

アンドレ・レヴィンソンと20世紀ダンス

伊藤 雅子 (東京大学大学院)

[Abstract]

This study is about the critic André Levinson (1887-1933)'s dance criticism in the beginning of the 20th century. He is known that he criticized the Ballets Russes of Sergei Diaghilev (1871-1929) from its beginning, and that his thought can be connected to the concept of Abstract ballet of George Balanchine (1904-1983). He also looked over the Modern dance, from Isadora Duncan (1877-1927) to the Expressionist dance in Germany (Ausdruckstanz), particularly Rudolf von Laban (1879-1958) and Mary Wigman (1886-1973). For him, La Argentina (1890-1936) was one of the supreme examples of his concept of dance. His thought had an important viewpoint of "Pure Dance", which reflected largely three points. First, he put it opposite to Aristotle (B.C.4)'s mimesis. Second, it was influenced by some poets' discourses, Gautier (1811-1872), Mallarmé (1842-1898) and Valéry (1871-1945). Third, it could be said that his viewpoint of Pure Dance has a large perspective involved in the 20th century art's tide, especially the modernist modern, the formalism. In this study, I tried to define his idea of "Pure Dance", look over the 20th century dance through his viewpoint, and reveal that his idea has been indeed related to the principle of the 20th century art.

研究概要

20世紀初頭にロシアを飛び出しフランスで活躍したダンス批評家アンドレ・レヴィンソン¹ (LEVINSON, André 1887-1933) はマリウス・ブティバ (PETIPA, Marius 1818-1910) のクラシック・バレエを支持しセルゲイ・ディアギレフ (DIAGHILEV, Sergei 1872-1929) のバレエ・リュスを批判したことで知られているが、そのように批判的態度を取った裏にある彼のダンス観に迫った研究はほとんど行なわれてこなかった。彼は「バレエとは…(略)…ピュア・ダンスである」²と述べ、ダンスは表現手段ではなく目的そのものであると主張する。そこにはアリストテレス (ARISTOTLE, B.C.4) 以来の模倣芸術論でダンスが常に意味論的表現内容を求められていたことに反対し、またワグナー (WAGNER, Wilhelm Richard 1813-1883) の総合芸術作品 (Gesamtkunstwerk) を反駁しダンス芸術の純粋性・自律性を主張した彼の姿勢がある。イザドラ・ダンカン (DUNCAN, Isadora 1878-1927) を嚆矢とするモダン・ダンスや民族舞踊など様々なジャンルのダンスも批評していた彼の言説は同時代の生きた証言として貴重であり、また「ピュア・ダンス」という考えは彼の死後に結実することとなるジョージ・バランシン (BALANCHINE, George 1904-1983) の抽象バレエにつながりうる。また、彼が考える芸術の「純粋性」は20世紀の芸術思潮であるモダニズム、とりわけモダニスト・モダンに通底する視点でもある。時代が彼を要請したのか、あるいは彼がそのような時代を生み出したのか、いずれにしてもレヴィンソンという批

評家の存在は20世紀ダンスに大きく寄与していた。本研究では、レヴィンソンの「ピュア・ダンス」という考えを定義づけ20世紀ダンスの生きた証言として取り上げると同時に、その視点を20世紀芸術の原理につながりうるものとして提示する。

1. ダンス思想史の変遷

レヴィンソンはダンスの思想史の変遷を古代アリストテレスから宮廷舞踊、ノヴェール時代の劇場舞踊、ロマンティック・バレエ、クラシック・バレエまで辿り、ゴーチエやマラルメ、ヴァレリーといった詩人らによるダンスについての言説を引用しつつ自身の形式主義的な主張を援護する。ダンスとは何かという定義づけに挑戦しているレヴィンソンの姿勢を追い、彼の主張するピュア・ダンスとはいかなる考えなのかを紐解いていく。

1-1. アリストテレスからノヴェール：模倣芸術としてのダンス

アリストテレスは『詩学』第一章において「形態に表されたリズムによって、舞踊者も人間の性格や衝動や行為を再現している」³という。レヴィンソンは模倣芸術論においてダンスの目的が「登場人物、感情、行為を律動的な動きで模倣すること」⁴にあるといい、アリストテレスの模倣芸術論は以後脈々と継承されてきたという。その実例としてレヴィンソンは古代風刺作家ルキアノス (LUCIAN 120-180) らを挙げる⁵。ルキアノスは「一般に、ダンサーは登場人物や感情を演じ、ときに恋人を、狂気に苦しむ人、悲嘆に暮れる人、こうしたあらゆる人間を、一定の範囲内で表現する」⁶

といい、また「ダンサーという職業は人間のさまざまな個性と情熱を見せることにあり、あらゆる身振りは目的をもち、あらゆる身振りそのもののなかにダンスの本質がある」⁷という。

レヴィンソンは模倣芸術論が宮廷舞踊時代にも引き継がれていると捉え16世紀に宮廷舞踊について記述したトワノ・アルポー (ARBEAU, Thoinot 1519-1595) や17世紀の舞踊理論家クロード＝フランソワ・メネストリエ (MÉNÉSTRIER, Claude-François 1631-1705) を挙げる⁸。レヴィンソンはアルポーが『オルケゾグラフィ (Orchésographie)』(1588) で「ダンスはある種無言の修辞学であり、雄弁家によって、言葉を発することなく、動きによって理解させるものである」⁹と述べたことを引用し、最終的にダンスが表現手段として結論づけられていることから模倣芸術論が依然有効だったと指摘する。

