

琥珀に閉じ込められた夢の世界

—19 世紀ロマンティック・バレエをめぐる一考察

杉村 涼子

1.

2015 年 12 月 31 日深夜、民放テレビで 2016 年へのカウントダウンが実況放送された。登場したのは 100 年に 1 人の逸材と言われたシルヴィ・ギエム (Sylvie Guillem, 1965-)。親密な関係を保ち続けてきた日本の聴衆の前でモーリス・ベジャール (Maurice Béjart, 1927-2007) 振付によるラヴェルの『ボレロ』を踊り、2016 年が始まる直前に彼女は輝かしいダンサー人生に終止符を打ったのである。今後、彼女の舞台、特に全盛期にあった 20 代から 30 代にかけての舞台を体験した幸運な人の数も徐々に少なくなっていくであろう。しかも、彼女は、おそらく意図的であろうが、以前レーザーディスクとして発売されたヌレエフ (Rudolf Nureyev, 1938-1993) 振付による『シンデレラ』以外、全幕物の映像を残していない。伝説化の過程で残されていくものは、YouTube にアップされた海賊版の映像、数枚の DVD、そして何枚かの写真だけである。DVD もいずれ次のメディアに取って代われ、その変化のなかで採算に合わない多くの貴重な映像が失われていくであろう。事実、ビデオテープ、レーザーディスク時代の重要な記録のうち、上記の『シンデレラ』のように、再販されないものも多い。また作品自体も、著作権や振付師の意向などによって、以後舞台で演じ続けられるかどうかもわからないのである¹。

身体の変遷、記録媒体の変遷、著作権による制約など、バレエやオペラのような西洋パフォーマンス芸術研究の難しさは、舞台での上演を知っていることが研究の前提であるにも関わらず、その体験自体が容易でないことにある。最もわかりやすい例がバロック・オペラであろう。カストラートという人工の肉体を介しての絶技技巧を前提として作曲されたバロック・オペラは、美のために

はどんな犠牲もいとわない人権意識誕生以前の貴族社会の産物であり、現代社会においてこのような異形の身体と声を再創造することは不可能である。しかし、リブレットと記譜という不動の柱に基づく考証によって、最近ヨーロッパでとみに盛んになっているような、古楽器および女声やカウンターテノールの声によるある程度までの擬似的再構築は可能である。しかし、言語を介することなく、また音楽のような記譜法²を確立させることもなく、ただ身体の前のみを頼りとするバレエにおいては、絶賛されたその身体が消えると同時に、作品自体も忘れ去られていく危険性ははるかに高い³。その上、バレエ史に残る作品の多くは、特定の舞踏手の身体を前提として振付けられていることが多い。音楽芸術に比較して、現在まで残されているバレエの定番レパートリーが極端に少ないというのもこのような点に原因がある。しかも、芸の型をそのまま伝えていくという日本の舞台芸術とは異なり、作品に新しい解釈を与えてたえず改変していくのが西洋芸術の伝統である。特にバレエの場合、同じ題名の作品であっても、自分が今舞台で体験している作品がオリジナルと言われているものとは著しく異なっていることも稀ではないし、そもそもタイトル以外にオリジナルとみなしうるものが存在しているかどうかとも疑わしい。

バレエ芸術がア priori に持つきわめて厄介なこの特性が、バレエ史を超えての学問的アプローチを困難にしている理由である。

2.

