

バレエ・ダクシオンについての考察 ——十八世紀後半における舞踊の演劇化——

武井 隆道

まず、1841年初演のバレエ『ジゼル』*Giselle ou Les Wilis* 第1幕の一シーンを見よう。

バレエは無論、舞踊を中心に構成された舞台芸術だが、舞台進行の説明的部分ではパントマイムが多用されている。

『ジゼル』はハインリッヒ・ハイネがパリの新聞にドイツ紹介の一環として寄稿した、妖精ヴィリの伝説に関する記事に触発されて、詩人のテオフィル・ゴーチェがあらすじを考案したもので、次のようなストーリーを持っている。

舞台はワイン作りの盛んなドイツのある村。第1幕はその村の広場に村の若者で森番を務めるヒラリオンが現れ、ジゼルの家の戸口に森で射止めた鳥を贈り物に置いていく場面から始まる。ヒラリオンの姿が家の陰に見えなくなると入れ替わって青年ロイスがもう一人の若者を連れて現れ、広場をはさんでジゼルの家と反対側にある小屋に入る。

父親のいない村娘ジゼルは母親ベルテと住んでいる。彼女は心臓が弱いのに踊りが好きなのでベルテは心配でならない。踊りの最中に死んだ未婚の娘たちは墓の中で休らうことができず、最後の審判の日まで、ヴィリの一団の中で輪舞を踊らなければならない、という伝説があるからだ。

この村に最近やってきた青年ロイスは、実は領主クーラント公の娘バチルド姫の婚約者である貴族アルブレヒトの変装した姿である。ジゼルはこの青年に憧れを抱き、ロイスもジゼルとお忍びの逢瀬を楽しんでいる。そこへ偶然クーラント公の一行が狩の途中、休憩のためにこの村を訪れ、ジゼルの家の戸をたたき、ジゼルの母親に飲み物を提供するように命じる。村の広場に急遽テーブルがしつらえられ、村人が囲む中クーラント公とバチルド姫はジゼルの給仕によって休息をとる。貴族の一行が村の家々に入って休憩している間、広場では若者たちが踊りを楽しむが、その中にいた森番のヒラリオンは、ロイスが実は身分の高い貴族であることを皆の前で暴露しようと、貴族の一行が持っていた角笛を吹き鳴らす。騒ぎを聞きつけて出てきたクーラント公の前にロイスはうなだれてひざまずき、バチルド姫が婚約者であることがジゼルの目の前で明らかにされる。狂乱したジゼルは髪を振り乱して踊り、そのまま倒れて死ぬ。

第2幕は森の中の湖のほとりの野原。下手にはジゼルの墓がある。一人墓参りにやってきた傷心のアルブレヒトは、しばらく墓の前にたたずんだ後一旦立ち去る。月光の

中を妖精ヴィリの女王ミルタ、続いて他のヴィリたちが姿を現す。ジゼルの墓の前で、ミルタが魔法の杖を振ると、墓の中からジゼルがヴィリの姿となって出てくる。彼女は他のヴィリたちの仲間となり、一緒に踊る。そこへ人間の足音が聞こえる。森の中で道に迷ったヒラリオンがやってくる。ヴィリたちは彼を踊りの輪の中に捕まえたのだ。彼は朝になってミルタの魔力が消えるまで踊り続けなければならない。彼は何度もミルタに許しを乞うが、聞き入れられない。彼は踊りながら力つきて湖の中によるめき入り、おぼれて死んでしまう。

ヴィリの一人がそばに居たアルブレヒトに気づき、ミルタに教える。ミルタはジゼルにアルブレヒトを踊り殺すことを命じる。まだ人間の心を持っていたジゼルはミルタに許しを乞うが、ミルタは冷酷に命令の実行を命じるばかりである。ヴィリの手落ちたすべての犠牲者と同じく、彼は踊りの衝動に突き動かされて、高く跳ね上がる。何度も許しを乞うが聞き入れられない。そのとき夜明けを告げる鐘の音がする。ヴィリたちは霧と見分けが着かなくなって消える。ジゼルは墓に戻る。アルブレヒトは夢から覚めたようにそこに立っている。アルブレヒトを探しに来たバチルデとヴィルフリートが彼を見つける。彼はバチルデの腕の中で生き返る。



図1

図1¹は第1幕の、クーラント公一行が狩の途中村に立ち寄って休憩する場面であるが、シリル・ボーモントが再現した『ジゼル』の振り付け台本では、この部分は次のような筋書きと会話を表現するものとされている²。

この間ジゼルはこっそりとバチルドの近くに寄り、彼女のドレスの絹の光沢に惹かれて、横に跪くと、そっと生地指を滑らせる(図1上)。自分のドレスをこんなに無邪気に喜んでるジゼルに感動したバチルドは、ジゼルのあごの下に手をかけると、立つように言う。一緒に中央まで歩いて行くとバチルドが仕事のことをたずねるので、ジゼルは自分の仕事は紡ぐことと織ることだと答える(図1中)。「その仕事が好きなの?」とバチルド。「いいえ、私の好きなのは踊ることです。」とジゼル。そこで、自分の言ったことを身をもって示そうとするかのように、ジゼルは右側に円を描きながら踊り始める(図1下)。ステップはバロネを3回ピケ・グラン・パ・ド・バスクで、これを全部で3回

