

舞踊に於ける作品概念

— Anderson, Morgolis. Cohenを中心に —

尼ヶ崎 紀久子

一口に芸術作品と言っても、造形芸術と実演芸術とは作品の存在様態に大きな違いがある。絵画や彫刻の作品は、形相(form)と質料(material)が不可分に結びついた一つの完成品として堅固な同一性を保って存続する。これに対し音楽や演劇の場合には、楽譜や戯曲といった一種の記号体系を通じて作品の形相的側面だけが保存され、質料は演奏家や俳優の肉体によって実演の度ごとにたえず新たに与えられなければならない。しかも実演家達に要求されるのは記号化されたものを単に機械的に実現することに留まらない。彼等の力量や個性、時には人格まで総動員されて、それ以上のもの・いかなる表記法(notation)の体系をも越えたものが実現されなければならない。即ち実演芸術にあっては、同一の作品の無限に多様な現実化が行われているのであり、造形芸術の場合と比べて作品の同一性は不確かなものとなる傾向が強い。あるいはむしろ、実演芸術に於いては「作品」という概念そのものが未だ不明瞭な部分を残している、と言わなければならない。

舞踊も又ミュージズの芸術、実演芸術の一つである。従ってその作品概念には同じような曖昧さが付きまとう。更に舞踊の場合、音楽や演劇と異なり、作品の同一性を規定する上での(少なくとも一つの)根拠となりうるような表記法の体系が十分に確立されてこなかった。そこから、舞踊は「本来的に作品の残る可能性の閉ざされている芸術⁽¹⁾」であるといった見解が生じてくる。

他方で、劇場芸術としての舞踊の地位が固まるにつれて、振付家の固有名詞と結びつき特定のタイトルを持った舞踊作品が出現してきたことも又事実である。そこでは通常上演の形態的・質的な多様性にもかかわらず同一作品が反復されているとする見方が大勢を占めている。

本論稿では、この一見自明であるが、舞踊理論に於いて十分な吟味を経ないまま用いられている作品という概念を反省していきたい。

1) アンダーソンの formalism

一般に実演芸術の場合、作品ないし作品の核を成すものは楽譜やテキストに記された形相の側にあると考えられている。そこで作品(作者)の評価とそのパフォーマンス(演者)の評価とが別個に行われることになる。舞踊の場合も、振付家の手になる振付作品の評価と舞踊家の行う実演についての評価とを独立したものとして区別することが出来るし、現に区別されている。従ってさしあたり舞踊作品の核は振付を中心とする上演のための美的意匠・デザインにある、と言ってよいように思われる。例えば、N.グッドマンは表記法によって特定される動きのプランとしての振付がその作品を構成するパフォーマンスの集合を定めるとし⁽²⁾、1959年当時のJ.マーゴリスはメガタイプ、トークンという記号論の用語で舞踊作品とそのパフォーマンスの関係を表そうとしたが⁽³⁾、両者は共に音楽に於ける楽譜と演奏の関係をそのまま舞踊にも適用出来るとする見方を採っている。

しかし多くの論者の指摘を待つまでもなく、舞踊の作品はしばしば公演のたびに、振付・プロット・登場人物等の様々なレベルに於いてそのデザインを変更してきた。つまり一個の作品の核として不動であるべきものが安定しないのである。

サーリッジ及びアーミラゴスは、舞踊に於けるこの形相の不安定性の故に「中心的な核となる『作品』の概念」「作品の同一性」が危機に瀕していると考え⁽⁴⁾、「あるパフォーマンスがある一つの作品のパフォーマンスであることを基礎づけ得る、承認される同定基準として、何が有効であるか?」⁽⁵⁾という問いの許に、舞踊作品の再定義を試みる。彼女等は、現行の表記法は舞踊作品の同一性に関与する要素を十全な形で吸収することは出来ないと主張してグッドマンを批判している。しかし最終的には、振付というものの正確な概念を明らかにすることによって(即ち舞踊に於ける動きを動き一般から区別する際の重要な種差とな

(1) 渡辺護、『芸術学』(東京大学出版会、1975)、p.145.

(2) Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis, 1968), pp.211-218.

(3) Joseph Margolis, "The Identity of a Work of Art", *Mind* Vol.68, No.269 (January 1959), pp. 34-50.

(4) Mary Sirridge & Adina Armelagos, "The Identity Crisis in Dance", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol.36, No.1 (1977), p.51.

(5) *Ibid.*, p.48.

