

原著論文

〈合意〉とは何か

—ダンス作品の存在論におけるタイプ説の限界—

児玉北斗

What is “Consensus”?:

The Limits of the Type-Token Theory in the Ontology of Dance Works

KODAMA Hokuto

Abstract

Through the examination of previous research, this paper considers the problems concerning the application of the Type-Token theory to the works of dance and presents a possible model that accounts for its pragmatic constraints based on the actual artistic practice. Pakes (2020) claims the importance of “consensus” that occurs in rehearsals between dancers and choreographers, while McFee (2011) suggests the use of scores to solve such issues of ambiguities. Borrowing the notion of “mega-type” from Margolis (1959), Sparshott (1995) recognizes multiple layers of types at work within a single dance performance. These arguments pave the way for discussing the ontology of “distributed” dance works, which disrupts the monolithic ontology of dance work as a single, absolute entity that exists prior to the performance. There is a necessity for reconsidering the strong ontological hierarchy often assumed between works and performances, if we take seriously the primacy of practice in the ontology of dance works.

Key words: Identity, Choreography, Notation, Post-plural, Archive

(2022年3月4日受付, 2022年6月22日受理, 2022年9月30日発行)

1 はじめに

芸術作品の存在論はその同一性や存在論的カテゴリーを探求する問いであり、高度に抽象的であると同時に、アーカイブや著作権、上演の真正性などの実践諸問題に合理的説明を与える重要なテーマである(三浦 2020:59)。そこでは上演における反復的な同一性が問題となる音楽やダンス、演劇などの上演芸術が非常に重要な考察対象となるが、ダンス作品の存在論は近年まで限定的に議論されるにとどまっていた。

例えば哲学者、ネルソン・グッドマンはその主著『芸術の言語』(1968)において、「ダンスの記譜法は可能か?」という問いを起点として記号システムに基づいた芸術の存在論的分類を提示したが、グッドマンの哲学においてダンスが中心的に論じられることはなく、過渡期にある芸術としての例外的な位置づけを抜け出せていない。だが、近年になって音楽や文学などの存在論が盛り上がりを見せ、また旧来のダンス概念を問いに付すようなジャンル横断的な作品が多く創作されるようになった事を背景に、ダンス作品の存在論が頻繁に検討されるよう

になってきた。

ここ10年における代表的論者であるグレアム・マクフィー (McFee 2011) やアンナ・ペークス (Pakes 2020) をはじめ、フランシス・スパーショット (Sparshott 1995) やジョセフ・マゴーリス (Margolis 1959)¹⁾ などダンス作品の存在論を論じてきたそれ以前の論者たちの多くも採用しているのが、分析哲学における「タイプ説」である。この説は作品という抽象的構造をタイプとして、またその上演をトークンとすることで存在論的なヒエラルキーを設定し、単一作品の反復的な上演という現象を説明しようとするものである。だがグッドマンが問うたように、音楽における楽譜や演劇における脚本のような記号体系が実践の場で普及していないダンスでは、そのタイプが何を指すのかが曖昧であるという問題が常につきまとい、上演と作品の関係性を把握するのが難しい。果たしてダンス作品の存在論をめぐる先行研究ではこの困難をいかにして乗り越えているのだろうか。

本稿では広く芸術における作品概念をめぐる哲学的考察のうち、ダンス作品の存在論という文脈においてタイプ説を用いた一連の先行研究に的を絞って検討する。その上で創作現場における「合意」というプロセスの内包する問題を指摘し、タイプ説をダンス作品の存在論に適用することの限界を示すとともに、作品の統一性を前提とした思考を相対化するモデルを提示することを目的としている。

まず2節では、タイプ説について簡潔に説明を行う。3節では、ダンス作品の存在論におけるタイプ説について、3人の論者による先行研究を紹介しその限界を明らかにする。4節ではダンス作品を統一的なものにする「合意」のプロセスについて考察を加え、ダンス作品の実践的な存在様態において作品と上演が相互作用のプロセスの中で立ち上がる事を論じる。最後に5節で本稿の議論を簡潔にまとめ結論を述べる。

2 タイプ説とその問題

C. S. パース (Peirce 1931-58: sec. 4.537) が提唱

した「タイプ・トークン説」は語の物質的な実例と抽象的概念の関係を説明するために用いられた説である。例えばガートルード・スタインの有名な詩の一部「Rose is a rose is a rose is a rose」が印刷された文には、rose/is/a という3つの語があるが、同時にそこには10個の語があるとも言える。タイプ説では前者の抽象的概念としての語をタイプ、後者のインクのシミやスクリーン上のピクセルの光である物質的対象としての語をトークンと呼ぶ (Wetzel 2018)。このように対象の抽象的側面と物質的側面を分類し関係付ける事ができるタイプ説はリチャード・ウォルハイム (Wollheim 1968) などによって芸術の存在論に用いられ、作品をタイプ、上演をトークンとすることで上演芸術の反復的上演と作品の同一性に合理的説明を与える有力な説とされている。しかしこの説はその利便性と同時に多くの不明瞭な点を含んでおり、哲学的な論争的でもある。

まず、タイプは抽象物か物質的対象か、種かクラスか、実在か虚構かといった問題はそれ自体で既に複雑な議論の体系を形成している (Wetzel 2018)。これらの議論は基をたどれば古くは古代ギリシャ哲学まで遡れるものであり、それを検討することは本稿の限界を優に超えるがゆえここでは深く立ち入らないこととする。

