

ロマンティック・バレエの優美に関する試論

——身体技法から視覚の快樂へ

稲田 奈緒美

序

19世紀初頭、ヨーロッパに起こったロマン主義は、小説、美術、音楽等、様々な芸術ジャンルで新しい潮流を生み、パリ・オペラ座を頂点とするバレエにおいては、後にロマンティック・バレエと名付けられる新たな様式が開いた。ロマンティック・バレエ研究の嚆矢である、アイヴァ・ゲスト (Ivor Guest) 著『The Romantic Ballet in Paris』⁽¹⁾では、この一時代様式の背景、特徴などが実証的に分析された。フランス社会の大変動期を経て台頭した中産階級 (新興ブルジョワ) のロマン主義的心性の反映であったという社会背景、その画期が1832年パリ・オペラ座初演の《ラ・シルフィード (La Sylphide)》であり、主演したマリー・タリオニ (Marie Taglioni) は、最初にポワント技術 (爪先で立つ技術、シュル・レ・ポワント) を芸術的に使用したバレリーナであること、無重力と触れられないというイリュージョン等によって、ロマン主義の精神性を表したこと、一方で、同バレエはロマン主義のもう一側面であるエキゾチシズム、地方色豊かな明るさも取り込んでおり、この側面はファニー・エルスレル (Fanny Elssler) によって頂点に達したことから始め、綿密な歴史研究の成果を記した (Guest, 1966)。

一方、舞踊研究は1980年代半ば以降、それまでの実証的研究、フォルマリズムなどの美学的研究を越えて、周辺学問領域、批評理論の知見を借りて進展した。スーザン・レイ・フォスター (Susan Leigh Foster) は、人類学、エリアス、バフチン、フーコー等の社会学的知見を用いることで舞踊研究が飛躍した経緯を記し (Foster, 1995)、ロマンティック・バレエをジェンダー論と社会学的視点から考察する『The ballerina's phallic pointe』 (1996)、『Choreography & Narrative Ballet's staging of story and desire』 (1998) 他を表した。以降、多くの研究者によってロマンティック・バレエは、19世紀に起こった消費社会における男性 (主体) のメイル・ゲイズによって、見られ、消費 (購入) される女性ダンサー、その身体パーツ (客体) という図式と、この時期のバレエの様式変化を女性化とみる傾向にある。さらに近年では、これらジェンダー論の再考、ポストコロニアリズム思想、カルチュラル・スタディーズ等の知見によって、様々な研究が行なわれている⁽²⁾。

ところで、これら先行研究によって明らかにされた、ブルジョワのロマン主義的心性、消費社会のメイル・ゲイズが、ほかならぬパリ・オペラ座のバレエに投影されたのは何故だろうか。「ロマン主義の要素、下卑た表現

ではあったが、地方色、幽霊、精霊、歴史的な設定などは、(引用者注、ポート・サン・マルタン劇場を代表とする、ブルヴァールの庶民的な劇場の) スペクタクル性豊かな作品において、バレエに浸透する遙か以前に、ごく普通に見られたものだった」(Guest, 1966: 4)。仮に観客が、ロマン主義的心性を投影するダンスや、ダンサーの宙吊りなどスペクタクルな仕掛け、あるいは、男性観客が性的欲求の対象として女性ダンサーの脚を見る目的であれば、必ずしもオペラ座へ通い、バレエを見る必要はなかったであろう。むしろブルヴァールの下位劇場の方が容易、かつ安価に欲求は満たされる。

あるいは、ロマン主義の要素である現実からの逃避願望を適える目的ならば、かつて1720、30年代に貴族の間で流行したガヴォットのようなパストラル趣味の復活であっても構わなかっただろう⁽³⁾。しかし、ブルジョワが求めたのは、牧歌的な田園風ダンスを自ら踊ることではなく、オペラ座に現れた異界としての森や海、エキゾチックな辺境の地や中世を舞台にした、バレエというダンス様式を観ることであった。

拙稿 (稲田, 2003) では、新興ブルジョワのロマン主義的心性がオペラ座のバレエへ投影された理由を、オペラ座の経営手法と観客層、その受容の変化から考察した。その際、バレエの「優美」という特徴に着目し、「優美」を語る際に頻繁に引用される、カスティリオーネが『宮廷人』(1528) で記した「気取りのなさ (sprezzatura)」、また、エリアスが『宮廷社会』(1981) で展開した「宮廷的合理性 (court rationality)」⁽⁴⁾ という概念を取り上げ、さらに19世紀の社交界でダンディー⁽⁵⁾と認められるために必要だった、「ある種のなげやりな感じ、貴族的な無頓着さ」との共通性を示した。

その結果、ブルジョワ観客が求めたものは、バレエの技法が内包する旧体制の貴族的な身体様式としての優美さでもあり、ブルジョワのヴェルサイユ宮殿たるオペラ座劇場で、貴族文化を模倣することにあっただのではないかと指摘した。前稿ではロマンティック・バレエ期を通時的に概観するに留まったが、本稿では、観客とダンサー両側面から考察することによって、ロマンティック・バレエの優美を再考する。観客の受容の分析には、美学的、社会学的方法と先行研究を参照し、ダンサーの身体内部の分析には筆者の経験を基に実践的アプローチを試みる。その結果、優美という切り口からロマンティック・バレエの特徴を新たに提示し、同時に舞踊研究の方法論について検討することができれば幸いである。

1. 表象としての優美

1.1 身体の線、女性性としての優美

「L'art pour l'art」を唱えたテオフィル・ゴーチエ (Théophile Gautier) は、ロマンティック・バレエの熱心な批評家であり、以下のように、「優美 = *grâce, grace*」を用いて多くの批評を表している。

「踊りとは畢竟、優美なポーズのもとに美しいフォルムを示し、視覚に快い身体の線を展開する以外の目的をもたないのだ。それは沈黙するリズム、目で眺める音楽である」(ゴーチエ, 1994: 12)⁽⁶⁾、「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」(ゴーチエ, 1994: 15)⁽⁷⁾。

これらの批評は、ゴーチエがバレエ批評を書き始めた1837年のものであり、このようにバレエを定義する背景には、当時の新古典主義的傾向、ノヴェール (Jean-Georges Noverre) 以来のバレエ・ダクシオン偏重への批判があった。バレエ・ダクシオンの物語性、ドラマ性、その表現としてのジェスチャー、ダンスを重視する傾向に対して、身体上に表象された線、形を視覚の快樂として楽しむ態度を強調したのである。このような批評は、「それに影響を受けた評論家ジュール・ジャン (Jules Janin) と共に、保守的な評論家が多い中でラディカルであり、また自覚的だった」(Chapman, 1997: 199)⁽⁸⁾ ため、保守的な批評との違いを明確に知ることができる。具体的なシーンに関する批評には、以下のような記述がある。

- (1) 私個人のことを言えば、筋だ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眺める術を心得ている。もし可愛らしい脚がよく反って (引用者注、甲のアーチが高い足⁽⁹⁾)、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らりと伸びた足が (引用者注、足ではなく脚) 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 (ゴーチエ, 1994: 84-85)
- (2) (引用者注・エルスレールは) 大胆に身を反らし、官能に酔いしげれ腕を背後に投げかける (ゴーチエ, 1994: 12)
- (3) 彼女 (引用者注・エルスレール) の演戯は、限らない繊細さ、優雅と軽快さを示した。彼女は手では触れられない幻のように現れて消えた。(中略) これほど完璧な、これほど優美な芸を見ることはとてもできまい (ゴーチエ, 1994: 29-30)

- (4) この舞踊 (引用者注・インド舞踊) はわれわれのダンスとはなんら共通点を持たない。規律ある本式のステップというより、むしろきわめて強調されたバントマイムと言えよう。私は前から後ろへと続く頭部の所作に注目した。それは胸を張る鳥のような動きで、何とも言えずに優美だが、実際にどうやればできるのか私には分からない。(中略) 老女のティレを加えた四人の踊り手による「ホタ・アラゴネーゼ」のような舞踊が続いた。ここでアマーニは優雅の極致を披露した。(中略) バヤデールはヴァリエテ座で初舞台を踏むということだ。彼女たちの本来の居場所は、オペラ座の『神とバヤデール』の舞台であった。(ゴーチエ, 1994: 20-22)

