

## ノヴェールにおける「アクション」の意味

森 立 子 (明治学院大学)

## 1. Meanings of “Action” in Jean-Georges Noverre

Jean-Georges Noverre, one of the most prominent figures in Western dance history, is often referred to as a leading exponent of the concept of “ballet d'action”. However, we have first to note that he never employs the expression “ballet d'action” in his work entitled *Lettres sur la danse, et sur les ballets*.

This fact suggests that the concept of “ballet d'action” is not as fixed nor as self-evident in Noverre as we would think today. By carefully reading his *Lettres*, we come to realize that Noverre seeks to discuss several issues with the expressions “d'action” or “en action”.

Therefore, to fully understand Noverre's theory developed in his *Lettres*, we must clarify what Noverre intends to describe by these expressions. To be more precise, what is in question here is the meanings of the polysemous word “action” in Noverre.

## 2. “Action” as a principle of composition

Today, “ballet d'action” is sometimes translated as “story ballet”. In fact, we can find a more or less corresponding definition of “action” in 18th-century dictionaries, and Noverre himself employs the word “action” with this meaning also. It is especially important to notice that, throughout *Lettres*, Noverre attaches importance to coherency of “action” by referring to the form “introduction-climax-dénouement”. Here we can observe an echo from his contemporary dramatic theory strongly influenced by the Aristotelian *Poetics*. Also, we can mention the effect of his rhetoric (use of pictorial metaphor) in his view of “action”.

## 3. “Action” as a principle of bodily expression

However, we have to emphasize that Noverre's “action” has another dimension. According to Noverre, “action, in relation to dancing is the art of transferring out sentiments and passions to the souls of the spectators by means of the true expression of our movements, gestures and features”. Here Noverre is concerned with the art of bodily expression, still employing the word “action”. Undoubtedly, this “action” is correlative to the trend of the age toward reevaluation of bodily expression.

## 1. ノヴェールにおける「バレ・ダクション」？

今日、「バレ・ダクション ballet d'action」という用語は、独立した事典項目の一つに挙げられるほど確立された概念となっている。そしてその際、この概念は「劇としての構造を持ち、ストーリーを伝えるべく作られたバレのこゝろ」などと説明される。しかも、舞踊史の記述においては、しばしばジャン＝ジョルジュ・ノヴェールの名がこの「バレ・ダクション」の語とともに語られる。例えば、「バレ・ダクション理論の提唱者ノヴェール」といった具合である。

しかしながら、まず注意しておかなければならないのは、ノヴェール自身がその著書『舞踊とバレについての手紙』(以下、『手紙』と略記)の中で「バレ・ダクション」という用語を一度も使用していないという事実である。つまり、今日「バレ・ダクション」が一つの概念として多かれ少なかれ定着しているのに対し<sup>2</sup>、ノヴェールが『手紙』を執筆した段階では、そうではなかったということになる。

ではその代わりに、ノヴェールはどのような表

現を用いているのか。『手紙』を読む限り、彼が何らかの特定の表現を用いているようには見受けられない。そうではなく、彼は「バレ・ダクション」の中にも含まれている「アクション action」という語に前置詞を付け、さらにそれを様々な語に接続させる、という形をとっている。例えば、第2の手紙においてノヴェールは、「アクション」の語に状態、様態などを表す前置詞「en」を付けて形容詞句を作り、それを「バレ」の語に接続させている。

ディアナとアクタイオン、(…中略…)その他、この種の主題は数多くありますが、それらをバレ・アン・アクション ballet en action に仕立てるには、真に詩的な才能が必要となります<sup>3</sup>。

また、第8の手紙にも同様の表現が用いられている。

この小さな話を締めくくるバレ・アン・アクションは、心と目を持つ人ならばどんな人をも強

く惹きつけるでしょう<sup>4</sup>。

だが、この「アン・アクション」という形容詞句は、必ずしも「バレ」の語だけに接続されるとは限らない。第9の手紙の中には、「ダンス」の語と組み合わせられた「ダンス・アン・アクション」という表現が現れている。

ダンス・アン・アクション *danse en action* で仮面を使用することを許可するのであれば、アルメニアのドン・ジャフェの様々な色の帽子と同じくらい、様々な仮面を使わなければならないでしょう<sup>5</sup>。

一方、「アクション」という語は「en」という前置詞だけでなく、「～の」という意味を持つ前置詞「de」と共に用いられることもある。第1の手紙の一節には、「セヌ（場面）」の語と「ダクシオン」という形容詞句が組み合わせられた「セヌ・ダクシオン」という表現が使用されている。

セヌ・ダクシオン *scène d'action* においては、シンメトリーではなく、自然さが必要となります<sup>6</sup>。

このように考察を進めていくと、前置詞を伴った形でたびたび現れる、この「アクション」という語（そしてまたこの語は、前置詞を伴わない形でもしばしば現れるのであるが）がいかなる意味を持つのか、という点が当然問題となってくる。もし、この語が一つの意味しか持たないのであれば、話は単純である。しかし実際には、この語は複数の意味を含んでいる。従って、ノヴェールがこの「アクション」という語にどのような意味を見ていたのか、という点を再度問い直してみる必要が生じることになる。

