

ノヴェール『手紙』(1760)における科学的思考の役割

清水 英 夫

This paper intends to demonstrate the significance of Jean=Georges Noverre's scientific thinking in his *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760). Close reading reveals that Noverre was acknowledged to the contemporary science such as anatomy and mechanics, and that the scientific thinking made a positive contribution to the establishment of his dance theory. Regarding 'drawing' as a scientific technique for composing dance as an art form, he employs 'picture' as a methodology for representing dance as a scenic spectacle. Besides, he recognizes man's body as a machine and explains the dancing techniques in mechanical terms. Yet he also asserts that the dance spectacle should not unconsciously conform to the rules of science, and that the dancing techniques should not be executed mechanically; they should be guided by the expressions of heart. His concept of man and his view of dance are hybrid mixture of artificiality and nature. Though Noverre has been generally considered as the advocate of Nature-modeled dance, these facts lead us to the reconsideration of his monochromatic figure as the antagonist against the artificiality of dance.

1. はじめに

19世紀において諸芸術が模範としたのが音楽であったなら¹, 18世紀において諸芸術の模範となったのは絵画であった²。ジャン=ジョルジュ・ノヴェール(1727-1810)もまた、こうした思想的潮流のなかにいた。著書『舞踊とバレエについての手紙』³における「バレエは絵画であり、舞台はキャンバスである」(I:2)というその主張にあらわれているように、ノヴェールは絵画の技法に倣いながら、舞踊の舞台をいわば一幅の絵画のように構成しようと考えていた。しかし実際のところ、絵画をモデルにした舞踊というノヴェールの構想は、どのような意図に基づいた、どのような手法によるものだったのだろうか。

またノヴェールが生きたのは、力学・物理学や医学・解剖学の発展を背景として、機械論の観念やその考えを人間にも応用し人間を一種の機械ととらえる人間機械論が思想的に確立した時代でもあった⁴。ダランベールら啓蒙思想家とも交流のあったノヴェールは、このような同時代の知識や思想に無関心ではいられなかったはずである。ノヴェールは、機械論的な考え方をどのように自らの舞踊理論のなかに取り入れていったのだろうか。

こうした問題意識に導かれつつ本論考は、『手紙』におけるノヴェールの舞踊思想を、絵画の方法論の観点(第2章)および機械論の観点(第3章)から考察していく。これらの検討を通じて、ノヴェールが科学的思考に積極的な価値を置き、それに基づいて自らの舞踊思想を形づくっていったことを明らかにしたい。その結果は、専ら「自然」を重視する従来のノヴェール像に代わって、その思想の「自然」と「人工」のハイブリッド性を浮

かび上がらせることになるだろう。

2. 絵画と舞踊

2.1 デッサンの技術

まず、18世紀における絵画の位置について振り返っておきたい。絵画というジャンルは、すでにルネサンス期に遠近法、透視図法という手法を確立し実践していたが、これらの手法は当時の科学、なかでも数学の理論を背景にしていた。また身体描写については、古代より比例理論に基づいた実践がなされてきたが、そこに16世紀末から17世紀にかけて発達した外科医学・解剖学によって、身体とそれを構成する各部位の形状や機能に対する正確な知識が加わった。解剖学的・医学的観察の生み出した身体に対する科学的な観察の方法、身体についての知識は絵画にも導入され、身体描写に生かされていくことになる⁵。このように身体という依然として謎を秘めた対象を注意深く観察し、その理解に向けてヴェールを一枚一枚剥がすように切り開いていく解剖学的な眼差しは、18世紀の視覚芸術における身体表現に顕著に見られる傾向となった⁶。ノヴェールが活動した時代において、絵画は科学的な手法により身体を観察し描くことにおいて舞踊よりも先を歩んでいたと言える⁷。ノヴェールが目し評価するのは、舞踊と比べたときの絵画のこうした科学的思考における先進性であったと考えられる⁸。

「現在の諸般の状況では、良い絵画の方がバレエよりも私の心を打つ。私は絵画に、計画性、合理性、そしてアンサンブルにおける精確さを見る。」(IX:240)

ではノヴェールは、具体的には絵画のどのような側面に倣おうとしたのだろうか。そこで注目されるのは、舞踊においても「デッサン」を取り入れるべき、とする次の主張である。

「デッサン (Dessein) は、バレエにとってあまりに有益である。バレエの制作にかかわっている者はそれに真面目に取り組んでいないのであるが。デッサンは形の魅力に貢献し、フィギュールに新しさと優雅さを、群舞に快樂を、身体のポジションに優美さを、アチチュードと踊りに精確さ的確さを与え、趣味が描き出すであろう道の上にくらかの花の種を撒くことだろう。デッサン (Dessein) を無視すると、構成 (composition) において粗野な過ちを犯すことになる。」(V : 72-3)

ノヴェールの言う「舞踊におけるデッサン」の意味をはっきりとさせるために、同時代の思想家たちによる「デッサン」の用例を参照してみよう。カユザック⁹の著書『新旧の舞踊』(1754)を見ると、「[ド・ラ・モットのオペラ・バレは] 美しいヴァトーの絵画のようで、それはデッサン (dessein) の精確さ、ブラシの優雅さや色彩のあらゆる輝きを必要とする」¹⁰とあり、絵画における「デッサン」の技術が音楽劇の制作においても求められるという認識が示されている。また、『百科全書』のルソーによる項目「(音楽における) デッサン (Dessein (en musique))」においては、「音楽におけるデッサン (dessein) とは、筋の発想、各部分の配置、全体のアレンジである」¹¹とあり、「デッサン」という語が音楽における制作技術の意で用いられている。これらの用例は、「デッサン」という語が、必ずしも絵画に限定されない諸芸術において、制作技術を表す語として用いられていたことを示唆するだろう。また、ワトレによる『百科全書』の項目「(絵画芸術における) 「デッサン (dessein)」によると、第一の意味として「芸術家によりペンや鉛筆で制作された物」が、第二に、より一般的に用いられる意味として「対象の線による模倣の技術」が挙げられている¹²。ワトレの定義によるこの第二の意味からは、「線を用いて作品を制作する技術」という意味において、「デッサン」が絵画を超えた諸芸術にかかわるものとしてとらえられていたことがうかがえる。18世紀において絵画が諸芸術にとって模範芸術であったという意味は、こうした「デッサン」という方法論の汎用性にも現れていると言えよう。ノヴェールもまたこのようなパラダイムのなかにいたと考えられる。『手紙』においてノヴェールが「デッサン」の重要性を説く際には、「デッサン」の技術的側面に

ストレスを置きつつ、その「線を用いて作品を制作する技術」を舞踊芸術の制作においても応用していこうとしていたと理解することができよう¹³。このことは、第3章で見るように、ノヴェールが舞踊の身体技法の技術的側面・機械性を重視することにもつながっていると考えられる。

