

ノヴェールにおける「情念」と「自然」

武井隆道¹

Jean-Georges Noverre is regarded as a great ballet-reformer in the 18. Century, although his way of thinking remains within the limit of the traditional, at most the typical philosophy of that time. His 'Lettres sur la Dance et sur les Ballets' are read not only as one of the important literature of the aesthetic of the enlightenment, but also as a book of instructions for the ballet-learning until today. However, some notions in his 'Lettres' have quite different meanings from these of today. Especially the "passion", the "nature" as well as the "imitation of the nature" are the most important notions in the Noverres aesthetic, Which were understood however in the middle seventeen hundreds differently from today and thus the stones of stumbling for us.

0. はじめに

ジャン・ジョルジュ・ノヴェール (Jean-Georges NOVERRE, 1727-1810) とガスパロ・アンジョリーニ (Gasparo ANGIOLINI 1731-1803) を代表とする十八世紀後半のバレエ改革運動¹は、多くの矛盾を抱え込んでいる。それは、この時代が十九世紀に入って本格化する近代社会の前夜とも言ふべき境界線上に位置していて、ノヴェールらがその中に生息している精神世界そのものが絶対王制期のバロック的な世界観と十九世紀以降本格化する近代思想の混合状態にあることによる。

彼らは十七世紀以来の宮廷舞踊的なあり方を否定し、当時の啓蒙主義思想の影響下にバレエの芸術としての自立を目指し、十九世紀のロマンティック・バレエへの道を切り開いたのだ、というのが後世から見た一般的な評価であろう。

しかし、改革を標榜しながら彼らの拠って立っている美学的な理論は、後で見るとおおかた十七世紀以来のアリストテレス解釈の伝統に留まったものである。十八世紀中葉には、すでにアリストテレスの演劇論に対する見直し、批判が盛んに行われるようになっていたにも関わらずである。文学・演劇分野でのアリストテレス受容は、十七世紀のフランスにおけるいわゆる古典主義演劇理論においてもっとも顕著であり、この当時のアリストテレス規範主義、とりわけ三一致の法則の墨守などは、十八世紀中葉には批判の対象となってきた。彼らがバレエ監督として活躍したドイツ語圏²では、ライプチヒ大学の教授であったゴットシェート (Johann Christoph GOTTSCHED, 1700-66) がフランス古典演劇の立場に立ち、ドイツ演劇のフランス的な基準による改良を主張したのに対し、レッシング (Gotthold Ephraim LESSING, 1729-81) は三一致の法則の盲目的な

遵守の無意味さを突くとともに、悲劇は高貴な人間、喜劇は卑俗な人間を描くというアリストテレスの対象区分を根拠とした、悲劇の主人公は貴族、喜劇の主人公は市民という要請も廃棄し、『ミス・サラ・サンブソン』 (Mis Sara Sampson, 1755年) を市民を主人公とした悲劇として創作した。すなわち十八世紀におけるアリストテレスの影響とは、決して新たな展開ではなく、むしろ十七世紀から引き継がれた保守的な美学の継承であるのだが、ノヴェールが依拠しているのはこの伝統の上に立った論説なのである。

ノヴェールとアンジョリーニの一致した方向性がバレエの演劇化であり、彼らはともにパントマイムの導入によって通常の演劇における台詞によるヴァーバルな意味伝達と同等の機能を身体表現において実現しようとしたといわれているが、最終的にノン・ヴァーバルな手段だけで意味内容を伝達できたかどうかは疑わしいものがある。両者ともに題材としては大部分が既によく知られたギリシャ、ローマの神話、英雄伝説から取っていることや、上演に当たっては筋を紹介するパンフレットを用いていることから、彼らの作品においてパントマイムが単独で完全に言語と同じ機能を果たしたと考えるのは無理であろう。ゲームスによれば、ノヴェールは最初プログラムの配布に反対だったが後に採用するようになり、アンジョリーニは逆に後にプログラムの配布をやめるようになった。³アンジョリーニはさらに、上演時間の短時間への限定や三一致の法則の遵守による筋の明確化をもって、ノン・ヴァーバルな表現による意味伝達が可能な範囲の枠を設定し、それを逸脱しないよう留意している。⁴いずれにしても彼らがバレエの演劇化を主張する場合、破綻が生じない範囲を見定めた上で、その枠内でのみ勝負して

¹ 筑波大学

いるとの印象を消しがたい。

ここで考察をノヴェールに絞ると、今日から見てもっとも不可解なのは、彼がこのようなバレエの言語化を追求し、その可能性を主張する場合、その可能性の根拠を、情念 (passion) の表出や自然 (nature) の模倣 (imitation) に求めている点である。

passionという言葉は、今日の語義では、内面に生起する非常に強い感情を意味し、そのような感情の伝達には、言葉に還元する悟性的な手段よりも、身体の直接的なイメージの方が適していると考えるのが普通であろう。また自然は人為に対してわれわれの外部の所与一般をさす言葉であり、その模倣とは人為を排除した存在物の本来の姿の回復を意味するのであるから、これも言語よりも身体が存在そのものの提示のほうがより親近性があると考えられる。彼はなぜあえて言語対応の方向を取ったのだろうか？

このような彼の思想を理解するには、彼の用語が、十九世紀以後今日までの間に定着した意味とは違う位相で用いられていることがあることを確認する必要があるのではなかろうか。特に『舞踊とバレエについての手紙』(Lettres sur la Danse et sur les Ballets, 以下Lettresと略記)⁵は、今日バレエ論の古典として扱われ、その内容を舞踊家への教訓や助言として普遍的に通用する真理であるかのように読まれることもあろうかと思われるが、その用語を今日の意味で理解したままノヴェールにバレエ精進の範を求めようとする、大きな誤解を招くことになるだろう。

そこで、本論文では、Lettresの中で「情念」(passion)と「自然」(nature)について、当時の意味を検討し、それをもとにノヴェールの舞踊思想をより正確な姿において考察したい。

1. 情念passionについて

例えばLettresの第4の手紙には、次のような箇所がある。

われわれの魂をそれ (passion) を感じることに慣らせば、それを表現することの困難さはなくなるだろう。そうすれば顔の表情は心の動揺からすべての印象を受け取るだろう。顔の表情は何千もの多様な性格を持つものとなるだろう。それは外面の動きにエネルギーを与え、火のようなタッチで感覚の混乱とわれわれ自身の内面を支配する興奮を描き出すだろう。⁶

