

研究ノート

踊る身体と魂についての一考察  
クラシック  
——古典バレエと近代——

鮎川 真由美

序

踊ることは、きわめて人間的な事柄であり、また人類にとって根源的な事柄であることは、その来歴をひもとくまでもない。

舞踊（本稿では文脈に応じ「ダンス」という語も同義で用いる）は、しかし、ようやく20世紀になって一つの〈芸術〉ジャンルとして台頭してきた [Vgl.Thiess,S.13f.]<sup>1</sup>。その後の実践的・理論的展開のなかで、21世紀の現在、例えば *World Dance Alliance* のようなダンスを通じた世界的ネットワークも存在し、様々なダンス・グループやダンス・カンパニー間の、舞踊実践を通じた交流が盛んである。他方で、ドイツの *Deutsches Tanzarchiv Köln* 等では舞踊研究が着実に進められている。

西洋近代に成立した舞台舞踊である「クラシック・バレエ (das klassische Ballett)」は、「ルネサンス時代が生み出した子」 [Regitz,S.5] といわれ、その起源はルネサンス期に求められる。しかしながら、もともと西洋において舞踊とは、音楽、詩とともに、ギリシア神話の女神「ムーサ」(μούσαつまり Muse。ゼウスとムネモシユネの子とされる九人の女神を指す) の司る技術、「ムシケー (μουσική)」<sup>2</sup> [Ritter u. Gründer,S.242] のことであった。

文献的には、古代ギリシアの詩人ピンダロス (Pindaros, 紀元前6世紀～紀元前5世紀頃) の『第1オリュンピア頌歌 (die 1. Olympische Ode)』(476 v. Chr.) において「ムシケー」という語の最初期の典拠が見出だされる [Vgl.Georgiades,80f.]<sup>3</sup>。「ムシケー」とは、当初、技術を意味する「テクネー (τέχνη)」を形容詞的に補う言葉であったが、それが、とくに「ムーサの技術 (Musenkunst)」 [Ritter u. Gründer,S.242] そのものを意味するようになったという。ピンダロスは、競技祭での勝利を祝う歌を数多く作った詩人として知られるが、こうしたことから必然的に明らかなように、おそらく、詩作のみならず、音楽を作り、舞踊の振り付けも行ったとみられる。

ちなみに、合唱隊を意味する Chor (独) という語も、古代ギリシアでは、韻文を歌うことと、踊ることとが一体化したもの (χορός コロス、χορεία コレイア) を表していたが、後の時代に、歌うことのみを指すようになったという [Vgl. Georgiades, S.10]。

さらに述べるならば、ピンダロスの『第12ピュティア頌歌 (die 12. Pythische Ode)』の歌の内容は、先述の音楽・詩・舞踊の三者一体化を暗示するものである。なかでも、「アウロス (Aulos)」（今日のオーボエに類似した、古代ギリシアの重要な木管楽器で、下部が二つに割れている）の演奏が、人が声をあげて嘆き悲しむことの表現として、また、〈神的〉な創意として記述されている。この頌歌の内容は、不可視の韻律の、可視的な形態化へと誘うものでもある。言い換えると、〈見えない〉音楽が〈見える〉舞踊の運動として具現され、身体化されるということである。このように、後の、人間の手による音楽によって模倣される、神的原像としてのアウロスは、狭義の「舞踊隊 (Chortanz) との関わり」 [Georgiades, S.10] においても解釈される。

こうした神話的来歴に鑑みても、19世紀末から20世紀にかけて、ようやく〈芸術〉として「解放 (Emanzipation)」された舞踊 [Brandstetter (1995), S.25] においては、現在、しばしば学際的な研究方法がとられる [Denana, S.12f.] のも納得のゆくことである。

西洋の哲学史をふり返ってみるならば、古代においてプラトン (Platon, 427 v. Chr. - 347 v. Chr.) は、『ティマイオス』 [34B-C usw.]<sup>4</sup> のなかで、いわば、宇宙という身体を動かす「魂 (ψυχή)」を高くもちあげ、また、近代においてニーチェ (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) は、『ツァラトゥストラはかく語りき』 (1883-85年。とくに第三部と第四部) や『音楽の精神からの悲劇の誕生』 (1872年) のなかで、舞踊を、生命や精神的な運動の可能性の現象とみなす。そのニーチェにならえば、例えば、天上の理想を目ざし、重力に抗って宙を舞うバレエは、地中海的、アポロンの的であり、逆に、大地に根ざすドイツ表現主義舞踊は、ゲルマン的、ディオニュソス的であるともいえよう。

