

Title	カユザック舞踊理論における近代性 : 創造性と観客概念の成立
Author(s)	川野, 恵子
Citation	フィロカリア. 35 P.1-P.12
Issue Date	2018-03-26
Text Version	publisher
URL	<a href="http://hdl.handle.net/11094/76042">http://hdl.handle.net/11094/76042</a>
DOI	
rights	
Note	

***Osaka University Knowledge Archive : OUKA***

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/>

# カユザック舞踊理論における近代性―創造性と観客概念の成立

川 野 恵 子

## 序

### 第一章 模倣としての舞踊概念の確立

#### 第一節 進歩史観と「ダンス・アン・アクシオン」

#### 第二節 「ダンス・アン・アクシオン」と「ダンス・サンプル」

の比較

### 第二章 創造性と「ダンス・アン・アクシオン」

#### 第一節 想像力と自然の研鑽——『百科全書』項目「高揚」

#### 第二節 観客と劇的「関心」——アクシオン概念の変容

## 結論

## 序

一八世紀においてバレエは、一つの独立した作品というより、オペラの幕間で上演される余興であった。ダンサー達は幕間の舞台上で舞踊技術の披露に終始し、筋の模倣 (imitation) には関与らない。そのため「模倣芸術」をバラダイムとしていた当時の芸術観からすると、舞踊は身体運動という機械的な技術 (art mécanique) にすぎ

ず、精神にかかわる「芸術／美術 (beaux-arts)」には分類されない。こうした偏見に反抗した「バレエ・ダクシオン (ballet d'action)」の理論家達は、舞踊もまた模倣芸術であり「芸術」の範疇に位置づけられると主張した。本論文が取り上げるルイ・ド・カユザック (Louis de Cahusac, 一七〇六―一七五九) は、この「バレエ・ダクシオン」という舞踊改革運動の最も重要な理論家の一人である。

カユザックは著書『新旧の舞踊、または舞踊の歴史的論説 (*La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*)』(一七五四年)において、舞踊による模倣を主題化し、舞踊を諸芸術の仲間として位置付けようとする。この著書のなかで「あらゆる諸芸術は概して、自然模倣 (imitation de la nature) を目的とする」という命題に基づき、諸芸術各々に固有の模倣媒体 (medium) が割り当てられた。すなわち音楽は音、絵画は色彩、舞踊は「身振り (geste)」である (CD 221)。このようにカユザックは舞踊を絵画や音楽と並べることで、その芸術としての地位を確立しようとした。

ただし注目すべきは、模倣としての舞踊を主題とするこの理論において、創造性概念が同じように重視されていることである。この緊張関係は、そのまま近代美学史に起こる模倣から創造へとというパラダイム変遷に重なる。本論文の目的は、カユザックの舞踊理論に見られる以上のパラドックスを読み解くことで、一八世紀から一九世紀に至る近代芸術概念の一つの成立過程を解明することである。

## 第一章 模倣としての舞踊概念の確立

### 第一節 進歩史観と「ダンス・アン・アクション」

カユザックは悲劇作家としてデビューし、その後主にラモー (Jean-Philippe Rameau, 一六八三—一七六四) と組んでオペラ作品の台本作家として活躍した<sup>1)</sup>。こうした上演芸術のあらゆる分野にわたる実践的な経験からすれば、主著の題材を悲劇やオペラとすることも可能であったはずである。しかしカユザックは、当時単なる余興としかみなされていなかった舞踊の理論を選択する。

なぜ舞踊が選ばれたのか。この問題を解くために、『新旧の舞踊、あるいは舞踊の歴史的論説』という題名に示唆されている通り、この舞踊論は、新旧論争が一段落した時代に、明かな進歩史観に立つて著されたことに着目したい。カユザックは、進歩の先に今後実現されるべき舞踊として「ダンス・アン・アクション (danse en action)」を位置づけ、この「ダンス・アン・アクション」に至る歴史を描く。この歴史の完成のためには、二つの歴史的転換が必要であった。第