この激しい文体からは、一見悟性からの感情の解放を叫び、旧来の伝統的な芸術規範を破壊して独創を主張したルソーやシュトゥルム・ウント・

ドラングの世代の芸術観が伺えるように思えるのだが、そのような方向から見ると、情念 (passion) を感じることに自らを慣らす、とか、顔の表情において内面から発する印象を多様な性格を持ったものとして描き出す、といった言辞には違和感を感じずにはいられない。感情の優位を信じるものたちにとっては、情念は自らの内面から自ずと発するものであって、慣れなければ感じ取れないものではないはずであり、また情念は印象として個々に区別されうる認識の対象ではないだろうからである。

またLettres第7の手紙には、次のような箇所が見られる。

感情によって生気を与えられた踊り手が、情念の様々な特徴に対応した千差万別の形に従って姿を変えるようになったとき、また彼らがプロテウス (論者註：あらゆる姿に変身できるというギリシャの神) のようになり、彼らの顔の表情と彼らの眼差しが彼らの魂のすべての動きを描くとき、また彼らの腕が教室で命じられたとおりの窮屈な方法を脱して、優美と真実をもってより大きな空間を動くようになったとき、彼らは正しいポジションを用いて情念の継続的な動きを描くようになるだろう。そしてついに彼らが精神と天才を彼らの芸術のうちに一体化させるようになったとき、彼らは他に抜きん出たものとなるだろう。そのとき叙唱は無用のものとなるだろう。すべてが語り、一つ一つの挙措がそれぞれ状況を描くようになり、一つ一つの動作がそれぞれ思考を顕現させ、一つ一つの眼差しが新しい感情を告げる。すべては真実であるがゆえに、また模倣は自然の中から引き出されているがために、すべてが魅力あるものとなるだろう。⁷

なお、ここで「感情」はsentiment、「魂」はâme、「精神」はesprit、「天才」はgénieである。

このようにノヴェールの論述においては、情念は様々な特徴を有し (les traits variés des passions)、それが表現されると千差万別の姿を取る (les Danseurs ... se transformeront sous mille formes différentes)。またそのような多様性の表現が実現すれば、叙唱のような言語手段は不必要となり、身振り、顔の表情、眼差しだけですべてが表現できる、すなわちバレエの言語化が可能となるのである。

passionという語がギリシャ語のπαθοςに由来することは言うまでもないが、この語は「働きを受ける」という意味の言葉から導かれたものであり、本来「受動」を意味する。したがってπαθοςは他

者から働きかけられた受動的経験の内的対応であることになる。アリストテレスも彼の有名な「範疇」に属する10種の概念のうちの一つ「受動」を意味するものとしてこの語を用い、「実体」に対して外から付与されたものとしての「属性」の意味をも与えたが、一方彼の倫理学においては、「ロゴス」に対する概念として、快樂、苦痛を伴う経験にもこの語を用いている。ここから中世において「イエス・キリストの苦痛と死」すなわち「受難」がpassionの語で表されるようになった。

ところでノヴェールのLettresの初版が出版された14年後の1774年に発表されたゲーテ(Johann Wolfgang von GOETHE)の『若きヴェルターの悩み』のドイツ語原題は、名詞Leidenの複数形による“Die Leiden des jungen Werthers”である。

ドイツ語では、ラテン語のpassio、英語・フランス語のpassionに対してLeidenschaftの語が宛てられる。これはツェーゼン(Phillip von ZESEN)によって1617年フランス語のpassionの訳語としてに造られた語である。⁸ドイツ語にはもともとleidという形容詞があり、これは今日では「気の毒な、残念な」という意味で使われるが、元来は「悲しませるような」の意味であったとされる。またこの語の名詞化であるLeidは「苦悩、悲嘆」の意味であり、“Lieb’ und Leid”(愛と悲しみ)や“Freud’ und Leid”(喜びと悲しみ)のような成句で用いられる。

一方この語とは別の語源から発した動詞にleidenがあり、元来は「行く、歩む」の意味であったのが、この世を天国への途上の苦しい道程と見るという観念から「苦しむ、悩む、損なわれる、耐える」などの意味で使われるようになったとされる。この動詞が名詞化されたLeidenは「(長患いの)病気」という意味のほか、キリストの受難を意味し、さらに複数形で「苦しみ、悩み」を表す。このようにドイツ語のLeidenschaftという語には、ドイツ語本来のleid, leiden, Leid, Leidenなどの語のもつ、「悲しみ」「苦悩」のコンテクションが強く反映されている。

『ヴェルター』では傷つく自我というモチーフが全面的に展開され、社会の不合理から無垢な自我が苦しめられた主人公は、最後には自殺に至るのである。これは他者、あるいは社会に対峙させられた個人の苦悩として捉えられたLeidenであり、その苦悩への激しい反応として主人公は自殺へと突き動かされていく。自殺をこの世の苦悩の犠牲と見るならば、そこにはキリストの受難にも通じる連想があるともいえる。

ゲーテの『若きヴェルターの悩み』は、ドイツ語圏のみならず全ヨーロッパに強い影響を与えた、十八世紀後半の時代精神を代表する作品であり、

passionという語に対する「自我の苦悩」という理解はこの作品に典型的に表れている。このような意味でのpassionはさらにレンツ(Jakob M.R. LENZ)の『家庭教師』(1774年)、シラー(Friedrich von SCHILLER)の『群盗』(1781年)など、1770年ころから本格化するいわゆるシュトゥルム・ウント・ドラングの文学に共通して見られる特徴でもある。さらには十九世紀前半を代表するロマンティック・バレエとして知られる『ジゼル』においても、アルブレヒトにもてあそばれたことを自覚すると激しく反応し、狂乱の末に発作で死ぬジゼルは受苦としての情念を発現しているといえよう。ここに見られるのは自我の全体性における反応である。

