

## ミモザとは「誰」か

——(*Mimosa*/*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (*M*) (2011) における架空名の使用の効果——

呉 宮 百合香

本論考は、(*Mimosa*/*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (*M*) (以下(*Mimosa*と略記)における舞踊と発話の併用の効果を、名乗りの行為に着目しながら分析するものである<sup>(1)</sup>。

(*Mimosa*は、トラジャル・ハレル (Trajal Harrell)、セシリア・ベンゴレア (Cecilia Bengolea)、フランソワ・シェニョー (François Chaignaud)、マレーネ・モンテイロ・フレイタス (Marlene Monteiro Freitas) という、国籍の異なる4人の振付家・ダンサーによる現代ダンス作品で、2011年にニューヨークのザ・キッチン (The Kitchen) で初演され、以降これまでに17ヶ国40都市で上演を重ねている。この作品では、4人の演者それぞれが「ミモザ・フェララ」という架空の女性名を名乗り、舞踊、歌、語りを混ぜたパフォーマンスを披露する。

現代ダンスにおいて演者が言葉を発することはいまや珍しいことではなく、舞踊とは異なる方法で観客の感情と知性を刺激するものとして、発話を自らの作品に組み込むアーティストは多い。特に、舞台上で演者自らが実名を名乗り、互いにその名を呼びあう例はしばしば見受けられ、このことは演者を匿名的な存在から名を持った一個人へと変化させるのに寄与している。しかし(*Mimosa*の場合、各々が来歴を語るというドキュメンタリー風の見かけに反して、名乗られるのは演者自身の名でなく架空の人名である。命名は言語の基本機能だが、中でも架空の人名を名乗ることは、非在性と遂行性という言語の本質にとりわけ迫った発話用法といえる。そこで本稿では、国際的にも極めて評価が高い(*Mimosa*をひとつの成功事例として取り上げ、その効果を詳細に検討することで、現代ダンスにおける発話使用の可能性の一端を明らかにすることを試みる。

論の構成は次のとおりである。まず対象作品の概要を確認したのち、ミモザの人物形象の特徴を、観客との関係に注目しながら観察する。次に、「ミモザ」という架空の人名の意味について分析する。最後に、複数人でひとつの名前を語るという手段の選択が実現した効果について考察する。

### 作品概要

(*Mimosa*は、ヴォーキングとポスト・モダン・ダンスという1960年代アメリカで生まれなが

らも互いに交流のなかった2つの舞踊潮流を参照項にトラジャル・ハレルが制作した連作 *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (以下 *Twenty Looks* と略記) の中の1作品である<sup>(2)</sup>。同シリーズ7作品のうちでも (*Mimosa*) は、現代ダンス界の異才とも言える3名の振付家と協働した作品として、異色の存在感を放つ。

ニューヨークを拠点とするアフリカ系アメリカ人振付家のトラジャル・ハレルは、長期リサーチに基づく作品制作が特徴で、2012年春には公益財団法人セゾン文化財団のヴィジティング・フェローとして来日、土方巽についてのリサーチを行い、*The Ghost of Montpellier Meets the Samurai* (2015) の創作に反映させた。アルゼンチン出身のセシリア・ベンゴレア、フランス出身のフランソワ・シェニョーは、2008年にカンパニー・ヴロヴァジョブ・プル (Vlovajob Pru) を立ち上げ、パリを拠点にしばしば共に活動している。それぞれが持つ人類学的・歴史的知見を活かした知的かつ奇抜な作風でヨーロッパを中心に人気が高く、日本では2014年に *altered Natives' Say Yes To Another Excess — TWERK* (2012) を上演している。カーボベルデ出身、リスボンを拠点とするマレーネ・モンテイロ・フレイタスは、ボリス・シャルマツツやエマニュエル・ユインといった多くの振付家のもとでダンサーとして活動する傍ら2006年より創作を始め、そのパワフルな身体性と型破りな作風で現在非常に注目を集めている振付家である。

いずれも領域混淆的な表現を持ち味とするアーティストで、その多面的な才能は作品中でも発揮されている。とはいえ来歴は各人各様で、シェニョーはパリ国立音楽舞踊コンセルヴァトワール、モンテイロ・フレイタスはブリュッセルのパフォーマンス・アーツ・リサーチ・トレーニング・スタジオ (通称 P.A.R.T.S.) で比較的アカデミックな舞踊教育を受け、ベンゴレアはカンフー、アクロバット、ジャズ・ダンス、バレエ等を幅広く修め、ハレルはイヴォンヌ・レイナー、トリシャ・ブラウン、マーサ・グレーム等のもとで学んでいた。

1時間半から2時間半と、巡演の過程で上演時間が変化<sup>(3)</sup>したこの作品は、大きく次の4つの展開からなる。(1)客席と地続きの舞台面には袖幕がなく、照明機材を設置した約1m 丈のスタンドに上手・下手・舞台奥の3方を囲まれている。舞台上にあるのは、スタンドマイクと小さな紙袋のみだ。まず、モンテイロ・フレイタス、ハレル、シェニョー、ベンゴレアの順に、ひとりひとり登場し、「ミモザ・フェララ」を名乗って一芸を見せる。(2)続いて、各人「ミモザ」のより詳細な経歴を語りながら、関連する舞踊や歌を引用的に提示する (図1)。自分が演戯していない間は、客席や舞台脇で他の演者の演戯を見たり、着替えたり、iPhone を操作して写真を撮ったり、さらには他の演者が演戯している前を身を屈めることなく横切ったりする。この際、客席の最前列は、衣装を替えたり化粧をしたりするための楽屋空間として使用される。(3)それまで常に明るかった照明が突如ブラックライトに転じ、4人全員で踊る場面へと移行する。明暗転を繰り返す中、ランウェイを歩くモデル、あるいはボール・ルームで演技するヴォーガーのように、舞台後方から前方に向かって歩いてきては観客に向かって踊りを見せる。演者全員が舞台上に揃



