

Title	現代バレエ作品『カルメン』と闘牛のイメージ
Sub Title	Les ballets contemporains et les images de la tauromachie
Author	林, 栄美子(Hayashi, Emiko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2014
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション (Language, culture and communication). No.46 (2014.) ,p.43- 67
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20141231-0043

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

現代バレエ作品『カルメン』と闘牛のイメージ

林 栄 美 子

序論

1) 『カルメン』と現代バレエ

『カルメン』の原作を読んでいなくとも、オペラ『カルメン』の舞台を一度も見たことがなくとも、誰もがカルメンという名からある共通の女性のイメージを思い浮かべるに違いない。そして、ビゼー作曲のオペラ『カルメン』の中の、忘れがたい印象を残す楽曲・歌曲の数々も、カルメンのイメージと共に一般にもなじみ深いものだろう。

実際にスペインの闘牛など見たこともない多くの人々も、「闘牛士」のイメージは漠然と持っているようである。そのイメージの基になっているのは、多くの場合、小説やオペラから翻案された様々な映画や舞台によって増殖・変化したイメージであるとしても、やはり『カルメン』の中のあの闘牛士ではないだろうか。これまたオペラ『カルメン』のなかの、あの「闘牛士の歌」のメロディーを伴って……。

原作であるプロスペル・メリメの小説『カルメン』の方は、今ではオペラ『カルメン』ほどポピュラーではないように思われる。カルメンの漠然としたイメージは持っているとしても、原作を読んでいる人は、残念ながら昨今ますます少なくなっている。

オペラのほうは、日本では大正時代にオペラの大衆化に大きな役割を果たした「浅草オペラ」の人気演目であった、という日本特有の事情もあって、その後もオペラの中では最もポピュラーな演目であろうが、世界的に見ても人気演目であることは、異論の余地がなからう。

ところで、オペラの『カルメン』は、原作とはかなり違う点がある。オペラに翻案された時に加えられたいくつかの改変が、この作品が舞台での人気演目になるにおいて、大き

な力になったと思われ、一般に流布しているカルメンのイメージは、オペラが元になっていることが多い。

一方、オペラと同じ劇場で上演される、バレエの世界の方では、カルメンが取り上げられることはほとんどなかった。クラシック・バレエの有名な演目のなかに『カルメン』は見当たらないのである。(クラシック・バレエの振付家として有名なマリウス・プティパが、初期にカルメンを題材にした小品を作ってはいるが、振付は伝承されておらず、作品の詳細は不明である¹⁾。)

しかし 20 世紀になってからは、『カルメン』をバレエ化する試みは、何度も行われてきている。舞台上で上演されるバレエ作品のみならず、ダンスの入った映像作品まで、様々なものが発表されている。なかでも、すでに現代の古典と呼びうるような、ローラン・プティ振付『カルメン』(1949 年)とアルベルト・アロンソ振付『カルメン組曲』(1967 年)、さらに近年注目されている振付家マッツ・エックによる『カルメン』(1994 年)の三つが、現在に至るまでの上演回数の多さから見ても、重要な作品と言えるだろう。これらの現代バレエ三作は、いずれも原作『カルメン』よりもオペラ『カルメン』に近いといえる。すなわち、オペラの台本になる時点で変更されたいくつかの点を、ほぼ踏襲しながら作られているということを、まず指摘しておく必要がある。

さらに、これらの作品では、「カルメン」の現代的な捉え方がまず目を引くが、それと共に、「闘牛」「闘牛士」ではなく「闘牛」そのもののイメージを作品を貫く主題系の構成要素として活用している、という興味深い共通点があるように思われる。原作からオペラを経てバレエ作品に至る経緯をもたどりつつ、以下にその点を論じていくことにする。

2) 小説からオペラへ

ブロスベル・メリメ Prosper Mérimée (1803–70) の中編小説『カルメン *Carmen*』は、1845 年にまず『両世界評論 *La Revue des Deux Mondes*』誌に発表され、二年後に他の二作を加えて単行本として出版される。(最後の第 4 章は単行本出版の折に付け加えられた。) 1875 年になって、アンリ・メイヤック Henri Meilhac (1830–97) とリュドヴィク・アレヴィ Ludovic Halévy (1834–1908)²⁾ によってオペラ^{リブレット}台本に翻案され、ジョルジュ・ビゼーが作曲して全 4 幕のオペラ (初めはオペラ=コミックの形式) に仕立て、パリ・オペラ=コミック座で初演される。初演時には不評であったが、その後エルネスト・ギロー

Ernest Guiraud (1837-92) の改変³ によって好評を博するようになり、フランス・オペラの代表作となるに至る。(ビゼー自身はこのオペラの成功を知らずに、初演後まもなく死去している。)

小説とオペラの間には、登場人物設定や物語の組み立てなどに多くの違いがあるが、とりわけ重要と思われる違いを次にあげてみよう。

①^{マタドール}闘牛士エスカミーリョの創出

最大の違いは、闘牛士の設定の違いであろう。原作小説では、闘牛士は登場するが、それほど重要な役割はつとめない。カルメンは闘牛士に一時的に惹かれはするが、彼女が本当に惚れたのはドン・ホセであって、闘牛士ではない。そもそも小説では闘牛士は、ルーカスという名で、最後に牛を仕留める(赤い布ムレータを使う)「マタドール」ではなく、馬に乗って槍を操る「ピカドール」なのである(18-19世紀には、ピカドールはマタドールと並んで花形であった⁴)。ルーカスはコルドバの闘牛場で牛の突進を受けて馬ごと倒されて、下敷きになってしまい、カルメンの愛を最終的に勝ち取ることはない。ホセに殺される直前に、ルーカスとの関係を問詰められたカルメンはこう答えるのだ、「たぶんおまえさんほどには真剣にほれなかったろうよ」と。つまり原作では、あくまでホセとカルメンの愛憎の顛末が描かれるのであり、闘牛士ルーカスはいわば脇役にすぎない。

一方オペラでは、闘牛士は牛を殺す「マタドール」となり(「^{トリアドール}闘牛士の歌⁵」の歌詞の内容からそれが明瞭に分かる)、名前もエスカミーリョという華やかな響きの名が与えられて、登場するや有名なアリアを歌い、カルメンの新しい恋人として、ホセとの間に割り込んでくる。闘牛士は準主役の位置に昇格するのである。

オペラの終幕でも、エスカミーリョはセビーリャの闘牛場で華々しく活躍し、彼への愛をカルメンはホセにはっきりと告げる。このように、オペラでは三角関係が明瞭に描き出されて、ドラマの緊張感を生んでいる。このエスカミーリョこそが、多くの人が思い浮かべる「闘牛士」のイメージの原型になっているものと思われる。

②ミカエラの創出

ホセの同郷の婚約者ミカエラも、原作小説には登場せず、オペラで加えられた登場人物である。ミカエラはホセにとって郷里の母につながる存在であり、カルメンの妖しい魅力とは逆の、ホセを本来の道に向かわせるべき吸引力を持っている。こうして、オペラのなかでは、カルメンをめぐっては男二人、ホセをめぐっては女二人、というように三角関係

が二つ重なり合うことになる。ただしホセはライバルに嫉妬するが、カルメンは嫉妬しないので、カルメンとホセとミカエラの三角関係の方はホセにとっての問題でしかない。

③カルメンの夫の消滅とホセによる殺人場面の減少

原作では、カルメンにはジプシーの夫ガルシアがおり、ホセはガルシアを決闘で殺すことになるのだが、オペラのカルメンには夫はいない。ガルシアは登場しないので、決闘もない。（その代わり、ホセがエスカミーリョと決闘する場面があるが、カルメンと仲間たちに止められる。）またホセの上官の中尉はオペラにも登場するが、原作と違ってホセに殺されるわけではない。つまり、オペラではホセが殺すのはカルメンだけになっている。オペラの舞台上であまり殺しの場面を作りたいくないという配慮が台本作者たちにあったためであろうが、同時にそれがカルメン殺しの場面だけを浮き立たせるという劇的效果も生んでいると言える。

