

ジャン＝ジョルジュ・ノヴェール 『舞踊とバレエについての手紙』

— 増補改訂版の考察 —

森 立 子

ジャン＝ジョルジュ・ノヴェールの『舞踊とバレエについての手紙』は、18世紀バレエ改革期の代表的舞踊理論書として知られている。1760年に出版された同書の初版については研究の蓄積が徐々に進んでいるが、これに比して、後に出版された改訂版についての個別研究は数少ない。しかし、特に19世紀に入ってから出版された増補改訂版においては、単なる部分的な改訂にとどまらず、大幅に増補する形での改訂が行われている。しかもこの増補部分には、初版では論じられていない内容も含まれている。こういった状況をふまえ、本論ではこの増補部分を検討の対象とし、その内容を4つのカテゴリーに分類して提示した。すなわち、1. 18世紀末～19世紀初頭のバレエ上演に関する補足的情報、2. バレエ・パントミム創作に際しての具体的提言、3. 同時代のダンサー、メートル・ド・バレエに対する評価、4. 初版で表明した見解の修正、に関する情報が増補部分に含まれていることを指摘し、それぞれの点についてノヴェールがどのような議論を展開しているのかを示した。

これらの情報は、ノヴェールの長年の体験と研究を反映したものとなっている。それゆえ、彼の思想の「全体像」について理解するには、初版に含まれていない増補部分の記述を包括的に検討する必要があると考えられる。

キーワード：ノヴェール、舞踊史、舞踊理論

I. はじめに

ジャン＝ジョルジュ・ノヴェールの『舞踊とバレエについての手紙』（以下『手紙』）は、18世紀バレエ改革期の代表的舞踊理論書として知られている。こういった『手紙』の歴史的な位置づけは、同書の初版が1760年に出版されていること、初版の出版直後から大きな反響を呼び種々の言及の対象となったこと、また初版を構成する15の手紙すべてが後の版にも含まれていること（これはすなわち、ノヴェールの立場が初版の時点から晩年に至るまで基本的には不変であったことを意味する）、という三点に鑑みて妥当なものであると言える。

しかしながらここでは、初版の出版以降にも、ノヴェールの存命中に数回にわたって『手紙』の改訂版が出版されているという点に注目してみたい。特に、19世紀に入ってから出版された増補改訂版では、単なる部分的な改訂にとどまらず、大幅に増補する形での改訂が行われている。そしてこの増補部分には、初版では論じられていない内容も含まれているのである¹⁾。

そこで本論ではこの「増補部分」を検討の対象とし、その歴史的なコンテクストにも留意しながら考察することを課題とする。

II. 『手紙』の様々な版と、本論における考察対象

先述のとおり、『手紙』は初版の出版直後から大きな話題を呼び、ノヴェール自身の言葉によれば、「大変な勢いで買われた」²⁾という。

実際、1760年からノヴェールの没する1810年までの間に、『手紙』は幾度にもわたり版を重ねている。しかも、フランス語版だけでなく、少なくとも三か国語（ドイツ語、英語、イタリア語）による翻訳版も出版されている³⁾。これらの翻訳版は本論の考察対象には含めていないが、『手紙』が欧州各地で受容されたことを示す根拠の一つとして、ここでその存在に言及しておきたい。

一方、初版以降のフランス語版については、4つの版が存在している。以下、出版年代順に、これらの各版についての基本的情報を記す。

① ヴィーン版 (1767年)

初版出版の7年後、ヴィーンでフランス語版の『手紙』が出版されている。この版の内容は、初版（シュトゥットガルト版⁴⁾）と同様で、ヴェルテンベルク公カール・オイゲンへの献辞と、15通の手紙の形式で書かれた文章とで構成されている。ただしページ割りが初版とは異なっているため、初版が全484頁であるのに対し、このヴィーン版は全444頁となっている。

『手紙』がなぜこの年にヴィーンで出版されたのか。その理由は、ノヴェールの足取りから推測可能である。というのも、彼は1760年3月よりヴェルテンベルク公カール・オイゲン公の宮廷付きメートル・ド・パレエの任に就いていたのだが、1767年1月にその任期が切れ、同年秋からヴィーンのアプスブルク家付き舞踊教師および宮廷劇場メートル・ド・パレエに就任しているのである。つまり『手紙』のヴィーン版は、ノヴェールのヴィーンでのポスト着任を機に出版されたと推測することが出来る。

② 第2版 (1783年)

1782年から1783年にかけて、ロンドンで『手紙』の英訳版が出版されているのだが⁵⁾、ちょうどこれと重なる時期に、パリとロンドンで『手紙』の第2版も出版されている。この第2版の出版理由について、ノヴェールはその序文で次のように述べている。

[パリ・] オペラ座が1760年以前にどのようなであったか、またそれが今日どのようなかを考えれば、私の『手紙』が生み出した効果を認めないことは難しいだろう。この著作はイタリア語、ドイツ語、英語に翻訳されており、またフランス語版は大変な勢いで買われてしまっていて、もはや一冊も手にすることが出来ない。こういったことを考え、私は新たな版を作らせることに決めたのだ⁶⁾。

ここで言及されている1760年という年は、言うまでもなく『手紙』初版の出版年である。つまりノヴェールは、この著作の出版が、ヨーロッパにおけるパレエの中心地たるパリ・オペラ座の変化を促したと述べ、これにより『手紙』の重要性を指摘しているのである。そしてその上で、この著作の受容にふれ、特にフランス語版については入手困難な状況に至っているという点を強調することによって、第2版の出版を正当化している。

この第2版の内容は基本的に初版と同様のものとなっており、全部で15の手紙によって構成されている。初版と異なっているのは、本文に先立って、パリ大臣アムロ氏への献辞、および新たに書かれた序文が置かれているという点と、本文に主に表現上の配慮による（従って内容の根本的な変更を伴わない）修正が加えられているという点である⁷⁾。

③ サンクト＝ペテルブルク版 (1803～1804年)

