The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	＜研究ノート＞アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル『《オットーネ／オットーネ》より池田扶美代のモノローグ』におけるダンスの場の構築
Author(s)	佐原, 浩一郎
Citation	年報人間科学. 2016, 37, p. 175-188
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/54583
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

〈研究ノート〉

アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル『《オットーネ／オットーネ》より池田扶美代のモノローグ』におけるダンスの場の構築

佐原 浩一郎

要旨

本稿は、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル『《オットーネ／オットーネ》より池田扶美代のモノローグ』（オペラが流れる中、通常速度で再生されるダンサーの声に対して、ダンサーの身体は途中からスローモーションとなる6分弱の映像作品）において、その映像の中でダンスの場がいかに構築されるかについて、主にジル・ドゥルーズ『感覚の論理学』における議論を援用しながら論じたものである。

映像がスローモーションとなるとき、再生速度を変化させない声に対して、映像は通常速度では捉えきれない動きの詳細を開示させるように思われる。しかし、振付家であるドゥ・ケースマイケルにとっては、映像もまたダンスの場の一つとして扱われるべきものである。スローモーションが定量的時間の再構成によって作り出されるものであり、その一般的効果を伴いながら現れざるを得ないとしても、それはダンスにおける一つの側面とならなければならない。映像はそれ自体が象形的なものであり、わたしたちが知覚するものである。それゆえに、象形的なものの中でどのようにしてそれらの象形性から逃れるかが、ダンスの場の構築に大きく関わってくる。本稿では、そうした象形性と協働させられる質量性、そして象形性を産出する「見えない力」との関係性を描写しつつ、ドゥ・ケースマイケルが映像のスローモーション化をいかなる構成のうちに位置づけることよってダンスの場を見出し得たかを明らかにする。

キーワード

アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル、ジル・ドゥルーズ、コンテンポラリー・ダンス、象形性、演奏

はじめに

アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル[1] は現代のコンテンポラリーダンスシーンを牽引する振付家であり、1980年に処女作を発表して以降今日に至るまでダンス表現におけるダンスと音楽との関係を探求し続けている。本稿において分析対象となるドゥ・ケースマイケルの仕事には、ダンス作品ではなく、映像作品『《オットーネ／オットーネ》より池田扶美代のモノローグ』[2]（以下『モノローグ』と略記する）が選ばれている。なぜならこの映像作品は、ある意味において、彼女自身のダンスについての考えを、客観的に見てみるためのものであるからである。本稿は、そこでいかにダンスの場が構築されたのかについての観察を通じて、初期ドゥ・ケースマイケルにおけるダンスと音楽との関係が何を問題化していたかについて論じる。

ドゥ・ケースマイケルが最初の映像作品である『モノローグ』を発表したのは1989年であるが、その二年前に初演された《バルトーク／ミクロコスモス》[3] において、バルトークの曲を使用した二つのダン

スパートの間に「記念碑／ライヒとライリーのいる自画像（背景にショパンもいる）／穏やかに流れるような動きで」[4] というダンスが行われない生演奏のみのパートを挿入している。これは単に構成上の効果を目的としてアクセントのようにそこへもたらされたものではなく、ダンスと音楽を対位法的に関係させるというその手法の展開において、音楽をそこに生じさせる演奏の動作としての側面を改めて確認するための構成である。ここで問題とされているのは「動く人物」と「動くこと」、そして「動いた結果生じるもの」との関係であり、演奏におけるその関係についての観察によって、ダンスにおける「動いた結果生じるもの」が派生的に示唆されることにもなっている。ダンスにおける、あるいは他の複数の「動いた結果生じるもの」をより直接的に主題化しているのが『モノローグ』であり、この作品はいわゆるダンスにはなっていない段階の動きについての声や音楽との関係を操作することによってダンスと音楽との対位法的関係を論理学とするための、彼女にとって全編がアンチダンスとして貫かれている最初の試みである。以上を踏まえ、本稿は当該の映像作品を、彼女のダンスにおいてダンスと音楽との関係性が最も端的に表現されたものであると見做し、その関係性の様態およびそれが含み持つ可能性を明らかにすることを目的としている。

分析装置として、主にドゥルーズの『感覚の論理学』[5] における議論を援用している。分析対象が映像作品であるにも関わらずその分析装置に『シネマ』を置かなかったのは、『感覚の論理学』における様々な芸術分野への言及からも感じられるように、具体的なひとつの芸術作品によってドゥルーズの芸術論における本質的な共通原理へといかに接近し得るかを確認しておくためである。それゆえ副次的には本稿はドゥルーズの芸術論および感覚論のダンスの分野における展開を経由した徹底が目指されるものとなる。