また一般的に理解されているようにタイプが抽象物である場合、それは制作することが不可能であるがゆえ、芸術作品は作者によって創造されるものであるという常識的な見解を否定する結果を招いてしまう。更にはひとたび作品タイプが確定するやいなや、それを変更することが不可能になってしまい、少しでも異なる上演は不適切な上演あるいは別の作品として考えるべき物となってしまう。これらは我々実践者や観客の直観に大きく反する主張であろう。音楽作品のタイプは恒久的に存在する普遍の対象であり、作者はそれを創作するのではなく発見するのであるとするジュリアン・ドッド (Dodd 2000) らの主張は、上演を経て大きく変化しつづけていくダンス作品に適用することはかなり困難である。例えば『白鳥の湖』(1895)などの古典バレエ作品では、同一プロダクションの内でも出演する

ダンサーに合わせた形で振付を変更することが日常的に行われているが、それらを不完全な上演や異なる作品とすることは実践的な慣習にそぐわないばかりか、そもそも度重なる変更のため何が真正なヴァージョンか決めることさえ難しい。後に述べるように、ドッドが主張する様なプラトン主義的タイプ説はダンス作品の存在論の文脈において度々批判の対象となっている。

本稿では、作品というタイプを恒久的抽象物として扱う過度に修正的な議論を避け、デヴィッド・デイヴィス(Davies 2009)やエイミー・トマソン(Thomasson 2006)が主張するように、領域ごとの実践に基づいた「実践的制約 pragmatic constraints」の中でダンス作品の存在論を展開する²⁾。そこで筆者が先行研究の検討と実践的経験から重視するのは、ダンス作品はリハーサルや上演における実例化の積み重ねを通して徐々に姿を現していくものであるということ、そして変化を許容するレジリエントなものであるということ、またそれは振付家とダンサーの共同作業によって探られているものであり、その継続的な探求プロセスを通して作品は制作され、維持・継承されてゆくということである。我々実践者はほとんどのダンス作品が試行錯誤の末、その固定された「完成形」にたどり着く事ないまま繰り返し上演されていくことを経験的に知っている。よって、ダンス作品をそのようなプロセスから独立して存在する対象と考える存在論的モデルは、実践的な感覚からは大きく外れてしまう。

これらの点を踏まえ、次節ではダンス作品の存在論においてタイプ説を論じた3人の先行研究を概観し、その問題点を明らかにしたい。

3 ダンス作品のタイプ説

3.1 ペークスのタイプ説 合意という問題

ダンス作品の存在論における最新の研究成果の一つであるアンナ・ペークス『不可視の振付』(Pakes 2020)は、音楽作品の存在論など幅広い先行研究を踏まえた上で、振付のメディアは物理的な動きや身体ではなく、「行為タイプ action type」であると

主張する。つまりダンス作品の作者は動きや身体を直接造形するのではなく、行為タイプをパターンや構造へと展開し、それが上演というトークンを生むと言うのである(Pakes 2020: 121)。まずはこの説を通してダンス作品のタイプ説に関する様々な議論を紹介し、問題を検討していこう。

行為タイプ説をダンスに適用する事にはいくつかのメリットが有る。まず伝統的に継承されたダンスの動きやバレエにおける明確な動きの「語彙」のみならず、振付家やダンサーたちが築き上げる独自の動きのレパートリーまでをその考察対象に入れることが出来る。次にこれらの行為タイプを基に、別のコンテキストにおけるトークンを認識しその反復性を説明する事が可能である。そして行為タイプは身体の動きに限らず、より広い意味でのコンテキストを含むことができる(Pakes 2020: 122-3)。

ペークスはマリウス・プティパ(Marius Petipa, 1818-1910)振付の古典バレエ『眠りの森の美女』(1890)が動きの構造だけでなくその物語の筋やチャイコフスキーの音楽との関係性もタイプに含むことや、トリシャ・ブラウン(Trisha Brown, 1936-2017)の『Man Walking Down the Side of a Building』(1970)におけるビルの外壁という特定の場所、あるいはジェローム・ベル(Jerome Bel, 1964-)の『ヴェロニク・ドワノー』(2004)における特定のダンサーの引退間際の上演という時間的な制約も含まれることを例に上げ、ローランド・スタウト(Stout 2005)の議論を基に次のように論じる。

それ〔筆者注：コンテキストを含むことができること〕が振付マテリアルを動きよりも行為として捉えることの利点である。なぜなら行為は既にコンテキストと関与しているが、動きそれ自体にはそのようなことはない。更に詳しく言えば、コンテキストとは、行為をそれがあるタイプの行為であることを特定するものの一部なのである。(Pakes 2020: 123)

ペークスは先行する論文「ダンスにおけるプラトン主義的存在論の妥当性」(Pakes 2013)において

も、プラトン主義的な恒久タイプ説を批判し、特定の身体表現を可能にした舞踊史的な変遷や、ヒトという種の発生という生物学的かつ歴史的な出来事などのコンテキストをダンス作品の存在論的条件として含めることを主張しているが、このような行為タイプとコンテキストとの関係性はジェロルド・レヴィンソン (Levinson 1990) による音楽作品の存在論における「指し示されたタイプ indicated type」という説とも関係したものである (Pakes 2020: 124-7)。レヴィンソンは音楽作品を音の構造によって同定する立場を基本的に支持するが、抽象的構造は論理的に創造不可能であるがため、それを乗り越える方法として作曲家が抽象的構造を「指し示す」というやり方で作品を創造すると論じる。そしてその「指し示し」という行為が作品をコンテキストの中に位置づけるのだ。

