

イヴォンヌ・レイナー『トリオA』における 反スペクタクル

—— 見ることの困難をめぐる ——

武 藤 大 祐

Strategy of Anti-Spectacle in Yvonne Rainer's *Trio A* :
On "Seeing" Difficulty

Daisuke MUTO

序

1960年代にニューヨークのジャドソン教会を拠点として展開された一連の前衛的ダンス、いわゆるジャドソン教会派の活動は、スペクタクルの制度としてのバレエやモダンダンスを批判し、特定のダンス・テクニクの訓練や様式化に拠らない身体や、日常の中にある動作や行為に着目しながら、ダンスの可能性の根本をめぐる実験を行った。「歩く」「物を運ぶ」「服を着替える」「椅子に座る」などといった身振りをダンスに取り込むことは、当時のモダンダンスが陥っていたエリート主義を拒否しつつ、万人に開かれた民主主義のダンスを推し進める重要な手段に他ならなかったのである。

しかし今日、もとは制度批判として導入された「日常の動き (daily movement)」がダンス表現の語彙の一種として市民権を得て、80年代以降の新しいスペクタクルの制度に再び同化吸収されてしまっている事実は皮肉といわざるを得ない。「日常の動き」は誇張され、様式化され、ジャドソン教会派の理念とは切り離された仕方でも広く用いられている。つまり長期的に見れば、「日常的なもの」を舞台に持ち込むことで生活と芸術の境界を侵犯しようという企てが、「日常」の過剰な讚美へと横滑りすることにより、かえって一層強固な生活と芸術の分離へと帰結してしまっただけである。ジャドソン研究の第一人者である批評家サリー・ベインズは、「おそらくジャドソン・コンサートで上演された個々のダンスにもまして重要なのは、何でもダンスと呼ぶことができる、何でもダンスとして見ることができる、という姿勢だった」と主張し、そこではいかなるものも「芸術という枠組の内側に置かれることによって」芸術になり得たのだと説明する (Banes 1993 : xviii)。そして、「21世紀の我々の目からすれば、日常的なものをつくづく吟味するというようなことは、退屈なアイデアに思われるかもしれない。しかしこの時代には、こういった平凡なものに魅了されるということはしばしばショッキングな効果をもたらしたのである」ともいう (Banes 2003 : 3)。確かにこうした評価は、現在時点における一般的な理解から遠くないように思われる。しかし、ジャドソンの実践を単なる「枠組」の作用による見立ての問題に解消してしまうベインズのような説明は、彼ら彼女らの企図した革新を後の時代から振り返り、ダンス表現の語彙の単なる量的増大の一契機と見なし、単線的な発展の歴史の中に無矛盾的に統合しようとしている点で事実を歪めているといわねばならないだろう。なぜならジャドソンが問題化したのは、まさしくそのような「枠組」、すなわちダンスと観客の関係を自明なものとして固定するスペクタクルの制度自体だったからである。

そこで本稿では、ジャドソン教会派の一連のスペクタクル批判の実践の中でも最も高度な達成と目されるイヴォンヌ・レイナーの『トリオA (Trio A)』(1966年)を取り上げ、それがいかなる仕方
でダンサーと観客の関係を変えようとしたかを考察することにより、当時の前衛が投げかけた問
いの射程を改めて検討することにしたい。

いうまでもなく、レイナーの『トリオA』はこれまで最も多くの研究者が取り組んできた二十世
紀のメルクマールの作品の一つである。しかしそこで広く共有されているのは、この作品がレイナー
の振付家としての仕事における到達点であると同時に、彼女がダンスを離れて映画制作へと活動の
領域を移す決定的なきっかけになったという見解であり (Phelan 1999 : 4-7, Lambert 2003 : 51,
Burt 2006 : 87)、その根拠とされるのがレイナー自身が1973年に書いたテキストである。そこで彼
女は、今や自分は「身体やその機能」よりも、もっと具体的な「意味」や、「感情」に関心があり、
「もっと観客とつながりたい」と考えるようになったと語り、またその点においてダンスには本質
的な限界があるとの判断を下している (Rainer 1973 : 238)。

ダンスとは本質的に、「私 (me)」に関わるものなのだ (たとえ観客の側にいわゆる運動感覚
的な反応が生じたとしても、やはり行為する者と見る者の間の、ナルシズム／のぞき見行
為の二元論が乗り越えられることなど滅多にない)。それに対して、感情という領域は、必ず
や我々の双方 [ダンサーと観客] に直接関わってくる。(Ibid.)

ここから、例えばキャリー・ランバートは、「ダンスから映画への彼女の移行は、純粋に物理的(肉
体的)な素材から感情的なそれへの転換であった。とはいえ争点は変わらない。すなわち、つな
がり (connection) という問題である」と考察を展開するのだが (Lambert 2003 : 51)、しかし注意
すべきは、このテキストが、あくまでもレイナーが映画に専念するようになってから書かれたもの
だという事実である。つまり身体の「運動感覚」よりも「感情」の方がダンサーと観客をよりよく
結び付けるのだというここでのレイナーの主張から、『トリオA』がそもそも両者を「つなぐ」こと
を求めて構想され、そしてその限界を示した作品であったと遡行的に解釈することは必ずしも
妥当とはいえない。むしろ『トリオA』には、後のレイナーの関心の変化とは差し当たり切り離さ
れ得る、固有の論理が認められるように思われるのであり、本稿の主題はそこに存している。

