

Title

ポストモダンダンスにおける観客性と「身体的共感」—— イヴォンヌ・レイナーの作品を中心に

Name

白尾 芽

抄録

本論は、1960年代アメリカで生まれたダンスの動向であるポストモダンダンスの中心的人物であったイヴォンヌ・レイナーの作品におけるダンサーと観客の関係性を論じ、身体を介した共感とは何かを明らかにするものである。

ポストモダンダンスの振付家／ダンサーたちは、物語や感情の表現に重きを置く伝統的なダンスへの抵抗として日常的な動作や即興を取り入れた。なかでもレイナーはダンサーと観客の関係性に意識的な振付家であり、物語への没入を否定して、見る－見られるという関係そのものをダンスの問題として扱った。本論では、現在の一般的な共感論を踏まえ、ダンスの歴史において想定されてきた受動的な観客像に抗する実践としてレイナーの作品を検討する。そのうえで、身体を通して自他が重なり合うのではなく、むしろ自己と他者の差異を発見することで生まれる共感のあり方を「身体的共感」と定義し、それがレイナーの作品でどのように試みられていたのかを分析する。

ベトナム戦争の報道が盛んに行われていた当時、他者の身体を見るということは一つの倫理の問題であった。レイナーは「見ること」そのものを観客の能動性として捉え、その窃視症的な欲望を暴くことによって、あるいは身体的負荷を課すことによって、ダンサーと観客の距離を模索していた。その実践は、他者との関係にもう一度身体を取り戻す身体的共感の契機を示している。

キーワード：ポストモダンダンス、イヴォンヌ・レイナー、共感、観客性、ベトナム戦争

Title

Spectatorship and Physical Empathy in Postmodern Dance with a Focus on Yvonne Rainer's Works

Name

May Shirao

Abstract

This study elucidates how the body works in tandem with the feeling of empathy by considering the relationship between dancer and spectator in the works of Yvonne Rainer, a key figure in postmodern dance that emerged in the United States in the 1960s.

Postmodern dancers/choreographers are known for introducing everyday movement and improvisation to dance to rebel against the conventional styles, which gave weight to stories and expression of feelings. Among them, Rainer, in particular, was consciously focused on the relationship between the dancers, who were being watched, and the spectators, who were watching them. This study considers the works of Rainer to be against the passive spectatorship assumed by current discussions on empathy and the history of dance. Furthermore, it defines the types of empathy, such as physical empathy, which was extracted by discovering differences between the self and others.

At a time when media gave the Vietnam War massive coverage, seeing the bodies of others became an ethical issue. Rainer considered seeing oneself as the activeness of spectators and explored the distance between them and dancers by exposing their voyeuristic desires or imposing physical loads on them. This practice demonstrates a moment for arousing physical empathy, which brings back the body into a relationship with others.

Keyword: Postmodern Dance, Yvonne Rainer, Empathy, Spectatorship, Vietnam War

はじめに

イヴォンヌ・レイナーは、1960年初頭のアメリカで生まれたダンスの動向「ポストモダンダンス」の中心的人物である。レイナーは1934年サンフランシスコに生まれ、移民の両親の元、リベラルな気風のなかで育った。1957年に俳優を目指してニューヨークに移るも、ダンスに傾倒するようになり、25歳のときにモダンダンスの大家であるマーサ・グラハムの舞踊学校で体系的にダンスを学んだ。その後はジェームズ・ウェアリングやマース・カニングハムの舞踊団で踊り、ニュースクール大学で開かれていたジョン・ケージの作曲法とダンスの構成を教えるクラスへの参加をきっかけに、ポストモダンダンスのムーブメントを他のダンサーたちと形づくっていった。1970年頃には本格的に活動の場を映画に移し、2000年代からは再びダンスの制作も行っている。

ポストモダンダンスは、後述の通り「モダンダンス後のダンス」を意味するものであって、ポストモダンの性格を強調する言葉では必ずしもない。レイナーを含むポストモダンダンスのダンサー／振付家たちは、物語性や劇的な効果は無条件に用いてきたダンスの遺産に抵抗し、「タスク」のアイデアに代表的な、日常にありふれた動作を行う身体を提示しようとした。街着にスニーカーという出で立ちで歩き、走り、疲弊するダンサーたちの姿は、観客が感情移入できるキャラクターとしてではなく、紛れもない他者として観客の前に現れたのである。フレドリック・ジェームソンは、1960年代に端を発するポストモダニズムの特徴は「現実をイメージへと変容させること、および時間を永続的な現在の連鎖へと断片化すること」（ジェームソン、1987, p. 230）にあるとし、グローバルな大量生産・大量消費を推進する経済との相互作用における芸術の商品化を指摘した。ジェームソンがポストモダニズムの芸術の例に挙げるのが、アンディ・ウォーホルをはじめとするポップ・アート、ジョン・ケージやフィリップ・グラスの音楽、パンクやニューウェイヴ・ロックである。そのうえで、モダニズムが中産階級への反発として試みた「醜く、不調和で、ボヘミアン的で、性的にショッキングな」要素の提示は、ポストモダニズムにおいてはもはや権威ある古典として受け入れられ、さらに「現代芸術のもっとも攻撃的な形態〔中略〕は、ことごとく社会の一部として取り込まれており、かつての高級モダニズムの芸術的生産とは違って、商業的に成功をおさめている」ことを指摘する（ジェームソン、1987, pp. 227-228）。ポストモダンダンスがポストモダンの文化に属するか否かは措くとしても、新たな素材を取り込み、さらに消費社会のなかでそのジャンル自体を成り立たせているダンスの制度を疑おうとした点で、伝統や権威への抵抗として見ることができる。

そこで特に重要なのが、彼らが単に伝統を塗り替えようとしただけでなく、それまで自明のものとされてきたダンサーと観客の関係に異議を唱えた点である。例えばバレエでは、物語という枠組みにおいてダンサーがキャラクターとして現前する。訓練を積んだダンサーは、鍛え上げられた肉体で超絶技巧的な跳躍やポーズを見せ、キャラクターの感情を表現するのである。その美しさに観客は感情移入し、物語に没頭する。ポストモダンダンスは、このようにダンサーの身体をある種のブラックボックスと化し、劇的な物語や演出で装飾すること——ダンサーの肉体的な苦痛だけでなく、ダンスという芸術形式に予め織り込まれた、踊らせる振付家と踊るダンサー、見る観客と見られるダンサーの間にある権力関係を覆い隠すこと——にNOを突き付けた。様々な芸術分野がその制度自体に言及し、いかに現実と関わるができるのかを模索していた時代にあって、ポストモダンダンスにとっても、ダンスが無批判に採用してきた制作・上演の方法は乗り越えるべきものとして浮かび上がってきたのである。加えてこうした実践の背景には、1965年頃から本格化し、テレビで報道された初めての戦争であったベトナム戦争がある。ベトナムで行われる残虐行為と報道が加熱するに従ってスペクタクル化する戦争、そしてそれを見ることの暴力性という問題は、ポストモダンダンスの実践に多大な影響を与えていた。

本論は、以上のようなポストモダンダンスの問題意識を「身体的共感」というキーワードを用いて整理し、レイナー

の作品におけるダンサーと観客の関係性を分析することで、身体を介した共感とは何かを明らかにするものである。共感とは現在、一般的に「他者の心の状態を頭の中で推論するだけでなく、身体反応に伴って理解する」機能としての情動的共感と、「他者の心の状態を頭の中で推論し、理解する」機能である認知的共感の2つに分類されている（梅田, 2014, p. 4）。前者は誰かのかくびがうつろいというような生理的反応に準ずるものであり、後者は、自分とは異なる立場に置かれた人の思考や感情を理解する能力として考えられている。

ダンスと共感に関する先行研究では、ダンサーと観客の即時的な身体の同期、つまり情動的共感の側面が注目されてきた。後述する通り、その筆頭となるのが、1930年代にモダンダンスを擁護したジョン・マーティンである。マーティンは、観客は「内なる模倣 inner mimicry」を行う能力を持ち、「動きや姿勢の変化を伝達する感覚器官は、感情を生み出す人間の精神に一次的に属する神経系と密接に関係している」（Martin, 1939, pp. 46-47）がゆえに、ダンサーの動きは観客の身体を通して感情を伝えることができると論じた。このようなマーティンの論を受け、2000年代頃からはミラーニューロンの発見とも呼応して、ダンスにおける運動感覚的共感 kinesthetic empathy についての議論が盛んに行われてきた。例えばマシュー・リーズンとディー・レイノルズは、マーティンが想定するような観客は理想化されすぎていると批判しながらも、ダンスは観客に幅広い種類の快楽を与え、それらは「しばしば共感的な経験と結びつくが、情動、称賛、現実逃避、官能性といった幅広い側面と結びついた運動学的反応を含み、そのいくつかは『共感』や『伝染』を参照しながら概念化することができる」として、公演後の観客を対象とした質的調査を行っている（Reason & Reynolds, 2010, p. 50）。またガブリエル・ブランドシュテッターらは、ダンスにおける接触 touch に注目し、「『感覚する sensing』ことと感情的に『感じる feeling』こと、そして影響を受けることを繋ぐ感覚としての接触が、運動感覚的な知覚と共感のプロセスと密接に関係している」ことを指摘している（Brandstetter et al., 2013, p. 7）。これらの研究でマーティンの描いた観客像は批判的に検討されているものの、運動感覚的共感に関する議論において観客は、ダンサーとの身体的な同期を通して何らかの快楽を与えられる、もしくは影響を受ける受動的な存在として捉えられるに留まっている。

