

三角関係からみた女性ダンサーの イメージについて

高橋 由季子

[キーワード：①ロマン派バレエ ②女性像 ③タリオーニ
④エルスレール ⑤グリジ]

序論

バレエはその誕生から現在までに大きな転換期がいくつかあった。たとえば、バレエの専門の王立ダンスアカデミー (Académie royale de danse) がきっかけとなり、バレエ専門のダンサーや初の女性ダンサーが誕生し、テクニクの発展が著しく促進された。また、ジャン＝ジョルジュ・ノヴェール (Jean-Georges Noverre 1727-1810) らによる筋立てバレエ (ballet d'action) 理論¹⁾ によって、物語の一貫性が重視されるとともに、宮廷バレエやオペラで物語を伝えていた歌の部分をパントマイムやダンスが引き受ける「バレエ」が確立された。このような転換期のなかであって、ロマン主義時代の新しいバレエ様式の誕生は画期的なものであった。当時の作品が今でも頻繁に再演されるのである²⁾。

ロマン派バレエ (ballet romantique)³⁾ は、それ以降のバレエ作品に多大な影響を与えたバレエ様式である。ロマン派バレエには、概ね4つの特徴がみられる。つまり、題材が庶民の生活であること、地方色に溢れた雰囲気があること、超自然的な幻想あること、そして、現実と非現実が対比されること、といった特徴である。

特に、幻想世界は衣装で表現されることが多い。軽く白い布地で作られたバレエ衣装チュチュ (tutu)⁴⁾ は妖精を表すのに適し、乳白色の霧の中に消えるような幻想世界を生みだした。舞台上が白で統一された「白いバレエ (ballet blanc)」と呼ばれるバレエが誕生したのである。物語をパントマイムやダンスで伝える芸術である「バレエ」という様式において、「白いバレエ」の価値は純粋にダンスの美を高めるものであり、幻想世界という雰囲気をはきだたせる演出法の誕生でもある。そして、後にこの「白いバレエ」がロマン派バレエの代名詞となった。

また、女性ダンサーの優位性も特徴として挙げられる。19世紀のバレエ界では監督 (maître de ballet) はもちろん、振付師もほとんどが男性⁵⁾ であった。バレエ界は男性社会であり、発言力のある観客はアボネ (abonnés) と呼ばれる定期会員のうちの男性会員であった。そのため、パリ・オペラ座 (Opéra de Paris) は芸術鑑賞を名目に、女性ダンサー鑑賞に秀でたバレエ劇場となったのである。その立役者がヴェロン (Lois-Désiré Véron 1798-1867) である。ヴェロンは1830年にパリ・オペラ座が民営化された時の最初の経営者で、女性ダンサーによるスター主義を取り入れた。まず、タリオーニ⁶⁾ をスターの座に籠めた。ヴェロンは破格のギャラ⁷⁾ で彼女と契約し、その後、彼女のライバルとしてエルスレー (Fanny Elssler 1810-84)⁸⁾ を採用、熱狂的なファンを二分させ、パリ・オペラ座に観客を取り込むことに成功した。タリオーニとエルスレーは別々のイメージが付加された、創られたダンサーとなったのである。

このスター主義の特徴は、登場人物と主役を演じるダンサーがイコールで結ばれているという点である。たとえば、ロマン派バレエの原型⁹⁾ といえる作品『ラ・シルフィード』¹⁰⁾ はフィリッポ・タリオーニが娘マリー・タリオーニのために振り付けた作品であり、マリーがパリ・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のための作品だった。このように、特定のダンサーのためにダンスが振り付けられる

ため、ダンサーと登場人物との結びつきは強固になる。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のイメージは一致するようになった。こうしてロマン派バレエのスター主義傾向は確立されるのである。

スター・ダンサー¹¹⁾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、エルスレール、グリジ (Carlotta Grisi 1819-99)¹²⁾の3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、本論で取り上げるダンサーはこの3人である。スターの先駆者であるタリオーニ、そして、そのライバルとして創られたエルスレールを分析した後に、この2人を超えるダンサーと称された¹³⁾グリジを分析してゆく。

ロマン派バレエのスター主義の特徴は主役女性ダンサーと登場人物のイメージの一致である¹⁴⁾。そのため、イメージの一致を実現したダンサーだけがスター主義の頂点に立つことができた。ロマン派バレエのスター主義は女性スター・ダンサーがいなくては成立しない。したがって、本論の目的は、スター・ダンサーのイメージと登場人物のイメージをそれぞれ詳細に分析し、イメージの一致の有無を明確にし、スター・ダンサーのイメージ全体を考察することである。

女性ダンサーのイメージの分析については、アーヴィング・ゴッフマン (Erving Goffman 1922-82) の論を基に分析してゆく。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もち、その自己は社会の枠組みに帰属していることを示した¹⁵⁾。つまり、リトグラフなど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ズングしたものであるということになる。リトグラフという表象媒体を通して、女性ダンサーに求められていたものや彼女たちに付加したイメージを読み取り、彼女たちのイメージを考察してゆく。

そして、作品における登場人物像の分析には、イヴ・コゾフスキー・セジウィック (Eve Kosofsky Sedgwick 1985-2001) が論じたホモソーシャルの関係論を使用し、人間関係から登場人物像を考察する。つまり、「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」¹⁶⁾ であるから、有名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仮定し、人間関係から登場人物の女性像を分析し、女性像のタイプを明確にしてゆく。

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。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。男-男-女の表面化しない「性愛の三角形」は、男性観客にとって共感できるパターンといえる。

同じく観客にとって、共感できるパターンの三角形として男=女=女の三角形がある。この三角形はひとりの男性がタイプの違うふたりの女性の間で揺れ動く様を構図化したもので〈男性を悩ます三角形¹⁷⁾〉といえる。このふたつの種類の三角形から人間関係を読み取り、登場人物像を分析し、登場人物とダンサーのイメージの一致を考察する。

1. タリオーニとシルフィード

La Sylphide est devenue la personification 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 meme que Giselle veut dire Carlotta.¹⁸⁾

空気の精シルフィードはタリオーニ嬢の擬人化となる。[...] そしてその役の名は言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ツ

タを意味するのと同じである。¹⁹⁾

女性のスター・ダンサーはロマン派バレエにおけるの軸であり、彼女たちがいなければロマン派バレエは成立しなかった。登場人物はダンサーの擬人化であり、まさに登場人物とダンサーはイコールで結ばれる。タリオーニ主演の『ラ・シルフィード』の内容から主役シルフィードの登場人物像を分析し、そして、タリオーニがどのように表象されていたのかをリトグラフから考察してゆく。

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。」²⁰⁾

そのため、登場人物像は振付師のイメージする登場人物像と主役ダンサーが自分の経験や知識をもってイメージする登場人物像から創られるため、主演ダンサーの個性が役柄に影響されるのは当然と言える。タリオー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。タリオーニ主演の『ドナウ河の娘』の主人公「野の花」もドナウ河を父にもつ妖精である。ロマン主義の思潮に合わせたタリオーニのイメージをつくるために、父フィリップ・タリオーニは妖精ものの作品を彼女のために数多く振り付けた。

