

Title	海と歌声：『イザベラの部屋』における歌の機能
Sub Title	Meer und Singstimme : Funktion des Lieds in "Isabellas Zimmer"
Author	針貝, 真理子(Harigai, Mariko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2009
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.96, (2009. 6) ,p.192(85)- 207(70)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00960001-0207

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

海と歌声

—『イザベラの部屋』における歌の機能—

針貝 真理子

1. 舞台のリルネロ

音楽的構造によって生じる「人物」というものが存在する。それは自らの身体を領土化することで形作られる人物である¹。いや、むしろこう言った方がいいだろう。人物は身体の領土化によってしか生まれない²。人物とは何か。音楽的構造による人物、すなわち「リズムの人物」を提唱したドゥルーズ／ガタリの用語に従えば、それは»personnage（著名人、人間、登場人物）«である³。一方ドイツ語でそれは»Figur（形姿、登場人物、像、図形、文彩）«と翻訳されている⁴。フランス語にはドイツ語の»Figur«により正確に一致する»figure«という語があるように、確かにこれらは別の語である。だが、ドイツ語の»Figur«はフランス語の»figure«および»personnage«双方を含んだ語であり⁵、フランス語の»personnage«とドイツ語の»Figur«とは、劇中の「登場人物」という意味で一致している。したがって、ドイツ演劇学で解釈されているこの»Figur«という語をドゥルーズ／ガタリのいう»personnage«のこだまとして聞き取ろうとすることは、決して誤りではないだろう。現代ドイツ演劇学において舞台上に登場する人物»Figur«とは、もはや戯曲中に名指された「役（Rolle）」と同一視されない。»Figur«とは俳優身体と「役」との混合物であり、とある身体が「演じる」という行為なしには生じえないものである⁶。また、これはダンス身体が生み出す形姿の動き全体をも含んでいる⁷。つまり、ここで

再びドゥルーズ／ガタリに沿えば、他者によって書かれたもの、すなわち戯曲、振り付け譜面（Choreo-graphie）が生きて動く身体を「領土化」し、また身体の側が書かれたものを「領土化」することによって生まれるのが「Figur」だと言い換えることができよう。ただし、ここでいう書かれたものとは、固定されたエクリチュールのみならず、その裏側に存在する書く身体をも指している。書く身体は作者としての絶対権力を打ち捨て演じる身体と同列に並ぶことで、領土化のゲームに参加する資格を得るのだ。

領土とは何か。はじめにあるのはカオスである。領土はまだない。そのカオスから歌が「飛び出してカオスの中に秩序を作りはじめる。⁸」つまり、「カオスからは〈環境〉と〈リズム〉が生まれる。⁹」「環境はカオスの中で開かれている。そしてカオスは環境を衰弱させたり、環境に侵入しようとおびやかす。だが、環境はカオスに対して反撃に出る。それがリズムなのだ。カオスとリズムに共通しているのは〈中間状態〉、つまり二つの環境のあいだである。〈リズム－カオス〉あるいはカオスモス（カオス－宇宙）。¹⁰」このように、環境と環境との間にあるのがリズム－カオスという中間状態であり、カオスはリズムと対立するのではなくリズムの作り出すコスモス（秩序だてられた宇宙）と一体の「カオスモス」となる。リズムとは断定的（dogmatique / dogmatisch）な拍子（mesure / Maß）とは異なって批判的（critique / kritisch）であり常にコード変換を行うもの、環境から環境へと飛び移るものである¹¹。そしてこのリズムが機能性ではなく「表現性をもつようになると、それだけで領土が生まれる¹²」。この「表現性をもったリズム」とは「環境の成分が質をも」つことであり¹³、環境の成分とは「素材と有機的産物、膜や皮膚の状態、エネルギー源、凝縮した知覚－行動¹⁴」である。これは自分や他者の素材としての身体成分と言い換えることができるだろう。しかしそれは身体そのものではなく、開かれた環境としての、とらえられる素材としての身体である。それは表現の場において開かれる。これらの環境成分を取り込み表現として提示するもの、それが「署名」である¹⁵。こうした「署名」以前の身体は未だ「私」や「あなた」の領土ではない。表現という行為、つまり署名する行為を通して初めてそ

