

18世紀のフランス美学と J.G. ノヴェールの『手紙』

The french aesthetics in the 18th of J.G. Noverre

山 梨 雅 枝

Masae YAMANASHI

Abstract

Through the three main concepts of the Aesthetics of 18th century ; 1) age of paintings, 2) illusionism, 3) telling a story, I study here the “Lettres sur la danse et sur les ballets” (*Lettres*, 1760) by Jean Georges Noverre (1727-1810).

1) The age of paintings and the three usages of “tableau”

Verified every “tableau” in the *Lettres*, I recognized that the term “tableau” is used by three ways : “picture,” “scene” or their double meaning. Noverre developed his conception of dance using the metaphor of “tableau” which is vocabulary of the pictures ; this proves that *Lettres* is situated in the paradigm of paintings of 18th.

2) Deviation from the Illusionism

On the contrary, for their realistic experiences, the ballet which doesn't use the words needed the expressions of emotion by which the stories are better grasped ; consequently, the empathy (assimilation) was introduced and it would become the main stream in the coming period. This structure of experience had been already leaving from the Illusionism of 18th.

3) Deviation from “telling a story”

Nevertheless, in the age of paintings, the narrative structure with the “unity of plot” was gradually transformed into the narrative structure with the “unity of design (image).” This metamorphose is developed in *Lettres*.

In case of the dance “Divertissement” hadn't the stories, it was rather holding an opportunity to develop a dance which presents its visionary positioning.

Though his intention to approach to the narrative ballets, Noverre described in *Lettres* unknowingly, in the context of the age of paintings, the deviation from telling a story and also the opportunity to deviate from the ideology of the art of that time ; both are found in the genre of art, “the ballet” which is picturesque and doesn't use the words.

keywords : ‘The age of paintings’, Illusionism, narrative, formalism, divertissement

はじめに

本研究は、ジャン＝ジョルジュ・ノヴェール NOVERRE, Jean-Georges (1727-1810) の『舞踊とバレエについての手紙』 *Lettres sur la danse et sur les ballets*¹ (1760年、以下『手紙』と略す) を研究対象とする。

18世紀の美学芸術学を考えるキーコンセプトとして「絵画の時代」「イリュージョニズム」「物語」「美しい自然の模倣」の4つがあげられるが、本研究ではとりわけ前者の3つを援用して、ノヴェールの『手紙』の中にある18世紀的な美学芸術学の概念と、それからの逸脱を確認したい。

1. パラダイムとしての「絵画の時代」

芸術は時代によって特定の芸術ジャンルが重んじられ、その特定の芸術ジャンルがパラダイム、つまり範例として機能する。

パラダイムとなる芸術は、時代の思想を解明する手がかりとなる (佐々木 1999 p.104)。

パラダイムを立証する芸術作品のモデルは傑作と呼ばれる作品より、むしろ凡庸な作品の方がふさわしい (蓮實 p.20)。なぜなら、パラダイムとは価値判断の基準というよりも、一般の人々の多数意見が支持している凡庸な通説だからである。

18世紀は絵画がパラダイムであった。佐々木は、この時代に視覚への関心があったからこそ、絵画がパラダイムとして機能したと指摘する (佐々木 1999 p. 105)。

18世紀に絵画がパラダイムであったことを確認する

日本女子体育大学 (助手)

絵画の隠喩から論じたい。

1-1. 絵画の隠喩

マルモンテルは1777年に出版された『百科全書』補巻に収録された詩についての「関心」の箇所では tableau を、絵画ではなく「風景」と捉えている。

「明るく平和な風景 (tableau) の絵画 (peinture) が、君のなかに甘美な情緒、快い夢想を引き起こすとき、心の中をのぞいてごらんになれば…(略)…」(マルモンテル『百科全書』「関心」1777/佐々木 1999 p.110より重引)

tableau は本来、絵画芸術に関する語彙だが、18世紀ではこのような絵画の隠喩によって、詩への転用が頻繁に行われている²。

1-2. ノヴェールの『手紙』にみる tableau の語彙の3通りの語用法

『手紙』の中で使用されている tableau の語彙、106箇所全てを検証すると、ノヴェールが tableau を「絵画」の意味で使用している箇所は60箇所「情景」という意味では、31箇所「絵画と情景」という両方の意味で捉えられる箇所は、15箇所と分類することができる。

