

同じ舞踊作品をもう一度見ることについて

石 潤 聡 (大東文化大学)

The purpose of this research is to construct a model of the way in which a person watches the same dance performance twice. There are no two performances that are completely the same because dance is not a static artform and cannot be repeated, unlike some artforms for example cinema. The principle of performance states that a single performance cannot be replicated. Nevertheless, we can still understand the dance pieces each time the performance is staged because there is a stated common knowledge or theme in the performance. In general, there is a misconception among the audience that dance pieces are the same. They fail to see that the principle of performance strongly prevails in all performances, that is, there are no two performances that are the same. We notice the differences in the first and second viewing of the same dance piece. When we watch the dance piece for the second time, the impact or surprise elements are lost. However, it is common to watch the same program by the same dance company several times. Many would expect that there would be a different experience when watching the same dance piece for the second time, as well as a particular way in which this happens.

In section one, we start from the viewpoint that the same two performances are the same. Hence, this analysis on why people see the same dance piece for several times. Here, there are two different definition of the term "same dance piece". The first refers to the same piece by the same dancer or dance company. The second refers to the same piece by a different dancer or dance company.

In section two, in order to understand the process of the identification of a dance piece, we analyse some elements, for example lighting, sound, staging, dancers, choreography, that are compared with each other when we watch the same piece of dance, and identify this piece with another one that was watched in the past. And we further define three levels in the identification of the dance piece: passive identification, positive identification and partial identification.

In the last section, we consider the way in which the dance piece is converted into an accumulation of information when watching it for the first time. Finally, we try to piece together the basic underlying model of the way in which one watches the same dance performance twice.

はじめに

この論考は観客が同じ舞踊作品を二度目に見る際の見方のモデルを構築することを目的とする。

一般的に、どのようなジャンルであれ一つの芸術作品を何度も鑑賞するという事は、特に珍しいことではない。絵画や彫刻を何度も眺めたり、気に入った詩編を折に触れて読むことは日常的な行為である。ここで議論しようとしている事柄は、そのような「一つの作品を再び見る」という普通の状況を対象としている。この状況から普遍的に立ち上がる問題は、「初見と再見」の違いについてである。当然、再見の際には、初見時に比べ理解や鑑賞の度合いが深まっているであろうが、ここでは、作品鑑賞の深さというような量的に換算できるような事柄だけではなく、見方自体が質的に変容している可能性について分析を試みる。

また、「同じ舞踊作品を再び見る」ことに関して、「同じ作品とは何か」ということも触れるべき問題である。その場合、上演芸術が宿命的に持っている「全く同じことは二度観られない」という上演の一回性の特徴が関与してくるのである。舞踊のみならず上演芸術全般に関しては常に「厳密には同じことが行なわれない同じ作品」という矛盾を抱えた状況である。つまり、この議論は、舞踊作品の同一性が上演との関わりにおいてどのように成立するかという問題も抱えているのである。

以降、第一章では、「同じであるという判断」から出発して、インガルデンが音楽作品に対して行なった分析を参照し、舞踊作品の同一性のあり方を考察する。第二章では、舞踊作品の同一性を成立させる要因を上演やその周辺の事柄から考察する。第三章では、初見時の舞踊作品が、どのように、情報の集積に変換され、同じダンス作品の再見時の見方に影響しているかを分析し、再見

の基本的な見方のモデルを構築する。

第一章 舞踊作品の同一性

第一節 作品の比較基準

舞踊作品に関して「同じであるかどうか」という判断が顕在化する状況は、あまり一般的なことではない。強いてそのような状況を想定するならば、例えば、「再演作品」のはずが、シーン構成、振付、キャスト等を大幅に変更して行なわれていた場合、「過去に上演されたものと同じものかどうか」という疑問を抱くであろうし、あるいは、「新作」として行われている作品に対して、過去の作品が部分的に流用されている場合なども同様である¹。

しかしながら、一方で我々は日常的に二つ以上の作品情報を比較して「同じである」という判断を下している。それは例えば、一枚の舞台の写真を見て、その瞬間の場面を思い出した場合、写真の伝えるものと自分の体験の中のあるイメージを同一化したことになる。舞踊批評に述べられている作品が実際に分かるということもタイトルやテーマやシーン構成などの何らかの同一化を経ているといえる。また、舞踊の動画記録映像を見て、作品を当てられるということも同様である。このように「舞踊作品の同一化」ということは、ただ単に作品の情報、タイトルやいつどこで誰が行なったものが分かるということに表れる程、日常的な判断の一つでもある。

ここではまず、作品の比較という場合の視点や基準を確認しておく必要があるであろう。「比較」ということを原理的に考えるならば、「同一」あるいは「相違」は、二つ以上のものが一つのカテゴリ²において比較され判断される事柄である。例えば、「マス」と「フナ」であれば、「淡水魚」というカテゴリを、「怒り」と「嫉妬」であれば、「感情」というカテゴリを挙げることができる。比較される視点や基準はそれらの属するカテゴリの一般的性質によって示されている。「淡水魚」の場合、全長、体重、うろこの色、各ひれの形と大きさ、海水に対する浸透圧の調節機能の順応能力等、「淡水魚」が示す一般的性質であれば全ての項目において比較可能である。仮に個体としての一人の「老婆」と一つの「歩道橋」を取り上げた場合、共通するカテゴリを設定しなければ、二者の比較は不可能である。したがって、個々の舞踊作品を比較して「同じである」という判断を下しているということは、少なくとも、カテゴリとしての「舞踊作品」が常に設定されており、その中で、個々の作品の「ある要因を同一化している」ということである。

それでは、舞踊作品というカテゴリでは一般

的性質としてどのような要因が挙げられるのであろうか。まず、「舞踊」というカテゴリと「作品」というカテゴリは考えられてよいであろう。舞踊というカテゴリの一般的性質は例えば次のようになる。舞踊>振付・ダンサー・照明・音響・衣装・場（劇場/舞台/ストリート）、等である。各性質もサブカテゴリとしての機能を持つ為に、振付>動き・身体・リズムのように多層的に捉えておくべきである。次に、作品というカテゴリの一般的性質については、次のように設定することができる。作品>作者・タイトル・テーマ・構成（筋）などである。舞踊作品を概念的なレベルで捉える場合、このような舞踊という概念と、作品という概念が複合しているものとして捉えことができる。

