

ダンスとカメラによるコラボレーションの嚆矢

— マヤ・デレン『カメラのための振付の研究 (A Study in Choreography for Camera, 1945)』作品研究 —

The Beginning of Collaboration of Dance and Camera :
An Analysis on Maya Deren's Film "A Study in Choreography for Camera"

松岡綾葉
MATSUOKA, Ayaha

キーワード：マヤ・デレン、『カメラのための振付の研究』、ダンス映像、フィルム・ダンス

1. はじめに

19世紀末に映像が発明されて以降、ダンスを被写体とした映像作品は多く生み出されてきた。動きを記録するという試みにおいて、ダンスは格好のモチーフであった。20世紀初頭まで映像は舞台作品の記録装置に過ぎなかったが、1910年代から映画産業の主軸がハリウッドに移行し、映画の中のダンス表現に対する探究が拡張された。例えばバズビー・バークレー (Busby Berkeley, 1895-1976) は、1930年代に多数のダンサーを俯瞰ショットで撮影することで幻想的なダンスシーンを作り上げた。しかし、映像演出のためにダンスを細切れにするなどダンスを犠牲にした。対してほぼ同時期に活躍したフレッド・アステア (Fred Astaire, 1899-1987) は、ダンスの全貌を正確に伝えることを重視し、映像の編集も最小限にとどめたため、映像の技巧的な創造性は乏しくなった。¹ダンスと映像の創造的なハイブリッドは当時まだうまくいかなかったのである。

映像作家マヤ・デレン (Maya Deren, 1917-1961) は、実験的な映画 (本研究では実験映画と呼ぶ) の制作を行った作家の一人で、先人が到達できなかったダンスとカメラのハイブリッドを試み、『カメラのための振付の研究 (A Study in Choreography for Camera, 1945)』を制作した。デレンはこの作品を「フィルム・ダンス (film dance)」と呼び、映像技法に基づく「カメラの振付」を施すことでダンスとカメラによるコラボレーションによる新たなダンス表現を開拓した。デレンの「フィルム・ダンス」は、ダンスとカメラによる「パ・ド・ドゥ」²であり、また現代に続くダンスとカメラのコラボレーションの「源流」³とみなされ、デレンに影響を受けた後進の

映画作家・振付家らによって、のちにビデオダンス (video dance)⁴と呼ばれる実験的なダンス映像の一領域を形成していった。

デレンの映画研究は、実験映画・フェミニズム映画の枠組みで論じられることが多いが、その総数は国内外でも多くはない。デレンの「フィルム・ダンス」研究となると、さらに少なくなるわけだが、その中でもブラニガン (2011)⁵による論考が顕著である。ブラニガンは、デレンの映画制作の戦略を「垂直性：物語の進行という義務の外野に存在する瞬間、イメージ、アイデア、動きの質を探究すること」「非人格化：映像の中の人物を映画の特権であった物語から解放し、純粋な身体運動を与えること」「ジェスチャーの様式化：物語映画に不可欠のジェスチャーを、垂直性・非人格化の作用を経て様式化すること」にまとめ、これらがデレン映画の形式であるとした。

『カメラのための振付の研究』(以降『カメラの…』と省略)は、ダンスと映像双方の史的なマイルストーンであるにも関わらず、作品単位での研究は皆無であり、カメラがどのようにダンスに介入し、新たなダンス表現を見出したのか、その実体はあまり明らかになっていない。そこで本研究は『カメラの…』においてデレンが用いた「カメラの振付」を、作中に用いられた映像技法から読み解いていき、デレンの創作的意図や映像のダンス表現について明らかにしていきたい。デレンの活動歴、映画思想を詳らかにした上で『カメラの…』を分析し、デレンがどのような「振付」を示そうとしていたかを考察する。

2. マヤ・デレンと映画思想

2-1. マヤ・デレンの来歴

マヤ・デレンはアメリカの実験映画において先駆的に

活躍した映画作家である。ニューアヴァンギャルドと呼ばれる第2次世界大戦後の前衛映画の発展に大きく寄与した。カンヌ国際映画祭の実験映画部門で受賞した初の女性であると同時に初のアメリカ人でもあった。映画作家として広く認識されているが、パフォーマー・女優・起業家の一面も持ち合わせていた。