繰り返す、最後にバチルドに膝を曲げて挨拶する。バチルドは称賛の眼差しでジゼルを見ている。...小屋の近くに立ったジゼルの母は、娘が踊るのを見ると、ヴィリになってしまうよ、と言ってやめさせようとするがジゼルはまったく聞こうとしない。

このようにここでは登場人物の会話の部分にパントマイムが多用されている。パントマイムの技法は、バレエの歴史上比較的新しく、ジゼル初演より70 - 80年ほど前の、十八世紀の半ば、ballet d'action と呼ばれるバレエ改革運動によって本格的に導入されたものである。

ballet d'action はまた ballet en action とも呼ばれるが、この運動の代表的な担い手は、次の3人といわれている。

Franz Anton Christoph Hilverding (1710 - 1768)

Gasparo Angiolini (1731 - 1803)

Jean-Georges Noverre (1727 - 1810)

ヒルファーディングはウィーン生まれのオーストリア人、アンジョリーニはイタリア人、ノヴェールはフランス人である。しかしこの3人はいずれもドイツ語圏の宮廷で活躍した。

ヒルファーディング家といえ、十七世紀から続く大衆演劇一座として有名で、特にこのフランツ＝アントーンの父親、ヨーハン＝ペーター・ヒルファーディングは、ウィーン大衆劇の代表的キャラクターであるハンスヴルストの創始者として知られるシュトラニツキーの一座の副座長であり、Franz Anton の名付け親はシュトラニツキーであったといわれている。フランツ＝アントーンはこのような大衆演劇の家に生まれながら、ハプスブルク家の宮廷バレエ団の一員として活躍し、宮廷バレエ監督までになった人物である。

アンジョリーニはフィレンツェ生まれ、ヒルファーディングの弟子に当たり、やはりウィーンの宮廷バレエ団の一員であった。

またノヴェールは、マルセイユ、リヨンなどで活躍した後、カール＝オイゲン公治下のヴェルテンベルク公国の首都シュトゥットガルトの宮廷で1760年から66年までバレエ監督を務め、この間大掛かりな舞台装置による作品をいくつも創作した。1767年から74年まではウィーンの帝室でバレエ監督を務め、マリー・アントワネットの踊りの教師でもあった。その後フランスに帰りパリオペラ座の監督に就任したが、団員とのいざこざが原因で引退したといわれている。

さて、バレエはルネッサンスのイタリアの宮廷において、大舞踏会の余興として、踊りの上手な貴族の青年たちが、何らかの簡単なストーリーやアレゴリー的な内容を持った踊りによるパフォーマンスとして始めたものを起源としており、そのため、大舞踏会 ball の縮小形として、ballet (ドイツ語では Ballett) という名で呼ばれるよ

うになったものであるから、踊りとストーリー性という性格の異なる要素を如何に全体の展開の中に組み込んでいくかが、宿命的な課題であるといえよう。

十八世紀前半バレエダンサーが活躍したジャンルに、オペラ＝バレエと呼ばれる比較的小規模のエンターテインメント性の強い演し物があった。これは短い数幕仕立てで構成され、幕ごとに単純なストーリーがあり、数人程度の歌手と、その役をダブルキャストで演じるダンサーが出演するもので、レチタティーフとアリアで構成されるオペラ的な部分の前後にバレエが挿入される。この場合は、ストーリーの進行は言葉がついている歌や朗唱が担うことになり、踊りそのものは筋の進行からは独立した部分、いわば劇進行の時間が停止した部分であるということになる。

これに対し、ballet d'action が目指したのは、バレエの演劇化であった。劇とは筋をもつものであるとすると、劇となったバレエとは、ダンサーによって演じられる役の人物が行為 action を行うことによって、場面が有機的に結び付けられて進行するような意味での筋をもつものであることになり、従って ballet d'action では、その言葉のドイツ語訳 Handlungsballett の Handlung という接頭語の持つ二重の意味、すなわち「行為」と「筋」が二重に該当するような演劇性が目指されていたということになる。

このようなバレエの演劇化の手段として導入されたのがパントマイムであった。

パントマイムは古典古代の演劇、より具体的には特に古代ローマのサルタツィオと呼ばれる演劇において用いられていた無言劇の高度な技巧で、その名称の意味するところは言うまでもなく、「すべての模倣」である。このような古代のパントマイム技法は十八世紀になると幾人かの人々によって研究され、実験上演がなされたが、中でも有名なのはイギリスの振付家ウィーヴァー (John Weaver) である。

ここで彼の作品『マースとヴィーナスの恋』 *The Loves of Mars and Venus* (1717) を見てみよう³。

この作品の第2場で、マルスと愛し合っているヴィーナスに横恋慕するヴァルカンをヴィーナスが追い払う場面にはウィーヴァー自身による各動作の解説がある⁴。図2、図3はヴァルカンの、図4と図5はヴィーナスのパントマイムである。



図2 「嫉妬」



図3 「怒り」



図4 「無視」



図5 「嫌悪」

怒りや嫌悪、拒絶といった意味内容が身振りや顔の表情によって伝達されているが、それらは離節的で、説明的であり、いわば漫画の吹き出しの内容を身振りや顔の表情で表現しているかのような印象を与える。

