慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	演劇的対象とその場 : エミルー・ レスリンクのパフォーマンスを例に
Sub Title	Theatralisches Objekt und "site" : zu Emmilou Rößlings Tanzperformance "Cascade"
Author	宮下, 寛司(Miyashita, Kanji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2018
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.115, (2018. 12) ,p.91 (58)- 104 (45)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01150001-0091

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.

演劇的対象とその場
── エミルー・レスリンクのパフォーマンスを例に

宮下　寛司

0. 始めに

本論文では、エミルー・レスリンク（Emmilou Rößling）のパフォーマンス『Cascade』を通じて、「演劇性」についての検討を行う。「演劇性」という概念は現代の演劇学において長く議論されている。その理由の一つにいかなる表現が演劇と呼びうるかという問題意識が挙げられるだろう。20世紀には舞踊やパフォーマンスなどの隣接する表現ジャンルと演劇の境界が徐々に曖昧になることによって、ある表現を演劇足らしめる基準を設けることが難しなった。また、インスタレーションをはじめとする造形美術に近似するパフォーマンスが行われ始めて以来、演劇性という語はもはや演劇上演に限定されなくなった。こうした傾向の中で演劇性は舞台上の俳優と客席に座る観客という図式を表象する語ではなくなった。理論的には美学・パフォーマンス理論においてこの語が用いられ意味が広がっていったといえる。そのため「演劇性」には様々なカテゴリが存在する。例えば、フィクション、観客、参加、パフォーマンス、イリュージョンなどである。現代における演劇学はこれらのカテゴリについて個別に議論してきたといえるだろう。そして演劇の美的経験の特質としての「演劇性」については、非常に多くの研究でその特性や属性が指摘されている。

この議論のなかで、演劇性を大きく規定する有力な見方が浮かび上がってきた。演劇性はその特徴によって規定されるだけでなく、「演劇」とみなされる様々な作品についての考察に影響を受けながら、自己形成し、自己の変遷を遂げている。つまりジャンルとして暗に演劇として認められている演劇から導きださ

れるものではなく、多様な作品から美的あるいは構造的に「演劇性」を取り出しているのだ。そのために「演劇性」を作り出す要素は複数ありうる。かつては演劇にとって典型的であった舞台の構造は、その一つである。現代における作品の多様性は「演劇性」を様々なあり方で共有できるようになった。

「演劇性」を最も簡潔に定義づけうるとしたらなにか。それは一つには表現者と観客による「今・ここ」の共有としばしばいわれる。しかしながら「今・ここ」を共有しているという確信を持つことができない表現もまた演劇として上演されていることもある。ハイナー・ゲッベルスのパフォーマンスのように人間が登場しない演出や、メディアテクノロジーによって俳優身体がスクリーンにのみ登場する演出などが考えられる。「今・ここ」を共有しているという了解は、むしろ限定的な条件であるといえる。この共有は表現者と観客の相互コミュニケーションとも考えられるが、それもまた限定的である。非常に特異な表現はコミュニケーションにおける意味として了解できないことすらある。そこではむしろ了解できないこと自体に演劇の可能性が秘められていることもある。

こうした事情に鑑みて、「今・ここ」を絶対的に認めてしまうことが演劇（性）足りうるかという批判的研究がなされている。[1]本論文ではこのような演劇性に関する問いについて一考察を試みる。ここではレスリンクのパフォーマンスを通じて演劇経験のための固有の場を生成することができることを示す。これは「今・ここ」を中心に理解される演劇性の概念を批判するのみならず、新たなコンセプトを提示できる。ここで重要であるのは、レスリンク自身がパフォーマンスのコンセプトとして挙げた「振り付けの植物園[2]」である。ダンサーの身体だけではなく、舞台上の要素へも拡張されて用いられる「振付」という概念は演劇性に対するひとつの応答を示す。これによって通常の了解では近づきえない演劇的対象へといかに近づきうるかを検討する。

