

舞踊の身体を捉えることについて

石渕 聡

(早稲田大学大学院)

序

この論考では、われわれ(＝観客)が舞踊の中に何かを捉える、または、舞踊がわれわれに対して何かを表してくる、という枠組みを前提とする。これは言表作用の次元において、観客と舞踊との間でやり取りされる表象の問題を考えることである。すなわち、見られることを目的として創作され、観客に受容されることで成立する舞踊という現象を、表象をめぐる意味生成とその享受の観点から、一つの言表装置として分析するというのである。

ところで、舞踊において身体は、ダンサーの存在などからも直観可能であるように、舞踊そのものと癒着した関係を保っている。このため、舞踊を言表作用として捉えようとする、その言表作用の担い手の位置に身体が置かれるのも首肯できることではある。すなわち、身体は舞踊の媒体として、われわれに「身体以外の表象」を伝達するものとして捉えられる。身体が舞踊を実現する、という言いまわしは、こうした捉え方を端的に表している。この場合、われわれがその表象の意味として読み取るものは、例えば、舞踊作品が提示するドラマや、タイトルが示す意味であったり、ダンサーが舞台の上で為す「行為」の意味、また、その作品自体がある社会的なメッセージとして持つ意味などになるであろう。しかしながら、舞踊が身体を使って、そのような言語的に翻訳し得るようなものを伝達すると考えるならば、われわれが舞踊を享受する仕方に、ある説明困難な事態が生じるのである。

仮に、身体があるメッセージを運ぶものであるならば、観客が注目するものは身体ではなく、まさにその言語的な意味であるはずである。しかし、われわれは舞踊作品にそのような意味を認めながらも、実際には「常に身体に注目している」のである。この事実には、舞踊における身体と意味の関係にある転換を示唆している。すなわち、舞踊において身体に伴っている様々な意味は、身体によって伝達されるものではなく、反対に、われわれに「身体を見せるもの」であると捉えるべきである。だからこそ、舞踊においては、そのように立ち上げられた身体が注目の対象となるのであり、ドラマ性などの言語的な意味は、その補助に過ぎないと考えられる。こうした観点から、ここでは身体を舞踊の言表作用の担い手としてではなく、

舞踊によって表象されるものとして捉える。

議論の流れとしては二つの視点をもって論じられる。一つは、舞踊を見るということが身体を見るということであるならば、われわれは舞踊の身体をどのようにして認知しているかという問題である。この問題は、第一章で論じられるが、ここではわれわれの得る身体表象に関連する言語的な契機と動きの契機が考察される。そして、この二つの契機がある連関を持つことによって、舞踊の身体を、われわれの認知にもたらすあり方が導かれる。二つめの視点は、舞踊がわれわれに身体を志向させるような構造の問題である。この問題が論じられる第二章では、第一章で検討された身体の認知の問題を、身体のレベルから舞踊の虚構世界のレベルに広げて考察する。さらに、身体認知の機能や作品の構造、ひいては舞踊の動きそのものといった装置の全体があってはじめて、舞踊の身体がわれわれにもたらされるものとして立ち上がるということが検討される。

第一章 舞踊の身体を立ち上げる契機としての「言語」と「動き」

第一節 言語と身体

舞踊において、身体が言語と関係を持つ様相は、大きく二つのレベルに分けることができる。それは身体が言語的なコンテクストに意味付けられているレベルと、身体がそれ自体に言語的な意味を纏っているレベルである。(以下、前者を第一レベル、後者を第二レベルとする。)

第一レベルの身体は、舞踊作品が持つ虚構世界(物語あるいはドラマを含む)とのつながりにおいて考えることができる。このレベルにおける身体の典型的なあり方は、ある安定した物語テキストというものがあって、初めからあらゆる局面においてそれが物語との関係の中に収束していくような事態である。この際の身体は、物語の進行や特定の役柄というような言語的な意味に支えられて表象される。例えば、物語バレエでマイムとパの部分で二様の身体を顕わしていながら、それが物語テキストとの関係から特有の身体表象(王子の身体という統一的な身体表象)として現れてくるようなあり方である。このレベルは舞踊が作品全体として表象する身体の総体に関わることから、第二レベルの身体と後述する「不可解な身体」を

含み込んでおり、舞踊の言表装置を論じる際に詳しく検討される。

第二レベルの身体は、言語的な意味を身体自体に見て取れるものとして規定される。すなわち、身体部位の名称や行為を示す語のような、既存の言語的解釈の枠組みが身体認知を可能にしているような事態である。この認知の図式は、身体一般の認知を規定するものであり、舞踊の身体認知においてもある役割を果たすものとして考察される。

身体部位の問題は、われわれが言語的な意味を身体から剥奪することがいかに困難であるかを示している。例えば、「手」や「目」は、身体の一部を意味するものとして、割り当てられている語である。身体のある部分を指示対象として持つ語は、身体認知において、空間的な分節の規制を施していると考えられる。これは舞踊の身体認知においても同様である。例えば、ダンサーに対する評価の言葉（「背中が柔らかい」「爪先が強い」等）は、その身体が、言葉によって空間的に分節されて認められていることを示している。