これらの作品群においては、主人公はいずれも現実の人間の不道徳、あるいはそのような人間が作る社会の仕組みの不合理によって傷つき、その反応として情念を示す。アリストテレスの言う「受動」としてのパトスが他者対個人のレベルで生起しているのである。そして今日われわれのpassionという言葉への理解も、このような意味での自我の激しい反応という観念に近いのではないだろうか？まとめて言えば、トータルな自我が苦しみを受け、不合理の犠牲となって精神的にも身体的にも傷ついて死に至る、という意味でのpassionである。

ところがpassionには、影響を受けた精神が、その影響の持つ条件に応じてさまざまな特性を持った個別の感情を生起させるという、いわば心理メカニズムとしての情念という捉え方があり、ノヴェールの時代、すなわち十八世紀の中ごろまではこのような理解が標準的であった。このような情念は同じ条件下ではすべての人間に共通に生じるものであり、逆にある人間の外面におけるある顕現に対しては、共通の情念の存在を内面に推測しうるので、情念の表し方、また逆に読み取り方をマニュアル化することが可能となる。

すでにアリストテレスは、『弁論術』において次のように述べている。

聴き手を通じて立証がもたらされるのは、彼らが弁論によって或る情念(παθος)へ誘導された時のことである。というのはわれわれが判定を下すのに、苦しんでいる時と喜んでいる時とでは、あるいは愛している時とでは、同様でないからである。⁹

以下、怒りと穏やかさ、愛と憎しみ、恐れと安心、恥じらい、情け、憐み、憤り、妬み、羨みの各項目にわたって定義、原因、対象などについて分析を行っている。

だが本論文の考察にとって特に重要なのは、ノ

ヴェールのLettresとほぼ同時代に刊行された『百科全書』である。ここではまず「哲学、論理学、道徳におけるpassion」の項目を立て、その後でさらに項を改め、「弁論術における情念」「詩における情念」「絵画における情念」の各項目を設け、それぞれに詳細な説明を加えている。¹⁰

「哲学、論理学、道徳におけるpassion」では「共感、性向、欲望、嫌悪などが相当程度の激しさまで至り、喜び (plaisir) または苦痛 (douleur) の混じった感覚と合わさり、血液や生氣 (esprits animaux) の何らかの常軌を逸した動きによって促進されたり伴われたりする場合、それをpassionと呼ぶ。」¹¹と定義し、喜びと苦しみ (peine) の発生を、感覚 (sens) における喜びと苦悩、精神 (l'esprit) または想像力 (l'imagination) における喜びと苦悩、徳と不徳の感覚、他者の幸福または不幸の4つの側面から取り上げている。

「弁論術における情念」の項では、情念を「善の探求や悪への危惧によって引き起こされ」「精神にその場の状態に対する判断において顕著な差を生じさせるような変化をもたらす」意志の動き全体を指して呼ぶ名称であるとし、また情念によって変化をこうむる精神 (l'esprit) の動きは身体にも影響を与えるとした上で、アリストテレスの『弁論術』第2巻における情念の各種を紹介している。

また「詩における情念」では、まず「詩作 (論者註-悲劇や喜劇などの韻文のジャンル) 中の情念は、詩人がその作中の人物に与える感情や動揺、あるいは強い情熱のこもった行動のことである。」¹²と定義し、次にそれぞれのジャンルごとに割り当てられる情念があるとして次のように論じる。

情念は常に必要であるとは言え、すべてが同じように必要であるというわけではなく、またどれでもどんな場合にも適用できるというわけでもない。喜劇にわりあてられるのは喜びや心地よい驚きである。それに対して悲劇にふさわしいのは恐怖や同情である。驚嘆は叙事詩にもっともふさわしい情念である。さらに一般的な情念が叙事的作品と劇的作品とを区別するの対し、それぞれの叙事詩は他の叙事的作品と区別する個別的な情念を持っている。この個別的な情念は常に主人公の性格に従って規定される。¹³

ここでも論議の基礎にあるのはアリストテレスであり、「これらの理論を汲み出すべき源泉は、アリストテレスが『修辞学』Rhétorique第2巻でこの問題について書き残しているものである」と述べている。

「絵画における情念」についても見ておこう。この項目では、「絵画における情念とは、心がある情念の影響を受けている一方、身体がその印象を受け持っているといった、われわれの機械の構造 (la structure de notre machine) である。...これは芸術家にとっては印象を生命の無い形姿によって表現することであり、模倣のなかで心の情念とその相違を性格づけることである。」¹⁴と述べた後、それぞれの情念に応じて身体に現れる態勢や動きを分析している。例えば次のような記述である。

「頭部全体が情念に応じて様々な位置や動きを取る事は注目されてきた。謙遜や恥じらいや悲しみの場合には頭部は前方に低く傾くのである。憂鬱や哀れみのときは頭部は横に傾き、傲慢のときは上に上がる。強情の時にはまっすぐに固定される。驚いたときには後方に動き、軽蔑や冷笑、怒りや憤慨の時には一方から他方へと何度か動きが繰り返される。」¹⁵

また身体の各部分の動きだけでなく、眼や眉など、顔の表情を作る各部分の動き、さらに腕の動きについても描写し、分析している。

このようにこの項目は絵画の主題になっている人物の内面を描き分けるためのマニュアルになっているのだが、このようなマニュアルは歴史上の事跡や物語の一場面、または宗教上の逸話などを扱った群像の制作にはきわめて有効な知識であったろう。現代のわれわれはそうした過去の絵画における人物描写の中に、画家自身による対象への直接的な観察とそこから画家自身の眼で見た人間性の表れを見ようとする。しかし画家はあらかじめ観念として抱いていたそれぞれの類型における人間性の典型をいかに説得性を持たせて提示するかに技量を傾けていたのではない。

このような類型性・観念性を基に制作された作品であっても、鑑賞者は個別の芸術家の主観が個別の対象に向き合っているかのような印象を持って鑑賞することができるだろう。しかし逆に類型性・観念性を鑑賞の際の前提とすることも可能である。その場合感動とはトータルな人間性への共感ではなく、個別の情念の表現のリアリズムから受ける衝撃にあることになる。ある時代、社会における鑑賞者が、このような情念の類型性について共通の認識を持っていれば、絵画をめぐるその時代のディスクルスはこの線に沿って行われ、鑑賞の仕方もその知識に基づいたものとなっていただろう。ここまで見えてきた『百科全書』の記述を見ると、十八世紀においてはそのようであったと考えるのが適当だと思われる。