資料 1

1760年版の『手紙』における tableau の3通りの用語法

『手紙』	絵画	情景 (場面)	絵画・情景 (場面)
集計 (計106箇所)	60箇所	31箇所	15箇所

※ 7 頁にある資料 1 で具体的な箇所をすべてあげている。

「美しい絵画といえども、自然の模倣にすぎない」(第4の手紙 Noverre p.52f)

※ Noverre p. とは、本研究で定本とした『手紙』の頁である。以下同様。

「舞踊によって表現される情景には、はっきりとした特徴、感動的な場面、明確な性格がなければならない」(第3の手紙 Noverre p.30)

「散在している絵画(情景)を結びつけば、成功するでしょう」(第6の手紙 Noverre p.81)

マルモンテルの『百科全書』「関心」は1777年に出版されているのに対し、ノヴェールの『手紙』は1760年に出版されている(資料2参照)。ノヴェールは17年早い、彼も tableau を「情景」と「絵画」という二重の意味で使用している。

ノヴェールはこのように tableau という語彙の隠喩を使って舞踊論を展開していることから、この『手紙』も絵画のパラダイムの傘下にあるといえるだろう。

2. イリュージョニズム

18世紀の美学芸術学の思潮の一つである「イリュージョニズム」について確認したい。

イリュージョニズムとは、想像力によって観賞者が疑似現実を体験し(佐々木 1999 p.135)、その場に居合わせるという臨場感をもつ体験のことである。18世紀の芸術体験は、想像力によるイリュージョンを通じて臨場感を味わうことであった。

佐々木は古典的なイリュージョンの体験とは、以下のようだという。

「作品に描かれた情景と観賞者の心理とが直接向かいあい、作品固有の表現の位相が、(スタロバンスキーの用語を借りて言うならば)透明化しているかの如くである」(佐々木 1999 p.113)

2-1. ノヴェールの『手紙』にみるイリュージョニズムからの逸脱

ノヴェールも観賞者にイリュージョンを体験させようとした。

「ダンサーは、イリュージョンの力によって鑑賞者を魅了し、自らが駆り立てられているあらゆる感動を鑑賞者にも感じさせなければならない」(第10の手紙 Noverre p.285)

ノヴェールはイリュージョンを通じて、観賞者に物語内容を理解させようとしたのである。しかしバレエは言葉を使用しない。そこでノヴェールは観賞者に物語を理解させるために、感情表現に期待したのである。感情表現の力によって鑑賞者を作品世界の中へと引き込む感銘の深さにおいては、諸芸術ジャンルの中で舞踊が頂点にたっている(佐々木 1999 p.121)。

「舞踊は感情によって装飾され、天才によって導かれたならば、ヨーロッパ中が詩や絵画に同意する賛美や称賛を遂には手に入れるであろう」(第2の手紙 Noverre p.29)

18世紀における舞踊の体験は、19世紀に浮上するロマンティズムや表現主義としてあらわれてくる感情の問題をすでに先取りしていた。言葉がない故にバレエの芸術体験は、より強い感情表現を通じて、18世紀的なイリュージョニズムを逸脱しつつあったといえるだろう。

3. 「物語」

18世紀美学芸術学のキーコンセプトの1つ「物語」を取り上げて考察したい。

ノヴェールによって ballet d'action という語が定着したと考えられているが、ノヴェールは『手紙』のなかで ballet d'action という語を一度も使用していない。ノヴェールは ballet en action という語を使って、物語バレエを説明したのである。ダームスの指摘によれば、ballet d'action という語は、1783年の『手紙』の英訳に初めて登場するという (DAHMS p.98 清水英夫氏の御教示による)。

ノヴェールが使う action の意味には、当時の文献 (dictionnaire 1762/森 2003参照) だけでなく、われわれ現代のフランス語や英語の辞書にもあるように「筋」と「パントマイム」という2つの意味がある。

「どのような筋を表現しているのかが明らかでなく…(中略)…単なるディヴェルティスマンに過ぎないのである」(第2の手紙 Noverre p.26)

「アクションとは、パントマイムのことである」(第10の手紙 Noverre p.262)