この「指し示されたタイプ」説を援用して、ペークスは「歩く」と「座る」という行為のみで構成されたスティーヴ・パクストン (Steve Paxton, 1939-) の作品『Satisfyin' Lover』(1967) が抽象的な動きの構造としてはパクストンの作品以前に存在していた可能性を認めつつも、パクストンによって指し示されたことで行為として歴史的コンテキストの中に位置づけられ、作品として創作されたと論じる (Pakes 2020: 125)。

また、以上の議論を踏まえ、ペークスはダンス作品の行為タイプはニコラス・ウォルターストップ (Wolterstoff 1980) らが論じる「規範タイプ」の一種でもあるという。この説では音楽において楽譜に従わない演奏は「正しくない」演奏であると言えるように、タイプがトークンに規範性をもたらすと考えるが、楽譜のような記号体系が普及していないダンスに関してペークスは「西洋の劇場舞踊作品を構成する規範は、往々にしてスタジオでのリハーサルで形作られる。一連の行為タイプとそれらの組み合わせが制作され、配置される——別の言い方をすればダンサーに同定されソマティックに内面化される——のに伴って」(Pakes 2020: 134) と論じる。この一文には振付家による行為タイプの制作とダンサーによるそのソマティックな内面化という2つの

レベルが、スタジオでのリハーサルを通して接続され規範的なものになることが述べられており、本稿にとって非常に重要な指摘である。

ペークスは「一連の振付の規範に関する共同的な合意 consensus と、それらに沿った上演への集団的取り組みは、ダンス作品がそこに存在するために必要なものである」(Pakes 2020: 134) と論じ、振付家とダンサーの間でこのようなリハーサルを通じた「合意」が必要であるという事実を重要視した上で、ダンス作品の同一性をスコアに記譜することで解決しようとする McFee (2011) らの立場を批判する。むしろスコアに記録された作品さえ、「そのスコア自体がどのように適用されるかをめぐる同意 agreement や合意といった既存の背景の枠組み」(Pakes 2020: 137) が必要であり、コンテキストと無縁ではないからだ³⁾。

法のような一方的な規範性と比較して、「作品は一連の規範に対する強制された服従ではなく、それをめぐる〈同意〉に依拠している。そしてそれは関与するダンサーと振付家によってその同意に達した時点で既に存在するとも言えるのであり、いかなる記譜法的な形式化にも先行するのである」(Pakes 2020: 137)。ダンス作品は一方的に規定されるものではなく、その背景となる実践の文脈やリハーサルにおける合意を通して規範的になり、反復的な上演が可能となるのだ。

以上の通りペークスは行為タイプ、指し示されたタイプ、規範タイプといったタイプに関する各種の議論を複合的に活用しながら、ダンサーと振付家の間に「合意」として現れる作品タイプについて議論を展開している。だがペークスの議論にも疑問が残らないわけではない。楽譜などに物質的に同定されるわけではないダンスにおける作品のタイプは、それがいつ指し示され、固定されるのかは全く明らかではない。例えばバレエなどの一般的なダンス公演でも、初演から公演最終日までの間に作品の構成や動きに関して修正が加え続けられることは決して珍しいことではなく、また初日前日に慣習として行われるジェネラル・リハーサル (いわゆるゲネプロ) という舞台稽古はメディアや関係者を含む小規模の

観客に公開する形で、ほぼ本番どおり行われるものである。更りにリハーサルは作品の創作のみならず維持のためにも必要なものであり、公演期間中や再演の際にもそのプロセスは継続されるがゆえ、リハーサルや上演などの実例を通して「合意」によって形成されるタイプは継続的に変化を被る。ダンス作品はこのように継続的なプロセスを通じて常に更新され続けるものなのだ。

3.2 マクフィーのタイプ説 記譜可能性の重視

スタジオでの合意プロセスを強調するペークスとは異なり、グレアム・マクフィー『ダンスの哲学的美学』(McFee 2011)はダンスの実践において記譜法が普及していないことを問題とはせず、むしろダンスの「記譜可能性 notationality」を最大限利用し、振付家が自身の作品タイプをスコアとして明示することの重要性を強く提示する。なぜなら振付家は作品についての責任を負う立場だと考えるからであり、そこから帰結される主張の一つが、ダンサーはアーティストではないというものである。つまり作者が作品に責任を負い、その構造を明示すべきである一方、ダンサーはそのような構造を実現するアクターとして振付家とは全く異なる役割を担っていると考えるのだ (McFee 2011: 170-5)。その代わりにマクフィーは、作品タイプはつねに「十分に規定されていない underdetermined」という。作品タイプはそのまま実例化されるだけではダンスの上演として成立するものではなく、個々のダンサーの「解釈」を通じてトークン化されることで初めて鑑賞可能となるがゆえ、ダンサーはダンス作品に欠かせないプロセスを担っているのである (McFee 2011: 72-4)。

前述のペークスと同じくマクフィーもまた「タイプ・トークン存在論の技術的問題」と題された補遺において、ドッドの様なプラトン主義的タイプ説をダンス作品に適用することはできないと論じる (McFee 2011: 289-306)。ドッドは音楽作品をその聴取可能な音響的構造で確定しようとするソニシズムという立場を取るが、マクフィーは前述のレヴィンソンの指し示されたタイプ説やアーサー・ダン

