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

Title	仮面としてのコレオグラフィー : マルティン・ナッハバーのパフォーマンス『Urheben Aufheben』を例に
Sub Title	Choreographie als Maskierung. : Bei Martin Nachbars Tanzperformance ,,Urheben Aufheben"
Author	宮下, 寛司(Miyashita, Kanji)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.56 (2018.) ,p.85- 105
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	中山豊教授退職記念号 = Sonderheft für Prof. Yutaka Nakayama
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20180332-0085

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.

仮面としてのコレオグラフィー
――マルティン・ナッハバーのパフォーマンス『Urheben Aufheben』を例に

宮　下　寛　司

1.

本論では，マルティン・ナッハバー[1]によるパフォーマンス『Urheben Aufheben』[2]の上演分析を通じて，振付をひとつのメディウムとして扱うことの可能性を論じる。このパフォーマンスは1930年代から60年代にかけて活躍した女性舞踊家ドーレ・ホイヤー[3]の連作『人間の情念(Affectos Humanos)』を再構成したものである。ドーレ・ホイヤーは当時ドイツにおいて大きな潮流であった表現主義舞踊の中心的舞踊家の一人で，「人間の情念」は，彼女が晩年に近いころに自ら振付して踊った舞踊作品で，ビデオ映像に収録された。表現主義における主要な作品として語られることも多く「虚栄心・欲望・憎しみ・不安・愛」という人間の情念や感情が個々に独立して5分ほど踊られている。

ナッハバー自身は1990年代にホイヤーの後継者であるエルヴィン・ヴ

1）Martin Nachbar; 1971年生まれ。ベルリンで活躍する舞踊家・振付師。

2）2008年初演。筆者は2012年に開催された「ダンストリエンナーレ東京」に招待された本パフォーマンスを，ゲーテインスティテュート東京にて鑑賞。パフォーマンスのタイトルは，ダンストリエンナーレのプログラムにおける表記にならった（2012年10月11日）。

3）Dore Hoyer; 1911～67；ドイツ表現舞踊の代表的舞踊家。「Affectos Humanos（人間の情念）」は1962年にビデオにおいて残された連作。

ァルトラウトと出会ったことをきっかけに，『人間の情念』を再構成した舞踊作品ができないかどうかと画策し始める。ナッハバーはドーレ・ホイヤーを直接知ることはできなかったが，ビデオなどのメディア映像を通じた間接的な出会いこそが，歴史的な舞踊作品へと取り組むきっかけを彼に与えたのである。ナッハバーはこの再構成された踊りを 2000 年ころから徐々に発表し，2008 年の『Urheben Aufheben』がその企図の成果として上演された。パフォーマンスのタイトルは，彼の取り組みを端的に示すであろう。というのも，著作者や原作者を意味する「Urheber」の動詞である一方で，「Aufheben」は「取り上げる・止揚する・保管する」という多義的な意味を持つ動詞である。その多義的意味の中に，過去の振付を対象にして踊ることの様々な身振りが見えてくる。ナッハバーの関心とは，「人間の情念を振付にする」というテーマだけではない。むしろ，情念をテーマにしたヴィヴィッドな舞踊作品から時間的にも空間的にも隔たってしまった現在，原作に示された情念を再構成する試みにはどんな意味があるのかという問いが，核心的なテーマとなった。そのような再構成の振付は，過去と現在とのあいだの関係性を作るメディウムという役割を担う。『Urheben Aufheben』は原作に忠実に踊りなおすことを目的とするのではなく，ナッハバーの身体と振付が過去と現在を結びつけようとする試みにおいて，振付の（不）可能性を問うパフォーマンスであるといえる。

このことは，パフォーマンスの序盤において端的に語られる。舞台には白く薄いパネルが広く敷かれている。これによって，ドーレ・ホイヤーのビデオが白い床と壁しかないシンプルなスタジオで撮影されていたことを明確に思い起こさせる。ナッハバーは舞台左手より小さいキャタピラのついた黒板を持って舞台右手前へ登場する。黒板の中央にはすでに上演タイトルに加えて「自身の試み（ein Selbstversuch）」と書かれている。彼はその下に「①アーカイブへ分け入る（① ins Archiv aufbrechen）」とチョークで書くと黒板の後ろへ回り，後ろ向きで走り出し，舞台上を大きく円

を描いて走り回る。徐々に螺旋を描いて，円は狭まり，出てきた場所へと戻っていく。これが，アーカイブへの到達を達成する象徴的な運動であることは明白であるが，同時にこの空間がドーレ・ホイヤー（とその舞踊）という過去との関係を結ぶ演劇的な場して機能していくことを示す。この関係について，ナッハバーの語りと黒板を用いたレクチャーによって語られる。ナッハバーはホイヤーの死後に生まれており，『人間の情念』はビデオを通じてしか知らない。この作品に近づくとしたらなんらかの記憶・想起（Erinnerung）を通じるほかないのである。これは一方では個人的な過去（Selbstvergangenheit）の記憶・想起であり，もう一方では彼が黒板に書くように「貯蔵（する）（Lager(n)）」という集団的記憶・想起である。ナッハバーはアーカイブにおいて，個人的／集団的記憶・想起は円環的に連関することを主張する。

