



バレエの演出におけるジェンダーの攪乱

中川, 萌香

(Citation)

日本文化論年報, 27:1*-40*

(Issue Date)

2024-03-31

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100487309>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100487309>



バレエの演出におけるジェンダーの攪乱

中川 萌香

序章 本研究の背景と目的

本論文は、バレエの演出について、ダンサーと演じるキャラクターそれぞれの性別に着目し、ジェンダーとの結びつきを明らかにすることを目的とする。自身は、3歳の頃からバレエを習い続けており、様々な作品を踊り、鑑賞する中で、バレエの振付をはじめとした演出について専門的に分析したいという思いが生じ、バレエを研究のテーマに扱うこととした。一方で、かねてよりジェンダー論にも興味があったことから、バレエの演出の中で度々生じる「ダンサーが自身の性とは異なる性のキャラクターを演じる」という事象に関心を持ち、その理由や効果を考察することとした。

バレエにおいては、1581年に上演された「王妃のバレエ・コミック」¹を皮切りに、現代に至るまで数々の作品が生み出されてきた。ロシアで活躍したフランス人振付家であり、古典バレエの基礎を築いた²と言われるマリウス・プティパ (Marius Petipa, 1818-1910) だけを見ても、約90もの作品を残しており、これまでに生み出されてきた全てのバレエ作品となると、その数はかなり膨大である。数多あるバレエ作品だが、大きく、物語性のあるもの(物語バレエ)³と、物語性のないもの(抽象バレエ)の2つに分けることができる。⁴本稿で扱うのは物語バレエに関するトピックである。物語バ

1 記録の残る最古のバレエ作品とされている。

2 昭和音楽大学バレエ研究所「マリウス・プティパ」昭和音楽大学バレエ研究所、<https://ballet-archive.tosei-showa-music.ac.jp/people/view/100> 2022-12-20 参照

3 物語バレエであっても、「ディベルティスマン」と呼ばれる、本編に関係の無い踊りが組み込まれることは度々ある。「眠れる森の美女」第3幕で披露される、結婚式に招待された童話の主人公たちによる踊りが代表的である。

4 乗越たかお (2021-4-10) 「バレエファンのための！ コンテンポラリー・ダンス講座〈第12回〉物語と抽象～『よくわからない』とは、何がわからないのか?」バレエチャンネル、<https://balletchannel.jp/14880> 2022-12-20 参照

レエとは、その名の通り筋書きのあるバレエ作品のことで、主人公と、主人公を取り巻く登場人物たちが絡み合いながら、物語が展開していく。とりわけ、女性主人公が、何らかの困難を乗り越えて相手役の男性との恋を成就する物語か、もしくは乗り越えられずに悲恋で終わる儂い物語のどちらかの筋書きであることが非常に多い。⁵特に悲恋で終わる物語では、主人公の相手役の心が2人の女性の間で揺れ動いてしまうことが原因となって問題が生じる、というパターンが頻出である。とはいえ、そうした中でも時代や場所、設定はそれぞれの作品に固有のものがあり、登場人物のキャラクター性も十人十色だ。主人公は、好奇心旺盛なおてんば娘、病弱でおとなしい村娘、落ちついた気品溢れる王女、など多様で、相手役も、庶民的な好青年から高貴な王子や貴族、勇敢な戦士、情熱的な海賊の棟梁まで、その描かれた方は実に様々である。主人公が突き当たる「何らかの困難」の中身についても、「親の反対」「身分の違い」「恋敵の出現」「呪い」など、現実的なものから非現実的なことまで、設定により数々の種類がある。このように、大まかな筋書きとしては恋愛ストーリーが多くなりつつも、舞台設定、それに伴う登場人物のペルソナ、恋路における困難の中身などがそれぞれ異なっており、バラエティ豊かな作品が存在しているのが物語バレエなのである。

とりわけ、登場人物の中で、主人公に匹敵するほどの重要な役割を担っているのは、敵役であろう。そもそも、日本芸術文化振興会の歌舞伎辞典によれば、敵役とは「歌舞伎の役柄を指す言葉で、悪役のこと。歌舞伎における敵役は、隈取や衣装、演技などを通して悪人ぶりを示す」⁶ものである。バレエでも、メイクや衣装、マイム（身振り手振り）、踊りを通して悪人ぶりを表現することから、歌舞伎に倣い、本研究では悪役のことを敵役と表現する。作品の起承転結を生み出し、ドラマティックな展開を作り出すに欠かせないと言っても過言ではない。バレエでは、例えば、主人公を呪う悪魔・怪

5 「チッポリーノ」(1977年初演,振付:ゲンリフ・マイオーロフ)など恋の要素が絡まない作品や、「スバルタクス」(1956年初演,振付:レオニード・ヤコブソン)など男性が主人公の作品も存在する。

6 日本芸術文化振興会『歌舞伎事典『敵役』』日本芸術文化振興会, https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/modules/kabuki_dic/entry.php?entryid=1069 2022-12-20 参照

物や、主人公の相手役をたぶらかす女性キャラクターなどが存在する。ダークヒーロー／ヒロインが主人公の物語もあるものの、いずれにせよ、そうした悪の性質を持ち合わせるキャラクターはバレエに限らずあらゆる物語作品で存在感を放ち、人々を魅了し続けてきた。実際、文学作品や演劇などにおける敵役についての研究はこれまでもなされている。例えば、野間（1996）は「東海道四谷怪談」と「リチャード三世」を取り上げ、それぞれに登場する敵役・民谷伊右衛門とリチャード三世について研究を行っている。⁷ 観客がリチャードを好むのは「背丈の高い並外れた能力を備えた人間の姿」⁸に魅力されるからであり、伊右衛門については、「花形役者の演じる悪党が悪事を繰り返す姿」を見て「演じられた悪とその結末を、観客が余裕を持って楽しんでいるところ」⁹が人気の秘訣であるとしている。

翻ってもう一度バレエ作品に目を向ければ、こちらもやはり敵役は人気が高い。伊右衛門を花形役者が演じるように、主役級のダンサーが踊ることも多く、物語に締めりを生み出す。以下は、代表的なバレエ作品について、敵役に着目してまとめた表である。左から順にそれぞれ、作品名／主人公と相手役／敵役（とその属性）／（敵役を演じる）ダンサーの性別／敵役の主な行動をリスト化している。

〈表 1〉 バレエ作品における敵役リスト¹⁰

作品名	主役／相手役	敵役（属性）	敵役の性別	ダンサーの性別	敵役の主な行動
眠れる森の美女	オーロラ姫／デジレ王子	カラボス（悪の妖精）	女性	男性／女性	姫に100年の眠りにつく呪いを掛ける

7 野間正二(1966)「民谷伊右衛門とリチャード三世：悪役の魅力」京都府立大学学術報告委員会『京都府立大学学術報告・人文』No.48,pp.1-25

8 同上 p.23

9 同上

10 演出により、敵役の属性や物語の展開に変更が生じる場合もある。

白鳥の湖	オデット/ ジークフリート王子	ロットバルト (ふくろう)	男性	男性	オデットを白鳥の姿に変える呪いを掛ける
同上	同上	オディール (黒鳥)	女性	女性	王子を誘惑
くすみ割り人形	クララ/くすみ割り王子	ネズミの王様 (ネズミ)	男性	男性	クララを怖がらせる
ロミオとジュリエット	ジュリエット/ロミオ	ティボルト (ジュリエットの兄)	男性	男性	ロミオの友人を殺害
ジゼル	ジゼル/ アルブレヒト	バチルダ (貴族の娘, アルブレヒトの婚約者)	女性	女性	自分が真の婚約者であると, ジゼルに告げる
同上	同上	ミルタ (ウィリ〈未婚女性の霊〉の長)	女性	女性	森に迷い込んだヒラリオン, アルブレヒトを踊り狂わす
ラ・バヤデー ル	ニキヤ/ ソロル	ガムザッティ (貴族の娘, ソロルの婚約者)	女性	女性	花かごに毒蛇を忍ばせ, ニキヤを殺害
ラ・シルフィード	ジェームズ/ シルフィード	マジ (占い師, 魔法使い)	女性	男性 / 女性	ジェームズを騙す
シンデレラ	シンデレラ/ 王子	義理の母, 姉 (家族)	女性	男性 / 女性	シンデレラをいじめる
海賊	メドゥーラ/ コンラッド	ランケデム (奴隷商人)	男性	男性	メドゥーラとその友人を売り飛ばす
同上	同上	ビルバンド (コンラッドの海賊仲間)	男性	男性	コンラッドを裏切り, ランケデムに手を貸す

ライモンダ	ライモンダ / ジャン	アブデラフマン (サラセンの騎士)	男性	男性	ライモンダに求婚し、ジャンと戦う
スパルタクス	スパルタクス / フリーギア	エギナ (将軍クラッスの妻)	女性	女性	スパルタクス軍を誘惑

中でも特に注目したいのが、女性キャラクターだ。というのも、敵役の女性キャラクターの中には、通例で女性ダンサーが演じる役もある一方、項目「ダンサーの性別」で「男性 / 女性」と示している通り、常にはないものの、男性ダンサーによって演じられる場合のある役が存在する。該当するキャラクターには、「眠れる森の美女」のカラボスや、「ラ・シルフィード」のマッジ、「シンデレラ」の義理の姉たちなどが挙げられる。元の性別とは異なる性別に扮する、いわゆる異性装に関する研究はこれまで、日本文学¹¹、演劇¹²、宝塚歌劇団¹³など他分野においてはなされてきたものの、バレエの土俵で行われたものはあまり見受けられないのが現状である。そこで、本研究は、バレエ作品における敵役の中でも特に女性キャラクターに焦点をあて、「通例として女性ダンサーが演じるキャラクター」と「男性ダンサーも演じる場合のあるキャラクター」に分けた上で、それぞれがどのような特徴を持つのか、また、男性ダンサーが女性キャラクターを演じることによりどのような効果があるのかについて検討する。ジェンダー的観点から演出を考察することで、バレエにおける、男性性、女性性を際立たせる演出とはどのようなものであるかを明らかにできると考えている。また、バレエは他の舞台芸術とは異なり、踊りや衣装、音楽、舞台装置など、言葉以外の部分でストーリー

11 庄婕淳 (2017) 「とりかえへばや物語の異性装: 女主人公のジェンダーコード分析を中心として」立命館大学人文学会『立命館文學』No.652,pp.1264-1273

12 中山智子 (2001) 「マリヴォー『雁の侍女』『愛の勝利』男装のヒロインとその時代的意義」日本フランス語フランス文学会中国・四国支部『フランス文学』No.23,pp.12-23

13 川端美季 (2016) 「宝塚歌劇にみる男役・娘役の向こう側」立命館大学生存学研究所『生存学研究センター報告書』No.24,pp.154-193

が展開されていくという特性をもっている。言葉を持たないバレエの演出における「異性装」に着目し分析を行うことは、言葉を持つ他の舞台芸術における「異性装」を考える際にも比較対象として役に立つと想定され、その意味でも、本研究を行う意義があると考えられる。

