

Hogarthの優美論 —ダンス美学に向けて—

木村 覚¹

The aim of this paper is to focus on the aesthetic value of dance, which recent dance studies have tended to neglect, to attempt to lay its foundation, and to do so via an examination of the Greek myth-based concept of grace as a core issue. This paper is particularly concerned with the theory of grace of Hogarth, who, among the many theorists who have addressed this subject, has remained especially influential up to the present day.

William Hogarth (1697-1764), one of the great English painters of the 18th century, was also the author of a unique theoretical book on fine art and human movement (dance in particular) entitled *The Analysis of Beauty* (1753), in which he posited the *serpentine line* as an ideal model of grace. For Hogarth, who states that the “forms of most grace have least of the straight line in them,” *intricacy* is the most important principle of beauty and grace. In his view, their basic examples are to be found in the form and movement of the human figure, especially in scenes of minuets, country dances and the like. “Elegant wantonness” is, he says, “the true spirit of dancing.” Hogarth’s theory of grace, with its primal principle of intricacy, is grounded in an aesthetics of the pleasure of one’s eyes that attempt to pursue objects to the best of their ability. This motif is influenced by Joseph Addison’s concept of “the pleasure of imagination,” relating to the power of wit in linking the unknown to the already known. Hogarth values forms consisting of combinations of things. Forms joining opposite ideas in an excessive manner, however, through their awkwardness result in inelegance and excite laughter. In contrast, for example, the Sphinx is admired because of the joining of its strength and beauty in pleasing and graceful forms. This way of thinking about joining is also connected to the grace of human movement: it depends on the proper combinations in the light of multi-directional movement. The three-dimensional movement of serpentine lines in the human body varies direction continually and thus evokes grace. However, it is also made clear that excessive line curvature must be avoided. Graceful human body movement, while maintaining a combination, differs from the lines that stimulate laughter via the aspects of milder line curvature and the smooth convergence of a plurality of directions. The grace of human movement, which is an ideal of dance, lies in keeping irregularity within regular sequences.

In short, Hogarth holds that the aesthetic value of dance is found in human movement that constantly passes along the edge of deviation, yet also smoothly avoids deviating, with being rich in multi-directionality.

序 ダンス美学と優美の概念

近年ダンス美学（舞踊美学）は、自律的な芸術の一ジャンルとしてダンスを捉え、また表現媒体が身体そのものであるその特殊な性格を省みて、「スタイル」「作品の同一性」あるいは「身体の意味作用」を主に研究してきた。それは端的に言えば、「ダンスとは何か」を問う試みであったといえる¹。

そこには幾つかの偏向が指摘出来よう。一つに、議論の中心に主としておかれたのが、広汎なダンスの領域のなかでも、自律的な近代芸術として自らを位置づけようとしたモダン・ダンスあるいはG. バランシン、M. カニンガムなどの形式主義的なダンスであったことであり、また一つに、ダンスが踊られる際に生じる感性的価値 aesthetic valueへの（「よいダンスとは何か」という）問い

が欠けていたことである。この二つの事態は恐らく連関している。自律的な芸術としてダンスを問うのに格好の、自律的であることを目指すダンスに議論を限定することで、ダンス美学は芸術の資格を問う側面の研究に集中した。その一方で、この問いの圏外にあるダンスの諸側面を看過することになった、と考えられるのである。なかでも、身体の動きに関する感性的価値の問題は、ダンスを見る者（また踊り手）が最も端的に豊かに感受しているはずの、ゆえにダンス研究の基礎におかれるはずの対象でありながら、この傾向のために、今日まで学究的な場で殆ど議論されずにきたとみることが出来よう。