④カルメン殺しの場所の設定

最後にホセがカルメンを殺す場面は、原作では山の中である。カルメンは占いによって自分の死を知り、運命を受け入れる決心をして、殺されると知りながらホセに従ってその地に赴くのである。一方オペラでは、エスカミーリョが出場するセビーリャの闘牛場の前で、カルメンはホセに殺される。人がいなくなった広場での二人の最後の言い争いと、闘牛場内を埋める観客の歓声が重なり合うという迫力あるラストシーンが、この設定によって生まれる。

⑤ジプシーとしてのカルメン

カルメンはスペイン人ではない。原作でもオペラでもカルメンはジプシーであるという設定だが、ジプシー性はメリメの原作のほうが色濃い。外国を舞台にしたエキゾチックな要素の強い作品を得意とした、メリメらしい筆致で描かれている。一方オペラでは、流浪の民の、束縛を嫌い自由に生きるという面が強調されている。自由で主体的な女性としてのカルメン、という現代人好みのイメージは、オペラのカルメンから由来するものだろう。しかし原作では、カルメンのジプシー性はもう少し複雑に描かれている。ジプシーの集団としての掟には従おうとし、占いを信じ、（自分の気持ちを偽って生きるよりは）ホセに殺される運命を自ら受け入れるのも、またカルメンなのである。オペラ終幕のカルメンの有名な台詞「自由に生まれて自由に死ぬのよ Libre elle est née et libre elle mourra」⁶

は、原作では「カリ（ジプシー）に生まれてカリで死にますからね Calli elle est née et calli elle mourra」⁷ となっている。

⑥物語の枠組み

忘れられがちなことであるが、原作では小説全体の話者は「考古学者」である「私」であり、調査のためにスペインを旅している途中で、お尋ね者の盗賊ドン・ホセとその妻カルメンに出会い、やがて死刑を宣告されて牢にいるホセから、その身の上話を聞き書きする、という設定になっている。全4章のうち第3章だけが、ホセが一人称で語るカルメンとホセの物語なのである。この極めて小説的な枠組みは、オペラの台本からは完全に外されて、ホセが語る部分だけが取り出されている。従って死を前にした人間が語っている、という前提もなく、ホセもまた間近な死を運命づけられた存在であることは、オペラでは描かれないのである。

このような、オペラにおける様々な改変は、『カルメン』をより分かりやすい、視覚的にも訴える力の強い、ドラマチックな作品に仕立て直すことに成功していると言える。これらの改変が、言葉を用いない身体表現のみに基づくバレエ作品にもかなり踏襲されているという点も、大いに頷けるであろう。

次に、現代バレエの三つの『カルメン』を一つ一つ、制作された年代順に見ていくことにしよう。

第1章 ローラン・プティ振付『カルメン』（1949年）の場合

ローラン・プティ Roland Petit (1924-2011) はフランスを代表する振付家であるが、1940年に入団したパリ・オペラ座バレエ団のダンサーであった頃から、すでに振付を始めている。オペラ座を退団した後に作った二つ目のバレエ団、バレエ・ド・パリ⁸のために振り付けたのが『カルメン』である。20世紀に入ってカルメンをバレエ化した作品はこの前にもあるのだが⁹、プティの作品こそが、最初に成功して、その後も上演され続けているバレエ版『カルメン』の元祖である。初演のロンドン公演では、彼のミューズにして後に妻となる、ジジ・ジャンメール Zizi Jeanmaire (1924-) がカルメン、プティ自身がホセを踊っている。

プティ版『カルメン』の特徴は、何よりもカルメンのいでたちである。黒髪のショート

カットに、黒いコルセット姿で、美しい長い脚を惜しげもなくさらして踊るカルメンは、初演から60年以上たった今日でもなお、斬新であり続けている。(その分、原作にあるエスニックな要素はかなり薄まっている。) カルメンとホセの寝室でのパ・ドゥ・ドゥに代表される官能的な表現も、プティ作品の特徴と言えるだろう。50年間に世界で5000回以上も上演されている¹⁰という人気演目であり、パリ・オペラ座もこの作品をレパートリーに入れ、数年おきに上演している。衣装および舞台デザインはスペインの美術家アントニ・クラヴェ Antoni Clavé (1913-2005)、音楽はビゼーのオペラ『カルメン』をG・トミー・デッセル G. Tommy Desserre が編曲している。

1) ホセ役の重要性

プティ版では、酒場でのカラフルで華やかな場面に、カルメンの盗賊の仲間たちも賑やかに登場するのだが、ホセの婚約者ミカエラは登場しない。カルメンに恋敵はいないのである。それどころか、闘牛士^{マタドール}は派手に登場しはするが、そのメイクも衣装もほとんどピエロのようだ。闘牛場に入る前の、ファンたちに囲まれた場面の動きも、著しく戯画化されている。カルメンと親密な様子を誇示しはするが、カルメンとの愛のパ・ドゥ・ドゥを踊るわけでもない。(プティにはそのような場面を作るつもりがない、ということである。) プティ版では、闘牛士は原作において以上に端役であるにすぎず、従って闘牛場に入る時が舞台からの退場となって、闘牛をする場面もない。つまり、プティは闘牛士をオペラでの準主役の地位から降ろし、原作の設定に近い位置にもどしていると言えるだろう。『カルメン』とは、何をおいてもまず、あくまでもカルメンとホセの^{ドラマ}一対一の劇なのだというプティの解釈が、そこに如実に表れていると言えるだろう。

闘牛士役が軽く扱われている分、プティ版ではホセの役割が重い。何しろ、「ハバネラ」の曲で踊るのがカルメンではなく、ホセなのである。オペラではカルメンを象徴する重要なアリアである「ハバネラ」をホセに躍らせる——しかもそれが作品中でホセが初めて踊るソロ——というところにプティ版の特徴の一つがある。(ダンサーとしても優れていたプティが、初演で自ら踊った役に脚光をあてたかったという面もあるかもしれない。) その上、その時のホセの衣装は、酒場の場面であるとはいえ軍服ではなく、白いシャツに黒い上着とズボン、肩に長い黒いマントという、まるで花形闘牛士の私的な装いといった粋な感じであり、ダンスの振付の中にも、闘牛士のような動き(マタドールの助手^{バンデリジェロ}を務める鋸打ちが、牛に鋸を打つ時のような動作¹¹)が何度も入るのである。まるで、こ

れからカルメンに銛を打って、我がものとしようとしてでもいるかのように。

闘牛士役が前景から退く代わりに、プティ版ではホセは闘牛士も兼ねて、カルメンの完全な恋人となる役目を負っているのである。オペラとは違って、盗賊の一員となって、金を奪うためにホセが旅人を殺す場面もあり、それが、カルメンのために禍々しい道へ踏み込んだことを象徴する場面となっている。

2) 最後の場面と闘牛場の関係

戯画化された闘牛士役が闘牛場に入場して消えると、扉が閉まり、最後のクライマックス、カルメン殺しの場が始まる。プティ版でも、最後の場面は山の中ではない。しかし、驚いたことに、今しがた閉められた扉の色は、赤である。通常有名な闘牛場の内側のアリーナを囲む柵は赤く塗られているが、外の扉が赤いことはない。つまり最後の殺しの場は、オペラ同様に闘牛場の外であるはずなのに（いかにも外らしく荷車などが置いてある）、扉の色は、それが同時に闘牛場の中であることも示している。つまり、牛と闘牛士の間に繰り広げられるような一對一の死を賭けた対決が、これからカルメンとホセの間に始まろうとしていることを、その赤い色は告げているのである。

最後の場面が始まると、音楽はメロディーを奏でることをやめ、打楽器の重苦しい連打が始まる。この打楽器の連打は殺しの場の間ずっと鳴り続け、息詰まるような緊張感を醸し出す。そして赤い扉の向こうに張られた幕には、いくつもの人形の頭だけが括りつけられている。カルメンとホセの対決をじっと見つめる観客であるかのように、それらの人形の顔はみなこちら側を向いている。