それは領土となるのだ。「表現的なものは、所有的なものに先行し、表現の質 (les qualités expressives / expressive Eigenschaften)、あるいは表現の質量 (les matières d'expression / Ausdrucksmaterien) は、必然的に所有に向かい、〈あること〉よりも深いところに根ざした〈もつこと〉を形作る。それは、質が一つの領土をかたどり、質をになったり、生産したりする主体にこの領土が帰属するということを意味するのだ。このような質はすなわち署名である。¹⁶」この署名は作者の筆名であり俳優の芸名である。もちろん本名でもかまわないが、その場合も筆名もしくは芸名としての本名となるだろう。つまり、表現者として自らに与える／与えなおす名となるのだ。「署名や固有名とは、すでに形成された主体の符号ではなく、みずから領域や領土を形成する符号である。署名は一個の人間を標示するものではなく、領域を形成する無根拠な行為である。¹⁷」

しかし領土化のプロセスを説明するのに「署名」ではまだ不十分である。「署名はスタイルに変化していく。事実、表現的な質や表現の質量は、相互に流動的な関係を結び合い、そのような流動的關係は、表現の質が与える領土と、衝動のうずまく内部環境との関係、および状況の織りなす外部環境との関係を「表現」していくのである。ところが、表現することには何かに依存することではない。表現には自立性があるのだ。まず、あらゆる表現的質は相互に内的関係を結び合い、この内的関係が領土のモチーフを構成する。¹⁸」こうした「領土のモチーフはリズムの顔、ないしは〈リズムの人物〉を形成し、(中略)一つの人物、一つの主体、一つの衝動に一つのリズムが結びつく単純な状況から抜け出したとき、〈リズムの人物〉が生まれる。¹⁹」「表現の質が与える領土」と「衝動のうずまく内部環境」すなわち身体との関係がここに表現される。領土とは表現の場であり表現の瞬間である。すなわちこれが、身体の領土化によって生じる、ドイツ演劇学における「Figur」なのだ。この人物 (Figur) を形成するモチーフというのが一つのスタイルである。これは個人に属するものではもはやない、解放され自立したスタイルとなる。「そこにあらわれるのは、もはや複数の署名ではなく、一つのスタイルである。²⁰」この一つのスタイル／モチーフは点

(Punkt) であり、外の環境、つまり異なるスタイルを持つ他の点 (Punkt) との関係は「表現」して領土の対位法 (Kontrapunkt) を作り出し、この「領土の対位法は〈メロディーの風景〉を形成する²¹」。これが舞台上の場面 (Szene) である。こうして表現を行う際に、「リズムの人物」自身が「環境」として開かれる。そのようにして、領土は流動していくのだ。

こうした〈リズムの人物〉を形作る「リズム」および〈メロディーの風景〉を作り出す「メロディー」の双方を指す言葉、それが「リトルネロ」である。「リトルネロ」とは移り変わりゆく音楽であり、領土化を行うのみならず、脱領土化と再領土化とを常に異なるリズムとメロディーで遂行する²²。

以上が理論的説明である。以下の章では、具体的作品を取り上げて舞台における「リトルネロ」についての考察を進めていきたいと思う。

2. 幸福、嘘、暴力

これから取り上げるのはベルギーの舞台演出家ヤン・ローワースが、自ら執筆したテキストを元に、1985年に自身で創設したパフォーマンス・グループ「ニードカンパニー」の活動として2006年6月10日にアヴィニヨン演劇祭で初演した『イザベラの部屋』である²³。上演開始の際にはこの演出家本人が舞台に登場し、この舞台が2002年に亡くなった父親、フェリックス・ローワースの追悼に作られたということ、舞台上に陳列されているアフリカ美術品の数々は、実際にその父親の蒐集品であることを告げる。舞台装置は最初から最後まで固定されており、場面転換はナレーションによってのみ遂行される。これら舞台装置は白い台の上に並べられたフェリックス・ローワースの蒐集品およびその拡大写真や映像から成っている。すなわち、蒐集の展示が舞台となっているのである。これら蒐集品の傍ら、ヤン・ローワースはそのまま最後まで舞台上に留まり続け、俳優たちと共に歌い踊る。冒頭に歌われるのは、決して止まらず進み続ける男 Budhanton をうたう歌である。この歌と共に、イザベラの物語が始まる。