1. 上演の記録

『Cascade』は、ベルリン在住の振付家・パフォーマーエミルー・レスリンクによって発表されたパフォーマンスである。レスリンクはギーセン大学応用演劇学科で実践的カリキュラムにおける修士過程を修了した。多様なメディアや場を駆使して振付作品を手掛け、フランクフルトの劇場ムゾントゥルムやベルリンの

劇場ゾフィーエン・ゼーレで発表している。またアントニア・ベーア（Antonia Baehr）などの振付家・舞踊家との共同制作も積極的に行っている。レスリンクは2017年より奨学金を得て、ベルリンにて現代ダンスを代表する振付家の一人であるアリス・ショーシャ（Alice Chauchat）のもとに師事している。『Cascade』は、2017年にムゾントゥルムにて初演を迎えた。2018年の1月には、ゾフィーエン・ゼーレにてベルリンの若手舞踊家・振付家の作品が集中的に公開されるダンスフェスティバル「タンツターゲ」にて再演を迎えている。筆者はこの「タンツターゲ」にて本作を鑑賞している。[3]温室の中の植物の写真、そしてプログラムノートに記された「『Cascade』とは舞台上の隠し場所である。」この二つによってまずは、このパフォーマンスへと近づきうる。

スタジオ舞台は薄暗く、何もない。パフォーマンスが始まると、右手後方に、巨大な塊が現れる。表面は生い茂っている何かに覆われている。一見して無生物に見える塊は非常にゆっくりと動き始める。全体が伸びて床に広がり、尺取り虫のような動きによって観客席へと前進してくる。それからは舞台の中央でその形を変えるような非常に緩慢な動きを続ける。何か意味を成すような動きとは言えず、また特定の生き物として見えてくることもない。二股に分かれる部分があり、これがおそらくレスリンクの両足であることが想像できる。つまりこの塊を全身にまとってゆっくりと前進するレスリンクのソロパフォーマンスが行われているという漠然とした理解は可能である。しかしこの塊の中でどのように身体が用いられているかを思い描くことは非常に難しく、またこうした運動が何かの行為として意味を見出そうとすることもほとんど不可能である。そのような意味でこれがソロパフォーマンスであると確信することもまた困難となる。

こうした運動が続いたのちにメタリックブルーのプラスチックテープがその塊の中から流れ出てくる。まさに表題「Cascade」が示すような小滝に見える。プラスチックテープが互いにパキパキと音を鳴らしながら擦れる音が会場に響く。ほどなくして左手後方には、同じような植物に覆われた壁がゆっくりとそびえ立つ。塊は壁との布置関係を描くようになる。複数の要素が舞台に登場することで、温室における光景を表そうとしているようにみえる。壁が再び見えなくなると、またしても塊のソロパフォーマンスが始まる。今度は明らかに塊から発せられていない、音響が聞こえてくるようになった。不気味に思えるようなミニマルな電子音である。当然ながら音に合わせて動くわけではなく、異質な音楽と運動の並立

関係が現れる。音楽が鳴りやむとまた静けさの中で緩慢な運動が展開される。クライマックスがあるわけではなく、一つの形態に収まるとそのまま終演を迎える。なお上演を通して、はっきりとわからない程度に照明の明度が徐々に変わるために舞台への見通しは揺らぎ、視覚的な空間の広がりは曖昧なままであった。