（なお、扉の色は、初演の頃の映像を見ると、赤ではなく、茶色である。そして扉が閉まる前に入場していった観客たちがスタンドに座っている様子が、扉越しの下手寄りに、後ろ斜めから見えるように舞台装置が作られている。これを見る限りでは、初演のころの最後の場は、オペラ同様に闘牛場の外という設定であったことになる。おそらくその後、プティ自身によってヴァージョン・アップされ、この場面の設定は改変されて、闘牛場の裏であると共に内側でもある、カルメンとホセの決闘の場という意味を持たされたものと思われる。少なくともパリ・オペラ座での上演の折には、現在視聴可能な2005年の舞台録画映像を見ても、生の舞台を見ても、扉の色は赤であり、上で描いたような舞台デザインが定番になっている。）

振付の点でも、プティ版のこの最終場面の迫力は、他のいずれの『カルメン』をも凌い

でいる。時間的にも長い。最後にカルメンは、まるで剣を構える闘牛士に突進していく牛のように、ナイフを握るホセの胸元に飛び込み、全身を痙攣させた後に息絶える。打楽器の音がやみ、死んだカルメンを腕に抱えたまま慟哭するホセの立ち姿にかぶせて、二人の愛の寝室の場面で使われたメロディーの一節が流れる。愛の一瞬と死の一瞬を最後に重ね合わせた、秀逸なアイデアである。そして、「闘牛士の歌」の派手な一節をオーケストラが鳴らすと共に、牛を見事に仕留めた闘牛士に向かって投げられるようなたくさんの帽子と歓声が、ホセの背後に降ってくると、幕が下りるのである。

このように、最後の場面には、闘牛のイメージがそここちにちりばめられることによって、『カルメン』を男女の一对一の決闘として描ききろうとするプティ版のコンセプトが、最も印象深く象徴されていると言えるだろう。

第2章 アルベルト・アロンソ振付『カルメン組曲』(1967年)の場合

キューバ出身のダンサーにして振付家のアルベルト・アロンソ¹² (Alberto Alonso (1917-2008)) による『カルメン組曲』は、当時ソヴィエトのポリショイ・バレエのプリマ・バレリーナであった、マイヤ・プリセツカヤ Maya Plisetskaya (1925-) に向けて振りつけられた作品である。プリセツカヤは、長年新しい作品を求めて、カルメンのバレエ化を強く望んでいた。1966年にキューバ国立バレエのモスクワ公演で、アロンソ振付作の上演を見て衝撃を受けた彼女は、終演後すぐに楽屋を訪れて、アロンソに『カルメン』の振付を依頼したという¹³。そのわずか1年後に作品は完成する。(1959年のキューバ革命からまだあまり時間のたっていない時期でもあり、キューバとソヴィエトの友好を強化するものとして、当初はソヴィエト文化省もこの計画に好意的であった上、プリセツカヤの奔走も功を奏して、アロンソの創作のためのヴィザ延長も許可されるなど、作業は順調に進んだようである。) 音楽は、ソヴィエト(現ロシア)の作曲家ロディオ・シCHEDリン Rodion Shchedrin (1932-) が、ビゼーのオペラ『カルメン』を編曲し、13曲で構成されるバレエ組曲『カルメン組曲』を作り上げた。(当初プリセツカヤはショスタコーヴィッチやハチャトゥリアンに音楽を依頼したが、いずれからも断られ¹⁴、プリセツカヤの夫であるシCHEDリンが引き受けることになった。) 弦楽器に多種多様な打楽器(舞台ではダンサー達の手拍子も加わる)を加えた独特な編曲であり、ビゼーの他の作品『アルルの女』や『美しきパースの娘』の一部も使用するなど創意工夫に満ちたもので、単なる編曲の枠を超えた、ビゼーとシCHEDリンの共作とも言うべき独自の作品である。この後に

カルメンを題材として作られたバレエ作品の多くが、シCHEDRINの編曲版を使用していることから、その音楽の影響の大きさが分かるだろう。

1) 舞台は闘牛場の内側

アロンソ版『カルメン組曲』の舞台作品としての特徴は、まず何といても装置のアイデアにある。幕が開くと、図案化された大きな牛の頭を描いた幕が垂れかかる舞台は、闘牛場の内側の柵に半円状に取り囲まれている。(美術はロシアの舞台美術家ボリス・メッセレル¹⁵による。) 闘牛場のアリーナ部分と観客席とを分ける、高い木製の柵である。(実際の闘牛場には、その柵と観客席の間に、アリーナを取り囲む円形の細い通路があり、通路の外側の柵の高さから観客席が始まるのだが、舞台装置では通路は省略されている。) ただし柵の色は赤ではなく、茶色い板の色をしている。(田舎の町や村にある闘牛場には、仮設のものや、広場を板柵で囲っただけのものもある。そうした底辺をも射程に入れた、すべての闘牛場を象徴し得るような装置を意図していたのであろうか。) 柵の上の段には椅子が並び、椅子に座った男女が柵に囲まれた空間を見下ろしている。そこに、まずスポットライトを浴びてカルメンが現れ、やがてホセや兵隊たちと上官が登場してくる。つまり舞台は闘牛場の中であることを意味しており、終幕までほとんどこの設定で進行していく。『カルメン』が死の劇^{ドラマ}であること、とりわけ終幕の死に向けてまっすぐに進んでいく劇^{ドラマ}であることを、アロンソとメッセレルは、舞台の始まりから闘牛場のイマージュを用いることによって、強烈に視覚化してみせるのである。

現在、この作品の全編を見ることができる唯一の映像資料は（インターネット上の映像を除けば）、1971年にソヴィエトのモスクワで作られた、ボリショイ・バレエのダンサーによるスタジオ録画映像の作品であるが、その映像には闘牛場の柵だけではなく、闘牛場の外と思われるコンクリートの壁に囲まれた場面も複数見られる。映画形式の場面転換によって、舞台では不可能な瞬時の内と外の転換も可能ではあるが、舞台上演の際のように闘牛場の柵の中という設定で統一されているほうが、劇的な緊張感が持続するように思われる。

バレエ『カルメン組曲』は、一幕物（全編45分ほど）で、小説『カルメン』の中から、愛、死、運命にまつわる部分のみを抽出し、それに象徴的な場面をも加えて構成されている。さらにシCHEDRINの音楽は、幕開けと最後に弦楽の超弱音に重ねて、印象的なチューブラーベル¹⁶の音が「ハバネラ」のメロディーの断片を鳴らす。ラストのそれが弔鐘に

聞こえるとすれば、幕開けからすでにその鐘の音は死を予告していることになるだろう。

1-bis) 柵の内側の世界：その二重の意味

一方、プセリセツカヤの自伝『闘う白鳥』によると、アロンソはこの新作を作るにあたって、次のように語っていたという。「全体主義に服従せず、偽りの人間関係を強いる制度に従わない、生まれながらにして自由奔放な人間の悲愴な抵抗の物語として、カルメンの悲劇をとらえてほしい」と¹⁷。そうであるならば……、この作品が作られた時代背景を考えれば、アロンソ版の闘牛場の柵の中という設定には、もう一つの隠された意味があることになりはしまいか？——全体主義体制の枠が厳然と存在する世界、その中で生きること強いられた運命……。そして牛もまた、その世界で抵抗を試みても死なねばならない存在という意味を背負うのか。（牛の頭を描いた垂れ幕は、それ故に象徴的な意味を持つことになろう。）柵の上に並んだ椅子から見下ろす人々の視線も、監視者の視線として感じられるだろう。警官ばかりでなく、様々な人が「監視者」である社会。ホセの上官「コレヒドール」の役はとりわけ「体制を守る監視人」を代表しているのか、愛の場面にさえ柵の上から目を光らせ、このバレエの舞台そのものを監視しているかのようである。（アロンソ版では、上官はホセに殺されない。）

