

コンテンポラリーダンスにおける場

——ウィリアム・フォーサイスの

「コレオグラフィック・オブジェクト」についての一考察

島津 京*

はじめに

コンテンポラリーダンスにおいて場はどのように位置付けられているのだろうか。本稿では、ウィリアム・フォーサイスのインスタレーション作品「コレオグラフィック・オブジェクト」を、ダンスにおける場という観点から論じる。ダンスをめぐる言説において場、場所（トポス）、空間という言葉は語り手によって異なる意味内容を与えられる¹。そのため具体的な考察に入る前にまず用語について整理しておきたい。

場所は、事物にとっての場所であるため、物体から独立した近世的な絶対的空間とは区別される。また、「劇場舞台」、「上野公園」のように実体として把握される場所のみならず、対話が成立するための共通の土台までも含む広い概念である。トポスとは様々なものをそこに受け入れる「場所」を意味するだけでなく、むしろ、ある対象に付随して広がっていくイメージを意味する。そのイメージの広がりを決めるのはある種の社会的共通理解によるのだが、その共通理解の広がりがトポスなのである。

建築理論や芸術学、地理学においても場所と空間は異なる概念として議論されてきた。フォーティによれば、「空間」という概念が建築と結びつ

*専修大学文学部准教授

けられて登場したのは19世紀末のことに過ぎず、20世紀初めの10年において、ドイツ語圏の初期近代の建築家がはじめに建築の主題としての「空間」を打ち出した²。空間は外的な経験に由来する経験的な概念ではない（カント『純粹理性批判』（1781））というそれまでの通念に対し、1870年代の感情移入論を受けて、1890年代には空間についての様々な新しい概念が展開される中、シュマルゾーは「私たちの空間把握の設立資本は、事物との交わりのなかで、私たちの身体運動から生まれてくる」³と述べ、われわれが身体をもつがゆえに空間は存在するとした。このような見方において、建築は空間を形成するものとして把握され、身体はその必然性を図るファクターと位置付けられた。井面は「身体」や「身振り」を基礎概念として展開されたシュマルゾーの芸術学が、二〇世紀の思想的動向のなかで、メルロ＝ポンティ、ボルノー、H・シュミッツ等の現象学と結びつく可能性を指摘している⁴。現象学的地理学の立場からは、「場所」が生きられる空間として捉えなおされた。例えばイー・フー・トゥアンは、人は移動することにより結果として空間（space）を把握し、世界は具体的なものになるとし、その具体性を持った実体を場所（place）と呼ぶ。1960年代にはオランダの建築家ファン・アイクのように人間のイメージの中で空間は場所であるとする立場で「空間」でなく「場所」へ注目する動向が目立ってくる。1970年代にはアンリ・ルフェーブルが、哲学者や数学者によって定義された心的空間と習慣的、感覚的行為や「自然」の知覚によって定義された身体的空間、すなわち「生きられた空間」とを区別する考え方を批判し、「社会的空間」を再び意識させることを説いた。ルフェーブルはその都市空間論において、場所を、「生産された空間」のある特定の局面を指すものとした⁵。ルフェーブルによれば、精神が抱く空間と身体が遭遇する「生きられた」空間は、本来「社会的空間」、すなわち社会の文化的な生活がその内部で生じているもの、すなわち個人の社会的な行動を「組み込んでいる」ものであるとされる。空間はア・プリオリに存在するとい

うより、空間、時間、社会的存在がその相互関係において互いに生産されるのである。

このように、空間と場所とは幾通りにも論じられ、必ずしも二項対立的には捉えられないものの、相互に置換可能なものでもない。従って本稿では、空間については基本的にデカルトが論じたような均質な無限のひろがりという意味での抽象的で概念的な空間とし、場所は具体的な実体を伴うものとして扱い、場を共通了解の広がりとしてのトポス概念として扱うこととした。