結論から先に述べるならば、『手紙』においては、この「アクション」が、二重の側面を持つ語として用いられていることが分かる。すなわち、一方でこの語は、振付家の作品創作の問題に関わるものとして現れ、他方でそれは、ダンサーの身体表現の問題に関わるものとして現れている。ゆえに、本稿では以下、この「アクション」の二つの側面に関するノヴェールの見解を検討し、その上でさらに、その見解を支える歴史的なコンテキストについて考察を進めていくことにしたい。

## 2. 作品の構成原理としての「アクション」

今日、「バレ・ダクシオン」は、しばしば「筋立てバレ」あるいは「筋立て付きバレ」と訳される。確かに「アクション」という語の中には「劇のテーマとなる主要な出来事」（アカデミー・フ

ランセーズ辞典第4版（1762））という意味が含まれている。しかも実際、『手紙』の中にも、この意味において「アクション」の語を用いた例が少なからず認められる。例えば、第8の手紙においてノヴェールは、「詩人 Poète (Poëte)」、すなわちバレの台本作家について、次のように述べている。

台本作家は、ダンサーやメートル・ド・バレでなくとも、混乱している部分や、役者の表現が足りない部分に気づくことが出来るのです。また、自分の作ったアクションが活き活きと表現されているか、それぞれのタブローが十分目をひくものであるか、パントマイムが本当のものであるか、舞踊の性格がそこで演じられるべき民族、国民の性格に合っているかどうか、気づくことが出来るのです<sup>7</sup>。

また、同じ意味の「アクション」は、「バレ・アン・アクション」という形でも現れている。以下に引用するのは、第3の手紙の一節である。ここでノヴェールは、ルーベンスの連作を引き合いに出して、「バレ・アン・アクション」とは何たるかを説明している。

ですから、私の比較をより正確なものとするために、バレ・アン・アクションを、ルーベンスによって描かれたリュクサンブル宮の回廊に喩えることにしましょう。それぞれのタブローが一つの場面を表し、この場面が自然に次の場面へとつながっていきます。このようにして場面から場面へと移っていく間に、鑑賞者は結末へと導かれていきます。こうして、愛と感謝によって全てのフランス人の心にその名を刻まれた王の物語は、苦も無く読まれていくこととなるのです<sup>8</sup>。

連作を構成するそれぞれのタブローが、自然に一つのストーリーを先へと導いていくのと同様に、バレの各場面が自然にストーリーを先へと導いていく、これこそが「バレ・アン・アクション」であるとノヴェールは主張している。つまりここで問題になっている「バレ・アン・アクション」とは、「筋立てのついた、ストーリー性を持つバレ」のことであると解釈出来る。

さらに、先にも引用した第1の手紙の一節においてノヴェールは、特に何の主題をも表現していない場面と対比させる形で、ストーリー性を有する場面のことを「セヌ・ダクシオン」と呼んでいる。

思うに、右から左へと左右対称になっている

フィギュールは、コール・ダントレ corps d'entrée<sup>9</sup>のみに許されるものではないでしょうか。それは全く表現的でなく、何を語るでもなく、単に第一舞踊手たちに息をつく間を与えるだけのものですから。(…中略…)一方、セーヌ・ダクション scène d'actionにおいては、シンメトリーではなく、自然さが必要となります<sup>10</sup>。

これらの例に見られる「アクション」が皆、作品創作の側面に関わるものとなっていることを再度確認しておきたい。換言すれば、これらは、バレ作品の構成原理としての「アクション」なのである。では、この作品の構成原理としての「アクション」は、一体どのようなものであるべきなのか。第4の手紙の中でノヴェールは、メートル・ド・バレを目指す若者たちに対する助言の形で、次のように述べている。

よく構想を練らずに、大きな計画にとりかかるのはやめなさい。アイデアを紙に書き、それを百回読み返しなさい。劇 Drame を場に分割しなさい。そして、それぞれの場が面白くなるように、しかもそれらが滞ることなく、また無駄なく、しかるべき結末へとつながっていくようにしなさい<sup>11</sup>。

ここにおいてノヴェールは、バレを「劇」とした上で、劇作法に基づいたバレの詩学を展開している。すなわち、バレはいくつかの場に分割されなければならない、それぞれの場は無駄なく、滞りなく最初から最後まで連なっていかなければならない、という。つまり彼は、ここで、「アクション」の統一性、一貫性について強調しているのである。

そしてだからこそ、こういった統一性を損なう要素が、ノヴェールの厳しい批判にさらされることにもなっていく。例えばノヴェールは、ジャンルの混合を厳しく批判する。「全く異なるジャンルのものを結びつけようとする、まじめなものと喜劇的なもの、高貴なものと取るに足りないもの、恋物語とビュルレスクとを区別せずに混ぜてしまうこと<sup>12</sup>」は、本来その劇が持つべき性格をゆがめてしまうものであり、また、劇の展開の必然性を失わせるものであるため、回避せねばならないとされる。また、場面の反復、つまり同じ場面が一つの作品中に何度も現れるような事態も、同じく劇の展開を損ねるものであるから避けなければならないとされる。