一にキノー (Philippe Quinault, 一六三五—一六八八) によるフランス・オペラの創始、第二にラ・モット (Antoine Houdar de la Motte, 一六七二—一七三二) によるオペラ・バレエの刷新である。

カユザックによれば、舞踊はギリシャの悲劇やイタリアのオペラにおいて「主要な筋 (action principale)」から除外されていたが、キノーが最初に結びつけた。これによりオペラの筋に舞踊が有機的に組み込まれる「フランス・オペラ (opéra français)」という新しいジャンルが創始される。このジャンルの新しさについてカユザックは、コルネイユによる悲劇との比較に基づいて以下のように論じる。

キノーが作りたかったのは、歌と踊りからなる一つのスペクタクルである。すなわち、キノーは自分で作り上げた新たな劇において、声による連続した抑揚のある音〔歌〕を介して耳に語りかけ、舞踊の律動的なステップ、身振り、動きを介して目に語りかけたかったのだ。(CD 206)

フランス演劇の伝統において「台詞 (parole)」という媒体が、劇の主要な筋を描いてきた。この引用はキノーがそれを「歌 (chant)」と「舞踊 (danse)」という感性的な媒体に代えたことを指摘する。これが「ダンス・アン・アクション」に向けた一つ目の転換点である。ただしカユザックによれば、キノーのオペラの筋の展開はあくまでも歌の「歌詞 (parole)」が主導する。なるほど舞踊は劇の進行に

調和的に組み込まれているが、その貢献は作品から取り除いたとしても支障無い程度のものであった(CD 235-236)。つまり舞踊は依然として作品の中で自律的な価値は持たない。この従属的な地位から舞踊を引き上げたのが、「ダンス・アン・アクション」に至るための第二の転換点と指摘されるラ・モットである。カユザックによれば、ラ・モットはオペラを「いくつかの異なる筋から形成される歌と踊りによるスペクタクル(CD 219)」とし、舞踊に歌と同等の価値を持たせる。つまり、舞踊は歌詞への従属から解放されて、独自の役割を作品の中で果たすようになる。このようにカユザックは、ラ・モットのアペラの中に、舞踊が作品の本質的な構成要素となる進化を認める。

カユザックは以上の二つの転換の先に、「いつの日か、天分を持つあるダンサーが、われわれの音楽劇(théâtre lyrique)において一つの大きな筋(une grande action)を再現しようと目論むに至ったなら(CD 235)」と述べ、「ダンス・アン・アクション」の実現を待ち望む。つまり「ダンス・アン・アクション」とは、舞踊それ自体を主要な媒体とし、一つの筋を模倣する舞踊であり、キノートラ・モットの改革を統合した結果である。ここから導かれる次の考察点は、カユザックの進歩史観からすると、「ダンス・アン・アクション」、すなわち舞踊という感性的媒体による模倣が、オペラや悲劇における台詞や歌詞といった言葉(parole)による模倣に優越しているという問題である。なぜカユザックにおいて、言葉の模倣に感性的な

模倣が優越するのか。

第二節 「ダンス・アン・アクション」と「ダンス・サンプル」の比較  
感性的模倣の優越を説明するために、「ダンス・アン・アクション」と「ダンス・サンプル(Danse simple)」の比較の問題から考察したい。まず「ダンス・サンプル」とはなにか。一七世紀に模倣としての舞踊理論の礎を築き、カユザック舞踊理論の一つの典拠ともなったイェズ会修道士メネストリエ(C.F. Menestrier, 1631-1705)も「サンプル・ダンス(simple danse)」という類似する術語を用いる。これをメネストリエは「何も表現しない動きであり、楽器の音に合わせステップや単純なあるいは図形的な(figure)列(passage)によって正確な拍を刻むことにだけ留意」する非模倣の舞踊として定義する。一方でカユザックはメネストリエとは異なり、「ダンス・サンプル」を以下のように人々の感じる喜びを生き生きとかつ多様に模倣する舞踊として定義する。

