

## 舞踊の理想像をめぐって ノヴェールからブラジスへ

清水 英夫

## 1 はじめに

私たちは通常、20世紀はじめのモダニズム以降を舞踊史における現代と考えているように思われるが、それは今日にまで影響を及ぼしているモダニズムの試みを、舞踊史における決定的な出来事ととらえるからだろう<sup>1</sup>。だが、モダニズムが批判し乗り越えようとした「近代的なもの」の実態は、21世紀に生きる私たちにとっては、もはや必ずしも自明なものではないようである。舞踊においても近代というものがあつたとするなら、それは果たしてどのようなものだったのだろうか。それは他の様々な事象と同様に、西洋文化の近代性を特徴づけるような性質を共有していたのだろうか。本考察は、このような問題意識のもとで西洋舞踊（本考察では考察をバレエに絞る）の歴史を再考しようとするひとつの試みである。

ここで18世紀後半から19世紀前半に至るバレエの歴史を今一度振り返ってみよう。18世紀後半にバレエ・ダクシオンの主張を通して芸術ジャンルとしての自立を得たバレエは、固有の表現方法を徐々に整え、19世紀前半には今日の技術につながるような技術の体系を整備していたとされる。ならばそれは、バレエが科学的な身体観に基いて合理的で自律的な身体技法を獲得していく過程であつたとも考えられよう。では、このような推移はどのような理念に導かれていたのだろうか。本稿では、18世紀後半から19世紀前半にかけての西洋舞踊史を代表する振付家であつたJ.-G.ノヴェール<sup>2</sup>とカルロ・ブラジス<sup>3</sup>の著作（ノヴェール『舞踊とバレエについての手紙<sup>4</sup>』、ブラジス『舞踊論<sup>5</sup>』及び『テルプシコールのコード<sup>6</sup>』）を手掛かりに、この両者の間の舞踊観の変化を考えてみたい<sup>7</sup>。ノヴェールとブラジスは、どのような舞踊を目指すべき理想と考え、それぞれの実践を行っていったのだろうか。彼らの著作における舞踊の理想像の比較検討を通して、西洋舞踊史において近代を形づくってきたと考えられるものの実態に少しでも光を当ててみたい<sup>8</sup>。

## 2 ノヴェール

## 2-1 自然の模倣と模範芸術

ノヴェールは、『手紙』の冒頭において、

「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」（『手紙』Ⅰ：1）、

と述べる。ここには、舞踊も詩や絵画と同様に、自然の中に目指すものを見出し、自然をモデルとしそれに倣う芸術であるとする考え方が示されているだろう。18世紀には模倣芸術観が大きな影響力を持っており、あるジャンルが芸術と認められるためには、そこに模倣という原理があることを示す必要があつた。

ノヴェールは、そうした模倣の観点からも舞踊の模範となる芸術として、とりわけ絵画を挙げている。第一の手紙でノヴェールは、舞踊の舞台は踊り手の動きを絵の具とした一服の絵画である、とする。そして静止場面の一連の連続からなる連続絵画が作り出す「物語」に、自らの目指す舞踊との共通点を見出している。

「筋立てバレエ (le Ballet en action) とルーベンスにより描かれたリュクサンブールの画廊<sup>9</sup>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。」（『手紙』Ⅲ：44-45）

こうしたいわゆるバレエ・ダクシオンの主張のなかでノヴェールは、舞踊の物語性とその模倣的価値を明確に主張することで、舞踊を独立した芸術ジャンルとして確立しそれを認知させることに貢献したと考えられる。

2-2 科学的手法<sup>10</sup>

しかしノヴェールにとって、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に再現することを意味するだけではなく、その制作の方法論を舞踊にも適用しようとする試みであつた。ノヴェールは、画家が画布で実践しているような幾何学<sup>11</sup>や遠近法<sup>12</sup>、解剖学<sup>13</sup>といった科学的な観察眼を舞踊にも導入

し、画面構成における諸要素の組み合わせや対比、配置といった絵画の方法論を舞台構成に活用しようとする。また、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）を科学的な合理性を踏まえた一種の機械としてとらえようとする<sup>14</sup>。さらにノヴェールは、描く対象を構成する一つの部分の描写から始めて全体像をつかみ、その上でそこに生き生きとした表現を与えることを教える、という絵画教育の方法論をも、舞踊の教育に応用しようとする<sup>15</sup>。

幾何学や遠近法、解剖学、機械論といった科学的手法は、身体を含む自然をリアリスティックに把握し表現していくための合理的手段であるだろう。しかしその模倣すべき自然は常に完全な姿をしているとは限らない。芸術の表現はありのままの自然の再現ではなく、現実の自然に見出される欠点を人工的に補完することで構築される理想化されたイメージの再現であるべきだ、とする「美しい自然」の考えは、当時人口に膾炙した概念であった<sup>16</sup>。ノヴェールは、身体技法の機械論的な把握によって達成される身体技法の習得、実践の容易さを、芸術にとっての自然であるとし美ととらえるが<sup>17</sup>、この考えも「美しい自然」の人工性と呼応しているだろう。舞踊における美もまた、科学的、人工的手法の徹底を通して生み出されるものなのである。

