

# 総合芸術としての舞踊

## Dance as Gesamtkunstwerk

松澤慶信

Yoshinobu MATSUZAWA

### Abstract

Dance works have existed essentially as Gesamtkunstwerk (total arts). The subject of writing is to show what is for dance to collaborate with other arts, how dance works have developed and changed through it, and after all why it is essential for dance to exist. And this subject suggests also what a new horizon the totality in dance has developed, in the way that the structure of dance itself has changed during the process from performing arts to performance arts. The point of the totality is a merkmal to indicate the ontologisch structure of dance.

*keywords* : Gesamtkunstwerk collaboration conglomerate performance arts meta-dance

### I. 序

日本女子体育大学紀要40巻で、筆者は「振付家に聞く「舞踊と音楽」という題目のもと、舞踊と音楽という二つのパラメータから、しかも振付家からの視点を得てという制作術（ポイエティケー）の問題を設定した上で論を立てた。しかし舞踊と音楽の関係が重視されるようになった20世紀に舞踊の存立をかけた問題、つまり総合芸術としての舞踊というコンテクストを踏まえてそれを考え直すというご指摘がある人からいただいたこと、そして2009年はセルゲイ・ディアギレフのバレエ・リュス創立100周年ということでその関連書が多く出された中に、その業績を総合芸術としてとらえる際のその問題意識のあまりに素朴な内容の文献<sup>(1)</sup>を渉猟したりしたこともあり、また以前に舞踊学会の基調講演で発表したものをその学会紀要『舞踊學』27号（2005）に掲載したこともあったのだがそれをいつか加筆修正したいという思いも以前からあったので、そろそろこの問題をもう一度整理してみようかというのが、今回の拙稿を仕上げる動機である。

### II. 総合芸術の変化：Gesamtkunstwerkからパフォーマンス・アーツへ

昨今、芸術作品や芸術現象をパフォーマンス・アーツと呼んで、その存立要件に複合性（conglomerate）を持ってきて、従来の総合芸術（Gesamtkunstwerk）<sup>(2)</sup>とは異なる視点で論を進める考察はすでに親しい。ワグナー的な総合芸術（Gesamtkunstwerk）ではなく、ロバート・ウィルソンの『アインシュタイン・オン・ザ・ビーチ』（1976年）やあるいはピナ・バウシュが推進し確立したタンツテアターのような作品構造にみられる、いわゆる「記号論的戯れ」としての作品が示す複合性は、19世紀的な総合性の概念ではもはや把捉しきれないのが実状である。しかしわれわれは舞踊の領域ではこの総合芸術の問題を整理しないままにやり過ぎてしまい、上述のような素朴な総合芸術観でもって未だに20世紀（そして21世紀）の舞踊作品の存立構造を追求しないままに在る。

このことは結局、作品概念に根底からゆきぶりをかけて「作品とは何か」というポストモダン的なメタ的地平を設定して、今までの芸術概念あるいは芸術史を断絶させるほどのコペルニクスの転回の意味を自覚しないままに、20世紀が芸術にとって激動の時代であったことを反省しないままに怠慢ゆえにおこったのであろう。しかしその怠慢を解消して、この総合芸術という作品の在り方を探求しようとつとめることは、20世紀芸術の根幹をなす一つのアポリアに取り組みむことにもなると考える。

作品を構成する諸構成要素のせめぎ合った有機的な（部分と部分、そして全体と部分がどう絡み合うかという意味での organic）関係や、パフォーマンスがあらわ

にした作者やパフォーマーと観客との関係を役割交換させたりしてメタ的に解体するパフォーマンス的な関係<sup>(3)</sup>そのものと、舞踊ははたしてどう取り組んできたのか、そしてそれでもなおダンシングする舞踊であることの意味とは何かを問題にしていきたい。

### III. 複合性とその受容体験

芸術はむしろ単体で成立することの方が難しい。この論拠は二つの側面から語られなければならない。一つはそのままに、単体で存立することが困難になってきたというのはどういうことか、であり、もう一つはそもそも単体で存立するとはどういうことか、であり、芸術においてその歴史的背景は何であったか、という問題設定である。

台本であれ、楽符であれ、舞踊譜であれ、何かを to perform という意味での、パフォーマンス・アーツではない従来の芸術ジャンルであったパフォーマンス・アーツ（上演芸術）はそもそも総合芸術であり、舞台を構成する諸構成要素である照明、音楽、テキスト、役者などに並んでダンシングするという要素があった。しかしわれわれはダンス作品という場合には、この構成要素であるダンシングを普通は見に行くことになっている。音楽会に出かけるのに、指揮者の動きを見たいという人はまずいなくて、基本的には音楽会であれば音楽を聞きに行くことになる。カラヤンが有名だったからカラヤンの指揮を見に行くとかいうことはたしかにあったが、それはもはや芸術の問題ではない。メディアとの関係で語られるべきである。

