

山口庸子

『踊る身体の詩学—モデルネの舞踊表象』

(名古屋大学出版会, 2006年)

岡田素之

現代のダンスブームとも関係があるのだろうが、ここ何年か前からわが国でも、海野弘『モダンダンスの歴史』(新書館, 1999年)や長谷川章『世紀末の都市と身体』(ブリュッケ, 2000年)をはじめ、広義のモダンダンスを扱った優れた著作が何点か出版されている。そしていまそれらに山口庸子の刺激的な労作『踊る身体の詩学』が加わった。これは著者がモデルネと呼ぶ時代の、しかももっぱらドイツ語圏における、舞踊と言語表現とが交差する閾に結ばれる舞踊表象を対象に論じた考察である。

ところでモデルネという時代概念は、使う者によって今日でも区々であり、元来はラテン語の〈新しい, 最新の /modernus〉に由来するから、何をもって新しいと考えるかで、各人各様の捉え方ができる便利といえれば便利、また曖昧といえれば曖昧な概念である。現在では一般に、産業革命やフランス革命以降に出現したさまざまな新現象をはらむ近現代を指すのが普通であろうが、著者はそれをさらに限定して19世紀末の世紀転換期から1930年代までをモデルネの時代区分と見立てている。その内容となる特徴は、ノモス・カオス・コスモスという、世界の三つの様態の相互関係によって基本的な説明がなされる。つまり、ノモスとは既成の規範秩序であり、それを脅かし解体に導くのがカオスの力であり、さらにその状態を克服したところにあらわれる高次の全体的秩序がコスモスであるが、この三要素は必ずしもモデルネという時代境位の通時的な変化をあらわすわけでなく、共時的に相互に作用しあう入り組んだ関係構造のもとにもある。また、これらの要素はモデルネの社会的・思想的な三様態であるとともに、とくに著者が対象とする身体表現と言語表現に見られる三様態でもある。たとえば舞踊の身体は、日常のノモスに囲繞されながらも踊ることでコスモスという〈別の秩序〉に変容するばかりか、逆に両者に敵対する熱狂忘我のカオスの身体にもなり、同じことは同時代の詩的表現に関してもおおむね当てはまる。こうした一般的図式が容易に描ける前提は、モデルネの時代意識が、確固とした全体像の喪失という危機意識に出發して、そこから導き出されたさまざまな全体性回復の願望とその試みとして、とりわけこの時期の舞踊=詩文に集中的に認められるからにちがいない。その場合、著者にとっては、世紀転換期に先立ち地震計のごとく敏感に時代に反応しながら、舞踊をみずからの認識と文体の方法とみなしたニーチェが、誰にもましてモデルネの舞踊表象を探索するための先達になる。

さらに著者は、舞踊とは日常の支配的現実から〈別の位相〉への変身なのだとし繰り返して述べて倦むことがない。これは舞踊にかぎらず、世界も人間も身体も言語も〈こんな風で

はなく別のようでもあり得るはずだ)という、ムージルふうの、モデルネのより広い願望と重ね合わされる。ただ、ここでも〈別の位相〉の現実態である舞踊表象は、またしても三つのタイプ、すなわちカオスの舞踊、コスモスの舞踊、そして遊戯という三つの理念型に分別される。カオスの舞踊は日常的秩序を揺るがす、たとえば狂乱のディオニュソスの舞踊であり、コスモスの舞踊は現存秩序とは異なる〈別の秩序〉を構築する舞踊、そして第三の〈遊戯〉の表象は、やはりニーチェに負うものであって、〈ノモスの外部にコスモスやカオスを対置するのではなく、ノモス＝コスモスという秩序の内部に留まりながら、秩序の二重構造自体を問題化する〉ものであり、その舞踊表象は〈秩序構築の不可避性は認めるが、その正当性は拒否する。この舞踊のもとでは、秩序が破壊・再構築という反復によってずらされてゆき、結果として支配的な秩序に対する信頼性が揺るがされる〉。これは要するに、デリダ流の脱構築と差延の言い換えにほかならない。こうした概念装置に加えて著者は、本書の展開に必要なジェンダーの観点やモダンダンス小史、世紀転換期以降の各種の改革運動その他を概観したあと、本書が三部構成である点を説明したうえで、ようやく本論に入る。すでにお判りのように、著者はよほどこの種の三幅対の図式が気に入っているようであるが、そこにはまた叙述の錯綜した局面に筋道をつける積極的な機能が託されている。

