

## 序

十八世紀に演劇的な筋立てを持つ舞踊作品の上演が汎ヨーロッパ的に流行し、この動向は後に舞踊史において「バレエ・ダクシオン／筋立てバレエ (ballet d'action)」と名付けられた。それまで舞踊は、職業ダンサーというより、むしろ貴族や庶民など階級を問わず素人によつて踊られることが多く、あるいはスペクタクルとして上演されたとしても、オペラや演劇の幕間に踊られる曲芸的な地位に位置づけられていた。したがって、絵画や彫刻など、すでに職業芸術家が活躍し、理論面でも整えられていたそのほかの芸術諸ジャンルと比較して、舞踊はそれほど確立された芸術ジャンルとみなされていなかったといえる。しかしこの「バレエ・ダクシオン」という運動において、舞踊はいよいよ一つの独立した上演物を構成し、確固とした芸術ジャンルとしての地位を築き始めた。その意味においてバレエ・ダクシオンは、舞踊史上の重要な運動であり、事実「改革」という名の下にこの運動を導いた振付家であると同時に理論家でもあったジャン＝ピエール・ノヴェール (Jean-Georges Noverre, 1727-1810) は、しばしば「近代バレエの父」と称され、今日でもその誕生日である

四月二十九日は「国際ダンスデー」に制定されている。

このように、バレエ・ダクシオンはなるほど舞踊史においては重要な動向に位置づけられ、研究が深められてきたといえるが、しかし広く美学の視点からみて、この運動の意義を問う研究はそれほど充実していないのではない。絵画研究においても、音楽研究においても、各々のジャンルで個別に行われる研究は、改めて美学研究という包括的な視点から再検討されることによって、新たな価値が掘り起こされてきた。それと比較すると、この時代の舞踊理論は美学の領域においてはほとんど見落とされているといっても過言ではない。ただし、後に詳述する通り、バレエ・ダクシオンの動向の中には西洋芸術の精神として特権的地位を誇ってきた〈言葉／ロゴス〉が、単なる機械とみなされてきた〈身体〉に代えられるという表象史上の重要な転換点が認められる。そのためこの運動は舞踊ジャンルに限定されるべきではない美学的に重要な考察点を含み、さらに以下に記す通り、その重要性は「模倣」という概念を介して、言語学領域も横断する。本書は、とりわけアンシャン・レژیム期のフランスで著された舞踊理論を主題とするが、この時代の美学理論や言語学理論の動向を視野に含めることで、この運動が十八世紀という近代の始まりにおいて持っていた多層的な価値を明らかにするものである。そこで、当時の上演芸術の状況を概観することで、改めて「バレエ・ダクシオン」とはどのような舞踊運動であったのか定義することからはじめ、それにより本書の考察点を定めたい。

一般にバレエ・ダクシオンは、十七世紀に流行した「オペラ・バレエ」において、オペラの幕間で上演されていたバレエが独立して誕生したと理解されている<sup>〔1〕</sup>。しかし実態はそれよりもやや複雑である。例えば、アンシャン・レژیム期の劇場文化の特徴である特権制度に目を向けると、王はパリ・オペラ座、コメディ・フランセーズ、コメディ・イタリエンヌの三つの劇場（の厳密に言えば前者は支配人、後者二つは役者）について、それぞれ特定のジャンルを上演する特権を与え、庇護した。一六六九年、オペラ座には音楽と舞踊が伴う上演

