

ロマン派バレエにおける女性ダンサーのイメージについて

高橋 由季子

[キーワード：①崇拝性 ②天賦的傾向 ③セクシュアリティ
④家父長制社会 ⑤一対の女性像]

1. はじめに

ロマン派バレエ (Ballet romantique) とは、1830～1840年代を隆盛期として、ヨーロッパを風靡したバレエの様式である。他の分野におけるロマン主義芸術を支配していた夢や空想の世界への憧れ、現実逃避の思想と軌を一にする。ロマン派バレエの主要要素は超自然的なものと異国的なものへの傾倒であった。この高い芸術性をもつロマン派バレエの研究は、ゲスト (Ivor Guest)¹⁾ を筆頭に多くの研究者によってなされている。そして、女性ダンサー (以下、ダンサー) がエロティックな対象としてみなされていたこともよく知られており、ジェンダー論と社会学的視点から考察する研究もおこなわれている²⁾。

ロマン派バレエの中心であったパリ・オペラ座 (以下、オペラ座) では、庇護者たるパトロンとダンサーの愛人契約が長期にわたっておこなわれていた³⁾。その期間のなかでも、オペラ座が財政再建のため1831年に政府から補助金を受ける民営の企業となり、その総裁 (entrepreneur) としてヴェロン (Louis Véron) が就任してからは、愛人契約が公然とおこなわれていた。ヴェロンは、オペラ座の定期会員 (abonnés) になると、

舞台と楽屋の間にある一種の準備室、フォワイエ・ド・ラ・ダンス (Foyer de la danse) に入れるという特権をつくり、愛人契約を結ぶ場所を設けた⁴⁾。彼は、定期会員にステータスを与えることで、他者との差別化による優越感を与え、ブルジョワジーの憧れでもあった貴族風の観覧様式をシステム化したのである。

この習慣によってバレエ芸術は低俗化したため、ダンサーは一層性欲の対象とみなされていったわけだが、ダンサー全体が性欲の対象であると言で括れるわけではない。ダンサーに対して抱かれた性的なイメージを詳細に分析することによって、エロティシズムとの関係も明らかになるはずである。

本論ではまず、テオフィル・ゴーチエ (Théophile Gautier) の舞踊評から、ダンサーを称えた描写を分析し、当時流行していたリトグラフに描かれたダンサー像と共に、手が届かない憧れのダンサー像を考察してゆく。この像は崇拜対象としての女性像に分類される。次に、ルノワール (Pierre-Auguste Renoir) とドガ (Edgar Degas) の絵画から、性欲の対象となったダンサー像について考察し、その性的なイメージを分析してゆく。さらにその分析結果から家父長制社会における典型的な女性像との類似点を考察する。

なお、本論では、ロマン派バレエのダンサーをエロティシズムの側面から考察するため、例えば、マラルメ (Stéphane Mallarmé) が『芝居鉛筆書き (Crayonné au theater)』(1897) で述べた、踊り子は踊る女ではないという命題からダンサーの身体を表徴・記号・文字などとみなし隠喩とする研究⁵⁾ など、他側面の考察はおこなわない。

2. 手が届かない存在としてのダンサー

ロマン主義的思潮の特徴といえるエキゾチシズム、オリエンタリズム、神秘主義や夢幻を表現したロマン派バレエの舞台では、男性観客の

理想的女性像がダンサーによって具現化されていた。その理想的女性像のひとつが純粋性を持つ女性像であり、これは死を間近にした神秘性をもつ青白い病的な女性像であった。その女性像を小倉は次のように特徴づけている。

19世紀の社会的表象においては結核と芸術的才能が分かちがたく結びついていたから、青白く病的な女性は、美しさと才能をあわせもつ存在になりうる資格があったのだ。[.....] 肉体的なものや物質的なものを離れ、純粋で精神的なものを追求しようとする「天使的傾向 *angélisme*」と言われる流れが、女性をめぐるロマン主義的な感性を支配することになった。⁶⁾

この「天使的傾向」の追求は、純粋で精神的なものを求める傾向として、ロマン派バレエの重要な要素のひとつとなっていた。儂く純粋な美しさをもつ女性像の役をバレエで演じたのが、マリー・タリオニ (Marie Taglioni)⁷⁾ である。彼女は父の厳しい稽古によってポワントの技法⁸⁾ を獲得したダンサーであった。ポワントは天上界を目指し飛翔する美を表現し、さらに「安定よりもろさや壊れやすさを志向する美」⁹⁾ を表現した。ポワントは超自然的なものを踊る上で、最も効果的なテクニックであったのである。彼女の安定したポワントは、オペラ『悪魔のロベール (*Robert le Diable*)』(1831)の第3幕に挿入された「修道女のバレエ (*Ballet des nonnes*)」で遺憾なく発揮された。そして、ポワントによる独立したバレエ作品が1832年オペラ座初演の『ラ・シルフィード (*La Sylphide*)』¹⁰⁾ で、これは異国情緒や超自然を含んだ純粋な愛を題材にし、ロマン主義の風潮をすべて網羅していた。

シルフィードを体現したタリオニによって、男性観客は精霊や夢幻的な世界の虜になった。そして、スター・ダンサーの踊る様子を描写したリトグラフの流行によって、理想の女性像としてのダンサー像は加速

度的に普及していった。シルフィードは女性にとっても憧れ、理想のモデルであり、バレエ衣装を真似たシルフィード風のローブ、アクセサリーや髪型まで流行し、ブルジョワ階級の女性を対象としたモード雑誌『シルフィード』も1840年に刊行された。これは、ロマン主義という時代の欲するものがロマン派バレエの表象と合致したことによる現象で、スター・ダンサーへの崇拜行為の一端ともいえよう。

ゴーチエは、ロマン派バレエ、特に女性のスター・ダンサーを愛し、代表作『ジゼル (*Giselle*)』¹¹⁾をはじめとするバレエ台本¹²⁾を執筆し、数々の新聞に多くの舞踊評を載せた文学者として有名である。彼の舞踊評はバレエ史における資料的価値が非常に高いのにもかかわらず、網羅的な研究がなされてこなかった。しかし、1986年にゲストによって編集されたゴーチエの舞踊評『ダンスのなかのゴーチエ (*Gautier On Dance*)』¹³⁾が、次いで1995年にその仏訳書『ダンスについての著作 (*Ecrits sur la danse*)』¹⁴⁾が刊行され、彼の舞踊評の研究に新たな展開をみせはじめている。

