

装うことの意味 —ダンスとモード—

鷺田清一

1

ダンスとモードの関係を考えるときに、だれもがまず思いつくのは衣裳を媒介にして両者を関係づけるといことであろう。それは、肉の塊、つまりは物質体としてのボディを梱包するものとしての衣裳ではなく、動くからだに定位した身体とコスチュームの関係を考えることである。

そのために、あらかじめ確認しておく必要のあるのは、身体が（とりわけ「じぶんの身体」というものが）物質体であるよりもっと根源的な意味で〈像〉であるという事実だろう。自己の身体というものは、だれもがじぶんにもっとも近いものだと思っているが、実際にその知覚情報からするならばきわめて乏しいものである。からだのうちで見えるところ、さわれるところは、ごく限られている。ましてやそれを自由に制御したいと思っても、むしろなかなか意のままにならないのが、じぶんの身体というものである。

とすると、見るにしろ、触れるにしろ、わたしたちはじぶんの身体にかんしては、つねに断片的な経験しかできないことになる。そしてその断片的な知覚情報を、想像力の糸でもって一個の全体像へと縫い上げることで、わたしたちはかろうじて、あるまとまった身体としてじぶんの存在を了解するのだということになる。衣服はもはやわたしたちの存在の被いなのではなくて、むしろその継ぎ目あるいは蝶番とでもいうべきものである。そうだとすると、精神医学者のルモワヌ＝ルッチオーニも言っていたように、想像力の糸で縫い上げられたこの〈像〉こそが、わたしたちにとっての第一の衣服だということになる。そして、ダンス・コスチュームのデザインに取り組んだ多くのファッション・デザイナーたちは、まさに服というマテリアルによって、独自の身体論に取り組んだのだともいえよう。

ダンスと衣裳、とりわけダンスとファッション・デザインとの関係については、ディアギレフのバレエ・リュスの舞台衣裳を手がけたシャネルの時代にまで遡る必要がある。戦後ならローラン・プティとイヴ・サンローラン、マヤ・プリセツカヤとピエール・カルダン、ウラジーミル・ワシリエフとニナ・リッチ、ミハイル・バリシニコフとクリスチャン・ラクロア、トワイラ・サーブと

ノーマ・カマリ、モーリス・ベジャールやウィリアム・フォーサイスとジャンニ・ヴェルサーチのコラボレーション、そしてごく近いところでは、フォーサイスと三宅一生、そしてレジヌ・ショピノとジャン・ポール・ゴルチエのそれと、枚挙にいとまがない。

というわけで、ここではダンスとモードの関係をめぐる一つの幸福な例——あるいはむしろ、一つの本質的な関係の例といべきだろうか——をとりあげて、ダンスとモードの関係について考えてみたい。

2

三宅一生の服飾デザインは、「一枚の布」や「ボディ・ワークス」の作品群から「プリーズ・プリーツ」や「ツイスト」のそれにいたるまで、一貫して衣服による身体論として構築されてきたといえるだろう。それは、肉のマッサでも、マテリアルなオブジェでもない、非物質的な身体の探究である。いいかえると、わたしたちが身体をもって（あるいは、身体として）存在していることの意味の探究である。わたしたちの存在と身体との関係を、精神的な人格とその物質的な存在条件との関係、あるいは人格とその所有物との関係とみなすことに、三宅ほど一貫して抵抗してきたひとはいない。

「一枚の布」から「ツイスト」まで、三宅があれこれ手を変え、素材を変え、もがくようにして探究してきたのは、さまざまな感覚が生成する場、ないしはその交響体としての身体である。そこでは、衣服の幾何学的な形態と皮膚のあいだの空虚な間隙のうちに〈ヴォリューム〉としての身体を開放したり、あるいは布の伸縮自在の表面に〈運動〉としての身体の震えを残響させたり、さらには繊維の厚い肌理のなかに〈圧縮〉としての身体を接触させたりというふうにより、つねに物質的な実体としてではなく〈強度〉として存在するような身体が、一瞬、結晶のように立ち上がってくるのであった。あるいは、透明のカプセルかサラップのようなもので密封され、孤立させられた単体の身体ではなく、それ自体が他の身体との《交通》であるような身体が、まるで失われた記憶を取り戻すかのようにじわりじわり焙りだされてくるのであった。その衣服は、いってみれば、

意味の内部に収容されえない身体、飼いならされない身体を掘り起こす《野性の衣服》だったわけで、そのために、ハイテクを駆使した布のかぎりない軽量化と未知の感触（テクスチャ）の開発とが、果敢に模索されたのであった。