ところで、この価値の点に注目する希少な研究者の一人にF. スパーショット（1926-）がいる。「ダンスがダンスとして中心におく諸価値は、芸

¹ 国士舘大学

術の記号論からも、同じく個人の動機と社交上の約束事の現実や象徴化からも分離される、ダンスの運動において訓練された身体がもつ諸々の卓越性でなければならないⁱⁱ⁾。こう主張するスパークスは、『律動的な歩調』(1995)のなかで紆余曲折の議論を重ねつつ—社交の観点を引き離そうとする点をみれば逆説的であるとさえ言えることなのだが—、優美をダンスの特別な価値とみなすに至る。この結論はただし、ダンスを広い視野から見直すならば、なんら特殊なものではないことが分かるだろう。ひとたび近代的なダンス芸術が成立する以前に視点を据えるならば、西洋のとくに宮廷的社会を中心にまたそこから派生した社交の場において、社交上の挙措振る舞いと同様、ダンスは長らくその感性的な価値をもつら優美においてきたことを、我々は理解するからである。古代ギリシアの三美神を神話的起源にもつ優美は、発端からダンスと繋がっていた動きの美であり、事実、優美をダンスの感性的な価値とする見解は、ルネサンス期のB. カスティリオーネ (1478-1529)を先達とし18世紀にとくに隆盛を極め、その後は主流とは言い難いとしても、20世紀前半までは継続されてきたものだったのである。その論者は広範囲にわたり枚挙に暇がない。芸術としてダンスを位置づけようとする立場が見落としてきた傾向があるにせよ、諸々の動きの魅力のなかでも優美は、ダンスの基本的な感性的価値に相違ないのであるⁱⁱⁱ⁾。

もちろん、優美概念の研究からダンスの感性的価値を問う際、いくつかの制限や偏向が生じることは避けられまい。例えば、優美のみならず敏捷さagilityもダンスの一価値とみなしたA. スミス (1723-90) などのような立場からは、優美だけを問題にする態度は不十分だと非難を受けることだろう^{iv)}。また、女性的なものであるとして限定化されてしまうといったジェンダー的な問題や、芸術というよりも西洋近代の社交的空間においてとくに重視された概念である点などは、偏向の指摘として予測出来る顕著な例である。ただし、優美概念の抱えるこれらの傾向が実際「ダンス」と呼ばれるものの本質に連関するものであるならば—そう筆者は考えている—、ダンス美学は、優美を考察の対象にすることで、単にダンスの感性的価値を解明するに留まらず、その価値の論理から、先に挙げたジェンダー的または権力論的な問題等を炙り出すことも出来るに違いない^{v)}。

以上の観点を背景に、今後筆者は、ダンスの感性的価値を問う研究としてダンス美学を捉え、その構築に向けた企ての一つとして、優美の概念を検討する計画である。本論考の課題は、そのなかでも、後代の研究者に大きな影響を与え、また当時の振付家、ダンサーなどにも一部影響を与えた

と言われるW. ホガース (1697-1764)の優美論にとくに注目し、蛇状曲線を優美とする彼の思考から、ダンスの感性的価値の一つのあり方を探ることである。

1. 優美の線としての蛇状曲線

すでにイギリスで著名な画家だったホガースは、1753年に『美の分析』という美術理論書を著した。そこで優美は、「蛇状曲線serpentine line」という一本の線において捉えられることになる。そこには間違いなく、美術の分野でイタリアのマニエリスム期に論じられた曲線による優美論や、社交の問題圏において「わざとらしさ」を避けて「さりげなさ」を感じさせる身体所作に優美をみたカスティリオーネの思考が反映している。ただし、徹底して優美を非観念的に捉えようとする姿勢には、ホガースの極めて個性的な点を見て取ることが出来る。ホガースは、美と優美を解明するにあたり、ただ直線と曲線のみを基本単位とする。それを次第に複雑に組み合わせ、そこから波状の曲線を美の線 [図版1の図25]、さらにこの曲線を円錐に巻きつけ立体的にし、それにともない「ねじれ」が加わった蛇状曲線を優美の線と呼ぶ [図版1の図26]。

「最も優美である諸々の形は、その内に最も僅かにしか直線がない」(41)^{vi)}。こう規定するホガースにとって、優美の線が生まれる典型的な対象は人間の形姿である。その理由を、解剖学的知見と素描を背景に、人間の形姿を形作る筋肉や骨がそもそもねじれをもった蛇状曲線を描いているからだとする。こうした非観念的な観察に基づき、ホガースは動きにおいても、人間が作る線のなかにこそ優美が見いだされるのだと主張するのである。

注目すべきことに、人間の動作が滲る優美のなかで、ホガースがしばしば例に挙げるのは、ダンスの光景であった^{vii)}。「カントリー・ダンスあるいはフィギュア・ダンスで、多くの人々が一緒になって形作る諸々の線は、眼に喜ばしい戯れを生み出す。とくにその全体の姿が劇場のペランダからのように一望のもとに眺められるとき、この種の—詩人たちがそう呼んだように—神秘的なダンスの美は、複雑さなどの原理によって支配されている線、主として蛇状曲線の構成された多様性の内にある動きにかかっている」(111)。『運動とメタファー』(1971)のL. カースタイン (1907-96)に従えば、ホガースの優美論は、当時J. G. ノヴェール (1727-1810) やその仲間と弟子達に影響を与えたと推測出来る^{viii)}。ただしホガースが実際に論じているのは、メヌエットやカントリー・ダンスなどであり、基本的に、職業的ダンサーによるダンスというよりも一般の人々もこぞって踊る