トーの制度論の議論を踏まえ、音や運動の構造のみで確定されるのはそれがいかに心地よい効果をもたらすとしても「感性的 (aesthetic)」な対象にすぎず、「芸術的 (artistic)」な対象としての作品になるためには歴史的・制度的な側面が必要であると主張する (McFee 2011: 14-8, 300-2)。マクフィーはタイプ説と芸術の制度論を二段構えで使い分けながら、それらを縫合するための実践としてダンスの記譜可能性を基盤としたスコアの使用を重要視するのである。

だがペークスも批判するように、マクフィーの説はダンサーと振付家のスタジオにおける「合意」を通じた制作をうまく描き出すことが出来ていない (Pakes 2020: 134)。振付家が抽象的に作品のタイプを指定でき、そこにダンサーが各自の解釈で肉付けすることでトークンとしての上演が生まれるというマクフィーの構図の背後には、依然として作品と上演の絶対的なヒエラルキーが前提として横たわっている。そしてこのような存在論的ヒエラルキーはタイプ説そのものが拭い去ることの出来ない前提でもある。倉田剛 (2017: 81) によれば、存在論の課題の一つとは「どのようなものが存在するか」という存在者のリストとそれらのカテゴリーのレベルを明らかにすることであるが、前述の通り芸術作品のタイプ説においては、タイプとしての作品とトークンとしての上演という区別が分析の前提となっており、その上で作品は上演より高次の階層にある存在者だという理解が当然のものとなっている。

しかしマクフィー自身が認めるように、ダンス作品は実際にはリハーサルや上演など反復的な実例化を通して最初のトークンを作成するというやり方で創作されるのであり、スコアによるタイプの指定は可能であっても事後的に行われることがほとんどである (McFee 2011: 170)。ペークスの指摘したリハーサルの重要性を踏まえた上でこの考え方に従えば、ダンスの実践では作品が確定する前に上演が可能になるのであり、両者が絡み合いながら互いを条件付けるような様態を描き出すことが、ダンス作品の存在論においては決定的に重要だと言えよう。

このような作品と上演の相互作用はフランス語圏におけるダンスの作品概念をめぐる代表的研究であるフレデリック・ピヨードの『振付の脱作品性』(Pouillaude 2009)でも重視されている。ピヨードは絵画などのように物質的な痕跡として残る「痕跡の芸術」と区別する形で、ダンスは「動きの芸術」であるという。それは作品としての「耐久性」を獲得する前に、上演・展示としての「公共性」が先行する芸術の形式である(Pouillaude 2017[2009]: 308-11)。一般的な芸術作品のタイプ説が前提とするような旧来の作品概念では、このように上演と作品のヒエラルキーがゆらぐことをうまく捉えることが出来ない。そのような事態を指して、ピヨードはダンスが「脱作品的」な芸術であると論じている⁴⁾。

同一性を担保するためのスコアを推奨するマクフィーの理論は、作品タイプに強い存在論的ステータスを与える旧来的な作品概念との親和性は高いが、実践に大きな修正を迫るものである。一方、上演と作品のヒエラルキーを見直そうとするピヨードの議論は、我々のダンス作品という概念に見直しを要求しつつも、実践における感覚をより正確に反映した理論だと言えるだろう。

3.3 スパーショットのタイプ説

階層的なタイプの存在

ベークスやマクフィーに先駆け分析美学を援用した舞踊哲学を展開したフランシス・スパーショット(Sparshott 1995)も、ダンス作品の同一性を論じる上でタイプ説を用いている。タイプ説に踏み込むにあたって、スパーショットはまず「パフォーマンス」を可能にするのは事前に決定されたタスクであるとし、パフォーマンスという概念の用法を拡げる。その上で彼は振付家のパフォーマンスとダンサーのパフォーマンスを分類して議論を展開する。なぜなら「我々の意味するところにおいては、振付家によるダンスの制作は、上演を遂行することと等しい」、そして「ダンサーが踊るものは、振付家がまとめ上げたものと同一であるとは限らない」(Sparshott 1995: 400)からである。役割分担を明確にする意

味ではマクフィーと近い立場だが、興味深いことにスパーショットは2つのパフォーマンスを並列させた上で、両者の間に避けることの出来ない不確定要素が横たわっている事を強調する。

例えばいかに厳格に振付を指定する振付家であっても、ダンサーに委ねる部分を残さざるを得ないという意味で不確定性を受け入れる必要がある。また、偶発性を取り入れる種の上演作品であっても、どれだけ詳細な指示を行うかは振付家の意図によるが、結局は演者に委ねられている部分があるという意味では同じことである。

さらにスパーショットは、作者の指示をどれだけ正確に上演するかさえ、演者に委ねられていると言う。これはダンサーのエージェンシーに関わる問題であるが、私自身の実践者としての経験からそこに加えたいのは、「委ねられている」と言うよりは「意識できることには限界がある」という側面が強いということだ。反復的な練習を通して身体に叩き込むことで、ほとんど無意識的に上演を遂行できるようにすることがダンサーには求められている。だが当然、状況に敏感に対応しながら上演を遂行する上で、意識していない部分にはゆらぎが生じ、またその箇所が作品にとって必須的でないとは限らない。このことがダンス作品の同一性を難しくする要因の一つだと言えよう。