人間の身体か神の身体か、あるいは、人間の魂か神的次元か。これらのエレメントの絡みあいのあり様を、解きほぐすこと、最終的には、踊る身体と魂をめぐる考察が本稿の目的である。それは、伝統的な哲学的身心問題の系譜上にあると同時に

に、「舞踊の人類学的美学」[Denana,S.13. Vgl. Brandstetter (1995), S.25ff.]の考察へと繋がりをゆくものでもあろう。

## 1 ルネサンスにおけるバレエ誕生の前史

いわゆる「クラシック・バレエ (das klassische Ballett)」の起源は、西欧ルネサンス時代に遡るが、その、「クラシック (古典の)」という、その発生時期に起因した形容詞のつくこの「バレエ」の名称はまた、現在では、「ダンス・クラシック (danse classique)」という一定の舞踊技術を用いた舞踊を指すものでもある。

古代ギリシア時代には、音楽や詩と結びついていた舞踊であるが、ヨーロッパ中世においては、何世紀にもわたり、権力をもつ教会が舞踊の弾圧を試みていた。いわゆる〈死の舞踏〉(仏 Danse macabre／独 Totentanz)の神学的イメージにみられるように、踊ることは、異教徒的行為や死、地獄の隠喩でもあった[Vgl.Böhme,S. XXIV-XXVIII]。そうした状況からの脱出のためには、なによりも、「人間こそがあらゆる事物の尺度である」と、そして、「人間の身体は美しいだけでなく、善きものであり、悪であるはずはない」[Regitz, S.17]という認識が必要であった。

このような認識は、ルネサンス期のイタリアの都市貴族が、己れにとっての利得や有用性よりも、そうした「人間の身体」についての洞察を貫くことなくしては、成り立たなかったことであろう。その頃、勢いをもってきた銀行家や商人以上に、都市貴族が、人間とは己れ自身の上に立つ(自立あるいは自律)という思想を固く信じ、また、実際、彼らの富や権力の上昇に役立ったのは、神の恩寵でもその家系でもなく、このような人間に対する信念であったといえよう。当時行なわれていた宗教的な祝祭劇には、たいてい、ギリシア・ローマ神話からの素材をもとに半神たちあるいは神々の息子たちが登場していたが、それらも神の恩寵を担うものとしてではなく、むしろ人間の善や悪のプロトタイプとして解されていた。このような人間による自己賛美の祝祭は、いわば総合芸術として行われ、そこでは舞踊が大きな役割を果たしていたものの、いまだ独立した技術(芸術)というわけではなかったのである[Vgl.Regitz,S.17f.]。

舞踊手たちは、饗宴や行列、オペラや劇の上演の合間に、妖精のごとくあちらこちらと飛びまわって出演する機会を見出していたが、このような祝祭が〈バレエ〉

となったのは、全員で踊るときのことであった。それは、一定の総合的テーマが「幕間劇（伊 intermedio/intermezzo）」として踊りで表現されることによって、あるいは、ballo もしくはその語尾に指小辞の与えられた balletto（踊ることを意味する伊語 ballare に由来する）とよばれる舞踊において、そうした祝祭が頂点に達することによってであったという [Vgl.Regitz,S.18]。当時の幕間劇について——それはフィレンツェの、また、その舞台衣装についての考察ではあるが——美術史家ヴァールブルク（Aby Warburg, 1866-1929）は次のように述べている。

見過ごされているのは、幕間劇（Intermezzo）が、その性格からして本質的に、演劇的な、言葉の術に属するものではなくて、むしろ神話を素材とした幕における、身振りの術（die pantomimische Kunst）に属するものということである。その意味で、基本的には無言の芸術であるその性格上、幕間劇が手振り（Zeichensprache）、付随物、装飾品に助けを求めているということは、わかりやすい道理である。現実の生活と演劇芸術との中間にあるこうした幕間劇の形式は、いずれも現代では消滅してしまったが、十五、十六、十七世紀の民衆の祝祭の中で——たとえば、謝肉祭の仮装行列（マスケラーテ）、ズバッラや馬上槍試合（ジョストラ）や道化芝居（プフォレ）などで——しばしば登場する神話的あるいは寓意的な野外劇から生まれたもので、それらはまさに当時の社会に、古代の著名人たちの姿を生身で見せる機会を提供していたのである。

[Warburg, 独 S.432f. 伊 p.281]