そうしたレクチャーの合間に，彼は表現主義舞踊に特徴的な技法を学んだ過程を実際に舞台上で踊ることで示す。それによって彼は，表現主義舞踊の技法が一般的には後世の舞踊家によって習得可能であることを体現する。確かに，過去の舞踊へと近づくとしたら，まずはビデオ映像によって具体的な表現技法を把握し，それを自らの身振りで再現しようとするだろう。さらに正確な再現を目指すならば音楽やコスチュームという多様な視聴覚的な要素もそこへ加わるだろう。しかしナッハバーはそのような再現を目指すことはしない。それどころか舞踊とはいかなる存在論において成り立つのかが彼の語りの中で際立っていく。舞踊の鑑賞が，身体の生み出す運動がそのつど生じては過ぎ去っていく中で得られる不確定な経験である以上，過去に上演された舞踊へと近づく試みも限定的にならざるを得ない。たとえば，それが撮影された映像なのか，残された振付なのか，もしくは完全に振り付けられた身体なのかなどの条件によって，歴史的な舞踊の把握は大きく左右される。舞踊とは「振付け」られた「身体」の運動という複数のメディウムが関連しあって上演される。舞踊という芸術的メディウムのうちにある複数のメディウムの関係性が，舞踊の記憶・想起に

様々に関わるのだ。こうした語りの後に，ナッハバーは『人間の情念』の各振付を実際に踊る。

パフォーマンスの序盤から中盤にかけてナッハバーが提示するこのような問いや考察が，いかにして彼の踊りによって現れるかが本論の中心[4]となるが，その前にまず『Urheben Aufheben』が現代のダンスにおいてどのような布置にあるかを確認したい。ナッハバーのパフォーマンスは，現代の舞踊研究と実践の双方において広く共有される問題意識と密接に結びついているためである。

戦後の舞踊史において顕著であるのは，ビデオなどのメディア技術の発展に伴って容易となった記録と保存の必要性である。コンテンポラリーダンスやモダンダンスと呼ばれる時代となって久しく，この潮流におけるダンスをいかにしてアーカイブ化するかが現代の課題となってきた。実践的にはこの課題と呼応するように，歴史化された舞踊が「再演（Reentactment）」[5]という演出手法によって頻繁に舞台に上がるようになった。これは本来は，南北戦争やナポレオン戦争などの歴史的出来事を史実に忠実に再現する演劇的なイベントであるが，とりわけ舞踊では過去の上演を別の舞踊家が再上演する試みとして広くとらえれている。しかし，舞踊のメディウム的性格が身体上の運動の知覚という再現不可能性に基づくために，その再現には独特の性格が与えられる。演劇・舞踊学者のゲラルト・ジークムントは，「再演（Reentactment）」や舞踊史と取り組む舞踊家が歴史的な舞踊そのものを完全には再現できないために，当時の舞踊から現在に至る歴史的全貌を俯瞰することができず不可知の状態にあると

4）従ってここでは，ダンスをいかにしてアーカイブとして残すかといった課題にはふれない。

5）演劇学者ギュンター・ヘーグは「再演（Reentactment）」を「反復（Wiederholung）の演劇」として捉える。それは，想起の文化と歴史との関係を問う場としての演劇であり，近年は実践的／学術的に重要な位置を占めるようになった。Vgl. Heeg, Günther (Hg): „Reenacting History: Theater & Geschichte“ Theater der Zeit Verlag, Berlin, 2014.

述べたうえで，ナッハバーのこのパフォーマンスも視野に入れて，以下のようにまとめる。

> 歴史との積極的な対決において自分自身の不可知に直面する芸術家は，二重のやり方で「知」というものが何であるかというアクチュアルな危機と新たな価値づけの明確な表明を行う。それは，ひとつには，芸術家はこれから取り組むその作品が，実際どうであったかを知らないことである。もうひとつは，それによって芸術家は必然的に自分自身の立ち位置と布置の探求へと赴くことである。赴いてたどり着く場は，芸術的なスタイルやテクニック，コンセプトが複数化する趨勢において現在ではもはや自明ではない場所である。〔…〕〔そうして得られる過去の〕遺産は確実性ではなく，芸術家自身の立ち位置を与えるために取り組むことができるような，痕跡による開かれた構造を呈するのである。[6)]

ジークムントによれば，過去の舞踊を踊りなおすことはその過程において，舞踊家自身が何らかの歴史的状況に身を置くことであるが，これは過去と現在の歴史的連続性の認識を意味しない。なぜならば，あくまでその取り組みは非知や限界という不可能性を踏まえるからである。ナッハバーはパフォーマンスの制作にあたりまずこうした不可能性を把握しており，以下のように述べる。「原作の幻想を舞台上にもたらしたり，原作を忘却から救おうとしたわけでもありません。女性の踊りを踊る男性として，いずれにせよ模倣は限界を迎えるのです。」[7)] 過去の舞踊へと取り組むうちに，

6）Siegmund, Gerald „DAS ERBE DES TANZESWISSEN UND NICHTWISSEN, ANEIGNUNG UND VERÄNDERUNG“, https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20376463.html 2017 年 11 月 1 日閲覧。

7）Nachbar, Martin: ReKonstrukt in „Moving Thoughts Tanzen ist Denken“ Hg.v. Jannie Schulze, Susane Traub, Vorwerk 8, Berlin, 2003, S.95.