図1. ベンゴレア（前方）とモンテイロ・フレイタス（後方） © Anna Van Kooij



図2. シャーリー・バッシーの曲を歌うシェニョー © Anna Van Kooij

うのは作中この時間のみという点でも、特異な場面である。音楽が止むと、開演時より舞台上に置かれていた小さな紙袋を用いて出し抜けに皆でくじ引きをし、一旦舞台上を片付けるために散り散りになる。(4)くじで決めた発表順にしたがって、各々1曲ずつ歌謡曲を披露する(図2)<sup>(4)</sup>。その方法は、カラオケ、口パク、ミュージック・ビデオの振付の模倣等と様々だが、いずれの場合も原曲の歌手になりきって演じられる。

以上の基本構成は常に一定だが、具体的な実演部分、つまり発言や振付の細部が上演ごとに変化することから、本作品は部分的に即興に依拠していると推察できる。なお、上演都市にかかわらず、作中では原則として英語が用いられる<sup>(5)</sup>。

### 1. 隔たりと近さ——両義的な人物形象

ミモザ・フェララという存在は、舞台上でどのように振る舞い、いかなる関係を観客との間に構築するのだろうか。その人物形象を見ていくと、距離化と接近、異化と同化という相反するべ



図3. ベンゴレアの曲芸的舞踊 © Paula Court

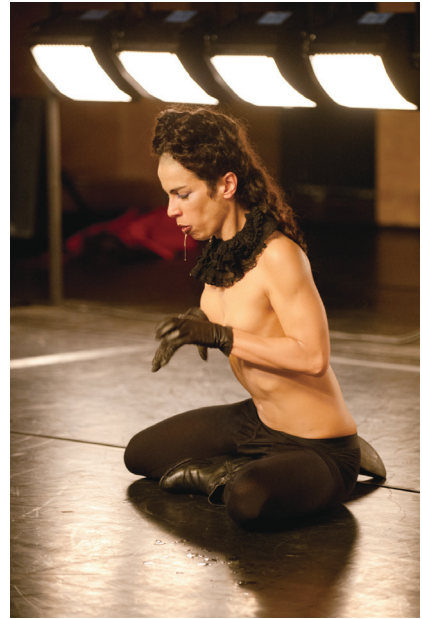


図4. モンテイロ・フレイタス  
© Anna Van Kooij

クトルを示す言動を同時に行う傾向がある。一方で、曲芸的な動きや突飛な装い(図3・4)は、観客に隔たりの感情をもたらす。しかし他方で言動の随所に見られる日常的な調子が、観客の緊張を解き、親しみを喚起するのである。

たとえば、次のような場面がある。リストの静かなピアノ曲に合わせて長時間ルルヴェを保ったまま踊る姿に、観客は息を詰めるような集中へと誘われる。しかし、演者の口が絶えず動き、ガムを噛んでいることがわかった途端、その緊張は一気に弛緩する。あるいは、つい先ほどまで超絶技巧やエキセントリックな振る舞いを見せていた演者が、一転してぼそぼそと日常的なトーンで話し出すと、身構えていた観客からは笑いが漏れるだろう。着替え途中のバスローブ姿で舞台上を歩き回る演者がいることも、同様の効果を生む。また、高度な技術を駆使した舞踊の巧みさと音程を外した歌唱の拙さの落差に、人間味を感じることもあるかもしれない。

このように言動間や場面間のずらしによって間接的に親しみを演出するのみならず、より直接的な観客への働きかけも——数としては多くはないが——作中には見受けられる。たとえば、客席に置かれている小道具を手渡すよう頼まれたり、舞台上の演者の指揮に合わせて歌うよう、あるいは問いに対して挙手で答えるよう呼びかけられたりと、演者からの具体的な行動の要請に応じることで<sup>(6)</sup>観客側に共犯意識が生まれ、劇場全体を一種の親密さ、同化の力が包むことになる。発話はダンサーを「沈黙し見られる客体」という先入観から解放し、「ひとりの主体」として見ることを可能にする人格化の効果を有するが、上述のような例は、観客との間に直接的な関係を



構築するという点において、とりわけこの効果を強めるだろう。

しかしその一方で、声の同一性が保たれない (*Mimosa*) の発話形式は、現前身体に対する認識を不安定化させる。通常、発声法・口調・言語の選択等といった識別的特徴は話者の個性を浮き彫りにし、その人物の同定に寄与するが、(*Mimosa*) ではもともと「ミモザ・フェララ」像が分裂しているのみならず、各演者が声色を頻繁に変えるため、声は複数化し同定不可能になる。たとえば、オペラ曲のメゾソプラノ・パート<sup>(7)</sup>を歌っていたシェニョーが、うってかわって低めの男性的な声で話し始めると、観客はその違いに動揺と困惑を覚えるだろう。また、声の視覚的要素(=舞台上の人物)と聴覚的要素(=スピーカーからの音声)を空間的に分離する口パクやマイクロフォンの使用も、発話者に対する認識を揺らがせる。つまり発話による人格化の作用を逆手に取って声を異化することで、観客の知覚を攪乱するのである。

このようにミモザは、近さと遠さを同時に体現する両義的な存在である。観客との距離を絶えず変化させ、親近感を与えつつも突き放すことで、その人物像をますます捉え難いものに行き着くのである。