社交的なダンスであったことは、確認しておく必要があるだろう。

「優雅な放縱elegant wantonness」こそが「ダンスの真の精神the true spirit of dancing」(ibid.)である。こう考えるホガースにとってダンスは、蛇状曲線の運動のなかに見る者を耽溺させるものであった。このようなダンスの価値付けの仕方は、当時の主流をなした一つの見識であったといえる。例えば、イギリスの著述家J. アディソン (1672-1719) が雑誌『スペクテイター』のなかに「カントリー・ダンスの複雑さと迷宮the Intricacies and Labyrinths of a Country Dance」^xという表現を残しているのは、その一つの証左となろう。

2. 眼の逸楽とダンス美学 機知と境を接する優美 (1) 追跡の快

さて、ホガースは美と優美を与える原理に、「適合性fitness」「多様性variety」「統一性、規則性ないし対称性 uniformity, regularity or symmetry」「簡素性ないし判明性 simplicity or distinctness」「複雑さintricacy」「数量性quantity」を挙げる。なかでも最も重要な原理は「複雑さ」である。この原理のなかに、ホガースの美学は最も端的な形で示される。それは、次のような追跡の愛好に端を発する、眼の逸楽の美学である。「活発な心は従事するというところに熱中する。追跡することは、我々の生の仕事であり、その他の観点からは切り離されてしまうとしても、快を与えるのである。その間追跡に付随した追跡を邪魔するような生じてくるあらゆる困難は、心に一種の活力を与え、快を増強し、その他では骨折り苦勞でしかないものを娯楽や気晴しになるようにする」(32)。

その際、ホガースは眼と対象との間に「架空の光線the imaginary ray」を設定し、その光線を使って、困難な追跡がもつ快を次のように説明する。「我々が一行に並んだすべての文字を等しく完全に一目で見ようと努力するとき、いわばこの架空の光線は一行をあちこちと猛烈な機敏さで駆け回らなければならない。それだから眼は、厳密に言えば、連続したこれらの文字にただしかるべき注意を向けうるだけなのだが、驚くべき容易さと素早さ—それらを伴いつつ眼はこの仕事を実行する—によって、我々はかなりの空間を一瞬の眼差しで十分満足して眺めることが可能になる」(33) [図版1の図14]。このような、多くのものを一挙に見つめる眼差しは、先のカントリー・ダンスを俯瞰する視線にも該当するだろう。とはいえこの類比に従うのでは、個々の踊り手は「文字」の役割しか与えられず、蛇状曲線を描く彼らの運動に対しては、何らの説明も与えられることがない。ただし別の、一人の踊り手の魅惑的な瞬間を説明

する箇所では、ホガースは身体各部の「うねり」を湛えた動きに肉迫し、また光線自らを踊るものとみなして、踊りの光景とそれを見る眼差しとを記述している。すなわち、カントリー・ダンスに魅惑されたのは、「とくに私の眼がお気に入りの踊り手を、その一連の動作figureのうねっている間中熱心に追跡したときであり、この踊り手はそのとき視覚を魅了したのだが、先に話題にした架空の光線はその間ずっと、この踊り手とともに踊っていたのである」(34)。

そもそも、追跡pursuitの快という考えは、近代イギリス哲学ないし美学の伝統を背景にもっている。「知性が真理を探究するのは一種の狩猟であり、その場合その追跡そのものが快樂の大部分をなすのである」^y。J. ロック (1632-1704) はこのように言い、新しいものを発見する際に生じる知性の快樂を説き、またそれを「眼」の働きになぞらえもする。アディソンもまた、眼の働きを基礎にして、想像力の快を論じようとする。彼によれば「想像力の快」は、「外側のもの実際の眺めや見渡しから生じる」^{xi}。さて、「我々の想像力はものに満たされることあるいは自分の能力に対して大きすぎる何かを把握することを愛する」^{xii}。このように想像力を規定するアディソンにとって、想像力に快を与える対象には、「美」のみならず「偉大greatness」「非凡」なども含まれる。アディソンはその理由を次のように述べている。「新しいあるいは非凡な全てのものは、想像力において快を喚起する。なぜならば、それは魂を好ましい驚異で満たし、魂の好奇心を満たし、魂に以前にはもっていなかった観念を与える」^{xiii}。