ヴァールブルクが、幕間劇を、「演劇的な、言葉の術に属するものではない」とみたこと、そして、「手振り」や付随物、装飾品に、表現上の助けを求めていたと考えたことは、後にそこから独立し、発展してゆく、言葉なき舞台舞踊、バレエの、そしてその〈振り付け（Choreographie）〉の成立をめぐる考察 [Vgl.Sternberg,S.2ff.] においても重要な視点である。

さて、このような成り立ちをもつ「バレエ」を、イタリアからフランスへ導入するのに貢献したのは、フィレンツェ出身のカトリーヌ・ド・メディシス（Catherine de Médicis, 1519-1589）といわれるが、より正確には、このメディチ家のイタリア人

女性が、本来の意味での「クラシック・バレエ」を、イタリアではなくフランスで、すなわちパリにおいて、新たに見出したとあってよいだろう。

フランス王アンリ二世 (Henri II, 1519-1559) の妻という王妃の権力でもって、国家的な活動をも舞踊で表現できたカトリーヌであるが、1581年には、子息である当時のフランス王アンリ三世の王妃の妹、マルグリット・ド・ロレーヌ (Marguerite de Lorraine) の婚礼に際して依頼された『王妃のバレエ・コミック』 (*Ballet comique de la reine*) を上演し、何時間にもわたる舞踊が、ルーブル宮で盛大に行なわれた<sup>5</sup>。

さらにまた、先に引用したヴァールブルクによる幕間劇をめぐる研究も、カトリーヌ・ド・メディシスの孫にあたるクリスティーヌ・ド・ロレーヌ (Christine de Lorraine, 1565-1637) とトスカーナ大公フェルディナンド一世との婚礼 (1589年。同年にカトリーヌ・ド・メディシス、そしてアンリ三世は亡くなる) を記念する、一連の行事のなかの幕間劇についてなのである。

このようにして、バレエにおける決定的な第一歩は、イタリアではなくフランスにおいて踏みだされ、バレエ制作者たちはパリで名声を獲得するようになる。バレエはフランスで、独立した芸術形式として確立されたのである。そして続く数世紀のあいだ、バレエは国王の特権であり、宮廷に属さない者、また女性たちは、バレエのなかで踊ることを (全くというわけでもなかったようだが) 禁じられていた [Vgl. Regitz, S.18]。このとき、フランス国王は、ルネサンス期における、自由な〈人間〉の代理人たることを自負していたにちがいない。

カーニヴァルの折りには<sup>6</sup> 国王と宮廷人が、国民の前で、振り付けられたものを踊ったともいわれる「宮廷バレエ (das höfische Ballett)」においては、人間こそが、必然的に、あらゆる事物の〈尺度〉であり、まずは踊り手が、つまり国王自身が、その尺度そのものを、威厳をもって体現したのである [Vgl. Regitz, S.18]。言い換えるならば、中世的な死した〈キリストの身体 (Corpus Cristi)〉に対して、近代においては、生き生きと踊る〈国王の身体〉こそが、人間の身体を表象するひとつの尺度となり、〈中心〉となったといえるのではないだろうか。

バレエ史において、きわめて重要な人物であるルイ十四世 (Louis XIV, 1638-1715, 在位 1643-1715) は、先述したフィレンツェ出身のカトリーヌ・ド・メディシスとも

遠くつながった血筋である。1653年に『夜のバレエ』(*Ballet de la nuit*)<sup>7</sup>という作品のなかで、またの名の由来となる「太陽」の役を踊ったルイ十四世は、バレエにおける諸制約の撤廃を考えざるをえなくなった。それは、当時、もともと民族舞踊(Volkstänze)から展開してきた、民衆舞踊(Folklore)や宮廷舞踊(die höfischen Tänze)、そして、それらからまた発展してきたバレエにおいては、その運動のステップや規則が難しくなりつつあり、もはや素人には踊れなくなってきたからである。それで、今日のように、定期的な訓練を施された舞踊手が必要とされ、ルイ十四世は1661年、「王立舞踊アカデミー (*Académie royale de danse*)」を設立し、まず13人のバレエ教師をおくこととなる [Vgl.Regitz,S.19]。このアカデミーが、今日までその名称を変えながら存続してきた、フランスの「パリ国立オペラ (*Opéra national de Paris*)」の前身である<sup>8</sup>。

さて、このようなバレエの誕生の歴史的考察とともに重要なのは、舞踊にとって本質的な身心問題をめぐる哲学的言説であろう。次章では、バレエという舞踊の成立の背景に存在するとみられるこの問題を検討する。