つまりわれわれはダンス作品であればダンシングを見に行くという、総合芸術にあっても志向する対象が明確にあってそれを鑑賞しに行くのである。しかしそういう単体に焦点を合わせた受容体験があるのに、それがずれてきているのが現在のパフォーマンスの状況であり、その受容体験が新しく生まれてきたといえるだろう。われわれは何を見に来たり聞きに行ったりするのかかわからなくなるといって、戸惑うような状況が現にある一方で、作品は積極的にそのズレを標榜し、そしてその異化効果に存立の根拠を求めようになってきてさえいる。作品に接する焦点が混迷化していること、あるいはその混迷化をこそ作品の意図にするようになった。

### IV. コラボレーション I ジャンルに固有の形成法則

芸術がコンセプチュアルにメタ的な地平を開示して作品の在り方を自ら問うようになってきた中において、それではダンスにおけるコラボレーションとはそもそもいったい何だったのか。

芸術ジャンルにおける固有の形成法則（あるいはジャンルの様式）から問題にしたい。

近代的な意味での芸術学が18世紀に整ってきたが、それには2つの方向性があった。一つは「芸術とは何か」といういわば大上段からの一般芸術学的な問題と、もう一つは近代芸術として新たに認識し直された美術、音楽、文芸、演劇、舞踊、これらを比較することで、各芸術は個別的に何ができるのかを確認する個別的芸術学、この二つの切り口が芸術学から興ってきた。

後者は、各ジャンルの表現媒体の物理的特性を鑑みて、各ジャンルに表現できることできないことを各ジャンルが自覚することから始まったこの問題は美学芸術学が学問として上梓されて、「芸術とは何か」を問い始めた18世紀に必然的に興ってきた概念であり、われわれはこの概念の代表にレッシングの『ラオコーン』（1766）を見る。しかし実はこういった制作術（ポイエティケー）に関わる実践的な考え方は近代芸術学の成立以前からなされてきたレトリックであり、例えば「詩は絵画のごとく」とか、あの絵には音楽的な律動があるとか、こういうレトリックを現在もよく使うが、ある芸術ジャンルを他の芸術ジャンルで形容するというこの姿勢は、ジャンルに固有の形成法則という問題意識が作品制作の実践的課題としてだけではなく、18世紀には美学・芸術学という学問の理論としても措定されるようになるのだった<sup>(4)</sup>。

そこでわれわれにとっての問題とは、舞踊というジャンルにあってジャンルの様式、あるいは舞踊に固有の形成法則を形作るものは何か、ダンシングすることによって何をどう表現するのかを確認することである。あるいはこう問うてもいいだろう、他ジャンルとコラボレーションするにあたって、この舞踊の様式はどこまでゆらぐのか、あるいは軸をぶらさないで舞踊であることを開陳し続けるのか、と。すなわち、例えば時間芸術や空間芸術というように、作品を構成する物理的要件が物性的に比較的「近い」ジャンルにあるか「遠い」ジャンルにあるか、という考え方を忘れてはならないように、ジャンルに固有の形成法則という

表現媒体の物理的特性を慮る考え方は、舞踊という芸術を支えるにあたって根幹の理論となるのである。

## V. コラボレーションII 18世紀、絵画とバレエ

バレエが芸術として認められたバレエ・ダクションの時代でもある18世紀を、絵画とバレエとの関係に着目して考えてみたい。そこにコラボレーションの原基を探ってみたいからである。

当時、比較芸術学の典範となって展開されたのはもっぱら絵画だった。18世紀は「絵画の時代」といわれ（それに則していえば19世紀は「音楽の時代」ともいわれる）、18世紀の芸術思想を支える芸術ジャンルは絵画であった。ダンスが芸術の仲間入りをするようになった、あるいはバレエが芸術として乗り遅れることなく乗車できたのは、バレエ・ダクションという物語の構造を、絵画的にバレエにおいてどう展開させていくかという戦略によってだったが、このバレエ・ダクションという物語構造を支えたのが絵画のパラダイムだったし、バレエこそは絵画以上に、この絵画のパラダイムを推進することができたといえるだろう。

絵画的なパラダイムとは何か。例えば、それまで演劇においては三統一の法則といって、筋、時間、空間における統一性を図っていたのが、バレエにおいてはこの三統一の法則ではなくデザインの統一を重んじて、物語の筋よりも、グランド・デザインを描くという「展望」desseinの意味だけではない、まさに現代の意味である、積極的に具体的な「図式」dessinとしてのデザインを意識して、バレエを創作し始めたのだった。つまり演劇とは違う、言葉言語ではない身体で表そうとするダンスにおいては、ジャン・ジョルジュ・ノヴェールの『舞踊とバレエについての手紙』(*Letters sur la Danse et sur les Ballets* 1760)の中にあるように、単に物語るだけではない（いや、それ以上に）どこかに図式的にパノラマ的に情景を呈示するという、情景の具体的な呈示の仕方があったといえるだろう。いや、ここにこそバレエ芸術の存在論的な特性がある、とノヴェールは考えたのだった。この考えの根底には、この時代の芸術思潮である絵画のパラダイムの影響がたっぷり流れていて、つまり物語を物語っていくにせよ、まさに空間の構成をどう組み立てていくかという図式的なデザインをどうするか、という絵画的な問題が通底していた。バレエは時間性を有する「動

