

絵画と舞踊

—ノヴェールにおける絵画のメタファーをめぐる—

森 立子（東京藝術大学大学院）

①ノヴェールと絵画のメタファー

自分の扱う主題に確信を持ちなさい。あなたが描きたいと思っている題材によって激しくかきたてられた想像力が、あなたに線、色、筆使いを示してくれることでしょう。そして、あなたのタブローは熱っぽく力強いものとなるでしょう¹。

ここにおいて、筆者は何を言わんとしているのか。一見、その答えはあまりにも明白であるように思えるかもしれない。「線、色、筆使い」、そして「タブロー」と言えば、確かに、絵画に関する考察以外の何ものでもないかのように見える。

だが、ここにこそ我々の考えるべき問題が存在している。というのも、これは絵画論の一節ではないからである。この一節は、全部で15の手紙から構成されているノヴェールの『舞踊とバレについての手紙』²の、「第4の手紙」の中に見出されるものである。

実際には、「バレを作りたいと思っているあなた方若者たちよ」との呼びかけから始まるこの文章において、ノヴェールは、振付家を目指す者に求められる知識と、彼らにあるべき姿勢について語っている。バレを作るためには、まず天与の才能を自らのうちに見出さねばならない。もし運良くそのような才能を見出すことが出来たのであれば、次に扱うべき題材を熟知することに努めねばならない。歴史であれ詩であれ、それを徹底的に学ぶことが必要である。また、芸術に親しみ、良いものを見分ける目を養うことも重要である。このような予備的段階を経て、次に実際に作品を作る段階へと入ってからは、まず構想をしっかりと練らなければならない。それぞれの場面が滞りなくつながっていくよう、しかし全体が長くなりすぎないように、注意しなければならない。そして、「自分の扱う主題に確信」を持たなければならない。これによっておのずと、「線、色、筆使い」がいかにあるべきかが明らかになり、振付家たる「あなた」の「タブロー」が「熱っぽく力強いものとなる」のである。

つまりここでノヴェールは、振付家の仕事を絵画のタームを用いながら説明しているのであるが、こういった表現、すなわち舞踊を絵画のメタファーによって語る表現は、実は『手紙』の随所に見出される。例えば、第6の手紙の中に、バレ

の主題とその登場人物に関する一節がある。ここでノヴェールは、バレの登場人物としてふさわしい人物像について持論を展開するのだが、その際彼は、振付家たるメートル・ド・バレを「画家」に見立て、この「画家」が描くことの出来る瞬間の多寡によって、「粗忽な田舎者」ではなく「生まれの良い」人物を良しとするに至っている。

粗忽な田舎者は、ほんの一瞬の構図しか画家に与えることが出来ません。彼の憂さ晴らしの後に続くのは、低俗でとるに足らない喜びにすぎません。一方、生まれの良い人は、画家に多くの〔絵になる〕瞬間を与えることが出来ます。彼は自らの情念と悩みとを、実に様々な方法で表現します。しかもそこには常に、高貴さと熱っぽさとが伴っているのです。彼の身振りにはどれほどの対比、対照が見出されることか！彼の怒りに、どれほどの段階的な変化が現れていることか！彼の表情にどれほど様々な変化、ニュアンスがあることか！彼の視線にどれほど活気があることか！たとえ彼が黙っていても、そこにどれだけの表現、どれだけのエネルギーが生じていることか！彼が誤りを悟ったその瞬間に、より多様でより魅力的な数々のタブロー、より感動的でより快い色彩を与えられた数々のタブローが立ち現れてくるのです。メートル・ド・バレは、こういった特徴を理解しなければなりません。また、彼の鉛筆を動かし、その筆使いを決めるのは、真実への愛、偉大なるものへの愛、崇高なるものへの愛でなければなりません³。

このように、ノヴェールの論理は、常に舞踊と絵画のアナロジーの上に展開していく。彼は振付家を画家にたとえ、さらにその作品であるバレを活人画に見立てる（「バレは活人画であり、そしてまた、それは絵画のあらゆる魅力をあわせ持つべきもの」⁴）。また彼は「バレは一幅のタブローであり、舞台はキャンバス」⁵であると言い換えてもいる。さらに彼は、バレを構成する要素をタブローを構成するための要素になぞらえて、次のように述べてもいる。「敢えていうならば、彼ら〔ダンサー〕の表情は絵筆であり、各場面のまとまりと活気、音楽の選択、舞台美術と衣装は色彩効果なのです」⁶