なお本研究では、ジェンダーは、若桑（2003）¹⁴が著書で使用している意味に倣い、「社会的、文化的な性差」という意味で定義する。また、敵役は「元より邪悪な存在であること、または、主人公に対し妬みや憎悪などの負の感情を持っていることにより、主人公の行く手を阻む存在」という意味で定義し使う。

各章の構成は以下の通りである。

序章

第1章 ジェンダー的観点からふりかえるバレエの歴史

第2章 女性ダンサーが演じる敵役の特徴、求められるもの

～「白鳥の湖」オディール／「ラ・バヤデール」ガムザッティを例に

第3章 男性ダンサーが演じる敵役の女性キャラクターの特徴と、演じる理由

第4章 同一の敵役における、男性ダンサー／女性ダンサーが演じる場合の効果の違い

～「眠れる森の美女」カラボスを例に

終章

第1章では、バレエの歴史をその担い手の変化とともに確認し、バレエの発展とジェンダーがいかに密接に関わってきたかを明らかにする。また、敵役の女性キャラクターについて研究を行うにあたり、演出のために異性役を演じることが自然に受け入れられた理由についても考察する。第2章では「白鳥の湖」「ラ・バヤデール」を例にとり、通例として女性ダンサー

14 若桑みどり（2003）「お姫様とジェンダー」（筑摩書房）

が演じる、いわゆるスタンダードな敵役の女性キャラクターに着目し、その特徴や求められるものについて考察を行う。第3章では、第2章を踏まえた上で、男性ダンサーも演じることのできる敵役の女性キャラクターとはどのようなものなのか、また、なぜ男性ダンサーが演じる必要があるのかということについて明らかにする。第4章では、複数のバレエ団による「眠れる森の美女」を例に、同一の敵役を男性ダンサーが演じる場合と女性ダンサーが演じる場合でどのような変化が生じるのかを比較検討する。なお、本研究においてはバレエの専門用語が多出するため、巻末に、本文に登場する専門用語をまとめたリストを掲載する。

第1章 ジェンダー的観点からふりかえるバレエの歴史

1-1. 担い手の変遷

16世紀に、王や貴族が踊るものとして登場したのがバレエだ。記録の残る最古のバレエ作品とされるのは、1581年に上演された「王妃のバレエ・コミック」である。しかしこの時のバレエは、鈴木（2000）によれば、「朗読、歌、器楽、舞踊からなるバラエティ・ショー」であった。¹⁵ バレエの上演に精を出す他、自らもバレエを熱心に踊ったルイ14世（1643-1715）の登場で、基本となる足のポジションなどが考案され、バレエが体系化される。このときのバレエは専ら男性が踊るものであった。というのも、当時、女性が足を出すことは宗教的に禁じられていたのである。¹⁶ したがって、女性は舞台に立つことが許されず、バレエは男性のものとして存在していた。女性役が必要になったときには、男性ダンサーがお面を被り、女性役を演じていたのである。ここに、バレエにおける異性装の萌芽があると言えよう。ところが、18世紀には、職業舞踊手が登場し、女性の踊り手が活躍を見せるようになる。

15 鈴木晶（2000）「バレエの魔力」講談社、p.46

16 公益社団法人日本バレエ協会（2018-9-13）「バレエ検定 2級問題参考資料〈歴史編〉」公益社団法人日本バレエ協会
<http://www.j-b-a.or.jp/certify/%E3%83%90%E3%83%AC%E3%82%A8%E6%A4%9C%E5%AE%9A> 2022-12-27 参照

19世紀前半には、ロマンティックバレエが生まれ、バレエは転換点を迎える。ロマンティックバレエとは、ロマン主義時代のバレエを指す言葉である。ロマン主義思想の特徴である、妖精などこの世ならぬものや異国情緒への憧れが、当時の作品には色濃く反映されている。¹⁷ こうしたロマンティックバレエの発展は、トゥシューズの発明抜きには語れない。18世紀後半に登場したトゥシューズは、履くとつま先立ちで踊ることが可能である。これをポワント技法というが、つま先での舞いは、軽やかさや浮遊感を表現するのについてつけて、まさに妖精を演じるには必須アイテムであった。トゥシューズを履くのは女性のみで、その点からも、女性がバレエを担う構図へと変化していったのである。続いて19世紀後半には、クラシックバレエが生まれる。クラシックバレエにおける男性ダンサーの役割は、女性の回転のサポートやリフトなど、あくまでサポート役という側面が強かった。すなわちこの時代は、鈴木（2000）が「19世紀は女性が主役の時代だった」¹⁸と述べるほど、女性の活躍がめざましかったのである。しかしその後、20世紀前半には、ワツラフ・ニジンスキー（Vaslav Fomich Nijinsky,1889-1950）という天才男性ダンサーの登場によって、跳躍や回転など、男性ならではのダイナミックな技の数々が繰り広げられるようになり、男性ダンサーの役柄も増加する。¹⁹ ここから、男女分け隔てなく活躍する現在のバレエへとつながっていく。イタリアで生まれ、フランスで花開き、ロシアで成熟した芸術として紹介されることが多いバレエだが、フィールドを変えながら成長してきたのみならず、主な担い手も交代を繰り返しながら、今日まで発展を遂げてきたのである。

1-2. 異性装が受容された背景

ここでもう一つ確認しておきたいのが、なぜ演出としての異性装が自然に

17 ロマンティックバレエの中でも有名な「ラ・シルフィード」の舞台はスコットランドの森、「ジゼル」の舞台はドイツの農村であり、いずれも白い衣装をまとった妖精役の女性ダンサーが登場する。

18 鈴木晶（2000）「バレエの魔力」講談社、p.66

19 男性ダンサーが跳躍や回転を用いて妖精役を演じる「薔薇の精」(1911年初演、振付：ミハイル・フォーキン)など、それまでにはなかった作品も登場した。

受け入れられたのかということである。理由の一つは、16世紀の経験であると考えられる。ロマンティックバレエの台頭以後、作品のストーリーが重視されるようになり、数々の物語バレエが登場した。セリフのないバレエにおいては、言葉以外の部分で登場人物の特性をいかに上手く観客に伝えられるかが課題となる。そこで、「演出」の重要性が増し、男性ダンサーに女性役を演じさせる手法が登場したと考えられる。ただ、すでにそれを受け入れる土壌は16世紀にできあがっていたのではないだろうか。というのも、前述の通り、当時、舞台上に立つことを許されない女性の代わりに、男性が女性役を演じることが行われていたからである。やむを得ない事情での異性装、演出の一環としての異性装と、理由こそ異なるものの、男性が女性役を演じる、という意味では同じであり、これが受容に繋がったと考えられる。

また、大木（2007）は、逆に女性が男装をする例として、「当時（17、18世紀頃）異性装は、北はデンマーク、南はスペイン、イタリアまでヨーロッパの広い範囲で見られた」と述べ、当時の実社会において、経済的に繁栄していたイギリスやオランダなど北西ヨーロッパに職を求めて流れ込んできた女性が多く男装していたことを指摘している。²⁰ 加えて、バレエと近い関係を持つオペラにおけるカストラートや女装、演劇における異性装など、当時のヨーロッパでは舞台上で異性を演じるということが既に行われていた。こうした時代背景や他の舞台芸術の状況が後押しとなり、演出として異性を演じることが、観客にも演出側にも滞りなく受け入れられたものと考えられよう。

第2章 女性ダンサーが演じる敵役の特徴、求められるもの ～「白鳥の湖」オディールと「ラ・バヤデル」ガムザッティを例に

2-1. 方法

本章で焦点を当てるのは、通例として女性ダンサーが演じる、敵役の女性キャラクターである。今回、ともに敵役である「白鳥の湖」のオディール

20 大木晶（2007）「異性装をとおして見る近世ヨーロッパの社会史」明治学院大学国際学研究会『明治学院大学国際学研究』No.32,pp.55-68,p.69

と「ラ・バヤデール」のガムザッティという2人の女性キャラクターに着目し、「女性ダンサーしか演じない敵役の女性キャラクター」の振付の特徴や、彼女たちに求められているものが一体何なのかを検討する。見ていくにあたり、同時に注視しておかねばならないのは、主人公の存在である。主人公対敵役という構図において、主人公と敵役の対比が物語の進行や演出に大きな影響を与えるため、今回は「白鳥の湖」の主人公オデット、「ラ・バヤデール」の主人公ニキヤについても、同時に注目する。

まず、「白鳥の湖」「ラ・バヤデール」それぞれについて、作品概要・あらすじ・主人公と敵役がどのようなキャラクターとして描かれているのか、をまとめる。次に、両者の振付、特に「パ」と呼ばれる足の動きにどのような特徴があるのかについて、実際の作品を鑑賞し主人公（＝善）との比較を行うことで詳らかにする。今回は、数ある場面の中でも、特に「ヴァリエーション」と呼ばれるソロパートに着目する。実際の分析には、パ（足の動き）と舞台上での場所移動を自ら文字として書き起こした表を用い、また、ダンスマガジン内における、「白鳥の湖」「ラ・バヤデール」に言及のあるダンサーのインタビューや作品レポートなども参照しながら、分析を進めていく。

2-2. 「白鳥の湖」オデットとオディール

作品概要

1877年にポリショイ劇場で初演されたものが、振付家のマリウス・プティパとレフ・イワノフによって大きく改変され、1895年にサンクトペテルブルクで上演されたのが現在にも残る形の「白鳥の湖」である。ドイツを舞台にした、呪いで白鳥の姿に変えられた王女の悲恋の物語。

あらすじ²¹

王妃を選ぶ舞踏会の前夜、狩に出かけた湖で王子ジークフリートは湖面に降り立つうつくしい一羽の白鳥に目を奪われる。ジークフリートは悪魔ロットバルトの魔法で白鳥に変えられたオデット姫を愛の力で救おうと決意する

21 雨矢ふみえ(2009)「名作バレエの踊り方」エッセンシャル出版社.p.24

が、オデットになりすましたオディールに愛を誓ってしまう。

キャラクターの特徴

本作品の主人公であるオデットは、白鳥に姿を変えられた王女である。純白の衣装を身に纏っている。一方のオディールは、悪魔ロットバルトの娘であり、父と共にジークフリート王子を誘惑し、騙す。衣装は漆黒である。通常1人の女性ダンサーが2役両方を演じる。1つの作品の中でいかに2人を対照的に魅せるかは、ダンサーにとって腕の見せ所である。

ヴァリエーション分析

今回分析に取り上げるヴァリエーションは、オデットは第2幕、オディールは第3幕で踊られるものである。第2幕では、湖のほとりで初めてオデットとジークフリート王子が出会う。王子はオデットに対し愛を誓い、元の姿に戻すことを約束する。ここで繰り広げられる2人のパ・ド・ドウ²²の中におけるオデットのソロパートが、今回の一つ目の分析対象である。そして、第3幕では、王子の花嫁を選ぶ舞踏会のシーンが描かれ、オデットのフリをして乗り込んだオディールが王子を誘惑する。ここでの2人のパ・ド・ドウの中に登場するのが、もう一つの分析対象、オディールのヴァリエーションである。