く物語画」なのである。

つまり、コラボレーションとは他ジャンルが直接に作品という同じ舞台にたつて具体的にせめぎ合ったり融和したりする作用を表現するということだけではなくて、むしろその作品の存立構造において、他ジャンルの様式を意識して、他のジャンルが他のジャンルのその模範的（パラダイムの）な作品の在り方を模倣しようとするのである。この同調があってコラボレーションは自ずと成立してくる。われわれは総合芸術にあって、つまり19世紀的なりヒャルト・ワグナーに代表される Gesamtkunstwerk が成立するためには、このようなジャンルに固有の形成法則という個別的芸術学の成立という、他ジャンルを自覚的に意識した前史があったからであることを確認したかったのである。外在的に現れるのではない、作品存立の姿勢に内在するコラボレーションの原理として、こういったジャンルの様式がすでにあり、そしてそれが次の時代を準備していたのだった<sup>6)</sup>。

## VI. コラボレーションIII 舞踊と音楽

当然次にわれわれが考えるべき問題とは舞踊と音楽についてである。身体による時間・空間の分節の在り方・在り様こそが舞踊であり、時間分節としての代表格として、音楽の構造は舞踊との類似性が高い、具体的には、音楽にどう振付けるかというかたちで舞踊は展開されてきた、といった問題を、上記した拙稿「振付家に聞く「舞踊と音楽」」（日本女子体育大学紀要40巻）で取り上げたのだが、ここでは注でしか取り上げなかった問題をもう少し補追しておこう。

舞踊と音楽に関して時間的構造の類似性という視点からだけでなく、実は音楽の内容という側面が意外とバレエ・ジャンルの存立に有効に働いていたのではないかという問題を確認したい。18世紀「絵画の時代」のバレエ・ダクションと、ヨハン・マッテゾンなどが提唱していた「音楽感情論」は、思いの外に通じ合っていたのではないかという問題である。19世紀終わり、ライトモチーフによって『ニーベルングの指輪』（1854～1874年）を制作する上でワグナーが参考にしたといわれる、アドルフ・アゲン作曲の『ジゼル』（1841年）での音楽動機とバレエのキャラクターとの対応関係（*Oxford Companion to Music* 2002 p.91）は、実は時間構造の類似性による音楽と舞踊の関係以上に、密着した意味論的な関係を18世紀すでに持っていたの

ではないか。言葉言語によって物語るのではなく、ダンシングやマイム<sup>6)</sup>によって舞踊ジャンルが物語る際にその手助けをしたのは、必然的に他ならぬ音楽が表現する感情によってであった。したがって振付けるダンスの動きの構造を支えること以上に、18世紀のバレエ・ダクションにとっては、音楽が意味論的に作用したことは疑いえないであろう。

それだからこそ、19世紀ロマン主義の時代に隆盛したロマンティック・バレエ（上述の『ジゼル』はその代表作である）では今度は、音楽とのコラボレーションにおいて意味論の意味が大いに機能したと考えていいだろう。そしてロマン主義的芸術の総合性への志向が、バレエを総合的な舞台芸術に押し上げていったのだった<sup>7)</sup>。

つまり、時間構造の支えではなく意味論の意味を補佐する音楽の役割が意外と古くから、舞踊が言葉言語のような意味論の意味の指示機能が弱いがゆえに、必然的に音楽にその任を負っていたのである。

## VII. ワグナー的世界と諸構成要素の均衡

19世紀のロマン主義の時代に精神の拠り所になったのは古代ギリシアや古代ローマだったが、パフォーマンス・アーツ（上演芸術）がそもそも総合芸術であったことの理論的支えはやはり古代演劇にあり、それをもっとも自分の作品の存在根拠にしたのはワグナーだったという見解に異論はないだろう。そのことがオペラの他の作曲家、例えばジュゼッペ・ヴェルディよりもそうだというのは、例えば上述した『ニーベルングの指輪』を上演するために、バイエルンという国家の財政を疲弊させてまでバイロイト劇場という彼にとって理想の劇場をも建築させたように、彼の人生をかけた総合芸術への意志と覚悟の強さがここに証明されるだろう。

しかしここで述べたいことは、その総合芸術でのワグナーの統率力である。強力な個性と自我によって自分の芸術世界を顕現するために舞台を構成する諸構成要素をまとめ上げて、自分の目指す方向に向けさせたその力が総合芸術という一つのパラダイムを推進したのだった。

しかしそれは次の最も重要な問題、舞台の諸構成要素を、それではどのように組み合わせていくかという組成・構成の問題に帰着する。中央教育審議会が1970年代に出した「全人教育」の教育方針の下で育った世