ノヴェールは1794年以降、メートル・ド・パレエとしての活動から完全に引退し、サン＝ジェルマン＝アン＝レの地で隠居生活に入っている。とは言え、1810年に没するまでの間にも『手紙』の改訂作業は継続的に行っており、実際、二度にわたって『手紙』の新版が出版されている。

まず、1803年から1804年にかけて、サンクト＝ペテルブルクでフランス語による増補改訂版が出版されている。この版は全4巻から成るもので、初版および第2版と比較して、大幅な増補改訂が施されている。またタイトルも『舞踊、パレエ、諸芸術についての手紙 *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts*』と変更されている。

各巻の内容は以下のとおりである。

第1巻 (1803年) は初版に含まれている15の手紙が再録されている。

第2巻 (1803年) は、初版には含まれていない20の手紙が収録されている。うち第1の手紙は、ヴォルテール宛の手紙 (1763年9月1日付) と、この手紙に対するヴォルテールの返信 (1763年10月11日付) になっている。

第3巻 (1804年) は、ノヴェールがすでに1781年に発表、出版していた『オペラ座の新しい劇場の構造に関する所見 *Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*』の再録⁸⁾と、彼の自作パレエ15作品の筋書きとで構成されている。

第4巻 (1804年) は、冒頭に「音楽についてのある文芸家の質問」という文章が置かれており、これに続き、第1から第18の手紙が掲載されている（うち第1から第7の手紙までは、冒頭の「質問」への返答の形になっている）。またこれらに加えて、国家の祭典に関する5つの手紙、および彼の自作パレエ8作品の筋書きも掲載されている。

これら4巻から成るサンクト＝ペテルブルク版が、なぜこの時期にこの地で出版されたのかについては、

ひとえにノヴェールの弟子の一人シャルル・ル・ピックの貢献に依るところが大きい。この出版に至る詳しい経緯については、第Ⅲ章でル・ピックについて論じる際に言及する。

④ パリ、デン・ハーグ版（1807年）

サンクト＝ペテルブルク版の出版後さらに、パリとデン・ハーグでも『手紙』の改訂版が出版されている。この版は基本的にサンクト＝ペテルブルク版を再編したものであり、全2巻にまとめられている。タイトルにも再び変更が加えられ、『模倣芸術一般について、特に舞踊についての手紙 *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*』となっている。

各巻の内容は以下のとおりである。

第1巻には、すでに英訳版（1782～83年）やサンクト＝ペテルブルク版にも掲載されていた私信4通、すなわち、ノヴェールからヴォルテールへの手紙（1763年9月1日付）、ヴォルテールからノヴェールへの手紙（1763年10月11日付）、ヴォルテールからノヴェールへの手紙（1764年4月26日付）、ヴォルテールからノヴェールへの手紙（1772年4月4日付）と、他の版には含まれていないアベ・ド・ヴォワズノン⁹⁾からノヴェールへの手紙（1760年2月10日付）が冒頭に置かれている。そしてこれに続き、30の手紙（初版の第1から第13の手紙を含む）が掲載されている。

第2巻は（初版の第14、第15の手紙、ギャリックについてのヴォルテールへの手紙¹⁰⁾、「あるオペラ劇場の構造に関する所見」、国家の祭典に関する5つの手紙を含む）24の手紙、および自作バレエ10作品の筋書きが収録されている。

なお、これまでの版と異なり、パリ、デン・ハーグ版ではそれぞれの手紙に、その内容を示す短いタイトルが新たに付されている。

さて、本論が目指しているのは、『手紙』の初版には含まれていない「増補部分」の考察を通じ、舞踊史研究の領域に新たな知見をもたらすことである。そのため、この「増補部分」（ここには、舞踊以外の諸芸術について論じる文章も含まれている）の中から舞踊について論じた部分を抽出した上で、詳細に検討する作業が必要となる。その際、本論ではこの抽出作業を新たに行うのではなく、1952年に出版されたフェルナンド・ディヴォワール編集による『手紙』¹¹⁾に依拠し

て考察対象を決定した。すなわち、ディヴォワール版に含まれているすべての手紙が、本論での考察対象となっている。なお、このディヴォワール編集版はノヴェール存命中に出版された『手紙』の各版（上記①、②、③、④）を含むものであるが、サンクト＝ペテルブルク版およびパリ、デン・ハーグ版の「増補部分」については、舞踊に関するテーマを扱う手紙のみが選ばれて掲載されている¹²⁾。

Ⅲ. 「増補部分」の内容

サンクト＝ペテルブルク版以降に追加された「増補部分」には、初版および第2版には記されていない新たな情報が少なからず加えられている。それらの情報を本論の限られた紙幅の中で網羅的に扱うことは不可能であるため、ここでは、ノヴェールの時代の「バレエ」の実態に関する情報を含む3点（1～3）、および初版から後の版にかけてのノヴェールの思考の変化を示す1点（4）について論じることとする。

1. 18世紀末～19世紀初頭のバレエ上演に関する補足的情報

「増補部分」の中には、ノヴェールの時代にバレエがどのような形で上演されていたのか（あるいは上演されるべきなのか）について、ノヴェール自身が具体的な数字を挙げて言及している箇所が複数認められる。例えば、サンクト＝ペテルブルク版第2巻第15の手紙においてノヴェールは、劇場の広さに応じて群舞を構成するダンサーの数が決められるべきであるとした上で、次のように指摘している。

最も広い劇場に十分であるだけでなく、オペラやバレエ・アン・アクション¹³⁾に付けられたディヴェルティスマンのほとんど常にシンメトリックなデザインにも十分であるような群舞を形成するのは、24人のフィギュラン figurants と8人のコリフェ Coryphées である¹⁴⁾。

どれほど広い劇場であっても、また多数のダンサーをシンメトリックに配することを求めるディヴェルティスマンであっても、フィギュランとコリフェを合わせて32名のダンサーを描えれば舞台を構成するのに十分であるという。この一節からは、当時の群舞の規模感