興味深いのは、ここでアディソンが、想像力の快を機知論の文脈に重ねて議論していることである^{xiv}。すなわち、この快は一つのものなかに別の新しい何かを見いだすところに生じる。その際、心には「二重の楽しみa double entertainment」^{xv}が与えられるのである。とくにアディソンは、視覚から生じる第一の想像力の快より、さらに次のような心の活動に由来する第二の快に、端的な機知の働きをみている。すなわち、その「心の活動は、もとのものから生じる観念をその観念を表す彫像や絵画や著述あるいは音楽から受けとる観念と比較する」^{xvi}のである。

(2) ホガースによる優美と機知の考察

以上のように、アディソンによって追跡の快は、既知のものに未知のものを重ね合わせる機知の働きをもって捉えられた。このような思考がホガースに受け継がれる。例えば、「アレゴリーやなぞなぞ」を挙げ、「最も困難な問題を解決することは、心の喜ばしい労働である」(33) とする点に、その影響は明らかである。ただ特徴的なことに、

続けて彼は、「眼はこの種の楽しみを、曲がりくねった歩道や蛇状の河川、またその形が……波状また蛇状の曲線と私が呼ぶもので主に構成されたあらゆる種類のものなかにもっている」(ibid.)とし、観念の結び合わせを基本とする機知の問題を、さらに純粹に視覚の観点から扱おうとする。

そこでホガースは、二つのものの結び合わせが、一方で滑稽さや笑いを生む形において、他方で喜ばしい優美な形においてなされる、と考える。両者の区別は、線の形状を問題にすることで明確にされる。その分岐点にホガースがおくのは、「過剰excess」であるか否かという契機である。この過剰は数量性の原理を論じる第6章で、次のように述べられている。「量こそ優美に偉大を付け加える。しかしそのとき過剰は避けられなければならない、さもないと量はぎこちなく、重く、あるいは滑稽になるだろう」(36)。二つのものを組み合わせる際に優美に偉大が付け加わるとしても、「不適当なあるいは相容れない過剰が合わされるとき」(37)には、その過剰の形は優雅を欠きinelegantまた笑いをかきたてる、というのである。

例えば、我々が「フクロウやロバ」を笑うのは、対立する諸観念を結び合わせることにすなわち機知を携えた眼差しによって、「ぎこちない形のもとで、まるで人間の感覚をもっているかのように、それらが深く物思いにふけり瞑想しているように見えるから」(ibid. 傍点は引用者による)である。他方、同じく二つのものの結び合わせである「スフィンクスやセイレーン」は賞賛される。その理由は、「スフィンクスが組み合わせられた強さと美を、セイレーンが組み合わせられた美と素早さを、喜ばしく優美な形のなかで表現している」(38 傍点は引用者による)から、なのである[図版1の図21]。

このような数量性の原理からすれば、優美は、二つのものを結び合わせる動きのなかで、とくにその形が滑稽さを感じさせる「過剰」を避けることによって大きな快楽を与える、と理解することが出来よう。複雑さを求める眼の逸楽は、このような、優美な形を媒介にした異質なものの組み合わせにおいて、よりよく享受されるのである。では、この点をさらに人の動作のなかで考察し、ホガースの捉えたダンスの感性的価値を明らかにしてみたい。

(3) 動作について

第17章「動作についてOf Action」で人の動作を論議する際、ホガースは数量性の契機をふたたび取り上げている。「平らな表面に、誰かに[図版2の図119の]線をチョークで引かせよう、どちらかの端で始め、すると彼は手と腕を美しい方向に動かすだろう。しかしもし彼が、[図版2の

図120の]図にある点線のような、1, 2フィートの幅の反曲した形のうえに同じ種類の線をチョークで引くならば、この手は、優美の名によって他と区別されるさらに一層美しい方向にin that more beautiful direction動くに違いない。そしてこれらの線に与えられた量に従って、偉大は優美に付け加わり、その運動は多かれ少なかれ品よくnobleなるだろう」(106-107)。この実験の例から理解されるように、反曲した形をなぞる手や腕の立体的な蛇状の動きは、次々と異なる方向へと進む。その意味で、この動きの優美は「偉大」を帯びる。このことが、とくに不断に変化する線の多方向的な流れとして優美を一層際立たせるのである。このように人の動きにおいてもまた、異質なものの結び合わせの思考が敷衍されているのである。

