

M・サーリッジ及びA・アーミラゴスとJ・マーゴリスの舞踊表現論

尼ヶ崎 紀久子

パフォーマンズの芸術の魅力は、「生きた、生身の身体がそこにある」ということのもたらす特殊な感銘を抜きにしては語ることはできないものであろう。しかし「生身の身体」さえあれば十分かというところではなく、我々は日常のコンテキストで「生身の身体」にいくらか出会っているが、多くの場合そこに格別の引力も斥力も働かない。ではそれがいかなる条件と組み合わされて「そこにある」——舞台の上にある時に舞踊芸術として成立するのか。我々観客はそこで何によって、痺れるような陶醉に浸っているのか。

サーリッジ及びアーミラゴスとマーゴリスが *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 誌上で行っている舞踊の表現 (expression) をめぐる論争は、この問題に正面から取り組んでいる。そこには、舞踊の存在性格、殊に舞踊家の果たす役割についての、対極的な立場に基づく興味深い洞察が見られる。彼等の論争の経過を辿ることによって我々もまたこれらの問題を考えるよすがを得るであろう。

先ず、サーリッジ等の二つの論文 “The In’s and Out’s of Dance: Expression as an Aspect of Style” (1977)⁽¹⁾ “The Identity Crisis in Dance” (1978)⁽²⁾ に於いて、「スタイル」の概念を基軸として表現の問題から作品の同一性の問題へと論が展開してゆく過程を捉え、次に、それに対するマーゴリスの批判を “The Autographic Nature of the Dance” (1981)⁽³⁾ によって明らかにし、両者の基本的対立点を示す。最後に、サーリッジ等が “The Role of ‘Natural Expressiveness’ in Explaining Dance”

(1928)⁴によって提出したマーゴリスへの再反論を検討しながら、両者の議論を相補的なものとして把握し直す可能性を探る。舞踊の存在性格に対する両者の根本的解釈の違いには安易な折衷を許さないものがあるが、各々の文脈の中での幾つかの論点は必ずしも相容れない性格のものではないので、そこから舞踊を包括的に眺める第三の視点への足掛かりを取り出すことも不可能ではない。

〔1〕サーリッジ及びアーミラゴスのスタイル論

(i) 議論の焦点——「表現説」への反論

ランガーによれば⁵、芸術を「直接的自己表現 (the direct self-expression)」とする通説⁶が従来の舞踊論の全域に浸透していた。「〔芸術作品を〕直接的な自己表現であるとする主張が始ど異口同音に語られているのは舞踊に関する文献だけである。感傷的なイサドラ〔Isadora Duncan〕のみならず、マイル・アーミティジャやルドルフ・フォン・ラバンのような高名な理論家、クルト・ザックスのような学者までもが、自らの体験に照らして判断する無数の舞踊家達と並んで、舞踊は余剰エネルギーもしくは情緒的興奮の自由な発散であるという自然主義的な学説を受け入れている⁷」。

ランガー自身は、舞踊を構成する「見掛けの身振り (virtual gesture)」と、現実生活に於ける「実際の身振り (actual gesture)」とを区別することによって伝統的表現説を覆そうとする。「実際の身振り」が基本的に「我々の欲望、意図、期待、要求、感情の信号ないし徴候⁸」として機能するのに対し、「見掛けの身振り」は「意志の信号ではなく象徴⁹」である。後者を基本単位とする舞踊は、人間感情の形式の客観化された象徴¹⁰であって、身体を介した主観内情報¹¹の「徴候的 (symptomatic)」な伝達 (自己表出) と混同されるべきではない——というのがランガーの主旨である。

しかしサーリッジ及びアーミラゴスによれば、身体を媒体として「心」を伝える自己表現の芸術というテーゼは、ランガーのそのような批判の後も舞踊論に於いて優勢である^⑪。その「古典的表現説 (the classical expression theory)」は往々にして、「舞踊家はある感情なり情緒なりを表現するが、実際にそれを抱いている必要はない。観客はその感情なり情緒なりを捉えているが、それを共有するに至る必要はない^⑫」という具合に修正を施されて生き延びている^⑬。つまり舞踊家は、自分自身の感情にせよ、振付や役柄の内に客観化された感情にせよ、何らか「内面的なもの」をレファランスとして持つ伝達のための記号としてその身体を用いている、と考えられており、サーリッジ等はそのような理論全般を「表現説」として括ってみせる。

彼女等はこの「表現説」を、舞踊家が行っていることの説明としても、又舞踊家と観客の関係の説明としても正鵠を得ていないという理由で斥ける。舞踊家はそのつど要求される「動きとしての動き」の実行に——作品世界に没頭している。「・・・個人的な感情や情緒の表現あるいは投射は、舞踊家が自分自身に期待していることあるいは舞踊家の芸術的集中の焦点となることは全く関わってこない。舞踊家は殆ど専ら、正しくステップを踏む際の身体運動感覚、他の舞踊家や音楽に合っているという感じ、それらから満足感を引き出している。・・・後に説明するように、巧みに行われる動きが特徴的な効果を持つであろうと言う密かな確信は確かにあるが、そのような効果が集中の対象となることはない。集中の対象となるのは、習得された動きと、群舞の際の協調とである^⑭」。舞台空間から客席へ意図的な伝達行為を行おうとすることは、そのような動きへの集中状態を損なうものとして排除されなければならない。「舞踊家が何かを表現することあるいは『観客に向かって演技すること』に専心していない、ということは大変重要な点である。・・・観客に対する伝達を試みる舞踊家は通常『集中』していないと言われる。彼には、効果的な制御された動きを生み出す、自らの動きへのはりつめた孤独な専心が欠けているのである^⑮」。

このように、舞踊を内側から眺め、舞踊家の実際の活動に立脚することによって、「動きとしての動き」から成る抽象的な舞踊芸術が、具象的なマイム芸術とは基本的に異質なものとして切り出され、それによって、舞踊の外側あるいは舞踊家自身の信仰に由来する自己表現の神話とその残滓とが撤廃される為の理論的基盤が示される。サーリッジ等の意図は次の一文に要約されている。「我々の議論は、『感情』又は『情緒』といったものに何ら特殊な意味づけを与えるものではない。むしろ、『感情』や『態度』といったものにどのような意味を与えるにせよ、舞踊家と観客の相互作用は、日常の表現行動に於ける相互作用と何ら平行的なものではないし、そこから直接生じるものでもない、ということに論の中心がある」¹⁷。日常空間に於いて表現機能を担う身体と、舞踊空間に於いて表現機能を担う身体とを区別し、しかも両者の（表出と表現の）アナロジーを断つこと——これがサーリッジ及びアーミラゴスの基本的方向である。

(ii) 舞踊家のパラドクス

それでは舞踊に於ける表現をどのように考えるべきか。サーリッジ等はここでグッドマンの表現論を引いてくる。グッドマンによれば、生地見本が自ら所有し（possess）かつ指示している（make reference to）ところの諸性質を例示している（exemplify）のと同様に、作品は自ら所有しかつ指示しているところの諸性質を例示している。その諸性質の内、作品によって、字義通りに（literally）ではなく隠喩的に（metaphorically）例示されているものが、その作品によって表現されているものでもある。「ある絵画は、字義通りにはある灰色を所有しており、実在としては灰色のクラスに属している。しかしそれは隠喩的のみに、悲しさを所有しており、悲しいもののクラスに属している」¹⁸。