ところで、『手紙』においてノヴェールは、「遠

近法」をことさら重視するのであるが⁷、これも、バレの一連の要素を、絵画のタブローとその構成要素のアナロジーの上に見て取る上述の発想から必然的に導き出されたものであると考えられる。というのも、「遠近法」とはタブローの「構成原理」に他ならないからである。例えば、第6の手紙においてノヴェールは、「舞台においては、ダンサーの背丈や衣装の色を段階的に配置する方法 (dégradation) が知られていません」⁸と述べている。これも、遠近法の論理を念頭においた、劇場舞踊の現状批判となっている。もっとも、ここで二種類の遠近法が問題になっていることには注意を促しておく必要があるかもしれない。これに関して、『百科全書』の「遠近法」の項目を引用しておくこととしたい。

「遠近法」は二種類に分類される。すなわち、線の遠近法と空気遠近法である。線の遠近法は、線を正しい比率で短くしていくことにより成立する。一方、空気遠近法は、色調をしかるべく漸減させることによって成立する。絵画において、「漸減させる dégrader」という語は、距離に応じて光、影、色調を強めたり弱めたりすることを言う⁹。

狭義の「遠近法」と言った場合、それはすなわち線の遠近法のことを意味するのであるが、この『百科全書』の項目においては、線の遠近法に並んで、空気遠近法 (あるいは色彩遠近法) に関する言及がある。そして、この「線の遠近法」と「空気遠近法」の概念が、先に引用したノヴェールの言説を支える二つの柱となっている。彼が言うところの「ダンサーの背丈を段階的に配置する方法」、つまり、舞台奥に想定された消失点に対して遠いところ (= 舞台前方) に背の高い人を、近いところ (= 舞台奥) に背の低い人を配する方法とは「線の遠近法」の技法に他ならず、また「衣装の色を段階的に配置する方法」、つまり、舞台前方には強い色を、舞台奥には淡い色を配する方法とは「空気遠近法」の技術に他ならない。つまりノヴェールは、この二種類の遠近法を駆使して舞台を構成せよ、と主張しているのである。なお、この二種類の遠近法に基づく発想は、自作について語るノヴェールの言説の中にも散見される。例えば、同じ第6の手紙の中には次のようなくだりが見出される。最初の引用においては空気遠近法が、二番目の引用においては線の遠近法が問題になっていることは言うまでもない。

a) 《嫉妬、あるいは後宮の祭り》では、画家が絵を描く時に念頭に置く、光の段階的な変化を考慮しました。鮮やかで混じりけの無い色には、第一の地位を与え、絵の前景を形づくらせました。

そしてその後で、それよりやや押さえた色を使用しました。一方、柔らかな淡い色は、地の色として使いました¹⁰。

b) そのようなわけで、私は、セルヴァンドニ氏の舞台に欠けていると思ったものを、狩り [のバレ] の中で実現しようと思いました。背景には森が描かれており、道は観客に対して平行にひかれていました。タブローの仕上げとして橋がすえられ、その背後にはるか彼方の風景が見えていました。私はこの [狩りの] アントレ [に登場する人々] を6つのグループに分け、それらを段階的に配置しました。それぞれのグループは、狩りをする男女それぞれ3人ずつから成っており、従って、全部で36人の人物が登場することになりました。[背丈によって分けられた] 第一のグループは、観客から最も近い道を歩いていきました。その後、第二のグループが次の道を通っていきました。さらに、第三のグループが三番目の道を通っていきました。以下同じように続き、子供によって構成された最後のグループが橋の上を渡って、この一連の場面を締めくくりました。段階的な配置が非常に厳密な形で行われたので、目の錯覚が引き起こされました¹¹。

②18世紀フランスにおける絵画のメタファー

それにしても、何故『手紙』は、これほどまで絵画のメタファーに満ちているのであろうか。舞踊に関する諸現象を分析するノヴェールが、何故これほどまでに絵画に固執しなければならなかったのか。

