

2022 年度博士論文

フランスにおけるロマンティック・バレエの隆盛と衰退

学習院大学大学院
人文科学研究科身体表象文化学専攻
博士後期課程

高橋由季子

目次

はじめに	5
序論 バレエ史概観	16
第1章 ロマンティック・バレエの成立と隆盛	37
第1節 ロマンティック・バレエ成立以前	38
第1項 宮廷バレエからオペラ = バレエへの理論的変遷	39
第2項 バレエ・ダクシオン	43
ノヴェールの批判	46
ノヴェールの理想	52
第3項 プレ・ロマンテック・バレエ	54
バレエ衣装の変化	55
プレ・ロマンティック・バレエの時代	60
身体技法の発展	66
第2節 照明の発展と舞台演出の変化	72
第1項 観客席の照明	72
第2項 舞台照明——蠟燭とオイル・ランプ——	75
第3項 舞台照明——ガス灯——	82
ガス灯の演出	83
あかり枠	88
ライムライト	95
第3節 ロマンティック・バレエの隆盛	99
第1項 政権とオペラ座の変化	99
第2項 ロマン主義	104
第3項 ロマンティック・バレエの特徴	108
白いバレエ	109
飛翔の表現	112
第4節 ロマン主義的スターダンサー	116
第1項 マリー・タリオーニ	117

第2項 ファニー・エルスラー	121
第3項 カルロッタ・グリジ	125
第2章 スターシステム	131
第1節 象徴的女性像	132
第1項 対となる女性像	132
善／悪	133
賢女／魔女	135
近代の女性像	138
第2項 物語バレエの女性像	140
妖精	141
宿命の女（ファム・ファタル）	143
第2節 スターダンサー	146
第1項 ロマンティック・バレエ以前のスターダンサー	146
第2項 メディアとスターダンサー	153
第3項 ゴーチエとスターダンサー	158
第3節 下級ダンサー	165
第1項 女性ダンサーのエロティシズム	165
第2項 下級ダンサー表象	169
第3項 「バレエ」の低級化とロマンティック・バレエの衰退	174
第4節 男性ダンサー	179
第1項 男性ダンサー表象	179
第2項 男性ダンサーの軽視とロマンティック・バレエの衰退	183
第3章 物語の単純化	188
第1節 プレ・ロマンティック・バレエ	190
第1項 《眠れる森の美女》	191
第2節 ロマンティック・バレエ	197
第1項 《ラ・シルフィード》	199
第2項 《ジゼル、またはウィリたち》	204
第3項 《コッペリア、あるいは瑠璃の眼をした娘》	210

第4項	ロマンティック・バレエ作品	213
第3節	クラシック・バレエ	224
第1項	ロシアのバレエ史	224
第2項	《眠れる森の美女》	230
第3項	《白鳥の湖》	233
おわりに		241
引用・参考文献一覧		246

凡例

- 『』 文学作品名、書籍名、著者引用による原典における引用符
- 《》 バレエ作品名、オペラ作品名
- 「」 文学作品中の小品、新聞名、雑誌名、論文名、絵画名、和文引用文、原典における引用符、原典本文における斜体、筆者による強調語句
- 〈〉 バレエやオペラ作品中の踊り、小品
- 〔…〕 引用内の中略
- () 判明する限りの固有名詞の原名、生没年
- « » 外国語引用
- [...] 外国語引用内の中略

原題名、固有名詞の原名は判明する限り、言綴りを記した。

作品の上演回数は、資料や数え方によって違いが生じることがある。

外国の人名や地域の発音は、日本語で正確に表すのは不可能と考えるので、ある程度表記が定着していると考えられるものは通例に従った。

はじめに

古典バレエにおける男性の役割とは何か。現代では短いスカートをきた女性ダンサーが中心となって踊り、男性ダンサーはソリストの見せ場以外、リフトや支え手などでしかなく、彼女たちのサポート役に徹するものであると考えられるだろう。しかし、18世紀までのバレエは、男性が中心であった。女性が中心となったのは、1832年のバレエ作品《ラ・シルフィード *La Sylphide*》¹からと考えられている。つまり、ロマンティック・バレエ *ballet romantique*²が成立した際に、ダンサーの中心が男性から女性へというパラダイムシフトが起こったのである。

¹ 全2幕、主演マリー・タリオニ (Marie Taglioni, 1804-1884)、振付フィリッポ・タリオニ (Filippo Taglioni, 1777-1871)、台本ヌリ (Adolphe Nourrit, 1802-1839)。ラミ (Eugène Lami, 1800-1890) によってデザインされた白い衣装が特徴的で、白いバレエ *ballet blanc* の代表作のひとつ。バレエ単独作品として、ロマンティック・バレエ最初の作品といわれている。現在まで継承されている振付はオーギュスト・ブルノンヴィル (August Bournonville, 1805-1879) による1836年上演の改訂版である。クレイン、デブラ/マックレル、ジュディス『オックスフォードバレエダンス事典』鈴木晶監訳、平凡社、2010年、235-236頁参照。本論文では、外国人ダンサー等のカタカナ表記、作品名など、掲載されているものに関しては上記の『オックスフォードバレエダンス事典』(以下、『オックスフォードバレエダンス事典』)に依拠する。

² 本論文で使用する「ロマンティック・バレエ」とは、初の単独バレエ作品《ラ・シルフィード》と同じ特徴であるロマン主義的風潮をふんだんに取り入れた夢想的、異国的な性質をもつバレエを指すものとする。なお、『オックスフォードバレエダンス事典』では、以下のように定義されている。「1830～40年代を通してヨーロッパで大流行したバレエの様式。他のすべてのロマン主義芸術を支配していた異国的・逃避願望的幻想と軌を一にする。その起源はしばしばフランスとされ、マイヤベアのアペラ《悪魔のロベール》(1831)第2幕の「尼僧のバレエ」(振付フィリッポ・タリオニ)が嚆矢とされる。ロマンティック・バレエの主な要素は超自然的なものへの傾倒である。多くのバレエのプロットは女性の霊(シルフ、ヴァイリ、亡霊)に支配されている。男たちは心も感覚も彼女らの虜になってしまい、もはや現実世界では幸福な人生は望めない。〔…〕ロマンティック・バレエの第2の主な要素は異国的なものへの傾倒であった。異国的なものはジプシー、東洋の女性、「異なる」文化(スペイン、中東、スコットランド)の民族舞踊の使用によって表現された。〔…〕男性ダンサーは女性を支える役に格下げされ、演技も技術も披露できなかった。〔…〕男性のダンスはヨーロッパ全般で衰退し、そのことが、ロマンティック・バレエがもっぱら女性的なもの、狂氣的なものに重きを置き、ために短命に終わったことの一因といえよう。この時代にはヨーロッパのバレリーナがロシアやアメリカまで行って踊り、同じ作品が世界各地のバレエ団で上演されるようになり、バレエは真に国際的芸術となったが、20年しか続かなかった。ヨーロ

中心人物が男性から女性となるというパラダイムシフトは、なぜ、どのようにして起こったのか。また、フランスのロマンティック・バレエはどのようにして凋落してしまったのか。本論文では、女性が中心となる新しいバレエ文化の誕生という、バレエ史における大きな転換点に注目し、ロマンティック・バレエが隆盛し、衰退する過程を検証する。

ロマンティック・バレエが誕生した場所はパリ・オペラ座（以下、オペラ座）である。1831年にオペラ座の新総裁となったルイ＝デジレ・ヴェロン（Louis-Désiré Véron, 1798-1867 通称ルイ・ヴェロン）³の革新的な手腕によって、新しいバレエ様式が確立した。その手腕はロマン主義と商業主義をうまく取り込んだ女性中心のスターシステム⁴の構築とその実践に発揮された。

オペラ座は、七月革命によって台頭した新エリート層を集客するため、バレエ様式を変革した。バレエを女性中心の「芸術」とするため、女性中心のスターシステムを整えたのである。つまり、スターダンサー⁵がロマン主義の世界観を存分に組み入れたわかりやすい物語を新しい演出で表現する一方で、群舞を踊るダンサーがフォワイエ・ド・ラ・ダンス Foyer de la danse⁶という舞台裏の空間で、定期会員の男性と親密な関係を築くという構図であった。

ツパの中心地ではバレエは紋切り型の見世物になり下がり、流行を追いかける観客はバレエからオペラへと流れていった」同書、611-612頁。

³ 医学博士であるルイ・ヴェロンは医学関係で財を成した後、医学に興味を失い、ジャーナリストとしての活動を始めた。1831年2月28日、パリ・オペラ座の総裁に任命され、1835年9月1日までその手腕を振るった。彼は、オペラ座の取締役兼起業家という立場で、政府の管理下でその援助を受けて、独自の手法でオペラ座を運営、黒字経営をおこなった。

⁴ スターシステムとは、「高い人気や有名性をもつ演者の魅力を前提に、そのパフォーマンスが成立している状態」。香月孝史「スターシステムと文化の「高級」性の根拠：歌舞伎の社会的地位を事例として」『社会学評論』61(4)、日本社会学会、2011年、492頁。

⁵ 本論文では、スターシステムを背負うトップダンサーはスターダンサーと表記する。なお、19世紀末にトップダンサーへの称号として「エトワール」が使われるようになるまで、オペラ座のダンサーの最高位は「プルミエ シュジェ」であった。パリ・オペラ座／平林正司〔訳〕『十九世紀フランス・バレエの台本—パリ・オペラ座—』慶應義塾大学出版会、2000年、400頁。

⁶ パリ・オペラ座にあの舞台裏にあるスタジオ。19世紀（特にヴェロン博士が支配人だった時代）には、ジョッキー・クラブの面々がダンサーと会うことができるサロンとして悪名高かった。『オックスフォード バレエ ダンス事典』440頁。

オペラ座は新しいバレエ様式によって、ほとんど男性であった観客⁷を喜ばせることに成功し、ロマンティック・バレエはそのはじまりから隆盛を極めるが、1840年代をピークに次第に衰退していった。本論文の目的は、隆盛については社会的、科学的、文化的背景にその理由を求め、衰退についてはスターシステムと物語の単純化における問題点からその理由を明らかにすることである。

序章では、宮廷バレエからモダン・バレエの歴史を概観し、ロマンティック・バレエから女性が中心となったことを確認する。同時に、観客の中心が王侯貴族からブルジョワジーを含むエリート層へ、そして一般大衆へと移行する過程で、バレエ形式が変容していった点について考察する。

第1章ではロマンティック・バレエの成立と隆盛背景について論じる。第1節では、ロマンティック・バレエ成立の背景として、前時代の理論と舞踊表現の可能性について確認する。「構想の統一」⁸を目指した宮廷バレエから、「構想の統一」はあるが、演劇的内容が貧弱な歌謡劇オペラ = バレエ opéra-ballet⁹へと移り変わり、そして、それに反する形でジャン = ジョルジュ・ノヴェール (Jean-Georges Noverre, 1727-1810)¹⁰が体系化したバレエ・ダ

⁷ 鈴木晶『バレエ誕生』新書館、2002年、237頁。

⁸ 川野恵子は、「バレエの目的である『快』を達成するための時空間の多様性を一つの作品に含めることにある。言い換えれば、『筋の統一』は時間的・空間的な統一性を追求するが、反対に『構想の統一』は時空間の多様性を追求する」と、理論家のメネストリエ (Père Claude-François Ménétrier, 1631-1705) がバレエでは「筋の統一」の代わりに「構想の統一」を主張した意図を述べている。川野恵子「17-18世紀フランスにおける劇的バレエ理論 (メネストリエ、カユザック、ノヴェール) の変遷—構想の統一からアクションへ」『西洋比較演劇研究』Vol.15 No.1、2016年、4頁。

⁹ 「派手で豪華な舞台装置を伴い、歌と舞踊が対等なパートナーとして上演される、歌謡劇の一形式で、しばしば演劇的内容は貧弱。17世紀後半から18世紀前半にかけてフランスで流行 (『オックスフォード バレエ ダンス事典』107頁)」。なお、オペラ = バレエの名称が用いられるのは18世紀後半であり、この時点では、単にバレエ ballet と題されていた (鈴木晶編『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』平凡社、2012年、23頁)。

¹⁰ ダンサーで振付家。ロンドンやシュトゥットガルトなどヨーロッパの各地でバレエ・マスター (「元来は、宮廷で上演されるも演し物のダンスに関わる部分の統括責任者を指す言葉。〔…〕バレエ・マスターの職責には他に上演水準の維持が含まれ、ダンサーへの新しい役の指導も受け持つ場合が多い (『オックスフォード バレエ ダンス事典』405頁) 」) に就いた後、1775年オペラ座のメートル・ド・バレ

クシオン *ballet d'action*¹¹が主流となった。バレエ理論の変遷をたどり、ロマンティック・バレエの様式的基盤を明確にする。

第1章第2節では、ロマンティック・バレエの演出に不可欠なガス灯照明について検証する。ガス灯とライムライトによって、強力な光源と白系の光の確保が可能となった。照明や衣装の改革によって、隠されていたスカートの中は晒され、新しい演出法が生まれた。ガス灯以前の光源である蝋燭やオイル・ランプとガス灯を比較することで、テクノロジーの進歩に即した演出方法を検討する。

ロマンティック・バレエ全盛期といわれる1830年代から40年代年までの期間を枠にはめてしまうと、歴史的、芸術的、行政的な連続性をもって、バレエ文化を考察することはできない。特に、ロマンティック・バレエの誕生や衰退には、社会的背景が大きく関わっているため、複合的な考察が必要不可欠である。

第1章第3節では、ロマンティック・バレエが隆盛した要因を社会的、文化的背景から考察する。当時の新語であったロマン主義の概念について検討した上で、ロマンティック・バレエの特徴と当時の理想的な女性像を確認する。ロマン主義の申し子であり、純潔な役を演じるスター¹²を、男性観客が

エ *maître de ballet* (パリ・オペラ座における舞台監督、統括責任者については、メートル・ド・バレエと表記する) に就任。ノヴェールはバレエの各場面を複数のタブローに見立て (タブロー概念は18世紀に多く用いられた)、各タブローの調和の統一を具体的に理論化し、舞踊における劇を実現した。

¹¹ 「バレエ・ダクシオン *ballet d'action* (仏) : 物語 (たいていは悲劇) を語ることを主眼とするバレエ。バレエにおけるプロット優先の原理は、18世紀フランスの振付家ノヴェールによるものとされる。ノヴェールによれば、ステップや身振りは、登場人物の内面を描写し、プロットを先に進めるために用いられるべきである。コール・ド・バレエもまた単なる装飾的背景ではなく、物語にとって欠かせない要素であるべきだ。ノヴェールの革命はまた、音楽と衣装もドラマの要請に合わせるべきだとした」『オックスフォード バレエ ダンス事典』404頁。

¹² エドガー・モランはスターとは「神格化された神話的な実質の一部を吸い上げ、そのかわりに、自分固有のものをつけ加えてその実質を豊かにする男優や女優のこと」と定義している (モラン、エドガー『スター』渡辺淳／山崎正巳訳、法政大学出版局、1976年、41頁)。モランにとってのスターとは、20世紀映画スターのことであるが、「スターは神であり、観客がスターを神にする。しかし、スターを準備し、下拵えし、加工し、差し出し、作り上げるのはスター・システムなのである (同書、121頁)」とした定義は、ロマンティック・バレエにも当てはまる制度といえよう。

心酔したことで、スターダンサー崇拜¹³というバレエ文化が生み出された。具体的には、ロマンティック・バレエの言説の担い手たち、作家やジャーナリストの舞踊評やリトグラフから、崇拜対象としてのスターダンサーのイメージを検証する。

第2章では、ロマンティック・バレエの衰退原因について、スターと群舞のダンサー、そして男性ダンサーに着目し、スターシステムの歪みについて考察する。

近代における核家族の形成期に、男性向けと女性向けの性道徳が異なるという「性の二重基準 sexual double standard」¹⁴が生まれた¹⁵。オペラ座は女性ダンサーを、純真無垢な崇拜対象と愛人関係を結ぶことができる対象とに二分し、前者にスターダンサーを、後者にはオペラ座バレエ団の階級制度の下層に位置するダンサー（以下、下級ダンサー）¹⁶を当てはめて売り出したのである。

¹³ ロマン主義時代の女性歌手・ダンサーへの熱狂的な崇拜については、当時の著名な評論家（作家／ジャーナリスト／学者）であるテオフィル・ゴーチエ（Pierre Jules Théophile Gautier, 1811-1872）、ジュール・ジャン（Jules Janin, 1804-1874）、フェラレット・シャスル（Philarète Chasles, 1798-1873）が解説を書いた以下の書籍に示されている。Gautier, Théophile / Janin, Jules / Chasles, Philarète, *Les Beautés de l'Opéra ou Chefs-d'œuvres lyriques*, Paris, Souile Éditeur, 1845.

¹⁴ 「性の二重基準の成立は、夫婦中心家族として知られる近代家族の形成期に、同時に産業としての売買春が成立することと、ウラオモテをなしている〔…〕性の二重基準とは、男向け女向けの性道徳とが違うことを言う。たとえば男は色好みであることに価値があるとされるが〔…〕女は性的に無垢で無知であることがよしとされる。〔…〕だが、近代の一夫一妻制がタテマエは『相互の貞操』をうたいながら、ホンネでは男のルール違反をはじめから組みこんでいたように〔…〕ルール違反の相手をしてくれる女性がべつに必要となる。その結果、性の二重基準は、女性を二種類の集団に分割することになった。『聖女』と『娼婦』、『妻・母』と『売女』〔…〕あの見慣れた二分法である」上野千鶴子『女ざらい ニッポンのミソジニー』朝日文庫、朝日新聞出版、2018年、48-49頁。

¹⁵ フレス、ジュヌヴィエーヴ「使命から運命へ 性差の哲学史」デュビィ、ジョルジュ／ペロー、ミシェル監修『女の歴史 十九世紀1』杉村和子、志賀亮一監訳、藤原書店、1996年、87-139頁参照。

¹⁶ オペラ座バレエ団における階級制度は18世紀にはすでに存在していた。時代によって階級区分は様々だが、1847年の時点では、プリンシパルである「第一ダンサー」が男二人と女二人、その下の「第二ダンサー」は男性二人と女性六人と女性が多かった。1866年に女性ダンサーには群舞ダンサーとは別の「第一コリフェ」（プリンシパルと群舞の中間）が追加され、三段階に分かれていた。澤田肇／佐藤朋之／黒木朋興／安川智子／岡田安樹浩編『《悪魔のロベール》とパリ・オペラ座——19

第2章第1節では、象徴的な女性像を一对のモデル（善／悪）に着目して整理し、無垢で貞淑な妻（善）に背反する誘惑する女性（悪）のモデル、宿命の女がバレエの登場人物に与えた影響を考察する。第2節で、ロマンティック・バレエのスターダンサーの存在について考察する。オペラ座は、手の届かないスターダンサーを純潔のイメージで売り出した一方で、愛人関係を結ぶ身近な存在として下級ダンサーの身体を提供した。第3節では、下級ダンサーを検討し、性的対象に結びつけた当時の状況を検討する。第4節では、女性中心主義体制から排除された男性ダンサーに着目し、排除された理由を、女性観賞の妨げになるという側面とブルジョワジー特有の観念から考察する。

第3章では、「妻」と「宿命の女」が物語の登場人物像に反映されている点、そして、登場人物の人間関係が観客に理解しやすいように単純化されている点に着目し、単純化された物語の利点と問題点について考察する。第1節では、プレ・ロマンティック・バレエを、第2節ではロマンティック・バレエ作品を分析し、ロマンティック・バレエの定型といえる人間関係を定義した上で、作品の構造的変遷を検証する。そして、その検証から、ロマンティック・バレエの創造性の停滞を考察する。第3節ではロマンティック・バレエとの比較対象として、現代でも頻繁に上演されるロシアのバレエ作品を取り上げ、その違いを検証する。

ダンスとその歴史研究は、時代を問わず多次元的な対象があり、それぞれの面が他の面と干渉し合いながら、複数のアプローチがおこなわれている。詳細としては、精神性、テクニク、演出、テーマ、音楽などの美学、上演プログラム、検閲などの劇場関連、トレーニングや日常生活などのダンサー関連、労働条件や社会背景、そして、形式や理論とその変遷などがある。

これらを研究する際には、舞踊譜、台本や音楽、上演記録や公的な文章、メモに至るまで、当時描かれた一次資料の分析のほか、重要となってくるのが、バレエを鑑賞した観客や批評家による舞踊評や絵画、時代がくだと、写真や映像資料も含まれる。

バレエの歴史がその表象の歴史と混同されているといわざるを得ないのは、映像資料のない時代のバレエを研究対象とする場合、ジャーナリスト、作家、一部のブルジョワジー、詩人、画家などが多かれ少なかれ語ったことで構築されたものを検証し、当時の状況を読み解くことが歴史研究の一部を担っているためである。19世紀のバレエ史は一次資料と表象研究を相互に積み重ねた物語といえよう。

すべての歴史は表象の歴史でもある。ロマンティック・バレエに限定するならば、バレエ史の中で、女性が中心となった表象を精緻化して再構成されたものを探求することで、転換期に起こった事象を明らかにすると同時に、今日まで受け継がれているロマンティック・バレエの系譜を知ることができるだろう。

バレエ研究は歴史研究を主流に、男性主体の消費社会のなかで男性に観られ、消費される客体としての女性ダンサーという構図が指摘されている。近年では、ジェンダー論の再考、カルチュラル・スタディーズなどの知見によって様々な研究がおこなわれている。

代表的なバレエ研究の例を挙げれば、アイヴァ・ゲスト（Ivor Guest, 1920-2018）による歴史研究は重要である。ゲストは『パリのロマンティック・バレエ *The Romantic Ballet in Paris*』¹⁷の中で、中産階級が台頭したロマン主義的な文化が派生した時期と、ロマンティック・バレエの最初の作品といわれる《ラ・シルフィード》の初演の時期が一致するため、天上界を目指す表現のために使用された爪先立ちで踊る技術、シュル・レ・ポワント *sur les pointes*（以下、ポワント）などがロマン主義の精神性を表したこと、そして、ロマンティック・バレエの地方色の豊かさも、ロマン主義を色濃く表していることなど、歴史研究の成果を評している。『バリ・オペラ座のバレエ *Le Ballet de l'Opéra de Paris*』¹⁸、及び『第二帝政期のバレエ *The Ballet of the*

¹⁷ Guest, Ivor, *The Romantic Ballet in Paris*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1966. Hampshire, Dance Books, 2008.

¹⁸ Guest, Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris : trois siècles d'histoire et de tradition*, traduction de Paul Alexandr, G-R Joly, Théâtre national de l'Opéra, 1976. *The Paris Opera Ballet*, Princeton Book Co Pub, 2006. (『パリ・オペラ座バレエ』鈴木晶訳、平凡社、2014)。

Second Empire』¹⁹などの数々の名著の共通点は、バレエ史の詳述に重きを置き、芸術的舞踊観やジェンダー的な言及はみられないことである。

フランスで活躍したロシア人舞踊批評家であるアンドレ・ルヴァンソン (André Levinson, 1887-1933) は、純粋なダンス・アカデミックを提唱していたことから、著書『マリー・タリオーニ *Marie Taglioni (1804-1884)*』²⁰にてテオフィル・ゴーチエの舞踊評を引用し、当時の舞踊関連の描写を高評価して論じているが、ゴーチエの理念についての言及は避けている。マリー＝フランソワーズ・クリストゥ (Marie-Françoise Christout) は、著書『バレエの歴史 *Histoire du ballet*』で、バレエ史を概観している。ただ、ロマン派の美学について言及がほとんどない。

彼ら以外にも、多くの研究者によってロマンティック・バレエは歴史的視点で論じられている。日本では、薄井憲二の『バレエ 誕生から現代までの歴史』²¹、鈴木晶の『バレエ誕生』²²、『オペラ座の迷宮：パリ・オペラ座の350年』²³などがあり、バレエ史が詳述されている。

また、メアリアン・エリザベス・スミス (Marian Elizabeth Smith) は、オペラ研究とバレエ研究を結び付け、バレエをヴィジュアル面のみでなく音楽面から分析し、物語性から抽象性への移行を示唆した。批評、逸話、リブレット、楽譜などの文献資料を検証し、物語の主題やプロットに潜むナショナリズム、フェミニズム等のサブテキストを示し、ロマンティック・バレエの多義性を論証している²⁴。また、スミスは、バレエ作品におけるダンスパートについて言及し、時代がくだるにつれてダンスを踊らない場面の多くが

¹⁹ Guest, Ivor, *The ballet of the Second Empire*, London, A. and C. Black, 1953. 『パリのロマンティック・バレエ』がロマンティック・バレエ誕生直前 (プレ・ロマンティック・バレエ) からその黄金期が中心であるのに対し、『第二帝政期のバレエ』は第二次帝政期のバレエを中心としており、その衰退も扱っている。

²⁰ Levinson, André, *Marie Taglioni (1804-1884)*, London, Dance Books, 1977.

²¹ 薄井憲二『バレエ 誕生から現代までの歴史』音楽之友社、1999年。

²² 鈴木晶、前掲『バレエ誕生』。

²³ 鈴木晶『オペラ座の迷宮：パリ・オペラ座の350年』新書館、2013年。

²⁴ Smith, Marian Elizabeth, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton, Princeton University Press, 2010.

徐々に削減され、その結果、副次的なキャラクター展開も削減されていったことも指摘している²⁵。

サラ・コーエン (Sarah R. Cohen) は、アンシャン・レジームのフランス文化に焦点を当て、身体のプレゼンテーションやキャラクターの表現はフランス貴族文化における顕著なテーマであったことに着目し、バレエ、仮面舞踊、ジェンダー・パフォーマンス、演劇、庭園、インテリア・デザイン、そして、アントワヌ・ワトーの絵画や線画など、複雑な身体表現を分析した。これらの異なる視覚的形態の相互関係を明らかにするとともに、それらを用いて、アンシャン・レジーム期のフランス文化における芸術的身体の多様で変化に富んだ意義を論じている²⁶。

こうした実証的研究やフォルマリズム、美学的研究が中心であった中で、スーザン・レイ・フォスター (Susan Leigh Foster) は、人類学やフーコーなどの社会学的なアプローチから舞踊研究をおこなっている。『振付・物語 バレエによる物語と欲望の演出 *Choreography & Narrative Ballet's staging of story and desire*』²⁷では、ロマンティック・バレエをジェンダーと社会学的視点から分析している。

リン・ガラフォーラ (Lynn Garafola) は編著書『シルフの再考 *Rethinking the Sylph*』²⁸において、国際的に活躍する研究者たちによる論文やエッセイを掲載し、舞台舞踊の幅広い文脈におけるロマンティック・バレエの重要性を明らかにしている。同書では、社会史からフェミニズム、精神分析から音楽学などを対象に、語彙、ジェンダー表現、イコノグラフィーなどの観点からロマンティック・バレエの国際性、近代的なナショナリズムの考え方の反映、エキゾチックでエロティックな階層や東洋人に近い「他者」の構築、階級社会の変容、バレエ全体が女性化した影響などが示されている。

²⁵ Smith, "Ballet-Pantomime and Silent Language", *ibid.*, pp.97-123.

²⁶ Cohen, Sarah R., *Art, dance, and the body in French culture of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2000.

²⁷ Foster, Susan Leigh, *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington Indiana University Press, 1998.

²⁸ Garafola, Lynn (Ed.), *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997.

エレヌ・マルキエ（Hélène Marquié）は、ロマンティック・バレエの歴史・美学研究をおこない、ジェンダー的視点を新聞記事から分析し、男性ダンサーへの酷評によって、男性ダンサーの価値が低められた結果、フランスのロマンティック・バレエは衰退したと指摘している²⁹。

日本では、稲田奈緒美が、バレエ技法が内包する貴族的な身体様式の優美さや貴族文化の模倣体験に成功したのは、オペラ座の経営手法によると指摘している³⁰。設楽（小山）聡子は、ゴーチエの女性ダンサーの美しさと踊りの芸術性についての物質主義的な見解を明らかにした上で、ゴーチエの物語よりダンスそのものが優先されるべきという外形美崇拜を、「芸術のための芸術 l'art pour l'art」と関連させて検証している³¹。

バレエ研究では、視覚的芸術性についての言及はあるものの、視覚情報を取り入れるために必要不可欠な照明技術についての研究は少ない。これは、演劇全般についても同様で、特にフランスにおける照明研究の文献を探すのは困難である。ロマンティック・バレエにおけるガス灯は、バレエの芸術性を語る上で欠かすことができない要素であるため、本論文ではイギリスの文献³²を中心に当時のテクノロジーや舞台の演出法を検証することで、ロマンティック・バレエが人気を博した理由の一つを明らかにするねらいもある。

ロマンティック・バレエから起こった女性中心のスターシステムは、バレエの女性化を象徴的に正当化すると同時に、その論理的帰結として男性ダンサーを徐々に排除していくことを正当化しているようにみなされた。この現象は、貴族の共同体とは異なるブルジョワジー中心の社会において、男性同士のホモソーシャルな関係性をお互いに牽制し合うという七月王政下特有の

²⁹ Marquié, Hélène, “ *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle — Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs—*” Université de Nice Sophia Antipolis, 2014.

³⁰ 稲田奈緒美「ロマンティック・バレエにおける観客の受容～見える原理と見えない原理(2)」『演劇研究センター紀要』I 早稲田大学 21世紀 COE プログラム、2003年。

³¹ 設楽（小山）聡子「テオフィル・ゴーチエとバレエ芸術--斬新な舞踊感--」『慶應義塾大學藝文學會』No.85、2003年など。

³² Rees, Terence, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, London, The Society for Theatre Research, 1978.

文化的変化によって顕在化したもので、男性観客による男性ダンサーへの性的欲望とそれを認めないホモフォビアの抑圧があったのではないかと仮説を立て、慎重に考察する必要がある。

イヴ・コゾフスキー・セジウィック (Eve Kosofsky Sedgwick, 1985-2001) は著書『男同士の絆：イギリス文学とホモソーシャルな欲望 *Between men : English literature and male homosocial desire*』³³で、イギリス文学作品における男同士のホモソーシャルな関係性を精緻に論じている。本論文では、その関係性の観念を利用し、物語における登場人物の分析をおこなう。

社会の中心にあるホモソーシャル連続体³⁴は、バレエ作品の登場人物の関係性にも影響をもたらした。パントマイムで筋が語られるロマンティック・バレエには、わかりやすい物語が不可欠で、物語構造や登場人物は最小限に削ぎ落とされている。本論文では、当時の人々に理解されやすい人間関係の定型から物語の単純化を立証し、単純化ゆえの代わり映えのなさが創造性の停滞と結びつき、ロマンティック・バレエは衰退していったと考え、検証していく。

³³ セジウィック、イヴ・K 『男同士の絆：イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗、亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、2001年。

³⁴ 「女性の交換を土台とする社会では、強烈な男同士の絆がその中心にあるだけでなく、その事実が社会構造のあらゆる局面にとって決定的な意見をもつ、ということは明らかだ。そして、男性のホモソーシャル連続体が社会の中心にあるからこそ、それに作用するイデオロギーはいかなるものであれ、社会全体を——最小限の力で最も効率よく——統制する梃子になるわけである」同書、131頁。

序論 バレエ史概観

バレエの起源については、15世紀からあった歌と踊りのスペクタクルに舞踊を加えた一種の余興、幕間劇が16世紀初頭にイタリアで生まれた頃とされている。踊り手と歌い手が対話を交わすという構成で、一貫した筋をもったスペクタクル、幕間演芸のインテルメッツォ *intermezzo* である。インテルメッツォは自らが踊るのではなく、見世物として機能したためにバレエの起源とされ³⁵、その後、絵画、音楽、黙劇、朗読、舞踊、馬術さえも混入するスペクタクルへと成長した³⁶。

当時のスペクタクルは、いわばバレエとオペラと演劇を一緒にしたようなもので、1533年、カトリーヌ・ド・メディシス (Catherine de Médicis, 1519-1589) とアンリ2世 (Henri II, 1519-1559 在位 1547-1559) が結婚するに及んで、フランスにも一気に流入してきた³⁷。

宮廷バレエが総合芸術となったのは、プレイヤー派の詩人バイーフ (Jean-Antoine de Baïf, 1532-1589)³⁸の役割が大きい。バイーフは、作曲家クルヴィル (Joachim Thibault de Courville, ?~1581) と共に1570年に音楽と詩のアカデミー *Académie de musique et de poésie* を創設し、音楽、舞踊、詩、絵画を融合させたスペクタクルの制作を考えた。これら四つの芸術分野が互いに結びつき、自然の模倣=再現という共通の目的をもつ新しい演劇ジャンル、宮廷バレエが生まれた³⁹。

こうして観客の存在が前提であるフランス独自のスペクタクルが出来上がった。舞踊はイタリア人舞踊家によるものであったことから、イタリア様式の舞踊が発展した。イタリア語でダンスを意味するバットロ *ballo* や、小さな

³⁵ 伊藤洋『宮廷バレエとバロック劇—フランス—七世紀—』早稲田大学出版部、2004年、4頁。

³⁶ 同書、5頁。

³⁷ 同書、18頁。

³⁸ バイーフは古代人の韻律の整った詩の効果を再現すべく、詩と音楽の融合を目指し、さらに舞踊にも関心を示した。彼は古代風な拍子を持った音楽を劇詩に適用することで古代の優れた演劇が再生できると考えていた。音楽と詩の結びつきと共に音楽と舞踊のより強い結びつきをも考究した。同書、18-19頁。

³⁹ 同書、19頁。

ダンスを意味するバレット *balletto* からバレエ *ballet* というフランス語が16世紀末に生まれた⁴⁰。国王に庇護されたこのバレエが後の宮廷バレエとなる⁴¹。

宮廷バレエ *ballet de cour* という名称は、国王と宮廷に出入りする国王側近の貴族たちが仮面や衣装をつけ、豪華に飾った宮廷の大広間の舞台装置の前で詩を朗読し、歌を歌い、音楽に合わせて舞踏をしたことに由来している⁴²。宮廷バレエにはスペクタクルの参加者と観客の線引きが曖昧であったことにも特徴がある。貴族にとってバレエは、参加するものであり、観覧するものでもあった。バレエ技術の取得とは、「ダンスにおいてもたった^{ワンスステップ}一歩で、気品のある、無理のない体の動きひとつで、たちどころに踊り手のうま

⁴⁰ 同書、6頁。伊藤は「踊る」という単語について、以下のような見解を述べている。「現代のイタリア語（ダンツァーレ *danzare*、バッラーレ *ballare*）にもスペイン語（ダンサーレ *danzar*、バイラール *bailar*）にも二つずつの『踊る』という動詞があるのに、現代フランス語には一つ（ダンセ *danser*）しかない。実は一六世紀まではフランスにも確かに二つあり、ダンセのほかにバレ *baller* が使われていた。しかしこの語は一般民衆の『踊る』ことを指し、しかもその踊り自体が卑俗なものだった。そのため、国語の純化が叫ばれ、風俗全体にも上品さ、優雅さが求められた一七世紀には、この語は卑下た語とされて次第にすたれ、代わりに文学的、詩的な色合いの濃かったダンセという語だけが残ったのである。単語のみならずバレエそのものがフランスでもてはやされ、定着したのは、フランスのこの優雅さ志向の民族性と無縁ではないのである」同書、7-8頁。

⁴¹ 宮廷バレエの代表的な作品は、カトリーヌ・ド・メディシスがポーランド大使のために催した《ポーランド大使のためのバレエ *Ballet aux ambassadeurs polonais*》(1573) で、最初にバレエと銘打った作品で、フランスの16の地方を表す16人の女性が、正確さと様々な型、回旋と一周と方向転換、交錯と混合、対面と休止を見せた (McGowan, Margaret M., *L'Art du Ballet de Cour en France (1581-1643)*, CNRS, 1963, p.42)。1581年には、パリ、プチ・ブルボン宮殿の大広間で、国王アンリ3世 (Henri III, 1551-1589) の寵臣ジョワイユーズ公爵 (le Duc de Joyeuse, 1560-1587) と王妃の妹ヴォーデモン (Marguerite de Lorraine-Vaudémont, 1564-1625) の結婚を祝福するために催された祝宴の出し物のひとつであった《王妃のバレエ・コミック *Balet comique de la Royne*》がある。この作品が宮廷バレエ最初の作品といわれるのは、音楽と詩の朗読、歌唱と舞踊そして、絵画（舞台装置）の融合が初めて成功した総合的なスペクタクルで、演劇的な筋の一体化と均衡と調和に特徴があった (伊藤、前掲書、8-9頁)。《王妃のバレエ・コミック》はイタリア人バルタザール・ド・ボージョワイユ (Balthazar de Beaujoyeux, 1535-1587) の創作で、王侯貴族が仮面や衣装をつけ、豪華な舞台装置の前で詩を朗読し、音楽に合わせて歌い踊る形式であった。様々な方法で踊りながら、直線、四角、円形から三角形になるというように、踊りで幾何学文様を描いた (Lacoix, Paul, *Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Tome 1^{er}, Genève, chez J. Gay et Fils, 1868, p.77)。

⁴² 伊藤、前掲書、20頁。

さがわかってしまいます」⁴³という、貴族としての身体達成度の評価に呼応するもので、宮廷社会における地位、立ち居振る舞いや礼儀作法の評価にまで繋がっていた⁴⁴。

貴族の間での身体技法とは、お互いの同一性と他者との差別化に最適なものであり、宮廷バレエでバレエを踊るということは、貴族として重要な嗜みであった。当時の男性の宮廷衣服がキュロットとタイツであったことから、脚線美が重視されていた。男性ダンサーのタイツを着用する歴史がほとんど途切れないのは、男性ダンサーの鍛え抜かれた脚線美を観客に披露するためである。宮廷バレエにおけるダンサーとは男性であり、女性は幾何学模様を展開させる踊り手でしかなかった⁴⁵。

ブルボン王朝の最高期を築いたルイ 14 世 (Louis XIV, 1638-1715 在位 1643-1715) は、その治世でさまざまな規範を創りだした。内外的にも権力を示した親政は、経済発展とともに、ヨーロッパにおけるフランスの地位を高め、フランス国内では、社会生活のすべてが王を中心に波紋を描くように動いていた。王は芸術、実生活、服装⁴⁶、振舞い、食習慣などの流行を生み出

⁴³ カスティリオーネ『カスティリオーネ宮廷人』清水純一／岩倉具忠／天野恵訳註、東海大学出版会、1987年、97頁。

⁴⁴ 「礼儀作法、儀式、趣味、衣服、態度、否、会話さえも徹底的に様式化され、同一の機能を持つに至った。どんなに些細なことでも、それは、宮廷の場合、威信をめぐる競争のなかでいつでも使用できる道具であった。そしてこの完全な様式化は示威的な体面表示、地位と権力をお互いに獲得しあうこと、他の階層に対して距離をおくことに役立ったのみならず、頭のなかでの距離の段階づけにも役立った」エアリス、ノルベルト『宮廷社会』波田節夫／中埜芳之／吉田正勝訳、法政大学出版局、1981年、174頁。

⁴⁵ 幾何学模様を描く踊りは女性だけでなく、男性もおこなった。男性の踊りで有名な作品は《ヴァンドーム公爵殿下のバレエ *Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme*》(1610)である。内容は、国王が魔法をかけられた世界を魔女から解放放ち、世界に秩序をもたらすことに成功するという物語で、悪の魔女からの解放がテーマになっており、1598年のナントの勅令による宗教戦争の終結後、ようやく経済も安定し始め、空想的な物語が好まれる社会風潮が現れていた。ヴァンドーム公爵を含む騎士役たちは、フィナーレのグラン・バレエで幾何学文様を床上に描いた。*Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme*, Paris, chez Iean de Heuqueville, 1610, pp.34-38.

⁴⁶ 装飾過多の形態、過度の装飾品やかつら髪粉と、わざとらしいほどに飾りつけられた。この過剰装飾の様式は、急激なヨーロッパでの権力に比例し、時代情勢をそのまま反映したようなもので、これは、特に男性服装に顕著に表れた。ルイ 14 世は自ら着飾るだけでなく、家臣にも華美な服装を要求した。この頃には、流行のサイ

し、人々はそれを真似た。宮廷生活においては、控えの間、庭、公苑ではオリンピアの神々が支配しているが、個人的な部屋では敬虔なキリスト教の多くの聖像、十字架像が溢れていた時代であった⁴⁷。

ルイ 14 世はピエール・ボーシャン (Pierre Beauchamps, 1631?-1705)⁴⁸ に師事し、稽古を積んだ花形ダンサーであったこともあり、王の側近の地位を獲得するために戦う種目の花形競技がバレエとなっていた。規範にかなったダンスはベル・ダンス *belle danse*⁴⁹ と呼ばれ、古典主義芸術の美学が徹底された。ボーシャンは、両脚を股関節から外旋するアン・ドゥオール *en dehor* をもとに、五つの足のポジションを制定、様々なパを整理し、ダンス・ノーブルの基礎を築いた。彼の功績によって、フランスにおける宮廷バレエはいっそう洗練したのである。

パ (ステップ) が体系化したことで、動きを記号化し、振付を記譜することが可能となった。ファイエ (Raoul-Auger Feuillet, 1660?-1710) は『コレグラフィ、あるいは人物、図形、指示記号による舞踊記譜法 *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*』(1701)⁵⁰

クルが短くなっていたため、貴族達の服飾代はかなりの負担となる。これは、ルイ 14 世が貴族を経済的にコントロールしたともいえる。深井晃子監修『[カラー版]世界服飾史』美術出版社、1998 年、75-79 頁。

⁴⁷ Delaporte, Victor, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Paris, Retaux-Bray, 1891, p.24.

⁴⁸ ヴェルサイユの芸術家の家に生まれる。ルイ 14 世の舞踊教師であったボーシャンは音楽家兼舞踊家として宮廷に安定した地位を築いた。ヴェルサイユの様式と感覚とを反映した振付で、1671 年には国王のバレエ監督者に就任。それ以来、リュリ (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) が音楽を担当し、ボーシャンが宮廷バレエの振付をおこなった。レイナ、フィルディナンド『バレエの歴史』小倉重夫訳、音楽之友社、1974 年、64 頁。

⁴⁹ 「古典主義の時代で、形容詞 « beau (女性形 belle) » は、倫理的、社会的、美学的な正しさを表し、規範にかなった言語、文学等の実践について用いられ、貴族の文化的事業の指針となった」岡見さえ「バレエの現在」澤田肇編『舞台芸術の世界を学ぶ——オペラ・バレエ・ダンス・ミュージカル・宝塚』上智大学出版、2018 年、43 頁。

⁵⁰ 舞踊の記譜に記号を用いた最初のシステムとされたが、1704 年にボーシャンから剽窃で訴えられる。ボーシャンの主張は、ファイエより 22 年前に自分が記譜法を考案していたというものであった。確かにファイエはボーシャンから多くを負っているが、そのことは一言も触れていなかったが、ファイエがボーシャンのシステムを拡大、改良していたのは確かであった。ファイエはその後の著書でシステムをより洗練し続けた。『コレグラフィ』は多大な影響を及ぼし、数カ国語に翻訳された (『オ

を出版、18世紀にはこの記譜法を用いた舞踊譜が盛んに出版され、当時のフランスのダンス⁵¹は国内外に普及した。

貴族たちのバレエ熱をも高まり、宮廷バレエは全盛期を迎えた。宮廷バレエは自己顕示欲の象徴であり、政治的役割を持ったスペクタクルであった。例えば、《夜のバレエ *Le Ballet de la Nuit*》(1653) でルイ14世は「太陽」を演じた。このバレエの上演時期からいっても、フロンドの乱が終結した年と一致しており、一般大衆ばかりでなく貴族に対しても、崇拜の対象として自らを神格化するためのスペクタクルであったことがわかる。宮廷バレエという催し物を媒介として、宮廷中はもちろん、ヨーロッパ中にフランス絶対王政の権力を示したのであった。

1670年にルイ14世が引退⁵²すると、バレエ公演は劇場に移行する。ルイ14世がダンス指導の質を向上させるために1661年に王立舞踊アカデミー Académie royale de danse⁵³を創立、舞踊が専門家のものとなると、舞台芸術の様式が急激に変化する。1669年、ルイ14世は、詩人のピエール・ペラン (Pierre Perrin, 1620-1675)⁵⁴に対し、フランス語のオペラを上演するための独

ックスフォード バレエ ダンス事典』431頁)。フイエの『コレグラフィ』は、「(1)動作：動きを水平方向の移動と垂直方向の運動の組み合わせとして処理し、それぞれの記号を与える、(2)時間：踊る曲の楽譜を載せることによって時間的な情報を明示する、(3)空間：記譜する紙面をダンスのフロアに見立てて空間の移動を図示する、(4)統合：それらを同一の紙面に全て書き込むことで相互の対応を明確に図示する」(鈴木晶編、前掲『バレエとダンスの歴史』10頁)。なお、振付家 chorégraphe という言葉が登場したのはフイエの著作からで、語源によれば、ダンスのステップを考案するのではなく、それを書き留める担当者を指す言葉である (Marquié, *op.cit.*, p.149)。

⁵¹ 現代では一般的にバロック・ダンスと呼ばれている。

⁵² サン = ジェルマン = アン = レー城 Château de Saint-Germain-en-Laye でモリエール (Molière, 1622-1673) とリュリによる《豪勢な恋人たち *Les Amants magnifiques*》が上演され、このバレエを最後にルイ14世は引退した。

⁵³ オペラ座は1661年に宮廷の娯楽としてダンス指導を発展させるためにルイ14世により設立された王立舞踊アカデミーと、1669年に上演組織として発足したアカデミー・ドペラ(後に王立音楽アカデミーと改称)を発端とする(『オックスフォード バレエ ダンス事典』396頁)。本論文では、わかりやすくするために通称である「オペラ座」に統一しているが、オペラ座の呼称は、フランスの体制に応じて変わっており、オペラ座がその時々の政権の威信に関わる重要な機関であったことがわかる。

⁵⁴ 詩人でフランス・オペラの理論家。村山則子はフランス・オペラにおけるペランの役割について以下のように言及している。オペラ作品において初めてフランス語

立したアカデミーの設立を許可し、12年間の独占権を与えた。これによりペランはオペラ・アカデミー Académie d'opéra を創立する。ペランが歌詞を書いた1659年上演の《イシーのパストラル *La Pastorale d'Issy*》が全編音楽付きという点で、初めてのフランス・オペラとみなされている⁵⁵。ペランは重々しい悲劇を歌わせるのではなく、田園劇という男女の恋愛という主題を限定して、世俗的で誰でも馴染みやすい内容にし、歌にふさわしい詩句だけで全編を作り上げた。

当時のイタリア・オペラは全編歌われていたのに対し、フランス宮廷に根付いていた宮廷バレエでは、筋を進める部分は朗読だけで歌われることはなかった⁵⁶。フランスでは、音楽は詩の理解を妨げると考えられていたためである⁵⁷。

借金を背負わされて投獄されたペランのオペラ・アカデミーの権利は、1672年にリュリ (Jean-Baptiste [de] Lully, 1632-1687) ⁵⁸によって買い取られ

によるレシタティフ *récitatif* を用い、自由旋律詩を創って、王を賛辞する「プロローグ」を設けたこと。理論に関しては、「手紙」と「リリック技法」という二つの論考によってその後のフランス・オペラ理論の基礎を創ったこと。そして、「オペラ・アカデミー」創立したこと。この三つの功績によってペランをフランス・オペラの創始者と呼ぶことは妥当としている。村山則子「『驚くべきもの *le merveillieux*』の概念から見たフランス・オペラの成立—リュリ／キノーのオペラを巡るペローとラシーヌの『アルセスト論争』を中心に—」東京藝術大学大学院音楽研究科博士論文、平成25年度、28-29頁。

⁵⁵ 内藤義博『フランス・オペラの美学』水声社、2017年、212頁。

⁵⁶ 1645-1647頃、マザラン枢機卿 (Jules Mazarin, 1602-1661) がイタリア・オペラを政治的武器にしようとフランスで上演したが、イタリア語の歌詞のまま不評を買った。ただ、マザランがイタリア・オペラを紹介した時には、すでにフランスには宮廷バレエの伝統が根強く、他にも、ピエール・コルネイユ (Pierre Corneille, 1606-1684) の四大悲劇—《ル・シッド *Le Cid*》(1637)、《オラース *Horace*》(1640)、《シンナ *Cinna*》(1641)、《ポリウクト *Polyeucte*》(1643)—によって、悲劇というジャンルも確立されており、大きな影響力を持っていた。悲劇は朗読だけで観客の精神と心を感動させることが十分であるとし、イタリア・オペラは受け入れられなかった。

⁵⁷ 歌詞は印刷されて配布されるという伝統もあった。Viéville, Jean-Laurent *Le Cerf de La, Comparaison de la musique italienne et de la musique française, Tome II, Bruxelles, 1706, Genève, Minkoff, 1972, p.76.*

⁵⁸ フィレンツェ出身のリュリは1646年にフランスに渡り、1653年《夜のバレエ》でダンサーとしてデビューし、ルイ14世の寵愛を受けることになった。やがて、多くのバレエ音楽を作曲、1658年からは詩人のバンスラート (Issac de Benserade, 1612?-1691) とバレエ作品を共作。1661年にルイ14世が親政を開始すると、王の

59、オペラの形式が転換する。リュリは音楽家とダンサーの使用を独占できる権利⁶⁰を手に入れ、オペラ・アカデミーを王立音楽アカデミー Académie royale de musique と改称し⁶¹、フランス語による悲劇的なオペラ、トラジェディ・アン・ミュージック Tragédie en musique⁶²の創作活動を開始した。

トラジェディ・アン・ミュージックとは、リュリからジャン・フィリップ・ラモー (Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)⁶³までの作品が対象で、1 プロロー

宮廷音楽監督及び作曲家 Surintendant et Compositeur de la musique de la chambre du roi に任命され、これを受けてフランスに帰化し、翌年には作曲家ランベール (Michel Lambert, 1610-1696) の娘と結婚した。この頃から様々な新しいジャンルの音楽にも手を広げ、1664年からはモリエールの台本によるコメディ = バレエ comédie-ballet (「日常的な出来事や市井の人々を扱って、台詞、歌と音楽、そしてダンスを絡めた喜劇 (鈴木晶編、前掲『バレエとダンスの歴史』19頁)」のこと。1661年にニコラ・フーケ (Nicolas Fouque, 1615-1680) が国王夫妻を自分の館 (ヴォー = ル = ヴィコント城 Château de Vaux-le-Vicomte) に招いて饗宴を催した際の余興のひとつとして、フランス古典喜劇作家であるモリエールがボーシャンの音楽で《うるさがた *Les Fâcheux*》(1661) を初演、これが一作目とされる。これは、全3幕からなる喜劇のそれぞれの幕の後にバレエが置かれ、第1幕の前にもバレエによるプロローグが置かれる形をとったもので、イタリアではすでに同様の形態における上演が何度かおこわれていたが、フランスでは初めての形式であった。モリエールはこの後、こうしたコメディ = バレエを10作生み出した) で大きな成功を取めた。コメディ = バレエのうち、《無理強い結婚 *Le Mariage forcé*》(1664)、《エリアード姫 *La Princesse d'Élide*》(1664)、《恋は医者 *L'Amour médecin*》(1665)、《田園喜劇 *La Pastorale comique*》(1667)、《シチリア人あるいは画家の愛 *Le Sicilien ou l'Amour peintre*》(1667)、《ジョルジュ・ダンダンあるいはやり込められた夫 *George Dandin ou le Mari confondu*》(1668)、《プールソニャック氏 *Monsieur de Pourceaugnac*》(1669)、《豪勢な恋人たち》(1670)、《町人貴族 *Le Bourgeois Gentilhomme*》(1670) にリュリの音楽が使用される。しかし、1673年《病は気から *Le Malade imaginaire*》を最後にモリエールが息を引き取ると同時に、コメディ = バレエは終焉を迎えた。村山則子、前掲論文参照。

59 ペランが借金を背負わされて投獄され、出獄時にリュリに負債を支払う形で、特権はリュリに移行した。ペラン時代のオペラ座であったブテイユ掌球場 Salle du Jeu de paume de la Bouteill の機械仕掛けや興行を担当したスルデアック侯 (Alexandre de Rieux Marquis de Sourdéac, ?-1695) も排斥され、音楽家カンベールもイギリスに渡ったため、リュリによる王立音楽アカデミーが誕生した。

60 リュリが関わらない音楽上演において、歌手2声およびヴァイオリン6本以上、そしてダンサーの使用は禁止されるようになった。La Gorce, Jérôme de., *Jaen-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p.201.

61 王立音楽アカデミーの許可状が発布された日付については諸説があり、1672年3月11日から18日の間とされている。Ibid., p.181.

62 トラジェディ tragédie またはトラジェディ・アン・ミュージックと呼ばれたのは、リュリとキノーが表記したためである。

63 フランスの作曲家。プロのダンサーが出現し始めた時代に、数多くのオペラ =

グと全5幕で形成される⁶⁴。レシタティブ、エール⁶⁵がおもに登場人物によるドラマの展開を担い、ほとんどすべての幕に、合唱とダンスが組み合わさった将来ディヴェルティスマン⁶⁶と呼ばれる要素が取り入れられ、全編が歌われる総合的な音楽劇であった⁶⁷。大きな特徴は、神々の力を見せつける演出である機械仕掛けの多用で、「驚くべきもの *le merveilleux*」の機械仕掛けによって見た目を楽しませる演出や、神々やアレゴリカルな登場人物の出現によって、観客を超自然の世界に引き込むことを目的とした⁶⁸。

バレエを書いた。彼の新しい「優雅な形式」はバロックの形式的なリュリ形式に取って代わり、近代バレエの基礎の確立に貢献した。『オックスフォード バレエダンス事典』572頁。

⁶⁴ プロローグは国王礼賛を示すもので本筋とは関係がない。

⁶⁵ イタリアでのレシタティーヴォ（朗唱）とアリア（詠唱）という明確な区別はフランスにはなく、その境界は曖昧であった。フランス・オペラにはエールと伴奏をつけて歌われるレシタティブ（音楽付きの朗誦）に差異がなく、音楽が使われたのは、序曲と幕間、本編中でも仕掛けによって神々が車に乗って空中を移動する間の合唱やわずかなエールだけであった。エールについては、マッソンの研究をもとにアンソニーが体系化したものを村山則子が以下のように紹介している。「第一に対話のエールは短いエールで、レシタティブで間を埋めながらあらすじを前に進めるために使われた。第二にモノログのエールで、俳優が一人で深い感情を自分自身に語りかける時に用いられた。第三の格言のエールは主に腹心や侍女など脇役のエールに使われ、恋愛の遊戯的傾向を持つ。この第三のエールについては、17世紀のリュリやキノーと同時代人ボワローによって、その音楽と詩句は道徳的に淫奔だと弾劾された。第四にダンスの歌でディヴェルティスマンの中に組み入れられる。17世紀前半のエール・ド・クールにその源が見出せるが、リュリはそれをコメディ＝バレエで発展させた」村山則子、前掲論文、36頁。

⁶⁶ *divertissement* (仏)「『エンターテインメント、娯楽』の意。もともとは18世紀の舞台演劇において、幕間の余興や、芝居のあらすじを緩やかに結びつける歌や踊りに対して与えられた言葉。〔…〕18世紀のフランス・オペラに多く見られる幕間のバレエや19世紀後半のバレエでしばしば最終幕の大半を占める一連の踊り〔…〕を指す場合にも使われる」『オックスフォード バレエダンス事典』310頁。

⁶⁷ 悲劇の朗誦に相当するのがレシタティブで、レシタティブにおける音楽と伴奏の役目は歌を支え、詩句の抑揚やアクセントを目立たせることであった。「緩・急・緩のテンポ構成と府点リズムによる威厳をもつフランス風序曲、音楽を付けて歌うのに都合よくするために、限られた行数、語彙数、単語数で書かれたオペラ台本、歌詞を目立たせるために、歌詞の韻律、抑揚、拍子をなぞるように組み立てられた旋律とそれを和声的に支える伴奏、どの幕にも組み込まれた、エールとダンスによって構成されるディヴェルティスマン、仕掛けの音を消すためや壮麗な場面を演出するために歌われる合唱（内藤、前掲書、67-68頁）」。これらのおきまりの要素によって構成されるトラジェディ・アン・ミュージックはリュリとキノーが亡くなってからも絶対的な規範となっていた。

⁶⁸ 森佳子「18世紀フランスにおけるトラジェディ・リリックの変容——マルモンテ

トラジエディ・アン・ミュージックは、宮廷バレエからの伝統を引き継ぎ、古典悲劇の対立項として成立した。主題は古代神話や英雄物語から引かれ、神々、英雄、王族が主要な登場人物である。これらの登場人物は、のちにバレエが独立した芸術分野となってからも採用される。

機械仕掛けは舞台環境によるところが大きい⁶⁹。宮廷バレエでは、観客は三方向から見下ろして鑑賞していたのに対し、観客席から役者が立つ舞台への見え方が変わったことで、観客の視線の高さと方向が変わった。演者は舞台正面に向けて演じるようになったことで、ダンサーのポーズへの意識も変わり、コントラポスト *Contraposto*⁷⁰のポーズが使用された。そして、舞台と観客席の距離が近くなったことで、ダンス・テクニクが発展した。飛翔などの縦の動きと、優雅な横へ移動が重要となり、そのために、両踵で直角をつくるくらいのアン・ドゥオールが不可欠となり、ダンスの準備姿勢が必要となった⁷¹。こうして、振付は複雑化し、テクニクは高度になっていったのである⁷²。

ルイ 15 世 (Louis XV, 1710-1774 在位 1715-1774) が五歳で王位を継承した摂政時代、貴族たちの宮廷での優雅な生活が身体鍛錬や教養としてのバレエの地位を危うくし、バレエは鑑賞する娯楽の一つとなった。

ルの《アティス》」『演劇研究センター紀要』II 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム 2 巻、2004 年、141 頁。

⁶⁹ トラジエディ・アン・ミュージックが上演されたのは、ベル＝エール掌球場を建築家カルロ・ヴィガラーニ (Carlo Vigarani, 1637?-1713) が改築した劇場であった。この劇場の柿落としては 1672 年 11 月 15 日にリュリの《アムールとバッカスの祭典 *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*》。ところが、急ごしらえの工事であったため、倒壊の危機に陥った。移転を余儀なくされたリュリは、モリエール一座が占有していたパレ＝ロワイヤル劇場 *Théâtre du Palais-Royal* に目をつけ、モリエールが 1673 年 2 月 17 日に亡くなった後、コルベールやペローの支援を受けて、4 月 28 日に自分の専用劇場とした。La Gorce, Jérôme de, *op.cit.*, p.195.

⁷⁰ 彫刻におけるポーズで、手足をひとつの活動的な螺旋状のものとし、一見どんなにすばらしく見える場合でも、真正面は避けて、斜めの位置から見なければならぬというもの。カースティン、リンカーン／スチュワート、ミュリエル／ダイヤー、カーラス『クラシック・バレエ 基礎技法と用語』松本亮／森乾共訳、音楽之友社、1967 年、3 頁。

⁷¹ マッコネル、ジョーン『バレエ表現のテクニク』堀文雄監修、音楽之友社、1988 年、18 頁。

⁷² 当時の技術が現在から見てどの程度のものだったのか、具体的にはほとんど分かっていない。薄井、前掲『バレエ 誕生から現代までの歴史』183 頁。

文芸好きの摂政オルレアン公（Philippe II, 1674-1723）のもとで、サロン文化が花開き、貴族が優雅な生活を楽しんでいるなか、資本家ブルジョワジーは力を持ち、社会的な発言権を強めていった。ブルジョワジーや知識人のエリート層は、18世紀になってさらに発展した有名夫人の主催するサロンで、文芸、哲学、啓蒙思想、政治などを論じたのである。

国力の疲弊、専制的な支配への不満は文芸にも反映され、絶対的規範であった三一致の法則への批判が起こると同時に、トラジェディ・アン・ミュージックに代わるジャンルが誕生する。それがオペラ = バレエである。

オペラ = バレエは、タイトルの示す大まかなテーマで全体が統一され、プロローグと三つのアントレ⁷³ないし四つのアントレによって構成（五つの場合もある）されていた。それぞれのアントレごとに登場人物も筋も異なり、各アントレは完結するが、複数のアントレには多様性という「構想の統一」がなされていた。エール、舞踊、合唱が中心の形式で、18世紀の間は単にバレエ *ballet* と呼ばれていた⁷⁴。

オペラ = バレエは、劇作家ラ・モット（Antoine de la Motte, 1672-1731）が書いた《優雅なヨーロッパ *L'Europe galante*》（1697）（音楽：カンプラ（André Campra, 1660-1744））からはじまった。オペラ = バレエはオペラ座で初めて貴婦人や地方の貴族などの日常的な人物像を描いた。フランス、スペイン、イタリア、トルコの物語を描いた異国情緒あふれる作品《優雅なヨーロッパ》はその好例である。

フランス演劇では、悲劇は歴史的英雄を描き、喜劇は同時代の風俗を描くという伝統な分類があり、音楽劇でもこの分類が確立された⁷⁵。つまり、トラジェディ・アン・ミュージックは神々、英雄、神話上の王族たちを登場人物として神話や伝説を描くのに対し、オペラ = バレエでは同時代の習俗を描くという分類ができあがったのである。

⁷³ オペラ = バレエでは、アントレは幕 *acte* の意味。

⁷⁴ 内藤、前掲書、19頁。

⁷⁵ 同書、81頁。

ところが、このジャンル分けは、1723年の摂政オルレアン公の死によって、習俗を描く関心を失い、終わってしまう⁷⁶。取って代わったのが、オペラ = バレエと同じ構造をもちながら、古代ギリシャからローマの神話を題材にした主題を用いる英雄バレエ、バレエ・エロイック *ballet héroïque*⁷⁷であった。

オペラ = バレエやバレエ・エロイック、また、全1幕もののバレエは多数初演されたのに対し、トラジェディ・アン・ミュージックは減少傾向となっていた⁷⁸。当時の観客は、精神の鍛錬に通じるような重い筋立てを追うのではなく、娯楽としてのバレエを好んでいたと考えられる。トラジェディ・アン・ミュージックでは、女性の役は男性が女装して演じていたのに対し、オペラ = バレエでは男性だけでなく女性ダンサーも活躍するようになっていった。

一方で、テーマ性が希薄で、娯楽性に富んだオペラ = バレエではなく、演劇的なバレエの必然性を説いた先駆者たちの理論をノヴェールが体系化したことで、バレエの新たな形式、バレエ・ダクシオンが成立し、主流となった。バレエ・ダクシオンはオペラ = バレエとは対照的に、一つのストーリー

⁷⁶ Anthony, James R, *La musique en France à l'époque baroque, de Beaujoyeux à Rameau*, Paris, Flammarion, 1981, p.183.

⁷⁷ 台本には、「バレエ」、あるいは「バレエ・エロイック」と記された。

⁷⁸ 初演作品数をみると、1701-1710年はトラジェディ・アン・ミュージックが17回／オペラ = バレエ6回、1711-1720年はトラジェディ・アン・ミュージックが15回／オペラ = バレエ10回、1721-1730年は両者とも7回と同数に、1731-1740年はトラジェディ・アン・ミュージックが7回／オペラ = バレエは11回と逆転し、1741-1750年には、トラジェディ・アン・ミュージックは3回／オペラ = バレエは27回となった。さらに内藤は脚注にて詳細を述べている。「再演された音楽悲劇ということで見ると、1720年代と40年代にはリュリの音楽悲劇の再演が多かった。アンソニーの指摘によると、1713年の王令によって、音楽悲劇の作者たちには初演で10回以上の上演があれば100リーヴル、バレエには60リーヴルが支払われることになり、『名誉も収入も』得ようとする者たちによる音楽悲劇制作を後押しすることになったと思われるが、実際にはリュリの死(1687年)からラモーのオペラ第一作『イポリトとアリス』の初演(1733年)までに初演された音楽悲劇59作のうち、3回以上上演されたのはわずかに14作しかなく、彼らの努力は報われなかったという」内藤、前掲書、73頁、222-223頁。

がパントマイムによって進行する形式である。歌が排除されたことで、はじめてバレエは非言語舞台芸術⁷⁹となった。

その後、フランス革命による影響はバレエの主題にも大きな影響を与え、庶民を題材とした作品や中流家庭を題材とした作品が生まれた。「貴族階級の芸術枠として機能してきた、古典古代の理想化され、寓意的な価値を担った神話的表象はもはや有効性を失」⁸⁰ったのである。

ロマン主義は激動の社会変動の中で、夢や空想の世界、自由や未知への憧れが結晶したものである。ロマン主義という芸術思潮は、まずは演劇に始まり文学に波及して、ついには広く芸術全般を包み込んだ。1830年、ヴィクトル・ユーゴー（Victor Hugo, 1802-1885）の『エナルニ *Hernani*』事件で、新古典主義にロマン主義が勝つと、ロマン主義が主流となる。

1830年の七月革命後、オペラ座が政府直轄の機関ではなく、政府から補助金を受ける民営の企業となり、1831年にルイ・ヴェロンが新総裁に就任すると、オペラ座内でさまざまな改革がおこなわれた。その改革のひとつが、本論で取り上げる女性中心のスターシステムである。マリー・タリオニ⁸¹、

⁷⁹ 鈴木晶、前掲『オペラ座の迷宮』103頁。

⁸⁰ 岡見さえ「ゴーチエのバレエ作品における身体の表象」澤田肇／吉村和明／デブレ、ミカエル共編『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』上智大学出版、2014年、192頁。

⁸¹ タリオニは父親であるイタリア人のフィリッポ・タリオニ、スウェーデン人の母親ソフィー・エドウィッジ（Sophie Edwige, ?）の間にストックホルムで生まれた。後にパートナーとしてよく組んで踊った弟ポール・タリオニ（Paul Taglioni, 1808-1884）と一緒に父親から厳格な舞踊教育を受け、次いで、パリにて当時有名なダンス教師であったクーロン（Jean-François Coulon 1764-1836）に師事した。デビューは1822年ウィーンの宮廷劇場で、父親が振り付けた《若いニンフ、テルプシコールの宮殿に迎えられる *Réception d'une jeune nymphe à la cour de Terpsichore*》を踊った。1827年から10年間オペラ座のスターダンサーになり、その後はロシアで人気を博す。当時、離れ業のような扱いであったポワントの技法に着目したフィリッポは、この技に天上を目指す飛翔のイメージを重ね、マリーにポワントの技法をたたき込み、この技法中心の振付をおこなった。マリーのバレエの特徴はポワントをひとつの技として作品のなかにさりげなく取り入れ、演出効果のひとつとして確立させたことである。フィリッポは自分の描く理想を娘に演じさせた。マリーは《ラ・シルフィード》、《ナタリーあるいはスイスの乳搾り娘 *Nathalie ou la Laitière suisse*》（1832）、《ドナウの娘 *La Fille du Danube*》（1836）など、ほとんど父親が振り付けた作品を踊った。この親子の活躍はウィーン、ミュンヘン、ミラノ、トリノ、シュトゥットガルト、パリ、ベルリン、サンクトペテルブルク、ワルシャ

ファニー・エルスラー (Fanny Elssler, 1810-84)⁸²、カルロッタ・グリジ (Carlotta Grisi, 1819-99)⁸³ という代表的なスターダンサーが、ロマン派スターシステムの頂点に君臨した。

19世紀後半にフランス・バレエが低迷した頃、皇帝による芸術の庇護がなされていたロシアでは、バレエは隆盛を極める。その最大の貢献者であるのが、1847年にサンクトペテルブルクに渡ったマリウス・プティパ (Marius Petipa, 1818-1910)⁸⁴であった。

ワとヨーロッパ中に広がり、世界各国で有名になる。 *Dictionnaire de la danse*, sous la direction de Philippe Le Moal, Paris, Larousse, 2008, p.415.

⁸² エルスラーは、ホルシェルトのバレエ学校で一番上の姉のアンナ (Anna Elssler, 1804-1863)、一緒にオペラ座で活躍した姉のテレーズ (Thérèse Elssler, 1808-1878) と共に学んだ。デビューは1818年ケルントナートーア劇場 Kärntner Theater で、フィリッポ・タリオニ、オーギュスト・ヴェストリス (Auguste Vestris, 1760-1842) のバレエに出演。ナポリ (1825, 27)、ウィーン (1827-30)、ベルリン (1830)、ロンドン (1833) でデビューした。パリではオーギュスト・ヴェストリスに師事し、コラーリ (Jean Coralli, 1779-1854) の《嵐 *La Tempête*》(1834) でデビュー、表現力と感覚の鋭さ、官能性をもってタリオニのライバルとして1840年まで人気を博す。初演で好評を得た《杖をついた悪魔 *Le Diable boiteux*》(1836)、《ジプシー *La Gypsy / La Gipsy*》(1839)、《タランチュラ *La Tarentule*》(1839) がオペラ座での代表作である。1840年にアメリカに渡り、ハバナまで足を伸ばす。42年にヨーロッパに戻り、各国を巡業、1843年にはロンドンで初めて《ジゼル *Giselle*》を踊り、第1幕の〈ジゼルの狂気の場面〉は絶賛された。1848～50年にはロシアで熱狂的な歓迎を受けた。適役は《ラ・フィーユ・マル・ガルデ *La Fille mal gardée*》(1789、出演：1837) のリーズで、《エスメラルダ *La Esmeralda*》のエスメラルダ役も好評であった。 *Ibid.*, pp.149-150.

⁸³ グリジはミラノ・スカラ座附属バレエ学校で学び、人気を博し、巡業先の1834年のナポリでジュール・ペロー (Jules-Joseph Perrot, 1810-1892) と出会い彼に師事、1842年に別れるまで内縁の妻としてマダム・ペローと呼ばれ、公私にわたって彼のパートナーになった。ロンドン、ウィーン、ミラノ、ミュンヘン、ナポリなどの都市を1836年から1837年まで巡業し、1840年ルネサンス劇場でのオペラ《ジンガロ *Zingaro*》でパリでのデビューを果たした。初めての大役がオペラ座の《ジゼル》で、その成功によって1849年まで第一舞踊手の地位に就いた。1842年のロンドンでの《ジゼル》初演から51年まで、休暇の時には定期的にロンドン公演をおこなっている。1850年にサンクトペテルブルクでデビューし、その後三年間ロシアに留まり、1854年に舞台を引退した。グリジの演じた役はジゼル、《ラ・ペリ *La Péri*》(1843) の妖精ペリ、《エスメラルダ》(1844) のエスメラルダ、《パキータ *Paquita*》(1846) のパキータ、《妖精たちの代子 *La Filleule des fées*》(1849) のイゾールなど多彩である *Ibid.*, p.193.

