

Title	ある批評家の見たロマンティック・バレエ：ピエランジェロ＝フィオレンティーノのまなざし
Sub Title	Le Ballet Romantique vu par un critique : Regards sur la danse, de Pier-Angelo Fiorentino
Author	小山, 聡子(Koyama, Satoko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2005
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.89, (2005. 12) ,p.234(83)- 251(66)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	立仙順朗教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00890001-0251

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.

ある批評家の見たロマンティック・バレエ

— ピエランジェロ＝フィオレンティーノのまなざし

小山 聡子

はじめに

本論考では、これまでほとんど知られることのなかった 19 世紀の批評家、ピエランジェロ＝フィオレンティーノによる舞踊評を紹介したい。

筆者は、ロマンティック・バレエの歴史を研究すると共に、19 世紀フランスの作家テオフィル・ゴーチエが当時の舞台について書き残した舞踊評の真価を主張してきた^①。その研究過程の中で、19 世紀バレエの実態を探るために多数の新聞から劇評を調査した結果、ゴーチエに及ばない点は多々あるが、注目すべき舞踊観を持つ批評家を発見するに至った。それが、19 世紀半ばから後半にかけて、ジャーナリストとして活躍したピエランジェロ＝フィオレンティーノ Pier-Angelo Fiorentino (1806-1864) である。

フィオレンティーノは、19 世紀の舞台芸術全般について膨大な量の劇評を残しており、バレエに関しては 1850 年代に相当数の記事を執筆している。残念ながら、彼の時評がまとまった形で刊行物に掲載されたことはなく、マイクロフィルムによって当時の新聞に残されるのみであり、その内容はこれまでほとんど知られることはなかった。しかしながら彼は、テオフィル・ゴーチエに続くとも言える優れた洞察力をもってロマンティック・バレエを考察し、当時の舞台の様子を生き生きと描写している。これらの記事は、彼の舞踊評の価値を証明すると同時に、ロマンティック・バレエの実状を知るための貴重な証言として、バレエ史研究にも大いに貢献

すると思われる。

本論考では、まずⅠで彼の舞踊観の核心に迫り、Ⅱでその時評から浮き彫りにされる19世紀のバレエ＝パントマイムの実態と、それに対する彼の反論を検討する。そしてⅢでは、この批評家が克明につづったバレエテクニクの解析を検証しながらバレエ史への貢献度を探り、最後にⅣで、その記述から判明するロマンティック・バレエ後期の危険な兆候と、彼の舞踊評の惜しまれる点にふれる。なお、フィオレンティーノが「モントゥール・ユニヴェルセル」(以下、「モントゥール」と表記)に執筆を始めた1852年11月10日から、死去する直前である1864年5月22日の期間に書いた舞踊評についてはくまなく調べたが、他紙については、署名等の問題から彼の記事かどうか判断しがたいものもあり、いまだ未確認の記事が残されていることをことわっておく。この批評家が「モントゥール」に書いた演劇評だけでも年間約五十の記事があり、他紙に書いた時評をあわせれば、その数は膨大なものとなるであろう。

まず、フィオレンティーノの経歴を簡単に紹介しておこう。彼は、1806年にナポリに生まれた。法律を学んだあと文学に転身し、幾つかの小説や劇作を発表したのち1836年に渡仏する。同年、「プレス」でイタリア紀行の記事を書きはじめ、やがて本格的にジャーナリズムの世界に身を投じた。ゴーチエとは、同じ劇評記者として生涯友好関係を保ち、幾つもの書簡をとりかわしている⁹⁾。フィオレンティーノはゴーチエも絶賛するほどフランス語を巧みに操り、「コルセール」、「ラ・シルフィード」、「コンスティテュシヨネル」、「モントゥール」などにも時評を書きながら、ダンテの著書の翻訳も手がけている¹⁰⁾。1850年代には「モントゥール」と「コンスティテュシヨネル」という大手二紙へ同時に劇評を寄稿し、前者には「ア・ド・ロヴレー」(A. DE ROVRAY.)の署名で¹¹⁾、後者には本名「P.-A. フィオレンティーノ」(P.-A. FIORENTINO.)の署名によって、各作品について取りあげ方も形式も異なる記事を書くという「奇跡¹²⁾」を十五年近く続け、「時評のマザラン」の異名をとった。確かに、「モントゥール」と「コンスティテュシヨネル」という大手二紙の劇評を毎週一人で担当する

のは並大抵のことではない。演劇評を三十五年間書き続けたテオフィル・ゴーチエは、書簡の中で、生活のために記者の仕事が続ける辛さを幾度となく訴えたが、フィオレンティーノの執筆作業もそれに劣らずハードであったに違いない。1864年6月、フィオレンティーノが死去した際に弔辞を読んだゴーチエは、毎週劇評を寄稿し続ける自身の労苦を訴え故人を思いやっている⁶⁾。また、テオドール・ド・バンヴィルは『回想録』の中で、公私にわたるフィオレンティーノの横顔を描写しており、彼の卓越した洞察力を絶賛している⁷⁾。

