

日 仏 演 劇 協 会 会 報

Bulletin de la Société franco-japonaise de Théâtre

復刊13号

2025年

nouvelle série

Numéro 13

2025

目 次

〈特集：舞台芸術と音楽〉

「オフエンバックのオペレッタと「音楽的笑い」——《ジェロルスタン女大公殿下》(1867)を中心に」森佳子 3

「バレエの「音楽性」——音楽と身体動作の関わりを通して」永井玉藻 16

「文学と音楽との結節点としての音楽雑誌——*La Revue musicale* 誌(1920~40)を例に」西村友樹雄 20

〈インタビュー〉

「池田扶美代が語る西欧舞台芸術の今——Rosas からパリ・オペラ座まで」聞き手：越智雄磨 24

〈研究報告〉

「モダンダンスの日仏比較研究を始めて」北原まり子 30

〈公演評——パリの舞台から〉

「マリヴォー劇の言葉と身体——アラン・フランソン演出『偽りの打ち明け話』」奥香織 34

〈書評〉

川野恵子著『身体の言語——十八世紀フランスのバレエ・ダクシオン』(水声社、2024) 近藤つぐみ 38

神崎舞著『ロベール・ルパージュとケベック——舞台表象に見る国際性と地域性』(彩流社、2023) 關智子 42

鈴木晶編著『ジゼル——初演から現代まで』(せりか書房、2024) 村上由美 44

永井玉藻著『バレエ伴奏者の歴史——19 世紀パリ・オペラ座と現代、裏舞台で働く人々』
(音楽之友社、2023) 上田泰史 46

横山義志著 Yoshiji Yokoyama, *La Grâce et l'Art du comédien. Pourquoi le théâtre a-t-il exclu le chant et la danse ?*
(Classique Garnier, 2024) 森元庸介 49

吉田駿太郎著 Shuntaro Yoshida, *Post-choreography : Jérôme Bel's Choreography and Movement in Malfunction*
(Routledge 2024) 越智雄磨 53

〈イベント報告〉

根岸徹郎氏講演会「演劇の持つ力を考える——ジャン・ジュネの作品を通して」奥香織 55

森佳子氏講演会「オフエンバックのオペレッタと「音楽的笑い」」奥香織 56

勉強会 (1) 越智雄磨会員
「パリ・オペラ座にみる「民主化」の動向——多様な身体の表象に向けて」越智雄磨 57

勉強会 (2) 西村友樹雄会員「文学と音楽との結節点としての音楽雑誌
——*La Revue musicale* 誌(1920~40)を例に」西村友樹雄 59

活動報告 (2024 年度) 61

日仏演劇協会定款 (2020 年 6 月 27 日改定)・役員 (2025 年度) 62

編集後記 63

〈特集：舞台芸術と音楽〉

オフエンバックのオペレッタと「音楽的笑い」 ——《ジェロルスタン女大公殿下》(1867)を中心に

森佳子

はじめに

オフエンバックはオペレッタの創始者として知られ、例えば、彼の《地獄のオルフェ》(1858)は、日本でも頻繁に上演される作品の 1 つである。当座に挿入される「フレンチ・カンカン」(地獄のギャロップ)は、おそらく日本では誰もが、運動会の徒競走の音楽として聞き覚えがあるだろう。しかしながら、フランス・オペラ史における彼のオペレッタの位置付けや、その音楽的な本質については、あまり知られていない。

まず、オペレッタとは何か、簡単に定義しておきたい。オペレッタとはレシタティフ(レチタティーヴォ)の代わりに、台詞で会話をつなぐ喜劇的な音楽劇の一種で、18 世紀初頭のフランスで始まったオペラ＝コミックの後続形態と考えられる。台本には社会風刺が含まれ、音楽にはパロディ、オノマトペなどを用いた喜劇性を伴う。そのほか、当時流行のダンス(ワルツ、ギャロップなど)が挿入される。使われる和声、音楽形式などは単純なものが多い。

一般に「オペレッタ」という呼称は、モーツァルトが最初に使ったとされる。その後、1830 年頃のフランスで、フェティス(Fétis)が「芸術面では大して重要でない小さいオペラ」のことだと述べた。そして 1855 年になって、スーリエ(Soullier)は「1 幕ものの小さいオペラで、コミックなジャンル」と定義している。時代を経て 1880 年頃、ラルース(Larousse)は「オペレッタはオペラ＝コミックから枝分かれしたもの」としている。またラジャルト(Lajarte)は、オペレッタを「軽くて、ときおり愉快なオペラ＝コミック」としたうえで、それとは別に「オペラ・ブッフ」というジャンルの存在を認識した¹。しかし現在では、スッペやシュトラウスなどドイツ語圏のものや、オフエンバックなどの 1 幕ものから数幕ものまでもすべて含めて「オペレッタ」(オペレット)と呼んでいる。

フランス・オペレッタの発祥は、スーリエが示した見解(1 幕もの)から始まっている。しかしラルースが述べているように、おそらくオペラ＝コミックはオペレッタの発祥と無関係ではない。またオフエンバック自身、ブッフ・パリジャンを設立した際に、「かつてのオペラ＝コミックを取り戻す」と述べてもいる。

本稿ではまず、先行形態であるオペラ＝コミックの「音楽的笑い」の特徴を、例を挙げながら概観する。

¹ 森佳子『オフエンバックと大衆芸術-パリジャンが愛した夢幻オペレッタ』早稲田大学出版部、2014 年、25-26 頁。オフエンバック自身は《地獄のオルフェウス》以後の作品を「オペラ・ブッフ」と呼んでいた。

その上で、オッフェンバック作品の中からいくつか例を挙げ、政治的風刺作品の頂点をなす《ジェロルス・タン女大公殿下》を中心に分析していきたい。

1. オペレッタの音楽的源泉としてのオペラ＝コミック

発生期から 19 世紀前半までのオペラ＝コミックは、ドゥミ・カラクテル（中間的性格）の特徴を持つものも含めて、「喜劇的な音楽劇」に属している²。以下ではまず、初期オペラ＝コミック誕生の経緯、そして後の時代につながる音楽的特徴について探っていく。

1-1 初期オペラ＝コミックの伝統

オペラ＝コミックというジャンルは、1697 年にルイ 14 世がコメディ＝イタリエンヌの俳優を追放し、そのレパートリーがサン＝ジェルマン（Saint-Germain）とサン＝ローラン（Saint-Laurent）のフォワール（市）のスペクタクル（前者は 2、3 月、後者は 7-9 月と、シーズンが決められていた）に取り入れられたことがきっかけで誕生した。

コメディ＝イタリエンヌは、オペラ座やコメディ＝フランセーズとともに、王の特権を得た 3 劇団の 1 つである。この劇団はフランスとイタリアのバイリンガルであり、1680 年よりオテル・ド・ブルゴーニュで活動を始め、コメディ＝フランセーズに対抗していた。主なレパートリーは、イタリア起源の演劇をフランス風に翻案したものであったが、とりわけ挿入音楽が充実しており、フルート、オーボエ、テオルボ、ハープ、ギターなど様々な楽器によって演奏されていた³。しかし、王がイタリア人俳優を追放したことにより、コメディ＝イタリエンヌの音楽的な資源や、コンメディ・デッラルテでおなじみのピエロ、スカラムーシュ、アルルカンなどのイタリア風の「滑稽な」登場人物もフォワールに流れていった。

一方コメディ＝フランセーズは、この新しい劇団の誕生を脅威に感じ、露骨に介入するようになった。例えば 1706 年にパリ警視総監は、コメディ＝フランセーズの圧力によって、フォワールの劇場に台詞による会話の上演を禁止している⁴。そして 1709 年にフランス人俳優の要請によって、フォワールにおいてダンス、機械仕掛け、舞台装飾が禁じられ、翌年には全ての形式の会話とモノローグが禁じられてしまう。そこでフォワール側は打開策として、「喋らない作品」、すなわち立札（エクリトー *écriteaux*）付きのパントマイムを考案するに至る⁵。これは俳優の会話に代わって、観客は立札に書かれた歌詞や台詞を見る、または既知のメロディを用いた替え歌、すなわちヴォードヴィル⁶を歌うといったものであった。

1714 年、カトリーヌ・バロン（Catherine Baron）とサンテドム（Gauthier de Saint-Edme）は、オペラ＝コミックの名のもとでスペクタクルを行う特権を得る。この時によりやく、エクリトーなしで、歌手やダ

² 19 世紀後半に初演されたオペラ＝コミックにはシリアスな作品が多く含まれ、例えばオッフェンバックも《ホフマン物語》（1881）を創作している。

³ Maurice Barthélemy. "L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons." Philippe Vendrix, ed. *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*. Mardaga, 1992, p. 21.

⁴ Raphaëlle Legrand, Nicole Wild. *Regards sur l'opéra-comique : Trois siècles de vie théâtrale*. CNRS Editions, 2002, p. 223.

⁵ Ibid., p. 224.

⁶ ヴォードヴィルとは元々、当時の流行歌の意味で、1717 年に Ballard より歌集が出版されている（後述する）。

ンサーの入ったオペラ＝コミックの上演が可能となった⁷。そして翌年の1715年、サン＝ジェルマンで《テレマック *Télémaque*》(Lesage 台本)が初演される。こうして、エクリトーを用いない新しい形式が出てきたことで、オペラ＝コミックはまさに自立したジャンルとして認められるようになる。この頃のオペラ＝コミックは、「コメディ・アン・ヴォードヴィル」と呼ばれ、基本的にはパロディ(替え歌)で出来ている。しかしそれ以前とは異なり、俳優が歌い、会話もする。彼らの歌は様々な種類の独唱(2部形式、ロンドによる3部形式など)だけでなく、二重唱や三重唱にもなる。また、時には1人ずつ交互に歌ったり、時にはアンサンブルになったり、観客の参加を伴う合唱にもなる⁸。替え歌だけでなく、オリジナルの新曲も追加され、まさに音楽劇の体裁を保つようになっていった。

その後、時代を経て18世紀後半に入ると、イタリア風エール(アリア)を取り入れた「コメディ・ア・アリエット」という形式が主流となった。一般にこの頃になると、台本から「滑稽 *Bouffonnerie*」の要素が取り除かれ⁹、パロディの手法が弱まることで、「喜劇」としての質が変化していく。このことによって、台本や音楽形式も大きく変容を遂げ、次第にオペラに近づいていったと考えられる。ただし「パルレ＝シャンテ」の形式は、1864年に劇場自由化のデクレ(全てのジャンルの演劇作品は全ての劇場で上演できる)が発令されるまで維持された。

以上見てきたように、オペラ＝コミックの誕生は偶然性によるところが大きかったと言える。すなわち、彼らがコメディ＝フランセーズに対抗して、音楽を取り入れるための創意工夫をしたことで、かえって個性的なジャンルが生まれたのである。

1-2 初期オペラ＝コミックの音楽語法

初期オペラ＝コミックの音楽語法は、大きく4つ(①パロディ、②ヴォードヴィル、またはクープレ形式、③音声的な面白さ、④ダンス)に分類される。これらはおそらく、19世紀前半までのオペラ＝コミックまたはオペレッタにおいても、ある程度共通する特徴と思われる。

①パロディ(引用)

既知の歌や音楽の引用、模倣によって、二重の意味を持たせる方法。歌詞を引用する場合もあれば、メロディだけ、歌詞とメロディの両方、の場合がある。そのまま引用するのではなく、構成や音楽的語法を模倣することで、パロディの効果を出す場合もある。

②ヴォードヴィル、またはクープレ形式

ヴォードヴィルとは元々、15世紀から19世紀にかけて流行った流行歌の意味である¹⁰。それ以外には、パロディの替え歌、あるいはそれを取り入れたジャンルそのものを指すこともある。この場合、パロディ

⁷ 1714年にオペラ座より2シーズン分の許可が出ている。(Bertrand Porot, “Aux origines de l’opéra-comique : Étude musicale du Théâtre de la Foire de Lesage et d’Orneval (1713-1734).” Lorenzo Frassà, ed. *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Brepols: Turnhout, 2009, 283-329, p. 289.)

⁸ Barthélemy, 1992, p.43.

⁹ 森、2014年、58-62頁。

¹⁰ 安藤隆之・玉崎紀子『ヨーロッパの演劇の形』中京大学文化科学叢書、勁草書房、2001年、129頁。

の替え歌を指し、上記①とも関係している¹¹。

先行研究によるとパロディの替え歌には、3つのタイプのタンブル（もと歌）があり、ポピュラーソング、音楽劇のエール（トラジェディ・リリック、オペラ・バレ、オペラ＝コミック自身）、ダンスのエール、に分類される。作者は、タンブルをそれぞれの作品で変化させ、新しい歌詞を状況に応じて当てはめる。意味の重なり合いが起こるところが大きな特徴で、観客は新しく付けられた歌詞を、別のことを思い出させるメロディで聞く¹²。

初期オペラ＝コミックで挿入される歌は、全てが替え歌ではなく、オリジナルのメロディも入っている。先行研究によるとこちらも3種類あり、エール・ヴォードヴィルまたはエール・レジェ（軽い）、エール・セリユー（真面目な）、イタリア風エールおよびカンタート、に分類される¹³。特に多いのはエール・ヴォードヴィルまたはエール・レジェで、先に触れたポピュラーソングの軽さ、単純さを擁したものであり、おそらくクープレ形式が多い。

ここでクープレ形式について説明しておく。これは有節歌曲の一種で、普通は3詩節からなり、交韻による四行詩2つと平韻による二行詩1つから構成され、最後の二行詩はリフレイン、つまり音楽もテキストも同じ繰返しを行う。18世紀後半、ルソー（Rousseau）やフラムリ（Framery）などの理論家はクープレ形式の価値を認めていた。彼らによれば、クープレの面白さは、同じメロディ、同じ歌詞の繰返しが様々なヴァリエーションによって提供されるところにあるという¹⁴。フランスの音楽劇において、クープレは喜劇的な「陽気さ」を表現する歌唱形式として受け継がれていく。

③音声的な面白さ

擬声音、オノマトペ、ジャルゴンなどを用いた、音声によって喜劇的な「陽気さ」を演出する方法で、音楽劇では常套手段にあたるとされる。

④ダンス

当時流行りのダンス（音楽）を挿入することで、「陽気さ」が最大限に引き出される。時代によって流行が異なる。

2. オペラ＝コミックの「音楽的笑い」の例

2-1 《テレマック》(1715)——初期の例

初期の例として、《テレマック》について見ておきたい。これはオペラ座で上演されたデトウシュ（Destouches）のオペラのパロディで、1699年のフェヌロンの小説がもとになっている。物語は主人公の

¹¹ ただし、モーツァルトやロッシーニのオペラ・ブッフアでよく挿入される「ヴォードヴィル・フィナーレ」とは、替え歌の意味ではなく、幕の終わりか終幕に重要な登場人物を集め、各自に歌の一節か二節を歌わせるものである。この場合も、次に触れるクープレの形式により、リフレインは合唱によって繰り返され、強調される。

¹² Porot, 2009, p.302.

¹³ Ibid., p.303.

¹⁴ 森、2014年、71-72頁。

テレマックが、トロイ戦争から帰ってこない父親のオデュッセウスを探して旅をするといったものである。旅の途中でテレマックは、オジジ島の女王カリプソに見染められ、恋人のユシャリス（実はクレタの女王アンティオプ。アルルカンが演じる）と引き離されそうになる。しかしミネルヴの力によって、テレマックとユシャリスは島を脱出する。

パロディ版《テレマック》¹⁵は1幕14場で構成され、台本には各場で使用されるタンブル（もと歌）の指示があり、全体で60カ所ほどに及ぶ。おそらく、ほぼ全てのエールが替え歌であり、未だオリジナル音楽は少ない。

全体を見ると、同じタンブルを複数の箇所を使用していることもある。例えば、「私は王にも王子にも生まれていない Je ne suis né ni Roy, ni Prince」は2場のクレオヌ（ユシャリスの友人）、3場のカリプソによって歌われる。「目覚めなさい。眠れる美女よ Réveillez-vous. Belle Endormie」は3場のカリプソ（オペラの歌詞で）、7場、11場のテレマック、「私は明日夜に戻ってくる Je reviendrai demain au soir」は6場のカリプソ、14場のテレマック（2箇所）によって歌われる。

そのほか、ダンス音楽がもと歌になっているものもあり、スペインのフォリア、メッツ（Metz）のグランソル、グランバル（Grandval）氏のメヌエット、エジオーヌ（Hésione）のメヌエットといった楽曲が替え歌に使われている。

また構成面においては、単にソロの替え歌と台詞が繰り返されるだけではなく、アンサンブルも重視される。例えば第3場は、カリプソがクレオヌとユシャリスの2人に、ネプチューンの神の怒りを告げる場面で始まる（オペラの歌詞で）。クレオヌは「おしゃべりさん、私が踊るとき Ma Commère, quand je danse」の替え歌で、「正直、ネプチューンの神は少し乱暴に思える Franchement, le Dieu Neptune me paraît un peu brutal」と歌い、ユシャリスは「彼は恨みを持っている Il a bien de la rancune」と応え、2人の二重唱となる（4場でカリプソはどうやって神の怒りを鎮めれば良いか自問自答し、4人の悪魔を呼び出す）。

そのほか興味深いのは、もとのオペラからの素材を引用している部分が多く見られる点である。例えば、先に触れた第3場冒頭でカリプソが歌う「目覚めなさい。眠れる美女よ」には、「オペラの歌詞で」という指示が入っている。また8場は祭司の集団が現れる場面であり、「オペラのパロディ」で1人の祭司が「おお、力強い鱗の神よ O, Puissant Dieu des écailles」と歌い出し、おそらく合唱となる。そして、第13場、14場のフィナーレは、まさにオペラ風の場面の連続である。すなわち、単なる歌や歌詞の引用にとどまらず、全体的な構造がオペラというジャンルを模倣している。

オペラの《テレマック》の第5幕の二重唱（テレマックとユシャリスがミネルヴに嘆願する場面）をパロディ化する際に、作者が（間テキスト性ではなく）「間音楽性 intermusicalité」を利用している点は興味深い。パロディの《テレマック》該当箇所において（13場）、前半ではオペラのオリジナル音楽（合唱）を使い、歌詞もそこから借用している。しかし後半では、（元々音楽がオリジナルのオペラと似ている）他のシャンソン（「アンル夫人 Madame Anroux」）の歌詞を引用し、エコーの機能を持たせている¹⁶。すなわち音楽の類似性が、元のオペラとシャンソンの意味の重なりを示唆し、パロディとしての面白さを増幅させていくことになる。言い換えると、ここはミネルヴの助けを求める場面であるため、それに合った歌詞に加える

¹⁵ 以下《テレマック》については Alain-René Lesage, D'Orneval. *Le Théâtre de la foire*, T.1. Paris : Etienne Ganeau, 1721 を参照。

¹⁶ Porot, 2009, p.302.

て、音楽も似ているこのシャンソンがもと歌として選ばれた。こうした複雑なパロディの方法が、後のオペレッタの音楽語法につながっていくと考えられる。

2-2 《フラ・ディアヴォロ》(1830) —— 19 世紀前半の例

19 世紀初頭、1807 年のナポレオン一世の法令（劇場に関する法）によって、4 つの大劇場と 4 つの二流劇場が定められた。オペラ＝コミック座はオペラ座に次ぐ劇場として、前者の仲間入りしたことをきっかけに、次第に「高尚化」していく。それゆえこの頃になると、初期オペラ＝コミックに見られるような、ひねりのある笑いは次第に少なくなっていくと考えられる。ここでは、当時の典型的なオペラ＝コミックで、現在も上演される機会の多い《フラ・ディアヴォロ》の「音楽的笑い」について見ていこう。

物語は同時代のイタリアで展開する。フラ・ディアヴォロは、実は盗賊だが、侯爵に変装して人々を騙している。一方、ゼルリーヌとロランゾの二人は愛し合っているが、すれ違いが続く。最後にフラ・ディアヴォロの悪巧みはばれ、村人たちに囲まれ、撃たれてしまう。二人の恋人同士は結ばれる。

第 1 幕 3 場 No.2（イ長調 4/4Allegro）のクープレでは、音声的な面白さが際立っている。ここはイギリス人夫婦の喧嘩の場面にあたり、シラビックかつ順次進行が多い有節歌曲となっており、イギリス人の訛り（エリジオンが省かれていたり、h の音を発音するなど）や、繰り返されるスタッカートで構成される音楽によって、彼らの滑稽な振る舞いが増幅される¹⁷。初演でイギリス人の夫コックバーンを演じたフェレオル（Féréol）は、「小心者の」コミックな役のスペシャリストであり¹⁸、この役に合った表現力を備えていたと思われる。

また、第 2 幕 5 場 No.10 のエールと第 3 幕フィナーレにおいては、パロディの手法が見られる。No.10 のエールは、ゼルリーヌがロランゾを思いながら夜の身支度を始める場面で、物陰に隠れた侯爵（ディアヴォロ）、ベッポとジャコモの 2 人の手下たちが彼女の様子を伺っている。ゼルリーヌは気づかずに鏡を見ながら、「ええ、ええ、私は十分満足しているわ」と歌う。しかし後になって、ゼルリーヌはロランゾを諦め、父親の勧めで別の人との結婚を決意する。第 3 幕フィナーレにおいて、結婚を祝う村人たちの力強い合唱（変ホ長調 2/4）が始まる。続いてゼルリーヌは、ロランゾになぜ怒っているのか尋ねる。そこへ酩酊したベッポとジャコモが来て、No.10 の一部を繰り返して歌う。この時 2 人は、ゼルリーヌのポーズを滑稽な感じで真似て観客の笑いをとる。しかしこのフレーズがきっかけになって、物語は解決へと向かう。まさにここは、同一のメロディによって意味の重なり合いが起こる場面で、引用元は同じ作品の中ではあるものの、一種のパロディと考えられる。

3. オペラ＝コミックからオペレッタへ

以上見てきたように、19 世紀前半のオペラ＝コミックにおいても、初期の頃の「音楽的笑い」の伝統はある程度残されている。そして、19 世紀中頃になるとオペレッタが誕生し、これらを引き継いでいったの

¹⁷ Matthieu Cailliez. “Rire et sourire dans Fra Diavolo(1830) de Scribe et Auber.” Charlotte Lorient, ed. *Rire et sourire dans l’opéra-comique en France au XVIII^e et XIX^e siècles*. Lyon : Symétrie, 2015, 161-182, pp.165-172.

¹⁸ Charlotte Lorient. “Le jeu et le chant d’un Trial du XIX^e siècle : Féréol sur la scène de l’Opéra-Comique (1818-1835).”Charlotte Lorient, ed. *Rire et sourire dans l’opéra-comique en France au XVIII^e et XIX^e siècles*. Lyon : Symétrie, 2015, 203-224.

