

ダンスとコラボレーション

日本女子体育大学 松澤 慶信

■基調講演

昨今、芸術作品や芸術現象をパフォーマンスと呼んだりして、その複合性が話題になります。芸術が単体として成立することの方がかえって難しくなってきたといえるでしょう。「to perform」という意味でのパフォーマンス・アーツ（上演芸術）はそもそもトータル・アーツでした。このトータル・アーツを構成する舞台の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もあって、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見に行くわけです。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いでしょう。音楽会であれば、音楽を聞きに行くわけです。（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りましたが、私はあの自意識過剰に見えた態度にはやはりうんざりしました）

当たり前のことですが、通常はダンス作品であればダンシングを見に行くわけです。そういう単体に焦点を合わせた受容体験からずれてきているのが、現在のパフォーマンスの受容体験といえるかもしれません。正確にいえばわれわれは何を見に来たり聞きに行くといえるのかわからないのです。作品に接する焦点が混雑化しています。

一番わかりやすい、そしてはや古典的な例として、ジョン・ケージの「4分33秒」という作品では、燕尾服を着たピアニストがおもむろに舞台上に登場しピアノの前に来て座ります。そしてピアノを弾くまねをしたり、あるいはただ単に座っているだけで、4分33秒経過したらそでに引き込むのです。

これも音楽作品だといって、まさにメタ的な音楽作品として、つまり通常われわれが音楽作品というと、音が鳴るその音を聞くのですが、これは座っているだけで音は演奏されずに聞こえてもこない、しかしこれは音楽作品なのか、音楽作品とはいったい何かと問う、音楽作品の作品概念を反省し解体するような意味でのパフォーマンスが呈示されたというのです。

このように芸術がコンセプチュアルに作品の在り方を自ら問うメタ的な地平を開示するようになってきた中であって、ダンスにおけるコラボレーションとはそれではいったい何かを考えていき

たいと思います。しかしその場合もあくまでも、われわれにとってリーディングするものはダンシングであるという視点を崩さないようにしていきたいです。最後にはずれてくるのですが。

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という言い方をしますが、これは、各ジャンル、美術なら美術、絵画なら絵画、音楽なら音楽、演劇なら演劇において、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ります。そこでわれわれにとっての問題とは、無論、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す。しかしまたコラボレーションを考える上で、例えば時間芸術や空間芸術というように、比較的「近い」ジャンルあるいは「遠い」ジャンルという考え方が必要かどうかはまた再考を要しますが、ジャンルに固有の形成法則という考え方は大事にしておいていいでしょう。

近代的な意味での芸術学が18世紀に整ってきたときには2つの方向性がありました。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、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、ダンス、これらを比較することで各芸術が個別的に何ができるかを確認する個別的芸術学、この二つの切り口から芸術学はおこってきました。そしてある芸術作品や芸術ジャンルをとりあげる際に、別の芸術を用いて形容するというはこの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、こういう言い方を現在もよく使いますが、ある芸術ジャンルを他の芸術ジャンルで形容する根底にジャンルに固有の形成法則があるというわけです。

そして当時この後者の比較芸術学のモデルになり展開されたのが絵画でした。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」ともいわれます）、18世紀の芸術思想を支える芸術ジャンルに絵画があったのです。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、バレエにおいてどう展開させていくかと

いう戦略によってでしたが、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というのです。

ダンスにおける固有の形成法則とはいったい何でしょうか。根本的な問題です。「ダンシングしない身体」「踊らないダンス」とかいうレトリックが最近ようやく広まりつつあるようですが、ではダンシングするとはいったいどういうことでしょうか。まさに動くことでありダンシングするというダンスにとっては当たり前の営為なわけですが、このダンシングするダンス作品という芸術作品に固有の形成法則、この舞踊ジャンルの本質をつねに意識した上で、ダンスとのコラボレーションを考えていきたいというのが本発表の主旨です。単に何かと何かをくっつけるというのではなく、ダンシングという動きを中軸においたコラボレーションがどう展開されてきたのか、それを確かめていきたいのです。

そこでまず絵画的であることにもう一度戻って言及します。18世紀的な芸術パラダイムに呼応するバレエ・ダクション（つまりダンスにおいて物語るということ）は、絵画的なパラダイムをまさに典拠にしていたのですが、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、われわれのダンスやバレエにおいてはこの三統一の法則でなく、デザインの統一を重んじていいのではないか。しかもグランド・デザインを描くとかいう展望という意味だけでなく、積極的に具体的な図式としてのデザインをも意識していいのではないか。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、ノヴェールの手紙の中にもあるように、単に物語るだけではない、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てもいい、いやそこにこそダンス芸術の特性があるのではないか。そしてこの考えの根底に、この時代の芸術思潮である絵画のパラダイムの影響が流れている、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るというのです。

