

ダンス・ドラマトウルク——ニューヨーク・ダウンタウンダンスの現場から

中島那奈子
Nakajima, Namako

近年、舞台制作の場でドラマトウルクが果たす役割について

関心が集まっている。ヨーロッパ及び北米では、演劇だけでなくダンス制作におけるドラマトウルクの活躍が注目されている^{反面}、この分野に関する日本での認知度は未だ低い。ダンスの作り方に変化が見られるということは、ダンスに対する感じ方が変わってきたことである。この論考では、ダンス制作の場でドラマトウルクがどのような役割を果たしているのかを考察しながら、ドラマトウルクの関わりが舞踊研究と舞踊制作を横断する新しい知識共有の場となることを紹介する。まず、近年における「ドラマトウルギー」概念の拡大と「ダンス」の領域横断的な傾向を、「ドラマトウルク」の役割を通して分析し、次にダンス・ドラマトウルクの仕事を、ニューヨークの振付家チャメツキエルナーとの自身の制作経験に基づいて具体的に紹介していく。

1 ドラマトウルクとリテラリー・マネージャー

演劇におけるドラマトウルクを語る際には、ドラマトウルクの担う作業である「ドラマトウルギー」の概念がまず問われる。「ドラマトウルギー」が狭義で戯曲論と解釈されることが多かつた為、それを担うドラマトウルクはかつて劇作家と訳される例もあった。しかし、広義でのドラマトウルギーは演劇論を指し、近年この「ドラマトウルギー」の意味解釈の拡大に伴つてドラマトウルクの仕事の範囲も多岐にわたるものとなつてきている。^①通例ドラマトウルクとしての役目を果たした初めの演劇人は、一七六七年、ドイツハンブルクの国民劇場におけるレッシングであると言われる。彼の記したハンブルク演劇論からは、劇場つきの顧問として、戯曲の選定や批評というドラマトウルクの役割をレッシングが行っていたことが伺えるが、劇場運営の具体的な政策、俳優の採用、演目の選択や配役についての発言権はなかったといわれている。^②その後ドラマトウルクの役割が重要視され始めたのは

二〇世紀初頭のマックス・ラインハルトの辺りから、ドラマトウルクが目だつて活躍し始めたのは一九六〇年代後半の「演出演劇」の流れにおいてだと言わっている。⁽³⁾ 現在に至っては、ドラマトウルクが劇場つきで控えており、レパートリーの多いドラマトウルクが劇場制作に欠かせないものとして、劇場制度の中に組み込まれている。

ドイツ語圏と異なり、英語圏でドラマトウルクという役職が認められたのは比較的遅く、アメリカでは一九〇八年ニューヨークのニューシアターにおけるジョン・コルビンが最初であると言われる。それに先立つて出版された企画書の中には、ドイツ語のドラマトウルクはリテラリー・マネージャーと英訳され、その仕事の内容として、選考委員会への新作戯曲の推薦、古典作品の上演台本化、海外演劇事情を踏まえた海外作品の紹介、(翻訳)衣装や装置に関する歴史考察を行うと記されている。⁽⁴⁾ ドイツ語圏に比べ、英語圏においてドラマトウルクの制度への組み込みが遅れた原因として、マーティン・エスリンは、商業主義に押されて長期的なレパートリーシステムを進める劇場が少なかつたことを指摘している。⁽⁵⁾ アメリカでのドラマトウルクは、作品制作において不可欠な役割ではなく、当初からあくまで嗜好品という扱いを受けていた。

ドイツの状況とは異なり、アメリカでは現在に至っても、ドラマトウルクが演出家とともに積極的に作品制作場面に関わることは多くない。アメリカにおけるドラマトウルクの現状に関して、注目が集まっているのである。

マルセル・デュシヤンによつて、既製品が「レディメイド」としてアートの領域へと組み込まれるようになつて以来、技巧神話が消失し、コンセプトを重視した作品が現代美術界に溢れるようになった。近年ヨーロッパの舞台芸術の潮流には、この美術界からの影響が色濃く現れており、従来の演劇や舞踊の範疇に留まらない領域横断的で実験的な作品作りが進められている。六〇年代以来のパフォーマンス・アートの影響も強いそのような作品では、訓練によって培われた身体技法よりも、作品構想の明確さや時代への問題意識などが重要視される。その結果、作品の制作過程から介入し、専門家として助言をしつつ観客の一人として外部からの批評を続ける第三者である、ドラマトウルクの働きが有効になってきた。