老女優ヴィヴィアンヌ・ド・ミュイック演じる主人公イザベラは盲目であるが、特殊なカメラの力を借りて視力を得ている。彼女はフェリックス・

ローワースとほぼ同時代を生きた人間として描かれる²⁴。彼女は1910年生まれという設定であり、その年から1999年89歳の「現在」に至るまでが順を追って物語られる。ここで「物語る (erzählen)」という語を用いたが、厳密に言えばイザベラの頭の中で演じられる (spielen) と言った方がいいだろう。物語はイザベラ本人によって語られることもあるが、他の登場人物との会話の中で明らかにされることもあるが、この舞台には「語り手」という人物も登場する。彼はこれから演じられる出来事の起った年を告げ、折に触れて一見「客観的」に見える描写を行うものの、実際にはイザベラの頭の中で生まれた存在である。語り手と演じ手 (厳密には語り手も演じ手なのだが) との関係を確認できるのが例えば以下の場面である。

ERZÄHLER Alle gerieten in Panik, aber Isabella sagte mit ihrer tiefen, ruhigen Stimme, dass es nur ein Kratzer sei...

ISABELLA Es ist nur ein Kratzer...

ERZÄHLER Ob der gut aussehende Gentleman vielleicht etwas zu ihrem Mantel und ihrer Seidenbluse dazuzahlen könnte...

ISABELLA Das ist meine teuerste Bluse. Echte chinesische Seide und...

ERZÄHLER Dann fiel sie ohnmächtig in die Arme von ...Alexander. (語り手：皆パニックに陥ったが、イザベラは低い落ち着いた声で、ただのかすり傷だと言った…。イザベラ：ただのかすり傷よ…。語り手：そして、この身なりの良い紳士が (紳士の発砲で破れた) コートと絹のブラウスにいくらか出してくれないかと…。イザベラ：これは一張羅のブラウスなんです。本物の中国の絹で…。語り手：そうして彼女は意識を失い、この紳士の…アレクサンダーの腕へと倒れこんだのだった。)²⁵

ここは語り手の語る (キツユな、しかし実利的で醒めた雰囲気までもを

含んだ)内容をいちいちその通りに演じてみせることで観客の笑いを誘う場面である。語り手は一見客観的に語っているように見えるが、実際にはイザベラ自身に予測可能な範囲を出て語ることはない(例えば、アレクサンダー側の感情など)。その上、この語り手はイザベラの性感帯をも演じる／踊る²⁶。このように、語り手はイザベラの頭の中に住まうものであり、実は客観的描写をしているのではなくイザベラ自身が頭の中で流すナレーションを発しているのである。

その他、イザベラの右脳と左脳の役を受け持つダンサーが語り手同様に脳内の存在であるのは明らかであるとして、舞台上に登場するイザベラの周囲の他者たち(両親や恋人)もまたイザベラの回想すなわち頭の中の人物である。彼らは劇中で次々とこの世を去るのだが、舞台を去ることはなく、死んだときの年齢を保ったまま89歳のイザベラと会話を交わし続ける²⁷。彼らの発する言葉、身振りはすべて、イザベラの回想である。そしてこの回想とはもはや事実ではなく想像の物語なのである²⁸。こうして生み出された物語は、別の物語と対位法を成している。それは演出家ヤン・ローワースの父、フェリックス・ローワースの物語である。

イザベラの母、アンナは彼女に長年片思いを続けていたアーサーに強姦(vergewaltigen)され、イザベラを産む。この筋書きはベルギー植民地の物語／歴史(Geschichte)と関係している。舞台上に陳列されているフェリックス・ローワースの蒐集品は、当時ベルギーの植民地であったアフリカ、とりわけコンゴの美術品である。つまり、ベルギー人フェリックス・ローワースは植民地化という暴力(Gewalt)によってその品々を奪い取ったわけである。舞台上の登場人物たちがこれら蒐集品を紹介する場面では、音の歪んだ西洋クラシック音楽が轟きわたる中、たびたび威嚇するような声で個々の品の解説がなされる。一方で、ここに取り上げられる品々には部族女性の自由を妨げ「家」に縛り付ける道具が多く含まれている²⁹。イザベラの物語は、単純な強者対弱者の構図に陥らないのだ³⁰。ある特定の暴力の人間ではなく、暴力的人物のリズムともいうべき形姿がここに現れる。だがそれと同時に暴力を受けたものたちの「リズムの人物」が存在す

