

# ノヴェールにおける「パントミム」 Noverre's view on “pantomime”

森 立 子  
Tatsuko MORI

## Abstract

The present study was undertaken in order to elucidate Jean-Georges Noverre's view on “pantomime” in his theoretical work *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760).

Noverre regards pantomime as one of the most essential elements in ballet. However, as he points out, it cannot be acquired as a mechanical technique, being a bodily process resulting from the inner workings of a performer. In other words, “pantomime” is neither a series of prescribed movements nor the combination of them. It should rather be understood, in Noverre's writings, as a more unfettered expression that stems from the emotions aroused in the performers' mind.

The result of this study indicates that we should not interpret Noverre's “pantomime” as equivalent to “ballet mime” in today's sense.

**Keywords :** *Noverre, ballet, dance history, pantomime*

## 1. 序

18世紀の西洋舞踊史について語る際に、ジャン＝ジョルジュ・ノヴェール（1727～1810）の名に言及せずにおくことは出来ないだろう。なぜなら、彼の主著である『舞踊とバレエについての手紙』（初版は1760年、以下『手紙』と略記）は、出版当初から大きな話題を呼び<sup>(1)</sup>、ヨーロッパ中で同時代人のみならず後世の人々にまで広く受容されたからである。

今日、ノヴェールは、自立的なバレエ作品たる「バレエ・ダクション *ballet d'action*」の提唱者として舞踊史上に位置づけられている。実際、『手紙』の中でノヴェールは、この「アクション *action*」の概念について多くの紙幅を費やして論じており、この語がノヴェール理論の一つのキーワードとなっていることがわかれる<sup>(2)</sup>。

しかしこの「アクション」の語に関連づける形で、ノヴェールが次のような記述を残していることにも注目しなければならない。

舞踊におけるアクションとは、我々の動き、身ぶり、容貌による真に迫った表現を通じて、観客の魂に我々の感情、我々の情念を伝える技術のことです。ですか

らアクションとはパントミムのことに他なりません<sup>(3)</sup>。

ここでノヴェールは、「アクション」について論じるとともに、これと同列に並べられるものとして「パントミム *pantomime*」<sup>(3)</sup>を挙げている。つまり、「アクション」と同様、「パントミム」もノヴェール理論を構成する重要な一概念であるということになる。

しかし、ここでノヴェールが言及している「パントミム」とは一体どのようなものなのだろうか。彼が「パントミム」の語によって想定していたのは、一体どのような表現形態なのか。それは、今日我々が理解している（バレエにおける）「マイム」<sup>(4)</sup>と重なるものなのか、それともそこには何らかの異なる要素が存在しているのか。

このような問いに対して、具体的な形での結論を得ることは、しかしながら現時点では不可能である。というのも、ノヴェールが振付けた作品、のみならず当時の舞踊を記録した史料（舞踊譜）はほとんど存在しておらず、「18世紀後半の舞踊の実態」を知る手立てが我々に残されていないからである。ノヴェールの言う「パントミム」の具体的な姿を探ることは、それゆえ本論の目指すところとはなりえない。

とはいえ、『手紙』の中の「パントミム」を、時代の

日本女子体育大学（准教授）

文脈を等閑視したまま現代的な意味合いにおいて理解するのは、誤読の可能性をも免れないであろう。それゆえ本論では、『手紙』<sup>(6)</sup>のテキストに寄り添いつつ、ノヴェールが理念的なレベルで「パントミム」をどのようなものとして捉えていたのかを、文献学的方法論に基づきつつ明らかにすることを試みたい。実際、ノヴェールは自論を構築する際に、この「理想のパントミム」を念頭においていたのであるから、そうであるとすれば、ここでの試みはノヴェール理論をより十全に理解し、さらには18世紀舞踊理論の理解を進めるために欠くことの出来ない作業であるとも言うことが出来るだろう。

## 2. 古代への視線

ノヴェールは『手紙』の中で幾度にもわたり「パントミム」に言及し、それが舞踊芸術に必要な欠くべからざる要素の一つであることを強調している。彼がいかに「パントミム」を重要視しているかについては、本論の展開の中で明らかにしていくことになるのだが、ここではまず、ノヴェールが「パントミム」の理想形を古代ローマに求めていたことに注目しておきたい。例えば彼は、第1の手紙の中で、バレエをタブローになぞらえ、さらに振付家を画家になぞらえた上で、振付家の目指すべきところを次のように記述している。