このようにノヴェールは、舞踊の舞台構成においても、身体技法のとらえ方においても、舞踊の教育方法においても、美という価値の構築においても、幾何学や遠近法、解剖学、機械論といった科学的な手法の現実的な働きを評価する<sup>18</sup>。

### 2-3 モデルとしての自然

とはいえノヴェールは、この科学的な手法が、模倣すべき自然をもはや必要としないまでに完全なものだとは考えない。ノヴェールは、幾何学の原理のみによって盲目的に舞台のすべてを構成することを批判する。偉大な画家たちが同じものを二つ描くようなシンメトリーを避けたことに倣い、舞台においてもシンメトリーを反復、多用することに異議を唱える（『手紙』I：7）。というのも自然は人工的な科学ではとても生み出せない多様性に満ちており<sup>19</sup>、そこには具体的な事物の無限なあり方が存在するからである。だからこそ自然は、依然として舞踊にとっての手本であり続ける。

「舞踊教師は、あらゆるものを見、吟味しなければならない。世に存在するすべてのものが彼のモデル（modele）となりうるのだ。」（『手紙』VI：78）

ノヴェールは、こうした自然の多様性を人間の

感情表現にも見出し、「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）」（『手紙』I：7）ことを求める。仮面を取った顔の表情（physionomie）やポール・ド・ブラ、身振りによって、多様な自然に根ざした多様な感情を表現しようとするのである（『手紙』IX）<sup>20</sup>。

また、多様な自然は常に秩序立っているとは限らず、ときには無秩序な姿を見せることもある<sup>21</sup>。ノヴェールは、筋立て舞踊（Danse en action）の場面においてこそまさにそのような美しい無秩序（un beau désordre）を提供すべきであるとし、そこでシンメトリーを形式的に用いることはもっともらしさ（la vraisemblance）を損なうため（『手紙』I：10）、それは筋立て舞踊から常に除外されなければならないとする（『手紙』I：13）。

このように、ノヴェールにとって自然は模倣すべき模範であり、幾何学、遠近法、解剖学、機械論といった科学的手法は、舞台においてそれをリアリスティックに表現するための手段である。さらに「美しい自然」の観点から見れば、多くの場合自然は不完全・不十分なものであるため、その欠陥を人工によって補うことが求められる。これらの科学的手法は、舞台のために自然を美しくする（embellir la nature）（『手紙』I：10）という目標にとって適切な、目的合理的な行為である。

とはいえこれらの手法を最大限に機能させたとしても、まだ自然のもつ多様でときには秩序を超越する美には届かない。ノヴェールの考える自然は、科学では説明しきれないものを含んでおり、それゆえに自然は模倣すべきモデルであり続けることになる。科学的な手法は、その有効性の限界を認識しつつも、人工性・合理性を超えた力を持つモデルとしての自然を可能な限り表現するための、現実的な手段としてとらえられているように見受けられる。このようにノヴェールにとっての理想の舞踊とは、科学的手法を最大限活用しながら、モデルとしての自然に近づこうとすることにより達成されるものだったと言えよう。

## 3 ブラジス

### 3-1 自然の模倣と模範芸術

ブラジスもノヴェールと同様、舞踊を学ぶ者は、自然に学び<sup>22</sup>、また偉大な画家たちにも学ぶべきとする<sup>23</sup>。模範とすべき芸術についてもブラジスは、ノヴェールと同様、舞踊の舞台を絵画のタブローになぞらえ、デッサンの正確さ、色彩法、グラデーションの付け方や明暗法といった質を、絵画にとってだけでなく舞踊にとっても本質的なものととらえている<sup>24</sup>。

「形を描くこと (se dessiner) を知らぬ、そしてその結果として、誘惑し魅惑する優美さを欠く舞踊家は、芸術家としては認められず、関心を引き起こすことも喜ばせることもできない。」(『舞踊論』 17)

またブラジスは、絵画そして彫刻の諸作品のなかでもとりわけ古典とされている優れた作品を理想的な美の模範、理想的な美のモデルとすることを提唱する<sup>25</sup>。

「絵画や彫刻といった模倣芸術を目指すことは、若者たちにどんなに薦めても薦めすぎることはない。美術や彫刻の傑作、とりわけ古典期におけるそれを目にして、美術の天才 (génie) と理想美のモデル (modèles du beau idéal) の永遠の子供たちは、自らの趣味を形作るだろう。」(『舞踊論』 17)

ブラジスはアラベスクのポーズについても、古代ギリシアの浮き彫りやフレスコ画の断片、ローマ時代の彫刻、ヴァチカンの回廊のラファエッロの素晴らしいデッサンらがアイデアを与えてくれる、としている(『舞踊論』 68)。

このように、ノヴェール同様、絵画や彫刻を模範芸術とするブラジスだが、ノヴェール『手紙』が力点を置いて主張していた舞踊の物語性とその模倣的価値の議論は、ブラジスの『コード』(1828-30年)には見られるものの、『舞踊論』(1820年)ではなされていない<sup>26</sup>。『舞踊論』の議論の力点は、舞踊の身体技法の伝達に置かれていると言ってよいだろう。