『ラ・シルフィード』は2幕のバレエで、台本はヌリ、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)である。舞台装置は、オペラ『悪魔のロベール (*Robert le Diable*)』(1831)の舞台装置を手がけたシセリ (Pierre-Luc-Charles Ciceri 1782-1868) がおこなっている。このオペラに導入されたバレエ「修道女のバレエ (*Ballet*

des Nonnes)]²¹⁾ はフィリップ・タリオーニが振り付けたバレエで修道女の衣装を着けたマリー・タリオーニが白で統一された舞台美術のなかで踊った。「修道女のバレエ」の舞台美術の影響を『ラ・シルフィード』は受けて、「白いヴィジョン (*blanche vision*)」²²⁾ が溢れる舞台となったのである。

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ーニに付加させるのに一役買った。白のモスリン製のスカートは2～3枚の布地で構成され、踊る度にスカート部の布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だした²³⁾。

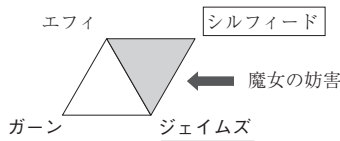
『ラ・シルフィード』の物語の舞台はスコットランドのハイランド地方で、地方色が豊かな設定になっている。男性登場人物の農夫ジェイムズは婚約者エフィと結婚式を挙げることになっているが、シルフィードが眼前に現れ、心引かれる。シルフィードもジェイムズに好感を抱いており、彼を誘惑する。ジェイムズはエフィを捨て、シルフィードを追いかけて森に入る。シルフィードたちの住む場所に辿りつくも、シルフィードが飛び回り、ジェイムズは彼女を捕まえることができない。シルフィードを手に入れたいジェイムズは魔女に相談するが、魔女は彼に恨みをもっていたため騙し、シルフィードの羽根がとれて飛べなくする肩掛けを渡す。ジェイムズは、シルフィードは羽根がと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てしまい、シルフィードは死んでしまう。ジェイムズは絶望し、ジェイムズの友人でエフィを諦めていなかったガンとエフィは結ばれるという物語である。

テオフィル・ゴーチエは『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²⁴⁾ と評価しているように、『ラ・シルフィード』は観客が台本を目で追わなくとも筋が理解できるため、ダンスの鑑賞を楽しむことができる作品といえる。筋が複雑でないからこそ、男性観客はシルフィードとエフィの間で悩み、現実逃避するジェイムズに容易に感情移入できたと考えられる。

舞台という非日常空間において、非日常の象徴ともいえる夢幻の妖精シルフィードを選ぶことは、男性観客の逃避願望を意味している。そして、実際には存在しない妖精に理想的な女性像を当てはめ、性的欲望を求めている。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、ジェイムズに生産的な未来はない。シルフィードは妖精のため生殖機能がなく、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よう。

生産性がなく、男性を墮落させる女性ということならば、シルフィードは運命の女に分類できる。その対極にあるのが人間で家庭を守る女性像であるエフィである。エフィには婚約者という立場をとらせ、シルフィードと対のイメージを当てはめている。村の人々がジェイムズとエフィの結婚を進めるだけで、エフィは進んでジェイムズを誘惑したり、結婚を強要したりしないことも、受動的で貞淑な妻というイメージをエフィに付加している。つまり、『ラ・シルフィード』は誘惑する妖精シルフィードと受動的な妻のエフィというタイプの違うふたつの女性像を男性観客に提示していたことになる。

- ♀ シルフィード: 空気の精²⁵⁾ ♂ ジェイムズ: 農夫
 ♀ エフィ: ジェイムズの婚約者 ♂ ガーン: エフィに恋するジェイムズの友人



セジウィックの述べた「性愛の三角形」男-男-女の三角形はこの物語に存在する。これがジェイムズ-ガーン-エフィの三角形であり、ジェイムズがシルフィードに懸想し、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に、ジェイムズが絶望したときに三角形のジェイムズの一角が消えたことになり、ガーン-エフィの線のみが残ったため、ふた

りは結ばれたのである。

男-男-女の「性愛の三角形」は、女性は男性同士の関係を強化するために存在するものという社会における女性の役割を示したもので、男性の支配的な社会を形成する構造である。「性愛の三角形」は意識されることはない家父長制社会の枠組みのなかに取り込まれている男女の関係性を表したものである。この「性愛の三角形」とは別の人間関係を表す〈男性を悩ます三角形〉によって、物語はより複雑さを増している。前述したように、男=女=女の〈男性を悩ます三角形〉とはひとりの男性にタイプの違う女性ふたりがあてがわれ、男性はこのふたりの女性の間で悩む様を表したものである。

パリ・オペラ座にとって上客は男性であるから、パリ・オペラ座は定期会員にタイプの違う女性ダンサーを鑑賞してもらい、男性の登場人物に感情移入してもらい、揺れ動く男性心理を楽しんでもらわなければならない。ゆえに、タイプの違う女性ふたりと男性の登場人物という三角形が夢幻世界では必要になる。この三角形がジェイムズ=シルフィード=エフィの三角形である。対極ともいえるタイプの違うふたりの女性がひとりの男性を惑わす構図が創られている。性格的にはシルフィードが男性を誘惑する運命の女^{ファム・ファタール}で、エフィが受動的で貞淑な妻という対の性格になっている。性格的には誘惑する女性で、悪女に分類されるべきシルフィードが理想の女性としてイメージされたのはなぜか。リトグラフでのシルフィードの視覚的イメージを分析し、シルフィードが理想の女性像と化した理由を考察してゆく。

シルフィードの容姿は、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ルヴァンソンは述べている。タリオーニは背が高く、けっして美しくはなかったらしい²⁶⁾。

しかし、リトグラフや彫刻では美しく、軽やかな空気の精として描かれているのは、当時のパリ・オペラ座がガス灯の照明を舞台の床から当て、顔の造作は遠目にはよく分からなかったこと、そして、彼女はシルフィードの体現として、美しい妖精と人々に認識され、評価されていたためである。リトグラフのシルフィードは白く儂い妖精であり、ファミ・ファタール運命の女性的なイメージでは描かれていないのである。

図1のシルフィードを演じるタリオーニのリトグラフは、身体は向かって左側を向くが、顔は肖像画と同じく右側を向いている。身体をねじることで女性らしさやか弱さとともに、軽やかさを連想させる。視線はなで肩のライン同様、下方向に向き、あごに指を当てるポーズをとっている。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みられる。シルフィードの眼差しが上目使いでないことによって、目線の先の対象に対して媚びていないことを表し、妖精として手が届かない崇高なイメージを表している。



図1 シルフィード『ラ・シルフィード』²⁷⁾



図2 タリオーニ肖像画²⁸⁾

タリオーニのイメージはシルフィードという空気の精の役に相応しく、羽が落ち消えてしまうという儚いイメージであり、白い衣装などから連想されるように、捉えようのない純真で処女のイメージで固定していた。当時流行していた思潮である「天神的傾向 (angélisme)」²⁹⁾の理想的な女性像とタリオーニが重なったため、女性好みのダンサーとされたのである。新聞³⁰⁾や女性向けの雑誌にリトグラフが取り上げられたことで、「シルフィード風」の服飾が女性の間で流行した³¹⁾。この現象は、崇拜対象のひとつである純潔性をもつダンサーを、家父長制社会における理想の女性像として当てはめ、理想的な女性像のモデルとしたものといえる。