そもそもバレエなるものは一幅のタブローです。舞台はキャンバス、ダンサーの動きは絵の具、ダンサーの容貌は言ってみれば一本の筆です。さらに、各場面のまとまりとそれらの活気、音楽の選択、舞台装置と衣装などはすべて、色合いに相当します。つまり、振付家は画家なのです。絵画と詩の真髄たるあの熱っぽさと熱狂とが自然によって与えられた時、振付家には不朽の名声が約束されます。ただ敢えて言うならば、振付家は他のジャンルの芸術家よりもより多くの困難に直面しています。というのも、筆や絵の具は彼の手中にはありません。また、振付家にとってのそれぞれのタブローには変化が必要であり、しかもそれらはほんの一瞬のうちに消え去るものでなくてはなりません。要するに振付家は、アウグストゥスの時代によく知られていた、あの身ぶりとパントミムの芸術を復活させなければならないのです<sup>(7)</sup>。

振付家は、変化に富んだ、しかし時間の経過とともに消え去っていくタブローを提示しなければならない

い。そしてそのために必要なのは、アウグストゥスの時代の「パントミム」の芸術を復活させることである、とノヴェールは主張している。ここで彼は、アウグストゥスの時代、すなわちローマ帝国初代皇帝オクタウィアヌ（紀元前63年～紀元14年）の時代のパントミム、とだけしか記していないのだが、別の箇所にはより具体的にパントマイム役者の固有名詞を挙げての言及も認められる。

自身、優れた役者であって、身ぶりによって心の動きを描き出す術を身につけている人はごくわずかしきません。こう言うのは何ですが、我々の中にバチルスやピラデスのような人を見つけるのは至難の技です<sup>(8)</sup>。

ここで引き合いに出されているバチルス（アレクサンドリアのバチルス）、ピラデス（シリアのピラデス）は、ともに古代ローマ、アウグストゥス時代のパントマイム役者である。前者は喜劇的なジャンル、後者は悲劇的なジャンルを得意とし、ともに古代ローマのパントマイムの草分け的存在として歴史にその名を残している<sup>(9)</sup>。

実はこの古代の二人のパントマイム役者たちの名は、ノヴェールが活動した時期のヨーロッパにおいて広く人口に膾炙していたようで、多くの著作や定期刊行物の中に言及が認められる<sup>(10)</sup>。なかでも『手紙』との関連で最も重要なのは、カユザックの『新旧の舞踊、あるいは舞踊史概論』（1754）における記述である<sup>(11)</sup>。同書の第3巻第3章には、「ローマ人たちの劇場舞踊」というタイトルが付されており、その中でバチルスとピラデスの功績が語られている。すなわち、彼らは協力して劇場を建設し、そこで「器楽と舞踊だけを用いて」<sup>(12)</sup>悲劇や喜劇を上演し、人々の熱狂的な支持を得たという。さらに第3巻第5章「ミム、パントミム、ダンス・イタリック<sup>(13)</sup>」では、バチルスとピラデスがローマにやってくる以前に、この地では悲劇や喜劇の幕間に低俗な道化劇が演じられており、その役者が「ミム」と呼ばれていたこと、その後バチルスとピラデスが現れて新たなスペクタクルを上演し、この芸術を高みへと引き上げたこと、さらにはこの新たなジャンルが「ダンス・イタリック」と呼ばれるようになり、またその役者が「パントミム」と呼ばれるようになったことなどが、数ページを費やして記述されている。

恐らく、ノヴェールの古代への視線も、こういった

『手紙』に先行する著作群に接する中で徐々に形成されていったものであったと考えられる。ただし、「古代ローマのパントミム」に関するノヴェールの理解は、少なくとも『手紙』の初版を執筆する時点においては、先行著作群からの情報を超えることのない、やや表層的なものにとどまっていたようであるということも指摘しておかなければならないだろう。というのも彼は、後に出版された『手紙』の増補改訂版の中で、かつての自らの「パントミム」観を修正する文章をしたためているからである<sup>(11)</sup>。

### 3. 形式化された身ぶり？

とはいえ、仮に『手紙』の初版を準備する時点でのノヴェールの理解が表層的なものであり、彼の論じる「パントミム」があくまで想像上のものにとどまっていたとしても、それをもとに構築された「パントミム」論が、少なからぬ人々に受容されたこともまた事実である。

その端的な例をここで一つだけ挙げておこう。18世紀後半のフランス語圏における唯一の舞踊事典であるコンパンの『舞踊事典』(1787)である。この書の「アクション」の項は、次のような文章から始まっている。

