慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

| | |
|---|---|
| Title | 舞踊美学におけるイリュージョン : イヴァナ・ミュラーにおけるYou Cannot dance aloneの考え方 |
| Sub Title | Illusion (in) der Tanzästhetik : zum Gedanken You Cannot dance alone von Ivana Müller |
| Author | 宮下, 寛司(Miyashita, Kanji) |
| Publisher | 慶應義塾大学藝文学会 |
| Publication year | 2020 |
| Jtitle | 藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.118, (2020. 6) ,p.165 (78)- 180 (63) |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01180001-0165 |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 舞踊美学におけるイリュージョン
## —イヴァナ・ミュラーにおける*You Cannot dance alone*の考え方

宮下　寛司

## 0.『Postions』のイリュージョン

本論ではイヴァナ・ミュラー（Ivana Müller）（によるパフォーマンス『Positions』[1]を例に舞踊美学におけるイリュージョンの可能性について論じる。ミュラーはザグレブで生まれ、アムステルダムとベルリンで学んだ振付家である。想像力や観客の役割を問うことをテーマに、舞踊やパフォーマンス、インスタレーションを制作してきた。2007年に発表した『While We Were Holding It Together』はインパルス芸術祭およびゲーテ・インスティトゥートより表彰された。さらにその年、オランダVSCD賞の年間最終優秀パフォーマンスにもノミネートされた。多彩なジャンルでの活躍と鋭い問題提起により現在最も注目されている芸術家の一人であるといえるだろう。本論で論じるパフォーマンス『Positions』は5人のパフォーマーとの制作により2013年に初演を迎えた。

何もない舞台上にラフな恰好をした女性が何もない舞台へ登場し「愛」と書かれたカードを掲げ「私は愛を持っています」と観客席へ語りかけ始める。何枚かのカードを同じように説明したのちに、同じく歩み出てきた人も同じようにカードに書かれた語句を持っていると語りかける。その後出演者の間でカードの交換が始まる。カードに書かれた単語は具体的な物から抽象的な概念にいたるまで多様である。しかしこれらの言葉は彼らの属性を示すのではなく、所有の対象である。ここで言語に関するメディア性を自然と思い起こすはずである。すなわち、言語は内容そのものではなく媒介であり、内容にかかわらず等価に交換しうるといったような考え方である。このメディア論的な言語観は、言語は演劇において

身体において体現(embody)されて現前するという考え方とは必ずしも一致しない。このパフォーマンスではそうした体現された現前は、ひとつのイリュージョンでしかないと訴えているようにも見える。交換は必ず「私は〜を持っている、あなたの〜と交換してくれませんか」というやり取りによって生じる。カードを交換することで登場した人たちは持っているカードの組み合わせを変えていく。カードは言語の経済的原理を同時に示しており、ミュラーはこの経済性を演出・振付のコンセプトに掲げている。「イヴァナ・ミュラーは『Poisitions』において、私たちの社会的アイデンティティ、市民的ステータス、階級やライフスタイルを貨幣のように決定する資産を用いながら、「経済」というコンセプト、そしてそのヴァリエーションと取り組む。すなわち運動、アイデンティティ、感情、演劇の経済である。〔…〕はじめは子供の遊びにみえるものも、「交換」のアイデアに基づく空想的で感情的な旅路へと変わる。交換のアイデアは、価値に関する理念と場所、その表象についての複雑な反省をもたらすだろう。[2]」交換の連鎖によって生じた組み合わせは時に観客から笑いを引き出す。この笑いとは、現前のイリュージョンを裏切られたことに対する笑いと捉えることもできるだろう。

しかしながら、この笑いを状況に即せばさらに異なる原因を考えることもできるはずである。何もない舞台で、キャラクターも与えられていない人物たちが白いカードに書かれた黒い文字を交換している状況において、そもそも言語が体現されていることを期待することはできない。むしろ、ただのカードに書かれた文字を観客自らが積極的に信じていることから生じる快楽としての笑いである。「ただのカードだが、しかし…」という留保をつけながら、信じているのであり、いわば遊戯的に信じ、期待しているのである。異なる性質を持つ言葉は同じように白い紙に黒く描かれている。確かにその対象を示すような身振りは呈示されることがある。ただし、それでもすべての言葉は均質化されて、個々の差異は観客の想像力に委ねられ想像力の中で現れるしかないのだ。したがって、ここで生じる笑いとはイリュージョンの裏切りに起因するだけではない。むしろ観客によるイリュージョンの構築も原因となっている。これは俳優が観客に与え没頭させるイリュージョンとは異なる。きわめてミニマルなマテリアルの不十分さや不足を埋めるためのイリュージョンである。