ゴーチエの舞踊評が特筆に値するのは、ノヴェール (*Jean-Georges Noverre*) の理論¹⁵⁾以降のバレエ作品が、筋立てを重視するあまりに台本が複雑化し、観客が台本を読まないと内容を理解できないという状況に陥っていたなか、ダンスの美しさの鑑賞という楽しみ方を提示したためである。彼の舞踊評の特徴は、ダンサーの身体だけでなく、動きやポーズを詳細に描写し、そのイメージも含めて言語化したことにある。ゴーチエは1832年初演の『ラ・シルフィード』をきっかけに、1837年から舞踊評の執筆を始め、舞踊評は新しいバレエとしてロマン派バレエが隆盛した時期に多く発信された。

男性ダンサーを嫌ったゴーチエは¹⁶⁾、当初から明確に自分のダンスに対する信念として、女性のダンサーの美しさとダンスの芸術性について、身体の外見に注目するという物質主義的な見解を提示していく方針を明らかにしている。彼はステップであるパ (*pas*) に注目し、それを言

葉によって再現することを試み、ダンスそのものが物語より優先されるべきとした。この外形美崇拜は、「芸術のための芸術 (l'art pour l'art)」と関連させ論じられているように¹⁷⁾、ダンサーの理想的身体像を描き出すことにも繋がっている。

Pour nous en particulier, nous sommes très capable de regarder avec plaisir sautiller une jolie danseuse à travers une action absurde. Si le pied est petit, bien cambré et retombe sur sa pointe comme une flèche, si la jambe, éblouissante et pure, s'agite voluptueusement dans le brouillard des mousselines ; si les bras s'arrondissent, onduleux et souples comme des anses de vases grecs ; si le sourire éclate, pareil à une rose pleine de perles, nous nous inquiétons fort peu du reste. Le sujet peut n'avoir ni queue, ni tête, ni milieu, cela nous est bien égal. Le vrai, l'unique, l'éternel sujet d'un ballet, c'est la danse.¹⁸⁾

私個人のことを言えば、筋立てはばからしくても、きれいな踊り子が跳びはねるのを愉快地に眺める術を私は心得ている。もし可愛らしい脚がよく反って [足 (pied) の甲がよく反って]、矢のように降りてポワントで立つなら、もし眩しいようなすなりと伸びた足 [脚 (jambe)] が薄布の霧のなかでなまめかしく揺れ動くなら、もししなやかにうねる腕がギリシャの壺の柄のような円を描くなら、もし微笑みがほころび、玉の露にぬれた一輪のばらの花に似るならば、私はその他のことは気にかけない。話の筋に尾っぽも頭も中心部もないとしても、そんなことは私にはどうでもよい。バレエ作品の真の主題、ただひとつの永遠の主題、それはダンスである。¹⁹⁾

ここでもゴーチエは、物語性や思想の含意などよりも、外見やダンスを賛美し、外形美崇拜という物質主義を貫いている。まさに、身体的美

しさに注目してダンスを鑑賞することの正当性を述べているものである。彼はパの美しさを花や矢などにたとえ、舞踊評に舞台上の躍動感を表現していた。そして、女性のダンサーを称えているゴーチエは、美の条件として、以下のように意見を述べている。

Il ne faut pas oublier que la première condition qu'on doit exiger d'une danseuse, c'est la beauté ; elle n'a aucune excuse de ne pas être belle, et l'on peut lui reprocher sa laideur, comme on reprocherait à une actrice sa mauvaise prononciation. la danse n'est autre chose que l'art de montrer des formes élégantes et correctes dans diverses positions favorables au développement des lignes ; il faut nécessairement, quand on se fait danseuse, avoir un corps sinon parfait, tout au moins gracieux.²⁰⁾

バレリーナに要請されるべき第一条件は美である、それを忘れてはならない。バレリーナは、美しくないことにどんな言い訳もたたない。女優が正しくない発音を非難されるように、人はバレリーナに醜い容姿を咎めることができる。ダンスとは、身体の線の展開にあったさまざまなポジションのもとに、優雅で精微なフォルムを見せる芸以外の何ものでもない。踊り手を志す者は、従って必然的に、完璧とは言わないまでも少なくとも魅力ある身体を持つていなければならない。²¹⁾

このようにゴーチエは、ダンスとは「優雅で精微なフォルムを見せる芸」と述べ、ダンスを美しき瞬間の連続のようにとらえていたことがわかる。彼のダンサーに向けた視線は、瞬間をとらえるカメラのようにポーズをとらえたもので、この視線こそ画家的な視線といえる。彼が絵画的描写をダンサーの身体に使用し、静止した身体の美を称えていたのは、ダンサーは美しいポーズで観客を魅了する存在でなければならない

と考えていたためである。そして、「醜い容姿を咎めることができる」とあるように、ゴーチエにとって、ダンサーの美しい身体には醜さがあるとはならず、少なくとも魅力的でなければならなかった。

ゴーチエが求めるダンサーの身体美は、ロマン派バレエのダンサーを描いたりトグラフの絵と共通している。これは、舞踊評とリトグラフが両者とも憧れの女性像を描いたものであることに由来する。当時、流行していたリトグラフはブロマイドのような効力を持ち、憧れのダンサーをいつでも見ることができる媒体として人気があった。一般的に流行したりトグラフの視覚的効果と新聞の舞踊評の相乗効果によって、ダンスの美しさが一層詳細に伝えられていたことは明白である。この相乗効果を確認するため、新聞に掲載されたゴーチエのバレエ作品『ラ・ペリ (*La Péri*)』²²⁾ の批評と、同作品の主演ダンサーであるグリジ (Carlotta Grisi)²³⁾ が描かれたリトグラフ [図版1] を考察する。この二つのグリジ像を比較することで、憧れのダンサー像を明確にしてゆく。

