

ヴァレリー「魂と舞踊」

—バレエの記憶を辿って—

安見貴子*

《L'Âme et la Danse》: Valéry's Memories of Ballets

YASUMI Takako

abstract

Dans une lettre à Louis Séchan, Valéry dit, à propos de 《L'Âme et la Danse》, que ses ressources essentielles auraient été quelques souvenirs de ballets. Avant d'écrire ce dialogue, Valéry aurait vu, d'une part, la jeune Loïe Fuller en 1892, d'autre part, les Ballets Russes en 1910, 1912 et 1913.

Il se peut que Fuller lui ait inspiré la danse d'Athikté qu'il compare à une flamme. Les œuvres de Fuller représentaient les phénomènes naturels, mais elles manquaient de narrativité. Concernant les Ballets Russes, il existe une similitude entre le dialogue et *Le Sacre du Printemps* chorégraphié par Nijinski : l'évocation des rites anciens, l'annonciation du modernisme, le mouvement accentuant la pesanteur et s'harmonisant au rythme complexe de la musique.

Cette danse, qui dans la conception valéryenne est centrée sur les rapports entre le mouvement et la musique, peut être qualifiée de «danse pure». On peut ainsi dire que Valéry est un précurseur de Balanchine.

En conclusion, historiquement parlant, quelques souvenirs des Ballets Russes auraient permis à Valéry de considérer la danse comme dynamique. C'est ce en quoi la conception de la danse de Valéry diffère de celle de Mallarmé.

Keywords : Ballets Russes, Loïe Fuller, The Rite of Spring, pure dance, visualization of music

序

ポール・ヴァレリー Paul Valéry (1871–1945) は対話体で書いた舞踊論「魂と舞踊」《L'Âme et la Danse》の成立について、1930年8月、ルイ・セシャン Louis Séchan に宛てた手紙で「私は三人の人物が舞踊に関して述べる様々な解釈のなかに、マラルメの解釈—その叙述、文章力による無類の演技再現が『ディヴァガシオン』のなかに見いだされる、あの解釈をさしはさむことにしました¹」と述べている。「魂と舞踊」にはステファヌ・マラルメ Stéphane Mallarmé (1842–1898) の舞踊観が随所に書き込まれている。

マラルメはロマンティック・バレエが衰退し始めた頃に青年期を迎えた。その舞踊評最大の特徴は「踊り子は踊る女ではない²」という言葉に要約される。「彼女は一人の女性ではなく、我々の抱く形の基本的様相の一つ、剣とか盃、花、等々を要約する隠喩なのだということ、そして、彼女は踊るのではなく、縮約と飛翔の奇跡により、身体で書く文字を用いて、対話体の散文や描写的散文なら、表現するには文に書いて幾段落も必要とするで

キーワード：バレエ・リュス、ロイ・フラール、春の祭典、純粋舞踊、音楽の視覚化

*平成19年度生 比較社会文化学専攻

あろうものを、暗示するのだ、ということである。書き手の道具からすべて解放された詩篇である³とマラルメは述べている。つまり「象形文字⁴」としてのバレエである。このような形式的側面を尊重するマラルメの舞踊観の延長上にヴァレリーはいる。

バレエの衰退期に生まれたヴァレリーだが、彼が「魂と舞踊」を発表した頃にはすでにバレエは新たな時代を迎える。「魂と舞踊」の初出は『音楽評論』の1921年12月1日付け特集号「十九世紀におけるバレエ」*le Numéro spécial de la Revue Musicale du 1^{er} décembre 1921 : le Ballet au XIX^e siècle*である。先に引用したセシャン宛の手紙で「私は歴史的または技術的な厳密さを、いかなる程度においても追求しませんでした⁵」と述べている。この手紙に拠れば、ヴァレリーは「魂と舞踊」を書く際、モーリス・エマニュエル Maurice Emmanuel (1862-1938) とエチエンヌ＝ジュール・マレー Étienne-Jules Marey (1830-1904) の文献を参照し、「かつて見たバレエの記憶が肝要な資料となった⁶」という。エマニュエルは『古代ギリシアの舞踊法』*l'Orchestique grecque* (1895) を著したフランスの作曲家である。一方、マレーは、動物の動態撮影技術を開発したフランスの生理学者である。マレーの本は、後年セルジュ・リファール Serge Lifar (1905-1986) を称えた際にもヴァレリーの手許にあったようである。では、「魂と舞踊」執筆時のもう一つの「資料」である「バレエの記憶」とはどのようなものであろうか。本論では、彼の舞踊観の形成をその当時の舞踊の変遷と照合しながら考察する。

1. ロイ・フラール

ヴァレリーの作品には特定の舞踊を見たという記述は少ない。1897年の『カイエ』*Cahiers*にはロイ・フラール Loïe Fuller (1862-1928) について「舞台、黒、観客、音楽等。ロイ。色彩、形態、変化。彼女のダンス；運動。陶醉している。エネルギー⁷」と記されている。