この点に関して、ノヴェールの個人的な絵画体験から何らかの手がかりを得ることは難しい。『手紙』の中にラファエロ、ルブラン、ブーシェ、ヴァン・ローらへの言及があるとは言っても、それがとりわけ彼の絵画への造詣の深さを物語っているというわけではない。また、1760年までのノヴェールの足どりを辿って見ても、決定的と思われる要素は一つとして浮かび上がってこない。

とするならば、この事実を一体どのように理解すれば良いのか。

そこで我々が注目したいのは、『手紙』と同時代に書かれたいくつかの著作 (および事典項目) である¹²。というのも、その中でも同種の絵画のメタファーの例が少なからず見いだされるからである。

ここではまず、1751年から1766年にかけて刊行された『百科全書』の「詩 poésie」の項目からの一節を例として挙げておきたい。この項目の執筆者ジョークールは、ここで、古代の詩についての考察を展開している。すなわち、彼によれば、揺籃

期の詩は頌歌であったという。それは歌われるものであり、その歌に合わせて舞踊が行われた。それゆえ、三つの表現媒体、すなわち言葉と歌と舞踊を調和させることが必要となり、そのために三者に共通の韻律が求められた、というのである。そしてその後で、彼はこの韻律について次のような指摘を行っている。

この韻律が、色彩効果 (coloris) となっていた。このことは、我々を驚かせる。[当時の] ほとんどの人は、その地の色 (fond [s]¹³) であり、いわば素描 (dessein) のようなものである模倣に注目することがなかった。それは彼らの目にも入っていたが、しかし彼らはそれに気づかなかつたのである¹⁴。

韻律という優れて聴覚的な要素を、しかしジョクールは、色彩効果という語で置き換える。また彼は、自らが「詩の本質」として捉えている模倣を、地の色あるいは素描に置き換える。ここにもまた、絵画のメタファーが現れるのである。ところで、この文章が『百科全書』という枠組みの中で書かれた、理論的な文章であることを忘れてはならない。ここで使用されているメタファーは、従って、意味を攪乱するという戦略の下に用いられているものではない。そうではなく、こういったメタファーこそが、18世紀の文脈にあつては極めて明確なイメージを喚起し得たものであつたのだと考えなければならない。

一方、同じ『百科全書』の「フィクション」の項目も、やはり我々に同種の例を提供している。この項目の執筆者はマルモンテルであるが、彼もまたここで、絵画のメタファーの持つ可能性を最大限に追求しているように見える。

従って、フィクションとは真実の絵画 (peinture) でなければならない。しかもそれは、自然から引き出されたさまざまな色彩 (couleurs) を取捨選択し、あるいは混合することによって、生命を与えられ美しくされた真実の絵画でなければならない。想像力によって修正を加えられていない、諸物のあるがままの配置には、これほどまでに完全なタブローは見出されない。自然はその働きにおいて、絵画的 (pittoresque) であらんとするものではない。目が「丘」を欲している、自然はそこに「平原」を広げてみせる。また、目が彼方を彷徨うことを欲している、自然はそこに山々を配して地平線をせばめてしまう。物理的な面においてのみならず、精神的な面においても事情は同様である。興味深いものにするべく詩¹⁵が修正、美化しなければならないような題材は、歴史の中にはほとんど見当たらない。従って、画家 (peintre) 自身が、自

然の産物や自然の出来事から、模倣の対象そのものよりもさらに生き活きとして、変化に富み、心を打つような〔諸要素の〕集まりを構成しなければならないのである¹⁶。

フィクションを「諸芸術の産物」とし、「それは自然の中に完全なモデルを持たない」と述べたマルモンテルが、フィクションと自然との関係について要約している一節である。彼は、フィクションとは自然そのものではないと宣言する。ではフィクションとは何なのか。ここで絵画のメタファーが生きてくる。自然から引き出された要素とは「色彩」であり、フィクションとは「タブロー」である。すなわち、「色彩」から「タブロー」を成立させるごとく、自然から引き出された要素を取捨選択し、配置しなおすことでフィクションが成立するというのである。ところで、引用の最後の一文は、それが絵画を問題にしているのではないかとの疑いを抱かせるのに十分なほど、我々にとって曖昧にも見える。だが、この項目の冒頭には、「フィクション (文芸 Belles - Lettres)」とある。つまり、ここで言う「フィクション」が絵画ではなく文芸の領域の問題であることは明示されている。従って、文中の「画家」もまた、メタファーとして理解されなければならないのである。