を読み取ることが出来る。

ちなみにフィギュラン、コリフェはそれぞれバレエ団内¹⁵⁾におけるダンサーの階級を示す用語で、フィギュラン（女性はフィギュラント）が一番下の階級の群舞ダンサー、コリフェはその一つ上の階級のダンサーを指す。うち、後者のコリフェの役割については、ノヴェール自身がサンクト＝ペテルブルク版第2巻第16の手紙で、より詳しい説明を加えている。

コリフェは、コール・ド・バレエの先頭に立つ人たちのことである。（中略）彼らは列を決め、デザインを示す。彼らの長所は敏捷で正確な演技である。彼らはその後ろにいるフィギュラン、フィギュラントたちを従わせ、全ての動きを真似させる¹⁶⁾。

またノヴェールは、パリ・オペラ座の群舞の数と性差について興味深い指摘を行っている。彼によれば、「オペラ座のコール・ド・バレエの数は、間違いなくあらゆる劇場の中で最も多い。そして、男性のフィギュランの方が、女性のフィギュラントよりも、才能においても知性においても優れている」¹⁷⁾というのである。ロマンティック・バレエの時代——それはバレエにおいて女性ダンサーが優位に立つ時代である——がその数十年後に到来することになるこの時点において、ノヴェールがむしろ男性ダンサーの方を高く評価しているという点は注目に値する。

2. バレエ・パントミム¹⁸⁾創作に際しての具体的提言

『手紙』の初版および第2版において展開された議論の中でも、とりわけノヴェールが力点を置いて論じていたのが、バレエ・パントミム（バレエ・アン・アクション）創作の美学である。新たな時代にふさわしいバレエとして、ノヴェールは『手紙』の初版の中でバレエ・パントミムを提唱し、大きな反響を呼んだわけだが、後に出版された増補改訂版には、その創作に関するより具体的、実践的ないくつかの提言が現れる。例えば、バレエ・パントミム一作品に登場する主要な役どころの数に関して、ノヴェールは次のように述べている。

不必要なものを削りながら、メートル・ド・バレエは詩の主題が要求する主要登場人物の数を決めるこ

とになる。もしこの数が4人を超えるようであれば、この芸術が採用できない計画、非常に不完全にしか描けない計画を完全に放棄するのが賢明だろう。バレエ・パントミムの中で役者の数が多ければ多いほど、理解しにくくなり、筋立ても不明瞭になり、主題も分からなくなるからだ¹⁹⁾。

バレエ・パントミムの主題を明確に提示し、その劇的展開を円滑なものにするためには、劇にとって「不必要なもの」を削ると同時に、主要な登場人物の数も一定数、すなわち4人までに制限する必要があるというのである。

またこれに関連して、バレエ・パントミムの作品の規模が必要以上に膨れ上がることを避けるように勧める記述も認められる。サンクト＝ペテルブルク版第2巻第15の手紙においてノヴェールは、自らのかつての創作体験について語りつつ、作品規模への配慮について言及している。彼によれば、1751年にリヨンで初演した《パリスの審判》は、2幕仕立てにするのに適した主題だったのだが、自分が創作する際には3幕仕立てにして、その最後の幕をディヴェルティスマン²⁰⁾にしたという。この上演自体は成功を収めたが、彼にとっては不満の残るものとなった。と言うのも、ディヴェルティスマンを独立した最終幕とすることで作品が必要以上に長くなり、それまでの劇の展開の中で観客に与えられた強い印象が弱められてしまうものになっていたからだ。

私は量よりも質を重んじていたし、バレエ・アン・アクションにおける長さは受けた印象を消してしまうと強く確信していたので、ディヴェルティスマンを第2幕の最後に組み込まなかったことをとても後悔した。長さを短縮していれば、筋立てや表現が灯した熱っぽさを消すこともなかっただろうし、観客が鮮烈な印象を感じてもすぐにそれを弱めてしまうようなこともなかっただろう²¹⁾。

また、「増補部分」にはさらに、フィギュランの階級に属する群舞ダンサーの質と、これを踏まえての創作上の配慮について触れた文章も含まれている。ここには当時のバレエ創作の現実的側面が浮かび上がっており、非常に興味深い。この問題に関する一連の記述において、ノヴェールはまず、フィギュランについて、上位のダンサーと比較しつつ容赦のない評価を下して

いる。

もし一つのパレエ作品がブルミエ・ダンスールとブルミエール・ダンスーズ²²⁾だけで踊られるのであれば、その上演は完璧なものとなるだろうし、振付家はパヤタン²³⁾の混合による高難度の振りに没頭することも出来るだろう。しかし、ブルミエ・シュジェ²⁴⁾の能力とフィギュランのそれとの間には大きな差が存在する。また前者の競争心と後者の呑気さとは、はっきりと区別されるものである²⁵⁾。

だが、たとえ群舞のダンサーたちが能力不足で向上心にも欠けているとしても、実際に作品を創作するとなれば、当然ながら彼らを舞台上に上げないわけにはいかない。そのためノヴェールは、妥協的ではあるが同時に現実的でもある解決策を提示する。すなわち、「最も能力のない者」に合わせて、振付を行うべきであるとするのである。

部分においても全体においても、観客がまだ享受したことの無い効果をもたらすパレエを創作することに成功するために、メートル・ド・パレエの振付は、彼が雇わざるを得ない人々の才能の凡庸さに従属しなければならないだろう。メートルは、最も能力のない者のために仕事をせねばならず、彼らの能力の程度、彼らの無力さに合わせてパを作らなければならない。そうすれば全てが忠実に演じられ、全てが等しいペースで進むだろう。また全てが、完璧な協調と安定した演技から生まれる興味深いタブローを提示することだろう²⁶⁾。

「彼が雇わざるを得ない人々の才能の凡庸さ」とはいかにもノヴェールらしい皮肉のきいた表現であるのだが、ともあれ作品を破綻のない形で上演するために、その「凡庸さ」に合わせて振付を考えるというのは極めて実践的な提言ともいえる。しかもノヴェールは、「凡庸さ」に合わせて振付をするというのは、具体的にはどのような配慮をすることなのかという点について、さらに持論を展開している。