タリオーニの肖像画から彼女の容姿をみると、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、下がったまぶた、薄い唇などが描かれている。他のリトグラフや晩年のタリオーニの写真でも指をあごに当てるポーズが多くみられる。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たのである。つまり、タリオーニはシルフィードとして演出されたダンサーといえよう。

2. エルスレールと異国的な女性

タリオーニとエルスレールのライバル関係について、ゴーチエは新聞などでその関係性を述べている。ゴーチエは1837年から舞踊評の執筆を始め、舞踊評をロマン派バレエが隆盛した時期に多く発信した。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ことにある。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、女性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。彼はダンスに注目し、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だと主張とした。

ゴーチエは1832年初演の『ラ・シルフィード』をきっかけにバレエに熱中したため、ゴーチエにとってタリオーニはシルフィードであるという意識がすでにあった。以下の引用は、ゴーチエが1838年9月24日の『ラ・プレス (*La Presses*)』に、ロシアに巡業中であつ疲れ切っていたタリオーニに替わって『ラ・シルフィード』を踊ったエルスレールについて書いたものである。「タリオーニ派 (*Taglionistes*)」というタリオーニ信奉者たちは、タリオーニ以外がシルフィードを演じることに対し、神聖を汚す行為であると喚びしたが、エルスレールファンのゴーチエはエルスレールのシルフィードを高く評価していた。

[Mlle Fanny Elssler] c'est la danseuse des hommes, comme Mlle Taglioni était la danseuse des femmes, elle a l'élégance, la beauté, la vigueur hardie et pétulante, la folle ardeur, le sourire étincelant, et surtout cela, un air de vivacité espagnole tempérée par sa naïveté d'Allemande, qui en font une très charmante et très adorable créature. [...]

Si l'on peut s'exprimer ainsi, Mlle Taglioni est une danseuse chrétienne ; Mlle Fanny Elssler est une danseuse païenne. Les filles de Milet, les belles Ioniennes dont il est tant parlé dans l'Antiquité, ne devaient pas danser autrement.³²⁾

タリオーニ嬢が女性好みのダンサーであるように、エルスレール嬢は男性好みのダンサーである。エルスレール嬢は優雅さ、美しさ、型にはまらない血気盛んな力強さ、並外れた熱情、きらめく微笑があり、そしてなによりも、ドイツ女性の素朴さによって穏健になったスペイン的な敏捷さの雰囲気、彼女をととてもチャーミングなすばらしい女

性にしている。[……]

もしこう言ってよければ、タリオニー嬢はキリスト教のダンサーであり、ファニー・エルスレー嬢は多神教的なダンサーである。古代世界であれほど話題を呼んだイオニアの美女たち、ミレトスの娘たちはエルスレーのように踊ったに違いない。³³⁾

上記の引用はタリオニーとエルスレー、ふたりを対のように評価した有名な文章である。まず、タリオニーは女性好みのダンサー、エルスレーを男性好みのダンサーとして分類している。その根拠は、エルスレーは優雅さもあるが、活力や情熱があり、激しく、官能性をもつ女性としていたためである。これは、彼女の演じた役の多くが異国的な女性で、能動的な女性像を演じていたことに由来する。

キリスト教的と多神教的と分類したのは、シルフィードは実際には存在しない空気の精のイメージに理想的な女性像を付加したことと、白のバレエから連想させる純潔のイメージがあることからキリスト教的と評されたと考えられる。対して、多神教的とは神話の女神たちをエルスレーのイメージに当てはめているためである。

では、エルスレーのイメージは具体的にどのようなものだったのだろうか。エルスレーもタリオニーと同様、登場人物像とエルスレーの容姿が一致し、人気を博したダンサーである。そのため、彼女の代表作である『跛の悪魔』と『タランチュラ』からエルスレーの演じた異国的で情熱的な女性像を分析する。

『跛の悪魔』は3幕からなるバレエで、振付はコラーリが担当し、ルサーージュ (Alain-René Lesage 1668-1747) の小説『跛の悪魔』(初版1707年、第2版は1726年) から着想を得ている。

第1幕では、仮面舞踏会で主人公の学生クレオファスが仮装した3人の女性、ダンサーのフロリンデ (エルスレー)、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。3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、その壺から跛の悪魔を解放する。悪魔はクレオファスのため3人の女性を呼び出す。パキータは純粹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2人と情事を続けることを目論んでいたのである。

第2幕では、クレオファスはフロリンデに会うため、会員以外立入禁止のフォワイエ・ド・ラ・ダンス³⁴⁾に入ろうとする。跛の悪魔がメートル・ド・バレエと入れ替わり、その手助けでクレオファスは中に入る。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ると入団試験を受けていたが、入団に反対する悪魔の魔法によって団員になることはできない。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。

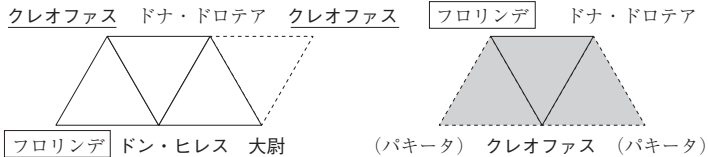
悪魔はフロリンデが舞台上で喝采を浴びないように観客に魔法をかける。フロリンデは無喝采を恥じ、ねんざした振りをして楽屋に戻る。楽屋の衝立の後ろにはクレオファスと悪魔が隠れている。フロリンデの前にクレオファスが現れ、彼女は驚くが好意は隠さない。楽屋のドアが叩かれ、クレオファスが隠れ、メートル・ド・バレエが現れると、フロリンデは失敗をメートル・ド・バレエのせいとなじったり、キスをして仲直りする。その様子をクレオファスが影で見やきもちをやく。メートル・ド・バレエ退場のあと、ドン・ヒレスと医者が現れ、クレオファスも隠れていたところからでる。慌てたフロリンデはクレオファスがいたことは知らないと言い張り、最終的にドン・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復讐のためにパキータとドナ・ドロテアとの愛が実らないように協力する。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取り、パキータとの愛の情事が忙しいふりをしてクレオファスとの決闘にも応じない。

クレオファスは賭博で破産、そして、悪魔は、魔法で大貴族と見せかけていたクレオファスは実はお金のない学生ということを皆にばらす。大貴族でなかったことで、大尉はクレオファ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ァスは川に身を投げようとするが、パキータが思い止まらせ、2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ァ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。

- ♂ クレオファス：学生（跛の悪魔を解放したため、悪魔の魔法の恩恵を受ける）
- ♀ フロリンデ：スター・ダンサー ♀ ドナ・ドロテア：未亡人貴族 大尉の妹
- ♀ パキータ：町娘 ♂ ドン・ヒレス：スペイン貴族
- ♂ 大尉：ドナ・ドロテアの兄 ♂：メートル・ド・バレエ：バレエ監督
- ♂ 将校：フロリンデの変装