上記のような理念的範型であらかじめ武装した読者は、ニーチェから出発して、リルケ、ホーフマンスタール、メアリー・ヴィグマン、ラスカー＝シューラー、ゲルトルート・コルマル、そしてネリー・ザックスへとたどる、豊かな学識に支えられた本文を通読するのに、さほど困難を感じなくてもすむだろう。というより、本文の内容は、ある意味では、これらの図式に丹念な肉付けが行われ、舞踊の動きさながら主題が次々変奏され、その曲折反復する動きにつれて華麗に翻る衣装をまとわせたような趣がないでもない。が、これはむろん意地悪な見方である。著者のあとがきによれば、本書のもとになった論考の成立順序は、現在の構成とは逆であって、最初に書かれたのはネリー・ザックス、ついでコルマル、さらにラスカー＝シューラーとつづく、第二次大戦前後からさかのぼり20世紀初頭にいたるユダヤ系女性詩人たちであった。著者には当初から〈詩学的モデルとしての舞踊〉というテーマが念頭にあったが、このテーマは、とくに舞踊＝文学研究家ガブリエレ・ブランドシュテッター等の研究に触れるに連れて、文学における〈言語の危機〉とモダンダンスにおける〈身体の再発見〉が20世紀前半の平行現象としてますます痛切に自覚されるようになり、その結果、本書の前半で論じられるリルケやホーフマンスタール、そしてニーチェを、舞踊という観点から扱うにいたったのだそうである。だとすれば著者が提示する舞踊表象の三タイプも、たんなる作業仮説でなく、のちの段階で徐々に熟していった果実のように推察される。

そこで、先に触れた舞踊の分類が最初に論じられる〈文学における舞踊表象の類型〉と題された第I部では、まずニーチェのカオスの舞踊と遊戯に焦点が当てられ、またリルケに即して小宇宙としてのコスモスの舞踊のありようが吟味される。ニーチェの場合でいえば、カオスの舞踊の典型は何よりも『悲劇の誕生』で論じられたディオニュソスの舞踊で

ある。それはよく知られているように、〈日常的秩序の基盤である「個体化の原理」の破壊が、即座に「世界調和」を意味するような場、すなわち、ノモスを崩壊させるカオスの創出がそのまま理想郷の到来となるような場〉、要するに神秘に満ちた〈根源的一者〉(das Ur-Eine) が開示され、コロスと観客が一体化する陶酔的な場としてのディオニュソスの現実である。だが、同時に著者は、その das Ur-Eine に刻み込まれた連字符に着目する。このディオニュソス的なものに刻印された分離結合の二重性、すなわち一方の凶暴な暗い流れと、他方のそれを宥和する仮象の原理を、従来のディオニュソス対アポロンの美学図式をふまえながらも、ヘーゲルの統合を超えた躍動する弁証法として改めて捉える契機が暗示される。ちなみに、本書に言及はないものの、エウリピデスの『バクコスに憑かれた女たち』に登場するディオニュソスとその分身ペンテウス、そしてこの分身を殺害する女たちの交差関係に見られるように、その二重性は、多くの秘儀宗教の神格と同じく、この死＝復活のダイナミズムをはらむ神話素にもともと含まれていたはずで、ニーチェが一時的に利用したショーペンハウアー / ヴァーグナー的解釈よりもはるかに古い層に属するものだったろう。他方で、著者はニーチェの発想を、『悲劇の誕生』に代表される初期と、『ツァラトゥストラ』に代表される後期とに分け、初期にはカオスとしての舞踊表象を、後期には〈遊戯〉としての舞踊表象を割り当てる。文体的に見ても、この二分法に格別文句をつけるいわれはない。だがそれにもかかわらず、ニーチェが最期までこだわりつづけたディオニュソス的舞踊のリズムは、カオス的なものから一見軽やかな戯れの挙措にいたるまで根本的には首尾一貫したものとして捉えることもできたのではあるまいか。それかあらぬか、著者は、『悲劇の誕生』と同時期に書かれた、近年とくに注目されることの多い未定稿で、後期ニーチェに直接つながる『道徳外の意味における真理と虚偽について』から引用を行い、初期ニーチェにすでにツァラトゥストラの主題が胚胎するありさまを指し示す。実際、ニーチェ自身、二者択一を拒む、おのれの定式化をみずから否定してやまない諸刃の剣に似ている。