約90分にわたるパフォーマンスは、我々をとまどわせるものであった。その理由に劇的な展開のなさ、レスリンクの身体が不在であることを挙げることができるだろう。例えば、このパフォーマンスをこの塊が主役であるソロパフォーマンスととらえることは難しい。なぜならばある展開を担うための形象を獲得しているとは言えないからである。そして、全身を覆っているためにレスリンクの身体は見えない。そのためにたとえ彼女がパフォーマンスを行っているとしても彼女の身体として捉えることはできない。このことは、例えばフランスのコンテポラリーダンサー、グザヴィエ・ル・ロワ（Xavier Le Roy）のパフォーマンスと比べても異なっている。彼のパフォーマンスは観客の通常の身体に対する見方を喪失させる経験を与えていた。これは実際に目にできるダンサーの身体が異質さを訴えてくることによって成り立っている。レスリンクの場合は身体が全く見えない中で、彼女の身体性を部分的にも想像によって獲得しなければならなかった。よって、身体の不在性の戦略も似たような作品と比較して異なることがわかる。演劇やダンスの経験におけるいくつかの前提は、この上演では失われていることがわかる。こうした理解できないという経験は、実際に私たちは何を知覚していたのかという反省へとつながる。例えばクリスティーネ・マトシュケ（Christine Matschke）は劇評で以下のように述べる。「スペクタクルを超えて、レスリンクは身体と対象の表象と知覚形式の可能性を探求している。[4]」

こうした知覚の自明性に対する疑いはまた、演劇における個々の要素が持つ素材性へと観客の関心を向けているであろうと考えることができる。フランク・シュミット（Frank Schmid）は劇評で以下のように述べる。「身体は実験のための対象であり、絶え間なく変わり続ける空間においてはっきりとせず定義できないような物体である。絶え間なく変貌する毛皮の塊は常に新しい形態を示す。光と音は我々を戸惑わせる。[5]」全体像を与えるような意味を喪失することで、個々の要素の自律性へと目が向くことは納得がいく。以上の劇評は概してこのパフォーマンスが舞台における表象行為を放棄していることに対する評価といえる。演劇であれ、ダンスであれ、舞台上で何かを表象することは、共通した目的である

と考えられる。そこで、こうした目的を放棄し身体・音響・光などの舞台上のメディウムに固有の自律性を与えようとするとき、表象体系の何をどのように批判することでそれは可能になるのかという問いが考えられる。レスリンクのパフォーマンスは、観客へ表象が不可能であるがゆえに舞台上の対象を明確にとらえることができないことで生じる、対象の異質性を突きつける。観客に可能な表象は一定の在り方で決定されている。特定の在り方を超えた表象不可能性は、対象を語ることを不可能にするといえる。従来の在りかたの不可能性は、可能性として再び現れる。この可能性は異なる演劇のありかたすなわち演劇性を考えるきっかとなる。なぜならば、その演劇は、演出やパフォーマーが表現によって意図するものとは異なる方向性において表現者と観客をふたたび関係づけて構造づけるからである。レスリンクのパフォーマンスは不気味な異質性だけを強調するのではなく、何らかの演劇性を表現者と観客の新たな関係性のなかで構築しようとしている。以下ではその構造をまず、見ることに注目して検討したい。

2. カモフラージュ

プログラムノートによれば、このパフォーマンスは「カモフラージュ」であるという。カモフラージュとは、自然界でよくみられる擬態の戦略で、周りの環境へと溶け込むことによって身を隠すことである。それによって観察者からは見えていながらにしてそれと判別させない状況を作り出す。そしてこれがカモフラージュだとわかる瞬間、突如対象を囲む環境が意識される。なぜならば個別の対象の輪郭は、環境との曖昧な境界線の中で現れるからだ。このことは、見る側にしてみれば自分が見ている環境の中に置かれていることを気づかせるものである。自然の中で生じるこのような経験はレスリンクにとってこのパフォーマンスを制作するきっかけであった。[6]

このことは、実際のパフォーマンスにおいてどのように関係づけることができるのだろうか。まず問わねばならないのは何がカモフラージュされているかである。何もない真っ暗な舞台に現れる塊は何かへ溶け込んでいるかのようには見えずむしろ異様に目立っている。そのためカモフラージュとして機能しているとは思えない。しかしながら、この舞台で動いているのは塊のように見えるレスリンク自身であり、決してこちらからは見ることのできないレスリンクの身体であ