ダンス制作の場でのドラマトウルクの起用は、ヨーロッパにおいて八〇年代から取り入れられ九〇年代には定着したといわれる。⁽⁶⁾ 最初期の例として、ライムント・ホーゲが一九七九年から八九年にかけてピナ・バウシュのドラマトウルクとして関わっていたことがあげられる。彼の稽古日誌には、作品を批評しながら外部の人間として作品制作にかかわるホーゲの

一九八六年にマーク・ブライは、アメリカの演劇コミュニティの中できえ未だにドラマトウルクの果たす役割が理解されていないことを指摘し、演劇に対しても利益のあるリテラリー・マネージャーとしての役割が強調され、プロダクション・ドラマトウルクといわれる役割が軽視されると嘆いている。彼によるとアメリカ演劇は、ありふれるリテラリー・マネージャーと、ごく一握りのプロダクション・ドラマトウルクで成り立つてゐるという。⁽⁷⁾ この制作プロダクション・ドラマトウルクというのは、「リハーサルでの第三の目」として内部からの批評を行いつつ、作品を演出家・振付家と共に作り上げていく役割である。リテラリー・マネージャーとしての職務とは異なり、制作ドラマトウルクは、ほとんど規則の存在しない職能と称される。⁽⁸⁾ つまり、それぞれの作品制作現場に応じた、柔軟で高度な知識を備えた制作能力が要求される役割である。

演出家を助けるブレーンとしての制作ドラマトウルクの役割が注目されてきたのには、七〇年代に入つて世界的に、戯曲に沿つた歴史考証だけでなく演劇におけるパフォーマンスとしての側面が重要視されてきたことが背景にある。そこでは、古典であつても戯曲をなぞる再演ではなく、演出家が自由に解釈し創作していく上演が求められていた。そして、ダンス制作の場において、この制作ドラマトウルクが中心的な役割を担うようになつてきたには、六〇年代のポスト・モダンダンス以降、ダンスという領域が従来の文学テクストや規制の身体技法による作品制作に疑問を投げかけ、ダンス自体の存在意義を根本から聞いただすようになつてきただことに起因している。ダンスという領域が、何をもつて「ダンス」となるかを問い合わせる、自己批判的、自己破壊的な芸術媒体として、規制の芸術領域の狭間に現われてきたことに、注目が集まっているのである。

微妙な立場が記されている。⁽⁹⁾ 新聞記者であつたホーゲの例のように、ヨーロッパでは舞踊批評に携わる者が制作の場に入りドラマトウルクを務めることが多いが、ウイリアム・フォーサイスとハイジ・ギルpin、メグ・スチュアートとアンドレ・レペックなど、舞踊研究者が作品の理論的なコンセプトを補強しつつドラマトウルクとして活躍する場合も多い。ハイジ・ギルpinを引用しつつ、舞踊研究者ミリアム・ヴァン・イムショットは、舞踊制作でのドラマトウルクの担う役割を以下のように説明する。「伝統的なテクストがもはや作品制作の出発点でなくなり、即興舞踊が動きを生み出す原点の一つに取つて代わった時、新しいドラマトウルギーが推奨される。(中略) その場合ドラマトウルギーのスキルとは、動きを組み立て、その重要性を読みとり、一つのパフォーマンスとして組み立てていく能力である。」また、舞踊研究者のガブリエル・ブラント・シュツッターはダンスにおけるドラマトウルクは、「物を見る技能」(the art of seeing)を担い、認識しつつ見る眼差しを要求される役割であるとする。ダンスにおけるドラマトウルクは、その場にまだ現れてこないものを見出し、視点や枠組みの切り替えによって生じる要因を、敏感に感じ取る能力を担い、振付家と観客の間を動く動体視力のようなものであると説明している。⁽¹⁰⁾ ダンスにおけるドラマトウルクに必要とされるのは、戯曲の解釈というより、むしろその作品の内容と形式、文脈に適した可能性を、身体の動きの中に見出し、作品へと組み込んでいく能力なのである。