ジャンルの独占権が、一六八〇年、コメディ・フランセーズには五幕からなる悲劇の独占権が、一七一六年、コメディ・イタリアエンヌにはイタリア語の作品かイタリア風の登場人物を扱う作品ジャンルの独占権がそれぞれ与えられた。ただし、こうした王のパトロネージは、それぞれの劇場が扱うジャンルを限定したようにみえるが、実態はそれほど単純ではない。というのも、コメディ・フランセーズは伝統的なフランス語による悲劇だけを上演したのでなく、オーケストラやバレエを演劇に取り入れるなど、当時の流行にに応じてレパートリーを膨らませた。同様に、コメディ・ア・デルテの伝統を引き継いで活動を開始したコメディ・イタリアエンヌは、イタリア語の演劇作品だけではなく、時にフランス語の作品も上演したばかりか、ジャンルのにも多様を極め、バレエや当時流行していたオペラ・コミックなども取り入れ、結局一七六二年にはオペラ・コミック座と合併する。<sup>(2)</sup>総じて、コメディ・フランセーズ、コメディ・イタリアエンヌもオペラ座に独占権が与えられていたはずの音楽と舞踊のジャンルを侵犯していたことがわかる。なるほどコメディ・フランセーズの特権はパリにだけに限られていたのとは異なり、オペラ座の特権はフランス国全体に及ぶ唯一のものとして認可されたにもかかわらず、音楽と舞踊というジャンルの上演独占権は極めて不安定なものであった。<sup>(3)</sup>こうした状況を鑑みると、当時バレエは、オペラ・バレエに限定されず、演劇をはじめとしてあらゆるジャンルに挿入され、そのバレエが作品全体の一貫した筋書きに組み込まれている場合も、組み込まれていない場合もあったことがわかる。

以上の複雑な様相は、マッソンによる「叙事詩的バレエ (ballet héroïque)」に関する興味深い研究からも明らかである。<sup>(4)</sup>「オペラ・バレエ」とは、アンドレ・カンブラ『華麗なるヨーロッパ (L'Europe galante)』(一六九七年) から始まったとされ、ジャン・フィリップ・ラモーがその発展に努めた。マッソンは、このラモーの「叙事詩的バレエ」という副題を持つ四つの作品に——『優雅なインドの国々 (Les Indes galantes)』(一七三五年)、『詩神ポリムニーの祭典 (Les fêtes de Polymnie)』(一七四五年)、『イメンとアムールの祭典 (Les fêtes de

『Hymen et de l'Amour』(一七四七年)、『ザイス(Zais)』(一七四八年)——着目する。マッソンによれば、これら四つの作品が ballet héroïque という同じカテゴリに括られているにもかかわらず、前者三作品は、作品を構成する複数の幕がそれぞれ異なる筋を持ち、全体としてある漠然としたテーマを表現するいわゆる「オペラ・バレエ」の形式である一方、『ザイス』のみ、一貫した一つの筋を複数の幕で構成する。この混在についてマッソンは、ballet héroïque という術語を構成する ballet という名詞と héroïque という形容詞を分析することでその原因を探る。それによれば、十七世紀に興隆した「宮廷バレエ (ballet de cour)」が、一貫した筋を持つ場合と、二、様々なアントレで構成される場合があったために、ballet という名詞は当時両方の形式で理解されていた。その後、前者の一貫した筋を持つバレエのちにオペラに吸収される一方、後者の様々なアントレで構成されるバレエは、カンプラの『華麗なるヨーロッパ』(一六九七年)以降大いに勢力を拡大する。そのため、「バレエ」といえば雑多なアントレの複合体 (ballet à entrées) としての意味を強めたものの、一貫した筋を持つ作品をバレエとする慣用も消滅したわけではなかった。さらに、héroïque という付加形容詞に関する考察によれば、この形容詞はアンシャン・レジーム期には音楽用語として登場し、この時代に流行したパストラルの一ジャンルを指すために、「叙事詩的パストラル (pastorale héroïque)」と用いられた。このジャンルは「音楽悲劇 (tragédie lyrique)」と「単なるパストラル (simple pastorale)」の中間ジャンルである。このジャンルで描かれるのは田園風景でありながら、登場するのは羊飼ではなく神々や英雄であり、この「英雄 (héros)」の存在によって、田園的な作品に荘嚴な調子が与えられる。このように ballet として héroïque それぞれを検討すると、ラモーの作品における「叙事詩的バレエ (ballet héroïque)」のカテゴリの混乱は、ballet と héroïque どちらに力点が置かれるかの違いから起こったことがわかる。すなわち、前者三つの作品において、副題の「バレエ」という単語は、「オペラ・バレエ」の短縮形であり、軽快で親しみやすいジャンルとして認