2.2 デッサンによる構成

上の引用のなかでノヴェールは、デッサンを無視すると構成 (コンポジション) で過ちを犯すとしているが、これはどのようなことなのだろうか。ここで構成とは、全体をどのように構成するか、という芸術としての作品構成の意味に理解できる。そうしたときすぐに思い出されるのは、17世紀以来の古典主義的伝統のなかで規範となってきたアリストテレス『詩学』の思想であるが、それはノヴェールの時代においても依然として強い影響力を保っていたはずである。しかし、『手紙』における作品構成についてのノヴェールの考えはいまひとつ曖昧なものである。一方で、「それ [バレエ] は幕と場に分かれ、すべての場は幕と同様に始め、中間、結末をもたなければならない。つまり、導入部、筋そして山場をもたなければならない」(Ⅲ : 32-33) というようにアリストテレスに従った見解を示しながらも、他方では、バレエは場所、時間、筋の三つの統一を完全に守ることはできないとし、その代わりに「デッサンの統一」という概念を提起し、バレエはこれに支配されるとしている。

「バレエはある程度詩の規則 (regles) に従属する。しかし、それは場所の統一 (l'unité de lieu)、時間の統一 (l'unité de temps)、そして筋の統一 (l'unité d'action) に支配されないという点において、悲劇や喜劇とは異なる。バレエは、どうしてもあるデッサンの統一 (une unité de dessein) を必要とする。すべての場面が収束し、同じ目的へと向かうために。」(Ⅶ : 124)¹⁴

不定冠詞付きで提示されるこの「あるデッサンの統一」は、定冠詞付きで提示される三統一の規則とは異なって、作品の統一性を判断する客観的な基準を欠いているようにも見える¹⁵。すると「デッサンの統一」とは主観的、感覚的な判断であって、統一をどこに見るかは、それぞれの作品によって、あるいは見る者によっても異なることになるのだろうか。しかし、ノヴェールが「デッサン」という語に込めた意味を考慮するなら、「デッサンの統一」の背後にはデッサンの科学的思考と方法論があると理解すべきだろう。それは、「デッサン」の手法を用いてある特定の一場面を構成する、と

いう科学的な要請であるはずである。ならば「デッサンの統一」は、三統一の客観的な基準を放棄して主観的、感覚的な基準を主張したというよりもむしろ、絵画の手法の科学性を背景とした客観的な基準の提唱であったと理解することができるのではないか。「デッサンの統一」という概念を通じてノヴェールは、絵画の科学的な空間構成技法をバレエの空間構成技法にも応用することを主張しているのである。

ここで、この「デッサンの統一」という言葉を、カユザックが既に1755年の『百科全書』の項目‘ballet’で用いていたことを想起しておきたい¹⁶。カユザックは宮廷バレエの構成要素について次のように述べ、「デッサンの統一」をその最も重要な構成原理としている。

「この見世物〔宮廷バレエ〕には、特別の規則と、本質的な部分と補完的な部分とがあるが、それは叙情的で劇的な詩と同様である。

第一の規則はデッサンの統一 (l'unité de dessein) である。この種類の仕事のもとで同じ一つの拘束に服従する限りない困難のゆえに、それは時間の統一 (l'unité de tems) と場所の統一 (l'unité de lieu) を常に逃れるものであった。

バレエの構想 (L'invention) あるいは形式 (la forme) がその本質的な部分の第一のものである。一連のフィギュール (les figures) が第二である。動き (les mouvements) が第三である。歌、リフレイン、シンフォニーを含む音楽が第四である。装飾と舞台美術が第五である。詩 (la Poésie) が最後であるが、それは上演する筋 (l'action) の根本的な観念についていくらかの叙唱を与えるだけの役割しかもたないものである。¹⁷

ここでカユザックは、「デッサンの統一」を定冠詞付きで提示し、その構成要素を列記している。最も優先順位が低い構成要素として挙げられている詩が、舞台に様々なことがらが展開するのを許すためのいわば後付けされたつじつま合わせ程度の重要さしかもっていないことから、この「デッサンの統一」のもとでは、場所、時間の統一に加え筋の統一も存在しないことは明らかである。その点ではノヴェールの「デッサンの統一」と同様である。このカユザックの考える「デッサンの統一」は、フィギュール、動き、音楽、舞台装置、詩といった多くの要素を統括するいわばグランド・デザインを意味するだろう。その意味では主要な要素として挙げられている「構想あるいは形式」がこれら全体を表す語でもあろう。それは、作品を構成する諸要素をどのようにするかについ

ての意図・計画である。

このようなカユザックによる「デッサンの統一」の理解に対し、『手紙』におけるノヴェールの「デッサンの統一」は、多くの要素を取り込もうとするよりもむしろ、舞踊における絵画的な技術の側面に意識を集中させているように見える。ここで、ノヴェールはいまだ舞踊の分野では制作技術としても評価方法としても確立していなかったアイデアを提唱しようとしている。「デッサンの統一」に定冠詞が付いていないのは、こうした主張のあたりさゆえのことではなかったろうか。また舞踊における「デッサン」は、意図・計画というグランド・デザインの段階にとどまることなく、実際の作品制作の段階・舞台表象の過程における具体的な技術にもかかわってくるであろう。あらかじめ想定された構成要素には収まりきらない実践の過程における不確定性を考慮して、ノヴェールは「デッサンの統一」に不定冠詞を付けたのかもしれない。

このように、ノヴェールにとって絵画を舞踊の模範とするということは、視覚的に現れるものを舞踊の積極的な価値として考えることであった。それは詩 (物語)・言葉の規則から解放され視覚的な要請に基づいて舞踊を構成することであり、「デッサン」によって絵画の科学的な思考と手法を舞踊の制作・表現の現場に取り入れることであった。ノヴェールは絵画を模範芸術とすることで、舞踊作品の構成に科学に基づいた方法論を導入することを意図していたと言えるだろう。

2.3 絵画としての舞台

ノヴェールは、舞踊を舞台芸術として提示するにあたって絵画の方法論を応用しようとする。といっても、舞踊の舞台表象において絵画を模範とするということは、単に既存の絵画で扱われたテーマを舞踊でも取り上げたり、二次元の画面構成を三次元で再現してみせることを意味するのではない。ノヴェールによれば、舞踊の舞台においても絵画と同様に、諸要素の組み合わせ方や対比や配置、画面構成の分析とその構成原理の理解が求められ、そのために画家の描法を研究しそれに倣うことが必要となる。

「並の水準以上に向上したいと望む舞踊作家は、画家を研究し、彼らの画面構成と描法の様々な方法に倣うべきだ。舞踊の技法には画家と同じ達成目標があるからである。似姿をつくり、色を混ぜ、明暗をつける方法もそうであるし、フィギュールを集めてひだをつくり、優雅なアチチュードを取らせ、そして性格と情熱、表現を与える方法もそうである。」
(V : 68)

舞台表象のための具体的な方法論として、ノヴェールは幾何学に注目する。

「幾何学のちょっとした知識であっても大変有益である。というのも幾何学は、フィギュールに明瞭さを、組み合わせに正しさを、かたちに精確さを与えるだろうからである。」(V: 63-64)

また、舞台装置が遠近法を考えて作られているところで舞踊家がそれに無頓着であっては舞台上の効果が薄れてしまうので、踊り手の背丈を舞台上に段階的に配置することを主張する (VI: 99)。踊り手もまた舞台装置の一部であるからである¹⁸。