次にこれより約半世紀後のノヴェールの作品、*Les Petits Riens* を見よう(図6、図7)。この「ちょっとしたことごと」とでも訳せる作品は、主としてモーツァルトの音楽に振付けたもので、愛の神アモール(キューピド)が鳥かごに閉じこめられたり、目隠し鬼遊びの場面があったりで、いかにもアナクレオンのロココ趣味にあふれた作品である。ここに示すのは羊飼いの少女が野原の向こうで恋人の羊飼いの青年が別の羊飼いの女と語りあい、くちづけしているところを発見する場面であるが、ウィーヴァーに比べると身振りが筋の展開にさらに密接に有機的に結び付けられている。

図6 「向こうにいるカップルを見つめる...
あれは私の恋人ではないだろうか？」

図7 「驚いて絶望する」

それでもなお、ここでパントマイムによって表現されているのは単純でわかりやすい、いわば記号化された感情であり、先ほどのジゼルのパントマイムが真の意味での個人の内面の動きの表現であったのに比べると、いかにも人工的で抽象的な印象を与える。

これに対し十九世紀の作品ジゼルにおいてパントマイムは、いわば等身大の個人の

内面表現として成功している。その理由はおそらく次のようなことに関係があるのだろう。

ほかの農民の娘と比べると体が弱くて、仕事よりも踊りが好きなジゼルが、貴族の女性の持つ華やかな身体性とその衣服にフェティッシュな感情を抱き、そのような僭越が結局貴族の男性にもてあそばされての破滅につながるというこの作品の悲劇性は、観客であるわれわれにとっても自分自身の経験にも対応するところのあるリアルさをもっており、一つ一つのパントマイムによって表現される内面の現われの背後にある人生上のさまざまな文脈がわれわれの脳裏に立ち上がってくるのである。

ここでさらにバレエ・ダクシオンの作品のいくつかに目を通しておこう。

まずヒルファーディングの作品から『寛容なトルコ人』*Le Turc généreux* を取り上げる。

これは1758年、オスマントルコ帝国の特使がヴィーンの宮廷に、スルタン、ムスタファス三世即位の報告にやってきたときの歓迎行事の一環として制作されたもので、当時のヴィーンの演劇界の黒幕、ドゥラッツォがヒルファーディングに依頼したものである。

この作品には下敷きがある。

ヒルファーディングはまだヴィーンの宮廷舞踊学校の生徒だった1735年から1737年まで、宮廷の援助でパリに留学していたことがあり、ちょうどその期間に当たる1735年にパリでは*J.P. Rameau* によるオペラ＝バレエ『優雅なインド人達』*Les Ingés galantes* が初演されており、その中の第1幕がまさにこの『寛容なトルコ人』の原作なのである。ヒルファーディングはおそらくこの初演を見ており、ドゥラッツォの依頼があったときにこのラモアの作品を思い出してバレエ化したものと思われる。すなわち、このヒルファーディングのバレエ作品では、オペラ＝バレエでは言葉によるレツィタティーフやアリアによって担われていた筋の進行が、言葉なしの身振り表現だけで実現していることになり、この点でBallet d'actionの方法論を探る上で興味深い例となっているのである。

『寛容なトルコ人』のあらすじは、次のようなものである⁵。

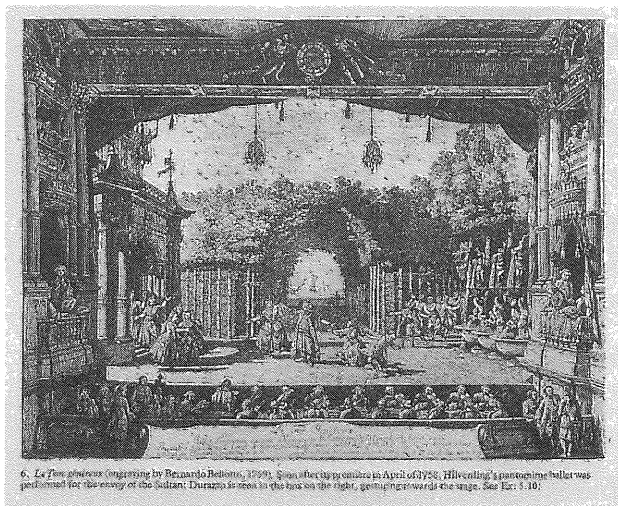
舞台はオスマントルコ帝国領の一地方に勢力を持つオスマン＝パシヤの屋敷の庭園で、庭先は海になっている。フランスの地中海出身のエミーリは海賊にさらわれ、女奴隷としてオスマン＝パシヤに買われてこの屋敷に連れてこられた。パシヤはエミーリに手をつけようとするが、エミーリはなかなか言うことを聞かない。エミーリが一人で庭園にいと、近くの海岸に船が着き、その中から降りてくる男の中に、フランス人ヴァレールがいる。彼は実はエミーリの婚約者で、やはり海賊におそわれ、今はオスマン＝パシヤの奴隷となっている身なのだが、今まで主人であるパシヤの顔