ところで世紀転換期前後に青春時代を過ごした思想家・芸術家で、ニーチェの影響と無縁な者は数少ない。たとえこの詩人哲学者に反感を抱こうとも、それもまた一種の影響関係である。本書で中心的に扱われた者たちのなかでは、リルケ、ホーフマンスタールからヴィグマン、ラスカー＝シューラーまでその影響は明白である。リルケの場合は、1900年に書かれた『フリードリヒ・ニーチェへの傍注—〈悲劇の誕生〉』なる断章があり、かれはディオニュソス的要素を、近代ヨーロッパと対蹠する〈別の位相〉であるロシアに見出す。そこではのちのストラヴィンスキーの『春の祭典』に見られるようなディオニュソス的舞踊が、ロシアの無垢な大地で繰り広げられる輪舞に実現されていた。ただし、著者も言うように、この舞踊はカオス的なものに向かうのではなく、より穏やかに内面化された、〈小コスモスとしての芸術作品に内在させられ〉たものになる。リルケの有名な〈世界内面空間〉もまたそのような小体な世界であり、〈ノモスの内側に生成する小さなコスモスであって、ノモスの否定によって成り立っているが、ノモスを経由することなしには触れることができない〉、いわば現実体制内の、あえかな聖なる閉鎖空間である。そうし

たコスモスに対応する舞踊が、リルケがパリで見た『薔薇の精』を踊るニジンスキーの舞踊、ロイ・フラーの光と布を使った見世物的舞踊、あるいはサハロフ夫妻の舞踊であった。これらの舞踊に共通するのは〈自己から発して自己に回帰する〉円環を描く運動であるが、それはリルケがとりわけ好んだ〈噴水〉の詩的形象に照応している。

本書の第Ⅱ部は〈文学と舞踊の交点〉と題されて、一方でホーフマンスタールの舞踊論が、他方では言語表現にも長じたヴァイマル期の代表的舞踊家メアリー・ヴィグマンの舞踊詩が取りあげられる。ここではモデルネの期待がリルケの内面的コスモスを超えて社会的・政治的な新秩序の構築につながる点も示される。かれらにおいては、すでにカオス化するに値するノモスとしての確固たる〈日常的世界は崩壊してしまっており、別の身体である踊る身体に、世界再統一の希望が託される〉。ホーフマンスタールの有名なエッセイ『チャンドス卿の手紙』では、著者が依拠する通説にしたがえば、世界を統べる通常のロゴスが無効になってしまった〈言語の危機〉が主題とされる（もっとも、その危機感が見事な言語表現で語られたエッセイである点も見逃してはならないだろう）。ここでホーフマンスタールの舞踊論として取りあげられるのは、イサドラ・ダンカンと同じくアメリカ出身のセント・デニスを扱った『比類なき踊り子』である。この舞姫は、断片と化した過去のさまざまな要素を東洋的神秘のヴェールに包んで流れるように踊る舞踊を能くしたが、そこにホーフマンスタールは、形骸化した言語では捉えがたい踊る身体を見ようとし、さらにその〈踊る身体への深い関心は、多様なものの統一、という根源的調和への夢想に端を発している〉と著者はみなす。他方、このような〈プリコラージュ的なユートピア性〉は、現実の市民社会とは異なる別の位相である（ジャック＝ダルクローズの舞踊学校が存在した）ヘレラウの田園都市運動やアスコーナのコロニー運動などの核心をなすものでもあった。しかし、このハイブリッドな文化的調和の夢は、やがてホーフマンスタールの〈保守革命〉に窺われるような〈男性的ロゴスによる秩序の再建〉に取って代わられる。