上演の終盤では一人が「リズム」と書かれたカードを持ち「私たちはリズムを持っている」と語る。そして出演者が集まり同じ方向を向きながら身体を前後に

揺らす。舞踊と呼ぶには弱いかもしれないが、舞踊と呼びうる最小限の要素を呈示しているともいえる。すなわちリズムに乗って身体を使って動かすことである。ここでの踊りは特定のスタイルや身体像へと関係しない、舞踊にとっては最小限の要素によってのみ成り立っている。ここでリズミカルに踊ることは、これまでのカードと行為の関係と異なる。なぜならばリズムは実際に皆が踊ることで可視化され体験されるからだ。踊ることは、それまでの言語の体現不可能性を飛び越えて、その語の意味を直接的に経験させる。舞踊とはこの点で演劇と大きく袂を分かつことが理解できる。すなわち、言語的媒介を必要としないのである。言語を媒介としないリズミカルな身体が集合する場面が上演の終盤に現れたことは、このパフォーマンスの狙いを象徴しているかのように見える。私たちが真にコミュニケーションを取り共同体となりうるのは、言語という間接性を通じてではなく、身体的という直接的繋がりを通じてであると。それがまた社会的現実の前では不可能だとしても芸術的な実践が続く限りでは、あるいはだからこそ信じることができる。

このユートピア的な場面は、このパフォーマンスのルールの中にいる。すなわちカードに書かれた単語を実際の対象の不在とともにただ語るというルールである。したがっていかに体現不可能性を乗り越えているかに見えても、そこには同じルールに則ってイリュージョンが生じる余地がある。つまりリズミカルな集合的身体は、リズムと書かれたカードを体現しているわけはないことも考えうる。そうだとすればユートピア的印象は直接可視化されているように見えるが、一方で不在をどこかに抱えこまざるをえない。芸術的共同体の現前を単純に享受するわけにはいかない。パフォーマンスにおいて幾度となく繰り返されていた観客による積極的なイリュージョンはここでも生じているからだ。ただし、ともすれば舞踊の直接的経験の前でイリュージョンを生じさせる自らの能動性を忘れてしまうほどでもある。

したがって、この場面の舞踊には、イリュージョンを介するか否かという問いが複雑に生じている。さらにこのパフォーマンスはイリュージョンに関する一貫したコンセプトを持つために、舞踊とイリュージョンの関係は些細な課題ではないことがわかる。イリュージョンを介するか否かは、この場面での経験が受動的であるか能動的であるかの二項対立によって決定される。イリュージョンという間接的な効果を自らもたらすことができれば、舞踊を積極的に受容することがで

きるようなりうる。これは身体の運動を直接に受容することとは異なる。したがって、ユートピア的な場面においてこの受動性と積極性の問いが舞踊に対して投げかけられていると考えられる。

## 1. イリュージョン研究の概観

### 1-1. 演劇学におけるイリュージョン概念の再検討

本論文では舞踊美学におけるイリュージョン概念を検討する。近代の舞踊美学においてはイリュージョンは中心的要素として評価されることはなかったばかりか、否定的要素として批判されていた。20世紀に入ってからの演劇美学も共通の議論を展開しており、舞台芸術にとて一般的な議論であるといえる。それは、上演におけるパフォーマンス性や身体性が重視されるようになったためである。[3]演劇や舞踊は20世紀からはもはや表象のメディウムではなく、「今ここ」を共有する身体の直接経験をもたらすメディウムとして捉えなおされた。厳密に言えば、イリュージョンへやフィクションの強い没頭をもたらすメディウムではありえなくなった。かわりに舞台上に舞台上の諸要素の直接的な経験が美的考察の対象となった。舞台上に現前する対象の直接的で生き生きした経験が美学の議論の中心的になるほどに、間接的かつフィクショナルであるイリュージョンの経験は演劇や舞踊における負の側面として捉えられるようになったのである。

確かに舞台芸術におけるイリュージョン批判は20世紀以降に表立ってきているが、西洋の哲学史において古くから繰り返されている反演劇性の議論は、イリュージョン批判と同一視できることが多い。古くはプラトン、そしてルソーに至り、ギー・ドゥボールまで、イリュージョンはいわば常に知的作業を伴わない感覚的快楽としてのみ捉えられている。[4]とりわけギー・ドゥボールは美的イリュージョンを単なるスペクタクルとみなし、打破すべきと考えていた。[5]舞台芸術は近代までにおいてはイリュージョンを抜きにして考えることができず、イリュージョンを退けたい西洋の知的枠組みにおいては演劇性は等閑視されるかあるいは危険な誘惑として退けられていた。20世紀以降のイリュージョン批判は近代的な舞台芸術の大幅な刷新である一方で反演劇性の理論的発展としてもとらえることもできる。あるメディアへの感覚的な没頭をもたらすイリュージョンは、知的営みあるいは積極性の減退という点において常に警戒されてきたといえる。