## 2. 擬態の総体としての「ミモザ」

### 繰り返される擬態

では、観客を眩惑するミモザ・フェララとは、一体何者なのであろうか。そもそも「ミモザ」という語は、人名のほかにも、植物、カクテル、乳製品メーカー、「抱かしめられるのが好きな人」等、複数のイメージを喚起する可能性を持ち、その多義性については作中でも言及される<sup>(8)</sup>。人名に先立つ原義、つまりマメ科オジギソウ属の学名「*Mimosa*」の語源に遡ると、「物真似」を意味する古代ギリシア語「ミモス (*mimos*)」<sup>(9)</sup>に行き着く。作品プレゼンテーション資料やインタビュー内で言及されていない以上、アーティスト側がこの点をどこまで意図していたかは知りえないが、ミモザという語が根源的に物真似——そして古代ギリシアのミモス劇<sup>(10)</sup>——に通ずるものであるという事実は、本作品にとって極めて象徴的である。なぜならミモザは、常に「擬態」という形でしか姿を現さない存在であるからだ。絶えず外貌を変え、振る舞いを変え、その存在の輪郭が定まることはない。

上演中、演者たちは度々衣装や身につける小道具を替えるが、しばしばそれはジェンダーや肌の色までも自由に変えていく越境性を見せる。ドラッグ・クイーン、ドラッグ・キング、両性具有的扮装、さらには蛍光塗料を用いた化粧とブラックライトの明暗転によって肌の色を「反転」させる場面<sup>(11)</sup>もある。そして着替えは全て客席や舞台脇といった観客の眼前で行われるため、衣装をまとい化粧を施すことの人工的な「虚構性」を隠さず、むしろそれと戯れているような印象を受ける。なかでも象徴的なのは、裸体をさらけ出すことで擬態の「不完全性」を見せている点である。作品冒頭、隙のない女装で登場したシェニョーは、ドレスを脱いでシリコンバストを

貼り付けた胸部を晒し、さらにそれを舞台上で外す(図5)。男性的な身体のシルエットを装っていたベンゴレアは、上半身の衣装を脱いで、隠していた乳房と顔を露わにする。歌手プリンスの物真似をするモンテイロ・フレイトスは、髭をつけ髪を上げ、外貌を巧妙に似せながらも、乳房のある上裸を晒すことで、その擬態を自ら「失敗」させる。

ジュディス・バトラーは、アイデンティティの本質性を否定し、それが「意味作用の非在の戯れ」を通じてパフォーマティヴに形成・保持される幻想であり、首尾一貫性への欲望が作り出した「偽造物」に過ぎないことを指摘する<sup>(12)</sup>。そして異装<sup>ドレッジ</sup>によってジェンダー・アイデンティティをパロディ化することで、「ジェンダーがみずからを形成するとき我真る元のアイデンティティが、起源なき模倣だということ」が逆説的に明らかになると述べる<sup>(13)</sup>。*(M)imosa*における異装は、まさにバトラーが述べるような効果を生んでいる。1人の演者が複数の外貌を呈することで、男性性/女性性、白人/黒人といった慣習的なカテゴリーは攪乱され、その意味作用の構築性——すなわち元となる絶対的アイデンティティがあるわけではなく、パフォーマティヴに演じた効果としての現れに過ぎないこと——が明らかになる。そして、通常はアイデンティティの表象とみなされる記号のひとつひとつが、真実か虚偽か、本物か見せかけかという言説からずらされていくのである。

また*(M)imosa*では、語りに関連する歌や舞踊が引用的に提示されるが、そこでもしばしば既存のイメージ——とりわけポップ・カルチャーのイメージ——が借用されている。まず音楽については、よく知られたポピュラー音楽<sup>(14)</sup>を用いて、アカペラ、カラオケ、口パク等で再現する。そして振付についても、流行曲のミュージック・ビデオからの借用が見られ、たとえばベンゴレアがケイト・ブッシュ《嵐が丘》を、モンテイロ・フレイトスがプリンス《ダーリン・ニッキー》を演じる場面では、映像の衣装と振付を、明確にそれと認識できる形で模倣している<sup>(15)</sup>。そしてこれらの引用は観客の記憶に働きかけ、ある時はオリジナルとのずれをもって観客の笑いを、またある時はその模倣の正確さをもって驚きを喚起するものとなる。その一方で、演者自身による振付もまた、過去の自作の引用という形で提示される<sup>(16)</sup>。これら2種類の引用の提示方法に差はなく、どこからが自作で他作なのかは——実は観客が自らの聴覚的・視覚的記憶に基づいて判断しているのみで——演者の言動からは識別することができない<sup>(17)</sup>。むしろ言説的には、両



図5. シェニヨー

© Anna Van Kooij

方とも「ミモザ名義」を語っているのである<sup>(18)</sup>。自他の引用を等しく扱いながら、衣服を替えるように、その振る舞いも表層的に塗り替えていく——このような多重の引用の中で、オリジナルとコピー、自と他の境界線は不明瞭になっていく。

このように、ミモザの外観はめまぐるしく変化する。そのうえ作品中盤で「ミモザ・フェララ」が演者たちにとって「芸名」であること、すなわち一元的な役名に還元できない可能性が示唆されることが、事態を一層複雑にする<sup>(19)</sup>。もちろんひとつの名前を4人全員が語っているという状況から——いくら演者たちの発言に真実味があるかと——芸名だという発言自体が虚構であろうことは推察できる。それでも、ひとつの名前に対する身体の複数性のみならず、ひとつの身体に対する名前の複数性とその交換可能性が示され、演技のレイヤーが幾重にも重なり合うことで、目の前の人物がいま誰として語り踊っているのかという点は不明瞭になる。識別のための名前が、ここでは答えの出ない問いに迷い込ませる要因へと転じるのである。

