

Title	ウィリアム・フォーサイスにおける交渉的振付、文字そして法
Sub Title	Siegmund, Gerald : Negotiating choreography, letter, and law in William Forsythe
Author	Siegmund, Gerald 宮下, 寛司(Miyashita, Kanji)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2020
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.37 (2020. 3) ,p.31- 53
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	翻訳
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20200331-0031

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.

ウィリアム・フォーサイスにおける交渉的振付、 文字そして法

ギーセン大学応用演劇学研究所教授 ゲラルト・ジークムント
訳：宮下寛司

人間を書く

パフォーマンスが上演される会場へ足を踏み入れると、奇妙で聞きなれない、叩きつけ打ちつける音が空気を満たしている。私たちの注意を引きつけるのは、私たちが見ているものではなく、聞いているものである。カラン、カラン、カランという執拗に鳴る雑音から、何かが絶え間なく行われていることが分かるが、それがどのようなものであるかは分からない。この雑音に誘われて足を踏み出すと、そこで私たちは、大量の同じような机に迎えられる。この机はきれいに3列に並べられ、会場のまさに奥にまで広がっている。机上は白い紙のシートで覆われている。スイスはチューリヒでの上演では、60台の机が並べられていた。2005年10月にこのパフォーマンスが初演を迎えたシッフバウは、以前は造船のために使用された巨大なホールである。その一年後、ドイツはフランクフルト・アム・マインの古いトラムの車庫であるボッケンハイマー・デポットで行われた上演では、机を40台も並べれば、この会場はいっぱいになった。¹⁾ 慎重に、

-
- 1) 一連のパフォーマンス『Human Writes』は2005年10月23日から27日、チューリヒにあるシッフバウにてはじめて行われた。その後にパフォーマンス・インスタレーションはドレスデン＝ヘレラウにある祝祭劇場のオープニングのために2006年9月8日から10日、および13日から25日にかけて公開された。その他にも2006年11月の14日から18日の間にフランクフルトのボッケンハイマー・デポットにて公開されている。その後トルコはイスタンブールへも向かい、2008年5月23日、24日にイスタンブール国際演劇祭において公開された。筆者はチューリヒとフランクフルトのパフォーマンスに、それぞれ一回ずつ居合わせている。

そこで何が行われているのか分からないまま、私たちは近づく。ダンサーは机のそばに留まっていて、奇妙な動きをしながら、それに完全に夢中になっているようであった。あるダンサーは机に仰向けになり、身体に向かって腕をきつく押し付けていた。彼は2本の黒いカーボン芯の鉛筆を握り、身体全体をくねらせて紙の上へ太く黒い線を記していく。彼は線を書くために両手を使うのだが、その使い方は普通のものではない。ここでは両手は固定されており、その一方で身体のそれ以外の部分は机上へこすりつける動作を取っている。また別のところでは女性ダンサーが机に向かってダーツのように鉛筆を投げている。黒いカーボン芯の鉛筆は紙の上に小さい跡を残して、当たった衝撃で粉々に碎ける。机をもっとよく見ると、そこにはすでに何かが書かれていることに気づく。薄くてかろうじて見える描線で、単語、句、さらには文がまるごと机の上に書かれている。——それは多様な言語で書かれていることが、異なる机を見比べたときに分かる。黒いカーボン芯の鉛筆による新しい線と点はこの言葉に向けられている——言葉をピンで留めようとするある種の試みである。しかし、その輪郭をより見やすくするというよりはむしろぼやかしながら、すでに文字が書かれているところに上から書き足したり、的を外したり、周囲に文字を書き加えたりする（図1、図2を参照）

書かれた句は、国連が第二次世界大戦による破局を受けて1948年ジュネーブで宣言した世界人権宣言に由来する。振付家ウィリアム・フォーサイスおよびコロンビア大学のナッシュ教授であり法と文化の研究センターの所長であるケンダル・トーマスによって、『Human Writes』の基礎として、その語が持つ最も忠実な意味で用いられる。そのタイトルは法を意味する「right」と、書くことや銘記することを意味する「write」という同音異義語をもっている。法の文字はパフォーマーに書かれるのだ。肉体と言葉を対置させながら書くことにおいて、すなわち身体とその運動を用いて書かれたものにおいて法は自らを破り映し出す。法はこのようにして究極的には振付の中で崩壊するのだが、それにもかかわらずその振付と緊密に関係しているのである。

好奇心をそそられながら通路を歩く。小さな集団が様々な机を中心に形成されるが、ダンサーがシシュフォスのような作業に精を出しているのを

見ているのにも飽きてしまうと、ほどなくして解散してしまう。ダンサーが何を成し遂げようと、直後の動作でそれをまた取り消しているようにみえる。あるいは、より直接的な方法で実行できたはずの運動を行うために、必要もない回り道をしているように思われる。これらすべての活動の最中に立っていると、ほかの机にいる人たちがどのような作業をしているのかを見失ってしまう。空間は 60 ないしは 40 の個々のパフォーマンスのための空間に分割され、小さな領域はそこに留まるダンサーが遂行するために選んだ作業によって、それぞれ、ほかのどの領域とも異なる独特なものになる。机の間をしばし歩き回った後で、あちこちで立ち止まって観察していると、活動のダイナミクスが変化する。ダンサーは観客の中から数人を選び、彼らの活動を補助し、机の上に文字をより見やすくするのを手助けするように求める。一緒に作業をしながら、観客とダンサーは黒いカーボン芯の鉛筆で薄く書かれた世界人権宣言の痕跡を忘却と消滅から救うのである。