1 ジャドソン教会派と民主主義のアポリア

よく知られているように、ジャドソン教会派は作曲家ジョン・ケージの強い思想的影響のもとで
形成された。1960年、ケージの盟友である振付家マース・カニングムのスタジオにおいて、作曲家
ロバート・ダンがダンスのコンポジション (構成) のためのワークショップを開き、そこに参加し
たダンサーたちが、やがてジャドソン教会に発表の場を得て、型破りな作品を一齐に発表し始めた
のである。とりわけダンが導入したケージの「偶然性」の理論は重要であった。ケージの思想は、
突き詰めていうなら、芸術作品から作為性 (芸術家の主体性の痕跡) を消去して、意図によって操
作されていない自然発生的な出来事をありのままに肯定しようとする一種のアナーキズムに他なら
ないが (サイコロや籤を用いた作曲法や、あるいは演奏者が楽器を鳴らさずにその場の環境音を聴
かせる『4分33秒』など)、こうした考え方が、ダンサーの身体を恣意的に拘束する制度としてのバ
レエやモダンダンスへの根本的な批判に根拠を与え、初期のジャドソン教会派においては、様式化
されていない「日常」のままの身体や動作などが特権的なモチーフとなったのである。

例えばスティーヴ・パクストンは、ある時期まで、「普通の」身体や動きを「ありのまま」に舞台

上で提示するという課題に取り組んでいた。『状態(State)』(1968年)では42人の人々が動かずに三分間直立し続け、これが暗転を挟んで四度繰り返される。『サティスファイン・ラヴァー (Satisfyin Lover)』(1967年)では同じ数の人々が舞台上を上手側から下手側へと各々まちまちな速度で歩き去る。制度化された「ダンス」以前の、人間の動きの基礎を直につかみ出してみせようとしたパクストンのこれらの作品はジャドソンが試みた実験の一つの典型といえるだろう。

他方、ダンサーたちの一部は、サンフランシスコで独自のダンスの理論と実践を展開していたアンナ・ハルプリンのクラスにも参加し、「即興」という考え方に大きな影響を受けていた。中でも、初期ジャドソンにおいてシモヌ・フォルティが作り出した「ゲーム」構造の作品は他のダンサーに多大な刺激を与えた。ダンスの最初のワークショップの直後に発表された『シーソー (See-Saw)』では、シーソーの上で二人のダンサーが即興をする。ダンサーの主體的な身体操作に、装置の不安定さが絶えず干渉することで、体の動きは予測不能かつ非作為的なものとなる。翌年の『ハドル (Huddle)』は、数人が円陣を組んでハドル(スクラム)を組み、その内の誰かが上によじ登って、不安定な足場をこらえながら反対側に降りる、という行為を繰り返す作品である。こうした「ゲーム」的な構造により、観客に動きを「見せる」ことに対するダンサーの自意識を弱め、動きの「自然さ」や「自発性 (spontaneity)」をある程度実現することができる。¹ またこれと並んで、与えられた一定の課題(物を特定の場所から場所へと運んで移動させる、など)をダンサーがひたすら遂行する「タスク・ムーブメント」の手法も同様の発想といえる。すなわち、外的に与えられた規則や、物理的条件によって身体が動かされる、あるいは動くことを余儀なくされるなどといった受動的な状況を設定することで、「動く」ことを「見せる」ことから分離し、身体を視線の呪縛から解放しようとするのである。

こうした一連の「自然な」身体、「自発的な」動きの追求が、ケージの「偶然性」の理論からの延長であることは明らかだろう。しかしまた、こうした方法が芸術作品における作為性(行為者の主体性)をあくまでも擬似的に低減し得ているに過ぎないことも確かである。

パクストンは、当時すでに「自然なもの」の「ありのまま」の提示ということの不可能性に気づいていたことを告白している。「これは失敗だと思った。観客の前で上演するとなると、“自然に歩くこと”という指示が、それ自体によってもたらされる自意識のために不可能になってしまうなどは予想していなかった」(Paxton 2003: 207)。このエピソードは、そもそも劇場が、ダンサーの身体と観客の視線がぶつかり合うことによって両者の間に相互的な反省が引き起こされる場であること、したがってそこでは踊ることが見ることから切り離され得ず、また踊ることは直ちに見せることに転化してしまいうという本質的な構造をこの上なく明瞭に物語っている。

同じく初期には偶然性の理論に基づいて決定されたスコアを用いる作品を試みていたレイナーは、早くも1962年にこの方法を放棄した。この時期のことを彼女は次のように語っている。

偶然性が、傑作を作るという発想に替わるものをもたらしてくれるというケージ流の考え方は非常に強い影響を及ぼしていた。振り返ってみれば、これが私を密かに苛立たせていたのに違いない、というのも私は(密かに)“傑作”を作りたいと熱望し続けているからだ。(Rainer 1974: 7)

ここに告白されているのは、いわば芸術を自然へと還元できるとするケージのユートピア的な思想への漠然とした疑念であるだろう。そして後年、レイナーはケージをより理論的な仕方では批判している。それによれば、ケージのアナーキズムは、究極的には芸術家が自らの個性の痕跡を抹消する身振り、つまり「超越論的エゴとしての芸術家 (Artist as Transcendental Ego)」の大きかりな

自己顕示に終始するほかはない (Rainer 1981: 90)。つまりそれはせいぜい、スペクタクルを拒否してみせるというもう一つのスペクタクルであることを避けられはしないのである。

そこにはただ無差別的な諸々の出来事の錯雑とした集積が残されるわけだが、しかしこれを生ぜしめているものは何かといえば、創意に富んだ華麗なる芸術家の身振り、すなわちこの場合においては、個人的な趣味嗜好を放棄してみせるという身振りに他ならない。(Ibid.)

