は平常の位置にある。しかしながら、警戒態勢に入ったときは、彼女らの首の後ろ側が長くなり、その結果、わずかに後頭部が上向きにシフトし、顎はわずかに下向きにシフトするのである⁴⁹。

このような振付の仕組みは、ゲストらはニジンスキーの手を離れた後に再演されてきたバージョンには見られないと指摘し、それを登場人物の心情に裏打ちされた、叙情的なバレエであるとする根拠としている。これを「動きのメカニズムを強調する」という意図に照らせば、確かにゲストらが指摘するような動きは、登場人物の置かれた状況に対する生理的・心理的反応に動機付けされた動きであるといえる。つまり心理的要素と身振りとが対応関係をもつことで、身振りのひとつひとつは理由を持つ。言い換えれば、意味をもたない装飾的な動きを廃することで、そこには動き自体が純粋なかたちで立ち現れるのである。

(3) 確固とした身体のラインの確立

ニジンスキーの《牧神》の舞踊譜を、ラバノテーションに翻訳してその振付の内実を分析したゲストとイエシュケは、頭、胴体、腕などの各部位のフォルムとその方向を分析した上で、それらのポーズは図4、5のようにパターン化されていると指摘する。例えば腕の動きに着目した場合、バレエ・アカデミックにおける腕のポジションは、肩から指先にかけて弧を描くように設計され、それは関節の存在を極力感じさせない工夫となっている。しかしながらニジンスキーの振付では、あえて肘や手首、膝や腰といった関節を意図的に屈曲させることで、角と直線的なラインが作り出されている。先にみたように、グレーズは線や面といった幾何学的な図形は、日常目にするあらゆる

造形の根源的要素であると考えていた。ニジンスキーが舞踊においてあえて幾何学的な振付を採用したのは、身体そのもののもつ根源的、純粹的要素に迫るため、その思想の方向性を同じくするキュビズムの理論を適用しようとしたからだといえる。



▲図4. 《牧神》におけるニンフの振付の腕のパターン (Guest & Jeschke, 1991, p.24.)



▲図5. 腕のパターンを組合せて出来上がるポーズの例 (Guest & Jeschke, 1991, p.25.)

以上の点を踏まえれば、ニジンスキーは、(1) 動きそのものの強調、(2) 動きのメカニズムの強調、(3) 確固とした身体のラインの確立という三点に留意することで、キュビズムの理論を舞踊表現に適用したと考えられる。

一つひとつの身体のラインや動きを分節化することで、おのずとその身振りの重みは増す。そこでは自ずと、ダンサー自身も一つひとつの身振りを簡単に扱うことはできなくなる。そしてそれらの動きは、登場人物の心情やまわりの状況に反応して生まれていると考えられることから、動きはその一つひとつが理由づけされているといえる。またこの作品では、実際には舞台を客席側半分に限定して使うことで、舞台空間を通常の半分以下に狭めている。そのためダンサーと観客との距離は近づくことになるが、そこでは分節化され、意味づけされた動きが、しかも二次元平面上に提示される。そのような状況では、観客までもがその繊細かつ緻密な動きの一つひとつを、注意深くまなざすことが要求されているともいえる。

これらの状況を総括すると、ニジンスキーは《牧神》にキュビズムの理論を適用することで、装飾性を排除し、舞踊表現における身体と動きの純粹性に迫ろうとしたのだと考えられる。そして同時

に観客は、このような身体の提示に必然的に対峙する状況に置かれる。さらにはそのような身体と動きの純粹化は、先のインタビューでも語られるように音楽的要素とのより親密な繋がりに向かい、「美的統一」の達成が見据えられている。

結びにかえてー《牧神の午後》の振付におけるニジンスキーの試み

本稿では、今日、近代の舞踊芸術の源流にも位置付けられるニジンスキーの第一作目の振付作品《牧神》に着目し、作品発表前後の本人の記述やインタビュー記事等を検討することにより、彼の舞踊に対する考え、ならびに《牧神》の振付に込められた意図を検討した。その結果、舞踊表現の根幹ともいえる、動きや身体のあり方を捉えなおそうとする試みの様相が見えてきた。