しかし、ダンス・ドラマトウルクの役割を一般化するのは難しい。これは、ドラマトウルクの役割が批評を中心とする目に見えない形で現われるものである以上に、役割自体がプロジェクト毎に大きく変化することに起因する。また、演劇におけるドラマトウルク以上に、ダンス・ドラマトウルクは制作ドラマトウルクとしての働きが主要になり、この内部での創作作業が公になることは少ない。また、多くのドラマトウルクが研究者やジャーナリストとしての別の肩書きをもつように、ダンス・ドラマトウルクはそれだけで生計を立てられる職業ではなく、あくまで実践者と批評家／研究者双方の利益を前提に仲介する実験的な試みに過ぎないとも言える。⁽²⁾芸術としての形態が不安定なダンス作品の、初期制作段階に深く関わり、知識の所在が不透明な段階で振付家と創作を進めていく。ダンス・ドラマトウルクは、既存の枠組みから外れたダンス作品が、誰に、そして、どこに、属するのかという問題を、常に提起する役割であるとも言えよう。

2 ダンス・ドラマトウルクの仕事

では具体的に、ダンス・ドラマトウルクはどのような仕事をするのだろうか。ベルギーのダンス・ドラマトウルク、マーリアン・ヴァン・ケルクホーヴエンは、ダンス・ドラマトウルギーと演劇のドラマトウルギーに本質的な違いではなく、ドラマトウルクに必要なのは、作品媒体の本質や歴史は異なっても、作品構造に達し、グローバルな視点を兼ね備え、その媒体をどう扱うかと

いう見識に精通することであると述べている。⁽³⁾作品の形式と内容、文脈を一致させるべく、批評しつつ内部からの論議を活性化させるのは、ドラマトウルクと共通する役割である。しかし、ダンスマ制作でのドラマトウルクは、演劇において作品の意味を明確にしていく作業よりも、作品の媒体と手法にあわせて、読解可能な性を広げていく作業に重きがある。メグ・スチュアートのドラマトウルクを務めたアンドレ・レペッキは、リハーサルの後に各場面で起きたことの関係性やつながりを見つける「比喩的な連鎖(metaphorical explosions)」を伝えながら、時間をかけて振付家と話合うという。⁽⁴⁾作品のコンセプトを具体的な身体の動きへと写していくダンスマ制作の場で、ドラマトウルクはリハーサルの時点から作り手と受け手との対話を作り出し、作品を一つの意味に還元するのではなく、作り手と受け手との自由な往還の中で作品の可能性を拡大させることを試みる。

ここで、チャメック・キレルナーと二〇〇五年のダンスシアターワークショップの公演「コスチューム・バイ・ゴッド」に、私自身がドラマトウルクとして関わった時の事例を紹介しつつ、ドラマトウルクの果たす役割を説明していく。ロザース・チャメックとアンドレア・レルナーの二人から構成されるチャメック・キレルナー(chameckleiner)は、ニューヨーク・ダウンタウンダンスの中で実験的な作品を作り続けているブラジル出身の振付家である。二〇〇五年四月の初演に向けて二〇〇四年半ばから作品のリハーサルを始めていたチャメック・キレルナーと初めて会ったのは、

二〇〇四年十二月であった。作品構想を話し合う段階で、好奇心にあふれ積極的に新しい意見を取り入れようとする二人の人柄や、ダンスを含めた芸術一般に関する広範な知識と現代に対する鋭い批判精神を二人が兼ね備えていることを強く認識した。当時週に三度行っていたリハーサルに、週一回の割合で立ち会うようになつてからは、リハーサルの場でおきていることをメモに取りつつ日誌にまとめ、「一人に後で伝える」という作業を続けた。そこでは、リハーサルでの身体の動き、ダンサー同士の関係性に関して、受け取られる印象を一人に細かく伝えていった。この作品批評の過程と平行して、作品に関する話し合いの中で生じた話題や、作品のコンセプトを明確にする上で参考になる研究、理論書を紹介していく。当時一人の振付家は、感覺刺激、「エロティシズム」に似た感覺をテーマに考えていた為、日本のエロティシズムを伝える谷崎潤一郎の『刺青』やロラン・バトルの『明るい部屋』⁽⁵⁾、ジョルジ・バタイユの『エロティシズム』から議論を始めたといった。