スパーショットはパフォーマンスをめぐるこの二分法を踏まえ、ジョセフ・マゴリス(Margolis 1959)の用いた「メガタイプ」という概念を導入し、複数のタイプが同時に存在しつつ、それらがヒエラルキーのもとで機能していると論じる。まず最も上位には構造的デザインとしての「ハイパータイプ」があり、その下位に個々のダンサーがそれを解釈し、踊る独特の仕方としての「メガタイプ」がある。最も下位にあるのが実例化されたダンサーの特定の上演そのものであり、これはトークンに対応する。

便宜的にバレエ『ジゼル』(1841)を例に取れば、今ここで踊られている『ジゼル』、特定のダンサーによるヴァージョンとしての『ジゼル』、振付家にとっての『ジゼル』の間の関係性は、スパーショットいわく「ダンサーが今やっていることは役を上演する

やり方の一例であり、またそのやり方自体はより一般的なやり方を詳細化したものである」(Sparshott 1995:404) という形で階層化することが可能であるという。それらは同一でありつつも異なるものとして考えることが出来るからこそ、今夜の『ジゼル』と昨夜の別キャストによる『ジゼル』などという認識と比較が可能になるのである (Sparshott 1995:404)。

スパークショットはこれらの考察を踏まえ、ダンス作品の同一性の問題はまず歴史的問題であり、様々なアクターが行うこと、行ったこと、行おうとしたこと、そしてそれを周囲が承認してきたプロセスを通して構成されていると論じるが (Sparshott 1995:417)、この説でも作品と上演のヒエラルキー、そして「合意」という問題との連続性が見て取れる。議論を更に進めるためには、ダンス作品の存在論におけるタイプには複数のレベルが共存している事を認めた上で、それらがいかなる「合意」を通して統一化されているかということ考察する必要があるだろう。

4 「合意」とは一体何か？

リハーサルと上演の統一性

ここまでの議論で明らかになったように、ダンス作品の上演においては異なるレベルで複数のタイプが同時に存在している。よって、作品を上演するという出来事へと向かうためにはバラバラなタイプをすり合わせるための合意や承認といったプロセスが必要となる。だが、それぞれのアクターが一体何に合意しているのかは全く明確ではないがゆえ、マクフィーはその不明確さをノーテーションで置き換え、振付家に責任を負わせる代わりに唯一のアーティストと認定しようとした。確かにそれは合意を明確化する一つの方法だろう。だが殆どのダンス作品の創作プロセスにはノーテーションが存在していないのも事実である。これらの場合にはいかなる形で統一化の力が働くのだろうか。

おそらくダンス作品の制作における統一化のプロセスにとって最も重要なのは、ダンサーが実例化したトークンを振付家が修正あるいは承認するこ

とだろう。それを受けてダンサーは自らのタイプを修正し、次の実例化に備える。このプロセスの反復が、我々がリハーサルと呼ぶものであり、ペークスやスパークショットによって「合意」と見られているものの一部なのである。

タイプが何か明確に指し示すことが難しいダンスでは、このようにリハーサルや上演などのトークンにおける「合意」を重ねて作品を統一化するしかない。その時、主観的にトークンを可能にするダンサーにとってのソマティックなタイプと、客観的にそのトークンを修正・承認する振付家にとってのタイプの間には、スパークショットがパフォーマンスの二分法で指摘した様に避けられないギャップが存在する。つまりダンサー本人にしか自身の身体を使って上演というトークンを生み出す動きのタイプを生成することが出来ないがゆえ、それは振付家が客観的に作品構造を形づくるタイプとは根本的に異なるものである⁵⁾。この不可避のギャップこそ、スパークショットの採用するメガタイプ説が説得力を持つ理由の一つだが、同時に個別のメガタイプを一つのハイパータイプの下にまとめ上げるものは一体何なのかという新たな問いが浮上し、議論は堂々巡りとなってしまふ。そもそもバラバラなトークンを一つのタイプにまとめ上げることの問題をここまで議論してきたのだから、この新たな問いにタイプ説で答えることもまた困難であることは明らかだ⁶⁾。複数タイプの存在を認めるやいなや、タイプ同士のヒエラルキーを説明することの問題が生じ、タイプ説はその限界を露呈させてしまうのである。

しかしペークスが指摘したように、ダンス作品の制作においてはリハーサルの場における実践的な「合意」プロセスを通じて、このようなバラバラなタイプが単一の作品というタイプに統合され規範性を持つようになる。トークンとしての上演は実際にはダンサーにとってのタイプと振付家にとってのタイプの間で揺れ動き続けるものであるが、実践的な「合意」とされるリハーサルにおける修正と反復のプロセスによって、本質的に異なる2種のタイプが修正を行う立場である振付家の名の下に作品として統一化されるのだ⁷⁾。

作品というタイプが必ずしも上演というトークンと直接的に対応する訳ではないことは、ダンサーによる「解釈」という概念を用いてマクフィーが論じたとおりだが、トークンを直接的に生むのが個々のダンサーにとってのタイプであり、作品という統一したタイプもまたダンサーにとってのタイプが合意によってすり合わされたものであるのだとすれば、マクフィーが「解釈」という概念に回収した個々のダンサーのメガタイプの重要性は無視できないものとなるだろう。