ニジンスキーは《牧神》で、「その登場人物に関連した美しい動きと古典的なポーズ」の融合を試みたと述べている。なるほど「登場人物に関連した動き」について分析すると、牧神は好色者・渴望者として、ニンフは理想化され追われる者として描かれており、ギリシア・ローマ神話、ならびにマラルメの詩の双方に共通する特徴が引き継がれていることが確認された。また「古典的なポーズ」については、古代ギリシアの彫像に表象された身体のイメージであることも明らかになった。《牧神》における古代神話のキャラクター設定も、古代ギリシアの彫像から描き出された動きやポーズも、そのどちらもが古くから現在に至るまで長く生きながらえてきた、高い価値をもつ芸術の極致のひとつの形である。ニジンスキーはそれらの偉大な作品から、「純粹な」身体の動きや肉体のバランスを読みとって、自らの作品に昇華させることを試みた。

しかしニジンスキーは同時に、キュビズムの理論を自身の振付に適用しているとも述べている。ニジンスキーとキュビズムには、身ぶりや身体のラインを強調したり、幾何学的かつ純粹な形態に注目したりする点で、共通の視点が見出せた。彼はそのような、美術における純粹な形態を舞踊作品に適用するために、(1) 動きそのものの強調、(2) 動きのメカニズムの強調、(3) 確固とした身体のラインの確立という三点に留意したと考えられる。そして幾何学的で装飾性を廃した動きや身体をより印象づけるために、作品は二次元平面に保たれるのだと考えられる。

以上の考察を従来の研究に照らせば、議論の分かれてきた角ばった振付や自慰の表現は、どちらもニジンスキーの意図であったと考えられる。登場人物のキャラクター設定はなじみの性格を踏襲していることを考慮すると、ニジンスキーの《牧

神》の新しさは、その特異な形式と、自慰を舞台上であからさまに表現したことにあるといえる。しかしながらそのような表現に打って出た理由は、先行研究で語られてきたような、振付家の性的葛藤という「個人的な理由」によるものではなく、むしろ性的な活力を象徴する神話キャラクターに忠実な解釈によるものである可能性が高いと考えられる。

本稿の結論を示すならば、ニジンスキーの《牧神》創作の意図は、原作となった詩や神話の人物像を動きや身振りで忠実に描き、同時に、形態の二次元配置と純粹化という美術での取り組みを、舞踊の振付に適用することで、踊る身体の純粹性に迫ることにあった可能性が指摘できるだろう。つまり《牧神》は、高度な技術や装飾的な振付の在りかたから逃れ、純粹なかたちで身体そのものの表現性に迫るという点で、挑戦的な作品であったといえる。

ニジンスキーは《牧神》の後に三つの作品を発表することになる。それらの作品に対する振付の意図はどういうものであったのか、そして《牧神》での振付の意図と照らして、何らかの共通点や相違点が見出せるのかという点は、今後の課題としたい。

引用文献

(1) 舞踊譜

Vaslav Nijinsky, *Choreographic score of the ballet to Debussy's "Prélude à l'après-midi d'un faune"* (Budapest, Aug.-Sept. 1915), from the British Library Music Collections.

(2) 新聞・雑誌記事

Comœdia (France)
Comœdia illustré (France)
El Dia (Argentina)
Le Figaro (France)
Gil Blas (France)
Je sais tout (France)
Pall Mall Gazette (UK)
Programme officiel des Ballets russes (France)

(3) 書籍・論文

Michel Fokine (Trans. Vitale Fokine), *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*, London: Constable & Company Limited, 1961.
Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Boston: Da Capo Press, 1998.
Albert Gleizes & Jean Metzinger, *Du « Cubisme »*, Edition and introduction par Christian Briend, Paris: Hermann Éditeurs, 2012.
Ann Hutchinson Guest, *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, New York: Gordon and Breach, 1989.
---, "Nijinsky's Faune" in *Choreography and Dance*, vol.1, London: Harwood Academic Publishers GmbH, 1991, pp.3-34.