フィギュランは、全ての動きを強くはっきりと発音しなければならない。彼らの動きは唐突に、一筆で示されなければならない。様々な態度は快活さとエネルギーをもって描かれなければならない。パレエ

は、細密画のようにではなく、力強い筆致で大づかみに描かれるべきである。完璧さ、パの緻密さ、タンのしなやかさ、練習と器用さによって困難であることを隠された大胆さ。これら全ての資質は、ブルミエ・シュジェに属するものであり、型にはまった才能しか持ち合わせない者には実行することが出来ない²⁷⁾。

フィギュラン、すなわち群舞のダンサーたちは、主役級のダンサーたちのように細部まで計算された複雑な技を正確にかつしなやかに演じることは出来ない。であるならば、彼らの振付を考える際には一人一人の細かい技に拘泥するのではなく、むしろ全体としてははっきりとした印象が醸し出されるような、「群」としての動きを構成することを考えなければならないというのが、経験に基づいたノヴェールの主張なのである。

3. 同時代のダンサー、メートル・ド・パレエに対する評価

ノヴェールは、ヨーロッパ各地で様々なダンサーやメートル・ド・パレエと接する機会を得ていたが、彼らのことをどのように評価していたのだろうか。『手紙』にはこの点に触れた記述があり、これらもまた貴重な歴史的証言の一つとなっている。

すでに『手紙』の初版においても、9名（男性5名、女性4名）²⁸⁾のダンサー、メートル・ド・パレエがノヴェールの評する対象として登場する。その名を列記すると、ガエタン・ヴェストリス（1729～1808）、ルイ・デュプレ（ca.1690～1774）、ダヴィッド・デュムラン（生没年不詳）、フォッサン（アントニオ・リナルディ、通称フォッサン、ca.1715～1759以降）、ジャン＝バルテルミ・ラニ（1718～1786）、マリ＝アンヌ・ド・キュピ・ド・カマルゴ（1710～1770）、マリ・サレ（ca.1707～1756）、フランソワーズ・ブレヴォ（ca.1680～1741）、ルイーズ＝マドレーヌ・ラニ（1733～1777）と、いずれも当時を代表するダンサー、メートル・ド・パレエたちであることが分かる。

だがその後に出版された増補改訂版においては、さらに多くの人物が言及の対象となっている。それはバリ、デン・ハーグ版の中で「オペラ座のメートル・ド・パレエたちについて」、「その他の振付家たちについて」、「現在のオペラ座の女性ダンサーたちについて」、「現在のオペラ座の男性ダンサーたちについて」とい

うタイトルが付けられることになる4つの手紙が、増補改訂の際に加えられたという事情に依るところが大きい。いずれにしても、今回考察の対象とした「増補部分」の中で何らかの実質的な言及がなされているダンサー、メートル・ド・バレエの数は、男性27名、女性31名、計58名となっており、初版よりも格段に増えていることが分かる。またその中には、すでに名声を確立した者だけでなく、無名のまま歴史から名を消した者たちも含まれている。

本論において「増補部分」に現れたこれら人物評のすべてを検討することは本論の目的から逸脱するため控えざるを得ないが、ここでは特に注目すべき二人の人物に関するノヴェールの記述を検討しておきたい。

3-1. ル・ピック

そのうちの一人は、シャルル・ル・ピック（1744～1806）である。ル・ピックはシュトゥットガルトでノヴェールに師事して以来、ノヴェールの忠実な弟子としてヨーロッパ各地、またロシアで活動した人物である。ノヴェールがシュトゥットガルトで働いていたのは1760年から1767年までであり、この間にル・ピックがノヴェールと出会っているため、当然ながら1760年に出版された『手紙』の初版にル・ピックに関する記述は含まれていない。

一方、「増補部分」に現れるル・ピックに関する記述は、いずれも彼を高く評するものとなっている。例えば、サンクト＝ペテルブルク版第2巻第15の手紙ではル・ピックがプロテウス——あらゆるものに変身する能力を持つギリシア神話の神——になぞらえられ、称えられている。

ル・ピック——この舞踊のプロテウス——は、全てのジャンルを結び付けていた。彼が自分の全ての動きにこめた能力、柔らかさ、調和は、彼に天上の雰囲気を与えていた²⁹⁾。

また、同版第4巻第15の手紙には、ノヴェールが1776年にパリに拠点を移した際に、彼を追ってル・ピックがパリに来たことを記した文章がある。この文章からは、ノヴェールの口添えでル・ピックがパリでのデビューを果たしたという事実を確認することが出来るのだが、それと同時に、ノヴェールがル・ピックのダンサーとしての資質を非常に高く買っていたことも読

みとれる。

彼「ル・ピック」はひとたびナポリを離れ、パリにいる私に会いに来た。そしてそこで私は彼をデビューさせた。彼の身体の美しいプロポーション、顔つきの高貴さ、彼の動きの魅惑的な調和、踊りの緻密な仕上がり——それは常に容易に演じられており、また肉体の努力も絶えず優美さによって隠されているため、なお一層驚くべきものとなっている。こういった多くの完璧な要素が組み合わさって、彼は宮廷でも「パリの」町でも最も輝かしい成功を収めた³⁰⁾。

ところで、先に『手紙』の様々な版について記述した際に、サンクト＝ペテルブルク版の出版にル・ピックが大きく関与していたことを指摘した。ル・ピックはロシア皇帝の招きを受け、1786年以降サンクト＝ペテルブルクでダンサー、次いでメートル・ド・バレエとして活動しており、この時に、自らの師であるノヴェールの著作を出版すべく尽力したとされている。その経緯の詳細が『手紙』の「増補部分」に記されているのである。ノヴェールによれば、サンクト＝ペテルブルク版出版の最初のきっかけは、ル・ピックによるノヴェール作品の再演であったという。

その年の初めに、彼「ル・ピック」は私に手紙をくれた。彼は、新しい壮麗な劇場のこけら落としの際に、私の《メデ [とイアソン]》というバレエを再演したところで、そのプログラムをアレクサンドル1世に献呈したとのことだった。また皇帝はこの上演をお気に召したという。皇帝の趣味は、周囲のあらゆるものを打つ強烈な一撃である³¹⁾。