舞踊におけるアクションとは、我々の動き、身ぶり、容貌による真に迫った表現を通じて、観客の魂に我々の感情、我々の情念を伝える技術のことです。ですからアクションとはパントミムのことに他なりません<sup>(12)</sup>。

言うまでもなくこれは、先に本論中でも引用した、ノヴェールの第10の手紙の一節の全面的な引き写しに他ならない。実はこの後にもさらに記述は続くのであるが、それもまた、ノヴェールの文章と全く同様のものとなっている。

この事実をここで指摘しているのは、しかし、コンパンによる剽窃を糾弾するためではない(そもそも、当時あって剽窃の意識は希薄なのであり、このような例は他にも多数見出される)。そうではなく、ノヴェールの「パントミム」論の影響を示す一つの証左として、こういった記述の存在を提示しておきたい。

その上で、再びノヴェールの文章に戻り、彼の理想とする「パントミム」とはいかなるものなのかについてさらに考察を進めていくこととしたい。例えば、先に挙げた第10の手紙の一節(およびコンパンによるそ

の引用)の続きには、次のような記述が認められる。

ダンサーの身体のあらゆる部分が、描き、語らなければなりません。一つ一つの身ぶり、一つ一つの姿勢、一つ一つの腕の運びが、それぞれ異なった表現となっていなければなりません。いかなるジャンルにおいても、真のパントミムは、自然のあらゆる微妙な変化を捉えるものなのです。もし一瞬でもパントミムが自然から離れたらばどうなるでしょうか。その時には、パントミムは人をうんざりさせ、反感を抱かせるものになるのです<sup>(13)</sup>。

この文章から明らかになるのは、ノヴェールの理想とする「パントミム」とは、身体のあらゆる部分を用いた表現であり、またそれは「自然のあらゆる微妙な変化」をも捉えるような、ニュアンスに富んだものであるということである。しかしこれだけでは、「パントミム」の限られた一面しか理解したことにならない。より本質的な問題として、「パントミム」が一義的な意味内容を指し示す(ある程度まで)形式化された身ぶりなのか、それともそれは、舞台に立つ演技者個人にゆだねられたより自由度の高い身体表現なのか、という点をさらに問わなければならない。

この問題に関して、ノヴェールは『手紙』の随所に、推理の手がかりとなる記述を残しているように思われる。例えば、第4の手紙の中で、ダンサーを志望する若者たちに向けた提言として、彼は次のように述べている。

テルプシコラーの申し子たちよ、カブリオールや、アントルシャや、あまりにも複雑なパはやめてしまいなさい。しなを作ることもやめて、感情や、自然に生まれる優雅さや表現に自らをゆだねなさい。高貴なるパントミムを学ぶことに専念しなさい。それが、あなたの芸術の魂であることを忘れてはなりません<sup>(14)</sup>。

この引用文の少し前で、ノヴェールは、舞踊という芸術が「誤った趣味や悪しき習慣」(技術偏重の傾向もその一つである)によって貧弱化していることを嘆いている。この状況を打破するために、これから舞踊の道を目指す者は、この「芸術の魂」が何であるかを認識し、これを身につける必要があるというのである。「芸術の魂」、それは、複雑な技術を習得することではなく、「感情」や「自然に生まれる優雅さや表現」に身

をゆだねることであり、「高貴なるパントミム」を自らの表現とすることであるという。

ここにおいてノヴェールは、「パントミム」を舞踊芸術の根幹とみなすとともに、それが技術として学ばれるものというよりもむしろ、感情から発するもの、自然に生まれる表現であることを明らかにしている。なお、これと同様の発想は、第10の手紙の中の次のような一節にも見て取ることが出来る。

平凡な人であってもそれなりに見栄えがする人ならば、十人並みのダンサーに仕立て上げることが出来るでしょう。彼に腕と脚の動かし方と頭の回し方を教え、技術の確かさ、華やかさ、敏捷性を与えてやればよいのです。ただし彼に、熱っぽさ、天才、才気、優美さ、また真のパントミムの魂である感情の表現を教えることは出来ません<sup>7)</sup>。

ノヴェール曰く、技術は教えることが可能であるが、「パントミムの魂」たる「感情の表現」は教えることが出来ないという。なぜ教えることが出来ないのか。それは、感情の表現が、「この場合にはこのように動くべし」といった形式化、パターン化を逃れるものであるからだろう。実際、第7の手紙においてノヴェールは、優れたバレエにおけるダンサーの演技について、それが感情に突き動かされるものであること、そしてそこから生まれる動き（ここでは特に腕の動きについて語られている）が形式化されることのない自由なものであることを指摘している。

