

ダンス・コンポジションの解剖学

エリン・ブラニガン (鈴木 晶 訳)

私が現在すすめている研究プロジェクト、「ジャンル横断的コンポジションのモデルとしてのダンス」はコンポジションをめぐる言語・プロセス・戦略を検討するもので、ダンスとそのジャンルの特殊性から出発し、コンテンポラリーダンスのきわめてジャンル横断的な状態の考察へと向かいます。このプロジェクトは、ダンスのコンポジションが身体に根ざしていること、そしてダンスという形式が共同作業への可能性を秘めているということを踏まえて、広範囲のコンテンポラリー・パフォーマンスのジャンル横断的な環境において、ダンスが特殊な位置を占めていることを明らかにしようというものです。

私は、コンテンポラリーダンスは実験的コンポジションを通じて生産されると同時に、実験的コンポジションとして上演される、という前提から出発します。

フランスの舞踊理論家ローランス・ルップ (Laurence Louppe) の定義によれば、コンポジションは制作過程で推敲される作業 (travail) と結びついており (150)、ルップのいう作品のエクリチュール (écriture), つまりパフォーマンスにおいていかに表現されるか、とは区別されず (95)。後者はコンポジションの「作業」の結果であり、この作業は、ルップによれば「エクリチュールのための一種の実験室」(151)です。コンポジションとエクリチュールとのこの区別は、コンテンポラリーダンスの場合にはいささか複雑です。それは、インプロヴィゼーションが作品の創作過程に限定されることはまずないからであり、このことは、筆者の同僚スティーヴン・ミーカ (Stephen Muecke) の言葉を借りれば、創造的な作品は「偶然的・実験的なものを消し去る」という概念に挑戦するものです。しばしば既定の、あるいは外部の参照点を欠いている芸術形式、すなわちニーチェが「自力でまわる車」と評した (Badiou 2005: 58) 芸術におけるコンポジションには、もっと「前面的」な何かがあります。このことは、本日お話しする事例研究、すなわちイヴォンヌ・レイナーの『トリオA』に、ほとんどそっくり当てはまります。

前述のミーカは実験的姿勢を「事物をその場所で生き生きとさせ続けること」と定義していますが、この定義は私がここで取り上げる例にとって有効です。この例においては、芸術作品の局地的

条件に焦点をあて、そのジャンルとしての起源、実行の契機、さらには身体的特殊性の細部や、コンポジションの一要素の現出について見ていくからです。私は、ミーカの言葉を借りれば、「事物の署名を尊重」しようと努めようと思います。ここでは1978年に上演された『トリオA』というダンス作品を取り上げるわけですが、私はその作品の内部におけると同時にそれを超えている、真の関係に着目することによって、歴史的にきわめて重要なこの作品を存在し続けさせようというのです。

したがってこの研究は、ダンスにおける、ダンスの政治的・美的土壌を形成するジャンルの＝ジャンル横断的緊張から生じるものです。私は新著『ジャンルを横断する／21世紀のダンス』(Sydney: Currency House, 2010)において、芸術形式としてのダンスは歴史的に共同創作過程を支持してきたのであり、その創作過程はしばしば実践の最先端にあると述べました。それは20世紀になって初めて自立したものであり、ひょっとしたらその自立性は20世紀ダンスにしか当てはまらないかもしれません。ジャンルとしての純粋性へと向かうモダニズムの志向性の中心には、本質的／非本質的という二項対立があり、そのことがダンスを、もっと共同的なパフォーマンスのあり方から引き離してしまったのですが、現在、ダンスは本来のあり方へと戻りつつあります。私はこの新著において、オーストラリアのダンスを取り上げ、それがまさに共同作業の見本であり、ニューメディア、演劇、映画、視覚芸術などにおける実



イヴォンヌ・レイナー『トリオA』(1965)