I フィオレンティーノの舞踊観

それでは、フィオレンティーノの舞踊評を紹介していきたい。まず、この批評家はバレエにどのようなテーマがふさわしいと考えていたのだろうか。この問題は、1856年8月17日の記事で明確に示されている――

[...] ces esprits aimables ou méchants, qui hantent les vallées ou les montagnes, ont été inventés pour le bonheur des chorégraphes ; [...] les willis et les elfes se trouvent assez vêtues d'une gaze transparente, et la plus petite fleur des champs leur fait une coiffure délicieuse ; elles ne touchent point le sol, elles marchent sur les longues herbes sans les courber, elles glissent sur les eaux bleues du lac sans les rayer d'une ride ou les agiter d'un frisson. Que peut-on souhaiter de plus pour une œuvre chorégraphique⁸⁾ ?

彼はバレエを「不可思議な超自然の世界」と表現し（「モントゥール」、1854年6月4日）、非現実世界こそがバレエの舞台にもっともふさわしいと考えていた。舞踊史の流れをおってみると、1832年の『ラ・シルフィード』を契機として誕生したロマンティック・バレエの時代、精霊たちが舞台上で主役の座を占めるようになり、白い衣装をまとった女性舞手たちが登場する「白いバレエ」(ballet blanc) が開花する。それ以前の18世紀においては、ギリシャ神話の英雄たちがバレエ作品の登場人物を

つとめたが、『ラ・シルフィード』以後、バレエ芸術は妖精が飛び交う美しい世界へその領域を広げた。以後、こうした分野がバレエにおける一つの大きな流れとなって現代に受け継がれていることは周知の事実だが、実はロマンティック・バレエ誕生直後の 19 世紀前半においては、バレエにおいて非現実世界が扱われる傾向を批判する批評家も多くいたのである。この事実については、すでに何度か拙論に掲載したので詳述は避けるが⁹⁹、フィオレンティーノの前任として「モントゥール」の劇評を担当した「P.」がその代表であり、彼はいわゆる妖精ものの作品が「心にも精神にも語りかけない」「退屈な」バレエであると記した。そうした中で、非現実世界がバレエにふさわしいといちはやく察知したのが、ジュール・ジャンンとテオフィル・ゴーチエであり¹⁰⁰、この二人にやや遅れてフィオレンティーノが同様の理解を示したのである。

上記の認識からの必然的な結果であるが、フィオレンティーノは、18 世紀におけるバレエ・ダクシオン（後述）から 19 世紀のロマンティック・バレエへの移行についてもしっかり把握していた。以下の引用文①と②は、彼が 1857 年、そして 58 年に書いた記事である—

Les ballets d'action sont passés de mode comme les tailles courtes et les manches à gigot. La pantomime a été peu à peu abandonnée pour la danse, et tout le souci des chorégraphes est de chercher leurs sujets dans le monde des esprits¹⁰¹. (①)

Le ballet, mêlé de danse et de pantomime, avec ses frais paysages, ses tableaux féériques, ses costumes pittoresques, entre de plus en plus dans nos mœurs et dans nos goûts. Il nous repose et nous distrait agréablement des ennuis de la veille, des occupations du jour, des soucis du lendemain. Après une journée de travail, on aime à se laisser bercer mollement par des mélodies vagues et douces, et à suivre d'un regard indolent ces formes blanches, voluptueuses, aériennes qui semblent se croiser et se confondre à travers les nuages d'un

引用文①にあるバレエ・ダクシオンとは、18世紀の高名な舞踊家ジャン＝ジョルジュ・ノヴェール⁽¹³⁾によって提唱された演劇的バレエのことであり、同時に、作品中の踊り・音楽・舞台装置などすべての要素が、物語内容を表現する手段として一貫した主題のもとに統一されるべきだという思想をさす。舞踊の演劇性を重視したノヴェールは、ダンスそのものよりも感情表現と密着したパントマイムを重視したため、19世紀初頭における批評家の多くは彼の思想に従い、パントマイムを舞踊の本質ととらえていた。ところが、1830年代に誕生したロマンティック・バレエの時代においては、フィオレンティーノが引用文①の続きで見事に言いあてたように「バレエにおいて、夢が現実と交代した」のであり、精霊たちが美しく舞うダンスそのものに注目が集まるようになったのである。

