

サイト・ダンス

— 舞踊における物語性と「場」—

安井志織

バレエは17世紀頃から劇場で上演されるようになると、それ以降、劇場という非日常的な場を上演空間としてきた。しかし、モダンダンス、ポスト・モダンダンスを経て、1960年代にポストモダン・ダンスは劇場外でもパフォーマンスするようになる。

舞踊作品とその上演の場との関係性を明らかにするために、本論文では、舞踊作品の①物語性と、踊る身体という②身体性の視点から、舞踊作品の③上演の場について論ずる。

①意味論的物語論的な内容の物語と、②非日常的な踊る身体をもつ performing arts (バレエ、モダンダンス、ポスト・モダンダンス) は、①意味論的物語論的な内容としての物語が虚構か現実かあるいはあるなしにかかわらず、非日常的な②踊る身体によって、③場が非日常的な上演空間になる。そのため基本的に劇場内で上演されることが適する。

一方、performance arts であるポストモダン・ダンスは、その①作品の内容はコンセプトになり、②身体性も日常的現実的になったことで、もはや③非日常的な上演の場を必要とせず、むしろ劇場外で日常的な動きを使ってパフォーマンスすることで、ダンスとは何かというダンスの在り様在り方を呈示して自己言及する。このポストモダン・ダンスが、舞踊におけるサイトスペシフィック・パフォーマンスである。

キーワード：ポストモダン・ダンス、メタダンス、サイトスペシフィック、場

はじめに

バレエは17世紀頃から劇場で上演されるようになって以降、劇場という非日常的な場で上演されてきた。しかし1960年代にポストモダン・ダンスは劇場外でもパフォーマンスするようになる。なぜポストモダン・ダンスは劇場外でパフォーマンスするようになったのか。

本論文ではポストモダン・ダンスが劇場外で上演されるようになって、サイトスペシフィック作品となったきっかけを明らかにする。そのために、まず演劇における上演の場、美術における展示の場について考察することから始めて、演劇、次に美術の分野で提起されたサイトスペシフィックの概念に基づいて、ダンスにおけるサイトスペシフィックの問題を明らかにする。

1. 演劇

古代ギリシア、古代ローマ時代に野外劇場が建てられて以降、演劇などの舞台芸術の上演の場として多くの劇場が設計、建設されてきた。ではなぜ劇場という

特殊な建築物が必要とされるのか。

1-1 演劇の上演の場

1-1-1 劇場空間

theater (劇場) という語はギリシア語の théatron を語源としている。この théatron という語は様々な催しのために設置された場所を意味している。

劇場の構造に注目すると、古代ギリシア時代の野外劇場でもすでに舞台と客席という分離された構造が形作られていた。舞台と客席は観客と演者の位置づけを明確にしているが、毛利は舞台と客席の区別は断絶ではなく物理的に連続している。舞台と客席の分離と物理的連続性は、演劇における現実性と虚構性の間に境界があると同時に両者が連続していることを意味すると述べる (毛利 2007 p.42)。

劇場は野外という現実を遮断し、舞台と客席を分ける構造によって舞台上を虚構の空間にすることで上演 (物語) を成立させる。しかし舞台と客席は完全な断絶ではないため、必ずしも虚構空間が成立するとはいえない。

1-1-2 異化効果

舞台と客席とは物理的には連続した1つの空間であり、観客は客席という現実の場にながら、舞台上に再現される虚構の物語世界に入り込むように鑑賞す

る。

この舞台と客席の連続性を積極的に利用して、俳優と観客とを交流させたり虚構空間と現実とを曖昧にしたりする演出を、ブレヒト (Brecht, Eugen Berthold Friedrich 1898-1956) は異化効果と呼ぶ (ブレヒト, 1967)。例えば彼の『三文オペラ』 (*Die Dreigroschenoper*, 1928) について、森山は物語の自然な流れが断ち切られることで、観客には物語に感情移入するのではなく、客観的に見つめ直し冷静に観察するきっかけが与えられると述べる (森山 2014 p.132)。またあえて場面の流れを断ち切るようにして歌を挿入することで、登場人物の心情や歌詞の内容に感情移入させないようにする演出も試みた。ブレヒトはこのような異化効果という演出方法を彼の様々な作品で行なった。

ブレヒトの異化効果は、物語の再現を中断させてあえて現実を見せるという演出だが、このような演出とは別に、ラインハルト (Reinhardt, Max 1873-1943) などによる劇場外での上演が試みられた。劇場外での上演については【1-2-3 演劇におけるサイトスペシフィック】で詳しく述べる。

1-2 演劇の物語性と場

上演に関するもう一つの視点として物語性について考察する。演劇は古代ギリシア時代に始まって以来、神話や物語などの物語世界の再現を目的に物語を必要としてきた。ではその物語はどのように変化するのか。

1-2-1 演劇における物語性

フォスター (Foster, Edward Morgan 1879-1970) は、ストーリー (物語) は時間の進行にしたがって事件や出来事を語った内容であり、プロット (筋) は事件や出来事などの因果関係に重点がおかれるような構成であると述べる (フォスター 1994 pp.123-154)。さらにポール・リクール (Ricoeur, Paul 1913-2005) が筋とは単一で完結した行動の模倣であると述べるように (リクール 1988 p.29)、演者の行動やその行動が表すさまざまな物語の場面が関連し連続していくことで、演技=模倣の行為が成立する。

演劇では、演者によって物語の内容が再現され、その内容が一つの筋として繋がっていき物語が認識されるのである。この物語たるものが物語性である。

1-2-2 物語性と上演の場

では作品の物語性はどのように認識され、場と関係しているのか。サウターは物語の認識は劇場の外からきており、ある種の現実との比較によって物語が認識

されると述べる (Sauter 2014 p.62)。つまり演者の行為や表現が現実と離れていると判断されれば虚構の物語となり、反対に現実に近いと認識されるほど虚構の物語として認識されづらくなる。そのため劇場内で現実の行為を見せたり、劇場外で物語を再現したりしても、虚構の物語の認知によってどのような場でも上演として成立する。

何かしら現実とは異なる物語の再現行為が行われ、観客がそれを物語として認識することで、上演の場が物語の空間となる。演劇では作品の物語性によって、上演の場の性質が変容する。そこで上演空間と物語性について4つに分類する。

- (1) 劇場内で物語を再現する：物語を再現するのに最も適した場は劇場とされ、劇場内で虚構の物語を再現すれば、劇場は虚構空間となる。
- (2) 劇場外で物語を再現する：劇場外の空間を物語の再現の場として利用することで、劇場外の場が虚構空間となる。