始まりのころ、その他の諸芸術が誕生さえしていない時、舞踊は喜びの生き生きとした表現(expression)であった。それ以後、あらゆる人々が公の祝祭において自分たちが歓喜しているということを示すために舞踊を用いた。この喜びは、行事の性質、民族の性格、人々の質や教育、風俗にしたがって変化し、異なるニュアンス、つまり様々な色彩と色調を帯びていた。／これ

こそダンス・サンプルである〔・・・〕(CD 222)

先行研究において、しばしばカユザックの「ダンス・サンプル」は模倣の舞踊とは見なされない<sup>3)</sup>。しかし、一七世紀にメネストリエが「サンプル・ダンス」を、ただ拍を刻み単純なステップを踏むに終始する舞踊と定義したことを考えれば、カユザックの言う「ダンス・サンプル」は少なくとも「喜び」を表現し、さらにキノーのオペラにおいて喜びを再現する場面に挿入されていることから模倣の舞踊であると考えられる(CD 117)。

さらに以下の一節においては、画家の制作の例証に基づいて、「ダンス・アン・アクション」と「ダンス・サンプル」はともに模倣芸術でありながらも、模倣の方法と対象を別にする事が示される。

偉大な画家は自分の腕を確かに行うことから始める。デッサンの技術は彼の腕を規則付ける。彼は先ずある像 (figure) のいくらかの部分を模写し、継続的に習作に習作を重ね、だんだんと像全体を線描する。これがダンス・サンプルである。／偉大な画家の想像力が、彼を強く捉えた傑作によって温められる。彼の才能は自然に関する継続的な習作によって発展する。そうして彼は絵筆を取る。偉人どもが息を吹き返し、記念すべき出来事がありありと描かれる。色彩は語り、画布は呼吸する。これこそ、ダンス・アン・アクションである。(CD 231)

ここで「ダンス・アン・アクション」と「ダンス・サンプル」の違いは、像の線描による模写「デッサン (dessin)」と温められた想像力及び自然の継続的な研鑽によって育まれた才能によって生命化される「絵画 (peinture)」との違いになぞらえられる。この比較から、「ダンス・アン・アクション」とは、「想像力」と「自然の研鑽」を契機として、像をなぞるだけの単純な模倣である「ダンス・サンプル」を超越する舞踊であることがわかる。したがって、カユザックが感性的媒体の優越を説くこの舞踊理論説明のためには、模倣芸術という枠を超えたより大きな視点から考察されねばならない。

## 第二章 創造性と「ダンス・アン・アクション」

### 第一節 想像力と自然の研鑽——『百科全書』項目「高揚」

「想像力」概念説明のためには、百科全書にカユザックが執筆した項目「高揚 (enthousiasme)」(一七五五年)が鍵となる<sup>4)</sup>。ここでカユザックは、「高揚」を「精神を高ぶらせ、想像力を温める動き (ce mouvement qui élève l'esprit & qui échauffe l'imagination)」<sup>5)</sup>と、いかに、芸術制作における役割を明らかにする。カユザックはまず「高揚」と「熱狂 (fureur)」の同一視を批判し、「理性 (raison)」という観点からすると、むしろ対立する概念であることを示す。すなわち、「熱狂」とは「理性の欠如、あるいは理性の逸脱」である「狂気 (folie)」の入り口である。一方「高揚」とは「理性」によってのみ生じ、「理性がもつとも高まった瞬間に点火される純粹な炎」であり、

「理性の最も素早く、そして最も生き生きとしたあらゆる働きに属する (CE 719)」。高揚と理性が接近するのは、高揚には「知識 (connaissance)」が必要であるためである。カユザックは、傑作を目にして、驚きのあまり高揚している鑑賞者を例に挙げながら、絵画の鑑賞者に及ぼす影響は、鑑賞者の生来の能力に加え、獲得してきた知識の程度に準ずるとする (CE 720)。つまり、強く感じ、高揚に至るためには蓄積された美的な知識が必要である。このように高揚とは、知識を土台とする理性の働きであるという点から熱狂と識別される。