こうした三宅の作業が、身体の文法外しともいふべきポスト・モダンバレエのさまざまな試み——それは、身体運動をふるまいとして構造化しているコードの解除だけでなく、バレエのコードの解除をも意味している——に接近していくのは、いわば必然的な過程であったとおもわれる。身体に不自然なきつい運動を強いるバレエが（身体にとって不自然というの、身体の動きが「ふるまい」へと収斂しないという意味である）、そういう身体運動のスピーディな転位と変換のなかで探究してきたのが、まさに物質体としての身体ではなく〈ヴォリューム〉・〈運動〉・〈密度〉としての身体だったからであり、さらにはバレエは（モード以上に明確に）〈律動〉としての身体、〈密度〉としての身体、〈痙攣〉としての身体に定位してきたボディ・アートだったからである。その意味で、フォーサイスの作品では、鍛えられた身体がもし生まのまま出てきたら、その分厚い筋肉は鎧のように見えてしまいそうだ。そのときはおそらく、軽やかなコスチュームにまといつかせるほうが身体は純粋に現出してくる。身体性そのものがそこでは、わたしたちの存在の〈律動〉や〈圧縮〉など《強度》を表すものとしてとらえられるからである。

三宅一生のファッション・デザインと現代バレエとは、このように一種の身体論として交差する。いや、それらが一方では私的なものとしての身体の密封（カプセル化）、他方では健康のチェック、生死の管理、性の統制、体型のモード化などに見られる身体コミュニケーションの公的包囲から、身体を奪還する試みとして取り組まれたという意味では、両者は一種の身体状況論として交差する、といったほうがより正確だろう。ファッション・デザインはそのために、モデルを静止した身体オブジェではなく運動する身体に求めたのだし、逆にバレエのほうも、その運動が「ふるまい」から外れていくかぎり、記号性を解除した抽象的な服、しかも超絶的な運動を可能にするような軽量のまといつかぬ服を求めていったのであった。

3

もちろん現代のポスト・モダンバレエには、このようなハイテク仕様の《野性の衣服》とは幾分ヴェクトルを異にするコスチュームの系譜が見いだされる。たとえばピナ・バウシュの舞台。ここではダンサーは、安手の背広やセーター、ごくシンプルなワンピースやシュミーズなど、ひどく

そっけない服をまとっている。みすぼらしいとすら言える衣裳である。が、それが逆に、ダンサーたちが引きずる存在条件の貧しさ、鈍重さを浮かび上がらせている。たとえばピナをはじめ女性がよく着ているシュミーズ（このとき多くは裸足だ）、それは、女性がみずからに強いられた性の様態、強いられた存在条件からもがき出ようとして、皮膚を剥がれてしまった赤むけの身体をかうじて保護する薄い皮膜のように見えることがあるし、（奇妙な連想だが）ときに入院患者の寝巻のように見えることもある。ステレオタイプの背広やハイヒールも、男女がそれなしでは生きていけない困いに見え、ときには傷痕軍人の白い装束とだぶって見えることすらある。

ピナ・バウシュの舞台では、ダンサーたちはそれぞれその身体の過去・記憶・傷痕をまるでダイアレクト〔方言〕のように多様に引きずっている。その「引きずる」という事態が、いやでもつねに身体にまといつき、身体に遅れるコスチュームによって可視化される。あるいはときに、服が存在への暴力、あるいは存在することのみじめさを描き出すこともある。逆向きに着せられた服、ステイグマとしての縞模様、異性装などがそうだ。

これらの衣裳は、それ独自のフォルムをもつがゆえに、その動きは身体の動作を制限するし、さらに身体の動きそのものとたえずずれる。そのずれが、わたしたちのいたるところでぐはぐな存在を表現するピナ・バウシュのダンスに似つかわしい。あるいは、ノルベルト・セルヴォスの言葉を借りれば（Pina Bausch-Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish, 1984）、見る者に途切れることのない苛立ちと戸惑いを強いる、あるいは見る物にたえず受容か拒絶の二者択一を迫り、中途半端な感情の対応を許さない、そういう酷薄さ、しんどさに似つかわしい。

あるいは、ここで、勅使河原三郎がよく着るダブダブのシャツ、ブカブカのズボンや、Noiject（1993）で袖に腕を通さずに羽織っていたビニールのような鈍い光沢のレインコートが作りだす《ぶれ》にも言及したいところだが、もはや紙幅はない。

これらのコスチュームが表現する《ぶれ》は、三宅のコスチュームがボディとのあいだに作りだす透明な空間、あるいは衣がはらむ開放的な空気と、たしかに構造的には異なる。しかし、フォーサイスの衣裳であれ、ピナ・バウシュの衣裳であれ、それらがともに、身体を意味による包囲から解除し、身体を〈意味の外部〉へ連れだそうというダンサーやコリオグラファーたちの試みに、深く関係しようとしているのはまちがいないといえるだろう。