

Title	テオフィル・ゴーチエとバレエ芸術：斬新な舞踊観
Sub Title	Théophile Gautier et l'art du ballet-une nouvelle vision de la danse
Author	小山, 聡子(Koyama, Satoko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2003
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.85, (2003. 12) ,p.165(88)- 183(70)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00850001-0183

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

テオフィル・ゴーチエとバレエ芸術

——斬新な舞踊観——

小山 聡子

はじめに

19世紀フランスの作家テオフィル・ゴーチエ（1811—1872）は、舞踊と関係の深い文学者であることがよく知られながら、彼が35年間にわたって書き残した舞踊評は、長年その大部分が単行本として未出版であったため、これまでほとんど注目されてこなかった。ゴーチエによる舞踊評のほぼ全貌がアイヴァ・ゲスト編纂による『舞踊評論』¹⁾ *Écrits sur la danse* によって明らかにされたのは、ようやく1995年のことであり、こうした事情から、今日までゴーチエの舞踊観を正面から論じ、同時代の批評家たちの舞踊観との比較を行い、なおかつ彼の文学観と結びつけて考察した研究は皆無であった。しかし、ゴーチエと同時代の批評家たちとの間には、その舞踊観に劇的と言ってもいいほどの違いが見られるのであり、本論考は、ゴーチエの舞踊観が当時としては異例の、しかも現代にも通じる斬新な視点を秘めていたことを解き明かそうとするものである。

本論ではまず、ゴーチエと、ゴーチエ以前および同時代の批評家たちによる舞踊論との比較を行い、ゴーチエの舞踊観がいかに斬新なものであったかを示したい。次いで、ゴーチエが独自の舞踊観を抱いた根拠を、ロマンティック・バレエが持つ特色との関係、およびゴーチエ自身の芸術観との関連という二つに大別して考察したい。

1 19世紀前半の舞踊批評家たちによる舞踊観——ノヴェールの影響

まず最初に、19世紀前半に舞踊評を書いたゴーチエ以外の批評家たちがどのような舞踊観を持っていたのか、この問題を明らかにしたい。

筆者は、19世紀における数多くの新聞から当時の舞踊評について調査を行ったが、その結果、とりわけ19世紀初頭においては多くの批評家たちが、舞踊作品の「演劇性」を重視し、感情表現と密着したパントマイムを舞踊の本質ととらえていた事実が判明した。たとえば日刊紙「デバ」に1800年から1814年まで劇評を執筆し、ジャーナリズムにおける「劇評」の分野を切り開いた「学芸欄の父⁽²⁾」たるジュリアン＝ルイ・ジョフロワは、バレエについて次のような記述を残している——

ダンスが芸術たりうるのは人間の身体の動きや思考、性格や情念を模倣する場合に限られる。この資格においてのみ、ダンスは演劇による詩の仲間入りを果たすのだ。跳躍とピルエットだけでは決してダンスにならない⁽³⁾。

足と脚、そして腕の規則的な動きは、ダンスの技術的な側面を構成するメカニズムにすぎない。ダンスの精髓とは、魂に宿る感情の表現、パントマイムによる無言の説得力にある。これこそ、ダンスを一つの品位ある芸術に高めるものなのだ⁽⁴⁾。

演劇性に舞踊の価値を見たジョフロワは、パントマイムこそ「ダンスにおいて最も美しく興味深い部分⁽⁵⁾」であるとし、舞踊手が見せる“パ”（ステップ）を「純粹に機械的で、精神にも心にも何ら訴えることがない⁽⁶⁾」ゆえ価値のないものと考えた。ジョフロワの後任として「デバ」の劇評を受け継いだ「C.」もこの姿勢を受け継ぎ、バレエにおける「ダンス」は「芸術の機械的な一面にすぎず⁽⁷⁾」、バレエは「秀逸な劇作品と同じように⁽⁸⁾」

観客の心をゆさぶるべきであるとし、バレエの価値が「パントマイム、すなわち表現性のみ⁽⁹⁾」にあるとした。1829年から40年にかけて「モントゥール・ユニヴェルセル」の舞踊評を担当した「P.⁽¹⁰⁾」は、バレエが悲劇や喜劇と同じような心理的効果を観客にもたらすことを求め、また、ロマンティック・バレエ前半期に「コンスティテュシヨネル」に劇評を執筆した「A.」も、舞踊手が見せるダンスは女優の「知性、才気、あるいは情熱には遠くおよばず」、「優雅で美しいパを行うことは（…）まったくたわいのない無益なものである⁽¹¹⁾」とする同様の舞踊観を示している。

当時の批評家たちが申し合わせたように、バレエにおける演劇性を重視したのは一体何故なのか。それは、18世紀後半に舞踊史に残る偉大な著作『舞踊とバレエについての手紙⁽¹²⁾』*Lettres sur la danse et sur les ballets*を残したジャン＝ジョルジュ・ノヴェールによる“バレエ・ダクシオン”の思想に多大な影響を受けたからだと考えてまず間違いはない。

