論文

物語としてのバレエ、記号としてのパ　ガスパロ・アンジョリーニの舞踊観

清　水　英　夫

Ballet as narrative, *pas* as sign. Gasparo Angiolini's view of ballet d'action

This paper intends to reappreciate Gasparo Angiolini (1731-1803)'s view of ballet d'action comparing with Jean=Georges Noverre. Close reading of his letters (*Lettere di Gasparo Angiolini à Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi* (1773)) shows that Angiolini's view on the connection of each scene is quite clear; the plot should be the conduct principle. Angiolini thinks that the story should be told only by the means of 'pas', the language of ballet, then the libretto is not necessary for its representation. On this point, Angiolini's claim on the narrativity of ballet seems to be much more thorough than that of Noverre. Yet in pursuance of ballet d'action, Angiolini recognizes the ambiguity of the meaning of ballet language compared with spoken language. He thinks ballet language as a kind of sign, and values the ambiguity as its uniqueness. This recognition leads him to the valuation of 'pas' as movement itself, and Noverre also shares this idea; it seems to be quite close to our idea of so-called 'pure dance'. In these senses, Angiolini's view provides us the right point of reference for reconsidering the assertion of ballet d'action, and still holds the significance in the history of ballet.

1　はじめに

筋立て舞踊（ballet d'action）[1]の代表的提唱者はノヴェール[2]であると言われる。しかしノヴェールと並んで筋立て舞踊を主張したイタリア人振付家ガスパロ・アンジョリーニ[3]については，一般的には十分に知られているとはいえない[4]。こうした状況に鑑み本稿は，複数の舞踊史の可能性へ向けて，アンジョリーニの思想をノヴェールとの相違に留意しつつ明らかにすることを目指すものである。本稿において主に検討するのは，1773年に出版されたアンジョリーニの『パントマイム・バレエについてのノヴェール氏への手紙』[5]（以下，『手紙』と略称。丸括弧で括った数字はこの『手紙』からの引用頁を表す）である。

アンジョリーニが『手紙』を執筆した動機の一つは，自分が筋立て舞踊の創始者である，というノヴェールの主張[6]を批判することであった。アンジョリーニによれば，舞踊の発展はフランツ・ヒルファーディング[7]やその他大勢の者たちの努力によるものであり，決して一人の手によるものではない。アンジョリーニにとってこのようなノヴェールの発言は容認できないものであった[8]。

アンジョリーニはまた，『手紙』においてノヴェールのバレエ作品を批判したが，それに対しノヴェールは，同年初演された自身の作品＜ホラティウスHoraces＞（1773年，ウィーン）への序文[9]において，アンジョリーニに辛辣な返答を行った[10]。こうして，筋立てについてなどバレエのあるべき姿をめぐるいわゆるバレエ・ダクション論争が加熱していくことになる[11]。この論争を創始者争いと見なし，両者の考え方にさほどの違いを認めていないのが一般的な認識であるように思われるが[12]，そもそもアンジョリーニは『手紙』のなかで自分が筋立て舞踊の創始者だと主張したわけではなく，ノヴェールの才能を評価しつつも，先人の業績とその恩恵について全く言及せずに自分が創始者だと発言したノヴェールの傲慢さを批判したのであった[13]。むしろアンジョリーニが『手紙』を書いた真の意図は，ノヴェール宛の手紙の体裁を取りながら，ノヴェールと比較しつつ自身の舞踊観を表明しようとするところにあったように思われる。

以下では，『手紙』に沿いながら，ノヴェールとの相違に留意しつつ，筋立て舞踊をめぐるアンジョリーニの考えを検討していくことにする。

2　物語ることをめぐって

2-1　ヒルファーディングの舞踊改革

アンジョリーニによれば，舞踊において筋を物語ろうとする試みは，アンジョリーニの教師であったヒルファーディングによって開始された。ヒルファーディングがその試みを始める以前の舞踊は，全体を貫く筋を欠くなかに多くの短い踊りが挿入されるようなものだったという[14]。これに代わる新しい舞踊の姿を求めて，ヒルファーディングは「少しづつ独力で序，中間，終わりをもつ筋立てられたパントマイムを着想し，組み立て，作り出し」(14) ていった。

「1742年に，…アルレッキーノやプルチネッラ，ジャングルゴロなどのパ・ドゥ・ドゥは，彼［ヒルファーディング］によって小麦の脱

> 穀人や炭焼き人，ハンガリーのジプシー，チロル人，モラヴィア人などの自然な人物に替えられた。これらの舞踊の各々は，風習や衣装やこれらの人物の状態に合った小さな行為(azione）を伴って上演された。･･･彼は同時に，ばかげた仮面や意味がない奇妙な習慣を改めた。これらのすべてを投げ捨てずに幻想的な登場人物を節制して用い，常に簡素さと真実へとより近づこうとした。」(12-13)

こうしたヒルファーディングの改革によって，舞踊は筋のなかに意味づけられるようになり，新しく生まれ変わったとアンジョリーニは考える[15]。アンジョリーニの舞踊観は，このようなヒルファーディングによる舞踊において物語ろうとする試み，筋立て舞踊の主張を引き継ぐものである。

2-2　オペラの改革と筋立て舞踊

バレエを筋立てていこうとする意見は，当時のオペラ改革の文脈でも唱えられた主張であった。例えばルソーは，オペラの幕間に挿入されるディヴェルティスマンとしてのバレエがオペラの筋立てを阻害していると考えた[16]。このような，舞踊が筋の進行を妨げているとする批判は，ジャン＝フィリップ・ラモー[17]に代表されるオペラ・バレというジャンルに対して多くなされたものである[18]。こうした，舞台芸術において華やかな技巧が賞賛され筋の展開を示すものが少なく一貫性に欠ける現状を改革しようとする意図を，当時のオペラとバレエは共有していた[19]。

ここで，オペラ改革が批判したオペラ・バレというジャンルに注目しよう[20]。全体を統一する筋を持たないモザイク的な作劇法を特徴とするこのジャンルは，筋立て舞踊に対し最も対照的な特徴をもつと考えられる[21]。とはいえ，オペラ・バレに作品全体をまとめる契機が何もないわけではない。作家ド・ラ・モットが作曲家カンプラと組んで制作した＜ヨーロッパ恋物語L'Europe galante＞（1697年初演）を例にとるなら，この作品では，フランス，スペイン，イタリア，トルコのそれぞれの国民性を描写する四つの恋物語が展開し，場所，時間の統一はもちろん筋の統一も欠如している。しかしそこでは，具体的に展開される恋物語の背後の「愛が勝つのか不和が勝つのか」という観念的主題が，作品全体をまとめる契機として機能している[22]。このような契機をド・ラ・モットは「関心の統一l'unité d'intérêt」と呼び，三統一に代わる第四の統一概念とした[23]。ド・ラ・モットは，三統一のように客観的な要素に即して作品を位置づけようとするのでなく，作品の統一のありかを見る者の抱く関心の次元に求めるのである[24]。オペラ・バレはこの「関心の統一」に基づく作品構成を体現する典型的なジャンルであると言えよう。

しかしこの関心の統一は，作品の客観的な基準ではなく見る者の主観的な感性によって形成されるものであるため，他の三つの統一の規則と比べると客観性に欠けることは否めない[25]。例えば，ラモー作曲＜インド諸国の恋物語Les Indes Galantes＞（1735年）には，複数の恋物語を統一する「観念」が不在で，＜ヨーロッパ恋物語＞で見られたような関心の統一への配慮を見ることは困難である[26]。そこでのラモーの意図は，作品を「筋立て舞踊」として実現することよりもむしろ，ガボットやタンブラン，コントルダンス等多彩な舞踊形式を用い，技術がますます華やかになりつつあった時代の踊り手の要求に応えることにあった[27]。

このような技術偏重の潮流のなかで，バレエにおける「関心」のうつろいやすい現状を改革するために興ったのが筋立て舞踊の主張であった[28]。筋立て舞踊において「筋の統一」は，バレエを構成する動き・音楽・装置・衣装などの様々な要素を一貫した筋のもとに統一的に表現しようとすることによって確保されるだろう。アンジョリーニが舞台における装飾の過剰を批判し，簡素さの美を追求する（34; 96）のは，バレエの改革に向けたこのような状況把握と構想によるものであったと考えられる。

3　アンジョリーニの舞踊観

3-1　筋立て舞踊の主張

3-1-1　劇としての舞踊

では，アンジョリーニの主張を具体的に見ていくことにしよう。アンジョリーニは，舞踊は詩(演劇)を模範とすべきであると主張する[29]。アンジョリーニは，劇は筋を物語るものであり，自分の作品＜ドン・ジュアンDon Juan＞（1761）や＜包囲されたシテールLa Citera assediata＞（1762）（いずれも作曲はグルック）は劇（dramma）に他ならないとする[30]。

> 「劇（dramma）は筋（azione）を語ろうとするものである。アリストテレスの『詩学』第３章を見よ。しかし，舞踊が劇（un dramma）でないとするならそれは筋（un' azione）ではないが，舞踊が筋（un'azione）でないとするなら，それは一体何だというのか？」(32-33)