る「スタイル」の契機を内に含んだ概念として振付を捉え直すことによって)、そこに作品の核を定着し、パフォーマンスの多様性を貫く作品の同一性を確保しようとする。従ってパフォーマンスの「多」を包括する「一」として作品をパフォーマンスの上位に位置付けようとするグッドマンの図式そのものはむしろ忠実に踏襲されていると言ってよい。形相の不安定性が克服されることによって、舞踊作品にも少なくとも音楽作品と同じ程度には明確な同一性が認められるようになる、という立場である。

J. アンダーソン⁽⁶⁾はより意識的にこの立場に与しているように思われる。彼は形相面の流動性を肯定的に認めるか否かによって舞踊作品に対する二つの態度を区別し、各々に「アイデアリスト」「マテリアリスト」という呼称を与える。「アイデアリストの観客は、観念や効果が動きに置いて受肉したものが舞踊であると考えている。典型的な例を挙げれば、アイデアリストは、表向き同じバレエであるものが公演の度にステップを変えたとしても、それが同じ観念を表現し、同じ効果をもたらす、作品の中心となるコンセプトを明示してさえいれば、何ら頓着しないであろう。反対に、マテリアリストは、特定のステップ(即興や不確定性の作品の場合であれば、ステップを故意に予測不可能なものとするための特定の指示)の集合体が舞踊であり、そこから観念なり効果なりが生まれて来る、と考える。従ってマテリアリストにとっては、同一作品の二つの公演が、同じステップを用いながら異なった効果をあげているということも大いにありうる⁽⁷⁾」。

アンダーソン自身は、「ある特定の振付家によって選択された特定のステップの連続体⁽⁸⁾」として舞踊作品を捉える「マテリアリスト」の見方に同調している。従って振付・ステップをそのままの形で残す作品のリテラルな同一性を重視し、「アイデアリスト」のように、動きそのものよりも動きが伝える(とされている)意味内包——テーマや物語、役柄の感情、あるいは作者のイデオロギを反映した深層構造やコンセプト等——を第一義として動きを動き以外のものに還元しようとする立場に異を唱えている。そこで、公演ごとの改竄によって動きのデザインが(即ち作品が)破壊されてしまうといった事態のなくなるように表記法のシステムの確立が待たれることになる。

アンダーソンにとっては舞踊は何より「動き」である。そこで、動きの外に在る(=舞踊の外に

在る)観念内容、作品に先立って規定された作者の意図や着想等の、“ideas”の媒体として動きを捉えるのではなく、内在的論理によって自己展開する必然的な秩序ないし形態を具えた一つの統一体としての動きに着目し、それを舞踊作品と等値のものとする。彼がそのような見方を「マテリアリスト」と呼んでいることは、アンダーソンによって舞踊作品の質料(material)が動きのデザインに、つまり作品の形相(form)の側にあるということをも物語っている。はからずも、アンダーソンの立てた「アイデアリスト」と「マテリアリスト」の対立は、厳密に言えば内容と形式の対立であって、形相と素材の対立ではないことが明らかになる。つまり「マテリアリスト」である彼の立場は、素材主義というより、作品の文字通りの、外延的な同一性(能記の同一性)を守ってその内包(所記)を開く立場であり、反対に、作品が含意として持っている何らかの観念や効果の同一性・内包的同一性を重視して動きのデザインの流動には拘泥しない立場が「アイデアリスト」と呼ばれているのである。「マテリアリスト」の自称にもかかわらず、むしろアンダーソンの立場はサーリッジ等と同じく形相主義(formalism)のそれに外ならない。動きのデザインを作品の核として固定し、舞踊作品の形相面での動揺を最小限に留めようとするのである。

彼らの論に於いて、形式は内容の、作品は作者の意図(観念)の専制から解放されて自律的生命を得る。これは不可侵のものであって改訂は認められない。そしてこの動きの自律性を獲得することによって舞踊は芸術として自立する。「目下のところ我々が現存する作品の多岐に亘る変化を甘んじて受け入れているのは、元々舞踊が重要な芸術ではなくて——結果として楽しければ何を踊ろうと問題ではないとした旧い態度の名残りであろう。しかし今世紀に入って舞踊は多大な芸術的意義を獲得したので、何を踊るかということが、どのようにそれを踊るかということと同様に確かに問題になってきている。たとえ実演芸術の作品は実演時には決して正確に同一のものとして出てくることはないとしても、作品そのものは何らかの堅固な同一性と完全性をもたねばならない⁽⁹⁾」。アンダーソンのこの言葉に、他ジャンルの芸術が既得権としてもっている作品の外延的同一性、必然性、完全性といった美質を舞踊作品にも与えて、観客の好みに迎合することを専らとする効果至上主義の(娯楽)から自己の必然的論理のみに律せられる(芸術作品)へ——「重要な芸術」の仲間

(6) Jack Anderson, "Idealist, Materialist, and Thirty-Two Fouettés", *Ballet Review* 6:4 (1975-76). Reprinted in *What Is Dance?* ed. by Roger Copeland & Marshall Cohen

(Oxford, 1983), pp.410-419.