デレンは本名をエレオノーラ・デレンコフスカヤ (Eleonora Derenkowsk) といい、ロシア革命の起こった1917年にユダヤ人精神科医の父親のもと、ウクライナのキーウで生誕した。1922年にユダヤ人迫害から逃れるためニューヨークに移住し、「デレン」と改姓した。その後シラキュース大学にてジャーナリズムと政治学を学ぶが、ニューヨーク大学に転校して学位を取得した。さらにスミス大学に進学し、英文学と象徴詩の修士号を取得した。修了後は作家の助手や秘書として働いたのちに、舞踊家・文化人類学者のキャサリン・ダナム (Katharine Dunham, 1909-2006) のマネージャーに就任し、ダナム舞踊団のツアーに帯同した。ダナムは、アフリカ系アメリカ人舞踊家として初の黒人舞踊団を結成し、「黒人舞踊の皇太后」と評された偉大な舞踊家であり、カリブ海周辺の民族舞踊を研究し自らの舞踊実践に応用した文化人類学者でもあった。ダナムからの影響を受け、デレンの興味はダンスや文化人類学へと広がってゆく。

デレンが映画に関わるようになったのは、1941年にダナム舞踊団の巡業先にて当時ハリウッドで映画制作をしていたチェコスロバキア出身の映画作家アレクサンダー・ハミッド (Alexander Hammid, 1907-2004) と運命的な出会いを果たしたことに始まる。その後、二人は結婚し、デレンはハミッドとの共同制作により『午後の網目 (Mesh of the Afternoon, 1943)』を撮るが、これがデレンの処女作且つ代表作となる。その後『陸地にて (At Land, 1944)』、そして『カメラの…』と精力的に制作を行なった。とはいえ、デレンが生涯で生み出した作品は決して多くはなく、『カメラの…』以降はわずか3作品のみである (なお、未完の作品は6作品ある)。1946年にはカンヌ国際映画祭の実験映画部門で受賞し、実験映画制作者のための基金 (Creative Film Foundation) を設立した。

その後のデレンは、ダナムが研究していたハイチの民族舞踊の中でもブードゥー教⁶の儀礼や舞踊に傾倒し、1947年にハミッドと離婚した後は、グッゲンハイム財団の奨学金を得てハイチへと旅立った。44歳の若さで亡くなるまでの約8年間をブードゥー教の祭儀研究に捧げ、『聖なる騎士たち：ハイチの生きた神々 (Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti, 1952)』という著作を残した。映画作家であるデレンが、芸術家人生の下半期を費やしたブードゥー教の研究をなぜ映画として発

表せずに民族誌の形で残したのか。その理由については様々な推測がなされているが、デレンが文化人類学者の一面も併せ持っていたこと、そして何よりもブードゥー教のセンセーショナルでエキゾチックな様相を映像では十分に表現しきれなかったからではないかと言われている⁷。

2-2. 映画作家、舞踊家、詩人、多領域の表現者として

金子 (2016) はデレンの職業について「政治活動家、詩人、ダンサー、振付家、女優、映画作家、ドキュメンタリー作家、文化人類学者。マヤ・デレンという人を社会的な肩書きに当てはめようとしても、どうしてもそこにおさまりきれない感じが残る⁸」と評している。映画作家としての功績が大きいデレンであるが、デレンの関心は非常に多岐に渡っていた。学生時代は政治運動に没頭し、社会主義運動に参画していたこともあった。また少女時代より親しんだ詩は、デレンの最初の芸術活動であり、修士論文ではフランス象徴主義による英米詩への影響について研究した。映画は、詩では不可能な言語化できない内面のイメージを視覚的に表現できる手段として情熱を注いだ。また、ダンスと文化人類学への目覚めはダナムによってもたらされた。映画作家として名を馳せながらも、特定の表現領域にとどまることなく、己の持つ関心領域すべてに対する創造的な活動を展開した。そのことが可能であったのは、デレンが「アマチュア」の範疇で活動していたことだと金子は結論づけている。己の創造性を自由に、そして遺憾なく発揮するために、思想的・社会的にも縛られない「アマチュア」として生きることがデレンの信条であった。

2-3. デレンの映画制作における思想、戦略

「反」物語映画主義と詩的な創造

1920年代にはハリウッドを中心とした商業映画において様々な映画文法が確立されていたが、それらは映画の主要素である物語性・演劇性を表出させるためのものであった。そのような商業映画の規範に叛意を示し、シュールレアリスム運動の影響から新しい映画表現を生み出そうとしたのが1920年代ころから作られるようになった実験映画である。おしなべて実験映画の作家たちに共通することは、商業映画の主流である物語性という規律を崩し、映画のリアリズムに揺さぶりをかけようとしていることである。ライアン・レノス (2014)⁹は、実験映画について「オルタナティブ映画や実験映画はさまざまな方法で、主流映画のリアリズムの持つ圧倒的な地位に挑戦している。通常の語りの方式から離れ、映像の対比を通して意味を作り出して、叙情詩に接近する」と説明している。デレンの作品では、物語性は全面に押し出されず

に現実ではコントロールできない無意識下の様々な象徴的なイメージが連続する。豊原 (1999)¹⁰はデレンの映画がシュールレアリスティックな傾向を示し、夢と現実が錯綜する不思議な時空間感覚をもたらすと指摘している。