これは実は、現代的なそして直接的な意味でのコラボレーションではありません。なぜなら、後述しますが、現代的なコラボレーションには思いがけない組み合わせから生じる異化効果を戦略にしているほどだからです。しかし古典的なコラボレーションを支える根本としても、ジャンルに固有の形成法則を意識した他ジャンルとの絡みはつねに意識されてきたといえるでしょう。舞踊作品が物語を物語る際に一つの模範に絵画ジャンルを参考にしてきたことが18世紀という同時代の偶然

的なパラダイムの影響であった以上に、ダンスとこの絵画との問題は有利に働いたのです。もっといえば、バレエが近代芸術の仲間入りをするにあたって、次の時代19世紀のパラダイムとなる音楽を参考にする以上に、ダンス作品の存立においては、あるいはダンスが物語を物語っていくことで近代芸術の仲間入りができるに際しては、バレエにとっては絵画的なパラダイムが有効に関与し根本的に大いなる手助けになったというのです。ダンスが言葉言語ではない、パノラマ的な情景を展開することによって、ダンス・ジャンルに固有の形成法則は打ち立てられたのですから。

次にわれわれが考えたいのはその音楽との関係です。普通はダンスのコラボレーションを考える時には、音楽を一番考えるでしょう。リズムを共通分母に持つ芸術同士というように。

身体による時間・空間の分節の在り方・在り様こそがダンスであると、とりあえず（これを出発点としてとりあえず）私は考える者ですが、まさに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わけです。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てもいいでしょう。

ところで、舞踊と音楽との時間的構造の類似性という視点からだけでなく、19世紀のロマンティズムよりも先走っているのですが、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考えています。これはまだまだこれから追求されていくべき問題ですが、バレエ・ダクションと、マッテゾンなどが提唱していた音楽感情論とは、思いの外に通じ合うのではないかという問題です。19世紀、ライトモチーフによって『ニーベルングの指環』を構成したワグナーが参考にしたといわれる、アダン作曲の『ジゼル』での音楽動機とバレエのキャラクターとの呼応関係は、実は時間構造の類似性による音楽と舞踊の関係以上に、密着した意味を持っていたのではないか。ならば言葉言語によって物語るのではなく、舞踊ジャンルが物語る際にその手助けを受けたのは音楽が表現する感情によってではなかったか。振付けるダンスの動きの構造の支え以上に、バレエ・ダクションにとっては音楽は意味論的に作用したという考えは自然に思われます。

しかしダンスと音楽について論じるには、やはり、バランシンによって確立された「抽象バレエ」をみることで、時間構造としての類似性を確認することが現在は主流でしょう。つまり抽象バレエという、物語性（物語的なもの）を排除することによって、かえって動きと音楽との関係がはっきりしてきたことに着目すべきでしょう。これはダンスにおけるコラボレーションとしても一番

かりやすい論点でしょう。しかし誤解のないように言っておきたいのは、バランシン以降、抽象バレエをつくることで音楽と舞踊の関係が密接になったというわけでは決してありません。つまり、物語バレエを作っているときにも、音楽との関係はつねにあったのです。上述した物語ることと音楽感情論という関係ではなく、音楽にどう振付けるか、カウントをどうとるか、というレベルでも、ダンスの構成・構造はたしかに音楽とともに展開されていたのです。

具体的に申しますと、バッハの音楽は音楽構造上がっちりしてしまっていて、実はカウントはとりやすいのです。フォーサイスの『ステップテキスト』などもそうですが、『シャコンヌ』に振付けるときには8カウントをとりやすいんですね。しかし音楽構造上がっちりしているの、音楽の地平上での出来事になってしまう、動きの時間性がバッハの音楽の時間性に埋没してしまう、もっと言えば、音楽に新たに舞踊を振付けることで何か違うダンスの地平が見えてこなければならぬのに、何も見えてこない。価値論的にいうと、舞踊と音楽の関係において、音楽に振付けるということは結局、音楽が立っている地平に対して、新たな地平が見えてくること、つまりそれが音楽に舞踊が振付ける意味だと私は思いますが、バッハの音楽のように音楽作品の中がっかりと自己完結していると、その堅牢な牙城を崩しにくいというのです。現にフォーサイスは音楽を切り刻んだり、『アーティファクト』では幕を途中下ろすことで舞台の時空間を断裁しようとしていました。