舞踊家自身の変容が生じ，かつての舞踊もまた変容する。それはあくまで，時空間的に隔てられた過去と現在の身体が振付によって関連付けられることによって，舞踊家の身体に生じる変容である。その変容は，もはやその身体がもはや舞踊家個人によってのみ支配されず他者へと開かれていくことを意味する。こうした変容が可能になるのは，あくまで舞踊のうちで身体と振付が同一にならない仕方で関わりあうからである。アメリカの舞踊学者アンドレ・レペッキは，ナッハバーのこのパフォーマンスを検討する際に，フーコーの『知の考古学』における知と歴史の関係性について言及している。そこで彼は，「アーカイブ」という語を，実体的に存在するテクストの集積所ではなく，知を構築する可変的なシステムとして捉えている。歴史と関わる舞踊において，こうしたシステムとパラレルな関係を結ぶのは振付であるとレペッキは述べる。

> コレオグラフィーは，したがって伝達と変容の動的なシステムであり，アーカイブ的かつ身体的なシステムである。そのシステムは言葉による説明を〔…〕身体的な出来事と運動する物質へと変える。[8)]

ジークムント，レペッキにおける変容とは，例えばナッハバーがホイヤーになりきってしまうことではない。言い換えれば，ナッハバーがホイヤーの振付を通じてホイヤーへと変容するのみであれば，この振付は単に原作者であるホイヤーに付随する一つのテクストであり，それを再現しているにすぎないといえるであろう。むしろ事態はその逆に近いと言える。つまりナッハバーはホイヤーの舞踊を再構成しようとすることで，ホイヤーの振付が再現されるというよりも，その振付がナッハバーの身体へ変容をもたらすのである。変容した身体とはナッハバーでもホイヤーでもないメディウム的な身体であるために，実体的にかつ想定されていた両者の身体

8）Lepecki, Andre: “Singularities Dance in the age of Performance” Routledge New York, 2016 S.127–128.

の在り方に対して別の視線を観客にもたらす。その視線は，ドーレ・ホイヤー（の振付）という仮面を身に着けて踊るかのようなナッハバーの身体によってもたらされる。ナッハバーはたしかにホイヤーが作り出した振付を踊り，彼女を再演しようとする。しかしながら彼自身が『人間の情念』の再演という目的にのみ従属してしまっているわけではない。ここではナッハバーとホイヤーの身体が二重化して示される。舞台上の仮面がまさしく，演技者と仮面上へ描かれた役柄を結びつけつつ隔てるような二重化された視線をここでも認めることができる。ホイヤーの作り出した振付をナッハバーが習得し踊ることで，想起を通じてホイヤーが浮かび上がるという意味では，振付はまさしく仮面と言える。ただし，仮面を身に着けて演じることで仮面が示す役柄へ俳優自身が完全に変身するとは言い切れない。仮面をつけた俳優を見るとき観客は常に俳優自身の身体を見る。ここでは仮面の役柄と身体は同一化せず二重化される。

本論では，こうした独特の身体への視線こそが，歴史を踊る舞踊の身体的・メディア的特徴であることを明らかにする。それゆえに「仮面を身に着けて踊る」という見方における「仮面」という語は単に比喩的に用いられているのではなく，舞台上において仮面を装着することによって生じる視線が，またナッハバーのパフォーマンスにおいても生じているがゆえに美学的な意味で用いられる。本論ではこうした美学的な装置としての「仮面」が，具体的に上演に即して決定的な役割を演ずることを指摘し，ナッハバーのパフォーマンスにおける，「歴史を踊る舞踊のメディウム的特性」と仮面との関連について考察する。

2.

『Urheben Aufheben』において，ナッハバーはドーレ・ホイヤーの振付を再構成したが，端的に言えば，振付がメディウムとして両者を関係づけていると言えるだろう。しかしながら上述したように，再構成された振付は，ホイヤーともナッハバーともみなせないような身体を出現させる。こ

の振付自体が自律的な関係をホイヤーともナッハバーとも結ぶからである。それは振付が第三者が作成した別のオリジナルであるかのようにみなせるということではない。むしろ振付のメディア（論）的存在論がまさに顕在するということである。ここでは，メディウムとしての振付についての理論的な研究を整理し，異なる身体を出現させる「仮面としてのコレオグラフィー」という本論の主張へ近づけたい。