動きの場合でも形の場合と同様、不断に継起する動きと動きの結びあわせに際して、過剰は回避されなければならない。紳士が婦人に「嗅ぎ煙草入れや扇子」を差し出しふたたび手を戻す動きに触れるとき、ホガースはこう注意を促すのである。「気遣いは、図版1の図49の3番のように、その運動の線がただ上品gentleであるようになされなければならない、同じ図の7番のように、過剰にS字状にくるくると回ってはいはならない、つまりその過剰は、わざとらしくまた滑稽なのである」(107)。図版1の図49に並んだ、次第に屈曲率の高くなる七本の線のなかで、ほとんど屈曲のない状態でもなく、ましてや過剰に屈曲してもいない、それらの中間である3番の線が優美と呼ばれる。このことが示唆するのは、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、ということである。

もちろん、過剰な屈曲をもって見る者を楽しませる動きもある。例えば、コミカルなダンスのひとつ(木靴のダンス)に、「簡素な線で表現された一つの態度から別の態度への絶えまない移りゆきがある」(111)と評価を与える一面が、ホガースの思考の内にあることも事実である。ただし、変化があっても蛇状曲線からかけ離れた動きである限り、そのようなダンスは「程度が低く、グロテスクでコミカル」(110)であると、基本的にはやはり消極的に評価されるに過ぎない。他方、蛇状曲線の動きが優れているのは、この屈曲率が、多様な方向を絶え間なく連続的に繰り出すことを可能にするからである。「蛇状曲線は、同時にさまざまな仕方であt the same time different waysその線が波立ちまたうねることによって、眼を喜ばしいやり方でその線の多様の連続に沿って導くのである」(42)。

注意すべき点が残されている。他の動作とは

異なり、規則の従属下に置かれているのがダンスである。「運動している時間は、ダンスの場合ある諸規則に還元されるのだけれども、立ち居振る舞いには拘束のない自由な裁量のある状態がなければならない」(106)。とはいえ、振付という課せられた規則のなかにあっても、踊り手はやはり単に拘束的ではない自由な裁量をもって一先に触れた例を敷衍するならば、平板な表面ではなく反曲した形のうえで自由に腕や手が動くときのように、多様な線の動きを身体から繰り出すのでなければ、優美には見えないはずである。

なるほど、そもそも「神秘的なダンスmystical dance」は「最も不規則に見える時ほど最も規則的」(111)なのである。J. ミルトン(1608-74)の『失樂園』(1667)からホガースが引用したこの詩句は、不規則な動きの複雑さこそ眼を魅了する原理にかなうことを、的確に表現している。機知の場合省みられるように異なるものを組み合わせ、ただし機知とは異なる線をもって、次々と方向の異なる動きを滑らかに結んで優美に進む。ここにホガースは、見る者の眼差しが踊りから享受する大きな逸楽の原因を捉えたのである^{xvii}。

3. 結語

眼の逸楽が中心となる徹底的に感覚に基礎をおいた優美論は、後代、F. シラー(1759-1805)などによって受容される。ただしその受容は厳しい批判と再考をともなうものであった。彼らの批判は、その理論に理性的な要素が欠けている点に集中した。確かに、理性と感性(義務と傾向性)の調和、すなわち美しい魂を優美の条件とするシラーの考えによって、優美の概念は真に哲学的思考のもとにおかれたのであり、さらに優美の喪失という契機に注目したH. クライスト(1777-1811)によって、真に批判的に吟味されたと言うべきではあろう。とはいえ理性的な(道徳的な)要素こそ、ホガースが優美論から排除しようと努めたものであった。このことは看過されてはならない^{xviii}。優美において重要なのは、彼にとって何よりもその動きの魅力に他ならなかった。美や優美の線がもつ「装飾的ornamental」な特徴にダンスの感性的価値を徹底的に還元することで、ホガースは、異なる運動の方向を滑らかにまた豊かに繋いでゆくダンスの優れた側面を誰よりも的確に呈示したのである。

i この点については、以下の研究書を念頭においている。D. レヴィン他『芸術としての身体』、尼ヶ崎彬編、勁草書房、1988年。『Illuminating Dance: Philosophical Explorations』, ed. Maxine Sheets-Johnstone, Bucknell University Press, 1984.

ii Francis Sparshott, *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Art of Dance*, University of Toronto Press, 1995, p. 324.

iii N. キャロルは、ノヴェールらが、18世紀にアリストテレスに範をとってダンスを模倣の内にみた一傾向について、その傾向が、ダンスの広汎な範囲を視野に据えた(ダンスに優美と敏捷を見るスミスのような)立場とは異なり、限定的なダンス観に留まった姿勢だと指摘し、またその原因を、彼らが芸術としてダンスを位置づけようとした点にみている。Cf. Noel Carroll, "Dance," in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson, Oxford University Press, 2003, p. 584.