アリストテレスの『詩学』を参照していることからも，アンジョリーニが詩を着想の源としてだけでなく制作のための方法論としても模範と考えていたことは明らかである[31]。そしてアンジョリーニは，舞踊に筋が欠かせないとするならば，それ

はホラティウスが言うように[32]簡素なものであるべきで，あらゆるものが筋に関係づけられるべきである，とする（31; 33）。

といってもアンジョリーニは，はじめから詩作の方法論である三統一を厳密に守るべきと考えていたわけではなかった。1761年の作品＜ドン・ジュアン＞への序文においてアンジョリーニは，この作品は時間と場所の統一を守っていないとし[33]，舞踊には劇作の諸規則を厳密に当てはめることはできず「もっともらしさ」を頼りにすべきである，と述べている[34]。

しかし1761年から1765年の間に三統一についてのアンジョリーニの考えに変化が起こる。アンジョリーニは，1765年のヴォルテール[35]原作による作品＜セミラミスSemiramis＞（作曲グルック）への序文においては三統一の保持を主張する[36]。そして1773年の『手紙』においては，次のようなヴォルテールによる＜オイディプスŒdipe＞（1730）への序文の一節を引用し，筋の統一の重要性を強調している。

> 「舞台作品（une pièce de théâtre）とは何だろう。それはある一つの筋の上演（la représentation d'une action）である。なぜ一つであって，二つでも三つでもないのか。それは，人間の精神がいくつもの主題を同時に理解することができないからであり，分割された関心はすぐに消え去ってしまうからであり，私たちは一つのタブロー（un tableau）に二つの出来事までもがあるのを見て気分が悪くなるからであり，要するに，唯一の自然が私たちにその規則が自然のように不変であるべきことを示してきたからである。」（26-27）[37]

このようなヴォルテールの作劇の規則に厳格な姿勢に触れたことが，アンジョリーニが筋の統一を擁護する立場を取りそれを保持していくきっかけになったと推察される[38]。

3-1-2　ノヴェールによる舞踊と絵画の類似

他方ノヴェールは，『舞踊とバレエについての手紙』の冒頭の「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」[39]という言葉に表れているように，舞踊を絵画になぞらえる。ノヴェールは，絵画を舞踊の模範とすることで，単にそれをアイデアの源としてだけではなくその制作の手法を舞踊作品の制作にあたっても適用しようとしていたと考えられる[40]。しかし舞踊は，私たちに関心をかきたてる強さにおいて絵画に勝っている。

> 「美しいタブローといえども，自然の模写にすぎない。これに対して美しいバレエは，芸術のあらゆる魅力で美化された自然そのものである。…そのような，生きた，変化に富むタブロー（tableaux vivants et variés）はわたしの想像力をどれほどに支配することであろうか。これほどに強く人間自身の関心をかきたてるものはない。」[41]

では，このような絵画としてのバレエにおいて，筋立てはどのように確保されるのだろうか。引用文中のtableau vivant（活人画）という言葉に注目しよう。活人画とは歴史画の静的で深い意味を秘めた場面に価値を置く傾向を極めた18世紀的な絵画のジャンルである[42]。また歴史画とは歴史的物語の内容を見る者に明瞭に理解させることを目的とした絵画であるが，ノヴェールは，ル・ブランCharles Le Brunの描いた＜アレクサンドルの戦＞とファン・デア・ミューレンVan der Meulenの描いた＜ルイ14世の戦＞の例を挙げたあと，歴史画のあるべき姿について次のように述べる。

> 「もし見る目のある人が見てすぐに画家の構想（l'idée）を見抜くことができないのなら，もし画家が選んだ歴史上の出来事が鑑賞者の記憶に即座に甦らなければ，扱い方に欠陥があり，場面の選択に誤りがあり，構成（la composition）がつまらなく味わいがないことになる。」[43]

活人画としてのバレエもまた同様に，物語の筋をたどりながら，詩のように人物の表情や感情を伝えることを目的とする。そのことを裏付けるのが，ノヴェールが示す，筋立て舞踊がルーベンスによるマリー・ド・メディシスの生涯を描いた（24枚の）連作絵画に相当する，という考えである[44]。ノヴェールは，筋立て舞踊を物語の筋により構成される場面の連続であると考え，そのような場面の連続的な展開については，悲劇と同様，余計な脱線や逸脱をせず，導入部・展開部・山場という展開の過程を経なければならないとする[45]。具体的な例としてノヴェールは，ヴォルテールの悲劇＜メロープMérope＞を挙げ，登場人物がすべて筋立てに貢献していることを評価し，筋立て舞踊もまたそのようでなければならないとしている[46]。ノヴェールはこのように，バレエを空間構成としては絵画になぞらえながらも，その場面展開については詩の構成原理である筋の統一を考えている。

しかしノヴェールは，その第7の手紙において場所，時間，筋の三つの統一を完全に守ることはできないと主張し，そのかわりに「デッサンの

統一une unité de dessein[47]」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に従属する。しかし，それは場所の統一，時間の統一，そして筋の統一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。」[48]

ノヴェールは，「デッサンの統一」という概念の意味するところを『舞踊とバレエについての手紙』においてこれ以上説明していない。そこで，ノヴェールの「デッサン」についての記述を参照しよう。まず注目されるのは，デッサンの語によって絵画の技法の舞踊への導入を説明していると考えられる次の箇所である。

「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，群舞に快楽を，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と的確さを与え，趣味が描き出すであろう道の上にい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。」[49]

ここでノヴェールがデッサンという絵画の用語で主張しようとするものとは，舞台表象の空間的・視覚的構成，つまり見た目の重要さであっただろう[50]。デッサンがこうした絵画的な技法という意味において統一性を持つとするなら，それは舞台空間の視覚的構成，空間的配置における統一性を意味するであろう。しかしそのような「デッサンの統一」が，果たしてバレエの場面の推移を導く指標となりうるのだろうか。この点についてノヴェールの説明はない。

一方でノヴェールは，次の箇所においては「デッサン」を舞踊の「構想（l'idée)」と同一視しているように見受けられる[51]。

「よく検討された計画（un Plan）を作成することなく，大きな構想（de grands desseins）を取り扱おうと試みるのはやめなさい。あなたの構想（ideés）を紙の上に百回書いてみなさい。あなたの劇（Drame）を場面（Scenes）に分けてみなさい。」[52]

もし「デッサン」がこうした劇の「構想」の意味において統一性を持つと言うのであれば，「デッサンの統一」とは結局のところ，劇の筋の構想を統一していくことに他ならないことになろう。

このようにノヴェールは，一方で舞踊の場面の連続的な展開を悲劇の筋になぞらえ，他方でそれを否定し「デッサンの統一」を唱えながらも，それを筋に代わる場面展開の新たな指標としては示しきれていないように思われる。この点において，『舞踊とバレエについての手紙』におけるノヴェールの態度は一貫しているとは言い難い。その揺れは，1772年の＜アガメムノンの復讐＞への序文においても見られる。ノヴェールはそこで，自分の作品が劇作の諸法則を破っていることを明言しつつ[53]，筋の統一がとれていないという批判をウェルギリウスほどではないとかわしたり[54]，登場人物に架空の名前を付けたこと[55]，アガメムノンの子オレステスの年齢を若く設定したこと[56]，トロイ軍の包囲が長く続いたことにしたこと[57]の理由を説明したりと自分の作品を弁護した後，次のようにこの作品においては「必要性necessity」こそ各場面を連続的に関連づける唯一の規則となっていると主張する。

「もしこれらの議論が私を正当化するのに不十分であるようなら，私は必要性（necessity）によって弁護しなければならない。それこそ，私の上演を導くただひとつの法則としてずっと作動したものである。」[58]

ノヴェールは，シェークスピアの例を挙げながら，舞踊においても想像力を自由に働かせるには三統一でなく作者の「必要性」こそが出来事を関連づける規範となるとし，それは見る者にとって説得的と受け取られることにより正当化されるはずだとする[59]。つまり観客が作者の「必要性」をその作品が要請する「必然」として受け取るようであるなら，それは正当なものと認められることになる。このようなノヴェールの言う「必要性」の契機には，ド・ラ・モットの唱えた「関心の統一」のように，三統一のような作品の客観的要素にではなく，制作者の表現技法に注目して作品を位置づけようとする新しい態度が示されてはいるだろう。しかし作者の意図があまりに強引な場合には，その舞台は脈絡のない場面の連続と受け取られる可能性を持ちうる。作者の「必要性」の正当性を評価するのは観客の主観であって，それは三統一のような客観的事実に基づく判断ではないため，その「必然性」を事前に保証することはできないのである[60]。

結局のところ，諸場面を連続的に関連づける契機についてのノヴェールの見解は，一方で筋の統

一とし，他方では「必要性」を主張するといったように，必ずしも一貫してはいないように見受けられる。そのような「うつろいやすさ」がオペラ・バレにもあったものであることを想起するなら，ノヴェールが筋立て舞踊を理論化した立役者であるというバレエ史の一般的な認識とは裏腹に，ノヴェールによる舞踊の場面展開についての考えは，必ずしもオペラ・バレとはっきり差別化をはかるための明瞭さを備えているとは言い難いように思われる。