伝統的なダンスがこのような共感を無批判に是とするものであったとすれば、感情の表現を排して日常の身体を提示したポストモダンダンスは反-共感的な実践に見えるかもしれない。しかしそれはむしろ、ダンスにおける共感が前提としてきた受動的な観客性を疑い、ダンサーを見る眼差し自体にその能動性を見出すことで、共感の前提を問い直そうとする試みであった。前者においてダンサーと観客はある種の調和を成しているが、後者において調和は実現されず、他者との調和できなさ、つまり他者との差異が浮き彫りになる。本論では、運動感覚的な身体と身体の直接的な結びつきによってではなく、他者への眼差しによって生まれる共感のあり方を「身体的共感」と定義する。

本論の1章では、ポストモダンダンスが生まれた背景として、ダンスが伝統的に想定してきた観客性と現代の共感論の接点を論じる。2章では、そこで見られる観客性への批判を共有した同時代的な芸術について検討し、身体的共感の輪郭を明らかにする。そして3章ではレイナーの作品におけるダンサー-観客間の変遷を追い、見るところを契機とする身体的共感の複数の側面を示す。

1. ベトナム戦争の時代とダンス

1.1 ポストモダンダンスとは何か

ポストモダンダンスとは、1960年頃からニューヨークのグリニッジ・ヴィレッジに位置するジャドソン記念教会 Judson Memorial Church を拠点として作品を制作・発表していたダンサー／振付家を中心に形成された動向を指す。ポストモダンダンスという呼称は、ポストモダンのダンスよりも、モダンダンス後のダンスという意味合いを強く含んでいる。モダンダンスは19世紀末から20世紀前半に興隆した一つのジャンルであり、西洋のダンス史において何世紀ものあいだ支配的だったバレエの形式を脱し、トゥ・シューズやコルセットを脱ぎ捨て裸足で踊りはじめたイザドラ・ダンカンやマーサ・グラハム、ルース・セント・デニスといった女性ダンサーたちを嚆矢として、アメリカとドイツで発展した。しかし、ポストモダンダンス研究の第一人者であるサリー・ベインズが指摘するとおり、「モダンダンスの制度は、身体を解放して〔中略〕社会的・精神的な変化をもたらすどころか、バレエよりも大衆から遠い、知識人向けの難解な芸術様式へと発展していた」(Banes, 1987, p. 21) ことも事実であった。バレエの技法を脱して内なるエネルギーの探求を求めたモダンダンスは、1960年代にはもはや形骸化しつつあったのである。

この状況に一石を投じたダンサーとして知られるのが、マース・カニングハムである。グラハムのカンパニーに所属していたこともあるカニングハムは、1940年代前半に音楽家のジョン・ケージと出会い、チャンス・オペレーションをはじめとする偶然性や不確定性を用いたその作曲法に触発され、非意味的な動きを追求していく。1952年にはケージがブラック・マウンテン・カレッジで行ったハプニング的なパフォーマンス《シアター・ピース第一番 Theater Piece no. 1》に、音楽家のデイヴィッド・チュードア、アーティストのロバート・ラウシェンバーグとともにカニングハムも参加した。ダンス、音楽、ときには演劇的な要素を含んだパフォーマンスの実践は、その後の1959年にアーティストのアラン・カプローが行った《6つの部分からなる18のハプニング 18 Happenings in 6 Parts》をはじめとして、60年代ニューヨークのアートシーンに伝播していくことになる。

ポストモダンダンスは、このようにジャンルを越境した影響関係のなかで徐々に形成されていった。契機となったのは、ロバート+ジュディス・ダンによる、ケージの作曲法を通してダンスの創作を指導するニュースクール大学のクラスであり、そこに集まったレイナー、デボラ・ヘイ、ルシンダ・チャイルズ、キャロリー・シュニーマン、スティーヴ・パクストン、トリシャ・ブラウンといったダンサーたちによって、1962年にゆるやかなダンス・コレクティブ「ジャドソン・ダンス・シアター」(以下、ジャドソン)が形成されることになる。ジャドソンがその名を冠して活動したのは2年間というごく短い期間であったが、その間に彼らはジャドソン記念教会で16の公演を行った。

ジャドソンのダンサーたちが共有していたのは、内面的なエネルギーではなく、その外側に規定されたルールによって身体を動かすという考え方であり、それが具体化したアイデアの一つが「タスク」であった。タスクとは、日常のなかで見出された歩く、走る、座るなどの動きを身体に課す方法である。ベインズによれば「スコア、仕事やそのほかの日常的な動きを示唆する身体の状態、言葉によるコメントリー、そしてタスクの使用を通して、動きは個人的な表現から離れて客観的なものとなった。タスクは直感のなかで、非個人的で集中した、リアルな動きを作り出す方法だった」(Banes, 1987, p. 32)。例えばレイナーが1965年に記したテキストに含まれる、後に「ノー・マニフェスト No Manifesto」として知られるようになる次の一節は、タスクの何たるかを端的に示すものである。

スペクタクルにNO。超人芸にNO。変身とマジックと見せかけにNO。スターの神秘的なイメージと超越にNO。ヒロイックなものにNO。アンチ・ヒロイックなものにNO。パフォーマーや観客を巻き込むことにNO。スタイルにNO。キャンプにNO。パフォーマーの策略で観客を誘惑することにNO。奇抜さにNO。動かす、あるいは動かされることにNO。(Rainer, 1974, p. 51)

レイナーは「変身とマジック」「スターの神秘的なイメージ」をまとったダンサーと、それに巻き込まれる観客の共犯関係によって、それぞれが「動かす、あるいは動かされる」ことに NO を表明している。ジャドソンに集ったダンサーたちも同じように、それまでダンスの歴史において隠されてきた、ダンサーのありのままの身体や日常的なふるまいを舞台に上げようとした。こうしたコンセプトはそれぞれの作品だけでなく、非階層的・民主的な集団を目指したコレクティブ全体の態度としても表れている。

1.2 1960年代における身体のリアリティ

ポストモダンダンスが生まれた1960年代は激動の時代であった。アメリカでは50年代後半から公民権運動が、60年代中頃にはベトナム戦争が本格化したことを受けて反戦運動がそれぞれ高揚していた。このカウンター・カルチャー全盛の時代には、「個人的なことは政治的なこと The personal is political」をスローガンとして70年代から本格的な広がりを見せる第二波フェミニズムの素地も作られ、また日本では安保闘争、フランスでは五月革命と、学生の主導による抗議活動が世界的に巻き起こっていた。言うまでもなく、前述のようなパフォーマンス・アート全体の興隆も、このような時代背景に呼応している。特に重要なのは、ベトナム戦争がテレビを通して報道された初めての戦争だったという事実である。作家でテレビ評論家のマイケル・アーレンは、著書『リビングルームの戦争』のなかで、戦争を報じる映像の作用を次のように言い表している。

私は戦闘中の男たちの映像を流すべきではないと考えているわけではない。しかし、戦闘シーンがリビングルームに持ち込まれれば、戦争の危険が一般の視聴者に「リアル」なものとして捉えられると考えている人には、完全に同意しかねるのである。業界が進化しても、テレビは3インチの男が3インチの男を銃撃する姿を映し出すだけである。テレビのスクリーンの物理的な大きさは、家庭の居心地のよさに包まれて、むしろ「リアル」さを減少させ、矮小化し、少なくとも飼い慣らしている。(Arlen, 1969, p. 8)

アーレンが指摘するのは、遠く離れた場所で殺される人々の身体を物理的に縮小するテレビという額縁こそが、戦争の「リアル」さを減少させるものであるということだ。ベトナム戦争期の文化とイメージを論じた生井英考が述べる通り、「人々は、どんな暴力や惨虐をも快適な居間のTVモニター上に飼い馴らし、それを平然とした態度で眺めているだけの神経を急速に身に付けていった。いや、少なくとも身に付けたように見えた」(生井, 2015, pp. 117-118)のである。戦争は切り取られ、映画のように効果を付けられ——銃撃、暗転、CM！——、リビングルームの目を惹きつける。結果としてそれが、テレビの中の人々に対してだけでなく、それを見る側の身体に対するリアリティをも減少させていったことは、カウンター・カルチャーがドラッグや開放的なセックス、東洋思想などを通して、身体への直接的な作用を求めるものだったことから伺える。戦争はテレビによって一種のスペクタクルと化したのだ。パリ五月革命の理論的支柱にもなった思想家ギー・ドゥポールの『スペクタクルの社会』では、メディア消費社会が絶えずスペクタクルを供給する状況が以下のように批判されている。

凝視される対象（それは、観客自身の無意識的活動の結果なのだが）に対する観客の疎外は次のように言い表される。観客が凝視すればするほど、観客の生は貧しくなり、観客の欲求を表す支配的なイメージのなかに観客が己れの姿を認めることを受け入れれば受け入れるほど、観客は自分自身の実存と自分自身の欲求がますます理解できなくなる。活動的な人間に対するスペクタクルの外在性は、観客の身振りがもはや彼自身

のものではなく、自分に代わってそれを行っている誰か他人のものであるというところに現れてくる。それゆえ、観客はわが家にいながらどこにもいないような感覚を覚える。というのも、スペクタクルはいたるところにあるからである。(ドゥポール, 2003, p. 28)