バレエがトゥ・シューズの表象と結びついた女性中心の世界となったのは、フランス革命を経た 19 世紀以降である。17 世紀後半までの職業舞踏手はすべて男性であり、女性はオペラ座バレエ学校入学すら許されていなかった。18 世紀になると、

足先を見せて踊ることによって有名になったマリー・カマルゴ (Marie Camargo, 1710-1770) をはじめ、次々と優れた女性舞踏手が現れるようになる。女性舞踏手たちは、デコルテの魅力とともに、以後、下半身のエロティシズムをも公然と披露する場を手に入れたのである。

洋の東西、男女を問わず、身体的魅力を発散する俳優や歌手が性的欲望の対象であったことは、江戸時代の歌舞伎役者、カストラート、映画俳優などにまつわる逸話が物語るところであるが、バレエ舞踏手も例外ではない。現在に至るまで、バレエ界における王侯貴族や有名人との関係にまつわる話やスキャンダルは枚挙に暇がない。女性嫌いのフリードリヒ大王ですら、当時人気を博していたイタリア人バレリーナ、バルバラ・カンパニーニ (Barbara Campanini, 通称 Barberina, 1721-1799) との仲を噂されたほどであった。またバイエルン国王ルートヴィヒ 1 世が通称「ローラ・モンテス (Lola Montez)」、本名エリザベス・ロザンナ・ギルバート (Elizabeth Rosanna Gilbert, 1821-1861) なるアイルランド出身のダンサーに夢中になり、退位を余儀なくさせられたことはあまりに有名である。

ミュンヘンにおけるローラ・モンテス騒動はすでに 19 世紀の出来事であり、王であっても台頭しつつある市民の批判的意見を無視することの出来ない時代となっていた。19 世紀前半、市民階級が徐々に政治的、経済的実力をつけていくにつれ、バレエや音楽芸術は貴族の独占を離れ、一定の金額さえ払えば誰でも鑑賞を許される興行形態へと移行していく。ドイツにおいては文学の世界はすでにロマン主義の洗礼を受けており、やがてフランスでもヴィクトル・ユーゴーの『エルナニ』とともにロマン主義が始まる。後にロマンティック・バレエと呼ばれる新たなバレエの時代はこのような社会的変化を背景として誕生してくる。

3.

ロマンティック・バレエの始まりはいつかという問いに対して、明確な答えがあるわけではないが、イーリス・ユーリア・ビュールレは、1827

年、マリー・タリオニ (Marie Taglioni, 1804-1884) が、父親のフィリッポ (Filippo Taglioni, 1777-1871) とともに当時ドイツ巡業で滞在していたシュトゥットガルトからパリ・オペラ座に招聘され、「あまりにセンセーショナルな成功を収めたので、この公演をロマンティック・バレエ誕生の瞬間である」とするバレエ史研究家の意見を紹介している⁴。伝説的バレリーナ、タリオニの名声と不可分に結びついている『ラ・シルフィード』はまさにこの新たなバレエの時代の到来を告げる作品であった。さらに、19 世紀が残した最高のバレエ作品と評される『ジゼル』、そして 19 世紀末、パリのバレエが衰退期に入っていた時期に初演された『コッペリア』を加えた 3 作のみが、今の我々にとって一バレエ芸術の歴史の浅い日本においても一身近に接することのできるロマンティック・バレエの作品である。

数多くの作品が消滅していく一方、歴史の試練を耐え抜いたこの 3 作⁵においても、我々は初演時の振付を体験しているのではない。まず『ラ・シルフィード』であるが、現在は、タリオニの作品を見たオーギュスト・ブルノンヴィル (August Bournonville, 1805-1879) がデンマークに帰ってからレーヴェンショルドの音楽に新たに振付けたデンマーク王立バレエ版、あるいは 1970 年代初頭ピエール・ラコット (Pierre Lacotte, 1932-) によって初演時のシュナイツヘーファーの音楽に振付けられたパリ・オペラ座版が上演されている。『ジゼル』については、ジャン・コラーリ／ジュール・ペロー (Jean Coralli, 1779-1854 / Jules Perrot, 1810-1892) 版が 1868 年までは変遷を経ながらパリ・オペラ座のレパートリーに留まっていたが、現在世界中で上演されている『ジゼル』は、1880 年代にペテルブルクでマリウス・プティパ (Marius Petipa, 1818-1910) が振付けた版が基礎となっている。『コッペリア』も同様で、この作品は常にパリ・オペラ座のレパートリーに留まっていたが、1884 年にプティパがペテルブルクで振付け、エンリコ・チェケッティ (Enrico Cecchetti, 1850-1928) の改変を経た版がその後の上演に大きく影響している。しかし、ローラン・