験的な試みと深く対話し合い、さまざまな知やコンポジションの戦略を共有しようとしていると論じました。

このような、コンテンポラリーダンスは20世紀の産物であるという発想は、ローランス・ルップの考えと一致しており、実際、私の研究はルップの影響を受けています。ルップはその『コンテンポラリーダンスの詩学』のなかで、こう論じています。「私に言わせれば、

コンテンポラリーダンスは、[20]世紀初頭に『非伝達的』運動言語が出現したときに初めて生まれた」(17)。ルップは、20世紀ダンスの先行者はバレエだったという歴史観をばっさり切り捨て、ダルクローズ、ニーチェ、ヴァーグナーらが切望した、想像上の、いまだ実現していないダンスをその証左とします。「最初から関係も対立もなかった。あったのは別の場所だけだ。[モダンダンスは]ダンスから生まれたのではなく、ダンスの不在から生まれたのだ」(25-26)。

私のいうコンテンポラリーダンスとは、劇場舞踊とはほとんど無関係な20世紀の芸術形式を指し、そこにはモダンダンス、タンツテアター、ポストモダンダンス、フィジカルシアターなど、さまざまなジャンルが含まれます。それぞれのジャンルではさまざまなアプローチがなされているため、ここで用いられている「コンテンポラリー」という語は、「時代精神をあらわしている」、つまり同時代的なという意味ではなく、個々の例において、上演という単一の出来事の中に、一連の要素が共存しているという、いわば「同時的」という意味です。舞踊理論家のフレデリック・プイヨード (Frédéric Pouillaude) はコンテンポラリーダンスの舞台 (scène) をこう定義しています。「中立的同時性、偶然的共存、……それらすべてがある特定の時間に従属する。そこにはパフォーマーと観客の同時性も含まれる」(130)。

現在、ダンスは、右に引用したプイヨードの定義に通じるような、実演 (mise en scène) という拡大された概念の枠内で実践されていますが、おそらくこのことは、そのジャンルを規定する積極的特性がないということと関係しています。現代のダンスは他ジャンルを含んでいる、あるいは他ジャンルが入ってくる余地があるといえます。このことは別に新しいことではありません。『春の祭典』におけるニジンスキーとストラヴィンスキーの共同作業を、あるいは、ケージ、カニングハム、ラウシェンバーグがパフォーマンス・イヴェントの時空間をどう共有したかを思い出してみればわかるはずです。したがって、たとえジャンルの土壌を前面に出していようと、ダンスにおけるモダニズムはこれまでつねに他の芸術を歓迎し、取り込んできたのだといえます。

このコンテンポラリーダンスの「舞台」(scène) を分析するための言語を探しつつ、それがひとつの学問分野として成立するための条件について考えをめぐらすうちに、私は、幅広い、しかし比較的新しい分野である舞踊分析が、他の芸術、とくに音楽の言語に依存していることに気づきました(1)。そこで、コンテンポラリーダンスのジャンル横断的な実演において、舞踊研究がいったいどこに位置しているのかを突き止め、その過程に適切な言語を見つけ出そうと考えました。オーストラリアの舞踊理論家リビー・デンプスター (Libby Dempster) その他の助けを得て、動きそのものの中にはなく、動きの創出の原動力となっている精神／身体過程の中に、根本的なものを発見しました。ダンスにおける過程あるいはテクニクは、媒体である身体の諸条件に縛られているのですから、呼吸、重さ、トーン、流れといった、身体性の色濃い用語が、実践的・分析的言語の土台になります。それ以来、私はダンス・コンポジションの言語、その源泉、そしてさまざまな芸術形式への変換に関心を抱くようになりました。本稿ではトーンの要素に焦点を当てます。