⁸⁴ フランス、ロシアのダンサー、振付家、バレエ・マスター。1847年にサンクトペテルブルクに渡り、《白鳥の湖 *Le Lac des cygnes / Лебединое озеро*》や《眠れる森の美女 *La Belle au bois dormant / Спящая красавица*》など現在でも頻繁に上演され

バレエの歴史ではロマンティズムの後にクラシシズムの時代が到来する。これは、ロシア・バレエがルイ 14 世風の祝典的宮廷バレエの豪華さを目指したことに由来する。ロシア・バレエでは、ロマンティシズムの前にセンチメンタリズムの時代があったことで⁸⁵、物語性を重視する独自のバレエ感が築かれた⁸⁶。

劇場に電気による照明が普及する頃、フランスでは条例によってダンス公演が緩和されたこともあり、斬新な演出のダンスが登場する。それが、アメリカ人ダンサー、ロイ・フラー (Loie Fuller, 1862-1928)⁸⁷によるサーペンタ

るような古典バレエ最大の作品を創った。「19 世紀後半にロシアの帝室バレエが西欧のバレエ団を凌駕して、世界で最も優れたものとなったのは、プティパの功績による。彼はフランスとイタリアの優れたテクニックを移入し、これを壮麗で高貴なツアー主義のロシアと結婚させた。プティパの作品群において、クラシック・バレエの形式と構造がその極致まで高められた」『オックスフォード バレエ ダンス事典』444 頁。

⁸⁵ 森田稔『永遠の「白鳥の湖」 チャイコフスキーとバレエ音楽』新書館、1999 年、47 頁。

⁸⁶ ロシア・バレエの起源は、貴族の領地に縛り付けられていた農奴による舞踊とみなされている。西欧様式のバレエは、自国を西欧化しようとするピョートル大帝 (Пётр I Алексеевич, 1672-1725) によってロシアに導入され、人気を博した。18 世紀の終わり頃には、領地内の劇場で、農奴を公演させるまでに成長する。19 世紀には、主に経済的な理由によってダンサーは都会の大劇場に吸収され、ダンサーの層は一層充実する (村山久美子『知られざるロシア・バレエ史』ユーラシア・ブックレット No.15、東洋書店、2001 年参照)。19 世紀の初めにロシアに渡ったシャルル・ルイ・ディドロ (Charles Louis Didelot, 1767-1837) によって、ロシア・バレエは大きく飛躍する。ディドロはメロドラマなどの創作法を取り入れて感動的に演出したため、ロシア・バレエでは演技が重要視されるようになった。演技性の重視は衣装の軽量化にも繋がった。ディドロは、1820 年にはワイヤーを使用した飛翔をロシアでも取り入れ、実験的に薄く羽のようなバレエ衣装を考案している (ジョナス、ジェラルド『世界のダンス』田中祥子他訳、大修館書店、2000 年、155 頁)。その後、ジュール・ペロー、アルトゥール・サン＝レオン (Arthur Michel Saint-Léon, 1821-1870) もロシアに渡り、ロシア・バレエ界をリードしていった。

⁸⁷ アメリカのダンサー、振付家、デザイナー、監督。正式な舞踊教育は受けていないが、1865～91 年、女優、劇作家、歌手、ダンサー、プロデューサーとして舞台での経験を積む。91 年に偶然の妙案から絹の長いスカートの引裾を操ることで効果を生み出すソロ作品《蛇のダンス》(1891) を着想、92 年にはヨーロッパで多くの観客を獲得した。革命的な芸術家仲間として、象徴派、印象派、アール・ヌーヴォーの運動家たちに囲まれ、多くの芸術家が彼女を描き、彫刻にした。1900～25 年まで公演を続け、舞台衣装と舞台照明の技術に関して多大な貢献をした。『オックスフォード バレエ ダンス事典』450-451 頁参照。

インダンス Serpentine dance で、フラーはモダン・ダンス⁸⁸と電気照明技術の先駆者となった。



サーペントインダンスは薄い絹のスカートを布や杖を使って蛇のようにくねらせるダンスで、そこに多色の照明を当て、幻想的で暗示的な効果を創りだした。時代の風潮であるアール・ヌーヴォーの「うねるような曲線、ねじれた曲面、縦横に繋がっていくS字型、左右非対称の構成など」⁹⁰の特徴と絹の舞がイメージにおいて一致していたことで、フラーはアール・ヌーヴォー運動の具現化みなされた。

その反面、フラーのダンスはアール・ヌーヴォーの曲線志向と、電灯の発明がなければ、ただの目新しいダンスというだけであった。フラーがヴェールを動かした時、「ダンスのレッスンを受けたことのなかった彼女がこの時、突然ダンサーとなった」⁹¹とあるように、彼女にはダンサーとしての基礎がなかったのである。

⁸⁸ 「アメリカとイギリスで広く用いられている用語で、クラシック・バレエのアカデミックな流れに基づかない劇場舞踊を意味している。イザドラ・ダンカン〔…〕など、20世紀初期のモダン・ダンスの実践家たちはみな、クラシック・バレエに対峙するものとしてモダン・ダンスを捉え、クラシック・バレエの構造的な形式性と、時に現れる主題的な浅薄さを否定してモダン・ダンスを発展させた」同書、545頁。

⁸⁹ フレデリック・グラシア (Frederick Glasier, ?) によるロイ・フラーの肖像 (1902)。https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Loie_Fuller.jpg (最終閲覧日 2022/9/12)

⁹⁰ 今井和也『カタチの歴史 建築とファッションのただならぬ関係』新曜社、2003年、16頁。

⁹¹ 海野弘『モダンダンスの歴史』新書館、1999年、25頁。

ダンスとはすべての舞踊であるのに対し、バレエとはフランスに起源をもつ、ダンス・アカデミック *danse académique*⁹²の様式に則った舞踊様式のことである。独自の教育基盤であるダンス・デコール *danse d'école*⁹³に倣ったバレエとダンスは根本的に大きく異なる。こうした様式に縛られたバレエに疑問を呈したダンサーこそ、アメリカ人のイザドラ・ダンカン (Isadora Duncan, 1877-1927)⁹⁴である。

アメリカで独自のバレエ教育が育まれるのは、1933年にジョージ・バランシン (George Balanchine, 1904-1983) が創設したザ・スクール・オブ・アメリカン・バレエ The School of American Ballet からで、ロマンティック・バレエなどのバレエは、ヨーロッパからの巡業に独占されており、18世紀から19世紀では、地域社会を中心とした見世物や娯楽に登場するダンスが中心であった。アメリカにおいてのダンスの歴史は、バレエ発展途上国であったイギリスから独立した国であるせいか、独自の展開をみせていく。

19世紀末、アメリカでは健康志向が高まっており、ギリシャ彫刻のポージングやデルサルトル体操⁹⁵の流行にもみられた。ギリシャ風の服装はコルセットからの解放に通じ、女性の地位の向上とも結びついた。デルサルトル体操は、バランスをとる身体を作り、体操を含む新たなパフォーマンス・アート

⁹² 「クラシック・バレエとほぼ同義。すなわち 16～17 世紀の宮廷バレエから発展し、フランス派、イタリア派、ロシア派を通じて進化した劇場舞踊を指す。そのステップ、ポジション、ムーブメントはダンス・デコールにおいて体系化され、すべてのクラシックのダンサーによって日常のクラスで教えられている」『オックスフォード バレエ ダンス事典』288 頁。

⁹³ 「ポーシャン、ブラシス、そして後に続く教師たちが定めた原理に則ったクラシック・バレエの、純粋にアカデミックな様式を表す言葉」同書、289 頁。

⁹⁴ 「フリー・ダンス運動の先駆者となったアメリカのダンサー、教師。〔…〕独自の舞踊形式は、波や樹々の動き、古代ギリシアの彫刻、ニーチェとハヴロック・エリスの著書に靈感を得たもので、自然のリズムや人間のより高貴な感情を彼女が表現するための、流れるような単純な身体の動きを基礎としている。彼女は太陽神経叢があらゆる動きの源であると信じ、その踊りは、バレエと異なり重力と体重を感じさせた。〔…〕ダンカンの演技は注意深く準備されたものだったが、即興的な精神をもって演じられ、その舞台効果は、絶大なカリスマ性と、音楽に対する深く情緒的な反応に依存する面が大きい」同書、286-287 頁。

⁹⁵ フランスの音楽教師であったフランソワ・デルサルトル (François Delsarte, 1811-1871) は、身体の表現力を開発するための、「デルサルトル・メソッド」を開発した。「彼は、人間の運動を三つのカテゴリー (偏心的、同心的、正常) と三つのゾーン (頭、胴、手足) に分け、生徒たちの身体制御力を開発した」同書、327 頁。

を生み出す。ダンカンのダンスの基礎はギリシャ志向やデルサルト体操であった。



96

ダンカンは、バレエとは異なる自らのダンスで内面表現や自己表現をおこなった。この表現方法は定型のチュチュ tutu⁹⁷やパを表現媒体として使用せず、ダンサー自身がすべてを表現するのである。ダンカンは、胸と腰の辺りで留められただけの薄いシルクの衣装をまとい、裸足でやわらかい絨毯の上を踊り、音楽に乗って、決められたパなどなく自由の精神を表現したのであるが、その動きの多くは即興でなく、事前に用意されたものであった⁹⁸。ダンカンは、「自然」「古代ギリシャ」「自己の内面」に真のダンスはありと考える⁹⁹、前衛的な芸術家となった。個々のダンサーのインスピレーションによるダンスが、ダンカンを祖とするモダン・ダンスとなったのである。

ダンカンが当時のバレエ界に与えた影響は計り知れない。1901年のパリ公演は「このとき、彼女はタイツをはかず、ひざに垂れる薄衣だけを身にまと

⁹⁶ イザドラ・ダンカン。アテネ、ディオニューソス劇場、1903年。
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isadora_Duncan_1903.jpg（最終閲覧日 2022/9/13）

⁹⁷ 19世紀後半にチュチュという幼児的な俗語で呼ばれたことから生まれた名称（パリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』14頁）。チュチュの語源は *cucu* や *petit cul* に由来している（Garafola (Ed.), *op.cit.*, p.129.）。本論文では便宜上、古典バレエの衣装をチュチュとする。

⁹⁸ ジョナス、前掲書、195頁。

⁹⁹ 同書、192頁。

って舞台に現れ」¹⁰⁰、一般大衆だけでなく、ファッションの流行発信地であるパリの服飾界まで震撼させた。1904～05年、ダンカンはサンクトペテルブルクに滞在する。ここでの公演が、後のバレエ界に大きな影響を及ぼすことになった。セルゲイ・ディアギレフ（Serge de Diaghilev, 1872-1929）やミハイル・フォーキン（Mikhail Fokine, 1880-1942）に衝撃を与えたのである¹⁰¹。

興行師、今でいうプロデューサーであるディアギレフは、バレエという芸術に、音楽、美術、衣装などの専門分野のスペシャリストを加えて、総合芸術に高めた人物である。彼のバレエ・リュス Les Ballets Russes de Serge de Diaghilev¹⁰² は、ドビュシー、ラヴェル、リヒャルト・シュトラウスといった作曲家や、ピカソ、マティス、ブラック、ユトリロ、ミロ、デ・キリコ、ルオーといった画家たちに作品を委嘱し、新たなバレエ芸術を創った。

ディアギレフがプロデュースしたバレエ、バレエ・リュスもバレエ史における大きな転換点となっている。バレエ・リュスが存続した20年の間に、フォーキン、ワスラフ・ニジンスキー（Vatslav Fomitch Nijinski, 1889-1950）、レオニード・マシーン（Leonide Massine, 1895-1979）、ブロンスラワ・ニジンスカ（Bronislava Nijinska, 1891-1972）、バランシンなど20世紀の最も革新的なダンサー、振付家を輩出したばかりでなく、男性ダンサーを主演として再び登場させた¹⁰³。

バレエは、ダンスの「純粹な動きの言語」¹⁰⁴とは違い、各種の芸術の補助が必要である。「バレエの最も重要な補助芸術は、照明、舞台芸術、コスチ

¹⁰⁰ ロゼル、ブリュノ・デュ『20世紀モード史』西村愛子訳、平凡社、1995年、120頁。

¹⁰¹ 薄井、前掲『バレエ 誕生から現代までの歴史』100頁。

¹⁰² 「1909年、ロシアのバレエを西欧に紹介するために、ロシアの興行師セルゲイ・ディアギレフによって結成されたバレエ団。驚異的な成功を収め、上演されたバレエは革新的で、〔…〕第一次対戦前のパリでこのバレエ団が毎年公演したことは国際的なバレエ・ブームに火をつけ、また20年後の解散はヨーロッパ及び北米各地でバレエ団や学校の創立を促進した。その多くはかつてのディアギレフのダンサーたちによって運営される」『オックスフォード バレエ ダンス事典』406頁。

¹⁰³ ディアギレフは同性愛者であり、ニジンスキー、マシーンは彼の愛人で、どちらも女性に関心が向いた際にディアギレフの寵愛を失っている。

¹⁰⁴ ツァハリヤス、ゲルハルト『バレエ 形式と象徴』渡辺鴻訳、美術出版社、1965年、12頁。

ューム¹⁰⁵、台本、そして音楽である」¹⁰⁶とツァハリアスが述べているように、ディアギレフはバレエを総合芸術として高めようとした。バレエ・リュスの登場はバレエにある種の品格を、また、男性ダンサーにも威厳を取り戻したのである。

フォーキンは、ダンカンのダンスから自然主義や表現主義の影響を受け、慣習的なマイムなどを見直し、プティパによって完全なる添え物と化したコール・ド・バレエ *corps de ballet*（群舞）の地位を高め、総合芸術としてのバレエを創作し始めた人物である。ダンカンの影響を受けて、ダンス・アカデミック特有の対称性やポワントの廃止し、精神世界を表現しようと努め、感情表現、印象的な表現をしようとした。

さらに、フォーキンは、何時間もかかる全幕もののバレエ作品と異なる作品を創りだした。「ストーリーはなくとも、動きは成り立つことを証明してみせている」¹⁰⁷というフォーキン・バレエの代表作は《レ・シルフィード *Les Sylphides*》である。このバレエは、「女性の衣装が、タリオーニを思い起こさせる白いロマンティック・チュチュであるために、《レ・シルフィード》は、近代的な抽象バレエの草分け」¹⁰⁸となった。フォーキンとバレエ・リュスによって、モダン・ダンスとバレエ¹⁰⁹が結びつき、モダン・バレエの歴史が始まったのである。

¹⁰⁵ レオン・バクスト (Leon Bakst, 1866-1924) は《クレオパトラ *Cleopatre*》(1909) を皮切りに、豪華絢爛な舞台美術を発表する。舞台美術だけでなく、衣装もデザインした。バクストはバレエ衣装からチュチュを廃し、作品の時代考証にしたがった衣装をデザインした。バクストの特徴は「野性的な色遣いによるオリент風のデザインと欲望をそそるようなエロティシズムであろう。その最良の例は疑いなく《シェエラザード》である (『オックスフォード バレエ ダンス事典』377頁)」。また、バクストのバレエ衣装は、服装の流行を起こし、「歩きにくさの解消のためにスカートやドレスのスソに入れたスリットは、以後のファッションにも広く採用されている (今井、前掲書、175頁)」。

¹⁰⁶ ツァハリアス、前掲書、175頁。

¹⁰⁷ アンダソン、ジャック『バレエとモダン・ダンス——その歴史』湯河京子訳、音楽之友社、1993年、201頁。

¹⁰⁸ 同書、201頁。

¹⁰⁹ 「バレエという用語は、ダンス・デコールとその様々な組み合わせに基づいた作品に対してのみ用いられるべきだが、20世紀には多彩なダンスが互いに大きな影響を与え合ったため、この用語の意味範囲が一気に拡大し、現在では古典舞踊に基づかない多様な劇場舞踊を指すときにも用いられる」『オックスフォード バレエダ

「物語的な部分を削除して、ロマンティックな情感にまず訴え、動きそのものの美を抽出しよう」¹¹⁰としたバランシンは、バレエ・リュスの振付家として活躍していた頃から、その主張を作風に現していた。リンカーン・カーズティン (Lincoln Kirstein, 1907-1996)¹¹¹ にバレエ・リュスから呼び寄せられたバランシンは、ヨーロッパのバレエ団におけるスターシステムを廃止し、多幕作品以外は台本を廃止した。つまり、バレエに筋がなくなり、総合芸術としてのバレエがバランシンによって変化し始めたのである。

バランシンのスタイルは、舞踊の部分が感動を与えるのであって、絵画的、心理学的、社会的な様々な模範的アクションによって人々が感動させられるのではないことを示した。バランシンは「ストーリーがない」ことと抽象的であることは別と考えていた。観客の心にバレエが与えた美しさなどの印象が抽象的であるのであって、観客の心に純粋なバレエ以外のものが残ってはいけなかったと考えたバランシンは¹¹²、「バレリーナを道具にして自らの芸術を完成させた」¹¹³のである。

バランシンは、ダンサーは音楽性を表現できる名器でなければいけないと考え、小さな顔と細い身体ダンサーを好み、音楽に敏感に反応するバランシン・スタイルをダンサーに徹底させ、バレエと音楽の融合を重視した。バランシンは、アメリカに渡る前は物語性のあるバレエ作品に男女の役をつくられていたが、アメリカに渡ってからは、ダンサーの性別を超えたところにある価値を見出し、バランシン・バレエの表現者としてのダンサーを舞台に登場させたのである。

ンス事典』402頁。

¹¹⁰ 市川雅『ダンスの20世紀』新書館、1995年、150頁。

¹¹¹ 1929年の大恐慌から、ニュー・ディール政策によって、都市環境の改良が始まり、徐々に社会経済は上昇傾向にあった。アメリカの成長は、アメリカ的なものを好む傾向を生み、シュルレアリストを中心に、後に抽象表現主義を称されるアメリカ絵画が台頭していた。19世紀以降、鉄道王や石油王などの、一代で財をなした資産家が大量生まれ、彼らは、その地位と権力の維持のために、自分の跡継ぎに教養をつけさせた。その跡継ぎである子供の世代がリンカーン・カーズティンの世代で、新しいアメリカ独自の芸術を求めた世代であった。長野由紀「バランシンと新世界」市川雅監修『別冊太陽バレエ』平凡社、1994年、82-85頁。

¹¹² アンダソン、前掲書、264頁。

¹¹³ ジョナス、前掲書、227頁。

本論では詳しく扱わない宮廷バレエ、オペラ、トラジェディ・アン・ミュージック、オペラ = バレエ、そして、フラー、ダンカン、バレエ・リュスとその系列のバレエと、モダン・ダンスやモダン・バレエが生まれるまでの歴史を簡単に概観した。

宮廷バレエには王侯貴族が参加する形式であり、出演者と観客の境が曖昧であった。トラジェディ・アン・ミュージックからその境が生まれるが、観客の中心は王侯貴族であった。宮廷バレエ、トラジェディ・アン・ミュージックの題材に神話を使用したのは、貴族は教養として神話を理解しているため、内容が理解されやすいという前提のためである。その後、オペラ = バレエ、バレエ・ダクシオンから、中心的観客に上流階級が混ざった。

フランス革命によって観客の中心が振興ブルジョワジーへと移り変わると、市井の物語や民話が増え、次第に解りやすい物語へと変化していった。観客に一般大衆が増えると、彼らの感情に訴えるダンスが登場する。政権の変化や観客の意識によってバレエやダンスの様式が移り変わっているのは必然といえよう。

バレエ史における転換点とは、新しい形式が誕生した時である。男性から女性が中心となったパラダイムシフトは、その後のバレエ様式に多大なる影響を与えたのであった。

第1章 ロマンティック・バレエの成立と隆盛

ロマンティック・バレエの成立と隆盛は切り離せない。なぜなら、ロマンティック・バレエは、当時の風潮であったロマン主義的要素を大いに取り込み、成功すべくして成功した「芸術」といえるためである。

ロマンティック・バレエの成立について言及するために、それ以前の理論や文化、歴史を整理することは重要である。第1節では、ロマンティック・バレエ成立以前の理論変遷から、物語バレエの成立とその文化的背景について整理する。第2節では、ロマンティック・バレエの隆盛の大いなる要因ともいえる照明環境についての歴史の変遷とその演出について検証する。第3節と第4節では、ロマンティック・バレエの隆盛期について論じる。第3節では、バレエに影響を及ぼしたロマン主義的要素を検討し、第4節では、ロマンティック・バレエにおける具体的なスターダンサー表象の分析をおこなう。

第1節 ロマンティック・バレエ成立以前

ロマンティック・バレエという新しいバレエ形式は、18世紀に理論化されたバレエ・ダクシオンを素地として、女性中心のダンスや物語の単純化などの要素が加わったバレエ = パントミーム *ballet-pantomime*¹である。バレエ = パントミームという呼称は、筋をパントマイムで伝えるバレエ様式の名称として、19世紀末まで使用された。ロマンティック・バレエの成立要因を明らかにするためには、バレエ = パントミームの素地であるバレエ・ダクシオンを理解しなければならない。

ロマンティック・バレエ以前のバレエ様式は、ジャン = ジョルジュ・ノヴェールが1760年に刊行した著書『舞踊とバレエについての手紙 *Lettres sur la danse et sur les ballets*』(1760)² (以下、『手紙』と略記)で提唱したバレエ・ダクシオンが主流であった。バレエ・ダクシオンとは、ダンサーの内面から湧き出る感情に基づいた身振りや顔の表情が一体となった表現方法によって、調和された舞台環境と一貫したストーリーのもとに統一される舞踊概念である。

¹ バレエ・ダクシオンの後継であるため、フランス語をもとにカタカナ表記した。「ロマン主義時代 (1830～50年代) にパリ・オペラ座で上演されたほとんどすべてのバレエを指す語。ダンスとマイムの両方を存分に用いたため、このように呼ばれる。バレエ = パントマイムはバレエ・ダクシオンの後継である」『オックスフォード バレエ ダンス事典』405頁。

² Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroché, 1760. 1760年刊行の『手紙』は15の手紙で成り立ち、それぞれの手紙にはテーマがある。第1の手紙：バレエの構成について、第2の手紙：バレエの構成における規範と主題の明確化について、第3の手紙：バレエ構成全体における効果、第4の手紙：芸術としてのバレエとは何か、第5の手紙：メートル・ド・バレエに必要な知識、第6の手紙：メートル・ド・バレエが注意すべきもの、第7の手紙：ディヴェルティスマンとバレエ = パントミームの違いについて、第8の手紙：オペラの中のバレエ、衣裳の革命、舞台全体統一の重要性、第9の手紙：仮面の排除と顔や身体表現の重要性について、第10の手紙：パントマイムによる思考や魂の表現と身振りの調和について、第11の手紙：身体表現における解剖学的指摘、第12の手紙：同じテーマ (身体の柔軟性について等)、趣味の低い「観客」への不満、第13の手紙：舞踊譜、第14の手紙：自作のバレエについて、第15の手紙：同テーマ (自作のバレエと「観客」批判等)。なお、*Lettres sur la danse et sur les ballets*, 1760.(ed., 2009)の引用は以下、Noverre, 頁番号で表記、綴り字やアクセントはそのままだと記載する。

ロマン主義時代から、バレエが修辭的な機能やパントマイムから次第に離れ、特定の詩的な目的や芸術的な自律性をもつようになった。バレエ・ダクシオンとバレエ = パントミームは厳密には異なるが、演劇的なバレエという意味では同じ様式である。

第1項 宮廷バレエからオペラ = バレエへの理論的変遷

宮廷バレエは主に詩の朗読によって筋を伝えていたため、「ギリシア悲劇を復活させる手段」³とみなされていた。メネストリエ⁴はバレエを「無言の劇 Comédie」⁵と考えた一方で、演劇とは異なるバレエ独自の規則の提示を目標とした⁶。

メネストリエはその著書の中でアリストテレス (Aristotelēs, B.C.384-322) を引用し、己のバレエ理論の拠り所になっている。これは、ルネサンス期のイタリアから『詩学』の注釈などのアリストテレス関係の著作が、16世紀および17世紀にフランスに多数入り、アリストテレス受容が高まったことも大いに影響している。

メネストリエは、叙事詩とは、ある人物の何年かにわたる「行為 action」を描き、悲劇では、英雄の急な運命の変化を24時間のうちに描く。これによって、鑑賞者の精神にあわれみとおそれを喚起し、精神を強化する。対して、祝宴的な娯楽、政治的なアピールが強い宮廷バレエについては、三一致の法則に悩まされることなく、多様性を含んだ固有の規則の必要性を説いた

³ クリストゥ、マリー = フランソワーズ『バレエの歴史』佐藤敏子訳、文庫クセジュ、白水社、1970年、12頁。

⁴ メネストリエはリヨンのイエズス会士として祝祭行事を監督し、また、紋章論、音楽論など多様な研究をおこない、バレエを模倣芸術と位置づけた理論家である。著書には『演劇の規則による古代と現代のバレエ *Des ballets anciennes et modernes selon les règles du théâtre*』(1682)がある。メネストリエは古典文献に基づいて舞踊書を初めて書いた人物である。Ménéstrier, Claude-François, *Des ballets anciennes et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, Rene Guignard, 1682, p.8.

⁵ *Ibid.*, Preface.

⁶ *Ibid.*, pp.2-4.

7. バレエの目的は「快」や「気晴らし」であり、「快」が生まれる時は、時間や場所が多様であった時とした上で、時間、場所、行為の統一の代わりに⁸、「構想の統一」の概念を導入したのである。

メネストリエは、記号性をもつ「アトリビュートによって登場人物の内容を指示する寓意的な『外形 (figure)』」⁹をバレエにおける模倣媒体とした¹⁰。ただ、役柄の視覚記号がわからないので、主題を印刷して配布することや口上を述べる必要性を主張している。加えて、バレエの本質である「動き」を重視し、人間の行為、情動、風習を模倣するものとバレエを定義した¹¹。

16世紀から17世紀にかけてのフランスでは、理論家たちは自然の模倣や再現である詩と絵画の類似性から、舞踊芸術の定義の拠り所を詩と絵画にしていた¹²。メネストリエの描くバレエは「構想の統一」を必要とし、その理想的な表現媒体として絵画を挙げている。絵画には歴史的テーマに詩的テーマを混ぜた優れた歴史画があり、バレエには、この混合構図が相応しいとメネストリエは述べている¹³。そして、バレエを絵画とみなす思想はノヴェールに継承されていった。

総合スペクタクルである宮廷バレエは、劇場での上演形式へと変貌したことで終わりを迎え、劇場で上演されるトラジェディ・アン・ミュージックが、そして、貴族の日常を描いたオペラ = バレエが生まれた。この二つはトラジェディとコミックとしての違いはあるが、両方とも音楽劇であった。

野崎歓が、18世紀とは「眩暈を誘わずにはいないほど多様で大胆な肉体と精神の冒険、自由と倫理の熱っぽいせめぎあい」¹⁴と述べたように、ほかの

⁷ *Ibid.*, pp.54-58.

⁸ *Ibid.*, pp.257-258.

⁹ 川野、前掲「17-18世紀フランスにおける劇的バレエ理論（メネストリエ、カユザック、ノヴェール）の変遷」5頁。

¹⁰ 同論文、13頁。

¹¹ Ménestrier, *op.cit.*, pp.153-154. 「バレエ」の定義に対し、単純なダンスとは、何も表現せず、楽器の音に合わせて、シンプルなステップ等で正しい音程を忠実に守る動きのこととしている。

¹² McGowan, *op.cit.*, p.12.

¹³ Ménestrier, *op.cit.*, pp.82-83.

¹⁴ 野崎歓『フランス文学と愛』講談社現代新書、講談社、2013年、40頁。

どの時代とも異なるエロチックな軽やかさ、デコラティヴな艶っぽさが充滿している印象の時代である¹⁵。前述したように、トラジェディよりもオペラ = バレエが好まれたのは、娯楽が好まれていた現れといえる。

オペラ = バレエ作家であるラ・モットの本質的な美しさを重視する姿勢は¹⁶、「構想の統一」によって観客の興味を引くよりも、心情に一度火がつくともはや精神は動かないとして¹⁷、音楽とダンスで提示部から観客を引きつける様な舞台構成に現れた。ラ・モットは作品をできるだけ激情的にして観客の関心を掴み、どの幕にも提示部、山場、大団円という構造になっているべきとしたのである¹⁸。

『百科全書 *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*』(1751-1772)において舞踊に関する大半の項目を執筆したルイ・ド・カユザック (Loius de Cahusac, 1706-1759)¹⁹は、1754年に出した著書『古代と現代の舞踊、または舞踊に関する歴史的考察 *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*』にて、彼の舞踊美学を展開している²⁰。カユザックは「舞踊作品において悲劇

¹⁵ 同書、39頁。

¹⁶ La Motte, Antoine Houdar, *Textes critiques : les raisons du sentiment*, édition critique avec introduction et notes dirigée par Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Honoré Champion 2002, p.557.

¹⁷ *Ibid.*, p.569.

¹⁸ *Ibid.*, p.634.

¹⁹ 弁護士資格を取った後、劇作家、オペラの台本作家として活躍した。

²⁰ カユザックの当時の「現代舞踊」についての見解は以下の通りである。「(1)あらゆる芸術と同じく舞踊もまた、自然の模倣を目的とするものである。ゆえに舞踊は、どのようなものであれ、魂の動きを表現し描き出さなければならない。絵画も舞踊も『描く』という点については共通しているが、絵画が一瞬のみを書き出すのに対して、舞踊は描く瞬間を連続的に書き出すことが出来る。その意味で、絵画には『模倣』しか無いが、舞踊には『現実』がある。(2)劇作品には『筋立て』が必要であり、舞踊についてもそれは同様である。オペラなどに挿入される舞踊の場合には、それが主たる劇の筋立てに結び付けられたものとなっていなければならない。およそいかなる劇作品(舞踊作品も含む)にも、その筋立てには導入、山場、大団円という3つの部分が必要である。『ダンス・アン・アクション』、すなわち、『一貫した筋立てを持つ舞踊作品』が選ぶうる主題は、オペラ(やそれに類するジャンル)が使用しうる主題と同様である。ただし、舞踊作品において悲劇や喜劇を扱う場合には、その劇的展開が速やかでなければならない。なぜならば、多くのせりふを費やして表現されるようなことも、身振りならばただ一つだけで表現できる

や喜劇を扱う場合には、その劇的展開が速やかでなければならぬ²¹らず、メネストリエと同様に、バレエに必要なのは、時間、場所、行為の統一ではなく「構想の統一」であると主張したのである²²。

次に、ダンスについての言及に着目すると、カユザックは、演者と観客の区別が曖昧な宮廷バレエと異なり、専門のダンサーが劇場で演じる模倣の舞踊は一つの筋に組みこまれるかどうかによって、二つに分類できるとしている。一つ目のダンス・サンプルとは、歓喜の表現や祝祭場面を表現するダンスである。対して、二つ目のダンス・コンポゼとは、劇の本質的な部分を展開させるのに使用される情念を表現するダンスと定義している²³。この区別は、筋の展開をパントマイムで演じ、ダンス表現でバレエの美しさを表現するロマンティック・バレエと共通である。カユザックの理論がロマンティック・バレエにも継承されていた証明ともいえるだろう。

カユザックは、ラ・モットの舞踊観と同様に、それぞれの幕で「提示部、山場、大団円」²⁴をもたせ、観客にもたらす驚きや好奇心に着目し、観客を飽きさせない工夫の必要性を主張した²⁵。カユザックは「優れた舞踊劇とは優れた劇作品の集約であり、ダンスは絵画のように、状況を私たちの目の前

からである。つまり、劇的舞踊作品は、優れた劇作を凝縮させたものでなければならない」鈴木晶編、前掲『バレエとダンスの歴史』30頁。

²¹ 同書、30頁。

²² Cahusac, “BALLET”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de letter* ; Tome 2, Paris, 1751, p.44. カユザックはこの「バレエ」の参考文献としてメネストリエの書を挙げている。

²³ Cahusac, Louis de. *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, Tome 3, La Haye, Jean Neaulme, 1754, pp.116-119.

²⁴ カユザックが考える筋の構成は、提示部 *exposition*、山場 *nœud*、大団円 *dénouement* で成り立っている。「提示部」とは、これから表現しようとする題材と登場人物を知らせる部分、その題材から生じてくる障害を成す「山場」、予想もつかない出来事により筋が展開するのが「大団円」であり、それぞれの場、それぞれの幕は、それらが部分を成す全体の筋と同じように、それぞれの提示部、山場、大団円を持たなければならないとした。*Ibid.*, pp.161-163.

²⁵ 劇の三要素を整えるための劇の技術は観客の没頭のために用いられるべきとし、この没頭を「関心」としている。川野は、「一つの筋 *action*」の有無は「関心」を生み出す作品構造に基づいているため、「一つの筋」とは「関心」における統一だとしている。川野、前掲「17-18世紀フランスにおける劇的バレエ理論（メネストリエ、カユザック、ノヴェール）の変遷」9頁。

で再現するだけで、真に演劇的な状況は生きた絵にほかならない」²⁶とし、一場面を一枚の絵画と捉えて、それら絵画が次々と迅速に提示されるような表現方法がオペラ = バレエにおける最適な舞台と考えた²⁷。この絵画観はノヴェールにも受け継がれていく²⁸。メネストリエとカユザックが理想とした絵画的バレエは、ノヴェールによって体系化され、ヨーロッパ中に普及していったのである。

第2項 バレエ・ダクシオン

ダンスの歴史においては、ジャン = ジョルジュ・ノヴェールが「筋立てバレエ」の立案者で、バレエ・ダクシオンの提唱者とされている。バレエ・ダクシオンの理論はノヴェールによって立案された理論と正確にはいえないが

²⁶ 筆者訳。「Une bonne Pièce de Théâtre en Danse doit être un Extrait serré d'une excellente Pièce Dramatique écrite. La Danse, comme la Peinture, ne retrace à nos yeux que les situations ; & toute situation véritablement théâtrale n'est autre chose qu'un tableau vivant » Cahusac, *op.cit.*, p.150.

²⁷ *Ibid.*, pp.149-152.

²⁸ バレエは「幕、場に分割され」(Noverre, p.32)、「筋が結末に向かうにつれ、熱気を増しながら」(Noverre, p.25)進行しなければならない、「出来事とタブローは迅速に進まねばならない」(Noverre, pp.24-25)、作品は「すぐれた劇作品の抜粋(タブローを提供する状況の抜粋)でなければならない」(Noverre, p.81)。譲原はこれら部分に借用が見られると指摘している(譲原晶子「バレエ・ダクシオン成立前史におけるバレエの演劇性—『劇的バレエ』は劇的か—」『美学』第67巻1号、美学会、2016年、104頁)。また、譲原は「メネストリエのバレエ理論からみたノヴェール—『舞踊とバレエについての手紙』(1760)における借用を巡って—」(『美学』第65巻1号、美学会、2014年)において、メネストリエの著書『演劇の規則による古代と現代のバレエ』からの借用も言及。ノヴェールがメネストリエのテキストを部分的に切り取り、元とは全く異なる文脈にはめ込んでいと述べている。

29、ノヴェールによってヨーロッパ中に広まったことで³⁰、彼が提唱者として認識されている。

バレエ・ダクシオン理論が示された『手紙』は、ノヴェール存命中に出版されたものだけでも、1767年ウィーン版、1783年ロンドン³¹、パリ版³²、1803-04年サンクトペテルブルク版³³、1807年パリ、デン・ハーグ版がある。1782年から83年にかけて出版された英訳版の『手紙』の序文には、「ノヴェールの作品、特に以下の『手紙』は、ヨーロッパのほとんどの言語に翻訳されている」³⁴と書かれており、当時、すでに多くの言語に訳され、ヨーロッパの知識人は『手紙』を手にとることができたことがわかる。

29 「バレエ・ダクシオン」という概念は18世紀のバレエ理論家が少なからずもっていた。オーストリアの振付家で、サンクトペテルブルクの帝室劇場の監督であったヒルファーディング（Franz Anton Christoph Hilverding, 1710-1768）と、彼の後任であったガスパロ・アンジオリニ（Gasparo Angiolini, 1731-1803）は、ロシアにバレエ＝パントミームを広めたとされているが、ヒルファーディングが著作を残さなかったことから、著作によるノヴェールの知名度の高さを知ることになる。アンジオリニは著作（Angiolini, Gasparo, *Lettere de Angiolini, Gasparo a Monsieur Noverre sopra I balli pantomimi*, 1773）の中で、ヒルファーディングの優秀さを主張している。平野恵美子『帝室劇場とバレエ・リュス—マリウス・プティパからミハイル・フォーキンへ』未知谷、2020年、23-25頁。

30 「当時のノヴェールは、賞賛に価する礼儀の持主であり、ヨーロッパの帝王の大部分と知り合いで、例えば、ウィーン、ミラノ、ヴェニス、ストックホルム、アムステルダム、リヨン、マントヴァ、ヴァルソヴィ、ナポリ、リスボン、セント・ペテルブルク、コペンハーゲン、ロンドンなどの君主に迎えられ、また、あらゆる社交界への出入りも許されていた」ノヴェール『舞踊とバレエについての手紙—原典版—』小倉重夫訳、富山房、1974、285頁。

31 ヴォルテール（Voltaire, 1694-1778）の“*Henriade*”を原案とした創作を思い立ったノヴェールはその旨を手紙に書き、自身の著書『手紙』を同封している。それら交流の書簡（全3通）が、英訳版の第1巻に収められている。

32 1767年ウィーン版、1783年ロンドン、パリ版は改訂版であるが、初版とほぼ変わらない。

33 タイトルが、『舞踊、バレエ、そして諸芸術についての手紙 *Lettres sur la Danse, sur les Ballet et les Arts*』に変更され、全4巻本となっている。初版の15の「手紙」の他に、芸術に関する「手紙」、作品台本、ヴォルテール宛の書簡が加えられた。この班は、ノヴェールの弟子のル・ピックの進言で皇帝アレクサンドル1世が出版させた。

34 筆者訳。「The works of Monsr. Noverre, especially the following letters, have been translated into most of the European languages」Noverre, Jean-Georges, *The works of Monsieur Noverre, translated from the French*, Tome 1, New York, AMS Press, 1978, Preface, p.V.

1779年にノヴェールがオペラ座から去った後³⁵、オペラ座のメートル・ド・バレエに就任したマクシミリアン・ガルデル (Maximilien Gardel, 1741-1787) とジャン・ドーベルヴァル (Jean Dauberval, 1742-1806)³⁶は、ノヴェールとメートル・ド・バレエの職を取り合って対立した間柄であったが、バレエ・ダクシオンの理念を受け継いでいった³⁷。

18世紀初頭にはオペラとバレエの分離が徐々に始まっていた。オペラのなかのバレエは重い物語性を緩和する役割を担い、オペラ愛好家たちはこの気晴らしを楽しんでいたが、バレエはオペラに比べると価値が低かったのである。

ノヴェールの主張は、オペラ = バレエやオペラの幕間に組み込まれた娯楽性の高いバレエに反旗を翻し、バレエの価値を高めようとするもので、踊りがテクニックを披露させるだけの見世物と化していたオペラ = バレエの現状を憂い、バレエを模倣の芸術と定義するものであった。ノヴェールのバレエ作品はひとつも残っていないが、19世紀以降のバレエにおいて、演技性や表現力に価値が見出される風潮が定着したのはノヴェールの功績である。

バレエ・ダクシオンとは、身体技術とみなされていた舞踊を情念や感情を語る模倣媒体として改革し、舞踊による劇作品の制作を試みた18世紀後半の一連の運動といえる。アクションの多義性³⁸から導かれるバレエの要素とし

³⁵ 元々オペラ座のメートル・ド・バレエの就任とは、現職のメートル・ド・バレエのアシスタントが就任するという伝統があったが、1776年にマリー = アントワネットの推薦でノヴェールがメートル・ド・バレエに就任したために彼は孤立し、オペラ座に居づらくなって1781年に辞任、イギリスに渡った。

³⁶ フランスのダンサー、振付家、メートル・ド・バレエ。オペラ座バレエ学校でノヴェールに師事。1761年オペラ座入団。63年プルミエ・ダンスール・ドゥミ・キャラクター、73年プルミエ・ダンスール・ノーブル。同年、次席メートル・ド・バレエに任命、マクシミリアンの補佐を務めた。バレエ・ダクシオン理論の影響を受け、一般民衆を主題とするバレエを創作した最初の振付家のうちの一人で、《ラ・フイーユ・マル・ガルデ》(1789初演：初演時のタイトルは《藁のバレエ、あるいは、善と悪とは紙一重 *Le Ballet de la Paille, ou Il n'est pas du Mal au Bien*》(当時の振付・音楽は失われている)が有名である。『オックスフォード バレエ ダンス事典』337頁参照。

³⁷ “NOVERRE, JEAN-GEORGESG” Cohen, Selma Jeanne (Ed.), *International encyclopedia of dance*, a project of Dance Perspectives Foundation, New York, Oxford University Press, vol.4, p.697.

³⁸ 森立子は、アクションにはダンサーの身体表現技術としての意味と振付家の制作

ては、第一に、提示部、山場、大団円で構成された、ストーリー性があること³⁹、第二に、「ダンスにおける『アクション』とは、私たちの動き、身振り、容貌による真に迫った表現によって、私たちの感情や情念を観客の魂に伝える芸術のことである。アクションとは『パントマイム』のことに他ならない」⁴⁰と、語りの方角としての表現豊かなパントマイムを求めていることである⁴¹。

ノヴェールの批判

ノヴェールは、「舞踊が心をとらえることを放棄し、視覚を楽しませることだけに力を注ぐのは、恥ずべき行為だ」⁴²と、観客の心を動かすような情念の伝達がないバレエを否定している。伝達には、顔の表情、腕の動きを中心とした身体表現、パントマイムによる演技が不可欠であり、表現力を妨げる仮面、重く動きにくい衣装は情念の伝達を阻害するものでしかなかった。まず、ノヴェールが批判した仮面の着用について検証する。

当時の舞踊作品は一般的にテーマやストーリーがあった。ただ、それを観客に理解させるために利用されていたのが、口上による提示部であり、寓意

原理としての意味があると、アクションの多義性について指摘している。森立子「ノヴェールにおける『アクション』の意味」『舞踊学』26、舞踊学会、2003年、1-10頁。

³⁹ Noverre, pp.26-27.

⁴⁰ 筆者訳。「*L'action en matiere de Danse est l'Art de faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes & de la physionomie, nos sentiments & nos passions dans l'ame des Spectateurs. L'action n'est donc autre chose que la Pantomime*」Noverre, p.262.

⁴¹ 川野恵子は、言葉による語りと同等の関心を起こす達成条件として、ふたつの条件を提示している。ひとつ目は、魂、身振り、相貌、構えが一度に語ること、ふたつ目は真実と同じだけの活力をもって語ることである。条件のひとつ目とは、情念という内側から相貌と動きが導かれて成功する語りで、ふたつ目とはパントマイムでの語りの力であると指摘している。川野恵子「J.-G.ノヴェール『手紙』(1760)における舞踊の語り—アクション概念の検討を軸に」『美学』第64巻1号、美学会、2013年、170頁。

⁴² ノヴェール、前掲書、33頁。「*il est honteux que la Danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'ame, & qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux*」Noverre, p.53.

的な表現方法であった。ノヴェールによると、3世紀頃から舞踊芸術が衰退していった原因は、舞台の隅に配置された口上を述べる演者による暗示的な説明がなければ、観客に筋を伝えることができなくなっていたことにあり⁴³、現代（1760年頃）では口上に加えて寓意的な小道具や衣装で登場したダンサーは複雑なステップやパの披露に終始し、小道具や衣装によって身体表現が阻害されているとノヴェールは主張している。

仮面擁護派は、仮面には二つの目的があり、一つは統一を与えること、もう一つは、むずかしい技術を無理にやろうとする時のしかめ面を隠すためと主張した⁴⁴。それに対してノヴェールは、自然は均一ではないので統一性は不必要であると一つ目の役割を退けた。二つ目の激しい運動の渋面を隠すための役割については、舞踊の粗末な外見しかみずに、魂を欠いた踊りをする人には「宙返りぐらいが向いている」⁴⁵と退けた。

仮面を捨てて踊り始めた女性ダンサーについて、彼女たちは、歪みが顔の形を変え、人相の特徴を変えることを知っており、魂が顔の表情に現れることを知っているため、訓練に特別な注意を払っていると⁴⁶、ノヴェールは女性ダンサーを賛美して仮面擁護派に反論したのである。

女性ダンサーが仮面の着用をやめていった理由として考えられるのは仮面の重さにもある。ノヴェールによると、風刺劇用の仮面は木で掘って作られていて頭部をすっぽりと覆う形になっており⁴⁷、かなりの重量があった。

女性ダンサーがどのような仮面を使用していたかは定かではないが、マリー・カマルゴ（Marie Anne de Cupis de Camargo, 1710受洗-1770）⁴⁸がアントル

⁴³ Noverre, pp.114-116.

⁴⁴ Noverre, p.217.

⁴⁵ 筆者訳。「Un tel homme est fait pour aller faire le faut périlleux」Noverre, p.222.

⁴⁶ Noverre, pp.223-225.

⁴⁷ ノヴェールは古代の仮面の起源探しをおこなっている。彼によると、広大な円形劇場では必需品だった仮面とは、大きな目が斜めにつき、大きく開いた口、垂れ下がった唇、額のぶつぶつ、膨らんだ頬が特徴的なもので、これらの仮面には拡声器用のラップ型の口が取り付けられていた。また、風刺劇用の仮面は木で掘って作られていたため、かなりの重量があった。このようなギリシャの伝統をオペラ座はまだ踏襲していると批判している。Noverre, pp.247-255.

⁴⁸ カマルゴの踊りは素早く、軽く、陽気さと輝きに満ちており、現在では消失した魅惑的な輝きを放つステップを、彼女は極めて正確にこなすことができたという。彼女は生き生きとした音楽に合わせてしか踊らず、速いテンポでは優雅さを発揮で

シャ *entrechat*⁴⁹を踊っていたことから推察すると、ノヴェールが『手紙』を書いた1760年頃には、女性ダンサーはカマルゴと同等かそれ以上に激しいステップをおこなっていたと考えられる。木製の仮面をつけて踊っていたならば、女性にはかなり困難であったと推測できる⁵⁰。

ノヴェールが仮面の排除の理由としてもう一つ挙げたのは、劇場の縮小化で、古代の円形劇場に比べて「今日では、われわれの劇場は小さくなってずっと収容人数も減っているし、料金を払わぬ人に対しては戸を開かない。だから遠くても判るようという配慮は無用だ」⁵¹と述べている。

次に、仮面同様に身体表現を妨げる衣装に関する問題点について検証する。ノヴェールが指摘したものは、大まかに二つに分けられる。一つ目は役柄にそぐわない真実らしからぬ衣装や不自然な時代考証の衣装で、二つ目は身体表現の阻害に関するものである。これら二つの問題は18世紀の服飾文化と関連し、ノヴェールを悩ませた。

一つ目の問題点である役柄に相応しくない衣装、真実らしくない衣装は、「外形」についてのオペラ座の古い考え方自体が大きな問題であった。前述したように、宮廷バレエの時代には、衣装は登場人物の役をわかりやすく示す記号としての役割をもっており、その記号性をオペラ座は踏襲していた。

きなかったため、彼女は速さや陽気さをもって優美さの代用とした、とノヴェールは述べている。ノヴェールは、カマルゴは美人でもなく、背も高くもなく、体格もよくなかったが、精神はよかった。それが彼女の体格に合った「踊り」を選ばせるようになった、と言及している。カマルゴの舞踊はどれもフイエの記譜法で書かれていないので、ノヴェールの批評的観察から推測しなければならない。

“CAMARGO, MARIE” *International encyclopedia of dance, op.cit.*, vol.2, pp.27-29.

⁴⁹ 跳躍の一種で、ダンサーがまだ空中にいる間に、両脚を前後に素早く交差させる技。アントルシャ・カトルを舞台上で初めて演じたのはカマルゴといわれており、このパを演じるために彼女はスカートを短く詰めた。『オックスフォード バレエダンス事典』44頁参照。

⁵⁰ バレエが劇場で上演されるようになった頃は、女性役のダンスは男性が女装して仮面をつけて演じていたが、すぐにプロの女性ダンサーが登場した。薄井、前掲『バレエ 誕生から現代までの歴史』24頁。

⁵¹ ノヴェール、前掲書、118-119頁。「Mais aujourd’hui que nos Salle sont resserrées ; qu’elles ont peu d’étendue ; que la porte est fermée à quiconque ne paie pas ; on n’a pas besoin de suppléer aux gradations du lointain » Noverre, pp.246-247.

「外形」にアトリビュートを求める擁護派は、抽象的な役（「風」や「世界」など）には仮面は不可欠と主張する。しかし、それを前時代的なものと反論するノヴェールは、絵画における人間ではないものの描き方を例として挙げ⁵²、舞台でも絵画のような解決方法は可能とし、ダンサーに適応させることはできると主張した⁵³。

また、様々な登場人物がいるのに関わらず、衣装は皆同じ型紙から作られており、色と装飾が異なるだけとなっていたのも問題であった⁵⁴。例えば、敵から逃げてきた戦士なのに、まるで、風呂から上がったばかりのような女性的な男性であったなど、真実らしさのない衣装が採用されていたのである⁵⁵。

「時代錯誤により時代や場所を混同するのも、相応性や衣裳コスチュームの法則に背くことになる」⁵⁶と、役柄にそぐわない真実らしからぬ衣装と不自然な時代考証の衣装を問題視したが、すぐに改革できるようなものではなかった。『手紙』のサンクトペテルブルク版、第2巻、第17の手紙には、ノヴェールがオペラ座に衣装改革を求めたが受け入れられなかった経緯が事細かに書かれている。

⁵² 絵画では、「風」や「フリイ Furies（『髪の毛が蛇の仇討の女神』ノヴェール、前掲書、104頁）」や「悪魔」を人間の姿で表し、野卑な寓意などせずとも、真実を失わない程度にありのままの姿を描くとノヴェールは述べている。Noverre, p.206.

⁵³ Noverre, pp.207-208.

⁵⁴ Noverre, pp.181-182.

⁵⁵ Noverre, pp.182-183.

⁵⁶ ノヴェール、前掲書、257頁。「Ce seroit manquer à la convenance et aux lois du costume, de confondre les tems et les lieux par des anachronismes » Noverre, St.Petersbroug, Tome 2, 1803, p.181.



図版上はノヴェールの代表作である《メディアとイアソン *Médée et Jason*》、図版下は1786年の「ペティコートのように紗の飾りのついたカラコを纏い、新農婦風のボンネットをかぶった婦人」⁵⁹の衣服である。婦人の服装は杖をもった散策用のモードで、歩きやすく、裾が汚れにくいように足首丈となっている点も詳細に描写されている。

⁵⁷ ノヴェール作、ガエタノ・ヴェストリス (Gaetano Apolline Baldassarre Vestris, 1729-1808) の《メディアとイアソン *Médée et Jason*》(1767)。
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Gaëtan_Vestris_dans_Jason_et_Médée.jpg (最終閲覧日 2022/9/26)

⁵⁸ ブーシェ、フランソワ『西洋服装史』石山彰監訳、文化出版局、1973年、306頁。

⁵⁹ 同書、306頁。

上記の図版を比較すると、舞台衣装と一般服の差異がほとんどないことがわかる。舞台衣装に身体を大きくみせるトヌレ⁶⁰やパニエ、そして、女性にはボリューム感のある髪型も採用されており、踊るには適さない衣装であったことは明白である。

ノヴェールは、並外れて大きいカツラや巨大な髪飾りは、頭部と体の正しいバランスを崩し、堅く締め付けたパニエは、作品の魅力を奪い、姿勢の優雅さを損ない、上半身の輪郭の美しさを消してしまうと、身体表現を阻害する衣装の中止を求めた⁶¹。男性にも、トヌレによってポジショニングの際に起こる身体の堅苦しさを与え、詰め物が腰や肩の輪郭を隠してしまい、ダンサーの身体を美しくみせていないと訴えたのである⁶²。加えて、安物のアクセサリーやスパンコールなどがたくさんついた衣装が、趣味を欠いた役者や「観客」⁶³の目には素晴らしいものに映っている点もノヴェールは批判したのである。

⁶⁰ 詰め物をして膨らませた短いズボン状の衣服。

⁶¹ ノヴェールは「女性舞踊手の滑稽なパニエを四分の三ばかり締めよう（ノヴェール、前掲書、92頁）」*« Je diminuerois des trois quarts les paniers ridicules de nos Danseuses (Noverre, pp.184-185.) »* と提案している。

⁶² Noverre, p.183.

⁶³ ノヴェールは、こうした「観客」を、「やたらに褒めたがる人や、足を踏み鳴らし、大拍手をしないと入場料を損したと思うような人（ノヴェール、前掲書、218頁）」*« tous ceux qui applaudissent indifféremment, & qui croiroient avoir perdu l'argent qu'ils ont donné à la porte s'il n'avoient frappé des pieds ou des mains (Noverre, p.465) »* と定義し、「観客」と「趣味の高い人」を区別している。こうしたノヴェールの区別はダンサーに対してもみられる。趣味がよく、理解力のあるダンサーはただの踊りだけでなく、演技の必要性を理解できると述べていることから、ノヴェールにとって「趣味の高い人」とは、派手で華美な虚構的な装飾ではなく、絵画的な自然らしさを理解しできる人といえよう。なお、オペラ座は経営維持のために仮面舞踏会を開催し、女性ダンサーも参加していたことから（竹原正三『パリ・オペラ座』芸術現代社、1994年、30頁）、パトロンと女性ダンサーの関係性はこの頃にはすでに始まっていたと考えられる。

ノヴェールの理想

伝統というだけで継承してきた身体表現を阻害するものを批判したノヴェールは、同時に改善策を示し、理想的な「バレエ」を明らかにしている。

「絵画と舞踊には、他の芸術にはない一つの利点がある。これらはどこの国にも通用し、その言葉はどこでも正しく理解され、どこでも同じ印象を与えられるということである」⁶⁴と主張するノヴェールは、バレエの理想形を絵画に求めた。「メートル・ド・バレエは、偉大な画家たちの絵画を参考にすべきである」⁶⁵と、絵画と舞踊を視覚的芸術として同じカテゴリーに入れたのである。

ノヴェールは、画家が絵を描くときに念頭に置く光の段階的な変化と光の下での色彩の効果を目標とした。そして、照明や舞台背景、衣装の色彩に至るまでの総合的な演出をメートル・ド・バレエの統括としたのである⁶⁶。

当時は主にオイル・ランプでの照明であり、その乏しい光度における色彩の表現を衣装の濃淡で演出した色の調和をノヴェールは重視した⁶⁷。加えて、観客席からダンサーがどのように見えるかという点に注意を払った結果、舞台背景と登場人物の衣装の色を対比させ、ダンサーの背の高さや衣装の色を段階的に配置した遠近法を利用することで、舞台に奥行きや立体感を生み出すことに成功したのである⁶⁸。

⁶⁴ ノヴェール、前掲書、32頁。「*La Peinture & la Danse ont cet avantage sur les autres Arts qu'ils sont de tous les Pays, de toutes les Nations ; que leur langage est universellement entendu, & qu'ils sont par-tout une égale sensation* » Noverre, p.51.

⁶⁵ 同書、5頁。「*Il faudroit que les Maîtres de Ballets consultassent les Tableaux des grands Peintres* » Noverre, p.6.

⁶⁶ Noverre, p.91.

⁶⁷ Noverre, p.97.

⁶⁸ Noverre, pp.94-105. 演者の背丈による使い分けが生む見事な効果を観客に見せることができたとノヴェールは述べている。具体的な演出方法については、背景の森に向かって狩りのグループが進む場面で、登場する6人のグループを六つ用意し、舞台の手前から平行移動させ、段階的に後方に進ませるというものであった。一番前で平行移動したのは背の高いグループ、一番後方で平行移動したグループは子供で、音楽もそれに合わせて音を絞り、後方の森に向かって行ったような演出をしたことで、遠近法によって観客の目は眩み、芸術と均衡の効果で、最も真実かつ自然に見えるようになったとノヴェールは主張している。

ノヴェールは、「芸術家が自然を行動原理や規範とし、すべての要素が調和を保ったときに、劇場は幻想を作り出す」⁶⁹と、舞台全体の調和を望んだ⁷⁰。この調和の観念はロマンティック・バレエの構想にも影響を与えた。調和を統括するのがメートル・ド・バレエであると主張したノヴェールは、メートル・ド・バレエ志願の若者に対し、熟考の上で構想し⁷¹、場面ごとに分けて上手く仕上げ、それによって現れる数々の絵画を絶妙に配置してうまく結末に向かうように構成する作業こそ、バレエの制作作業と説いた⁷²。関心を誘う瞬間的な一場面の切り取りを繋げたストーリー性があるものこそ、バレエの筋と考えていた。

ノヴェールは、「バレエは、実物でないにしても、巧みに構成された絵画のイメージである」⁷³と、ルーベンス（Peter Paul Rubens, 1577-1640）の「マリー・ド・メディシスの生涯 *Cycle de Marie de Médicis*」⁷⁴の連作絵画をバレエの理想形態とした。

カユザックの理論を部分的に受け継いでいるといえるのは、オペラ = バレエのように主題の統一された短編の集合体という作品構成ではなく、ひとつの物語が、連作絵画のように調和し、過不足のない繋がりをもつ全体となるようなバレエをノヴェールは理想としたため、カユザックの時代に主流で

⁶⁹ 筆者訳。「*l'illusion que produit le Théâtre, lorsque toutes les parties en sont d'accord, & que les artistes prennent la nature pour leur guide & leur modele*」Noverre, p.105.

⁷⁰ ノヴェールは、当時のオペラ座では、メートル・ド・ミュージック、メートル・ド・バレエ、背景画家、衣装デザイナー、道具方の各部門責任者の自尊心ゆえに全体に調和がないので、作品の完成度と美しさに向かって同等に協力し、台本作家の原案を忠実に再現する必要があると訴えている。メートル・ド・バレエは全体の統括の役目をおい、舞台全体の構成の調和を第一に考えなくてはならない主張している。Noverre, pp.158-159.

⁷¹ ノヴェールは、熟慮の上の構想がないのに大きな計画に取り掛かるのはやめ、自分のアイデアを紙に書き、それを100回読み返しなさいと説いている。Noverre, pp.57-58.

⁷² Noverre, pp.57-58.

⁷³ 筆者訳。「*Le Ballet est l'image du Tableau bien composé, s'il n'en est l'original*」Noverre, p.44.

⁷⁴ マリー・ド・メディシスがルーベンスに書かせた24点の連作絵画の総称。パリのリュクサンブール宮殿改修時の装飾絵画として、1621年秋にルーベンスに制作を依頼した作品群（1622-25年制作）である。現在はルーブル美術館蔵。

あったオペラ = バレエの理論では対応しきれない部分が出てきたためと考えられる。

「パラダイム藝術」⁷⁵として絵画を引き合いに出すノヴェールにとっての「自然」とは、絵画のように描写され、表情豊かで全体の調和をもつものであり、調和のある舞台構成は過不足なく自然にみえると考えた。演出全体に自然さを求め、ディヴィッド・ギャリック (David Garrick, 1717-1779) の自然な演技をモデルとした⁷⁶。

一方で、無声パントマイム劇のようなバレエには問題点があった。物語が複雑化すると、パントマイムだけでは観客は筋を理解できないという点である。対策として、教養として周知されている神話が題材として選ばれ、観客が台本を読んで内容を理解するという慣習が残った。

バレエ・ダクシオンは、パントマイムでの語りを中心となっており、ダンスを観て楽しむというバレエ本来の楽しみを遠ざけてしまった結果、現在に一つの作品も残っていないという状態となっていたのである。19世紀初頭においては、バレエとは目を楽しませることであり、楽しいダンスを提供することであると、主要評論家がバレエは演劇と同じジャンルではないと示すようになっていた⁷⁷。

第3項 プレ・ロマンティック・バレエ

⁷⁵ 18世紀において絵画は、「パラダイム的藝術」とし、想像力の表現として多く使用された。佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究』岩波書店、1999年参照。ノヴェールは舞台をキャンバスに、ダンサーを筆に捉え、絵画の手法を模倣するという自らのバレエ論を展開した。

⁷⁶ シェイクスピア俳優として高い評価を受けていたディヴィッド・ギャリックは、劇作家としても精力的に活動、1776年に引退。ロンドンのドルーリー・レイン王立劇場の支配人までになった。ノヴェールが1755年から1757年にかけて、ドルーリー・レイン劇場で活動したきっかけを作った人物である。ギャリックは、登場人物と同化できる天与の才を持ち、言葉の壁を超えるほどの身振りや表情や視線で説得することができた。ギャリックの演技の才能、迫真性は、ダンサーの演技による情念の表現を目指していたノヴェールにとって、理想のモデルであった。

⁷⁷ Cf. *Journal de l'Empire*, 2 juin 1806., 2 mai 1812.

ロマンティック・バレエを予感させる風潮は、19世紀初頭にさかのぼる。革命後とロマン主義以前の時代は大きな変化を遂げる社会情勢において、オペラ座が大きく転換をし始めた時期といえる。

フランス革命を機に、オペラ座の主たる観客は貴族からブルジョワジーへと移り変わり、「長年パリ・オペラ座の舞台の舞台をのし歩いてきたギリシア・ローマの英雄たちを追い払って」⁷⁸、誰でも理解できる市井の物語や童話などの大衆向けの題材が選ばれるようになった。民主主義、地方色や異国趣味、超自然的なものへの崇拜傾向が段階的に現れたのである。

バレエ衣装の変化

フランス革命以降、女性ダンサーの舞台衣装には劇的な変化がみられるが、これは社会情勢からの影響が大きい。1720年代にカマルゴが活躍した頃に、くるぶしが見えるくらいまでのスカート丈となってから、その長さより長くなることはなかった。1760年以降、舞台上でのカルソン caleçon⁷⁹の使用が強制されたことから⁸⁰、舞台上で踊る女性ダンサーのスカート内部が一部の観客には見えていたと推測できる。

18世紀は一般的な衣服と舞台衣装の乖離はほとんどなかったため、大きいカツラやパニエで重心が乱れることが問題となっていた。しかし、フランス革命によって、一般衣服にも大きな変化が訪れ、結果的にバレエ衣装の軽量化をもたらしたのである。

⁷⁸ ボーモント、シ rilル・W.『ジゼルという名のバレエ』佐藤和哉訳、新書館、1992年、12-13頁。

⁷⁹ スカートの下履きのこと。当時の風潮では、脚の線を見せる行為はエロティシズムに直結した。

⁸⁰ ブーシェ、前掲書、304頁。ルイ15世はダンサーにパンタロン pantalons の着用を義務づけたとの記述もある。サンローラン、セシル『女の下着の歴史』深井晃子訳、文化出版局、1981年、107頁。

1760年頃の宮廷衣装は典型的なローブ・ア・ラ・フランセーズ⁸¹で、フランス革命期まで宮廷用衣装として使用された。ただ、18世紀後半になると、それまで宮廷では過剰なまでの人工的な造形美であったのと対照的に、自然への憧憬を求めるようになった。宮廷以外では衣服が簡素化して木綿の衣服が流行し⁸²、快適性を求める衣服の着こなしが席卷したのである。

イギリス趣味の簡素な衣服に自然への憧憬も合わさり、1770年代以降からのフランスのモードにも大きな影響を与えた。新古典主義と呼ばれる古代ギリシャ・ローマへの崇拝、ジャン＝ジャック・ルソー (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) の「自然に帰れ」と説いた思想を背景に、18世紀後半から19世紀前半は芸術面だけでなく、自然らしさが生活全般において一世を風靡したのである。

⁸¹ フランソワ・ブーシェ (François Boucher, 1703-1770) による「ポンパドール夫人 *Madame Pompadour*」(1756) の肖像画のドレスは典型的なローブ・ア・ラ・フランセーズである。前身頃がぴったりと身体にそった前開き形式のローブとジュップ (スカート部) は艶やかなサテン製で、胸にはリボン結びの列 (エシェル)、V字形にあいたローブの下に三角形のパネル状のピエス・デストマ、お揃いの首のリボン、最高級レース製の三重のアンガジャント、ローブの衿から裾、ジュップの裾にかけて重ねられた共布の縁飾り、その上に銀糸レースとバラの造花、さらに造花は胸、頭、袖口の飾りにも繰り返されている。なかでも、着装する度に縫い止められていたピエス・デストマは、絹地に装飾がなされたもの、エシェルなど、特に豪華に装飾された部分であり、コルセットによって持ち上げられた乳房を、より魅惑的に強調していた。過剰装飾は全体としての完璧な調和を保ち、洗練された精細な美の表現を見せている。深井監修、前掲書、90頁。

⁸² 木綿は以前よりあったが、新しい繊維素材として注目されていた。イギリスで起こったさまざまな発明や改良による産業革命によって、木綿は白く軽い素材となり、新しい時代の素材としてのその地位を固めつつあった。1786年、英仏通商条約によって、イギリス製木綿が大量にフランスに流入すると、木綿が絹に取って代わった。加えて、18世紀後半から、インド更紗の模倣から出発したイギリスとフランスのプリント産業が全ヨーロッパに広がり、銅製ローラーの発明などの技術的進歩を背景に19世紀には大量生産をも可能にした。丹野郁『服飾の世界史：本編』白水社、1985年、283-287頁。



83



84

上記の絵画はヴィジェ・ル・ブラン（Élisabeth Louise Vigée Le Brun, 1755-1842）によるマリー＝アントワネットの絵画で⁸⁵、同じ構図の二つの絵画から、当時の「私」と「公」の衣装が比較できる。右の絵画は「公」の衣装を着たマリー＝アントワネットで、ローブ・ア・ラ・フランセーズを身につけている。対して、左の絵画に描かれているマリー＝アントワネットは、当時流行していた木綿の薄いモスリン mousseline⁸⁶で作られたドレスを着用している。最先端の衣装を着用するマリー＝アントワネットのドレスからもわか

⁸³ 「ゴール・ドレス〔シュミーズ・ドレス〕を着たマリー＝アントワネット *Marie-Antoinette en gaule*」〔〕筆者補。

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/00/MA-Lebrun.jpg/958px-MA-Lebrun.jpg> (最終閲覧日 2022/9/14)

⁸⁴ 「薔薇とマリー＝アントワネット *Marie-Antoinette à la Rose*」

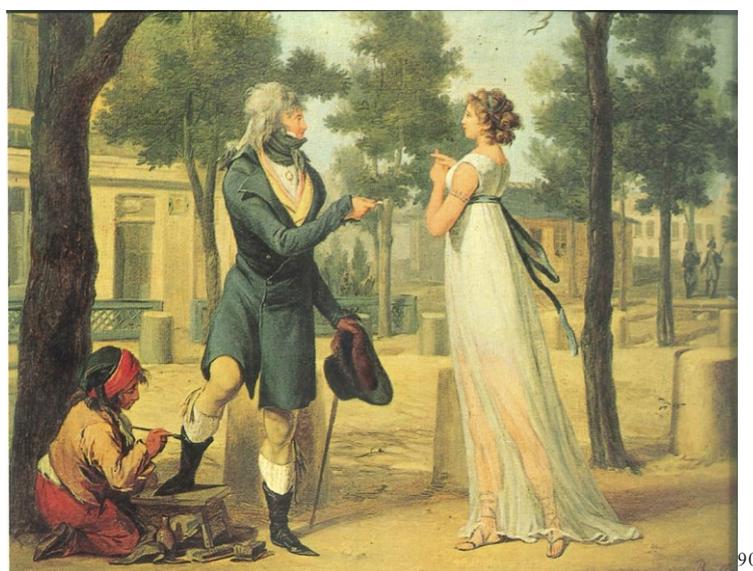
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4f/Vigée-Lebrun_Marie-Antoinette_1783.jpg/1006px-Vigée-Lebrun_Marie-Antoinette_1783.jpg (最終閲覧日 2022/9/14)

⁸⁵ ル・ブランがサロンに最初に発表した絵画は、王妃がシュミーズ・ドレスを着用していた絵画で、私的な最先端のドレスを纏う姿がスキャンダルとなり、ル・ブランは伝統的なドレスを着用した王妃の絵画に急いで差し替えた。

⁸⁶ 木綿や羊毛糸を平織りした織物の総称。ヨーロッパでは薄手の綿織物をさす。イラクのモスール Mossoul からヨーロッパにきた布地で、細い糸で平織りされ、透明感があり、柔らかい質感のある布地はロマンティック・チュチュに多く使用された。Opéra national de Paris, *le tutu*, Pris, Flammarion, 1997, pp.47-49.

るように、当時、白く柔らかい木綿のシュミーズ・ドレスが流行し、木綿は新しい時代の衣服の素材としての地位を固めつつあった⁸⁷。

1799年頃には、古代ギリシャ・ローマ的美を理想とするほとんど身体が透けて見えるような薄い木綿のモスリン製のドレスが登場した。メルヴェイユーズ *merveilleuses*⁸⁸と呼ばれたドレスの長さは引裾で、足の甲を隠すくらいの長さであったが、「靴下どめの色が見分けられるほど」⁸⁹に薄かった。このドレスの流行によって、女性はこれまでもっていた羞恥心を忘れた。メルヴェイユーズの軽やかさはバレエ衣装に大きな影響を与えたのである。



彼女〔T夫人〕はペチコートや袖を取り去り、透明布ばかりの衣服を用いた。薄い紗〔ガーゼ〕とそれよりさらに薄いクレープとで出来た衣服を身に付け、西風のほんの一吹が、彼女と自然美の愛

⁸⁷ 1786年の英仏通商条約によりイギリス製の木綿が大量にフランスに流入すると、木綿製のドレスが絹製のドレスに取って代わった。デザイン的にも、シュミーズ・ドレスはシルエットや構造上で次の総裁政府時代のハイウエスト・ドレスの過渡的なものとされる。

⁸⁸ 1792年、ドイツの医者ベルナルド・クリストフ・フォースト（Bernard Christophe Faust, 1755-1842）もメルヴェイユーズへの流行転換に一役買った。彼は、身体を締めつける貴族の服装を非難し、動作にも自由で健康的な服装の採用を主張した。丹野、前掲書、328-329頁。

⁸⁹ ブーシェ、前掲書、343頁。

⁹⁰ 同書、337頁。

好者のお望み通り、服地をはためかせた。〔…〕この衣裳^{コスチューム}は不幸にして、オペラ座に、特にバレエにすぐさま採り入れられ、この素晴らしいスペクタクルのおりなす輝かしい舞台は、破廉恥この上ない舞台へと一変してしまった⁹¹。

上記の引用、そして、ノヴェールが「〔かつては〕模範だったオペラ座も今や都市の女性たちのコピーとなってしまった」⁹²と嘆いたことから証明できるように、都市で流行していたモスリン製ドレスがバレエ衣装として採用されたことは明らかである。凶らずもモスリン製ドレスの流行によってバレエ衣装は軽量化したのであった。

モスリン製ドレスの流行は、衣装の軽量化を望んだノヴェールにとって朗報のように思えるが、正確な時代考証がなされたマリー・サレ (Marie Sallé, 1707-1756) の《ピグマリオン *Pygmalion*》⁹³のギリシャ風衣装を称赞⁹⁴したのと異なり、ノヴェールは身体の線をくっきり現すことは不作法だと考えていた。

⁹¹ ノヴェール、前掲書、251-252頁。〔〕筆者補。「elle suppriina les jupes et les manches de ses vêtements ; elle proscrivit toutes les étoffes qui n'avoient point de transparence : des gazes légères et des crêpes encore plus légers composoient ses vêtements que le soufflé des zéphirs faisoit voltiger à son gré et à celui des amateurs de la belle nature. [...] Ce costume s'est malheureusement introduit à l'opéra surtout dans les ballets. La scène brillante de ce spectacle magnifique s'est métamorphosée en scène de scandale et d'impudeur. » Noverre, St.Petersbroug, Tome 2, 1803, p.173.

⁹² 筆者訳。〔〕筆者補。「l'opéra, de modèle qu'il étoit, est devenu la copie des femme de la ville » Noverre, St.Petersbroug, Tome 2, 1803, p.173.