## 2 身心問題と舞踊——アウグスティヌスとデカルト——

古代、ピンダロスの時代においては、音楽の語源である「ムシケー (μουσική)」が、音楽と舞踊と詩の三者の統一的な概念であり、音楽学者ゲオルギアデス (Thrasylbulos Georgiades, 1907-1977) も主張するように、それらは「リズム (Rhythmus)」において結びついていた [Georgiades,S.7] という点は重要である。そこから舞踊と詩が抜け、この語が音楽のみを指すようになるのは後の時代のことであるが、この、「リズム (numeros 数)」 [Augustinus, I.XIII.27, usw.]<sup>9</sup> をめぐる身心問題の考察において、アウグスティヌス (Aurelius Augustinus, 354-430) の『音楽論』 (De musica) は示唆に富む (とくに第VI巻)。

「身が軽く運ばれてゆく。魂は踊る」<sup>10</sup> とニーチェは述べたが、はたして踊っているのは魂か、あるいは、身体なのだろうか。

## 2-1 アウグスティヌス『音楽論』における身心問題

デカルトを遡ること約1300年、ローマ末期の神学者アウグスティヌスは、しかし、デカルトと同様、魂と身体とがいかにして共に作用しうるのかを考察している。

デカルトはその『情念論』(*Les passions de l'ame*, 1649)で、身心の相互作用についての、生理学的、物理的な説明を展開し、情念、感情、感覚器官を通じた知覚についての考察を試みている。一方、その人生においても作品においても音楽が大きな役割を果たしているアウグスティヌスは[Vgl. Hentschel, S.VIII f.]、美学の領域において身心問題を展開している。すなわち、その『音楽論』(所収『アウグスティヌス著作集 第三巻』泉治典・原正幸訳、教文館、1989年)は、高次に錯綜した音楽および舞踊の理論を提示し(とくにI巻とVI巻)、〈美的経験〉の問題を投げかけているのである。この書は、たんに音楽について述べたものではなく、音楽をめぐる数学的哲学的論考である。とりわけ数と、数的構造についてのピタゴラス的解釈が、感性的な知覚から神的認識へと高まりゆく道筋を明らかにしている点が特徴的である。

アウグスティヌスは、音楽の、数的な運動の種類や比から、探求を始めている。そして、いかにして、音楽の物理学、つまり、音楽の素材的な調和の法則性と、それを受容する側の心的な快適さとが、共に働きあうのかということ問うのである[Augustinus, I.XIII.27]。また、すでに本稿の序で触れた、音楽の発生についての神的原像ともいえる「アウロス」演奏(ピンダロス『第12ピュティア頌歌』参照)についても、それは、自然の本性だけが存する「夜鳴き鶯」に対して、技術をもつ、理性をもつ人間において成り立つものとされる[Augustinus, I.IV.5-7]。

いろいろな響きやリズムは、様々な数や尺度にしたがって秩序づけられる。諸々の運動の正しい適合が、最終的には、アウグスティヌスの理論の中心にある。アウグスティヌスにとって、音楽と舞踊とは、「正しい計測の技術」に適ったもの[Vgl. Fischer, S.84]なのである。

音楽においてはリズムと響きから、舞踊においてはリズムと身体運動から、その帰結として、運動の〈時間〉が計測される。というのも、時間とは、リズムの尺度であるからである。なぜ、計測された動きが、音楽や舞踊を生みだすのだろうか。そこで、アウグスティヌスは、身心の共働の分析について説明を試みる。しかしな

がら、アウグスティヌスにとって本質的なのは、素材や計測可能な諸要素の連関を超えたものである。踊ることや音楽は、諸部分の共働という（魂の抜けた）機械的な自然の現象にとどまらず、身体が、完全なる舞踊の状態にあるときには、それは、いわば「魂の楽器」なのである [Vgl.Fischer,S.85]。

アウグスティヌスが「適合の美学」を構想しているといわれるとき、それは、物理学的、数学的な音楽や舞踊の考察方法に限られるのではなく、それを超えた、ある靈魂論に深く関わっている [Vgl.Fischer,S.86] といえる。

以上のように、アウグスティヌスの『音楽論』は、舞踊をめぐる身心問題の考察において重要であり、そこでは詩という言語・精神と、舞踊という身体運動とが、音楽という律動において媒介されることが暗示されている。そして、身心の連動の要が、〈リズム（数）〉という〈神〉にもとめられている。