彼は引用文②の記事を、バレエを見る際に「ややこしい筋立てを解き、あるいは苦勞してひねった文の意味やその効果を把握するために、精神を集中させて知性を働かせる必要などまったくない」と続ける。バレエ・ダクシオンを提唱したノヴェールが、バレエにおいて「歴史的、詩的、風刺的、寓意的、そして道徳的⁽¹⁴⁾」な要素を重視し、踊りの中にも何らかの教訓を求めたのに対し、フィオレンティーノは「知性を働かせ」て物語内容を読みとる行為をマイナスの要素とし、ひたすら視覚的な美を楽しむことを重視した。このことはⅢで見ると、彼がダンスそのものを詳細に描写した事実にも示されている。ノヴェールに代表される思想、動機を重視する舞踊観も、むろん物語のあるバレエには必要不可欠な要素であるが、フィオレンティーノが主張した、筋書きよりもダンスそのものの夢幻的な美に焦点を当てる見方は、ロマンティック・バレエにおいてこそ生まれてきた可能性であり、それを見抜いた彼の舞踊評は、先駆者のゴーチエに続いて、ロマンティック・バレエの本質を理解した批評として評価できるのである。

II バレエ = パントマイムの実状と、それに対するフィオレンティーノの反論

さて、ロマンティック・バレエの誕生によってダンスそのものの価値が注目されはじめたとはいえ、19世紀のバレエにおいては、作品の筋書きを観客にわからせるために、現代では考えられないほど稚拙な手法が使われていた。当時、バレエの初演時には、各作品のジャンルの分類がオペラ座によって発表されたのだが、19世紀のバレエでは現在よりもはるかにパントマイムが多用されており、ほとんどの作品はバレエ = パントマイム (ballet-pantomime) に分類されるものであった⁽⁴⁵⁾。ここで具体的に、フィオレンティーノが二つの作品を論評した記事を見ながら、当時のバレエ = パントマイムがいかなるものであったか、そしてそれを彼がどのように批評したかに注目してみたい。

まず、1846年7月に初演されたバレエ = パントマイム『ベッティ』についてである。この作品は、アレクサンドル・デュヴァルによる劇作品『アンリ五世の青春』を舞踊家ジョゼフ・マジリエがバレエ作品に翻案したもので⁽⁴⁶⁾、前記した拙論で言及しているので詳しくはそちらを参照されたいが⁽⁴⁷⁾、原作の登場人物の台詞をそのままパントマイムにおきかえるという、非常に安易な方法で作られた作品であった。その結果、観客は舞台とバレエ台本を照らし合わせながら、一つ一つの動作を言葉に翻訳して鑑賞するという具合だったのだ。この事実は、次のフィオレンティーノの記事によっても確認できる――

[...] comprenez-vous quelque chose à cette longue exposition *gesticulée* qui remplit tout le premier tableau de *Betty* ? Voici un page qui s'éveille et se dédire ; voici une princesse, deux princesses, trois princesses, une multitude de princesses et de pages qui vont, qui viennent, qui entrent, qui sortent, s'arrêtant, s'interrogeant par toutes sortes de signes maçonniques, de roulemens d'yeux et de francemens de sourcils. [...] De danse, il n'en est pas question. On se

demande si la soirée se passera en conversation muette ; [...]

Le ballet ne commence réellement qu'au deuxième tableau⁽¹⁸⁾.

記事の中にある「フリーメーソンのような不可解な合図」(toutes sortes de signes maçonniques) という表現は、この作品の第1幕第1場においては踊りによって物語が示されることはなく、ひたすら原作の台詞一語一句を動作におきかえるという、あたかも手話のようなパントマイムが展開されていた事実を如実にあらわしている。このように、舞台の様子をリアルにつづった時評から、当時のバレエの実態が掘り起こされることは舞踊史上においても価値が高いが、他紙の反応は一体どうだったのだろうか。

実は、筆者の調査が及んだ限りでは、フィオレンティーノの他に、「プレス」のゴーチエー彼の批判が最も痛烈である—や「デバ」のジャンン、「シエークル」のシャルル・ド・マタレルなど、五人の記者たちが『ベッティ』におけるマジリエの手法を非難している⁽¹⁹⁾。ところが、当時の新聞「ラ・シルフィード」のマルシアル・メルランや、「ルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ」のアンリ・ブランシャルなど六紙の記者たちは、いずれもこの作品について長い紙面を割いたにもかかわらず、パントマイムの行われ方にはまったく言及していない⁽²⁰⁾。「コチディエンヌ」の記者「J.T.」に至っては「このバレエの出来ばえは、まったく申し分のないものであった⁽²¹⁾。」と賞賛してさえいる。劇評記者たちによる批評は観客の反応を反映すると考えられるのであり、現在ではありえないようなパントマイムについても、特に奇妙だと感じず普通に受けとめる人々が多かったことが想像されるのだ。

このように、批評家や観客の間でバレエへの認識レベルの差が見られる中、フィオレンティーノは次のような批評によって、バレエ芸術の独自性をほのめかす—

M. Mazilier ne se met pas en frais d'imagination ; rien n'est plus aisé que de faire ainsi, d'une pièce amusante, un insipide ballet. Il suffit d'emprunter hardi-

ment au répertoire ancien ou moderne un ouvrage à succès, de remplacer les mots par les gestes, d'intercaler par-ci par-là des pas nouveaux sur de vieux airs, et la métamorphose est complète. A ce compte, *Tartufe et le Misanthrope*, *Cinna* et *Bajazet* feraient des ballets superbes. [...]