を見たことがなく、パシヤの持ち舟で航海に従事している。エミーリは男奴隷の中にヴァレールがいることに気づき、二人はこの庭園で再会を喜び合うが、丁度そのとき、オスマン＝パシヤが庭園に入ってきて、二人が仲睦まじくしているところを見て、怒りに駆られ、二人のところに詰め寄ってくる。ところが彼はヴァレールの顔を見ると急に怒りを静める。実はオスマン＝パシヤ自身が昔フランスで奴隷だったことがあり、そのとき自分を解放する手助けをしてくれたのがヴァレールだったのである。今は身分が逆転しているが、彼にとってヴァレールは恩人であり、エミーリはその許婚である。そこでパシヤは寛容にも二人の奴隷を解放し、自分の持ち舟を与え、財宝を積んで故郷へと旅立たせるところで幕となる。

ラモーのオペラバレエでは、ヴァレールとエミーリの語らいあっているところを発見したオスマンが怒りをあらわに乗り込んできた直後、ヴァレールの顔を見る場面の歌詞は次のようになっている⁶。

ÉMILIE (à Osman) Le barbare!	ÉMILIE (gaiement à Osman) Que dites-vous?...
VALERE (a Osman) J'attends l'arrêt de ta colère.	(tristement) Mais non, peut-il être sincère?
EMILIE (tremblante) Juste ciel! quel moment!	Il veut tromper nos coeurs... c'est trop de cruauté!
OSMAN (présentant Émilie à Valère) Reçois de moi, Valère, Émilie et la liberté.	

これと相同箇所の子ルファーディングのバレエ『寛容なトルコ人』の舞台画を示す(図8)⁷。



6. Le Turc généreux (conçue par Bernardo Bellotti, 1799). Scène affectée par Osman le 4 avril 1798. Hillerding's pantomime ballet was performed for the evening of the Sultan. Durazzo is seen in the background, getting nearer towards the stage. See Fig. 8.16.

図 8

オペラバレエでは、"Reçois de moi, Valère" と歌われるところで音楽の調子が変わり、オスマンの感情の変化が表現されるのだが、バレエではこの場面は、この絵にあるように、舞台中央に斜めに鋭く引かれた人物達の肩と腕によるライン上、権柄づくのパシヤの頭部を一番上にし、以下とりなしをする女官、弁解をするエミーリ、そして最下部に膝を追って絶望の身振

りをする奴隷のヴァレールという身分立場の階層をそのまま上下の空間配置に対応させたフォーメーション、手を振り上げての怒り、胸の前で両手を差し出すとりなしと謝罪、顔を下に向け両手を斜め下に突き出した絶望といった身振り表現や顔の表情が視覚化される。パシヤの専制的な外皮から本来の寛容な人格が現れてくる直前の瞬間が表されるのである。

次にアンジョリーニの作品、『セミラーミス』*Semiramis*を見よう。

この作品は古代アッシリアの女王セミラーミスを題材としたヴォルテールの悲劇をもとに、グルックの音楽で、1765年ウィーンのブルク劇場で初演されたものである。この作品についてはアンジョリーニ自身が彼の論文『古代人のパントマイム舞踊についての論考』*Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten*の中で次のようにあらすじと解説を書いている⁸。以下いささか長いが引用する。

私はヴォルテール氏の悲劇からこのバレエの構想を得た。劇中の出来事に関しては、大体において氏の原作に従っているが、バレエに適した構想にするために改変せざるをえなかったところもある。その際私は自分の唱える原則を逸脱したことはない。このバレエの主要な登場人物は、セミラーミス、ニアス、バビロンの大祭司オロエス、また特にニヌスの影である。これらはそのまま採用した。彼らの近親者がこれに続く登場人物としてあげられる。女王の共謀者アッスルやアゾマとツェダールのようなエピソード的な役割しか演じない人物は削らざるを得なかった。そのかわり、私のバレエにおいてはニヌスの影が大きな役割を担っている。このキャラクターは観客に私の意図を理解してもらうのに役立つし、またこの作品の決定的瞬間を真に恐ろしく、悲劇的なものに行っているのである。

このバレエは3つの場面からなっている。

第一場は女王の豪壮な居室である。女王が机にもたれかかって居眠りをしている。その机の上には巻物が散乱している。このような巻物は古代にあっては今日の本や紙のかわりに用いられていたものである。彼女はまどろみの中で大いなる不安にとらわれ、恐ろしい夢にうなされていることが見て取れる。舞台にはニヌスの影が現れる。セミラーミスはこの影の出現は夢の中の出来事と思っている。彼女の不安はますます大きくなる。影は手に持った短刀で彼女を脅迫する。さらに影は彼女を揺り起こし、目を覚まさせる。そして姿を消す。女王は立ち上がる。彼女の抱えている恐怖をその動作から察することができる。彼女は部屋のあちこちに亡霊を捜す。

するといたるところに亡霊がいるかのように思われる。それから彼女は上に視線を向ける。すると新たな驚愕が彼女を襲う。彼女の目の前に手が現れて、部屋の壁に字を書く。

「我が息子よ、行け、我が恨みを晴らせ！ 不貞の妻よ、おののくがよい！」

この言葉を読むと彼女の恐怖はさらに高まる。そこで発せられる絶叫の声は観衆の想像力にゆだねられる。侍女たちがやってくる。彼女は侍女たちに今日の前で起こったことを物語る。彼女は手が文字を書いた壁の箇所を指し示すが、すべて消えている。彼女は発作を起こし、侍女たちに担がれて舞台を去る。

第二場は宮殿の中の飾り付けられた神殿。女王が計画した婿選びの儀式の準備が行われる。舞台には玉座がしつらえられていて、その右側に大祭司オロエスと魔術師たちが控える。左側には州長官たちが並んでいる。背後には衛兵と民衆が立つ。