フラールはモダンダンス黎明期に位置付けられるダンサーである。1891年、「サーペントイン・ダンス」*La Danse serpentine* を考案してニューヨークで上演、デビューを果たす。色のついた電気照明のもと、衣裳に縫い込んだ棒を使い、裾の長いスカートを翻して踊るダンスである。ダンスの最後、フラールが膝をついて首を垂れると舞台は真っ暗になり、間もなく照明がつくとフラールが再び姿を現した。それまでのスカートダンスとは異なり、電気照明を用いたことによって脚光を浴びた。翌年11月、パリのフォーリー・ベルジェールに出演して成功を収める。

ミシェル・ジャルティ Michel Jarrety に拠れば、1892年、ヴァレリーはアンドレ・ジッド André Gide (1869-1951) に連れられ、フラールのダンスを見に行っている⁸。この年のフラールの上演演目は「サーペントイン・ダンス」、「スミレ」*La Violette*、「蝶」*Le Papillon*、「白いダンス」*La Danse Blanche* である⁹。フラールのダンスは自然現象を表現した作品が多く、物語性がないのが特徴である。十九世紀末から二十世紀初頭の西欧においては、フラールに代表されるアメリカ人ダンサーは当代の名士たちに称賛された。マラルメも例外ではなく、フラールについて「一つの人工的な仕組みによって大気に晒されたような、魂の眩暈¹⁰」「魔法を仕掛ける女¹¹」と記している。

フラールは1897年、「火のダンス」*La Danse du feu*、「百合のダンス」*La Danse du lys* をフォーリー・ベルジェールで上演している¹²。『カイエ』に記された「舞台、黒」というのは、ダンスの最後に真っ暗となった舞台のことであろうか。「魂と舞踊」において、中心的舞姫であるアティクテ Athikté は「音も立てずに垂れ下がっている大きなヴェール¹³」を着ている。「尽きることのないエネルギーを呼吸¹⁴」しているかのようなアティクテは、「まるで舞踊が彼女の身体から炎となって吹き出して来るかのよう¹⁵」に踊る。彼女の身体は「或る形から別の形へと次々に移りゆく¹⁶」ように見える。そして終には旋回しながら倒れる。身体の線を覆い隠すシルクを纏い、電気照明のもとで踊るフラールの姿は、炎のように次々と形態を消し去るアティクテの没我的舞踊へと繋がったことであろう。

フラールの出現以後、1901年1月13日、ピエール・ルイス Pierre Louÿs (1870-1925) 邸でヴァレリーはクロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) に会っている。その際、二人でバレエを創作する話が持ち上がった¹⁷。ヴァレリーはドビュッシー宛の手紙でその計画について「台本作者は舞台上の動きとオーケストラとのあいだの対応関係を設計する、それだけが任務¹⁸」であって、「この上なく明快なバレエ、標題の描写を行わ

ぬバレエを作るべきだ¹⁹」と述べている。ヴァレリーはこのときすでにバレエの根柢を物語性ではなく、身体運動と音楽の関係性に据えていることが窺われる。この「純粋舞踊²⁰」とも言い得る舞踊観は、二十世紀における最も重要なコレオグラファーの一人であるジョージ・バランシン George Balanchine (1904–1983) が創始したプロットレス・バレエに先駆けるものであると言える。だがヴァレリーは手紙に「ただし、純粋な動作に変化をあたえるために、できれば若干の女性マイム役者を踊り子たちに加えたい²¹」と記している。この時点におけるヴァレリーの舞踊観はまだ、劇的舞踊への若干の傾きを残している。

Ⅱ. バレエ・リュス

1. バレエ・リュス初期作品

1909年5月、セルゲイ・ディアギレフ Sergei Pavlovich Diaghilev (1872–1929) がシャトレ座でバレエ公演を行った。バレエが衰退期にあったパリの観客は、アンナ・パヴロワ Anna Pavlova (1881–1931)、タマラ・カルサーヴィナ Tamara Karsavina (1885–1978)、ヴァーツラフ・ニジンスキー Vaslav Nijinski (1889–1950) の高い芸術性に驚いた。翌年、オペラ座でバレエ公演を開催して成功を収めたディアギレフは、当時民間としては最大のバレエ団となるバレエ・リュス Ballets Russes を結成した²²。ジャルティに抛れば、1910年6月30日、ヴァレリーはオペラ座に行き、濃紺のピロードの衣裳に金色の鬘を身に付けたニジンスキーとチュチュを着たカルサーヴィナが踊る姿をボックス席から見ている²³。ヴァレリーは『雑集』Mélange 所収の「ダイヤモンド」《Diamants》のなかで「ある女流舞踊家が譬えて言う、ダイヤモンドのカット面のように輝く、正確さにおいて驚くべきピルエットの滝……。三十二回転のピルエット！（カルサーヴィナ）²⁴」と記している。この引用にも「正確」とあるように、カルサーヴィナには抜群のテクニクがあった。