### 「リアルネス」の美学

そもそも登場人物とは、演技者の個人的な現象的身体の向こう側にはいかなる存在も持たず、パフォーマンスの効果としてそれが遂行されている最中のみ出現する一種の共同幻想である。さらに、必ずしも人であるとは限らず、擬人化されたものや概念である場合もある<sup>(20)</sup>。ミモザの場合、ひとつの具体的な人物に結晶化させるには、提示される情報があまりに分裂的である。ならば、擬人化された概念そのもの、あるいは一種の「マニフェスト」<sup>(21)</sup>として、ミモザを捉えてみるのはどうだろうか。

創作プロセスに目を向けると、創作当初よりこのプロジェクトは「ミモザ」と名付けられていたこと、逆にミモザという人物のフィクションの構築は創作の最終段階に行われたにすぎないことが、証言で明らかにされている<sup>(22)</sup>。つまり、もともとミモザは「人物」として設定されていたわけではなかったのであり、このことからミモザを擬人化された概念と仮定することは有効と考えられる。

ミモザが表明する内容を考えるにあたって手がかりとなるのは、トラジャル・ハレルが *Twenty Looks* シリーズの要となる要素として挙げている「オーセンティシティ」と「リアルネス」という概念である<sup>(23)</sup>。本シリーズにおいて彼は、繰り返し使用されるうちに本来持っていた革新性を失い、いまや呪縛的規範と化してしまったポスト・モダン・ダンスの原理——とりわけイヴォンス・レイナーの「ノー・マニフェスト」(1965)——を問題化する。そして他者的なモデルを模倣するヴォーギングの形式を利用し、マニフェスト自体を書き換えることで<sup>(24)</sup>、その行き詰まりを打開することを試みた。

高度な技術を要する動きや芝居がかった表現を排し、日常的な動きを取り入れることで、身体そのものの現前性を提示したポスト・モダン・ダンスの美学には、個人の現象身体を真正なもの

として特権視する価値観が反映されている。(M)imosaでは、この「オーセンティシティ」への志向を徹底的に茶化していく。生々しい身体（とりわけ裸体）の露出、客いじり、偶然性の導入といったパフォーマンス的<sup>・</sup>な<sup>・</sup>もの<sup>・</sup>の<sup>・</sup>クリ<sup>・</sup>シュ<sup>・</sup>を架空の人名のもとに擬態することで、オーセンティシティという発想そのものをパロディ化するのである。

そのうえで、オーセンティシティに代わるものとして本作品が提示しているのは、ヴォーキング由来の「リアルネス」という発想である。ジュディス・バトラーは、映画『パリ、夜は眠らない』についての論考の中で、リアルネスの概念を次のように説明する。

「リアルネス」の効果を規定するのは、人を信じさせ、実物らしい効果を生み出す能力である。この効果はそれ自体、諸規範の身体化、諸規範の反復、人種や階級の規範の偽装の結果である。その規範とは、同時に外観——特定の身体ではなく形態学的理想の身体の外観である。形態学的理想はパフォーマンスを規定する基準であり続けはするが、いかなるパフォーマンスもその理想に完全に近似することはない。<sup>(25)</sup>

そこで求められるのは、既存の具体的事物を完全に模倣再現する能力ではない。所与の規範という抽象的なヴィジョンに身体というひとつの形を与え、その虚構性を認めたくえで、可能なかぎり実物らしさを作り出す能力なのである。

作品終盤、リアルとフェイクをめぐる長台詞の最後に、ハレルは次のように観客に語る。

But you know, and I know, that you don't want *fake* Mimosa.  
You want *real* Mimosa. Because, ain't nothing like the real thing, isn't it?  
And don't worry Baby, I gonna give it to you.

（みなさんがフェイクのミモザを望んでいないことは、私もわかっています。みなさんが望むのは、リアルなミモザ。だってリアルが一番、でしょう？心配しないで、ベイビー。私がそれを見せてあげましょう。）<sup>(26)</sup>

ところがこの自己言及的な台詞の直後に提示されるのは、自作ですらない、既存の歌謡曲の再現模倣である。当然ながらそこにミモザの「独自性」は見出せず、とはいえ他の3名の演者とは異なり原曲の歌手に外見を似せているわけではないので<sup>(27)</sup>、コピーとしても中途半端だ（図6）。「見せてあげましょう」という表現自体も、自分が「本物のミモザ」であることを主張する発言にしては少々奇妙である。だが、ここに上述の「リアルネス」の発想を重ねると、この発言が単に攪乱的なだけではない意味を持っていることが見えてくる。直前まで話題にされていたブラン





図6. ハレル © Anna Van Kooij

下商品とコピー商品の関係とは異なり、原型を持たないミモザを<sup>リアル</sup>本物か<sup>フェイク</sup>偽物かという基準で捉えることは適当ではない。したがって、この台詞が言外に示しているのは「本物か偽物かという議論は舞台上では無効であり、ただリアルネスがあるのみ」という (*Mimosa* の美学なのではないだろうか。

人物という形をとって舞台上に現れるミモザだが、その正体は—— *Mimosa* というその名が暗示するように——<sup>ミモス</sup>擬態の総体である。このことから「ミモザ」は、擬態という本作品の戦略、さらには「リアルネス」の美学をうたうマニフェストの具現化とみなすことができるであろう。