このように、初期のパクストンにせよレイナーにせよ、ジャドソン教会派の人々は決して「何でもダンスと呼ぶことができる」などという楽観的な見通しのもとに振付言語の無際限な拡張を実現していたわけではなかった。彼ら彼女らは「偶然」ないしは「自然」な動きを導入することに成功したのではなく、人為的なものと偶然的なものとの間の調停不可能な矛盾に直面していたのである。したがってそれは、決して単純な意味での日常性の肯定や、自然性の讃美などではありえず、むしろこれら相容れない二項のせめぎ合いという事態こそがジャドソン教会派におけるアポリアとして取り出されるべきだろう。

それゆえに、レイナーは、「形式的な偶然性によるスコア」(Rainer 1974: 7)を最後に使用した62年以後、即興やゲーム構造などに依拠した様々な試みと同時に、きわめて周到かつ厳密に造形された振付作品を発表し続けることになる。中でも『トリオA』は、ダンスにおけるスペクタクル批判の可能性をきわめて論理的に掘り下げた点において、傑出した作例なのである。

2 『トリオA』とミニマリズム

(1) 『トリオA』の概要

『トリオA』は1966年、ジャドソン教会で、レイナー、パクストン、デヴィッド・ゴードンの三人によって初演された約四分半の無音の作品である。トリオと題されているが、ダンサーは同一の振付を各々完全に独立して行い、音楽やカウントによる同期などは図られていないため(ダンサーはそれぞれが自分なりのペースに基づいて踊ることを求められる)、初演以後はソロやグループなど様々な形態で上演されている。²

一見して、バレエやモダンダンスのような誇張された様式的な動きが排され、激しい跳躍やエクステンションも、ダイナミックな重心移動も、急激な加速や減速も見られず、「日常の動き」「特殊な訓練を必要としないダンス」というジャドソンのような考え方が基盤にあることは明白である。ただし実際に「歩く」「座る」などといった具体的な動きが「引用」されているわけではない。動きそのものはきわめて抽象的であり、ただあくまでも動きの質感が一般的な生活者のそれとかけ離れたものにならないように設定されているのである。床に対してバネをきかせた反動によるステップではなく、単なる移動のための歩行のように足を前に出し、必要があって何かを飛び越える時のように小さくジャンプする。装飾的なフォルムを描いてみせるのではなく、物に手を伸ばしたり振り払ったりする時のように腕を動かす。時折バレエに似た動きが現れるが、かえって体に過剰な力が入っていないことの方が際立つ。また特定部位の純粋に機能的で無表情な動きが何かの機械を想起させる部分も多い。しかし正確な方向の切り替えや突発的な停止/開始、ないしは動きの均質性などによって機械の「模倣」が行われているわけではなく、あくまでも生きた体の柔らかさ、曖昧さがそのまま残されている。

こうした動きの質感に加え、振付がリズムカルな反復をほとんど欠き、特定のモチーフが繰り返して現れたり徐々に変化していくといったことがない点は、大きな特徴である。一般的なダンスにお

いては、観客はダンサーの動きを目で追いながら記憶の中に蓄積していき、ダンサーがそれらの主題を繰り返す度に再認しつつ、振りの変化（変奏）や、踊りの微妙なブレ、揺らぎを知覚する。ところが『トリオA』では、最初から最後まで観客は自分の知っている動きに再会することができない。持続からいくつかの断片を取り出して記憶し、そして再認するというプロセスが生じないために、時間をうまく構造化して（例えば「リズム」として）捉えることが難しいのである。その結果この作品は、容易には観者の脳裡に定着せず、確かに視線で捕捉していながら目がどこまでも対象を取り逃がして上滑りしていくような、奇妙な感覚がもたらされる。

ところでレイナーは、この作品の初演の年に書かれ、二年後に公表されたエッセイ「多血症のただなかでの量的にミニマルなダンス活動における“ミニマリスト的”諸傾向についての擬似的調査書、あるいは『トリオA』の分析」において、自作のもつ反スペクタクル的な性質を詳細に論じており、『トリオA』の考察には不可欠の資料となっている。

タイトルの「ミニマリスト的」という但し書きは、エッセイの冒頭から示されている通り、同時代の彫刻におけるミニマリズムとの連関を意識したものである。この中でレイナーは、ダンスは常に諸芸術の中で最も孤立した、近親交配的な領域であり、同時代の「人間とその環境をめぐる考え方の変化」を反映することが最も少ないジャンルであるといい、とりわけダンスと造形芸術の間の隔たりは看過し難いと主張する(Rainer 1968a : 31)。後にレイナーは、『トリオA』およびこのエッセイの背景には「ロバート・モリス、バーバラ・ローズ、およびドナルド・ジャッドらによる“原理主義的”なテキストからの重大な影響があった」ことを明かしているが(Rainer 1989 : 103)、とりわけモリスが美術雑誌に発表した「彫刻についての覚書」(1966年)との照応関係は際立って重要と思われる。モリスはジャッドソン教会派と非常に交流が深く、自身も振付作品を作ったり、レイナーの作品にも出演しているが、彼のテキストと、レイナーのテキストおよびダンスを重ね合わせてみることで、両者に共通する問題意識と同時に、ダンス固有の問題がはっきりと浮かび上がってくるからである。