ダンサーが感情に突き動かされるならば、情念の様々な特徴を示しながら、あらゆる姿をみせてくれることになるでしょう。彼らが変幻自在のプロテウスとなり、彼らの容貌と視線とが彼らの魂の動きを余さず語り、さらには彼らの腕がお決まりの動きから解放され、より広い空間で、優雅にしかも真に迫った形で動かされるならば、その時こそ彼らはしかるべき身体の位置をとって、刻々移り変わる情念の動きを描き出すことになるでしょう<sup>8)</sup>。

また、第2の手紙の中でノヴェールは、身ぶりによって心の動きを描き出す術を身につけた優れた舞踊教師の少なさについて述べているのだが、その議論の中でも、パントミムの動きが形式化、規則化と相容れないものであることについて触れている。

こういった主義主張は、芸術を理解しているメートル・ド・バレエが少ないだけになおさら、非難すべきもののように思われます。自身、優れた役者であって、身ぶりによって心の動きを描き出す術を身につけている人はごくわずかしきません。こう言うては何ですが、我々の中にバチルスやピラデスのような人を見つけるのは至難の技です。ですから、自分自身に酔いしれ、人に自分のまねをさせようとする人々をとがめずにはいられないのです。(中略)取るに足らないものを模倣させることは、ダンサーを誤りへと導くことにはならないでしょうか。ごちなく演じることは、演技を台無しにすることにはならないでしょうか。第一、パントマイムの動きに、決まりを作るなど出来るのでしょうか。身ぶりとは、心から生じるもの、心の動きを忠実に写しだすものではないでしょうか<sup>9)</sup>。

#### 4. サレとギャリック

さて、これまでの一連の考察を通じて、ノヴェールが「パントミム」を舞踊芸術の根幹をなすものとして重要視したこと、また彼が「パントミム」を、技術として学ばれるものではなくむしろ、感情を起点としてそこから自然に発する身体（全体を使った）表現として想定していることを確認してきた。換言すれば、ノヴェールの言う「パントミム」とは、演技者の一瞬一瞬の心の動きとそれに対する身体的反応に基づくものであって、パターン化された動き、およびその組み合わせ、といったものは性質を異にしている、ということになる。

しかし、「心の中に生じた感情に対する反応」としての「パントミム」とは、実際にはどういった身体表現として実現されるものなのだろうか。振付家でもあったノヴェールは、ダンサーたちにどのように「パントミム」を演じさせたのか。当然ながら、我々はこのような問いを発する誘惑にかられるのであるが、序にも記したとおり、当時の身体的な動きの実像を探る手段が残されていないため、この問いをめぐってのさらなる調査を行うことは難しい。

だが一方で、ノヴェールが「理想のパントミム」像を描き出すにあたって、『手紙』に先立つ諸言説だけでなく、当時の舞台上で展開されていた実際の演技にもインスピレーションを得ていたことは疑いの余地がない。そしてこの実際の演技は、恐らく、言説のレベルだけでなく実践のレベルでも、ノヴェールに少なからぬ影響を及ぼしたであろうと考えられる。

こういったことから、ここでは、ノヴェールにとっての実践的モデルとなった二人の人物について、特にノヴェールの「パントミム」論との関連において言及しておきたい。その二人の人物とは、マリー・サレ(1707~1756)と、デイヴィッド・ギャリック(1717~1779)である。

マリー・サレは、18世紀前半における傑出したダンサーの一人としてその名を記憶される存在である。その経歴の詳細に立ち入ることは控えるが、彼女が旅回り芸人の家系に生まれ、幼い時分から一座とともにパリの定期市の舞台——そこでは「踊ること」と同時に、あるいはそれ以上に、「演じること」が求められた——に立っていたことは、彼女のダンサーとしての資質を考える上でも重要な事実であるだろう。

サレのダンサーとしての資質は、技術的な面よりもむしろその表現性にある、というのが当時から今日に至るまで共有されてきた評価である。実際、1732年1月付のヴォルテールの詩<sup>(12)</sup>は、そのことを端的に表現している。しかしここではさらに、彼女がフランソワズ・プレヴォ(c.1680/1~1741)から直接教えを受けて、プレヴォの代表作《舞踊さまざま》(プレヴォによる初演は1715年)を踊ったという事実にも注目しておきたい。