既に舞踊史においてよく知られるように、ジャン＝ジョルジュ・ノヴェール（1727—1810）は、18世紀後半にバレエ改革を推進した偉大な舞踊家である。ノヴェールは、当時のバレエ界で技術的な側面ばかりがもてはやされ（それも力任せに行われる離れ技である）、表現性がおろそかにされていた風潮を嘆き、バレエとは、踊りと音楽、舞台装置、衣装、コール・ド・バレエなどすべての要素を、一貫した主題のもとに統一すべきものである、とする“バレエ・ダクシオン”の思想を提唱した。ノヴェールの理論では、バレエ作品の中にある踊りは物語内容を表現する手段であり、舞踊は現実世界を再現する“模倣芸術”と定義される。従って、バレエは何らかの“思想”や“動機”を持ち、“物語内容”によって観客の心を感動させねばならない――

詩、絵画、そして舞踊は美しい自然を忠実に写したものにすぎない。
いや、それ以外であってはならないのだ⁽¹³⁾。

われらが芸術の進歩を速め、真実に近づけるために複雑すぎるパを

残らず犠牲にしなければならない⁽¹⁴⁾。

18 世紀において、技術のために表現性が犠牲にされていた状況に危機感を抱いたノヴェールがこうした改革を提唱したのは画期的なことであり、この考え方は現代においてさえ、物語バレエでは常に生かされるべき大切な教訓である。19 世紀初頭の舞踊批評家たちは、この『舞踊とバレエについての手紙』という名著を典拠とし、なんの迷いもなくバレエ・ダクシオンの思想に従っていたと考えられるのである。

ところが、1832 年の『ラ・シルフィード』を契機としてロマンティック・バレエが誕生し、その 5 年後に舞踊評の執筆を開始したゴーチエは、当時の風潮に真っ向から反対する見解を述べたのである。

2 ゴーチエの舞踊観の斬新性——外形美崇拜、“物質主義”

1837 年 4 月に舞踊評の執筆を開始したゴーチエは⁽¹⁵⁾、最初の記事で自らの舞踊観の根幹を明確に述べている——

(…) 厳格に美を求められる者がいるとしたら、それは間違いなく舞踊手である。人は誰しも不器量をとがめられない権利を有するものだが、男女の別を問わず役者と舞踊手だけは別だ。女優なら好感をもたれ、優雅に見せるだけの才能に長けていればこと足るかもしれないが、女性舞踊手は絶対にとびきりの美しさをそなえていなければならない。ダンスとはすこぶる官能的で、どこまでも肉体的な芸術であり、精神にも心にも語りかけず、ただ視覚にのみ訴えるのである⁽¹⁶⁾。
(「1830 年憲章」、1837 年 4 月 18 日)

たしかに精神主義は尊重すべきものかもしれない、しかしこと舞踊に関しては物質主義にいくらかの譲歩をしてもよいだろう。踊りとは畢竟、優美なポーズのもとに美しいフォルムを示し、視覚に快い身体の線を展開する以外の目的を持たないのだ。それは沈黙するリズム、目

で眺める音楽である⁽¹⁷⁾。(「プレス」、1837年9月11日)

以上二つの記述は、ゴーチエの舞踊観の本質的な側面を凝縮している。ゴーチエが舞踊を評する際の第一の基準は、物語内容や踊り手の演技力といった心理・内面に関わる要素ではなく、視覚に訴える“外形美”という極めて物質的な要素であることが、ここには明確に示されている。ノヴェールや、彼の思想に従った多くの批評家たちが、舞踊は何らかの物語や思想をあらわし観客の心情をゆさぶらねばならないと考えたのに対し、ゴーチエはそれとまったく正反対に、舞踊とはまず第一に美しいフォルムを展開して視覚に訴えるべき芸術だと考えたのだ。形象美の展開に舞踊の本質を見たゴーチエは、舞踊以前に存在する物語内容や各場面を動かす“動機”よりも、“美”そのものを優先させたのである。そして彼はこれ以後も、生涯にわたりこの姿勢を変えることはない。

こうした舞踊観からゴーチエは、舞踊手に対する評価でも徹底した“物質主義”を貫いており、絶対的な容姿の“美”を過酷なまでに要求する。舞踊手とは、自らが形象美の体現者たる役割を持っており、視覚に訴える美を形づくるためには舞踊手自身が美しくあることが必須だからだ――

バレリーナに要請されるべき第一条件は美である、それを忘れてはいけない。バレリーナは、美しくないことにどんな言い訳ももたない。女優が正しくない発音を非難されるように、人はバレリーナに醜い容姿を咎めることができる。ダンスとは、身体線の展開にあったさまざまなポジションのもとに、優雅で精緻なフォルムを見せる芸以外の何ものでもない。踊り手を志す者は、従って必然的に、完璧とは言わないまでも少なくとも魅力ある身体を持っていなければならない。(中略) 舞踊はその本質からして異教的、物質主義的、官能的なものである⁽¹⁸⁾。(「プレス」、1837年11月27日)