一方メネストリエは『新旧のバレエ演劇の規則に基づいて (Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre)』(1682) で「バレエにおいて、構図や動きほど本質的なものはない… (略)… すなわち、図形 (les figures), ジェスチャー, 動きによって表現されるものなのだ」¹⁰という。レヴィンソンはメネストリエがダンスを3つの要素、フォーメーション、感情表現、ステップに区別することで動きと感情表現を区別してはいることに触れる。しかし、彼もまた何も表現しない動きを「シンプル・ダンス (la simple danse)」¹¹と呼び、動きは何かを表現しなければならないという模倣論に最終的に帰着してしまう。

動きによってこそバレエはあらゆる物事の模倣となる… (略)… 人間の諸行為、感情、慣習を模倣するのである… (略)… シンプル・ダンスとはすなわち、いかなるものも表現せず、記譜された簡単なパヤフレーズによって、楽器の音とともに正確なリズムを守る動きであるが、一方で、バレエというものは、アリストテレスに倣うと、人間の行為や心情、情念を表現するものである。¹²

レヴィンソンはメネストリエにダンスを分析的に捉えようとする姿勢を見出すが、最終的にダンスが「模倣という目的のため」¹³にあると結論づけられてしまうために、レヴィンソンの批判対象となってしまう。

18世紀にジャン＝ジョルジュ・ノヴェール (NOVERRE, Jean-Georges 1727-1810) が『舞踊とバレエについての手紙 (Lettres sur la danse et sur les ballets)』(1760) を出版する以前、すでにカユザック (CAHUSAC, Louis de 1700 [1706とも]-1759) がいわゆる「物語バレエ」を「バレエ・

アナクシオン (ballet en action)」として提唱していた。彼はシンプル・ダンスを文献で言及した最初期の人物としても知られているが『新旧の舞踊—あるいは舞踊史論 (La Danse ancienne et moderne, ou traité historique sur la danse)』(1754) のなかで、同時代の芸術パラダイムであった絵画を模範とし以下のようにいう。

ある偉大な画家は… (略)… 最初に体の一部を描き、何度も習作を重ねることで上達していき、そして全体像が描けるようになる。それがシンプル・ダンス (la danse simple)である。

… (略)… そして彼は筆をとる。偉人たちがよみがえり、記憶に残るあらゆる出来事が、目に浮かぶように語られてゆく。色彩が物語り、画布が息づく。それがダンス・アナクシオン (danse en action)である。¹⁴

この物語バレエの考えはノヴェールの『手紙』を決定打としヨーロッパじゅうへ波及していく。こうしてアリストテレスから18世紀に至るまで、ダンスには常に表現内容が求められ、レヴィンソンによると「ダンス自体の外側に目的を設け」¹⁵られてきた。レヴィンソンはノヴェールの理論によってダンスの「独立性、内在する固有の美的価値が、登場人物や心情の表現、すなわちギリシャ哲学のエートスとパトスへと捧げられ」¹⁶たとい、動きそのものとしての「シンプル・ダンス」が表現のための手段としてしかみなされなかったことを批判する。レヴィンソンはダンス思想の歴史の変遷のなかで、ダンスが物語や感情を表現することを前提とされてきたことを批判し、彼は動き自体がダンス芸術として成立可能であると考え、他の要素に依存することに反対する。他の要素に依存せずそれ自体で充足可能という芸術観はたとえば20世紀ドイツの美術史家ハンス・ゼーデルマイヤー (SEDLMAYR, Hans 1896-1984) の『近代芸術の革命 (Die Revolution der modernen Kunst)』(1956) の言葉と同調する。

「近代芸術」の用意をし、いわばそのための母胎をなしているあの運動の原初現象は、完全に「純粹」になろうとする、芸術、全芸術の努力である。… (略)… 「純粹」の代わりに生とか自足とか自律といってもよい。しかし… (略)… 一番よくこの傾向に合うのはおそらく「絶対」という表示であろう。¹⁷

19世紀末から20世紀初頭を生きたレヴィンソンはこのように純粹であらうとする20世紀芸術の潮流をダンスという分野で主張しダンスの「自律」を

希求した。彼にとって動きそのものの追求こそがダンスの本質であり、それだけで十分に芸術として自足しうるものであった。

19世紀前半のロマンティック・バレエ時代にトゥ・シューズが誕生したことでバレエのテクニクは大きく飛躍し19世紀後半にプティパによってバレエのテクニクやフォーメーションが確立される。レヴィンソンがバレエにピュア・ダンスを見出す所以はテクニクにあった。彼はプティパのクラシック・バレエにダンスの純粹性・自律性、つまりピュア・ダンスの典型を認める。

次に、ロマンティック・バレエからクラシック・バレエに至るまでの流れをレヴィンソンがどのように捉えていたのかを考察していくにあたり、それぞれを説明する上で19世紀に音楽分野で提唱された「純粹感情」と「純粹形式」という視点から整理してみたい。

1-2. ロマンティック・バレエ：純粹感情の表出、純粹形式の萌芽

ロマンティック・バレエ時代にトゥ・シューズが誕生したことにより、バレエのテクニクが飛躍的に発展したが、レヴィンソンはロマンティック・バレエについて次のように述べる。

1830年のロマン主義による芸術の復興、つまりマリー・タリオーニが至高の化身となるまで、ダンスはそれ自身として成立することはなかった。『ラ・シルフィード』では、ダンスは表現豊かな身振りに従属するのではなく、それ〔ダンス〕自体が、感情や、象徴的に感情と同等のものを演じるようになった。かつてノヴェールさえダンスの機械的で物質的な部分とみなしたクラシックのステップとは、すなわち様式化された動きの厳格な規則であるが、ノヴェールはそれを「無益なアカデミックの決まり事」と呼んだ。しかし手短かにいえば、そのダンサーのテクニクが、魂の至上の事物を表現するようになったのだ。¹⁸