1960から70年代のアメリカにおいて、ミニマリズム以降の動向としてランドアートやビデオアートが登場し、これらはメディアを利用し作品の存在する場所を重層化させることによって、美術館という制度的な場を相対化した。その主要なアーティストの多くは、身体と場所との関わりにおいて作品を構想し、伝統的な彫刻の概念を刷新している。1966年、彼らと交流のあったジャドソン・ダンス・シアターの主要メンバーであるイヴォンヌ・レイナーは、自分達のダンスがミニマリズムと多くの論点を共有していると述べ、モダンダンスに対するオルタナティブな立場から新たな振付の特徴を提示した⁶。彼らにより、「身体の自由意志と偶然」⁷に任せられた身体の動きが新たなダンスの領域として提示され、ポストモダンダンスと名指される。あらかじめ振付に規定されない動きを引き出す方法は、1984年にフランクフルト・バレエの芸術監督に就任したウィリアム・フォーサイスによって体系化された。

フォーサイスの動きの理論は、ルドルフ・フォン・ラバンのそれとの共通点を持つことが指摘されている⁸。ラバンは自分の身体をその中心におき、身体の移動に合わせて移動する空間「キネスフィア」を提唱し、自ら考案した舞踊記譜法においては、動きを身体を取り囲むキネスフィアとの関係により分節化している。キネスフィアのように抽象的で概念的な空間を想定し、そこにおける身体の位置と動きに注目する見方は、フォーサイ

スの体系にも前提されているように思われる。だが、フォーサイスは1990年代後半から、「コレオグラフィック・オブジェクト」という一連のインスタレーション作品において、身体による舞踊が必ずしも登場しない振付の考察を試みている。フォーサイス自身の説明によれば、コレオグラフィック・オブジェクトは身体の代用品ではなく、むしろオルタナティブな場(site)としてそこに備わっている行為の潜在的な誘発や組織化を理解させるものである。ここには、ラバンがモデル化したような空間と身体の関係は見られない。また、振付家が動き方や構成を決定するという伝統的な振付概念とは異なり、振付は場としての物(オブジェクト)に関連付けられて語られる。このような場としてのオブジェクトとダンスはどのように関係するのか。またそれはいかなる場なのか。以下、比較対象としてラバン、ポストモダンダンス、フォーサイスのダンスにおける空間と場を概観した上で、フォーサイスの「コレオグラフィック・オブジェクト」を検討し、コンテンポラリーダンスにおける場の問題をいくつか示せればと思う。

1. ダンスにおける空間と場

1-1 ラバン

歴史的に見れば、バレエの基本的な動きは宮廷社会における洗練された所作に基づくところが大きい⁹。動きによる優雅さの表象はマイムによる物語の伝達と組み合わせられてきた。バレエにおけるこうした動きの体系はポーズとパの分類と組み合わせにより成るが、20世紀に入るとラバンにより動きの体系は空間との関係のもとに捉え直される。ラバンは「キネスフィア」という概念により、身体の可動域からなる空間を意識化することをダンサーの訓練や振付に取り込んだ。人はキネスフィアと共に移動し、身体の中心はキネスフィアの中心から外れない¹⁰ことから、各々の身体は個別

の空間を持つものとしてイメージされる。動きの軌跡はこの空間上に位置付けることが可能である。「動きは生きた建築物のようなもの」「この建築物は人の動き、つまり空間内の形の道筋をたどった軌跡から出来ている」¹¹といったラバンの見方は、はじめに触れたシュマルゾーの空間の形態化としての建築という考え方に対応するように思われる。

身体に基づく空間把握は、1920年代には建築を主とする造形芸術の分野で主題化されていた。バウハウスを創始した建築家ヴァルター・グロピウスは「すべての造形活動は空間を形成しようとする」と述べつつ、「空間とは何か、いかにしてわれわれは空間を把握、形成できるのか？」¹²と問いを立てている。ファン・デ・フェンによれば、グロピウスの空間理念は非物質的な「架空の」空間の概念、測定できる「数学的空間」、実際の空間とともに知覚的空間のカテゴリーに属する可触的空間、そして、情緒的で活力のある精神的な空間理念である「芸術的空間」の4つの様相を呈する¹³。この「芸術的空間」において、人間の精神と、魂と、人間をとりまく実在との3つの世界が融合するという。このように空間をいくつかのレベルに分け、芸術家がそれを統合するとする空間把握は、バウハウスにおいて舞台工房を率いたオスカー・シュレンマーによる舞台芸術論にも見られるものである¹⁴。シュレンマーにおいて舞台とは数学的空間と想像的空間の交差する場であり、両者を取り結ぶのは「舞踊人」と呼ばれる、ダンスする人間である。ダンサーは舞台の数学的空間と身体に規定される空間を結ぶ存在として特筆される。グロピウスは、シュレンマーの仕事の「最も特徴的な芸術的品質は空間の解釈である」とし、「彼が空間を単に視覚を通してではなく、全身でもって、舞踊手と俳優の触覚的感觉でもって経験している」¹⁵ことを指摘する。また、シュレンマーの舞台作品から感銘を受けたのは「踊り手や俳優を動く建築へと変形する彼の魔術」と「建築的空間現象に関する彼の並々ならぬ関心と直感的理解力」¹⁶であるとして、空間は視覚のみならず身体の他の知覚によっても経験されるものであるこ