### 3-2 幾何学による身体の把握

このことは、身体を把握しようとする方法論においても、ノヴェールとの違いとなってあらわれている。ノヴェールの『手紙』では、身体技法の説明において解剖学用語が頻繁に登場していたが、管見ではブラジスの『舞踊論』及び『コード』にはそれらは見られず、解剖学 (anatomie) という語も使われていない。ブラジスが解剖学の知識を知らなかったとは考えづらいことであるし、教育の現場では解剖学による説明もなされていたのではないかと推察されるが、ブラジスの著作では解剖学的正確さとはもはや主要な主張とはなっていないのである。ノヴェールの時代にはまだ新しい知識であった解剖学や、機械論的思考の舞踊への導入は、ブラジスの時代には既に浸透し、広く知られた知識となっていたということではないか。解剖学のような具体的な身体把握の手法に代わってブラジスが注目するのは、幾何学による数学的な、抽象的と言っていいような手法である。

「舞踊教師はまた、幾何学におけるいくつかの教育と結びついた様々な機械的な芸術 (mechanical arts) についての正確な知識を持たなければならない。それは彼に、真実と正確さをもって彼の舞踊のデザイン (the dessein) と動きを实践することを可能にするだろう。さらに、ある程度の数学の学習 (mathematical learning) は、私たちのすべての概念に明確さと正確さを授ける。」(『コード』 231)

ノヴェールも幾何学について述べていたが、それが活用されるのは遠近法と同様、舞台における構成や配置についてであり、身体の把握についてのことではなかった。それに対しブラジスは、幾何学によって身体をとらえ、舞踊における四肢のあらゆるポジションは、それを表す幾何学的な線の、垂直、水平、斜め、直角、鋭角、鈍角といった組み合わせによって説明されるとする。

「舞踊学校を作るのなら、私は、本質的に有益であると信じている、思い描いていたこの手法を実行に移したい。それはデッサンすること (dessiner) を知らなくても、すべての教師が実行できるような手法であり、言ってみれば、生徒たちのために、手足のあらゆるポジションのための直線で構成されたアルファベットの空間を作ることである。それはこれらの線とその関連する組み合わせに、垂直、水平、斜め、直角、鋭角、鈍角といった幾何学を通して相応しい名称を与えるものである。(中略)

100人の生徒たちは同時に、このモデル (modèle) の上に目を固定させながら、流れとアンサンブルを、そして非常に容易に、それらのポジションとアチチュードを、教師が各々の生徒たちに長い言説をもって大声で叫ぶことなしに理解するだろう。」(『舞踊論』 15)

このようにブラジスは、リアリスティックな科学では必ずしもない幾何学の手法によって身体を把握し、それを舞踊の身体技法の理解へとつなげていこうとするのである。

### 3-3 モデルとしての理想的な身体像

#### 3-3-1 身体の幾何学モデル

では、ブラジスが目指す舞踊の理想像は、ノヴェールのそれとどのような違いを見せるのだろうか。ノヴェールの『手紙』には、模範とすべき自然や古典的な造形作品が示されていたが、目指すべき理想の身体像として身体そのものが示さ

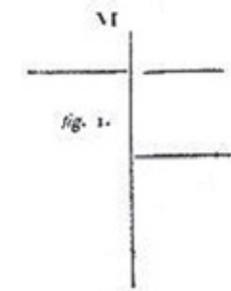


図1 (『舞踊論』 p.16より)

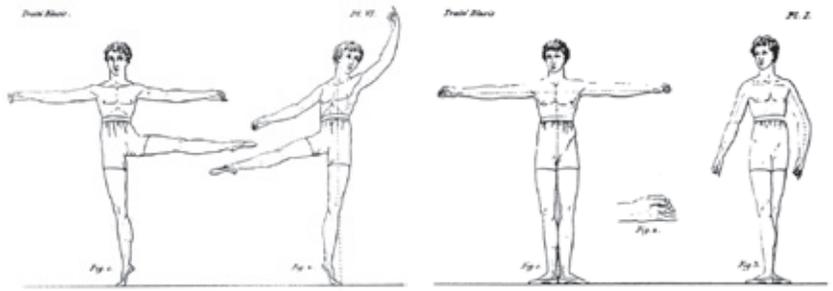


図2 (『舞踊論』 Planche VI)

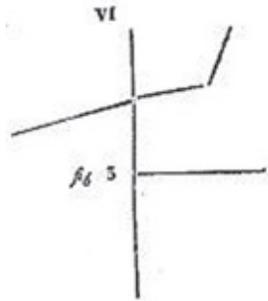
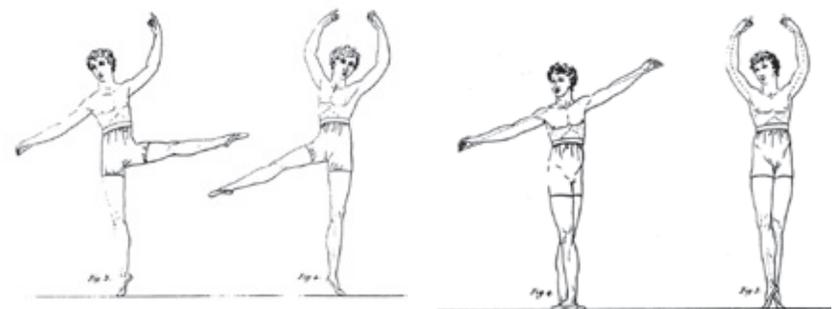


図3 (『舞踊論』 Planche I)