なのだ。これら二つのリズムは時には別々の身体のあいだで、しかし時にはひとつの身体の中で対位法を成し、メロディー風景となった人間をも作り出す。

アンナが気を失っていたのをいいことに、アーサーはさらに卑劣な行為に及ぶ。彼女が意識を取り戻した時、倒れているアンナをあたかも通りすがりに発見し介抱している親切な友人であるかのように振る舞い、彼女の信頼を得たのである。身ごもった彼女を連れて二人は街を出る。そして田舎の島でイザベラの義理の両親として三人で暮らすようになる。三人の楽しみは、夜な夜な繰り広げられるアーサーとのパーティーだった。このパーティーで歌われるのが冒頭の Budhanton の歌である。Buddha と Antony (Marcus Antonius) との混合である Budhanton は、創り出し踊る神ツアラトウストラである³¹。島の灯台守であるアーサーは、毎朝海に飛び込んでは荒波の中を泳ぎ、戻ってくると新しい詩を書く³²。そしてビールを片手に「声の限りで」Budhanton の歌を歌うのだ³³。その歌はコーラスとなり、彼はそれに合わせて踊る。それは泳ぐ仕草の踊りである。ひょうきんに舌を出し、水を掻くように両腕で空を掻き進む。アンナはからかうように彼と戯れながら笑い声をたてている。この牧歌的な風景からイザベラの物語は始まるのだ。だが、アンナはそれ以外には楽しみもなく鬱々と暮らし続け、イザベラが14歳の時に自殺してしまう。アンナの死をきっかけにアーサーも精神を病んで失踪し、死ぬまで自分を責め続けて最後には自ら命を絶つ。暴力を振るったアーサー自身の中に暴力を受けたアンナのリズムが場所を占め、ついにはアーサーを死に至らしめる。これは弱者による強者への復讐に終わる単純な風景ではない。復讐の関係は弱者と強者の立場を逆転させ、負の連鎖を残すに過ぎない。アンナが強者に転換することはない。結果的にとはいえ、彼女はアーサーの死を望みはしなかったのだ。そしてこのリトルネロは続く。負の連鎖という繰り返しとしてではなく、変わりゆく反復の声として。だが音楽として、究極的には「幸福」を目指すリトルネロは、領土化の暴力と切り離すことができないのではないだろうか。「脱領土化した巨大なリトルネロとしての宇宙³⁴ (Der Kosmos als ein

gewaltiges deterritorialisertes Ritornell.³⁵⁾」それは暴力的 (Gewalt) な宇宙でもあるのだ。

この時までイザベラは、「義理の」両親に幼い頃から教え込まれた通りに、自分の本当の父親は「砂漠の王子」だと信じていた。アーサーは島から失踪した際に、イザベラ名義で借りてあるパリの一室の住所が裏に記された髭の男の写真を残していく。彼女はこの写真の男を実の父親「砂漠の王子」だと思い込み、そのパリの部屋に行けば彼女をアフリカへ、すなわち「砂漠の王子」の元へと導く手掛かりが見つかるかと信じて引越を決意する。そうして彼女が二重の父親から受け継ぐのが、フェリックス・ローワースの蒐集品なのである。彼女はその中に「FELIX」と記された札を発見し、そこから「砂漠の王子」に「フェリックス」と名付けていた。だがアーサーの遺書によって、それまで黙されていた出来事が全て明るみにされる。彼女はここで、アーサーが自分の実の父親であること、その父親の卑劣な行為なしに自分は生まれなかったということを知らされるのである³⁶⁾。もちろん、こう言ったところでアーサーの犯した行為が無に帰されるわけではない。しかし、イザベラがこの世から消えることが解決になるわけでもない。アレクサンダーは言う。»Ihre Leidenschaft für das Leben war von einer reinen unerträglichen Schönheit. Die einzige Waffe gegen die Diktatur der Lüge. (彼女の生への情熱は純粹で耐え難い美だった。嘘の独裁に対する唯一の武器。)«「嘘」とは暴力以上に卑劣な、暴力の隠蔽である。

この「事実」を知った後でも、イザベラのアフリカへの憧れは消えなかった。それは晩年に至るまで、彼女を突き動かす原動力となる。だが、65歳の時に出会った最愛の恋人フランクが息を引き取るとき、彼はパニックに陥り彼女にこう叫ぶ。「全部嘘だ！ 嘘つきめ！」それが彼の最期の言葉だった。彼女はフランクに対して言葉の上での嘘はつかなかった。しかし、彼女の内にも暴力の隠蔽がなかったとどうして言えるだろうか。「嘘」という隠蔽の行為を表沙汰にしないでおくとは、既に暴力の隠蔽に賛成する行為なのである。