1. 作品の構造

『モノローグ』は、映像と声と音楽という三つの主要素から成っている。映像のフレームにはダンサーの頭部のみが収められており、ダンサーとカメラとの距離は変化することなく固定ショットで初めから終わりまで頭部はそのサイズを等しくし続けている。映像が始まるとすぐにダンサーは台詞を朗読し始め、間もなく音楽、モンテヴェルディのオペラ『ポッペーアの戴冠』[6] が流れ始める。ダンサーの口調は徐々に激しさを増し、頭部の動きも同様に大きくなっていく。そのとき突然映像はスローモーションへと変化し、それまで映像（ダンサーの頭部）と同期していたダンサーの声は、それまでの再生速度を保持することによって、スローモーションとなった映像との同期から離れることとなる。間もなく声の再生分が終了するが、音楽はさらに愛の二重唱を継続し、通常速度での再生に対して技術的にコマ落ちしているスローモーション映像は、ダンサーの頭部の激しい動きを捉え続ける。しばらくすると映像におけるダンサーは台詞を叫び終え、頭部は落ち着きを取り戻す。さらにしばらくして音楽はその再生分を終了し、立て続けにダンサーはフレームアウトし、その直後に映像が終了する。(図1)

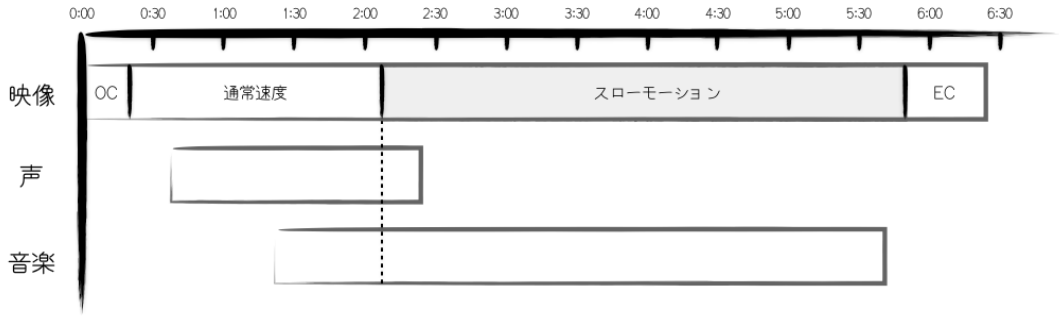

図 1

2. 声から音楽へ移行する映像

映像を機構的側面から考えるならば、それは光の定量的かつ選択的（長方形であることおよびその縦横比等について）な再構成によって一つの客観性を与えられたものであると言えるだろう。そして映像とは世界の象形的な側面に伴う諸々の象形的なものについての映像であり、必ずそこから何かが再現されるような世界を前提としている。「ちょうど新聞が『(出来事を物語るだけでは満足せず）事件を作る』と言われる意味において、写真は人物や風景を『作る』。われわれが見るもの、われわれが知覚するもの、それは写真である」[7]。ドゥルーズが写真についてこのように述べる時、このことは同時に映像を対象としてもいて（ドゥルーズは写真において感覚に複数の水準をもたらす例外的な場合として、マイブリッジの「写真の写像」を挙げるとともにエイゼンシュテインの「映画の映像」を挙げている[8]）、映像は写真における場合と同様の象形性のみを、感覚の対象として見る者へと差し出すことになる。

ドゥルーズによると、絵画における象形的なものとは、人物形体が避けがたく持つことになる再現前的なものである[9]。それらは、クリシェ、全く既成の認識、想い出や幻想などとして具体的には語られることとなるだろう。象形的なものは、他の様々な像を説明することを可能とする、それらの像との関係の総体を内包しており、そうした説明可能性によって、諸々の象形的なものの間には常に一種の物語が入り込み得る[10]。わたしたちは既に、自分自身をこのような物語へと引きずり込むようなあらゆる種類のクリシェに結びつけられており、意志的に何かを為そうとすると、予め想定されたクリシェの再現へと避けがたく向かうこととなる。「画家は、頭の中、自分の周り、さらにはアトリエの中に多くのものを持っている。ところで彼が頭の中や自分の周りに持っているものはすべて、彼がその仕事を始める前からすでに、多少は潜在的に、そして多少は顕在的に、カンバスの中に存在している」[11]。ドゥルーズが画家についてこのように述べるとき、このことは同時に他のカテゴリーの芸術家、映像作家あるいは振付家についてのものでもあり得る[12]。

こうして映像は象形的なものとして姿を現し、そのような可視的なものに伴う限りの可変性とともに、映像の作り手はそこに様々な変形を加えることができる。しかしある創造的意図を持ってそのことが為されたとしても、つまりたとえ諸々の象形的なものが変形を施され、その姿が以前とはまるで違ってしまっ

たとしても、映像は依然として「類似か慣習かによって、また類推か規則かによって機能することになる」[13] 象形的なものにとどまり続ける[14]。そのような変形が行き着く表面的な効果は、そうした効果の現れに対して異なる水準から働きかけている力の存在を示唆しはするものの、それこそがわたしたちの見るものであり知覚するものである象形的なものそれ自体は、象形的ではないものとして現れるのではなく、また別の象形的なものとして現れることになる。そしてそれがそのように「現れる」のは、ある条件において「われわれが見るもの」としての権利を有しているからであり、それと異なるものとしては知覚の段階では決して現れることができない。