ではないか。ここでは2つのジャンルの関係について詳しく見ていく。

3-1 オペラ＝コミックとオペレッタの関係

19 世紀中頃になると、先に触れた劇場自由化の法令（1864）をきっかけに、すべての劇場で自由な活動が保障され、オペラ＝コミックはさらなる変容を遂げる。すなわち、パルレ＝シャンテの形式だけが引き継がれたうえ、台本の内容が大きく変化し、真面目な内容の作品も現れる。こうしてオペラ＝コミックは内実ともにオペラに近くなり、そのことがオペレッタの隆盛を後押ししたと考えられる。すなわち、知識階級を含むある一定の観客層は、オペラ＝コミックの大きな特徴である「滑稽 Bouffonnerie」を求めており、それを引き継いだオペレッタの登場が彼らの欲求を満たす形となったのである。

ただクープレのような歌唱形式は、オペラ＝コミックの伝統として、オペレッタだけでなく 19 世紀後半のオペラ＝コミックにも残されている¹⁹。クープレ以外のオペラ＝コミック特有の形式として、ロマンス、バルカロール、アリエット、エール、ロンドなどが挙げられる。これらもまたオペレッタを含む、フランスの音楽劇全般に引き継がれている。そのうちロンドはクープレと共通性があり、やはり同じメロディ、同じ歌詞の繰り返しが起こるが、こちらの方がより複雑である。

オペレッタのクープレは、現代の研究者によって、次のように定義されている。「クープレは普通、脇役、特に庶民的登場人物に託される。単純かつ簡潔で、ロマンスのように詩節の繰返しがある。同じ小節の中でしばしば詩句は 10 シラブル付くことがある。そのトーンは軽いか、あるいは目立つものである。またそれは絵的なものをもたらし、日常的で庶民的な現実の表現の中で生かされる。」²⁰

3-2 オペレッタ誕生の経緯と「音楽的笑い」

続いて、オフエンバックのオペレッタ誕生の経緯²¹を簡単に辿った上で、いくつかの作品を選び、ほんの一部ではあるが「音楽的笑い」の例を挙げておく。

直接のオペレッタの起源と言われる作品は、1848年に初演されたエルヴェ（Hervé）の《ドン・キホーテとサンチョ・パンサ Don Quichotte et Sancho Pansa》である。登場人物は2人しかいないが、（引用ではなく）オリジナル音楽が付いており、フランス・オペレッタの萌芽を示している。ちなみに当時は劇場の法律によって、新しいオリジナル音楽を使える劇場はオペラ座、オペラ＝コミック座、テアトル・イタリアンしかなく、他ではどこから引用した音楽を使用するしかなかった。おそらくエルヴェは、目立たないように新曲の挿入をやっていたと思われる。

1852年にルイ・ナポレオンが現れて第二帝政が成立し、その翌年にエルヴェは《フォリー・ドラマティック座 Les Folies-Dramatiques》（Dumanoir & Clairville 台本）という、5幕構成かつ多くの登場人物を伴う大掛かりな作品を初演した。これは、様々なジャンルの舞台作品のパロディでもあり、未来の数幕ものによる大規模なオペレッタを予感させた。そして続く 1854 年、エルヴェはフォリー・ヌーヴェルを開場し、

¹⁹ 19 世紀後半のオペラにおいても、喜劇的な場面でクープレ形式が使われることがある。例えば《 Hoffman 物語》のフランツの歌、チャイコフスキー《エフゲニー・オネーギン》のクリケの歌、《カルメン》の「闘牛士の歌」などがある。

²⁰ Matthieu Favrot, *Poétique comparée du vers et de la phrase mélodique dans la Vie parisienne d'Offenbach*, Thèse, Université de Paris-Sorbonne (ParisIV), Athelier National de Reproduction de Thèses, 2004, p.181.

²¹ オペレッタ誕生の経緯については、森、2014 年、第 I 部第 1 章および第 2 章を参照。

オッフェンバックに先駆けて 1 幕もののオペレッタへの布石を引いたのである²²。

そして 1855 年（パリ最初の万博の年）、エルヴェに刺激を受けたオッフェンバックはブッフ・パリジャンを開場し、知識階級と庶民を同時に喜ばせる新しい舞台を目指す。例の劇場に関する法律によって、ブッフ・パリジャンのレパートリーは最初、5 名程度のパントマイム、2、3 人による音楽劇に決められていた（すぐに 4 人に増える）。それゆえ、初期の頃は 1 幕ものの小規模な作品が多く見られる。1858 年の《地獄のオルフェウス》初演の頃は、まだそうした人数の規制はあったが、オッフェンバックは無視して複数の人物を登場人物に加えた。

1862 年以後、劇場への規制が緩められ、自由な創作活動が保障されると、オッフェンバック作品もさらに大規模化の道を辿る。その結果、「オペレッタの文法」と呼ばれる《美しきエレース》（1864）、《パリの生活》（1866）、《ジェロルスタン女大公殿下》（1867）、《ラ・ペリコール》（1868）など、メイヤック & アレヴィ台本による一連の作品群が創作される。

最初の大作《地獄のオルフェ》においては、ナポレオン 3 世に対する風刺、神話やグルックのオペラに対する風刺が見られる²³。例えば、第 2 幕のジュピテールに対する神々の反乱において「ラ・マルセイエーズ」の引用がある。続くクープレでは、神々が次々と別の歌詞で軽快に歌う。そして蠅に変身するジュピテールとユリディースの二重唱の場面では、クープレにオノマトペ（蠅の羽音）が加わり、滑稽感を出している。ラストは地獄のギャロップで陽気に盛り上がるが、オルフェが現れる場面でグルックのオペラのパロディが入り、オペラそのものの風刺となる。

《美しきエレース》の場合、ギリシア神話に対する過激な風刺が見られ、どの神々もかなり低俗に描かれる。例えば、最初にオレストが歌うクープレには訳のわからないオノマトペが含まれ、観客を笑いに引き込む。また、第 3 幕の三重唱（カルカス、アガメムノン、メネラス）では《ギヨーム・テル》から歌詞のみが引用され、同じような状況が重ね合わされている。そのほか、《ラ・ペリコール》の場合は、植民地支配への風刺が濃厚に見られる。特に興味深いのは第 2 幕において、ドニゼッティ《ラ・ファヴォリート》の第 3 幕 2 場「宮廷人の合唱」の引用が見られることである。ここは、「宮廷の貴族たちが、王様お気に入りの愛妾に貢がせて、それに同意する夫を公然と非難する」といった場面で、「なんと下劣な *Quel marche de bassesse!*」で始まる、音楽と台本の両方の引用がある。

ここで具体的な例として、《美しきエレース》第 1 幕 No.7 の 4 人の「ギリシャ王のクープレ」を挙げる。普通クープレは 1 人の歌手が全ての詩節を通して歌い、最後の二行詩のリフレイン（繰返し）は複数で重ねて歌う場合が多い。しかし「ギリシャ王のクープレ」では、4 人が三詩節ずつ代わる代わる歌い、リフレインは全員で繰り返す。最初に登場するのは勇敢な 2 人のアイアス、続いて熱血のアキレス（アシル）、エレースの夫メネラス、そして髭の王アガメムノンである。それぞれの王は自分たちのキャラクターを表現していくが、核になるのは 3 番目に出て来るメネラス王である。歌詞からは、彼が妻を恐れていることがわか

²² オペレッタの発展においては、エルヴェが活躍していたカフェ・コンセールが大きく影響している。これはキャバレーの一種で、すでに 1770 年頃に存在していた。目玉はトゥール・ド・シャン（一人の歌手が次々と歌い継ぐリサイタルのような形式）で、エスプリとガリア性がそれらの歌に欠かせない要素であった。エルヴェの作品を世に知らしめたディーヴァ、テレサもカフェ・コンセールの歌手だったが、後にオッフェンバックのオペレッタにも出演して人気を博した。

²³ 以下、作品分析に関しては、ダヴィッド・リッサン『オッフェンバックー音楽における笑い』高橋英郎・東多鶴恵訳、音楽之友社、2000 年を参照。

る。音楽は常に単純明快で、キャラクターの異なる 4 人の王を通して、全く同じメロディが繰り返されるため、その「違和感」が面白く聴こえる。意味の重なりとずれ、という点ではヴォードヴィルやパロディの手法に近い。

4. 政治的風刺と音楽的笑い——《ジェロルスタン女大公殿下》を例に

《ジェロルスタン女大公殿下 La Grande Duchesse de Gérolstein》は 1867 年、2 回目のパリ万国博覧会の際にヴァリエテ座で初演された。当時の軍人や政治を扱ったこの作品は、「政治的風刺」という意味では一番辛辣にもかかわらず、外国からきた多くの観客を楽しませた。以下ではこの作品を中心に、オペレッタにおける「音楽的笑い」とは何か、考察を深めていく。

4-1 初演の背景

当作品が初演に至るまでの背景について見ておきたい。パリ万国博覧会開催の際、政府からの依頼で《ジェロルスタン女大公殿下》は作曲され、4 月 11 日にヴァリエテ座にてシュネデール (Hortense Schneider) の主演で初演された。主人公の女大公はエカテリーナ 2 世のことを指していると言われ、検閲の際に問題になった可能性がある²⁴。しかし初演においては、ベルギー国王ジョルジュ 2 世、ウェールズ皇太子エドワード、プロイセン国王ヴィルヘルム 1 世、宰相ビスマルクらが鑑賞し、大いに楽しんだという²⁵。

万国博覧会の年はフランスにとって、前年の普墺戦争に続いて、ドイツの覚醒、プロイセンの勢力拡大による恐怖の時代を感じさせる年であった²⁶。音楽に関して言えば、オーストリアやプロイセンでは壮麗な軍隊音楽が作られており、万国博覧会のコンサートでそれらの演奏がフランス人を驚かせた。当時のフランスでは、「音楽は平和な時における贅沢であり、戦争時には役に立たない」と考えられており、ドイツ語圏に遅れをとっていることは明らかだった²⁷。サクソフォーンの発明者であるアドルフ・サククス (Adolphe Sax) が軍隊音楽の改革に乗り出していたものの、プロイセンの優れた金管楽器の入った軍楽隊には及ばなかったのである²⁸。

当時の軍隊音楽の目的の 1 つは、兵士のモラルを良くしていくことである。それゆえ笑いの対象となるような要素、例えばエロティックなもの、酒飲みの歌、猥雑なクープレなどは否定され、排除された²⁹。しかし、《ジェロルスタン女大公殿下》における軍隊風音楽には、そうした要素が「軍隊への風刺」として盛り込まれていると考えられる。

このような時代背景において、《ジェロルスタン女大公殿下》は観客にどのように受け止められたのか。以下、作品中の軍隊風音楽を分析することで、明らかにしていく。

²⁴ Victor Hallays-Dabot. *La Censure dramatique et le théâtre, histoire des vingt dernières années (1850-1870)*. Paris : E. Dentu, 1871, p.46.

²⁵ 1867 年 8 月 4 日付 *Le Ménestrel*.

²⁶ Raymond Isay. “Panorama des expositions universelles III : L’Exposition de 1867.” *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), 15 Février, 1937, 897-920.

²⁷ Patrick Péronnet. “Musiques militaires et relations internationales de 1850 à 1914 : le cas français.” *Relations internationales*, Automne, 2013, 47-60, p.48.

²⁸ 1867 年 8 月 4 日付 *Le Ménestrel*.

²⁹ Georges Kastner. *Manuel Général de musique militaire à des armées françaises*. Firmin Didot Frères, 1848, pp.342-343.

4-2 軍隊風音楽について

当座において軍隊風音楽が挿入されている部分は以下の通りである³⁰。

第1幕：序曲／1場－3場 no.1【a.兵士の合唱、b、c.ピフパフプフ】／4場【兵士の退場】／8場 no.3【a.合唱、b.女大公のロンド】、no.4【連隊の歌、退場の合唱】／13場 no.6【a.兵士の合唱、b.剣のクーブレ、c.軍隊の出発】

第2幕：4場 no.9【a.戦争からの帰還、b.フリッツのロンド、退場の合唱】

第3幕：7場 no.18【c.馬に乗れ】

このように、軍隊風音楽はほぼ第1幕に集まっている。ここではその最後を飾る13場フィナーレを分析したい。13場は音楽ナンバーのNo.6にあたり、大きく3つ(a,b,c)に分かれている。複数のセクション(ムーヴメント)の連続で出来ている、長大なフィナーレである。

物語は以下のように展開する。不謹慎な女大公は下っぱの兵士フリッツ(婚約者ワンダがいるにも関わらず)に惚れ、彼を将軍に出世させる。ピュック男爵、ポール殿下(女大公の婚約者)、ブン大将の3人はそれを恨みに思い、仕返しを企む。フリッツは皆に送り出されて戦場へ向かう。

以下、a～cそれぞれの部分について分析を行う。その際、以下の特徴に考慮したい(オペラ＝コミックに準じる)。①テキスト・内容と関わるもの(音楽や歌詞の引用やジャンルなどの模倣[パロディ])／②音楽そのものの陽気さ(音声的な面白さ、ダンス)／③両方の要素を持つもの(クーブレ形式など)

a. セーヌ

打楽器のロールで行進曲が始まる(ト長調 4/4 Allegro marziale)。歌詞は「打楽器を叩いて tambour battant…」が繰り返される。

〈兵士の合唱〉

彼らは皆戦争に行く。Ils vont tous partir pour la guerre.

打楽器を前に。打楽器を叩いて、叩いて。Tambour en avant. Tambour battant tambour battant.

まだ視線は後ろに。Encore un regard en arrière.

そして前に。まだ視線は後ろに。Puis en avant. Encore un regard en arrière.

〈女大公〉(短いレシタティフ)

皆のもの、お前たちの支配者の声を聞け、Ecoutez tous la voix de votre souveraine,

新しい将軍がここに。Voici le nouveau général.

この時合唱が力強く「彼が我々の将軍！Lui notre général！」と叫び、ニ短調へ転調する。ピュック、ポール、ブンの3人は団結を誓う(ニ短調 6/8 Allegrette)。ここで軍隊調から雰囲気が変わり、ひそひそ話になる。

³⁰ 以下の分析において Brandus et S. Dufour のヴォーカルスコアおよび劇場版楽譜を参照した。(J. Offenbach. *La Grande Duchesse de Gérolstein*, parole de MM. H. Meilhac & Lud. Halévy.)

滑稽な雰囲気維持される。

〈ピュック、ポール、ブン〉

仕返しのために団結しよう。Unissons-nous pour la vengeance.

うまくやろう！ Soyons adroits！

彼はひとり、我々にチャンスあり、Il est seul, et nous quelle chance,

我々は3人なんだ！ ああ、ああ！ Nous sommes trois！ Ah ah！

ワンダとフリッツは愛を確認し合う。それを見ていた女大公は怒りの視線を向ける（へ長調 6/8→12/8 Andante）。侍女たち、ネポミュック、合唱が加わる。女大公の怒りを合唱が表現する（「彼女は彼らに投げかける。怒りの視線を Elle jette sur eux. Des regards furieux」）。ここで、短二度を使った怒りのモチーフが聞こえる。

怒りのモチーフ



続いて女大公から歌い出す（イ長調 4/4Allegro maestoso）。クレッシェンドの後、登場人物たちは異なる想いを歌う。ピュックら3人は復讐を誓う。「ああ！私には活力がある！ Ah！ j'ai mes nerfs！」と、女大公がメロディを牽引する。怒りのモチーフが混ざり、跳躍の大きい音型や、囁き声が滑稽な雰囲気を演出する。テンポが速くなり、力強くなっていく。合唱が「彼女には活力がある Elle a ses nerfs」と繰り返す。サーベルを、サーベルを！ Le sabre, le sabre！」と皆が叫ぶところで金管楽器が鳴り響き、三連符によるクレッシェンドから次のセクションに移る。

b. 剣のクープレ

女大公のクープレで始まる（ニ長調 4/4Moderato）。軍隊調の威厳のある行進曲で、時折金管楽器の三連符が軍隊風に鳴り響く。リフレインは合唱による。

〈女大公〉

ここに父のサーベルが、Voici le sabre de mon père,

君はこれを傍に置くだろう。Tu vas le mettre à ton côté.

君の腕は強く、魂は誇り高い、Ton bras est fort ton âme est fière,

この剣はよく保たれるだろう。Ce glaive sera bien porté.

パパが戦争に行っていた時、Quand papa s'en allait en guerre,
 とにかく私にこのことを語った、Du moins il me l'a raconté,
 私の尊敬すべき母の手から Des mains de mon auguste mère
 この恐るべき剣を取っていたと。Il prenait ce fer redouté.

〈合唱〉ここにサーベルが、サーベルが… Voici le sabre le sabre le sabre…

c. 軍隊の出陣

軍隊調かつテンポは速め（3/8Allegretto）になる。全員がフリッツを称え、「お前は勝って戻ってくる Tu reviendras」と彼の勝利を期待するが、ピュック、ポール、ブンは独り言のように不満を囁く。

続いてト長調（2/4Allegro）に転調し、さらにテンポが速くなる。合唱は「彼は勝って戻ってくる」と歌い、滑稽な囁き声も混じる。

ハ長調に転調し、フリッツから「出発しよう、音楽よ先頭に Partons musique en tête」と歌い出す。「出発せよ、音楽よ先頭に Partez musique en tête」「進め、トラララ… En avant Tra la la…」と、女大公、ワンダ、侍女たちが続き、全員でトランペットを模した擬声音（「おやおや」など嘲笑を表す）で愉快に歌う。

その後ト長調に転調する。「彼は勝利するだろう Il sera vainqueur」と、次第に全員が揃って同じ歌詞を歌うようになる。歯切れよい音楽に変化し、上行する半音階を合図に次の部分へと移行する。

テンポが変わり（6/8Allegro vivace）、全員で「馬に乗ろう、彼の砲兵隊、騎兵隊は勝利する Allons à cheval son artillerie, sa cavalerie sera triomphant」と歌う。リズムを変えないままさらに速度が速くなる（2/4 Plus animé encore）。

続いて変ホ長調に転調する（2/4 Allegro marziale）。軍隊調の行進曲となり、オーケストラが舞台上に現れる。金管楽器のファンファーレが鳴り響く。その後力強い合唱が始まる。

再びト長調へ戻り、女大公が「父のサーベルを忘れている Vous oubliez le sabre de mon père」と歌う。途中テンポは緩められ、剣のクーブレの一部がリフレインされる。合唱に力強い三連符が重なる。さらに陽気な音楽へと変化する。

このように 13 場は、ただ 1 つのナンバーによるが、さまざまな場面が詰め込まれたフィナーレとして機能している。またここは軍隊風の音楽によって、まずは観客を楽しませようという趣向である。

転調に加え、拍子や速度の変化が頻繁に起こっている。詳しく見ていくと、堂々とした遅めの行進（Marche ordinaire）では 4/4 が使用され、速足（Marche double）になると 2/4 や 6/8 といった拍子に変化している³¹。すなわち、おそらく当時の軍隊音楽を手本に様々な拍子の軍隊風の音楽が集められ、ドラマの流れに合わせて再構成されているのである。

その他、オノマトペ、音の跳躍や半音階、モチーフを用いたメロディが喜劇的な雰囲気盛り上げていく。そしてラストでは、剣のクーブレのテーマがヴォードヴィル風にリフレインされることで、強い印象をもたらしている。

³¹ 軍隊音楽の速度記号、拍子については Kastner, 1848, p.334 を参照。

一方でここは、女大公の「不謹慎さ」を表現する場面であり、それは軍隊音楽に相応しいテーマでは決してあり得ない。すでに述べた通り、ゲルマンの軍隊音楽に刺激を受けた当時のフランスでは、彼らの音楽の質を向上させるために「内容の改良が必要」と考えられていた。それゆえ、むしろこれらの軍隊風音楽は「ジャンルのパロディ」として、辛辣な軍隊風刺へとつながったのではないか³²。

おわりに

一般に、オッフェンバックの「音楽的笑い」には、当時の社会を辛辣に風刺している場合が多く見られる。使われるパロディの手法などは、初期のオペラ＝コミックから引き継いでいる部分が多い。それに加えて、「音楽そのものの陽気さ」をふんだんに取り入れることで、より万人向けの「屈託のない笑い」を創り出している。

「音楽そのものの陽気さ」は、オノマトペ、ダンス音楽、クープレ形式などあらゆる部分に現れ、辛辣なパロディと程よい調和を作り出す。こうした特徴は後の時代にも引き継がれ、オペレッタというジャンルを世界に広めるきっかけになったと考えられる。

18、19 世紀における芸術と社会の関係を考える上で、オペラ＝コミックやオペレッタのような、オペラよりも幅広い観客層に受け入れられて来た舞台芸術の研究は重要である。しかしながら音楽劇研究の分野において、「音楽と笑い」ひとつとっても、十分な考察が行われているとは言い難い。とりわけパロディを理解するには、作品が初演された時代と場所における、政治的・社会的な状況をよく把握しなければならないからである。オッフェンバック作品に関しても、それぞれの作品に膨大なパロディが存在しているが、それらと当時のフランスの社会との関わりについて理解を深めることは、舞台芸術の社会的役割を考える上で必要なことであろう。

【森佳子 (MORI Yoshiko)】

早稲田大学・多摩美術大学ほか非常勤講師。博士（文学）。早稲田大学オペラ／音楽劇研究所招聘研究員。専門は音楽学（主にフランスのオペラ／音楽劇）。主な著書に『笑うオペラ』『クラシックと日本人』（共に青弓社）、『オッフェンバックと大衆芸術－バリジャンが愛した夢幻オペレッタ』（早稲田大学出版部、学術叢書）、『オペレッタの幕開け－オッフェンバックと日本近代』（青弓社）、訳書にベルリオーズ著『音楽のグロテスク』（青弓社）、共編著に『演劇と音楽』『パリ・オペラ座とグランド・オペラ』（共に森話社）、『バロック・オペラとギリシア古典』（論創社）などがある。

³² 当時は普仏戦争が迫る頃になると、しばらくの間上演禁止となった。

〈特集：舞台芸術と音楽〉

バレエの「音楽性」——音楽と身体動作の関わりを通して

永井玉藻

毎年 10 月あるいは 11 月、世界中のバレエ団が参加し、日課として行われるクラスレッスンや、上演予定の作品のリハーサルなどを Youtube 上でオンライン配信する「ワールド・バレエ・デー」というイベントがある。バレエファンにとっては、さまざまなバレエ・スタイルの特徴を見出したり、クラスレッスンの内容を知ったりすることができる、貴重な機会である。2023 年の前回開催で¹、パリ・オペラ座バレエ団は、クラスレッスンと上演作品のリハーサルの配信を行なった。そのクラスレッスンの配信の冒頭、同バレエ団舞踊監督のジョゼ・マルティネズが、オペラ座バレエのクラスレッスンの特徴として挙げたのが、「音楽性、エポールマン、頭の運び、フランス風バットゥリーの短いパッセージ Musicalité, épaulement, port de tête, petit enchaînement de batterie à la française」である²。これらの点は、バレエ団だけでなく付属のバレエ学校にも共有されるフランス派バレエの特徴であり³、その筆頭に上がるのが「音楽性」である。本稿では、このバレエの音楽性について、身体動作と音楽とのタイミングが合うこと以上に、動きと音楽の相互作用で生じる複合的な意味によって示される質的な問題である、という視点から考察したい。