Ann Hutchinson Guest & Claudia Jeschke, *Nijinsky's Faune Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score and his Dance Notation System*, Philadelphia: Gordon and Breach, 1991.

Hanna Järvinen, "Dancing without Space -On Nijinsky's L'Après-midi d'un Faune (1912)", *Dance Research*, 2009, pp. 28-64.

Jean-Michel Nectoux, *L'Après-midi d'un Faune: Mallarmé, Debussy, Nijinsky*, Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1989.

Bronislava Nijinska (Trans. Irina Nijinska & Jean Rawlinson), *Early Memoirs*, Durham: Duke University Press, 1992.

I. S. Zilberstein & V. A. Samkov, *Sergei Diaghilev i russkoe iskusstvo*, Moskva: Iskusstvo, 1982.

川野恵子「ニジンスキー振付《牧神の午後》とキュビズム—舞台芸術における透明性を求めて」『芸術学』13号, 2009, pp.67-80.

菅野昭正『ステファヌ・マラルメ』中央公論社, 1986.

北原まり子「《牧神の午後》(1912)以前のバレエ・リュスにおける絵画的舞台表象」『舞踊学』第36号, 2013, pp.1-8.

アルベール・グレース (貞包博幸訳)『キュービズム』中央公論美術出版, 1993.

鈴木晶『ニジンスキー 神の道化』新書館, 1998.

ヴァーツラフ・ニジンスキー (鈴木晶訳)『ニジンスキーの手記 完全版』新書館, 1998. (Vaslav Nijinsky, *Cahiers*, Paris: Actes Sud, 1995.)

譲原晶子『踊る身体のディスコース』春秋社, 2011.

(4) 辞書・事典

デブラ・クレイン, ジュディス・マックレル (鈴木晶監訳)『オックスフォード バレエダンス事典』平凡社, 2010.

高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』岩波書店, 1960. Publié sous la direction de Paul Augé, *Larousse du XX^e siècle en six volumes*, Paris: Librairie Larousse, 1928.

Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie: Grecque et Romaine*, Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

Ed. Selma Jeanne Cohen, *International Encyclopedia of Dance*, New York: Oxford University Press, 2004. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/>

(5) 映像資料

L'Après-midi d'un Faune (1912), Edited by Ann Hutchinson Guest & Claudeia Jeschke, New York: Dance Notation Bureau.

¹ この作品はバレエ・リュスの1911年から1912年のシーズンに、レオン・バクストが舞台美術を手がけたギリシアを題材とした三部作のうちの、二番目の作品でもある。そのうちの第一作目は《ナルシス *Narcisse*》(1911年)、第三作目は《ダフニスとクロエ *Daphnis et Chloé*》(1912年)であった。振付はどちらもミハイル・フォーキン (Fokine, Michel 1880-1942) が手がけ、音楽は前者がニコライ・チュレプニン、後者はモーリス・ラヴェルが作曲した。

² ニジンスキー振付作品 (全四作品) と、その復刻をおこなった研究者は以下のとおりである。

- ① 《牧神の午後》(1912年 パリ): 復刻 Ann Hutchinson Guest & Claudia Jeschke.
- ② 《遊戯 *Jeux*》(1913年 パリ): 復刻 Millicent Hodson & Kenneth Archer.
- ③ 《春の祭典 *Le Sacre du Printemps*》(1913年 パリ): 復刻 Hodson & Archer.
- ④ 《ティル・オイレンシュピーゲル *Till Eulenspiegel*》

(1916年 ニューヨーク)：復刻 Hodson & Archer.

ニジンスキーはロシア帝室バレエ学校時代にウラジミール・ステパノフの舞踊記譜法を学んだ。そして彼は、それを元に独自に考案した記譜法により《牧神》の舞踊譜を書き残した (Guest, 1989, pp.69-74.)。Garafola, 1998, pp.52-58.

川野, 2009.

Järvinen, 2009.

鈴木, 1998.

Garafola, 1998.