⁹³ 1734年にロンドンのコヴェント・ガーデンで公演された《ピグマリオン》でのサレの試みに、ノヴェールが大きな共感を得たことは、サレへの賛辞から推察できる。サレはギリシャの寓話を基にしたこの作品で、髪はゆるくおろし、頭には飾りひとつつけず、ギリシャの彫像のようなモスリンのシンプルなドレスで登場し、スキャンダルとなった。

⁹⁴ ノヴェールが創作活動をしていた時代には、時代考証のなされた衣装の採用には成功しなかったが、数年後には時代考証がなされた衣装の着用が見られるようになる。「その数年後、サン・テュベルティー夫人は、スポンティーニのディドンを歌う際に、古代の衣裳に基づいて正確にデザインした衣裳をどうしても必要とするまでになった」ブーシェ、前掲書、314頁。

1820 年台には、モスリン製であっても刺繍などの装飾が豪華なものが増え、肩幅が広がって袖が付き、胴回り全体にギャザーをとってスカートの幅が広がり、ウエストの位置はこれまでと同じ位置に戻っていった⁹⁵。



ロマンティック・バレエ衣装のデザインは一般服との共通点が多いが、1832 年《ラ・シルフィード》で採用されたのは、透けるほどに薄いモスリンを重ねたスカートであった。フランス革命の混乱期にモスリン製ドレスが流行したことは、ロマンティック・バレエ衣装に透けるほどに薄いモスリンが容易に採用されるきっかけとなったのではないだろうか。

プレ・ロマンティック・バレエの時代

プレ・ロマンティック・バレエといえるバレエ様式は、ロマン派的傾向が現れたオペラ《悪魔のロベール *Robert le Diable*》(1831) より前のバレエである。この時代に、バレエ・ダクシオンがロマン主義の要素を少しずつ取り入

⁹⁵ 同書、346 頁。

⁹⁶ 《ラ・シルフィード》シルフィード役のタリオーニ。

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001764j/f1.item.r=La%20Sylphide.zoom> (最終閲覧日 2022/9/26)

れ、段階的に変化していった過程をフランス革命の文化的影響に着目しながら確認する。

1783年にドーベルヴァルがボルドー・オペラ座のメートル・ド・バレエに就任してパリ・オペラ座から移籍⁹⁷、以降40年近くのオペラ座をガルデル兄弟⁹⁸が支配する。

兄のマクシミリアン・ガルデルは、ノヴェールの理論を理解した上で、オペラ = コミック⁹⁹の流行に着目し、このジャンルの有名作品に親しみやすい音楽をつけて、バレエ = パントミームにしたてるというやり方で作品を創作した。このバレエはノヴェールの重苦しい作品よりも大衆受けしたのである¹⁰⁰。

⁹⁷ オペラ座のダンサー、テオドール嬢 (Mademoiselle Théodore, 1759?-1799?) と恋愛関係にあったドーベルヴァルは、オペラ座経営陣と揉めていた彼女の説得でオペラ座を後にした。《ラ・フィーユ・マル・ガルデ》(1789)のヒロイン、リーズ役は妻となったマダム・テオドールが初演。

⁹⁸ 兄マクシミリアン、弟ピエール (Pierre Gardel, 1758-1840) の兄弟で、フランスのダンサー、振付家、メートル・ド・バレエ。マクシミリアンは1773年にジャン・ドーベルヴァルと共にメートル・ド・バレエに就任。バレエ・ダクシオンの熱烈な擁護者。ピエールは1787年に兄の後を継いでメートル・ド・バレエに就任。振付家として多作で、テーマの選択でしばしば観客に衝撃を与え、聖書に題材を求めずらした。ピエールは、観客は物語に劣らず視覚的効果に反応するとして、振付し、人気を博した。『オックスフォード バレエ ダンス事典』128-129頁参照。

⁹⁹ ルイ14世の死後、大衆喜劇が復活。動物使いや化け物小屋、曲芸師、軽業師、役者などによる縁日芝居が活発になると、簡易舞台が増え、次第にそれが本物の劇場へとなくなっていった。そこでは、滑稽な見世物が上演され、公式劇場の作品が進んでパロディ化された。「コメディ = フランセーズがフランス語を使った戯曲の独占権を持っていたので、縁日芝居の役者たちはせりふ劇の上演が禁じられていたのである。彼らはパントマイムに重きをおいた。あるいは、歌の入った作品、とりわけ、ヴォードヴィル〔軽歌劇〕に頼るようになった。そうするとオペラがヴォードヴィルを糾弾した。彼らは反撃として、〈揭示板劇〉という独自の形式を編みだした。これはパントマイムで構成されるが、要所要所で裏天井から揭示板がおりてきて、その揭示板には有名なメロディにあわせた歌詞が書き込まれていて、観客がそれを歌ったのである。一七一五年からは、ある劇団がせりふと歌を混在させた劇を十八番とし、オペラ = コミックという名を得た。この劇団は一七六二年にイタリア劇団と合併して、この新ジャンルに特化した有名な劇団が新しく誕生したのである」ヴィアラ、アラン『演劇の歴史』高橋信良訳、白水社、2008年、78-79頁。

¹⁰⁰ 《機知を探す女 *La Chercheuse d'esprit*》(1778)、《宮廷のニエット *Ninette à la cour*》(1778)、《脱走兵 *Le Déserteur*》(フォンテーヌブロー1786、オペラ座1788)などが大衆受けしていた。ゲスト、アイヴァ『パリ・オペラ座バレエ』鈴木晶訳、平凡社、2014年、59頁。

1787年、兄マクシミリアンが足先の傷の壊疽が元で急死後、弟のピエールが後を継いでメートル・ド・バレエに就任した。この頃のオペラ座では¹⁰¹、お金を稼ぐための上演後の舞踏会が公演とは別劇場でおこなわれ、借金やギャンブル、モラルなどの問題が表面化していた。こうした状況下で、フランス革命はオペラ座の歴史に新たな展開をもたらした。1789年7月12日、劇場は群衆に侵略され、7月21日まで閉鎖された。大革命期の混乱により、オペラ座の名称が頻繁に改称される時代となったのである¹⁰²。

¹⁰¹ この時期のオペラ座の劇場の移転先に関しては、1770から81年（火事で消失）にかけては第二次サル・ド・パレ = ロワイヤル Deuxième Salle du Palais-Royal、その後、オテル・デ・ムニュ = プレジール Hôtel des Menus-Plaisirs に2ヶ月半ほど滞在している間に、建築家のニコラ・ルノワール（Nicolas Lenoir, 1733-1810）がわずか86日間という記録的な速さでラ・ポルト・サン = マルタン劇場 Théâtre de la Porte Saint-Martin（以下、サン = マルタン劇場）を完成させ、そこに移転となった。サン = マルタン劇場は彫刻の施された石柱やイオニア式円柱、彫刻や金張、布地による豪華な装飾の施された劇場であった（竹原、前掲書、41頁）。1794年8月に公共安全委員会 Comité de Salut-Public の命令で、オペラ座は、短期間での建設のせいで崩落の危険があったサン = マルタン劇場（サン = マルタン劇場は、完全に放棄されたわけではなく、オペラ座の作業場や倉庫として使用された）から移る事になり、国が買い取ったモンタンシエ劇場（サル・ド・ラ・リュ・リシュリュ）Théâtre Montansier（Salle de la rue de Richelieu）に移った。

¹⁰² 1791年6月24日にオペラ Opéra へと変更、同年6月29日には音楽アカデミー Académie de musique に、同年9月17日には、王立音楽アカデミーとなった。1792年8月15日には音楽アカデミーになり、1793年8月12日にはオペラへ、同年10月18日には国立オペラ Opéra national となった。1794年8月7日には芸術劇場 Théâtre des Arts と変更。1797年2月に共和国と芸術劇場 Théâtre de la République et des Arts に、統領政府期、国民投票によってナポレオンが終身第一統領となった1802年8月2日の後、同年8月24日にはオペラ劇場 Théâtre de l'Opéra に変更された。1804年5月、国民議会と国民投票でのナポレオン皇帝に即位すると、名称は1804年6月29日には帝立音楽アカデミー Académie impériale de musique になった。1814年、第六次対仏大同盟がフランスに進攻、同年3月31日にパリを占領し、ナポレオンに退位の調印をさせて追放。連合国によってフランスの君主制が復活する。ブルボン家の継承者による復古王朝へと政体が変わると同時にその影響が示され、名称も4月3日には音楽アカデミー、4月5日には王立音楽アカデミーへと名称が変わっている。ナポレオンが追放されたエルバ島から帰還し、皇帝の座に復位した1815年、同年の3月21日には再び、帝立音楽アカデミーとなったが、ワーテルローの戦いに敗れ、百日天下で再び地位を追われた6月22日の後、7月9日には再び、王立音楽アカデミーへと名称変更され、1830年の七月革命までの復古王政期はこの名称が使用された。1830年8月4日にはオペラ劇場、8月10日に王立音楽アカデミー、1848年には二月革命によって2月26日には国民劇場 Théâtre de la Nation、3月29日にはオペラ座—国民劇場 Opéra--Théâtre de la Nation に変更された。

1790年には、パリ市がオペラ座の運営を引き継ぐことになり、1791年1月13日には劇場の自由化が宣言され¹⁰³、歌手がポスターに自分の名前を載せることができるようになった。1792年以降はレパートリーが変わり、アンシャン・レジームで人気のあったリュリ、グルック、ラモーらの作品は追放され、市民の物語が主流となり、愛国的な作品が上演されるようになる。愛国的な歌、太鼓の連打、ラッパや大砲の音などで聴衆を感動させ、鼓舞する演出は共和国のためであった¹⁰⁴。貴族が舞台や舞台裏に出入りできる特権が廃止されたのもこの時代であった。この特権はこの機会に作られた新たな特権階級であるアボネ *abonnés* と呼ばれる定期会員のためのものとなる。

1787年から1820年に部分的な引退¹⁰⁵までメートル・ド・バレエを務めた弟ピエール・ガルデルは、不安定な時代においてもダンサーの尊敬を集める指導者であった。ピエールは台本、振付、選曲までもおこない、《テレマック *Télémaque dans l'île de Calypso*》(1790)、《プシケ *Psyché*》(1790)、《パリスの審判 *Le Jugement de Pâris*》(1793)という傑作を世に送り出した¹⁰⁶。ピエールは陽気で大衆の好みに合う作品を世に多く送り出していった。

オペラ座のダンサーは、国家に雇われている立場であり、オペラ座の外でおこなわれている国家的行事にも、要請されれば参加せざるをえなかった。そうした催物の一つがノートルダム寺院でおこなわれたもので、「〔女性ダンサーが〕『理性の女神』を演じたことがあった。実際に見た人によれば、

¹⁰³ Lejeune, André et Wolff, Stéphane, *Les quinze salles de l'Opéra de Paris, 1669-1955*, Paris, Librairie. Théâtrale : E. Ploix, 1955, p.25.

¹⁰⁴ 竹原、前掲書、44頁。

¹⁰⁵ 完全に引退したのは1827年。ゲスト、前掲書、59頁。

¹⁰⁶ 《プシケ》は40年弱の間に560回も上演された作品で、この記録を破ったのは、《ジゼル》(1841)と《コッペリア *Coppélia*》(1870)だけである。《テレマック》は413回、《パリスの審判》は188回演されている(ゲスト、前掲書参照)。なお、ピエール・ガルデルのバレエは、ストーリーを説明するパントマイムを発展させ、そこに主要ダンサーのダンスを盛り込む形式であった。当時は、作品内におけるパントマイムとダンスのバランスで、フランス派とイタリア派に区別された。フランス派であるガルデルは、ダンスを犠牲にしてまでノヴェールの理論を推進しない考えだったが、イタリアでは、マイムとリズムカルな身ぶりに重きが置かれ、ダンサーはマイムを演じるだけとなっていた。そのため、ミラノ・スカラ座ではコレオドラマ(舞踊劇)が生み出されたが、ダンスの水準は低下、イタリアのバレエ団はプリンシパル・ダンサーをフランスから輸入しなければならなかった。同書、62頁。

高い祭壇の上に座って『自由』を演じおり、全身が透ける薄いローブしかま
とっていなかった」¹⁰⁷と、当時の様子が残されている。

ゲストや佐々木涼子はこれらの催物をダンサーにとっての恥辱、苦痛と述
べている¹⁰⁸。彼らは、スカートの中を隠すのが当たり前の時代において、薄
いドレスでのダンスで脚を晒すことは苦痛と考えた。しかし、前述したよう
に、この頃はメルヴェイユーズが流行している。「全身が透ける薄いロー
ブ」を着て踊ることがどれほどのものであったのかを示す資料がない現行で
は、女性ダンサーの恥辱や苦痛を量り知ることはできない。

革命期から第一次帝政期には、旧体制の気品あるガルデルの伝統的なバレ
エ観は残しつつも、ロマン主義へ向けての変化が生じていた。ダンスのテク
ニクの発展である。ピルエットは高度になり、足の基本位置がドゥミ・ポ
アント¹⁰⁹となったことで、ダンサーのスタイル全体が根本的に変わった¹¹⁰。

観客は離れ業を求め、機械仕掛けをもてはやした。その代表的な作品が、
シャルル・ルイ・ディドロ¹¹¹による《フロールとゼフィール *Flore et*
Zéphire》(1796, キングズ劇場、1815, パリ・オペラ座)¹¹²である。ディドロは
ロンドンのキングズ劇場の最新の舞台装置を駆使してダンサーたちをワイヤ
ーで吊って空中飛行させた。女性ダンサーはワイヤーの助けによって爪先立

¹⁰⁷ 同書、64頁。〔〕筆者補。

¹⁰⁸ 同書、64頁。佐々木は「神聖だった祭壇を冒瀆することも含めて」と前提した
後で、苦痛だったに違いないと述べている。佐々木涼子『バレエの歴史 フラン
ス・バレエ史—宮廷バレエから20世紀まで』学習研究社、2008年、138-139頁。

¹⁰⁹ ドゥミ・ポアントとは一般的な爪先立ちのことで、土踏まずから後ろを床から離
すこと。ゲスト、前掲書、73頁。

¹¹⁰ 同書、73頁。

¹¹¹ 1787年にノヴェールに招かれたロンドンでデビュー、数々のノヴェール作品に
出演した。1801年にディドロはロシアの帝室劇場バレエ団からの招請を受けて、サ
ンクトペテルブルクでノヴェール作品の再演に関わった。ダンサー引退後は、教師
としての才能を発揮し、帝政ロシアにおけるバレエ発展に重要な影響を与えるこ
とになった。優れた教師であったディドロは、ロシアのバレエダンサーのレベルを格
段に向上させ、また、振付の才をロシアの地で開花させ、「ペテルブルク派」とい
われるスタイルの基礎を築いた人物である。彼によってロシアにノヴェール理論が
波及していったことがうかがえる。

¹¹² 《フロールとゼフィール》は恋愛と酒を謳う抒情的な作品で、伝統的な小規模形
式だったが、豊かな想像力が評価されてヨーロッパ中で人気を博した。ゲスト、前
掲書、72頁。

ちで踊ったのである。ディドロの振付は男女の踊りの違いを強調し、より滑らかで自然なマイムによって、当時一般的だったスタイルよりも写実的で詩的な舞踊言語を生み出した¹¹³。

プレ・ロマンティック・バレエは、A.ヴェストリス、ルイ・デュポール (Louis Antoine Duport, 1781-1853)¹¹⁴など、男性のプリンシパル・ダンサーが大いに活躍した時代であった。オペラ座は本質的に王室の一部である保守派であったが、大衆向け芝居小屋で上演されていたメロドラマ Melodrama¹¹⁵などの開放と自由な風潮はオペラ座にも影響を及ぼし、作風に変化が生じていた。

1820年の劇場移転¹¹⁶の時点では、ガルデルはまだ名目上メートル・ド・バレエであったが、彼の弟子ミロン (Louis-Jacques Milon, 1766-1849) とともに前線を退き、ジャン＝ピエール・オメール (Jean-Pierre Aumer, 1774-1833) に権力は移っていた。ドーベルヴェルの弟子であったオメールは、彼のウィーン時代の作品やドーベルヴァルの作品の再演をおこなっていたが、1820年代後半になって、有名な劇作家・小説家のスクリーブ (Eugène Scribe, 1791-1861) との共同作業によって傑作を生み出した。それが、《夢遊病の女 *La Somnambule, ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur*》(1827) や《マノン・レスコ

¹¹³ 『オックスフォード バレエ ダンス事典』473頁。

¹¹⁴ ルイ・デュポールは1797年パリ・オペラ座初舞台で、人気のあるダンサーの一人となり、ヴェストリスと競い合う。ピルエットの速さと踊りの快活さを賞賛される。ガルデルの地位を狙い、オペラ座における権力を追求するようになるが、当局は彼の要求を抑えた。挫折した彼は女装してパリから逃亡。サンクトペテルブルクでは絶大な人気を博した。しかし、彼の傲慢さと利己主義は、帝室劇場バレエ団で1811年までバレエ・マスターを務めていたディドロを激昂させ、1812年にウィーンへ移った。『オックスフォード バレエ ダンス事典』324頁参照。

¹¹⁵ メロドラマは18世紀後半から19世紀初期にかけて発達し、都会の貧しい人々の欲求を満たした人気のある劇形式。ほとんどが無学な観客を対象にしたもので、道徳的共感は明確にされ、お決まりの登場人物は直ちに判別できた。通例、善は危機一髪で救われ、悪は苦況に陥ってしまう。ホジソン、テリー『西洋演劇用語辞典』鈴木龍一／真正節子／森美栄／佐藤雅子訳、研究社出版、1996年、428頁。

¹¹⁶ 1820年2月13日にブルボン王朝継承者のベリー公シャルル・フェルディナン・ダルトワ (Charles-Ferdinand d'Artois duc de Berry, 1778-1820) が劇場前で暗殺されるという事件があり、当時の劇場であるモンタンシエ劇場は取り壊された。そのため、1820-21年の1シーズンだけ、サル・ファヴァール Salle Favart に一時的に移転、21年の1ヶ月はオペラ座をサル・ルーヴォア Salle Louvois に移転した。

ー *Manon Lescaut*》(1830)¹¹⁷等である。これまで、振付家が台本を書くのが通常だったが、オメールは台本作家（劇作家）から台本の提供を受けて、振付家がダンスの振りをつけるという形式を初めて採用した¹¹⁸。

身体技法の発展

帝政から復古王政時代にかけて、ダンスのテクニックは大きく変化していた。1820年、カルロ・ブラジス（Carlo Blasis, 1797-1878）¹¹⁹は著書『舞踊芸術の基礎・理論・実践 *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*』（1820）の中で、「ノヴェールですらダンスのメカニズムや魅力についてすべてを語り尽くしたのに、彼の著作は現代の私たちにはあまり役に立たないでしょう。彼が書いた時代から私たちの芸術は完全に変わっている」¹²⁰

¹¹⁷ グランド・オペラの傑作のひとつである《ユダヤの女 *La Juive*》(1835) を将来手がけるアレヴィ（Jacques-Fromental Halévy, 1799-1862）の音楽が印象的な作品で、マノンが登場するたびに同じメロディが奏でられた。これが初めてバレエにライトモチーフ（オペラなどで、特定の人物や状況と結びつけられ、繰り返し現れる短い主題、動機）が使用された初めての例とされる。1831年にオメールがオペラ座から去った後、レパートリーから外された。ゲスト、前掲書、81頁。

¹¹⁸ 同書、80頁。

¹¹⁹ ノヴェールのバレエ理論を学び、ジャン・ドーベルヴァルに師事した。その後パリでも、ピエール・ガルデルの教えを受けた。1818年から、ミラノ・スカラ座のダンサーとなり、1826年から1830年の間はロンドンでキングズ劇場のソリスト及び振付家を務めた。サンクトペテルブルクでも踊った経験があり、ダンサーとして活躍していたが、1837年に負傷のために引退。翌年、ミラノ・スカラ座付属バレエ学校の校長に就任し、1853年まで在職した。彼は各都市にバレエ教師として招かれ、イタリア・バレエの普及に努めた。特にロシアにおいて、彼がイタリア・バレエの普及に果たした役割は大きい。バレエ学校で彼の教えを受けた者の中には、後にトップダンサーの一人となったファニー・チェリート（Fanny Cerrito, 1817-1909）がいた。ブラジスがバレエ史において重要とされるのは、1820年にミラノで発行された『舞踊芸術の基礎・理論・実践』、1828年ロンドンで刊行された『テルプシコレの法典 *The Code of Terpsichore*』など、舞踊技法に関する著作にある。今日なお用いられている古典的語彙の多くは彼に負う。『オックスフォード バレエダンス事典』453頁参照。

¹²⁰ 筆者訳。「 Je pense que quand même Noverre aurait parlé de tout ce qui concerne le mécanisme, et même le charme de la danse, son ouvrage ne serait pas pour nous aujourd'hui d'une bien grande utilité ; car notre art, depuis l'époque où il a écrit, est entièrement changé » Blasis, Carlo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de*

と、ノヴェールの『手紙』当時のバレエと現代舞踊を比較し、その変化を明確に示している。

ブラシスもノヴェールと同様に、バレエの舞台を絵画に見立て、デッサンの正確さ、色彩、グラデーション、明暗なども舞踊にとって本質的であると述べ¹²¹、絵画からの模倣についても言及している。ただ、ノヴェールが額縁舞台を絵画と捉えて模倣原理を示し、連作絵画をバレエの理想形としていたことに対し、ブラシスは身体のあり方を立体的に捉え、垂直運動への大きな可能性を示し、主に技術面の進歩について言及し、身体技法の模倣として、古典期の彫刻を理想形としたのである¹²²

ブラシスが技術面を中心に理論を展開させたのは、プレ・ロマンティック・バレエ期には、パントマイムの演技力だけではなく、垂直運動動作が人々を魅了し、一層注目を集めていたためである。バロック・ダンスでは、ジャンプの移動量は少なく、ほとんど脚の筋力だけで飛んでいたため、飛ぶための助走は必要なかった。しかし、高いジャンプのためには、背筋が不可欠で、かつ、助走としての連続するステップが重要となる。ブラシスがアラベスク *arabesque*¹²³を代表とするいくつかのポーズに着目したのは、垂直運動への展開に重要なポーズであったためで、それらが前時代のダンスとの違いを示すことになった¹²⁴。

la danse, Milan, 1820, p.10. 以下、*Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* からの引用は Blasis, 頁番号で表記する。

¹²¹ Blasis, p.98.

¹²² Blasis, p.21.

¹²³ 「ダンサーが片脚で（曲げて、または真っ直ぐにして）立って、もう一方の脚は身体の後方に、膝から爪先まで真っ直ぐ伸ばす。両腕は様々なポジションに置いて、アラベスクのラインと調和するように伸ばす」『オックスフォード バレエダンス事典』32頁。

¹²⁴ ブラシスは『舞踊芸術の基礎・理論・実践』の中で、さまざまな姿勢やアラベスクについて1章を割いている。ただし、ノヴェールが当時流行していた解剖学にも触れながら身体技法について言及していたのに対し、ブラジスは解剖学には触れていない。この見解について清水英夫は、ブラジスが解剖学や機械論的思考の舞踊に触れていない点を、ブラジスの時代にはすでに浸透し、広く知れ渡っていた知識となっていたからではないかと指摘している。清水英夫「舞踊の理想像をめぐるノヴェールからブラジスへ」『舞踊學』第33号、2010、66頁。



125

現行のバレエで基本的なポーズの一つであるアラベスクが確立される発端となったのはブラシスの定義による¹²⁶。アラベスクは飛行と停止のメタファーであり、「アラベスクはバレエ全体を通じて、非物質的なもの、霊的なものの象徴となった」¹²⁷。

アラベスクは群舞におけるダンスで、鏡のような対称的な演出を生み出し、新たな空間幾何学を構成してダンスに抽象性を導入した。《ジゼル》のウィリたちの交差、《白鳥の湖》の白鳥の動きなどがその好例で、この抽象的なダンスの形式は心を失った、あるいは閉ざした集団の冷たい印象を与える演出となった。情念を伝えるパントマイムに対照するものであり、19世紀バレエの美学を象徴するものとなる。

ブラシスが舞踊技術指導に使用した方法は、幾何学的な図解であった。『舞踊芸術の基礎・理論・実践』には、舞踊における手足のあらゆるポジションを垂直、水平、斜め、直角、鋭角、鈍角と幾何学的な線の組み合わせによって身体を捉えた図を掲載し、人間の身体図に重心線を合わせた図版を掲

¹²⁵ アラベスク。Blasis, p.VIII.

¹²⁶ 「この形〔アラベスク〕は18世紀から知られ、ブラシスにより明文化された（『オックスフォード バレエ ダンス事典』32頁）」。譲原晶子は、ブラシスの定義以前の「アラベスク」について以下のようにまとめている。ノヴェールはブールヴァールの芸人たちによる舞踊のジャンルを「アラベスク」と呼び、従来のダンス・アナクシオンを抹殺したと述べ、ドーベルヴァールは「アラベスク」を群像やポーズを作る舞踊家の姿態、ジャンルと関連付けた。P.ガルデルは、序文でおふざけと称した《ダンス狂 *La Dansomanie*》のリブレットの中で、「アラベスク」を舞踊教師が手本として踊る一連のステップ、バレエの動きの名称と明示した。譲原晶子「バレエにおけるアラベスクとグロテスク」『美学』第69巻1号、2018年。

¹²⁷ 筆者訳。「L'arabesque, qui symbolise, dans tout le ballet, l'immatériel, le fantomatique」Lifar, Serge, *Giselle : apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942, p.45.

載している。ブラジスは視覚に訴える図版の有用性に着目し、生徒たちに重心をイメージさせ、ポージングの理想を身に付けさせようと試みた。天上を目指すような高いジャンプする場合、重心を意識しなければならないことを視覚的にわかりやすく明示したのである。舞踊技術が飛躍的に上がったことで、ロマンティック・バレエにおける飛翔の表現が多彩になったと考えられる。

ダンサーとして活躍したアルベール (Albert, 1789-1865)¹²⁸も著書の中で独自の哲学を展開し、新しいバレエの可能性について言及している¹²⁹。アルベールは、自発的な感情の発露を原点とし、ロマンティック・バレエの根幹である天上界への憧れを示した。この天上界への憧れがポワント技法の定着化へと繋がったのだろう。

ブラジスは『舞踊芸術の基礎・理論・実践』の中で、ダンスには男女差があることを主張しており、基本的に男性を対象にしていたことについて、最後に確認しておく。ブラジスは男らしい踊り方と女らしい踊り方を分け、お互いの性にそれぞれの役割があることを明確に示している。

男性は女性とは異なる踊り方をしなければならない。男性の勢いや力強さ、大胆で堂々とした動作は女性には合わない。女性は、優雅で柔軟な動きによって、可愛らしいテラテール〔床から

¹²⁸ アルベールの名で活躍。アルベール・デコンブ (Albert Decombe) はダンサーとして活躍した後、1822年以降パリ、ロンドン、ウィーン、ナポリでバレエの教師を務めた。なお、アルベールの師であるジャン＝フランソワ・クーロンは、ゴスラン、タリオーニなどのポワント使った最初のダンサーたちの師でもあり、1807年からオペラ座で指導を行っていた。高揚感、空間への欲求を表現するための技術を指導し、ロマンティック・バレエ特有の舞踊技術が発展した。Bremser, Martha (Ed.), *International dictionary of ballet*, Detroit, St. James Press, 1993, vol.1, pp.9-11.

¹²⁹ Decombe, François Albert, *L'Art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère... par Albert*, Paris, Chez l'éditeur, 1834, pp.21-22

ほとんど足をうかさずに踊ること〕¹³⁰のようなステップ、そして適度な官能的な態度で、喜ばれ、輝かくべきである¹³¹。



132

上記図版は『舞踊芸術の基礎・理論・実践』の文末に集められた図版集のうちの一つで、上部には男女のペア・ダンスの様子が描かれており、女性ダンサーは男性ダンサーのペアとしての役割を担っていたことがわかる。下部の図版では、サテュロスを追いやるような男性ダンサーを中心に半裸のニンフが描かれている。つまり、ブラシスは新しいダンス技術理論を明文化するとともに、あくまでも舞台の中心は男性ダンサーであることを示している。『舞踊芸術の基礎・理論・実践』に記されている見本となるダンサーは男性であることから、ブラシスが男性ダンサーに重きを置いていたことは明白である。

19世紀には軽やかさが尊重されるようになって、女性のダンスにさらなる注目が集まった。ブラシスは「私は、パリで高い評価を得ている師を知って

¹³⁰ 『ロベール仏和大辞典』小学館、1988年（電子辞書）参照。

¹³¹ 筆者訳。〔〕 筆者補。「L'homme doit avoir une manière de danser qui diffère de celle de la femme ; les temps de vigueur, de force, et l'exécution hardie, majestueuse du premier, ne seraient point à la seconde, qui ne doit plaire et briller, que par des mouvements gracieux et souples, par de jolis pas terre-à-terre, et par une décente volupté dans ses attitudes. » Blasis, p.101

¹³² 『舞踊芸術の基礎・理論・実践』の図版（Blasis, p.XIV）。*International dictionary of ballet, op.cit., vol.1, p.163.*

いるが、その師は、男性を女性と同じように踊らせるという欠点をもっており、彼の弟子たちは皆気取っていて、嫌悪感を抱かせるような優雅さを漂わせている」¹³³と、男性ダンサーの女性化を恐れていた。ブラシスは、軽やかで優雅なダンスを女性的なダンスと考え、女性ダンサーの技術的な進歩は評価したが、男性の女性らしいダンスによる性越境は認めなかった。女性的な踊りを男性が同じように踊ることに嫌悪感もつという考え方は、ブラシスの著書が広く普及していたことを考慮すると、一定数存在したと考えられる。

¹³³ 筆者訳。「 Je connais un maître qui jouit à Paris d'une grande réputation, et qui a le défaut de faire danser les hommes de la même manière que dansent les femmes, de sorte que tous ses élèves sont maniérés et affectent une sorte de grâce qui a quelque chose de répugnant » Blasis, pp.101-102.

第2節 照明の発展と舞台演出の変化

ガス灯による演出効果がロマンティック・バレエの夢幻性を語る上で欠かせない要素であることは多くの研究者によって語られているが、当時の照明がどのようなものであったのかという点について言及した資料は少ない。

この節では、蠟燭からオイル・ランプ、そして、ガス灯へと照明環境が劇的に転換した19世紀の照明環境に焦点を当て、テクノロジーの発展について考察する。そして、当時のガス灯の技術や効果など、新聞等にかかれた照明に関する評論をもとに、観客は舞台をどの程度見ることができたのかについて検証する。ロマンティック・バレエの代名詞となった白い舞台を演出したガス灯の効果や環境、安全性なども含めて明らかにしていく。

第1項 観客席の照明

宮廷バレエは、同じ階級の宮廷人である観客と出演者が入れ替わるスペクタクルであったが、18世紀中葉の頃には、ようやく舞台と観客席が区別され始め、近代以降では、見る側と見られる側の距離が保たれるようになった。「オペラ（リリック）芸術は文化的事象であると同様に社会的かつ社会的機能に関する現象」¹となり、オペラ座の劇場は社交場としての役割を担っていたのである。

舞台を照らすことを主とした大衆演劇の劇場と社交場でもある大劇場では、観客席の照明の役割は異なっていた。大劇場の観客席の照明は、観客たちがお互いの顔を認識できる明るさが必要であると同時に、社交場としての華麗さが重視され、観客席全体を豪華に照らす照明であるシャンデリアが不可欠であった。

ロマンティック・バレエが上演された劇場、サル・ル・ペルティエ Salle Le Peletier²は、1820年から建設されたが、その一年後に豪華なオペラ座建設

¹ 澤田肇共編、前掲『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』158頁。

² ベリー公爵が暗殺された後、建築家のフランソワ・ドゥブレ（François Debret,

の計画が浮上したために一時的に使用する目的で 1821 年に完成した劇場であった。結果的には 52 年間³、豪華で芸術的に充実したオペラとバレエが上演された⁴。

客席数 1,797 席⁵あるサル・ル・ペルティエは、舞台は技術的に高性能な機能が備えられており、奈落やスノコが何段にも設けられていたため、複雑な書割の交換や背景画を使用できた⁶。ガス灯の明るい光源によって、観客の見える範囲も大きくなり、ダンサーが空間を大きく使用して踊ることができたと推測できる。

1777-1850) が、1820 年 8 月 9 日の王室令に基づき、1793 年に国有地となったオテル・ド・ショワズール Hôtel de Choiseul (必要な大きさの劇場を建てるのに十分な広さと土地がある唯一の場所だった) に、モンタンシエ劇場から多くの要素 (装飾、機械、大工と建具など) を再利用し、90 万フランの予算で建設を始めた

(<https://www.operadeparis.fr/magazine/350-ans/architecture/les-salles-de-lopera-318> 最終閲覧日 2022/9/14)。豪華ではあるが高価ではない建材である金箔を貼った木材や化粧漆喰で建てられており、広大なサロンが備えられていた (澤田共編、前掲『テオフィル・ゴーチエと 19 世紀芸術』159 頁)。荘厳で豪華な客席は 5 層の馬蹄型でかなり大きく、第円柱がアーチを乗せて第円天井を支えていた。プロセニウム・アーチは幅 13×高さ 13.8 メートル、舞台は幅 32.75、奥行き 26、高さ 37 メートルあり、4% の傾斜があった (竹原、前掲書、54-55 頁)。

³ ロマン主義的なオペラ座の活動は、1873 年 10 月 28 日の大規模かつ破壊的な火災によって終焉を迎えた。床下に 25m³ の水槽を設置、火災に備えていたが、役に立たなかった (竹原、前掲書、55 頁)。オペラ座のプロンプターとアーカイヴ係のシャルル・ヌイテール (Charles Nutter, 1828-1899) がオペラ座の歴史的資料を復元したものの、舞台装置、衣装、楽譜などすべてが失われてしまった。

⁴ 柿落としては、1821 年 8 月 16 日、全 3 幕のオペラ《レ・バヤデール *Les Bayadères*》と 1 幕のバレエ《ゼフィーールの帰還 *Le retour de Zephyre*》 (竹原、前掲書、55 頁)。ロッシーニ (Gioachino Antonio Rossini, 1792-1868) は 1824 年からテアトル・イタリアンの音楽監督として就任しており、その後、オペラ座とも契約、新作や旧作の改編をおこない、大成功を収めた。1829 年 8 月 3 日には《ギヨーム・テル (ウィリアム・テル) *Guillaume Tell*》の初演であり、この作品はロッシーニの集大成であると共に、フランスのグランド・オペラの典型的で、ロマン主義の幕開けを告げる作品となった。

⁵ 収容人数は諸説があり、オペラ座の公式 HP では 1,800 人。

(<https://www.operadeparis.fr/magazine/350-ans/architecture/les-salles-de-lopera-318> 最終閲覧日 2022/9/14)、ブリュネは 1,950 人 (ブリュネ、フランソワ「テオフィル・ゴーチエとパリのオペラ」澤田共編、前掲『テオフィル・ゴーチエと 19 世紀芸術』159 頁) と示している。

⁶ 同書、159-160 頁。



絵は明るく照らし出されれば出されるほど、また、見る位置が暗ければ暗いほど、はっきりと浮き上がって見えるという視覚認識によって⁸、舞台を明るく、観客席を暗くする傾向が生じ始めた⁹。観客たちがそれぞれに舞台上のドラマを追う主体となり、気をそらすような外的要因を排除するようになっていく。しかし、上演中の観客席の照明が消されるまでには時間がかかった¹⁰。

⁷ サル・ル・ペルティエ劇場での《悪魔のロベール》〈尼僧のバレエ〉の上演風景。August Lauré, *Painting of the Grand salle of the Théâtre de l'Académie Royale de Musique*, 1864.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Th%C3%AAtre_de_l%27Acad%C3%A9mie_royale_de_musique_-_Grande_salle.jpg (最終閲覧日 2022/9/26)

⁸ シェーネ、ヴォルフガング『絵画に現れた光について』下村耕史訳、中央公論美術出版、2009年参照。

⁹ フランス座では、18世紀初頭には12台のシャンデリアに灯る136本の蠟燭で観客席を照らしていたが、1757年にシャンデリアが撤去される直前には、4台のシャンデリアに灯る48本の蠟燭まで縮小されていた。その一方で、舞台照明として書割に取り付けられた蠟燭が、1719年には48本だったのに、1757年には116本に増え、さらに反射鏡ランプも加わった。シヴェルブシュ、ヴォルフガング『闇をひらく光：19世紀における照明の歴史』小川さくえ訳、法政大学出版局、1988年、214頁。

¹⁰ 社交場から純粋な観劇へと目的が変更されたきっかけは、バイロイト祝祭劇場 Richard-Wagner-Festspielhaus の完成(1876)によるだろう。ワーグナーが計画・設計

19世紀に入る頃には、観客席の明かりを調整することを推奨し始める。バロック時代から使用されていた方法として、観客席の照明に遮光装置をかぶせることによって照明器具を全部、あるいは部分的に覆って明かりを調整する方法があった。それに加えて、18世紀末から19世紀にかけて、二つの方法が使用されるようになる¹¹。

ひとつは、観客席の照明を中央のシャンデリアだけにして、そのシャンデリアの上げ下げによって、時には、天井に取り付けられた専用の装置に隠し、明かりを調整するというものである。もう一つは、観客席の天井に取り付けられた反射鏡ランプによる照明で、「光天井」と呼ばれる照明であった。

いずれにせよ、観客席を完全に暗くすることが目的ではなく、特に、シャンデリアは祝祭的な性格をもっていたため、劇場になくしてはならない装飾であった。観客同士の「見る」「見られる」という社交的要素を華やかに演出するアイテムであるシャンデリアの文化は根強く残っていくのである。

社交場として重要なオペラ座は、貴族に憧れをもつ振興ブルジョワジーにとってステータスを得るために不可欠な場所であった。彼らにとっては、オペラやバレエの内容は二の次で、観客席にすることが重要であった。バレエの物語が、教養がなくても見て分かる内容へと変化し、ダンスパートが増加していったのは、振興ブルジョワジーを観客に取り込むためである。バレエが公然と女性の脚を觀賞できる高級文化の一つとして人々に認識されたのは、オペラ座で観劇を楽しむという観客のステータスを守る意味が大きいと考えられる。

第2項 舞台照明——蠟燭とオイル・ランプ——

したこの劇場は革新的で視覚・聴覚的効果に優れた劇場で、彼が重要視したのは、観客を上演に集中させることであった。視覚的な面では、観客席と舞台の間で視線の邪魔となるオーケストラ・ピットを隠した点である。そして、上演中の観客席の照明をかなり暗い状態まで落として上演した点で革新的であった。

¹¹ シヴェルブシュ、前掲書、217-220頁。

灯芯と燃料による灯、蠟燭とランプによる照明は、本質的に変わることなく19世紀初頭まで使用された。

17世紀当時の舞台効果についての論文の中で、もっとも啓蒙的とティドワースが評しているのが、トレリらに影響を与えた舞台装置家のニコラ・サツバティーニ (Nicola Sabbattini, 1574-1654) による『劇場の背景および機械製作の実際 *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri*』(1638) である。

この書物には、「雲のつくり方の始まり、背景に色のついた照明を当てる法、家やドアや窓やアーチがひっこんでいるようにみせる法、場面を突然暗くする（すべての蠟燭に機械的に一斉に覆いをかける）法、地獄を作る方法、俳優を速やかに舞台上に登場させたり、舞台から退場させる法、山や海（波をおこす彼の機械は特に独創的であった）や嵐、川、火事の場面を見せる法などに及んだ。これらのものはほとんどがイタリア全土に普及していただろう」¹²と書かれている。

ここから推測するに、17世紀中旬にはすでにヨーロッパ中に照明も含めたこれらの技術が波及していたと考えられる。サツバティーニの影響を受けたトレリらの機械仕掛けの効果は上記以上であり、トレリの照明技術は最低でも背景に色照明を当てることができ、かつ、舞台を一気に暗くする技術をもっていたと推測できる。

現在、一般的な照明方式は、直接照明、半直接照明、半間接照明、間接照明、拡散照明の約五つに大別できる¹³。このうち、バロック時代の舞台照明方式は拡散照明と反射鏡を利用した直接照明である。

拡散照明とは、光があらゆる方向に拡散する照明方法で、蠟燭やランプを剥き出しで設置する照明方式がこれにあたる。光度を上げる必要があった時は、一つひとつの灯の数を集めることで対処した。

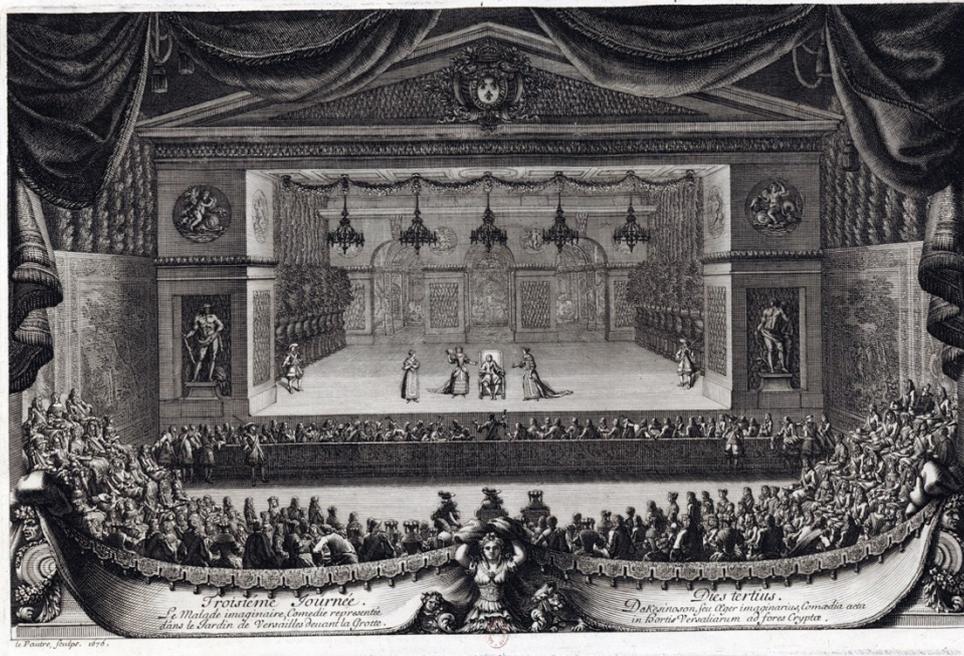
拡散照明の例をあげよう。1672年にカルロ・ヴィガラーニ (Carlo Vigarani, 1637?-1713) がヴェルサイユの庭園に祝宴のための仮設劇場¹⁴を建

¹² ティドワース、シモン『劇場：建築・文化史』白川宣力／石川敏男訳、早稲田大学出版部、1986年、110-111頁。

¹³ 石居正雄ほか『店舗・立地の戦略と診断』同友館、1994年、83頁。

¹⁴ 劇場がなかったヴェルサイユ宮殿に劇場建設の必要性が迫られたのは、ルイ16世とマリー＝アントワネット結婚式を祝う祝宴のためであった。王付第一建築家の

設した。ヴェルサイユの庭園劇場の版画には、サン・ピエトロ寺院の飾り天蓋を模した贅沢な装飾と、上部照明には、五つのシャンデリアが確認できる。1688年、ヴェルサイユ宮殿の庭園のイルミネーションだけでも24,000本の高価な蝋燭が使われていたといわれている¹⁵。



16

直接照明は、光線が対象物に直接照射する方式で、ほとんどの光線が目的方向に投げかけられるので、光が周囲に流れることはない。蝋燭やオイル・ランプ、ガス灯の場合は反射板や反射鏡を効率的に利用することで直接照明が可能となる。

時代が下がるにつれて、舞台上で使用される蝋燭やオイル・ランプの数が増え、大きな反射板が置かれるようになった。放射される熱が高くなって、18

アンジュ = ジャック・ガブリエル (Ange-Jacques Gabriel, 1698-1782) は時間と資金不足のために、大理石に見せかけた彩色木材を使用した。結果的には音響効果の上がった劇場が出来上がった。観客席は舞台と接するところで直線になる楕円形を採用し、垂直に高くなると同時に後方へ円形に広がっていく連続性が見られる劇場で、1770年5月16日に開場、翌日にはリュリとキノアのオペラ《ペルセウス *Persée*》が上演された。

¹⁵ シヴェルブシュ、前掲書、6頁。脚注として、アルトゥア・ロッツ『花火』ライブツイヒ、発行年記載なし(1940年)、66頁と書かれている。

¹⁶ モリエール《病は気から》(1673)。

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Troisième_journée._Le_malade_imaginaire,_comédie_représentée_dans_le_Jardin_de_Versailles_devant_la_Grotte.jpg (最終閲覧日 2022/9/14)

世紀から 19 世紀初頭にかけて俳優や観客の火傷や死亡事故が多発し、問題となっていた¹⁷。

18 世紀、劇場照明が目指した演出とは、絵画の明暗法であった¹⁸。俳優の演技や身振り、衣装、背景、そして照明までも、舞台上のものはすべて自然の模倣であるべきだと叫ばれていた時代であり、自然らしい照明効果を目指していた。

ノヴェールは、照明を部分的にあるいは全体的に分配する方法を知っていることが道具方 *Machiniste*¹⁹の才能と述べ²⁰、舞台全体をただ照らすのではなく、背景画をより良くみせるために、反射鏡を使用して効率的に照明を当てることを重視していた。ただし、当時の反射鏡での光の調整がどの程度できたかは、『手紙』からは判然としない。

当時の乏しい光源では舞台の中央まで光を届かせることはできなかったと推測できる。ただ、18 世紀になると、灯芯に関しても様々な改良がなされており、灯芯の材料や編み方だけでなく、特定の化学薬品を芯に染み込ませて耐久性と性能を強化した新しい灯芯が次々に生み出されていた²¹。1773 年にはフランスで初めて帯状の灯芯や平面状の灯芯が使用、その結果、炎はかなり大きくなり、火の壁のような光の平面の印象を与える炎が創りだされていたと考えられる²²。

¹⁷ 18 世紀中葉には、火災の防衛手段として煉瓦または石造りの劇場建築、観客席は音響効果のために木造が推奨した。観客席は、古代人が支持したという理由で半円形を好んだが、背景を生かすプロセニウム・アーチのために楕円型で妥協し、階段式ボックス席が勧められた（フランチェスコ・アルガロッティ伯爵（*conte Francesco Algarotti*, 1712-1764）著『オペラ論 *Saggio Sopra L'Opera in Musica*』（1755）に上記のことが書かれており、当時の作家たちに影響を与えたとティドワースは説明している）。ティドワース、前掲書、136 頁。

¹⁸ シヴェルブシュ、前掲書、198-199 頁。

¹⁹ 道具方は機械装置・照明を担当している。

²⁰ *Noverre*, pp.150-151.

²¹ シヴェルブシュ、前掲書、9 頁。シヴェルブシュは、ミカエル・シュレーダー『アルガン式燃焼器、1780-1800 のフランスとイギリスにおけるその原型と発展』オーデンセ、1969 年、124-125 頁を参照。

²² シヴェルブシュ、前掲書、9 頁。シヴェルブシュはシュレーダー、前掲書、123 頁を引用。

照明方式については、主な光源が灯芯と燃料による照明であった時代には根本的な変革は起きなかった。そのため、17、8世紀の舞台照明の方式は、19世紀初頭まで受け継がれることとなった。

次にオイル・ランプの技術発展による照明効果を確認する。アルガン灯（アルガン式ランプ）とは、1774年に燃焼とは酸素との結合であることを説いたラヴォワジエ（Antoine-Laurent de Lavoisier, 1743-1794）の燃焼理論を実地に応用したで、アルガン（François-Pierre-Amédée Argand, 1750-1803）によって発明されたランプであり、筒形の灯芯部分に油壺を直結した形式のオイル・ランプであった²³。フランスでは、カンケ（Antoine Quinquet, 1745-1803）が、1784年にアルガン灯を改良し、「カンケ」の名前をつけて販売したため、カンケ灯と呼ばれていた。

カンケ灯が傑出している点は灯芯の形の一新である。灯芯は小さなロール状に形成されていたため、炎がロール状に燃え、灯芯が中空だったことから、外側と内側から二重の通風が得られたことで燃焼温度が上がり、炭素粒子が残らず燃えたことで、煤の発生が抑えられた。後に炎を閉じ込めるガラス製のほや（ガスシリンダー）がつけられたことで、通風効果が一層高まり、炎を乱す空気の流れを防ぐことにも成功した。さらに、灯芯を上げ下げして炎の光度を加減することも可能となり²⁴、人々は静かで安定した照明を手に入れたのである。

当時の反射鏡は、無駄に放散する光を照明すべき対象に向ける金属製の鏡で、凹面状をなしていた²⁵。凹面反射鏡を使用して照明の光を集め、一定の方向へ導く照明は、自然に反した下からの光ではなく、自然界を模した上部

²³ 1783年の化学者ピエール・ジョセフ・マケの報告（「法外に明るく、活気があり、まぶしいといってもよい。その点で、現在使われているあらゆるランプを上まわっている。煙もいっさい出ない」）を引用し、アルガン灯の光度を述べているが（シヴェルブシュ、前掲書、10頁）、比較が曖昧なため、前形状のランプと比べてどのくらい明るくなったのかは判然としない。

²⁴ 同書、10-12頁。

²⁵ Lavoisier, Antoine-Laurent, *Oeuvres de Lavoisier*. Tome 3, (Ed.) Dumas, J.-B. / Grimaux E. / Fouqué, F.-A., Paris. 1865, pp.18-19.

と水平の光であり、舞台に絵画のような明暗を描き出すことが最大の目的であった²⁶。

自然らしい光は、遅くとも1800年頃には舞台の大勢を占めていた²⁷。観客が舞台背景まで見えるようになると、新しい照明に合わせた衣装や背景の色も求められるようになった。それは、未来の光源であるガス灯、そして電灯へと移行する際にも起こった舞台上の表現や演出方法の変化と共通する。

光の演出が可能になると、背景画に描かれた光の筋に合わせて照明の本物の光を当てることが困難になり、舞台背景における光の描き方に変化が生じた。二次元の絵による舞台背景から三次元の建造物の舞台背景へと移行していったのは、自然な光を表現しようと目指した諸芸術家が、自然主義的な傾向を求めた現れといえよう。

次に、蠟燭やオイルによる照明の弊害について言及する。これらの照明の欠点は廃油・煤などの汚れと、火災の問題である。廃油関連の問題点を上げると、油性の煙の臭いは衣装などの布製品に染みつき、幕は煤だらけになり、役者の頭には火の粉がおち、濁った煙は天井へと上昇して客席のシャンデリアから油滴が落ちることがあった。劇場は上演中の油滴対策として、10人ほどの男性を雇ってシャンデリアの真下に配置した。「シャンデリアの騎士たち」と呼ばれた彼らは、油よけになるだけでなく、率先して拍手するサクラの役目を負っていた。照明がガス灯へ変わって油滴対策とは無縁となると、拍手で観客を誘導し、劇場側のミスを隠すというサクラの役目だけが残った²⁸。

サクラは組織化された商売になり、劇場の様々な関係者、作曲家、台本作家、装置家、歌手などから謝礼金を受け取っていた。サクラは大衆の趣味を左右するだけでなく、公演の妨害者を排除し、観客には主役の登場や聴きど

²⁶ 光度が弱く舞台前面にしか照明が当たらなかった時代の背景画には、その薄暗い照明にふさわしい背景が必要であった。それが、光を絵として描いた背景で、光線、影、朝焼けや夕焼けなどが、背景にすでに描かれていた。

²⁷ シヴェルブシュ、前掲書、206頁。

²⁸ 高橋信良「19世紀後半のパリ演劇事情—照明の発展と演出家の登場—」『千葉大学国際教養学紀要』第5号、2021年、57頁。Degaine, André, *Histoire du Théâtre dessinée*, Paris, Nizet, 1992, p.277.

ころ、終演を知らせた。歌手への鼓舞、誤ったピッチに対して音を立てて聞こえないようにするなど、劇場側にとってもなくてはならない存在となっていたのである²⁹。

火災対策については、照明器具を常に清潔に保って管理しなければ、火災に直結するため、すべてのガラスと反射板を毎日徹底的に清掃する必要があった。また、あらゆる種類のすべてのオイル・ランプに、同時にオイルを最大限に充填する必要があり、不均一な炎を避けるために、すべての芯は同じ高さに統一し、ハサミで切り揃える必要もあった。

例えば、トリノのテアトロ・レアルでは、照明を対象にした規制³⁰が執行され、そこには11の規則と6の罰則があった。主な規則は、照明器具は常に清潔に保つ必要があるため、すべてのガラスと反射板を毎日徹底的に清掃すること。すべてのランプに同時にオイルを最大限に充填すること。清掃後、照明をおこなう30分前にテストすること、フットライトのオイル容器は一日おきに満たすこと、舞台上に油がこぼれた場合に備えて、石灰石³¹で満たされた容器を常に用意しておくこと、役者の楽屋は、照明係が適切に管理し、照明係は、緊急時、特に火災時に備えて劇場内の鍵をすべて開ける権限があるなど、オイル・ランプの芯の直径に至るまで細かな規則があった。これほど劇場における火災は大きな問題であったのである。

劇場の災害のリストをみると、火災の数は蠟燭照明の使用で上昇し、オイル・ランプで下降し、ガスの使用で再び上昇する³²。少しでも舞台係が不器用だと、照明の棚の中のランプが倒れてしまい、内部に大きな油染みができるばかりか、オイルが役者や舞台裏の人にも飛び散ってしまっていた。

手間のかかるオイルから離脱し、新たなテクノロジーのガスを利用した舞台照明に劇場関係者が期待を抱いたことは容易に想像できる。加えて、新た

²⁹ 竹原、前掲書、63-64頁。

³⁰ *Regulations in force at the Teatro Reale, Turin, 1834.*, Rees, Terence, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, London, The Society for Theatre Research, 1978, pp.7-8.

³¹ 舞台上に油がこぼれた時の吸収剤として、イタリアでは石灰石を使用していたが、イギリスではおが屑を用意していたため、その臭いも問題となっていた。Rees, *op.cit.*, p.7.

³² Moynet, Georges, *Trucs et décors*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p.238.

な光源によって、舞台表現に革新的な変化が生じた。光源の変化によって大きな影響を受けた舞台芸術のひとつがバレエである。

第3項 舞台照明——ガス灯——

舞台照明において、オイル・ランプ、ガス灯、電気と、歴史上最大の技術革命が見られたのは19世紀だった。ガス灯の進化に関しては、短期間で初歩的で原始的なものから洗練されたものへと変化した。灯芯を使用する光源と使用しないガス灯では光色に大きな違いがあったことは明白で、舞台の制作や演出方法は大幅に変更された。

テクノロジーの進化に伴い、人の手間の節約について考えてみると、蠟燭が使用されていた大規模な施設では、蠟燭の固定と蠟の処理、清掃に至るまで、必然的に費やされる時間と労力が容易に想像できる。蠟燭の代わりにオイル・ランプを使ったとしても、ガラス、反射鏡、ほやの掃除、芯のトリミングやオイルの継ぎ足しなどにかかる時間と労力が非常にかかる上、煤や廃油などの廃棄物や、燃焼時の臭いも発生する。ところが、ガスの場合は、ガス灯の導入費用やガスの費用は別にしても、こうした問題から解放される革新的な照明技術であった。劇場がガスを新しく採用する際、ガス灯は既存の照明器具と置き換えるだけで設置できたため、照明の革命は速やかにおこなわれたのである。

ガス灯は当時、多くの人々の関心を集めたが、学術的な注目はほとんどなく、フランスには資料がほとんど残されていないのが現状である³³。これは、大衆に発信する広報活動は盛んだったのに対して、照明を扱う道具方の

³³ マルキエは照明技術に関する文献として Pécastaing-Boissière, Muriel, (auteur), *Les Actrices victoriennes. Entre marginalité et conformisme*, Paris, l'Harmattan, 2003. pp.105-107. をあげたうえで、「私の知る限り、イギリスに反してフランスにはこのテーマに関する研究はない（筆者訳）」« Il n'existe à ma connaissance pas de travaux sur le sujet en France, contrairement à la Grande-Bretagne » と述べている。Marquié, *op.cit.*, p.113.

地位が舞台裏業務内で低かったために記録が少なかったことが原因ではないかと推察する。

ガス灯の演出

イギリスにおける舞台のガス灯照明は 1817 年に始まっていた³⁴。フランスのオペラ座では、サル・ル・ペルティエ開場の一年後の 1822 年 2 月 6 日に初のガス照明作品である全 3 幕のオペラ = フェリ《アラジン、または魔法のランプ *Aladin ou La Lampe merveilleuse*》が上演されたことから、サル・ル・ペルティエ建設の際に、すでにガス導入の建設計画が組み込まれていたと考えられる。パリでは、バレエ上演を許可された二つの劇場であるサン = マルタン劇場とゲテ座 *Théâtre de la Gaîté* にもガス灯は導入された。

1822 年からオペラ座で舞台装飾を担当していたピエール・シセリ (Pierre Ciceri, 1782-1868)³⁵は、ガス灯の可能性を生かして、より広い空間を照らした

³⁴ 1817 年 8 月 6 日、リセウム座 *Lyceum Theatre* のプログラム *playbill* に「今晚、舞台全体にガス灯が導入される」との情報が掲載された。その後、様々な活動や導入が行われ、その最初の成果が 9 月 6 日の夜にドーリーレーン *Drury Lane* で発表された。翌朝の「タイムズ *The Times*」紙には、「昨晚、この劇場がオープンし、夏休みの間に改善された点を示すために、非常に多くの観客に向けてライトアップされた〔…〕舞台の側面にガス灯を導入することで、かなりの改善が見られる。舞台上には、それぞれ 18 個のランプが垂直に 12 列に並んでおり、プロセニアムの前には 80 個のランプが並んでいる。これらの照明から期待される利点は、主に、場面の内容に応じて、照明の強弱を即座に調整できるということである (筆者訳)」
« Last night this theatre was opened, and lighted up to a very numerous company to show the improvements which have been effected during the summer recess [...] A considerable improvement, we think, will be found in the introduction of *gas-* lights on the sides of the stage, on which there are twelve perpendicular lines of lamps, each containing 18, and before the proscenium a row of 80. The advantage anticipated from these lights consists mainly in the facility with which they can instantly be arranged, so as to produce more or less of illumination, according to the particular description of the scene »と記載された。なお、外観、ホール、階段にガス灯が使用されたのは 1815 年からである (Rees, *op.cit.*, p.9.)。ロンドンでは 1806 年に市のガス製造設備ができてガス管の埋設が始まり、1823 年までにガス灯は英国の主な都市に行き渡った。パリでガス灯が一般化したのは 1840 年代であった (乾正雄『ロウソクと蛍光灯』祥伝社、2006 年、63 頁)。

³⁵ フランスのデザイナー、パリ・オペラ座の舞台装置主任。舞台に初めてガス灯を

り、強弱をつけたり、方向性のある照明を設定し、セットや照明がバレエの幻想的な雰囲気を引き立てるのに貢献した。

1831年6月、サル・ル・ペルティエが改修工事を終えて再開³⁶、1831年にオペラ座の支配人に就任したルイ・ヴェロンは新しく導入した照明の重要性に注目していた。ヴェロンは劇場通信欄に、ガス灯の光は目を疲れさせるといふ反対意見もあるが、新しいテクノロジーに期待していると主張した³⁷。ガス灯とオイル照明、それぞれの光の利点と欠点については以下のように示されている。

ガスには他にはない予想のつかない変化がある。観客とバレリーナを隔てる炎のへりは、時に愛撫し、時に平手打ちする。その強烈な光の下で、繊細な線は消えて無意味なものになり、粗く強調された解体され、消えて柔らかくなり、詩的なものになる
.....。

ランプは妖精である。色調を歪め、人相を変えてしまう。最もきれいな顔を煤けさせ、もっとも黒ずんだ肌に大理石のような艶と輝きを与える。その魔法によって、〔欠点であった〕大きな口は「表現力」に、大きな鼻は「特色」となる.....³⁸。

用いた。『オックスフォード バレエ ダンス事典』207-208頁参照。

³⁶ 1847年と1853年にも改築された。

³⁷ *Le Courrier des théâtres*, 31 mai 1831.

³⁸ 筆者訳。〔〕筆者補。« Le gas a des caprices à nuls autres pareils. L'ourlet de feu qui sépare le public de la ballerine est pour celle-ci tantôt une caresse et tantôt un soufflet. Sous sa lumière intense, les lignes fines et délicates s'atténuent et s'effacent jusqu'à l'insignifiance tandis, que les traits grossiers, accentués, mal équarris s'estompent et s'adoucissent jusqu'à la poésie...

La rampe est fée. Elle fausse les tons et transforme les physionomies. Elle enfume les teints les plus clairs, et donne aux peaux les plus brunes et les granulées le poli et l'éclat du marbre. De par sa magie, une grande bouche devient *de l'expression* et un grand nez *du caractère...* » Un vieil Abonnè (pseudonyme de Paul Mahalin), *Ces demoiselles de l'Opéra*, Paris, Tresse et Stock, 1887, p.43.

上記の引用から、ガスは高温で、特にフットライトが熱くて危険であったこと、光の性質としては、炎のゆらめきがないので、表情をそのまま照らし出すことはできるが、輪郭をぼやけさせたことがわかる。オイル・ランプ照明の光は、ゆらめきがあるために表情を歪めるが、肌質を補正して大理石のようにみせ、さほど美しくない女優を美しく魅せる効果がある。ガス灯とランプ、両方の利点を得るために、併用での照明方法が採用された³⁹。

併用照明については、ゴーチエが「オペラ座ネズミ *Le Rat*」(1866)⁴⁰の中で、照明係がいくつものカンケ灯をつけた棒をもって走り回っていたと示している通り⁴¹、長い期間共存関係があったことは明らかである。

演出効果については、どのようなものであったかということ、1831年の「ミュージカル・レビュー *La Revue musicale*」紙に成功例が挙げられている。そこには、「大量の光を一点に集め、その効果を相乗させて、散乱する影を排除するための設備であり、場合によっては最も見事な結果をもたらすことがある。その一例が、《ウィリアム・テル》第2幕の山頂を彩る朝日である」⁴²と記されている。

ロッシーニの代表作の一つで、フランス語で書かれた全4幕のグランド・オペラ⁴³《ウィリアム・テル》で、ガス灯とオイル・ランプの両方の特性を

³⁹ 光源の併用は光の演出以外にも、ガスの弊害のために実施されていた。「ガス灯には光量の加減は容易にできるという利点があったものの、室温がすぐに上がり、臭いはひどく、ガス漏れも頻繁に起こったため、フットライトだけはオイルのままにしておくしかなかった」高橋信良、前掲論文、59頁。

⁴⁰ Gautier, Théophile, “*Le Rat*”, *La peau de tigre*, Paris, Michel Lèvy Frères, 1866, pp.327-348. オペラ座ネズミは舞踊学校の生徒のことで、女性ダンサーになる予定の子供(8歳から14、15歳で、16歳は最高齢)を指す。オペラ座は舞台の遠近法の演出の際にも、彼女たちを舞台に登場させていた。

⁴¹ *Ibid.*, p.330.

⁴² 筆者訳。« Les facilités qu'il y a dans ce système à réunir sur un point une masse considérable de lumière, à en fondre l'effet, et à éviter le cliquetis des ombres éparses, peut avoir dans certains cas les résultats les plus heureux. On en a vu un exemple dans le lever du soleil dorant le sommet des montagnes au deuxième acte de *Guillaume Tell* » *La Revue musicale*, 4 juin 1831, Année 5, Tome XI, p.142.

⁴³ 1820年台初頭からパリで盛んになり、19世紀を通して20世紀に至るまでフランスを超えて影響力を持ったオペラのジャンル。壮麗さを好むフランス趣味が特質的で、舞台装置家のセセリと照明専門家のルイ・ダケール(写真の開発者)の影響力、1830年代には、台本作家のユージェーヌ・スクリーブの作品によって一つの様式が確立、オペラ座総裁のルイ・ヴェロンが作曲家をまとめたことで、一つのジャ

活かした演出方法は成功した。山に効果的に照明を当てて「自然らしい」光の演出ができていたこと、そして、光を集約した一点の照明で、太陽光の模倣としての表現ができたと推測できる。

次の引用は、ヴェロンが自費する《悪魔のロベール》の照明演出の成功例であり、ガス灯照明をプロセニウム・アーチの枠周辺に設置し、舞台を照らしたことで、「回廊」の月光の表現に成功したと書かれている。

舞台照明は最も重要な業務である。《悪魔のロベール》の回廊の装飾に「月光」の効果を出すために、プロセニウム・アーチ上部の中に置かれたガス照明用の箱⁴⁴や支持枠、あるいは垂れ幕の下に隠されたランプなど、フランスのオペラ座の舞台裏にガスが初めて使用されたのは、私の指示によるものであった。私の指示のもと、デュポンシェル氏の特別監修のもと、装飾の塗装、舞台装置のセッティング、照明環境が非常に進歩した。〔…〕花火製造術はオペラ座の業務部門長の舞台裏業務にもある。《悪魔のロベール》の聖歌隊の歌に合わせて点灯するランプ、太陽や火の演出など、明るく素早い光が不可欠なあらゆる驚きすべてはこの業務部門に関連しており、ある程度の指導と多くの技術と慎重さが同時に求められる⁴⁵。

ンルとして影響力を及ぼした。グランド・オペラは4ないし5幕からなる作品が典型的で、機械仕掛けを機能的に使用して天変地異を演出していた。ウォラック、ジョン／ウエスト、ユアン編著『オックスフォード オペラ大事典』大崎滋生／西原稔監訳、平凡社、1996年、209頁。

⁴⁴ フランスではウルス herse。イギリスではガス・バッテン gas batten、バッテン batten、ボーダー・ライト border light、シンプライ・バッテン simply batten などと呼ばれていた。Rees, *op.cit.*, pp.36-37.

⁴⁵ 筆者訳。「L'éclairage de la scène constitue un service des plus importants. C'est sous ma direction que le gaz a été employé pour première fois dans les coulisses de l'Opéra français, soit dans des boîtes fermées placées dans les cintres pour produire l'effet du *clair de lune* dans la décoration du cloître de *Robert le Diable*, soit sur des portants, soit dans des rampes cachées sous les frises. Pendant ma direction, la peinture, la plantation et l'éclairage des décoration ont fait d'immenses progrès, sous la surveillance spéciale de M. Duponchel. [...] La pyrotechnie aussi dans les coulisses de l'Opéra son chef de service. Les lampes qui s'allument par en chantement dans le choître de *Robert le Diable*, les effets de soleil ou d'incendie, toutes les surprises où une vive et prompte lumière est indispensable,



46

ヴェロンの記録とシセリのデザインから想像するに、舞台は月光と尼僧の白い衣装を効果的に表現するために、白から黒（影）への単色のグラデーションで統一され、光の当たる箇所は青白く照らされていたと考えられる。灯芯をもつ赤系の炎に比べると、ガスの炎は青緑系のほぼ無色であるため、舞台上の白色系の世界観を目の当たりにした観客は、月光に照らされた回廊にさぞ驚いたことだろう。

《悪魔のロベール》の製作費については、「回廊」に43,543フランを費やすこととなったが大成功を取めたという⁴⁷。特に、〈尼僧のバレエ〉には、

se rattachent à ce service, qui exige tout à la fois une certaine instruction, beaucoup d'adresse et de prudence. » Véron, Louis, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Tome III, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, pp.255-256.

⁴⁶ ピエール・シセリ 〈尼僧のバレエ〉

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Pierre-Luc-Charles_Cic%C3%A9ri_-_Eug%C3%A8ne_Cic%C3%A9ri_-_Philippe_Benoist_-_Adolphe_Jean_Baptiste_Bayot_-_D%C3%A9corations_de_th%C3%A2tre%2C_Robert_le_diable%2C_3e_act.jpg
 (最終閲覧日 2022/9/16)

⁴⁷ Allévy, Marie-Antoinette, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Librairie E. Droz, 1938, Genève, Slatkine Reprints, 2011, p.102.

薄くて軽いモスリン製の白い衣装を取り入れたことで、ガス灯照明と衣装による相乗効果は、これまでの演出を刷新した。

あかり枠

蝋燭やオイル・ランプの照明の時代から、蝋燭等の設置場所としてプロセニウム・アーチを利用した大規模な照明設備があかり枠であった。このあかり枠は三つの照明部分から成り立っていた。一つ目は俳優たちを足元から照らしだすフットライト、二つ目はプロセニウム・アーチと書割に取り付けられた側面照明、三つ目はプロセニウム・アーチ上部の一文字に取り付けられた反射光で下方を照らしだす上部照明である。ただし上部照明は、蝋燭やオイル・ランプ、ガス灯では光源が弱すぎて、遠くまで効果的に光を当てることができないため、常設照明ではなかったらしい⁴⁸。側面からの照明も同様で、外縁からの光が中央まで届かなかった。

あかり枠のうち、俳優たちに近い位置で光を効果的に当てることができた唯一の照明はフットライトであった。しかし、フットライトは、唯一の実用的な照明であったのにも関わらず、下から照らす光であったため、灯芯のある光源では俳優たちの顔を歪ませるという大きな欠点があった。

特に、オイル・ランプの時代まで、フットライトは舞台全体を照らしだす効果はなく、フットライトが設置された縁に一筋の光をあてるくらいでしかなかったと思われる⁴⁹。

⁴⁸ シヴェルブシュ、前掲書、200頁。シヴェルブシュは上部照明があまり使用されていなかったことの根拠として、「上部照明が一般に広く使用された常設の照明だったと証明することはできない」（カール＝フリードリヒ・バウマン『一八世紀中期以降の舞台照明の発展と応用』学位論文、ケルン、1956年、21頁）を参照。同書、253頁。

⁴⁹ 同書、202頁。



上記に掲載した絵画から、フットライトが最も効果的な照明であったことがわかるだろう。しかし、蝋燭照明の時代では、フットライトのある舞台の縁から俳優が三步も後退すると、十分に照明が当たらなくなり、俳優の顔が観客に見えづらくなった。そのため、俳優たちは不必要に舞台前面に群がり、不自然な様を晒すことになったのである。

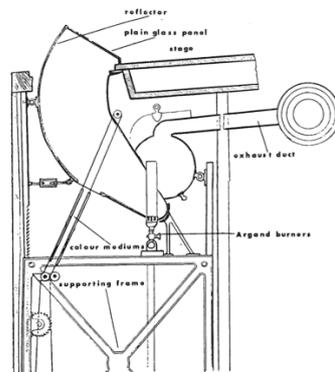
その一方で、下記図版のように、背の高すぎるフットライトのせいで観客の視線の妨げとなるため、フットライトの高さを半分くらいにするべきという声が上がった。

⁵⁰ アドルフ・フォン・メンツェル (Adolph von Menzel, 1815-1905) 「ギムナーズ劇場 *Théâtre du Gymnase*」 (1856)。1850年代のギムナーズ劇場の照明はガス灯と思われる。

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolf_Friedrich_Erdmann_von_Menzel_046.jpg#/media/File:Adolph_Menzel_-_Th%C3%A9%C3%A2tre_du_Gymnase_in_Paris_-_Google_Art_Project.jpg (最終閲覧日2022/9/14)



フットライトの高さの問題にいち早く対策を立てたのはパリ・オペラ座であった。1861年7月、サン・ルイ大学の化学・物理学教授リサジュー (Lissajous) の設計をもとに、メロン&ルコック社が製作した新しい半埋込式フットライト⁵²が設置されたのである。



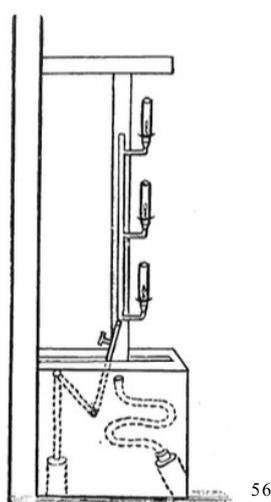
⁵¹ ハー・マジェスティーズ劇場のガス灯によるフットライト。Gas float at Her Majesty's Theatre. *Illustrated London News*, 43, 1863. Rees, *op.cit.*, p.23. フットライトの位置にある裸のガス噴出器は風に弱かったため、フロートにはランプガラスを備えたバーナーが設置されることが多かった。保護されていない炎は、舞台上の演者にはもちろん、観客やオーケストラボックスにいる楽団にとっても危険なものであった。バーナーが舞台の高さに固定されているため、光が観客らの目に入らないように、客席側にも金属のシールドが不可欠であった。ガスの高温の炎による火事の危険性は別としても、演者たちへの健康被害、例えば、燃焼生成物の吸入や目の損傷などがあったことも推察できる。

⁵² このメーカーは、おそらく同じデザインで英国特許 (No.1711) を取得している。*Ibid.*, p.25.

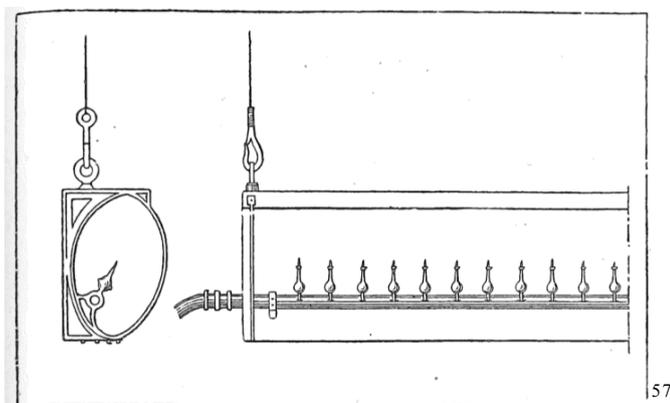
⁵³ ガス灯のフットライト構造。Patent gas float of Melon and Lecoq, *British Patent no.1711* (1861). *Ibid.*, p.26.

原理的には、バーナーの列は舞台の下に沈み、煙突の主要部分、バーナーの炎の主要部分は、舞台の幅いっぱいに配置され、湾曲した金属製の反射板の内部に取められていた。この反射板は、ステージの高さより下で生み出された炎を、カーブの内側でより効率的に反射させ、舞台上に放出した。

バーナーの炎が舞台下に設置されたことで、舞台上の人々が炎に直接触れることは無くなり、特に多かった女性ダンサーのスカートに炎が燃え移る事故は多少とも防がれた⁵⁴。ダンサーの事故を未然に防ぐようなフットライトの改善はここままで、その後はあまり進歩しなかった⁵⁵。



側面照明



上部照明

光が確保できる舞台袖の照明、側面照明は重要で、木の柱に取り付けられた垂直のパイプから供給されるバーナーによる照明が基本構造であった。舞台袖の大きさと配置に光を合わせることができるよう、吊り下げられたり、誘導されたりして、限られた範囲での移動が可能になっていた。ガスの供給は支柱の動きに合わせて伸縮するジョイント式の金属パイプによって保たれていたのである。

⁵⁴ Cf. *The Builder*, 20 (1862), 888. *Ibid.*, p.26.