と、建築も舞台作品もそのような空間経験が伴うものであるという認識を示している。このように、ラバンの「キネスフィア」の考え方には、1920年代前半のドイツの造形活動を支えた空間理念との共通点が見られる。

1928年に出版された『記された舞踊 Schrifttanz』においてラバンは「キネスフィア」や動作の分析研究に基づいた舞踊の記譜法「キネトグラフィー・ラバン Kinetographie Laban」を発表した。「キネスフィア」という枠組みを与えることによって、動きの軌跡による「形」を把握することが可能となった。ラバンは形を記述する際の地として空間を捉えたのである。

動きを記述するというラバンの考え方はアメリカのポストモダンダンサーたちやフォーサイスにより展開されるが、動きにより「何を」記述しようとしていたのか、またダンスの場をどのように考えていたかという点については、彼らとは大きく方向性を異にしている。斎藤は、ラバンが身体運動の機能、運動の質への配慮を民族的・宗教的な象徴表現に従属させた点を指摘する¹⁷。1930年の自伝においてラバンは、人間が精神高揚のための場所として祭りの場所、寺院、劇場をつくってきたとした上で、自分の舞踊に相応しいダンス劇場を考案したと記す。ローネーによれば、ラバンの理念に適う舞踊建築は、動く建築としてのダンスそのものとして実現した。建築を建立することは霊的高揚の最も高い象徴だからである¹⁸。ラバンによれば、ダンサーには「外側の出来事」の背後に、「もう一つ別の第二の世界」が見えており、その「魂の国でもある世界」の真ん中に「揺れる寺院」としてのダンスがある¹⁹。このようなパフォーマンス・アーツにとってそもそも劇場が必要かどうかは疑わしく、むしろ「施設」は舞踊の本質的なものを散逸させる危険があるとラバンは述べる。動く人間集団と言葉、音楽自体が「話しかければ」²⁰よいとする見方を踏まえれば、ラバンにおいてダンスやそのアナロジーとしての建築は、機能的空間や場所であるというよりむしろ、象徴的な場としての性質を帯びるのである。

1-2 ポストモダンダンス

ポストモダンダンスにおいては、振付の方法論そのものを相対化し操作可能にするために、「偶然の操作」がダンスに取り入れられた。よく知られるように、彼らの「偶然」の利用は、ダン・ブラウンを通じたジョン・ケージの「偶然の音楽」からの示唆によるところが大きい。偶然の操作は既にヨーロッパの歴史的アヴァンギャルドが試みてきたことである。偶然性を導入した最初期の例としては、マルセル・デュシャンの《3本の停止原基》(1913-14)が挙げられる。これは、長さ1mの糸を1mの高さから落下させ、その時に現われた形状のままニスで固着し、それを切り取って定規にしたものであった。ここではあるルールが決められ、それに従って生じた偶然の形がオブジェとなる。同様にトリシャ・ブラウンは譜が規定する空間を「システム」、そこで生まれる身体の動きを「偶然」として、システムと身体の偶然性から舞踊を生み出し、このような即興法を「ストラクチャー・インプロヴィゼーション」と呼んだ²¹。ラバンのダンスにおいて「空間」とは身体がよって立つ「キネスフィア」であった。また、ラバンにおいて、ダンスはある種の建築のように、それ自体が精神を高揚させる場として機能するものであった。一方ポストモダンダンサーたちは、ラバンの「空間」を身体が動くための「枠組み」²²へと一般化した。場については、制度的な場としての劇場を相対化するような作品がつくられたことを指摘しておきたい。ポストモダンダンスにおいて、踊りはむしろ、高揚感や一体感など情緒的なものが生まれる場を解体すると考えられる。