「イリュージョンを作り出すために画家が遠近法の規則に従っているのに、どうして彼自身画家である、あるいはそうであるべきメートル・ド・バレエが、その規則を破るのか？ (中略) 舞踊の静止したタブロー、あるいは舞踊の穏やかなタブローにおいては、踊り手の背丈の段階的な配置がなされなければならない。」(VI: 100)

また人物の衣装については、舞台背景、装置の色彩との調和やそれとの陰影のコントラストに配慮しつつ、その色彩を計画的に配置すべきとしている。

「ドレープや衣装の色彩は、舞台装置の色彩と対照をなさなければならない。私が美しい地にたとえる舞台装置が、落ち着いたものでなく調和的でないなら、またその色彩があまりに鮮やかで輝かしすぎるなら、タブローの魅力を壊してしまうだろう。」(VI: 96-97)

「輝かしい色彩を持ち、金銀で飾られた布地で覆われた舞台装置においては、衣装はラシャ仕上げでなければならないが、それはシンプルで、色合いは舞台装置で一番鮮やかな色と完全に対照をなしてはならない。この規則がきちんと守られないなら、すべての陰影と対照は失われてしまうだろう。劇場ではすべてが一致し、調和してはならない。舞台装置が衣装を考慮して作られ、衣装も舞台装置を考慮して考案されるとき、表象の魅力は完全なものになるだろう。」(VI: 98)

このようにノヴェールは、絵画の方法論を舞踊の舞台表象においても応用していこうとする。それは舞踊の舞台を科学的な手続きによって作り出していこうとする試みであったと言える。

しかしノヴェールは、舞台表象における幾何学や遠近法の重要性を強調しながらも、こうした科学的原理のみによって盲目的に舞台のすべてを構成しようとするには否定的であったように思われる。ノヴェールは「あらゆる最上のものを濫用することは、常に有害である」として、舞台においてシンメトリーを反復、多用することに異議を唱え、偉大な画家たちの絵画を参考にすることを勧める (I: 7)。ノヴェールによれば、それらの絵画には同じものが二つ描かれているようなシンメトリーはない。しかしそのことは、画家たちが「自然」の有り様をよく観察しそれに忠実に従った結果なのである。こうしてノヴェールは「自然」の価値を見出していく。そしてノヴェールは、体の器用さや脚の敏捷さのために感情表現が犠牲になるのは本末転倒であるとし、舞踊教師に対して、「自然」を忠実に模倣することによりシンメトリーの原則に無自覚に従ってきた習慣を改め、「舞台の上に様々な感情を、そのそれぞれが求める固有のニュアンスと色彩でもって描く (peindre)」(I: 7) ことを求める。また特に「劇的な場面 (scenes d' action) においては、自然がシンメトリーに取って代わらなければならない」(I: 7) ず、そこから「技術 (l' art) の産物であるシンメトリーは常に除外されなければならない」(I: 13) とする。「劇的な場面」では舞踊はエネルギー (énergie) をもって語る必要があり、機械的に扱ってはならないのであって、そこではシンメトリックで堅苦しいフィギュアよりもむしろ、美しい無秩序 (un beau désordre)こそが望ましいのである (I: 10)。

「乱雑 (le désordre) であっても混乱 (la confusion) であっても構わない。むしろ私は、無秩序 (l' irrégularité) 自身のなかに秩序 (la régularité) が現れると思う。私は創意に富んだ群舞を、力強いが常に自然な状況を、観客の目から振付家のあらゆる労苦を隠すような振り付けの手法 (une manière de composer) を求める。」(I: 14)

このようにノヴェールは、デッサンをはじめとする絵画の技術や、幾何学や遠近法といった科学的な方法論だけでなく、逆にそれらを壊すような「自然」の契機をも含むものとして、舞踊の舞台を考えている。ノヴェールは、イリュージョンが現れ舞台が生まれるための条件として、「すべての部分が調和し、芸術家たちが自然を自らの導き手かつモデルとする」(VI: 105) という状態を挙げているが、この状態は、科学的思考と、それにとらわれることなくまたそれを乗り越えようとする力が渾然一体となり協調し合っているよう

な、「自然」と「人工」の調和の状態を意味していると理解することができるだろう。

3. 機械論と舞踊

3.1 機械としての身体

ノヴェールは、絵画の方法論を舞踊に採用する際に取り入れた科学的な眼差しを人間にも注いでいく。『手紙』には、解剖学的、機械論的用語による身体の様々な説明が見られる¹⁹。

第11の手紙においてノヴェールは、足を梃子に見立てることで、長くて平たい足ではポワントがやりづらい理由を説明している（XI：306-7）。この説明は、簡単な物理学（力学）に基づくものと言えよう。

解剖学については、第5の手紙のなかで次のように述べている。

「画家が解剖学を学ぶのは骸骨を描くためではない。ミケランジェロの皮を剥いだ男²⁰をデッサンする（dessine）のは、醜い姿を自分のタブローに取り入れるためではない。しかしこうした練習は、人間をプロポーションのもとに把握し、動いていたりアチチュードの最中にある人間を描く（dessiner）ためには、必ず役に立つ。

ドレープの下に裸があるべきなら、肉の下には骨があるべきだろう。それぞれの部分が占めるべき位置を識別することは不可欠である。ドレープの下に人間が、皮の下に皮を剥がされる肉が、肉の下に骨格がなければならない。こうしてかたちは自然の真実と芸術の合理的なプロポーションのもとに描かれる（dessinée）。」（V：71-72）

またノヴェールは、解剖学の研究を舞踊の教育においても有用だと考える²¹。

「解剖学（l'Anatomie）の研究は、自分が育てようとする生徒へ教える授けるとき、それに明瞭さを与えてくれる。解剖学は、しばしば生徒の進歩を妨げる骨格の不備や悪習を解決してくれる。欠陥の原因を知れば、容易く修正できる。賢明で正確な検討に基づいて訓練と教育を行うなら、決して間違ったことにはならないだろう。」（V：69）

原因を究明できれば問題を修正できるという態度、そしてそれが解剖学の知識によって可能になるというこのようなノヴェールの考えは、機械論的な身体観に基づいた科学的思考によるものである。

第11の手紙において展開されるX字脚、O字脚

についての説明は、ノヴェールが身体を解剖学的な視線で眺めていたことをさらに裏付ける。例えば次のようである。

「このような[X字脚を持つ]者は、（中略）解剖学者の用語を借りれば、骨盤があまり広くないため、そこに接続し体幹の動きの一部を担っている筋肉を動かす余地があまりない」（XI：302）

第11の手紙では脚に限らず体格全般にわたって分析的、形態的、解剖学的な説明がなされており、こうした正しい科学的な知識に基づいた正しい練習法を目指すべきとしている。また解剖学の知識は、人間に限らず生物一般に当てはまる高い有用性を持つ。ノヴェールは、馬の調教師ブルジュア氏が解剖学を学んだことで、馬の状態が理解でき、適切で自然な命令の仕方がわかるようになった、というエピソードを紹介して解剖学の効用を裏付けている（V：70-71）。