セミラーミスが現れる。彼女の前で一同は、彼女が選んだ男を王として認めるといふ宣誓を行う。ニニアスが兵隊を引き連れて現れる。彼は戦利品を女王の前に置き、敵の捕虜を女王の足下に引き据える。人々は女王が彼に好意を寄せるだろうと考える。彼女はその場で彼に対する好意を口にしようとするが、何か得体の知れない良心の疑念が彼女を躊躇させる。しかし結局セミラーミスは彼を選び、ニニアスは彼女の足下にひれ伏す。彼女は彼を立ち上がらせ、大祭司に儀式を執行するように命令する。オロエスは、この結婚が神意にかなわないものであるとして、執行をためらう。セミラーミスはオロエスが何度もためらうのを見て彼をあざ笑うような身振りをし、別の神官に儀式の執行を命ずる。彼女は自らニニアスを玉座に導く。そのとき急に空が暗くなって雷鳴がとどろき、ベルス神の像と玉座の上に稲妻が落ちてくる。一座の人々の間に恐怖が広まり、神殿はあっという間に空になる。

第三場は聖なる森の中にあるアッシリアの王たちの墓所。ニヌスの墓が手前に見える。舞台の奥の方にベルスの神殿が建っている。多数の民衆が犠牲を捧げに集まって来ている。人々は神を讃える歌に合わせて踊りを踊る。墓標を花輪で飾る人もいる。また神酒を捧げる人もいる。そこへセミラーミスが従者を引き連れて現れる。彼女はニヌスの影に脅かされているので、彼の霊を慰めようと花輪を持ってきたのである。彼女はふるえながらニヌスの墓に近づく。彼女が墓に触れるやいなや墓が口を開けて、中からニヌスの亡霊が飛び出してくる。女王一人を残して他の人々は逃げ去る。彼女自身も逃げようともがくが、亡霊が足にまとわりついて離れない。そして彼女に墓の中にはいるように命じる。彼女は亡霊と戦う。恐怖と絶望に半死の状態になっている女性に残されたあらん限りの力を振り絞り逃げようとする。しかしついに亡霊は彼女を押さえつけ、墓の中へと引いていく。彼女を飲み込んで墓は元通りに閉まる。ここで読者は、ヴォルテールがニヌスの影に口で言わせている次の言葉を私も用いていることがおわかりになるだろう。

とどまれ！我が灰をあがめよ！

時が来たならば、われは汝を地中に引き落とすであらう。

ここで神々に犠牲を捧げようとしてニニアスが登場する。彼はニヌスの墓に近寄る。するとその土台に次の言葉が現れる。

行け！汝の父のために復讐せよ。

この瞬間彼の足下に短刀が落ちてくる。彼は驚いて跳び上がる。そこへ魔術師たちとオロエスがやってくる。ニニアスは墓の土台の言葉と神官たちの語る言葉から、自分がニヌスの息子であることを知る。彼は国王の冠をかぶり、短刀を手にし、墓の中に入って行く。彼は墓の中で最初に出会った者をそれが誰であれ犠牲として捧げるよう、神々から命じられている。ニニアスは墓の奥に入って行く。神官は逃げていた民衆を呼び集め、祈りを捧げさせる。ニニアスが墓の中から恐怖に満ちた顔つきで出てくる。短刀は血に染まっている。墓の中から恐ろしいうめき声が聞こえてくると、彼は恐怖のあまり魔術師の腕の中に倒れる。そこへ顔面蒼白で髪を振り乱したセミラーミスが墓の中から現れる。彼女の顔にはすでに死相が表れている。侍女たちが駆け寄り、彼女を助けようとする。ニニアスは、自分が手に掛けたのは自分の母親であったことに気づく。彼はセミラーミスの足下にひれ伏し、自分の過ちと自分に課せられた残酷な運命とを嘆いて号泣する。彼はセミラーミスに彼女自身の血が付いた短刀を渡し、彼をそれで殺すように懇願する。短刀はセミラーミスの手から落ちる。彼女はニニアスが自分の息子であることがわかり、彼を許し、そのまま倒れて死ぬ。ニニアスは再び短刀を手に取り、自分自身を突き刺す。魔術師たちは彼から短刀を奪い、彼のからだを引き寄せるところで幕が下りる。

この構想をご覧になれば、このバレエが一つの完結した活動（Aktion）を形成していることがおわかりになるだろう。この活動は生き生きとして、興味深く、また常にある一つの目標を目指して進行し、筋の進行を妨げ舞台上の活動を気の抜けたものにしてしまうエピソードは排除されている。さらに言うと、この構想に基づけば、もともとはギリシャ悲劇と同じような悲劇を作ることができるはずである。つまり、登場人物たちがしゃべり、私が採用したコール・ド・バレエの代わりに魔術師や州長官、民衆、女官たちの役割を担うコロスを用いればギリシャ悲劇と同じものになるはずである。

まずこのバレエのなかでパントマイム技法がどこで効果を発揮しているかを探ってみよう。

第一場でセミラーミスはうたた寝の夢の中で自分が殺した夫ニヌスの亡霊に脅されるが、「まどろみのなかで、大いなる不安にとらわれ、恐ろしい夢にうなされていることが見て取れる」とアンジョリーニ自身が述べているように、ここでの不安、恐怖