ヴァレリーは1910年に突然、ディアギレフの公演を見に行っただけではない。ジャルティに抛れば、ヴァレリーは1908年5月31日、フョードル・シャリアピン Fedor Chaliapine (1873–1938) の唱うオペラ「ボリス・ゴドゥノフ」*Boris Godunov* を聴いている²⁵。ディアギレフは1908年にオペラ座でシャリアピン主演の「ボリス」を上演した。ヴァレリーが聴いた「ボリス」はディアギレフが興行した公演と考えられる。ヴァレリーはバレエ・リュス以前、すでにロシア芸術に触れていたことが窺われる。

1910年にバレエ・リュスが初演した演目には、「カルナヴァル」*Le Carnaval*、「シェエラザード」*Schéhérazade*、「ジゼル」*Giselle*、「火の鳥」*l'Oiseau de feu*、「オリエンタル」*Les Orientales*がある。また前年の作品「ポロヴェツ人の踊り」*Danses Polovtsiennes*、「クレオパトラ」*Cléopâtre*、「レ・シルフィード」*Les Sylphides*、「饗宴」*Le Festin* も上演演目に含まれている²⁶。

「ジゼル」(1841)は1868年まで定期的に再演されることはあったが、次にオペラ座で再演されたのは1924年である。この間、西欧では「ジゼル」が二度上演され、その一つが1910年6月18日初演のバレエ・リュスによる公演であり、もう一つは1913年のパヴロワ座による公演であった²⁷。ヴァレリーが「魂と舞踊」執筆以前に「ジゼル」を見たとなればそれは、ロシアでバレエの技術を培った舞踊手たちによる公演であったと言える。また「火の鳥」(6月25日初演)は、1910年の公演において中心となったバレエ・リュスの代表作で、音楽はイーゴリ・ストラヴィンスキー Igor Stravinsky (1882–1971)、振付はミハイル・フォーキン Mikhail Fokine (1880–1942) が担当した。6月30日に見に行っただけのヴァレリーが火の鳥に扮したカルサーヴィナを見た可能性は高い。

フォーキンはモダンダンスの先駆的存在であるイサドラ・ダンカン Isadora Duncan (1877–1927) の踊りや民族舞踊を取り入れ、時にはポワントも排した。バレエ・リュス初期の公演において、ポワントで踊ることを求められたのは主にカルサーヴィナである。ニジンスキーもバレエ・シューズの爪先に詰め物をしてポワントで踊ることもあった²⁸。フォーキンはオリエンタルな振付をしてバレエ・リュス成功の功労者の一人となった。

因みに1910年になると、ヴァレリーはマラルメの友人であったチバ・ゴデブスキー Cipa Godebski (1874–1937) のサロンに出入りするようになる²⁹。ゴデブスキーは彫刻家の息子で、彼のサロンには有名な芸術家が集っていた。またゴデブスキーの姉のミシア Misia (1872–1950) は、マラルメの特に親しい友人として「火曜会」に招待されたごく少数の女性の一人であった³⁰。パリにサロンを開き、そこにも若い芸術家が集った。彼女はディアギレフの後援者の一人で、当時の舞踊界に多大な影響を及ぼした稀有な存在である。どちらのサロンでもバレ

エ・リュスの話題は持ち上がったことであろう。ミシアのサロンの常連とはならなかったものの、ゴデブスキーのサロンに出入りしていたヴァレリーは、格別のバレエ・ファンというわけではなかったが、「魂と舞踊」執筆以前に、自然と舞踊に触れる環境にあったと考えられる。

1912年の「セゾン・リュス」はシャトレ座で上演された。ジャルティに拠れば、5月29日、ヴァレリーは「牧神の午後」*L'Après-midi d'un faune*の初演を見に行っている³¹。1912年にバレエ・リュスが初演した演目には「青神」*Le Dieu bleu*、「タマーラ」*Thamar*、「牧神の午後」、「ダフニスとクロエ」*Daphnis et Chloé*がある。「牧神の午後」はマラルメの詩が原作である。ドビュッシーの「牧神の午後への前奏曲」*Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) にニジンスキーが振付けた。ギリシアの壺絵や浮彫から着想を得たという振付は、胴体は正面を向き、顔と足は横を向き、腕は鋭角的に折り曲げるといった平面的なものであった。また牧神は一度跳躍したのみで、旋回はなかった。初演時、「牧神」は続けて二回上演され、その後に「薔薇の精」*Le Spectre de la rose* (1911) が上演された³²。ヴァレリーは「薔薇の精」も見たと考えられる。

「薔薇の精」はバレエ・リュスのレパートリーのなかでも人気のある演目であった。振付はフォーキンで、娘役はカルサーヴィナ、薔薇の精役はニジンスキーが踊った。ダンスの最後、ニジンスキーは見事な跳躍を披露して窓から消えた。この作品によって彼の跳躍力は伝説となった。男性的な跳躍を見せる一方、女性的なポーズも見せたニジンスキーは、両性具有的な動きで薔薇の精を表現したことで、それまでの男性舞踊手のイメージを覆した³³。