以下は、2人のヴァリエーションを表にしたものである。場所移動欄の空白は、大きな移動がないことを、パ(足の動き)欄の空白は、走りながら移動していることをそれぞれ示している。なお視聴したのは、新国立劇場バレエ団の「白鳥の湖」(2015年6月公演)²³で、オデット/オディール役は米沢唯が務めた。なお、パの型の用語集は文末に付けたので適宜参照されたい。

22 2人の踊りの意。

23 新国立劇場バレエ団(2015年6月公演)『白鳥の湖』(原振付:マリウス・プティパ、レフ・イワーノフ、演出・改訂振付:牧阿佐美)。NHK(2015-6-29)「NHK BSプレミアム」,録画

〈表2〉 オデットのヴァリエーション

場所移動	パ（足の動き）
上手から登場し、中央でポーズ	プレパレーション
少しずつ前へ	〈デヴェロッパ・ア・ラ・スゴンド→トンベ→プリエ〉×3
	パッセ→シュ・スー
	アティテュード・クロワゼ・デリエール→シュ・スー
中央奥へ移動	パ・ド・ブーレ
少しずつ前へ	デヴェロッパ・ア・ラ・スゴンド×3
	パッセ→シュ・スー
	アティテュード・クロワゼ・デリエール→シュ・スー
上手奥へ	パ・ド・ブーレ
下手手前に向かって	〈シソンス・フェルメ×2→パ・ド・ブーレ→プリエでタンジュ・クロワゼ・ドゥバン→デヴェロッパ・エファセ・デリエール〉×2
	アティテュード・クロワゼ・デリエール→シュ・スー
上手奥へ移動	パ・ド・ブーレ
下手手前に向かって	〈シソンス・フェルメ×2→パ・ド・ブーレ→プリエでタンジュ・クロワゼ・ドゥバン→デヴェロッパ・エファセ・デリエール〉×2
	アティテュード・クロワゼ・デリエール→→シュ・スー
上手奥へ移動	
下手手前に向かって	〈ピケ・アン・ドゥオール×4→パ・ド・ブーレ〉×3
下手手前にてポーズ	アラベスク→タンジュ・クロワゼ・デリエール

〈表3〉 オディールのヴァリエーション

場所移動	パ（足の動き）
下手から登場し、中央でポーズ	プレパレーション
	〈スートウニュ・アン・トゥールナン→ピルエット・アン・ドウオール→アティテュード・デリエール・ターン→パ・ド・ブーレ→タンデュ・エファセ・ドウバン→デヴェロッパ・エカルテ・ア・ラ・スゴンド→パ・ド・ブーレ〉×2
	パッセ→シュ・スー
回り込んで中央へ	
	〈スートウニュ・アン・トゥールナン→ピルエット・アン・ドウオール→アティテュード・デリエール・ターン→パ・ド・ブーレ→タンデュ・エファセ・ドウバン→デヴェロッパ・エカルテ・ア・ラ・スゴンド→パ・ド・ブーレ〉×2
上手奥へ移動	
	〈パ・ド・ブーレ→ピケ・アン・ドウオール→シェネ〉×2
	シュ・スー
下手奥へ移動	
上手手前に向かって	ランヴェルセ→シャッセ→アッサンブレ→ランヴェルセ→シャッセ→アティテュード・クロワゼ・デリエール
下手奥に向かって	ピルエット・アン・ドウダン→スートウニュ・アン・トゥールナン
上手奥へ移動	
下手手前に向かって	〈パ・ド・ブーレ→シソンス・フェルメ→ピルエット・アン・ドウオール→シェネ〉×2
上手手前に向かって	ピケ・アン・ドウダン
中央でポーズ	4番プリエ・クロワゼ

まず、オデットのヴァリエーションの特徴は、プリエで沈み込む動作の多さである。プリエは折りたたむという意味の膝を曲げるパで、次の動きへの

準備ともなる動作である。序盤に数度登場する〈デヴェロッパ・ア・ラ・スゴンド→トンベ→プリエ〉や、途中で繰り返される〈シソヌ・フェルメ×2→パ・ド・ブーレ→プリエでタンジュ・クロワゼ・ドゥバン→デヴェロッパ・エファセ・デリエール〉などが挙げられる。テンポがゆっくりということもあり、次の動作へ移行するためのプリエはしっかりと時間が取られ、観る側の印象にも残る。『ダンスマガジン』（2015年9月号）の中で佐々木は、この米沢唯のオデットに対し「オデットの動きはしなやかなプリエが決め手だが、彼女はそれを何とも柔軟に、かつ強靱にこなす」²⁴とコメントしている。プリエを多く使用することで、オデット特有の優雅さ、柔らかさを表現していると言えよう。

一方、オディールのヴァリエーションの特徴は、かなり技巧的であるということだ。回転技に着目すると、オデットでは終盤のピケ・アン・ドゥオールのみだが、オディールでは、〈スートウニユ・アン・トゥールナン→ピルエット・アン・ドゥオール→アティテュード・デリエール・ターン〉に始まり、〈ピケ・アン・ドゥオール→シェネ〉、〈ピルエット・アン・ドゥダン→スートウニユ・アン・トゥールナン→ピケ・アン・ドゥダン〉〈ピルエット・アン・ドゥオール→シェネ〉、〈ピケ・アン・ドゥダン〉といったように、連続技も含んだかなり多くの種類が展開されていることが見て取れる。ちなみに、ヴァリエーション内ではないものの、物語の中でこのあとに続く曲では、グラン・フェツテ32回転という大技が披露される。これはオディールの代名詞といっても過言ではない。『ダンスマガジン』（2015年7月号）でモノニは、パリ・オペラ座バレエ（2015年3月公演）におけるローラ・エケ（Laura Hecquet）のオディールに対し「目もくらむばかりの技術で、驚くべきトゥール・アティテュードやグラン・フェツテなどのすべてによって魅惑的で悪魔的な生物を完璧に造形していた」と述べている。²⁵ こうした難易度の高い回転技の数々は、オディールの挑戦的かつ自信たっぷりの姿を強調し、かつ、ジークフリート王子を誘惑するための武器であると考えられる。

24 佐々木涼子『ダンスマガジン』（2015年9月号）新書館、p.35

25 ジェラルド・モノニ著、里見さえ訳『ダンスマガジン』（2015年7月号）新書館、p.43-45

また、ダンスマガジン 2015 年 2 月号で長野が「白鳥の湖」の作品そのものに対し述べているのは、「オデット（白）とオディール（黒）の対比。善と悪，静と動，受動性と攻撃性，精神と肉体などさまざまなものがそこには照射されているが，興味深いのは，2 人の個性がそのまま踊りのスタイルに反映されていることである。」²⁶ということである。長野の言う 2 人の対比は，衣装の白対黒に始まり様々な要素で強調されているが，ヴァリエーションの構成からもその構造が浮かび上がってくると私は考える。注目したいのは，ヴァリエーション終盤の回転技だ。オデットはピケ・アン・ドゥオールを上手から下手に向かって行う一方，オディールはピケ・アン・ドゥダンを下手から上手に向かって行う。ピケ・アン・ドゥオールは軸足と逆の方向に回る技で，ピケ・アン・ドゥダンは軸足の方向に回る技である。加えて，ここでオデットは身体の正面を客席側に向けた状態で回り出すのだが，オディールは客席に背を向けた状態で回転し出す。すなわち，この終盤の回転技においては，向かう方向，回転の方法，身体の向き全てがまったくの逆になっているのだ（表 4）。このように，オデットとオディールの対照性が振付によっても際立たされていることがわかる。

〈表 4〉 オデットとオディールのヴァリエーションにおける回転技

	オデット	オディール
回転技	ピケ・アン・ドゥオール（ここでは軸足：左，回転：右）	ピケ・アン・ドゥダン（ここでは軸足：右，回転：右）
向かう方向	上手から下手	下手から上手
客席から見える身体の向き	正面	背面

2-3. 「ラ・バヤデー」ニキヤとガムザッティ

作品概要

1877 年，サンクトペテルブルクで初演されたバレエ作品。振付家マリウス・プティパの代表作の 1 つに数えられる。ラ・バヤデーとはインドの

26 長野由紀『ダンスマガジン』（2015 年 2 月号）新書館 p.46

「舞姫」を意味する言葉で、古代インドを舞台とした悲恋の物語である。村山（2022）は「『バヤデルカ』²⁷の原点版は、人物設定からもエキゾチックなインドの物語であることから、さらには、第一幕第二場ニキヤとガムザッティのいさかいなど、マイムだけで展開する長い芝居場面を含むことから、かなりロマン主義的色合いの濃いバレエとすることができる。」²⁸と述べている。異国情緒とこの世ならぬものへの憧れ、さらに演技的要素が詰まった作品である。

あらすじ²⁹

舞姫ニキヤは勇士ソロルとの禁断の恋に身を投じようとするが、ソロルを娘ガムザッティの婿に迎えたいとする藩王ラジャの命により謀殺される。ニキヤの死に深い衝撃を受けたソロルを慰めようと、下僕は召使いに命じソロルに笛の調べを聴かせる。ソロルは笛の音に誘われて眠り、白い衣装に身を包んだ精霊となったニキヤを夢に見る。天上の世界でニキヤへの愛を確かめたソロルは、彼女を愛していることをさとり二度と裏切らないことを誓ったのだった。

キャラクターの特徴

2015年7月号のダンスマガジンで、長野は、ニキヤは「ヒンドゥー教の寺院で神に仕える巫女」で、ガムザッティは「何一つ不自由のない、現代の常識では想像もつかないような富に包まれて育った高貴な世継ぎ娘」であると解説している。³⁰ 勇士ソロルと愛を誓うニキヤ、対するのは、藩主ドゥグマンタの高貴な娘であり、ソロルを婿に迎えようという父の意向に共感し、あらゆる手を使って、ニキヤにソロルを諦めさせようとするガムザッティ。2人の間にはかなりの身分差があり、ニキヤは東洋風の衣装を身に纏い、頭にはベールを被った出で立ちである一方、ガムザッティは、今回取り上げる

27 「ラ・バヤデル」の別名で、同じ作品を指す。

28 村山久美子（2022）『バレエ王国ロシアへの道』東洋書店新社、p.94

29 雨矢ふみえ（2009）『名作バレエの踊り方』エッセンシャル出版社、p.78

30 長野由紀『ダンスマガジン』（2015年7月号）新書館、p.55

結婚式のシーンでは、クラシック・チュチュを身につけた豪華な出で立ちであることが殆どである。

また、村山（2022）は、ソロルから贈られた花籠を抱きしめたニキヤが、花籠に潜んでいた毒蛇に噛まれてしまうも、ニキヤを愛する大僧正から差し出された毒消しを拒み、ソロルへの愛を貫き自ら死を選ぶシーンについて、「自ら死を選んだニキヤの行為が、当時のロシア社会の新しい女性像を反映していて共感呼んだ」³¹と指摘した上で、70年代のロシア社会の民主化の波を反映していることがヒットの要因となったという旨のことを述べている。³² バレエ作品と、作品が作成された当時の社会背景は密接に結びついていて、「ラ・バヤデール」もまた例外ではなかったことがわかる。