そのように考えた場合、予てより規定しようとしていた、舞踊作品の比較という場合の視点や基準をこれらの二つのカテゴリによるものとして根拠づけ整理することが可能となる。つまり、作品カテゴリ依存の判断と舞踊カテゴリ依存の判断の二種類の基準が見いだせるのである。極端な場合、振付やシーン構成等の、舞踊カテゴリ的性質が異なっても、作品カテゴリ的性質、つまり、作者・タイトル・テーマ・構成（筋）などが「同一」であることによって、「同一性」を示すこともあり得るということである。また、舞踊カテゴリ依存の判断では、タイトルや作者が異なっても、振付、構成如何によって、「同一」と見なされることもあり得るのである³。

ここでは、舞踊作品を概念的なレベルから考察することで、一つのスタティックな比較要因の基準を規定した。このシンプルなモデルを以降の分析の出発点として位置づけておく。

第二節 舞踊作品とその上演

舞踊作品は、音楽作品が演奏によって実現されるのと同じように、上演によって観客にもたらされる。この場合、同一性の問題に関して、二つの問題が出てくるのである。一つは、作品と上演の関係について、もう一つは、複数の上演間の同一性と個別性についてである。ここでは、インガルデンが『音楽作品とその同一性の問題』において、音楽作品とその演奏について行なった区別を参照してみたい。

インガルデンは、音楽作品がその個々の演奏と同じでないということについて次のような点に着目している（インガルデン 2000 [1973]: 16-23）。
1. 時間的要因。一つの演奏は時間的なプロセスであり、演奏の各々の運動が、継続的な時間的な段階を追って次々と継起する。一方、作品はプロセスではない。作品は時間の中で持続する対象物であるが、演奏と同じ意味で「時間的」であるの

ではない。音楽作品そのものの全ての運動は、準時間的構造（作品の諸部分の継起の順序）を内在させているにせよ、完成された全体として同時に存在する。2. 聴覚的要因。それぞれの演奏は何よりもまず、聴覚的なプロセスである。それに対して、作品は楽譜を読むことで知ることにも出来る。3. 空間的要因。それぞれの演奏は空間の中で局在化しているが、作品は空間的な位置を持たない。4. 聴覚的アスペクト。演奏は聴覚の対象に対するそれぞれ異なった聴覚的アスペクト（ゲシュタルト）をそれぞれの聴き手に体験させる。これによって、聴き手は同じ演奏に対してそれぞれ異なる「演奏の具象態」を形成する。作品は、演奏の内容において生じるプロセスや、聴覚的アスペクトの経験において生じるプロセスに影響されることがない。つまり、いま・ここで展開していく音響的現象ではない。5. 個別性。同じ音楽作品は、異なった演奏者それぞれの演奏において、また、同じ演奏者による演奏であっても、一回一回の演奏において、その個別性、質的特性によって異なっている。演奏がそれぞれ別個なものに対して、それぞれの作品は絶対的に唯一的なものである。6. 規定性。演奏は、微細な特質の変様（メロディー、和音などの音響的プロセスやそれからなる音響的对象、また、聴き手が形成する演奏の具象態のそれぞれの最低次元の要因）によって、それぞれ一義的、積極的に規定される。作品は、「非本質性の領域」を含んでおり、ある一義的な特性によって決定されるのではない。仮に、作品が楽譜と同一視されるのであれば、楽譜はすべてのことを決定せず、ある演奏の幅を持たせている。また、一方で、音楽作品が、「美的知覚の等価物」として看做されるならば、また、未決定なものと疑うことができる。少なくとも、演奏についてはこうした問題は起きない。以上、これら六つの論点において、作品と演奏とは、多くの類似点を持っているが、根本的に異なったものとして示されている。

このように見てくると、音楽作品とその演奏の関係は舞踊作品とその上演の関係に多くの部分で共通していることが分かる。確かに、インガルデンが音楽において示したように、舞踊においても、一つの舞踊作品という唯一普遍的なものに対して、上演を作品がその都度の仮の反復不可能な実現として位置づけることができる。この図式に従えば、我々は、同一作品の複数の上演を「同じ作品である」と判断することは、ことさら矛盾なく説明することが可能となる。つまり、もともと、唯一の作品が、多様な状態として現れているということである。

しかしながら、ここに一つの疑問が生じる。一つは、インガルデンが、音楽の作品の唯一性において、楽譜の存在を認めていることである。確か

に、別の視点では作品を美的知覚の等価物として捉えているが、作曲家の創作活動の結果としての楽譜の存在は、少なからず、舞踊のような上演芸術との差異を考察しておくべきである。作曲家が、楽譜を残し、演奏家はその楽譜を演奏する、というシステムの中では、作品は、創作者に作られた唯一のものという位置づけを得るのは容易なことである。例えば、ショパンのマズルカのような生前未発表作品というものが作曲家の意思に拘わらず成立しうるのも、楽譜の存在なくしてはあり得ない事柄である。もちろん、インガルデン自身も、楽譜の指示には限界があって、「未規定性」が含まれていることを指摘しているが、そのことを演奏に対して多様な実現可能性を含むとした上で、楽譜に記された作品を唯一のものとしている。

舞踊作品の場合、果たして、作品の唯一性は何によって示されるのであろうか。楽譜に相当する舞踊譜というものの存在は完全には否定できないが、それが音楽のように日常的に機能しているとは到底考えられないことも事実である。インガルデンの指摘通り、楽譜は確かに演奏そのものではないが、それを読むことで、実際に音が鳴っていなくても、作品を理解することは可能である。それは、ある部分では、演劇の脚本、シナリオも音楽の楽譜程には作品情報を再現することが不可能だとしても、上演とは別に存在する作品を示すものとしての役割を担うことが可能であるだろう。しかし、舞踊作品に関しては、舞踊の上演と別の形で作品を示すようなものは差し当たっては挙げることが不可能である。ニジンスキー版『春の祭典』が「再演」ではなく「復元」に留まらざるを得ないのも、舞踊作品が上演と別に作品を示すものを欠いているからに他ならない。