例えばラインハルトがベルリン・ニコラス湖で行なった『真夏の夜の夢』 (*A Midsummer Night's Dream*, 1910) のように、作品のテーマや内容に適した場所で上演を行うことで、まさにリアルな虚構空間を作り出すことが可能となる。

- (3) 劇場内で現実の行為をパフォーマンスする：劇場内で現実の行為を見せるパフォーマンスでは2つの異なる例が挙げられる。

(例1) ブレヒトの異化効果は物語の途中で現実的な行為や演出が挿入されて物語が中断するため、観客は物語世界に没入することができず、虚構と現実とが曖昧に認識される。物語が完全には成立せず認識もされない上演となるので、劇場は虚構空間にも現実空間にもなる。

(例2) マリーナ・アブラモヴィッチ (Abramović, Marina 1946-) の『Thomas Lips』 (1975) で、マリーナは十字架の形の氷の上に全裸で横たわっているのを見せる。リヒテはこの上演で観客は芸術と日常生活の規範と規則の狭間に陥り、また芸術的な要請と倫理的な要請との狭間に陥る。彼女のパフォーマンスは劇場空間の虚構と現実との境界が曖昧であったと述べる (リヒテ 2009)。マリーナが見せる様々な行為は物語の登場人物ではなく、マリーナ自身の現実の行為をパフォーマンスするため、劇場も現実の空間のままである。

ただし、(例1) の場合は、まず虚構の物語が成立

してから現実としての行為や演出が挿入されるが、(例2)ではそもそも虚構の物語はなく現実の行為がパフォーマンスされるため、舞台上での現実の行為の成立に違いがある。

(4) 劇場外で現実の行為をパフォーマンスする：劇場外という現実の場で現実の行為を見せるため、場も物語も現実のままである。例えば寺山の『市街劇』は突然に街の中でパフォーマンスが始まり、演者、観客、一般市民が区別できない状況で、上演を上演と認識する基準もほとんどない状況になる。現実の行為を見せるというこの作品にとっては劇場外という現実の場が適しており、むしろ劇場外でパフォーマンスすることで作品が成立する。この上演こそがサイトスペシフィック・パフォーマンスである。

そもそも演劇では、俳優という現実の人物と劇中人物とはその身体性によっては区別されにくい。俳優の身体は日常の身体とは区別されにくい。演劇では作品の物語性によって上演の場の性質が変容するため、非日常的な物語性によって非日常的な上演空間が成立する。物語が認識されなければどのような場も現実の空間のままである。

1-2-3 演劇におけるサイトスペシフィック

本来、演劇においては劇場が非日常的な物語を再現するための特別な(Specific)場であり、劇場の中での上演が非日常的な再現行為とされてきた。しかし演劇が必ずしも物語を再現するのではなく現実の行為もパフォーマンスするようになると、劇場外という現実の場でもパフォーマンスするようになる。むしろ劇場外こそが現実を見せるパフォーマンスにとって特別な(Specific)場となり、この現実の行為を現実の場でパフォーマンスする作品がサイトスペシフィック・パフォーマンスとなる。

サイトスペシフィック(Site-Specific)とは、Site(場)とSpecific(特定、特別の)という2つの語を組み合わせた言葉であり特定特別な場を意味する。

ゲイ・マッコレー(McAuley, Gay 1940-)は劇場外でのパフォーマンスについて、1)サイト・ベース：単に劇場などの既存の演劇空間を利用しない上演と、2)サイトスペシフィック：歴史的・政治的文脈に深く関与する特定の場所で上演との二つに区別した(McAuley 2000 pp.24-35)。一方、マイク・ピアソン(Pearson, Mike 1949-)はサイトスペシフィック・パフォーマンスとは、既存の空間、社会状況、立地のために着想・制作され、それらの場所に条件付けられる

かたちで生まれる演目であり、公演は特定の土地から切り離すことができず、その立地的文脈からしか解説できないと述べ、マッコレーが区別した二つの意味を合わせてサイトスペシフィック・パフォーマンスを定義した(Pearson 2010 p.20)。

ここではサイトスペシフィックという概念に基づいて劇場での上演と劇場外での上演とを比較するため、劇場外での上演についてのマッコレーの区別は使用せず、ピアソンが説明したサイトスペシフィック・パフォーマンスの意味でこの語を用いる。

1960年代に上演のために作られず使用されてもこなかった空間での上演が増え、このような上演がサイトスペシフィック・パフォーマンスと呼ばれるようになる。その後1990年代には主に欧米圏で廃屋倉庫、鉄道車庫などで演劇公演が多く展開され、劇場外で上演を行うことで、物語の再現行為として上演され認識されてきた上演の在り方に変化をもたらし、現実の行為をパフォーマンスするという新たなパフォーマンスの可能性が示された。そして作品の物語性と上演の場とが強く結びついたパフォーマンスが行われるようになり、作品に適した特別な場の重要性が再確認された。

2. 美術

ここまで演劇においては、劇場が特別な場とされてきていること、作品の物語性によって場の性質が変容するということを確認した。それでは美術はどうだろうか。

2-1 美術の物語性と場

美術作品は、その作品の中にまたは作品として作り出される空間に物語が表現され、作品という空間が構成されることで美術作品の物語性が成立する。美術作品は美術館や画廊などの特別な展示の場が与えられて、その美術館や画廊は美術作品が展示されることで意味をなす。では美術作品の物語性と場との関係を考察する。

2-1-1 美術における物語性

小西信之は、彫刻は三次元の再現的イリュージョンであり、絵画は遠近法を用いることで平面の中に三次元としての再現的イリュージョンを作り出している。彫刻も絵画も空間のドローイングとして作品の中に物語が描き出されると論じる(小西 1999 p.53)。

それでは作品における空間について遠近法に注目する。遠近法はギリシャ時代にその起源が見出され、ルネサンス期に完成した。このルネサンス期に多くの作

者がレリーフ画や絵画において遠近法を使用したり、アルベルティ（Alberti, Leon Battista 1404-1472）が『絵画論』で遠近法を科学的数学的に研究したりしたことによって遠近法が発展し、絵画は二次元の平面に三次元的な空間を描いて物語を作り出すようになった。そこで特に絵画に着目して美術における物語の表現について明らかにする。