ただし、こういった批判が『手紙』の中に現れているという事実は、とりもなおさず、彼が批判しているような状況が実際に存在したということでもある。そういった作品に対して、ノヴェールは「バレ」という呼称を与えることを拒否し、代

わりにそれを「ディヴェルティスマン divertissement」と呼んでいる。

どのような筋立てを表現しているのかが明らかでなく、見ていて迷ってしまうような複雑で冗長なバレ、プログラムを手にしていないと何の話なのか推測しかねるようなバレ、導入部、山場、大団円が無く、全体の構成が理解出来ないようなバレは、私に言わせれば、どう演じたところで、単なるディヴェルティスマンに過ぎないのです<sup>13</sup>。

3. フランス文化圏におけるアリストテレス受容  
ところで、このような、劇の一貫性をとりわけ重要視するノヴェールのバレの詩学が、いかなる歴史的コンテクストを背景に成立したのかという点について考えてみたい。

第一に挙げられるのが、18世紀フランス文化圏の、特に詩・演劇の領域におけるアリストテレス『詩学』受容の伝統という要素である。

アリストテレスの『詩学』の内容について詳述することは本稿の目的とするところではないが、以下議論を進めていくために、まずは「筋 mythos」に関するアリストテレスの見解を要約しておこう。アリストテレスによれば、出来事の組み立て、すなわち「筋」こそが悲劇の原理であり、魂であるという。その筋は、それ自体で完結したものでなくてはならず、しかもそれが一定の規模を備えなければならないという。ただし、あまりにも長すぎる筋は、その全体像、その統一性が把握出来なくなるため避けなければならないとされる。また、この完結した筋全体は、初めと中間と終わりを持たなければならないという。しかも、筋の各部分は必然性をもって結び付けられなければならない、その一つの部分でも削除されたり別のもので置き換えられたり出来ないように構成されなければならないとされる。

さて、このアリストテレスの『詩学』は、中世ヨーロッパにおいてはほぼ全面的に忘却され埋もれてしまった後、ルネサンス期のイタリアにおいて再発見されることになる<sup>14</sup>。そしてそれがほどなくして、すなわち16世紀の間にフランス文化圏へと伝えられ、その後ノヴェールの時代に至るまで、詩・演劇の領域で多大なる影響を及ぼしていくことになる。18世紀において、アリストテレスの『詩学』がいかに重要視されていたかは、以下に引用する『百科全書』の「悲劇 tragédie」という項目を見ても明らかであるだろう。

この主題 [=悲劇] に関して、我々には二人のよく知られた指導者がいる。アリストテレスと大コルネイユである。彼らは我々に啓蒙し、道

を示してくれる<sup>15</sup>。

また、同じ『百科全書』の中には、「筋の統一」に言及した項目が複数認められる。例えば、「劇詩 *poème dramatique*」の項目には、次のような記述がある。

劇詩においては、筋が単一であることが求められるのみならず、さらにそれが一日の間に、そして一つの場所で展開することが求められる<sup>16</sup>。

言うまでもなく、これはいわゆる三統一の規則に関する記述である。「筋の統一」の問題は、その一部として現れてきているのである。なお、これと同様の記述は、「統一 *unité*」という項目の中にも見出される。

劇作における統一とは、様々な批評家たちが確立してきた一つの規則である。この規則により、あらゆる劇作において、筋の統一、時の統一、場所の統一が守られなければならないということになる<sup>17</sup>。

ところで、先に、ノヴェールの「アクション」観、ノヴェールのバレの詩学が、「バレ」と「劇」を同列に扱うところから出発している点を指摘した。とするならば、ノヴェールが自らの議論を構築する際に、同時代の詩・演劇論を参照したと考えることも不可能ではないはずである。否、むしろそのように考える方が自然であるだろう。そして、そうであるとするならば、ノヴェールが構成原理としての「アクション」に関する議論を展開するにあたって、とりわけ劇の一貫性を重視したその理由も、容易に説明がつくことになる。すなわち、ノヴェールの議論は、ルネサンス期以降の詩、演劇論の展開、とりわけアリストテレス『詩学』受容の伝統の延長線上に捉えられることになるのである。

#### 4. 絵画の隠喩

しかしながら、ノヴェールの議論の背後には、さらにもう一つ別の文脈も存在していると考えられる。それはすなわち、18世紀における「絵画の隠喩」の伝統である。例えば、『百科全書』の「フィクション *fiction* (美文学 *belles-lettres*)」の項目には、次のようなくだりが見出される。

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、目がはるか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狭めてしまう。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<sup>18</sup>。

マルモンテルによって書かれたこの項目は、一見すると絵画論であるかのような印象を受ける。しかしここで論じられている「フィクション」が文学の領域の問題であることは、項目見出しに括弧付きで「美文学」と記されていることから明らかである。つまりこの文章は、徹頭徹尾、絵画の隠喩によって構成されているということなのだ。

こういった絵画の隠喩によって語る手法は、実は、18世紀の常套手段となっているものである。実際このマルモンテルの例だけでなく、いたるところに同種の記述を認めることが出来る。その点においてはノヴェールも例外ではない。『手紙』の中には、例えば次のような記述が現れている。

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、筆遣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<sup>19</sup>。

