

ダンサーの表現に必要な身体知 —ヴァレリーの芸術・身体論をもとにして—

Embodied knowledge for dancers' expression:
Based on Valéry's theory of art and body

江口真優^{1,2} 三浦哲都³

Mayu Eguchi^{1,2}, Akito Miura³

¹ 尼崎市立難波小学校

1 Amagasaki Naniwa Elementary School

² 早稲田大学人間総合研究センター

2 Waseda University, Advanced Research Center for Human Sciences

³ 早稲田大学人間科学学術院

3 Waseda University, Faculty of Human Sciences

Abstract: This study aimed to clarify embodied knowledge for dancers' expression based on the French poet Paul Valéry's theory of art and the body. In general, artistic expression is considered to be the act of communicating something inside (e.g., emotion) to others. Valéry, however, criticized this general idea and argued that art should be "an experience of true reality." To provoke a true experience for the reader, Valéry emphasized the importance of awareness of "being with oneself as one would be with another" during the creation of the work. In addition, he proposed to regard the relationship between the author and the reader as a new composition of "producer-work-consumer," and emphasized the importance of the consumer's actively receiving the work for a true experience. Applying Valéry's idea to dance that is created based on music, we can consider that dance is the act of consuming music and reproducing a work through physical movement. The embodied knowledge that enables this process would be an awareness of not becoming too absorbed in oneself and an ability to understand the characteristics of music and exploit them as a device to get the audience to act. In the future, we will examine the issue in more detail, considering the perspectives of phenomenology and semiotics.

1 背景

本研究は、ダンサーの表現に必要な身体知について、フランスの詩人ポール・ヴァレリーの芸術・身体論をもとに明らかにし、今後のより深い考察のための展望を得るものである。

表現の語の意味として、『日本国語大辞典』[1]には以下のように記載されている。

- (1) 外にあらわれること。また、外にあらわすこと。
- (2) 内面的・主観的なものを、表情、身振り、言語、音楽、絵画、造型など、外面的・感性的にとらえられる形式によって、伝達できるようにすること。表出。

さらに表現とは、原義がラテン語の *exprimo* (ジュースなどを絞り出すこと) であることから、自身の内部にあるものを表出し伝達するという意がある[2]。

また、表現には模倣という意も含まれている。これは、芸術という語の成立過程から読み取ることができる。芸術を示す *art* の語は、もともと医学や建築などの「手のわざ」[3] (p.124)、つまり、人間の手でものを制作する仕事であった。*art* という語は、ラテン語の *ars* に由来し、このラテン語の *ars* は、ギリシア語の「テクネー」に由来する。テクネーとは、「ものを制作する能力」[3] (p.124) であり、技術を意味するものであった。この技術からより芸術的なものを抽出する際に、仕事として捉えられたテクネー (*ars*) の概念に対して付け加えられた代表的な概念が「ミーメーシス」である。「ミーメーシス」は模

倣の意であるが、はじめは「感情表出を主眼とする宗教的な舞踊を指して言われる言語であった」[3] (p.125)という。さらにその後、「ミーメシス」の意味は、プラトンによって「模倣的再現の意味へと変貌」[3] (p.125)した。こうした芸術(art)の語が成立する歴史的背景からも、芸術において表現とは、何かの模倣や、自己の感情を表出し伝達するものであるという捉え方が一般的になっている。

ダンスにおいても同じであろう。例えば、学校体育でもダンスが行われている。ダンスは「表現運動系」であり、「自己の心身を解き放して、イメージやリズムの世界に没入してなりきって踊ったり、互いのよさを生かし合って仲間と交流して踊ったりする楽しさや喜びを味わうことのできる運動」[4] (p.32)と記載されている。ダンスにおいても、何かを模倣することや自己の感情を表出し伝達することが表現だと捉えられている。しかし、ただ何かを模倣し表出したものを伝達するだけで、表現は成立するものなのだろうか。ダンスは、模倣・表出したものを、観客に伝えるコミュニケーションにすぎないのか。第一著者は新体操の経験者を有しているが、こうした問いに悩まされた競技人生であった。

果たして、ダンスで表現するということが、どういうことなのであろう。2章で芸術における表現について、ヴァレリーの論の整理をもとに検討を行う。3章で、ダンスにおける表現とはいかなるものなのか、ヴァレリーの論をもとに検討する。4章で、表現に必要なダンサーの身体知について示唆を得て、今後の研究の展望を述べる。