この《舞踊さまざま》の音楽(ジャン＝フェリール作曲)は、冒頭のプレリュードの後、性格を異にする各種の舞曲が次々と現れる、という構造になっている。『プレ・ロマンティック・バレエ』の著者ウィンターによれば、最初にこの作品を振付けたプレヴォは、それぞれの舞曲に「愛の神と人間」をテーマとした小さなプロットを設定して振付を行ったという。例えば、クーラントでは、「浮気な若い娘にからかわれている老人が、自分は愛されているのだと信じられるようにしてくれと愛の神に頼む」、メヌエットでは、「燃えるような恋心を感じた12才の女の子が、恋人に会いたいの母親を眠らせて欲しいと愛の神に頼む」、ブレでは、「恋する羊飼いの娘が、彼女の魅力に目覚めていない羊飼いの目を開いて欲しいと愛の神に頼む」といった具合である。そしてこれらのプロットを、顔の表情も含んだ様々なジェスチャーで演じてみせたという<sup>(10)</sup>。

サレはこの作品を、師プレヴォから直接指導を受けた上で、プレヴォの演出を踏襲した形で、つまり劇仕立ての作品として上演したという<sup>(13)</sup>。同じくプレヴォの弟子であったカマルゴがこの作品を(プロットの無い)純粋舞踊として踊ったのとは対照的であり、こ

に表現性を武器としたサレの演出戦略を読み取ることも出来る。が、それ以上に注目しておくべきは、サレのこの舞台において、単純ではあれ「プロット」が(言葉の助けを借りることなく)もっぱらダンサーの身体的な表現によって演じられた、というその事実であるだろう。なお、サレはこの《舞踊さまざま》という作品を1725年以降幾度にもわたって演じており、彼女の得意のレパトリーの一つであったことがうかがわれる。

さて、その後、サレが自ら振付けた《ピグマリオン》(1734年初演)において、パニエで大きく膨らませたスカートや、仰々しい頭飾りなどを廃し、モスリン地のシンプルな衣装で踊って大きな成功を収めたことは良く知られるところである。そしてさらにその直後、彼女は《バックスとアリアドネ》(1734年初演)という作品で舞台に立っているのだが、この舞台についての『メルキュール・ド・フランス』誌の評には「ダンサー(サレ)が何を、どのような手段によって演じたのか」という点への言及があり、その意味において非常に興味深い。

[この舞台には]非常に高貴で、説明することが難しい美があった。そこには、非常に深い悲しみ、絶望、狂乱、落胆があった。つまり一言で言えば、あらゆる大きな[心の]動きと完璧な雄弁とが、バ[ステップ]と、姿勢と、身ぶりによって演じられ、愛する者から捨てられた女性が描かれた<sup>(11)</sup>。

バ、姿勢、身ぶりによって、悲しみ、絶望といった感情を表現する。これこそまさに、この舞台においてサレが見事に実現してみせたことであり、そしてまた、彼女がダンサーとしての活動を通じて追求していたことであった。そして恐らくノヴェールも、このような彼女のダンサーとしての在り方に強く共感していたのではないかと思われる。その一つの裏付けとなるのが、『手紙』の第8の手紙に含まれる次のような一節であるだろう。

サレ嬢のあの素朴な表現はいまだに忘れられていません。サレ嬢の魅力は今でも生きています。いくら同じようなキャラクター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く美しく、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せてしまうことはできなかったの

す<sup>12)</sup>。

またノヴェールは、後に出版された『手紙』の増補改訂版の中でも、表現力に秀でていたサレに対して惜しめない賛辞を与えている。

サレ嬢は、優美さと表現力に満ちたダンサーで、人々に喜びを与えていました。(中略)私は彼女の踊りに魅了されました。彼女は、今日の舞踊を支配している派手さや難度の高い技術を持ち合わせていませんでした。しかし彼女は、この虚飾の代わりに、シンプルで心を打つような優美さを持っていました。彼女の容貌には、気取ったところはなく、高貴で、表現的で、才気に満ちていました。彼女の素晴らしい踊りは、繊細で洗練された形で描きだされてきました。彼女は、跳んだりはねたりすることによって、心を打ったのではなかったのです<sup>13)</sup>。

このように、『手紙』においてノヴェールは、サレの表現的才能の価値を強調しているのであるが、彼女の演技のディテールに関しては、残念ながらこれ以上の情報を見いだすことは出来ない。これに対して、当代一のシェイクスピア役者として知られたディヴィッド・ギャリックに関するノヴェールの記述の中には、「いかに表現するのか」という点にも触れた、より具体的な描写も含まれており、ノヴェールの「パントミム」を考える上で多くの示唆を含んでいると言える。