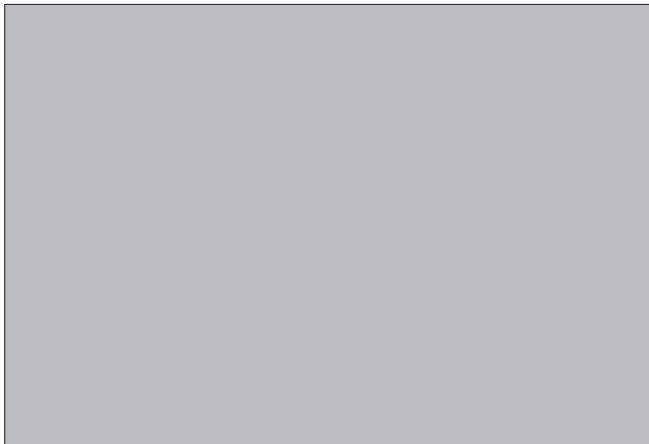


図 1：『Human Writes』ウィリアム・フォーサイスとケンダル・トーマスによる振付作品。ドミニク・メンツォス撮影。

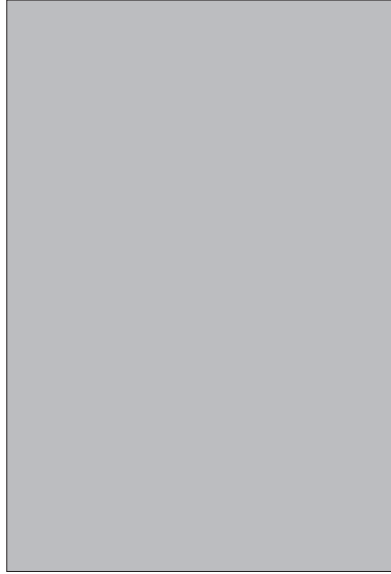


図 2:『Human Writes』ウィリアム・フォーサイスとケンダル・トーマスによる振付作品。ドミニク・メンツォス撮影。

若いダンサーであるピポ・ターフェルは私に助けを求めた。私が書くと彼は邪魔をしてきた。私は炭のカーボン芯の鉛筆でもって机上の文字を濃く上書きした。そうしている間にも、ダンサーは私の腕をつかんで、机から引き離そうとしていた。私が書いているときに彼は腕に強くぶつかり、私の身体への暴力を遂行した。私たちが扱っているのが人権宣言から引用されたテキストであることを考えれば、このことは無意味な行動とは思えない。均衡を取り戻すために、それから私たちは役割を交代した。ほかの机では、パフォーマーはロープで縛られ、手は後ろに回され、黒いカーボン芯の鉛筆を口にくわえていた。その様子は、まるで猿轡をされているかのような状態だった。頭を机に押さえつけられた状態で、机上に口で何かを書こうとしていた。パフォーマンスが置かれた文脈で言えば、ロープは、書くことをより困難にするような特定の機能をもつメカニズムを作り出すことが元々の目的であったが、身体的拘束から具体的な拷問のイメージにわたる異なる意味を引き受けるようになる。そのようにして読めば、机は人間

存在が捕虜となる労働収容所となるのだ。各ダンサーは自分のためのゲームや課題を工夫する。ダンサーは好きなように、ルールを変えてもよいのである。

3、4時間もすると、整然と一面に並べられていた机はすっかり散乱していた。机は位置を変え、横転し、互いにもたれかかっている。ダンサーも観客も、顔と手は煤だらけになっており、まるで日中の過酷な労働を終えて炭鉱から出てきたばかりのようであった。一方ではダンサーと観客の間のつながりが、もう一方では孤立した机の間のつながりが結ばれた。ともに働き行動することで作り出された状況が、パフォーマンス全体の様相を形成することを助けた。いかなる困難にもかかわらず、私たちはグループごとに、個人ごとに、人権宣言と格闘していた。宣言に身体的現実を与えようと格闘していたのだ。

『Human Writes』の狙いとは、フォーサイスとトーマスがプログラムノートで指摘しているように、「『人権という文化』を形成する際におけるアートの役割を思考するように促すこと」であった。²⁾ アート、具体的にはダンスは、政治的領域でどのような役割を担うのか。21世紀の最初の10年における社会と政治のコンテキストはアートとアーティストによる発言を要求しているようである。9.11の結果として、テロリストとみなされた人々はグアンタナモで法的保護もなく捕虜となり、常に拷問の脅威にさらされている。アブ・グレイブ収容所で収容者に屈辱を与え彼らを拷問するようなアメリカ兵の写真は世界中で公表され、ほかの何にも違反していないとしてもなくとも、人権協定に違反していることに対する道徳的な憤慨の声を引き起こした。大西洋のヨーロッパ側では、アフリカからの大量の難民が、よりよい生活を求めて地中海を渡ろうとする絶望的な試みの中で命を失った。それにもかかわらず、こうした事態への反応としてヨーロッパはその国境を閉ざしている。ヨーロッパにたどり着いた者もまたキャンプへ拘束されるか、自国に送還されている。「人権の文化」は決して形成されてはいない。何にもまして『Human Writes』は人権が何に基づ

2) Forsythe, William und Thomas, Kendall: Program Notes for the Performance-Installation Human Writes.

いているかを明らかにする。それは個人の身体であり、身体は人権宣言によって、その個別性という点で保護されている。

この論文の狙いは三つある。一つは、身体と法との関係をより詳しく見ることにあり、法は私たちの市民として、また政治的身体としての地位を規定する。舞踊作品『Human Writes』は、法の文字とかかわる身体に振付がなしうることを象徴的に示している。それはつまり、舞踊を生み出すようすで失われた出会いなのである。二つ目に『Human Writes』を、ダンサーを挑発し、ダンサーの側で決断することを余儀なくする不可能な振付を作り出すための、ウィリアム・フォーサイスの方法論の一例としてみなす。このことから、三つ目として、振付の定義がもたらされる。振付は関係的な差異の機械に似た構造として現れる。すなわち非人間的な象徴言語であり、この言語は身体の多様な運動可能性とあいまって振り付けられたテキストを生成する。振付は身体に直面すると同時に立ちはだかり、それによって身体を踊る状況へともたす。身体を包含すると同時に排除することで振付は想像上の身体、すなわちダンサーと観客がそこで切り開く身体の可能性を作り出す。

力の再分配と法の前の身体

ウィリアム・フォーサイスの『Human Writes』についての論文において、ガブリエレ・ブランドシュテッターは身体の介在を強調し、それを安易に法に包括することはできないと述べている。³⁾ フォーサイスは実際のところ法以前の身体を救い出そうとしている。1679年に「ヘイビマス・コーパス」法が制定されてから、身体的所有、自分自身の身体的所有は、政治の基本的要素となっている。身体を持つことは個人が市民として自立するための前提条件である。法に立ち向かうことができる身体を所有していることは、法的人間であることに不可欠である。

3) Brandstetter, Gabriele: Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift. Peter Turrinis Alpenglühn und William Forsythes Human Writes. In: Theater und Medien/Theatre and the Media: Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandaufnahme. Hrsg. von Henri Schonemakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann und Jens Ruchatz, Bielefeld 2008, S. 85-98.

