

バレエにおける演出について

播 野 尚 子

はじめに

本発表は、バレエにおける演出の独自性を探ることを目的とする。

現在、上演芸術において我々が演出に向ける関心は大きい。演劇においては実践的な演出論はもとより、演劇記号論やその他作品論、演劇史などの観点から演出について様々な研究が行われている。バレエにおいても演出に対する関心は高まっているが、バレエにおける演出とは何か、その内実はずしも明瞭ではない。私の知る限り舞踊関係の辞典・事典、例えば「バレエ音楽百科」にも独立した演出の項目は存在せず、バレエ公演のプログラムやビデオのクレジットでの表記も一定ではない。表記のされ方には何種類かのパターンがあるが、その中でもよく見られるのが、「振付・演出」或いは「演出・振付」のように演出と振付とが並置されているパターンである。これだけを見るとバレエにおける演出とは、振付に付け加えられた

ちょっとした表現上の工夫、或いは直接振付には関わらない装置・衣装などに限定されるように思われるかもしれない。実際舞台批評などに見られる演出についての記述は、しばしば装置・衣装などについてのものである。ことほどさようにバレエにおける演出概念は、その意味するところが曖昧なまま、無反省に用いられているというのが現状であろう。以下の考察は、こうした現状においてバレエにおける演出を独自の相の下に明らかにしようとするものである。

考察は、演劇との比較・対照を手掛かりに行う。その理由は、演出概念が元々演劇に由来していることもあり、そこから演出の一つのモデルを取り出すことが可能だからである。尤も以下の考察は、演劇の演出モデルに全てを帰してしまおうとするものではない。あくまでもバレエに固有の演出のあり方を探ることが目的である。

考察の対象はストリー・バレエ（物語と、おおむねそれに沿って構成された音楽を持つバレエ¹）とする。比較対象としての演劇は

西洋演劇、特に戯曲を上演の基盤とするものとする。よって、或る種の現代演劇のように俳優の身体的現前に重きを置くものや、コメディア・デラルテのように即興を特徴とする類の演劇は除外されることになる。考察の対象を以上のように限定するのは、バレエと演劇の比較・対照がより明らかになることを期してのものである。考察を進めるに当たって特に着目するのは、上演芸術としてのバレエのあり方を制度として支える文化的な枠組みである。

一 演劇の演出

演出という言葉は、*mise en scène* というフランス語が示すように、元々「舞台に載せること」、すなわち上演・舞台化を意味する。このような意味においては演劇の誕生以来常に、すなわち十九世紀末に演出が一つの職能として確立される以前に既に、演出は存在していたと言つてよい。しかし演出の重要性が演劇内部で自覚されて後、特に現代は、演出家が或る上演を創出する人物として、そしてその上演が演出家独特の色付けをされたものとして捉えられる時代、言い換えれば演出家が観客の主な関心の焦点になりうる時代である。現代に特徴的な演出とは、演出家と呼ばれる人物が、戯曲についての彼／彼女独自の解釈を行い、それに基づいて舞台上での表現を様々に工夫しながら舞台化の作業全体を統御する仕事である。

山内登美雄氏による演劇記号論的記述に置き換えると、演出家の基本的な仕事とは以下のようになる。すなわち「台本がある場合」今回の考察の対象となる演劇は、もちろんこれに該当する「文字という単一記号で書き表されている劇テキストを多記号の上演テキストにコード交換する作業の統御者をつとめること」⁽²⁾である。演出家は、劇テキストの精神的內容・諸記号の具体的構造化、両側面に対する「解釈」によって、舞台に実現しようとする劇世界の性格を想定し、舞台化の作業方向を決定する。演劇上演の出发点となるのは、この「演出家が準備の一切に先立って脳裏に描く劇世界」⁽³⁾である。山内氏自身がパヴィスの用語を引用するところによれば、「演出家(および彼のコード交換者のチーム)によって「読まれた」テキスト、「メタテキスト」⁽⁴⁾ (a metatext "written" by the director and his team and more or less integrated...)」⁽⁵⁾である。原文の該当箇所にある「a metatext "written"」をあえて「読まれた」テキスト、「メタテキスト」とすることによって、メタテキストが劇テキストの読みによって、というよりむしろ読みと並行して紡ぎ出されるものであることが示唆されている。ここで言うメタテキストは、劇テキストに基づき、あとは実際に具体化されるばかりのものとして演出家の脳裏に描かれた劇世界を、具体的な上演に先立つテキストとして捉えたものである。よりわかりやすく言えば、稽古に移る前に演出家が、実際に起用される俳優、上演が行われる舞台・ホール、予想される

