

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／アロググラフィック ——

児玉北斗

はじめに

一般にダンス作品は反復可能であるにもかかわらず、音楽における楽譜のように広く普及した記号体系を持たない。それゆえ舞踊史上で長らく議論の的となってきた「ダンスの記譜法（ノーテーション）は可能か」という問いは、ネルソン・グッドマンが1968年の著書『芸術の言語』⁽¹⁾において記譜法システムに基づく芸術作品の存在論を展開する一つのきっかけとなった⁽²⁾。同書にて提示された真正性が重視される芸術と、反復可能な芸術を区別する「オートグラフィック／アロググラフィック」という独自の用語は、様々な反応を巻き起こしつつも、ダンス研究の領域において断続的に参照され続けている。

本論文では、とりわけ2000年以降のダンスの言説において、グッドマンを参照したダンスの作品概念をめぐる研究が再燃している事に注目し、その中から2009年のフレデリック・プイヨードの研究と2011年のグラハム・マクフィーの研究を取り上げる。対照的な二者の議論を検討する事で、グッドマンの記譜法理論とオートグラフィック／アロググラフィックという二分法が、どのように、そしてなぜ現在のダンス研究における重要な争点であり続けているのかを明らかにしたい。

1 オートグラフィックとアロググラフィック

グッドマンの主著の一つ『芸術の言語』は、芸術をめぐる諸問題の考察を通して、

記号作用と記号システムの一般理論を立ち上げようという試みである。その考察過程においてグッドマンは、芸術作品の真正性を保証するものが何かを基準とした存在論的な区分を提示する。

まず、絵画や彫刻のように作品の真贋が問われる芸術を、自筆か否かが問われる署名のように自筆的、つまり「オートグラフィック」な芸術であると呼ぶ⁽³⁾。そしてその真正性を決定するのは、それが物質的にどのように制作されたかという事実、つまり「制作の歴史」であるとされる⁽⁴⁾。対照的に、一つの作品に複数の事例が存在する文学や音楽などの芸術を、オートグラフィックな芸術と区別するために、反意語として作られた「アロググラフィック」という言葉を用いて示す⁽⁵⁾。

各々の芸術ジャンルの「オートグラフィック」か「アロググラフィック」かの区別は大きな存在論的問題であることに加え、注目すべきはグッドマンが「アロググラフィック」な芸術を記譜法という記号システムと結び付けた点にある。「ある芸術がアロググラフィックかどうかは、端的にそれが記譜法に従うものかどうかである」⁽⁶⁾ と言うのである。そのうえで「おそらく、すべての芸術はもともとはオートグラフィックである。歌や朗読のように作品が一時的なものである場合か、あるいは建築や合奏音楽のように作品の制作に大人数を必要とする場合に、時間や個人という限界を越えるために記譜法が考案されるのだろう」⁽⁷⁾と「オートグラフィック」から「アロググラフィック」への変化が記譜法によって可能であることを指摘する。さらにグッドマンは、作品を確定的に同定することができる記譜法によって、アロググラフィックな芸術は「制作の歴史」による真正性の問題から「解放」されると論じ、オートグラフィックな芸術からアロググラフィックな芸術への進歩的なモデルを提示した⁽⁸⁾。

ここでグッドマンが用いた「解放」という言葉には、様々な芸術形式を記譜法という観点から分析し、それらの存在様態を制作の歴史に基づく真正性やそれに依拠した芸術のヒエラルキーから切り離して考えることを可能にする、という目的意識が強く現れていた。そして、このモデルに照らし合わせたときに「とりわけ興味深い例」として、グッドマンは「ダンス」に注目するのだ⁽⁹⁾。冒頭でも述べたように、ダンスには普遍的な記譜法が確立していない。そのため、オートグラフィックからアロググラフィックへの解放へ向けた移行過程にある芸術だということになる。