の表現がまず見所といえよう。また、夢から覚めたセミラーミスが立ち上がったとき、アンジョリーニが「彼女の抱いている恐怖をその動作から察することができる」と書いているように、ここでも動作による感情表現が企画されていることがわかる。そのあと、壁に文字が現れるのを見た彼女の狼狽について、アンジョリーニが「そこで発せられる絶叫の声は観衆の想像力にゆだねられる」と述べているとおり、バレエでは絶叫といっても声を出さないから、音楽とダンサーの pantomime で絶叫が表現され、それが絶叫であることはまさに観衆の想像力にゆだねられることになる。

第二場は、セミラーミスの愛人ニニアスが凱旋し、その功績を根拠にセミラーミスが彼を王位につけようとする場面であるが、「彼女はその場で彼に対する好意を口にしようとするが、何か得体の知れない良心の疑念が彼女を躊躇させる。」という箇所での、何かを言おうとするがためらってしまう、という動作の表現が、pantomime で行われたものと思われる。また神官オロエスが神意に沿わない不当な儀式の執行をためらっているのをセミラーミスがあざ笑う場面では、彼女の尊大な態度と神官への嘲笑が pantomime の所作で表現されたものと考えられる。

第三場では、アンジョリーニの解説で、「ヴォルテールがニヌスの影に口で言わせている次の言葉を私も用いていることがお分かりになるだろう」として、次の警句

とどまれ！わが灰をあがめよ！

時が来たらば、われは汝を地中に引き落とすであろう。

が、言葉ではなく、無言劇であるバレエでも表現できていると自負していることが、興味を引く。

またクライマックスの場面で、ニニアスが父ニヌスの亡霊のそそのかしによって殺害したのが自分の母親であったという、オイデプスの母親殺し版のような悲劇を迎えるところでは、「自分の過ちと自分に課せられた残酷な運命を嘆いて号泣する」というような箇所で、非常に強い感情表現が pantomime によって実現されるよう、要求されている。

このように見てくると、アンジョリーニが目指しているのは、一言で言えば本格的な悲劇のバレエ化ということであったと言えよう。より具体的にいえば、まずクライマックスと破局に向かって全体が緊密に結び付けられた構成、言い換えると、筋の進行のダイナミズムということである。

たとえば第一場でセミラーミスへの復讐が始まるという示唆が、壁に現れた文字という手法により与えられ、さらに様々な箇所では不安、予兆が示され、伏線となっているが、これはこうした意図の現われといえるだろう。この点について先ほどの論考でアンジョリーニが、「この構想をご覧になれば、このバレエが一つの完結した行為 (Aktion) を形成していることがお分かりになるだろう」と述べている通りである。

アンジョリーニが強調しているもう一つの点は、pantomime の雄弁、

Beredsamkeit である。『古代人のパントマイム舞踊についての論考』から再び引用する。

身振りによる表現技法によれば、言葉による語りは驚異的に短くなり、たった一つの表現力に富んだ合図は多くの言葉に匹敵する。その性質からしてパントマイムの技法はパントマイムの筋を、その構想がまったく規則に則ったものであっても、短い時間のうちに完結させる。そればかりではない。パントマイム舞踊では独創力がどんなに羽目をはずそうとしても、沈黙のうちに発揮される雄弁のもたらす正確さと生き生きとした力に屈服するのである。この技法による表現を引き伸ばそうとする試みは、ある言語ではたった一つの単語で、他の言語の慣用句全体を言い表しうるような場合、その単語を引き伸ばそうとする場合のように成功しないだろう。だから、よく考え抜かれた構想により制作されたパントマイムバレエでは、筋がいかに狭い範囲に集約されているか、またいかにすばやくカタストロフへと導かれて行くかに気づいた人は驚嘆することだろう。私自身、自作のバレエ『セミラーミス』を制作する過程でこのことを経験した。私は観客に筋を十分にわからせるために必要なことは何一つおろそかにしなかったが、それでも私のバレエは全体で20分以内で終わるのである⁹。

またこの論考の別の箇所では、次のようにも述べている。

ステップ (Pas)、跳躍、腕の使い方、バランス、構え (Attitude) など、これらのものは、舞踊のいろは (Alphabet) 以外の何であろうか？もし自分が何を書くべきかを理解する能力がなかったり、そもそも他人が読むに値するものを制作することができないような人間が、美しい手を文章で書き表したり、すばらしい容姿を筆で表現しようとしたからといって、その人間を教養ある文筆家と尊重したりすれば、それはずいぶんと奇妙なことではなかろうか。われわれ舞踊の世界では、たいていの舞踊家はこの手の輩である。文筆家がその指で行っていることを、舞踊家は足と腕で行うのである。文筆家に才能が乏しければ、言葉の達者さが必要な詩や悲劇や芝居からは遠ざかるのと同様、才能のない舞踊家は、ある出し物の全登場人物とは言うまい、バレエに登場する主人公やそのほかの特徴的な人物のたった一つの性格を、それにふさわしく表現することができないのだ¹⁰。

