

「パフォーマー—観客」関係の実験場としての映像作品

——イヴォンヌ・レイナー《ライン》について

伊藤 亜紗

六〇年代初めにニューヨークのジャドソン・メモリアル教会を拠点におこった新しいダンスの動き、すなわち「ポスト・モダンダンス」と一般に呼称される新しいダンスの理論的・実践的な支えとなったイヴォンヌ・レイナー (Yvonne Rainer: 一九三四～) は、六〇年代末にたてつけに五本のショート・フィルムを撮影している。制作順に《バレーボール (足のフィルム) Volleyball (foot Film)》(一九六七年、十六ミリ、白黒、一〇分)、《ハンド・ムーヴィー Hand Movie》(一九六八年、八ミリ、白黒、五分)、《ロードアイランドレッド Rhode Island Red》(一九六八年、十六ミリ、白黒、一〇分)、《トリオ・フィルム Trio Film》(一九六八年、十六ミリ、白黒、十三分)、《ライン Line》(一九六九年、十六ミリ、白黒、一〇分)の五本である。これらの映像作品にはそれぞれ作品タイトルが付けられたが、みな映像単体で発表されるのではなく、作られたのと同じ時期のダンスの公演においてスクリーン上に映し出され、公演の素材の一つとして扱われた。

七二年のテキストで、レイナーはそれらを「撮影された振り付けの練習」⁽¹⁾と振り返っている。つまりこれらの映像作品は、単なる公演の素材としてではなく、ダンスにおいてレイナーが抱いていた興味を試す実験場として制作されたものだと言うことができる。もっとも、ひとえに「振り付け」と言っても多様な局面がありうる。本論では、これら五つの作品のうち「振り付け」という局面が最も見えやすい《ライン》をとりあげ、この作品のもつダンスにとって興味深い可能性や限

界を明らかにする。そしてどのような意味での「振り付けの練習」であったのかを、最終的にパフォーマー—観客関係の開発という点に求める。

一、「タスク」概念

《ライン》の分析に入る前に、まずはレイナーのそれまでの振付家としての活動、およびそのダンス作品を支えていた理論的な枠組みを整理しておこう。

イヴォンヌ・レイナーは一九三四年にサンフランシスコに生まれ、五七年に女優になることを目指してニューヨークにやってくる。ところがニューヨークに來るとレイナーはモダンダンスに傾倒し、マーサ・グラハムやマース・カニンガムのカンパニーでダンサーとして踊りを学びはじめようになる。一方、そのカニンガムとも仕事をしていた音楽家のロバート・ダングがニュースクール大学 (The New School for Social Research) で開講していたジョン・ケージの作曲法を教えるクラスに出席する。これがレイナーにとってひとつの大きな転機となり、ここで知り合った生徒達、トリシャ・ブラウン、シモーネ・フォルティ、ステイヴ・パクストン、メレディス・モンクラとともに、一九六二年にゆるやかなダンサー・グループ「ジャドソン・ダンス・シアター」を結成する。ジャドソン・ダンス・シアターはニューヨークのワシントン・スクエアにあるジャドソン・メモリアル教会を拠点に活動した。ここはプロセニアム・アーチも舞台もないフラットな天井の高い空間であり、彼らはここに観客を集めて、練習着にスニーカーというカジュアルな格好で登場し、マットや段ボールを用いた、明らかにモダンダンスとは全く異なるダンス作品を多数発表した。最初の公演は、一九六二年の七月に行われた。これは三時間半にわたる長丁場の公演で、途中自由に舞台を横切って出入りする人もいるなか、約三〇〇人の観客が集まったという⁽¹⁾。

一九六六年に『心は筋肉 The Mind is a Muscle』公演のひとつの演目として発表された《トリオ A Trio A》は、レイナー

のダンス作品のなかでもっとも代表的なものである。そしてこの作品の分析という名目で発表された、マニフェスト的な論文「過剰なものなかで量的にミニマルなダンス活動におけるいくつかの「ミニマリズム」な傾向の概観のようなもの、あるいは《トリオA》の分析 A Quasi-Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity *Midst the Plethora, or an Analysis of 'Trio A'*》(以下「トリオA論文」と略称)は、彼女のこの時期の思考を知る上で欠かせないテキストである。「トリオA論文」の意図は、一方で(一)彼女たちが行っている新しいダンスとそれまでのダンス、とりわけモダンダンスとの差異を明らかにしつつ、他方で(二)同時代の美術の動向、具体的にはミニマリズムとの連続性を強調することである。二つの意図は論文の冒頭に掲載されたチャートに明確に現れている⁽³⁾。このチャートでは、「オブジェクト(美術)」と「ダンス」を左右に対応させつつ、「削除あるいは最小限にすべきもの」と「代わりにあるべきもの」がそれぞれ七項目あげられる⁽⁴⁾。

チャートの中でもっとも注目すべきなのは、五つめの項目である。それによれば、新しいダンスは、美術でいうところの「イリュージョニズム」に対応する「パフォーマンス」を排除し、代わりに「タスクあるいはタスクライクな活動」を導入するとされている。それまでのモダンダンスが、「ため」や「アタック」を多用するドラマチックな動きを用いることによって、身体それじたいを見せるというより「力強さ」や「恍惚」といった観念を表現しようとしていたのに対し、新しいダンスは、技巧よりも体そのものを、ちょうど「仕事」タスク」をこなす人がみせる淡々とした体の動きのようなものを、観客のまえに提示すべきだ、とレイナーは考えたのである。ただし、それは単に「舞台上で自然な動作をする」ということではない。《トリオA》の動きはあらかじめ定められていたし、むしろ動作が不自然であるほうが観客はパフォーマンスの身体の状態を意識させられるものである⁽⁵⁾。不自然さ、つまりコントロールされているという状態をことさら見せるダンス。「見られるものは、体・実・際・の・重・さ・が・定・め・ら・れ・た・動・き・を・や・り・き・る・の・に・実・際・に・か・か・る・時・間・に・調・整・さ・れ・た・コ・ン・ト・ロ・ール・で・あ・る」⁽⁶⁾。箱を運ぶならばわざと軽やかに見せたり重く見せたりせず、箱の重さに見合ったエネルギーが見えるようにそれを運ぶ。あ