1-3 フォーサイスの『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』

フォーサイスは即興を創作の道具として使用し、即興のツールとしての舞踊言語をカンパニーのダンサー達と共有するために、レクチャーデモンストレーションを収録した『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』(以下「IT」)を制作した。レクチャーのコンセプトは「空間をいかに体感

し知覚するか]、「空間に刻むこと、またどのようにそれを行うか」²³である。レクチャーデモンストレーションは、動きの軌跡を示す事で、動きをどのように見るかを教えていると同時に、踊りの最中に起きている事を踊り手自身が観察し分析するための道具となることが意図されている。「IT」は踊り手としてのフォーサイズが自らの高速の動きを観察、分析する過程で生まれたものである（ブックレット16, 18）。

ダンスは「本来模倣、視覚的な交換を通じて」（ブックレット22）伝えられ、互いにデモンストレーションすることが「伝達手段」だという。では彼らダンサーは、いかにして視覚を使い、複雑で高速な動きを自らも行うことができたのか。コンラート・フィードラーは、言葉と視覚は決定的に異なるとし、言葉は既に独立した現実であるため現実そのものを表してはいないのに対し、視覚のみが手を経由して（強められた）現実を表しうると述べた。これを「IT」に敷衍するならば、ダンサーはある動きを、空間内に想定された抽象的なイメージを手掛かりにして軌跡として捉え、身体を使って再現するのである。フォーサイズは身体から動きを引き出すための様々な空間の扱い方を「ジェネレータ」と呼んだ。これはラバンの「空間」あるいはポストモダンダンサーたちの「システム」と同じ役割を果たす。「ジェネレータ」を使って即興の動きを生み出し創作につなげるというフォーサイズのやり方は、ラバンそしてポストモダンダンサーという系譜において成熟していったのである²⁴。

ではフォーサイズにおけるジェネレータとしての空間とは具体的にどのようなものか。「IT」において「再編成」>「空間の再方向性（spatial reorientation）」>「部屋の方向性（room orientation）」にカテゴライズされる「部屋（room）」²⁵を例にとる。「部屋（room）」は、自己の動きに連動するキネスフィアに対し、固定した場所をフレームとした空間を取り入れている。キネスフィアと実在の場所の両方に仮定の座標軸を置き、2つの座標軸に対する身体の位置関係を組み合わせることにより、幾つもの動きを

生成することが可能になるのである。

一方このこととは別に、とりわけ経験の浅いダンサーが舞台上に立つ場合に、部屋の各隅を意識することは萎縮しがちな動きを拡張するために有効である²⁶。意識に伴い身体が萎縮するとき、ダンサーは劇場の場としての性質に影響を受けているといえる。その時、天井の四隅という場所は誰の助けもない舞台上で具体的な拠り所を与え得るものになる。日常生活においても、例えばより高くブランコをこぐために前方の梢を見据える、視線が下がらないように正面の壁に鼻の頂点が近づくようにするなど、動作のための指標を場所に求めるといことがある。その場所に意識を向けるだけで身体の動きが変わるためである。このように必ずしも空間のみが動きのジェネレータとして機能するのではなく、ダンサーの意識において、具体的な場所も動きと関連付けて捉えなおされる。つまり、場所もまたジェネレーターとしてダンスを生み出すように思われる。次節では、ジェネレーターとしての場所という観点から「コレオグラフィック・オブジェクト」を検討する。

2. コンテンポラリーダンスにおける場

2-1 「コレオグラフィック・オブジェクト」

フォーサイスによるインスタレーション「コレオグラフィック・オブジェクト」は、タイトルに示されるようにコレオグラフィ（振付）をテーマとする。まず初めに、Web上に公開されているフォーサイス自身の言葉を参照しつつ、ここで言われるコレオグラフィ概念と「コレオグラフィック・オブジェクト」の意図するところを明らかにしておきたい²⁷。