る。つまりカモフラージュとは観客にとって常に確信の持てないレスリンクの身体とその運動の仕方といっていい。

カモフラージュによって環境との関係の中で見る主体が揺さぶられるような経験を、精神分析学者のジャック・ラカンもまた注目していた。彼はロジェ・カイヨワによる擬態のテーマを論じている。そこでは擬態とは、観察者の存在を前提として初めて成りたっていることを指摘している。精神分析学者桑田光平は以下のようにまとめる。

> また「カムフラージュ（camouflage）」の意味も、背景に溶け込むことそのことにあるのではなく、自分が本来あるのとは別のものになること、自分の存在があたかもないかのように見せかけることである。〔…〕自然の中にも自分をその「存在」とは別の「見かけに」において示すものがみられる。だが同時に重要なのは、擬態は明らかにそれへと向けられている「まなざし」を前提としているということである。擬態をとる動物の自己は、その「存在」通りにではなく「見かけ」として、かつ「まなざし」のもとに差し出されているということである。[7]

ラカンにとって自然の中で見ることとは、まなざしに気づくきっかけであった。見られる対象はある見え方を私たちに求めるために可視化されている。そうした戦略はカモフラージュのみならず自然界によく見られ、それを模倣した技術もあることから、主体的にみるということが限定されていることに気づくきっかけはすでに存在している。それどころか見ることそれ自体はまなざしによって枠づけられた中でこそ可能になるのであって、客体と主体の間には直接的な関係はなく、両者に介在するメディウムがまなざしへ到達するために必要となる。こうしたまなざしを気づかせるのは自然の視覚戦略と同様に絵画でもあった。絵画は、鑑賞者からある「見かけ」つまり見え方を誘い出す。さらに絵画は当然ながらキャンバスの後ろに何かがあるわけではなく、見かけそれ自体である。見かけそれ自体を見つめることは、客体と主体を截然とわけることのできる主体が限界を迎える。つまりカモフラージュされて自然に取り囲まれてしまったような経験と同様、自分が見ているものの世界の一部だという経験を得る。

私は私の経験する世界を「神」のごとき上空飛翔的な視点から観客として見ているのではない。（身体を通じて）それを「生きて」いるのである。そのことは一方では私をいわば地上の特定の視点のもとに従属させるが他方では、〔…〕主体の世界の「見え」そのものを可能とする。[8]

『Cascade』におけるカモフラージュとは、レスリンクの身体が不在であることをきっかけとしたまなざしの経験である。それはこの舞台のある一点の視点となった私が演劇的区間に取り囲まれてしまっている経験でもある。つまり、観客席と舞台が物理的に分かれていることとは異なり、見ることにおいてその二つが判然と分離しているわけではない。したがってここでは見ることによってはじめて生じる主客関係がある。カモフラージュの経験においては「存在」つまりある本質を見ることができない。つまりカモフラージュの裏を見通すことはできない。ここでは見かけ、主客関係をつなぐまなざしの装置の中で生じる対象こそが知覚の対象である。まなざしに媒介された主客関係は演劇性によって生じているといえる。ここでの演劇性はある場所においてまなざしを構成する。したがって演劇学者ゲラルト・ジークムントが言うように演劇性とは存在論的に規定されず、対象を見る際の見方を規定するような操作の機能として規定される[9]。こうした演劇性の定義について以下において検討したい。『Cascade』が作り出すカモフラージュの経験は、舞台全体としてどのように機能するのかをそこで確認する。

3. 演劇性の場所

演劇性という概念は、20世紀の近代芸術における議論中に現れ、芸術の自己規定の一部として議論されるようになった。それ以前にも演劇の規定にかんする考察は存在するが、広く一般的な議論になったのは60年代におけるマイケル・フリードの反演劇性の議論である。彼は「演劇と客体性」という論文で当時登場したミニマリズムアートに対する批判として、演劇性というカテゴリを持ち出した。彼にとって我慢できなかったのは、客体がある擬人化の作用を得ているように見えることであった。[10]作品の持つ内実が仮構されているとみなければならない。つまり鑑賞者による積極的関与が内実をもたらす。これは、演劇が観客を必要とする芸術であることとパラレルである。演劇性は擬人化という見かけである