ヴァリエーション分析

今回取り上げるヴァリエーションはともに、第3幕・ソロルとガムザッティの婚約式のシーンで踊られるものである。ガムザッティのヴァリエーションは、ソロルとのグラン・パ・ド・ドゥの中で繰り広げられ、結婚に対する喜びの舞である。一方のニキヤのヴァリエーションは、彼らのパ・ド・ドゥの直後に踊られる。ラジャ（ガムザッティの父）に命じられるがまま、祝いの踊りとして披露させられるのがこのヴァリエーションで、ソロルに裏切られたことへの悲しみを表現する舞である。以下は、2人のヴァリエーションを表にしたものである。なお、視聴したのは、英国ロイヤル・バレエ団の「ラ・バヤデール」（2018年11月公演）³³であり、ニキヤをマリアネラ・ヌニェス（Marianela Núñez）が、ガムザッティをナタリア・オシポワ（Natalia Petrovna Osipova）が演じている。文末に付けたパの型の用語集を適宜参照されたい。

31 村山久美子（2022）『バレエ王国ロシアへの道』東洋書店新社，p.95

32 同上

33 英国ロイヤル・バレエ団（2018年11月公演）『ラ・バヤデール』（原振付：マリウス・プティパ，演出・改訂振付：ナタリア・マカロワ），OPUS ARTE（2020-2-28），DVD

〈表5〉 ガムザッティのヴァリエーション

場所移動	パ (足の動き)
上手奥から登場	シュ・スー
下手奥に向かって	シャッセ→カブリオール・ドゥバン→シャッセ→グラン・パ・ド・シャ→パッセ×3
上手手前に向かって	デヴェロッパ・ドゥバン→パ・クーリュ→ジュテ・アティテュード×2→パ・ド・ブーレ
下手奥に向かって	〈バランセ・アン・トゥールナン→アティテュード・ターン〉×2→ピケ・アン・ドゥダン
上手奥に走る	
下手手前に向かって	〈ピケ・アン・ドゥオール→スートウニユ→シェネ〉×3
上手手前に走る	
舞台に円を描くようにしながら、上手奥に向かって	〈シャッセ→グラン・パ・ド・シャ→アラベスク〉×3
下手手前に向かって	パ・ド・シャ×3
	シュ・スー

〈表6〉 ニキヤのヴァリエーション

場所移動	パ (足の動き)
下手から登場し、中央でポーズ	
	〈シュ・スー→ (プリエをしながら) タンジユ・クロワゼ・デリエール〉×3
上手手前に向かって	パ・ド・ブーレ
下手奥へ向かって	〈アラベスク→アントルラッセ→片膝を突きポーズ〉×3
	〈パ・ド・ブーレ→スートウニユ・アン・トゥールナン→デヴェロッパ・クロワゼ・デリエール〉×3
中央から上手へ移動	ランヴェルセ・デリエール

下手後方へ移動し花かごを貰う	
	アラベスク×2 パ・ド・ブーレ

ガムザッティの特徴として挙げられるのは、まず、跳躍する技の多さである。ヴァリエーション内に登場するカプリオール・ドゥバン、グラン・パ・ド・シヤ、ジュテ・アティテュードは全て、足を大きく上げて跳ぶ技であり、跳躍技の中でもかなりダイナミックな部類に入る。特にカプリオールは、男性のヴァリエーションにかなりの頻度で登場する力強い技である。彼女にとってソロールとの結婚はニキヤに対する勝利をも意味しており、その喜びを全身で表現していると言えよう。また、回転技も、アティテュード・ターン、ピケ・アン・ドゥダン、ピケ・アン・ドゥオール→ストウニユ→シエネなど、ふんだんに盛り込まれている。今回まとめた表の全ての行においてダイナミックな跳躍技か、もしくは回転技が含まれていることを鑑みると、ガムザッティのヴァリエーションは全体として高レベルのテクニクを要する踊りであることがわかる。舞台上での場所移動がニキヤより多い点も含め、舞台を広く使うダイナミックな踊りであるのが、ガムザッティのヴァリエーションである。

一方のニキヤのヴァリエーションでは、バランスを魅せる技が多い。例えば、ニキヤの方は、〈シュ・スー→（プリエをしながら）タンジュ・クロワゼ・デリエール〉の時に、シュ・スーでピタリと止まってから、ゆっくりと次の動作に移る。『ダンスマガジン』（2015年9月号）で渡辺が指摘するのもこの部分で、「ポワントでのバランスを長く引き伸ばすようにしてから、かかとをつけてのポーズ、そこからさらに流れるように後ろに跳躍してのポーズが続く振付には、何かひとつが破綻したら、すべてが崩れてしまいそうな緊張感が張りつめている」³⁴と述べている。また、ストウニユ・アン・トゥールナン→デヴェロッパ・クロワゼ・デリエールの部分でも、ダンサーがギリ

34 渡辺真弓『ダンスマガジン』2015年9月号、新書館 p.57

ギリまでバランスを保ちながら、ゆっくりと足を後ろへと上げていく。軽快なテンポで次々に大技が繰り返されるガムザッティに対し、ゆったりとしたテンポのニキヤのヴァリエーションでは、上記で見たように、一つ一つの技をじっくりと見せながら、これ以上無いほどの緊張感の中で踊られるのである。それはまるで、恋人ソロルとガムザッティの婚約を目の前にし、悲しみの淵に沈みながらも、舞姫として祝賀の舞を行う職務を全うしなければならない、ニキヤの張り詰めた心の内を表現するかのようである。ポリショイ・バレエ団日本公演(2014年12月)でソロル役を務めた男性ダンサー、ウラディ斯拉フ・ラントラート(Vladislav Lantratov)は、インタビューで以下のような発言をしている。「ソロルはニキヤの美しさや内面に惹かれて、心から彼女を愛するのだけれど、ガムザッティと出会い、彼女の美しさに心を奪われてしまう。」³⁵ ここから見て取れるのは、ガムザッティには、既にニキヤの外側・内側の美しさに心を奪われているソロルの気持ちを振り向かせるだけの、十二分な美しさが必要であるということだ。彼を誘惑するために必要なのが、ニキヤとはまるで特徴の違う豪華絢爛な跳躍技であり、回転技なのだと言えるだろう。

2-4. オディールとガムザッティに共通する「悪女」性

高橋(2012)は、ロマン主義時代、ロマンティックバレエの中心であったパリ・オペラ座(フランス)における女性像について、当時の家父長制社会³⁶の女性観との関わりから論じている。白いチュチュを身に纏い、超自然的な精霊を演じるマリー・タリオニ(Marie Taglioni,1804-1884)を「手が届かな

35 『ダンスマガジン』(2015年2月号)新書館, p.27

36 高橋は、本文で直接「家父長制社会」についての説明を加えていないが、若桑みどり(2000)『象徴としての女性像 ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』(筑摩書房)を参考にしていることから、若桑が著書で述べる意味を踏まえていると考えられる。若桑は、家父長制社会では、血統の根拠を保ち、嫡男に全ての支配権を継承するために、女性には「貞節」が求められていた旨を述べ(同書 Kindle 版, No.323-324)、また、「清浄な女性と汚濁にみちた女性という二項対立的な規範」によって、「女性たちの性を統御しようとした」と指摘している(同書 Kindle 版, No.206-207)。

いダンサー像」として、民族衣装のようなチュチュを身につけ官能的な民族舞踊を舞ったファニー・エルスレール (Fanny Elssler, 1810-1884) を「手が届くダンサー像」として挙げながら、パリ・オペラ座は「家父長制社会の縮図」であり、「〈聖女〉という手が届かないダンサー像と、〈娼婦〉という手が届くダンサー像」という二極化したイメージが存在していたことを指摘している。³⁷ ここではキャラクター像ではなく、ダンサー像とされているものの、「超自然的な精霊」「官能的な民族舞踊」という両者の役柄を加味すると、キャラクターも同様に、それぞれ〈聖女〉と〈娼婦〉らしい女性像を持ち合わせていると言える。これを踏まえると、オデットとオディール、ニキヤとガムザッティといった、相反する2人の女性キャラクターが一つの作品に登場する2項対立的構図は、こうしたロマンティックバレエの系譜を継いでいると考えられる。愛を貫くオデットとニキヤ＝聖女的な女性像、自らの踊りや美貌で相手を惑わすオディール、ガムザッティ＝官能的な女性像に当てはめることが出来る。

その上で敵役であるオディール、ガムザッティに焦点を当てると、ジークフリート王子、勇士ソロルはともに、心に決めている女性が既にいたにもかかわらず、彼女たちに心惹かれた。その理由は、主人公が持ち合わせていない魅力を、敵役である2人が備えていたからに尽きる。これまで見てきたように、敵役のヴァリエーションでは、テンポや舞台上の移動の仕方といった点で主人公と対照的な演出がなされていた。また、敵役のヴァリエーションには、主人公にはなかった跳躍技や回転技がふんだんに振付に盛り込まれていた。こうした点を鑑みると、彼女たちは、鹿島 (2003)³⁸ の言う「カルメン型のファミ・ファタル」なのではないだろうかと私は考える。「カルメン」は、バレエでも演じられる文学作品だ。主人公カルメンは、ドン・ホセという男を魅了し、彼を破滅に陥れる魔性の女である。鹿島は、「カルメンを形容するのにどんな言葉がふさわしいか考えて見ればわかります。『きっぱりとした』『大胆な』『凜々しい』といった、本来なら男性に属すべき形容句ばかり

37 高橋由季子 (2012) 「ロマン派バレエにおける女性ダンサーのイメージについて」
学習院大学人文科学研究科『学習院大学人文科学論集』No.21, pp.185-235, p.200-201