[.....] Comme elle [Carlotta] rase le sol sans le toucher ! on dirait une feuille de rose que la brise promène : et pourtant, quels nerfs d'acier dans cette frêle jambe, quelle force dans ce pied, petit à rendre jalouse la Sévillane la mieux chaussée ; comme elle retombe sur le bout de ce mince orteil ainsi qu'une flèche sur sa pointe !²⁴⁾

[.....] カルロッタは床に触れずになんと巧みに飛ぶ²⁵⁾ ことか！ その風に舞うばらの花卉とでも言いたいほどだ。だが、あのかほそい足 [脚] は、どれほどの鋼鉄の鞞を、あの小さな脚 [足] は、どれほどの強さを秘めていることか！ 素敵な靴を履いたセビリア娘でも羨むような可憐な脚 [足] なのに。あの細い親指の先で、矢の先端さながらに、なんと軽やかに降り立つことか！²⁶⁾

ゴーチエの舞踊評は、静止の瞬間を切り取ったような描写であり、脚と足を賞賛している。彼は「淡いピンクの幻影は同じ色合いの夢想にあなた方を誘う」²⁷⁾とも述べているように、脚や足の描写を多彩におこなっていることから、特にダンサーの脚・足に注目していたことがわかる。彼は、小さく、矢の先端さながらに尖っている足先が美しいと称した。当時の靴は「少しばかりのパッドが入り、床をつかむために必要と思われていたサイドステッチを利かせたスリッパ」²⁸⁾であったため、足先は尖って見えた。そのため、ダンサーが爪先で立ち、踊るという行為は美しいにもかかわらず、見世物のような性質を忘れることができないのは、特別な訓練が必要であり、特別な人間にしかできないためである。このことから、超自然的感覚を求めたロマン派バレエにとって、矢のような爪先で立つバレエは、夢幻の世界に連れて行ってくれる体験となっていたことがわかる。

『ラ・ベリ』のリトグラフには、重力とは無関係に飛ぶ精霊に扮したグリジが描かれている。まさに、「細い親指の先で、矢の先端さながらに、なんと軽やかに降り立つ」様子である。しかし、このポーズでは人間は静止できないことから、静止したダンサーをデッサンしたのではなく、画家の想像で描いた精霊ベリということがわかり、精霊の動きの一瞬を写真でとらえたような躍動感を描写したダンサー像といえよう。このリトグラフの女性像は、ダンサーが精霊や亡霊を体現し、さらに、その体現した像が理想的な女性像になっていたことの証拠ともいえる。リトグラフは男性に性的興奮を喚起させた可能性をもつが、リトグラフの女性像は手に入れることのできない女性であるため、憧れの崇拜対象となる女性像として分類できる。

ゴーチエのスター・ダンサーの描写とリトグラフのダンサー像は、男性が理想として創り上げた像である。そのため、高嶺の花であり、容易に近づくことのできないスター・ダンサーへの賞賛は一種の崇拜行為といえることができる。そして、ゴーチエはダンサーに絶対的な美しさを求

めていたことから、パの優美さ以上のものをダンサーの身体に求めていると考えられる。

[.....] Il peut suffire à une actrice d'un grand talent de n'être qu'agréable et gracieuse, mais il faut absolument qu'une danseuse soit très belle. La danse est un art tout sensuel, tout matériel, qui ne parle ni à l'esprit, ni au cœur, et qui ne s'adresse qu'aux yeux.²⁹⁾

[.....] 女優ならば、感じがよくて気品があるという偉大な才能があれば十分であるが、女性ダンサーならば、絶対にとびぬけて美しくなければならない。踊りはまさしく官能的で、はなはだ物質主義的な芸術であり、それは、精神にも心にも語らず、目にしか訴えかけないのである。³⁰⁾

ゴーチエはダンサーの「官能的」な部分を賛美しているように、彼女たちをエロティックな対象とみなしていた。彼にとっては、芸術性・外形美・官能性を兼ね備えた完璧なダンサーもエロティックな対象であったのである。

手が届かない憧れの女性像について、ゴーチエの舞踊評とリトグラフのダンサー像から分析してきたことで、これらの像にないものが浮き彫りにされてきた。それは醜さの部分である。リトグラフには、女性の美しさを誇張するために、細いウエスト、白い肌、小さな足先など理想の身体の部位が結晶した姿が描かれている。逆に、汗やシミ、無駄な脂肪などの醜の部分は削除されている。では、リトグラフに描かれることがない醜の部分をもったダンサーとはどのようなものなのであったのだろうか。

3. 手が届く存在としてのダンサー

手が届く存在であるダンサーとはどのような女性像なのか。この女性像には、オペラ座という家父長制社会の縮図のなかで、パトロンとの愛人契約を結ぶことで糧を得ていたダンサーの姿が思い浮かぶ。このダンサーのイメージは、ルノワールの絵画「ダンサー (*Danseuse*)」[図版2]とドガのバレエ関連の絵画に描かれているダンサー像と近接している。

ルノワールの「ダンサー」は1874年の作品である。ロマン派バレエの代表作である『ジゼル』が1841年に初演された作品であるから、同じロマン派バレエ時代であっても約30年の隔りがある。その上、絵画の風潮はロマン主義から印象主義へと遷っているため、厳密な比較分析は難しいが、衣装やダンサーの容姿の比較はおこなえるであろう。そこで、身体美を検討するためにバレエ衣装の分析が重要となってくる。ロマン主義時代のバレエ衣装であるチュチュ (*tutu*)³¹⁾ の分析には、文学作品、舞踊評、リトグラフ、絵画などからチュチュの構造を推定する。まず、チュチュを含めたダンサーの身体を時系列に分析する。

『ジゼル』第2幕に代表される白いバレエ (*ballet blanc*)³²⁾ のチュチュは、2～3枚からなる薄いモスリン³³⁾、またはチュール³⁴⁾ で作られ、背中まで露出したデコルテと丸い袖の付いたものである。釣鐘型のスカートを膨らませるためにペティコートの重ね着や腰当てなどは使用せず、スカートが薄く舞い上がることによって飛翔を印象づける。そのため、白いチュチュ (*tutu blanc*) は精霊を演じるために誕生した衣装といえることができる。