Guest & Jeschke, 1991.

ゲストは、ニジンスキーの後に再演されてきた《牧神》の例として、ルドルフ・ヌレエフが牧神を演じたジョフリー版や、ウィリアム・シャベル版などを挙げている (Guest, 1991, pp.30-31.)。ニジンスキーの振付作品の中でも《牧神》は、バレエ・リュスにレパートリーとして残った唯一の作品である。第三者の手によって再演されてきた《牧神》は、振付家が舞踊譜に残したオリジナル版とは趣を異にして、再演され受け継がれてきたとゲストらは指摘している。

Guest & Jeschke, 1991, pp.1-2. ; Typescript by Jeschke entitled "Visual presentation" and "Conclusion." (研究者本人からの資料提供による)

さらにイエシュケらは、二次元的な表象の意図は、演者の感情に動機づけられた舞台を、観客が「第四の壁」を通して観るという視覚体系に変換することで、登場人物の感情に支えられた表現に迫ることが意図されているとしている。ここで指摘される「第四の壁」とは、舞台上 (架空の世界) と観客席 (現実の世界) との境界を示す、想像上の壁を表す概念である。通常バレエでは、踊り手は観客の方を向き、彼らのまなざしを意識して踊る。しかし《牧神》の場合は、観客には意識は向けられない。そのため観客は、第四の壁を通して、異なる空間から舞台上の出来事を眺めることになる。

« Les Souvenirs de Nijinsky et Karsavina » in *Je sais tout*, le 15 novembre 1912, p.418.

Ch. Tenroc, « Nijinski va faire dans l'Après-midi d'un Faune des essais de chorégraphie cubiste » in *Comœdia*, le 18 avril 1912.

川野, pp.67-68.

Ibid., pp.77-78.

この研究で指摘される透明性とは、建築史学者であるコーリン・ロウの述べる透明性の定義に依拠したものである。ロウは、「透明」という語の意味を、物質そのものの持つ特性と、構造が持つ特性とに分類した。前者は、光や空気が透過するというような物質に固有の性質に由来するものであり、それを「実の透明性」と定義する。後者は異次元に存在するものが同時に知覚可能になるというような、構造または組み合わせによる特性を指している。それは「興行きの浅い抽象的な空間に正面を向けて重ねて並べられた物体を分節化し表現しようとするときに生まれるもの」であるとも表現され、「虚の透明性」と名付けられる。彼は1911-1912年のキュビズムの絵画に、意味合いの異なるこれら二種類の透明性の概念が存在していると指摘している。(コーリン・ロウ「透明性—虚と実」『マニエリスムと近代建築』伊東豊雄、松永安光訳、彰国社、1981年)

Emile Deflin, « Nijinsky au repos » in *Gil Blas*, le 20 mai 1913.

Ibid.

Programme officiel des Ballets russes : Théâtre du Châtelet, mai-juin 1912.

マラルメ研究の分野では、この作品名を《半獣神の午後》とするのが一般的である。しかし本稿では、ニジンスキーの振付作品が《牧神の午後》と訳されるのにあわせて、マラルメの詩についても同じ訳を

用いた。

マラルメの抒情詩《牧神の午後》(1876年)は、彼の最も有名な作品のひとつである。詩の内容は、午睡から覚めた牧神が、二人のニンフたちとの官能的な体験について自問自答する様子を描いたものである。この作品は、マラルメが舞台での上演を想定して書いた《牧神の独白》、それをさらに改作した《牧神の即興》を礎として作られており、1876年に友人のエドゥアール・マネによる四つの挿絵で飾られた豪華本として部数限定で出版された。なおこれらの三作品は、少なくとも全体の構成の大枠に関する限り、決定的といえるような大幅な変更は加えられていないと指摘される (菅野, 1986, pp. 587-592.)。またドビュッシーは、マラルメのこの作品にインスピレーションを受け、「前奏曲」として曲を手がけることとなる (1894年)。ドビュッシーはこの曲をマラルメ本人の前で演奏し、大きな賞賛の言葉をもたらしている。

²⁰ Nijinsky, 1915, p.1 ; Guest & Jeschke, 1991, p.14.