識されていたオペラ＝バレエに英雄を登場させ、叙事詩的な荘厳な調子を持つがバレエであることを示すために、「叙事詩的」という形容詞が付けられた。したがって、厳密に言えば「叙事詩的オペラ＝バレエ」となる。一方で『ザイス』の分類の起点はバレエではなく「音楽悲劇 (tragédie lyrique)」である。この作品はなるほど叙事詩性 (heroïque) を持つ作品ではあるものの、「音楽悲劇」ほどの深刻さや荘厳さに欠ける田園的な作品であるので、バレエという用語で括ることによって、「音楽悲劇」との差を明確にしたというわけである。

以上のような特権の垣根を超えたバレエの上演形態や「叙事詩的バレエ」というジャンルの実態を詳らかにする研究から導かれるこの時代の上演芸術形態の複雑さやジャンルの濫立状態を考えれば、舞踊の歴史書がしばしば説明するように「バレエ・ダクシオン」を「オペラ＝バレエ」というジャンルからバレエが独立したものとして定義することは難しいのではないかとすれば、「バレエ・ダクシオン」という動向をどのように定義しうるだろうか。本書では、以下に記すナイのコメディ・ア・デルテとバレエ・ダクシオンの比較論にもとづいて、この動向を「テキストの身体化」と定義したい。

十八世紀フランスにおいて、演劇における身体表現を重視した動向としてバレエ・ダクシオンの他にコメディ・ア・デルテが挙げられ、しばしばこのコメディ・ア・デルテは、バレエ・ダクシオンを用意したと論じられる。これにたいして、ナイの研究は、コメディ・ア・デルテとバレエ・ダクシオンを比較し、「台本」という既存のテキストの存在が重視されているか否かにおいて、両者の間には大きな違いがあると指摘する。コメディ・ア・デルテにおいては、俳優は台本に準じるというより、大まかな筋書きのなかで各自得意とする身体芸を自由に披露することに集中した。これに比べて、バレエ・ダクシオンにおいて重視されたのは、悲劇を中心として、ある台本を設定し、そのテキストを舞踊に翻訳することだった。<sup>(8)</sup> こうしたバレエ・ダクシオンの取り組みの結果、「コレグラフィ (chorégraphie)」という単語は、十七世紀にはボーシャン＝フイエ・システム

の「記譜法」を指したが、十八世紀にはある筋書きを表現する「振付」を指すようになるという変化にも結びつく<sup>(9)</sup>。こうした指摘は、「バレエ・ダクシオン」という動向の根底に、単に身体表現性の追求というよりさらに踏み込んで、身体を言語として捉え、演劇のテキストを身体に置きかえようとする意図を浮き彫りにする。事実、初期のバレエ・ダクシオンの作品例として、しばしば一七一四年にダンサーのフランソワーズ・プレヴォ (Françoise Prevost) とジャン・バロン (Jean Balon) がパントマイムで上演したコルネイユの『オラス』の第四幕第五場が挙げられる<sup>(10)</sup>。こうしたことを考慮すると、バレエ・ダクシオンとは、どのようなジャンルに属しているとも、オペラの筋書きの中に組み込まれているとも、独立しているとも、何らかの既存の「テキスト／筋書き (action)」を「舞踊／身振り (action)」に翻訳する<sup>(11)</sup>、つまり「テキストを身体化する」という理念を根底とする運動であったと定義することが適当ではないか。