### 3. 遠心力と求心力の拮抗——架空の人名を名乗る効果

#### 不発の言語行為

ここまでの2節では、ミモザという表象の方に焦点を当てて、主に内容面の考察を行ってきた。本節では、ミモザを名乗るという表現手段の方に視点を移し、その形式的特性を検討していく。

(*Mimosa* において4人の演者たちは、擬態を通して「ミモザ」という虚構をパフォーマンスに立ち上げていくという方法を取った。だが「私がミモザ・フェララです」という行為遂行的発言は、オースティン的に言えば「不発」に終わる。4名が4名とも同じ名を名乗り、分裂的な人物像を語るがゆえに、自己命名の行為の効力が失われるのである。加えて、個々の演者の言動すら複数的で統一性を欠くことが、発言の不適切性を一層高める。

複数の舞踊様式が混在しており、楽曲の切り替えが動きの様式の切り替えに対応している<sup>(28)</sup>という振付上の特徴からうかがえるとおり、一貫して舞台上に存在する身体とその動きすらも、行為の連続性を担保しない。クラシック・バレエから、サンバ、トゥワーク (TWERK)、ヴォーギング、あるいは流行歌の振付まで、劇場舞踊の枠にとどまらぬ多岐にわたる様式の混成からな

るその舞踊は概して抽象性が高く、1曲につきひとつの動きの構成原理——規則であり制約——が明確に見て取れることから<sup>(29)</sup>、動きが作り出す劇的展開や表現性よりも、動きそれ自体の様式性に比重があることがうかがえる。そこでは、動き自体の連続した流れが形成されることも、何らかの劇的な意味を生成されることも、統一的な身体性が提示されることもない。衣装同様、短い時間感覚で次々に移り変わる記号的様式が、ただある種の断片的な「雰囲気」のみを創出するのだ。

一方発言内容を見ると、抽象度の高い舞踊とは反対に、地名・団体名・ブランド名・作品名といった具体的な固有名詞が頻出する。4人のミモザの経歴という「フィクション」の中で、これらの固有名詞は奇妙な現実味をもって観客の記憶に印象づく。ただし(*Mimosa*)の場合、発言内容やその出典を解することが理解の助けになるとは限らない。むしろ言葉の導く連想はしばしば混乱の元となるのである。たとえば作品中盤、シェニョーは自らが踊るソロダンスを、ジャン・ジュネの小説『花のノートルダム (Notre-Dame-des-Fleurs)』<sup>(30)</sup>をテーマに「ミモザ」名義で初めて創作したものであると説明する。ジュネの原作を知らない場合は、羽製のベストにサポーターのみという男性的な出で立ちで、クラシック・バレエ由来の男性的な技術を駆使して踊られるその舞踊を、おそらく見たままに受容するだろう(図7)。一方、そのあらすじを多少なりとも知っている場合は、この舞踊が示す「男性性」をいかに解釈すべきか、小説内に登場する「ミモザ」との関係はどう捉えるべきか、却って思案するかもしれない。あるいは、モンテロ・フレイトスが全身紫色の装いで自身の「紫好き」を語った後、紫の貴公子と呼ばれた歌手プリンスの物真似をすることに、何らかの連関を見出そうとする観客もいるかもしれない。だがもちろん、これらの「記号」の意味が明かされることはなく、最後まで謎のまま残る。このように(*Mimosa*)における発話は、舞台上の出来事を意味付けるかのように見せかけて、実際には、舞台上に存在しない事物について言及できる意味の喚起力を用いて観客を答えのない連想の連鎖へ



図7. ソロダンスを披露するシェニョー © Anna Van Kooij

と誘い、その理解を攪乱する機能を果たしているのである。

記号同士が打ち消し合い、情報が集積されるところか分散の一途を辿るために、ミモザ・フェラという人物の「像」は、作品が進行すればするほど解体されてゆく。ショシヤナ・フェルマンの表現を借りるなら、「限界づける＝定義づける (*dé-finir*)」のではなく「限界をはずす＝無限化する (*in-finir*)」ような壊乱的な誘惑がそこには働いているのである<sup>(31)</sup>。

### 複数性を許容する統一性

これほどまでに複数の様相を呈しながらも、作品タイトルの「ミモザ」が単数形であること——(*Mimosas* ではないこと——は、一体性の保持を表明するという意味において極めて象徴的だ。この多様体への志向は、作品制作のあり方にも表れている。ハレルは次のように述べている。

ひとつのピースを一緒に作るという計画はすぐに放棄され、複数のピースを並置するというアイデアが取り入れられました。各々が自分の世界を表現することができる状況、それぞれ異なる提案が並存して機能できるような十分に開かれた状況 [を作る] というところで、私たちは合意したのです。<sup>(32)</sup>

多様な出自を持つ (*Mimosa* の4名の演者が協働にあたって採用した方法、それは「1」を共に作り上げるのではなく「4」のままを提示すること、そして「4」の複数性を最大限に活かすための枠組みを構築することであった。シェニヨーによれば、実際の創作も、各人別々に作業を進めたうえで、最後に全員でニューヨークに集まり実演部分をすり合わせるという方法で行なったという<sup>(33)</sup>。

さらに言えば、*Twenty looks* シリーズ全体が——「20のルック」というその名のとおり——もとより多様体として展開している。それぞれ異なるアプローチが取られている7作品の間には、明示的な連続性や直接的な繋がりがあるわけではない。それは、ひとつの主題に対する複数のヴァリエーションヴァリエーション 変奏なのである。このことは、全作品のタイトルに「Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church」という同一の文言を入れ込んでいる点、服のサイズ展開を模してそのシリーズ展開を表している点<sup>(34)</sup>にも通じる。