ただし、前述のように高揚は、その素早さと生命性において理性の通常の活動を凌駕する。この点から、高揚は「記憶 (mémoire)」と対比される。カユザックによれば「記憶」とは、「冷たく平凡な活動」であり、「既に感じたことのあるいくらかの感覚しか要求しない、また先立つものの組み合わせを要求することは決してない」。一方で「高揚とは、無数の先立つものの組み合わせ (une multitude infinie de combinaisons précédentes) を必要とし、それは理性とともに、また理性によってのみ生じうる。大胆に言えば、高揚とは理性の傑作 (CE 719-720)」である。つまり高揚が理性の傑作として位置づけられるのは、獲得した知識をただ「記憶」として繰り返すのではなく、それを「組み合わせる」という創造的行為にかかわるためである。事実カユザックは高揚を、「天才を捉え、感動させ、ほろりとさせ、没頭させる、強く捉えてかつ新しい (nouveau) タブローを、理

性が素早く活動して天才に見せたときに」「天才の魂において起こっていること (CE 720)」と論じる。つまり獲得された知識に基づく絵画の鑑賞に加え、これまでの知識の組み合わせとして新しいタブローを生じさせる制作、という二つのアスペクトから高揚は成立する。

なぜ天才において、絵画の鑑賞は新しいタブローの創造へと向かうのか。これは天才に関する定義の中で説明される。カユザックによれば、「天才 (génie)」とは「差し出されたタブローの印象を受け取り (recevoir)」、感覚し (sentir)」、返す／表現する (rendre) 生来の素質 (aptitude naturelle) (CE 720)」である。というのも、次のように「感覚する」とは「表現する」ということと一体となり初めて生じるからである。

魂がその本性において、感覚を覚えるのは、それを表現したいという生き生きとして素早い欲求を形成する時のみである。魂のあらゆる運動は、感覚することと表現すること (de sentiments & d'expressions) の絶えざる継起でしかない。「・・・」したがって、魂を支配し強く捉えるタブローを突然目にした魂は、そのタブローが魂に対して作り出した印象を外側に放とうとするはずなのだ。(CE 720)

このように感覚は表現と分かつことができない。もし魂が傑作に強

く捉えられるなら、その魂には感覚したことを外側へと放ちたいという表現への欲求が生じ、制作が促される。

ただし、魂が強く感覚するためには、上述のようにこれまで培った知識が必要であり、この知識が蓄積されればされるほど、感覚の強度は増す。知識によって増強された感覚は、ひいては新しいタブローという自らの表現への欲求へと結実する。約めて言えば、画家は、蓄えた知識の程度が進めば進むほど強く感覚し、その感覚を自らの制作において放とうとする。以上の理性と高揚の連関に基づき、カユザックは「高揚」を以下のように定義する。

私は大胆にも以下のように「高揚 (*enthousiasme*)」を定義したい。

高揚とは、魂を強く捉え、理性が魂に差し出す、巧みに秩序づけられ〔組み合わせられ〕(*ordonne*)、かつ「斬新な (*NEUF*)」タブローを目にしたときの魂の生き生きとした感情 (*emotion*) である。(CE 5720)

このように高揚とは、強く捉えられた魂がこれまでの知識を組み合わせて、新しいタブローを自らの中に見る行為として定義される。

新しいタブローを生じさせる高揚の創造性は、以下の一節においてより具体的に論じられる。

われわれのなかには、われわれが創り出すことのできるものと、

われわれがこれまでに身につけてきたものの間に隠された相似がある。天分をもつ人間の理性は、理性が受け取った様々な観念を分解し (*decomposer*)、それらを自ら固有のものとし、それらから一つの全体を形成する。もしこういってよいなら、それは常に、その天分をもつものに固有の相貌 (*physionomie*) をしている。知識を獲得すればするほど、観念を集めれば集めるほど、高揚の瞬間はしばしば現れ、理性がその魂に示すタブローはより堅固に、高貴に、並外れたものとなる。(CE 5722)

このように、天分を持つ者の「理性」が、観念を集め、分解し、自分に固有のものとし、そこから改めて一つの全体が創出される。そのため、観念がたとえ既存のものであったとしても、それが集められ、分解され、組み合わせられることで、そこから生まれるタブローには天才に固有の相貌という独創性が刻印される。