代に属する人間で、算数も家庭科も体育も音楽もすべての教科にわたって満遍なくできるのがいいという教育を受けてきた筆者は、例えば通知表の5段階評価で5が並んでいても何か一つでも他に1があったら人間としては失格であるという評価が下される教育を受けて、一芸に秀でるといふのは真逆の考え方がわれわれの世代が受けた教育観にあったのだが、この考え方は総合芸術においても適応できるかもしれない。例えばオペラの舞台にミケランジェロ級の本物の彫像を置いても、歌や演奏がひどかったらこれはいけない、作品としての評価は低い、むしろやっちはいけない。つまり、全体にコーディネートされた照応し合う均衡こそが必要であり、良いもの（逆に悪いもの）を一つでも舞台に上げればそれで全体も自然と良い（悪い）作品になるというのではない、むしろそれらをどう組み込んで全体を組成・構成（形相）していくかの妙こそが総合芸術の価値であり、醍醐味だといふのである。

それには総合芸術として諸構成要素を存立させる規範があり、ワグナーはワグナーの美学にそっていたが、その際にも舞台を構成する諸要素を選択し組成するには彼なりの一定の価値基準を満たす美的な価値判断が必要なのだった<sup>8)</sup>。この美的判断の規範を崩壊させてむしろ異化効果としての「乱調」にこそ価値を見だし、また乱調させる行為（パフォーマンス）にこそ作品の存在をかけたのが20世紀のパフォーマンス・アーツなのである。

## VIII. フォルマリズムと芸術の「独立」

19世紀後半エデュアルト・ハンスリックによって、彼の著書『音楽美について』（1854年）で提唱された絶対音楽の概念は、ウォルター・ペイターに『ルネサンス 美術と詩の研究』（1873年）で、「すべての芸術は絶えず音楽の状態に憧れる」<sup>9)</sup>と言わしめたように、音楽は再現・表象することから遠いからこそ純粹で尊いという、意味論の意味を捨てた「純粹形式」を希求する姿勢を明らかにした。この芸術思潮はやがて美術分野においてはハインリヒ・ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』（1915年）に結実され、バレエ分野ではジョージ・バランシンが抽象バレエを確立するようになる。そしてこの純粹形式を希求するフォルマリズムは、クレメント・グリーンバーグのいう「自己言及」的な姿勢をあぶり出すことになり、彼は絵画の二次元的平面の中に世界を凝縮するという作品の在り方を突き詰め

ることになる。これは上述した18世紀のジャンルに固有の形成法則の読み直しに他ならない。

つまり、20世紀を迎えるにあたって、実は芸術はむしろそれぞれのジャンルの特性を活かして「独立する」傾向を持っていたのだった。したがって、イサドラ・ダンカンがバレエ音楽でない音楽を踊ることに対する批判が興ったのは、とりわけ交響曲は伴奏音楽ではなくそれ自身で完結しているのに、そこにダンスが入り込むあるいはそれに使用されることはまかりならぬという考えを根底に置いているからであった (S. Jordan, *Moving Music* 2000 p.12)。芸術は複合してはならず、それ自体で完結して存立するものであった。

実はこのような「反」総合芸術の思潮が20世紀初頭にはあり、むしろ反ワグナー的な姿勢があったことを忘れてはならない。しかしバレエ・リュスのディアギレフはワグナー的な総合芸術 Gesamtkunstwerk を当初は目指したのだった。

## IX. ディアギレフのバレエ・リュス； ワグナーから『パラード』へ

VII章で論じたワグナー的な総合芸術への希求と、VIII章で論じた芸術の独立性という二つの相反する傾向が20世紀初頭には共存していたのだった。

20世紀のダンスを一新したといわれるバレエ・リュスのインプレサリオであったディアギレフはどうこの二つの姿勢に向き合ったのか。彼のバレエ・リュスを論じる際にこの背景とその背反を確認した上で、総合芸術を問題にしなければならないのは言うまでもない。

当初、彼はもちろんワグナー的な総合芸術の原理の人であった (S. Jordan p.20)。しかしやがてそれはスクラップブック (ibid. p.20) のようなコラージュ的な作品『パラード』(1917年) を作ることを許すようになる。これはバレエ・リュスの中でも、ミハイル・フォーキンやヴァツラフ・ニジンスキーの時代とは異なる次世代の作家たちによる転換期にあたる作品で、「パフォーマンス」の最初の事例としてよくとりあげられる (ローズリー・ゴールドバーグ著『パフォーマンス』1979年)<sup>(10)</sup>。

『パラード』の作成にあっては、ワグナーのような強力なディレクターがいなくて、民主的にこれに関わる作家たちがコラボレートして協力していた。ジャン・コクトー、バヴロ・ピカソ、エリック・サティがいて、