舞踊の目的を“形象美”の展開にあると考えたゴーチエは、その結果バレ

エ作品に登場する舞踊手を、物語の中で活躍する一つの役柄としてよりも、舞踊の形象美を形づくる“素材”としてとらえたのだった。彼は、同時代の批評家たちが女優や舞踊手の才能と演技のみに注目し、「純粹に造形的な面」から彼女らに考察を加えないことを批判する。ゴーチエによれば、女優や舞踊手とは「彫刻や絵画と同じく、いっさい良心の呵責を覚えることのないまま批評してかまわない存在」であり、人は「画家にデッサンの狂いをとがめるのと同じ要領でその醜さに非難を浴びせ（…）彫刻家と同じ冷静さで、その魅力を褒めたたえることができる⁽¹⁹⁾」。なぜならゴーチエは、彼女たちを一つの人格としてではなく、形象美を体現する“素材”として見ているからである。紙面の関係上、具体例の引用は避けるが、ゴーチエは実際多くの記事を、舞踊手が持つ“美”そのものの分析にあてている。この残酷なまでの外形美への固執こそがゴーチエの舞踊評における最大の特徴であり、彼の舞踊観の根幹をなす重要な考え方である。おそらく同時代のどの新聞にも、ゴーチエほど一貫して“外形美崇拜”という信念をうち出した批評家を見つけることはできないだろう⁽²⁰⁾。

そして先の引用の最後に、舞踊は「異教的、物質主義的、官能的なものである」という記述が見られるが、ここでの「異教的」という言葉はもちろん宗教的な意味で用いられているのではない。井村実名子氏が述べるように、ゴーチエの願望は「キリスト教道徳に抑圧されて萎縮した人間のからだを解放⁽²¹⁾」し、人間本来の美を取り戻すことであった。ゴーチエの考えでは、舞踊とは身体を基本として舞台上で演じられる芸術である故、その素材＝肉体を汚れたものとするキリスト教道徳とは相いれず、“肉体を礼賛する”という意味で、本質的に「異教的」かつ「物質主義的」な性質を持つのである。

舞踊手の美を第一条件とし、「バレエ作品の真の主題、ただ一つの永遠の主題、それはダンスである⁽²²⁾」と断言するゴーチエは、バレエの“バ”そのものに注目し、それを言葉によって再現することを試みた。ゴーチエによるダンスの描写は膨大な量にのぼるが、その例をいくつかあげよう—

カルロッタの行った最後のパは、想像もつかないほど大胆で難しいものだ。それは片足で爪先立ちしながら行われる跳躍の一種で、並はずれて敏捷な動きと共に行われ、恐怖の混じった喜びをもたらすのだ。というのも、ほとんど実行不可能と思われるにもかかわらず、彼女はこれを8回か10回繰り返したからだ。バレリーナは拍手の嵐で迎えられ、幕が降りたあとも二度呼び戻された⁽²³⁾。(「プレス」、1846年4月6日)

(…) 彼女 [=プリオラ] のダンスは力強く、鮮やかで正確である。とりわけ彼女は並はずれた跳躍力^{エレヴァシオン}を持っており、両腕の力を使うことなく、ひかがみのバネだけで実に高く飛び上がるのだ。アントルシャは非常にはっきりと打たれ、ポワントは鉄の矢のごとく床に突き刺さる。体を傾けたある動きでは、決してふらつくことなく、その身体はまるで大理石の柱によって支えられているかのようだ⁽²⁴⁾。(「プレス」、1851年12月1日)

とりわけ19世紀前半において、ゴーチエ周辺の批評家たちがバレエの“パ”そのものに何の価値も見出さなかったのに対し、ゴーチエは舞踊手の美しさを描写し、ダンスそのもの、すなわち踊り手の身体が形づくる“パ”をさまざまな美しい形象に喩えて再現しようと試みた。ゴーチエの舞踊評とは、“パ”そのものを言葉でおいかけて記録したドキュメントとも言えるのである。

ゴーチエのこうした舞踊観が、ノヴェールや当時の批評家たちの考えと対極にあることは明白であろう。ノヴェールに代表される“バレエ・ダクション”においては、舞踊が演劇作品としてとらえられ、出発点に何らかの動機や思想があって初めてその舞台は始動する。一方、バレエを「目で眺める音楽」ととらえていたゴーチエの考えでは、物語内容よりも形象美、すなわちダンスそのものが優先されるべきであり、動機や思想以前に造形美が存在しなければならない。ゴーチエのバレエ認識には、ゴーチエ以前、

あるいは同時代の批評家たちの考え方とは対極にある、当時としては異例の、まったく新しい発想を見ることができるのである。

では、ゴーチエがこうした新しい舞踊観を展開し得たのは、一体何によるのだろうか。それは、ロマンティック・バレエにおいて誕生した美学、そしてゴーチエ自身が従来持っていた芸術観の二つによると考えられる。

3 ロマンティック・バレエの美学——個々の“パ”の可能性

ゴーチエが、当時の批評家たちと全く異なった舞踊観を打ち出すに至った第一の根拠と考えられる、ロマンティック・バレエの美学について考察してみたい。

ロマンティック・バレエの誕生以前、すなわち舞踊史上“バレエ・ダクシオンの時代”と呼ばれる時期においては、先に見たように、バレエ作品は物語内容によって感動させなければならないとする見解が一般的だった。これはもちろんノヴェールによる“バレエ・ダクシオン”の思想に影響された結果である。この考え方から、バレエの中にある踊りは演劇的な内容を表現する手段とされ、感情表現に不要と考えられる“パ”そのものは無力であり、舞踊における本質ではないという主張がなされていた。