1. 音楽と身体表現への視線の変遷

多くのバレエ作品にとって音楽は不可欠の構成要素であり、舞踊動作と音楽との関連は常に議論の対象になってきた。ただし、音楽とのつながりのどのような側面に着目するか、については、さまざまな視点がある。森（1999）によると、身体表現と音楽との議論は、すでに 17 世紀後半のフランスに見られた⁴。ド・ピュールの『新旧のスペクタクルについて』（1668）やメネストリエ（1682）の『新旧のバレ』などが、その例である。こうした初期の文献では、音楽が「何か（身体の動きや舞台の情景）に付属するもの」として捉えられていることは共通しているが、身体動作と音楽の性質的な側面における関連性は言及されていない。一方、18 世紀後半に『舞踊とバレエについての手紙』を著したノヴェールは、ダンサーがリズムに合わせて足を動かすだけでなく、踊りによって音楽の質的側面の表現を実現することを重視する、それ

¹ 2024 年は、「ワールド・バレエ・デー」は実施されなかった。

² <https://www.youtube.com/watch?v=xXbioL10fj8&t=266s>

³ 2022～23 年シーズンのパリ・オペラ座バレエ学校公演「Spectacle de l'École de Danse」の紹介文には、「Emblématique du savoir-faire de l'École, ce ballet réunit toutes les divisions sur la scène et souligne la musicalité, l'élégance des épaulements et la rapidité de la batterie à la française.」の一文が見られる。<https://www.operadeparis.fr/saison-22-23/ballet/spectacle-de-lecole-de-danse> を参照のこと。

⁴ 森立子、1999 年。「J.-G. ノヴェールの舞踊論 ——舞踊と音楽の関係を中心に——」、舞踊学会『舞踊學』22 号、p. 50-56。

までにない視点を持っていた⁵。しかし、その後の舞踊の現場において、ノヴェールの考えは一般的にはなかった。19 世紀を通してバレエ音楽の作曲技術は精緻なものになっていくが、観客や批評家が身体動作と音楽の質的側面を結びつけて踊りを見ることはほとんどなかった。公演評でも、ダンサーの舞踊技術に関する評価は見られるが、音楽と動きの結びつきに関しては、ほぼ言及されていない。

流れが大きく変わったのは、20 世紀以降の、それもバランシンの「プロットレス・バレエ」の登場からだろう。作曲家のストラヴィンスキーとの共同制作が多く、自身もピアノを弾けたバランシンの「プロットレス・バレエ」と呼ばれる一連の作品は、文字通りプロット＝物語の具体的な筋がない。そのため、作品構成は楽曲構成に依拠するところが大きくなり、例えば楽章の切れ目で踊りの区切れが作られたりする。また、代表作の《セレナーデ》や《ラ・ヴァルス》のように、楽曲のタイトルから作品タイトルが付けられているものもある。以降、音楽「を」踊る作品は他の振付家も手がけるようになり、ダンサーの身体によって音楽が表現され、観客もダンサーの踊りに音楽、特にその質的側面との関連を見出すことが増えていったと考えられる。

2. 身体動作のタイミングと表現

1990 年代から本格化した、楽曲分析と身体動作の分析を精密に対応させていく舞踊音楽研究も、バランシンの作品研究が先導する形で活性化していく⁶。その中で、ホジンスの論考（1991）⁷は、リズムやダイナミクス、楽曲の構造、音域や音色などと舞踊動作やジェスチャーとの「本質的な関係」と、物語や文化的背景、登場人物の性格、物語展開の状況などの外的な要素と音楽との「付随的な関係」を分類したことで、一つの分析基準となった。これらの分類要素の中で、特に分析対象にしやすいのは、舞踊動作とリズムやテンポ、アクセントとの同期度だろう。バットマン・タンデュのいわゆる「内どり」と「外どり」を例に、動きのタイミングを「音楽性」とするベルの論考（2021）⁸などは、その典型例といえる。

しかし、舞踊と音楽との関わりの中でも特に「音楽性」に着目する場合、語が示唆するのは動きのタイミング以上のものである。そもそもシューバー（2018）が述べるように、「拍を刻むことができないダンサーは、通常、上級またはプロの作品の舞台に立つことはない」⁹。また、観客が口にする「あのダンサーは音楽性に優れている」「音楽性のある踊り」などの言い回しに見られるように、バレエの音楽性は一般に、ダンサーの表現面を評価する際の指標の一つとして用いられている。さらに、音楽性は上述のように、特定のバレエ・スタイルの特徴の一つとして、あるいは振付家の舞踊語彙に対する評価の際にも用いられて

⁵ ノヴェール、ジャン＝ジョルジュ、2022 年。『ノヴェール「舞踊とバレエについての手紙」(1760 年) 全訳と解説』、森立子訳。東京、導和書院。

⁶ Jordan, Stephanie. 2000. *Moving Music: Dialogues With Music in Twentieth-Century Ballet*. London: Dance Books など。

⁷ Hodgins, Paul. 1991. "Making Sense Of The Dance-Music Partnership: A Paradigm For Choreomusical Analysis" in *International Guild of Musicians in Dance Journal* Volume 1, p.38-41.

⁸ Bell, Matthew. 2021. "Danses Fantastiques Metrical Dissonance in the Ballet Music of P. I. Tchaikovsky" in *Journal of Music Theory* Volume 65, Issue 1. Durham, Duke University Press, p.107-137.

⁹ Suber, Byron. 2018. "Musicalities and the Moving Body in Western Concert Dance" in Kim, Youn, and Sander L. Gilman (eds), *The Oxford Handbook of Music and the Body*, Oxford Handbooks (2019; online edn, Oxford Academic, 10 July 2018), <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190636234.001.0001>, accessed 2 Apr. 2025.

いる。つまり、優れたバレエダンサーにとって、音楽性とはタイミング以上に、動きの質に大きく関わるといえる。

3. 複合的意味としての音楽性

では、その「質」とはどのように生成され、またどのように音楽と相互に関連するのか。「優れたダンサーたちにとっての音楽性は、動作と拍のタイミングではなく、むしろダンサーが動くやり方に依存する」とシューバーは指摘する。もちろん、その「やり方」をダンサーが思う通りに実現するには、身体動作のスピードやタイミングの精密なコントロールが関わることになるが、この指摘に見られるように、「音楽性」の語の使用においてより注目したいのは、タイミングが合った瞬間ではなく、合わせるための過程である。その過程、つまり「やり方」が異なることによって、動きの質的側面にも差異が生じる。

そして、この動きの過程で生じる質と音楽の属性との関連が、バレエの「音楽性」の理解を進めうる。クックは 1998 年の著書、*Analysing Musical Multimedia*¹⁰で、シトロエンのテレビコマーシャルにおけるモーツァルトの《フィガロの結婚》序曲の使用を例として、マルチメディア音楽における「複合的意味の起ち上げ」の概念を示した。楽曲に対して連想される属性（《フィガロの結婚》序曲の場合、活気、優雅さ、瞬発性など）は、コマーシャル対象の自動車に移動し、宣伝対象となる自動車に特定の性質を付与する。逆に、シトロエンのイメージもまた音楽を解釈することによって、音楽と映像という異なるメディアの属性が組み合わさり、相互作用による新たな意味が生成される、というものである。その際、異なるメディア間（この場合は音楽と映像）には何らかの共通する属性があり、そのために認知上の相互作用が生じている。

身体動作と音楽という、異なるメディアが交差するバレエにおいても、この複合的意味は生じる。弧を描きながら下行していく旋律のラインとともに、アン・オーからアン・ナヴァンの位置へと移動する腕の動きがついた場合、その旋律が順次進行で下行するのか否か、テンポは速いのか遅いのか、長調か短調か、旋律に対する伴奏音型はどのようなか、などによって、示される音楽の属性は異なる。同時に、腕の動きも、動き終わりを若干緩やかにするのか否か、手先や肘の動きのニュアンスなど、動きの過程が示す属性が異なってくるだろう。また、音と身体動作とが物理的に組み合わされている場合のみならず、音は鳴っているが明確な舞踊動作がないといった、音楽の構造と身体の動きが一致しない箇所にも音楽性は生じうる。

バレエのための音楽、あるいはバレエと音楽との関わりについて、伝統的な音楽学分野の研究では、「音楽がいかに（交響曲のような器楽と同様に）精緻に書かれているか」という点にしか注意を払ってこなかった。そのため、バレエ音楽の長い歴史があるにもかかわらず、学術的な考察は映画音楽やオペラの研究からも大きく遅れをとり、本格的な研究が始まったのは 1990 年代以降のことである。バレエの音楽性の研究もまた、これから発展していく課題として、文理を超えた様々な視点から考察されていくテーマだろう。

¹⁰ Cook, Nicholas. 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford, Oxford University Press.

【永井玉藻 (NAGAI Tamamo)】

パリ第 4 大学博士課程修了、博士 (音楽学)。専門は西洋音楽史および舞踊史、パフォーマンス・スタディーズ。2012～13 年度フランス政府給費生。現在、東京大学大学院人文社会系研究科特任研究員 (日本学術振興会特別研究員-RPD)、慶應義塾大学他非常勤講師。著書に『バレエ伴奏者の歴史 19 世紀パリ・オペラ座と現代、舞台裏で働く人々』(2023 年、音楽之友社) ほか。舞踊における音楽、音楽と舞踊動作の関係を主題とした研究を行っており、近年はフランス派バレエ・スタイルにおける音楽性の解明を試みている。

〈特集：舞台芸術と音楽〉

文学と音楽との結節点としての音楽雑誌 —— *La Revue musicale* 誌（1920～40）を例に¹

西村友樹雄

1. 『ルヴュ・ミュージカル』誌前史

『ルヴュ・ミュージカル』誌は 1920 年に創刊された、戦間期フランスを代表する音楽専門誌である。記事の学問的な質の高さと文学を中心とする諸芸術への十分な目配りによって、広範な読者層を獲得したが、こうした成果は、初代編集長であるアンリ・プリュニエール（1886～1942）の手腕によるところが大きい。

パリに生まれたプリュニエール²は、幼いころから音楽に親しんでいたものの専門の道を歩むことは考えてはいなかったという。しかし、『ジャン・クリストフ』を入口にロマン・ロランの著書に熱中、1905 年に彼と直接知り合ったことを契機に、音楽史に打ち込むことを決意したという。以降、ロランの助言を受けつつ研究を進め、1914 年には『フランスにおけるリュリ以前のイタリアオペラ』をソルボンヌ大学に提出し、博士号を取得する。

自身の雑誌を始めるにあたって、プリュニエールが文学と音楽の結び付きを重視したのは、この生涯の師が両分野にまたがる大きな業績を残したことと無関係ではあるまい。だが、同様に重要だと思われるのは、プリュニエールが音楽の道を歩み始めた 1900 年代が、新機軸の音楽雑誌が複数創刊された時期にあたり、それらにおいて文学が無視できぬ位置を占めていた点であろう。中でも特筆すべきは、ロマン・ロランも寄稿した——音楽評論だけではなく『ジャン・クリストフ』の抜粋も掲載された——『メルキュール・ミュージカル *Le Mercure musical*』誌（1905～1907）である³。

『メルキュール・ミュージカル』誌が文学に対して特別な位置を与えていたことは、編集長のルイ・ラロワによる創刊号の巻頭言の一節、「私たちは、文学において見事に成功しえたことを、今日その役割が極めて重要な音楽についても行ってみたいと考えた⁴」からもうかがえる。誌名が示唆しているように、この新

¹ この覚書は、2024 年 12 月 26 日に協会主催で行われたオンライン勉強会での発表の内容を再構成したものである。当日の発表のおおまかな流れについては本誌掲載の「報告」をご参照いただきたい。

² この人物の伝記的事実は以下の文献に負っている。Myriam Chimènes « Henry Prunières : Esquisse biographe » in Myriam Chimènes, Florence Gétreau et Catherine Massip (éds.), *Henry Prunières (1886-1942)*, Paris, Société française de musicologie, 2015, p. 17-55.

³ 『メルキュール・ミュージカル』誌については以下の文献を参照した。Cédric Segond-Genovesi, « Du *Mercure* à *La Revue musicale* (1905-1927) : enjeux et étapes d'une filiation », *Henry Prunières (1886-1942)*, op. cit., p. 357-383 ; 安川智子「『メルキュール・ミュージカル』創刊号（1905）をめぐる音楽と批評の人脈図——ヴァグネル主義とドビュッシスムの考察に向けて——」、『北里大学一般教育紀要』24 号、1919、p. 35-47.

⁴ Louis Laloy, « Aux lecteurs », *Le Mercure musical* 15 mai 1905, p. 1-2.

たな音楽雑誌は、1890 年に復刊された『メルキュール・ド・フランス』誌の姉妹誌であり、ルロワは、象徴主義に属する文学者たちの活躍の場であったこの先輩雑誌の「成功」を目標に据えたのである。実際、『メルキュール・ド・フランス』誌の読者層を意識した記事も散見し、1906 年 2 月 15 日号の「大鴉」はその典型と言えよう。若き象徴主義者たちの師であった詩人、ステファヌ・マラルメの仏訳によるエドガー・アラン・ポーの詩『大鴉』のパロディであり、詩句を固有名詞などに置き換え、パリ音楽院をめぐるスキャンダルをあてこすっている⁵。文芸よりの記事としてその他に特筆すべきは、コレットの「葡萄の蔓」や、エミール・ヴュイエルモーズの風刺小説、レミ・ド・ゲールモンの詩——「音楽は詩の姉妹である」との巻頭言が添えられた——などであろうか。こうした才気あふれる文学者たちの寄稿の一方で、ドイツの音楽学者フーゴー・リーマンの和声論の詳細な分析や、東欧やアジアなどの非西洋音楽の紹介など、音楽愛好家向けとはいいいがたい専門的な記事が目を引く。このように、前衛的な文芸雑誌としての側面と、確かな学識に基づく音楽専門誌としての側面を兼ね備えた点に注目するならば、『メルキュール・ミュージカル』誌に『ルヴュ・ミュージカル』誌の源流の 1 つを見ることは失当ではないはずだ。

2. 『ルヴュ・ミュージカル』創刊へ

『メルキュール・ミュージカル』誌は、その名を冠した期間は短いものの、他誌との合併を何度か繰り返し、1914 年まで延命する。多くの雑誌が軒並み休刊・廃刊に追い込まれた第一次世界大戦中、新雑誌の構想を温め続けていたブリュニエールは、1920 年に自身の雑誌『ルヴュ・ミュージカル』誌を創刊する。ところで、一般名詞と見紛うこの名前を冠した雑誌は過去にも数種類存在しており、命名には先行誌との精神的連続性を示す意図があったとも考えられる。とはいえ、論者としては、この誌名に、カテゴリを代表する唯一無二の雑誌たろうとする、ブリュニエールの気概と高い志とを読み取りたいところである。

創刊にあたりブリュニエールは、美術・文学・哲学と音楽との結びつきの探求が『ルヴュ・ミュージカル』誌の目的の一つであると述べており、その混交主義的な性格は当初から明確に示されていたと言えよう。当該雑誌における文学の位置付けを探るためには、ロンサルやユゴーといった文学者に焦点を当てた、音楽雑誌らしからぬ特集号の存在は無視できまい。また、「ブルーストの作品における音楽」「バレエと音楽的情熱」など、網羅的な作品分析によって作家の音楽観・芸術観の析出を試みた編集主幹のアンドレ・クロワの記事にも注意を払う必要があるだろう。だが、今回の発表では1921年12月の「21世紀のバレエ」特集号に注目した。その理由は2つあり、1つは、この特集号には多くの文学者が寄稿しているためである。もう1つは、彼らの多くが諸芸術の混交——舞踊と音楽——の問題を取り扱っており、そこで提示される論点は、音楽と文学との混交を考察にするにあたっても有益だと考えられたからである。

3. 「19世紀のバレエ」特集号

9 人の寄稿者からなるこの特集号の特徴は、前世紀の舞踏芸術の総括を企図したと思しき表題にもかかわらず、バレエの「現在と未来」を扱う記事が目立つ点にある⁶。巻頭に置かれた、詩人ポール・ヴァレリー

⁵ Edgar Sull Poë, « Le Corbeau : cauchemar qui de temps en temps obsède un critique musical », *Le Mercure musical*, 15 février 1906, p. 145-149.

⁶ Hélène Laplace-Clavier, « Le Ballet au XIXe siècle : réflexions sur un numéro spécial de *La Revue musicale* en 1921 », *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, 2021, Chorégraphies. Institutions, pratiques et

の「魂と舞踏」に至っては、19 世紀どころか古代ギリシアを舞台とした対話篇である⁷。ヴァレリーはここで、非ミメーシス的な舞踏美学を提示し、踊る女が「何一つ表していない」「みずから自身だけを目的とする」のだとする。この主張はヴァレリーの詩学と密接に関連しており、たとえば講演「詩と抽象的思考」(1939)においても詩と舞踏が重ねあわされて論じられることになるだろう。なお、「魂と舞踏」に続くのは、一次大戦中に没したエドガー・ドガのバレリーナのデッサン集⁸である。両者が見開きで隣接するこの誌面構成は、後にこの詩人が『ドガ ダンス デッサン』(1936)で画家の思い出をつづることを念頭におくと、より一層意義深く思われる。

先立つ行為の模倣ではなく、自律した運動として捉えようとするヴァレリーの舞踏観は、翻訳家・音楽批評家のボリス・ド・シュレーゼールの記事「心理描写と舞踏」を補強するものとなろう⁹。彼は 18 世紀に登場した古典的コレグラフィーの理想が、「あらゆる描写的・表現的な意味を持たない」「自由で、自律的な」舞踏にあったと指摘する。さらに、音楽と舞踏の関係にも踏み込み、バレエにおいて前者は後者の添え物にすぎないにもかかわらず、現代においては逆の、音楽優位の状況が支配していることを嘆く。舞踏批評家のアンドレ・ルヴァンソンは、巻末でバレエ・リュスのロンドン公演を報告しているが、彼もまた音楽は舞踏の「付随物」なのだと言い添えておくことを忘れていない¹⁰。

以上の論者たちと一線を画すのが、「舞踏と音楽」を寄稿したアンドレ・スアレスであろう¹¹。『ルヴュ・ミュージカル』誌の主要寄稿者であるこの批評家は、「舞踏のための舞踏は無意味」「舞踏の運命とは、最終的に音楽の召使となること」と断言し、舞踏の自律性を重視するヴァレリーとも、音楽に対する優位性を説くド・シュレーゼールらとも真っ向から対立する。

以上、「19 世紀のバレエ」特集号のごく一部を検討してきたが、興味深いのは、寄稿者たちの舞踏をめぐる思索が、各人の文学的な問題意識に結びついて展開していく点である。ド・シュレーゼールは、表題にもある「心理描写」を、あくまで文学に属するものとみなし、舞踏（および音楽）が目指すべきものではないはずだと提言する。一方で、スアレスにとっては、舞踏とはその中に詩 *poème* をはらむべきものである。ところで、寄稿者たちのこうした傾向は、『ルヴュ・ミュージカル』誌における文学の問題が、他の芸術ジャンルに関する記事においても無視できない地位を占めている可能性を示唆しているのではないだろうか。そうだとするならば、当該雑誌の「文学と音楽との結節点」としての側面は、その二項の関係に集約されるものではなく、絵画・建築・映画といった諸ジャンルとの関係、さらには芸術ジャンルの在り方そのものへ向けられた問いを視野に入れることで、はじめてその大まかな見取り図が可能となるように論者には思われるのだ。

représentations, 193, p. 96-105.

⁷ Paul Valéry « L'âme et la danse, dialogue socratique », *Le Ballet au XIX^e siècle* (numéro spécial de *La Revue musicale*), décembre 1921, p. 1-32.

⁸ Edgar Degas, « La danseuse », *Le Ballet au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 33-36.

⁹ Boris de Schloëzer, « Psychologie et Danse (Considérations sur la danse classique) », *Le Ballet au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 118-125.

¹⁰ André Levinson, « Une dernière étape des 'Ballets Russes' : *La Belle au bois dormant* », *Le Ballet au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 131-135.

¹¹ André Suarès. « Danse et musique », *Le Ballet au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 37-45.