るいは床から起き上がるときにはふつうに起き上がるのにかかる時間を意識して起き上がる。「望ましい効果は、見せもの
のよう exhibitionlike」というよりむしろ仕事のよう worklike なプレゼンテーションだった⁽⁷⁾。レイナーは、コントロール
を見せることによってむしろ体そのものが見えてくることに気づいたのである。それは、ミニマリズムの作品が現実の空間
のなかにある物をそのまま「直示主義」的に見せようとしたように、人間の現実の動きをそのまま知覚の対象とするような、
等身大のダンスの「発明」であった。⁽⁸⁾

しかしこうした「タスクライク」なダンスには、「レイナーは観客を楽しませない」という反応がほとんどクリシェのよ
うについてまわった。確かにそれまでのモダンダンスのようにイリュージョンを持たないレイナーのダンスは、観客の心地
よい没入を疎外するものであったろう。しかしこうした反応は、観客の居心地を悪くすることによって身体と意識の新しい
関係を作りだそうとしたレイナーの目的からすると、あまりに真に受けすぎた反応であったといえよう。ランバート・ビー
ティが詳細に論じたように、レイナーが採用したイリュージョンのない運動は、観客との関係を切断するものではなく、
「聴衆のためにパフォーマンスしない」ことによって、「パフォーマンスタイプなコミュニケーションへの関心と見せものに対す
る抵抗のあいだの距離、身体と見守る者のあいだの距離」を測るための戦略だったのである⁽⁹⁾。ダンスの質をめぐる探求
と、観客との関係をめぐる探求は、この時期のレイナーにとってともに大きな課題であった⁽¹⁰⁾。

二、ベトナム戦争とテレビ

レイナーの映像作品を考察するうえでもうひとつ確認しておきたいのは、レイナーにとって映像と身体という問題がどの
ように意識されていたか、ということである。この問題に関してレイナーに重要な影響を与えたのは、ベトナム戦争をテレ
ビで見るという体験であった。もちろんベトナム戦争じたいがアメリカ人レイナーにとって重大な関心事ではあったが⁽¹¹⁾、

その様子をテレビを通じて見ているという事実が、ベトナム戦争をレイナー自身の身体に結びつけたのである。一九六八年の『心は筋肉 The Mind is a Muscle』公演に際して発表されたステートメントで、レイナーは次のように述べている。「世界が私のまわりで崩壊する。危機にある世界と私の関係は薄弱で遠いままだ。(…)これは、射殺されるベトナム人をテレビで見ることに恐怖と不信に対してリアクションを起こす心の状態の反映である——死の光景ではなく、むしろ、そのあとで、つまらない西部劇のあとと同じようにテレビを消すことができる、という事実に対して。私の体は永続するリアリティ enduring reality であり続けるのだ」(17)。

テレビとは「人類がもはや体を持つ必要がなくなった時のためのリハーサルである」(18)と同時代のアーティスト、ヴィト・アコンチは述べたが、ここでレイナーが感じている彼女自身の体、つまりテレビのスイッチを切った直後に感じられるリアルな体とは、テレビが擬似的に体験させる「体を持たない」という人間の(未来の)状態を、逆照射的に照らし出す身体である。なるほど、テレビは時間的空間的な距離をゼロにすることを可能にした。しかしそれは、テレビを見る者が、自身の身体を忘却して映し出されるイメージにひたすら没頭しつづけることによって、初めて可能になる感覚であった。レイナーにとってダンス作品を作るとは、とりもなおさず、まさに人々が体を「喪失」しつづける時代にそれでもなお体を扱うということであった。彼女のダンスが容易な没入を許さないのは、こうした問題意識とも無縁ではあるまい。

自身が制作した映像作品の見せ方にも、彼女のこうした問題意識は反映されている。先にも述べたようにレイナーは自身のダンス公演の一部として映像作品を上映したが、レイナーの映像の用い方について特徴的なのは、パフォーマンスの体に対して映像が「背景」として機能せず、並列的・同時的な関係に立つことである。この同時性が極端な場合には、体と映像を同時に見ることは物理的に不可能であった(図1)。当時のレイナーが好んでいた観客がツアーをして回るエン

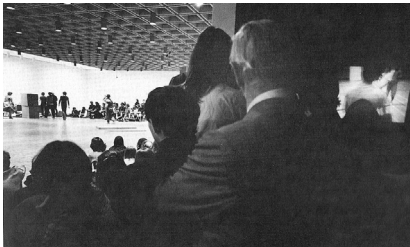
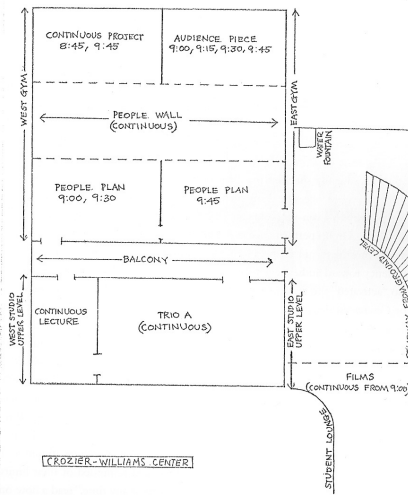


図1

ヴァイラメンタルな公演空間は、壁で仕切られた複数の空間のそれぞれで(図2)、ダンス、映像の上映、観客参加型のプログラム、スライドの映写、などが同時進行で行われたのである。あるいは、パフォーマーがダンスをしているそのすぐ脇、つまりフロアの真ん中にスクリーンが置かれ、上映が公演と並置される場合もあった。スクリーンを壁に設置することを嫌ったのは、レイナーにとって、映像は絵画とはまったく別物であったからであり⁽¹⁴⁾、それは純粋なイメージとして、ダンサーの体と比較されねばならなかった。また別の場合には、まさに「体を失った」ように、パフォーマーたちが一列に並んで(「人間の壁」、映像に没頭するという場合もあった(図3))。生身の体は、もはや映像という背景の前で踊ることはできないのである。