物語を表現する絵画は一般に歴史画または物語画とされるが、本論文では美術における物語性について述べるため物語画という語を使用する。アルベルティは『絵画論』の中で *istoria*（物語・歴史）について「事実か神話のような虚構かに関わらず、高貴な主題を選択し、模倣に値する行為を描くこと」が重要であると述べ、絵画において物語の価値を示した（アルベルティ 2010 pp.63-64）。17世紀以降に歴史画を頂点としたヒエラルキーが確立すると19世紀初頭まで物語画に最高の地位が与えられるようになった。しかし物語画とは別に風景画が盛んに描かれるようになった。この風景画は18世紀の美の基準にそって理想化させた自然を模倣する絵画であった。18世紀に絵画は物語画と風景画が存立した。20世紀には従来の物語画や風景画ではない、表現形式そのものを表現内容とする抽象画が成立する。

1910年代の初めに、純粋な色彩と形だけによって一枚の絵を成り立たせることへの関心から表現内容（物語）ではなく表現形式が重視されて、抽象絵画が制作されるようになった。クレメント・グリーンバーグ（Greenberg, Clement 1990-1994）は絵画を成立させる要素として平面的な表面、支持体の形態、顔料の特性の3つを挙げて、絵画は表現内容ではなく、絵画の本質的な特性（表現形式）によってその自律性と純粋性を獲得されると述べる（グリーンバーグ 1995 pp.44-51）。抽象絵画は絵画という芸術作品の在り方について自己言及（self-reference）する表現形態である。

このように絵画はルネサンス期に遠近法が確立したことで二次元の平面の中に物語空間を描くことが重視されるようになったが、抽象絵画において絵画は平面であるという物理的特性こそが特徴とされ、もはや物語空間を描くのではない絵画という表現媒体の物理的特性が重視される在り方が見出された。

2-1-2 美術における展示の場—美術館・画廊—

次に美術における場として美術館・画廊について述べる。美術館や博物館などのミュージアムの起源は古代ギリシアとされるが、近代的なミュージアムの誕生

は17、18世紀に王侯貴族が美術品のコレクションを始めたことがきっかけである（井出 1996 p.40）。

そして次第にミュージアムが社会に普及すると、美術館そのものの価値や権威が確立し始める。八田が、人々に美術館にあるものが芸術であるという認識が生まれ、それが作家にも反映され美術館に入ることを目指して美術館向けの作品が生み出されると述べるように（八田 2004 p.150）、本来、美的な価値がある作品を美術館で展示するという構造が、美術館で展示されている作品は美的な価値があるという認識に変わり、この美術館という制度によって美術作品が支えられるようになった。

そのためマルセル・デュシャン（Duchamp, Marcel 1887-1968）がグッゲンハイム美術館に展示した工業製品である〈便器〉は、美術館という制度の中で『泉』（*Fountain*, 1917）と題して置かれることで美術作品として認識される。つまりこの反美的な便器が作品となり、あるいは逆に「美術作品とは何か」というメタ的問いを投げかける。このメタ的な論理地平は美術館という制度によって支えられている。

2-1-3 制度からの分離

では制度としての美術館や画廊と切り離せない存在となった美術作品はどのように制度から分離されるのか。

カーステン（Schubert, Karsten 1961-2019）が、1960年代のポストモダニズムまで美術館は基準を定め議論も解説もなしに一般の人々に文化財を展示する収蔵庫であったと述べるように（カーステン 2004 p.74）、美術館は其中で展示される美術作品の価値を決める制度としての機能を果たしてきた。しかし1960年代ごろから徐々にこの制度に疑問がもたれるようになり、1970年代頃からインスタレーション・アートと呼ばれるようなアートが誕生する。それは美術館を離れ、公園、街中、工場、廃墟などの美術作品の展示を目的としていない場に美術作品を展示することである。井口らは、1970年代以降のインスタレーション・アートによって、美術館やギャラリーといった既存の制度の外側で商業主義との関係を断ちながら作品を生み出す動きが始まると述べている（井口・田中・村上 2017 p.77）。つまり美術作品が商品として扱われ展示されるというそれまでの美術作品に対する評価を変えるために、美術館という制度から分離した美術作品の在り方を求めるようになった。

演劇が劇場という限定的な場を超えてパフォーマン

スを行なったように、美術作品は制度によって限定されていた美術作品の価値や鑑賞のされ方が問題であるとされ、ついにその制度から乖離していく。

2-1-4 美術における物語性と場の変化

では美術館に代表される制度を越えていく美術作品の物語性と場はどのように変化していくのかを具体的に述べる。

上記したように、1970年代にインスタレーション・アートとされるような多くの作品が生み出されたが、美術館や画廊の外での展示活動は1950年代にすでに現れていた。

(1) **環境芸術**：カプロウ (Kaprow, Allan 1927-2006) は、環境芸術とは一つの部屋全体 (あるいは屋外空間) を満たすような形式の美術であり、その空間は鑑賞者を取り囲むと定義している (Kaprow 1966)。例えば、ポロック (Pollock, Jackson 1912-1956) による壁画のような巨大な絵画は一つの環境として鑑賞者を取り囲むような作品で、環境芸術の代表的な作品の一つである。

さらにポロックによる作品の中にはマッチ、ボタン、吸い殻、釘などを使用したものがあるが、日常生活で使用されるものを美術作品に使用することで、日常と芸術との区別をなくし作品と日常生活を一つの環境として存立させた。

(2) **ハプニング**：カプロウによるもう一つの表現形式であり、偶発的な行為などを呈示して、パフォーマンスやイベントとよばれることもあり、演劇などの舞台芸術、音楽などの様々な芸術領域でも用いられる表現形態である。

1959年にニューヨークのルーベン画廊で行われた『6つのパートからなる18のハプニング』(18 *Happenings in 6 Parts*, 1959) がハプニングの最初の作品とされ、この作品をきっかけとしてハプニングという用語が用いられるようになる。しかしこの作品より前の1952年、ジョン・ケージ (Cage, John 1912-1992) の『シアター・ピース No. 1』(theatre *peace* No. 1, 1952) ではすでにハプニングともいえるパフォーマンスが行われていた。『シアター・ピース No. 1』については、【3-1-3 劇場外での上演の兆し—ポスト・モダンダンス—】で詳しく述べるが、この作品は様々な芸術ジャンルを組み合わせ合わせた総合芸術であり、各芸術ジャンルで偶発的な要素を取り入れたパフォーマンス、イベントだった。