もう一つ重要な点は、この絵画における情念表

現のマニュアルは、そのまま身体と内面との関係を推測するマニュアルとなり、したがってそれを転用すれば演劇における演戯や役造りのマニュアルともなるということである。

例えば、先ほど挙げた頭部のポーズについての記述のほか、苦悩の表れた身体として、次のような描写がなされる。

精神の苦悩は顔色を薄くする。眼は輝きと活発さを減ずる。肥満していた身体はやせてくる。黄色と鉛色が体全体を占領する。眼の光は消える。体が弱ると苦悩はますます続く。頭は地面に向かって垂れ、腕は垂れ下がり互いに近づいて、手が合わさるようになる。見捨てられた結果気力を喪失し、身体が倒れるままだに任せる。その身体は打ちひしがれたために、身体の重さが重力に引きずられるままの有様で地面に横たわって動かない。¹⁶

このような表現はそのまま演劇での役柄のスケッチとなり、演出のヒントとなる。ノヴェールにとってもバレエの演劇性を目指すのならば当然おさえておくべき知識だったということになる。

以上見てきたように、十八世紀中頃の言説の集大成である『百科全書』における情念をめぐる議論は、アリストテレス以来の情念論の枠の中に留まったまま芸術における情念のあり方を論じるものとなっており、ノヴェールのLettresにおける情念論もこれと同じ発想枠にあるものと考えて差し支えなからう。

そこで先に引用したLettresの第4の手紙と第7の手紙の記述に戻ると、われわれの魂を情念を感じることに慣らすということは、アリストテレスの分類に従った各種の情念の区分が明確にできるようになることであり、それを自己の内面に生起する感情にあてはめて分類整理することであり、感情が生起したときに身体や顔の表面に現れる変化をそれぞれその原因となっている感情の項目に応じて意識し、さらにはコントロールすることである、というように理解できよう。

顔に生じる表情が情念を感じるようになれば千差万別の特徴を有するようになるというのも、このような情念と表情の対応関係を前提とすれば当然ということになる。だからノヴェールが踊り手に要求しているのは、情念のコントロールによる表情の明確化なのである。であればこそ、「正しいポジションを用いて情念の継続的な動きを描くようになる」ことができた踊り手によるバレエは叙唱を必要とせず、「すべてが語り、一つ一つの挙措がそれぞれ状況を描くようになり、一つ一つの動作がそれぞれ思考を顕現させ、一つ一つの眼差しが新しい感情を告げる」、つまりノン・ヴァー

バルな手段により言語的内容の伝達が可能となるのである。なぜなら、この内面と身体との関係はマニュアル化が可能にまで普遍的であり、特に当時の人々の間では『百科全書』にも記述されるような共通の認識であったからである。

こうして彼のバレエ改革運動の中心的な目標であったバレエの演劇化、つまりパントマイムの導入によって通常の演劇における、台詞によるヴァーバルな意味伝達と同等の伝達機能を身体表現において実現するという目標と、情念という一見言語化とは逆方向に思える観念の尊重とが、実は同じベクトルを持つものであったことが明らかとなった。

この観点から見れば、Lettres第十の手紙の次のような箇所、一見感情中心主義的な口吻が、単に自分の感じたままを表現すればよいというような素朴な主張ではないことがわかるであろう。

ポール・ド・ブラは舞踊が表現できる様々な情念と同じくらいに変化に富んでいなければならない。習慣となっている規則はほとんど役に立たない。それを乗り越えて、その都度そこから遠ざからなければならない。そんな規則に従えば、まさに心の動きに逆らうことになる。心の動きは決められた数の身振りなどに限定されるわけには行かないのだから¹⁷。

事実このすぐ後には次のような別の「規則」を求める言葉が続く。

情念は無限に変化し多様である。だから情念のもつ変異と同じだけの規則が必要である。どこかにそんな仕事を引き受ける巨匠はいないだろうか？¹⁸

2. 自然と、自然の模倣について

自然という概念は、今日では通常、人間の外部に存在するものを、認識の対象として（自然科学の場合）か、人為や人工を経ない本来の環境（自然保護などという場合）として把握するときに用いられる。しかし十八世紀の自然についての観念はこれとはかなり異なり、今日のわれわれにとってこれほど躓きの石となるものはないと言ってよいほどである。

ノヴェールはLettresの冒頭で、開口一番次のような宣言を掲げる。

謹んで申し上げます、詩と絵画と舞踊は、ほかならぬ美しい自然の忠実な複製であり、またそうでなければならない。

La Poésie, la Peinture et la Danse ne sont, Monsieur, ou ne doivent être que'une copie

fidelle de la belle nature:....¹⁹

ここで「詩」poésieと言っているのは、アリストテレスの詩学を継承した当時の一般的な用法では、悲劇や喜劇、叙事詩を主体とする韻文芸術一般であり、小説など散文芸術がまだ主流でなかった時代のことなので、要するに今日「文学」という言葉に託している概念に相当すると考えていい。絵画peintureは造形芸術の代表であり、「詩と絵画と舞踊」という言い方はつまりところ芸術一般を指す。

実はこのノヴェールのマニフェストと類似した言葉が、『百科全書』の「美しい自然」la belle natureの項に見られる。

このようにして、絵画、彫刻、舞踊は、それぞれ色彩により、立体により、挙措により表現された自然の模倣であると定義できる。

De cette maniere on peut définir la peinture, la sculpture, la danse une imitation de la *belle nature*, exprimée par les couleurs, par le relief, par les attitudes; ...²⁰

『百科全書』のこの「美しい自然」の項は「芸術に関しては、自然は二つの部分に分けられる。一つは眼で楽しむ自然であり、もう一つは耳を介して楽しむ自然である。」²¹とまず大分類を提示しておいてから「耳で楽しむ自然」を対象とするのが詩と音楽であるとし、「眼で楽しむ自然」を扱う芸術の中の下位分類として上記の「絵画、彫刻、舞踊」を挙げている。このように『百科全書』の分類のほうがより詳細ではあるが、芸術を自然の模倣として理解する考え方は当時の主流の芸術観であり、ノヴェールもこれに従っているのである。