身体の部分を通じて何かを為そうとするどんな意識においてもわれわれに等しくない運動を抑制しそして妨げ、かつある種の「等しさ」を暗黙のうちに命じるものこそまさしく、どんなものか私は知らないが「判断するもの [リズム]」であるからであり、この「判断するもの [リズム]」は神が生きものの創造主であることを暗に教える。そしてこの神は確実にすべての適合と一致調和の創造者である、と信じるのが相応しい。

[Augustinus,VI.VIII.20]

このように、神と結びつけられるところの「リズム」のことを、アウグスティヌスは、別の箇所では、『聖書』を解釈する文脈において、「魂が身体からではなく至高の神から受け取ってむしろ自ら身体に刻印するあのリズム」 [Augustinus,VI.IV.7] と述べているのである。

## 2-2 デカルトの舞踊劇『平和の誕生』

デカルト (René Descartes, 1596-1650) は、近代の身心二元論の創始者といわれる。しかしながら、デカルトにおける *res cogitans* (思考実体) と *res extensa* (延長実体) という二実体の区別は、人間の身体と魂 (本稿では *res cogitans* を、思考実



体、心、魂、精神、と文脈に応じて言い換える)の関係に対して、二元論という一義的な答えを与えているのでもない。二元論とは、いわば、日常的な経験に基礎づけを与える、アリストテレス以来の、自然科学の上にある第一哲学、形而上学からの帰結であり、これは、私たちが経験世界から感じるような身心の統一とは、別のものといえる。

他方でデカルトは、一つの主体において、精神と身体が相ともなって作動することを、科学的というよりもむしろ、そのエリザベト宛て書簡でみられるように、倫理的なコンセプトのなかで考えていたのではないだろうか。この二実体の交差の場面は、まさに、統一された「身体-思考」[Fischer, S.78]として、彼の死の前年にあらわされた舞踊劇『平和の誕生』(*La naissance de la paix*, 1649)および『情念論』(*Les passions de l'ame*, 1649)において、そして、これらよりも6年ほど前のエリザベト(Elisabeth von der Pfalz, 1618-1680, プファルツ選帝侯フリードリヒ五世の長女)宛て書簡(1643年6月28日付)において確かめることができる。

デカルトは、その書簡のなかで、「魂の概念、肉体の概念、ならびに両者の結びつきに関する概念を区別」することについて、次のように述べている。

つまり魂は、純粋な悟性によってしか理解され得ないのに対し、物(肉体、すなわち広がり、形、運動は、悟性だけによっても理解することができますが、悟性に加えるに想像力の助けをもってすると、ずっとよく理解されま

す。最後に、魂と肉体の結びつきに関する事柄について申しますと、これは悟性だけでは、あるいは悟性に想像力の助けを借りた場合でさえ、ほんやりとしか知ることができないものであって、きわめて明瞭に知るためには、感覚による(par les sens)のです…中略…そして最後に、魂と肉体との結びつきは、ただ日常の生活と日頃のひととの交わりを通じて、しかも思索や想像力を必要とする事物の勉強をさしひかえることによって、はじめて理解できるようになるのです。

[1643年6月28日付書簡、Correspondance, pp.691-692]

ところが王女さまには、物質のない魂に、肉体を動かしたり、肉体によって

動かされたりする力があるとするより、むしろ魂に、物質や広がりを与えたほうが話が早いとおっしゃっておられます以上、私はどうかご遠慮なく、魂にそのような物質 (matiere) や広がり (extension) をもたせてやってくださいとお願いいたしますのです。なぜと申しますに、じっさいまさしくそれこそ、魂が肉体と結びついているということにほかならないではございませんか。…中略…このようにして王女さまは、魂と肉体の結びつきを心のうちにいだきながら、またそのあと両者の区別 (la distinction de l'ame & du corps) の認識をも容易に新たにすることが、おできになるにちがいありません。

[1643年6月28日付書簡、Correspondance, pp.694-695]

さて、デカルトは、ヨーロッパで三十年戦争 (1618-1648) が終結した翌年の1649年に『平和の誕生』 (*La naissance de la paix*) という舞踊劇をあらわした。それは、スウェーデンのクリ스티ナ女王 (Christina von Schweden, 1626-1689, 在位 1632-1654) に招聘されてストックホルムに滞在していたデカルトが、女王の23歳の誕生日 (12月生まれ) に際して、また、ウエストファリア条約 (Westfälischer Frieden) 締結によって生じた平和をも祝って、創作したものであることは明らかである。フランスでは宮廷バレエが盛んであった時代のことである。