(3) **ランド・アート (アース・ワーク)**：1960年代後

半に自然や大地を表現の素材とした美術が現れ、ランド・アートあるいはアース・ワーク、アース・アートと言われた。現在ではランド・アートが一般的になっている。

ランド・アートのきっかけは彫刻家のウォルター・デ・マリア (Maria, Walter De 1935-2013) が砂漠にチョークで長さ1マイルの2本の直線を引いた『1マイルのドローイング』(*Mile Long Parallel Walls In The Desert*, 1968) とされている。美術館を越えて制作・展示することで、美術館や画廊という制度に対する問題を提起した。

ランド・アートはその作品に適した特別 (スペシフィック) な大地や自然の中で制作され、その環境を含めて作品となる。自然環境を利用するランド・アートは時間の経過とともに変容し消滅することもあり、さらに作品のスケールの大きさを含めて通常的美術作品のように展示することが不可能であるという点に特徴がある。つまりある程度の限られた期間で特定の場でしか観ることのできないような作品によって、作品と場との結びつきが強調される。

(4) **公共芸術 (パブリック・アート)**：公共芸術は、公園や駅、街路などの公共空間におかれた芸術作品のことをさし、国や地方行政による芸術家たちの支援と、多くの人々に芸術作品を鑑賞する多くの機会を与えることを目的として、1970年代に地方政府・自治体が主導となって公共芸術を普及しはじめたことで、公共芸術は地方都市にさらに広がりはじめ、次第に公共芸術が普及していった (井口・田中・村上 2017)。

例えば、リチャード・セラ (Serra, Richard 1939-) の『傾いた弧』(*Tilted Arc*, 1981) はニューヨーク市マンハッタンフェデラルプラザに設置されたが、設置されてすぐに「広場の邪魔になる」といった一般市民からの苦情が生じて1985年に撤去された。作品の公共性と芸術作品の在り方、鑑賞のされ方の問題となったのだった。

(5) **インスタレーション**：インスタレーションとは設置することを意味しており、1970年代以降に新しい表現として発生した。インスタレーション・アートはその設置された場、環境、展示空間、状況などと、作品の材料やその意味が強調され、美術館や画廊ではない、作品にとって特別 (スペシフィック) な展示空間で一時的に設置されるような作品とされているが、環境芸術、ランド・アート、公共芸術などとの明確な区別はない。

インスタレーションは作品が置かれる環境や空間を特徴的に表現しており、最近では映像や音響などもインスタレーションを構成する要素として捉え、映像インスタレーション、サウンド・インスタレーションなどよばれる作品も現れてきている。舞台芸術において音楽、照明、さらに映像などが作品の空間を作り出す要素であると同様に、美術でも映像や音響などを利用して一つの空間＝作品を生み出すようになった。

2-2 美術におけるサイトスペシフィック

ここで、演劇で【1-2-3 演劇におけるサイトスペシフィック】で述べたサイトスペシフィックの概念をもとに、美術作品における、作品と場（展示空間）の関係をまとめる。

美術館や画廊は制度として機能し、その中で美術作品の価値が保証されてきたのみならず美術館・画廊に展示されているから芸術的な価値があるという鑑賞者の認識や、美術館・画廊にふさわしい作品を制作するという作家の考えを定着させた。

しかしその制度に疑問がもたれるようになると、制度に縛られない自由な表現を求めて作品の展示空間は美術館外にまで拡張された。あるいは作品の展示空間を美術館外にまで広げたことで制度に縛られないあらゆる表現が可能になり、作品にとって特別な場での展示、サイトスペシフィック作品が制作されるようになった。例えば美術作品の中に意図的に自然や日常を取り込むことで制度の外にある日常の場を展示空間にしたり、環境芸術、ランド・アートなどのように自然環境や日常空間を含めて作品とするようになる。

美術におけるサイトスペシフィック作品は作品と場の両方が自然あるいは日常的となり、美術とは何かを自己言及するメタアートでもある。

3. 舞 踊

ここまで、演劇と美術それぞれの作品と場について述べてきた。演劇は物語性によって場が非日常的な上演空間となり、演劇は必ずしも物語を再現するものではなくって現実の行為を見せ、劇場外でもパフォーマンスするようになる。

美術は artificial で洗練された技術によって非日常的な展示空間が作られ、美術館という制度が確立した。そしてこの制度の中に作品が展示されることで、作品としての価値が与えられるという逆転が起こった。しかし美術作品の中に意図的に自然や日常を取り込んだり、自然環境や日常空間を含めて作品としたりするよ

うになって、作品は制度の外に飛び出した。

それでは非言葉の言語表現^(補註1)である舞踊においては、物語性と日常的ではない artificial に訓練された踊る身体という身体性の両方によって、どのように上演の場が変化するか。

3-1 バレエとモダンダンスの物語性と上演の場

まずバレエの物語性について明らかにすることで、なぜ劇場がバレエの上演の場として適するのかを考察する。次にバレエの物語性が大きく変化したモダンズムにおける抽象バレエ、モダンダンスと、その後に現れてくるポスト・モダンダンスについて述べて、劇場内で上演される舞踊の物語性をまとめる。

3-1-1 バレエの物語性と上演の場

16世紀に始まる宮廷バレエは宮廷の広間で上演されていたが、17世紀になると劇場が作られて上演されるようになり、それ以降バレエは劇場で上演される。演劇が物語を再現する営為であると同様、バレエが踊りによって物語を再現するからである。バレエ作品の物語を再現するため、虚構の空間を作り出すことに適した劇場という場が用いられるようになる。

ではバレエにおける物語性はどのように変化するか。18世紀にノヴェール (Noverres, Jean-Georges 1727-1810) によって提唱された ballet d'action は台詞を使わず踊ることによって物語を物語るバレエである。舞踊によって物語を展開し、簡明な筋を形成していく。

その後の19世紀前半に確立したロマン主義時代のバレエ (ロマンティック・バレエ) は、非現実的な異世界の物語を再現する。幻想的な物語空間を作り出すためには劇場が適しており、劇場の中でさまざまな演出が行われた。そして物語に登場する妖精などの架空のキャラクターを表現するために、爪先立ちで踊るポワント技法が誕生した。

このポワント技法は物語を表現するのに最適な新しい表現形式であり非現実的でロマンティックな物語内容と一致したことで、その後19世紀後半にクラシック・バレエが確立する。クラシック・バレエでは表現内容を的確に表現するためのバ^(補註2)という表現形式が確立され、劇場という空間の中で物語が展開される。