そのような実験映画の制作においてデレンが目指していたのは、ケラー (2013)¹¹によると詩的な創造であるという。幼いころより詩人としての自覚があったデレンは、詩の持つ曖昧さやリズムのイメージを、映画を通して可視化しようと試みた。特に、言語では表現不可能な抽象的な内的イメージに対して詩の限界を感じていたデレンにとって映画は理想の表現媒体であった。また、前衛映画作家ジョナス・メカス (Jonas Mekas, 1922-2019) は「マヤが映画の中でやったことは凝縮された状態や強烈さ、それに完璧さを作り上げることで、映画を詩のようにすることでした」¹²と述懐しており、詩が創作の中心概念であったことがわかる。ケラーはダンスも映画同様「詩的な形式」であり、デレンの創造理念に寄り添うものであったとしている。デレンが映画とダンスによる新しい映画表現を創ることは、必然であったといえるだろう。

3. 『カメラのための振付の研究』 作品分析

前章ではデレンの作品を分析・考察するための足掛かりとなるデレンの活動歴や映画制作に対する思想をみてきた。本章では、『カメラの…』について概観し、作品分析からデレンが用いた「カメラの振付」の実体を明らかにし、そこからデレンがどのようなダンス表現をもたらそうとしたのか、その意図とともに考察してゆく。

3-1. 『カメラのための振付の研究』について

『カメラの…』は、制作当時デレンの夫であったハミッド、そしてダナム舞踊団のダンサーであるタリー・ビーティ (Talley Beatty, 1918-1995) の協力を得て制作された (クレジットはされていないが、Hella Heyman という人物も撮影を担当している)。デレンが同舞踊団で働いていた時期である。わずか2分12秒の短編の無声映画であり、様々な構図や編集の技法を凝らし、森林、リビングルーム、美術館と空間を遷移しながら踊るビーティを収めている。また、デレン自身は出演していない点において、他作品とは一線を画す。

デレンが1965年に『Film Culture No.39』に記したプロダクション・ノートには以下のように書かれており、創作意図がうかがえる。

『カメラのための振付の研究』には、ダンサーの

動きは映像の中でしか存在しえない地理を作り上げる。足の回転によって彼は遠い場所にいる隣人を形成しているのである。・・・中略・・・私はこの映画を主にフィルム・ダンスのサンプルと意図している。つまり、カメラとカットングに非常に関係しているため、この種の映画でしかひとまとまりの単位として「上演」できないダンスである。¹³

この言説においてデレンは「フィルム・ダンス」の用語を用いており、ダンスとカメラの創造的関係性を探る非常に純粋な実験—これが芸術的価値を有するかということを一顧だにしないほどの—を試みた。金子 (2014) は以下のように解説する。

マヤ・デレンの「フィルム・ダンス」では、ダンサーの身体とカメラのあいだに新しい関係性が構築されている。ふつうの場合、被写体とカメラの主にレンズ、アングル、フレーミング、カメラワーク、モンタージュ¹⁴などで決められているが、自身がダンサーであり、振付家であったマヤ・デレンは、ダンサーへの振り付けで彼を演劇的な身体所作から解放し、カメラ自体を振り付けることで一定の空間に縛りつけられる身体や、地上のすべてに重くのしかかる重力から身体を自由にした。¹⁵

デレンと金子がともに言及していることは「フィルム・ダンス」の持つ空間の超越性である。デレンは「映像の中でしか存在し得ない地理」と表している。現代人にとって、映像の身体が軽々と空間を遷移することは「当たり前」の現象なのであるが、デレン以前のダンス映像の多くが、従来の舞台における観客の視線に固定されていたことを考慮すると、非常に刺激的な実験であったことがうかがえよう。

3-2. 黒人ダンサー、タリー・ビーティの起用

タリー・ビーティは黒人ダンサーに対する障壁の大きかった1930-40年代に頭角を表したダンサーである。キャリアの出発点として、ダナム舞踊団でアフリカダンスの訓練を受けたが、1940年代にはマーサ・グラハム (Martha Graham, 1894-1991) の元でも学んだ。同時期にバレエも習ったが、彼はスタジオで習うことを許されず、真夜中もしくは早朝の更衣室で練習していたという。舞踊団を去った後は個人での活動を行い、振付も多く手掛け、黒人振付家のアルヴィン・エイリー (Alvin Ailey, 1931-1989) の舞踊団にも作品を提供している。

『カメラの…』はデレンとの共同制作とクレジットされており、どちらの振付によるものであるかは明記され

ていないが、実質的なダンスの振付はビーティ自身によるものだと考えられる。デレンは以下のように解説している。

私はダンスに関心のある素人程度の知識しか持っていなかったため、そのような実験には協力者が必要であった。映画の振付の可能性を支持し、演劇的な伝統を進んで放棄することのできる高度な訓練を受けたプロのダンサーである。タリー・ビーティのような協力者を見つけることができたのは幸運であった。私たちは非常に短いコンパクトなカメラのための振付の研究を作成したのである。