しかし、その後『芸術の言語』に対してダンス研究の立場から様々な反論が提起されてきた。特に有名なのは1970年代末から数年にわたって繰り広げられたマリー・サーリッジ／アディナ・アーミラゴスとジョセフ・マーゴリスによる論争である⁽¹⁰⁾。両者は上述のような芸術の存在論よりもダンスの表現論という別の問題へと展開して議論した。だがそれは、尼ヶ崎紀久子が指摘するように、クラシック・バレエに代表されるアログラフィックな「作品」を重視するサーリッジ／アーミラゴスと、オートグラフィックな「上演」を重視するマーゴリスという、ダンスの存在様態に関わる「作品」か「上演」かという対極的な二つの見方を代表した議論であった⁽¹¹⁾。グッドマンの提示したオートグラフィック／アログラフィックという分類は、作品と上演を分離することが困難なダンスという一つの上演芸術の形式においても大きな争点を呼び起こしたのだ。

だが、本論文で紹介する近年の論者2人の研究において筆者が注目しているのは、グッドマンの分類、そして作品と上演の分離そのものがダンス研究の立場から問いに付されていることである。次節以降でそれを明らかにしていこう。

2 ダンスの口承文化と作品概念をめぐるパイヨードの考察

美学者でダンス研究者のフレデリック・パイヨードは、2009年の著書『振付の脱作品性』⁽¹²⁾において、主にフランス語圏における哲学的なダンスの言説を検証しダンスの作品概念を根底から問い直す議論を展開した。その過程において、パイヨードはグッドマンを記号学的に継承したジェラルール・ジュネットの議論を踏まえた上でダンスの実践における存在様態を検討する⁽¹³⁾。本論文では議論を過剰に複雑にすることを避けるため、ジュネットの議論には立ち入らず、パイヨードによる主張のみを検討する。

まずパイヨードが強く主張するのは、ダンスにおける「記譜法の不在」という問題である。ダンスには複数の記譜法システムが存在するものの、どれも十分に普及しておらず、ほとんどのダンサーや振付家はそれらのシステムで書かれたスコアを書くこ

とも読むこともできない。記譜法をダンスの現場で使用するには、専門的に訓練を積んだノーテーターと呼ばれる人々が必要となり、非常に手間と時間がかかる作業であるため、ダンスの現場においては現在、記譜法がほとんど使用されなくなっている。さらに、記譜されたスコアの残っているクラシック・バレエの作品であっても、実際の上演はスコアを基にしたアログラフィックな作品の忠実な反復ではなく、スタジオでのリハーサルを重ねて練り上げられる、等しく真正だが大きく異なる複数の「ヴァージョン」である。また、パイヨードによればダンスは「口承的」な実践であり、その伝達プロセスにおいて、まさに記譜法が抑圧しようとしてきた作品の物質的な「制作の歴史」を参照するため、アログラフィックな芸術とは相容れないという⁽¹⁴⁾。

次に、パイヨードはグッドマンと同じく記譜法のみが「制作の歴史」からの作品の自律、つまりアログラフィックな芸術への移行を可能にすることを主張する。ジュネットは作品の構成要素となる技術的な「コード化された動き」の存在を根拠として、ダンスが「記譜法を欠いたアログラフィックな芸術」であると論じるが⁽¹⁵⁾、パイヨードはそれを否定する。例えばクラシック・バレエの体系化された動きを習得し、その実践自体を維持することは可能だが、ある「バレエ作品」の全ての要素を口承伝達のみで精密に保存し反復的に再現することはそれよりも遥かに困難である。動きのレパートリーをもつ上演的な実践は反復され得るが、実際にアログラフィックな芸術になるには、さらに記譜法による作品の同一性の確保というもう一步が必要なのだ、とパイヨードは論じている⁽¹⁶⁾。これらを踏まえると、ダンスでは現在、記譜法が普及していないため、アログラフィックな芸術であるとはいえないのだ。

このようにダンスのアログラフィックな性質を否定するパイヨードだが、ダンス作品は反復され得るがゆえ、唯一のオートグラフィックな芸術であると断言することもできないという。作品概念の反復性を検討せずすべての上演が一回限りで消失するオートグラフィックなものである、とするだけでは、作品概念を考察したことにはならないのである。口承的に身体を基盤とし、反復可能だが「制作の歴史」から切り離すことができないという特性、オートグラフィックでもアログラフィックでもないこのあり方を、パイヨードは作品概念に対するダンスの「無為」あるいは「脱作品性」(désœuvrement) であるとして擁護する⁽¹⁷⁾。

