

ノヴェールの作品におけるタブローと筋展開

譲原晶子

1. バレエパントマイムとバレエ・ダクシオン

1776年、バレエ・ダクシオン *ballet d'action* を通常のバレエ作品とともに上演するという条件のもとに J. G. ノヴェール (1727–1810) がパリ・オペラ座のバレエマスターに就任した⁽¹⁾。彼は3年後の1779年にはすでにその任を退くことになるのだが、この時期を境にオペラ座では、歌や台詞が入らないバレエ作品がつくられ⁽²⁾、オペラから独立したひとつの作品として上演されるようになった。今日「バレエ」の名で呼ばれる作品ジャンルの始まりである。

「バレエ・ダクシオン」という言葉は一般に「筋立てバレエ」、「劇的バレエ」と訳され、ノヴェールはこのジャンルの最も重要な創始者のひとりとしてバレエ史にその名を刻んでいる。それは「筋立てをもつバレエ」として理解されているわけだが、この言葉をより厳密に捉えようとするといくつかの問題に突き当たる。

舞踊辞典、音楽辞典などでは、「バレエ・ダクシオン」の項は「バレエパントマイム参照」とされ、この言葉は「バレエパントマイム」と同義語として扱われている⁽³⁾。確かに、当時の作品評ではこの種のバレエを「バレエパントマイム」と呼び「バレエ・ダクシオン」の語は見当たらないし、「バレエ・ダクシオン」「バレエ・アン・アクション」とある台本は18世紀にはわざわざ見られるものの⁽⁴⁾、19世紀になると専ら「バレエパントマイム」と記されるようになる。要するに、このジャンルの作品は一般には「バレエパントマイム」と呼ばれていたのであり、その意味では「バレエ・ダクシオンとはバレエパントマイムのこと」という解釈は正しい。しかし、「バレエパントマイム」と銘打つ演目は「バレエ・ダクシオン」という言葉が現れる以前からみられ、オペラコミック座などの縁日劇場において18世紀初頭から頻繁に上演されてきた⁽⁵⁾。その筋書きは他愛なくとも「劇」と呼べ

(1) Lynham, D., *The Chevalier Noverre*, London, 1972, p.83.

(2) これ以前のバレエの多くは「バレエ・エロイック *ballet héroïque*」と呼ばれ、それは後の研究者が「オペラ・バレエ」と呼んだジャンルであり、すなわち歌や台詞が入っていた。The *New Grove dictionary of opera*, vol.3, (Bartlet, “opéra-ballet”), p.683; vol.1, (Bartlet, “*ballet héroïque*”), p.294.

(3) Le Moal, *Dictionnaire de la Danse*, Larousse, p.683, Benoit, M., *Dictionnaire de la musique en France aux X^{VII}^e et X^{VIII}^e siècles*, Fayard, 1992, p.50. ゲストも同様な扱いをしている。Guest, *Ballet under Napoleon*, Hampsphire, 2002, (the first version 2001), p.2

(4) 「バレエ・ダクシオン」と記されたのは、M. ガーデルによる『第一の船乗り *Le Premier Navigateur*』(1785)と『脱走兵 *Le Déserteur*』(1788)の二作のみである。Guest, *The Ballet of the Enlightenment*, London, 1996, pp.418-420.

(5) Parfaict, F., *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Lambert, 1756.

るものではないが、ダンサーが筋立てに沿ってパントマイムと舞踊を演じることには変わりない⁽⁶⁾。ノヴェールはこれらのバレエパントマイムを熟知しており、『舞踊とバレエに関する書簡』（以下『書簡』と記す）において痛烈な批判を加えている⁽⁷⁾。この著書で「アクション」という言葉をノヴェールが強調するのは、アクションによるダンス la danse en action とメカニクなダンス la danse mécanique という舞踊の質を区別するためであったと同時に⁽⁸⁾、まさに従来のバレエパントマイムとは一線を画する新たな作品理念を打ち出すためでもあったのだ。「バレエ・ダクション」とは、単に筋立てをもつというだけではなく、筋立てに或る質が付加されたものと理解されなければならない。

その質とはどのようなものであろうか。

まず、劇としてより優れたドラマ的な筋立てをもつということが考えられる。しかしそれは具体的にどのような筋立てを指すのであろうか。筋立ての面白さとは通常文学的な課題に属する。しかし、バレエパントマイムは言葉を使わない以上、その筋立てについて台詞劇と同じ次元で議論することはできない。この問題は突き詰めると「舞踊作品にはどのような筋が適切か」という、その後のバレエ史が引きずっていく根本的問題に行き当たるのである。

こうした問題意識とともに本論文では、ノヴェールの作品の台本および作品記述をもとに、彼が従来のバレエやバレエパントマイムを越えてどのような作品を作ったのか、具体的に明らかにする⁽⁹⁾。個々の作品にあたるに先立ち、まずノヴェールが目指したバレエの作品理念をあげ、「アクション」を巡る種々の問題と課題を考察する。そして、さまざまな実験的試みがみられる初期の作品をとりあげ、その台本の構成と内容について詳しく検討しながら、彼がこれらの課題に対してどのように取り組んだのか具体的に考察する。ここでとくに浮彫りになるのは、文学的意味での「ドラマ性」と視覚表現としての「タブロー」の概念の相克である。これまでは主に『書簡』を拠り所に語られてきたノヴェールの仕事について、作品という側面から光を当てること、これが本論文の目的である。

2. 「アクション」を巡る課題

ノヴェールは『書簡』において自らの作品理念を、主に次の3つ事項から説明している。一つは「題材と筋展開」に関すること、二つ目は「情念 passion」、三つ目は「タブロー tableaux」に関することである。「題材」に関して彼は、ラシーヌ、モリエールなど著名な劇作家による作品など高尚な題材を使うことを提案する⁽¹⁰⁾。「筋展開」についても作品は「幕、場に分け、各幕、各場は始まり、中間、終わり、すなわち導入、展開、結末をも

(6) 例えば、ヴェルサイユ宮殿で1748年に上演された『中国の舞台技師』は台詞も歌詞もない文字通りのバレエパントマイムであるが、村の縁日でダンス、アトラクションが次々と繰り広げられるというものである。Dehesse, *L'Opérateur chinois*, ballet pantomime, Versailles, 1748.

(7) Noverre, J. G., *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Éditions Lieutier, 1952, p.111 (Lettre 7, Edition de Stuttgart), p.94 (Lettre 2, Edition de Stuttgart).

(8) Noverre, J. G., *Les Horaces* (Avant Propos), Paris, 1777, p.iv.

(9) ここで「バレエ」とはそれまでオペラ座で演じられてきたバレエ・エロイックやディヴェルティスマン、「バレエパントマイム」とはそれまで縁日劇場で演じられていたものを指す。

(10) Noverre, J. G., *Lettre*, Lettre 6 (Edition de Stuttgart), p.74.