加えて、バレエ・ダクシオンを「テキストの身体化」の動向として定義することは、西洋の伝統のなかでこの運動の持つ逆説的かつ反抗的な性格を読み解くためにも根本的に重要だと考えられる。というのも、西洋思想の伝統を考えれば、身体は言語ともっとも隔絶した存在とみなされてきた<sup>(12)</sup>。その起源は、西洋の始まりにおける宗教と身体分離にある。ブルシエは著書『バレエ誕生』のなかで、舞踊史における重要な年号の一つとして三九四年のテオドシウス一世の異教信仰禁止令を挙げる。なぜならこの教会令によって、古代宗教において何千年にも渡り培われてきた信仰と舞踊の密接な関係が禁止されたからである。古代ギリシャ・ローマにおいて、舞踊は酩酊状態を作り出すことで人を神と直接的につながりという信仰上の重要な役目を担っていた。しかしキリスト教がヨーロッパにおいて勢力を拡大すると、舞踊は宗教的役割を失ったばかりか、その教義において快楽を追求する邪欲の根源とみなされた身体に最も接近するため、忌避されるようになる<sup>(13)</sup>。この身体／舞踊を忌避するキリスト教の確立が、西洋文化において長く身体を言語活動とは隔絶した存在として位置

づけることになった一つの要因である。キリスト教信仰は本質的に、福音書に記されるイエス・キリストの誕生と復活の物語を言語的に理解し、信じることによって成立し、靈感や憑依を軸とする宗教とは全く異なる。だからこそ使徒ヨハネはイエス・キリストの奇跡を書き留める福音書を「初めに言があった。言は神と共にあった。言は神であつた。この言は、初めに神と共にあつた」と始める。つまり、キリスト教において、何よりも信仰すべき物語を伝える「言」が万物の初源になくなくてはならず、しかもこの「言」は人間だけに特権的に、かつ生得的に授けられるものでなくてはならない。なぜなら「言」こそ、動物から信仰する人間を分けるからである。なるほど動物も人間も身体を持つという点においては差異はないが、人間は動物とは異なり「言」を操ることができる。したがって、動物は単なる機械に過ぎないが——動物機械論——、人間は「言」を操り、それゆえに信仰することができる。こうした「言語神授説」とまとめられるキリスト教の言語観に従えば、身体と言語は決して重なり合うことはない。

この身体と言語を遠ざけるキリスト教は、舞踊芸術が絵画、彫刻等に比して、一段劣つた芸術と位置づけられた要因でもある。言語と身体を分ける思想は、やがて五世紀に「自由学芸」という技術の位階概念に結実する。これは古くは古代ギリシャ・ローマの奴隷と自由市民の区別に遡るが、本格的に確立したのは五世紀であり、キリスト教の身体忌避の思想の一つの帰結と考えることができる。ここでは肉体労働を強いられた奴隷の「アルテス・メカニカエ／機械的技術 (artes mechanicae)」と自由人が学ぶべき「アルテス・リベラレス／自由な技術 (artes liberales)」との間にヒエラルキーが形成され、身体／肉体を動かすことと精神的な活動の間に決定的な距離が生まれた。この自由学芸は言語に関する三科——文法、修辞学、論理学——と数に関する四科——算術、幾何学、音楽、天文学——から成り、こうした言語と数という精神的／知的な活動を営むことが肉体労働を免除された自由人の特権的務めと考えられた。この自由学芸科目一覧から明らかな通り、絵画や彫