精神／身体過程に焦点を当てるということは、動きの創出の源泉のみならず、コンテンポラリーダンスの特徴である「唯一無二性」の源泉にも焦点を当てることであり、私の『トリオA』分析においてはこのことが重要になります。この唯一無二性は、一見すると無限に思われる人間の動きの多様性から立ち現れる、踊る身体の「身体的特性」から生まれます。ルップ、アラン・パディュー(ニーチェを経由して)その他にとって、ダンスとは制限と束縛の過程であり、つねに・すでに表現的な身体に対して課せられる一連の限界です(2)。個々の身体は、特殊な身ぶりの方向性を通して、世界と交渉します。この方向性は「身体的記号」(ルップ、2010:50ラバンを引用しつつ)であり、これは見てわかるような文化的影響、目に見えない力、そしてさまざまな程度の無意識的生理的作業によって形成されるものです。ダンスはこの身体的世界の内側でおこなわれるものであり、その身体的世界と反省的に戯れます。

1965年に創作されたイヴォンヌ・レイナーのアイコン的な作品『トリオA』は、コンポジションの戦略をひとつの芸術から他の芸術へと変換するという実験について考えるのにきわめて有効であり、また同時に、コンポジションの術語の源泉や、この幅広い交換におけるダンスと振付の役割についてのさまざまな前提に疑問を投げかけてもいます。

60年代から70年代にかけて、アメリカのダンスでは、身体的経験、解剖学的知見、運動美学への新たな関心が芽生えました。『トリオA』はそう

した時代に生まれた作品であり、より大きな作品の一部ですが、その作品全体のタイトル『精神は筋肉である 第一部』は、実験的ダンスへの新たな方向性をはっきりと物語っています。この時代のさまざまな発見は、ダンスが外部のいかなる実践や知の形式からも独立していることを主張する点で、ダンスにとってのゼロ地点となりました。これはいささか時代錯誤的に聞こえるかもしれませんが、私に関心を寄せるダンスは20世紀初頭に生まれたのであり、その時代的发展は、20世紀を通じて試みられたいかなる芸術運動とも似ていないということを忘れてはなりません。

歴史的にみて、『トリオA』は二つの側面から論じられてきました。ひとつは、他の形式から借用したコンポジションの方法を捨てたこと。もうひとつは、視覚芸術における同時代のミニマリストたちの影響です。レイナー自身が2本の評論のなかで、ミニマリズムとの関係に触れており、理論家たちはそれを大きく取り上げてきました。アンナ・チェイヴ(Anna Chave)は、ロバート・モリスやドナルド・ジャッドが当時のアメリカの実験的ダンスの主要な(女性の)パフォーマーたちと個人的に付き合いがあり、ふたりのミニマリズムがダンスに大きな影響を及ぼしたことを、説得力をもって論じています(Chace 2000)。しかし私に関心を抱いているのは、広範な美学の変化という問題よりも、ダンスの「解剖学」です。それはより広範な創造力や理念の中に位置づけられると同時に、身体によって駆動される実験的コンポジションの完璧な例でもあります。したがって私がこれから論じるのは、『トリオA』を動かしているコンポジションの諸要素の源泉、それがどのように表出されるか、それが作品全体に及ぼすインパクト、そしてそのことがひとつのメディアとしてのダンスについて何を語っているか、です。

『トリオA』は、トーンというコンポジションの一要素の操作に焦点を当て、それによって踊る身体のプロフィールを書き直そうとします。詳しく作品をみていく前に、ダンスにおけるトーンが現在どのように解釈されているかについて概観しておきたいと思います。

最近英訳されたルップの『コンテンポラリーダンスの詩学』は、身体に基礎を置いたダンス・コンポジションのモデルについて考える際にきわめて重要であり、身体の機能とコレオグラフィに特有のキー要素(ルドルフ・フォン・ラバンにもとづく)、すなわち呼吸、重さ、トーン、流れという概念を提供してくれます。

ルップは美しい描写によってこう述べています。呼吸は身体の「外部と内部を結びつける」ものであり、移行の場所であると同時に、フレージング(ドリス・ハンフリー)、表現(マーサ・グレアム)

の基礎でもあり、さらに上昇(エレヴァション)の燃料でもあります(55/6)。ルップにとっては呼吸と重さがダンス・コンポジションの土台であり、「基本的な動きの身体的記憶」と直接に繋がっています(57)。ルップは、ダンスのこの側面の普遍的経験と繋がりを示すため、ラバンを引用してこう述べます。「すべての動きは重さの移動と定義することができる」。