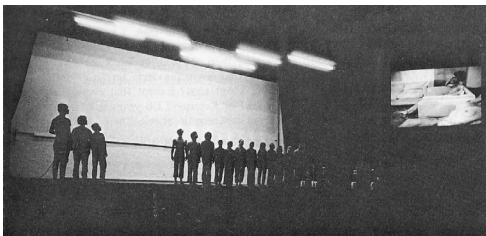
観客がそのなかをツアーしてまわる公演形態は、明らかにアラン・カプローのエンヴァイラメントを思い起こさせるものである。空間構成のみならず、観客が参加するプログラムがあること、物としての人体の扱いなども、その影響を感じさせる。あきらかに、椅子に座って見ることで、移動しながらながら見ることは、まったく異なる鑑賞体験である。レイナーの公演には「ひとつの最良の見方」は存在しない。観客のそれぞれが、相互にまったく異なる

図2



5.10 Program for *Connecticut Composite*, Connecticut College, New London, Connecticut, 19 July 1969. Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles (2006.M24).

図3



体験をしながら、個々の空間で行われていることを、自ら「編集」しなければならない。ここでは、テレビの提供する聴取体験とは正反対に、見るものが徹底的に複数化させられ、時間的空間的な距離は絶対的に超えられないものにされているのである。

三、イメージの媒体としてのパフォーマンス

それでは、具体的に映像作品を見ていこう¹⁵⁾。約一〇分の作品《ライン》は、大きく分けて三つの部分から構成される。カメラは終始固定である。まず第一部、冒頭から三分五〇秒までの時間は、白い画面を斜めに走る直線の上を黒い玉が一定の速度でゆっくり上昇していく(図4(1))。第二部、三分五〇秒から九分三〇秒までは、白い長袖に白いズボンを着たブルンドの女性(スーザン・マーシャル)が画面の左端から現われ、右奥に向かってうつぶせに寝そべり、足の裏をカメラすれすれのところにちらつかせながらさまざまな行為をする。しばらく向こうを向いているが、四分二〇秒ごろ首だけで後ろを振り返り(2)、軽くほほえんで、また奥へ向き直る。そして左手に持っていたペンで垂直面に向かって何かを書く(3)。絵ではなく文字を書いているようだが手がじゃまして筆跡は見えない。しかし手をどけても文字が見えないことから、それが「書くふり」であったことがわかる。マーシャルはうつぶせになり(4)、両手をついて起き上がり正座に近い状態になる(5)、五分三〇秒ころ)。ふたたびうつぶせの状態にもどり、振り返ってほほえみ(6)、書く動作をする(7)。今度は体をひねるようにしてフレームの右端から転がり出るようにして消え(8)、七分)、すぐにもどってきて肩肘をついてこちらを見る(9)。画面奥に向き直るが書くふりはせず(10)、しばらくしてまたこちらを向き、カメラ上方に向かって(カメラマンを思わせる)対話する(11~13)。これらの行為のあいだ、玉は同じ速度で移動をつづけている。しかし九分一〇秒ごろに玉はフレームの外に出る。第三部、九分三〇秒からラストまでは、マーシャルはフレームの右端からふたたび体



図 4 : Yvonne Rainer, stills from *Line*, 1969
 (動画から静止画を作成するにあたり、背景の線を鮮明化させる加工をほどこした。)

をねじるようにして外に消え（14、15）、玉もない状態で、ただ線だけが画面に写っている。

作品の中心を占めるマーシャルの動きは、抑制も美化もされていない、きわめて日常的でニュートラルなものである。なるほどそれは確かに「タスク的」と言うことができるかもしれない。にもかかわらずマーシャルの振る舞いは、私たちがレイナーについて抱いているイメージ、とりわけ《トリオA》の再演映像から受けるレイナーのイメージとは、かなり異なっているように感じられる。この違和感の最大の原因は、言うまでもなく、繰り返されるマーシャルの微笑みにある。《トリオA》を演じるレイナーの顔は、いかにもまじめくさった無表情をこちらに向け続けており、何かの感情をあらわすことはないし、そもそもカメラ＝観客から執拗に目をそらしつづけていた（体が正面を向いているあいだは首を回したりしている）。一方マーシャルはいかにも愛想良く、レイナーいわく「古典的な歯磨き粉の宣伝のような微笑み」⁽¹⁶⁾を繰り返しこちらに向けるのである。

しかし、「古典的な歯磨き粉の宣伝」というレイナーの表現は、マーシャルの微笑みよりも、むしろ、あの有名な微笑み、モンパルナスのキキが《バレエ・メカニック》（一九二四）の冒頭で見せるあの反復的な微笑みにこそ当てはまるものではないだろうか（図5）。というのも、レイナーは映像作品を作るにあたって、《バレエ・メカニック》をかなり強く意識していたからである。この頃書かれた映像をめぐるノートに、レイナーは記している。「《バレエ・メカニック》だけが唯一の解決法なのか？」⁽¹⁷⁾

レイナーが《バレエ・メカニック》に向ける関心のポイントは明確である。すなわち、「いかにしてパフォーマンスをペルソナではなくメディウムとして用いるか」⁽¹⁸⁾という問いに、当時のレイナーは取り組んでいたのだ。レイナーがここで否定しようとしているのは役者としての人間の用い方であり、それが集めてしまうと、観客の心理学的な関心である。パフォーマンスをペ