1840年代のチュチュは釣鐘型で、足首からふくらはぎ辺りのスカート丈であったため、脚よりも足がよく見えた。そのため、観客の視線はダンサーの足に集中していたし、ダンサーたちも自分の魅力を足先に結集させていた。脚は性的興奮を喚起する身体の部位であるため、日常の服装では、長いスカートによって脚のラインさえも隠していた。舞台上で

ダンサーは脚・足を露出しているため、性意識であるセクシュアリティが付加し、バレエと性的なイメージが密接に関係する原因にもなった。

釣鐘型のスカートの内部はジャンプや回転をしないかぎり、あまり見えないが、「宙づり飛行 (les vols)」³⁵⁾ の際にはスカート内部がみえたと推定できる。「宙づり飛行」は、オペラ座の売りのひとつであったことから、スカートの内部を見せる性的な見世物のような演出であったことがわかる。

ゴーチエは、危険で、少女らが脚を蛙のようにばたつかせる「宙づり飛行」に反対していることから、機械で実際に飛翔するよりも、飛翔するようなダンスを好んでいたことが読みとれる。彼はエルスレール (Fanny Elssler)³⁶⁾ が『ラ・タンペート (*La Tempête*)』(1834) のアルシーヌ (Alcine) 役で舞台にたった際の彼女を賞賛し、以下のような舞踊評を書いている。

Elle [Elssler] danse de tout son coups, depuis la pointe des cheveux jusqu'à la pointe des orteils. Aussi, c'est une véritable et belle danseuse, tandis que les autres ne sont qu'une paire de jambes qui se démènent sous un tronc immobile!³⁷⁾

頭髪の先端から脚の爪先まで、彼女 [エルスレール] は全身で踊る。だからこそ文字どおりに美しい踊り手と言えるが、それに反して他の踊り手たちは動かぬ胴体の下で暴れまわる一対の足 [脚] でしかないのだ。³⁸⁾

このように、ゴーチエにとって、群舞のダンサーの脚は美の対象ではなく、ただの「一対の脚」でしかなかった。この「一対の脚」をもつダンサーの身体は、オペラ座の定期会員であれば容易に手に入れることのできる肉体の脚であり、ルノワールやドガの描いたダンサーがもつ脚で

ある。

ゴーチエが舞踊評を書いていた時期のチュチュは、釣鐘型のチュチュが主流で、スカートはふくらはぎの丈から始まった。裾は徐々に短くなり膝下丈へ、さらに、ドガの絵画に見られるような膝丈が多くなる。膝丈のチュチュはドガ・チュチュ³⁹⁾とも呼ばれ、1870年代にはこの丈が主流となった。軽くて円状に広がるスカートは、骨や針金で作った枠組みがなかったとしても、クリノリーヌ (crinoline)⁴⁰⁾の影響がみとれる。このように、裾が短くなっていった過程には、超絶技巧とポワントの発展によって身体の可動域が広がったことによる脚のテクニックの誇示や、スカートの内部の開放という意識が考えられる。

一般的な女性が着用する通常のスカートは、「衣服の示す羞恥心は裏返せば衣服の引き起こす誘引力を表し」⁴¹⁾、隠すことで指し示すような効果を持っているため、隠された脚への想像を引き起こす一種の性的興奮の喚起を促す効力をもつ。一方で、常に脚をさらすチュチュのスカートがもたらす効力は多義的な性格をもつ。隠すことのできない脚はさまざまな女性性を表象する媒介となり、演技性、崇拜性、セクシュアリティなどの自己顕示欲の一種を演出している。広がったスカートはルネサンス期の襜襟 (fraise)⁴²⁾と同様の効力を持ち、脚を魅力的に誇示する役目を担っているのである。

ルノワールの「ダンサー」のモデルが着用しているチュチュは、膝丈スカートのドガ・チュチュであり、ウエストと肩の青いリボンと首と手首に巻いた黒いリボンが印象的で、柔らかな布地の印象から練習用のチュチュのイメージはない。彼女は、少女のような雰囲気があり、太いウエスト、肉感のある身体をもつ。これは、ロマン主義後期になって女性の理想像に変化がみえたことも理由となるだろう。

この時期の理想的な女性像は、健康的でふくよかな子供を何人も産めるような体つきをしている女性で、子孫繁栄、良妻賢母のシンボルになる像であった⁴³⁾。そのため、「ダンサー」のモデルの肉感は理想像の変

化から生じたものとも考えられるが、貞淑なブルジョワジーの夫人像からはかけ離れている。当時、家の外で髪を下ろすことのない社会習慣において、「ダンサー」のモデルは髪を下ろし、室内でのスタイルを示している。しかし、モデルが着用しているチュチュは舞台用に準ずるものである。このため、男性観客がみなれている舞台用のチュチュ着た私的な時間を過ごしているダンサーという印象を受ける。こうしたダンサーからは、男性観客であるパトロンと愛人契約を結び、彼との時間を過ごしているようなダンサー像を想像できるため、この図版は性欲的なセクシュアリティを漂わした絵画とみることができる。その上、印象派特有の肌の色彩は脂肪のような質感をみせ、リトグラフでは削除されていた醜のイメージをもたらし、これもセクシュアリティを醸し出す要素のひとつとなっている。

ドガの絵画は、1870年代のオペラ座のバレエを描いたものが多いが、バレエの舞台本番の様子を正面からとらえたものは少ない。彼がバレエを芸術として描いていないことは、彼の作品にバレエの練習時のものが多いことや、「ドガは芸術としてのバレエを描かなかったのではない。描けなかったのである。そこには描くべき芸術がなかった」⁴⁴⁾ という指摘からも断定できる。バレエを芸術としてみることができなかつたドガのダンサー像には、家父長制社会の下で困われて生活していたその他大勢のダンサーの姿が浮き彫りにされている。そのため、ドガの描くダンサー像にはセクシュアリティが感じられ、彼のチュチュの描写には、踊るための機能性よりもセクシュアリティの側面の方が色濃く描かれているようである。