そしてレオニード・マシーンが振付をするといった若い芸術家が集まり創作活動に携わっていた (N. Reynolds & M. McCormick *No Fixed Points* 2003 p.61)。しかし結局、民主的に決めるといっても、ダムタイプが最終的には古橋悌二の決断を待ったように、ランディングしていくところにランディングしていった。つまり、みんなが、あーわかった、バヴロ・ピカソのいう通りでいいよというように決まっていたようである。しかし画期的だったのは、やはりコーディネートされていくにしても最初から強力な個性が引張るのではなくて、民主的な手続きや過程を通過した上で、ランディングしていったということである。

## X. バウハウス

この同時代、バウハウスの舞台についても一言述べておく必要があるだろう。それは、バウハウスといういわば機能主義的でモダニスト・モダンなデザインを追求した実践的でしかも教育的な学校機関にあって、舞台工房を中心に据えて始めた舞台活動であったが、その舞台は、コラボレーションとして重要であるだけでなく、インスタレーション的なパフォーマンスの先駆けの例としても忘れてはならない。

バウハウスはデザインの無駄をなくしてもっとも効率よく使えるフォルムにこだわって、実際に生活に役に立つ機能主義的な20世紀のデザインの王道をすすんでいたのだが、あえてその発信基地にあって、フォルマリズムの陥る安易な便利さに足をすくわれないようにするために、人間の身体を舞台に上げることを経験させることで、この身体の奥深さにかけた舞台活動を、教育的な意味を込めて推進したのだった。

当時ドイツのダンス分野ではドイツ表現主義舞踊が盛んで、このバウハウスの舞台工房の中心人物であったオスカー・シュレンマーはダンスの勉強を本格的に学んだことがなく、ドイツ表現主義舞踊のダンサーや振付家ではなかったことは知られている。だからこそ、ダンスの素人である彼に、バウハウスの舞台を任せて、身体の可能性を通じた教育を行わせたのだった。

モダニズムというのは、二律背反する、モダニスト・モダンとしてのフォルマリズムと表現主義とに集約できるだろうが、オスカー・シュレンマーを中心にした舞台活動においてはこの二つをなんとか止揚する、しかも従来の作品概念にはない新しい地平を探ろうとしたのだった。彫塑、オブジェといった様々な舞台の諸

構成要素を作り、身体までも物体として舞台上上げて、トータルな空間を作るためにコラボレーションをしていったその活動は、したがってパフォーマンス・アーツの走りといわれ、オブジェとしての身体を呈示するポストモダン・ダンスやコンテンポラリー・ダンスを、具体的には、アルヴィン・ニコライ、次に来るフィリップ・ドックフレの先陣に位置づけていだろう。これこそが複合的な (conglomerate) な構造である。しかし完全な記号論的戯れではない。

1933年ナチスが政権をとると、やがてバウハウスの活動も退廃芸術の烙印を押されて一掃されてしまうが、ここでのカリキュラムは、教師などの人材がドイツから亡命してその活動の場を国外に移した際に移されて、例えばアメリカのブラック・マウンテン・カレッジでは彼らを受け入れて、そのカリキュラムをその根幹としたのだった。第2次大戦中から戦後にかけて、ここの夏期講習で行われたジョン・ケージ、マース・カニングハム、ロバート・ラウシェンバーグらによるコラボレーションはポストモダン・ダンスの嚆矢といわれ、まさにパフォーマンスという行為に注目したのだった。

## XI. カニングハム； 非協同的共同あるいは共存

われわれの問題関心であるコラボレーションについていえば、やはりカニングハムの業績に指を折らなければならないだろう (拙稿「<メタ・ダンス>としてのカニングハムの舞踊作品、そして、舞踊の偶然性と秩序性」『言語・文化・コミュニケーション』慶應義塾大学日吉紀要 17号 1996所収)。

簡潔にまとめれば、これは co-existence (共存) や non-collaborated collaboration (非協同的共同) によるものだった。例えば、今度30分の新作を作るので宜しくといった簡単な連絡の他には何も相談することなく、その日になってからダンスと音楽と舞台美術を合わせるというだけの作業で、ここにはワグナー的な厳密な指示も、『パレード』のような意見交換もなく、そのまま当日になって合わせて「作品」を上演するだけだった。

しかも重要なことは、これはパフォーマンス・アーツというよりも、カニングハムのダンスというパフォーマンス・アーツなのであって、観客は基本的にお金を払って、ケージのノイズ音楽を聴きに来たので

もなく、またラウシェンバーグの美術を観に劇場に足を運んだわけでもなかった。しかし舞台上で展開されるカニングハムのダンスは、もちろんバランシンのバレエやマーサ・グラハムのモダンダンスを観に来るというのでもない、どこか実験的なモダン・アーツを鑑賞しに来たのだった。これは最終章で述べるダンシングとしての舞踊に通底する。われわれは身体の営為の中にダンシングという特殊な営為を見ようとする。