アンジョリーニはローマ時代のパントマイムの理論書に忠実で、たとえばルキアノ

スの次のような論述を引用して十八世紀の舞踊家の学ぶべき事柄としている。

パントマイムの踊り手は、詩 (Poesie)、幾何学 (Geometrie)、音楽 (Musik)、哲学 (Philosophie)、歴史 (Historie) そして神話 (Mythologie) を理解しなければならない。彼は情熱 (Leidenschaften) と感情 (Empfindungen) を表現するすべを知らなければならない。彼は画家達や彫刻家達からさまざまな姿勢 (Lage) や構え (Stellung) を借用しなければならない。そうすることにより、完璧なフィディアスやアペレスにならなければならない。舞踊家は特に思考 (Gedanken) や内面の感覚 (inneres Gefühl) を表現し、身振りや身体の動きでそれを知らせるすべを心得ていなければならない。最後に、どんなところにも品のよさ (das Anständige, Decorum) を見出す秘術を心得るとともに感覚が鋭敏 (scharfsinnig) で独創的 (erfinderisch) でなければならない。つまり健全な判断力 (gesundes Urtheil) があり繊細な聴覚 (feines Gehör) を持っていなければならない¹¹。

つまり、ルキアノスは「内面」、この箇所 で用いられているドイツ語で言えば、Leidenschaft、Empfindung、Gedanken、inneres Gefühl を表現するために、詩や幾何学等の知識を用い、絵や彫刻を参照せよとっており、アンジョリーニはこのルキアノスの教えに忠実であるように見える。というのも、たとえば『セミラーミス』という悲劇における内面は、悲劇という仮構の物語世界の中での筋の展開に即して、登場人物がとる内面の状態、たとえば、夫を殺した妻の良心にさいなまれる不安、実の母を殺害した息子の罪の意識などは、悲劇というジャンルのなかで芸術的に造形された内面性であり、その表現はソフォクレス以来の悲劇に伝統的な先例があつてのものである。アンジョリーニはこのような悲劇本来の持つ内面の造形という伝統に立って、バレエを創作したということになる。

このようなアンジョリーニにくらべると、ノヴェールはより視覚的な効果に重点を置いた上で、「自然」という観念を強調している。

たとえば彼の有名な論考 *Lettres sur la Danse et sur les Ballets* の中では次のように述べられている。

「詩と絵画と舞踊は、美しい自然の忠実な複製である、または少なくともそうあるべきである。(中略) 一曲のバレエは一枚の絵画である。舞台はキャンバスであり、舞台上でフォームを作る踊り手たちの機械的な動きは絵具であり、彼らの容姿はいわば絵筆である。場面のつながりと生彩、音楽の選び方、

「装飾と衣装といった要素が色彩効果を実現し、振付家は画家である。」¹²

では、このような絵画とバレエの相同性を強調するノヴェールにとって、筋 (Handlung) とはどのような意味合いを持ったものなのだろうか。再び *Lettres sur la Danse et sur les Ballets* の中から引用する。

私の考え方に従えば、パントマイム的なバレエは常に筋に従ったものであるべきだということが容易に理解していただけるものと思う。だからたとえば直前に舞台上にいた演者に代わってコール・ド・バレエの踊り手たちが登場する場合、舞台は彼ら自身の力によって、すなわち単にシンメトリーの形を作るとか、きっちりとしたステップを繰り返すことによるのではなく、生き生きとした興に乗った表現によって充実されなければならないのである。この表現があつてこそ、観客は舞台上に演じられている内容が直前のシーンに登場した演者たちによって予告され、始められたものであることを常に想起することになるのである¹³。

つまり、ノヴェールの場合は、たとえば舞台上のフォーメーションの入れ替わりのような、映像の展開によって筋を推進しようという考えが強いように思われる。

また、Aktion や Handlung のもう一つの意味である「行為」ということについて、ノヴェールはどのように捕らえているか。再び *Lettres* から引用する。(必要に応じてフランス語版またはドイツ語版テキストの対応単語を示す。)

美しい絵画は自然のコピーであるとすれば、美しいバレエは芸術のすべての魅力によってより美しくされた自然そのものである。絵によって私は幻想を見ているかのように魅了され、絵画の持つ魔力によって心を奪われる。絵画を見ることによって他人に共感する感情 (mitleidige Empfindungen) が沸き起こる。技術のある画家の手になる色彩や絵筆の筆跡は、私の感覚をだまして、私が自然そのものを見ているのではないかという気にさせるし、自然が私に語りかける声を聞き、その言葉を理解し、それに答えているかのように思わせる。単なる絵がこのようなことを引き起こすのだから、私と同じ人間自身によって模倣される行為 (Handlung, action) を通じて、より真実に近づくことができるような芸術表現を目にすれば、私の感受性 (Empfindlichkeit, sensibilité) はどれほど高まり、どれほど強く感動を受けることであろうか。この生身の人間が常に入れ替わり立ち代り登場する絵画 (lebendige immer abwechselnde Gemälde, Tableaux vivants & varié) が私

の想像力に及ぼす支配力とはいかなるものというべきであろうか。人間にとって、人間自身ほど興味深いものはないのだから¹⁴。

バレエは、行為 (Handlung) を人間自身によって (durch meines Gleichen) 模倣 (nachahmen) して提示する。あるいは、バレエは生身の人間が登場し、次々と変化していく絵画 (lebendige immer abwechselnde Gemälde, フランス語では Tableaux vivants & varié) であるとノヴェールは述べているが、ノヴェールがバレエは「自然そのもの la nature même」というときの論拠は、バレエは人間そのものが登場する絵であるから、という点にあることは注目に値する。