刻など、今日一般に「芸術 (beaux-arts)」と呼ばれる技術は、元々自由人の技術の一つには数えられていない。偶像礼拝を禁じるキリスト教の教義からすれば、像は創造性を發揮する場では決してなかった。むしろ画家や彫刻家はあくまでも壁に定式化された図像を塗ったり、石を切り刻むことを生業とし、その仕事は肉体労働とみなされていた。ただし、イタリア・ルネサンス頃から、絵画・彫刻の技術を肉体的技術から精神的技術へと格上げしようとする取り組みが始められる。絵画や彫刻の技術が遠近法という数を扱う技術であること、さらにアリストテレスが『詩学』に記した詩／悲劇の定義——はじめ、中間、終わりが因果関係で結ばれた「一つの全体としての行為の再現」——に則って(第七章)<sup>(14)</sup>、行為を模倣する技術であること、それゆえに詩という言葉芸術と同等の技術であることの証明にダ・ヴィンチをはじめとする芸術家たちは取り組んだ。数と言語という両側面から進められた絵画・彫刻技術の自由学芸化／精神的技術化がフランスにおいて本格化したのは十七世紀であり、この時代に設立された王立絵画・彫刻アカデミーは、それまで絵画制作を牛耳っていた画家組合との差別化を図るため、自由学芸としての絵画を描く機関であることを標榜し<sup>(15)</sup>、「歴史画／物語画 (Peinture d'histoire)」を優位とする絵画の序列概念も確立した。このように、ある芸術ジャンルが自由学芸という伝統的な技術の位階を上昇するためには、言語芸術との近さを証明することが必要であった。一方で、西洋の身体忌避の文化は、絵画にも増して身体性が顕著な舞踊芸術の言語性に懐疑的であり続けたといえる。そうであるからこそ、絵画芸術は十七世紀には、すでに詩に比肩する技術として広く一般に共有されていたにもかかわらず、舞踊がもつ言語性に対する本格的な追求は、この十八世紀のバレエ・ダクシオンを待たなければならなかったといえる。

第二部で論じるように、バレエ・ダクシオンの運動はまさにアリストテレスの『詩学』を組み換えることでバレエの〈詩学／制作学〉を志した十七世紀のメネトリエのバレエ論に始まり、第三部で論じる通り、メネト

リエを継承し、バレエ・ダクシオンの運動を本格化させた牽引者たちは、バレエ芸術が未だ「揺籃期」にあると嘆きながら「改革」を標榜する。これらの主張の背景には以上に示した通り技術の位階概念という伝統があり、その位階を上昇することがバレエ・ダクシオンの本質的な原動力であったことは看過されるべきではない。つまり、バレエ・ダクシオンの理論家たちの使命は、舞踊芸術の低められた地位を脱するために身体が言語でありうることを証明することにあった。このように、この動向を「テクストの身体化」を理念とする舞踊運動として理解することにより、技術の位階という重要な伝統的背景のなかにバレエ・ダクシオンを位置づけることが可能になる。

一方で、こうした伝統的な文脈からバレエ・ダクシオンを検討する時、バレエ・ダクシオンの動向は西洋の伝統を覆しうるようなダイカルな力を備えた運動であることも明らかになる。なぜなら、この運動は、西洋芸術の精神として特権的地位を誇ってきた〈言語／ロゴス〉を、単なる機械とみなされてきた〈身体〉に代え、西洋の伝統的な思想体系を根本的に覆そうとしていると考えられるからである。なるほどバレエ・ダクシオンの根底にある技術の位階概念それ自体は伝統的なものであるものの、以上で論じたキリスト教文化の中で舞踊芸術ジャンルが、その位階上昇に乗り出し、テクストの身体化を試みることは、隔絶された言語と身体の上に構築されてきた西洋の伝統的思想を著しく侵犯しなければ成立しえない。事実、バレエ・ダクシオンという動向は、常に激しい非難とともにあった。その代表例がアンジュ・グダールが一七五九年に発表した『イタリア人とフランス人にあらわれた最近の三つのバレエ・パントマイムに関する考察』である。この『考察』には、バレエ・ダクシオンに対する二つの大きな争点が約められている。第一にグダールは、最も高貴な芸術領域とされてきた演劇、とりわけ悲劇に描かれる神々が舞踊によって物語られることを「墮落」と称して糾弾する<sup>(16)</sup>。これは先に述べた通り、神という高貴な存在をキリスト教において墮落の根源とみなされた身体によって