このように18世紀の ballet d'action から19世紀後半のクラシックバレエまで、劇場が上演の場として利用されてきた。

3-1-2 モダニズムの物語性と上演の場

20世紀に舞踊は modernism をむかえる。modernism は、19世紀後半に誕生した formalism (抽象主義) と expressionism (表現主義) という二つの-ism を受け継いで、modernism の舞踊はこの formalism から抽象バレエと、expressionism から表現主義舞踊 (モダンダンス) の二つに分岐する。

3-1-2-1 抽象バレエの物語性と上演の場

バランシン (Balanchine, George 1804-1983) によって確立された抽象バレエは物語内容を再現するのではなく、身体の動きやダンサーの配置、構成などの表現形式を表現内容としたプロットレスなバレエである。バランシンが1934年にアメリカン・バレエ学校 (School of American Ballet) を設立し、その学校の生徒たちのために振付けた『セレナーデ』(Serenade, 1934) が抽象バレエの始まりとされ、やがてそれは野外ステージでの初演を迎え、その後ニューヨークのエイヴリー記念劇場で上演される。『セレナーデ』はダンサーである生徒たちがバレエの技術を習得していきながら洗練されていく過程を見せることを目的としており、舞台装置や背景幕などが無い舞台公演を打った。

ほぼ同時期の1936年にリンカーン・カースティン (Kirstein, Lincoln 1907-1996) が設立したバレエ・キャラバン (Ballet Caravan) はツアーカンパニーであり、劇場外でバレエ公演を行っていた。バレエ・キャラバンについてレイノルズは体育館や組立工場、納屋、民家、芝地、庭など平地が見つければだいたいどこでも公演したと述べており (レイノルズ 2014 p.156)、このバレエ・キャラバンに参加したバランシンの他の作品も『セレナーデ』と同様に劇場外を上演空間として利用した。

しかしバランシンの場合は劇場外での上演を当初から想定したというよりも、劇場の舞台に装置や背景幕などを設置して上演するのに十分な資金を得られなかったため劇場外での上演を余儀なくされたのだった。そのため彼の「バレエで姪っ子は表現できない」ためバレエで物語内容を再現する必要はないという主張は、劇場で上演できないことの理論的な言い訳にもなった。

以上のように抽象バレエは、バレエという表現形式そのものを表現内容とする新たなバレエの在り方を確立した。この意味論的物語論的な内容のない抽象バレエではバレエの特殊な表現形式 (身体) によって上演

の場が非日常的な空間になる。したがってアメリカン・バレエ・キャラバンがアメリカの地方都市の体育館でバランシンの抽象バレエを踊ったとしても、その日常の体育館という空間はこのバレエにふさわしい劇場空間となる。

3-1-2-2 モダンダンスの物語性と上演の場

イサドラ・ダンカン (Duncan, Isadora 1877-1927) によって開拓されたモダンダンスは、バレエの形式を捨てて自由な表現形式を得たダンスである。そして from the inside out として人間の内なる感情や情念などを表現内容とする表現主義のダンスを生む。ダンカンはバレエのテクニクを否定して、古代ギリシャの彫刻を模範としてギリシャ風の衣装を着て裸足で即興的に踊って、身体の解放や自由を求めたりもした。そしてレイノルズが、ダンカンは神殿のような上演空間を要求し、彼女は明るい色の舞台の吊り幕を利用したと述べるように (レイノルズ 2014 p.21)、劇場内で通常背景幕を用いずに自然を背景とする演出を試みている。

その後のモダンダンスの作品も神話や物語に着想を得て創作されたものが数多くあり、例えばルース・セント・デニス (Denis, Ruth St. 1879-1968) はインド風の衣装を身につけてインドの宗教をモチーフにしたダンスを踊ったりした。またセント・デニスがテッド・ショーン (Shawn, Ted 1891-1972) と共に創立したデニションは『エジプト、ギリシャとインドのダンス・ページェント』(The Dance Pageant of Egypte, Greece, and India, 1916) をカリフォルニア大学パークレイ校の野外のギリシャ劇場で公演した。この上演は作品に適した劇場外の場を上演空間とすることで、劇場の舞台よりもリアルな虚構空間を作り出すことを目的としている。

その後このデニションの出身であるマーサ・グラハム (Graham, Martha 1894-1991) は最初はデニションの舞踊を踏襲していたが、後にこのエキゾチックな舞踊を否定し装飾を取り除いて、身体表現や身体の機能に注目し、聖書や古代ギリシャの物語をもとにした作品を創り、物語の再現ではなく物語を通して人間の内面を表出することを試みた。

モダンダンスでは宗教、神話などの物語や世界観を内容とした物語が再現されるが、そのような物語内容なしにダンサー自身の感情を表出する作品もある。虚構の物語のみならずダンサー自身の感情を露わにする点が物語バレエとは大きく異なるが、バレエのバと同

じようにモダンダンスはモダンダンス・テクニックを踊る身体によって、上演の場が非日常的な空間となる。モダンダンスは、モダンダンス・テクニックに支えられて、ダンサー自身の感情を表出する。

3-1-2-3 抽象バレエとモダンダンスの物語性と上演の場のまとめ

20世紀に舞踊がモダニズムを迎えたことで、抽象バレエとモダンダンスという二つの新しいダンスが生まれた。抽象バレエは表現形式そのものを表現内容とするバレエであり、物語ではなくバレエという非日常的な身体によって、上演の場が非日常的な上演空間と化する。モダンダンスでは、虚構の物語内容をもつ作品はその物語性とモダンダンス・テクニックを見せる踊る身体（非日常的な身体）によって非日常的な上演空間が作り出され、また現実を表現するモダンダンスの作品では、踊る身体によって上演の場が非日常的な上演空間となる。いずれにしてもダンシングする非日常的な身体によって上演空間が確保される。

この20世紀のモダニズムのバレエとダンスを経て、後にあらわれてくるポスト・モダンダンスは意味論的物語論的な内容がなくなったことで抽象的にはなった。しかし踊る身体を保有していたために劇場外での上演を予期させるものの、まだ完全に劇場外に出ていくことはなかった。

3-1-3 劇場外での上演の兆し—ポスト・モダンダンス—

モダニズムのバレエやダンスのあとにポストモダニズムのダンスがあらわれてくる。ポストとは、1-1) after, next (後に, 次に), 1-2) 差異, 否定という意味と, 2) メタ (超える) の意味をもつ。1950年代のポスト・モダンダンスは、モダンダンスの1-1) 後に次に来てバレエの再現的な意味内容やモダンダンスの表現主義的な内容を1-2) 否定したダンスであり、基本的にはバレエのバヤモダンダンスのテクニックを使用して、意味論的物語論的な内容がない抽象的なダンスである。