この文中に「新しい壮麗な劇場のこけら落とし」とあるが、これがどの劇場を指すのかは現時点では不明である³²⁾。

だがいずれにしても《メデ [とイアソン]》の再演とこれに対する皇帝の好意的な反応、という状況を利用する形で、ル・ピックは師ノヴェールの著作を皇帝に献呈するべく働きかけることとなる。そしてこの働きかけは大いに功を奏するのである。皇帝は著作の献呈に応じただけでなく、サンクト＝ペテルブルクでの『手紙』の出版を認め、しかも自らが資金援助することをも約束したのだった。こうして1803年から翌年に

かけて、サンクト＝ペテルブルクの地で『手紙』増補改訂版の出版が実現することとなった。

ル・ピックはこの状況を利用し、私の著作を献呈することを許していただけるかを皇帝に聞いてもらうように計らった。皇帝陛下はこの敬意を受けることを承諾されただけでなく、その気前の良さ、寛大さの結果として、印刷費を自分の財産から支払うことを命じられた³³⁾。

3-2. カマルゴ

マリ＝アンヌ・ド・キュピ・ド・カマルゴは18世紀の代表的女性ダンサーの一人として歴史に名を残している。当時の舞踊界では、カマルゴとマリ・サレという二人の女性ダンサーがその人気を二分しており、優雅で表現的な資質を持ったマリ・サレに対し、カマルゴは高度な技術に支えられた軽やかな足さばきで観客を魅了していた。

マリ・サレについては、『手紙』の初版出版以前にノヴェールの主張を先取りするような試みを行っていたこともあり³⁴⁾、『手紙』初版にもサレを高く評価する文章が認められる³⁵⁾。一方、カマルゴについては、確かに『手紙』初版にも彼女への言及はあるものの、断片的な情報のレベルに留まっている。それゆえ、ここでは「増補部分」に加えられたカマルゴに関する記述に着目してみたい。

「増補部分」の中には、カマルゴの師弟関係や、彼女の特質に関して述べた文章が複数見いだされる。例えば、サンクト＝ペテルブルク版第4巻第14の手紙には、彼女が師事したダンサーたちの名が明らかにされている。

カマルゴ嬢はしばらく彼女〔プレヴォ〕³⁶⁾の弟子だったが、すぐにライヴァルになった。このダンサー〔カマルゴ〕は1734年にオペラ座を去ったが、自らの芸術に情熱を傾けていた彼女は、1740年に復帰し、1751年に最終的に引退した。この教師〔プレヴォ〕と生徒の間には決して平和は無かった。カマルゴはその後、ペクールとブロンディ³⁷⁾のレッスンを受けた³⁸⁾。

またノヴェールは、カマルゴのダンサーとしての資質についても記している。先に、カマルゴが技術に裏付

けられた軽やかさで人気を博していたことについて述べたが、ノヴェールはこの点に触れるだけでなく、軽やかな演技を生み出す彼女の身体的特徴と、また一方で彼女に欠けている要素についても論じている。

私はカマルゴ嬢が踊るのを見た。何人かの著者が、彼女が恩寵を与えられている、としたのは間違いだ。恩寵を得るために必要なものすべてを、自然は彼女に与えることを拒んだ。彼女は美しいわけでもなく、背も高くなく、体つきも恵まれていなかった。しかし彼女の踊りは生き生きとしており、軽やかで、陽気さと輝きに満ちていた。(中略)彼女はテンポの速い音楽でしか踊らなかった。そして、優美さを発揮できるのは、このような急速な動きにおいては無いのだ。しかしその代わりに、自由自在さ、敏捷さ、陽気さがそこにはあった³⁹⁾。

この一節では、カマルゴが、容貌も含めあらゆる身体的条件に恵まれていなかったことが指摘されている。ところで、カマルゴを描いた絵画として今日でもしばしば引き合いに出されるのが、ニコラ・ランクレによる「踊るカマルゴ」(ca.1730)である(【図版1、図版2】)。ここでは、リボンと花飾りで装飾された白地の衣装——くるぶしが見える丈のスカートは、彼女の足さばきをみせるための工夫であったという——を身に着け、男性ダンサーとバ・ド・ドゥを踊っているカマルゴが描かれているのだが、先に示した彼女の身体的条件に関するノヴェールのいささか手厳しい指摘と比較してみると、やや異なった印象を与える描かれ方となっていることが分かる。もっとも、絵画における表現は、現実の単なる模写とは別次元で展開されるものであるから、こういった差異が生じることは当然であるとも言える。しかし、歴史的資料の一つとして絵画を扱う際には、この「差異」に十分留意する必要がある。

さて上の引用文の中で、カマルゴが軽やかで陽気なジャンルを得意としていたことが記されているが、ノヴェールによれば、それはカマルゴが自身の欠点を隠すために戦略的に選んだものであったという。

カマルゴ嬢には才気があり、彼女は動きの多い活潑なジャンル——このジャンルは、彼女を綿密に分析したり、彼女の身体の欠点に気づいたりする暇を観客に与えなかった——を選ぶことによってそれを活



【図版1 ニコラ・ランクレ「踊るカマルゴ」(ca.1730)】



【図版2 ニコラ・ランクレ「踊るカマルゴ」(部分)】

用した。才能の輝きの下に欠点をいかに隠すかを知
ることは、偉大な技術である⁴⁰⁾。

こうして選ばれた「軽やかで陽気な」イメージは、当
時から今日に至るまでカマルゴと強く結び付けられて
論じられている。しかしながら、ノヴェールはさらに
サンクト＝ペテルブルク版第4巻第14の手紙の注にお
いて、カマルゴが別の側面を持っていたことを明かし
ている。それは、舞台裏におけるカマルゴのプライ
ベートな素顔とでもいうべきものを暴く、貴重な証言
となるものである。

カマルゴ嬢は舞台ではとても陽気だったが、生まれ
つき陰気で、生真面目だった。観客を喜びや快樂へ
と導き、非常に大きな喝采を浴びた後、彼女の表情
は再び悲しげな色を帯びた。舞台裏に戻るや否や、
その魅力は消え失せ、快活さや陽気さの感じの良い
痕跡は一瞬にして消し去られた⁴¹⁾。