サーリッジ等は、舞踊の場合「literally に例示されているもの」と「metaphorically に例示されているもの」とが截然と区別出来ず、共に美的な意義を持ち得る、ということを指摘するが¹⁹、その点に留保を付けた

上で、「グットマン式の表現の説明は、表現されるものと、それを生み出す活動を行う人間との関係に纏わる諸々の問題に決着を付ける、という効用を持っている」と積極的に評価している。そこでは先ず第一に、表現の主体は舞踊家ではなく「作品」である。第二に、作品が表現する（express=metaphorically or literally exemplified）イタリック部分がサーリッジ等による修正部分）諸性質は、すぐれて観客によって知覚されるものであり、舞踊の外側にいる者が受け取る効果（effect）の問題である。「・・・表現ないし例示される諸性質のいづれも、それが観客によって知覚されるのと同じようには、内側から——舞踊家の側から知覚されることはない」²²。「我々の提起する表現の概念は、舞踊に於いて表現され指示されている諸性質の同定を、それが本来あるべき位置に——観客の側に置くものである」²³。

舞踊家が表現するのでもなく舞踊家が知覚するのでもない諸性質は、舞踊家の主観ないし意図とは直接的な繋がりを持ち得ない。舞踊家は専ら動きに集中している。しかし「舞踊家は動きに集中することによってこれらの諸性質を生み出し、これらに寄与するのである」²⁴。このような表現が成り立つためには（即ち、芸術としての、見せる舞踊が成り立つためには）舞踊家は動きに集中しているのと同時に観客に与える効果を信じていなければならぬ。（「巧みに行われる動きが特徴的效果を持つであろうという密かな確信は確かにある」）。「成功する舞踊家は、「完全にナルシスティックな舞踊家とは」反対に、往々『焦点』（focus）と呼ばれるところの、求心的集中と全体の効果に払う注意との絶妙のバランスを保っている」²⁵。サーリッジ等によれば、これは一つのパラドクスである。「舞踊家は動きが比喩的に、又字義通りに持っている諸性質を生み出すことに熱中している。観客はそれら諸性質を、その舞踊によって表現されている、もしくは、字義通り例示されているものとして知覚するのである。舞踊家の置かれている状況のパラドクスは、彼がそれらの諸性質を観客に伝えることに集中することは出来ず、と言って又、それらの諸性質が現れているという間接的な知識なしには決して効果的に動くこと

もできない、という点にある。このような状況に対処する能力を、先程「焦点」と呼んだのである²⁶。

自己の身体は、自己にとつては（少なくとも第一義的には）対象ではなく²⁷、他者にとつてのみ対象となる。自己が捉える身体（主体としての身体）と他者が捉える身体（客体としての身体）の間には落差がある²⁸。この落差を埋めること——他者に与える自分の動きの効果を内側から計ることがいかにして可能か。

客体としての身体は（外から）視覚によって捉えられるが、主体としての身体は（内から）身体運動感覚によって捉えられる²⁹。従つてその身体運動感覚上の記憶を蓄積することによって人はある程度自分の動きを「見る」ことが出来る³⁰。しかしサーリッジ等は、単に反復や熟練によって身体図式が拡大し、身体運動感覚と視覚とが一定の対応を見出すようになる、といった説明によって、舞踊家のパラドクスが解消するとは考えない。「彼（舞踊家）は通常、人に教えてもらふ迄は、パフォーマンスから現出している（表現的）性格を正確には知ることがない³¹」。サーリッジ等は、舞踊家が内から捉える動きと観客が外から捉える動きを関係付け、舞踊の「内」と「外」の繋がりを保障するもの——舞踊家に「焦点」を与えるもの——として、「スタイル（style）」の概念を提出する。次にこれを見てゆこう。

(iii) スタイル

一旦切断された舞踊家と舞踊の表現的特質との絆は再び回復されなければならない。そこで「舞踊家の活動と、彼の作品によって字義通り例示され又表現されている諸性質とを繋ぐ、決定的な絆となるのがスタイルである³²」。

「スタイル」の概念は、サーリッジ及びアーミラゴスの三つの論文を通じて、おおよそ次のように規定されている。——スタイルは舞踊家に対する面と観客に対する面の二つのアスペクトを持つ。「舞踊家の視点からすれば、スタイルは一般に、『空間的想像力』に於ける示差的选择として性格づけることが出来る。観客の視点か

らすれば、スタイルとは、そのような選択の知覚によって捉えられる示差的効果のことである³⁵⁾。この「示差的選択」は、特定の「空間的語彙 (spatial vocabulary)」と「身体運動感覚上の動機付け (Kineshetic motivation)」の固有のパターンとよって構成されている。「空間的語彙とは許容されるべき体勢 (positions) とその連なり (position sequences) の目録のことである。又身体運動感覚上の動機付けとは、舞踊家にとっては、動きの流れ、創始時の衝動力、強勢や移行といったものもたらす感覚であると言えは最も適切であろうし、観客にとっては、そのようにして生み出された動きの質や方向性を意味するものである³⁴⁾。このような一般的スタイルをサーリッジ等は「スタイル」と呼ぶ³⁵⁾。例えばバレエはスタイルである。但しバレエの中でもより下位のクラスのスタイル——ロイヤル・バレエ・スタイルとかバランシン・スタイルとか——がスタイル1の例に挙げられている場合もある³⁶⁾。

スタイル1が一般的レベルの範疇であるのに対し、舞踊家の個人様式はスタイル2と呼ばれる。「語彙と動機付けの一貫した選択が、スタイル1の諸制約と我々の呼ぶところのものを生み出す。これに対し、パフォーマンスのレベルでの舞踊家の個別的な実演の仕方によって生み出されるのがスタイル2の諸特性である。スタイル2はスタイル1の分節化であり更なる展開でもある。舞踊家は誰しも個人的なスタイル2を、即ち、一般的なスタイル1の諸制約を個別的に内面化したスタイルを持っていて、我々がそれに気付くのは例外的に目に付く場合のみである³⁷⁾。それは「一つのスタイルの内部に於ける一舞踊家の特別の貢献³⁸⁾」である。「スタイル2はスタイル1に付随して生じ、スタイル1を個人的に実現する³⁹⁾」。従って、あるグループのスタイル1は実際にはそれに所属する舞踊家一人一人のスタイル2を通じてパフォーマンスの場面で具体化される。——以上がサーリッジ及びアーミラゴスの「スタイル」の規定である⁴⁰⁾。

さて、スタイルは対舞踊家・対観客の二つの顔を持っている。あるスタイル1の特徴を示す「空間的語彙」を

習得している舞踊家の動きは、観客によって「空間的想像力の特定の『スタイル化された』限定がもたらす特徴的効果」⁴¹を伴うものとして知覚される。従って舞踊家が一つのスタイルを体現している限り、そのスタイルの語彙によって構成されている動きのシークエンスに没頭することと、自分の動きが観客に対してある効果を与えていると確信することとの間には分裂はない。「スタイルのこのような双面的概念こそ、舞踊家と舞踊を繋ぎ、それによって又、舞踊家と観客を繋ぐ重要な絆である。舞踊家は、習得した動きの理想形に合わせて動きつつ、特徴的な、最適の効果を生み出している、という確信を十分な根拠と共に持つことが出来るであろう」⁴²。言わば、舞踊におけるスタイルは、独自の視覚的效果を伴う動きのシステムとして成立し、存続してきた。そのシステムに入ることによって、舞踊家は身体運動感覚によって捉えられる自己イメージと他者の眼に映る像との強固な媒介を得る。彼は、スタイル化された動きに集中することによって、ある作品を具体化し、その作品が持つべき諸性質を引出し、その表現機能を全開させる——作品をして語らしめる——ことが出来る。表現の主体は作品であるが、それを実現するのが舞踊家であり、それを同定するのは観客である。スタイルの仲介によって舞踊家は自らの踊る姿を「見る」のである。⁴³