図5

ルソナとして用いるなら、それは「すたれた芸術形式―演劇の残滓」⁽¹⁹⁾にとどまるだろう。反対に、媒体として用いられたパフォーマーは、「人間的心理学的な対面を離れて焦点を拡張する」⁽²⁰⁾。それはちょうど、物が「それじたいとしてさまざまな連想の「重荷」を背負っている（たとえばマットレスであれば、眠る、病、無意識、セックス）」⁽²¹⁾ように、人間を、さまざまな連想やイメージの「媒体」とみなすことである。注意すべきなのは、ペルソナ＝仮面を否定するからといって、レイナーの関心が「素顔」に向かうわけではない、ということである⁽²²⁾。ひとりの人間の微笑みを見て歯磨き粉の宣伝を想起してしまうように、顔そのものではなく、顔がひきよせるイメージをそこに知覚すること。目の前にいる人間に個別性や魂の動きを読まず、ただ表面と表面が喚起するイメージだけを見ること。これこそまさに人間を物として扱うこと、人間のオブジェ化である。人間が物に似るのは、単にその重さや疲労感が顕在化したときだけではなく、イメージの媒体とみなされる時⁽²³⁾も同様なのである⁽²⁴⁾。

こうしたレイナーのイメージへの強い関心は、イリュージョンを徹底的に排除しようとした「トリオA論文」のレイナーとは明らかに異質なアプローチである。「トリオA論文」のレイナーが主張していたのは、先に見たように、等身大の現実的身体をそのまま見せる「直示主義」であり、身体がまとうイメージは全く問題にならないどころか、むしろ排除の対象となっていたはずである。この意味で、《ライン》を撮影することはレイナーにとってひとつの彼女自身への挑戦であり、これまで思考してこなかった新しい問題との出会いであったということが出来る。

とはいえ、重要なのは、それが直示主義からの単純な反動ではないことである。なぜならレイナーにとって重要であったのは、身体をイメージとともに提示することそれ自体ではなくて、イメージとはたかだか背負わされた「重荷」にすぎず、取り外すことも可能なものとして提示することだったからである。人間とそれが喚起するイメージのあいだに本質的な関係はない。むしろ、それらの関係は操作の対象になりうるのである。たとえばレイナーは、自分が舞台上で「私はなんてマーサ・グラハムに似ているのかしら」と言った場合のことを考える。「私の現前」は、ただちに新しいパフォーマンズの「包み

「Mind」のなかに押し込まれるだろう（観客たちの心のなかで）。その瞬間から人々は私をある種のパフォーマーとして扱うことを強いられる、それは同時に現実であり虚構であるようなパフォーマーである」⁽²⁵⁾。観客が自身に見いだすイメージは、たとえば発言を身体と出会わせ衝突させることによって、意図的に変えたり、新しく作りだすことが可能である⁽²⁶⁾。役者であればこの発言は「言われた」ものだが、パフォーマーが媒体である場合、事態はそれほど単純ではない⁽²⁷⁾。「あることを引用しているのか、言っているのか、分からないことから作り出される緊張が——パフォーマンスを前に後ろに、『包みの中へ外へ』押すのである」⁽²⁸⁾。

複数の要素を出会わせることによって観者の目の中でイメージを操作する、というこのシユルレアリスムの企ては、『ライン』以外のこの時期の作品にも見出すことができる。

舞台上では、書物から引用した喜劇役者（バスター・キートン）の動作描写とマットに飛び込むパフォーマーの体のあいだで、極端に大きく映し出された足と直立する現実の体のあいだで（図6）、あるいは映像のなかでも、転がり続けるバレーボールと不活性な足のあいだで（『バレーボール（足のフィルム）』）、指と指のあいだで（『ハンド・ムーヴィー』）⁽²⁹⁾ 試みられたイメージの操作は、この企ての例とみなすことができるよう。こうした関心は、同じ映像や言葉を使うにしても、たとえば同じジャドソン・ダンス・シアターのメンバーとして活躍していたトリシャ・ブラウンが、自身の身体を映したり語ったりする実況中継のないし自伝的な使い方をしているのとは対照的である⁽³⁰⁾。

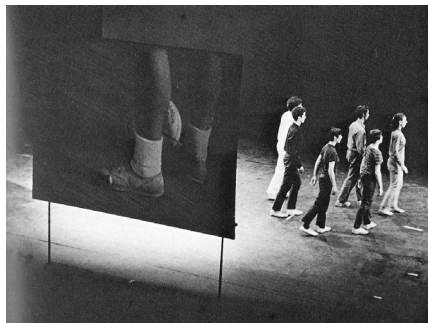


図6

四、視覚的效果としての空間の変容

では《ライン》の中でどのようなイメージの操作が行われているのだろうか。すぐに分かるのは、「黒い玉」と「マーシャルの体」のあいだである。ただし、この場合観者の目の中で変形されるのは、両者のイメージというよりはそれらを共存させる／させない空間の見え方である。本節では、一〇分間のあいだに空間の見え方がどのように変化しているかを分析する。

まず、第一部で黒い玉が移動しているのを見ているあいだ、私たちの目はそこに（本来あるはずの）空間を知覚しない。図や表を見るように、垂直方向の二次元の平面を知覚するだけである。第二部、マーシャルがフレームに入ってきた瞬間、カメラと平面のあいだの空間は意識されるが、平面は平面のまま同様に残り続ける。ところが彼女が床に寝そべった瞬間、その体勢が強調する奥行きを以て、平面の上部が奥に倒れたような錯覚を覚える⁽³⁾。つまり線が、平面の上下を斜め切る線ではなく、遠近法のせいで斜めに傾いて見える手前から奥へと伸びる線、というよりそのような奥行きを現出させる補助線として機能しはじめるのである。巧みにも線は厳密な対角線ではなく、上方にまなざしの抜ける余地があげられている。この余地のおかげで、まなざしは平面にぶつからず、奥に向かってのびることができるのである。画面の大きさに比して小さい玉のちに半分より上方に達するにつれ、この効果は分かりやすくなる。