(2) ミニマリズムの彫刻とダンス——「物理的なもの」

モリスとレイナーの双方に共通するのは、彫刻ないしダンスから、専ら視覚に奉仕する要素を除き去り、物理的ないし肉体的な(physical)存在としてのそれを露出させようという志向である。モリスの議論は、明らかに美術批評家のクレメント・グリーンバーグやマイケル・フリードが唱導してきたモダニズムの美学の延長上にあり、おそらくはモリスを介してレイナーもこれに依拠している。

モリスによれば、当時の絵画がイリュージョンを排除して純粋に視覚的なものとしての本性を突き詰めつつあったのに対し、彫刻の本質は触覚性にある。「彫刻の、本質的に触覚的な性格と、絵画に関わる視覚的な感覚は、区別される必要がある」(Morris 1966a : 224)。例えばフリードは、純粋に絵画的なものとしての色彩は形態(shape)から分離可能であると指摘し、J・ポロック、M・ルイス、J・オリツキーなどの絵画が多かれ少なかれそれを達成しているように思われるが、「色彩のもつ、この本質的に視覚的で、非物質的で(immaterial)で、限界をもたず(non-containable)、触知不可能な(non-tactile)性格こそ、彫刻の物理的な(physical)性格と相容れないものである。[これに対し、]スケール、比例、形態、マッサなどの質は、物理的である」(Ibid. : 225)。それゆえこうした彫刻の触覚的な本質を突き詰めていくところに、彼の制作の課題は設定されることになる。

他方、レイナーの考えるミニマリズムもまた、ダンスをより「物理的」なものへと還元しようとするものである。

[ジャドソンの]ダンサーたちは、パフォーマンスにおける物理的 (physical) な存在の、より即物的 (matter-of-fact)、より具体的、より平凡な質を許容するような、新たな状況の探索へと駆り立てられてきた。すなわち人々が行為や動きに関与しながらも、身体への要求がよりスペクタクル的でないような、そして特殊技能が入り込む余地の少ないような状況である。(Rainer 1968a : 33)

この一文から明らかのように、レイナーにおいてダンスが「物理的」ないし「即物的」であるということは、ただちに、非スペクタクル的なダンス、また特殊な訓練を要する技巧の介在しない民主主義的なダンスであることを意味する。なぜなら旧来のダンスにおいては、「英雄的かつ超人的 (more-than-human) な離れ技」や、「肉体を拡張した超人的な見かけ」がダンサー一般の「筋肉の構え (muscular “set”)」として理解されてきたのであり (Ibid. : 32)、そうした視覚的効果 (スペクタクル性) への要請がダンスの「即物的」な基底を覆い隠してきたと考えられるからである。

行為、ないしは人が行うことの方が、キャラクターや姿勢の提示よりも興味深く、また重要である。(Ibid.)

ここでいわれている「キャラクターや姿勢の提示」は、絵画におけるイリュージョンイズム、ないしは外的な対象の再現に対応するだろう。すなわち、スペクタクルとしてのダンスにおいて、技巧は視覚的な仮象や意味を生み出すために用いられるのであり、したがってレイナーはそのような技巧を排除することによって身体とその行為が剥き出しになると (さしあたっては) 考えるのである。

ところでベインズは、ジャドソン教会派に端を発する一連の「ポストモダンダンス」を概観しながら、レイナーの『トリオA』をきわめて高く評価している。「『トリオA』によって、レイナーはポストモダンダンスの美学上の様々な目標についての一つの範例となる表現を打ち立てたのである」(Banes 1987 : 44)。ベインズの評価基準は美術におけるグリーンバーグ流の要素還元主義に基づいており、「その媒体にとっての素材が何であるかを認識し、芸術形式としてのダンスの本質を明らかにし、形式を抽象化し、題材などの外的参照項を排除する」(Ibid. : xv) という意味において、意味表現や音楽との結合を断ち切り「純粋な動き」を追求した『トリオA』はダンスにおけるモダニズムの精華だということになる。³しかしながら、右に見た通り、レイナーは単にダンスを形式として「抽象化」したのではなかった。「超人的 (more-than-human)」な仮象を削ぎ落とし、「即物的」なダンス、すなわち「ヒューマン・スケール (human scale)」(Rainer 1968a : 30) のダンスを実現しようとしたのである。ここにおいて、視覚に属する効果の問題と、ダンスの規模 (スケール) の問題が連続したものとして浮上している点に注目する必要がある。

(3) ミニマリズムの彫刻とダンス——尺度としての「人間」

興味深いことに、視覚的効果と規模 (スケール) とのこの連関は、モリスの彫刻論において既に展開されている。

モリスによれば、三次元の物体をその物理性において知覚するということは、その物体の諸部分を目で見て、関連付けることによって全体を構成することではなく、その物体の全貌を、分析や総合抜きで一挙につかんでしまうことであるという。それが最も容易なのは、比較的単純かつ規則的な多面体の場合である。

比較的単純で規則的な多面体、すなわち立方体や角錐の場合には、その全体を把握するため

に物体の周囲を動き回ってみる必要はない。人は一目見てすぐに、脳裡に把握したパターンがその物体の実態と対応するであろうと“信じる”。(Morris 1966a : 226)