客層等を念頭に置きながら構想した演出プランということになる。

このメタテキストの概念を、演劇以外の芸術ジャンルに適用することが可能である。曾根幸子氏は、「映画、写真、絵画を含めた視覚芸術の中に演出という共通の軸^⑥」を見る。特に絵画においては、題材の中から「場面を設定し、枠づけし、画家の頭の中で人物や事物の配置が行われていた^⑦」とされる。この、カンヴァスへ移る前に画家の頭の中でモチーフが通過するタブロー・ヴィヴァン、カンヴァス上で描かれることを前提とした画家の「内的イメージ^⑧」をメタテキストと考えることが可能である。青木孝夫氏は、「例えば、ある周知の物語のテキストを絵になる場面に設定してみることで、それは物語テキストから一つの場面を想像し、また場面を構想するということ意味でメタテキストの設定であろう^⑨」と述べている。このように、実際の具体化に先立つて潜在的な形で構想される作品のイメージというより広い意味で捉えることで、メタテキスト概念をジャンルを越えて用いることができる。

以下、メタテキスト概念をストーリー・バレエの舞台化作業へと適用してみよう。その際取り上げるのは『ロミオとジュリエット』である。演劇の『ロミオとジュリエット』もバレエの『ロミオとジュリエット』も、シェイクスピアの戯曲を共通のテキストとする。したがってそれがどのように舞台化されているかを見ることによって、二つのジャンルの特徴が見えてこよう。ただし戯曲は、バレエにお

いては必ずしも演劇においてと同じように扱われない。厳密に言えば、バレエにおける物語と演劇における戯曲とは重なり合うものではないのである。演劇における戯曲が、常に舞台化の営みにおいて立ち戻られるべき基盤であるのに対して、バレエにおける物語は舞踊表現のための口実、枠組みとしての性格が強く、しばしばプログラムに記載されるあらずじの域を出ない。戯曲をバレエ化するときにも、戯曲のエッセンスをバレエに相応しい形で抽出していると言った方がよい場合も多い。だがバレエにおいても、戯曲を具体的表現の立ち上げのために先在するものとして捉えることはできるだろう。以下では、上で述べたようなジャンル間の違いを念頭に置いた上でなお戯曲を、演劇、バレエのどちらにおいても具体的表現の場に先立つテキストとして扱い、考察を進めている。

二 バレエと演劇のメタテキスト

今回参考にしたのは、演劇ではBBCビデオの製作セドリック・メッシナ、演出アルヴィン・ラッコフによるもの（一九八八年）、バレエでは振付・演出ルドルフ・ヌレエフ、音楽プロコフィエフによるもの（LD、一九九五年）である。そして全体の中でも特にバルコニーの場面を取り上げる。演劇、バレエのどちらにおいても『ロミオとジュリエット』の上演には幾つものバージョンがあるが、こ

の場面は二つのジャンルに、そしてその中の様々なバージョンに共通した全編を通しての見せ場と言うべきシーンであり、その意味でも両者の比較・対照を最も明確に行うことができると思われるからである。

このバルコニーの場面は劇テクストでは第二幕第二場、キャピュレット家の庭園のシーンである。その前の場面はキャピュレット家の仮装舞踏会であり、そこでロミオとジュリエットは運命的な出会いをする。舞踏会がお開きになった後真っ直ぐ帰りがねたロミオは、キャピュレット家の庭園に忍び込み、バルコニーに一人現れたジュリエットと言葉を交わし、愛を誓う。劇テクストでは二人がバルコニーを越えて近づくような指示は一切記されていない。BBCのビデオでは二人はバルコニーと地面という二つの場所におり、最後に壁をよじ登ったロミオの手がジュリエットの手にわずかに触れるものの、全体を通して互いの愛の確認は言葉によって表現されている。少なくとも二人の間に一定の距離を想定させる戯曲にかなり忠実なBBCのこのバージョンにおいては、二人の間で交わされる言葉こそが劇を展開させ、この場面の劇的感情を高めている。

一方バレエでは最初こそジュリエットはバルコニーらしき場所にいるものの、ほとんどすぐに降りて来る。バルコニーがセットとして組み立てられているバージョンもあるが、このヌレエフ版では、舞台後方が階段状になっているのみでバルコニーの部分が装置としては

きり区別されてさえいない。ジュリエットは降りてくるやロミオと手を取り合い、情熱的なパ・ド・ドウ、二人の踊り手による踊りを踊る。ダイナミックなリフトの多用、次から次へと追いつ上げるようなパの流れによって、この場面は観客に強い印象を与える。両家の確執をもとめせずに愛をつらぬこうとする情熱の高まりを表現し、この後の展開を説得力あるものとするのは、二人がバルコニーと庭園という舞台設定をあえて無視し、居場所を同じくして舞うところの舞踊表現である。