しかし近年では映画学[6]や美学[7]においてイリュージョンという美的概念は検討されるようになった。そして演劇学では、演劇学者ニコラウス・ミュラー＝シェル[8]や演劇学者アンドレ・アイアーマン[9]らによってイリュージョンの再検討が進んでいる。演劇学においてイリュージョンが積極的に評価されるようになったことは、かつてはイリュージョンが実践的にも学問的にも否定的に捉えられ超克されるべきだと考えられてた事態からの大きな転換にみえる。ただしこれは演劇学における反動的な揺り戻しと捉えるべきではない。この概念についての代表的な研究は、主として西洋演劇の歴史的における概念の変遷を視野に入れているためである。

20世紀初頭のベルトルト・ブレヒトによる演劇改革によってイリュージョンは否定的にとらえられるようになった。この場合のイリュージョンとは近代市民演劇が備える機構によって生み出されたものである。ブレヒトは、近代市民演劇が必要とした感情移入のためのイリュージョンを批判した。[10]舞台上においてイリュージョンを生み出す構造を明確にし、解体することで演劇を改革することを目指していた。これがいわゆる異化効果として20世紀以降の演劇における支配的言説となった。また舞台芸術が主としてアメリカにおいてパフォーマンス芸術へと拡大していく過程では、イリュージョンはその美学的中心において語られることは少なくなった。ただし、ここでもブレヒトの想定と同様に、近代市民演劇への批判は展開されており、その内容にイリュージョンに対する批判と同じ内容を読み解くことができる。[11]ただし、パフォーマンス芸術は、ブレヒトにおいては重要視されていた観客という存在を大幅に切り詰めてしまう。すなわち、近代市民演劇が抱える負の側面とは観客を没頭させるイリュージョンであるのみならず、観客と表現者を分けることで生じる受動と能動の対立である。そのために受動的でしかない観客の態度もまた批判されるようになる。さらにパフォーマンス芸術は劇場の外へ広がり日常世界を包括するようになる。そこで展開されるような表象を目指さない表現は、きわめて自己言及的である。舞台芸術においてパフォーマンスと呼ばれる表現の多くはこうした自己言及的な性格の強い行為である。このことは観客と舞台という二項対立を必要としない。自己言及的であるパフォーマンスは必ずしも観客をその成立条件として必要としないのである。それゆえに、受動的でありながらも演劇的状況の成立に必要な観客ではなく、参加者や参与者がパフォーマンスに立ち会うのである。パフォーマンス芸術以降のこう

した展開は、反演劇性の議論と結びつく。演劇と異なるパフォーマンス芸術の自律性を担保するために、演劇には構成的に欠かせない観客の役割を減ずることが必要であったためだ。観客の介在を否定することに反演劇性の議論との結節点を見出すことができるだろう。

ブレヒトは近代市民演劇において生じたイリュージョンを具体的に批判した。一方で20世紀以降のパフォーマンス芸術においては、より一般化された演劇の構造さえも批判した。それゆえにイリュージョン批判は反演劇性の議論へと結びついた。同時にイリュージョンは歴史的構築物でもある事実が指摘されるようになった。近年の演劇学におけるイリュージョンの再評価は、それが歴史的構築物である側面を強調している。反演劇性の議論に対して批判的な距離を取りつつ、イリュージョンが演劇の負の側面としてのみ語られえない可能性を見出そうとしている。この点が舞踊美学において同様に必要な手続きとなる。パフォーマンス芸術の発展と理論化は、ポスト・モダンダンスの成立にも大きく寄与していた。それゆえ、舞踊美学の歴史においてもやはりイリュージョン批判、さらには演劇性の批判が取り込まれている。次に舞踊美学におけるイリュージョン批判の系譜を確認したい。