つまり、舞踊作品の場合、音楽作品などと比べた場合、インガルデンの示す観客の鑑賞行為と別にある「唯一の舞踊作品そのものを保持している対象物」の存在を示すことが困難である。ベートーベンのピアノソナタ『悲愴』のテンポやメロディや和音構成を変えて演奏した場合、明らかに「唯一の『悲愴』」の演奏から外れることになり、聴き手もすぐにそれに気づくことが出来る。ここで言えることは、舞踊作品に関して、同様なことが起こる可能性を完全に否定しているわけではない。ベジャールの『ボレロ』の振付を変えて踊った場合、それは同じようなことが起こるのであろう。しかしながら、明らかに異なるのは、『悲愴』の場合は、それが、「楽譜」と違うのであり、『ボレロ』の場合は、「他の上演」（それは時には、「初演」という語で述べてもよい場合もある）と違うということなのである。音楽の場合もジャズなどプレイヤー依存の高いジャンルでは、舞踊作品的なことが起こるのであろうし、舞踊作品にも記録映像が楽

譜の役割をする場合も想定できる。しかしながら、ここで留意すべき点は、舞踊作品の場合は、作品の同一性を支えるシステムがスタート地点において、他の芸術とは異なっているということである。

これまで、観客が同じ作品の複数上演を見る場合、第一節では、二つの上演の比較ということについて、第二節では、インガルデンの図式を参照し、唯一の絶対的な「舞踊作品」の存在について考察してきた。その結果、音楽作品的なあり方とは異なる「舞踊作品の同一性」の独自のあり方の存在可能性が浮かび上がって来たのである。それは、観客の舞踊作品に対するアイデンティティは上演においてのみ行なわれるというものである。つまり、鑑賞行為そのものの中に分析すべき問題が潜んでいるのである。次章では、舞踊作品の同一化をめぐる、観客が上演の最中において、どのような要因を捉えているかを検討する。

第二章 舞踊作品の同一化の成立要因

前節で議論したように、舞踊作品には音楽のように明確に同一性を確認する楽譜のような実体状のものを見いだすことが困難である。しかしながら、そのような「上演とは別の形の舞踊作品を示すもの」の有無にかかわらず、観客は舞踊作品の個別的な上演を一つの舞踊作品として了解していることも事実である。インガルデンが演奏の個性に対して、作品の普遍性を示したように、個別的な一つの上演に、観客が普遍的なものを捉える具体的な機会があるとすれば、それは一つは、同じ作品の複数上演から帰納的に普遍化するあり方が考えられる。また、別のあり方としては、受容美学における「期待の地平」に導かれるような、新しい作品でも、観客による予知が機能し、「情報の真空の中に絶対的に新しいものとして現れるのではなく、あらかじめその公衆を、広告や、公然非公然の信号や、なじみの指標、あるいは暗黙の指示によって、きわめて確定した受容（ヤウス 2001 [1970]: 39)」をさせているようなあり方も想定すべきであろう。

ここではまず、前者による側面を検討するために、「再見によって比較される要因」を分析する。

第一節 再見において比較される要因

第一章第一節で導出したモデルから、観客が過去に見た作品をもう一度見る場合の比較要因として、ダンサー、振付、照明、音響、舞台、衣装、シーン構成、作品の長さ、等の多くの要因（舞踊のカテゴリーの一般的性質）と、作者・タイトル・テーマ・構成（筋）（作品のカテゴリーの一般的性質）を区別することが可能である。そして、ここで留意すべき点は、その比較要因によって、どのよう

に再見時の見方が初見時と異なるかという点である。なぜなら、その見方の違いこそが、舞踊作品の同一化の固有のあり方に関与しているからである。

作品を見る一度目と二度目以降が観客によって比較された場合、空間的要因、時間的要因に関する複数の比較判断が行なわれていると考えることは妥当である。これら上演最中の比較要因は舞踊的カテゴリーにおいて為されていると考えられる。空間的要因の比較判断では、作品の視覚的な配置や趣向などをあらかじめ知っているということ（パラダイグムの情報）、つまり、観客は作品の風景をすでに把握しているということが、観客の視線が何を捉えるかという対象の選択の仕方に影響を及ぼしていると考えられる。

まず、「舞台」という要因から考えてみよう。作品の為される舞台を知っている、例えば、舞台機構に特別な趣向がなされて、その作品を強く印象づけている場合、例えば、舞台一面に花や水を敷いたり、幕を用いて舞台を不自然に仕切ったり、紗幕で特別な演出を工夫している作品は、舞台に対する知は、確実にその作品を二度目に見る見方を変える。つまり、観客はそのような演出を待ち構えていて、自分の視線を動かす領域がどこからどこまでかを経験的に知っていることになる。一方、舞台機構に特別な演出を持たない作品の場合は、舞台は常にダンサーや他の演出的要因の後ろに隠れて、作品として観客の印象に立ち上がって来ることはない。

同様に衣装についても、作品における衣裳的演出の占める重要さによって、まちまちであるが、基本的には、衣裳との遭遇の瞬間を越えては、その効力を発揮することはないであろう。しかし、それがいかに瞬間的なものであっても、観客は、舞台の場合と同様に、再度見る場合「その衣裳を待ち構えている」見方に変わっている。