ここでノヴェールは、絵画の隠喩を用いつつ、振付家を目指す若者に対して、彼らに求められる知識と、あるべき姿勢とを示している。曰く、バレの創作にあたっては、まず天与の才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。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。一方、実際に作品を作る段階に入ってから、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、筆遣い」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」というのである。

『手紙』における絵画の隠喩の例は、他にも複数見出すことが出来るが、ここではもう一例、第6の手紙からの一節を挙げておくにとどめたい。この一節においてノヴェールは、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しているのだが、その際に彼は、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」よりも「生まれの良い」人物の方がバレの登場人物としてふさわしいと論じている。

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、低俗で取るに足り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！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、その筆遣いを決めるのは、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<sup>20</sup>。

このように、ノヴェールの論理は、常に舞踊を絵画になぞらえることによって展開していく。彼は振付家を画家にたとえ、その作品であるバレをタブローに、舞台を画布にたとえている。また彼は、バレを構成する諸々の要素を、タブローを構成するための要素に見立てて、次のように述べている。「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<sup>21</sup>。」

こういった絵画の隠喩の使用について、ここで特に注意したいのは、この「絵画の隠喩の使用」という手段が、単なる手段にとどまることはあり得ず、必然的に論者の視線を規定することにつながっていく、という点である。つまりある対象を

絵画の隠喩によって語るということは、すなわち絵画的な論理によってその対象を捉えるということに他ならないのである。当然ながら、このことは、絵画の隠喩を使用するノヴェールにも妥当する。ノヴェールが舞踊を絵画の隠喩によって語る時、意識的であれ、無意識的であれ、そこには必然的に絵画の論理が投影されることになるのである。

そしてここにおいて再び浮上してくるのが、「筋の統一」の問題である。というのも、「筋の統一」は、実は、詩・演劇論の領域における問題であるだけでなく、絵画の領域の問題でもあったからだ。

この点を確認するためには、『百科全書』の「コンポジション composition (絵画)」の項目を一読してみればよい。この項目においてはまず、「コンポジション」とは「画布の上に何らかの主題を、最も適切な方法で再現すること」と定義されている。すでにこの定義自体が、絵画と、詩、演劇との類似関係——なぜなら、詩、演劇もある主題の再現に他ならないからだ——をほのめかしているとも言える。しかし、より明確な形でこの類似関係が提示されるのは、その後の部分においてである。

うまく構成された composé タブローは、ただ一つの視点のもとに収められた全体のことである。そこにおいては、あらゆる部分の一つの同じ目的に寄与しており、またそれらが互いに対応し合うことにより、一つの総体を作っている。[…中略…] このことから次のような結論が導き出される。すなわち、画家はそのコンポジションに際して、詩人が詩を創作する composition 時に従う規則と同じ規則に支配されているのである。また、劇詩と同じく歴史画においても、三統一を守ることに、すなわち、筋の統一、場所の統一、時の統一を守ることが重要なのである<sup>22</sup>。

詩において、作品全体が一つの主題へと収斂していくことが求められるのと同時に、絵画においても、タブローに描かれた諸物が一つの「総体」へと収斂することが求められる。それゆえ、その収斂を保証する手段としての「三統一の規則」が、詩と同様、絵画にも適用されるべきであるというのである。この点が確認された上で、この項目においてはさらに、三統一それぞれに関する考察が続く。うち、「筋の統一」に関しては、次のような記述がある。

筋の統一について：この統一は、時の統一に多くを負っている。二つの瞬間を含むことは、すなわち、二つの異なる視点から、ある同じ出来事を同時に描くことである。これは、主題が二

重であるという欠点よりも分かり難い欠点であるが、しかし結局のところ、より重大な欠点である。[…中略…] 我々の詩人たちの中で、ある単一の主題から興味深い五つの幕を引き出してくるには自分の才能が足りないと感じている人たちは、一つの幕の中にいくつもの筋を立て、また挿話も多く導入する。つまり、才能を欠く分だけ、作品に色々なものを加えるのである。画家たちもしばしば同種の欠点に陥ることがある。もちろん、中心となる筋から、いくつかの筋が偶発的に生じることは否定しない。しかし、これら偶発的な筋は、中心となる筋にとって本質的な意味を持つような付帯状況でなければならぬ。観る者を当惑させないためにも、それらはしっかりと結び付けられ、またしっかりと「中心となる筋に」従属させられなければならない。ヘロデ王の幼児虐殺を、出来るだけ多様な方法で描いてみなさい。ただし、画布のどの部分に私が目をやっても、そこにはこの虐殺の様子が描かれているように。このようにしてあなたが描いた挿話は、私を主題に惹きつけることもあるだろうし、逆に主題から遠ざけることもあるだろう。後者の場合、その効果は常に誤ったものとなっている<sup>23</sup>。