また、行為の概念を単位とした身体分節は「歩く」「立つ」などという言語的な意味によって為される。われわれは通常「身振り」や「しぐさ」といった言語的な単位を身体に関わるものとして認めており、ある身体現われを、そのような単位を動因して認知していると考え得る。行為に対する言語的解釈が、身体部位に対するものと異なる点は、行為が「時間的な契機」を分節の規制に加えている点である¹⁾。すなわち、行為がもたらず身体表象は時間的な起点と結点を持つことができ（循環的なものもその中にあるパターンを見出せる）、その結果、身体は「ある動的な現象」として捉えられる²⁾。身体表象と動き、という別々の概念がどのようにに関連しているかということは、次節で検討される。

このように言語と身体が関係を持っているということを前提として考えると、以上の2つのレベルにおいては、その関係を積極的なものとして捉えることができる。しかし他方で、以下のような消極的な側面があることも考慮されねばならない。

例えば、第一レベルの身体に対する意味付与は、身体に伴う言語的なコンテクストが規定している。しかしながら、そのコンテクストを捉えそこなうと、身体はそれまでとは別の意味が生じてくるか、場合によってはその意味が失われてしまうこともあり得る。また、第二レベルの身体を分別する「行為」と相応している言葉はかなりの部分で、舞台上の身体を「理解する」ものとなり得る。しかし、その言葉は限られていることもまた事実である。

そのような事態は一見「言語的な理解によっては到達し得ない身体」を生じさせてしまい、それ以上の議論が不可能なようであるが、少なくとも「不可解である」という言語的な判断がされているという意味では、やはり言語的な契機と（消極的な）関係を持っていると捉えることができる。すなわち、われわれは確かにそれに対して身体的な表象を持つにも関わらず、それがおそらくは単に身体的であるというところに留まって、それ以上の意味を付与することを放棄せざるを得ないような身体というべきものを「不可解な身体」として知っているということである。ここでは「不可解な身体」は第一、第二レベルの身体から遡及する方法によって記述されることになる。なぜならば、この身体は第一、第二レベルの身体に、そこから逃れるような否定的なあり方によってのみ関与しているからである。すなわち、身体言語的な意味や言語的に解釈し得る一連のメッセージ（例えばドラマのようなもの）を見出すことができ、逆にそのような意味に還元できない身体を認めることができるのである。

舞踊の表象する身体は、言語的な契機との関係において、第一、第二レベルの身体と不可解な身体に分別して考えられる。考察の順序としては、まず、第二レベルの身体を検討することで、舞踊の身体認知に関しての基本的なモデルを構成することから始める。さらに、そのモデルと第一レベルの身体、不可解な身体を突き合わせることによって、舞踊の言表作用の構造を考えていく。

第二節 動きと身体

前節で「動き」は行為に対する言語的解釈の問題から第二レベルの身体認知に関わるものとして導き出された。すなわち、「行為」の時間的な幅が、その身体を「ある動的な現象」として捉えさせるということである。この場合、「行為」としての言語は、身体と動きを同時に立ち上げていると考えられる。それでは、「動き」と「身体」とはどのような関係にあるのであろうか。特にここでは、「表象としての身体」をめぐる議論を明確にするためにも、まず、物理的なレベルにおける「身体」と「動き」の関係から検討する。

動きは物理的なレベルにおいては対象の「運動性」として捉えられ、その動きを為す動作主が対象的に認知されることになる。すなわち、そこでは動きは対象の一つの様相として捉えられる。このレベルで舞踊に動きを認めるということは、その動きを生じる身体をあらかじめそこに認めているということになる。われわれは通常「身体が動く」、あるいは「身体を動かすことができる」という事実を知っているがゆえに、このような捉え

方にとりたてて違和感を持つことはない。実際、動きが对象的に動作主を持つような捉え方は、事実としてわれわれが舞台の上でダンサーを見るという体験をもって裏付けることができるものである。確かにダンサーはわれわれの目の前で「動いて」おり、われわれはその動きを生じる身体を見ていることは事実である。紛れもなく、身体はわれわれの前に動きを生じる物理的対象としてあることができる。

このような捉え方をした場合、身体は明らかに動きに先行している。もちろんこのことは、われわれが生活レベルで持っている身体と動きの体験から外れているわけではない。しかし、ここで取り上げたい問題は、表象レベルにおける身体と動きとの関係である。すなわち、われわれは舞踊を見る時、あるいは、ダンサーの身体を見る時、そこから、舞踊の身体を表象しているということである。言い換えれば、舞踊がわれわれに、ダンサーの物理的な身体とは別の身体である舞踊の身体を表象するように仕向けているのである。それではこのような身体を捉えることにおいて、動きという契機はどのような機能を果たしているのだろうか。実際、われわれが「舞踊の身体」をどのように捉えているかということをも以下の例によって考えてみたい。

例えば、入社式の壇上で、社長が突然両手を開き、しばらくリズムを刻み振り向きながら脚を上げて、ジャンプをして着地した後、三回転したとしよう。それを見ている新入社員達は、「社長が突然両手を開きしばらくリズムを刻み～三回転した」というように捉えるのではなく、ただ「社長が踊り出した」と感じるであろう。この時、彼らはそこに「舞踊的な動き」の表象を見て取っていると言える。