### 1-2. 舞踊美学におけるイリュージョンの導入可能性

モダンダンスおよびポスト・モダンダンスを経た中で形成された舞踊美学のうちにはイリュージョンは中心的な要素ではなかった。[12]このことは物語における身体の図像性を呈示するバレエ・ダクシオンとの差異によって明確となる。バレエ的な身体は理想的身体の呈示によって物語を身体的イリュージョンによって示している。近代市民演劇と軌を一にしていたバレエから自律するようにして成立したモダンダンスは、イリュージョンもまた退けるようになった。ポスト・モダンダンスにおいてはパフォーマンス芸術との交流によってよりその性格を強めるようになった。舞踊家によって体現された運動をキネエステティックを通じて経験することが、モダンダンス以降の舞踊美学の基礎的性格となった。言い換えれば身体が生み出す運動の「今ここ」における直接的経験である。キネエステティックを通じて知覚された運動は舞踊家が体現するイメージとして捉えなおされる。体現において内在的な身体哲学を読み解くこともできるだろう。また加えて舞踊家による体現とは、演劇的とは異なり観客への呈示を必ずしも前提としな

い。言い換えればこうした体現は演劇的な場面を必要としない。したがって同様にモダンダンス以降の舞踊においては観客の存在を前提とするイリュージョンを必要としないのだ。自己以外を参照先としない運動の体現は、近代の芸術諸形式に対して明確な差異を打ち立てた。この体現は舞踊のメディウム的条件といえるだろう。このメディウム的条件は現在最も受け入れられている舞踊経験の条件といえる。スタイルが多様化しているコンテンポラリーダンスの多くはこのメディウム的条件を共有している。参照先のない体現というメディウム的条件は確かに個々のダンサーを既存のスタイルの従属から解き放ち自己表現を可能にするのを助ける。しかし一方で、個々の身体において固有の新しさを追求すべきであるという価値基準をもたらす。舞踊家は常に新しい運動を生み出し続けなければならない。したがってモダンダンス以降の舞踊のメディウム的条件は、際限のない新しさの競争という事態のきっかけとなっている。こうした事態は舞踊家の疲弊、別の言い方をすれば作品の消費へと繋がる。

舞踊の疲弊については近年多くの研究者や舞踊家が危機的事態として批判的にとらえて解決をもたらすような議論を重ねている。[13]とりわけ、生産と消費の関係という社会思想的な観点からの議論が現在は盛んである。しかし現在の舞踊にまつわる事態が社会的情勢の変化に対応しているというわけではない。むしろ舞踊という芸術的メディウムが内在的に抱え込まざるを得ない帰結であると考えられる。したがって、こうした舞踊の今日の危機的状況は舞踊という芸術メディウムの行き詰まりとして捉えられる。危機的状況への批判的応答として、舞踊美学の批判的検討が求められるのである。

参照先のないいわば自己言及的な舞踊美学はポスト・モダンダンスにおいて洗練されたが、その代表的な舞踊家であるイヴォンヌ・レイナーはすでにその限界に立っていた。パフォーマンスにおいては観客の役割を減じきることはできず、常に視線にさらされる。この視線は観客にも、レイナーにも属しない。「見られること」という状況のうちで観客と舞踊家の立場や役割生じる。舞踊学者キャリー・ランバート＝ビーティによれば、踊りの意味は観客にもレイナーにも最終的には委ねられない。[14]視線によって舞踊家の意図も観客の知覚も完成されないままとなる。この見ることの問題は、ポスト・モダンダンスが目指した自律的な舞踊美学の究極的な不可能性である。そしてこのことが同時にモダンダンス以降の舞踊美学を批判的に乗り越えるきっかけとなりうる。ポスト・モダンダンスの舞

踊美学が不可能性を迎えてしまう契機とは、視線の不可避的な干渉、すなわち演劇性である。ここにおける演劇性とは、近代市民演劇のような舞台装置を意味しない。舞踊におけるより積極的な観客の受容性および、上演という状況において観客と舞踊家がいて初めて成り立つ意味のことである。この視線を観客とも舞踊家とも異なる第三項として捉えることができる。舞踊学者ゲラルト・ジークムントによれば、

> 「第三項」としてのパフォーマンスはパフォーマーやアーティストにも観客にも属さない。フォーマンスの制作過程はパフォーマンスのうち自体で示されるのであり、アーティストが十分なあるいは満足のいく仕事の過程を得ているからといって美的経験としてのパフォーマンスが成功する保証はないのである。芸術作品は原因と効果の論理に抵抗する。結果は予測できず、生じるのは出来事である。もしパフォーマンスが「第三項」であるならば、制作と受容の距離は観客とパフォーマーの距離と同様に必要不可欠である。[15]