3-1-3 筋の統一

他方，アンジョリーニは，舞踊と絵画の類似について，次のように述べている。

> 「あなた［ノヴェール］が舞踊と絵画の間に求めている類似については，わたしの考えはあなたとは少し異なる。これらの2つの芸術は，パントマイム・ダンスが生き生きとして変化に富み興味をひく漸次的な構想の継続（gradata successione d'idee）を持ち，絵画が死んだ，弱い，単調なものであった時には，厳密に対の関係となりうる。
>
> パントマイムの芸術において連続的で継続的な構想（le idee continue e successive）をもたらす印象（l'impressione）は，魂（l'anima）を徐々にあたためそれを常により大きな関心へと導く。逆に，絵画の模倣の力は，最初の一瞥で対象の見かけを最大限把握させるという目的をもちながら，その表象の効果は最大級の弱さにまで狭まっている。そこに残っているのは，対照（contrasti），位置（posizioni），対比（opposizioni），配置（distribuzione），そして集団化の手法における関係の約束ごとだけである。」(34-35)

アンジョリーニもまたノヴェールのように，舞踊は私たちに生き生きとした関心をかきたてる程度において絵画に優っていると考える。筋の構想の継続的な展開を強調するこのアンジョリーニの議論において，絵画の静的性格に対する舞踊の動的性格が明確に主張されていることに注意したい。ノヴェールが舞踊と絵画の間に見たのはその空間的な構成原理における類似性であったのに対し，アンジョリーニが舞踊と絵画の間に見るのは，刻々と移り変わっていく場面をどのように構成するかについての考え方，つまり時間的な構成原理における対照的な関係なのである。

アンジョリーニはこのような考えに基づき，ノヴェールの「デッサン（dessein）の統一」という概念は，結局のところ筋の統一に他ならないと主張する。

> 「一体あなたは，デッサン（disegno）の統一という言葉で何を言おうとしているのか。どんな種類の仕事においてもデッサンとは，それが表現しようとする基本的な対象（l'oggetto）である。絵画におけるデッサンとは，対象に形を与えるこれらの線である。しかし，舞台の筋におけるデッサンとは，これが問題なのだが，なんら意味を成していない。もしあなたが，デッサンが構想（invenzione）や主題（soggetto）の管理，部分の配置，全体性の一般的な秩序を意味していると言いたいのであれば，デッサンという言葉は筋の統一（l'unità d'azione）を意味することになる。筋の統一は，私たちの間の他でもない合意であり共通認識である。それはデッサンという言葉よりもよく概念を説明する。」(98)

アンジョリーニによる「デッサンdessein」の解釈に注目しよう。アンジョリーニはここで，「デッサンdisegno」という語をノヴェールのように絵画的な意味にではなく，詩の筋を物語るという意味で用いている[61]。

このような「デッサンの統一」を「筋の統一」と同じものと考えるアンジョリーニは，ヴォルテールの考えを引き継いでいるように見受けられる。三統一を逃れて新しい「関心の統一」の原理を主張したド・ラ・モットに対し，アンジョリーニは筋の統一を主張する次のようなヴォルテールの『＜オイディプスŒdipe＞（1730）への序文』を引用しつつ，その説を斥けようとする。

> 「ヴォルテール氏は，その＜オイディプス＞における統一の完全さについて，以上のことや他にも数多くのことを述べている。その言葉は，ご存じのように，ド・ラ・モット氏に向けられたものである。ド・ラ・モット氏は新しい規則を制定しようとした。より詳しく言うなら，彼は私たちの師たちによって導かれた諸規則から際限なく逃れようとしたのである。」(27)

そこでヴォルテールによる『＜オイディプス＞への序文』を見ると，ド・ラ・モットの考えに対する批判への部分において，ヴォルテールは関心の統一と筋の統一を同一視していることが確認できる[62]。ヴォルテールは，ド・ラ・モットの考える関心の概念を認めず，「関心」があるとすればそれは筋の他はないと考えている。他方アンジョリーニは，ノヴェールの言うデッサンの統一を絵画的な意味としてはとらえず，「デッサンの統一」というようなものがあるとすればそれは筋の他はないとする。アンジョリーニによるノヴェールの

「デッサンの統一」批判は，ヴォルテールによるド・ラ・モットの「関心の統一」批判と同じ構図を見せていると言える。

そしてアンジョリーニは，ノヴェールの<アガメムノンの復讐>が三統一を守っていないことについて触れ，想像力の発露を導くこの規則を，誰も反論の余地がないまでに否定することはできないとする（24)。さらに，バレエという舞台作品において筋の規則を破ることの正当性についてノヴェールが詳細な議論をしていないことを批判する。アンジョリーニは，ノヴェールの記述を引用しつつ，依然として筋の重要性を主張するのである。

> 「しかしあなたはさらに，すべてのすばらしい舞台作品の根本的な基礎である三統一の支配を揺り動かそうとするだけでなく，そこにあなたの才能を模範として進入させようとする。そのため，あなたは断定的な口調でこのように述べている。『劇作家を責めるような法則で私を裁かないでほしい。なぜなら舞踊の制作学については，未だどのような規則も制約も芸術の専門家によって書かれてはいないからである。そのようなものは存在しない。[63]』どうしてあなたはこのような言葉に目が眩んでいるのだろう。舞踊とは，私に言わせれば，次のようなものである。すべての芸術は筋（un'azione）を表象するときには同様の美と同様の表現を持つのであり，そして同様の規則と同様の拘束を持つのである。」(25-26)

ノヴェールは自らの「必要性」を観客に及ぼす効果の点から正当化する主張を行ったが，それに対しアンジョリーニは，観客に及ぼす効果の点から詩の規則を擁護する。アンジョリーニは，規則に従って制作することが決してノヴェールが言うように魅力を失わせることにはつながらず，むしろ観客の関心を惹きつけ熱狂させるような作品は，理性に基づいた意図的な努力の成果として生み出される，と考える[64]。ここに，芸術作品の作者がどのように作品に関ろうとするか，というアンジョリーニの作者としての制作態度が表明されているように思われる。

3-2 舞踊言語の独自性

3-2-1 言葉の言語と舞踊の言語

表現する内容に意識的になることは，その内容を表現するための手段，方法，形式についての自覚をも要請するだろう。それはいわば表現のための言語である。アンジョリーニは，舞踊という言語についてどのような認識を持っていたのだろうか。

前述のように筋立て舞踊の改革の思想はオペラ改革の思想と多くの共通点を持つが，アンジョリーニは，オペラとバレエの表現手段の差異について述べている。アンジョリーニが参照するのは，ルソーの『音楽事典』（1764）の項目「オペラOpéra」である。ルソーは，舞台において二つの言語，すなわち話し言葉，声によって聴覚的に表される詩の言語と，身体の身振りとして視覚的に表される舞踊の言語の二つが併存することを問題にし，オペラの歌詞と身振りとの不両立を唱え，オペラからのバレエの排除を主張する[65]。アンジョリーニはこのルソーの意見を支持しつつ，逆にバレエからの話し言葉の排除を主張していく。

> 「何よりも残念なのは，この種の見世物において二つの言葉の野蛮な混合が見られることである。ルソーが言うように，それらは互いに排除し合い，一緒に用いられる度にある種のばかばかしさとおかしさを生み出す。沈黙の人物は身振りの言語を語る。あるいは少なくとも相手が少しも了解しない言葉を話すのである。これらの二つの言葉は，もし結びつけられて上演されるなら，もっともらしさを損なうし，もしこの二つのうちの一つが祝祭を飾り立てる目的のためだけに導入されるなら，それは筋を中断し，面白さを弱め，道理を傷つける。」(48-49)

このようにアンジョリーニは，話し言葉を舞踊の筋の流れを遮る要素としてとらえる。アンジョリーニは，舞踊の言語を言葉の言語とは違う独自のものとしてとらえ，その自立性を主張するのである。

3-2-2 台本の必要性

舞踊言語の独自性についての認識は，台本の必要性（舞踊作品の上演にあたって筋書の書かれた台本は必要か否か）をめぐるアンジョリーニとノヴェールの議論にかかわっている[66]。アンジョリーニは，舞踊作品を上演する際に台本を観客に予め配って事前にそれを読むことを要求することは必ずしも必要ではないと考える。台本で説明しなくては理解できないような内容を舞踊で語ろうとすることは，舞踊芸術の自律性を脅かし，その品位を落とす行為だからである[67]。

> 「作られるそれぞれのパントマイム・ダンスの台本の印刷と配布を，その上演に先立って行う習慣は，芸術にとって屈辱的な習慣であると依然として付言したい。なぜならこの行為が，舞踊がそれ自身に固有の媒体で表現す