38 鹿島茂 (2003) 『悪女入門 ファム・ファタル恋愛論』講談社

です」³⁹と述べる。確かに、オディールやガムザッティの振付に登場した技巧的な技の数々は、彼女たちのダイナミックさや強さを象徴している。いわば、カルメン然り、オディール然り、ガムザッティ然り、魅惑の美貌を携えた女性でありながら、誤解を恐れずに言うのなら、「男性的な」性格をも持ち合わせているのだ。こうした「男性的な」魅力は、オディールやニキヤには無かったものであり、そのちがいに、男性陣はすっかり魅了されてしまったのである。そしてまた鹿島は、「ドン・ホセは、カルメンが悪魔であることがわかっている『にもかかわらず』ではなく、『がゆえに』強く魅せられ、マイナス無限大の地獄へと転落してゆく」⁴⁰とも述べる。カルメンは自分が危うい存在であることを隠そうともせず、逆に開示することでドン・ホセの心をつかんだ。考えて見れば、オディールも、真似ようとすればよりオデットに近い姿で登場することも可能だったはずである。しかし、オデットとはまるで対照的な漆黒の衣装を身に纏い、王子が手を差し出せば、オデットのようにしなだれかかることは愚か、さっとその手をはねのけるなど、自分は悪魔だと暴露せんばかりの行動で王子に接近していた。ガムザッティは、彼女自体は悪魔ではないものの、彼女を花嫁として選べばニキヤが苦しむことはソロールには完全に目に見えていたはずであり、やはりガムザッティはそれを隠そうともしていなかった。その意味で、2人とも、まさしく「カルメン型のファム・ファタル」であると言える。その他のバレエ作品で挙げるならば、「サタネラ」⁴¹の主人公サタネラも同様であろう。青年が魔女サタネラに恋をし、婚約者を捨ててしまうというストーリー⁴²で、こちらも危ない香りを明らかに漂わせており、やはり魅惑の女である。彼女たちは、男性から見ると、非常に魅力的である一方で自身を破滅へと導く悪い存在、すなわち「悪女」なのだ。以上まとめると、彼女たちは聖女的なイメージを持つ主人公とは異なる、官能的イメージを反映しており、求められるのは、主人

39 同上 p.46

40 同上 p.45

41 1848年初演、振付：マリウス・ブティバ。

42 新国立劇場（2022-7-22）『『バレエ・アステラス 2022』作品解説・ダンサーによる見どころ紹介』新国立劇場、https://www.nntt.jac.go.jp/ballet-dance/news/detail/77_023799.html 2023-1-11 参照

公に負けず劣らずの美しさと同時に、主人公にはない、自分をさらけ出す大胆さ、「男性的」とも言える芯の強さである。それを表現するために、舞台を広々と使いながらダイナミックな技が振付に組み込まれているのだと言えよう。

第3章 男性ダンサーが演じる敵役の女性キャラクターの特徴と、演じる理由

冒頭で述べたように、バレエ作品には、第2章で見た「常に女性ダンサーだけが演じる敵役の女性キャラクター」がいる一方で、「男性ダンサーが演じる場合もある敵役の女性キャラクター」も存在している。言い方を変えれば、「女性の敵役」という1つの括りの中でも、女性のみが演じられるキャラクターと、男性も演じることのできるキャラクターがいるということである。両者の間には一体どのような境界線が引かれているのだろうか。本章では、両者を隔てるものを明らかにすべく、男性も演じることのできる敵役の女性キャラクター特徴について考察する。また、その上で、なぜ男性が演じる必要があるのかを検討する。

3-1. 男性ダンサーが演じる敵役の女性キャラクターの特徴

もっともわかりやすい特徴は、「トゥシューズで踊らなくてもよいキャラクターであること」という、どちらかという物理的問題に由来する。男性ダンサーは基本的にトゥシューズを履かないからである。『ダンスマガジン』（2023年1月号）で村山は、「マジジ、カラボス、ロットバルト、アブデラフマン⁴³など地上的な感情が渦巻く個性の強い役」（= 敵役）は、「現代ではクラシック舞踊の技の見せ場をもつ場合も多いが、元来は、怒りや嫉妬などの強い感情を表現するために、マイムやそれに近い感情豊かな踊りを見せる。」⁴⁴と述べている。これは、ロットバルトやアブデラフマンな

43 表1参照

44 村山久美子『ダンスマガジン』（2023年1月号）新書館，p.24

ど男性キャラクターはさておき、マッジやカラボスなどは女性キャラクターでありながらも、トウシューズを履いてパ（足の動き）を見せる他の女性キャラクターとは一線を画していると解釈できる。つまり、トウシューズを履いて高度な足さばきを見せるよりも、マイムをはじめとした演技的要素の方がより期待される役柄だということであることから、男性も演じることができると言えよう。

また、別角度から見ると、「美しさが必ずしも求められないキャラクターであること」も特徴として挙げられる。この美しさとは、外面においてである（敵役なので、内面はそもそも清廉潔白とは言い難い）。オディールはジークフリート王子、ガムザッティは勇士ソロルをそれぞれ射止めることに成功したが、その武器はまさに、主人公に負けぬ美貌であった。しかし、「眠れる森の美女」のカラボスや「ラ・シルフィード」のマッジ、「シンデレラ」の義姉らにとっては、美しさは必須ではない。なぜなら、主人公の行く手を阻む方法が、オディールやガムザッティなど悪女たちとは異なるからである。カラボスやマッジは呪いで、義姉たちは意地悪な言動というやり方で主人公の邪魔をする。一方の悪女たちは、悪知恵や意地悪さ、小賢しさも持ちながら、外見の美しさを武器に相手を誘惑することで、主人公の恋敵になるやり方で、邪魔をする。だから第2章で見たように、男性にとって悪女なのである。そしてその外見の美しさは、衣装やメイクの他、トウシューズでの細やかな足さばきや技巧的な回転技・跳躍技の数々で表現されるので、やはりトウシューズが必須となり、女性ダンサーが演じることとなる。したがって、男性も演じられる敵役の女性キャラクターの特徴は、「トウシューズを履かなくてもよいこと」と、「必ずしも美しさが求められないこと」、それに派生して、「恋敵になる以外の方法で、主人公を妨害すること」であると考えられる。

さて、ここで注意すべきは、男性ダンサー「も」演じることができるといって、男性ダンサー「しか」演じられないというわけではないということだ。すなわち、今見た特徴を持つキャラクターは、女性ダンサーが演じること「も」当然可能なのである。にもかかわらず、敢えて男性ダンサーに演じさせる場合があるのはなぜなのであろうか。

3-2. 男性ダンサーが演じる理由

まず大きな理由は、メイクや衣装ではカバーできない、身体の大きさであろう。女性ではなく男性が演じることで得られる最大の演出材料と言っても過言ではない。大柄なダンサーが女性役を演じることで、物理的なダイナミックさ、大胆さを獲得することができる。女性＝小柄、華奢というバレエにおけるステレオタイプの女性像とかけ離れたシルエットの女性キャラクターは、観る者に違和感を与える。新藤（2004）は、カラボスについて「みにくさや強さを強調するため、男性が演じることが多い」⁴⁵と述べており、男性が演じるカラボスについて「いじわるそうに身をかがめてあたりを見回す姿は、どこかユーモラスでありながら迫力満点」⁴⁶と評している。男性が演じることで、身体の高さに起因して強さや迫力が引き出されたり、また、演じる側（＝ダンサー）と演じられる側（＝キャラクター）の性別の異なりが、衣装やメイクに違和感を生み、観る者にちぐはぐさやユーモラスさを感じさせたりするなど、カラボスのキャラクター性を存分に演出しうるのだと言えよう。

そして、これは同時に、主人公の性質を際立たせるということでもある。これもまた、男性ダンサーが演じる理由の一つだ。雨谷（2009）は、「シンデレラ」の物語について、「心優しいシンデレラにくらべ、継母や義理の姉たちは絵に描いたようにとてもわがままです。継母や姉たちの心の狭さや醜さといったものが表現されていればいるほど、シンデレラの可憐さや心根の美しさが際立つというわけです。」⁴⁷と書いている。すなわち、敵役のキャラクター性が明瞭になれば、主人公対敵役の構図も比例して鮮明になり、結果として、主人公の性質もよりはっきりとするという仕組みである。

『ダンスマガジン』（2023年1月号）では村上が、カラボスの登場シーンについて「それまで、見応えのある技術による美しい踊りで進められていた舞台は、いきなり、カラボスの身体による怒りの叫びに一変する。踊りとし

45 新藤弘子（2004）『バレエキャラクター事典』新書館，p.124

46 同上 p.9

47 雨谷ふみえ（2009）『名作バレエの踊り方』健康ジャーナル社，p.134

ての美しさや技の見せ場はない。しかし、その迫力、身体の力強い語り、シンクペーションなどの身振りでの粋なアクセントの付け方は技の見せ場とは異なる強烈な魅力を発している。」⁴⁸とコメントし、マジジが登場するシーンに対しては「睨みつける目、気味の悪い高笑い、鋭いしぐさで恐ろしさを強調するマジジのシーンは、飛び出す絵本のように舞台上で浮き彫りになり、作品にメリハリをつける重要な役となっている。」と述べている。⁴⁹さらに、Kバレエカンパニー（2021年10月公演）の「シンデレラ」で、ルーク・ヘイドン（Luke Haydon）が演じた「シンデレラ」の継母役に対して、「冷たさ、滑稽さ、罔々しさ、可愛らしさなどを演じ分け、作品の強いアクセントとなる名演だった」⁵⁰という批評が同じく村上によってなされている。こうしたことから考えると、女性よりも体格のよい男性が演じることによって強調される力強さや恐ろしさ、また異性装に起因する滑稽さなどは、他の場面に勝るほどのインパクトを持ち、作品そのものに大きなアクセントを与えうる。これも、男性が演じる理由であると考えられる。

以上見てきたように、男性ダンサーも演じることのできる女性の敵役にはいくつかの特徴があり、当然、女性ダンサーが演じることでもできる。しかしながら、敢えて男性ダンサーが演じることにより、敵役のキャラクター性を鮮明にする／主人公の存在を際立たせる／物語全体にアクセントをつけるなど複数の演出的効果を狙うことができるため、そのような選択が取られる場合があると考えられる。次章では具体的な作品を例に、同一作品を男性ダンサーが演じる場合、女性ダンサーが演じる場合で比較検討する。

第4章 同一の敵役における、男性ダンサー／女性ダンサーが演じる場合の効果の違い ～「眠れる森の美女」カラボスを例に

本章では、「眠れる森の美女」の敵役・カラボスに着目し、それぞれ男性ダンサーが演じる場合、女性ダンサーが演じる場合を比較することで、演じ

48 村上久美子『ダンスマガジン』（2023年1月号）新書館、p.24

49 同上 p.25

50 同上 p.15

る側の性別の違いがどのように役の演出に影響するのかを明らかにする。なお、カラボスには殆どのバージョンで、技を見せるような踊りの部分は少なく、マイムなど演技的要素が中心となる。したがって今回は、それぞれの衣装、メイクといった外見的要素と、複数の同一場面における振る舞いの違いに焦点を当てて比較検討する。

4-1. 作品概要

1890年初演の作品。シャルル・ペローの童話をもとに、マリインスキー劇場の支配人イワンフセヴォロジスキーとマリウス・プティパによって共同制作された。「白鳥の湖」「くるみ割り人形」と並ぶ、チャイコフスキーの3大バレエとして親しまれている。The New York Times (1975年5月18日)の「眠れる森の美女」に関する記事には、邪悪な妖精・カラボスは、1890年の初演時のエンリコ・チェケッティ (Enrico Cecchetti, 1850-1928) の演技で有名になり、以後、常にではないものの、伝統的に男性ダンサーによって演じられている、という旨の記述がある。⁵¹