さらに、バレエは「abwechselnd (varié) な絵画」と言うとき、レッシングのラオコーンに類似の主張、すなわち瞬間を扱う芸術としての絵画との区別を立て、時間的芸術としての舞台芸術の特性を論じている。この場合、通常の演劇と比べた場合のバレエの特性が「変化 varié」であり、これは「シーンの連続」と考えられると同時に、それは行為を演ずる人間の生身の体がオブジェとして舞台上に現れることによって担われる、と言う主張であると解されよう。

彼はまた、内面の Leidenschaft への理解が外面の演技に力を与える、という主張を次のように展開している。

おそらくもっとも主要なことはこれであろう。われわれはわれわれの心を、情熱を感じることに慣らさなければならない。そうすれば、情熱を表現することは困難ではなくなる。顔は心の中で生起していることをそのまま表情としてあらわすことにおのずから慣れてくるし、そうなれば顔の表情も無限の多様性を持つようになる。そのような顔の表情による表現は、身体の外観の動きに力を与え、私たちの感覚の混乱や内面の動揺を火のようなあからさまな激しさで描き出すのである¹⁵。

ここでのノヴェールのテーゼは次のようにまとめられよう。すなわち、バレエの演技者の内面に情熱 Leidenschaft / passion が存在し、その情熱に対応して顔の表情が表れ、それが表現に真実味を与えるということである。

こうして、内面と身体と自然との対応関係がノヴェールによってつけられたわけだが、身体を媒介項とする両側、すなわち内面と自然との関係の捉え方は、きわめて啓蒙主義的な色合いが濃いことがわかる。すなわち被造物として完全な姿を持つ自然を同じく被造物の人間が模倣することによって芸術が成立するという考え方である。その際人間の身体は人間の内面に働きかけ、共感 mitleidige Empfindungen を引き起こす動因であり、ここにバレエが芸術として成立する根拠が見出されるというわけであ

る。

こうしてみるとアンジョリーニが古代の悲劇の論理に沿って高度に演劇的造形を経た感情を表現している点で古典的であるのに対し、ノヴェールはより啓蒙主義的であるといえる。

ひとまずバレエ・ダクシオンは、外界に対する個人の内面をマクロコスモスとミクロコスモスの照応という十七世紀バロックのアレゴリーから解放し、外界に直に対峙する個人を舞台上に表現することに成功したとあっていい。だがその成功の原因は一つには内面を分節化し、感情のタブローを作ることにより、それぞれの感情項目に応じたパントマイムの表現法を適用するという方法(ウィーヴァー)であり、もう一つは個人も自然もまだ現実の生身の個人、客観的な自然ではなく、すでによく知られた何度も文学作品に登場する神々や人物であり、またドラマの論理に合わせて作り上げられた舞台上の時空間としての世界に限定されている(アンジョリーニ、ノヴェール)からである。そこにはまだ、真の意味での個人の内面表現は見られないといわざるを得ない。

真の意味で個人の内面の表現ということが、バレエのパントマイムで成功するのは、十九世紀のロマンティックバレエにおいてであり、先ほど見たジゼルのような作品においてである。

それは、おそらくミハイル・バフチンの言うように、歴史小説の成立とかかわりのある、ヨーロッパにおける時間観念の変化と関係があろう。つまり、バレエにしる小説にしる、描かれる世界が真の意味で一回限りの時間性を獲得したということ、背景が固定的な書割ではなくみずから変化する世界であり、その中にいる人間も、典型として人間ではなく、一回限りの生を生きる人間と捉えることができるようになって初めて等身大のリアルな存在となりえたということだ。この意味では、バレエ・ダクシオンの作品の背景はいまだ理想としての自然であり、悲劇という架空の世界であり、いずれにしても固定化しているか、あるいは何回も繰り返し可能な架空の時空間でしかない。

注

- ¹ American Ballet Theater 1977年のLincoln Centerにおける公演より。(総美企画LD SKL-1005)
- ² シリル・ボーモント(佐藤和哉訳)『ジゼルという名のバレエ』1992年、新書館 150頁以下。
- ³ 図2, 3, 4, 5, 6, 7はThames Internationalによるビデオ、*Ballet for All* (1969)による。
- ⁴ RALPH, Richard, *The Life and the Works of John Weaver*. New York 1985, p.60.
- ⁵ DAHMS, Sibylle, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. München 1986 Hilverdingの項。

⁶ CD *Les Indes Galantes* ERATO 4509-95310 (1974) 解説による。

⁷ 図8は、Ibid DAHMS.

⁸ ANGIOLINI, Gasparo, *Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten*. In: Bock, Michael C. (Hg.) *Hamburger Unterhaltungen 1766*, pp.361-365.

⁹ Ibid. p.361.

¹⁰ Ibid. p.354.

¹¹ Ibid. p.352.

¹² NOVERRE, Jean-Georges, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*(*Lettres sur la Danse et sur les Ballets*). Anonymer Übersetzer, Hamburg und Bremen 1769 (Reprint In: *Documenta Choreologia*" Bd.XV Leipzig 1981 (日本語訳は本論者), p.3.

¹³ Ibid. p.29.

¹⁴ Ibid. pp.42-43.

¹⁵ Ibid. p.44.