ドゥポールの批判は、当時のアーティストたちが置かれたある種のダブルバインド的な状況を言い表している。つまり、作品を通して直接的に反戦を表明することはアーティストに対する一種の社会的な要請であったが、そこで傷つき、あるいは殺された犠牲者のイメージを用いることは、戦争の残虐さをスペクタクル化することで、それを見る者を現実から疎外をすることを意味してもいたのである。

反戦の立場を表明したこの時期の作品としてよく知られているのが、芸術労働者連合 Art Workers' Coalition が抗議活動で用いたポスター《赤ちゃんも（殺された）？ はい、赤ちゃんも。Q. And babies? A. And babies.》(1970、Figure 1) や、マーサ・ロスラーによるシリーズ「美しい家：戦争を持ち帰る House Beautiful: Bringing the War Home」(1967-72) である。後者は、インテリアや建築関係の雑誌に掲載されている美しい室内の写真に、『ライフ』誌から切り出したベトナム戦争のイメージをコラージュした作品である。制作した当時のことを振り返って、ロスラーはこのように語っている。「ベトナム戦争のあいだ、何回か美術館で展示をしないかと誘われましたが、私は、進行形の戦争の犠牲者のイメージを美術館やギャラリーで見せるという考えに本当にぞっとしていました。でも時間が経ってから、これを何らかの形で見せなければ、彼らが存在したことすら知られないと考え直したのです」(Rosler cited in Hubber, 2017)。ロスラーは同作において、絵に描いたような美しい住宅もベトナム戦争の犠牲者もイメージとしては等しく流通していることを示唆し、それらが流れ込む領域としての家庭という場所を浮かび上がらせた。しかしそれを美術館やギャラリーに展示することに対して、ロスラーは倫理的な葛藤を覚えることになる。それはまさに作品が暴こうとした当のものである、流通する犠牲者のイメージをテレビと同じような額縁に入れることにほかならないからである。すでにイメージの奔流に晒されている観客は、額縁を通して改めてそれを凝視することで現実から疎外される。芸術作品がいかに現実をスペクタクル化することから逃れられるかは、同時代のアーティストたちにとって喫緊の課題でもあった。

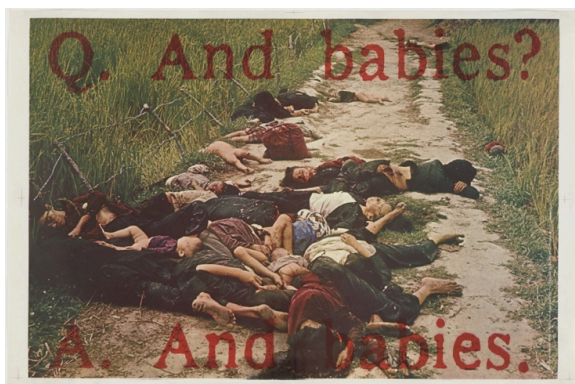


Figure 1. Art Workers' Coalition, *Q. And babies? A. And babies*, 1970.

Irving Petlin, Jon Hendricks, and Frazer Dougherty / The Artists' Poster Committee of the Art Workers' Coalition, Public domain, via Wikimedia Commons

1.3 ポストモダンダンスと「身体的共感」

本論ではこうした同時代の状況に対する一つの応答としてレイナーの実践を検討するが、その前に、キーワード

である「身体的共感」の前提として、ダンスと共感に関わる議論を整理しておきたい。日本語の「共感」と同義の言葉には、sympathy (同情) や compassion (共苦、思いやり) などが挙げられるが、本論では empathy を検討する。

empathy とは元々、ドイツの美学者であるロベルト・フィッシャーが 1873 年に *einfühlung* と名付けた概念を、エドワード・ティッチェナーが英訳したことで広まった言葉である。フィッシャーは、静止した物体の形態から特定の運動感覚や感情を得るような経験と *einfühlung* を明確に区別している。フィッシャーによれば、前者は対象の内側の質を無視することもできるが、後者は内部からその形態をたどっていくような経験である。つまり *einfühlung* とは「いわば現象の内部へと向かっている自らを想像することを通して発見される」ものであり、「この中心的な投影、交換、期間の徳を通してのみ、それ自身の生命が獲得される。対象物のなかに再形成された第二の自己は、それをはっきりと識別し、理由を知ることなしに直感的に持ち帰られる」(Vischer, 1873, p. 104)。

ダンスと共感の関係を論じるスーザン＝レイ・フォスターは、フィッシャーに端を発する empathy の概念は 19 世紀の解剖学的な発見と不可分であり、「身体に筋肉組織があるということが明らかになり、体積のあるダイナミックな有機体として考えられるようになると、他者の置かれた状況や感情の内に分け入るという課題そのものも同様に变化した。他者の位置に自己を投じるのではなく、他者のエネルギーや行為に自己の三次元構造を投影することが必要になった」(Foster, 2010, p. 27) と述べている。つまり「他者が感じていることを感じる」経験としての empathy は、単に感情的な他者との繋がりではなく、他者の身体やそこに内在するエネルギーに対する自らの身体を投影を示すものだったのだ。ダンスの文脈においては、ジョン・マーティンが観客に「内なる模倣」の能力を想定し、観客がそうした投影を行うことで感情の伝達が可能になると論じている。

私たちは建築物のマッサや岩の歪みに筋肉的に反応するのだから、自分とまったく同じ身体の動きにさらに激しく反応することは明らかである。私たちは単なる観客であることをやめ、提示された動きの参加者となる。外見上は静かに椅子に座っているように見えても、全身の筋肉を使って総合的に踊ることになるのだ。〔中略〕私たちが彼の感情を経験できるように、私たちの内なる模倣の能力を使って彼の動作を模倣するように導くことがダンサーの全機能である。ダンサーは事実を伝えることはできても、その感情は、共感的な動作を通して私たちのなかに呼び起こす以外の仕方では伝達できない。(Martin, 1939, p. 53)

ここで重要なのは、観客が持つ「内なる模倣」の能力が、ダンサーが動かしてはじめて駆動するものとして論じられていることである。モダンダンスの目的をダンサーの美的・情緒的概念(内面性)の伝達と定義したマーティンは、ダンサーを観客に見られる者としてではなく、観客に何かを与える存在として捉えていた。このことは、バレエという権威への抵抗として女性たちによって主導されながらも、家父長制的な性格を色濃く残したモダンダンスの制度自体とも強く関わっている。例えばイザドラ・ダンカン、自身の舞踊学校の生徒として選抜した少女のうち 6 人を養女とし、彼女たちを「イザドラブルズ」と呼んだ。ダンサーたちは文字通り母のもとで子として健康な肉体と精神を育み、厳しい訓練を積んでこそ美を体現できる。このような制度において、観客はダンサーから自然的な美を享受する受動的な存在として想定されたのである。モダンダンスは共感の概念という後ろ盾を得たことで、観客との調和こそを価値とするダンスの伝統を強化するものとなった。

ポストモダンダンスは、このような意味で観客を安定した位置に置き続けるダンスの制度それ自体への反発として生まれた。ポストモダンダンスのダンサー／振付家たちは、ダンサーの動きに粗を探したり、失敗を望んだり、性的なニュアンスを読み取ったりする、不埒な眼差しを持った存在として観客を捉えていた。そして、その暴力性を明らかにすることによってはじめて、観客の安定した位置を揺らがせることができると考えていた。観客が少し

でも「動く」可能性はむしろスペクタクルが遍在する社会で刷り込まれた観客性そのものに懸けられていたのであり、ここで重要なのは、観客がそう望んでいると思わせられるような方法で見るべきものを提供しない、ということである。

例えばジャドソンの初回公演では開場時間中に映画の上映が行われ、観客が入場するためにはスクリーンの前を横切る必要があった。ジャドソンの公演はいわゆるプロセニウム（額縁）舞台ではなく教会で行われたため、観客席がフロアと地続きであり、レイナーは「観客としてジャドソンから出る方法といえば、パフォーマンスのスペースを横切って、コンサートで起こっていることの只中を歩いていくことだけだった。人々はみじめな気持ちで、不機嫌に、鬱々としながらスペースを横切って出ていきました。そんなふうにして自分自身のスペクタクルをこしらえるのは、かなり嫌な気持ちで、みじめな気分だったにちがいません」(Rainer, 1999, p. 65)と振り返っている。観客には見る場所を変えたり、立ち去ったりする自由が認められているが、そのこと自体を強烈に意識させるような仕掛けがなされていたのである。つまり観客は見る（あるいは見ない）ことを選択した段階ですでに安定した立場を手放し、居心地の悪さや反感をもって、従来の舞台芸術では不可視のものとされてきた自らの身体を取り戻すことになった。

加えてポストモダンダンスにおいて重要なのは、見る－見られるという関係の非対称性の先に、「どのような身体に共感できるのか」という問いを発したことでもある。レイナーはダンスの制作から離れて約4年後の1974年、あるギャラリストへの手紙のなかでこのように書いている。

ダンスは事実「私」に関するものであり（鑑賞者のいわゆる身体感覚的反応 kinesthetic response が生じたとしても、それはほとんど行為する者 doer と見る者 looker のあいだのナルシシスティック－窺視症的な二元論を乗り越えない）、他方で感情 emotions の領域は両者に必然的に直接関係せざるを得ない。このことは私に、あからさまに個人的で私的な素材を扱いはじめる許可を与えました。しかし怒り、怖れ、欲望、葛藤といったものに深く関わるほど、それは身体やその機能と同じように、私の経験に固有のものではないということがわかりました。結果としていま私は、観客とさらに深くつながっているように感じていて、とても安心しています。(Rainer, 1974, p. 238)