ポスト・モダンダンスの先駆的な振付者の一人であるカニングガム (Cunningham, Merce 1919-2009) は動きのための純粋な動きそのものを見せることを目指して、ケージのチャンス・オペレーションなどの偶発性や不確定性を振付手法に取り入れたり、他ジャンルのアートを取り込んだりした。例えば上述した、ケージによってブラック・マウンテン・カレッジのダイニング・ホールで行われた『シアター・ピース No. 1』 (*the-*

atre peace No. 1, 1952) では、朗読、絵画の展示、蓄音機からの音楽や音声、ピアノの演奏、ダンスなどの様々な要素が一体となり、環境芸術やハプニングが行われた。この作品でダンサーたちは劇場外の場 (ダイニング・ホール) で踊ったように、ポスト・モダンダンスはその後に現れてくるポストモダン・ダンスが劇場外へと飛び出していききっかけを生んだ。

ポスト・モダンダンスは意味論的物語論的な内容がなくなったことで抽象的にはなったものの基本的にはバレエやモダンダンスのテクニックを用いており、その踊る身体によって場が非日常的な上演空間となる。これはまだダンシングする performing arts であるので、劇場外という非日常的な場が上演空間となった。それはバラシンの抽象バレエが体育館で踊られて、そこが上演空間となったのと同じである。

3-2 ポストモダン・ダンス

いよいよ劇場外を上演の場とするサイトスペシフィックなダンスであるポストモダン・ダンスを考察する。

3-2-1 ポストモダニズムとポストモダン・ダンスの①物語性

ポスト・モダンダンスは意味論的物語論的な内容がないというダンシングする performing arts であったが、ポストモダン・ダンスはついにこの従来の舞踊作品の在り方を超える。

リオタール (Lyotard, Jean-François 1924-98) は科学がみずからの依拠する規則を正当化する際に用いる物語、語り口 narrative のことを大きな物語といい、それに準拠していた時代をモダンとする。そしてポストモダンはこの基礎づけとしての哲学が有効性を失った、言い換えれば現代は大きな物語が終焉した時代だと言い、物語はメタ物語 *métarécit* になったと言う (リオタール 1986 p.8)。つまり物事の価値判断の基準である大きな物語が喪失した。

ポストモダン・ダンスについて、レヴィンはポストモダニストの美学を具体化するダンス作品であり、構成的な境界、難解な芸術と社会生活を区別した境界を根本的に脱構築したと論じる (Levin 1990 pp.224-227)。意味を否定し排除するのではなく意味があることないことという対立関係をメタ的に脱構築する。

したがってポストモダン・ダンスのメタ的コンセプト内的内容としての「物語性」とは、メタ的に脱構築するというリオタールのポストモダニズムの「物語性」のことであり、この脱構築するメタ物語がポス

トモダン・ダンスの作品の内容となる。

3-2-2 ポストモダン・ダンスの②身体性

従来の芸術は日常とは区別されることから芸術としての価値や意味が見出されてきたように、舞踊ではバレエやモダンダンスという踊る身体が非日常的であることを根拠に、芸術としての上演 (performing arts) が成り立ってきた。

ではダンスは踊る身体を見せることでしかダンスの芸術性が保証されないのか。または劇場という現実と区別された場で上演されることでしかダンスアートとして認識されないのか。ポストモダン・ダンスはこのような問いかけに対して、ダンスという非日常的で特殊な身体や動作ではなく日常的な身体や動作、静止した身体を見せることで、ダンスとは何かを探究して、必ずしも踊ることのみがダンスとなるのではないということを確認させた。

レヴィンは、ポストモダン・ダンスは歩いたり走ったりするような日々の運動であるかもしれないし、そこはスペクタクルの外部、劇場の外部、ダンスの作品の外部の生活への関心を示すかもしれない、そしてダンスは踊ることの外にまでその領域を広げて、しきたり通りに確保された伝統的な場や空間の外へ、例えば路上などへと、作品を持ち込んだという (Levin 1990 pp.225-226)。日常的な動作や身体をもダンスとしたことで、ダンスは踊る身体という非日常性を超えて、作品は劇場という非日常的な場の外へ出てむしろ劇場外こそをポストモダン・ダンスに適した場とした。

ポストモダン・ダンスの作品にはバレエやモダンダンスの動きをあえて使用したり、ダンスではない運動を見せたりするものもあるが、このような作品の場合は様式化された動きやダンス以外の運動を見せることが目的なのではなく、あくまでもメタレベルからの視点を開陳することである。複数のダンスのテクニックを同時に用いたりダンスではない動きをダンスとして見せたりすることで、ダンスとは何かというコンセプトを、作品を通して (self-reference) 明らかにしていく。

3-3 舞踊における①物語性 / ②身体性 / ③上演の場

①物語性 / ②身体性 / ③上演の場の視点から、下記の各ダンスの様式ごとにまとめる。

物語バレエは、①虚構の物語を、②バレエという踊る身体で再現するため、身体性と物語性の両方が非日常的であり、③劇場での上演が適する。

抽象バレエは、①意味論的な意味内容のないゼロ度の内容で、②バレエという踊る身体そのものを表現内容とするため意味論的物語論的な内容はないが、非日常的な踊る身体を見せるため、③基本的には劇場での上演が適する。

モダンダンスは、①異国の物語や宗教、神話などの物語や世界観を内容とした作品では物語が再現され、またそのような物語内容なしに感情表出する作品では現実としての内容が表現される。しかしどちらの場合も、②モダンダンスという非日常的な踊る身体が表現様式となるため、作品の内容が虚構のものであろうと現実のものであろうと、③基本的には劇場での上演が適する。

ポスト・モダンダンスは、①意味論的物語論的な内容がなく、②基本的にはモダンダンス・テクニックやバレエのバを用いた踊る身体を見せるため、意味論的物語論的な意味はないが、③基本的には劇場での上演が適する。

上記の **performing arts** としてのバレエ、モダンダンス、ポスト・モダンダンスは、①意味論的物語論的な内容としての物語があるかないか虚構か現実にかかわらず、バレエのパやモダンダンス・テクニックという非日常的な、②踊る身体によって、③場が非日常的な上演空間になる。そのため基本的に performing arts は劇場内で上演されることが適しているが、劇場外で上演されても、②非日常的な踊る身体によって、そこは非日常的な上演空間になる。