ここで、上で述べたような「身体が動きを実現する」という物理的因果関係の図式を当てはめようとすると、厄介なことが起こる。すなわち、「社長の物理的な身体」が「舞踊的な動き」を実現する、という捉えかたであるのだが、この時、「舞踊的な動き」を実現する動作主として指定されている「社長の物理的な身体」が、「舞踊的な動き」を実現すると同時に、舞踊的な「社長の表象的身体」に変わってしまっているという事実が問題である。言い替えるなら、「舞踊的な動き」が生じた時点で、既に物理的な身体は消えており、その意味で、物理的な身体は表象レベルの動きを立ち上げる契機になり得ないということである。それゆえ、ここで問題とされるべきは舞踊的であるという「社長の表象的身体」と「舞踊的な動き」との間の、表象レベルでの因果関係なのである。

それでは、身体と動きの物理的な因果関係の図式に倣って「社長の表象的身体」が「舞踊的な動

き」を実現していると捉えればよいのだろうか。しかしながら社員達が「舞踊的な動き」に先だって舞踊的な「社長の表象的身体」というものをあらかじめそこに見出しているとは考え難い。演説をしている社長には舞踊的であるような身体的な要因は微塵も無いといえる。したがってここでは、「社長の表象的身体」が「舞踊的な動き」を実現するのではなく、反対に「舞踊的な動き」が「社長の物理的な身体」を舞踊的な「社長の表象的身体」に造り変えている、と捉えるべきなのである。社員達は社長のうしろにダンサーの身体をつかまえにいくのであり、それを可能にするのが「舞踊的な動き」の認知であるということである。

このように、動きも身体もともに表象のレベル³⁾で捉えるならば、物理的なレベルでの因果関係の図式は逆転されるわけである。すなわち、物理的なレベルにおいては、身体が動きを生じさせていたことに対して、表象のレベルでは動きが身体を生じさせるような働きをしていると捉え得る。舞踊の身体表象は、動きの表象によって保証されるものであるということが可能である。

このことは、舞踊映像の例を考えてみることによって、さらに明確になるだろう。ひとつにはそれが物理的なレベルの動きと結びつこうとする身体の現前から遠ざかっているという点で、そしてふたつめの理由として、われわれが舞踊映像を見るとき、そこに舞踊の身体表象が写し取られていることを感じるという点においてである。つまり、舞踊映像は、現実の舞踊から、われわれに舞踊であると判断させるところのものを切りとっているものであり、その意味で、われわれが現実の舞踊から舞踊の身体表象を得る方法を模倣しているはずだ、と考えられるわけである。ここで留意されねばならないことは、問題はわれわれが現実の舞踊から受け取るものと舞踊映像から受け取るものとの比較対照にはないということである。そのように考えるならば、舞踊映像は常に、以下で述べるような現実の不完全な再現でしかないことが帰結されるだけである。そうではなくて、映像がどのように舞踊の身体表象を切り取り、舞踊をわれわれに見せようとしたかを、われわれが現実の舞踊に対して行う表象作用のモデルとして検討することである。したがって、ここで分析は、舞踊が映像においてどのように写されているか（これを移されていると捉えてもよい）ということに向けられる。

まず、舞踊映像を現実の舞踊と比べた場合、そこで失われているものと新たに加えられているものを考えてみよう。映像には現実における対象物の実的な現前が立ち上げる存在感が欠けていることはいままでもない。それは映像が現実ではないということから明らかである。そして、現実の世

界が持っている空間的・時間的持続も十全に写し出すことも不可能である。つまり、映像はそれがいかにリアルなものであろうと内実を伴うことの無い一つの幻影であることは否定することができない。しかしながら、舞踊空間の中に身を置くという現実体験を留保することによってもなお、舞踊映像を見るわれわれは、そこに身体無き身体的表象を受け取る。それは映像がわれわれに舞踊の身体を表象してみせているからに他ならない⁶⁾。

ここで、現実の時間・空間を持ち込めないというハンディを埋めるために工夫された創造的な代替物が、映像が舞踊の身体を表象する際に独特の働きをしている点に注目したい。例えばダンサーに対するクロース・アップや、一連の動きからある部分だけを切り取り、それを再構成することによって表象するモンタージュ、さらにスローモーションなどがある。こうした映画の手法は、こと舞踊映像においては、すべからず「動き」を強調する、あるいは増幅することに寄与しているのである。このことは、舞踊映像が、舞踊の身体表象を動きの表象によって移しとろうとしている、ということの意味する。言い換えれば、舞踊の身体はここでもやはり、動きの表象をもって立ち上げられているということである。

以上のことを身体の言語的な解釈の問題に立ち返って整理するならば、次のように言うことができる。動きは言語的解釈に先行されることによって表象され（行為）、動きの表象に先行される形で舞踊の身体が表象される。ここに舞踊の身体が立ち上がる一つの様相として、言語的解釈→動きの表象→身体を表象するという図式を見ることができ

第三節 雛型としての舞踊言語

ここまでの考察で、舞踊の身体のある様相が動きと言語と不可分な関係にあることが確認された。それは、言語的な解釈が動きを認知させ、動きが身体を立ち上げるというあり方である。ここではそのようなあり方を支える言語的な単位をより具体的に検討する。