バランシンの作品は、音楽の視覚化とよく言われますが、私は好きではありません。音楽を視覚化するのではなく、平等な記号である音楽と舞踊がお互いどう対峙し合っているのか、その緊迫したダイナミックな関係性を呈示している、つまり物語性をなくすことでかえって音楽と舞踊の関係性を白日の下にさらしていると言いたいのです。くどいようですが、この関係は抽象バレエから始まったのではなく、もともと密接に、つまり意味論的にも構造論的にもあったものが、物語が排除されることで見えてきた、つまり意味論的というよりもむしろ構造論的な関係において、どう音楽に振付けていくか、あるいは物語がなくなってもはや意味とは関係のない音楽と動きとの対マン張ることが強いられるようになったのです。

ストラヴィンスキーの『アゴン』にバランシンが振付けている時、たまたま居合わせたストラヴィンスキーに、音楽的にはこれで完結しているが、ダンス的にはもう少し動かしたいので、もう少し音をくれ、といったエピソードは有名です。つまり音楽のもっている時間分節の閉じた系に対して、空間分節上の舞踊の持っている動きの系の方が物

足りないというのです。音楽の視覚化というレトリックでは言い尽くされないバランシン作品の本質をついた話だと思いますが、ダンスは「動き」という視覚的な空間的な独立した系が存立するジャンルなのです。この両者がどうやって絡み合うか、どう対マン張るのか。

音楽に対する舞踊による新たな音楽解釈、これが振付です。ダンスが音楽を使用する際に立ち現れてくる、音楽を聞いただけでは現れてこない地平をダンスが切り開いて見せてほしいのです。マーラーの交響曲第5番「アダージェット」は、ヴィスコンティの映画『ベニスに死す』のBGMとして有名で、その映画のテキストとトーマス・マンの原作のテキストとを踏まえて、ベジャールがドンに振付けた『アダージェット』というダンス作品は、原作のテキスト、マーラーの音楽、その音楽を使った映画、などを背景に成立していますが、このダンス作品の鑑賞のおもしろさは、まさに記号論的な多層的な解釈が生み出されてくるころにあると思います。そしてこの解釈を拡げていく楽しみがこの作品の、そしてダンス作品の鑑賞の楽しみだと思いますが、音楽はまさにこの多層性を生む重要なファクターといえるでしょう。コラボレーションとは解釈の多層性に手を貸すことです。音楽はやはりダンス作品の創作側の論理だけではなく鑑賞する側の論理にも加担するコラボレーション作業の中心にあるといえるでしょう。

ただ私は大学で教鞭をとるようになって、学生にダンスを作る際にやってはいけない禁じ手をあげているのですが、その一つにミニマル・ミュージックを使うなというのがあります。何故かという、ミニマル・ミュージックは非常に音がとりやすいわけですが、3連符でタララ・タララ・タララ・タララと。フィリップ・グラスの音楽は世界中で使われていますが、あえて使わせないようにしています。それはBGMと先ほどいいましたが、音楽に動きを浮遊させることで何となく見せられる動きを作れるんですね。音楽に正面切って対マン張るのではなく、音楽上で簡単に遊ばしてもらえるんですね。つまり振付という、どのように自分の体を使って時間・空間を分節していくかという営為に、ミニマル・ミュージックは安易なまでに時間を提供するわけです。しかしこれに頼ると身体の動きの時間構造を自立させて構成できなくなってしまうので、禁じ手にしています。90年代前半になると、世界中で流行ったグラスはもちろんですが、ジョン・アダムズとか、マイケル・ナイマン、そしてミニマルではありませんが、エヴォ・ペルトやグレッツキとかいわゆるネオ・ロマンな音楽が使われるのですが、ことごとく使ってはいけないと言っています。何故なら、結局はダンスの地平を開陳することなく音楽地平に浮遊して

音楽に簡単に足をすくわれることになるからです。音楽の地平に埋没して楽をしてはいけません。

19世紀「音楽の時代」に音楽の方でも大きな作品存立の意識改革がおこりました。上述しましたが、言葉言語でないダンスが物語を展開していく上で、音楽は意味論の意味の補佐をしてくれて、登場人物の感情表現を盛り上げてくれたりもします。しかし1854年エドゥアルト・ハンスリックは『音楽美について』の中で、音楽は意味論の意味ではなく音がどう羅列しているかという構造を鑑賞するものだという考え方を全面に打ち出したのです。この考え方そのものは彼によって突然に初めて生み出されたというわけではありませんが、美学芸術学の理論書としては、まさにフォルマリストティックな考え方、つまり物語をよむとか意味論的な意味、あるいはルプレゼンテーション的なものを鑑賞するのではない、構造そのものを鑑賞するのである、作品はそれで成立するんだ、というフォルマリズムを宣言した最初です。ただ、誤解のないように申し上げれば、上述したデザインの話でもしましたようにダンスにおいても、すでにこういうフォルマリストティックな側面は意識されていたわけです。ゴーチエも言っていますように、バレエは物語を読むのではなく、そういう動きの羅列、構造、コンポジションがバレエ作品の醍醐味である。