したがって、ノヴェールの action とは「パントマイム」のような身体所作や表情によって、「筋」や登場人物を物語ることでありと考えると考えていいだろう。

ノヴェールは第1の手紙で、バレエが目を楽しませることだけのものとして存在することを嘆いている。

「この芸術【バレエ】が依然として揺籃時代にとどまっているのは、単に目を楽しませるような花火の効果だけが目的になっているからである」(第1の手紙 Noverre p.4 f)

※ 【 】内の語意は、筆者が補って説明したものである。以下同様。

彼にとってバレエは、視覚によって味わいながらも、単に視覚を楽しませるだけのものであってはならない。

絵画がパラダイムとして機能していた18世紀においてバレエは、解説すべきテキスト (佐々木 1999 p.117) をはらんでいた。このようなバレエこそ、ballet en action (つまり ballet d'action) なのである。

3-1. 絵画的コンポジションと詩的コンポジション

「物語」は、18世紀において絵画の構成原理を利用して展開されていた。

デュボスは『詩画論』(1719年)のなかで、絵画の構成原理として、絵画的コンポジションと詩的コンポジションの2つをあげている。

「絵の全体的効果のためにそのなかにおくべき事物の配置を私は絵画的構図【絵画的コンポジション】とよぶ」(デュボス p.151)

「詩的構図【詩的コンポジション】とは、表現する行動をより感動的に真実らしくするよう創出された【登場人物の】形像の巧妙な配置をいう」(デュボス p.151)

絵画的コンポジションとは空間的な「配置」のことであり、詩的コンポジションとは物語内容をどう構成するかという筋立の「配置」のことである。

デュボスは絵画的コンポジションの説明で使用した「配置」という言葉を使って詩的コンポジションを説明しており、物語内容を支える詩的コンポジションは空間的な「配置」である絵画的コンポジションによって規制され構成されたと考えたのである。

デュボスは、よくできた絵画的コンポジションについて、次のように述べている。

「画家の志向とかれらが意図する目的に応じて、一目で大きな効果のあるもの」(デュボス p.151)

つまり、デュボス是一目で大きな効果のあるデザイン上の画面の調和である「見栄え」としての絵画的コンポジションによって、物語も展開されていると考えたのである。物語のクライマックスが「見栄え」のいいシーンになるようにと構成するのである。

3-2. 『手紙』にみる絵画的コンポジションの実践

ノヴェールの『手紙』では、絵画的コンポジションがどう支配していたのかを確認したい。空間芸術であるバレエは空間構成としての「見栄え」、つまり「絵になる場面」となっていた。

「一つ一つの場面が面白く正しい結果に導き、障害や余分もなく、申し分ない計画に到達するように。…(中略)…情景と状況こそがバレエの最も楽しい瞬間を生み出すことを忘れてはいけない」(第4の手紙 Noverre p.58)

ノヴェールは、物語状況を「一瞬」のうちに「凝縮」せよといったのである。

ディドロもまた「一瞬」を重視している。

「画家は一瞬しか持っていない。かれには、二つの行動を取り込むことと同様、二つの瞬間を取り込むことも、許されない」(ディドロ p.84)

18世紀という時代には、視覚的な時間芸術において「一瞬」のうちに物語内容を理解させることが重要であった。ドラマという「文学的内容」を、絵画的な瞬間像へと凝集した形で表現することが求められていた

のである (佐々木 1999 p.115)。

本来、非時間的静止芸術であり、空間的である絵画的コンポジションの「一瞬」という構図の中に「凝縮」する絵画の構成原理を、時間的空間的芸術であるバレエにノヴェールは適用したのである。逆にいえば、時間的空間的芸術であるバレエは、この「一瞬」に凝縮させるという創作原理をもっともよく反映することのできる芸術なのである。

3-3. 「三統一の法則」と絵画の構成原理

かつて筋を展開する上で、詩的コンポジションの中心的構成原理であったのは「三統一の法則」であった。この法則は、筋が場所と時間を規制し物語を構成していく。

場所<時間<筋

しかし、この「三統一の法則」という物語内容を重視していた法則より、18世紀には絵画的コンポジションという図柄の問題を重視するようになると、不等号が逆向きになって、空間構成や視覚的な構造が物語を組み立てて行くという場所の「配置」が筋を規制していく。