ここでプライードが作品概念の条件として重視するのが「公共性」と「耐久性」である。その上でグッドマンの二分法は耐久性が公共性に対して優位にある存在様態を呈する「痕跡の芸術」に関するものであると論じ、そこに文学、絵画、彫刻、映画などのように芸術的な手段として物質的な痕跡を残す技術を用いる様々な芸術形式を含めている。これらの芸術はまず耐久的な痕跡となった後に、初めて観客に触れ公共的なものとなる。対照的に、ほとんどの上演芸術における動きは直接的な痕跡を残さない。よって「動きの芸術」である上演芸術では公共性が耐久性より優位にあり、ここでは身体的な遂行により公共性がまず獲得された後に作品として耐久的なものとなっていく⁽¹⁸⁾。その代表とも言えるものがダンスであり、そこに見られるのはグッドマンの分類の内側にダンスを押し込めようとする態度ではなく、ダンスに基づいて提起される新たな芸術の存在論の可能性なのである。

3 マクフィーにおけるダンス作品の同一性：タイプとトークン

英語圏の分析美学に依拠したダンスの作品概念研究である、グラハム・マクフィーによる2011年の著書『ダンスの哲学的美学』⁽¹⁹⁾では、上演芸術の反復性と同一性の関係を説明するために、分析美学でたびたび用いられる「タイプ／トークン説」を援用しダンスの作品概念を説明している。タイプ／トークン説とは、例えば音楽の楽譜が指示するもののような抽象的オブジェクトとしての作品をタイプ、そしてその実現をトークンと呼び、それによって複数の異なるトークンが同じタイプに属するという説明の仕方、作品と上演の関係を論じる方法である。

タイプ／トークン説を援用する上で、マクフィーが強調するのが、タイプとしてのダンス作品はトークンである上演に対して、常に十分に規定されていないという点である⁽²⁰⁾。つまり、上演に際してタイプにダンサーの解釈が加えられることで、初めてダンス作品のトークンとして鑑賞可能なものとなる。鑑賞者はタイプに直接接触することはできず、タイプとトークンの間に必ず挟まれるダンサーの解釈が不可欠になる。

マクフィーによれば、タイプを制作する方法は2つある。一つは、最初のトークン

を制作するという方法であり、現在ほとんどのダンス作品はこの方法によって制作されている⁽²¹⁾。この場合、振付家の指示はスタジオでのダンサーとの共同作業を通し実現されるが、当然ダンサーの解釈が挟まれているためタイプは明確に提示されることがなく、作品の同一性は不安定となる。

もう一つの方法は、上演を指示するレシピとしてのスコアを制作することである。このレシピには作品の最低限の条件が指定されており、規範的に働くがゆえ、そのような条件を欠いた上演は不正確な上演として「批判の対象」となり得る。この構造を前提として、マクフィーは「ノーテーション可能性のテーゼ」を提出する⁽²²⁾。つまり、そのようなスコアを利用することでダンスにおいて通常明確になることのない作品のタイプが明確化され、作品の同一性が担保されるというテーゼである。

以上のような考察を基に、マクフィーはグッドマンの記譜法理論とダンスの関係性における大きな問題点を乗り越えようとする。それはグッドマンが要求する理論的な厳密さに起因する、実践への適用の難しさである。グッドマンは「ある作品の楽譜に完全に準拠することが、その作品の本当の事例であるための唯一の要件である」⁽²³⁾と論じる。このような厳格さは、記譜法システムの正確性を追求した結果、要求されるものであるが、グッドマン自身も認めるように、実際に活動している芸術家からすれば不都合なものである。

グッドマンの理念的な議論に対し、マクフィーは実践的な記譜法理論の必要性を強調する。そこで提示するのが、作品のタイプは上演つまりトークンに対してつねに十分に規定されていない、という前述のテーゼである。この説によれば、スコアは必ずしも厳密で曖昧さを残さないものである必要はなく、むしろダンサーによる解釈の余地を残したものであってよい⁽²⁴⁾。例えば文章によるダンサーへの指示をスコアとすることも認めており、それはグッドマンの要求する理論的に完璧な記譜法とは異なるが、マクフィーの理論ではより実践に即した、今のダンスのあり方を大きく歪める必要がない記譜法が提案されているのだ⁽²⁵⁾。