れることはなかったように見受けられる。それに対しブラジスの『舞踊論』では、理想の身体像のアイデアが明確に提唱されている。ブラジスは、舞踊の理想像に近づくための手法として、人間の身体を幾何学の線に還元した図を提示する(図1参照)。

図1は、身体のポーズや動きの本質を幾何学の線で表そうとしたものであると理解できよう。ブラジスは、生徒たちにこの幾何学の線とそれが生み出す多様さをよく観察することを勧める。このような認識が要求される舞踊の訓練の努力を、ブラジスは数学的とさえ呼ぶ。

「生徒たちは、これらの幾何学的線 (lignes géométriques) を、その様々な変化 (diversité) に注意しつつよく学ぶことになる。その厳格さゆえ私があえて数学的 (mathématique) と呼ぼうとするこの訓練に生徒たちが従うようになる時には、彼らは自らを適切に位置づけ (se bien placer), よい学校で学び純良な趣味を身に付けたことを証明するであろう。」(『舞踊論』15-16)<sup>27</sup>

図1で示された2つの幾何学的な線が表す身体の配置は、『舞踊論』の図版VI(図2)の左側の2人の人物 (Fig.1, Fig.3) によって実践されている<sup>28</sup>。ブラジスは、生徒たちに幾何学的な線をイメージさせ、それを手本とすることによって、ポーズや動きの本質をつかませようとするのである。

ノヴェールの『手紙』には図版は含まれていなかったが、ブラジスは視覚に訴える図版の有用性を主張し(『舞踊論』11)、舞踊教育に際し活用される図版について次のように述べる。

「これらの手本 (exemples) を眼にして、生徒たちは、私が教える理論的な規則 (les principes théorique) を容易に理解するだろう。(中略) 彼らの実践が完全なものとなるように、私は彼らに、それらの図の主要なポジションの上に線を引く。それらは、舞踊の様々なアチチュードにおいてポーズをとり (se poser), 形を描く (se dessiner) ための真実の方法 (la véritable manière) を定めるであろう。」(『舞踊論』14-15)

この「図の主要なポジションの上に線を引く」という言葉通りブラジスは、身体像の上に点線を引いているのが確認される。図2の右上 (Fig.2) 及び図3の左上 (Fig.1) の身体像には、その重心を通る垂直線が引かれている。また図3ではいづれの身体像にも腕の中心に直線および曲線が引かれており、水平、斜め、円といった腕のポジションの幾何学性が強調されている<sup>29</sup>。これらの幾何学の線は、踊りの実践において遵守されるべき規則として機能する。

「アプロンや完璧な均衡を得るように、あらゆる注意を払いなさい。踊りにおける正

しさと正確さに専念しなさい。あなたのすべてのタンを、学んだよりよい諸規則 (principes) に従うようになさい。パの実践を常に優雅で優美なものになさい。』(『舞踊論』23)

「もしその時、芸術家が真の諸規則 (les vrais principes) に従い、その身体、腕、脚が、調和のとれた、意に適った、描かれる (être dessiné) に値するまとまりを構成するならば、その踊り手は成功し、賞賛を受けることになる。」(『舞踊論』24)

このように生徒たちには、幾何学の線を真なる規則とし、それに自らの動きを同一化させていくことが求められることになる。

### 3-3-2 モデルという虚構

だが、ブラジスはなぜこのような抽象的な理想の身体像を想定しなければならなかったのか。それは、現実の身体が必ずしも動きの理想(真なる諸規則)を示さないからではないだろうか。ほぼ常に不完全なものにとどまる現実の身体が目指すべき理想を、ブラジスはモデルという虚構(フィクション)によって示そうとしたのではないか。現実と理想を媒介する方法論としてモデルが要請され、それに基づいて教育、学習、訓練が、思考と実践がなされていく。ブラジスが理想の身体像を求めたのは、そのようなモデルの動きに注目したからではなかったろうか。このようなブラジスの考える理想の身体像というモデルにおいては、身体が意思によって完全にコントロールされる

状況のもとで、舞踊のポーズや動きにおけるあらゆる「～であるべき」という身体的な要請が最高度に達成されることが想定されているであろう。そこでは、モデルが示す規則によって踊り手の身体の機能合理性が最大限に発揮され、理想像を生み出すあるべきかたちへと導かれていくことになる。

では、この理想像はどのように生み出されるのだろうか。

「よい踊り手を育てることに成功するべく、私はこの章に含まれている諸規則 (rules) に、自然から描いた (drawn from nature) 図版を付けた。これらは体のポジションや、腕、脚、様々な姿勢、アチチュード、アラバスクを表す。」(『コード』96)

このようにブラジスは、動きの諸規則を満たすこうした理想的なモデルが、頭の中で人工的に創造されたものではなく、自然のなかに既に存在するものを参照して導き出されたものであると述べる。例えば、メルキユール(マーキュリー、メルクリウス、ヘルメス)像の彫刻を模範として考案された、アチチュードのポーズについて見てみよう。ブラジスの著作には、彫刻家ジャンボローニャ<sup>30</sup>のメルキユール像(図4)を描いた図(図5)と、さらにそこから導出したとする(『舞踊論』67)アチチュードのポーズの図(図6)が示されている。実際の彫刻からこうして描き出された身体像(図6)は、現実を観察するなかから抽出されたもので現実に先立って存在するものではないから、プラトンの言う自然を超越したアイデアのよ