闘牛場の明確で強いイメージは、そのような真の意図（彼らが生きていた体制の中では非常に危険なものであるはずの）を、むしろカムフラージュする役目を負っていたのかもしれない。この作品が生まれた当初に持っていた、隠された顔が覗ける思いがする。

当初はキューバとソヴィエトの友好を強化するものとして、当局から好意的な後援を受けた『カルメン組曲』であったが、やはり舞台に上った途端に、苦難が待ち受けていた。1967年4月20日の初演の直後、文化省から「過剰なエロチシズム」を問題視されて上演禁止を言い渡されるが、カルメンとホセの愛のアダージョの部分进行を削り、カルメンの衣装の丈も少し長くする、という条件の下に、何とか第2回目の上演を行う。しかし同じ年に企画された、ボリショイ・バレエのカナダツアーの演目から、予定されていた『カルメン組曲』は外されることになり、プリセツカヤはそれに抗議してツアーへの参加を拒否した。アロンソの当初のコンセプト通りの「カルメン」像を自らの現実として生きねばならなくなったようなプリセツカヤであったが（そもそも彼女の父はスターリンの粛清によって冤罪で処刑され、母も投獄され、彼女自身は叔母に育てられている）、幸い最悪の悲劇は免れた。ソヴィエトの芸術家にとって最高の名誉であるレーニン賞を受賞した、ボリショイ

のプリマ・バレリーナであるという功績が、彼女の身を守ったと思われる。

『闘う白鳥』の「『カルメン組曲』の誕生」の章（pp. 306-323）に詳しく書かれた、バレエ『カルメン組曲』をめぐる攻防戦は、自伝という形式が一方の視点からのみ書かれたものであることを考慮に入れてもなお、政治体制とそこで生きねばならぬ芸術家たちの闘いの鮮烈な記録として、今でもなお感銘深いものである。

『カルメン組曲』は、クラシック・バレエにしか触れていなかった当時のソヴィエトの観客には、最初は当惑されるのみだったが、上演を重ねるうちに受け入れられ、やがてボリショイのレパートリーに入るようになる。時代の流れにも助けられながら、ソヴィエト時代のうちに、削られたアダージョも復活させた上演が可能となった。さらに、プリセツカヤの弟、アザーリ・プリセツキーによる改訂が加えられて、後年の観客にも分かりやすくなり、現在の舞台上演では、ほとんどが「原振付アロンソ、プリセツキー改訂」の版が上演されている。まさに20世紀を生き抜いてきた作品と言えるだろう。

2) カルメンの男性性、ホセの女性性

カルメンは、原作でもオペラでも、被差別民族であるジプシーの集団に属し、密輸団（原作ではさらにはっきりと犯罪集団）の一員であるが、一方でタバコ工場の労働者でもある。ジプシーの夫がいるが、恋愛の相手は自分の意志で選ぼうとし、束縛を嫌う。こうした諸々のカルメン像から伺えることは、カルメンの男性性ではなかろうか。カルメンは妖艶な女であると共に、気質としては男性的な人間として描かれているのである。このことは、アロンソ版『カルメン組曲』では、主役のバレリーナが登場する折の毅然とした魅力的なポーズから始まって、全編を通じての振付の中にみごとに表されている。（この作品の初代カルメンであるプリセツカヤは、やはりアロンソのコンセプトを最も良く体现したダンサーであったと言えるだろう。）

一方ホセは、カルメンとは対照的な面を持っている。バスク地方の田舎出身の朴訥な青年で、軍人として真面目に務めを果たしつつ出世し、故郷の母が望む通りの同郷の婚約者を娶り、普通の幸せな家庭を持つことを当然の生き方と考えている。そういう彼の価値観は保守的で、むしろ女性的とさえいえる。（男性的・女性的という表現自体が規制の観念を踏襲するものではあるのだが。）カルメンとの関係においても、ホセは男性の身勝手さを見せる反面、女々しさも覗かせる。そのようなホセに潜む女性性をも、アロンソは振付によって随所に炙り出してみせている。

3) 「牛」と「闘牛士」のイマージュ

さて、闘牛場の柵の中が舞台空間だとすれば、そこに登場するのは、牛と闘牛士、のはずである。アロンソ版『カルメン』では、闘牛士は一つの重要な役ではあるのだが、闘牛士が登場する前からすでに、カルメンもホセもその場に登場している以上、彼らもまた、牛であり、闘牛士でもあるということになる。

実際、カルメンが最初にホセと出会うシーンで、カルメンはゆっくりとホセに近づいたあと、右手をまっすぐに、手のひらを相手に向けるようにして決然と差し出す。この所作は、闘牛士と牛が一对一になる闘牛のクライマックスの場面で、闘牛士が赤い布ムレータを牛に差し出す時の仕草にそっくりである。牛と闘牛士の戦いが始まるのだ。それに続く最初のパ・ドゥ・ドゥでは、まさに闘牛士が牛を翻弄するかのように、カルメンはホセを操る。

一方、闘牛士エスカミーリョ役のダンサーが登場すると、舞台の空気が一変する。闘牛士は一人だけ異世界に存在しているかのような、ゆっくりと宙を飛ぶような歩き方をする。(闘牛士の超然とした佇まいを表現していると思われる。)それをしばらくじっと見つめてから歩み寄るカルメンは、闘牛士に対して牛がするような、相手の気配を窺いながら接近し、攻撃のすきを探るような動きを繰り返す。ここではカルメンは「牛」になっている。男性性と女性性を混在させていると同様に、カルメンの振付には「闘牛士」と「牛」のイマージュが混在しているのである。アロンソは、カルメンについてこうも語っている。「カルメンの人生は自由を侵すあらゆる人々との、日々の闘いの場のように思われる。牛に戦いを挑む闘牛士と同じである。彼女の運命は闘牛士と牛の運命のように、常に生と死の境にある」¹⁸。

ところで、「闘牛士」が必ずしも男性のイマージュを象徴しているわけではない、ということも指摘しておきたい。闘牛の牛もまた、牡牛なのである。では牡と牡の対決かというと、それほど単純でもない。フランスの詩人ジャン・コクトー Jean Cocteau (1889–1963) が鋭く感知して、作品中に書いていたように、実際の闘牛においては、闘牛士と牛は、単純に男性や女性に置き換えられるような一面的な存在ではなく、時には性を互いに交換しあうような、両義的な関係にある¹⁹。一方、カルメンとホセも、それぞれが男性性と女性性を混在させた性格を持ち、たびたびそれを交換しあうかのような捻れた関係にあるのであって、上で述べたような牛と闘牛士の関係と、みごとな照応の妙を見せるのである。

4) 「牛／運命」の登場

アロンソ版では、婚約者ミカエラは登場しないが、他の版と違って、舞台上に「牛」の役が登場する（女性ダンサーによって踊られる）。全身をぴったりした黒い衣装で包み白い面をつけたダンサーが、両腕を大きな野牛の角のように張って踊り、闘牛士と絡む。闘牛士も、実際の闘牛のムレータを扱う動きをコマ送りにするような動きをする。（実際の闘牛士の動きのエキスを抽出したような振付を見ると、アロンソは実際に闘牛を見たことがあるか、あるいは少なくとも実写映像をよく見ていたと思われる。）しかし注目すべきことに、この牛を形象する存在の役名は、ロシア語で「宿命」「(不幸な) 運命」を意味する言葉 рок である。（そして「角」を意味する言葉である por もロシア語の発音は同じ「ローク」である。）すなわちアロンソ版の特徴である「牛／運命」の登場は、この作品を貫く重要な主題は「宿命」である、という振付家の解釈を明らかにするものと思われる。カルメンは「ファム・ファタル」（運命の女）の代表のようによく言われるが、同時にカルメンにとってのホセは、まぎれもなく「オム・ファタル」（運命の男）であるとも言えるだろう。確かに『カルメン』の原作において色濃く描かれているのは、恋愛の悲劇というよりも、登場人物たちを翻弄する「宿命」の力である。その点をアロンソは深く理解していたと言えるだろう。