プティ (Roland Petit, 1924-2011) が 1975 年に振付けた『コッペリア』は、まったく独自の解釈に基づく作品となっている。つまり、この 3 作において現在我々が体験している振付は、ロマンティック・バレエが終焉に近づきつつあった時代にパリ以外の場所で再構築されるか、20 世紀になって新たに解釈され直したものである。とすれば、我々がロマンティック・バレエを論じるさいに何を手がかりとすべきなのであろうか。

4.

すでにギエムに関する箇所ですべたように、後世に残された手がかりは断片的映像、絵や写真、そして観客、評論家、研究者などが残した言説である。しかし、タリオーニはじめ、ロマンティック・バレエの代名詞ともなった舞姫たちが活躍した 19 世紀前半といえば、映像どころか、写真すらも存在していない時代である。幸いなことにこれより少し前に、ミュンヘンのアロイス・ゼーネフェルダー (Alois Senefelder, 1771-1834) がリトグラフを発明し、簡単に彩色を施せるこの新たなメディアによって数多くの踊り手—ほとんどは女性であるが—の絵が安価に市場に提供されるようになった。一昔前の少年少女らが好きな俳優や歌手のプロマイドを収集したように、美しいバレリーナに魅せられた男たちは彼女らの絵を買い求めたのである。今日我々がロマンティック・バレエという言葉において表象するものは、多分にこの時代のリトグラフに負うところが大きい⁶。1845 年、マリー・タリオーニ、カルロッタ・グリジ (Carlotta Grisi, 1819-1899)、ルシル・グラーン (Lucile Grahn, 1819-1907)、ファニー・チェリート (Fanny Cerrito, 1817-1909) という当時の四大スターを集めてロンドンで初演された『パ・ド・カトル』は今でも時おり上演され、ロマンティック・バレエの全盛期を髣髴とさせる作品であるが、他の多くの作品と同様、原型は失われており、現在舞台上で上演されている同名の作品は、おおむね 1941 年のアントン・ドーリン (Anton Dolin, 1904-1983) 版である。興味深いのは、ドーリンがとうの昔に過ぎ去ってしまったロマンティッ

ク・バレエの世界を 20 世紀半ばに蘇らせたとき、現存する過去の図版から得たインスピレーションがいかに創作上重要な影響を与えているかを見て取れることである。開幕の瞬間、【図版 1】と全く同じポーズを取る 4 人のバレリーナの活人画によって、観客は即座にロマンティック・バレエの世界に引き込まれてしまう。



図版 1 パ・ド・カトルを踊る四人のバレリーナ

21 世紀に生きる我々がロマンティック・バレエについて論じるとき、当時とは比較にならないほど進歩した身体能力とテクニックを持つバレリーナによって実際に上演される『ラ・シルフィード』や『ジゼル』を観るよりも、もしかしたら、静止した図版のほうが的確なヒントを与えてくれるかもしれないのである⁷。

当時のバレエに関する図版を見て気づくことは、理想化された顔と異常に細い腰、不自然なほどに小さく描かれた足である。『ラ・シルフィード』や『フローラとゼフィロス』の場面のタリオーニ、『ジゼル』を踊るグリジなど、名バレリーナたちを描いた図版は、片足を後ろにあげたアラベスクや空中を浮遊する妖精のようなポーズによって、地上の重力から逃れようとするこの時代のバレエ精神を見事に表現している。