iv スパーショットは、スミスの見解に呼応して、ダンスの特別な価値のなかに、優美だけではなく「精力的な活動性athleticism」を含めることを考えている。Cf. Francis Sparshott, *op. cit.*, pp. 334-335. もちろん筆者も、優美だけでは不十分であると考え。例えば、暗黒舞踏の動きの魅力もまた、ダンスの一つの感性的価値をあらわものであるに違いないとしても、優美とは別のレベルで捉える必要があるだろう。暗黒舞踏の特異な動きの論理については以下の拙論を参照のこと。木村寛「動くことと見ること—土方巽の舞踏論をめぐって」『BT/美術手帖』5月号所収、2003年。

v 本論者にはこの点の直接の言及はない。ただし筆者の研究動機はなかにこの論点が含まれており、その点については今後の研究のなかで議論する所存であることをあらかじめ断っておきたい。フォーコの「従順な身体」に関連する権力論や、デリダのダンス観(Jacques Derrida and Christie V. McDonald, "Choreographies," in *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, ed. Ellen W. Goellner & Jacqueline Shea Murphy, Rutgers University Press, 1994, pp. 141-156.)に触発された脱構築的な論点なども吟味したダンス論に、次のものがある。Cf. Helen Thomas, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan, 2003. ただし、優美を含めた感性的価値への関心は、ここにはみられない。

vi ホガースからの引用は次の版を参照した。また引用末尾の丸括弧内に頁数を付しておく。William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, ed. Ronald Paulson, Yale University Press, 1997.