ところでこれまで『百科全書』の項目について考察を進めてきたわけだが、この時点ではまだ、『百科全書』の外でも同様のメタファーが機能していたのかという疑問が残る。そこで、ここでさらにもう一つの例を挙げて考察しておくことにしたい。その例とは、ルソーの『ダランベール氏への手紙』である。ダランベールによる『百科全書』の項目「ジュネーヴ」に対する反論、特に、ジュネーヴに劇場を建設するべきだとのダランベールの主張に対する反論として書かれたこの著作は、1758年に出版されている。初版は3000部刷られ、それが数週間で売り切れたという（その意味では、この著作は成功を収めたと言えるだろう）。そのうちの1部を手に入れたノヴェールは、まさにこの書に範を取りながら、『手紙』の執筆を進めたと考えられている。

さてここで我々が引用するのは、演劇の特質に関するルソーの考察の一部である。ルソーは、「演劇に既存の習俗や精神的傾向を変える力があるのか」という問いを提出し、これに対して最終的に否との結論を出すに至るのであるが、ここに引用する一節はその結論を導き出す前段階で展開されているものである。

一般に舞台はさまざまな人間的情念の描かれる場であり、それらの情念の原型はあらゆる人の心のなかに存在します。しかしながらもしそれを描

く者がこれらの情念を美化するように心掛けなければ、観客はたちまち不愉快な気持ちにさせられて、もはや自分自身に自分を軽蔑させるような角度から自分の姿を見ようとはしないでしよう。もしその画家 (Peintre) がなにかある情念におぞましい色彩 (couleurs) を与えるとしても、それはもっぱら、一般的ではない、また当然、嫌悪されるべき情念に対してであります。こうして作者はこの点では公衆の感情に従うだけであり、またそのときこれらの否定的な情念はつねに、より正当ではなくとも、少なくとも観客の意向によりかなった、別の情念を引き立てるために用いられています¹⁷。

この部分でのルソーの主張を要約しておくならば以下ようになる。演劇にあつては情念が美化された形で描かれることが望まれており、また仮に情念が「美化」されるのではなく「おぞましい」ものとして描かれることがあるとしても、それは、「観客の意向によりかなった、別の情念を引き立てるため」に採られた措置と考えるべきである、と。言うまでもなく、ここでのルソーの見解は終始一貫「演劇」を巡って展開されているのだが、しかし彼もやはりここで、「画家」および「色彩」という語を使用しつつ、絵画的視線を通じての演劇の読解を行うのである。

以上、『手紙』と時代を同じくする一連の言説と絵画のメタファーについて考察してきたが、ここから我々が引き出すことの出来る結論は、今のところ次の点に限られている。すなわち、18世紀半ばのフランスにおいては、絵画のメタファーの使用が（少なくとも教養層の間では）一般化していたということ。しかもそのメタファーが、抽象性へと傾斜していくことなく、むしろ極めて具体的なイメージを喚起するべく用いられていたということである。

しかしそれだけでは、なぜ『手紙』においてこれほどまでに絵画のメタファーが多用されたのか、その理由が十分に説明されつくしたとは言いがたい。我々の考えるところ、ここにさらに二つの論じられるべき問題が残されているように思われる。

うち一つは、「時代の思想的、精神的傾向」に関する問題である。今我々が直面している事態に即して言うならば、『手紙』における絵画のメタファーの例と、その後で考察してきた複数の例との間に通底する精神とは何かが問われなければならない。しかしながらそれはつまるところ思想史一般の問題であり、その方向へとさらに議論を進めていくならば、我々の論ずるべき対象たる『手紙』および「舞踊」からあまりにも遠い地点へと向かうことにもなりかねない。従って、我々としては、ここでこの方向へとさらに進むことを取えずに避けて、先行研究の存在¹⁸を指摘するのみにとど