前章の「ダンス・アン・アクシオン」と「ダンス・サンプル」の比較に組み入れられた画家の記述に戻りたい。画家はまず対象を模倣する線描の技術を身につける。その後傑作によって刺激された画家の想像力は、筆を導き、色彩を吹き込む。以上の高揚概念の検討から、デッサンと絵画の二項対立が、単なる模倣なのか、あるいは天才による創造なのかの違いに対応していることが明らかとなる。つまり、色彩を持つ絵画にたとえられる「ダンス・アン・アクシオン」は、模倣というよりむしろ、天才による創造的な舞踊であると

考えられる。事実カユザックは「ダンス・アン・アクション」はダンス・サンプルに優越し、その優越は、歴史画の傑作が花を描いた紙切れに対する優越と同じである。機械的な配置で後者の長所は全て足りてしまう。天才は前者を組み合わせ (ordonne)、配分し、構成する (CD 230)」と主張する。

上述の通り、「ダンス・アン・アクション」が単純な模倣を乗り越える契機は「想像力」に加え、「自然の研鑽」であった。カユザックは「自然」について以下のように論じる。

ダンサーに才能があると想定されると、ダンス・アン・アクションは人間がもつ情念と同じだけの表現方法をダンサーに与える。自然における存在の諸様態 (manières d'être) の数だけタブローがあり、感じたり表現したりする方法が異なる分だけ、そのタブローを多様化する機会がある。「・・・」舞台の仕事に就いたばかりの才能ある若者よ、自然を学びなさい。(CD 231)

ここで論じられる自然と創造の体系は、「高揚」の力学に重なる。すなわち、天分ないし才能を持つ者が「自然における存在の数々の様態」について研鑽を重ねることは、理性に顕れる創造的な組み合わせを増大させる。ここで自然とは感性的に絶えず再定義される。したがって自然はもはや模倣の対象ではなく、むしろ芸術家が新しいタブローを創造するために引き出すことのできる多彩な素材とし

て論じられる。このように自然という材料を一度分解し、再構成することで、斬新さと獨創性という価値を帯びた舞踊「ダンス・アン・アクション」が生まれる。

以上の考察から、カユザックが進歩の秩序において、悲劇やオペラではなく、舞踊の模倣により優れた或いはより進化した模倣を認めるのは、舞踊の模倣媒体が視覚像であるためであると言えるだろう。カユザックは新しさとはとりわけタブローの組み合わせから生じると考え、創造性や獨創性の源を視覚像に位置付けた。それゆえカユザックの目には、舞台空間に獨創性を生じさせるためには舞踊が最も適したジャンルとして映ったにちがいない。このように模倣芸術理論を標榜しながら、カユザックは獨創性の称揚に到達する。この獨創性への傾向は、若い読者に向けた「獨創的でありなさい (Soyez original CD 232)」という助言において結実する。

## 第二節 観客と劇的「関心」——アクション概念の変容

カユザックは以上のように像／視覚的模倣に創造性を認め、模倣理論を超える概念を提示する。この模倣理論からの逸脱は、この理論に「観客 (public/spectateur)」という新しい概念を生じさせた。なぜなら創造性が問題となる以上、その表現の規範を模倣される対象の本性 (nature) に求めることはできず、むしろ創造性を判断する「観客」が新たな規範となるからだ。カユザックは次のように、高揚の定義は鑑賞者にも適応しうるとする。



この「高揚という」感情は、「創造する者ほど」なるほど生き生きとはしていないが、しかし同じ性格で、美術の様々な作品を享受するにいたったあらゆる人に感じられる。人は高揚を感じることなしに、関心を喚起する悲劇、素晴らしいオペラ、一枚の卓越した絵画、素晴らしい建造物などはない。そういうわけで、私が提示した定義は、創る者の高揚にも、鑑賞し感嘆する (admire) 者の高揚にも、同じように適切であるように思われる。(CE 5720)