レイナーは、「行為する者」のナルシシズムと「見る者」の窺視症的な欲望という二元論と、両者のダンスにおける経験の断絶を打破するものとして「感情の領域」を見出している。テキスト自体はレイナーがダンスから離れた後のものであるが、感情が個人的かつ普遍的な「私的な素材」とされていることに注目したい。感情を素材として扱うということは、それを一度自分自身から切り離し、異なる文脈のなかで捉え直すことを意味する。そのようにして元の文脈から切り離された感情が発露されるとき、観客にはそれを受け入れるのか、あるいはまったく理解不能なものとして拒否するのかという選択が要請される。このことは、あらゆる文脈に継ぎ接ぎされて流通するベトナム戦争犠牲者のイメージとそれを見る者の関係とも重なり合うものであり、本論で述べる「身体的共感」が他者との差異の認識に重きを置くのはこの点によっている。

ポストモダンダンスは、ダンサーの身体や来歴、日常的な動き、物体、そして感情を等価な素材として扱った。作品には物語の代わりに規則的な構造があり、それをダンサーが遂行することで、それぞれの身体の差異を際立たせる装置として機能していたのである。物体と物体のように扱われる身体、感情、ダンサーの来歴にその質の多くを負う即興、そして観客の身体は、物理的に作品のなかで並び替えられ、交換され、組み合わせられることになる。こうした要素の並列は、ダンサーと観客の内発的な動機——ダンスの歴史において自明とされてきた、動く－動かされるという二元論——と、それに基づく双方の身体の即物的な結び付きを疑うものであった。レイナーは特に、

動く－動かされるという関係性を一度否定し、見る－見られるという関係性の問題に接続していくことで、見ることによって生まれ、そして測られる他者との距離を問おうとしていたのである。

2. イヴォンヌ・レイナーと同時代

2.1 レイナーによるジョン・ケージ批判

このようにポストモダンダンスは、ダンスという形式そのものを疑い、抵抗する態度から生まれたものであり、それは時代的な要請であったとも言える。1960年代は、先に触れたパフォーマンスの他にも、コンセプチュアル・アートやポップ・アートなど、制度そのものを問う芸術潮流の萌芽が次々と生まれていた。以下では、そうした潮流の源泉たるケージと、その制作に対するレイナーの批判、そしてポストモダンダンスとの相似がしばしば指摘され作家同士の交流も盛んであった美術の動向であるミニマリズムを検討することで、ポストモダンダンスの問題意識を明らかにする。

1977年、美術史家のモイラ・ロスは、ケージをはじめジャスパー・ジョーンズやロバート・ラウシェンバーグなど50年代を代表するアーティストたちが共有していた態度を「無関心の美学 Aesthetic of Indifference」と名付け、批判的に論じている。戦後のアメリカではジャクソン・ポロック、ウィレム・デ・クーニング、マーク・ロスに代表される抽象表現主義が興隆していたが、冷戦を背景としてその行き詰まりが感じられるようになるなかで、1954年頃からマルセル・デュシャンの再評価が進んだ。作家の手の役割を排するレディメイドを発明したデュシャンは、抽象表現主義以降のアーティストたちのモデルとなったとロスは説明している。

冷静さと知性は「無関心の美学」の特徴であり、それに付随して、新しいグループの間では、伝統的な芸術的技法や芸術家の個人的な「タッチ」を軽蔑することが広く宣言されたのである。ここでもまた、デュシャンが主要なモデルであった。デュシャン、ケージ、ラウシェンバーグ、ジョーンズによって見事に操られたレディメイドの素材やイメージ、そしてしばしば非人間的な手法への好みは、「アッサンブラージュ」や「ジャンク」彫刻、「ハプニング」に関わるアーティストたちの間に一般に広まったのである。芸術家の「個人的な」タッチに対するこの無関心の名残は、ポップやミニマリズムの多くを生み出した自動化された技術に見ることができる。(Roth, 1977, p. 50)

ロスはまた、無関心の美学が1960年代のアーティストたちに引き継がれることによって、芸術と政治の乖離が生まれたという興味深い指摘を行っている。抽象表現主義以降のポップ・アートやミニマリズムを率いたアーティストたちは、現実の政治への関与と制作を切り分けており、それは無関心の美学による「クールにやれ play it cool」というメッセージに起因するものだとロスは見ている。偶然性を制作の過程に取り入れ、美的な判断を手放しながら作品を構成するという革新的なアイデアをもたらしたデュシャンやケージだが、その非政治的で中立的な「無関心」にはこのような問題も含まれていた。

ケージは、「作曲家があらかじめ定めたチャンス・オペレーションズにしたがって音や群を選び、それを楽譜に書きとめて、作品として構成した」偶然性 chance の音楽と、「作曲家があらかじめ定めたチャンス・オペレーションズにしたがって、音や音群、あるいは演奏家の動作を偶発的に出現させるための道具（図形楽譜、指示書）を作り、

演奏家が演奏のたびにその道具を使って音や音群の出現を決める、または動作の始まりと終わりを決定する」不確定性 indeterminacy の音楽を区別していた（白石，2009，p. 131）。不確定性の音楽は、偶然性の音楽に比べれば演奏される音（聞かれるべき音）とそれ以外という区別がはっきりしないが、そこでの不確定性や偶然性は、作曲家のチャンス・オペレーションズによって周到に用意されたものである。例えば《4分33秒 4'33"》における、演奏時間を記したスコアと仰々しく現れる演奏者の存在は、観客の出す音や環境音をノイズとして作品のうちに包含するための手立てであると言える。それらの音はずっと鳴り続けているにもかかわらず、作品という枠組みが用意されてはじめて聞かれるべきものへと変化する——ケージの手法は確かに無関心の美学に属するが、その実践にはある種の政治性が見え隠れしている。

レイナーはロスと同じような観点から、1981年のテキスト「私自身の粗探し Looking myself in my mouth」でケージを批判している。レイナーは、ケージが同時代のアーティストたちに「批判的な知性をもって、つまり選択的かつ生産的に使用できる、反ヒエラルキー的で不確定な組織の方法に関するコンセプチュアルな先例」を伝えたとしながらも、そこにあるのは「この人生がとても素晴らしく、ただ正しいと信じ込ませられてきた方法」だった（Rainer, 1981, pp. 67-68）と指摘したうえで、次のように述べている。

意味を表現する主体 signifying subject が不在であれば、「言説の修正」だけでなく「社会歴史的制約」によって、アイデンティティと差異の関係に位置づけられる主体の異質性と矛盾に現れる無意識という概念も、家父長制の秩序そのものを筆頭に成り立たなくなる。こうしたプロセスの外側で活動しようとするケージ主義の「非意味呈示的实践 nonsignifying practice」は、言語以前の純粋な観念の領域——心なし、欲望なし、差異化なし、有限性なし——に存在する。これは一言で言えば、気まぐれで、揺れ動き、欠陥があり、動揺している私たちの20世紀美術が、そうしようと努力してきたにもかかわらず、同じように侵犯することに失敗してきた観念論の領域である。（ibid.）

レイナーが批判したのは、「意味を表現する主体」を不在にし、作品が呼び込んでいるかに見える日常生活そのものを不問にする——すなわち「人生は素晴らしい」と信じ込ませる——制作の方法である。その実践はもはや現実の諸問題からかけ離れた「観念論の領域」にあり、ケージが偶然性や不確定性によって試みた主体の脱中心化、あるいはその統一性の侵害も、現実というより見かけ上のものだとレイナーは述べる。

ここで重要なのは、レイナーが制作における作家の権力の問題と、観客の暴力性を地続きのものとして考えていたということである。前述の通り、たしかにケージは偶然性を方法として用いた制作を行ったが、上演の段階における演奏者の役割はそれを再現すること、あるいは偶然を再生産することに終止していた。つまりケージは作家としての権力を手放したかに見えて、演奏者や観客の選択に委ねることなく、何を見る（聞く）べきかを厳密にコントロールしていたのである。劇場で鳴り続ける音をノイズとして差異化する方法は、たとえそれが偶然性を用いて実行されるものであっても、むしろ観客の存在を作品の内に取り込み、その身体を不可視化する手立てにほかならない。レイナーによれば「こうした作品は、観客を『無心に』（感覚的に？）その表明を称賛するポジションに置き、頑強で難攻不落な、そして適切に評価された傑作と同じように、その表明の意味形成への参加から観客を疎外するのである」（Rainer, 1981, p. 70）。作家が権力を手放す身振りによってむしろ作品のコントロールを強めることは、結果的に観客を安定した位置に置き続けることを意味していた。レイナーはケージの手法に影響を受けており、「（1960～62年の）初期作品では、チャンスの手順や即興を用いて、振付化された動きのフレーズのシークエンスを決定していた」が、その後はケージ的な思考習慣に「選択性とコントロールの再導入」をもって抵抗した

という(Rainer, 1981, pp. 67-68)。すなわちレイナーが作品において開示されるべきであると考えたのは、デュシャンから抽象表現主義、そしてケージに連なる「無関心の美学」における素材や制作手法ではなく、作品（ダンスにおいてはダンサーの身体）を介した観客との関係性それ自体だったのである。