振付（コレオグラフィー／ Choreographie）という言葉は語源的にみれば「Chor（コロス，輪舞）」に「grahphie（書き記すこと）」が組み合わされている。概して踊りを構成する運動を書き起こし伝達可能にしたメディアを意味するが，とりわけバレエにおけるステップを中心とした身体動作の記譜法として広く周知されているであろう。現代のダンスがいわゆるコンテンポラリーダンスやコンセプトダンスと呼ばれ，バレエから一定の距離をとるようになると振付の意味自体も変化するようになった。例えば，ネオクラシック・バレエの文脈でも語られるウィリアム・フォーサイス，ジェローム・ベル，トーマス・レーメン，そして当然ながらマルティン・ナッハバーらはこうした時代において，振付の意味を従来よりも拡張してきたと言えるだろう。ただし，個々の舞踊家において振付に対する意図が異なるため，従来的な意味で統一的に理解することは非常に困難となった。ひとつの傾向として言えるのは，振付によって舞踊を作品として固定化することがもはや目指されていないということである。この傾向においてまた同様に言えるのは，舞踊を構成する構造が放棄され，無意味さが呈示されたり，舞踊家の恣意性に任せきるといった事態が代わりに出現するわけでもない。上述した舞踊家たちにおいてひとまず共通しているといえるのは，振付と身体が何らかの関係性にある状況を踊ることを通じてみせていることである。さらにそれは，身体を持った主体が社会や共同体に対して結ぶ関係性自体を示すといえる。すなわち，身体がなしうるある構造への関係づけそれ自体である。したがって，近年の実験的な舞踊では，身体を通じて振付がただ示されるのではなく，身体と振付の間にある緊張関係が

上演されているということができる。

まずは振付の役割を，そのメディア性から考えたい。一般的に舞踊は，身体による運動の上演芸術と言える。ただし，踊る身体は，振付を踊ってもいる。振付は，上演で知覚される運動を記号で置換するので，運動をテクストのようにして伝達し，それをいわば書き残す側面がある。よってテクストとしての振付は，上演という時間とは異なる時間に存する。例えば上演に先行して存在することで舞踊という芸術を作品として振付へと還元することもできれば，後世への伝達を可能にすることもある。ただ，テクストとしての書記という記号は，舞台上の身体へと置換されることが目的である。そしてたいていの場合，舞踊家は身体へと振付を体得する。練習によって体得された運動は，舞踊家自身によって作り出された動きのように舞台上で示されるのだ。この関係性だけを見れば，たしかに身体が振付へと従属するとみることもできるだろう。しかしながら舞踊の中で運動と身体と振付は相互に連動するなかでしか存在せず，特定の運動・身体・振付として明確に確立して存在するわけではない。これら三つは一つ一つが実態として存在するのではなく，これらの関係性，すなわちメディア的な相互運動の反復のなかでのみ存在するのである。相互運動の中で目的論的関係性ではなく，むしろ個々のメディウムの差異が示される。ダンスという美的経験においては，振付の読みやある舞踊家の主体的な表現を発見するにとどまらない。舞踊家の身体は振付によって構造づけられながらも，運動を生み出す身体として再発見される。振付の場においていかに構造づけるかという力が運動の中で現れる。したがって，この相互関係の動きが固定し，統一化された実態になることはありえず，あくまでもメディア性のなかでのみ，観客に受容されるのである。さらに振付のメディア性は，まさにそれが発見された歴史的次元においても再確認することができる。

振付と呼べる概念は，16 世紀のルネサンス期においてトワノ・アルボー[9]によって初めて考案された。それを理論書として残したのが『オルケ

9）Thoinot Arbeau; 1519–1595 フランスのラングル地方の司祭であった。

ゾグラフィー』[10] であるが，この語が後にコレオグラフィーとなる。そこでは，聖職者であるアルボー自身と結婚適齢期を迎えた青年の法律家であるカプリオーリの対話によって，社交のための踊りを学ぶ必要と技術が語られる。対話の初めにおいてアルボーは，舞踊とは踊ってしまえば何も残らない伝達不可能な技術だと説く。しかし，社交場にて後の結婚相手となるかもしれない女性に認めてもらうことが必要であったカプリオーリは，どうしてもダンスを習得する必要があった。そこで，師匠のアルボーにステップなどを書き記してはどうかと勧めるのである。ここにおいて振付の原型を認めることができるのである。そこには明確な目標が二つあった。一つは社交に通用する動きを記譜という別のメディアへ移し替えること。もうひとつは，教師が不在であっても練習と習得が可能になることであった。

たしかに記譜によって，ダンスの定義が「書かれたメディウム」としての振付へ定着する方法が見いだされたことは重要である。しかしながら，レペッキはこの対話が教師と法律家において展開されていることにこそ，振付が身体と運動に関わる在り方を決定づけているとみている。なぜならば，この二つは社会における権威的審級であり，レペッキはそれを「法から／への要求（a call from and for a low）」としている。

> ダンスがコレオグラフィーとしての新しい運命を手に入れたその決定的時点において，弁護士と聖職者の共同作業が見いだされる。ここでは基礎を作った二人組が，コレオグラフィーの法に対する存在―歴史的な関係とみなされる。若き弁護士の，社会化の様式としてのダンスへの欲望はある計画を提案する。それはテクストであるのと同様に動的であり，主体的な営みであるのと同様に社会的であり，書かれたものであるのと同様に身体的である。すなわち「オルケゾグラフィー」

10）Arbeau, Thoinot: “Orchesography” translaterd by Marz Stewart Evans. Dover Publications, New York, 1967.