ところが、マーシャルの存在が作り出したこの空間のイリュージョンは、その後ただちにマーシャル自身の行為によって打ち消される。すなわち、垂直面に向かって書くという行為によって、ふたたび平面が、物質性を帯びて現れるのである（図4（3））。観者は、マーシャルのペンの先は線と玉が乗っている平面に触れていると感じる。冒頭から画面を占めていた白い色は、紙の白だったと気づくのである。しかし手をのけてみても、その痕跡は残っていない。書く行為が現出させた平面もまた、イリュージョンだったのである。となると、ますます分からなくなるのは、線と玉が乗っている平面と、マー

シャルの体との実際の距離である。衣装や髪の毛含め空間全体の白っぽさのせいでも、映し出された空間の様子から距離を類推することは難しい。この距離のあいまいさは、玉の実際の大きさの分からなさとして目を迷わせる。「それはどのような大きさでもありうる——彼女に非常に近い小さな物から非常に遠い大きなものまで」⁽³²⁾。観者の目は、マーシャルの体のサイズと玉のサイズを比較することが、つまりひとつの空間のなかに両者を包摂することができないのである。

マーシャルが書くことをやめてうつぶせになると、ふたたび空間は後ろに抜けるように感じられる。四つん這いになり、お尻をカメラにぶつかるほどに接近させるのも、その輪郭すれすれに玉があることによって、いっそう距離を錯乱する効果をもつ⁽⁵⁾。その後、もう一度書く動作をして一端フレームアウトして再びフレームインした後、今度はマーシャルは手を動かさない。ただ頭をまっすぐの高さに向けたまましばらくじっとしている⁽¹⁰⁾。玉を見つめているようにも見えるが、高さがずれており、やはり空間の手がかりは与えられない。

五、「現場」の示唆と見る者の疎外

このように、《ライン》の空間はマーシャルの動作によって平面に見えたり、奥行きをもったり、さまざまに変化しながら決して一つに定まることがない。この変容しつづける空間に決定的な変化が起こるのは、八分三〇秒すぎ、マーシャルがこちらに向かって話しかける瞬間である⁽¹¹⁾。彼女が話しかけられて振り向いたのか、それとも振り向いて話しかけたのか、どちらなのかは分からない。いずれにせよ、ここで観者がおそらく初めて自覚させられるのは、すくなくともここで初めて重大な意味をもって迫ってくる事実は、この映像が無音だということである⁽³³⁾。しかも、彼女の表情や話し振りから推測するかぎり、この会話はシナリオなしで話されている。つまり「実際に」話されているのであり、決して「口パク」ではない。

《ライン》において、「書いたものが見えない」ことと「話していることが聴こえない」ことは決定的に異なっている。「書いたものが見えない」ことは、それを「演技」とみなすことを観者に誘発する。「乾杯の杯に酒が入ってないこと」や「電話が本当につながってはいないこと」と同様、それは演劇の約束にのっとって、意味上は「文字を書く」という行為と同義のものとして理解される。しかし「話していることが聴こえない」のは、それが演劇の約束にのっとっているからではなく、単に無音であるというテクニカルな理由によって、情報が不十分にしか与えられないのである。この不十分さの感覚こそ、「書いたものが見えない」ことと「話していることが聴こえない」ことの決定的な違いである。マーシャルが「書く演技」をしていると見るあいだ、観者は、彼女が自分⇨カメラのために、演じているのだと感じる。彼女は、観者⇨カメラのまなざしのために存在している。ところが、「話していることが聴こえない」とき、観者はむしろ疎外されたように感じる。視覚的にはあきらかに観者⇨カメラの前にいるのにもかかわらず、そこで行われている行為が自分にだけ部分的に隠されているという疎外感を感じるのである⁽³⁴⁾。

この疎外感は遡って作用する。つまり、無音である意識したとたんに、それまで十全だと思っていたものも、じつは不完全であったことを観者は知らされるのだ。もしかしたら、マーシャルは向こうを向いているあいだもずっと話していたかもしれないし、撮影現場には、音楽が流れていたかもしれない。振り付けやタイミングの指示は、カメラが回っているそのさなかでじかに与えられていたのかもしれない。観者が感じる不十分さは結局、撮影の現場とカメラに映されたもののあいだのギャップである。あたかもその場にいるかのように、観客は撮影の現場を知ることではできない。しかし、それが知り得ないということを通して、映像として見ているものは「現場」において実際に繰り広げられた出来事であるということとを、間接的に確認させられるのである。

マーシャルの聴こえないおしゃべりは、約一分というかなり長く感じられる時間づく。そのあいだ、彼女は楽しげに話すことに没頭し、観者の存在を無視しているかのようである。彼女のまなざしは、固定されたカメラの手前に話し相手（振

付家「レイナー？」がいることを隠さない。その人物がいる位置は映像を見る観者の位置と同じ、つまり両立不可能なものであるにもかかわらず。(もっとも、この人物の存在はその前の二回の微笑みのシーンでも暗示されていた。)彼女の目は、まさに私たちの日常がそうであるように、あちらこちらへと泳ぎ続けて一点にさだまらない。笑ったりちょっと考え込んだりにはかんだりするのに付随する、ごく自然なまなざしの動きである。こうしておしゃべりに夢中になっているあいだに、観者同様無視されていた玉が、フレームの外に消えてしまう。決定的なのは、玉が消えて数秒後に——おそらく、話し相手にそのことを知らされて——彼女が玉のほう(画面奥)に向き直ること、そして向き直る瞬間に、玉の行方をわずかに確かめたように見えることである(14)。そして玉が上方にあることを確認すると、マーシャルはカメラ手前の人物とアイコンタクトをとったように見える目配せをしたあと(15)、フレームアウトし、あとは線だけがしばらく映されることになる。この確認のまなざしは、振り付けに挿入された、振り付けを確認するまなざしである。それがああるショックを与えるのは、おしゃべりの前までの、事前に決められていたらしい振り付けにもとづく動き(「書いて微笑む」を二回繰り返す、など)とはまったく異質の、振り付けに対して、現実すぎるが故にメタ的・破壊的にはたらくからである。それはカメラのために用意された眼差しではなく、現場を指し示す眼差しである(35)。