【西村友樹雄 (NISHIMURA Yukio)】

慶應義塾大学・東京経済大学・一橋大学非常勤講師。フランス文学研究。パリ・ナンテール大学博士（比較文学）。主要論文に「『アンドレ・ジッド』における反ロマン主義——1920 年代の古典主義・ロマン主義論争——」（『ステラ』第 41 号）など。

〈インタビュー〉

池田扶美代が語る西欧舞台芸術の今 ——Rosas からパリ・オペラ座まで

聞き手：越智雄磨

世界のコンテンポラリーダンス界をリードしてきた Rosas の創設メンバー、池田扶美代さん。Rosas の変革期における新たな挑戦や、ベルギーでの個人活動、そしてパリ・オペラ座等での貴重な経験についてお話を伺いました。

越智：1983 年の結成から 40 年以上を経た Rosas は、メンバーの交代やコロナ禍などを経てカンパニーとしての変革を迎えていると思います。組織としてどのような変化があると感じられているのでしょうか？

池田：約 10 年前から、ダンサーやスタッフの世代交代が始まっており、これは必然的な流れだと思います。コロナ禍による大きな変動があり、今もその影響を引きずっていますが、新メンバーや新スタッフとともに再スタートを切っている状況です。例年の新作発表に加え、パリ、リヨン、リスボン、アントワープなどのオペラ座にレパートリーを提供しています。現在、アントワープのオペラ座（OBV）¹で『Fase』を指導しています。ちなみに隣のスタジオでは Ultima Vez や Alain Platel、トリシャ・ブラウンのレパートリー作品が練習されています。

越智：扶美代さんは Rosas の創設メンバーでもあります。Rosas でどのような役割を担ってこられたのでしょうか。

池田：私は 1982 年から 2012 年までの 8 作品のリハーサルディレクターを務めてきました。コロナ禍以降は、『Fase』と『Rosas danst Rosas』を主に担当しています。また、コロナ禍で舞台活動が少なかった期間には、写真やビデオ、衣装のアーカイブ作業に携わっていました。現在は OBV で『Fase』を指導しています。基本的に、私自身がダンサー、パフォーマーとして舞台に立ち続けることを最優先にしており、Rosas とは話し合いながらリハーサルディレクターの仕事をしています。

¹ <https://www.operaballet.be/nl>

越智：Rosas 以外のカンパニーやアーティストの作品にも出演されていますよね。最近の扶美代さんが出演された作品について聞かせてください。それぞれのどのような作品だったのでしょうか？ また、それぞれの創作方法の特徴などもあれば教えてください。

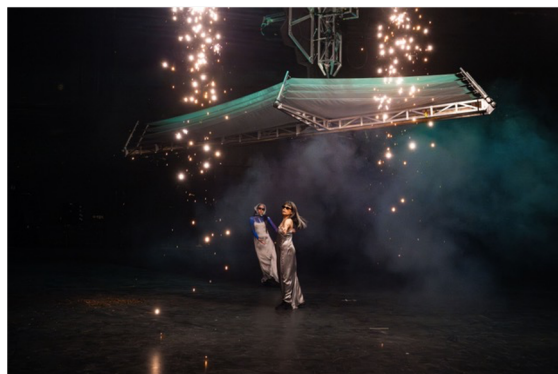
池田：2024 年は、ベンヤミン・アベル・メルハーグ（Benjamin Abel Meirhaeghe）の作品

『Shelly Shonk Fiffit』に出演しました。

彼の作品は総合舞台芸術です。ダンス、歌、テキスト、美術を一体化させる演出が特徴的で、年齢や経験、ジェンダーも多様なメンバーで構成されていました。オペラではなく、振付を担当したわけではありませんが、動きを見つけるためのリサーチ方法や構成のアイデアをサポートしました。私はあくまでもパフォーマーであり、彼が演出家という立場でした。作品のテーマは、宇宙や異次元へのゲート、タイムスリップ、パラレルワールドといったもので、とても興味深い内容でした。

それとティモ・テンバイザー（Timo Tembuyser）の作品『MISSA MAMA NOVA』にも参加しています。彼の作品は音楽劇です。ここ 30 年ほどで、Music Theater（音楽劇）のジャンルが確立され、音楽が中心にあり、それをダンスや演劇、美術が支える形の作品が増えています。ベルギーでは LOD²やトランスパラント³といったアンサンブルが有名です。

ティモの演出作品もトランスパラントの企画の一つで、今回、私は振付も担当しました。テーマは「教会と社会」「父と母」「自分のあり方」。それらをどう許し、受け入れ、成長していくか……といった、欧州のカトリック文化に根ざした葛藤を描いていました⁴。Rosas はアンヌ・テレサが主



『Shelly Shonk Fiffit』写真提供：池田扶美代



『MISSA MAMA NOVA』リハーサル
写真提供：池田扶美代



『Werken & Dagen』写真提供：池田扶美代

² <https://www.lod.be/en>

³ <https://www.transparant.be/en>

⁴ <https://www.transparant.be/en/productions/missamamanova-2024-2025>

導するカンパニーですが、これらのアンサンブルは作品ごとに演出家やパフォーマーが変わるため、より風通しの良い環境だと感じます。

トネールハウス（演劇の家）は、政策、運営、経理などスタッフさんのもと、年間様々な演出家の初演が行われるプロダクションハウスとして注目されています。それから 2024 年の 9 月に発表された FC Bergman の新作『Werken & Dagen』という作品に参加しています。この作品は言葉が全く使われない演劇作品です⁵。

それから今回初めて体験中なのが、ドイツの各地方にあるシャウシュピールハウス（Schauspielhaus）と言う市立劇場のシステムです。ボーフム市のシャウシュピールハウスで創作



『Give up old ghosts』写真提供：池田扶美代

している『Give up old ghosts』⁶という作品なのですが、こちらもベンヤミン・アベル・メエルハーグとの作品です。現地の劇場の役者さん達と、ベルギーからは、ベンヤミン、ピアニスト 2 人、舞台装置担当、私の 5 人が参加しました。

この作品も私は振り付けを担当しています。ここではツアーはなく自分たちの劇場で 1 シーズンにその劇場だけで上演すると言うものです。

私はあくまでもベルギーからのゲストなのですが、その劇場に所属している役者さんたちは年間、幾つかの作品を作り上演し、移動しないと言う劇場に住み着いた生活をしています。ドレッシングルームも本当に住んでいる感が出ていて、たまに訪れる私はいつもエトランジェです。色んな国、色んなその国々のお客さんに上演することで学べる事が多く、刺激を受けています。来シーズンはツアーに出られるようにベルギーの役者さん達とベルギーヴァージョンに創り変えます。

越智：日本からは把握しづらいベルギーの舞台芸術シーンやヨーロッパの劇場システムなどを伺えてありがたいです。教えて頂いた LOD やトランスパレントの創作体制と比較して、Rosas はアンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケルさんの主導性やオーサーシップが強いのだと思いますが、最近の Rosas の作品のテーマや傾向はどのようなものでしょうか？

池田：オーサーシップという点では、最近はアンヌ・テレサの名前だけではなく、共作者がいる時には二人目の振付家の名前をクレジットに出すようになりました。新作の『IL Cimento Dell'Armonia』などがそのケースにあたります。あと音楽家や装置にスポットが当たった場合の共作者の名前も前面に出しています。

⁵ <https://toneelhuis.be/en/program/werken-en-dagen/>

⁶ <https://toneelhuis.be/nl/post/give-up-old-ghosts/>

作品のテーマは、その時々時事を反映していると思います。しかし、Rosas の根幹には、神聖幾何学 (Sacred Geometry)、九星気学、陰陽学が一貫して存在しています。2006 年まではテキスト主体の作品をダンス作品へと変換する試みがありました。例えば、日本でも紹介された『Drumming』は、元々は 1997 年の『Just Before』という 3 時間の作品を 1 時間弱に圧縮したものです。バルトークの『Hoppla』も、もともとは 2 時間以上のテキスト主体の作品『Bartok Aantekningen』でした。言語の関係で、日本公演ではテキスト主体の作品が上演される機会が少ないため、日本とヨーロッパでの Rosas の印象には違いがあるかもしれません。

越智：神聖幾何学、九星気学、陰陽学が Rosas の作品の根本に一貫して存在していることは、意外に知られていないような気がしますし、とても興味深い点です。2019 年にコレージュ・ド・フランスでドゥ・ケースマイケルが講演した時に、陰陽思想が振付の原理としてであると語っていたことも思い出されます⁷。また、Rosas に関わりがあるトリシャ・ブラウンが属していたジャドソン・ダンスシアターのダンサーたちもジョン・ケージ等を経由して易经や東洋思想に触れていたと思います。Rosas において、こうしたブレモダンというか非西洋的な思想はどのようにして入ってきたのでしょうか？ Rosas の附属学校の P.A.R.T.S の食堂で学生やダンサーたちに提供されているマクロビオティック食も頂いたのですが、健康的なメニューで美味しかったです。Rosas は、非西洋的な思想や食物を取り入れることで、精神や身体のあり方そのものを作り替えようとしているように感じました。また、それはヨーロッパのカンパニーの中でも Rosas が異彩を放っている理由ではないかという気がします。

池田：70 年代から欧米では東洋思想が芸術に大きな影響を与えていると思います。瞑想などスピリチュアルな思想や生活の送り方は Rosas だけでなく、様々なアーティストに影響を与えてきたのではないのでしょうか。日本では生活の中に仏教的な思想や気学が転がっているのも、気付かないだけでしょう。アーティストによっては西洋占星術の星の流れを作品に取り入れている人もいるし、アンヌ・テレサは九星気学に基づいて 9 つの番号を使っています。今年の各星の位置、今月の星の位置はどこかまではやっていないので、安心してください (笑)。ここ 3 年ほどは五角形ペンタゴンの星をベースに作品を作っています。

越智：作品のテーマはその時々時事も反映しているということですが、新作『Exit above』ではたとえばどのようなことがテーマになっているのでしょうか？

池田：『Exit above』には直接関わっていないのですが、床には神聖幾何学で有名な図が描かれていたので、相変わらずのオブセッションのようです。テキストは確かショークスピアの『The Tempest』を用いていると思います。嵐から抜き出るようにコロナ禍から出ていくみたいな感じだと思います。

越智：Rosas はコロナ禍も乗り越え、設立から 40 年以上にわたり継続的に新作を発表し続けている稀有なコンテンポラリー・ダンスのカンパニーだと思います。初期作品群はモダン・クラシックとしての地位を確かなものにしていただろうと思います。それには継続的に作品を創造する力だけではなく、作品を国際的に

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=SHxf8d1an9I>

セールスして組織を維持して行く運営・経営力も兼ね備えているからだと思います。世界中の劇場で公演を持続的に行っている Rosas の組織としてのノウハウは日本のアーティストや芸術団体の参考になるのではないかと思います。

池田：2010 年頃から、美術館での発表にも力を入れています。新しい客層や空間での試みとして、既存の作品を美術館で上演したり、展示作品からインスピレーションを受けた作品を創作したりと、多様なアプローチが行われています。私自身、2021 年にルーヴル＝ランス美術館でのプロジェクト『Dark Red』に参加しました⁸。

越智：今号の日仏演劇協会会報では「フランスの歌劇場と音楽劇」という特集が組まれています。先日、ガルニエ宮で見たアンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケルさん演出・振付の『Cosi fan tutte』もユニークで印象深いものでした。Rosas は定期的にパリ・オペラ座などの歌劇場でも作品を上演しているイメージがあります。歌劇場でのお仕事について伺えますか？

池田：去年は、『Fase』のリハーサルディレクターとしてパリ公演を担当し、またフランドル・オペラ・バレエ（OBV）で『Fase』の一部である『Piano Phase』と『Clapping Music』を指導しました。フランドル・オペラ・バレエでは、完全なレパートリーカンパニーとして様々な振付家を招き、バレエ団内部のヒエラルキーをなくす試みがなされています。例えば、民主主義を尊重したアメリカのポスト・モダンダンスの作家であるトリシャ・ブラウン作品も公演プログラムに組まれています。それもその試みの一環です。

一方、10 年以上前になりますが、パリ・オペラ座で『Rain』を指導したこともあります。私の役は、ノエラ・ポントワさんのお嬢さんのミテキ工藤さんが踊ってくださいました。ただ、第一キャストと第二キャストに対して別々に指導する必要があり、第一キャストと第二キャストに注意を与えたいとき（私の中ではただの立ち位置的な簡単な注意）、別々に注意を与えなくてはいけないほど、キャストのヒエラルキーがあり、私にとっては二度手間でも時間の無駄にしか思えませんでした。アンヌ・テレサがヒエラルキーを無視して役分担をしたために、内部ではダンサー間の嫉妬の問題等があり少し大変ではありました。しかし、現在では黒人のエトワールが誕生するなど、改善が進んでいるように思います。

越智：パリ・オペラ座の内幕、とても興味深いです。黒人系エトワールはギョーム・ディオップさんのことですね。2024 年のパリ・オリンピックのオープニングセレモニーでは彼が野外で踊っていたシーンが印象的でした。有色人種のダンサーのエトワール昇格や上演場所についても劇場の外の空間に出て行く例も昨今みられ、パリ・オペラ座も多様性を意識して、新しい時代に踏み出そうとしている印象を受けます。個人的には、オペラ座内で身体に関する規範的な見方や空間に対する観念がアップデートされることで、また新たなダンスが生みだされるのではないかと期待しています。

⁸ <https://www.rosas.be/en/productions/879-dark-red---louvre-lens>

池田：そういえば、日本にもこういう場所があったらいいなと思った場所が、パリにありました。

『FASE』のパリ公演で訪れた、Le Centquatre - Paris です。画期的なダンスカルチャーにはもってこいの空間での公演でした。作品タイトルは覚えていませんが、建物の内外で常に誰かが踊っていて、初めは何がどう起こっているのか、どうオルガナイズされているのかがよくわからないくらいでした。

越智：パリ市営の建物をアートセンターとしてリノベーションした施設ですね。ダンス公演を見ていて時々プロセニウムアーチのある劇場は、実はダンスには向いていない空間なのではないかと思うことがあります。ダンスには視覚的美しさもありますが、ダンスという芸術の醍醐味や始原的な価値はダンサーと観客の身体的な相互反応にあるようにも思えるからです。Rosas が神聖幾何学を応用したり、美術館で上演したりしていることも実はその点と通じると思うのですが、Le Centquatre - Paris のようなオルタナティブな空間では、ダンスの空間的なセッティングから考えることができるため、ダンスが本来の力を発揮しやすい条件が整えられるのかもしれないですね。

最後に、今後のご予定など伺いできますか？

池田：今日、現在ですが、来月 2025 年 4 月に『Rosas danst Rosas』の第 5 ジェネレーションのオーディションがあります。EU 近辺のダンス学校からの応募者とオープンコールにて集まった 900 人以上の中から書類審査で 90 人が選ばれ、5 日間の WS オーディションがあります。ですから私もこの新しいジェネレーションと仕事します。来年 2026 年の 1 月が初演で、その時に RdR を踊った OB ダンサーも全員参加で 1 日だけのサプライズ公演もまだ内緒ですが準備中です。

越智：それは古参の Rosas ファンにとっても、これからの若い世代の観客にとっても楽しい企画ですね。まだまだ、伺いたいことはたくさんありますが、それはまた別の機会に。今回のインタビューはひとまずここまでとさせていただきます。貴重なお話をたくさんお聞かせいただき、ありがとうございました。

※本インタビューは 2024 年から 2025 年にかけて数回にわたって実施したインタビューを編集したものです。

(日仏演劇協会実行委員、東京都立大学人文社会学部准教授)

【池田扶美代 (IKEDA Fumiyo)】

1979 年、モーリス・ベジャールのムードラ(ブリュッセル)に入学。同校でアンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケルと出会い、1983 年共に Rosas を結成。以来、2008 年までほぼ全ての作品の創作に携わり出演する。Rosas の多くの映画やビデオ作品にも参加し、ジャンルを超えて活動を広げる。現在は Rosas の初期全作品のリハーサルディレクターを務める傍ら、自身の振付作品を発表、演劇の作品にも出演、振付を担当している。

〈研究報告〉

モダンダンスの日仏比較研究を始めて

北原まり子

私は 2024 年度より 3 年間の科研費を得て、研究課題「日仏現代舞踊における継承と断絶——創作性・技術性・職業性の視点から」を進めている。発端は、2022 年 11 月に、パリの国立現代芸術センターJeu de Paume で予定された羽田澄子監督のドキュメンタリー映画『AKIKO——あるダンサーの肖像』(1985 年)の上映後に、被写体であるアキコ・カンダが活躍した時代の日本の舞踊界について話して欲しいという依頼を受けたことだった。「彼女がダンス一筋の生活をするために、切り落としてしまった生活の部分を、心やさしい多くの人々が支えていることにも感動した¹」と述べる羽田監督は、ダンサーとその作品だけでなく、カンパニー、スタジオ、劇場の楽屋、終演後の打ち上げ、弟子たち、一人暮らしのアパートや実家での生活風景を通じて、その「コミュニティ」全体をカメラに収めた。この映画が垣間見せた日本の舞踊界のいくつかの側面に、その日のフランスの観客はある種の困惑を感じたようである。彼らは、ダンスカンパニーの非職業的な雰囲気や弟子との関係性、男性ダンサーの不在について疑問を投げかけ、さらにかつてのモダンダンス様式が同時代のものとして舞台にかけられていることに驚いていた。フランスでは 1970 年代末以降、暗黒舞踏が日本の同時代舞踊として広く認知され、その市場に参入している。しかし「butô」に先行する日本のモダンダンス、ましてその特殊な社会・経済的な事情、「文化」についてはほとんど知られていない。わずかに、ドイツ表現主義と暗黒舞踏をつなぐ線として石井漠、津田信敏、江口隆哉らの名が言及される程度であった。

その日ジュ・ドゥ・ポームで起きたことは、日本の舞踊界の特殊性がフランスで「発見」されたというよりも、日本とフランスの 2 つの特殊な舞踊界の対峙であった。国立歌劇場付バレエ団、コンテンポラリーダンス推進政策、アンテルミタン失業保険制度、舞踊教師の国家資格化等を通じて高度に制度化・職業化されたフランスの舞踊界もまた、やはり 1 つの特殊な世界といえる。バレエとコンテンポラリーダンスに関しては、フランスはその「起源」としての誇りを隠さない。一方モダンダンスに関しては、日本と同様、戦前にダルクロズ系統とドイツ表現主義舞踊、戦後にアメリカのモダンダンスの影響を強く受けた「輸入国」である。さらに、ナチス・ドイツとの結びつきから、終戦後の舞踊界ではドイツ表現主義舞踊の系統は日陰の存在となった。私はそうした共通点や違いから、日本とフランスのモダンダンス界を比較することの意義を感じている。一方でそれはまた、2010 年代に籍を置いていた



1985 年上映時のパンフレット

¹ 羽田澄子「AKIKO／あるダンサーの肖像／を作って」、『AKIKO——あるダンサーの肖像 (EQUIPE DE CINEMA no. 72)』、東京：岩波ホール、1985 年、9 頁。

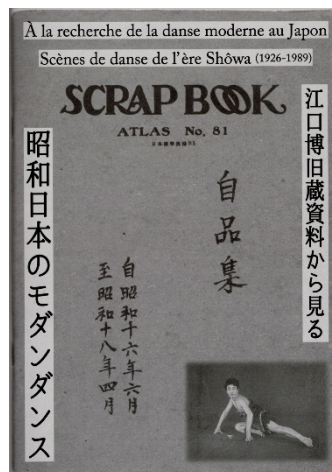
パリ第8大学舞踊学科で、モダンダンスについての熱い関心が1つの集団的な運動に発展していく現場に居合わせたという偶然も影響している。

その運動の牽引役となる Isabelle Launay 教授は、ドイツ表現主義舞踊の美学的分析で博士号を得て (*A la recherche d'une danse moderne, étude sur les écrits de Rudolf Laban et Mary Wigman*, Chiron, 1996)、「モデルニテ」の観点からモダンダンスへの関心を再び促し、その特徴となる「即興」「沈黙の叫び」「地に足をつけた姿勢」「恍惚／忘我 (extase)」「閉じた目」「動き、動かされること」といった身振りを分析した。Sylviane Pagès 同大准教授は、2009年にロネ教授の指導の下に博士論文を提出し(2015年に書籍化、その2年後に『欲望と誤解の舞踏——フランスが熱狂した日本のアヴァンギャルド』と題して慶応義塾大学出版会から邦訳出版され、私も共訳者として参加した)、そうしたドイツ表現主義舞踊の身振りが、日本の暗黒舞踏という迂回を通して1970年代末に再びフランスの表舞台にあらわれたと論じた。2015年と2017年にそれぞれロネ教授の指導の下博士論文を提出した Guillaume Sintès ストラスブール大学准教授と Mélanie Papin ブレスト大学准教授は、博士課程在学中にパジェス氏と共に、1960～70年代(つまりは「ヌーヴェル・ダンス」以前)のフランスの舞踊界についての資料及びオーラルヒストリーの収集を進め、『*Danser en Mai 68. Premiers éléments*』(Micadanses, Université Paris 8, 2014)を出版している。

こうした盛り上がりは、フランスのモダンダンスの開拓者たちの高齢化と1998年に設立された国立舞踊センター(CND)のアーカイヴの拡充と無縁ではない。パジェス氏のフランスにおける舞踏の考察は2006年からCNDへの寄贈が開始された舞踊批評家で写真家の Jean-Marie Gourreau のコレクションに多く依拠し、サンテス氏とパパン氏も、それぞれパイオニアである Karin Waehner (1999年没、フランス国立図書館蔵)と Jacqueline Robinson (2000年没、CND蔵)のアーカイヴ構築に寄与している。因みにフランスで活躍した女性舞踏家カルロッタ池田(2014年没)に関する博士論文を2023年に提出した Maeva Lamolière リール大学准教授も、CNDに寄贈された27冊の池田のノートを主な資料として用いた。

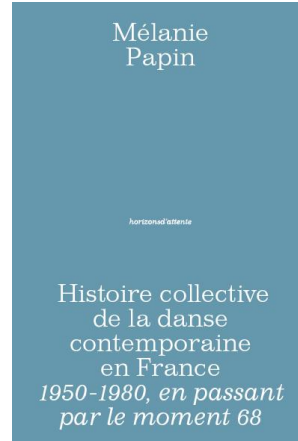
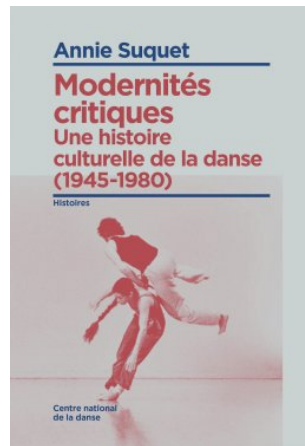
2020年代に入ると、ロネ教授の下には、日本の私を含み、ロシアや中南米、アフリカなど、欧州以外の地域を研究対象とする若手研究者が増えていく(2010年代はドイツ系の研究者が比較的多かったように思う)。2021年度より、年間で10前後の研究会を開く「Atelier Histoire et Anthropologie des circulations. Décentrer les études en danse」が毎年パリ第8大学やCNDで実施され現在に至っている。参加者は主に、ロネ教授及びパジェス准教授の指導下にある修士課程・博士課程の学生と、すでに博士学位を得てパリ第8大学 Musidanse 研究室の研究協力者(chercheur.se associé.e)として登録されている人々である。オーガナイザーには、アフリカで現代舞踊のフィールドワークを行う Mahalia Lassibille パリ第8大学准教授とラテンアメリカ地域のバレエ史を専門とする Iván Jiménez クレティユ大学准教授も加わっている。このワークショップの特徴は、西洋中心主義、直線的な進歩史観に基づく「舞踊史」をいかに「脱中心化」していくかを中心に据え、各自の研究ケースを議論の素材として共有しながら、「モデルニテ」「歴史」「記憶」「循環」等の共通テーマについて朝から夕方まで話し合う点である。様々な地域を専門とし立場も異なる十数人から数十人の研究者(舞踊実践者も多い)が定期的に集まる、包括的で刺激的な議論の場が形成されている。

このモダンダンス再考の盛り上がりを目撃しながら、私は 20 世紀前半に活躍したロシア生まれのバレエ振付家ミハイル・フォーキンについての博士論文をロネ教授の指導の下で書いていた。フランスでは 2018 年に 5 月革命 50 周年を迎え様々な分野で回顧の動きが起り、ロネ教授らも『Danser en 68. Perspectives internationales』(Deuxième époque, 2018) を出版した(日本の項目はパトリック・ドゥヴォス 東京大学名誉教授が土方翼の《肉体の叛乱》について執筆している)。私も日本の若手研究者(小川佐和子 北海道大学准教授、宮川麻里子 立教大学助教)やバジェス氏と組み、京都大学人文科学研究所若手共同研究プロジェクトの助成を受け、やや模倣的な企画ではあったが、2019 年 2 月に研究集会「舞台で街頭で——60 年代は踊りをどう変革したか(日仏比較舞踊学の試み)」を東京大学で開いた。私はかつてバレエ・リュス作品(特に《春の祭典》)の日本での上演について 1950 年代頃までの調査・研究をしたことがあったが、「日本の舞踊界」そのものを考察の対象としたのは初めてであった。そして、前述したジュ・ドゥ・ポームでの体験を経て、暗黒舞踏以外の日本の現代舞踊がフランスで知られることは、舞踊史のある種の「脱中心化」の契機になるのではないかと考えるようになった。そうして、この時協力してくれた宮川氏が今度は研究代表者となり(私は研究分担者として)、2023 年 11 月に CND で早稲田大学演劇博物館と Musidanse 研究室との共催で、学術研究集会「江口博旧蔵資料から見る昭和日本のモダンダンス」を開催するに至ったのである。