2 ヴァレリーの芸術論

ポール・ヴァレリー(1871-1945)は、フランスの詩人である。詩集としては『若きパルク』(1917)『魅惑』(1922)が代表作であり、その他彼の詩集をまとめた『ポール・ヴァレリー詩集』(1929)も刊行されている。詩人としての活動の傍ら、晩年にはコレージュ・ド・フランス(注1)の教授にも就任し、「フランスを代表する知識人」としてその名声を広げていった。こうした活動の一方で、彼は『カイエ』と呼ばれる思想ノートに執筆を習慣としており、彼の心理学・哲学的思想はここに詰まっていると言える。ここでは、この『カイエ』をはじめとするヴァレリーの作品や講演をもとに芸術論・身体論を検討した『ヴァレリー 芸術と身体哲学』(伊藤・2021) [5] を主要な文献として考察を進めていく。

2-1 芸術は真の現実の体験であるべきだ

ヴァレリーは、詩や芸術は、見せかけを提示する

ものではなく、真の現実の体験であるべきと主張する。まずヴァレリーは、見せかけである「描写」の技法を否定する。「描写」とは、「対象を視覚的に提示する技法」[5] (p.43)であり、芸術は何かを描写するものとみることができる。伊藤は、「描写は『現実』ではなく、『現実のイリュージョン』『真実らしい力』の生産に関わる。しかしヴァレリーにとって、そうしたものは、結局、『あやまった現実』でしかない。」

[5] (p.44)と述べる。「あやまった現実」を描写する詩は、あやまった現実を読者に信じ込ませる詩である。読者にあやまった現実を「信じ込ませる」ために詩を書くことは、ヴァレリーにとって「倫理的に許すことのできない行い」であったという。ヴァレリーは、読者にあやまった現実を信じ込む存在ではなく、真の現実を体験する存在であるべきと主張した。

2-2 「伝達」への批判

ヴァレリーは、芸術を作者からの一方的な伝達と捉えたと、芸術は真の現実の体験にはなり得ないと考えたようである。2章1節にあるように、ヴァレリーは、読者が真の現実を体験する存在であるべきだと述べている。作者が現実の体験を書物に書き表し、それを読者に伝えても、それは読者にとっては「現実の見せかけ」となり、書物の内容が読者自身の現実になるわけではない。ヴァレリーは、「すべての詩は、真で唯一の対応する意味を持ち、作者の何かの考えと一致し、それと同一のものだ、と主張することは詩の本性に対する誤りであり、詩にとって致命的なことである」[5] (p.61)と述べる。作者の思いと読者の思いが一致し伝達できると考えることは、間違った考えだとヴァレリーは指摘した。芸術が真の現実の体験であるには、作者の現実の体験を伝達するのではなく、読者自身に現実を引き起こす仕組みがあるということが窺える。

2-3 他者というように自分自身という

芸術が真の現実の体験であるために、読者自身に現実の体験を引き起こす仕組みがある。真の現実の体験者である読者のあり方について、伊藤は整理を行った。そもそも、ヴァレリーは人に向けて書くという行為自体を嫌った。自身の作品『若きパルク』の出版の際も、打診があつてしぶしぶ出版を決めたという。しかし、作品を公開するという事は、読者に読まれることを意識するという事になる。人に向けて書くことから逃れられない。そのため通常は、読まれる意識を隠し、「書く行為が『誠実』であったように見せかける」[5] (p.56)という。実際に

は人に向けて書いているものの、「私は純粋に書く行為をただけで、人を意識して書いたわけではない」と見せかけるといことである。ヴァレリーは、これは「見せかけ」であることから、不誠実であると考えた。本来であれば、純粋に読者を全く想定せず書くことが理想であると言えるだろう。ただ、芸術作品は公開されることで、鑑賞者に受容され広まることを考えると、読者を想定しない、つまり、他者を意識しない作品作りなど不可能である。ここでヴァレリーは、他者の存在を受け入れるために、作者が「他者というように自分自身という」[5] (p.58) 意識を持つことで、不誠実な状況を乗り越えようとする。「他者というように自分自身という」ということは、「今ここにいる自己を、自らに反論する可能性をもった読者を想定して書くこと」[5] (p.58)だとヴァレリーは言う。つまり、自己に没入して作品を制作するのではなく、他者の視点を積極的に受け入れて作品を制作すべきだということである。こうして自己に閉ざされず、他者の視点を持ち作品を作るとは、他者に作品を自分事として、現実として受け入れられるきっかけを作ることになる。作者が「他者というように自分自身という」意識を持つことで、読者に「見せかけ」をする必要はなくなり、読者が真の体験に近づくことができるであろう。