一方、実際の闘牛に登場する牛は、闘牛のためにのみ育てられ、闘牛場での死を運命づけられた存在である。そして、出場する闘牛士と牛は、最終的には籤によって組み合わせが決定され、闘牛場で初めて対面し、以後二度と出会うことはない。（死ぬのは牛ばかりではなく、闘牛士が死ぬこともある。）そのことを知れば、「牛／運命」という存在をアロンソが創作した意図も、さらに頷けるものとなる。

さらに、カード占いでカルメンが自分の間近な死を知る場面では、暗がりから「牛／運命」が現れてカルメンの後ろにぴったりと重なるように立ち、互いに腕を絡める。（この場面でもチューブラーベルが鳴り、死を告げる鐘であることが明らかになる。）こうして「牛／運命」（「牛／死」でもある）と一体化したカルメンは、「牛／運命」と共に最後の死の場面に向かうことになる。

5) 二重の殺しの場面

ホセによるカルメン殺しの場面は、前述のようにオペラでは闘牛場の外である。ホセが

カルメンを殺す時、同時に闘牛場のなかでは闘牛が行われているという設定であるわけだが、闘牛場の内側の柵の前ですべてが進行するアロンソ版の舞台では、カルメン殺しの場面も、まさに闘牛場の中で行われるのである。つまり、闘牛場の砂の上で、闘牛士と牛の対決と、ホセとカルメンの対決が、同時に進行するという、このバレエの中で最も密度の濃い、象徴的な場面となる。二つの死の瞬間が、視覚的にもまったく同調して、同時に起こる。ホセとカルメンの運命^{ドラマ}の劇を、闘牛のイメージによってみごとに結晶させた、アロンソの創意の見事さに圧倒される瞬間である。

二重の殺しのあと、「牛／運命」役のダンサーが、大きな角を形象する両腕を広げたまま不動で横たわり続け、闘牛士が歓呼に応えるように手をあげている横で、カルメンの亡骸を前に茫然と立ち尽くして涙にくれるホセ。すべてが止まって死の影が色濃く覆う、独特の活人画のようなラストシーンに、冒頭と同じ鐘の音が鳴り響く。

第3章 マッツ・エック振付『カルメン』（1994年）の場合

近年ますます注目されるようになった、現代バレエを代表する振付家、スウェーデンのマッツ・エック Mats Ek (1945-) ²⁰ の作品にも、『カルメン』がある。マッツ・エックの作品は、クラシック・バレエの一見奇抜に見える新解釈（彼の代表作は、第二幕が精神病院の中という設定の、驚くべき『ジゼル』である）を特徴としている。エック版のカルメンは、花ではなく、太い葉巻をくわえて登場するのである。

情熱的で凛々しく誇り高いカルメンというと、アロンソ版を踊ったプリセツカヤの印象が未だ強く残っていた1990年代に、エックは野生動物のような獰猛さと優雅さを兼ね備えた、新たなカルメンを造形した。初演でカルメンを演じた、エックのミューズにして妻であるスペイン人ダンサー、アナ・ラグーナの存在が大きかったことは想像に難くない。舞踊の振付という創造行為には、振付家にインスピレーションを与え、そのイメージを具体化し得るダンサーが身近に存在するということが、不可欠の要素であるのかもしれない。プティにとってのジャンメール、アロンソにとってのプリセツカヤ、エックにとってのラグーナは、いずれもその好例であろう。なお、エック版の音楽は、ビゼーのオペラ『カルメン』をもとにしたシCHEDロリンの編曲版をそのまま用いている。舞台装置と衣装のデザインはマリ＝ルイズ・エックマン Marie-Louise Ekman が担当している。

エック版『カルメン』は、ホセが処刑場に連れていかれる場面から始まる。カルメンを殺した後で自首し、お尋ね者の殺人者として処刑されようとしているホセが、銃殺される

直前にフラッシュバックのように、カルメンと出会って以降の波乱の生涯を想起する、という構成になっている。序論で触れたような、原作の小説にあった物語の枠組みのうち、死刑を前にしたホセがカルメンとの身の上話を語るという設定を使用し、さらに原作にはないホセの死の場面をも描いている。シCHEDリン編曲の音楽に特徴的な、冒頭と終幕に鳴る鐘の音も、その構成と見事に合致している。

1) 葉巻をふかすカルメン

マッツ・エックのカルメンは、葉巻をくわえて登場し、舞台上でスペイン男のようにプカプカと太い葉巻をふかす。ホセとの初めての出会いの折には、オペラの舞台でのようにカシアの花²¹をホセの顔に投げつけるのではなく、自分がふかしていた葉巻をホセの口にくわえさせる。本論でも先述した、カルメンの男性性とホセの女性性については、昨今指摘されることが稀ではなくなったが、エックもまたその見解を共にする一人であることを、インタビューから知ることができる²²。葉巻は男性を象徴するものとして、まずカルメンからホセに渡し、次に上官に渡ったあと、男たちが一斉に自分の葉巻に火をつけると、同時に「ハバネラ」が始まる。

身体の軸を垂直に保ち、重心を高く置き、重力などないかのように上へ上へと上昇する方向線によって形作られていくのがクラシック・バレエの振付であるとしたら、それとは対極にあるような動きが、マッツ・エック振付作品の特徴である。重心は低く、地面に近い位置に身体を保ちながら動くさまは、日本に発したブト（前衛舞踏）の動きをも連想させる。「ハバネラ」の曲に合わせてカルメンは、地面に座る寸前まで深くしゃがんだ姿勢のまま、足だけを動かして、葉巻をふかして寝そべる男たちの間をすべるように動いていく。この印象深い振付から始まる一連のダンスシーンに、彼の振付の特徴が最もよく表れていると共に、カルメンの持つ野性と土俗性が示されている。（また、この作品では、時折ダンサーたちが踊りながら意味不明な台詞を叫びあうシーンが何度か見られるが、スペイン語の音に近く聞こえるその音声は、声による効果音となってスペインという風土のもつ野性的な生命力を表していると思われる。）

2) 「M」と黒い球

エック版『カルメン』にはカルメンとホセのほか、闘牛士と、さらに「M」という役

が登場する。女性ダンサーによって踊られる「M」は、ホセの婚約者ミカエラであると共に、「母」や「死」も表すような複合的な意味を負っている。（「母」は英語で mother, フランス語で mère, スペイン語・イタリア語で madre, ドイツ語で mutter, スウェーデン語で mor など, 多くの西洋語では m から始まり, 「死」はフランス語で mort, スペイン語で muerte, イタリア語で morte, ラテン語で mors など, ラテン系言語では m で始まる。）婚約者として登場する時の M は, 彼方の郷里, 母のいる場所である郷里を指さしてホセを導こうとするが, カルメンには勝てない。しかし M は他の場面にもしばしば現れて, ギクシャクした腰の低い動きで影のようにホセの回りを徘徊する。ホセが上官を殺す直前に二人の間をそっと通り, 上官の死体を引きずって去り, 上官の妻を夫の死体と対面させ, 最後はホセが銃殺される前に, 舞台を音もなく横切っていくのである。

一方舞台上には, 大きな黒い球が（位置は場面によって少し変わるものの）常に置かれている。冒頭のシーンでは, ホセがその黒い球の上に, 背中をこちら側に見せて項垂れて座っており, そこから処刑場に連れられて行くのである。ホセも彼の上官も闘牛士もカルメンも, いずれ死を迎える主要な登場人物たちはみな, その黒い球の上に一度は座る。（M だけは座らない。）どうやらこの黒い球は, 人間たちのすぐ傍らに常にある「死」, 死へと向かう「運命」を表しているようである。また, 舞台を囲む不定形な板壁（色は場面によって緑色か灰色であり, 闘牛場の場面だけは赤である）には黒い水玉模様が描かれていて, フランメンコの衣装によく使われる柄布を思わせもするが, その黒い水玉は黒い大きな玉と呼応して, 遍在する死を表すとみなすことができるだろう。