ギャリックに関する議論は、第9の手紙において展開されている。この手紙における主たる話題は「仮面の廃止について」という問題であるので、ギャリックについての記述も顔の表情に関することに重点が置かれた形で進められているが、しかしその中に、「演じること」全般に関わる記述も認められる。

ノヴェールによれば、ギャリックほど「美しく完璧で、賞賛に値する人は他にいない」<sup>14)</sup>という。その理由の一つとして挙げられているのは、ギャリックが、悲劇、喜劇、その他あらゆるジャンルのいずれにおいても、それにふさわしい演技をすることが出来るという点である。

彼は、感動的な劇においては人の心を揺り動かし、悲劇においては非常に強い情念が刻々変化してゆく様子を人に体験させます。敢えて言うてしまえば、彼は観客の臓腑をえぐり、その心を引き裂き、魂を突き、血

の涙を流させるのです。一方、気品ある喜劇においては、人々を魅了し、満足させます。やや低俗なジャンルにおいては、人々を楽しませます<sup>15)</sup>。

そしてこの「各ジャンルにふさわしい演技」の質を担保しているのが、演技の迫真性である。ギャリックの迫真の演技とはいかなるものなのか。この点について、ノヴェールは、傍らからこの役者の様子をつぶさに観察しているかのごとく、活き活きと筆を進めている。

彼はある暴君を演じていました。この暴君は、自らの犯した数々の罪の大きさに慄き、後悔の念に胸を引き裂かれて死ぬのです。最終幕ではもっぱら後悔と苦しみか描かれていました。(中略)死が刻々彼の顔に刻み込まれていきました。彼の目は曇り、思うところを言い表そうとしても声がほとんど声にならぬ様子でした。また、彼の身ぶりは、表現を失ってはいないものの、最後の瞬間が近づいていることを示していました。彼の脚には力が入らず、彼の顔はくもり、血の気が失せて青ざめたその顔には、苦悩と後悔の色だけが浮かんでいました。そしてついに、彼は倒れてしまいました。彼の頭の中には、自らの罪が恐ろしい形で渦巻いていました。これらの大きな罪が呼びおこすおぞましいタブローに慄きつつ、彼は死と戦っていました。自然が最後の力をふりしぼっているかのようでした。その状況たるや、身震いしてしまうほどでした。彼は地をかきむしっていました。彼はいわば自らの墓を掘っていたのです。(中略)ついに彼は息を引き取りました。臨終のあえぎ、そして顔、腕、胸の痙攣したような動きが、この恐ろしいタブローに最後の一筆を入れました<sup>16)</sup>。

この場面において、暴君を演じているギャリックは、ほとんど言葉らしい言葉を発していないことが分かる。にもかかわらず、これを観る者は、「自らの残酷な行為を後悔している暴君が大きな苦悩により死へと導かれていく」というその状況を、強烈な印象とともに明確に理解するのである。ここにおいて体现されているのは、「動き、身ぶり、容貌による真に迫った表現を通じて、観客の魂に我々の感情、我々の情念を伝える技術」<sup>17)</sup>そのものである。すなわち、我々はこの文章において、舞台における「実践」とノヴェールの「理論」との呼応を見て取ることが出来るのである。ちなみに、

1755年から57年にかけて、ノヴェールはギャリックの招きに応じてロンドンに渡っており、その際に、自らのカンパニーの公演を行うのと並行して、『手紙』の執筆を開始している。つまりノヴェールは、直接ギャリックの演技を観ているのであり、しかもその後時を置かずに『手紙』の執筆を手がけている。とするならば、彼の「理論」の一端が、ギャリックの「実践」に触発される形で形成されていったとしても、それは極めて自然なことであると言えるであろう。「せりふ回し、話しぶり、熱っぽさ、自然さ、才気、繊細さを、パントマイム、すなわち、せりふのない場面でのあの比類なき表現の中に感じさせる」<sup>10)</sup>ギャリックの演技には、ノヴェールの理想とする「パントミム」を理解する鍵が存在しているのである。