ところが1832年、『ラ・シルフィード』を契機に誕生したロマンティック・バレエの時代、バレエ・ダクシオンの時代からは考えられなかった思いがけない可能性が誕生し、バレエはそのことによって飛躍的な発展を遂げることとなる。それが、バレエにおいて舞踊手が見せる形や動き、すなわち“パ”そのものの可能性である。そして、ゴーチエが目にしたのも、まさにこの“パ”が持つ“美”の可能性だったのだ。

実は、この新しい可能性の誕生は、バレエが超自然界の存在というこの世に存在しないものを扱うようになったことと関係が深い。ロマンティック・バレエを創始した記念碑的作品である『ラ・シルフィード』（1832年パリ初演、振付フィリッポ・タリオニ）は人間と精霊の悲恋をテーマとし、この世に実在しない想像の世界を扱っているが、このバレエで注目すべき点は、シルフィードたちが美しく舞う第2幕のシーンが、物語内容の

表現という方向ではなく、ひたすら美しいフォルムを舞台上に展開する“純粋な踊り”の可能性を含んでいたことである。ここでシルフィードたちは、自然現象の模倣を試みているわけではなく、パントマイムによる演技をしているわけでもない。次から次へと美しい“パ”を繰り返しているのである。これ以後バレエは急速に超自然の要素を取り入れ、パの展開による非現実世界の表現という新たな可能性を得て発展していくことになる。実はゴーチエは、ロマンティック・バレエのこの性質を見事に言いあてた記述をすでに 1837 年の時点で残している—

(…) 妖精の世界こそ、バレエの筋が最も容易に展開する場にほかならない。シルフィード、サラマンダー、オンディーヌ、バヤデール、各国の神話から抜け出したニンフたち、これらが登場人物の定番である。バレエが多少とも真実味を帯びるためには、すべてがあり得ないものであることが必要だ。筋書きが架空の話であればあるほど、登場人物たちが空想の産物であればあるほど、真実らしさにそむくことがなくなるのだ⁽²⁵⁾。(「プレス」、1837 年 7 月 11 日)

では、バレエにおいて非現実世界の実現を可能にする要因とは何か？それは、衣装や舞台装置の変化という外面的要素の他に、この時代に飛躍的な発展をとげたバレエのテクニクにあったと考えられる。具体例については後述するが、舞踊手の身体の形や動き、すなわち個々の“パ”そのものの中に、目に見えないものを“暗示”によって表現する新しい可能性が誕生したと考えられるのである。そしてこの可能性は、ノヴェールの主張した“模倣芸術”とはまったく別の可能性であった。

現代の論者で、たとえばマリー＝フランソワーズ・クリストゥは「表象の (représentatif) 次元」と「直接に提示する (présentatif) 次元」を区別しているが⁽²⁶⁾、“パ”による暗示がパントマイムやそれに類する動作を用いた「直接に提示する」表現形態と対極にあることは言うまでもない。ロマンティック・バレエの時代、テーマの変化に伴い、ノヴェールが主張した

“自然の模倣”とは異なる暗示としての可能性がバレエのテクニクに付け加えられていったのであり、バレエ芸術は、個々の“パ”がさまざまな“美”の形象を暗示しながら動いていく象徴的な芸術の可能性をはらんでいくようになるのである。そして、まさに“美”のエッセンスとも言うべき“パ”そのものこそ、ロマンティック・バレエ最大の魅力となり、その後のバレエ芸術を発展させる決定的に重要な要因だったと考えられるのである。

“パ”の持つ可能性について具体的に考えてみよう。まず第一に、“シュール・レ・ポワント”(sur les pointes)、すなわち女性バレリーナが爪先で立つ技術の発明はロマンティック・バレエの大きな成果であり、のちのバレエの発展に多大な影響を及ぼした発明であった。ポワント技法は19世紀初頭に生まれ、この技法を初めて自然に用いたマリー・タリオーニが、事実上ロマンティック・バレエの時代を創始することになる。重力の法則に明らかに反するこの行為は、天上への果てしない憧憬を象徴しており、人々は地上にわずかな点を残して飛び立とうとするバレリーナの姿に限りない憧れの象徴を見た。ポワント技法そのものが、ロマンティック・バレエの精神を代弁していたと言える。この技法によりバレリーナは「ロマン派の理想のヴィジョンと化し⁽²⁷⁾」、バレエは大地から空中へとその中心を移していくことになる。