ために非本質的であるとして批判された。

彼の批判はすでに説得的な反論がいくつもなされおり、近代以降の反演劇性の議論の系譜に名を連ねるような研究もなされている。ここでは、有力な反論を紹介し、フリードの限界を超えることで演劇性とは何であるかを確認したい。

美学者ユリアーネ・レベンティッシュは『インスタレーションの美学』においてフリードの批判的検討に取り組んだ。彼女は、芸術をなす条件として、素材性と意味の二重性が必然的であることを主張している。芸術作品には美的側面とコンセプトなどの思弁的側面がある。伝統的な芸術作品では、これらの条件が前景化されないことによって作品が美的内実を備えた芸術性のもとに統合されるが、モダンアート以後の作品ではこうした二重性が顕在化してくる。こうした二重性を生み出すことが演劇性であるとレベンティッシュは主張する。[11]この二重性は演劇学者エリカ・フィッシャー＝リヒテが主張した身体の二重性と同様の議論として理解できる。[12]パフォーマンスの美学においてはある表現における現象的身体と記号的身体が二重にしてかつ融和不可能に現前する。例えば、俳優の身体と役の身体という二重性である。しかしながら、この二重性に対しても批判的意見が出ている。というのも、現象的身体あるいは素材性を無条件に認めることはできないからである。そこでは直接知覚しうるモノ自体という想定がそこには含まれており、ひとつの本質をここでも前提としている。

フランス語圏の美術史家ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは『私たちが見ているものが、見つめてくる』においてフリードの脱構築的な読解を試みた。そこではレベンティッシュ、フィッシャー＝リヒテに対する批判に通じる主張がなされている。彼によればある対象のプレゼンスとは常に二重であり、対象への距離もまた二重になる。これはレベンティッシュにおける議論の敷衍ではなく別の二重性が考えられている。ミニマリズムアートにおける二重性とは、対象の喪失、不在性が潜むということである。モノそれ自体ではなく、主体が確実に了解しうる対象の喪失である。[13]そこでたしかに知覚できてはいるが、対象として把握しきることのできないという見る主体にとっての二重性がそこには付きまとう。

演劇学においては、アンドレ・アイアーマンが両者を比較検討している。とりわけ彼は、ユベルマンの議論を評価し、精神分析的な解釈を行っている。彼によれば、対象と主体の間に生じる不在を構成するのは、主体と対象いずれにもなく、象徴的に現れる第三項であるとしている。[14]すなわち主客における直接的な

コミュニケーションを想定しないのである。そのために、見る主体は見ることにおいて自らの視線が規定されるようにして成立する。演劇性とは主体と客体との直接的なつながりを欠いた不在性の構造を機能させる概念である。ただしこれは通常の知覚において現れ、見る主体に意識化されるわけではない。したがって演劇性固有の構造はなぜ成り立つのかを考えなければならない。こうした不在性を構成することができるのは、演劇性を持つ固有の場があるためと考えられる。

舞台がいかなる場であるかはピーター・ブルックの有名な議論によってすでに知られている。「何もない空間」という言葉が端的に示すように、彼は演劇性をある行為者を見つめる観客というミニマルな場として想定した。すなわち演劇とは、こうした見る/見られるという関係が顕著に現れさえすればいいのである。コンセプトアートのジャンルにおいて有名な芸術家ロバート・スミッソンはこうした場の在り方を「site/non-site」の弁証法的関係においてさらに独自のやり方で検討。以下にこれらの論を確認する。こうした見る/見られるという関係が顕著になるために場はどのように機能するのかを彼は問うているのだ。