それでは照明はどうであろうか。舞台や衣裳からのモデルで言うならば、やはり、作品における照明的演出の占める重要さに依存するという事は出来る。しかしながら、一つ留意すべき点は、「照明の空間性」に関する事柄である。つまり、確かに照明は劇場空間において、視覚的空間を生じさせることは疑う余地はない。例えば、完全暗転は舞台上にダンサーがいようがいまいが、我々の視界から完全に対象物を消失させるのである。サスやピンスポットは物理的な上演空間を視覚的な上演空間として狭めたり広げたりする。その意味においては、照明はまさに演出的に空間を支配する機能を持っている。しかしながら、作品全体を通じた、照明の変化は、作品を進行させる要因としても機能している。例えば、暗転から始まり暗転で終わる作品も少なくはない。その意味において

は、照明は演出の空間的要因と同時に時間的要因を担うものとして数えておくことも重要である。照明は、我々の視線を誘導し、時間を直接操作しているのである。つまり、舞台や衣装という要因と比較すると、照明のイメージは、より深く作品イメージに食い込んでいるということが出来る。作品イメージと密着度が高いということは、逆に独立性が低く、気づかれずらいということも指摘できる。例えば、音響と比較して見ると、その独立性は明らかに異なる。舞踊作品において、例えば、音響の要素は音楽を使用することが多い。音楽は舞踊を伴わなくても、成立しているのである⁴。

時間的要因については、音響、シーン構成、振付けやダンサーの行為、作品の長さ、そして、先程の議論から、照明の進行などを要因として分別したが、一つ一つの特性を取り上げて吟味する方法は議論が煩雑になるため、対象を作品の時間的側面という大きなテーマで捉えたい。これはパラダイグ的な情報としての空間的要因に対してサンタグム的な情報として位置づけられる。それでは、「舞踊作品の進行に対する知（一度観て進行とその内容を知っているということ）」は、二度目に見る作品の見方に一体どのような影響を及ぼすのであろうか。

観客が舞踊作品の上演を見る際、そこではすべからず作品の初めから終わりに向かって享受しているということは言うまでもない。時間的要因において、初見と再見の差は、幾つかの点で大きな違いを見いだすことが出来る。一つは舞踊の時間を進行させている、動き（振付）やシーンの継起を既に一度見ているという点である。両者は時間的な幅において大きく異なっているが、内容や解釈可能な対象として捉えるならば同じようなものとして位置づけることが可能である。動きはそれが「特徴的な動きやポーズ」であったり、「しなやか、奇怪」のような質を示すものでありながら、観客の印象として捉えられる。シーンは特別な演出や、物語的な意味を果たすものとして捉えることができる。つまり、あるシーンや動きから次の展開への期待とその充足／裏切りなどの見方の道程を再見時には知っているということである。また、観客が作品の最後を把握しているかないかも大きな違いであろう。しかし、ダンス作品における「結末」の機能は、推理小説等の途中のシーンでのサスペンスが興味を引く仕掛けとは分けて考えるべきである。つまり、この場合、「落ち」「どんでん返し」という物語的な機能とは別に、舞踊作品の結末は、作品の「全体の把握」をもたらすものであり、それによって見方のベクトルを決定的に変える機能を果たしているのである。それは作品の進行と軌を一にして見る見方（初見）と、最後の瞬間から遡って見る見方（再見）の違いで

ある。再見時は、交流電流に例えるならば、作品の始まり（－マイナス）、作品が終わる瞬間（＋プラス）、進行する現在（0ゼロ）の限らない思考の往来を指摘することができる。

第二節 「期待の地平」がもたらすもの

前節で分析された舞踊的カテゴリーの要因が、鑑賞行為の反復の最中で定着していく、複数上演にまたがる「一つの舞踊作品」に対する模索の様相（帰納法的）であるとするならば、別の見方として、既に示唆しておいた、「期待の地平」や「観客による予知」が機能する様相も分析しておくべきであろう。というのは、確かに、第一章で触れたように、舞踊は、音楽作品における楽譜に相当する一つの作品を確認する実体状の対象物を欠いている。しかし、それだからといって、初見作品が全て白紙の状態、恣意的に主観性に対して現れるというのも妥当ではない。

例えば、バレエ『白鳥の湖』などのレパトリー作品を見る際、観客は「『白鳥の湖』なるもの」をあらかじめ知っていて、それと実際の上演を比較するという側面を指摘することができる。それが、バレエというジャンルとして確立されており、バレエの見方のようなものが文化的に形成されている場合、観客は、作品の鑑賞行為の「すでにその始まりから、中間と終わりへの期待を作り出して（ヤウス 2001 [1970]:39)」いる。その際、その作品の上演に先行している「期待の地平」において、受容しうる美的対象物はあらかじめ決定されていることになる。つまり、期待の地平が注視すべきものに観客を導く一方で、上演にありながらも、そこから抜け落ちていく情報は、インガルデンのいう「非本質的領域」ということになる。このように捉えるならば、上演に対する「唯一の舞踊作品」の措定も、不可能ではなくなる。つまり、それはインガルデンが示した「美的知覚の等価物」としての舞踊作品ということになる。

もちろん、鑑賞が個人的な体験であり、「バレエ『白鳥の湖』」の同一化を果たす基準は、個々人で大きく異なるであろう。バレエ愛好者や研究者にとっては、版⁵の相違やキャストが大きな問題となるであろうし、「誰の版か」、「どのバレエ団か」あるいは「いつどこで行われたものか」などの条件が直ぐ様続くことで、個々人の作品に対する同一化が成立したり挫かれたりするのである。また、『白鳥の湖』を実際見たことがなくても、バレエであるという知識のみで同一化の対象が成立することもあり得る。このような個人が過去の経験から各々ジャンルのにもっている「～なるもの（基準）」と実際の上演（経験）の比較による同一化プロセスは、コンテンポラリーダンス等の新作上演を中心として行われている舞踊上演にお

いても、程度の差はあるにせよ、同じように機能していると考えられる。「程度の差」というのは、つまり、バレエのジャンルのように文化の中に根付いて久しいジャンルにおいては、観客は、そこに「すでに確定された価値」を求めに行く（期待の地平が充実している）であろうし、批評家の作品解釈を知識として持っていることもあろう。これによって、初めて見るにもかかわらず、歴史の浅いジャンルの「新作」の場合よりも、期待の方向性が限定された見方を強いられていることになる。さらに、例えば、別の振付家⁶によって、作られたセンセーショナルな新作の『白鳥の湖』を見るときでさえ、従来の『白鳥の湖』と比較されるという点は、完全な「新作」を見る見方とは異なっていることも、ジャンルに内在する期待の地平の影響を受けているのである。