たなければならない」と、劇としての構成を要求し⁽¹¹⁾、単なる部分の羅列ではなくそれらがしっかりと結び付いていなければならない、とディヴェルティスマンとの区別を強調する⁽¹²⁾。「情念」の概念は、舞踊に「アクション」を与えようというノヴェールの理念の中心を占めている。彼は「パばかりを稽古することなかれ。情念の研究をせよ」と述べ⁽¹³⁾、自ら新しい表現スタイルとその技術をもったダンサーの育成に励んだ。「タブロー」は、ディドロをはじめとするこの時代の演劇理論家に取り上げられた概念である。ノヴェールはバレエを一貫して絵画のアナロジーとして語っており、これが彼の作品の中心概念であったことは言うまでもない。

ノヴェールは「舞踊表現に最も適した演劇のジャンルは悲劇である」と述べ、上記の3つの事項に関連して、悲劇は「高尚な状況 situations nobles とドラマティックな展開の巧さ coups de théâtre heureux」「大きな情念 grandes passions」「壮大なタブロー grandes tableaux」を提供するためと理由付けをしている⁽¹⁴⁾。悲劇は確かに「高尚」で「ドラマティックな展開」を有し「情念」で人々感動に巻き込んできた。ノヴェールは『書簡』が出版された1760年の時点ではまだ悲劇に着手していないが、幕物の悲劇バレエを究極の目標に実験を積んでいくのである。

「悲劇」という題材が、ノヴェールに限らず当時のバレエ・ダクシオンの提唱者たちの究極の目標となり、また後の舞踊学者の重要な関心事になったことは、「ノヴェールとアンジョリニの論争」およびその論争に関する研究が如実に示している。「バレエ・ダクシオン」に関する研究でよく引用されるこの論争でアンジョリニは、彼の師のヒルファーディングがノヴェール以前に悲劇に取材する作品をつくっていることから、「バレエ・ダクシオン」の創始者はノヴェールではなくヒルファーディングであると主張している⁽¹⁵⁾。つまり、ここでは悲劇バレエの誕生をもってバレエ・ダクシオンの誕生と見做されているのである。しかし、ノヴェールの『オラース家とキュリアス家』がパリ・オペラ座で失敗に終わると、悲劇バレエへはほとんど上演されなくなっていく。その理由についてここでは議論しないが、とにかく当時、悲劇バレエの熱は長続きしなかったのである。グリムは『オラース』のパリ公演の評として、それが「成功しなかったことは、歴史的テーマがこのジャンル(=バレエ)には相応しくなく、バレエの主題は寓話物、夢幻物、田園物、好色物に限らなければならないことを立証している」とすら述べている⁽¹⁶⁾。

悲劇を理想の題材とするその一方で、ノヴェールは作品に「自然さ」を求める。彼が舞踊に「タブロー」の概念を導入するのも「舞踊は自然の再現である」という切り口からであり⁽¹⁷⁾、また自然な演劇を唱えるディドロの立場に対して強い賛同を示している⁽¹⁸⁾。「真面目なジャンル genre sérieux」を提唱していたディドロは、演劇は「ドラマティックな

(11) Noverre, J. G., *Lettre*, Lettre 2, 3, 7, pp.94, 100, 111.

(12) Ibid., Lettre 2, pp.94, 97.

(13) Ibid., Lettre 3, p.107.

(14) Ibid., Lettre 3, p.99.

(15) Carones, L., "Noverre and Angiolini: Polemical Letters", *Dance Research*, 5, No.1 (Spring 1987), pp.44-45.

(16) Grimm, F. M., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., revue sur les textes originaux, par Maurice Tournoux. 1879. p.413.

(17) Noverre, J. G., *Lettre*, Lettre 15 (Edition de Stuttgart), p.260.

(18) Ibid., Lettre 1, p.88.

展開 coup de théâtre」を避けむしろ「タブロー」で構成されるべきであると述べ、「ドラマとしてのインパクト」と「タブロー」の関係について問題を提起している⁽¹⁹⁾。ここでは「行為＝アクション」を巡って、筋運び（何が為されるのか）と役者の演技（実際どのように為されるのか）の双方に目が向けられ、劇文学としての工夫と視覚表現との相克が問題になっている。ノヴェールはこの問題について議論はしていないのだが、作品創作においては悩み取り組んでいることが、後の考察で明らかになるであろう。

これらのことを踏まれて本論文では、とくに「題材」、「筋展開（ドラマ性）」、「情念」、「タブロー」という観点、「ドラマ的インパクト」対「自然さ」という観点、そしてさらに「踊りの場面の挿入のされ方」という観点を加えて⁽²⁰⁾、ノヴェールの作品台本および作品記述を分析する。まず、ノヴェールが個々の作品においてこれらの事項にどのように取り込んでいるかということを観察する。ノヴェールがこれらの何処に力点を置くのかに注目しながら、バレエの筋書きに何を求めているのかを明らかにしていきたい。

本論文では考察の対象を、初期の作品であるリヨン時代のものを中心に設定している⁽²¹⁾。ノヴェールはオペラ座のバレエマスターに就任するまでの間、オペラコミック座から出発し、ロンドン、リヨン、シュトゥットガルト、ウィーン、ミラノと根拠地を移したが、シュトゥットガルト時代から本格的に悲劇に取り組み始め、ウィーンではより大掛かりな幕物に取り組んでいく。パリ・オペラ座では主に過去の作品を上演するのだが、再演された全五作（『アペレスとカンパスパー』『ガラテーの気紛れ』『オラース家とキュリアス家』『アムールの策略』『メディアとイアソン』）のうち、二作がリヨン時代の作品、一作がシュトゥットガルト、二作がウィーン時代の作品である。本論文で取りあげる作品は、パリで再演された作品三作を含む全八作であり、1760年以前のリヨン時代の作品のうちノヴェール自身が代表作としてあげる『ヴィーナスの身拵え（アムールの策略）*La Toilette de Venus ou les Russes de l'Amour*』、『海賊になったアムール（シテール島への船出）*L'Amour Corsaire ou l'embarquement pour Cythère*』、『リナルドとアルミーダ *Rinaud et Armide*』、『嫉妬する女たち（後宮の祭）*Les Jalousies ou les fêtes du sérail*』、『ライヴァル不在の嫉妬 *Les Jaloux sans Rival*』、『ガラテーの気紛れ *Les Caprices de Galathée*』の六作、そして70年代のウィーン時代の作品から『アペレスとカンパスパー *Apelles et Campaspe*』、『エウテューモスとエウカリス *Euthyme et Eucharis*』の二作である。

(19) 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、pp.118-122。

(20) 筋書きのなかに舞踊をどのように組み入れるかという課題は常に存在していた。劇を強調するあまりに踊りが少なくなる、舞踊場面无理やりつくられ劇の流れが不自然になるという問題である。当時のバレエパントマイムではパントマイムの場面が大きな割合を占めていたのだが、例えば『オラース』も「主要目的である舞踊がほとんどない」と非難されている。Guest, *The Ballet of the Enlightenment*, p.104。