ここでタイプ説が前提とする統一した作品と複数の上演という思考を相対化するために、異なる文脈から一つのモデルを紹介したい。それは能楽における芸の伝承と上演へと至るプロセスの例である⁸⁾。全体的なりハーサルを行い、細部を調整する西洋的な上演芸術と異なり、厳格な伝統を守っているとされる能の実践ではシテと謡は一緒に練習を行うが、ワキや鼓などそれ以外の演者は個別に練習を行い、それぞれの流派、それぞれの家で芸の伝統を継承している。互いの芸には干渉しないのがしきたりであり、公演前にも、座組の間で簡単な申し合わせを行うのみで、それぞれの演技をつき合わせるというようなことはしない (Schechner 1985: 250-1)。能で厳格に伝承されているのは、一度限りの上演の場でシテが舵取り役となって初めて達成される統一性を可能にする芸であり、上演というトークンに一对一で対応する固定化されたタイプとしての作品ではない。そして、バラバラなメガタイプ同士をすり合わせることでハイパータイプのような上位のタイプへと統一化するようなりハーサルを行うこともない。

本稿の議論にこの例を照らし合わせた上で浮かび上がるのは、統一した作品を上演の前提とする考え方は必ずしも絶対ではなく、個々の演者が持ち寄るバラバラなタイプが上演の場においてトークンとして統一されているという考え方もできるということだ。つまり一としての作品が多としての上演を生むのではなく、多としての作品が一としての上演に結実するというモデルがパフォーマンスの実践には既にあり、従来の西洋的な作品概念に対して

存在論的な問題を提起する⁹⁾。上演と作品のこのような関係性は作品が「分配されている」とでも考えられるべきものであり、単一の絶対的な存在者としての作品が存在するわけではなく、実践に関わるアクター間で分配され、それらのすり合わせが上演として結実するような作品の存在論的モデルが可能なのだ。

能のように明確な形ではないが、ダンス作品もまた、パフォーマンスを可能にするバラバラのタイプを持ったダンサーたちがリハーサルや上演という実例化の場で統一性を作り出すことで成り立っていることは本稿で論じてきた通りである。それゆえ、もし部分的な変更や舞台上でのアクシデントがあったとしても、ある程度は演者が相互にそれをカバーすることで統一性が保てる動的でレジリエントな構造となるのだ¹⁰⁾。

タイプとしての作品がトークンつまり上演の存在論的上位にあるということを前提とする「タイプ説」には限界がある。このような説を押し進めると、当然ドッド (Dodd 2000) のように作品タイプを絶対的な存在者とする極度にプラトン主義的な考え方になる。だがもしトマソン (Thomasson 2006) が言うように実践に関わる者がどう作品という概念を使用しているかが芸術作品の存在論の拠り所なのだとすれば、ダンス作品と上演の間には一方的に固定されたヒエラルキーを前提としない考え方が必要だろう。ダンスにおける作品と上演の関係性は、旧来的なタイプとトークンという図式にきれいに収まるようなものではなく、様々な関係性がひしめく実践の中で相互に生成し合う一つのプロセスとして考えるべきものなのである。

5 おわりに

まとめよう。抽象物としてのタイプである単一の作品が、物質的なトークンである複数の上演を導くという存在論的ヒエラルキーの絶対性にはダンス作品の存在論を考察する上で無理が生じる。実際には上演というトークンを可能にするそれぞれのダンサーのタイプ、そしてその実例を修正しながら作品

としての構造を形成する振付家のタイプなど複数のレベルが存在するのであり、本稿ではそれらのギャップを埋めるような「合意」による統一化の動きがリハーサルや上演にあることを先行研究から導き出した。

一方で、作品の統一性を上演の前提とする考え方は絶対ではなく、バラバラなタイプがトークンにおいて統一されるという考え方も可能である。それは各アクターの間で「分配されている」とでも呼ぶべき作品の在り方であり、個別に伝承された芸を一度限りの上演において統合する能楽などにおいて顕著にあらわれているが、ダンス作品でも事例化の場における統一化の強い力がアクター間に働いていることを認めるならば、変化を許容しつつもある程度の同一性を維持し続けるレジリエントな存在としてのダンス作品の姿が浮かび上がってくる。

ダンス作品とは、ダンサーのタイプと振付家のタイプの埋めることのできないギャップにあり、常に探し求められ続けるプロセスとして、統一的な上演へと向かう絶え間ない相互作用の中で生成され続けるものなのだ。作品に抽象的に固定されたオブジェクトとしての同一性を要求する旧来的なタイプ説は、作品と上演の間の強いヒエラルキーを前提とするが故に、ダンス作品という対象を考察するには不十分なものになってしまうのである。

謝辞

本研究はJSPS科研費JP22K00147の助成を受けたものです。

注

- 1) 従来は主に「マーゴリス」と表記されていたが、本稿でも参照した2017年訳のグッドマン『芸術の言語』など美学における近年の邦訳文献では「マゴリス」とする傾向にあるため(Goodman 2017 [1968]:12)、本稿もそれに倣って表記する。
- 2) トマソンの主張は、現実には存在論的なフレームがあまりに多重に存在しており、どの存在論的なフレームで現実を捉えるかという問題は実践における慣習の中でしか確定する事ができないがゆえ、実践者がどのように作品という概念を扱っているかが最も重要だということである(Thomasson 2006)。一方デイヴィスは芸術的

実践の中でそれが作品とされている対象が芸術作品である、という基本的な前提から、あくまで規範性をもった「実践的制約」の中で存在論を展開すべきだと主張するが(Davis 2009)、実践における存在様態を優先し作品概念の過度な抽象化を批判する点で、両者の見解はある程度一致していると考ええる。国内の先行研究では田邊(2018)などがこの議論に言及している。