もちろん以上の例のみをもってして、演劇の『ロミオとジュリエット』ではバルコニーのシーンで二人が決して大胆に触れ合ってはならないと述べている訳でも、バレエの『ロミオとジュリエット』ではこのシーンが必ずパ・ド・ドウとして踊られねばならないと述べている訳でもない。演劇においてはいわゆる現代的な演出として、ロミオがジュリエットにキスを迫るバージョンが一九六一年にゼ・フライリによって上演されており、また二人がバルコニーで寄り添っている古い写真も（上演時のものがプログラム用に撮ったものか定かではないが）残っている。しかしながらここで、シェイクスピアの研究者 Granville-Barker を菅泰男氏が引用した箇所を見てもみよう。菅氏が引いているのは、「二人の恋人を（二階舞台と本舞台とに）引離しておく装置がかえって情熱的な表現を生み出させ、かつ持続せしめる」という Granville-Barker の言葉である。

Granville-Barker をしてこのように言わしめることを可能にしたのは、家同士の抗争に悩みつつも最終的には秘密の結婚を約するに至る二人の心の機微を、距離を隔ててなお表現し、劇世界を展開させるものとして言語が持つ力である。俳優の語る言葉は、劇世界進行の中心的な担い手として、舞台上のあらゆる表現手段の中でも本質的に優位に立っている。

より一般的な角度からさらに、演劇の上演において本質的な表現手段である言語について考えてみよう。アリストテレスは『詩学』において、演劇を、「すべての登場人物をみな行動し現実活動している者として再現する」⁽¹⁾ものとして述べている。ここから佐々木健一氏は、「この芸術〔演劇〕にあつては、人物が生き身の姿で観客の目の前に現れて、一人称的な言葉を語り、それによつて劇世界を展開してゆくことが、そのジャンルの本質規定の中に含まれている」⁽²⁾とする。確かに演劇が上演芸術である限り、「人物が生き身の姿で観客の目の前に現れ」ることは必要不可欠な条件である。この条件には、舞台上で登場人物を演じる俳優が身体的所作を行い、台詞だけではなく所作のものによつても観客に何かを伝えることもが含まれている。しかしながら、少なくとも戯曲を核とする西洋演劇は言語の芸術である。ホンズルのように、俳優の語る台詞を含めた舞台上のあらゆる表現手段は同等に働きうるとする議論もあるが、佐々木氏は言語的な表現を非言語的要素に置き換えることができない場

合を指摘し、他の要素によつて代替できない言語の優位性について述べる。⁽³⁾機能としては等価であっても、劇世界を担いそれを展開させるのはやはり、俳優が語る台詞という言葉的なものである。

『ロミオとジュリエット』においても、元々の二階建て舞台がそのままバルコニーとなった初演当時の上演から現代のより多様な演出に至るまで、演劇における表現手段として言語が持つこの本質的な優位性は貫かれて見ると見るべきであろう。したがつて戯曲を上演の基盤とするタイプの西洋演劇においては、メタテキストは、人物以外の舞台上の表現体をも内包しつつ言語を軸として展開する劇世界の潜勢態として思い描かれることになる。

バレエにおいてもこのシーンがパ・ド・ドゥ以外の形で演じられることは可能である。しかし私の知る限りにおいては絶対と言つてよいほど、この場面は二人が手を携えて踊るパ・ド・ドゥである。又たとえ二人がこの場面の間中離れた場所で演じるような上演の形であつたとしても、二人の心情を表現し場面を進行させていくのはやはり舞踊的なものであろう。バレエにおいて他のどんな表現手段よりも優位に立つのは舞踊表現であり、メタテキストは舞踊表現を軸として構想される。舞踊的メタテキストの創出が、バレエの舞台化の第一歩である。よつて後の議論を幾らか先取りして言えば、舞踊表現を創出する振り付けというプロセスがバレエの舞台化において中心的な働きをすることになる。

だがバレエの上演において舞踊表現が軸となるということは、バレエがバレエである限り無条件に受け入れられるべきジャンルの特質なのか。メタテキストの段階から既に舞踊表現を軸としてバレエの上演を構想せしめているのは、バレエを取り巻く人々のバレエに対する理解でもあるのではないのか。

三 バレエの演出

(一) 舞踊表現

バレエの舞台化は、メタテキストの段階から舞踊表現を軸とする。舞踊表現という言葉によって私が意味しようとしているのは、第一義的には踊り手に振り付けられるいわゆる「振り」であり、踊り手が舞台上で遂行することが期待され、そして実際に行うところの動きである。それは踊り手が全身で引き受け、一人、或いは複数で行うところのものであり、ダンス・クラシックのパに代表されるような、名付けられ分類される動きはもちろんのこと、それ以外の動きも含む(「振り」は単なる動きの連続であり、それが質的に高められて初めて舞踊表現になるという議論も可能であるが、ここではそういういった価値的な意味ではなく記述的な意味を念頭に置いている)。加えて舞踊表現は、踊り手の身体によって遂行され観客が現に知覚する現実的・身体的な相と、現実化・身体化されるべく振付家の脳