メアリー・ヴィグマンは、ヴァイマル期からナチ時代を経て戦後の東独においても踊り手として、また舞踊教師として活躍しつづけたドイツ・モダンダンス（表現舞踊）の第一人者であったが、ホーフマンスタールのような〈見られる身体〉ではなく、本書ではただひとり〈語る身体〉、それもたんに踊ることで語る身体にとどまらず、みずから台本を書きそれを踊り、その創造行為を言語化することのできた稀な舞踊家として位置づけられる。しかも彼女は表現舞踊の功罪をも体現する存在であった。たとえば『生の七つの踊り』（1921年）では、舞踊・音楽・言葉による総合芸術作品が創られたが、この作品では舞踊による世界の破壊と再創造という主題のもとに〈言語・身体とジェンダーの問題〉が検討される。そこでは〈踊る女性／語る男性〉という、19世紀的な市民社会のジェンダー規範、あるいはデカルト以来の〈精神と肉体を対立させる心身二元論的な身体観〉の克服が目指される。だが他方、『トーテンマール』（1930年）のような作品では、〈崩壊した世界が、母の犠牲によって再生する〉、そして〈個を「犠牲」に捧げることで、全体性を回復しようとする〉創作意図が明瞭に見てとれ、それはやがてナチスという、ヴィグマンが舞踊を

学んだヘレラウとは相異なる新しい共同体の志向と〈共振〉するようになる。ヴィグマンの存在はベルリン・オリンピックの巨大な総合芸術的ページェントにおいて頂点に達したあと、徐々にナチスの新秩序から疎まれていったが、その興亡の原因は、〈自由で自律的な主体の確立と個人を超えた共同体への没入という、表現舞踊の思想的な両極性〉にもとづくものであった。

第三部は〈ユダヤ系女性詩人における舞踊表象〉と題され、それぞれの詩作品を具体的に扱いつつ、三人のユダヤ系女性詩人と舞踊との関係が、モデルネの一局面であるファシズムとかかわるかたちでも論じられる。〈新しい共同体〉の夢は形骸化した市民社会からの脱出運動にとどまったばかりでなく、鉤十字のもとでのおぞましい共同体の創出にもつながる。その意味で1869年に生れ1945年に亡命先のエルサレムで窮死したラスカー＝シューラーは、著者が考えるモデルネの濫觴から終焉にいたる全過程を生きたことになるだろう。いわゆる表現主義の女王とも呼ばれた彼女の詩作品は、著者によれば〈現実と虚構を巧に行き来する〉脱構築的な遊戯であり、そのさい〈日常から別の位相への変身を特質とする舞踊〉が、その遊戯＝詩作の方法的モデルになる。本書では彼女が関係した改革運動その他の事例が多方面にわたって紹介されるが、やはり〈遊戯の詩学〉がここでの中心テーマであるから、先にあげたニーチェの初期断章に触発されて遊戯の積極的意義を述べたくだりを、内容の繰り返しを恐れずに引用しておけばよいだろう。〈あらゆる秩序は、概念や象徴の寄せ集めであって、唯一の真理などない〉。だがしかし〈真理の不在を指摘したところで、秩序自体は消滅しないが、秩序が押しつけてくる様々な二項対立的位階構造（男性／女性、ドイツ人／ユダヤ人、健康／病気など）の無根拠性は示しうる。ラスカー＝シューラーの言う Spiel [...] は、ジェンダーにもナショナリティにもエスニシティにも収斂しない多面的意味を持っており、また彼女が異性愛制度を問題化したとは考えにくいけれども、その手法は [...] ポストフェミニズムやポストコロニアリズムのずらしの戦略と似かよっている〉。この〈ずらしの戦略〉が舞踊と詩作の技法にほかならず、この技法を使ってラスカー＝シューラーは、モデルネという時代の変転に応じて彼女に課された同一性の呪縛を克服しようとしたのである。