映像においてはそこに加えられた変形が問題なのではなく、そうした変形が為されようともそれぞれの変形をその内部の連続的変移の過程として扱うような姿勢こそが問われることとなるだろう。映像の変形とは見えるものの一つであるに過ぎず、諸々の見えるものが関係することを可能とするような水準に属している。その水準、つまり継起する時間と時間的総体が、映像における象形性を経由しながら、当の象形性を逃れ去ってゆく一つの事実に相違ないものを形成する。『モノローグ』において、映像はスローモーションによって変形を被るのだが、それは単にスローモーションの映像というクリシェをそこに据え、観る者に対してそのクリシェの確認を要請しつつ、それについての印象を無条件に個々の想像力における蓋然性へと委ねているのでは決してなく、変形された映像はここで、変形されない声と、映像と声との対応関係とは距離を置きながら外からやってくるかのような音楽とにより積極的に対置させられているのである。確かに象形的なものの変形はこのとき、定量的時間の再構成の一つの再現であるかもしれないが、それが属する感覚は既に異なる水準を併せ含んでいる。しかし映像が声や音楽と対置させられるということが、なぜそのような水準の複数性を感覚へ導入することを可能とするのだろうか。

初め映像は単なる象形的なものとして現れ、人物の声は映像と一致している。音楽が流れ始めてしばらくすると（話している人物の属する）映像はスローモーションとなってその様態を大きく変化させるが、声はそれまでの速度を保ったままで、物理的事実として因果律の下に置かれていたはずの映像と声を分離し始める。ここで声は頑で、僅かでもその速度を緩めようとはせず、早々に自らの再生分を終えてしまう。声の再生が終了しても、その時点で自らの再生分を残している映像と音楽はそのまま終わりまで継続され、数分後音楽の終了とほぼ同時に人物がフレームアウトした後に映像の再生が終了する。この作品における非常に荒々しく大胆なひとつの試みとは、映像の変形による並走の対象の変更である。初めに映像は声と並走しているが、途中から映像はスローモーションとなってそれまで並走していた声を離れ、最後に音楽と同時に終了することによって両者の並走を明らかにする（しかし、音楽が終了した後、映像が終了するまでの僅かな間に人物がフレームアウトすることによって、音楽の並走の対象が映像よりもむしろ人物であるかもしれないという感想を鑑賞者に抱かせるもする）。いずれにしても映像的事実においては、映像によって把握されなければならない人物は最終的に声（ここでは音声言語としての）を離れ音楽と共通の時間の相に位置することとなる。常に振付けによる語彙の産出に取り組むと公言しているドゥ・ケースマイケルが、動勢を提示する映像と並走する対象に声ではなく音楽を選択したことは、当然「振付けによる語彙」というものが即座に自然言語と同様の慣習性を担わされるのではないにしても、あるいはそうであ

るからこそ、より一層留意されるべきであると考えられる。

ここではドゥ・ケースマイケルが言うところの「語彙」という語の意味範囲が問題となるであろう。ジョーン・バエズの歌を使用したソロダンスである《ワンス》[15] (2002) についてのインタビューの中で、ドゥ・ケースマイケルは次のように話している。「(インタビュアーから、作品の中で想像上のクラシックバレエを用いる理由を訊かれて) 初めにそれは、語彙の一部です。語彙に取り組むことで、わたしは出発点を持ちたかったのです。わたしのトレーニングは常にバレエと結びついていました。わたしは語彙を生み出し、変換するための基本的な骨組みのいくつかの種類を確立したかったのです。古典的なダンスはわたしにとって基本的なトレーニングでした。ジョーン・バエズの歌にある感情的な負担と潜在的な物語とは正反対で無関係な基礎を作ること。それはまさに、形式についてです」[16]。すべての語彙は形式に向けられていて、それらは最終的にはバレエが有しているような体系を志している。語彙とは形式における極微な単位であり、語彙そのものが形式の生成と関係している。

語彙と形式、両者の界面には表現が満たされており、表現が両者の関係を仲立ち、そのとき形式を生成すると同時に語彙を産出する。ドゥ・ケースマイケルにとって語彙とは、表現によって形式と結合するものである。語彙は決して言語の構造をなぞるものとして把握されているわけではなく、来たるべき言語を待機するものとして、形式を持つ全ての創造活動へと向けられる偶然性として扱われている。「わたしは常に基本的な語彙に基づいて仕事をしました。わたしは常に自分自身を、つまり一種の核を作ります。分子から始めるのです」[17]。そのとき語彙は一種の形式の萌芽となって、身体的事実としての形式との距離感によって把捉されることとなるだろう。諸形式は、諸形式間の差異において把捉されることとなるのである。ここで言語とは身体の偶然性それ自体であるのではなく、偶然性における構造の発見などではなおのことなく、身体の偶然性の利用であり、身体の経由が必要不可欠なものである。

映像の内部では、人物が自らと並走しながら関係するものをその人物自らが発する声にではなく人物の外から到来する音楽のほうに見たかのようである。象形的なものとして見えるようになるものが映像の内部に存在していて、そのような場としての映像の内部はその外部に対して一旦区切られ隔てられている。振付家は映像の外部で作業を行い、振付家として映像にかかわっている。ダンスは映像に定着すべき光の諸関係ではないし、映像でさえなく、ドゥ・ケースマイケルが注目するのは、ダンスがそれとして映像化されるということである。『モノローグ』は、ドゥ・ケースマイケルがかかわった初めての映像作品であり、そこでダンスは映像ではないという再確認を経てついに問題となるのは次のような働き掛けである。つまりダンスの存在しない場において、ダンスの諸要素が移行し定着するという映像の場において、振付家として自らはいかにそこへかかわるのか。映像を扱い始めたとき、既にドゥ・ケースマイケルはその場をダンスの場が移行される場として捉えていたのである。