ジョルジョ・アガンベンは「ヘイビナス・コーパス」法を「近代民主主義の誕生」と呼んでおり、この法は、イギリスにおいてすでに数百年間も通用してきた法的実践を反映したものにすぎない。「政治の主体」は「カラダ (Corpus)」であり、すなわち、命じられれば法の前に自らを現さなければならない身体のことである。⁴⁾「ヘイビナス・コーパス」法は、「汝は差し出すことのできる身体をもたねばならない⁵⁾」を意味するラテン語から命名されているのだが、このような規定は、イギリス議会がチャールズ二世に認めさせた譲歩事項であった。それによって議会の決定が王によって恣意的な扱いを受けることを制限しようとしたのである。イギリス国王の臣民を、裁判も行わず、しかるべき理由もなしに投獄することは、もはやできなくなった。「法」が、「法廷でどのような名で呼ばれようとも」、各々の身体を参照することはアガンベンの議論にとって決定的である。⁶⁾ これは以下のことを意味する。近代法は「市民の資格を与えられた生⁷⁾」、すなわち「ピオス」から独立した身体、つまり人物の階級や地位や名前から独立した身体を参照しない。むしろ法が参照するのは「ゾーエ」であり、それ自体として主権的禁止を受ける剥き出しの無個性の生である。⁸⁾ このことが含意するのは、絶対的強権に直面した場合に個々人の権利を保護することのみならず、今や身体を「持とうとする」法へそれを引き渡すことでもある。今や身体は二重の意味で法の「前に」存在する。すなわち、身体が政治的身体になる以前に存在するとともに、空間的な意味では、それにあれこれ命じることができ裁判官の前に存在するのである。

法が効力を持つためには、身体を持つことを必要とすることが事実であり、「この意味で、法には身体を持つという欲望があるということができないならば、デモクラシーはこの身体の配慮を引き受けることを法に強制す

4) Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford 1998, S. 124. [訳注：日本語訳は以下の通り。ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル 主権権力と剥き出しの生』高桑和巳訳、以文社、2007年。]

5) Ebd., S. 124.

6) Ebd., S. 124.

7) Ebd., S. 124.

8) Ebd., S. 124.

ることで、この欲望に応える。〔…〕カラダ (Corpus) は二面性をもつ存在であり、絶対主権的権力への服従と個人の自由の双方を担っている。⁹⁾」暗黙のフィクションとイデオロギー的な閉じこもりは「誕生」をただちに「国家」へと転換することにより、それによって実際には法によって認知されえない身体があるという事実を否認する。これと同じことが「ヘイブアス・コーパス」法にもいえるのだが、この法は本来、上流階級の権利を王から保護することを目的としていた。人権は人間に付与される（もしくは人間に由来する）のだが、ただしそれは人間が、ただちに消え去るような自己を隠す市民の基礎を形成する限りにおいてである。¹⁰⁾ 20 世紀の戦争と危機はますます、このフィクションがいかに脆弱なものであるかを露呈してきた。アガンベンにとって、難民は誕生と国家の同一化というフィクションを崩壊させる形象である。難民においては自然的生と市民の立場は調和していない。「誕生と国家の違いを明るみに出した時、難民は政治的領域の隠された前提条件——剥き出しの生——をしばしの間、その領域に出現させた。¹¹⁾」難民という形象において法秩序の通常機能は宙づりとなる。難民は法の外に存在している。たとえ彼の剥き出しの生がまさに法の基礎だとしてもある。彼は自身の除外に包含されている。剥き出しの生はアブジェクトと閉鎖的領域を形成するが、それは法における立場であり、壁と境界線が恒常的にひきなおされなければならない私的空間である。

ウィリアム・フォーサイスとケンダル・トーマスが『Human Writes』で参照した世界人権宣言はしたがって、こうした包含された排除の長い歴史に立っている。世界人権宣言は国連によって 1948 年 12 月 10 日に採択された。宣言が法的拘束力を持たないとしても、一般的には国連法の一部とみなされ、国家間の慣習法とみなされている。剥き出しの生を保護すべきという普遍的な主張は市民権へと結びつき、国境を越えた剥き出しの生を管轄する人道主的な機関が設置されるのであるが、一方で政治的な生は国家の主権性のうちで市民権から引きはなされたままである。

9) Ebd., S. 124-125.

10) Ebd., S. 128.

11) Ebd., S. 130.

アガンベンの政治・法哲学に関わる議論は美的現象を考慮に入れていない。したがって身体の身分についての彼の思想をアートの領域へとただちに導入することはできない。この論考は収容所における難民の経験を演劇的空間内のパフォーマンスにおける参加の経験と同一視することをめざすものではない。アガンベン自身がテキストでほめかしているように、「ヘイビナス・コーパス」法へと身体を包摂することの不可能性は、17世紀後期の哲学における身体的重要性を映し出す。¹²⁾ 彼の身体についての思考を導入することはしたがって、以上のコンセプトを、私たちが身体のコンセプトを思い描けるような基礎的な枠組みとしてみなすかぎりにおいて正当化される。包含された排除の構造は私たちの身体についての思考を形成するとともに、私たちと自分自身および私たちが属する制度との関係を形成する。かつて自分の中にある「ホモ・サケル」に分裂をもたらした主権は今日では人民であり、したがって我々各人であるのだから、近代的民主主義は「聖なる生を粉碎し、それを個々の身体のうちへとばらまく。¹³⁾」このような身体が、今度は、自分自身がその賭け金でもあるような、すでに形成されたダンスと演劇の素材を提供する。演劇は身体を呼び出す制度である。身体を道具とするダンスへと移行する過程で、ある概念が身体と法との間の決定的な交差点を形成する。それが振付である。

不可能な振付

フランクフルト・バレエ団の監督としてウィリアム・フォーサイスは、1980年代にバレエの言語とコードを徹底的に問うことで仕事を始めた。ロスリン・サルカスとのインタビューで彼が述べているところによれば、1990年初頭より作品の多くが「踊る欲望のための経路」として作用する振付的な構造を考案することに関係している。¹⁴⁾ 正確には何を経路でつないでいるのか。踊る身体と振付はどのようにして理論化されうるのか。こ

12) Ebd., S. 125.