舞踊に対してこうした演劇性を意図的に持ち込んだ代表的な舞踊家としてジェローム・ベルが挙げられる。彼のスタイルとして呼称される「コンセプチュアル・ダンス」とは、舞踊を演劇の枠組で呈示することで、舞踊美学への批判的視座を観客へ与えることが特徴であった。そこでは舞踊はメディウム的条件を携えて期待しているようには現れないために美的な快が不足する。ベルの作品に度々登場する本人としてのダンサーはきわめて記号的である。舞踊家という記号は舞踊の不在ゆえに空虚であり、その記号は観客の想像力や記憶、批判的思考によって埋められる。そうして観客もまた舞踊家と同様に上演を構成する主体へ変容するのだ。[16]この作業を通じて上演の意味は観客に強く委ねられていく。しかしながら、誰にも属さない視線が生じる上演において完全な正解はありえず、観客のうちで構成するフィクションとしての舞踊の楽しみが生じる。このフィクションは恣意的でありえず、部分的に視線にふれ自らの想起を通じて確かめることで蓋然性が高まる。こうした舞踊美学のフィクション化こそがベルの目指すものであった。

フィクションとしての舞踊美学は舞踊学者ボヤーナ・ツヴェイチもより踏み込んで検討している。彼女はとりわけソマティックによって立つ身体テクニックの

フィクション性を指摘する。「近年ではダンサーは、身体のいわゆるソマティックな現実へ多大な関心を寄せている。無数の身体的実践がヨーロッパにおいて浮上し、各々がより真実味があるか洞察に富むような身体内部への経路を見出していると主張してきている。たいていの場合は、こうした知見は個人的に枠づけられ、実践家の特異体質的なテクニックに依存する。理にかなった見方をすれば、想像力の問題であることを認める舞踊実践家もいる。この種の想像力を見せかけ（feigning）とみなす。[17]」たしかに個々の舞踊家は言葉を通じて個々の身体感覚をビビッドに説明する。しかし身体感覚を十全に言葉へ移し替えられるわけではない。したがって、テクニックとして定位しているのは、そのテクニックの言語的説明を信じているからに過ぎない。言語のフィクショナルな機能が舞踊身体のテクニックを共有可能にしている。「フィクションは適切な知識に到達するプロセスで役割を果たすのだ。それゆえ見せかけは完全な知識の欠如を表現しているとみなすべきであり、知を持つ者としての限界へのポジティブな反応である。[18]」

レイナーからベルにいたるまでに確認される不可避的な演劇性と、ツヴェイチによって指摘された身体感覚の言語化というフィクション性を確認した。舞踊は観客との視線と言語を通じて開かれているのである。すなわち受容および制作のいずれにしても体現へと閉ざされえない。この開かれた在り方は上演において観客の想像力や記憶を通じて、すなわちフィクショナルに埋め合わされる。このフィクショナルな埋め合わせ方を通じて舞踊身体を知覚することは、体現を直接経験しているという舞踊美学の規範から外れる。それはむしろ間接的な経験、すなわちイリュージョンのような経験であるといえるだろう。

### 1-3. イリュージョンの再評価

前述した今日における舞踊の消費サイクルという状況において、イリュージョンが効果的であるかは慎重になるべきだろう。たしかにイリュージョンを従来的な意味で、すなわち感覚に訴えかけ観客を没頭させるようなスペクタクルとしてのみ理解するのであれば、それもまた消費の対象でしかないからである。本論で用いるイリュージョンとは、以上において確認したフィクションによってなりたつイリュージョンである。

アイアーマンによって理論化されたイリュージョンは、まさに舞踊美学にとって必要なイリュージョンを導くために役に立つ。アイアーマンによれば、上演に

おける対象の自己言及的な側面とフィクショナルな側面は同時に成立しうる。「「かのように」として行為をしていても実際は何かをしている。その際、パフォーマティブな行為における通常の定義のための基準を以下のように基礎づけることができるが、すなわちパフォーマティブな行為は一方では自己言及的であり、他方では現実性を構築するのである。そうだとすれば確かに自己言及性は時としてただ表面的な行為であるといえるかもしれない。〔…〕実際のところは厳密にいえば「かのように」におけるパフォーマティブな行為は、さしあたり現実性として知覚されるものを構成するのである。[19]」