ブルックによる定義は、演劇的な場とはある特定の場であるのかそれとも抽象的な場であるのかという問いへと結びつく。「サイトスペシフィック・シアター」と呼ばれる20世紀後半より登場した芸術ジャンルはこうした問いへの応答を示している。「サイトスペシフィック・アート」のひとつとして数えられる「ランドスケープ・アート」の代表的な作家ロバート・スミッソンは以上の問いへ理論と実践の両方から応えている。彼を参照することで、ある特定の場である「site」と抽象的に領域づけられた「non-site」はいかなる関係にあり、その関係性はどのように演劇性を作り出すのかを確認する。

スミッソンはニュージャージーの工業地帯を訪れ、岩や土などの素材に魅了された。それを美術館へ持ち帰り、『non-site』と題して展示した。素材は木や金属の箱の中に収められ時には写真や地図、文章が添えられた。彼にとって興味深かったのは、心惹かれる風景へと入り込むことではなかった。むしろ特定の場所を美術館といった「non-site」へと置き換えることであった。これによって外と内、「site/non-site」は互いに関係づけられる。このことを演劇・舞踊学者ゲラルト・ジークムントは以下のようにまとめる。

素材が収められる箱にしても、美術館という制度的建物にしても両者の場合

においても実際の場所は疎外されている。「non-site」は文字通り、「site」を視野の外に置き、美術館にある実際の鉄のコンテナに収まる枠づけられた表象によって置き換える。岩が添えられた地図と写真は「site」と「non-site」、外と内、見られるものと見られないものの弁証法的な関係性を生じさせる。[15]

外にあるものは内によって限定づけられた表象によって不可視となる。すなわち「non-site」は「site」とそこにあった本来の可視性を抹消する。これを補うために、「non-site」において「site」の写真や地図が添えられる。この関係性で重要なのは、素材はいかなる場に属するのかという問いである。素材は、ただ漠然と置かれているのではなく常に「site/non-site」という関係性を観察者へと示唆する。素材のプレゼンスは「site/non-site」という場所の規定を動かそうとするのだ。したがって作品が「サイトスペシフィック」であったとしても、「non-site」が持ちうる機能によってもまた規定されうる。そして演劇の舞台は、博物館や美術館同様に「non-site」である。しかしパフォーマンスによって「site」へと再び関係づけることができる。ジークムントは以下のように説明する。

もし「non-site」が常に「site」への弁証法的関係に置かれているならば、「サイトスペシフィック・パフォーマンス」は「non-site」のコンセプトにも依存している。「サイトスペシフィック・パフォーマンス」は、アーティスティックな介入によって創造された「site」を日常的に使用される「site」から峻別するために、まずはコンセプチュアルな「non-site」であることを必要とする。その反対に、「site」は常に「non-site」の一部である。コンセプトとして「site」が「non-site」に属することは、「site」が時間も場所も問わず素材化しうるということを示唆する。「site」はまた様々なメディア的形態と見かけを通じて具体的に示される。[16]

「site/non-site」の弁証法的関係は対照的ではなく、芸術作品である限りにおいて「non-site」の構造に依存する。「site/non-site」の関係にある限りにおいて素材は、二重の立ち位置において決定される。

演劇の舞台、とりわけ何もない空間とは「non-site」そのものである。「non-

site」にあって、コンセプトは素材としてパフォーマンスによって用いられる。これは、完全に外を締め出すこと、外の世界を鏡として映し出すことの両方を否定する。

> 「non-site」としての演劇的表象は、世界を視界の外に置くが、観客に一定の外から内へ、またはその逆の虚構的な旅行を求める。したがって演劇的表象は世界の鏡ではなく、世界のコンセプトなのである。演劇とはコンセプトが素材化する場所なのである。[17]

『Cascade』が何もない舞台上で上演されたことは、この「non-site」が持つ「site」への弁証法的関係を機能させているといえる。巨大な塊という近寄りがたい対象は、こうした「non-site」が包摂する「site」をコンセプチュアルに示そうとする。それはまさにプログラムノートにも記された「植物園」であり、演劇という文化的装置の外にある自然という「site」である。この演劇性を生み出す操作は具体的に何であるのか。「振付」という概念を頼りに考えたい