最後、物語がイザベラ 89歳の1999年に至ったとき、彼女は完全に盲目

となり収入源をも失って、アフリカへの憧れの源である蒐集品を売り払う決意を固める。いくつかだけ売って、残りは取っておけばいいではないかというアンナやアレクサンダーの提言に反して、イザベラは売るなら全て売るのだと返す。つまり、彼女にとって受け継いだこれらのものとは蒐集された「品物」ではなく「蒐集」という父の行為そのものだったのである。そしてそれは略奪の「暴力」という行為でもあった。彼女は言う。

Der Mann, der aus einer Lüge geboren wurde: Mein Wüsten-Prinz. Er wird immer da bleiben. Nicht wie Anna, Arthur, Alexander und Frank: gegangen. Für Immer. Er ist der Einzige, der noch existiert, mein Wüsten Prinz. Selbst ohne meine Kamera sehe ich ihn kristallklar. Felix. F.E.L.I.X. Und das bedeutet "Glück" in einer toten Sprache. Betrug und Täuschung³⁷. (嘘から生まれた男、私の砂漠の王子。彼は未だにここに残っている。アンナやアーサー、フランクのように逝ってしまわずに。永遠に。彼はまだ存在し続けている唯一の人、私の砂漠の王子。カメラなし（盲目）でも水晶のように曇りなく私には彼が見える。フェリックス。F.E.L.I.X. 死んだ言葉で「幸福」という意味。欺瞞そして錯覚。)

ここで砂漠の王子が **Budhanton** の踊りを踊っている。彼もまた舌を出し、空を掻く腕で滑らかに進んでいく。だが、彼はアーサーの姿でもなければフェリックス・ローワースの姿でもない、一見東洋人のような、胡散臭い風貌の髭の男である。フェリックスと名付けられた彼は「幸福」のリズム的人物なのだが、このリズム自体が既に「暴力」を宿しているのだ。ただし、ここで「暴力」を肯定しようというのではない。ここでイザベラは「暴力」行為としての「蒐集」を、売り払うことで個々の「品々」へと破壊解体し、別のものの相続を決意する。それが「水晶のように曇りない「嘘」の明示であり、それを体現する「幸福」のリズム的人物を形づくる音楽を歌い続けることなのである。

He's the man who never stops.
He says flop and hop and hop and hop
Three flops in a row
...
We are the people
The people who never stop
We just go on and on and on
...³⁸
...

リトルネロのように飛び跳ね、海に飛び込み進み続ける人々。»go on and on and on...«と歌われる語のリズムは波に変わり、舞台空間、舞台の時間をも超えて流れ続ける。

3. 海と歌声

舞台の後も観客の耳に残るこの歌は、越境の歌だろうか。それは舞台と観客とを、ひいては物語作者ヤン・ローワースと我々とを一体化する歌なのだろうか。いや、我々は決してここで一つになることはない。まず第一に、これは虚構の歌、無為の歌なのである。この物語の(唯一の)作者であり演出家であるヤン・ローワースの「その声はそのつど、離れたところにいて、話し、朗唱し、時として歌う唯一人の声である。彼は起源と終末——実は起源の終末だが——を語り、それらを舞台にかけ、また自分自身舞台上に登場する。(中略) あなた方はつねに、この声から新たな神話をつくり直すことができるだろう。だがこの声、あるいは別の声が、——われわれを限界へと送り返すことで——いつまでも繰り返し神話を途絶させるだろう。」³⁹ 神話とは「トーテゴリック」なものである。神話はその内容や解釈を語るのではなく、それが神話だということしか語らない。すなわち共同体の定礎とは一つの虚構であり虚構とは一つの定礎であるということしか語らない⁴⁰。それはパフォーマンスなものとしての言語行為であ

り⁴¹、世界の陶冶としての虚構化を定礎する虚構である⁴²。虚構を軸とすることによって、その声は、完了し目的づけられた「作品 (œuvre / Werk)⁴³」に閉じ固まることなく行為し続ける無為の歌、無為の人物となる⁴⁴。それは声のエクリチュールである。現前の権威の声として、その中に完成された人格が永続する声があるのではない。自らのリアルな生を虚構の歌に移し替え、それゆえに途絶させること。限界、つまり境界線としての舞台の縁。生の内容ではなく生そのもの。ヤン・ローワースの立つ劇場の時空間にあるのは、全てが流動に巻き込まれる虚構の宇宙とは異なる特異な場である。境界を超えることはできない。人はそれに触れることができるだけなのである。