それゆえ、この破壊的なまなざしの挿入によって、マーシャルと玉ははじめて同じ空間に包摂される。それらが共に存在している空間とは、言うまでもなく撮影現場である。それは、観者がそこに立ち会うことのできなかつた、日付をもつ空間である。ここで起こっている空間の決定的な変質とは、空間の属性の変化である。マーシャルがしゃべる前にも、空間の見方はさまざまに変化した。しかしそれは、あくまで視覚的なイリュージョンのもたらす効果の範囲内での変化にすぎなかった。ところがマーシャルがしゃべりだして以降、映像として写っている空間は、フレームの外にもカメラの手前にも広がっている現実の空間、撮影の現場の一部となる。「玉」や「線」と見ていたものも、カメラのフレームより大きく作られたセット、仕掛けにすぎない。観者が見ているのは、映像として見るようにしむけられた現実の空間なのである。

《ライン》がこうした効果を観者にもたらすのに成功したのは偶然かもしれない。しかし偶然であったとしても無視できないのは、この作品を撮影した翌年になされたダンスを含む公演『日々変わる継続プロジェクト — Altered Daily』（一九六九）で、レイナーが「リハーサル」を見せることを公演の大きな要素にしているからである。それは、（一）実際のリハーサルの記録映像を流す（二）公演の最中にパフォーマーに振り付けを教え、練習が十分なされていない状態で見せる、という二つの仕方で実現された。とくに後者のアプローチは、振り付けを即興の道具として用いている点で画期的であった。リハーサルを見せるとは、観客の目から隠されているもの＝作品が作られる現場を見せるということであり、《ライン》での成果の延長にあるアイデアだと考えることができる。

とはいえ、やはり映像作品とライブでの公演の差異も確認しておくべきだろう。《ライン》の書く行為が「書く練習」ではなく「書く演技」に見えたのと同じ理由で、ステージ上のリハーサル、つまり振り付けの練習もまた、演技と見られる可能性にさらされている。映像作品の場合はフレームの外が「不可視」であって「不在」ではないという事実を示すことによつて、作品が作られる現場を間接的に指し示すことが可能である。しかしライブでは観客とパフォーマーのあいだにカメラというメカニカルな仕掛けが挟まれていないために、観客に与えられる情報の取捨選択それじたいが、振付家の意図によるものとみなされる（つまりすべてが「振り付け」ないし「演技」とみなされる）危険がつきまとう。この危険を乗り越えるために想起すべき事実は、レイナーに従ってこれまで確認してきたように、動きの質や資格とは、観客の目のなかで決まるということ、より本質的にはパフォーマー—観客関係によって決まる、ということである。したがってリハーサルを舞台にあげることが可能であるとすれば、それは単にステージの上で動きを練習することによってではなく、見え方を操作すること、パフォーマンス—観客関係を操作することによってでなければならない。

レイナーがダンスに持ち込んだ関係操作的な要素とは、彼女が「動作 behavior」と呼ぶものである。本来は「決して劇場では見ることでできないもの」³⁶とされるそれは、たとえば練習中に「ダグ」[ダグラス・ダン]が部屋の向こう側に座っ

て美しい目で私たちのふざけ合いを見ている」とか、あるいは「デヴィッド「デヴィッド・ゴードン」がマイクで何度も私に助けを求めて私を中断する」などといったような、「事前に決定された状況の上演において同時的に起こっている個人的な身振りや発話」⁽³⁷⁾である。重要なのは、「動作」とは、レイナーがわざわざこれらの例を手紙に書いて本人たちに知らせていることが示すように、本質的に見る側が「見出すもの」である、ということである⁽³⁸⁾。やっている本人はあまりに自然であるがゆえに気づいていないような動き、それが「動作」であり、だからこそレイナーは、出演者のそれぞれに手紙を書いてそれを自覚させる必要があったのだ。実際の公演において、「動作」はそれ単体で存在するわけではない。それは「見るようにしつらえられたもの＝振り付け」のあわいに観客が見出す、「振り付けられていないもの」である。「見るようにしつらえられていないものを見出す」ことによって、観客は疎外感を抱く。この観客の疎外という「関係」の操作こそ、リハーサルを舞台にあげるといふ運動の「質」をめぐる操作の本質なのである。

結

本論は、六〇年代末に制作された映像作品に注目しつつ、アンチイリュージョンの騎手と目されているレイナーにおいて、現実の身体以外のもの、つまり身体がまとうイメージ的なのが、単なる排除の対象となっていたのではなく、むしろ積極的に考察すべき対象となっていたことを確認した。映像であれ、ダンスであれ、身体がまとうイメージを操作することは、観客とパフォーマンスの関係系を操作することにつながり、それが結局身体や身体運動の見え方を左右するのである。「トリオA論文」でレイナーが「タスク」および「タスクライクな運動」という概念について説明しながらとっていた視点は、「パフォーマンスはいかにして自身の身体および身体運動の質をコントロールするか」であった。だからこそそれは「体の実際の重さを見せる」「クライマックスを作らない」など、パフォーマンスに対する具体的なアドバイス集のような性格をおび

ていた。一方、《ライン》の分析を通じて明らかになったのは、観客とパフォーマンスの関係を操作することを通じて、間接的に身体や身体運動の見え方をコントロールする可能性である。つまり身体や身体運動の質の見え方を左右するのは、運動の質そのものだけではなく、観客がその運動に対して向けるまなざしのありようもまた重要な一因となりうるのである。こうした観点は、七〇年代なかば以降の、映画製作へと傾斜していくレイナーの活動、たとえば《パフォーマンスたちの生活》にも受け継がれていくものと考えられる。この点についての分析は今後の課題としたい。