身体が、身振りやしぐさという行為を単位として理解されるという枠組みは、日常的に見出せるものであり、これは舞踊の身体が理解されるに際しても機能している。しかしながら、とりわけ舞踊的な身振りとして分別される行為の単位もやはりあるのであって、それは日常的にわれわれが慣れ親しんでいるような身体から舞踊の身体を区別するのに寄与するという意味で、舞踊固有の単位と捉えてよいものである。ここでは全般的に身体を分節する契機となる言語を行為言語と呼び、その中で舞踊固有の単位として捉え得るものを舞踊

言語⁷⁾と呼ぶ。

舞踊言語という概念は、表層的な次元では舞踊の技術に関する用語に対応する。それは舞踊において技術として定着している動きの認知を規定するものである。すなわち、その動きがどのような過程を経て相当する言語を得たかということには関わらず、その言語が観客に共有されると同時に、動きの表象がそれとして認知されるようになる。したがって、舞踊を見る側にとってはその技術を知っているかいないかによってその舞踊に対する見方が変わることになるわけである⁸⁾。技術と対応している言語として、あらかじめ動きの表象を持っている観客は、舞踊を技術の連続として一度分割した後に繋ぎ合わせることによって、そこに動きのまとまりを捉える。そして、その言語に相当する動きのまとまりが或るレベルでの単位となっている。極端な例では、どのような舞踊でもかまわないが、「一回転する」という一つの身体表象を見出せるということは、「一回転」という舞踊言語の単位がわれわれの中に既に出来上がっていることになる。仮に、「右向け右」のような90度の方向替えが強固な単位としてあるとするならば、われわれは先の表象を4つの動きの表象に分節するはずである。

このように技術用語は、ある特定の身体を表象するという指示対象を持つことによって舞踊言語となる。そこで舞踊言語はある動きの表象からなる身体表象の雛型⁹⁾として機能するのである。このようなあり方で既に出来上がった身体表象が、われわれにとって舞踊的であると判断させる一つの動機となっていると考えられる。ある対象の中に舞踊言語に還元し得る身体表象を見出すということが、その対象が少なくとも舞踊的であると判断しても良いという部分を含んでいるということである。なぜならば、舞踊言語は少なくとも、その身体が舞踊の中で生まれた、あるいは、舞踊として為されたということをわれわれに伝えるからである。この判断をさせるものは、その対象が実際には舞踊として為されているかどうかということには関係がない程、強固なものである。それは舞踊が舞台を離れても機能し、舞踊の身体を表象し得るほどである。例えば、せりふを言っている役者に対してさえも、この身体表象を見出したとたんに、われわれはその部分を舞踊的であると感ずるのであろうし、また、バレエ教室から稽古を終えて出てくる踊り子たちの歩行に対して、普通の歩き方ではない違和感を持つと同時に、その歩き方が「舞踊的である（バレエ的）」ということを知っているのである（同時に、彼女たちがその瞬間は実際踊っているのではないということも事実である）。

われわれは舞踊の身体表象も、舞踊でない身体

表象も同じ言語的な認知のメカニズムによって捉えている。そして、われわれがそれに対して舞踊であるか否かの判断を下す時、行為言語と舞踊言語の区別が始動するのである。仮に、舞踊を見ている最中にそのダンサーに何か事件が起きた場合（例えば、四歳になる彼女の子供が舞台上に飛び出してくるといったような事態）を考えてみるならば、われわれは舞台上で見出す身体（慌てるダンサー）を手に取るように想像できるし、実際、それを目の当たりにしても、不可解なものとして退けることはない。なぜならば、その事態は行為言語レベルで解釈可能であるからである。それと同時に「舞踊が中断した」ということを即座に判断するわけである（仮に、これが演出であったとするならば、舞踊でない身体表象が利用されたことになる）。

雛型としての舞踊言語は、舞踊と観客とを結ぶ意味作用の規則を内包するようなあり方を示している。ここで重要なことは、舞踊の受け手であるはずの観客の立場がある能動的な活動として捉えられることである。観客は雛型を持つことから始めて、舞踊の中の身体という総体的な対象を分節し、ある特定の舞踊の身体表象を得る。一方、観客へ向けて自ら舞踊する身体を発信しているダンサーもまた、雛型を持つことから始め、その分節化を自らの身体に引き受けることによって、ある特定の舞踊の身体を表象しようとする。

このように、雛型としての舞踊言語は、ダンサーと観客双方に働きかけるのである。ここではダンサーが発話の側にあり、観客が受け手の側にあるということが問題なのではなく、ダンサーも観客も別の次元で同じ雛型の習得過程を為しているということが重要である。すなわち、ひとたび舞踊言語として定着した身体の表象に対してはダンサーと観客が双方からそれに向かってアプローチをするということである。

第二章 舞踊の身体を受容

これまでの議論によって、問題は一度以下のように整理される。動きの表象は身体表象を立ち上げるが、われわれがそれを認知し得るのは、雛型をあらかじめ持っているということによってである。すなわち、われわれが舞踊の身体を認知する仕方は、常に言語に相当するある身体表象に先行されているのである。その中で舞踊の身体は、舞踊言語に相当する身体として捉えられる。そして、言語的解釈によってもたらされる舞踊の身体がそのような仕方でも認知される時、同時に言語に先行されないような「不可解な」身体がわれわれの認知から逃れるところのものとして否定的に分別され照射されることになる。以下では舞踊の身体に