裏で構想される可能的・想像的な相という二つの相にまたがる。「メタテキストの段階から舞踊表現を軸とする」と述べるときに指しているのは後者である。振付家は、その殆どが踊り手としての経験を持つこともあり、脳裏に思い描く振りを自らの身体感覚でもって極めてリアルに感じることが出来る。バレエの舞台化において核となり、根本的に上演を支配するのはこうした舞踊的なものである。

確かに、これまで常にバレエが総合芸術として語られてきたことからわかるように、バレエの上演を構成する様々な要素は有機的に結びついている。例えば今世紀初頭にバレエ・リュースにおいて独特な形で見出された他ジャンルの人々との協働は、今日でも劇場スタッフとの協働において見ることが出来る。だがバレエの上演の論理は舞踊の論理である。他の要素は舞踊表現に奉仕する。これは一方で舞踊そのものが持つ力に大きく負っている。松澤慶信氏が述べるところの「舞踊の力学」¹⁵⁾が、バレエにおいては作用しているのである。

(二) バレエ共同体

しかしながら、バレエにおける中心的な表現手段を舞踊表現としているのは、舞踊そのものが持つ力ばかりではない。バレエが踊りによって全てを語るものとして了解されたのは、およそ十八世紀以降である。科白や歌なしで踊りだけでバレエの内容を表現しようと

する動きが最初に現れたのは、十七世紀末から十八世紀初頭にかけてであった。特に有名なのは、ウィーヴァーによる『マースとヴィーナスの愛』(一七二七年)である。⁽¹⁶⁾ この作品自体はあまり反響を呼ばなかったらしいが、これを含んだ幾つかの作品を先駆けとして、特にバレエ・ダクシオンが提唱された十八世紀半ば以降、バレエは他の表現媒体から独立していった。⁽¹⁷⁾ 以来バレエを取り巻く人々が、あらゆる要素の軸となつて物語を展開させるものとして了解するのは、舞踊表現であると言つていい。バレエの中心的な表現手段が舞踊表現であるということは、舞踊そのものが持つ力だけでなく、文化的な枠組み、制度的なものによつても支えられている。具体的に言うならば、バレエの上演に様々な立場から関わる人々からなるバレエ共同体の営みによつて、である。

芸術を取り巻く制度的なものについて考察を進めるために、ディッキーの制度理論を援用しよう。ディッキーは、「今私が制度的アプローチによつて意味しているのは、或る芸術作品が芸術であるのは、それが或る文化的営みの内部で占める位置のためであるという見方である。」⁽¹⁸⁾と述べる。そしてその内部で或るものが芸術作品として創り出され呈示される制度、「芸術作品が芸術であるのが、芸術作品がその内部で占める位置或いは場所の結果としてであるところの、或る確立された営み」⁽¹⁹⁾をアートワールドと呼び、絵画・演劇のような個々の芸術ジャンルに相当し、そのジャンルの芸術作品が芸

術作品として創り出され呈示される枠組みをアートワールド・システムと呼ぶ。アートワールドはあらゆるアートワールド・システムの全体であり、アートワールド・システムは、アートワールドの下位システムとして働いている。

バレエは、舞踊というアートワールド・システムの下で、さらに下位のシステムを形成しており、その構成員はバレエ共同体に属すると言ふことができる。バレエ共同体の具体的な成員としては、振付家、踊り手、舞台関係者などからなる芸術家と公衆、そして両者の関係を補完し媒介する批評家、教師などが挙げられる。

ただしバレエ共同体は幾つかの点において均質かつ一枚岩的な構造を持つものではない。先ず、全体の傾向をリードする部分とそれに従う部分とは知識や関心に大きな幅がある。バレエ共同体の中核をなすのは、上演の鑑賞やよりアカデミックなアプローチを通してバレエに造詣の深い人々や、自ら経験を積んだ踊り手、教師たちである。バレエ共同体は、これらの人々を中核に据えた極めてヒエラルキカルな構造を持つている。

次に、地域性・歴史性を考慮する必要がある。現在バレエは世界各地で上演されているが、人々のバレエに対する姿勢、バレエの捉え方は様々な歴史背景・文化を持った国や地域によつて異なる。一つの例として日本を考えてみよう。日本にバレエが入ってきたのはおよそ二十世紀初頭とされる。以来我々日本人はバレエを受け入れ、

着実にバレエ人口を増やしてきた。だがバレエの踊り手であることが職業的選択肢の一つとして確立している海外の国々に比べて、日本ではバレエは職業としてというよりはむしろお稽古事的な性格を強く持つものとして捉えられている。最近ようやく国立のバレエ団が設立されたが、日本国内では、少なくとも女性の踊り手が踊ることを生業とすることは極めて難しいというのが暗黙の了解となっている。