る主題をわかりやすいものにはしないであろうからである。さらに，この台本はある面，その詳細な説明による予告であって，舞踊が表現すべきだった全体の印象を減じさせもする。とはいえこの説明は美と作品の困難の百分の一も含み得ないため，完成した考えを与えない。舞踊の本質からも反論することができる。舞踊は表現するためにあるのであり，読むためにあるのではない。最後に台本は，無知な世紀において，絵画の中に描いた人物の口や足のところに名前や行為や感情を書きこんだ画家たちのような野蛮な行為へと舞踊をおとしめることで，その舞踊の作者の品位を下げ名誉を傷つける。

　多くの場合には必要ないものであるが，もし台本を大衆に配ろうとする場合には，彼らに作品の理解と作者の意図の把握を容易にするというただ一つの目的のためだけに限られるべきで，それに美を求める必要はなく，作品の構成要素以外の考えも必要ない。かわりに，主役やその他の群衆を，そしてひけらかすことなく，規則の遂行を示すことでただ満足すべきである。」(38-39)

舞踊が舞踊のみによって「物語る」ことができるならば，舞踊は台本に支えられなくてもそれ自身のみによって成立しうるはずである。アンジョリーニが，こうして舞踊作品は舞踊だけですべてを語るべきと考えたとき，舞踊で表現できることとはどのようなことなのかについての自覚が芽生えたであろう。では舞踊という表現手段の特徴とはどのようなものか。アンジョリーニの次の言葉を見てみよう。

「『私はアキレスです，私はウリッセースです，私はペーネロペーです』などと，パントマイムで語る方法を私は知らない。過去や未来の概念や，ましてや混合概念や複雑な概念を語る方法も私は知らない。」(35)

アンジョリーニは，自分には舞踊の身振りでこのような抽象的な概念を語ることができないが，あなたは果たしてできるというのか，とノヴェールに次のように疑問を投げかけていく。あなたは，自らの＜アガメムノンの復讐＞台本の第１場で明快に説明しているクリュタイムネーストラとアイギストスとの対話の場面を，身振りのみでどのように演じるべきかわかっているというのだろうか(36)，また，クリュタイムネーストラがアガメムノンに尋ねた「カッサンドラとは誰か」という問いへの返答「プリアムの娘です」をどのように身振りで説明するというのか（36），といった具合である。アンジョリーニは，ノヴェールの台本のあらゆる頁で見られるこうした概念（idee）は身振りのサイン（cenni）のみで説明することは不可能だとし，自分はこのような試みをしたことはないとする（37）。こうしたノヴェールの台本を批判しながら展開されるアンジョリーニの主張には，舞踊という「言語」が言葉による言語のようには複雑な物事や概念を指し示すことができず，現在のことしか語ることができず，また自分以外を主語に語ることも困難である，といった舞踊の言語の特殊性についての認識を見ることができるだろう。

　また，アンジョリーニが舞踊の構成原理として筋の統一を擁護していたのも，言葉の言語との比較における舞踊という表現手段の特殊性への認識から，舞踊で語れることを逸脱しないように制作を行おうとする配慮の故であったと考えられよう。アンジョリーニにとって，舞踊作品の上演に際し台本が必須のものではないことは，舞踊という芸術の本質からの要請であり，舞踊の構成原理からの当然の帰結なのである[68]。

　ではノヴェールは台本についてどのように考えているのだろうか。アンジョリーニとは異なり，ノヴェールは台本の観客への配布を必要と考える。確かにノヴェールは，『舞踊とバレエについての手紙』（1760）において，頻繁に台本を参照しないとついていけないような筋を持ち，それについて説明もなく，計画性も導入部，展開部，結末も読み取れないようなバレエは，多少なりともうまく演じられたとしても舞踊を基礎とした単なるディベルティスマンに過ぎないとし，舞踊は台本なしで理解できるようなものでなければならないという見解を述べてはいた[69]。しかし1773年の作品＜ホラティウスHoraces＞への序文[70]においては，アンジョリーニの上記の主張に対抗して台本の必要性を主張している[71]。

　またノヴェールは，1774～75年にミラノにおいて＜アガメムノンの復讐＞を上演した。この上演はその悲劇的な内容ゆえに成功しなかったが[72]，理由はそれだけではなく，この作品を1772年にウィーンで上演したときには印刷された台本がミラノでは印刷されず，台本なしで上演された[73]こともそれを助長したようである。つまり＜アガメムノンの復讐＞の筋は，アンジョリーニが批判したようにわかりづらいものであり，舞踊によってすべてを伝えることができなかったものと推察される。そのため第二回目の上演時には簡略板の台本が印刷されたのである[74]。こうした経験の後，ノヴェールは1775年の作品＜Euthyme et Eucharis＞の序文において，次のように台本の必要性を認めている。

「あらゆる誠実さをもって，私は告白しよう。台本はまだ生まれたばかりのパントマイムの解釈者である。台本は歴史的，神話的物語を伝え，舞踊が曖昧にほのめかすだけのことを明確に述べる，と私は認めよう。なぜなら私たちの踊り手はギリシア人やローマ人ではないのだから。」[75]

ここでノヴェールは，現代人はパントマイムを古代人のようには解さないとしているが，1803-4年にサンクト・ペテルブルグで出版された『舞踊とバレエ，諸芸術についての手紙』第２巻第７の手紙においても，古代ローマの名高い無言劇役者たちの「過去」と「未来」を表す身振りの言語が全く理解できず，その無意味さに気づく，という自身の見た夢の体験を語っている[76]。そこでノヴェールは次のような例を挙げ，アンジョリーニと同様に，舞踊の言語の特殊性を指摘している。

「次のような詩句をパントマイムで表現することは全く不可能である。
申し上げます，私には兄がおりました，高名で寛大な。
あなたは呼んだ者に仰るでしょう。」[77]

このように台本を舞踊作品の上演と解釈に欠かせないものとするノヴェールの見解は，アンジョリーニの見解と対比を見せているが，ノヴェールが挙げている主張の根拠に注目するなら，そこにはアンジョリーニと共通の認識を見ることができる。つまりノヴェールは，舞踊という表現手段が言葉の言語に比べその指示機能において未だ劣った状態にあり，そのような舞踊の言語の指示機能の弱さを補完し，観客に正しく振付家の意図を伝えるために台本が必要であると考えるのである。台本は言語的表現手段であり，舞踊は非言語的表現手段である。台本の必要性をめぐる議論とは，舞踊という非言語的表現手段の（言葉の言語と比較した際の）指示機能の脆弱さを，言語的表現手段によって補うべきかどうか，という議論に他ならない。台本の必要性についてアンジョリーニと意見を異にしながら，ノヴェールもまたアンジョリーニと同様に，言葉の言語とは違う舞踊の言語の表現手段の特殊性に気付いている。そのような自覚ゆえにノヴェールは，統一を欠いた作品の筋書きを観客に理解してもらうため，台本の必要性を主張するのである。

台本の必要性をめぐるノヴェールとアンジョリーニの議論は，舞踊という表現手段の特殊性への共通の自覚を背景としながらも，それぞれの舞踊の構成原理についての意見の違いを反映したものであったと言えるだろう。ただここで注目すべきなのは，台本の必要性をめぐる議論において，このような意見の相違やその勝敗の行方以上に，舞踊の言語という表現手段の特殊性への認識が立場の違いを越えて共通して見られることである。今日の目から見れば自明であるこの舞踊の言語に対する認識が，このとき振付家たちの間に明確に意識されるようになったと考えることができるだろう。

3-2-3　記号としてのパ

アンジョリーニは，アプロンやアンサンブル，ディヴェロップマン，ポワントといったバレエのパは，基本的にはボーシャンやペクール，ブロンディの時代から何ら変わってはいないとしており（53-54），またフイエがその著作『コレグラフィー』（1700）で示したような舞踊の身体技法の記号論的認識を受け継ぎ，バレエのパを一種の字・フィギュア（cifre），ヴォキャブラリー（vocabolo），アルファベットの文字（lettere dell'alfabeto），記号（segno）としてとらえている（59-60）。その例として，O, E, L, Sという4文字が，eolsと配置されるなら意味を成さないが，soleと正しく配置されるなら「太陽」という意味を持つことを挙げる（60）[78]。

真の芸術となるために，舞踊のパは文字として正しく書かれなければならない。アンジョリーニは，フイエの著作に記述される様々なパについて次のように述べている。

「巨匠フイエ氏によって世紀の始めに書かれた記譜法の本の難しさは，彼ら［ブロンディやペクールら］を越えたものであると思う。この本のなかに，物質舞踊（danza materiale）のすべてを見ることができるが，それはより美しく難しいものである。ロン・ド・ジャンブ，パ・バッチュ，アンボワテ，ジュテ，コントルタン，シャッセ，シソンス，カブリオール，アントルシャ，ピルエット，これらすべては多様に，様式や場合，音楽の精神に応じて多様に分かれる。」（56）

ここに登場する，特にフイエの記譜法の本に顕著に見られるとされる「物質舞踊」とは，舞踊の身体技法そのものを追求する舞踊のあり方と理解できよう。アンジョリーニは，パリの舞踊アカデミーにおける教育で「物質舞踊」の身体技法的な側面ばかりが取り上げられている現状を嘆き，舞踊の精神的な側面，想像力を養う教育の必要を訴える[79]。

