

## モーリス・ベジャール作、バレエ『THE KABUKI』（1986年） ——文化転移による伝統の変容と、散りゆく桜の美学に関する考察

田邊和可子

### はじめに

本稿では、歌舞伎『仮名手本忠臣蔵』をバレエに翻案した、フランス人振付家モーリス・ベジャール（1927-2007）の『THE KABUKI』（1986）を考察し、日本の美意識と西洋の美学、特にワーグナーの総合芸術の美学との間に共通なものを辿っていきたい。『THE KABUKI』の舞台上で象徴的に使われる散り行く桜の表現は、日本と西洋に共通する感性を示唆しているのだろうか。桜の表現と共に『THE KABUKI』における死、輪廻転生のすがたを考察する。ベジャールは、歌舞伎の形式だけでなく、歌舞伎が歌、踊りなど諸芸術を総合するあり方、言い換えれば、歌舞伎の総合芸術としての一面に関心を持っていたのではないだろうか。日本の伝統はどのように80年代の西洋バレエの前衛に寄与したのだろうか。まず手短かに歌舞伎『仮名手本忠臣蔵』との違いを明確にしながらかベジャールの『THE KABUKI』の構成を確認し、次に日本の美意識と西洋の美学に共通するものとして総合芸術に関心を寄せ、ワーグナーがインスピレーションを受けた輪廻転生の考えが、どのように『THE KABUKI』で表現されたかを考察したい。

『THE KABUKI』で表現される『仮名手本忠臣蔵』の物語は、周知のとおり武士道における忠義の思想に基づき（或いは名誉のために）四十七士が、亡き主君浅野内匠頭の仇を討ち切腹した1702年の赤穂事件を題材としている<sup>(1)</sup>。現代の東京から1702年の武士の世界にタイムスリップし、物語が展開する。まず、二つの文化、ベジャールのバレエと日本の歌舞伎の出会いを分析するために、1988年出版のミシェル・エスパーニュの著作で紹介された文化転移論を『THE KABUKI』に応用してみると、日本の歌舞伎の型などの文化コードはそれらを受信するフランス側の翻訳によって変容していくことになる。文化転移において、文化コードの伝達は、送信国の日本より

もむしろ受信国フランス側のニーズ・需要とその背景によって決定される<sup>(2)</sup>。エスパーニュは、「このような意味論的流用は、あるシステムから別のシステムへ移行する対象を深く変容させる」<sup>(3)</sup>という。日本的なものほどのようにフランス側に翻訳されたのだろうか。

## 1. 『THE KABUKI』の構成、『仮名手本忠臣蔵』との比較において

現代の東京の場面で始まるプロローグ。1986年初演時は若者たちがワープロを叩いたりやかんを持ってきたり、最近の舞台では電動キックボードで走っていたりするシーンが一変、日本刀を捧げ持つ黒衣の登場により時空のズレが生じ始める<sup>(4)</sup>。刀の前で互いに顔を見合わせ考えを探り合う男たちの姿は、前世の記憶を呼び起こしているかのようだ。若者のリーダーが刀を持つと、これまでのロックな音楽が、義太夫に切り替わる。（音楽はベジャールが黛敏郎に一任し、黛は『仮名手本忠臣蔵』の展開に沿って自らが作曲した音楽構成に、義太夫を多数引用している<sup>(5)</sup>。）義太夫とともに暗闇から、『仮名手本忠臣蔵』の主要人物、足利直義、高師直、塩冶判官が能舞台を想わせる摺り足で現れ、時代は江戸へとタイムスリップする。大序の『兜改め』つまり事件の発端となる、塩冶の妻顔世御前への師直の横恋慕から、殿中で塩冶が師直に斬りかかる三段目、四段目の塩冶切腹、五段目山崎街道での勘平の義父と山賊の死、六段目の勘平切腹までは、黛の音楽に誘われベジャールの作品構成は歌舞伎をかなり正確に踏襲している。特に五段目で、塩冶の家臣の身から山賊にまで堕ちた斧定九郎が勘平の義父から財布を盗み斬りつける所作や、イノシシの登場などは、歌舞伎の型、小道具やツケの音などが、細部までバレエのなかで模倣されている。タイムスリップした青年は、初めは『仮名手本忠臣蔵』の登場人物たちに存在を認識されない。しかし主君の大事を知らず逢瀬を楽しむ勘平・腰元おかると出会い視線を交し、そこで初めて姿を認められたのち、青年は徐々に江戸に溶け込んでゆく。しまいに四段目塩冶切腹の際には、塩冶に由良之助とみなされ、いつしか由良之助の役目を担うまでに至る。その過程で、「現代のおかると勘平」が、現代と江戸の世界を橋渡しするかのようになり、たびたび登場する。