またバレエ発祥の地であるヨーロッパ、さらにはアメリカを含む西洋諸国を本場とする意識が、人々の意識の中に根強く存在し続けていることも見逃せない。確かにバレエ関係者の国際的な交流が盛んな現在にあつては、状況は変化しつつあるのだろう。だが、若手の育成を目指して催されるローザンヌ・バレエ・コンクールで賞を得、留学する権利を得た若い踊り手たちのための留学先として、このバレエ学校が選ばれているだろうか。ここでも今なお西洋諸国を頂点とする、この意味でも階層的なバレエ共同体の構造を見る事ができる。

(三) 舞踊表現とバレエ共同体

バレエ共同体内部において、舞台上の出来事は舞踊表現を軸とし、それに奉仕する形で組み立てられるものとされる。上演芸術としてのバレエの創造と享受の両契機において、バレエ共同体構成員の関

心の焦点となるのは舞踊表現である。

さらにバレエ共同体は、舞台上で踊り手によって遂行される動きが舞踊表現として適切かどうか、その妥当性を規定する枠組みとしても働く。上演芸術としてのバレエにおいて、何が舞台上で演じられるべき舞踊表現として妥当であるかは時を経て変化してきた。今日ではダンス・クラシックの基本に従わない動きが行われるのを目にするのはごく普通のことである。またかつては脚を高く上げることが体操めいた、上品でないものとされ、足を高く上げることのできる踊り手が敢えて足の高さを抑えることもあったが、現代では必ずしもそうではない。踊り手が舞台上で行う様々な動きを適切な舞踊表現として保証するのは、動きそのものももっている特性もさることながら制度的なものでもある。振付家によって創出され、踊り手によって観客に呈示されるべきものとして振り付けられる振りは、歴史的に展開し過去の営みをその内に累積してきた、そして今後もそうしていくであろうバレエ共同体において上演の中心的表現手段とされ、かつ舞踊表現としての妥当性を与えられるのである。

(四) 狭義の振り付けと広義の振り付け

以上で述べた、踊り手に直接課せられるものとしての舞踊表現を創り出すのが狭義の振り付けだとすると、バレエにおいては広義の振り付けとも言うべきものが存在する。それが照明や装置、衣装

の配置・設定である。一つのバージョンは大抵お決まりの装置や衣装、照明などを持っているものだ。それら衣装、照明、装置をどう設定するかは、観客が捉える踊り手のライン、その動き、すなわち振りの輪郭に影響する。したがってたとえ動きそのものをいじらずとも、衣装などが変更されれば振りの輪郭は変わってしまうことになる。新演出と称して振りにはあまり手を加えずに衣装や装置だけを変える場合もあるが、その場合でも振りが全く変わっていない訳ではない。そもそも上演の一回性の問題をおいておくにしても、踊り手は衣装が変わっただけでも以前と同じように踊ることはできない。袖の長さなど物理的な変更から生じる影響は言うに及ばず、心理的な影響もある。踊り手が違う衣装で踊るということは、コンピュータ・グラフィックスの画面上で色味だけ変えてみるのとは訳が違うのである。衣装などの設定も又、字義どおりの振り付けとは別の次元での、すなわち広義の振り付けである。舞踊表現としての振りは、狭義・広義両方の形で振り付けられている。

尤も、広義の振り付けは狭義の振り付けに従属すると見るべきであらう。バレエにおける中心的な表現手段として了解されているのは、舞踊表現たる振りである。衣装や装置、照明などのみが一新される場合でも、それら自体が悪目立ちすることが目指されているのではない。衣装や装置、照明は、踊り手の遂行する振りに強く結びつき、それに結果として奉仕することが求められているのである。

(五) 演出と振り付け

バレエ共同体は、舞踊表現を舞台化の核とする制度を営んでいる。そうした制度の下で、ストーリー・バレエにおいては物語が、そしてその物語のための音楽が舞踊として表現されるべく解釈されることによつて、舞踊的メタテキストが紡ぎ出される。舞踊的メタテキストの構想そのものが、想像的なものであれ、すでにして或る種の振り付けである。バレエにおける『ロミオとジュリエット』は、初めから舞踊的に表現されるべく構想されるのであつて、その結果バルコニーのシーンは、ロミオとジュリエットがバルコニーなど無視して踊る場面として一番の見せ場となる。

振付家は、自らの持つ舞踊的身体図式を用いながら、狭義・広義の両側面において舞踊的メタテキストを構想する。舞踊的メタテキストは実際の上演の潜勢態であり、舞踊的メタテキストの構想は想像的な振り付けである。具体化されるべく想像的に振り付けられた舞踊的メタテキストは、振付家によつて実際に振り付けられる。(尤も、想像的メタテキストから現実的な振りへの移行は一方的な流れではない。振り付け現場の状況に応じてしばしば修正が必要になり、振付家はその都度舞踊的メタテキストへ立ち戻るよう促される。一旦実際に振り付けの作業が始まれば、舞踊的メタテキストの構想と実際の振り付けとは可逆的な関係にある。)ストーリー・バレエの舞台化、すなわち演出は、潜勢態であるメタテキストの創造の段階