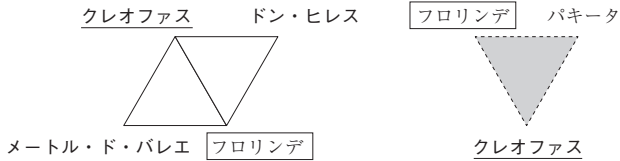
第1幕



第1幕では多数の三角形が存在する。主役のクレオファスが3人の女性に求愛するため、必然的に〈男性を悩ます三角形〉が多くなっている

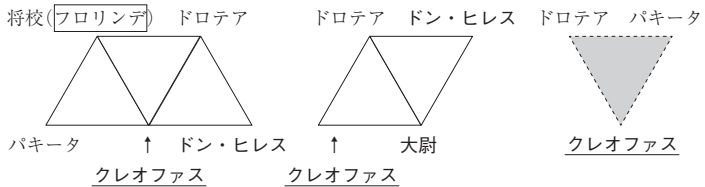
が、悪魔が登場してから、クレオファスはパキータを振ってしまうので、パキータとの三角形はすぐに消滅する。「性愛の三角形」に関しても、男性の登場人物が大尉を含めて3人いるので、「性愛の三角形」も多くなっている。大尉は妹を自分以上の金持ちに嫁がせたいと思っているため、妹を「性愛の三角形」に含めた関係性ができている点が特殊である。

第2幕



第2幕に登場する女性の主要登場人物はフロリンデとパキータのため、パキータに興味のないクレオファスと三角形を成すことはない。そのため、「性愛の三角形」は少なめで、物語自体は単純な構造をしていることが分かる。そのため、「バレエの舞台裏」という舞台背景や有名な「カシュシャ (cachucha)」のダンスなどを純粋に楽しむことができる。

第3幕



第3幕はクレオファスへの復讐心からされるフロリンデが将校に変身したことによって「性愛の三角形」が多く構成されている。将校がパキータに気があるふりをするため、パキータは「性愛の三角形」の一角を担っている。大尉はドナ・ドロテアの兄という立場で富を持つ貴族と

妹の結婚を望んでいる。大尉に魔法で大貴族と見せかけ、富を自慢したクレオファスは婿候補になっていたが、学生とばれると、大尉はドナ・ドロテアとドン・ヒレスを結ばせる。その後、身ぐるみを剥がされたクレオファスが改心し、パキータと結ばれるため、クレオファスは同時にドナ・ドロテアとパキータ、2人の間で翻弄することはないため、クレオファス＝ドナ・ドロテア＝パキータの三角形は成立しない。

『跛の悪魔』の主人公は男性で、三角形の多さからも複雑な内容であることが分かる。三角形が多い物語は内容を伝えるマイムが多くなり、観客はマイムを理解することに忙しく、ダンスという純粋な舞踊を楽しむ余裕がなくなってしまう。エルスレールが表現力の豊かなダンサーと評価³⁵⁾されていたのは、内容が複雑な物語性の強いバレエを演じる機会が多かったともいえよう。

そして、ロマン派バレエの特徴である地方色をスペイン的な要素としてダンスや地域性によって表している。悪魔の存在は超自然的な力の擬人化といえ、魔法を多用することで物語の進行にテンポの良さを加え、物語のつじつまを合わせるのにも利用され、幻想的な雰囲気もだしている。

フロリンデはスター・ダンサーという身分で華やかさがあり、ドン・ヒレスをパトロンにもち、収入のある自由な女性として描かれている。対して、ドナ・ドロテアは身分の高い貴族で安定性をもっているが、結婚相手の決定権は兄の大尉がもつという受動性がある。パキータの職業は尻軽なイメージをもつ「町娘 (grisette)」であるが、パキータ自身は純真である。このように、3人の女性像は異なっており、3タイプの女性像が提示されている。そのなかで、能動的で自由奔放な行動によってクレオファスとドン・ヒレスと関係性をもつのはフロリンデだけである。

図3は、エルスレールが「カシュシャ」を踊っているリトグラフである。エルスレールは右手と右肩を下げた状態であごを引き、視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



図3 「カシュシャ」『跛の悪魔』³⁶⁾



図4 エルスレール肖像画³⁷⁾

り、濃い褐色の髪の色がスペイン風の印象を与えている。タリオーニのリトグラフ（図1）には背景がないのに対し、エルスレールが草の生えた大地に立っていることは、人間らしさの表現のひとつといえる。「カシュシャ」を踊ったことで、エルスレールには異国的な情熱をもったダンサーというイメージが付加した。

図4のエルスレールの肖像画からも、「カシュシャ」のイメージがみられる。エルスレールは、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る。彼女は背が高く、スタイルも良い。白い肌の小さな頭はなだらかな肩の上にあって、目は官能性を観客の心に訴え、唇はあらゆる表情を演じる³⁸⁾、とみられていた。エルスレールの官能性は演技によるものだけではなく、彼女自身の個性のひとつでもあった。

エルスレールの肖像画でも彼女は向かって右側を向くが、あごを引いているため視線は上方向を向き、上目遣いをしている。肩のラインが左右で違うため、対象に対して構えたような印象をつくりだし、眼差しの

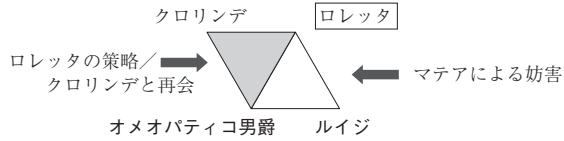
強さが強調されている。この強い眼差しは挑発的に誘惑している視線ととらえることができる。身体については、ベルトで締めた細いウエストと広い肩幅のコントラストが力強い女性像を描いている。エルスレールはスター・ダンサーという役で、スペイン的な踊り「カシュシャ」を踊ったことによって、希少価値のある情熱的なダンサー、異国的な女性として人々に認識された。

エルスレールがもつ異国的で情熱的というイメージは他の作品にも影響している。次に取り上げる『タランチュラ』は『跛の悪魔』から3年後の作品で、彼女が主演の作品である。ここでも、エルスレールが能動的な女性像を演じていることは注目に値する。『タランチュラ』は『ラ・シルフィード』と同様な三角形の見られる作品で、物語のわかりやすさとエルスレールの表現力で人気を博した作品である。

コラーリ振付の『タランチュラ』は、猟師であるルイジとロレッタ(エルスレール)は結婚を誓っているが、ルイジが貧しいためロレッタの母で宿駅の女主人マテアの了承を得られていなかった。ある日、山賊から貴族のクロリンデを助けたルイジは報酬を受け取り、それを持参金にロレッタとの結婚を許される。結婚式当日、貴族で医者のおメオパティコ男爵が宿駅に寄り、ロレッタを見初める。マテアは男爵に娘を嫁がせたいため、男爵を宿駅に留めておく。式直前になって、ルイジはタランチュアに刺され瀕死の状態になったため、ロレッタは男爵に懇願しルイジを救ってもらうが、その代償として男爵との結婚を誓うことになる。救われたルイジは男爵とロレッタの結婚を阻止するために、クロリンデに救いを求める。ルイジがクロリンデを呼びに行く間の時間稼ぎに、ロレッタはタランチュアに刺されたと激しく踊り、死んだふりをしたことでロレッタ自身の葬式がとりおこなわれることになる。ロレッタの意図を知らずに号泣するルイジだが、ロレッタからこの一計を聞いてしめし合わせる。葬式に間に合ったクロリンデと男爵を再会させ、男爵は死んだと思っていた妻(クロリンデ)の出現に驚くが2人は喜び、2組は