(7) *Ibid.*, pp.410-411.

(8) *Ibid.*, p.411.

(9) *Ibid.*, p.419.

へと昇格させようとする意図を見て取ることは容易であろう。

2) マーゴリスの materialism

アンダーソン等は動きのデザインに作品の核を置き、これを侵すべからざるものとして固定しようとした。しかしそのような formalism の作品観には、ともすれば舞踊の真の質料即ち肉体が忘れられてしまう嫌いがある(「マテリアリスト」の質料に個々の生身の肉体が欠落しているのである)。舞踊作品はパフォーマンスに於いて個々の舞踊家の個々の肉体によって質料を与えられて現実化するが、それに伴って生じる多様な差異は彼等の作品論の中心には入ってこない。個々の肉体から抽象された動きのみが作品の成素として残る。そこで作品はパフォーマンスから、舞踊は舞踊家から切り離されて、振付家が構築した一種観念的な運動プログラムの構造体として独存する傾向が見られる。J・V・キャンプによれば、「批評家は次第に、デザインと実演とを、別個に鑑賞され評価されるべき舞踊の二つのアспектとして区別して考えるようになってきているが、このことは、丁度音楽の領域が演奏家による個々の演奏から切り離されたスコアの集合から成り立っているのと同様に、舞踊も演者とは独立して存在する作品群の集合からなる上演芸術であると考えていることの反映である⁽¹⁰⁾」。

確かに舞踊は動きによって構成される。しかしその動きの基本となるのは常に人間の肉体、実体としての個々の肉体である。最近の論文でマーゴリスは、肉体から動きを抽象するサーリッジ&アミラゴスの方法に他の芸術ジャンルとのアナロジーによって舞踊を捉えようとする立場の限界を見て⁽¹¹⁾、むしろ舞踊家の個人的な肉体の表現契機を重視することによって舞踊というメディアの特異性を明らかにしようとする。マーゴリスによれば、我々の肉体は生物学的 (biological) および文化的 (cultural) 所与に基づきつつ、偶発的に展開する生のプロセスの中で新たに獲得され蓄積されていく個性を担っている。舞踊の素材である以前に生の素材であるこの「生のままの、しかも獲得されてきた表現性⁽¹²⁾」が舞踊の表現性の重要な要素となっているという。「それ(パフォーマンスの表現性)はむしろ、生物学上、文化上の偶発的プロセスの交点としての人間の表現性 — 舞踊というメディアに於いて少なくとも一つの本質的地位に

迄高められたその表現性の、個別性と特異な様式 (individuality and idiosyncrasy) に関係づけられている⁽¹³⁾」。マーゴリスは各自の肉体の個性が舞踊の様々なスタイルの表現可能性の基底にあってこれに影響を及ぼしている、と見る。

この時舞踊家は、作品を現動化する匿名の肉体ではなく、個々人の生を担った代替不能の個人的な肉体として、その存在感、独自の表現力によって観客を圧倒するのである。すると個々の肉体による個々のパフォーマンスは同一の作品の多様な現れ、「一」との関係に於ける「多」、というよりむしろその一つ一つが独立した作品・「一」として自己を主張する。「同一の舞踊と称しているものがパフォーマンスの度に示す多への分かれば、他の芸術の、相似の現象に比べて、見逃すことのできないものとなる傾向が強い⁽¹⁴⁾」。舞踊に於けるパフォーマンスの独一的性格に注目するマーゴリスにとって、パフォーマンスの次元を超えたところに形相の同一性による「作品」を立てるサーリッジ等は、舞踊以外の芸術ジャンル(殊に演劇や音楽といった舞踊以外の実演芸術)から借りてきた、舞踊にとっては自然なものではない概念図式に固執する余り、舞踊の本性を見失っていると考えられる。