1913年の「セゾン・リュス」はシャンゼリゼ劇場で上演された。アガート・ルアール＝ヴァレリー Agathe Rouart-Valéry が編纂した年譜に拠れば、1913年4月2日、ヴァレリーはシャンゼリゼ劇場落成記念演奏会に行っている。そしてこの劇場でのディアギレフ、ニジンスキー、シャリアピンの初演には欠かさず出かけている³⁴。1913年にバレエ・リュスが初演した演目には「遊戯」*Jeux* (5月15日初演)、「春の祭典」*Le Sacre du Printemps* (5月29日初演)、「サロメの悲劇」*la Tragédie de Salomé* (6月12日初演)がある。また再演演目には「牧神の午後」「薔薇の精」「ポロヴェツ人の踊り」が含まれている。ジャルティに拠れば、ヴァレリーが「祭典」を見に行ったのは初演の翌日、5月30日である³⁵。

「春の祭典」のテーマは古代スラヴの異教の儀式である。犠牲に選ばれた乙女が息絶えるまで踊る。ストラヴィンスキーの作曲した「春の祭典」には数多くの民謡が引用されているが、それまでとは異なる様式で引用されている。この複雑なリズムの音楽に振付をしたのがニジンスキーであった。振付においてもそれまでとは異なり、「春の祭典」の場合、音楽に合わせて振付がなされた。だが振付には助手がいた。マリー・ランベール Marie Rambert (1888-1982) である。ランベールは、身体運動を音楽に結び付けてリズム感覚を育てることを志したエミール・ジャック＝ダルクローズ Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) の弟子である。因みに、1934年11月、ヴァレリーはロンドンのマーキュリー劇場におけるランベール一座のバレエに魅了され、公演後にはニジンスキーの長女キラ Kyra と出会っている³⁶。その二年後の1936年に彼は「舞踊について」《De la danse》と「舞踊の哲学」《Philosophie de la danse》を発表する。

クラシック・バレエの三原則は、アン・ドゥオール en dehors、エレヴァシオン élévation、アプロン aplomb である³⁷。ニジンスキーはこの原則を否定した。「春の祭典」は、アン・ドゥダン en dedans にして、首を曲げたまましゃがんだり、床を踏み鳴らしたりする振付であった。また「フォーキンのバレエの場合、群舞は舞台の両側において完全な対応関係を示すのが常だった³⁸」のに対し、「春の祭典」は「各グループがそれぞれ別個に興味を催して動き出し、それぞれ勝手な方向に滑り出す³⁹」というもので、「意味深い非シンメトリー⁴⁰」が観客の注意を引き付ける振付であった。

変わった音楽を聞かされ、奇怪な振付を見せられた観客は騒ぎ出した。ボックス席の優雅な観客は作品に反対し、通路で立見した若者は熱狂的に支持した。この騒動は無料の立見券を配っていたディアギレフが仕掛けたものであったようで、リチャード・バックル Richard Buckle に拠れば、三回目以降、騒ぎは起きなかった⁴¹。初演の翌日に見に行ったヴァレリーだが、やはり騒動は目の当りにしたものと考えられる。ニジンスキー版「春の祭典」は、総稽古を含めて九回上演されたのみであったが、1979年にミリセント・ホドソン Millicent Hodson が資料を収集して復元し、この復元版は1987年に上演された⁴²。

ジャック・リヴィエール Jacques Rivière (1886-1925) は、1913年11月発行の『新フランス評論』で「春の

祭典」は「生物学的バレエ⁴³」であり、「まるで顕微鏡下に繰りひろげられるドラマを見ているようだ。それは、言わば細胞の核分裂の物語だ⁴⁴」と評している。二十世紀に著しく進歩した生物学で譬えられていることを考慮すると、当時「春の祭典」は革新的であったと言える。ニジンスキー版「春の祭典」はモダンイズム幕開けを告げる重要な作品である。

2. ルービンシュタイン

「クレオパトラ」でタイトルロールを演じたのはイダ・ルービンシュタイン Ida Rubinstein (1880-1960) であった。その登場シーンは煽情的で、奴隷たちが石棺から布で包まれたミイラを取り出してヴェールを一枚一枚取り去ると、クレオパトラが登場し、みずから最後の一枚をはがす、という演出であった⁴⁵。舞踊について技術的弱さはあったが、ルービンシュタインは多くの男性を虜にするほどの美貌に恵まれていた。バレエ・リュスに参加した後、自主公演するようになる。ヴァレリーがルービンシュタインの一座に献呈した楽劇「アンフィオン」*Amphion*は、音楽アルチュール・オネゲル Arthur Honegger (1892-1955)、衣裳・美術アレクサンドル・ブノワ Alexandre Benois (1870-1960)、振付レオニード・マシーン Léonide Massine (1895-1979) で、1931年6月、オペラ座で初演されている。同様に楽劇「セミラミス」*Sémiramis*も、音楽オネゲル、台本ヴァレリー、振付フォーキンで、同一座が1934年5月、オペラ座で初演している⁴⁶。フォーキンやマシーンといった、ディアギレフ・バレエ・リュスの関係者が協力するルービンシュタインの一座によって、ヴァレリーの楽劇は上演された。