翌1650年の2月に53歳で亡くなるデカルトが、生前公けにした最後の作品とみられるこの舞踊劇 [Vgl. Watson, pp.ix-xi] は、一部の人々によってしか知られていなかったようであるが、当時の、この作品に言及した典拠としては、デカルト自身の1649年12月8日付書簡と、アドリアン・バイエ (Adrien Baillet, 1649-1706) の『デカルト氏伝』 (*La vie de monsieur Des-Cartes*, 1691) が挙げられる。この舞踊劇は、しかしその原本が、成立後約3世紀にわたり、刊本でも写本でも発掘されていなかったが、偶然、スウェーデンのウプサラ大学の学生であったノルトシュトロームが、同大学図書館所蔵の未整理の古文書のなかから完本を発見し、ノルトシュトロームの解題とアルベール・ティボーデ (Albert Thibaudet, 1874-1936) の解説を添えて1920年7月に『ジュネーヴ雑誌』に発表されたという経緯がある<sup>11</sup>。

さて、ここで注目に値するのは、この舞踊劇と同年の1649年に刊行された『情念論』において、デカルトは、身体と魂の結合にこだわりをみせていることであ

る。そしてこの舞踊劇、すなわちバレエ作品では、人間の身体運動は、機械論-因果論的に理解されるのではなく、魂のこもった運動とみなされているのである。つまり、デカルトの身心二元論は、まさに、舞踊という現象において挫け、*res cogitans*（思考実体、いわば純粹思考）と *res extensa*（延長実体、いわば魂の抜けた四肢の自動機械）の、固定的で不動の二実体というその前提は破綻してしまう。

デカルトの著作における『情念論』の位置づけを考察するにあたり、重要なのは、一つには、デカルトの実践哲学におけるこの著作の位置づけ、二つ目には、形而上学におけるその位置づけ、そして、三つ目には、身体と魂の統一についての答え [Vgl. Wohlers, S. XXIII] が考えられるが、とりわけ、この三つ目の観点は、舞踊を検討するに際し、興味深いといえる。

なぜならば、主体の理論において本質的なのは、こうした不動の二実体を前提とすることではなく、むしろ、主体というものを、〈運動 (Bewegung)〉、ひいては〈生成 (Werden)〉における、身体と魂の統一として捉えることではないかと考えられるからである。この点に、ささやかではあるかもしれないが、デカルトを出発点として、舞踊や他の諸芸術についての美学的考察を遂行してゆく、貴重な手がかりがあるように思われる。デカルトにとり、人間の身体〈運動〉とは、まさしく「パッション (*les passions*)」、つまり情念であり [デカルト『情念論』 § 34-43]、その〈運動〉において、精神と身体、あるいは魂と肉体とは密接に結びついているのである。

このような点を考慮するならば、このデカルトの舞踊劇、つまりバレエ作品は、デカルトの思想において、いっそう興味深い、矛盾したアスペクトを提供しているようにみえる。

さて、『平和の誕生』は、劇の前と後とに口上のついた19のアントレから構成されており、バレエの主演は、軍神マルスではなく、平和の神パラス・アテナである。そのパラス役は、クリスティナ女王を念頭においたもので、「我が軍団を統べる主 (*est-elle en notre corps le chef*)」、英知と平和の女神として描かれている [Vgl. Fischer, S. 80f. Watson, p. 29]。ここで、この「軍団」を意味するフランス語 *corps* は、「身体」をも意味する。それゆえ、ここでパラスは、「軍団」という「身体」が、パラスのもとで英知と、つまり「精神」と合体して生きることを、示唆しているので

はないだろうか [Vgl.Fischer,S.81]。ヨーロッパで三十年戦争が終わり、まさしく「平和が誕生」したことで、身体と精神とは、分離することなく、合体して生きてゆくことができると解される。

哲学者ジャン＝リュック・ナンシー (Jean-Luc Nancy, 1940-) も、先に触れたデカルトのエリザベト宛て書簡をも基に、強調して述べるのは、身体とは「魂の延長 (Ausdehnung der Seele)」 [Nancy, S.86] との認識なのである。