では、ドガの描いた練習着のチュチュとはどのようなものか。これについては、1882年の回想録⁴⁵⁾を参考に、練習着のおおよその構造を知ることができる。当時の練習着は、まず、股の部分を覆うようにしてあるシャツ (chemise) をウエストのリボンのなかに隙間なく詰め込み、胸をコルセットのなかにおさめる。次に、シャツの布地でできた小さなズ

ボンを着て、靴下留めでとめた薄い綿のタイツをズボンの縁に押し込め、胸のところに小さなフリルの着いたブラウス (corsage) を着る。最後に2枚組のうち上部が糊付けされているターラタン (tarlatane)⁴⁶⁾ 製のペティコートを着る。

この練習着の様子とドガの絵画「カルディナル夫人 (*Madame Cardinal*)」[図版3] に描かれているダンサーとを照らし合わせてみると、絵画にはコルセットを兼ねた胴部、膝丈のチュチュ、膝丈の半ズボン、タイツとポワントのための靴が衣装として描かれており、両者の練習着の構造が一致している。この練習着は一般的な下着と似た構造をしていることから、ドガの絵画はスカートの内部を公開した絵画とみることもでき、ダンサーの日常とともにセクシュアリティを表現した絵画ととらえることもできる。

「カルディナル夫人」の練習場には、ダンサーの関係者と思われる年配の女性がいる。彼女がダンサーの母親だとすると、描かれているダンサーたちは、ゴーチエの記事「オペラ座ネズミ (*Le Rat*)」⁴⁷⁾ に登場するようなネズミたちか、彼女たちが成長したダンサーたちといえよう。ネズミたちはほとんどが貧しい家の出身で、だいたい16歳頃には専門のダンサーとしてデビューする。そして、デビューしたダンサーには常にその母親がつきまとう。母親たちは自分の娘の愛人となるパトロンを選び、その資格のない者を娘から退け、娘の管理を徹底しておこなっていた⁴⁸⁾。この母親の徹底管理の姿勢は、オペラ座から支給される賃金が安い⁴⁹⁾、自分の娘を性の商品として高く売り出さなければならなかったためである。ダンサーたちも貧しさゆえに安楽な生活を欲していたから、パトロンとの愛人契約における利害は一致し、オペラ座はバレエの低俗化をもたらしたのである。

1870年に普仏戦争が勃発、パリは包囲され、オペラ座は閉鎖された。1871年にオペラ座は再開し、1875年にはガルニエ宮 (*Palais Garnier*) に移転するが、フランスのバレエから新しい作品の創作はなくなり、高級娯

婦館のイメージがつきまとった。1870年の『 Coppélia (Coppélia) 』を最後に、バレエを性的な見世物のようにみなす風潮がでていたのである。これは、もともとロマン派バレエの作品が女性ダンサーの鑑賞という目的をもっていたことに端を発する。男性ダンサーはポワント時の支え役に徹底させられていた上、男性の役を女性が踊るようなこともよくあり、総合芸術としてのバレエの芸術性は低下していたためである。

ドガの描いたダンサーは、まさにロマン派バレエ衰退期のダンサーであり、性欲の対象となる女性で、容易に手に入れることのできる女性であった。ドガとルノワールの描いたダンサーはセクシュアリティと醜の部分をもつ女性であり、官能を刺激する女性といえる。

4. エロティシズムをもつダンサーのイメージ分類

ダンサーのもつさまざまな女性像を崇拜対象となる美の結晶としての女性像と、容易に手に入る性欲の対象としての女性像とに分類した。崇拜対象としてのダンサーであるリトグラフに描かれたダンサーは手が届かない存在であるため、穢れのない女性、つまり聖性をもつとすると、ゴーチエの称えたダンサーも聖性をもつことになる。しかし、ゴーチエは官能的なダンサーを賞賛しているため、穢れなき処女性をもつ女性像を追求していたわけではない。そのため、崇拜対象となるスター・ダンサーは処女性と官能性という二項対立的な女性像をもっているといえる。これらの女性像は、家父長制社会における典型的な女性像と重ね合わされた可能性があるため、その女性像を明らかにしてゆく。

ロマン派バレエの重要な要素のひとつであった「天使的傾向」は、「肉体的なものや物質的なものを離れ、純粹で精神的なものを追求しようとする」ものである。ゴーチエの求めるものが外形美であるなら、「天使的傾向」と対極のものということになる。「天使的傾向」の体現とその対極なものの体現は一對のものとして、二つのダンサー像に投影さ

れている。ゴーチエは、タリオーニとエルスレールを比較した舞踊評のなかで、一对の像として二人のイメージを以下のように記している。

[.....] ce n'est pas la grâce aérienne et virginale de Taglioni, c'est quelque chose de beaucoup plus humain, qui s'adresse plus vivement aux sens. Mlle Taglioni est une danseuse chrétienne, [.....] Fanny Elssler est une danseuse tout à fait païenne; [.....] Sans doute le spiritualisme est une chose respectable, mais en fait de danse on peut bien faire quelques concessions au matérialisme.⁵⁰⁾

タリオーニの処女の純潔、空気の精の淑やかさではなく、ファニーにははるかに人間的な何か、より激しく官能に訴える何かがある。タリオーニはキリスト教の踊り手である。[.....] ファニー・エルスレールは完全に異教の踊り手である。[.....] たしかに精神主義は尊重すべきものかもしれない、しかしことに舞踊に関しては物質主義に幾らかの譲歩をしてもよいだろう。⁵¹⁾

ゴーチエは、キリスト教と異教を対比させ、それぞれに精神主義と物質主義を対応させている。白いバレエのチュチュを着たタリオーニは「天使的傾向」を体現した。超自然的な精霊は永遠の処女で血の穢れがなく、生殖機能が停止している。これはマリアのイメージと重なり、キリスト教的な純潔をもつダンサー像となった。その対極として、民族衣装風のチュチュを着たエルスレールが人間的で官能に訴える力をもつダンサー像となり、官能的な民族舞踊を得意とした。ゴーチエが称えたダンサーは、崇拝性をもち、超自然的で、かつ異国的な女性であった。異国的な踊りは官能的なものが多かったため、ゴーチエは肉体的な踊りを物質主義的なダンスに結びつけ、外形美と関連させたのである。