それぞれ結ばれる。

- ♀ **ロレッタ**: 宿駅の女主人マテアの娘 ♂ **ルイジ**: 猟師
 ♀ **クロリンデ**: オメオパティコ男爵の妻 ♂ **オメオパティコ男爵**: 医者 貴族



この物語の男-男-女の三角形はルイジ-オメオパティコ男爵-ロレッタの三角形である。マテアの妨害によってルイジ-ロレッタの線が弱まると男爵-ロレッタの線が強化されて結婚を誓うことになる。逆に、ロレッタの策略によって男爵-ロレッタの線が弱まるとルイジ-ロレッタの線が強化される。そして、クロリンデの登場によって、男爵-クロリンデ、ルイジ-ロレッタの線が残り、それぞれが結ばれることになる。

『ラ・シルフィード』と『タランチュラ』の異なる点は、ルイジにタイプの違うふたりの女性が見つからないことで、男爵に男=女=女の〈男性を悩ます三角形〉がみられる。これは登場するふたりの女性が庶民のロレッタと貴族のクロリンデであるため、身分の問題からルイジが男=女=女の一角になれなかったと考えられる。

ロレッタは踊ることが好きで、村の娘を先導し歌い踊るような奔放な女性である。ルイジを思う意志は純粹で、恋を成就させるため、彼を助けるために策略を練って行動に移し、自ら道を切り開く女性として描かれている。対してクロリンデは貞淑な貴族女性であり、ルイジに助けられるという受動性をもつ。能動的なロレッタと受動的なクロリンデというふたりのタイプが『タランチュラ』における対極の女性像である。ふたりは能動性と受動性、庶民と貴族という二項対立的な要素をもっているが、ふたりともペアになる男性に対して操を立て処女性を示している。しかし、受動性は女性の象徴といえるため、能動性をもつロレッタの処女性希薄になっている。

エルスレーは情熱的で能動的な女性像を演じたことが多かったから、官能性を前面に押し出したイメージがエルスレーに付加していたと考えられる。〈男性を悩ます三角形〉におけるふたりの女性像はタイプが異なり、主役と準主役の女性ダンサーがそのイメージを担っている。

タリオーニとエルスレーというふたりの主演ダンサーの対となる女性像はそれぞれの作品内に存在している。妖精タリオーニには人間社会における家庭的な女性像が対のイメージとして提示され、エルスレーには受動的な貞淑な女性像が対のイメージとしてあてがわれている。

リトグラフにおけるタリオーニとエルスレーは、妖精と人間というわかりやすい象徴性を前面に出し、対極のスターとして描かれているため、視覚的なイメージが先行していることがわかる。リトグラフという媒体を通して、彼女たちは登場人物のイメージを過剰に演出されて一般的に普及し、スターとして君臨していたのである。

タリオーニの幻想性と非現実世界、エルスレーの異国的な官能性と現実世界、このふたつを合わせた作品が『ジゼル』で、主人公ジゼルを演じたのがグリジである。『ジゼル』はグリジのため台本が創られたため、ジゼルのイメージはまさにグリジとイコールで結ばれる。この作品からロマン派バレエにおける最高峰のスター・ダンサーを考察してゆく。

3. グリジとジゼル

グリジがタリオーニとエルスレーを越えると称される理由のひとつは、このふたりのイメージをグリジが担っていたためである。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官能性を表現する現実世界のエルスレー、ふたりのイメージを念頭に置き、主演にグリジを想定して台本案を書き、サン＝ジョルジュが仕上げ、ペローがほとんどのダンスを振り付けた。第1幕はエルスレ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ウィリら

しく軽さと飛翔が多用された非現実世界を描いたのである。

グリジのダンスは「独特の風格がある。彼女はタリオーニにもエルスレールにも似ていない。そのポーズのひとつひとつに、動きのそれぞれに個性の刻印が見てとれる」³⁹⁾と評価され、このふたりのイメージを受け継ぎつつも、独自性を展開していたことがわかる。

『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片隅」⁴⁰⁾で、それ以上の設定はない。しかし、ゴーチエはジゼルにグリジを当てはめているので、「見まちがえてしまうくらいにドイツ女性に似ているが、イタリア女性である」⁴¹⁾とジゼルのイメージを語っている。

第1幕、踊りの好きなジゼルと公爵の身分を隠して名をロイスと偽っているアルブレヒト⁴²⁾は恋人同士である。しかし、ジゼルに恋する狩場番人のヒラリオンは面白くない。彼はアルブレヒトが使用する小屋から普段公爵として着用しているマントや剣を見つけ、それらを持ち出す。ある時、ジゼルの村にアルブレヒトの婚約者バチルドと大公の一行が狩の途中に立ち寄る。村娘ジゼルとバチルドはお互い結婚を控えているもの同士として言葉を交わし、一行は再び狩りに向かう。一行から隠れていたアルブレヒトが再登場すると、ヒラリオンは持ち出したマントや剣によりアルブレヒトの身分を暴く。アルブレヒトは混乱するジゼルをなだめるが、ヒラリオンは更にバチルドと大公の一行を貴族の角笛で呼ぶ。バチルドはロイス（アルブレヒト）を指さし、本当は公爵であることと自分の婚約者であることを、婚約指輪を指しながら言い足す。アルブレヒトの正体を知ったジゼルは狂乱状態に陥り、母ベルトの腕の中で息絶える。絶望したアルブレヒトは大公らに連れて行かれる。

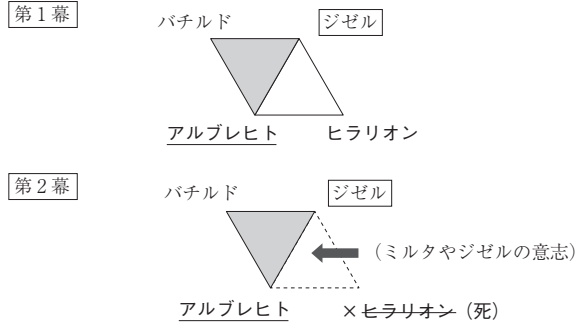
第2幕、舞台は池のほとりの森で、鬱蒼とした茂みと月明かりの中、白い大理石のジゼルの墓があり、踊りを愛好したために死んだか、情熱を満たすことなく早死にした精霊ウィリたちの場所となっている。ジゼルはウィリの女王ミルタによってウィリの仲間を迎え入れられる。ジゼ

ルの墓に許しを請いにやってきたヒラリオンは鬼火に追い立てられる。ウィリたちは男を死ぬまで踊らせるのである。ヒラリオンはウィリたちに捕らえられて熱狂的に踊らされ、池の深淵に落とされる。ジゼルを失った悲しみと悔恨にくれるアルブレヒトが彼女の墓を訪れ、精霊となったジゼルと再会する。ミルタはアルブレヒトをみつけ、死に至るまで踊らせようとするがジゼルがアルブレヒトを守る。ミルタの命令でジゼルは魅惑的な踊りを踊らされ、それにアルブレヒトは引き寄せられ、踊ってしまう。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、ウィリたちは墓に戻っていく。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つけて消えていく。アルブレヒトはジゼルが望んだようにパチルドと生きていくことを決意する。