レヴィンソンはロマンティック・バレエ時代にダンスの純粹性・自律性への傾向を見出し、テクニク自体に物語内容の表現としてではない表現性を認め、それを魂の表出として捉える。レヴィンソンはロマンティック・バレエ時代のダンス思想として詩人ゴーチエとマラルメを引用することで自身の主張を援護している。

芸術における純粹性の追求は19世紀前半のロマン主義時代に音楽の分野で始まった。その傾向は初めロマン主義者のあいだで作品の「内容の純化」という「純粹感情」の追求として始まり、後に音楽理論家エドゥアルト・ハンスリッ

ク (HANSLICK, Eduard 1825-1904) が『音楽美論』(1854)において提唱した作品の「形式の純化」として「純粹形式」の追求へと移行するのだが、どちらも音楽の抽象性に焦点を定めた主張である。ハンスリクはそれまでロマン主義者たちが音楽の本質を「純粹感情」に求めていたのに反対し、音楽の本質は感情ではなく音楽構造にあることを主張し「純粹形式」と呼んだ。彼は作品の内容と形式を明確に区分し、形式にこそ音楽の本質を見出したのである。ここでレヴィンソンによるロマンティック・バレエ、クラシック・バレエの捉え方を音楽における「純粹感情」と「純粹形式」という考え方をを用いることで解釈を試み、レヴィンソンによるゴーチエとマラルメのダンス観の解釈に取り組んでみたい。

音楽は指示機能を持ちえず、諸芸術に比べ抽象性は音楽において最も顕著である。19世紀初頭のロマン主義者たちは、模倣芸術論の枠組みでは劣等生であった音楽の抽象性という性質を逆手に取り、抽象性にこそ音楽固有の価値があり、意味内容の表現など必要とせずとも形式のみで成立可能であると主張した。彼らは音楽は感情の流動を表現すると考え、人間の外側にある自然を再現するのではなく内奥にある感情を「表出」することが本質であると考えた。またその感情の流動は人間の根源的な「魂の脈動」であると考え、現実から超越した人間の普遍的な感情を表出するものとして「純粹感情」と呼んだ。音楽は抽象的であるがゆえに無規定で根源的な「純粹感情」を表出するという¹⁹。形式自体が内容となりうると考えた19世紀の音楽思潮は諸芸術の模範とされ、イギリスの美術批評家ウォルター・ペイター (PATER, Walter Horatio 1839-1894) が「すべての芸術は、絶えず音楽の状態に憧れる」²⁰といったように音楽が19世紀芸術のパラダイムとなった。19世紀前半の音楽思想では、この純粹感情(魂)の表出こそが芸術の根源であった。レヴィンソンがロマンティック・バレエに見出していた「テクニクによる魂の至上の事物の表現」とは、ダンスの作品形式であるテクニク自体が感情を表出するものとして捉えられており、その感情は魂の至上の事物であるということから、彼のいう「魂の表出」は19世紀ロマン主義の音楽思想でいわれた「純粹感情」の表出として捉えられるだろう。

1-2-1. ゴーチエの援用

ロマンティック・バレエ時代にポアント技法が誕生したことでマイムではなくダンス場面の比重が増え、テクニクを見せること自体が作品の中心的要素となり始めていた。レヴィンソンはロマンティック・バレエ時代にダンスが手段ではなく目的となり始めたことを見出す、当時すでにそ

のような視点を持っていた人物として『ジゼル (Giselle)』(1841)の台本作家であるゴーチエを引き合いに出す。レヴィンソンはゴーチエの言説に、消極的な意味での「シンプル・ダンス」ではなく積極的な意味での「ピュア・ダンス」として、ダンシングすること自体に積極的な価値が見出されていることを指摘する。ゴーチエは以下のようにいう。

筋立てはばからしくても、きれいな踊り子が飛び跳ねているのを愉快に眺める術を私は心得ている。… (略) … 話の筋に尾っぽも頭も中心もないとしても、そんなことは私にはどうでもよい。バレエ作品の真の主題、ただひとつの永遠の主題、それはダンスである。²¹

たしかに精神主義は尊重すべきものかもしれない、しかしこと舞踊に関しては物質主義に幾らかの譲歩をしてもよいだろう。踊りとは畢竟、優美なポーズのもとに美しいフォルムを示し、視覚に快い身体の線を展開する以外の目的をもたないのだ。それは沈黙するリズム、目で眺める音楽である。²²

ロマンティック・バレエ全盛期を生き、台本作家として意味内容の面でバレエに寄与していたにもかかわらず、ゴーチエにとって重要なのは筋ではなく動きそのものであった。こうした姿勢はダンスを「表現・再現」ではなくダンスそのものとして捉えるレヴィンソンの考えに呼応している。また、レヴィンソンはロマンティック・バレエ時代の代表的なバレリーナであるマリー・タリオニ (TAGLIONI, Marie 1804-1884) をその時代のバレエの権化とみなしながらロマンティック・バレエ時代になってようやくアリストテレス以来の模倣芸術論に倣った他律的なダンスから解放され、本来の自律的な在り方へと戻ってきたのだという。物語はもはや関係なく、ダンシングすることこそが真の主題であるとするゴーチエのダンス観は、その裏に鼻屑のバレリーナを見る快樂への欲求があったとはいえ、ダンスそのものだけで十分であるという姿勢そのものは、内容ではなく形式自体が作品として成立可能と考える視点であるといえる。レヴィンソンはゴーチエがダンスそのものを本質とする点に「純粹形式」としてのピュア・ダンスの萌芽を見出しているのではないかと筆者はレヴィンソンがゴーチエを語る姿勢は「純粹形式」というハンスリックの考え方に通底しうると考える。また、上記ゴーチエの引用中にある「目で眺める音楽」という視点はレヴィンソンのダンス観でも重要な視点である。というのもレヴィン