3) 「闘牛士」と「牛」／赤と黒

死の遍在するこのエック版においても, 死の儀式である闘牛のイマージュは, やはりあちこちに出現する。ホセを色仕掛けで口説いて逃がしてもらおうとする場面で, カルメンはホセの手をとり, その掌のくぼみの中央に右手の人差指を突き立てる。黒い牡牛の首と背中の間のごく狭い箇所^{マタドール}に闘牛士が剣でとどめの一突きを入れる時のように, 右腕を大きく動かして構え, 真上から指を突き立てるのである。ホセが激しい苦痛の叫びをあげている間に, カルメンはホセの左胸の心臓（にあたる部分の服）から赤い布を引っ張り出す。あたかも心臓から血が流れ出すかのように。その瞬間からホセの心臓＝魂はカルメンの虜になるのである。ちなみに, 衣装の色彩としては, 女性には緑や青色系, 男性には灰色系が多く用いられているこの作品のなかで, カルメンだけは終始赤い衣装を身に纏っている。

(Mは紫色である。) カルメンを表象する色としては一般的にも赤が使われることが多いが、ここでの赤は、闘牛士が牛を操る際に使用するムレータという布の色と同調すると思われる。(赤いムレータを使えるのは、最後に牛にとどめを刺す役目を負う「マタドール」だけである。) それは、この後の場面で、「牛」のイメージで現れるホセが、黒い衣装を身に着けていることで、さらに対比的に明らかになるだろう。

金の衣装を着て、派手な跳躍と共に登場する闘牛士エスカミーリョに対しては、カルメンはホセの時とは違って、ズボンの前に手を当て、そこから布を引っ張り出す。布の色は白っぽく薄まったような赤であり、ホセの胸から出てきたような鮮やかな赤ではない。二人の男に対するカルメンの気持ちの違いを、エロチックに戯画化してみせて、笑いをも誘う場面である。(このような時折挟まれる笑いも、エック作品のスパイスの一つと言える。)

一方ホセは、上官を殺して軍隊を脱走したあと、再登場する時には、それまでの濃い灰色の上着を脱いでシースルーの黒いシャツを着ており、赤い衣装のカルメンと、赤と黒の一对が誕生する。ホセの黒い衣装の意味は、この後、悲劇的な結末に向かって進むにつれ、ますますはっきりしてくる。

エスカミーリョが闘牛場に登場し喝采を浴びている場面に(黒い水玉模様のある壁面の色は赤になり、闘牛場の内側であることを表している)、彼とカルメンとの関係への嫉妬にかられたホセが、黒い衣装で駆けこんでくると、ホセの動きはまるで闘牛場に走りこんできた黒い牡牛そのままになっていく。腕を角のように振って走り回り、跳躍し、両足で砂を蹴立てるような仕草までする。エスカミーリョはカーパ(薔薇色の大きなマントの形をした厚布)で牛をあしらおうとするが、牛の勢いに負けてやられてしまい、観客の悲鳴があがる。ホセ＝牛はそのまま走り続け、闘牛場の外に出て(壁面の色が赤から灰色に変わり、闘牛場の裏を示している)、最後の殺しの場面まで突進していく。

葉巻をくわえ、顔を高々と上げて死の場面に登場するカルメンは、フランメンコの舞台で用いるような裾を長く引き摺る^{バタ・デ・コーラ}タイプの赤い衣装を身に纏っている。命を最後に燃え上がらせるかのように、その赤い長い裾を振り立てて、闘牛士のように牛を誘い、ひるむことなく踊り続ける。牡牛になったことによって決定的に死を運命づけられたホセは、しかし、闘牛士にとどめを刺される前に、赤い衣装に向かって角＝ナイフを突き立てる。その瞬間、闘牛士と牛が入れ替わったかのように、カルメンは葉巻を吐き出して、とどめを刺された牛のようにくずおれ、息絶える。エック版でも、カルメンは最後は「牛」である。現代バレエの三つの『カルメン』ともに、最後に殺されるカルメンは「牛」のイメージとなるのである。

そして冒頭の銃殺の場面が回帰し、冒頭と同じ鐘の音が流れる中、ホセにも死が訪れる。先述したように、エック版だけが、ホセの死をも描くのである。冒頭と末尾に置かれたホセの死の場面で、あの黒い球の遍在する『カルメン』全体を挟み込むような構造になっている。

以上のように、現代バレエ作品『カルメン』を、振付の違う三作についてそれぞれ細かく分析・検討してきた。メリメの『カルメン』が、男女の愛憎を描きつつも、死と運命という大きな二つの主題系に貫かれた作品であることを、言語を用いないそれらのバレエ作品は、むしろオペラよりも鋭く直裁に表現し得ていると思われる。そして、そのために最も効果的に働いているものは、いずれの作品においても、種々の様相をとって現れる闘牛のイマージュの作用であった。

★バレエ作品の映像と舞台上演（参考資料として）

本論考は以下の映像資料と舞台上演の鑑賞に基づいている。現在視聴可能な重要な参考資料としては、以下のDVD化された舞台（あるいはスタジオ）収録映像があるが、バレエ作品という舞台芸術の性質上、実際の上演こそが重要と考えられるので、筆者が鑑賞した上演の記録も以下に示しておく。（舞台はガラ公演などにおける作品の一部上演は省き、全編上演のみを記すことにする。）

◎ローラン・プティ振付『カルメン』（1949年）について

1. DVD

- *Zizi Jeanmaire dances Roland Petit: Carmen, Le jeune homme et la mort, La croqueuse de diamants*, (Kultur, 2005)

『カルメン』収録：1949年、パリ、スチュディオ・ドゥ・ブローニュ

Carmen: Zizi Jeanmaire

José: Roland Petit

- 『パリ・オペラ座バレエ：カルメン／若者と死』, (TDK コア, 2006年)

『カルメン』収録：2005年7月、パリ・オペラ座ガルニエ宮

カルメン：クレールマリ・オスタ

現代バレエ作品『カルメン』と闘牛のイメージ

ホセ：ニコラ・ル・リッシュ

2. 舞台上演

○バレエ公演「ローラン・ブティ」第三部にて『カルメン』上演

パリ・オペラ座ガルニエ宮 2013年3月24日

カルメン：エレオノーラ・アバニャート

ホセ：ニコラ・ル・リッシュ

◎アルベルト・アロンソ振付『カルメン組曲』（1967年）について

1. DVD

○『バレエの詩 マイヤ・プリセツカヤ』（I.V.C, 2005年）

『カルメン組曲』収録：1971年，モスクワ，スタジオ

カルメン：マイヤ・プリセツカヤ

ホセ：ニコライ・ファデーチェフ

闘牛士：セルゲイ・ラドチェンコ

運命：ナターリア・カサートキナ

コレヒドール：アレクサンドル・ラヴレニユク

2. 舞台上演

○「ザハーロワのすべて」A・Bプログラム第一部にて『カルメン組曲』上演

東京文化会館，2009年4月29日，5月1日

（原振付：アルベルト・アロンソ，

改訂：アザーリ&アレクサンドル・プリセツキー）

カルメン：スヴェトラナ・ザハーロワ

ホセ：アンドレイ・ウヴァーロフ

闘牛士：アルチョム・シュビレフスキー

運命：オクサーナ・グリヤーエワ

コレヒドール：ヤン・ヴァーニャ

○「バレエの神髄2011」第三部にて『カルメン組曲』上演

文京シビックホール，2011年7月12日

（原振付：アルベルト・アロンソ，

改訂演出：アザーリ&アレクサンドル・プリセツキー）

カルメン：エレナ・フィリピエワ

ホセ：ファルフ・ルジマトフ

エスカミーリョ：イーゴリ・コルプ

運命：田北志のぶ

スニガ²³：セルギイ・シドルスキー

○東京バレエ「横浜ベイサイド・バレエ」にて『カルメン』*上演

赤れんが倉庫野外オープンステージ，2012年7月21日

カルメン：斎藤友佳理

ホセ：首藤康之

エスカミリオ：高岸直樹

牛／運命：奈良春夏

ツニガ：後藤晴雄

○「ディアナ・ヴィシニョーワ—華麗なる世界」Bプログラムにて『カルメン』*上演

ゆうほうとホール，2013年8月21日・22日

カルメン：ディアナ・ヴィシニョーワ

ホセ：マルセロ・ゴメス

エスカミーリョ：イーゴリ・コルプ

牛／運命：奈良春夏

ツニガ：後藤晴雄

*この『カルメン』は『カルメン組曲』プリセットキー改訂版と同じ作品である

◎マッツ・エック振付『カルメン』（1994年）について

1. DVD

○ *Mats Ek's Carmen, The Cullberg ballet* (ArtHaus, 2009)