この相対するキリスト教的・異教的なダンサー像は、両者ともロマン

派バレエの重要な要素として組み込まれている。オペラ座は、タリオーニの天下であったオペラ座という社会に、エルスレールという対のダンサーを送り込むことによって、一対の崇拜対象となる女性像を創り出したのである。そして、一対のダンサー像の存在は熱狂的な観客をオペラ座の顧客にさせることに成功した。

ゴーチエは「タリオーニが女性向きの踊り手であるならば、エルスレールは男性向きの踊り手である」⁵²⁾と述べているように、ダンサーを一対の像として提示しており、その上で女性の理想となるべき像は処女性をもつ聖的な存在のタリオーニであるとしている。この見方は、崇拜対象のひとつである純潔性をもつダンサー像を、家父長制社会における女性の理想像として提示していたことにもなる。

家父長制社会の女性観からみえる女性の分類がダンサー像の分類にも適合するのは、オペラ座が家父長制社会の縮図となっているためである。この女性像の分類とは、〈聖女〉という手が届かないダンサー像と、〈娼婦〉という手が届くダンサー像であり、イメージの二極化がなされている。

若桑が指摘しているように、「女性の身体の価値は、占有者が独占しているか、または未来の占有者のために『未使用』のままであることにある。それが、女性を私有物とみる社会における『貞操』の意味」⁵³⁾であるから、女性を〈聖女〉と〈娼婦〉に二分するのは、家父長制社会の女性観の基本である。そのため、19世紀後半に大量発生した娼婦たちの存在は、この時代の家父長制社会において不可欠な存在として、ブルジョワ階級の男性によって創りだされたものといえる。つまり、彼らは自分の妻を純粹で貞淑な存在として祭り上げ、その一方で労働力階級の肉体労働者である女性を買って欲求不満をみたしていたのである。

当時の社会についてフロイトは、憧れの対象であり、非性的な存在である女性・母と、性欲の対象である下層階級の女性の間で分裂した男性について、『愛情生活の最も一般的な蔑視について』⁵⁴⁾で論じている。

これをオペラ座のダンサーのイメージ分類でいいかえると、家庭にいて夫を癒す、社会の汚れに染まっていない非性的な女性像が「天使的傾向」のスター・ダンサーである。そして、その対のイメージが、下層階級出身の消費される肉体をもつ、その他大勢のダンサーである。

19世紀後半には、こうしたに女性の二極化は極限に達し、女性解放論がおこり、家父長制社会の維持を社会の基盤と考える男性によって、女性解放論者（フェミニスト）への嫌悪が激しさを増していった。こうした風潮の中で、家父長制社会の縮図であるオペラ座は一對の女性像を具現化していたのであった。

5. まとめ

ロマン主義時代のオペラ座には、二種類の対の女性像が存在していた。ひとつが崇拜的なスター・ダンサーによる「天使的傾向」の女性像と異国的で官能的な女性像の対である。そして、もうひとつが非性的な女性像と性欲の対象として消費される女性像の対である。このロマン派バレエにおける一對の女性像は、家父長制社会の縮図としてオペラ座が創り上げた。つまり、かつて教会が、「エバとマリアを対立する一對の女性モデルとして、かつ相互補完的なキリスト教のモデルとして」⁵⁵⁾女性像を創造したように、オペラ座は一對の女性像を創ったのである。家父長制社会で創られた女性像は、その社会でどういう意味や役割を帯びているかということ「表象しているテキスト」⁵⁶⁾にほかならず、オペラ座のバレエを観賞する観客にとってのテキストになっていた。オペラ座は男性観客の求めるものに応じて、さまざまな女性像をそろえ、その欲求をみたしていたのである。その結果、ヴェロンによって始められた財政再建は成功し、オペラ座の総収入のうち、予約会員券が占める割合は、1833年には20%を少々上回る程度だったものが、1839年には40%近くへと大幅にアップし⁵⁷⁾、おおむね黒字経営が続いたのであつ

た。

本論ではダンサーがもつエロティシズムについての考察をおこなったが、ロマン派バレエにおける女性ダンサーの脚は、他にもさまざまな効力をもっていると思われる。その効力を考察するために、脚を演出するチュチュやタイトの分析を今後の課題としていきたい。

註

- 1) Ivor Guest には、*The Romantic Ballet in Paris*, Middletown, conn., Wesleyan University Press 1966. など、多くのロマン派バレエに関する著作がある。
- 2) フォスター (Susan Leigh Foster) がロマン派バレエをジェンダー論と社会学の視点から考察してから、多くの研究がなされている。
- 3) ルイ15世 (Louis XV) の統治下、オペラ座では経営維持のために仮面舞踏会が開催され、ダンサーも参加していたため、定期会員とダンサーとの出会いは容易であり、愛人契約の風習はあった。1930年、リファール (Serge Lifar) が芸術監督に就任以降、この風習は撤廃される。竹原正三『パリ・オペラ座』芸術現代社、1994、p. 30. 参照。
- 4) *Le tutu, Les petits guides de l'Opéra*, Opéra national de Paris, 1997, p. 12. 参照。
- 5) 渡辺守章編『舞踊評論 ゴーチエ/マラルメ/ヴァレリー』井村実名子、渡辺守章、松浦寿輝訳、新書館、1994、pp. 97-197. 参照。
- 6) 小倉孝誠『〈女らしさ〉の文化史 性・モード・風俗』中央公論新社、2006、p. 149.
- 7) 父はイタリア人のバレエ・ダンサーで振付家のフィリッポ・タリオニ (Filippo Taglioni)、母はスウェーデン人。マリー・タリオニはロマン派バレエ時代の最も有名なダンサーで、初めてシルフィードを演じた。デブラ・クレイン、ジュディス・マックレル『オックスホード バレエ ダンス事典』鈴木晶監訳、平凡社、2010、p. 283. 参照。
- 8) シュル・レ・ポワント (sur les pointes) というつま先立ちで踊る技法。以下、ポワントと表記。当時の靴は主にサテン製のスリッパをかがり糸で補強しただけのもので、タリオニのようなダンサーは驚異的な筋力によって爪先で立ち、踊った。クレイン、マックレル、前掲書、p. 611. 参照。
- 9) 石井達朗『アクロバットとダンス』青弓社、1999、p. 12.
- 10) 全2幕、主演マリー・タリオニ、振付フィリッポ・タリオニ、台本ヌリ (Adolphe Nourrit)。ラミ (Eugène Lami) によってデザインされた白い衣装が特徴的で、白いバレエの代表作のひとつ。