図4 ジャンボローニャ作  
〈メルキユール〉<sup>31</sup>



図5 (『舞踊論』  
Planche IX, Fig.1)



図6 (『舞踊論』  
Planche VIII, Fig.1)

うなものではないだろう。とはいえそれは、理想的なプロポーションを示すものとして西洋で長く理想的なモデルとされてきた古代ギリシアの彫刻や、美術作品の制作の対象となるヌード・モデルのように、実在する具体的な身体像というわけでもない。それは私たちのイメージのなかに、人工性・抽象性により現実と理想をつなぐ虚構として成立する、ヴァーチャルな理想像であると考えべきではないか。

ブラジスの考える舞踊の学習、訓練とは、このような想定された身体が理想的に機能している状態に、現実の身体をできるだけ近づけていこうとするふるまいであったのではないか。踊り手はそのような身体モデルを頭の中にイメージし、それを用いて動きをシミュレートし、それに導かれて自らの身体を動作させる。そうしたモデルの遂行の結果として、現実には存在しない理想像が現実の踊り手たちの身体を通して表象され、私たちの眼前に姿を現すのである。モデルという虚構によって示される理想・真理は、こうして現実に影響を及ぼすことになる。

### 3-3-3 コードと教育

このようにブラジスは、具体物よりもむしろ抽象的なモデルが舞踊の学習者にもたらすイメージの力を重視しているように見受けられるが、学習者たちはこのような抽象的なモデルをどのように模範としていくのだろうか。絵画や彫刻によって示されたあるポーズ、というような、具体的な何かモデルであるなら、まずは視覚的な類似が求められよう。しかし、モデルが抽象的な幾何学の線である場合は、それを具体的に模倣するというわけにはいかない。その意味するところ、考え方に倣うことしかないだろう。よってブラジスの考える理想的なモデルに導かれた踊り手が目指すのは、単なる視覚的な外観や容貌、ポーズや動きの結果の形態上の類似ではなく、ポーズや動きの本質を成している身体の幾何学を理解することであり、身体の機能そのものの運動学的な正しさ、正確さの追求であっただろう。

経験の浅い踊り手たちへの教育<sup>32</sup>という現実に関しブラジスは、生徒たちに真の原則 (les vrais principes) に基づいた優れたモデルを観察させることによって、彼らの練習を正確なデモンストラーションに結び付けていこうとすることを意図していた (『舞踊論』11)。ブラジスが言うこの原則こそ、その著書のタイトルともなっている「コード」ととらえるべきものであろう。幾何学の直線と曲線の組み合わせは、美しくシンプルな美の理想を示すいわば数学的な極値であり、身体運動の観点からも合理的な状態と推定される。これが正確で不変な、コード、規範としてとらえられるこ

とになる<sup>33</sup>。

舞踊の身体技法のコードは、それを伝達可能な技術としてとらえ、体系化することを可能にする。モデルは、こうして教育・学習の大衆化に向けて身体技法をマニュアル化する役割を果たしたであろう<sup>34</sup>。このようなコードを頭のなかに描き、自らをそれになぞらえていくような手法を、ブラジスは「新しい方法<sup>35</sup>」と呼んだのではないか。ブラジスは、必ずしも天才でない誰であっても、学習・教育によって身体技法の理想モデルを自らの中に作り出せることを、おそらく他の誰よりも早く明確に示したと言えるのではないだろうか<sup>36</sup>。

このように、ブラジスにとって舞踊の理想像とは、身体技法のモデルによって示されるものであったと考えられる。ブラジスは、そうしたモデルが示す規則に従い踊り手の身体の機能合理性を高めていくことを舞踊教育の基本と考えていたと言えよう。

## 4 おわりに

本考察は、ノヴェールからブラジスへの変遷のすべての側面について分析できたわけではない。また18世紀から19世紀への移り変わりを論じるなら、他の振付家、舞踊家たちを考慮に入れる必要もあるだろう。限られた対象についての検討ではあるが、それでも次のような舞踊の理想像の変化を確認することができるのではないかと考える。

ノヴェールにおいては、人工を超える側面を持つ自然がモデルとされ、それを舞台においてリアリスティックに表現するために科学的手法が重視された。そこでは、身体は個別具体的なリアルな現実として把握されるものであっただろう。

他方ブラジスにおいては、理念的な身体像がモデルとされている。そこでは、解剖学のような現実的な手法よりもむしろ、幾何学的手法の理念性、抽象性が重視され、身体がひとつの概念、理念型としてイデアリスティックにとらえられていると言えよう。ノヴェールからブラジスへの理想の身体像の変化とはこのように、リアルな身体像からイデアルなそれへ<sup>37</sup>として理解できるのではないか。ブラジスの考える理想的な身体像とは、人工的・抽象的モデルによって身体に求められることを把握し理解する学習、教育の手段であり、またモデルのシミュレーションによる思考と訓練の過程を経て、実践につなげていくための創造の手段でもある。このような、理想モデルに倣いそれを模範とし活用していく態度には、古代人の(技法の)模倣でも「美しい自然」の模倣でもない、模倣の新しい積極的な価値が表れているとは言えないだろうか<sup>38</sup>。