対するこのような認知のあり方を関連付けながら、第一節では雛型がもっている機能、第二節では言語的な物語の問題、第三節では舞踊の言表装置の問題を検討する。

第一節 雛型化による身体の分別機能

舞踊が表象する総体としての身体のうちで、ある特定の身体は、われわれの側に舞踊言語として定着した身体表象が、雛型として機能するということによって認知されるものであった。このような事態は、例えば、われわれがかつて見たことのあるダンサーの舞踊を受容するとき非常に円滑に機能する。その舞踊そのものは初めて目にするものでありながら、われわれはダンサーを既に知っているということから、そこに立ちあがってくるであろう身体表象を予測的に準備することができるからである。つまり、この場合は先行する雛型が判断基準として機能しているわけである。

ところが、われわれが初めて対峙するダンサーに対してはこのような雛形が未形成であるために、舞踊の身体を捉えるに際して困難が伴うことが予想される。それが即興舞踊であればなおさらであろう。というのは、通常、ダンサーは雛型を持つことから始め、その分節化を自らの身体に引き受け、ある特定の身体を表象することに対し、即興舞踊では、ダンサーがいれば、雛型の集積ともいえる踊るべき舞踊（あらかじめ振り付けされている舞踊）を持っていないということが、ダンサーの雛型に対するアプローチを希薄にし、その結果、身体表象も雛型として捉えにくいものが出てくると考えられるからである。（あるいはむしろ、ダンサーの雛型に対するアプローチが、以降で検討する「雛型化」のレベルにはじめからあるということである。）

即興舞踊を見るとき、まず、雛型が持っている否定的な分別機能が働くことになる。すなわち、どのような事態に対峙しようとも、その時われわれは、あらかじめ舞踊に対して全般的に持っている分節機能、すなわち、雛型機能を十全に作動させるのである。そして、仮にどのような雛型を持ってしてもそこから逃れているような事態を目の当たりにする時、そこに分節性を当てはめることができないことを結果として知るわけである。しかし、にもかかわらず、われわれはそこに舞踊の身体を最終的には見出し得るのであり、この意味で、身体はいつまでも不可解なままにとどまてはいないと考えることが出来る。ここで発動するのが「雛形化」の機能である。

それは、われわれがその場において動きの表象から立ちあがる身体の表象に対して、新しい雛型を作り出してしまおうということである。すなわち、

何度も繰り返して同じような身体を見出すと自然に「あの動き」という言語による同定が図られるということである。この作用によって、今まで明確な認知にもたらされなかった身体がはっきりと捕まえられるようになるのであり、こうしていったん捕まえられた身体は、直後から、相応する雛型（この場合は「あの動き」という程度のものでよい）となってわれわれの新しい判断基準として待機するのである。

雛型化の機能は、時として舞踊言語や行為言語の特質であったような規定的な様相を伴わない印象のようなものさえも強固な契機として取り入れる。例えば「切れのいい動き」という雛形は、「一回転」という雛形に比して外延の広いものである。しかしながら、命名行為がそもそもそうであるように、いったんある言葉が（それが仮のものであっても）相当物として与えられてしまうと、それはすぐさま言語的な規定性を明確に持って機能し始めるのである。

このように、雛型と雛型化の機能によって、言語的解釈から逃れるような不可解な身体の輪郭をさしあたって同定することが可能になる。それは雛形の機能によって否定的に分別された後、雛型化の機能によってある部分が即座に言語に吸収され、第二レベルの身体として認知される⁸⁾。すなわち、或る動きの表象が或る身体表象を立ち上げると同時に、いかにそれが「新奇な」「未だ名前を持たない」動きの表象であろうとも、その一部を「その動き」として認知しようとする雛型化の働きがわれわれの側にできているということである。そのように考えると、ここで認知の枠組みに取り込まれる以前の「不可解な身体」は言語的に解釈される身体の潜勢の様態のようなものであるといえる⁹⁾。

第二節 舞踊の虚構世界としての舞踊の身体

身体表象の雛型は第二レベルの舞踊の身体を認知する一方で、認知されるために待機している不可解な身体を分別する。このような仕方ではわれわれは舞踊を、それが進行するさなかにおいて理解している、ということが出来る。ところで、舞踊の身体において、雛形としての身体（すなわち、言語的契機が身体と不可避的に結びついているもの）とは別のレベルで言語と関わっているものを、われわれは第一レベルの身体として既に第一章で記述しておいた。すなわち、言語的契機が付带的に身体に結びつくことによってその意味を規定しているようなあり方である。このような身体の考察は、行為の名称やその命名作用といったレベルではなく、広い意味での舞踊の「物語」とでも呼ぶべき言語的なコンテクストにまで拡張された言

語の契機との関連で行われなければならない。つまり、舞踊が作品として身体をわれわれの理解にもたらすあり方を考察するということである。それは、舞踊の虚構世界（作品世界）を身体と言語との関係において分析することにほかならない。

舞踊の虚構世界における言語的契機の様相は様々であるが、一般的なものとして次の二つが挙げられる。一つは作品の中に筋立てのようなものとして入り込んでいる物語であり、もう一つは物語ほどの明確な意味の規定性は持たないが、やはり作品全体に言語的な解釈を仕向けるタイトルである。