自身も踊ること・演じることを好むデレンが本作に出演しなかったのは、新たなダンス表現の探究を実現できる優秀なダンサーを求めていたこと、そしてビーティにダンスの振付を依頼し、自身はカメラの振付に徹することで明確な役割を分けるためであったと考えられる。本作はダンスとカメラのパ・ド・ドゥであり、ビーティとデレンのパ・ド・ドゥでもあるのである。

映画に黒人が主演することは、当時の映画界では非常に稀であったといえよう。ダイナミック舞踊団との関わりからデレンの身近に黒人ダンサーが存在していたことも起用の理由の一つだと考えられるが、デレンが実験映画の思想を持ち、白人が主演する主流映画に対する挑戦であったこともその理由として当てはまるだろう。そもそもデレン自身も映画作家としてはマイノリティに属する「女性」であり、映画界から排除されていたのである。

3-3. 作品分析

a. 分析の観点

振付とは通常身体に動作をつけることを意味するが、「カメラの振付」とはフレーム内に出現する身体の構図、ショットの時間や再生速度、空間を決めることと考えてよいだろう。このようなフレーム内の動きの様相を左右するのは映像技法である。映画においては「構図」・「カメラワーク」・「編集」の3点が映画の本質をなす技法とされている。そこで本分析において、3点の映像技法からショットごとの意味を考えるという映画分析における最も基礎的な手法を用いた。

分析の前に、まず頻出する映像技法の用語について以下のように定める。なお語義規定については、ライアン・レノス (2014)¹⁶を参照した。

- ・ショット
カメラが写したひと続きの記録。映像の最小単位。
- ・カット

あるショットから次のショットへの移行。日本ではカットとショットをほぼ同義に使用する場合がある。

・シーン

いくつかのショットが集まった一つの流れ。表現としての最小の単位。

b. 分析①：構図とカメラワーク

構図とは映像フレーム内での要素の配置を意味し、特に映画において構図は登場人物の心情、登場人物同士の関係性、場の空間性などを暗に説明することができる。ダンスの映像においては、身体をフレーム内にどのように配置するか工夫することによって、劇場では不可能な視点からのダンスを提示できる。カメラワークは、いわば「カメラの目」であり、カメラがどこに配置され、何を写しているのかによって、ショットに意味作用がはたらく。

特に「クローズ・アップ」は、ダンサーを大写しにすることで、その動きや身体の質感等の細部を描き、リアリズムを感じさせることができる。さらにはフレーム外への見えない身体への想像力を働きかけることによって、全体像を移すよりも「はるかに強い表現力を持って」¹⁷観客に訴えることができるのである。それでは『カメラの…』における構図やカメラワークの工夫から何が見えてくるだろうか。

冒頭は白樺の森林の風景を、円を描くようにカメラがパンニング（映像の撮影技法の一つで、カメラを水平方向に振ること）をしているショットである。木々の中で踊るビーティが一瞬映り込むが、カメラのパンニングによって画面の左から右へと流れてしまう（図1）。その後もパンニングは続き、再びビーティが映り、左から右へと流れて見失ってしまう。この一連のシークエンスが3回繰り返されるが、パンニングという「カメラの振付」によって、本来注視されるべきダンサーを観客は十分に堪能することができず、これには一種のフラストレーションを感じるであろう。しかし、繰り返される一連のシークエンスを通して見ると、ビーティが木々に溶け込み、意図的に風景と同化していることがわかる。ケリー (2013) はこのシーンを「ミザンセーン（映像のフレーム内での各要素の配置）において、ビーティの姿はあたかも背景の一部であるかのように機能している」¹⁸と解説している。ダンスを見せるためのシーンではなく、ここではダンサーと風景の権力関係が同等なのである。

ところが、この一連の最後のショットではついにビーティの頭がクローズ・アップされる（図2）。このクローズ・アップは何を示しているのだろうか。前述の通り、クローズアップは被写体をダイナミックに描きだす。つまり、このショット以降は平等であったダンサーと風景