3. 映像における象形性

映像作品において、なぜ人物はそれが属する時間の相を、自身を変形させてまで自身の声の相から音楽の相へと移行させたのか。先に見たように、映像はまず、実空間における諸関係の再現である。ここには

一つの移行が含まれているのだが、それは実空間から映像への移行であるよりもむしろ、映像ではないわたしたちの世界において、この世界を映像へと移行させることを可能とするような媒体を前提とした移行である。それはまさしく世界の象形化であり、諸々の像が既成の事実として配分された関係性の総体が形成される以前の世界からの、そうした総体への移行である。映像に対置される「実空間」という観念もまた、一つの象形的なものとして現れてくるように思われる。実のところわたしたちが前提としている認識に反するように、「実空間」とは映像に対して事前的なものではなく、事後的なものである。「実空間」は映像へと射影されるものとして予め存在するのではなく、映像が表象されるときに、その物理的な相関物として想定される、唯一の水準における象形性の延長である。映像は人物形体を伴ってはいる。しかしそのことはダンスの場を同時にそこへ導入したことにはならない。なぜなら、ダンスの場は象形的なものの総体へと自らを与えることによってその部分となり、他の部分との関係においてのみ把握されるものとなることによって、その本性を変化させるからである。それゆえに、映像へと移行されるのはダンスの場ではなく、既にダンスの場ではなくなったあるものなのである。

振付家であり、かつ自らがダンサーでもあるドゥ・ケースマイケルにとって、映像とはそれだけで一つの象形性の基盤である。それゆえに振付家はそこにダンスの場を、あるいはそれに相当するものを作り出さなければならない。端的に言うならば、映像に元来備わっている象形的なものの性質を変更しなければならない。つまり映像の中で象形的なものからそうではないものへの新たな移行を構成しなければならないのであって、そのために彼女は映像そのものの動きを利用することになる。映像そのものの動きとは、映像が映し出す象形的なものの動きではなく、一般的には映像の技法として理解されているような様々な動き、例えばモンタージュ、長回し、パンニング、ティルティング、ズーミング、フィックス、オーバーラップ、再生速度の変化などである。映像そのものの動きを利用することによって、映像の内にダンスの場を新たに見出すということこそが、振付家が目指す最終的な移行である。辿り直そう。ダンスの場は映像と関連付けられることによって象形性を付与され、そのとき「実空間」という観念が誕生する。映像化されるのはそのような経緯を伴う実空間であり、映像は必然的に象形的なものについてのものとなるだろう。振付家は象形的なものの性質を変更すべく、映像そのものの動きを利用する。つまり通常速度からスローモーションへの動きを利用し、そこに再度ダンスの場への移行をもたらそうとする。

ところで舞台における演奏者はその象形性において、演奏する行為と奏でられる音楽とを関係づけるものである。楽器と音という物理的なプロセスにおける自然科学的な認識によって、演奏する行為と奏でられる音楽との間の経験的な関係性は確かなものとなり、両者の間には両者と共にある能動性のようなものとしてその象形性が発見されることとなる。ドゥ・ケースマイケルに関する最も古い映像作品において、象形的な人物と音楽との関係性は、舞台における演奏者と音楽との関係性とは大きく異なったものとなっている。なぜなら映像における象形的な人物と音楽との関係性は、舞台における演奏者と音楽との関係性に対応するのではなく、演奏するという行為と音楽との関係性のほうにより近く対応するからである。そしてこのことは、双方における質料的なものとの関係性によって説明される。

映像がスローモーションになる前、人物は自らが発する声と結びついていた。身体と声は時間的に統合

されることにより、或るひとつの声が或るひとつの身体に帰せられるものであるということ、或るひとつの身体が或るひとつの声によって導出されるということが、映像がスローモーションとなり、身体と声との時間的統合が失われてゆくことによって明らかとなる。映像がスローモーションとなることによってここで言われていることとは、決して身体がある意味で質料性と呼べるようなその量感を携えたまま、自らを所属させる時間の相を移したというわけではないということである。変形としてのスローモーションはいまだかつての象形性をそこに留め置いている。その上で確認されなければならないのは、統合されることを可能にするようなイメージにおける質料が、映像のスローモーションへの変化が確認される段階においてすでにそこから分離されているということである。そのとき質料性とは異なる何かが、スローモーション映像における人物と、その移行先としての音楽を関係付けている。

スローモーションの変化において第一に認められるのは、スローモーションという変化それ自体の象形性である。元の場から切り離された鑑賞者はスローモーションを慣習化し、自らの場を形成し、再び映像の中の人物に属する象形性を認めるようになるだろう。ただしそれは以前とは異なり、映像における潜在的なものとして感覚されるものとなっている。鑑賞者にとっての象形性は、初めに質料性と共にあったものが一旦質料性から分離し、それは再びスローモーション映像において潜在的なものとして構成し直されることとなる。そのような象形性は、音楽との関係を第一次的なものとするスローモーションにおけるものではなく、スローモーションが音楽との関係を考慮されない場合にのみ認められるものである。つまり、場面はスローモーションと音楽との関係を第一次的なものとしているのに対して、スローモーションが自らのうちに構成している象形的なものは、そうした場面に上ることがない。スローモーション映像の中の人物と音楽との関係性が、舞台における演奏者と音楽との関係性ではなく、演奏する行為と音楽との関係性により近いというのは、今述べたような象形的なものにおける質料性の潜在化によって説明される。つまり演奏者は音楽を奏でるための質料的な基盤であるが、演奏する行為はそれ自体が質料性であるのではなく、おそらく質料性に結びつけられたままでは自らを上手く説明することのできないものである。