「自然」の「模倣」が芸術であるという観念の今日的な解釈では、例えば動物写真に芸術性を見るところといった場合が考えられるが、芸術一般に通底する原理としての自然の模倣という観念は理解するのが難しい。ここには明らかにこの時代、あるいはこの時代までの芸術論に特有の観念が存在するのである。

そこでさらに『百科全書』のなかで自然と芸術の関係がどのように記されているかを見てみよう。『百科全書』では「自然」について「哲学」、「法律」、「神話」、「詩」、「神学」、「美しい自然（芸術）」の各項目を立てて詳述しているが、特に本論にとって関係深い論述が見られるのは「詩」(Poésie)と「美しい自然（芸術）」(La belle Nature)の2項である。

「詩」の項では、詩（ここではすでに述べたように文学の意味）における自然を、次のように定義している。

詩における自然とは、1. この宇宙に現に存在するもののすべて、2. われわれの眼前に存在してきたもののすべて、またはわれわれが時代、場所、人間の歴史を通じて知ることのできるものすべて、3. 存在するかもしれないが、いまだかつて存在したことがないかも知れず、また今後も存在しないかもしれないものすべて、のことである。われわれは物語の中に、作り話や詩人のまったくの創作を認めるが、それが歴史における現実と同じ価値を芸術において有する架空の存在であるということは皆が認めるところである。したがって、詩の天才が自らの作品を作るために役立つものを選び、取り上げることができる場所として、三つの世界があることにある。すなわち、現実世界、架空の世界も含む歴史世界、そして可能な世界である。この三つの世界のことを呼んで“自然”というのである。²²

一方「美しい自然（芸術）」の項では、まず次のように述べられている。

美しい自然とは、芸術によって有用の目的や娯楽の目的のために美化された自然のことである。²³

あるいは次のようにも述べている。

このように、絵画は色彩によって美しい自然を模倣する。彫刻は立体造形によって、舞踊は身体の動きとポーズによって模倣する。音楽は分節化されない音によって、そして最後に詩は計測された言葉によって模倣する。ここに主要な芸術の性格の区別がある。²⁴

また自然のすべてを提示することによっては美しい自然は現れえず、そこには選択Chosirが必要であることが論じられる。

自然自体であることをやめずに自然そのものよりも完璧な快い全体をかたちづくるためには、結局のところ彼の努力は自然のなかでより美しい部分の選択に傾けられることにならざるをえなかった。ここに芸術の構想を立てるときに必然的に守らなければならなかった原則、偉大な芸術家たちが幾時代も従ってきた原則がある。²⁵

このように見てくると、『百科全書』の自然の捉え方には二通りのレベルが設定されていることがわかる。すなわちこの世界の全存在としての自

然と、芸術により、または芸術のために美化（再構成）された自然である。そして芸術の目的はこの美しい自然を自然そのものの中から取捨選択した上でそれを模倣し、結果として美しい自然という、いわば自然の理想状態 — 架空ではないが、現実にはない自然の姿 — を提示することなのである。

ところでノヴェールのLettresでも「自然」はこの二つの意味で使われている。

貴顕に申しあげれば、諸芸術が互いに助け合い、他の芸術が舞踊に助力を惜しまないものだとしても、自然こそは新しい瞬間ごとにもいつもためらわず、舞踊にとって役立つものを示してくれると思われる。宮廷や村、四大や季節、すべてが舞踊を変化に富むものとし、人に好まれるものにする手段を提供する。だから、バレエ作家たるものは、すべてを見、すべてを試さなければならぬ。なぜならこの世界に存在するものすべては舞踊にとってモデルとなるのだから。²⁶

他の芸術を参考にすることもさることながら、「自然」こそがバレエに意味のあるものであると宣言したすぐ後で、「宮廷」「村」といった人間の領域に属する事柄を挙げるのはいかにも奇妙であるが、『百科全書』の「詩における自然」での文学作品における自然の定義に照らし合わせると、これらは「この世界に存在するものすべて」としての自然の一部であるとして挙げられていると理解するのが妥当であろう。さらにこの後に「この世界に存在するものすべて」の例として、職人、洒落者、町の雑踏、公園の並木道、酒場、田舎の娯楽と労働、軍隊、戦場、波止場など人間世界のさまざまな事象が延々と続く。なお、以下の箇所では“tableau”, “tableaux”という語が対象を意味している場合は「情景」、舞台上に提示された構成である場合は「図像」と訳すことにする。

『百科全書』に従えば、バレエは自然を身振りによって模倣することになるが、ノヴェールはこれについてどういっているだろうか。

まず、ノヴェールは観察せよという。

なぜ彼（バレエ作家）はさまざまに変化する情景（tableau）を職人のところで見出さないのだろうか。彼らの一人一人は、彼らの仕事に要求されるあれこれの姿勢や動きに応じてそれぞれ異なる態勢をとっている。この姿勢、この態度、この動き方は常に彼らの職業と関係付けられていて、いつも気持ちのよいものであり、振付家はこれを把握しなければならぬのである。²⁷

一方次の箇所では当時の流行風俗であったいわゆるpetits maîtres（「伊達男」「気取屋」などとも訳せるが、ここでは揶揄的な意味を生かして「若旦那」としておく）が、別の意味での、不適当な模倣の例として批判されている。

どんなに奇妙でこっけいな情景（tableau）を、あの若旦那連中に見ることだろう。彼らは猿真似屋であり、年齢や身分や財産によって軽薄さや無分別やうぬぼれが許される特権を与えられているかのように思っている連中の愚かさを、余すところなく写している複製である。²⁸

つまりそれぞれの人物や光景の特徴を、その特徴が由来する仕組みを理解した上で、その由来に即したものとして把握することが求められているのであり、そのように把握したものが自然なのであり、もしその特徴がその由来にふさわしくないものであれば、それは「奇妙でこっけいな」bizarres et singuliers「猿真似」singesであり、したがって不自然であることになる。

また次の箇所では、特徴の抽出と同時に微妙なニュアンスも自然の中にみいだすことができるのであり、それを舞台上に芸術の技巧や趣味を与えながら再現すべきであると述べている。