そしてまた、ポワントの他に、象徴的な力を持った美しいポーズや技法が徐々に現れ、発展していったと考えられる。特にアラベスクの形は、バレエにおいて眼に見えないものを暗示する性格が非常に強いポーズである⁽²⁸⁾。クリストゥはアラベスクが「観念的な性質⁽²⁹⁾」を持つと述べるが、確かにこのポーズは何かの形の“模倣”ではなく、眼に見えないものを“暗示”で表す性質が非常に強い。このポーズはロマンティック・バレエの金字塔である『ジゼル』(1841年パリ初演、振付ジャン・コラリ、ジュール・ペロー)第2幕のヴィリたちによって頻繁に使われ、セルジュ・リファールが指摘するように「実体のないもの、霊的なものを象徴⁽³⁰⁾」する。ゲルハルト・ツァハリアスが『バレエ——形式と象徴』の中で見事に言いあてた

ように、アラベスクは「地上的世界を越えようとする傾向をもち、超越的なものにむかううごきを示⁽³¹⁾」しており、ロマンティック・バレエのエッセンスそのものなのである。

他にロマンティック・バレエの精神を代弁するパとしては、最もダイナミックな跳躍であるグラン・ジュッテや、地を滑走するようなグリッサード、宙を漂うパであるシソヌにアッサンブレ、軽やかに空中を舞う印象を与えるパ・ドゥ・シャ、そしてカルロ・ブラジスが『舞踊完全教本』で「軽く華やかな⁽³²⁾」パとしたアントルシャの跳躍があげられる。また、アイヴァ・ゲストによれば、この時代に急速に発達したのがピルエットであり、ゴーチエはピルエットの一種で“パ・ランヴェルセ”という現代でも難易度の高いパを描写している。ゴーチエが注目したパには、跳躍や回転といった動的なものが多く見られる。

もちろん、ブルノンヴィル版『ラ・シルフィード⁽³³⁾』（1836年コペンハーゲン初演）と『ジゼル』以外、ほとんどのロマンティック・バレエは失われてしまったことから⁽³⁴⁾、19世紀バレエの振付を再現することはもはや不可能である。近年ピエール・ラコットにより数々のロマンティック・バレエの復刻が試みられているが⁽³⁵⁾、これはあくまで現代バレエを通じた解釈と考えるのが妥当であろう。また、すべてのバレエが妖精や精霊を扱う作品に変わってしまったわけではなく、19世紀には、現在からは考えられないほど稚拙なパントマイムが多用される作品も存在していたことは確かである⁽³⁶⁾。しかし、ロマンティック・バレエの時代に自然の“模倣”とは異なる暗示としての可能性がパに与えられていったことはほぼ間違いないと考えられ、この時代のバレエテクニックの発達が、“暗示”による想像の世界を実現させ、以後バレエを大きく発展させることになるのである。

こうしてバレエ芸術は、19世紀初頭に考えられていたような、パントマイムによる物語内容、すなわち限定された“意味”の伝達から、明確な意味を持つことはないが、何かを暗示し、観客が自身の想像力によってその形や動きを「自分なりに解釈する⁽³⁷⁾」——これはゴーチエ自身の言葉で

ある——ことのできる芸術になっていったと思われる。そして既に見たように、ゴーチエはこうした可能性を持つ“パ”そのものに注目し、それをさまざまな“美”の形象に喩えて再現しようと試みた。紙面の関係上、ここでゴーチエのダンス描写を一つ一つ取りあげてゴーチエによる“バレエ読解”について掘り下げることはできないので、これについてはまた別の機会に譲りたいが、ここで確認すべきことは、ロマンティック・バレエ時代に急速にクローズアップされてきた“美”のエッセンスそのものである“パ”の可能性に、ゴーチエがいち早く気づいていたと考えられることである。

ゴーチエが“パ”の持つ美に価値を見出したのは、バレエ・ダクシオンの思想に影響された批評家たちとはまったく異なる発想をしたからであり、それはロマンティック・バレエにおける“パ”の画期的な発展と深く関わっていたのである。

4 ゴーチエの舞踊観を支える文学観

さて、ゴーチエが当時の批評家たちとまったく異なる舞踊観を示した第二の要因は、ゴーチエの文学における芸術観にある。これは、3で考察したロマンティック・バレエの特性を彼がいち早く見抜いた所以でもある。

舞踊評執筆当初から見られる“物質主義”“外形美崇拜”という舞踊観の鍵を握るのは、ゴーチエによって強烈に打ち出された「芸術のための芸術」(l'art pour l'art)の思想であり、この信念がもっとも明確にあらわれる作品は1835年に発表された『モーパン嬢』*Mademoiselle de Maupin*であろう。この小説の有名な序文³⁸⁾の中でゴーチエは、文学が公衆の道徳や社会の教化、人類の進歩発展のために書かれるべきだと主張する「功利的批評家たち」を徹底的に揶揄する。ゴーチエが芸術全般の目的たるべきとしたものは、社会に利益をもたらすことなく“美”そのものの追求である。そして、美しいものは“功利主義”とは最も距離をおいたものなのだ—