しかし、七段目祇園一力茶屋から始まる二幕目では、ベジャールのオリジナリティが物語の構成にまで強く打ち出される。『仮名手本忠臣蔵』の八、九、十段目は省略され、この演目の200年後（1934）に青山青果によって書かれた『元禄忠臣蔵』の「南部坂雪の別れ」、（つまり四十七士のリーダーが主君の妻に、仇討ちの決行を示す同志連判状をこっそり渡すシーン）に代わられる。そして、この変更とともに歌舞伎の原風景をベジャールは大きく変えた。日本の『忠臣蔵』の物語には存在しない塩冶の亡霊を登場させ、顔世に、より大きな役割を与える。歌舞伎で顔世は、由良之助が仇討ちの決意を表明するまでの過程に、ほとんど影響を与えない。しかしバレエでは、高貴な身分の女性もただ守られる存在としてではなく、行動する。塩冶の亡霊を呼び起こし、文字通り由良之助の手をとって背中押し、両手で耳を塞ぐ彼を説き伏せるような仕草で後押しする。このシーンの後、『仮名手本忠臣蔵』の十一段目、討ち入りのシーンが続く。最初のベジャールの構想では、討ち入りを果たしたあと現代に戻るようになっていた現代の青年だが、最終的に、黛敏郎の『THE KABUKI』の音楽構成にベジャールが黛の『涅槃交響曲』を加え、涅槃の曲とともに四十七士が切腹して死を迎える演出となった<sup>(6)</sup>。

## 2. 日本の美意識と西洋の美学の間に共通なものを探して

### ——総合芸術への問い

次に、『THE KABUKI』を通して日本の美意識と西洋の美学の間に共通なものを考察したい。ベジャールによる総合芸術としてのバレエ制作の試みに、総合芸術としての歌舞伎が呼応していると仮説を立てる。

ベジャールは、ドイツ文化を愛する哲学者、父ガストン・ベルジェのもとワーグナーのオペラに8才で出会い夢中になり、20才の時に読んだニーチェの『悲劇の誕生』とともに、かつてのギリシャ悲劇のような、歌・舞・演技が宗教的な力を生む作品を創りあげたいという想いを強めた<sup>(7)</sup>。1964年にベジャールが発表したバレエ、『第九交響曲』は、ワーグナーに捧げられたともいえるニーチェの『悲劇の誕生』の引用で始まる<sup>(8)</sup>。「歌をうたいつつ、踊りをおどりつつ、人間はおのれがより高次の共同