マーゴリスの主張を次のように要約することが許されるであろう。舞踊は、舞踊家の肉体によってそれ以外のもの、即ち作品が自己を告示ないし再提示する場 [representation] ではなく、肉体がその個別性を保ったまま表現主体として提示される場 [presentation] — 肉体による作品の提示ではなく、まさに肉体が提示される芸術である。肉体は媒体や道具ではなく主体であり主語である。

3) 舞踊作品の二層構造 — S.J. コーエン

マーゴリスは“formalist”達によってその形相的側面のみ語られてきた舞踊作品の質料性・肉体的契機に我々の注意を喚起した。それによって個々のパフォーマンスから遊離しない作品のあり方を示そうとした、と言うことが出来る。但し彼の関心の重点は作品のidentityよりは舞踊のidentityにあり、作品概念の規定そのものを明示的に行おうとはしていない。その点が逆に、ラディカルな素材主義に帰依した観のあるマーゴリスの立論の限界を示しているとも考えられる。そこで最後に、作品論の文脈でパフォーマンスの重要性を把握しようとするS.J. コーエンの見解に照明を当ててみたい⁽¹⁵⁾。

(10) Julie Van Camp, “Anti-Geneticism and Critical Practice in Dance”, *Dance Research Journal* 13/1 (Fall 1980), p.30.

(11) Joseph Margolis, “The Autographic Nature of the Dance”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol.39, No.4 (1981), p.419.

(12) *Ibid.*, p.421.

(13) *Ibid.*, p.422.

(14) *Ibid.*, p.420.

(15) Selma Jeanne Cohen, *Next Week, Swan Lake* (Wesleyan Univ. Press, 1982).

(3 - 1)

実践家の多くは舞踊作品の外延的同一性を絶対視せず、むしろかなり自由に改作の可能性を探ってきた。外延的同一性の確立を望むアンダースンの主張が「かくある」ではなく「かくあるべし」といった色合いの強いものであったのに対し、コーエンはそのような舞踊界の現状をそのまま受け入れる処から出発する。

まず、舞踊作品の形相は質料を度外視して単独で構成されるものではなく、振付家にたまたま与えられるその時々々の質料上の条件によって他律的に決定されてしまう面を持っているという点が指摘される。「このような変更の数々が何故行われたのか。芸術上の理由からそれを説明することは難しい。実のところ、変更は多分に恣意的な外観をとっている。しかし各々の歴史的コンテクストの中に置いてみるとその意味は明らかである⁽¹⁶⁾。「各々の振付家は、作品を取り巻く時と場所によって与えられる諸々の限定——倫理的、心理学的、物理的、財政的限定——に対処しなければならなかった⁽¹⁷⁾」。とりわけ第一の素材である舞踊家の拘束性は大きい。主役を踊る舞踊家が入れ換わっただけでも振付の大小の部分が不可能に、あるいは不必要になってしまう。そこで質料上の変化に応じた様々なレベルでの改作が余儀なくされる。

更に、舞踊作品の形相は特定の文化的コンテクストの中で、これを反映した形で作られるので、コンテクストが変わればもはや当初の意味や効果を持ち得ない、という点が指摘される。「…社会的価値と同様、芸術的価値も変化する。ある時に優雅とみなされた動きが別の時にはわざとらしく感じられ、ある世代にとって快活な自然的発露であったものが次の世代には深みを欠いたものに映る。舞踊のスタイルは初演時の観客をよろこばせる質を体現しており、それは続く世代の人々を——全員ではないまでも——限屈させ、敵にまわしかねない質なのである⁽¹⁸⁾」。virtuosityの典型として喝采を呼んだ技が新味を失い、特定の文化的芸術的慣習(コンヴェンション)を共有している観客にとっては自明なレファランスが他の者には解読不能となる。そこで同時代の観客に合わせて不適切な部分を刷新することが求められる。特定のコンテクストに相応して形成された以上、コンテクストが推移すれば一種の翻訳作業が必要となる。

つまり舞踊作品は所与の質料的条件及びコンテクストに依存して決まる部分を必ず含んでおり、

純粋に内在的な理由によって現にある形をとっているわけではないため、現状に固執することなくむしろ柔軟にその形をかえて新しい環境に適応していく方が望ましい、ということになる。