アガート編纂の年譜に拠れば、「魂と舞踊」が発表される前年の1920年6月13日、ルービンシュタインがオペラ座で上演した「アントニーとクレオパトラ」*Antoine et Cléopâtre* (翻訳ジッド) をヴァレリーは見物している⁴⁷。音楽はフロラン・シュミット Florent Schmitt (1870-1958) が同名の曲 (1920) を作曲した。この公演もバレエ・リュスの「クレオパトラ」と同様、オリエンタルな舞台であったのではないだろうか。

Ⅲ. 「魂と舞踊」と「春の祭典」

「魂と舞踊」の舞台は古代ギリシアを思わせる。だが作中の踊り手はポワントで立ち、ピルエットをする。これは、ポワントの技術の発展が始まった十九世紀前半より後の舞踊と考えた方が適切である。その場合、古代ギリシアを表現したバレエをオペラ座で上演していると考えられる。また、大きなヴェールの衣裳を纏って激しい踊りをするというのは、実際には困難だとも思われる。ヴァレリーは専門的な文献よりも、「バレエの記憶」を頼りに作品を執筆したと言える。マラルメの詩を原作とする「牧神の午後」が目に見え、舞台を古代ギリシアに設定した可能性が考えられる。

作中で描写される舞踊の概略をみていく。コール・ド・バレエが登場すると、キタラの音とともに踊り始める。やがて中心的舞姫アティクテが登場する。コール・ド・バレエは歓迎のお辞儀をすると動かなくなる。アティクテは均等な拍子で円を描きながら歩き始め、コール・ド・バレエの真中に立ち止まる。そしてシンバルの音とともにアティクテは躍動的に踊り始める。跳躍をし、ピルエットをし、バットマンをしてアントルシャをする。踊りは次第に熱狂的になっていく。最後にシンバルの音が聞こえると、アティクテは旋回しながら死んだように気絶する。

ここで想起されるのが、ヴァレリーが見たとされる「春の祭典」である。「魂と舞踊」と「春の祭典」の第二幕「犠牲」との類似性はすでに指摘されている⁴⁸。確かに、宴席で舞踊を見ながら行う対話、キタラを使った音楽、大きなヴェールの衣裳、円形舞踊、没我的舞踊といった「魂と舞踊」の設定は古代ギリシアを思わせる。だが、倒れたアティクテに宴席者が近づいて話し掛ける場面は、観客が楽屋に出入りしていたバレエ・リュス時代を彷彿させる。ヴェールの衣裳は古代ギリシアに限ったものではない。死んだように倒れるアティクテはまるで異教の儀式で犠牲として選ばれた一人の乙女のようなものである。

さらに、ニジンスキーは円の象徴を多用した。妻ロモラ Romola による夫ニジンスキーの伝記に拠れば、後に彼は「円は完全な、欠けることのない運動の軌跡なんだ。すべてのものは一生命、芸術、そして特に舞踊は一それにもとづいている。それは完璧な線なんだよ⁴⁹」と述べている。筑摩書房版の『全集』所収の「年譜」に拠れば

ば、ヴァレリーは1934年8月に「ニジンスキーを読み讃嘆」している⁵⁰。ロモラは1933年に夫の伝記『ニジンスキー』*Nijinsky*を出版しているが、ヴァレリーが読んだのは、ポール・クロードル Paul Claudel (1868-1955)の序文を付けて翻訳されたばかりのロモラによる伝記である⁵¹。上記のニジンスキーの言葉を目にし、「春の祭典」の情景が彼の目に浮かんだのかもしれない。「魂と舞踊」発表前の1920年、マシーン版「春の祭典」がバレエ・リュスによって初演されている。振付については、鈴木晶氏に拠れば、ニジンスキーが多用した円の象徴は影を潜め、直線的な配置が目立つと言う⁵²。このマシーン版をヴァレリーが目にしたかは不明であるが、ヴァレリーは「魂と舞踊」を執筆した際、「春の祭典」の犠牲の儀式が目には浮かんだのではないだろうか。

作中、アティクテの登場前、コール・ド・バレエの一人は「耳がすばらしく踵に結びついている⁵³」つまり、音楽を身体運動に正確に置換しているの、観客は「眼を閉じて耳を通じて彼女の動きが見えるよう⁵⁴」であり、逆に「耳を塞いで姿だけを見つめていると、彼女はリズムそのもの、音楽そのものなので、キタラの音が耳に聞こえて来ないわけにはいかぬほどだ⁵⁵」と描写されている。舞踊における身体運動と音楽の相関性が指摘されている。これは、「春の祭典」を手伝ったランベールがダルクローズの弟子であったことと対応している。「音楽の視覚化」はダルクローズに始まった。