体の一員であることを表明する。」<sup>(9)</sup> こうした歌・踊り・演技が統合された作品制作への想いが、彼を歌舞伎へと導いたのだろうか。演劇学者、河竹登志夫を引用する。「歌舞伎が近代劇などの科白劇（セリフとしぐさの芝居）とちがういちばんの特長は、音感要素〔歌〕と舞踊の要素〔舞〕と身振り演技〔伎〕の三要素が融合された、総合芸術だということです。」<sup>(10)</sup> ワグナーは、1850年に発表した『未来の芸術作品』の中で、「舞踏芸術と音響芸術と詩文芸術は原初に生まれた三姉妹であって、彼女たちは、[...] つねにそれ自身でありながら他者であるもの、幾たびも離れ離れとなりながらまた至福のうちに一体となる芸術」<sup>(11)</sup> と書いている。1850年代のドイツのワグナーと、1603年を起源<sup>(12)</sup> とする歌舞伎に総合芸術として通じるものが見受けられるが、より正確に総合芸術としての歌舞伎について、先行研究を見直してみよう。E. T. Kirbyは、総合芸術「Gesamtkunstwerk」の代用語としてのワグナーの「theatre of the future（未来の劇場）」という表現に着目し、この作曲家による「未来」という言葉の選択に、二つの重要な意味を指摘する。「それはまだ実現されていないこと、そしてその実現は歴史、文化の進化の過程の結果であることである。」<sup>(13)</sup> つまり総合芸術の実現の夢は、概念の進化とともにワグナーがまだ見ぬ古今東西の芸術世界に引き継がれたのだ。その進化を考察するため、Kirbyは「トータルシアター」をワグナーに由来する、より包括的な概念として次のように定義する。「あらゆる芸術の交わる場である劇場を [...] [意味し、] より重要な点は、[音楽、動き、声、舞台装置、照明など] さまざまな要素の間に効果的な相互作用が存在する、あるいはそれらの間に重要な統合が存在するという理解である。」<sup>(14)</sup> このE. T. Kirby編集の『Total Theatre』（1969年）は同じく総合芸術の進化に興味を寄せるMatthew Wilson Smithが最も一般的な研究として筆頭に挙げるアンソロジーである<sup>(15)</sup>。本は英語で書かれ、出版年の点からいってもベジャールの参考文献になりえる、このテーマについての当時稀な本である。ベジャールは、インドや日本のバレエを創る前に様々な関連文献に目を通してはいるが、総合芸術としてのバレエを創る為に、この本は利用できただろう。そしてこの本の第五章、『The Oriental Stage : Hieroglyphic Form』は、トータルシアターとしての歌舞伎について、エイゼンシュテイン、ポール・クロードル、Leonard C. Pronkoの著作で構成されている。ベジャールへのトータルシアターについてのインタビューなどを

まとめた Roger Stengele の記事によると、ベジャールは、トータルシアターを「[芸術] 表現手段間のバランスを探ること、相補的な [芸術] 言語間のコラボレーション」とする<sup>(16)</sup>。

ここまでの考察で、音楽・舞踊・詩文や演技が一体となることで、それぞれが充足し、それぞれが拡張する総合芸術という概念は、あらゆる芸術要素の効果的な相互作用を目指すトータルシアターの概念へ進化し得ることがわかる<sup>(17)</sup>。Kirby がいうトータルシアターの諸芸術間の相互作用は象徴主義の芸術家たちが発展させてきた「諸芸術の [ジャンル] 間の、そして [五感をはじめとする] 様々な感覚から伝わる情報間の対応関係」<sup>(18)</sup> の探求に呼応する。象徴主義の詩人ボードレールの詩『コレスポンダンス』は、香り、音、そして色などの感覚の対応関係について語ることで、光を聞き音を見るような共感覚と、象徴主義の関連を示唆している<sup>(19)</sup>。歌舞伎における諸芸術間の相互作用は、そのような五感、あるいはそれ以上に様々な感覚の対応関係に呼応しているのだろうか。