複数の現れを許容する統一性を作るにあたって、演者たちは基本枠をできるだけ単純化し、具体的細部については遊びをもたせることを選んだ。その自由度が高い枠組みには、即興性や偶然性が入り込む余地が多分に残されており、巡演を重ねるうちに上演時間が大きく変化したように、時には枠自体が変化することもありうる。そしてその中に含まれる諸要素は、ごく緩やかな繋がりでしか結び合わされていない。

それゆえ、諸構成要素がぶつかり合い不和と失敗がもたらされるリスクも、そこには常につき

まとう。だが、インタビューの中でハレルが“multerity”という表現——“multiplicity”と“alterity”を掛け合わせた「非同質的で多様な他者性」を示す語<sup>(35)</sup>——を用いているとおり、互いに隔たったもの同士であることの「緊張」が本プロジェクトには本質的に織り込まれており、コンセンサスに基づく調和や成功はもとより目指されていない。「ともにあって、われわれは分離されている」<sup>(36)</sup>とはジャック・ランシエールの言葉だが、分離と切断、すなわちディセンサスを前提とした多様体——ひとつの大きなヴィジョンに同一化するのではなく、複数的であるままの共同体のあり方——が、ここでは実現されているのだ。

もちろんその一方では、散逸と崩壊を防ぐための求心力も同時に働いている。*(M)imosa*に関して言えば、ポピュラー音楽の使用、高度な舞踊技術や歌唱力の提示、あるいは観客にとっても把握が容易な作品構成等がそれにあたるであろう。まずポピュラー音楽の使用は、アンヌ・ラングレが指摘するとおり、作品受容の間口を広げ、より幅広い観客層に訴えかけることを可能にする<sup>(37)</sup>。自らがよく知る楽曲が作品中で流れることで、観客はそこに受容の足がかりを見出して親しみを感じるとともに、身体的・感情的同調を促されるのである。また、とりわけ技巧性の際立つ歌や舞踊の場面の引用的な挿入は、作品進行に時間的・意味的中断をもたらしながらも観客の注意関心を引きつける手段として機能し<sup>(38)</sup>、明晰な作品構成は観客が先の展開を予測することを促し、その期待を満たすことで一種の落ち着感を付与する。

そして何より「ミモザ・フェララ」という名の使用が、本作品では最大の求心力として働く。演者と役柄が一对一の関係をとり結ぶ場合や、演者自身の実名を用いる場合とは異なり、ミモザの名は単一の指示対象とは結びつかない。このことは逆から見れば、イメージの複数性を許容するという点でもある。通常であれば「その登場人物の記号とならない諸要素は、たとえ知覚されたとしても、意味をさらに生成する際には無視」<sup>(39)</sup>されるが、ミモザは名前だけの非在かつ曖昧な存在であるため、異なる意味方向を同時に指し示す全ての記号は等しく受け取られ、特定のイメージに還元されることは防がれる。「ミモザ」の名は一種のフレームのように、舞台上に立ち現れる非統一的な諸イメージを集約し縁取り、そこに最低限のまとまりを付与しながらも意味の統合を回避し、ハンス＝ティース・レーマンが「等しく漂う注意」と称した態度<sup>(40)</sup>——すなわち即時的な理解をやめ、全ての要素を平等に観察し、記憶にとどめ、意味の成立を先延ばしにすること——を観客に要請するのである。

#### 4. 結びにかえて

外貌と振る舞いの奇抜さがまず目につく *(M)imosa* は、一見作品として支離滅裂であるように見えるが、実際は首尾一貫した論理に基づいて、優れて知的に構成されている。ひとつであると同時に複数であること—— *Twenty Looks* シリーズ全体を貫くこの発想を実現するべく、作品の随所には遠心力と求心力を発動する仕掛けが入れ込まれているが、ミモザという架空の人名を演

者全員で語ることは、その中でも主導的な役割を果たしている。

名乗るという行為は、結局不発に終わる。だがその不発こそが、(M)mimosaにおいてはあらかじめ計算され狙われていたものなのだ。複数人で口々に「私がミモザ・フェララです」と語り、その発言の不適切性を自ら前景化させることは、コンセンサスに基づく虚構——つまり「自らを現実そのものなのだと思うせ、この現実の領域と再現＝表象や仮象の領域、オピニオンやユートピアの領域との間に単純な分割線を引くことで、自らのフィクションとしての性格を否認」<sup>(41)</sup>するフィクション——の安易な成立を防ぐことにつながる。次々に変化する非連続的な身体性にも、同様の志向が見て取れる。高度な技術を伴う舞踊をもって演者個々人の特殊な現象身体を強調することで、その身体を架空の人物の記号として知覚する「再現の秩序」<sup>(42)</sup>を中断・弱体化する。それと同時に、舞踊の形式的抽象性を活かし、奥行きイリュージョンや意味作用を作り出さないようにしつつ、種々の「擬態」を実現していくことで、現象身体が真正なものとして特権視されることも阻んでいる。

このように「現前」にも「再現」にもなりきれない諸行為の不完全な遂行性が頻繁にもたらす中断と攪乱によって、知覚は急転を繰り返し、舞台上の事物をどちらの枠組みで見ればよいかを措定できぬまま、観客は両秩序の間に不安定に宙吊りにされる。その結果、ミモザ＝<sup>ミモス</sup>擬態は、現実と虚構の境界線上を漂い続けることとなるのである。