## XII. 記号論的戯れ

1960年代に入るとニューヨークのダウントウンにあるジャドソン協会の前の広場で繰り広げられた新しいダンスがポストモダン・ダンスであるが、ここでは等身大の身体がスニーカーをはいて、普通の身体が歩行して、これもダンスである、ダンス作品とは何かを自己言及的に省察して、メタ的にダンスにゆきぶりをかけるコンセプチュアルなメタ・ダンスが展開されたのだった。その身体は必ずしもダンシングしなくて、X章で述べたオブジェとしての身体やインスタレーション的な身体を、表現するのではなく呈示する (do presence)。そしてポストモダンイズムの弱点にもなる、リオタールの言う「大きな物語の喪失」<sup>(11)</sup>による相対主義化から「何でもあり」が戦略として立てられたときに、「記号論的戯れ」の見本のような『アインシュタイン・オン・ザ・ビーチ』(1976年)が、ロバート・ウィルソンによって作られたのだった。ミュージック・シアターと呼んでいるこの作品では、舞台の諸構成要素であるテキスト、セリふ、歌、ダンス、音楽、舞台装置が等価値におかれ、どれかが何かを牽引するという構成ではない、記号論的な戯れの中に舞台は進行していく。本当にわれわれはダンスを見に行くのか、音楽を聴きに来たのか、舞台美術を鑑賞しに来たのかわからなくなるほどに、作品の(そして鑑賞者の)焦点は記号論的に散らされて、作品は存立するのだった。

## XIII. 舞踊の溶解力

コラボレーションが18世紀に見られた内在性を前提としつつやがてどう絡み合うかという外在的な実践方法の成果である総合芸術として、強烈な牽引者によってであれ、あるいは民主的な中から結局ランディングするリーダーによってであれ、そして作品の在り方がメタ的に変わってきたとしても、またたとえ踊ろうが

踊るまいが、まだその作品の焦点をなんとか把握することができていたコラボレーションの仕方とは違って、あたかもおもちゃ箱をまき散らしたような、無秩序さや混沌さを作品として呈示するようになった「記号論的戯れ」は、ダンスを鑑賞する者にとっては、モーリス・ベジャールによって1980年代以降に大量生産されていく、一連の大作が小さなエピソードをアラカルトのように構成していった作り方や、あるいはピナ・バウシュが人間の日常に潜む小さなしかし大胆な営為を取り入れてコラージュ的に構成していった「タンツテアター」を鑑賞しても、これらの作品をものはやそれほど抵抗なく受け入れられるような鑑賞側の受入体制をそもそも舞踊はすでに準備していたのだった。

なぜなら舞踊は言葉言語による指示機能が精確でない分、曖昧さを持たざるを得なくて、この曖昧さを舞踊は舞踊作品の存在論的特性として有していたからだった。この曖昧性を、筆者は舞踊が何でもそこに取り込んでしまえる「舞踊の溶解力」とよんでいるが、それはかえって言葉言語ではない表現媒体の特性をフォルマリズムに求めたり身体の在り方に求めたりする舞踊のジャンルの特性の一つとして、他のジャンルが言葉言語的に結局足をすくわれてしまう陥穽から逃れる術としても、実は機能しているのだった<sup>(12)</sup>。

#### XIV. 受容体験としての総合芸術

われわれ受容側の感性的体験が鈍感になってきているのかもしれない。バッハが現代によみがえれば周りで鳴っている音楽の不協和音に耳をふさいだかもしれない。19世紀のフランスの美術アカデミーの教師たちは現代の美術館の展示物を本当にすぐにゴミ箱に捨てに行くかもしれない。しかしわれわれの感性はこの混沌と乱雑さにも麻痺して慣れてきて、これらを感性的価値として受容するようになった。

そしてコラボレーションする対象に規制はもはや何もない。作品はかえって異化効果をねらってただただ鑑賞者を驚かせようとする意図にまみれている。さらには、今やコラボレーションする対象や仕方だけではなく、コラボレーションするとはいったいどういうことかというコラボレーションそのものへの問いかけを促すまさにメタ・コラボレーションを問う作品が展開されてもいる。しかし事態はもうコンセプトが空回りするかのようである。そして芸術はそのようなメタ的コンセプトを呈示するただのツールとしてカタカナ書

きの「アート」に成り下がっているのかもしれない。ここでは作画的 (artificial) な技はむしろ積極的に失われていく。世阿弥は『風姿花伝』で技がないように演じることを語ったように、また中島敦が『名人』で弓矢を忘れてしまった弓使いの名人を書いたように、作品内容を表現するために工夫する形式・形態としての技はここにはもはやあってはならないのかもしれない。

#### XV. それでもダンシング。そして身体へ

われわれは総合芸術の在り方の変化やコラボレーションの在り方をめぐって論じてきた。舞踊はそもそもコラボレーションによって (それが音楽と共通な時間構造をもつといった内在的なつながりにおけるそれだけではなく、また舞台の諸構成要素との外在的なつながりのそれだけでもなく) 成立するパフォーマンス・アーツであり総合芸術であったが、20世紀になって登場してくると、上記したように、ゴールドバークがバウハウスについて論じたようなインスタレーション系のパフォーマンス・アーツといえるようなダンシングしないダンスとしても、そしてコンセプトを呈示するもはやダンシングしないダンスであるメタ・ダンスとして身体の営為を呈示することに向かい、ダンシングする様態を見せる (あるいは鑑賞する) 喜びに対しても、もはや関心が薄れてきたかのようである。