あるバレエが単調さに支配されていたり、自然の中で経験するこのような現われや形態、姿勢、性格における多様性を見出すことができないとすれば、あるいは情念を描き出すのは、多かれ少なかれはっきりした特徴や、多かれ少なかれ生き生きとした色彩だけでなく、微妙ではっきりとは感じ取れないほどのニュアンスでもあるのにもかかわらず、それをしっかりした技で扱うことをせず、また趣味や繊細さを与えることを怠るのならば、そのとき図像（tableau）は優れた本物に対する凡庸な複製に過ぎなくなる。そうなればそんな図像は真実を示すことができないだけでなく、人を感動させたり感化したりする力も権利も持たないことになる。²⁹

人間世界のすべての事象は、悲劇、喜劇、叙事詩の中で物語の素材として扱われ、そのような文学が作品全体として一つの世界を構成するのと同じく、バレエもこうした詩劇と同等の力を持った表現を舞台上に実現しようとするのならば、それぞれの素材は自然であること、すなわちそれぞれのそれらしい特徴を維持しながら踊り手によって演じられなければならない、ということになる。

自然の中からの選択、美化ということについてのノヴェールの見解は次の通りである。

自然はわれわれに常に完璧なモデルを提供するわけではない。だからそこにはそのモデルを快い位置に置くこととか、効果的な光の中に置くこととか、好都合な状況の中に置くことなど、ある種の修正が必要である。そうすることで、欠陥を眼に見えなくし、そのモデルが真に美しくあるために必要な優美さと魅力とを回復させるのである。³⁰

またこのようにいわば舞台上の効果における美化だけではなく、自然の中の対象そのものの選択という意味での自然の美化の主張も次のような箇所には見える。

バレエ作家は自然の美と並んで不完全さも知らなければならない。このことを勉強すれば、彼はいつも自然の中から美しいものを選ぶ決心をするようになるだろう。³¹

そして結局のところ、バレエの舞台には「情景」(tableau)の再現としての図像(tableau)が提示されなければならないのである。その図柄はまさに絵画(penture)を模範とするものである。次の箇所では“tableau”は絵画作品と同等の意味で「絵」と訳すべきだろう。

一つのバレエ作品は一つの絵(tableau)である。舞台は画布である。登場人物たちのメカニクな動きは色彩である。彼らの顔の表情は、あえてそう表現すれば、絵筆である。場面の組み合わせと活気、音楽の選択、衣装の飾りつけは色調を作る。そして最後に、振付家は画家である。³²

またこの後の箇所では「バレエ作家は偉大な画家たちの傑作に助言を求めなければならない。彼らの作品を検証すれば、間違いなくバレエ作家は自然に近づくだらう。」と述べている。

ノヴェールのこの箇所での絵画を引き合いに出しての説明の仕方は、これらの箇所に限って言えば森立子の言うように「絵画のメタファー」といえるかもしれない。³³だが、Lettres全体を通じてノヴェールが絵画の用語を用いてバレエを説明することの意図は、単にメタファーにとどまるものではない。森立子がさらに絵画の隠喩の使用が「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」ことに注意を促し「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ことに他ならない」と述べているのはこの意味で妥当である。³⁴

だが、ノヴェールにおける「絵画的な論理」とはいったい何なのか？

結論を先取りして言えば、それは舞台上にまさに絵を現出させることに他ならない。つまり、絵画はメタファーではなく、モデルなのである。

森はこの後、『百科全書』における絵画のコンポジションについての論を引用し、絵画にも詩と同じ規則、すなわちアリストテレス以来の三一一致の法則の一つ、筋の統一の遵守が求められており、そこにノヴェールが主張する劇的統一性の原理を見ようとしている。

しかし、ノヴェールは三一一致の法則にはむしろ否定的であったことは、Lettresの次の箇所に明らかである。

お分かりのように、バレエはある点では詩の法則に従っている。しかし、バレエは場所の一致、時の一致、筋の一致に決して従わないという点では悲劇や喜劇と異なる。そうではなくバレエは構想の一致を不可欠のものとして要求する。それはすべての場面が同一のゴールに近づき、そこに到達するためである。バレエはだから詩の兄弟(論者註—詩そのものではなく)である。バレエは劇の窮屈な規則に縛られることはできない。それは天才が必要としているものを妨害し、精神を縮こまらせ、想像力を狭め、作品の構成をまったく破壊してしまい、バレエの魅力となるこの多様性を奪ってしまうのである。³⁵

ノヴェールが要求しているのは「構想の一致」(unité de dessein)であって、「筋の一致」(unité d'action)ではない。

3. ノヴェールのバレエ美学の原理

では「構想の一致」とはどういうことなのだろうか？

今まで引用したLettresの部分からまとめて言えば、個々の図像を連続して示すにあたり、何をテーマとしているかを常に意識し、そこから大きくはみ出すものを排除するということであろう。これがそれぞれの場面(les scenes)を纏め上げて作品を終わりまで完結させる原理である。ここで三一一致の法則を否定していることから、それは外から与えられる骨組みではなく、個々の場面を場面として成り立たせた上での連続体の統一感の確保であることになる。

美術作品の中でそのような条件に当てはまる例としてノヴェールが挙げるのが、ル・ブランのアレクサンダー大王の、またファン・デア・ミュー

レンのルイ十四世の、ともに戦いの場面の群像であることはここから理解できよう。すなわちこれらは歴史上の出来事の再現であり、それぞれの人物はその事件の中での彼自身の位置づけや関わり方を表情や身振りで表しているのであり、また人物同士の関係が遠近法やグループの配置によって示されているのである。

だからノヴェールが多様で生き生きした図像というとき、彼のイメージしている模範はこのような群像が描かれている大画面であったと思われる。その図像の中の個々の人物はそれぞれに、その身分や生まれ育ちなどの特性が身体に現れ、それぞれに情念を持ち、その情念を顔の表情や身振りに表している。そしてその中の個々の人物は、まさに身振りによって語っているのである。