美しいもので、人生に必要な不可欠なものは何もない。花というものを

まったくなくしてしまっても、人は物質的には何ら困ることはない。
しかし、一体誰が花をなくそうと思うだろうか？（中略）

女の美しさも何の役に立つのだ？（中略）音楽もまた、絵画も一体
何の役に立つのだ？（中略）

真に美しいものは、何の役にも立ちえないものばかりだ。有用なもの
はすべて醜い。なぜなら、それは何かの必要のあらわれで、しかも
人間の必要は、そのみすほらしく脆弱な性質と等しく下劣で汚れている
からだ。——一軒の家で最も有用な場所は便所だ⁽³⁹⁾。

芸術における有用性の廃止が謳われ、美の追究にその唯一の目的をおく
「芸術のための芸術」の主張が強烈に打ち出された有名な一節である。政治
的あるいは社会的利益に芸術を利用することは、芸術が持つただ一つの
価値、すなわち“美”の否定へとつながる。だからこそゴーチエは、こう
した“功利主義”に徹底的に反発した。ゴーチエが舞踊に対して持っていた
芸術観も、この信念に貫かれているのは明白である。

ゴーチエは、『モーパン嬢』序文で芸術に“有用性”を求める批評家た
ちをあざ笑ったのと同じように、舞踊においても何らかの有益な“思想”
を求め、“美”そのものに重点をおくことのない批評家たちに不満を表明
した。彼が舞踊を「優雅で精緻なフォルムを見せる芸」と定義したのは、
観客の心を感動させ何らかの進歩へ導くといった“利益”の提供ではなく、
“有用ではない美”の提示こそバレエに必要であると考えていたからであ
る。演劇性を重視するノヴェールの舞踊観が公認されていた時代に、形象
美に最高の価値を見出すゴーチエの舞踊観は極めて異質であったが、
『モーパン嬢』序文の主張が示すとおり、それはゴーチエが元来持っていた
信念とも言える芸術観と密接に結びついていたのである。

序文で謳われた彼の信条は、小説の中で主人公ダルベールの芸術観にそ
のまま移される。完璧な美をそなえた恋人を追い求める理想主義者ダル
ベールは、ひたすら“美”を崇拜し妥協のない探求を続ける——

僕は女たちにただ一つのことしか要求しなかった。——それは美である。才気や魂は好んで無視した。——僕にとっては、美しい女は必ず才気をもっている。すなわち、美しくあるという才気だ。これに値する才気を僕は知らない。(中略)——僕は何にもまして形態の美を崇拜する。——僕にとって美とは、眼に見える神、ふれることのできる幸福、地上に下った天だ。ある種の輪郭のうねり、薄く上品な唇、切れながの目、頭のかしげ方、面長で楕円形の顔などは、どんな表現でも語り尽くせないほど何時間も僕の心を引きつけ、放さない⁽⁴⁰⁾。

この引用箇所が示すように、ダルベールにとって女性における唯一絶対の価値は外形の“美”である。外形美は彼にとって他のあらゆるものに勝るこの世で最高の宝であり、いかなる美德や才能もこれに匹敵することはない。“美”に最大の価値をおき、美＝善としたゴーチエの美学は、常識や通常の道徳意識とはかけ離れている。そしてこの女性観は、既に見たように舞踊手に対して最も極端な形で発揮されたのである。

1839年に書かれた『金羊毛』*La Toison d'or*の主人公ティビュルスも、ダルベールと同じく、やはり形態の“美”を崇拜してやまない。ティビュルスは絵画や彫刻に耽溺するあまり現実の女性を愛することのできない青年だが、彼が恋人をマグダラのマリアの写しという一つの芸術品として見る目は、ゴーチエがバレリーナを“美”を形づくる一つの“素材”として見る視線とまったく同じである。また、『アッリヤ・マルケッラ』*Arria Marcella* (1852年)のオクタヴィヤンは、やはり現実の女性よりも彫像を愛する青年であり、『カンダウレス王』*Le Roi Candaule* (1844年)で、完璧な美を持つ寵妃ニュシアのとりことなった王は、彼女を愛するのではなく、芸術品として讃え鑑賞することしかできない。そして『死女の恋』*La Morte amoureuse* (1836年)や『アッリヤ・マルケッラ』においては、女性の美と官能を讃える“異教的”な芸術観が最大限に称揚される。こうした数々の作品に現れる外形美崇拜という芸術観は、ゴーチエの舞踊評に最大限に反映されている。

2で、ゴーチエが舞踊において形象美に最も価値をおき、舞踊手に対し過酷なまでに外形美を要求した記述を見た。ゴーチエが女性舞踊手に絶対的な美を求めたのは、彼が舞踊手を一人の女性としてではなく、完全に一つの芸術品として見ていたからである。ゴーチエにとって舞踊とは、文学の中で求めた女性の形象美を、実在する女性にあてはめて何の遠慮もなく論ずることのできる芸術だったことから、ゴーチエの女性観における“形象美至上主義”は舞踊において最大限に発揮されたと言えるのではないだろうか。舞踊とは、ゴーチエ独特の芸術観を心ゆくまで追求することができる芸術だったのであり、彼がバレエ芸術に対して発揮した鋭い審美眼は決して単なる偶然ではなく、その文学作品に現れた芸術観と密接に結びついているのである。