本稿は、舞踊学会第十四回定例研究会（例会）（二〇〇九年六月七日、於早稲田大学）における口頭発表を加筆・修正したものである。

註

- (1) Yvonne Rainer, *Works 1961-73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University, 1974, p. 209
- (2) ジャドソン・ダンス・シアターの活動に関する基本的な文献として、Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, 1987; Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke University Press, 1993; Ramsay Burt, *Judson Dance Theatre: Performative Traces*, Routledge, 2006 など²⁹⁾を参照。
- (3) ミニマリズムとの連続性は、純粹に理論的なレベルで展開したというより、もともとあった人的な交流のなかで理論的なものが共有されていったと考えるべきである。もっとも交流の深かったミニマリズムの作家はロバート・モリスであるが、モリスとレイナーはすでにカリフォルニア時代に知り合っている。
- (4) 参考までにチャートをあげておく。

オブジェクト(美術) Objects / ダンス Dances

— 削除あるいは最少にするべきもの Eliminate or minimize

1 作家の手の役割 role of artist's hand / フレーズ phrasing

- 2 諸部分のヒエラルキー的関係 hierarchical relationship of parts / 展開とクライマックス development and climax
 - 3 表面の肌理 texture / 変化 : リズム、形状、ダイナミクス variation: rhythm, shape, dynamics
 - 4 人体の参照 figure reference / 人物 character
 - 5 イリュージョンズ illusionism / パフォーマンス performance
 - 6 複雑性と細部 complexity and detail / 多様性 : フレーズと空間的領域 variety: phrases and the spatial field
 - 7 記念碑的な性格 monumentality / 名人芸的な動きの妙技と十分に伸展した身体 the virtuosic movement feat and the fully-extended body
- 代わりにあるべきもの substitute
- 1 工場の製作 factory fabrication / エネルギーの均等性と「見出された動き」 energy equality and “found movement”
 - 2 ユニタリー・フォーム、モデュール unitary forms, modules / 諸部分の均等性 equality of parts
 - 3 途切れない表面 uninterrupted surface / 反復あるいは散発的な出来事 repetition or discrete events
 - 4 指示対象のない形 nonreferential forms / 中立的なパフォーマンス neutral performance
 - 5 リテラルネス (直示主義) literalness / タスクあるいはタスクライクな活動 task or tasklike activity
 - 6 単純さ simplicity / 単一の行為、出来事、調子 singular action, event, or tone
 - 7 人間の規模 human scale / 人間の規模 human scale
- (5) この点に関しては、ランバート＝ビティが「キネティックな感情移入」という観点から論じている。“On being moved: Rainer and the aesthetics of empathy.” *Yvonne Rainer: Radical juxtapositions 1961-2002*, The University of Arts, 2003, pp. 41-63
 - (6) Yvonne Rainer, 1974, p. 67
 - (7) *ibid.*
 - (8) 「仕事のようなプレゼンテーション」という言い方や「タスク」という言葉は、工場労働ないし肉体労働を連想させる。この「労働者としてのアーティスト」というイメージはしかし、レイナー独自のアイデアというより、当時のアーティストたちのあいだである程度流通していたものと考えるべきである。たとえば、ロバート・モリスのパフォーマンス作品《サイト》(一九六七)は、そのタイトルが工事現場を連想させるだけでなく、反復的なドリル音がびびくなかで上演されるという、あからさまな演出があった。また本稿では詳しく論じる余地がないが、ミニマリズム周辺の作家のなかには、カール・アンドレのように、自身の

制作を「労働」とよび、さらには一九六九年の「アート労働者連合 (AWC: Art Workers' Coalition)」の設立という政治的な行動に出る作家もいた。

- (9) Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched* — Yvonne Rainer and the 1960s, MIT, 2008, p. 7
- (10) こうした「退屈」であることによって観客との距離を取ろうとする態度は、当時のアートにみられた強い動向とみなしうるものである。ここで、レイナーのパフォーマンスに「退屈だ」と反発した人たちの意見を「レイナーの意図を汲んでいない」と退けたが、レイナーの意図を汲んでもなお、「退屈だ」と判断することは、ひとつの正当な態度としてありうる。スーザン・ソントグが一九七一年に発表したテクスト「沈黙の美学」は、こうした態度の表明として読むことができる。ソントグによれば、観客をあえて無視することは、「反芸術のための芸術」というアイロニカルなものである。
- (11) ベトナム戦争に際してレイナーは、『WAR』(一九七〇)、『トリオA、旗とともに』(一九七〇)など明らかに政治的な作品も発表している。

(12) Yvonne Rainer, 1974, p. 71

(13) Vito Acconci, *Vito Acconci*, Phaidon, 2002, p. 114

(14) Carrie Lambert-Beatty, 2008, p. 227

- (15) 《ライン》が実際に上映されたダンスを含む公演『日々変わる継続プロジェクト』の模様を記録した映像を見る機会を、残念ながら筆者はまだ得ていない。本稿では《ライン》がDVDとして発売されているという事情からこれのみを単体の映像作品としても扱おうと考え、そのような立場から純粹に映像のみの分析をすすめる。実際の公演において《ライン》がどのように見えたのか、という点についての分析は今後の課題としたい。

(16) Yvonne Rainer, 1974, p. 211

(17) Yvonne Rainer, 1974, p. 106

(18) *ibid.*

(19) *ibid.*

(20) *ibid.*

(21) *ibid.*

(22) こうで言う「素顔」に相当する状態を指す場合、レイナーは「doer」という言葉を用いる。ここで問題になっているのは、あく

まで「performer」の2つの種類である。

- (23) パフォーマンスの変化していく見た目に向けての基本ノート」のなかで、レイナーは、パフォーマーの体の動きに変化を与えるであろう「役割やメタ筋肉的な metamascular 条件」をリストアップしている (Yvonne Rainer, 1974, pp. 130-131)。つまりこれらは「媒体」に背負わせるさまざまなイメージのリストである。その中には「W・Cフィールズ」(ジャグラー)、「バーバラ・ストライサンド」(歌手)、「フィデロ・カストロ」など固有の名他に、「黒人の闘士」「妊娠した女性」「怒った子供」「分裂症者」「気体」などがあげられている。動きのスタイルへの関心は、パフォーマーを媒体として見ることに連動している。スタイルについては Yvonne Rainer, 1974, p. 153 も参照。