一方、**performance arts** としてのポストモダン・ダンスは、その①作品の内容が意味論的物語論的ではなくコンセプトになり、②身体性も日常的現実的になったことで、もはや③非日常的な上演の場を必要とせず、むしろ劇場外で日常的な動きを使ってパフォーマンスすることで、ダンスとは何かというダンスの在り様を在り方を呈示して自己言及する。

3-4 舞踊におけるサイトスペシフィック

演劇は現実をパフォーマンスする作品が劇場外という現実の場を積極的にパフォーマンスの場とすることで、作品と場の両方が日常的なサイトスペシフィック・パフォーマンスとなる。美術は美術作品の中に意図的に自然や日常を取り込んだことで、制度の外という日常の場を展示空間とする。あるいは環境芸術、ランド・アートなどのように自然環境や日常空間を含めて作品とするようになったことで、作品と場の両方が自然あるいは日常性をもつサイトスペシフィック作品

となる。

舞踊は非日常的な踊る身体によって場が非日常的上演空間となるため、劇場という非日常的な場が作品にとって適した特別な場とされる。しかしポストモダン・ダンスが日常の身体を見せるようになったことで、劇場外という現実の場をもパフォーマンス空間とすることが可能になり、むしろ劇場外こそがメタ的コンセプト的な意味と日常の身体をもつポストモダン・ダンスにとって適した場となる。

身体性と場の両方が日常的現実的になったポストモダン・ダンスが、舞踊の領域でサイトスペシフィックの問題を明らかにしたのである。

結 論

本論文では、ポストモダン・ダンスが劇場外で上演されるようになった、つまりサイトスペシフィック作品となった契機を明らかにするために、まず演劇における上演の場、美術における展示の場についてから始めて、舞踊の上演の場について探究する。

演劇は言葉によって物語が成立することで非日常的上演空間が作られる。この物語世界を再現するために、あらかじめ日常と区別された劇場を上演のための特別な場とする。しかしプレヒトが劇場内であえて現実を見せるような演出（異化効果）を試みたことで演劇は必ずしも虚構の物語を再現するだけのものではなく、徐々に劇場空間をも必要としなくなる。そして現実をパフォーマンスする作品が生まれ、これはむしろ劇場外という現実の場を積極的にパフォーマンスの場とすることで、作品と場の両方が日常的なサイトスペシフィック・パフォーマンスとなる。演劇では俳優の身体そのものは日常の身体とは区別されにくいいため、俳優という現実の人物と劇中人物という物語の人物とはその身体性によっては区別されにくい。演劇では非日常的な物語によって、場が非日常的上演空間になる。

美術は artificial に技巧を施された作品によって展示空間（美術館）が非日常的になる。しかし美術館そのものの社会的地位が高まったことで美術館が制度化されて、この制度の中で作品の芸術的価値が保証されるようになる。そのため例えばルーブル美術館に作品が展示されることが作家のステータスとなり、逆にマルセル・デュシャンがグッゲンハイム美術館に展示した工業製品である〈便器〉は美術館という制度の中で

『泉』と題されて置かれて美術作品として認識される。

しかし制度に縛られない作品の在り方を求めて美術作品の中に意図的に自然や日常を取り込むような作品が創作されたり、あるいは自然環境や日常空間を含めて作品とされたりするようになり、作品は美術館外にある日常の場や自然環境をこの作品にふさわしい場とした。そして作品と展示の場とが日常や自然と一致することで、美術はサイトスペシフィック作品となる。

絵画は、物語画のように物語（表現内容）が重視されることもあるが、抽象画が平面に描かれる線や色という（表現形式）を重視したように、本来、美術作品は物体に何かしらの技巧が加えられて作品となる。そのため美術作品では①物語性だけでなく、② artificial に手が加えられることも重要な作品化の契機になる。

そして非言葉的な身体表現である舞踊はその作品の①物語性と、artificial に訓練された踊る身体という②身体性との両方が③上演の場を確保する。

本論文では、①物語性を意味論的物語論的な内容とメタ的コンセプト的な内容に、②身体性を踊る身体と日常の身体に分けて、①意味論的物語論的な内容（抽象的なゼロ度の内容も含む）の物語と、②非日常的な踊る身体をもつ performing arts としてのバレエ、モダンダンス、ポスト・モダンダンスと、①メタ的コンセプト的な内容を②日常の身体によって呈示する performance arts としてのポストモダン・ダンスとに区別して論じる。

performing arts としてのバレエ、モダンダンス、ポスト・モダンダンスは、①意味論的物語論的な内容としての物語が虚構が現実かあるいはあるなしにかかわらず、バレエのバヤモダンダンス・テクニクという非日常的な②踊る身体によって、③場が非日常的上演空間になる。そのため基本的に performing arts は劇場内で上演されることが適するが、劇場外で上演されても②非日常的な踊る身体によって、そこは作品に適した上演空間になる。

一方、performance arts としてのポストモダン・ダンスは、その①作品の内容が物語ではなくコンセプトになり、②身体性も日常的現実的になったことで、もはや③非日常的上演の場を必要とせず、むしろサイトスペシフィックである劇場外で日常的な動きを使ってパフォーマンスすることで、ダンスとは何かというダンスの在り様在り方を呈示して自己言及する。

このポストモダン・ダンスが、舞踊におけるサイトスペシフィック・パフォーマンスなのである。こうし

て舞踊もその自らの存立をかけて、サイトスペシフィックを真っ向から受けとめるようになったのである。

補註

- (1) 舞踊や身振り手振りは身体的な言語表現であるが、言葉の代替として使用される言語的な身振り手振りと、非言語的な舞踊とを区別するために、ここでは舞踊を非言語的な言語表現とする。
- (2) バは、バレエを構成する基本的な運動素。ポーズ、回転、跳躍、重心移動などの動きを含む。