当日の参加者に配布した小冊子

2025 年 1 月 9 日、劇場舞踊の戦後史について 2 冊の本がフランスで出版された。1 つ目は舞踊史家 Annie Suquet の『Modernités critiques : une histoire culturelle de la danse (1945-1980)』(CND, 2025) で、同氏が以前出版した『L'Éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse (1870-1945)』(CND, 2012) の続編である。そのタイトルにある形容詞「critiques」は、戦後の復興・冷戦・ポストコロニアルを背景とした古典回帰(モダンバレエ、国家バレエの隆盛)によるモダンダンスの危機であり、また、1960 年代以降のアメリカのジャドソン教会グループや日本の暗黒舞踏によってモダンダンスへと投げられた批判的視点なのである。2 冊目はババン氏の博論の待望の書籍化『Histoire collective de la danse contemporaine en France : 1950-1980, en passant par le moment 68』(Horizons d'attente, 2025) である。フランスのモダンダンスに関しては、マリー・ヴィグマンの弟子で 1922 年生まれのジャクリーヌ・ロバンソンが 1990 年にややカタログ的な『L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)』(Bougé, 1990) を出版しているが、ババンはその戦後史に「collective」という形容詞を付した。すなわち、1950~60 年代にダンサー達に共有された「フランスのモダンダンスを打ち立てようとする夢」(61 頁)であり、「平等」や「生活の安定」を求める運動の中でコミュニティを形成していくフランス現代舞踊界の成り立ちの記録である。



私は昨年度、日本のモダンダンスのパイオニアである石井漠と高田雅夫・せい子が、「自宅＝スクール＝カンパニー」という形態で春秋にある程度の大きさの劇場で「新作発表会」を開き始める 1930 年前後を、現在につながる現代舞踊界の始まりとして論じた（« Retour à la « culture d'élèves » : la structuration du monde de la danse moderne au Japon dans les années 1910 et 1920 », *Recherches en danse*, novembre 2024）。このように、日本のモダンダンスを捉えようとする私のプロジェクトは、フランスの舞踊学の影響を多分に受けている。しかしその関心は、類似点の内に微妙な違いを見とめることであり、相容れないとして片付けられてきたもののの中に新たな共通の考察の可能性を発見することである。例えば、協会や組合などの「コミュニティ」の形成は 2 つの舞踊界の形成過程に共にみられる現象であるが、その実態や役割は必ずしも同じではない。また、モダンダンスを特徴づける「即興」の実践や「技術」に対する懐疑という点にも、解釈や実践にかなりの多様性がある。さらに日本のモダンダンスを考察する上で最も重要と私が思う「創作舞踊」という呼称も、その「創作」という言葉が実際にダンサーたちにとって何を意味するのかを慎重に見極めていく必要がある。創るということは、発表することであり、そこには歴史や文化的背景、公演形態の事情も大きく関わってくるからである。こうした具体的な諸要素の比較検討は、それぞれの現実を新たな切り口で考察し、対象のより精緻な言語化を可能にすると期待している。

本年 7 月 2 日に東京日仏学院共催で行うサンテス氏とのイベント
「日本とフランスにおいて今日モダンダンスを再考する意義とは？」

【北原まり子 (KITAHARA Mariko)】

早稲田大学スポーツ科学学術院研究員。専門は 20 世紀舞踊史。
2021 年、パリ第 8 大学に博士論文「MIKHAIL FOKINE (1880-1942) : Une figure instable dans l'histoire, l'historiographie et dans l'héritage du ballet du XXe siècle」を提出後、現在は、日本とフランスのモダンダンスの比較研究を行う。



〈公演評——パリの舞台から〉

マリヴォー劇の言葉と身体 ——アラン・フランソン演出『偽りの打ち明け話』

奥香織

2025 年 4 月 16 日から 5 月 25 日まで、パリのポルト・サン・マルタン劇場でアラン・フランソン (Alain Françon, 1945-) 演出、マリヴォー『偽りの打ち明け話』(Marivaux, *Les Fausses Confidences*) が上演された。フランソンが率いる劇団テアトル・デ・ニュアージュ・ド・ネージュ (Théâtre des nuages de neige, 2010-) の作品で、ジュネーヴのカルージュ劇場 (Théâtre de Carouge)、リヨンのセレストン劇場 (Les Célestins, Théâtre de Lyon)、ヴェルサイユのモンタンシエ劇場 (Théâtre Montansier, Versailles) との共同製作である¹。2024 年 11 月～12 月にパリ西郊のナンテール・アマンディエ劇場 (Théâtre Nanterre-Amandiers) にて初演、2025 年 4 月までリヨンやその他の都市を巡業していずれも人気を博し、今回はポルト・サン・マルタン劇場での再演である。パリでの再演といっても初演とは異なる劇場で、客層に違いもあるだろうが、若者からシニア世代まで多くの観客が訪れ、上演中、客席からしばしば笑い声が聞こえるなど、古典作品を味わい、マリヴォーの喜劇を楽しむ様子が、まずもって印象的であった。シンプルな装置で俳優の演技が生きる舞台、台詞が際立つ演出であることが、人気と成功 (多くの観客に好意を持って受け入れられたという意味で) の鍵だったのではないか。マリヴォー劇の代名詞でもある「恋の不意打ち surprise de l'amour」のモチーフは、言葉と身体、双方の絶妙な組み合わせによって、上演時に観客を前にして真に機能する。今回の演出では解釈や演技面での新しさはさほど見られず、その意味では保守的であったかもしれない。しかし、だからこそ、マリヴォー劇の台詞が劇行為や演技と分かち難く結びついていること、また何よりもマリヴォーの劇言語の美しさ、その巧みさが伝わる舞台であった。『ル・モンド』誌では「マリヴォーの言葉が見事に発せられている」²、『フィガロ』誌では「マリヴォーの美しい言葉を讃える演出だ。感情表現が素晴らしい」³と評されるなど、奇を衒うことなくマリヴォー劇のエッセンスが引き出され、言葉と身体を通して感情が露わになっていくさまが巧みに視覚化されていることが、多くの劇評においても好意的に記されていた。フランスの古典作品の上演は、既存の演出・解釈を一新して過去の演出と対話していくもの、古典を「古典」として見せる (台詞の美しさを引き立て「聞かせる」) ものに大別される。後者である今回の演出は、古典作品の継承と普及の重要性、またその方法について、改めて考え

¹ テアトル・デ・ニュアージュ・ド・ネージュはフランス文化省の芸術創造局 (la Direction Générale de la Création Artistique du Ministère de la Culture) の助成を受けている。

² Fabienne Darge, « Avec Alain Françon, Marivaux à cœur ouvert », *Le Monde*, le 7 novembre 2024.

³ Nathalie Simon, « “Les Fausses Confidences” : une magnifique expression des sentiments », *Le Figaro*, le 30 novembre 2024.

させるものであった。

アラン・フランソンは、現在 80 歳、フランス演劇界の重鎮である。ジャン・ダステのもとで演劇を学び、1971 年、アヌシーにテアトル・エクラテ (Théâtre Éclaté) を設立し、ミシェル・ヴィナヴェール等の現代劇作家の作品を多く演出してきた。1989 年から 1992 年にはリヨン国立演劇センター (テアトル・デュ・ユイッチエム)、ついでサヴォワ国立演劇センターを率い、1996 年から 2010 年まではコリース国立劇場の芸術監督を務めた。チャーホフやフェイドー作品の演出歴もあり、エドワード・ボンズのフランスへの紹介に貢献するなど、現代劇の演出を手がけることが多いが、じつはテアトル・エクラテ時代にすでにマリヴォー作品 (『二重の不実』) を取り上げている。2010 年以降は、自身の劇団を活動の中心としており、今回の『偽りの打ち明け話』も同劇団の創作である。

『偽りの打ち明け話』は 1737 年にパリのイタリア劇団によって初演されたマリヴォー後期の作品で (初演の上演場所はオテル・ド・ブルゴーニュ座)、本作家の三幕ものとしては最後の喜劇である。裕福で若き未亡人アラマントは、母 (アルガント夫人) からドリモン伯爵との再婚を勧められている。一方、若くて美男だが財産のないドラントは、かつての使用人デュボワの助けを借りて、アラマントと結婚する計画を立てる。デュボワはアラマントの使用人になり、二人の恋が進展するよう働く。この策略を知らないドラントの叔父、代訴人のレミー氏は、利益を優先してドラントを別の女性と結婚させようとし、アラマントの侍女マルトンは、ドラントに想われていると勘違いして振る舞うので、笑いを誘う。それぞれの思惑が交錯する中、デュボワの働きもあり、アラマントはドラントに好意を抱くが、身分差や自尊心から芽生えた感情を認め難い。ドラントは、以前にアラマントを一目見て恋に落ち、愛しているが、彼女に対してなかなかその想いを告白しない。「打ち明け話」によってデュボワからドラントの想いを知らされたアラマントは、相手の本心を探るためにドラントを試練にかける。ドラントもまたデュボワを通してアラマントの心情を把握しているが、知らない素振りで会話を続け、次第に窮地に陥っていく。本心を隠して探り合う状況は、当事者にとってはシリアスだが、その様子を第三者の立場で楽しむ観客にとっては喜劇である。変装や役割交換はないものの、「恋の不意打ち」の試練にあう男女が葛藤し、愛を受け入れるまでのプロセスが言葉と身体を通して巧みに描き出される作品で、マリヴォー劇の主要な要素が詰め込まれた芝居である。フランソン演出では、ピエール＝フランソワ・ガレル (Pierre-François Garel) がドラント、ギヨーム・レヴェック (Guillaume Lévêque) がレミー氏、ジル・ブリヴァ (Gilles Privat) がデュボワ、ヤスミナ・ルミル (Yasumina Remil) がマルトン、セラファン・ルソー (Séraphin Rousseau) がリュバン⁴、マキシム・テルラン (Maxime Terlin) が宝飾工の使いの若者、アレクサンドル・リュビー (Alexandre Ruby) が伯爵、ジョルジア・スカリエ (Georgia Scalliet) がアラマント、ドミニク・ヴァラディエ (Dominique Valadié) がアルガント夫人の役である。このうち、G. スカリエはコメディ＝フランセーズの正座員である。

舞台装置はシンプルで、柱や壁、窓、扉などによって舞台前方が室内、後方が屋外と分けられている。出入りできる扉が 6 つあり、舞台中央の奥には大きな窓がある。窓の向こうから室内の人物に知られずに様子を窺う、すなわちこっそり盗み見ることができるようになっている。舞台前方＝室内には、上演開始前

⁴ 『偽りの打ち明け話』はフランス革命までイタリア劇団のレパートリーで (革命時、1791 年に演劇の自由をめぐる法律が公布され、他の劇団も上演可能になる)、1793 年にコメディ＝フランセーズのレパートリーに入る。その際、イタリア喜劇の類型であるアルルカンがリュバン (フランス喜劇の召使い) に変更された。今日上演する際はアルルカンとする場合が多いが、フランソンはリュバンとした。

から長椅子が置かれている。上演開始とともに、勇ましい電子音楽が鳴り響き、暗がりの中に柱や窓の影が映し出され、舞台奥、窓の後ろにデュボワのシルエットが見える。物語上、彼の社会的身分は使用人だが、筋の展開においては巧妙な策略と「偽りの打ち明け話」によって他の人物たちを巧みに操り、誘導し、動かしていく人物でもある。恋物語という点ではドラントとアラマントが主人公であるが、筋の展開上、また戯曲名に記されている本作の関心事の観点からも、「偽りの言葉」を支配するデュボワはおよそ主役である。フランソン演出では、幕開きとともに、暗闇の中、装置とデュボワのシルエットが映し出され、彼は、堂々と、存在をアピールするかのように舞台前方へと進み出る。その後、舞台は明るくなり、デュボワは普段の使用人の姿で、何事もなかったかのように登場し、穏やかな様子でドラントと会話を始める。この短いプロローグのような冒頭の演出により、デュボワが陰で物語を操る人物であること、全てを知っていて実際に力を持っているのは彼であること、またその優越性が強調される。上演を通して観客が見るものはデュボワが組織する「芝居／スペクタクル」であるという、この作品の劇中劇的な側面を際立たせた演出である。同時に、社会を動かしているのはじつは主人たちではないことを示唆し、社会構造を露わにする意図もあるだろう。

心のうちを知られまいと、本心を隠して会話する登場人物たちの姿は、多くの作品で「恋が生まれ育つ」様子を描くマリヴォー劇の随所に見られるものであるが、その様子を見る観客は思わず苦笑したり、微笑んだりしてしまう。フランソンの演出では、デュボワの策略のもとで展開する「恋の不意打ち」が、言葉の^{かわ}躰し合い、言葉と身体表現の差異によって巧みに表現されていた。しばしば客席から聞こえる笑い声は、上演の際にマリヴォーの劇言語が十分に機能していたことを示している。フランソンはインタビューにて、「抽象性」と「マリヴォー劇の台詞の独自のリズム」という点でマリヴォーの言葉を重視したと述べているが、いわゆるマリヴォーダージュを意識したわけではない「プレシオジテを問題にしたわけではない」としている⁵。シンプルで抽象化された舞台、現代的ではあるが具体的な時代性を排除した衣装とともに、俳優たちの存在が際立つ。また、ドラントとアラマントが最初に出会う場面では、見つめ合って一瞬止まるなど、登場人物の内面は台詞以外でも表現される。自尊心から自身のうちに芽生えた恋心を認めまいと闘っている時には、台詞では否定しつつも相手への関心が透けて見える面白さがあるが、敗北して恋を受け入れる際は、恋愛のパロディのように大げさに抱擁し合うなど、恋愛という行為に対して距離を取って見せる演出もあり、それによって喜劇性も生じる。加えて、今回の演出では、言葉が重視されるといっても、台詞を発する際の抑揚や速度によって、時代的な隔たりを感じさせるところか、むしろ現代の我々に近い、親近感を感じさせる台詞回しや空間移動で、感情や内面の葛藤がテンポよく描き出されていく。これらの要素により、マリヴォーの言葉が多面的に鮮やかに立ち上がる舞台であった。

『偽りの打ち明け話』はイタリア劇団初演であることから身体性も多分に書き込まれているし、夫を亡くした裕福な女性と財産のない若い男性との困難を伴う恋を軸に展開する物語には、実社会を映し出す側面、市民劇の様相もある。しかし何よりも、困難な恋が「生まれ、育つ」様子、この状況の中で葛藤する人物たちによって発せられる台詞、文体の美しさが本作の大きな魅力である。『偽りの打ち明け話』は『愛と偶然の戯れ』、『試練』と合わせて三部作とも言える「マリヴォーダージュの逆説とその力を推し進めた」

⁵ Alain Françon, « Marivaux m'a sauvé » (interview), propos recueillis par Alexandre Bauer, *Le Journal du Dimanche*, n° 4064, le 1^{er} décembre 2024.

作品で（ここで述べられているマリヴォダージュとは「恋の不意打ち」を発展させ、探究させるもの）⁶、マリヴォー劇の中でも、言葉による表現がその高みにある。また、「恋の不意打ち」をめぐる展開には、誘惑から逃れようとする演劇も存在しているため、言葉と仕草のずれも重要な表現手段となる。加えて、マリヴォー劇の対話は、イタリア劇団（コンメディア・デッラルテの伝統を継承する俳優たち）からも影響を受け、洗練された文体（サロンの「会話」からの影響）とともにテンポのよさも特徴的である。今回の演出では、舞台上に複数の扉が設けられていることで、俳優の移動によっても舞台に躍動感が生まれ、物語がテンポよく進行する。全体的に滑らかな演技と動きもまた、作品のよさを引き立てていた。

台詞の応酬だけでなく、デュボワの「偽りの打ち明け話」それ自体に注目すると、そこには小説の一節が語られているようなロマネスクな面白さもある。中でもドラントがアラマントを目にして恋に落ちた瞬間の回想的な描写は、その場面が目には浮かぶようで、聞くものの想像力を掻き立てる。「オペラ座から出てきた」アラマントを一目見た時から主人の行動がおかしくなってしまったと、デュボワは彼女に伝える（1幕14場）。この語りが「偽りの打ち明け話」なのか、本当のことなのか、そもそも曖昧であるが、具体的に現実味があり、戯曲を読んでも、劇場で台詞を聴いても、引き込まれる描写である。今回の演出では、アラマントは舞台上にいるものの、デュボワは客席に向かって台詞を発していたこともあり、ロマネスクな語りは物語世界への観客の同一化をも促すという点で一層効果的に作用していた。デュボワのこの台詞は、同時代の回想録形式の小説と類似するものであり、初演当時の観客も同様に楽しんだであろうと実感させられた瞬間であった。

演技に関しては、叔父レミー氏はやや誇張した台詞回しで、仕草もしばしば様式化されており、アルガント夫人の大きな反応とともにコミカルな様相を呈する。ドラントとアラマントの心情や内面の葛藤を示す際は、「自然に話す」ことでシリアスな場面に作り上げ、レミー氏たちは誇張や静止、様式化によって軽快さや喜劇味を加えることで、シリアスとコミックが融合する舞台となっていた。また、デュボワに誘導されるドラントは、誠実で無邪気だが頼りない様子で、洗練されておらず、野暮ったさを感じさせ、その風貌や言動によってしばしば笑いを誘う。このドラント像は、リュック・ボンディ演出『恋の不意打ち その2』（2007年ナンテール・アマンディエ劇場、2008年パリのブッフ・デュ・ノール劇場で主演女優を変えて再演）の騎士の人物像から少なからず影響を受けているのではないかと感じられた。

マリヴォー劇の言葉は、登場人物が互いに台詞を^{かわ}り替えて相手の心情を探ることで、恋愛心理や感情の機微を巧みに描き出すだけではない。ときに小説の一節のようなロマネスクな台詞が存在感を放ち、それもまた観客を惹きつける魅力の一つである。身体表現も重要な要素で、登場人物の意識をすり抜けてしまう感覚は、とくに言葉と仕草の食い違い、ずれによって、当事者の意に反して仄見える。視覚要素と聴覚要素が見事に組み合わせられた、演劇ならではの手法で、マリヴォーは感情の真実を探究し、露わにする。と同時に、言葉は想像力を掻き立て、観客を虚構の世界へと誘う。フランソンの演出は、マリヴォーの劇言語の複層的な機能を見事に捉え、舞台化したと言えるだろう。

（日仏演劇協会事務局長、明治大学文学部准教授）

⁶ Marivaux, *Les Fausses Confidences*, éd. Catherine Naugrette et Damien Crelier, Paris, Flammarion, 2020 [2012], p. 8.

〈書評〉

川野恵子著

『身体の言語——十八世紀フランスのバレエ・ダクシオン』

(水声社、2024 年)

近藤つぐみ

物語を伝えるバレエ・ダンス作品は、すべからく伝統的な西洋思想の転覆のうえに成り立っている——これは、評者が川野恵子氏による著書『身体の言語——十八世紀フランスのバレエ・ダクシオン』を読んで最初に感じたことである。大仰なテーゼに聞こえるだろうか。しかし、同書が 18 世紀の「バレエ・ダクシオン (ballet d'action)」について、言語と身体をめぐる思想史のなかに定置しなおす作業を通して明らかにした真の革新性は、それなくして現代のバレエ・ダンスは生まれなかったと思わせるに足る説得力をもっている。

序で筆者も述べるように、バレエ・ダクシオンは舞踊史において、オペラに属するものでもなければ素人の踊りとも一線を画する、芸術ジャンルとしての舞踊の独立を決定づけた動向と一般に理解されており、特に前者の「17 世紀オペラ＝バレエからの独立」という定義はよく用いられる。しかしながら、これも筆者が序で詳述しているが、18 世紀においてバレエはコメディ＝フランセーズとコメディ＝イタリエンヌの両方で取り入れられたことなどが示すように、とても整理しきれない遍在性を有していた。このことから、筆者は「17 世紀オペラ＝バレエからの独立」に取って代わる定義をバレエ・ダクシオンに与えようとする。それは、舞踊史よりも広範な美学の視点に基づく〈テキストの身体化〉(P. 19) という定義であり、その〈テキストの身体化〉の過程を啓蒙思想における言語論まで視野を広げて解明することが同書の中心的な試みである。

〈テキストの身体化〉——それは西洋思想の伝統を根底から覆す出来事だった。ロゴスの領域であるテキストとその外側にある身体、心身二元論において対置される言語と肉体、そしてキリスト教において重要視される言語活動と廃絶される踊り。この二者の隔離のうえに、自由学芸（芸術）と機械的技術というヒエラルキーもまた成立したのである。この伝統を揺るがす〈テキストの身体化〉は、バレエ・ダクシオンそれのみで成しえたわけではない、というのが同書の前提である。バレエ・ダクシオン誕生の背景にあった、フランス啓蒙思想家らによる言語と身体をめぐる議論において、〈テキストの身体化〉を可能にする基盤が形成されていたのである。

この思想的な基盤形成の様相が、同書の第一部では、コンディヤックの言語思想とディドロの演劇観・言語観から紐解かれる。コンディヤックの『人間認識起源論』は、筆者が的確に述べているように、「言語神授説」に対抗し、人間身体を起源とする言語論を唱えたものである。筆者はさらに、詩という制度的でない、感性的イメージによる言語活動にコンディヤックが価値を置いたことに注目し、そこに音や身振り

を伴う芸術へと向かっていく言語のパラダイムを見出している。

続いて第一部第二章では、ディドロの演劇作品『私生児』とその理論編である『私生児対話』が取り上げられ、ディドロの演劇論において台詞（テキスト）重視の演劇からパントマイム（身体）重視の演劇への価値転換が起こったことが説明される。パントマイムとともに「声」や「タブロー」を重視し、また像を喚起する「想像力」の働きによって個々の役者の肉体や発声こそが演劇作品を完成させるというディドロの演劇論の要点が解説される本章第一節は、それ単体でも演劇論として面白く読める。第二節では、『聾啞者書簡』におけるフランス語の「倒置」や時制の問題に対するディドロの見解から、言語の規律化の過程で淘汰された感性的で同時多発的な精神のありようを重視する姿勢を導き出していく。さらに筆者が着目するのは、「言説」を「ヒエログリフの織物」であるとし、そのヒエログリフを「あらゆる模倣芸術」へと敷衍したディドロのヒエログリフ概念である。ここにも、理性と感性、演じ手と受け手が重なり合う身振り言語の契機が見出される。