場所>時間>筋

絵画の時代にあつては、詩的コンポジションの構成原理である「三統一の法則」の筋の優位性を絵画的コンポジションが凌いだのである。

絵画がパラダイムであった18世紀においては物語を展開させる方法に関しても、空間的な「配置」という絵画的コンポジションが決定づけていたのである。このことも前述した絵画が隠喩として機能していた証左といえるだろう。

3-4. 「三統一の法則」の否定、そして「デザインの統一」

ノヴェールは「物語」を推進しながらも、実は第7の手紙で「三統一の法則」を否定して「デザインの統一」を要求するようになった。

「バレエはある程度、詩の法則に従っている。しかし、悲劇や喜劇とは異なって、場所と時間と筋の統一に決して従わない。そのかわり、すべての場面が収束し同じ結末へと向かうために、完全なデザインの統一を要求する」(第7の手紙 Noverre p.124)

4. 「デザインの統一」

当時、デザインには「図柄」と「意図」という2つの意味があった。ノヴェールも『手紙』のなかで、デ

ザインをこの2つの意味で使用している³。

「デザイン【図柄/英訳では drawing (Beaumont p.36)】は、バレエにとって非常に有益なものであり、バレエを創作する者はデザインを真剣に学ばなくてはならない」(第5の手紙 Noverre p.71)
「よく練られたプランがないならば、大きなデザイン【意図】を実現するのはやめなさい」(第4の手紙 Noverre p.57)

4-1. カユザックの「デザインの統一」

ここで、ノヴェールよりも先に「デザインの統一」を述べたカユザックのデザインの意味を検討したい。

カユザックは「デザインの統一」の概念を、ノヴェールの『手紙』よりも早い1755年に『百科全書』の「ballet」の箇所を使っている。ノヴェールはカユザックの意見を参考にしていたと考えていいだろう (資料2参照)。

カユザックはこの概念を、17世紀前半に隆盛を誇った宮廷バレエにおける最も重要な構成原理として述べており、カユザックにおける「デザインの統一」のもとでは、舞台全体をかたちづくる「図柄」が詩よりも高く、最も優位な要素となっている (カユザック『百科全書』「ballet」1755 p.44/清水 2005 p.128)。

「第一の規則は描写(dessein)の統一である。…(中略)…バレエの構想 (invention) あるいは形式 (forme) がそのような本質的な部分の第一のものである。一連の動作 (figures) が第二である。動き (mouvements) が第三である。歌、リフレイン、シンフォニーを含む音楽が第四である。装飾と舞台美術が第五である。詩 (Poésie) が最後であるが、それは上演する行為の根本的な概念についていくらかの叙唱を与えるだけの役割しかもたないのである」(カユザック『百科全書』「ballet」1755 p.44/清水 2001 p.33より重引)

カユザックの「デザインの統一」とは、空間を構成する「図柄の統一」であるといえるだろう。この図柄に着目したカユザックの考えは、彼のシンプル・ダンスに関する記述にあらわれている。カユザックは身体の動きそれ自体を追求し、踊りそのものを見せることを目指すような舞踊のことをシンプル・ダンスとして提示している⁴。

しかしカユザックは ballet en action という物語バレエも肯定しており、彼にとってはこのような物語のないシンプル・ダンスという図柄のバレエと共存し合っていて矛盾するものではない。

4-2. 『手紙』におけるディヴェルティスマンの検証

ノヴェールの『手紙』にある「デザインの統一」を探るために、われわれはディヴェルティスマンについて確認したい。

物語バレエを重視しているノヴェールなので、第3の手紙にあるように俗悪なディヴェルティスマンは否定しているが、ディヴェルティスマンそのものは否定していない。

「単調で表情がなく、煮えきらず不完全で単に自然をなぞる以外に何も提示しないものは、俗悪で生氣のないディヴェルティスマンである」(第3の手紙 Noverre p.43f)

ディヴェルティスマンとは物語のないダンスのことであるが、エンタテインメントとして、物語を推進させていく効力をもつショーでもある。

『手紙』の英訳をしたボーモンは *divertissement de Danse* を *entertainment based on dancing* 「ダンスに基づいたエンタテインメント」と英訳している。

ノヴェールにとってのディヴェルティスマンとは、それ自体では物語を持たないダンスでありつつも、物語を円滑に展開させて観客を喜ばせるという「意図」をもつダンスである。