(iv) 「作品」の同一性

「表現は第一義的には芸術作品の持っている諸性質に関係し、付随的にのみ舞踊家の行うことに関係する、と解すべきである」⁴⁴。この「作品の諸性質」と「舞踊家の行うこと」とはスタイルの概念によって再統合される。しかし、表現し例示する主体は「作品」である。サーリッジ等の表現論では、「舞踊作品」の solid な実体性を前提として論が展開されている。

ところが、上演芸術、とりわけ舞踊に於ける作品概念はそれほど安定したものではない。サーリッジ等にとっても「作品」の位置とその輪郭線は二番目の論文（“Identity Crisis in Dance”）に至って初めて明瞭に

なる。「・・・あるパフォーマンスが、ある一つの作品のパフォーマンスであることを基礎づけうる、しかるべき同定基準として何が有効であるのか」⁴⁵——ここで彼女等は個々のパフォーマンスの違いを超えて同一の核として残る「作品」を指定し、その作品の具体化と見做され得るパフォーマンスのクラスを設定する為の基準を求め、それによって「舞踊作品の保存と再演」⁴⁶の要求に応えようとする。

ではなぜ舞踊の場合、この「多」(performances)の上に立つ「一」(作品)を押さえることが困難なのか。「我々は通常、舞踊作品なるものの中心的概念が存在しているかのように語っている——その中心的概念とは動きのことであり、それに対して、舞台効果や音楽、特定のパフォーマンスといった要因は付随的(incidental)なものに過ぎないかのように語っている。・・・確かに振付の主要な焦点は動きである、しかし、ある作品に於いて所謂『付随的なもの』の内の一つが変化しただけで、当の動きの質が根本的に変わってしまう場合がある」⁴⁷。音楽、照明、衣装、舞踊家——上演のたびごとに流動するそれらの諸要素によって作品の印象は大きく変わる。従って「・・・個々の上演にとって、付随的な諸要素の増減や変化による差異に抗して存続する、何らかの中心的な核となる『作品』の概念が失われてしまうという深刻な危機に立ち合わざるを得ない」⁴⁸。そして同一性にとって関与的となる“integral ‘incidentals’”の中でも特に重要なのが舞踊家の問題である。作品はしばしば舞踊家の固有名詞と結びついて語られる。舞踊家はその種の作品に対して示す明白な支配力を前にして、我々は、彼等と同時に生まれ合わせた幸福を感謝し、他方で伝説となった舞踊家の舞台を徒らに哀惜するほかはない。しかし、「フロンティア」はグラハムによってしか踊ることの出来ない作品であり、パヴロワによらない「瀕死の白鳥」はもはや「瀕死の白鳥」ではないのか。サーリッジ等はそのような特殊な舞踊家による独占的な作品支配を認めない。「・・・演者の特定の同一性が(作品の同一性に関わる)相違を生むのではなく、むしろ、どの舞踊家が選ばれるか、その選択の重要な帰結——即ち上演のスタイルが相違を生むので

ある⁴⁹。つまり、舞踊家が変わることによって、作品の同一性が動揺するのは、それによって上演のスタイルが変更を被った場合に限られる、と言うのである。舞踊の作品は必ずあるスタイルに基づいており、そのスタイルを身に付けている舞踊家だけがその作品の同一性を保ちながら上演に移すことが出来る。他のスタイルによる上演は「その作品のパフォーマンス」とは認められない。

例えば、ホセ・リモンの振付作品「ムーア人のパヴァーヌ」はモダン・ダンスのスタイルで踊られなければならない。従って「フォンテーニン」(Margot Fonteyn)とヌレエフ(=Rudolf Nureyev)による『ムーア人のパヴァーヌ』の上演はスタイルの上で逸脱的である。問題は原作のスタイルがある明らかに異質のスタイルによって(恐らく不用意に)置き換えられてしまったということにある⁵⁰。バレエとモダン・ダンスとは特にその「身体運動感覚上の動機付け」が異なるので、たとえ正しい⁵¹体勢^{ボジョン}は取り得ても動きの質は全く受け入れ難いものになってしまう。「誤った動機付けをされた動きは、不適切どころか不正確と見做される。『ムーア人のパヴァーヌ』の例からわかるように」⁵¹。これはスタイル1が作品の同一性に関与している顕著な例である。

他方グラハムの「フロンティア」の場合は、スタイル1ではなくスタイル2が「グラハムの個人スタイルが作品を構成している例として説明されるが」⁵²。「但し、通常作品の同一性にとって決定的なのは、the style 1 constraints of the work」の方である⁵³と言いつ添えられている。

スタイル2は、上演のレベルでの舞踊家の個人的な実演の仕方として、即ちある一般的スタイル1の個人的内化・分節化として規定されていた。スタイル1は上演のレベルでは必ずスタイル2を通じて現れる。「パフォーマンスは、スタイル1の諸制約と、自分のスタイル2によるそれらの遂行とを、身体運動感覚的な現象として経験している。観客の方は、スタイル1とスタイル2の双方を・・・その舞踊家の活動の外に表れた質的な結果として捉えている」⁵⁴。即ち作品を具体化する「客体としての身体」には、スタイル1と共にスタイル2が現象してお

り、スタイル1のスタイル2による視覚化が行われている。しかしサーリッジ等にとって、スタイル2はあくまでスタイル1の特殊な、個人的な現れに留まるので、(多の上に立つ一としての)「作品」を構成するのは一般的なスタイル1の方でなければならぬ。スタイル1こそ、*Integral*なのである。「・・・スタイル、空間的語彙と特徴的な身体運動感覚上の動機付けとして解されるスタイルは、舞踊芸術作品に於いて同一性の重要な決定素である。スタイルによって我々はある上演を却下し、別の上演を、たとえ劣悪なものであっても、ある作品の上演として認めるのである」⁵⁵。このようにスタイルが作品の必須の成素となるという点は、スタイルの同一性なしにはその核が失われる舞踊という芸術の特性と考えられる。

ところで、スタイル(特に身体運動感覚上の動機付け)は、現行の舞踊のスコアによっては表記出来ない。それ故、表記可能な動きのプランとしての振付がその作品を構成する一群のパフォーマンスを確定し、それによって作品が「産出の歴史から独立して」同定される、とするグッドマンのアログラフィク・モデル⁵⁶は舞踊には妥当しない。⁵⁷担しサーリッジ等は、様々なダンス・スコアの実例と可能性を検討した後に、次のような両義的な結論に至る。つまり、先ず、「我々は、我々の解するところのスタイルを表記法の図式によって記録することが、不可能ではないまでも、きわめて難しい、ということ論じてきた」⁵⁸、従ってアログラフィク・モデルは当てはまらない——とする一方で、「舞踊は明らかにアログラフィクな芸術への傾向性を持っている。但しそれは未だ表記可能なかどうかは明らかではないが。目下表記法が部分的に成功を収めているということから、舞踊は本来的にオートグラフィックな芸術であると言うよりアログラフィクへの移行過程にある芸術形式である可能性が高い、ということがわかる。・・・舞踊作品を再演することへの要求が高まり、既に無踊家のトレーニングの均質化が進みつつある。それによって無踊作品は次第にその創造者達の個人様式的コントロールから解放されてゆき、不十分なスコアを十分に読みこなせる者の数が増えてゆくであろう」⁵⁹と結論する。与えられた作品