まず、舞踊に見られる物語においては、言語的な世界の自立性が強いのかえって、言語的に構築された物語世界と身体との恣意的、並立的な関係を捉えることができる。実際、われわれが物語性の強い舞踊を受容するとき、言語的な物語世界の享受のみに終始することは決してないのであって、むしろ物語世界を介して現われる身体表象を捉えようとする。このことは、舞踊のそれとは異なった演劇の言表作用のあり方をあわせて考えることによっていっそう明確になるだろう。演劇は舞踊と同じように、身体と共に提示される言語的な物語世界をその虚構世界として持っている。しかしながら、演劇を受容するわれわれが同一化の対象として志向するのは、身体表象そのものではなく、身体を介して現われる言語的な物語世界である。つまり観客は、演劇の虚構世界に十全に参与する（同一化する）ために、そこに見えている身体を媒体として透明化するという約束事¹⁰⁾を初めから受け入れているわけである。しかし、演劇『ロミオとジュリエット』において、役者がロミオという物語的身体表象の立ち上げにおいて消えてしまうのと同じレベルで、バレエ『ロミオとジュリエット』のダンサーがロミオの後ろに消えてしまうことはない。言うなれば、舞踊的言表作用においては、演劇における「異化」が既に為されているような事態、すなわち見えている身体そのものの前景化が、舞踊的な虚構世界に同一化するための約束事として設けられているのである。ここで確認しておかなければならないことは、物語性の強い舞踊を受容に際して、われわれが物語世界に同一化しないということではなく、むしろ物語世界に演劇的に同一化することが、舞踊的虚構世界に同一化するための入り口になっているということである。つまり、ここでは舞踊的言表作用が、演劇的言表作用を抱え込んでいると捉えられるのである。以上のことから、物語舞踊の虚構世界は演劇的な仕掛けを吸収することによって身体に言語的な解釈を引き受けさせるが（第一レベルの身体）、それはあくまで舞踊の身体を立ち上げるための契機としてであるにすぎない、と考え

ることができる。

ところで、タイトルもまた、物語ほどではないがある言語的な世界を舞踊の虚構世界のうちに喚起しているということができる。例えば「伯父」というタイトルの舞踊があるとすると、われわれはその舞踊の身体表象を「伯父」という言葉と関連づけてしまうということである。このとき、言語的世界は物語とは別の仕方舞踊の虚構世界に関与している。それは物語のようにそれ自体で完結し得る世界ではないため、舞踊の虚構世界とより密接な結びつきを示しており、われわれはタイトルがもたらす言語的な契機を、読み解きのヒントのようなものとしてたえず舞踊の身体に介入させざるを得ない。(タイトルを無化するような舞踊作品、例えば、タイトル「作品1」のようなあり方や連作ものとして常に同じタイトル掲げているものなどの存在が、この連関の強固さを逆説的に示している。)しかしながら、タイトルの持つこのような役割が、われわれをタイトルの言葉の世界そのものに向けさせるのではないことも明らかである。なぜならば、タイトルは作品から離れてそれ自体として、意味のある世界を持つことができないということが、われわれにそれを触媒のような働きをなすものとして扱わせるからである。

舞踊の虚構世界は多かれ少なかれ言語的解釈によって受容されるものであることが確認されたが、それと同時に、言語的世界と区別されるような舞踊の虚構世界の特質もまた顕れてきたわけである。そして、重要なことは、舞踊の虚構世界が全体として言語的であるか非言語的であるかということではなく、舞踊の虚構世界において観客に志向されるものが、その中の言語的な世界ではないということである。われわれはこのレベルにおいても、言語的契機に支えられている身体を理解する一方で、「言語的でないものである」というような否定的な肯定をさせるような身体表象をもまた捉えているのである。以下、われわれをこのような認知のあり方へ仕向けよう舞踊の言表作用の装置が検討される。

第三節 舞踊の言表装置

芸術を、虚構世界を表象し観客にそれを志向させようとする、一つの言表装置の枠組みにおいて捉えるならば、通常は、そこで行われる表象作用が姿を隠していることによって、観客による虚構世界への心理的同一化が促される¹¹⁾。その場合、表象作用の透明化は、表象作用における媒体が、実体としては存在しているにも関わらず透明化することによって果たされている。このように観客と虚構世界との間がスムーズに通底しているかぎりにおいては、虚構世界と観客との間の心理的関

係を操作する言表作用の介在は顕在化しないのである。言表装置という概念は、虚構世界(表象の世界)の構築と享受とに関わる約束事の体系として捉えられるが、この装置の構造は、例えば、映画において特異なアングルによってカメラの存在を顕示したり、演劇において役者が演じていることそのものを露呈させるような演出が為されたりするときに、(つまり媒体が不透明化するときに)反省的な形で露呈される。ここでは、観客が言表作用に対して反省的意識を向けることが促されているのであり、約束事の侵犯が目論まれているわけである。ここでは、舞踊をこのような言表装置の枠組みにおいて検討するが、特に舞踊の媒体の問題を考察する。というのは、舞踊が他の芸術の言表作用と異なって、表象作用において実的な媒体を欠いているということが、舞踊に固有の言表装置の特徴として考えられるからである。