こうした確信は、「形態の安定性」「動きによって得られる手がかり」「記憶による痕跡」「両目の視差」などといった科学的なメカニズムによって裏付けを得ることができる (Ibid.)。また、形態が不規則であっても、単純であるならば、全体を把握することは比較的容易である (反対に、複雑かつ規則的な形態や、複雑かつ不規則な形態の場合には、隅々まで視認しなければ全体像を得ることは難しくなる)。部分的な情報を総合することなしに把握できるこうした三次元の形態、すなわち「ゲシュタルト」こそが、視覚性から峻別される彫刻の本質であるとモリスは考える。ゲシュタルトにおいては、「その諸部分は、知覚による分割に対して最大限に抵抗するような仕方で、一体となっている」(Ibid.)。そしてこのような優れて「物理的」な性格をもつ物体を、モリスは「単一的な形態 (unitary form)」とよぶのである (Ibid. : 228)。「単一的な形態」は、視覚によって得られた情報の総合を要さない。反対に、諸部分を関連付けることを要求するような構造をもつ対象の知覚は、視覚に依存する度合いが高いということになるだろう。

さて、このような前提に立つ時、次に問題となるのが物体の規模である。なぜなら、いかに単純な形態も、規模が変われば、その形態を構成している諸部分が「細部」として現れてきたり、消え去ったりするからである。

大きな作品においては細部としては読み取られなかった属性も、小さな作品では細部となる。(Morris 1966b : 231)

すなわち、巨大であるがゆえに「単一的な形態」「ゲシュタルト」であったものが、縮小されれば諸部分から構成された (分割可能な) 物体として現れてくることは十分考えられる。逆も同様で、ある規模の作品においては「細部」として認知される諸部分も、規模を拡大することによって、やがて全体的な形象の中に消失していくことがあるだろう。

ところで、このような意味での物体の「規模」とは、それを見る者の身体の大きさと相関的である。「相対的な大きさの知覚においては、様々なもの大きさという広がりの中に、人間の身体という要素が入ってきて、その規模における定数となる。誰でも、何が自分より小さく、何が大きいかは、即座にわかるのだ」(Ibid. : 230)。「単一的な形態」を定義する際と同様、ここでもモリスは観者の視線、身体、および空間ないし環境との関係において物体の性質を考察するのであり、⁴ それゆえにレイナーの論とも親和性が高いのであるが、特に興味深いのは、モリスがこの相対的な大きさ・小ささから、対象と観者との関係の質的な差異が生まれると考えている点である。

明らかなことだが、そしてこれは重要なことでもあるのだが、我々よりも小さなものは、大きなものとは違って見える、という事実気づかされるのである。ある物体が自分と比較して小さい分だけ、まったくの正比例により、そこには親密性 (intimacy) の質が結び付く。自分と比較して大きい時には、その分に応じて、公共性 (publicness) の質が結び付く。ただし人が大きな物体の部分でなく全体を視野に収めることができている限りにおいてだが。(Ibid.)

モリスによれば、規模 (scale) は、見る者の身体と対象との間の空間の大きさ、いいかえれば距離に関わる。物体が大きければ、距離を置く必要が生じ、小さければ、空間はより少なくなる。そ

れゆえ、近距離での注視を促すような細部（あるいは諸部分の内的な連関）は、公共性の度合を低下させる。またあまりにも巨大な物体は人を圧倒し、危険である。「これはデリケートな状況なのである」(Ibid.: 233)。

以上のように、視覚的効果と規模は、モリスの彫刻論においては緊密に連関している。そして、「超人的な見かけ」を備えたダンスと「ヒューマン・スケール」な質をもったダンスを対置するレイナーの論が、モリスのそれを踏襲していることは疑いないだろう。⁵ こうして、モリスとレイナーはそれぞれ「物理的」な彫刻ないしダンスが成立するための条件を取り出そうとする点において、さしあたり的一致をみる。「視覚的」なものではなく、「物理的」なものとしての彫刻／ダンスにおいては、一切が露出しており、その「全体」は隅々まで判明である。見る者は何の迷いもなく、一瞬にしてとらえられた対象の全体像を「信じる」ことができることになる。

ゲシュタルトの特質とは、一度それが確立されると、ゲシュタルトとしてのそれに関わる全ての情報が尽き果てるという点にある。[...]さらにいえば、一度それが確立されれば、もはやそれは解体することもない。その時、人は、形態から解放されると同時に、形態に束縛される。形態としてのそれに関わる情報が尽き果てているがために、解放あるいは放免されているのであり、またそれが安定しており分割不可能であるがゆえに、それに束縛されているのである。(Morris 1966a: 228)

しかしながら、レイナーはここからさらに先へ進まざるを得ない。何より大きな違いは、モリスが彫刻を制作する立場に身を置いているのに対して、レイナーはまさに踊る身体の内側に立ち、その内部性を問う点である。つまり、モリスの彫刻はその物理性の外的な知覚において「全ての情報が尽き果てる」かも知れないが、レイナーにとって自らの身体とは決してそのようなものではない。むしろ観者の眼差しによって捉え尽くされることのない情報の残余、それこそが「身体」に他ならない。

レイナーが、ダンスを形作っている最も基礎的な要素としてフレーズの構成に焦点をあて、フレーズとは動きにおけるエネルギー配分の形式である、と定義するや否や、彫刻とは決して共有し得ないダンス固有の問題が浮かび上がってくる。すなわち踊る身体において出力されるエネルギーと、見かけの上でのエネルギーは異質である他はないという認識である。

現実のエネルギーと、“見かけの”エネルギーとでも呼ぶべきものとを区別することは重要である。前者は演者において肉体的に費やされるという意味での、実際の出力に関わっている。

[...]二つの観点、すなわち演者のそれと、観客のそれとは、必ずしも一致しない。(Rainer 1968a: 31-32)