フォーサイスによれば、コレオグラフィという言葉はそれ自体、それが説明するプロセスのように、捉えどころがなく定義を変え続けるものである。このコレオグラフィの行為やアイデアは、通常踊ることの実践とと

もに消え去り持続しない。だが、コレオグラフィと踊ることはふたつに区別される全く異なる実践である。コレオグラフィと踊ることが一致している場合には、コレオグラフィは私の踊る欲望と身体とのチャンネルの役割を果たす。この時、コレオグラフィのアイデア (choreographic idea) の実質は身体に宿っていると見なされがちである。だが、コレオグラフィは踊りとともに消えるのではなく、持続的かつ知的に理解可能な状態のなかに存在する可能性があるのではないか。コレオグラフィは身体なしで、コレオグラフィの原理の自立した表現として「コレオグラフィック・オブジェクト」を生み出すことが可能なのではないか。つまり、振付ける行為において現在有効なコレオグラフィのアイデアの時間的な条件を変えようとする時、実はコレオグラフィの原理の再編がなされている。「コレオグラフィック・オブジェクト」は身体の代用品ではなく、むしろそこに備わっている行為の潜在的な誘発や組織化を理解するためのオルタナティブな場なのである。

以上のようにフォーサイスは、コレオグラフィの原理の再編に関わる場として「コレオグラフィック・オブジェクト」を制作している。では、身体なしで、コレオグラフィの原理の自立した表現はどのように可能になるのか。また、踊りとともに消えるのではなく、持続的かつ知的に理解可能な状態のなかに存在するコレオグラフィとはどのようなものなのか。ここでは二つの作品を挙げて具体的に検討したい。

・《Nowhere and everywhere at the same time no. 2》 (2013)

本作品は、かなり広い部屋に天井からたくさんの重りを糸で吊るしたもので、観客は自由に動き回れるものの、重りを「回避」することが求められる。この「回避」とは、「IT」に出てくるジェネレータで、文字通り何かを回避する動きを生み出すものだ。だが「IT」と異なり、ここでは観客は空間上の仮想イメージを回避するのではなく、実際に対象（重り）を与

えられている。従って、多くの重りの下がったこの場所に動きは影響されている。

「コレオグラフィック・オブジェクト」が行為の潜在的な誘発や組織化を理解させる場であるということ踏まえるならば、本作により、場所が行動と関係を持つというアフオーダンス理論が想起されるかもしれない。だが、本作のタイトルである「Nowhere and everywhere at the same time」に関するフォーサイスのコメントを読むと、むしろ「IT」と同様に内的なイメージが身体の動きとして現れるプロセスが主題になっていると考えられる。フォーサイスは盲目の数学者ベルナル・モランによる球体の裏返しのエピソードをあげる。「モランは自分の心的空間においてある出来事を見た。彼は触覚的な技術でそれを彫刻に移し替え、その後数学の普遍的で今もいくぶん閉鎖的な言語に移し替える」²⁸。トポロジーにおいては、空間的要素の位置的、接続的な関係が示されるが、視覚優位に立った時、我々は球体の表裏を置き換えるイメージになかなかとり着けない。だが、球体の外側と内側の双方を自由に掴んでひっぱり、互いの表面を透過させれば、折り目は残るもののそれは裏返る²⁹。

では、この出来事はどこで起きているのか。モランが答えたという「Nowhere and everywhere at the same time」とは、イメージ化の困難な出来事が起こる心的な場であろう。これは踊っている最中の出来事にもまた当てはまるだろう。「IT」の目的のひとつは、自らの踊りの最中の出来事を観察する（obserb）ことにあった。球体が裏返るトポロジー的空間は、その出来事が起こる場からモランの身体を経由して現実の（どこでもない、ではなくどこかの）場所に、最終的には数式として置き換えられた。コレオグラフィの原理の表現とは、このように、心的な場で起こる出来事が身体を経由して知覚可能なものになるこの一連の事情を指し示すことではないだろうか。この時インスタレーションは、あたかも視覚的なものを身体を経由して聴覚的なものへ移行させる楽譜のごとく³⁰、知覚的な現象が潜