表現することへの強い抵抗の現れといえる。第二にグダールは、舞踊の言語能力を以下のように疑問視する。

脚に語らせようとするのは、今日の振付師の病である。もちろんそんな風に表現できて、「身体の」姿勢を分節化 (articuler) できるといいうのであるならばだが。舞踊というのは、体系的な観念 (idées méthodiques) を表現するのにはあまりに向いていないので、どれだけ進化しようとも、舞踊が何か一続きの論証 (raisonnement suivi) を表現しようとするなら、常に不完全であろう。<sup>17)</sup>

ここでグダールは、身体の運動は「分節化」されないということを理由に、舞踊が起承転結のある筋立てを物語ることは不可能であると述べる。これより詳述する通り、西洋の伝統的な言語観において、ほとんど唯一の正統な言語として認められていたのは、神から神授される「分節音言語」であり、グダールもこうした伝統的な言語観にしたがって、舞踊は十分な言語活動には足り得ないと批判する。舞踊が言語に足り得ないのだから、「脚」に語らせることができるかと考えるのは今日の振付家が冒されている「病」であり、したがって、振付家はこの病から解放され、単に脚を運動させることに専念するべきである、これが同時代に流行していたバレエ・ダクシオンの動向にたいするグダールの主張である。実際バレエ・ダクシオンの上演は演劇の台詞に比べて不明瞭なことが多く、身体表象の言語としての未熟さはしばしば論争の種になり、グダールのような批判は、ごく一般的なものであった。<sup>18)</sup>

以上のように、バレエ・ダクシオンを「テクストの身体化」と定義し、それにより西洋の伝統に対するこの運動の位置を定めた上で同時代の哲学の動向に目を向ければ、「身体」と「言語」はまさにこの時代の新しい哲学のキーワードであることに気付かされる。U・リケンによれば、啓蒙時代に起こる合理論から経験論へと

いう哲学的転回は、とりわけ言語論の刷新を軸に行われた。十七世紀から十八世紀にかけて、全能の神によって支配される世界観を覆し、徐々に科学的な精神を整えていく過程において、ソルボンヌを中心とする神学と対立したデカルト主義やポール＝ロワイヤル学派、さらにデカルト合理主義哲学を乗り越えようとした経験主義哲学などとの流派においても、それぞれの哲学的な立場を証明するために、言語に関する議論がその主軸に置かれた。<sup>(19)</sup>なるほど、心身二元論によって特徴づけられるデカルト哲学から経験主義に至るそれら言語に関する議論に注目すれば、言語活動のなかに「身体」をいかに位置づけるのかという問題が、そのままそれぞれの陣営の哲学を最も特徴づけることがわかる。したがって、バレエ・ダクシオンに認めた〈言語／テキスト〉と〈身体〉というキーワードは、この時代の哲学の重要な課題でもある。とすれば、バレエ・ダクシオンという動向は、近代に生まれる新しい哲学に大きく関係し、なかでも「言語」観の刷新に何らかの形で関係しているのではないか。

こうした同時代の哲学的動向を考慮した上で、改めてバレエ・ダクシオンの動向やその批判を読み返す時、この運動について、〈西洋文化において言語からもっとも遠ざけられていた身体がなぜ言語になり得たのか〉、さらにいえば、〈なぜテキストを身体化する必要があったのか〉という疑問が浮かぶ。グダールの批判において見た通り、多くの批判者がバレエ・ダクシオンにおける舞踊による言語伝達の正確さの欠如、言い換えればその表現の〈不明瞭さ〉を批判した。一般的に考えればテキストを台詞として読み上げることに比べれば、身体で伝達することの不明瞭さを否定できない。では、なぜわざわざそうした困難に挑んだのか。こうした疑問は、近代経験主義の確立にともない、言語観の刷新が試みられた十八世紀を背景に、バレエ・ダクシオンは、西洋の伝統的言語観と異なる新しい言語観を追求していたのではないかという先の仮説の有効性をますます強める。