一方、ノヴェールは物語バレエを推進しつつも、ディヴェルティスマンに、筋や物語をこえて「図柄」としてのデザインの効果にも期待しているのである。

絵画がパラダイムであった18世紀という時代にあっては、筋や物語を超え、ノヴェールもカウザックのように「図柄」としてのデザインを重視していると考えていいだろう。

したがって、ノヴェールの「デザインの統一」とは、デザインの2つの意味に即していえば、「図柄」と、筋を維持しつつ物語を推進しようとする「意図」の統一であると解釈できる。

デザインの統一 { ① 「図柄」としてのデザイン
② 筋を円滑に展開させるための「意図」としてのデザイン

ここまで述べてきたことについて、以下に表にまとめてみた。

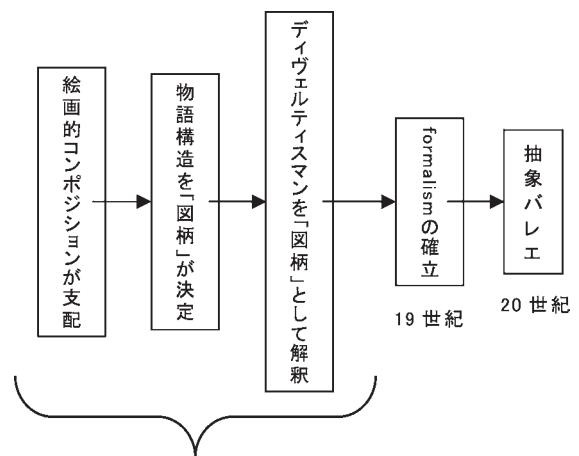
コンポジションの分類表

絵画のコンポジション		詩のコンポジション
絵画的なもの	詩的なもの	
絵画的コンポジション (画面上の空間的な構図)	詩的コンポジション (物語の構成)	三統一の法則 筋, 場所, 時間の統一
肖像画/風景画	歴史画	戯曲
カウザックの <i>dessein</i> ノヴェールの <i>dessein</i>		
バレエ・アン・アクション シンプル・ダンス/ディヴェルティスマン		
←弱い	【物語ろうとする意図の強さ】	強い→

※ 清水 2001 p.26図2を参考に新たに直した。

4-3. formalism へ

絵画がパラダイムであった18世紀は絵画的コンポジションが支配しており、それは物語の構造も「図柄」が決定付けていた⁵。物語内容よりも「図柄」(「形式」という視覚的構成が作品の構造を成立させるという考えが *formalism* である。この考えが理論化されるのは、19世紀後半に E. ハンスリックによる音楽の分野においてであった⁶。その後、美術⁷の分野で抽象画を迎えて、舞踊も20世紀に抽象バレエを登場させる。



絵画がパラダイムであった18世紀

『手紙』から読みとる *formalism*

ま と め

本来「三統一の法則」は、せりふによる「筋」によって展開されていたが、絵画がパラダイムであった18世紀という時代にあつては、絵画的コンポジションが物語を規制し構成していた。

バレエは言葉を使わない分だけ、物語の構造がより強く空間的な「配置」によって展開された。つまり、バレエにおいては物語の内容ではなく「見栄え」による絵画的コンポジションが物語を展開したのである。

この力関係を、先に引用した第7の手紙の中で、ノヴェールは「デザインの統一」という概念で説明しようとしたのだろう。彼のデザインとは「図柄」の統一であり、図柄を使って筋を展開させていく「意図」であった。

そこで、この概念を読み解くキーワードになるのがディヴェルティスマンであるが、この筋を表現しない「シンプル・ダンス」でもあるディヴェルティスマンは、「物語」を重視する時代にありながら、ノヴェールはこのディヴェルティスマンそのものを完全に否定せずに、むしろ彼にとってディヴェルティスマンは、言葉を使わないバレエであるからこそ、物語を推進していく役割をこのダンスに担わせたのである。

18世紀、「物語」がキーコンセプトにあった時代だからこそ、バレエが物語するという作業を契機にかえて物語のない「図柄」としての意味がむしろ反省的に評価される可能性を見出したといえるだろう。この「図柄」としての意味が独立し、やがて来る formalism へと発展していく。