のスタイルが確定していれば、あるいは無踊家が全て均一のスタイルを身につけていけば、それだけスコアの実効性は増すことになる。

こうしてサーリッジ及びアーミラゴスは、上演芸術一般のアログラフィックな図式を舞踊に適用しようとするグッドマンを批判しながら、自らもアログラフィックへの志向を語る結果になる。同一性に関する必要因を全て吸収する表記法の体系は未だ確立されていないとしても、「正しく解釈された振付」⁶⁰はスタイルを含んだ形での動きの構成によって、「作品」は自己の「complaints」の集合を特定し得る。このような作品概念が無踊に於ける表現のメカニズムの中核となる。

作品をその振付通りに踊ることが出来るのは、その作品のスタイルの内部にいる舞踊家に限られる、というサーリッジ等の主張は、その舞踊家さえ動力因として与えられれば、一定の表現機能を作動させるメカニズムが既に作品の内に組み込まれている、という作品概念を基盤として持っている。あるいは作品は一個の構造体である。それを動かすためには、スタイルを体現する匿名の舞踊家を必要とする。一個人としての舞踊家ではない。

〔2〕 マーゴリスの批判

(i) 基本的立場

サーリッジ及びアーミラゴスは同一性の問題に関し舞踊作品のスタイルがスコアの表記から脱落してしまうという点を強調したが、結論部では「アログラフィックな芸術への傾き」を認めている。ここから、「彼女等の意図は最終的には、グッドマンのテーゼを棄て去ることではなく、それを正すことにある」というマーゴリスの批判が生まれる。「(幾つかの留保は残しながら)しかし彼女等は舞踊が完全にアログラフィックな芸術として漸次発展してゆくであろうと主張するはめに陥っている」⁶¹。

マーゴリスによれば、サーリッジ等はこれまでの乏しい舞踊研究の例に洩れず、舞踊を舞踊以外の芸術ジャンル（特に演劇・音楽）に基づく概念の枠組みによって把握しようとしている。即ち、スコアが作品を確定し、パフォーマンスがその作品の具体例として現れる、音楽に典型的な図式が最初から存在し、これをモデルにしたアログラフィックな枠組みを舞踊に適用しようとするために、表記体系が確立していないということが弱点として否定的に映るのである。その結果、「アログラフィックへの移行過程」が進行してこの弱点が克服されスコアが実効性を持つようになることが期待されることになる⁶³。しかし「このこと（表記法になじまないということ）を舞踊の弱点と考えるべきではない。それが弱点になるのは、舞踊を初めからアログラフィック・ネルソン・グッドマンの言う意味で——と十分解し得る芸術として、又、音楽や劇文芸から直ちに抽出される一般のカテゴリ——のもとにうまく包摂され得る上演芸術の一つとして扱おうとする場合だけである」⁶⁴。

アログラフィックな図式によって、複数のパフォーマンスとして成功している（その作品の固有の質が知覚に与えられている）とする「同定」の基準は「評価」の基準とは合致しない。「ムーア人のパヴァーヌ」をモダン・ダンスのスタイルで振付通り踊ることは、それが「ムーア人のパヴァーヌ」のパフォーマンスであることを保障はしても、優れたパフォーマンスであることを保障するものではない。サーリッジ等にとってそれは元来別の問題である。（「スタイルによって我々は、ある上演を却下し、別の上演を、たとえ劣悪なものであっても、ある作品の上演として認めるのである」。）しかしこの「同一性の問題を美的関心の問題から分離する傾向」⁶⁵は、マーゴリスによれば、アログラフィック・モデルの重大な欠点である。舞踊は価値と同一性が一致する次元に置かれなければならない。つまり複数のパフォーマンス（performance）の核ではなく個々のパフォーマンス（a performance）の核に注目すべきである。

performancesの核を問題にする場合と a performanceの核を問題にする場合とは自ずから焦点がず

れてくる。議論のコンテキストが異なるように見える。しかしながらマーゴリスは、個々のパフォーマンス(多)を貫く作品(一)という枠組みによって同一性を問うこと自体を否定しているのである。舞踊の上演には独一的性格が強い。「同一の舞踊と称しているものが上演の度に示す多様な現れは、他の芸術の対応する現象に比べて見逃し得ないものとなる傾向が強い」⁶⁶。個々のパフォーマンスは、「一」との関係に於ける「多」である以上にそれ自体が「一」として自己を主張する。従ってパフォーマンスの次元での「一」に先立ち、それを超えたところで、別の「一」としての作品を立てるアログラフィクな枠組みそのものにマーゴリスは異を唱えているのである⁶⁷。(サーリッジ、アーミラゴス自身、舞踊作品の同一性が上演の度に動揺しがちであることを二番目の論文の出発点としていた。つまり、「パフォーマンスの独一性」という事実認識については彼女等もマーゴリスも共通している。が、片や、「多」へと分散する傾きがあるからこそ「多」を統括する「一」を確定しようとしたのに対し、片や、その傾きを舞踊の本質としてそのまま是認し、「多」イコール「一」であるとするとオートグラフィックな図式に接近する。そこに舞踊の存在性格に関する解釈の二つの極が見られるのである。)

(ii) 表現主体としての身体

ある作品を実現しようとする舞踊家には、その作品のスタイル1の体現者であること——その空間的語彙の一切を適切な身体運動感覚上の動機付けを以て完璧に実行に移すことが求められた。しかし同じスタイル1に属していても、舞踊家が変わっただけで作品の印象が大きく変わる場合がある。サーリッジ等の図式ではそれはスタイル2の違いに依るものとなるが、スタイル2はあくまでスタイル1の個人的偏差としてスタイル1に下屬しており、スタイル1の同一性され守られるなら、同一作品の *version* として許容される筈である。しかしマーゴリスは、スタイル1がスタイル2に優先するというこの二層図式を、アログラフィクな概念に合わせて虚構された説明方式であるとして批判し⁶⁸、「個々の特定のパフォーマンスの美質に余りにも微妙に結びついているため、決して

一般化して捉えることの出来ない・・・ある表現的スタイル」——とりわけ舞踊家の個的身体の表現契機に注目する。表現は一般的なスタイルのアスペクトではなく、個としての身体に再び——旧来の表現説とは別の形ではあるが——還ってくる。⁷⁰