この第一部を通して、筆者は身体による身振りやパントマイムに「自然言語」という地位が与えられる過程を丁寧に論じている。『人間認識起源論』といえば舞踊についての記述が、『聾啞者書簡』といえば身振りの演技についての記述が目立つ著作である。しかし、筆者は必ずしもそうした記述だけに飛びつかず、あくまで言語（ロゴス）の捉え方の揺籃を描き出し、「身体言語」の契機を見出していくところに、美学研究者としての読解の精緻さを窺わせる。

第二部では、バレエ論も記した思想家クロード＝フランソワ・メネトリエの思想が、バレエ論に繋がる「像」の概念を中心に洗い直される。メネトリエの『劇の諸規則にしたがう新旧のバレエについて』（1682年）は、演劇とバレエが「模倣／再現（représentation）」という特徴において共通すると主張した点で、この後に登場する劇的バレエ論の系譜の嚆矢と位置づけられる。メネトリエの思想全体のなかで、バレエ論は紋章論、音楽論とともに「像の哲学（*Philosophie des Images*）」を形成する。イエズス会に所属していたメネトリエの像理論は、キリスト教における神と像、原像と模像の問題と無関係ではありえないが、同時に筆者は、メネトリエが「像」概念を神学的なものから人間の芸術的、遊戯的なものへと飛躍させていくさまを丹念に描出している。アリストテレス以来の模倣芸術論においてメネトリエのそれが際立っているのは、筆者によれば、模像が原像に近づくことよりも、模像と原像の差異に重きが置かれる点である。さらに、「ディヴェルティスマン」概念から導き出される、神の信仰のための像から人間の遊戯のための像へという移行に、「模倣から創造へと向かう芸術概念のパラダイムシフト」（P. 146）を見出す論述は同書の白眉である。

第三部ではいよいよ、ルイ・ド・カユザックの『新旧の舞踊、すなわち舞踊の歴史的論説』（1754年）とジャン＝ジョルジュ・ノヴェールの『舞踊とバレエについての手紙』（1759年）が取り上げられる。彼らのバレエ論に至って、言語を凌駕さえする舞踊の表現性が主張される。ノヴェールの『手紙』は言わずもがな舞踊研究者の必読書であり、また川野や譲原晶子の先行論文から、メネトリエやカユザックのバレエ論に『手紙』の元ネタがあることを知る研究者もいることだろう。それでも、同書のこれまでの手続きを踏まえてみると、なぜノヴェールらがここまで詳細なバレエ論を展開する必要があったのかがよくわかり、そこで取り上げられる「アクション」、「タブロー」などの諸概念が、言語にも勝る身体言語という重要な価値転換を引き起こすキーワードとして、改めて新鮮に映るのである。筆者は、バレエ論者たちがこれらの語に込めた意味の差異にも気を配る。たとえば、メネトリエは“nature”を「事物の本性」の意で使用する

のに対し、カユザックは「人間の内面」を模倣するという文脈で用いていることが指摘される。評者が感じたこととして、いずれの意味においても“nature”には言葉による捉えがたさや流動性がある。そうしたものを活写するのに舞踊というメディアが最適であるという、われわれが漠然と抱きがちな実感が、同書では 17-18 世紀のバレエ論をもとに論証されるのである。

筆者が読み解くカユザックの「高揚」と「タブロー」の概念も、芸術論としてきわめて示唆的だ。カユザックは情念的なものと見なされがちな「高揚」を、知識に基づく「像」の感受によって得られるものとするのである。その感受において、新たなタブローが生まれるという。この定義は、作者と観客を橋渡しするだけでなく、芸術にとって常に課題である情念と理性、天才性と論理、自然と規律といった二項の間を橋渡ししうるだろう。

第三部第二章では、先行研究も多いノヴェールの『手紙』を、筆者は「身体表現としてのアクション」と「統一概念としてのアクション」という二つの「アクション」の用例から読み解くことで、模倣から創造へ、創造物から観客に鑑賞される芸術作品へという越境を巧みに捉える。前者のアクションを扱う第一節では、語りかける媒体としての「像」、人間の情念を意味する「自然」、内面の情念が身体に表出したものとしての「タブロー」など、ここまで登場したいくつかの鍵概念が変奏されていることがわかる。後者のアクションを扱う第二節では、筋の展開である縦方向の「アクション」が、そのひと駒である一場面の「アクション」＝横方向の「タブロー」から構成されるという整理がなされる。そのうえで、複数のタブローを連鎖的に生み出していく「情念」や、絵画のタブロー効果を超越するバレエ固有の対観客効果である「イリュージョン」について説明される。ここにおいて、ひとつの筋の構成に向かいながら、ダンサーの形作る「像」に語りの契機と移りゆく情念、そしてダンサーの技巧とを濃縮する、バレエという言語の密度が示されるのである。

このように、同書はバレエ史研究の視点では捉えきれないバレエ・ダクシオンの革新性を、美学的な視点と一次文献の精緻な読解に基づき再考する、国際的に見ても画期的な書物である。バレエ・ダクシオン誕生前夜の言語論の展開や、メネトリエの「像の哲学」を視野に入れたことのあるバレエ研究者はあまりいないであろう。しかし、同書が明らかにしたように、言語論において本来水と油であるはずの身体が介入する余地が徐々に生まれ、「身体の言語」を成立可能にしたプロセスがまずある。そのうえで、バレエに芸術としての自律性を与えるべく、メネトリエらは言葉を尽くして「物語る身体」の理念を主張してきた。そこでは、「自然／本性 (nature)」や「アクション」の概念によって、言語を凌駕しうる舞踊の表現性が提起された。これらのことを経てようやく、身体を通して物語を伝える芸術が成立しえたわけである。

今日われわれがバレエ・ダンスを論じるとき、身体をひとつの「テキスト」と見なす態度は自明のものである。たとえば、20 世紀以降、歌詞という言語テキストを伴う歌唱曲に振り付けた舞踊作品が散見されるようになった。ニジンスカの『結婚』(1923 年)やチューダーの『暗い悲歌』(1937 年)がその嚆矢であり、有名どころではマクミランの『大地の歌』(1965 年)やバウシュの『青ひげ』(1977 年)などが続く。これらの作品では、身振りが歌詞を「翻案する」箇所もあれば、それほどの融合性はないにせよ身振りが歌詞と「呼応する」ことで観客になにかを喚起する箇所もあり、さらには身振りが歌詞と「拮抗する」箇所もある。ここで身振りが歌詞に従属するものではなく、ひとつの独立したテキストと見なされることの源流には、18 世紀フランスにおける「身体の言語」の成立があるだろう。

「像」が信仰対象から人間的なものへの移行であり(メネトリエ)、観客の知識を前提に彼らを高揚させ

(カユザック)、物語る媒体である(ノヴェール)という議論もまた、今日からみても示唆的である。たとえば、20 世紀バレエの代表作『ロミオとジュリエット』では、ジュリエットが頭をほとんど真下に、足先を真っ直ぐ上に向かって伸ばした逆さまの姿態でロミオにリフトされるという落下のリフトが、ラヴロフスキー版からクランコ版、マクミラン版、ノイマイヤー版へと継承されている。このジュリエットの落下する身体像にわれわれが鮮烈な印象を覚えるのは、ジュリエットが逢瀬のためにバルコニーの上から下りてくことと、文字通り真っ逆さまに恋に落ちることと、それが死に向かう悲劇であることが落下のイメージに重ね合わされているという知識ゆえであり、また像ひとつを物語る媒体として見ているゆえである。

同書の大部分は筆者の大学院在学中の研究をもとにしているが、ディドロの演劇論については、その後のフランスでの在外研究の成果を反映しているという。そのためか、第一部第二章では、ディドロの革新性を改めて示すような筆者独自の興味深い視点の数々——像を喚起する「想像力」が演劇における役者の発話と結びつく点や、「ヒエログリフ概念」への着目など——が、かなり凝縮されて論じられている印象を受ける。この箇所については、今後より十分な紙幅または時間が割かれ、網羅的に、また初学者にもわかりやすいかたちで解説される機会があればよいと勝手ながら期待する。18 世紀フランスにおける言語思想と演劇論、そしてバレエ・ダクシオンを鮮やかに接続した高水準での議論に、日本語で接する機会を与えてくれた筆者に賛辞を送りたい。

(早稲田大学演劇博物館助手)

〈書評〉

神崎舞著

『ロベール・ルパージュとケベック』

——舞台表象に見る国際性と地域性』

(彩流社、2023 年)

關智子

ロベール・ルパージュの作品は複数のアンビバレントな印象を与えがちだ。エンタメとして人を選ばないよう見えるが、テーマや作品背景についての知識を必要とする。複数の国の文化を取り扱いながら、ローカルな感性に深くアプローチする。現代テクノロジーを駆使しており見た目が華やかだが、長い歴史の中で観客が演劇に求め続けてきたフィジカルな強度や物語への没入、ユーモアも忘れない。このような特徴を備えた彼の作品は、見るのはとても楽しいが分析するのが非常に難しい。

神崎舞氏による本書はこの困難さに真正面から向き合い、彼の作品の特異性を抽出しつつ、そこに見られるケベック性を指摘している。その議論は緻密であり、作品研究としても文化研究としても非常に真摯な姿勢が伺える。ルパージュの活動を初期から年代ごとにクロノロジカルに追っており、彼自身の関心の変遷と表象の変化、ケベックの文化や制度についても順に理解することができる。その結果、筆者が知るルパージュ作品に見られる、いわば「ルパージュらしさ」は彼の初期からの模索の積み重ねからできていることが理解できた。また、ケベック／ケベコワにほとんど無知である筆者にとっても易しく深い知見が提示されており、本書は作家研究の模範的書籍だと言える。

本書が指摘するのは、ルパージュ作品における二元性とその超越である。サイトスペシフィック／ユニバーサル、ローカル／インターナショナル、閉鎖的／開放的、集散的／個人的など、ルパージュ作品が様々な二元性を抱えながらその境界を超え得ることを、本書は指摘している。特にシルク・ドゥ・ソレイユ『トーテム』、一人芝居『八八七』を扱った第四章では、彼の作品が二元性を提示するだけでなくそれを超える試みであるという重要な指摘がなされている。物語の展開だけではなく、演劇としての演出効果（舞台美術、音楽の使い方、衣装など）にも着目して詳細に分析しており、マルチな活動をするルパージュのドラマトゥルギーを論じるものとして非常に誠実な筆致である。

そしてこの二元性とその超越を論じることはそのまま、ケベック／ケベコワ圏を論じることに繋がっている、と本書は語る。英語圏でも仏語圏でもなく、そのいずれに対しても劣等感を抱え反旗を翻し、それでも両者との関係のもとに存在し続けることが、ケベックという土地の有する特殊性であるという。アトウッドの「犠牲者の立場」の四分類を取り上げて、ケベック性の根底にあるのが文字通りのサバイバル精神であり、そのための異文化との接触の方法をルパージュ作品に見るという論法は、非常にクリアである。

この、ケベックの精神性の根底にあるとされる「他者」との向き合い方は、英国、フランスに対するものだけではなく、ケベックの先住民に対するものも含む。「他者」を通じ「自己」を再発見し、同時に「自己」を掘り下げその中に「他者」を見出す、演劇という芸術の両義性がケベック／ケベコワの両義性に連結されていると指摘する本書は、演劇と文化研究の橋渡しの役割をも担っていると評価できるだろう。

本書において筆者が最も感銘を受けたのは、必ずしもいわゆる成功作だけではなく、物議を醸し果てには上演中止になった作品まで取り上げている点である。『カナタ』を取り上げた第四章では、ルパージュ作品が正に当時のケベックの抱える問題を照射する鏡となっていたことが明らかにされている。「文化の盗用」か「表現の自由」かという議論は解決に至るまでにまだ長い時間がかかると思われるが、本書ではそれがいかにケベックという地域において問題となっているかを克明に分析している。他者を演じるという演劇の本質は、文化の盗用といかに折り合いをつけるのか。上演されなかったにもかかわらず、作品の前提だけで社会的に問題として取り上げられ、議論を展開することがそもそも可能なのか。個人的にも大変参考になったし、それが現在のケベックに限定されない普遍的な問題でもあることを痛感した。

本書はまた、個を通じて全に繋がるという意味においてその構成自体がルパージュのドラマトゥルギーと呼応している。ルパージュが個人を描くことでその個人が所属する地域、文化、歴史と繋がったように、本書は各個別作品を通じてルパージュに、さらにはケベックに繋がっている。そしてこれまで挙げたように、それはケベックの問題でもあると同時に普遍的な問題でもある。各作品の分析は微に入り細を穿つものであり、説得力が感じられ、まるでよくできた推理小説を読んでいるようにスリリングだった。

本書を元にすることで、今後のルパージュ研究、ケベック／ケベコワ演劇研究はさらに大いに展開し得るだろう（本書はルパージュのインタビューも付録されている。そちらも非常に参考になったし、ルパージュの人柄も垣間見えるものだった）。正に渋沢・クロード賞にふさわしい、国際的な研究として大変学びになった。

（早稲田大学演劇博物館招聘研究員）

〈書評〉

鈴木晶編著

『ジゼル——初演から現代まで』

(せりか書房、2024 年)

村上由美

バレエ作品『ジゼル』は 1841 年にフランスで初演されて以来、ロマンティック・バレエの代表的かつ最も古い作品として現在に至るまで世界中のバレエ団で盛んに上演され続けている。その人気度といえばチャイコフスキーの三大バレエに引けを取らぬほどである。中世ドイツの村を舞台に、恋人に裏切られ若くして命を落とした村娘ジゼルが、死後にウィリ（精霊）となり、その愛を貫くという物語のあらすじも、観客はよく知ったうえで鑑賞する。ジゼル役のバレエダンサーは、無邪気に恋する少女、狂乱する女性、人間ではない霊まで演じ分ける演技力が試されるゆえ、ダンサーの役作りや解釈がみどころとなる。観客はそういった鑑賞のポイントまでおさえてこの演目を楽しむのである。

こうした知識はバレエ入門書にはどれにでも書いてある。そして観劇の当日に入手するパンフレットで、すこし深掘りしたエピソードなどを読めば、知識欲が大いにかきたてられるだろう。だが、その先をもっと深く知りたいとなったときにアクセスしたい本というのがない。はしがきで鈴木晶がのべているとおり「すでに『入門した』人のために書かれた本はほとんどない」のであった。入門してしまった人がその先に読みたい待望の本、それが本書なのである。

八章からなる本書は、七名の研究者それぞれの研究領域から『ジゼル』という作品にアプローチをしていく。前半においては、作品としての歴史を、台本を執筆したテオフィル・ゴーチエから紐解き文学の面から展開する章、バレエ音楽史から音楽の意義を追求する章、それから演出・振付における上演史を詳述する章など、長い歴史のなかでどのように『ジゼル』が誕生し、育まれ、いまある『ジゼル』が形成されてきたのか、その変遷が完璧にわかるようになっている。

後半において、プティパ以前、以後の章からは、バレエファンの知る『ジゼル』に近づく。20 世紀ロシアにおける『ジゼル』についての章、第二次大戦後に続々と発表されていく新演出や名演技が紹介される章、日本への受容史からこの作品を掘り下げていく章などは興味深く読みすすめることができる。なぜならば、現代に近い時代であるゆえに身近に感じられ、多少知っている知識からより一層深いものへと更新されていくからである。とくに 20 世紀後半の上演についての記述においては、読者のなかには実際に鑑賞したことがある演出・振付も多くあるのではないかと思う。舞台を生で観てはなくとも、最近は YouTube などでも貴重な古い作品、名演技といわれる部分がおもわず閲覧できたりするので、さまざまなジゼルを眼にしている場合がある。そうした自身の記憶と照らし合わせて読み進める楽しさもあるように思われる。

我々は、日本で、日本のバレエ団が上演する舞台以外に、毎年数多く来日する海外のバレエ団による公

演に接する機会が豊富である。日本で『ジゼル』を観れば観るほど、日本人ならではのジゼル像が育ってきたことを実感するだろうし、日本人のバレエダンサーによる繊細なジゼルを目の当たりにし、深く感動することがあるだろう。日本には優れたダンサーを輩出できる環境があり、あるいは成熟したバレエ鑑賞者がいるのはなぜなのか、その答えも本書に見いだせる。すなわち最終章において、日本におけるバレエ受容の初期にかかわった人々の、バレエにかける真摯な思い、その情熱と愛こそが日本から舞踊家をうみだし、バレエファンを育てたのだという思いを確かにすることであろう。

まさに本書を読み終えたあとで、きっとまた『ジゼル』を鑑賞したくなるに違いない。いや、『ジゼル』を鑑賞するたびに本書を手に取り読み返したくなるだろう。入門を終えた初級者から上級者まで楽しめる研究書という点でだれもが満足して読めるものとなっており、ぜひともバレエ鑑賞の傍らに置いておきたい一冊である。

(日仏演劇協会実行委員、慶應義塾大学法学部専任講師)

〈書評〉

永井玉藻著

『バレエ伴奏者の歴史

——19 世紀パリ・オペラ座と現代、裏舞台で働く人々』

(音楽之友社、2023 年)

上田泰史

「自然をその本来の姿そのままに見る人がいるとすれば、その人はオペラの舞台裏だけを見ているようなものです」(『世界の複数性についての対話』)——自然界を舞台に喩えるフォントネルは、哲学者が好奇心に駆られて舞台裏の仕掛けを見ようとするのは、人間(観客)からは自然界の仕組み(舞台装置)が見えないからだ、と読者に語りかける。パリ留学中に著者がパリ・オペラ座の公開バレエ・レッスンで「踊りの全てを音が描写しているようだ」(あとがき)と感嘆し「舞台裏」の探究へと誘われたのは、「研究者としての実力のなさに絶望」を経験したとはいえ、それでもやはり著者が根っからの研究者気質だからであろう。

本書の主題は、バレエ・ダンサーでも作曲家でも、振付師でも、名演奏家でも、音楽作品でもない。書名の通り、踊りに音楽をつける「伴奏者」である。しかも、本番ではなく練習やリハーサルで音楽を奏でる人々である。こう聞くと、「裏方」の特殊な職業を主題にして、一冊の本が果たしてどのように成り立つのだろうか、と訝るかもしれない。だが頁を繰るにつれ、その疑念は晴れていく。19 世紀フランスの劇場におけるバレエ伴奏という職能の歴史、彼らの給与と職務、楽器編成、踊り手との関係——本書はバレエ伴奏者という存在が長い歴史の中で舞台制作に不可欠な存在であり続けてきた事実を、一次資料に基づいて丁寧に描き出している。

全体は2部7章で構成され、第1、2、4、7章の末尾には、コラムとして現役のバレエ伴奏者、指導者、ダンサーへのインタビューが置かれている。第1部は「バレエの歴史と19世紀パリ・オペラ座」(第1～5章)、第2部は「現代におけるバレエ公演のつくりにかたとバレエ伴奏者の仕事」(第6～7章)と題されている。第1部に5章が割かれているのに対し、第2部が2章分しかないのはややバランスを欠く印象を与えなくもないが、後者はバレエ伴奏の現在を伝えるドキュメントとして、歴史を語る第1部とは別視点からの——しかし音楽と身体表現の関係を通奏低音とする——読みものと思えば、興味が途切れることなく自然な流れの中で通読することができる。

「序」では、エドガー・ドガらが描いたオペラ座でのバレエの練習やリハーサル風景が紹介され、つい見落としがちな「伴奏者」へと視線が誘導される。なぜバレエの伴奏者はピアニストではなくヴァイオリニストだったのか、そしていつヴァイオリンは「伴奏楽器」の座をピアノに譲ったのか、伴奏者とはどの

ような職業で、誰が務めていたのか。これまでバレエ研究において十分に掘り下げられてこなかった論点
が浮き彫りにされる。

個別的な論点の前提として、第1章「オペラ座とバレエの歴史」はパリ・オペラ座バレエ団の形成過程
を扱っており、ルイ 14 世による王立舞踊アカデミーの設置からフランス大革命期を経て第三共和制期に至
るまでのオペラ座とバレエ団の関係が手際よくまとめられている。世紀末に関しては、オペラ文化の覇権
がロシアに移る状況にも触れている。観客が幻想的なロマン主義バレエに熱狂する華々しいイメージの傍
らで、女性ダンサーの悲運や劇場空間の特色についても光が当てられており、当時の舞台を巡る情景が目
に浮かぶようである。章末には、1870 年から 1920 年に上演された「代表的なバレエ作品」の一覧が付され
ており、第1章に資料的な価値を与えている。書籍の副題に鑑みれば「黄金期」である 1830 年代からのレ
パートリーが含まれていても良さそうだが、紙面の都合だろうか。

第2章「バレエ教師は伴奏者——19 世紀前半までの場合と音楽」は、タイトルからして興味を唆られる。
バレエ教師が自らヴァイオリンを奏でながら足と口で舞踊の指導をする伝統は、中世・ルネサンス時代の
同業組合の実践に遡るといえる（民間の楽器であるヴァイオリン属に対し、貴族の楽器であるヴィオール属
は脚の間で構えるので、実践的な舞踏指導には向かなかったはずだ）。

18 世紀末にはオペラ座のオーケストラ団員が「レペティトゥール」と呼ばれる役職を兼務することが規
則で定められ、組織化が始まる。その実例としてレペティトゥールを務めた「ジャック＝シャルル・ジョ
リィ」という人物の給与待遇と職務の詳細が、フランス国立公文書館に保存される貴重な契約史料を通し
て紹介されている。さらに興味深いのは、教師が稽古の際に使用していた楽譜史料の例である。オペラ・
バレエ団員だったミシェル・サン＝レオンの『ダンス練習帳』（ヴェルテンベルク家王女の教育用）である。
113 曲が一覧化され、弦楽器でよく響く調が多く選択されている事実や、有名なオペラからの引用、踊りな
がら弾ける技術的に平易な旋律様式など、これらがヴァイオリンによって演奏されたことを示すいくつも
の論拠が提示される。

第3章「認められた副業——19 世紀後半のバレエ伴奏者たち」は、オペラ座で上演演目の稽古用の弦楽
器リダクション（簡易編曲）である「レペティトゥール譜」から、バレエ伴奏の実態に迫る。高音 2 声部な
いし高音部と中声部の組み合わせによる大譜表や演奏指示の書き込みから、ヴァイオリン 2 挺ないしヴァ
イオリンとヴィオラのための譜表であることが示され、現存史料にその名が記録されている 10 名の弦楽器
奏者たちが特定される。そこから、オペラ座のオーケストラの第2ヴァイオリンかヴィオラ奏者が公式に
この職を兼業していたことが明らかにされる。伴奏者として過密なスケジュールをこなす割に、その給料
は楽団員の半額ほどに過ぎなかったという。第2部で語られる今日の伴奏者の重要性に鑑みれば、その職
務はかなり軽視されていたといえる。とはいえ、19 世紀フランスにおいて音楽の職能を保証したのはパリ
国立音楽院の「一等賞」であった。音楽院出身者でもヴァイオリンの次席（賞には及ばない参加者に奨励
の意味で与えられる称号）しか持たないジュール・ダンベや和声（次席）と対位法・フーガ（2 等賞）し
か得ていないヴィタルが低い給与でこの仕事に従事していたということは、能力主義のパリ音楽界では驚
くべきことではない。