そもそもダンスは、空間構成上の「図柄」に比重をおいていた視覚芸術であり、formalism を内在していたといえる。

バレエにおいては、古代ギリシアの時代からアリストテレスにしろルキアノスにしろ、17世紀のバロック時代のメネストリエにしろ、そして18世紀のノヴェールにしろ、物語ること (representation) と非再現的な構成 (formalism) の狭間にあってどちらを見せるか、どちらに重きを置くかと悩みつつ、それが反映されて作品となってきた (金指 p.2)。

ノヴェールは「物語」を重視しつつも、しかし図柄的なダンスも認めつつあった。物語ることと formalism の2つの支点のあいだにあっての妥協点が「デザインの統一」としてのディヴェルティスマンであったのである。

20世紀にクレメント・グリーンバーグが「自己批判」して抽象に向った時代とは違って、18世紀に物語を捨てきれずに物語の中にとどまりつつも、しかし図柄による表現の可能性に、ノヴェールは期待をかけていたのだろう。

資料 1

tableau の意味分類表

『手紙』	絵画	情景 (場面)	絵画・情景 (場面)
第1の手紙	P.2, L.6 P.3, L.1 P.6, L.17 P.7, L.3 P.11, L.12, L.20 P.13, L.4, L.14		
第2の手紙		P.17, L.15 P.18, L.13 P.24, L.20	
第3の手紙	P.38, L.12 P.42, L.5 P.43, L.1, L.7, L.20 P.44, L.10, L.15 P.45, L.2	P.30, L.7 P.36, L.6 P.41, L.4, L.15	P.34, L.11 P.35, L.15f
第4の手紙	P.52, L.7, L.13 P.53, L.5 P.59, L.2	P.51, L.20 P.58, L.3f	
第5の手紙	P.71, L.14		P.61, L.10
第6の手紙	P.78, L.13 P.79, L.12 P.81, L.6 P.82, L.13f, L.18 P.86, L.5 P.83, L.14 P.90, L.8 P.92, L.8 P.94, L.1 P.95, L.13 P.96, L.1, L.13 P.99, L.7	P.80, L.9f P.100, L.10, L.15, L.19f P.101, L.12 P.104, L.1 P.108, L.1	P.81, L.16 P.95, L.16 P.97, L.4 P.99, L.18 P.107, L.9
第7の手紙	P.121, L.13		
第8の手紙	P.132, L.1, L.4	P.142, L.9 P.144, L.17	P.149, L.20 P.152, L.1

第 8 の手紙	P.150, L.12 P.151, L.8 P.157, L.15	P.165, L.15 P.173, L.14f P.175, L.12 P.177, L.15 P.183, L.9	P.158, L.16 P.162, L.3 P.193, L.16
第 9 の手紙	P.205, L.10f P.211, L.1 P.214, L.12f P.217, L.2 P.240, L.20 P.243, L.7	P.212, L.4 P.216, L.10 P.230, L.1	P.198, L.11
第10の手紙			P.261, L.4
第11の手紙		P.303, L.9	
第12の手紙	P.356, L.16		
第13の手紙	P.371, L.9 P.382, L.11	P.388, L.11 P.389, L.4	
第14の手紙	P.396, L.11f P.415, L.19 P.418, L.11 P.428, L.10 P.429, L.2 P.431, L.15 P.434, L.3	P.412, L.12	
第15の手紙	P.447, L.17 P.448, L.1 P.473, L.17	P.463, L.18	
集計 (計106箇所)	60箇所	31箇所	15箇所

資料 2

出 版 年 表

出版年	著者	参照文献
1719	デュボス	『詩画論』
1755	カユザック	『百科全書』 「バレエ ballet」
1760	ノヴェール	『手紙』
1766	ディドロ	『絵画論』
1777	マルモンテル	『百科全書』 「関心 intérêt」

引用文献

ノヴェールの著作

※ 本論稿にあたって*印をつけた文献は、定本として用いたものである。

- ・* *Letter sur la danse et sur les ballets* Stuttgart 1760, printed in U.S.A. 1967

- ・* *Letters on dancing and ballets* translated by Cyril W. Beaumont Dance Books 2004