しかし全ゆる versions が許容されるというわけではなく、作品の同一性が全く問題にならないというわけではない。コーエンはここで舞踊作品を、その同一性を保証する必須の構成要素と、選択可能な付带的・偶然的要素の二層構造から成るものとして捉え⁽¹⁹⁾、「作品の精神、観念、ないし効果」が一定して保たれるならばその他の付带的要素が変化しても同一作品として認定される、と考える。作品の“idea”が形相の改訂に際し規制力を持つのである(多へと拡散する傾きを制御するのである)。

この構造は一見するとアンダースンの言う「アイデアリスト」の立場に近似するものと思われるが、コーエンの場合には“idea”の現れは極めて多岐にわたり外延・内包の二分法で捉えることは意味を成さない。つまり、動きの質や構造、それらが含意する内容、音楽、照明、コスチューム、舞台装置、概念的図式等⁽²⁰⁾の多様な要素によって作品の同一性に関与的な必須の部分が構成されており、それらはスコアによって表記することも可能である⁽²¹⁾、と言われる。換言すれば、ある作品が成立する以前に作品の外にあった“idea”ではなく、その作品がパフォーマンスの現場に於いて観客に与えてきた固有の効果、意味、「作品の精神」としての“idea”が改作者の方向を規制する、ということである。その規制が非常に厳しい時には殆ど改作の余地のない作品として仕上がるし、比較的緩い時には多種多様な変更が許容されることになる(従って、作品によって我々はアンダースンの言うところの「マテリアリスト」になったり「アイデアリスト」になったりする)。

(3 - 2)

舞踊作品は、その作品の固有の機能を体現することによって同一性を保持する不変の層と、質料及びコンテクストの変化に応じて自らも変化する層との二つの部分から成る。不変の層はスコアによって表されるが変化する層はパフォーマンスの中にしか現れない。前者は後者の変動の範囲を限る規制力をもっている。「スコアは舞踊家の解釈の許容範囲を特定する⁽²²⁾」。

しかし、ここで強調しておかなければならないことは、コーエンの作品論に於いて、変化を余儀無くされる第二の層に積極的な意義が認められている点である。確かに、不変の層を形作っている

(16) Ibid., p.5.

(17) Ibid., p.112.

(18) Ibid., p.30.

(19) Ibid., pp.12-15.

(20) Ibid., pp.155-158.

(21) Ibid., p.149. Cf. “Present Problems of Dance Aesthetics”, *Dance Research* Vol.1, No.1 (Spring 1983).

(22) Ibid., p.150.

部分は、作品が自己同一性を保つための「必須の構成要素」であり、それが失われればその作品として成立しなくなってしまう「中心的な核」である。逆に、上演のたびに变化する部分は偶然的、付帯的な表層でありオプションである。しかし、必須の核はそれだけでは「幻のような存在」しかもっておらず、作品に生命を吹き込み、芸術としての価値を与えるのは偶然的な表層の方であると考られている。「全ての舞踊に尚偶然的なものが残る。それはパフォーマーにとっては柔軟性の喜ばしい源泉であり、観客にとっては新しい真実の貯蔵庫である⁽²³⁾」。不変の層は実はパフォーマーに場を与える枠組みとして働いているにすぎず、観客にとっての実質的な享受の対象は変動する層の側にある。「『白鳥の湖』を『白鳥の湖』という特定のバレエたらしめている必須の要素。そして『白鳥の湖』をたえず新たな真実の貯蔵庫たらしめているその偶然的要素⁽²⁴⁾」。

こうして核と表層、必然的規定を持った「必須の要素」と未規定の「偶然に左右される要素」との関係は奇妙な逆転を見せる。前者は後者の生成にあたって確かに一つの制約として働く。のみならず前者を抜きにしては後者が単独で立ちゆくことは出来ない。しかし作品の同一性を守ることはそれ自体が目的ではなく、表層部分をそこに成立させるために一定の磁場を作ることが目的なのである。従ってコーエンの論を、作品の深層に理念的実体が在って表層の質料に対し存在論的・価値論的優位を示し質料を自己実現の手段として支配しているといった古典的な観念論の図式で捉えることは出来ない。むしろ、規定部分は未規定部分を自由に展開させるために堅固な不動性を保っている必須の枠組みであり、パフォーマンスのたびに新鮮な中味で満たされることを待っている（それ自体は空虚な）器なのである。

(3 - 3)