また、ヒラリー・ハーケネスという現代美術作家の絵画をもとに、活人画風の振付を作品に用いることを考案していた為、ハーケネスに関する美術批評と、関連するポストフェミニズムの論争をまとめて、ハーケネスの作品がどのように鑑賞、評価されているのかを分析した。活人画をダンスの振付に応用する場合に生じる問題は、何故敢えて生きて動いているダンサーの身体で静止像を見せるかである。この静止画の問題は、理論を実践に応用

すること、静止画である写真と動画であるダンスとの時間的関係、仮想界と現実界という概念にまで問題が広がつていった。ここでは写真と物語という視点から、活人画を用いた映画作品のリストを作成し、活人画の部分が挿入される、イヴォンヌ・レインの映画作品『Lives of Performers』に関する研究を紹介しながら、二人と討議を続けた。

「コスチューム・バイ・ゴッド」における主要なダンサーは、男性二人女性一人の計四人で構成され、ニューヨークの主要な実験劇場で作品作りを行っている新進芸術家達であった。舞踊訓練を受けているのはその中の三人のみであったが、その三人もそれぞれ別々の舞踊技巧を身に付けていた。四人のダンサーの多様な背景と個性は、リハーサル中モチーフを伝えて自由に動いてもらう即興の場面で反映され、作品の構成にも取り入れられた。この四人のダンサーに加えて、開場時のパフォーマンスに二人、作品中のサンバの部分にブラジル人のダンサー一人が加わる構成になった。開場中はムード音樂と共に、名画や彫刻から想を得た美的なポーズの一連を、裸体のダンサー一人が舞台後方で見せる。コンフェティが舞台両脇から吹き上がる幕開き後、ハーケネスの絵画を基にした性的な活人画の場面が無音のまま続いていく。そ

の間二回ほど、活人画となつて静止しているダンサー四人の間を、ブラジル人のダンサーがサンバのステップを踏みながら横切つていくが、その後は何事もなかったかのように四人のダンサーは動き始める。作品の後半では、四人のダンサーは体の形をお互いに

印刻していくような「インプリント」、カーニバルで踊る群舞の滑らかな動物的な動きなど、次第に即興的で流れるような振付へと移つていき、終幕カーニバルの最高潮となるまで踊りつめていく。

リハーサルの過程で関連した議論を続けていく中で、二人の振付家のエロティシズムについての見解が明らかになつていった。作品が形をあらわにしていく段階に至つて、当初一人が説明していくぞくぞくする感覚とは、ブラジルのサンバのエロティシズムに起因するものであった。しかし、それはサンバに典型的に表わされている、ブラジルのエロティシズムのイメージであり、植民地支配の中で形作られたセクシュアリティを表すものであつた。コロニアリズムの中で強いられてきた感性を、ブラジル人自身が無意識に身に着けているという事実が、作品の中で括弧つきのサンバとして提示されていた。振付家二人の作り始めたエロティシズムは、具体的にはステレオタイプとして現れるエロスであり、商業主義のポルノグラフィーで表象される動きと紙一重でもあつた。そこで、バーバラ・ブラウニングが文化人類学、ポスト・コロニアリズムの視点から記した著書『サンバ』を紹介した。ブラウニングによると、ブラジルではセクシュアリティに関して内的なステレオタイプと外的なステレオタイプの双方があり、それらは交互に絡み合つていて区別が難しく、現代のブラジル人には裸体とセクシュアリティに関する二重の自省性があるという。⁽¹⁷⁾ 最終的に公演プログラムに掲載することになった、この『サンバ』から