(21) ノヴェールのバレエは、1750年代から90年代の約半世紀にわたって創作された93の作品の上演記録が残されている（オペラの中での作品は除く）。

3. リヨン時代の作品の検討

(1) 『ヴィーナスの身拵え (アムールの策略)』 (1758年ころ)⁽²²⁾

登場人物：ヴィーナス、アムール、遊びの女神たち、快樂の女神たち、美の女神（グラティア）たち、ニンフたち、牧神たち

筋書き：

1. ヴィーナスが艶っぽい姿で化粧をしている。遊び、快樂、美の女神たちが彼女に仕え、ニンフたちは花輪をつくる。化粧が終わると、アムールはヴィーナスの美しさを褒め、彼女の腕に飛び込む。艶めかしさ、気取り、優雅さが描かれるシーンである。
2. ヴィーナスの着付けが始まる。みな彼女に熱心に仕える。アムールはニンフたちの周りを飛び回るが、ニンフたちに箆とバンドを取り上げられ、兜と鏡を渡される。アムールは母親に、ニンフたちを優しくするための策略として、色気のすべてを表現して欲しいと頼む。ヴィーナスは優雅さのすべてを発揮する。その動き、ポーズ attitudes、眼差しはまさに愛の快樂の象徴である。ニンフたちは感動して彼女を真似ようとする。アムールはさらに、続くアントレでニンフたちは愛の情念 passions のすべてを表現させる。優しさから妬み、怒り、失望、浮気と愛の困惑は膨らんでいく。ニンフたちは魂を掻き乱す多様な感情を感じ、そして幸せな感情を思い出す。アムールは満足してニンフのもとを去る。しかしニンフたちは彼を追いかける。アムール、ヴィーナス、美の女神たちは姿を消す。
3. アムールが登場。舞台は広大な暗い森へと転換。ニンフたちがアムールを追って登場する。森の暗さと静けさで怖がるニンフたちに、アムールがついてくるように言う。彼は早足で進むが、障害で止まると思った瞬間に姿を消し、そこに12人の牧神が現れる。牧神はニンフを追いかけ、つかまえるが、逃げた者もいて牧神12対してニンフ6しかいない。牧神たちの異性争奪戦になる。その隙にニンフたちは逃げだす。彼らの怒りは募り、猛烈に槍を投げ合い、掴み合い、投げ飛ばし、踏みつぶし、締め付け、殴り合い、戦いは熱狂する。ついに6人の牧神が勝利し最後のとどめを刺そうというとき、アムールを先頭に6人のニンフが現れ彼らを鎮め花冠をわたす。アムールはうなだれる敗者たちを元気づける。彼らは元気を取り戻すと、再び勝者たちに攻撃を挑み今度は彼らが勝つ。彼らは花冠を奪うのだが、アムールの魔法で花輪は二つに分かれる。彼らに平和と穏やかさが回復し、両者が勝利の賞を受ける。アムールはニンフと牧神を結ぶ。

シンメトリカルなバレエが始まる。グラン・シャコンヌでメカニカルな美しさを展開し、アムール、ヴィーナス、美、遊び、快樂の女神たちが主要な小品を踊る。表現的なアクションとしてのパを踊るニンフと牧神の満足げな様子が、逸楽のタブローを描く。

このバレエの成功によって、従来の方法を捨て、表現的でアクションのある作品づくりに専念する決心を固めたという、ノヴェールの原点となる作品である⁽²³⁾。

この作品で登場するのは神々と精霊のみで人間は登場しない。筋立ては平素で、各場面の結び付きはさほど強くはない。作品の中心をなすのは、第二場でヴィーナスとニンフが愛の快樂を表現する場面および続く愛の情念を演じるアントレであろう。これらの場面では、ノヴェールの舞踊の「アクション」の基礎を復習うかのように、多彩な「姿態表現 attitude」と「情念の表現 passion」が展開される。

⁽²²⁾ Noverre, J. G., *Lettre*, Lettre 1, (Edition de Stuttgart), pp.238-241.

⁽²³⁾ *Ibid.*, Lettre 14 (Edition de Stuttgart), p.242.

ノヴェールは第三場で描かれる「タブロー」の詳細な説明を与え、争いの場面については「一瞬たりともタブローにならない瞬間はない」と述べている⁽²⁴⁾。第一場、二場においてもタブローの構成に力が入れていることは変わらない。舞踊の場面は、第二場の「情念の表現」のシーンと、最後のグラン・シャコンヌである。前者は、筋書きに組み入れられたアクションとしての踊り、後者はいわゆる大団円としての総踊りであり、現代の指標からみれば踊りは非常に少ないが、舞踊シーンは途中で二回と最後の総踊りというのがノヴェールの作品の標準である。

作品全体を眺めると、筋の展開よりも姿態表現、情念の表現およびタブローに力点が置かれている。タイトルのうち「アムールの策略」は作品全体の筋を表しており、「ヴィーナスの身拵え」は第二場までの内容に過ぎないが、主タイトルとなっているのは後者である。しかし、第二場の「アチチュードのヴァリエーション」が作品の主要部であり、第三場は作品に展開と結末を与えるための付け足しに過ぎないようにも思える。いずれにしてもこの作品では、各場面の繋がりはある程度つけられているものも、筋全体として必ずしも劇的な質が追求されているとは言えない。

(2) 『海賊になったアムール (シテール島への船出)』(1758年ころ)⁽²⁵⁾

登場人物：ドルヴァル (ミソジン島に辿りついた男)、コンスタンス (ドルヴァルの妹、ミソジン島に辿りつく)、クレールヴィル (コンスタンスの恋人、ミソジン島に辿りつく)、ミソジン島の住民

アムール、トリートーンたち、ナーイアスたち、ニンフたち、遊びの女神たち、快樂の女神たち、ゼビュロスたち、ゼネイド (神が創った若いニンフ)

背景：物語はミソジン (女嫌い) 島の海岸で展開する。場面の転換はない。島に来た女性は島の神を祭る祭壇に生贄として捧げられるという、島の信仰による慣習に纏わる出来事が描かれる。

筋書き：

難破船から島に辿りついたドルヴァルが登場する。彼は祭壇に連れられ、住人たちは彼の到着を神秘的な踊りで祝う。彼は、島に来た最初の女性を短刀で刺すことを誓わされる。そのとき嵐で遭難した小舟を発見という声に、生贄獲得の期待に快活な踊りが踊られる。船に乗るのはドルヴァルの妹のコンスタンスとその恋人のクレールヴィルであった。二人が岸に着きドルヴァルを見ると、彼の腕に飛び込み涙を流す。住民がドルヴァルにコンスタンスを刺すように命じ、争いとなる。ドルヴァルとクレールヴィルは鎖に繋がれる。住人は生贄を祭壇に引きずる。コンスタンスが刺されようとするまさにそのとき、守りの女神がその腕を止める。島に魔法をかけ全員動けなくしたのだ。

嵐の後の静けさ。トリートーンとナーイアスが水のなかを跳ねまわる。海賊の姿をしたアムールが豪華な船を先導し現れる。船は海岸に着く。アムールが錨を降ろし船を降りる。ニンフたち、遊びの女神たち、快樂の女神たちが彼に続く。島の人間たちは不動状態から回復する。住人たちはアムールらと戦おうとするが、神々が相手では戦いにならない。アムールは祭壇、偶像を壊し、新しい祭壇を建てる。アムールらが天蓋を空から降ろし、ゼビュロスが四隅を固定する。

島民たちは激怒したが、アムールはいざというときには動けなくさせてしまう。魔法で動きを止める度に、構成も配分も異なるタブローとなり、感情も表現される。島民たちは降参すると、彼ら

⁽²⁴⁾ Noverre, J. G., *Lettre*, Lettre 14, p.240. ノヴェールは第一の手紙における「セヌ・ダクション scene d'action」の説明においても、この場面を詳細に説明している。Lettre 1 (Edition de Stuttgart), pp.90-92.

⁽²⁵⁾ Ibid., Lettre 15 (Edition de Stuttgart), pp.249-254.