ゴーチエがエルスレールを、「型通りのアカデミックな素養とは全然違っている」(ゴーチエ, 1994: 11) と評したように、エルスレールやカルロッタ・グリジ、さらに異教の踊り手であったインド舞踊団のダンサーたちは、オペラ座バレエのアカデミックな形式から逸脱する官能的、エキゾチックなダンサーであった。彼女たちの身体各部が成す線の特徴を、「なまめかしく」「しなやかに」「官能」などの語彙によって女性性と結びつけ、軽快さ、官能性を強調しながら、それを優美であると評している。ゴーチエの記述には、女性ダンサーに対するフェティッシュなメイル・ゲイズが濃厚であるが、同時にエルスレールらへの高い評価は⁽¹⁰⁾、パリ・オペラ座を頂点とする保守的なバレエの形式、批評家に対する、批判と皮肉が含まれていたと考えられよう。

ゴーチエの、既存の優美観に対するシニカルな批評は、アカデミックなバレエ形式を体現するタリオーニへ向けられた。ゴーチエは、タリオーニの気品や軽さ、精緻な形式について優美であると賞賛する一方で、「この魅惑のポーズ、美しく気品あふれる身のこなしを誰もがしっかりと記憶に刻もうとする」(ゴーチエ, 1994: 79) と記す。タリオーニを観客のアイドルとして、観客の視点に立って賞賛することでシニカルに評しているといえよう。ゴーチエは、タリオーニを「キリスト教的な踊り手」「女性向の踊り手」、エルスレールを「異教的な踊り手」「男性向きの踊り手」と呼んで、様々に比較しながらエルスレールを最良にした。その際、優美という同じ語彙を用いながら、タリオーニ風のアカデミックな優美さから、エルスレール風のアカデミックな規範を逸脱する、男性観客にとって官能的、女性的である優美へと、概念をずらしつつ評価しているのである。

ところで、ゴーチエは、美術理論家のウィリアム・ホガース (William Hogarth) の『美の分析』に記されたサーペンタイン・ライン (蛇状曲線) と、動きに現れる美に関する優美論、ヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann) のギリシア美術論に影響を受けている⁽¹¹⁾。ホガースと同様に、ゴーチエはサーペンタイン・ラインに注目し、また視覚の快樂としてバレエを見ているが、ホガースが規定を試みた普遍的な優美とは異なり、ゴーチエ

チエは女性の軽やかで官能的な動き、女性らしい身体の線、形に優美という概念を与えている。ゴーチエが視覚の快楽として受容したバレエの優美とは、専らステレオタイプな女性性に結び付けられるものであり、ホガースの優美論とは異なるものである。それでは、ゴーチエ以前のバレエの優美とはいかなるものであったのだろうか。

1.2 芸術コードとしての優美

タリオーニはバレエ史上最初に、「ポワント技術を芸術的に用いた」が、最初に爪先立って踊ったバレリーナではなかった。起源は諸説があるが、1815年の『フロールとゼフィール』で踊ったジュヌヴィエーヴ・ゴスラン(Geneviève Gosselin)が、最初の一人であると考えられている。

ゴスランは、男性並みの技術=力業(tours de force)やポワントで立つことで大衆受けした。一方、批評家が彼女を評価したのは、「最終的に、難しいことを気ままに、自然に、柔らかな態度でいとも簡単にやって見せること、すなわち芸術の勝利」(Chapman, 1998: 209)⁽¹²⁾を得てからであった。1827年7月30日の『La Réunion』には、タリオーニが「全く驚くべき安定性で爪先の上にいる」ことが記され、1815年の『フロールとゼフィール』で、ゴスランが爪先で立ってはいたものの、タリオーニのように長い間、同じ姿勢を保つことができなかったことと比較されている(Prudhommeau, 1997: 55)⁽¹³⁾。つまり、ゴスランのポワント技術は、硬く、不自然で、安定性に欠けた力業とみなされたため、芸術的であるとは評価されなかったのである。

他方、1832年3月12日、《ラ・シルフィード》の初日を見た観客は、主演のタリオーニについて、「全く新しいスタイルのダンスであり、他の競争者のだれよりも優雅であり、素晴らしい軽やかさで、荒々しいエフォートが全くなく、彼女は舞台を横切るシルフのように、浮かび跳ねていたように見えた」と記している(Barringer, Schlesinger, 1996: 3)⁽¹⁴⁾。チャップマンは、この「新しいスタイル」とは、制約が多くパントマイムを多用した従来のバレエ・ダクシオンとは異なる、ダンス自体で表現が十分可能なスタイルであると指摘している(Chapman, 1997: 199)。あたかも本物のシルフであるという、演劇的なイリュージョンを喚起するために必要な、踊りの自然さとして論じている。その自然さを具体的に表すのが、荒々しいエフォートの無い優雅な身体性と、軽やかな動きの質であろう。ロマンティック・バレエ特有の、疲れを知らない空気のような妖精を演じるためには、まずダンスの動きによって軽やかな無重力のイリュージョンを創出し、その結果、演じる役柄に対する演劇的イリュージョンを喚起することが可能になるからである⁽¹⁵⁾。この観客の記述からは、バレエ・ダクシオンのマイムによる物語の再現表象から、ダンスによるキャラクターの表象への変化を可能にした、動きの質とその身体性を読み取ることができるだろう。タリオーニへの評価とは、ポワ

ント技術を用いながら、軽やかで優雅な動きの質を実現し、それによって妖精であるかのような身体性を保って演劇的なイリュージョンを実現したことによると考えてよいだろう。

1832年8月24日に《ラ・シルフィード》の再演を見たジュール・ジャンンは、『Le Journal des Débats』に寄稿した批評“Mlle Taglioni”で、「ついに彼女はあの軽やかさと共に、私たちのもとへ帰ってきた!」と書き始め、「自然で、流れるようで、わざとらしさのない優雅さ」、「ピルエットやアントルシャなどの難しい技術はないが、ダンスにはかならない!」「彼女の偉大な革命は、特に腕によって達成された」と絶大な賛辞を贈っている(Chapman, 1997: 215-216)。ここでも強調されるのは、まず動きの質としての、軽やかさ、自然さ、流麗さ、優雅さであり、ポワント技術そのものを取り上げてはいない。

観客、批評家は、ゴスランのようにポワント技術が突出した力業であるうちは評価せず、タリオーニがポワント技術を目立たせずに用いながら、新たなダンスのスタイルを実現したことを評価した。つまり、ポワント技術は、力業として突出しているか、自然に、優美に踊られるか否かによって、芸術的か否かが峻別される。優美には、このような“芸術として認定するコード”という機能があったと考えてよいだろう。

このように芸術か否かは、優美か力業かによって判断されるが、あくまでも観客がダンサーの動きを視覚的に知覚することを通しての判断であって、ダンサーにとって力業か否かは問題ではない。実際には力業であっても、力業として見せない、あたかも力業ではないかのように観客に知覚(錯覚)させられるか否かが、判断の基準である。つまり、芸術コードとしての優美とは、ダンサーが優美のイリュージョンを身体で表象し、それを観客が優美として認識することによって機能する基準である⁽¹⁶⁾。

優美とは、通俗的には、選ばれたダンサーへ先天的に与えられたオーラのごとく考えられることが多いが、芸術コードとしての優美とは、一種の技術であり、その技術を用いたスタイルである。それでは、ロマンティック・バレエにおける芸術コードとしての優美、技術としての優美とは何であるのか。19世紀初頭の保守的批評家や観客が保持していた優美観を考察するために、次章でバレエの歴史を遡る。