4. Choreographic Alboretum

振付という語は舞踊譜との関連で用いられる語であるが、現在ではより広い意味で用いられる。現代のダンスにおいても同様に「振付」は従来の舞踊譜としての意味を超えて用いられる。「振付」を理論づけることは、ダンスそれ自体に対する批判的議論を伴っていた。したがって舞踊学・美学的なダンスの規定にともなって振付の理論は構成される。例えば、運動美学における身体の用い方、表現主体における内と外の考え方などを媒介するようにして振付の定義は拡張されてきた。ポストモダンダンスが隆盛だった時代には、身体と運動を統一的にではなく恣意的な結合関係にあることを示すためにも振付は用いられた。これらの規定の変化を経て最近の潮流では、振付はなんらかの関係性へ介入する操作とみなされている。

この潮流のなかで、振付が以前から、そして現在もなおダンサー身体へと介入してきた事実はいっそう重視されるべきである。このことは、ダンサーの身体が演出によっていわば抑圧されてきた歴史的側面を顕わにする。この歴史的経緯

を踏まえ振付に対する可能性を広げようとしたのが、振付家でありダンサーであるウィリアム・フォーサイスである。彼は、近年では身体的パフォーマンスのみならずインスタレーションにも取り組んでいる。一連の制作では「振付・オブジェクト（Choregraphing Object）」というコンセプトを一貫して探求している。彼はあるエッセイでこのコンセプトを説明している。そこでは主にダンスと振付が異なるメディウムであること、振付は空間的組織を示し、身体を介在させずとも成立することを示そうとしていた。

> （振付オブジェクトとは）ある状態（state）から別の想像しうる限りのあらゆる他の場所にある状態への潜在的な転移のモデルである。こうした転移の例はすでに時間芸術の実践において存在している。楽譜である。行動を引き起こす知覚の現象に備わる可能性を表象し、その結果は異なる秩序の感覚によって知覚される。それは、身体を通じた視覚性から聴覚性への伝達である。[18]

振付は異なる知覚のモードを伝達しうる。振付が媒介となることでこうした異なる位相の転移をみることができる。したがって振付もひとつの操作的な機能といえる。この意味での振付を通じて身体は影響を受け転移の可能性を持つひとつの要素となる。ただしこれは歴史的過程にみられる抑圧の関係性ではない。彼は身体と振付・オブジェクトについて以下のように説明する。「振付・オブジェクトは身体の代替物ではない、むしろ存在するための行為の潜在的な誘発と組織化を理解するための異なる「site」なのである。」[19]このように振付を理解するならば、『Cascade』は振付によって知覚の変容が遂行されているかを確認できる。

『Cascade』は舞踊家レスリクンクの身体が可視化せず、不在同然となるパフォーマンスであるために、確かに振り付けられたダンス作品だと理解するのは難しいだろう。一方で単なる比ゆ的な意味での振付作品として理解することも十分ではないだろう。つまり場面での動きが比喩的な意味で空間的なコンポジションの形成を目指し、またそのように観客の知覚に伝達されて受け止められるならば、表象として知覚しうる場面が描かれるはずである。

このような独特の「振付」は、フォーサイスのいう「振付オブジェクト」と同様の機能を持っているといえる。レスリンクは、『Cascade』が「振り付けの植

物園」をコンセプトとしていると述べた。この発言は、植物園の出現ではなく、「植物園」という場が本当はないのに、だからこそ視線によってそれがあるようにみえるという「site/non-site」のコンセプト化が上演で重要な役割を果たしていることを示唆する。スミッソンの場合と同じように、それは自然の光景が人為的に集合体としてまとめられて、鑑賞者に意識化されるランドスケープと類似する。