このように、絵画の構成原理の一つとして「筋の統一」が含まれているという事実は、重要な意味を持っている。なぜならそこに、ノヴェールが主張する「劇的一貫性」との呼応関係を見て取ることが出来るからである。先に指摘したとおり、絵画の隠喩によってある対象を論じるということは、すなわちそこに絵画的論理を導入することを意味している。つまり、ノヴェールが舞踊を絵画の隠喩によって論じる時、彼が舞踊を切り取るその視線には、必然的に絵画的論理が働いているのである。ところで、その絵画の構成原理の中に、「筋の統一」という要素が含まれているとするならば、これこそが劇的一貫性を主張するノヴェールの発想の根幹にあると考えることも可能であるはずだろう。実際、『手紙』の中でノヴェールは、画家の創作原理がそのまま振付家の創作原理となりうることを確認している。

平凡なままでありたくないと考えている振付家は、画家について研究しなくてはなりません。彼らがどのように絵を構成し、それを実際に形にしていくなか、その様々な方法を学ばなくてはなりません。振付家の芸術は、画家のそれと同じ目的を持つものです<sup>24</sup>。

## 5. 身体表現技術としての「アクション」

さて、これまで我々は、作品の構成原理として

の「アクション」の問題に焦点を絞って議論を進めてきた。しかしながら、冒頭にも記したとおり、ノヴェールの「アクション」には、もう一つ別の側面が含まれていると考えなければならないように思われる。例えば、第10の手紙には、次のような一節が見出される。技術偏重の傾向に対して異を唱えるこの文章の中で、ノヴェールは、舞踊における「アクション」を次のように定義している。

私は、アクションという語を、ただ体を動かし、苦勞を重ね、跳びあがること、あるいは、ありもしない魂を示すために、まるで狂人のごとく努力し、激しく動き回ること、という意味には解していません。舞踊におけるアクションとは、我々の動き、身振り、容貌による真に迫った表現を通じて、観客の魂に我々の感情、我々の情念を伝える技術のことです<sup>25</sup>。

ここでの「アクション」は、ダンサーが感情なり情念なりを表現する技術のことと定義されている。先に見てきた「アクション」が作品の創作の次元に関わるものであるとするならば、ここに現れている「アクション」は、作品の上演の次元に関わる、身体表現技術としての「アクション」であると言える。しかもそれは、機械的に踊るためのいわゆる技術のための技術ではなく、感情・情念などを身体表現によって観客に伝える、その技術のことを指すものだとされている。

ちなみに、『手紙』の増補改訂版の中に含まれる一文（サンクト＝ペテルブルク版では第2巻の第11の手紙、パリ&デン・ハーグ版では第1巻の第10の手紙）においても、この点が強調されていることは注目しておくべきであろう。

混同しないように、私は舞踊を二つの類に分けようと思います。その第一のものが、「ダンス・メカニック *danse mécanique*」あるいは「ダンス・デクゼキュション *danse d'exécution*」、第二のものが、「ダンス・パントミム *danse pantomime*」あるいは「ダンス・アン・アクション *danse en action*」です。

前者は目にしか語りかけません。動きのシンメトリー、パの華やかさ、タン *Temps* の多様性、体のエレヴァション、アプロン、[技術の] 狂いのなさ、それぞれの姿勢の優雅さ、各々のポジションの高貴さ、その人の持つ優美さによって、人々の目を魅了するのです。つまりそれは、肉体的な部分しか見せてくれません。

人々が「ダンス・アン・アクション」と呼んでいる後者は、敢えて言えば前者の魂です。つまりそれは、前者に生命と表現とを与えるのです。それは目を魅了しながらも、さらに心を虜にし、

非常に激しく心を揺り動かすのです<sup>26</sup>。

ここでノヴェールは、舞踊の表現を、肉体的、物理的な側面と精神的な側面とに分類し、それぞれに個別の名称を与えている。うち、「ダンス・アン・アクション」とは、その精神的な側面を担うものであるとされる。すなわち、「目を魅了」しながらも、内面的な動きを観客に伝える、その技術こそが「ダンス・アン・アクション」であるというのである。

## 6. 18世紀における身体表現の再評価

ところで、このような意味での「アクション」と類似の定義を、ノヴェールと同時代の、18世紀の辞典類の中に探して見ると、我々は次のような記述に行き当たることになる。以下の引用は、アカデミー・フランセーズ辞典第4版(1762)の「アクション」の項目の一部である。

「アクション」という語はまた、特に、説教家 *Orateur* の態度、体の動き、身振りに関するもの全般について使用される<sup>27</sup>。

ノヴェールが、身体表現による(情念などの)内容伝達の技術を問題にしていたのと同様、ここに見られる定義の中でも、説教家の雄弁術の一環としての身体表現が問題になっていることが分かる。なお、雄弁術における「アクション」については『百科全書』の当該項目の中にも同様の記述が認められる。

アクション(美文学)、雄弁の領域において、説教家の外面に現れたもの全て——彼が主題を扱う際に伴わせる態度、声調、身振り——を指して言う<sup>28</sup>。

こういったいわば身体的な雄弁術が、ノヴェールの強調する身体表現技術としての「アクション」と対応するものであることは、同時代の動向と重ね合わせてみたとき、より明確に理解されることとなるだろう。というのも、18世紀は、まさにこの身体的な雄弁術が、演劇における新たな動きを支えるものとして注目された時代であったからである。演劇における新たな動き、それはすなわち、役者の地位向上を目指す動きであり、また「演じること」に「芸術」としての権威を与える動きである。