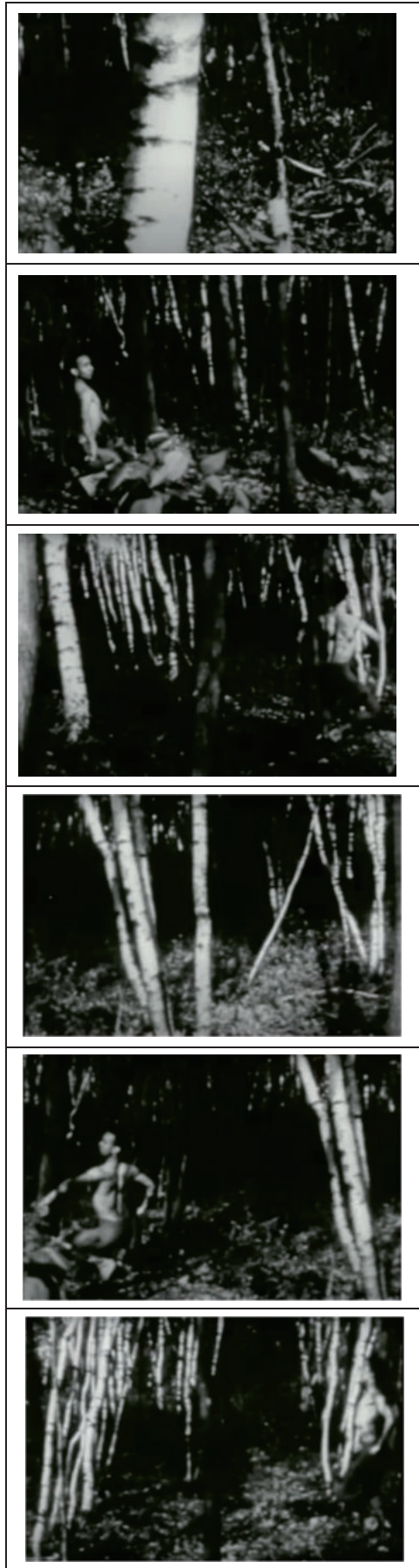


図 1



図 2

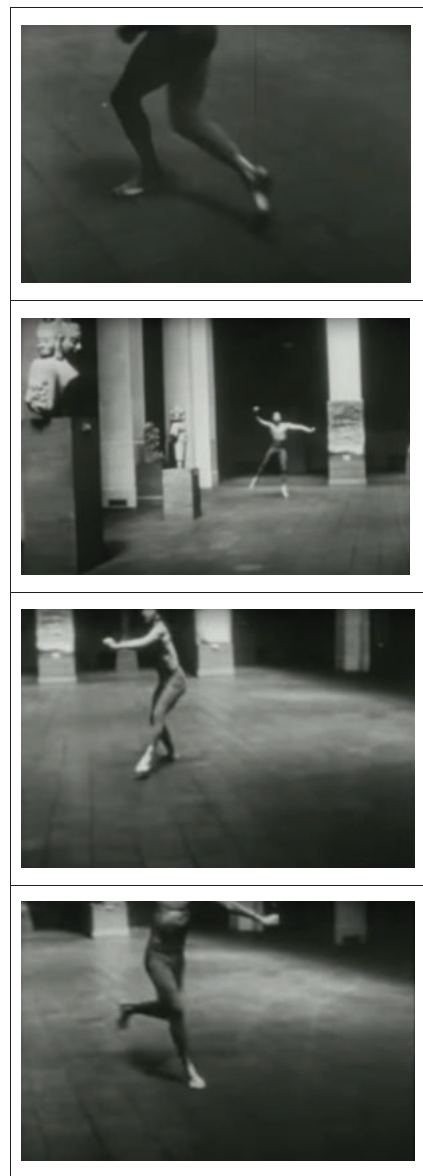


図 3



図 4



図 5



図 6



図 7

の権力関係が崩れ、身体が覇権をとることを意味している。さらにカメラはビーティを見上げるように「あおり」の角度で撮られ、身体の尊大さが強調されている。続くショットでは、ビーティの全身がちょうど収められているフルショットであり、かつあおり角度は維持されている。このショットでビーティは左手と左足を高く上げ、ビーティの風景に対する優位性はより一層示されているかのようである。このように、構図にクローズ・アップの変化を持たせることで、身体と風景の均衡を崩し、身体運動の世界へと観客を誘うのである。

次に図3のシーンでは、ビーティはメトロポリタン美術館の展示ホールをモダンダンスとバレエを織り交ぜたステップを踏みながら、画面手前から奥へ、そして奥から手前へと戻ってくる。このシーンではカメラはほぼ固定されており、観客は奥へステップを滑らせながら小さくなってゆくビーティを見送り、そしてこちらに戻ってくるビーティを出迎えることとなる。一見舞台を鑑賞する観客の視点と同様の体験をしているのであるが、実はデレンは広角レンズを用い、展示ホールを実際よりも奥行きを長く見せているという。これにより「比較的短い時間で途方もない距離を移動したかのように」¹⁹見せている。そのためにビーティのステップのダイナミクスが効果的に強調されることとなる。舞台作品のリアリズムを感じさせながらも、拡張された背景によってビーティのステップの虚構を描き出しているのである。

c. 分析②：編集における振付のコンティニュイティ
コンティニュイティ（一貫性）とは、編集作業においてシーンから次のシーンに移る際に、ストーリーを一貫させ、視覚的に不整合はなく一致しているように連続性を持たせることをいう。編集による流れの断絶を視聴者が感じないよう、物語に没入させるために欠かせない法則である。