「これら［アカデミーにおける教育］は当然，舞踊の精神的部分（la parte spirituale della

danza），すなわち想像力（l'immaginazione）に配慮することができない。芸術にかかわる誰もそれを教えておらず，示してもいない。皆が機械的技術（arte meccanica）に陥っているに違いない。」（66）

とはいえ，アンジョリーニは「物質舞踊」を否定しているわけではなく，また舞踊技術の習得に際して軽視しているわけでもない。アンジョリーニは舞踊家のキャリアについて述べるなかで，まず舞踊の身体技法の基礎である「物質舞踊」を学ぶこと，そしてその後に表現的な舞踊であるパントマイムを学ぶことを勧める[80]。

「数年で習得可能な物質舞踊（la danza materiale），その構造を把握し技術が要求する手足の適正な配置を学んだ後には，パントマイム・ダンス（la danza pantomima）を学ぶべきである。」（78）

「前述の，物質舞踊（la danza materiale）を形成する一連の動きから，私たちはそれが要求する繊細さと良識を求めて，一般的にはパントマイム（pantomimo）という名で理解された，もう一つのより難しい立場へと移る。これは，動いていようと動かないでいようと，常に語りかけ（parlanti）[81]，常に表現的で（espressive），常に美しい自然の娘である。」（82）

これら「物質舞踊」「語りかける表現的な舞踊」は，共に舞踊の技術的側面にかかわる規定ではあっても，具体的な何らかのパを意味するというよりも，一種の抽象的なモデルとして構想されていると言えるだろう。「物質舞踊」は何も指し示さないパであり，逆に「語りかける表現的な舞踊」においては身振りによる指示機能が最高度に発揮されることになる。「物質舞踊」「語りかける表現的な舞踊」とは，現実には実現不可能であるかもしれない究極的な表現のあり様の両端を表すものとして理解できよう。実際のバレエのパの具体的な実践とは，いわばこれら２つのモデルの中間領域に身体によって文字・記号を描いていく営みである。

またアンジョリーニは，舞踊における記譜（la coregrafia）を，音楽における音符（le note）や言語における文字（le lettere）と同様に，芸術における科学（la scienza nell'arte）の観点からさらに発展させる必要があるとする（61-62）。というのもアンジョリーニは，舞踊に限らず諸芸術は，記号として認識されるようになることではじめて芸術としての完全性を獲得すると考えるからである[82]。精神のなかで存在しているだけでは単なる概念に過ぎない。時間の経過に耐えて後世まで正しく伝わるためには，ぜひとも記号として記述されることが必要である。メナンドロスやソフォクレスの作品が今にまで伝わるのは，それが記述されたからである。舞踊もまた，芸術として発展しより完成度を高めていくために，その記譜法を究めていくことが必要となる[83]。つまりアンジョリーニにとって，その作品が記号により記述されうることが，芸術としての完成を示す一つのメルクマールなのである。アンジョリーニは，こうした記号（le cifre）を失うと人間性（l'umanità）は野生に戻るだろう，と述べており（65），記述体系としての記号を持つことを人間の文化の証ととらえている。アンジョリーニにとって，舞踊がパという記号の体系を通して芸術となるのは，人が記号によって人間性を獲得していく過程でもあったのである。

４　おわりに

舞踊の歴史のなかで「物語る」という契機は，作品制作においてある積極的な役割を果たしてきたことは間違いないだろう。そうした契機を追求した筋立て舞踊の運動のなかでも，詩（演劇）をモデルとして舞踊の構成を考え，筋をその展開の導き手とし，語りかける舞踊を追求したアンジョリーニの立場は，物語ろうとする意図の徹底さにおいてノヴェールを凌駕している。このようなアンジョリーニの主張の徹底さは，筋立て舞踊の主張における，「物語ること」の方法論としての一つの極値を示していると言えよう。

しかし，アンジョリーニやノヴェールが主張した，舞踊において物語ろうとする契機が舞踊史において果たした大きな役割とは，筋立て舞踊を生みだしたことだけでなく，その実現の過程において，言葉の「言語」と比べた際の舞踊の「言語」の特徴についての自覚を促したところにもあったのではないか。オペラ・バレの例を持ち出すまでもなく，そもそもバレエには物語を逸脱して動きそのものを自ずから志向してしまうような性向が内在してはいなかっただろうか。そうしたバレエの「純粋舞踊」の側面が否定することのできない舞踊「言語」の本質であるとするなら，その指示機能の脆弱性に対する認識は，純粋に舞踊の動きそのものを積極的に評価しようとする見方を促すであろう。筋立て舞踊の運動のなかで徹底的に追及された物語ろうとする意志こそが，このような舞踊「言語」の独自性を認識させ得たのである。こうした舞踊「言語」に対する認識が，台本の必要性等についての意見の相違を超えて，アンジョリーニにもノヴェールにも共通して見られることに注意したい。このような意味において，アンジョリーニらによる筋立て舞踊の主張には，今日の私

たちの舞踊観とも通じるような現代性を見い出すことができるのではないだろうか。

・アンジョリーニ，ノヴェールの文献

Angiolini, Gasparo
1761 *Le festin de Pierre*, Vienna: Jean-Thomas de Trattner. (Photocopy: New York Public Library蔵)
1765 *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens. Pubbliée pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, Vienna: Jean-Thomas de Trattner. (Microfilm: New York Public Library蔵)
1773 *Lettere di Gasparo Angiolini à Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milan: Bianchi Gio. Battista. (Microfilm: New York Public Library蔵)

Noverre, Jean=Georges
1760 *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Stuttgard (Reprint: N.Y.: Broude, 1967).
1774 *Introduction au ballet des Horaces ou petite réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini*, Vienna. (Microfilm: New York Public Library蔵)
1782-3 *'Agamemnon Revenged'* (english translation of *'Agamemnon vengé,'* Vienna, 1772), in Noverre, *The Works of Monsieur Noverre*, vol.3, London, 1782-1783 (Reprint: N.Y.: AMS press, 1978), pp.183-262.
1952 *Lettres sur la Danse et les Arts Imitateurs*, Paris: Éditions Lieutier.

・百科全書（Encyclopédie）

Diderot & D'Alembert (ed.), *Encyclopédie ou, Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers, par une societe de gens de lettres*, 1751-76. (Reprint: N. Y.: Readex Microprint Corp., 1969.)

注

1 アンジョリーニはその『手紙』のなかで，いわゆるballet d'actionを表す語として 'ballo pantomimo,' 'ballo parlante' を用いている。ノヴェールとアンジョリーニの主張を比較するため，本稿ではballet d'actionを「筋立て舞踊」と訳することにする。

2 Jean=Georges Noverre (1727年4月29日パリ－1810年10月19日サン-ジェルマン-アン-レー)

3 Gasparo Angiolini (1731年2月9日フィレンツェ－1803年2月6日ミラノ)

4 概してイタリア（人）のバレエの発展に対する貢献は私たちの視野から抜け落ちているようであるが，これはフランス中心的なバレエ史観の弊害なのかもしれない。

5 Angiolini, *Lettere à Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milano, 1773. Lettere I とLettere IIから構成される。頁番号はI，II通しで付けられている。

6 アンジョリーニは，ノヴェールが1772年にウィーンで上演した作品<アガメムノンの復讐Agamemnon vengé>の台本序文において述べた，次のような筋立て舞踊の創始者発言に対し異議を唱える。

「『私［ノヴェール］は，［筋立て舞踊について］勇気をもって書き記した最初の人物であり，私の踊り手たちに木靴やギターやくまでやヴィオールをやめさせ，古代の編み上げサンダルを履かせ，彼らに高貴で英雄的な行動を再現させた最初の人物である。』」(8-9)

アンジョリーニが引用したこのノヴェールの発言は，Noverre 1782-3, p.200に確認できる。

7 Franz Hilverding von Wewen (1710-1768)

8 アンジョリーニは次のように述べる。

「あなた［ノヴェール］は，こう言っているように私［アンジョリーニ］には思われる。『私［ノヴェール］はヒルファーディング氏を全く知らないし，アンジョリーニも知らない。私は彼らの作品を丸写ししたことも真似たことも決してない。私の努力が私に作品を作らせ，私の想像力が私に新しい道を発見させたのだ。』 … 私［アンジョリーニ］たちの時代の劇場史を依然として考慮に入れずに，次のように言うなど私には理解できない。『私［ノヴェール］が［筋立て舞踊について］書き，記した最初の人物だ。』」(21-22)

9 Noverre 1774.

10 「『ホラティウスのバレエへの序文，またはアンジョリーニ氏の長い手紙に対する短い返答』において，ノヴェールは偽ることのないとげとげしさをもって返答している。」(André Levinson, *'Vie de Noverre,'* in Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Paris, 1927, pp.I-LV: p.XLVI.)