2. 身体技法としての優美

2.1 宮廷社会の優美

舞踊の優美は、前述のようにカスティリオーネが『宮廷人』(1528)で記した優美に結び付けて語られてきた。ここで優美(気品=gratia)は、以下のように記されている。

天からそれを恵まれた人びとは別としてもこの気品がなから生まれるのか、すでに何度も思いめぐらしてみたのですが、およそ人間の為したり言ったりすることのなかで、なによりもこの点について有

効であると思われるきわめて普遍的な法則を私は見つけました。つまりそれはこの上もなく怖い危険な暗礁から逃れるように、できるかぎりわざとらしさ (affectazione) を避けることです。そして新語を用いて申せば、すべてにある種のさりげなさ (sprezzatura, 引用者注・気取りのなさと同じ) を見せることです。すなわち技巧が表に表れないようにして、なんの苦もなく、あたかも考えもせず言動がなされたように見せることです。このことから大いに気品が生じるわけです。(中略) いわゆるこじつけをやらせれば、野暮の骨頂になり、たとえそれがいかに立派なことであっても、あらゆるものの評価を低くすることになります。ですから気品とは、技とは見えぬ真の技であると申せましょう(中略) 例のさりげなくくったくのなさ(体の動きについて多く的人是こう言うものですから) (desinvoltura) のもつ気品がみられます。(カステリオーネ、1987: 90-91)⁽¹⁷⁾

カステリオーネは、優美(気品)とは言動に、「わざとらしさ」を避けて、「さりげなさ」、「くったくのなさ」を見せること、技巧が表面に表れないよう、あたかも簡単に、自然に行なっているように見せることであると述べている⁽¹⁸⁾。そして、「天恵」で与えられるのでなければ、技巧によって生じるものであると考えている。これは、ヨーロッパの宮廷社会で生まれた思考であった。

体育学、教育学者であるジョルジュ・ヴィガレロは、16世紀に貴族的礼節 (civilité) という新しい概念が生まれ、貴族の立ち居振る舞い、礼儀作法を教育するために、道徳、衛生学、均整美、調和の神秘学などが動員されたと論じている。当時、「尊重すべき『気品 (bonne grace) に満ちた』姿勢がある」と考えられてはいたが、具体的に詳述されることはなく、「様々な誤りの記述を介してはじめて正しい身体の像が描き出される」のみであった(ヴィガレロ、2005: 372-382)⁽¹⁹⁾。このような貴族階級の教育のためのマナー本として出版され、長く版を重ねたのが、カステリオーネの『宮廷人』、エラスムスの『少年礼儀作法論 (La civilité puerile)』(1530) などであった。ヴィガレロは、『『気品』という言葉によって、貴族たちは体の姿勢までを含めて自らの存在を定義しようと試みたが、この概念で何よりも重要なのは、さりげなさ、人為的な努力の跡を何ら残さずに、「完璧」な調和を達成することである。それは気取りとは正反対であって、いわば第二の自然とも言えるものである。(中略) 完璧さというものは、そこに至るまでに払われた幾多の注意や苦勞を、人に悟られることがあってはならない。それは全く自然なもの、貴族の良き血筋を証すものとならなければならない』(ヴィガレロ、2005: 381) と論じている。

以上から、16世紀の貴族階級には、優美な姿勢、気品ある立ち居振る舞いが既に内面化されていたこと、優美という尺度によって測られる理想的な身体像があり、それがあたかも貴族として自然に備わったものであるかのように他者に見せるための、身体技法が存在していたこ

とが理解される。このような身体技法を習得する場合は、ダンス、乗馬、フェンシングであった。ルネサンス以降、宮廷バレエは貴族によって踊られ、鑑賞された。演者であり観客である貴族にとって、ダンスの技術は宮廷生活に必須のものであり、ダンス教師は礼儀作法も教えたため、ダンスの教授を通して習得された身体技法は、日常生活にまで及ぶものだった。15世紀には既に、イタリアの宮廷に使える舞踊教師であり舞踊家であったドメニコ・ダ・ピアチェンツァが『舞踊芸術及び舞踊の指導書』(1450-1460) を、その弟子グリエルモ・エブレオが『舞踊芸術論』(1463) という舞踊教則本を表しており、以来、舞踊教則本が多数出版されていることから、ダンス教育の浸透を指摘できる。

17世紀末、劇場へバレエの舞台が移ってプロフェッショナルのダンサーが登場し、貴族は観客になるが、依然としてダンスは社交に必須であった。17世紀末からパリ・オペラ座で活躍したりュリ (Lully)、ボーシャン (Beauchamp) が書き記した舞踊譜から、劇場バレエの特徴を分析したウェンディ・ヒルトン (Wendy Hilton) は、この時期に登場した、プロフェッショナル・ダンサーのノーブル・スタイルの技法について以下のように記している。

宮廷ダンスのステップを装飾することを通じて、劇場で踊られる語彙が進化した。男性ダンサーの複雑なダンスは、カプリオールとピルエットの連続によって変化をつけたものであり、それは長い間、プロフェッショナルなパフォーマーの技能であった。しかし、ノーブル・スタイルのダンスでは、そのような力業であっても、優雅に簡単そうに踊られなければならない。振付の構成上、最も技巧的なステップであっても強調されることはなく、ただ、リズムの流れの中に滑り込まされた。観客は、そのほとんどが自分でも踊っていたため、そのような技巧の難しさを筋感覚 (kinesthetically) によって気付くにつ鑑賞し、楽々と演じることを高く評価することが可能だった (Hilton, 1981: 37-38)⁽²⁰⁾。

プロフェッショナルな力業であっても、基本となる技法は、貴族も習得している宮廷バレエの技法であった。ヒルトンは、18世紀初頭に出版された、ラモー (Rameau) の舞踊教則本から、18世紀のノーブル・スタイルのダンスの重要な原理を分析している。ラモーは直立した基本姿勢について、「頭は硬くならず真っ直ぐ、肩は後ろに下げて胸を広げなければならない。そして、大いに優美を加えること。両腕はからだの脇に、広げすぎず、閉じすぎずにおろ下げて、ウエストは固定し、脚は伸ばし、足はターン・アウトする。(中略) このように心掛けてはいても、硬くなりすぎたり、格式ばらないようにしてほしい。出来る限り気取り (affectation) を避けて、身のこなしは、自然で、自由で、簡単なようす (air) にすぎないようにすることが必要だ。そのような身のこなし

は、ダンスのみによって獲得できる」(Hilton, 1981: 66)⁽²¹⁾と記している。優美をオーラのごときものであるかのように記しているが、身体各部に様々な注意を施し、筋感覚によって姿勢を修正、矯正、抑制しながら、かつそこに人為的な跡や気取りが見えないことを要求している。こうして習得される身体技法(現象学的に言えば、身体図式)は、プロフェッショナルなダンサーも、宮廷貴族も同様だったと考えてよいだろう。これら基本姿勢に対する指示は、現在のバレエ・メソッドとも等しい。

当時の観客である貴族は、19世紀のゴーチエのように視覚の快楽として、ダンサーが表象する線や技巧を楽しみ、評価したのではなかった。貴族もまた、ダンサーと同じバレエ技法を身に付けていたため、視覚によって知覚したダンサーの線、形、運動を、自らの身体内部で筋感覚を用いながら認識し、その達成のレベルを評価することが可能だったと考えてよいだろう。既にカスティリオーネ『宮廷人』でも、「ダンスにおいてもたった一歩^{ワンステップ}で、気品のある、無理のない体の動きひとつで、たちどころに踊り手のうまさが見えてしまいます」(カスティリオーネ, 1987: 97)と記されているように、貴族たちはダンスに厳しい批評眼を持っていたのである。