ソンは「振付の目的とは、純粹な音楽形式を解釈することではなく、ダンス自体の精神のなかからダンスの音楽を形成すること」²³だと考え、動きが固有のリズムをもつことが自律を達成する糸口のひとつであると捉えている。彼は18世紀までのダンス思想のなかで動きそのものはいかなる表現ももたないゆえに「シンプル・ダンス」として消極的にしか語られてこなかったと考え、積極的な意味での「ピュア・ダンス」としてダンスそのものに対する価値を見直す。彼は伴奏音楽ではなくテクニックそのものによって織り出される固有のリズムを重視し「内的音楽の生成」がダンス芸術の自律に必須だと考えているのだ²⁴。

1-2-2. マラルメの援用

フランスで興隆したロマンティック・バレエは19世紀末には廃退へと向かうが、その廃退期に詩人という立場からバレエを捉えようとした象徴派詩人マラルメは今なおバレエ思想史を語る上で重要である。レヴィンソンはマラルメの『芝居鉛筆書き (Crayonné au théâtre)』を通じてマラルメのダンス観の解釈に挑戦している。

マラルメはバレエを「身体のエクリチュール」といい、マイムとステップとを明確に区別する。彼はステップを「ヒエログリフ／象形文字」と呼び、一人のバレリーナのなかに二重性を見出す。それは「歩行する女性と、つま先で動き空高く舞い上がるダンサー」²⁵として対比される。レヴィンソンはマラルメにとって「ダンスとは、観客の想像力によって普遍的な生 [life] や私たちの内奥にあるものを『神秘的に神聖に言い換え』るものである」²⁶という。レヴィンソンはマラルメのダンス観が感情表現のためのマイムではなくステップ／テクニックの重視にあり、さらにそのテクニックは物語ではなく人間の内奥、根源的なものを表出すると考える。彼はダンスそのものを積極的に支持するマラルメの考えが「何か儀式的な壮かさや高揚のようなものを復活させている」²⁷という。筆者はレヴィンソンによるマラルメ解釈が19世紀音楽思想の「純粹感情」の表出に呼応しうのではないかと考える。レヴィンソンはマラルメに「魂の表出」としてのダンス観を見出していたのではないかと。そのような魂の表出としてのダンスは、動きを表現手段ではなく目的そのものとしながらも、その動きのなかに排除しきれない表現性が内包されており、その表現性を捉えるには観客の想像力が必要とされる。

以上、レヴィンソンの視点からロマンティック・バレエの捉え方をゴーチエ、マラルメの言説を通じて解釈し、それらを19世紀の音楽思想と交差させながら考察してきた。レヴィンソンの考える

ピュア・ダンスは、表現するための手段としての「シンプル・ダンス」ではなく目的そのものであり、ダンスの純粹性・自律性を希求するものであることは明らかであろう。19世紀後半、プティパのクラシック・バレエは彼の理想とするダンスの在り方だった。それはプティパがマイムではなくダンスを重視し、バレエという芸術様式を確立させたためである。レヴィンソンはクラシック・バレエに自身のダンス観の典型を見出していた。

1-3. クラシック・バレエ：純粹形式の確立

19世紀の音楽で「純粹感情」「純粹形式」という二つの純粹化が起こり、前者はロマン主義者によって、後者はハンスリックによって提唱された。プティパのクラシック・バレエは、物語を展開するマイム場面とダンシングすることのみを目的とするダンス場面とが明確に区分され、とりわけダンス場面を全面に押し出した。形式を追求したという点でプティパのクラシック・バレエはハンスリックのいう「純粹形式」に呼応する。レヴィンソンは純粹形式によってダンス芸術が成立することを主張していた。彼は次のようにいう。

バレエのテクニックは人工的な動きの体系[ダンス・デコール]をつくりだし、その最も細かい部分までもがあらかじめ決められ、定められた範囲で様々な動きの大きさが決められ、その固有の論理に従い、純粹形式 (pure form) という「次元」で動き、パントマイムの特殊な感情[表現]に注意を払うことはない。その[ダンス・デコール]機械的で装飾的な規範は不変である。また、その規範は伝統を通じて進化した。二世紀のあいだ途切れることはなかった。…(略)…バレエとは…(略)…ピュア・ダンスであり、その精神的[崇高]な内容は、均衡の保たれたラインとマッス[量感]によって表現される。²⁸

1-3-1. クラシック・バレエ固有の美

レヴィンソンはクラシック・バレエのテクニックを重視し、それが「純粹形式」の次元にあるという。しかしハンスリックに従えば純粹形式はいかなるものも表現しないが、レヴィンソンは純粹形式であるバレエのテクニックに「精神的な内容の表現」を見出している。それが物語や感情の模倣表現でないことはこれまで見てきた通りだが、では彼は具体的にどのようなテクニックに何をみ出すのか。彼の諸論稿で述べられている要素をまとめてみると、以下の四つが挙げられる²⁹。

① 上昇性 (エレヴァション)：直線の美

バレエは宮廷舞踊時代の「水平」な踊りから、ロマンティック・バレエ時代を経て「上昇・垂直」へと移行していく。トゥ・シューズが誕生したことにより、平面上に幾何学模様を描いていたバレエの動きに大きな起伏が生まれ、垂直線のもたらず天上性が加えられた。クラシック・バレエではその動きがさらに発展し、多様なテクニックが確立されたが、それらすべての基本は何よりエレヴァションという原理にあり、レヴィンソンはこの垂直線に美を見出す。