である。[11)]

レペッキによれば，オルケゾグラフィーは，社会化された身体像を個人へと伝達可能にするプログラムであったと言える。聖職者と弁護士という権威的審級によって，社会に通用する身体はすでにオルケゾグラフィーへと書き込まれる。その身体は，運動によってはじめて出現することができる。従って，オルケゾグラフィーを用いて踊るということは，個人の身体が社会化されたことを意味する。レペッキはこの文章に続いて，現代のダンスにおける政治的な潜在能力とは，社会化されていない身体的運動を示し，振付の社会化する力に抵抗することにあると指摘している。この指摘について，ジークムントは異なる主張を述べた。振付が個人を抑圧するだけとは限らないとしたのである。すでに述べように，ダンスにおいて振付と身体はメディア的な差異をなおも残す。従って，振付けられた身体は振付に対して従属し抑圧されるのではなく，常に個的な存在としても差異化され残存するといえる。つまり，身体には社会的な承認以前の個的な存在の側面が残っており，その状態において社会性と個人性の関係は維持され続けているのだ。ジークムントによれば振付は，個人と社会，あるいは特殊性と一般性を媒介するメディウムであり，それが社会個人を媒介する「法」として機能するのである。

> 法としての振付は，確かに踊り運動する身体を矯正するが，振付が身体を保護し人間的身体へと作り上げることで，身体それ自体としても産出する。振付はたんなる嫌なにおいや情動をコントロールし抑制する手段でもなく，幻想的身体像を締め出すような有益な運動でもない。そうではなく，振付自身の所産と伝達のための空間を開くのである。運動を伴う書記は従って，身体が生み出す文字とは決して同一化しな

11）Lepecki, Andre: “Exausting Dance: Performance and the Politics of Movement”, Routledge Abingdon, 2005, S.26.

い身体を必要とする。舞踊と振り付けは二重である。その関係は互いの隔たりによって特徴づけられ，その隔たりは踊る身体の振り付けに対する距離化であるが，振付は文字記号として身体に基づく。一連のはかない運動を産出する踊る身体は，振付となるような書記化から原理的に逃れるものである。ただし同様にして振付は運動に関連付けられる。なぜならば振付は，運動の連続に構造を与えるからである。他方では，一定の在り方でのみ踊る身体がある。なぜならばその身体は，振付によって構造づけられた身体として観客に前に差し出すからである。振付は，社会的な身体を生み出す，というのも個々の身体を受け取り，一般的な構造へ書き込むからである。その構造は，演劇空間の中で観客の前で／とともに分有される。書き込むという行為においてまず個人が出来し，世間一般が前提としているのはそうした個人である。[12)]

従って，振付は個人／社会，さらにいえば特殊性／一般性を取り結ぶ法として舞踊に介入する。その際，一般的構造と個別の存在は差異として互いに隔たりあう。こうした関係は抽象的にではなく，身体上で生じるのである。舞踊における身体と振付のメディア的な差異はこうした法的関係を示し，融和せず緊張関係を保つ。よって，振付とは著者あるいは社会的審級の所有物としてとらえることは妥当でないことが分かる。厳密にいえば，踊られた振付はメディウムとしてふるまうことで踊る身体へと介入する。舞踊におけるこうした諸メディウムの関係性は，本論の冒頭で示した「変容」を考察するにあたり重要となる。ジークムントが最後に指摘しているように，舞踊家や振付の作者といった前提とされる主体性が，身体―運動

12）Siegmund, Gerlad : Choreographie und Gesetz: Zur Notwendigkeit des Widerstands, in „Denkfiguren Performatives zwischen Bewegen, Schweigen und Erfinden“ Hg. v. Nicole Haitzinger, Karin Fenbock, Epodium Verlag, 2010, S.123–124.

―振付というメディウムの関係性の中では所与として与えられていないからである。

3.

ここで，実際にナッハバーが『Urheben Aufheben』においていかにして『人間の情念』の振付を踊ったかを確認し，振付と身体がナッハバーという主体のうちでメディア的に関係するかを論じたい。

黒板でのレクチャーを終えたナッハバーは，舞台の中央へ立ち「虚栄心(Eitelkeit)」の振付を踊る。『人間の情念』にて流れたパーカッションによる音楽に合わせて踊る。かつてホイヤーの踊りをビデオを通じて見たことがある観客ならば，ナッハバーの踊りを見ることで『人間の情念』を強く思い返すことができるだろう。振付に忠実に踊られているようである。ただしビデオと劇場空間というメディウムの相違や，ホイヤーとナッハバーという舞踊家の相違は依然として残る。従って思い返すどころか，ホイヤーの踊りをここで再発見する。ナッハバーは，続いて「欲望(Begierde)」を踊る。「虚栄心」と同様に，実際に用いられた音楽に合わせてかつての振付に忠実に踊る。