めておきたい。

しかしその一方で、もう一つ考察を要する問題が残っている。それは、「舞踊」というジャンルにより直接的に関わる問題である。「舞踊」を論じる『手紙』において絵画のメタファーが多用されている以上、「舞踊」の中に絵画のメタファーと呼応する要素があると考えることが可能であるはずだが（そのような呼応関係が全く存在しなければ、メタファーは詩的機能以外の何ものをも持たないということになってしまうだろう）、その場合、その要素が何であるかということが問われなければならない。その際、舞踊の行われる場であるところの「劇場」に注目してみることが有効であるように思われる。というのも、フランスの劇場史をひもといてみるならば、ちょうど『手紙』が書かれる時期に重なって、舞台空間の「タブロー」化（これについては後述する）への動きが認められるからである。従って、我々が以下課題とすべきは、フランスの劇場史においてこの「タブロー」の美学がいかなる形で立ち現れてくるかを考察することである。

③フランス劇場史における「タブロー」の美学

ここでは、フランスの劇場史において「タブロー」の美学がどのような形で現れてくるのかを検証していく。しかしその前に、まずここで言う「タブロー」とは何かという点を確認しておかなければならないだろう。なぜならば、我々が「タブロー」の美学と言うときに問題となっているのは、絵画作品の内容（絵が表象しているもの、色彩、など）ではなく、受容の側面をも含めた絵画作品の存在様態だからである。ここでルイ・マランの言葉を借りるならば、我々が問題とする「タブロー」とは、「鑑賞する眼差しの対象としての絵画」¹⁹である。

そこでまず言及しておきたいのは、『百科全書』における「タブロー」の項目である²⁰。ここで筆者デイドロは、タブローを「窓から覗かれた風景」にたとえている。一面に広がる風景を窓越しに覗くと、窓枠によって切り取られた風景が、その周囲の風景から浮き立って見える。ここにデイドロは、タブローの本質を見て取るのである。ところでこの場合、タブロー（＝窓から覗かれた風景）の存在様態を規定しているものは何か。それは、①外部から完全に分離された空間、および、②これを外部から見つめる視線の存在、という二つの要素である。

さらにこれと同種の見解を示している例をもう一つ挙げておきたい。先に名を挙げたルイ・マランの論考の対象にもなっているニコラ・プッサンの手紙がそれである。この手紙は、プッサンの友

人でブッサンの絵の顧客でもあったシャントルーに宛てて書かれている。ブッサンはここで、やがてシャントルーの手元に届くことになる自作《マナの収集》について語る。といっても、そのタブローの内容について述べているのではなく、タブローがいかにか鑑賞されるべきかについて説明している（従って、すでにこの時点で、タブローは外部から見つめられるものとして認識されていることに注意されたい）。ブッサンは、このタブローが届いたならば、そこに「少し庇で額縁をつけてくださるよう」注文している。なぜならば、「絵のあらゆる部分に目を配ろうとすると、眼光が外側にこぼれ落ちたり、傍らに置かれた他のものが目に入って描かれた物と一緒に視線をちらつかせたりといったことをふせぎ、眼光を集中させるためにそうする必要がある」²¹というのである。つまりここでも、タブロー内の世界がその外側にあるものから完全に切り離されること、そしてそこに鑑賞者の視線を集めることが目論まれているのだ。

さて、こういった「タブロー」の美学を劇場という場において最も分かりやすく、具体的な形で表象しているのは、プロセニウム・アーチと舞台を覆うカーテンという装置であるだろう。というのも、これらこそが、舞台空間と観客とを隔て、さらには舞台空間が視線の対象であることを明示するものであるからだ。そのプロセニウム・アーチとカーテンとがフランスにおいて最初に導入されたのは、1641年1月に落成されたパレ・ロワイヤル（当初は、パレ＝カルディナルと呼ばれたが、後にルイ14世に寄贈されてパレ＝ロワイヤルと名称を変えている）の劇場であったという²²。また、この意匠はすぐに舞踊の世界にも導入されている。というのも、1641年2月7日および14日の2回にわたって、《フランス軍の繁栄のバレ Ballet de la Prospérité des armes de France》と名づけられた宮廷バレがまさにこの劇場で上演されているからである²³。

しかしながら殊にフランスの場合、プロセニウム・アーチとカーテンの導入の時点で舞台空間の（観客の空間からの）独立化が完全に実現された、と見なすことは難しい。というのも、舞台上に観客が席を占めるという習慣が存在していたからである。それも、演技が行われる舞台と同一の平面上に、である。例えばコメディ＝フランセーズにおいては、舞台両脇（場合によっては舞台奥にも）に椅子席がしつらえられ、それが舞台の面積の半分ほどを占めていたという²⁴。オペラ座の場合には、合唱隊や群舞のためのスペースが必要だということもあり、舞台上に観客が陣取ることはむしろ例外的であったというのが、それでもこの習慣が全く