そこで検討されるのは、舞踊芸術の素材としてスタイル化される以前の、身体がそれ自体として持っている「生のままの表現性」(natural expressiveness)⁷¹である。我々の身体は各自固有の表現性を持っている。その個別化の契機として、彼は、生物学的及び文化的の二条件を挙げる。「身体の自然な動きに関わる表現性は第一に人間という動物の属性であり、第二に特定の文化圏内で躡けられたその文化の成員の属性である」⁷²。生身の、生物体としての身体はそれだけで「natural expression」を行っているが、同時に「そのような expression の文化的に好まれる修正」⁷³がそこに加わるのである。例えば両手で顔を覆って蹲っている身体は (symptomatic な、あるいは symbolic な) 記号としては「悲しみ」という一般概念を提示するに留まるが、その身体が担っている生物学的条件 (遺伝・性別・年齢・健康状態等々) と文化的拘束の積によって独自の含意がそこに味わわれるであろう。身体には、ある文化的母胎に育まれた個体の歴史が結晶しているのである。

舞踊家の身体も、あるいは舞踊家の身体こそ、このような生の個性を担う個的な身体として存在する、とマーゴリスは考える。「それ(パフォーマンスの表現性)はむしろ、生物学上・文化上の偶発的プロセスの交点としての人間の表現性——舞踊というメディアに於いて少なくとも一つの本質的地位にまで高められたその表現性の、個別性と独自の在り方とに関係づけられている」⁷⁴。「舞踊家はただ単に体勢や動きに携わっているのではなくて、体勢や動きの、生のままの表現性を持った用い方に携わっているのである。それは、彼が一個の連続的な生を生きることによって次第に調教の過程を重ねながら、一人の人間として、自分自身の身体を用いることによって(必ずしも意識しないまま)身に付けてきた用い方である。その上で、彼は今度は舞踊家として、こ

の生のままの、しかも獲得されてきた表現性、一個の身体だけが引き受けることの出来るという意味に於いて特権的な経験の過程で個別化されてきた表現性を担い、変化させてゆくことによって、様々なスタイルの表現可能性を習得し、自分自身の身体がスタイルを伴って示される実演時に、見識ある観察者によってどのように眺められることになるか、を習得するのである⁷⁵。身体は(生物的・文化的)所与に基づきつつ、生の偶発的進展と共に常に新たな個性を獲得してゆくが、そのような個的身体としての自己を舞踊家はその芸術の表現主体として用いている⁷⁶。

マーゴリスは次の例を挙げている⁷⁷。タナクイル・ルクレール(Tanaquil Leclerc)は長身で極端に痩せた身体を持ち主であり、彼女のそのような身体は平生からの自然な訓練によって「一種ユーモラスな、くだけたマナー」を身に付けている。マリア・トールチーフ(Maria Tallchief)は古典的な均整のとれた身体を持っており、より改まったマナーを身に付けている。(身体的所与が固有の経験を呼び込み、その結果固有の *habitus* を持った身体が出来上がっている。)つまり所与と経験の絡みによって二人のバレリーナの身体はそのまま独自の表現性を帯びている。ルクレールは「白鳥の湖」に於いて、表記法の要求通り、ロマンティック・スタイルの一般的特性を損なうことなく白鳥の女王の役をこなし、同時にトールチーフにはない「新奇な身体的表現性」を伴う「多分に逸脱的な *version*」を編み出した。(グラハムの「フロンティア」も、スタイルに包摂されるスタイル2の問題ではなく「他と区別される特定の身体の動きのマナー」⁷⁸の問題として説明される。)

舞踊享受の場面で、確かにこのような個人としての舞踊家——固有の生物学的条件の上に固有の文化的条件の重ね書きされた個的身体としての「特別な一人」——が圧倒的な存在感を帯びて無舞台上に立ち現れる場合のあることは否定出来ない。これは舞踊を見る時に我々が受け取るもの、即ち舞踊家の「客体としての身体」の属性である。

マーゴリスは更に、この「客体としての身体」の表現性が舞踊家自身の活動にも限定を与えていることを指摘する。⁷⁹ 舞踊家はスタイルを体現し振付の要求に従うことによって作品という構造体に組み込まれた表現機構を活性化させる部品ないし動力の位置に甘んじるべき存在ではなく、自分の身体が、その生きてきた歴史を沈澱させているユニークな素材として表現性の第一原因となっていることを自覚して、これを用いなければならぬ。「この意味に於いて、身体はそのまま表現的である以上、サーリッジ、アーミランゴスの主張とは反対に・・・舞踊家は自らの動きの表現性に関わらざるを得ない」⁸⁰。ルクレールのように、自分の表現性に根差した新しいパフォーマンスの表現可能性を切り拓いてゆかなくてはならない。「有力な指導性を持った舞踊家が歴史的な影響を及ぼすことによって起るバレエ・スタイルの通時的な変化」⁸¹は原則として以上のように生じる。舞踊家自ら個人的表現性に顧慮することが、スタイルの生成・発展の重要な契機になっている。⁸²

サーリッジ及びアーミランゴスとマーゴリスの主張は、舞踊の存在性格に関する対極的な二つの解釈を示している。即ち、一般的スタイル対個的身体、フォルマリズム対マテリアリズム、振付家が最終の責任を負う（アログラフィックな）「作品」と、舞踊家に委ねられる（オートグラフィックな）「パフォーマンス」。

サーリッジ等の場合、舞踊家に求められるのは、先ずスタイルの体現者として作品に帰属する表現性を活性化することであり、その限りに於いて舞踊家Aと舞踊家Bの機能に差異はない。この段階では舞踊家は機能体として求められているに過ぎない。彼の身体はある一般的なもの（振付作品）をもちきたらすための一般的な媒体となつて透明化する。マーゴリスの場合には、個々のパフォーマンスが、いわばそのまま一連の作品群としてある。そこで個人的な生を負った個的身体の表現性が作品の要素となるため、舞踊家Aと舞踊家Bとは代替がきかない。動くオブジェ、存在（presence）⁸³としての舞踊家が求められているのである。マーゴリスにとって舞踊

とは、舞踊家の身体を通して振付作品が現れる場——身体を道具としてそれ以外のものが自己を告知する場ではなく、身体がその個性を保ったまま表現の主体として提示される場である、と見えよう。

〔3〕サーリッジ及びアーミラゴスの応答と、統合への試み

(i) サーリッジ及びアーミラゴス

サーリッジ等は第三目の論文(“The Role of ‘Natural Expressiveness’ in Explaining Dance”)で、マーゴリスの批判に対する再反論を行っている。

サーリッジ等によれば、マーゴリスは彼女等のスタイル概念を正しく理解していないために、その主張をグッドマンの立場に与するものとして捉えるという誤りを侵している。そこでサーリッジ等は先の二論文で示したスタイルの規定を繰り返し、それがマーゴリスの考えているような「表記に於いて特定可能な作品の一要素」「表記法を実行する機械的過程」として立てられた概念ではないということを再確認する。「・・・舞踊作品は、復可能であっても、グッドマンの言う意味でアログラフィックなものではない、というのが我々の中心的主張である。なぜなら、一般に表記法はあるスタイルに於ける動きを生み出す上で不可欠な、身体運動感覚上の動機付けと動きの理想形を特定できないからである」。

こうして、マーゴリスの批判はその根拠の大半を失う、とした後に、サーリッジ等は尚残る問題点として身体の「生のままの表現性」もしくはスタイルから独立した個人スタイルの問題の検討に入る。「彼(マーゴリス)は、人体のある種の生のままの表現性は、舞踊家の生み出す舞踊の表現的特質を観客がどのように知覚するかを説明する決定的な要因である」と見做しているが、我々はこれに同意しない。サーリッジ等は、「生のままの表現性」という概念が一見有効と思われる幾つかの例を挙げ、それらをスタイルの概念によって解釈し直そうと試みる。