13) Ebd., S. 124.

14) Sulcas, Roslyn: William Forsythe: Channels for the Desire to Dance. In: Dance Magazine Bd. 69 (Sep. 1995), S. 2-59.

の章で論じるように、フォーサイスはダンサーに過大な要求をするために不可能な振付と呼ばれるものを提唱している。不可能な振付にはあまりにも多くの情報が含まれているために、ダンサーは直接的な方法では、振付的な構造のうちで自分自身を位置づけることができない。結果としてダンサーは、踊りについての伝統的理解にしたがって美しく踊ったり正しく踊ったりすることでは、振付を完遂できない。そのかわりにダンサーは、拘束を相手にする方法を見つけなければならない。まず拘束されることによって、パフォーマンスにおけるあるいはパフォームするための自由が与えては与えられる。その自由とは、『Human Writes』においてそうであるように、強い抵抗の中にあるときにだけ出現するのである。

こうした不可能な振付の初期のおそらく最も複雑な例とは、『Alie/N(a)Ction』だ。1992年に初演を迎え、その後は抜本的な改作を経ている。『Human Writes』と同じように、作品のきっかけを特定の政治的状況から得ている。1990年に東西が統一された後のドイツである。¹⁵⁾ その後、新しいドイツでは移民に対する暴力が勃発するのが目にされた。1993年、ゾーリンゲンに住むトルコ人家族の家がネオナチによって放火され、5人が亡くなった。『Alie/N(a)Ction』はしかしながらこうした対立や出来事を直接舞台に上げていない。その代わりにフォーサイスと彼のバレエ団は、「alien」であること、あるいは疎外の状態が意味していることを振付、すなわち芸術的な形式におきかえた。このタイトルは、様々なことを凝縮されたかたちで説明している。たとえば、「alien action」はおそらく舞台上のダンサーの動きであり、「alien nation」は、「新しい」ドイツのように市民にとってなおも異他的な国としての表現である。作品中では、人々が自分の生活する社会から疎外されているという事実は振付における振付家と振付とダンサーへと転移される。ウィリアム・フォーサイスは、『Alie/N(a)

15) ドイツ再統一への応答として制作された他の振付作品の記述と分析はこの書に掲載されているイエンス・リヒャルト・ギアースドルフの論文を参照。Vgl. Giersdorf, Jens Richard: Moving against Disappearance: East German Bodies in Contemporary Choreography. In: New German Dance Studies. Hrsg. von Susan Manning u. Lucia Ruprecht. Illinois 2012, S. 165-181.

Ction』の振付は自分のものではないように思えると主張した。¹⁶⁾ ダンサーが創作に協力したとしても、彼らもまた振付を作り出したとは言えないのである。ダナ・カスパーセンは1987年よりバレエ団で活動しているが、振付を生み出した複雑な制作過程を以下のように述べる。

私たちはレイモンド・ラッセルの『アフリカの印象』から一ページを選ぶところから始めました。一語、ひとつの句を選び、印象深いほかの言葉へとそれらを自由に結び付け、その語に基づいた短い身振りのな運動のフレーズを作りました。透明なシートを手にとり、幾何学的な図形を描いたり、切り取ったりしました。切り出された形を折り曲げて、下にある表面を見せることができる三次元的な表面を作り出しました。それからこのシートを本のページの上に置き、写真を撮りました。その写真を手に取り、描いて切り出して写真を撮るという技法を数回繰り返し、多様な表面を用いました。[中略] 最後には複層的で情報に富むドキュメントを作り出しました。¹⁷⁾

このように、このドキュメントは長い作業プロセスの結果としてできたもののなのである。それ自体のうちには疎外という話題に関する素材のみならず、見慣れない素材とのやり取りや作業の痕跡も含む。このドキュメントの一部は、コンピューターによって生成され、ページ上にランダムに分散して配置された時間のリストであり、ルドルフ・フォン・ラバンの透明なシートに広がる27方向を示す点の立方体を平面化したバージョンもある。したがってこのドキュメントには空間的な方向性と、運動の長さに対する時間グループの情報、そしてまた、両方の床面のパターン、空間、運動を規定する言葉と文字と線が含まれる。このドキュメントは凝縮された振付の記譜あるいはスコアとして機能し、実現され踊られ得る潜在的身体へと

16) Odenthal, Johannes: Im Gespräch mit William Forsythe. In Ballett International/Tanz Aktuell 1 (Feb. 1994), S. 33-37.

17) Caspersen, Dana: The Company at Work. How they train, rehearse, and invent. The Methodologies of William Forsythe. In: Bill's Universe, Jahrbuch Ballet Tanz (2004), S. 26-32, hier S. 29.