ダンスにおけるエネルギーの経験は、ダンサーの身体的ないし内感覚なそれと、観客の視覚的なそれとに自ずから分離し、両者は互いに閉鎖されている。このように考える時、彫刻の場合とはまったく異なった議論の図式が要請されてくるのである。

レイナーによれば、西洋のダンスの多くがこの視覚的なエネルギーの“見かけ”に優位を与えるようなレトリックに支配されている。いいかえれば、ダンサーの内感覚的な経験は、観客の視覚によって疎外されている。

我々が馴染んでいる西洋のダンスの多くは、ある特殊なエネルギー配分によって特徴付ける

ことができる。すなわちフレーズの最初に最大の出力ないし“アタック”があり、中間のどこかで留め置かれた後、最後に元の状態に戻るのである。つまりこうして、フレーズの一部分、通常は最も動きの少ない部分が注意の焦点となり、写真のように、あるいは孤立したクライマックスの瞬間のようにして、現れることになる。(Ibid. : 32)

フレーズとはある持続を分節して構造化する様式である。そしてこのような様式は今や「過剰にドラマティック」であり「不必要」であるとレイナーは考える。クライマックスを中心に据え、持続の中に主要な部分と従属的な部分とのヒエラルヒーを設定するこの一種のドラマの形式は、視覚に強く訴えるばかりでなく、洗練され強化されるほどに、踊る者と見る者との間の力学的なヒエラルヒーを拡大することにもなるだろう。それがすなわち、「英雄的かつ超人的な離れ技」や「肉体を拡張した超人的な見かけ」に他ならない。

こうしてダンスと、ダンスを見る観客の視線とが一定の制度を共有し、それによって逆説的にも踊る者と見る者との経験の隔絶が助長され、両者の交流の可能性は二重に閉ざされることになる。踊る身体の運動感覚と見る者の視覚の不一致という事実が、さらに視覚優位の文化的制度によって隠蔽されるからである。踊る者と見る者の共犯関係が作り出すスペクタクルの機構において、踊ることは視覚的な仮象を作り出すことへと暗黙のうちにすり替わってしまう。

ケージ流の「自然回帰」という退路が断たれている以上、レイナーにとって、もはやこうした前提条件への積極的な介入へと進む以外に道はない。すなわち、ダンスする主体における身体的経験が、視覚的效果へと回収されてしまうようなスペクタクルの機構を、スペクタクルの制度のただ中において破壊することである。その様々な戦略を凝縮したものこそ、わずか四分半の『トリオA』という作品である。

3 『トリオA』における反スペクタクルの戦略

レイナーによれば、『トリオA』において仕掛けられた反スペクタクル的な戦略はいくつかの側面から構成されているが、そのどれもがダンスを視覚的に捕捉しようとする眼差しへの抵抗である。第一に、先に見たような、目で捉えやすいフレージングの徹底的な排除。第二に、ダンサーが観客と向かい合って視線を交わすことの禁止。そして第三に、同じ動きの反復や変形による構成の排除である。

第一の点についてはさらに詳細な分析が行われている。『トリオA』は、フレーズとフレーズの間には静止点をもたず、一つのフレーズの終止点が常に別の動きの開始点と重なっており、また部位の伸縮の中にクライマックスを孕まないよう注意深く操作される。こうして約四分半に渡る作品の全体が一つの長い移行部であるかのような印象が作り出される、とレイナーはいう。さらに動きの部分と部分の間に価値の優劣が生じないよう、全てが均質なトーンで保たれ、実際の動きに釣り合わない不必要な速度やエネルギーがことごとく取り除かれる。こうして通常、視覚が動きを捉える際に利用する様々な指標が抜き去られる。

また観客から視線を逸らすことにより、直接的な主体性の誇示の印象が縮減される。同じ動きの反復や変形が行われないことの効果についてはすでに述べた通りである。

こうしていわば、『トリオA』からは、「見せもの」としての性格が削ぎ落とされ、「ニュートラルな行為」、そしてモリスの彫刻のように味気のない「物体」へと近似する。

しかしいうまでもなく問題は、こうした一連の手続きによっていかに視覚的效果が除去され、身体が剥き出しにされようとも、踊る者と見る者との間を媒介するような客観、ないし「現実 matter of

fact」がもたらされるわけでは決していないという点である。レイナーはいう。

もちろん、私は動きの“見た目”について語っているのだ。バラバラのフレーズの、句切りやアクセント、静止を含まない連続体という見目を作り出すためには、一つのものから別のものへと移行しながら、実に様々な度合の努力を費やさねばならない。[...]ここでのアイロニーは、ある種のイリュージョンイズムの転倒である。私は、努力が伝統的には隠されてきたところにおいて一種の努力を露出し、またフレーズが伝統的には顕示されてきたところにおいてそれを隠したのである。(Ibid.: 34-35)

イリュージョンの作用、すなわち、踊る者と見る者の経験の断絶は、解消されるのではない。あくまでもただ転倒されるだけである。なるほどその虚飾のなきゆえに、この作品はあたかもダンサーの身体の内部的な経験を外部へと露出することに成功したものだとの解釈が引き出され得るかも知れない。