あらすじ

架空の国フロレスタン 21 世の宮殿ではオーロラ姫の誕生を祝う宴が行われている。突如、招待されなかったことに怒り狂った邪悪な妖精・カラボスが登場し、「16歳の誕生日、姫はつむぎの針に刺されて死ぬ」という呪いをかける。しかし善の妖精・リラは「死ぬのではなく100年の眠りにつく」と呪いを和らげる。月日が経ち、16歳になったオーロラ姫。見知らぬ老婆から花束を受け取った途端、仕込まれていた針に刺され倒れてしまう。カラボスとその正体を現すとともに、国中が100年の眠りにつく。100年後、リラの精に誘われたデジレ王子は、カラボスを倒し、オーロラ姫に口づけを送る。無事目覚めた姫と王子の結婚式が行われ、妖精たちが永遠の繁栄を願いながら幕が降りる。

51 The New York Times “Ballet: ‘Sleeping Beauty’” (1975年5月18日) p.53
Ballet: ‘Sleeping Beauty’ - The New York Times (nytimes.com) 2022年1月13日閲覧

分析方法

今回、6つの異なるバレエ団による「眠れる森の美女」を視聴した。うち、東京バレエ団（2015年2月公演）⁵²、ポリショイ・バレエ団（2011年11月公演）⁵³、牧阿佐美バレエ団（2020年10月公演）⁵⁴では、カラボスを男性ダンサーが演じ、英国ロイヤル・バレエ団（2020年1月公演）⁵⁵、ミラノ・スカラ座バレエ（2019年6月公演）⁵⁶、新国立劇場バレエ団（2018年6月公演）⁵⁷では女性ダンサーが演じている。それぞれのカラボスについて、外見的要素（メイク・衣装）と、第1幕中の登場シーンにおける、顔の向きや手の仕草などの振る舞いの違いに着目して分析を行った。⁵⁸以下では、6作品を、演者が男性の場合/女性の場合で分け、3作品ずつ表にまとめている。それぞれの場合で共通項を見いだした後、両者を比較し、どのような相違があるのか検討する。

52 東京バレエ団（2015年2月公演）『眠れる森の美女』（原振付：マリウス・プティバ、改訂振付：ウラジーミル・マラーホフ）。東京バレエ団 THE TOKYO BALLET（2015-2-20）「東京バレエ団『眠れる森の美女』～ウラジーミル・マラーホフ、カラボス役で出演！～」。

YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=MrVU1yn6pMw> 2023-1-12 参照

53 ポリショイ・バレエ団（2011年11月公演）『眠れる森の美女』（原振付：マリウス・プティバ、改訂振付：ユーリー・グリゴローヴィチ）。BelAir Media（2012）「バレエ『眠れる森の美女』（グリゴローヴィチ版）」、Amazon Prime

54 牧阿佐美バレエ団（2020年10月公演）『眠れる森の美女』（原振付：マリウス・プティバ、改訂振付：テリー・ウエストモerland）。Asami Maki Ballet Tokyo（2020-5-17）「"The Sleeping Beauty" Story Movie ASAMI MAKI BALLET TOKYO《牧阿佐美バレエ団「眠れる森の美女」全幕ストーリー映像》」。

YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=8byTcMCawRY> 2023-1-12 参照

55 英国ロイヤル・バレエ団（2020年1月公演）『眠れる森の美女』（原振付：マリウス・プティバ、改訂振付：フレデリック・アシュトン、アンソニー・ダウエル、クリストファー・ウィールドン）。新書館（2021）「眠れる森の美女」、DVD

56 ミラノ・スカラ座バレエ（2019年6月公演）『眠れる森の美女』（原振付：ルドルフ・ヌレエフ、改訂振付：フローレンス・クラーク）。NHK（2022-2-20）「NHK BSプレミアム プレミアムシアター」、録画

57 新国立劇場バレエ団（2018年6月公演）『眠れる森の美女』（原振付：マリウス・プティバ、改訂振付：ウェイン・イーグリング）。世界文化社（2018）「眠れる森の美女 ウェイン・イーグリング振付 新国立劇場バレエ団オフィシャルDVD BOOKS」、DVD

58 カラボスの特に大切な見せ場であることから、このシーンを選定した。

4-2. 場面分析

場面概要

祝宴の中で、6人の妖精たちがそれぞれ、「優しさ」「元気」「鷹揚」など、オーロラ姫に美徳を約束し、プレゼントする。⁵⁹すると突然、それまでゆったりとしていた音楽が一転、不気味な音色となり、雷鳴が轟く。王、王妃をはじめとした参加者がざわめく中、手下とともにカラボスが登場する。

男性が演じるカラボスの分析

表7は男性ダンサーが演じるカラボスについて、演者/メイク/衣装/登場の仕方/振る舞いの特徴の5項目を記述したものである。

〈表7 男性が演じるカラボス〉

	東京バレエ団	ボリショイ・バレエ団	牧阿佐美バレエ団
演者	ウラジーミル・マラーホフ (Vladimir Malakhov)	アレクセイ・ロパレヴィチ (Alexey Loparevich)	保坂アントン慶
メイク	白塗り、急角度の細い上がり眉、濃いアイラインに黒い口紅	実際より高い位置に描かれた細いアーチ状の眉、深く刻まれたしわ、大きく強調されたかぎ鼻 (付け鼻)、濃いアイライン	実際より高い位置に描かれた細いアーチ状の眉、濃いチーク、濃いアイライン
衣装	深緑の光沢あるブラウスに、膝下丈の黒、灰色のチュチュ。首に大判の襟巻きをし、足元は黒っぽいタイツにヒールの靴	スパンコールや刺繍がふんだんに取り付けられた、黒のロングドレス。背中には分厚く長いマント	赤を基調とした、金の刺繍や装飾が目を引くロングドレス。背中には分厚いマント

59 ここでは6人それぞれによって個性的な踊りが展開される。パ・ド・シス (6人の踊りという意) と呼ばれる。

登場の仕方	後ろのセット（宮殿の装飾）に隠れており、セットが反転し登場	手下の押し車に乗り、深くフードを被ったまま登場	手下の押し車に乗り登場
振る舞いの特徴	指を差したり、指先を伸ばして強調するような仕草が見られる	背中を曲げ、首を突き出した姿勢。マントを大きく翻し、杖を突きながら大股で移動する	笑うときに口を手で押さえるなどの仕草が登場する

メイクについては、眉が三者ともに似通っている。マラーホフのカラボスは「極端な上がり眉」ではあるが、これは残りの二者同様、実際の眉よりも位置が高いという意味では同じであると考えられる。そして眉が細い点、アイラインが濃い点でも同じである。こうした部分に加えて、白塗り、黒い唇、極端に大きな鼻、濃いチークなど、全体的に非日常的な顔立ちにすることで、ただならぬ者、人間離れした者であることを表現していると考えられる。ここで同じ舞台芸術である歌舞伎のメイクに目を向けてみると、歌舞伎用語案内によると、「白、赤、黒、青の四色を基本とする歌舞伎の化粧によって、登場人物の役柄がひと目でわかりやすくなっている」⁶⁰と云う。例えば、紅隈では「正義のヒーローの勇ましき、血の滾り」が表わされており、藍隈は「悪人などの熊取に使われ、不気味な印象を与える」と書かれている⁶¹。たしかに藍隈の青は血色とは真逆であることから、他の者とは異なる血色の悪さが、怖さを印象づけるのだろう。パレエにおけるメイクでも同様に、白塗りや黒い唇など、血色の悪さが恐ろしさや不気味さを演出していると考えられる。

また、衣装で特徴的なのが、保坂アントン慶が演じるカラボスである。通常、カラボスの衣装は黒や灰、濃紺、紫、深緑など、寒色系のダークカラーが多い。色そのもののもつ暗いイメージのほか、他のキャラクターとは一線を画した色使いであることから「カラボスらしさ」が印象づけられる。し

60 歌舞伎 on the web 事務局「歌舞伎用語案内『化粧と隈取り』」歌舞伎 on the web 事務局 https://enmokudb.kabuki.ne.jp/phraseology/phraseology_category/kesyou_to_kumadori 2022-1-14 参照

61 同上

かし、このカラボスは赤い。同バレエ団（2020年10月公演）のレポートで関口は、「衣装は赤を基調としたデコラティブなもので、手下はねずみの頭を被り真っ赤なパンツ。王妃や貴族なども赤を効果的に使った衣装で全体を構成していて、登場人物たちの動きの軌跡に立体感が感じられる良いデザインだった。」⁶²と記述しており、赤で作られた衣装の効果を示している。ここから読みとれるのは、同バレエ団は、カラボスのカラーである赤を作品に散りばめている、すなわち、カラボスを起点として作品にアクセントを付けているということであり、いかにカラボスの存在を重要視しているかがよくわかる。それだけカラボスの存在感も増していると言えよう。また、このバレエ団の「眠れる森の美女」では、他の妖精の中にヴィヴィットな色合いの衣装を着ている者が居ないことから、赤いカラボスもまた、他の2つのバレエ団における黒いカラボス同様にやはり、「他とは異なる色を身につけている」ということが伺える。総じてカラボスの衣装は、存在が目立つような色使いになっているのである。

振る舞いに関しては、マラーホフの「指先を強調する仕草」や、保坂の「笑うときに口を手で押さえる仕草」は、上品な女性らしさを演出しようという意図を感じさせ、男性らしい体格とのギャップでおかしみを生み出す重要な要素である。ロパレヴィチのカラボスにはそのような仕草はなかったものの、長いドレスで大股に歩き回る滑稽さを持ち合わせながら、終始、老婆としてのカラボスをオーバーに演じていた。マラーホフのカラボスについて、佐々木は東京バレエ団（2014年8月公演）の舞台レポート⁶³の中で、「スカート姿で舞伎の隈取りのようなメイクを施したカラボス役のマラーホフが、指先に呪いをこめ、怒りも露わに闊歩するだけでなく、つんと澄ましたり、すねたりする様にどこか親近感が持てた」と述べている。こうした点から、男性ダンサーが演じることで、男性特有の体格の良さ、女性らしい衣装、人間

62 関口絃一（2020-11-10）「中川郁と水井駿介というフレッシュな組み合わせによる『眠れる森の美女』 牧阿佐美バレエ団」Chacott,<https://www.chacott-jp.com/news/worldreport/tokyo/detail019110.html> 2023-1-14 参照

63 佐々木三重子（2015-3-10）「マラーホフの指導が成果を示した東京バレエ団の『眠れる森の美女』」Chacott,<https://www.chacott-jp.com/news/worldreport/tokyo/detail004396.html> 2023-1-10 参照