このようにマクフィーはダンスのアログラフィックな可能性を肯定しているが、同時にその限界も示唆している。つまり、タイプは常に十分に規定されていないがゆえ、それはそのままではダンスになっていない。スコアだけでダンスが成立するとは考え

ておらず、むしろダンスというカテゴリー的な枠組みとダンサーによる解釈が必要であるという意味で「制作の歴史」の関与が不可避だ、という見解を示しているのである。

以上のようにマクフィーの議論では、パイヨードとは対照的にダンスがオートグラフィック／アログラフィックの両方に当てはまる可能性が示唆されている。そしてダンスが両者の移行過程にある訳ではなく、むしろ修正されるべきはダンスの実践からかけ離れたグッドマンの記譜法理論の方であるという立場が示されているのだ。その上でマクフィーは、十分に規定されていない作品のタイプをダンサーが上演することで初めてダンスが成立するという見方を通して、個々のダンサーの身体的固有性とダンス作品の強い結びつきを認識し、作品と上演という二項対立を超えて両者が不可分であることを改めて主張しているのである。

4 パイヨードとマクフィーの検討を通して

ここまでの議論を通して、グッドマンの『芸術の言語』における記譜法理論とオートグラフィック／アログラフィックという二分法が近年のダンス研究における主要な論者2人によってどのように論じられてきたのかを概観した。両者を検討して見えてきた論点を整理し、現在のダンス研究におけるグッドマンの記譜法理論の位置付けを検討しよう。

まず最も明確に表れたのが、グッドマンの理念的な議論に対し、両者が徹底的に実践的な立場からアプローチしている点である。オートグラフィック／アログラフィックの二分法に捉われず、ダンスに特有の制作の方法、つまりパイヨードが口承伝達的と論じるその様態をまず肯定する必要がある。その上でいかにダンス作品というオブジェクトを分析し、実践的な理論を展開することができるのか、というのが両者の議論を検討し浮かび上がってくる1つのテーマだといえる。

また同時に挙げておきたいのが、記譜法による「制作の歴史」からの「解放」という考え方の問題である。本論文で明らかにした通り、パイヨードとマクフィーの両者においては改めてダンスと「制作の歴史」との切り離せなさが強調されている。グッ

ドマンが考えたように「作品」を中心にすれば確かにオートグラフィックからアログラフィックへの移行は「制作の歴史」や芸術のヒエラルキーからのダンス作品の「解放」として考え得るが、ひとたび踊る身体のパースペクティブに立てば、それは身体を「コード化された動き」に当てはめるといふ、無条件に解放へと回収することのできない問題とも地続きになる。グッドマンの二分法にはダンスに内在するそのような葛藤が内包されているために、現在においても議論すべき問題を生み出し続けているのだ。

最後に、これらの点を併せると、なぜグッドマンの理論がダンス研究において現在まで参照し続けられているのかが浮かび上がってくる。グッドマンは真正性や「制作の歴史」と結びついたオートグラフィックな芸術に対して、記譜法理論を基にアログラフィックというモデルを提示した。その際、普及可能な記譜法が生み出されておらず口承的に伝達されているダンスの存在様態を考慮に入れず、自らの二項対立的なモデルの移行段階にあるものと考えた。グッドマンの二分法では口承的な実践はどうしても例外的な位置付けに回収されてしまう。だがプイヨードとマクフィーの両者は、それを逆手に取りダンスの存在様態を基盤にしてグッドマンのモデルを再考することで、周縁的なものとされてきた身体実践の視点から新たな芸術の存在論が立ち上がる可能性を示唆しているのである。

おわりに

パフォーマンス研究者のレベッカ・シュナイダーによれば、身体的な実践を軽視する旧来の傾向を見直そうという20世紀後半以降の流れの中で、ダンスを含むパフォーマンスを「消失の芸術」とする傾向は2000年前後を境にして一変したという⁽²⁶⁾。パフォーマンスの非物質性を神秘化する言説の批判性が疑問視されはじめると同時に、再演行為の重要性を主張するリエナクトメントの言説や、記譜法や映像に代わるダンス・アーカイブの新たなあり方を模索する議論の流れにおいて、身体的な上演それ自体のもつアーカイブ性を真正なものとして認めることを要求する議論が活発化し