西洋文化の視点で歌舞伎を考察した最初の批評家の一人ともいえる、エイゼンシュテインは「われわれは、現に歌舞伎を見ていて『動きを聞き』『音を見る』のである。」<sup>(20)</sup> と評している。この映画監督の見解を次に要約する。サッカーにおいて、全体的効果を最大限に狙う各ポジションからのパス回しのように、市川猿之助の切腹のシーンでの「しびれるほどの感動」は、聴覚・視覚をはじめとする様々な感覚器官でパス回しされる、演劇の「単一の、一元的な感情刺激」の最大の効果である。啜り泣きの音が短刀の動きと「絵画的に」一致し、感動を呼ぶ感情刺激は聴覚と視覚に分かれることなく一つの演劇単位となり、「観客の脳」を直撃する。この未分化の感情刺激は「効果達成の手段を二重にする」<sup>(21)</sup>。このような歌舞伎の共感覚的效果の考察は、歌舞伎を「おそらく総合演劇の最も高度な発展形態である」とする Kirby によって引き継がれている。Kirby は「[歌舞伎は] 意味を感覚から別の感覚へと伝えるための装置である」<sup>(22)</sup> と記している。

ここまで、トータルシアターとして歌舞伎の分析を辿ってきたが、そのように捉えることは、ベジャールが歌舞伎の総合芸術としての一面に関心を寄せていたという仮説を証明することを超えてどのような意義があるだろうか。総合芸術やトータルシア

ターという概念は、西洋でこの概念が生まれる以前から日本に存在した「歌舞伎」を、日本の外へ伝えるための橋渡しとなると考える。ドイツで「美学」が誕生する前に存在した、（例えば、「もののあわれ」のような）日本の感性を西洋の「美学」という概念から翻訳し「日本の美学」が構築されるという仮説のように、西洋の概念・ボキャブラリーによる翻訳作業は日本的なものの存在を日本の外へ伝える為の一つの有効で現実的な手段である。『THE KABUKI』で斧定九郎と、高師直を演じた松下裕次は、「[このバレエでは、]歌舞伎の忠臣蔵が西洋のバレエという舞踊言語に翻訳されたのだと思います。[...]『日本人の歌舞伎はこうだって』いう風に、固執して歌舞伎に寄せていくのではなく、[...]ベジャール氏のような、西洋の美意識を持った方が作ったからこそ、海外でこれだけ受け入れてもらえて、どこに行ってもすごく喜んでいただけた。[...]西洋と東洋の全く異なる美意識を、いかに融合させて、新しいものを生み出すか、という試みだったんじゃないかと思います。」<sup>(23)</sup>と語っている。たとえグローバル化の影響のもと、文化転移の過程で日本の文化コードが変容しても、日本に残る日本の真正さを私たちは見つけるだろう。実際『THE KABUKI』の初演1986年に、フランス人は二つの公演を見る機会に恵まれた。一つ目は10月のパリ・オペラ座で、ベジャールによる歌舞伎の翻案、バレエ『THE KABUKI』。その4カ月前にはパリのモガドール劇場で坂東玉三郎が日本の伝統的な歌舞伎を上演した<sup>(24)</sup>。

### 3. 『THE KABUKI』における総合芸術と仏教文化

最後に、日本の美意識と西洋の美学、特にワグナーの総合芸術の美学との間の共通なものを辿るために、両文化の類似関係を再構築する共通基盤となるものの存在を考察したい。エスパーニュによると、「言語、神話、習慣の間に類似点を見出すことは、失われた共通言語や忘れ去られた共通の宗教の影響を示す場合にのみ意味をなす、それは全人類のものではなく、むしろ[当該]グループのものである。」<sup>(25)</sup>「そして、その共通基盤の再構築は文化転移の研究の中心的な対象となりうる。」<sup>(26)</sup>私は両文化のグループをつなぐ共通基盤にインドから生まれた仏教文化が少なからず関与していると考え。仏教文化の日本への影響は、歌舞伎においても市川團十郎の名を守る