は許される。アムールは満足し、クレールヴィルとコンスタンスを結び、島民とニンフたちを結び、ドルヴェルにはゼネイドを与える。勝利の行進でバレエが始まる。ディヴェルティスマンが始まる。アムール、クレールヴィル、コンスタンス、ドルヴェル、ゼネイド、遊びの女神たち、快樂の女神たちが主要小品を踊る。このバレエのコントロールダンスは、二人ずつ減っていき、みな順に乗船していく。錨が上げられ、船は海へ乗り出しシテール島へと向かう。

この作品は、アムールが登場する前と後の二つの部分から構成されている。人間しか登場しない前半部では、『ヴィーナスの身拵え』に比べれば劇的ではあるが、ドラマティックというよりむしろメロドラマティックである。ここに出てくる「短刀で刺されそうになる（あるいは刺す）場面」と「戦いの場面」はノヴェールの他の作品でも頻出し、彼の作品の特徴となっている⁽²⁶⁾。ドラマのなかでヒロインを危機一髪から救うのはアムールの魔法であり、この神の登場で状況が一変する（ノヴェールは、「この動から静への移行にはすばらしい効果がある」と述べている⁽²⁷⁾）。

後半では神々と精霊たちが舞台の主演となる。この場面でも「戦い」が中心となるが、神と人間の争いでは結果は見ており、ここでも物語の行方よりもむしろタブローを描くことに重点が置かれている。タブローを見せるための工夫として、「戦いの途中で神が魔法で場面を不動にする」という話の設定がなされていることに注目したい。愛する二人が結ばれるという紋切り型の結末を迎えるが、最後を締めるのは結婚式ではない。その代わりに、総踊りの後さらに「シテール島への船出」のタブローが加えられている。作品の副題にもなっているこの最後のタブローこそが、この作品の主題であると考えられる。それまでの過程はすべて、この最後のタブローへと向かう準備段階であったのだ。「シテール島への船出」は17世紀の終わりにはオペラの主題となり、18世紀初頭には縁日芝居の主題にもなっていたという⁽²⁸⁾。その後に発表されたワトーの絵画『シテール島巡礼』（1718）もまた有名である。

舞踊シーンは、ミソジン島民の踊りとして前半に二回、そして最後の大団円であり、前者は筋に組み込まれ、後者はハッピーエンドを飾る。

この作品は、「ヒロインの危機」「戦い」「勝利の祝祭」という明確な提示部、展開部、結末部をもっている。『ヴィーナスの身拵え』も類似の展開をしているが、提示部の内容が緊張感を孕むという意味では『ヴィーナスの身拵え』よりは劇的といえるかも知れない。しかし、それをもってバレエ・ダクシオンとしてより優れた作品とすることはできない。この点については、さらなる考察が必要である。

(3) 『リナルドとアルミーダ』（1760年ころ）⁽²⁹⁾

登場人物：リナルド（ゴッドfrey・キャンプの騎士）、ウバルド（騎士）、デンマークの騎士、アルミーダ（ダマスカスの王女、魔女）、ルシンダの精（デンマークの騎士が愛した女性）、

⁽²⁶⁾ ノヴェールは自分が「短刀の男」と呼ばれていることに言及している。Noverre, J. G., *Lettre*, Lettre 15 (Edition de Stuttgart), p254.

⁽²⁷⁾ Ibid., Lettre 15, pp.251-252.

⁽²⁸⁾ 佐々木, p.411.

⁽²⁹⁾ Noverre, C. E., *The Life & Works of the Chevalier Noverre*, London, 1882, pp.29-31.

クロリンダの精（ウバルドが愛した女性）

快樂の女神たち、美の女神たち、アムール、ニンフたち、デモンたち、憎しみの女神、
妬みの女神、復讐の女神

背景：すでにオペラの題材にされてきていた、タッソーの『エルサレム解放』をもとにしている（筋立てはノヴェール自身のアレンジであるが、その枠組と背景は原作をそのまま踏襲している）。

筋書き：

1. 舞台はシリアのオロンテス川にある島。アルミーダは、自分が捕えた騎士たちを逃がしてしまったリナルドを憎んでいる。彼は誘惑されてオロンテス川の岸に連れて来られたところだ。彼は好奇心に駆られ島にわたるが、戻ろうとするとニンフたちに誘惑されて芝生の上に眠ってしまう。茂みに隠れていたアルミーダが現れ、リナルドを短刀で刺そうとする。ところが、彼女はリナルドの顔を見ると恋に落ち、彼を城へと連れ去る。
2. 舞台はアルミーダの城のなかの壮観な庭。アルミーダとリナルドは、快樂の女神たち、美の女神たち、アムールに囲まれている。この光景に感動したリナルドは恋に目覚める。ニンフたちは彼を花で飾り王冠をかぶせる。リナルドはアルミーダに跪く。二人の恋人は幸せを表現する。リナルドを探すウナルドとデンマークの騎士は、魔法の杖で障害を避けながら庭に入る。クロリンダの顔をしたニンフが、アムールとグラティアたちとともにウナルドを誘惑する。デンマークの騎士が魔法の杖で誘惑者たちを追い払う。今度は、ルシンダの姿をしたニンフがデンマークの騎士を誘惑する。今度はウバルドが魔法の杖を振る。彼らはデモンの一団に行く手を阻まれるが、騎士たちはそれらを負かす。
3. 舞台はアルミーダの城の中の寝室。アルミーダとリナルドは豪華なソファーに座る。精霊たちがその周りで競って踊り、さまざまな姿態、グループ構成で二人を彩る。二人は互いを鏡に映し、互いの魅力を褒めそやす。アルミーダが席をはずした隙に二人の騎士が登場。リナルドは、名誉、義務を忘れた自分を恥じて後悔する。アルミーダが戻る。リナルドを非難し、留まるように嘆願する。リナルドは愛と栄光の間で揺れるが、二人の騎士が彼をアルミーダの腕から引き離す。彼女は失神して倒れる。リナルドはアルミーダに駆け寄るが、悲しみとともに退場する。アルミーダは目を覚まし、憎しみ、怒り、復讐の女神たちを呼び出す。アムールの箠と矢を粉々にして、巻き布を引き裂き、復讐の女神たちから松明を奪い城に火をつける。雷鳴が轟き、稲妻が落ち、龍の口から火の川が流れ出す。デモンたちは火の中へ落ちていく。快樂に溢れていた魔法の住まいは、怪物たちの館へと化する。

このバレエでも精霊が多数登場するが、物語の中核に魔女アルミーダの他にリナルド、二人の騎士という人間が据えられている。人間の心的な葛藤が描かれているという点において『海賊になったアムール』とも一線を画し、いわゆる劇的な作品となっている。作品構成も上記二つのような定型ではなく、物語を基盤にした独自の展開をしている。しかし筋の理解は、観客のこの物語に関する知識に支えられていると言わなければならない。バレエではこの知識を土台に、リナルドの葛藤やアルミーダの恋と絶望をダンサーの演技で描くことが目指されていると言っていい。

その一方で、精霊たちもすべての場面において登場する。第一場ではリナルドを誘惑、第二場ではリナルドと二人の騎士たちを誘惑し、第三場ではアルミーダとリナルドの愛の場面を彩る。精霊たちには騎士たちを誘惑するという筋書き上の役割も与えられているが、タブローを飾る役割はより一層大きい。第三場の始めでは、愛する二人を囲む多彩なフレームを構成することで、愛のタブローを完成する。作品に踊りの場面を与えるのもまた精霊

たちである。総踊りの代わりにこの作品の最後を飾るのは、アルミーダの怒りと破滅を表現する地獄の女神たちのスペクタクルである。『メディアとイアソン』（1763）や『アガムノンノの復讐』（1772）などのノヴェールの悲劇バレエでも、その最終場面では同様の地獄の女神たちによるスペクタクルが使われている。