そのような個々の図像がまとめられ、一曲のバレエ全体を構成する原理が「構想の一致」であることになる。

次の箇所では、その一曲全体の構成原理が語られている。

あなたは言うかもしれない。画家は彼の絵の主題を特徴付けるためには、たった一筆の線、たった一つの瞬間を用いればいいのに対し、バレエはアクションの連続であり、状況の連鎖であり、その連鎖の中で一筆や一瞬を多重化して表さなければならないのではないかと。その通りである。私の絵画とバレエの比較をより正確にするために、私はballet en actionを、リュクサンブールの画廊にあるルーベンスの作品と比べてみようと思う。そこではそれぞれの絵が一つの場面を表している。その一つの場面はもう一つの場面へと自然に続いていく。場面から場面へと移りながら、見る人は結末へと導かれる。眼はこうして何の苦労も混乱もなく、彼についての記憶が愛と敬慕の念によってフランス人全員の心に刻み込まれている一人の王子の物語を読むのである。³⁶

絵画は瞬間を扱う芸術であり、作品が表象するのは静止画像であるが、バレエは時間芸術であり、作品は経過、発展を表象する。

瞬間を扱う芸術としての造形芸術（彫刻）と時間の連続性のなかでの展開を原理とする文学との比較を論じた論考として有名なものに1766年のレッシングによる『ラオコーン』がある。レッシングは、造形芸術においては最も効果的な一つの瞬間を選ぶことが重要であり、時間の連続性のなかでの表現が可能な文学との違いがそこにあると主張しているのに対し、ノヴェールは、一つの図像から次の図像へと移行する連鎖を問題としている。言い換えると、レッシングが出来事の時間を捉え、

その時間の動きを一瞬のイメージで描くか連続の中で描くかということに文学と造形芸術というジャンルの区分のクリテリウムを求めており、したがってレッシングの論じる時間は出来事の内部を一貫して流れている生成の時間であるのに対し、ノヴェールのバレエでは時間は当初静止していて、瞬間瞬間に提示されるtableauの重ね合わせの中に、いわば残像効果として立ち上がってくるのである。

このことと対応して、彼の主張するパントマイムによるヴァーバルな内容の伝達も、このような各図像内部の静止画像に内包されているコンテキストの助けを借りて初めて可能になるものなのである。一つの図像の内部における対象の持つ説得力は、その状況やその人物にふさわしい典型性（「自然」であること）である。そしてその典型性を担保するのは情念の類型性なのである。先に引用した「情念の様々な特徴に対応した千差万別の形に従って姿を変える」という要請が、情念は典型的に把握できるという観念に基づいていることはすでに指摘したが、そのような類型性が観察対象において純粋に、かつ多様に顕現している場合、対象としての自然が選択され、美化されているのであり、さらにそれが純粋に、かつ多様に舞台上で表現されていけば、バレエは自然を模倣したことになるのだ。

模倣された典型としての姿を基盤にしとかの状況におけるじかじかの人物にふさわしい典型としての情念が示されることは、確かに「構想の一致」という要請に合致すると言えるだろう。個々の要素の重ね合わせにより統一的な全体を作っていくときには、それを破綻なく完成するには個々の要素に逸脱や矛盾がないこと、それらが共通の原理に発する個であることが必要であるからである。

4. ノヴェールのバレエ美学の十八世紀思想上での位置づけ

今まで見てきたように、ノヴェールにとって自然とは、人間のいる世界のことである。それは悲劇や喜劇、叙事詩におけるのと同じく題材のリソースである。そしてその中からバレエのモデルとして選び出されるのは、さまざまな職種や階級の人間であるが、それらはそのままでは芸術の表象としては不完全であるので、さらにその特徴を観察して、本質的な部分を選び出し、種別ごとに典型的な人間のイメージを提示することが、舞台上に実際にバレエを上演するためには必要不可欠である。そうであるとするとき、ノヴェールのいう自然とはとりもなおさずこの世界の秩序ということになり、彼のバレエはその秩序の純化されたイメージを舞台上で提示する行為であるということに

なるのではないだろうか。

ノヴェールはバレエ改革者として、バロック時代の宮廷バレエの伝統と戦ったことは事実である。例えば舞台上の人物の配置におけるシンメトリーへの批判は宮廷バレエの持つ形式の無自覚な継承への反発であろうし、また仮面の廃止や衣装の簡素化を主張したことは、バロックバレエの持つアレゴリー性からの脱却を意図したものであろう。事実彼はLettresの中で、例えば身体上に音符を書いて「音楽」を表したり、身体上に地名を書いて地図＝世界に見立てたりするアレゴリーの手法を批判している。³⁷こうした前時代の否定から出発し、彼はどちらを向いてどこまで歩を進めたのだろうか？

アレゴリーの表象体系は、ヴァルター・ベンヤミン (Walter BENJAMIN) が「表現の慣習ではなく、慣習の表現」であり「権威の表現である」と言っているように、³⁸この表象体系は慣習の中にあらかじめ存在する参照先を持っている。それはとりもなおさず王権を中心とするこの世の秩序である。ではアレゴリーの表象体系を否定することで、ノヴェールは何を参照しようとしたのか？

ノヴェールが政治的に王権否定論者であったという事実は見当たらない。彼は1776年のオペラ座バレエ監督就任に際して、ヴィーンでのかつての教え子であったヴェルサイユのマリー・アントワネットの口ぞえを得ていたというように、むしろ王権に親近性のある人物だったようである。³⁹

いずれにしても彼が世界の中に個人よりも秩序を見ようとしていることは、今まで分析してきたLettresの記事の数々から明らかである。その秩序とは、アリストテレス以来の情念の体系であり、選択され、美化された自然の中の対象の配列である。

ノヴェールが参照しているのが「自然」という言葉で呼ばれる世界の秩序だとして、それが秩序であり、体系でありうるのはなぜか？ここで想い出されるのは十八世紀がリンネの植物学に代表される博物学の時代だということである。十七世紀がデカルトに始まる懐疑主義やニュートンの力学による従来の世界観の崩壊という、秩序の根拠に対する信頼の危機の時代であった一方で、絶対王権による権力表象の確立の時代であったとすれば、十八世紀は逆に権力表象への懐疑と理性による認識を通じた自然の秩序への信頼の時代と言っている。ノヴェールは結局このような意味での秩序の発見への信頼を保持していた。だからこそ彼は「自然」として「この世に存在するものすべて」の観察と選別、その特徴の抽出を主張し、それらを構成することでバレエが成立すると考えたのではないか。