成田屋と成田山、お不動さまの御霊徳をあらわす「にらみ」の見得、『鳴神』などの物語や火焰文様の着物など様々に見受けられるが<sup>(27)</sup>、ベジャールはワーグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』などを例に挙げながら、「1855年以降の彼の作品と人生に仏教が与えた影響について」<sup>(28)</sup>喚起する。ベジャールによれば「ライトモチーフ理論は、極端な言い方をすれば、仏教信仰における意識の状態、そしてその絶え間ない変動の心の動きの反映である。」<sup>(29)</sup>。仏教のワーグナーへの影響については、この作曲家自ら、自伝『わが生涯』<sup>(30)</sup>や『リストへの手紙』<sup>(31)</sup>で明らかにしている。カール・スネソンの『ヴァーグナーとインドの精神世界』（1989年）によれば、ワーグナーはドイツ語とフランス語でインド文学と宗教を読んでおり、特に1854年に読んだアルトゥール・ショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』（1818年）を通して、この哲学者による仏教思想への誤解とともに、仏教を理解した<sup>(32)</sup>。インド思想の影響を強く受ける以前の、1851年に出版した『オペラとドラマ』で既に、予感（Ahnung）と回想（Erinnerung）を表現するモチーフについて考察を始めていたが、仏陀の輪廻転生への関心はこのモチーフを更に発展させる<sup>(33)</sup>。『オペラとドラマ』で彼は次のように記している。

オーケストラが[さし迫った危険の]予感の性格を明確に具体化するわけだが、完璧な具体化の実現のためには予感は回想に結びつけられなければならない。[...] 私たちがすでにさし迫った危険と密接に関連した詩句にあわせて音楽的表現として聞きとっていた旋律的フレーズを、鋭くエネルギッシュに強調して反復させる。この旋律的フレーズの性格的特質が先の状況の回想を鮮明に呼び醒ますことになり、旋律的フレーズがさし迫った危険を知らせる身振りや相俟って感情をおのずと導く震えるほどの予感で私たちの心を満たすのである。<sup>(34)</sup>

この予感と回想のモチーフは、仏教思想のインスピレーションのもとで現世と前世が響きあうモチーフへと発展する。自伝『わが生涯』には「仏陀は人に出会うたび、その人のさまざまな転生を思い出す。仏陀のこの話によって、私は反復するモチーフを対位法のように用いることで、そのようにかすかな記憶を想起させることを思い

ついた」<sup>(35)</sup>と書かれている。

バレエ『THE KABUKI』にも、そのようなモチーフの表現が見つかる。ワーグナーは「さし迫った危険を知らせる身振りが欠落している [...] [ために] 音楽家だけが [...] 音楽的フレーズ」<sup>(36)</sup>で予感と回想のモチーフを奏で始めると書いているが、ベジャールの舞台では、この危険の予感は散りゆく桜の表現によって強調し反復される。新渡戸稲造が『武士道』で、「わが桜花は [...] 自然が呼ぶ時にいつでも生を捨てる準備ができています [...] 美しくはかない、風にふかれるままに散りゆく花、淡い芳香を放ちつつ永久に消え去るこの花」<sup>(37)</sup>と日本人の記憶を表したように、主君塩冶の命があるうちは妻、顔世の携える桜の木は花をつけているが、塩冶切腹の後、彼が亡霊となって現れるシーンでは、枯れ木に花はもう残っていない。『THE KABUKI』冒頭では、この死を予感させるように、顔世の持つ桜が揺れ散ってゆく。日本人にとって、顔世の散る桜は命のはかなさの記憶と結びつき、ベジャールの演出で、ライトモチーフのように繰り返し表現され、回想と予感を響かせる。

## おわりに

ベジャールは「前衛こそが真の伝統」<sup>(38)</sup>だという。ギリシャ悲劇の総合性へ想いを馳せていた振付家は、トータルシアターという共通基盤を通して歌舞伎を受容した。歌舞伎がどのようにベジャールのバレエの革新に寄与したか、更に詳細な研究を続けたい。

## 註

外国語文献の引用は拙訳。（ウェブサイトの最終閲覧日は全て2024年11月15日）

- (1) 山本博文、『東大教授の「忠臣蔵」講義』、KADOKAWA、2017。
- (2) Espagne, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands* (1988), Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.23.
- (3) *Ibid.*, p.20.
- (4) プログラム『ザ・カブキ』、新書館、1986年。DVD『ザ・カブキ』、新書館、2012参照。