貴族たちが評価する達成レベルは、現在のスペクタクルなクラシック・バレエに対する評価のように跳躍の高さ、回転数、速さ、脚を上げる高さなど、数量によって判定されるのではない。高度な技巧を、あたかも自然に、簡単そうに、優美に行なうか否かによって達成レベルが判定されるのである⁽²²⁾。プロフェッショナルな超絶技巧であっても、人為的な努力の跡やわざとらしさが見え、力業として突出しているような達成レベルではあっても、優美なノーブル・スタイルとは認められない。前者の、運動の数量による評価は、現在でもバレエ経験の無い観客や批評家がしばしば取る方法であり、後者の達成レベルへの評価は、バレエ経験者が行う際の認識過程と基準と同様である。

貴族による、このような身体技法の達成度による評価は、宮廷社会における立ち居振る舞い、礼儀作法への評価と呼応している。身体技法は、貴族が同一性を確認、維持するために必要であり、同時に他者へも厳しく向けられたものであった。それは、エリアスが「宮廷的合理性」として分析したように、「礼儀作法、儀式、趣味、衣服、態度、否、会話をさえも徹底的に様式化」することによって、「示威的な体面表示、地位と権力をお互いに獲得しあうこと、他の階層に対して距離を置くことに役立ったのみならず、頭のなかでの距離の段階づけにも役立った」(エリアス, 1981: 176)ためである。

観客である貴族は、基本的な身体技法が同一であるダンサーが、高度な技法を力業として踊るか、あたかも簡単そうに優美に踊るか、という技法の達成度、熟練度によって評価し、それによって差別化、序列化を図ったと推測できる。そして、プロフェッショナルの高度な技法が優美に踊られた場合のみを、芸術と認めたのではないだろうか。以上から、芸術コードとしての優美は、宮廷社

会の貴族の身体性、身体技法から生まれたものであると考えてよいだろう。

2.2 オペラ座観客の優美コード

しかし、前述のような貴族の身体性は、1789年のフランス革命によって否定される⁽²³⁾。

革命以前のオペラ座で上演されたバレエ(バレエ・ダクシオン)は、貴族趣味を反映する神話をテーマとした物語バレエが専らだった。それが、革命前後から物語のテーマと登場人物が変化し、バレエは市井の人々の喜怒哀楽を、喜劇的な側面から上演するようになる⁽²⁴⁾。

ところが、1804年～1814年のナポレオン帝政の後、1814年に王政が復古すると、パリ・オペラ座の初演プログラムに再び変化が見られる。1815年に《Flore et Zéphire》が、1826年に《Mars et Vénus》等の神話を題材にしたバレエが初演され、また前世紀末からのレパートリーである《Psyché》《Télémaque》等と共に神話バレエの再演が繰り返された⁽²⁵⁾。

革命後暫く、ブルジョワ観客は自らの日常生活を投影するテーマ、あるいはかつて属した階級の人々を映し出すバレエを楽しんでいた。だが、富と権力を得るにしたがい、嗜好の変化が見られるようになる。1815年の《Flore et Zéphire》は、前述のようにゴスランがポワント技術を使用して踊ったと考えられている作品で、振付家ディドロが得意としていた、宙吊りを各所に配したスペクタクル性を重視したものであった。旧体制の神話バレエは形式的なマイムによって物語が語られたが、ブルジョワを対象とする神話バレエは、より自由な表現と視覚性が重視されたと考えられるだろう。

1830年の七月革命によって、さらに富と権力を獲得したブルジョワの嗜好の変化について、ゲストは以下のように記している。「(オペラ座ダンサーのジャンルのうち)ノーブル・ジャンルは消滅した。それは恐らく、1830年の観客にとって、旧体制の優美さが過剰に含まれることが受け入れがたかったのだろう。1820年にブラジスが記したように、通人や上品な嗜好の人々にはアピールしただろう。しかし、オペラ座の常連になり始めた、増加する中産階級の人々は、ドゥミ・キャラクター・ダンサーの力業で覆われたバレエでなければ理解できなかっただろう」(Guest, 1966: 20)。

ゲストは、新しい観客層は貴族的な優美を拒否し、力業の方を好んだと推測している。恐らくそれは、ゴーチエが記した、「観衆が男性舞踊手を嫌悪するに至ったのは、わざとらしい品の良さ(fausse grâce, artificial graces)、うさん臭い嫌な気取り(mignardise ambiguë et révoltante, revolting mincing manner)のため」(ゴーチエ, 1994: 67)などの批評に基づくものと推測される。これらの言説から、ロマンティック・バレエが起こる直前には、貴族的な雰囲気に伴うダンスール・ノーブルの技法は人気を失ったと考えられてきた。だが、前述したように、優美とは自然化された気取りのなさによって評価されるものである。観客が嫌悪したのは、貴族的な優美そ

のものではなく、「わざとらしさ」や「うさん臭さ」、気取りが見える、ダンサーの技術の方であったのではないだろうか。ブルジョワたちは、旧体制の象徴としての貴族的な優美を嫌悪したのではなく、むしろ気取りやわざとらしさ、うさん臭さといった未熟な達成レベルの方を嫌悪したと考えることも可能であろう。

ブルジョワにとっての優美の基準、理想像は、旧体制の貴族階級と全く同じではなかっただろう。しかし、優美な立ち居振る舞いを行なうという、行動の様式化への厳しい批評眼をブルジョワも持っていた。それは、1840年から1842年に出版された『フランス人の自画像』に描写された、当時の社交界に必須であり、オペラ座の常連客、バレリーナのパトロンでもあった「ダンディー」の定義、モデルに認めることが出来る。

「本物のダンディーは姿勢がピンとしている。しゃちこぼっているのではないことに注意しよう。彼はたえず微笑んで白い歯並みをのぞかせるが、わざとそうやっているのではないことは誰にでもわかる。それは子供のころからの習慣なのである」「アルペールは、ある種の投げやりな感じ、貴族的な無頓着さを身にまとっている。彼は自分が女たちに好かれることを絶対的に確信しているので、そのための努力をいささかなりともしない」「ダンディー志願者と本物のダンディーとの関係は、パロディーと芸術の関係に等しい。前者は後者のあとを一步一步追いかける。だが、滑稽は崇高と紙一重でも、ついぞ追いつくことはない。本物のダンディーはダンディーの称号を守ろうとするのに対し、ダンディー志願者はそれを獲得し、称号にふさわしいものになろうと努め、自分がそうであることを証明しようと懸命になる」(鹿島、1999: 68)⁽²⁶⁾

彼らの目的は、女性に好かれることであつたようだが、そのために必要な、姿勢、微笑みなど立ち居振る舞いについて、あたかも自然に、気取りなく、人為的な努力の跡を見せない、貴族的な無頓着さを装うことによって評価され、序列化されたのである。志願者と本物の判定は、滑稽と崇高、パロディーと芸術のように紙一重であつた。その微妙な識闘は、カステリオーネが「危険な暗礁を避ける」よう説いたことと同様に、旧体制の貴族階級の優美コードと同様と考えられる。

エリアスは、「十七、十八世紀の宮廷社会が徹底的に様式化したすべてのものの大半は、それがダンスであれ、挨拶の微妙な差異であれ、社交の形式であれ(中略)それら全ては今や(引用者注・19世紀の市民(bourgeois)社会)ますます私的生活の領域へ入り込んでいった」(エリアス、1981: 180)、「宮廷社会のこれらの遺産が市民社会のなかで蒙ったのは、妖怪じみた独特の変形であつた」(エリアス、1981: 178)と論じた。オペラ座の新しい観客であるブルジョワは、貴族の様式である優美コードを変形させながら、私的生活に持ち込み、ブルジョワの新

たな優美コードを作り上げたと推測できる。

このようなブルジョワ観客の欲望を察知し、オペラ座を再建したのが、ルイ＝デジレ・ヴェロン(Louis Véron)に他ならない。観客層の変化とヴェロンの経営手法は、拙稿(稲田、2003)で記したように、フォワイエ・ド・ラ・ダンスの復活など男性観客のバレリーナへの性的欲求を満たすためのサービスだけではなく、様々な差別化、序列化によってオペラ座の威信を保ち、観客がその差別化された威信を利用することで、ステータスを確認、誇示できるようにすることだった。