4. 初版で表明した見解の修正：パントミムを めぐって

本論の冒頭で記したとおり、『手紙』の初版を構成
する15の手紙はすべてその後の版にも掲載されてお
り、従って、ノヴェールの基本的な主張は初版の時点
から晩年に至るまで不変であったと考えることが出来
る。

だが同時に、「増補部分」の中に、初版での主張に
修正を加えるような議論が含まれていることにも着目
しておく必要がある。この種の議論は、古代の「パン
トミム」の理解をめぐって展開されている。

『手紙』初版においてノヴェールが、古代ローマの
パントミムを範とし、これを復活させることが必要で
あると主張していたという点については、すでに論文
筆者が別稿で論じた⁴²⁾。そしてさらに「増補部分」の
中で、ノヴェールはこの復活を自らが成し遂げたこと
を宣言している。

うぬほれを抜きにしてあえて言うと、私はパントミ
ムの芸術を復活させたのだ。それは古代の遺跡の下
に埋もれていた。メディチ家の時代にも、ルイ14世
の時代にも姿を現さなかった⁴³⁾。

ところが、別の手紙には、これとはやや異なる論調

の記述が現れるのである。サンクト＝ペテルブルク版
第2巻第7の手紙においてノヴェールは、パントミム
の芸術を完成すべく半世紀にわたって研究を続けてき
たものの、道半ばにして挫折してしまったことを告白
している。

50年にわたって研究、調査、仕事をしてきた末に、
私は、この職業の道をほんの数歩進んだに過ぎず、
乗り越えられないと思われる障害があると思われる
ところで立ち止まっていたことに気づいた。

私のジャンルを採用したメートル・ド・バレエた
ちは、私が進むことを見合わせざるを得なかった障
壁を越えることが出来なかった。この後すぐに、パ
ントミムの芸術の完成を妨げる二つの原因について
あなたにお話ししよう。その困難は大きく、時間を
かけて研究してもこれらを克服することは出来ない
だろう⁴⁴⁾。

パントミムの芸術を追究していく上で出会った困難、
その完成を阻む「二つの原因」とは何なのか。続く文
章はその説明となっている。ノヴェール曰く、パント
ミムが描き出すことが出来るのは過去、現在、未来の
うち、現在のみである。過去が表現出来ないこと、未
来が表現出来ないこと、これら二つの「障害」ゆえ、
ストーリーの展開を舞踊とパントミムによって視覚化
することを目指すバレエ作品、すなわち「バレエ・パ
ントミム」の試みは頓挫せざるを得なかったというの
である。

私の歩みを止めた二つの障害について話すときが来
た。それらは私を絶望させるものであり、また、自
分の芸術の可能性と不可能性について考えることの
出来る振付家たちを絶望させるものであることも間
違いない。パントミムは今この瞬間しか表現出来な
い。過去と未来は身ぶりによって描きえない。これ
らの障害を克服したいと考えるメートル・ド・バレ
エたちは、わけのわからない話にのめりこんでしま
う。その結果、身ぶりは意味をなさず、彼らが採用
する言語は彼ら自身にしか聞こえないものとなる。
多数の身ぶりは目をちらつかせるだけで、その効果
は精神と目を疲れさせることに留まるのだ⁴⁵⁾。

そしてこの後、ノヴェールはあるエピソードを語り始
める。それは彼が夢の中で体験した奇妙な出来事につ

いてのエピソードである。眠りに落ちた彼は、気が付くと古代ローマの地にいる。彼は地下のカタコンベに降りていき、古代ローマのパントミム役者であるビュラデス、パテュルス、ヒュラスたちの亡霊を呼び起こし、彼らに質問する。「過去」と「未来」を分かりやすく表現するために、あなたたちはどのような方法を用いているのですか、と。すると亡霊たちは腕や手の動きによってこれに答えるのだが、ノヴェールはそれを全く理解することが出来ず、彼らの身ぶりのつまらなさ、意味の無さに気づく。さらにそこに古代ローマの名優ロスキウスの亡霊が現れ、ノヴェールに説明する。これらのパントミム役者たちはダンサーではなく、単に身ぶりをする人だ。ローマには身ぶりの技術を教える学校があるので、ローマ人たちは彼らの紋切り型の身ぶり、無言の言語を理解出来るのだ。今しがた君に答えた亡霊たちは、過去と現在と未来を示す方法を用いて、彼らの言語で君に答えたのだ、と。この後ノヴェールはさらに質問を続けようとするが、亡霊は何も答えずに消えてしまう⁴⁶⁾。

要するにこの一連のエピソードは、パントミムの限界をあらためて確認するものになっているわけだが、ノヴェールは初版の時点ではこの限界を認識しておらず、むしろ古代のパントミムを「舞踊的かつ情報伝達力に富んだ身体表現」と捉えていたものと考えられる。だが、長年の研究により、彼はそれが幻想であったことを悟り、そして自らの過ちについて、次のように記すことになるのである。

私は古代のパントミムを賞賛し、そしてこの語「パントミム」を舞踊と混同した。これにより、私は何人かの古代の著述家たちの誤りを採り入れてしまい、彼らとともに道に迷ってしまった。しかし40年（私の最初の手紙が出版された時期）来、私には読書し、瞑想し、学ぶ時間があつた。私が日々実践している難しい芸術と、それが絶えず提示する数々の障害についての私の継続的な研究が、私の仕事に明るい光を与えてくれた。観察の結果、私は自らの誤りを悟った。そして、ギリシア人やローマ人にとって、厳密な意味での「舞踊」は未知の芸術であること、また私が舞踊をパントミム——それは身ぶりの技術に外ならない——混同していたことが明らかになった。それゆえ、私は聖アウグスティヌスに倣って前言を撤回する。過ちを真摯に認めれば、その重大さは減じられるのだ⁴⁷⁾。