『トリオA』を「ダンスとして」みるのが困難になるとともに、つまり振付の構造を追うことが困難となり、心理的な充足感が遠ざけられるとともに、“目に見える”ものがすなわち肉体的 (physical) な努力そのもの、ということになる。その上演において、観客が目にするものは、ダンサーが感じているところのものになる (あるいはそれに結びつけられる) だろう。レイナーは『トリオA』を、見かけと実際との間をつなぎ合わせるダンスとして思い描いているように思われる。観客の経験は、ダンサーのそれとつながるのである。(Lambert 2003: 49)

しかしランバートも直ちに指摘する通り、レイナー自身、そのような断定へと惹かれつつも、それを逐一、注意深く退けている。あたかも無理のない、誇張を排した動きであっても、それはどこまでも「見かけ」として作り上げられたものでしかあり得ない。

目に見えるのは、体の“実際の”重量が、予め定められた動きをし終えるのにかかる“実際の”時間に見合っているように思われる (seem) ようなコントロールであり、課せられた時間的秩序の忠実な遂行ではない。別の言い方をすれば、身体が有している (実際の) エネルギーの全体に対して要求されるものが、指定された動きに見合うように思われる (appear) ものになっているのだ [...] (Rainer 1968a: 34、傍点引用者)

レイナーのいう「イリュージョンイズムの転倒」、いいかえれば、「見せる」ための努力を隠し、隠すための努力を「見せる」というアイロニーは、では、それを「見る」者にいったい何を伝えるのだろうか。

端的にいうなら、それは、踊る身体と見る身体との断絶を架橋することの不可能性そのものではないだろうか。レイナーの『トリオA』は、内面 (運動感覚) と外面 (見かけ) とが一致した身体の実現などではなく、視覚によっては内部を見通すことのできない不透明な存在としての身体を、それとして見る者の眼前であからさまにするのである。よく知られた、「ダンスを見ることは難しい」というテーゼもまた、このように解釈することができるだろう。

ダンスを見ることは難しいのである。ダンスからできる限り空想を排除しなければならない、

あるいは、見ることがほとんど不可能になってしまうに至るまで、そうした本質的な困難さという事実が強調されなければならない。(Ibid.: 35)

ダンスから空想を排除することは、ダンスをありのままに見ることに近づく道ではない。むしろ、ダンスを見ることの困難さを経験することの方に近いのである。「単純な」形態をもつ対象の全体像については「確信」を抱くことが許されると考えたモリスとは対照的に、レイナーにとって、見ることは必ず「空想」を招き寄せる。そしてそれは、見えないもの（他者の身体の内部的な経験）をあたかも見えているかの如く、あるいはむしろ、あたかも存在していないかの如く、情報の欠如を補填することによって、ダンサーと観客を自明なる視覚性の平面上に囲い込む、免れ難い構造的な作用であるだろう。それゆえにレイナーは、視覚の制度性を暴きたて、見ることの困難を極大化してみせる。そうすることによって、辛うじて、こうしたダンサーと観客とのスペクタクル的な癒着関係を機能不全に追い込むことができるからである。

結

『トリオA』をその一部分として組み込んだ、より大きな作品である『精神は筋肉である (The Mind is a Muscle)』の最終版は、1968年4月11日、14日、15日にNYで上演された。レイナーはその際、プログラムノートに「声明」を発表し、自らの身体と「世界」の関係の疎遠さに対する苛立ちを吐露している。

世界は、私のまわりでバラバラに壊れている。自分と、危機にあるこの世界とのつながりは、稀薄で、遠いものであり続けている。この遠さがいつ、必然的に解消されねばならないのかは明白だ。しかし一体いつ、いかにしてこの関係が変化し、いかなる環境の力が私を何か異なった行動へと駆り立てるのだろうかということについては、わからない。おそらく世界的に女性への徴兵が始まらない限りは、私の社会的役割は変化しないだろう（ダンサーは身体能力が優れているから一番最初に犠牲になるだろう）。(Rainer 1968b: 40)

ソンミ村の虐殺から約一ヶ月後、そしてキング牧師の暗殺からわずか一週間後という時期に発せられたこの「声明」は、ほとんど絶望的ともいえる精神状態の中で、ダンスへのかすかな希望を語ったものというべきものである。

スペクタクル、すなわち視覚的イメージへ還元される身体という事態が、この時、レイナーにとっていかに差し迫った問題として考えられていたかは、まさしく、テレビを通じて日々送られてくるヴェトナム戦争の映像についてふれた末尾部分から読み取ることができる。

この声明は言い訳ではない。TVでヴェトナム人が射殺されているのを見て、恐怖と不信の念とともに疼く精神の状態を言葉にしているのだ。精神が反応しているのは、死の光景に対してではない。そうではなく、TVを見終わったらまるで出来の悪い西部劇のようにスイッチを消してしまえる、という事実に対してである。私の身体は、それでも残る現実なのだ。(Ibid.: 40-41)

「私の身体は、それでも残る現実なのだ (My body remains the enduring reality.)」という独我論的な結語は、「ダンスは本質的に、「私 (me)」に関わるものなのだ」というあの断定と響き合う

だろう。「私の身体」は、いったい他者と何の関係があるといえるのか――。

しかしそれにも関わらず、レイナーはダンスに何らかの可能性を見ている。それは「私の身体」、すなわち「その現実の重さ、マッサ、そしてありのままの物理的性格」が (Ibid.: 40)、他者に何を語れるのかという問いでもあるだろう。そしてここに、『トリオA』においてレイナーが取り組んだ作業の帰結も集約されるはずである。