第4章「弦楽器かピアノか——《二羽の鳩》の稽古伴奏をめぐる」と第5章「最後の弦楽器伴奏者、
最初のピアノ伴奏者」は、バレエ伴奏者の謎解きをめぐるクライマックスである。第4章はアンドレ・メ
サジェが作曲した《二羽の鳩》（1886 年初演）が、リハーサルでピアノ伴奏が用いられた最初の例だとい

定説の検証で始まる。著者は、この説がアイヴァ・ゲストの雑誌記事（1961 年）の出典不明の記述に端を発しており権威ある舞踊事典でも引用されて定説化していることに疑問を投げかける。そしてヴァイオリン奏者が伴奏者たるべきことを定めた「総裁義務書」の規定に加え、《二羽の鳩》についても、使用痕跡のあるヴァイオリンとヴィオラ用のレペティトゥール譜が作成されていた事実を明らかにする。リハーサルでピアノ「も」使用された可能性は皆無ではないが、史料上にはピアノの使用痕跡がないという事実が、著者によって確認される。

第 5 章は、1886 年にオペラ座が雇用した初のピアノ・バレエ伴奏者のフィデル・クーニグにスポットが当てられる。伝統的なオーケストラ部門ではなく舞台部門に雇われた理由について、著者は、鍵盤楽器でオペラの稽古をつける舞台部門の役職であるシェフ・ド・シャンの伝統を引き合いに出し、クーニグもこの伝統に従ったのだと推論する。フランスの音楽専門教育における伴奏（アッコパニユマン）は、日本語の伴奏のイメージとはかなり異なり、著者が説明する通り、スコア・リーディングや初見演奏もその技能に含まれる。パリ国立音楽院の伴奏科は今日でも名高く、ヴァーグナーやラヴェルの複雑な総譜をピアノで視奏でき、作曲やエクリチュールにも長けた音楽家を輩出している。19 世紀においても事情は同じで、書籍には登場しないが、オペラ座のシェフ・ド・シャンを務めたジュール・コーエンの能力について、パリ音楽院ピアノ教授だったアントワーヌ＝フランソワ・マルモンテル（1816～1898）は「レパートリーのあらゆる楽譜を諳んじ、[書き起こすことなく] 記憶を頼りに移高できる」と述べている（Marmontel, *Virtuosos contemporains*, 1881, p. 181）。こうした能力は、劇場でピアノリダクション譜がない場合に総譜を使ってピアノ上で演奏したり、歌手の声域に応じて移高するなど実務的な要請から教育課程に導入されたものである。パリ音楽院で賞を得ていないクーニグの技量は、作曲にも長けたコーエン程ではなかったかもしれないが、少なくともバレエの総譜を初見で弾けなければ仕事は務まらなかったであろう。

第 2 部は、第 1 部のコラムと同様に「舞台裏」で活躍するバレエ伴奏者とダンサーへのインタビューで構成されている。伴奏者の演奏が良くも悪くも身体のコンドিশョンに影響を与えるというダンサーの証言、オーケストラの響きを考慮しながらピアノを演奏する伴奏ピアニストの職人的な配慮、音楽性と振り付けの不一致の折り合いをつけるための試行錯誤が生き生きと語られている。著者は一見、軽やかに国内外の第一線で活躍するダンサーや伴奏者にインタビューを行っているようだが、これは決して容易なことではない。バレエの熱狂的な愛好者として、また東京フィルハーモニー交響楽団公演事業部ライブラリアンとしての長い活動を通して築き上げた人脈が現在のバレエ制作の舞台裏に迫るドキュメントの作成を可能にしたものと推察される。

本書が世に出たことは、演者、制作者、観客、研究者を含め、現在、そしてこれから舞台芸術に関わる人々にとって大きな幸運である。従来の西洋音楽史研究は、作曲者の意思の表れとみなされた（それゆえに固定的で不変的であるべき）テキストとしての作品を偏重してきたきらいがある。上演ごとに演出や音楽・文字テキストが変更されうる舞台音楽が器楽よりも軽視されてきたのはそのためである。しかし、音楽を実践プロセスとして捉えるミュージッキング的な感性の上に成り立つ本書は、今後の西洋音楽文化史研究の可能性を開く重要な貢献といえる。そして研究者もまた、音楽テキストと実践の現場を往来しながら「音楽する」存在だということに気付かせてくれるのだ。

（京都大学人間・環境学研究科芸術文化講座准教授）

〈書評〉

Yoshiji Yokoyama (横山義志) 著

La Grâce et l'Art du comédien.

Pourquoi le théâtre a-t-il exclu le chant et la danse ?

(Classique Garnier, 2024)

森元庸介

ボルヘスの掌篇「アヴェロエスの探求」で、アリストテレスの『詩学』に註釈を加えるアヴェロエスは、そこに頻出する「悲劇」と「喜劇」という謎の単語を前に当惑を覚えているが、ある晩餐の席上、中国のシン・カラン（広東を指す）で芝居の上演を目撃したという——しかしそれが芝居というものであるとはかれ自身やはり思ってもみなかった——旅行者の証言を耳にしてから書斎に戻ってみると前者が「賞賛すべきもの」、後者は「風刺と呪詛」の謂なのだと「ふとしたきっかけで」頓悟され、「コーランとモスクで歌われる詩のなかにすばらしい悲劇と喜劇がふんだんに見られる」と書きつける。この（ボルヘスが創作したのではない）誤解が静かに胸を打つのは、前提として、わたしたちがアリストテレスによって論じられたような演劇こそが演劇のパラダイムであることをおよそ自明のように考えているからである。だが、本当をいって、それはいかほど自明さから遠いものであったことか——破格にして圧巻という以外の形容が浮かべにくい横山義志によるフランス語の名著を開いた者のほとんどは、みずからの演劇理解の土台を深く揺さぶられ、底なしの目眩とともにそれを閉じることになるはずだ。

起点となる問いはきわめて明快である。ルネサンス以降のヨーロッパ演劇は歌とダンスを排除し、端的に言えば「まじめ」なものとなったが、しかし、それはいったいどうしてなのか。いわゆる系譜学的な探究が予期されるところかもしれぬが、必ずしもそうでない。本文だけで 451 頁におよぶ研究はおおむね謹直なほど時系列に即して展開され、ひるがえって前近代、すなわち 16-18 世紀が扱われるのは序文を除けばようやく最終盤、およそ 60 頁のうちでのことである。残りのおよそ 400 頁弱はいったい何を論じているのか。徹底して古代ギリシア、ローマである。不均衡を論おうというのではむしろなく、ヨーロッパ近代演劇の（世界（史）的に見て）特異な形式のゆえんを理解するために古代の演劇論へさかのぼり、しかしまた、古代に生じた大々的かつ長期的な転換を照射するために光源を近代に据えるという二重の選択が本書にとって最重要の確信、また最大の賭けであることを強調せねばならない

そのうえで、著者の意に反するだろうことを覚悟しながらいえば、本書はその内実においてやはり、まずは古代ヨーロッパの演劇論の研究と受け取られるべきものだろう。表題が明示するとおり、叙述の基軸はなにより「優美」（希：kharis／羅：gratia）の観念——「優美」という日本語を充てた瞬間、その多義性、また隣接する他の語彙との関係を悉皆的に収拾・分析した本書の成果を根本的に裏切ってしまう

うとはいえ——にあり、その「優美」と表題の掲げるもうひとつの主題、すなわち「俳優の技」とのあいだの距離の伸縮が驚くべき博搜とともに時代を追って測定されてゆく。だが、その作業がやはりまた一筋縄ということからあたうかぎり遠い。演劇のみならずコロスと舞踏を視野に収め、詩学のみならず修辞学と哲学に相渉る膨大な著作群に加えられる検証は、限定的に挙げるだけでも自然と技術、詩人と俳優、韻文と散文、論証と措辞、真理と説得、言語とスペクタクルといった多様かつ相互に関連したパラメータを恒常的に動員し、また、すべての局面であらゆる可能なニュアンスを汲み上げながら展開され、結果、個別の分析を切り離して取り上げようとすれば全体を引き剥がすか、それを避けるべく全体をなぞり直すかのいずれを選ぶほかにないようにさえ思われるのだが、それでもなお、もっとも重要な動線を確認することは評者としての最低限の務めといわれるだろうか。

極限まで絞り込んで行論上とくに重要な固有名詞はピンダロス、ピュタゴラス派、プラトン／ソクラテス、アリストテレス、ストア派の諸家、プルタルコス、それからキケロ、クインティリアヌスであるのだとして、よかれあしかれもっとも重きを成すのはやはりまずアリストテレス、ついでストア派であり、両者の結合が本書の語る歴史にとって決定的な画期を構成し、これを最後のふたりに代表されるローマの修辞学が（とくにクインティリアヌスとともに）一定の調整を加えながら継承することで、上述の歌とダンスをとまなわない近代的な演劇モデルの基礎が確定される。

アリストテレス『詩学』が広義のスペクタクル性を演劇におけるいわば不純物として周縁化したことはよく知られる。そのアリストテレスが別の文脈では、民衆層を観客として想定するかぎりでスペクタクル性に一定の実効性を認めたことも著者によって指摘されるが、そうした弁別自体、『詩学』の提出する演劇モデルが筋立ての緊密な連関を重視し、それと相即しつつ、いわばエリート志向的な性格——別の観点から言い換えるなら、論証を重視する司法的な性格——を強く帯びたことをいっそうよく裏打ちする。加えて、本書の関心に即するかぎりでスペクタクル性とは造語に頼って「歌舞性」と呼んで大きく過つわけではなく、さらにまた舞台上で歌い舞う者がいるとすればそれは（コロスの周縁化の事後にあって）俳優のほかにはないわけだから、つまるところ、遠ざけられるべきは俳優なのだということになる。だが、それでも俳優のいない演劇というのは端的に考えられない。ジレンマは一定の調停を求め、結果、俳優は劇的な筋立ての（論理に即した）自己展開に従属しつつ、その実現（舞台化）を保証するためのあくまで「透明な媒体」と位置づけられることになる。

ここまでのところは、『詩学』を読むだけでもある程度まで推測できるかもしれない。だが、問いはさらにその先、アリストテレスによるこうした見立てを根底で促したものは何であったのかという点にある。横山によれば、それはなにより、俳優の（俳優としての）卓越がもっぱら技術ではなく自然／本性（*physis*）によるものと考えられたことである。この点について、他のあらゆる差異にもかかわらず、アリストテレスはピンダロス、プラトンと発想を共有しているが、しかしまた、そこに決定的な断絶を導入したのでもあった。後二者のあいだで自然／本性が段階的に神性との結びつきを希薄化させて個別的人性へと接近したのだとして、師プラトンと比較するなら神話に対して明らかに距離を置いたアリストテレスが「俳優の技に適した性質は自然／本性に左右され、むしろ技芸から遠い」というとき、それは明白に否定的な意味においてである（なお、これが『弁論術』からの引用 [1404a15-16] であることも心に留めてよい）。俳優にとって「学ぶべき技芸」がそもそも存在しないことは、その職能が詩人は

もちろん、奏楽家のそれと比してさえ劣位に置かれることに直結し、その業は修練^{わざ} [mathêsis] に拠らぬがゆえにつまり余計なもの、「作品の偏旁にあるもの (periergos)」でしかない。(少なくとも『国家』における) プラトンとは異なってアリストテレスが演劇にともあれ存在意義を認めたのだとして、その承認は畢竟、詩人の技術をこそ演劇の中核とみなすことと軌を一にしており、そこで俳優が理論的なレヴェルでほとんど不在とされたことの意味がこうして改めて確認されるわけだが、この不在と対応するのがもうひとつの不在が、とりもなおさず、アリストテレス『詩学』における kharis に関するものである。アリストテレス以前、kharis は(「優美」という先にも用いた定訳が想定させる一個の美的範疇というよりも) とりわけ弁論における聴き手の説得に有為な、しかしあくまで付加的な「魅惑」を指すものだった。付加されたものが本体的な営為——ここでは真理にもとづく論証——を損なうことは当然のごとく懸念され(著者はその語を用いていないが、デリダのいう代補 [supplément] を思わせる)、実際にさまざまな留保をとまなうものの、しかし、少なくとも後期のプラトンもまた右の意味での kharis に一定の価値を認めてはいた。これについては、ピュタゴラス派的な——つまり数学的＝理知的な傾向をとまなう——音楽モデルの影響が指摘され、逆にいえば、アリストテレスが演劇からそれを端的にオミットしたことは、俳優の周縁化とともに演劇を歌舞性から切り離す操作の根底にあった重大な哲学的選択を指し示している。

だが、そうした kharis の排除が後代へそのまま引き継がれたわけではない(もしそうなのだとしたら、kharis の翻訳語であり、たとえばフランス語 grâce の直接の語源となったラテン語 gratia の存在が宙に浮いてしまうはずだ)。この点で重要な意味を帯びるのが狭義のヘレニズム期におけるストア派の展開であり、実際、本書を構成する全四章のうちでもひとときわ長い第二章(121-332 頁)が挙げて論じるのは、kharis の権利回復へと至ったその(しかし、ここでもやはり前史を含めた)複雑な理論展開である。結論的なことがらのみを摘要することを許されたい。大前提となるのは、ストア派の技芸観である。自然／本性と技術を対立させ、繰り返せばそれとともに俳優の技芸を真の技芸ならざるものとみなして遠ざけたアリストテレスと異なり、ストア派は両者を相互排他的なものとは考えず、むしろ技術をより高位の自然／本性へと接合しようと試みた。アリストテレスの設定した序列がこうして組み替えられ、それによってまた、切り捨てられていた kharis が賦活される余地も開かれる。この最後の点について、横山が数多の検討を経たうえでもっとも重視する作家は、ストア派中興の祖とも呼ばれ、ローマにおけるその継承に決定的な影響を与えたとされる紀元前 2 世紀ギリシアの哲学者ロドスのパナイティオスである。今日に伝わるそのテキストのほとんどがラテン語を介した断章であるから、本来の(ギリシア語の語法が)どのようなであったかは残念ながらわからない。だが、複数の周辺事実とともにキケロによるその引用を分析した横山は、このパナイティオスこそが弁論術、そしてまた演技術における kharis 復活の立役者だったことを大胆に、しかし説得的に推定する(ちょうど本書の折り返し地点となる 247-249 頁でのことだ)。そのことはアリストテレスによる表現論一般のもうひとつの側面、「中庸 (mesotês)」の必要性と結ばれ、それによって、両者を分かつ根本的な差異にもかかわらず、アリストテレス派＝ストア派的な(さらにまた部分的にはプラトン派的な)演劇モデルが準備されるのだった。

以上の要約に多大な欠落と短絡のあることを、改めて弁明はしない。ただ、本書の主張にとってもっとも重要なエレメントだけはなんとか抽出したのだと信じ、歌とダンスの禁止をめぐる具体的な議論と

ともに、先にわずかに触れたクインティリアヌスによる調整をともないながらローマ的な *gratia*——「優美」——が定着する過程、また、近代（改めて、16-18 世紀）がそれをどのように咀嚼し、その結果として、俳優の技術が改めていかなる位置づけを得るに至ったのを仔細に追う楽しみは読者に譲りたい。あえて補足すべき、しかし重要な一点があるとすれば、それは、ここまで部分的であるにせよどった理路が、実際にはいつでも演劇とその外部の交渉を意識し、さらには（本書のかなり早い段階で導入される「エゾテリック／エグゾテリック」という方法論的区分が示唆するとおり）明示的に取り込みながら展開され、すでに指摘した弁論術、しかしまた神託や儀礼をめぐる議論と実践への参照はもちろん、とくにローマについていえば、俳優の社会的身分——かれらは原則として奴隷／解放奴隷を出自とする——がひととき重要な論点を構成しているという点である。序文で碩学フロランス・デュボンが強調するように、本書は演劇（論）を閉じたシステムとして捉えるのではなく、それを社会的、さらには政治的な力の錯綜のうちに位置づけ直す——言うは易く行ふは難い——壮大な試みなのでもあり、改めて個別的な論点に立ち戻ってというなら、アリストテレス『詩学』が傾向として敵役を割り振られるのも、単にその自己完結性を難じるためではなく、それによって演劇の本来的なポテンシャルの拡がり、厚みを逆説的に明るみに出すための、いわば発見術の一環としてのことなのである。

そのうえで、本書を読んだ誰しもにとって、古典古代と（前）近代のあいだの 1000 年を優に超える空白は気にかかることだろうと思う。そこから派生して、（本書において決して言及がないわけではないのだが）キリスト教という巨大なブロックは何をもたらしたのかという問いが浮かぶことにもなる。だが、妥協のない博搜に圧倒されながら——それでも、ほとんどが典拠指示に限定された、しかし膨大な註を見れば、横山は本文ではいいたいことの半分もいっていないのでないかという印象がある——、ギリシア・ローマにおける演劇論をめぐる予断を洗い流されたあと、それを缺として責めようと思う者はあるまい。実践の場に携わって世界中を飛び回る多忙きわまりない活動のなか、本書の原型となった博士論文の提出から数えてほぼ 20 年、弛まず研究を継続・発展させてきた横山のことだ、いずれ本書と同じかそれ以上の規模の近世篇を書き上げるにちがいない、当人を知る誰しもがそう確信していることだろう——そうしてその先で、同様に、現代篇もおそらくは、また。つまるところ、かくも浩瀚にして稠密な本書さえ、果てしのない探究の幕開けというにすぎないはずなのである。

（東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻（表象文化論コース）教授）

〈書評〉

Shuntaro Yoshida (吉田駿太郎) 著

*Post-choreography : Jérôme Bel's Choreography and
Movement in Malfunction*

(Routledge, 2024)

越智雄磨

本書は、現代のコンテンポラリーダンスにおける最重要の作家の1人と目される振付家ジェローム・ベルの創作および上演において、ダンサーの身体から「誤動」が引き出される「振付」に着目し、それを「ポスト・コレオグラフィ」として位置付けるものである。

著者によれば、「誤動」とは「不器用に見える動き」や「未熟な動き」のことであり、身体のノイズとも言い換えられる。さらに、それは振付家の意図した振付法から逸脱し、振付家や観客が説明できない動きのことであり、従来、振付家の創作の成果として回収されてきた偶然性とも区別されるものである。従来の芸術としてのダンスのパラダイムにおいては、こうした動きは「ぎこちない」「未熟」とネガティブに評価されることが多く、むしろ排除すべきものとして考えられてきた。しかし、著者はこの「誤動」にこそダンスにおける最上の価値を見出している。そして、そのような「誤動」を積極的に引き出す振付が「ポスト・コレオグラフィ」とよばれる実践である。

「ポスト・コレオグラフィ」がいかなる意味で重要なのかを確認するために、フランスにおけるコンテンポラリー・ダンスの歴史を振り返っておきたい。著者が研究対象としたジェローム・ベルは、1994年に振付家としてデビューし、「ノン・ダンス」などと呼ばれた潮流の中心にいた人物である。ベル本人はその呼称を好んでいないが、90年代半ばにフランスのダンスシーンに大きな変化があったことは確かである。拙著『コンテンポラリーダンスの現在』では、「ノン・ダンス」に関してさまざまな観点や資料から考証を行っているが、論点を一つ取り出すと、フランスのコンテンポラリーダンスの歴史は「作家」というパラダイムに対する態度によって時代を区分けすることができる。

1980年前後からフランスではコンテンポラリー・ダンスの潮流が生まれるが、このダンスに対する別称は「ヌーヴェル・ダンス」あるいは「作家のダンス (danse d'auteur)」である。これは文化産業としてしかみなされていなかった従来の映画に芸術性を見出し、映画監督を作家とみなしたヌーヴェル・ヴァーグにおける「作家の映画 (cinéma d'auteur)」という標語の振りであることが知られている。新興の芸術であったコンテンポラリーダンスを評価する上で、批評家や研究者にとって先んじて生じていた映画の作家主義的見方がモデルとして有効であり、娯楽や日常的な実践とは区別される芸術の作家であることを若い振付家たちも望んでいた。つまり、ダンスの批評家にとっても振付家にとっても「作者」というパラダイムは好都合であり、目指すべきものとして想定されていたのである。80年代のこの動きはコンテンポラリーダ

ンス第一波だったと捉えることができる。

しかし、作家 (auteur) は権威 (autorité) を持つ存在でもある。振付家が作家として地位を向上させていく傍らで、ダンサーたちが振付家の道具となることは免れない。この振付家とダンサーの主従関係に嫌悪の念を感じた者たちが、コンテンポラリーダンスの第二波を形成していくことになる。ベルもその中にいた。

ベルは、フランスの現代思想を創作のインスピレーション源とした振付家としても知られる。その彼が愛読したものの中には、ロラン・バルトの「作者の死」があった。創造における作家の絶対的な権威を読者に配分するこの民主的な思想を、ベルは強く意識していた。ベルの作品群は、作家の権限をいかに観客やダンサーに配分するのかというバランスをめぐる構成されているとも言える。つまり、ベルは振付家＝作家でありながら、「振付」に付随する力と権威から逸脱しようとし、また、出演者に対しても「振付」という身体への権力的介入から逃れることを求めている。そのさまざまな束縛から逃れようとする身体は、ダンスにおけるユートピア的身体とでも言えるだろうか。

さて、本書の紹介に戻りたい。著者はリサーチ・アシスタントとして、また『Gala』の出演者として、およそ2年間ジェローム・ベルの創作現場やツアー公演に関わり、ベルと出演者との関係をつぶさに観察してきた。本書では、その参与観察の経験が研究に十分に活かされている。

この作品では、「振付」は振付家であるベルではなく、大半がダンスのアマチュアである各々の参加者に委任される。『Gala』のパリ公演は、長期のワークショップを共に過ごす中で、参加者たちがイニシアティブを持って「ポスト・コレオグラフィ」を協働的に実現し得た稀な例として位置付けられる。この作品では、振付家であるベル自身が振付を考案するのではなく、振付や動き方を参加者に委任しているという点に大きな特徴がある。そして、その過程において、作者の意図を超えた誤動が生み出される様子が生き生きと描写されている。また、著者が記録しているベルと出演者たちの対話も、作家とダンサーの民主的な関係を考察する上で貴重な資料である。