離れた不気味なメイク，女性らしい仕草という複数の要素が相まって，不気味で恐ろしい，それでいて滑稽な，インパクトあるカラボス像を作り上げることができると言える。

4-3. 女性が演じるカラボスの分析

表8は女性ダンサーが演じるカラボスについて，演者／メイク／衣装／登場の仕方／振る舞いの特徴の5項目を記述したものである。

〈表8 女性が演じるカラボス〉

	英国ロイヤル・バレエ団	ミラノ・スカラ座バレエ	新国立劇場バレエ団
演者	クリスティン・マクナリー (Kristen McNally)	ベアトリーチェ・カルボネ (Beatrice Carbone)	本島美和
メイク	つり上がった濃いアイライン，濃い赤の口紅，頬骨に濃茶のシェーディング	つり上がった濃いアイライン，紫がかった濃い口紅，頬骨上にハイライト，頬骨に茶のシェーディング	目を縁取った濃いアイライン，やや黒っぽく濃い口紅
衣装	黒×赤のロングドレス。頭から背中にかけて，黒いベールを被っている	濃紺×紫のロングドレス。リラの精の色違いのようなデザイン。背中に長いマントを着けている	黒×緑のロマンティック・チュチュ ⁶⁴ 。蜘蛛の巣のようなデザインがあしらわれている。足は，黒いタイツに黒のトウシューズを着用
登場の仕方	手下たちの押し車に乗って登場	雷鳴に混乱する客たちの後ろから，突然登場	蜘蛛を模した大きな装置に乗って登場
振る舞いの特徴	顎をあげ，見下ろすような目線	顎をあげ，見下ろすような視線。両手を勢よく大きく広げる仕草が多い。	顎をあげ，見下ろすような視線。マイムの他，トウシューズで踊る場面もある

64 柔らかいチュールでできた，ふんわりとしたスカートの衣装。

女性が演じるカラボスにおいてメイクは、色味も度合いも濃いものの、決して滑稽ではなく、第2章で見た「悪女」たちのような美しさと冷徹な印象を与えるためのものである。ただし他の登場人物に比べると血色はなく、その意味では不気味さも感じさせる。豪華絢爛な衣装に身を包み、「顎を上げ、見下ろすような視線」を相手に突き刺す様子はまさに、新藤（2004）が「バレエ団によっては、女性ダンサーが美しい衣装を着て、冷たく威厳のある女王のようなイメージで演じることもあります」⁶⁵と解説する通りのカラボス像である。

ここで特筆すべきは、女性が演じることで、カラボス対リラの精、すなわち善対悪の対比構造を明確に描くことが可能になるということだ。例えば、カルポーネによるカラボスは、リラの精とはっきり対になるような姿で描かれている。むしろ、リラの精がカラボスに寄せて、踊らないキャラクターになっているという言いの方が良いだろう。通常、リラの精は、クラシック・チュチュ⁶⁶とトゥシューズを着用し、他の妖精たちと同様にヴァリエーションを踊るのだが、ここでは、カラボスの色違いのようなロングドレスを着用し、トゥシューズで踊ることはせず、マイム（身振り手振り）で演技のみを行うキャラクターとして登場するのである。また、本島によるカラボスは、カラボスの中でも珍しくトゥシューズを着用しており、マイムの他、トゥシューズで踊る見せ場もある。これは振付家ウェイン・イーグリング（Wayne Eagling）が特別な意図を以って行った演出である。新国立劇場バレエ団による「眠れる森の美女」の紹介では、「通常カラボスはマイム役だが、イーグリングの演出ではカラボスはリラの精と同等のパワーを持った役柄として描かれる。」⁶⁷と書かれていることから、カラボスを別者扱いせず、いわば妖精の一人としてのポジションに就かせることで、リラの精とカラボスの完全な対比構造を作る狙いがあると考えられる。女性ダンサーが演じるからこそ、他の妖精たちと同様の美しさを持つカラボスを描くことができ、ゆえに、

65 新藤弘子（2004）『バレエキャラクター事典』新書館，p.9

66 丈の短いスカートの衣装。ハリのあるチュールで、横に広がりがある。

67 新国立劇場「新国立劇場バレエ団2016/2017 シーズン 眠れる森の美女」新国立劇場，<https://www.nnttjac.go.jp/ballet/17sleeping/> 2022-1-14 参照。

リラの精とカラボスを同じ土俵に乗せ、その上で対峙させることが可能になるからくりである。したがって、二項対立の明確化は、女性ダンサーが演じる場合ならではの演出効果であると言える。

4-4. 演者の性別の違いによる演出的効果の相違

以上、男性が演じる場合、女性が演じる場合のカラボスを見てきたが、どちらにもそれぞれ異なった演出的効果がある。つまるところ、カラボスを作品の中のどの位置におきたいかということによって、どちらに演じさせるべきかが決まると考えられる。作品の中でカラボスを特に目立たせたい、他の登場人物とは全く異質な者にしたいという場合には、男性ダンサーが好ましい。男性が演じることで、恐ろしさと滑稽さを併せ持った唯一無二のキャラクターとして浮かび上がる。一方で、リラの精を含む他の妖精たちと同じような扱いにしたい場合には、女性ダンサーが演じることで実現できよう。他の妖精たちと同じく女性ダンサーが演じることで、カラボスにも同様の美しさを与えることが可能だからである。これによって、リラの精とカラボスの公正な対比が行えるようになり、善と悪の構図がはっきりとした物語へと仕上げられる。すなわち、どちらが演じるかは、どのような演出的効果を狙いたいかに懸かっているのである。

終章

バレエの踊り手のジェンダーは、歴史的に変遷してきた。歴史を振り返ると、男性ダンサーから始まり、男性が女性役を演じねばならない時代を経て、女性ダンサーが台頭し始めた。現在は、男性役は男性ダンサー、女性役は女性ダンサーが踊ることを基本としながらも、歴史的に「男性が女性役を演じねばならない時代」があったことや、他の舞台芸術の影響も受けつつ、現在も演出としての「異性装」が受容され、採用されている。「異性装」の多くが、敵役の女性キャラクターというカテゴリにおいて用いられてきたということに着目し、本稿では、「通例として女性が演じる敵役の女性キャラクター」と「男性も演じる場合のある敵役の女性キャラクター」にわけて、その特徴を考察し、そして「同一の敵役の女性キャラクターを男性が演じる場合、

女性が演じる場合での効果の違い」についても詳らかにしてきた。第2章で見たように、「通例として女性が演じる敵役の女性キャラクター」は美貌を武器に主人公の相手役（男性）を誘惑する「悪女」であり、技巧的な技やダイナミックな技の数々でその魅力を最大限に演出している。そして、「男性も演じる場合のある敵役の女性キャラクター」は、演技的要素が強いことから、トウシューズを履いて踊る必要がなく、また、美しさが必ずしも必要とはされないキャラクターである。恋敵となる以外の方法で、主人公の行く手を阻む。そして、男性が演じることで、女性とは異なる大柄な体格が、女性らしい仕草や衣装との間に違和感を生み、ユーモラスさやおかしみを演出する。他のキャラクターとは違う唯一無二の個性を醸し出すことができるのである。一方で、女性が演じる場合には、「悪女」たちにも通ずるような「美しさ」の要素を追加することができる他、「女性が演じている」という点で、他の女性キャラクターと同じ土俵に立つことになる。すなわち、「異性装」に起因する個性が取り払われ、フラットな状態になるということである。これは、異性装がもたらすユーモラスさ、滑稽さよりも、第4章の「眠れる森の美女」で見たような、善悪の対比構造など、作品の別の性格をより際立たせたい場合に大いに役に立つと言える。したがって、両者それぞれに特有の演出効果があり、どちらが演じるべきかは、その時々で、どのような作品仕上げたいかという演出家の意図に懸かっているということである。

バレエは、同じ演目であっても演出家が違えば性格の異なる作品となり、演出家が手がけた数だけ作品が増えるとも言える。そこで、今回は取り上げることのできなかつた別の演出家による同じ作品（「白鳥の湖」「ラ・バヤデー」「眠れる森の美女」）についても、同様に分析対象とし、より今回の研究を深めることを今後の課題としたい。

参考文献

- 雨矢ふみえ（2009）『名作バレエの踊り方』エッセンシャル出版社。
薄井憲二（1999）『バレエ 誕生から現代までの歴史』音楽之友社。
大木晶（2007）「異性装をとおして見る近世ヨーロッパの社会史」明治学院大学国際学研究会『明治学院大学国際学研究』No.32,pp.55-68.

- 小倉重夫 (1979) 『名作バレエの楽しみ』音楽之友社.
- 小山久美 (2009) 『バレエ用語集』新書館.
- 鹿島茂 (2003) 『悪女入門 ファム・ファタル恋愛論』講談社.
- 川端美季 (2016) 「宝塚歌劇にみる男役・娘役の向こう側」立命館大学生存学研究所『生存学研究センター報告書』No.24,pp.154-193.
- 佐々木涼子 (2008) 『バレエの歴史 フランス・バレエ史—宮廷バレエから 20 世紀まで』学習研究社.
- 庄婕淳 (2017) 「とりかえへばや物語の異性装：女主人公のジェンダーコード分析を中心として」立命館大学人文学会『立命館文學』No.652,pp.1264-1273.
- ジョーン・ローソン著, 石田種生監訳, 渡辺洪訳 (1995) 『バレエ創作ハンドブック 名作にみる振り付けと表現の技法』大修館書店.
- 新藤弘子 (2004) 『バレエキャラクター事典』新書館.
- 鈴木晶 (2000) 『バレエの魔力』講談社.
- 高橋由季子 (2012) 「ロマン派バレエにおける女性ダンサーのイメージについて」学習院大学人文科学研究科『学習院大学人文科学論集』No.21,pp.185-235.
- デブラ・クレイン, ジュディス・マックレル編, 鈴木晶監訳, 赤尾雄人, 海野敏, 長野由紀訳 (2010) 『オックスフォード バレエダンス事典』平凡社.
- 中山智子 (2001) 「マリヴォー『雁の侍女』『愛の勝利』男装のヒロインとその時代的意義」日本フランス語フランス文学会中国・四国支部『フランス文学』No.23,pp.12-23.
- 野間正二 (1966) 「民谷伊右衛門とリチャード三世：悪役の魅力」京都府立大学学術報告委員会『京都府立大学学術報告. 人文』No.48,pp.1-25.
- 村山久美子 (2022) 『バレエ王国ロシアへの道』東洋書店新社.
- 若桑みどり (2000) 『象徴としての女性像 ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』筑摩書房, Kindle 版.
- 若桑みどり (2003) 『お姫様とジェンダー』筑摩書房.
- 『ダンスマガジン』(2015年2月号)新書館.
- 『ダンスマガジン』(2015年7月号)新書館.
- 『ダンスマガジン』(2015年9月号)新書館.
- 『ダンスマガジン』(2023年1月号)新書館.
- 歌舞伎 on the web 事務局 「歌舞伎用語案内『化粧と隈取り』」歌舞伎 on the web 事務局, https://enmokudb.kabuki.ne.jp/phraseology/phraseology_category/kesyou_to_kumadori 2022-1-14 参照.
- 公益社団法人日本バレエ協会 (2018-9-13) 「バレエ検定 2 級問題参考資料〈歴史編〉」