Mais comment traduire, par la physionomie ou par le geste, les finesses du dialogue, les situations délicates dont souvent tout l'esprit ne peut être mis en relief que par des inflexions de voix, et par la manière de jeter un mot ou de donner une réplique⁽²²⁾ ?

フィオレンティーノは、演劇作品の台詞を動作に翻訳するだけではバレエとは呼べないことを充分把握している。現代ではごく当たり前の認識かもしれないが、舞踊を制作するマジリエがこうした過ちをおかしたのに対し、フィオレンティーノは演劇と違うバレエの独自性を理解し、正しい目でバレエ芸術のあり方を見すえていたと言えよう。

さて、二つめの作品に移ろう。この批評家の進んだ舞踊観は、1849年10月に初演されたバレエ＝パントマイム『妖精たちの代子』についての舞踊評にもあらわれる。この作品では、『ベッティ』に使われたパントマイムよりもさらに直接的で安易な手段、なんと説明文が使用されたのである。

『妖精たちの代子』は、ある邪悪な黒い妖精が、イゾールという少女の洗礼式に迎え入れてもらえなかった恨みから、イゾールが十五歳になった時に復讐を誓う物語であるが⁽²³⁾、この作品を振り付けたサン＝ジョルジュは、バレエの中で二度説明文を使用した。一度目は、黒い妖精が洗礼式で復讐を予告する場面であり、この予告は黒い雲の上に赤い文字で「彼女の身を案じるがよい、私は彼女が十五歳になった時に贈り物をするとしよう！」と書かれたのだ。二度目は、十五歳になったイゾールに黒い妖精が復讐の内容を知らせる時で、妖精は、金箔に縁取られた鏡に赤い文字で書かれた説明文を提示する—「あなた方は彼女をととても美しくしたので、今後、彼女を見る男は皆気がふれてしまうだろう！」

この作品の制作者サン = ジョルジュは、動作で伝えるのが困難である内容を説明文によって示すという実に安易な手段に走ったのであり、その滑稽さは『ベッティ』におけるパントマイムの比ではないだろう。これについてフィオレンティーノは、非常に的を射た批判をしている――

[...] nous trouvons que la fée sinistre abuse un peu trop de sa plume, et qu'elle aspire ouvertement à prendre place parmi nos plus féconds écrivains. La légende a du bon quand on l'emploie avec réserve ; mais si l'on substitue trop fréquemment la parole écrite à la parole gesticulée, on finirait peut-être par trouver plus simple d'éclairer le livret tout entier pour en rendre ainsi la prose transparente et lisible, et par placer l'explication à côté du tableau.

[...] Un ballet se voit, ne se décrit point. La pantomime a d'ailleurs ses bornes, et si elle peut rendre, par l'expression du visage, par l'éloquence du regard et du geste, les sentimens et les passions telles que l'amour, la joie, la douleur, l'averssion, le dégoût, l'épouvante, elle ne peut pas entrer dans certains détails où le langage est indispensable. Quel que soit le talent du mime, il arrive un moment où sa pensée devient incompréhensible. Toutes les fées du monde n'y peuvent rien⁽²⁴⁾.

この記事にあるとおり、パントマイムですら伝えられない内容を説明文に頼ってしまったら、もはや舞台上で演じる必然性は消滅してしまう。実はテオフィル・ゴーチエも、説明文の使用を「バレエの詩法に背いた重大なミス⁽²⁵⁾」として痛烈に批判したのだが、フィオレンティーノの批評も、ゴーチエの見解に続く的確なものであったと言える。

ところが、当時の観客の多くは、こうした説明文の使用を違和感なく受け入れていた実状が、フィオレンティーノによる次の記述で窺われるのだ――

L'expédient du nuage et de la glace n'a rien de désobligeant pour le spectateur [...] ⁽²⁶⁾.