そこで本書は、まず第一部において、バレエ・ダクシオンの背景に広がるこの時代の言語論の動向を把握するため、コンディヤックとデイドロの言語論を取り上げる。彼らは身体と芸術をその問題圏に含める言語論を著し、それらは直接的にせよ間接的にせよ、バレエ・ダクシオンの理論家たちに大きな影響を与えた。以上の十八世紀言語論の検討を踏まえ、バレエ・ダクシオンに関する考察に移る。第二部では十七世紀に模倣としてのバレエ概念を最初期に論じたメネトリエのバレエ論を、第三部では十八世紀にメネトリエの理論を受け継ぎ、バレエ・ダクシオンの動向を本格化させたカユザックとノヴェールのバレエ論を取り上げ、とりわけ「模倣芸術」という枠組みの中でこれらの舞踊理論を読み解いていく。〈テキストの身体化〉というバレエ・ダクシオンの動向の根底に認められる理念は、先に述べた通り、そもそも技術の位階概念に起因するものであり、その位階を上昇するために、芸術家たちはアリストテレス『詩学』に記された悲劇を「行為の模倣」とする定義を抛り所にした。つまり、バレエ・ダクシオンのテキスト／言語への接近は、同時に「模倣」という芸術学における重要な概念にかかわることを意味する。したがってバレエ・ダクシオンの動向には、「言語」と「模倣」というこの時代に特徴的な二つの重要な問題圏が重なる。本書はこうした問題圏を念頭に置きながらバレエ・ダクシオンの理論を分析し、これら舞踊理論は伝統的な模倣芸術論を標榜しながらも、身体 of 言語による行為の模倣を主題とするからこそ生まれる独特の模倣論を展開し、それはやがて模倣をパラダイムとしない新しい美学を導き、かつこの時代の言語概念の刷新をまさに引き受けていたことを示していきたい。総じて、バレエ・ダクシオンが、言語と模倣という二つの十八世紀に重要な概念の刷新を推し進める重要な動向であったことを明らかにする。

論を進めるにあたり、先の〈なぜテキストを身体化する必要があったのか〉という問題について先行研究が挙げる有力な説をあげておきたい。十八世紀全体に目を向ければ、この時代のいわば〈テキストの身体化〉は

バレエ・ダクシオンに限定されない演劇領域を含めた大きな傾向である。フランス古典主義演劇の伝統において、朗誦だけで進められる演劇が高尚な形式と考えられていたため、身体の動きはほとんど排除されていた。これは先の身体を忌避するキリスト教思想に加えて、イデアとのヒエラルキーの中で芸術表象を位置づけようとする古典主義芸術理論に強く影響を受けた演劇形式といえる。あくまでも芸術作品の地上における存在性／物質性を乗り越えて、感覚界と隔絶するイデアに限りなく接近しようとする古典主義のパラダイムにおいては、演劇作品は舞台や役者の身体による演技といった物質性をできるだけ切り詰め、台詞を朗誦する声から発せられる理念に集中するべきであった。ただし十八世紀はこうした「台詞」の絶対的優位が転覆していく時代であり、「タブロー」という術語にしばしば約められるように、舞台上から客席が取り払われることによって、上演のための完全なイリュージョン空間が構築され、その舞台の上で時代考証を経たコスチュームをつけた役者が、自然に広がる光景を「身振り」によってそのまま視覚的に模倣する「自然な演技」が興隆していった。このように十八世紀は演劇領域全体が台詞の朗誦を身体の子振りに代えていった時代である<sup>(2)</sup>。