2-4 「伝達」ではない新たな構図

ヴァレリーは、描写による現実らしいものを見せかけは、読者に「あやまった現実」を見せ、それを読者に信じ込ませることになると考えた。芸術は見せかけではなく、真の現実の体験であるべきである。そのために、作者には「他者というように自分自身という」心持ちが必要であった。

さて、詩において〈空色のシャツ〉と記載したとき、このイメージは、作者と読者の間で一致するとは考えにくい。それぞれに異なる成育歴・文化的背景が存在するからである。ヴァレリーは、作者と読者のイメージが必ずしも一致しないことから、作者のイメージを伝達するという芸術の構図自体に問題があると捉えた。この問題を乗り越えるために、ヴァレリーは新たな構図を提案する。

新たな構図を解釈するにあたり、伊藤はここで、ヴァレリーの「火をください」という言葉の例を引用する。このフレーズは日常の文脈で受け取られるならば、相手に火を渡すという行為をすることになるだろう。この行為によって、「フレーズ自体は消えてしまう(中略)。つまり、フレーズが発信者の意志を『伝達』するための媒体」[5] (p.61)となり、そのフレーズは任務を遂行したため存在しなくなる。これは先に述べた「作者から読者への一方的な伝達」で

あり、ヴァレリーの目指す芸術のあり方ではない。一方で、詩の中で「火をください」という言葉(フレーズ)自体が気に入る場合もあるだろう。気に入ることで、「彼(読者)はその数語を繰り返す」[5] (p.61)。ここでは、この言葉は何かの意志を伝達するという役割を超えた、新たな価値を付与されたと捉えることができる。この例でヴァレリーが伝えたいのは、同じフレーズであっても、伝達でしかない場合と、そうでない場合があるということだ。言葉を後者のように捉えると、伝達ではない新たな芸術の構図が見えてくる。この新たな構図とは、「〈生産者 (producteur)〉 — 〈作品 (oeuvre)〉 — 〈消費者 (consommateur)〉」である。以下は、この構図についての詳細な記述である。

まず、〈生産者〉〈消費者〉という市場経済の用語を用いることに関して。それはまさに、文学の流通においても、商品一般の流通においてと同じように、「生産者と消費者は本質的に切り離された二つのシステム」だからである。(中略)あるのは作品を前にした生産者と作品を前にした消費者というまったく切り離された二つの事実のみである。[5] (pp.63-64)

ヴァレリーは経済のシステムを新たな構図に援用することにより、これまで「コミュニケーション」と捉えられてきた芸術の作者(作品)と鑑賞者の関係に新たな展開をもたらした。特に、鑑賞者を「消費者」としたことが興味深い。伊藤は、「消費者は(中略)作者から切り離されたところで作品に向き合い、積極的にそれを消費する」[5] (p.64)と言い、鑑賞者は受動的な立場ではないことを強調する。鑑賞者は作品を消費し、何らかの新たな形を作り出す。この新たな構図により、ヴァレリーの理想とする、芸術が真の体験であるための芸術家・作品・鑑賞者の関係が明らかになった。

では、作品を消費するとはどういうことなのか。これは、作品の情報を知って解釈することとは異なる。食事を摂って栄養を自分に取り込むように、「自分のものにする」ということである。先の「火をください」の例では、フレーズが気に入ると、「その数語を繰り返す」とあった。実際、気に入った曲は何度も聞き、口ずさむ。気に入った踊りはふとした時に踊ってしまう。私たちは作品が気に入ると、何かしらの新たな「行為」をし、自分のものにする。「消費活動は、まずもって『行為すること』なのである。」[5] (p.66)