ラムゼイ・パートは、モダンダンスやバレエにおけるようなコード化された意味表現が「言語ゲーム」である以上、そこで行われる意味表現のメカニズムを支える根拠は論理的に検証不可能であるのに対し、「レイナーの踊る身体『現実の重さ、マッサ、そしてありのままの物理的性格』だけは論理的に検証可能なものであり、それゆえに『それでも残る現実』として公共圏の中で意味たり得る」のだと解釈する (Burt 2006: 85-86)。しかしこのようにいうことの無効性は明らかだろう。すでにみたように、レイナーの身体「現実」は、他者にとっての「空想」を喚起する以上のものではあり得なかったからである。

『トリオA』は、踊る身体「現実」を開示するのではなく、むしろその不透明性を開示する。そのようにすることによって可能なこととは何か。それは、踊る者の身体ではなく、それを見る者の身体「現実」を触発すること以外にはないはずである。レイナーはいう。

私の全般的な関心は、人々に、自分たちが (一人で、あるいは誰かとともに、または物との関わりにおいて) 様々な活動に関わっているのだということに気付かせることにある。
(Rainer 1968b: 40)

ここには一つの特異な「民主主義」が思い描かれている。ダンサーと観客の間のヒエラルヒーを取り除くことによって、ただちに、踊る (= 見られる) 身体の外側の克服と、万人に共有される「即物的」な「現実」がもたらされるなどとは信じないレイナーは、アイロニカルな仕方ですべて「私の身体」を無数の人々のそれへと反転させ、彼ら彼女ら自身の「私の身体」、その固有性を触発しようとする。いわば、自己を他者に、「他者」として差し出してみせるという、込み入った身振りを通じてである。自己と他者、あるいは自己と自己ではなく、他者と他者としての照応関係を築こうとすること、それはまた、TV の中で死んでいく絶望的に遠い他者の身体イメージと、辛うじて向き合い続けるための限界的な身振りでもあったに違いない。

【文献】

- Banes, Sally 1987, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, 2nd Edition, Wesleyan University Press.
- 1993 [1983], *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke University Press.
- 2003, "Gulliver's Hamburger: Defamiliarization and the Ordinary in the 1960s Avant-Garde", in Sally Banes ed., *Reinventing Dance in the 1960s: Everything was Possible*, The University of Wisconsin Press.
- Burt, Ramsay 2006, *Judson Dance Theater: Performative Traces*, Routledge.
- Forti, Simone 2003, "PASTForward Choreographers' Statements", in Sally Banes ed., *Reinventing Dance in the 1960s: Everything was Possible*, The University of Wisconsin Press.
- Fried, Michael 1967, "Art and Objecthood", in Gregory Battcock ed., *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, 1995 [1968].
- Lambert, Carrie 2003, "On Being Moved: Rainer and the Aesthetics of Empathy", in Sid Sachs ed., *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002*, The University of the Arts.

- Morris, Robert 1966a, “Notes on Sculpture : Part I”, in Gregory Battcock ed., *Minimal Art : A Critical Anthology*, University of California Press, 1995 [1968].
- 1966b, “Notes on Sculpture : Part II”, in Gregory Battcock ed., *Minimal Art : A Critical Anthology*, University of California Press, 1995 [1968].
- Paxton, Steve 2003, “PASTForward Choreographers’ Statements”, in Sally Banes ed., *Reinventing Dance in the 1960s : Everything was Possible*, The University of Wisconsin Press.
- Phelan, Peggy 1999, “Yvonne Rainer : From Dance to Film”, in Yvonne Rainer, *A Woman Who . . . : Essays, Interviews, Scripts*, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Rainer, Yvonne 1968a, “A Quasi Survey of Some “Minimalist” Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*”, in Yvonne Rainer, *A Woman Who . . . : Essays, Interviews, Scripts*, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- 1968b, “Statement”, in Yvonne Rainer, *A Woman Who . . . : Essays, Interviews, Scripts*, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- 1973, “Exchange of Letters with Nan Piene Following Screening of *Lives of Performers* at Millenium Film Workshop, N.Y.C.”, in Yvonne Rainer, *Work 1961-1973*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University Press, 1974.
- 1974, “An Imperfect Reminiscence of My Studies and the Beginning of a Career and Contingent Events”, in Yvonne Rainer, *Work 1961-1973*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University Press, 1974.
- 1981, “Looking Myself in the Mouth”, in Yvonne Rainer, *A Woman Who . . . : Essays, Interviews, Scripts*, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- 1989, “Revisiting the Question of Transgression”, in Yvonne Rainer, *A Woman Who . . . : Essays, Interviews, Scripts*, The Johns Hopkins University Press, 1999.

[注]

- 1 フォルティは「ただ何かをしている普通の身体之美」を強調する (Forti 2003 : 200)。
- 2 以下、本稿では、1978年に作られたレイナー本人の実演(ソロ)による『トリオA』の映像 (*Trio A*, Yvonne Rainer 1978, 10 : 30, U.S., b & w, silent, 16mm) を一次資料として分析の対象とする。
- 3 バインズの見解では、「モダンダンス」はグリーンバーグのいうようなモダニズムをいささかも体現しておらず、むしろそれはジャドソン以降の「ポストモダンダンス」とよばれるダンスにおいて初めて達成されたとされる (Banes 1987 : xiv-xv)。
- 4 Cf. Fried 1967.
- 5 レイナーの「擬似的調査書」冒頭に置かれたチャートでは、美術作品における「巨大さ (monumentality)」、ダンスにおける「離れ技と、最大限に拡張された身体」が、それぞれ「ヒューマン・スケール」の対極にあるものとされている (Rainer 1968a : 30)。