以上のことから (M)mimosa/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (M) は、架空の人名を名乗るという行為を通して言葉の非在性と身体の現前性を巧みに組み合わせることで、虚構／現実を捉える枠組みを脱安定化させ、リミナルな経験を創出することに成功した作品と位置付けることができるのではないだろうか。

※本研究は JSPS 科研費17J08090の助成を受けたものです。

※本論考に使用した舞台写真は、カンパニー・ヴロヴァジョブ・プルよりご提供いただきました。ここに記して御礼申し上げます。

#### 注

- (1) 考察は、筆者が実際に立ち会った2016年4月14日のパリ公演および同日の公演記録映像（フランス国立ダンスセンター Centre national de la danse）、2011年3月17日のプレスト公演記録映像（ル・クアルツ Le Quartz、ソフィー・ラリー撮影）に基づいて行った。
- (2) 2009年から始まった連作で、「もし1963年に、ハーレムのヴォーギングの踊り手とダウントウンの初期ポスト・モダン・ダンスの踊り手たちが出会っていたら、何が起こったのだろうか？」という問いを、全体コンセプトとして掲げる。各作品には衣服のサイズを模した記号がふられており、これまでに発表されたのは、順に、(S)、(XS)、(M)、(Jr.)、(L)、(M2M)、(Plus) の7作品。シリーズ名の中の“Paris is Burning”は80年代ニューヨークのヴォーギング・シーンを撮影したドキュメンタリー映画（邦題『パリ、夜は眠らない』、ジェニー・リビングストン監督、1990年）から、“Judson Church”はポスト・モダン・ダンスの拠点であったジャドソン記念教会から取られている。また“Twenty Looks”という表現には、ファッション用語の「ルック」と、



舞台上で行われる衣装の着脱を眼差す観客の視線（＝ルック）という2つの含意がある。シリーズ最初の作品である（S）では、実際に20種類の架空のルックが提示された。（公益財団法人セゾン文化財団 ヴィジティング・フェロー パブリックトーク、2012年5月11日、URL：[http://www.saison.or.jp/r\\_morishita/2011/pt\\_trajalharrell.pdf](http://www.saison.or.jp/r_morishita/2011/pt_trajalharrell.pdf)。最終閲覧 2017年10月9日）

- (3) たとえば2011年7月のアヴィニヨン公演では1時間20分、2016年4月のパリ公演では2時間10分が、公式に発表されている作品の長さである。実際の上演時間はさらに増減があり、2016年4月14日のパリ公演は約2時間半であった。
- (4) くじ引きによって出演順を決めることは、一種のチャンス・オペレーションと捉えることも可能である。
- (5) たとえば、演者のうち少なくともシェニヨー、ベンゴレア、モンテイロ・フレイタスの3名は流暢にフランス語を操れるが、フランス語圏での公演であっても彼らは原則英語を用い、上演地の言語での言い換えはごく部分的なものに留まる。
- (6) 客席全体への参加要請や目立たない形での協力要請が多いため、特定の観客が舞台上にあげられるような参加形式よりも、観客側も応じやすいのが特徴である。
- (7) ジャック・オッフエンバックによるオペラ・ブッフ『ゲロルシュタイン大公夫人』第2幕の《あの人に伝えてください》の大公夫人パート（通常メゾソプラノ）を歌う。
- (8) 名乗られる名前は「ミモザ・フェララ」であるが、作品タイトルには「ミモザ」というファーストネーム部分しか採用されていないこと、作中でも「ミモザ」の名の由来は語られるのに「フェララ」への言及はないことから、今回は「フェララ」という語の意味については詳しい分析を行わない。
- (9) その葉に刺激を与えると生き物のように反応し、動くことから名づけられたという。
- (10) ミモス劇とは、古代ギリシアの市場や私邸で演じられた口上、軽業、声色、物真似、寸劇などの雑多の芸の総称。ラテン語では「ミムス (mimus)」。
- (11) この肌の色の反転は、アフリカ系・ラテン系アメリカ人の文化の中で生まれたヴォーギングの歴史を想起させる。また、顔を黒塗りした白人によって演じられた minstrel・ショーとの関連性を指摘する公演評もある（HOU Christine, “Voguing Against Tradition”, in *Brooklyn Rail*, 2011/03, URL：<http://cargocollective.com/marlenefreitas/mimosa-press-brooklyn-rail>。最終閲覧 2017年8月20日）。
- (12) バトラー、ジュディス『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳、青土社、2011年、p. 240。
- (13) 同書、p. 243。
- (14) スターセ일러《アルコールック》、シャーリー・バッシェー《ディス・イズ・マイ・ライフ》、アイリーン・キャラ《あなたを求めて》、ダイアナ・ロス主演映画『マホガニー』の主題歌等。衣装同様ジェンダーによる選曲の違いはなく、男性が女声ヴォーカルの歌、女性が男声ヴォーカルの歌を使うこともある。
- (15) 歌に合わせた口パク（リップ・シンク）は、ドラッグ・ショーの定番手法でもある（佐藤和久「ドラッグ・クイーン 触発するフェティッシュあるいは最も美に近い創造物としての」、田中雅一編『フェティシズム研究第3巻 侵犯する身体』、京都大学学術出版会、2017年、p. 108）。
- (16) シェニヨーは「ミモザとしての初振付作品」を、ハレルは「ザグレブで創ったダンス」を披露する。
- (17) たとえば、シェニヨーがミロス・フォアマン監督映画『パパ／ずれてるッ！』の中の楽曲をオペラ風の歌唱法で歌い上げる場面の引用性に気づく観客は少なく、数ある批評の中でもこの点を指摘しているのはおそらく1紙のみである（Frédérique Villemur, « (M)imosa : une traversée du voguing en version M », *Agôn* [En ligne], Critiques, Saison 2013-2014, 2015/12/08, URL：<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2714>。最終閲覧 2017年8月20日）。
- (18) 既存曲を完全に模倣する最終場面でも、使用曲の題名や歌手名についての言及はなく、たとえばプリンスの《ダーリン・ニッキー》を《ガールズ・イン・ザ・ルーム》というタイトルの自作曲かのように紹介するなど、むしろ我がものとして「盗用」する振りをしている。