パフォーマンスはフィクショナルな次元を持ちうるが、それは一つの現実性（Wirlkichkeit）を構成するために、単なる虚構ではない。さらにアイアーマンによって理論化されたイリュージョンは演劇的状況において初めて生じうる。その際、イリュージョンにおいて分かたれるリアリティ（Realität）とフィクションは所与に与えられているわけではない。イリュージョンとは上演におけるひとつの現実性であり、演劇によって生み出された現実性がリアリティとフィクションを決定する。「上演のリアリティはそれ自体としてイリュージョンを通じて（あるいはむしろ錯覚を通じて）構成されるか、少なくとも協働して構成されるのである。[20]」この作用は、モダンダンス以降の舞踊美学が身体性をリアリティとしてみなしていることに対しても働きうる。イリュージョンによって身体性もまた確固たるリアリティとして受け取られなくなる。なぜならば演劇的状況において舞踊は、舞踊家の意図を伝達しきらず、一方で観客が見ている踊りが常に正しくとらえられているわけでもないからである。したがって、舞踊美学に基づく舞踊身体の知覚は、イリュージョンを通じて間接的になる。むしろ舞踊を積極的に読み込もう[21]とする積極的な受動性が生じる。この読み込もうとする受動性は完結することなく続いていく。踊り続ける限りにおいて舞踊であるのと同じように、積極的に読み込もうとする限りにおいて舞踊の上演は成立する。

## 2. リズミカルな身体と潜在性

こうしたイリュージョンの理論を背景に、『Positions』の最終場面を考えたい。リズムと書かれたカードを掲げながらリズミカルに踊るシーンは、いかにして舞踊をイリュージョンへと開くのか。この問いはツヴェイチが考察したように言語

と踊りという関係性を考慮にいれることで、解決しうる。ここでの「リズム」はまさしく換喩的に機能する。象徴的に機能し出演者の身体を統合しているわけではない。換喩的であるために、個々の身体はその語の全体性へと取り込まれない。個々のリズムはいまだ止揚されず残存する。したがって象徴的なリズムはありえない。各人は各々の在り方で換喩的な言語を示すのである。加えてこの場面で特徴的なのは全員で踊っていることである。すなわち、潜在的に複数ありうるリズムはここで断片的に顕在化しているのである。舞踊をイリュージョンへと開くのはまさにこの潜在的な複数性の顕在化である。統合しきらない複数のリズムは一つのリズムに象徴的立ち位置を与えない。踊る身体とは常に他のようにもあり得るということをここで示している。観客は他にもあり得るが、上演の今ここにおいて断片的に生じている踊りを観ることで、舞踊のリアリティは達成されえない潜在性と常に隣り合わせであることに気づく。今ここで展開される踊りは常に他のうちの「一つの」現実性でありながら「この」現実性を信じるというイリュージョンを成立させる。舞踊の強い身体性によって前景化されえない潜在的な複数性がこの場面では可視化されているのである。そして舞踊の身体とはたとえソロで踊っていたとしても常にこの潜在性から生じているといえる。

ミュラーはこうした潜在的な複数性を他者ととらえている。とりわけ複数性とりわけ他者との踊りをバレエにおけるパ・パ・ドゥを例にして以下のように語っている。

> 想像力はまさに本当に強力な手段です、なぜなら他者との「可能性」の領域を探求することができ、彼／彼女のそばにいることで他者を可能にするからです。それゆえに想像力は非常に政治的となります。なぜなら他者との関係性を再構築するからです。他者を操作したり言ってみれば一つの優勢なアイデアを押し付けることが必ずしも必要ではないのですが。なぜなら、私たちが何かを一緒に想像すれば、想像する行為へ参画するやり方にともにあるからです。これはダンスのようであり、一人では踊ることのできないパパドゥのようなものです。あなた一人で踊る時は、自分の重力感覚、すなわち中心の感覚を明確に感じることができます。あなたが誰かと踊る時は、中心はもはや自分の中にはなく、あなたとパートナーとの間にあります。もしあなたが過剰に寄りかかったり体重を預け過ぎれば相手はたおれてしまい、共に踊

ることはできません。もし十分に身を寄せなければ、反対の方向へ別れ倒れてしまいます。それゆえ適した中心、適したバランスを共に見つける必要があります。このことは演劇経験へも移し替えることができるでしょう。観客とパフォーマーの関係は、この類のダンスの経験であり、そこでは私たちはともに創造するために、正しい中心を見つけるのです。想像力はダンスへの招待のようなものです。リズムを与えるのは、私だけではありえないということになります。[22]

ミュラーは身体の構築は常に他者との対話によってこそなされるべきだと具体的なクリエーションの場面に即して説明している。こうした他者との踊り、「一人では踊ることはない」という考え方を精神分析的な視点からさらに敷衍することができる。舞踊学者ゲラルト・ジークムントによれば、踊る身体は常に言語的な象徴秩序へと組み込まれている。踊る身体に対して、象徴秩序は他者として現れる。「たとえソロを踊ったとしても、一人で踊っているわけではない。たとえ一人で舞台の上に立っていたとしても、ダンサーがともに踊る異なる身体がある。〔…〕舞踊においては身体は、それががともにあるいはそのために踊るような他者を変容させるために、他者をその場所から動かそうと試みるのである。[23]」舞踊美学におけるイリュージョンとは、不可視の他者との踊りであるということができるだろう。