## 5. 結 び

序にも述べたとおり、「パントミム」は、ノヴェール理論を理解する上での一つのキーワードとなる概念である（同時に、「バレエ＝パントミム」というジャンルを理解する上でも非常に重要な概念であると言えるだろう）。しかしながら、ノヴェールが「パントミム」をどのようなものとして捉えているのかを、そのテキストを通じて検証するという作業は、これまでほとんど行われてこなかった。こういった状況に鑑み、本論では、『手紙』を基にノヴェールの「パントミム」観について探ることを試みた。

『手紙』から見えてくる「パントミム」とは、自由度の高い、形式化されない（それゆえ、より個人言語的な色合いの強い）身体表現であり、またこれによって描き出されるのは、刻々移り変わる「感情」、さらにはその「感情」が交錯する「状況」であるという点が、本論における一連の考察を通じて明らかになった。

しかしそうであるとするならば、「パントミム」と「ダンス」は果たしてどの点において区別されることになるのだろうか。どこからが「ダンス」で、どこからが「パントミム」なのか。そもそもその両者は分けて考えられるべきものなのか、またもし分けて考えられるとするならば、何がその両者を分かち決定的な要素となるのだろうか。

ノヴェールの「パントミム」観は、我々をさらにこういった別の問いへと導いていくのであるが、この問いについては、今後さらに音楽との関係などにも調査の可能性を探りつつ、機会を改めて論じることを試みたいと考えている。

## 注

- (1) 1783年にパリとロンドンにて出版された『手紙』第2版の序文で、ノヴェールは次のように記している。「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、もはや一冊も購入することが出来ません。それゆえに、私は新たな版を作らせることを決めたのです。」(Noverre, J.-G. (1783) *Lettres sur la danse et sur les ballets*, seconde edition, p.vii, veuve Dessain junior, London & Paris.) また、『文芸通信』誌には、1761年8月15日付で次のような記述が認められる。「ノヴェール氏が『舞踊とバレエについての手紙』のタイトルで昨年出版した、一冊の優れた書について、あなた方にまだお話し出来ずにおりました。この著作は、才気を持って書かれており、数々のアイデアや視点に満ちています。そしてそれは、あらゆる点において、1754年に出版される種の成功を取めたカユザック氏の著作、舞踊小概論『『新旧の舞踊』』よりも優れています。」(Tourneux, M. ed. (1878) *Correspondance littéraire, philosophique et critique* par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. Tome 4, p. 451, Garnier Frères, Paris.)
- (2) この問題については、論文筆者が参考文献<sup>10)</sup>において詳細に論じた。
- (3) 本論においては、原則として、ノヴェールの論じる“pantomime”を「パントミム」と表記している。ただし、一般には「パントマイム」の表記が浸透しているため、一般的概念としての“pantomime”については、後者の表記を使用する。  
なお、この引用部分において、ノヴェールは「アクションとはパントミムのことには他なりません」と述べており、「アクション」と「パントミム」が同義であるとの見解を提示している。しかし『手紙』全体を検討してみると、実は「アクション」の語は多義的に用いられており、常に「アクション＝パントミム」の関係が成り立っているとは言えない部分も認められる（詳しくは、参考文献<sup>9)</sup>を参照のこと）。従って本論では、「アクション」と「パントミム」をまずはそれぞれ別の概念と捉えた上で、しかしこの両者が同列に並べられることもある、と解釈して議論を展開する。
- (4) 古典バレエは、その歴史的展開の中で、独自のマイム言語体系を築いてきている（例えば、両手を頭上で輪を書くように回す動作が「踊る」ことを意味する、など）。この体系にあっては、ある特定の定型化された動作が特定の意味と結び付けられて用いられている。このような、特定の意味との一対一の対応関係にある（バレエにおける）動作の総体を、本論の中では（バレエにおける）「マイム」と表現している。なお、バレエの中で、より自由な（つまり必ずしも「型」として定型化されていない）マイムの表現が用いられることがあるが、本論ではより限定的に、上述のような「特定の意味と一対一の対応関係にある定型化された動作」を（バレエにおける）「マイム」と論じている。
- (5) 本論では、『手紙』の初版を考察の対象とする。従って、