コラボレーションにとってはダンスを踊ろうが踊るまいが関係ないのだろう。ダンシングすることを前面に押し出して存立する舞踊作品のために機能したコラボレーションは、ダンス作品をメタ的に問いかける試薬として使われるようになったし、またダンスを崩壊させる劇薬にもなった。ダンスはこのコラボレーションをしかし今なお無反省に安易に使用し続けている。

さて、ダンスは本来ダンシングする身体であった。コンテンポラリー・ダンスの中にはダンシングせずに身体の在り様在り方を呈示する作風が顕著に見られるようになって久しい。しかし最近のダンシング不在のダンスに飽きたらなくなった反動として、もう一度ダンシングするダンスへの回帰が見えてきたようにも思う<sup>(13)</sup>。

それではここで論じてきたように、作品というフレームワークの中で、その諸構成要素をどう関連づけて一つの有機的な総合芸術を存立させるのかといったコラボレーションは、それがワグナー的 Gesamtkun-

stwerk であれ、『パレード』のように構成を民主的に構築していくのであれ、conglomerate な複合性によってであれ、またカニングハムのように非協同的共同あるいは共存的に存立し合うのであれ、さらには記号論的に戯れるのであれ、また作品という概念に根本的にしてメタ的なメスを入れて作品概念の検討を促したパフォーマンス的なコラボレーションであれ、戦略にしかつ実践的作品創作の具体的な方法であるこのコラボレーションは、今後も作品の在り方をめぐるメルクマールになっていこう。しかしダンスにおけるコラボレーションは、それではどうなっていくのだろうか。

もう一度ダンシングするように回帰しつつあると思われるダンスにおいては、上記したような舞踊作品というフレームワークの中での古典的なコラボレーションの復活ということになるのだろうか。やはりダンシングを前面に押し出す舞踊作品が中心にある限り他の諸構成要素はサブになるという優劣が復活するのだろうか。21世紀に入る前にダムタイプが推進したマルチメディアを用いたコンピュータを必須とする高度な機械技術をたださらに簡便に使用していくという意味で便利なコラボレーションにとどまるだけになるのだろうか。19世紀まで舞台の書き割りが基本的にペインティングされて作られていたのに、20世紀には単に光を駆使したプロジェクタ映像に変わっただけというように、である。

いや、しかしわれわれはマルセル・デュシャンの『泉』(1917年)<sup>(4)</sup>やジョン・ケージの『4分33秒』(1952年)、そしてジャドソン・ダンス・シアターがおこしたポストモダン・ダンス(1962年)をすでにもう享受してしまっている。作品が存立することに無反省で作品概念を問わなくてもアプリオリに作品を信じていたあの幸福な時代にはそう簡単には後戻りできない。

では、作品概念の解体をおこしてしまったコラボレーションというのでもない、新たなコラボレーションの地平はダンスにおいてはどう開拓されていくのだろうか。かつて批評家の側が果敢に作品の未来を牽引したコンセプチュアル・アートの時代があった(上述したクレメント・グリーンバーグの偉業はそこにある)。これからのコラボレーションの在り様も現場のアーティストではなく、批評家がヒントを出したり方向性を示唆したりするのだろうか。そうではないだろう。なぜなら幸福なことに(いや、不幸なことに)作り手と受け手の役割分担が崩壊したパフォーマンス的な現代にあっては、このコラボレーションの営為は

両者ともに責任がかかっているからだ。逆に言えば、鑑賞側も作者と同等に無関心でいることはできずに実践的にパフォーマンスできる立場にいるのだ。だからこそ今後を占うことはかえって難しくなったともいえるだろう、誰でもが当事者になったのだから。

この論考はコラボレーションをめぐる、現代のダンスにかぎらないアートが突きつけているアポリアを暴露することになった。しかしやはりわれわれ舞踊の徒にとって、ダンスのコラボレーションを特化していく突破口はいったい何だろうかを問題にしたいと思ひ悩む。筆者は、ダンスとは時間空間を身体によって分節する在り様であり、それを共有するという共振性を媒介にダンスは存立するものだと考えている。したがってダンスの意味論的意味内容によるテキストではなく、ダンシングするフォルマリスティックな構造論的構成やフォルマリズムが、時間・空間とどう折り合いを付けていくか。この要素がダンスや身体というような違う構成要素とどう絡み合って総合性を生み出していくかといった考えの方が重要であると考えている者である。だからこそこのダンスの持っている身体性をどう把捉していくかが<sup>(45)</sup>、結局はやはりダンスのコラボレーションの根幹に関わってくるのと思う。

われわれは身体の問題を避けては通れない。身体という論理地平で、ダンシングするという問題に、そしてコラボレーションの問題にも立ち向かうことになるのだろう。そこに総合芸術としてのダンスが持つ未来の問題があると信じている。