実は、各新聞の批評を見ても、作品に使われた説明文に異議を唱えるものは少ない。1849年10月に存在した複数の新聞を調査した結果、ゴーチエによる「プレス」とフィオレンティーノによる「コンスティテュシヨネル」以外の七紙に、『妖精たちの代子』についての記事を見つけることができたが⁵²⁾、文字の使用を批判したのはゴーチエとフィオレンティーノのみであった。そして、「デバ」、「コルセール」、「ルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ」の三紙は、説明文について特に疑問を感じた様子もなく、そのまま引用している。フィオレンティーノによる説明文の使用への批判は、バレエ芸術への理解を示す優れた見解として評価できる。

さて、バレエの中でさまざまな試行錯誤が行われていた19世紀において、フィオレンティーノが正しい鑑識眼でバレエ芸術を考察した点を見てきたが、次に彼がバレエを見る際、何に注目し、どんなことに価値をおいたのか、この問題を考えてみたい。

Ⅲ フィオレンティーノによるダンス描写とバレエ史における価値

フィオレンティーノの舞踊評における最大の特徴は、先駆者のゴーチエがそうであったと同じく、踊り手のダンスそのものに注目し、パ（ステップ）の細かい描写を行ったことにある。その数は非常に多く、ロマンティック・バレエの実態を探るための貴重な証言となっている。そして、他の批評家に見られないフィオレンティーノならではの特徴は、バレエの専門用語を用いながら細かいテクニックの分析を行った点にある。次の記事にこの特徴が顕著にあらわれる—

Ce pas se compose d'un merveilleux adagio où M^{me} Ferraris a des attitudes et des développements d'une hardiesse incroyable. Elle fait deux fois le tour du théâtre sur ses pointes, et jamais flèche d'acier ne s'est implantée plus vigoureusement dans le sol que le bout de son petit orteil sur lequel elle se promène avec une rapidité inouïe, et sans trahir le moindre effort ni la moindre

fatigue. Un murmure de surprise et d'admiration s'est élevé de tous les points de la salle, qui a bientôt retenti d'applaudissements prolongés.

Les variations n'ont pas moins étonné que l'andante. Le premier *écot*⁽²⁸⁾ contient des temps de ballon d'une légèreté aérienne ; le second, des ronds de jambe en tournant d'une précision, d'une élégance et d'une netteté dont rien n'approche. Enfin l'allégo se termine par des cabrioles à mains jointes d'une difficulté diabolique, car la danseuse, suspendue comme elle l'est entre ciel et terre, n'a point les bras libres pour s'enlever et se tenir en équilibre⁽²⁹⁾.

ここで描写される舞踊手フェラリス⁽³⁰⁾は、二度にわたりポワントで舞台を廻ったとあるが、一体どういった動きで廻ったのだろうか？ 確証はないが、「とてつもないスピード」(une rapidité inouïe)で「鋼の矢」(flèche d'acier)よりも力強く地に突き刺さるということは、現代のバレエならば、ピケ(piqué 一片足での連続回転⁽³¹⁾)による移動にぴったりあてはまる。19世紀にピケで舞台を二周したとすれば、かなり高度な技術が存在していたことになる。このほか、「アチチュード」や「バロン」、「ロン・ド・ジャンプ」といったバレエ用語が並んでいるが、中でも「手を合わせたカブリオル」(des cabrioles à mains jointes)とは一体どういうものだろうか？ カブリオルは、身体に対して脚を斜め(バレエ用語でいうならエファセ effacé)の方向にあげて飛ぶジャンプの一種で、基本形では一方の手はアン・オー(en haut 一上)、もう片方はア・ラ・スゴンド(à la seconde 一横)のポジションに位置させ、二本の腕でバランスをとることによって斜めになった身体を支える⁽³²⁾。従って、手を合わせてしまっているとしたら、まさにフィオレンティーノの書いたとおり「飛び上がって平衡を保つ」(s'enlever et se tenir en équilibre)のために上と横のポジションにおかれるべき腕の動きがはばまれることになり、当時としては「恐るべき難度」(une difficulté diabolique)だったろう。

同様の描写は他にも多数ある。次に引用する記述は、この批評家がテクニクに関して相当な知識を持っていたことを示している。1855年2月

にオペラ座でデビューしたカテリーナ・ベレッタ⁽³³⁾は高度なテクニックを習得しており、彼女の「ランヴェルセ」は観客を驚嘆させた—

Ce qui a le plus étonné le public, c'est une pirouette d'une rapidité et d'une netteté extrêmes, suivie d'un *renversé* si surprenant et si hors de tout équilibre, que la danseuse qui l'essayerait tomberait infailliblement et se casserait la jambe ou l'échine. Il faut, pour accomplir un tour aussi merveilleux, la plus grande souplesse et en même temps la plus grande force de reins qu'il soit possible d'imaginer ; car, si l'on n'a que la flexibilité et l'élasticité nécessaires pour se plier et s'enrouler comme une vrille autour de soi-même, on manquera de fermeté et d'aplomb pour retomber sur la pointe, et si on a l'énergie et la vigueur indispensables pour se redresser et se roidir sans oscillation et sans effort apparent, on manquera d'agilité et de prestesse dans le mouvement de rotation imprimé à la taille⁽³⁴⁾.