- (24) ランバート＝ビートイは、これを「object」と「objectification」として区別している。後者は、人間にしろ物にしろ、まなざしの対象となるということの意味する(と、いうことは、object も objectification されうる)。ランバート＝ビートイによれば、『《ライオン》において起こっているのは、「object」が「それ自体で位置づけられなくなり、解釈可能な中味をうばわれて」、「まなざしの対象 object of the gaze」としての物 object」になる、という事態である (Carrie Lambert-Beatty, p. 198)。ただし、ランバート＝ビートイはこの objectification をフェミニズムとの関係でとらえており、力点は本論とは異なる。

- (25) Yvonne Rainer, 1974, p. 154

- (26) 言葉という本来はダンスと相容れないものをダンスに持ち込むという試みは、『《三つのサティ・スプーン》(一九六一)や《ベル》(一九六一)』などかなり早い時期のレイナーの作品にも見られる。

- (27) この「媒体」としての身体の扱いは、七一年に撮影された長編映画『《パフォーマーたちの生活 [Lives of Performers]》』において、その方法的に用いられている。この作品のメインの部分は、「ヴォイス・オーバー・コメンタリー」(Rainer, 1972, p. 213)の方法で制作されている。つまり、スタジオでさまざまなポーズをとるパフォーマーたちの映像に、「彼は二人の女性を愛した」などポーズに関連した物語の状況を説明する言葉を、当てレコリックにかぶせているのである。

- (28) *ibid.*

- (29) レイナーの『《ハンド・ムーヴィー》』は上向きの手だけを大きく映し、指のかすかな運動をとらえた作品だが、指に力が入っていないため、行為者の内的な状態や感情には注意がむかず、指の一本一本が身体のように見えてくる異様でエロティックな作品である。この作品に影響を受けて制作した作家自身が述べているのが、リチャード・セラの『《ハンド・キャッチング・リード》(一九六八)』である。しかしセラの作品では手は横向きでとらえられ、重力と掴む力が強調されているために、レイナーの作品と

は逆に、行為者の内的な状態を感じさせる。

- (30) トリシャ・ブラウンは、たとえば一九六六年に《ホームメイド Home Made》というダンス作品を発表している。この作品でブラウンは、ロバート・ホイットマンが撮影したダンス映像のフィルムを映写機ごと背負い、舞台後方に映像が映し出されるようにした。この作品で映像は、その内容に関してブラウンの生の身体と並行的であるのみならず、ブラウンの身体が動くのに呼応して映写される場所やサイズが変化するという意味でも、生の身体と「同期」することが意図されている。「ダンスの映像は(…)「生の」ダンスと同期する」(Trisha Brown, *Trisha Brown: Dance and art in dialogue, 1961-2001*, MIT Press, 2002, p. 301)。あるいは、一九七九年のダンス作品《アキュムレーション・ウィズ・トリーキング・プラス・アキュムレーション・ウィズ・トリーキング・プラス・ウォーターモーター Accumulation with talking plus watermotor》は、ダンスを踊りながら決められた台詞を話すという作品だが、その台詞は「私がこのダンスを最初に踊ったとき:」「私はこのダンスをしているとき、レクチャーの形式で話しはじめる:」といったブラウン自身および作品自身に向かう自己言及的なものである。しかしスーザン・レイ・フォスターは、この作品について論じながら、ブラウンの意図したような「語る」と「踊ること」の並走関係は結局実現されず、むしろ両者を両立させることの難しさや「ギャップ」を際立たせる結果になったと述べている(Susan Leigh Foster, *Reading Dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance*, University of California Press, 1986, p. 182)。
- (31) カメラに対して手前―奥方向に体を寝そべらせる手法は、ヴィト・アコンチも《テーマ・ソング》(一九七三)で使用している(ただし、頭の向きは逆でカメラの方を向いている)。アコンチの作品は背後にストライプの物体が見えるが、それがソフアードとただちに分かるため、空間自体の捕らえがたさはない。空間ではなくアコンチの体だけがゆがんでいるように見える。
- (32) Yvonne Rainer, 1974, p. 211
- (33) レイナーは、1968年に出版されたケヴィン・ブラウンロウのサイレント映画についての著作『パレードがゆく』(Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By*, Knopf, 1968)を読んでいる。翌年の六九年の公演で、同書から引用した俳優や監督の言葉を朗読している。
- (34) レイナーの映像作品が与えるこの疎外感(「疎外」は、後述するようにダンス作品にも見られる)は、パフォーマー観客関係をめぐるレイナーの探求の、ブレヒトの「異化」概念への接近を示唆するものである。たしかに、レイナーの疎外もブレヒトの異化も、観客の能動性を誘発することを目的としている点は共通しているし、レイナーはそのテキストにおいてしばしばブレヒトに言及している。とはいえ、レイナーの疎外は、観客に思考を促すというよりは、後述するように、「見出す」という意味での能

- 動性、つまり「見るようにしむけられたもの（＝振り付け）ではないものを見る」という自由を誘発するところに力点がある。「観客が見るものを選ぶ」という契機は、図2、3にあげたようなエンヴァイラメンタルな公演空間にも見られる。この点に関しては、ランバート＝ビーティが論じている (Carrie Lambert-Beatty, pp. 226-227)。
- (35) 映像作品《パフォーマーたちの生活》において、こうした現場参照的な仕掛けは随所で見られる。たとえば振り付け家たちがカメラの手毎で大笑いしたり、わざと照明装置をフレームの中に入れるといった演出がそれである。
- (36) Yvonne Rainer, 1974, p. 149
- (37) Yvonne Rainer, 1974, p. 130
- (38) たとえばテレビを見ているとき、私たちは司会者や歌手の動きに多くの「動作」を見出している。Yvonne Rainer, 1974, p. 149