訴えかける。

「複層的で情報に富むドキュメント」として、それは運動を生成することと直接かかわる二つ目の制作プロセスの基礎となっている。ここでの手続きはドキュメントを作る過程と同じである。新しい情報がすでにある構造へと加えられるが、それはドキュメントの層に影響を与えるためであり、そうして全体の外観を変貌させるのである。「初めに、ドキュメントの上にある切り出された形を通じて現れる言葉は、ビルが作り出した27種類の運動を示すアルファベットへと移しかえられました。「アルファベット」は言葉に基づく一連の身振りの運動を参照しており、たとえば「H」は「帽子 (Hat)」という言葉を考えることで生み出された身振りへと対応しています。¹⁸⁾」

地図を使いながら、床面のパターンがドキュメントの中に現れる体積と線に基づいて作り出された。ダンサーは3次元としてもう一度それを想像して、想像上の形姿を取り囲む空間の中で運動を組織した。それに続いて、元々の運動はフレーズへと情報を与えることで変化を受ける。カスパーセンは以下のように説明する。「反復アルゴリズムを用いながら運動のフレーズを展開させ続けました。つまり私がどこにいて、何をしているかを精査しながら、それをもう一度記述し、その結果をもとの素材へと組み込み、文をこの挿入によって伸ばし、このプロセスを繰り返しました。¹⁹⁾」

三つ目の段階ではこの操作の結果はダンサーが往来しなければならない舞台の環境へと移された。フォーサイズが作り出した環境はさらなる情報を、すでに過剰なまでに凝縮されているスコアへと加えた。天井から吊り下げられた二つのテレビモニターには、舞台奥に向けられているためダンサーにはしか見えないのだが、映画『エイリアン2』の一部が映し出されていた。この映画のイメージは、見たものを語ったり、身体を動かすために特定の形態を選び出したりするダンサーにダンサーが行う説明ともに、さらなる情報源として利用された。「映画の中の猫は、「C」、「A」、「T」という文字の身振りによって表象され、猫によって行われた運動の指示にした

18) Ebd., S. 29.

19) Ebd., S. 29.

がって、私たちはその身振りをパフォーマンスしました。²⁰⁾」どのダンサーも各自の地図と操作を創造するので、情報を実行するのが不可能な時もあった。地図には予見されていない解決策を見出さなければならなかった。

運動の創出と空間的配置の構成についての複雑な手続きに鑑みて、二つの点を強調する必要がある。第一には、ここでの身体とその運動は常に特定の一連のシニフィエに関連づけられ、接続され、巻き込まれている。たいていの場合、文字どおり、それらは運動のフレーズのきっかけとなる文字である。それ以外の場合には簡易な線や形態は身体が従う書記素として役に立ち、したがって計画をやり直すのに役立つのである。この手続きについては後述する。第二には、作り出された地図は、全体として実現不可能な潜在的な情報の剰余をもたらす。ダンサーの身体は常に不可能性と向き合っており、それによってドキュメントへの特定の関係性へと位置付けられる。この位置づけが舞台上の配置と空間の獲得、個々のダンサーの間の関係性を生み出すのであるが、しかしながら、それは決して自由の制限としては経験されない。むしろその反対であり、ダンサーは選択の自由を手に入れるが、そうすることができるのは、まさに彼らがドキュメントとその不可能性に身を譲り渡すからなのだ。地図はダンサーを「脱・創造」するが、それはダンサーを生産的な踊りという状態へもたらすためである。

二年後の『Human Writes』で再び扱われることになるロープと黒いカーボン芯の鉛筆による一連のインプロヴィゼーションを行った『Decreation』(2003年)のために、バレエ団はまたしても不可能性に取り組むことになった。カナダ人作曲家アン・カーソンによるオペラに基づき、『Decreation』は関係性の減退を扱った。愛する対象への接近は間接的に、つまり代理と仲介を通じてしかできない。これは「奮闘／妨害の接続点」に基づく作品のための基礎をもたらす着想である。別のテキストでダナ・カスパーセンは制作プロセスを明らかにしている。「リハーサルでは、自分たちをロープで縛ったうえで、動こうとしました。私たちはそれぞれ、いわゆる〈10ポイント〉のシークエンスを作り出しました。そこでは私たちは身体上の10か所を観察し接続しようとしていました。そうしている中でも行動を不可能

20) Ebd., S. 30.

なまでに制限するルールは守っていました。私たちはさまざまな不可能な実験を行い、いかにすれば二つの身体がたがいに、完全に、かつ持続的に接触しつづけることができるのか、試してみました。²¹⁾」テキストにはカスパーセンの特定の課題に対する個人的な奮闘が記されているが、彼女は身体的に不利な状況ゆえに、それを実行することができなかった。しかしながら、「奮闘／妨害」がこの作品が明らかにしようとしたことであると気づいたとき、彼女は身をゆだねた。「目的を達成しようとするのをやめて、私自身を不可能な状態にあるがままにしました。²²⁾」

『Alie/N(a)Ction』と『Human Writes』では課題の不可能性によって、完全には実現できない振付がもたらされる。観客がパフォーマンスの間見ているのは常に、完全な状態では決して現れることのない記号や文字、書記素のうちに記号化された見せかけだけの抽象的な完全性の一バージョンでしかない。各ダンサーがパフォームしているのは、振付の潜在的可能性の個人による翻訳である。『Human Writes』においてそうであるように、いかに基礎的であっても、テキストの全体性は実際のパフォーマンスに対して異質であり続ける。したがって振付は誰にも所有されない。ダンサーは一人では、振付を実現できない。それが存在するのは、ダンサーが行うことが他から逃れ去り、他を驚かすような共同作業としての取り組みにおいてである。運動する身体は抽象的な象徴と記号とシニフィエと対峙するが、それらは身体に呼びかけながらも、抽象的で関係的な本性ゆえに、身体とその身体性を排除する。身体と文字は互いに依存するが同時に互いに排除しあう。この緊張があるために、選択の余地が残されている。普遍性を完全に実現することはできないという事実と向き合いながら（振付的な）法は運動し、動作しつつある主体のための場所を獲得し、法との関係でその場所を探しながら、すなわち法と身体を取り結ぶのであるが、これこそ「ハイビマス・コーパス」法である。

21) Capersen, Dana: Der Körper denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanzen. In: William Forsythe – Denken in Bewegung. Hrsg. von Gerald Siegmund. Berlin 2004, S. 107-116, hier S. 113. ここでは英語の原文から引用しているが、ドイツ語への翻訳のみが出版されている。

22) Ebd., S. 113.