第二に、耳に残るこの歌声とは、海を渡る快楽である。音楽には二重の方向性がある。ひとつは、母の胎内に憧れ、家へ帰ろうとする、繰り返しの安心感に包まれそこへ沈みこもうとする方向性である⁴⁵。»on and on and on...« 穏やかに繰り返すこの語のリズムは終わりなく繰り返される単純なメロディーによって波となり、観客を音の海へと引きずり込む。母なる海。隠蔽された、大いなる嘘。実際それは暴力的なまでに不気味で強い誘惑の力をもったセイレーンの声なのだ。人は海へと漕ぎ出で見知らぬ世界を目指そうとする。胎児を包み込む音楽とは、常に胎の外から響いてくるものだからだ。その音楽を手に入れようと、人は外へと泳ぎ出る。これがもうひとつの方向性である⁴⁶。音楽は境界を突き抜け、見知らぬものと一体になろうとしているかに見える。だが音楽の船出は外を目指すことで既に内に向かっているに過ぎない。大航海時代、見知らぬ世界を発見し我が物とするという欲望を抱いて、船乗りたちは海へ出た。そして発見したその土地へ、そして我が家へと「再び」たどり着けるように、彼らは地図を書く。うねりどよめくカオスを音楽化し、譜面に書き付けるように。水平線の果てに、彼らは「再び」我が家へとたどり着く。しかし、彼らにとってそれはもはや以前の我が家ではない。なぜなら彼ら自身が遠い船旅によって既に「異邦人」となっているからである。したがって、彼らはたとえ無事帰り着けたとしても我が家に同化するのではない。異邦人として常に新しく、

異なる目で、耳で、出会いをおすのだ⁴⁷。我が家とは常に見知らぬ場所である。境界は超えられるのではない。確かに架空世界と同じように、現実生きる我々もまた物語を交わし合う。交換すること (tauschen) は騙すこと (täuschen) と通じ合っている。頭の中で、人はどこまでも遠くへと航海することができる。この上なくヘテロの空間である船。もし望むならば、世界中の宝を船に積み込み、確かに踏みしめることのできる土の上に、世界を映す鏡としての庭園を造ることさえできる⁴⁸。だが、リトルネロの跳躍とは、想像上の跳躍、内なる跳躍なのだ⁴⁹。絶対的で、情け容赦のない檻である身体⁵⁰。劇場空間とは、そうした身体を担う人々がリアルに集う場である。この特異な場に流れる音楽の内では、我々が一体になることはない。それゆえに、舞台の使命は「嘘」を明るみにすることなのだ。同時に人は、「再び」何度でも海に飛び込み泳ぎ進まずにはいられない。»Wir...sind zur Musik verdammt wie zur Sehnsucht und zur Freiheit. (我々は音楽へと呪われているのだ。憧れや自由へと呪われているように。⁵¹)«そしてそれは「変わりゆく」ことができるという意味では、確かに遠くへの航海なのだ。ニヒリズムへの反抗。無為と知りつつ、海へ漕ぎ出で襲い来る荒波に身をさらしながら先へと進みゆくこと。「触れる」とは、そういうことではないだろうか。

註

- 1 「必要なら、〈私〉は自分自身の体に領土を引き受け、〈私〉の体を領土化しよう。」ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ；『千のプラトー：資本主義と分裂症』，宇野邦一〔ほか〕訳，東京：河出書房新社，1994年，369頁。
- 2 Judith Butler のいう身体行為としての »Performativität« (女性性とは生来のものではなく、パフォーマンスを繰り返し自らの身体に体現することによって生まれる。)とも関連づけることができるだろう。Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]; Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart: Metzler, 2005、»Performativität« の項を参照。
- 3 Deleuze, Gilles/Guattari, Felix; *Mille plateaux*. Paris : Editions de minuit, 1980 を参照。