また、作品の見方を誘導し、個別の上演を普遍的な作品へと同一化する「期待の地平」も、もう一段、下の階層を捉えることができる。それは、舞踊作品を比較する基準として第一章第一節で既に触れられていた作品に関わる上演外部的な要因、すなわち、作品カテゴリーにおける要因である。タイトルなどの作品カテゴリー的要因による個別的な上演の普遍的な舞踊作品への同一化は『白鳥の湖』や『ボレロ』が現実的なパフォーマンスを離れても音楽の楽譜のように存在するという印象を強く与えるものである。これは例えば、「同一作品の指揮者の異なるオーケストラ演奏」に比することもできる。タイトルや作者等の同一性が、「一つの舞踊作品」というイメージを形成している様相は、むしろ舞踊作品というよりも、「芸術作品」そのものの受容のされ方の地平として、既に、一般化している判断として位置づけておくことができる。この作品カテゴリー的要因が舞踊作品の同一性を誘導する事実は、舞踊作品においては、「作品の同一化とダンサーとの関わり」を考察することで一つの整理が可能である。

具体的な行為として、「同じ作品でありながら別の上演を見る」ことを想定した場合、二つの上演の同一化に関して、少なくとも二つの様相がある。一つは、「異なるダンサーによるもの」であり、もう一つは、「同じダンサーによるもの」である。前者よりも後者の方が「同一化の度合い」が強いということは明らかである。それよりも留意すべきは「異なるダンサーによるもの」でも同一化される場合があるということである。むしろ、ダンサーの善し悪しや、ある作品や役柄に向いているダンサー（あたり役、はまり役）に対する判断、あるいはダブルキャストなどの演出は、作品の同一化が前提とされてこそ成立しうることであろう。その場合は、「舞踊カテゴリー的要因」よりも「作品カテゴリー的要因」が前景化しているのである。

また、この構造は、音楽作品のエクリチュールとしての楽譜が演奏／演奏家を外している構造と比することが出来る（細川 1990：55）。つまり、作品概念は「人によって作られた人造物」という側面が強い為に、上演芸術の場合も、そこから遂行者が外されるという構造である。上演芸術のもつこのような側面を「作品的同一化の原則」として「上演の一回性の原則」と対極にあるものとして位置づけておきたい。

第三節 同一化のレベルの整理

これまでの議論で、上演芸術の上演の一回性の原則が無効化されることなく、作品の同一化が、その効力を発揮している様相が明らかになってきた。ここでは、同一化がつつがなく進行している状態（知っている作品をもう一度見ていると感じている場合）と、同一化が挫かれる状態、（前作との相違を見出した場合）に着目することで、作品の見方の違いを分析する。以下、2つ以上の作品を同一化する場合を、三つの段階に分けて検討する。1、受動的同一化 2、能動的同一化 3、部分的同一化である。

受動的同一化は、同一化が顕在化してない見方、つまり「同じである」ことをあえて意識しないような見方である。この場合、作品を既に知っている内容と進行で享受しているのであるから、前述したような「期待の地平」の誘導によって、見どころや期待などを踏まえて見ており、以前の上演との比較がなされていることには変わりがない。作品を見終わった後で、作品に対する全体的な反省をもって、例えば、「今日の方が出来が良かった」というような見方をする場合等もこれに相当する。

それに対して、能動的同一化は、以前の上演との相違、例えば、キャストや演出、照明効果などの変化を見いだした際に、「同じ作品を見ている」ということが顕在化する事態である。この場合は、議論が複雑になるであろう。というのは、相違を見いだした途端に、同一化そのものが挫かれているわけであり、「上演の一回性の原則」vs「作品の同一化の効力の範囲」の対立が露になってしまふからである。上演の一回性の原則ということであれば、作品間の数え上げることの可能な全ての要因が同じであろうと、もともと「同じことはあり得ない」訳であって、それが、通常は表面化していない状態にある（先ほどの受動的同一化の状態）。ところが、キャストだけでなく、舞台監督、音響家、照明家等が違った場合でも、あるいは、劇場が異なる場合であっても、何か一点でも、そこに「不一致の」違和感を感じた場合に、封じ込めてあった上演の一回性の原則が爆発し（この場合は、むしろ、上演の一回性の原則がその限界を超えかけると捉えるべきである）、同じものを

見ているということが無効化されかける。ところが、実際は「同じ作品を見ている」というレベルはまだ覆されることにはならない。観客が上演中、何かしらの相違を見いだした途端、今度は「作品概念が複数上演を同一のものへ収束させよう」として、「能動的同一化」のプロセスが稼働し、作品の同一性を保つべく機能するのである。つまり、このプロセスはまさに、上演の一回性と作品の収束性がシーソーのバランスや紙の表と裏のような同時にしか成立し得ないものとしての特徴を表わしている。つまり、通常は「上演の一回性の原則」は「作品の同一化の効力」内に収まっているわけであり、その結果として、上演の個別性を享受しているのである。例えば、おそらくは実際にはあり得ないであろうが、そのバランスが甚だしく崩れた場合、能動的同一化のプロセスが挫折したということになる。つまり、「再演を見に行っただけであるが、全く違う作品だった」ということになる。

最後に、部分的同一化であるが、これは同じ作品を二度見る場合ではなく別の作品（新作等）を見て、他の作品との同一化をはかるような場合である。剽窃行為によって作られた作品もこの部類に当てはめることが可能であるが、ここではむしろ、同じ団体による「シーンの使い回し」などを想定する方が適切であろう。作品進行中にシーンが換わり、それが以前の別の作品で使われていたものであることを見出した場合、観客は作品ではなく、シーンに対して同一化をはかる。また、振付の一つのシークエンスにも対しても、同じような機能を見て取れるであろう。つまり、作品の同一化のプロセスは、作品を構成する部分に対しても機能するということである。