ただ、「春の祭典」の音楽は複雑である。ヴァレリーを含め、当時の観客が身体運動と音楽の巧みな合致をこの作品から読み取ることができたのか、疑問が残る。だがヴァレリーは1901年のドビュッシー宛の手紙で「マイム役者を踊り子たちに加えたい」と述べていたが、「魂と舞踊」でアティクテは「マイムだの芝居だのとはまったく無縁⁵⁶」である。何れにせよ、初期バレエ・リュス以後、「純粹舞踊」への傾きが強くなったことが窺われる。

作品の前半部で描写される、音楽に合わせて踊る群舞の登場、そして動きを止めた群舞の真中に立ち、ヴェールを纏ったアティクテがポワントで踊り始める姿は、確かにバレエ・ブランを彷彿させる。これは作品が「十九世紀におけるバレエ」の特集号に掲載されたことと一致する。だが作品の終盤で、宴席者までが足を踏み鳴らし、「リズムを刻んで錯乱するすべてのものが、支配する⁵⁷」という場面は「乙女たちが円を描いて走りめぐる間、鳴りわたる音楽にはもはや旋律も和声も音色の戯れもなく、あるのはただ一種のリズムの唸り⁵⁸」であるという、「春の祭典」第一幕の終りを彷彿させる。このような錯乱した状態においては、クラシック・バレエの原則であるアプロン、つまりシンメトリーの美学へと繋がる「安定性」は壊れていると言える。

また「強烈な身体の祭典⁵⁹」である「魂と舞踊」においては「大地」が強調されている。アティクテは「自分の成した跳躍に雲のはてまで身を委ねることができるなら、女であることをやめて神となるやもしれぬ女⁶⁰」であるが、無限へと到達することはできない。「彼女を送り出したその同じ〈大地〉が、彼女を呼び戻す⁶¹」という。アティクテの舞踊は、重力に抗いきれない身体を感知させる動きとなっている。これはクラシック・バレエの原則であるエレヴァション、つまり重力を感じさせずに踊る身体の引き上げ、夢幻的世界の創出へと繋がる「上昇性」を揺るがすものであると言える。

厳密に言えば、作品を通して描かれるポワントやピルエットといったバレエの技法は、奇怪な動作を行うニジンスキーの振付とは異なる。時にポワントを排しつつも、均衡を保ったフォーキンの振付の延長上にあるように思われる。だがフォーキンの踊りは、「人物の内面の変化を観客に伝えるために、踊り手たちは眉をひそめるとか、微笑を浮かべるとか、顔の表情による演技に頼らざるを得なかった⁶²」と言われ、劇的舞踊への傾きを見せている。この点、ニジンスキー版「春の祭典」は、ストラヴィンスキーの音楽の複雑なリズムに合わせた振付であり、「音楽の視覚化」へと繋がるものである。作品では、舞台装飾が描かれておらず、一人の舞踊手の官能的な舞踊を中心に描かれている。このような踊る身体への焦点化は、二十世紀に進歩した生物学のほか、バレエ・リュスの初期作品の影響があったと考えられる。

以上を勘案すると、「魂と舞踊」について次のようなことが言える。舞踊手の技法はダンス・アカデミックの延長上にあるが、作品の全体的な構成、「大地」の強調やリズムに合った振付は「春の祭典」と類似している。「魂と舞踊」には、十九世紀的なものと二十世紀的なものが混在していると言える。それは、モダニズムの幕開けに位置付けられるバレエ・リュス初期の時代と合致している。「神となるやもしれぬ」ほど跳躍するアティクテの姿は、時にポワントで踊り、「薔薇の精」の伝説的跳躍で有名なニジンスキーを彷彿させる。「魂と舞踊」はまるでニジンスキーが「春の祭典」の犠牲の乙女を踊っているかのようである。「春の祭典」とニジンスキーの姿がヴァレリーの「バレエの記憶」のなかで入り混じり、当時の観客ですら実際には見るこののできなかった犠牲の乙女・

ニジンスキーが創出されたのであろうか。

「魂と舞踊」の初出から十数年後、「舞踊の哲学」のなかでヴァレリーは「〈舞踊〉は根源的な芸術⁶³」であって、それは「〈舞踊〉の普遍性、有史以前に遡る古さ、荘厳な儀礼での用いられかた⁶⁴」をみればわかると述べている。ヴァレリーが宗教儀式における没我的舞踊を念頭に置いていることが窺われる。またヴァレリーは舞踊について「質の高いエネルギーの強烈な消費によって眼に見えるかたちで維持される現象⁶⁵」とも述べている。彼が舞踊を身体的側面から捉えていることが窺われる。