⁵⁵ *Ibid.*, p.27.

⁵⁶ Gas wing (schematic) at the King's Theatre, Haymarket. G. Aldini, *Memoria sulla illuminazione ...* (Milan: 1820). Rees, *op.cit.*, p.32.

⁵⁷ 金属製の上部照明を金属製ケーブルで吊り下げたもの。Moynet, M. J., *L'envers du théâtre : machines et décorations*, Hachette, Paris, 1874, p.105.

側面照明には様々なガスバーナーが採用され、保護用のガラス製煙突を備えているアルガン式バーナーは最も安定した光を放つが、ガスの消費量の点では最も高価であった⁵⁸。

上部照明に関しては、上記の図版のように、プロセニウム・アーチを横切る板金製の楕円形の円筒のものであり、金属製の開放部から内部に設置されたガスの光が放射される形状であった。この装置は、舞台上の人が熱で危険にさらされない位置に金属製のフックで吊り下げられていた⁵⁹。ただ、反射鏡の効果は少なく、煤で覆われがちで、消費されるガスの単位あたりに生成される光の割合を計算した場合、非常に非効率だったらしい⁶⁰。上部照明の筒が金属製に変わったのは、過剰な炎とその熱によって非常に乾燥していた舞台上で、木製の筒が燃えるのを防ぐためであった。

19世紀後半になると、バーナーはその形状にかかわらず、ニブ nibsとして知られており、ガス管の圧力が上がるとニブで炎が長くなるようになり、それによって光度を調節することが可能になっていた。

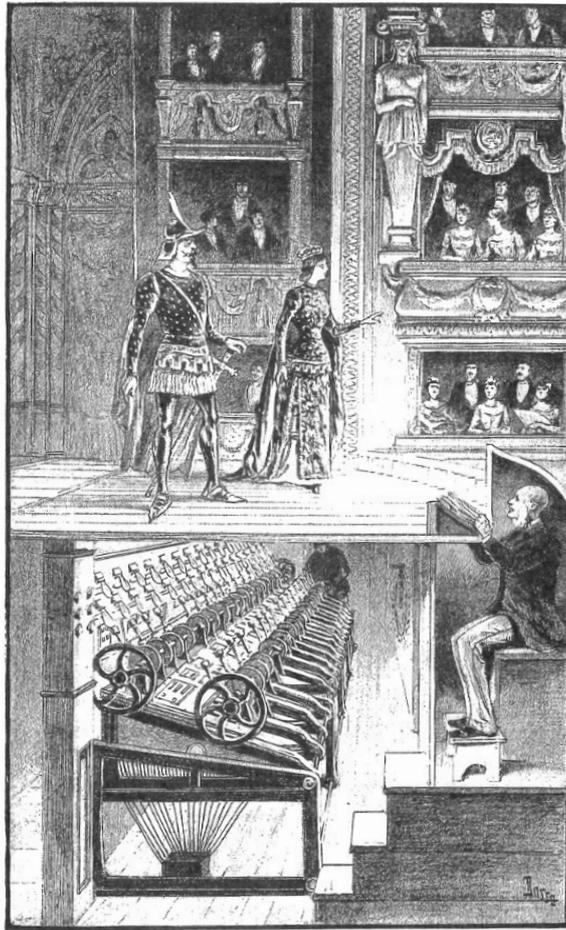
炎のゆらめきが少ないガス灯は、プロセニウム・アーチ内を広範囲に照らして魅惑的な雰囲気を作り出し、青白い炎は女性ダンサーの輪郭を曖昧にして夢幻的な世界観を創り出した。バレエの白い演出のためには、観客の目を奪うほど舞台を明るく照らし、投射を乱用していたので、演劇の普通のセットに切り替えると、まるで地下室でろうソクの光を節約して上演しているような状態であったらしい⁶¹。ガス灯の効果から推測すると、ノヴェール時代の舞台上の明るさとガス灯による明るさには大きな差があったと推測できる。

⁵⁸ *Ibid.*, pp.31-32.

⁵⁹ Moynet, M. J., *op.cit.*, p.106.

⁶⁰ Rees, *op.cit.*, p.35.

⁶¹ Moynet, G., *op.cit.*, p.244.



62

上記の図版は照明の裏方のものである。ガスや電気による一斉操作が可能となると、舞台や客席からひかれたパイプや電線は劇場内の決められた場所を通過し、オン、オフをおこなうことができるタップやスイッチが設置された場所に繋がっており、照明の配電盤 *jeu d'orgue*⁶³には、照明の責任者が常駐し、操作することが可能となった。劇場全体で得られる照明効果については、舞台と観客席分け隔てなく、夜の演出が必要な場合には舞台の照明を落とすのに合わせてシャンデリアの照明も管理部で落とすことが可能となった。

⁶² 「オペラの照明のための配電盤の働き *Le jeu d'orgue pour l'éclairage de l'opéra*」
Ibid., p.245.

⁶³ 壁を這うガス管によってパイプオルガンのようにみえたことから、パイプオルガン *orgue* と名付けられたという。電気の普及によって、パイプオルガンの外観は変わってしまったが、名前だけはそのまま使用されている。*Ibid.*, p.244.

ガスを使う場合は、タップキーを多めに開けたり少なめに開けたりして流れを変えた。シャンデリアに専用の回路があったように、舞台照明にもフットライト用、上部照明用など専用の回路があった。光度は調節でき、消灯するまでのすべての光をグラデーションで演出できた。舞台の広さを把握している責任者の指示で、助手は各レバーの操作をおこなっていたのである⁶⁴。

ガス灯はとても便利で使いやすかったが、危険なものであった。背景などのセットの後ろやプロセニウム・アーチ周辺の四方向でガスは激しく燃えており、あかり枠を常に熱し続けていた。ガス灯でのプロセニアムの平均温度は30度まで上がっていたという⁶⁵。

ガス灯照明の構造から推察すると、女性ダンサーが舞台袖に待機している時に側面照明の裸火に衣装のスカート部分の柔らかい布地が触れ、引火する可能性が一番高く、プロセニウム・アーチを縁取るカーテンにも火が回り、大火災となったと考えられる。

火災の可能性はそれだけでない。接続の不具合でのガス漏れもあり、当時は上から下まで飽和状態となったガスの圧倒的な臭いが充満していた⁶⁶。この未燃焼ガスは、空気と混ざってあらゆるところに循環し、乾燥した木の隅々にまで溜まっていった。劇場は、役者やダンサーが風邪をひかないようにと外気を遮断している場合が多く、未燃焼ガスはゆっくりと蓄積していた。こうした理由から、不幸にして炎が上がってしまった時には、爆発のように一気に炎上した。光源の質の向上もさることながら、熱や未燃焼ガスの恐ろしさから、テクノロジーの進歩とともに電気照明が発展すると、そちらに置き換わっていったのである。

⁶⁴ *Ibid.*, p.247.

⁶⁵ *Ibid.*, p.240.

⁶⁶ *Ibid.*, p.239.

ライムライト

当時の照明で重要な役割を果たす照明のもう一つが、ライムライト（石灰灯）lime-light⁶⁷である。球状または棒状に生成した生石灰（酸化カルシウム）を酸素と水素を別々の管から同時に噴出させて点火した高温の火炎（酸水素炎）で吹き付け、白熱した石灰から発した光をレンズで集光して照明として用いた光である。高温になった石灰は熱放射を起こし、強烈な白色光を発する。この白色光線がライムライトで、アーク灯⁶⁸が普及する前は舞台照明として盛んに利用された。

ライムライトは、トーマス・ドラモンド（Thomas Drummond, 1797-1840）が測量に役立つことに気づき、1825年に実用版を製作した。ドラモンドはオイル・ランプと反射鏡を利用した実験後に、マグネシウムや亜鉛の混合物、そして、直径1センチ程度の小石灰の玉を高酸素で加熱する実験をおこなった。実験結果は、オイル・ランプと比較して、白熱酸化マグネシウムの光は16倍、酸化亜鉛は31倍、生石灰は37倍の強さであった⁶⁹。

ドラモンドの実験に手を加えて発展した技術では、酸素と水素の二本のパイプが並んでバーナーに送られ、ガスが混合されて噴射口から放出されて点火する仕組みとなり、それが完成するとより強力な光源となって、遠くまで光線を投射できるようになった。

舞台上で初めてライムライトが使われたのは、1837-8年のコヴェント・ガーデンで上演されたW・C・マクリーディ（W. C. Macready, 1793-1873）のパントマイム劇といわれている⁷⁰。フレデリック・ゲイ（Frederick Gye, 1781-1869）が専用していたテクノロジーといわれており⁷¹、光の演出に特別な効

⁶⁷ Rees, *op.cit.*, pp.42-64.

⁶⁸ 舞台上でアーク灯として使用されていたのは、エレクトリック・カーボン = アーク Electric carbon-arc といわれるもので、二本の炭素フィラメント間を電流がすばやく流れることで、光を発生するものであった。

⁶⁹ *Ibid.*, p.42.

⁷⁰ 1838年1月15日の日記と、老齢の俳優ジェームズ・アンダーソン（James Anderson）がW・J・ローレンス（W. J. Lawrence）に送った手紙に基づく。*Ibid.*, p.44.

⁷¹ リーは、1837年にフレデリック・ゲイがライムライトの独占的所有者であったとすれば、彼の発明が代理人名義で特許された可能性もあるし、他の人の発明に対す

果を与えることはできたが、その費用が高すぎたため、マクリーディは一週間しか利用できなかつたらしい⁷²。

その後、酸素と水素用にそれぞれ一つずつ、二本のパイプが並んでバーナーに通され、ガスがジェットから点火する前に混合される設計になると、より強力な光源となった⁷³。この構造によって、以前よりも長い距離に光のビームを投射することができ、さらに大きくてより強力な照明演出を可能にした。ライムライトは劇場に強力なスポットライトをもたらしたのである。

新しい照明がどのような効果をもたらしたのかというと、当時、劇場側によって新しい照明の告知はあったが、当時の劇評では特に注目されることはなかった。「隣接する教会の窓から差し込む光と、処刑を待つ遠くの群衆を照らす淡い月明かりが、大きな効果を生み出していた」⁷⁴という、リーが引用した数少ない劇評から判断するに、背景の絵画に光を描いて光を表現していただけではなく、照明によって月光を演出できていたことが想像できる。

ライムライトの人気が高まるにつれ、生石灰の取引が急増すると、その加工に特化した商売が生まれた。ライムライトの安定した光を保つためには、石灰の常に新しい面を加熱する必要がある、照明係は数分ごとに加熱面を調整する必要がある、火傷の危険に常にされていた。

費用、危険性ともに高かったのは酸素と水素のガスであった。どちらのガスも激しい炎を引き起こす可能性がある危険があるもので、19世紀に科学のなかで、最も高温の炎を生み出した⁷⁵。酸素と水素は革製、のちゴム製のガスパックで劇場に供給され、ガスは圧力板（二重の板でガスパックを均等に押すための板）を使って放出された⁷⁶。誤ってガスパックの中に混合したガスが逆流すると爆発してしまうので、裏方は常に危険と隣り合わせの作業が要されたのである。

る権利の賃借人だった可能性も高いこと、そして、彼の息子のフレデリック・ゲイ（Frederick Gye, 1810-1878）は特許権者であったと述べている。 *Ibid.*, p.44-45.

⁷² *Ibid.*

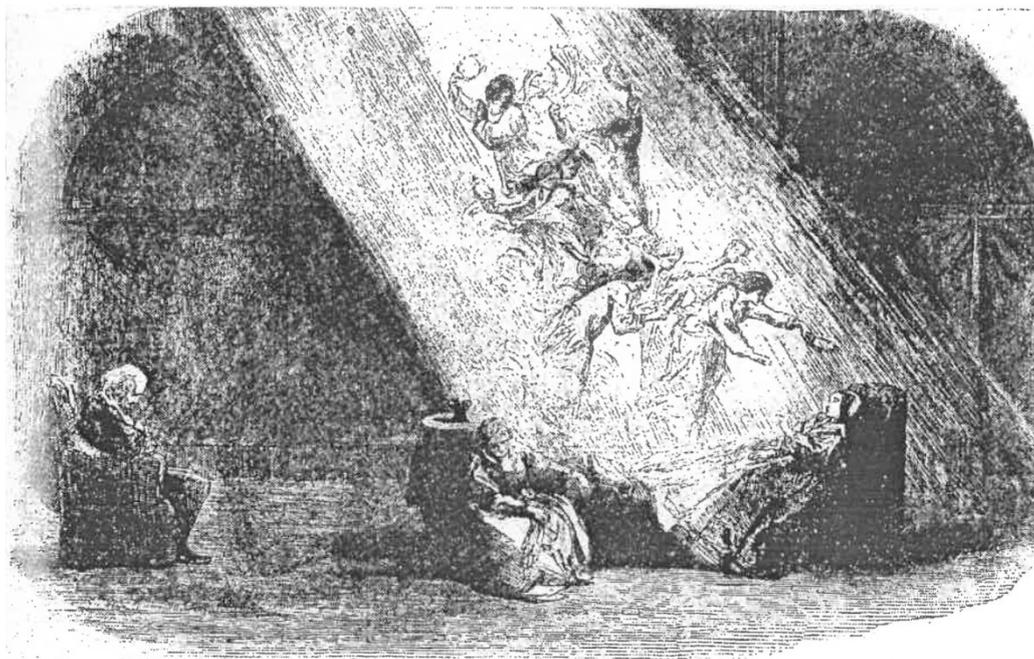
⁷³ *Ibid.*, pp.43-44.

⁷⁴ *Sunday Times*, 12 Dec. 1837. *Ibid.*, p.45.

⁷⁵ *Ibid.*, p.47.

⁷⁶ *Ibid.*, pp-49-50.

ライムライトを放出する穴にレンズを組み込み、焦点を合わせることが可能な機械に改良されると、演出の幅も膨らんだ⁷⁷。この照明が導入されたのは、1855年のチャールズ・キーン（Charles John Kean, 1811-1868）がプリンセス劇場 Princess's Theatre で上演した《ヘンリー8世 Henry VIII》の時、キャサリン王妃が夢の中で降臨する天使をみる演出に使用された⁷⁸。おそらく、光のみでの演出が可能となったのである。



79

リーは、都市部の大劇場には酸素と水素用の低圧貯蔵タンクがあったことを示しており、大劇場では、スポットライトの演出が盛んにおこなわれていたことがわかる。リーは、1875年のパリ・オペラ座（ガルニエ宮 Palais Garnier）の平面図を掲載し、ガルニエ宮に酸素と水素のガス貯蓄場所があったことを指摘している⁸⁰。ただし、ガルニエ宮で電気とライムライトとの併用がいつまでなされていたかは判然としない。

⁷⁷ フランスでは、遅くとも1877年に手持ち式の小型ランプを製造し、照明系の動きを自由にさせることを可能にした。Ibid., pp.52-53.

⁷⁸ Ibid., p.52.

⁷⁹ Illustrated London News, Ibid., p.53.

⁸⁰ Ibid., p.59. なお、ガルニエ宮は地下に発電所が設置された当時世界初の劇場で、1881年に上演されたヴェルディ（Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1813-1901）の《アイダ Aida》からガス灯を使用しない照明が実行され、徐々に電気照明に置き換わっていった（<https://www.operadeparis.fr/magazine/350-ans/architecture/les-salles->

1849年4月にオペラ座で、マイヤベア（Giacomo Meyerbeer, 1791-1864）作曲の《預言者 *Le Prophète*》で初めてアーク灯が使用された⁸¹。使用された電気の光は、さらに可能性を広げることになる。

同じく1849年に上演された《妖精たちの代子》を観劇したゴーチエは、「電気の光がこのセットに驚くべき効果を与えている。イルミネーションは完璧で、まるで本物の公園、本物の月、崩壊した劇場の屋根が夜の光を通しているかのようなのである」⁸²と感嘆した。このことは、リアリティを追求する姿勢が現れたと考えられ、ガス灯に代表される夢幻的世界観のからの脱却が、秒読み段階に入っていたことを意味しているのではないだろうか。

プレ・ロマンティック・バレエとロマンティック・バレエの大きな違いは、照明にあるといっても過言ではない。ガス灯の青白い光、揺らめかない炎、豊富な光が、白い衣装を着た女性ダンサーを夢幻世界の住人のように演出した。白とはまさにロマンティック・バレエの代名詞であり、白い演出によってスターダンサーを世に知らしめたのである。

オペラ = バレエでは、ダンサーの隠された脚を見ることに「観客」は楽しみを見出していた。しかし、ロマンティック・バレエでは、照明の技術革新によって、薄く軽いスカートが翻るたび、明るい光がダンサーたちの脚を照らし出した。女性ダンサーは白い光の中で観賞されるために身体を晒す存在となったのである。

de-lopera-389 (最終閲覧日 2022/9/14))。

⁸¹ ウォラックほか、前掲『オックスフォード オペラ大事典』131頁。

⁸² 筆者訳。「La lumière électrique donne à ce décor une puissance d'effet incroyable : l'illusion est complètes ; c'est un vrai parc, une vraie lune ; on dirait que les combles du théâtre effondrés laissent passer les rayons nocturnes. » Gautier, *La Presse*, 15 octobre 1849.

第3節 ロマンティック・バレエの隆盛

ノヴェールが提唱したバレエ・ダクシオンは、19世紀初頭まで、貴族的な象徴として人々の心に残っていた。1815年の復古王政によって復活したブルボン王朝であったが、アンシャン・レジームを手本とするかのような貴族や聖職者を優遇する政策をとり、市民たるブルジョワジーの不満を高めた。この激しい抑圧に対して、パリ市民は立ち上がり、1830年、ブルジョワジーの推すルイ = フィリップ (Louis-Philippe I^{er}, 1773-1850) が国王に就き、立憲君主制に移行する。七月王政によってオペラ座は、王室付属の組織から政府の監視はあるものの補助金を受けて活動する民間企業へと変わった¹。こうしたオペラ座の転換期である1831年に新総裁に就任したルイ・ヴェロンは、即座にさまざまな改革に着手し始め、伝統文化を刷新する。

ヴェロンの最大の功績は時代を読む力であり、当時の風潮に乗り、ロマン主義的要素をバレエに存分に盛り込んだ結果、ロマンティック・バレエの様式が確立したのである。

第1項 政権とオペラ座の変化

オペラ座の財源は、興行場が支払う使用料や補助金によって賄われていた。独自の収入（定期予約席料、観劇チケット代、舞踏会のチケット、各種商品の販売）はあるが、パリの上流階級が席料を支払うことはほとんどなく²、優待券の数が多いこともあって、慢性的な赤字であった。

1831年、政府が120万フランの借金を支払い、ヴェロンに無借金でオペラ座を引き渡した後³、オペラ座は他の劇場と同様に内務省の管理下に置かれ

¹ 1854年から1866年にかけて、再び政府の所有となり、その後、民間の所有に戻った。

² Leroy, Dominique, "Socio-économie du grand opéra parisien", Moindrot, Isabelle (Dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, pp. 42-43.

³ *Ibid.*, p.43.

た。助成金を受ける民間との混合企業となり、企業家であるヴェロンが経済的な責任を負い、損失と利益を引き受けることになったのである。1831年には81万フラン、1832年には76万5,000フラン、翌年には67万フランと、補助金は徐々に減少していくなかで⁴、1831年から1835年までオペラ座の初代総裁を務めたヴェロンは、さまざまな改革を始めた。

大衆がバレエに求めるものは、変化に富んだ印象的な音楽、新しく珍しい衣装、多種多様な装飾、対照的な装飾、驚き、目に見える変化、シンプルなアクション、容易に理解すること、ただし、ダンスが状況を自然に発展させるものであることである。それに加えて、若くて美しい女性のアーティストの誘惑がある。彼女は、それまでの人たちよりも上手に、そして違った踊り方をしている。心や精神に語りかけるのではなく、感覚、特に目に語りかけなければならない⁵。

上記引用は、ヴェロンのオペラ座改革の目標ともいえるものである。ヴェロンが手を入れる前の大衆からみたオペラ座の印象は、旧体制の特権の象徴そのもので、時代遅れの芸術的な文化の砦であり⁶、大衆からは旧態依然としたこの制度への批判が高まっていた。

ヴェロンは、オペラ座がコメディ = フランセーズなどの他の大劇場以上に、大衆の好みの変化に無頓着で保守的であったことを理解しており、ブー

⁴ Marquié, *op.cit.*, p.54.

⁵ 筆者訳。« Les drames, les tableaux de mœurs ne sont pas du domaine de la chorégraphie ; le public exige avant tout dans un ballet une musique variée et saisissante, des costumes nouveaux et curieux, une grande variété, des contrastes de décorations, des surprises, des changements à vue, une action simple, facile à comprendre, mais où la danse soit le développement naturel des situations. Il faut encore ajouter à tout cela les séductions d'une artiste jeune et belle, qui danse mieux et autrement que celles qui l'ont précédée. Quand on ne parle ni à l'esprit ni au cœur, il faut parler aux sens et surtout aux yeux. » Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Tome 3, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, pp.157-158.

⁶ Fulcher, Jane, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, Cambridge University Press 1987, traduction et commentaire des illustrations par Jean-Pierre Bardos, Paris, Belin, 1988, p.21

ルヴァール劇⁷が、大衆の新しい願望や、技術的、美的な革新に合わせて、より民主的で近代的なイメージをもち、人気があった事実を受け入れた。入場券売上高を調査したヴェロンは、複雑な物語はバレエに不向きと判断し、大衆の好みをオペラ座のレパートリーに反映させたのである。

1831年から1835年にかけて、ヴェロンは五つのグランド・オペラ（《悪魔のロベール》、《グスタフ3世 *Gustave III*》、《アリ・ババ *Ali-Baba*》、《ドン・ジュアン *Don Juan*》、《ユダヤの女》）を上演し、さらに四つのバレエ（《ラ・シルフィード》、《ナタリー、またはスイスの乳絞り娘》、《後宮の乱 *La Révolte au sérail*》、《嵐》）をレパートリーに加えた。

通常、月・水・金（ガラの日）と隔週の日曜日、それに特別興行を加えた週3～4回の公演をおこない、土曜日は舞踏会の日だった。グランド・オペラとオペラ = バレエなどの短いバレエやディヴェルティスマン、あるいは数幕もののバレエ作品と短いオペラや抜粋などが組み合わせて、一晩で必ず二つの作品が上演されていた。

大衆に合わせたレパートリーの上演以外にも、改革は多様におこなわれた。まず、物語を、超自然を題材とした単純なものにし、理解しやすい作品へと変更した。ジャン・コラーリ⁸をメートル・ド・バレエに任命して「ロマン主義」を舞台美術、ガス灯照明、振付家等に全面的に導入した。

大衆見世物分野からテクニクに秀でたジュール・ペローとパントマイムに優れたジョセフ・マジリエ（*Joseph Mazilier, 1797-1868*）をオペラ座に引き抜き、ブルヴァール劇場からの舞台技術や効果も取り入れた。

ノヴェールが提唱した様式には三つの踊りのジャンル⁹があり、その様式をオペラ座は踏襲していたが、ヴェロンは三ジャンルの区別を廃止し、それま

⁷ Boulevard theatre 「商業的成功を目指す、パリのブルヴァール（大通り）沿いにある劇場で上演される演劇を指す、通例は軽蔑的な用語」ホジソン、前掲『西洋演劇用語辞典』364頁。

⁸ コラーリは1831年から1850年に引退するまで、メートル・ド・バレエの地位に留まり、ロマンティック・バレエ全盛期を目の当たりにした人物である。

⁹ ジャンルはシリアス、ドゥミ・キャラクター、コミック（グロテスク・ダンス）に分かれ、ノヴェールは明確に区別している。ジャンルの変更は原則としてできなかった。シリアスな様式のダンサーにはトラジェディの壮大さや英雄的なダンスが求められた。ドゥミ・キャラクターは、ややシリアスとグロテスク（喜劇の

で一部のダンサーが独占していた役を、多くのダンサーが共有できるようにした。



10

そして、新しいエリート層の優越感を刺激するために、新しい定期会員制度を設け、定期会員はフォワイエ・ド・ラ・ダンスに入って女性ダンサーとの面会を可能とし、彼らが新たな社交における優位性を示す場所を作った¹¹。定期会員には、当世風として人気のあったセルクル *cercle*¹²の「ジョッキ

中でも下品な印象を与えるもの)なダンスの中間的なもので、軽やかな優美さや官能性をもつ高尚な喜劇の特徴があった。コメディは笑いを誘うような陽気でおどけた喜劇の様式で、滑稽で、愉快で、笑いを誘う種類の喜劇から表現法を借りている。また、それぞれのジャンルは身体的にも分類されており、シリアスを演じるダンサーは手足が長く、堂々としていて、なおかつ気品があって優雅な身体、ドゥミ・キャラクターを演じるダンサーは身体の各部分の均整が取れた平均的な身体、喜劇を演じるダンサーは完璧な身体は求められないが、小柄であるほど人を魅きつけ、表現が素直になるとノヴェールは述べている。Noverre, pp.229-234.

¹⁰ フォワイエ・ド・ラ・ダンスの様子 (一部抜粋)。

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_Opera_-_Foyer_de_la_Danse_1841.jpg
(最終閲覧日 2022/9/14)

¹¹ Opéra national de Paris, *le tutu*, *op.cit.*, p.12.

¹² セルクルとは、イギリスのクラブ *club* 文化に影響を受けて生まれた社会組織を指す。フランス革命の混乱が一応の収束をみると、セルクルは上流層の男性によって受け入れられ、それまでの中心的な社交形態であったサロンに取って代わる形で、フランス社会に浸透していった。公的な政務の場である宮廷と私的な社交界の分離は、ヴェルサイユとパリの地理的距離によって旧体制から始まっており、復古王政から 19 世紀前半にかけて、宮廷と社交界の分離はなかば固定化された。エリート層の人々を集めた社交界は宮廷から自立し、名士からなる上流社会「パリ名士

ー・クラブ」¹³のメンバーが多かった。銀行家、実業家、省庁の職人らはお金と政治力を握っており、そこに、芸術家や文学者、ジャーナリストが加わったことで、拡大する報道機関のメディアパワーを享受した知的で芸術的な新しい権力を持ったエリート層が、新しい観客となっていったのである。

オペラ座のボックス席に誰と座るのか、それは社交界における人間関係を開示するに等しく、男性も女性も観客席内の様子を常に観察していた。ただし、フォワイエ・ド・ラ・ダンスは男性のみの社交場であった。表世界の社交場、女性中心のサロンに加えて、フォワイエ・ド・ラ・ダンスは男性による第三の社交場として機能するようになっていったのである。

フォワイエ・ド・ラ・ダンスを新しい社交場とする新エリート層によって、オペラ座の経営は改善していった。ドミニク・ルロワの研究によると¹⁴、157回の公演鑑賞とフォワイエ・ド・ラ・ダンスへの自由な出入りを含める定期会員料金は、年間500フランであり、定期会員は大幅に増え、キャンセル待ちをしなければならないほどで、収入は増大した。加えて、ヴェロンはボックス席の配置を変更し、富裕層から儉約家までの様々なブルジョワジーの習慣に合うようにと価格を下げた席数も増やし、大幅な集客を可能にした。

ヴェロンの様々な改革を皮切りに、1821年から1870年にかけて、興行収入は着実に増加していた。ヴェロンの経営開始期間（1831年～1835年）から10

蓮」が誕生したのである。サロンは革命混乱期が収束し、亡命貴族が帰国すると復活し、ナポレオンの元でサロンは統一と調和をもたらしていたが、ナポレオン失脚によって統一性は失われる。王政復期には社会的構成や政治的党派性によって分裂、サロンはエリート層に調和をもたらす役割を手放した。エリート層の主要な社交空間は、サロンから劇場やカフェなどの余暇施設へと移動していった。なお、パリにおいて、セルクルへ受け入れられるということは、エリート層にとってのステータスシンボルと捉えられていた。長野壮一「19世紀前半パリにおけるセルクル—M・アギュロンによる「ブルジョワ的社交関係」概念の再検討—」『クリオ』27号、東大クリオの会、2013年、51-54、58頁。

¹³ 1834年、ヘンリ・シーモア卿を中心とする競走馬の飼育に興味をもつメンバーが集まって創設されたセルクルで、当世風のセルクルとして社交界の人気を集めた。貴族や外交官にとどまらない幅広い社会層を受け入れていた。同論文、56、58-59頁。

¹⁴ Leroy, *op.cit.*, pp.33-46.

万フランを超え、その後10年間で平均30万フラン、1860年代末には50万フランを超えたのである¹⁵。

ヴェロンの手腕うちで特筆すべきは、女性を中心としたスターシステムの構築で、ロマンティック・バレエからの特徴となる。先に引用したように、ヴェロンは自らの回想記に、「若くて美しい女性のアーティスト」が「心や精神に語りかけるのではなく、感覚、特に目に語りかけなければならない」と述べている。この言葉は、ゴーチエの言葉¹⁶をほぼ一語一句、忠実に再現したもので、ヴェロンはゴーチエと同様に、女性による外形美を好み、流行の「ロマン主義」を多く取り入れた新しい「バレエ」の制作に乗り出したのである。

第2項 ロマン主義

ロマンティックとは何か。ルイ = セバスチャン・メルシエ (Louis-Sébastien Mercier, 1740-1814) は著書『新語集 *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux*』の「ロマンティック *Romantique*」の項目で以下のように定義している。

ロマンティック。ビエンヌ〔ビール〕湖の湖畔は、レマン湖に比べて岩や森が水面に接しているため、より荒々しく、よりロマンティックだが、その美しさには変わりはない。〔…〕

ロマンティックとは感じるものであって、定義するものではない。芸術におけるロマンティックは、そのそばで偽りとなり、風変わりなものとなる¹⁷。

¹⁵ *Ibid.*, p.42.

¹⁶ « La danse est un art tout sensuel, tout matériel, qui ne parle ni à l'esprit, ni au cœur, et qui ne s'adresse qu'aux yeux » Gautier, *La Charte de 1830*, 18 avril 1837. Guest, Ivor (Ed.), Gautier, Théophile, *Écrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Guest, Ivor, appareil critique traduit par Kahane, Martine, Paris, Actes Sud, 1995, p.32.

¹⁷ 筆者訳。〔〕筆者補。「Romantique. Les rives du Lac de Biennne sont plus sauvages et Romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau

当時の新語であった「ロマンティック」とは、「感じるものであって、定義するものではなく、その感覚の例として外国の夢幻的な風景をあげている。つまり、「ロマンティック」とは異国と夢幻の内包を前提としている。当時の「ロマンティック」は新しい流行全般に使用された言葉であり、社会全体の流行現象であった¹⁸。ロマンティックとは、「ただ単にその光景はばかりでなく、それを眺めている人間の内面に呼びおこされる特殊な感動も表現する」¹⁹から、ロマンティック・バレエを受容する側の意識が重要である。

七月革命以降に台頭した新興勢力である上級ブルジョワジーを含んだエリート層が力を得たことで、芸術家たちは「古典派とロマン派は協力して庇護を求めなければ、芸術が恥ずべき臣下と成り下がる恐れがある」²⁰と、振興ブルジョワジーの言動が未知なるものでその行く末に芸術が混乱させられるのではないかと恐れた。結果的には、「芸術家の未来を脅かすブルジョワ的イデオロギーが逆説的に芸術至上主義を準備する」²¹ようになり、一部のブルジョワは芸術信奉者となったが、一般的には、文壇内の派閥の論争どころではなくなっていったのである。

de plus près ; mais elles n'en sont pas moins riantes. [...] On sent le Romantique, on ne le définit point ; le romantique, dans les arts, est faux et bizarre auprès de lui. » Mercier, Louis-Sébastien, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux : à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*, Paris, chez Moussard, chez Maradan, 1801, pp.229-230.

¹⁸ 1829年刊行されたウジェーヌ・ロンテックス (Eugène Ronteix, 1804-1850) 『フランスにおけるロマン主義 *Histoire du romantisme en France*』は、さまざまな分野におけるロマン主義者の紹介本であり、ロンテックスはモードの発信者である彼らを「新人類」として一括りにする語として、「ロマン主義」という言葉を用いている。鈴木和彦「『エルナニ』から少し離れて 1830年代の古典主義とロマン主義に関する歴史的考察」『フランス語フランス文学研究』115巻、2019年、149-150頁。

¹⁹ プラーツ、マリオ『肉体と死と悪魔』倉智恒夫ほか訳、クラテール叢書、国書刊行会、1986年、44頁。

²⁰ 鈴木和彦訳。鈴木和彦、前掲論文、151頁。「Il est nécessaire que classique et romantique s'entendent pour demander une protection qui ne fasse pas descendre l'art à une position de vasselage honteux » “*Que veulent les artistes*” *Le Figaro*, 22 septembre, 1830.

²¹ 同論文、150-151頁。

芸術に疎いブルジョワジーを芸術鑑賞に引き入れるためには、彼らに適した方法が必要であった。それが、女性のダンスに重きを置いた新しいバレエの制作である。19世紀の流行発信媒体である新聞によって、ロマン主義がモードとなって、大衆受けする概念となった。そのロマン主義的なバレエを創り出し、流行に密接した「芸術」として展開させたのである。

バレエはロマン主義のどのような概念を取り入れたのか。井村君江はイギリスのロマン主義の傾向について、以下のように箇条書きで明確に示している²²。以下を参考に、バレエにおけるロマン主義を検討する。

- (1) 理性的合理的なものから、情動的神秘的なものへと向かう傾向で、想像力を重んじ、奔放な個人の表現が重視されてきた。
- (2) そこから、日常的現実的なものを排し、超自然的なものに憧れる傾向が生まれてきている。
- (3) 現実より離れることは、今の時点より遠いものを志向することであり、時間的には^{ミディエヴァリズム}中世趣味（とくにアーサー王伝説やゴシック趣味の復活）、空間的には^{エキゾティズム}異国趣味となってくる。
- (4) 因習に縛られた現実からの解放と自由を求める気運が、現実をより理想的なものに変革したいという革命を信奉する精神となり、当時勃発したフランス革命への共鳴となって現われた。
- (5) 都会的な文明を逃れ、自然に帰る傾向が強くなり、自然物に永遠の生命の流れを見てそれを謳う田園趣味、牧歌的傾向が強くなった。
- (6) 現実を醜悪とし、現実にはない理想の世界を美として追い求め、『美こそ真である』とする理想美を表現しようとする文学者や美術家が多く輩出した。
- (7) 自己の発見、個人の尊重、個性の表現の重視から、自己の民族や国家の特色を見直し、そこに独自の文化への関心が高まり、歴史的遺産の発掘、民間伝承の蒐集、記録、発表が盛んに行われた。
- (8) さらにこの時代はキリスト教信仰がゆらぎ、古代の人々が持っている

²² 井村君江『妖精の系譜』新書館、1988年、163-164頁。

た土着信仰、さらには異教の神々や妖精信仰に人々の関心が向かっていった。

「情感的神秘的なものへと向かう」、「超自然的なものに憧れ」る傾向は、「民間伝承の蒐集」や「異国趣味」と相乗され、魔法民話²³へと集約された。「都会的な文明を逃れ、自然に帰る」傾向は現実逃避願望として、夢幻への憧れを非日常空間である舞台鑑賞での体験として昇華した。そして、キリスト教信仰が揺らいだことで、土着信仰や妖精信仰へと人々の関心が移ったのである。妖精信仰は中世から根強く残る信仰の一つで、ジャンヌ・ダルク (Jeanne d'Arc, 1412?-1431) は処刑裁判の告発文のなかで、「女たちの樹 l'Arbre des Dames」とか「妖精の樹 l'Arbre des Fée」と呼ばれている樹があり、傍らに泉があった、〈声〉を妖精の樹と呼ばれていた樹木のそばで時おり聞いたと述べている²⁴。この樹は、櫛の木 le Bois chesnu²⁵とされており、西欧北部に広く自生し、樹勢の旺盛さなどのために古くはケルト人の時代から土俗的な信仰対象となっていた。

バレエ作品の場面に未開の森、妖精たちが住む森がたびたび登場するのも、妖精信仰と自然への回帰願望によるところが大きい。「歌と踊りで自由に暮らす超自然の生き物である妖精たちが、浪漫主義の象徴的な存在として、詩人や作家や画家たちに、謳われ描かれていったのは、自然のなりゆき」²⁶であったことが理解できる。

「願望現実の魔法民話であるメルヘンは、現実から生まれてむしろ現実似ていない。願望の空しさを知るゆえに、夢の実現を幸せな結末に結ぶメル

²³ 杉山洋子は「魔法民話で大切なのはめでたく終わることで、それが人間の心の底からの願望だからである」とメルヘンで大切なのは、めでたく終わることと述べている。杉山洋子『ファンタジーの系譜——妖精物語から夢想小説へ』中教出版、1979年、48頁。

²⁴ 高山一彦編訳『ジャンヌ・ダルク処刑裁判』白水社、1984年、85頁。

²⁵ 昔は魔法を使う女性、妖精とよばれている女性たちがこの樹の下に出入りしたという伝承が残っている。ペルヌー、レジーヌ編『ジャンヌ・ダルク復権裁判』高山一彦訳、白水社、2002年、89頁以下参照。

²⁶ 井村、前掲書、164頁。

ヘンは、架空、空想の遊びに徹する」²⁷もので、娯楽的傾向が大きいバレエの物語には、魔法民話（メルヘン）が多く採用された。民間伝承や妖精伝説も題材としてしばしば採用され、ロマンティック・バレエとはロマン主義的傾向のほとんどの要素を取り入れ、それらを集約して創られた「芸術」であることがわかる。

第3項 ロマンティック・バレエの特徴

18世紀の劇的バレエとロマンティック・バレエの間には、明確な主題の転換がある。テーマについては、「複雑なドラマや風俗喜劇はバレエにふさわしいテーマではなく、成功の鍵は、物語から自然にダンスが展開するような単純な話」²⁸に変更された。「人間の時間・空間の外の神話世界から、日常の時空の裂け目に現れる異界への、トポスの転換」²⁹が作品に現れ、「人間と精霊との愛は現実の世界では成熟されないというテーマは、その後、無数のバレエ作品の原型」³⁰となっていくのである。

ロマンティック・バレエ作品には概ね四つの特徴がみられる。その特徴は、題材が庶民の生活であること、異国・地方色に溢れた雰囲気があること、超自然的幻想があること、そして、現実と非現実が対比されることである。このうち、すでにプレ・ロマンティック・バレエ作品に、庶民性、地方性、そして超自然的幻想は反映されていた。

上記に挙げた特徴のうちのひとつ、現実と非現実の明確な対比はロマンティック・バレエからみられる特徴である。バレエ・ダクシオンでも超自然的な存在は登場したが、それは人間と同じ次元の存在として登場していた。精霊や妖精が登場する作品で、第1幕で現実世界、第2幕で夢幻の世界という相対立する世界観が現れたのは、ロマンティック・バレエからの現象であ

²⁷ 杉山、前掲書、52頁。

²⁸ ゲスト、前掲書、83頁。

²⁹ 岡見、前掲「ゴーチエのバレエ作品における身体の表象」澤田共編、前掲『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』191頁。

³⁰ ゲスト、前掲書、88頁。

る。対立構造によってわかりやすくなったものはそれだけではない。登場人物の人間関係が単純化され、物語をわかりやすく観客に提示したのである。

二項対立の構図については、バルザック（Honoré de Balzac, 1799-1850）が「優雅な生活の^{センス}感覚について」で、「1830年10月の現在、依然として二種類の間が存在するのである。金持と貧乏人、馬車に乗る人と自分の足で歩く人、有閑人である権利を金で買った人とその権利を手にしようと望む人、社会はこの二項によって表されている。項の中身は変わっても、二項式そのものは変わらない」³¹と当時の意識を述べている。当時、二項対立式に当てはめる風潮があったことは、物語を単純化する際に二項式が使用された経緯の一つと考えられる。

バレエ・ダクシオンでは、観客はパントマイムでの表現によってストーリーを追うこと、ダンサーの情念の表現によって感動することが「バレエ鑑賞」であった。一方でロマンティック・バレエでは、「踊り手の行動は、物語を意味するのではなく、それとは別の次元で受けとられるべきもの」³²であるため、ロマン主義的な優美さや軽やかさを表す女性ダンサーの身体そのものを「外形美崇拜」として観客は受容した。女性ダンサー鑑賞は公然とした「芸術」鑑賞行為として成立したのである。

白いバレエ

妖精が登場する作品では、衣装や舞台背景、照明の白さで、夢幻の世界観が演出された。軽く白い布地で作られたバレエ衣装は妖精を表すのに適しており、乳白色の霧の中に消えるような幻想世界を生み出したのである。

物語をパントマイムで伝えるバレエ = パントミームという形式において、舞台空間が白で統一された白いバレエ **ballet blanc** は、純粹にダンスの

³¹ バルザック『風俗研究』山田登世子訳、藤原書店、1992年、25頁。

³² 渡辺守章編『舞踊評論 ゴーチエ／マラルメ／ヴァレリー』井村実名子／渡辺守章／松浦寿輝訳／新書館、1994年、277頁。

美を高めるものであり、幻想世界という雰囲気をはきたたせる演出法であった。白いバレエがロマンティック・バレエの代名詞となったのである。

ロマンティック・バレエの夢幻性に「白」が効果的に使用されたのはなぜか。これは、当時流行していた純粋性をもつ新しい女性像が関係している。

18世紀の貴族は外見を演出して公的世界で生きていた時代であったが³³、ロマン主義が力をもつようになると、「偽装が攻撃され、『自然』で『偽装していない』人格が称賛されるようになり、衣服や外見はその人の内面性と結びついているべきであるという感覚が生まれてきた」³⁴。そして、当時流行した理想的女性像は純粋性をもつ「女性」で、死に向かって歩む「女性」であり、儂さや純潔さが尊重された。



35

³³ エントウイスル、ジョアン『ファッションと身体』日本経済評論社、2005年、107-108頁。

³⁴ 同書、108頁。

³⁵ ルイ・リデル (Louis Ridet, 1866-1937) 「最後の花 *dernières fleurs*」(1900)。「死期の遠くない結核患者が、親しい友と最後の船遊びをしている場面である。胸を病む若い女性は、もはやみずからの体を支える力もないが、それにもかかわらず美しさを失わず、その肌はまとっているドレスに劣らず白い。結核を霊化しようとしたロマン主義神話のあざやかな例である」小倉孝誠『〈女らしさ〉の文化史 性・モード・風俗』中央公論新社、2006年、57頁。

十九世紀の社会的表象においては結核と芸術的才能が分かちがたく結びついていたから、青白く病的な女性は、美しさと才能をあわせもつ存在になりうる資格があったのだ。女たちは痩せるために酢を飲み、レモンを食べ、夜っぴいて本を読んではわざわざ目に隈をつくろうと試み、結核患者のような顔立ちになろうとして、オレンジ色がかった黄色い白粉でメイクアップまでしたという。こうして、肉体的なものや物質的なものを離れ、純粹で精神的なものを追求しようとする「天使的傾向 *angélisme*」と言われる流れが、女性をめぐるロマン主義的な感性を支配することになった³⁶。

当時、「幻想的な美しさや、夭折する天才と分かちがたく結びついていた結核は、患者の生を靈化し、身体をほとんど非物質化する病」³⁷とされていたことから、死を間近にした女性の神秘性、身体非物質化や純粹で精神的なものを求める傾向になり、こうした純粹性が妖精と結びつき、妖精の化身が現れる舞台、ロマンティック・バレエが席卷したと考えられる。

マリオ・プラーツは、陰鬱な雰囲気を好み、女性の青白さはむしろ放蕩、倒錯、墮落の証という概念を示した³⁸。「白」の憧憬は、キリスト教やマリア信仰を含めた女性の処女性への執着でもあるが、それだけではない。ヨーロッパをはじめ、アジアやアフリカには、人里離れた場所に出没する白い幽霊（たいてい女性）の伝説が残っている。白は死の色であることが多く、フランス王妃の喪の色でもあった³⁹。19世紀にケルトの伝説を中心にした北国の霧や霞をイメージした白装束の女性像が、ロマンティック・バレエの素材として登場したのである。

³⁶ 同書、149頁。

³⁷ 同書、56頁。

³⁸ プラーツ、前掲書参照。

³⁹ Marquié, *op.cit.*, pp.182-183.

飛翔の表現

ダンスのテクニックと衣装の進化は切り離すことはできない。女性のダンスの発展には衣装の軽量化が関連し、また、新しい形や素材など、女性の衣装を簡素化することでテクニックは発展した。革命直後に流行した「メルヴェイユーズ」がバレエ衣装に影響を与えたのは前述した通りで、ガルデルが採用したギリシャ風チュニックもその一つであった。

画家のウジェーヌ・ラミがデザインし⁴⁰、1832年の《ラ・シルフィード》で採用されたチュチュは、白いモスリン（初演では薄い青）のスカートに硬いオーガンジーのアンダースカートを重ね、ふくらはぎの真ん中あたりの丈で、ローカットのボディスで仕上げ、ウエストの細さを強調した衣装であった⁴¹。

《ラ・シルフィード》のシルフィードをはじめ、《ジゼル》の第2幕に代表されるような白いバレエに登場する白い幽霊も妖精を表しており⁴²、白いチュチュ *tutu blanc* もルネサンスの絵画に描かれた処女たちの流儀に倣い、胸の上で折り曲げた腕を交差させるポーズは純潔と恥じらいの象徴となって⁴³、純粋性を表している。

女性中心のロマンティック・バレエは理想的女性像の具現化といえ、超自然的なものへの憧れや「天使的傾向」の現れとなっている。女性ダンサーによる「天使的傾向」は文字通り天上界を目指す表現となった。大地との接点を最小限にする技ポイントによって、見ている者にダンサーが飛んでいるように錯覚させ、飛翔性を表したのである。

ポイントはつま先で立てばいいという技術ではなく、伸び上がって踊るためには、それ相応の修練を必要とする。ポイントは身体を中心に軸を作り、それを引き上げた結果、体の軸が一直線になることで、人間はスムーズな回

⁴⁰ Opéra national de Paris, *le tutu*, *op.cit.*, p.14.

⁴¹ 白いモスリンの衣装は「精霊（シルフ等）」役のもので、「人間」の役は登場人物の地理的・社会的な出自を示すような衣装を着用していた。

⁴² フラピエ、ジャン『アーサー王物語とクレチヤン・ド・トロワ』松村剛、朝日出版社、1988年、46頁。

⁴³ バリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』14頁。

転をする。佐々木涼子が「コマの構造」と呼んでいるように、面積の狭いつま先のみが床との接点となり、摩擦が少なく回転できるようになった⁴⁴。

ポワントの登場初期は珍しいテクニックであったため、つま先で立って踊ったという記述が何件か残されている。そのため、ポワント誕生時期をある程度割り出すことができる。

ジャック・アンダソンは、《フロールとゼフィール》の演出のようにワイヤーによって爪先立ちさせていたのではなく、ワイヤーの助けなしにポワントで踊ったダンサーとして、ジュヌヴィエーヴ・ゴスラン (Geneviève Gosselin, 1791-1818)、アマリア・ブルノリ (?)、アヴドティア・イストミナ (1799?-1848?) を挙げている⁴⁵。ただ、ゴスランらのポワントは確立された技法ではなく、新しいテクニックの可能性を示しただけであった。

ポワントをテクニックとして確立させたのは、マリー・タリオニである。タリオニは、父親の厳しい稽古によって、ポワントのテクニックをたたき込まれたダンサーであった。その安定したテクニックによって、精霊を演じ、ポワントを霊的なものの象徴として印象づけたのである。

現在のポワントのための靴、トゥ・シューズは、トゥの先は糊で固められており、つま先で立ちやすくなっている。しかし、この時代の靴は「少しばかりのパッドが入り、床をつかむために必要と思われていたサイドステッチを利かせたスリッパ」⁴⁶で、訓練による身体改造でポワントをおこなっていた。この時代の靴の構造は、ゴーチエの「オペラ座ネズミ」から読み取ることができる。

白か「肌色」のサテンの靴は専門用語で「ショッソン」と呼ばれ、特別な説明が必要である。靴底は、中央で深くくりぬかれていて足先まで届かず、直角に切られていて、指二本ほど生地がはみでている。こうした裁断が、「ポワント」をおこなう際に、明

⁴⁴ 佐々木涼子、前掲書、142-145頁。

⁴⁵ アンダソンは、彼女たちは1820年にポワントで立ったと述べている。アンダソン、前掲書、129頁。

⁴⁶ 同書、130頁。

確な支点を与えること可能にする。しかし、体の全重量が靴のこの部分にかかると、どうしても壊れてしまうので、ダンサーはまるで靴下を繕う女が長持ちさせたい靴下の踵を繕うように、糸を通して大切にする。内側は頑丈な布でできていて、先端は履く者の体重の軽さにもよるが、多かれ少なかれ分厚い皮や厚紙でできている。ショッソンのそのほかの部分はしっかりと縫い合わされたりボンの網で覆われた山型の模様をしている。踵の皮のところにもステッチがあり、アンダルシア風に靴下と同色の細い紐の先で固定されている。このショッソンは劇場から支給されているので、劇場から支給されたこの靴は、白なら6回、「肌色」なら10回使用しなければならず、ダンサーは使用した公演名をノートに書き込んでいく⁴⁷。

ポワントのための靴「ショッソン」は劇場から支給されていたが、その数は十分ではなく、糸でかがって大切に履いていた。「オペラ座ネズミ」は舞踊学校とオペラ座しか知らない下級ダンサーの日常を描いたものであるため、舞台中央で踊るスターダンサーにすべての事情が当てはまることはないだろうが、「ショッソン」の構造は共通であろう。

ポワントは精霊の象徴として大きな貢献をした。天上界を目指し、飛翔する美の象徴として定着させ、「天使的傾向」の表現の美、そして「安定より

⁴⁷ 筆者訳。« Le soulier de satin blanc ou *chair* s'appelle *chausson* en termes techniques, et mérite une description particulière. La semelle, très-évidée dans milieu, ne va pas jusqu'au bout du pied ; elle se termine carrément, et laisse déborder l'étoffe de deux doigts environ. Cette coupe permet d'exécuter les *pointes* en offrant un espèce de point d'appui articulé ; mais, comme tout le poids du corps porte sur cette partie du chausson, qui se romprait inévitablement, la danseuse a soin d'y passer des fils, et de la garnir à peu près comme les ravaudeuses font aux talons des bas que l'on veut faire durer longtemps ; le dedans est soutenu d'une forte toile, et le bout extrême d'une languette de cuir ou de carton plus ou moins épaisse, selon la légèreté du sujet. Le reste du chausson est chevronné extérieurement d'un lacs de rubans cousus à cheval ; il y a aussi des piqûres au quartier, maintenu en outre par un petit bout de faveur de la couleur du bas, à la manière andalouse. Ce chausson, fourni par le théâtre, doit servir six fois s'il est blanc, dix fois s'il est *claire*, et la danseuse écrit sur un carnet les noms des représentations où il a servi. » Gautier, “*Le Rat*”, *op.cit.*, pp.335-336.

ももろさや壊れやすさを志向する美」⁴⁸を表現したのである。当時のポワント技術は、この世のものではない実態のない役を演じるためのもので、群舞はドゥミ・ポワントのままであった⁴⁹。

ポワントは超自然的なものを表現する上で、最も効果的なテクニックであり、女性の美しさを存分に示す技術であり、軽やかさは女性的な象徴とみなされた。ポワントでの美の表現は、まさにロマン主義の精神と合致し、フェティッシュな象徴性をもちつつ、賛美されたのである。ポワントによる表現の幅が広がったことで、ダンサーたちは空間と身体を支配し、明らかに前時代のダンスから進化した。

マリー＝アントワネット・アレヴィが述べたように、「人々は劇場ですべてを見たいと思い、すべての夢が実現された」⁵⁰。ロマンティック・バレエは、儚いもの、夢、軽やかさ、感情や感覚、言葉にならないものの詩学を提唱することによって、バレエの非日常空間は現実逃避と結びついたのである。

ロマンティック・バレエが大人気を博した要因は、ロマン主義的思潮をバレエに多く取り入れたことにある。その上で、ロマンティック・バレエの象徴といえる女性のスターダンサーを大々的に売り出し、女性ダンサーの崇拜という文化を作り出した。次節では、具体的にスターダンサーの表象を分析し、ロマン主義的スターシステムについて考察する。

⁴⁸ 石井達朗『アクロバットとダンス』青弓社、1999年、12頁。

⁴⁹ Marquié, *op.cit.*, p.77.

⁵⁰ 筆者訳。「on voulait tout voir au théâtre ; tous les rêves y furent réalisés」Allévy, Marie-Antoinette, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Librairie E. Droz, 1938, Genève, Slatkine Reprints, 2011, p.161.

第4節 ロマン主義的スターダンサー

空気の精シルフィードはタリオーニ嬢の化身となる。〔…〕そしてその役の名はいわば彼女の第二の姓になる。シルフィードと聞けば、それは万人にとってタリオーニを意味する。ジゼルと言えばカルロッタを意味するのと同じである¹。

上記の引用は、ゴーチエが新聞に掲載した舞踊評の一つである。ロマンティック・バレエ初期のスターシステムの特徴は、登場人物と主役を演じるダンサーが同一視されているという点である。スターダンサーのなかでも、後世に名が残るようなダンサーは一握りで、そのなかでもタリオーニ、エルスラー、グリジの三人は、彼女たちと登場人物のイメージが一致していたスターダンサーであった。本節では、タリオーニ、エルスラー、グリジに焦点をあて、観客から崇拝された彼女たちの影響力を検証し、ロマン主義的スターシステムと高級文化としての有り様を明らかにする。

なお、女性ダンサー表象の分析には、アーヴィング・ゴッフマン (Erving Goffman, 1922-1982) の論を基に考察する。ゴッフマンは個人や集団の間で変化する一連の社会的行為である社会的相互作用において、行為者は相互作用の相手の行為への反応として自らの行為を変化させると述べている。そのため、行為者は複数の自己を持ち、その自己は社会の枠組みに帰属していることを示した²。つまり、リトグラフに描かれたダンサーのポーズは社会的に受け入れられるようにポージングしたものといえよう。

¹ 筆者訳。「La Sylphide est devenue la personnification de Mlle Taglioni [...] Et le nom de ce rôle devient en quelque sorte un seconde pour elle, la Sylphide cela veut dire Taglioni pour tout le monde, de même que Giselle veut dire Carlotta. » *La Presse*, 1^{er} juillet 1844. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse, op.cit.*, p.163.

² ゴッフマン、E.『行為と演技：日常生活における自己呈示』石黒毅訳、誠信書房、1974年。

第1項 マリー・タリオーニ

マリー・タリオーニは、新しい様式と卓越した才能が時代と合致して大成功したダンサーである。作家で批評家のジュール・ジャンが、「彼女の前に彼女のように踊った人はいないのだから、誰とも比べるべきではない」³と述べているように、彼女が特出したダンサーであったことは明白である。

シャルル・ド・ボワニュが、1857年に「タリオーニ以前のダンスは、できるだけ高くジャンプし、小さな独楽のようにピルエットする職業にすぎなかった。彼女が現れ、職業は芸術となり、旧態依然とした学校は崩壊する」⁴と述べていることから、当時の段階でタリオーニは新しいダンスの創始者であると考えられていた。

マリー・タリオーニは、1827年7月23日、オペラ《シチリア人 *Le Sicilien*》に挿入されていたパ・ド・ドゥでオペラ座にデビューした。1827年のデビュー公演ではこの演目の他にもオペラに組み込まれたバレエを踊って華やかにデビューした。「フィガロ *Le Figaro*」紙の批評家は、タリオーニのデビューは新しい時代を開き、それはダンスに適用されたロマン主義であると評価したという⁵。

そして、1830年には《神とバヤデール *Le Dieu et la Bayadère*》のゾロエ、《フロールとゼフィール》のフロールなどを踊った。彼女のスター性を買ったヴェロンは、1831年からの6年契約、年俸30,000フランという破格のギャラで彼女と契約するに至った⁶。1831年の《悪魔のロベール》、1832年《ラ・シルフィード》と大成功を収め、1832年11月には《ナタリー、またはスイスの乳搾り娘》、1833年12月《後宮の反乱》、1835年《ブラジリア

³ 筆者訳。「*« personne n'a dansé comme elle, avant elle, il ne faut la comparer à personne »* Janin, *Le Journal des débats*, 6 décembre 1833.

⁴ 筆者訳。「*« Avant Taglioni, la danse n'était qu'un métier, le métier de sauter le plus haut possible, de pirouetter comme un toton. Elle paraît, et le métier devient un art, la vieille école s'écroule »* Boigne (de) Charles, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, p.43.

⁵ *International dictionary of ballet, op.cit.*, vol.2, p.1376.

⁶ ゲスト、前掲書、84頁。

Brézilia》、1836年《ドナウの娘》など多くの主演を演じ、スターダンサーとして君臨したのである。

絶大な人気の上に胡坐を書いていたタリオーニに対し、ヴェロンは彼女の対抗馬としてファニー・エルスラーを起用、タイプの違うスターを揃えて売り出した。しかし、ヴェロンの後任のアンリ・デュポンシェル (Henri Duponchel, 1794~1868) は、タリオーニの契約満了の1837年に契約の更新をしなかったため、タリオーニはロシア、サンクトペテルブルクへと拠点を移した。1840年7月にパリで4日間の客演後、再びサンクトペテルブルクへと戻り、1844年6月に7日間の客演をおこなった。これがオペラ座の最終公演となり、1847年の引退まで、ヨーロッパ各地で踊った。

タリオーニは、ポワントのテクニックを芸としてみせつけるのではなく、ポワントを用いて「自分の演技に表情と意味を付け加え」⁷、演技にポワント技術を加えた初めてのダンサーとなった。ゲストが示しているタリオーニ・スタイルの新しいところは、「ひとつひとつの動きに豊かな感情が宿って」⁸ おり、「彼女の全身が自然で穏やかな調和に満たされているように見えた。身体努力は見え、わざとらしいところもなく、官能的な魅力すらなかった。『詩情と、素朴さと、優雅さと、穏やかさ』がすべて」⁹という点にある。

デビュー当時、タリオーニはパントマイムが弱点であるという証言があった¹⁰。ロマンティック・バレエ以前では、大きな欠点とみなされていたものが、パントマイムに関連する物語表現から独立した美学としてのダンスに注目が集まっているロマンティック・バレエになってからは、もはや本当の意味での欠点ではなくなったのである。

アンドレ・ルヴァンソンは、著書『マリー・タリオーニ *Marie Taglioni (1804-1884)*』の第9章を「シルフィードの解剖学 *Anatomie de Sylphide*」¹¹にあて、さまざまな証言から、タリオーニの容姿を推測している。例えば、33

⁷ ゲスト、前掲書、82頁。

⁸ 同書、82頁。

⁹ 同書、82頁。

¹⁰ *Le Courrier des théâtres*, 28 février 1831.

¹¹ Levinson, *op.cit.*, pp.121-138.

歳のタリオーニがサンクトペテルブルク入りした際の印象を、彼女は痩せすぎで醜く、小さな黄色い顔は細かいしわでいっぱいだったと述べたロシアのバレエ学校生徒の証言を載せている。

こうした証言からルヴァンソンは、タリオーニの容姿は少し丸く広い額をもち、長めで整っていない卵形の顔には細くて長い鼻、薄い唇、弧を描く眉、そして、カシューナッツ色の小さな瞳には下がり気味のまぶたがあり、青白い顔色が空気の精を彷彿とさせた。小さな顔はまるで白鳥のような長い首に支えられ、首と落とした肩、猫背で柔軟さを表現していると述べた上で、タリオーニはけっして美しくはなかったとまとめている¹²。

リトグラフや彫刻でタリオーニが美しい軽やかな空気の精として描かれているのは、当時のガス灯、特にフットライトによる輪郭をぼやけさせる効果によって、顔の造作は遠目にはよくわからなかったこと、そして、観客は、タリオーニはシルフィードの化身である美しい妖精という先入観をもって見ていたためと考えられる。



図 1¹³



図 2¹⁴

¹² *Ibid.*, pp.126-127.

¹³ 図 1：シルフィードのリトグラフ。Marie Taglioni dancing the title role in “*La Sylphide*”, 1832.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Sylphide_-_Marie_Taglioni_-1832_-2.jpg (最終閲覧日 2022/9/15)

¹⁴ 図 2：マリー・タリオーニの肖像画。Marie Taglioni, Lithographie von Josef Kriehuber, 1853.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Marie_Taglioni_1853.jpg (最終閲覧日 2022/9/15)

左側（図1）のリトグラフはシルフィードを演じるタリオーニである。身体は向かって左側を向くが、顔は右側を向いている。身体をねじる表現は女性らしさや弱さを表している。視線は肩のライン同様、下方向に向き、あごに指を当てるポーズをとっているため、可愛らしい魅了的な女性を想像させる。ポワントで立ち、スカートが軽やかに描かれていることによって空気の精らしく、重力とは無関係のイメージが表現されている。シルフィードの上から優しく、焦点が定まらないままに対象に向けるまなざしは、妖精が超自然的な存在であることを表している。

右側（図2）のリトグラフはタリオーニの肖像画である。タリオーニは向かって右側を向き、肩のラインの平行線上に視線がある。腕をウエストの位置に置いているため、ウエストの細さを想像させ、繊細さを表現している。そして、タリオーニの容姿の特徴である長い首と落ちた肩、薄い唇などが描かれている。まなざしは、シルフィードのリトグラフと同様に、視線を下方に向けてぼんやりとした様子で描かれているので、下がったまぶたがうまく修正されている。

他のリトグラフや晩年のタリオーニの写真で、指をあごに当てるポーズが多くみられることから、あごに指を当てるポーズはタリオーニとシルフィードの両者を結ぶポーズであり、お互いを印象づけるポーズになっていることは明白である。タリオーニとシルフィードは同一視されたダンサーということがここでも示されている。

《ラ・シルフィード》は、異国情緒や超自然を含んだ純粋な愛を題材にしたロマン主義の風潮をすべて網羅した作品で、「《ラ・シルフィード》がロマンティック・バレエの時代を飾る数多くの傑作の原型となった」¹⁵。フィリッポ・タリオーニが娘のために振付けた作品であったこともあり、マリー・タリオーニがオペラ座を留守にするか引退するまで、シルフィードはマリー・タリオーニのための作品となったのである。

¹⁵ 筆者訳。「*La Sylphide* was to become the prototype of many other master pieces which were to embellish this period of the Romantic ballet」Guest, *The romantic ballet in Paris*, op.cit., 1966, p.114.

特定のダンサーのために振り付けられた作品は、ダンサーと登場人物との結びつきが強固になる。登場人物のイメージはダンサーのイメージとなり、ダンサーと登場人物像は一致するようになった。こうしてロマンティック・バレエのスターシステムは確立されていったのである。

シルフィードは儂い妖精、捉えようのない純真で処女的というイメージで固定していた。当時流行していた思潮である「天使的傾向」の影響からも、理想的な女性像とシルフィードが重なったのである。新聞や女性向けの雑誌にシルフィードのリトグラフが取り上げられ¹⁶、シルフィード風の服飾が女性の間で大流行した¹⁷。タリオーニの名声は、急速にヨーロッパ全土に広まり、ヘアスタイルからキャラメルやケーキに至るまで、あらゆるものに彼女の名前が付けられた。それは、広告のためではなく、「バレリーナ」人気によるところであった¹⁸。

第2項 ファニー・エルスラー

ロマンティック・バレエは、タリオーニ出演作品の上演から始まったが、前述した通り、すぐにタリオーニのライバルとしてエルスラーが採用された。オペラ座は熱狂的なファンを二分させ、より多くの観客を取り込むことに成功したのである。

エルスラーは1810年ウィーンに生まれ、二歳年上の姉テレーズ・エルスラーと近くのバレエ学校で学び、オメールがメートル・ド・バレエを務めていたケルントナートーア劇場の児童群舞として入団、初舞台を踏んだ。その後、ナポリ、ベルリン、ロンドンで踊って力をつけたエルスラーは、1834年

¹⁶ 1829年「シルエット *La Silhouette*」に替わって1830年に発刊された週刊の諷刺新聞「カリカチュール *La caricature*」、1832年12月1日には日刊の「シャリヴァリ *Le Charivari*」など、19世紀前半には版画の載った絵入り風刺新聞が最新のメディアとして流行していた。各紙の購買者数は特定できないが、当時は回し読み、図書館、カフェ、壁新聞としての掲示も頻繁におこなわれていたことから、身分階級を問わず人びとの目に触れる機会は多かった。

¹⁷ *Opéra national de Paris, le tutu, op.cit.*, p.14.

¹⁸ *International dictionary of ballet, op.cit.*, vol.2, p.1376.

にヴェロンの誘いに応じ、オペラ座と契約した。ファニーはテレーズとともに三年間の契約を結び、オーギュスト・ヴェストリスに師事、1834年9月に《嵐》でオペラ座デビューをした¹⁹。

私の好みからすれば、エルスラー嬢はタリオ二嬢にも引けをとらない。まず、彼女ははるかに美しく、若いという点で莫大に凌駕している。端正で高貴な横顔、優雅な頭の形、首の繊細なつき方は、これ以上ないほど魅力的なアンティーク・カメオの雰囲気醸し出している。悪戯と官能に満ちた煌めく目、純朴と同時にあざとい微笑みは、見事な顔立ちを輝かせ、生き生きとさせる。この貴重な贈り物に加え、ダンサーには珍しい丸々としたふくよかな腕、しなやかな腰つき、狩人ディアナのような脚が加わる。もしこの脚が動かなければ、フィディアスの時代のギリシャの彫像家がベンテリコン山の大理石に彫ったものではと思うほどである²⁰。

上記引用は、エルスラー信奉者であったゴーチエの舞踊評で、エルスラーの容姿が推測できる。エルスラーは、若く、タリオ二よりも容姿に恵まれたダンサーであり、大きい青い瞳と柔らかな絹のような茶、もしくは赤褐色の髪色をもち、きれいな眉をしていた。彼女は背が高く、痩せすぎていることなく、スタイルもよかった。白い肌の小さな頭はなだらかな肩の上にあっ

¹⁹ *Ibid.*, vol.1, pp.444-448.

²⁰ 筆者訳。« Mlle Elssler, à notre goût, vaut bien Mlle Taglioni ; d'abord, avantage immense, elle est beaucoup plus belle et plus jeune. Son profil pur et noble, la coupe élégante de sa tête, la manière délicate dont son col est attaché lui donnent un air de camée antique on ne saurait plus charmant ; deux yeux pleins de lumière, de malice et de volupté ; un sourire naïf et moqueur à la fois éclairent et vivifient cette heureuse physionomie. Ajoutez, à ces dons précieux, des bras ronds et potelés, qualité rare chez une danseuse, une taille souple et bien assise sur ses hanches, des jambes de Diane chasserresse que l'on croirait sculptées dans le marbre du Pentélique par quelque statuaire grec du temps de Phidias, » *La Presse*, 2-3 novembre 1838. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse, op.cit.*, pp.81-82.

て、目は官能性を観客の心に訴え、唇はあらゆる表情を演じ、肉体的な美しさをもっていた。

エルスラーは激しく速い動きを得意とした。1836年、マドリッドが舞台の《杖をついた悪魔 *Le Diable boiteux*》²¹でフロリンデという女性ダンサーを演じ、スペイン舞踊のソロ〈カシュシャ *La Cachucha*〉を踊って大喝采を浴び、オペラ座でアンコールされた初めての踊りという歴史を作った²²。タリオニのシルフィードの如く、〈カシュシャ〉はエルスラーの代名詞となり、リトグラフにも描かれ、ヨーロッパ中に発信されていったのである。もともと、脚を晒す女性ダンサーはエロティックな職業女性という人々の認識もあり、フロリンデ、つまりエルスラーは、異国出身の情熱的で肉感的な「女性」として人々に周知されたのである。



図 3²³



図 4²⁴

図 3 は、エルスラーが《杖をついた悪魔》のソロ、〈カシュシャ〉を踊っているリトグラフである。エルスラーは右手を下げた状態であごを引き、視

²¹ 1836年6月1日オペラ座初演、全3幕のバレエ = パントミーム。

²² ゲスト、前掲書、92頁。

²³ 図 3：《杖をついた悪魔》のソロ〈カシュシャ〉のリトグラフ。Fanny Elssler in *La Cachucha* (1836) Collection privée.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Elssler_Cachucha.jpg (最終閲覧日 2022/9/15)

²⁴ 図 4：エルスラーの肖像画。Fanny Elssler, gravure de Grevedon. Paris,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Elssler_Fanny.jpg (最終閲覧日 2022/9/15)

線を下方方向に向け、対象を見据えている。カスタネットをもっていることや髪飾り、濃い褐色の髪の色がスペイン風の印象を見る者に与える。シルフィードのリトグラフ（図1）には背景がないのに対し、エルスラーは草の生えた大地に立っているため、人間の表象とみなすことができる。ベルトで締めたい細いウエストと広い肩幅のコントラスト、白い肌の肉感的な女性像となっている。

図4のエルスラーの肖像画にも、図3との多くの共通点がみてとれる。エルスラーの肖像画でも彼女は向かって右側を向き、あごを引いているため上目遣いをしている。肩の高さが左右で違うため、対象に対して構えたような印象をつくりだし、まなざしの強さが強調されている。この強いまなざしは挑発的に誘惑している視線とみなすことができる。

エルスラーは1837年だけでも、《杖をついた悪魔》の再演、その後も《ラ・フィーユ・マル・ガルデ》のリーズ、オペラ《ポルティチの唾娘 *La Muette de Poetici*》のフェネーラ、《ニーナ、恋ゆえの狂気 *Nina, ou la Folle par l'amour*》²⁵のニーナ、《女に変身した猫 *La Chatte métamorphosée en femme*》、エルスラーの姉テレーズが振付したバレエ作品の《鳥籠 *La Volière*》²⁶などを踊った。

1837年、マジリエの初めての振付作品《ジプシー》では、ダンサーだけでなく女優としての才能を発揮し、シェイクスピア女優のハリエット・スミソソン (Harriet Smithson, 1800-1854) に匹敵すると称された²⁷。ソロには軍服と拍車になる長靴を身につけて踊るダンスがあり、大好評を博した。

1839年にはコラーリ振付の《タランチュラ》に主演、エルスラーは「観客の涙を誘うのと同じくらい容易に笑わせられることを示し」²⁸、女優としての評価をさらに高めた。演技性の評価から推察できることは、エルスラーは

²⁵ 1813年11月23日オペラ座初演、全2幕のバレエ = パントミーム。振付ルイ・ミロン、音楽ペルスイ。パイジエッロ (Giovanni Paisiello, 1740-1816) のオペラ作品は1789年にカゼルタ王宮で初演 (ウォラックほか、前掲『オックスフォードオペラ大事典』448頁)。

²⁶ オペラ座で女性が振り付けた初めての作品とされる。振付は姉のテレーズ。

²⁷ ゲスト、前掲書、95頁。

²⁸ 同書、95頁。

筋が比較的複雑な物語に多く出演し、ダンスだけではなく、マイムでの筋の語りも評価されていたことがわかる。

一部の観客や批評家の悪意や嫌がらせに悩んでいたエルスラーは、アメリカ公演の話に飛びつき、渡米する。アメリカで熱烈な歓迎を受けたエルスラーは二年以上もアメリカに留まったため、オペラ座から契約違反で告訴され、二度とパリで踊らなかった²⁹。

非現実世界の住人を演じるタリオーニの幻想性や夢幻性、現実世界の女性を演じるエルスラーの異国的な官能性、このふたつを合わせた作品が1841年に上演された《ジゼル》である。この作品の作者ゴーチエは、カルロッタ・グリジをイメージしてジゼルを書き、実際、主人公ジゼルをグリジが演じた。まさに、ジゼルのイメージはグリジとイコールで結ばれていたのである。セルジュ・リファール (Serge Lifar, 1905-1986)³⁰がタリオーニとエルスラーを超えるダンサーと称した³¹グリジを次に分析する。

第3項 カルロッタ・グリジ

カルロッタ・グリジは、ゴーチエが生涯愛した女性で、ゴーチエによる彼女の賞賛は事欠かない。以下に容姿についての記事を挙げる。

²⁹ 同書、95-96頁。

³⁰ ロシア＝フランスのダンサー、振付家、監督、著述家で、20世紀フランス・バレエの再興に大きな貢献をした。キエフでニジンスカに師事(1921-23)、1923年ディアギレフのバレエ・リュスでデビュー、著しくエキゾチックな風貌、演劇的な豊かさ、芸術に対する限りのない献身により、同時代のヨーロッパにおける傑出した男性ダンサーとして頭角を表し、ソリスト(1924)、次いでプルミエ・ダンスール(1925)となる。ディアギレフの死後、リファールはパリ・オペラ座に招かれて、初めプルミエ・ダンスールに、その後、エトワール、振付家、監督に就任。ほとんど瀕死状態だったカンパニーを立て直し、技術的な水準(特に男性)を向上させ、《ジゼル》のような古典作品を復活上演した。リファールが主役を踊ったバレエは、ほとんどが物語のある作品であり、古典を基礎としつつ、喜劇と悲劇の幅広くカバーした。『オックスフォード バレエ ダンス事典』582-583頁参照。

³¹ Serge Lifar, *Carlotta Grisi*, Paris, Albin Michel, 1941, pp.55-56.