文字と踊ること

文字やアルファベットはフォーサイスの作品に頻繁に登場する。動きのアルファベットは1985年にはすでに『LDC』という作品で使われている。上述した文字を巻き込んだ方法論はのちに『Self Meant to Govern』(1994)や一年後の『Eidos:Telos』といった作品でさらに探求される。『Kammer/Kammer』(2000)では、セットの一部として大きな白い文字が舞台上にひかれ、観客とダンサー両方に何を見て聞いたかを翻訳するよう求めており、その様子は作品全体が舞台上で作動するカメラによってライブパフォーマンスを映画に翻訳していることとまさに同じであった。もっと小さい文字は2006年のインスタレーション作品『Heterotopia』で用いられ、ダンサーは机の上でその文字を再配置し、無意味な言葉と句を組み立てた。この方法論のさらに進んだ段階でダンサーが求められたのは、文字が口の中でどのように感じられるかを想像し、それから作品の聴覚的なレベルの部分を作り出す奇妙な音を口に出すことであった。

歴史的に、身体と文字と振付の結合は常に個人の身体と法との関係であった。「振付 (Choreography)」という語の意味は、踊りを書くこと（ギリシア語で *graphein*）もしくは、輪舞（ギリシア語で *Choros*）であり、今日では通常「バレエの動きとステップの芸術的なデザインおよび配置」である。しかし、『オックスフォード英語辞典』によれば、そのより古い語義は「踊りを書いて記録したもの」であり、こちらのほうがより明確である。²³⁾ 古い用法によれば、振付は踊りの動きを書き記す手段である。「書かれた記譜」は踊る身体を書くことの記号へと結びつけ、この記号がこれからは動きを規制し、良い舞踊家であるために身体がなすべきことを伝える。振付はしたがって動きと踊る身体の法である。

この意味で「振付」という言葉がはじめて使われたのは初期近代のことであり、その初出は1589年のトワノ・アルボーによる『オルケズグラフィー』に見出される。²⁴⁾ アルボーの本では、振付の必要性が数学者であ

23) Oxford English Dictionary, second online edition 1989.

24) Arbeau, Thoinot: Orchésographie. Réimpression précédée d'une Notice s les Danses

りながら舞踊の教師であり、かつ僧侶でもあるアルボーと彼の弟子である法律家カプリオルとの対話の中で説かれている。カプリオルはアルボーから舞踊のテクニクを学ぶために数年の不在の後にラングルへ帰ってきたのだ。ここでは振付は法を制定できる二つの制度の結びつきから生じている。僧侶と法律家である。アンドレ・レベッキは著書『疲労させるダンス——パフォーマンスと運動の政治学』において、振付を「法への／からの要請に対する応答」と定義している。²⁵⁾ アルボーにとって振付の目的とは正しい社交術を学ぶことであった。身体はシニフィエの網の中に巻き込まれ、アルボーによる動物との比較に暗示されているように、それによってそれによってはじめて人間となるのである。²⁶⁾ 人間性とは象徴的法による決定的な切り開きなくしては身体的にさえ存在しない。振付とはしたがって、市民性および社会的に尊重される身体を生産し保証するコモンローである。

アルボーが踊りの記譜のために考案した記号は、要求されたステップを実行する制服を着た軍人の図像的な表象である。このように、図像と舞踊のステップは互いに相似関係にある。小さな図像には、合わせてステップが踏まれるための音楽の調子と運動を記述する短い言葉による表現が添えられている。厳格に言えば、アルボーの記譜法は、法律家によって発明されながらも、文字によるものではなかった。アルボーの記譜法は市民性の確立を目指しているが、1661/62年にアカデミーロワイヤルがルイ14世によって設立されたのに続いてポーシャンと、後にはファイエが発展させた記

du XVI^e siècle par Laure Fonta, Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI^e siècle par Laure Fonta, reprint of the edition Paris 1888, Bologna 1981. [論文集編集者による注：アルボーとコンテンポラリーダンスの関係についての異なる観点は、この書に収録されているマイケ・ブリーカーの論文を参照] Bleeker, Maaiké: Lecture Performance as Contemporary Dance. In: New German Dance Studies. Hrsg. von Susan Manning u. Lucia Ruprecht. Illinois 2012, S. 232-246.

25) Lepecki, André: Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement. New York 2006, S. 25-29, hier S. 26.

26) 「臆病な豚の心臓と愚か者の頭を持つ (que j'aye vn coeur de proc & une teste d'asne)」カプリオルを非難することはできない。Ebd., S. 6, rechts.

譜法はこの市民性という理念の表象を目指している。舞踏家がなぞらなければならない、円や線や目印の床面パターンを示す記譜のための記号は、ジャン＝ノエル・ラウレンティが示したように、まったくもって恣意的かつ関係的なものであり、「フランスの」舞踊というこの一つのコンセプトが世界中で普遍化されることを許しているといえる。²⁷⁾ 記譜法という意味における振付のこの特定の形式が発展する以前にすでに、フランスとイギリスの宮廷バレエは踊る身体を文字と法に結びつける実践を発展させていた。バロック期における幾何学的舞踊についてマーク・フランコが示したように、その舞踊は踊り手が王や女王の前で上演しなければならない図形、文字あるいはヒエログリフによってたいていは構成されていた。フランコが主張するように幾何学的舞踊は、一方では運動と流動、もう一方では不動性と制止が交互に現れるという原則に基づいていた。したがって、文字とそれが表象する秩序の可読性は常に、身体を、その表象行為が生じるのと同じ演劇的な空間における運動によって秩序づけるまさにその過程によって危機にさらされている。身体は必然的に文字を形成するために動かねばならないために、文字に対する統制は決して完全なものとはなりえない。²⁸⁾ これらの文字が体现する社会的秩序は象徴的秩序の幻影として説明することができるが、それは自分自身を直接社会的なものへと書き込み、それによって、分割不能な主体、すなわち神の代理表象としての国王という中心点の周りに象徴秩序を体系づける。したがって身体上へと書き込まれるまさにその瞬間における文字の訴えかけは、身体が文字と離れて運動することで文字からその身を遠ざけることも可能にする。ここでの媒介が意味しているのは、構造へと身をゆだねること、構造への接近と摩擦を通じてふるまう可能性を得るために構造へと身を明け渡すことである。媒介とはもっとも強調すれば、この構造の放棄を意味しないのである。そうではなく、いかなる固定された振付のうちにも、まさにこの振付に対する関

27) Laurenti, Jean-Noël: Feuillet's Thinking. In: *Traces of the Dance*. Hrsg. von Laurence Louppe. Paris 1994, S. 81-108.