からすでに振り付けと分かちがたく結びついている。振り付けはストリー・バレエの演出において、中心的かつ不可欠のプロセスそのものである。そしてその担い手たる振付家が、多くの場合ストーリー・バレエの演出において中心的な役割を果たすことになる。すなわち、演出家となるのである。

(二) 再演における演出

以上で焦点が当てられていたのは、物語から直接舞踊表現を立ち上げる場面であった。「ロミオとジュリエット」についても、初演以来様々なバージョンがあることについては触れながらも、それぞれのバージョンの関わりを特に強調することはしていない。以下では再演の場合を取り上げる。なぜなら今日バレエにおける演出がバレエ共同体構成員の関心を引くのは、しばしば一つの版をオリジナルとし、多様に演出された複数のバージョンを持つような作品の再演だからである。例として先ず挙げるのできるのが『白鳥の湖』である。この非常に有名なバレエ作品の初演は一八七七年であるが、プティパ・イワノフによって振り付けられた一八九五年の上演が今日一般にオリジナル版とされる。以来様々な版を重ね今なお世界各地で頻繁に再演されているが、その多くがプティパ・イワノフ版に拠っている。だが再演を取り上げる理由はこれだけではない。再演について考えることによって、バレエ演出のより独自の一面が明ら

かになると思われるからである。以下、振付家が新しいバージョンをどのようにして生み出していくのかを手掛かりにして、いま少し考察を進めてみよう。

再演に当たって振付家は、物語、物語の枠内での音楽、さらには先行する振りをも舞台化の基盤とし、これらの間をときに重心を移しつつ揺れ動きながら、上演のイメージを作っていく。その際には物語や音楽についての解釈と協働させながら、自身が形作りつつあるイメージに照らして先行する振りに何が欠けており何が余分であるかを判断する。こうして潜勢的な振りとして新たな舞踊のメタテクストが紡ぎだされる。これが実際に踊り手に振り付けられ装置などとともに具体化されて新しいバージョンが誕生する。

再演においても振り付けは演出と不可分であり、舞台化の過程において中心的な役割を果たしている。前述の『白鳥の湖』の各々のバージョンは「〇〇版」というように振付家の名を冠して呼ばれるのが常である。この背景には、振り付けを行う者が上演の全体的かつ最終的な責任者であり、振り付けという舞踊表現へと至らしめるプロセスがバレエ演出において重要な役割を担っているという、バレエ共同体内での一般的な了解があると見るべきであろう。

尤も、振り付けが演出と不可分であり、バレエの舞台化において中心的な役割を果たしているということ自体は、物語から直接舞踊表現を立ち上げる場合と何ら変わりはない。再演において事情が異

なるのは、再演の場合には先行する振りもが演出上の基盤となるという点である。なぜこのようなことが起こるのか。それは振り付けがバレエ演出の中心かつ不可欠のプロセスであるが故に、振り付けられた振りが、創造と享受の関心の中心にあつて自律的な性格を帯びるからである。或る時点で振り付けられた振りはバレエ共同体内部で共有され、物語や音楽の解釈と協働するものとして、というよりはむしろしばしば物語や音楽の解釈以上に重要な位置を占めるものとして、それ以後の上演の基盤として働く。一旦振り付けられた振りを振りテキストと呼ぶこともできよう。ここで言う振りテキストとは、少なくとも一度は上演された振り、すなわち踊り手の身体によつて具体化され観客に享受された振りをその後の舞台化の下敷きとして捉えたものである。舞踊譜・ビデオなどによつて記録されている場合もあるが、記録として残っていないか、いやむしろ残っていても多くの場合バレエ共同体構成員の記憶の相で生き続け、一つのバージョンをそれとして認識するよすがとなる。ストーリー・バレエの演出は、物語の舞踊的具体化であると同時にバレエ共同体の財産たる振りテキストの創造でもある。我々はしばしば「〇〇版による」という言い回しを何気なく口にするが、振り返ってみればこの言い回しは既に、過去に振り付けられた振りがそれ以後の演出の拠り所となることを明白に語っていたと言える。さらに新演出と言うときバレエ共同体の構成員の関心は、物語や音楽がい

かに解釈され、いかに舞踊化されたかもさることながら、基盤たる振りテキストと新たに創出された振りとの間にどれだけ新たな展開が見られるかにも向けられる。バレエの演出においては、創造される享受されるものと保存され受け継がれるものが重なり合っており、バレエ共同体の成員は振りそれ自体を舞踊表現として創出し享受しつつ、先行する振りテキストから新たな振りへの展開にも関心を寄せているのである。