この箇所では、パ・ランヴェルセ (*pas renversé*) で必要な身体のと力とバランスについての綿密な分析が行われている。彼の記述から判断すると、おそらくベレッタ嬢は、ポワントの体勢で片足を後ろにあげ、背中を大胆に反らせて回転したと思われる。そして回転のあと再びポワントに下り立ち、見事なバランスをとったのではないか。

フィオレンティーノの記述をわかりやすく説明すると次のようになる。パ・ランヴェルセ、すなわちひっくり返ったパとは、幾つかのバリエーションが考えられるが、いずれもまず、背中を身体の軸に対して斜め後ろの方向にのけぞらせ、片脚は何らかのポジションで後ろ（*derrière*）にあげて回転する。回転のあと、軸足でのプリエ（膝を曲げる動作）をはさみ、あげていた方の脚で下り立って何らかのポジションでポーズする。彼の記述にあるように、回転の際、軸に対し斜めの方向にしなせさせた上半身が曲線を描き、後ろにあげた足が内側に巻き込まれることから、身体が「螺旋」（*une vrille*）を描くように見える。また、片足を後ろに高く

あげて背中は「反りかえる」(se plier) ため、柔軟性が必要となる。さらに、着地のあとポワントでポーズするための「安定性」(aplomb) がなければ、斜めになった上半身に引きずられ、身体の軸が曲がって転倒してしまう。しかし、上半身は斜め後ろに反らせていることから腰で身体の軸を保つしかない。従って、身体を中心軸を上方へ引き上げる「非常に強靱な腰の力」(la plus grande force de reins) が必要となる。フィオレンティーノの説明は、バレエの経験者にとっては目に見えるように理解できる。

現在では普通に行われるパであるが、おそらく当時はとんでもなく難しいテクニックであったろう。しかもベレッタは、楽しそうに微笑みを浮かべながら踊るので、観客は彼女が行った技の難しさに気づきもしなかったという。彼の時評に見られるこうした記述により、高度な技がごく自然に行われる段階までテクニックのレベルが向上したことがわかる。

記事の中でバレエの専門用語を扱うことを、彼はしばしば読者に謝っているが、バレエの知識があるものにとって、彼の時評は、状況が詳しくわかるという意味で他に類をみない。彼自身、テレビやビデオのない時代におけるドキュメントを残す役割を意識していたとも考えられ、彼が書き残した様々なダンス描写は、19 世紀後半のバレエテクニックを記録した貴重な証言となっているのだ。

Ⅳ フィオレンティーノの舞踊評の惜しまれる点

さて、フィオレンティーノが踊り手のダンスそのものに注目し、パの解析を行った点が確認できた。実は次に見るように、彼の記事には、当時の観客たちも踊り手のテクニックに熱狂した事実が記されている。しかしこの傾向は、ロマンティック・バレエ後期の危険な兆候を予告するものでもあった。

例えば 1858 年 9 月、フェラリスの踊りを描写した際に次のような記述が見られる—

Pour la légèreté, elle n'a point d'égal. On a voulu voir jusqu'à quel point le

frôlement de son pied, sur les planches, était imperceptible à l'oreille, et on a supprimé peu à peu les timbales, et les cuivres, et les basses, et les violons, presque tout l'orchestre, pour ne faire accompagner ses *écots* que d'un solo de flûte ou de harpe⁽³⁵⁾.

この記述から、舞踊手による超絶技巧に人々の関心が集まっていた様子が窺われるが、こうした傾向は決して健全なものとは言えない。たしかに、ロマンティック・バレエ期においては舞踊手の技術が飛躍的に向上し、バレエ・ダクシオンの時代には考えられなかったダンスそのものの価値が注目されるようになった。19世紀前半の批評家たちが、ノヴェールの理念に傾きすぎて舞踊の演劇性のみを重視し、踊りそのものの価値を度外視したのに対し、フィオレンティーノは19世紀に花開いたダンス自体の価値を見出したのであり、彼の視点はまさに時宜を得たものだったと言える。しかし、この記事に書かれた観客たちの反応を考えると、19世紀後半において、技術そのものが舞踊の目的とされているような印象を受けざるを得ない。舞踊手の足音がいかに少ないか、あるいは何回転まわったか、何秒ポワントで停止したか、といった、舞踊手のウルトラCのみに注目が集まるとすれば、技術のための技術が一人歩きしていることになる。

年代は前後するが、フィオレンティーノによる1857年9月27日の記事に、こうしたエスカレートの極みが見られる—

Dans la grande variation, M^{me} Ferraris a des élans qu'elle arrête court sur la pointe, changeant quatre fois d'attitude, des cabrioles d'une élévation prodigieuse, toujours de face au public, et tout cela si bien fait, d'un goût si exquis, d'un style si châtié et si correct, que la salle entière a crié bis, et qu'on a insisté, avec des acclamations sans fin, pour qu'elle recommençât son *écor*⁽³⁶⁾.