このようなノヴェールの立場は、彼の同世代、

あるいはその直後の世代の前衛的な知性とは際立った対照をなすほど、保守的である。「情念」については本論文の最初のところでゲーテ等との違いに触れたが、「自然」の観念についていえばルソーが『エミール』の中で、一人の少年の身体と精神の発達と言う形で、個人の内なる自然を提示して見せたことや、ゲーテの青年期 (シュトゥルム・ウント・ドラング期) の詩に見られる、自分の内面から発する愛情が眼の前の全風景と共鳴しあうような自然の捉え方とはまったく無関係である。

ノヴェールは改革者であるには違いない。彼の改革は結果的に十九世紀のバレエを準備することになったことは確かである。だが彼の拠って立った思想的基盤は、良くも悪くも十八世紀の知の標準的な枠組みそのものであり、それを超越する獨創性は見られないと言うべきであろう。

- 1 この改革運動の通常の呼称は、バレエ・ダクシオン (ballet d'action) であるが、この用語はノヴェール自身一度も使用したことがなく、ダムスによれば1783年のノヴェールの『舞踊とバレエについての手紙』の英語訳に、ballet en actionの誤用として見出されるのが初めだという。そこで本論文でもバレエ・アン・アクシオンの語を用いることにする。Sibylle DAHMS, *Choreographische Aspekte im Werk Jean-Georges Noverres und Gasparo Angiolinis*. In Michael KLEIN (ed.) *Tanzforschung Jahrbuch*, Band 2, 1991, p.98. またこれについては森立子も詳細に論じている。森立子『ノヴェールにおける「アクシオン」の意味』『舞踊学』第26号, 2003年, p.1.
- 2 ノヴェールは1759年から1766年までシュトゥットガルトのヴェルテンベルク公国の宮廷で、その後1767年から1774年までヴィーンのハプスブルク家宮廷のバレエ監督を務めている。アンジョリーニは1752年にヴィーンの宮廷バレエ団の一員となり、当時バレエ監督だったヒルファーディングの下でダンサーとして活躍し、1758年から1776年まで断続的にバレエ監督を務めている。1766年から1772年まではサンクト・ペテルブルクのロシア宮廷のバレエ監督となっており、ノヴェールはこの彼の不在期間にヴィーンのバレエ監督だったことになる。
- 3 Dahms *ibid.*, pp.103-105
- 4 たとえばアンジョリーニの『セミラーミス』上演に際して自ら執筆した論文『古代人のパントマイム舞踊に関する考察』に、「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は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ーフへと導かれて行くか」に観客は驚嘆するだろうし「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。」と述べている。Gasparo ANGIOLINI, *Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten*. In Michael C. BOCK (ed.) *Hamburger Unterhaltungen* 1766 pp.361-365. アンジョリーニのテキストはこのドイツ語版を典拠としたが、次のフランス語版も参照した。Gasparo ANGIOLINI, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Semiramis*. Vienne, 1765. ドイツ語版には翻訳関係の書誌記述はないが、お

- そらくは同時期に翻訳されたものと思われる。
- 5 Lettresの本文テキストとしては、1760年版のフランス語原典Jean-Georges NOVERRE, *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*. Stuttgart 1760. Broude Brothers (New York) 1967. (A facsimile of the 1760 Stuttgart Edition), および1769年版のドイツ語訳をJean-Georges NOVERRE, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*. Anonymer Übersetzer, Hamburg und Bremen 1769. (Reprint In: "Documenta Choreologia" Vol.XV Leipzig 1981) 参照した。
- このドイツ語訳について一言注記しておく。この翻訳は、同翻訳の復刻版のKurt PETERMANNによる解説によれば、レッシングが取り掛かり、三分の一ほどを訳し終えた後放棄していたのを、ボーデが取り上げて完遂したものである。レッシングがシュトゥットガルトの宮廷で活躍していたこのフランス人のバレエ改革者の議論に興味を持ったことが伺われるが、同時に放棄したのは、自分の思想と合わないものを感じたか、あるいはノヴェールの思想に本質的に保守的な面を見たからではないかと思われる。フランス語原文と照合すると、レッシングの翻訳には原文とかなりのズレが見られるが、ここでは詳述しない。
- 6 Lettres IV, p.54 以下Lettresからの引用箇所の註記は、この例のようにローマ数字で巻数を示した後、1760年のフランス語原典の頁数を示すことにする。
- 7 Lettres VII, p.122
- 8 Hermann PAUL, *Deutsches Wörterbuch*, 7. Auflage, Max Niemeyer Verlag 1976による。
- 9 アリストテレス『弁論術』(山本光雄訳) 岩波書店(アリストテレス全集第16巻) 1968年, p.11。なお、この翻訳テキストの用語ではπαθοςには「感情」が当てられているが、論者は「情念」の語を宛てた。
- 10 DIDEROT et al., *L'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780, Stuttgart - Bad Cannstatt 1967 Tome 12 pp.142-152. なお、『百科全書』にはこのほかに「イエス・キリストの受難としてのpassion」や「医学, 衛生学, 病理学, 治療術におけるpassion」「紋章学におけるpassion」の項目もあるがここでは触れない。
- 11 ibid. p.142
- 12 op.cit. p.147
- 13 ibid.
- 14 op.cit. p.150
- 15 ibid.
- 16 ibid. p.151
- 17 Lettres X, pp.264-265
- 18 ibid.
- 19 Lettres I, p1
- 20 Diderot et al. (*L'Encyclopédie*) Tome 11, p.42
- 21 ibid.
- 22 op.cit. p.41
- 23 op.cit. p.42
- 24 ibid.
- 25 ibid.
- 26 Lettres VI, p.78
- 27 ibid.
- 28 op.cit. p.79
- 29 Lettres III, p.38
- 30 Lettres VI, p.89
- 31 Lettres VI, p.84
- 32 Lettres I, p.2
- 33 森立子『絵画と舞踊ーノヴェールにおける絵画のメタファーをめぐって』「舞踊学」第24号 2001年, p.10
- 34 森2001. p.5
- 35 Lettres VII, pp.124-125
- 36 Lettres III, pp.44-45
- 37 Lettres IV, p.203
- 38 ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』(川村二郎, 三城満禎訳) 法政大学出版局1975年, 153頁
- 39 Ivor GUEST, *The Ballet of the Enlightenment*. Dance Books (London) 1996, p.88