（４）『嫉妬する女たち（後宮の祭）』（1758年）⁽³⁰⁾

登場人物：王、ザイール（後宮の女）、ザイド（後宮の女）、後宮の女たち、黒人・白人の宦官たち、
4人の小人、アーガー並びに王の従者たち

筋書き：

後宮の女たちがトルコ後宮の日常を過ごしている。宦官たちが妃たちに仕えている。自分自身に惚れる妃の一人は、鏡の前で媚びながらさまざまなジェスチュア、ポーズ attitudes、歩きを試みる。周りの女たちは彼女の美貌を羨み、彼女の動作のすべてを真似ようとする。そこからアントレ（総踊りとソロ）になり、専ら色気と主人を喜ばしたいという全員がもつ熱い思いが描かれる。

王が従者たちを従え登場する。王は妃選びのためにすべての従者たちに下がる。女たちの真ん中で、王は優柔不断な態度をとる。みな王の心をつかもうと燃えるが、ザイドとザイールが候補になりそうだ。王はザイドに花束を渡そうとするが、最後にはザイールに決める。他の女たちは悔しさと嫉妬を露わにする。ザイールは仲間の困惑と敵の意気消沈を楽しんでいる。王とザイールは官能的なパ・ドゥ・ドゥを踊り、退場する。ザイドはソロのアントレで怒りと悔しさを爆発させる。彼女は我が身を刺そうとするが止められる。

ザイールが誇らしげに現れザイドの嫉妬に火をつける。ザイドは短刀を振り上げるとザイールは巧みにかわし、彼女から短刀をとりあげると今度はザイドを刺そうとする。後宮の女たちが二人を引き離す。騒ぎを聞きつけた宦官たちが入ってきて、王に知らせに行く。この間、宮廷の女たちは二人を抑えるが、二人はそれを振りほどき、猛烈にぶつかり合う。王が入ってくる。一瞬にして柔らかな雰囲気になる。後宮に再び楽しさが生まれ、王はザイールのために祭りを催すことにする。総踊りが始まる。ザイールとザイドは仲良くパ・ドゥ・ドゥを踊り、王が加わりパ・ドゥ・トロワも踊られる。祭りはコントロールダンスで終わる。

この作品には人間しか登場しないという点で上記の三作品とは異なっている。神々や精霊なしでタブローを構成するための実験的作品として位置づけられるであろう。タイトルが示すように、後宮の女たちの嫉妬が描かれるのであるが、心的葛藤と呼べるものはなく、筋書きは単純である。踊りの場面は、前半部における女たちのアントレ、中間部の王とザイールのパ・ドゥ・ドゥ、ザイドのソロと筋書きに組み込まれた踊りが二か所、そして最後の総踊りである。

この作品は、その筋の展開が『ヴィーナスの身拵え』と似ている。まず、前半部はいずれも女性の「色気」がテーマになり、前者の「一人の女性が多様な姿態や動きを見せそれを他の女たちが真似をする」場面は、後者の「ニンフたちがヴェニスの子供の真似をする」場面と重なる。ここからアントレに移行するという流れも同じである。また、続いて「争い」になるという筋運びも同じであり、最後は両者ともハッピーエンドの総踊りで閉められる。

王の登場でびたりと争いが収まる場面についてノヴェールが「顕著な劇的展開 coup de

⁽³⁰⁾ Noverre, J. G., *Lettre*, Lettre 14 (Edition de Stuttgart), pp.243-245.

théâtre frappant』と述べている⁽³¹⁾。王が登場すること自体は、筋書き上とりわけ意外な展開ではないが、動から静への突然の変化が与える視覚的な効果の大きさを、彼はこの言葉で表現しているのである。『海賊になったアムール』のアムール登場のシーンにおいても同じ効果が狙われている。文学ではなく視覚表現の次元で思考するノヴェールの手法がここに読める。

(5) 『ライヴァル不在の嫉妬』(1759年)⁽³²⁾

登場人物：フェルナンド（イネスの恋人）、イネス（ベアトリスの友だち）、クリタンドル（ベアトリスの恋人）、ベアトリス
従者、スペイン人たち

筋書き：

クリタンドルとベアトリスはチェスをしているが喧嘩になる。イネスが仲直りさせようとするが、ベアトリスは出ていってしまう。クリタンドルはイネスに仲介を求め、彼女に跪き、イネスが拒否するにもかかわらず手にキスをする。

フェルナンドが現れ、激怒してクリタンドルに飛びかかり短刀を抜く。イネスはフェルナンドを抑える。ベアトリスが来てクリタンドルを守る。フェルナンドは嫉妬に駆られてイネスを振り払い、クリタンドルに迫る。クリタンドルは逃げだす。

フェルナンドはイネスを刺そうとし、手から刃物を落とす。不貞の疑いを晴らす希望を失い、イネスは肘掛椅子に崩れ落ちる。フェルナンドは嫉妬心を抱いたまま、乱暴を恥じて椅子に崩れる。二人は、落胆と愛の怒りを表現する。二人の目は互いに求め、避け、燃え立ち、ほろりとなる。イネスは彼からの手紙を取り出すと、フェルナンドも真似て、二人とも互い手紙を破ってしまう。互いの肖像画も捨ててしまう。フェルナンドは悲嘆にくれる。

ベアトリスはこの様子を見ていて、二人を仲直りさせようとする。彼女は二人の手をつながせる。二人はお互い見ようとせず、背中を向けているが、ゆっくりと向きを変える。イネスはひと目でフェルナンドが許してくれているとわかり、彼は彼女に口づけをする。三人は喜びとともに控える。

クリタンドルが一人で登場する。フェルナンドに気づき急いで隠れるが、彼はフェルナンドがベアトリスにキスするのを目撃する。クリタンドルに気づいたイネスは、受けた被害の復讐をしようと、妬んだふりをする。フェルナンドは、イネスが本気で妬んでいるのだと思い誤解を解こうとする。彼女は無視して短刀を出す。彼は短刀を取り上げようと飛びかかる。彼女はよろめき従者たちの腕に倒れる。これを見て、フェルナンドは自殺しようとする。スペイン人全員⁽³³⁾が彼に飛びかかり武器を取り上げるが、彼は抵抗して多勢と戦い力尽きて倒れる。

イネスは後悔し、恋人に駆け寄り、蘇らせようとする。フェルナンドは目を開ける。彼は、驚き、不安、喜び、愛情、恍惚を交互に表現する。彼は恋人の膝にすがり、彼女は彼を両腕で受ける。フェルナンド、イネス、ベアトリス、クリタンドルが主宰するダンスとなる。喜びと快楽を表す個々のパがいくつか踊られた後に、バレエはコントロールダンスで終わる。

この作品で特徴的なのは、人間しか登場しないうえにそれがごく普通の若い二組のカップルであるということだ。筋書きは、基本的に四人の間のやり取りで進む。そのほとんど

(31) Noverre, J. G., *Lettre*, Lettre 14 (Edition de Stuttgart), p.245.

(32) Ibid., Lettre 15, pp.255-258.