動きそのものは見えるものとは無関係であり、動きを感覚するとき象形的なものは現れることができない。つまりわたしたちが見ているのは人物の質料的象形性ではなく、人物における見えない動きというパラドキシカルな対象に他ならない。ここでわたしたちは見る能力に働き掛けるその対象を失っている。それゆえに見えるものとは異なる場、象形的なものとは無関係な場を作り直さなければならない。わたしたちに見えるものを与えているのは視覚的感覚であるが、それについてドゥルーズは次のように述べている。「視覚的感覚が、この感覚を条件付けるみえざる力に立ち向かう時、その時その感覚の作用は、このみえざる力に打ち勝つことのできる力、あるいはそれを自分自身の友とすることのできる力を引き出す」[18]。わたしたちは不可視の潜在力によって与え続けられていた可視的なものを失い、不可視の潜在力に対抗する力を、可視的なものによる制限を解除するために自らの友とできるような力と直接的に交流する動きを目の当たりにする。可視的なものとは死の代理表象であり、死と互助的な関係を取り結んでいる象形性を拠り所とした同一性の生息域である[19]。その場合の死とは、図解し説明されるイメージの総体の中の一つのイメージとしての死であり、そのようなイメージが住みついているところの死それ自体は、イメージ

の総体によって対象化され、そこに物語が付属した状態に置かれている[20)]。つまり死は物語によって自らの姿を覆い隠し、やがて訪れるものとして潜伏し続けているのである。「われわれが知覚するもの」としての映像による制限を解除するには、死が自らを見せないために利用している物語を見るのではなく、潜伏し自らを不可視の存在としている見えない力としての死それ自体を検出しなければならない[21)]。

線的な時間上に横たわる質料性をことごとく消し去ってゆく音楽が動きと並走し、両者は対位法において把捉されることとなるだろう。動きと音楽とが同時に終了するまでの間、あの不可視の潜在力によって条件付けられていた象形的なものは、不可視の潜在力が激しく抵抗を示すことによって、わたしたちが動きと切り離されるいくつかの瞬間において姿を現すこととなる。つまりそのような激しい抵抗が起こらない限り、『ポッペーアの戴冠』の流れるこの映像空間においては、動きと交流する力が遍くその内部を満たすこととなる。動きと交流するこのような力が、反対にこの力の反動的な影としての象形的なものを、それを見えるものにしている不可視の潜在力の検出によって見えなくしている。並走しているのは人物と音楽ではなく、動きと音楽である。そして並走のヴァリエーションの変化により、人物と音楽の並走において言われるように、並走とはもはや定量的な時間の相を等しくすることによるものではなくなっている。新たに並走の条件となるのは両者が等しく満たされるある力の相であり、そうした場に相当するものが、動きと音楽の並走を請負っている。両者の並走が可能な力の相において、動きと音楽は対位法を為しポリフォニーを形成するのだが、正確を期するならば「動き」と「音楽」という言葉は、「動きがそれに対して最も自然なものであるところの力」[22)]と「音楽の内部を経巡る力」に置き換えられなければならない。そのような様々な力が、おのおのに「声部」となり、その結果多声が錯綜するものとなって、そこから対位法が構成されることとなる。ドゥ・ケースマイケルの全作品に渡り、つねに最も重要な問題のひとつとして考えられてきた対位法とはつまり力についての思考であり、そうした思考が対位法を要請するのであってその逆では決してない。対位法は見、そして聞く方策を開示し、わたしたちに錯綜する諸力の関係性をひとつの可能性として指し示す。

4. ブレ

映像は声に対して約五分の一の速度で再生されている。

頭部のみが収まり、その再生速度においてさえ、あるいはそれゆえにブレを確認することのできるこの映像は、画家フランシス・ベーコンによる頭部の連作をわたしたちに容易に思い起こさせるものになっている（そして、このような連想が決して表面的な働きかけによってのみ促されているのではないということは、後に詳述することとする）。映像はある力の相、つまり動きがそれに対して最も自然なものである力に関係しており、それゆえ映像はそれ自体がそうした力である。ブレの生じている部位とは今まさに力がそこを打っている部位である。ブレとは抽象的な形態を伴って視覚化された現れであり、たんにブレであるというだけではそれ以上でもそれ以下でもない。それが単にブレであるというとき、そこに力が関係しているか否かは未だ明らかになっていない。ブレが力と関係するものとして言われるときとはいかなるときであるのか。ブレが単に見えるものとして言われるのではなく、見えない力と関係することによる見