ジゼルは農家の娘でありながら働き者ではない。葡萄の取り入れに向かう娘たちを踊りに誘い、輪の中心となって熱狂的に踊る少女である。しかし、ジゼルは虚弱体質のため、「疲労や興奮はこの娘の命取りになりかねない。お医者さんが言っていたの、それは彼女に災いをもたらすかも知れない。」⁴³⁾と母親ベルトは気をもみ、「浮かれているこの子は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」⁴⁴⁾と心配する。このジゼルの虚弱体質が伏線となり、恋人の正体と婚約者の存在がわかるとジゼルはヒステリーを起こし、狂乱する。ここで、ジゼルが神経症であることが示される。ジゼルは「若くてきれいであるが肉体的には華奢でおそらく大きな目で色白の娘だとかんがえていだろう。内気さと素朴さが不思議に溶け合い、しかもどこか謎めいている。休むことなく動き回る、神経が過敏で引っ込み思案の娘、そして決定的に世間知らず」⁴⁵⁾として描かれている。

第1幕、第2幕を通して『ジゼル』の「性愛の三角形」はひとつだけである。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ヒラリオンに恋心を抱かず、ジゼルは母親に結婚を強要されること

- ♀ **ジゼル**：農民の娘 ルイスの恋人
 ♀ **バチルド**：アルブレヒトの婚約者
 ♀ **ミルタ**：ウィリの女王
 ♂ **アルブレヒト**：公爵 ロイスに変装
 ♂ **ヒラリオン**：狩場の番人



もない。ジゼルに片思いをするヒラリオンはただアルブレヒトとジゼルの邪魔をする存在となっている。彼は一般的に「公爵の身分でしかない農民の娘と結婚できるわけがない」⁴⁶⁾と考へ、アルブレヒトに婚約者がいるので彼の正体を明かせば自分の方にジゼルが振り向くと考えたが、結果的にはヒラリオンのやった行為がジゼルを死に至らしめた。

アルブレヒト－ヒラリオン－ジゼルの三角形は、アルブレヒト－ヒラリオンの対立によって存在する。男同士の『『知力』と『腕力』の争い』⁴⁷⁾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ためである。

第2幕ではバチルドはラストに登場するだけである⁴⁸⁾。最後にジゼルが永遠の別れをアルブレヒトに告げ、バチルドと結ばれるように彼に伝えて消えてゆき、墓から立ち去るアルブレヒトのためにバチルドは登場する。舞台上に登場するのは少ないが婚約者としての三角形の一角は崩すことはない。ジゼルの一角が完全になくなり、アルブレヒトがバチルドに手を差し伸べるというラストによって、アルブレヒト＝バチルドのラインが残り、ふたりは結ばれる。

バチ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⁴⁹⁾。これは、バチ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、ジゼルの接待を喜んで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言い足したことから推察できる。ジゼルとバチルドには身分差、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族という安定さなど対の要素が多々含まれ、対となる女性像になっている。

第2幕でジゼルに魅惑的な踊りを踊らせるミルタは冷徹な女王である。ジゼルは死してもアルブレヒトを愛し、彼を守ろうと必死にミルタに抵抗するため、ジゼルを愛の化身と捉えたと、その対として愛のない精霊ミルタを冷的とすることができる。しかし、ミルタの存在は対の女性像の提示だけではなく、他にも重要な役割を担っている。「性愛の三角形」の破壊者という役割である。ミルタがヒラリオンを殺し、「性愛の三角形」を壊したことで、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純粋なダンス「白いバレエ」を鑑賞することができるのである。

三角形が少ない物語は内容がわかりやすいため、内容を伝えるマ임が少なくなる傾向がみられる。これは、純粋なダンス・パートが多くなっていることに繋がっている。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、形式美の溢れた白いバレエが多くみられる理由のひとつとすることができる。

『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、アルブレヒトも踊らせ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、葡萄の取り入れに向かう娘を誘惑し踊らせたり、アルブレヒトへの恋心を表したり、狂乱したり、ウイリの仲間になっても、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ではない。『ジゼル』がロマン派バレエの最高峰と言われる理由は、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である。

Elle a des cheveux châtain 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,⁵⁰⁾

髪はブロンドに近い栗色で黒ではなく、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。⁵¹⁾

他にもゴーチエは、グリジの目は澄んだ青色で、口は小さく上品であどけなく、わざとらしくなく自然な微笑みをたたえている。グリジは疲れを知らず踊りを楽しんでいる。やならなければならない課題が困難であっても、いともたやすくやってのけると述べている⁵²⁾。グリジには素直さがあり、チャーミングで、ダンサーとして均整のとれた身体をもっていた。

グリジの絵画に関しては登場人物に扮したものが非常に多い。彼女自身の肖像画はリファール (Serge Lifar 1904-86) の著書に彼のコレクションの一部⁵⁵⁾として載っている。リファール・コレクションの肖像画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晩年の様子であろう。引いたあごと上目遣いの目が印象的である。

この肖像画は第1幕のジゼルの座像 (図5) のポーズと非常に似ている。図5のジゼルの絵画は、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への思いを表している。前で紐で縛るタイプのコルセット⁵⁶⁾を着用していることから、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ったことは連想できない。グリジの肖像画は人間のジゼル



図5 第1幕のジゼルを演じるグリジ⁵³⁾



図6 第2幕のジゼルを演じるグリジ⁵⁴⁾

ルと同じ印象を創り出すポーズで描かれていたことがわかる。

グリジ自身を描いたりファール・コレクションのもう一枚は写真で、白いヴェールに包まれたグリジが濃い色のソファに寝そべっているものである。柔らかな微笑みを称えた表情とは反対に、白いスカートから見えているふくらはぎと足先は緊張し、足先までピンと伸ばしている。この効果によって、微笑みながら空を飛んでいるような印象を与えている。スカートから見える足先の表情は第2幕のグリジが演じるジゼル(図6)と似ており、写真はウィリの表象であることがわかる。

図6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、妖精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、女性らしさがきわだっている。リファール・コレクションの写真と図6のリトグラフはウィリとしてのジゼルのイメージで表象されたものである。

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演じたことによって、純粋な人間と儂い精霊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レールという2人のライバルがいたことによって、両者の長所を引き受ける形でグリジは存在したことを示している。『ジゼル』はロマン派バレエの特徴をこの作品だけで網羅し、その主人公を体現するダンサー、グリジが存在したことは、理想的な女性像が存在していたことを意味している。『ジゼル』は登場人物とダンサーのイメージが一致する現象のピークとなった。以降、時代思潮の変化や流行の影響受け、女性ダンサーを主軸としたロマン派バレエそのものが衰退していったのである。

結論

「性愛の三角形」は家父長制的な社会構造を表している。男性中心の社会構造のなかで、女性は男性たち間で交換される対象として、使用価値と交換価値がもたされるとイリガライ (Luce Irigaray 1939-) は指摘している⁵⁷⁾。そのうえで、女性に課される社会的な役割を「処女」「母」「売春婦」と3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。対して、「売春婦」は交換し合える使用に供され、女性に自己の快楽への権利がないとイリガライは述べている⁵⁸⁾。つまり、家父長制的な社会のなかで、処女性をイメージさせる女性と売春婦に分けることができる。