- 4 Deleuze, Gilles/Guattari, Felix; *Tausend Plateaus*. übers. von Gebriele Ricke/ Ronald Voullié, Berlin: Merve-Verlag, 1997を参照。
- 5 「著名人」の意味は除く。
- 6 Fischer-Lichte; Metzler-Lexikon Theatertheorie, »Figur« の項を参照。
- 7 Brandstetter, Gabriele; »figura: Körper und Szene. Zur Theorie der Darstellung im 18. Jh.«, In, Fischer-Lichte, Erika/ Schönert, Jörg [Hrsg.]; *Theater im Kulturwandel des 18. Jh.s.*, Göttingen, Wallstein-Verlag, 1999, 23–38頁を参照。
- 8 前掲, 『千のプラトール』 359頁。
- 9 前掲, 361頁。
- 10 前掲, 362頁。
- 11 前掲。
- 12 前掲, 364頁。
- 13 前掲, 364頁。
- 14 前掲, 363頁。
- 15 前掲, 363–364頁を参照。
- 16 前掲, 365頁。
- 17 前掲。
- 18 前掲, 366頁。
- 19 前掲, 367頁。
- 20 前掲, 368頁。
- 21 前掲, 367頁。
- 22 前掲, 377頁を参照。
- 23 上演に関する基本情報, また上演テキストに関しては、Lauwers, Jan; *Sad Face / Happy Face*, übers. von Brigitte Auer, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2008を参照。『イザベラの部屋』原題»De kamer van Isabella«はこの本のタイトルとなっている»Sad Face / Happy Face«という三部作の第一作である。このことから、続く二作»De Lobstershop«, »Het Hertenhuis«とも関連をもっているが、この二作、またそれらとの詳細な関連については今後別の論文で取り上げることにする。
- 24 »In Memoriam, Felix Lauwers, 1924–2002.« 前掲, 17頁。
- 25 前掲, 32頁。
- 26 イザベラは生涯に何人もの男と恋愛関係を持つのだが、舞台上でラブシーンが演じられると語り手は直立の姿勢で全身をぶるぶると小刻みに震わせることになっている。
- 27 ただし恋人の一人であるアレクサンダーは狂気に陥るもののイザベラと同様最後まで生き続ける。したがって、舞台上で冒頭の歌を歌い始め

- るのが彼だというのは象徴的である。
- 28 ベンヤミンによれば、現在を形作る回想とは思いだされた夢のように、過去の記憶のモンタージュから成るものであり、この舞台における「物語」とはまさにそうした性質のものである。Stalpaert, Christel; »On art and life as roundabout paths to death«, In; *No beauty for me there where human life is rare*, Ghent, Academia Press, and Amsterdam, International Theatre & Film Books, 2007, 317–332頁のうち、331–332頁を参照。
- 29 前掲 »On art and life as roundabout paths to death«, 321頁を参照。
- 30 このことを示す重要な箇所として広島を舞台とした場面を挙げることができる。イザベラの恋人アレクサンダーは原爆投下時に広島の工場で外国人捕虜として労働させられていた。投下後の悲惨な光景をさまよう彼の足が、半死半生で倒れた女性の体にひっかかる。女の肌に残り付いた着物の模様を見て、彼女は本当はどんなにか美しい女性だっただろうと日本人女性の側に立って思う。だが次の瞬間意識を吹き返したこの女性はアレクサンダーに「白髪鬼」という憎しみのこもった差別語を投げかける。この言葉を浴びながら物同様に扱われ、強制労働の差別的待遇に耐えてこなければならなかった彼は、石で彼女の頭を砕き殺害する。これが彼の犯した初めての殺人だった。その後彼は精神を病み、家庭も財産も失う。これはアレクサンダーの物語であるが、それを語り聞いたであろうイザベラの物語の一部を成してもいる。前掲 *Sad Face! Happy Face*, 41–42頁を参照。
- 31 前掲 »On art and life as roundabout paths to death«, 327–328頁を参照。
- 32 前掲 *Sad Face / Happy Face*, 20頁を参照。
- 33 ただしアーサー役のダンサーは、実際の舞台上で踊っている最中にはビールグラスも手にしていなければ歌ってもいない。歌うのはその他の人々であって、アーサーが声の限りで Budhanton の歌を歌う、というのはイザベラの語りからわかることである。(Lauwers, 同上の頁を参照。)ただし、何もかもを忘れた上機嫌な様子で踊る彼の踊りとアンナの動物じみた甲高い笑い声から、彼らが陶酔状態にあるということは既に見てとれる。その上、音楽のリズムからの解放を叫んで久しい現代ダンスにおいて、敢えて音楽のリズムに合わせて踊っているということも、アーサーが踊りによって歌っているのだということを裏付ける根拠となるだろう。
- 34 前掲、『千のプラトー』, 377頁。
- 35 前掲 *Tausend Plateaus.*, 446頁 傍点を付した語はフランス語原本(前掲; *Mille plateau*, 403頁)では »immense« であり、とりたてて「暴力」の意味は出ていないが、リトルネロの性質が簡潔に纏められた箇所の最