またブラジスは、19世紀における学習需要の増

加を背景とし、舞踊の身体技法を整備、合理化し、その規則・コードを体系化することで、誰でも学習、教育できるような方法を示そうとした。そこには、抽象的な身体像のモデルを提示することによって、舞踊の知識と技術を一部の教育者だけでなく、舞踊の生徒や一般の市民にも理解可能なものとして提示し、学習・教育を合理的に促進していくこうとする意図が表れている。

以上のように、ノヴェールには現実的な科学的的手法を重視しようとする姿勢が、そしてブラジスには、現実の経験レベルに満足せずにモデルという普遍的な法則、原理を導き、それに基づいて身体の機能合理性を追求しようとする姿勢が確認される。ノヴェールとブラジスの舞踊の理想像に見られるこうした姿勢には、社会における様々な事象が経た近代化の過程と共通するものを認めることができるのではないだろうか。そこには、21世紀の今日にとっても過去のものではないアクチュアリティがあると言えるだろう。

本考察が光を当てようとした舞踊の近代というものが、今後の検討を通してさらに明確になるなら、後のモダニズムの運動を現代だけではなく近代の側からも把握しなおす可能性が開かれ、それがどのように近代を乗り越えようとしたのかについてより明解な理解が得られるのではないだろうか。現代を理解するためにも、近代を形づくったものについてのさらなる解明が求められていると言えようが、このことは私たちにとって、必ずしも舞踊に限らない課題であるだろう。

#### 付記

本稿は2010年6月10日に舞踊学会例会（於東京芸術劇場）で発表させていただいた原稿に加筆したものです。

コメント、ご感想を頂戴した松本千代栄先生、若松美黄先生、鈴木晶先生、森立子先生に感謝申し上げます。

#### 引用したノヴェールとブラジスの文献

- Noverre, Jean-Georges  
1760 *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Stuttgart (Reprint: Broude, N.Y., 1967)
- 1803-04 'Lettre XIV (Des connaissances d'anatomie necessaries au maitre de ballets)', in *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, St-Petersbourg, 4 vols., vol.2 (Reprint: 'Lettre VIII' in *Lettres sur la Danse et les Arts Imitateurs*, Editions Lieutier, Paris, 1952, pp.56-66)
- Blasis, Carlo  
1820 *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Milan (Reprint: Forni Editore, Bologna, 2000)

- 西洋舞踊史において現代という時代がいつから始まったかと問われたら、おそらく私たちの多くは、約100年くらい前のモダニズムからと答えるのではないだろうか。また、長くても約100年の寿命である私たち人間の身体的な記憶の大部分は、20世紀以降で占められているようにも思われる (cf.「身体に腑に落ちる記憶の範囲は、百年が限度らしい」(國吉和子『夢の衣裳・記憶の壺 舞踊とモダニズム』新書館 2002年 p.7))。20世紀以前の身体的記憶を持たず、ポスト・モダンの時代に生きていけるとされる私たちは、現在、20世紀初頭のモダニズムを身体的に理解できるぎりぎりの時代にいるのかもしれない。舞踊史における現在という時代規定は、今のところ私たちの身体的な記憶が及ぶ範囲とほぼ重なり合っているように思われる。  
だが、やがて時代が移るとともに私たちの身体的な記憶は書き換わっていくだろう。100年後の22世紀には、私たちの身体的記憶は21世紀から始まることになるのかもしれない。そうなったとき私たちは、いつから舞踊史の現代が始まると考えるのだろうか。22世紀に入っても私たちは、近代というものを乗り越えようとしたモダニズムの記憶を21世紀から引き継いで、それを基準にしているだろうか。それとも、今後起こるかもしれない、20世紀のモダニズムよりも革新的な何かを基準とするのだろうか。こうして舞踊史における時代規定が問われていくなかで、当然のようにメルクマールとされてきたモダニズムが、それ以前に西洋を大きく特徴づけていたと考えられる近代的なものをどのように乗り越えようとしたのか、再び問われることにもなるだろう。
- Jean-Georges Noverre (Paris, 1727 - Saint-Germain-en-Laye, 1810)
- Carlo Blasis (Napoli, 1797 - Cernobbio, 1878)
- Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Stuttgart, 1760 (Reprint: Broude, N. Y., 1967) 以下では、『手紙』と略称。引用は、例えば「第一の手紙からの引用で、全体の10頁目」である場合は (『手紙』I: 10) と表記する。なお、本稿の引用における外国語の表記はオリジナルの表記に基づく。
- Blasis, Carlo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Milan, 1820 (Reprint: Forni Editore, Bologna, 2000) 以下では、『舞踊論』と略称。引用は、例えば10頁からである場合は (『舞踊論』10) と表記。
- Blasis, Carlo (tr. by R. Barton from unknown french version), *The code of Terpsichore*, London, 1828-30 (Reprint: Dance Horizons, N.Y., 1976) 以下では、『コード』と略称。引用は、例えば10頁からである場合は (『コード』10) と表記。なお、ブラジスは生涯に多数の著作を残しているが、本稿では検討の対象を『舞踊論』、『コード』に絞る。
- 18～19世紀にかけて活躍した多くの振付家のなかで、検討対象としてノヴェール、ブラジスを選ばなければならない絶対的な理由はないかもしれない。しかし、18世紀後半に最も読まれた舞踊書はおそらくノヴェールの『舞踊とバレエについての手紙』(1760)であり、19世紀前半のそれはおそらくブラジスの『舞踊論』(1820)、もしくは『テルプシコールのコード』(1828)であったこと、振付家自身が執筆し西洋各国語に翻訳され大きな影響力を及ぼしたこれらの一次文献を検討比較できることを考えるなら、18世紀後半から19世紀前半の舞踊史の流れをノヴェールとブラジスの著作に代表させて考えることにも、一定の合理性が認められよう。