四 踊り手と演出

最後に踊り手について述べよう。踊り手はバレエ共同体の構成員である。踊り手は狭義の振り付けによる振りを実際に遂行することによつて、バレエ上演の第一原理たる舞踊表現を直接担う。踊り手は、振付家が思い描く舞踊的イメージやバレエ共同体内部で共有される振りテキストを自らの身体によつて具体化するのである。また振りテキストが舞踊譜やビデオなどで記録・保存されていない場合には(或いは記録されている場合でさえ)、振りテキストの伝達はそれを踊った経験を持つ踊り手の身体的記憶に大きく依存する。踊り手は生きた舞踊譜であると言ってもいい。ただし踊り手は単に抽象的かつ超歴史的な存在として、振りテキストや振付家が抱くイメージを仲介する媒体ではない。バレエの舞台化はその時々、そして

個々の踊り手の具体的なあり方と密接に結びついている。

バレエ共同体は、それまで培われてきた歴史的背景に加えその時代特有の特性をも併せ持つ。踊り手は彼らが生きる時代のバレエ共同体の内部で妥当とされる訓練を受ける。上演の妥当性の或るレベルは、バレエ共同体内部で育まれた踊り手の身体そのものでもって粹取られる。また踊り手は、当然のことながら各々個性を持っている。よって振り手は踊り手の個性に相応しいように振り付けられる。予め振付家が考えてきた振りは、しばしば踊り手に合わせて現場で変更される。振りに既製品はなく、あるのは誰かのための振りである。

このような無自覚なレベルに加えて踊り手は、舞台化のプロセスに能動的に参与する。踊り手には、作品の具体化を実際に担うものとして自覚的かつ能動的な態度を取ることが常に求められている。例えば踊り手が、自分の解釈に基づいて音の取り方を変えたり振りにアクセントを付けたりすることがある。より実践的には、例えば滑りやすいリリユームの継ぎ目を避けるために指定された場所よりも少しずれた位置に立つこともある。

確かに、振りという遵守すべき枠組みを与え、上演に向けた稽古の過程をも統御することによって踊り手に方向性を与えるのは振付家である。最終的な上演の責任者として振付家は、自らの抱いているビジョンに近づけるべく踊り手に様々な指示やアドバイスを与える

る。さらには踊り手の個性を把握した上で、上演の場でのみ醸じだされるような、稽古場とは又違った踊り手の魅力をも想定しそれを引き出すべく努める。だが、踊り手に与えられるのはあくまでも方向性に留まる。振付家は踊り手を人形のように扱うことはできない。以上で述べた如く舞踊表現の直接の担い手たる踊り手は、その具体的な存在によってバレエ上演において本質的に重要な位置を占める。演出効果が振付家の意図によるものなのか、踊り手自身に由来するのかを判断することがしばしば難しいのはこのためである。演出効果は、振付家の演出意図と踊り手による身体的具体化との協働作業の成果である。

五 まとめ

ストーリー・バレエにおいて舞踊表現が第一の原理とされるのは、舞踊そのものが持つ力はもとより制度的なものによってである。そうした制度を生きるバレエ共同体構成員の眼差しの下で、物語の解釈も音楽の解釈も舞踊表現に奉仕するためのものとなる。ストーリー・バレエの演出とは、舞踊化されるべきものとしての物語や音楽を解釈し、舞踊表現として踊り手に振り付け具体化する作業全体を指す。舞踊表現の創出に直接関わる振付家が上演全体の構成を担う者、すなわち演出家である。一旦振り付けられた振りは、それ自

体新たな舞踊表現創出の基盤となる。バレエ共同体構成員の関心は、先行する振りテキストが新たに創出された振りにおいてどれだけ展開されたかにも向けられる。新演出を「新」演出と呼ばれるのに相応しいものにするのは、新旧の振りの間に見出される発展的差異である。

以上の考察は、ごく一般的なものとして通用していると思われるジャンル設定に則って行つた。しかし現在様々な芸術分野で他ジャンルの表現手段を取り込んだ作品が創られており、その結果ジャンル間の境界が不明確になってきている。バレエを始めとする舞踊も例外ではない。尤も、様々な要素が導入されその各々が自己をより強く主張しながら一つの作品を作り上げている状況にあつて、それでもなおその作品を舞踊と呼ぼうとするとき、そこには舞踊表現を舞台化の軸とする人々の眼差しが以前にもまして強く作用しているとするのもできよう。

だがどのように述べようとも、今回の考察が対象をかなり限定していることは否定できない。バレエ一般、さらにはモダン、コンテンプラリーなどを含んだ上演芸術としての舞踊一般への展開を目指す際に今回の考察がどこまで妥当性を持つか。これらについては今後の課題としたい。