『カルメン』収録：1996年，ストックホルム，スタジオ

Carmen: Ana Laguna

José: Marc Hwang

Escamillo: Yvan Auzely

M: Pompea Santoro

Officer: George Elkin

2. 舞台上演

○「東京バレエ50周年プレ公演：シルヴィ・ギエムの『カルメン』」

現代バレエ作品『カルメン』と闘牛のイメージ

東京文化会館，2013 年 11 月 14 日・15 日

カルメン：シルヴィ・ギエム

ホセ：マッシモ・ムッル

エミカミリオ：柄本弾

M：高木綾

オフィサー：木村和夫

★補足

『カルメン』を題材にしたその他の現代バレエ作品と、振付の含まれた映画作品を、以下に挙げておく。1. 2. は舞台上演を未見のため、3. 4. 5. 6. については、「闘牛のイメージ」というテーマに関しては（6. の一部分以外は）言及すべき点が少ないため、本論考ではふれなかった。

1. ジョン・フランコ振付『カルメン』（1971 年）

音楽：フォートゥナー，シュタインブレナー

シュツットガルト・バレエ団

クランコの作品は、クランコ財団の方針で舞台映像は DVD 化されていないため、映像資料によって知ることはできない。

2. 金森穰 演出・振付 劇的舞踊『カルメン』（2014 年）

音楽：ビゼー『カルメン』オーケストラ版&組曲版

Noism（りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館劇場専属舞踊団）

3. 熊川哲也 演出・振付『カルメン』（2014 年）

音楽：ビゼー『カルメン』

Kバレエ・カンパニー

4. 映像作品 マシュー・ボーンの『The Car Man』（舞台作品としての初演は 2000 年）

DVD 映像収録：2001 年，イギリス，パインウッド・スタジオ

演出・振付：マシュー・ボーン

映像監督：ロス・マクギボン，マシュー・ボーン

音楽：テリー・デイヴィス，および『カルメン組曲』（ビゼー，シチェドリン編曲）の一部を使用

アドヴェンチャーズ・イン・モーション・ピクチャーズ出演

5. 映画『カルメン』 監督：カルロス・サウラ，振付：アントニオ・ガデス

音楽：パコ・デ・ルシア，およびオペラ『カルメン』（ビゼー）の一部を使用
アントニオ・ガデス舞踊団（テアトル・フラメンコの舞踊団）出演

6. 映画『Car Men』（2006年）白黒無声映画

監督：ボリス・パーヴェル・コーネン，イリ・キリアン

振付：イリ・キリアン

音楽：ハン・オッテン，およびオペラ『カルメン』（ビゼー）の一部を使用
ネーデルランド・ダンス・シアター出演

参考文献

Prosper Mérimée, *Carmen et treize autres nouvelles*, Gallimard (folio classique), Paris, 1995

赤尾雄人, 『これがロシア・バレエだ!』, 新書館, 東京, 2010年

安藤元雄著・翻訳, 『ビゼー カルメン』（オペラ対訳ライブラリー）, 音楽之友社, 東京, 2000年
デブラ・クレイン／ジュディス・マックレル著, 鈴木晶監訳, 『オックスフォード バレエダンス事典』, 平凡社, 東京, 2010年

ジャン・コクトー, 「5月1日の闘牛」: 『ジャン・コクトー全集Ⅵ』, 東京創元社, 1985年

林栄美子編・著, 『砂の上の黒い太陽―〈闘牛〉アンソロジー』, 人文書院, 京都, 1996年

マリウス・プティパ著, 石井洋二郎訳, 『マリウス・プティパ自伝』, 新書館, 東京, 1993年

マイヤ・プリセツカヤ著, 山下健二訳, 『闘う白鳥 マイヤ・プリセツカヤ自伝』, 文芸春秋, 東京, 1996年

ブロスベル・メリメ著, 杉捷夫訳, 『カルメン』, 岩波書店, 東京, 1960年

註

- 1 マリウス・プティパ Marius Petipa (1818-1910) はフランス人だが、後に帝政ロシアで活躍したバレエダンサー・振付家であり、クラシック・バレエの三大作品『眠れる森の美女』『くるみ割り人形』『白鳥の湖』を振り付けたことで知られる。プティパはロシアに赴く前の1843年から4年間、スペインのマドリッドに滞在し、王立劇場と契約していたが、その間の1845年に、王族の祝宴のために一幕もののバレエ『カルメンと闘牛士』を作って上演している。（『マリウス・プティパ自伝』, 新書館, 1993年, p. 35, および『オックスフォード バレエダンス事典』, クレイン／マックレル著, 平凡社, 2010年, p. 130による）

1845年ということは、メリメが『カルメン』を雑誌に発表した同じ年のことであり、ビゼーのオペラ化に30年も先立っているが、音楽には何が使われたかなど、詳細は不明であり、振付作品としても伝えられてはいない。

- 2 メイヤックとアレヴィは、他にもオフエンバックの数々のオペレッタの台本などを合作で書いており、当時の人気台本作者コンビであったようだ。
- 3 ギローはオペラ＝コミック形式の台詞の部分でレチタティーヴォにするなどの加筆を施して、この作品を成功に導いた。近年では元のオペラ＝コミック形式に復元した原典版による公演も行われている。