ナッハバーは二つを踊り，黒板へ戻るとレクチャーを再開する。そこでは，彼はホイヤーとは異なることを明確に述べる。さらに，「人間の情念」は「Urheben Aufheben」における想起によって近づきうることを説明する。振付を踊りなおすことは，その再現ではなく，そのような試みに潜む不可能性や限界を想起することであるというのだ。ナッハバーは「欲望」に続いて「憎しみ（Hass)」を踊る。ここでは音楽がかかることがなく，「再演」を構成する要素が振付だけとなる。ナッハバーの足音や呼吸音が代わりに響き，踊り終えた後はしばらくそこへ留まるが，それは「〔…〕自分の呼吸音に耳を傾けるためである。―もはや可視化されない身体を呼び起こす呼吸音である」[13)]。

13）Siegmund, Gerald: Das Gedächtnis des Körpers in der Bewegung in

続いて「不安（Angst)」を踊る。「憎しみ」と同様に，音楽を伴わず記録に忠実に踊る。この際踊りは録音されており，ナッハバーは録音を再生すると舞台を後にし，観客は残された空間を録音された呼吸音や足音を耳にしながら見つめる。彼がこのパフォーマンスで問う「想起」がここでは明確に経験される。録音の再生が終わると，ナッハバーは五つの踊りとも異なる振付を踊る。最後に「愛（Liebe)」に取り掛かる。彼は踊りながら，この振付に象徴的な白鳥のペアを表現した手の身振りを説明するのだ。ドーレ・ホイヤーがビデオの中でどのような方向へ，どのような身振りでもって，動いていくかを丁寧に確認しながら振付を完遂する。そして，これによって彼のパフォーマンスが終わりを迎える。

ナッハバーによる踊りは，ホイヤーの振付の「再演（Reentactment)」のようにみえる。しかしながら観客は，両者の身体的な相違や，上演中の想起の体験によって，ホイヤーの身体が生前に生き生きと踊っていた姿として復活しないままであることに気づくであろう。ナッハバーはむしろホイヤーの身体の不在性を，運動において提示していると言えるだろう。他方，精確な振付を再現するナッハバーの身体も，彼の主体性を生き生きとして示す身体とはいえない。ホイヤーの踊りを再現しようとするが，その踊りにホイヤーの踊りをヴィヴィッドに再現する身振りは見当たらないので，ナッハバーの身振りが積極的に何かを実現したとは言えない。それゆえにこの踊りに，「彼自身の」身体表現が明確にあったとも言えないだろう。むしろホイヤーとナッハバーの身体の二重の不在性が確認できただけとなるが，それは結果として脱身体へ向かわず，むしろ振付によって生み出される諸身体の差異を提示する。ジークムントはこれを第三の身体としてみている。

ナッハバーはこの場面で二重の不在性を意識へ呼び起こす。ドーレ・

„Tanzwelten Zur Anthropoligie des Tanzes“ Hg. v. Leopold Klepacki, Eckhart Liebau, Waxmann Berlag, Münster, 2008, S.42.

ホイヤーの身体の不在性と，ホイヤーの身体との運動において変容した自身の身体の不在性である。自己と異他のあいだで，両極の差異を通じて互いに形成可能となるような，第三者，未だ形成されない何かが生じる。ドーレ・ホイヤーの幻想的身体は，不在者として反復され，ナッハバーの「自己の」身体は自己への隔たりへといきつく。[14)]

ここにおいて，歴史を踊る舞踊における「変容」が理解可能になる。決定的な不在性を身体を通じて呼び込むことは，他者への変容が不可能であると同時，過去と現在との差異を暗示する。歴史を踊ることの不在性は，何よりも同じ舞踊は繰り返されないという舞踊芸術のきわめて重要な特徴と同一である。振付によって不在性を呼び込むことは確かに過去へと身体を関連付けるが，過去の身体との差異は残されたままとなる。なおも，振付によって関連付けられた身体が実際に踊ることで，その主体の内部に異他的な「書き込み」[15)] が生じる。ここではまさにジークムントが結論付けたように，自分自身にとっての差異が現れるのである。こうした二つの次元における差異化において，「変容」という言葉を単なる何者か「への」変身として捉えることは難しいだろう。なぜならば，その意味での変身では，一方から他方への同一化のみが重視されるだけだからだ。

4.

しかしながらこうした差異化が舞踊家の身体の上で生じるということは，いかなるダンスの経験をもたらすのか。この差異化の経験では，個々の情

14）Siegmund, Gerald: Das Gedächtnis des Körpers in der Bewegung S.42–43

15）振付が言語秩序として舞踊家の踊る身体へ介入することで，主体は身体的秩序と異なる秩序を抱えることで自己の身体が他なるメディアと距離をもち開かれることを経験する。Vgl. Siegmund, Gerald: „Recht als Dis-Tanz: Choreographie und Gesetz in William Forsythes Human Writes“ In Forum Modernes Theater, 22, 2007/1, S.75–93.