「コレオグラフィー」という用語は19世紀にはむしろ記譜という、現在われわれが使うノーションという意味として使われていて、振付というのはむしろ「コンポジション」と言われていました。まさに振りとはどうやって動きをつなげていくかという問題が重要だったわけです。

大胆に言えば音楽以上に見た目重視のバレエはこのフォルマリズムを先取りしていたといえるかもしれません。後に出てくるマリウス・プティパによって現代のバレエのひな形がほとんどできたのも、プティパがバレエで物語を物語っていくのがうまくなったのではなく、バレエ・パノラマをバレエの動きのコンポジションによって確立したからでしょう。

少し先に急ぎますが、むしろこれからが本来のコラボレーションの話になる、つまり舞台を構成する諸構成要素をいかにコラボレーションするかという問題をようやく話していくことになります。

20世紀になって芸術作品の在り方そのものが変わってきます。パフォーマンス・アーツはそもそもトータル・アーツであると最初に述べましたが、それは舞台の諸構成要素をどう組み合わせるかという問題でした。わたしは中央教育審議会がかつて出した「全人教育」の世代の人間ですから、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

きました。例えば全部5でも何かひとつ1があったら人間としては失格であるみたいな教育が、まさに一芸に秀でるといえるのは反対の考え方がわれわれの世代の教育観にはあったのですが、これはトータル・アーツの考え方においてもいえるかもしれません。例えばオペラの舞台にミケランジェロ級の本物の彫塑を置いて、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、むしろやってはいけない。コーディネートされた均衡が必要である。いいものだけを舞台にのっければ自然と良い作品になるのではない、どう組み込んでいくかという構成の妙がトータル・アーツの価値であり、本質、出来であると。

この考え方を推進した代表的な人物がワグナーです。ワグナーのような強烈な個性の持ち主が牽引していったからこそ「楽劇」は成立したわけです。隅から隅までワグナー色で、バイエルンの国家を揺るがすほどの予算を喰った劇場までもワグナーの意図にそって建設されたのでした。これはトータル・アーツの究極といえるでしょう。

ところが、1917年に『パレード』がバレエ・リュスによって作られます。これはバレエ・リュスの中でも、フォーキンや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すが、「パフォーマンス」の最初とかコラボレーションの最初の事例としてよくとりあげられます。この時にはワグナーのような強力なディレクターがいなくて、とても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といわれます。コクトー、ピカソ、サティがいて、そしてマシーンがいて、若い芸術家が集まってわいわいやいやのやいやのやっていたのでした。しかし結局、民主的に決めるといっても、ダムタイプが最後は古橋悌二氏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、パブロ・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す。しかし画期的だったのは、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っ張るのではなくて、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す。

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でしょう。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におけるそれは、コラボレーションとして重要であるし、インスタレーション的なパフォーマンスの先駆けとしても忘れてはなりません。

当時ダンスの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いようで、本人自身もダンサーではないと言っていたようです。したがって彼はドイツ表現主義舞踊のダンサーや振付家ではありませんでした。しかし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た、実際に役に立つ機能主義的な王道をすすんでいたのです。です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とられないようにするために、人間の身体を舞台上上げる経験をさせることで、この身体の奥深さにかけた舞台活動を、教育的な意味を含めて推進したのです。

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と考えていますが、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メタ的な地平を探ろうとしたのではないのでしょうか。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、アルビン・ニコライ、次にフィリップ・ドゥクフレらの先陣に位置づけていいのです。

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いますが、ここでのカリキュラムや教師などの人材はその活動の場を世界に移します。その中でも成果をみたのが、アメリカでのブラック・マウンテン・カレッジにおいてです。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がまさにパフォーマンスを有名にしました。

われわれの問題関心であるコラボレーションについて簡潔にまとめれば、これはco-existence（共存）やnon-collaborated collaboration（非協同的共同）によるものだったのでした。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で他には何も相談しなくて、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だけの作業です。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、そのまま当日合わせて「作品」を上演して作品を成立させたのです。しかもこれはパフォーマンスというよりも、カニングハムのダンスの制作であるので、パフォーマンス・アーツとして成立して来るといえるでしょう。観客は基本的にお金を払って、ケージのノイズの音楽を聴きに、またラウシェンバーグの