第12の手紙では、大腿部を外側に開くこと（アン・ドゥオール）の大切さが主張されるが、その訓練においては骨盤展開器の使用が非合理的で有害なものとして否定されている。

「最も簡潔で自然な（naturals）方法とは、常に理性と良識が十分に働いているような方法である。アン・ドゥオールをするためには、適度の継続的な訓練によらなければならない。（中略）あの機械〔骨盤展開器〕の使用は有害である。生まれつきの欠陥を直すのは暴力ではない。それは時間と練習と専心のなせるわざである。」（XII：321-22）

解剖学の知識に基づいた合理的な訓練方法こそが、正しい舞踊教育に結びつくものである。だからこそ踊り手は、運動選手と同様に身体の摂生に留意しつつ、正しい練習に従事する必要があるのである（XII：325）。

このようにノヴェールは解剖学にきわめて意識的であったが²²、このことは、ノヴェールが1807年に出版されたサンクト・ペテルブルグ版『手紙』に「メートル・ド・バレエに必要な解剖学の知識について」と題される手紙を執筆していることによっても重ねて裏付けられる²³。この手紙のなかでノヴェールは、ウインスロー²⁴やボレリ²⁵、バルテス²⁶といった解剖学者の名を挙げ、もし解剖学の知識について不確かなところがあるのなら彼らの著作を参照することができるとしているが²⁷、このことはノヴェールが同時代の解剖学の諸著作に親しんでいたことを示すものであろう。

そしてノヴェールは、単にそれぞれの機能を担

う個々の部分を説明するためだけでなく、個々の身体部位を統合するより一般的なメカニズム・システムとしても、「機械」の語を用いていく²⁸。ノヴェールの舞踊思想における人間=機械は、医学・解剖学において機械が人間を理解し説明するためのモデルであったのと同様に、その人間観、人間理解を示していると言えよう。

3.2 身体技法の機械性

ノヴェールは、こうした機械論的な人間観に基づいて舞踊の身体技法（身体を動かし踊る技術）をとらえていく。ノヴェールはバレエを次のように記述する。

「バレエは、複雑さの差はあるにせよ、一種の機械 (machine) のようなものである。その様々な効果は、衝撃的で不意をつくものであり、それと同じくらい素早く多岐にわたる。そのフィギュールのつながりと流れ、敏速に続いていく動き、反対方向に回転する形、アンシェヌマンの混合、時とともに発展しながら持続するアンサンブルと調和。これらすべては、巧妙に設計された機械 (une machine ingénieusement construite) のイメージを抱かせないだろうか。

逆に、無秩序と混乱をもたらし、展開は不揃いでフィギュールのすっきりしないバレエは、無数の歯車とバネを備え、プロポーションにも精確さにも欠陥を持つために芸術家の予想も観客の期待も裏切る、組み合わせの悪い機械 (mécanisme mal combinés) の営みのようではないだろうか。」(V : 64-65)

ここには、舞踊の身体技法のもつ機械的な側面についてのノヴェールの認識があらわれているだろう。「パ、そのアンシェヌマンの流暢さと華麗さ、アプロン、確かさ、素早さ、軽さ、精確さ、腕と脚の対照性」などを「舞踊の機械性 (le mécanisme de la Danse)」(II : 27) ととらえるノヴェールは、これらを踊り手が学ばなければならない技術的基礎と考える。これらの技術は自然に身につくものではなく、訓練と努力によって人工的に獲得されるものであることは、アン・ドゥオールという基本的な技術ひとつとってみても明らかである。ノヴェールはアン・ドゥオールを、「この逆ほど人間にとって自然な状態もない」(XII : 315) とし、それをきわめて不自然な状態と考える。しかし、「正確なアン・ドゥオールなしにはすぐれた優美 (grâce) の踊りを踊ることはできない」²⁹ とし、この技術が動きの合理性に裏付けられた舞踊の基礎であることを疑わない。このことは、舞踊という芸術が徹底的に人工の産物であ

るというノヴェールの自覚をあらわしているだろう。ノヴェールにとって、こうした身体技法の機械性はバレエに不可欠のものなのである³⁰。

またノヴェールは、踊りが容易さと美を獲得するためには脚の動きが手の動きによって補完されなければならない、回転に際して股関節の動きは(アン・ドゥオールをはじめとした身体技法の) 芸術 = 人工 (l'art) に従わなくてはならない、と述べるが、こうした技術がまだ十分に身につけていない踊り手の現状のポジションを、「反自然的」(anti-naturelle) と評している³¹。身体技法の機械性・人工性こそが実践の容易さと美を生む、というこのような認識は、美という伝統的価値さえも、科学的な合理性を踏まえた人工のわざによって生み出されることを認めるものであろう。こうして身体技法の機械性は、単に動きの合理性、技術的必然性からだけでなく、美へとつながるものとしても肯定され、それゆえに「自然」なものとして積極的に評価されるのである。ここに、人工的な舞踊の技術さえも「自然」ととらえるノヴェールの芸術観を見ることが出来る。ノヴェールにとって、こうした技術の機械性によって構築される舞踊とは、自然化された人工とでも言うべき世界なのである³²。

もっとも、『手紙』において、機械という言葉が次のようにしばしばネガティブな意味合いを帯びて用いられていることも事実である。ノヴェールは、舞踊を何の考えもなく構成したり(ノヴェールの記述に沿って言えば、舞台での踊り手の配置についてシンメトリーの原則に無自覚に従ったり、といったことであろう)、何も考えずに舞踊を実践したりする結果生じる動きを、人間らしさや精神の欠如した機械的なものとして批判している³³。それは、操り人形 (marionnettes (X : 288), pantins (XII : 343)) や自動機械人形 (les automates (XI : 294)) の踊りのように、意味をなさない語の羅列 (II : 16) のようなぎくしゃくした動きに過ぎない。そこでは「手足のプロポーションを欠いた配置が、バネの動きと、アンサンブルを作り出すべき調和に絶えず逆らい、パには何の関連づけもない」(XI : 293)。

しかし、このようにネガティブに評価されているのは、身体技法の機械性そのものではない。身体技法の機械性は舞踊芸術の基礎となるものであり、否定されるべきはむしろ、その実践の仕方(およびその結果)における機械性である。ノヴェールにとって舞踊とは、身体技法の機械性に立脚しながらも、その実践・表象の過程においては機械的であってはならないという、逆説的ともいえる困難さを伴う芸術なのである。

3.3 身体技法の実践

ノヴェールは「舞踊の分類」³⁴と題された次の手紙のなかで、身体技法の機械性に基づく「機械的舞踊」とパントマイムつまり身振りを伴う「筋立て舞踊」を区別し、その性格を説明している。

「混同しないようにするため、私は舞踊を二つの種類に分けたいと思う。その第一は、『機械的あるいは技術的』舞踊で、その第二は『パントマイムあるいは筋立て』舞踊である。

第一のものは、目だけにしか語らず、その魅力は動きの釣り合い、ステップの輝かしさ、テンポの多様性にある。身体のエレヴァション、アプロン、精確さ、アティテュードの優雅さ、ポジションの上品さ、容姿のすぐれた優美さがその魅力である。これらは素材の部分 (la partie matérielle) 以外は何も示さない。