図版2 ジゼルを踊るカルロッタ・グリジ

また、純白のチュチュと背中中の小さな羽根がその無重力性をいっそう強調している。その頃開発され始めたトゥ・シューズを履き、地上との接触をできるだけ少なく見せるように薄暗い舞台に幻影のように現れる彼女たちは、観客一特に男たちにとって、もはや地上の存在ではない。日常生活に倦んだ市民階級の男たちを、妻や子供たちから切り離された一瞬の夢の世界へと招き入れる誘惑者なのである。一方舞台裏では、男たちが人間に戻った彼女たちを誘惑しようとして待ち構えていた。19世紀のバレエ界におけるこのような男女の位置関係は、女性がバレエの中心であり、男性舞踏手がほとんど脇役的存在に格下げされたことと深く関係している。

男性舞踏手を忌避する傾向は、パリ、ロンドンにおいて特に顕著であった⁸。「民族舞踏が無言劇は別だが、それ以外のものを演じる男性舞踏手は、私にはいつも怪物と見えた⁹」というテオフィール・ゴーティエ (Théophile Gautier, 1811-1872) の言葉は、この事実を証明するためによく引用される。19世紀におけるパフォーマンス芸術において、それ以前と決定的な違いが現れるのが男性芸術家に対する扱いである。オペラに関して言えば、カストラートが消滅した19世紀のオペラ作品において一ヴァーグナーは例外として一ソプラノ声域の女性が圧倒的な存在感を示すようになる。

最後のロマン主義者とも呼べるリヒャルト・シュトラウスに至っては、男声を作品からほとんど排除してしまった。同様にバレエにおいても、女性舞踏手が男性を圧倒し、男性は単なる添え物に甘んじねばならなくなる。『コッペリア』では、現在は男性が踊るフランツの役を、当時は女性に踊らせるまでになっていた。そもそも、パフォーマンス芸術においては、声であれ、身体であれ、性的魅力というのが芸術鑑賞と分かちがたく結びついている。18世紀までは、オペラやバレエでカストラートや仮面をつけた少年たちが女性の役を引き受けることは普通であって、貴族たちはそのような両性具有の妖しい魅力を芸術における不可欠な要素として享受していた。しかし、19世紀に政治や経済の中心となっていく市民階級の新たなモラルのもとでは、男性の身体が放つ魅力に寛容を示すことが許されなくなっていく。日々の糧を稼ぎ一家を支えるのが男性の使命となり、バレエの踊り手として肉体を公衆の面前に晒す男は、男性自身にとって気まずい存在となる。市民階級の男性にとって、男性の舞踏手に興味を持っていると周囲に悟られるだけでも、厄介な状況を引き起こすことになった¹⁰。ゴーティエの男性舞踏手への違和感には、このような時代精神が無意識に投影されているように思われる。

ゴーティエにとってバレエは「永遠に女性的なる」芸術であり、かつまた自分を日常という現実から引き離してくれるものでなくてはならなかった。『ジゼル』創作のインスピレーションを与えてくれたハインリヒ・ハイネに感謝を込めて宛てた書簡形式の批評において、「その場所はライン河を越えたところ、どこかドイツの神秘的な隅であればそれでよい。バレエの地誌にそれ以上のことを要求してはいけな。身振りだけが唯一の言葉であるバレエは、町や国の名前をはっきり言い表すことはできないのだから¹¹」と述べている。

『ラ・シルフィード』はスコットランド、E・T・A・ホフマンの『砂男』を原作に創作された『コッペリア』の舞台はやはりライン河の彼方、ガリツィア地方の国境の村が舞台となっている¹²。どこか異国で展開する夢のような物語、日常のなかに突然

滑り込んでくる妖精、地上では決して成就することのない恋、ロマンティック・バレエはこのような世界を創造することによって、18世紀までの予定調和的結末を持つ祝典劇バレエを完全に変容させてしまったのである。白や淡い色の羽のように軽やかなチュチュとトゥ・シューズによるポワント・テクニックがその世界を完成させることに大きく寄与したのは言うまでもない。その伝統は『白鳥の湖』に代表されるプティパらの創作に引き継がれ、今もなお世界中の劇場における上演演目の核を形成している。未来の職業舞踏手を目指して厳しい練習に耐える多くの少女たちの目標は、まずこのような19世紀が生み出した作品群を踊ることにある。好き嫌いは別として、この時代の作品を踊れない者は、ダンサーではありえても、決して真の「バレリーナ」とはみなされないからである。