観客は舞踊の虚構世界の中の言語的な物語世界へ同一化することもあり得るが、それが本質的なものではないことは既に述べた通りである。舞踊が表象するものが身体であるということは、舞踊が産出する虚構世界全体をもってわれわれに身体表象を抱かせるということである。したがって、舞踊の虚構世界において身体表象を持つことが、舞踊の虚構世界への同一化であるといえる。虚構世界への同一化と媒体の顕在化は両立し得ないことから、舞踊において常に顕在化している身体は媒体としての役割を担うことはできないことになる。

しかしながら、再び身体を表象のレベルから実体的なレベルに戻して捉えることによって、「実体的な身体が舞踊の表象作用の媒体として機能し得る」という反論もまた考えられる。つまり、舞踊は虚構世界としての身体を、「実体としての身体」によって表象しているという枠組みである。その場合、舞踊にとって虚構世界が崩壊するということは、この通常は透明になっている「実体的な身体」が不透明となって顕在化するというわけである。例えば、舞踊を見ている最中に子供が舞台上で飛び出して来てしまった時、われわれは舞台上で狼狽するダンサー(実体的な身体)を目の当たりにする(隠れていた媒体の顕在化)と同時に、「舞踊が中断した」(虚構世界の崩壊)を即座に判断する。(仮に、これが演出であったとするならば、媒体の露呈が利用された(異化的演出)ということになる。)このような考え方に対して、慎重にならなければならない理由は、この記述が舞踊ではなく、演劇の言表作用の枠組みにすりかわってしまっているということである。しかしながら、この「すり替え」を検討することで、逆に舞踊の言表作用の特徴が顕になると考えられる。

演劇においては、「演じているという事実の認

知」と「虚構世界への同一化」は排他的な関係にあった。したがって、役者の実体的な身体が露呈する事によって、演じているという事実が露呈した時、虚構世界は崩壊するのである。ところが、「踊っているという事実の認知」と「虚構世界への同一化」が相互依存的である舞踊においては、「舞台上で狼狽するダンサー（実体的な身体）」の認知が、虚構世界の崩壊を導くという図式は不可能な事態であることがわかる。なぜならば、虚構世界が崩壊するときに、同時に、ダンサーの身体も消えてしまうことになるからであり、その場合われわれが認知するのは、単に「舞台上で狼狽する母親」に過ぎないからである。

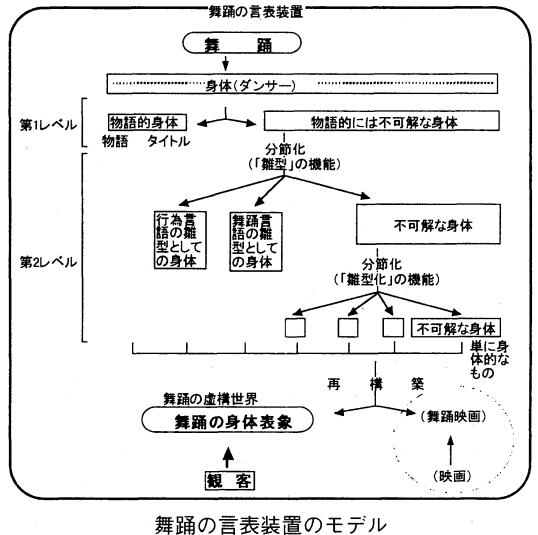
このことを両者の言表装置において検討するならば、演劇において「演じる」ということが透明であることに対して、舞踊においては「踊る」ということが不透明であるということが、役者とダンサーの言表装置における機能を全く別のものにしていくことがわかる。演劇では、虚構世界という皮を剥がすと、「役者が演じる」という事態が見えることに対して、舞踊では「ダンサーが踊る」という事態はその皮と一緒に消えてしまう。言い替えれば、表象される虚構世界から一段手前のレベルにおいて、役者が演じていることに対して、表象される虚構世界と同じレベルでダンサーは踊っているということが出来る。そのような意味において、ダンサーははじめから表象のレベルにおいてのみ成立していると捉えることができる。また、「ダンサーが踊る」という事態が、虚構世界と同じレベルにあるということは、「役者」が「演じる」という場合の「演じる」という事柄と同じように、「踊る」ということを分別して捉えることを妨げるのである。すなわち、この場合は「ダンサーが踊る」ということそのものが、一つの表象されたものであり、分別して捉えることが不可能な事態である。（一方、役者は「ロミオになる」ことによって、演じることを消すという意味で役者と「演じること」は分別している。）

ここに常に身体が前景化している舞踊の言表作用の特徴が表れていると考えられる。ダンサーの身体が媒体として機能し得ないということは、舞踊の表象作用が、徹頭徹尾、実体を欠いたレベルで行われているということである。すなわち、上で述べたように、舞踊においてダンサーははじめから舞踊の表象として示されており、そのような意味で、表象作用の実体的な媒体が機能する場を欠いていると考えることができる。