しかしなぜ、とりわけ18世紀のフランス文化圏において、役者の地位向上が問題となったのか。その理由は明白である。つまり、宗教的にも社会的にも、役者の地位がいまだ極めて低いものに留まっていたということなのだ。例えば、当時、役

者を生業とする者は、教会から破門された存在であったという。従って、彼らは原則的に結婚も出来ず、子供の誕生を登録することも出来ず、また聖体拝領も終油の秘蹟も受けることが出来ず、さらには墓地への埋葬も禁じられていたという。しかもそういった宗教的な抑圧は、さらに社会的な抑圧にもつながっていく。当時の役者は、法廷への出廷が認められないことも多く、また仮に出廷したとしても、証人となることは大概認められなかったという<sup>29</sup>。

役者に対するこの種の待遇には、演劇、それも劇詩としての演劇ではなく、演技としての演劇に対する偏見が深く関わっていたと考えられる。この場合の偏見の内実は、おおよそ次のように要約しうるものである。すなわち、演劇とは身体によって演じられるものであり、しかも役者自身が実際にせりふを発することによって成立するものである。つまりそれは、ある世界を別の媒体によって再構築するものではなく、より直接的に現実世界を模倣したものである。従ってそれは、純粋に知的な営みであるというよりも、むしろ物質的、肉体的な手段に多くを負った営みである、と。

こういった偏見に抗すべく、18世紀に入って役者の地位向上が図られた際に取られた戦略とは、他ならぬ身体表現の再評価であった。つまり、演劇における「演技」を、台本作家が創作したテキストの付随物としてではなく、それ自体が独自の原理を持つ一つの「芸術」として認定させようとする試みが、この時代に現れてくることになるのである。

もちろん、こういった試みは一日にして用意されるものではなく、通常、その背景となるいくつかの状況とともに徐々に形を帯びてくるものである。ここで我々が論じている問題に関しても、その背景にあたる要素を複数指摘することが出来る。例えば、18世紀半ばに見られたパントマイムの流行もその一つとして挙げられる。すでにデュボスは、1719年に出版された『詩画論 *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*』の中で、古代のパントマイムの復活を支持する姿勢を明らかにしているが、実際、実践の場においても、18世紀半ばまでに数々のパントマイム劇団がフランスに拠点を置いて活動を展開するに至っている。例えば、1740年から1750年にかけて、パリで開かれたサン＝ジェルマンとサン＝ロランの定期市は、複数のパントマイム劇団の格好の活動の場となっていたという。また、1738年から1742年、および1754年から1758年にかけて、建築家、画家であり、舞台美術家でもあるセルヴァンドニ *Jean-Nicolas Servandoni* が「スペクタクル・ドプティック *Spectacles d'Optique* (視覚効果を狙ったスペクタクル)」と銘打って自ら興行を打っていたことも知ら

れている。

一方、この時代における「視覚」の重視、という要素も看過出来ない<sup>30</sup>。例えばデュボスは、前述の『詩画論』において、絵画と詩のどちらがより強く人間に働きかけるかという問いを立て、結論として絵画に軍配をあげている。そしてその根拠について、次のように説明している。「ホラチウスが指摘しているように、視覚は他の感覚よりも魂により強く影響を及ぼす。視覚こそ、経験により強化された本能によって、魂が最も信頼を置いている感覚である。視覚以外の諸感覚によって伝えられる報告が正確なものではないと感じたときに、魂が報告を求めるのは視覚である（第1部40章）。」こういった視覚重視の視点が、演劇の領域におけるテキスト中心主義的な伝統に対して新たな方向性——すなわち、視覚に訴える「演技」に、演劇の潜在的な力を認めること——を打ち出すにあたり、有効な口実として機能したであろうことは想像に難くない。ちなみに、ジョクールも、『百科全書』の「視覚」の項目において、「視覚」の優位性に関する同種の見解を打ち出している。曰く、「視覚は、諸感覚の女王である。[…中略…]それは、我々が自然の諸産物から受け取るものの中でも、最も快いものを与えてくれる。[…中略…]視覚はまた、芸術の創造者でもある。それは、大理石に生命を吹き込んだり、あるいは筆によって蒼穹を模倣する輝かしき芸術家たちの巧みな腕の導き役となるものである。[…中略…]また、視覚ほど役にたつ感覚が他にもないことも明らかである。」

こういった諸要素を背景に据えつつ、18世紀を通じて、身体表現の再評価が試みられてきたことは先に指摘したとおりであるが、ここではその一つの例として、デイドロの著作に注目しておくことにしたい（なお、ノヴェールが『手紙』において、幾度もデイドロの存在に言及しているという事実も、ここで合わせて想起されたい）。例えば、1751年の『聾啞者書簡 Lettre sur les sourds et muets』において、デイドロは、「いかなる雄弁も表現し得ない崇高なる身振りが存在する」との主張を掲げ、その裏づけとして、シェークスピアの《マクベス》の一場面と言及している。

夢遊病のマクベス夫人は、目を閉じたまま静かに舞台前方に歩み出る。彼女は、20年以上も前に自分が殺した王の血によって、自らの手が汚れているとでも言わんばかりに、手を洗う動作を模倣している。私は、この女性の沈黙と手の動きほど心に迫る言葉を知らない。何という後悔の表現<sup>31</sup>！