## ミモザとは「誰」か

- (19) シェニヨーはナイトクラブで、ハレルは映画出演の際に、モンテイロ・フレイタスは家族から愛称として「ミモザ」と呼ばれたのがこの名を名乗るきっかけであったことを語る。シェニヨーに関しては、出生名が「フランソワ」であることも舞台上で明言するため、その発言の真実味が増すことになる。
- (20) 佐和田敬司・藤井慎太郎・冬木ひろみ・丸本隆・八木斉子編『演劇学のキーワード』ペリかん社、2007年、p. 172。
- (21) フランソワ・シェニヨーがインタビュー内で用いた表現に基づく (« Mais qui est donc Mimosa Ferrara ? », in *DFDANSE*, vol. 12/n° 21, 2012/05/12, URL : <http://www.dfdanse.com/article1468.html>. 最終閲覧 2017年10月9日)。
- (22) *Ibid.*
- (23) HARRELL Trajal, *Vogue not: Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (XL)*, p. 119.
- (24) 全てのフレーズが「No」で始まるレイナーの宣言を全て「Maybe」に書き換えることを目論んだと、ハレルはインタビュー内で語っている (Feuille de salle pour la représentation à Paris, Centre national de la danse, Pantin, 2016.)。レイナーのマニフェスト全文については、以下を参照されたい。RAINER Yvonne, “Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called *Parts of Some Sextets*, Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965”, *The Tulane Drama Review*, vol. 10/n° 2 (Winter, 1965), p. 178, URL : <http://www.jstor.org/stable/1125242>.
- (25) BUTLER Judith, “Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion”, MCCLINTOCK Anne, MUFTI Aamir, SHOHAT Ella (éds.), *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, 1997, p. 387, 筆者による和訳。
- (26) プレスト公演記録映像より筆者による訳出、2011年3月17日、ル・クアルツ、ソフィー・ラリー撮影。
- (27) この場面でハレルは主にアイリーン・キャラ《あなたを求めて》を歌うが、黒セーターにベージュのチノパンツ、赤いマフラー、サングラスというハレルの出で立ちがキャラの姿を彷彿とさせることはない。対して他3名の演者は、自分が歌う楽曲のアーティストに外見まで似せてこの場面を演じる。
- (28) 1時間半から2時間半の全上演時間に対して1曲の長さは大抵2～4分ほどなので、場面の分割はかなり細かい。
- (29) たとえば、ギャロップ・ステップ、ルルヴェの保持、鍵盤を叩く動作の模倣、たゆたう腕の動き、ある特定のスタイルのステップの使用等、その動きの構成原理は観客もはっきりと認識することができる。
- (30) 1944年出版。都市の底辺をさまよう犯罪者や同性愛者の姿を、自由奔放な筆致で描写した、ジュネのデビュー作。作中に「ミモザ」の源氏名を持つ「tante [女性的男性、おかま]」が複数人登場する (参考 ジュネ、ジャン『花のノートルダム』中条省平訳、光文社、2016年)。
- (31) フェルマン、ショシャナ『語る身体のスキャンダル——ドン・ジュアンとオースティンあるいは二言語による誘惑』立川健二訳、勁草書房、2004年、p. 82-83。
- (32) Feuille de salle pour la représentation à Paris, *op. cit.*, 筆者による和訳。
- (33) « Mais qui est donc Mimosa Ferrara ? », *op. cit.*
- (34) さらに言えば、作品タイトルの末尾に付されている各サイズは、作品の規模と想定する観客の規模に対応している。(HARRELL Trajal, *Vogue not: Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (XL)*, p. 121)
- (35) Feuille de salle pour la représentation à Paris, *op. cit.*, 筆者による和訳。
- (36) ランシエール、ジャック『解放された観客』梶田裕訳、法政大学出版局、2013年、p. 204。
- (37) LENGLET Anne, « Vous dansiez ? Eh bien chantez maintenant ! », in *Journal de l'adc*, n° 44, Association Danse Contemporaine Genève, 2008, p. 7.
- (38) 登場人物の興行きのイリュージョンを作り出さないようにしつつも観客の注意を散逸させない演出手段として、藤井慎太郎は「身体の舞踏的表現性」と「言葉の音楽性」の強調を挙げている (佐和田敬司・藤井慎

太郎・冬木ひろみ・丸本隆・八木斉子編『演劇学のキーワード』、前掲書、p. 174)。

- (39) フィッシャー＝リヒテ, エリカ『パフォーマンスの美学』論創社、2009年、p. 220。
- (40) レーマン, ハンス＝ティース『ポストドラマ演劇』谷川道子・新野守広・本田雅也・三輪玲子・四ツ谷亮子・平田栄一朗訳、同学舎、2002年、p. 111。
- (41) ランシエール, ジャック『解放された観客』、前掲書、p. 96。
- (42) 「再現の秩序」と「現前の秩序」という語の対比用法は、エリカ・フィッシャー＝リヒテの用法に則っている(フィッシャー＝リヒテ, エリカ『パフォーマンスの美学』、前掲書、p. 216-221)。