第三章 再見時の見方の基本的モデル

第二章では、舞踊作品の同一化の問題について、上演の最中に観客がどのような要因をもって個別的上演を他の上演と比較しているか、あるいは、それを舞踊独自のありかたをする普遍的な一つの舞踊作品と比較されるかという比較の判断基準を考察した。第三章では、これらのことを踏まえた上で、同じ作品の再見時の見方のモデルを構築する。

第一節 同じ作品を複数回見に行く理由

まず、同じ作品の再見に対する観客に心理的な側面から考察する。

同じ作品を「もう一度見る」ということは明らかに「一度目をポジティブに受け止めたから」という場合が多いであろう。「あら探し」またはニュートラルな「確認」のためだけにわざわざまた見に行く人もまずいないと考えてよい（批評家のような仕事を除いて）。したがって、二度目以降は基本的に作品に対して高い「期待」を伴っているということは認めてよい。一度目に受け取ったポジティブなもの（好き、カッコいい、すてき、感動した、泣けた、面白かった等）の同じ量は受けて当然だと思い、そしてもしかしたらそれ以上のものを期待していることも考えられる。このような動機を「予定調和的快樂」を求めるものとして位置づけることができる（図1）。つまり、次にどうなるかを知っているからこそ、感動の受け皿を用意しておいて、それが順当に遂行され満たされる快樂を得ることが出来るのである。

また、一方で「一度目になかったもの」を捜す方向性も挙げることができる。「一度目に気づかなかったもの」への確認と期待、あるいは「即興

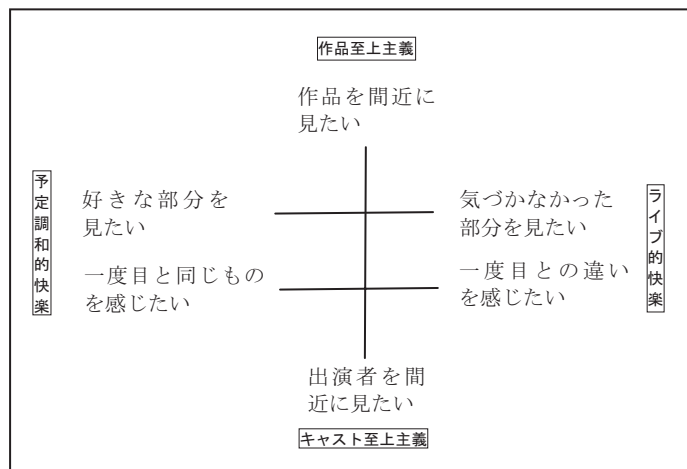


図1 同じ作品を複数回見に行く理由

性の強い場面で、「一度目とは違うもの」を求めるものである。このような動機を「ライブ的快樂」を求めるものとして位置づけておく。図1に示したように、予定調和的快樂とライブ的快樂は「好きな部分を見たい／気づかなかった部分を見たい」や「一度目と同じものを見たい／一度目との違いを感じたい」というように、内容的に相補的なものになっている。この構造は、第四節において、同じ作品を二度目に見る見方のモデル構築の中核となる。

さらに、ファン心理としての動機も「キャスト至上主義」として挙げておくべきであろう。「作品至上主義」は、それに対極的な位置づけにあるものとして考えられる。

ここで留意したい事柄は、二度目に見に行く場合、必ず一度目に見た経験が何らかの基準として機能しているということである。例えば、一度目に見た経験は「一度目との違いを感じたい」場合、間違い探しの二枚の絵の片方であり、「一度目と同じものを感じたい」場合は、ガイドブックとなる。また、「気づかなかった部分を見たい」場合は、書きかけの絵であり、「好きな部分を見たい」場合は、スポーツのハイライトニュースや映画の名場面集の役目を果たしているのである。つまり、一度目に見た経験こそが、二度目に見る見方（理由＝目的）によって、その役割を決定されているという構造である。

第二節 作品初見時の情報の再構築

これまで分析してきたことをもとに「観客が同じダンサー（あるいはダンスカンパニー）の同じ作品を二度目に見る見方」のモデル化を試みる。まず、基盤となっている初見時の経験について整理をしておこう。

初見時は、観客は、始まりからいつ訪れるかわからない終わりの瞬間まで、作品の進行とともにその作品を見る。その経験は、無意識に作品のイメージを記憶に蓄えさせると捉えておいてもよいであろう。このレベルは、作品享受に関しては、最も原初的なものである。それから、終演後に、作品を部分的に想起したり、全体を総括しようとする時間が訪れる。後になって、あるシーンを急に思い出したり、オープニングの演出の意味が分かる場合のように、作品を見ている時から遅れて、作品解釈が行われている場合は少なくはない。この反省的表象のレベルこそが、自分の作品に対するイメージを固める役割をしているといえることができる。

つまり、生きられた作品享受とは異なるレベルで、作品に対して能動的に経験的情報を再構築するレベルが存在するということである。その内容的な差は個々人の好みや舞踊作品を見てきた経験

の程度などで異なっている。例えば、単に「良い／悪い」とか、「面白い／つまらない」というような判断で終わる場合もあるであろう。あるいは、始まりから多くのシーンにわたって、まるで作品を見ながらメモを取っていたかのように、細部までを甦らせている場合もあるかもしれない。この作業が、複数の非継時的で断片的なイメージの総体であることは重要である。そして、作品を進行させていた時間的な要素は、別個な情報、つまり、これらの断片的なイメージに対する継起の順序の情報として切り離される。それは第一章でも触れてきたインガルデンが演奏に対極する唯一の音楽作品に対して、「準時間的構造（作品の諸部分の継起の順序）を内在させているにせよ、完成された全体として同時に存在する（インガルデン2000 [1973] : 16）」と述べているようなものにも類似している。