「フィルム・ダンス」では、ダンス動作の連続性を滑らかに見せることが肝要となる。デレンはこの法則があるときは遵守し、またあるときは無視するといった相反する手法で展開している。

〈コンティニュイティの遵守〉

前項の左手と左足を高く上げるショットの後半で、ビーティはゆっくりとその足を降ろしている（図4）。完全に降ろし終える前に次の室内のリビングルームのショットへと切り替わるが、足を降ろす動作が速度を保ったまま切れ目なく続けられている。振付におけるコンティニュイティを維持しながらも、空間を転換することで、まるで踊りながら瞬間移動しているようである。デレンは前述のプロダクション・ノートの中で「ダン

サーの動きは映像の中でしか存在しえない地理を作り上げる」と解説しているが、森林とリビングルームが隣接している映像内の地理を、振付のコンティニュイティによって滑らかに描き出しているのである。

〈コンティニュイティの中断〉

前項のショットから、引き続きビーティはリビングルーム内で踊り続けるが、それまで連続性が保たれていた動きが突如として分断される（図5）。深いコントラクション（モダンダンスのテクニックの一つで、上半身を屈め、背中を丸くする動作）に入る短いショットが、構図を変えて2回繰り返されるのである。同一の動きのショットを繰り返すことで、ビーティのしなやかな筋肉や背骨の柔軟性が強調され、確かにビーティが優れたダンサーであることが確認される。しかし同時に、観客はそれまでスムーズに見えていた動きの連続性が分断されたことで、スムーズに進行しないフラストレーションを感じてしまうだろう。物語の重要な局面というわけでもない淡々とした動きのシーンにあえて繰り返しを挟み、ダンスを分断させるというこの策略は、結局のところ映像技法が振付のすべてを左右するというデレンの宣言でもあるのだ。観客は身体がカメラの振付に左右される瞬間を目の当たりにすることで、身体とカメラの振付の「パ・ド・ドゥ」とは対等なものではなく、カメラが優勢であることを再認識するのである。コラボレーションを謳いながらも、デレンはコンティニュイティの中断を通して暗にカメラの優位性を示唆していたのではないだろうか。

d. 分析③：運動感覚の増幅

デレンは3点の映像技法を連動することで、ダンスの運動感覚を増幅しようとした。その試みの一つが図6での回転するビーティの頭部のシーンである。始めはスローモーションで回転していたビーティが徐々に加速し高速回転してゆく。この時デレンは、カメラのモーターを64フレーム/秒から、8フレーム/秒へとスムーズに操作し、実際には一定の速度でダービッシュターン（スフィズムの修行の一つで回旋舞踊のこと）するビーティを撮っていた。これによりビーティ自身が回転速度を早めていったような錯覚を覚えるのである。瞠目すべきは背景にある多方向に複数の顔を持つ菩薩像である。デレンは「ビーティが回転すると、トーテムポールのような錯覚を覚え、複数の顔が現れるように見える」²⁰と述べている。菩薩像とビーティのミザンセースによって、回転することで見えてくるビーティの複数の顔と、菩薩像を意図的に連携させている。これにより回転という運動感覚が増幅される。ケラー（2013）は、このショットに

おける菩薩像とビーティが比喩関係にあることを示しているが、この運動感覚の増幅が「回転するビーティ≒複数の顔を持つ菩薩像」を呼び起こしている。この作用によって、実際の回転よりも時間的・空間的な圧倒感を醸し出し、複数の顔が立ち上がる視覚体験を提示しているのである。

次のショットでは、足部が映し出され、片足を軸に回るピルエットに転換する(図6最下部)。あたかも頭部のショットから長い時間をピルエットで回転していたかのように(実質、一度のピルエットでは数回しか回転を維持できないため、頭部のみの回転ショットではピルエットをしていない)。振付のコンティニューイティを遵守しているようなイリュージョンを見せておきながら、実際は異なる動きをしているのである。しかしながら、増幅された運動感覚によって、観客は間違いなくビーティが長時間ピルエットを維持して回っていたのだと錯覚してしまうだろう(なお、頭部の回転ショットから最後の足部のピルエットのショットまで合計20回転している)。