2.2 ミニマリズムの観客性

ポストモダンダンスと同じように、ケージらのもたらしたアイデアを源泉として発生した美術の動向に、ミニマリズムがある。代表的な作家であるドナルド・ジャッドやロバート・モリスはジャッドソンのメンバーとも交流が深く、特にモリスは一時レイナーとパートナー関係にあり、ジャッドソンでも作品を発表していた¹。ミニマリズムの主な特徴は、幾何学形態やその繰り返しを用いた彫刻作品が多いこと、工業製品と同様のプロセスによって外注で制作されることにある。美術史家のジェームズ・マイヤーによれば、これらの作品は「その直写的な存在の背後にあるもの、あるいは物質的な世界の実在の裏側にあるものを一切暗示することがない。素材は素材として表現され、色彩は（仮に使用されている場合は）何かに言及したものではない。多くの場合、壁の上、片隅、あるいは床の上に直接置かれているが、それはギャラリーを実際の場所として表現するインスタレーションアートであり、鑑賞する者に対して、この空間を歩き回っていることを意識させるものである」（マイヤー, 2011, p. 15）。

ポストモダンダンスとミニマリズムの接点を示すものとして最もよく引用されるテキストの一つが、レイナーによる1968年の「夥しさのなかにおいて定量的にミニマルなダンス活動に見られるいくつかの『ミニマリスト』的な傾向の概括らしきもの、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 分析」）である。同論は、レイナーによる自身の作品《トリオ A》の分析を中心として、ポストモダンダンスとモダンダンスの差異、そしてミニマリズムとの連続性を明らかにしようとするものである。レイナーは冒頭に以下のようなチャートを掲げている（Rainer, 1968, p. 292 より作成）。

オブジェクト	ダンス
排除もしくは最小化する	
1. アーティストの手の役割	1. フレージング
2. 部分のヒエラルキー的關係	2. 展開とクライマックス
3. テクスチャー	3. ヴァリエーション：リズム、形態、ダイナミクス
4. 形象への参照	4. キャラクター
5. イリュージョニズム	5. パフォーマンス
6. 複雑さと細部	6. 多様性：フレーズと空間的フィールド
7. モニュメンタリティ	7. 超人芸的な妙技と完全に引き延ばされた身体

オブジェクト	ダンス
置き換える	
1. 工業製品	1. エネルギーの均等性と「ファウンド」ムーヴメント
2. 単一の形態、モジュール	2. 部分の均等性、反復
3. なめらかな表面	3. 反復もしくは離散的な出来事
4. 参照元を持たない形態	4. ニュートラルなパフォーマンス
5. リテラルネス	5. タスクあるいはタスク的な活動
6. シンプルさ	6. 単一の行為、出来事、あるいはトーン
7. ヒューマンスケール	7. ヒューマンスケール

例えば美術におけるイリュージョニズムはリテラルネスに、ダンスにおけるパフォーマンスはタスクあるいはタスク的な活動に置き換えるべきであるという主張からは、ポストモダンダンスとミニマリズムが目指した質の類似性が見て取れる。ロスの言葉を借りれば、「タッチ」を否定し、「非人間的な手法」を制作に取り入れるという点で、両者は無関心の美学を部分的に継承していると言える。

しかしそのこと以上に「トリオ A 分析」で注目すべきなのは、レイナーがダンスにおける真の real エネルギーと、見かけの apparent エネルギーを区別している点である。見かけのエネルギーとは、モダンダンスに代表的であるドラマチックな「アタック」の動きなどによって、ダンスに連続的なクライマックスをもたらすものである。一方で真のエネルギーとは、レイナーがダンスによってプレゼンテーションされるべきだと考えた、「身体の実際の actual 重さが、定められた動きを行うために必要とする実際の時間と噛み合っているように感じられるコントロール」を指す (Rainer, 1968, p. 295)。

言い換えれば、身体の実際のエネルギー源への要求は、タスク——床から立ち上がることであれ、腕を上げることであれ、骨盤を傾けることであれ——と釣り合っているように見える。ちょうど人が急がずに椅子から立ち上がったたり、高い棚に手を伸ばしたり、あるいは階段を降りたりするときと同じように。〔《トリオ A》における〕運動は模倣的ではなく、それらの行為を思い起こさせることはないが、遂行の仕方においてそうした行為の事実的な性質 factual quality を持っていると考えたい。(ibid.)

レイナーはしかしダンスにおいて、タスク的な動きによって真のエネルギーがそのまま提示できるとは考えていなかった。日常的な動きの質のプレゼンテーションも、結局はそれがそのように感じられるエネルギーのコントロールを必要とすることもまた事実だからである。したがって、動きが日常的な動きの模倣であることを避けるためには、それが「事実的な性質」をもつ仕方で遂行されるほかない。この問題意識を共有するミニマリズムの作品として挙げられるのが、ロバート・モリスによる《無題 (L字型の梁) Untitled (L-beam)》(1965、Figure 2) である。白い L 字型の同じ梁が 3 つ、それぞれが床に横倒し、直立、両端を下にする、という方法で置かれ、鑑賞者からはそれらが同一の形態であるようには見えない。

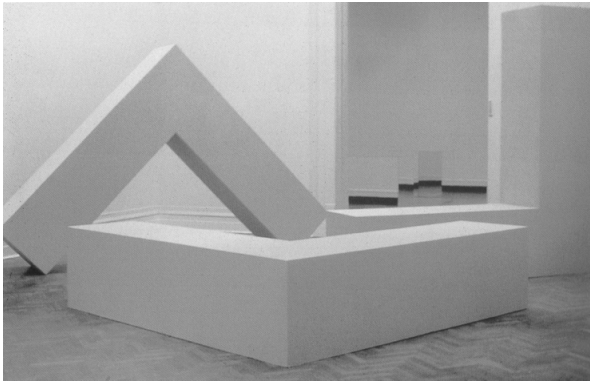


Figure 2. Robert Morris, *Untitled (L-beam)*, 1965.

出典：ジェームズ・メイヤー（2011）『ミニマリズム』小阪雅之訳，ファイドン，p. 82.

批評家のハル・フォスターらは同作について、「〔現実の空間における〕重力の向きやその場を満たす光の感覚は、さまざまな『腕』がじっさいにこれだけの厚みや重さを持つ、という感覚に影響し、それによって文脈も変わってくる」（フォスターほか，2019，p. 570）と論じている。ここでフォスターらが言う「腕」とは、L字型の梁を示すと同時に、それらを空間に配置する作家自身の腕——表面の肌理をつくる「手」ではなく——を含意しているようでもある。同作では、作家の腕が諸要素を関係づけるためではなく、オブジェクトの配置を変え続けることにのみ関与していることが明示されている。そして、例えば横倒しの梁は重く、両端を下にした梁はふっと軽く、というように、作家と鑑賞者は展示空間のなかで、オブジェクトが「じっさいにこれだけの厚みや重さを持つ」という感覚を共有することになるのである。つまりポストモダンダンスとミニマリズムにとって重要だったのは、作品の内容以前に、ある行為の遂行の仕方と、そのプレゼンテーションの方法だった。ミニマリズムの作品における観客との関係については、ロザリンド・クラウスがジャッドによる1965年のテキストを参照した論考がヒントとなる。クラウスはジャッドの「特異的な対象物 Specific Objects」の概念が批判するものを、以下のように説明している。

ジャッドは、このような〔抽象表現主義の作品に読み込まれるような、芸術家の代理としての作品の〕意味がもはや信頼できないと主張することで、個性 *personality*、情動 *emotion*、意味 *meaning* を各人のなかに個別に存在する要素として仮定する、個人的自己の概念を拒絶する。この自己のモデルの拒絶に付随して、ジャッドは、（私的 *private* であるがゆえに）特権的な心理的瞬間のメタファーとしての幻想主義にその意味を基づかせる芸術を否認しようとしている。（Krauss, 1977, p. 258）

ここでミニマリズム作品における「個人的自己の概念」の拒絶として示されるものは、作家へ向けられると同時に、鑑賞者にもまた向けられていると言える。なぜなら作家が表現する作品の意味をその内部に探すという行為は、鑑賞者が「特権的な心理的瞬間」、言い換えれば作品に対する同一化を体験するというにほかならないからである。ジャッドをはじめとするミニマリストは、抽象表現主義が仮定した作家と鑑賞者の心的な繋がりを批判した。そうした私的空間を想定することは、作品の意味が、それを読み取る能力のある鑑賞者にしか読み取られないという前提を作り出す。その代わりにミニマリズムの作家たちは、公的な空間——作品と鑑賞者の身体が相対するという経験それ自体——に作品の意味を置こうとした。一方で、モダニズムを擁護し、ミニマリズムの作品を「リテラリズム *literalism*」と形容した批評家のマイケル・フリードは、ポストモダンダンスとも共通するこの態度を「演劇的 *theatrical*」なものとして批判している。

リテラリズムの感性は演劇的である。なぜなら、まず第一にそれは、そこで観者がリテラリズムの作品に出会う諸々の現実的な環境にかかわっているからである。モリスがこのことを明らかにしている。かつての芸術においては、「作品から受け取られるべきものは、厳密に〔その〕内部に位置している」のに反して、リテラリズムの芸術の経験は、ある状況における客体の経験である——それは実質的には定義上、観者を含んでいるのである。(フリード, 1995, p. 71)

「諸々の現実的な環境」とは、モリスの言葉によれば「空間、光、見るものの視野」など、文字通り作品が展示されている空間の諸条件のことである。ここには鑑賞者の身体そのものが含まれていることも重要である。スケールの大きなオブジェクト（客体＝物体）としての作品は、空間における諸条件の関数として機能し、鑑賞者の身体的な参加を求める。フリードによれば、これこそがリテラリズムの「演劇的」な現前のあり方であった。

