

レフ・バクストを起点に世紀転換期の身体観について考える

草野慶子

バクストやベヌアなど、のちにバレエ・リュスに参加する世紀転換期の画家たちにとって、あるいは同時代の文学者にとって、身体をめぐる思考は、「復活」「変容」「不死」といった概念を戴きつつ、新しい共同体、新しい人間の存在形式を求めることへとつながっていた。中でも舞踊がことに重視されたのは、身体・運動、それに伴う原始的情緒を媒介として、宇宙との交感、他者との共感を可能にする芸術として、言わば舞踊による新しい共同体の創出が夢見られたからである。リズムは、今や「生の法則」ともなるべきであり、鍛錬や運動を通じて、人間に変容をもたらすと理解された。舞台美術や衣服のデザインを介して、バクストをはじめとする画家たちは、新しい理想の身体の創造に関わっていた。

バクストやベヌア、振付家フォーキンにとって、I. ダンカンの影響が決定的であったことはよく知られるが、彼女の舞踊哲学における、近代的自我の批判、進化論的な人間観、女性の身体創造の理念が、ロシアにおいてどのように展開／変質したのかを、考えてみる必要がある。当初彼女が掲げた「アメリカ人の身体」のための新しいダンスという目標は、この時期、「国民美術」の発見と確立に力を注いでいた画家たちにとって、「国民舞踊」の可能性を示唆するものでもあったろう。やがて、ひとり宇宙に対峙する女性の身体は、天才男性舞踊手と、ロシア民族の соборность を体現する圧倒的な群舞へと変貌し、黄昏の西欧近代へと乗り出していく。加えて、初期バレエ・リュスのエキゾティシズム／オリエンタリズムを、ドストエフスキの言うロシア民族の全人性の発露と見なす言説において、バレエはスラヴ民族の、ロシア国民の身体をつくるものと位置づけられていく。

その際、ロシア（スラヴ）こそがギリシャの正統な後継者であり、西欧を超える、来るべき真の Возрождение の担い手であるという自負が大きな役割を果たす。世紀転換期ロシアのギリシャ熱は、むろんこれと表裏一体である。バクストが「純血のギリシャ人の」と呼ぶユートピアの身体は、死と孤立を条件づける個人の身体を通してこそ、不死の獲得と全への回帰を可能にするという夢の場所であり、世代を超えた民族の共同事業へと招かれた選民・ロシア民族の、不滅の身体そのものでもあった。

(くさの けいこ, 早稲田大学)

チャストゥーシカのジャンルの特徴としての演劇性

熊野谷 葉子

チャストゥーシカの短いテキストを正確に理解するには、その内容を「誰が」「誰へ」歌っているのかを知る必要がある。チャストゥーシカの歌詞は一人称 «Я» の立場から述べられているものが圧倒的に多く、さらにしばしば誰かへの呼びかけとなっているからである。例えば、報告者自身が採録したチャストゥーシカの大半は若い女性の立場から歌われているが、多くの場合恋人や女友達などへの明確な呼びかけの言葉がある。たとえ呼びかけがなくとも個々のテキストは内容から「若者が恋人へ」「婿が義母へ」というように分類することが可能であり、歌中の «Я» の立場が全く不明で呼びかけもない、完全な三人称叙述のテキストはごくわずかである。

しかし歌い手自身の立場と各歌の主人公の立場は必ずしも一致しない。たしかに男性の歌い手は男性を主人公とするチャストゥーシカを、女性の歌い手は女性の歌を歌うことが多いが、男性が女性の、女性が男性の声色を使って歌うこともあれば、未婚の女性が嫁の立場から結婚生活の辛さを歌ったり、高齢の歌い手が若い娘の心情を歌うこともある。この時、歌い手はそれぞれの歌の «Я» になり代わってその言葉を発しており、いわば各歌の主人公の役割を演じていると言えるが、それが複数の歌い手によって次々に歌われることによって、チャストゥーシカの演奏の場は一種の演劇的な空間を形成する。

チャストゥーシカは、基本的に途切れなく続く伴奏にのせて歌い手たちが次々に繰り出していくものである。一つの歌は別の歌を誘い出し、問いと答え、あるいは先行する歌のパロディーが続く。こうしたやりとりがかけあいになると、その様子はさながら舞台上の登場人物たちの台詞の応酬となる。「歌いだしてよ…」などと歌い手を促す一連の歌はこの舞台を開幕させる合図として、また伴奏者をねぎらう内容の歌はこの舞台を閉幕する合図として機能している。

このような、一人称叙述で呼びかけをともなうテキストの性質と、それが他へ積極的に働きかけて応答を引き出し、舞台上の台詞のやりとりにも似た歌の連鎖を作り出すという演奏法は、チャストゥーシカの本質的な特徴の一つがその演劇性にあるということを物語っている。

(くまのや ようこ, 慶応大学)