② ターン・アウト：垂直線を包み込む螺旋

ウエストから下を外旋するターン・アウトの原理はバレエ発展の初期から始まりクラシック・バレエではその角度がほぼ一直線上の180度にまで開かれるようになった³⁰。レヴィンソンはターン・アウトによって「ダンサーの身体は普段人間の動きを制限しているものから解放され…(略)…調和を失うことなく、あらゆる方向に自由に動くことができるようになる」³¹という。彼は日常の動きは制限的でありターン・アウトによってこそあらゆる動きを可能足らしめると考える。彼はターン・アウトによって「身体の調和した垂直性が曲線の渦や弧によって包み込まれ、ダンサーの身体は壮大な放物線のなかに表され、そして生き生きとした螺旋となる」³²という。

レヴィンソンは、エレヴァションに見た直線美に加えターン・アウトによる「螺旋の美」を見出す。エレヴァションとターン・アウトという二つの要素はレヴィンソンにとってのバレエの美を特徴づける重要な要素である。というのもこの二つの原理によってバレエのテクニックの体系、ダンス・デコールが確立されていったからである。

③ ポアント技法：垂直線から生まれる理想世界

レヴィンソンは「[バレエは]それまでの水平性をやめ、垂直線をさらに伸ばそうと奮闘し」³³はじめたという。また彼は次のようにもいう「バレリーナはポアントへ上がると日常の諸々から免れ魔法の国へと入っていく。彼女はそれゆえに、その理想的なるものの中で忘我してしまうかもしれない」³⁴。

レヴィンソンはポアント技法に理想世界への入口を見出す。ポアント技法に異世界とのつながりを見出す視点はまさにロマンティック・バレエの典型であるが、それはエレヴァション、ターン・アウトという確固としたテクニックに支えられて実現される。そうしたテクニックの要素が揃うことで理想世界が開かれる。彼にとって「テクニックはダンスの精髓[魂]である。つまり、テクニックがダンスそれ自身なのだ」³⁵。

④ 反対の法則：身体の調和の美

上述のエレヴァシオンとターン・アウトの原理を統括するのが身体の調和である。たとえばエレヴァシオンでは、上半身は上昇し、骨盤から下は下方へと向かうことで平衡を保つ。バレエの多様なパにおいてこの反対の法則が使われ、身体に調和が生み出される。レヴィンソンはこの身体の調和に美を見出していた。身体の各部位が規則に従うことにより、全体が有機的なハーモニーとして立ち現れてくるのだ。

またレヴィンソンはバレエにおけるこの反対の法則をギリシャの古典舞踊にも見出している。彼はギリシャの古典舞踊における技法とクラシック・バレエの技法に近似性を指摘し、ギリシャの古典舞踊においても厳格なポジションやステップがありバレエに見るような「ピュア・ダンス」としての形式主義的要素があったことを述べる³⁶。彼は近似性を指摘することで、ギリシャ舞踊を自由や自然と結びつけて標榜したダンカンやフォーキンを批判しようとしていた。

以上四つの要素によって支えられるバレエは、固有の、しかも絶対的なリズムを生み出す。日々の訓練によって世俗と切り離されたバレエナは、レヴィンソンによると「美を生み出す機械」³⁷となる。しかしこの機械は無機質ではなく調和の美を生み出す有機的な身体の謂である。身体の各部位が機能的に働くことで調和がとれる。レヴィンソンは身体のあらゆる部位が無駄なく有機的に統一されている様子を美を見出しているのだ。

1-3-2. ヴァレリーの援用

レヴィンソンの「ピュア・ダンス」という考えに最も近似した視点を持っていた同時代人は詩人ポール・ヴァレリー (VALÉRY, Paul 1871-1945) だった。ヴァレリーはダンスを精神と肉体の織りなすものとして捉えるが、レヴィンソンのヴァレリー論を以下に考察していく。

ヴァレリーの著『魂と舞踏 (L'âme et la danse)』(1921) におけるギリシャの祭儀の描写をレヴィンソンはクラシック・バレエと同一視する。彼はヴァレリーがダンスは「何も表現してはいない」³⁸と断言し「表現でも模倣でもなく、純粹な機能 (function)」³⁹とみなす姿勢を称揚しヴァレリーによってようやくダンスが正しく定義付けられ「アリストテレスの有名で不幸なパラドクスは、少なくとも無へと低減させられたようだ」⁴⁰という。ダンスは手段ではなく目的であり、踊るという行為そのものこそが最も重要であるというヴァレリーの視点によって、レヴィンソンは自身の主張であるピュア・ダンスを理論武装した。彼はダンス思想史を俯瞰する中でヴァレリーのダンス観

を最も称揚しているが、彼がヴァレリーのダンス観に見出しているものはマラルメに見たような「純粹感情」ではなく「純粹形式」であるように思われる。再現から解放されたダンスはテクニックそのものの追求へと向かい、動きの機能性にそれ自体としての価値を認めようとする考えは「純粹形式」のレベルでダンスの価値を見出そうとする姿勢と考えられる。ゆえにレヴィンソンがヴァレリーでもって理論武装した背景には、ダンスの純粹形式を本質として形式主義的な側面からダンスの価値を積極的に主張するためだったのではないだろうか。

2. ピュア・ダンスの定義

これまでレヴィンソンの論考を辿ってダンス思想の歴史の変遷をみてきたが、ここでレヴィンソンのいう「ピュア・ダンス」の内容を整理してみたい。筆者は以下の五点に集約されると考える。

- 1 洗練されたダンス・テクニックがあること
- 2 他の要素に依存することなく「純粹形式」でもって自律していること
- 3 表現のための「手段」ではなくダンスそのものを「目的」とすること
- 4 外的な音楽ではなく動き自体のリズムがもつ「内的音楽」が生成されること
- 5 タリオーニやマラルメに見られるような魂(純粹感情)の表出としての純粹なダンスであること