このように創造するものよりは生き生きとしないものの、高揚は卓越した傑作を見たときの鑑賞者にも起こる。その上で、カユザックは鑑賞者に高揚が起こったときはじめて、制作者の創造性は確かなものとなると主張する。なぜなら、創造者である人間の「制作の道筋付け／方向付け (conduite)」は「社会において受け入れられている状態」とはかけ離れているために、それが「真の才能」に拠るか否かは鑑賞者による時間をかけた検討に耐える必要があるからだ。こうした制作者と鑑賞者の相互作用は以下のように記述される。

ペテン師の与えるお楽しみは殆ど持続しない。「後世に」残る作品を作り出すためには、後世が認める栄光を獲得するために、時間という試練と賢人の吟味に耐える作品と成功が必要で

ある。真の「高揚」を感じ、それをあらゆる精神へと突き通す必要がある。時間がその高揚を維持し、その高揚を消すことなく、省察がそれを正当なものと認める必要がある。／伝達され、再生するのは、「高揚」の本性である。高揚とは一つの生き生きとした炎であり、広がって、伝達されるにしがたい、だんだんと強くなり、固有の炎へと成長し、消えて弱くなるどころか、新しい力を獲得していく。(CE 722)

このようにペテン師による単に風変わりなだけの作品は、鑑賞者の吟味に耐えることができない。しかし、もし社会において受け入れられている状態から逸脱しているが、真の才能から生まれた創造的な作品は、鑑賞者の時間をかけた吟味に耐え、加えて、耐えれば耐えるほど新しい力を獲得していく。

カユザックの「高揚」に関する論述には、しばしば「関心 (intéret)」という語が伴う。例えば「我々を驚かし、我々の関心を喚起する (intéresser) 新しい何千という筋 (mille actions nouvelles) によって劇 (théâtre) は美化される」といい、ここで関心とは高揚の結果である。或いは「人は高揚を感じることにし、関心を喚起する悲劇 (une tragédie intéressante)、素晴らしいオペラ、一枚の卓越した絵画、関心の喚起と高揚を結びつける。

重要な先行研究において、劇論における「関心」概念の用例は歴

史的に検討され、この概念が作品の内在的な価値から、次第に観客と作品の間の相関性という基本的構造を持つ概念へと転換したことが明らかにされている。つまり関心は、「一方において関心をかきたてる力をもった作品があり、その作品の力は鑑賞者の関心によって現実化され検証化される」という相関性によって成立し、作品と鑑賞者という二つの条件が、この概念を成立させる美的な体系に必要である<sup>(6)</sup>。これまでの考察から、以上の作品と鑑賞者の間の相互的な関係は、関心概念の本質であるだけではないことは明らかである。カユザックは「高揚」の論述において、創造者と観客の間の相互性を同じように展開していた。高揚と同じ構造を持つ「関心」の生成は、そもそもこの舞踊理論の本質的な主題であると考えられる。なぜならこの理論において、先の論じたようにカユザックがキノーのオペラに認めた「一つの筋」概念は再定義され、その再定義とは、アリストテレス「詩学」に連なる古典主義の伝統的概念筋の統一<sup>(7)</sup>、関心の統一<sup>(8)</sup>への変容を指すからである。

第一章で論じたように、カユザックは「ダンス・アン・アクシオン」に至る舞踊史において、一つの筋が舞踊によって描かれる作品を進化の終着点とした。以下の一節において、カユザックは劇的な筋を成す舞踊を「劇的舞踊」と定義し、さらに「劇的舞踊」を「劇的関心」の問題として論じる。

ところで劇的舞踊 (Danse théâtrale) は、劇詩 (Poésie dramatique)

のように、常に描写し、生き生きと描き、それ自身一つの筋 (action) でなければならぬ。劇 (Théâtre) においておこることはすべて、以上の不変の法にしたがう。この法から離れるものはすべて、冷たく、単調で、活気がない。／したがって、グラン・バレエ (宮廷バレエ) を劇的関心 (intéresser théâtral) の対象となるスペクタクルにすることは不可能である。なぜなら、この関心は、継起する一つの筋 (une action suivie) の再現においてのみ、見出されうるものだからである。(CD 196)