#### 注

- (1) 例えば、芳賀直子著『バレエ・リュス』国書刊行会 2009
- (2) 今回文献を渉猟してはからずも驚いたことは、いつのまにか英語文献においてtotal artsというよりもGesamtkunstwerkという表記を、とりわけワグナー的な総合芸術に使用していることである。Jordan, Stephanie *Moving Music* Dance Books 2000やSayre, H. M. *The Object of Performance* University of Chicago Press 1989, Sparshott, F. *A Mesured Pace* University of Toronto Press 1995, Reynolds, Nancy and McCormick, Malcolm *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century* Yale University Press 2003などは筆者が主要に参照した文献であるが、他にもこの表記は散見されるだろう。
- (3) このような文脈で書かれた文献は現在それこそ枚挙にいとまがないが、筆者はE.F.リヒテ著『パフォーマンスの美学』論争社 2009 の整理された記述からこの問題

について大いに学んだ。

- (4) 比較芸術学の系譜については、拙稿「振付家に聞く「舞踊と音楽」」（日本女子体育大学紀要40巻）で述べた。
- (5) それではこの18世紀の前史である17世紀のバロック・オペラやバロック・ダンス（宮廷バレエ）における総合性や複合性をどう説明したらいいのだろうか。一つは、18世紀に顕在化したジャンルに固有の形成法則はすでに前史を持っていた、したがってその考えは17世紀にもすでに実践されていたから、バロック芸術もこのジャンルの形成法則理論を内在的に支持して存立していたと考えること。もう一つは、この17世紀のバロック芸術こそが実はもっと先の20世紀的な記号論的戯れを先取りしていた、あるいはむしろジャンルに固有の形成法則をすでに超越していたと考えること、であろう。
- (6) この時代のバレエ作品の中でのマイムは、プティパによって確定された言葉言語の代替物として手話のようにコード化されたマイムというよりも、表情や全体の体の姿勢などを使って、全体のコンテクストに支えられた、まだコード化されていないマイム、あるいは身体所作と考えた方がいいだろう。
- (7) 筆者はこの問題について、拙稿「バレエにおけるロマン的なもの」（『色彩からみる近代美術』二元社 2011秋出版予定 所収）で触れている。
- (8) 例えば18世紀であるならば、われわれは秩序、調和、比率、均衡などの美的形式原理を美的なるもの（the beautiful）の規範として措定するだろう。しかし19世紀にロマン主義の時代には、このような客観的な規準ではなく主観的な「内在する美」を、また個人という original な作家の個性を、美的判断の基準におくようになる。つまり、われわれが確認したいことは、美的なるものを措定する美的判断の規範や規準（基準）が客観的なものであれ主観的なものであれ、美的対象ではない美的受容体験の主体側の判断を前提に存立しているということである。
- (9) ウォルター・ペイター著 富士川義之訳『ルネサンス美術と詩の研究』（1873年）白水社 2004年 p.138
- (10) 2009年にバリ・オペラ座で開催されたバレエ・リュス展は、1909年から29年までの活動期間の転換点に、この『バラード』を置いて企画していたが、このことはいかにこの

作品がターニング・ポイントとなる重要な作品であったかを示している。

- (11) ジャン＝フランソワ・リオタール著 小林康夫訳『ポストモダンの条件』（1979年）水声社 の中で「大きな物語の喪失」というレトリックおよび概念は、この著作全般に散見される中心テーマであり概念である。
- (12) このようにコーージュ的な作品において、そもそも舞踊が存立できるのは、舞踊言語が意味論的な指示機能として曖昧だからであり、その曖昧さゆえに舞踊言語がコンテクストを限定できなくなるのだが、かえってこのことも舞踊言語の特性であると考え、筆者はこの曖昧さを「舞踊の溶解力」とよんできた。この曖昧さがロマン的なものであると、注(7)で紹介した拙稿「バレエにおけるロマン的なもの」でも展開している。
- (13) 2010年度のトヨタコレグラフィアーアワードは「振付する」作品を審査の基準にしたと宣言した。つまり、身体を呈示するのではない、振付によってダンシングする作品を審査の基準にしたということが、審査後に審査委員長から舞台上での講評で公にされた。
- (14) この1917年同年に注(10)で言及した『バラード』が初演されていることに、われわれは強い関心を持たざるをえない。もはや19世紀的なワグナーの総合芸術（Gesamtkunstwerk）ではない conglomerate な『バラード』が、芸術の存立を疑う地平を獲得したメタアートとしての『泉』と同年に作成されていたのである。20世紀アーツはすでに1917年に措定されていたと言っていいたいだろう。
- (15) 注(3)で参照した『パフォーマンスの美学』p.114で、E. F. リヒテは「表現者の現象的な「身体」、すなわち「世界内存在」としての「身体」と、具体的な人物像の表現との間に生じる緊張関係を、身体（しかも生々しいライブとしての身体）を媒介に論じている。

（平成22年9月14日受付）  
（平成22年12月22日受理）