このあとには、〈芸術家、ユダヤ人、女性〉という三重の他者性に苦しみ、アウシュヴィッツで消息を絶った女性詩人ゲルトルート・コルマルと、ナチスの手からあやうく逃れスウェーデンに亡命して1966年にはノーベル文学賞を受けたネリー・ザックスが扱われるが、この両者の詩作もまた舞踊と深い関係にあった。ただし、コルマルの舞踊表象は、依然として、世界とテキストという〈複数の秩序を構築しては破壊する〉遊戯の相のもとに捉えられるのに対して、戦前にはダンサーになる夢まで抱いていたネリー・ザックスの、戦後の、つまりアウシュヴィッツのあとの現実はずでに無残な廃墟に等しい。現前のノモスは壊滅し、別の位相であるコスモスもはかない幻想にすぎない。したがってザックスの舞踊表象は、モデルネの舞踊表象と同じだとは言いがたい。〈最も大きな差異は、日常的な現実の絶対的な空虚さと、獲得されるべき神的な領域の曖昧さである。仮に虚構としてはあれ、破壊の対象として明確に表象されえた今世紀初頭の世界に比べ、戦後のザック

スの眼に映る世界は初めから残骸であり、詩人はそこから全てを取り戻さなければならない。そのため現実の貧しさと裏腹の関係にある〈神的な領域の圧倒的な理想化〉が生み出されるが、その舞踊表象は〈今や出口のない狂気や死と結びつく〉。それは〈ネリー・ザックスという一人の詩人の表現であることを超えて、モデルネの舞踏表象が到りついた、その終局の姿だと言えるのではなかろうか〉、——そう述べて本書は閉じられる。

以上、舞踊の動きさながらに曲折反復する叙述の細部は犠牲にして、本書の大筋だけをたどる結果になってしまったが、そうした大筋が描けるのも、ノモス・カオス・コスモス、そして遊戯という、著者を捉えて離さない概念装置が一貫して機能しているからであった。それによって著者は自分の考える、かなり限定されたモデルネという時代の基本的な相貌を、舞踊と言語表現の関係に即して語ることができ、また読者はそこから少なからざる刺戟と知識を得ることになるだろう。だが逆に言うと、著者の方法論的な手つきが、とくに後半にいたって相当煩く感じられる面があり、本来あるべき舞踊表象の豊かな姿が前面に現れにくくなってしまった嫌いがなくもない。たとえば著者が引用する詩が、詩としての生き生きした身体的魅力のみずから発揮するのではなく、先に諷言したように、むしろ方法論や学問的言説を生かすために援用されているような印象をあたえかねない。それはまた著者が時代をさかのぼるといふ、当初の探索と執筆の順序を逆転させて、全体を過去から現在へとたどり直すことで、縫合して首尾の整った、つまり初めと終わりのある〈モデルネ〉の物語に仕立て直してしまったせいかもしれない。その結果、本書が錯綜した現象にまとまりのよい輪郭をあたえてくれる反面、物語志向と脱構築志向の両者が奇妙な野合状態にあるような読後感を残すのである。もっとも、それは死物を祀る博物館で博物館否定を語るに等しい矛盾を負わされた芸術史的発想の宿命なのかもしれないが——。