黒髪というより金髪に近い栗色の髪で、目鼻立ちは十分に整い、化粧の下で見分けられる限りでは自然な顔の色である。彼女は中背で、細く、すらりとした体つきで、彼女の細さはダンサーとして極端ではない³²。

ゴーチエのグリジ賛美の舞踊評は多数あるため、彼女の見た目に限定した記事を上げると、他にも「〔グリジの〕目はとても澄んでいて柔らかい青。口は小さく上品であどけなく、ほとんどいつも瑞々しい微笑みを浮かべている」³³などがある。舞踊評とリトグラフを比較して、その容姿を推測すると、グリジはエルスラーほど美しくはないがチャーミングで、タリオーニほど痩せすぎではなく、ダンサーとして均整のとれた身体をもっていたことがわかる。

³² 筆者訳。「 Elle a des cheveux châains plus près d'être blonds que d'être noirs, des traits assez réguliers, et autant qu'on peut le distinguer sous le fard, le teint coloré naturellement ; elle est de taille moyenne, svelte, assez bien prise, sa maigreur n'est pas excessive pour une danseuse, » *La Presse*, 2 mars 1840. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse*, *op.cit.*, p.112.

³³ ボーモンは、『パリの劇場芸術家の画廊 *Galerie des artistes dramatiques de Paris*』を引用し、ゴーチエのグリジの描写を載せている。「カルロッタは名前の示すようにイタリアの出ではあるが金髪、見ようによっては明るい栗色の髪をしている。目はとても澄んでいて柔らかい青。口は小さく上品であどけなく、ほとんどいつも瑞々しい微笑みを浮かべている。それは女優の唇によく浮かんでいるわざとらしい笑みとはまったく異なった自然な微笑みだ。顔色は頬を見ないほど優美で生き生きとしていて、今にも花開かんとしているティー・ローズのようだ。ほっそりとして軽やかな体は、訓練中の競走馬のように骨と筋肉ばかりに見えるダンサーたちの体とは異なって、きりっと締まっている。グリジは疲れを知らず、辛いなどということとまるで無縁のように、本当に踊りが好きで楽しんでいる。あたかも初めての舞踏会に出る少女のようだ。やらなければならない課題がどれほど困難であっても、グリジはそれをいともたやすくやってのけるが、これはそうあるべき姿であって、芸術の世界ではいかにも苦勞して克服しました、というのが観客の目に見えることほど見苦しいものもない」ボーモンによる『パリの劇場芸術家の画廊』(1841)からの引用。ボーモン、前掲書、116-117頁。



図 5³⁴



図 6³⁵

リファール・コレクションのグリジの肖像画（図 6）は、正面を向き指先を合わせ座っているもので、柔らかな表情、濃い色の普段着を着たグリジがテラスに置かれた椅子に座っている様子を描いたものである。描かれた年が不明であるが、おそらくグリジが中年の頃であろう。引いたあごと上目遣いの目が印象的である。

図 5 の《ジゼル》の第 1 幕の人間ジゼルの絵画は、猫背気味の肩がジゼルの内気さや繊細さを表現し、首をかしげ上目遣いの目が弱さとアルブレヒト（恋する男性）への思いを表している。前で縛るタイプのコルセットを着用しているので³⁶、農家の娘であることが示されているが、色白で柔らかな肌質をもつジゼルが働き者であることを連想できない。グリジの肖像画と人間ジゼルの絵画は、同じ印象を見るものに与えるポーズで描かれており、グリジとジゼルの共通点が示されている。

³⁴ 図 5：第 1 幕のジゼル。Portrait of Carlotta Grisi in the title rôle of *Giselle*
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Carlotta_Grisi_in_the_title_role_of_Giselle%2C_1842.jpg (最終閲覧日 2022/9/15)

³⁵ 図 6：グリジの肖像画。Carlotta Grisi. Collection de M. Serge Lifar. (Cliché Rigal.), Carlotta Grisi. Lifar, Serge, *Carlotta Grisi*, Paris, Albin Michel, 1941, Planche XVI.

³⁶ 後ろで縛るタイプのコルセットは他人の手が必要なため、階層が低い人々は着用できなかった。



図 7³⁷

図7は、霧のかかった墓の前でジゼルが今にも飛んでいきそうなポーズで停止しており、精霊の絵画であることが効果的に示されている。ポワントで立ち、身体をひねってウエストの細さを強調し、肩から指先でのラインが曲線で描かれていることによって、女性らしさが際立っている。長い首は女性ダンサーにとって美しさを表す部位の一つであり、タリオーニやエルスラーと同様に、長い首もグリジの特徴の一つとして描かれている。

グリジはダンスにおいて秀でた才能をもち、容姿も美しく、そしてジゼルという人間と精霊を一つの作品内で演じたことによって、純粋な人間と儂い精霊、二つのイメージをもつことができた。これは、妖精タリオーニと人間エルスラーという二人のライバルの長所を引き継ぐ形でグリジが存在したことを意味している。1849年末、「カルロッタ・グリジがオペラ座を去ると同時に、ロマンティック・バレエの黄金時代は幕を閉じた」³⁸。つまり、ロマン主義を体現するスターの不在とともに、熱狂的な「バレリーナ」崇拜という文化の終焉を意味している。

³⁷ 図7：第2幕のジゼル。Giselle -Carlotta Grisi.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Giselle_-_Carlotta_Grisi_-1841_-2.jpg (最終閲覧日 2022/9/15)

³⁸ ゲスト、前掲書、102-103頁。

ロマン主義的スターとは、登場人物の化身となることができるスターであり、ロマン主義を体現した彼女たちは、オペラ座に作られ、ロマン主義者に支えられ、マスコミによって後押しされ、もてはやされた。しかし、政権の移行によって、バレエに向ける観客の意識にも変化が生じる。

国王ルイ＝フィリップの政権が二月革命によって倒され、1830年から続いていた七月王政が終わり、1852年、ナポレオン3世（Napoléon III / Charles Louis-Napoléon Bonaparte, 1808-1873）による第二帝政の発足によって経済が活発化する。ナポレオン3世が自由貿易主義を掲げ、国内の産業革命を強く推し進めた結果、銀行や鉄道・通信網等が整えられ、急激な経済成長を迎えたのである。

現実逃避と対照的な写実主義が起こるということは、「天使的傾向」や理想、夢幻を求めなくなったということであり、新しい意識をもった観客は、スターダンサーを精霊の化身としてみなすことがなくなったと考えられる。時代の風潮の変化によって、スターダンサーに対する熱狂的崇拜は次第に沈静化したのである。

19世紀のバレエ界では、メートル・ド・バレエもちろん、振付師もほとんどが男性であった³⁹。オペラ座の経営陣や首脳陣は男性であり、発言力のある観客は男性の定期会員であった。ロマンティック・バレエにおいて、初めて女性が主役となったが、これは、男性が観賞する対象として女性ダンサーを選んだことに他ならない。女性ダンサーは理想化された「女性」として脚光を浴びたが、性別、社会的出自、職業等では劣っている性であった。彼女たちは男女間の役割分担や性別の帰属を厳密に階層化して練り上げられており、「男性」によって作られた「芸術家」ともいうことができる。

熱狂的に崇拜されたスターダンサーは、タリオーニ、エルスラー、グリジである。しかし、スターシステム自体は19世紀を通じて機能していた。次章では商業的スターシステムの全体像を検証し、ロマンティック・バレエの衰退原因の一側面を考察する。

³⁹ オペラ座で女性が振付けた作品は《鳥籠》(1838)、タリオーニが弟子のエンマ・リヴォリ (Emma Livry, 1841-63) のために振付した《蝶々 *Le Papillon*》(1860) が有名である。

第2章 スターシステム

19世紀、権力を握った新しい階級は、男女の役割と空間を厳格に分けた。医学的、哲学的、あるいは文学的な言説によって、社会的な役割を決定したのである。社会的な性役割はバレエでも顕著に表れようになり、1831年以降、舞台は純粋に女性的な要素をもつ領域とみなされるようになった。軽やかさ、高揚感、優美さ、優雅さ、美しさ、高貴さは復古王政期のダンサーの資質であり、それは今でもロマンティック・バレエの特徴として残っている。

第2章では、主役として観賞の対象となったスターダンサーと、フォワイエ・ド・ラ・ダンスでパトロンと愛人関係を結ぶ下級ダンサーに焦点を当て、スターシステムにおけるダンサーの全体像を考察する。そのため、第1節では、当時広く認識されていたと考えられる象徴的女性像を整理し、19世紀の人々に周知されていた女性像を確認する。

第2節では女性スターダンサー表象から、高級文化としてのバレエを検討する。第3節では、フォワイエ・ド・ラ・ダンスに出入りする定期会員と愛人契約を結ばなければ生活が困難であった下級ダンサーの表象分析をおこなひ、ロマンティック・バレエの低俗化の原因を考察する。第4節では、女性中心のスターシステムから排除された男性ダンサーについて検証する。

第1節 象徴的女性像

ロマンティック・バレエでは、女性ダンサーは観賞される対象として、装飾的な衣装とともにその価値を見出されていた。ロマンティック・バレエは現実逃避願望による夢幻性と異国趣味の影響を受けた魅力的な「女性」が登場人物として描かれ、さまざまな「女性」が家父長制における支配側である男性の目を楽しませる存在となっていた。

キリスト教の統御を受けるヨーロッパにおいて、最も代表的な女性像とされるのはマリアであろう。聖的な存在である彼女の対極に位置するエヴァは悪として分類され、象徴的な女性像として存在している。この背反的な女性像は、時代が下がるとともに多様化する。対関係にある女性像を考察することは、ロマンティック・バレエにおける「女性」のイメージ分類の基礎となるだろう。

第1項 対となる女性像

教会は、すべてをヒエラルキーで考えていた。天使やコスモス、地獄や悪魔までが階層秩序を成しており、ならば当然、人間界もそうでなければならなかったのである。身分秩序はすべて神によって定められていると信じていた¹。

生活基盤のすべてが男性中心のヒエラルキーの基に構築され、そのヒエラルキーのなかでは、女性は下部に位置していた。ただし、女性の価値は大きかった。農民・商人・紡ぎ手・家庭召使いなどの多くの仕事をこなし、夫の助手でもあった。生殖の役割に加え、生産的な役割も担っていたのである。男性にとって、彼女らの価値は大きいと同時に、脅威でもあった。そのために、男性中心主義は女性たちに墮落した性である弱者として教育した。その

¹ 池上俊一『儀礼と象徴の中世』ヨーロッパの中世 8、岩波書店、2008年、177頁。

教育とは、女性は男性より下であるから、男女の「役割」を犯してはならないというものであった。

男女の役割によって、「公的社会から女性を排除し、私的世界のなかに置くことの統御、さらには公的社会のなかで男性の階級制をつくりだし、上位の階級がそれを支配すること、さらにそのような私的社会においては女性の近親者である男性がこれを統御するというシステム」²が構築された。これは、キリスト教が中心の世界であった中世においては、絶対的な教義となった。男性による統御システムは、聖書によって正当性をもち、女性蔑視を生み出し、家父長制のシステムを維持させたのである。

善／悪

聖人は穢れていてはならない。そのため、特に聖女は処女であることか、マグダラのマリアのように「悔悛した罪の女」であることが重要であった。キリスト教は一神教であるが、神の子であるキリストを筆頭に、多くの聖人たちが偶像として崇められている。キリスト教がその前身であるユダヤ教とは異なり、偶像崇拜がおこなわれたのは、神がキリストとして生まれ、イコンとみなされた事によるであろう。これによって、多くの聖人の偶像があふれ、その代表格ともいえるのが聖母マリアであった。

マリアは特別な女性である。彼女だけが処女にして母であり、普通の人間から逸脱しているためである。エヴァが処女性消失によって楽園を追われたのとは逆に、永遠の処女性によって穢れから逸脱し、マリアは出産の苦痛と男性の従属から自由になった、唯一の女性といえる。

教義によってマリアが創りだされたことは、『聖書』が物語っている。蛇の誘惑にのり原罪に堕ちた人類は、穢れたエヴァの子孫である。しかし、ここに矛盾が生じる。マリアはアダムが創造されたときにはまだ存在していないからである。マリアが神の子を妊娠するためには穢れていてはならないた

² 若桑みどり『象徴としての女性像：ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』筑摩書房、2000年、161頁。

め、マリアは、神によって原罪以前、エヴァの前に創造されていなければならないという理論が生まれた。無原罪聖母の理論である。

聖母マリアは神の子イエスの母という母性愛の象徴だけでなく、処女のまま神の子の母となったということが重要なのである。ここに、女性の善／悪が、マリア／エヴァに分類された。「第一のエヴァが人類を墮落させ、第二のエヴァが人類を救済したという救済のプロジェクトを明らかにするためである〔…〕教会にとって、エヴァとマリアを対立する一对のモデルとして、かつ相互補完的なキリスト教女性のモデルとしてマリアをつくりだすことが是非とも必要だった」³のである。

聖母マリアは、処女のまま信仰に身を捧げた聖女伝説のモデルとなり、キリスト教の処女性である純潔の最大の手本は聖母マリアとなった。「キリスト教は、神学と聖典（創世記と原罪の解釈、聖パウロと使徒たちの教え）にもとづいた超越的正当化」⁴をおこない、同時に「少数派のものであった傾向を、多数派の『正常な』行動様式に転換」⁵させ、その上で、理想的な禁欲生活を実践する、修道院制度が設けられた。これによって、聖母マリアは処女性の象徴として修道女の模範となった。彼女たちの禁欲の精神が奨励され、処女性に純潔としての価値が見出されたのである。

純潔の精神によって、性行為も穢れの象徴ともされた。つまり、エヴァは男性との性交によって穢されており、「〔エヴァは〕その穢れの象徴として月経を得、罪の子を苦痛のうちに産んだのだが、聖母の聖霊による貫通と無性交の受胎は、これを反転させたもの」⁶とされた。

聖職者にとって重要なことは、女性の性と生殖の価値を格下げすることであった。性と生殖を原罪の救いとするキリスト教は、原罪において重罪とされたのが女すなわちエヴァで、「悪魔は、男を誘惑するため種々の姿をとったが、そのなかで最も悪質なのが《女》の姿をとるもの」⁷とし、『聖書』と

³ 若桑、前掲書、188頁。

⁴ デュビー、ジョルジュほか『愛と結婚とセクシュアリテの歴史 増補・愛とセクシュアリテの歴史』福井憲彦／松本雅弘訳、新曜社、1993年、147頁。

⁵ 同書、147頁。

⁶ 若桑、前掲書、167頁。〔〕筆者補。

⁷ ル・ゴフ、ジャック『中世西欧文明』桐村泰次訳、論創社、2007年、452頁。

いう絶対的な規範において、男性は女性の性の格下げに成功したのである。

「イヴ、パンドラ、リリス、そして聖母マリア〔…〕神話に存するこれらの女性の原像は、女性に向けられた西洋の道德観を知らしめるもの」⁸で、二律背反する「女性」のイメージはこうして作られた。

賢女／魔女

魔女⁹とは未知の力を持った「悪」に属する女性である。魔女は仮想敵であって実在はしない。教会の権力が絶対的である中世では、悪魔とその奴隷である魔女がキリスト教世界を攻撃していると信じる概念が社会に蔓延していた¹⁰。ローマ・カトリック教会は、敵である異端を狩る行為から、教会の仮想敵である悪魔、その悪魔と契約したという女性（少数の男性）を狩る行為へと発展させたのである。

神学者・聖職者は、女は精神的に弱く墮落しやすく、肉体的に弱いので邪悪な術に頼りやすい上、そのおしゃべりな性質が技を広めるということで、女性を非難しすぎずんだ。聖職者たちは、『旧約聖書』において、「女妖術師をあなたはいかしておいてはならない」¹¹という一文を魔女迫害の正当化の根拠として引き合いに出し、都合良く解釈した。この観念が、女性蔑視や嫌悪を強固なものとし、魔女狩りの隆盛期を迎えるのである。魔女への拷問や処刑が頻繁におこなわれるようになった背景には、ヨーロッパの法制度の

⁸ エントウイスル、前掲書、213頁。

⁹ 魔女とは、1487年に出版された『魔女への鉄槌 *Malleus Maleficarum*』、ハイリンヒ・クレーマー（Heinrich Kramer, ?）とヤーコプ・シュプレンガー（Jacob Sprenger, ?）によって書かれた、教皇インノケンティウス8世（Innocentius VIII, 1432-1492 在位 1484-1492）公認の悪魔学ベストセラー文献によって定義された。この書は異端審問官のために書かれたもので、妖術による犯罪の追求を目的とし、魔女の手引き書となっていた。

¹⁰ バーストゥ、アン・ルーエリン『魔女狩りという狂気』黒川正剛訳、創元社、2001年、66頁。

¹¹ 「出エジプト記」22章第17節『「旧約聖書」出エジプト記 レビ記』岩波書店、2000年、105頁。

変化¹²が大きく関係している。魔女狩りは女性蔑視の観念から父権制のヒエラルキーや権威の上に確立した一種の排除の構造であった。

魔女狩りの隆盛期である 15 世紀末から 17 世紀は、近代科学、宗教改革が誕生した時代で、社会的に大きな変化が生じたための社会不安に加えて、1570 年から 1690 年の間にヨーロッパに深刻な農業危機がおこり、経済危機、宗教の規制、衛生面の悪化、疫病の流行などの苦難に直面した人々の恐怖心や猜疑心が魔女狩りへと繋がっていったのである。魔女は、魔法による超自然的な力によって自然災害を引き起こし、損害を与えるという現実との因果関係をももっていた。災害の原因こそ魔法であり、魔女の力とされたのであった。

魔女狩りで、女性のなかでも比較的高年齢の者が多く処刑されていたことは¹³、高齢の女性が危険視されていたことに由来している。老婆が嫌悪されていた理由は、彼女たちが携わっていた仕事にも関連があった。男性は、女性が生命・死に関わっている性であることに恐れを感じ、生命の生産に関連する仕事をもつ女性たちを排除したのである。その仕事とは産褥に携わること、つまり、産婆であった。

¹² 中世初期は、和解を目的とした仲裁を特徴とする共同体の慣習法が中心であった。平和に機能する共同体の維持が重視されたため、虚偽の告発は重い刑罰が課せられた。しかし、12 世紀には、ローマ法に基づいた罰金・刑罰・死刑を課す因果応報に重きを置く法システムが発達した。その目的は国を守り、浄化することであり、法律は国によって執行されたので、非人格的な法になった。行政執行官は離れた土地から土地で裁くことになったため、裁判は客観性をもった。そのため、共同体の和解の慣習法のなかに異質な法が組み込まれる事になったのである。裁判官は告発の発動人となり、容疑者に対して証拠を集め、尋問・拷問もおこなった。すると、裁判官の天下になるようであるが、裁判官である原告の強力な歯止めとなった重視される法律があった。それが、原告が告発の正当性を証明しなければならぬ、告発が虚偽だった場合には被告が受ける罰を原告が受けねばならないという慣習法の〈同罪刑法〉である。魔術に対する法的な刑罰は死罪であったので、この法によって異端狩り・魔女狩りの拡大を防いでいた。しかし、16 世紀になり、国の支配力が強くなるとともに、〈同罪刑法〉が国の執行する法にとって代わられた。この法制度の変化も魔女告発が拡大したひとつの理由といえる。バーストゥ、前掲書、68-69 頁。

¹³ 未亡人の老婆たちは、死亡すれば男性親族に譲渡される土地の生涯不動産権（ライフ・インテレスト）をもっているために欲望の標的になっていた。同書、11 頁。

中世では、薬草学の知識に長けた民間医療をおこなう女性を賢女と呼んでいた。賢女は薬草などを用いて種々の薬をつくり治療をおこなっており、文字どおり尊敬される賢い女性のイメージをもち、民間医療を取り仕切っていた。そして、この賢女の仕事のひとつにお産があった。

お産は女性の独占する医療技術であり、産婆は経験を口承し、性問題の権威として存在していた。地域ごとの産婆術が形成され、出産率にも影響を与えていたのである¹⁴。19世紀までお産を産婆に頼っていたという事実があるのは、男性外科医に子どもを取り上げられることを拒んだ女性の精神的な苦痛にも関係がある。

しかし、父権的秩序である近代医学とキリスト教会は、女性に特権化された職業である産婆職も認めなかった。彼らは、賢女の力を恐れると共に、その力を手に入れたかった。そのため、魔女狩りは、専門医師が彼女たちを排除していく過程で起こったという説がある¹⁵。未洗礼での死という恐怖を植え付けられている人々が、胎内に子どもが滞ってしまうような難産の際に、母体を救うために胎内の子どもの四肢を切断して引き出す手段が秘密裡に取られていた。中世末期から産婆が子どもを殺す悪魔として表象され断罪され続けてきたのも、おそらくはこのような背景があつてのことで¹⁶、聖職者たちはこうした背景を理由に産婆を排除していったと考えられる。

賢女と魔女は両者とも共同体から排除された老女であった。ロマンティック・バレエ以降の物語バレエにおいて、ストーリーを展開させる役に、賢女や魔女のイメージをもつ超自然的女性がしばしば登場する。これは、彼女たちを男性の知られざる未知なる力をもつ存在として描き、また、男性主人公

¹⁴ 産婆の罪は独立生計、嬰兒殺し、墮胎などであった。貧民による捨て子・里子という事実上の嬰兒殺しもあり、産婆、乳母による乳児数の影響は大きい。

¹⁵ エーレンライク、バーバラほか『魔女・産婆・看護婦——女性医療家の歴史』長瀬久子訳、法政大学出版局、1996年。

¹⁶ 産婆や女たちは子供の命よりも産婦の命を優先していたため、口裏を合わせて、仮洗礼の後で息を引き取ったことにして、協会側の摘発を逃れていた。しかし、カトリックに忠実な産婆の制度や外科医が胎児を優先するようになると、女たちは話のわかる助産婦に頼るようになっていった。長谷川まゆ帆「近代フランスの医療と身体 救済の手と篡奪が……——モケ・ド・ラ・モットの助産とジェンダー」姫岡とし子ほか『ジェンダー 近代ヨーロッパの探求⑪』ミネルヴァ書房、2008年、42-43頁。

を困難に貶める、もしくは助ける存在は未知の「女性」であるという意味を含めたのではないだろうか。

近代の女性像

19世紀に核家族が家族の新しい形となると、男性向けと女性向けの性道徳が異なるという「性の二重基準」が成立した。イリガライ（Luce Irigaray, 1930-）は、女性に課される社会的な役割を「処女」「母」「売春婦」と三つに分け、「処女」は純粋な交換価値として男性の間で交換され、結婚後は「母」に移行するのに対し、「売春婦」は交換し合える使用に供されると述べている¹⁷。前述したように上野千鶴子も、男性の「ルール違反の相手をしてくれる女性がべつに必要となる。その結果、性の二重基準は、女性を二種類の集団に分割することになった」¹⁸と述べたように、近代家族の形成期に男性は、家庭の内の貞淑な妻と、性的目的の外の女性とを明確に区別したのである。

19世紀における「妻」¹⁹とはどのようなものか。彼女たちにとっての最重要の役割は子孫を残すこと、その次が我が子の養育であった。バルザックが「近代興奮剤考 *Thaïté des excitants modernes*」(1839)²⁰のなかで、「上流階級の女性が自分の手で子供を教育するようになってからというもの、また違った情操が発達してきている」²¹と述べたように、1839年にはすでに家庭内

¹⁷ イリガライ、リュース『ひとつではない女の性』棚沢直子ほか訳、勁草書房、1987年、242-243頁。イリガライは「処女」、「母」、「売春婦」のどれであっても、女性には自己の快樂への権利がないと主張している。

¹⁸ 上野、前掲書、49頁。

¹⁹ 本論文における「妻」とは、核家族の中で、外では働かずに家庭を差配し、子を教育していたブルジョワ階級の女のことで、民衆階級の働いている女とは区別している。

²⁰ 1839年、ブリア＝サヴァラン（Jean Anthelme Brillat-Savarin, 1755-1826）『味覚の生理学 *Physiologie du goût*』再版の際、その付録としておさめられた小品。バルザック、前掲書、218頁。

²¹ 同書、149頁。

で、妻が子供を養育し、それによって以前とは異なる情操が発達するまでに至っていたことがわかる。

妻の新たな役割が確立すると、妻のもつ家庭内を差配する力は前時代で要求される能力と異なってくる。彼女たちが娘を教育することで、妻として要求される能力や気質は継承されていった。「ブルジョワ化する社会において、人々は宗教的道德と対面を重んじ、個人の快樂よりも家庭の安定と繁栄を優先する発想は一般的になった」²²のである。

妻の性行為は「男性の快樂に従属するものでしかなく、独自の自立をもたず、男性の官能的欲望に弱々しく対応するもの」²³であり、子どもを得るための性行為に喜びを見出すことは許されていなかった。ブルジョワ的規範にはめられた彼女たちは、自分自身のアイデンティティを「墮落した女」と対比の存在として作り上げ、自分達の主体性を見出そうとした²⁴。男性のつくった「性の二重基準」は女性にも根付いた意識だったのである。

ブルジョワジーは、近代家族における妻の役割に「正常で、秩序正しく、安心感を与え」²⁵る貞淑さを強調した。妻のイメージに反する形で、「危険で、魅惑の罠をしかける」²⁶女性像が、特に19世紀後半に大量に作られた。ここに、相互補完的な善と悪のモデルをみることができる。

「妻」に対して「誘惑するもの」とは、「娼婦、仕事をもつ女、行動的な女、大部分の女性労働者、有色人種の女」²⁷で、グリゼット²⁸などの仕事をも

²² 野崎歓、前掲書、80頁。

²³ ウォルコウイツ、ジュデイス「危険な性行動」セクシュアリテデュビイ、ジョルジュ／ペロー、ミシェル監修『女の歴史 十九世紀2』杉村和子／志賀亮一監訳、藤原書店、1996年、592-593頁。

²⁴ 同書、609頁。

²⁵ ヒゴネット、前掲「女たちとイマージュ——外観、余暇、生計」デュビイほか監修、前掲『女の歴史 十九世紀1』406頁。

²⁶ 同書、406頁。

²⁷ 同書、406頁。

²⁸ 自ら働いて給料をもらわなければならないお針子や裁縫女工、帽子女工のこと。「グリゼットというのは、お針子や女工といった職業身分をあらわす名詞というよりも、十九世紀の前半のロマン主義の時代にパリに上った学生たちにとって、お手軽なセックスの相手となってくれる可能性を秘めた若い娘という意味あいでも使われていたのである」鹿島茂『職業別 パリ風俗』白水社、1999年、8、10頁。

つ女性や芸術家など行動力のある自立した女性もそのカテゴリーに入り、能動的な性質をもっている。男性のために存在する受動的な「妻」とは、その意味でも対極している。

若桑みどりも指摘しているように、「女性の身体の価値は、占有者が独占しているか、または未来の占有者のために『未使用』のままであることにあ
る。それが、女性を私有物とみる社会における『貞操』の意味」²⁹であるから、女性を「処女」と「娼婦」に二分するのは、家父長制社会の女性観の基本である。そのため、19世紀後半に大量発生した娼婦たちの存在は、この時代の家父長制社会において不可欠な存在として、ブルジョワ階級の男性によって創りだされたものである。

つまり、彼らは自分の妻を純粹で貞淑な存在として祭り上げ、その一方で労働力階級の肉体労働者である女性を買って欲求不満を満たしていたのである。オペラ座が社会の縮図といわれた所以は、純潔なイメージを持つスターと性的な欲望を満たす下級ダンサーを揃えたことに他ならない。

オペラ座は、崇拜されるスターダンサーを特別なオーラをもった手の届かない存在として、メディアを使って大々的に売り出した。その対置となるのが「娼婦」に当てはめられた下級ダンサーで、彼女たちはオペラ座の定期会員と広く関係をもつ女性たちであった。女性中心のスターシステムは、男性のための性道徳を満たすために構築されたシステムといっても過言ではないだろう。

第2項 物語バレエの女性像

19世紀では、「視覚文化のあらゆるレヴェルにみいだされる」³⁰イメージが席卷していた。アンヌ・ヒゴネットは、「聖母、誘惑するもの、美の女

²⁹ 若桑、前掲書、284頁。

³⁰ ヒゴネット、アンヌ「女たちとイマージュ——外観、余暇、生計」デュビイほか監修、前掲『女の歴史 十九世紀1』404頁。

神、これら三つの原型^{アルシエティック}が、十九世紀の想像力にはつきまとって」³¹おり、印刷物、刻々、写真、本の挿絵、職人の作品などにみいだされていたと述べている。その中でも、ロマン主義における「妖精」は特別なイメージであるとともに、「妖精」はどの原型に属するののかという点と、「妖精」として男性主人公を誘惑する女性像を考察する。

そして、19世紀の特徴として、「立場がひとつ確立すると、かならずやこれと対立する立場も生みだされるという事実がある」³²ことから、物語バレエに登場する女性の対タイプについて検討する。

妖精

アラン・コルバン (Alain Corbin, 1936-) は妖精のイメージが広く流布した経緯について、シャトーブリアン (François-René de Chateaubrian, 1768-1848) の『墓の彼方の回想 *Mémoires d'outre-tombe*』に夢幻的想像をみている³³。シャトーブリアンが我が空気の精と呼ぶ妖精は本性からして夢く、想像の中で変化を遂げる。コルバンが指摘している重要な点は、シャトーブリアンの作品が広く読まれたことで、若きシャトーブリアンと同じ感情的状態にあった人たちが、シルフィードに対して無関心でいられなくなったということである³⁴。

³¹ 同書、404頁。なお、「美の女神」は寓意的な像、あるいは観念の化身で、女神は明らかに理想そのものの表象である。典型的な例がフランス革命前後に制作された「共和国」の象徴としての女性像、「マリアンヌ」(マリアンヌという名前そのものがマリアとその母アンナの結合であるということは重要である。キリスト教図像体系ではマリアとその母アンナという二人の「母」の図像は母親崇拜の代表的なカノンであった(若桑、前掲書、12頁)。)と呼ばれる女性像がある。ロマンティック・バレエにおいて、観念の化身としての女性像は扱わないため、本論文では言及を避ける。

³² ヒゴネット、前掲「女たちとイマージュ——外観、余暇、生計」デュビイ監修、前掲『女の歴史 十九世紀1』406頁。

³³ コルバン、アラン『処女崇拜の系譜』山田登世子／小倉孝誠訳、藤原書店、2018年、149-158頁。

³⁴ 同書、150-151頁。

若きシャトーブリアンは、自分がこれまでに会ったすべての女性の特徴を使って、ひとりの女性、シルフィードを作り上げた。その女性は、「姉にそなわる才能と無邪気さ、母にそなわるやさしさ、そして僕がかつて胸に抱きしめた素敵な見知らぬ女にそなわる体つきと髪とほほえみ」³⁵に村娘の目と別の村娘のみずみずしさを付与した想像上の女性であった。その女性、シルフィードは気まぐれに姿を変え、多様なイメージをもっていたが、「『処女であるとともに恋人であり、無垢なるイヴであるとともに墮せるイヴ』でもあって、『神秘と情熱のえもいわれぬ融合』であった」³⁶。コルバンが、「シャトーブリアンは一連のアヴァンチュールを、夢幻と現実〔…〕のあいだの緊張関係にゆさぶられる青春特有の想像力の病いとして示している」³⁷と述べたように、シルフィードは病的なまでに若者を取り込んでしまうのである。

シャトーブリアンのシルフィードの本質は「姉」と「母」であることに注目したい。「姉」のイメージともいえる「処女」とその移行形態の「母」とは「妻」に属する女性像である。つまり、シルフィードは無垢で処女、純潔な性質を内包しており、19世紀を席卷したイメージのひとつである「聖母像」が妖精の純潔性とも繋がっていることがわかるだろう。

井村君江がイギリスのロマン主義の傾向として示した情感的な神秘、超自然的なものへの憧憬、中世趣味や異国趣味、田園趣味と牧歌的傾向、現実を醜悪として理想の世界を美として追い求める傾向などの気運の中で、超自然の生きものである妖精たちが、ロマン主義の象徴的な存在として作家や画家たちに多彩に描かれていった。

ジョン・キーツ（John Keats, 1795-1821）も物語に当時自分が考えていた「理想美」を描いた。井村は、キーツにおいて「妖精のもつ力はある意味で『想像』と『愛』であり、妖精の世界はその二つの組み合わせによって現出するものといえよう」³⁸と述べた上で、マリオ・プラーツが「宿命の女」と

³⁵ 同書、152頁。

³⁶ 同書、156頁。

³⁷ 同書、158頁。

³⁸ 井村、前掲書、189頁。

呼ぶ女性、魅惑的であるが危険であり、人を破滅に引き込む女性と似た存在と指摘している。

妖精と宿命の女の共通点は「美」である。美しく無垢で、若者の想像力の産物の「女性」が妖精であり、そこに、男性の運命を狂わせる要素が付与した場合、妖精は宿命の女にもなる。妖精は「妻」に属する処女性をもち、かつ、宿命の女のイメージももちあわせることができる特別な女性像といえるだろう。

宿命の女（ファム・ファタル）

宿命の女の宿命的とは、「(1)宿命の、運命的な、(2)避けられない、必然の、(3)人の運命を決める、男の運命を支配する、(4)死や、回復不能の精神的・物質的破滅をもたらす、致命的な、(5)運の尽きた、凶運の」³⁹などの意味をもつと、松浦暢は『オックスフォード英語辞典』から語法的意味を述べた上で、宿命の女の場合は、(1)(3)(4)が該当するだろうと述べている⁴⁰。

ラファエル前派がいわゆる魔性の女を「絶世の美女」とよんでルーツ的な存在にした。マリオ・プラーツは文学などに描かれている女性に注目し、宿命の女の系譜らしきものを述べているが、その定義や分類は困難で、プラーツ自身も「ロマン派の初期、十九世紀半ば頃までの間に、文学の世界にいく人かの宿命の女たちが姿をあらわすが、〔…〕宿命の女のタイプというものは未だない」⁴¹と断言している。

そのうえで松浦は、宿命の女の分類をしている。宿命の女の原型の大別とは、(A)地上型、(B)降下型、(C)昇華型で、さらにこの三タイプを具体的に説明している⁴²。

(A)地上型とは、「人間、妖精を主体とした純情タイプで、愛のためにみずか

³⁹ 松浦暢『宿命の女：愛と美のイメージラリー』平凡社、1987年、11頁。

⁴⁰ 同書、11頁。

⁴¹ プラーツ、マリオ『肉体と死と悪魔』倉智恒夫ほか訳、クラテール叢書、国書刊行会、1986年、251頁。

⁴² 松浦、前掲『宿命の女：愛と美のイメージラリー』12-13頁。

ら犠牲にして他者愛に生きる」⁴³純情型宿命の女である。

(B)降下型とは、「愛するものを破滅させても自己愛をつらぬく悪女・妖婦タイプ」⁴⁴の妖婦型宿命の女である。

(C)昇華型とは、「地上をはなれて、愛を天上にまで昇華させ、〈宿命の女〉を不死の神にまで求める」⁴⁵女神型宿命の女と、「理想の女性像をアレゴリカルに表現する」⁴⁶抽象理念型宿命の女に分けられる。

松浦は宿命の女という変幻自在な複合的マルチ像を、純情型・妖婦型・女神型・抽象理念型に分類した上で、宿命の女の原型はそれでもなお不十分だと主張している⁴⁷。宿命の女のタイプは膨大で、作家の数だけ宿命の女が存在するのである。

物語バレエにおける宿命の女について考えてみる。バレエは台詞を使わない舞台芸術であるため、ストーリーは単純で、登場人物には細かな性格設定がなく、複雑な性格や性質をもたないため、ロマンティック・バレエに登場する女性主人公は、妖精であるか官能的な異国の女性であることがほとんどである。

多くのロマンティック・バレエ作品における女性登場人物の特徴は、女性登場人物の主役と準主役の二人で「聖母」＝妻（婚約者）と「誘惑するもの」＝宿命の女を担っていることである。悲劇的ロマンティック・バレエでは、男性主人公は妻と宿命の女の間で悩み、宿命の女に誘惑されて破滅や死に導かれる。

ロマンティック・バレエでは、宿命の女が超自然的存在であるのも大きな特徴である。ロマン主義時代では、キリスト教信仰が揺らぎ、土着信仰とそれを取り込んだマリア信仰、異教の神々や妖精信仰に関心が広がっていた。こうした思潮も、超自然の生き物である妖精たちをロマン主義の象徴として再び蘇らせた。そこに、ロマン主義的な二元論も関わった。現実と非現実、日常と夢などに、文化と自然という男性の優勢と女性の劣勢を示した相対立

⁴³ 同書、12-13 頁。

⁴⁴ 同書、13 頁。

⁴⁵ 同書、13 頁。

⁴⁶ 同書、13 頁。

⁴⁷ 松浦暢『水の妖精の系譜』研究社出版、1995 年、7 頁。

する世界観が重なり、非現実で夢幻の世界を表す女性が自然の申し子である妖精と結びついたのである。

ロマンティック・バレエにおいて、妖精が宿命の女となるのはなぜか。井村君江がその著書の中で、様々な妖精像について言及しているように⁴⁸、古今東西、多彩な妖精の共通点といえるのは、不思議な力をもっていることといたずら好きという点であろう。つまり、妖精の性質は悪魔的なのである。悪魔的に魅惑する超自然的な女性に翻弄されたいと願う現実逃避願望が、宿命の女を妖精にしたのではないだろうか。

家父長制社会で創られた女性像は、その社会でどういう意味や役割を帯びているかという「表象しているテキスト」⁴⁹にほかならず、オペラ座の観客にとっても、一種のテキストになっていた。オペラ座は男性観客の求めるものに依じて、イメージも含めてさまざまな女性像をそろえ、その欲求を満たしていたのである。

⁴⁸ 井村、前掲書参照。

⁴⁹ 若桑、前掲書、8頁。

第2節 スターダンサー

スターシステムとは、前述したように「高い人気や有名性をもつ演者の魅力を前提に、そのパフォーマンスが成立している状態」のことである。香月孝史はスターシステムの対置として、「戯曲・脚本のテーマ、メッセージ性、あるいは演出者の手腕」¹をあげている。ただし、ロマンティック・バレエとは、19世紀後半に近代的演出が誕生し、演出家が重要視される前の「芸術」であるため、この対置関係には正確には当てはまらない。

「商業主義といった言葉で表象されるジャンルを、即座に『芸術』とは相反するもの、もしくは芸術的にみて低俗なものとして分類するという視線が、現代にあって社会通念として根強い」²という香月の指摘は現代に関するものであるが、貴族文化への憧れが根強い振興ブルジョワジーの市民社会にも適用可能と考えられる。

それゆえ、ロマンティック・バレエのスターシステムにおける対置関係として考えられるのは、「芸術」としての高尚性と商業主義の低俗性であろう。劇場は社交場としての役割をもっていたため、オペラ座は高尚で高級感のある「芸術」を上演する空間として品位を保つ必要があった。

本節では、スターシステムにおけるトップ、スターダンサーに焦点を当て、バレエの高尚性について考察する。

第1項 ロマンティック・バレエ以前のスターダンサー

ロマンティック・バレエ以前、バレエは男性の領域であった。一方で1770年に、ノヴェールはオペラ座で女性の優位性が進んでいることをすでに懸念している。当時、ロマンティック・バレエで主流となる女性特有のダンスの固定化にはまだ程遠い状況下において、ノヴェールは男性のダンスとは相容れない女性のダンスについて言及し、男性と比べた女性ダンサーの才能を主

¹ 香月、前掲論文、492頁。

² 同論文、493頁。

張した上で、女性は自分に有利な判断基準によって評価されていると述べた³。17世紀末から女性のスターダンサーが登場し、観客の注目を浴びる存在となるが、本論文では、ほとんどの作品が女性中心の「バレエ」として制作されたロマンティック・バレエを、主役が男性から女性になった転換期のバレエとしているため、18世紀の女性スターダンサーについては「転換期のバレエ」には含めない。

フランス初のプロの女性ダンサーはラ・フォンテーヌ (Mademoiselle de La Fontaine, 1655-1738) で、《愛の勝利 *Le Triomphe de l'amour*》⁴で初めてオペラ座にデビューした⁵。ラ・フォンテーヌは、宮廷バレエというジャンルがほとんど消滅していた時代にデビューし⁶、ギョーム＝ルイ・ペクール (Guillaume-Louis Pécourt, 1653-1729)⁷のパートナーを務め、リュリの作品で主役を演じ、1681年から1693年の間に少なくとも18のバレエとオペラで主演を務めた⁸。その優雅さは人々から賞賛され、「舞踊の女王 *Reine de la danse*」と呼ばれていた⁹。

³ Noverre, "Les principaux sujets de la danse de l'Opéra depuis 1740", Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs, quinze lettres publiées de 1760 à 1807*, Paris, Librairie théâtrale, 1952, 1977, p.291.

⁴ キノー、バンスラード台本、20アントレのバレエ。

⁵ この作品のリブレットと台帳には、出演者は13人のプロの男性ダンサーと宮廷の最も優れたメンバーとしか書かれていないが、1681年5月か1682年1月、あるいはその両方、オペラ座で2回か3回の公演に参加したといわれている ("LA FONTAINE, MADEMOISELLE DE" *International encyclopedia of dance, op.cit.*, vol.4, pp.108-109)。この時、4人の女性ダンサーが登場したともいわれている (Lejeune, *op.cit.*, p.19)。

⁶ オペラ座デビュー前は未詳。Craine, Debra, & Mackrell, Judith *The Oxford dictionary of dance*, New York, Oxford University Press, 2nd ed, 2010, p.284.

⁷ フランスのダンサー、振付家、メートル・ド・バレエ。ポーシャンに師事、1674年、ジャン＝バティスト・リュリの《カドミュスとエルミオーヌ *Cadmus et Hermione*》でおそらくオペラ座に公式デビューした。オペラ座のパレ・ロワイヤル劇場やサンジェルマン＝アン＝レー城、シャンティ城の王宮で首席ダンサーとして活躍した。ペクルのバレエはフィユ譜で残されており、他の王宮でも踊られ、フランス流の踊りをヨーロッパ中に広めるのに貢献した。フィユ譜はバロック・ダンス様式の有用な実例である。『オックスフォード バレエ ダンス事典』479-480頁参照。

⁸ "LA FONTAINE, MADEMOISELLE DE" *International encyclopedia of dance, op.cit.*, vol.4, pp.108-109.

⁹ Lejeune, *op.cit.*, p.19.

ラ・フォンテーヌの活躍をきっかけに、女性ダンサーはプロとしての地位を得ることとなった。1713年に現在のオペラ座バレエ学校の前身である王立舞踊学校 *Le conservatoire de danse* が設立されてから、オペラ = バレエの人気と、プロとしてのテクニックの育成により、女性ダンサーが多く活躍するようになっていく¹⁰。

同時代に注目されていた女性ダンサーにはマリー = テレーズ・スュブリニ (Marie-Thérèse Perdou de Subligny, 1666-?)¹¹がいる。やや高貴な家系に生まれたスュブリニはルイ 14 世の最後の宮廷バレエに出演した。リュリやカンプラのオペラ = バレエに出演、1705年に引退するまで定期的に出演している¹²。また、クロード・バロン (Claude Ballon, 1671-1744)¹³ とのデュエットは有名で、ふたりは 1699年にイギリスに招かれ、イギリスの観客が初めて目にするプロのバレリーナとなり、大成功を収めた。

その後の有名な女性ダンサーは、フランソワーズ・プレヴォ (Françoise Prévost, 1680/81-1741) で、優雅で卓越した才能と個性、表現力に富んだダンサーであり、ピエール・ラモー (Pierre Rameau, 1674-1748)¹⁴は彼女を天才と

¹⁰ レイナ、前掲書、65頁。

¹¹ 死没の時期は 1735年頃とされている。“SUBLIGNY, MARIE-THÉRÈSE”

International encyclopedia of dance, op.cit., vol.6, p.11.

¹² スュブリニの舞曲はフイエの記譜法で記録されて残されており、一部再現可能である。*Ibid.*

¹³ フランスのダンサー、教師、振付家、王立舞踊アカデミー総裁。《カドミュとエルミオーネ》(1690)でデビューした。並外れた美貌と魅力の持ち主で、瞬く間にスターとなる。1712年前後にオペラ座を辞めて、ソー城のデュ・メヌ公爵夫人の宮廷に務め、バレエ・ダクシオンの先駆的作品として認識されている《アポロとミューズたち *Apollo et les Muses*》(1714)を上演、大好評を博した。1715年には五歳のルイ 15 世の舞踊教師となり、19年には王のバレエ作曲者に任命、同年、ポーシャンの後を継いで、王立舞踊アカデミー総裁となる。31年には「フランス児童の舞踊教師」の称号を授かる。弟子にはマリー・サレがいる。『オックスフォード バレエダンス事典』410-411頁参照。

¹⁴ フランスのダンサー、バレエ・マスター、理論家。彼の 2冊の著書は 18世紀のバロック・ダンスに関する貴重な情報源となっている。『舞踊教師 *Le Maître à Danser*』(1725)は社交ダンスの構成や実技様式について述べたもので、舞踊教科書の規範となった。半年後、そのシステムを改良したものを『都市のあらゆる種類の舞踊の描写記録する新方法の概要 *Abrégé de la nouvelle méthode de l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*』として出版。こちらは売れなかった。同書、572-573頁。

称えた¹⁵。プレヴォは、ルベル（Jean-Féry Rebel, 1666-1747）の音楽に合わせて自ら振付けた《舞踊さまざま *Les Caractères de la Danse*》（1715）で、さらなる試みをおこなうことになる。この組曲の11の楽章は、男女合わせて11人の異なる恋人たちの姿を表したもので、プレヴォはひとりで恋する少女から年老いた勇者の堂々とした様子までをパントマイムで演じ、踊り、大成功を収めた¹⁶。

プレヴォの魅力は、その演技性、表現力について言及されることが多い¹⁷。これは、18世紀の風潮では、人の価値は目立って見えない隠された要素がエスプリとして重視され、この隠された教養や知性が個人を引き立たせるとされていたことと関連があるだろう。この頃のバレエ衣装の裾はまだ床までであったが、当時の観客はプレヴォのアン・ドゥオールを賞賛していることから、衣装の裾で足は見えなくても、アン・ドゥオールが要求されていたと推測できる¹⁸。つまり、バレエにおけるアン・ドゥールは、隠された教養のように重要であった。

1720年代には、プレヴォの弟子であるカマルゴとサレが登場する。このふたりは、バレエ衣装に変化の一石を投じた。カマルゴは機敏なすばやい動きが得意で、男性ダンサーの急遽の代理によって人気を博した。師匠のプレヴォに嫉妬されてから¹⁹、男性教師の下で学ぶことになり、女性として初めて男性のテクニックを身につけることとなった。

¹⁵ ピエール・ラモーは『舞踊教師』の中で、プレヴォのダンスの才能や演技における表現力を褒め称えている。“PRÉVOST, FRANÇOISE” *International encyclopedia of dance, op.cit., vol.5, pp.248-250.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Guest, Ivor. *Le Ballet de l'Opéra de Paris Trois siècles d'histoire et de tradition*, Paris, Flammarion, 2001, p.33.

¹⁹ プレヴォとカマルゴのライバル関係については、多くのことが語られている。プレヴォは、若くて大衆のアイドル的存在であったカマルゴとのライバル関係を初め否定していたが、ブロンディがカマルゴに恋をしてしまったことをきっかけにプレヴォは嫉妬を隠さなくなった。プレヴォはカマルゴが大衆から受ける喝采にも嫉妬した。プレヴォはカマルゴに嫉妬していたが、もう一人の弟子であるサレには嫉妬していないようであったという。“PRÉVOST, FRANÇOISE” *International encyclopedia of dance, op.cit., vol.5, pp.248-250.*



20

一般的に、カマルゴは床まである衣装の裾をくるぶしまで短くし、高度なテクニックを披露したといわれているが²¹、彼女が女性ダンサーとして初めてスカートを短くしてテクニックを披露したという証拠はない²²。おそらく、上記のランクレの「カマルゴ」に描かれている衣装のスカートから、くるぶしが完全に見えることによって、スカートを短くして踊ったという伝説が生まれたと推測できる。

ランクレの絵画に描かれているスカートを注視してみると、男性ダンサー並のテクニックをもっていたカマルゴの動きによってスカートが動き、裏地が見える様子が描かれている。オペラ座の「観客」が脚を覗き見ることを楽しみとしていたのは前述した通りである。

カマルゴとライバルとされたサレは、バレエ衣装に変革をもたらした人物である。1734年2月14日、サレは芸術家としての本領を発揮し、最も大胆

²⁰ ニコラ・ランクレ (Nicolas Lancret, 1690-1743) 「マリー・カマルゴ Marie Camargo」。1730年代に描かれたランクレの絵画をもとに、ローラン・カール (Laurent Car, 1699-1771) が彫ったもので、現在はナント美術館に所蔵されている。 *International encyclopedia of dance, op.cit., vol.2, p.28.*
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/CamargoLancret.jpg> (最終閲覧日 2022/9/26)

²¹ 薄井、前掲『バレエ 誕生から現代までの歴史』28頁。

²² “CAMARGO, MARIE” *International encyclopedia of dance, op.cit., vol.2, pp.27-29.*

で独創的な演出をおこなう。コヴェント・ガーデンで1734年に自作のバレエ《ピグマリオン》に出演した。サレはギリシャの寓話を基にしたこの作品で、ダンス、パントマイム、演劇という芸術を結びつけただけでなく、ダンサーの衣装にも革命を起こした。髪はゆるくおろし、頭には飾りひとつつけず、パニエもスカートもコルセットもアンダースカートもないギリシャの彫像のようなモスリンのシンプルなドレスで登場したのである²³。サレによる時代考証の試みは観客に衝撃を与えたが²⁴、この一作だけの特異なものとなった。

18世紀のオペラ＝バレエは一貫した筋立てを必要とせず、ダンス・テクニックをショー的にみせるためのバレエであったため、テーマや役に合わせた衣装は不要であった。つまり、ダンサーの得意な舞踊のジャンル、例えばシャコンヌやメヌエット等を選んで舞台上で踊るだけで、物語性とは無縁であった。

カマルゴとサレのふたりの比較として、《舞踊さまざま》の踊り方を例に挙げると、カマルゴはこのディヴェルティスマンを自分の優れた技術力を示すための手段として使い、登場人物の描写は一切おこなわなかった。一方サレは、得意のパントマイムでさまざまな登場人物を演じた。サレを高く評価していたノヴェールなどの舞踊技術を披露するだけのオペラ＝バレエに危機感を覚えていた理論家たちが、物語性のある演劇的なバレエの確立へと舵を切っていくのである。

その後、フランス革命前から田園趣味と古典崇拜の風潮が起こり、衣服は簡素化に向かい、木綿の衣服が流行した。バレエ衣装としても、軽くてダン

²³ 1734年「メルキュール *Mercure de Franc*」紙に、ロンドンの観客にこのバレエが与えた衝撃が往復書簡形式で掲載された。“SALLÉ, MARIE” *International dictionary of ballet, op.cit., vol.2, pp.1236-1239.*

²⁴ 衣装についての見解は、18世紀を代表する女性ダンサーのひとりであるマリー・サレからノヴェールは少なからず影響を受けていたとうかがえる。サレは『手紙』の出版前の1729年に、ラヴェル (Antoine Bandieri de Laval, 1688-1767) と《舞踊さまざま》を街着で仮面を付けずに踊った。さらに話題を呼んだのは《ピグマリオン》である。このサレの試みにノヴェールが大きな共感したことは、サレへの賛辞と、『手紙』に幾度となく書かれた衣装改革の主張から推察できる。

スの機能性を考えた衣装がテクニックとともに発展したのは、前述した通りである。

1789年に引退したマリー＝マドレーヌ・ギマール（Marie-Madelaine Guimard, 1743 受洗-1816）は、パニエなしの衣装に率先して切りかえたダンサーであった。ギマールは、1758年にコメディ＝フランセーズのバレエ団員としてデビュー、1761年にオペラ座に入団し、《舞踊さまざま》に出演して成功を取めた。1766年にドゥミ・キャラクターの第1号ダンサーに任命され、ノヴェールの作品やオペラのディヴェルティスマンに数多く出演している²⁵。ギマールは、身長は平均的だが非常に細身であり、若々しい外見と快活さで役柄に説得力を与えていた。ギマールは舞踊技術を積極的に披露しようとはせず、パントマイムでの演技性を高く評価されていた²⁶。

ギマールの衣装は白を基調とした洗練された様式で、巫女の役では真珠や宝石をあしらった白と銀の衣装を身にまとい、羊飼いの役では白いパネル²⁷にピンクのシェニール糸で縁取りされ、あらゆる色の花で飾られた白いドレスを着た。ギマールは貴族や司教をパトロンとして優雅な生活を送っていて、男性中心のオペラ座において、大きな影響力をもったダンサーであった。

18世紀を中心に、有名な女性ダンサーをみてきたことで明らかになったのは、女性ダンサーはオペラ＝バレエ、つまりディヴェルティスマンのダンサーとして求められていたこと、そして、男性ダンサーのパートナーとして評価されていたことが挙げられる。ロマンティック・バレエでは、男性ダンサーの方が女性のサポート役として扱われ、立場が逆転するのである。

²⁵ “GUIMARD, MARIE-MADELEINE” *International dictionary of ballet, op.cit.*, vol.3, pp.326-327.

²⁶ *Ibid.* マリー・タリオーニが登場するまでは、ダンサーは何よりもパントマイムに秀でていなければならず、説得力のある演技力が重視されていた。

²⁷ スカートなどの上に重ねて垂らし、はなやかな感じを出す装飾布。また、たての切り替え線ではめ込んだ別布。

第2項 メディアとスターダンサー

19世紀初頭から新聞・雑誌といった定期刊行物の役割が高まり、世紀を通じて飛躍的な発展を遂げた。1830年代には日刊紙、月刊誌に出る連載小説を読む行為が広まり、文学はテキストを読むものとなり、新聞の価値が高まっていた。その新聞に舞踊評を掲載し、バレエの新しいイメージを先導する言説の担い手となったのが文学者やジャーナリストである。

彼らはパントマイムによる語りの表現よりも、女性のスターダンサーの踊りや身体がいかにか美しいか否かでバレエを評価した。彼らはオペラ座が商業化の一環として作り上げたスターシステムをメディアの力で後押しし、ロマンティック・バレエを盛り上げていった。

ロマン主義者に崇拜されたスターダンサーは、常にメディアの評価にさらされ、酷評によってオペラ座を離れることもあった。スターダンサーの存在は男性の支持者によるものであり、舞台では女性中心であっても、男性による評価如何によって、彼女たちは翻弄されたのである。

人間の女性を演じることの多かったエルスラーは、天上美を表現するタリオーニとは対照的に、肉体美をもつ官能的な地上的なダンサーの代表となった。この評価を不服としたエルスラーは、妖精タリオーニに挑戦するために、1838年に《ラ・シルフィード》と《ドナウの娘》を踊る。このエルスラーの挑戦をきっかけに、観客のタリオーニ派 Taglionistes、エルスラー派 Elssléristes の対立が表面化した。

アイヴァ・ゲストは、エルスラーの挑戦（《ドナウの娘》の再演）をきっかけに、タリオーニ派とエルスラー派で衝突²⁸が起きたことを、「ダンサー

²⁸ ゴーチエは以下のように、騒ぎの様子を書いている。「普段は指先だけで拍手し、唇だけで口笛を吹くオペラ座の華やかさの中で、《ドナウの娘》の再演では前代未聞のことが起きた。騒ぎ、暴動、乱痴気騒ぎ、殴り合い、熱狂的なブラボー、野太い口笛など、まるで最も美しい古典とロマンの絶頂の時代のものであった。《オセロ、ヴェニスの子守人》や《エルナニ》の公演に来たのかと思うほどだった（筆者訳）」« Il s'est passé, à la reprise de *la Fille du Danube*, quelque chose d'inouï dans les fastes de l'Opéra qui n'applaudit ordinairement que du bout des doigts et ne siffle que du bout des lèvres. Il y a eu tumulte, émeute, bacchanale, bataille à coups de poing, bravos frénétiques, sifflets endiablés, comme au temps des plus belles exaspérations classiques et romantiques ; on se serait cru à une représentation du *More de Venise* ou d'*Hernani* » La

にはそれぞれ得意分野があり、それをわきまえるべきだ」²⁹と解釈している。一方で、マリオ・プラーツが「エグゾティック耽美派」³⁰と呼んだゴーチエを筆頭に、エルスラーを賞賛する批評家も多かったことも事実である。

この暴動はタリオーニの代表作を妖精のイメージではないエルスラーが踊ったことへの衝動が大きく作用している。なぜこのような暴動が起きたのか。イメージと異なる作品を演じるダンサーを受容できなかった観客、その声を代弁する世論を検証する。

まず、ふたりのイメージ比較を検証する。引用にはゴーチエの舞踊評を中心に使用するため、エルスラー擁護が多くなる。ゴーチエのタリオーニへの評価が低い点に関しては、彼が「プレス」紙に執筆した舞踊評は1837年から³¹、タリオーニの全盛期であった1837年までのタリオーニのバレエ公演を実際に見ていなかったことが挙げられる³²。さらに、タリオーニが容姿に優れたダンサーではなかったことも、タリオーニに対する評価が全体的に低い理由と考えられる。

タリオーニの処女の純潔、空気の精の淑やかさではなく、ファニーにははるかに人間的な何か、より激しく官能に訴える何かがある。タリオーニはキリスト教の踊り手である〔…〕タリオーニは白モスリンを好んで身にまとい、その半透明な靄のなかで精霊のように飛翔する。〔…〕ファニー・エルスレーは完全に異教の踊り手である。彼女のタンバリンと、腿のところにスリットが入り、金のホックで飾ったチューニックは、舞踊のミューズ、テルプシコラーを思い出させる³³。

Presse, 2-3 novembre 1838. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse, op.cit.*, p.81.

²⁹ ゲスト、前掲書、94-95頁。

³⁰ プラーツ、前掲書、267頁。

³¹ 『ダンスについての著作 *Écrits sur la danse*』に収録された記事のうち、“G.-G.”の署名が見られる記事はネルヴァル (Gérard de Nerval, 1808-1855) と共同作業と考えられる。ゴーチエ単独の記事には“THEOPHILE GAUTIER.”と署名されている。

³² Guest (Ed.), *Écrits sur la danse, op.cit.*, p.18.

³³ 渡辺編、前掲書、11-12頁。「ce n'est pas la grâce aérienne et virginale de Taglioni, c'est quelque chose de beaucoup plus humain, qui s'adresse plus vivement aux sens. Mlle

上記引用は、ゴーチエがタリオーニとエルスラーをキリスト教と異教として対比³⁴させている有名な文章である。白いバレエのチュチュを着たタリオーニは超自然的な永遠の処女で血の穢れがなく、生殖機能の停止している精霊とみなされた。処女性は聖母マリアのイメージとも重なり、タリオーニはキリスト教的イメージをもつダンサーと示された。

その対として、民族衣装風の衣装を着たエルスラーが人間的で官能に訴える力をもつダンサーとして示された。ゴーチエは「たしかに精神主義は尊重すべきものかもしれない、しかしことに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」³⁵と、肉体的、官能的な踊りを物質主義的なダンスに結びつけ、外形美と関連させたのである。

ゴーチエはさらに、「タリオーニが女性向きの踊り手であるならば、エルスラーは男性向きの踊り手である」³⁶と、「性の二重基準」をスターダンサーに当てはめている。男性観客が好む官能的で肉感的なエルスラーに対し、女性の理想となるべき像は妖精の如く穢れのないタリオーニであると主張した。「妻」のカテゴリーにいる娘・妻・母たちが《ラ・シルフィード》のシルフィード風衣装の流行に乗るという事象が生じたのも、妖精がもつ純潔性

Taglioni est une danseuse chrétienne, [...] Fanny Elssler est une danseuse tout à fait païenne ; elle rappelle la muse Terpsichore avec son tambour de basque et sa tunique fendue sur la cuisse et relevée par des agrafes d'or ; » *La Presse*, 11 septembre 1837. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse*, p.41.

³⁴ タリオーニとエルスラーのファンたちはステップでも対比した。タリオーニの得意としたステップから、彼女のスタイルを「バロネ *ballonné*」（「バレエの跳躍の一つで、片脚を前方または後方に、あるいは脇に伸ばす。次いで支えの脚で跳躍して、同じ足で着地する。その際、伸ばした方の脚は膝を曲げて、足先を支え脚の踝の上に置く（『オックスフォード バレエ ダンス事典』410頁）」と呼び、その対照として、エルスラーの力強く複雑なポワントのスタイルを「タクテ *taqueté*」（「ポワントによる急速で小刻みのステップ（ゲスト、前掲書、92頁）」と呼び、ダンス・スタイルの上でも区別した。同書、92頁。

³⁵ 渡辺編、前掲書、12頁。「Sans doute le spiritualisme est une chose respectable, mais en fait de danse on peut bien faire quelques concessions au matérialisme » *La Presse*, 11 septembre 1837. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse*, *op.cit.*, p.42.

³⁶ 同書、27-28頁。「[Mlle Fanny Elssler] c'est la danseuse des homme, comme Mlle Taglioni était la danseuse des femme » *La Presse*, 24 septembre 1838. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse*, *op.cit.*, p.78.

への憧れとみなすことができる。タリオーニとエルスラーのイメージは固定されたのであった。

1838年、タリオーニのオペラ座契約が切れてから、エルスラーは《ラ・シルフィード》と《ドナウの娘》の再演でイメージの越境に挑戦した。タリオーニの作品にエルスラーが挑戦したのは、ロマンティック・バレエのダンサーとして劣っているとの評価を払拭するためであった。

「ジュルナル・デ・デバ *Le Journal des débats politiques et littéraires*」紙で、署名 H. BERLIOZ の音楽家エクトル・ベルリオーズ (Louis Hector Berlioz, 1803-1869) は「彼女〔エルスラー〕とタリオーニ嬢との間に合理的な比較はできない。この二人は本質的に異なる性質の才能をもち、北と南、どちらの詩に感受性が強いのかによって、どちらを賞賛するかが変わってくるのである」³⁷と、二派に中立な立場を取った。このように、エルスラーの挑戦は新聞では好評されており、公演は概ね成功であった。

ゴーチエが、「《ラ・シルフィード》のような魅力的なバレエを、過度な疑念でレパートリーから排除してはならない。同じものを演じ、そして踊るには、千の方法がある。エルスラーに対するタリオーニの優位性は、完全に議論の余地がある問題だ」³⁸と述べたように、優れた作品は、他の優れたダンサーであるところのエルスラーも踊るべきであるという意見は重要である。ただ、ゴーチエには、当時シルフィードを踊る実力がなくなったタリオーニへの批判もあった。

ゴーチエは、「さっきまで彼女は真のシルフィードだったのに、今はただのダンサー、なんなら世界初のダンサー、しかし、それ以外何者でもないの

³⁷ 筆者訳。〔〕 筆者補。« On ne saurait établir entre elle et M^{lle} Taglioni de comparaison raisonnable ; ce sont deux talents de nature essentiellement différente, et qu'on admire plus ou moins selon qu'on est plus particulièrement sensible à la poésie du Nord ou à celle du Midi » H. BERLIOZ, *Le Journal des débats*, 30 septembre 1838.

³⁸ 筆者訳。« il ne fallait pas qu'un charmant ballet comme *la Sylphide* fût rayé du répertoire par des scrupules exagérés ; il y a mille manières de jouer, et surtout de danser une même chose, et la prééminence de Mlle Taglioni sur Mlle Elssler est une question qui pourrait parfaitement se contester » *La Presse*, 24 septembre 1838. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse*, op.cit., p.77.

だ」³⁹と、タリオーニがロシアに渡ってダンスの質が落ちたことを批判した。その上で、ロシアの王侯たちがタリオーニを過剰に賞賛し、贈り物を与えたことによって、「多くの金と宝石を積ませ、恵みでいっぱいの『マリー』は、飛行を再開することができず、今は翼が濡れた鳥のように、臆病に地上を滑るのみである」⁴⁰と、ゴーチエは、タリオーニがアンシャン・レジームを支持する古典主義信奉者と認定したのである。

1838年にエルスラーが妖精に挑戦したときの年齢は28歳で、タリオーニは34歳であった。年齢差も然る事ながら、ゴーチエにとっては見た目の差が大きく関係していたと思われる。エルスラーは容姿端麗で、肉体的な美しさで男性観客を魅了したダンサーである。そのエルスラーはどのように妖精を演じたのだろうか。

ダンサーとしてのエルスラーは、力強さ、正確さ、身振りの鋭さ、ポワントの勢い、スペイン人らしい小柄で弓形の大膽さ、何事にも幸福で穏やかな安らぎを持っており、彼女の踊りは見ていて世界で最も楽しいもののひとつである⁴¹。

上記の引用は、エルスラーが《ドナウの娘》を踊った時のゴーチエの舞踊評である。美しい容姿で軽やかに鋭敏に踊る様子はタリオーニと相反し、儂さではなく、力強さがあったことがわかる。ロマンティック・バレエの重要な要素のひとつであった「天使的傾向」は、「肉体的なものや物質的なもの

³⁹ 筆者訳。« tout à l'heure c'était une vraie sylphide, ce n'est plus qu'une danseuse, la première danseuse du monde, si vous voulez, mais rien de plus » *La Presse*, 24 septembre 1838. *Ibid.*

⁴⁰ 筆者訳。« ils l'ont chargée de tant d'or et de pierreries; la Marie pleine de grâces, qu'elle n'a pu reprendre son vol, et qu'elle ne fait plus que raser timidement la terre, comme un oiseau dont les ailes sont mouillées » *La Presse*, 24 septembre 1838. *Ibid.*, p.78.

⁴¹ 筆者訳。« Comme danseuse, Mlle Elssler possède la force, la précision, la netteté du geste, la vigueur des pointes, une hardiesse pétulante et cambrée tout à fait espagnole, une facilité heureuse et sereine dans tout ce qu'elle fait, qui rendent sa danse une des choses les plus douces du monde à regarder ; et ce que n'avait pas Mlle Taglioni, un sentiment profond du drame : elle danse aussi bien et joue mieux que sa rivale. » *La Presse*, 2-3 novembre 1838. *Ibid.*, p.82.

を離れ、純粹で精神的なものを追求しようとする」ものであるから、エルスラーの演じる妖精が典型的な「妖精」ではなかったのかもしれない。一方で、ダンサーの官能性を重んじるゴーチエのように、エルスラーの妖精を高評価する観客も多数いたため、新聞での高評価と二派の衝突が生じたのである。

観客は、オペラ座の仕掛けたイメージ通りに「タリオーニは妖精、エルスラーは異国女性」とメディアの力の後押しによって思い込まされており、そのイメージと異なった役を演じるエルスラーを容易に受け入れることはできなかった。「挑戦」した時の舞踊評はエルスラーのダンスを高評価していても、観客の「エルスラーは異国女性」という先入観を覆すには至らなかったのである。「挑戦」後にエルスラーが出演した作風やオペラ座を離れて渡米したことを考慮すると、メディアによって作られたイメージの越境は困難であったと考えられる。

タリオーニ派とエルスラー派が誕生したという時点で、ヴェロンの戦略が大成功したのは明らかである。ヴェロンによって始められた財政再建は成功し、オペラ座の総収入のうち、予約会員券が占める割合は、1833年には20%を少々上回る程度だったものが、1839年には40%近くへと大幅にアップし⁴²、おおむね黒字経営が続いたが、徐々に下降していった。その理由を次項でスターダンサーの存在意義から考察する。

第3項 ゴーチエとスターダンサー

ゴーチエは女性スターダンサーを好み、特にカルロッタ・グリジを崇拝し、その妹と結婚した人物である。彼は代表作《ジゼル》をはじめとするバレエ台本を執筆し、数々の新聞に多くの舞踊評を載せた文学者として有名である。

⁴² ヴァルター、ミヒャエル『オペラハウスは狂気の館：19世紀オペラの世界史』小山田豊訳、春秋社、2000年、77頁。

ゴーチエの舞踊評はバレエ史における資料的価値が非常に高いのかかわらず、網羅的な研究がなされてこなかった。しかし、1986年にゲストによって編集された『ゴーチエの舞踊評 *Gautier On Dance*』⁴³が、次いで1995年にその仏訳書『ダンスについての著作 *Écrits sur la danse*』⁴⁴が刊行された。2010年には著名なゴーチエ研究者のフランソワ・ブリュネによって『テオフィル・ゴーチエとダンス *Théophile Gautier et la danse*』⁴⁵が刊行、バレエ批評、バレエ台本分析、民族舞踊の考察等がおこなわれ、ゴーチエの舞踊評の研究に新たな展開をみせている。『テオフィル・ゴーチエとダンス』では、同時期の他の舞踊批評家との比較はほとんどなされていないが、設楽（小山）聡子は、他の舞踊批評家との比較という貴重な研究をおこない、ゴーチエの舞踊観について論じている⁴⁶。

七月革命以降、ダンス批評は新たな重要性をもつようになった。新聞の発行部数も増え、公演のための記事が書かれるスペースも大きくなっていった。「ジュルナル・デ・デバ」や「プレス *La Presse*」の連載がすべてバレエやオペラに充てられることも珍しくなかった。批評家（全員男性）は、オペラ座に影響与えることができる大衆の一員であったのである。

ゴーチエが舞踊評を書いた時期は1836年から1871年で、同時期の批評家にはジュール・ジャンがいる。彼は1830年6月28日付分から「ジュルナル・デ・デバ」の劇評を担当し⁴⁷、ゴーチエ同様にロマンティック・バレエの全盛期を見届けた批評家といえる。このふたりの舞踊評は、映像資料のない当時のバレエの様子を知るための手段となる。

この二人の批評家、特にゴーチエのダンスに関する文章は、歴史学の資料として評価されているが、各新聞社が表現する意見の多様性を隠してしまう

⁴³ Guest, Ivor (Ed.), *Gautier On Dance*, London, Dance Books Ltd., 1986.

⁴⁴ Guest (Ed.), *Écrits sur la danse*, *op.cit.* ゴーチエの舞踊評の大部分を掲載した本だが、未だ多くの記事が単行本として未出版である。

⁴⁵ Brunet, François, *Théophile Gautier et la danse*, Honoré Champion, 2010.

⁴⁶ 設楽（小山）聡子「テオフィル・ゴーチエとバレエ芸術」慶應義塾大学博士学位論文、2003年等、テオフィル・ゴーチエの舞踊評研究、他の舞踊批評家との比較検証、ゴーチエの舞踊観など、ゴーチエのバレエ研究が多数ある。

⁴⁷ Landrin, Jacques, *Jules Janin Conteur et romancier*, Paris, les Belles Lettres, 1978, p.32.