第二のものは、『筋立て舞踊 (danse en action)』の名を持つが、これはあえて言うなら、第一のものの魂 (l'âme) である。これは第一のものに道と表現を与え、目に魅力的に訴え心を魅惑し、そしてより生き生きとした感動へと導く。こうして芸術を構成する。』³⁵

この文章からも明らかなように、ノヴェールの言う「機械的舞踊」における身体技法の機械性は「筋立て舞踊」を支える基本であり、その土台となるものである。ただ「機械的舞踊」は「筋立て舞踊」によって補完される必要がある。ここでノヴェールが「筋立て舞踊」と呼ぶ「機械的舞踊」の「魂」であるが、これは「機械的舞踊」とは異なる別の身体技法を指し示すというよりはむしろ、「機械的舞踊」の身体技法の実践・表象の過程にかかわるものとして理解することができるだろう。その魂の所産は「あらゆる感情を忠実に伝達するもの」である身振り (les gestes) を通して表現される、とノヴェールは考える (II : 16)。こうして身振りが「筋立て舞踊」において重視されることになる。ノヴェールの考える舞踊の身体技法は、このような実践・表象の過程を経て芸術としての完成へと向かうのである。

「舞踊とは、適切に言うなら、専らバのメカニズムと腕の体系的な動きに限定される営みである。そのため舞踊は、多かれ少なかれカプリオールの巧みさ、敏捷さ、力強さ、高さなどに限定される職業であるかのように見られるかもしれない。しかし、身振りの動きがこれらの機械的な運動と一体になった時、舞踊は生き生きとした生命を得、関心を引きつけるものとなる。』³⁶

バレエのバヤ技術のメカニズムに結びついた動きに直接に奉仕する身体の分節化 (articulations) は、こうして感情表現によって支えられることになる³⁷。「もしその目が何も語らず、その心 (cœur) の状態を表明しないなら、その表現は偽りであり、その動きは機械的 (machinal) なものであり、その効果は真実ともっともらしさの欠陥と欠如により欠点を生じ」(X : 269) てしまう。そのような「愚行は論理に、力わざ (tours de force) は精神 (l'esprit) に、困難さは表現に、カプリオールはタブローに、媚態は優美に、決まりきった脚の動きは感情に、何も伝えない冷たい仮面は表情 (physionomie) の多彩な性格に置き換えられなければならない」(IX : 243)。そのためには、「表情 (physionomie) の印象的で変化に富む性格によって支えられた腕の表現的な動き」である身振り (gestes) によって語りかけることが必要となるのである (X : 269)。

身振りによる感情表現については、当時の絵画アカデミズムにおいては、デカルト『情念論』に由来し画家ル・ブランを経由して伝わる身振りについての類型的な考え方が依然として支配的であったと考えられる³⁸。しかしノヴェールは、こうした類型的な感情表現に必ずしも縛られてはいなかったろう。というのもノヴェールは、感情表現には類型化しきれない様々なヴァリエーションがあると考えているからである。ノヴェールは第9の手紙で、仮面を取り表情によって語ることで多様な自然を表現できるとし³⁹、また第10の手紙では、ポール・ド・ブラは感情表現の多様さに対応して同じく多様でなければならないとする (X : 264)。感情表現のあり方は規定の分類に収まるものではなく、表現する人によりまた状況によりヴァリエーションを持つため、表情や身振りも自ずと多様なものにならざるを得ないのである。

ではこのような感情表現は、ノヴェールの機械論的人間観の体系からはどのようにとらえられているのだろうか。ノヴェールは第10の手紙において、情念 (les passions) が機械としての人間を動かす原動力であるとしているが (X : 266)、イタリアからパリに來た有名なヴァイオリニストがその演奏技術ばかりを誇示するのを「頭のない機械人間 (l'homme machine & sans tête)」(X : 274) と揶揄していることからすると、身体メカニズムを動かす動力をその外部に求めているようにも思われる。人間を動かす原動力を司るのは私たちの魂 (âme) であるが (X : 289)、それはノヴェールの人間機械論の体系のなかにあるのではなく、機械論では説明できないものとしてその体系の外に位置するのではないだろうか。というのもノヴェールは、身振りが魂 (âme) や天性 (génie)、情念 (passion) から受け取る多様性は、

動きにエネルギー (l'énergie) と価値を与えるものであるがゆえに、単に規則 (règle) に基づいただけの動きを超えるものとして認識される、としているからである⁴⁰。ノヴェールが、身体技法の機械性を基礎として踏まえつつも、「魂(ame)を欠いた身体に何の意味があるのか」(Ⅷ：171)と問い、さらに感情表現の必要を訴えるとき、そこでは人間=機械の合理性や客観性を越える強い力で身体を動かすエネルギーが想定されている。

「この [le mécanisme de la Danseの] すべての部分が精神 (l'esprit) によって使いこなされないなら、天性 (le génie) がこれらの動きのすべてを導かず感情 (le sentiment) と表現 (l'expression) とが私をかき立て関心をひきつける力を発揮しないのなら、たとえそれを称賛し、その人間機械 (l'homme machine) に感心し、その力強さと敏捷さを正当に評価したとしても、私の心を少しも揺り動かすことはなく、感動することはないであろう。」(Ⅱ：27-28)

機械論の観点から身体と舞踊の身体技法を考察してきたノヴェールは、こうして科学的思考ではとらえきれない表現という問題に会い、再び魂や天性、情念といった「自然」を見出したと言えるのではないだろうか。このようにノヴェールが、機械論の外部を想定することができたのは、人間とその営みである舞踊についての機械論的思考の重要性を理解し、それを徹底して推し進めたからであったろう。ノヴェールが、機械論的還元を完遂せずに、それではとらえきれない「自然」を求めたとき、そこに「自然をモデルとした舞踊」というノヴェールの舞踊思想がはっきりと姿を現してきたと言えよう。ノヴェールの舞踊思想はしたがって、科学的思考という「人工」と、それをを超えるものとしての無秩序的な「自然」のエネルギーとの調和のなかに成立した思想であると言えるだろう。

4. むすび

ノヴェールは、『手紙』の冒頭において次のように述べていた。

「詩と絵画、そして舞踊は、美しい自然の忠実な複製に他ならない。」(Ⅰ：1)

この文章に象徴されるように、ノヴェールの思想は従来、自然をモデルとし自然に倣った舞踊を志向する点が強調され、その意味において舞踊の改革者とされてきた。そのような見方は、ノヴェールが科学的思考や機械的・人工的な身体技法を否

定したという考えに安易につながる可能性があるだろう。しかし実際のところは、既に見てきたようにノヴェールは、舞踊を絵画の技術の観点からとらえ直し、その科学的手法によって舞台を作り出そうと考えていた。また身体技法を機械論の用語で説明し、技術の教育・訓練から舞台での実践に至るまで、舞踊の機械性・人工性を必要不可欠なものにとらえていた。「機械」はノヴェールの舞踊理論にとって「自然」と並ぶ重要なキーワードであった。