- 11) 初演時の題名は『ジゼル、またはウィリたち (*Giselle, ou Les Wilis*)』、初演 1841年、全2幕、主演グリジ、振付コラリ (Jean Coralli) とペロー (Jules-Joseph Perrot)、音楽アダン (Adolphe-Charles Adam)、台本ゴーチエとサン＝ジョルジュ (Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges)。
- 12) 『ジゼル (*Giselle*)』 (1841), 『ラ・ペリ (*La Péri*)』 (1843), 『雛菊 (*Pâquerette*)』 (1852), 『ジェンマ (*Gemma*)』 (1854), 『サクランタラ (*Accountala*)』 (1853), 『盗賊ヤンコ (*Yanko le bandit*)』 (1858)。
- 13) Ivor Guest, *Gautier On Dance*, London, Dance Books Ltd., 1986.
- 14) *Ecrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Iror Guest, appareil critique traduit par Martine Kahane, Actes Sud, Paris, 1995. (以下、ESD と省略) ゴーチエの舞踊評の大部分を掲載した本だが、未だ多くの記事が単行本として未出版である。
- 15) ノヴェールは著書『舞踊とバレエについての手紙 (*Lettres sur la danse et sur les ballets*)』 (1760) で、オペラ座こそ古い慣習の温床とし、バレエを構成する脚本、振付、音楽、舞台装置、衣装など各部が、それぞれの部の強調のみを考えるのではなく、作品全体の構成を重視すべきであると主張した。バレエ作品は、一貫性や筋立てのまとまりを重視すると、おのずから、個人のテクニクより、物語の進行を助けるミーム (mime) が発展するとして、筋立てバレエ (ballet d'action) を提唱した。これは、バレエ＝パントミーム (ballet-pantomime) とも呼ばれている。Sous la direction de Philippe le Moal, *Dictionnaire de la Danse*, Larousse, Paris, 2008. p. 694. 参照。
- 16) ペロー [カルロッタ・グリジの教師でパートナー、振付師] がグリジとパリでデビューをした『ル・ジンガロ (*Le Zingaro*)』の舞踊評 [*La Presse*, 2 Mars 1840.] では、彼の脚の形式美や美しさを賛美している。
- 17) 小山聡子「テオフィル・ゴーチエとバレエ芸術―斬新な舞踊感―」『慶應義塾大學藝文學會』No.85, pp. 165-183.
- 18) ESD, p. 225. *La Presse*, 23 octobre 1848.
- 19) *La Presse*, 23 octobre 1848. 渡辺編, 前掲書, p. 85. [] は筆者註。jambe は足全体、pied は足首から下の部分の意で [旺文社, ロワイヤル仏和中辞典, 第2版参照]、jambe は脚、pied は足として訳す。
- 20) ESD, p. 54. *La Presse*, 27 novembre 1837.
- 21) *La Presse*, 27 novembre 1837. 渡辺編, 前掲書, p. 15.
- 22) 初演1843年、全2幕、主演グリジ、振付コラリ、音楽ブルクミュラー (Johann Friedrich Franz Burgmüller)、台本ゴーチエ。
- 23) 『ジゼル』を初めて主演したイタリア人ダンサー。ゴーチエが生涯愛したダンサーで、彼女のために『ジゼル』の台本を書いた。
- 24) ESD, pp. 140-141. *La Presse*, 25 juillet 1843. [] は筆者註。

- 25) raserは何かがかすめる、ほとんど触れ合うほどに近づくなどの意があるため、床に触れずに動く様の描写といえる。
- 26) *La Presse*, 25 juillet 1843. 渡辺編, 前掲書, p. 66. [] は筆者註。
- 27) *La Presse*, 20 août 1838. 渡辺編, 前掲書, p. 19.
- 28) ジャック・アンドソン『バレエとモダン・ダンス——その歴史』湯河京子訳, 音楽之友社, 1993, p. 130.
- 29) *ESD*, p. 32. *La Charte de 1830*, 18 avril 1837.
- 30) *La Charte de 1830*, 18 avril 1837. 筆者訳。
- 31) 19世紀後半にチュチュという幼児的な俗語で呼ばれたことから生まれた名称であるが、本論では便宜上ロマン派バレエの衣装をチュチュと表記する。チュチュは大まかに分けて長チュチュ (*tutu long*) と短チュチュ (*tutu court*) がある。平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本—パリ・オペラ座—』慶應義塾大学出版会, 2000, p. 14. 参照。
- 32) 白いチュール、もしくはモスリンのスカートのチュチュで踊るバレエで、ガス灯によって夢幻的な世界観をうみだした。「初めて見られたのは1832年の『ラ・シルフィード』で、以後ロマン主義時代の多くのリトグラフによって不滅の地位を得た。最も有名な例の一つは『ジゼル』第2幕。」クレイン, マックレル, 前掲書, p. 405.
- 33) イラクのモスール (*Mossoul*) からヨーロッパにきた布地で、細い糸で平織りされ、透明感があり、柔らかい質感のある布地はロマン派チュチュに多く使用された。 *Le tutu, op.cit.*, pp. 47-49. 参照。
- 34) レースを起源とする布地で、フランスのチュール (*Telle*) で作られたことに名の由来をもつ。六角形の編み目の織物で、絹、綿やナイロンのチュールがあり、空気のように軽くて目が細かく、伸縮性があるため、チュチュのパンツ部や、長チュチュのスカートに使用されている。 *ibid.*, pp. 50-55.
- 35) *ESD*, p. 82. *La Presse*, 24 septembre 1838.
- 36) 本名 (*Franziska Elssler*)。オーストリアのダンサーで、官能的な踊りを得意とした。『杖をついた悪魔 (*Le Diable boiteux*)』(1836)のなかのスペイン舞踊「カチューチャ (*cachucha*)」で圧倒的な人気を得た。クレイン, マックレル, 前掲書, pp. 95-96. 参照。
- 37) *ESD*, p. 42. *La Presse*, 11 septembre 1837. [] は筆者註。
- 38) *La Presse*, 11 septembre 1837. 渡辺編, 前掲書, p. 13. [] は筆者註。
- 39) テッサ・ポーモン『バレエのレッスン』堀文雄監修, 音楽之友社, 1983, p. 64.
- 40) スカートを膨らませるための道具ともいえるこの下着は、針金を丸い輪にして下にいくほど輪を大きくして糸でつないだ鳥かごのような構造である。デザイナーのワース (*Charles Frederick Worth*) によって1840年代後半