こともあった。それでもなおゴーチエの舞踊評が特筆に値するのは、ノヴェールの理論以降のバレエ作品が、筋立てを重視するあまりに台本が複雑化し、観客が台本を読まないと内容を理解できないという状況に陥っていたなか、ダンスそのものの美しさを鑑賞するという楽しみ方を提示したためである。彼の舞踊評の特徴は、ダンサーの身体だけでなく、動きやポーズを詳細に描写し、そのイメージも含めて言語化した点にある。

ゴーチエは当初から明確に自分のダンスに対する信念として、「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持たないのだ」⁴⁸と、女性のダンサーの美しさとダンスの芸術性について、身体の外見に注目するという物質主義的な見解を提示していく方針を明らかにしている。

彼はステップであるパに注目し、それを言葉によって再現することを試み、ダンスそのものが物語より優先されるべきとした。この外形美崇拜は、設楽（小山）が「芸術のための芸術 l'art pour l'art」と関連させて論じているように⁴⁹、ダンサーの理想的身体像を描き出すことにも繋がっている。

私個人のことを言えば、筋立てはばからしくても、きれいな踊り子が跳びはねるのを愉快地眺める術を私は心得ている。もし可愛らしい脚〔足 *pied* の甲〕がよく反って、矢のように降りてポワントで立つなら、もし眩しいようなすらりと伸びた足〔脚 *jambe* 〕が薄布の靄のなかでなまめかしく揺れ動くなら、もししなやかにうねる腕がギリシャの壺の柄のような円を描くなら、もし微笑みがほころび、玉の露にぬれた一輪のぼらの花に似るならば、私はその他のことは気にかけない。話の筋に尾っぽも頭も中心部もないとしても、そんなことは私にはどうでもよい。バレエ

⁴⁸ 渡辺編、前掲書、12頁。「 *La danse, après tout, n'a d'autre but que de montrer de belles formes dans des poses gracieuses et de développer des lignes agréables à l'œil* » *La Presse* , 11 septembre 1837. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse, op.cit.* , p.42.

⁴⁹ 設楽（小山）聡子「テオフィル・ゴーチエとバレエ芸術--斬新な舞踊感--」『慶應義塾大學藝文學會』No.85、2003年、165-183頁。

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
50。

軽やかさが女性的とされ、床との接地面を最低限とし、飛んでいるような錯覚を表現するポワントの使用は女性だけのものであった。ゴーチエは「ダンス」を視覚的な娯楽とし、女性ダンサーの容姿が優れてさえいれば、筋立てに関する評価は二の次とした。上記引用でもゴーチエは、物語性や思想の含意などよりも、「バレリーナに要請されるべき第一条件は美である、それを忘れてはならない〔…〕ダンスとは、身体の線の展開にあったさまざまなポジションのもとに、優雅で精微なフォルムを見せる芸以外の何ものでもない」⁵¹と外見やダンスの身体美を評価し、外形美崇拜という物質主義を貫いたのである。

ダンサーの官能的部分を賛美する観賞動機は、オペラ = バレエにおける「観客」と同等とも考えられる。しかし、パントマイムでの語りがほとんどのバレエ・ダクシオンという様式を経た新しいバレエ様式であるロマンティック・バレエでは、メヌエットなどのダンサーの好きな音楽に合わせて踊るというオペラ = バレエとは異なるスタイルに移行している。それが、登場人物の化身として舞台に立つ存在、スターダンサーによる身体表現であった。

⁵⁰ 渡辺編、前掲書、85頁。〔 〕は筆者補。jambe は足全体、pied は足首から下の部分の意（『ロワイヤル仏和中辞典』第2版、旺文社参照）。jambe は脚、pied は足として補足した。「Pour nous en particulier, nous sommes très capable de regarder avec plaisir sautiller une jolie danseuse à travers une action absurde. Si le pied est petit, bien cambré et retombe sur sa pointe comme une flèche, si la jambe, éblouissante et pure, s'agite voluptueusement dans le brouillard des mousselines ; si les bras s'arrondissent, onduleux et souples comme des anses de vases grecs ; si le sourire éclate, pareil à une rose pleine de perles, nous nous inquiétons fort peu du reste. Le sujet peut n'avoir ni queue, ni tête, ni milieu, cela nous est bien égal. Le vrai, l'unique, l'éternel sujet d'un ballet, c'est la danse.» *La Presse*, 23 octobre 1848. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse, op.cit.*, p. 225.

⁵¹ 渡辺編、前掲書、15頁。「Il ne faut pas oublier que la première condition qu'on doit exiger d'une danseuse, c'est la beauté [...] la danse n'est autre chose que l'art de montrer des formes élégantes et correctes dans diverses positions favorables au développement des lignes» *La Presse*, 27 novembre 1837. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse, op.cit.*, p.54.

ロマンティック・バレエの黄金期には、主に身体の官能性に注目していた
ゴーチエであったが、次第に変化が生じる。このことは、グリジの海外への
進出とフランスの政権交代による風潮の変化が影響しているだろう。

岡見さえは、グリジがオペラ座を離れた年である 1849 年にゴーチエは
「バレエは最も普遍的、総合的で、企図し得る中で最も人間的に理解するこ
とのできる作品である。バレエとは、マイムによる詩、目に見える夢、触れ
えるようになった理想、タブローになった愛、リズムをもつ優美、姿形に凝
結したハーモニー、音から視覚に変換された音楽である」⁵²と述べ、精神的
価値の承認へ移行し、年月とともに形而上的次元に到達する可能性をバレエ
にみるに至ったことを指摘している⁵³。その上で岡見は、舞踊における物質
主義と精神主義を超えた芸術の普遍性が表明されていることも示し、バレエ
は物質主義的な次元から離れて「時に言語化の困難な精神的理想を可視化す
る」⁵⁴可能性をみせたと述べている。また、設楽（小山）も以下のように言
及している。

ゴーチエは、舞踊手の身体が繰り広げるパのなかに、「明確な
意味」こそ持たないが、何らかの印象を暗示する“象徴表現”の可能
性を見出しており、パの“暗示”によって示される、想像の世界、目
に見えない世界の理想的な現実をバレエ芸術に見ていたのでは
ある。ゴーチエにとってバレエとは、形や動きそのものが様々なド
ラマに満ち溢れた、魅力的な“暗示”の連続だったのであり、バレエ
のパという高度に暗示的なものは、観客一人ひとりが自らの創造
力によってそれを読み取り、「解釈」することに面白さがある、
とゴーチエは考えたのだ⁵⁵。

⁵² 岡見、前掲「ゴーチエのバレエ作品における身体の表象」澤田共編、前掲『テオフィル・ゴーチエと 19 世紀芸術』204 頁。

⁵³ 同書、204 頁。

⁵⁴ 同書、208 頁。

⁵⁵ 設楽（小山）聡子「ゴーチエ、ジャンソン、マラルメ——三枚の鏡に映った十九世紀バレエ像——」、澤田共編、前掲『テオフィル・ゴーチエと 19 世紀芸術』225 頁。

ダンサーによって示される暗示の「解釈」というバレエの面白さをもたらしたロマンティック・バレエは、テクニックの披露であったオペラ = バレエとは根本的に異なり、優れたパによる身体の「解釈」を観客に委ねるものであるとゴーチエは示した。ただ、優れたパによる身体の「解釈」を観客に提示できるダンサーとは女性のスターダンサーであるということが、彼の舞踊評における女性ダンサーの描写から判断できる。

ゴーチエは、エルスラーやグリジに関しては、身体美に着目し、理想型の妖精や異国女性の化身として存在するスターダンサーを高く評価している。しかし、次第にその評価に変化が生じたことは、ゴーチエだけではなく、多くの観客のバレエ観にも変化が生じていたと考えられる。夢幻を求める現実逃避願望から、写実主義的な風潮、振興ブルジョワジーによるビジネスライクな社交や観劇が増えるにつれ、舞台の上を非日常として夢見る時間の終焉が訪れたのではないだろうか。

タリオーニ、エルスラー、グリジ以外にも、ファニー・チェリート⁵⁶やルシル・グラン (Lucile Grahn, 1819-1907)⁵⁷などのスターダンサーが登場するのだが、タリオーニ、エルスラー、グリジのような「ロマンティック・バレエ最盛期の三美神」⁵⁸との評価とは少々異なった。タリオーニらはロマン主義の信奉者たちに支えられたスターであったが、チェリートらロマン主義全盛期から少し外れたスターは、第二帝政による高度成長期を迎えた観客に受容されたダンサーである。観客の意識の変化がスターダンサーへの「崇拜」にも反映したと考えられる。

⁵⁶ 「イタリアのダンサー。ロマンティック時代の最も有名なバレリーナの一人。ペロー、ブラシス、サン = レオンに師事する。1832年ナポリでのレージョ劇場で初舞台、その後20年間、ヨーロッパ中でスターになり、すべての大都市で踊る。41年、ウィーンでサン = レオンに師事すると同時に共演し、彼と結婚。〔…〕51年に離婚し、ベドマール侯爵の愛人となる。47～54年パリ・オペラ座で踊る。『オックスフォード バレエ ダンス事典』294頁。

⁵⁷ 「デンマークのダンサー。当時のデンマークにおける最重要なダンサーで、国外でスターになった最初のダンサーでもある。〔…〕39年パリ・オペラ座入団、エルスラーのライバルとなる。45年にロンドンで作られたペロー《パ・ド・カトル》の4人のオリジナル・バレリーナの一人」同書、151頁。

⁵⁸ 鈴木晶、前掲『オペラ座の迷宮』208-209頁。

オペラ座は、崇拜の対象であるスターダンサーの対置として、男性観客が女性ダンサーとの関係を繋ぐ空間、フォワイエ・ド・ラ・ダンスを定期会員に解放し、性欲の対象となる女性ダンサーを提供していた。ロマン主義的スターダンサーへの崇拜行為が終わり、単なる商業的スターシステムに移り変わると、手の届かない崇拜対象と容易に手に入れられる肉体という関係に歪みが生じたのである。

第3節 下級ダンサー

オペラ座では、庇護者たるパトロンとダンサーの愛人契約が長期にわたっておこなわれていた¹。その期間のなかでも、ヴェロンが就任してからは、フォワイエ・ド・ラ・ダンスで愛人契約が公然とおこなわれていたことは前述した通りである。

個々の男性観客の資産や教養など、彼らの魅力に応じて、「クルチザンヌ（高級娼婦）の貯蔵所 *réservoir de courtisanes*」²といわれたオペラ座に蓄えられていた女性ダンサーたちのレベルは、バレエ団の階級制度に比例して、多様であった。本節では、パトロンの援助で生活していたダンサーに焦点をあて、彼女たちの表象分析をおこなう。特に、ルノワール（Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919）とドガ（Edgar Degas, 1834-1917）の絵画、そして、ゴッティエが下級ダンサーの様子を描いた「オペラ座ネズミ」を分析し、バレエの低俗化について考察する。

第1項 女性ダンサーのエロティシズム

パトロンとの愛人関係を望んだ女性ダンサーは、主に群舞を踊る給与の低い下級ダンサーたちで、彼女たちのイメージはルノワールの絵画「ダンサー *Danseuse*」(1874) とドガのバレエ関連の絵画に描かれているダンサー像と近接している。

ルノワールの「ダンサー」は1874年の作品である。ロマンティック・バレエの代表作である《ジゼル》の初演とは33年の隔たりがある上、絵画の風潮はロマン主義から印象主義へと遷っているため、厳密な比較分析は難しいが、衣装やダンサーの容姿の比較はおこなえるであろう。

¹ ルイ15世の統治下、オペラ座では経営維持のために仮面舞踏会が開催され、ダンサーも参加していたため、定期会員とダンサーとの出会いは容易であり、愛人契約の風習はあった。1930年、セルジュ・リファールが芸術監督に就任以降、この風習は撤廃される。竹原、前掲書、30頁。

² Duault, Alain, *L'Opéra de Paris*, Paris, Editions Sand, 1989, p.290.

容姿を比較するために、まずはバレエ衣装の構造を確認する。白いチュチュは、2～3枚からなる薄いモスリン、またはチュール³で作られ、背中まで露出したデコルテと丸い袖の付いたものである。釣鐘型のスカートを膨らませるために厚いペティコートを重ね着や腰当てなどは使用せず、スカートが薄く舞い上がることによって飛翔を印象づけた。

1830-40年代のチュチュは釣鐘型で、足首からふくらはぎ辺りのスカート丈であったため、通常では脚よりも足がよく見えた。しかし、いったんダンスが始まれば、スカートは翻り、脚は露わになる。そのため、観客の視線はダンサーの脚部に集中していたと考えられる。フットライトによって脚に照明が多く当たり、ダンサーの身体は大衆に晒されていた。

釣鐘型が主流のチュチュはふくらはぎ丈から始まり、裾は徐々に短くなり膝下丈へ、さらに、ドガの絵画に見られるような膝丈が多くなる。膝丈のチュチュはドガ・チュチュ⁴とも呼ばれ、1870年代にはこの丈が主流となった。軽くて円状に広がるスカートには骨や針金で作った枠組みはないが、スカートを広げる下着のクリノリーヌ（クリノリン） *crinoline*⁵の影響がみてとれる。裾が短くなっていった過程には、超絶技巧の発展による脚のテクニックの誇示や性的魅力の表現が考えられる。

³ レースを起源とする布地で、フランスのチュール Tulle で作られたことに名の由来をもつ。六角形の編み目の織物で、絹、綿やナイロンのチュールがあり、空気のように軽くて目が細かく、伸縮性があるため、チュチュのパンツ部や、長チュチュのスカートに使用されている。Opéra national de Paris, *le tutu*, *op.cit.*, pp.50-55.

⁴ ポーモン、テッサ『バレエのレッスン』堀文雄監修、音楽之友社、1983年、64頁。

⁵ スカートを膨らませるための道具ともいえるこの下着は、針金を丸い輪にして下にいくほど輪を大きくして糸でつないだ鳥かごのような構造である。デザイナーのウォルト (Charles Frederick Worth, 1825-1895) (ウォルトのサロンは、ナポレオン3世妃のウジェーヌ皇妃 (Eugénie de Montijo, 1826-1920) やオーストリアのエリザベート皇后 (Elisabeth von Österreich, 1837-1898) の御用達で、初めて顧客がサロンに出向き、順番を待って作ってもらうという形式：近代的なオートクチュール *haute couture* の方式を生み出したことも大きな功績である) によって1840年代後半に発明された。この下着によって女性はいくらでもスカートを膨らませることができ、女性に軽量化と解放感を与えた。大流行したクリノリーヌは、1860年代後半に入ると、前は垂直で、後ろが張り出した鉄製の腰当てであるトゥールニユール *tournure*、英語名バスル *bustle* が登場した。ブーシェ、前掲書、374-393頁参照。

一般女性が着用する通常のスカートは、「衣服の示す羞恥心は裏返せば衣服の引き起こす誘引力を表し」⁶、隠すことで指し示すような効果をもち、隠された脚への妄想を引き起こす一種の性的興奮の喚起を促す効力を発揮する。

対して、常に脚を晒すチュチュのスカートがもたらす効力は、多義的な性格をもっている。隠すことのない脚はさまざまな女性性を表象する媒介となり、崇拜性、象徴性などを表現している。舞台上で女性ダンサーは脚のラインを露出しているので、セクシュアリティが常に女性ダンサーに付加し、バレエと性的なイメージが密接に関係する原因にもなった。脚を晒すための広がったスカートは、16世紀に主に流行した襞襟⁷と似たような効力をもち、脚を魅力的に誇示する役目を担っている。

釣鐘型のスカートの内部は、「宙づり飛行 *les vols*」⁸の際にはスカート内部が容易に見えたと考えられる。「宙づり飛行」はオペラ座の売りのひとつであったことから、性的な見世物としての可能性は否定できない。以下の引用は、《嵐》(1834)のアルシーヌ役で舞台にたった際にエルスラーを賞賛したゴーチエの舞踊評である。この舞踊評から、ゴーチエのスターダンサーとその他大勢のダンサーの捉え方がわかる。

頭髪の先端から脚の爪先まで、彼女〔エルスラー〕は全身で踊る。だからこそ文字どおりに美しい踊り手と言えるが、それに反して他の踊り手たちは動かぬ胴体の下で暴れまわる一対の足〔脚〕でしかないのだ⁹。

⁶ ペロー、フィリップ『衣服のアルケオロジー』大矢タカヤス、文化出版社、1985年、19頁。

⁷ 16世紀に大流行した襞襟は、女性服には首や胸元を露わにしたデコルテと組み合わせ取入れられ、頭の後ろ側に高く立たせた。それは、まるで後光が射しているかのような錯覚をおこさせるもので、この見た目を利用して女性たちは自分たちの社会的地位を誇示した。ブーシェ、前掲書、238-262頁参照。

⁸ *La Presse*, 24 septembre 1838. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse*, *op.cit.*, p.82. なお、危険は飛翔の演出には10フランの臨時手当がついた (Gautier, “*Le Rat*”, *op. cit.*, p.342.)。

⁹ 渡辺編、前掲書、13頁。〔 〕筆者補。« Elle [Elssler] danse de tout son corps, depuis la pointe des cheveux jusqu’à la pointe des orteils. Aussi, c’est une véritable et

ゴーチエにとって、群舞のダンサーの脚は美の対象ではなく、ただの「一對の脚」でしかなかった。この「一對の脚」をもつダンサーとは、オペラ座の定期会員であれば、フォワイエ・ド・ラ・ダンスにて容易に手に入れることのできる性的対象としての女性であり、ルノワールやドガの描いたモデルといえよう。

キリスト教の影響下において、女性が脚を晒すことは恥ずべき行為であった。フランス革命後の混乱期にメルヴェイユーズが流行ったが、そのドレスでさえ裾は足の甲まであり、直に脚を見せることはなかった。性的視線に晒される女性の脚について、バルザックは「歩きかた理論 *Théorie de la démarche*」¹⁰の中で以下のように意見を述べている。

女性は歩くときにスカートをまくりあげるべきか否か。

はしたなくドレスを後手でぐいとつかみ、大きく裾をはだけて歩く女性がいかに多いか、それを思うだにこれは大問題だ。両手でドレスの前を持ち上げて、裾に三角形の穴をあけながら無邪気に歩いてゆく哀れな娘たちの数だってどれほど多いことか。三角形の頂点は右足のところ、底辺は左足のふくらはぎのあたりで、その三角の穴の中から皺一つない真白な靴下だの靴ひもの結び目だの、その他いろいろが覗いて見える。こういう具合にまくれた女性のスカートを見ていると、劇場で幕をちょいとめくって、踊り子の足を盗み見しているような気にさせられる¹¹。

この引用箇所後にバルザックは、「身体の動きが性格や生活習慣をのぞかせ、ひそかな習性をも暴露するなら」¹²と展開させている。彼の意見を借

belle danseuse, tandis que les autres ne sont qu'une paire de jambes qui se démènent sous un tronc immobile ! » *La Presse*, 11 septembre 1837. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse*, *op.cit.*, p. 42. [] 筆者補。

¹⁰ 1833年に『ヨーロッパ文芸 *L'Europe littéraire*』に4回にわたって掲載された。

¹¹ バルザック、前掲書、126頁。

¹² 同書、127頁。

りれば、女性のはしたなく裾を捲し上げるスカートの内部を見る行為は、舞台裏にいる「踊り子」を盗み見る行為に等しい。つまり、公的に晒された脚を觀賞する行為とは異なり、隠されたものを見る行為であり、私的な脚を覗き見る行為に近いのである。それは、多少の罪悪感さえ覚える性的なおこないということになる。

バレエを「芸術」として鑑賞する行為と舞台裏やフォワイエ・ド・ラ・ダンスにいるダンサーを見る行為は根本的に異なる。前者は芸術を味わう行為で、後者は性的なまなざしを内包する行為であり、その両方をオペラ座のスターシステムは管理していたのである。

第2項 下級ダンサー表象



ルノワールの「ダンサー *Danseuse*」のモデルが着用しているチュチュは、膝寸スカートのドガ・チュチュである。ウエスト、デコルテ、ハーフアップした髪に飾られた青いリボン、首と手首に巻いた黒いリボンが印象的で、薄

¹³ ピエール = オーギュスト・ルノワール「ダンサー」(1874)。
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Danseuse_by_Pierre-Auguste_Renoir.jpg (最終閲覧日 2022/9/16)

い布地と装飾の印象から、練習用のチュチュではないと推測できる。スターダンサーのリトグラフに比べて太いウエストと脂肪のある身体が印象的な身体であるのは、ロマン主義後期になって女性の理想像に変化がみえたことも理由として考えられる。

19世紀後半の理想的な女性像は、健康的でふくよかな子供を何人も産めるような体つきをしている女性で、子孫繁栄、良妻賢母のシンボルになる「女性」であった¹⁴。そのため、「ダンサー」のモデルのふくよかな肉感は、当時の流行的な女性像と考えられる。一方で、貞淑なブルジョワジーの夫人像からはかけ離れている。

19世紀において、外で髪を下ろすことができるのは未成年で、成人女性は基本的に結い上げていた。「ダンサー」のモデルは髪を下ろしていることから、彼女は未成年の少女なのか、または、私的なスタイルの成人女性なのかという疑問が生じる。このことは、モデル女性が着用しているチュチュが舞台用に準ずるものであることから、舞台衣装を着用した少女の絵画と判定し、次に少女のおおよその年齢を推測してみる。

フランスにおいての市民生活上の成年については、フランス革命後の法律（1792年法）で21歳と定められた後、長い間維持されてきたため¹⁵、「ダンサー」のモデルは21歳未満と考えられる。また、「オペラ座ネズミ」は「8歳から14、15歳で、16歳は最高齢」であるため、劇場に所属しているダンサーであれば、モデルは16歳から20歳くらいであろう。

「オペラ座ネズミ」の母親は自分の娘を高い値段でパトロンに売ろうと、その手管を娘に教えていたことをふまえ、モデルの視線やポーズなどの要素を鑑みると、モデルはパトロンと愛人関係を結んだ若いダンサーと推定できる。

ロマンティック・バレエ初期のスターダンサーのリトグラフには、女性の美しさを誇張する細いウエスト、白い肌、長い首、小さく尖った足先など当時の理想となる身体が描かれており、汗やシミ、大きすぎる筋肉、脂肪、ま

¹⁴ 小倉、前掲書、152-153頁。

¹⁵ 「諸外国における成人年齢等の調査結果」法務省。

<https://www.moj.go.jp/content/000012471.pdf> (最終閲覧日 2022/9/16)

たはガリガリに痩せた肢体などの醜の部分は削除されていた。リトグラフではあえて削除された、生きている上でどうしても表れる脂肪などの醜の部分が「ダンサー」にはそのまま描かれている。それが人間的な要素となって、エロティシズムを喚起させる一つの原因となっている。

ドガの絵画は 1870 年代のオペラ座のバレエを描いたものが多い。ドガの絵画に男性ダンサーが描かれていないことについては、世論における男性ダンサーへの無関心を反映したものであった¹⁶。そして、バレエの舞台本番の様子を正面からとらえた構成の絵画も少ない。「ドガは芸術としてのバレエを描かなかったのではない。描けなかったのである。そこには描くべき芸術がなかった」¹⁷と指摘されているように、彼の作品にバレエの練習時のものが多いこと、舞台を正面から描いていないことから、バレエを芸術としてみなしていなかったことが推測できる。



18

¹⁶ ゲスト、前掲書、127 頁。

¹⁷ ポーラ美術館学芸部編『ドガ、ダリ、シャガールのバレエ—美術の身体表現』ポーラ美術館、2006 年、6 頁。

¹⁸ エドガー・ドガ「カルディナル夫人 *Madame Cardinal*」(1878)。

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Edgar_Germain_Hilaire_Degas_083.jpg (最終閲覧日 2022/9/16)

上記のドガの絵画、「カルディナル夫人 *Madame Cardinal*」(1878) はバレエの練習風景を描いたものである。描かれたダンサーたちを検証する前に、当時の練習着の構造を確認しておく。

まず、股の部分进行覆うようにしてあるシャツ *chemise* をウエストのリボンのなかに隙間なく詰め込み、胸をコルセットのなかにおさめる。次に、シャツの布地でできた小さなズボンを着て、靴下留めでとめた薄い綿のタイツをズボンの縁に押し込め、胸のところに小さなフリルの着いたブラウス *corsage* を着る。最後に二枚組のうち上部が糊付けされているターラタン *tarlatane*¹⁹ 製のペティコートを着る構造になっていた²⁰。

練習着の構造を「カルディナル夫人」に描かれているダンサーと合わせみると、コルセットを兼ねた胴部、膝丈のチュチュ、膝丈の半ズボン、タイツとポワントのための靴が衣装として描かれており、練習着の構造が絵画の描写と一致している。

ドガの絵画に描かれたダンサーとリトグラフに描かれたダンサーが大きく異なる点は、ダンサーの姿勢にもある。「カルディナル夫人」の左上に描かれた三人のダンサーのうち、手前のアラベスクをしているダンサーは、重心が取れておらず、前方に倒れる寸前である。絵画の中で重心が取れていなくとも、例えば、第2幕のジゼルのリトグラフ(図7)では、ジゼルが向かう先は地面ではなく、空中が想像できる。加えて、ポール・ド・ブラをする後方二人は、首が前方に出ているせいか美しさからはほど遠い。

ドガは、日常を覗き見るような視線でダンサーを描いていた。これは、隠されたスカート内部と幕の裏を覗き見る行為を同等と考えたバルザックの考えと近接しているだろう。非日常世界を表現する舞台ではなく、日常の舞

¹⁹ チュールのように美しく丈夫なため、チュチュのスカート部に多く用いられていた。しかし、洗うと糊はとれて惨めな状態になるため、メンテナンスが難しい。洗った後は糊付けしアイロンをかけ、形を整えなければならなかったため、ほとんど洗わなかった。スカート部と胴部が一体化しているタイプのチュチュは、上下の縫い目をほどこき、胴部だけ単独で洗ったりもした。今日のチュチュのアトリエではほとんど使用されていない。Opéra national de Paris, *le tutu*, *op.cit.*, pp. 49-50.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

台裏を描いたドガの絵画からは、下級ダンサーたちの実態が想像できるのである。

「カルディナル夫人」の練習場には、ダンサーの関係者と思われる年配の女性がいる。彼女がダンサーの母親だとすると、描かれているダンサーたちはゴーチエの「オペラ座ネズミ」に登場するようなネズミたちか、彼女たちが成長したダンサーたちといえる。

マルキエの調査によると、当時のダンサーと売春の関係に関わる警察関係の調査の大部分は喪失してしまった上²¹、オペラ座のダンサーたちはフォワイエ・ド・ラ・ダンスを介して愛人関係を成立させていたため、当時のオペラ座における売春の状況を知るのは困難である²²。そのため、ゴーチエの「オペラ座ネズミ」から、当時の下級ダンサーの実情を推測する²³。

ネズミたちは舞踊学校とオペラ座しか知らず、舞台に関連する知識しかない。彼女たちの一日は、8時に起きて肉や脂肪の含まない朝食を食べ、母親か契約した母親役とともに練習場へ向かう。午前中から3～4時まで通常のレッスンとりハーサルをおこない、一旦帰宅し、軽い食事をとる。6時には劇場に戻り、群舞として何度も舞台上がるために、素早く着替える準備をしておく。公演後、フォワイエ・ド・ラ・ダンスに入る資格をもたない恋人たちが留まる廊下を通り、お気に入りの男の腕をとって、ようやく満足な夜食にありつくのである。このように身体を駆使するネズミたちは、だいたい16歳頃には専門のダンサーとしてデビューする。

デビューしたダンサーには常にその母親がつきまとう。母親は大抵引退した端役女優か門番女で²⁴、彼女たちは自分の娘の愛人となるパトロンを選び、その資格のない者を娘から退け、純潔のために娘の管理を徹底しておこ

²¹ マルキエによると、1871年、パリ市警の公文書の大部分が破壊された。その後、1945年に19世紀に関する警視總監のファイルが焼却された。Marquié, *op.cit.*, p.24.

²² フランソワ・ガスノーは、公共の舞踏会が社会生活に与える影響や、階級差や政治的な出来事などの背景が、舞踏会の慣習やダンスやダンサーの表現を形成していることを詳細に示した。Gasnault, François, *Guinguettes et lorettes – Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier, 1986.

²³ Cf. Gautier, “Le Rat”, *op.cit.*, pp.327-348.

²⁴ 鹿島「4.女優志願」前掲『職業別 パリ風俗』41-52頁。

なっていた。身持ちが堅いことが知られていれば、その値打ちは 60,000 フランにも達した者もいたからである²⁵。

母親の徹底管理の姿勢は、オペラ座から支給される賃金が安い²⁶、自分の娘を性の商品として高く売り出さなければならなかったため、流し目や色目のテクニックを娘に教え込むに至っていた。ネズミたちは家族の希望を背負っていたのである。

ネズミたちは舞台の中央で踊れるチャンスを放棄してはいなかったが、貧しさゆえに安楽な生活を欲していたから、彼女たちとパトロンらの利害は一致していた。「高貴な芸術であるべきバレエの創造と評価を損なったことも、否定できない事実である。このように極めて卑俗な男女関係の裏面が、バレエ・ロマンティックの、永遠の、理想の女性像を空洞化した」²⁷のである。

第3項 「バレエ」の低級化とロマンティック・バレエの衰退

女性ダンサーたちは舞踏会に参加して花を添える仕事もしていた。フランソワ・ガスノーは、公共の舞踏会が社会生活に与える影響や、階級差や政治的背景が、舞踏会の慣習やダンサーの在り方を形成していることを詳細に示し、1848年の革命後以降、公共の舞踏会の衰退は社会的分裂を伴い、労働者階級と舞踏会への不信感が高まって、非行や道徳の退廃の坩堝となったと述べている²⁸。

当時スキャンダルとなったのが、セレスト・モガドールの半生であった。彼女は娼婦となり、舞踏会でポルカを披露して称賛されてダンサーとなり、公爵の愛人となり、1853年結婚によりシャブリヤン伯爵夫人となった経緯が

²⁵ Gautier, “*Le Rat*”, *op.cit.*, p.346.

²⁶ オペラ座ネズミたちの年俵は 700～800 フラン (*ibid.*, p.334.)。当時 1 フランは 1000 円位 (鹿島茂『19世紀パリ・イマジネール 馬車が買いたい!』白水社、1990年)。

²⁷ パリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』24頁。

²⁸ Cf. Gasnault, *op.cit.*

ある²⁹。彼女のスキャンダルの原因とは、彼女の散漫な生活ではなく、娼婦で、ただのダンサーであった彼女が貴族と結婚したという、階級を超えたところにあった。女性ダンサーは不道德な娼婦との見方が生じ、舞踏会のダンサーへの非難は、オペラ座の女性ダンサーたちにも及んでいた。

1864年、演劇活動を自由化する法令が制定され、演劇企業を対象に、行政の許可なく旧来のレパトリーを含むすべてのジャンルを上演する劇場の建設と運営が許可された。法令以降、首都にはダンス会場が増え、新しいショーが次々と開催されるようになったのである。1867年に制定された条例では、キャバレーやカフェが舞台美術、衣装、舞踊団を自由に使用して、パントマイム劇やバレエの上演が認められた。バレエ風のダンスが増え、新しいダンスを楽しむ観客が激増したのである。同時に、様式も多様化し、新しい劇場やミュージックホールが重要な役割を果たすようになった³⁰。

バレエ風ダンスという新しいエンターテインメントが多くの劇場で上演されるようになると、正規のバレエに対する評価が曖昧となる。結果、ダンスの質に対する要求が低くなり、オペラ座の芸術性の弱体化が進行し、フランスにおけるロマンティック・バレエは衰退していった。ロマンティック・バレエという一つの美学が、パリ・オペラ座という一つの場所で衰退しただけといえるのは、ダンスは衰退するどころか、逆にその美学を広げていったためである。

当時のオペラ座総裁アルフォンス・ロワイエ (Alphonse Royer, 1803-1875) は、「マジリエ引退後にバレエが衰退したのは、演劇的バレエの主演を演じられるバレリーナが不在で、『踊るだけのダンサー』しかいなかったせいだ

²⁹ モガドールは1854年に5巻の『回想録 *Memoires de Céleste Mogador*』を出版した。Mogador, Céleste, *Memoires de Céleste Mogador*, 1-5vols, Paris, Charpentier et Cie, 1873.

³⁰ 新しい劇場の例を挙げると、エデン = テアトル *Éden-Théâtre* は、1883年から倒産する1893年まで、ヒンズー教の寺院を模して建てられた神話的で豪華な劇場で素晴らしいショーがおこなわれていた。その多くがイタリアのバレエで、伝統的、魅惑的なバレエ、ミュージックホールのダンスを織り交ぜながら、10年間で25の豪華なバレエを制作し、舞台はオペラ座よりはるかに大きく、大規模で技術的な要求の高いバレエ団は出演者の数も多かった。同時期にオペラ座が制作したのは7作品のみであった。Marquié, *op.cit.*, p.86.

と語っている」³¹。ガルニエ宮に移転する頃には、オペラ座はイタリア人ダンサーに頼り切りであった。

当時の社会についてフロイトは、憧れの対象で非性的な存在である女性・母と、性欲の対象である下層階級の女性の間で分裂した男性について、『愛情生活の最も一般的な蔑視について』で論じている³²。これをオペラ座のダンサーの区分でいかえてみると、家庭にいて夫を癒す、汚れのない非性的な女性像をスターダンサー像とみなすことができる。その対が下層階級出身の消費される肉体をもつ、その他大勢の下級ダンサーと位置付けることができよう。

19世紀後半には、こうした女性の二極化は極限に達し、女性解放論がおり、家父長制社会の維持を社会の基盤と考える男性によって、女性解放論者（フェミニスト）への嫌悪が激しさを増していった。こうした風潮の中でも保守的空間であるオペラ座は一对の女性像をひたすら具現化していたのである。

ブルデューのいうところの文化資本をもつブルジョワジーが現れると、バレエの見方にも変化が生じる。マラルメ（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）は研究的視線でバレエをみた³³。

マラルメは〈劇〉を「物語性のある」³⁴ものとした一方で、「バレエ」を「紋章的」³⁵として、二つを「同列に扱うことで結びつけるべきではない」³⁶とした。マラルメにとってバレエとは、精神性をもってまなざす時、ダンサーの身体ではなく、彼女の身体が形象として現れることを示し、形象を読み取ることであった。

マラルメのバレエ鑑賞方法はゴーチエの暗示の「解釈」に近く、バレエはマイムではなくパによって語らねばならないことを示しており³⁷、身体の動

³¹ ゲスト、前掲書、112頁。

³² 「愛情生活への心理学の諸寄与」高橋義孝／生松敬三『フロイト著作集』人文書院、1983年、第10巻所収、184-194頁。

³³ 渡辺編、前掲書、97-197頁。

³⁴ 同書、113頁。

³⁵ 同書、113頁。

³⁶ 同書、113頁。

³⁷ 設楽（小山）、前掲「ゴーチエ、ジャナン、マラルメ——三枚の鏡に映った十九世

きから何かを読み取るという行為は、主体たる観客に委ねられるとしており、これは、抽象バレエに通じるものである³⁸。

渡辺守章が言及したように、マラルメは、動きや体が意味し得る想像的な形象、「比喩的なイメージ」³⁹を、舞踊手が主導となって伝達し、観客の「忍耐」によって、理解を生じさせるとした。

マラルメは、踊り子は鑑賞の対象としての単なる踊る女ではなく、「我々の抱く形かたちの基本的様相の一つ、剣とか盃、花、等々を要約するメタファー隠喩」⁴⁰する存在とする。さらに、踊る身体によって、舞台上に文字を描くようにさまざまな様相を提示する。「すなわちマラルメは、身体の動きのひとつひとつ、書くという行為そのものとの間に類似性を見いだしている」⁴¹。

村上由美は、「踊り子が踏むパのひとつひとつが何を指し示しているのかを、『視線の背後訓練』や『想像力の訓練』をへて獲得された『絶対的な視線』をとおして、詩を読み解くのと同じ仕方で踊りを読むこと、すなわち『詩的靈感でそれを読むこと』がバレエを観るための必要な手順」としてマラルメが示したことを簡潔にまとめている⁴²。

つまり、マラルメは、バレエを娯楽として観賞するのではなく、読み解く見方をした。また、踊り子の身体とそれが意味する形象の融合を「婚姻」として示し、「ヴェール」によって、直接的に対象の概念を見ることからの回避について論じ、バレエ鑑賞に哲学的な考察を加えたのである⁴³。これは、受容者の鑑賞動機に哲学的、研究的な視点が求められたことであり、パに高尚性が付与したことを意味している。この見方は、性的なまなざしで女性を

紀バレエ像——」、澤田共編、前掲『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』236-237頁。

³⁸ 物語バレエは台本に縛られているために、正解の解釈が存在してしまう。こうした与えられた「正解」からの解放が、抽象的ダンスの誕生へと繋がっていった。

³⁹ 渡辺編、前掲書、173頁。

⁴⁰ 同書、110頁。

⁴¹ 村上由美「印象派の画家とマラルメ——1870年代における踊り子への「まなざし」をめぐる——」『早稲田大学大学院研究科紀要』62輯、早稲田大学大学院文学研究科、2017年、204頁。

⁴² 同論文、204-205頁。

⁴³ 村上由美「ステファヌ・マラルメのバレエ評論の再読解——失われたバレエ《ヴィヴィアース》とマラルメのバレエ論をめぐる——」『演劇映像学：演劇博物館グローバルCOE紀要』1、早稲田大学演劇博物館、2010年。

観賞するのではなく、20世紀の抽象性バレエへのまなざしを予感させるものといえよう。

第4節 男性ダンサー

ロマンティック・バレエとは、女性中心の舞台であるため、男性観客は視線に入り込んでくる男性ダンサーを邪魔者とした。舞台の邪魔者という扱いが、男性ダンサーへの偏見となって、彼らは新聞や雑誌で非難された。男性トップダンサーも例外なく軽視され、正しい評価を受けることはなかった。オペラ座やメデアによる男性ダンサーを軽視する姿勢がロマンティック・バレエの衰退へと繋がっていると考え、その原因を考察していく。

第1項 男性ダンサー表象

ジュール・ジュナンは男性ダンサーへの酷評を数多く発信した。ジュナンは1832年に「私は男が公共の場で踊る権利を認めない」¹と書き、1833年にはより明確に「男は踊る権利をもたない」²と示した。女性的な美を讃えるロマンティック・バレエでは、男性を不要とする批判が新聞に何度も掲載されたのである。

長い間、世間では、男が踊る権利はないと決められていたように思われる。踊りは女性だけのもの、若くて美しい女性だけのものである。〔…〕男は美しくない。扁平であったり、腹が出ていたり、肌が荒れていたり、黄ばんでいたり、しわがあったり、手が大きくて赤くて下品で、くすんだ鼻、大きな口、丸い目、薄くザラザラした髪の毛のとても醜い男性の中で、ダンスをする男性は第一位におかなければならない³。

¹ 筆者訳。「je ne reconnais pas à un homme le droit de danser en public」Janan, *Le Journal des débats*, 27 juin 1832.

² 筆者訳。「Un homme n'a pas le droit de danser」Janan, *Le Journal des débats*, 29 avril 1833.

³ 筆者訳。「Pourtant il nous semble que depuis long-temps il était décidé dans le public qu'un homme n'avait plus le droit de danser ; que la danse appartenait seulement aux

仮面の着用と体型を隠し身体運動を阻害する衣装が中止され、照明技術が向上したことによって、観客は以前よりもダンサーの身体をはっきりと見ることができるようになった。若い女性ダンサーには衣装改革も照明の改善も功を奏したが、男性ダンサーにとっては醜さを露呈することとなったと、評されたのである。

男性ダンサーの醜さを主張する批評は、男性トップダンサーをも標的とした。1816年にオペラ座を引退した「舞踊の神 Dieu de la Danse」オーギュスト・ヴェストリスの弟子で優れたダンサーであったペローは、時代の風潮によって、正しく評価されない事態に陥る。

ペローは1830年6月にオペラ座に入団、1835年に退団した。退団の理由は、ヴェロンの提示した給与と折り合いがつかなかったこと、そして、一般的にはダンスもパントマイムもペローはマジリエよりはるかに優れていると称されていたのに、マジリエの方が優先されていたからといわれている⁴。

ペローは「タリオーニの兄」とまで呼ばれて人気を博したが⁵、1834年にはタリオーニが自分以外に注目が向くのを嫌って仲違いし、ペローはパリを離れた。ペローがパリを離れた原因はタリオーニとの不仲以外にもある。それが、メディアでの酷評であった。フランスでは評論家たちが男性ダンサー全般を攻撃、その標的はペローも対象であったのである。

femmes, aux jeunes et aux belles femmes [...] Un homme, cela n'est pas beau. Cela est tout plat ou tout ventre ; cela a la peau rude, et jaunâtre et ridée ; cela a de grosses mains rouges et communes ; cela a le nez mat fait, la bouche grande, les yeux ronds, le cheveu rare et revêché ; et parmi les hommes très laids il faut mettre au premier rang un homme qui danse. » Janan, *Le Journal des débats*, 10 mars 1834.

⁴ Marquié, *op.cit.*, p.201.

⁵ 森田、前掲書、63頁。

図 8⁶図 9⁷

上記右（図 9）の図版は 1833 年の「シャリヴァリ *Le Charivari*」に掲載された男性ダンサーのカリカチュアである。この風刺画のダンサーは、筋肉が強調され、美しい女性ダンサーの形容としてあげた小さい頭部と長い首に相反する大きな頭部や短い首が描かれ、醜いダンサーとして描かれている。上記左（図 8）リトグラフのペローも、筋張った筋肉、角張った大きい顔、太い首など醜いとされる部分が描かれ、妻であるカルロッタ・グリジのリトグラフ（図 7）に比べて、ペローは醜く描かれているといえよう。

ペローは体格についても不愉快なことを掲載され、他のダンサーと同じように、ロンドンやサンクトペテルブルクなどの歓迎される首都に移り住み、ダンサーやバレエ・マスターとして輝かしいキャリアを積んだ。1840 年にはグリジと共にルネサンス劇場でオペラ《ジンガロ》に出演し、センセーションを巻き起こしたのである。

メディアでも《ジンガロ》は高く評価され⁸、ペローはダンスとパントマイムの両方を大衆に認められたのだが、オペラ座はグリジとだけ契約し、ペローとは契約しなかった⁹。ペローはコラーリから妻グリジのための作品《ジゼ

⁶ 「ジュール・ペロー」(1849)。

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jules_Perrot.jpg（最終閲覧日 2022/9/16）

⁷ 「ダンサー」。Edmé-Jean Pigal, *Danseur, Métiers de Paris*, n° 10, *Le Charivari*, 1^{er} novembre 1833.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30512266#>（最終閲覧日 2022/9/24）

⁸ *La France musicale* 8 mars 1840.

⁹ 1841 年には、正式な契約もなく、自分の名前も出てこないまま、オペラ座で《ジゼル》の一部を振り付けた。ペローは 1842 年にハー・マジエスティーエズ劇場 Her

ル》の振付をアレンジする許可だけ与えられ、感謝も手数料もオペラ座からないままに、ペローが関与したことも公表されなかった¹⁰。

ペローの次に有名なダンサーともいえるアルテュール・サン＝レオンは1835年にダンサーとしてデビューした後、主に海外で輝かしいキャリアを積んだ。1860年からは、ペローの後任として、ロシアの帝国劇場のバレエ・マスターを務めた。1860年は、オペラ座の首席メートル・ド・バレエがマジリエからリュシアン・プティパに変わった年でもある。リュシアンには創作の才能が乏しく、外部の振付家に委託するほどであったため¹¹、サン＝レオンは1863年から1870年の間、ロシアの劇場シーズンが短かったことでオペラ座の仕事も併用しておこない、ロシアとフランスのバレエを支配していた¹²。

ゴーチエは1847年の《大理石の娘 *La Fille de marbre*》の公演後に、「サン＝レオンの力強く大胆な踊りと、離陸するときの力強さに驚かされた。彼は男らしい踊りが好まれない時代にあっても、自分が喝采を浴びる方法を知っていた」¹³とサン＝レオンを評価したが、なお男性の踊りが好まれない時代は続いていた。

Majesty's Theatre に主席バレエ・マスターに就任、《オンディーヌ、あるいはラ・ナイード *Ondine, ou La Naïade*》(1843)、《エスメラルダ》(1844)、《カタリーナ、あるいは山賊の娘 *Catarina, ou La Fille du Bandit*》(1846)、そして有名なディヴェルティスマン《パ・ド・カトル *Pas de Quatre*》(1845)を振付し、振付師としての名声を高めた。1874年にドガが描いた「ペロー氏の教室 *La Classe de M. Perrot*」にも登場している。

¹⁰ セルジュ・リファールの提案により、オペラ座が製作者の一人としてペローを公式に認めたのは、かなり後になってからである。ペローはフランス国外で《ジゼル》の振付に手を入れ、上演した。サンクトペテルブルクでおこなった決定版の振付をマリウス・プティパが再修正を施した振付が、現在の《ジゼル》の基礎となっている。ゲスト、前掲書、98頁。

¹¹ 同書、112頁。

¹² 同書、112頁。

¹³ 筆者訳。「Saint-Léon a surpris par la hardiesse nerveuse de sa danse et la force avec laquelle il s'enlève : il a su se faire applaudir, ce qui n'est pas aisé, dans un temps où la danse virile n'est pas en faveur」*La Presse*, 25 octobre 1847.

第2項 男性ダンサーの軽視とロマンティック・バレエの衰退

男性ダンサーを軽視する姿勢は、物語バレエの役柄にも反映していた。ロマンティック・バレエ初期の悲劇的作品では、男性の役は、主人公とそのライバルがいたのだが、次第に主人公以外には年配の役などの性の対象とならないような役が増え、若い男性の役は主人公以外ほとんどなくなっていった。さらに、1860年代後半には男性ダンサーの役を女性が男装して演じるスタイルが慣例となったのである¹⁴。

フランス人ダンサーがフランスのバレエ界で活躍できるようになるためには、男性ダンサーに対する世間の見方を変えなければならなかった。しかし、評論家らは女性的であるバレエには男性ダンサーは不向きであると主張し、ロマンティック・バレエにおける男性ダンサーへの偏見は長く続いたのである。そして、男性ダンサーを軽視する姿勢は、オペラ座の給与契約にも影響していた。

マルキエは、1854年頃のオペラ座の三人の男性プリンシパル・ダンサーの年収を示し、男性ダンサーの低評価の実態を明らかにしている¹⁵。当時、ブルミエ・ダンサー、マイム、メートル・ド・バレエの資格をもっていたリュシアン・プティパは年間12,000フラン、他の二人、メラント (Louis Mérante, 1828-1887)¹⁶ とボーシェ (Bauchet, ?) は6,000フランを受け取っていた。比較対象として、オペラ、テノールのロジェ (Gustave-Hippolyte Roger, 1815-1879) は、同じ時期に年間36,000フラン、それにボーナスとして18,000フランの合計54,000フランを受け取っていた。イタリア人女性ダンサーのカロリーナ・ロザティ (Carolina Rosati, 1826-1905)¹⁷は、1856年に年

¹⁴ 男装の習慣はその数年前から始まっていたが、その理由の一つは、観客が男性ダンサーを嫌ったことである。ゲスト、前掲書、115頁。

¹⁵ Marquié, *op.cit.*, p.240. マルキエは以下を参照して給与のリストを掲載している。Bibliothèque Musée de l'Opéra. Arch. 19 216. *Liste et salaires du personnel fixe, seconde moitié du XIX siècle.*

¹⁶ フランスのダンサー、振付家、メートル・ド・バレエ。1848年にリュシアン・プティパの代役としてオペラ座に入り、当代最高のプリンシパル・ダンサーの一人となった。何人かのバレリーナのお気に入りの相手役となる。『オックスフォード バレエ ダンス事典』543頁参照。

¹⁷ ブラジスに師事したイタリアのダンサー。1853-1859年にオペラ座で踊った時に

収 30,000 フラン、それに出演ごとに支給される特別手当 277.77 フランが毎月 9 回分追加され、年収総額は 60,000 フランであった。

女性ダンサーの方が世間からの評価も給与も高かった。さらに、男女ともにダンサーの労働条件の悪化と給与の引き下げ、年金制度の廃止、役割分担の不公平さなども生じた¹⁸。給与を含む労働条件の悪化は、少年たちからオペラ座のダンサーを目指すことへの希望や下級の男性ダンサーから技術向上などの目標を奪い、男性ダンサー全体の意欲が削がれていったことはいうまでもない。

有名男性ダンサーにとっての収入源は、亡命か、ペローやサン＝レオンのようなフランスと海外でのダブルキャリアであったため、必然的にオペラ座からは男性ダンサーの数が減り、後継者が確保できず、技術的なレベルがかなり低下した。オペラ座の統括部門や制作に関わる部門はほとんど男性であったにも関わらず、優秀な男性ダンサーがほとんどいなくなってしまったのである。

労働条件の悪化はオペラ座の環境悪化も示している。パリで舞踊学校を開校していたのはオペラ座だけであったが、舞踊学校に割り当てる資金の不足から、ダンサーの育成が重視されなくなり、ダンサー同士の競争の欠如とトレーニングの不足に繋がった。特に 1880 年後半には、男性ダンサーを目指す男子が女性に比べれば圧倒的に少なくなり、見習うべき男性教師がなく、男性ダンサーのレベルはさらに低下した¹⁹。ダンサーの質の低下が、振付の技術を軽視する傾向へ、そして、発表される作品の技術と質の低下へと向かっていったのである。

メラントが亡くなった後、バレエ団は実力のある後継者不足に陥った。バリトン歌手であったペドロ・ガイヤール (Pedro Gailhard, 1848-1918) は 1884 年から 1907 年まで断続的に総裁を務める間に、財政計画において、バレエを犠牲にし、オペラに予算を注ぎ込んだことも²⁰、バレエ団の凋落を促した。

は、彼女の報酬は過去最高額だったといわれている。同書、600 頁。

¹⁸ Marquié, *op.cit.*, p.240.

¹⁹ ゲスト、前掲書、127 頁。

²⁰ 同書、129 頁。

最後に、ロマン主義時代のダンサーは本当に女々しい雰囲気醸し出していたのかという疑問について検討したい。ゴーチエは、「この偽りの優雅さ、いかがわしく、反感を買うようなかわいらしさは男性のダンスで観客に嫌悪感を起こさせる」²¹と述べた。ゴーチエは、醜い男性ダンサーがうわべだけの優雅さを演じることに、生理的嫌悪感を抱いていたことがわかる。

ロマンティック・バレエの特徴のひとつに「軽やかさ」がある。飛翔や軽やかさを表現するポワントが女性だけのものであるように、「軽やかさ」を表現することは女性的とみなされた。それを「醜い」男性がおこなうことで、男性観客に嫌気をさすことに直結したのではないだろうか²²。

ロマンティック・バレエは、演劇やオペラとは異なり、当時の政治的・社会的な出来事に触発されたテーマをもたず、魔法民話やおとぎ話の領域に限定されていたが、大衆に人気があった。逆説的にいえば、このジャンルは当時の政治的変化の影響を持続的に受けてきた分野ともいえる。バレエは七月王政からフランス社会の構造化を示し、支配階級と結びついたジェンダー概念を表現し、実践してきたのである。

主体である「男性」が観る対象は、客体である「女性」という観念が、ロマンティック・バレエでは舞台上を「女性」で溢れさせた。同時に、男性観客は、自分自身を見世物にする男性ダンサーを客体とみなしたといえよう。言い換えれば、男性ダンサーを「女性化した男性」とみなしていた。

ここで、男性観客の「まなざし」について、ある仮説を立ててみる。男性観客は主体として舞台上の客体を観ている。その客体が女性であるか、男性であるのかは、観ている本人にしかわからない。女性を観ているようにみせかけて、男性ダンサーを熱心に「まなざし」していたこともあるだろう。その男性ダンサーへの視線が同性愛を孕むものとみなされ、近代社会の通念から逸脱する同性愛は排除すべきという意識の矛先が「女性化した男性」に向けられて、男性ダンサーは非難されたのではないかという仮説である。

²¹ 筆者訳。« cette fausse grâce, cette mignardise ambiguë et révoltante qui ont dégoûté le public de la danse masculine » Gautier, Lettre à Gérard de Nerval, *La Presse*, 25 juillet 1843.

²² 第3章第2節第4項参照。

近代の家父長制における子孫繁栄を重視する社会構造では、「男性中心の親族体系には『強制的異性愛』が組み込まれている、あるいは異性愛結婚という父権的な制度においては、同性愛は必然的に嫌悪されることになっている」²³。

バレエが貴族の教養の一つであった時代では、男性貴族は男性ダンサーを「踊りの見本」として熱心に「まなざし」た。そこに、性的な意味があろうとなかろうと、男性ダンサーには「踊りの見本」としての存在意義があり、それゆえに、男性観客の視線に性的な意味を問われることはなかった。しかし、貴族社会が終わると、男性ダンサーに「踊りの見本」としての価値が薄れたのである。

近代資本主義において、同性愛はないものとされる社会では、ロマンティック・バレエのような女性観賞に重きを置いた「芸術」を鑑賞する場合、男性観客が舞台上の若い男性に熱い視線を向けることは同性愛的とみなされる危険性があった。

ミソジニーやホモフォビアの意識が隠されている三角関係といえるセジウィックの「性愛の三角形」に、男性観客、男性ダンサー、そして女性ダンサーに当てはめてみると、男性観客が女性ダンサーに視線を向けるようにみせかけて、男性ダンサーを「まなざす」可能性がみえてくる。そして、男性観客は同性愛者とみなされたくない、もしくは嫌悪し、男性ダンサーを同性愛者として排除するという図式が浮かび上がる。同性愛者を嫌悪して排除する、もしくは、排除しなければ社会に調和できないという意識が、社会全体での男性ダンサー排除という行動に繋がったのではないだろうか。

実際に、王侯貴族が強大な権力をもっていたロシア、後発的な資本主義国となるイタリアでは、男性ダンサーが排除されることはなかった。これは、女性ダンサーを中心的商品として大々的に売り出し、ブルジョワ男性の集客に努めたパリ・オペラ座と、王侯貴族の庇護があった国との違いといえるのではないだろうか。

²³ セジウィック、前掲書、4頁。

男性ダンサーを低評価する諸行為は、オペラ座から優秀な振付家を奪う結果となり、ロマンティック・バレエ全体が弱体化していった。ロマンティック・バレエとは、オペラ座が男性観客に女性を観賞してもらう目的で作った様式である。そこに男性ダンサーを入れなかったことで、バレエ全体の質を落としてしまう結果となったのである。

第3章 物語の単純化

19世紀のバレエは最初から最後まで物語の展開を追う作品であった¹。オペラ座のバレエ作品は、初演に際して台本が発売され、公演前であれ、公演中であれ、公演後であれ、観客には台本を読む習慣があった²。一方で、ジュール・ジャンはバレエを楽しむために事前に筋書きを読まなければならないことを批判し³、ゴーチエも「新しい振付作品の公演で、舞台上で上演されている最中に台本を読み、そこから目をそらさない人間ではありません。見るより知ることを好む人ではない」⁴と台本と舞台を照らし合わせて観るスタイルに異を唱えていた。

身体表現で筋を演じるバレエでは、複雑な物語を扱うことは困難である。そのため、バレエ・ダクシオンは、貴族の教養として物語の内容がすでに観客に理解されている神話を題材とした。ロマンティック・バレエでは、ロマン主義の風潮とオペラ座の戦略から、昔から伝承されている超自然的物語、特に、魔法民話が選ばれ、誰にでも理解しやすい題材へと変更された。

杉山洋子は魔法民話を以下のように定義している。「魔法民話は極めて明瞭な形式を持つ一種の冒険物語であり、主人公は魔法の助けで逆境を克服し、恋人と結ばれて『いつまでも幸せに暮らす』ようになるのだった。中心人物は王族で、庶民でもやがて王族の仲間入りをする。〔…〕これは明らかに一つの原型で、長い年月を経て磨き上げられた素朴な整いを持っており、民話のなかでも最も洗礼された姿をしているとあってよい」⁵。形式化された

¹ Laplace-Claverie, Hélène, * crire pour la danse : Les livrets de ballet de Théophile Gautier   Jean Cocteau, 1870-1914*, Paris, Champion, 2001. 19世紀後半のバレエ台本について、その歴史的変遷も含めて詳細に研究している。

² 平林正司「十九世紀バレエの原台本と新演出 (一) —近・現代ヨーロッパ文明史の視点から—」『慶応義塾大学日吉紀要 人文科学』No.21、慶応義塾大学日吉紀要刊行委員会、2006年、123頁。

³ Janin, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 13 juillet 1846.

⁴ 筆者訳。「Aussi ne sommes-nous pas de ceux qui, à la représentation d'une nouveauté chor ographique, lisent le livret pendant qu'il se traduit sur la scène, et n'en détournent pas une seule fois les yeux, aimant mieux savoir que voir à Gautier, *La Presse*, 21 février 1848.

⁵ 杉山、前掲書、50頁。

冒険談に恋愛要素も詰まっている上、超自然の力で筋を展開させる魔法民話はバレエに最適であった。

物語バレエでは、台本に書かれた細かな設定のすべてが舞台上で表現されるわけではない。感情等を表現するのはダンサーの裁量に委ねられるし、改訂版による再演となると、設定が変わることも多々ある。しかし、台本と舞台表現の間で大きな差異がないのは、主要な登場人物である。そのため、本論文では、主要登場人物の人間関係から物語の単純化を検証する。

その手法として使用するのには、セジウィックが論じたホモソーシャルの関係論「性愛の三角形」である。「男対女の権力関係は男対男の権力関係に組み込まれているのであり、したがって、大規模な社会構造は、男—男—女の性愛の三角形〔…〕の構造と同じ」⁶であるから、作品の人間関係には女性の位置づけに共通点がみられるだろうと考え、人間関係から作品構造をみる。

セジウィックのいう「性愛の三角形」は表面上に現れ出るものではなく、当事者たちはこの人間関係の絆に気づかないことが多い。人間関係を男性間の権力関係に女性が介在し、女性を取り合うことで男性間に絆が生まれる。ゆえに、男—男—女の「性愛の三角形」は、観客にとって共感できるパターンと考えられる。

もう一つ、物語バレエには、男—女—女の三角関係がある。これは、男性が「妻」と「宿命の女」の間で悩む様子を示した三角関係である。非日常世界であるバレエでは、男性主人公が二人の女性の間で悩み、宿命の女に翻弄されて感情のままに行動することで、破滅に繋がる。破滅までいかなくとも、タイプの異なる女性へのちょっとした浮気心で悩む。ゆえに、男性が感情に左右され、二人の女性に翻弄される三角関係を「感情の三角形」と名付けて「性愛の三角形」と混同しないようにする。この二種類の三角形から登場人物の人間関係を検証していく⁷。

⁶ セジウィック、前掲書、37-38頁。

⁷ 「性愛の三角形」においては、男同士の絆が不明瞭な場合、また、「感情の三角形」においては、三角関係ではあるが、男性が女性間でさほど悩まない場合などは三角形を点線で示す。

第1節 プレ・ロマンティック・バレエ

ノヴェールがオペラ座を追い出されてからもバレエ・ダクシオンの理念は継承され、筋や情念を伝えるためのパントマイムがバレエの本質とみなされていたのは前述した通りである。ただし、バレエ・ダクシオンは、筋が複雑であったため、観客は台本を読まなければ内容を理解できなかった¹。

1820年代に入ると、バレエ・ダクシオンを継承したダンス・ノーブル *danse noble*² が一部の人々に飽きられ始めた。1825年、「*ジュールナル・デ・デバ*」の評論家は以下のように書いている。

一般には、ダンス・ノーブルと呼ばれるもの、つまり、あらゆる踊りの中で最も悲しく、最も退屈な踊りを軽蔑するようになるのだ。サン＝マルタン〔当時のオペラ座〕には、ガルデルやアルベールの足跡をたどることに固執するダンサーが何人かいるが、大衆は彼らの馬鹿げた気取りと努力の無力さを笑っている³。

プレ・ロマンティック・バレエでは、悲劇や叙事詩、心理的なテーマは人気がなくなり、ダンス・ノーブルを演じるダンサーへの揶揄が表面化していた。バレエは華麗な演技の見世物として、単純な物語をベースにしたエンタ

¹ 平林、前掲論文、122-123頁。

² プレ・ロマンティック・バレエでは、「貴族の実践と結びつくベル・ダンスの語に代わって「ダンス・ノーブル」（高貴なダンス）という語が用いられ、ロマンティック・バレエ以降のダンスは、20世紀になると「ダンス・クラシック」と呼ばれるようになった」岡見、前掲「バレエの現在」澤田編、前掲『舞台芸術の世界を学ぶ』49-50頁。また、「ダンス・クラシック」においてのパントマイムとダンスの割合の差が、プレ・ロマンティック・バレエ、ロマンティック・バレエ、プティパのバレエは異なっている。

³ 筆者訳。〔 〕 筆者補。「*En général, le public commence à flétrir de ses dédains ce qu'on appelle la danse noble, c'est-à-dire la plus triste et la plus ennuyeuse de toutes les danses. Il y a bien, à la Porte Saint-Martin, quelques danseurs qui s'obstinent à se traîner lourdement sur les traces des Gardel ou des Albert ; mais le public rit de leurs prétentions ridicules et de l'impuissance de leurs efforts :* » L. S., *Le Journal des débats*, 29 juillet 1825.

ーテイメントとして、観客が理解しやすいプロットが好まれるようになり、昔風や農民風の物語は特に人気があった⁴。

一方で、ゴーチエが1840年に《ニーナ、恋ゆえの狂気》(1813)の再演を観た後、「これらの遠い時代の無意味な感傷」、「この貧しいバレエはまるで色あせたかのようだ」⁵とプレ・ロマンティック・バレエの美学を低く評価しているように、プレ・ロマンティック・バレエとロマンティック・バレエには差異があり、前者にはゴーチエ好みの女性の踊りが少なく、面白みがなかったことが推測できる。

本論文では、パントマイムによる演技とディヴェルティスマンで構成された複雑な風俗喜劇的な作品である《眠れる森の美女 *La Belle au bois dormant*》(1829)を検証する。この作品を分析対象に選んだのは、シャルル・ペロー (Charles Perrault, 1628-1703) の原作がある上、メロドラマ、ヴォードヴィル、オペラと広く上演されているため、大衆が物語の内容を理解していたと考えられ、セリフのないバレエの内容に適していたこと、そして、ロマンティック・バレエ直前の作品であること、プティパ作品の《眠れる森の美女》との比較が可能であることが理由として挙げられる。

第1項 《眠れる森の美女》

ペローの童話は18世紀末から19世紀初めにかけて、音楽劇として盛んに舞台化されていた⁶。スクリーブの台本にオメールが振付ける形で生まれた

⁴ Marquié, *op.cit.*, p.50.

⁵ 筆者訳。「*la sentimentalité niaise de ces époques reculées*», «ce pauvre ballet aussi fané que les décorations devant lesquelles on l'a représenté» Gautier, *La Presse*, 3 février 1840.

⁶ 《眠れる森の美女》はバレエとして上演される前に、すでに、パントマイム（「神話の物語を伝えるために、マイム、音楽、スペクタクルを用いる無言劇（ホジソン、前掲『西洋演劇用語辞典』345頁）」として上演されており、19世紀初頭にはメロドラマ、ヴォードヴィル、オペラとして上演された。譲原晶子は「バレエ・パントマイムの時代の『眠れる森の美女』」の中で、1829年以前にパリで上演された音楽劇『眠れる森の美女』のリストをあげている。譲原晶子「バレエ・パントマイムの時代の『眠れる森の美女』」『千葉商大紀要』48巻2号、2011年、54頁。

《眠れる森の美女》は 1829 年 4 月 27 日に初演されてから、全幕が上演されたのは 1837 年までで、11 年間オペラ座のレパートリーとして 79 回の公演がおこなわれた⁷。台本には、バレエ = パントミーム = フェリ Ballet-Pantomime-Féerie⁸とあり、全 4 幕の夢幻劇のバレエ = パントミームであることが記されている⁹。

ペローの『眠れる森の美女』は民間伝承を用いた物語で、「百年の眠り」と「人食い女」から成り立っている¹⁰。バレエで使用されたのは「百年の眠

⁷ 1838 年、1840 年には第 2 幕のみ上演された。Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, *op.cit.*, 2008, p.148.

⁸ 「不思議なことが起こる芝居で、ひとり以上の超自然的なキャラクター、精霊や精霊などが介入してストーリーを進行させる。驚きや変化に富んだ風景、豪華で独創的な衣装、照明効果、ダンスや音楽などによって、目と耳を楽しませることを目的とした演劇ジャンルである（筆者訳）」« pièce de théâtre où le merveille domine, et dans l'action de laquelle interviennent, pour la diriger, un ou plusieurs personnages surnaturels, genies ou fées. Le but que ce genre dramatique se propose est le plaisir des yeux et des oreilles par le moyen des surprises, des décors variés, des costumes riches ou originaux, des effets de lumière, des danses et de la musique » Vapereau, Gustave, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Librairie Hachette et C, 1876, pp.772-773.

⁹ Aumer, *La belle au bois dormant*, ballet-pantomime féerie en quatre actes, Paris, Théâtre de M.Scribe, Boulet, 1829.

¹⁰ ペローの童話《眠れる森の美女》の簡単なあらすじを以下に記す。「百年の眠り」：王女の洗礼式に名付け親として 7 人の仙女が大宴会に招かれ、それぞれ一つずつ「美德」の贈物を王女に授ける。招待からもれていた年老いた仙女は、自分が招待されず馬鹿にされたことと憤慨し、王女はつむ（紡錘）が手に刺さり、それがもとで死ぬという贈物を授けた。若い仙女は老仙女の贈物を取り消すことはできないが、「死なれる代わりに、百年続く深い眠りにつかれるだけです。百年後にひとりの王子がやってきて、目をさましてくれるでしょう」と言渡しする。15、6 年後、王と王妃が留守の日、王女はつむに手を差し、気を失って倒れる。王は王女を宮殿で一番美しい部屋で眠らせた。若い仙女は、王女が目覚めたときに困らないようにと、王と王妃を除いた城の人たちすべてを眠らせ、王女と同時に目を覚ますようにし、森を茂らせて眠りを守った。百年の時が流れ、別の家系の王子が狩りにやってきて、森の話を知る。王子は愛と名誉心にかかれて森に踏み入れると、木々が王子だけに道を開ける。王子は輝く王女に、うっとりとしたまま近づき、膝まづく。すると、王女は目を覚まし、宮殿中の者も目を覚ます。二人は結婚する。「人食い女」：翌日には王子は都に戻るが、毎日のように森の城に通い、二年以上経つころには、娘オーロールと息子ジュールという二人の子供を授かっていた。王子は、母親が人喰い種族であり、父王の財産を狙っていること、人食いの性向を我慢していることを知っていたので、結婚や子供のことを秘密にしていた。しかし、二年後に父王が亡くなり、王子が主君となると、王女を王妃として子供と共に盛大に都に迎えた。しばらくして、新たな王は隣国へ出陣する。その間に、王太后は料理長に子供たちや王妃を食べたいという。料理長は子羊や雌鹿の肉を出して誤魔化して彼ら

り」の部分だけで、百年の眠りから覚めた後の「人喰い女」の部分は描かれず、王女と彼女の意中の男性とが結ばれて終幕となる。

オメールのバレエは、原作に新たな話が加えられて複雑なストーリーとなっている。王女が名付け親の妖精の魔法で百年の眠りにつき、ひとりの男性が王女の話聞いて森へ行き、彼女が眠る城に辿り着く。王女は目覚めて意中の男性と結婚する、というところはペローの物語を踏襲している。

【主要な登場人物】

第1幕（眠りにつく前）：イズール（眠れる森の美女）、モンフォール公爵（イズールの父）、黒島の王子ガンロール（イズールの婚約者）、妖精ナボット、アルトゥール（イズールの恋人の小姓）。第2幕、マルグリット、妖精ナボット、ジェラル（マルグリットの婚約者でイズールを目覚めさせる）。第3幕は森での冒険。第4幕では眠りにについているイズールたち、目覚めた後は、ジェラル、マルグリット、妖精ナボットが加わる。

【あらすじ】

第1幕、イズールとガンロールの婚約披露宴の準備が進むなか、イズールは小姓のアルトゥールと愛し合っている。披露宴に招待されなかった妖精ナボットは激怒し、イズールとアルトゥールの仲をガンロールに告発する。怒ったガンロールはアルトゥールを殺そうとするが、イズールがガンロールと結婚するという条件で、アルトゥールは許されて秘かにトランクに匿われる。そして、イズールは自殺を図る。瀕死のイズールの救命を公爵とガンロールがナボットに懇願、ナボットは、イズールに〈彼女は百年眠る。彼女を目覚めさせた人が、もし未婚なら、彼女と結婚する〉¹¹という宿命を授ける。

を匿うが、ある夜、それがばれてしまう。次の日、ひき蛙、まむしや蛇でいっぱいの大桶に、王妃と子供たちを投げ込もうとした時、予定より早く戻ってきた王はこの恐ろしい光景に驚く。王太后は自ら大桶に身を投じ、食べ尽くされたのである。ペロー『完訳 ペロー童話集』新倉朗子訳、岩波文庫、岩波書店、1982年、157-173頁参照。

¹¹ この宿命の内容は、〈揭示板劇〉の手法さながらに、書かれて揭示された。Benoit, Marcelle (Ed.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1992, p.509.

第2幕、舞台は百年後の森の小屋。ジェラルがマルグリットとの結婚のため、彼女の父親に許諾をこうと、眠れる森に行けといわれる。ジェラルがイズールの話聞いて絶望していると、ナボットが現れ、魔法の笛を渡して勇気を与える。

第3幕、舞台は森の中。ジェラルはドラゴンやゴブリン、邪悪な精霊と戦い、ニンフや水の精ナイアスの誘惑を跳ね除け、城に到着する。

第4幕、舞台は百年前と変わらないイズールの寝室。ジェラルが笛を吹くと、眠っていた全員が目覚めます。森の魔法も解け、付近の住民たちが城に集まる。マルグリットもやってきてジェラルとの結婚が許される。しかし、ナボットは「宿命」により、ジェラルはイズールと結婚しなくてはならないという。そこで、ナボットが席を離れた際にイズールとマルグリットが入れ替わり、ナボットはそれに気付かぬままに、ジェラルとマルグリットは誓いを交わす。ジェラルが結婚したことで、イズールは無事にアルトゥール（トランクに囲われていたまま眠っていた）と結婚する。



第1幕の人間関係は単純である。イズールとアルトゥールは愛し合っているが、ガンロールと結婚させられそうになる。女性に結婚相手の選択権はなく、イズールは自ら命を断つ以外、結婚を避ける術はない。

瀕死から救うナボットの魔法によって、イズールは眠りにつくのだが、トランクに匿われていたアルトゥールも一緒に眠りについたため、彼も時間を超えることができた。「夫」であるガンロールは眠りにつかなかったため、イズールとガンロールの関係性は切れることになる。

第4幕の主要登場人物の人間関係は、イズールとアルトゥール、マルグリットとジェラルがすでに繋がっており、各々が結ばれるまでのストーリーとなっている。イズールを目覚めさせる役として不可欠なのがジェラルで

あるが、彼には相手がいるため、イズールとジェラルルは結ばれず、話が複雑化する。

ロマンティック・バレエでは、女性が二人出てきた場合、妖精と妻や婚約者役や、異国の庶民女性と身分の高い女性など、衣装でその違いをわかりやすく示しているのに対し、イズールとマルグリットは、前者は百年前の王侯貴族のモード、後者は当時のブルジョワのモードと、二人をファッションで区別しているが、両者とも人間であるため、大きな差はない。



人間役の衣装とは異なり、マリー・タリオニが演じた水の妖精は白色の軽やかな衣装である。ただし《眠れる森の美女》の水の妖精は、第3幕のジェラルルの冒険の際に、彼を誘惑するだけの役であり、宿命の女として三角関係の一角を担うことはない。

ロマンティック・バレエとの共通点は、妖精ナボットがストーリーを展開する役割を担っている点である。人間関係に横槍を入れて、三角関係を壊す、もしくは助ける役割をもつ超自然的な魔女／賢女のような役は、ロマン

¹² イズール（眠れる森の美女）。<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70015176?rk=793995;2> (以下三点、最終閲覧日 2022/9/25)

¹³ マルグリット。<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001441h?rk=815454;4>

¹⁴ 水の精。<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70018088?rk=751076;4>

ティック・バレエにもその後のプティパの作品にも登場し、筋を展開させていくのである。

プレ・ロマンティック・バレエとロマンティック・バレエの相違点を整理すると、ヒロインと準ヒロインが対タイプとなっていない点や男性登場人物の活躍の場面が用意されている点が挙げられる。ドラゴンなどと戦う男性登場人物の活躍は、ロマンティック・バレエでは排除された部分で、宮廷バレエでいうところの「驚くべきもの」の伝統に近いと考えられる。

バレエ = パントミーム = フェリの《眠れる森の美女》は、ペローの原作にはない登場人物によって新たな物語へと創作されたが、物語が進行するのは、第1幕の眠りにつくまでと、第4幕の二組の結婚に至るところだけで、パントマイムによる物語進行とダンスがうまく融合しているとは言い難い作品であった。登場人物が多く、第1幕は11場、第4幕は9幕に分かれているように、作品が長く、のろく、曖昧で、鈍く、新鮮さにかけてと批評家の評価は低かったという¹⁵。タリオーニの水の精だけが評価され、バレエ全体の評価が低かったことから、パントマイムの連続による筋の語りは面白味がないとされ、ダンスそのものに観客の興味が移っていたことは明らかである。

¹⁵ Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, *op.cit.*, pp.146-148.