マクベス夫人の後悔を表現するのに、「物言わずし

て手を洗う」身振り以上に雄弁なものはない、とデイドロは指摘する。つまり、発話言語が身体言語によって凌駕される瞬間があるというのだ。そしてだからこそ、彼は1757年の『私生児対話 Entretiens sur 'Le Fils naturel'』の中で、「我々は劇の中でしゃべりすぎる。そしてそれがゆえに、役者たちは十分に演じていない<sup>32</sup>」といった批判を展開することにもなる。しかもデイドロは、このような批判に基づき、ついには身体言語の一つの究極的な形である古代の技術、すなわちパントマイムの技術を称揚するにまで至っている。曰く、

我々は、過去の人々がその可能性を十分に知っていた、ある一つの技術を失ってしまった。かつてパントマイムは、王、英雄、暴君、富める者、貧しき者、都市の住民、田舎の住民など、あらゆる身分の人々を、それぞれの身分にふさわしいものを選びつつ演じていた。[…中略…]この技術が、せりふと結び付けられた時、効果を生まないということがあろうか。なぜ我々は、自然が結び付けていたものを切り離してしまったのか。どんな時にも、身振りはせりふに対応するものではないのか<sup>33</sup>。

一方、ノヴェールもまた、『手紙』の中で、舞踊における古代のパントマイムの復活を主張している。第1の手紙において、彼は次のように述べている。「彼[振付家]は、アウグストゥスの時代にはよく知られていた、あの身振りとパントマイムの技術を復活させなければならないのです<sup>34</sup>。」しかもこのように主張する際に、ノヴェールがパントマイムの「語る」能力を重視している点には注目しておかなければならない。これに関して、第9の手紙には、次のような一節がある。

ダンサーが目指すところは皆同じです。どのようなジャンルであれ、模倣することが必要なのです。彼らはパントマイム役者となって、力強く表現しなければなりません。主題の品位、ジャンルの種類に応じた、程度の差こそあれ高尚な言葉を、舞踊に語らせることだけが問題なのです<sup>35</sup>。

もちろん、パントマイムであれ、舞踊であれ、実際には発話言語を使用することはないのであるから、この場合の「語り」とはすなわち身体言語による表現、描写と捉えられなければならない。そしてそれこそ、彼が「アクション」の名で呼ぶところのものに他ならない。

舞踊における「アクション」とは、我々の動き、身振り、容貌による真に迫った表現を通じて、



観客の魂に我々の感情、我々の情念を伝える技術のことで、すなわち、「アクション」とはパントマイムのことに他なりません<sup>36</sup>。

さて、これまでノヴェールにおける第二の「アクション」、すなわち、身体表現技術としての「アクション」が、演劇の領域における同時代的な動向と呼応するものであることについて見てきた。考えてみれば、舞踊はある意味で演劇における「演技」の究極の形、つまりせりふなしの「演技」でもあるわけで、その意味において、ノヴェールが演劇におけるこの一連の動きに敏感に反応したのも当然の成り行きであったと言えるかもしれない。しかしそうであるとしてもなお、この点に注目しておくことは、我々にとって重要であると言える。というのも、従来、ノヴェールと「バレ・ダクション」といったテーマでの議論が展開される際に、作品創作の問題としての「アクション」という側面がことさら強調される一方で、身体表現技術としての「アクション」という側面が軽視されてきたからである<sup>37</sup>。「バレ・ダクション」がしばしば「筋立てバレ」あるいは「筋立てつきバレ」と訳されるという事実も、このような事態を反映していると言えるかもしれない。もちろん、ノヴェールにおける「アクション」の中に、「筋立て」の意味が含まれていることは、先に見てきたとおりである。しかしながら、ノヴェールの「アクション」が「筋立て」の語によって一義的に捉えられるものではないこと、それが、作品創作と身体表現の両側面に関わる二重概念であること、つまりそれが振付家とダンサーの双方に関わる問題であることには、注意しておく必要があるのではないかと考える<sup>38</sup>。

参考・引用文献

- 1 "Ballet d'action" in *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Second edition. Oxford & N.Y. : Oxford University Press, 1987.  
なお、上掲書を全面改訂する形で、以下の書も出版されている。  
Debra Craine & Judith Mackrell. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford & N.Y. : Oxford University Press, 2000. (Oxford Paperback Reference)  
この書においても、「バレ・ダクション」は、「第一にストーリーを伝えることを考えて作られたバレのこと」と定義されている。
- 2 「バレ・ダクション」が一つの用語として、また一つ概念として定着したのがどの時期なのか、という問題については、今後さらに調査を進めたい。
- 3 [Lettres, 1760] p.21. 太字は論文筆者による(以下同様)。
- 4 [Lettres, 1760] p.178.
- 5 [Lettres, 1760] p.201.
- 6 [Lettres, 1760] p.8.
- 7 [Lettres, 1760] pp.161-162.
- 8 [Lettres, 1760] pp.44-45.
- 9 群舞のこと。『百科全書』の「コール・ダントレ」の項目によれば、通常それは8名で構成されるが、