vii 図版2の中心に、カントリー・ダンスの光景が採用されていることから、ダンスが、ホガースにとって優美の重要な考察対象であったことが分かる。

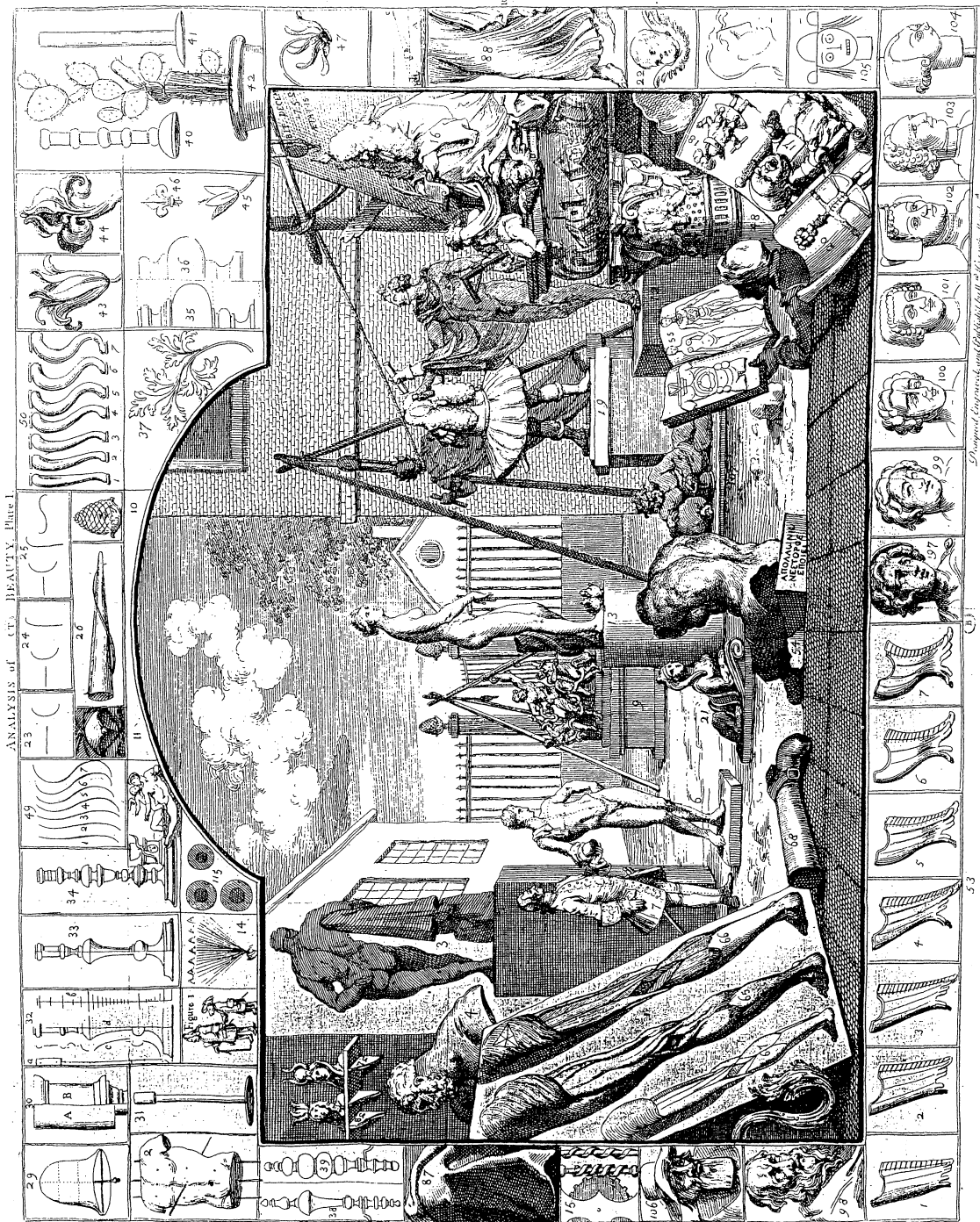
viii 「18世紀の最初の25年までは、他の造形諸芸術には存在するどんな理想的な規範も一つの基準も絶対的な趣味もダンスにおいて存在しなかった。しかし、画家ウィリアム・ホガース(絵ではなくとも文章において明らかな、アカデミクなバロック美学の弁護者)の著作は、重要な国際的バレエ教師であり改革者であるノヴェールや、リオン、ストゥットガルト、ウィーン、ミラノ、ロンドン、パリそしてペテルブルクの彼の仲間達によって振り付けされ舞台化されたような、新しいバレエ・ダクションあるいはドラマティック・バレエに間違いなく影響を与えた(ノヴェールにホガースの著作が直接的な影響を与えたという多くの証拠を示すことは出来ないが、彼の諸々のアイデアは、恐らく、ホガースが婦人とともにいる親しげな肖像画を描いた英国の俳優デヴィッド・ガリックやノヴェールの後継者であるフランツ・ヒルファディング・ヴァン・ヴェヴェンというダンスの学生によって伝えられた)」(Lincoln Kirstein, *Movement & Metaphor: Four Centuries of Ballet*, Pitman, 1971, p. 11)。もちろん、すでに註iiiで指摘したように、ノヴェールは優美を評価しつつも、それだけでは不十分であると考えている。

ix Joseph Addison, *The Spectator*, ed. Donald F. Bond, Oxford, 1965, vol. 1, p. 272.

- x John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch, Oxford, 1975, p. 6.
- xi Joseph Addison, *op. cit.*, vol. 3, p. 540.
- xii *Ibid.*
- xiii *Ibid.*
- xiv この点については、以下の論考に示唆を受けた。Ronald Paulson, "Introduction," in *The Analysis of Beauty*, Yale University Press, 1997, xxix. またアディソンやシャフツベリ (1671-1713) などとの関係について、以下の論考も参考にした。Ronald Paulson, *Hogarth: Volume 3 Art and Politics 1750-1764*, Rutgers University Press, 1993.
- xv Joseph Addison, *op. cit.*, vol. 3, p. 542.
- xvi *Ibid.*, vol. 3, pp. 559-560.
- xvii T. ハーンは、「適合性fitness」や「均整proportion」の概念にとくに焦点を絞った考察のなかで、ホガースにとってダンスがもつ価値を次のように主張している。「ホガースにとってダンスは身体移動に益するものでも、あるいは特殊な身体が所有しているように思われる優美な身体移動の手段を呈示