アリストテレスの伝統において「筋の統一」は、作品構造の内在的な一貫性、すなわち始まり、中間、終わりの連続性に依拠する。一方でカユザックはこの一節において、一つの筋は「劇的関心」のためとする。この劇の継起性と関心は、カユザックにおいて以下のように関連付けられる。

各々の演劇的作品は各々関心を持つ。観客は眼前に起こる出来事の継起的な脈絡 (suite successive) に、心を介して、さもなければ精神を介して没頭する。劇の技術が鼓吹し、抱かせるのは、まさにこの没頭である。つまり、劇の技術が生じさせなければならぬのは、このつい思わず陥ってしまう持続的な注意であり、これこそわれわれが「関心」と名付けたものである (CD 196)。

ここで劇の技術は観客の作品にたいする没頭に照準を定め、これにより観客の没頭が一貫して維持された結果として「関心」が生じる。したがってカユザックにおいて「アクション (action)」概念は観客の関心に従属する。

以上からカユザックが「一つの筋」というとき、古典主義時代の理論家が定義したような、制作者が観客に対して一方的に提示する統一性を論じているのではないことがわかる。そうではなく、観客の反応を含め、作品、制作者、観客という三つの軸における統一性を問題とする概念である。このようにカユザックの舞踊理論の中で、アリストテレス「詩学」の伝統における作者の制作に焦点を当てた「筋の統一」概念から離反が起こり、観客の受容の理論が誕生している。この点に、古典主義模倣理論の一つと数えられるカユザックの舞踊理論に潜在する近代性が認められる。

### 結論

本論文は、カユザックの舞踊理論にみられる模倣と創造性の共存というパラドックスの検討を通じて、芸術パラダイムの転換を解明しようとした。カユザックは諸芸術の目的を自然の模倣と定義するが、これは芸術を新しい対象へと切り開く。すなわち自然は、感じ、表現されることで、さらに多様な存在となる。この自然の拡大は、創造原理としての「高揚」によって生じる。自然を観察することで蓄積される知識は、高揚状態の芸術家に自然に存するタブロー

を創造的に組み合わせる力を増大させ、さらに新しいタブローが生じる。カユザックは「ダンス・アン・アクション」と名付ける舞踊に、その理論のあらゆる革新性を込めた。この観念上の舞踊は、自然から鼓舞される高揚に基づいて、独創性と創造性が授けられて初めて実践される舞踊である。

自然の単純な再現から創造的な再現へとこの転換は、この舞踊理論に「観客」概念を生じさせた。なぜなら、創造性が志向され始めると、自然はもはや芸術制作の価値や真正性の判断のための規範にはなりえず、その判断は観客へと委ねられたからである。以後芸術制作の規範は観客が担い、観客はある再現から距離を保ち、ただ享受する存在から、作品世界に組み込まれ、創造に参与するようになった。これにともない「アクション」概念は詩学／制作学から受容論へと転換する。このようにしてカユザックの舞踊理論は模倣のパラダイムを脱し、創造性へと向かう。これは一八世紀から一九世紀にかけて起こった芸術概念のラディカルな動向を象徴する変容である。

※本論文は二〇一七年五月二二日パリ第三大学にて開かれた研究集会「一八世紀から二〇世紀の文学、絵画、舞踊」での口頭発表に基づく。

カユザックの引用は以下の略号とページ数を記した。

CD: Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, 1754, éd. présentée, établie et annotée par Lecomte.

Nauடைix, Laurenti, Paris, Desjonquères, Centre national de la danse, 2004.

CE: Louis de Cahusac, «Enthousiasme», *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, éds. par Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, 1755, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2016 Edition), éds. par Robert Morrissey and Glenn Roe, <http://encyclopedie.uchicago.edu/>, vol. 5, p. 719-722.

註

(1) Jean-Philippe Rameau, et Louis de Cahusac, *Zoroastre: version 1749: tragédie en musique, Opera omnia Jean-Philippe Rameau*, éd. par Graham Sadler, Paris, G. Billaudot, 1999, p. 27.

(2) Claude-François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682, p. 154.