19世紀が生み出したロマンティック・バレエは、21世紀の現在に至るまで、バレエにおける女性優位を決定づけることとなった。長い西洋芸術の歴史において、女性がこれほどの高い位置を獲得した分野は他に類をみない。もちろん前述したように、19世紀のオペラにおいてもプリマ・ドンナの権威は絶大であったが、テノールにもそれなりの出番があり、ロマンティック・バレエにおけるような甚だしい格差は認められない。20世紀初頭に天才ヴァスラフ・ニジンスキー (Vaslav Nijinski, 1889-1950) が登場したことによって男性舞踏手の復権がなされたが、女性の優位が脅かされることはなかった¹³。

この偉大なるバレエの世紀を築いた名花たちの肉体が消え去った今、彼女たちのオーラがどれほどのものであったかを体験することはできないが、手がかりとして、『ジゼル』を踊るグリジを見たハイネの言葉を最後に引いておこう。

しかし、なんと素晴らしく彼女は踊ることであろう！グリジを見たら、タリオーニがロシアにいることも、エルスラーがアメリカにいることも、いや、ロシアやアメリカすら、いやこの世界も忘れてしまう。あの精霊が住む魅惑の空中庭園へ、彼女が支配するあの王国へと、とも

に飛翔するのだ¹⁴。

【注】

参考文献は紙面の関係で割愛するが、バレエ史等に関する基本的情報は主として以下のものを参照した。

Reclams Ballettführer. Stuttgart, 2002.

Philippe Le Moal (sous la direction de): *Dictionnaire de la danse*. Larousse, 1999.

1. 2016年1月3日付「ル・フィガロ」誌に、スウェーデンの振付師マツ・エック (Mats Ek) が70歳を機に引退を表明、今後自分の作品を上演させない旨の宣言をしたという記事が出ていた。続く5日の記事では、「自分が直接赴いて指導することなく自分の作品をダンサーが踊ることになれば、静かな生活が乱されるから」といういかにも彼らしい理由が述べられている。エック版『ジゼル』のような作品が今後消滅していくとなれば、非常に残念である。
2. たとえば18世紀のラウル・オジェ・フィエ (Raoul Auger Feuillet) やピエール・ラモー (Pierre Rameau)、表現主義舞踏のルドルフ・フォン・ラバン (Rudolf von Laban) によるものなど、舞踏においてもいくつかの記譜法は存在するが、西洋音楽における楽譜の普及度と普遍性には及びもつかないし、その解説ができるのも一握りのスペシャリストだけである。
3. 「[愛らしい踊り子の跳ねる様さえあれば]、話の筋に尾っぽも頭も中心部もないとしても、そんなことは私にはどうでもよい。バレエ作品の真の主題、ただひとつの永遠の主題、それはダンスである (渡辺守章編『舞踏評論』新書館、1994年、85頁)」というゴーティエの叫びは、まさにバレエ芸術の本質を突いている。
4. Iris Julia Bührlé: *Literatur und Tanz*. Würzburg, 2014, S.94-95. ちなみに、500頁に及ぶこの著書は、バレエ芸術においてもリブレットが重要であるにもかかわらず、この分野の学術的研究がおろそかにされてきた事実を論述の出発点としている。
5. 2004年までのパリ・オペラ座上演記録においても、1位が『コッペリア』、2位が『ジゼル』、『ラ・シルフィード』が6位となっており、この3作の重要性がよく現れている。
アイヴァー・ゲスト著・鈴木 晶訳『パリ・オペラ座』平凡社、2014年、237頁。
6. 本論執筆に当たり、主として参考にした図版集は *Parmenia Migel: Great Ballet Prints of the Romantic Era*. New York, 1981.である。
7. アメリカの名バレエ写真家マックス・ウォールドマンの作品も映像以上にダンサーの本質を物語っ