以上のような舞踊美学におけるイリュージョンは舞踊を潜在性へと開き、観客が読み解こうとする欲望を終わりなく先延ばしにするものである。これは消費の論理によって説明されるような新しさの連鎖ではない。同じ舞踊を記憶において反復し、読み直しつないでいく。まさにその舞踊の上演において生じた積極性はその舞踊の経験によって生じており消尽することがないからだ。[24]このことは、舞踊を閉ざされた体現として経験する舞踊美学とは異なる思考の基準をもたらす。体現の経験としての舞踊美学は体現に対応する思想を取り出そうとする。一方でイリュージョンが介在する舞踊美学はこの思考は一つの現実性に基づいてフィクション化されうる。身体哲学の形成は次に生じる読みによって取って変わられる。そしてこの舞踊への欲望が開かれの中で続いていく過程で観客は、イリュージョンとの戯れを快楽として受け取るようになる。この快楽はキネエステティ

ックに基づく快楽ではない。舞踊をイリュージョンを通じて積極的に読み替えようとしていくことの快楽である。

こうした舞踊美学による舞踊家の立ち位置とはいかなるものなのか。自らの舞踊を観客に委ねる舞踊家は、その舞踊の作者的な立ち位置を失うかのように見える。同時にイリュージョンを与えるための機能的立ち位置しか与えられていないようにも見えるだろう。ジークムントによればこのような状況でもなお主体化と脱主体化が繰り返されることで舞踊家の主体的立ち位置は失われないと説明する。[25]舞踊家は潜在的な他者との間で主体として見出されるか、あるいはミュラーの考えるパパドゥのようにして他者を必要としながら主体として見出されるようになる。そのような主体として、舞踊家もまた舞踊の快楽へと参入する。それは個人のうちで完結する哲学の開示ではなく、遊戯の呈示にすぎない。このようにしてイリュージョンを介する舞踊美学は快楽という思考の基準を獲得する。それは踊ることの素朴な楽しみとは異なる。観客が居合わせる場において舞踊を他者へと開くことによって得られる快楽である。根源的には完結しない欲望による受容の快楽は、可能性との遊戯とともにあるといえる。

## 3. 出発点としてのパラドクス

舞踊にまつわる欲望によって舞踊を潜在性へと開くようなイリュージョンは、ともすれば強い恣意的な解釈を呼ぶことも考えられるであろう。すでに確認したように、舞踊は観客にも舞踊家にも属さないような第三項であるために恣意性をかざすことは原理的に不可能である。これは演劇的な遊戯に極めて特徴的である。演劇学者平田栄一朗が述べるように、演劇においては常に受動と能動はパラドキシカルに作用する。[26]このパラドキシカルな美学的性格は演劇性の原則であると哲学者クリストフ・メンケは指摘する。彼によれば、演劇は常に何かしらの対立項をパラドキシカルに接続する。平田による美学におけるパラドクスもその一つといえよう。そのようにして芸術と生の対立もパラドキシカルな状況に置かれるが、これは演劇が持つ批判の能力である。「演劇が取り組む新しい批判は、相対するものの分離不可能性の名において判断する、すなわち遊戯と生や実践の対立である。[27]」演劇においてフィクションとしての遊戯と現実的な生のありかたは互いに変容させあう。演劇はメディウムとして遊戯と生の変容を可能にす

る。したがって、演劇自体は現実かフィクションかという対立が決定される場であるといえる。演劇は二項対立的要素を互いに限定づけながら変容させることができるのである。

二項対立の相互の変容は、本論でイリュージョンを結論付けるうえで示唆的である。受容における積極性から生じるイリュージョンは、舞踊の経験を恣意的に決定しない。視線の中で観客と舞踊家は互いに関連し限定づけあう。そこで変容するのは観客の美的経験と舞踊家の主体性である。こうした限定と変容から生じるイリュージョンという一つの強い現実性のうちで潜在性を実感することができるのである。舞踊美学における快楽はこうしたイリュージョンへの遊戯から生じる。したがって、舞踊における快楽の美学的探求は舞踊の複雑な自律性と他律性の関係を解明するきっかけとなり得るだろう。『Positions』におけるリズミカルな舞踊の場面はそのような舞踊の可能性を端的に示しているのである。