例えば、マーゴリスはルクレールのオデットを、彼女の「生のままの表現性」によって役の表現性格が変化しその影響が作品全体の表現性に及んだ例として挙げていた。サーリッジ等によれば、それは振付家バランシンの新解釈に基づく「白鳥の湖」であるために、古典バレエによって訓練されてきたトルチーフよりも、バランシンのバレリーナであるルクレールの方がそのスタイルに適合していたということであり、むしろ作品のスタイル1（この場合はニューヨーク・シティ・バレエ団のバランシン・スタイル⁸⁷）の規制力を端的に示す例として説明される⁸⁸。又、特定の舞踊家の表現特性が振付家の活動に影響を与える（即ち振付家自ら「自分の作品は自分の舞踊家に依存している」と告白する）場合でも、舞踊家を「生きた絵具」として操り、そこからインスピレーションを汲み取る主体はあくまで振付家、例えばポール・テイラー（Paul Taylor）であって、「その結果生ずる芸術作品の表現特質に於いて決定的役割を果たすものを、パフォーマーの生のままの表現性に帰するわけにはいかない、というのも、その作品が表現しているものについての芸術上の責任は芸術家としてのテイラーその人が負っているからである⁸⁹」。

しかしそれでは、自ら創作し自ら「第一演者」(primary performer)となる自作自演の振付家 (autonomous choreographer) の場合には、彼の個人的表現性と直結した形でパフォーマーの表現的特質が成立するのではないか。サーリッジ等は、自作中のある役柄を長年独占したグラハムの例によってこのケースを検討する⁹⁰。グラハムの場合、スタイル1とスタイル2が相互に依存し合って同時に展開されてきた。即ち普通は一般的なスタイルを習得しおえてから個人的なパフォーマンス・スタイルが発達するのであるが、グラハムのようにスタイル1を自ら創始する場合には、むしろスタイル2がスタイル1を先導し、実験と固定化を繰り返してスタイル1が形成されてゆく。そこで生得の表現性は、「身体運動感覚上の動機付けとその理想形の独自の展望から成る、ある特定のシステム（「スタイル1」）に入るための、自律的振付家の個人的なアントレ⁹¹」にはなるとしても、一個

人を超えた芸術形式としてスタイル1が確立されるにつれてそのような個的身体の限界からは脱け出してゆかなければならない。先の論文では、スタイル1ではなくスタイル2が作品の同一性に関わっている例として「フロンティア」が説明されたが、そのようなスタイル2への固執は実は過渡期の現象に過ぎない。グラハムは「訓練のための堅固なシステム」（グラハム・メソッド）を含む独自のスタイル1が十分安定した芸術上の実体として成熟した時点で、長年独占してきた自分の役を他の舞踊家に開放した。以後は他の無踊家のスタイル2との相互作用によってスタイル1が拡大されていった。

従って、スタイル2がスタイル1に時間的に先行する、又、スタイル1の発展にスタイル2が寄与する可能性は認められるが、スタイル1の論理的優位は揺るがない。優れた舞踊家がそのスタイル2によってスタイル1の発達に影響を及ぼすのは、「その『生のままの表現性』を当のスタイル1と競わせることによってではなく、そのスタイル1の内部で、その動きの理想形を達成することによって、そのスタイル1の隠れた可能性を発掘することによって、あるいは、スタイル1の、*tree areas* を明確にすることによって」である、とされる。

以上の例から、「舞踊理論に於いてマーゴリスの主張する『生のままの表現性』といった概念を容れる余地はどこにもない」と結論される。つまり「媒体が本来的に持っている表現特性を開発すること」が、舞踊の芸術的達成にとって特に（他の芸術の場合以上に）強調されねばならない理由はない、ということになる。

(ii) 統合の試み

ii — a 二つの視点 — 内と外

マーゴリスがサーリッジ等のスタイル概念を正當に理解していないとする指摘が正しいとしても、既に見たように彼の批判の意図は、個々のパフォーマンスがある作品の具体例であるという以上に各々独自の現れ方をするということ、即ち舞踊のオートグラフィックな存在性格を主張する点にあった。彼にとつては、スタイルを合

む作品の全ての成素が表記可能か否かは二義的な問題であつて、パフォーマンスの獨一性を捨象して作品の同一性を立てる問題設定そのものが、アログラフィックな図式を前提にしたものとして批判されねばならない。従つてサーリッジ等がスタイルの表記不可能性に強調点を置き換えてみても、マーゴリスから見ればやはりアログラフィックな図式が支配的であることに変わりはないであろう。

むしろサーリッジ等がそのスタイル概念の有効性を守るためには、マーゴリスの批判の意図を酌みつつ、アログラフィックと断じられる他ない枠組みを尚も必要とした自説の論理的コンテキストを明示すべきである。彼女等は「舞踊の内側」から出発し、舞踊家と舞踊の独特の関係を、主体的身体を客体的身体へと媒介する「スタイル」の機能によって説明してみせた。旧来の表現説が動きに先行する主観内的情報を動きによって具体化する——動きは後からついてくる——という図式内に留まっていたのに対し、サーリッジ等の場合、舞踊家の許に先ずあるのは内的情報ではなく動きのシステムとしてのスタイルであつて、それが彼の「空間的想像力」を限定し（限定によつて方向付け）、彼の内に固有の“kinesthetic feel”を呼び起こす。スタイルによつて動きは彼に独自の手応えを与え、舞踊家はその時々気分や情動よりは動きの手応えを頼りに、見られる価値のある（芸術として存在理由のある）動きを創っていくのである。従つて、観客が捉えるのは、舞踊家一個人と結びついた「内面」の発露ないし指示ではなくて、舞踊家の具体化する振付作品そのものに所屬する性質である。

このようなサーリッジ等の論の大枠は、舞踊家の側に立つて舞踊を内側から説明するものとしては恐らく事実に近いものを把握しているであろう。作品の同一性の問題も「再演と保存」の要求に沿つた実践的関心の証として評価されるべきであつたかもしれない。——しかし「内側から」の説明であつたために今度は外側からの視点即ち観客の舞踊経験への考察が脱落してしまつたとも言えるのではないか。観客が享受する対象には、スタイルに則つてパフォーマンスを実現する舞踊家の力量もさることながら、スタイルを離れた舞踊家の全人的個性が侵

入してくる。それは舞踊家にとっては半ば所与ないし運命として自己の身体に刻印されているものであるから、却って見えにくい問題である。大半の舞踊家にとっては既存のスタイルによっていつでもその作品を物化させ得る優秀な謀体となることが目標であってその先はない。一部の創造的な舞踊家だけが、自分の「生のままの表現性」を熟知し、これによってスタイルの新しい局面を拓いていく役目を担うことができる。