ら批評を始めることで、これまでの舞踊における振付家主体の作品制作の場を変化させ、批評する観客の視点からダンスを作り始める試みでいるのである。

3 知識共有の場を担う「ドラマトウルク」

ドラマトウルクの役割は、演出家、振付家の時代といわれる二〇世紀初頭以来のモダニズム芸術の認識論的な構造に、疑問を投げかけるものである。ドラマトウルクが舞踊作品の制作過程に介入することは、作品上演までの段階だけでなく、作品を解釈する観客や批評家、研究者の活動をダンスのドラマトウルギーに組み込んでいくことを前提にし、作品に関する知識共有を拡大することを提言する。また、ドラマトウルクの働きは、制作過程から作品を批評し研究成果や理論を現場に生かしていく一つの有効な批評機能とも、作品制作現場の事例を理論へと発展させていく舞踊研究のケーススタディとも、考えることは可能である。これは歐米での舞踊研究において、哲学的アプローチを舞踊評家、舞踊研究者及びドラマトウルクが一同に集まり、ダンス・ドラマトウルクに対する関心の一層の高まりが見られた。⁽¹⁸⁾ 北米では、一九八六年のアメリカドラマトウルク協会（Literary Managers and Dramaturgs of the Americas）成立後、ダンス・ドラマトウルクも少

の引用によって、この作品「コスチューム・バイ・ゴッド」には、ブラジルの伝統的なサンバに見られる押し付けられたエロティシズムを、アメリカの観客に再提示する概念的枠組みが含まれることになった。

リハーサルの途中で、このサンバのセクシュアリティを再構築する作品構成に対し、ブラジル人のサンバ・ダンサーから批判の声が挙がつた。ブラジルでは高名なサンバ・ダンサーの彼女は、作品の中でサンバを踊りながら一度舞台を横切るだけであつた。彼女は全ての場面を通してみると主張し、見終わつた後、この作品が彼女の体現するサンバに集約されるステレオタイプとしてのブラジルのエロティシズムを扱い、それが作品全体によつて分析、対象化されている事に嫌悪感をあらわにした。しかし、オリジナルとしての彼女が感じる居心地の悪さや被害者意識こそ、この作品が問い合わせる根本的な問題の一つであり、私はドラマトウルクとして、ステレオタイプとなつたサンバのエロティシズムにこの作品は逆に批判を投げかけていること、それが歐米でのポルノグラフィーなどで扱われる商業主義のエロティシズムと紙一重であることを説明し、理解を促した。このようなりハーサルの中で生じたコロニアリズムに関する議論や人間関係は、作品の中で作品構想の基盤として共有されることになつた。アメリカの観客にブラジルのサンバを舞台作品として提示する際に、ダンスの作り手側は予想される視点の政治性に、もはや無自覚のままでいてはならない。ダンス・ドラマトウルクは、制作内部か

数ながら所属し、ここ数年はアメリカ各地でダンス・ドラマトウルクへの関心が高まつていて。⁽¹⁹⁾ ドramaトウルクのアンדרレ・レペツキは、ピナ・バウシュの振付方法と舞踊作品の知の共有の仕方について、以下のよう記している。バウシュは、各国から集まつた自身のカンパニーのダンサーに、リハーサルの中で質問をぶつけ、ダンサー達による解答から生まれてきた様々な動きを組み合わせて、自身の作品を振付けていく。レペツキによると、バウシュの方法は振付方法として新しいだけでなく、誰が知識を所有するかという認識論的な問題を突きつけている。これまで、スタジオで権威のある振付家が既に決まった振付をダンサーに伝えて作品にする、モダニズムのモデルに沿つた作品制作が行われていた。しかし、バウシュ以後ダンサーやドラマトウルク、デザイナーが、振付家と一緒に「知らない」ということ（Not knowing）から出発し、ダンスを知の領域として構築する、全く別の次元に進んでいる。⁽²⁰⁾ バウシュが、ダンスの扱い手をダンサー・やドラマトウルクに広げて、いた時点で、ダンス作品のドラマトウルギーも飛躍的に拡大した。作品の作り方が変わると、それは作品の所在に関する認識論的な構造に変化が生じると同時に、作品の作り手及び受け手に、その作品を共有する新しい感性が生まれてゐることに繋がる。ダンスとは何か、そして、私たちはダンスに何を感じるのか。ダンス・ドラマトウルクの可能性は、ダンス・ドラマトウルクの担う、ダンスに対する新しい感性の萌芽であるとも言えるだろう。