こうして十八世紀に新たな注目を浴びることになった身体言語の指示機能についてはこれまで以下のような二つの観点から重要な指摘がなされてきた。第一に、同時代の感覚主義言語起源論、すなわち言語の起源を身体に仮定する言語論の流行、第二に、古代弁論術の重要な一要素である身体の子論術(artus)が十八世紀において再評価されたことである。十八世紀フランスの感覚主義哲学は、心身二元論を乗り越えるため、精神における生得の言語ではなく、感覚に起源を持つ言語論を構築する必要があった。そこで、コンディヤックなどは、身振りをする身体に言語の起源を定め、言語の歴史を描いた。こうした言語起源論の流行を受けて、身振りが原初的な情念を語る「行為による言語(language d'action)」として、この時代に急速に理論化された。先行研究は、以上の十八世紀における言語起源論の動向を、十八世紀芸術の定義であった「模倣」と結びつけて、こ

の時代の身体言語を説明する一つの重要なコンテキストとしてみなしてきた。この起源論において、これまで言語活動から切り離されてきた「身体」が一転、言語の起源に位置づけられ、身体は、原始時代の人間の苦しみや歓喜等、原初的な情念を伝達するものとして論じられた。この身振りと同初的な情念の親和性にもとづいて、舞踊が情念を「真実らしく」模倣する身体の言語として演劇作品に導入されたと考えられてきたのである。さらに古代弁論術の一部門「アクティオ (actio)」の再評価も重要なコンテキストである。これは俳優術の自由学芸への地位向上との関係が指摘されている。先に論じたように、自由学芸と機械的技術の区別からなる技術の位階概念の伝統の中で、絵画・彫刻の技術においては、早くもイタリヤ・ルネサンスからその自由学芸化が押し進められた。なかでも、自由学芸に含まれる弁論術の一部門「アクティオ」——弁論の発話に添えられ、その説得性を高めた身体による語り——を絵画・彫刻に取り入れることが一つの有効な手段と考えられた。この流れはフランス十七世紀に加速し、例えば、ル・ブランは『感情表現に関する講演』(一六八八年)のなかで顔の表情と情念の連動を体系的に論じ、像によって聖書や神話を物語る「歴史画」の言語的説得性を支えた。これらが十八世紀に俳優術の地位向上に利用され、アクティオと俳優の身体による語りの強い関連性が主張された。これに関する代表的な研究『アクティオと説得——十八世紀演劇』<sup>(2)</sup>にあるように、アクティオを理論的根拠として、この時代に身体による語りは様々な探究され、身体言語のとりわけ「心／情念」に対する説得力は、分節音言語に優越するとまで論じられた。以上のように、言語起源論と修辞学という二つの動向から、人間のコミュニケーションにおける非言語的 (non verbal) 言語概念が成立し、身体の動きを単なる機械的運動ではなく言語とみなす素地が整い、バレエ・ダクシオンという動向に結実したと考えられてきた。

こうした研究動向から、身体言語の強みは、ことに情念を「正確に、真実らしく」伝達することと考えられてきたことがわかる。無論これは否定されるものではない。なるほどバレエ・ダクシオンへの批判がことにそ

の身体表現の〈不明瞭さ〉に集中していたとするなら、情念の〈正確な〉表現を反証することで、その存在意義を証明するのは自然なことである。しかし本書はむしろ、バレエ・ダクシオンの身体言語に指摘された〈不明瞭さ〉の価値を探究していきたい。というのも、正確さや明晰さという言語価値のパラダイムによって身体言語を捉える限り、それはあくまでもバレエ・ダクシオンを糾弾した批判者の視点、つまり言語の価値を正確な伝達に収斂させるパラダイムを共有しているにすぎず、結局は舞踊を、野蠻で未開な〈起源の言語〉と位置づけることにしかならないと考えるからである。これより論じていくように、この時代の言語観は〈正確さ〉に収斂しない多様な価値を生み出しつつあった。そのなかで、演劇領域における身体言語は、むしろ〈不明瞭〉だからこそ特異な価値を持ち、バレエ・ダクシオンとはこの新しい言語の在り方を模索する実験の場であった。