このように内容ではなく形式そのものを重視し、何よりもテクニックを本質とする彼のダンス観は、同時代のみならずその後のダンス史、とりわけバランシンの抽象バレエにも通底しうる。

次節では、以上に示されたレヴィンソンのダンス観をメルクマールに20世紀初頭のダンスを見ていく。

2-1. ディアギレフのバレエ・リュス⁴¹

ディアギレフはワグナーの総合芸術という考えをバレエで実現させようとしたその手法を強く批判し、バレエ・リュス初期を支えたフォーキン (FOKINE, Mikhail 1880-1942) による「新しいバレエは、野心的だがその中身は貧弱で、当然、他の芸術の支えを求める。その形式と伝統を發展させ、その中心となるものをダンスからパントマイムに変えてしまったことで、新しいバレエに[それ自体では]欠けていた意味を、絵画と音楽から借用しようとし」⁴²たために、ダンスの自律性・純粹性が浸食されているという。その後の振付家にも辛辣な批判の矢を向ける。一方バランシンに対してはプティパの後継者として期待するもの

の⁴³、バレエ1933ではスペクタクル性へと向かってしまったことを批判する。

2-2. モダン・ダンス⁴⁴

モダン・ダンスの祖とされるダンカンに対し、決定的なテクニックの欠如を痛切に批判するも、確かにダンスの可能性を広げたと、ある程度彼女の功績を認める。

2-3. ドイツ表現主義舞踊⁴⁵

ウィグマンのダンスは何よりも感情が先行し、感情が形式を決めていると批判するが、ラバンには舞踊記譜法に期待する。フォルムそのものを空間の中で捉えようとするラバンの視点は手段としてのダンスではなく動きそれ自体をみつめる姿勢にあったからであろう。

2-4. スペイン舞踊⁴⁶

レヴィンソンがバレエ以外で熱烈に支持していたのがスペイン舞踊の踊り手アルヘンチーナ (ARGENTINA, La 1890-1936) だった。彼はアルヘンチーナのダンスに上に挙げたピュア・ダンスの五つの定義すべてを満たす理想的なダンスを見出していた。彼は次のようにいう。

その爆発的なリズムを… (略) …彼女は形式のなかへと律したのだが、それはそのリズムを純粹で上品な優雅をもつ動きの中で描写し、また完璧なまでに支配することによって行なわれる。彼女のおかげで、スペイン舞踊はいまや新しい段階へと入り、今のところまだ達していない極致にまで高められてきた。… (略) …彼女は、肉欲、色情的な隷属を超越している。彼女はそれを抽出し、純化し、しかし弱めることはない。彼女のしなやかな肉體はクラシック・バレエのダンサー… (略) …のようで… (略) …彼女のなかのあらゆるものがダンスの機能となっている。⁴⁷

レヴィンソンはスペイン舞踊がダンス自体を目的とし「体のリズムが音楽のリズムによって支配されない独立した現れとなっている」⁴⁸といい、内的音楽の生成を認める。彼はアルヘンチーナがスペイン舞踊を娯楽ではなく芸術として昇華し、それを形式の追求によると考える。その中で表現される感情は純化されたものであった。

3. 20世紀バレエへの架け橋としてのレヴィンソン

これまで述べてきたレヴィンソンのダンス観は、彼の死後に結実するバランシンの抽象バレエに通じうることは以前から指摘されている⁴⁹。実際リンカン・カースティン (KIRSTEIN, Lincoln

1907-1996) がレヴィンソンの考えを支持していたという事実からも、レヴィンソンが間接的であれバランシンに影響を与え、抽象バレエに寄与していたと考えられる。カースティンの言説は次のようである。

アンドレ・レヴィンソンがバレリーナの「トレフィロワ」について述べた際に書いたように「クラシズムは、幾何学的な定式へと向かう傾向にある。しかし、至上の瞬間においては、それ [幾何学的な定式] を壊し、避ける」。光学の実験によると、視覚的に最も抵抗の少ないラインとは必ずしも二点間の最短距離ではなく、むしろ長く緩やかな曲線であり、目は緩やかに流れながらその曲線を追いかけるという。この拡張的なラインはあらゆるクラシック・バレエのポジションの特性である… (略) …クラシック [・バレエ] のラインは持続的で、穏やかで、旋律的である。その流動的な優美さは、テクニックの無能さや本能的な悪趣味という金属 [板] の上で溶かされてしまわない限り、決してフォルムの調和を妨げることはない。⁵⁰

カースティンもレヴィンソン同様、意味や感情ではなくフォルムそのものに価値を見出す。幾何学的な動きの描写はレヴィンソンの文体を意識したものか。レヴィンソンは1933年に亡くなってしまうためバランシンの抽象バレエを実際に見ることは叶わなかったが、彼の意思は間接的であれ、カースティンを通じてバランシンへと至り、古典主義から新古典主義へ渡る時代の架け橋として一翼を担っていたといえよう。

4. 結語

レヴィンソンはダンスを形式主義的な立場から見つめアリストテレスに由来する模倣芸術としてのダンスの在り方を否定する。彼は、意味内容を表現するための手段としてしかみなされず「シンプル・ダンス」として消極的にしか語られなかったダンスそのものの価値を積極的なものとして主張し、18世紀までの模倣論に追従するダンス観を批判する。ダンスは手段ではなく目的たりえ、ダンシングすることこそが本質であると考えた彼は、ダンスが他の要素に浸食されてしまうことを批判し、ダンスの自律性・純粋性を希求する。そのようなダンスの在り方を同時代にもっとも結実させていたのはプティパであり、レヴィンソンはクラシック・バレエに純粹形式としてのダンスの自律を見出し、ピュア・ダンスの典型と捉える。