排除されているわけではなかったようである。ちなみに、舞台上の観客がどのような意図をもってこのような席を取ったのかという点、第一に舞台上で自分の存在を誇示すること、第二に舞台上で演技している女優を誘惑することが目的であったという。そのために彼らは高い料金を払って席を買い、そしてまたそれが、劇場にとって貴重な収入源になっていたというわけである。

だが、18世紀半ばになると、こういった状況に対する批判の声があらゆる形で表明されるようになっていく。例えばディドロは、1757年の《私生児対話》の中で、劇場の改革に関して、「もとより狭い場所をさらに狭くしてしまうものを排除する」²⁵こと、つまり舞台から観客を排除することを求めている。またヴォルテールも、自作の悲劇《セミラーミス》に関する文章の中で、ディドロと同様の見解を明らかにしている。ただし後者については、若干の状況説明が必要であろう。1745年初演のコメディ＝バレ《ナヴァールの王女》で成功を収めたヴォルテールは、王太子妃の出産祝のために「大規模な作品」を作るよう依頼される。こうして《セミラーミス》の創作が開始されるのである²⁶。こういった事情ゆえ、ヴォルテールは、スロツ兄弟 frères Slotz²⁷を登用し、巨大な舞台美術を完成させる。ところが、1748年の初演の際には、舞台上の観客の存在ゆえに、舞台美術の効果は半減してしまうことになる。それどころか、俳優は舞台上の観客の間をかきわけて舞台に登場せねばならず、「次にニユスの亡霊が通ります、道をあけてください！」といった舞台脇の声に笑いがおこるといった結果に終わってしまうのである²⁸。以下に引用するヴォルテールの批判は、このような文脈において書かれたものである。

我々の劇場において、壮大で心に迫るあらゆる筋立てに対する最も大きな障害の一つとなっているのは、俳優に交じって舞台を占めている多くの観客の存在である。とりわけ、セミラーミスの初演の際に、それがいかに無作法であるかが感じられた。この時出演していたロンドンの花形女優は、驚きを隠せない様子だった。彼女は、劇を楽しむことなく台無しにしてしまうほど、自分自身の快楽に対して敵意を感じている人々がいるということが理解できなかったのだ²⁹。

一方、1750年にコメディ＝フランセーズでデビューし、1756年7月の《セミラーミス》再演の際にはアルザス役でその演技の才を万人に印象づけたルカン（Henri Louis Cain, dit Lekain, 1729-1778）は、1759年に《コメディ＝フランセーズの舞台上の長椅子を廃止することにより演技者と観客とを分ける必要性を立証せんとする報告書

Mémoire qui tend à prouver la nécessité de supprimer les banquettes de dessus le théâtre de la Comédie-Française, en séparant ainsi les acteurs des spectateurs》を發表している。そして実際、この報告書は効力を發揮することとなる。というのも、報告書が發表された後の1759年の復活祭明けからは、舞台上の観客席が廃止されているからである。これは、ロラゲ伯爵が舞台上の席をすべて買い占めることによって実現されている。

さて、これまで我々は、フランスの劇場史における舞台の「タブロー」化の過程を、①プロセニウム・アーチおよびカーテンの導入（17世紀半ば）、②舞台からの観客の排除（18世紀半ば以降）、という二つの段階の中に確認してきた。「タブロー」化、すなわち、舞台空間を観客から切り離すことによって、「観られる側」を「観る側」の完全なる外部に置くこと、と同時に、「観られる側」であるところの舞台空間をプロセニウム・アーチで囲うことにより、視線の対象を明示すること。17世紀半ばから18世紀を通じてのこういった劇場史の動きとちょうど時期を同じくして『手紙』の執筆が行われたという事実は、『手紙』における絵画のメタファーの存在を考える上で、看過することの出来ない要素であるだろう。というのも、舞台の「タブロー」化を前提にしてこそ、『手紙』における絵画のメタファーもより具体的なイメージを伴って立ち現れてくる事が出来るからである。そしてだからこそ、一方で非常に具体的な指南書としての性格を持つ『手紙』の中に、かくも多くの絵画のメタファーが入り込むことも可能だったのである。

(註)

¹ Jean George NOVERRE, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. (org. Stuttgart & Lyon, 1760) Facsimile of the 1760 edition, N.Y.: Broude Brothers, 1967. pp.58-59. (以下同書を *Lettres* と略記する。なお引用文の訳は、特に断りのない限り、論文筆者による。)

² 以下、本文中では同書を『手紙』と略記する。

³ *Lettres*, pp.88-89.