現在、全幕ものの作品において、踊り手が観客の要求を受けて作品中の踊りを再び踊ることはほとんどない。どんなに素晴らしい踊りであったとし

でも、作品の中でもう一度繰り返されれば、物語の流れが中断されて興ざめであろう。しかも、観客がある技を見たいがためにアンコールを要求したとすれば、それは単に離れ技のみをもてはやすことになる。これはノヴェールが最も批判したことではなかったか。

18世紀において、ノヴェールがバレエ・ダクシオンの思想を提唱したのは、舞踊において表現性が軽視され、単なる離れ技がもてはやされる風潮に危機感を覚えたからであった。もちろん、ロマンティック・バレエ期は、ノヴェールの時代とは違って高度なテクニクも自然に行われるようになり、技のために表現性が犠牲にされる状況ではなくなっていたであろう。ダンスそのものの新たな可能性によって、バレエは大きな発展を遂げたと言える。しかし皮肉なことに、いかなる状況においても踊りの目的がテクニクのみ偏ってしまうと、芸術としての舞踊があるべき本来の姿とはかけ離れてしまう。バレエ芸術は常に、技術と表現性という両極の間でバランスを保つべきなのであり、どちらか一方に偏って道はずしてはならないのである。

フィオレンティーノの記事の端々には、ロマンティック・バレエ後期において、技術のみがもてはやされる危険な風潮が再び起こり始めた気配が感じられる。この兆候がやがて、ロマンティック・バレエを急速に衰退させる一因となるのだが、フィオレンティーノはこの危険性に気づいていたであろうか？ 彼は、ロマンティック・バレエ末期の退廃を見ずに1864年6月に死去したことから、その点は定かではない。

結び

以上見てきたとおり、フィオレンティーノによる舞踊評は、19世紀後半においてもなお盛んであったバレエ・ダクシオンに批判の目を向け、物語性やマイムよりもダンスそのものの価値に注目し、ゴーチエに続いてロマンティック・バレエならでの新しい可能性を見出した点で貴重なものであった。また、当時制作者たちが使用していた安易なパントマイムや説明文などを、正しい目をもって批判したことは評価に値する。さらにこの

批評家は、バレエ技術についての豊かな知識を駆使してパの解析を行い、専門用語を用いて独自のダンス描写を展開したが、その記述は 19 世紀バレエの実態を浮き彫りにするものとして、バレエ史上においても大変貴重な証言となっている。19 世紀後半に見られたテクニク偏重の兆しへの危機感がみられなかった点は惜しまれるが、彼の時評は、ロマンティック・バレエを記録したドキュメントとして、そしてダンスそのものの価値を見出すという優れた舞踊観を提示した舞踊評として、十分評価されるべきなのである。

注

- (1) 筆者による博士論文『テオフィル・ゴーチエとバレエ芸術』、慶應義塾大学博士学位論文、2003 年 1 月提出。他に「テオフィル・ゴーチエの舞踊評にみるバレエ美学 —パの可能性への視線」、『フランス語フランス文学研究』第 85・86 合併号、日本フランス語フランス文学会、2005 年、pp.244-257 など。
- (2) Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève-Paris, Droz, Tome II ~ VIII.
- (3) フィオレンティーノの経歴については、Gautier, *ibid.*, Tome II, 1986, p.339、Paul Foucher, *Les Coulisses du passé*, 1873, Paris, E. Dentu, pp.314-321、*Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, par Pierre Larousse, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1865-90 などを参照。ゴーチエは 1854 年 4 月 1 日の「モニトゥール」で、フィオレンティーノによるダンテの『神曲』の翻訳を絶賛している。
- (4) この署名は、彼のフルネーム Pier-Angelo FIORENTINO DELLA ROVERE からきていると思われる。
- (5) *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *op. cit.* フィオレンティーノが「コンスティテュションネル」に音楽評を書き始めたのは 1849 年 8 月 9 日であり、「モニトゥール」への音楽評執筆は 1852 年 11 月 10 日に開始された。
- (6) この甲辞は、1864 年 6 月 5 日の「モニトゥール」に掲載され、Charles vicomte de Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Genève, Slatkine reprints, Tome II, 1968 (Réimpression de l'édition de Paris, 1887), pp.277-279 に収録される。フィオレン