ブルジョワたちは、旧体制の貴族階級のごとき優美コードと様式化された立ち居振る舞いを内面化し、そのコードによって、自らを、他の観客を、ダンサーの踊りを評価したと考えられる。

3. ダンサーが表象する優美

3.1 エフォートレスのイリュージョン

宮廷社会の貴族には、優雅な姿勢と立ち居振る舞いのための身体技法が求められ、19世紀のブルジョワは変形させながらも様式化された立ち居振る舞いを踏襲した。これらは教育、修練によって習得される身体技法であるが、あくまでも自然に近い身体⁽²⁷⁾を維持している。他方、バレエ・メソッドは、アン・ドゥオール(両脚を股関節から180度外へ開く)を厳密に行なうため骨格のアライメントを加工、変形した上で習得される。バレエ・ダンサーの身体技法と、達成された優美とはいかなるものであろうか⁽²⁸⁾。

19世紀の代表的なバレエ教則本である、カルロ・ブラジス(Carlo Blasis)著の『Traité elementary, théorique et pratique de l'art de la danse』⁽²⁹⁾には、以下の記述が見られる。

「脚の動きの反動で肩を上げたり、動きを容易にするために背中を折ること(=jerk)は、ばかげた格好」(Blasis, 1944: 36)、「フィジカルなエフォートによって歪められた身体は、痛々しいスペクタクルを提供することになる」(Blasis, 1944: 50)。このように、反動やエフォートによって無駄な動きや身体を歪めることは、優美な動きではないと同時に、「わざとらしさ」や「うさん臭さ」を観客に感じさせるだろう。教則本では全般的に、「smooth, pliant, suppleness, agility」など、柔軟性や滑らかさを動きの質に求め、バランスを取る際には「equilibrium, steady, harmony」など、安定感や調和を求める。さらに、「easy, natural ease, graceful ease」など、簡単そうに、自然に、優美に行なうよう指示する。反対に避けるべき動きの質は、「stiffness, hard, rigidity」など硬さ、強張りである。

バレエダンサーは、日々のレッスンでこのような否定と肯定の注意、指導(教師が手本を見せたり、直接身体に触れることもある)を繰り返しながら、理想化された身体像に近づいていく。ただし、ここで言及される身体の線、動きの質とは、教師が外部から視覚的に知覚し、またダンサー自らが鏡に映した像を見ることによ

て視覚的に知覚されるものである。ダンサーは、教師の言葉や指導、鏡像から知覚した情報を使って、身体内部を操作して、理想化された身体像や動きを習得、表象しなければならない。

拙稿（稲田、2005）では、ダンサーがあたかも容易に、楽々と動き、観客にエフォートレスであると知覚（錯覚）させることを、エフォートレスのイリュージョンと名付けて分析した⁽³⁰⁾。この、「あたかも容易に、楽々と行なっているかのよう」に提示することは、ブラジスが求める「easy, natural ease, graceful ease」と同じであり、優美コードが求める、作為の無さ、自然化とほぼ等しいと考えてよいだろう。それは柔軟性や滑らかさ、バランスにおける安定感や調和のことであり、逆に、身体に硬さ、強張りが現れた場合には、作為、わざとらしさが認められることになる。

エフォートレスのイリュージョンは、アン・ドウオールとアイソレーション⁽³¹⁾の技法を用いながら、バレエの形式を遂行することによって創出される。従って、優美を表象するためにダンサーが行う身体技法は、エフォートレスのイリュージョンと同じく、アン・ドウオールとアイソレーションの技法を用いて、バレエの形式を遂行することで習得されるものであると言えよう。身体技法には、拙稿（稲田、2004: 58）で示したように、「自己受容感覚、固有感覚（proprioception）」「緊張筋（muscle tone）」の生理機能の働きが重要である。前者は、身体各部の空間における位置、それぞれの関係性などの情報を、筋肉、関節、腱で受容して脳に伝達し、運動を制御、修正するシステムであり、一旦動きのパターンを習得すると、鏡を見なくても可能となる。ダンサーはこの感覚が非常に鋭敏である。後者は、筋肉が休息状態の時に、いくつかの筋肉繊維の緊張を維持することであり、身体にとっては意識的に筋肉を緊張させるよりも、こちらの方が疲労が少ない。これもダンサーは十分に使うが、同時に日々異なる身体のコンディションによって影響を受けるものでもある（Thomasen, Rist, 1996: 24-25）⁽³²⁾。バレエで優美を表象する場合には、習得した動きのパターン（バレエのバ）を自己受容感覚によって修正、制御しながら、かつ、必要最低限の筋肉の緊張を無意識のうちに行なう。これらを無意識のうちに行なえることを、自動化による完成と考えてよいだろう。

ダンサーは、日々のレッスンでこれらの感覚を鋭敏に用いながら、基本的な姿勢、動きを反復し、振付やコンディションに応じて身体を調整しながら踊る。このように基本的な姿勢、動きを反復することによって習得、調整するバレエ・メソッドの構造は、バレエのアンシェヌマン（一連のつながりのある動き）の構造の内にも認められる。

バレエの基本的な姿勢（両脚を1番または5番ポジション、両腕をアン・バーにして直立する）では膝を伸ばしきっているため、移動を伴うバの場合は、膝を曲げ（プリエ）、体重移動しながらバを行ない、プリエを通過

して、基本の姿勢に戻る。跳躍を例に取れば、基本姿勢—プリエで反動をつける—跳躍し空中でポーズを取る—プリエで着地の衝撃を吸収する—基本姿勢、となる。さらにプリエから次のバに続くというように、アンシェヌマンは、バの前後に基本姿勢とプリエを挟み込み、反復しながら繋がる。よって、最も習熟している基本姿勢とプリエの際に身体を調整、制御し、バレエの形式を逸脱せずに踊ることができる。このような分節化と反復を、習得過程と振付の構造において行なうことによって、非日常的なバレエの身体技法を維持できると考えられる⁽³³⁾。

ロマンティック・バレエの技法とメソッドを遵守したオーギュスト・ブルノンヴィル（Auguste Bournonvill）は、1861年に出版した教則本『Études chorégraphiques』の序文で、以下のように記している。「最も疲労困憊する動きの最中でも、この楽々とした優雅さ（easy grace）を維持することが、ダンスの最も偉大なる課題なのだ」、「いわゆる難しい技は、多くの者が行うことができるが、楽々とやって見せること（appearance of ease）は、選ばれた少数の者にしかできない。頂点にある才能とは、落ち着いた調和によってダンスのメカニズムを隠すことであり、これが真の優雅さの礎である」（Bruhn, 1961: 26）⁽³⁴⁾。エフォートとその反動を隠して、楽々とした、わざとらしさのない優雅さを維持すること、それが「ダンスのメカニズムを隠すこと」であり、優れたダンサーは、「ダンスのメカニズムを隠す」ことで「真の優雅さ」を表象するのである。さらに振付も、「ダンスのメカニズム」を隠すように構成されているのである⁽³⁵⁾。

3.2 観客の身体性と受容の変化

一方、19世紀の観客は、旧体制の貴族のようにバレエ技法を習得する必要は無く、専ら視覚を機能させる。観客は、かつての貴族のように筋感覚、自己受容感覚等を身体内部で知覚しながらバレエを見て評価するのではなく、視覚の対象として距離を置いて眺めるのである。ゴーチエの、視覚の快楽としてのバレエ受容は批評家の中ではラディカルであった。ゆえに、優美の概念、優美コードを逆手にとって、既存の優美観へ一撃を加えることもできただろう。一方、一般の観客にも、ゴーチエのようにバレエを物語性より視覚性で鑑賞する傾向が生じていた⁽³⁶⁾。

バレエの身体技法を有しないブルジョワ観客、批評家たちは、この後、専ら見巧者として、その目と知識でバレエを楽しみ、評価するようになる。19世紀のブルジョワによる大衆消費社会は、ダンサーと観客を舞台と客席と言う空間によって分離させたのみならず、身体性によっても分離させた。あたかも観客、批評家は、目と頭の機能ばかりが肥大した身体性の希薄な存在、抽象化された主体となり、スペクタクルとしてのバレエを楽しんでいるかのようである。