もちろん、芸術作品全てが無条件でヴァレリーの

提示する新たな構図に当てはまるわけではない。ヴァレリーは、作品が消費者に行為を引き起こすための「装置」でなければならないと言う。では、そうした「装置」であるために、どのようなことが必要なのであろう。

2-5 装置としての作品を作るために

「詩の完成度とは、装置の完成度なのである」[5] (p.69)とヴァレリーが言うように、作品は行為を引き起こすために作動する装置でなければならない。作動する装置であるために、装置は「仕掛け」をもつという。詩の創作における仕掛けの一つとして「修辭」がある。例えば、主格の代名詞に対する、動詞の使用法である。

「わたしは眠る」「わたしは考える」「わたしは見る」といった言葉が、それぞれ厳密には「わたしの身体が眠る」「わたしの精神が考える」「わたしの目が見る」というふうに、(中略)動詞の性質によって異なる実体を指し示す [5] (p.105)

上記の例にあるように、主語が同じ「わたし」であっても、動詞によって、「わたしの身体」、「わたしの精神」、「わたしの目」のように主語の実体が決定される。言い換えると、動詞は動作の主体(=身体)を要求する性質があり、主格の代名詞の意味が、動詞によって決定されている。ヴァレリーはこの動詞の性質を利用することで、読者の身体を要求し行為へと導いた。

さらに、主格の代名詞の利用自体が、読者を行為へと導く仕掛けとなる。例えば、「わたしは眠る」という文からは、読者ではない何者かが眠っているということが読み取れる。しかし、この詩を読者が読み、眠るという行為を通して他者と同化することで、自分自身の現実となっている。こうした『再現の対象としての現実』から『私たち自身という現実』への転向が、身体の見出しに通じる[5] (p.72)のである。この自分の身体の見出しは、読者を行為へと導くという点において、ヴァレリーの理想とする詩の効果であった。「ヴァレリーにとって詩=作品は、読者を『行為』させ、身体的諸機能を開拓するという『大きな目的』を持った『装置』」[5] (p.76)なのである。ダンスにおいても、装置が正しく作動するための「仕掛け」を用意すべきであろう。

ここまで、ヴァレリーの芸術論の整理を行った。まとめると、以下ようになる。

① 芸術は描写によって「あやまった現実」を見せる

ものでなく、真の現実の体験でなければならない。

- ② 芸術を一方的な伝達と捉えると、読者に真の現実の体験を提供することは難しい。
- ③ 芸術の作者は「他者というように自分自身という」という心構えを持つことで、読者に真の現実の体験を提供することができる。
- ④ 芸術は一方的な伝達ではなく、「生産者—作品—消費者」という三項関係で表される。生産者と消費者は切り離されており、作品が両者の媒体となる。消費者は、作品を消費することで、新たな行為をする。作品は、消費者に行為をもたらす装置でなければならない。
- ⑤ 作品としての装置が正しく作動するために、「仕掛け」が必要である。

3 ダンスにおける表現とは

先に述べたように、ヴァレリーは詩人である。そのため、ヴァレリーの芸術論は、詩を中心とした考察であった。では、ヴァレリーの芸術論をダンスに当てはめるとどうなるのであろうか。

3-1 ダンスにおける「生産者—作品—消費者」の構図

ヴァレリーは、芸術の伝達ではない新たな構図として、「生産者—作品—消費者」の三項関係を提案し、作品は切り離された生産者と消費者を結ぶ媒体であると述べた。ダンスにおいては、生産者はダンスの構成者(演出家、振付家など)もしくはダンサー、作品はダンサーの踊り、消費者は観客と捉えることができるだろう。生産者は、消費者に行為を促す装置を作ると考えるとき、これまで認識されていた「ダンサー・振付師の思いを観客に伝達する」という表現のあり方とは異なる様相が浮かび上がってくる。

まず、装置としての作品が、消費者にどのような行為を促すべきなのかという点である。消費というのは、2章3節で述べたように、食事を摂って栄養を自分に取り込むように、「自分のものにする」ということである。自分のものにするためには、消費しやすい形であることが必要である。あまりに薄味では味がよくないことから食べにくく、あまりに濃味でも消化に良くない。ダンスにおいても、作品の質として、薄いものや濃すぎるものは消費には適していないであろう。身体の動きや場の使用、音楽との一致などにおいて、技術が未熟であるものは、消費者に行為を促す作品にはならない。また、熟練した技術があっても、自我が強くて、強烈すぎるものも、