「自然をモデルとした舞踊」というノヴェールの舞踊思想は、こうした機械・人工モデルと向き合うなかで生まれたと言える。それは、舞踊を科学的思考によってとらえつつ、その限界を積極的に補うべく提唱され実践された取り組みであったと言えよう。その意味で、専ら自然のみを重視するというような従来のノヴェール像は、見直されなければならないだろう。ノヴェールの考える人間像は、全くの自然でもなく、かといって全くの人工でもないものである。それは自然と人工のハイブリッドであり、こうした人間=機械により営まれる人工的であつた自然な舞踊をまた、ノヴェールは美ととらえたと言えよう。このように、18世紀における自然と人工をめぐる思想対立を背景にしたノヴェールの思想的な相克に留意することではじめて、ノヴェールを舞踊の改革者と呼ぶ意味が浮かび上がってくるだろう。

現代は、超一元論的に人間を機械に見立てるサイボーグの技術がいよいよ現実味を帯びてきた時代であり⁴¹、私たちは今、そうした現実にとどのように向き合っていくかが問われている。こうした状況は、医学・解剖学の発展を背景として人間機械論が興隆した18世紀の状況と似ているとも言えよう。ならば、絵画の方法論や機械論といった科学的思考に敏感に反応しつつ、その限界を認識し自然を見出していったノヴェールの舞踊思想は、現代の私たちにとっても示唆するものがあるのではないか。ノヴェールの『手紙』は、人間=機械の時代における人間とその営みについて、舞踊を通して考え実践したひとつの試みとして読み直すことができるかもしれない。

- 1 Cf.「あらゆる芸術は音楽の状態を憧れる」(W.ベイター 別宮貞徳訳『ルネサンス』富山房 1977年 p.144.)
- 2 佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究 ウアターからモーツァルトへ』岩波書店 1999年 p.104-5.
- 3 Jean=Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Stuttgart, 1760. 以下では『手紙』と略称する。本論考における『手紙』の引用はこの1760年版のリプリント (Broude, N. Y., 1967) に

- に基づき、その際は手紙の番号（ローマ数字）に続いてページ数（アラビア数字）を示す。なお、本論考におけるフランス語の表記は、引用文献の引用箇所におけるオリジナルの表記にもとづく。
- 4 医学者であり哲学者でもあったラ・メトリー『人間機械論』（1747）などに代表される。人間機械論については、例えばアラム・ヴォータニアン 高山宏訳「人間機械論」フィリップ・P. ウィーナー編『西洋思想大事典』平仄社 1990年 等を参照。
 - 5 例えば次の文章を参照。「ブルネレスキ、アルベルティ以来、イタリア・ルネッサンスの画家たちによって探求されてきた遠近法的空間が、いわゆる科学革命の時代に成立した「数学的」「機械論」的自然観を支える空間や視覚の理論に先駆ける位置にあることがあきらかとなろう。遠近法に従う絵画で探求されたことは、空間と視覚とを客観化すること、すなわち閉ざされた経験や習慣に従うのではなく、また実感された視覚に従うのではなく、無限についてのあらたな把握を含む数学的な手続きと実験の手続きとをもって、外界の客観的な像の再現を図るものに他ならなかったのである。それゆえに、遠近法の導入がもう一つの客観化的研究の産物である解剖学と結びつき、ルネッサンスの絵画の支えとなったのは当然のことであった。」（佐藤康邦『絵画空間の哲学』三元社 1992年 p.47.）
 - 6 例えば次の文献を参照。Stafford, Barbara Maria, *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. MIT Press, 1993.
 - 7 管見では、18世紀以前に解剖学の知識を取り入れて執筆された舞踊書は見当たらない。その最初のもはおそらく、Weaver, John, *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing*, London, London, 1721 ではないかと思われる。
 - 8 絵画における科学的思考は、医学的・解剖学的知識を踏まえた分節的で観察的な視線であり、二次元的な視覚的配置を問題とする限りにおいて、その全体としてのまとめり・統一が「機械méchanisme」という語のもっとも問題となる。それに対し、三次元空間における身体の実際の動きを扱う舞踊では、身体動きを統一的に把握する体系的理解としての「機械論méchanisme」が問題になるだけでなく、それが生きた身体を一種の機械として認識するという人間理解、人間観とも直接つながりを持ってくる（もしそうでなければ、舞踊が単に芸術作品にとどまらず価値観やモラル、健康観や倫理観にまでつながることが説明できないだろう）。この点において、舞踊における機械論は絵画の場合よりもさらに重層的な意義を持っていると言えるだろう。
 - 9 Louis de Cahusac (1706-59) カユザックは、J.=Ph. ラモーの台本作家として活躍し、百科全書の「舞踊danse」「バレエballet」等の項目を執筆するなど、啓蒙思想家たちのなかで最も舞踊に通じていたと考えられる人物の一人である。ノヴェールは『手紙』の第13、第15の手紙のなかで何度もカユザックに言及している。カユザックについては、拙稿「オペラのなかの舞踊 カユザックの理論に沿って考える」丸本隆編『初期オペラの研究』彩流社 2005 pp.111-30. を参照。
 - 10 Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, La Haye, 1754, vol.3, pp.108-9.
 - 11 Rousseau, Jean-Jacques, 'Dessein (en musique)', in Diderot et D' Alembert, *Encyclopédie* (reprint: Readex Microprint Corp., N.Y., 1969), IV, pp. 891a-b: 891a.
 - 12 Watelet, Claude-Henri, 'dessein', in Diderot et D' Alembert, *Encyclopédie*, VI, pp.889b-92b: 889b.
 - 13 ノヴェールの『手紙』が出版された18世紀中ごろにおいては、'dessein' は絵画の用語であり、現在のような「意図intention」の意味を持っていなかったようである（'dessein' in *Dictionnaire de Richelet*, Lyon, 1759, p.739b.）. しかし 'dessein' の語は18世紀を通じて徐々に「意図」という意味を獲得していき、他方、'dessin' の語が絵画の素描（デッサン）を意味するようになっていった（'dessein', 'dessin' in *Le Robert Dictionnaire de la langue française*, 1985, p.447; pp.449-50.）. なお山梨は、'dessein' の持つ「意図」の意味に注目しつつ、ノヴェールが図柄（デザイン）と筋の両方に「意図の統一」を考えていたとし、前者の空間を構成する図柄（デザイン）としての舞踊構想にノヴェールの重点があるとしている（山梨雅枝「18世紀のフランス美学とJ.-G.ノヴェールの『手紙』」（日本女子体育大学大学院スポーツ科学研究科平成18年度修士論文）2007年3月）。
 - 14 ノヴェールが『手紙』において「デッサンの統一」に言及しているのはこの箇所のみである。
 - 15 しかしそれは、ノヴェールの言うように「ある程度詩の規則に従属する」（VII: 124）ものにもなるのであろう。そのことは、第3の手紙における、シャルル・ル・ブランCharles Le Brun (1619-90) の「アレキサンダー大王の戦い」、ファン・デア・ミューレンの「ルイ14世の戦い」、ルーベンスによるリュクサンブール宮の鏡の間に設置されている「マリー・ド・メディシスの連作絵画」の評価へとつながっているだろう。
 - 16 管見では、『百科全書』のすべての記述のなかで、'l'unité de dessein' という語が用いられるのはおそらくこの箇所のみであると思われる。
 - 17 Cahusac, 'ballet', in Diderot et D' Alembert, *Encyclopédie*, II, pp.42b-46b: p.44a.
 - 18 ノヴェールはその具体例として、アポロンの役に場面によっては子供を使うことが効果的であることを挙げている。また自分の作品のなかでは狩人を扱ったバレエにおける試みを例として挙げ、ここでは遠近法に従った写実的な森を再現し、行列の人馬を六組作り、組ごとに注意深く背丈に段階をつけたことを述べている。さらに音の遠近感についても同様の配慮を行い、狩人の群れが大きな森の奥深く進むにつれ音楽もまた弱くすることでより効果を上げたとしている（VI: 101-5）。このようなノヴェールの幾何学や遠近法についての議論が、長さ、幅、深さにおける延長という三つの座標によってあらゆる位置が特定される、デカルト的三次元空間を前提としていることは明らかだろう。
 - 19 「機械」についての当時の一般的な考え方をここで概観しておくのが有益であろう。18世紀の用語法においては、「機械」の語がméchanique, méchanical, machinaux, machinalement といった形容詞、副詞のかたちで用いられた場合、それは解剖学や幾何学、パースペクティブに基づいた実践、物質（素材）、部分といったどちらかというマイナスの意味合いを持っていた。例えば百科全書の項目「機械（絵画）machine (peinture)」によれば、絵画におけるmachineとはタブローを解明するよき知性であり、grand machineとはそれのみならず優れた秩序（ordonnance）や構成（composition）をも意味する、とある（L' Abbé Mallet, 'machine (peinture)', in Diderot et D' Alembert, *Encyclopédie*, III, p.798a.）. それに対してmachine, méchanisme といった名詞で用いられた場合は、全体性、統一性、精神性、非物質（素材）性、エコノミー、秩序等を表し、どちらかというトラスの意味合いを持っていたとされる（Cf., Annie Becq, *La Métaphore de la machine dans le discours esthétique de l'âge classique*,