- 8 ノヴェールとブラジスの著作の比較については、執筆意図の違う著作を一概に比較することはできないとする意見もあるだろう。確かに、18世紀のノヴェールの『手紙』は主としてメートル・ド・バレエへ向けて執筆されたものである（ブラジスもそのように述べる（『舞踊論』9））のに対し、ブラジスの著作は踊り手を主な対象読者としている。ブラジスが『舞踊論』や『コード』を執筆した動機は、18世紀から著しく進展を遂げた舞踊の技術の具体的な知識を論理的に記述し、それを振付家よりもむしろ踊り手に対して示していこうとするところにあったと考えられる。ブラジスは、もしノヴェールが踊りの技術について詳細に語っていたなら、ノヴェールのころと比べ踊りの技術が大幅に変わってしまった「今日」の自分たちにとってノヴェールの著作は有益なものではなくなっていただろう、としている（『舞踊論』10）。ノヴェールの著作には技術的なことがあまり書かれていないことがあってよかったというわけである。
- しかしノヴェールの『手紙』には、踊り手の現状を指摘する言葉、振付家だけでなく踊り手へも向けられていると理解できる言葉も見受けられる。例えば『手紙』の第10の手紙には、「私が要求し彼らに望む崇高さの程度に私たちの芸術が到達するために踊り手たちは、彼らの時間と研究を精神と身体に折半し、これらの両者を共に熟考することがぜひとも必要である。しかし、不幸なことには身体にささげられ、精神については何もなされていない」（『手紙』X：288）という記述がある。他方ブラジスの著作は、踊り手を第一の読者に想定して書かれたものではあるが、振付家へも向けられている。『舞踊論』の第9章、『コード』の第9章はそれぞれ、「教師 Le maître」「教師 THE PRECEPTER」と題され、振付家に向けられた内容である。当然のことながら舞踊教師には、踊り手への言葉を踏まえた上で教育を行うことが求められている。
- よって、ノヴェールの著作は振付家のみへ、ブラジスの著作は踊り手のみへ向けられたものと考えられるのであれば、それは一面的な見方である。どちらの著作もその時代の舞踊についての基本的な考えをまとめたものであるのだから、振付家と踊り手の双方へ向けた言葉が含まれるのは当然であろう。したがって、想定する読者への重点の置き方に違いはあるとしても、これらの著作の比較は可能であろう。
- 9 マリー・ド・メディス（1575-1642）は、ルーベンスに自らの生涯を24枚の連作絵画で物語る＜マリー・ド・メディスの生涯＞を描かせ（1622-25年制作）、それをパリのリュクサンブール宮殿の大回廊に飾った（現在はルーブル美術館蔵）。
- 10 本節の内容については、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』vol.30, 2007年, pp.1-11 において主題的に論じた。
- 11 「幾何学（Géométrie）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。」（『手紙』V：63-64）
- 12 「イリュージョンを作り出すために画家が遠近法の規則（regles de la perspective）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」（『手紙』VI：100）
- 13 「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、容易に修正できる。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。」（『手紙』V：69）
- 14 「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、アンシュスマンの混合、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、ある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（mécanique mal combinés）の営みのようではないだろうか。」（『手紙』V：64-65）
- 15 「舞踊の指導者たちは授業のなかで、画家たちがその生徒に行うのと同じ指導の筋道をたどらなくてはならない。画家たちまずはじめに、生徒たちに楕円形をデッサンさせる。生徒たちは続いて表情（physionomie）の様々な部分へと進み、それらをまとめてついに一つの顔を作り上げる。このことを身体の他の部分についても同様に行う。生徒が像にまとまりをつけられるようになったら、教師は彼に、それを生き生きとさせ、そこに力（la force）と個性（caractere）を与える流儀を教える。また自然の動き（les mouvements de la nature）を知ることを教え、生命を与え表情の上に情念（les passions）と魂のこもった情愛（les affections）を刻む鉛筆の運びを巧みに与える方法を示す。
- 画家と同様に舞踊教師は、パとその一つひとつのつなげ方、腕のオポジション、身体のエファッスマンと頭のポジションを生徒に教えた後に、さらに表情の助けによって、彼らに価値と表現を与える方法を示さなくてはならない。」（『手紙』IX：238-239）
- 16 cf. 佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会 1995 p.22. このように「美しい自然」とは、自然の存在可能な状態、そのありうべき美をあらわす考え方である。ノヴェールも次のように述べる。「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、好ましい陽の下に、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。」（『手紙』VI：89-90）