美術を観に劇場に足を運ぶのではありません。しかしここでのダンスは、バランシンのバレエやグラハムのダンスを見に来るといってもありません。どこか実験的なモダン・アーツを鑑賞しに来たのです。ポスト・モダン・ダンスのようなコンセプトを考えるために来るとまではいいませんが。

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運動がポスト・モダン・ダンスですが、ここで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ます。これもダンスである、ダンス作品とは何か、自己言及的に省察するメタ的にダンスにゆさぶりをかけるメタ・ダンスであるということです。その身体は必ずしもダンシングしなくて、上述し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のです。そしてポストモダニ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」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るのです。ミュージック・シアターと呼んでいます。舞台の諸構成要素が、テキスト、せりふ、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図ではない、記号論的な戯れの中、舞台は進行していくのでした。

コラボレーションの方法が強烈な牽引者によって、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、そして作品の在り方が変わってきても、リードする構成要素がたとえ踊ろうが踊るまいがまだ見えていたという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のでした。そしてわれわれダンスの人間はベジャールによるコラージュ的な作り方や、ピナ・バウシュのタンツテアターを受け入れられるようになってきたのでした。

少し触れましたが、思えばダンスは言葉言語による指示機能が正確でない分、曖昧さを持たざるを得ないのでした。この曖昧性を私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言っていますが、しかし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して、舞踊のジャンルの特性として、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、実は機能してきたのでした。

われわれ受容側の感性的体験は、鈍くなってきたのかもしれませんが。バッハがこの時代にい

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ません。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すぐにゴミ箱に捨てに行くかもしれません。しかしわれわれはこの混沌と乱雑さをまた感性的価値として受容するようになってきました。

そしてコラボレーションする対象に対する規制はもはや何もありません。かえって異化効果を使って驚かせようとする意図にまみれています。そして問題は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どういうことかといった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呈示されてもいます。ダンスのソロ作品にそういう問いかけが含まれているように私は今、思っています。

われわれは結局コラボレーションの中で、ダンスに中心をおくことを忘れてはいけないという視点の確認から始めました。しかしダンス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・アーツでありトータル・アーツであったのですが、20世紀になって登場してくる、ゴールドバークが言う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ますます成立するようになってきたのでした。そして昨今それに対する反省・反動が話題に上るようになってきています。

コラボレーションにとっては、ダンスが踊ろうが踊るまいが関係ないのでしょう。しかしダンシングするためであったコラボレーションが、ダンス作品をメタ的に問いかける試薬としてのコラボレーションとして使われるようになったのです。そしてコラボレーションはダンスを崩壊させる劇薬でもあったのでした。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か、安易にも使っています。

さてそこでダンスは、あるいは身体はこのようなコラボレーションにどう立ち向かい、新しい問題を提示していくのでしょうか。

※本講演では、マルチメディアとのコラボレーションについては何も触れませんでした。2004年12月の沖縄での全国大会で、この問題について発表しましたので、その抄録は次の「舞踊学」紀要に載ると思います。

■パネル討論十デモンストレーション

パネリスト：碓井節子・坂本公成・馬場ひかり
宮嶋哉行・下村美佐・藤本隆行
司会進行：森立子・松澤慶信

パフォーマーが舞台装置、音楽や音響とどうコラボレーションしていくのかという具体的な話が披露されました。

作家はそもそも創作のきっかけが音なのか、テクストなのか、あるいは視覚的なイメージによるものなのか。それを具体的に作品に作っていく際にその動機をどう具体化していくのか。まさにコラボレーションする作業の役割や意味が述べられたのでした。そしてその過程の中で対話から、作家が当初考えていた方向と違うズレが当然出てくるのですが、それがかえってまた作品の深みを増していくことになるという実感が披露されました。

このような作り手同士の間の創作にあつてのコラボレーションが基本に話されましたが、質疑応答から興味深い問題が出されました。それは作家の意図と観客が受け取ったこととのズレについてでしたが、作品の解釈内容の差異ということよりも、そもそも何のための作品かといった方向性に関する質問は、受容体験のコラボレーションによる広義の問題提議として参加者の共感をよびました。観客は作品、作家とどう向き合うのか。これもコラボレーションの問題とっていいでしょう。

なお、照明技術として次世代の設備であるLEDについても言及がありました。

(文責：松澤慶信)