まさにそこで、トーンが重要になります(64)。身体的要因としてのトーンは重量、体重、流れと繋がっており、筋肉のトーンの強度と関係しています。筋肉の緊張と弛緩がすべての動きの土台を形成し、重力と相関してはたらき、「トーンの安定」を維持します。フランスの運動学者ユベール・ゴダールは、筋肉のトーンと、意味を生産する身体能力とをじかに結びつけます。彼によれば、

重力的筋肉システムによって組織される、不均衡に対するこの内的抵抗は、身ぶりの質と感情的負荷を誘導する。心的装置はこの重力システムを通じてみずからを表現する。心的装置はこの投資によって動きに意味をもたせ、欲望、禁止、情動によって転調し、彩りを与える。ただしこれは主体の意識よりも上流の、主体の知らないところがおこなわれる。(Godard 2003-2004: 59)。

このように、筋肉のトーンは、私たちの身体機能を調整しつつ、私たちの身ぶりの輪郭を彩る表現の供給の源泉ともなっているのです。

ルップによれば「すべての運動は延期された落下」(66)であり、「垂直という死」、すなわち私たちの身体の垂直性を支えている張筋の萎縮と対照することで、「落下」のもつ否定的なニュアンスを逆転させています(65)。「落下」の潜在力が、私たち自身の筋肉組織のトーン機能を通じて、観客とダンサーを結びつけるのです。ゴダールによれば、「筋肉の緊張の本質的任務は「……」その筋肉が弛緩によって動きを創り出せるよう、落下を阻止することである。そしてその弛緩において、動きの詩的な資質が生み出される」(Loupe 1996: 18)。古代からの連続性をつなぎ止めておくものとして、トーンは、その反対の極で、コンテンポラリーダンスを、身体的危険と未知のものへと向かわせます。ニーチェの予言的な言葉を引用するならば、「ダンスにおける身ぶりはつねにそれ自身の始源の創出のようなものでなければならない」(Badiou 2005: 57/8)。

トーンは、流れ、緊張、重さ、力点、力、リズム、エネルギーとともに、筋肉の生理的な動きと直接に関係しており、ダンスというジャンル特有の変数を構成しています。舞踊学においてトーンがど

う解釈されているかを調べていくと、たとえば文学や美術における用いられ方との違いが明確になりますが、私は同時に、形式の境界を超えた共通性にも興味を惹かれます。身体のコンプозиシヨンの要素は、エミール・ジャック＝ダルクローズによって、音の起源―「スフォルザンド、クレシェンド、デクレシェンド」(Louppe 2010: 112-3)であることが発見されました。身体化された質と感情が音楽的生産の源泉であるというダルクローズの主張は、ダンスは音楽に従うという従来の芸術進化論に対する異議申し立てでした。私は、メルボルンを拠点として活動している実験的作曲家のマドレーン・フリン、リム・ハンフリーズと共同で、音楽生産における身ぶりの要素の役割、そしてダンスと音楽という二つの形式間でのコンプोजシヨ用語の翻訳可能性について研究を進めています。

1978年に撮影された『トリオA』にはモノトーン性(monotonicity)が見てとれます。20世紀ダンスのモダニズムの系譜におけるこの時点で、レイナーは、遠近法的空間に対するマース・カニングハムの舞踏的批判、中心化された身体モデル、パフォーマンスの時間の劇的構造に、彼女自身が見直した、ダンサーの身体における身体的トーンと重さの経験と知覚を付け加えました。レイナーは、20世紀劇場舞踏の最も目立った特徴、すなわちダンサーの身体が特権的で重力を超越しているように見えることに対して挑戦し、カニングハムのダンス美学とクラシック・バレエとの間に唯一残っていた関係を断ち切るようなコンプोजシヨを創出しました。