「舞踊について」と「舞踊の哲学」を発表する前年、ヴァレリーは興味をもってリファールの『振付家宣言』*Manifeste du chorégraphe* (1935) を読んで⁶⁶。音楽や美術に隷属しない舞踊を強調し、「はじめに舞踊ありき⁶⁷」と高らかに宣言するリファールの言葉に、「純粹舞踊」という彼自身の考えを再確認したことであろう。「魂と舞踊」ではアティクテの舞踊を描写しているためか、身体運動と音楽の一致が見受けられたが、「舞踊について」と「舞踊の哲学」では、舞踊を踊る身体に帰する傾向がより強くなっているように思われる。ヴァレリーは後にリファールを称えた際には、「舞台の照明と装飾がこれに課する色彩の下に舞踊を見ることは、この芸術の本質を解するに十分でない⁶⁸」と語っている。ヴァレリーの関心は、踊る身体そのものにある。

結論

ヴァレリーが見たと考えられる舞踊作品は、ロイ・フラーのスカートダンスと、1910年・1912年・1913年にバレエ・リュスが上演したものである。まずフラーについてだが、自然現象を表し、物語性のないフラーの舞踊が、炎に譬えられるアティクテの舞踊へと繋がった可能性が考えられる。だが、フラーの特徴である電気照明による演出がヴァレリーに与えた影響のほどについては検討を加える必要がある。次いでバレエ・リュスについてだが、犠牲の儀式というテーマ、複雑なリズムの音楽とそれに合わせた振付、上昇性の否定へと繋がる動きといった「春の祭典」の特徴との類似性を「魂と舞踊」に認めることができる。ヴァレリーの「バレエの記憶」として少なくとも、バレエ・リュスのオリエンタルな初期作品、特に「春の祭典」の記憶があったと言える。

確かにヴァレリーはマラルメとともに舞踊の形式的側面を尊重する。特に身体運動と音楽の関係性のもとに舞踊を捉えるヴァレリーの舞踊観は、「純粹舞踊」とも言い得る舞踊観である。ヴァレリーはバランシンの先駆的存在であると言っても過言ではない。ただマラルメとは異なり、ヴァレリーにはエネルギーに満ちたものとして舞踊を捉える視点が備わっている。それはアティクテの没我的舞踊をみればわかる。彼の舞踊観の言わばディオニュソスの側面は、舞踊史に即して言えば、マラルメが知り得なかったもの、つまりバレエ・リュス作品の影響の現れとは考えられないだろうか。そしてヴァレリーがバレエ・リュスの公演を肯定したにせよ、否定したにせよ、映像が残されておらず、今となっては見ることのできないニジンスキーの跳躍、或は、舞踊史上重要な「春の祭典」を目にしたうえで、「詩人による舞踊論の古典」と位置付けられることになる「魂と舞踊」を執筆したということにもっと着目すべきではないだろうか。

註

※略号

CE I, II ⇒ Paul Valéry : *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. I : 2002 [1957] ; II : 2000 [1960].

LQ ⇒ Paul Valéry : *Lettres à quelque-uns*, Paris, Gallimard, 1952.

『全集』 ⇒ 『ヴァレリー全集』全12巻・補巻2巻、東京、筑摩書房、1967-1979.

※本文中の引用は、文脈等に応じてタイトルと訳を変更した。特にdanseの訳語については基本的に「舞踊」で統一した。

1 『全集』 3巻、p.412 (LQ, p.191).

2 テオフィル・ゴーチエ、ステファヌ・マラルメ、ポール・ヴァレリー『舞踊評論』、井村実名子、渡辺守章、松浦寿輝訳、東京、新書館、1994年、p.110 (Stéphane Mallarmé : «Divagations», in *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 2003, p.171).