さらにまた、リテラリズムの現前を最初に分析したのはグリーンバーグであったが、それは基本的に演劇的な効果もしくは特質——一種の舞台の現前——である。それは、リテラリズムの作品の押しつけがましさの作用、またしばしば攻撃的でさえある作用であるのみならず、そういった作品が観者に無理強いする特殊な共犯性の作用である。あるものが観者にそれを考慮に入れること、それを真剣に受けとめることを要求するとき、——そして、その要求が満たされるのが、単にそれについて意識していること、いわば要求どおりに行っていることによってであるとき——、それは現前していると言われる。(フリード, 1995, p. 73)

またフリードが、リテラリズムの諸理念に最も近似するものとして「他人」を挙げていることは興味深い。客体としての作品に対峙することは「沈黙した別の人間の現前によって距離を取らされたり、詰め寄られたりするのと全く似ていないこともなく」、こうした経験は「強力に不安をかき立てる可能性がある」(フリード, 1995, pp. 73-74)。大きな物体は鑑賞者の身体と空間との調和を妨げ、作品に向き合う身体を強烈に意識させる。ミニマリズムの作家たちは、作品と観客の私的な関係を否定し、物体がそこにあるのと同じように、観客にも同じように公的な空間に自らの身体を投げ出すことを求めたのである。フリードが「特殊な共犯性」と呼ぶ鑑賞者と客体＝物体との関係は、鑑賞者に見ることの快樂ではなく、むしろ居心地の悪さこそを与えるものであった。

「トリオ A 分析」において、身体の動きが「実際の重さ」「実際の時間」のなかで行われるべきであるとしたレイナーの主張もミニマリズムと問題を共有しているが、美術作品とダンスの鑑賞経験には大きな違いがある。レイナーが言うように、「鑑賞者は彫刻を見たり、その周りを歩き回ったりするのに必要な時間をいくらでも費やすことができるのに、ダンスは時間のなかで起こるので、それが実行されるやいなやすぐに消えてしまう」(Rainer cited in Lambert-Beatty, 2008, p. 57)。ダンスはある種のプレゼンテーションに過ぎないのであり、ダンサーは「実際の時間」と噛み合うようなコントロールができたとしても、観客がそれを「実際の時間」のなかで経験すること、つまり起こっていることを「ただ見る」ということは難しい²。ダンスにおいて観客という位置は、美術作品のそれに比べれば圧倒的に動かしにくいものだったのである。観客は何に向かって自分の身体を投げ出すべきなのか。レイナーは、見る－見られるという関係の非対称性にその答えを求めた。観客の自らの身体に対する意識は、他者を見ることそのものによってしか得られない——レイナーは観客を観客たらしめている要素によって、その位置を揺り動かそうとした。特に初期作品では、ダンサーのナルシズムと観客の窃視症的な欲望が、両者を公的な空間に引き出すための手立てとして用いられている。批評家のアネット・マイケルソンが「パフォーマーの露出主義の条件に対する攻撃、自己の消滅に向かうその推進力を生んでいるナルシズムに対する怒りがある」(Michelson,

1974, p. 59) と述べる通り、以下で論じる初期作品では、観客の窺視症的な欲望は担保されているようにも見える。だが、そうした欲望、そしてダンサーのナルシズムや「露出主義」それ自体を可視化することは、他者との差異を認識する身体的共感の一つの契機にもなっている。

3. レイナーの作品における「身体的共感」

3.1 ダンサー－観客の自意識

まず注目したいのが、1962年初演の作品《3つの海景 Three Seascapes》(Figure 3)である。同作は次のような3パートからなる。「1) 黒いオーバーコートを着て、ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番の終楽曲のあいだ、スペースの周辺を走り回る。2) ラ・モンテ・ヤングの《テーブル、椅子、ベンチのための詩 Poem for Tables, Chairs, Benches [, etc.]》のあいだ、スローモーションでうねりながらステージの上から下までを対角線上に歩き回る。3) 白いカーゼと黒いオーバーコートの山のなかで、舞台右下に収まりながら叫ぶ」(Rainer, 1974, p. 286)。2つ目のパートで用いられるヤングの曲は、タイトルに登場する家具を引きずる音を取り入れた、全体的に強いノイズの印象を与えるものである。同作について、レイナーは以下のような短いテキストを残している。

かつてスティーヴ・パクストンは、私の上演を「グーフィー・グラマー [おどけた性的魅惑]」と表現した。これは3部構成のソロの第2部で、端に近い斜めの通路で、私はジャドソン・ジムの片隅からもう片隅へ、おどけた、セクシーな、不具の crippled、取り憑かれた、観客を貶める、失うものがない、恥知らずな、メスの動物のようにスローモーションで移動する。最近私は、バスの通路を通るのでさえ自意識過剰になってしまう。あれはその日暮らしのアル・カーミンズ、その横にグレッチェン・マクレーン、ジェニファー・ティプトンがいる。(Rainer cited in Perron and Cameron, 1981, p. 58)

同作の記録写真には、レイナーが体のラインがはっきりとわかる肌着のようなものを身に着け、やや胸を出し、腰を後ろに引いて「スローモーションでうねりながら」観客の前を横切っている様子が映されている³。観客の視線はレイナーの体に釘付けになっているが、レイナーがどこを見ているかははっきりしない。レイナーは自分自身の身体に「セクシーな」「不具の」といったイメージを積極的に付加し、観客の眼差しの倫理的な境界を揺さぶる。「バスの通路を通るのでさえ自意識過剰になってしまう」といういささか唐突な告白には、他者の視線によって自分の身体が日常的に「セクシーな」「不具の」という形容詞を帯び得るというレイナーの実感が込められていると言える。レイナーは他者に目で追われる狂女であると同時に、観客の一人ひとりを冷静に視認してもいる。レイナーはこの2つのイメージを同時に受け入れ、ダンサーとしての見られる快感と、観客が「見てはいけないものを覗き見る」快感を最大限に増幅させている。



Figure 3. Yvonne Rainer, *Three Seascapes*, 1962.

出典：Perron, Wendy and Cameron, Daniel J. ed. (1981). *Judson Dance Theater: 1962-1966*. Vermont: Bennington College Press. p. 59.

ダンサーのナルシシズムの問題は、同年4月のコンサートで発表された《地形 Terrain》においてより複雑な方法で扱われた。5つのセクションからなる同作では、「破壊的で調子の狂った要素を通して伝統的ダンスの形式を用いること、反復、ダンスにおける言語の使用、自然な動きとゲームの結合、『精神病院 loony bin』的な素材、動きと音楽を断片化してコラージュすること、全体の構造のなかでダンサーに選択と自由を行使する権限を与える」ことが試みられている (Banes, 1987, p. 107)。例えばレイナーとトリシャ・ブラウンが黒いレースのプッシュアップ・ブラを付け、バレエやバーレスクの動き、そして「チーズケーキ・ポーズ」⁴をコラージュして行う「デュエット Duet」のセクション (Figure 4) では、性的な表象とダンサーのナルシシスティックな快楽が重ね合わせられている。しかしこの印象は「愛 Love」と題されたセクション (Figure 5) で一変する。ジャドソンに関する多くの批評を残したジル・ジョンストンは、このレイナーとウィリアム・デイヴィスによるデュエットに対する純粋な感動を綴っている。

一つには、このデュエットは長く、持続したジェスチャーである。そしてこれは「実際の」ジェスチャーと様式化されたジェスチャーを巧みに使い分けながら進行し、それがダンスだとわかっている、実際の身体的なコンタクトを信じられるような関わり合いになっている。「これはダンスだ」とわかるのは、そのシチュエーションが自然からの微妙な逸脱によって、またパフォーマンスの質において、通常はある動きに付随するはずの感情を完全に排除することによって様式化されているからである。このダンスは、誰もが知っている愛のフレーズ——肯定的なものも否定的なものも——を淡々と繰り返す声によって、さらに平板化されている。「愛してる」「愛してない」「いつもあなたを愛してる」「愛してない」「とても愛してる」などなど。(Johnston, 1963b, p. 18)

記録写真は、床に散らばったボールのなか、レイナーとデイヴィスが腰を少し浮かせた体勢で抱き合うロマンティックな瞬間を捉えている。スコアでは細かい動きもすべてあらかじめ決められており、例えば最初の「愛してる」という言葉は、二人がスクワットの姿勢で向かい合い、レイナーがデイヴィスの脚をつかんだ状態で顔を見上げながら発話される。この部分だけでも、一般的な愛のシチュエーションからの「微妙な逸脱」や「ある動きに付随する感情の完全な排除」という要素が見て取れる。



Figure 4. Yvonne Rainer, Duet from *Terrain*, 1962.

出典：Rainer, Yvonne (1974/2020). *Work 1961-73*. New York: Primary Information. p. 16.



Figure 5. Yvonne Rainer, Love from *Terrain*, 1962.

出典：Rainer, Yvonne (1974/2020). *Work 1961-73*. New York: Primary Information. p. 25.