⁴ *Lettres*, p.371.

⁵ *Lettres*, p.2.

⁶ *idem*.

⁷ 第3の手紙の中においてノヴェールは、「我々の芸術は、言ってみれば、遠近法の規則に否応なしに従うものなのです。ですから、離れてみれば細部は消えうせてしまいます」と明言している。

⁸ *Lettres*, p. 95.

⁹ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de*

lettre. (org. Paris, 1751 - 1766) Reprint edition, N.Y.: Readex Microprint Corporation, 1969. Vol. II, p.1349. (Tome 12, p.436)

¹⁰ *Lettres*, p.92.

¹¹ *Lettres*, p.103-104.

¹² 本稿では考察の対象をひとまずフランス文化圏に限定する。ただし、18世紀ヨーロッパのコスモポリタンの状況を考えれば、今後さらにヨーロッパ全体の文脈の中で『手紙』を読むことも要請されてくるだろう。

¹³ 原文では *fonds*。ただし、『百科全書』においては、*fond* と *fonds* が同義語として扱われていることに注意しなければならない。

¹⁴ *Encyclopédie. op. cit.*, vol. II, p.1450. (Tome 12, p.837)

¹⁵ 原文では *poésie*。

¹⁶ *Encyclopédie. op.cit.*, vol. I, p.1428. (Tome 6, p.680)

¹⁷ 『ルソー全集 第8巻』, 白水社, 1979年, 29頁 (西川長夫訳)。

¹⁸ ここで筆頭に挙げるべきは、佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究 ウアトールからモーツァルトへ』(岩波書店, 1999年)であろう。ここで佐々木は、18世紀を「絵画の時代」と捉えた上で、その思想的背景として、視覚および視覚像に対する関心の高まりを指摘している(ただし、18世紀にあっては、視覚性そのものではなく「人々が視覚体験の中に求めていたもの」が問題となっていたことが同時に指摘されている)。またさらにここでは、絵画というジャンル、あるいは絵画的体験をめぐる認識の変遷(その場合、大きな変化は例えばデュボスの美学の中に端的に現れる)に関する詳細な考察も展開されている。

¹⁹ ルイ・マラン「絵画を読む」, ロジェ・シャルチエ編『書物から読書へ』所収, みすず書房, 1992年, 167頁。

²⁰ *Encyclopédie. op.cit.* vol III, p.687. (Tome 15, p. 804)

²¹ ルイ・マラン, 前掲書, 168頁 (露崎俊和訳)。

²² 橋本能「フランス17世紀演劇のセノグラフィに対するイタリアの影響」, 『エイコス—17世紀フランス演劇研究—VII』(1993), 62-63頁。

²³ Margaret M. McGOWAN, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1963. p. 186.

ただしこの作品の上演地については、M.-F.クリストゥによる宮廷バレ年表 (in *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Fayard, 1992. pp.45-49.) を参照のこと。

²⁴ Martine de Rougement, *La vie théâtrale en*

France au XVIIIe siècle. (org. 1988) Reprint of the 1988 edition, Genève: Slatkine Reprints, 1996. p.160.

²⁵ Denis DIDEROT, *Œuvres complètes*. Tome III. Paris: Le club français du livre, 1970. p.150.

²⁶ ただし王太子妃は《セミラミス》の初演を待たずに、出産直後亡くなってしまふ。

²⁷ 兄ドミニク＝フランソワは王侯娯楽係 *Menus plaisirs* の画家、弟アントワーヌ＝セバスティアンは王室付きのデザイナーであった。

(cf. Voltaire, *Sémiramis*. Édition critique par Jean-Jacques Olivier. Paris: Droz, 1946. p.XXII.)

²⁸ *ibid.* p. XXIV.

²⁹ Voltaire, *Sémiramis*, "Dissertation sur la tragédie" in Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. p.46.