- 3) ベークスは合意 consensus と同意 agreement という2つの語を入れ替えながら使用しているが、ここでは両者の意味の違いについては検討を加えない。
- 4) プイヨードはダンス・ノーテーションが実践として歴史的に「失敗」した事を重要視し、グッドマンの議論と照らし合わせた上でダンスにおける作品概念を根本から疑問に付す立場を取るが、同書の訳者でもあるベークスはそれに対し、同一性が担保されないからといって作品が存在しないわけではない、という形で実在論的な立場を取ろうとする(Pakes 2020: 175)。
- 5) 振付家にとってのタイプとダンサーにとってのタイプの違いは三浦俊彦が芸術制作の方法論として論じるフィクションとシミュレーションの二分法を参照すると理解しやすい(三浦 2015)。三浦によればフィクションとは表層的現象の形成であり、そこでは不可視の深層における法則は二の次とされる。一方、シミュレーションでは深層的な法則と初期条件を設定することで現象が生成されそれが鑑賞の対象となる。さらには「制作意図で全体を隈なく律するフィクション作品の価値は、制作者の能力を超えることはできない。対してシミュレーション作品の価値は、制作者の能力を超えることが大いにありうる」という(三浦 2015: 374-5)。この違いを踏まえ、三浦は全てのパフォーマンスは本質的にシミュレーションであると看破する。なぜなら「パフォーマンス型芸術は、制作者がそれまでの自らの技術的修練や人生経験を初期条件とし、そこに現場の偶然的環境要因をインプットすることで結果を自動算出するものである」(三浦 2015: 409)からだ。パフォーマーは自らの表層的な形成を通して深層を設定しパフォーマンスを行うが、一度幕が上がればそこに演出家や振付家の介入する余地はない。「その初期条件は、自らの身体に内面化されたものであり、学術的・実用的シミュレーションと違って、意図的に微調整されはしない」(三浦 2015: 409)。本稿でも述べた通り、熟達したパフォーマーは訓練の結果、ほとんど深層において「無意識的」にパフォーマンスを実行している側面が強く、そのシミュレーション的なアウトプットの結果、制作者の意図や能力を超えたものが生まれ得るのである。本稿の議論を踏まえると、振付家は客観的な視点から表層的に動きや行為を形成するフィクション的な方法で制作を行う一方、ダンサーのパフォーマンスはシミュレーション的な方法で形成されていると言え、両者の絡まり合いの中でダンス作品と上演が可能となるのだ。
- 6) このように異なるタイプが実践において同時に存在し

ているという状態は、タイプ説を採用する幅広い領域で問題を引き起こす。例えばジョン・サールによれば、「心の哲学」の領域では「ある特定の心的状態のタイプに属すあらゆるトークンは、ある脳状態のタイプに属すあらゆるトークンに同一である」(Searl 2018 [2004]: 85) という一対一の対応関係を前提とした従来の「タイプ同一説」から、「ある心的状態のタイプに属すあらゆるトークンにたいしても、その心的状態のトークンに同定されるような、物理的状態の何らかのタイプに属すトークンがある」(Searl 2018 [2004]: 83) という「トークン同一説」への移行が起きている。つまり「痛み」を例としてあげるならば、ある痛みのトークンにはある脳状態が対応するが、別々の痛みには別々の脳状態が対応しているということだ。だがこのトークン同一説もまた「それらのトークンを同一の心的状態のタイプに属すトークンにしているのはなんなのか？」(Searl 2018 [2004]: 85) という難問に直面する。それぞれの感覚、それぞれの脳状態があるだけなら、それらを「痛み」という上位のタイプにまとめ上げるものとは一体何かという問いにおいて、タイプ説は行き詰まってしまう。

- 7) ページ数の関係で本稿では論じることができないが、同一人物が振付家とダンサーの立場を請け負う自作自演のソロ作品におけるタイプのすり合わせという問題は、ダンス作品の存在論を考える上で非常に重要なものとなるだろう。
- 8) パフォーマンス研究の泰斗リチャード・シェクナーも指摘するように、西洋の上演芸術の中でもダンスの実践はアジア圏における芸能と比較的類似した伝承の様態を呈しているが (Schechner 1985: 245-6)、ダンスの実践における「作品」のあり方を理解するためには、他の西洋的な芸術領域から借り受けたモデルを適用するよりも、非西洋的な芸能の実践を参考とする方が有用なケースがあるのではないだろうか。
- 9) 美学者でダンス研究者の外山紀久子は、日本におけるダンスの作品概念研究の先駆者であるが、既に1980年代の時点で単一の作品に対する複数の上演という「一と多」の対立を乗り越えるモデルの必要性を指摘していた (尼ヶ崎 1986: 132-7)。本稿は2000年代以降の舞踊美学や人類学における存在論を土台として、「一と多」をめぐる問題に改めて接近しようとする試みでもある。
- 10) この箇所は近年の人類学における存在論的転回と呼ばれる動向から議論を借り受けている。人類学では「具体的なもの付きの抽象的なもの」の存在を積極的に認める「ポスト・プルーラル」存在論が議論されており、マリリン・ストラザーンなどがその代表的論者であるが (浜田 2018: 116)、本稿では特にアネマリー・モル (Mol 2003) による医療実践やアルフレッド・ジェル (Gell 1998) による芸術作品の関係論的モデルを参考に行っている。モルは動脈硬化という疾病は患者の生