IV. 結 び

本論では、ジャン＝ジョルジュ・ノヴェール『舞踊とバレエについての手紙』の増補改訂版（サンクト＝ペテルブルク版、パリ、デン・ハーグ版）に追加された「増補部分」について、特に舞踊史学の視点から重要性が高いと考えられる情報を抽出・分類し考察した。

全般的な傾向として、この「増補部分」には、実践に即したより具体的な指摘や提言、そして個人名を挙げてのダンサーおよびメートル・ド・バレエ評が、初版よりも格段に多く盛り込まれている。その意味で、『手紙』初版のみならず、この「増補部分」も個別に考察する価値を有していると言える。また、特にパントミムの問題に関しては、初版で示された見解の修正が行われている点を看過してはならない。

ノヴェールは83年の生涯を舞踊芸術の研究に費やした。「増補部分」には、彼の長年の体験と研究の成果とが反映されており、彼の思想の「全体像」について理解するためには、初版には含まれていないこの部分の記述を、さらに緻密に読み解いていく必要があるだろう。

注

- 1) 『手紙』の増補部分に焦点をあてて論じた先行研究は管見の限り存在していない。ただし、サンクト＝ペテルブルク版のリプリント版の解説において、パツパチーナは同版の増補内容を踏まえて記述を進めている。
cf. Pappacena, Flavia ed. (2012) *Jean-Georges Noverre. Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts* (1803), pp.7-55, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- 2) Noverre, Jean-Georges (1783) *Lettres sur la Danse et sur les Ballets. Par M. Noverre, Pensionnaire du Roi, & Maître des Ballets de l'Empereur*, p.vii, La Veuve Dessain junior, London & Paris.
- 3) 『手紙』の翻訳版については、以下を参照されたい。
森立子 (2022) ノヴェール「舞踊とバレエについての手紙」(1760年) 全訳と解説, pp.243-245, 道知書院, 東京.
- 4) 『手紙』の初版は、リヨン版とシュトゥットガルト版の二種類が存在する。両者の内容は基本的に同一であるが、リヨン版には出版許可と出版特権が掲載されている（従ってこれらが含まれていないヴィーン版は、シュトゥットガルト版と同様、ということになる）。
- 5) Noverre, Jean-Georges (1782-1783) *The Works of Monsieur Noverre. Translated from the French*. 3 vols. G. Robinson et al., London.
- 6) Noverre (1783), *op.cit.* p.vii. 引用文の日本語訳はす

- べて論文筆者による。また引用文中の〔 〕は、論文筆者による補足である（以下同様）。
- 7) 第2版では句読点や単語の修正の他、部分的なカットや書き換えもなされているが、それらは主に表現上の配慮によるものとなっている。ただし、初版と第2版の異同については、今後さらなる詳細な研究が必要である。
 - 8) この論考はサンクト＝ペテルブルク版に再録される際にタイトルが変更されており、「あるオペラ劇場の構造に関する所見 *Observations sur la construction d'une salle d'Opéra*」となっている。
 - 9) クロード＝アンリ・ド・フュゼ・ド・ヴォワズノン（アベ・ド・ヴォワズノン、1708-1775）は、聖職者、小説家、劇作家。1762年にはアカデミー・フランセーズの会員に任命されている。
 - 10) デイヴィッド・ギャリックについてのヴォルテールへの手紙は2通あり（1通目のタイトルは「ギャリックについて、ヴォルテールへ」、2通目のタイトルは「同じテーマについて」）、これらのいずれにも日付は記されていない。
 - 11) Divoire, Fernand ed. (1952) *Noverre. Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Lieutier, Paris.
 - 12) 「増補部分」からの引用の際に、本文中ではサンクト＝ペテルブルク版での手紙の番号を示し、注においてこれに対応するパリ、デン・ハーグ版での番号を示している。
 - 13) ノヴェールは「バレエ・アン・アクション *ballet en action*」と「バレエ・パントミム *ballet pantomime*」を同義で使用している。バレエ・パントミムについては注18を参照。
 - 14) Noverre, Jean-Georges (1803) *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts par Mr Noverre. Vol.2*, p.152, Charles Schnoor, St. Petersburg. (パリ、デン・ハーグ版では第1巻第15の手紙)
 - 15) ここでは、パリ・オペラ座を念頭においた議論が展開されていると考えられる。
 - 16) Noverre, Jean-Georges (1803) *op.cit.* p.159. (パリ、デン・ハーグ版では第1巻第25の手紙)
 - 17) *Id.* p.152. (パリ、デン・ハーグ版では第1巻第24の手紙)
 - 18) バレエ・パントミム *ballet pantomime*（バレエ＝パントミムと表記することもある）は、舞踊とパントマイムによって演じられる筋立て付きのバレエ作品のこと。
 - 19) Noverre, Jean-Georges (1803) *op.cit.* p.124. (パリ、デン・ハーグ版では第1巻第12の手紙)
 - 20) このエピソードについて述べる際に、ノヴェールは「私はこれを3幕仕立てにした。そしてその最終幕ではフェット *fête* だけが提示された」と記述している。この「フェット」とは、オペラの各幕に挿入される、歌と舞踊によるディヴェルティスマンのこと。ただしこの後に続く文章（引用文）では、フェットではなく「ディヴェルティスマン *divertissement*」の語が使用されている
 - 21) Noverre, Jean-Georges (1803) *op.cit.* p.151. (パリ、デン・ハーグ版では第1巻第16の手紙)
 - 22) ブルミエ・ダンスール *premier danseur*（女性はブルミエール・ダンスーズ *première danseuse*）は主役級のダンサーに与えられる位階。なおノヴェールはこの文章の中で、ブルミエ・シュジェ *premier sujet* の語を同義で使用している。
 - 23) タン *temps* の定義は時代や個人の解釈によって異なるが、デスラはこれを「脚の一つの動き、パの一部分」と定義している。
cf. Desrat, Gustave (1895) *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique*, p.354, Librairie-Imprimerie Réunis, Paris.
 - 24) 注22を参照。
 - 25) Noverre, Jean-Georges (1803) *op.cit.* p.154. (パリ、デン・ハーグ版では第1巻第16の手紙。注26, 27, 29も同様)
 - 26) *Id.* pp.154-5.
 - 27) *Id.* p.155.
 - 28) この数字には、単に名前のみ挙げられているダンサーの数を含めていない。
 - 29) Noverre, Jean-Georges (1803) *op.cit.* p.158.
 - 30) Noverre, Jean-Georges (1804) *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts par Mr Noverre. Vol.4*, p.85, Charles Schnoor, St. Petersburg. (パリ、デン・ハーグ版では第2巻第8の手紙)
 - 31) Noverre, Jean-Georges (1803) *op.cit.* p.169. (パリ、デン・ハーグ版では第1巻第25の手紙。注33も同様)
 - 32) ル・ピックが1791年にサンクト＝ペテルブルクで《メデとイアソン》の再演を手がけたことは知られているが、この年にアレクサンドル1世はまだ帝位に就いていない。
 - 33) Noverre, Jean-Georges (1803) *op.cit.* pp.169-170.
 - 34) 例えば、サレは《ピグマリオン》の創作を手がけ、これを1734年にロンドンのコヴェントガーデン劇場で初演、自ら主役の一人を演じている。その際彼女は、古代ギリシアの彫刻を模したシンプルなモスリンの衣装を身に着け、髪も自然にたらしめた状態で舞台に立った。彼女の表現性が発揮されたこの舞台は大きな成功を収めたという。
cf. Le Moal, Philippe ed. (1999) *Dictionnaire de la Danse*, p.620, Larousse, Paris.
 - 35) 例えば、初版の第8の手紙には「いくら同じジャンルの女性ダンサーたちがしなを作ってみせても、この愛すべきサレ嬢の柔らかで官能的で、しかし常に慎ましやかな動きが持つ高貴さ、調和のとれた素朴さをかすまってしまうことは出来なかったのです」と記されている。
cf. 森立子 (2022) 前掲書, 86頁。
 - 36) この引用文の前の文章から、ここで「彼女」と記されているのがフランソワーズ・プレヴォ（ca.1680-1741）であることが分かる。プレヴォはサレとカマルゴ両者の師であった。
 - 37) ルイ＝ギヨーム・ベクール (1653-1729) とミシェル・