レヴィンソンによるマラルメ解釈は、レヴィンソンがロマンティック・バレエに見出していた魂

の表出としてのダンス、つまり純粹感情の表出として考えられた。また彼のマラルメ解釈には、美術史家クライヴ・ベル (BELL, Clive 1881-1964) が形式主義者として「意味ある形式」⁵¹と呼ぶところの、形式に内包される表現性という考えを見出すこともできるだろう。レヴィンソンは形式自体に内包される表現性をマラルメの言説をたどることで説明し、ダンスの表現性を積極的に認めている。そこには、ひとつの時代潮流として形式主義の黎明期を迎えながら、しかし完全には形式主義に至ることができなかった当時の芸術思潮が反映されているといえよう。この限りでは、レヴィンソンは真に形式主義を主張するには至らなかったかもしれない。20世紀の音楽理論家カール・ダールハウス (DAHLHAUS, Carl 1928-1989) がハンズリックの理論に見出した二重性⁵²を、レヴィンソンのダンス観にも見出すことができよう。

一方ヴァレリーは、レヴィンソンのようにダンスを踊る身体そのものとして捉えていた。ヴァレリーはダンスが何も表現しないのものであると考え、フォルムとテクニクを重視する。レヴィンソンとヴァレリーの両者におけるダンスの価値とは、表現や模倣ではなく、純粹な動きそのものや機能性にある。レヴィンソンはヴァレリーの理論を迎えることで、アリストテレスの模倣論を反駁する。

ダンスの自律をめぐるレヴィンソンの視点は19世紀の音楽学者ハンズリックが主張した「純粹形式」としての芸術という考えに見出すことができ、また20世紀の美術史家ゼーデルマイヤーのいう近代芸術における純粹性の追究にもつながるものである。ダンスそのものの追求を重視するレヴィンソンの視点は、さらにいえばクレメント・グリーンバーク (GREENBERG, Clement 1909-1994) が主張した自己言及的な芸術の在り方にも通じえよう。芸術の自律性・純粹性をダンスにおいて求めたレヴィンソンの「ピュア・ダンス」という視点は、その視点の曖昧さこそあれ、20世紀の芸術思潮であるモダニスト・モダンを予見するものといえる。

アンドレ・レヴィンソンは20世紀ダンスの黎明期の生きた証言として貴重だただけでなく、モダニズムへと移行する20世紀初頭の芸術思潮の過渡期にいち早く形式主義に通底しうる核心的な視点を提示した人物であった。

ダンスが模倣であるとされることに反対し形式主義的視点を提示したとされるレヴィンソンであるが、その一方でダンスの表現性を完全に排除したわけではない。彼のいうダンスの表現性について、今後の研究課題としたい。

¹ 名の表記について蘆原英了『舞踊美論』(小山書店, 1942)では当時レヴィンソンが自身レヴィンソンと呼んでいたという注記がある。また『オクスフォードバレエダンス事典』(平凡社, 2010)ではフランス語読みでルヴァンソンとあるが、市川雅『ダンスの20世紀』(新書館, 1995)ではレヴィンソンとされている。今回、当時を知る蘆原氏に倣いレヴィンソンと表記した。

² Levinson, André, "Some Commonplaces on the Dance", *André Levinson on DANCE: writings from Paris in the twenties*, ed. Acocella, Joann, and Lynn Garafola, Wesleyan University Press, 1991, p.30 下線は筆者による。以下 *On Dance* と表記する。

ここで「純粹舞踊」ではなく「ピュア・ダンス」と表記するのは、彼が抽象バレエ/形式主義の先駆けとしてダンスそのものを最も重視しているながらも、実際には完全な形式主義に至らず表現性をも積極的に認めるという二面性を持っており、現在いわれる「純粹舞踊」とは若干異なるからである。

³ 『詩学』(今道友信訳), 『アリストテレス全集17詩学アテナイの国制断片集』(今道友信, 村川堅太郎, 宮内璋, 松本厚訳), 岩波書店, 1977年, p.18.

⁴ *On Dance*, "The Idea of the Dance: From Aristotle to Mallarmé" p.77. 下線は筆者による。引用文中では「再現」と訳されているが、レヴィンソンの原文にあるimitationの意味をそのまま採用するために「模倣」と表記した。アリストテレスは人間を理想化すること、つまり崇高な模倣あるいは再現としてダンスを考えていた。しかし模倣としてであれ再現としてであれ、レヴィンソンの考えにおいてダンスは他に目的を求めめるのではなくダンスそれ自体、踊ること自体に目的があるため、アリストテレスのダンス論における他律的なダンスの在り方はレヴィンソンの考えに反するものだった。

⁵ *Ibid.*, p.77.

⁶ Lucian, *Lucian V*, trans. A. M. Harmon, William Heinemann Ltd., 1972, p.271.

⁷ Cohen, Selma Jeanne, *Dance as a theater art*, Dance Horizons Book, 1992, p.2.

コーヘン氏もルキアノスのダンス観に模倣芸術論の継承を見出す。

⁸ さらにレヴィンソンはノヴェールやミハイル・フォーキンの理論にも模倣論の影響を見出す: *On Dance*, "The Idea of the Dance: From Aristotle to Mallarmé", p.77.

⁹ Arbeau, Thoinot, *Orchesography*, trans. Mary Stewart Evans, NY, Dover Publications, Inc., 1967, p.16.

¹⁰ Ménéstrier, Claude-Francois, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, ed. Minkoff, 1984, p.138.