レイナーのモノトーン性は、ダンス・フレーズの形―「あるひとつの動き、あるいは一連の動きの実行においてエネルギーがどのように配分されるか」(Rainer 1983: 326)―と、跳躍のフレーズのような古典的な動きに典型的に見られる「劇的な」弧曲線の平坦化(evening-out)を通じて実現されます。ダンスにおけるモノトーン性の「身体化」はさまざまな結果をもたらし、このことが、コンプोजシヨのあるひとつの要素を持続的に操作することが、パフォーマンス・イベントの現代性における他の諸要素にいかにかインパクトを与えるかを物語っています。

『トリオA』では、個々の動きのエネルギー供給が徹底的に平坦化されているために、フレーズの始まりも終わりもなくなり、このことが、すでに他の場所で述べたように、映像による記録を必要とするような、強弱のない持続的な運動状態が達成されます。レイナー自身のダンスの映像は、知覚の難しいパフォーマンスの視覚的「説明」を提供しています。なぜ知覚が難しいかといえば、動きの慣習的なパターン(これまで呼吸の形に従

うと考えられてきたパターン)とそれに対する知覚を、コレオグラフィがつねに中断するからです。その点に関して、レイナーは明快にこう述べています。「ダンスはよく見えない。そのため、より単純にするか、あるいはほとんど見えなくなるくらいまでこの内在的困難を強調しなければならない」(331)。長時間かけてこの作品について考えてきましたが、レイナーがそのどちらを試みたのか、私にはまだわかりません。

フレージングだけでなく、『トリオA』のトーンは、個々の身体的運動あるいは課題を達成するために必要な重さとエネルギーを、容赦なく明るみに出します。身体の物質性におけるダンスの「労働」を提示することは努力を暴露し、伝統的なダンスにおいては「まったく努力しない」とこと結びつけて考えられてきた身体的妙技に対する私たちの理解に異議を申し立てます。そしてこれがこの作品における全面的操作の真の源泉なのです。すなわち、身体の運動を「支配」していない筋肉のトーン性を身体の(そして作品の)表面に引き出し、あたかも身体が、何かを遂行しているのではなく、たんに生きている、働いているかのように、行為の要求にのみ匹敵するような備給に置き換えるのです。

この日常的身体は、バレエが運動的に関与している観客に提供するような願望充足とは対照的に、身体的親和性あるいは(スーザン・レイ・フォスター Susan Leigh Foster の用語を借りれば)「感情移入(empathy)」という形で、観客に対して、相互主観的な感情的効果を生み出すかもしれません。この作品のトーンはいわば歩行的で、伝統的妙技を攻撃しているのです。どんなレベルのダンサーにでも踊れる作品として流通する可能性を秘めています。そのために、フィルムの後には詳細な説明が収録されています。レイナーはある評論のなかで、この作品のさまざまな上演を自慢げにリストアップしていますが、残念ながらその評論は、この作品の終結を権威的な書かれた舞踏譜を創り出すことで、この作品の終結の説明としています。レイナーは、まさしく文字通りにそれ自身の生命をもつようになったこの「コレオグラフィ的オブジェクト」から偶然性を排除しようとします。これはそれ自身の「署名」のパロディのように思われます。

結論

『トリオA』におけるトーンの変化の源泉、産出、インパクトを跡づけていくと、トーンという要素がダンサーの身体から芸術作品の「全体」へどのように現出していくかが着目されます。そしておそらくこの変化がもたらす複数の効果は、力だけでなく、身体の源泉をもつコンプोजシヨの要

素の非包含性を明らかにしています。身体的トーンの力をよくあらわしているのは、レイナーの戦略がどれほど彼女の、パフォーマンスの要素に関して非常に包括的な「ノー」マニフェストの要求に見合っているかです。

スペクタクルにノー。妙技にノー。変容、魔力、見せかけにノー。スター・イメージの魅力と超越性にノー。ヒロイックなものにノー。反ヒロイックなものにノー。がらくたのイメージにノー。パフォーマーあるいは観客の参加にノー。スタイルにノー。わざとらしさにノー。パフォーマーの手管で観客を誘惑することにノー。奇を衒ったものにノー。動かすことにも動かされることにもノー。(Rainer 1998:35)