『Cascade』はとりわけ視線の演劇性を作り出し、植物園という「non-site」を「site」に持ち組む。植物園というランドスケープを構成する実験であるといえる。ランドスケープにおいて生じる知覚の経験をコンセプトとし、舞台上の要素はコンセプトを具体的に示すための素材となる。一つ一つの身振りが意味を持つというよりも、上演の時間経過に伴って徐々に気づくことのできるものである。ランドスケープの知覚は従来の意味における演劇には適しないが、演劇性を作り出すことによって潜在的に演劇という場に持ち込むことができる。

『Cascade』は「non-site」を通じてある演劇的な場を作り出したことで、演劇性の意味を再考するきっかけをもたらしたといえる。このパフォーマンスが示唆する演劇性は、演技や踊りを披露する者や、その構成を行う演出家や振付家の主体的意図でもなければ、積極的な観客の関与でもない。それは、メディウムによる介入や視線との関係性によって決定される総体的な構造である。この構造によって観客もまた対象との布置関係を再考するだけでなく、そもそもどのような操作が機能して場が生成されうるかということに気づくことができる。見る主体の在り方はすでに演劇的な場に取り込まれている。一方でパフォーマンスを行うレスリンクもまた演劇的な場において自己の見せ方を視線にゆだねる。この両者に介在するのは、知覚の様態を変更させようとする振付的な操作である。

演劇性とは、知覚への操作を通じてコンセプトを共有させる場をもたらす機能の仕方である。こうした定義は演劇とは何かを議論するための有力なひとつの基準となりうるだろう。

註

1　ジークムントを中心とするギーセン大学の研究者は、近年のこうした議論の成果をまとめている。Vgl. Lorenz Aggermann (Hrsg) :Theater Als Dispositiv: Dysfunktion, Fiktion Und Wissen in Der Ordnung Der Auffuehrung. Peter Lang, Bern, 2017

2 レスリンクはトム・エンゲルスとのインタビューで以下のように語る「振付として言えば、「振付の植物園」と呼ぶものを制作したかった。あるいは、明確に表象されることなく木の集合と見られうる振付だ。」in https://www.emmilouroessling.com/cascade/（2018年9月30日閲覧）

3 上演に加えて、以下に公開されている記録映像を参考にした。https://vimeo.com/225171479（2018年9月30日閲覧）

4 ベルリン新聞、2018年1月11日号に掲載。なお、文章は以下のウェブサイトにて確認。https://www.emmilouroessling.com/cascade/（2018年9月30日閲覧）

5 ラジオ番組「Kulturradio」,2018年1月10日の放送におけるコメント。なお、文章は以下のウェブサイトにて確認。https://www.emmilouroessling.com/cascade/（2018年9月30日閲覧）

6 トム・エンゲルスとのインタビューより。 https://www.emmilouroessling.com/cascade/（2018年9月30日閲覧）

7 荒谷大輔・小長野航太他著『ラカン『精神分析の四基本概念』解説』せりか書房 2018年 85頁

8 同上 ,84頁

9 Gerald Siegmund: Jérôme Bel Dance, Theatre and the Subject. palgrave macmillan, London, 2017, p.67

10 Michael Fried: Art and objecthood : essays and reviews. University of Chicago Press, Chicago, 1998, p.155-156

11 Juliane Rebentisch: Ästhetik der Installation. Suhrkamp, Berlin, 2003, S.51-65

12 エリカ・フィッシャー＝リヒテ著（寺尾格、中島裕昭他訳）『パフォーマンスの美学』論創社 2009年 114頁-151頁

13 Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2005, S.127

14 André Eiermann: Postspektakuläres Theater Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste. transcpirt Verlag, Bielefeld, 2009, S.224-230

15 Siegmund, 2017, p.68-69

16 Siegmund, 2017, p.70

17 Siegmund, 2017, p.70-71

18 William Forsythe, ‘Choreographic Objects’, in https://www.williamforsythe.com/essay.html（2018年9月30日閲覧）

19 同上