バレエは、同一の身体技法を習得した限定的な集団に属する観客が、優美コードを身体内部で機能させながら見て、評価する宮廷バレエと、続く18世紀までの劇場

バレエから、大衆が専ら視覚的に楽しむスペクタクルへと変容した。その変容が起こったのが、ロマンティック・バレエ期だったのである。

この後、ロマンティック・バレエは19世紀半ばには衰退し、変わってパリで人気を集めるのは、ポワントの超絶技巧と脚を大胆に見せる、短いチュチュを着たイタリアのバレリーナたちであり、ロシアでは、やはり技巧を重視したスペクタクルなクラシック・バレエが隆盛する。その背景には、大衆消費社会の視覚重視、身体性が希薄なブルジョワ観客、批評家による、バレエ受容の変化を認めることができるだろう。

結び

舞踊史や舞踊美学において、バレエの優美はスタイル上の特徴として様々に語られてきた。あるものは並列的な特質の一つとして、また、通俗的にはオーラのようにダンサーが醸し出すものとして語られる。本稿では、ロマンティック・バレエの優美を考察し、1830年代頃のパリ・オペラ座に集う新興ブルジョワが、芸術コードとして使用したこと、さらにゴーチエを転換点とする批評では、優美はステレオタイプな女性性を表す語彙として変化したことを論じた。さらに、優美とは後天的に習得される技術、身体技法であり、旧体制の貴族とバレエ・ダンサーは同一の基礎的身体技法を見つけていたため、貴族は達成レベルによって評価し、差別化、序列化を図ったことを示した。また、ダンサーはこの身体技法を、日々のレッスンと振付内に構造化された基本姿勢の反復によって習得、維持するというメカニズムを示した。

それでは、舞踊を以上のような身体技法として、また、ダンサーの身体内部の操作の位相から考察する研究方法は、舞踊研究にどのような知見をもたらすだろうか。

市川雅は、舞踊の身振りを記号的に抽出するだけではなく、「層としての舞踊という考え方」を提唱し、「舞踊はテキスト、意味の織物として読まれるべき」と主張した(市川、1982: 310-311)⁽³⁷⁾。市川は舞踊の層を、「生来の肉体」「生活的、慣習的肉体」「生活的、慣習的身振り」「振付」として提示し、「舞踊はこの層を駆け上がった、下降したりして、意味を浮上させてくる」と記した。本稿の結果からダンサーの身体、振付を各層に当てはめることで、バレエの多義性がより明確になるだろう。

また、市川はこの層を座標の横軸に置き、縦軸には「①物語に沿っての解釈、②エロチシズムによる感覚的解釈(イキとか渋みといったものまで)、③象徴論的解釈(ユング流、あるいはヴァレリー流の)」を置くことで、「多次元解釈」のためのモデルを提示した。ここで解釈の主体として想定されているのは、ゴーチエ以降の大衆消費社会の観客、批評家のような、視線と思考による抽象的な存在であろう。一方、本稿で導いた貴族観客たちは、ダンサーと同一の基礎的な身体技法を持ち、かつ身体の層を持つ。

市川の明快なモデルへ、バレエを構成するもう一方である観客の身体、さらに劇場、社会という空間、歴史と

いう時間を加えることで、モデルは二次元から多次元へと変化し、舞踊の多角的な意味と構造が浮かび上がって来ることだろう。舞踊を、ダンサーの身体と観客の視線という二次元のモデルではなく、多面体の構造として考察する研究方法は、他ジャンル、他様式の舞踊へも応用できるだろう⁽³⁸⁾。それは同時に、舞踊が社会学、心理学、体育学、教育学、医療の現場と繋がる可能性でもある。本稿が、舞踊研究の多角的な発展の一助となれば幸いである。

注(1) Ivor Guest, *Romantic Ballet in Paris* (Middletown: Wesleyan UP, 1966) 以下、本稿の引用は拙訳による。

(2) 拙稿(稲田、2003)参照

(3) 「宮廷やパリの町の華やかな生活に飽きてきた貴族が、のどかな田園生活や牧歌的雰囲気憧れを持ち、それらを理想化してできあがった。羊飼いたちがバグパイプの音に合わせて野外で踊る」(浜中、2001: 129)のものであった。但し、この箇所は、M. リトルの指摘に依拠しながら論じられたものである。

(4) カスティリオーネの『宮廷人』に記された「優美」の概念は、舞踊史の古典的名著であるクルト・ザックス『世界舞踊史』でも紹介され、広く共有された知識である。エリアスの『宮廷社会』は、宮廷バレエ研究の基礎的文献であり、社会学、人類学等の身振り研究などでも多く用いられている。同じエリアスによる『文明化の過程』は舞踊学、社会学、教育学ほかで頻繁に引用される。例えば、三浦雅士は『身体の零度 何が近代を成立させたか』で、エリアス『文明化の過程』を引用し、フロイト『文化への不満』、ドリンド・ウートラム『フランス革命と身体 性差・階級・政治文化』と対照しつつ、ヨーロッパ人の礼儀作法、衛生観等から近代の身体について論じた(三浦、1994: 20, 59-69)。同様の引用は、アンソニー・シノット『ボディ・ソシアル』といった一般書にも見られる(シノット、1997: 40)。

海外の舞踊研究では1980年代半ば以降、エリアスやフーコーに代表される社会学、歴史学、人類学、ジェンダー論等の知見を生かした研究が活発化した。スーザン・レイ・フォスターは、ロマンティック・バレエを論じた『Choreography & Narrative Ballet's staging of story and desire』で、18世紀の身体を論じた重要な先行研究としてエリアスとウートラムを上げている(Foster, 1996: 279)。マーク・フランコは、エリアスが『文明化の過程』で用いた「figuration (図柄)」というコンセプトと呼応した、「manipulations of expression theory」という方法論によって研究し(Franko, 1995: 146)、ヘレン・トーマスは、ダンス社会学におけるエリアスの「文明化の過程」という概念の重要性について記している(Thomas, 1995: 7)。

一方、社会学者の大澤真幸は三浦の前掲書を受けて、武智鉄二、三浦雅士と続く日本の「舞踊をめぐる身体技法」論を社会学に敷衍して、エリアス『文明化の過程』、ピエール・ブルデュー『ディスタンクシオン』、ミシェル・フーコー『監獄の誕生』『性

の歴史]、フレドリッヒ・キトラー『Aufschreibesysteme』、ジャン・ボードリヤール『象徴交換と死』で記された、ヨーロッパ近現代の「身体の自己像」について論じている(大澤、1996: 250-252)。このように多角的な研究成果を受けて、全編にエリアス、フーコー、ブルデューを引用しながら、バレエからコンテンポラリー・ダンスまでの舞踊技法を論じたシルヴィア・フォウルの『Apprendre par corps Socio-anthropologie des techniques de danse』(2000)等も現れている。

貫成人による「On n'a qu'une seul Terpsichore? — 感性の政治学へ向けて —」には、ロマンティック・バレエにエリアスの『文明化の過程』を引用しながら論じた箇所がある。尼ヶ崎彬主催による研究会で発表されたものであり、その発表手元原稿を、かつて筆者は貫氏よりファックスで送信されていたが、その後ながら未発表のままであったため、前稿執筆時にこの引用に関わる先行文献として言及することを失念していた。その事実を貫氏よりご指摘頂いたので、ここに追記させていただく。なおこの研究会の開催日時は不明だが、最終印刷は2000年とある。以下が貫氏の指摘された該当箇所(p. 11)である。