〈男性を悩ます三角形〉における女性像は、処女性や貞淑性をもつ女性像と「売春婦」や運命ファム・ファタールの女のような女性像に概ね分類できる。さらに、このふたつの女性像に異国性や官能性、超自然性、家庭性などのイメージを付加し、主役と準主役のイメージが創られている。スター・ダンサーが演じる主役の女性像は、儂い超自然的な女性か、情熱的な異国女性という容易に手に入れることのできない女性像である。イメージゆえに使用価値はなく、男性の間で交換されることもない、架空であるゆえ

の理想的な女性像である。そして、その女性像をタリオーニ、エルスレール、グリジが体现していたことで、登場人物とダンサーのイメージは一致し、観客の間でイメージが消費された。こうしてロマン派バレエは大流行したのである。

「性愛の三角形」と〈男性を悩ます三角形〉がひとつずつ組み合わされている作品が『ラ・シルフィード』的なパターンであり、後世に残るようなロマン派バレエ作品の特徴といえる。家父長制的な社会の枠組みのなかで、舞台という非日常では、ふたつのタイプの女性像が男性心理の欲求のために存在していた。この三角形の組み合わせは、主たる観客が男性であることによって存在していたのである。

注

- 1) ノヴェールは著書『舞踊とバレエについての手紙 (*Lettres sur la danse et sur les ballets*)』(1760)で、オペラ座こそ古い慣習の温床とし、バレエを構成する脚本、振付、音楽、舞台装置、衣装など各々が、各部の強調のみを考えるのではなく、作品全体の構成を重視すべきであると主張した。バレエ作品は、一貫性や筋立てのまとまりを重視すると、おのずから、個人のダンス・テクニクを見せびらかすのではなく、全体の調和と物語の進行を助けるミーム (mime) が発展するとして、筋立てバレエを提唱した。現在はバレエ=パントミーム (ballet-pantomime) と呼ばれている。[Sous la direction de Philippe le Moal, *Dictionnaire de la Danse*, Larousse, Paris, 2008, p. 694. 参照]
- 2) ロマン派バレエの代表作品である『ジゼル (*Giselle*)』(初演時の題名は『ジゼル、あるいはウィリたち (*Giselle, ou Les Wilis*)』、初演1841年、全2幕、主演グリジ、振付コラーリ (Jean Coralli 1779-1854) とペロー (Jules-Joseph Perrot 1810-92)、音楽アダン (Adolphe-Charles Adam 1803-56)、台本ゴーチエ (Pierre Jules Théophile Gautier 1811-72) とサン=ジョルジュ (Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges 1799-1875)) 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。
- 3) 1830～40年代にヨーロッパで大流行したバレエの様式で、異国的、逃避願望的な幻想主義が取り入れられたバレエを示す。
- 4) 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

名称であるが、本論では便宜上ロマン派バレエの衣装をチュチュと表記する。当時のチュチュは薄い2~3枚からなる釣鐘型のスカートが特徴的な衣装であった。チュチュには大まかに分けて長チュチュ (*tutu long*) と短チュチュ (*tutu court*) があり、短チュチュのなかでも特に短く、芯が入った平たいチュチュは1830年代にロシアで登場した。

- 5) 例えば、女性ではマリー・タリオーニ (*Marie Taglioni* 1804-84) が弟子のリヴォリ (*Emma Livry* 1841-63) のために『蝶々 (*le Papillon*)』(1860) を振り付けた。
- 6) マリー・タリオーニは父親であるイタリア人のフィリッポ・タリオーニ (*Filippo Taglioni* 1777-1871)、スウェーデン人の母親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・タリオーニ (*Paul Taglioni* 1808-84) と父親についてダンスを学び、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 (*Coulon Jean-François* 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年間パリ・オペラ座でトップのダンサーとなり、その後はロシアで人気を博す。当時離れ業 (*tour de force*) 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のバレエを娘に演じさせ、マリーは『ラ・シルフィード (*La Sylphide*)』(1832)、『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2人の活躍はウィーン、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, op.cit.*, p.415. 参照〕
- 7) Ivor Guest, *The romantic ballet in Paris*, London, 1966, p.80.
- 8) エルスレーは、ホルシェルトのバレエ学校で一番上の姉のアンナ (*Anna Elssler* 1804-63) と一緒にオペラ座で活躍した姉のテレーズ (*Theérèse Elssler* 1808-78) 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・タリオーニ、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ーニのライバルとして1840年まで人気を博す。初演で好評を得たのが『跛の悪魔 (*Diable boiteux*)』(1836)、『ジプシー (*la Gipsy*)』(1839)、『タランチュラ (*la Tarentule*)』(1839) 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』を踊り、1幕の「ジゼルの狂気の場面」は絶賛される。1848～50年にはロシアで熱狂的な歓迎を受けた。適役は『ラ・フィユ・マル・ガルデ (*la Fille mal gardée*)』(1789初演、1837年主演) のリーズで、『エスメラルダ (*Esméralda*)』(1844) も好評であった。〔*Dictionnaire de la danse, op.cit.*, pp.149-150. 参照〕

- 9) *La Sylphide* was to become the prototype of many other master pieces which were to embellish this period of the Romantic ballet. 「『ラ・シルフィード』はロマン派バレエの時代を飾る数多くの傑作の原型となった。」 Guest, *The romantic ballet in Paris, op.cit.*, p.114.
- 10) 全2幕、主演マリョ・タリオーニ、振付フィリッポ・タリオーニ、台本ヌリ (Adolphe Nourrit 1802-39)。ラミ (Eugène Lami) によってデザインされた白い衣装が特徴的で、白いバレエの代表作のひとつ。
- 11) 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「ブルミエスジェ (premier sujet)」であった。〔平林正司『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, p.400. 参照〕本論ではスター主義を背負うトップダンサーとしてスター・ダンサーと標記する。
- 12) 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年のナポリでペローと出会い、彼に師事した。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3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』のエスメラルダ、『パキータ (*Paquita*)』(1846) のパキータ、『妖精の代子 (*la Filleule des fées*)』(1849) のイゾールなど多彩である。〔*Dictionnaire de la danse, op.cit.*, p.193. 参照〕
- 13) Serge Lifar, *Carlotta Grisi*, Edition Albin Michel, Paris, 1941, pp.55-56.