引用文献

著書

- ・ Brecht, Bertolt (1967) "Gesammelte Werke : In 20 Bänden, Bd. 16, Frankfurt a. M." (政所利忠 (1991) 「異化効果」の多様性と重要性—プレヒト理論の仲介的考察—, 九州工業大学研究報告 人文・社会科学 : 40, pp.23-45 における翻訳を参照)
- ・ Kaprow, Allan (1966) "Assemblage, Environments & Happenings" Abrams, pp.264-266
- ・ McAuley, Gay (1999) "Space in Performance Making Meaning in the Theatre" The University of Michigan Press, pp.24-35
- ・ Pearson, Mike (2010) "Site-Specific Performance" Palgrave, p.20
- ・ Sauter, Willmar (2014) "The Theatrical Event : Dynamics of Performance and Perception (Studies Theatre Hist & Culture)" University of Iowa Press, p.62
- ・ Levin, David Michael (1990) Postmodernism in dance : dance, discourse, democracy in "Continental philosophy III Postmodernism philosophy and the art" (Silverman, Hugh J.) Routledge, pp.225-226
- ・ アルベルティ, レオン・バットイスタ : 三輪福松訳 (2010) 『絵画論』中央公論美術出版, pp.63-64
- ・ フィッシャー=リヒテ, エリカ : 中島裕昭, 平田栄一郎, 寺島格, 三輪玲子, 四ツ谷亮子訳 (2009) 『パフォーマンスの美学』論創社, p.14
- ・ フォスター, E. M. : 中野康司訳 (1994) 『E. M. フォスター 著作集(8) 小説の諸相』みすず書房, pp.123-154
- ・ グリーンバーグ, クレメント (1995) 「モダニズムの絵画」 in 『批評空間別冊 モダニズムのハード・コア—現代美術批評の地平』1995年臨時増刊号, 太田出版, pp.44-51
- ・ リオータル, ジャン=フランソワ : 小林康夫訳 (1996) 『ポスト・モダンの条件—知・社会・言語ゲーム—』書肆風の薔薇, p.8
- ・ レイノルズ, ナンシー/マコーミック, マルコム : 松澤慶信監訳 (2014) 『20世紀ダンス史』慶應義塾大学出版会, p.21
- ・ リクール, ポール : 久米博訳 (1998) 『時間と物語〈2〉フィクション物語における時間の統合形象化』新曜社,

p.29

- ・ シュバート, カーステン : 松本栄寿, 小浜清子訳 (2004) 『進化する美術館—フランス革命から現代まで』玉川大学出版部, p.74
- ・ 井口壽乃, 田中正之, 村上博哉 (2017) 『西洋美術の歴史 8 20世紀 越境する現代美術』中央公論新社, p.77
- ・ 井出洋一郎 (1996) 『美術館学入門』明星大学出版部, p.40
- ・ 小西信之 (1999) 破棄される彫刻—Wasting Sculpture—in 『芸術理論の現在 モダニズムから』(藤枝晃雄, 谷川渥編著) 東信堂, p.53
- ・ 佐藤康邦 (2008) 『絵画空間の哲学』三元社, pp.31-32
- ・ 毛利三彌 (2007) 『演劇の詩学 劇上演の構造分析』英潮社, pp.42-44
- ・ 森立子 (2012) バレエ・ダクシオンの誕生 in 『バレエとダンスの歴史』(鈴木晶編著) 平凡社, p.30
- ・ 森山直人 (2014) 『芸術教シリーズ15 近現代の芸術史 文学上演篇 I 20世紀の文学・舞台芸術』幻冬舎, p.132

論文

- ・ 八田典子 (2004) 「芸術作品の成立と受容における「場」の関与」, 鳥根県立大学総合政策学会『総合政策論叢 8』pp.143-172

参考文献

著書

- ・ Baner, Sally (1987) "Terpsichore in Sneakers : Post-Modern Dance" Wesleyan Univ P
- ・ Briginshaw, Valerie A. (2001) "Dance, Space and Subjectivity" Palgrave Macmillan
- ・ Carrillo, Ana Baer (2021) Consideration on Site-Specific Screendance Production in "The Bloomsbury handbook of dance and philosophy" (Farinas, Rebecca L. & Camp, Julie C. Van), Bloomsbury Academic
- ・ Cohen, Selma Jeanne ed. (1998) "International Encyclopedia of DANCE" O.U.P.
- ・ Nicall, Allardyce (1966) "The Development of the Theatre" George G. Harrap & Co Ltd
- ・ Viswanathan, Lakshmi (2021) The Landscape of the Arts in "The Bloomsbury handbook of dance and philosophy" (Farinas, Rebecca L. & Camp, Julie C. Van), Bloomsbury Academic
- ・ アンダーソン, ベリー : 角田史幸, 浅見政江, 田中人訳 (2002) 『ポストモダニティの起源』こぶし書房
- ・ フィッシャー=リヒテ, エリカ : 山下純照, 石田雄一, 高橋慎也訳 (2013) 『演劇学へのいざない : 研究の基礎』国書刊行会
- ・ カーノードル, ジョージ=R. : 佐藤正紀訳 (1990) 『ルネサンス劇場の誕生 演劇の図像学』晶文社
- ・ ルフェーブル, アンリ : 斎藤日出治訳 (2000) 『社会学の思想 5 空間の生産』青木書店
- ・ レントリッキア, フランク マクローリン, トマス : 大

- 橋洋一, 正岡和恵, 篠崎実, 利根川真紀, 細谷等, 石塚
久郎訳 (1994) 『現代批評理論 22の基本概念』平凡社
- ・リクール, ポール (1981) 物語の時間 in 『物語について』
(ミッチェル, W. J. T. : 海老根宏訳), 平凡社
 - ・テイパー, バーナード : 長野由紀訳 (1993) 『バランシ
ン伝』新書館
 - ・井上明彦 (1999) 折れる壁をめぐって—アトリエ画のプ
ロブレマティケー—in 『芸術理論の現在 モダニズムか
ら』(藤枝晃雄, 谷川渥編著), 東信堂
 - ・暮沢剛巳 (2002) 『美術館はどこへ?—ミュージアムの

- 過去・現在・未来—』廣濟堂出版
- ・寺山修司 (1987) 『寺山修司の戯曲7』思潮社

(令和4年9月15日受付)
(令和4年12月8日受理)

Site-dance : The narrative and “Site” in dance

YASUI Shiori

Bulletin of Japan Women's College of Physical Education, 2023, 53, 25-37

Ballet started in theaters around the 17th century. Since then, the theater has been used as a performance space. However, postmodern-dance is also performed outside the theatre.

In order to clarify the relationship between dance styles and their performance venues, this paper will discuss the (3) performance venues for different dance styles (1) the narrative of dance styles and the (2) physicality of the dancing body.

Performing arts (ballet, modern dance, post-modern dance) with (1) Stories containing semantic and narrative content, and (2) dancing bodies, are : (1) stories as semantic and narrative content ; Regardless of whether it is fictional or real. (2) Dancing bodies transform (3) the venue into performance space.

On the other hand, postmodern dance, which is also a form of performance art, has (1) become a concept for the content of the work, and (2) has become more realistic in its physicality. By performing outside the theater using everyday movements, it presents the state of dance, which is what dance is, and refers to itself. This postmodern-dance is site-specific.

Keywords : Postmodern dance, meta dance, site-specific, site