- ・ *The works of Monsieur Noverre Vol. 1, 2, 3* MAS press 1978

※ 本論稿においては、上の著作からの引用はない。

- ・ *Letter sur la Danse et sur les Arts Imitateurs* Librairie Theatrale 1952

※ この最後の文献は、1807年にパリで編纂されたものであり、上記の1760年版よりも収録数が多いため、手紙の番号がずれている。1760年版の手紙の番号に11をプラスすると、このパリ版の手紙になる。

単行本

- ・ アリストテレス/ホラチウス著 松本仁助/岡 道男訳『アリストテレス詩学・ホラチウス詩論』岩波書店 2007
- ・ ディドロ著 佐々木健一訳『ディドロ 絵画について』岩波書店 2005
- ・ デュボス, ジャン=バチスト著 木幡瑞枝訳『詩画論 I』1719/1733, 玉川大学出版部 1985
- ・ 佐々木健一著『フランスを中心とする18世紀美学史の研究 ウォーターからモーツァルトへ』岩波書店 1999
- ・ 清水英夫著「オペラのなかの舞踊 カユザックの理論に沿って考える」, 丸本隆編『初期オペラの研究 総合舞台芸術への学際的アプローチ』彩流社 2005 所収
- ・ ハンスリック, エドゥアルド著 渡辺 護訳『音楽美論』岩波書店 1960
- ・ 蓮實重彦著『凡庸な芸術家の肖像*マキシム・デュ・カン論』青土社 1988
- ・ ヴェルフリン, ハインリヒ著 海津忠雄訳『美術史の基礎 概念—近代美術における様式展の問題』慶應義塾大学出版会 2000

紀要及び雑誌論文

- ・ DAHMS, Sibylle: 'Choreographische Aspekte im Werk Jean-Georges Noverres und Gasparo Angiolinis' hg. von KLEIN, Michael *Tanzforschung Jahrbuch Bd. 2* 1991
- ・ 金指みの利著「バレエにおける抽象とフォルマリズム」修士論文, 日本女子体育大学 2008
- ・ 森 立子著「ノヴェールにおける『アクション』の意味」『舞踊学』2003
- ・ 清水英夫著「Gasparo Angiolini 研究」卒業論文, 東京外国語大学 2001
- ・ 清水英夫著「ノヴェール『手紙』(1760)における科学的思考の役割」『舞踊学』2007

辞書

- ・ Le Dictionnaire de l'Academie Francaise 1694

注

- 1 1760年 Stuttgart で初版された版の1967年リプリント

版を使用。他に Letters on dancing and ballets translated by Cyril W. Beaumont Dance Books 1930/2004 を参照。

2 マルモンテルのこの文章のまぎらわしさは、絵画を見ることと、詩を読むこと（もしくは聞くこと）の違いが全く示されていないことである。マルモンテルが注目していることは「関心」であり、その「関心」とは「甘美な情緒、快い夢想をひきおこす」ことであり、実は体験上の心理的効果の次元のことである。この次元でみれば、見るものと読むことの違いは明瞭に現れてはこない（佐々木 1999 pp.112-3）。

3 清水は『舞踊学』2007の彼の論文の中で、ノヴェールの『手紙』が出版された18世紀中ごろにおいては、デザイン dessein は絵画の用語であり、現在のような「意図」の意味をもっていなかったが、デザイン dessein の語は18世紀を通じて徐々に「意図」という意味を獲得していったと述べている。この指摘によって、ノヴェールが「意図」の意味を先取りしていた有効な例として考えられるかもしれない。しかし Le Dictionnaire de l'Academie Francaise 1694 には「図柄」と「意図」という2つの意味を確

認することができる（この辞書については佐々木氏の御教示を得た）。

4 カユザック著『新旧の舞踊』pp.116-7/清水 2005 p. 119からの重引。

5 本文3-3.「三統一の法則」と絵画の構成原理、参照。

6 音楽言語は指示機能が曖昧なゆえに、representation の機能が音楽作品では弱かった。この弱点を逆手にとって、音楽はかえって意味のゼロ度化を積極的に目指すことになったのである。

7 美術の分野での抽象画を促進させた理論は、H. ヴェルフリンの『美術史の基礎概念—近代美術における様式展の問題』であることは論を俟たないであろう。

（平成20年9月17日受付）
（平成20年11月26日受理）