e. 分析④：ジャンプの演出と終局部

一連の回転シーン後は、様々なクローズ・アップで切り取られたビーティの身体が画面上を縦横無尽に横切る短いショットが続く。これにはジャンプカット(一貫性を攪乱するような唐突なカットの技法)が駆使されており、もはや振付の全体像を把握することができない。続く終盤のシーンではグランジュッテ(足を開脚して跳ぶジャンプの一種)のショットが構図を変化させながら同じくジャンプカットで次々と4回繰り返される(図7)。しかもジャンプの踏みきりと着地は映されず、空中を長時間跳び続けているようである。ところが最後のジャンプのショットはスローモーションとなり、ビーティはゆっくりとプリエ(バレエやモダンダンス、ジャズダンスの動きで、両膝を曲げる動作)の体勢に着地する。その際、ロングショット(全体像を映し出す遠景ショットのこと)に切り替わり、遠景に位置する海を見下ろすようにプリエのまま静止して映画は終わる。デレンはこの跳躍シーンを「フィルム上で理想化された浮遊する跳躍」²¹と表現し、映像における跳躍の一つの劇的な見せ方を提示した。また、ジャンプカットから一連の跳躍のシーンの、目まぐるしくショットが行き交う様は、本作の動的な最高潮に達する瞬間であるが、プリエの着地が対比的で静謐であるが故に、プリエのショットがこのダンスの終着点であることを強く認識する。映画の最終場面でロングショットを用いることは主流映画の常套的な技法であるが、デレンはラストのショットにこの模範的な映画の文法を使用した。それはなぜであろうか。それまで

は実験的な映像表現を通して、映画の通念的な規範に様々な揺さぶりをかけていた「カメラの振付」が、規範的な慣習に帰結することで観客に安定をもたらしかったのではないか。実験映画と銘打ちながらもデレンは観客を置き去りにはしなかったのである。このことは、実験映画の担い手たりとも主流映画を決して否定してはいたわけではないことの表れではないだろうか。

3-4. 考察

身体の運動を駆使して、美的な創造を起こすことがダンスにおける振付の目的であるとする、「カメラの振付」の目的とは構図・カメラワーク・編集といった映像技法を駆使することで、映像ならではの美的表現を創造することであるといえるだろう。その実体は、カメラの位置、角度、動きを設定し、編集によってダンスの時間と空間をコントロールし、当初の振付を再構築することである。それは、「自然の法則を超越し、映画の身体を作る」²² 重要な営みなのである。最も重要なことは、観客は「カメラの振付」に対して視点が固定され、カメラの目を追従しなくてはならないことである。カメラは圧倒的な優位性を持っているのである。

前項の分析を通して、『カメラの…』においてもたらされた新たなダンス表現、ダンスとカメラの関係性、デレンの思想について以下のように考察した。

新たなダンス表現：身体能力の拡張

まず一つには「身体能力の拡張」が挙げられる。これはローゼンバーグの提言²³と同様であるが、現実世界では不可能な身体能力が発揮できる。あるときは空間を超越し、またあるときは時間軸を操作することで、運動感覚が増幅し、映像の中のダンスにダイナミズムが生じる。このダイナミズムは、カメラの振付によって意図的にもたらされたイリュージョンであり、アウラの消失してしまっただダンスに別の強靭さを与えるものである。このようにして、ダンスは「カメラの振付」によって虚構の「身体能力」を得ているのである。

ダンスとカメラの関係性：ダンスとカメラの

「パ・ド・ドウ」における均衡と不均衡

構図・編集に着目した分析において、デレンはカメラの優位性を示唆したことを考察した。カメラが優位であるならば、ダンスとカメラのパ・ド・ドウは成立し得ないのではないかと、そうではないと考える。なぜなら、パ・ド・ドウにおいては男女それぞれに役割があり、男性は女性をリフト・サポートすることに徹することが多く、リフト・サポートを通して女性をいかに美しく見せられるかということが重要視されており、そもそ

もパ・ド・ドゥ自体のパワーバランスが不均衡だからである。²⁴そして、「カメラの振付」が駆使されればされるほど、カメラの優位性は際立ってくるのである。

しかし、終局部の連続する一連のジャンプのシーンでは身体の「ジャンプ」と編集における「ジャンプ」カットが用いられ、ダンスとカメラがともに「ジャンプ」をしていることがうかがえる。このようなダンスとカメラのユニゾン（複数人が同じ踊りを踊ること）は、リズムカルでエネルギッシュな映像体験を呼び起こす。このようにデレンはダンスとカメラの「パ・ド・ドゥ」におけるカメラの優位性を示しながらも、ダンスとカメラの均衡の取れたシーンの創造を試みることで、ダンスとカメラの様々な関係性を探っていたのである。

デレンの思想：「主流」に対するアンチテーゼと受容

実験的性質を帯びた制作、黒人ダンサーの起用という点においては、複数の先行研究で明示されているとおり、デレンの主流映画に対するアンチテーゼが見えてくる。しかし、ラストのショットにおいて主流映画文法の常套句を用いたことによって、その主義に揺らぎが生じる。果たしてデレンは完璧なアンチではなかったのではないだろうか。主流の映画形式を一部受容することで、作品が破綻しないようにバランスを取っていたのではないだろうか。この点においては、今後更なる解明が必要ではないかと考える。