在する物（オブジェクト）として機能しているのである。

・《Doing and undergoing》（2016）

本作は、重い鎖が床に置かれているもので、観客はそれを好きな形に動かして良いが、地面につけた足で行うことを求められる。フォーサイス自身によれば、この作品は、1-2でも言及したデュシャンの《3本の停止原基》（1913-14）に触発されたものだという。ポストモダンダンスが注目した「ファウンド・オブジェ」としての側面ではなく、フォーサイスが着目するのは、1メートルの糸がこのような形になるにあたってデュシャンが行った行為である。それはフォーサイスによれば「概念的振付行為 Conceptual choreographic act」の最も早い事例であるという。デュシャンにおいては特定の行為がオブジェを作るが、《Doing and undergoing》ではオブジェが特定の行為を生み出す。

加えて本作は美術館における企画展への出品のために制作されたという事情により、それが置かれる美術館という制度的な場に関わるものとなっている³¹。展覧会概要によれば、キュレーターが選定した出品作家は、それぞれが歴史的アヴァンギャルドを選び、展示室ではその作品が自作に並置される。フォーサイスはコレオグラフィの原理を持ち込み、美術館という場に変化を生じさせている³²。すなわち、そこで作品を見る観客は、同時に振付けの原理に沿って身体を動かす実践を行っている。この時美術館は、鑑賞の場であるのみならず、ダンスにおける振付と関係の深い動きを受け入れる場となっている。次にそのような「原理」を理解した時、あたかもフォーサイスがデュシャンの《3本の停止原基》について考えたように、他の「アート作品」もまた、コレオグラフィックなアイデアに接続し得るものとして観客の前に立ち現れてくる。つまりこの時「コレオグラフィック・オブジェクト」は、あらゆる事物を振付のアイデアとして捉え直すための可能性に開かれた場を形成していると考えられる。

2-2 動きの生成とコンテンポラリーダンス

以上をふまえ、場としての「コレオグラフィック・オブジェクト」から引き出される問いを示したい。「コレオグラフィック・オブジェクト」において動きの条件を与えるのはオブジェクトであり、振付家ではない。観客の身体から未知の動きが生成される状態を創り出すことをコレオグラフィに含めるとすれば、では誰がそれをダンスとして見出すのか。動きの生成をダンスの領域に含めることは、即興の成立により一般化した。だが既に述べたように、フォーサイスはコレオグラフィとダンスすることを区別している。「コレオグラフィック・オブジェクト」において生じる動きはどう名指されるのだろうか。

こうした問いは、コンテンポラリーダンスをめぐる制度的な場に関わるものだと考えられる。というのも、コンテンポラリーダンスにおける動きが単なる動きと区別されるだけでなく、盆踊りやフラッシュ・モブ、あるいはネット上に溢れる、一般の人々による「踊ってみた」シリーズなどとも区別され、芸術という制度的なフレーム内に存在する限り、アートにおいて美術館が場として働くように、劇場という場がコンテンポラリーダンスを保証するからである。コンテンポラリーダンスが劇場という場に支えられた芸術舞踊の枠組みにあるとすれば、「コレオグラフィック・オブジェクト」は劇場に対するオルタナティブな場として機能し得るのではないだろうか。

おわりに

コンテンポラリーダンスは様々な戦略で、トレーニングされたいわゆる「特権化した」身体を相対化していった。しかし特権化した身体とはつまるところ一方的に見られる身体であり、例えばジェローム・ベルによる「The show must go on」のように舞台に日常の身体があがったとしても、

見る／見られる、の関係にある限りにおいて、その身体はある種の力を帯びる。この点についてもコンテンポラリーダンスは近年はより開かれたものとなりつつある。ダンサーが舞台から降り、客席の観客が舞台上に誘われる構成は今日珍しいものではない。だがそのなかでフォーサイスの「コレオグラフィック・オブジェクト」は、すべての人の身体に動きの原理を経験させ、さらに「コレオグラフィック・オブジェクト」という名前の持つ意味の喚起機能によってコレオグラフィの概念を変化させ、各自の身体が踊ることに開かれていることを示唆する点において他とは決定的に異なる。それは、すべての人の上にコレオグラフィを生成する試みである。