え方、あるいは見えるものが見えなくなるという見え方であるとして言われるときとは。

見えるものとはクリシェであり、見えない力によって見えるようになっているものである。それらはすべてセンセーショナルなもののうちの一種であり、センセーショナルなものとして認められないようなものであったとしても、見えるものとして存在している限りそれはセンセーショナルなものであり、その度合いによってそれらの一部があたかもセンセーショナルな性質が認められないかのように扱われるということであるに過ぎない[23)]。見えない力とは、クリシェ、約束事、そしてセンセーショナルな性質をイメージへと供給することにより当のイメージを見えるようにするような力を指す。そのときその力は見えないままであり、その力が見えないというそのことが「見えるもの」の成立を保証している。つまり、その力が見えるようになるとき、「見えるもの」として現れていたイメージは「見えるもの」ではなくなる。そしてブレとは、ここでは見えない力それ自体の見え方となる。そのとき「ブレ」という語は、他の全ての実詞の受容を拒む部位に対して渋々与えられているに過ぎない。当の部位はその可視性を決定付けるあらゆる「見えるもの」の標識を退けるにとどまらず、当の部位を生じさせているのが「見えるもの」としての動きによるものであるとする考えをも退ける。ベーコンの頭部の連作についてのドゥルーズの言及を参照するならば、「それら頭部の異常なまでの揺れ動きは、連作によって再構成しているとみなされる、その動きそのものから生じるのではなく、遥かにむしろ、不動の頭部に働きかける、圧迫、膨張、緊縮、扁平化、伸長等の諸力の結果である」[24)]。

それが動きの連続における残像としてのブレである場合、未だ見えるものが見えなくなっているわけではない。しかしベーコンの頭部の連作において見出される力は、定量的な時間性が産出する動きとは無関係に存在している。その力は頭部の視覚的な現実とは異なる水準からやってくるものであり、そこに見えるものではないなにものかを供給している。あるいは見えるものをそこに供給している不可視の力に働きかけ、その力を減退させる。その結果、見えるものはその場から退却せざるを得なくなる。そうした状況を生み出すような力が、ベーコンの頭部の連作において可視的となっている。

ならば池田扶美代の頭部を捉えた映像が、ベーコンの頭部の連作と同様に見えない力が可視的となるような場であると言えるのだろうか。映像中の頭部のブレは、スローモーションとは言え定量的な時間性が産出する動きそのものから生じている。力は定量的な時間性が産出する動きとは無関係であるとすると、頭部のブレは見えるものの一種であるということにしかならない。しかし振付家のかかわるこの映像において、スローモーションを定量的な時間の表現として扱うことは、振付家の真意を捉え損ねることに等しい。スローモーションにおける人物が、音楽とのかかわりにおいて演奏家よりも演奏行為により密接であるという事実を再確認するとき、スローモーションという変化は変形的なものではなく歪形的なものであり、見えるものをすべて排除してゆく力の表出としての動きそれ自体であるのだということに気付かされる。

結局のところこの映像において、ブレとはスローモーションに他ならない。頭部が依然としてその象形性を維持しているにもかかわらず、スローモーションはブレとして現れる。なぜならスローモーション映像は力の相に属するものであるからだ。人物は声から離脱することによりスローモーションへと移行するのだが、それは可視的な時間の相から諸力の関係し合う力の相への移行であると言い換えてもよいだろう。

そのときひとつの可能性として、力の相においてなお映像が発現し続けるものが、つまり人物の動きの連続が生じさせるブレ、口から飛ばされる唾、揺れる髪といった要素がいずれ既成の事実と化し、映像が力の相を離れ再び人物が可視的なものとして現れてくるということが考えられる。しかしそれは経験において不可能である。この映像において動きと音楽が力の対位法のうちに置かれていることを鑑賞者が真に知るのは音楽が終了するそのときであり、同時に映像が終了するそのときである。スローモーションはそのとき音楽と同じ力の相に属し、それぞれが力としての動きであり、力としての音楽であったということが明らかとなる。確かに映像がスローモーションとなったとき、声の属する世界とは異なる世界へと移行したということまでは理解されたとしても、それだけでは音楽と映像の関係は推して知るものにはなっていなかった（だとしてもそれとは無関係に感覚は既に強い実在性を伴ってそこに生じていたわけだが）。鑑賞者は後になって、自らに見えていたものが事実上見ることのできないものであったということを知ることになる。

確かにスローモーションは定量的時間の再構成である。しかしこの作品におけるスローモーションは、実時間に対して間延びした時間を表現したものであるのではなく（同じ実時間の属する世界についての表現のヴァリエーションなのではなく）、実時間とは異なる世界の、つまり音楽の時間の属する世界についての表現として採用されているものである。あるものが定量的時間の再構成であると言われるのは、それが定量的時間の属する世界と同一のものであるとして価値づけられるからである。スローモーションであるというだけでは、それがどの世界に属しているのかを判断することはできない。もちろんスローモーションそれ自体は人為的なものであり、定量的な時間の再構成「によって」生み出されるものである。しかし、そのように定量的時間において生じたものが、必ずしもそれが属する世界にのみ属し続けなければならないというわけではなく、例えば今回のようにスローモーションが非定量的な時間性との関係の中へと置き直される場合、もはやそれは自らを生み出した世界に住み続けることができなくなる。