4. おわりに

デレンは現実世界に適用できないイメージを生起させる詩的な創造を「フィルム・ダンス」に求めた。それは、「カメラの振付」が身体や運動感覚を拡張することで実現した。また、ダンスとカメラの関係性を探究する中で、カメラの優位性を示唆しながらも、ダンスとカメラの均衡の取れた表現についても探求した。これらのことは、『カメラの…』という緻密な実験において、初めて示されたものであった。このデレンの試みは、以降の実験映画の作家や振付家に引き継がれ、現代のダンス映像の中にも息づいているものである。デレンは自身が切り開いたダンスと映像の可能性を、その後はあまり進展させることなく文化人類学の世界に引き込まれてしまったが、ダンスと映像の時代が到来することを予兆していた。最後にデレンの希望と未来についての言説を引用して本研究を締めくくりたい。

私は「フィルム・ダンス」が急速に進展し、ダンサーと映画作家のコラボレーションの新しい時代が開かれることを切に願っている。これからの時代において、

両者は統合された芸術表現に向けてその創造的エネルギーと才能を蓄積していこう。²⁵

注

- 1 Harmony Bench(2013),“Maya Deren: A Prologue”, *The International Journal of Screendance*.vol.3, p.7
- 2 パ・ド・ドゥ：仏語「2人のステップ」の意。バレエ作品において男女によるデュエットダンスのことを指し、作品における見せ場となっている。
- 3 Douglas Rosenberg(2012), *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, Oxford University Press, p.41
- 4 ビデオダンス：ダンス映像の中でもダンスと映像（ビデオ）の創造的關係を探究した映像。1960年代に勃興したビデオアート（video art）のように実験的性質を持っていた。
- 5 Erin Brannigan(2011), *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press
- 6 ブードゥー教：西アフリカやカリブ海諸国の習俗信仰の一つ。17世紀後半から18世紀にかけて、カリブへ強制連行されたアフリカ人奴隷たちが、アフリカの土着宗教とカトリックの信仰を習合させたものと言われている。多神教であり、儀式ではトランス状態を伴う舞踊などが行われる。
- 7 デレンはブードゥー教儀礼におけるドキュメンタリー映画を制作していたが、未完のまま没したため、デレンの最後の夫である音楽家テイジ・イトー（伊藤貞司、1935-1982）が編集して著作と同名のタイトルを冠し、発表した。なお、イトーはアメリカで活躍した舞踊家、伊藤道郎（1893-1961）の甥である。
- 8 西村智弘・金子遊（2016）、『アメリカン・アヴァンガルド・ムーヴィー』、森話社、p.44
- 9 マイケル・ライアン、メリッサ・レノス（2014）、『映像分析入門』（田畑暁生訳）、フィルムアート社
- 10 豊原正智(1999)「映画における前衛について」、*藝術*22, 大阪芸術大学, p.190
- 11 Sarah Keller(2013), “Pas de deux for Dancer and Camera in Maya Deren’s Films”, *The International Journal of Screendance* vol.3, p.53-60
- 12 『鏡の中のマヤ・デレン』（マルティナ・クドゥラーチェク監督、2002、配給：タゲレオ出版）中のメカスの音声を金子（2014）が一部改訳したもの。
- 13 Maya Deren, “Film in Progress. Thematic Statement,” *Film Culture* 39 (Winter 1965), p.11
- 14 モンタージュ：広義には編集の意味だが、本来の意味はショットの組み合わせにより、単独のショットでは生起されなかった新たな意味や物語を作り出すこと。
- 15 金子、前掲書、p.53
- 16 ライアン・レノス、前掲書、p.162
- 17 松岡綾葉（2012）、「ビデオダンス研究—映像理論からのアプローチ—」、*人間文化創成科学論叢*、お茶の水女子大学、p.139

- 18 Kelly, op.cit., p.56
- 19 Maya Deren(1945), *Choreography for the Camera*,
Dance Magazine October 1945
<http://re-sources.uw.edu.pl/media/The-Study-in-Choreography-for-Camera-Maya-Deren.pdf> (2022. 10. 5アクセス)
- 20 Ibid.
- 21 Ibid.
- 22 Rosenberg, op.cit., p.167
- 23 Ibid., p.65
- 24 オーギュスト・ブルノンヴィル (August Bournonville, 1805-1879) の振付作品のように、男子ダンサーによる女性ダンサーへのリフト・サポートがほとんどなく、男女ともに対等な関係で同じ振付を踊ることの多いパ・ド・ドゥもあるが、これは少数である。
- 25 Deren, op.cit.

図の出典元：Maya Deren “A Study in Choreography for Camera”(1945)

Judy Mitoma, E.Zimmer And D.A.Stieber(2003), *Envisioning Dance on Film and Video*, Routledge 付属 DVD より