注

- 1 例えば舞踊学会が発行する『舞踊學』第31号（2008）では「からだとトポス」が特集されたが、そこに掲載された諸論文があつかう「トポス」の意味には幅がある。
- 2 エイドリアン・フォーティエ著／坂牛卓、邊見浩久監訳『言葉と建築：語彙体系としてのモダニズム』鹿島出版会、2006、394頁
- 3 アウグスト・シュマルザー／井面信行訳『芸術学の基礎概念』中央公論美術出版、2003、23頁
- 4 井面信行「あとがき」『芸術学の基礎概念』、399頁
- 5 アンリ・ルフェーヴル『空間の生産』斎藤日出治訳、青木書店、2000.9
- 6 Rainer, Yvonne. 'A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A' [1966] in *Minimal Art: A Critical Survey*, ed. Battcock Gregory. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995 [1968])
- 7 譲原、229頁
- 8 Servos, 譲原, Gilpin, 松井2012.
- 9 市瀬陽子「バレエの起源」『バレエとダンスの歴史—欧米劇場舞踊史』平凡社、2012、10頁
- 10 Laban, Rudolf von. *The Language of Movement: a guidebook to choreutics*. 1966. Ed. Lisa Ullmann. Boston, Plays, inc., 1974. p.10
- 11 *Ibid.*, p.5
- 12 グロピウス「ワイマールの国立バウハウスの理念と組織」[1923]（『ヴァイマルの国立バウハウス1919-1923』、利光功訳、中央公論美術出版、2009）、8頁
- 13 ファン・デ・フェン、275頁

- 14 オスカー・シュレンマー「人間と人工人物」（シュレンマー，モホリ＝ナギ，モルナル著／利光功訳『バウハウスの舞台』中央公論美術出版，1991）
- 15 グロピウス「バウハウスの舞台の課題」『バウハウスの舞台』，91頁
- 16 グロピウス「バウハウスの舞台の課題」『バウハウスの舞台』，92頁
- 17 斎藤，13頁
- 18 Launay, Isabelle, A la Recherche d'une Danse Moderne. Rudolf Laban, Mary Wigman. Paris: Editions Chiron. 1996,p. 147, 斎藤尚大「コレオグラフィーの遺産，ルドルフ・フォン・ラバンの1920～30年代における振付と演出に関する一考察」『舞踊学』23号，舞踊学会，2000，17頁
- 19 ラバン2007，133頁
- 20 ラバン2007，130-131頁
- 21 譲原228頁
- 22 譲原228頁
- 23 ウィリアム・フォーサイス『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ—分析的ダンスの視線のための道具 日本版ブックレット』，川村由美訳，慶応義塾出版会，2000，16頁
- 24 譲原237頁
- 25 ウィリアム・フォーサイス『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ—分析的ダンスの視線のための道具日本版レクチャー・ブック』，松澤慶信監修，慶応大学出版会，2000，25
- 26 元フォーサイス・カンパニーダンサーアマンシオ・ゴンザレスへの聞き取り調査（2016年12月実施）。
- 27 William Forsythe, William, Choreographic Objects. (<http://www.williamforsythe.de/essay.html> 最終閲覧日2017年1月7日)
- 28 Forsythe, Choreographic Objects.
- 29 「[モランは]「私が問題を解決できたのは，穴の開いていない球面を外側と内側から同時に触ることができたからだ」と話してくれました。もちろん，これは頭の中の話ですが，触れることで物の形を理解している彼にとっては，当たり前のことなのです。」（高村明良「盲学校における図形指導の基礎」『視覚障害教育ブックレット』Vol. 6，3学期号 ['07]，筑波大学附属視覚特別支援学校視覚障害教育ブックレット編集委員会編，ジアース教育新社，2008）
- 30 Forsythe, Choreographic Objects.
- 31 The Power of the Avant-Garde Now and Then (Centre for Fine Arts, Brussels. 29 September 2016-22 January 2017)
- 32 島津京「美術館とダンス—展示室でダンスは踊れるか」『舞踊学31号』，舞踊学会，2008.

参考文献・資料一覧

Launay, Isabelle, A la Recherche d'une Danse Moderne. Rudolf Laban, Mary Wigman. Paris: Editions Chiron. 1996, p.147

Rainer, Yvonne. 'A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A' [1966] in Minimal Art: A Critical Survey, ed. Battcock, Gregory, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995 [1968])

Servos, Norbert. 'Laban meets ballet. Formprinzipien bei William Forsythe.' Tanzdrama. Nr. 40. Köln. Ceased Publication, 1997. 4-9.