さて、クラシック・バレエの身体運動では、徹底的に人間の身体を道具化し、あたかも機械になるがごとく、鍛錬するばかりではなく、その機械そのものと人間とが合体する着想は、『自動人形』 (*Die Automate*, 1819年発表) の作者として知られるホフマン (E.T.A.Hoffmann, 1776-1822) 原作のバレエ『くるみ割り人形』 (初演 1892年) にもみることができる。19世紀に頂点をきわめるバレエは、基本的に、技術的には〈クラシック〉でありながら、主題の上では、伝奇的な、非現実的な文学上の着想に拠る〈ロマンティック (romantisch)〉バレエであった。

ヨーロッパのロマン主義においてこの「ロマン的なもの (das Romantische)」の概念は、いわば権威としての「古典的なもの (das Klassische)」に対置され、近代 (die Moderne) と古代 (die Antike) との優越論争がひろまるなかでその歴史的哲学的意義をもつに至る [Vgl. Henckmann, S.207, pp.298-299]。ロマン的なものは、あらゆる権威の抑圧から解き放たれた主観的なものを、言い換えると、理性とは逆の非因習的な〈自由〉を志向する。現実にはありえない伝奇的な物語のもつ、想像的世界に焦点をおくロマン主義は、それゆえ市民社会において、古典的な権威との対立関係のなかで捉えられもする。こうした時代状況のもと、理性的に、身体という「自然を支配 (die Beherrschung der Natur)」 [Adorno, S.38 usw.] し、鍛えながら、非現実的な主題の領域を舞い、踊る〈クラシック・ロマンティック (klassisch-romantisch)〉バレエの美であったのである。

## 結語

「肉体 (Leib)」あるいは「身体 (Körper)」について考察することは、それらが、人間の実存の物質的かつ精神的なあり様を、近代ヨーロッパにおける両者の亀裂、

という相においてあわせもつことを指し示すものである。このことは、美学者ツァ・リップペ (Rudolf zur Lippe, 1937-) がルネサンスから今日に至る歴史の上で、明らかにしようとした事でもある。「肉体 (Leib) とは、生きられた、体験された、生き生きとした身体」[Zur Lippe,S.11] のことであり、他方、身体 (Körper) とは、語源的には corpus あるいは corps と、精神とは切り離された物体を指す。肉体とは、「生きた共同体」ともよばれ、それは、中世的な信仰の世界では、「聖体 (Leib Christi)」[Zur Lippe,S.11] のことを意味するのである。

クラシック・バレエの技術のなかには、たとえば、幾人かのダンサーにしかできないようなものを、理想とするコードも存在する。だが、マリオネットであれば、その、完全なるア・ラ・スゴンドもやってみせることができるだろう。18世紀の古典的な美の理想とは、例えば、カノーヴァの彫刻のように身体をモデリングすることである。いわば、バレエにたずさわるものは、詩人であると同時に機械工であるべきというようにである。では、その詩人であるべき、バレエを踊る魂は、どのように考えたらよいのだろうか。

古典バレエにみられる、ヴィルトゥオーソ (名人芸)、あるいは幾何学的、機械的な表象は、痛みと裏腹の関係にある美を表出し、クライマックスとなる。ムシケの語源にある、音楽と舞踊と詩という時間芸術の美は、〈瞬間の感情〉において媒介されている。

身体を動かすのは、魂か身体か、という本稿の課題について、ここでいったん終止符をうたねばならない。アウグスティヌスにおける神的なリズムの身体化、近代市民社会の、労働市場の法則へ身体を強引に従属させねばならない時代の、無重力という〈全き自由〉の仮象。今日ではそれはむしろ宇宙飛行において可能となる事柄であるのかもしれない。以上のように、ルネサンス時代に生まれた古典バレエは、人間の身体と魂の関わりについて再考を促す、いわば、ひとつの哲学でもあるということを確認して、本稿はひとまず終えたい。

## 参考文献

Adorno, Theodor W. Und Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main, 1993.