念の振付の解釈や，ナッハバーの表現を読み取ることが目指されるわけではないことがわかる。「人間の情念」を踊ることで「マルティン・ナッハバー」も「ドーレ・ホイヤー」も，彼が自らの身体で分け入るように辿っていった過去の身振りのアーカイブの中では，両者の差異として出現するだけであり，振付の本質的な所有者とはみなせないだろう。

「アーカイブ」という語でフーコーが目指したのは，歴史の言説を網羅し，目的論的に整序することではなく，そうした連続的歴史の思考をいったんは解体し，還元不可能な差異への思考へと還元することであった。これにより歴史記述は常に現在から見た連続的認識が解体し，認識を携える「我々」の主体性もまたそのアーカイブにおける作業によって差異化されるのだ。

> その〔考古学的歴史探求による〕ような診断は差異の遊戯によって我々の自己同一性の確定へと到達しない。診断が定めるのは，我々が差異であるということであり，我々の理性はディスクールの差異であること，我々の歴史が時間における差異であること，そして「我々の主体（unser Ich）」が仮面の差異であるということである。[16)]

ジークムントが指摘した歴史を踊ることの限界とは，言い換えればこのような差異への到達であるといえる。さらに『Urheben Aufheben』においてナッハバーの踊る身体に確認することができた差異化は，フーコーが指摘したような，歴史の時間における主体の差異としての仮面であるといえるだろう。ただしこの場合の仮面は，ナッハバーがホイヤーの顔を模倣しているわけでもなければ，彼女が当時着ていた衣装を身にまとっていることを意味するのでもない。よって，まさしく仮面として機能する小道具を舞台上に指摘することはできない。それでもなお「仮面」の機能をこの

16）Foucault, Michel: „Archäologie des Wissens“, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1973, S.190.

上演へ見出すならば,「仮面」が主体と戯れるという関係を演劇において作り出すからである。哲学者ヴェルナー・ハッマーハーは仮面をつけて演じるということについて，ヘーゲルの喜劇論の解釈の中で以下のように哲学的に説明する。

> すなわち自己は仮面をつけて演技するのであり，仮面をつけて演技するほかはない。それは本質的に仮面をつけた〈自己〉であり，しかもこの仮面という扮装，つまり自身にとっては非本質的なものと戯れる。この〈自己〉は，それ自体として仮面あるいは劇中人物であるから，いつもこの仮面を演技するほかはない。すなわち，その仮面としての己れ自身，つまりは〈自己〉と戯れ，抽象的な実体性あるいは個体性という仮象としての己れ自身と戯れるほかない。〔…〕このような〈自己〉は自身と戯れ，自身をその身に着けて演技する。こうして他者としての〈自己〉を演じるのである。[17)]

実体的に与えられていたはずの自己が仮面を用いた演技を始めることで，仮面の形象と身体的存在の間を俳優の主体は揺れ動き，この運動は止むことなく決定不可能となる。これは単なる仮面と俳優という二項対立というだけではなく，それを止揚させる本質が演技ではもはや与えられないのである。ハーマッハーによれば，自己が本質なのではなく，自己が他なる自己になろうとする運動自体が「絶対的」なのである。たしかに，フーコーが言及した仮面としての自己が歴史的な布置において生じた自己を示しているのに対して，ハーマッハーの言及する仮面としての自己は遊戯において示されるという違いがある。ただし，フーコーが述べるような，歴史的差異に布置された私たちは，歴史を統一できる自己同一的な認識が不可能性であるとわかったとき，何よりも自己と他者の遊戯的な関係として有限

17）ヴェルナー・ハーマッハー「仮面をつけた芸術の終わり」清水一浩訳 in 現代思想 2007 年 7 月臨時増刊号 総特集＝ヘーゲル 青土社，2007，262 頁

な在り方で主体化される。ここにおいてある程度共通した仮面への意味付けを両者に認めることができるだろう。

ただし，舞踊において仮面としての自己を見出すことは，俳優が仮面を用いた演技とは異なる。『Urheben Aufheben』では，再現されたはずのホイヤーの舞踊がナッハバーの身体によって体現されず，それによってナッハバー／ホイヤーのアイデンティティの決定不可能性が潜在的に読み取れることはすでに確認した。この不可能性は同時にナッハバーの仮面性をも暗示する。というのも，ナッハバーは他者の踊りを再現する舞踊家のアイデンティティを欠いた状態で観客に自らをさらけ出すことで，舞踊家ナッハバーであるようだが，完全にそうではないようでもあり，さらに，他者であるホイヤーになっているわけでもないので，ナッハバーでありそうで，そうでない存在，すなわち仮面を付けた状態であるからである。しかしすでに検討したようにダンスとは，運動—身体—振付というメディウムの相互関係によって成り立つ。これらは主体に先立つかあるいは隣接し，身体を主体化する運動を呈示する。『人間の情念』の振付をナッハバーが踊った時に現れる身体は，ホイヤーの踊りを再現できないと同時に，独自の踊りを表現できない点において未だ形成されえない身体であった。この身体は，ナッハバー／ホイヤーの決定不可能な遊戯としての差異として，舞踊における諸メディウムの関係性において独特の現れ方をする。それは，振付というメディウムの介入によって可能となるのだ。もはやナッハバーのパフォーマンスでは，ホイヤーに対して『人間の情念』の振付の作者としての特権的立場を与えることは難しく，一方で再構成によってナッハバーという新たな所有者を付け加えることもできない。メディウムとしての振付によって差異化の運動が始まるのである。振付は小道具として使われる仮面として現れることはないが，ダンスにおける差異化を可能とする点においていわば仮装化／仮面化する（maskieren）メディウムとして関わる。このことはしかしながら，仮面が否定的な意味で用いられていることを意味するのではない。ここでの仮面は，本質的な何かやあるべき姿を隠蔽す