同じ頃、ナポレオンの手によって、バレエのためのコンセルヴァトワール、アカデミー、そしてオペラ座が作られた。その間、労働者と貴族の狭間に位置し、両方から責められる立場のブルジョワにはある種のロマン主義が芽生える。それは、かつて、同じく、国王と市民のはざまに位置し、自分の封土から都会であるパリに移住を迫られた地方貴族の間に、ロマン主義がめばえたのと同じ心性であった(エリアス『文明化の過程』)。田園や非現実への憧憬を、彼らは、妖精という非現実的な存在に仮託する。その結果成立したのが、バレエ作品『鬼のロベール』である。妖精の非現実性は、重力の作用とは無関係に宙を飛ぶ所作に結晶する。この作品では、ダンサーを宙吊りすることによって、それを実現した。やがて、1820年頃になって、トゥシューズによるポワントの技術が成立する。この頃、現在でも上演される最古のロマンティック・バレエである『ラ・シルフィード』が作られた。1841年には『ジゼル』が初演される。

- (5) 一方、クラークは、ジェシカ・フェルドマンを引用しながら、ロマンティック・バレエをダンディフィケーションによる無性化、女性の男性化であると論じている(Clark, 2001: 252)
- (6) テオフィル・ゴーチエ『舞踊評論』井村実名子訳、渡辺守章編、新書館、1994年
- (7) 当時、ロマンティック・バレエという用語も概念もなかったため、言説ではダンス、バレエと記されている。本稿では、他の時代様式と区別するため、ロマンティック・バレエを使用する。
- (8) John V. Chapman, "Jules Janin: Romantic Critic", *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Lynn Garafola ed. (Hanover: NH, UP of New England, 1997) より、以下本稿の引用は拙訳

による

- (9) 「her foot is tiny and well arched, rises on its pointe like an arrow/ le pied est petit, bien cambré, et retombe sur sa pointe comme une flèche」なので、「脚」ではなく「足」である。「脚がよく反って」という日本語訳では、バレエにおいては「反張膝(sway back knees)」を連想しやすいので「甲のアーチが高い足」の方が適しているだろう。また、「すなりと伸びた足」は、「her leg is dazzlingly pure in shape/ la jambe, éblouissante et pure」であるので、「脚」の方が適切であろう。
- (10) フォスターも蛇状曲線をエルスレールに当てはめている。(Foster, 1998) 参照
- (11) (Clark, 2001)、(稲田、2003: 282) 参照。クラークは、ゴーチエが美術史的語彙を使用する場合は、読者を現実の女性(男性の欲望を喚起するバレリーナ)との問題を伴う視覚的な快楽ではなく、超越的な体験を伴う視覚的快楽へと誘うものであった、と指摘している(Clark, 2001: 252-253)。
- (12) John V. Chapman, "Gosselin Family- Geneviève Gosselin", *International Encyclopedia of Dance*, vol.3, Selma Jeanne Cohen ed., (Oxford and New York: Oxford UP, 1998) より拙訳。初出は *Castil-Blaze, Journal des débats* (3 August 1827)
- (13) Germaine Prudhommeau, "Evolution du costume de danse du Xve au Xxe siècle", *Costumes de Danse ou la chair représentée (La Recherche en Danse, 1997)* 参照。
- (14) Janice Barringer, Sarah Schlesinger, *The Pointe Book: Shoes, Training & Technique (Dance Horizons Princeton Book Company, 1996)* より拙訳。Terry Trucco, "To the Pointe," *Ballet News*, vol.3 (March 1982), p. 21 からの引用。
- (15) 拙稿(稲田、2005) 参照。尚、拙稿(稲田、2003)と(稲田、2005)の、執筆順と刊行年が、諸般の事情により逆になった。そのため、刊行年の記載に誤りや、混乱があることをお詫びして訂正する。
- (16) 拙稿(稲田、2005) 参照
- (17) バルダッサーレ・カステリオーネ『カステリオーネ 宮廷人』清水純一、岩倉具忠、天野恵訳(東海大学出版会、1987)
- (18) 木村は舞踊美学的考察から、『宮廷人』に記された「さりげなさ」について、「瞬時に現れては次々に消滅してゆく動きが優美を湛えている限りは、その動きは単に踊り手の身体上というよりも、見る者の欲望とその欲望に応じつつしかもその応答があからさまになることを隠す踊り手の技との間に、すなわちこうした社交的空間に漂っているもの」(木村、2006b)と記し、見る、見られるという舞踊の関係性から考察している。
- (19) Georges Vigarello, *Le Corps redressé*, (J.P. Delarge, 1978) ジョルジュ・ヴォガレロ『矯正=直立化される身体 教育とその権力の歴史』(神田修悦訳、大修館書店、2005年)は、同著の17-45ページの邦訳。
- (20) Wendy Hilton, *Dance of Court & Theater The French Noble Style 1690-1725* (London: Dance Books Ltd., 1981) より拙訳

- (21) Ibid より拙訳。原書は、Rameau, Pierre, *Le Maître à danser*, Paris: J. Villette, 1725. ヒルトンは下記の英訳を用いている。Essex, John, *The Dancing master*, London: J. Brotherton, 1728
- (22) 拙稿 (稲田, 2003) (稲田, 2005) 参照
- (23) 前述のように、フォスターは、18世紀の身体を論じた重要な先行研究としてエアースとウートラムを上げている (Foster, 1996: 279)
- (24) (Chazin-Bennahum, 1988) (Guest, 1966) に当時のプログラムが紹介されている。
- (25) (Guest, 2000) に、オペラ座レパートリーの初演データ、上演回数が100回を超える作品がリストアップされている。
- (26) 鹿島茂「職業別 バリ風俗」(白水社、1999年)、68頁
- (27) 「自然な身体」は概念上の存在であるが、本稿では、その時代地域で共有された「自然な身体」として使用している。
- (28) ホガースを受けて木村は、「優美の動きは、身体内部の構造に適っていない過剰さを帯びた線を回避するところに、すなわちわざとらしさや滑稽さを回避するところにある」(木村, 2006a: 2-4) と論じている。また、尼ヶ崎は、現象学の身体図式概念に依拠して、「舞踊の身体もまた日常の身体秩序を脱して別の原理で秩序化される。つまり身体は脱秩序化と再秩序化という二つの過程によって舞踊の身体となる」として舞踊の身体を論じている (尼ヶ崎, 1996: 145-162)。
- (29) Carlo Blasis, *Traité elementary, théoretique et pratique de l'art de la danse*, Milan, 1820. *An Elementary Treatise Upon the Theory and Practice of the Art of Dancing*, translated by Evans, Mary (Stewart, New York, Kamin Publishers, 1944) より拙訳
- (30) ナデルは、ダンサーのパフォーマンスに必要なものを、「最大限の平易さ (楽さ) と効率性」とし、「効率性」とは、「最低限のエネルギーでどのような動きも出来る能力」であり、「怠惰な態度やエフォートレスネスと同意語ではない」(Nadel, 2003: 190) と断っている。本稿では、拙稿を引継ぎ、これらのニュアンスを総括するものとして、エフォートレスという用語を使用している。Myron Howard Nadel and Marc Raymond, *The Dance Experience insights into history, culture and creativity* (NJ: Princeton Book Company, 2003) より拙訳
- (31) アイソレーションについては、拙稿 (稲田, 2005: 44-45) 参照。アフリカン・ダンスやヒップホップなどは、身体のある部分を動かしながら、その他の部分は動いていないように見せる技術として、アイソレーションの用語と概念を用いている。拙稿ではバレエで見せ掛けの胴と四肢の統合、調和のために、胴と四肢をアイソレートして動かすこと、さらに、胴が静かにスクエアの形を保つために行なっている、身体内部での力のベクトルの分散もアイソレーションと名付けた。このようなアイソレーションの概念を筆者がバレエの考察で最初に発表したのは、2002年3月4日、専修大学人文科学研究所主催による公開講座「バレエの見える原理と見えない原理」である。この用語は、土方巽の舞踏作品「疱瘡譚」と著書『病める舞姫』の両者に見られる、「統一的な身体に統合されていない、身体各部の独立した動き」(稲田, 1998)、「四肢とその指、頭、顔、よく曲がるトルソなど、身体の細部を互いに連携させないまま、かつ同時に動かして複数の運動系を作っては壊して」(稲田, 2001: 22) いる身体操作を概念化するため、バレエとの比較考察によって使用を始めたものである。舞踏についてもアイソレーションの用語と概念を、2002年頃より用いている。
- (32) Eivind Thomassen and Rachel-Anne Rist, *Anatomy and Kinesiology for Ballet Teachers* (London: Dance Books, 1996) より拙訳。また、近年では身体失認の治療法などで自己受容感覚の用語が盛んに用いられている。
- (33) 日本舞踊や能は、軽く膝を曲げた構えと運びに基本姿勢が内包されており、バレエのように直立とプリエを挟み込む必要なく動きを続けられる。これも常に基本姿勢を反復しながら動きを繋ぐ点で同様だろう。
- (34) Erik Bruhn and Lillian Moore, *Bournonville and Ballet Technique* (Edinburgh R.&B.clark,ltd., 1961) より拙訳
- (35) 拙稿 (稲田, 2005) 参照
- (36) (Smith, 2001)、(稲田, 2003: 279) 参照
- (37) 市川雅「舞踊と身体技法の記号論」『記号としての芸術』川本成雄他編集、勁草書房、1982年。
- (38) 拙稿 (稲田, 2005) では、ロマンティック・バレエとクラシック・バレエの様式の違いを、エフォートレスのイリュージョン、アイソレーションのレベルで考察し、拙稿 (稲田, 2004) では土方巽の暗黒舞踏を、アイソレーションの概念をもとに考察した。