11 1773年から1775年にかけてアンジョリーニ側とノヴェール側に分かれて争われ，意見を述べる多数の手紙やパンフレットが発行された。

12 確かにどちらが創始者であったとしても，今日の私たちにとっては大した問題ではないかもしれない。

13 アンジョリーニは悪意ある批判を繰り広げるためにこの『手紙』を書いたのではないと明言している。

「私の真意をわかってほしい。私は決しておこがましく悪意のある批判をしようとしたのではない。なぜなら私は，名誉や知や富へ正直であることを好む職業を営む人を，あえて取りあげて批判しようとは決して思わないからである。」(5)

「あなたの意見に反対の旗を掲げるのは，私が生まれ変わった芸術の前進を気にかける，あなたの功績を讃えようとするからに他ならない。あなたはこの芸術を愛し，美しくした。その点に関しては私も同様に，最大級の情熱をもっている。」(5)

14 「初期におけるこれら［ニンフやディアナといった］すべての，また他のアイデアの多くは，実際のところ短く小さなパ・ドゥ・ドゥ以外のものではなかった。言うなればそれらはほころびたシーンで，下手に縁取られ，たいていの場合未開人の殺害の挿話に結びついており，筋のない，秩序と限界を欠いた全く奇怪なものとなっていた。」(13-14)

15 「こうしてヒルファーディング氏の新しい作品は多くの同意者を得，彼らはこの才能ある芸術家の新しい努力を勇気づけるために十分に報い仕えた。」(14)

16 ルソーは，当時のオペラのなかのバレエの現状について次のように述べている。

「バレはオペラの構成部分という役割を果たしているのですから，そういうものとして考察しなければなりません。あなたはキノーのオペラをご存じですね。そこで幕間の余興がどんなふうに使われているかご存じですね。彼の後継者たちにあってもそれはほぼ同じ，あるいはいっそうまずいのです。たいてい一幕ごとにいちばん興がのったときに筋の運びが中断され，すわっている役者たちのためにお祭が催され，平戸間の観客は立ってそれを見るのです。そのために作中の人物たちはすっかり忘れられてしまいます。」(ルソー　松本勤訳「新エロイーズ」『ルソー全集』 第9巻 白水社　1979年，II-23，pp.329-331.)

17 Jean=Philippe Rameau (1683-1764) ゲストはラモーを，オペラ・バレのジャンルを最高頂にまで至らしめたと評価している（Ivor Guest, *Le ballet de l'Opéra de Paris*, Paris: Flammarion, 2001, p.32)。

18 ゲストによれば，技術がますます華やかになりつつあった踊り手のために作曲するに当たり，ラモー

は，ガボット，メヌエット，リゴドン，タンブーラン，ミュゼット，コントルダンスなどの多彩な舞踊形式を試用した。踊り手は決して芝居の部分を演じることはなく，ちょっとした舞踊場面にのみ登場したが，しばしば，歌によって物語られる劇によって盛り上げられた情感効果を弱めたとされる（*ibid.*）。「この渾然としたジャンルにおいて，［ラモーの］主要な魅力のひとつである舞踊は，劇の進行を中断するものとして批判を受けた。」（'Ballet et Musique', in *Dictionnaire de la Musique*, Larousse, 1987, p.48.）

19 例えば，フランチェスコ・アルガロッティの『オペラ論』（1755），グルックによる，1767年の作品＜アルセストAlceste＞の序文に付随する『トスカナのレオポルド公宛書簡』（1769）等を参照。

20 一般的にオペラ・バレは，プロローグと３，４の幕またはアントレで構成された作品を指し，プロローグならびに各幕は表題に表された作品の全体的構想と漠然としたつながりを持ちながらも，各幕が独立した登場人物，舞台設定を持つ。特にルイ14世時代の末期からオルレアン公フィリップの摂政時代に人気を博した。1723年に摂政時代が終わると英雄や異国情緒を醸し出す人物が登場するバレ・エロイックに人気を奪われることになるが，ラモーの時代になってもオペラ・バレは作られ続けていた。（cf. James R. Anthony, 'Opéra-ballet,' in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove dictionary of music and musicians*, London: Macmillan Publishers, 2001, vol.18, pp.472-473.）

21 マルモンテルは，オペラ・バレを次のように定義している。

「オペラ・バレとは，いわば，筋から切り離されたいくつかの幕で構成されているが，感覚や要素といった集合的なアイディアのもとに集まっているスペクタクルである。」(Marmontel, 'prologue,' in *Encyclopédie*, vol.12, p.535.)

またラモーの台本作家としても活躍した舞踊思想家カユザックLouis de Cahusac（1706-1759）は，キノーによるトラジェディ・リリックとド・ラ・モットによるオペラ・バレとの違いを次のように説明している。

「キノーにより考案されたオペラは，五幕の間継続する偉大な筋である。それは広大なコンポジションによるタブローで，いわばラファエロやミケランジェロのタブローのようなものである。ド・ラ・モットにより創作されたこのスペクタクルは，いくつかの異なった幕から構成され，各幕はそれぞれ歌と踊りによるディベルティスマンの入り交じった一つの筋を持つ。」(Cahusac, *La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la Danse*, vol.3, 1754（Reprint: Genève: Slatkine, 1971）, pp.108-109.）

22 佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究　ヴァトーからモーツァルトへ』岩波書店 1999年，pp.230-231.

23 cf. La Motte, Antoine Houdar de, 'Premier Discours sur la tragédie,' 1721, pp.37-38 ; p.45.（Reprinted in *Œuvres complètes de Antoine Houdar de La Motte*, Genève: Slatkine, vol.1, 1970, p.390 ; p.392.）

24 佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会　1995, p.180.

25 しかし，このように対象から体験へと注意を向け直した点に，近世芸術論における大きな転回，つまり創作上の客観的指針としての詩学から鑑賞者の体験を論ずる美学である感性論への転回の徴評を見ることが可能であり（*ibid.*），そこにこの「関心の統一」の主張の意義があるだろう。もっとも，ド・ラ・モットが三統一を逸脱しながらも「統一」という言葉を使わざるをえなかったのは，彼の生きた時代の制約によるものだったかもしれない。

26 佐々木，『フランスを中心とする･･･』，p.478.

27 Guest, *op.cit.*, p.32. パリ・オペラ座のメートル・ド・バレは1729年までペクール，1739年までブロンディ，1748年にアントワーヌ・バンディエリ・ド・ラヴァル，そして1769年までジャン＝バルテルミ・ラニーと有能な人たちが続き，職業舞踊手たちの技能はアマチュアの能力をはるかに超越するほど発展していた（*ibid.*, p.33）。なお，その後のメートル・ド・バレは，ガエタン・ヴェストリ（1770～75年），ジャン＝ジョルジュ・ノヴェール（1776～81年），ジャン・ドーベルヴァル（1781～83年），マクシミリアン・ガルデル（1783～87年），ピエール・ガルデル（1787～1820年）と続いていく。

28 筋立て舞踊とは，ゲストによれば，オペラの幕間以上のものでなく，ドラマティックな筋を発展させることがなかった慣習的なディヴェルティスマンとは異なり，テーマがそれ以前の筋書きを類似によって反映している場合であっても，またはオペラの幕間に挿入されるとしても，それ自身作品としての独立性を持つものであって，それは実際，音楽に非常に厳格に規定されたパントマイムの形式によって表現された黙劇として意図されたものであったという。cf. Ivor Guest, *The ballet of the Enlightenment*, Dance books, 1996, p.30.

29 cf.「何よりもまず，舞踊は実際のところ詩に適合しなければならなず，振付家は完全に書物を意図しなければならない。」(44)

30 アンジョリーニは『手紙』の16頁で＜ドン・ジュアン＞を，17頁で＜包囲されたシテール＞をdrammaと呼んでいる。

31 ノヴェールの時代のフランス文化圏におけるアリストテレス受容については，森立子「ノヴェールにおける『アクシオン』の意味」『舞踊学』 vol.26, 2003参照。

32「要するに，何を始めるにせよ，それは少なくとも単一で，統一のあるものでなければならない。」（ホラーティウス　岡道夫訳「詩論」『アリストテレース詩学・ホラーティウス詩論』岩波書店（岩波文庫）1997年　p.232.）

33「この作品はすべての劇場において諸規則に反することを行うものである。時間の一致と場所の統一は見られない。」(Angiolini, 1761, p.a4.)

34「ルキアノスは私たちにパントマイム・ダンスの指針を示すなかで統一については一言もふれておらず，私たちに他の権威はいない。私たちにとって確かな規則はもっともらしさ（vraisemblable）である。私たちに劇の規則の細心な遵守を求めることは，無理な注文である。」(*ibid.*, p.a5)；「筋（l'invention）は崇高（sublime）である。結末はすさまじく（terrible），それは私たちの心にもっともらしく（vraisemblable）訴えかける。」(*ibid.*, p.a4.)