スローモーションが関係し合うところの音楽として使用された『ポッペーアの戴冠』第三幕のポッペーアとネローネの愛の二重唱は、充溢する生の力を感じさせるものでありながら、その充溢ゆえにそこに物語が導入されかねないものとなっている。例えばこのような愛に満ちた生の力が、見えるものを供給しながら人々の偶然性を覆い隠している不可視の潜在力としての死の力を検出し、ついに見えないものとしてのブレへとわれわれを導くなどと主張するとき、人物形体を物語から隔離させることを目指したドゥ・ケースマイケルの試みは、一つの修辞として物語に奉仕させられてしまう危険性を伴っている（さらに、『ポッペーアの戴冠』がイタリア語で歌われ、当該の映像作品の元になったダンスがフランス語を理解する人々のために作られたものであるということもまた考慮されるべきである）。

さて、ベーコンは当初、《肖像画》群において「器官的有機的類似」を求めていたのだが、あるとき「或る輪郭から他の輪郭へという絵画の動きそのもの」が、「より奥深い類似を解き放つ」ことを発見する[25)]。そこではもはや眼、鼻、口の諸器官を識別することは不可能となり、そこから次の事柄が導出される。映像作品においてのスローモーションは、正確には事実上見ることができないものであるわけではなく、それが何かを識別することができないものであるのだ。見えない力について、その力が見えるものをそれと

して成立させていたというだけでは不十分で、実際にその力が請負っているのは、見えるものに対する「識別可能なものとして」の可視性の賦与である。それはベーコンが「象形的なもの」として言い習わしているものである。見えない力はひたすら象形的なものを表象の場へと供給し続ける。ベーコンの頭部の連作における識別不可能な地帯、象形的なものが拭い去られることによって出現する識別不可能な地帯は、振付家の映像におけるスローモーションと同様に見えない力と通じ、そのいずれもが象形的なものによらない見え方を可能とするような地帯となっている。ミレーの言葉を借りるならば、そこで見えているものとは「象形的区別よりもより根源的なもの」である[26)]。

おわりに

本論では、『モノローグ』におけるダンスの場の構築をなぞることによって、ドゥ・ケースマイケルがいかにして映像における象形的なものを捉え、そこから識別不可能な地帯としてのブレへと移行しえたのかを見てきた。

『モノローグ』を皮切りに、彼女は多くの映像作品を手がけることになるのだが、この作品と比較すると、以降の映像はダンス作品の記録としての側面をより強くしており、映像における象形性を逃れようとするような動きはもう感じられないものとなっている。つまりこの作品のみが、イメージを供給する映像それ自体をダンスとして捉えているのである。この時期のドゥ・ケースマイケルにとって、すべてはダンスが創出しているものについての思考へと向けられ、音楽における演奏行為と奏でられる音楽との関係性に重ね合わせられるものとして考えられていたのではないだろうか。それゆえ映像のうちに捉えられているものがダンスとしての様相を呈しているものではなかったとしても、それはダンスとして扱われなければならなかったし、音楽とともに表されなければならなかったのである。後にドゥ・ケースマイケルは、舞台上で演奏者が配置される領域とダンサーが動く領域を分離せずに、演奏者がダンサーと同じ領域に置かれるような作品を多く手がけるようになるのだが、それは『モノローグ』におけるブレと音楽との関係性の発見とは決して無関係ではないだろう。

注

1）アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル（Anne Teresa De Keersmaeker, 1960–）。振付家。ベルギー出身。1983 年にダンス・カンパニー「ローザス」を結成。女性ダンサーのみの編成、ミニマル・ミュージックの使用などで注目を集める。その後編成は男女混成となり、これまで使用された音楽はミニマル・ミュージックのみならず、古楽、古典派音楽、ロマン派音楽、近・現代音楽、さらにはジャズに至るまで多岐にわたっている。これまで 50 を超えるダンス作品を発表しており、2015 年にも複数の作品を発表している。

2）ROSAS、『《オットーネ／オットーネ》より池田扶美代のモノローグ』。映像作品。ワルテル・ヴェルダン、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル、ジャン＝リュック・デュクール制作。1989 年。《オットーネ／オットーネ》（ダンス作品、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル振付、1988 年）の一部を映像化したもの。

3）ROSAS、《バルトーク／ミクロコスモス》。ダンス作品。アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル振付。1987 年。

4）「記念碑／ライヒとライリーのいる自画像（背景にショパンもいる）／穏やかに流れるような動きで」。《バルトーク／ミクロコスモス》の第二部の表題。あるいはそこで使用される音楽作品。ジェルジ・リゲティ作曲。1976 年。

5）ジル・ドゥルーズ、『感覚の論理—画家フランシス・ベーコン論』、1981 年。

6）クラウディオ・モンテヴェルディ、『ポッペーアの戴冠』。オペラ曲。1642 年。

7）Deleuze, Gilles (2002 [1re edition 1981]) *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris: Seuil, p. 86. 邦訳『感覚の論理—画家フランシス・ベーコン論』山縣熙訳、法政大学出版局、二〇〇四年、八五頁。以下 FB と略記し、原書、邦訳書の順でそれぞれの頁番号を必要に応じて併記する。