- Augustinus, Aurelius: De musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Hentschel. Lateinisch-deutsch. Hamburg, 2002.
- Böhme, Fritz: Der Tanz in der bildenden Kunst. Hrsg. Curt Moreck. Stuttgart, 1924.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1995.
- Brandstetter, Gabriele: Elevation und Transparenz. Der Augenblick im Ballett und modernen Bühnentanz, in: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Hrsg.von C.W.Thomsen und H. Holländer.1984. S.475-492.
- Denana, Malda: Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers. Bielefeld, 2014.
- Descartes, René: OEUVRES DE DESCARTES. Correspondance. III . Janvier1640-Juin 1643. Publiées par Charles Adam & Paul Tannery. Paris, 1899.
- Descartes, René (1649)/Aragon, Louis (1946): Die Geburt des Friedens. Übers. von Hans Paeschke. Neuwied am Rhein, 1949.
- Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Tome troisieme. Paris,1753. (Reprint.Hrsg.von Eitelfriedrich Thom.Michaelstein/Blankenburg, 1991)
- Fischer, Miriam: Denken in Körpern. Grundlegung einer Philosophie des Tanzes. Freiburg im Breisgau, 2010.
- Georgiades, Thrasybulos: Musik und Rhythmus bei den Griechen. Hamburg, 1958.
- Henckmann, Wolfhart und Konrad Lotter (Hrsg.): Lexikon der Ästhetik. München, 1992.
- Nancy, Jean-Luc: Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz. Ausgewählt und übersetzt von Miriam Fischer. Zürich, 2010.
- Regitz, Hartmut u. Otto Friedrich Regner u. Heinz-Ludwig Schneiders: Reclams Ballettführer. Stuttgart, 1996.
- Ritter, Joachim und Karlfried Gründer (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 6. Basel, 1984.

- Scheer, Brigitte: Einführung in die philosophische Ästhetik. Darmstadt, 1997.
- Sternberg, Ulrike und Klaus Abromeit: „MIT DEM BUCHE TANTZEN...“ Die tanzgeschichtlichen Bestände vom 15. bis zum 18. Jahrhundert in der Lipperheideschen Kostümbibliothek. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin, 1989.
- Thiess, Frank: Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst. München, 1920.
- Warburg, Aby: Gesammelte Schriften. Studienausgabe. Hrsg. von Horst Bredekamp Michael Diers, Kurt W.Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis und Martin Warnke. Erste Abteilung, Band I.1. Berlin, 1998. (Aby Warburg: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance.1932.)
- Watson, Richard A.: Descartes's Ballet. His Doctrine of the Will and His Political Philosophy (with a transcript and English translation of *La Naissance de la Paix*). South Bend/Indiana, 2007.
- Wohlers, Christian (Hrsg.): René Descartes. Die Passionen der Seele. Hamburg, 2014.
- Zur Lippe, Rudolf: Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance. Hamburg, 1988.

---

<sup>1</sup> 本稿で参照・引用した文献箇所は、その都度 [ ] で、基本的に著者名および頁数を記す。以下同様。

<sup>2</sup> 西洋の言語のカタカナ表記は、長音記号を省略する等、可能な限り簡潔にした。

<sup>3</sup> もう一箇所、ピンダロス「断片 32」においても、「ムシケー (μουσικήν)」の語が見出される。

<sup>4</sup> 慣例に従い、プラトンのステファヌス版全集の頁数・段落を記す。尚、洋書文献の、公刊されている邦訳書は、適宜参照させて頂いた、以下同様。

<sup>5</sup> ハイน์リヒ・マン (Heinrich Mann, 1875-1955) の小説『アンリ四世』は、こうしたパレエの始まりについて物語っている。ちなみにフランス王アンリ四世 (Henri IV ,1553-1610, 在位 1589-1610) の最初の妻は、カトリーヌ・ド・メディシスの娘、マルグリット・

ド・ヴァロワ王妃で子どもはなく、二番目の妻はやはりカトリーヌとは遠戚のマリー・ド・メディシス王妃で、ルイ十三世の母である。

<sup>6</sup> 本稿筆者が偶然にも、2011年3月の〈薔薇の月曜日〉にケルンを訪れた際も、早朝は開いていた大聖堂の扉は、その日の仮装行列の始まる午前10時には閉じられた。慣習として、謝肉祭における民衆の無礼講に、教会は関与しないとみられる。

<sup>7</sup> 同作品を取りあげた映画に『王は踊る』(*Le Roi danse*, 2000)がある。

<sup>8</sup> また1669年にパリにすでに設立されていた音楽のアカデミーは、1671年以来「オペラ座 (Opéra)」の名称を、「王立音楽アカデミー (*Académie royale de musique*)」(1672年設立)として用いているが、この音楽アカデミーがバレエの発展にも貢献することとなる。

<sup>9</sup> アウグスティヌス『音楽論』I巻XIII章27節を指す。以下同様。

<sup>10</sup> “Es trägt mich dahin, meine Seele tanzt.” (*Also sprach Zarathustra*, IV.19.5.)

<sup>11</sup> Vgl. Watson, p.xi. 『デカルト著作集4』(白水社、2010年) 訳者解説、pp.560-561.