- 4 19世紀スペインでの闘牛の様子は、メリメ自身の筆で『スペイン便り *Les lettres d'Espagne*』(1931)などの紀行文のなかで活写されている。当時のスターであったピカドールについての記述もある。かつては闘牛中に馬が牛の角にやられて無残な死に方をすることが多かったので、20世紀初頭の1928年から、馬に分厚い防護マット、カパラソンをつけることが義務づけられるようになった。それによって馬が死ぬことはなくなった代わりに、馬を自在に乗りこなすことができるピカドールの超人的能力は不必要となり、かつてはマタドールと並んでスターであったピカドールは、見せ場を失い、花形の地位から降りることになった。
- 5 オペラの歌詞では「闘牛士」には「トリアドール *toréador*」という言葉が用いられている。「トリアドール」とは闘牛をする人という意味であり、必ずしもマタドール(「殺す人」という意味)だけを指すわけではないが、歌詞の内容から、これがマタドールであることが分かるのである。「マタドール」は闘牛に出場する闘牛士の中で、最後に牛と一対一で対峙し、赤い布ムレータを用いて牛を操り、剣でとどめを刺す役目を負う者をさす用語であり、闘牛の主役である。なお、「トリアドール *toréador*」という言葉は実際にはあまり用いられず、一般に闘牛士を指す言葉は「トレロ *torero*」である。「トレロ」という言葉も歌詞の中に使われているが、アリアの最も有名な部分では音楽的な効果の面から「トリアドール」の方が使われていると思われる。
- 6 『ビゼー カルメン』(オペラ対訳ライブラリー)、安藤元雄著・翻訳、音楽之友社、東京、2000年、p. 135
- 7 *Carmen et treize autres nouvelles*, Prosper Mérimée, Gallimard (folio classique), Paris, 1995, p. 164
- 8 バレエ・ド・パリは、1948年にシャンゼリゼ・バレエを退団したローラン・ブティにより設立される。フランス内外のツアーを広く行った。初期の主なレパートリーの一つが1949年にロンドンで初演されて大ヒット作となった『カルメン』である。1966年に解散。
- 9 ブティ以前に『カルメン』をバレエ化した作品としては、ソヴィエトのカシアン・ゴレイゾフスキー Kasyan Goleizovsky (1892-1970) が1931年にモスクワの芸術劇場バレエ(現在のモスクワ音楽劇場バレエ)で『カルメン』を上演(『これがロシア・バレエだ!』, 赤尾雄人, 新書館, 2010年, p. 235), アメリカのルース・ペイジ Ruth Page (1899-1991) も1939年にシカゴで『拳銃とカスターネット』を上演している。(『オックスフォード バレエダンス事典』, 平凡社, 2010年, p. 130)
- ゴレイゾフスキーはソヴィエトのダンサー、振付家で、1920年代はモスクワにおける実験主義活動の指導者であり、バランシンなどに影響を与える。自作が上演禁止にされた時代には、民族舞踊の収集に取り組み、成果を残す。オペラ『イーゴリ公』の中の「韃靼人の踊り」(1934)や、バレエ『バフチサライの泉』(1939)などの振付作品で知られている。ゴレイゾフスキーの作品には現在も上演されているものも多いが、『カルメン』に関しては、詳細は不明であり、現在は上演されていない。
- ルース・ペイジはダンサーとしてアメリカ各地で活躍したのち、振付家、シカゴ・オペラ・バレエの監督となる。オペラのバレエへの翻案作品で知られる。『拳銃とカスターネット』については、その後59年に『カルメン』と改題されて上演、72年にも『カルメンとホセ』として上演されているようだが(前掲書, p. 477)作品の詳細はやはり不明であり、最近の上演記録はない。ルース・ペイジ自身の踊る『カルメン』と思われる1928年の舞台映像が、シカゴ・フィルム・アーカイヴスに残っており、現在インターネット上(You Tube)で見ることできるが、これは撮影された年代から見ても、ペイジ自身の振付作品ではないようである。

10 Roland Petit Site official による。

http://www.roland-petit.fr/rubrique/rp/pop_up_chore.php?id=24

11 闘牛士は、最後に牛を仕留める役目のマタドールを筆頭に、彼の助手を務める3人と、馬に乗って槍を操るピカドール2人の計5人でチームを組んでいる。闘牛は儀式として決められた進行方法に則って行われる。最後の場面で牛を仕留めることは、マタドールだけに許されている。ただし、牛の前を軽快に走り回って背中に鉈を打つ、その前段の場面（鉈打ちは通常は助手が務めるが、マタドール本人が行うこともある）は、軽業的に見える要素もあるためか、闘牛を見た人はみな一様に興味をひかれるようである。『カルメン』に限らず、バレエ作品に登場する闘牛士の振付には、どれにも必ずと言っていいほど、鉈打ちの動作に似た振りが含まれている。

12 アルベルト・アロンソはキューバ生まれ。ハバナでバレエを学び、パリに留学した後、バジル大佐のバレエ・リュス・ドゥ・モンテカルロで踊っている（1935-40年）。1948年にキューバに戻り、兄のフェルナンド、義姉のアリシアと共に、アリシア・アロンソ・バレエ団を設立し、それがのちのキューバ国立バレエとなる。彼自身もキューバ国立バレエの芸術監督及び振付家をつとめる。

13 『闘う白鳥 マイヤ・プリセツカヤ自伝』、マイヤ・プリセツカヤ、文藝春秋、1996年、p.309

14 ショスタコーヴィチが「ビゼーの崇りがこわいから」と言って断ったという伝説があるが、これは定かではない。プリセツカヤによると「ビゼーのオペラの音楽があまりにも馴染み深いので、どんな音楽を作曲しても聴く者を落胆させるばかりだから」というのが断りの理由であったらしい。（前掲書、p.307）

しかしショスタコーヴィチは、1930年代に作曲したバレエ『黄金時代』『ボルト』『明るい小川』の三作をいずれもソヴィエト政府から、当局の推奨する社会主義リアリズムとは相容れないとして強い批判を受け、上演禁止にされた苦い経験があるため、カルメンのバレエ化は困難と予想していたのではないかと筆者は考えている。

15 ボリス・メッセレル Boris Messerer は、ロシアの舞台美術家・デザイナー。父は振付家・バレエ教師として有名なアサフ・メッセレル、叔母はボリショイのプリマ、スラミフィ・メッセレルという、バレエ一家に生まれる。ボリスはプリセツカヤの従弟にあたる。

16 打楽器に分類される楽器。教会などの鐘を、コンサートの舞台上で演奏しやすいように管状にして、ピアノの鍵盤の順番と同様に並べて吊るした楽器。

17 『闘う白鳥 マイヤ・プリセツカヤ自伝』、文藝春秋、1996年、p.311

18 『これがロシア・バレエだ!』、赤尾雄人、新書館、2010年、p.312

19 ジャン・コクトーの「5月1日の闘牛 La Corrida du 1^{er} mai」（1957年）というエッセイの中に、闘牛士と牛の両義的な性のイメージと、闘牛の最中に起こるその不思議な交換についての描写と考察がある。

「5月1日の闘牛」：『ジャン・コクトー全集Ⅵ』、東京創元社、1985年、pp.406-454

「5月1日の闘牛（抄）」：『砂の上の黒い太陽——＜闘牛＞アンソロジー』林栄美子編・著、人文書院、1996年、pp.166-182

20 マツ・エック Mats Ek の母は、スウェーデンを代表するバレリーナであり振付家のビルギット・クルベリ Birgit Cullberg。父は舞台俳優のアンデルス・エック Anders Ek。母が芸術監督を務めるクルベリ・バレエに入団してダンサーとなると共に振付を始める。彼自身も後に芸術監督を務めている。

- 21 カルメンがホセに投げつけた花（ホセはカルメンを逃がしてやったことで格下げになり営業に入れている間も、強い香りのするその花を身につけ続けて彼女を想うのであり、カルメンを象徴する花として描かれている）は、翻訳では「アカシアの花」になっていることがあり、オペラの舞台ではミモザの花やバラの花を用いる演出もあるが、原作でもオペラ台本でも、「カシア cassie」の花と書かれている。カシアはクスノキ科の常緑樹で、小型の黄色い花が小枝に多数つく形状をしており、枝や樹皮に肉桂（シナモン）のような強い香りがする。
- 22 マッツ・エックは、2013 年、NBS 主催の『カルメン』上演のために来日した折のインタビューで、次のように語っている。
- 「カルメンは、幾つもの顔を持った女性です。貧しい。社会から爪はじきにされている。それでも、彼女は自分の境遇に立ち向かって、生き抜いている。タバコ工場で働いて生計を立てる労働者であり、あばずれで、おまけに泥棒だ。愛する相手も自分で選択する。私に言わせると、彼女の生き方は、男のそれなんです。一方のドン・ホセは、より女性的な生き方を望んでいる。妻に指環をはめさせ、幸せな家庭に落ちつきたい。二人は、相容れない人生を目指しているのです」（<http://www.nbs.or.jp/nbsnews/318/03.html> より）
- 23 ホセの上官の中尉にあたる役は、ボリショイ・バレエとキエフ・バレエでは役名が異なる。ボリショイでは「コレヒドール」と呼ばれる役は、キエフでは「スニガ」または「ツニガ」となる。「コレヒドール」はスペイン語の *corregidor*（王室派遣の役人）であり、ホセの上官と言う以上に、権力を代行する者という意味が大きいと思われる。
- 「スニガ」または「ツニガ」は、中尉の名前としてオペラ台本には書かれており、Zuniga という綴りの発音の各国語による違いが現れたものと思われる。スペイン語では「スニガ」になる。（原作には中尉の名前は出てこない。）

（本稿は平成 24 年度慶應義塾学事振興資金による援助を受けた。）