場合によっては最大16名にまで増やすことが可能であるという。

- 10 [Lettres, 1760] p.8.
- 11 [Lettres, 1760] p.57.
- 12 [Lettres, 1760] pp.23-24.
- 13 [Lettres, 1760] p.26.
- 14 その最初の動きとしては、1498年ヴェネツィアにおける『詩学』のラテン語訳出版、および1503年のギリシア語訳出版といった出来事を指摘することが出来る。ただし、実際に『詩学』受容の動きが本格化するの、それよりもさらに20年ほど後のことである。すなわち、1529年に発表されたヴィダ Marco Girolamo Vida の『詩の技法について De arte poetica』を皮切りに、数々の著作が世に問われていくことになるのである。うち、フランスとの関係において注目すべき著作としては、先述のヴィダの著作のほか、スカリジェ(スカリジェロ) Jules-César Scaliger の『詩法』全7巻(1561)、およびカステルヴェトロ Lodovico Castelvetro のアリストテレス『詩学』注解(1570)等を挙げる事が出来る。
- 15 [Encyclopédie, 1751-65] Tome 16.
- 16 [Encyclopédie, 1751-65] Tome 12.
- 17 [Encyclopédie, 1751-65] Tome 16.
- 18 [Encyclopédie, 1751-65] Tome 6.
- 19 [Lettres, 1760] pp.58-59.
- 20 [Lettres, 1760] pp.88-89.
- 21 [Lettres, 1760] p.2.
- 22 [Encyclopédie, 1751-65] Tome 3.
- 23 id.
- 24 [Lettres, 1760] p.68.
- 25 [Lettres, 1760] p.262.
- 26 [Lettres-Lieutier, 1952] p.37.
- 27 [Dictionnaire-Académie, 1762]
- 28 [Encyclopédie, 1751-65] Tome 1.
- 29 [de Rougemont, 1996] pp.205-208.
- 30 この問題については、以下の書も参照されたい。  
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』東京：岩波書店、1999年。
- 31 [Diderot-Œuvres, 1996] p.17.
- 32 [Diderot-Œuvres, 1996] p.1143.
- 33 [Diderot-Œuvres, 1996] pp.1143-1144.
- 34 [Lettres, 1760] p.3.
- 35 [Lettres, 1760] p.229.
- 36 [Lettres, 1760] p.262.
- 37 この傾向は、我が国ならびに英語圏において顕著である(註1も参照せよ)。だが一方、フランス語圏においては事情が異なっている。すなわち、18世紀および19世紀から今日に至るまで、「バレ・ダクション」と「バレ・パントミーム ballet-pantomime」が同義である(あるいは前者が後者の一種である)との認識が定着しており、「アクション」の意味の二重性が保持されていると考えられる。
- 38 本研究は、従来のノヴェール観(「筋立てバレの提唱者」、等)に対する問題意識から出発している。それゆえ、本稿においても、ノヴェールにおける「アクション」の二重性の問題に焦点を絞って論じることとなった。ただし、この二重性をノヴェールの独創であると見なすことはできない。というのも、例えば、『手紙』出版の6年前に出版された『過去と現代の舞踊 La danse ancienne et moderne』において、レイ・ド・カユザックも「アクション」に二つの意味を見ているからである。すなわち、カユザックは「劇場舞踊に適したアクション(=筋立て)」といった形で「アクション」を論じる一方、「色彩が語り、画布が息づく、それがダンス・アン・アクションです」とも述べている。恐らく、本稿で論じた「アクション」の二重性は、

当時の舞踊（理論）界の共通認識であったのではないか。しかもノヴェールの場合は、カユザックの著作に直接のモデルを得つつ、そこからさらに議論を大きく膨らませた、と考えられるのではないだろうか。  
(カユザックの問題については、慶應義塾大学の平林正司先生にご教示いただいた。)

#### 主要参考文献

Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. (Stuttgart & Lyon, 1760) Facsimile ed. N.Y. : Broude Brothers, 1967. [Lettres, 1760]

Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. (Lyon & Stuttgart, 1760, St.-Petersburg, 1803-1804, Paris & La Haye, 1807) Rep. ed., Paris : Lieutier, 1952. [Lettres-Lieutier, 1952]

*Dictionnaire de l'Academie Francaise*. CD-ROM, les 8 éditions complètes (1694, 1718, 1740, 1762, 1798, 1835, 1878, 1932-35). Marsanne : Redon. [Dictionnaire-Académie, 1762]

Diderot, Denis. *Œuvres. Tome IV. Esthétique-Théâtre*. Paris: Robert Laffont, 1996. [Diderot- Œuvres, 1996]

Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. (1st ed. 1719) 2nd ed. Paris : P.-J. Mariette, 1733. 3vols. (邦訳 デュボス『詩画論 I, II』木幡瑞枝訳, 東京: 玉川大学出版部, 1985年)

*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettre*. (Paris, 1751-1765) CD-ROM, texte intégral. Marsanne : Redon. [Encyclopédie, 1751-65]

Rougemon, Martine de. *La vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*. (1st ed., Paris, 1988) Genève : Slatkine Reprints, 1996. [de Rougemon, 1996]