- Revue des Sciences Humaines*, t.58, no.186-87, 1982, pp.269-78)。また次の佐々木の文章を参照。「機械が多く部品を一つにまとめあげて、特定の効果を生み出すのと同様、絵画におけるmachineとは配列 (disposition) や調和 (économie), あるいは構成 (ordonnance) を指した。そこで, machineはle tout-ensemble (全体的なまとまり) と符合することとなり, 藝術のなかのむしろ精神的な効果を指す概念として, やがて作者の存在を確認する上での基盤となった。」(佐々木 前掲書 pp.511-12)。ノヴェールの「機械」の用語法も、概ねこのような18世紀の用語法に沿うものである。
- 20 ミケランジェロの《最後の審判》における聖バルトロメオ (手に剥いだ自分の皮を持っている) を指していると思われる。
- 21 また、ノヴェールの「舞踊芸術の復興」と題された次の手紙の文章を参照。「私は若いころ骨学を学んだが、これは私のレッスンにおいて、指導時間の短縮にあたって、主要人物の演技に明確さを加えるの種々の大変有効であった。このわざにより、私は運動の妨げとなる諸要因を解明することができるようになった。また人体の骨格構造や、その種々の運動に作用するてこちようつがいを知ることで、私は生徒に自然が望まない動きを強いることなく、各生徒の体型を注意深く調べたうえで訓練を施すことができた。」(Noverre, 'Lettre I (Renaissance de l'art de la Danse)', *Lettres sur la Danse et les Arts Imitateurs*, Éditions Lieutier, 1952, pp.11-16 : p.12.) なおこの手紙は1760年版の『手紙』には含まれておらず、1803-4年に出版されたサント・ペテルブルグ版『手紙』(*Lettres sur la Danse, sur les Ballets et Les Arts*) の第2巻第7の手紙として初出した。1807年のパリ版『手紙』(*Lettres sur Les Arts Imitateurs en général, et sur la Danse en particulier*) では第1巻第9の手紙として再録されている。なお小倉重夫訳『舞踊とバレエについての手紙』富山房 1974年では、「補一の手紙」として訳出されている。
- 22 これらの他にも、ノヴェールの機械論的な身体観を示す「機械」の用例を挙げることができる。次を参照。「腕は機械 (la machine) のバランスウェイト (contrepoids) のような役割をする。」(XII : 335) ; 「背中がいわば機械 (la machine) のバランスウェイト (contrepoids) のような役をすることで、バネは滑らかに上下する。」(XII : 349) また、第9の手紙の 'toute la machine' も、踊り手の身体を表す語として用いられている (IX : 224)。
- 23 Noverre, 'Lettre VIII (Des connaissances d'anatomie nécessaires au maitre de ballets)', *op.cit.*, pp.56-66. サント・ペテルブルグ版『手紙』の第2巻第14の手紙として初出したこの文章は、1760年版『手紙』には含まれておらず (小倉重夫訳『舞踊とバレエについての手紙』富山房 1974年にも含まれない)、1807年のパリ版『手紙』において第1巻第13の手紙として収録されている。なお、サント・ペテルブルグ版『手紙』において、この手紙に続く第2巻第15の手紙は「メートル・ド・バレエに必要なその他の知識について」と題されており (Noverre, 'Lettre IX (Des autres connaissances nécessaires au maitre de ballets)', *ibid.*, pp.66-72. 内容は1760年版『手紙』の第5の手紙と同一である)、このことは、メートル・ド・バレエにとってはあらゆる知識のなかで解剖学の知識がとりわけ重要であるとするノヴェールの認識をあらわしていると理解できよう。
- 24 Jacques-Bénédict Winslow (1669-1760) デンマーク人の解剖学者。
- 25 Giovanni Alfonso Borelli (1608-1679) イタリア人の数学者・生理学者。主著『動物の運動』(*De Motu Animalium*, 1680) は、機械論の観点から動物の運動を説明したパイオ・メカニクスの試みで知られる。
- 26 ノヴェールはBarthèsと表記しているが、百科全書にも寄稿したモンペリエ学派の解剖学者・生理学者であり、フランスにおける最初の生気論者とされるPaul Joseph Barthez (1734-1806) のことではないかと思われる。著作に*Nouveaux élémens de la science de l'homme*, 2 vols, 1778 がある。
- 27 Noverre, 'Lettre VIII (Des connaissances d'anatomie nécessaires au maitre de ballets)', *op.cit.*, p.66.
- 28 次の用例を参照。「部分的に動かすよりは機械全体 (toute la machine) を動かす方が余計に時間が必要だ。」(XII : 352) ; 「大きな機械全体 (la grande machine) を正しい感覚をもって動作させる」(XIII : 389)
- 29 Noverre, 'Lettre VIII (Des connaissances d'anatomie nécessaires au maitre de ballets)', *op.cit.*, p.63.
- 30 ノヴェールの言うこうした機械的な舞踊についての考えを、いわゆる「純粋舞踊 (simple dance, danse simple)」(つまり身体の動きそれ自体を追求し踊りそのものを見せることを目指す舞踊、言い換えるなら、踊りの内容ではなくいわばその形式を見せることを主眼とする舞踊) に重ね合わせてとらえるなら、このノヴェールの考えに20世紀の舞踊表現における形式主義の先駆けを見ることができるともいえる。それに関連して、カユザックもまたこのようなシンプル・ダンス (の技術的基礎) を肯定的にとらえていたことが想起される (カユザックの考えるシンプル・ダンスについては、拙稿 前掲書 pp.118-20 を参照)。
- 31 Noverre, 'Lettre VIII (Des connaissances d'anatomie nécessaires au maitre de ballets)', *op.cit.*, p.64.
- 32 Cf. 「自然は私たちにいつでも完全なモデルを与えてくれるわけではない。だからそれを修正し、快い位置に、好ましい日の下に、適切な状況のなかに置く技術をもつことが必要である。それによってモデルの欠点を見えなくし、それに本当の美となるために必要な優美さと魅力をもう一度与えるのである。」(VI : 89-90) ; 「芸術 (l'art) は技術 (l'art) を隠すことを知っている。」(I : 14) このようなノヴェールの自然観は、「美しい自然」という18世紀の美学概念と呼応している。「美しい自然」とは自然そのものではなく、そこに見出される欠点を人工的に補うことで、自然と人工が交差する領域に人工的に創出される自然の理想的なヴァーチャル・イメージである。
- 33 次の用例を参照。「舞踊の断片を機械的に扱い (traitera ce morceau de Danse machinalement)」(I : 10) ; 「この芸術の機械的な実践 (l'exécution mécanique de cet Art)」(II : 27) ; 「機械的な実践 (l'exécution mécanique)」(III : 38) ; 「その実践は機械的なものとなり (leur execution sera machinale)」(III : 46) ; 「機械的で不明確な動き (des mouvements méchaniques & indéterminés)」(VII : 110) ; 「多数のパを機械的に身につけることに執着し (ils s'attachent à former machinalement une multitude de pas)」(X : 282) ; 「美しい詩句を機械的に読み上げ (en récitant machinalement de beaux vers)」(X : 286)
- 34 Noverre, 'Lettre V (Division de la danse)', *op.cit.*, pp.37-42. サント・ペテルブルグ版『手紙』の第2巻第11の手紙として初出したこの手紙は、1760年版『手紙』には含まれておらず、パリ版『手紙』では第10の手紙として再録されている。なお、ノヴェールのこの分類を踏まえアンドレ・ルヴァンソンは、『手紙』の改題において、舞踊の歴史を、具体的な意味や論理を求める「劇的表現やりアリ