結び

以上見てきたように、形象美に最大の価値を見出し、バレエの“パ”が持つ美に舞踊の真髄を見たゴーチエの舞踊観は、19世紀前半においては極めて異例な考え方であり、それまでの批評家たちとはまったく異なる新しい視点を示していた。そしてこの斬新な理念が形成されたのは、ロマンティック・バレエにおけるテーマの変化によって“パ”の新しい可能性が誕生した事実と密接に結びついていること、そして、ゴーチエがそれをいち早く見抜くことができたのは、彼自身が元来持っていた形象美至上主義という芸術観に由来するものであったことが充分理解されたことと思う。

本論考では詳しく言及することができなかったが、ゴーチエの主張した、物語内容にとらわれない美のエッセンスこそが、のちのバレエ芸術の発展に重要な影響を及ぼす可能性を含んでいたのであり、ゴーチエが具体的に“パ”に見出した可能性と価値がいかなるものであったか、この問題についての考察は、また別の機会に発表することとしたい。

註

- (1) Théophile Gautier, *Écrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, Paris, Actes Sud, 1995. 以下 *ESD* と略す。
- (2) バルザック著『ジャーナリズム博物誌』(鹿島茂訳)、新評論、1986年、126頁。(Honoré de Balzac, *Monographie de la presse parisienne*, Hollande, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p.144).
- (3) *Le Journal des Débats*, 12 mai 1804. 署名無し。ジョフロワの記事はすべて無記名であるため、彼の著作『劇文学講義』(Julien-Louis Geoffroy, *Cours de littérature dramatique : ou, Recueil par ordre de matières des feuilletons*, Paris, P. Blanchard, 1825, 6 vols.)に掲載された記事以外は彼が書いたものと断定する決め手はないが、1810年から1814年に「デバ」に発表された舞踊評はジョフロワの記事である可能性が極めて高いため、彼の記事として扱った。
- (4) *Le Journal des Débats*, 12 juin 1809. 署名無し。
- (5) *Le Journal des Débats*, 28 juin 1807. 署名無し。
- (6) Geoffroy, *op. cit.*, pp.261-262, 27 prairial an 8. “27 prairial an 8”は共和歴の数え方であり、西暦に直すと1799年6月16日である。
- (7) *Le Journal des Débats*, 3 août 1827. 署名は「C.」。ジョフロワと「C.」の劇評は、ジョン・V.チャプマンが二つの論考で英訳して引用しており参考にしたが、今回それ以外のものも含め「デバ」から記事を集めた。(John V. Chapman, *Jules Janin, Romantic Critic*, in Lynn Garafola editor, *Rethinking the sylph, New Perspectives on the Romantic Ballet*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1997, pp.197-241./ *Jules Janin and the ballet*, in *Dance research*, Spring 1989 v 7 n 1, pp.65-77).
- (8) *Le Journal des Débats*, 3 octobre 1823. 署名は「C.」。
- (9) *Le Journal des Débats*, 3 août 1827. 署名は「C.」。
- (10) 「P.」は1829年7月20日から1840年7月10日まで劇評を担当した。チャプマンは「P.」をイポリット・プレヴォーとするが、筆者の調査では明らかに違う人物と思われる。「P.」の舞踊観については後日、別の論考で考察したい。
- (11) *Le Constitutionnel*, 29 septembre 1837. 署名は「A.」。チャプマンによれば、「A.」は1835年から1842年の間に「コンスティテュシヨネル」の劇評を書いたという。(Chapman, *Jules Janin and the ballet*, éd. cit., p.69).
- (12) この本の初版は、1760年にリヨンとシュツットガルトで出版された。
- (13) Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, présentation de Maurice Béjart, Paris, Ramsay, 1978, p.93. 邦訳についてはノヴェール著『舞踊とバレエ