- 公益社団法人日本バレエ協会 <http://www.j-b-a.or.jp/certify/%E3%83%90%E3%83%AC%E3%82%A8%E6%A4%9C%E5%AE%9A> 2022-12-27 参照.
- 佐々木三重子 (2015-3-10) 「マラーホフの指導が成果を示した東京バレエ団の『眠れる森の美女』」 Chacott. <https://www.chacott-jp.com/news/worldreport/tokyo/detail004396.html> 2023-1-10 参照.
- 昭和音楽大学バレエ研究所「マリウス・プティパ」昭和音楽大学バレエ研究所, <https://ballet-archive.tosei-showa-music.ac.jp/people/view/100> 2022-12-20 参照.
- 新国立劇場「新国立劇場バレエ団 2016/2017 シーズン 眠れる森の美女」新国立劇場, <https://www.nntt.jac.go.jp/ballet/17sleeping/> 2022-1-14 参照.
- 新国立劇場 (2022-7-22) 「『バレエ・アステラス 2022』 作品解説・ダンサーによる見どころ紹介」新国立劇場, https://www.nntt.jac.go.jp/ballet-dance/news/detail/77_023799.html 2023-1-11 参照.
- 関口紘一 (2020-11-10) 「中川郁と水井駿介というフレッシュな組み合わせによる『眠れる森の美女』 牧阿佐美バレエ団」 Chacott. <https://www.chacott-jp.com/news/worldreport/tokyo/detail019110.html> 2023-1-14 参照.
- 日本芸術文化振興会「歌舞伎事典『敵役』」日本芸術文化振興会, https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/modules/kabuki_dic/entry.php?entryid=1069 2022-12-20 参照.
- 乗越たかお (2021-4-10) 「バレエファンのための！ コンテンポラリー・ダンス講座〈第12回〉物語と抽象～『よくわからない』とは、何がわからないのか？』 バレエチャンネル, <https://balletchannel.jp/14880> 2022-12-20 参照.
- Anna Kisselgoff (1975-5-18) 'Ballet: Sleeping Beauty' *The New York Times*, p.53 <https://www.nytimes.com/1975/05/18/archives/ballet-sleeping-beauty-bolshois-simachov-dances-carabosse-mime-role.html> 2022-1-13 参照.
- 英国ロイヤル・バレエ団(2020年1月公演)『眠れる森の美女』(原振付:マリウス・プティパ, 改訂振付:フレデリック・アシュトン, アンソニー・ダウエル, クリストファー・ウィールドン). 新書館 (2021) 『眠れる森の美女』, DVD
- 英国ロイヤル・バレエ団(2018年11月公演)『ラ・バヤデール』(原振付:マリウス・プティパ, 演出・改訂振付:ナタリア・マカロワ). OPUS ARTE (2020-2-28), DVD
- 新国立劇場バレエ団 (2015年6月公演)『白鳥の湖』(原振付:マリウス・プティパ, レフ・イワノフ, 演出・改訂振付:牧阿佐美). NHK (2015-6-29) 「NHK BS プレミアム プレミアムシアター」, 録画
- 東京バレエ団 (2015年2月公演)『眠れる森の美女』(原振付:マリウス・プティパ, 改訂振付:ウラジーミル・マラーホフ). 東京バレエ団 THE TOKYO BALLET (2015-2-20)「東京バレエ団『眠れる森の美女』～ウラジーミル・マラーホフ, カラボス役で出演!

- ～], YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=MrVU1yn6pMw> 2023-1-12 参照
- ボリショイ・バレエ団 (2011 年 11 月公演) 『眠れる森の美女』 (原振付: マリウス・プティバ, 改訂振付: ユーリー・グリゴローヴィチ). BelAir Media (2012) 「バレエ『眠れる森の美女』 (グリゴローヴィチ版)」, Amazon Prime
- 牧阿佐美バレエ団 (2020 年 10 月公演) 『眠れる森の美女』 (原振付: マリウス・プティバ, 改訂振付: テリー・ウエストモーランド). Asami Maki Ballet Tokyo (2020-5-17) 「"The Sleeping Beauty" Story Movie ASAMI MAKI BALLET TOKYO 《牧阿佐美バレエ団「眠れる森の美女」全幕 ストーリー映像》」, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=8byTcMCawRY> 2023-1-12 参照
- ミラノ・スカラ座バレエ (2019 年 6 月公演) 『眠れる森の美女』 (原振付: ルドルフ・スレエフ, 改訂振付: フローレンス・クラーク). NHK (2022-2-20) 「NHK BS プレミアム プレミアムシアター」, 録画
- 新国立劇場バレエ団 (2018 年 6 月公演) 『眠れる森の美女』 (原振付: マリウス・プティバ, 改訂振付: ウェイン・イーグリング). 世界文化社 (2018) 「眠れる森の美女 ウェイン・イーグリング振付 新国立劇場バレエ団オフィシャル DVD BOOKS」, DVD

専門用語集

本稿に登場する主な専門用語を掲載している。なお、意味や日本語表記については、小山久美 (2009) 『バレエ用語集』新書館 を参考にした。

4 番ポジション: 5 番ポジションから前の脚を一足分出す。

5 番ポジション: 両脚の膝とつま先を真横にし, 前足の踵が後ろ脚のつま先に触れるよう重ねる。

ア・ラ・スゴンド - à la seconde (仏): 横に。

アッサンブレ - assemblé (仏): 片脚を前・横・後ろいずれかにすりだしながら, もう一方の脚で踏み切って跳び, 空中で両脚を集めて第 5 ポジションにし, 両脚で着地するパ。

アティテュード - attitude (仏): 片脚で立ち, もう一方の脚を前・横・後ろいずれかに上げ, 膝を曲げるポーズ。

アラベスク - arabesque (仏): 片脚で立ち, もう一方の脚を後ろに伸ばしたポーズ。

アン・ドウオール - en dehors (仏): 足を回す場合, 外回し。回転する場合, 外回り。

アン・ドウダン - en dedans (仏): 足を回す場合, 内回し。回転する場合, 内回り。

アンファス - en face (仏): 正面。

ヴァリエーション - Variation (仏) : ソリストによる 1 人の踊り。

エカルテ -écarté (仏) : 右斜め前または左斜め前を向いたポジション。

エファセ -effacé (仏) : 斜め向きに立ったときに、足がクロスしていないポジション。

カブリオール -cabriole (仏) : 片脚を前・横・後ろいずれかに振り上げ、もう一方の脚で踏み切って跳び、空中で両脚を打ち合わせてから、振り上げた脚を保ったまま、踏み切った脚のドゥミ・プリエで着地するパ。

グラン・ジュテ -grand jeté (仏) : 片脚をまっすぐ伸ばして高く振り上げながら、もう一方の脚で踏み切って跳び、空中で脚を開くパ。

グラン・パ・ド・シャ -grand pas de chat (仏) : 片脚の膝を曲げて前に上げながら、もう一方の脚で踏み切って跳び、空中で膝を伸ばして脚を前後に大きく開くパ。

グリッサード -glissade (仏) : 片脚をすりだして、もう一方の脚で踏み切り、すりだした脚の方へ移動する動き。

クロワゼ -croisé (仏) : 斜め向きに立ったときに、脚がクロスしているポジション

シェネ -chaînés (仏) : 左右の脚を交互に軸にして半回転ずつ周りながら移動していく動き。

シソヌヌ・フェルメ -sissonne fermé (仏) : 両脚で踏み切って、前・横・後ろいずれかに跳び、片脚で着地し、もう一方の脚もすぐ下ろして第 5 ポジションにする動き。

シャッセ -chassé (仏) : 前脚を後ろ脚で追いかけるように移動する動き。

シュ・スー -sus-sous (仏) : 第 5 ポジションから、左右のつま先を重ねるように引き寄せポアントまたはドゥミ・ポアントに立つ動き。

ジュテ -jeté (仏) : タンデュから更に脚を遠くに出しつま先を床から浮かせる動きと、ジャンプを指す場合がある。

ジュテ・アントルラセ -jeté entrelacé (仏) : 片脚を前に上げ、もう一方の脚で踏み切って跳び、空中で身体を半回転させながら後ろ脚を後ろに上げ、空中で左右の脚を入れ替えるパ。

ストウニュ -soutenu (仏) : 軸足をドゥミ・プリエ、動脚を前・横・後ろいずれかにタンデュしてから、第 5 ポジションのポアントまたはドゥミ・ポアントに立つ動き。

ストウニュ・アン・トゥールナン -soutenu en tournant (仏) : 軸足をドゥミ・プリエ、動脚を前・横・後ろいずれかにタンデュしてから、5 番ポジションのドゥミ・ポアントまたはポアントに立つ動きの姿勢から回転すること。

タンデュ -tendu (仏) : 片脚の膝を伸ばしたまま、前・横・後ろいずれかにすり出す動き。

デヴェロツペ -développé (仏) : 動脚を、パッセからアティテュードを通過し、ゆっくりと伸ばしていく動き。

デリエール - derrière (仏) : 後ろに。

トゥール -tour (仏)：回るパの総称。

ドゥバン - devant (仏)：前に。

ドゥミ・プリエ -demi plié (仏)：かかとを付けたままのプリエ。

ドゥミ・ポアント -demi pointe (仏)：足の指裏を床につけたまま、踵を高く上げた状態。

トンベ -tombé (仏)：体重を乗せながら、片脚を前・横・後ろいずれかに踏み込む動き。

パ - pas (仏)：バレエの動きの総称，ステップ。

パ・クーリュ -pas couru (仏)：走ること。2,3歩走って次の助走に使われることが多い。

パ・ド・ブーレ -pas de bourrée (仏)：ポアントまたはドゥミ・ポアントで足踏みをする動き。

パッセ -passé (仏)：片脚の膝を曲げ、つま先をもう一方の脚の膝辺りに付けたポジション。

バランス -balancé (仏)：左右の脚で交互にドゥミ・プリエとポアントを繰り返しながら身体を前後左右に揺らすようにして行う3拍子のパ。

ピケ -piqué (仏)：片脚で床を押し、もう一方の脚のつま先を床に下ろして立つこと。

ピルエット -pirouette (仏)：両脚で踏み切り、片脚のポアントまたはドゥミ・ポアントに立って回転する動き。

フェット -fouetté (仏)：前・横・後ろいずれかに出した片脚の方向を変えずに、身体の方角を変える動き。

プリエ -plié (仏)：片脚または両脚の膝を曲げる動き。

プレパレーション - preparation (仏)：動き始める前に、初めにポーズをとること。

ポアント -demi pointe (仏)：足の指裏を床から離し、つま先だけが床に触れている状態。

マイム -mime (仏)：身振りや表情を使って表現すること。

ランヴェルセ -renversé (仏)：上体を大きくそらす動き。