Gilpin, Heidi. "Aberrations of gravity." William Forsythe and the practice of choreography. Ed. Steven Spier. New York: Routledge, 2011. 112-127.

Forsythe, William "Choreographic Objects" (<http://www.williamforsythe.de/essay.html> 最終閲覧日2017年1月7日)

Centre for Fine Arts, Brussels, The Power of the Avant-Garde Now and Then (29 September 2016-22 January 2017 <http://www.bozar.be/en/activities/80778-the-power-of-the-avant-garde> 最終閲覧日2017年1月7日)

ブルーノ・ゼーヴィ著／栗田勇訳『空間としての建築』鹿島出版会，1977

コルネリス・ファン・デ・フェン著／佐々木宏訳『建築の空間：近代建築運動の理論と歴史における新しい理念の展開』丸善，1981

四日谷敬子著『建築の哲学：身体と空間の探究』世界思想社，2004

アウグスト・シュマルゾー著／井面信行訳『芸術学の基礎概念：古代から中世への過渡期に即した批判的論究ならびに体系的連関における叙述』中央公論美術出版，2003

エイドリアン・フォーティ著／坂牛卓，邊見浩久監訳『言葉と建築：語彙体系としてのモダニズム』鹿島出版会，2006

エドワード・レルフ著／高野岳彦，阿部隆，石山美也子訳『場所の現象学』ちくま書房，1993

イー・フー・トゥアン著／山本浩訳『空間の経験』ちくま書房，1999

アードルフ・フォン・ヒルデブランド著／加藤哲弘訳『造形芸術における形の問題』，中央公論美術出版，1993

コンラート・フィードラー著／山崎正和，物部晃二訳「芸術活動の根源」『世界の名著 続十五・近代の芸術論』山崎正和監修，中央公論社，1974

シュレンマー，モホリ＝ナギ，モルナル著／利光功訳『パウハウスの舞台』中央公論美術出版，1991

ルドルフ・ラバン著／日下四郎訳『ルドルフ・ラバン：新しい舞踊が生まれるまで』大修館書店，2007

尼ヶ崎彬『ダンス・クリティーク』勁草書房，2004

貫 成人「舞踊にかんする生命モデル：引き込み・散逸構造・権力への意志」，1998，『舞

踊における〈引き込み〉現象』平成7・8・9年度科学研究費補助金研究成果報告書、第60回舞踊学会 パネルディスカッション報告「共創コミュニケーションのアート：舞踊—引き込みと観者の身体—」貫 成人

片岡康子「「からだ・トポスとの対話」シンポジウム概要」『舞踊学』第31号、舞踊学会、2008
ウィリアム・フォーサイス、『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ—分析的ダンスの視線のための道具 日本版レクチャー・ブック』、松澤慶信監修、慶応大学出版会、2000

ウィリアム・フォーサイス、『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ—分析的ダンスの視線のための道具 日本版ブックレット』、川村由美訳、慶応義塾出版会、2000

渡沼玲史、『『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ(Improvisation Technologies)』（フォーサイス、2000）に関する研究』、『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第三分冊』、早稲田大学大学院文学研究科、2001

斉藤尚大「コレオグラフィーの遺産、ルドルフ・フォン・ラバンの1920～30年代における振付と演出に関する一考察」、『舞踊学』23号、舞踊学会、2000

ダンスマガジン編『コレオグラファーは語る』（パフォーマンス・アーツ・ブックス）新書館、1998、p.128

讓原晶子『踊る身体のディスクール』春秋社、2007

松井智子「フォーサイスとラバン——フォーサイスの『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』に見られるラバンの影響と独自の展開——」『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第3分冊』、2012

——「コレオグラフィック・オブジェクトについて」『Who dance? 振付のアクチュアリティ』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2015

越智雄磨「視覚・空間・経験の変容—50年後の「デモクラシーの身体」」『Who dance? 振付のアクチュアリティ』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2015

CD-ROM

ウィリアム・フォーサイス、ZKM、『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』慶応義塾大学出版会、2000