中に直接確認できるものではないが故にバラバラな存在様態を呈している事に注目し、それらが病院内における各種の実践を通して統合されることで一つの疾病を形成すると言う。この様に実践を通して可能となる存在の様態を指摘するにあたり、モルはアーヴィング・ゴフマンやジュディス・バトラーなどアイデンティティ・パフォーマンスをめぐる理論の系譜からヒントを受けつつも「上演 performance」という言葉を避け、「実行 enact」という用語を提案する。なぜならそのような実行を通じて、客体は虚構ではなく実在となるからである (Mol 2016 [2003]: 74-7)。一方、ジェルは芸術作品とはアーティストのエージェンシー、つまり作者の「分配された人格 distributed personhood」が付与された存在であると考え、宗教・呪術的な対象と芸術作品の境界を乗り越えようとする (Gell 1998: 21, 103)。パースの記号論をベースとして、作者と鑑賞者の関係性を媒介する対象として芸術作品を捉える議論となっているが、モルとジェルの両者に共通するのは、客体が行う行為を通して様々なアクター間のネットワークの内に実在として立ち上がるという、具体と抽象の不可分さを基盤とした存在論なのである。このモデルでは存在が制作されるものとして考察可能であるがゆえ、作品を抽象物として制作不可能な位置にまで押し上げる必要がない。

文献

- 尼ヶ崎紀久子 (1986) 「M・サーリッジ及びA・アーミラゴスト」・マーゴリスの舞踊表現論』『研究』(4), pp. 124-153.
- Davies, David. (2009) "The Primacy of Practice in the Ontology of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67 (2), pp. 159-171.
- Dodd, Julien. (2000) "Musical Works as Eternal Type", *British Journal of Aesthetics*, 40(4), pp. 424-440.
- Gell, Alfred. (1998) *Art and Agency*, Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, Nelson. (1968/1976) *Languages of Art. 2nd Edition*, Indianapolis: Hackett. (戸澤義夫・松永伸司訳『芸術の言語』, 慶應義塾大学出版, 2017年)
- 浜田明範 (2018) 「アクターネットワーク以降の人類学」前川啓治・箭内匡ほか『ワードマップ 21世紀の文化人類学』新曜社, pp. 99-131.
- 児玉北斗 (2021) 「2000年以降のダンス研究における、ネルソン・グッドマンのノーテーション理論—争点としてのオートグラフィック/アログラフィック—」, 『第71回美学学会全国大会若手研究者フォーラム発表報告集』, 美学会, [https://www.bigakukai.jp/wp-content/uploads/2021/10/2020_03.pdf (最終アクセス: 2022年3月2日)]
- 倉田剛 (2017) 『現代存在論講義II 物質的对象・種・虚構』新曜社.

- Levinson, Jerrold. (1990) *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca, New York, and London: Cornell University Press.
- Margolis, Joseph. (1959) “The Identity of a Work of Art”, *Mind*, New Series, 68 (269), pp. 34–50.
- McFee, Graham. (2011) *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding*, Alton: Dance Books.
- 三浦俊彦 (2015) 「フィクションとシミュレーション—芸術制作の方法論からジャンル論へ—」中村靖子編『虚構の形而上学 — 「あること」と「ないこと」のあいだで』春風社, pp. 361–442.
- . (2020) 「芸術の定義・芸術作品の存在論」美学会編『美学の辞典』丸善出版, pp. 58–9.
- Mol, Annemarie. (2002) *The Body Multiple*, Durham and London: Duke University Press. (浜口明範・田口陽子訳『多としての身体 — 医療実践における存在論』水声社, 2016年)
- Pakes, Anna. (2013) “The Plausibility of a Platonist Ontology of Dance”, *Thinking Through Dance*, Jenny Bunker, Anna Pakes, Bonnie Rowell (eds.), Hampshire: Dance Books, pp. 84–101.
- . (2020) *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance*, New York: Oxford University Press.
- Peirce, Charles Sanders. (1931–58) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Hartshorne and Weiss (eds.), Cambridge: Harvard University Press.
- Pouillaude, Frédéric. (2017 [2009]) *Unworking Choreography: Notion of Work in Dance*, Translated by Anna Pakes, New York: Oxford University Press.
- Schechner, Richard. (1985) *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Searl, John R. (2004) *MiND: A Brief Introduction*, Oxford: Oxford University Press. (山本貴光・吉川浩満訳『MiND心の哲学』ちくま学芸文庫, 2018年)
- Sparshott, Francis. (1995) *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, Toronto: University of Toronto Press.
- Stout, Rowland. (2005) *Action*, Chesham: Acumen.
- 田邊健太郎 (2018) 「分析美学における音楽の存在論は何をどのように論じているのか」『ポピュラー音楽研究』21, pp. 35–43.
- Thomasson, Amie L. (2006) “Debates about the Ontology of Art: What are We Doing Here?”, *Philosophy Compass* 1 (3), pp. 245–255.
- Wetzel, Linda. (2006/2018) “Types and Tokens”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2018 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), [https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/types-tokens/ (Accessed on April 2, 2022)].
- Wollheim, Richard. (1968/1980) *Art and its Objects, Second edition*, Cambridge: Cambridge University Press. (松尾大訳『芸術とその対象』慶應義塾大学出版, 2020年)
- Wolterstorff, Nicholas. (1980) *Works and worlds of art*, Oxford: Oxford University Press.