に発明された。これによって、女性はいくらでもスカート膨らませることができ、女性に軽量化と解放感を与えた。大流行したクリノリーヌは、1860年代後半に入ると、前は垂直で、後ろが張り出した鉄製の腰当てであるトゥールニユール (tournure)、英語名バスル (bustle) が登場した。François Boucher, *Histoire du costume en occident*, Flammarion, Paris, 1965, nouvelle édition 2008, p. 363. 参照。

- 41) フィリップ・ペロー『衣服のアルケオロジー』大矢タカヤス、文化出版社、1985、p. 19.
- 42) 1580年代に大流行となった襜褕は、女性服には首や胸元を露わにしたデコルテと組み合わせて取り入れられ、頭の後ろ側に高く立たせた。それは、まるで後光が射しているかのような錯覚をおこさせるもので、この見た目を利用して女性たちは自分たちの社会的地位を誇示した。Boucher, *op.cit.*, pp. 200-209. 参照。
- 43) 小倉、前掲書、pp. 152-153. 参照。
- 44) ポーラ美術館学芸部『ドガ、ダリ、シャガールのバレエ—美術の身体表現』2006、p. 6.
- 45) Cléo de Mérode, *Souvenirs*, 1882. Le tutu, *op.cit.*, p. 20.
- 46) チュールのように美しく丈夫なため、チュチュのスカート部に多く用いられていた。しかし、洗うと糊はとれて惨めな状態になるため、メンテナンスが難しい。洗った後は糊付けしアイロンをかけ、形を整えなければならなかったため、ほとんど洗わなかった。スカート部と胴部が一体化しているタイプのチュチュは、上下の縫い目をほどこき、胴部だけ単独で洗ったりもした。今日のチュチュのアトリエではほとんど使用されていない。*ibid.*, pp. 49-50. 参照。
- 47) 『フランス人の自画像 (*Les Français peints par eux-mêmes*)』(1841) に所収。オペラ座ネズミは舞踊学校の生徒である。
- 48) 鹿島茂『職業別 パリ風俗』白水社、1999. 参照。
- 49) オペラ座ネズミたちの年の給料は700~800フラン。「オペラ座ネズミ」参照。当時 1フランは1000円位。鹿島茂『馬車が買いたい』白水社、1990. 参照。
- 50) *ESD*, pp. 41-42. *La Presse*, 11 septembre 1837. [] は筆者註。
- 51) *La Presse*, 11 septembre 1837. 渡辺編、前掲書、p. 11.
- 52) *La Presse*, 24 septembre 1838. 同書、pp. 27-28.
- 53) 若桑みどり『象徴としての女性像 ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』筑摩書房、2000、p. 284.
- 54) 「愛情生活への心理学の諸寄与」、高橋義孝、生松敬三『フロイト著作集』人文書院、1983、第10巻所収、pp. 184-94.

- 55) 若桑, 前掲書, p. 188.
- 56) 若桑, 前掲書, p. 8.
- 57) ミヒャエル・ヴァルター 『オペラハウスは狂気の館 19世紀オペラの社会史』 小山田豊訳, 春秋社, 2000, p. 77. 参照。



[図版1] File: La Péri -Carlotta Grisi's costume. jpg, Wikipedia commons.



[図版2] File: Pierre-Auguste Renoir, Danseuse. Jpg, Wikipedia commons.



[図版3] File: Edgar Germain Hilaire Degas 083. Jpg, Wikipedia commons.

Des images des danseuses dans le ballet romantique

TAKAHASHI, Yukiko

Dans les années 1830, un nouveau ballet s'est créé et a reçu un accueil chaleureux. On l'appelle le ballet romantique. Bien que sa valeur artistique soit appréciée, les danseuses étaient l'objet du désir sexuel et avaient la faveur du public masculin.

Ainsi donc, il lui était facile de sortir avec elles ? Ça dépend d'elles. En général, il était facile de sortir avec les danseuses pour les danses de groupe, mais il était difficile avec les premières danseuses.

Selon Théophile Gautier, les premières danseuses n'étaient qu'un beau rêve et elles sont littéralement devenues une étoile. Des portraits des vedettes se sont vendus comme des petits pains. A cette époque-là, comme la photographie ne s'était pas encore généralisée, ces portraits se sont diffusés en lithographie.

Pour vérifier que les danseuses étaient l'objet du désir sexuel, nous avons éclairci la situation exacte des danseuses pour les danses de groupe à travers les peintures de Pierre-Auguste Renoir et Edgar Degas.

Enfin, d'après Gautier, c'était possible de diviser les premières danseuses en deux groupes : les danseuses incarnées de l'angélisme et celles de paganisme. En plus, c'était possible de diviser toutes les danseuses entre l'image d'épouse vertueuse symbolique et l'image de prostituée. Ces classifications des danseuses étaient toutes pareilles auxquelles la société patriarcale avait créé les images de la sainte et de la prostituée.

L'Opéra de Paris a préparé les images variées féminines idéales pour le public masculin au profit du redressement des finances.

(人文科学研究科身体表象文化学専攻 博士後期課程2年)