(33) このバレエには「スペインのバレエ」というサブタイトルが与えられており、4人の他に端役として「スペイン人」が登場しているが、詳細は不明である。

がパントマイムであり、おそらくダンスは踊られるのは物語が終了した最後の場面のみである。筋展開は型にはまらず物語に即した展開をしている。ノヴェールは、ディドロの「真面目なジャンル」に組みするように「演劇は人間生活の誠実なタブローであるし、またそうでなければならない」⁽³⁴⁾と述べ、この作品の日常色を正当づけている。しかし『嫉妬する女たち』でもそうであったが、この作品でも短刀が用いられる。嫉妬に起因する争いにおいてまで直ちに短刀が持ち出されるという筋運びには違和感を覚える。

ノヴェールは、この作品は「観客の好みを探るため、そしてダンスで悲劇がやれることを確信するためにやってみたかったことである」と述べ、作品全体は、ディドロ、モリエール、ラシーヌ、コルネイユなど、最も優れたフランスのドラマの場面の組み合わせに過ぎないと述べている⁽³⁵⁾。日常空間を描くバレエが観客に受け入れられるか、また悲劇のように二、三人が対話をするという状況でその内容をタブローとして展開することはできるのか、これらの実験がなされた作品であると言える。

(6) 『ガラテーの気紛れ』(1758年ころ)⁽³⁶⁾

登場人物：ガラテー、二人の羊飼、ガラテーのライヴァル
筋書き：

ガラテーは気紛れで二人の羊飼いを失望させる。彼女は大喜びで彼らからの贈り物を受け取っておきながら、すぐに捨ててしまう。二人の羊飼いは別の羊飼いに愛の誓いをする振りをして、彼女にガラテーにあげるつもりだったプレゼントをあげてしまう。するとガラテーは妬んで、ライヴァルから贈り物を奪い取る。しかしまたもや投げ捨ててしまう。ライヴァルはそれを取り返そうとすると、また嫉妬心が湧き、先回りして取ってしまうがまた投げ捨てる。とうとう二人の羊飼いはガラテーを見捨てる。すると彼女は彼らのことを思いだすのだ。パ・ドゥ・カトルで、二人の羊飼いはガラテーを無視し、もう一人の女性に夢中になっている振りをする。屈辱を受けたガラテーは、悲しみと苦悩に浸るが、彼女持ち前の軽さとむら気で、突如として大きな陰鬱から非常に澁刺とした節度なき喜びへと変わるのである。

この作品は登場人物は四人のみであり、この四人のやりとりのみで展開される。作品にはアクションはあるが、完結した物語は与えられていない。むら気な女性の多様な態度が描かれ⁽³⁷⁾、その意味では『ヴィーナスの身拵え』や『嫉妬する女たち』と幾分似ている。しかし、これらの作品よりも遥かに日常感覚に近い状況設定がされており、完結した物語がなくとも共感しやすい作品となっている。ノヴェール自身も、このバレエは「真面目なジャンルと関連し得るだけに、いっそう想像できないような成功を取めた」と述べている⁽³⁸⁾。しかし、この作品はパリでの再演時に大きな路線変更がなされている。これについては後に詳しく論じたい。

⁽³⁴⁾ Noverre, J. G., *Lettre*, Lettre 15 (Edition de Stuttgart), p.255.

⁽³⁵⁾ Ibid., p.258.

⁽³⁶⁾ Ibid., Lettre 14, pp.237-238

⁽³⁷⁾ ノヴェールも「急な転換、多様な身振り、愛情と無関心、苦悩と喜び、思いやりと冷淡との弛まぬ交替がタブローの主題である」と述べている。Ibid., Lettre 14, p.238.

⁽³⁸⁾ Ibid., p.237

4. ノヴェールの初期の作品における三つの特徴とその発展

これら初期の作品にみられる共通の特徴として、次の三つを取り上げたい。

- ① 序→戦い→ハッピーエンドという筋展開をもつ：
『海賊になったアムール』『ヴィーナスの身捨え』『嫉妬する女たち』
- ② 「女性の姿態 attitudes とそれに伴う感情」を題材として扱う：
『ヴィーナスの身捨え』『嫉妬する女たち』
- ③ 私生活における個人を描く：
『ライヴァル不在の嫉妬』『ガラテーの気紛れ』

①は筋の展開に関する特徴であり、「始めの出来事から戦いになりハッピーエンドを迎える」というパターンが上記の三作品に見られる。このパターンは、ノヴェールの作品構成におけるひとつの定型であると言ってよい。②は作品で扱われる表現のモチーフに関する特徴であり、「女性の姿態のヴァリエーション」が内容の異なる二つの作品において展開されている。③は作品の形式に関することであり、英雄物、神話物のようなスケールの大きい作品ではなく、私的生活における個人の感情のやりとりを描く作品である。

これら①②③それぞれの特徴について、今度はノヴェールの後期の作品のなかからこれらに関連する作品を取りあげてみよう。それによって、初期の作品に見られたこれらの特徴が後期の作品においてどのように進展していったのかを検討するのである。取り上げる作品は、①に関しては『海賊になったアムール』に酷似した作品として『エウテューモスとエウカリス』を、②に関してはやはり「女性の姿態のヴァリエーション」を作品のモチーフとしている『アペレスとカンパスパー』を、そして③については『ガラテーの気紛れ』のバリ再演における改訂版である。

(7) 『エウテューモスとエウカリス』(1776)⁽³⁹⁾

登場人物：エウテューモス（エウカリスの恋人）、エウカリス（テメセーの娘、アリュバースの霊の生贄になることになっていた）、アリュバースの霊

ベローナ、マルス、ヘラクレス；アムール、アムールたち、ゼピュロスたち
神官たちと生贄を捧げる人たち、奴隷たち、若いテネセーの男女、兵士たち

背景：エウテューモスのアリュバース退治の神話に基づく。オデュッセウスの部下ポリテースは、オデュッセウスたちが南イタリアのテメセーに寄港した時、酔って土地の娘を犯したため住民に石で打ち殺された。しかし、テメセーはその後災厄に見舞われるようになり、アリュバースという鬼に化したポリテースの霊を慰めるために神殿を造り、毎年もっとも美しい処女を生贄として差し出すようにという神託が降りる。彼らが神託に従うと、テメセーの災厄は止んだ。バレエは、この神託に従いエウカリスという娘が生贄として捧げられる場面から始まる。

筋書き：

【第1部】舞台は海と岩。アリュバースの霊のために立てられた寺院、墓。祭壇。

⁽³⁹⁾ Noverre, C. E., pp.63-65.

1. エウカリスは祭壇に連れてこられ、横たわり供犠者の剣の前に胸を開く。神官が剣をあげたその時、エウテューモスが現れ剣をもぎ取る。生贄にされていたのは彼の恋人だった。二人は抱き合う。彼は、身代わりの奴隷たちを神官にわたすが、神官に拒否される。彼は自分が身代わりになると祭壇に登るが、エウカリスがそうはさせない。エウカリスに再度剣が振り上げられたとき、彼は彼女を抱えテネセーの住民たちに挑戦する。

人々はエウカリスを捕まえようとするが、エウテューモスの力にはかなわない。彼は人々を打ち払い、アリュバースの墓で彼の霊を呼び出し決闘を申し出る。霊が姿を現す。エウカリスを残し、人々は恐れ四方に逃げる。凄まじい戦いはエウテューモスの勝利で終わる。人々は集まり、喜ぶ。霊が海に身を投げると寺院、墓、祭壇は破壊される。人々は、ペローナを奉る寺院へと勝利の行進をする。

【第2部】ペローナの寺院。

2. 兵士たちが勝利のトロフィーをもち王座の周りに整列する。ペローナは王座から下り、マルスとヘラクレスが従う。エウテューモスは跪き、ペローナから月桂樹の冠を受ける。ダンスが踊られる。
3. アムールが兵士の姿で現れる。アムール、ゼピュロスたちも連れてくる。アムールは、エウテューモスとエウカリスに愛の誓いをさせる。ダンスが踊られ、二人の幸福と、テネセーの生贄からの解放が祝われる。