さらに、それは初めて訪れた土地の地図を記憶の白紙に描いていく作業に比することができる。旅先で宿泊したホテルを中心として、近くのレストラン、ショッピング街、郵便局、銀行など、近所を歩いて経験的に得た情報を無意識に配置して、一つの集合的な情報の塊としている。その情報集積は、時間的な順序に関わる情報（例えば、銀行の次にレストランを見つけて、その後で、土産屋を見つけたというような時間的な経験情報）は抜け落ちて、無時間的に「街」という一般的フォーマット（ここでは、地面の続いた生活空間）に組み直されていることになる。

舞踊作品の場合も、作品は一枚の地図のようなものとして記憶に蓄えられるとしよう。その場合、断片的な情報は、舞踊作品の一般的なフォーマットに組みなおされ、記憶に蓄積される。この場合の舞踊作品のフォーマットとは、時間的な持続を伴って（例えば90分間）、舞台という限定した空間で行われるという程度のものである。ただ、それが先程述べたような、無時間的な情報の集積であるので、時間的な条件が、いつでもアクセス可能な「連続配置」というものに変換している。まさにそれは、舞踊作品の「地図」のようなものとなっている。当然、この地図は記憶に依存しているものであるだけに、作成された時から既に、忘却へ向けて精度を鈍らせていくものである。また、この作品をもう一度見る見ないに拘らず、この地図は、経験が記憶に落とし込まれる際に作成されるものとして捉えておくほうが妥当である。つまり、90分の作品を後になって反芻するのに、90分は必要ないというのも、このランダムアクセスの可能な「作品地図」が作成されているからである。

初見時の作品享受に関して、舞踊作品が鑑賞体験と反省的表象によって、記憶情報に変換され蓄積される側面が分析された。この舞踊作品地図作

成という予備的な作業を経た上で、二度目に見るといふ局面を迎えた場合、そこでは一体、初見時と比べて、どのような別の見方が行なわれているのであろうか。

第三節 ダンス作品鑑賞ナビゲーションシステム

同じ作品を二度目に見る場合、初見時に得られた作品情報の集積（以後、作品地図と呼ぶ）が、少なからず影響してくると考えるべきであろう。ここでは二度目に見る経験と作品地図が取り結ぶ関係を分析する。

一つの参照モデルとして、カーナビゲーションシステムを取り上げてみたい。カーナビが自分の位置をGPS機能に基づいて割り出した途端に、その周辺の地図情報は、日本のどこにしようとも詳細に表示され、なおかつ、自分の車がどこに向かっているかが、線で示され、目的地に行くためにどこをどのように行けばよいかを、高速道路の料金や渋滞情報も含めて指示してくる。初めて走る場所でも、まるで、何度も通って熟知しているかのようなスムーズさで目的地に行くことができる。つまり、カーナビゲーションシステムは運転者が運転するために必要な特別な情報を与えるものとして捉えておくことができる。逆に、既に通いなれている目的地に行くときは、カーナビゲーションシステムを切ることも稀ではない。なぜならば、既に知っている情報は得る必要が無いからである。このように目的地に行く、あるいは運転するという行為を考えると、そこで必要な情報のみのが的確に与えられた場合、カーナビのシステムが十全に機能しているといえる。

このモデルに倣って、初見時に作成された作品地図が二度目に見る場合のナビゲーションに利用されると考えるならば、どんな情報が、何に利用されているかという視点で分析を進めることが可能となる。

はじめに非常に単純なこととして、「ナビゲーションシステムが地図をロードする」というところから規定してみてもよいであろう。過去に見た作品の数だけの「作品地図」が記憶に蓄えられているとするならば、ある作品を見る際に、該当す

る作品地図がロードされるという考え方となる。そして、その考え方を進めるならば、ある興味深い関係を問うことが可能となる。つまり、作品地図をロードするナビゲーションシステムの機能が二度目に見たときにだけ、稼動するとするならば、作品地図の存在を単独に指定することが正しいかどうかということである。というのは、確かに、作品を見た際に「作品のイメージが情報の塊となって残っている一つの知識の集合」が、できることは否定されることはないとしても、それが、そのまま二度目に見る経験の材料となっているかどうかは検討されなければならない。つまり、二度目に見るときになって、初めて作品地図がナビゲーションシステムのために存在するのではないかということである。

だとするならば、二度目に見る経験において、ナビゲーションの要請に応じてロードされた記憶の中の情報の集積が、使用目的に従って作品地図として変容する、という流動的なモデルに修正したらどうであろうか。そのように考えれば、前述したような、同じ作品を再び見る場合の初見時の作品イメージの役割の多様性も、同じナビゲーションシステム内のMode、より細分化されたProgramの違いということ、統一可能となる。初見時の経験的作品情報の集積は、二度目に見た際にナビゲーションシステムによってロードされ、作品地図となり、プログラムに応じて、作品をナビゲート（道案内）する（表1）。

例えば、一度目との違いを感じるため、システムのライブMode /Program1にしたがって作品情報が記憶から呼び出される（ロード）。その地図は、間違い探しの元の絵となっており、目の前で行なわれてる二度目に見ている方が、二枚目の絵となっている。そうして、次々と、一度目との違いを見つけて、ライブ的楽しみを増していくのである。同じような考え方で、予定調和Mode /Program 4までを例示しているが、当然、他にも変容する可能性は残されている。

そして、カーナビゲーションシステムが与える情報は、瞬間瞬間に運転に必要なものであったはずだ。その視点を援用するならば、あくまでも、

表1 ダンス作品鑑賞ナビゲーションシステムの基本仕様

Mode	Program	使用目的	作品地図の役割
ライブMode	Program 1	一度目との違いを感じる	間違い探しの二枚の絵の片方
	Program 2	気づかなかった部分を見る	書きかけの絵
予定調和Mode	Program 3	好きな部分を見る	名場面集
	Program 4	一度目と同じものを感じる	ガイドブック