- ズムを重視する考え方」と、造形的形式そのものを作品として呈示しようとする「華麗な技巧、装飾的な美を評価する純粹舞踊の考え方」という二つの立場の興亡の歴史ととらえている (André Levinson, 'Vie de Noverre', in Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Paris, 1927, pp.1-LV: p.XXX II.)。
- 35 Noverre, 'Lettre V (Division de la danse)', *op.cit.*, p.37. このようにノヴェールは『機械的あるいは技術的』舞踊を「素材」という言葉で表しているが、この点についてノヴェールが、第7の手紙のなかでアリストテレス (『形而上学』) にならって、バレエもまた素材 *matière* (質料) と形式 *forme* (形相), そしてそれらの一体としての姿 *figure* を持つとしていることに注目したい。ノヴェールによれば、バレエの素材とは表現しようとする主題、形式とは筋書きの巧妙な独創性、姿とはバレエを構成するあらゆる部分である (VII: 123-24)。このことを踏まえるなら、ノヴェールが次のように機械的舞踊を素材に喩えるとき、それを必ずしもネガティブにとらえる必要はないだろう。「何も表現せず、何も物語らず、性格もなく、論理的につながった筋も描かず、なんら劇的な要素もたず、バのつながりのみで構成されたフィギュア・ダンスは、私に言わせれば、前にも述べたとおり、この芸術の限られた動きと、技術の機械的な部分 (*mécaniques de l'Art*) の難しさだけを披露する、単なるデヴィエルトイスマンに過ぎない。これはすべて単に素材 (*matiere*) に過ぎない。」 (VII: 127)
- 36 Noverre, 'Lettre I (Renaissance de l'art de la Danse)', *op.cit.*, p.12.
- 37 Noverre, 'Lettre VIII (Des connaissances d'anatomie nécessaires au maître de ballets)', *ibid.*, p.63.
- 38 デカルトはその『情念論』の中で、基本情念として「驚き」「愛」「憎み」「欲望」「喜び」「悲しみ」の6つを挙げ (Descartes, 'Les passions de l'âme', *Œuvres philosophiques*, Tome III, Édition de F. Alquié, Carnier Frères, 1973, pp.939-1103; pp.1005-6.), その他の情念はすべてこれらの基本情念の組み合わせから成るとし、情念の外的表徴は、眼と顔のはたらし、顔色の変化、ふるえ、無気力、気絶、笑い、涙、うめき、ため息などとして表れる、とした (*ibid.*, p.1036.)。画家シャルル・ル・ブランは、デカルトの『情念論』を最大の着想源として、1668年に王立絵画アカデミーで行った講演 (ル・ブラン 小佐野重利解題・監修 アカデミー古文庫研究会訳「感情表現に関する講演」『西洋美術研究』No.2 1999年 pp.146-61)) の中で、デカルト同様「驚嘆」「愛」「嫌悪」「願望」「喜び」「悲しみ」という6つの基本情念を挙げ (*ibid.*, p.147.), 顔が身体全体のなかで魂が感じる情念をことのほかよく見せるとする (*ibid.*, p.148.)。さらにル・ブランは、驚嘆、崇拜、恐れ、願望、不安、嫉妬、憎悪、悲しみ、喜び、笑い、怒りなどの情念によって顔の表情がどのように変化するかを、眉、目、鼻、口の動きに即して列挙し、情念の表現としてその表情 (*expression*) を類型化し、図に描き出版した。こうしたル・ブランの情念の絵画表象は、絵画教則本のような役割を果たし、少なくともドーミエ (1808-79) の時代に至るまで、いわば画家たちのパターン・ブックとして広く流布し、アカデミー教育のなかでも長く使われていった (*ibid.*, p.160.)。そのことは、例えばホガースの『美の分析』(1753年) 中のル・ブランへの言及からも伺い知ることができる (Hogarth, William (Burke, Joseph (ed)), *The Analysis of Beauty*, Oxford, 1955, p.138.)。
- 39 次の用例を参照。「この[自然の]無限の多様性」(IX: 200); 「疑いようもなく、自然のグラデュエーションとその産物の段階は無限であり、その多彩さは莫大で知り尽くせない。」(IX: 218)
- 40 Noverre, 'Lettre VIII (Des connaissances d'anatomie nécessaires au maître de ballets)', *op.cit.*, p.63. このノヴェールの考えに、後のロマン主義舞踊につながる思想を垣間見ることができよう。
- 41 例えば次の文献を参照。Warwick, Kevin, *I Cyborg*, University of Illinois Press, 2004.