舞踊作品は「永続するもの」の反復や再生ではなく、「永続するもの」と「うつろうもの」との緊張を孕んだ結合として現れる。「舞踊家が作品を誤って扱う危険は常にある⁽²⁵⁾」。しかし「気紛れによってではなく、心の底で感じとられ十分に育まれた確信によって、敢て冒される危険こそ、舞踊に生命をもたらすのである⁽²⁵⁾」。即ち、試みられた新解釈が作品の同一性を損なう危険は常にあるが、この危険を冒すことなく作品が芸術作品として現動化することはない、とコーエンは考える。舞踊作品はその同一性をパフォーマンスの度に危険に曝すことによってたえず新しい自己を獲

得してゆくか、あるいは風化して芸術としての生命を失うか、のいずれかであるということになる。「変容によって自己を保つ」という在り方を積極的に認めることによって漸く舞踊に於いて作品という概念が意味を持つに至る。

このような作品概念が妥当する場をコーエンは「劇場の状況」と呼んで「美術館の状況」から区別する。「美術館では正確性が第一に求められる。我々はそこでオリジナルな公演、あるいはそれになるべく似ている複製を見ようとする。結局のところ、過去について学ぶためにやってくるのである。しかし劇場の状況では、貴重な歴史的再演が観客を喜ばせるということがあるのは確かとしても、そのみでなく、観る者の期待に沿った経験を与えることが求められる⁽²⁶⁾」。「スコアと解釈、伝統と個人の卓見が持つ権利との間にある緊張が劇場ならではの生命力の源となる⁽²⁷⁾」。

変わらぬものの価値を変わらぬものとして保存するための場所が美術館であるとすれば、劇場は変わらぬものに支えられた変わるものの提示がなされる場所である。無論コーエンは美術館や図書館が持っている、歴史的資料の保存という機能を否定しようとするわけではない。「歴史的価値は、振付を可能な限り保存するよう命ずる。これはいかに美術館の展示にふさわしい⁽²⁸⁾」。しかし芸術としての舞踊の価値が守られる場合は、劇場を置いて外にはない。つまりコーエンは、享受者の反応がじかに伝わり、享受者を通して外の世界へと開かれている「劇場」を舞踊本来の環境として指定した。神聖不可侵の自足した作品という概念は劇場には似つかわしくない。流転する、自在な変身能力を持った作品だけが作品として生き残る。舞踊は劇場にとどまることによって、「自己を脅かしつつ保つ」という独自の存在様態をその作品に与えることが出来る。

結 び

舞踊に於いて作品論を語ろうとするにあたって、従来の舞踊実践が示してきた作品の流動性を固定化し、他の芸術ジャンルの作品とひとしなみの硬さをそこに与えようとする試みは、舞踊を本来の場所から引き離して美術館の陳列ケースの中に入れる結果に終るのではないか。舞踊を「美術館の芸術」へと格上げしようとしているかに見える近年の理論家達は、舞踊が芸術である前に商品であった過去の時代の記憶を拭い去るのに急な余り、却ってその芸術としての生命をも危うくする傾向にある。コーエン流に言えば、歴史的価値と芸術

(23) Ibid., p.158.

(24) Ibid., p.15.

(25) Ibid., p.162.

(26) Ibid., p.142.

(27) Ibid., p.162.

(28) Ibid., p.152.

的価値を混同することによって生きている芸術を死んだ記念碑として保存しようとしている。我々は舞踊が「劇場の芸術」であることを銘記して、舞踊作品に融通無碍な柔軟性を認めるだけの率直さを持たねばならないであろう。

「美術館の芸術」と対置して「劇場の芸術」の様態を追求することは、恐らくコーエン自身が考えていた以上に舞踊論にとって本質的な問題領域を指し示すものとなる。その枠組を拡大することによって、二層構造に基づく作品の動的な様態と共に、マーゴリスが指摘した個的な肉体の表現性・パフォーマンスの獨一性という舞踊芸術の特性も、観客と演者が同一の時空を生きる劇場の状況の基本的な契機としてより系統的に論じていくこ

とが出来るとであろう。

更に、「美術館入りすること」— “芸術作品” ないし “古典” として聖別されることによって芸術としての生命を失うのは舞踊のような実演芸術に限られた事態ではない、という議論も可能であって、「美術館」と「劇場」という二つの理念型は芸術経験全般に関わる射程を擁していると思われる。そこに従来とは逆に、舞踊から引き出された理論が芸術一般のための新しい範例を提供するという可能性が開かれる。舞踊は後れてきた芸術であるとしても（であるゆえに）、他の芸術によって待たれている芸術なのである。しかしそれは又別の課題となる。

〔本稿は昭和60年度第20回舞踊学会に於ける研究発表に基づく。〕