この作品はいくつかの点において『海賊になったアムール』と酷似している。まずは「危機→戦い→ハッピーエンド」というその筋展開、そして「生贄の女性」という前半部の内容、短刀が振り下ろされる寸前に阻止されるという緊張感のつくり方も同じであり、後半で神々が登場するという点も同じである。

「主人公の危機的状況」「戦い」「ハッピーエンド」と展開してゆく場面はそれぞれ、「激しい情念」「タブロー」「踊り」というバレエ・ダクシオンが要求する要素を一通り提供する。この点、この筋展開が手軽にバレエに利用されるのはよく理解できる。またこの筋運びは、その後大衆劇場で人気を得るメロドラマと基本的に同じ構造をしている⁽⁴⁰⁾。メロドラマも縁日劇場における無言劇から発展してきた演劇ジャンルであり、この筋書きパターンは大衆演劇にルーツをもつものと理解できる。ただ前にも述べたように、こうした筋展開をもって劇的と判断できるかどうかは疑問である。このバレエについては、後期の作品としての成熟が見られるというよりも、マンネリ化の弊害を被っているという感が拭えない。

(8) 『アペレスとカンパスパー』(1774)⁽⁴¹⁾

登場人物：アレクサンダー大王、ヘフェイスチオン（王の士官）、アペレス（画家）、カンパスパー（王の愛人）、ロクサネー（大王の妻）⁽⁴²⁾

アペレスの生徒やモデルたち（アムール、ゼピュロス、グラティア、ファーマに変装す

⁽⁴⁰⁾ メロドラマの構造については、Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, 1995 (1976), pp.28-39. メロドラマ作品の最終場では「戦い」は常套的であったようである。Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, (Hampshire, 2008, the first edition 1966), p.66.

⁽⁴¹⁾ Noverre, C. E., pp.59-62.

⁽⁴²⁾ この役は後に省略されている。

る) ; 士官・護衛たち, 大王に仕える女たち

背景: アレクサンダー大王と宮廷画家アペレス, 大王の愛人カンパスペーに纏わる小話に基づく。
筋書き:

【第1部】舞台はアペレスのアトリエ

1. アペレスはアレクサンダーの来訪の知らせを受け準備をしている。大王を接待するため、彼の生徒たちはアムールやゼビュロスに、モデルの女たちはグラティアに変装している。アムール、グラティアは絵の具や鉛筆を整え、ゼビュロスは花を飾る。ファーマの一人が大王のために月桂樹の冠をつくっている。
2. 大王がヘフェイスチオン, お気に入りの女性たちを従えて登場。グラティアたちが大王の肖像画を見せる。大王は大変気に入る, 最愛のカンパスペーの肖像をアペレスに依頼する。大王が彼女のヴェールをとると, アペレスはその美貌に驚嘆する。アレクサンダーは彼の想像力を掻き立てるために, カンパスペーに様々なポーズ attitudes, 表情をとらせ, 彼女の豊潤な優雅さを披露する。さらに彼女の別の側面も見せようと, 大王は従者たちに歌と踊りを始めさせる。カンパスペーは, マケドニアの英雄の勝利と栄誉の「王冠のダンス」を踊る。踊りが終わり, 大王は退場しアペレスは仕事にかかる。
3. アペレスはモデルを観察し, さまざまなポーズ, 装いをさせ, 描いては捨てる。まずは槍, 兜, 盾を持たせてミネルヴァに, 次にゼビュロスたちを集めフロールに, さらに弓と矢を持たせてディアーナに, ついにはヴィーナスに仕立て周りにアムールたち, グラティアたちを配置する。ところが, 彼は鉛筆を捨て全員に出ていかせると, カンパスペーに告白する。彼女はこれを受け入れ, 彼は跪く。(部屋に忍び込んだロクサネーが二人を目撃し, 大王に告げる)⁽⁴³⁾。
4. 大王が戻ってきて愛し合う二人に驚き, 愛人の浮気と, 友人の裏切りに憤慨する。ヘフェイスチオンは大王をなだめる。しかし大王は自己の感情と戦い, 寛大にも二人を許す。二人は大王に跪く。

【第2部】アレクサンダー大王の宮殿の回廊

5. アペレスとカンパスペーの結婚式。そして祝賀パーティー。バレエは結婚した二人の幸福, 大王の満足, 人々の喜びとともに踊られる総ダンスで幕を閉じる。

この作品の第二場にも、「女性の姿態 attitude を多様に描き, それを踊りに発展させる」という展開がみられ, さらに第三場では, 画家が夢中になりカンパスペーにさまざまなポーズ attitude と装いをさせる。ノヴェールがこの同一のテーマを扱うのも三作目であり, なぜここまでノヴェールがこのテーマに執着していたのかという疑問がわくが, この時代, バレエは「パ」の構成から「アチチュード」の造形にその関心を移し, 「アチチュード」の概念自体がバレエにおいて新鮮なテーマだったということを考えると, 理解できることである⁽⁴⁴⁾。ちなみに, 当時バレエ用語の「アチチュード」とは, まさにこの作品でアペレスが試みたような「身体部位のポジションによって造形された姿態」を意味していたのである⁽⁴⁵⁾。

さて, この作品で多様な「アチチュード」を見せるカンパスペーは, 画家のモデルとし

(43) カッコ内は, パリ公演におけるグリムの評にはあるが, Noverre, C. E. によって編集された台本にはなく, 後に削られた部分であると考えられる。Grimm, p.356.

(44) 譲原晶子『踊る身体のディスクール』, 春秋社, 2007, p.174.

(45) マグリは「アチチュード」について「腕, 脚, 頭, 目によって統合されたポーズ」と定義し, 「そこに個人の感情の状態が表現される」と述べている。Magri, *Theoretical and practical treatises on dancing*, Boston, Massachusetts, 1905, p.96.

てポーズをとる。「女性が多様なポーズをとる」ための状況として、二つの先行作品よりもずっと明快で説得力がある。ノヴェールはこの作品で「絵画そのもの」を作品の題材としている。この選択は、「タブロー」をシニフィアンからシニフィエに置き換えるという仕掛けである。グリムは、画家のモデルを次々と変装させ画面を構成していくシーンについて、「アルパーニの絵に匹敵する一連のタブロー」⁽⁴⁶⁾と評している。モデルの周囲を彩るアムールやグラティアたちも万全に準備され、タブロー全体の構成を形作る。従来の作品のように神々や精霊がそれとして登場するのではなく、神々の衣装を着て変装した人として登場するのである。

筋書きは「愛人を画家にとられた大王が、寛大にも二人を許して結婚させる」というものである。第四場で大王の心的葛藤がみられるが、ドラマティックというほどではない。ノヴェールは、この作品のドラマ的インパクトに欠けるという点に拘り、一度は「第一部の終わりでアペレスは足枷をされ、第二部で許される」というように筋の変更を試みたという⁽⁴⁷⁾。しかし、この作品の中核はそのドラマ性よりも、やはりカンパスペー中心におくタブローにあるはずだ。ここに「タブロー」と「ドラマ的インパクト」というアクションに関わる二つの要素が、ノヴェールのなかで競合しているのが読み取れる。また、後期作品では幕物パレエに力を入れていたノヴェールであるが、前半でドラマが終了し、後半が結婚パーティーの踊りのシーンになるという二幕構成では竜頭蛇尾であるため、パリでの公演中に二幕から一幕構成に変更し、カンパスペーを妬む役であったロクサネーを削除するという変更も行われた⁽⁴⁸⁾。