はじめた。

本論文で紹介した近年のダンス研究におけるグッドマンの記譜法理論を再検討する動きは、そのような流れと連続したものとして捉えられるべきである。それは記譜法をめぐる旧来的な議論の蒸し返しなどではなく、身体的な「上演」と固定化された「作品」という二分法を問い直そうとする野心的な試みの一部なのだ。その上で身体的実践の視座から新たな芸術理論を提示していく作業が今後のダンス研究の大きな課題であり、その過程においてグッドマンの理論は立ち戻って考えるべき参照点でありつづけるのだ。

註

- (1) ネルソン・グッドマン『芸術の言語』（戸澤義夫・松永伸司訳）慶應義塾出版会、2017[1968/1976]年。（以下LAとする）
- (2) LA p. 241.
- (3) LA p. 134.
- (4) LA p. 143.
- (5) LA p. 134.
- (6) LA p. 142.
- (7) LA p. 142.
- (8) LA p. 143.
- (9) LA p. 142.
- (10) 両者の論争は *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 誌上にて 1977 年から 1983 年にかけて、主に以下 4 つの論文において展開された。マリー・サーリッジ、アディナ・アーミラゴス「舞踊の内と外——スタイルの一局面としての表現」（尼ヶ崎紀久子訳）尼ヶ崎彬編『芸術としての身体——舞踊美学の前線』勁草書房、1988[1977]年、132-57頁。Armelagos, Adina and Mary Sirridge, "The Identity Crisis in Dance," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 37 (2), 1978, pp. 129-39. ジョセフ・マーゴリス「舞踊のオートグラフィックな本性について」（上倉庸敬訳）尼ヶ崎彬編『芸術としての身体——舞踊美学の前線』勁草書房、1988[1981]年、158-80頁。Sirridge, Mary and Adina Armelagos, "The Role of "Natural Expressiveness" in Explaining Dance," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41 (3), 1983, pp. 301-7.

- (11) 尼ヶ崎紀久子「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」『研究』1986年、4号、124-53頁。
- (12) Pouillaude, Frédéric, Anna Pakes, trans., *Unworking Choreography: The Notion of The Work in Dance*, New York, Oxford University Press, 2017[2009]. (以下 UC とする)
- (13) プイヨードが検討するジュネットの議論は次の文献を参照。ジェラルド・ジュネット『芸術の作品1——内在性と超越性』(和泉涼一訳)、水声社、2012[1994]年。
- (14) UC pp. 207-8.
- (15) ジュネット、前掲書、103-4頁。
- (16) UC p. 214.
- (17) UC p. 311.
- (18) UC pp. 307-11. プイヨードは更に踏み込んで、根源的にはすべての芸術は「動きの芸術」であり、「動きの痕跡の芸術」と「痕跡のない動きの芸術」として捉え直すことができる可能性に言及し、ダンスの動きを画家や彫刻家の動きとの関係性の中で考えることを将来的な研究課題として保留している。
- (19) McFee, Graham, *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding*. Alton, Dance Books, 2011. (以下 PAD とする)
- (20) PAD pp. 9, 35, 64.
- (21) PAD p. 170.
- (22) PAD pp. 62-5.
- (23) LA p. 216.
- (24) PAD pp. 108-9. ここでマクフィーは、ある矛盾を指摘する。ダンス作品の上演には必ずタイプに加えてダンサーの解釈が盛り込まれているがゆえに、実際の上演に近い形で詳細に記述されたスコアはむしろタイプを覆い隠してしまう。ダンサーの解釈が加わる前の必要最低限の指示のみを記録したスコアのほうが、より作品のタイプに近く同一性の確保に有用なのである。
- (25) PAD p. 94.
- (26) Schneider, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London and New York, Routledge, 2011. パフォーマンスを「消失の芸術」とする言説の展開に関しては同書の3章を参照。