またジョンストンが挙げた以外にも、観客に「これはダンスだ」と思わせる要素は《地形》を通して反復的に用いられている。それは、ほかのダンサーが踊っているとき、舞台上に残ってその様子を見ているダンサーたちである。通常のダンスや演劇では役目を終えた者は舞台袖に捌けていくが、《地形》では舞台上にソーホースのようなバリケードが置かれ、ソロを演じる者以外がその周りに集まって断続的にそれを動かしていたという。「愛」のデュエットにおいても、ほかのダンサーは「〔舞台の〕一番右端まで歩いていき、座っていた」（Rainer, 1974, p. 24）。

ここにも、観客が目の前の出来事を「ただ見る」ことに対するレイナーの懐疑的な態度が見取れる。不自然でこちない動作による「愛」の脱臼の試みをもってしても、観客はそこにロマンティックな情感を見出してしまうということも事実なのである。そこでレイナーは、パフォーマンスをしていないダンサーを舞台上に残すことで、すべての動作が公然と行われているということ——それが親密な「愛」に関わるものであったとしても——を見せようとした。そうすることで、ダンサーは観客に何かを与えるのではなく、ただ見られる快楽を得るのであり、観客もまた「愛」のシーンを盗み見ることで快楽を得るということ、そしてその関係性は、非番のダンサーたちという第三者によって監視されるものであるということを示そうとした。ここでは、見る－見られるという関係性が、半ば強制的にダンサーと観客を公的な場に引きずり出すものとして機能している。

しかし1964年、狂女や道化としての身体のプレゼンテーションの限界を感じはじめたレイナーは、新たな「リズム、強調、緊張、弛緩のない、ダイナミックではない動き」（Rainer, 1974, p. 46）を探求し、翌年《いくつかの6重奏の部分 Parts of Some Sextets》を発表する。これは10人のダンサーと12枚のマットレスから構成され、いくつかのグループ・パートと、30秒ごとに移り変わる31種類の動作（舞台の対角線を走る、マットレスに飛び込む、マットレスを一枚ずつはがすなど）が行われるというものだった⁵。

レイナーは同作について、「ドラマチックな心理的『意味』という負荷を伴った演劇の肥大化と、非ドラマチック・非言語的な演劇（つまり、ダンスやいくつかの「ハプニング」）のイメージや雰囲気の効果、そして観客の参加 participation と／あるいは強襲 assault という戦域の間の空間をいかに動くか、が課題であると定義できるかもしれない」（Rainer, 1974, p. 51）と続けている。ここでレイナーは、もはや観客の視線を意識的に攪乱する必要はなく、やわらかなマットレスという素材と戯れる普遍的な身体を提示することで、ダンサーと観客の自意識という薄皮を、少しずつ剥がしていくことに専念すべきだと考えていた。見かけやプレゼンテーションの問題は依然として残り続けるが、それらが観客の参加／強襲の契機となることを認めたという点で、この時期はレイナーにとっての大きな転機であったと言える。つまり、これまでの作品が自他の身体の境界を強烈に意識させるものであったのに対して、《いくつかの6重奏の部分》では、純粋な動きやダンサー同士の協働をそのまま見せることによって、観客をある状況の最中に招き入れることが試行されている。

そうした試みは、1968年の《トリオA》を含むプログラム〈心は筋肉である The Mind is a Muscle〉(Figure 6)にも明らかである。例えば「アクト Act」と題されたセクションはジャグリングやブランコ、マットレスとダンサーの関わりで構成されたもので、レイナーは「私はようやく、断続的な動きの『発明』ではなく、ものや人々とオブジェクトの静的な関係の変化を求めているのだと悟った。それは『ダンス』というより『タブロー』や『タスク』の領域に入っている」と記している(Rainer, 1974, p. 83)。レイナーはポストモダンダンスのタスクというアイデアを、ダンサーと観客が共有可能な動きに求めるのではなく、むしろ静的な「タブロー」と同じような人とオブジェクトの関係性に求めた。それは振付家からトップダウンで与えられるものではなく、ダンサーたちの身体そのものによって、もしくは観客の参加／強襲によって書き換えられ得るボトムアップの構造であった。美学者の伊藤亜紗は、レイナーの〈心は筋肉である〉に関する「雑記」のなかの「パフォーマーはすたれた芸術形式——演劇の残滓である。いかにパフォーマーをペルソナではなくメディウムとして用いるか。《バレエ・メカニック Ballet mécanique》⁶が唯一の解決策なのだろうか？」(Rainer, 1974, p. 106)という一節に注目し、以下のように論じている。

注意すべきなのは、〔パフォーマーの〕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。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ということ、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ときも同様なのである。(伊藤, 2009, p. 70)

ここで重要なのは、レイナーがダンサーと観客のオープンな関係が実現できると考えていたわけではないということである。2章で論じた通り、ダンスは様々な種類の動きのプレゼンテーションにすぎないとレイナーは考えていた。だからこそ、ダンスに織り込まれたダンサーと観客の強力な関係性を顕在化させることで、相互の自意識を触発する試みが行っていたのである。しかし《いくつかの6重奏の部分》を契機として、その後のレイナーの作品にはもう一つの側面が見えてくる。レイナーはむしろ、目前の出来事に何らかの意味や感情を読み込むという、自らが批判してきた観客性そのものを受け入れたのである。「タスク」や「タブロー」という言葉には、身体のイメージとしての側面が強調されている。レイナーは、ダンサーの来歴や感情、身体の状態といったあらゆる文脈を舞台から取り去り、ある種散漫なイメージを提示することで、観客に自意識を刺激するような倫理的な問いではなく、「何を見るか」というより現実的な選択を迫った。特に〈心は筋肉である〉は複数人が同時多発的に動く演目から構成されており、ブランコやマットレス、木でできたグリッド構造、そしてレイナーが制作した映画など、様々な素材やイメージがダンサーたちと並列されていた。上演の場はイメージに溢れ、ダンサーたちの動きによってそれぞれの要素が次から次へと関係づけられ、そして解けていく。観客はそのなかで、一部を見ればその他は見逃してしまうという当たり前の事実と直面しながら、より選択的にダンサーを見ざるを得なくなるのである。

つまりレイナーの実践のなかで、観客が「見る者」であり、ダンサーが「行為する者」であるという認識は一貫している。だが制作の過程において、見る－見られるという関係性は、それぞれの自意識的な身体への反省を通して確認されるものから、身体的な負荷として——ダンサーには、オブジェクトやイメージと関わりながら行為を遂行することによって、観客には「何を見るか」という現実的な選択を行うことによって——確認されるものへと変化している。したがって作品のなかで提示されるダンサーの身体も、観客の窃視症的な欲望を満たすものではなく、より異様なものとなっていった。このことは、後述する「ストリート・アクション Street Action」や《戦争

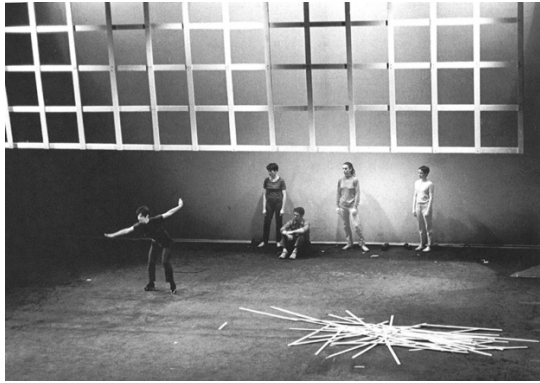


Figure 6. Yvonne Rainer, Lecture from *The Mind is a Muscle*, 1968.

出典：Rainer, Yvonne (1974/2020). *Work 1961-73*. New York: Primary Information. p. 78.

WAR》に顕著であり、これらがベトナム戦争という進行形の現実に関わろうとするものであったことは言を俟たない。犠牲者の身体がイメージとして流通し、無条件に参加を促すような反戦運動が多発するなかで、ダンサーと観客の双方に課せられる身体的な負荷は、いかに他者との一線を越える可能性があるのか。見る－見られるという関係の非対称性を越えた先にあるのが、より物理的で身体的な負荷の只中で他者との差異を認識するという身体的共感の側面である。以降ではこのことを踏まえ、「痛み」という素材に着目して、レイナーの1966年以降の作品を分析する。

3.2 「痛み」の身体

アメリカ陸軍がベトナム中部のソンミ村で無抵抗の村民504人を殺害したソンミ村虐殺事件から約1ヶ月⁷、そしてキング牧師の暗殺から1週間後というタイミングで行われた〈心は筋肉である〉に際して、レイナーはいささか絶望的な心境を吐露している。以下は、同公演のステイトメントを締めくくる一文である。

この世界は私のまわりで崩壊していく。私と危機にある世界とのつながりは、依然として希薄で遠い。〔中略〕このステイトメントは謝罪ではない。テレビでベトナム人が射殺されるのを見たとき、恐怖と不信感で反応する精神状態の反映である。ただ〔その感情は〕、死の光景ではなく、出来の悪い西部劇の後のようにテレビを消してしまえるという事実に対してである。私の身体は永続する現実にとどめ置かれているのだ。
(Rainer, 1974, p. 71)

ここには何を見るのか、見ないのかを恣意的に選択できてしまう観客としての位置に対するレイナーの苛立ちと無力感が表れているが、このような状況でレイナーに一つの道筋を与えたのが、自身が患った重い胃腸の病気だった。1966年に倒れて緊急手術を受けたレイナーは、「私の身にふりかかった自然の大災害に自分の職業を通して対処」(Rainer, 1974, p. 79) することを試み、翌年2月には大規模な反戦芸術祭「アングリー・アーツ・ウィーク Angry Arts Week」で、弱った身体のまま《トリオA》を《回復期のダンス Convalescent Dance》として踊っている。キュレーターのリサ・プレオは同作について次のように論じている。

診断と表象を並行して症状を探求する「痛みはどう見えるのか what pain looks like」という問いを退け、「痛みは何をするのか what pain does」という問いを提示する。それは、特に残虐行為の証拠として傷ついた