第2節 ロマンティック・バレエ

物語バレエは、作品の中心となる台本に大きく依存していた。複雑なプロットに基づいたバレエは、観客はそれを理解するために台本を注意深く読まなければならない、批評家たちは、プロットの複雑さ、パントマイムの不明瞭さ、退屈な音楽などに抗議し始めていた。

パントマイムとダンスは補完関係にあるのだが、その原理は相反するものである。ロマンティック・バレエから、ダンスでも物語進行がおこなわれるようになっていき、《ラ・シルフィード》や《ジゼル》のように、比較的単純なプロットでのバレエが歴史に残っているのは偶然ではないだろう。

物語が複雑なバレエ作品の時評には、あらずじ解説が多くみられた。ゴーチエは舞踊評に物語の解説を書くとき、筋そのものに重点を置かずに舞台から理解したことを記述しようと努めていた¹。彼は1839年1月28日初演の《ジブシー》の舞踊評で以下のように述べている。

だから、いいバレエというものは世界でも稀なもので、悲劇もオペラもドラマも、これに比べたらたいしたことはない。物語を考案し、動きを常に見えるように配置し、わかりやすいポーズや身振りに置き換えられる出来事や情熱を見つけ、大勢の人々を配置し、混乱なく行動させ、華やかで色彩豊かな衣装のある時代や国を選び、美しい装飾に適した場所を選ぶ。バレエという取るに足らない軽い気晴らしに、文学ですらないのに、これだけの配慮と労力が必要なのである²。

¹ 設楽（小山）聡子「テオフィル・ゴーチエによる『ジゼル』原案について」『藝文研究』第78号、慶應義塾大學藝文學會』2000年、376頁。

² 筆者訳。「Aussi un bon ballet est-il la chose du monde la plus rare ; les tragédies, les opéras, les drames ne sont rien auprès de cela. Inventer une fable, arranger une action d'une manière toujours visible, trouver des événements, des passions, qui puissent se traduire avec des poses et des gestes facilement intelligibles, disposer des masses considérables, les faire agir sans confusion, choisir une époque et un pays dont les costumes soient brillants et pittoresques, une localité qui prête à de belles décorations, voilà bien des soins et des peines pour ce passe-temps futile qu'on appelle un ballet, et qui

ゴーチエの主張は、物語バレエしかなかった時代において、筋をなくそうというものではなく³、バレエという「娯楽」は観賞に値する美しさとわかりやすさを重視し、観客の理解を妨げるようなものを排除する努力を怠ってはならないということである。

理解しにくい物語の例を挙げるならば、エルスラーが〈カシュシャ〉でセンセーショナルを起こした《杖をついた悪魔》の物語は、登場人物が多く複雑で⁴、〈カシュシャ〉だけ突出して取り上げられた意味も理解できる。

n'est pas même de la littérature. » Gautier, *La Presse*, 4 février 1839. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse, op.cit.*, p.83.

³ 設楽（小山）はゴーチエの《ジゼル》原案からはプロットさえもほとんど消滅しかけており、筋のないバレエに近づいていることを指摘している。設楽（小山）、前掲「テオフィル・ゴーチエによる『ジゼル』原案について」374頁。

⁴ 《杖をついた悪魔》のあらすじは以下の通り。第1幕、仮面舞踏会で、主人公の学生クレオファスは仮装した三人の女性、ダンサーのフロリンデ、若い未亡人貴族のドナ・ドロテア、町娘パキータに出会い好意をもつ。三人と愛の誓いを交わすクレオファスを、フロリンデのパトロンであるスペイン貴族ドン・ヒレスとドナ・ドロテアの兄の大尉は懲らしめようとしていた。その一計から逃れるため女装をしたクレオファスはドン・ヒレスと大尉に奢らせ、散財させる。女装をとき、正体をばらしたクレオファスは彼らから逃げるため、錬金術師の家に逃げ込み、壺を見つけ、その壺から杖をついた悪魔を解放する。悪魔はクレオファスのため三人の女性を呼び出す。パキータは純粋にクレオファスに好意を寄せているが、クレオファスは振ってしまう。悪魔は純真なパキータを振ったことでクレオファスを責める。クレオファスはドナ・ドロテアとフロリンデの二人と情事続けることを目論む。第2幕、クレオファスはフロリンデに会うため、杖をついた悪魔の手助けで、フォワイエ・ド・ラ・ダンスに潜り込む。クレオファスとフロリンデの仲を疑うパキータがバレエ団の団員になろうと入団試験を受けていたが、悪魔の魔法によって団員になれない。パキータの愛を無視するクレオファスを不愉快に思う悪魔は純真なパキータの味方になることを誓う。悪魔はフロリンデが舞台上で喝采を浴びないように観客に魔法をかける。フロリンデは無喝采を恥じ、ねんざした振りをして楽屋に戻る。フロリンデの前にクレオファスが現れ、彼女は驚くが好意は隠さない。楽屋のドアが叩かれ、クレオファスは隠れる。フロリンデは入室してきたメートル・ド・バレエと戯れる。その様子をクレオファスは影で見てやきもちをやく。メートル・ド・バレエの退室のあと、ドン・ヒレスと医者が現れ、クレオファスも隠れていたところからでる。慌てたフロリンデはクレオファスがいたことは知らないと言い張り、最終的にドン・ヒレスを選んだことでクレオファスは彼女に幻滅する。第3幕はドナ・ドロテア邸とその周辺が舞台で、フロリンデに幻滅したクレオファスはドナ・ドロテアに傷心を慰めてもらいたいと彼女との関係を願う。傷つけられたフロリンデはクレオファスとドナ・ドロテアとの愛が実らないように、パキータと協力する。将校に変装したフロリンデはクレオファスとドナ・ドロテアの愛の象徴であるリボンを彼女から奪い、パキータとの愛の情事が忙しいふりをして、クレオファ

物語が複雑であってもなくても、ほとんどのロマンティック・バレエ作品は、男性主人公と妖精を含む理想的な「女性」との恋愛物語である。ロマンティック・バレエは女性を観せるための「芸術」であるから、男性の活躍が少なく、多様性に乏しい。このことは、物語バレエの質の低下に繋がるもので、1856年の段階で、サン＝レオンが男性ダンサーの軟弱さと創造性の欠落を非難している⁵。

本論文では、ロマンティック・バレエにおける最初の作品である《ラ・シルフィード》、最高傑作といわれる《ジゼル》、そして、オペラ座での最多上演回数を誇る《コッペリア》の物語構造を分析し、ロマンティック・バレエの新たな定義を示すことを目的とする。そして、代表的な作品20編の登場人物の相関関係を検証することで、ロマンティック・バレエの創造性を考察する。

出版された台本の表紙や扉には、バレエの題名、ジャンル、作曲家、舞台装置家、初演の日時などが記されている。「……による」と書かれているのは、振付家か作家の名前で、彼らが区別して表記されている場合は少ない。これは、オメールと作家スクリーブが共同でバレエを創作した時から、振付家と作家の役割が明確に分離していなかったことを示している⁶。

第1項 《ラ・シルフィード》

1832年、単純な物語から自然にダンスが展開し、妖精と人間の叶わぬ恋をテーマにもつバレエ、《ラ・シルフィード》が上演された。ヴェロンはこの

スとの決闘にも応じない。クレオフアスは賭博で破産、そして、悪魔は、魔法で大貴族と見せかけていたクレオフアスは実はお金のない学生ということを知らされる。大貴族でなかったことで、大尉はクレオフアスを妹婿候補から外し、妹をドン・ヒレスに嫁がせることを決心する。身ぐるみをはがされたクレオフアスは川に身を投げようとするが、パキータが彼を思い止まらせ、二人は結ばれる。パキータ以外はいらないといったクレオフアスは悪魔から召喚の鈴を受け取り、悪魔をいつでも呼び出せるようになり、悪魔に感謝する。パリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』41-63頁参照。

⁵ Marquié, *op.cit.*, p.244.

⁶ パリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』393-394頁。

バレエについて、「才気と想像力に富んだ男、ヌリは、ある日、《ラ・シルフィード》のバレエの小さな詩を持って私のところにやってきた。筋立ては単純でわかりやすく、大団円も魅力的だった」⁷と述べ、新しいバレエの誕生に期待を寄せた。

バレエでは、「バレエの物語を創る者は、登場人物に対して『農民』とか『森番』などの短い言葉で役を言い表すだけである。そこで古典的なバレエを演じる者は、伝統的にその役がどういう性格と解釈をされていたかを考え、それをできる限りまねるか、伝統的なマイムと振付の制約の範囲内で自分自身の考えにもとづいて役柄を表現するかのどちらかになる」⁸。そのため、登場人物は振付家やダンサーが自分の経験や知識で創るイメージであり、特にダンサーの個性が役柄に影響されるのは当然といえる。

タリオニはシルフィードと一体化して偶像視されたことで、彼女は妖精のイメージを常にもつようになった。ロマン主義の思潮に合わせたタリオニのイメージをつくるために、フィリッポは妖精ものの作品を彼女のために数多く振付けたのである。

1832年3月12日初演の《ラ・シルフィード》は全2幕のバレエで、原作は《トリルビ、あるいはアーガイルの妖精 *Trilby, ou le Lutin d'Argail*》(1822)で、台本はヌリ (Adolphe Nourrit, 1802-1839) が匿名で書いている。舞台装置は、オペラ《悪魔のロベール》の舞台装置を手がけたピエール・シセリがおこなった。

衣装を担当したラミによるシルフィードの衣装も白い妖精のイメージをタリオニに付加させるのに一役買った。モスリン製のスカートは踊る度にスカートが羽のように舞い上がり、ガス灯の中で揺らめき、幻想的な効果を生み出したと思われる⁹。

⁷ 筆者訳。「Nourri, homme d'esprit et d'imagination, vint un jour m'apporter le petit poème du ballet de *la Sylphide* : l'action était simple ; facile à comprendre, le dénouement touchant » Veron, L., *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Tome 3, Librairie Nouvelle, Paris, 1857, p.167.

⁸ ボーモン、前掲書、126頁。

⁹ Opéra national de Paris, *le tutu*, op.cit., pp.12-18.

【主要な登場人物】¹⁰

ラ・シルフィード：タリオニ嬢、ジェイムズ・ルービン（スコットランドの農夫）：マジリエ氏、ガーン（スコットランドの農夫）：エリー氏、年老いたマッジ（魔女）：エリー夫人。

【あらすじ】

第1幕、スコットランド農家の大きな暖炉のある部屋で、ジェイムズが肘掛け椅子で、ガーンは離れて藁束の上で眠っている。シルフィードはジェイムズの周りを飛び周り、彼の額に愛を込めて接吻する。接吻を受けたジェイムズはシルフィードを追うが、彼女は暖炉から逃げていった。

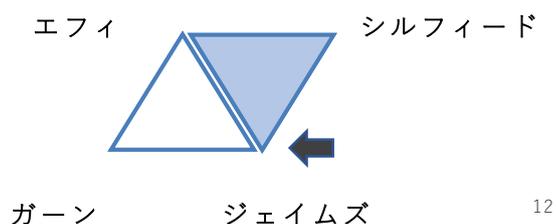
ジェイムズの婚約式で、エフィはジェイムズに、ガーンはエフィに、それぞれ近づくが、各々思い人が異なるために心から惹かれることはない。そこに、魔女のマッジがやってきて、手相をみて若者たちに予言を授ける。マッジは、エフィにジェイムズが彼女を愛してはいないことを伝え、ガーンの手相をみてから、ガーンがエフィを愛していることも伝える。ジェイムズは怒ってマッジを侮辱して追い出す。ジェイムズはエフィとの幸せを考えようとするが、シルフィードのことが頭から離れない。そのとき、シルフィードが悲しげに登場し、ジェイムズへの愛を語り、また、ジェイムズもシルフィードを愛さずにはいられなくなる。指輪の交換を躊躇し、動揺するジェイムズをシルフィードは連れて行く。エフィは絶望に沈む。

第2幕、舞台は濃い霧の森の中。シルフィードに先導されて、彼女たちの住む森に入ったジェイムズだが、仲間と遊ぶシルフィードに感嘆するも、今度は自分が捨てたエフェのことが頭から離れない。そんなジェイムズに魔女が近づく。魔女はシルフィードの羽根がとれれば自由はなくなり、ジェイムズのものとなるだろうと、羽を落とす肩掛け（タスマリン¹¹）を渡す。ジェイムズは、シルフィードは羽根がとれれば死んでしまうことを知らずに、シルフィードに肩掛けをかける。羽が落ちて、死を目の前にしたシルフィード

¹⁰ 登場人物、台本を参照。パリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』27-40頁。

¹¹ 聖なる符号が刻まれ、あるいは記され、加護や能力の魔力を付与された物体（宝石、指輪など）。*Le Petit Robert 1*, Paris, Le Robert, 1984, p.1917.

は、奪ったエフィの指輪を返し、自分は愛されて幸せだったこと、エフィのもとに戻って幸せになるようにジェイムズに伝え、死んでしまう。絶望するジェイムズのところに魔女が現れ、ジェイムズの苦しみを嘲笑う。ガーンのアプローチを受け入れたエフィとガーンの前婚式が村の教会でおこなわれようとしている。その様子を森からみたジェイムズは、シルフィードに一瞥を投げ、気を失って倒れる。



12

ゴーチエが、《ラ・シルフィード》の主題は最も優れたバレエの主題であり、筋の運びは理解しやすいと評価しているように¹³、観客は台本を追わなくとも筋を理解できたことだろう。

シルフィードは妖精のために生殖機能をもたず、非生産性の象徴となっていることも未来に結びつかないことの現れといえる。欲望対象を人間ではない妖精シルフィードに求めた場合、生産的な未来はない。ジェイムズが妖精シルフィードを選ぶことは、逃避願望を意味する。

男性を破滅させる女性ということで、シルフィードは宿命の女に分類できる。次世代に繋がる生産性をもたない女性（妖精）の対にあるのが、妻として家族を作ろうとするエフィである。ジェイムズとエフィの結婚を村の人々が祝福していること、ジェイムズを失った後すぐにガーンと結婚するところも、「妻」というイメージがエフィに付与しているとわかる。

「性愛の三角形」を《ラ・シルフィード》に当てはめると、ジェイムズ—ガーン—エフィで示される。これは、第1幕の冒頭がジェイムズとガーン、二人の登場から始まったことから明らかである。ジェイムズがシルフィード

¹² 白：男—男—女「性愛の三角形」、色付：男—女—女「感情の三角形」。矢印：黒は負の力を、白は正の力を表す。

¹³ *La Presse*, 24 septembre 1838., Guest (Ed.), *Écrits sur la danse, op.cit.*, p.79.

ドに懸想し、エフィとの関係が弱まったとき、ガーン—エフィの線が強化されている。そして、魔女の妨害によってシルフィードが死んでジェイムズが昏倒したとき、「性愛の三角形」のジェイムズの一角が消え、ガーン—エフィの線のみが残り、ふたりは結ばれることとなった。

「『人妻を寝とる』とは定義すると実は、男が男に対してしかける性的行為である。それが劇の中心にあるということは、この劇が異性愛を、ホモソーシャルな欲望を満たすための手段としてしかほとんど見ていないことを意味する」¹⁴。ライバルの婚約者を奪うというこの物語は、男性同士の絆が強く描かれている作品といえよう。

「性愛の三角形」に、男性が翻弄される三角関係である「感情の三角形」が組み合わさることで、物語は複雑化する。ロマンティック・バレエは、男性が二人の女性のどちらを取るか悩み、宿命の女を選んだことで破滅、もしくは絶望することで、悲劇となる。「性愛の三角形」と「感情の三角形」がひとつずつ組み合わさっている作品が《ラ・シルフィード》的なパターンであり、後世に残るような悲劇的ロマンティック・バレエ作品の特徴といえる。

妖精もののロマンティック・バレエ作品は、全2幕のうち第1幕：現実／第2幕：夢幻（非現実）の対比がある点、女性の登場人物を婚約者＝「妻」／妖精＝「宿命の女」の対にしている点、魔女（賢女）によるストーリー展開がある点などの特徴が挙げられる。これらの特徴によって、観客がストレスなくバレエを理解できるようになった結果、作品数は増えていった。

《ラ・シルフィード》の上演回数の変遷から、目新しさや創造性の停滞をみることができる。《ラ・シルフィード》は1832年の初演から12年間に100回以上上演されたが、その後いったん途切れ、第二帝政期でまた注目を浴び、100回以上舞台にかかったが¹⁵、1866年にオペラのレパートリーから消え¹⁶、第二次世界大戦後まで復活しない。第二帝政期で復活した再流行は

¹⁴ セジウィック、前掲書、75-76頁。

¹⁵ 鈴木晶、前掲『オペラ座の迷宮』49頁。

¹⁶ Marquié, *op.cit.*, p.20.

流行のサイクルと考えられ、創造性の停滞は第二帝政期で浮き彫りとなる問題である。

《ラ・シルフィード》は、男性主人公が宿命の女を選ぶことで破滅する悲劇である。次に取り上げるのは、男性主人公が二人の女性の間で苦悩しつつも、結果的に「妻」を選ぶことで、男性に一筋の救いがみえる物語《ジゼル》である。

第2項 《ジゼル、またはウィリたち》

ゴーチエは、超自然的世界の象徴である妖精タリオーニと現実世界で官能性を表現するエルスラー、ふたりのイメージを念頭に置き、「ジゼルとは？ジゼル、それはカルロッタ・グリジである」¹⁷とグリジを主役に想定して台本案を書き、サン＝ジョルジュ（Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, 1799-1875）が仕上げ、ペローがほとんどのダンスを非公式に振付けた。

ゴーチエは、第1幕はエルスラーのイメージで、表現力を必要とする現実世界を描き、第2幕はタリオーニのイメージで、精霊らしい軽さと飛翔が多用された非現実世界を描いた。「カルロッタ・グリジの踊りには独特の風情がある。彼女はタリオーニにもエルスラーにも似ていない。彼女のポーズや動きの一つひとつに個性の印がみてとれる」¹⁸と、タリオーニとエルスラーのイメージを受け継ぎつつも、彼女特有の独自性を展開させていたことをゴーチエは高く評価していた。

¹⁷ 筆者訳。「Qu'est-ce que Giselle ? Giselle, c'est Carlotta Grisi » *La Presse*, 5 juillet 1841. Guest (Ed.), *Écrits sur la danse, op.cit.*, p.118. さらにゴーチエは以下のようにエルスラーを引き合いに出し、グリジのナショナリティをジゼルに設定している。「青い目、繊細でナイーブな笑顔、注意深い足取りの魅力的な少女、ドイツ人のファニーがセビリアのアンダルシア人に似ていたように、ドイツ人に似ているイタリア人（筆者訳）」« une charmante fille aux yeux bleus, au sourire fin et naïf, à la démarche alerte, une Italienne qui a l'air d'une Allemande à s'y tromper, comme l'Allemande Fanny avait l'air d'une Andalouse de Séville » *Ibid.*, pp.118-119.

¹⁸ 筆者訳。「la danse de Carlotta Grisi a un cachet tout particulier ; elle ne ressemble ni à Taglioni, ni à Elssler ; chacune de ses poses, chacun de ses mouvements est marqué au sceau de l'originalité » *La Presse*, 25 juillet 1843. *Ibid.*, p.141.

《ジゼル》の物語の場所は、「ライン河を越えたドイツのどこか神秘的な一角」¹⁹で、それ以上の設定はない。しかし、ゴーチエの台本からでは、第2幕の森はドイツの風景を想像できない。東洋の温帯や熱帯林、または温室を彷彿とさせるもので、詩的な表現によって、官能的で湿度のある女性の気配を感じさせる場所となっている。

台本の冒頭に「ドイツの伝承 Tradition Allemande」²⁰として、ハイネ (Christian Johann Heinrich Heine, 1797-1856) の「ヴィリ」の伝説を記し²¹、バレエ《ジゼル》の主題はこれに負っていることが示されている。

【主要な登場人物】²²

アルブレヒト²³・ド・シレジエ公爵 (村人の身なり：ロイス)：プティパ氏、イラリオン (狩場の番人)：シモン氏、バティルド (公爵の婚約者)：フォルスティール嬢、ジゼル (農婦)：カルロッタ・グリジ嬢、ミルタ (ウィリたちの女王)：アデール・デュミラトル嬢。

【あらすじ】

¹⁹ 筆者訳。« il suffit que ce soit au-delà du Rhin, dans quelque coin mystérieux de l'Allemagne » *La Presse*, 5 juillet 1841. *Ibid.*, p.118.

²⁰ Gautier, Théophile / Coralli, Jean, *Giselle ou Les Wilis*, : ballet fantastique en deux actes, Libraire de Opéra, 1841. p.6.

²¹ ゴーチエは『ドイツ論』に空気の精エルフや水の精ニックス、過酷なワルツを踊り続けるヴィリなどの幻の生き物たちの伝説をみつけ、バレエの着想を得たらしいと、設楽 (小山) は述べている。設楽 (小山)、前掲「テオフィル・ゴーチエによる『ジゼル』原案について」386頁。

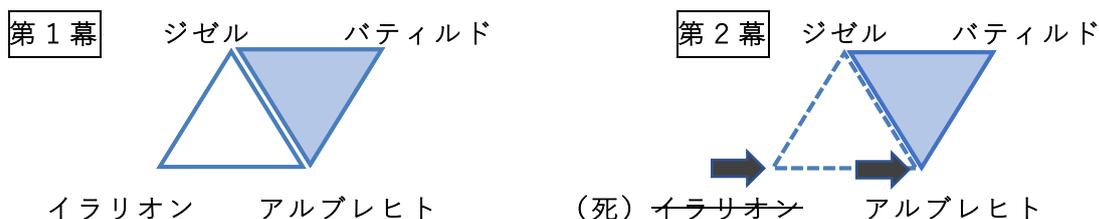
²² 登場人物、台本を参照。パリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』98-118頁。ロマンティック・バレエの代表作品である《ジゼル》(初演時の題名は《ジゼル、またはウィリたち *Giselle, ou Les Wilis*》、初演 1841年6月28日、全2幕、主演グリジ、振付コラーリとペロー、音楽アダン (Adolphe-Charles Adam 1803-56)、台本ゴーチエとサン＝ジョルジュ)は、音楽の大部分、振付もかなりの部分が残されており、今日でも頻繁に再演されている。台本執筆については、ゴーチエかサン＝ジョルジュのどちらがどのくらいの割合で執筆したのかという議論がある。セルジュ・リファールは舞台芸術に精通した台本のため、ゴーチエ原案、台本サン＝ジョルジュと示している (Lifar, Serge, *Giselle : apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942)。シリル・ボーモントもサン＝ジョルジュの協力が多大としている (ボーモント、前掲書参照)。

²³ ゲストは、フランス語のアルペールではなく、ドイツ語のアルブレヒトを使用していると指摘している。Guest (Ed.), *Écrits sur la danse, op.cit.*, p.118.

第1幕、仕事もせず、踊りばかり踊っている美しいジゼルとロイス（変装したアルブレヒト）は恋人である。ある日、大公とバティルドが狩に森へとやってきた。本当は貴族で正体を明かされたくないロイスは二人から逃げる。その間に、ロイスの秘密を暴こうとするイラリオンはロイスの家に忍びこむ。ジゼルは粗末な自宅でバティルドらをもてなす。イラリオンはロイスの家から村人には不釣り合いなマントや剣を見つけ、村人の前でロイスの身分を暴く。ロイス（アルブレヒト）はジゼルを安心させるよう宥めるが、それをみたイラリオンは角笛をふき、狩の一行を呼び戻し、驚いた大公も休憩中の家から出てくる。アルブレヒトの正体を理解したジゼルは狂乱状態に陥り、母親の腕の中で息絶えてしまう。絶望したアルブレヒトは剣で自害しようとするが、大公に止められる。

第2幕、舞台は池のほとりの森、ジゼルの墓がある。踊りを愛したために死んだか、情熱を満たすことなく早死にした精霊ウィリたちの場所となっている。ジゼルはウィリの女王ミルタによって仲間を迎え入れられた。

ジゼルを失った悲しみと悔恨にくれるアルブレヒトは彼女の墓を訪れる。そこで、精霊となったジゼルと再会する。しかし、彼女に触れることはできない。墓参していたイラリオンはウィリたちに捕らえられ、熱狂的に踊らされ、池に落とされる。ミルタはアルブレヒトを見つけ、死に至るまで踊らせようとするが、ジゼルはアルブレヒトにタスマリンである十字架で守ろうとする。ジゼルの力が及ばず、ミルタの力で二人とも踊らされ、疲労と衰弱でアルブレヒトの命が尽きようとしたとき、夜が明け始め、ウィリたちは消えていく。ジゼルはアルブレヒトの命が助かったという喜びを抱きながら彼に永遠の別れを告げて消えていく。アルブレヒトはジゼルが望んだように、バティルドとの未来を決意し、ジゼルの周りの花を引き抜き、その花に愛情をこめてバティルドに捧げ、家臣らの腕の中に倒れる。



第1幕には、当時人気の高かった要素がふんだんに盛り込まれている。1840年にエルスラーによって再演された《ニーナ、恋ゆえの狂気》のニーナによる狂乱のシーンや、身分違いの恋という題材、例えばオペラ《ユダヤの女》の婚約者のいる貴族男性が庶民との恋愛を楽しむテーマがみられる。

《ジゼル》が現在、ロマンティック・バレエ史上最大の傑作と称されるのは、女性主人公が人間から精霊に変身するという、人間による超自然界への越境がテーマとなっていることで、精霊がただ登場する作品よりも内容の深さへの評価が高くなっている。

人間ジゼルは、典型的な女性の仕事である葡萄の収穫に向かう娘たちを仕事もせずに踊りに誘い、輪の中心となって踊る少女である。農家の娘でありながら働き者ではないという設定によって、理想的な農民の妻のイメージから除外されている。ジゼルは世間知らずのため、農家の娘に人気職業である狩場の番人イラリオンに恋心を抱かなかった。そして、理想的な妻から外れるジゼルは母親に結婚を強要されることもない。

「疲労や興奮はこの娘の命取りになりかねない」²⁴と、ジゼルは神経症と虚弱体質という設定がある上、「浮かれているこの子はきっと、死んだらウィリになって、死んでからも踊っているでしょう」²⁵と母親が心配することで、死んでウィリとなる伏線がはられている。そして設定通りに、恋人の正体と婚約者の存在がわかると、ジゼルは狂乱する。

アルブレヒト—イラリオン—ジゼルの三角関係は、アルブレヒト—イラリオンの対立によって成り立っている。男同士の「『知力』と『腕力』の争い」²⁶によってジゼルは勝者に与えられるトロフィーとされている。

もう一つの三角関係については、ジゼルの消滅によって三角形の一角が消え、アルブレヒトがバティルドに手を差し伸べるというラストによって、「感情の三角形」のアルブレヒト—バティルドのラインが残り、ふたりは結ばれる。

²⁴ パリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』103頁。

²⁵ 同書、103頁。

²⁶ ボーモント、前掲書、130頁。

バティルドは美しい貴婦人であり、優雅さと威厳を兼ね備えていた女性である²⁷。これは、バティルドがジゼルの申し出によってジゼルの家を休息の場を選び、ジゼルの接待を喜び、金鎖を送ったことや、狂乱するジゼルの前でも婚約者は自分であるといい足したことから判断できる。ジゼルとバティルドには庶民と貴族という身分差、内気さと威厳、素朴さと優雅さ、神経が過敏という不安定さと家庭という安定さなどの背反的な要素が多々含まれている。

ミルタは冷徹なウィリたちの女王で、《ラ・シルフィード》の魔女と同様に三角関係の破壊者という役割をもつ²⁸。ミルタが復讐の宿命のために若い男であるイラリオンを殺して「性愛の三角形」を壊したことによって、観客はジゼルとアルブレヒトの間で繰り広げられる感情の機微を表現するダンスを、ストーリーを考えずに鑑賞することが可能となった。

三角形が少ない物語は単純でわかりやすいため、語りのためのパントマイムの減少と純粋なダンスパートの増加に繋がる。ダンスパートの多い作品はダンス鑑賞に適した形式美の多い作品ということになり、白いバレエの作品にその傾向が多くみられる。

《ジゼル》のテーマは「踊り」である。ジゼルは踊り好きの少女で、踊り過ぎでの神経症の悪化を心配されており、アルブレヒトの裏切りで狂乱し命を落とす。彼女はミルタに魅惑の踊りを踊らされ、アルブレヒトも命を落とす手前まで踊る。「踊り」が一貫したテーマであるから、葡萄の収穫に向かう娘を誘って一緒に踊らせたり、アルブレヒトへの恋心を踊りで表したり、狂乱したり、ウィリの仲間になってミルタの命を受けて途切れることなく踊っていても不自然なことはない。《ジゼル》がロマンティック・バレエの最

²⁷ 同書、131頁。Ibid., p.83.

²⁸ ウィリたちが男に対してなぜ復讐心をもっているのかという点について、シール・ボーモントは、マイヤーの『百科事典』の「ヴィレス」または「ヴィリス」から、「婚約をしていながらその不実な男に裏切られたために死んでしまった娘の霊が吸血鬼となったもの」と精霊ウィリを定義していることを引用し、答えとしている。ボーモント、前掲書、26頁。

高峰といわれる理由は、ジゼルの化身であるグリジの存在、物語性、そして「踊り」というテーマの産物といえるだろう²⁹。

最後に、《ラ・シルフィード》のジェイムズやアルブレヒトが「宿命の男」³⁰にならないのかという点について考えてみる。プラーツは、「自分みずからを破滅させるとともに、彼らに近づく不幸な女たちを破滅させてしまおう」³¹男性を「宿命の男」とした。ラストに昏倒している男性主人公たちは「宿命の男」の可能性がみられる。

ジェイムズはシルフィードを殺すが、彼の婚約者エフィはガーンと結ばれている。アルブレヒトは自分よりも身分の低いジゼルを発狂死させるが、同じ身分で未来の妻であるバティルドとは結ばれる。つまり、彼らは死ぬことなく、関係性をもったすべての女性を破滅に導いていない。「彼らに近づく不幸な女たち」ではなく、次世代へと繋がらない宿命の女を一人、死なせてしまっただけということができる。ゆえに、ロマンティック・バレエにおいて、異性を惑わし、死んでいく宿命をもつ者は女性だけといえよう。

《ジゼル》は1868年にオペラ座のレパートリーから外された後、サンクトペテルブルクでマリウス・プティパによって再演（1884年と1890年）された。プティパは（第1幕のジゼルのバリエーション、バレエ団のポアントシューズ着用など）いくつかの修正を加え、パリで再注目を浴びたのは、1910年のバレエ・リュス版からである³²。カルサヴィナ（Tamara Platonovna Karsavina, 1885-1978）とニジンスキーによって上演されたが、ワーグナーに慣れた当時の観客にアダンの音楽は「薄っぺらで時代遅れ」³³に聞こえたのか、1924年まで再演はなかった³⁴。

²⁹ 演劇的にみても《ジゼル》の作品性が深いため、ロマンティック・バレエ最高の偉業とみなされているが、1868年にオペラ座のレパートリーから外されて1924年に再演されるまで、上演項目に乗らなかった。当時のオペラ座はその重要性を認識していなかった（ゲスト、前掲書、100頁）。空白の期間ではロシアにおいて盛んに上演されていた。

³⁰ プラーツ「11.ロマン派における宿命の男——ジャン・スポガール、アントニー、犯罪のエロティシズム」前掲書、130-131頁。

³¹ 同書、130頁。

³² Marquié, *op.cit.*, p.21.

³³ ゲスト、前掲書、139頁。

³⁴ 同書、154頁。

第3項 《コッペリア、あるいは瑠璃の眼をした娘》

《コッペリア》、正式名《コッペリア、あるいは瑠璃の眼をした娘 *Coppélia, ou la Fille aux yeux d'émail*》は、オペラ座で最も上演回数が多い演目である³⁵。サン＝レオンがオペラ座で上演回数の最も多い作品《コッペリア》を振付けたことから、彼の創造性が観客に受け入れられたことは明らかであるが、1870年7月に普仏戦争が勃発してオペラ座は閉鎖し、その二日後に彼は亡くなってしまった。

2幕3場の作品で、E.T.A. ホフマン (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822) の『砂男 *Der Sandmann*』(1816) から着想を得ている。ニュイッテル (Charles-Louis-Étienne Nutter, 1824-1899) の台本で、エキセントリックな人形作りの老人コッペリウスに対し、タチの悪い冗談をしかけるなど、ブラック・コメディの要素が含まれたバレエに適したストーリーである。サン＝レオンは地方色・民族色豊かな作品を作ることに秀でており、《コッペリア》もポーランドを舞台にした異国要素の溢れる作品となった。

《コッペリア》の台本の冒頭には『砂男』の一節がフランス語訳で引用されている。自動人形オリンピアに心を奪われた主人公ナターナエルに対し、無生物に属し、生きているふりをしている人形への愛情の奇妙さを学友のジークムントが論ず一説であり、《コッペリア》のテーマが示されている。

男性主人公フランツ役には、当時の慣行に従ってウージェニー・フィオクル (Eugénie Fiocre, 1845-1908) が男装をして演じ、サン＝レオンに見出されたジュゼッピーナ・ボツザッキ (Giuseppina Bozzacchi, 1853-1870) と共に、賞賛を浴びた。

1870年7月にはプロイセンとの間で戦争 (1870-1871) が勃発、フランスの第二帝政は崩壊し、オペラ座は一年間の閉鎖となった。その間、サン＝レオンが心臓発作で死亡し、ボツザッキは天然痘で亡くなった³⁶。オペラ座が再開したが、1873年にサル・ル・ペルティエが全焼し、当時のレパートリー

³⁵ ゲスト、前掲書、237頁。1870年5月25日初演、音楽はレオ・ドリーブ (Clément Philibert Léo Delibes, 1836-1891)。《コッペリア》(オリジナル版とラコット再演版)は1870-1991年の間、826回上演されている。

³⁶ 同書、116頁。

の衣装や舞台装置、楽譜などが失われた。事実上ロマンティック・バレエが失われたのである。

【主要な登場人物】³⁷

スワルニダ：G. ボッサッキ嬢、フランツ：E.フィオクル嬢、コッペリウス：ドーティ氏。

【あらすじ】

第1幕、ガリツィアの境界にある小さな町の広場。頑丈な錠や格子のあるコッペリウスの家のガラス窓の向こうには、手元の本に没頭するコッペリウスの娘、コッペリアがいる。スワルニダは、婚約者のフランツがコッペリアに熱を上げており、面白くない。ある夜、留守のコッペリウス宅に、恋敵を知りたいスワルニダとその友人たちは拾った鍵（コッペリウスが落とした）を使って忍び込む。

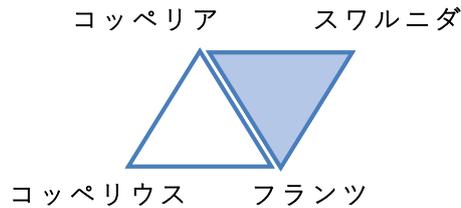
第2幕、コッペリウスの工房には何体もの自動人形が置いてある。忍び込んだスワルニダと友人たちはコッペリアが自動人形であることを知る。そこへコッペリウスが帰宅、一人逃げ遅れたスワルニダは帳の影に隠れる。

コッペリウスがコッペリアを調べている間に、少し開いた窓からフランツが忍び込んできた。コッペリウスは彼に特別な飲み物を与えて昏倒させ、彼の魂を奪い、コッペリアに移す魔法に取り掛かる。

コッペリアが動き出したので、魔法のお陰とコッペリウスは狂喜するが、実はスワルニダの変装であった。コッペリアは手当たり次第に周辺のを壊していく。その音にフランツが目覚めると、コッペリウスは彼を窓から追い出す。スワルニダは置いてある自動人形を動かし、コッペリウスの注意を自動人形に向かわせている間に自分も逃げる。コッペリウスは二人に騙されたことを知って卒倒する。

「鐘の祭」の舞台。町に新しい鐘が奉納され、「鐘の祭」が開催される。スワルニダはフランツと仲直りし、婚資を領主から受け取る。人形を壊されたコッペリウスも領主から埋め合わせのお金をもらい、事なきを得る。

³⁷ 登場人物、台本を参照。パリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』272-287頁。



《コッペリア》が人気を博した理由の一つといえるのが、若くて美しい女性による異性装である。フランツを演じるのは女性ダンサーで、年配の役（コッペリウスや領主）にしか男性ダンサーは登場せず、若者たちの役を演じるのは女性だけというバレエであった。バレエにおける異性装は、男性の衣装を着た若い女性というブルジョワジーの嗜好を満たす意味が大きく、数の少ない男性ダンサーの代わりではない。ただ、異性装の演出はバレエに限ったことではなく、サラ・ベルナール（Sarah Bernhardt, 1844-1923）のように、演劇ではみられる演出であった。

コッペリウスは自分の作ったコッペリアに過剰な愛情をもっており、コッペリアに惹かれたフランツから魂を奪い、コッペリアの魂にしようとする。ここに奇妙な三角関係が生まれる。愛する人形に入れてもいい魂の持ち主という点を考慮すると、コッペリウスのフランツへの特殊な「情」がみえる。フランツを演じるダンサーは男装の麗人であるため、物語上は特殊な同性愛だが、舞台上では異性愛となる。また、主人公の女性ダンサー同士の同性愛という解釈を楽しむこともできる。

この物語の大きな特徴は、「妻」であるスワルニダの機転によって筋が展開していく点である。スワルニダはコッペリアに変身して人形や工房を破壊し、コッペリウスに精神的にダメージを与えるなど、受動的な「妻」ではなく、男性に対して反撃できる強い女性として描かれている。

婚約者と妄想をかき立てる窓辺の女性コッペリアの間でフランツは悩まされるが、迷いから覚めるとスワルニダを選ぶ。現実と夢幻を弁えているフランツは身を滅ぼすことはなく、物語はハッピーエンドで終了する。

第3場の「鐘の祭」は、ディヴェルティスマン中心の場面となっており、スワルニダとフランツの結婚、新しい鐘の寄贈にちなんだ踊りが次々と披露

される。まさに、クラシック・バレエ classical ballet³⁸への移行を表している。祝祭のダンスを作品に組み込む手法は、プティパのバレエに多くみられ、《ラ・シルフィード》や《ジゼル》などの二面性のある全2幕式の作品構成とは異なり、ダンスにより重点を置いた構成となっている。

《コッペリア》はロシアでも盛んに上演された。プティパ作品が数々と上演される中で、1890年代のマリンスキー劇場（サンクトペテルブルク）では44回、ボリショイ劇場（モスクワ）では32回ほど《コッペリア》は上演されている³⁹。1890年代にはプティパ作品が盛んに上演され、《コッペリア》の上演回数は減少するが、ロシアでは《コッペリア》が他のフランス作品より好まれていたことは明白である。

第4項 ロマンティック・バレエ作品

悲劇的ロマンティック・バレエには、「性愛の三角形」と「感情の三角形」の二つが組み合わさった相関関係が定型としてみられる。この人間関係がいつまでみられたのかという点を整理しておきたい。

対象作品は、平林正司が「十九世紀フランス・バレエを展望できるように、とりわけ重要な作品、および様々な傾向を有する作品」⁴⁰として選んだ20編とする。

点線の三角形は、関係性が希薄となった三角関係を表している。「性愛の三角形」においては、男同士の絆が弱いもの、明確な男性間のライバル関係が示されていないものを点線で示した。「感情の三角形」においては、男性

³⁸ クラシック・バレエとは、「フランスに起源を持ち、過去300年にわたり発展してきた劇場舞踊の一形態。その訓練は高度にアカデミックで、舞台での上演において技術的な要求度が高い。両脚を付け根から90度外側に向けるアン・ドゥオールを基本として要求する点で他の舞踊形態と異なり、これによってバレエは独特のラインを得ることになる。ポアントの活用も、クラシック・バレエにおいて一般的である」『オックスフォード バレエ ダンス事典』149頁。本論文では、ロシア、主にマリウス・プティパのバレエをクラシック・バレエとして示す。

³⁹ 平野、前掲書、94-95頁。

⁴⁰ バリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』1頁。

主人公が二人の女性の間で、条件付きで悩む様子がみられもの、また、一方的な思い（例：女 a→男→女 b）によって三角関係を成しているものを点線で示した。点線の上の実線は最終的に選ぶ女性との関係を示している。

初演日	作品名 下線一重線：妖精が主人公 ⁴¹ 下線点線：超自然的要素あり ☆：ハッピーエンド ⁴²	相関関係 白：「性愛の三角形」（男-男-女） 色：「感情の三角形」（男-女-女） 矢印：正（白）／負（黒）の力
1832/3/12	<u>ラ・シルフィード</u> 台本：ヌリ（匿名）	
1836/6/1	☆ <u>杖をついた悪魔</u> 台本：ド・ギュルジ ⁴³	主要登場人物が多く、 三角関係が多数存在。
1836/9/21	☆ <u>ドナウの娘</u> 作：F.タリオーニ ⁴⁴	
1839/6/24	☆ <u>タランチュラ</u> 台本：スクリーブ（匿名）	
1841/6/28	<u>ジゼル、またはウィリたち</u> 台本：ゴーチエ	
1843/7/17	☆ <u>ラ・ペリ</u> 台本：ゴーチエ	
1846/4/1	☆ <u>パキータ</u> 作：フシェ／マジリエ	
1849/10/8	☆ <u>妖精たちの代子</u> 作：ド・サン・ジョルジュ／ペロー	
1854/5/31	☆ <u>ジェンマ Gemma</u> 台本：ゴーチエ	
1856/1/23	☆ <u>海賊 Le Corsaire</u> 作：ド・サン・ジョルジュ／マジリエ	
1856/8/11	<u>エルフたち Les Elfes</u> 作：ド・サン・ジョルジュ／マジリエ	
1860/11/26	☆ <u>蝶々</u> 作：マリー・タリオーニ／ド・サン・ジョルジュ	

⁴¹ 女性主人公が妖精や精霊に変身する作品もタイトルに下線を引いた。

⁴² 本論文でのハッピーエンドとは、主人公同士が結ばれることとする。

⁴³ パリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』41頁。

⁴⁴ 振付家／作家にあたる記載に書かれた名前を表記した。

1866/11/12	泉 <i>La Source</i> 作：ニューイテール ／サン・レオン	
1870/5/25	☆ <u>コッペリア</u> 作：ニューイテール ／サン・レオン	
1876/6/14	☆ <u>シルヴィア</u> <i>Sylvia</i> ⁴⁵ 作：バルビエ	
1879/1/17	<u>イエッダ</u> <i>Yedda</i> 作：ジル／モ ルティエ／メラント	
1880/12/1	☆ <u>ラ・コリガヌ</u> <i>La Korrigane</i> 作：コッペ／メラント	
1882/3/6	☆ナムナ <i>Namouna</i> 作：ニューイテール／プティバ	
1890/6/9	☆ <u>夢</u> <i>Le Rêve</i> 台本：ブロー	
1897/5/31	☆エトワール <i>L'Étoile</i> 作：アデ レル／ド・ロッドズ	

具体的な人間関係をみていく。《ドナウの娘》は男爵と彼の侍臣である男性主人公ルードルフ、そして、ドナウの娘「野の花」の三角関係である。男爵は一族の呪いから解かれたいと無垢な少女「野の花」に求婚するが、ルードルフと恋人同士である「野の花」は拒否し、ドナウ河に身を投げる。一途なルードルフは「野の花」の父である精霊ドナウ河の試練を乗り越えて二人は結ばれるため、「感情の三角形」はみられない。

《タランチュラ》は、貴族が村娘ロレッタに浮気心をもったことをきっかけに、ロレッタの母親も娘を貴族に嫁がせたいと貴族に協力するが、庶民同士で結婚を控えた主人公たち（特にロレッタ）が機転をきかせて、貴族の思惑を退ける物語である。貴族には妻（貴族がロレッタに求愛している間は行方不明）がいるが、異国的な美女ロレッタにアプローチをかけたため「感情の三角形」の一角を担っている。貴族はロレッタを第二の妻としたかったが、見つかった妻だけを選んだことにより、ハッピーエンドとなっている。

⁴⁵ 正式名は《シルヴィア、またはディアナのニンフ *Sylvia ou la Nympe de Diane*》

《ラ・ペリ》は、男性主人公（王：アクメ）が、精霊ペリの憑依した人間（殺された女奴隷レイラ）から、見た目の美しさではなく、精霊の本質を見分けられるかどうか、魂への愛を示すことができるかがテーマとなっている。アクメが、ペリかペリが憑依したレイラかで悩むことから、「感情の三角形」がみられるが、アクメがレイラのために処刑されたことで、天国でペリと結ばれてハッピーエンドとなる。

《パキータ》は、貴族男性リュシアンと異国女性パキータとの恋愛物語である。リュシアンには貴族の許嫁がいるが、許嫁の兄は国同士の争いからリュシアンを憎んでいる。その憎みから、兄はジプシーの頭領を唆してリュシアン殺害を企てるが、リュシアンはパキータの機転で助かる。ラストで、兄の企みが暴露されて許嫁は去り、パキータが実は高貴な身の上であることがわかって、主人公たちは結ばれる。リュシアンは愛情だけでいえば悩むことはないが、愛情よりも同身分の結婚が優先されているため、「感情の三角形」は点線で示した。そして、恨みや殺害を企てるまでの憎しみの感情が男性間に存在することで、「性愛の三角係」は実線で示した。

《妖精たちの代子》は、善と悪の妖精に魅入られた女性主人公イゾールをめぐる王子と幼馴染男性アランの物語である。白と黒の妖精という二項対立関係にあり、悪（黒）の妖精がアランに付き、善（白）が王子に味方して、両方でイゾールを取り合う。悪が敗れるとともに王子と女性は結ばれる。三角関係に関しては、アランは魔法で正気を失わされても、イゾールへの一途な愛を示し、王子への嫉妬心を明らかにしているため、三角関係は実線で示した。

《ジェンマ》は、若き女伯爵ジェンマと、ジェンマの財産と美貌にひかれて彼女を傀儡して妻にし、錬金術と神秘学によって失った財産の穴埋めをしようとするサンタ・クローチェ侯爵、そしてジェンマが惹かれる画家マッシモの三角関係である。マッシモは、催眠状態のジェンマに振られたと思って絶望することはあっても、ジェンマ以外の女性に心変わりすることはない。この物語の特徴は、マッシモが魔法使いの侯爵を超自然の力ではなく、武力で成敗するところにある。

《海賊》は、ナポレオン3世夫妻が好んだ作品で⁴⁶、現在でも上演されている。超自然の力でなく、男女の主人公たちの行動によって物語は展開していく。ハレムや奴隷女性など、多くの異国情緒溢れる女性のダンスがみられるが、男性主人公コンラッドは女性たちに惑わされない。海賊仲間のビルバンドの裏切りと葛藤、島の領主との対立など男性同士の戦いがみられる点で特徴的である。ビルバンドの行動は頭領コンラッドへの強い憧れの裏返しとも読むことができる。ラストは逃げる船が大破し、残ったのは主人公同士だけというハッピーエンドとなっている。

《エルフたち》は、妖精の女王が石の像シルヴィアに惹かれる伯爵の心を試すかのように石の像に妖精を憑依させ、条件を与えられた妖精と伯爵を取り巻く人々を描いた作品である。伯爵とシルヴィアの間、若いアルベール公が加わる。伯爵は、シルヴィアが惹かれたアルベール公に嫉妬して決闘を仕掛けるため、男性同士は強いライバル関係にある。女性への「恋愛感情は消え失せた」⁴⁷という、石の女のみしか愛せない伯爵の言動からは、アルベール公への強い想いも想像できる。「感情の三角形」の一角であるアルベール公は美しいシルヴィアに一旦惹かれるが、彼女の奇妙な態度に違和感を覚えて婚約者を選び、シルヴィアを拒絶する点が特徴的である。主人公が宿命の女を選ばずに「妻」を選ぶところは《ジゼル》と類似する。

《蝶々》は、女性主人公（子供の頃に老妖精に誘拐され、彼女の侍女となっている）ファルファラと王子、彼らを味方する樵と邪魔する老妖精の物語である。老妖精は、王子との接吻によって若さを得ようと、彼を魔法で惑わそうとするが、王子はファルファラと恋に落ちる。憤怒する老妖精による試練を王子とファルファラは乗り越える。彼らは老妖精の魔法で蝶々に変身させられたファルファラの呪いを解き、老妖精はその報いを受け、善なる妖精の力で石像に姿を変えられる。男性の樵が登場するのだが、樵と王子の間にライバル関係はみられず、むしろ、樵は善なる力として女性を助ける役となっている。王子はファルファラの気を引くために、魔法で若い女性に変身し

⁴⁶ 鈴木晶、前掲『オペラ座の迷宮』168頁。

⁴⁷ パリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』213頁。

た老妖精に誘惑されるふりをするにはあっても、事実、他の女性に惑わされることはない。その一途さがハッピーエンドへの布石となっている。

《泉》は、泉の精霊ナイラと愛のない女性ヌレッダ、ヌレッダに恋する男性ジェミルの物語で、ジェミルを愛したナイラは、ヌレッダに自分の「愛（タスマリンである花）」を渡して死んでしまう。「愛のためにみずから犠牲にして他者愛に生きる」純情型宿命の女、ナイラの悲恋の物語である。

《シルヴィア、またはディアナのニンフ》はトルクァート・タッソ（Torquato Tasso, 1544-1595）の牧歌劇『アミンタ』が原作となっている⁴⁸。羊飼いやアミンタと女神ディアナに仕えるニンフのシルヴィア、黒い狩人（オリオン）の恋愛物語で、愛の神を敬うアミンタ、愛の神の力で愛を知るシルヴィア、シルヴィアを強引に手に入れようとして最終的にディアナに敗れるオリオンの関係がわかりやすく描かれている。オペラ座の上演回数が多い作品順で19位に入っており⁴⁹、当時、かなり人気を博した作品であった。

《イエツダ》は、日本が舞台の物語である。1878年の第三回パリ万博でジャポニズムは一層浸透し、《イエツダ》は《ラ・シルフィード》や《ジゼル》と似た悲劇で、《コッペリア》を代表とするコミック・バレエ全盛の時代に新鮮に映った⁵⁰。この物語の特徴は、女性主人公イエツダが幼馴染のノリ（イエツダの婚約者）とミカドの間で悩む点にある。ノリは一途にイエツダを愛するのだが、ミカドに惹かれたイエツダに振られてしまう。精霊の女王がイエツダの望み（富と幸福）のために「三つの願いを叶える枝」を授け、その試練によって物語が展開していく。負の力は王女を愛する道化である。道化は愛する王女（ミカドとの結婚を望んでいる）を手に入れるため、イエツダを唆したり、王女の代わりにイエツダを刺し殺そうとするが、誤ってイエツダを庇ったノリを殺してしまう。ラストは、イエツダがノリへ罪悪感とともに息絶える。典型的なロマンティック・バレエの悲劇から抜け出していない作品で、当時のパリでは忘れられたバレエとなっていた⁵¹。

⁴⁸ 鈴木晶、前掲『オペラ座の迷宮』206頁。

⁴⁹ 同書、47頁。

⁵⁰ 同書、227-228頁。

⁵¹ 同書、219頁。

《ラ・コリガヌ》は《ラ・シルフィード》、《ジゼル》、『シンデレラ *Cendrillon*』の良いところを合わせたような作品で、「過去のバレエ作品の様々な場面を引用し過ぎ」⁵²であり、創造性の低下がみられる作品であった。女性主人公イヴォネットは孤児で、僂僂にバカにされている。衣装が整わないイヴォネットの望みを叶えるために、コリガヌ（意地悪な小人）の女王が美しい衣装を授けるが、時間内に男性主人公リレーズの愛の告白をイヴォネットが受けなければ、コリガヌにすると条件付けする。僂僂の策略でイヴォネットはコリガヌにされそうになるが、彼女が施しを与えていたジャンク（男装の女性ダンサー）の助けによって女王を退け、主人公たちは結ばれる。愛する二人が、女王の試練、僂僂の策略をジャンクの援護によって乗り越える物語であるため、内容は単純である。この作品は55年間も上演された⁵³。

《ナムナ》は、男性同士のライバル関係によって、わかりやすく展開していく物語である。男性主人公オクタヴィオは、ライバルのアドリアニに賭けで勝って全財産を奪い、彼の女奴隷ナムナを解放させたことで、恨みを買う。オクタヴィオはナムナと若くナムナに忠実な奴隷（アンドリケース）の機転と救済によって、アドリアニの執拗な攻撃を乗り越え、ラストには恨みを募らせたアドリアニに殺されそうになるが、逆にアドリアニをアンドリケースが殺し、主人公たちは旅立つことでハッピーエンドとなっている。オクタヴィオはヘレナという女性に恋していたが、自分を献身的に助けるナムナに惹かれていくため、関係性の希薄な三角関係として示した。アドリアニは自分を破産させたオクタヴィオへの憎しみから逃れられず、殺したいという思いに縛られているため、オクタヴィオへの「情」が強く現れている作品といえる。

《夢》も日本を舞台とした物語で、婚約者タイコと領主サクマとの間で悩む女性ダイタが夢での啓示を受け、最終的にタイコを選ぶことでハッピーエンドとなっている。第1幕でダイタはサクマに夢中になる。第2幕で女神イザナミが現れてダイタに贈り物をしようとするが、ダイタは拒み、サクマに

⁵² 同書、393頁。

⁵³ 同書、61頁。

気に入られる身なりを望む。イザナミは衣装を与えて消えた後、サクマが登場し、ダイタに愛を伝えるが、突然ダイタにはサクマが不気味にみえる。タイコを射て瀕死にさせる残忍なサクマからイザナミの助けで救済されたところで、ダイタは夢であることを知る。婚約者を選択してハッピーエンドとなる点で《イエッダ》とは異なっている。

《エトワール》は、少女ゼナイドがオペラ座のトップダンサーになるというサクセスストーリーで、冒険物語でも魔法民話でもない世俗的なバレエである。三角関係としては、オペラ座の第一女性舞踊手が舞踊の神ヴェストリスの見出したゼナイドに嫉妬するという関係性をみることができる。ラストでゼナイドはオペラ座のトップダンサーではなく、彼女を一途に愛してきた男性主人公との未来を選び、「貞節の立派な手本である」⁵⁴と締め括られる。これまでとはまったく異なる作品といえる。

上記 20 編における登場人物の相関関係から、その変遷をまとめると、宿命の女によって破滅に導かれるような悲劇は《ジゼル》以降、減少傾向へと転じている。《ラ・シルフィード》のように「性愛の三角形」で男性同士の絆を「感情の三角形」で男性の愛への苦悩を表現した作品は、時代を経ると共に減少し、19 世紀後半には典型的な「妖精物語」自体が減少したといえよう。

現代では《ラ・シルフィード》と《ジゼル》がロマンティック・バレエ作品として上演されているため、ロマンティック・バレエ＝悲劇と思われがちだが、ロマンティック・バレエは基本的にハッピーエンドが多いこともわかる。

1840 年代後半になると、男性主人公が二人の女性の間で悩まず、一人の女性を愛するような筋が多くなっているため、「感情の三角形」の絆が希薄となっている。三角関係が減るということは、物語はさらに単純化し、観客の理解度が上がることに繋がる。このことは集客数にも反映しており、《シルヴィア》、《ラ・コリガヌ》の二作は人気を博した⁵⁵。第二帝政期の経済成長期と重なるように、娯楽性が増していることも確認できる。

⁵⁴ パリ・オペラ座／平林、前掲『十九世紀フランス・バレエの台本』388 頁。

⁵⁵ 歴代人気レパートリーのうち、《シルヴィア》（原典版、ダルソンヴィル版）は 19

ゴーチエの作風の変化からも、大衆の好みを推測できる。ゴーチエは《ジゼル》で二人の女性間で悩み、最終的には「妻」を選ぶも絶望する男性主人公を描いたが、ゴーチエの作風は徐々に男性が活躍する物語へと変化していった。

ゴーチエ作品は、1841年以降、《ラ・ペリ》(1843)、《パクレット *Paquerette*》(1851)、《ジェンマ》(1854)、《盗賊ヤンコ *Yanco le bandit*》(1858)、《シャクンタラ *Sacountalâ*》(1858)の六作品が上演された⁵⁶。《ジゼル》、《ラ・ペリ》、《ジェンマ》以外の三作品の登場人物やあらすじを簡単に述べる。

《パクレット》はフランスが舞台の物語で、村娘パクレットが徴兵された恋人のフランソワを男装して追って脱走させ、ハンガリーの村に逃げ切り、幸せに暮らす物語である。この作品は通常のロマンティック・バレエ作品とは異なり、パクレットの「変装」が観客の目を楽しませた⁵⁷。

《盗賊ヤンコ》は男性主人公の名をタイトルにした作品で、ヤンコの冒険物語となっている。盗賊の首領であるヤンコはヤンコを捕らえようとするパンドール兵から、彼に恋するジプシーのヴァレンシアの機転で逃げ、窮地から脱する。ヤンコは敵の司令官に認められ、英雄として軍に迎えられて、ヴァレンシアと結婚する。この物語には、ヤンコとヤンコに恋する二人の女性、女首領ヤミニと純真なヴァシリアの三角関係がみられる。しかし、ヤンコとパンドール兵の攻防や司令官との関係など、ヤンコの活躍と成長によっ

位（レパートリーに入っていた期間：1876-1980年）、《ラ・コリガヌ》は29位（レパートリーに入っていた期間：1880-1935年）。鈴木晶、前掲『オペラ座の迷宮』47頁。

⁵⁶ ゴーチエの台本は上演に至らなかったものもある。ゴーチエのバレエ台本は以下に収録されている。 *Œuvres Complètes Section III Théâtre et Ballets*, Edition établie par Claudine Lacoste-Veysseyre et Hélène Laplace-Claverie avec la collaboration de Sarah Mombert, Paris, Honoré Champion, 2003.

⁵⁷ パクレットは、第1幕で質素な装いから村祭りの晴れ着、第2幕で軍服姿、第3幕でフランソワの夢に現れる精霊、最終場で花売り娘へと変身している。岡見は「変装はゴーチエ偏愛の仕掛けであった」と述べている。岡見、前掲「ゴーチエのバレエ作品における身体の表象」澤田共編、前掲『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』194頁。

て関係性が変わっていくため、ヤンコの冒険談としての意味合いが強い作品といえる。

《シャクンタラ》はインドの戯曲を元にした物語で、ドゥシュマタ王は妖精と苦行僧の間に生まれた娘シャクンタラを見染め、王家の指輪を渡す。嫉妬した隠者ドゥルワサがその指輪を盗んで捨てる。嘆くシャクンタラを聖者や天女が助け、煌びやかな衣装を与えて王宮へと向かわせる。王はドゥルワサの呪いでシャクンタラを忘れており、王妃に唆されてシャクンタラを処刑しようとするが、みつかった指輪の力で呪いが解け、二人は結ばれる。

あらすじから、男性主人公が優柔不断でなくなり、呪いなどの条件がなければ、二人の女性の間で揺れ動くことがなくなっているとわかるだろう。正義と悪の戦いが増え、騎士道の憧れに通じるような男性主人公の冒険談への傾向がみられる。このことは、ロマン主義の風潮が弱まり、第二帝政による社会変化によって大衆の好みにも変化が生じたことの影響で、男性主人公の女々しさが弱まったと考えられる。

ロマン主義が起こった頃、その美德といえる「病弱そうで憂鬱そうな姿」⁵⁸が流行した。新しい支配階級が権力を握ったばかりの社会は、アンシャン・レジームの価値観や生き方を否定し、男らしさの規範を拒否したのである。その影響で、1815年頃から30年代にかけて、男性もコルセットでウエストを締めるスタイルが特異的な現象として現れた⁵⁹。「病弱そうで憂鬱そうな姿」は、女性には「天使的傾向」として現れたが、男性には優柔不断に悩める男性像として現れたと考えられる。

実際、1822年にシャトーブリアンがファッショナブルな人間について、「不幸な病める人の姿を呈していなければならない。なんとなくしどけない様子で、髭は整えるでもなく剃るでもなく、知らぬうちに絶望感にとらわれ、うっかりして伸びたという感じである。髪は風に乱れ、視線は深く、高貴で、迷い、宿命的で、唇は人類に対する軽蔑でゆがみ、心はバイロン風

⁵⁸ 深井監修、前掲書、113頁。

⁵⁹ 同書、113頁。

倦怠し、生存の嫌悪と神秘に溺れている……」⁶⁰と述べたことから、《ジゼル》の悩めるアルブレヒトは流行の男性像であったことがわかる。

ただ、流行は移り変わる。流行の移り変わりをファッションからみてみると、1840年代には細いウエストはなくなり、男性衣服は、上着、チョッキ、長ズボンが基本形となって完成し、簡素化への傾向が強くなっていった⁶¹。1850年代には、スポーツへの興味、クリミア戦争（1853-1856）の英雄に由来するコートや軍服の一部がファッションに取り入れられる⁶²。この頃には、もはや「病弱そうで憂鬱そうな姿」はみられなくなっていた。

1850年代以降のロマンティック・バレエの男性主人公の気性の変化は、流行の理想的男性像の反映と考えられる。アルブレヒトのような気性の男性像は、ロマン主義初期の理想的男性像であり、流行の移り変わりとともに、彼のような男性像は女々しい男性としてみなされ、酷評に繋がっていった可能性がある。

時代が下るにつれ、男性が一途に女性を愛する物語へと変わり、物語はより単純さを増した。代表作20編においては、《杖をついた悪魔》以外、二つの三角関係で構成された人間関係以上に複雑な作品はみられない。つまり、似た構造の物語ばかりが増え、創造性が停滞していたことは明らかである⁶³。

創造性の停滞に対する打開策が、マリウス・プティパが創作したバレエの構成に示されている。プティパは、筋を演じるための踊り、音楽とダンスの融合、多くのダンスの見せ場など、ダンスの重要性をはっきりと示したのである。

⁶⁰ ブーシェ、前掲書、360頁。

⁶¹ 深井監修、前掲書、113頁。

⁶² 同書、114頁。

⁶³ 同じ時期に同じ場所でおこなわれたオペラに関しても、創造性のなさがあげられる。オペラ座は七月王政時代や第二共和制時代に大成功をもたらした作品を豪華な演出で繰り返すだけであった。この時代の特徴は古いレパートリーを永続させたことにある。Fulcher, *op.cit.*, p.121.

第3節 クラシック・バレエ

現在、クラシック・バレエの作品というと、《白鳥の湖》を思い浮かべる人が多いだろう。古典を演目にもつ伝統あるバレエ団がロシアにはあり、ポリショイ・バレエやマリインスキー・バレエが有名である。

セルゲイ・ディアギレフが1909年にロシア人のダンサーを「バレエ・リュス」としてパリで紹介して大旋風を巻き起こしたことで、ヨーロッパはロシア・バレエの芸術性を認識した。そのロシア人ダンサーを育んだのが、マリウス・プティパであり、ロシア帝室の潤沢な資金源であった。

フランスでスターダンサーたちが活躍していた同時代にも、彼女たちはロシア公演を度々おこなっていた。ロシアでもスターへの崇拜意識が根付き、自国でのダンサー教育にも熱心となった。さらに、男性ダンサーの輸入もあった。つまり、商業化によって徐々に芸術性の低下がみられたパリ・オペラ座とは異なり、ロシアでは、男女を問わないトップダンサーへの敬意と高尚な「芸術」としてのバレエの継承がつつがなくなされていたのである。このことは、主たる観客が王侯貴族であったため、バレエを上演する目的に帝室の自己顕示欲があったことが理由だろう。

「バレエの伝統とロシアの富とプティパの才能がひとつになって築き上げた最高の作品」であるチャイコフスキー（Пётр Ильич Чайковский, 1840-1893）三大バレエ¹から、《眠れる森の美女》と《白鳥の湖》を分析し、ロマンティック・バレエの物語構造と比較することで、ロマンティック・バレエの衰退原因を考察していく。

第1項 ロシアのバレエ史

ロシア・バレエの起源は、ピョートル大帝（Пётр I Алексеевич, 1672-1725 在位 1682-1725）やエカテリーナ2世（Екатерина II Алексеевна, 1729-1796

¹ 《眠れる森の美女》(1890)、《胡桃割り人形 *Casse-Noisette / Щелкунчик*》(1892)、《白鳥の湖》(1895) の三作品。

在位 1762-96) が自国を西欧化しようと、貴族の嗜みとしてロシアに導入された舞踊教育の必要性に由来する²。フランスやイタリアのオペラやバレエはロシアで巡行され、舞台芸術文化の流入は頻繁であった。フランス人バレエ教師ジャン = バティスト・ランデ (Jeane-Baptiste Landé, ?-1748) はバレエ教育に尽力し、バレエ学校³を創立した。バレエ学校で育成されたロシア人ダンサーは戴冠式などの祝宴で活躍するようになった。

1759年、ウィーン宮廷からヒルファーディング (Franz Hilverding その他表記あり, 1710-1768)⁴が派遣されたことで、バレエ・ダクシオンが根付いていく。ヒルファーディングは1765年に引退してウィーンに帰ったが、弟子のアンジョリーニ (Gaspero Angiolini, 1731-1803)⁵が、その後、ル・ピックが引き継いだ。その後、エカテリーナ2世を増悪したパーヴェル1世 (Павел I, 1754-1801 在位 1796-1801) によって、宮廷による音楽、オペラやバレエの庇護は減退したが、裕福な大貴族らによって、自前のオペラ・バレエ団を所持するものが現れ始めた。19世紀には、ダンサーは都会の大劇場に吸収されたことで、ダンサーの層が一層充実した。

² ロシアに公立の舞踊学校ができる前から、貴族や皇族の私邸では舞踊教師が雇われていた。ロシアで最初のバレエ上演は1673年の《オルフェオとエウリディーチェ》。平野、前掲書、10-11頁。

³ ランデは1734年にロシアに渡り、1738年にロシアで最初のバレエ学校を創立した。生徒は貴族ではなく、宮廷に仕える被支配者であったのは、貴族が職業舞踊手になることは考えられなかったからである (平野、前掲書、17-18頁)。このバレエ学校はサンクトペテルブルク帝室バレエ学校の礎となった (『オックスフォード バレエ ダンス事典』576頁)。

⁴ オーストリアのダンサー、振付家、バレエ・マスター、教師。1737年頃ウィーン宮廷歌劇場のためにバレエ等を振付、42年ケルントナートーア劇場のバレエ・マスター、52年からはブルク劇場のバレエ・マスターも兼任、30本以上のバレエを創作する。それらの作品において、バレエ・ダクシオンの原理を先取りし、パントマイムとダンスを統合し、コール・ド・バレエを用いた大規模な表現効果と演劇的リアリズムを生み出した。同書、423-424頁参照。

⁵ イタリアのダンサー、振付家、バレエ・マスター、作曲家。ウィーン、イタリア、サンクトペテルブルクでバレエ・マスターを務める。当時としては珍しかった音楽と舞踊の緊密な統合を企てる独自の舞踊形式を発展させ、グルックとの共同作業は多くの実りを残した。ノヴェールが物語バレエに上演するにあたってプログラムに長い解説を載せていたのに対し、アンジョリーニは、ダンサーの「無言の台詞」は十分に内容を伝えることができると主張し、ごく簡単なあらすじしか載せなかった。師ヒルファーディングのバレエ・ダクシオン理論を剽窃したとして、ノヴェールを非難した。同書、41-42頁参照。

19世紀の初めにロシアに渡ったシャルル・ルイ・ディドロによって、ロシアのレベルは大きく飛躍し、サンクトペテルブルクのバレエ様式が確立する。ディドロはメロドラマなどの創作法を取り入れて感動的に演出していったため、それがロシア・バレエの伝統の一つとなった。

ディドロによるワイヤーを使用した飛翔の演出は、1820年にはおこなわれており、薄く羽のようなバレエ衣装も考案されていたため、バレエ・ロマンティックの先駆となっていたのである。その後、ジュール・ペロー、アルトゥール・サン＝レオンらがロシア・バレエ界をリードし、ロシアではフランスの伝統が守り続けられた。

彼らの助手を務め、ロシアでキャリアを積み、1868年に首席バレエ・マスターに就任したマリウス・プティパは、精力的な創作活動をおこなった。1903年の引退まで、60近い新作やロマンティック・バレエの改訂版を演出し⁶、サンクトペテルブルクを新たなバレエの中心地とさせたのである。

皇帝が絶大な権力をもつ専制君主制のロシアで、プティパは帝室劇場の首席バレエ・マスターの地位にある間に、皇帝がその富を内外に示す機会に二度も恵まれた⁷。1883年のアレクサンドル3世（Александр III, 1845-1894 在位 1881-1894）の戴冠式と1896年のニコライ2世（Николай II, 1868-1918 在位 1894-1917）の戴冠式である。祝賀行事での公演演出は、ロシア中にプティパの名を燦然と知らしめすこととなった。

プティパの功績は、ロマンティック・バレエを発展させて新たな形式を与え、バレエをスペクタクルとして完成させたことである。まず、複数幕の大作を振付け、数多くの出演者を登場させた。さらに、舞踊と音楽を緊密化し、チャイコフスキーなどの同時代のロシアの才能ある音楽家と連携して創

⁶ 平野、前掲書、54頁。

⁷ このほか、アレクサンドル・ミハイロヴィチ大公（Александр Михайлович, 1866-1933）とクセニア・アレクサンドロヴナ大公女（Ксения Александровна, 1875-1960）の結婚祝賀行事にも恵まれた。同書、63頁。

作をおこなった⁸。こうして「優れた音楽と振付、物語の関係性が強化され、作品の一貫性が保たれるようになった」⁹のである。

プティパはキャラクターの踊りに分類される民族舞踊をディヴェルティスマンに多彩に取り入れた。これは、宮廷バレエやオペラ = バレエで民族舞踊が組み込まれていたことを踏襲し、ロシアのバレエが宮廷バレエ同様に、自己顕示欲の象徴として扱われていたことを意味する。

指導者として保守的なバレエ指導をおこなっていたプティパが新しい舞踊技術に注目したきっかけは、イタリア人ダンサーの技術力とアクロバットの目新しさに着目した帝室劇場総裁のイワン・フセエヴォロシスキー (Иван Александрович Всеволожский, 1835-1909)¹⁰が、帝室劇場に彼らを取り入れたことが大きい。

1885年にイタリア人のヴィルジニア・ツッキ (Virginia Zucchi, 1849-1930)¹¹が帝室劇場と契約を結び、1887年にはエンリコ・チェケッティ (Enrico Cecchetti, 1850-1928)¹²がサンクトペテルブルクのマリインスキー劇場にデビュー、その後、帝国劇場のプランシパル・ダンサー兼第二バレエ・

⁸ 当時、バレエ音楽は軽視され、女性ダンサーの要望で音楽や振付の変更もおこなわれていたが、バレエ愛好家のチャイコフスキーがバレエ音楽を作曲したことで、バレエの作品性が強化された。岡見、前掲「バレエの現在」澤田編、前掲『舞台芸術の世界を学ぶ』48頁。

⁹ 同書、48頁。

¹⁰ 由緒ある貴族で、画家であり、舞台衣装デザインを手掛ける教養人であったフセエヴォロシスキーはさまざまな改革をおこなったが、その中で最も重要なのは、バレエ音楽専門作曲家を採用せず、チャイコフスキーやグラズノフなどの有名作曲家を起用したことである。平野、前掲書、76頁。

¹¹ イタリアのダンサー、教師。ミラノでブラシスとその弟子レプリに師事。ミラノ、ベルリン、ロンドン、パリで踊る。1885年にサンクトペテルブルクに招かれ、大成功を収め、1885-88年帝国劇場に採用された。ロシアの観客は彼女のイタリア流超絶技巧に歓喜したが、プティパは好まなかった。彼女の名声により人々のバレエに対する関心が再び活発になった。『オックスフォード バレエ ダンス事典』306-307頁参照。

¹² イタリアのダンサー、振付家、バレエ・マスター。バレエ史上、最も偉大な教師の一人で、同時に優れたマイムのアーティストとして知られる。チェケッティ・メソッドとして知られる教授法は、現在も世界中のバレエ学校で用いられている。1892年から10年間、帝国劇場の学校で教え、パヴロワ、ワガノワ、カルサヴィナ、フォーキン、ニジンスキーを輩出した。1909年にはバレエ・リュスのバレエ・マスター兼キャラクター・ダンサーとして雇用された。同書、292-293頁参照。

マスターに就任したことをきっかけに、ミラノ、つまりブラシスの流派のイタリヤ・バレエがロシアに加わった。

プティパの作品のひとつ《カンドール王 *Le Roi Candaule*》(1868)の中で、「主演のバレリーナ、アンリエット・ドールがポワントで一回まわりのピルエットを五回つづけてまわり」¹³、寵児となったが、「八一年の新版『パキータ』のときの、エカテリーナ・ワーゼムの二回まわりピルエットへとつづき、八三年の『シンデレラ』におけるピエリーナ・レニャーニの三二回のフェット¹⁴へと発展していく」¹⁵と言及されている通り、ロシアの女性ダンサーは高度な技を会得するために努力していた。

ツッキの登場によって、彼女のフェットの数の多さとアクロバットなどに観客が沸いたこと¹⁶から推測すると、ツッキの超絶技巧は当時のロシア・ダンサーより上だったこと、そして、イタリア人によってさらなる技術革新がもたらされたことがわかる。テクニックの進歩が顕著になると、ドガ・チュチュの裾の長さでは、足さばきや、テクニックを誇示したいダンサーにとって邪魔になった。

彼女〔ツッキ〕はあっさりとしたロマンティック・チュチュはつけずに、そのすんなりとした脚をあらわにみせる、紗のように薄い、短いスカートをつけて、大胆に、今までにも増して魅力をたたえ、カーテン・コールに現われた。この輪のような形をしたチュチュは、たちまちイタリアン・チュチュ（イタリア女性風チュチュ）と名付けられた¹⁷。

¹³ 薄井は現在ではバレエ学校の下級生でもできる技術と述べている。薄井憲二「プティパと帝政ロシアの輝き」市川監修、前掲書、40頁。

¹⁴ fouetté 「掻き回した」の意。掻き回すような動作。ダンサーが回転する際に片方の脚を横に投げ出し、足を内側に掻き回す。『オックスフォード バレエ ダンス事典』434頁参照。

¹⁵ 薄井、前掲「プティパと帝政ロシアの輝き」市川監修、前掲書、40頁。

¹⁶ 森田、前掲書、189頁。

¹⁷ レイナ、前掲書、155頁。〔〕筆者補。

「イタリア式チュチュ *le tutu à l'italienne* とか、アカデミックなチュチュ *le tutu académique* と呼ぶべき」¹⁸チュチュは、膝寸であったドガ・チュチュより短いと思われる。チュチュが短くなったことで、女性ダンサーは自らのテクニックを遺憾なく発揮できるようになった。

さらに、シューズにおいても、「土踏まずと爪先の強化された、ミラノ式のショーソン・ド・ダンス〔ダンス用シューズ〕が、妙技を繰り広げるイタリア人のバレリーナたちの武器」¹⁹となり、イタリア派のテクニックは短いチュチュとともに人気を博し、ダンサー全体の水準を高めた。フランスとイタリアを融合して取り込み、独自の流派としてロシア・バレエは進化したのである。

ダンサーの水準の高さによって、プティパは独自のバレエ = パントミーム = フェリを創りだした。プティパは夢幻バレエにアクロバティックなパを組み合わせたバレエ、「古典時代の名に相応しい栄光」²⁰のバレエを作り出したのである。

クラシック・バレエは、「超自然」という設定によってさまざまなことを観客に納得させる形式であった。まず、パントマイムで筋を進行し、ダンスと区別した。作品の見せ場に物語とは直接関係のないパ・ド・ドゥ（男女二人の組み踊り） *pas de deux* を入れ、話の筋や物語の流れを変えたとしても、それを問題視しなかった。

パ・ド・ドゥでは、男女のアダージョ、ダイナミックな回転や跳躍がある男性のソロ、ポワントが活かされた女性のソロ、締め上げる踊りとなる男女のコーダという四つのパートからなる形式を定型化した。結果的に、パ・ド・ドゥの誕生によって、テクニックはより高度にはなっていたのである。

プティパは、現在キャラクター・ダンス *character dance*²¹と呼ばれる民族舞踊を積極的に盛り込んだ。《白鳥の湖》舞踏会の場面では、スペイン、ナ

¹⁸ 平林正司『胡桃割り人形』論—至上のバレエ—』三嶺書房、1998年、84頁。

¹⁹ 同書、84頁。〔 〕筆者補。

²⁰ 森田、前掲書、213頁。

²¹ 古典的なアカデミック・ダンスのカテゴリーに入らない踊り。民族舞踊は19世紀のバレエ作品に数多く見られ、宮廷の宴席におけるエンターテインメントとして

ポリ、ハンガリー、ポーランドの踊りが披露され、《眠れる森の美女》では、結婚式の場面でペローの童話の登場人物が登場する。異国の舞踊が披露されることは、ロマンティック・バレエの異国趣味を踏襲している。

ロシア帝室によるバレエの庇護力は絶大で、「衣装には、絹織物、錦、ピロード、金・銀のレースが、装飾品には、細工を凝らした宝石類が使われた」²²。ロシア帝室が短いチュチュという独創性のある衣装を容認した姿勢も、伝統に固執するオペラ座との違いといえるのかもしれない。

第2項 《眠れる森の美女》

1890年1月3日にマリインスキー劇場で初演した《眠れる森の美女》は、チャイコフスキーによる「ルイ十四世時代のスタイル」²³の音楽で、「バレエの伝統とロシアの富とプティパの才能がひとつになって築き上げた最高の作品」²⁴の祝宴的バレエである。

プティパとチャイコフスキーのバレエ創作のスタイルは、プティパが提案した「落ちていくパンくず」²⁵や「さえざるカナリア」²⁶等の指示を、チャイコフスキーは「弦楽器のピチカート」²⁷や「ピッコロとフルート」²⁸と表現した。「チャイコフスキーとプティパは一緒に相談しながら、踊りと音楽とを合わせていった経緯があったことが想像される」²⁹。今日上演されている《眠れる森の美女》はプティパの改訂版であることが多く、プティパとチャイコフスキーの共同作業³⁰を現在でも感じることができる。

しばしば演じられ、生き生きとした異国風の踊りがクラシックの踊りと対照をなす。『オックスフォード バレエ ダンス事典』135頁参照。

²² 平林、前掲『『胡桃割り人形』論』83頁。

²³ 薄井、前掲「プティパと帝政ロシアの輝き」市川監修、前掲書、40頁。

²⁴ 同書、40頁。

²⁵ 森田、前掲書、17頁。

²⁶ 同書、17頁。

²⁷ 同書、17頁。

²⁸ 同書、17頁。

²⁹ 同書、197頁。

³⁰ プティパの振付に関しては、ステパーノフの舞踊記譜法が残っているので、主要な役柄の振付はあるが、端役の記録はなく、不明な部分がある。同書、203-204頁。

【主要な登場人物】

オーロラ（眠れる森の美女）、デジレ王子、リラの精（善の妖精：オーロラの名付け親）、カラボス（悪の妖精）。

【あらすじ】³¹

プロローグ：宮殿でのオーロラの命名式。妖精たちがオーロラに美德を贈る。式に招待されなかったカラボスがやってきて、「彼女は指を刺して永遠の眠りにつく」と予言する。それに対抗して、リラの精が「眠るが王子に起こされてその妻になるでしょう」と予言を訂正する。

第1幕：城の庭園。オーロラの20歳の誕生日。結婚相手を決めるため、四人の王子が招待されている。そこに、老女に扮したカラボスが来てオーロラに錘（つむ）を渡し、オーロラは指を刺して倒れる。オーロラと宮廷の人は100年の眠りにつき、リラの精が見守る。

第2幕：デジレ王子が森に狩りのため登場。リラの精がオーロラの幻影を見せると、王子は夢中になる。リラの精の導きで、オーロラにくちづけると、カラボスの魔法が解けてオーロラと宮廷全体が目覚める。

第3幕：宮廷前の広場。オーロラとデジレ王子の結婚式。ペローの童話の登場人物らのディヴェルティスマン、総踊りが披露される。

プティパの《眠れる森の美女》では、第1幕で現実世界、第2幕で夢幻世界（オーロラの幻影）、第3幕が大団円として、導入部・群舞・ソリストの踊り、パ・ド・ドゥと踊りを中心した構成になっている。妖精やペロー作品の登場人物である長靴をはいた猫や青い鳥などが登場してディヴェルティスマンを披露し、新しいスペクタクルを加えている。《眠れる森の美女》はダンスを鑑賞するためのバレエとって過言ではないだろう。その一方で、「踊って、眠って、また踊る」と、当時は物語性の欠如が批判された³²。

1827年の《眠れる森の美女》では物語が複雑であった。しかし、プティパ版では、第1幕でオーロラの婿候補がディヴェルティスマンを披露するために登場しても、筋に関わる男性はデジレ王子一人しか登場しない。男女とも

³¹ 森田、前掲書、310-321頁参照。

³² Scholl, Tim, "Sleeping Beauty", a Legend in Progress, New Haven and London, Yale University Press, 2004, p.2, p.30.