- 特に但し書きの無い限り、手紙の番号(第〇の手紙)は初版のものを挙げている。なお、本論が底本としている『手紙』の書誌情報については、引用文献表の1)を参照のこと。
- (6) 参考文献6)のp.116を参照。
- (7) 例えば、『百科全書』(初版は1751~1772)の「パントミム」の項(ジョクールによる)もその一例として挙げられる。
- (8) メネストリエ師の『新旧のパレエ』(1682)にもこの二人のパントマイム役者についての言及があり(参考文献4)のp.39.)、恐らくカユザックもこの記述を意識していたものと推測される。また、1751年に、ド・リヴリーによって『昔のスペクタクル、特にミムとパントミムに関する歴史的・批判的研究』が出版されており(参考文献8))、この書もカユザックが参照していたのではないかと考えられる。
- (9) カユザックは、古代ローマの悲劇や喜劇が舞踊と器楽によって演じられたと論じている。恐らくノヴェールも、『手紙』の初版を執筆する段階においては、カユザックのこの見解を参考にしていたのではないかと考えられる。
- (10) 「古代イタリア人の舞踊」の意。
- (11) 本論中で考察しているとおり、ノヴェールは『手紙』初版の執筆の段階で、パレエにおけるダンサーの表現の模範としてバチルスとピラデスの名を挙げている。しかしその後の増補改訂版において、「彼ら[バチルスとピラデス]には才能があり、ふさわしい身ぶりを演じていたのだと信じたい。ただ、明らかに、彼らは踊るということを知らなかった」と述べており、現代のダンサーが古代のパントマイム役者を単純に範にすることは出来ないことを示唆している(引用文献13)のp.27を参照)。
- (12) ああ、カマルゴよ、あなたはなんて輝かしいのだろう!/そして、神々よ、サレはなんと素晴らしいのだろう!/あなた[カマルゴ]のステップはなんと軽く、彼女[サレ]のそれはなんと穏やかなのだろう!/彼女はまねの出来な存在で、あなたは新しい!/ニンフたちはあなたのように跳ね、三美神たちは彼女のように踊る。(訳は論文筆者による。ヴォルテールによるこの詩は、メルキユール・ド・フランス誌1月号に掲載されている。Mercure de France, Janvier 1732, p.146-147, Paris.)
- (13) 引用文献10)のp.51を参照。

#### 引用文献(引用順に列記)

- 1) Noverre, J.-G. (1760) *Lettres sur la danse, et sur les ballet*, p.262, Aimé Delaroché, Lyon. なお、本論における同書の引用は、すべて論文筆者による和訳を使用している。
- 2) *Ibid.*, p.2-3.
- 3) *Ibid.*, p.15-16.
- 4) Compan, C. (1787) *Dictionnaire de danse*, p.2, Cail-leau, Paris.
- 5) Noverre, J.-G. (1760) *op. cit.*, p.262-263.
- 6) *Ibid.*, p.55.
- 7) *Ibid.*, p.281.
- 8) *Ibid.*, p.122. 傍点は論文筆者による。
- 9) *Ibid.*, p.15-16.
- 10) Winter, M.H. (1974) *The Pre-Romantic Ballet*, p.50-51, Pitman Publishing, London.
- 11) *Mercur de France*, Avril 1734, p.772, Paris.  
なおこの評の一部は、『国際舞踊百科事典』(参考文献2))の「サレ」の項にも英訳が掲載されている。
- 12) Noverre, J.-G. (1760) *op. cit.*, p.164-165.
- 13) このサレ評は、サンクトペテルブルク版(1803~4)第4巻、第14の手紙、およびパリ版(1807)第2巻、第6の手紙に含まれている。  
Noverre, J.-G. (1952) *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, p.288, Éditions Lieutier, Paris.
- 14) Noverre, J.-G. (1760) *op. cit.*, p.209.
- 15) *Ibid.*, p.210.
- 16) *Ibid.*, p.215-217.
- 17) *Ibid.*, p.262.
- 18) *Ibid.*, p.214.

#### 参考文献(引用文献を除く)

- 1) Cahusac, L. de (1754) *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, Jean Neaulme, La Haye.
- 2) Cohen, S.J. et al. eds. (1998) *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, New York & Oxford.
- 3) Diderot, D. et D'Alembert, J. Le R. eds. (1751~1772) *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, Briasson et al., Paris.
- 4) Menestrier, C.-F. (1682) *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, René Gignard, Paris.
- 5) *Mercur de France*, Janvier 1732, Paris.
- 6) Moore, T.J. (2012) *Roman Theater*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 7) Nye, E. (2011) *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 8) Rivery, C.-F.-F.B. de (1751) *Recherches historiques et critiques sur quelques anciens spectacles, et particulièrement sur les mimes et sur les pantomimes*, Jacques Merigot fils, Paris.
- 9) 森立子 (2004) ノヴェールにおける『アクション』の意味、舞踊学 第26号: 1-10.

(平成27年9月14日受付)  
(平成27年12月16日受理)