35 Francois Marie Arout Voltaire (1694-1778)

36 Angiolini 1765, p.B3； p.B5.

37 アンジョリーニが引用したこのヴォルテールの文章は，Voltaire, *Préface D'Œdipe*, 1830, in *Œuvres complètes de Voltaire, Tome III (Théatre Tome1)*, pp96-113, Paris: Delangle Frères, 1887-1892, p.99に確認できる。

38 アンジョリーニはまた，次のように三統一を賞賛している。

「これからは私たちの導き手を尊重しよう。それは三統一の規則である。規則によってつくられた作品が力を獲得し得ることを称えよう。」(99)

「アリストテレスとホラティウスの詩論，ダランベール氏はこれをよい趣味の規則と呼んでいるが，ボワローの，メンツィーニの詩論，ソフォクレスやエウリピデス，テレンティウス，プラティウス，モリエール，ラシーヌの作品等々，これらの不滅の天才的作品は，ただ規則に従った例なのでなく，同時に多様性が統一へと結びつくことだけが美で

あることを証明した事実でもあるのだ。」(28)

39 Noverre 1760, p.2.

40 『舞踊とバレエについての手紙』において，ノヴェールが絵画的手法を舞踊にどのように取り入れようとしているかについては，拙稿「ノヴェール『手紙』(1760) における科学的思考の役割」『舞踊学』第30号，2007年，pp.1-11を参照。

41 Noverre 1760, pp.52-53.（訳文については佐々木，『フランスを中心とする･･･』，p.121を参照。）なお，カユザックも次のように，絵画と舞踊を比較して，その迫真性において絵画に対して舞踊は優っていると主張した。「絵画は表現することのできるただ一つの瞬間を持つにすぎない。劇場舞踊は描こうとする瞬間の連続から成り立っている。舞踊の進歩はタブローからタブローへと進み，動きはそれを生き生きとさせる。絵画では模倣されているだけだが，舞踊では真に迫っている。」(Cahusac, *op.cit.*, p.170.)

42 佐々木，『フランスを中心とする･･･』，p.133.

43 Noverre 1760, p.43.

44 「あなたは，画家はそのキャンバスに生命を吹き込むのにただ一つの瞬間と刷毛の一振りしか必要としないのに対して，バレエは筋と多くの出来事を生み出す状況の連続（une continuité d'actions, un enchaînement de circonstances）である，と仰るかもしれない。その点に関しては同感であり，私の比較をより効果的にするために，筋立て舞踊とルーベンスにより描かれたルクセンブルクの画廊との類似を説明しよう。いずれの絵画も自然に次へと繋がり結末へと連なっていく場面を提示し，目は何の困難も障害もなく，あらゆるフランス人の心に愛と感謝の念で深く刻み込まれている一人の王子の物語を理解するのである。」(Noverre 1760, pp.44-45.)

45 「従来，舞踊による表現に最もふさわしい様式は悲劇であるということが無視されてきたように見受けられるのは，どうにもおかしなことだ。舞踊は偉大なタブロー，高貴な状況と，すばらしい劇場効果を提供する。」(*ibid.*, pp.30-31.)

46 「メロープの悲劇のなかでは，主要な登場人物はメロープ，ポリフォント，エジスト，ナルバである。その他の役者たちはさほど重要な役を振りあてられてはいないが，それにもかかわらず彼らは全体的な筋運びと劇的な展開に貢献している。もし彼らのうちの一人でもその役から欠けるならば，筋と劇的展開は打ち破られ滞ってしまうだろう。

不必要や人物は一人たりとも観客の前に現れてはいけない。したがって，筋を遅らせそうなものすべてを舞台から排すべきであり，劇の上演のために必要なぴったりの人数だけが登場すべきである。

バレエもこのジャンルの作品である。それは幕と場に分かれ，すべての場は幕と同様に始め，中間，終わりをもたなければならない。つまり，導入部，展開部そして山場をもたなければならない。」(*ibid.*, pp.32-33.)

47 ノヴェールの『舞踊とバレエについての手紙』と同時代の1759年に出版されたリシュレの辞典によれば，'dessein'（'dessin' と区別されていない）は絵画の用語terme de peintureであり，その最もオリジナルな意味では 'dessein' は絵画における線les traitsである。そこから，何かものを作ろうとする考えpenséeや意図volontéを意味することもある，としている（'dessein (dessin),' in Pierre Richelet (ed.), *Dictionnaire de Richelet (Dictionnaire de la langue francoise, ancienne et moderne)*, Lyon: Les Freres Duplain, 1759 (Reprint: Kyoto: Rinsen Book, 1987), p.739b.)。また，ワトレによる百科全書の項目「dessein」によれば，'dessein' とは絵画芸術の用語terme d'art de peintureであり，第一には鉛筆やペンにより制作された創造物を，第二には対象の形の線による模倣の技術を意味する，としている（Watelet, 'dessein' in *Encyclopédie*, vol.4, p.889b)。ノヴェールの時代において 'dessein' はまず素描，デッサン（の技術）を意味したと考えられる。またノヴェールが『舞踊とバレエについての手紙』において絵画の方法論を舞踊に導入しようとしていたことを考慮し，'une unité de dessein' を「デッサンの統一」と訳すことにする。

なお，ロベール仏語辞典によれば，18世紀を通じて 'dessein' は徐々に「構想」「意図」を意味するようになり，他方 'dessin' が絵画のデッサンの意で用いられるようになっていったようである（'dessein,' 'dessin' in *Le Robert Dictionnaire de la langue française* (Deuxième edition), 1985, p.447; pp.449-450)。

48 Noverre 1760, p.124. このノヴェールの「デッサンの統一」に関連して，カユザックの「デッサンの統一」についての記述については，前掲拙稿を参照。

49 Noverre 1760, pp.72-73.

50 またノヴェールは，1772年にウィーンで上演した<アガメムノンの復讐Agamemnon vengé>のために執筆した序文において，バレエは詩よりもむしろ絵画になぞらえられるべきとし，絵画の技法がバレエにも適用可能だとしている。「パントマイム・バレエは，劇として考えることも劇作についての法則に従うことも不可能であり，実際そうではない。…描写的な詩に最も似ていることは確かである。しかし，さらにより完璧で著しい類似は，絵画と舞踊との間に存在する。…画家には，つりあい，めりはり，位置，対比，配置，調和の法則がある。―舞踊も同じ原則によって機能する。」(Noverre, 1782-3, pp.192-193.)

51 cf.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

52 Noverre 1760, p.57.

53 Noverre 1782-3, p.186.

54 *ibid.*, pp.194-195.

55 *ibid.*, p.197.

56 *ibid.*, p.199.

57 *ibid.*, pp.198-199.

58 *ibid.*, p.199.

59 「そのような想像力の上に規則を置くことは，現代の作家たちによって日々断ち切られ始めている。聡明でイギリス演劇の比類のない才能であるシェークスピアは，常に規則を拒絶した。これらの諸原則のもとに，またこれらの例に導かれて，私は次のバレエのなかでいくつかの出来事を関連づけた。なぜなら私にはそうすることがぜひとも必要（absolutely necessary）だと思われたからである。そして，もし私が提示した場面が観客を楽しませ感動させるのに十分なもので，私がかきたてようとした様々な感傷や感情を彼らにうまく経験させることができるなら，私は自分の大胆さを決して後悔することはないだろう。」(*ibid.*, pp.191-192.)

60 そのことをよく理解していたであろうノヴェールは，次のように述べている。

「繰り返して言うが，劇作家を責めるような法則で私を裁かないでほしい。なぜなら舞踊の制作学については，未だどのような規則も制約も芸術の専門家によって書かれてはいないからである。そのようなものは存在しない。」(*ibid.*, p.200.)

ここでノヴェールは，自らの考えた「必要性」の契機によって連結された場面の展開が観客を納得させ得なかった場合（そのような場合をかなりの程度想定しているようである），舞踊についての決まりごとは何もないのだからと主張することでその批判をかわそうとしているようにも見受けられる。

61 ただしアンジョリーニが「デッサンdessein」の持つ絵画的な意味を理解していなかったわけではないだろう。この引用文においても，対照，位置，対

比，配置といった空間構成にかかわる語を使っており，またノヴェールが第13の手紙で示した記譜法についての認識は，デッサン（disegni）やキャンバス（quadro），印刷物（stampe）を制作するにあたって優れており，それはノヴェールがバレエ作品の制作において絵画的な趣味（gusto pittoresco）を持っていることの証であるとしている（62）。このことから，アンジョリーニは，ノヴェールの「デッサンの統一」を意図的に誤読して，そのデッサンdesseinを絵画的な意味でなくあえて構想，筋としてとらえた，と深読みすることも不可能ではないかもしれない。

62 「ド・ラ・モット氏は，これらの規則を逸脱するまでに論を拡大し，すぐに関心の統一を主張する。彼はそれを考案したと言うが，それは逆説を招いている。この関心の統一は，私には筋の統一以外のものには思えないのである。」（Voltaire, *op.cit.*, p.102.）

63 cf.注59.