同一の主題を扱う三作のなかで、『アペレスとカンパスペー』は、タブローとしての主題が筋書きのなにも最も自然な形で組み込まれているという点で、すなわち「筋書き」と「タブロー」が調和をみているという点で、最も成熟した作品であると言える。ノヴェールは「ドラマ的インパクト」「幕構成」ということにも拘っていたのだが、最終的にこれらを捨てたのは正しい選択であったのではないだろうか。

(9) 『ガラテーの気紛れ』のパリにおける改訂版 (1776)

改訂版では、登場する男の羊飼いは二人ではなく一人になる。筋書きは、ガラテーが「ライヴァルより先回りして贈り物を手に入れるがまた捨てる」ところまでは元のものと同じであるが、しかしそこで話は終わらない。「羊飼いを助けるためにアムールが登場する。ガラテーはアムールの弓矢に興味をもち、いじらせてもらうのだが、矢で刺して怪我してしまう。すると、彼女の気紛れは消える。羊飼いが彼女に跪き、アムールが二人を結び付ける。楽しい祭りが羊飼いの勝利を祝う」⁽⁴⁹⁾。

アムールの導入によって、作品にはより完結した物語が与えられている。しかし、それは「気紛れな羊飼いが、神の力で改心し、恋のハッピーエンドを迎える」という陳腐な話である。「気紛れな羊飼い」というテーマは、例えばルソーの『森の占い師』(1752)が

⁽⁴⁶⁾ Grimm, pp.356-357.

⁽⁴⁷⁾ Guest, *The Ballet of the Enlightenment*, p.95

⁽⁴⁸⁾ ウィーン初演時は全2幕であったが、Noverre, C. E.によって編集された台本では1幕5場となっている。

⁽⁴⁹⁾ より詳細な筋書きはGuest, *The Ballet of the Enlightenment*, p.99を参照。

有名であるし、またこの筋立てはG.ヴェストリスのバレエパントマイム『花に隠れたアムール』とほとんど同じである⁽⁵⁰⁾。また、この変更によって明確な筋展開も与えられたことになるが、ここでもやはり紋切り型に嵌めこまれてしまっている。「神が問題を解決しハッピーエンドに至る」という筋書きは『海賊になったアムール』と同じであり、①の筋展開と基本的に同型なのである。明確で完結した筋書きを得た代償として、この改訂版はもはや「真面目なジャンル」とは言えなくなっている。(この変更をノヴェールが進んで行ったのか、パリの観客の好みに合わせるためにやむを得ず行ったのかについてはここでは議論できない)。それでもこの作品は「このパントマイムの……イメージがいかにか古臭かろうと、その実演において非常に快い効果をあげた。」⁽⁵¹⁾と評されている。筋書きが古臭さくとも、「アクション」の表現を伴う実演の素晴らしさがこれまでの作品には見られなかったものとして評価されているのである。

5. ノヴェールの作品におけるドラマ性

以上の考察から以下のことをまとめることができる。

ノヴェールはそのバレエ作品において「タブローを描く」ということに大きな力点を置いている。彼が繰り返し使用したタブローの題材には、「戦い」「群衆」あるいは「壮大なスペクタクル」(上記①の作品)、「女性の姿態」あるいは「色気」「愛」(②の作品)、「個人の感情やりとり」(③の作品)をあげることができる。①ではとくに大人数による画面構成が工夫され、②ではダンサーのアチチュードが造形され、③では個人の感情、情念の表現が目指されている。

その一方で、ノヴェールには筋書きをドラマティックなものに仕立てようという志向は強いとは言えない。「筋展開」という点をみると、本論文で取り上げた作品九作のうち五作は、「提示部→戦い→ハッピーエンド」という特定の形式にパターン化されていた。この形式では、劇としての構成が与えられるとともに、三部の構成に対応して「ドラマ的要素→群衆のタブロー→祝祭的踊り」というバレエ・ダクシオンが要求する構成の要素を満たしている。演劇的場面によく使われるのが「短刀」や「足枷」である。しかしここで、「短刀」や「足枷」を伴う危機的状況が設定されていれば「ドラマ的」なのか、危機的状況が提示され、解決され話が完結するという「筋展開」がドラマとして、さらには舞踊のドラマとして好ましいのか、という疑問が浮かびあがる。こうした定型に嵌められていない作品では、個々の作品の物語の内容に即した構成が与えられていた。とくに群舞を使わず個人を中心にタブローを描こうとする③の作品において、ノヴェールが新たな実験を試みていたことが窺われる。

後期の作品において、定型の筋展開に嵌められた『エウテューモスとエウカリス』や『ガラテーの気紛れ(改訂版)』にマンネリ感が拭えないのに対して、これを放棄した『ア

⁽⁵⁰⁾ Vestris, G. *L'Amour caché sous des fleurs*, ballet pantomime sur differens airs connus, Paris, 1758. この作品は、コメディ・フランセーズで1758年に初演された。その筋書きは「恋する女羊飼いにつれなくされた羊飼いがアモール像に祈りを捧げる。ブーケに身を隠したアモールが女羊飼いを薔薇の棘で刺すと、彼女は恋に目覚め二人は結ばれる」というもの。「バレエパントマイム」であるが、音楽は歌詞付きである。

⁽⁵¹⁾ Grimm, p.384.

ペレスとカンパスペー』には劇作品としての成熟性を見た。そこでは、作品における視覚的な表現モチーフに対して筋書きによる自然な状況設定が与えられていた。ノヴェールにとってバレエ作品は、シンメトリカルな構成ではなく「自然なタブロー」であり、パではなく「アチチュード」であった。『アペレスとカンパスペー』では、まさにこの「タブロー」と「アチチュード」で語るための筋書きが選択されており、これらがバレエ・ダクシオンへと統合されている。この意味で、『アペレスとカンパスペー』こそノヴェールの作品理念を体現した傑作といえるのではないか。

舞踊作品にとってドラマ的な筋立てとはどのような筋立てをいうのかという、冒頭に掲げた根本問題に戻ってきたことになる。問題となるのは、文学作品としてのドラマ性ではなく、視覚表現としてのドラマ性である。ノヴェールの作品における「ドラマ性」について掘り下げていくには、さらに彼の悲劇作品を検討しなければならない。

〔抄 録〕

ノヴェール J. G. Noverre (1727-1810) はバレエ・ダクシオン ballet d'action の最も重要な創始者のひとりとしてバレエ史にその名を刻んでいる。彼はその著『舞踊とバレエについての書簡』のなかで、とくに「題材」「筋の展開（ドラマ性）」「情念」「タブロー」という観点からこのジャンルの理念について語っている。本論文では、ノヴェールが実際の作品においてこれらの理念にどのように取り組んでいるかを、彼の作品の台本を分析することで具体的に検討した。ここで浮彫りとなるのが、文学的な意味での「ドラマ性」と視覚表現としての「タブロー」の相克である。ノヴェールは概して「タブロー」の構成に力点をおいていた。全体の作品構成に関しては、タブローや踊りの場面をつくることを念頭に、特定の型に嵌めた作品が多かったが、ドラマの内容を主体に展開を試みる作品も少数見られた。視覚媒体で語るドラマの在り方が追求されていたのである。そうしたなかで、「絵画そのもの」を筋書きのテーマとし、「アチチュード」という彼の主要表現モチーフを自然な形で生かした『アペレスとカンパスペー』は、彼の作品理念の結晶ということができよう。