- 3 *Ibid.*
- 4 『舞踊評論』、p.123 (Mallarmé, *ibid.*, p.178).
- 5 『全集』 3巻、p.412 (*LQ*, p.190).
- 6 『全集』 3巻、p.411 (*LQ*, p.190).
- 7 Paul Valéry : *Cahiers 1894-1914*, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, t. I , 1987, p.279.
- 8 Michel Jarrety : *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, p.123.
- 9 Rhonda K. Garelick : *Electric Salome, Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton, Princeton University Presse, 2007, p.3.
- 10 『舞踊評論』、p.117 (Mallarmé, *op.cit.*, p.175).
- 11 『舞踊評論』、p.118 (*ibid.*, p.176).
- 12 Musée de l'Ecole de Nancy : *Loïe Fuller, Danseuse de l'art nouveau*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p.21.
- 13 『舞踊評論』、p.214 (*CE* II, p.159).
- 14 『舞踊評論』、p.227 (*CE* II, p.170).
- 15 『舞踊評論』、p.228 (*CE* II, p.170).
- 16 『舞踊評論』、p.229 (*CE* II, p.172).
- 17 Jarrety, *op.cit.*, p.283. ※Paul Valéry : *Lettres à quelque-uns*では1900年10月。
- 18 『全集』 10巻、pp.375-376 (*LQ*, p.62). ※1900年ではなく1901年の手紙。[Cf. Jarrety, *op.cit.*, p.283 et p.1236].
- 19 『全集』 10巻、p.376 (*LQ*, p.62).
- 20 『舞踊評論』、p.248 (*CE* I, p.1399).
- 21 『全集』 10巻、p.376 (*LQ*, p.62).
- 22 本論では、厳密に言えば「バレエ・リュス」とは言えない1909年、1910年のディアギレフ一座に関しても「バレエ・リュス」で統一する。
- 23 Jarrety, *op.cit.*, p.335.
- 24 『全集』 3巻、p.341 (*CE* I, p.298).
- 25 Jarrety, *op.cit.*, p.321.
- 26 バレエ・リュスに関しては主に、リチャード・バックル『ディアギレフーロシア・バレエ団とその時代』（鈴木晶訳、東京、リプロポート、1983-1984年、上・下巻）、鈴木晶『踊る世紀』（東京、新書館、1994年）、鈴木晶『ニジンスキー 神の道化』（東京、新書館、1998年）、芳賀直子『バレエ・リュス その魅力のすべて』（東京、国書刊行会、2009年）、Lynn Garafola : *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Da Capo Press, 1998を参照した。
- 27 シリル・ウィリアム・ポーモント『ジゼルという名のバレエ』、佐藤和哉訳、東京、新書館、1992年、pp.190-192.
- 28 バックル、*op.cit.*, p.256.
- 29 Jarrety, *op.cit.*, p.321.
- 30 アーサー・ゴールド、ロバート・フィッツデル『ミシア』、鈴木主税訳、東京、草思社、1985年、p.79.
- 31 Jarrety, *op.cit.*, p.352.
- 32 バックル、*op.cit.*, pp.260-261.
- 33 *Ibid.*, pp.220-221.
- 34 『全集』 補巻2、p.475 (*CE* I, pp.36-37).
- 35 Jarrety, *op.cit.*, p.358.
- 36 *Ibid.*, p.909.
- 37 片岡康子 [著者代表]『舞踊学講義』、東京、大修館書店、2002 [1991] 年、pp.186-187.
- 38 ジャック・リヴィエール「春の祭典」、『世界批評大系 3 詩論の展開』、富永明夫訳、東京、筑摩書房、1975年、p.193 (Jacques Rivière : «Le Sacre du Printemps», in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, N.R.F, Nov. 1913, p.720).
- 39 *Ibid.*, p.194 (*ibid.*, p.721).
- 40 *Ibid.*
- 41 バックル、*op.cit.*, pp.296-298.
- 42 Millicent Hodson : *Nijinsky's Crime Against Grace : Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*, Stuyvesant, Pendragon Presse, 1996.
- 43 リヴィエール、*op.cit.*, p.200 (Rivière, *op.cit.*, p.729).
- 44 *Ibid.*
- 45 バックル、*op.cit.*, p.171.

- 46 Huguette Laurenti : *Paul Valéry et le théâtre*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1973, p.519.
- 47 *CE I*, p.43.
- 48 Brian Stimpson : «L'espace théâtral dans «L'Âme et la danse» de Paul Valéry» in *Mélange*, volume d'hommages offert à Huguette Laurenti, textes réunis par S. Bourjea, Paris, Minard, 1989, p.263.
- 49 ロモラ・ニジンスキー「神との結婚」(Romola Nijinsky : *Nijinsky*)、『世界ノンフィクション全集 27』、三田正道訳、東京、筑摩書房、1962年、p.125.
- 50 『全集』補巻2、p.497.
- 51 Jarrety, *op.cit.*, p.905.
- 52 鈴木晶『ニジンスキー 神の道化』、pp.234-235.
- 53 『舞踊評論』、p.206 (*CE II*, p.152).
- 54 *Ibid.*
- 55 *Ibid.*
- 56 『舞踊評論』、p.219 (*CE II*, p.164).
- 57 『舞踊評論』、p.231 (*CE II*, p.173).
- 58 リヴィエール、*op.cit.*, p.187 (Rivière, *op.cit.*, p.712).
- 59 『舞踊評論』、p.231 (*CE II*, p.173).
- 60 『舞踊評論』、p.205 (*CE II*, p.151).
- 61 *Ibid.*
- 62 リヴィエール、*op.cit.*, p.195 (Rivière, *op.cit.*, p.723).
- 63 『舞踊評論』、p.236 (*CE I*, p.1391).
- 64 *Ibid.*
- 65 『舞踊評論』、p.244 (*CE I*, p.1396).
- 66 Jarrety, *op.cit.*, p.940.
- 67 セルジュ・リファール「振付師の宣言」、『舞踊美論』、蘆原英了訳、東京、小山書店、1942年、p.168.
- 68 「セルジュ・リファール序」、『全集』5巻、p.315 (*Serge Lifar à l'Opéra. Préface de Paul Valéry*, Paris, Thibault de Champrosay, 1943).