64 「もし私たちが［導き手を］依然として持つならば，それはよい趣味の道において，そしてこのようなより困難な，芸術の崇高さを唯一生み出しうる熱狂的な理性（raziocinio entusiasmato）のなかで，振付家を制御するに十分ではないだろうか。ただ諸規則があるだけでは作品にならない。むしろ諸規則が作品の成果である。」（23）

65 「一体どのようにお互いに排除しあう二つの言葉を同時に認め，パントマイムの芸術を，それを余計なものにする話し言葉に付け加えるというのか。沈黙の，あるいは聞くことができない人の手段である身振りの言葉は，話す人たちのなかではおかしなものになる。…それゆえ舞踊を用いるなら，話し言葉が優先する。オペラにパントマイムを導入したらすぐに，そこから詩を追い払わなければならない。」（Jean=Jacques Rousseau, *'Opéra,'* in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, vol.9（*Dictionnaire de musique*）, Paris: Armand-Aubrée, 1829, pp.433-434.）

66 この議論は，バレエ・ダクション論争における主要な論点の一つであった。

67 アンジョリーニは，＜ドン・ジュアン＞（1761）への序文において，台本に頼らず舞踊のみで筋を説明するべきとしている（「舞踊は語りの言葉を持たない。私たちは観客に，英雄が殺されたとか彼が死を迎えたとかを語ることはできない。彼らは私たちを聞くために目だけを持っており，彼らの耳は役に立たない。私たちは，彼らがすべての筋を見ることができるようにしなければならない。」（Angiolini 1761, pp.a4-a5）。また『手紙』においても，自分は上演に際して台本を配ったことがないばかりでなく，舞踊のみで語ることができるなら台本を観客に配布する必要性は生じるべくもない，としている（37-38）。

68 アンジョリーニの1774年の著作 *Riflessioni di G. Angiolini sopra u'uso dei Programmi nei Balli Pantomimi*は，このような台本の不必要性についての見解をさらに展開したものである。

69 Noverre 1760, p.26.

70 Noverre 1774. この序文には，アンジョリーニの手紙に対するノヴェールの反論の意図も込められている。

71 「台本は，私の考えではバレエの理解に欠かせないものである。アンジョリーニ氏はこの予防策を役に立たないと考えているが，アンジョリーニ氏はしばしば誤っている。」（Noverre 1774, p.11.）；「台本は…振付家が観客と結ぶ正式な取り決めである。それらは振付家が自己に課し厳密に満たさなければならない条件である。彼がいかさま師でなくなったときから，彼は誠実な人間である。…私は，すべてのバレエの振付家に台本を用意するよう薦めるだろう。」（*ibid.*, p.12.）

72 この上演について，ミラノの啓蒙思想家ピエトロ・ヴェッリPietro Verri（1728-1797）は次のような舞台評を残している。「ノヴェールは＜復讐されたアガメムノンの死＞を上演した。それはあまりにも悲劇的な舞踊である。最初の夜には嘲笑が起こり，野次られた。」（Pietro Verri, *Lettere*, Milano, 1774. in Emanuele Greppi & Alessandro Giulini（ed.）, *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri*, vol.7, Casa Editrice L. F. Cogliati S. A., 1931, p.90.）

73 ピエトロ・ヴェッリは次のように述べている。「アガメムノンのバレエは，ウィーンでは台本が印刷され私はそれを持っているが，ここでは印刷されなかった。」（Verri, *ibid.*, p.101.）

74 Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, London: Pitman Publishing, 1974, p.120.

75 *ibid.*, p.121から引用。

76 Noverre, 'Lettre I（Renaissance de l'art de la Danse）', in Noverre, 1952, p.15. なおこの手紙Lettre Iは1760年の『舞踊とバレエについての手紙』には含まれておらず，1803-4年の*Lettres sur la Danse, sur les Ballets et Les Arts*において初出したものである。

77 *ibid.*, p.14.

78 ノヴェールも，'Fait...pas...le...la...honte...non...crime ...et...l'échafaud' では何ら意味をなさないが，'Le crime fait la honte, et non pas l'échafaud' と適切に単語を配置するなら，「死刑台ではない，罪こそが恥を生むのだ」というコルネイユの英雄劇＜エセックス伯＞の台詞が意味を成す，という例を挙げている（Noverre 1760, pp.28-29）。ここには，舞踊言語のアルファベットを知るだけでなく，その文法を知ることが必要だという認識が示されているだろう。

79 アンジョリーニは，物質舞踊の現状を次のように述べている。

「オペラのバレエのすべては，ただリズムに応じて変化する物質舞踊に落ちぶれてしまっている。音楽の歩みに沿って，よく言われるように，徐々に，すべてはルール，シャコンヌ，パスピエ，ガヴォット，リゴドン，エール・マルケ，ミュゼット，タンブランに落ちぶれてしまった。これらは，長年の間つまりオペラの成立以来の間に定まったやり方に従って，また宮廷楽長の意志に従って，それらの幕に割り当てられている。」（46）

アンジョリーニは，シャコンヌなどの舞踊音楽に合わせてこうした身体技術を追求し造形的な美を求める物質舞踊の技術面は，パリ・オペラ座を中心として発達したとする。

「よって物質舞踊は速い，真実の進歩を欠かすことがなかった。ブロンディやドゥプレ，ヴェストリがそれを証明した。あなたはこの進歩を第13の手紙のなかで認めている。最も頭が固いしかし博識な人々は，その納得できる証拠を得るためにパリのオペラ座に行くしかない。」（67）

また，次のアンジョリーニの指摘を参照。

「語りかける舞踊はアカデミーで用いられなかったが，1742年にヒルファーディング氏が考案した模倣的舞踊はなおのこと用いられることはなかった。そのため語りかける舞踊，一般的にはパントマイムと呼ばれるこれは，アカデミーがつくられたときには存在せず，その教則のなかでは理解されなかった。」（66-67）

80 このようなアンジョリーニによる「物質舞踊」と「語りかける表現的な舞踊」との対比は，カユザックによる「シンプル・ダンス」と「筋立て舞踊」の対比，そしてノヴェールによる「機械的あるいは技術的」舞踊と「パントマイムあるいは筋立て」舞踊の対比を想起させる。カユザックもノヴェールも，アンジョリーニと同様に，後者が前者に時間の経過とともに取って代わるような相互排他的な二者択一関

係ではなく，前者が後者の技術的基礎となるような関係を考えている（cf. 拙稿「オペラのなかの舞踊―カユザックの理論に即して考える」丸本隆編『初期オペラの研究　総合舞台芸術への学際的アプローチ』彩流社　2005年 pp.111-130; 前掲拙稿「ノヴェール『手紙』(1760) における…」)。

81 このようなアンジョリーニの，舞踊を「語りかける(parlante)」ものとしてとらえる考え方は，発話をモデルとした当時の美学思想を反映していると思われる。18世紀において発話をモデルとして芸術を考えることは決して珍しいことではなかった（cf.佐々木,『フランスを中心とする…』, p.290)。例えばバトゥー L'abbé Charles Batteux (1713-1780) は次のように述べる。すなわち，人間はその観念や感情を表現するのに言葉（le parole）と声色（le ton de la voix）と身振り（le geste）の３つの手段を持つが，これらの表現手段には作詩，音楽，舞踊がそれぞれ対応する（バトゥー　山縣熙訳『芸術論』玉川大学出版部　1984, pp.196-197)。そして，「詩」における単語のように，「音楽」における音，「舞踊」における身振りは意味内容を持つが故に,「音楽」や「舞踊」の表現は，演説に際しての「話し方（l'Elocution)」と同じ自然の特質を具備しなければならない（*ibid.*, p.208)。

ノヴェールもまた次のように，'parlante' というアンジョリーニが用いた言葉と同じ言葉を用いて舞踊の現状を説明している。

「すべてのよい踊り手は同時に優れた俳優である。私は，残念ながら，この貴重な結合には本当にまれにしかお目にかかれないことを認めよう。なぜなら踊り手たちは足や脚の動きの練習ばかりしていて，精神や魂を表現することから遠ざかり，情熱の言葉や，身振りが持たなければならない生き生きとした語りかける行為（l'action animée et parlante）をなおざりにしているからである。」(Noverre, 'Lettre I (Renaissance de l'art de la Danse)', in Noverre 1952, p.37.)

82「私は次のように主張したい。舞踊という芸術は，記譜法が完成されない限り常に不完全であろう。精神の翻訳から伝えられた概念は常に不完全で，時間が経つうちによくはならず，むしろ悪化するだろう。また次のように主張したい。どのような高名な芸術家の作品であっても，諸規則とその完成へ向けて歩み寄る技術を形成するための何らかの記号によって固定化されない限りは，常につかのまの作品であろう，と。メナンドロスやソフォクレスの悲劇，喜劇作品がそうであったように。」(52)

83「最後に，次のように主張したい。このような記号を無用のものとして追放してしまうのではなく，これを完成させようとすることに関連する努力こそ，最も賞賛に値する努力であると。…アルボーやボーシャン，フイエによって発明されたこれらの記譜法を追放してしまう代わりに，私たちの合理的なパントマイム・バレエを書き記すべきである。」(52-53)

このようにアンジョリーニにとって記譜法は，作品の制作過程においてだけでなく，舞踊という芸術ジャンルの確立のためにも欠かすことのできないものであった。ここに，筋立て舞踊の運動の芸術ジャンル確立への貢献を見ることもできよう。