28) Franko, Mark: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge 1993, Kapitel 1.

係が身体的に、つまり踊りと運動の中で交渉される空間が出現する。

この角度から見れば、ウィリアム・フォーサイスの文字と法に対する振付的な交渉は非常に長い歴史を持つ。これらは文字の力から身体を遠ざけることの現代的な可能性を模索する。しかし、文字から離れて運動できる身体は社会的構造体に生じた変化を暗示するとともに、それによって生み出されたものである。フォーサイスの踊る文字は、秩序とカオス、運動と静止、無秩序の時代の後の再構築する秩序という二項対立に従って構成されていない。文字は私たちの民主的秩序を描くことの根本的な不可能性が現れたものであるが、それが不可能であるのは、文字はもはや王という形象では体现されないからである。君主の力が宮廷バレエにおいてそうであるようにパフォームされなければならなかった一方で、現代的な民主主義はそれ以上に上演されねばならない。なぜなら、民主主義には王の身体という基礎的な根拠が構造的に欠けているからである。現代の民主主義は、それにアクセスし参加する可能性、表象の戦略と制度の可能性を、それらが疑問視されるものと同じ演劇的空間で提示しなければならない。したがって『Human Writes』と『Alie/N(a)Ction』は文字と法を放棄などしない。それを加工することによって利用する。それに取り組むことで主体が話し行為できるような空間を切り開く。

振付のコンセプトに向けて

すでに論じたように、振付はカプリオルの身体を半人半獣の怪物的な雑種の身体へ変えることを妨げている。振付とは、厳密に自然と文化、動物と人間存在の間の境界線を示すものであり、人間を教化する。真面目に受け取れば、このことは踊る身体が従うべき統合的構造という振付の機能へ別の光を当てる。この構造は、運動の自由や身体を抑圧するものとして一面的に理解されるべきではなく、まさに主体性を可能にする行為として理解されねばならない。振付が創造的であり、生産的であるのは、身体と法の間に架橋できない裂け目があることによって生じる抵抗と摩擦をつねに伴うからなのである。これによって主体は独我論へ陥ることを避けることができ、互に関係するシニフィエのネットワークにつながることで社会的主体になることができる。そういうものとして振付は現代の振付家に

とって重要であり続ける。運動の政治的次元が現れるのは振付が中断されたときではなく、その使命が論理的な結論へとラディカルに遂行されたときである。これは身体がもう一度、構造に対して距離をとると同時に関係するときに生じる。このことが意味するのは、人形のようにして身体が振付による秩序へと解体することでも、振付による秩序の外での怪物的な個体になることでもない。

したがって踊ることとは身体／運動と振付／法との間にある不在性へ関係し、この両極を接触させることを意味する。この対立の結果として生じるのが踊りであり、振付のテキストである。本論でいう振付のテキストとは、振付の潜在的可能性が実現されたものである。そのためにここでは振付は抽象的で記号によって構成された秩序として、振付のテキストは身体によって交渉されているものとして言及される。運動の無限の可能性を持つ身体は、常にすでに文化と舞踊技術の結果であり、接触という行為においてまさに踊る身体も生み出す法へと触れる。身体と、運動と振付の多様な可能性との間にある不在性において、身体と法の間の関係を結ぶ交渉が生じる。このことは観客の目の前で生じ、今度は観客が「あることの共同体」の象徴的身体を方程式へと加える。この断絶や隔たりや距離があるからこそ、「私」は「自己」を他者へとむけられた視野でもって思い描き、自己のイメージを獲得し、行為したり失敗したりすることができるのであり、それがなければ、社会的主体はありえないだろう。

『Human Writes』はタスクに基づく (task-based) パフォーマンスである。机の上や周りで行われる運動は自然に発生したものであるように見えるが、それでもやはり、これらの運動はプロダクトノートに次のように書かれている独自のルールに従っている。「『Human Writes』の宣言を書き留めることは包括的なルールに従う。——つまり書くことは同時に書くことの妨害を伴わなければならない。どんな線も文字も直接的に生じてはならない。パフォーマーはしたがって間接的な戦略を必要とせざるをえない。文字の創造へ寄与するすべての印は身体への阻害、負荷、あるいは抵抗の結果として生じなければならない。²⁹⁾」

29) Forsythe und Thomas: Program Notes Human Writes.

一方では、書くことへの間接的な参照というこのルールは、フォーサイスとトーマス自身が表明しているように、「〈理解しがたい非人道的行為〉に満ちた世界で人道的な〈構想〉をもつことの難しさ」を物語っている。他方では、常に法への参照を生じさせる。共同体的に行為する主体を生み出すが、彼の行為が可能であるのはその個性が共通の言語的境界に接するという事実によってであり、この境界は個々人を後退させるが、また抵抗の瞬間において主体を生み出す。舞踊的な様式において生み出される振付のテキストは、アルポーとファイエが描いたのとは異なり、もはや詳細な運動の一覧というかたちでは必ずしも存在しない。しかし、パフォーマンスの瞬間において発展し適応する振付にとっても、振付のテキストが、共同体的な連帯感をまず作り出す協定やルールそして制約から出来することは極めて重要である。それらは究極的には、ダンサーたちがいかにして交流しあい、観客と触れ合うかに関する協定なのである。協定が依拠しているのは準-法的な協定であり、それはパフォーマンスが続く限り普遍的に有効であり、訓練を積んでいないダンサーでさえも含む皆が携わることができる。ただし、皆がゲームのルールに従うことが条件である。したがって『Human Writes』を、振付と舞踊における基礎的な状況ということもできるだろう。それはアルチュセールが身体に対する法からの、すなわち身体によって書かれることを意図された言語からの呼びかけ（interpellation）と呼んでいるものをパフォーマンスする。