注

- (1) ジョーン・ローソンによると、バレエは、創作の側面から三つの種類に分類される。すなわち、ストーリー・バレエ(物語のあるバレエ)、テーマをもったバレエ、ダンスを主体にしたバレエとアブストラクト・バレエである。ジョーン・ローソン著、石田種生監訳、渡辺洪訳『バレエ創作ハンドブック』大修館書店、一九九五年、七二―七五頁参照。
- (2) 山内登美雄「演出家のメタテキスト」、青木孝夫編『演劇と映画』晃洋書房、一九九八年、三頁。
- (3) 同前、四頁。
- (4) 同前、四頁。
- (5) Patrice Pavis, *Languages of the Stage, Performance Arts* Journal Publications, 1982, p. 146.
- (6) 曾根幸子「イメージの演出について——絵画・写真・映画——」、青木孝夫編『演劇と映画』、四二頁。
- (7) 同前、四八頁。
- (8) 同前、四九頁。
- (9) 青木孝夫「結び——終章に代えて——」、青木孝夫編『演劇と映画』、四〇二頁。
- (10) 菅泰男『シェイクスピアの劇場の舞台』あぼろん社、一九六三年、二四―二五頁。
- (11) アリストテレス著、今道友信訳『詩学』、『アリストテレス全集17』岩波書店、一九七二年、二二頁。
- (12) 佐々木健一「せりふの構造」講談社、一九九四年、五〇―五一頁。
- (13) Jindrich Honzl, "Dynamics of the Sign in the Theatre", in L. Matejka and I. R. Titunik(eds), *Semiotics of Art—Prague School Contribution—*, MIT Press, 1976.

- (14) 「デュオに関してそれ〔言葉以外のランガー・ジュがデュオを構成する二項のうちの一方の項を形成しようという事〕が可能である理由は、デュオにとって最も重要なのが、『答える』という行為であり、答えることによって、一体性を形成する意志だからである。これに対して、他の形態の台詞にあつては、分節言語でしか表現しえないような複雑な思想内容を欠くことができないがゆえに、言葉を完全に他の舞台的ランガー・ジュによって置き換えることは不可能なのである」(佐々木健一『せりふの構造』、一四四頁)。また、この部分に付けられた注では次のように述べられている。「序論で簡単にふれたように、プラハ学派の一人J・ホンズルは、演劇における記号の変動性という注目すべき考え方を示した。すなわち、同一の表意作用を行う表現手段がいくつもある。例えば、空間的な移動を表すのには、俳優の身体運動だけでなく背景画や幕を変えたり、擬音を用いたりする手段をとる、ということである。ここには演劇の記号論における重要な事実があるが、今われわれの確認したこともまた、この枠組みの中に取り入れて考えるべき事実であろう。それは、表現内容を分節する上での言語の圧倒的な優位(従つて、他によつて代替することができない)と、表現の事実におけるあらゆる表現手段の同等性を示すものである」(同前、一四八―一四九頁)。
- (15) 「舞踊という芸術ジャンルにおけるコラポレーションの問題として興味深い点は、舞踊が『舞踊の力学』とでもいへば舞踊ジャンルの持つ特権を内在していることである。つまり言葉によつて意味論的な指示が明確にされるのではなく、舞踊は意味論的に指示機能が曖昧なゆえに構成要素や素材あるいはモチーフをなんでも溶解して舞踊に盛り込んでしまえるという特権を有しているのだ」(セゾン美術館・一條彰子編『ディアギレフのバレエ・リュス 1909-1929』セゾン美術館、一九九八年、三三六頁)。
- (16) 「これよりと期待をかけて上演された作品はジョン・ウィーヴァーの《マースとウィーナスの愛》で、一七一七年、ディブレがマース役を演じ、ロンドンで上演された。科白とか歌を使わず踊りだけで内容を表現しようとしたバレエとしては、この作品が史上初の試みとされているが、たいした反響はなかった」(ジャック・アングソン著、湯河京子訳『バレエとモダンダンス——その歴史』音楽之友社、一九九三年、九四頁)。
- (17) 「劇場技法の開発に専念する時代がしばらく続き、舞踊の表現性を忘れていた一八世紀後半に入ると、ジャン・ジャック・ノヴェール(Jean Georges Noverre, 1727-1810)の理論(バレエ・ダクシオン)によつてバレエの本質的表現手法の追求がなされることになる。〔改行〕①あらすじを展開させるために用いていた歌や台詞は一切排除され、表情的身振り(マイム)と劇的表現をする新しい動きを取り入れる。②顔の表情を隠す仮面や不必要な装飾を廃止する。③コール・ド・バレエ(群舞)の動きに劇的真実性をもたせる。〔改行〕つまり、歌唱によるオペラの部分が排除され、バレエはマイムや動きが重要な部分を占める舞踊劇になったのである」(舞踊教育研究会編『舞踊学講義』大修館書店、一九九一年、四四頁)。
- (18) [...] what I now mean by the institutional approach is the view that a work of art is art because of the position it occupies within a cultural practice, [...] (*The Art Circle*, Haven Publications, 1984, p. 52).
- (19) [...] works of art are art as the result of the position or place they occupy within an established practice, namely, the artworld. (*Introduction to Aesthetics—An Analytic Approach* —, Oxford University Press, 1997, p. 88).
- (はりの・なお) 広島大学大学院