マーゴリスは舞踊の享受者としての直観に立脚して「生のままの表現性」という概念を引き出してきたと考えられる。その時皮肉にも、「舞踊家である」ということの別の意味が見えてきた。——舞踊は、身体による他の何物かの提出ではなく、まさに身体が提示される芸術として、自律的ロゴスを持つに至ったのである。

ii — b 二つの元素

舞踊に於ける身体が手段ではなく実体であるということは、現代芸術に於ける素材への回帰現象と平行して今後次第に明瞭に語られるようになるであろう。但しその際も、「生のままの表現性」が単独で現れる必要はないし、現れることは出来ないという点を無視することはあってはならない。もう一度サーリッジ等の主張に耳を貸そう。彼女等は、舞踊的語彙や技法の一切を認めず舞台という非日常的空間に日常の動きを置くことによって文字通り「生のままの」動きの表現性を取り出すとする一部の前衛芸術家の試みについて、その日常的動きが日常のコンテキストを欠いているために「その結果出てくる動きは、大抵生のままのものとして行われることも知覚されることもなく、舞踊に結びついた通常の芸術的表現特質も持つことがない」と指摘する。そのようなスタイルの統一のないパフォーマンスは、スタイルを欠いているが故に舞踊ではない、とまで言おうとする。これは単なる反動的発言ではなく、「芸術は芸術であって、生に還元され得るものではない」という彼女等の一貫した立場を物語っている。勿論マーゴリスの主張するように、芸術は孤絶した系ではなく生全体をコンテキストとして息づいている。しかし日常的な生はそのままでは、ただ拡散的であり不条理であって、その断片を切り取って無

加工のまま差し出すだけでは、(conceptual virtuosity) を愛好する知的な、余りにも知的な一部のディレクターを(除いて)一定時間人々の注視を集めてそこに留まらせるだけの力を持たない。⁹⁸⁾

従って、生の加工手段としてのスタイルの意義を軽視することはできない。舞踊の享受者は、スタイル上の統一を具えたみごとな動きと共に、その基体となる身体の独自の質感を味わっている。その身体の魅力がいかに大きいものであっても、スタイルによる入念な加工を受けた身体と共に知覚に供せられる時にその魅力は却って鮮明となり、剥き出しのままそこに投げ出されている時には我々の感官はむしろ直ちに疲労を覚えるであろう。暗示的なものは常に明示的なものと共に与えられてその効果を發揮するのである。⁹⁹⁾

このように二つの元素の混合によって舞踊が成り立っているとすれば、サーリッジ及びアーミラゴスカマーゴリスかの単純な二者択一は意味を持たないであろう。サーリッジ等の第三の論文では、「生のままの表現性」を舞踊の要素として認めるかわりに、スタイル1とスタイル2の相互作用に照明が当てられた。そこでスタイル1がスタイル2との絡みによって生成するという動的構造が示されながらも、彼女等の図式ではあくまでスタイル1が優位に立ってスタイル2を呑み込んでゆく。しかしマーゴリスが明らかにした外側からの視点を併せて考えれば、個々の肉体の持つ「生のままの表現性」||舞踊の質的要素にも、スタイルと対等の比重が置かれなければならないであろう。即ち、「スタイル1とスタイル2」の相互作用に加えて、その基底にある「スタイル(媒体としての身体)と生のままの表現性(実体としての身体)」の二項の拮抗関係を考慮しなければならない。

「生の表現性」という観点を容れる余地がそこに確保されるのであれば、舞踊の内側からその構造を明示したサーリッジ等の図式は尚十分に有意義なものであり続ける。但しその一点の修正によって、重心は大きくずれるなせなら表現の基点が、パフォーマンスの上に出る「作品」から、個々の舞踊家の個々のパフォーマンスへと移動するからである。この時サーリッジ等の図式はスタイルというその中心概念の意義を残しながらアログラ

フィック的限界を脱し、舞踊家の身体は実体としての重みを取り戻すであろう。

サーリッジ及びアーミラゴス、マーゴリスに見られる舞踊理論の錯綜の根底には身体の多義性という問題が横たわっている。前者は芸術の素材としての身体から出発し、後者は生の素材としての身体から出発する。スタイルを持たない芸術舞踊の可能性に疑念を抱いているサーリッジ等にとっては、生の舞台に置かれた身体は芸術としての舞踊の舞台には入ってこない——むしろそのような生のままの身体からの脱皮によって舞踊に於ける身体が創造される、と考えられる。確かに生と芸術の間には断絶がある。しかし断絶のみを強調することは舞踊のもつ豊饒なままの迫力を掬い損なう危険な抽象にもなりかねない。舞踊の身体は身体であることの限界と魅力を最後まで失わないであろう。

更に又、個的身体の表現性のみならず、全ての個的身体がその上に乗っている種的身體の層の役割を考えてみることも必要である。ヒトが個としてではなく種として持っている共通の、暗黙の情報（端的には、死^{タイトス}への傾き^{エロース}性への傾き、大地への傾き）が、他者の身体を前にした我々の反応に何らかの作用を及ぼしていることは確かである。舞踊家に身体運動感覚的な共感を覚え、いわれもなく惹き付けられあるいは突き放され、その跳躍や軽身に驚き過酷な動きに痛みを感じるのも、自分と同じ種の限界を持った身体が舞台という異常な緊張を孕んでいる空間のただなかで易々とその限界と戯れているさまを見るからにはかならない。

このように多義的・多層的な構造を持つ身体の、どこからが舞踊の要素であってどこからはそうでないのか——あるいはどのような条件の許に置かれれば舞踊を構成し得るのか——を系統立って探究してゆくことが求められている。その過程で、我々は、舞踊と他の芸術ジャンルとの意外な血縁を見出すかもしれないし、改めて舞踊の独自性に出会うかもしれない。作品の同一性ではなく、舞踊が自律的に持っている舞踊の同一性を捉えることが

- 14 SA-1, p. 16 (R). 5 SA-1, p. 17 (L).
- 16 Cf., SA-1, p. 23 (R), p. 15 (L), p. 16 (L).
- 17 SA-1, p. 16 (L).
- 18 Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, 1976, p. 85.
- 19 Id., pp. 50-51. 20 21 22 SA-1, p. 18 (L).
- 23 24 SA-1, p. 18 (R).
- 25 SA-1, p. 17 (R). X “Focus is the crucial ingredient in moving from the workshop to performance stage” (id.) と言われ、ワークショップの域に留まることを選んだ振付家として Ann Halprin の名が注目に値する。
- 26 SA-1, p. 18 (L).
- 27 Maxine Sheets, *The Phenomenology of Dance*, Wisconsin, 1966, p. 26 以下意識が完全には対象化するほどの出来なごに生かされる (live) ということが出来なご身体とご心との問題にわたる。SA-1, p. 18 (L) (R) とこの部分の引用がある。
- 28 この落差が、視覚的上演芸術に於ける演者(内)と観者(外)の落差となる。聴覚的上演芸術の場合に演者が自分の演奏を聴くごうのと同程度には、舞踊家や俳優は自分の動きを見ることは出来ない。この点 Carol Hamby の論文“Dance and the Dancer”, *BJA*, Vol.24, No.1, 1984 に述べている。
- 29 SA-1, p. 18 (R).
- 30 Cf., Hamby, op. cit., pp. 44-45. Langer, op. cit., p. 204.
- 31 SA-1, p. 18 (R).
- 32 Id. X “It is the notion of style which offers the possibility of reconnecting the activity of the dancer with what is expressed by the dance work of art”, p. 15 (R).
- 33 SA-1, p. 18 (R). 34 SA-2, p. 131 (L). 35 SA-3, p. 302 (R).
- 36 SA-1, p. 18 (R) - 19 (L).