この引用から明らかになるのは、ダンス全体がレイナーの身体的署名の過剰な備給を通じて「反論」しているということです。その署名は、ゴダールによれば、筋肉のトーンの機能に源泉をもち、レイナーの意志とは無縁に、動きから染み出す。それはひとつの「スタイル」を生み出す。そのスタイルは、ダンサーの特殊個別性・唯一無二性を通じてパフォーマンスのエクリチュールの中に埋め込まれています。それは技術的訓練、病気、怪我、気分などのすべてを含んだ、「踊る身体の関係の配置全体」(Louppe 2010:95)です。

そしてまさにそこで、レイナーがみずから主張する「ミニマリズム」コンポジションの制御された環境においてすら、実験は続くのです。私は冒頭で「コンテンポラリーダンスは実験的コンポジションを通じて生産されると同時に、実験的コンポジションとして上演される」と述べました。私は今なお、アラン・パディューがその論文で、スピノザを想起しながら述べている「思考の隠喩としてのダンサー」という挑発的な概念を理解しようと努めています。「ダンスは芸術ではない。身体に刻印された芸術の可能性の記号だからである」(Badiou 2005:69)。彼は、「その媒体の限界がわからないとき、ある芸術形式の条件は何か、と問うているのでしょうか。『トリオA』の身体的トーンの実験は、いうまでもなく、ダンスのためのミニマリズム的な企てに挑戦しているのですが、もっと特殊には、レイナーが自分のために作り上げた変数に挑戦しているのです。これは芸術の可能性あるいは不可能性としてのダンスであり、古代からの持続性と収容不能な反響をともに伴った芸術なのです。

引用文献

- Badiou, A. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford UP, 2005.
- Brannigan, Erin. *Moving Across Disciplines: Dance in the Twenty-First Century*. Sydney: Currency House, 2010.
- Chave, A. 'Minimalism and Bibliography.' *The Art Bulletin* 82:1 (2000) : 149-163.
- Godard, H. 'Gesture and Its Perception.' Trans. Sally Gardner. *Writings on Dance* 22 (Summer 2003-2004)
- Louppe, L. 'Singular, Moving Geographies: an interview with Hubert Godard' *Writings on Dance: The French Issue* no. 15 (Winter 1996b) -- *Poetics of Contemporary Dance*. Trans. Sally Gardner. London: Dance Books, 2010.
- Muecke, S. 'Criticism without Judgement.' 2010 unpublished paper.
- Pouillaude, F. 'Scène and Contemporaneity.' Trans. Solomon, Noémie. *The Drama Review* 51: 2 2007: 124-135.
- Rainer, Y. 'A Quasi Survey of some Minimalist Tendencies in the Quantatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or An Analysis of Trio A.' In Eds. Copeland and Cohen, *What is Dance?* Oxford: OUP, 1983: 325-332.
- "'No" to spectacle.' Ed. Alexandra Carter. *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge, 1998, 35.

解説

著者のエリン・ブラニガン (Erin Brannigan) 氏はオーストラリアのニュー・サウス・ウェールズ大学の英語・メディア・パフォーマンス・ダンス学科の専任講師。舞踊評論家でもある。『ダンスフィルム』(Dancefilm: Choreography and the Moving Image, 2011) で一躍世界の舞踊学界にその名を知られるようになった。この本の題名の通り、舞踊と映画の研究者である。本稿は、2012年1月に早稲田大学演劇博物館で開かれた、グローバルCOE主催の国際シンポジウム「ACTING-演じるということ」の舞踊学分科会での講演。本誌編集委員会委員長の鈴木晶が、『トリオA』という広く知られている作品を扱った論文なので本誌にふさわしいと判断し、編集委員会の承認と著者の承諾を得て、ここに翻訳掲載したしだいである。原題 The Anatomy of Dance Composition.