結語

これまで議論してきたことを舞踊の言表装置の一つのモデルとしてまとめると以下のようなになる

(図参照)。



舞踊においてダンサーは、舞踊の身体表象の総体として示されている。そこで捉えられる身体は物語やタイトルなど言語的に解釈されるものを含み得る（第一レベル）が、そうでない身体は不可解なものとして分別され、より基底的な言語的解釈（雛型による分節化）によって認知される（第二レベル）。そこで「舞踊の身体」は、それぞれ行為言語と舞踊言語によって判断される。そこでもまた、そのような解釈にもたられない不可解な身体が分別され、今度は雛型化による分節によって認知される。しかし、雛型化によって、まさに舞踊が進行する中で理解され得る身体は、その一部でしかなく、不可解な身体は身体そのものとして残ることになる。われわれは舞踊の表象する身体を様々な分別をもって捉えるが、それらは再び、統一的な舞踊の虚構世界としての身体表象として再構築される。

註

- 1) これ以降、このレベルの身体の分析は専ら「行為」に対して行われるが、それは身体部位の問題が、身体を空間的・時間的に分節する行為の概念の中に含まれるものとして扱うことになっている。
- 2) Francis Sparshott, *A Measured pace*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto, 1995, pp. 157-161.
- 3) Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, Charles Scribner's sons, New York, 1953, pp. 169-187 (S・K・ランガー『感情と形式』大久保直幹・長田光展他訳 太陽社 1970 261-292頁参照)

舞踊において動きを非実体的なレベルで記述することは、ランガーによって既に行われていることであり、舞踊にとって第一義的なものは身体そのものよりも動きのイメージであるという舞踊の本質としての「ダイナミックライン」の概念に示されている。この論考においては、ランガーが舞踊を動きというイメージに還元した方法を踏まえた上で、今度は舞踊を動きではなく身体という表象に還元しようとするものである。したがって、動きの表象という言葉をもって示す概念がそのままランガーの概念を援用しているものではなく、身体との連関によって身体を限定するものとしての操作概念に止まることを付け加えておく。

- 4) ここでの議論の流れとは別のこととなるが、この考えは舞踊と身体との関わりを考察する上で、舞踊体験という一回性のものを基盤とせざるを得ない状況に対して、或る別の方法を与えるものとして捉え得るということである。言うなれば、舞踊研究者が舞踊作品分析をする際にVTRに依拠せざるを得ない時、そこに方法的な正当性を考えることは必要なことである。その際、第一次研究資料ともなるVTR映像が常に現実体験から差し引かれて扱われることは正当ではない。舞踊映像の中には少なくとも研究対象として成立し得る舞踊の身体が表象されているという保証は肯定的に理論付けされて良い。
- 5) 舞踊言語という言葉は、本来は舞踊が固有に言表作用の手段とするものの総体（上演すべてに関わるもの）を指すものとして扱われるべきであるが、ここでは、身体に関連する言語的な契機という意味に限定して用いる。例えば、バレエのパに用いられている用語（アラベスク、アティテュード、ピルエットなど）、ある一つのカンパニー内で通用している動き方（例えば、スパイラルと名づけられた動きがメンバーに共通理解されているような事態）を示す用語、あるいは場合によっては、動き方のニュアンスを指示する言葉（振付家がダンサーに対してある動きをどのように為すかという言語的な指示、例えば「滑らかに」や「激しく」などの運動的な表現から「スズメのように」という象徴的な表現まで）が挙げられる。
- 6) Susan Leigh Foster, *Reading Dancing*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1986, pp. 88-92
- 7) 尼ヶ崎彬『ことばと身体』、勁草書房、1990年、29-65頁参照
- 8) もちろん、このような舞踊体験の極端な図式化が、舞踊を記述するということにとって有効であるとするにはある違和感を伴うことは不可避である。M・シーツらの舞踊の生きられ

る体験に取り組んだ記述と相容れないものとなるが、ここではあくまでも、一つのモデル概念としての試みである。舞踊の現象学的な研究の代表的なものとしては、Maxine Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of dance*, Madison&Milwaukee, Wisconsin univ. Press, 1966を参照。

- 9) ここで身体表象の認知のあり方としての不可解な身体として言及されるものは、第二レベルの準備段階として触れられるだけであるが、このレベルの本質的な様相は、反省的な表象への凝固化を逃れているという意味において、一回性という概念に通底するものである。このことは第一レベルの身体とあわせて装置としての舞踊の議論に関わることであるが、ここでは言語的な認知レベルの枠組みが舞踊においてどのように機能しているかを検討することが重要である。
- 10) Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, 1980, pp. 87-92 (K・イーラム『演劇の記号論』、山内登美雄・徳永哲訳、勁草書房、1995年、97-104頁参照)
- 11) 演劇言表の仕掛けについては前節で記したが、他の例としては、映画は以下のようなものである。映画においては、虚構世界が構築され、それがそのようなものとして観客に受容されるにあたって、「同一化」という心理的様態を観客が引き受けることが前提されている。これは二つのプロセスに分けられており、一つは観客の目の、カメラへの同一化（一次的同一化）であり、もう一つは観客の、虚構世界そのものへの同一化（二次的同一化）である。Christian Metz, *Le signifiant imaginaire (Psychanalyse et cinema)*, Christian Bourbois Editeur, 1993(3eme ed.), pp61-81. (クリスチャン・メッツ『映画と精神分析 想像的シニフィアン』、鹿島茂訳、白水社、1981年参照)