## 註

1 ここでの舞台上演への言及は、ミュラー自身がアップロードした記録映像に基づく。https://vimeo.com/88267038（2020年2月1日閲覧）

2 ウェブサイトにおけるプロダクションの説明。http://www.ivanamuller.com/works/positions/（2020年2月1日閲覧）

3 Vgl. エリカ・フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』中島裕昭他訳、論創社、2009年。

4 Vgl. Hrsg. von Diekmann, Stefanie u.a.: Theaterfeindlichkeit. München, 2012.

5 Etzold, Jörn: Die melancholische Revoltion des Guy Ernest Debord. Zülich/Belin, 2009.

6 Koch, Gertrud: Die Wiederker der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart. Berlin 2016.

7 Pfaller, Robert: Die Illusionen der anderen: Über das Lustprinzip in der Kultur. Berlin 2002.

8 Müller-Schöll, Nicolaus: (Un)Glauben. Das Spiel mit der Illusion. In: Forum modernes Theater 22(2) band 22. Thübingen 2007. S. 445-456.

9 Eiermann, André: TO DO AS IF - Realitäten der Illusion im zeitgenössischen Theater. in TO DO AS IF - Realitäten der Illusion im zeitgenössischen Theater. Hrsg. von André Eiermann. Frankfurt.a. M 2018. S. 7-28.

10 Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. In: Selen mit Methode - Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramtischen Theater. Berlin 2009. S. 278-297.

11 Schechner, Richard: Masken ab! Vom Schauspieler zum Performer. In: ebd., S. 326-329.

12 Vgl. Foster, Susan Leigh; Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkley 1986.

13 Vgl. Burt, Ramsay: Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons. Oxford 2016.

14 Lambert-Beatty, Carrie: Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s. Cambridge. 2008

15 Siegmund, Gerald: Against Partipation, or: From a Distance. In: Being-With in Contemporary Performing Arts. Hrsg. von. Eliane Beaufils. u. Eva Holling. Berlin 2018. S. 63.

16 Siegmund, Gerald: Cédric Andrieux von Jérôme Bel. Choreographische Strategien der Subjektwerdung. In: Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion. Hrsg. von Friedemann Kreuder u.a. Bielefeld S.41-55.

17 Cvejić, Bojana: Imagining and Feiging. In:Movement Reserch. Nr. 51. Hrsg. von Mårten Spångberg New York 2018. S.92 ff.

18 Ebd., S.93.

19 Eiermann: a.a.O., S. 21

20 Ebd., S. 22

21 ジークムントは第三項としてのパフォーマンスはロラン・バルトやヴォルフガング・イーザーの理論における意味でのテクストであると指摘する。「テクストはまた読者によって書かれるのであり、ロラン・バルトが強調したように「書かれていくテクスト」である。テクストは多くの異なる要素と素材からなり、読者や観客が持つそのシニフィエと戯れようとする欲望を引き出す。そのシニフィアンは作家中心主義的な意図に還元されえない。イーザーは、読むことをパフォーマティブな行為としてみており、読者の想像力と理解力の能力を手段としてテクストそれ自体へと巻き込むのだ。読者はテクストの中に暗示されており、その視線や精神はテクストを通り抜けて、能動的にその世界を構築するのである。」Siegmund, 2018. S.63.

22 Interview with Ivana Müller: A pas de Deux. You Cannot Dance Alone. In: Being-With in Contemporary Performing Arts. Hrsg. von. Eliane Beaufils. u. Eva Holling. Berlin 2018. S. 160.

23 Siegmund, Gerald: Zwischen Bild und Bild: Der Raum des Körpers im zeitgenössischen Tanz. In: Szenische Orte Mediale Räume. Hrsg. von David Roesner u. Geese Wartemann u.a. Hildesheim/Zülich/New York 2005. S. 150.

24 Siegmund, Gerald: In: Energetic Forces as Aesthetic Forces. The Doubling of Man and His Other In: Energy and Forces as Aesthetic Interventions. Politics of Bodily Scenarios. Hrsg.

von Sabine Huschka u. Barbara Gronau. Bielefeld 2019. S. 95 - 96.

25 Siegmund, 2019. S. 96.

26 平田栄一朗『在と不在のパラドックス――日欧の現代演劇論』三元社、2016年。

27 Menke, Christoph: Das Spiel des Theaters und die Veränderung der Welt. In: Theater als Kritik: Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Hrsg. von Eva Holling, Olivia Ebert, u.a. Bielefeld 2018. S. 48.