ている。一瞬のうちに捉えられたダンサーの写真は、「もし我々が生の断片を琥珀の中に閉じ込めることができたとすれば、ほぼ成功したことになるだろう (Max Waldman: *Max Waldman on Dance*. California, 1992, p.14)」という彼の言葉を見事に証明している。

8. ラムゼイ・パートは、バレエ芸術が市民の手にあったフランスやイギリスとは異なり、宮廷バレエの伝統の残るペテルブルクやコペンハーゲンでは、男性舞踏手が生き残りえたことを指摘している。Ramsay Burt: *The Male Dancer. Bodies, Spectacles, Sexualities*. London, 1995, p.26.
9. 渡辺守章編『舞踏評論』35 頁。
10. ハンス・クリスティアン・アンデルセンは、デンマーク王立バレエ団の男性ソリストであり、ブルノンヴィルにもよく起用されたハラルド・シャルフ (Harald Scharff) と一時期かなり緊密な関係にあり、後見人であったコリン家から注意されている。Vgl.: Jens Andersen: *Hans Christian Andersen. Eine Biographie*. Insel-Verlag, 2005,

S.609ff.

11. 渡辺守章編『舞踏評論』43-44 頁。
12. デンマークではブルノンヴィルが『ナポリ』、『ゼンツァーノの花祭り』など、イタリアを舞台にした異国趣味の作品によってコペンハーゲンをパリと並ぶロマンティック・バレエの中心地と格上げしつつあった。現在ロマンティック・バレエのテクニックとその世界観を最も当時に近い形で保ち続けているのは、ロシア・バレエの影響を受けたパリ・オペラ座ではなく、ブルノンヴィル様式を伝えるデンマーク王立バレエ団である。
13. 男性舞踏手の復権といえ、ブリュッセル時代のベジャールが率いた「二十世紀バレエ団」の衝撃を忘れてはなるまい。ベジャールほど男性のエロティシズムを表現できた振付師は彼以前にも以後にも存在しない。
14. Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften. 12 Bände in Kasette*. Ullstein Werkausgabe. 1981, Bd.9, S.390.

論文・研究ノート原稿募集

論文編集委員会

フラッシュエンボスト誌では、会員各位の研究成果を公にする場を設けています。奮ってご投稿下さい。執筆要領は次の通りです。

- | | |
|---------------|---|
| テーマ | 今回は特別設けません。文学、語学、文化など、ゲルマニスティクに関わるもの。ただし、未発表のものに限ります。 |
| 原稿枚数 | 論文：400 字詰め原稿用紙で 20 枚 (8000 字) 程度
研究ノート：400 字詰め原稿用紙で 10 枚 (4000 字) 程度 |
| 原稿執筆形式 | 原稿は横書き、パソコン、ワープロを使用して作成し、送付はEメールで添付書類にするか、またはフロッピーや CD をお使い下さい。どちらの場合も、プリントアウトした原稿をあわせてお送り下さい。図版を使用する場合は、前もってご相談下さい。 |
| 応募要領 | まず、論文、研究ノートのどちらかを選び、題目と主旨を 200 字程度にまとめて編集担当宛にお送り下さい。(執筆申し込みはメールのみで可)
期限：2016 年 9 月 20 日
10 月初旬に原稿執筆についての詳細をお知らせします。 |
| 原稿締切 | 2017 年 1 月 31 日
投稿原稿の採否は、編集委員会の審査にもとづいて決定します。 |
| 送付先 | 題目・主旨、原稿は、下記にお送り下さい。
宮本絢子 〒112-0014 東京都文京区関口 1-23-6-604 miyamotoayako@hotmail.com |