- (5) プログラム, *ibid.*、64頁。
- (6) *Ibid.*
- (7) Béjart, Maurice, Robert, Michel, *Ainsi danse Zarathoustra : entretiens*, Paris, Actes Sud, 2006, pp. 13, 18, 29, 33.
- (8) Programme, *La IXe Symphonie*, Maison Maurice Béjart.
- (9) フリードリヒ・ニーチェ、『悲劇の誕生』、(西尾幹二訳)、2010、中央公論新社、24頁。
- (10) 河竹登志夫、『歌舞伎』、東京大学出版、2013、90頁。
- (11) リヒャルト・ワーグナー、「未来の芸術作品」『友人たちへの伝言』、(三光長治監訳)、法政大学出版、2012、93-94頁。
- (12) 河竹登志夫、*op. cit.*、127頁。
- (13) Kirby, E. T., *Total theatre ; a critical anthology*, New York, Dutton, 1969. p. xiii.
- (14) *Ibid.*
- (15) Smith, Matthew Wilson, *THE TOTAL WORK OF ART From Bayreuth to Cyberspace*, NY, Routledge, 2007, p. 7.
- (16) Stengele, Roger, “ Maurice Béjart et le Théâtre Total ” , *Théâtre dans le monde*, Paris, l' Institut international du théâtre, vol. xiv, 1965, p. 560.
- (17) Wagner, Richard, Goldman, A. and Sprinchorn, E. (ed.), *Wagner on music and drama*, Ashton Ellis, H. (trans.), New York, Dutton, 1964, pp. 121-122.
- (18) Kirby, E. T., *op. cit.*, p. xviii.
- (19) *Ibid.*
- (20) エイゼンシュテイン、『映画の弁証法』、(佐々木 能理男訳)、1953、14頁。
- (21) *Ibid.*, 13頁から17頁を参照「」内は佐々木の訳をそのまま引用した。
- (22) Kirby, E. T., *op. cit.*, p.176.
- (23) 2023年7月の筆者によるインタビュー。
- (24) Bnf DATA, [https://data.bnf.fr/39476964/le\\_grand\\_theatre\\_kabuki\\_spectacle\\_1986/](https://data.bnf.fr/39476964/le_grand_theatre_kabuki_spectacle_1986/)
- (25) Espagne, Michel, *op. cit.*, p. 4.
- (26) *Ibid.*
- (27) 成田山新勝寺、大本山成田山、<https://www.naritasan.or.jp/special/danjurou/>、成田山深川不動堂、<https://fukagawafudou.jugem.jp/?eid=2574>
- (28) Béjart, Maurice, Robert, Michel, *op. cit.* p. 58.
- (29) *Ibid.*
- (30) Wagner, Richard, *Ma vie*, Paris, Buchet & Chastel, 1983.

モーリス・ベジャール作、バレエ『THE KABUKI』（1986年）

- (31) *Correspondance de Wagner et de Liszt, traduction française*, 1900 (Tome II.) , p. 90, 91. 1855年6月7日ロンドン、ワーグナーからリストへの手紙を参照。
- (32) カール・スネソン、『ヴァーグナーとインドの精神世界』（1989年）、（吉水千鶴子訳）、法政大学出版局、2001、26から32頁。
- (33) *Ibid.*、68、69、100、101頁参照。
- (34) ワーグナー著作集3、（池上純一訳）、第三文明社、1993、550頁。
- (35) Wagner, Richard, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 331.
- (36) ワーグナー著作集3、*op. cit.*、550頁。
- (37) 新渡戸稲造、『武士道』（1899）、山本博文訳、筑摩書房、2010、173-174頁。
- (38) Stengele, Roger, *op. cit.*, p. 546.