もう一つ、本書が指摘する重要な点を挙げておきたい。それは、ベルの作品において、民主的な関係やダンサーに確保された自由から生まれる「誤動」やユートピア的身体が常に生み出されるわけではないということだ。本書では『Gala』のいくつかのバージョンが紹介される。ベル本人が参加者と対話しながら作り上げていくパリ版と、ベル不在のもとで作られた日本版とタイ版である。ベルが不在の二つのバージョンでは、アシスタントやダンサーが振付家の意図や権威を付度することで、誤動や生き生きとした身体が却って生まれなかったという。

ここでは、作家の不在が逆説的にその権威を作動させたことが示されると同時に、作家や作品という芸術のマーケットにおける強固なパラダイムが、必ずしも芸術の最上の到達点を示すわけではないことが明らかにされる。たしかに、評者もベルの『Gala』のパリ版を見ているが、同じタイトルの作品であるにもかかわらず、明確に質の違いを感じたことが思い出される。「ポスト・コレオグラフィ」は、芸術という制度の外部への経路を開くものであり、極めて繊細な条件のもとにしか成立しない奇跡的なものなのかもしれない。「コレオグラフィ」という概念がその誕生以来持っている、他者の身体への権力性から支配関係を取り除き、人に「力」のみを与えるような行為こそが「ポスト・コレオグラフィ」という実践の掛け金のだろう。そこには、新しい身体とダンスのための新たな倫理が胚胎している。

(東京都立大学人文社会学部准教授)

〈イベント報告〉

根岸徹郎氏講演会

「演劇の持つ力を考える——ジャン・ジュネの作品を通して」

2024 年 6 月 15 日（土）16：30～18：00

明治大学 駿河台キャンパス

奥香織

フランス文学研究者として、とくに戯曲の読解という面からフランス演劇に接してこられた根岸徹郎氏は、以前に日仏演劇協会事務局長を務められ、フランス演劇のみならず、本協会の歴史も熟知されている。関西出身の根岸氏は文楽や歌舞伎、新劇を観て育ち、上京してからは、つかこうへい、寺山修司、野田秀樹などの舞台にも触れ、学生時代に太陽劇団の活動に関心を持たれて以来、フランス演劇研究を志され、フランス演劇のみならず古今の日本演劇にも精通されている。なかでも不条理の演劇に関心を持ち、劇作品だけではなく、政治的なテキストや詩作品、芸術論も視野に入れつつ、ジャン・ジュネの劇作品の研究、さらにポール・クロードル研究に取り組んでおられる。

本講演会では、根岸氏の演劇体験からスタートし、フランス演劇との関わり、そしてこれまでの日仏演劇協会での学术交流などについてお話しいただいた。そのうえで、フランス文学研究、演劇研究の観点から、舞台の魅力について、具体的な作品例の紹介とともに、詳細に解説していただいた。とりわけジャン・ジュネの演劇の分析や考察を通して、「演劇＝舞台がもつ根源的な力」を信じたジュネの問題意識について、映像資料とともにお話しいただいた。実際の舞台映像だけでなく、日仏演劇協会に関わる資料や映像もご準備いただくなど、なかなか見ることでできない資料もご紹介いただく貴重な機会となった。

（日仏演劇協会事務局長、明治大学文学部准教授）

【根岸徹郎（NEGISHI Tetsuro）】

関西出身。早稲田大学で岩瀬孝、伊藤洋、安堂信也、佐藤実枝の諸先生方に、青山学院大学で中條忍先生に、また日仏演劇協会では渡邊守章先生、佐伯隆幸先生にフランス演劇を学ぶ。主要な研究対象は 20 世紀のいわゆる不条理劇、とくにジャン・ジュネおよびポール・クロードルの劇作品。クロードル研究によってパリ第四大学＝ソルボンヌで博士号を取得。舞台とのふれあいでは、日本では野田秀樹（夢の遊眠社）、フランスではアントワーン・ヴィテーズ、パトリス・シェローが活躍し、太陽劇団がシェイクスピア・シリーズで評価を上げた時期の上演に接した経験を持つ。

〈イベント報告〉

森佳子氏講演会

「オフエンバックのオペレッタと「音楽的笑い」

2024 年 12 月 7 日（土）16：00～17：30

明治大学 駿河台キャンパス（オンライン併用）

奥香織

ジャック・オフエンバックはオペレッタの創始者として知られ、例えば《地獄のオルフェ》（1858）は日本でも頻繁に上演される作品の一つである。本作の「フレンチ・カンカン」（地獄のギャロップ）は日本でも馴染みのある音楽だが、フランス・オペラの歴史におけるオフエンバックのオペレッタの位置付けや、その音楽的な本質については、あまり知られていない。森佳子氏は 2012 年にオフエンバックのオペレッタをテーマに博士論文を提出されたが、それ以前は 17・18 世紀のトラジェディ・リリックやコメディ＝バレ等について研究されていた。これらの舞台作品の歴史を通し、喜劇と音楽の関係、音楽における「笑いの美学」にも関心を持つようになり、それが 19 世紀のオペレッタ研究へと繋がっている。

オペレッタは、フランスの伝統的な音楽劇の一種であるオペラ＝コミックの伝統を引き継ぐ形で創造され、メロドラマ／メロドラマ、夢幻劇などの大衆的な演劇の影響も受けて発展していく。このような視点も交えながら、オフエンバックの作品における「音楽的笑い」について、テキストと楽譜、音源資料に沿った詳細な分析とともに、多様な視点でお話しいただいた。講演内容の詳細は『日仏演劇協会会報』本号の「特集」にご寄稿いただいた森氏の論考をご参照いただきたい。

（日仏演劇協会事務局長、明治大学文学部准教授）

【森佳子（MORI Yoshiko）】

早稲田大学・多摩美術大学ほか非常勤講師。博士（文学）。早稲田大学オペラ／音楽劇研究所招聘研究員。専門は音楽学（主にフランスのオペラ、音楽劇）。主な著書に『笑うオペラ』（青弓社）、『クラシックと日本人』（青弓社）、『オフエンバックと大衆芸術——パリジャンが愛した夢幻オペレッタ』（早稲田大学出版部、学術叢書）、『オペレッタの幕開け——オフエンバックと日本近代』（青弓社）、訳書に『音楽のグロテスク』（青弓社）、共編著に『オペラ学の地平』（彩流社）、『演劇と音楽』（森話社）、『パリ・オペラ座とグランド・オペラ』（森話社）、『バロック・オペラとギリシア古典』（論創社）などがある。

〈イベント報告〉

日仏演劇協会勉強会

「パリ・オペラ座にみる「民主化」の動向 ——多様な身体の表象に向けて」

2024 年 9 月 11 日（水）19：00～21：00（オンライン開催）

越智雄磨

本発表では、フランスにおける「文化の民主化」という政治方針とパリ・オペラ座のプログラムの関連性を探り、パリ・オペラ座が 2015 年前後から明確に「多様性」の表象を課題としていることを、具体的なプロジェクトと共に明らかにしていった。

「民主化」という政治方針は、フランス革命後の共和制と共に登場し、形を変えながら現在の第 5 共和制にまで引き継がれてきている。発表では特に、第 5 共和制以降のアンドレ・マルロー、ジャック・デュアメル、ジャック・ラングなど歴代の文化大臣の文化政策の特徴を概観した。そこから導き出されるのは、時代による「文化」や「芸術」の定義の変容である。たとえば 1981 年に就任したジャック・ラングの文化政策においては、「文化」「民主化」という言葉の含意はマルロー時代とはニュアンスが異なり、より民主的に捉え直されている。それは、初期の共和制から引き継がれてきた国家が国民を教育する手段としての芸術ではなく、すでに多様な大衆に愛好されているポピュラーカルチャーや周縁的な芸術を文化芸術として認め、支援することである。文化芸術の間にヒエラルキーを設けないこのラングの「文化の民主主義」の背景には、国民を統合する上で、モダニズム的發展史の中に位置付けられるようなハイアートだけでは、限定的な社会階層しか取り込めなかったという点に対する反省や、五月革命以後に浮上してきた主意主義的価値観があると考えられる。この段階において、すでに決して一枚岩ではない「フランス人」の趣味や嗜好の「多様性」のみならず、多様な文化的背景や価値観が存在することが見えてくる。文化・芸術の定義の拡大は必然的に「フランス人」の定義の拡大にも関わっている。しかし、「多様性」という観点から見た時、より決定的な変化は 2015 年にある。2015 年は、パリでテロ事件が相次いだ年であり、フランス文化省内に「多様性会議 (le Collège de la diversité)」が設置されることになった。この動きからは、多様な文化的・宗教的アイデンティティの硬直化が引き起こす敵対的衝突や排除を回避する手段として、フランス文化省が文化や芸術の機能を問い直していることが読み取れる。

2015 年は、バンジャマン・ミルピエがパリ・オペラ座の芸術監督に就任した年であり、やはり「多様性」をテーマとして明確に掲げた年でもあった。ミルピエの在職は短期に終わったが、パリ・オペラ座の階級制度を痛烈に批判し、ハーフ（メティス）のダンサーで、コリフェの階級に属するレティツィア・ガローニを『リーズの結婚』の主演に抜擢し、コールドバレエのダンサーのみを出演者に選抜した『Clear,

Loud, Bright, Forward』(2015)を発表していた。さらにその後、2016 年には、オペラ座のダンサーと、彼が通うスーパーマーケットの黒人女性店員のデュオが踊る『墓』(演出:ジェローム・ベル)が上演され、2017 年と 2019 年には、植民地主義が色濃く残存する古典オペラ『優雅なインドの国々』の新解釈版で、有色人種のストリート・ダンサーたちが踊る作品など、人種的・階級的多様性の表象を意識的に取り入れたプロジェクトがパリ・オペラ座で続いた。

2021 年には、『黒人奴隷の歴史』などの著作で知られるバップ・ンディアイを筆頭筆者に迎えた「パリ・オペラ座における多様性についてのレポート」がパリ・オペラ座によって公表されている。そこでは、過去の植民地主義的プログラムに対する批判が展開され、また、パリ・オペラ座がフランス社会の多様性を反映し、包摂するための提言がまとめられている。実際に、その後に行われた、日系のオニール・八菜や黒人系のギョーム・ディオップのエトワール昇任などに見られるように、実力のある有色人種に平等に機会を与える配慮がなされており、人種主義的とも批判された慣習も変わりつつあるようだ。

総じて、パリ・オペラ座はフランス社会の多様性に応じて、その公共圏を拡大しようとしているように見える。それがよく現れているプロジェクトとして、ストリート・アート出身の JR に委嘱された野外プロジェクト『洞窟への回帰』や、パリ・オペラ座のダンサーたちが参加したパリ・オリンピックのオープニングセレモニーなどが挙げられる。劇場という空間的制約を超えて、誰もが鑑賞可能な公共空間をパフォーマンスの場とするこれらのプロジェクトは、この劇場が有してきた階級主義的・人種主義的な敷居を解体するものである。ただし、これらのプロジェクトに関しても、常に排除されている存在がいまいか注意深く検討・考察する必要があるだろう。「民主化」の推進と「多様性」の表象は、パリ・オペラ座の終わりのなきプロジェクトと言えるのかもしれない。今後のプロジェクトにも注視していきたい。

(日仏演劇協会実行委員、東京都立大学人文社会学部准教授)

〈イベント報告〉

日仏演劇協会勉強会

「文学と音楽との結節点としての音楽雑誌

—— *La Revue musicale* 誌（1920～40）を例に」

2024 年 12 月 26 日(木) 19:00～21:00（オンライン開催）

西村友樹雄

以下は、2024 年 12 月 26 日に行われた、日仏演劇協会オンライン勉強会の報告である。

発表者＝報告者の専門はアンドレ・ジッド（1869～1951）で、音楽愛好家でもあったこの作家による小論『ショパンについてのノート』（1931）が音楽雑誌『ルヴュ・ミュージカル (*La Revue musicale*)』誌（1920～1940）に掲載されたことを知って以来、この雑誌に関心を抱いている。発表者は、『ルヴュ・ミュージカル』誌面における、文学と音楽の間の豊かな交流の諸相を明らかにしたいと考えてきたが、進捗は決してはかばかしいものではない。本報告はその途中経過をお伝えするものとしてとらえていただきたい。なお、本報告を補筆する形で再構成した拙文が掲載されているため、そちらもご参照いただければ幸いである。

発表の冒頭では、『ルヴュ・ミュージカル』誌の主たる特徴である、混交主義的（ジャンル横断的）性格について紹介した。編集長アンリ・ブリュニエール（1886～1942）の方針が色濃く反映されたこの雑誌は、音楽以外の様々なジャンルを取り扱ったが、中でも文学は特別な地位を与えられており、上述のジッドを始めとする名だたる文学者たちが寄稿し、文学と音楽との結びつきを問う記事も多く掲載されていた。

ただし、文学に重きをおいた音楽雑誌は『ルヴュ・ミュージカル』誌が最初ではない。たとえば、20 世紀初頭に発行されていた音楽雑誌『メルキュール・ミュージカル *Le Mercure musical*』誌（1905～1907）がある。発表では、同誌の誌面を参照しながら、『ルヴュ・ミュージカル』誌に影響をもたらした可能性を探った。『メルキュール・ミュージカル』誌は、同時代の研究動向にも目配りを怠らない専門誌としての側面を有する一方で、気鋭の文学者たちの寄稿による批評精神にあふれた文芸雑誌としての側面も備えていた。こうした二面性は『ルヴュ・ミュージカル』誌にも看取できる。音楽史的な専門性を保ちつつも、文学を中心とした諸芸術との連関の中で音楽を捉えようとした同誌の方針が、先行雑誌『メルキュール・ミュージカル』のそれを意識していた可能性は十分にあり得よう。

発表では最後に、『ルヴュ・ミュージカル』誌の「19 世紀のパレエ」特集号を取り上げた。数ある中で 1921 年 12 月刊行のこの特集号を選んだのは、多くの記事が諸芸術の混交——とりわけ音楽と舞踏の間の一の問題を扱っており、そこでは音楽と文学との関係も無視できない論点となっているからだ。発表者は、特集号の寄稿者のうち、「混交」に慎重な論者（ボリス・ド・シュレゼール、ポール・ヴァレリー）と「混

交」を前提とする論者（アンドレ・スュアレス）を取り上げ、舞踏を論じる姿勢が彼らの音楽観や文学観と切り離せないものであることを確認した。

当日の質疑応答では、ブリュニエールの師であったロマン・ロランの位置付けや、『ルヴュ・ミュージカル』誌で特集が組まれたロンサルと音楽の関係、舞踏におけるリズムの問題等、貴重な示唆を数多くいただいた。『ルヴュ・ミュージカル』誌におけるオペラの位置付けについてもご質問をいただいたものの、発表者の調査不足により十分な返答がかなわず、今後の課題とさせていただいた。深い感謝の念とともに忘れずに記しておきたいのは、巧みな誌面構成や記事の珍妙な味わい、寄稿者の顔ぶれの意外さなど、当時の音楽雑誌をひもとく楽しみを皆様と共有できた喜びである。年末のあわただしい時期にも関わらず、当日司会をご担当くださった奥香織先生と村上由美先生、お集まりくださった参加者の皆様には、この場をお借りして改めて御礼申し上げたい。

（日仏演劇協会会員、慶應義塾大学ほか非常勤講師）

活動報告

(2024 年度)

定例総会

・2024 年 6 月 15 日（土）、明治大学（オンライン併用）

主催イベント

・2024 年 6 月 15 日（土）、明治大学、「演劇の持つ力を考える——ジャン・ジュネの作品を通して」（根岸徹郎氏）

・2024 年 9 月 11 日（水）、オンライン開催、日仏演劇協会勉強会「パリ・オペラ座にみる「民主化」の動向——多様な身体を表象に向けて」（越智雄磨会員）

・2024 年 12 月 7 日（土）、明治大学／オンライン併用、「オフエンバックのオペレッタと「音楽的笑い」」（森佳子氏）

・2024 年 12 月 26 日（木）、オンライン開催、日仏演劇協会勉強会「文学と音楽との結節点としての音楽雑誌——*La Revue musicale* 誌（1920～40）を例に」（西村友樹雄会員）

刊行物

会報 復刊 12 号（2024 年 5 月 15 日発行）

◎主要図書館への会報納本状況・ご寄贈のお願い

会報は復刊 8 号（2020）まで印刷物として発行されました。協会では、百年後を見据えた現物保存の観点から、国会図書館・日仏会館図書室・早稲田大学演劇博物館・フランス国立図書館（BnF）4 機関への全号納本を目指しています。橋本能氏より大変貴重な第 1～13 号をご寄贈いただき、BnF へ納本することができました。また復刊号に

関しても、堀切克洋氏からのご寄贈、協会所蔵のバックナンバーからの提供により、国会図書館・演劇博物館・BnF へ納品することができました。

現時点での未納号は以下の通りです。協会としては引き続きこの 4 館への全号納本を目指していきますので、未納の号をお持ちでご寄贈いただける方は、実行委員会（office@sfjt.sakura.ne.jp）までご連絡ください。ご協力、よろしくお願いいたします。

・第 3 号（1985 年春）：1 冊

・第 6 号（1986 年秋）：1 冊

・第 9～13 号（1988 年春～1990 年春）：各 1 冊

・第 14・15 号（1990 年秋・1991 年夏）：各 2 冊

日仏演劇協会定款

第 1 章（総則）

第 1 条（名称・所在地） 本会は「日仏演劇協会（Société franco-japonaise de Théâtre）」と称し、本部を東京都渋谷区恵比寿 3-9-25 日仏会館内におく。

第 2 条（目的） 本会は次のことを目的とする。

演劇および広く舞台芸術の領域における日仏文化圏の間の交流を行い、相互の理解を促進する。

第 3 条（事業） 本会は前条の目的のために、次の諸項目の実現を積極的に図る。

1. 日本におけるフランス語圏の演劇や舞台芸術、フランス語圏における日本の演劇の上演、企画への積極的な関与、協力およびこれらの上演、企画の広報活動への協力。
2. 日仏両文化圏の演劇・舞台芸術関係の資料の蒐集・保存・それらの展示等への協力。
3. 機関誌（会報）の発行。
4. その他、本会の目的に沿うと思われる活動。

第 2 章（会員）

第 4 条（会員規定） 本会は、次の会員からなる。なお、名誉会員は、満 70 歳以上の会員を対象に、会長の推挙によって認められる。

1. 一般会員
2. 学生会員
3. 賛助会員
4. 名誉会員

第 5 条（入会および除名退会） 本会への入会者は所定の手続きおよび実行委員会の承認を必要とする。また、会員に重大な義務の違反がある場合には、実行委員会は会長の承認を得た上で、当該会員を除名することができる。ただし、この措置に当該会員より異議のある場合は、会長に提訴し

て総会の評決を求めることができる。ただし、年会費が 3 年以上にわたって未納である場合、実行委員会の承認を経て退会とする。会員が退会を希望する場合にも、実行委員会の承認を経て退会することができる。

第 6 条（会費） 会員はその種類に応じて、次の会費を納入しなければならない。ただし、名誉会員（名誉会長を含む）は会費を免除されるものとする。

1. 一般会員 年額 3,000 円
2. 学生会員 年額 1,500 円
3. 賛助会員 個人 1 口
年額 10,000 円
法人 1 口
年額 20,000 円
4. 名誉会員（名誉会長を含む）は会費を免除されるものとする。

第 3 章（役員および機関）

第 7 条（会長および副会長） 会長は 1 名とし、本会の活動を主宰し、本会を代表する。会長は総会により任命される。副会長は 2 名とし、日本人副会長 1 名、フランス人副会長 1 名をおく。副会長は会長が任命する。

第 8 条（事務局長および実行委員会） 日仏演劇協会の運営業務は、総会において承認され、会長に任命された事務局長および実行委員会が担当する。

(2) 実行委員の任期は 2 年を 1 期とする。再任は連続 2 期（4 年）を原則とする。

(3) 事務局長は実行委員会を主宰し、実行委員との協議のもと、本会の業務を執行する。

第 9 条（総会） 総会は原則として年に一回開催され、本会の活動に関して決議する。総会は本会

会員によって構成される。

(2) 総会は代理も含め議決権数（出席者および代理）の三分の二以上の賛成がある時に、有効に決議をすることができる。

第 10 条（名誉会長） 本会には、会長の推薦により、実行委員会および総会の議を経て、名誉会長を置くことができる。

第 4 章（運営）

第 11 条（顧問） 実行委員会は参与機関として、不定数の顧問を定めることができる。顧問は実行委員会に出席できるが、評決には加わらない。

第 11 条（定款の改定） この定款の変更には、総会の議決権数有効議決数の三分の二以上の賛成同意を必要とする。

第 12 条（会計年度） 本会は、4 月 1 日から翌年 3 月 31 日までを会計年度とする。

1977 年 規定

2005 年 4 月 16 日 改定

2017 年 5 月 13 日 改定

2020 年 6 月 27 日 改定

日仏演劇協会 役員

（2024 年度）

会長

伊藤 洋

（早稲田大学名誉教授、演劇博物館元館長）

副会長

野村万作（狂言師、「万作の会」代表）

事務局長

奥香織（明治大学文学部准教授）

実行委員

穴澤万里子、岡村正太郎、越智雄磨、柏木純子、北原まり子、塩谷優衣、田ノ口誠悟、村上由美、横田宇雄（以上、五十音順）

編集後記

2024 年度の活動（講演会や勉強会）は音楽劇に関する内容が多かったこともあり、今号の特集は「舞台芸術と音楽」をテーマとしました。演劇や音楽、文学の分野で精力的に研究活動をされている御三方に、異なる観点からアプローチした論考をお寄せいただき、今号も読み応えのある特集となりました。

前号までの「若手研究者よりの報告」は「研究報告」とし、ダンス研究の最前線で活躍されている北原まり子会員にお書きいただきました。また、越智雄磨会員（実行委員）のご尽力で、池田扶美代氏のインタビューも叶いました。

公演評については、2025 年度パリ滞在（在外研究）の奥がマリヴォー上演を取り上げました。どちらかといえばオーソドックスな演出ではありましたが、マリヴォーの現代演出について、また古典作品の継承・普及の問題について、改めて考えるよい機会となりました。

今号には文献目録を付していませんが、2023～2024 年に出版された書籍を書評のかたちで多く取り上げ、新刊の紹介・評も充実したものとなりました。

本号にご寄稿いただきました皆様、2024 年度の活動にご参加・ご協力いただきました皆様、会長、副会長、そして会の運営にご尽力くださいました実行委員の皆様に、厚く御礼申し上げます。

（奥香織）

日仏演劇協会会報 復刊13号

発行日 2025年8月31日

発行

日仏演劇協会

(<https://sfjth.mystrikingly.com/>)

連絡先 office@sfjt.sakura.ne.jp

日仏演劇協会事務局

〒101-8301 東京都千代田区神田駿河台 1-1

明治大学文学部 奥香織研究室内

編集代表 奥香織

日仏演劇協会ホームページ Web 公開 (PDF 形式)