についての手紙一原典版一』（小倉重夫訳）、富山房、1974 年を参照したが、引用する際は筆者が訳し直した。

- (14) Noverre, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris, Lieutier, 1952, p.238.
- (15) ゴーチエは、1836 年 8 月 26 日に「プレス」にジャーナリストとして執筆を開始し、以後、多岐にわたる分野で生涯ジャーナリズムに身を捧げた。
- (16) *ESD*, p.32, l'article 3 - *La Charte de 1830*, 18 avril 1837. /Théophile Gautier, *Fusains et eaux-fortes*, Paris, Le Livre à la Carte, 1997, pp.93-94. 下線は筆者。
- (17) 渡辺守章編『舞踊評論』（井村実名子、渡辺守章、松浦寿輝訳）、新書館、1994 年、12 頁。井村実名子訳による。以下同様。下線は筆者。（*ESD* p.42, l'article 5 - *La Presse*, 11 septembre 1837./ Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Slatkine Reprints, Genève, 1968（以下 *HAD* と略す）, I, p.39).
- (18) 同書、15 頁。（*ESD* p. 54, l'article 10 - *La Presse*, 27 novembre 1837./ *HAD* I, p.73). 下線は筆者。
- (19) *ESD* p.48, l'article 8 - *Le Figaro*, 19 octobre 1837. /Gautier, *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1914, p.372.
- (20) 既にチャプマンが指摘しているが、ゴーチエの他にジュール・ジャンナン（1832 年から 1873 年まで「デバ」に舞踊評を執筆）が既に 1830 年代前半に、舞踊におけるダンスそのものの重要性を主張していた。しかし 1840 年代後半から彼は、舞踊の本質からそれら批評記事を残すに至る。紙面の関係から、ジャンナンの舞踊観についてここで詳述することはできないので、また別の論文に譲りたい。
- (21) 『舞踊評論』、前掲書、14 頁の井村氏による解説。
- (22) 同書、84 頁。（*ESD* p.225, l'article 53 - *La Presse*, 23 octobre 1848./ *HAD* VI, p.8).
- (23) *ESD* p.190, l'article 45 - *La Presse*, 6 avril 1846./ *HAD* IV, p.245. カルロッタ・グリジはロマンティック・バレエの三大バレリーナの一人で、ゴーチエが生涯愛し続けた女性であり、彼の文学にも多大な影響を与えた。
- (24) *ESD* pp.251-252, l'article 60 - *La Presse*, 1er décembre 1851. オランピア・プリオラは、1851 年から 54 年の間オペラ座で踊ったイタリア人のバレリーナ。
- (25) *ESD* pp.35-36, l'article 4 - *La Presse*, 11 juillet 1837. /*HAD* I, p.6. こうした主張はその後も繰り返される。「バレエは（…）現実よりもむしろ夢

- 想から生まれる。(…)我々が世俗の生活で接する世界から隔絶するという条件が満たされないかぎり、バレエはまず存在しえない。」(ESD p.185, l'article 44 - *La Presse*, 23 février 1846). 「実際にはありえない空想の数々」こそ「バレエがその真骨頂を発揮する領域」であり、「そこから抜け出すと、バレエは他のあらゆる芸術の形態に劣るものとなってしまう。」(ESD p.291, l'article 71 - *La Presse*, 16 janvier 1855).
- (26) クリストゥは次のように書いている—「極端な身体性にもかかわらず、ダンスとは、18世紀末の比較的ユートピア的な空気の中でノヴェールが夢見た模倣芸術では決してない。ダンスは常に直接的に提示する次元と表象の次元の間を揺れ動いているが、振り付け師、踊り手によって、そしていわば同時代のバレエファンの望みによって、二つめの次元の方が優位に立っているのである。」(Marie-Françoise Christout, *Le merveilleux et le théâtre du silence*, Paris, Mouton, 1965, p.40).
- (27) Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1966, p.18.
- (28) アラベスクとは、片足をのばしたまま後ろ(デリエール)の方向にあげるポーズをさす。腕の位置や首の向き、脚の角度等により様々なヴァリエーションが可能である。
- (29) Christout, *op. cit.*, p.61.
- (30) Serge Lifar, *Giselle, apothéose du ballet romantique*, Plan de la Tour, Edition d'aujourd'hui, 1982, p.45.
- (31) ゲルハルト・ツァハリアス著『バレエ—形式と象徴』(渡辺鴻訳)、美術出版社、1978年、131頁。(Gerhard Zacharias, *Ballett—Gestalt und Wesen, Die Symbolsprache im europäischen Schautanz der Neuzeit*, Köln, Florian Noetzel Verlag, 1993, p.82).
- (32) Carlo Blasis, *Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1830, p.84.
- (33) デンマークの舞踊家オーギュスト・ブルノンヴィルは、パリでフィリッポ・タリオニによる『ラ・シルフィード』を見て感銘を受け、同じストーリーを用いてヘルマン・レーヴェンスヨルドの音楽に『ラ・シルフィード』を振り付けた。このバレエの振付は、現在もほぼ初演のままの形で残されている。
- (34) 『ジゼル』(1841年パリ初演、振付ジャン・コラリ、ジュール・ペロー)は、1884年のマリウス・プティパによる改訂を経て現代に踊り継がれている。
- (35) フランスの舞踊家ピエール・ラコットは、1972年にフィリッポ・タ

リオニ版『ラ・シルフィード』を復元した。彼はこの他にも『ダニユーブ河の娘』や『パキータ』など数々のロマンティック・バレエの復元を試みている。

- (36) 『ベッティ』（1846年）がその最たる例である。19世紀的バレエ＝パントマイムの実状については、また別の機会に詳述したい。
- (37) ゴーチエは次のように書いている—「バレエは眼に見える交響曲である。踊りの動作は音符のようなもので、正確に定められる意味を持たないし、おおよそその意味づけを別にすれば、すべての動作は観客の一人ひとりが自分なりに解釈すればいいのだ。」(ESD p.210, l'article 50 - *La Presse*, 21 février 1848).
- (38) この序文は、7月王政の御用達新聞「コンスティテュシヨネル」がゴーチエの記事を批判したことへの応酬として「フランス・リテレル」紙に掲載されるはずのものだったが、過激な内容から同紙が掲載を控えたため、『モーパン嬢』に序文として付された。詳しくは René Jasinski, *Les années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Vuibert, 1929, Chapitre VI を参照。
- (39) Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, in *Romans, contes et nouvelles I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p.230.
- (40) *Ibid.*, p.322.