に惹かれる相手はお互いしかいないのである。まさに、「ロマンティック期に比べてバレエの筋は単純化してダンスが展開する状況の口実となり、人物も類型化されていった」³³のである。

デジレ王子はリラの精の導きで幻影のオーロラに惹かれ、実体のオーロラに接触する。この物語は、実体のオーロラに口づけして呪いを解くという通過儀礼を済ませ、トロフィーといえるオーロラを手に入れることができた王子の成長物語という側面ももっている。

音楽的にも、第3幕は全幕のまとめになっている³⁴。第3幕のフロレスタン王国の祭典は、17世紀フランスのルイ14世の宮廷の華麗な娯楽を思い起こさせ、その意味でも《眠れる森の美女》は帝政への賛美の呼びかけであることは間違いない³⁵。



36

³³ 岡見、前掲「バレエの現在」澤田編、前掲『舞台芸術の世界を学ぶ』49頁。

³⁴ 森田、前掲書、186頁。

³⁵ 同書、186頁。

³⁶ 《眠れる森の美女》初演時のキャスト（1890年）

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Sleeping_beauty_cast.jpg (最終閲覧日 2022/9/26)

上記の写真は初演時の《眠れる森の美女》の出演者である。《眠れる森の美女》の初演には、衣装や小道具だけで 42,000 ルーブルがつぎ込まれた³⁷。この莫大な予算にみあう価値があったのかと、初演当時はメディアの批判を受けたが、公演を重ねるごとに観客数を伸ばした。

ロマンティック・バレエとの類似点は、現実、夢幻の二つの世界観があること、夢幻の演出は白を基調とした雰囲気では表されていることがあげられる。このバレエは祝祭的スペクタクルを目的とした娯楽性を全面に出しているため、物語性が重視されていない。物語性が希薄になっていく過程は、イザドラ・ダンカンやバレエ・リュスの一部の作品のような、事象や概念の表現へとバレエが展開していく過渡期ともいえるだろう。

第 3 項 《白鳥の湖》

《白鳥の湖》は 1877 年 2 月 20 日にモスクワで初演された。チャイコフスキーが最初に考えた形で上演すべきと、折に触れて 1877 年の原典に帰れという主張が繰り返されているが、森田稔は、原典版は舞踊劇としての構成に問題があり、必ずしも実際的ではないと主張している³⁸。

1895 年 1 月 15 日マリインスキー劇場での蘇演は、1893 年のチャイコフスキーの死後に大幅に改訂したもので³⁹、第 1 幕と第 3 幕の舞踏会（ナポリとハンガリーの踊りはイワーノフ）の現実の場面をプティパが、第 2 幕と第 4 幕の白いバレエに相当する部分をイワーノフが振付けた⁴⁰。この蘇演がモデルとなって、さまざまな快作が現在でも試みられている。

³⁷ 森田はスロニームスキイ（Ю. И. Слонимский, *Лебединое озеро П. Чайковского*, Ленинград, 1962.）を引用し、42,000 ルーブルとは、当時首都の全劇場でのこの分野に配分されていた予算の 1/4 を超えたことを示している。森田、前掲書、187 頁。

³⁸ 同書、284-285 頁。

³⁹ チャイコフスキーの死後、記念碑健立資金を集めるための講演会(1894)で、「次シーズンの制作が提案されている《白鳥の湖》から 1 幕」と演目が示されていた。蘇演の上演準備は、チャイコフスキーが亡くなる前からすでに始まっていた。同書、264-265 頁。

⁴⁰ 「第三幕〔最終幕〕はプティパのプランによって、イヴァーノフが指導」と示している。同書、272 頁。

初演では悲劇であったのが、プティパとイワーノフによる蘇演で、正義が悪に勝利するという筋書きへと変更された。これは、「舞踊技術を誇示する場所としての、バレエの新しい理想世界が実現されている」⁴¹ため、二部構成のロマンティック・バレエの特徴を踏襲した上に祝祭的な場面を加えることで、豪華な舞踊を存分に披露する構成となった。

白鳥の集団の緻密な配置や、集団とソロのコンチェルトなどの絶妙な形式のバランス、プティパの抽象的な舞踊の型とその効果を生み出す特性と、イワーノフの心の内面を表現する特性が見事に組み合わせり⁴²、《白鳥の湖》はクラシック・バレエの最高峰に到達したのである。

1877年の台本と1896年の台本では、オデットと王子の愛に対する考え方が大きく異なっている。そのために両台本の比較分析は重要と考え、物語構造の関連性を検証する。

【主要な登場人物】⁴³

オデット（善良な妖精）、王子ジークフリード（王妃の息子）、フォン・ロートバルト（悪魔、第3幕では客の姿で登場）、オディール（彼の娘、オデットに似ている）。

森田は、スロニームスキイを引用し、当時の習慣では二役を踊る人の名前には「***」を当てる習慣があり、オディール役には***が書かれているだけで名前が明示されていなかったことから、当時から同じダンサーによって踊られていたと述べている⁴⁴。

【1877年（初演）台本あらすじ】

第1幕：ドイツ、舞台は豪華な庭園。ジークフリード王子の成人祝いの宴には王子の友人や農民が集まり、祝福の踊りを踊っている。そこへ王子の母親（王妃）が現われ、明日の王宮の舞踏会で花嫁を選ぶようにいわれるが、王子はまだ結婚の自覚がない。暗くなって遠くに飛ぶ白鳥の群れを見つけ、友人と狩りに向かう。

⁴¹ 同書、127頁。

⁴² 同書、282頁。

⁴³ 登場人物、台本を参照。同書、289-300頁。

⁴⁴ 同書、130頁。

第2幕：四方を森に囲まれた山中の荒れ果てた場所。白鳥たちが泳いでいるところへ月の光が出ると、娘の姿に変わっていった。その中に王冠をかぶった善良な妖精の娘、オデットが現れる。オデットは、継母の魔女からおじいさんが守ってくれていること、夜はこの森で遊び踊ること、魔女は常にフクロウの姿となって自分たちを見張り、王冠〔タスマリン〕がなければ、彼女から身を救えないことを告げる。王子はオデットに夢中になり、愛を訴えるが、あなたは明日の祝宴で別の娘を好きになるでしょうと、オデットは王子を信じない。王子はオデットへ生涯の愛を誓い、森から去る。

第3幕：舞台は城の豪華な広間。若い娘らの踊りが繰り広げられているなか、フォン・ロートバルトがオデットに似ている娘オディールを連れて登場する。王子はオディールの美しさに心打たれ、王子はオディールを婚約者として選ぶ。すると、ロートバルトは悪魔の姿に変わり、オディールは大声で笑う。その様子を窓越しに見ていたオデット。王子は城から走り出す。

第4幕：破られた愛の誓いを嘆くオデットに王子は許しを請うが、オデットは毅然として許さない。王子は「おまえが望もうと望むまいと、おまえは永遠に私と一緒にだ！」とオデットの王冠を奪い、嵐で荒れ狂う湖に投げ捨てたところ、王冠はフクロウに奪われてしまう。オデットは王子の腕の中に倒れ、波が王子とオデットに押し寄せ、彼らは水の中へと沈んでいった。

【1896年⁴⁵（蘇演）台本のあらすじ】

第1幕：明日の王宮の舞踏会で花嫁を選ぶようにいわれるまで1877年台本と同じ。ただ、王子は気ままな独身生活に別れを告げたくないという思いがある。宴会を狩で締めようと、友人達と共に白鳥が住む湖へ狩りに向かう。

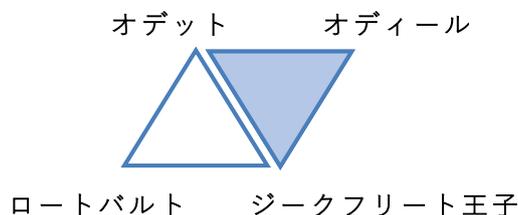
第2幕：白鳥たちが泳いでいるところへ月の光が出ると、たちまち娘たちの姿に変わっていった。その中でひととき美しいオデット姫に王子は惹きつけられる。彼女らは悪魔の呪いで、昼間は白鳥、夜はこの廃墟のそばで人間の姿に戻ることができるという。この呪いは、まだ他の娘に愛を誓ったことのない者が、変わらぬ愛でオデットを生涯愛してくれる時まで続く。王子は自分が救い手になると申し出る。王子は悪魔、大フクロウを殺してオデット

⁴⁵ 森田は蘇演台本の資料として、1896年ユルゲンソン刊スコアをあげている。同書、301頁。

を救うつもりであった。オデットは悪魔を殺すのは無理だと伝える。オデットも王子の愛を信じる。

第3幕：舞台は王宮の舞踏会。ロートバルトと娘オディールが現われる。王子はオディールがオデットに似ているのに驚き、歓迎する。王子は、オデットとオディールが同一人物であると確信し、オディールを花嫁として選美、永遠の愛を誓う。その瞬間、オディールはフクロウに身を変え、窓の方へ飛んでいく。窓には絶望するオデットがいた。悪魔も大フクロウに姿を変える。悪魔に騙されたことに気づいた王子は嘆き、走り去る。

第4幕：破られた愛の誓いを嘆くオデットは娘の姿のまま死ぬことを望み、湖に入水しようとしていた。そこに王子が走りこみ、許しを請う。オデットは王子を許すが、死のうとする意思は変わらない。王子もまた、愛のために死んで悪魔に復讐する。オデットは最後に王子を抱きしめ、湖に身を投げる。王子は自らを刺すと、大フクロウは死んで落下する。湖の底では、ニンフや水の精がオデットと王子を出迎え、永遠の幸福へと導く⁴⁶。



チャイコフスキーの弟モデスト（Модéст Ильич Чайкóвский, 1950-1916）がおこなった蘇演のための改訂では、物語の大筋に変更はないが、より単純化されている。ジークフリートはより好ましい性格になり、彼との闘いで悪魔は殺され、ジークフリートは異世界でのハッピーエンドとなっており、正義の勝利が示されている。

初演と蘇演の台本を比較すると、第1幕はほとんど同じであるが、ジークフリートの放蕩ぶりが蘇演では軽減されている。第2幕では、白鳥らが魔法

⁴⁶ メッセレル版以降、オデットの呪いが解けてハッピーエンドで終わる演出も登場した。

にかけられていることを簡単に説明する演出に変更されたが、オデット救済の条件が、ただの結婚から、他の娘に愛を誓ったことのない者が、変わらぬ愛でオデットを生涯愛してくれることに変更されている。一方で、初演での「明日の祝宴で別の娘を好きになるでしょう」と示すところが削除され、筋が単純化されている。オデットとジークフリートの〈愛のデュエット〉から続く〈4羽の小さい白鳥の踊り〉をきっかけに、語り中心から幕の終わりへ向けて、踊り中心になるように構成されている⁴⁷。第3幕もほとんど変わらないが、初演のオデットとオディールが似ていると話し合う場面が削除され、祝宴の踊りを単純に鑑賞できる演出に変更されている。

第4幕では大幅な変更がみられる。初演のジークフリートは、オデットを裏切ったあげく、許しを請う彼を拒否したオデットの王冠を奪って彼女を殺すという残忍な性格が示されているが、蘇演のジークフリートにその性質はない。第3幕で悪魔に騙されてオディールを選んでしまったジークフリートをオデットは許すが、オデットは娘の姿のまま死ぬことを望み、愛のために心中する。結果、悪魔を滅ぼすことに成功し、湖の底で結ばれる。現世では結ばれないが、愛の勝利を讃える作品となっている。

第1幕と第3幕は現実世界、第2幕と第4幕は幻想世界という相対立する世界観が組み込まれており、ロマンティック・バレエ形式が踏襲されている。現在まで継承されている蘇演台本のジークフリート王子の性格は、母親にお小言をいわれて逃げたり、結婚したくないとわがままをいい、周りにちやほやされたりという幼稚なものであるが、オデットに求愛したことで、愛に目覚め、精神的に強くなる。第3幕では、オデットによく似たロートバルトの娘オディールをオデットと間違えて、彼女に結婚を誓ってしまうが、間違えたとわかるや否や、ショックを受けるオデットを追いかけ、ロートバルトと戦い、敗れて二人で湖に入水心中する。これは、王子が自分で道を切り開いたことの証明であり、この物語にも男性主人公の成長物語の側面がある。

⁴⁷ 森田、前掲書、280頁。

初演台本には愛が希薄で、愛による原動力が小さいのに対し、蘇演台本は愛がテーマとなっており、愛によって物語は展開していく。二つの三角関係はあるが、登場人物が少なく、わかりやすい構図となっており、単純な人間関係は対関係にもはっきりと示されている。オデット：白／オディール：黒、理想的な妻のモデル（身分的にも同等）／官能的な宿命の女、「恥じらい」の演技／挑発の演技など、一人のダンサーが背反的な二役を演じているところに、この作品の大きな特徴がある。

《白鳥の湖》の蘇演は、《眠れる森の美女》ほどの評判を得なかった。1896年の蘇演の初日から1896年11月14日までに16回上演され⁴⁸、1987年の上演はなく、1898年と99年には合わせて4回上演されただけであった⁴⁹。しかし、主演のレニャーニが引退し、クシェーンスカヤのもち役に代わると、大きく状況が変化する。〈愛のデュエット〉は最初、ジークフリートとジークフリートの友人ベンノとオデットの三人で踊られていたが、主役が代わった後では、クシェーンスカヤと新しいジークフリート役の若いレガートだけで演じられるようになり、本当の意味での〈愛のデュエット〉となった⁵⁰。この振付が現在でも受け継がれるモデルとなっており、伝統的な名シーンとして踏襲されている。

クラシック・バレエでは、妖精（賢女）の導きはあったとしても、男性主人公が道を開き、正義が勝利する物語が多い。つまり、男性主人公の活躍が用意されているのである。このことは、パリ・オペラ座では振興ブルジョワジーを集客するために女性観賞に特化したバレエ様式を貫いたのに対し、主たる観客が王侯貴族であったロシアでは、男女ともに活躍のある祝宴的総合芸術としてのバレエが制作された。フランスとロシア、それぞれの「バレエ」に対する目的の違いによって、進化の道筋の分岐が現れたのではないだろうか。

⁴⁸ ニコライ2世の戴冠式の一環として上演された3回分の公演も含む。同書、283頁。

⁴⁹ 同書、283頁。

⁵⁰ 同書、284頁。

平野恵美子は、後のバレエ・リュスの人々が帝国劇場でキャリアを積んでいた1890年代と1900年代にマリインスキー劇場とボリショイ劇場で上演された作品と上演回数を挙げている⁵¹。1890年代では、マリインスキー劇場で《眠れる森の美女》が90回で一位と、二位の《コッペリア》44回に大差をつけている。ボリショイ劇場では一位《せむしの子馬 *Конёк-горбунок*》⁵²78回、二位《コッペリア》32回、《眠れる森の美女》32回、《エスメラルダ》⁵³32回となっている。

1990年代の上演回数一位は両劇場とも《せむしの子馬》で、二位以降は《眠れる森の美女》、《白鳥の湖》、《ライモンダ》、《ドン・キホーテ *Don Quixote*》⁵⁴と続く。そのストーリーのほとんどが、悪を打ちまかして勝利を手に入れるものであり、ヒーロー物語が中心となっていたことは明白である。

ロシアで発展したバレエは、パントマイムによって物語が進行する部分が長いと退屈になってしまうと考え、舞踊と物語進行、つまり、ダンスとパントマイムを切り離すようになる。誰もが知っているような説明不要な物語が選ばれ、登場人物の人間関係はさらに単純化し、ダンスパートのほうに重点

⁵¹ 平野が1890～1910年の統計に絞ったのは、1910年以降は革命の影響で資料に不備があるためと述べている。平野、前掲書、91-102頁。

⁵² 全4幕のバレエ。ピョートル・エルショーフが1834年に発表した民話詩が題材で、サン＝レオン版(1864)、プティパ版(1895)、ゴルスキー版(1901)などがある。ばかのイワンがせむしの仔馬の魔法の助けを借りて、邪悪な汗(ハーン)を倒し、数々の目覚ましい手柄を立ててツァーリのお姫様を勝ち取る。終幕ではロシアの異なる民族すべてを祝福する大規模なディヴェルティスマンで締めくくられる(『オックスフォード バレエ ダンス事典』262-263頁参照)。サン＝レオン版とプティパ版の演出に大きな変更はなく、ディヴェルティスマンに登場する各国の美女の国籍が異なるくらいである(平野、前掲書、120-121頁)。

⁵³ 全3幕のバレエ。台本・振付ペロー、音楽プーニ、美術W.グリーヴ、衣装コペール夫人。初演1844年ロンドン、ハー・マジエエステーズ劇場。主演グリジ、ペロー、サン＝レオン、A.L.クーロン。ユゴーの小説『ノートルダム・ド・パリ』(1831)に基づく。プティパは1886年にサンクトペテルブルクで新しい版を振付けた。『オックスフォード バレエ ダンス事典』90頁参照。

⁵⁴ セルバンテスのこの長編小説の主人公は多くのバレエの主題となっている。今日上演される作品のほとんどはプティパの上演を基にしている。プティパ最初の版：全4幕の喜劇で、1869年ボリショイ劇場初演。プティパ第2版は全5幕に拡大、1871年サンクトペテルブルク初演で、振付の多くが改訂された。1900年にはボリショイ劇場でゴルスキーが大胆な改訂をみせた。同書、346-347頁参照。

が置かれた。ダンスがバレエの中心を占める傾向になったことは、20世紀抽象バレエの一步手前まで来たことを意味している。

主たる観客が王侯貴族であったロシアでは、男性ダンサーが大いに活躍した。その影響を十分に享受したバレエ・リュスは、バレエ風ダンスが主流となっていたフランスに、アカデミックなバレエの威厳を取り戻すことに大いに貢献し、男性のダンスにも尊厳を取り戻したのである。

帝政時代のロシアで頻繁に上演されていた演目が、現在でも上演されている演目と等しいことから推測すると、現代の観客が物語バレエに求めているものは、女性観賞という意味のバレエではなく、総合芸術としてのバレエであることは明らかである。

19世紀、脚を露わにする女性を公的に見ることができる「芸術」がバレエであり、観客はそれを求めていた。その後、フランスではバレエ風ダンスが登場し、多彩なダンスが観賞できるようになると、「パリ・オペラ座のバレエ」という価値が揺らぎはじめた。対してロシアでは、男女どものダンスの見せ場がある作品構成が継続され、総合芸術として進化していった。この違いが、19世紀フランスのバレエには衰退を、ロシアのバレエには繁栄をもたらしたといえるのではないだろうか。

おわりに

ロマンティック・バレエとは、女性を中心としたバレエ様式であり、以下に挙げたオペラ座の戦略から、19世紀に大旋風を巻き起こしたことが明白となった。

オペラ座の戦略とは、観客が観ただけで理解可能な物語へと単純化し、前時代的なパントマイムでの筋の語りばかりではなく、ダンスに重きを置いた構成に変更し、身体美を重視するようにした。新しい照明のテクノロジーをいち早く導入して、モスリンの衣装とともに女性ダンサーの脚を晒す演出をおこなった。当時の流行したロマン主義的風潮である夢幻性、異国性などの要素を取り入れ、女性の理想像であった「天使的傾向」を妖精と合致させて天上界への憧れを具現化した。妖精の化身となることができるスターダンサーを揃え、メディアの後押しとともに大々的に売り出した。そして、男性観客が女性ダンサーとの愛人関係を結べる場所、フォワイエ・ド・ラ・ダンスを特別な定期会員に提供した。女性中心のスターシステムの実践といえるこれらの戦略によって、ロマンティック・バレエは成立と同時に大人気を博したのである。

しかし、女性中心のスターシステムには徐々に歪みが生じていた。初期の熱狂的なスターダンサー崇拜は、ロマン主義者が減少してゆくにつれ、次第に沈静化し、バレエの見方に変化が生まれていった。ロマン主義の風潮に即した崇拜対象としてのスターダンサーとその風潮が弱まったのちのスターダンサーを分けて考えたことで、スターシステム自体は崩壊しないが、システムに生じた「歪み」を浮かび上がらせることができた。スターダンサーを手の届かない存在として崇め、下級ダンサーを愛人として消費するという二極化に歪みが生じ、女性中心のスターシステムが、社会の風潮を反映し、弱体化していったのである。

スターシステムの歪みによるロマンティック・バレエの衰退原因は、女性中心主義にある。「女性観賞」というバレエ様式を強固に実行するあまり、男性ダンサーの存在が邪魔という理由で、男性ダンサーを軽視し、彼らの価

値を貶めて排除した。本論文では、同性愛をないものとする社会において、男性観客が男性ダンサーを熱心に見つめる行為を、同性愛的視線と同等とみなされることを恐れ、その危険性回避のために、男性ダンサーを排除した可能性も示した。

男性ダンサーを軽視した結果、優れた教師がいなくなったことでバレエ全体の質の低下をまねいた上、新しい劇場によるバレエ風ダンスが流行し、オペラ座の正統派バレエの価値が低下した。新劇場のダンサーの奔放さとパトロンたちと愛人関係を結ぶオペラ座の下級ダンサーたちが同一視され、オペラ座の「バレエ」は低級化していったのである。

物語の単純化は、観客の物語バレエに対する理解度を上げるためのものである。物語には、観客が受け入れやすい魔法民話が選ばれ、登場人物の数も厳選された。当時の人々が共感しやすい人間関係のパターンを作品に組み入れたことで、物語の単純化が成功した。そのパターンが二つの三角関係である。

二つの三角関係とは、男性同士の絆とその間にいる一人の女性という「男—男—女」の三角関係（「性愛の三角形」）と、男性が二人の女性の間で悩む「男—女：妻（婚約者）—女：宿命の女」の三角関係（「感情の三角形」）である。初期の悲劇的ロマンティック・バレエは、「性愛の三角形」と「感情の三角形」が組み合わさった関係図が定型となっている。

物語の単純化は、プレ・ロマンティック・バレエのような複雑な人間関係から次第に単純化され、ロマンティック・バレエで二つの三角関係（「性愛の三角形」と「感情の三角形」）の組み合わせとなった。ロマンティック・バレエの黄金期を過ぎた頃から、男性同士のライバル関係が希薄となって、作品によっては明確な「性愛の三角形」が現れなくなった。さらに、男性が惑わされずに一途に一人の女性を愛するような物語が増えたことで、感情の三角形も次第に弱体化し、物語はあっさり単純化した。このことは、ロマンティック・バレエ代表作 20 編の登場人物の相関関係を図式化したことで浮き彫りとなった。

1850年代頃から、単純化された物語や有名作品の焼き直しが増え、革新的な作品は現れなくなった。創造性の欠如こそ、物語の単純化からみえてくる衰退理由である。

物語の単純化の変遷からみえた側面であるが、初期のロマン主義時代では、その厭世的精神から、男女とも病的で憂鬱とした雰囲気好まれた。女性主人公は儂い妖精として描かれたが、男性は女々しい気性として描かれることとなった。一方で、流行が変化すると、理想の男性像にも変化が生じる。男性像の流行の変化によって、軽やかに優美に踊る男性ダンサーが酷評された可能性も本論文では指摘した。

オペラ座の女性中心主義は、「性の二重基準」によって女性ダンサーを区別し、背反する象徴的女性像をモデルとして作品の女性登場人物を「妻」と「宿命の女」とに二極化した。このことは、男性社会であるオペラ座が、彼らにとって好ましい形に女性ダンサーを当てはめ、バレエの新様式を創造した証拠といえる。ロマンティック・バレエはフランスの社会的背景のもとに、女性観賞の目的で確立した男性首脳陣による男性観客のためのバレエ様式であり、男性ダンサーは不要とされた。

一方で、観客に大衆化が起きず、王侯貴族が権力をもっていたロシアでは、男性ダンサーの活躍は継続され、プティパによって進化したバレエ様式が創られた。この違いは、女性中心主義の姿勢にある。フランスでは「女性観賞」というバレエ様式に固執するあまり、男性ダンサーを不要としたことで、衰退への道を進むこととなった。

スターシステムの歪みと物語の単純化からみえてくるフランスにおけるロマンティック・バレエの衰退は、女性中心主義による男性ダンサーの欠如が要因である。優秀な男性ダンサーの欠如は優秀な教師と振付家不足に直結する。教師がいなくなったことでバレエ全体の質が落ち、振付家がいなくなったことで作品の創造性は停滞した。逆説的にいえば、ロマンティック・バレエの衰退の「兆し」は、オペラ座が女性を中心としたバレエ様式を成立させた時点で萌芽していたといえよう。

1917年にイザドラ・ダンカン「女性がダンスの芸術で高みに到達する前に、ダンスが芸術として、女性が実践できる芸術でなければならないが、今

日の我が国では正確にはそうではない」¹と述べている。現在、ダンスは「芸術」として、人々にその価値が認められている。その一方で、制作者や演者、興行関係者や観客も含めて、性別を超えた「芸術」は成立しているのだろうか。現代においてなお、その答えを出すのは難しい。ただ、19世紀にはないものとされた同性愛的視線に関しては、男性観客が男性ダンサーを見つめても咎められることのない時代にあっても変わらない「観客の精神への嗜好」²によって、ロマンティック・バレエの夢幻性は現在でも保たれていることは事実であろう。

フランスにおけるロマンティック・バレエの衰退原因は男性ダンサーの欠如であるが、なぜ男性ダンサーは酷評されたのかという点については、さらに詳しく検証すべきであろう。本論文では、男性ダンサーが酷評された原因について、彼らの醜さと同性愛的まなざしの危険性を挙げた。このうち、同性愛的まなざしの存在を証明することは困難である。対して、男性ダンサーの醜さについては、当時の風潮や流行を、小説や新聞、絵画、挿絵やカリカチュアなどから詳しく検討し、当時の理想の男性像を示すことができれば、その対置にある醜い男性像がみえてくるだろう。醜い男性像と男性ダンサーへの酷評、女性ダンサーへの賛美と男性ダンサーへの酷評を比較検証することで、男性ダンサーの醜さを明らかにできるのではないかと考えており、今後の課題としたい。

最後に、ロマンティック・バレエの女性客による受容についての考察は困難であった。公演を観た女性たちの日記や手紙を調べれば、女性たちがバレエをどのように受け止めたかを知ることができ、それが唯一の資料となるだろう。今後の課題として、女性観客がバレエを、男性ダンサーをどのように観ていたのか、また、女性から女性へという同性の「まなざし」についても考察していく必要があると考えている。

¹ 筆者訳。「*avant que la femme n'atteigne des sommets dans l'art de la danse, il faut que celle-ci existe en tant qu'art, un art que la femme puisse pratiquer, ce qui n'est certainement pas le cas dans notre pays aujourd'hui*」Duncan, Isadora, *Isadora danse la révolution, (Isadora Speaks - Writings ans Speeches of Isadora Duncan)* Anatolia, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p.38.

² 澤田共編、前掲『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』158頁。

139,596 文字

引用・参考文献一覧

一次文献

- Blasis, Carlo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Milan, 1820.
- Boigne (de) Charles, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.
- Cahusac, Louis de, *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, Tome 1-Tome 3, La Haye, Chez Jean Neaulme, 1754.
- Cochin, Charles-Nicolas, *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*, London / Paris, Chez Chalres-Antoine Jombert, 1765.
- Decombe, François Albert, (Albert), *L'Art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère... par Albert*, Paris, Chez l'éditeur, 1834.
- Gautier, Théophile / Janin, Jules / Chasles, Philarète, *Les Beautés de l'Opéra ou Chefs-d'œuvres lyriques*, Paris, Souile Éditeur, 1845.
- Gautier, Théophile, "Le Rat", *La peau de tigre*, Paris, Michel Lèvy Frères, 1866.
- La Motte, Antoine (de), *Les oeuvres de théâtre de M. de La Motte, de l'academie française. avec plusieurs discours sur la tragédie. Tome second*, Paris, Chez Gregoire Dupuis, 1730.
- Lacroix, Paul, *ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Tome 1^{er}, Genève, Chez J. Gay et Fils, 1868.
- La Vallière, (Louis-César de La Baume Le Blanc duc de), *Ballets, Opéra et autres ouvrages lyriques par ordre chronologique depuis leur origine, avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs*, 1760.
- Lavoisier, Antoine-Laurent, *Œuvres de Lavoisier*. Tome 3, (Ed.) Dumas, J.-B. / Grimaux E. / Fouqué, F.-A., Paris, 1865.
- Ménestrier, Claude-François, *Des ballets anciennes et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, Rene Guignard, 1682.
- Mercier, Louis-Sébastien, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux : à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*, Tome I, Paris, Chez Moussard, Chez Maradan, 1801.
- Mogador, Céleste, *Memoires de Céleste Mogador*, 1-5vols, Paris, Charpentier et Cie, 1873.

- Moynet, M. J., *L'envers du théâtre : machines et décorations*, Paris, Hachette, 1874.
- Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760.
- , *Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, Amsterdam, Changuion, Libraire, 1781.
- , *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, Tome 1-4, St.Petersbourg, Jean-Charles Schnoor, 1803-1804.
- Patte, Pierre, *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique*, Paris, Chez Moutard, 1782.
- Un vieil Abonné (pseudonyme de Paul Mahalin), *Ces demoiselles de l'Opéra*, Paris, Tresse et Stock, 1887.
- Vapereau, Gustave, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Librairie Hachette et C, 1876.
- Véron, (Le D^r) L., *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Tome 1-Tome 6, Paris, G. de Gonet, 1853-1855.
- , *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Tome 1-Tome 5, Paris, Librairie Nouvelle, 1856-1857.
- , *Paris en 1860. Les théâtres de Paris depuis 1806 jusqu'en 1860*, Paris, Librairie nouvelle, 1860.
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de letter* ; Tome 2, Paris, 1751.

新聞／雜誌

Charivari (Le)

Figaro (Le)

Journal de l'Empire (Le)

Journal de Paris (Le)

Journal des débats politiques et littéraires (Le)

Mercure de Franc (Le)

Presse (La)

Revue musicale (La)

台本

Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme, Paris, chez Jean de Heuqueville, 1610.

Aumer, *La belle au bois dormant*, ballet-pantomime-féerie, en quatre actes, Paris, Bezou, Éditeur du Théâtre de M. Scribe, Roullet, Libraire de l'Académie Royale de Musique, 1829.

Benserade, Isaac de, *Ballet royal de la Nuit*, Paris, Robert Ballard, 1653.

Gautier, Théophile / Coralli, Jean, *Giselle ou Les Wilis*, : ballet fantastique en deux actes, Libraire de Opéra, 1841.

Jaime, Ernest, *La Sylphide*, drame en 2 actes, Paris, Barba, 1832.

二次文献

洋書

Allévy, Marie-Antoinette, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Librairie E. Droz, 1938, Genève, Slatkine Reprints, 2011.

Allut, Paul, *Recherches sur la vie et sur les œuvres du P. Claude-François Ménéstrier de la Compagnie de Jésus ; Suivies d'un Recueil de Lettres inédites de ce Père à Guichenon, & de quelques autres Lettres de divers Savans de son temps, inédites aussi*, Lyon, Chez N. Scheuring & Cie Libraires-Editeurs, 1856.

Anthony, James R., *La musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeux à Rameau*, Paris, Flammarion, 1981.

Bablet-Hahn, Marie Louise (Ed.), *Adolphe Appia, Œuvres complètes*, Tome III, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988.

Beaumont, Cyril W., *Supplement to Complete book of ballets*, London, Putnam, 1942.

----, *The Ballet Called Giselle*, London, C.W. Beaumont, 1945. (ボーモント、シリル『ジゼルという名のバレエ』佐藤和哉訳、新書館、1992年)。

- , *Ballet Design Past & Present*, London, Hazell, Wortson & Viney Limited., 1946.
- Benoit, Marcelle (Ed.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1992.
- Bibliothèque-Musée de l'Opéra, *L'écriture de la danse*, Paris, Bibliothèque Nationale, Opéra de Paris, Louis Vuitton, 1993.
- Binney, Edwin, 3rd, *Les ballets de Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1965.
- , *Glories of the romantic ballet*, London, Dance Books, 1985.
- Blasis, Carlo, *An Elementary Treatise Upon the Theory and Practice of the Art of Dancing*, translated by Evans, Mary Stewart, New York, Dover, 1968.
- Bon, Stella, *Les grands courants de la danse : leur histoire aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Richard-Masse, 1954.
- Bonnet, Jacques, *Histoire générale de la danse : sacrée et profane (1723)*, Genève, Slatkine Reprints, 2011.
- Boucher, François, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 1965, 1983. (ブーシェ、フランソワ『西洋服装史』石山彰監訳、文化出版局、1973年)。
- Bourcier, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, 1978.
- Bourdin, Philippe (Ed.) / Borgne, Françoise Le, *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la révolution et de l'empire*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2010.
- Bray, René, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1966.
- Bremser, Martha (Ed.), *International dictionary of ballet*, Detroit, St. James Press, 1993.
- Brunet, François, *Théophile Gautier et la danse*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- Cahusac, Louis de, *La danse ancienne et moderne, ou, Traité historique de la danse*, édition présentée, établie et annotée par Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, Paris, Desjonquères, Centre national de la danse, 2004.
- Christout, Marie-Françoise, *Histoire du Ballet*, Que sais-je ?, PUF, 1966. (クリストゥ、マリー = フランソワーズ『バレエの歴史』佐藤敏子訳、白水社、1970年)。
- , *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672 : mises en scène*, Paris, Picard, 1967, Centre national de la danse, 2005.

- Cohen, Sarah R., *Art, dance, and the body in French culture of the Ancien Régime*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2000.
- Cohen, Selma Jeanne, *Dance as a theatre art : source readings in dance history from 1581 to the present*, London, Dance Books LTD, 1974.
- , (Ed.), *International encyclopedia of dance*, a project of Dance Perspectives Foundation, New York, Oxford University Press, 1998, 2004.
- Compan, Charles, *Dictionnaire de danse*, Paris, Cailleau, 1787. Genève, Minkoff Reprint, 1979.
- Craine, Debra, & Mackrell, Judith *The Oxford dictionary of dance*, New York, Oxford University Press, 2000, 2nd ed, 2010. (クレイン、デブラ / マックレル、ジュディス 『オックスフォード バレエ ダンス事典』 鈴木晶監訳、平凡社、2010年)。
- Duncan, Isadora, *Isadora danse la révolution, (Isadora Speaks - Writings & Speeches of Isadora Duncan)* Anatolia, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.
- Delaporte, Victor., *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Paris, Retaux-Bray, 1891.
- Degaine, André, *Histoire du Théâtre dessinée*, Paris, Nizet, 1992.
- Desnoyers, Louis, *De l'Opéra en 1847, à propos de Robert Bruce, des directions passées, de la direction présente et de quelques-unes des 500 directions futures - Dissertation accompagnée des proclamations de M. Duponchel à ses concitoyens sur cette même question, et des répliques de M. Léon Pillet à icelles*, Paris, imprimerie de E.-B. Delanchy, 1847.
- Duault, Alain, *L'Opéra de Paris*, Paris, Editions Sand, 1989.
- Ehrhard, Auguste, *Une vie de danseuse : Fanny Elssler*, Paris, Plon, 1909.
- Foster, Susan Leigh, *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington Indiana University Press, 1998.
- , *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London, New York, Routledge, 2011.
- (Ed.), *Choreographing History*, Bloomington, Indiana Univ Press, 1995.
- Fulcher, Jane, *Le Grand opéra en France : un art politique (1820-1870)*, Cambridge University Press 1987, traduction et commentaire des illustrations par Jean-Pierre Bardos, Paris, Belin, 1988.
- Garafola, Lynn (Ed.), *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997.

- Gautier, Théophile, *Œuvres Complètes Section III Théâtre et Ballets*, Edition établie par Claudine Lacoste-Veysseyre et Hélène Laplace-Claverie avec la collaboration de Sarah Mombert, Paris, Honoré Champion, 2003.
- Girardin (de) Delphine, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay par Madame de Girardin*, Tomes 1 et 2, texte présenté et annoté par Anne Martin-Fugier, Mercure de France, Paris, "Le temps retrouvé", 1986.
- Gasnault, François, *Guinguettes et lorettes – Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier, 1986.
- Goffen, Rona, *Titian's Women*, New Haven, London, Yale University Press, 1997.
- Guest, Ivor, *The ballet of the Second Empire*, London, A. and C. Black, 1953.
- , *The Romantic Ballet in Paris*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1966. Hampshire, Dance Books, 2008.
- , *Fanny Elssler*, London, Adam & Charles Black, 1970.
- , *Le Ballet de l'Opéra de Paris : trois siècles d'histoire et de tradition*, traduction de Paul Alexandr, G-R Joly, Théâtre national de l'Opéra, 1976. (パリ・オペラ座編『パリ・オペラ座バレエ』小倉重夫監修、大屋政子訳、大政商事出版部、1978年)。 *The Paris Opera Ballet*, Princeton Book Co Pub, 2006. (ゲスト、アイヴァ『パリ・オペラ座バレエ』鈴木晶訳、平凡社、2014)。
- , *The Ballet of the Enlightenment : The Establishment of the Ballet d'Action in France, 1770-1793*, London, Dance Books, 1996.
- , *Ballet under Napoleon*, Hampshire, Dance Books, 2002.
- (Ed.), Gautier, Théophile, *Écrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Guest, Ivor, appareil critique traduit par Kahane, Martine, Paris, Actes Sud, 1995.
- (Ed.), *La Fille Mal Gardee*, The Old Bakery, Dance Books, 2011.
- Hanna, Judith Lynne, *Dance, sex, and gender : signs of identity, dominance, defiance, and desire*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- Kirstein, Lincoln, *Dance : a short history of classic theatrical dancing*, Princeton, N.J., Princeton Book, 1987.
- La Gorce, Jérôme de., *Jaen-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.
- La Motte, Antoine Houdar, *Textes critiques : les raisons du sentiment*, édition critique avec introduction et notes dirigée par Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Honoré Champion 2002.
- Landrin, Jacques, *Jules Janin Conteur et romancier*, Paris, les Belles Lettres, 1978.

- Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse : Les livres de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau, 1870-1914*, Paris, Champion, 2001.
- Lecomte, Nathalie / Naudeix, Laura / Laurenti, Jean-Noël, *Louis de Cahusac, La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*. Paris, Desjonquères, Centre national de la danse, 2004.
- Lejeune, André / Wolff, Stéphane, *Les quinze salles de l'Opéra de Paris, 1669-1955*, Paris, Librairie. Théâtrale : E. Ploix, 1955.
- Levinson, André, *Marie Taglioni (1804-1884)*, London, Dance Books, 1977.
- Lifar, Serge, *Carlotta Grisi*, Paris, Albin Michel, 1941.
- , *Giselle : apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942.
- McGowan, Margaret M., *L'Art du Ballet de Cour en France (1581-1643)*, Paris, CNRS, 1963.
- Ménestrier, Claude-François, *Des ballets anciennes et modernes selon les règles du théâtre*, Genève, Edition Minkoff, 1972.
- Moal, Philippe le (Ed.), *Dictionnaire de la Danse*, Larousse, Paris, 2008.
- Moindrot, Isabelle (Dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
- Moynet, Georges, *Trucs et décors*, Genève, Minkoff Reprint, 1973.
- Ney, Edward, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Noisette, Philippe, *Couturiers de la Danse*, Paris, Éditions de La Martinière, 2003.
- Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, quinze lettres publiées de 1760 à 1807, Paris, Librairie théâtrale, 1952, 1977.
- , *The works of Monsieur Noverre, translated from the French*, Tome 1-3, (reprn., London, 1782-1783), New York, AMS Press, 1978.
- , *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760, Tome 1-2, Clermont-Ferrand, ed. Paleo, 2009.
- Opéra national de Paris, *le tutu*, Paris, Flammarion, 1997.
- Parker, Roger / Amart, Mary Ann (Ed.), *Reading Critics Reading : Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2001.

- Pécastaing-Boissière, Muriel, (auteur), *Les Actrices victoriennes. Entre marginalité et conformisme*, Paris, l'Harmattan, 2003.
- Rees, Terence, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, London, The Society for Theatre Research, 1978.
- Scholl, Tim, "*Sleeping Beauty*", *a Legend in Progress*, New Haven and London, Yale University Press, 2004.
- Serre, Solveig, *L'opéra de Paris (1749-1790) : politique culturelle au temps des lumières*, Paris, CNRS, 2011.
- Smith, Marian Elizabeth, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton, Princeton University Press, 2010.
- Thomas, Helen, *Dance, Modernity and Culture Explorations in the Sociology of Dance*, New York, Routledge, 1995.
- Vaillat, Léandre, *La Taglioni, ou, La vie d'une danseuse*, Paris, Albin Michel, 1942.
- Verdier, Anne / Gostz, Olivier / Doumergue, Didier, *Art et usages du costume de scène*, Vijon, Lampsaque, 2007.
- Viéville, Jean-Laurent Le Cerf de La, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Tome II, Bruxelles, 1706, Genève, Minkoff, 1972.
- Waeber, Jacqueline (Ed.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution : études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, P. Lang, 2009.
- Winter, Marian Hannah, *The pre-romantic ballet*, London, Pitman, 1974.
- Yon, Jean-Claude (Ed.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, A. Colin, 2010.

和書：舞踊・演劇関連

- 蘆原英了『バレエの歴史と技法』東出版、1981年。
- 尼ヶ崎彬『ダンス・クリティーク 舞踊の現在／舞踊の身体』勁草書房、2004年。
- アリストテレス『詩学』松本仁助、岡道男訳、ホラーティウス『詩論』岡道男訳、『アリストテレス詩学・ホラーティウス詩論』岩波文庫（青604-9）、岩波書店、1997年。
- アンダソン、ジャック『バレエとモダン・ダンス——その歴史』湯河京子訳、音楽之友社、1993年。

- 石井達朗『アクロバットとダンス』青弓社、1999年。
- 市川雅『ダンスの20世紀』新書館、1995年。
- 監修『別冊太陽バレエ』鈴木百合子構成、平凡社、1994年。
- 伊藤洋『宮廷バレエとバロック劇—フランス—七世紀—』早稲田大学出版部、2004年。
- ヴァルター、ミヒャエル『オペラハウスは狂気の館：19世紀オペラの社会史』小山田豊訳、春秋社、2000年。
- ヴァレリー、ポール『ドガ・ダンス・デッサン』清水徹訳、筑摩書房、2006年。
- ヴィアラ、アラン『演劇の歴史』高橋信良訳、白水社、2008年。
- ウォラック、ジョン／ウエスト、ユアン編著『オックスフォード オペラ大事典』大崎滋生／西原稔監訳、平凡社、1996年。
- 薄井憲二『バレエ 誕生から現代までの歴史』音楽之友社、1999年。
- 海野弘『モダンダンスの歴史』新書館、1999年。
- カースティン、リンカーン／スチュワート、ミュリエル／ダイヤー、カーラス『クラシック・バレエ：基礎技法と用語』松本亮／森乾共訳、音楽之友社、1967年。
- 國吉和子『夢の衣装・記憶の壺 舞踊とモダニズム』新書館、2006年。
- 佐々木涼子『バレエの宇宙』文藝春秋、2001年。
- 『バレエの歴史 フランス・バレエ史—宮廷バレエから20世紀まで』学習研究社、2008年。
- 澤田肇／吉村和明／デプレ、ミカエル共編『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』上智大学出版、2014年。
- 澤田肇編『舞台芸術の世界を学ぶ—オペラ・バレエ・ダンス・ミュージカル・宝塚』上智大学出版、2018年。
- 澤田肇／佐藤朋之／黒木朋興／安川智子／岡田安樹浩編『《悪魔のロベール》とパリ・オペラ座—19世紀のグランド・オペラ研究』上智大学出版、2019年。
- サファイア、オリガ『バレエ読本』片山修三訳、思索社、1950年。
- 清水英夫『初期オペラの研究』彩流社、2005年。
- ジョナス、ジェラルド『世界のダンス』田中祥子他訳、大修館書店、2000年。

- ジョワイユ、オデット『バレエの世界』大津俊克訳、ブックマン社、1980年。
- 鈴木晶『バレエ誕生』新書館、2002年。
- 『オペラ座の迷宮：パリ・オペラ座の350年』新書館、2013年。
- 編『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』平凡社、2012年。
- 竹原正三『パリ・オペラ座』芸術現代社、1994年。
- ツァハリアス、ゲルハルト『バレエ：形式と象徴』渡辺鴻訳、美術出版社、1965年。
- テイパー、バーナード『バランシン伝』長野由紀訳、新書館、1993年。
- 内藤義博『フランス・オペラの美学』水声社、2017年。
- ノヴェール『舞踊とバレエについての手紙—原典版—』小倉重夫訳、富山房、1974年。
- 野崎韶夫『ロシア・バレエの黄金時代』新書館、1993年。
- ハスケル、アーノルド・I.『バレエ』薄井憲二訳、みすず書房、1951年。
- バックル、リチャード『ディアギレフ ロシアバレエ団とその時代 上・下』鈴木晶訳、リブレポート、1984年。
- パリ・オペラ座／平林正司〔訳〕『十九世紀フランス・バレエの台本—パリ・オペラ座—』慶應義塾大学出版会、2000年。
- 平野恵美子『帝室劇場とバレエ・リュス—マリウス・プティパからミハイル・フォーキンへ』未知谷、2020年。
- 平林正司『『胡桃割り人形』論—至上のバレエ—』三嶺書房、1998年。
- ポーモン、テッサ『バレエのレッスン』堀文雄監修、音楽之友社、1983年。
- ホジソン、テリー『西洋演劇用語辞典』鈴木龍一／真正節子／森美栄／佐藤雅子訳、研究社出版、1996年。
- マッコーネル、ジョーン『バレエ表現のテクニック』堀文雄監修、音楽之友社、1988年。
- 村山久美子『知られざるロシア・バレエ史』東洋書店、ユーラシア・ブックレットNo.15、2001年。
- 村山則子『ペローとラシーヌの「アルセスト論争」：キノー/リュリのオペラを巡る「驚くべきもの le merveilleux」の概念』作品社、2014年。
- モリソン、サイモン『ボリショイ秘史 帝政期から現代までのロシア・バレエ』赤尾雄人監訳、白水社、2021年。

- 森田稔『永遠の「白鳥の湖」 チャイコフスキーとバレエ音楽』新書館、1999年。
- 森龍朗『舞踊とバレエ：虚像による非言語コミュニケーション』文園社、2011年。
- 原研二『オペラ座』講談社選書メチエ、講談社、1997年。
- 譲原晶子『踊る身体のディスクール』春秋社、2007年。
- レイナ、フェルディナンド『バレエの歴史』小倉重夫訳、音楽之友社、1974年。
- ローズ、ケネス『やさしいダンスの物理学—ダンサーの動きは、なぜ美しいのか』
蘆田ひろみ監訳、大修館書店、2005年。
- ローゼンフェルナンド、アラ監修『「舞台芸術の世界」～ディアギレフのロシア・
バレエと舞台デザイン～』印象社、2007年。
- 渡辺守章編『舞踊評論 ゴーチエ／マラルメ／ヴァレリー』井村実名子／渡辺守章
／松浦寿輝訳、新書館、1994年。

和書：その他

- 池上俊一『儀礼と象徴の中世』ヨーロッパの中世 8、岩波書店、2008年。
- 石居正雄ほか『店舗・立地の戦略と診断』同友館、1994年
- 乾正雄『ロウソクと蛍光灯』祥伝社、2006年。
- 今井和也『カタチの歴史 建築とファッションのただならぬ関係』新曜社、2003年。
- 井村君江『妖精の系譜』新書館、1988年。
- イリガライ、L.『ひとつではない女の性』棚沢直子他訳、勁草書房、1987年。
- 上野千鶴子『女ぎらい——ニッポンのミソジニー』紀伊國屋書店、2010年。朝日文庫、朝日新聞出版、2018年。
- エーコ、ウンベルト『醜の歴史』川野美也子訳、東洋書林、2009年。
- エーレンライク、バーバラ／イングリシュ、ディアドリー『魔女・産婆・看護婦——女性医療家の歴史』長瀬久子訳、法政大学出版局、1996年。
- エリアス、ノルベルト「ヨーロッパ上流階層の風俗の変遷」『文明化の過程 上』
赤井慧爾／中村元保／吉田正勝訳、法政大学出版局、1977年。
- 「社会の変遷/文明化の理論のための見取図」『文明化の過程 下』波田節夫ほか訳、法政大学出版局、1978年。

- 『宮廷社会』波田節夫／中埜芳之／吉田正勝訳、法政大学出版局、1981年。
- エントウィルス、ジョアン『ファッションと身体』鈴木信雄監訳、日本経済評論社、2005年。
- 小倉孝誠『〈女らしさ〉の文化史：性・モード・風俗』中公文庫、中央公論新社、2006年。
- 鹿島茂『19世紀パリ・イマジネール 馬車が買いたい！』白水社、1990年。
- 『職業別 パリ風俗』白水社、1999年。『職業別 パリ風俗《新装復刊》』白水社、2012年。
- カスティリオーネ『カスティリオーネ宮廷人』清水純一／岩倉具忠／天野恵訳註、東海大学出版会、1987年。
- クルティウス、E. R.『バルザック論』大矢タカヤス監修、みすず書房、1990年。
- ゴージェ、レオン『騎士道』武田秀太郎編訳、中央公論新社、2020年。
- ゴッフマン、E.『行為と演技：日常生活における自己呈示』石黒毅訳、誠信書房、1974年。
- ゴフ、ジャック・ル『中世西欧文明』桐村泰次訳、論創社、2007年。
- コフマン、サラ『女の謎：フロイトの女性論』鈴木晶訳、せりか書房、2000年。
- コリングウッド、R.G.『芸術の原理』近藤重明訳、勁草書房、1973年。
- コルバン、アラン『処女崇拝の系譜』山田登世子／小倉孝誠訳、藤原書店、2018年。
- 佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究』岩波書店、1999年。
- サンローラン、セシル『女の下着の歴史』深井晃子訳、文化出版局、1981年。
- シヴェルブシュ、ヴォルフガング『闇をひらく光：19世紀における照明の歴史』小川さくえ訳、法政大学出版局、1988年。
- シェーネ、ヴォルフガング『絵画に現れた光について』下村耕史訳、中央公論美術出版、2009年。
- 杉山洋子『ファンタジーの系譜——妖精物語から夢想小説へ』中教出版、1979年。
- 鈴木杜幾子／千野香織／馬渕明子編著『美術とジェンダー—非対称の視線』ブリュッケ、1997年。

- セジウィック、イヴ・K『男同士の絆：イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗、亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、2001年。
- 高橋義孝／生松敬三『フロイト著作集』人文書院、1983年。
- 丹野郁『服飾の世界史：本編』白水社、1985年。
- ティドワース、シモン『劇場：建築・文化史』白川宣力／石川敏男訳、早稲田大学出版部、1986年。
- デュビー、ジョルジュほか『愛と結婚とセクシュアリテの歴史 増補・愛とセクシュアリテの歴史』福井憲彦／松本雅弘訳、新曜社、1993年。
- デュビイ、ジョルジュ／ペロー、ミシェル監修『女の歴史IV：十九世紀1』、『女の歴史IV：十九世紀2』杉村和子／志賀亮一監訳、藤原書店、1996年。
- デュマ、アレクサンドル「華麗なる饗宴」『ダルタニャン物語 第8巻』鈴木力衛訳、講談社、1969年。
- ドゥコー、アラン『フランス女性の歴史 全4巻』川田靖子ほか訳、1980-1981年。
- 野崎敏『フランス文学と愛』講談社現代新書、講談社、2013年。
- バーストゥ、アン・ルーエリン『魔女狩りという狂気』黒川正剛訳、創元社、2001年。
- ハイネ、ハインリヒ『流刑の神々・精霊物語』小沢俊夫訳、岩波書店、1980。
- パケ、ドミニク『美女の歴史』石井美樹子訳、創元社、1999年。
- バルザック『風俗研究』山田登世子訳、藤原書店、1992年。
- バルト、ロラン『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、1979年。
- 姫岡とし子／長谷川まゆ帆／河村貞枝／松本彰／中里見博／砂山充子／菊川麻里『ジェンダー 近代ヨーロッパの探求⑪』ミネルヴァ書房、2008年。
- 深井晃子監修『[カラー版] 世界服飾史』美術出版社、1998年。
- プラーツ、マリオ『肉体と死と悪魔』倉智恒夫ほか訳、クラテール叢書、国書刊行会、1986年。
- フラピエ、ジャン『アーサー王物語とクレチヤン・ド・トロワ』松村剛、朝日出版社、1988年。
- ブランク、ハンナ『ヴァージン——処女の文化史』堤理華／竹迫仁子訳、作品社、2011年。

ブルネッタ、ジャン・ピエロ『ヨーロッパ視覚文化史』川本英明訳、東洋書林、2010年。

プロップ、ウラジーミル『魔法昔話の起源』齊藤君子訳、せりか書房、1983年。

————『昔話の形態学』北岡誠司、福田美智代訳、白馬書房、1987年。

————『魔法昔話の研究：口承文芸学とは何か』齋藤君子訳、講談社、2009年。

ペルヌー、レジヌ編『ジャンヌ・ダルク復権裁判』高山一彦訳、白水社、2002年。

ペロー『完訳 ペロー童話集』新倉朗子訳、岩波文庫、岩波書店、1982年。

松浦暢『宿命の女：愛と美のイメージラリー』平凡社、1987年。

————『水の妖精の系譜—文学と絵画をめぐる異界の文化誌』研究社出版、1995年。

モラン、エドガー『スター』渡辺淳／山崎正巳訳、法政大学出版局、1976年。

ローゼンクランツ、カール『醜の美学』鈴木芳子訳、未知谷、2007年。

ロゼル、ブリュノ・デュ『20世紀モード史』西村愛子訳、平凡社、1995年。

ロビダ、アルベール『絵で見るパリモードの歴史 エレガンスの千年』北澤真木訳、講談社学術文庫、講談社、2007年。

若桑みどり『象徴としての女性像：ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』筑摩書房、2000年。

「出エジプト記」22章第17節、『「旧約聖書」出エジプト記 レビ記』岩波書店、2000年。

図版・カタログ

カーン、マルティーン監修、東京都庭園美術館編『パリ国立オペラ座衣装展』読売新聞社、1997年。

木島俊介監修『ルノワール＋ルノワール展』日本テレビ放送網、2008年

グローヴェ、ベルント『エドガー・ドガ』タッシェン・ジャパン、2006年。

島本修二編『週刊美術館2：ルノワール』小学館、2000年。

三重県立美術館／東京新聞編『ドガ展』東京新聞、1988年

ポーラ美術館学芸部編『ドガ、ダリ、シャガールのバレエ—美術の身体表現』ポーラ美術館、2006年。

論文・記事

Carones, Laura, “*Noverre and Angioloni : polemical Letters*”, *Dance Research*, Vol.V, No.1, Spring, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1987, pp.42-54.

Leroy, Dominique, “*Socio-économie du grand opéra parisien*”, Moindrot, Isabelle (Dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, pp.33-46.

Marquié, Hélène, “*Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle —Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs—*” Université de Nice Sophia Antipolis, 2014.

東辰之介「バルザック『近代興奮剤考』の社会学：アルコール、コーヒー、タバコ」『仏語仏文学研究』第30巻、東京大学仏語仏文学研究会、2004年。

池田佳織「フランス・ロマン派と序文」『AZUR』第3号、成城大学フランス語フランス文化研究会、2002年。

稲田奈緒美「ロマンティック・バレエにおける観客の受容～見える原理と見えない原理(2)」『演劇研究センター紀要』I 早稲田大学21世紀COEプログラム、早稲田大学演劇博物館、2003年。

————「ロマンティック・バレエの優美に関する試論—身体技法から視覚の快樂へ」『演劇研究センター紀要』VIII、早稲田大学21世紀COEプログラム、早稲田大学演劇博物館、2007年。

ウォルコウイツ、ジュディス「危険な性行動」^{セクシュアリティ}デュビイ、ジョルジュ／ペロー、ミシェル監修『女の歴史 十九世紀2』杉村和子／志賀亮一監訳、藤原書店、1996年。

薄井憲二「プティパと帝政ロシアの輝き」市川雅監修『別冊太陽バレエ』平凡社、1994年。

大林貴子「19世紀サンクトペテルブルク帝室劇場のバレエレパートリーにおけるディヴェルティスマンの変容」『早稲田大学大学院研究科紀要』65輯、早稲田大学大学院文学研究科、2020年。

岡見さえ「ゴーチエのバレエ作品における身体の表象」澤田肇／吉村和明／デブレ、ミカエル共編『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』上智大学出版、2014年。

————「バレエの現在」澤田肇編『舞台芸術の世界を学ぶ——オペラ・バレエ・ダンス・ミュージカル・宝塚』上智大学出版、2018年。

- 香月孝史「スターシステムと文化の「高級」性の根拠：歌舞伎の社会的地位を事例として」『社会学評論』61(4)、日本社会学会、2011年。
- 川野恵子「J.-G.ノヴェール『手紙』(1760)における舞踊の語り—アクション概念の検討を軸に」『美学』第64巻1号、美学会、2013年。
- 「17-18世紀フランスにおける劇的バレエ理論（メネストリエ、カユザック、ノヴェール）の変遷—構想の統一からアクションへ」『西洋比較演劇研究』Vol.15、No.1、西洋比較演劇研究会、2016年。
- 設楽（小山）聡子「テオフィル・ゴーチエによる『ジゼル』原案について」『藝文研究』第78号、慶應義塾大学藝文学会、2000年。
- 「テオフィル・ゴーチエとバレエ芸術」慶應義塾大学博士（文学）論文、2003年。
- 「テオフィル・ゴーチエとバレエ芸術—斬新な舞踊感—」『藝文研究』第85号、慶應義塾大学藝文学会、2003年。
- 「ある批評家の見たロマンティック・バレエ——ピエランジェロ＝フィオレンティーノのまなざし」『藝文研究』第89号、慶應義塾大学藝文学会、2005年。
- 「テオフィル・ゴーチエの舞踊評にみるバレエ美学——パの可能性への視線」『フランス語フランス文学研究』85巻、フランス語フランス文学研究会、2005年。
- 「テオフィル・ゴーチエによるバレエ評——現代舞踊論の幕開け——」*Les Lettres françaises*、第30巻、上智大学フランス語フランス文学紀要委員会、2010年。
- 「ゴーチエ、ジャンソン、マラルメ——三枚の鏡に映った十九世紀バレエ像——」澤田肇／吉村和明／デプレ、ミカエル共編『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』上智大学出版、2014年。
- 「バレエ『ジゼル』のルーツ——テオフィル・ゴーチエの幻想小説にみるその変奏と発展——前編」『慶應義塾大学日吉紀要 フランス語フランス文学』No.70、慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会、2020年。
- 清水英夫「舞踊の理想像をめぐって—ノヴェールからブラジスへ」『舞踊学』第33号、舞踊学会、2010年。
- 鈴木和彦「『エルナニ』から少し離れて 1830年代の古典主義とロマン主義に関する歴史的考察」『フランス語フランス文学研究』115巻、フランス語フランス文学研究会、2019年。
- 鈴木晶「バレエ・リュスと20世紀の幕開け」市川雅監修『別冊太陽バレエ』平凡社、1994年。

- 高橋信良「ヨーロッパ演劇の理論的礎—アリストテレスの定義を巡って—」『千葉大学国際教養学研究』第4号、千葉大学国際教養学部、2020年。
- 「19世紀後半のパリ演劇事情—照明の発展と演出家の登場—」『千葉大学国際教養学研究』第5号、千葉大学国際教養学部、2021年。
- 高橋由季子「ロマン派バレエにおける女性ダンサーのイメージについて」『学習院大学人文科学論集』第21号、学習院大学大学院人文科学研究科、2012年。
- 「三角関係からみた女性ダンサーのイメージについて」『学習院大学人文科学論集』第22号、学習院大学大学院人文科学研究科、2013年。
- 長野壮一「19世紀前半パリにおけるセルクル——M・アギュロンによる「ブルジョワ的社交関係」概念の再検討——」『クリオ』27号、東大クリオの会、2013年。
- 長野由紀「バランシンと新世界」市川雅監修『別冊太陽バレエ』平凡社、1994年。
- 長谷川まゆ帆「近代フランスの医療と身体 救済の手と篡奪が……——モケ・ド・ラ・モットの助産とジェンダー」姫岡とし子ほか『ジェンダー 近代ヨーロッパの探求⑪』ミネルヴァ書房、2008年。
- ヒゴネット、アンヌ「女たちとイマージュ——外観、余暇、生計」デュビイ、ジョルジュ／ペロー、ミシェル監修『女の歴史 十九世紀1』杉村和子、志賀亮一監訳、藤原書店、1996年。
- 平林正司「十九世紀バレエの原台本と新演出（一）——近・現代ヨーロッパ文明史の視点から——」『慶応義塾大学日吉紀要 人文科学』No.21、慶応義塾大学日吉紀要刊行委員会、2006年。
- ブリュネ、フランソワ「テオフィル・ゴーチエとパリのオペラ」澤田肇／吉村和明／デブレ、ミカエル共編『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』上智大学出版、2014年。
- フレス、ジュヌヴィエーヴ「使命から運命へ 性差の哲学史」デュビイ、ジョルジュ／ペロー、ミシェル監修『女の歴史 十九世紀1』杉村和子、志賀亮一監訳、藤原書店、1996年。
- 村上由美「ステファヌ・マラルメのバレエ評論の再読解——失われたバレエ《ヴィヴィアーヌ》とマラルメのバレエ論をめぐって」『演劇映像学：演劇博物館グローバルCOE紀要』1、早稲田大学演劇博物館、2010年。
- 「マラルメとバレエの台本——『インド説話集』における舞踊場面について」『早稲田大学大学院研究科紀要』60輯、早稲田大学大学院文学研究科、2015年。
- 「マラルメにおける薄布の役割——舞踊の問題を中心に」『フランス語フランス文学研究』108巻、フランス語フランス文学研究会、2016年。

————「印象派の画家とマラルメ——1870年代における踊り子への「まなざし」をめぐって——」『早稲田大学大学院研究科紀要』62輯、早稲田大学大学院文学研究科、2017年。

村山則子「驚くべきもの『le merveilleux』の概念から見たフランス・オペラの成立——リュリ/キノーのオペラを巡るペローとラシーヌの『アルセスト論争』を中心に——」東京藝術大学大学院音楽研究科博士論文、2013年。

森佳子「18世紀フランスにおけるトラジェディ・リリックの変容——マルモンテルの《アティス》」『演劇研究センター紀要』II 早稲田大学 21世紀 COE プログラム、2004年。

森立子「ノヴェールにおける『アクション』の意味」『舞踊学』第26巻、舞踊学会、2003年。

————「17~18世紀フランスにおけるオペラ = バレエの初演状況」『日本女子体育大学紀要』第47巻、日本女子体育大学、2017年。

譲原晶子「バレエ・パントマイムの時代の『眠れる森の美女』」『千葉商大紀要』48巻2号、千葉商科大学国府台学会、2011年。

————「メネストリエのバレエ理論からみたノヴェール——『舞踊とバレエについての手紙』(1760)における借用を巡って——」『美学』第65巻1号、美学会、2014年。

————「バレエ・ダクシオン成立前史におけるバレエの演劇性——『劇的バレエ』は劇的か——」『美学』第67巻1号、美学会、2016年。

————「バレエにおけるアラベスクとグロテクス」『美学』第69巻1号、美学会、2018年。