ティーノの死後、既に 1855 年 8 月から同紙に演劇評を寄稿していた
ゴーチエが舞踊評も引き継ぎ、1870 年まで執筆を担当した。

- (7) Théodore de Banville, *Mes souvenirs*, Paris, Charpentier, 1882, pp.176-190.
- (8) *Le Moniteur Universel*, 17 août 1856. 署名は A. DE ROVRAY.
- (9) 筆者による博士論文（前掲）第 2 部、及び「テオフィル・ゴーチエと
バレエ芸術 — 斬新な舞踊観 —」、『藝文研究』第 85 号、慶應義塾大
學藝文學會、2003 年、pp.70-88。
- (10) ジャンンの舞踊観については、筆者による博士論文（同）第 3 部第
10 章を参照。
- (11) *Le Moniteur Universel*, 29 novembre 1857. 署名は A. DE ROVRAY. 記事
にある《manches à gigot》は、袖口が狭く上部がふくれた袖をさす服
飾用語。
- (12) *Le Moniteur Universel*, 25 avril 1858. 署名は A. DE ROVRAY.
- (13) 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。その著書『舞踊とバレエについての
手紙』*Lettres sur la danse et sur les ballets* はあまりにも名高い。
- (14) Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, présentation de Maurice Béjart,
Paris, Ramsay, 1978, p.138.
- (15) この他に幻想バレエ (ballet fantastique)、大夢幻バレエ (grand ballet-
féerie) などがある。
- (16) Alexandre Duval, *La Jeunesse de Henri V*, Vente, 1812. バレエの台本は
Joséph Mazilier, *Betty*, Mme Ve Jonas, Libraire-Edition de l'Opéra, 1846.
ジョゼフ・マジリエ (1797-1868) は 1830 年にオペラ座にデビューし、
39 年にメートル・ド・バレエ、59 年にはプルミエ・メートル・ド・
バレエとなり、数多くのバレエを振り付けた。
- (17) 注(1)を参照。
- (18) *Le Constitutionnel*, 14 juillet 1846. 署名は P. -A. FIORENTINO.
- (19) Gautier, *Ecrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par
Ivor Guest, Paris, Actes Sud, 1995, pp.196-198, l'article 47 ; *La Presse*, 20
juillet 1846. ゴーチエ以外の四人の記者による記事の日付と署名は以下
の通り。 / *Le Journal des Débats*, 13 juillet 1846. 署名は J.J.。これは
ジュール・ジャンンである。 / *Le Siècle*, 13 juillet 1846. 署名は
CHARLES DE MATHAREL. / *Coureur des spectacles*, 11 juillet 1846. 署
名なし。 / *Le Moniteur Universel*, 13 juillet 1846. 署名は H. P.で、イボ
リット・プレヴォーの記事と思われる。
- (20) 六紙の日付と署名は以下の通り。 *La Sylphide*, 16 juillet 1846. 署名は
Martial MERLIN. / *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 12 juillet 1846. 署

- 名は HENRI BLANCHARD./ *Le Corsaire*, 12 juillet 1846. 署名なし./ *Le Foyer Dramatique*, 15 juillet 1846. 署名は I.D./ *La Quotidienne*, 13 juillet 1846. 署名は J.T./ *Le Charivari*, 13 juillet 1846. 署名なし。
- (21) *La Quotidienne*, *ibid*.
- (22) *Le Constitutionnel*, 14 juillet 1846, *op. cit*.
- (23) Saint-Georges et Jules Perrot, *La Filleule des fées*, Paris, Mme Ve Jonas, Editeur-Libraire du Théâtre de l'Opéra, 1849. 翻訳は平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本』、慶應義塾大学出版会、2000年、pp.146-171。
- (24) *Le Constitutionnel*, 16 octobre 1849. 署名は P. -A. FIORENTINO.
- (25) Gautier, *op. cit.*, p.238, l'article 56 ; *La Presse*, 15 octobre 1849.
- (26) *Le Constitutionnel*, 16 octobre 1849, *op. cit*.
- (27) *Le Journal des Débats*, 15 octobre 1849. 署名は J.J./ *Le Corsaire*, 11 octobre 1849. 署名は F./ *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 14 octobre 1849. 署名は P.S./ *La Sylphide*, 20 octobre 1849. 署名は B. JOUVIN./ *Le Siècle*, 27 octobre 1849. 署名は L.D./ *Entr'acte*, 15 octobre 1849. 署名なし./ *Le Charivari*, 10 octobre 1849. 署名なし。
- (28) 「エコー」(écot) は作品中で踊られる短いヴァリエーションをさすために使われていた言葉。
- (29) *Le Moniteur Universel*, 5 avril 1857. 署名は A. DE ROVRAY.
- (30) アマリア・フェラリス (1827-1904) はイタリア人のバレリーナで、1856年から63年の間オペラ座で踊った。
- (31) ピケは、片脚を軸に、もう片方の脚を日本では「パッセ」と呼ばれるポジション(膝を曲げて軸脚の膝につける)にして回転を続けるパ。
- (32) カプリオルは、片脚をふりあげもう片方の脚で踏み切るとび、空中で両脚を打ち合わせて踏み切った脚で下りるパ。
- (33) カテリーナ・ベレッタ (1840-1911) はイタリア人のバレリーナで、引退後はバレエ教師として国際的な名声を得た。
- (34) *Le Moniteur Universel*, 25 février 1855. 署名は A. DE ROVRAY.
- (35) *Le Moniteur Universel*, 19 septembre 1858. 署名は A. DE ROVRAY.
- (36) *Le Moniteur Universel*, 27 septembre 1857. 署名は A. DE ROVRAY