¹¹ *Ibid.*, p.154.現代フランス語では通常名詞の後に形容詞が置かれるが、ここでは形容詞が名詞に先行している。simpleという形容詞を強調するためか、あるいはメネストリエが「シンプル・ダンス」を定義するために意図的に逆転させたのかもしれない。

¹² *Ibid.*, pp.153-154. 下線は筆者による。

¹³ *On Dance*, "The Idea of the Dance" p.78.

¹⁴ Cahusac, Louis de, *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, ed. Le comte, Nathalie, Naudeix, Laura, Laurenti, Jean-Noel, Edition Desjonqueres, 2004, p.231.

下線は筆者による。

¹⁵ *On Dance*, "The Idea of the Dance" p.77.

¹⁶ *Ibid.*, p.79.

¹⁷ 国安洋「I 西洋音楽(1)」, 『講座 美学4 芸術の諸相』今道友信編, 東京大学出版会, 1984年 pp.31-32より重引: ハンス・ゼーデルマイヤー「近

- 代芸術の革命』石川公訳、美術出版社、1962年 p.21.
- 18 *On Dance*, "The Idea of the Dance", p.80. 下線は筆者による。
- 19 国安洋『音楽美学入門』春秋社、1981年参照。
- 20 ウォルター・ペイター『ルネサンス』別宮貞徳訳、富山房百科文庫、1990年参照。
- 21 テオフィル・ゴーチエ「ラ・ヴィヴァンディエール」井村実名子訳、『舞踊評論』渡辺守章編、井村実名子、渡辺守、松浦寿輝訳、新書館、1994年、p.85. 筆者による下線部はレヴィンソンによる引用箇所である。
- 22 *Ibid.*, 「ラ・タンペート（嵐）、あるいは妖精の島」p.12. 下線は筆者による。
- 23 Levinson, André, "The New Ballet Versus the Old", *Ballet Old and New*, trans. Summer, Susan Cook, Dance Horizons, 1982, p.74. 以下 *Old and New* と表記する。
- 24 この考えはダンカンのダンスにおいても適用される：国本真由子「舞踊と音楽の関係—イサドラ・ダンカンをめぐる—」日本女子体育大学修士論文、2011年参照。
- 25 *On Dance*, "The Idea of the Dance" p.81.
- 26 *Ibid.*, p.82 下線は筆者による。
- 27 *Ibid.*, p.82.
- 28 *Ibid.*, "Some Commonplaces on the Dance" p.30 下線は筆者による。
- 29 *Ibid.*, "The Spirit of the Classic Dance" の言説を中心としながら、他からの論稿も交えつつ、筆者がまとめた。
- 30 足の角度が180度にまで開かれるようになったのは1880年代からだといわれているがその詳細はまだ明らかとされていない。
- 31 *Ibid.*, "The Spirit of the Classic Dance" p.46.
- 32 *Ibid.*, p.47.
- 33 *Ibid.*, p.47.
- 34 *Ibid.*, p.47.
- 35 *Ibid.*, p.44.
- 36 *Old and New*, "The New Ballet Versus the Old" レヴィンソンは古代ギリシャにおける舞踊とバレエとの類似性をモーリス・エマニュエル (EMMANUEL, Maurice 1862-1938) の著を典拠とする。彼の著では、確かに古代ギリシャの舞踊とバレエの技法には、足の基本ポジションやステップ等、類似した技巧がいくつか指摘されている：Emmanuel, Maurice, *The Antique Greek Dance after sculptured and painted figures*, trans. Beasley, Harriet Jean, J.J.Little&Ives Company, 1916参照。彼の著を通じて、レヴィンソンは古代ギリシャ舞踊に自然らしさを見出しダンスを改革しようと試みたダンカンやフォーキンを批判する。
- 37 *On Dance*, "The Spirit of the Crassic Dance" p.48.
- 38 『ヴァレリー全集3』p.104.
- 39 *On Dance*, "The Idea of the Dance" p.83.
- 40 *Ibid.*, p.83.
- 41 *Old and New*, pp.1-23, 51-62.
- 42 *On Dance*, "The New Ballet and the Old" pp.71-72
- 43 レヴィンソンは「バランシン氏は自分の遺産を増やしたことを自身に誇ることができる。彼はクラシック [バレエ] のパ・ド・ドウを風刺したのだが、それは確かな知識の源 [ダンス・デコール] から作られ、そのジャンルを刷新した」という。 *La Danse d'aujourd' hui*, p.59.
- 44 *Old and New*, "The Art and Meaning of Isadora Duncan" , pp.25-36.
- 45 *On Dance*, "The Modern Dance in Germany" pp. 100-109.
- 46 *Ibid.*, "Argentina" pp.95-99, "The Spirit of the Spanish Dance" pp.49-55.
- 47 *Ibid.*, "Argentina" pp.96-97.
- 48 *Old and New*, "The New Ballet Versus the Old" p.75.
- 49 *What Is Dance?*, ed. Copeland, Roger, and Marshall Cohen, Oxford, 1983, p.5.
- 50 Kirstein, Lincoln, "Ballet Alphabet", "Classic Ballet and Romantic Ballet", *What IsDance?*, pp.364-365, Kamin publishers, 1939.
- 51 クライヴ・ペル『新芸術論 (Art)』鈴木禎一訳、岩波書店、1914年参照。
- 52 カール・ダールハウス『ダールハウスの音楽美学』森芳子訳、音楽の友社、1989年参照。ハンスリックの理論は音楽の純粹形式を主張したことで音楽における形式主義的志向の嚆矢とみなされているが、彼は一方で形式に徹してもなお排除しきれない音楽の表現性を認めていた。ダールハウスはここにハンスリックの二重性を見出し、彼が完全な形式主義に至らなかったと指摘する。