ることを暗示するわけではない。むしろ，仮装化／仮面化された（maskiert）身体こそが，『Urheben Aufheben』によって現れる身体であり，観客の視線を作り出す。演劇学者ウルリケ・ハースはラカンにおける視線の理論をまとめた一節において，メディウムとしての仮面への視線を以下のようにまとめる。

> 仮面は私の身体性の純粋な表象であり，可視的領野において貫通不可能なものとして作用し，表層とその背後／その下という弁証法によって超越されないのである。〔…〕仮面にとって固有のものとはその下に顔を隠しているということではなく，顔を隠していないということである。仮面はある顔貌に代わる顔貌なのだ。[18)]

ここで引用したハースの主張に即せば，仮面化された身体は，それ自体が表象という目的へ従属し手段として用いられるわけではない。還元不可能な差異の呈示それ自体が仮面化された身体であり，別の顔貌または名前を与えられることはないだろう。これは，まずはナッハバーの身体が，構造としての振付に関連付けられることによってはじめて可能となる。よってナッハバーの主体的営為でも，振付の原作者としてのホイヤーの過去からの意志でもない。こうしたメディウムとしての振付の果たす役割について，ジークムントは以下のようにまとめる。

> 振付とは，身体を自身にとってヘテロなものや意のままにならないものに対立させることであるが，あらゆる社会的な行為の前提としての対立において身体を主体化するためである。[19)]

18）Haß, Ulrike: „Das Drama des Sehens“ Wilhelm Fink, Paderborn, 2005, S.76.

19）Siegmund, Gerald: Affekte ohne Zuordnung Zonen des Unbestimbaren in „Subjekt: Theater: Beitrage zur analztitschen Theatralität“ Peter Lang,

ナッハバーがホイヤーを踊るという不可能性に基づく取り組みは，それは過去と宥和できる可能性を見せるためではない。むしろ社会における人間主体が何よりもまず身体に基づいて生起することを示すためである。

社会における人間主体の成立過程は，他者とのかかわりの内での身体的な相互関係を前提とする。それはまた同時に主体的であることは個人の身体を持つということも意味しうる。しかし身体の主人として主体が成り立つのではなく，相互関係にある身体を持っていることを意味する。こうした身体を通じた主体化の前提を構造的に示すのが，振付である。ここにおいて，「仮面としてのコレオグラフィー」が美学装置として語りうる。それは，踊る主体があるアイデンティティを示すようで，示さないことのあいだを仮装的に（maskiert）往来する身体の動きであり，フーコーやハーマッハーが指摘したように，人が他者に自己を示すときに，いわば仮面としての自己を開くことを暗示する。身体が振付によって構造的に関係づけられ，さらに運動へと移行すことによって，ダンスにおける諸メディウムの差異が現れ，振付けられる身体の踊りは，いわば仮装化されたような差異の動きの連続体となる。身体が踊ることによって，差異は運動の中で視覚化される。この差異化の運動こそが舞踊における美的特質であり，それはハースによって指摘されたような，身体性そのものとして現れる仮面を見るという経験としてとらえることができる。『Urheben Aufheben』は自己と他者が交感するこの社会的関係性の見えない前提を暗示すると同時に，こうした前提を構造的に自己の仮面／仮装として示唆する。

『Urheben Aufheben』における「私（Ich）」の身体は，ナッハバーがホイヤーの振付を舞う一連の動きにおいて仮装／仮面的な現れをするが，これは上演の外ではまるで知ることのできない身体的自己の出来事を見る経験を与えるのである。この社会的な身体的自己の表出を可能にするのが——すでに検証したように——振付である。『Urheben Aufheben』では過去の伝説的な振付が身体における仮面として現れる。そこでは振付と身体

Bern, 2011, S.317.

と動きが個々のメディウムとして相互に関連付け合うが，互いの緊張関係は保たれたままで，舞踊という芸術がいずれか一つのメディウムに還元されることがない。振付というメディウムが明らかにするのは，仮想／仮面的な身体を出現させる舞踊のうちにある諸メディウムの関係性それ自体である。