机の上、下、隣やその間で起こる小さな行為の数々において法は中断される。すべての試みが究極的に目的としているのは、世界人権宣言を可読化し、再現=表象し、そのプレゼンスを強調することである。宣言の理念に身体との接続を与えようとし、そうすることで、ある効果を与えようとするのだが、文字と身体との間の裂け目を埋めることはない。この裂け目が引き金となって、机のそばにいる個々の参加者や集団がテキストや彼らと向かい合う他の人間存在と関係しているあり方に変化が生じる。さまざまな姿勢が十分に試みられ、取りあげられ、修正される。支えきれず身体的に実現不可能なポジションが明らかとなり、消耗へとつながり、さらに別の戦略をもたらす。これらは実際、身体によって取りあげられた文字のポジションである。つまり、私たちの身体を法のうちに巻き込む法の文字に

感染したポジションであり、それは私たちに、この姿勢とともにあるいはそれに抗して働くことによって、これらの文字との関係において立ち位置を選ぶことを強制するのだ。

身体を書くことに結びつけることはまた、多かれ少なかれ自発的な参加者の動きを振付へと変える。振付は書かれたものとの相互作用によって出来し、関係する人々の見た目や完全性を気にかけないし、彼らの戦略の成否も気にかけない。机の周りにいる全員が関与する踊りの状態はまさしく、法の文字と関連する特殊な動きを通じて身体を振付で組織化することによって作り出される。踊ることによって生み出される机の上のイメージとは、自らのうちに、全員が法と、また法以前に関与していることの痕跡を残すイメージである。机の上での黒鉛筆による彼らの行為は法の文字をいったん消したうえで上書きする。文字は集団的な行為が完遂したことの痕跡のもとに完全に消えさり、判読できなくなることもある。この効果が表象するのは、法への身振りのな書き込み、すなわち法へ手を伸ばすが、しかし法と同一化することはない身体の痕跡である。運動する身体を用いて振付的に書くこととは、常に書き直すことでもあり、振付的なモデルの再配置であり、すなわち、人権のように、集団的な行為を通じてのみ想像可能で効果的になりうる共通の記譜である。振付の先鋭化された内実はここでより明確となる。振付は身体と法の構造的対立を通じて演劇的空間に一時的な共同体を作り出す。同時に、これこそがまさにその政治的要点なのであるが、その効力を試そうとする。法を完全にあるいは全体主義的に制定することも、表象することも不可能である。『Human Writes』のパフォーマンスのために、机上では宣言から引用されたフレーズだけが用いられ、一方で「世界人権宣言」の完全なテキストはパフォーマンス空間の外に置かれたままである——すなわち、抽象的なアイデアとして壁に貼られているのだ。個々の机では、各自が自分なりの方法で仮想的な法を実現あるいは翻案することに取り組んでいる。翻案はこれ以外にも無限に可能である。したがってパフォーマンスが作り出しているのは法の「ある」現実であって、「その」現実ではない。法は実のところ、多様に構成されるために実体的な現実を持たない。それはあらゆる人間が従属している構造であるが、それ自体が本質や存在であるわけではない。ひとえに、それは

「すべてではない」からこそ、普遍的権利になりうるのである。

今日の西洋におけるポストモダンの文化では、私たちは普遍的概念に疑い深くあるよう教えられている。なぜならそうした概念は文化的、民族のあるいは性的差異を否定するからだ。したがって「世界人権宣言」が履行するための政治的論拠と哲学的論拠の両者はつねに、文化的伝統のために法の暴力を許してしまう文化的相対主義と、文化的あるいは宗教的差異を否定する相対主義的普遍性という二つの難問の間で進退窮まってしまう。このジレンマへの解決策の一つとなりうるのは、人権とは、普遍化される可能性を持つことであり、反復というパフォーマティヴなプロセスを含意していると考えることであるが、そのように考えることは人権が常にかつすでにすべての人間に有効であると主張することと同一ではない。³⁰⁾ したがって『Human Writes』においてフォーサイスとトーマスが作り出したのは、「世界人権宣言」が現代の政治的状况において失敗したことを物語る環境であると主張するのは、反復するプロセスをまさしく見逃している。「世界人権宣言」が効力を持つとしたら、この条件下においてほかにないのだが。反復は失敗を含意するが、それはすなわち差異の出現であり状況に応じた個別の解決であり、いかなる困難があろうとも、立ち止まらずに格闘しつづけることであり、それこそが世界人権宣言が『普遍化可能』であるための前提条件にはかならない。どの机でも、フォーサイスとトーマスは観客にこの反復のプロセスへと参加させる。したがってここでは運動を伴って書くことは、文字の形を完全になぞることも空間の中で文字として動くことも意味しない。その代わりに、より一般的な意味において他者に支えられ触れられることを意味する。この他者は不在かつ不可能であり、同時に効果的で生産的であるのだが、それこそがある人間を踊る社会的身体として出現させる。

フォーサイスのインスタレーション作品では、構造に対するダンサーの身体の生産的な反響が可視化される。身体が不安定に晒されるために、踊る身体と机の関係は希薄になる。身体はリスクに曝されている。つまり身

30) Vgl. Menke, Christoph und Pollmann, Arnd: Philosophie der Menschenrechte zur Einführung, Hamburg 2007, S. 79-85.

体は常に課題に失敗し、構造から滑り落ち、机へ強くぶつかっていく。このようにして、身体は有意義な関係性の崩壊のまさにその瞬間において明瞭になり、図像となることをやめる。その時身体は情動的な身体となる。——構造から影響を受け、すると観客へ感情的に作用する。なぜなら運動によって構造を崩壊させかねないからである。『Human Writes』のようなダンスパフォーマンスでは、社会的構造への基礎的で不安定な（非）統合が舞台に上げられる。市民として我々は常に法によって問われており、社会的振付を創造している。振付はこの質疑を再度舞台へ上げ、演劇と美的領域を、美と永遠の真理がとどまる場所としてではなく、私たちが現実と呼んでいるものへの接近可能性を探究するような議論が交わされる場所として用いるのだ。

（慶應義塾大学大学院文学研究科 独文学専攻 後期博士課程）

本論文は次の論集に収録されている。³¹⁾

Siegmund, Gerald: Negotiating Choreography, Letter, and Law in William Forsythe. In: New German Dance Studies. Hrsg. von Susan Manning u. Lucia Ruprecht. Illinois 2012, S. 200-216.

31) [訳注] 本論文に掲載された写真は元となる論文に掲載されているものとは異なるが、著者の指示に従っている。