ブロンディ (ca.1675-1739) は、ダンサー、振付家、舞踊教師。ともに17世紀後半から18世紀にかけて王立音楽アカデミー (パリ・オペラ座) で活躍した。

38) Noverre, Jean-Georges (1804) *op.cit.* p.76. (パリ, デン・ハーグ版では第2巻第6の手紙。注39, 40, 41も同様)

39) *Id.* p.78.

40) *Ibid.*

41) *Id.* p.79 (note).

42) 森立子 (2016) ノヴェールにおける「パントミム」, 日本女子体育大学紀要 第46巻: 67-74.

43) Noverre, Jean-Georges (1803) *op.cit.* p.115. (パリ, デン・ハーグ版では第1巻第11の手紙)

44) *Id.* p.71. (パリ, デン・ハーグ版では第1巻第9の手紙。注45, 46も同様)

45) *Id.* p.75.

46) *Id.* pp.76-77.

47) *Id.* p.213. (パリ, デン・ハーグ版では第2巻第3の手紙)

引用文献

Divoire, Fernand ed. (1952) *Noverre. Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Lieutier, Paris.

Noverre, Jean-Georges (1783) *Lettres sur la Danse et sur les Ballets. Par M. Noverre*, La Veuve Dessain junior, London & Paris.

Noverre, Jean-Georges (1803) *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts par Mr Noverre. Vol.2*, Charles

Schnoor, St. Petersburg.

Noverre, Jean-Georges (1804) *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts par Mr Noverre. Vol.4*, Charles

Schnoor, St. Petersburg.

森立子 (2022) ノヴェール「舞踊とバレエについての手紙」 (1760年) 全訳と解説, 道和書院, 東京.

参考文献

Desrat, Gustave (1895) *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique* («TEMPS»), p.354, Librairie-Imprimerie Réunis, Paris.

Le Moal, Philippe ed. (1999) *Dictionnaire de la Danse* («M.Sallé PYGMALLION»), p.620, Larousse, Paris.

Noverre, Jean-Georges (1760) *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets*, Aimé Delaroché, Stuttgart & Lyon.

Noverre, Jean-Georges (1767) *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets*, Jean-Thomas de Trattner, Vienne.

Noverre, Jean-Georges (1803-4) *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts par Mr Noverre*, 4 vols, Jean Charles Schnoor, St. Petersburg.

Noverre, Jean-Georges (1807) *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, 2 vols, Léopold Collin & Immerzeel, Paris & La Haie.

Pappacena, Flavia ed. (2012) *Jean-Georges Noverre. Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts* (1803), Libreria Musicale Italiana, Lucca.

(令和5年9月12日受付)
(令和5年12月22日受理)

Jean-Georges Noverre's *Lettres sur la danse, et sur les ballets* : A Study of the Revised and Enlarged Editions

MORI Tatsuko

Bulletin of Japan Women's College of Physical Education, 2024, 54, 55-67

Jean-Georges Noverre's *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, a representative book of dance theory of the 18th century ballet reform period, was first published in 1760, and research on the first edition has gradually accumulated. However, only limited studies have examined revised editions, published during the early 19th century, despite these editions greatly enlarging the original text. Moreover, the enlarged sections include important contributions that are unavailable in the first edition.

Considering these circumstances, this study presents and analyzes the contents of these enlarged sections in four categories, namely, 1) information on ballet performances at the end of the 18th and beginning of the 19th centuries, 2) specific suggestions for the creation of the ballet pantomime, 3) evaluations of contemporary dancers and the *maîtres de ballet*, and 4) revisions of the views expressed in the first edition.

The arguments included in the enlarged sections reflect Noverre's years of experience and research. Therefore, examining the descriptions in the revised and enlarged editions is necessary to gain a comprehensive view of Noverre's dance philosophy.

Keywords : Noverre, dance history, dance theory