8）「確かに写真は、美的意図を強調し、絵画と張り合うこともできる。しかしこの点に関してはベーコンは全く信じていない。なぜなら、写真は、感覚の作用を唯一の水準で圧倒する傾向をもっており、感覚の内に、水準の構成的差異を導入する点では常に無力である、と考えられるからである。しかしエイゼンシュテインの「映画ノ映像」やマイブリッジの「写真ノ写像」に見られるように、写真がそこにまで到達している場合もあるだろう、そしてそのことは、紋切り型表現をひどく変形し、ローレンスが言ったように、まさしく像を痛めつけ、傷つけることによるしかないと思われる。しかもそれは芸術が生み出す類の歪曲にはならないだろう（エイゼンシュテインのそれのような、奇跡の場合は別だが）」（FB 87 / 86）

9）人物形体が絵画の中で隔離されていなければ、それは「象形的で、説明的で、物語的な性格」を避けがたく持つことになるとドゥルーズは述べている。（FB 12 / 4）

10）物語は、「図解し説明された総体に生命を与えるため」、形体の間に入り込む。（FB 12 / 4）

11）FB 83 / 81.

12）例えば、ドゥルーズは英米文学についての話の中で次のように述べている。「反対に、英語は、唯一の絆が言外に含まれた《と》であるような合成語を作る。それは〈外部〉との関係、決して沈み込まぬ、基盤のない、表面を走る街道への信仰、根茎だ。Blue-eyed boy 少年、青、目——一つの組み合わせ。…《と》…《と》…《と》…、どもる。経験論とは他の何者でもない。多少なりとも豊かな各々の多数派の言語を、それぞれのやり方で破壊し、そこにあの創造的な《と》を導入すべきだ。その《と》が、言語を逃走させ、われわれをわれわれの言語——それがわれわれのものであるならば——の中で異邦人に仕立てるのである」（Deleuze, Gilles avec Claire Parnet (1996 [1re edition 1977]) *Dialogues*, Paris: Flammarion, p. 73. 邦訳『ドゥルーズの思想』田村毅訳、大修館書店、一九八〇年、九二、九三頁）

13）FB 86 / 85.

14）象形的なものが内包しているイメージの関係の総体は慣習や規則によってもたらされるが、光の関係を捉える写真や映像は、このような総体を類似によってアナロジーへともたらす。（FB 107-109 / 107-109）

15）ROSAS、《ワンス》。ダンス作品。アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル振付。2002 年。

16）ミシェル・フォラン、『Corps et Accords』。映像作品。2002 年。

17）同上

18）FB 62 / 58.

19）「象形的なもの（再現的描写）は、（中略）或る像と他の様々な像との関係を、合成された総体として内包してもおり、この総体こそがまさに各像にその対象をもたらすのである」（FB 12 / 4）

20）「あの『見え–過ぎる』もの」（FB 62 / 58）

21）死と可視性の関係については、FB 61-62 / 56-58 を参照されたい。

22）「形体が化け物じみて醜悪にみえるというのもすでに、執拗につきまとうその象形化の作用の観点からにすぎず、それらを『形体的に』眺めるや、それら形体は、その時、それらが果たす日々の平凡な務めやそれらが直面する一時的な力に応じて最も自然な姿勢を示しているが故に、醜悪ではなくなる」（FB 144 / 143）、「実を言えば、それらは、われわれが二つの由来話の「間で」そうするように、あるいはわれわれを捉えにくる力に一人で聞き耳を立てている時のように、形体的には最も自然な姿勢なのである」（FB 151 / 151）

23）FB 第 6 章にあたる部分で、ドゥルーズは、「センセーショナルなもの」がそこに残存させている象形性によって物

語を再導入すると述べている。このことは、「センセーショナルなもの」が、自らに象形的なものの性質を積極的に与えることを意味している。(FB 42-43 / 36-37)

24) FB 59 / 55.

25) FB 146 / 147。ここで言われている「絵画の動きそのもの」は、定量的な時間性と関わるものであると解されるべきではない。

26)「あまりにも敬虔な批評家が、じゃが芋袋のような奉献籠をもった農夫たちを画いているとしてミレーを非難した時、すでにミレーは事実、二つのものに共通の重力こそ両者の象形的区別よりもより根源的なものであると答えている」(FB 58 / 54)

Construction of Place of Dance in “Monologue of Fumiyo Ikeda at the End of Ottone, Ottone”

Koichiro SAHARA

Abstract:

In this paper, it is examined how a place of dance is constructed in the video, “Monologue of Fumiyo Ikeda at the End of Ottone, Ottone” (6 minutes, while an opera is floating, dancer’s voice is played at normal speed, on the other hand a dancer’s body begins to be played in slow motion from in the middle), by Anne Teresa De Keersmaeker, as using the argument in *The Logic of Sensation* by Gille Deleuze.

When the video begins to be played in slow motion, it seems that the video discloses details of the movements that cannot be caught in normal speed, whereas the voice does not change the reproduction speed. However the video should be treated as one of places of dance for De Keersmaeker who is a choreographer. Even if slow motion is made by reconstitution of quantitative time and has to appear with its general effects, it has to become a part of aspects of dance. The video itself is the figurative and is what we perceive. Therefore a way to escape from the figurative is related to construction of place of dance. This paper clarifies how De Keersmaeker found a place of dance by arranging slow motion of video in the composition, while describing a relationship between materiality to work with the figurative and invisible power to produce the figurative.

Key Words : Anne Teresa De Keersmaeker, Gilles Deleuze, Contemporary Dance, Figurative, Musical Performance