後を締めくくる文が、ナチスの時代を経たドイツの言語において「暴力 (Gewalt)」のニュアンスを持った語へと翻訳されていることに敢えて注目したいと思う。また、ドゥルーズ／ガタリの文脈においてもやはり「暴力」のニュアンスは否定し得ない。なぜなら彼ら自身が「機械」という語をリトルネロの説明に用いた直後の項で、「戦争機械」について続けてもいるからである。

- 36 これはヤン・ローワースにも転じて言うことができる。彼もまた、ベルギーが裕福な植民地所有国でなければ生まれていなかったかもしれないし、少なくとも今日の「ヤン・ローワース」ではあり得なかっただろう。
- 37 前掲 *Sad Face / Happy Face*, 57 頁。
- 38 前掲 *Sad Face / Happy Face*, 19–20 頁。
- 39 ナンシー、ジャン＝リュック:「途絶した神話」,『無為の共同体: 哲学を問い直す分有の思考』所収; 西谷修, 安原伸一朗訳, 東京: 以文社, 2001, 79–134 頁のうち 129–130 頁。
- 40 前掲「途絶した神話」, 107 頁を参照。
- 41 前掲, 105 頁を参照。
- 42 前掲, 110 頁を参照。
- 43 前掲,『無為の共同体: 哲学を問い直す分有の思考』234–235, 253–254 頁を参照。「途絶した神話」訳注より。
- 44 「無為」に相当する語は »désœuvrer (entwerken)« である。ドイツ語訳に関しては, Nancy, Jean-Luc; *Die undarstellbare Gemeinschaft*, übers. von Gisela Febel und Jutta Legueil, Stuttgart, Edition Patricia Schwarz, 1988 を参照。»désœuvrer« はここで二通りに翻訳されている。本の題名にもなっている »undarstellbar« と、所収論文としての「無為の共同体」の訳語に充てられている »Die entwerkte Gemeinschaft« に用いられた »entwerken« である。本文では »entwerken« の語の方が用いられている。この語は離脱を表す *ent* と、とりわけ手工業で働くことを意味する *werken* とを合わせた語であり、通常語ではないため本全体の題名には »undarstellbar« の訳語が充てられたようである。»undarstellbar« という訳語についてはナンシー自身のコメントが寄せられており、「再現」の意味を強く持った »darstellen« の否定として、あたかも共同体が表現 (再現) 可能であるかのように言われていることに対して異議を呈する語と位置付けられつつも、やはり »Werk« に関係づけて述べられている。»Wir haben uns also für »undarstellbar« entschlossen, was heißen soll, daß die *Gemeinschaft*, von der ich spreche, nicht als Werk, als System oder als organischer Körper darstellbar ist, wie seit jeher die Darstellbarkeit

der Gemeinschaft gedacht wurde (nämlich in ihrem Volk, ihrem Staat, ihrem Geist, etc.).« 前掲, 5頁。またここで、「Werk」からの連想として「unwirklich (事実でない、架空の)」という語を思い起こすこともできよう。

- 45 Sloterdijk, Peter, »Wo wir sind, wenn wir Musik hören?«, In; *Der ästhetische Imperativ*, Hamburg, Philo & Philo Fine Arts, 2007, 50–82頁のうち、50–63頁を参照。
- 46 前掲 »Wo wir sind, wenn wir Musik hören?« を参照。
- 47 Sloterdijk, Peter, »La musique retrouvée«, In; *Der ästhetische Imperativ*, Hamburg, Philo & Philo Fine Arts, 2007, 8–28頁を参照。
- 48 Foucault, Michel; »Die Heterotopien«, In; *Die Heterotopien / Der utopische Körper*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005所収, 7–22頁のうち、14–15, 及び21–22頁を参照。
- 49 Nancy, Jean-Luc; »Deleuzes Falte des Denkens«, In; *Ouvertüren*, übers. von Christoph Dittrich, Zürich–Berlin, diaphanes, 2008, 81–91頁を参照。
- 50 Foucault, Michel; »Der utopische Körper«, In; *Die Heterotopien / Der utopische Körper*, 23–36頁のうち25–26頁を参照。
- 51 前掲 »Wo wir sind, wenn wir Musik hören?«, 63頁。