参考文献

- Barringer, Janice, Sarah Schlesinger, *The Pointe Book: Shoes, Training & Technique*, Hightstown, NJ: Dance Horizons Princeton Book Company, 1996.
- Blasis, Carlo, *An Elementary Treatise Upon the Theory and Practice of the Art of Dancing*, translated by Evans, Mary Stewart, New York: Kamin Publishers, 1944. 原本は、*Traité elementary, théoretique et pratique de l'art de la danse*, Milan, 1820.
- Bruhn, Erik, and Lillian Moore, *Bournonville and Ballet Technique*, Edinburgh: R.&B.clark,ltd., 1961.
- Chapman, John V, "Jules Janin: Romantic Critic", *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Lynn Garafola ed., Hanover and London: UP of New England, 1997
- , "Gosselin Family- Geneviève Gosselin", *International Encyclopedia of Dance*, vol3, Selma Jeanne Cohen ed., Oxford and New York: Oxford UP, 1998
- Chazin-Bennahum, Judith, *Dance in the shadow of the guillotine*, Southern Illinois UP, 1988
- Clark, Maribeth, "Bodies at the Opera: Art and the Hermaphrodite in the Dance Criticism of Theophile Gautier", *Reading Critics Reading: Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, Roger Parker and Mary Ann

- Amart eds., Oxford: Oxford UP, 2001
- Cohen, Selma Jeanne, "Problems of definition" from "Next week, Swan Lake: Reflections on dance and dances", What is Dance?, Roger Copeland and Marshall Cohen eds., New York: Oxford UP, 1983.
- Elias, Norbert, *The Court Society, Die höfische Gesellschaft*, 1969, Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1983. 『宮廷社会』波田節夫・中埜芳之・吉田正勝訳、法政大学出版局、1981年
- Faure, Sylvia, *Apprendre par corps Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris: La Dispute, 2000.
- Foster, Susan Leigh, "Choreographing History", *Choreographing History*, Susan Leigh Foster ed., Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1995.
- "The ballerina's phallic pointe", *Corporealities Dancing knowledge, Culture and Power*, Susan Leigh Foster ed., Oxon: Routledge, 1996.
- *Choreography & Narrative Ballet's staging of story and desire*, Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1998
- Franko, Mark, *Dancing Modernism/ Performing Politics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1995
- Gautier, Théophile, *Écrits sur la Danse*, Actes Sud, 1995. *Gautier on Dance*, translated and edited by Ivor Guest, London: Dance Books, 1986. 『舞踊評論』井村実名子訳、渡辺守章編、新書館、1994年
- Guest, Ivor, *The Romantic Ballet in Paris*, Middletown: Wesleyan UP, 1966
- , *Le Ballet de l'Opera de Paris*, Paris: Flammarion, 2001
- Hilton, Wendy, *Dance of Court & Theater - The French Noble Style 1690-1725*, London: Dance Books Ltd., 1981
- Nadel, Myron Howard and Marc Raymond, *The Dance Experience insights into history, culture and creativity*, NJ: Princeton Book Company, 2003.
- Prudhommeau, Germaine, "Evolution du costume de danse du Xve au Xxe siècle", *Costumes de Danse ou la chair représentée*, La Recherche en Danse, 1997.
- Sachs, Curt, *World history of the dance*, New York: Bonanza Books, 1937. 『世界舞踊史』小倉重夫訳、音楽之友社、1972年
- Smith, Marian, "About the House", *Reading Critics Reading: Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, Roger Parker and Mary Ann Amart, eds., Oxford: Oxford UP, 2001
- Thomas, Helen, *Dance, Modernity and Culture Explorations in the Sociology of Dance*, New York: Routledge, 1995.
- Thomasen, Eivind, Rist, Rachel-Anne, *Anatomy and Kinesiology for Ballet Teachers*, London: Dance Books, 1996
- 尼ヶ崎彬「芸術と身体—身体の脱秩序化と再秩序化」『岩波講座・現代社会学4 身体と間身体社会学』上野千鶴子、吉見俊哉他編集、岩波書店、1996年
- 稲田奈緒美「土方巽『美貌の青空』『病める舞姫』～文体による身体・舞踊観」早稲田大学大学院文学研究科、日本史ゼミ「思想と文体」における発表レジュメ、1998年
- 「土方巽の舞踏と文章—形式と文体による舞踏解読の試み」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』46-3 (2001)
- 「ロマンティック・バレエにおける観客の受容—見える原理と見えない原理(2)—」『演劇研究センター紀要』I (2003)
- 「1970年代暗黒舞踏の技法研究—見えない技法を巡って」『演劇研究センター紀要』II (2004)
- 「ロマンティック・バレエとクラシック・バレエの技法とイリュージョン—見える原理と見えない原理」『専修大学人文科学研究所月報』216 (2005)
- 市川雅「舞踊と身体技法の記号論」『記号としての芸術』川本成雄他編集、勁草書房、1982年
- ウートラム、ドリンド『フランス革命と身体 性差・階級・政治文化』高木勇夫訳、平凡社、1993年
- ヴォルインスキー、アキム『歓喜の書』鈴木晶・赤尾雄人訳、新書館、1993年。原書は1926年刊。
- エリアス、ノルベルト『文明化の過程』上・下巻、赤井慧爾ほか訳、法政大学出版局、1977、1978年
- 大澤真幸「overview 身体と間身体社会学」『岩波講座・現代社会学4 身体と間身体社会学』上野千鶴子、吉見俊哉他編集、岩波書店、1996年
- 鹿島茂『職業別 パリ風俗』白水社、1999年
- カステリオーネ、バルダッサレ『カステリオーネの宮廷人』清水純一・岩倉具忠・天野恵訳、東海大学出版会、1987年。初版は、ヴェネチア、1528年
- 木村覚 a「ホガースの優美論—ダンス美学に向けて—」『舞踊学』2006
- b「さりげなさについて—ルネサンスの優美論に現れるダンスへの問い」『ART FIELD 芸術の宇宙誌03』COAC 現代芸術研究所、2006年
- シノット、アンソニー『ボディ・ソシアル』高橋勇夫訳、筑摩書房、1997年
- 貫成人「On n'a qu'une seul Terpsichore? —感性の政治学へ向け—」尼ヶ崎彬主催による研究会での発表手元原稿、最終印刷2000年
- 浜中康子『栄華のバロック・ダンス 舞踊譜に舞曲のルーツを求めて』音楽の友社、2001年
- 三浦雅士『身体の零度 何が近代を成立させたか』講談社、1994年