(3) Légrand Raphaëlle, «Louis de Cahusac et Jean-Philippe Rameau: geste, danse, musique», *Cahiers du CREM*, n°26-27, 1993, p. 33; Catherine Kintzler, «La pensée de la danse et la question cosmologique chez Louis de Cahusac», *Danse et pensée*, 1<sup>re</sup> Colloque international pour la danse et la recherche chorégraphique internationale, éd. sous la dir. de Ciro Bruni Sammeron, GERMS, 1993, p. 189.

「ダンス・サンプル」を模倣の舞踊と考えるか否かの問題については、この段落であげた「ダンス・サンプル」の定義の一節にある「舞踊は喜びの生き生きとした表現 (expression)」の「表現」を表出的表現 (Ausdruck) とみなすか、あるいは模倣表現とみなすかによって分かれると思われる。本論文が模倣表現と判断した理由として、カユザックが舞踊に固有の模倣対象は喜びなどの人間の内面的な情緒感覚であると論じる以下の一節をつけ加えたい。「あらゆる諸芸術は概して、自然模倣 (imitation de la nature) を目的とする。音楽は音の継起的な配列によつて自然の輪郭を表現し、〔・・・〕舞踊は、拍をこる一連の身振りによつて自然の輪郭を表現する。これこそ原始の定め

(institution primitive) である。表現しない音楽、単なる色彩の空しい集合でしかない絵画〔・・・〕如何なる像も生み出さない舞踊、これらは芸術も生命も欠いた、悪趣味による奇妙な所産としか見なされえないだろう。〔・・・〕／模倣とはしたがって、これら諸芸術各々の本質 (essence) を成す。とりわけ舞踊は、その起源から、人間の諸感覚 (sensations) の素朴な表現であり、もし模倣であることをやめれば、その固有の本性にさからうことになる。／そういうわけで、あらゆる舞踊は、魂のなんらかの情動 (affection) を表現し、描き、目に再び描かなくてはならない。この条件を欠けば、舞踊は原始に定められた性格を失う。(CD 221)」このようにカユザックによれば、舞踊はその起源から「人間の諸感覚 (sensations)」を素朴に模倣してきた。したがってもし舞踊が自然模倣を目的とする芸術の一つに数えられようとするなら、照準を定めるべき模倣対象「自然」は人間の諸感覚、魂の情動である。この観点において先の一節にある「表現」は「表出」とは区別される。

(4) カユザックの百科全書項目 Enthousiasme について、以下の先行研究に言及箇所がある。(佐々木健一『フランスを中心とする一八世紀美学史の研究』岩波書店、一九九九年、一三四―一三五頁。)この箇所において本論文と同様に高揚を、「何か新しいものを創り出す」心理状態として「この高揚という感動は tableau すなわちイメージに求められていた」と注目する。ただし「この」で指摘されるように Enthousiasme を「詩的狂気 (fureur poétique)」の同義語とカユザックがみなしたというよりは、fureur との一般的な同一視を避けるために、「高揚 (Enthousiasme)」とは、「狂気のをせる技とみなされるが、実は理性が像を組み合わせて新たな像を創出するという活動である」ということがカユザックの主張の趣旨であると考えられる。

(5) アカデミー・フランセーズ辞典第四版(一七六二年)は組み合わせ (combinaison) を「〔・・・〕広義には幾つかの事物をある秩序の中に配置して集めること」〔...〕 par extension, Assemblage de plusieurs choses disposées entre elles dans un certain ordre」と定義する。

この定義には組み合わせとは、秩序の中に複数の事物を配置し、集めることであり、秩序 (order) の動詞形 *ordonner* は組み合わせと同義的な意味で用いられていると考えた。

- (6) 佐々木健一、前掲書、一九九九年、五九〇―一〇二頁。その他関心概念については次の論文を参照した。(Monique Moser-Verrey, article «Intérêt», *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, pp. 595-597. — «L'émergence de la notion d'intérêt dans l'esthétique des Lumières», *Man and Nature / L'homme et la nature*, vol. 6, Edmonton, Academic Printing & Publishing, 1987, p. 193-207.)

(かわの・けいこ 美学 博士後期課程修了)