消費の形には適さない。洗練された技術をもとに、自我の強すぎない意識が必要であろう。コンテンポラリーダンサーの上田氏は、自身のブログにおいて、以下のような発言をしている。

自分の踊りたいように、自分が踊っているときではなくて、自分の意識が少し外にいて音を聞いていたり、欲がなく移りゆく音や時間を達観しているような感覚に陥るときは、不思議と余計な力も抜けていて、見ている人からの反応もよかったです [6]。

ダンサーは踊る自分に没頭するのではなく、踊る世界に浸りつつも自分を客観視するような視点をもつことが重要であるということ述べている。こうした視点は、世阿弥の言う、能における「離見の見」にもつながってくる。離見の見とは、一般的には「自分から距離を取り、他者の視点から客観的に自分を見ること」[7]と捉えられる。これは、他者の視点をもとに評価することではなく、このような視線を持つことであるという [7]。能の演舞において、演者は前方と左右は自分の目で確かめることができるが、後方は自分の目の届かないところ(=不及目の身所) [7]である。しかし、観客は演者の後方を目にすることができる。演者は、観客の視点を持ち自分を客観視することで、自身の後方を見ることができる。そのため、演者は観客の持つ客観的な視点＝離見の見を得るべきだ、というものである。

この離見の見は、自分を客観視するという点で先述の上田の論とも通じるところがあるが、世阿弥の言う離見の見はさらに深い意味を持っている。離見の見は、客観的な視点を持つことに加えて、「観客のまなざしをわがもの」[7]にすることで、「演者と観客とが共有する心を持つことである」[7]という。観客のまなざしは、「舞台の外から、演劇的世界の外からやってくる超越的なものである。」[7]これは、演者自身が演劇的世界の外に意識を向けておかないと持ち得ないまなざしであり、自分の世界に没入しては見ることのできないものである。

ダンスにおいても、自己のダンス世界に没入するのではなく、上田や世阿弥の言うように、観客のまなざしを自分に取り入れ、自分と観客の視点を行き来する、ヴァレリーの言う「他者というように自分自身という」意識を持つことで、消費者に消費を促す作品を作ることができるだろう。

さて、ここまでヴァレリーの芸術論における三項関係に沿って論を展開してきた。ヴァレリーがこの

構図を提案したのは、芸術は製作者から鑑賞者への想いの伝達であるという考えを否定するためであった。これは、詩や絵画など、生産者と消費者が直接対峙しない、両者が完全に切り離されて存在する芸術にはよく当てはまるであろう。しかし、ダンスは生産者と消費者は同じ空間に存在し、直接対峙している。生産者と消費者が切り離されていると考えることが難しい。また、ヴァレリーの専門である詩に関しても、SNSなどを利用する場合は、生産者と消費者が完全に切り離されているとは考えにくいであろう。こうしたことから、ヴァレリーの三項関係に、新たな展開を加える必要があるかもしれない。この点については、今後の課題としたい。

3-2 ダンスにおける仕掛け

生産者としてのダンサー(構成者)は、作品という装置の中に、効果的な仕掛けを用意する必要がある。では、この装置を作るためのダンスにおける仕掛けとは、どのようなものが考えられるだろう。この問いに答えるために、まずは音楽とダンスの関係について考える。

ダンスでは、「音楽」の存在が欠かせない。音楽はそれ自体が作品であり、ダンサーは音楽を消費し、自分のものになっている。音楽を使用するスポーツ「アーティスティックスポーツ(AS)」の芸術性について論じる町田は、「ASの演技は音楽の二次創作である」[8] (p.376)と述べる。ASでの振付は、ほとんどが音楽から着想を得たものである。この着想は、演技に使用する音楽をよく聴き、音楽を自分のものとすることで湧き出てくるものであるだろう。ASでは、音楽を自分のものにするのが演技のスタートである。ダンスにおいても、音楽は作品生産のスタート地点にある。音楽による行為の結果がダンスであり、これはほかの芸術にはない珍しい形の生産・消費であると捉えることができる。