- 37 SA-2, p. 131 (L). Cf., SA-1, p. 19 (L).
 38 SA-3, p. 302 (L). 39 SA-1, p. 19 (L).
 40 更にサーリッ等は「舞踊家とスタイル」とが身体運動感覚によって結びついていること、即ちスタイルは各々独自の
 “the kinesthetic quality” を持っており、このようなスタイルの内部知覚に基づいて舞踊家の気質との適不適
 や、更にはスタイルの自己革新の可能性が語られるところを指摘している (SA-1, pp. 20 (R) - 23 (L))。)
 41 SA-1, p. 19 (L). 42 Id.
 43 上記「スタイル」は所与の種類舞踊作品が特徴的に例示し表現する諸性質を包摂する」のであるがスタイル1は更に
 「特徴的効果の産出によって決定的となるパフォーマンスの諸要素」を内含する、と言われる (SA-1, p. 19 (R))。特
 に “representation” と “expressopn” とはスタイル1の重要なアスペクトとされ、その両者を併せて “the
 important symbolic functions of dance” (SA-1, p. 20 (L)) と一括される。
 44 SA-1, p. 15 (L) (R). 45 SA-2, p. 129 (L). 46 Id.
 47 SA-2, p. 130 (L). 48 SA-2, p. 132 (L). 49 SA-2, p. 131 (L).
 50 SA-2, p. 138 (L). Cf., p. 131 (L) (R). 51 SA-2, p. 134 (L).
 52 SA-2, p. 131 (L). Cf., SA-1, p. 19 (L).
 53 54 SA-2, p. 131 (L). 55 SA-2, p. 138 (L).
 56 Goodman, op. cit., p. 133, pp. 211-218, p. 198, pp. 121-122.
 57 SA-2, pp. 132 (R) - 134 (R). 58 SA-2, p. 138 (L).
 59 SA-2, p. 138 (R).
 60 “Choreography, properly construed is important to determining the identity of a dance
 work, . . .”, SA-2, p. 129 (R). しかしスタイルと切り離された「動きのプランとしての振付」は、「dance
 movement」としての完全に不適切な概念」(id.)に基づくものであって、「同定基準として有効性を持たない」とサーリ
 ッ等も認む。
 61 Margolis, op. cit. (以下 Ma) 註記 169) p. 425 (L).
 62 Id. 63 SA-2, p. 129 (R).

- 64 Ma, p. 419 (R). トーリスは一九五九年の論文 "The Identity of a Work of Art", *Mind*, Vol. 68, No. 269. では、未だ舞踊表記の可能性について否定している。
- 65 Ma, p. 426 (R). 69 Ma, p. 420 (L).
- 67 尤もアログラフィック・モデルを他の上演芸術に適用することに対しては、トーリスは否定的である。Ma, pp. 419 (R) - 420 (L). 彼は Goodman の分類体系そのものに異論を呈しており、殊にアログラフィックとオートグラフィックとを分ける 'forgery' の観点を批判している。Ma, pp. 424 (R) - 425 (L).
- 68 Ma, p. 422 (R), p. 425 (R). 69 Ma, p. 421 (L) (R).
- 70 Noël Carrol, "Post-modern Dance and Expression", *Philosophical Essays on Dance*, pp. 95-96. トーリスのこの立場への言及がある。
- 71 "the body is naturally expressive" (Ma, p. 421 (R)), "the natural expressiveion of one's own body" (p. 422 (L)), "the natural expressiveion of the body" (p. 423 (L)) 等々の言ひ方がそれるか、"bodily expressiveion of expressiveion of the body" は "expressiveness of bodily movement" と等置的に用いられる。動きに於ける (in movement) 身体から分離されることのない動きの表現性が語られていると見える。
- 72 Ma, p. 422 (L). 73 Ma, p. 422 (R). 74 Ma, p. 422 (L)
- 75 Ma, p. 421 (R). 76 Ma, p. 425 (R).
- 77 Ma, pp. 421 (R) - 422 (L). 78 Ma, p. 423 (R).
- 79 この意味に於いて、ペンネーテンスの表現性は "deeply intentional" であると考えられる。Ma, p. 423 (R), p. 422 (L), p. 426 (R).
- 80 & 81 Ma, p. 421 (R)
- 82 以上のような舞踊家の個々の身体表現性を強調することによって、舞踊は特殊な文化的コンテキストに生きる個人としての人間の全体性をその成立要件として吸収することになり、それによって社会との直接的パイプを具えた開かれた系として位置付けられる。「舞踊は世界から隔離されたものではなく、舞踊家は舞踊に養分を供給する生きた文化からその活力を得て

- らる」(Ma, p. 425 (R))。サーリッジ及びアーミラウスが唱えた「スタイル」にしても、マーゴリスによれば、「何らかの特殊な社会や集団が持つ、相対的にうつろい易い精神や様式と本質に繋がっており・・・カノンによって固定されたり、周囲の社会の表現様式から自由になることの出来ならしもののである」(p. 425 (L) (R))。
- 83 David Michael Levin 対ニーケな身体論を打ち出した論文“The Embodiment of Performance”, *Schmagundi*, No. 31-32, Fall 1975-Winter 1976 に於て、前衛舞踊を語る際の中心的概念として “presence” を提議した。
- 84 SA-3, p. 301 (R), p. 302 (R). 85 SA-3, pp. 302 (R) - 303 (L).
- 86 SA-3, p. 303 (L).
- 87 ユランシンの「形式主義」Noël Carroll, op. cit., p. 98 参照。又 David Michael Levin, “Balanchin's Formalism”, *Dance Perspective* 55, Autumn 1973 に詳述。
- 88 SA-3, pp. 303 (R) - 304 (L). 89 SA-3, p. 304 (R).
- 90 SA-3, p. 305 (L) (R). 91 SA-3, p. 305 (R).
- 92 SA-3, p. 304 (L) (R). 93 SA-3, p. 306 (L).
- 94 Yvonne Rainer, David Gordon, Laura Dean による所謂ポスト・モダン・ダンスの名前が挙げられた。
- 95 SA-3, p. 306 (L). 以下は「Jerome Robbins, Anna Sokolow, Twyla Tharp 等」の「表現様式」を直結したスタイルによる一義的規定のなす舞踊としてのスローガンを提供する可能性がある。“New dance forms are bounded to exploit the expressive style of life that themselves emerge contingently and change without end”, Ma, p. 425 (R). Levine の「前掲論文“The Embodiment・・・”」の p. 131 に Y. Rainer の “productive, non reproductive” なパフォーマンスを論じた。
- 96 SA-3, pp. 305 (R) - 306 (L). 特に p. 307 (R) の注に参照。
- 97 SA-3, p. 306 (L).

持つ、とすれば我々の生は至る処でそのような断片に逢着して円滑な巡行を妨げられるであらう。あるいは、見る側に過大な知的要求を課す結果にならう。

文学に於ける筋立や逸話、音楽の律動的な進行、パフォーマンスの人並み外れた技巧等々、アルチザンとしての芸術家が産出する媒体の数々は、ミニマリストにとっては不純物でも、創り手に動機を与え、享受者の意識を作品世界に繋ぎとめておくための必須の（但し選択可能な）手段であると言えるかもしれない。即ち、それらは作品への我々の「愛と献身」を喚起すべく形成される可知的対象——意識に与えられる明瞭な輪郭線を持った——であり、この時の超越の方向はイデア界ではなくマテリアの「味」の世界なのである。