- 17 踊りが容易さと美を獲得するためには、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）に従わなければならない。ノヴェールは、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を、まだそれが自然なものとなっていないという意味で「反自然的」（anti-naturelle）と評している。（Noverre, 'Lettre VIII (Des connaissances d'anatomie nécessaires au maitre de ballets)', *Lettres sur la Danse et les Arts Imitateurs*, Éditions Lieutier, 1952, p.64. なおこのLettre VIIIは、1760年版『手紙』には含まれておらず、サンクト・ペテルブルク版『手紙』の第2巻第14の手紙として初出し、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たものである。）
- 18 こうした科学的手法の活用は、舞踊が芸術として認められるために必要とされた模倣の技術の精度を上げたものと推察される。このような科学的手法の徹底ぶりには、他の舞踊と比較したときのバレエらしさが際立って表れていると言えよう。
- 19 cf. 「この〔自然の〕無限の多様性」（『手紙』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。」(『手紙』IX:218)
- 20 ノヴェールは、魂 (âme) や天性 (génie)、情念 (passion) がこれらの身振りに与える多様性は、動きにエネルギー (l'énergie) と価値を与え、規則 (règle) に基づいただけの機械的な動きを超える表現をもたらす、とする (『手紙』VIII:63)。
- 21 「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。」(『手紙』I:14)
- 22 「自然こそ、もっとも注意深く学ばなければならない。そのごく小さな営みについてさえも。」(『コード』127)
- 23 「上達するために生徒は、自然と最高の画家たちを研究しなければならない。それらは、私たちにイメージを鋭敏に感じさせてくれる。」(『舞踊論』94)
- 24 「彼 [引用者注:よくない教師に教わった踊り手] は、デッサン (le dessin) において正確さを欠いた、非常に色彩の弱い、グラデーションや明暗を持たないタブローしか示さないであろう。よっても、絵画にとって、また舞踊にとっても本質的なこれらの質が存在しないなら、その作品は決して関心を惹くことも喜ばせることもできないだろう。」(『舞踊論』98)
- 25 古典的な造形作品と言うとき、ブラジスが念頭に置いているのは次のような彫刻作品である。「ベルヴェデーレのアポロ、ラオコーン、メデイチのヴィーナス、アンティノウスと呼ばれるメルキュール、その他ギリシア彫刻の驚くべき傑作のいくつかは、人間の形態の完全さと最も自然な表現の崇高なモデル (modèles sublimes) である。」(『舞踊論』21) なおブラジスは、Antonio Canova (1757-1822) をミケランジェロの才能に匹敵する同時代の偉大な彫刻家と評している (『舞踊論』91-92)。
- 26 ブラジスは、『コード』の第3部「パントマイムについて ON PANTOMIME」(pp.111-138) で、内面の感情を身体の動きとして表現する身振りの模倣的価値がバレエに求められるとする。また第4部「舞踊の構成 THE COMPOSITION OF BALLETS」(pp.139-255) では、舞踊を劇作品として制作・上演する際の諸問題を論じている。これらからブラジスは舞踊の物語性を否定しているわけではないことが理解される。これらの議論はいずれも『舞踊論』には含まれていない。
- 27 『コード』96頁にも同様の記述がある。
- 28 『コード』の図版 (PLATE VI) では、服を来た男性が図2と同じポーズを取っている。
- 29 『舞踊論』Planche IIでは、地面と水平に上げられた足に中心線が引かれている。
- 30 Giambologna (Jean de Boulogne 1529-1608)
- 31 ルーブル美術館蔵。写真の出典: <http://www.scultura-italiana.com/Galleria/Giambologna/imagepages/image49.html> (2010年10月1日現在)
- 32 『舞踊論』が意図するのはまずは基礎的な舞踊の知識と技術の伝達であり、最先端のそれではない。ここにも教育への配慮が見える。
- 33 舞踊もまた多様で非合理的なものを含む世界の一部であることを考えるなら、こうしたコードによってとらえきれないものもあるであろう (例えばブラジスの著作において、身体技法の実践における男女差は、必ずしもコードに表われているとは言えない)。コードや規則によってはとらえきれない舞踊の側面をどのように理解するかは、ロマン主義舞踊の理解へつながる視点を提供するのではないか。こうした点についての検討は、今後の課題としたい。
- 34 例えばブラジスは、アラベスクやアチチュードのポーズでピルエットを行うための共通の規則 (la règle commune) を自分が最初に開発し、また様々な新しいピルエットを成功させた、と述べる (『舞踊論』84)。
- 35 'nouveaux moyens d'enseignement' (『舞踊論』11); 'ce nouveau moyen' (『舞踊論』16)
- 36 こうした舞踊のコード化がアカデミーという制度のなかにもどのように取り入れられていったのかを考察することは、ダンス・アカデミックとしてのバレエの歴史の再考にもつながるだろう。
- 37 もちろん理想があっても現実があるのだから、リアルな身体像であってもイデアルな身体像であっても、どちらも理想には違いない。
- 38 ブラジスの考える「モデル」は、現実にはなく想像において存在し、ありうべき状態を示すという意味で「美しい自然」と類似しているとも考えられよう。しかし、「美しい自然」はそれ自身が模倣されるべき対象であるのに対し、ブラジスの「モデル」は、それ自身が模倣の対象となるよりもむしろ、いわば様々な理想的イメージを作り出す動的なシミュレーターとして働くのであり、「モデル」を学ぶ者にはそうしたイメージ創造の機能を身につけることが期待されていると考えられる。