二度目に作品を見る際に稼働するシステムは、作品を見るのに必要な情報が与えられるはずである。それはこれまでの議論で、見え隠れはしていたものの直接接触れられなかった、ダンスを見るための能動的な行為、つまり、視線を向けることと精神の集中の強さの調節である。ランニングコースを知り尽くしているランナーが、ペース配分を行なえるように、このシステムによって、観客は、二度目に作品を見る際に、作品中の自分の位置（作品の始めと終わりの間のどの辺りかといこと）を定めながら、目の運動記憶を辿り、調整し、精神集中の度合いを作品のしかるべきところに照準を合わせ、ゆっくりと落ち着いて作品を見ることが可能となる。カーナビシステムが必要なればスイッチを切れることに対して、こちらの経験的システムは、残念ながらそのようにはいかない。「一度目に見た感動」を再び味わえないのも、それが記憶や精神にもともと備わっていて、強制的に稼働してしまう経験のシステムであるからである。

結語

最後にこれまで考察してきたことをもとに同じ作品を二度目に見る場合の認知モデルを図示しておく（図2）。

1, 初めて見る際に、作品は情報の集積として記憶に蓄えられる。

2, 過去に見た作品は同じように情報に変換されている。

3, 二度目に見ると同時に、過去の同じ作品の情報を検索し呼び出す。

4, 情報の集積であったものが、作品を見る方向性（予定調和的／ライブ的）によって、作品地図として、目の前の作品の進行と軌を一にしてナビゲート（道案内）をする。

5, そのようにして見られた作品は、再び作品情報の集積として、記憶の中に蓄えられるが、以前情報が更新されているものとなる。

6, 仮に、三回目に見られるとするならば、同じような方法で、二回目で更新された情報が呼び出されることになる。

そして、このように当初得た上演の情報を、後から得る情報が書き換えて、更新していくところに、「舞踊の作品の同一化」の一つのあり方を見いだすことができるのである。つまり、再見という鑑賞行為こそが「作品の同一性」を暫定的に「規定」していくのである。それは、楽譜や映画のマザーテープなどのように固定して、ある程度永続的な実体状存在ではなく、上演／鑑賞行為の反復とともにそれ自体変形可能であるような流動性をもっている。

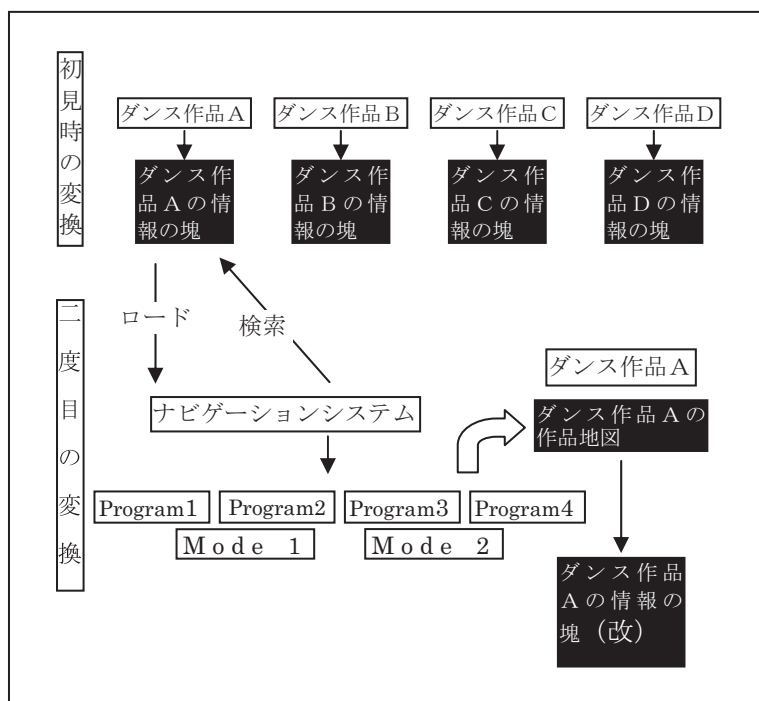


図2 同じ舞踊作品の二度目の見方の認知モデル

参考文献

- インガルデン, ロマン 2000 (1973) 『音楽作品とその同一性の問題』 安川アキラ訳 関西大学出版
- ヤウス, ハンス・ローベルト 2001 (1970) 『挑発としての文学史』 轡田収訳 岩波書店
- 細川周平 1990 『レコードの美学』 勁草書房

-
- 1 ここでの議論はそのように再演を改編したり, 新作と称して再演作品を流用する舞踊団の戦略や正当性についてではなく, 同一作品というものが舞踊においてどのような基準で成立するのかに関与している。また, 他の作品の剽窃などの問題は比較的近い問題ではあるが, 議論が煩雑になるため差し当たっては除外しておく。
 - 2 カテゴリーという語は, ここでは共通項をもって対象を括る概念を意味する。それは「類概念」とその下位概念である「種概念」という包摂的な構造を持つ。また, 「種概念」も「類概念」も「概念」として「カテゴリー」であり, それに対立するものとして「個体」が位置づけられる。
 - 3 特に後者の判断は, 剽窃作品を認める際に顕著に働く。
 - 4 例えば, 音響のテクニカルミス (違う曲を流す, 音が飛ぶ) の方が, 照明のミス (切り替えのタイミング, 色味, 明るさ等) よりも観客に露顕しやすいということも, この構造から説明することが可能となる。仮に, 我々の文化に音楽が無くて, 舞台照明のような「様々な光が交錯する芸術」が発達していたならば, ここで述べた, 音響と照明の舞踊作品に対するスタンスの違いは全く逆になるであろう。
 - 5 『白鳥の湖』は, 1877年初演時の不評からしばらく上演されることはなかったが, 1895年プティバ, イワノフによる改訂版初演以来, クラシックバレエの名作として現在まで続いており様々な版がある。例えば, ゴールスキー版, ニコライ・セルゲイエフ版, メッセレル版, バランシン版, プルメイステル版, スレエフ版等。
 - 6 例えばマッツ・エックの『白鳥の湖』の初演時。