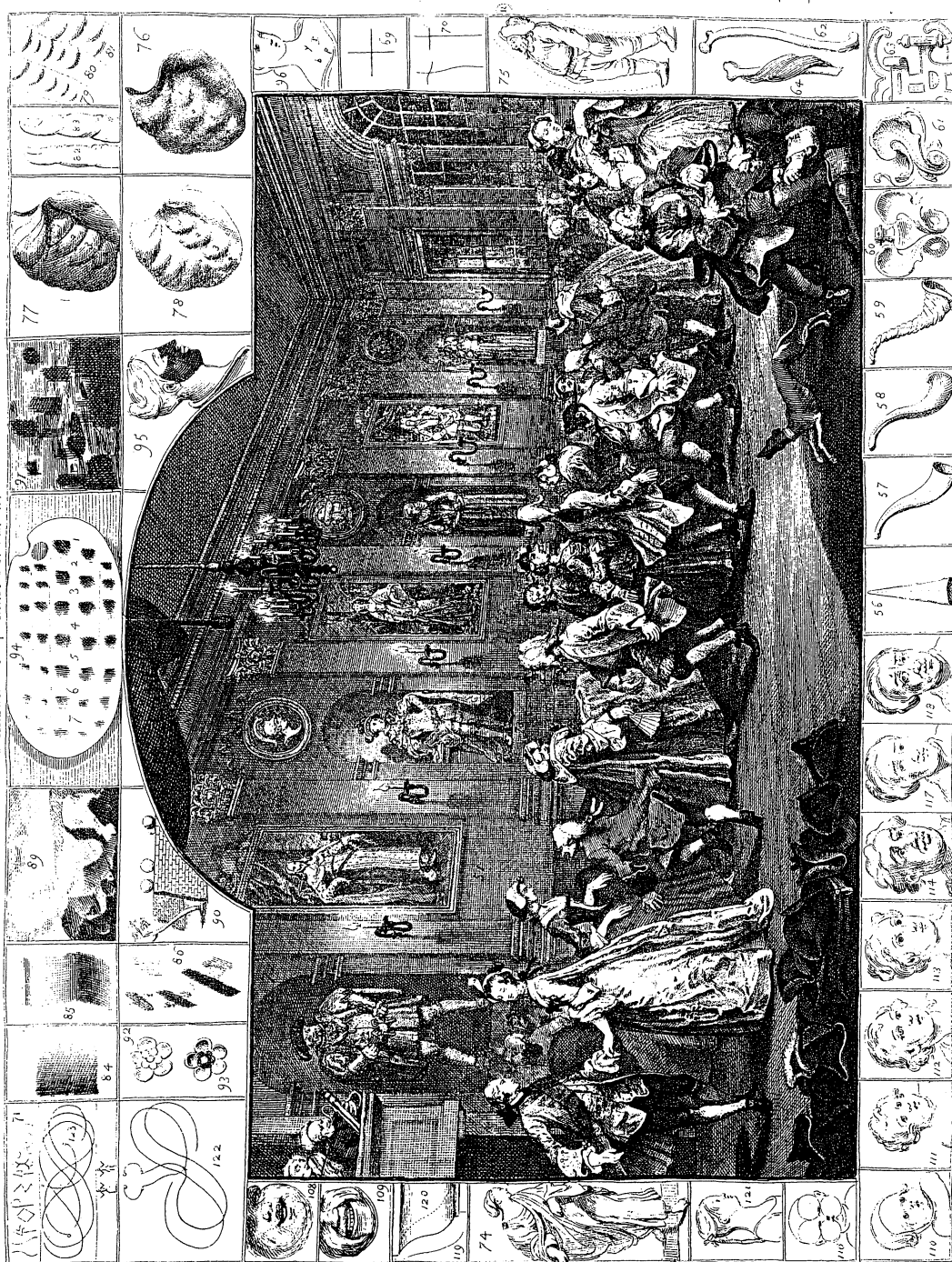
するのでさえもない。むしろダンスは、観客にその相応しい適合を判断する心地よさを与えるために、身体の孤立した諸々の運動を結合させ層状を重ねていく。運動はそれゆえ、適合と均整のパフォーマンスな呈示である。ダンスは我々の判断を手助けする。つまり、身体を動きの内に置くことによって、我々は諸部分相互の適合性を判断することが出来るのである。……要するに、ホガースがダンスを非常に好むのは、彼の美学のなかで運動（とくに視覚の運動）が中心的役割を果たしていることに適っており、彼が視覚の諸基準に従って均整を判断していることを物語っている」(Tom Huhn, *Imitation and Society: The Persistence of Mimesis in the Aesthetics of Burke, Hogarth, and Kant*, The Pennsylvania State University Press, 2004, p. 89.)。

xviii ホガースはシャフツベリ等を念頭において、道徳的美を尊重するだけで美の現象的な側面を扱うことが出来ない立場を挙げ、それに対する強い批判を口にしている。Cf. William Hogarth, *op. cit.*, p. 1.



図版1 ホガース『美の分析』より (図版2も同じ)

ANALYSIS of BEAUTY. Plate II.



Engraved, improved, and published by W. B. Spence, at the Theatre Royal, Covent Garden, 1785.

图版 2