ダンスにおける仕掛けの一つに「グルーヴ」が挙げられる。心理学では、ダンスにおけるグルーヴは研究対象とはなっていないが、音楽におけるグルーヴは、「音楽に合わせて身体を動かしたくなる(中略)心地よい感覚」とされ、多くの研究が蓄積されている[9]。これらの研究から、「グルーヴのあるダンス」とは、音楽のグルーヴを受け取り、自分なりにそのよさを身体運動によって増幅させたダンスと言うことができるだろう。言い換えると、生産者であるダンサーは、音楽の仕掛けの一つであるグルーヴによって音楽を消費することができ、その仕掛けをダンスによって再生産し、ダンスの仕掛けとしていると言える。ダンスにおける他の仕掛けの例として、「音

ハメ」が挙げられる。音ハメは、音と身体の動きを一致させる技であり、音楽のよさを身体運動によって増幅させている例と言えるだろう。これらを仕掛けとして作品に取り入れ、ダンスを見た観客に消費を促す装置を作ることが、ダンスにおける表現に必要であると考えられる。これ以外にも、仕掛けとされるものは多々あるだろう。そうしたものの詳細な検討は、今後の課題としたい。

ダンスにおける表現とは「音楽を消費し、身体運動によって再生産し、観客に消費してもらうこと」であった。ダンスにおける表現のためには、訓練によって裏付けられた身体をもとに、「離見の見」のような「他者というように自分自身という意識を持つこと、音楽を自分自身が消費すること、音楽の仕掛けをダンスの仕掛けへと再生産することが必要である」と言うことができるであろう。

4 ダンサーの表現に必要な身体知

これまで、ヴァレリーの論をもとにダンスで表現をするということについて考え、ダンス作品には消費者に消費を促す仕掛けが必要であると述べてきた。この仕掛けをつくるためには、怠惰な身体では難しく、身体の訓練が必要であろう。つまり、ヴァレリーの言う「仕掛け」は、それ自体が身体知であると言えるのではないだろうか。

ダンスで表現をするための、ダンサーに必要な身体知として、現段階では以下のようなことが言える。

- ① 消費者に行為をもたらすために、自我の強すぎない意識がある。
- ② 音楽が持つ「仕掛け」を理解して、自分のものとしてできている。
- ③ 訓練によって裏付けられた身体をもとに、音楽のよさ(仕掛け)を増幅させたダンス作品を生産する。

先述の通り、ヴァレリーの芸術論によるダンサーの表現に必要な身体知を考えるにあたり、以下のような問題も抽出された。

- ① ダンスにおいては、生産者と消費者が切り離されていない。ダンス特有の両者と作品の関係についてどう捉えるべきか。
- ② ダンスにおける効果的な仕掛けには、他にどのようなものがあるか。

また、今回はヴァレリーの論を中心に展開したが、舞踊の哲学論としては、S.K.ランガーやマークシー

ン・シーツなどの舞踊論が伝統的である。これらの記号論的・現象学的な論も併せて、ダンサーの表現に必要な身体知について、今後より詳細な検討を加えたい。

(注1)コレージュ・ド・フランスとは、フランスの国立特別高等教育機関であり、フランス最高峰の学問機関である。ポール・ヴァレリーは文学の講義を担当していた。

参考文献

- [1] 日本国語大辞典 第二版. 小学館(2002)
- [2] 日本大百科全書(ニッポニカ). 小学館(1994)
- [3] 佐々木健一:講座 美学 2-美学の主題(pp.123-156) 4 芸術. 東京大学出版会(1984)
- [4] 小学校学習指導要領解説 体育編. 文部科学省 (2019)
- [5] 伊藤亜紗: ヴァレリー 芸術と身体哲学. 講談社学術文庫(2021)
- [6] 上田舞香:音楽とダンス。ダンサーは音楽をどう捉えて踊っているのか。目指すところ。 Maika ueda Danser 上田舞香 official Web Site, <https://maikaueda.com/archives/306>(参照 2024-9-17)
- [7] 河野哲也:間合い 生態学的現象学の探究(知の生態学の冒険 J.J ギブソンの継承 2). 東京大学出版 (2022)
- [8] 町田樹:若きアスリートへの手紙ー(競技する身体)の哲学ー. 山と溪谷社(2022)
- [9] 恵谷・三浦・河瀬・工藤・藤井:マイクロタイミングに着目したグローヴ研究の展望. *Japanese Psychological Review*, Vol. 66, No. 1, 37-49(2023)