- 14) ゴーチエは “Qu’est ce que Giselle? Giselle, c’est Carlotta Grisi,” 「ジゼルとは何者か? ジゼル、それはカルロッタ・グリジである」 *La Presse*, 5 juillet 1841, *Paris élégant*, 10 juillet 1841 ; Théâtre, 1^{er} éd., p.367-378.), *Ecrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, appareil critique traduit par Martine Kahane, Actes Sud, Paris, 1995. (以下、ESDと省略) p.118. [筆者訳] と述べ、ジゼンをグリジに想定して台本を創ったことを示している。ハイネ (Christian Johann Heinrich Heine 1797-1856) への公開書簡から『ジゼル』完成への経過も示されている。ESD, pp.117-124.
- 15) E. ゴッフマン 『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. 参考。
- 16) イヴ・K・セジウィック 『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, pp. 37-38.
- 17) ふたつの性質の違う三角形を区別するため、「性愛の三角形」は男—男—女と表記、三角形は白抜きにする。〈男性を悩ます三角形〉は男=女=女と表記、三角形は色つきにする。
- 18) *La Presse*, 1^{er} juillet 1844, HAD III, 223-227. L : 690, ESD, p.163. [] 筆者補。
- 19) 筆者訳。
- 20) Cyril W. Beaumont, *The ballet called Giselle*, C. W. Beaumont, London, 1945, pp.78-79. シリル・ボーモン 『ジゼルという名のバレエ』佐藤和哉訳，新書館，1992. p. 126.
- 21) *Dictionnaire de la danse*, *op.cit.*, p.487.
- 22) *La Presse*, 24 septembre 1838., HAD I, 174178. L :376, ESD, p. 78.
- 23) *le tutu*, *Les petits guides de l’Opéra*, Opéra national de Paris, 1997, pp.12-18. 参照。
- 24) *La Presse*, 24 septembre 1838., HAD I, 174178. L :376, ESD, p. 79.
- 25) 三角形図において、男性名はゴシック体で表記し、主役男性名には下線、主役女性名を囲む。
- 26) André Levinson, *Marie Taglioni (1804-1884)*, London : Dance Books , 1977., pp.126-127. 参照。
- 27) 図1 : Marie Taglioni dancing the title role in “La Sylphide”, 1832. (Wikimedia commons, 2013/5/6閲覧)
- 28) 図2 : Marie Taglioni, Lithographie von Josef Kriehuber, 1853. (Wikimedia commons, 2013/5/6閲覧)
- 29) 肉体的なものや物質的なものを離れ、純粋で精神的なものを追求しようとする傾向のこと。青白く病的な女性は、美しさと才能をあわせもつ存在とされ、病的な化粧などが流行した。この「天使的傾向」がバレエにおいても、もろさや壊れやすさを志向する美を白いバレエで表現しよう

- という動きに発展した。(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』21, pp.185-209.)
- 30) 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『シャリバリ (*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。各紙の購読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。
 - 31) *le tutu, op.cit.*, p.14. 参照。
 - 32) *La Presse*, 24 spetembre 1838. HAD I, 188-192. L : 383, *ESD*, p. 78. [] 筆者補。
 - 33) 筆者訳。
 - 34) (Foyer de la danse) 舞台と楽屋の間にある控えの間。ここに定期会員は入れるようになっていたので、ダンサーとの愛人関係を結ぶ場所となっていた。
 - 35) *La Presse*, 24 spetembre 1838., HAD I, 174178. L :376., *ESD*, p. 79.
 - 36) 図3 : Fanny Elssler in *La Cachucha* (1836) Collection privée. (Wikimedia commons, 2013/5/6閲覧)
 - 37) 図4 : Fanny Elssler, gravure de Grevedon. Paris, BNF. (Wikimedia commons, 2013/5/6閲覧)
 - 38) Ivor Guest, *Fanny Elssler*, London, Adam & Charles Black, 1970, p.22, p.75. 参照。
 - 39) *La Presse*, 25 juillet 1843. (*Théâtre*, 2^e éd., p.293-301.), HAD III, 76-85. L : 623, *ESD*, p.141. 筆者訳。
 - 40) *La Presse*, 5 juillet 1841. (*Paris élégant*, 10 juillet 1841 ; *Théâtre*, 1^{er} éd., p.367-378), *ESD*, p.118. 筆者訳。
 - 41) *La Presse*, 5 juillet 1841. *ESD*, p.118. 筆者訳。
 - 42) 1841年、オリジナル版での名はアルベール (Albert)。
 - 43) Serge Lifar, *Giselle*, Albin Michel, Paris, 1942, p. 263. 筆者訳。
 - 44) *ibid.*, p. 263. 筆者訳。
 - 45) Beaumont, *op.cit.*, p80. ボーモンツ, 前掲書, p128.
 - 46) *La Presse*, 5 juillet 1841. *ESD*. p. 120. 筆者訳。
 - 47) Beaumont, *op. cit.*, p. 81. ボーモンツ, 前掲書, p. 130.
 - 48) 台本ではラストにバチルドが登場するが、登場しない演出もある。
 - 49) Beaumont, *op. cit.*, p. 83. ボーモンツ, 前掲書, p. 131.
 - 50) *La Presse*, 2 mars 1840. *ESD*, p. 112.
 - 51) 筆者訳。

- 52) ゴーチエは、グリジが難しいパでもいともたやすくやっつてのける様子を称え、ダンサーにとって簡単にやっているように見せることはあるべき姿であって、芸術の世界でいかにも苦勞して克服しました、というのを観客の目に見えることほど見苦しいものはないと述べている。Beaumont, *op. cit.*, p. 72. ボーモント, 前掲書, p. 117. 参照。
- 53) 図 5 : File: Giselle C Grisi as Giselle 1842.JPG (Wikimedia commons, 2013/5/6閲覧)
- 54) 図 6 : File: Giselle-Carlotta Grisi-1841-2.jpg (Wikimedia commons, 2013/5/6閲覧)
- 55) Planche XVI. Carlotta Grisi. *Collection de M. Serge Lifar*. (Cliché Rigal.). Planche XV (photo). Carlotta Grisi. *Collection de M. de Saint- Georges*. (Cliché Mayer et Pierson.), Lifar, *op. cit.*
- 56) 後ろで紐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。
- 57) L. イリガライ『ひとつではない女の性』棚沢直子他訳, 勁草書房, 1987, p. 35. 参照。
- 58) 同書, p. 243. 参照。

Des images des danseuses en vu triangles des relations humaines

TAKAHASHI, Yukiko

Dans le ballet romantique, on a donné beaucoup plus d'importance aux danseuses qu'aux danseurs. Les danseuses devenaient ainsi les vedettes, comme un symbole d'évasion de la réalité. On considérait alors ainsi la danseuse comme la femme idéale. Les danseuses étaient représentées par des femmes féeriques blanches et étrangères. Le *ballet blanc* exprimait la conception du monde du surnaturel, la danse folklorique exprimait la tendance étrangère. Parmi les caractéristiques du ballet romantique, il y a une corrélation totale entre l'image du rôle principal et l'image des danseuses principales.

Les œuvres du ballet romantique ont deux sortes de triangles qui représentent les relations humaines, l'un est « homme-homme-femme », l'autre est « homme-femme-femme ». Les personnages sont composés de la combinaison de ces deux sortes de triangles. Ces deux sortes de triangles déterminent l'image des danseuses et ont prouvé la corrélation entre l'image du personnage et celle de la danseuse.

Marie Taglioni, une danseuse principale, essayait d'incarner la fée et l'angelisme. La Sylphide de *la Sylphide* est devenue la personification de Marie Taglioni. Fanny Elssler jouait le rôle des femmes étrangères qui aimaient danser. Elle est devenue la femme sensuelle. Dans *Giselle*, Carlotta Grisi jouait une femme étrangère dans le premier acte et la wili dans le deuxième acte, elle était considérée ou apparaissait alors comme une danseuse qui recouvrait l'image de Taglioni et Elssler.

(人文科学研究科身体表象文化学専攻 博士後期課程3年)