²¹ Nijinska, 1992, p.315. & p.327.

²² Fokine, 1961, p.203.

²³ 例えば、コメディア・イリュストレ誌が発行した「牧神の午後特集号」にその記述が見られる。(*Comœdia illustré*, le 15 juin 1912.)

²⁴ Nijinska, 1992, p.400. & p.427.

²⁵ Nijinsky, 1915, p.1 ; Guest & Jeschke, 1991, p.13.

²⁶ Gaston Calmette, « Un Faux Pas » in *Le Figaro*, le 30 mai 1912, p.1.

²⁷ Auguste Rodin, « La Rénovation de la Danse: Loïe Fuller, Isadora Duncan, Nijinski » in *Le Matin*, le 30 mai 1912, p.1.

またルドンが書いた手紙は、カルメットが2回目に発表した《牧神》に対する記事のなかで、全文が引用されている (Gaston Calmette, « A propos d'un Faune » in *Le Figaro*, le 31 mai 1912, p.1.)。

²⁸ *Je sais tout*, le 15 novembre 1912, p. 418. (下線は筆者)

²⁹ それは例えば1917年から1918年に書かれた彼の手記の中でも見ることができる。そこではカルメットらの批評に言及した上で、「私はこのバレエを作ったとき、卑猥なことは考えていなかった。私は愛情を込めてこの作品を作った」としている (ニジンスキー (鈴木訳), 1998, p.309.)。

³⁰ 高津, 1960, pp.214-215. (「ファウヌス」の頁)

³¹ *Ibid.*, pp.129-130. (「サテュロス」の頁)

³² *Ibid.*, pp.198-199. (「パー」の頁)

³³ *Ibid.*, p.182. (「ニウムパー」の頁)

³⁴ 菅野, 1986.

³⁵ *Larousse*, 1928, p.289.

³⁶ 譲原, 2011.

³⁷ *Pall Mall Gazette*, 15 February 1913, p.5. (下線は筆者)

³⁸ 鈴木, 1998, pp.196-204.

³⁹ *Gil Blas*, le 20 mai 1913.

⁴⁰ *Peterburgskaia gazeta* 15 /28 April 1912 (quoted in Zilberstein & Samkov 1982 (i), p.448.)

⁴¹ *Comœdia*, le 18 avril 1912.

⁴² *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/Cubism> (参照 : 2018-07-27)

⁴³ キュビズムは、1907年から1914年までの間にパリを中心に展開したが、その初期にはすでに大きく2つの形体が存在していたことが知られている。ひとつは、グレーズやジャン・メッツァンジェら「サロン・キュビスト」とよばれるグループであり、パリの非公式サロンであるアンデパンダン展やサロン・ドートヌに出品しながらキュビズムの革新性を主張した。一方、ピカソやジョルジュ・ブラックらは、展覧会には出品せずに画商と直接契約して表舞台からは離れたところで活動したことから、「ギャラリー・

キュビスト」と名付けられ、前者とは区別されている。グレーズら「サロン・キュビスト」たちは、実質的にキュビズムの運動を擁護し牽引する立場を担い、自分たちの作品を理論化したり、文章を書いたりした点が特徴的である。なお少なくとも1912年の段階では、一般にはキュビズムとはグレーズら「サロン・キュビスト」の活動のことを指していたことが報告されている（ニール・コックス（田中正之訳）『キュビズム』岩波書店、2003、pp.136-137. (Neil Cox, *Cubism*, London: Phaidon, 2000, pp.136-137.))。

⁴⁴ グレーズ（貞包訳）、1993、pp.88-89.

⁴⁵ *Comædia*, le 18 avril 1912.

⁴⁶ *Ibid.*（下線は筆者）

⁴⁷ *Pall Mall Gazette*, 15 February 1913, p.5.

⁴⁸ Järvinen, 2009, p.38. ; 北原, 2013.

⁴⁹ Guest & Jeschke, 1991, p.2.