身体のイメージが喧伝される抗議の文脈において、痛みのパフォーマンスではなく、肉体的な痛みのなかでパフォーマンスをするというアクションをわれわれがどのように調停するのかという問いでもある。(Puleo, 2018-2019)

1章でも述べた通り、反戦運動ではしばしば遺体やナパーム弾で焼けた肌、逃げ惑う女性や子供の姿といった犠牲者のイメージが用いられた。それらは見る者の身体に即時的に働きかけるものでありながら、同時にそれを現実から疎外するものでもあった。そのなかで病気がもたらす「痛み」という普遍的な感覚は、公的な抗議という文脈において自身の身体と戦場の身体を近づけるための、私的な素材となった。白い洋服や靴をまとい、弱った身体をさらけ出す無防備なレイナーの姿は、観客による「痛み」のイメージの投影を許しているようにも見える。

その後、自身の体調に加え、当時のパートナーであったモリスとの関係も思わしくなかったレイナーは、駐車場で突然服を脱ぐという行動に出る。すぐさま通報された後に精神科病院に連行され、彼女は警察にも医師にも話すことを拒否し続けた (Rainer, 2006, p. 310)。これまで「精神病院」的な動きの素材を探求してきたレイナーにとって、自分がそこに文字通り入院し、とくに身体の外見からは推し量ることのできない他者の「痛み」に直面する経験には、大きな意味があった。これまで身体に閉じ込められてきた個人的な感情そのものが身体の主導権を握りだすという事態が、内面に動機づけられた身体の動きを否定してきたレイナー自身にも降り掛かってきたのだ。患者たちは、自分でも説明のつかない恐怖や怒りを「話しはじめない限りここから出してもらえない」(ibid.)と半ば脅されている。舞台上上がっている間は観客があらゆる意味を身体に読み込むにもかかわらず、一度そこを降りれば、自らの身体について説明する義務を負わされる。一方でこれは「痛み」による小規模な連帯——「〔病院のなかで〕親しくなったほとんどはブラックかプエルトリカンだった。私は彼女らの話をいくつか聞いた。ある中年の女性は『とても怖かった、ただただ怖かった』と告白した。私には彼女らの誰も、私より狂っているとは思えなかった。ただ恐れ、怒っていたのだ」(ibid.)——の経験であったとも言える⁸。

さて、〈心は筋肉である〉以降のレイナーは、ダンスとスライドや映像の上映を同時に行い、リハーサルや動きを教えるプロセスもそのなかで上演するという新たなスタイルをスタートした。1970年には、観客とのより親密な距離を探る実践と並行して、ベトナム戦争に直接的に言及する作品を発表している。5月にソーホーの路上で行われたのが、「ストリート・アクション」(Figure 7)と名付けられたアクションである。これは同年4月にニクソン大統領が発表したアメリカのカンボジア侵攻と、それに対する抗議を行ったケント州立大学の学生に対して警察が発砲し、4人が死亡、9人が重軽傷を負った事件への抗議で、40人ほどが集まった。人々は黒い腕章で腕を繋げた状態でぴたりと整列し、腕を無気力に垂らし、頭をうなだれた「Mウォーク」⁹という歩き方で、1時間をかけて1ブロックを動くという「ほとんど耐え難い遅さ」(Lambert-Beatty, 2008, p. 234)で行進した。小さな身体的・表現的犠牲が、大きな権力によって失われた、もしくはこれから失われる命に対比される。レイナーはこのアクションで、最小限の拘束によって身体を異様なものへと変質させた。腕を繋いで「連帯」したパフォーマーたちの物理的な近さは、他者への遠さのメタファーとして逆説的に作用している。そこに参加しない以上、道行く人々は否応なく観客という位置に置かれ、おそらくある者は見物し、迷惑がり、あるいはまったく意に介さないというように、目の前の身体の異質性を認識することによって、それに対する何らかの態度を求められることになるのである。

その後の9月、レイナーはジャドソン教会で開催された展覧会「ピープルズ・フラッグ・ショー People's Flag



Figure 7. Yvonne Rainer, *Street Action*, 9 or 10 May 1970.

出典：Lambert-Beatty, Carrie. (2008). *Being watched: Yvonne Rainer and the 1960s*. Massachusetts: MIT Press. p. 235.

Show」で、ヌードのダンサーたちがアメリカ国旗をビブスのように巻きつけて《トリオ A》を踊る《トリオ A、旗とともに Trio A with Flags》を上演した。その後、「M ウォーク」と国旗の使用は、11月に発表された《戦争 WAR》に引き継がれている。古代ギリシャの戦争、中国革命、ベトナム戦争に関する記述から抜き出した戦術をゲーム化した同作には、レイナーが1ヶ月半のリハーサルをともにした31人のダンサーや訓練されていないダンサーたちが出演した。《戦争》は11月中に場所を変えて公演の機会が3回あったが、いずれもレイナーを中心に結成されたダンス・グループであり、1970年頃から即興を中心とした上演を行っていた「グランド・ユニオン」の作品と同じ時間帯に上演されていた。レイナーは3回すべてグランド・ユニオンの作品に出演し、《戦争》の方は公演を実際に見ることもなかったという。レイナーについての包括的な研究を行ったキャリー・ランバート＝ビーティはこの「同時上演」という形式に注目し、レイナーが《戦争》において「戦争の形式的なビジョン」を描くことでそれを一般化し、同時代の学生による運動の熱狂とは対照的な冷静さを保っていた理由を以下のように論じる。

さらに重要なのは、「いつでも見る場所を変えてよい」と言われた観客は、主にノンプロフェッショナルのダンサーたちが軍事教科書の乾いた朗読を断続的な伴奏とする《戦争》と、素晴らしく、有名なパフォーマーたちと、ロック・ミュージック、即興、そして豊かな演技の見られるグランド・ユニオンのどちらかを選ぶ必要があったということである。レイナーがこの時期にほかのパフォーマンスでも探求したマルチチャンネル・モードの極端なバージョンとしてのダブルブッキングという戦略はここで、政治的な芸術という良心の呵責か、前衛的な経験かという選択に収斂する。〔中略〕しかし最も重要なことは、何を見ていても、見ていないもの、つまり同時に起こっているながら空間的に離れていることへの気づきを示唆していたということである。(Lambert-Beatty, 2008, p. 245)

レイナーはもちろん、2つの作品のあいだに優劣を付けていたわけではない。ここで重要だったのは「マルチチャンネル・モード」、すなわちテレビのチャンネルのように、どちらかを見ればどちらかは見られなくなるという当たり前の事実である。しかし同時に別のダンスを上演することは、両者の物理的な距離をテレビよりも強く感じさせる。ダンサーがイメージの媒体として見なされることを受け入れたレイナーは、他者の身体を見ることに付きまとう責任を観客の方に折り返していく。すなわち、他者の身体を侵犯する観客が受け入れなければならないことは何なのか——それは、見ること、もしくは見ないことを選択すること、そして見ていないものとの距離を自覚す

るということであった。ランバート＝ビーティは、観客に問われたこの距離を以下のように論じている。

この時期のレイナーによる同時性の美学は、観客にパフォーマンスを行わせ、距離を認める観客性を通して作用した。これは、通常劇場での距離の取り方と関係づけられる、共感的な没入 empathic absorption へのプレヒト的抵抗とはかなり違ったものである。ごく簡単に言えば、距離の美学は、目下の状況的な経験の外にある出来事の継続的な存在を主張するものであった。この作品が、距離を参加の形態に変えたと言えるかどうかは確かではなく、レイナーの距離への自覚は少なくとも理論的に、プレヒト的な距離のモデルとして、必ずしも観客の批評的思考を活性化させたわけでもない。しかし距離の認識は、美的行為と同じように倫理的なものになり得ることを示唆している。そしてこのことは、観客の参加〔の意味〕を単に座って見ていることから「オーディエンス・ピース」へと非急進化することと同じように、「責任ある／応答可能な responsible 観客の参加は OK」というレイナーの指示の再考を意味させる。彼女の政治的な作品が問いかけているのは、いつ「責任ある」参加の形態が観客性そのものとなるのか？ 関わっていないときでも距離を取って見ることは、それ自体が喫緊の課題となるのか？ ということである。(Lambert-Beatty, 2008, p. 246)

ここで参照されるベルトルト・ブレヒトは、舞台上のスペクタクルに観客を巻き込んで感情同化を誘うアリストテレス以来の演劇に対して、日常的な出来事こそを異化し、キャラクターではなくそれが置かれた状況を観客に観察させる「叙事的演劇」を目指した。この「異化効果」はつまり、劇場空間で発生する俳優と観客の間の自明な距離において、他者への遠さを示して見せる方法であった。ランバート＝ビーティの論点は、こうしたブレヒト的な距離のモデルから離れて、レイナーが観客の能動性をどこに見出したのかということである。それは「オーディエンス・ピース」の設えによって与えられるものではない。観客の参加は、参加しているときだけそれに関わっているという意識を生み出すからだ。レイナーはこうした見せかけの観客の能動性を否定し、参加の代わりに、何を見るかという現実的な選択を迫ったのである。それは、他者の「痛み」は、私がそれを見ているときにだけ起きているのではなく、見ていないときにも継続的に起こり、たまたまその表現が知覚可能なのであるという、ある意味で自明の事実を示している。

エレイン・スカリーは『痛みのなかの身体』において、「痛みのための言語は存在せず、痛みはむしろ（他のどんな現象よりも）言語による物体化に抵抗している」(Scarry, 1985, p. 12) ために、同じ環境における他の感覚に比べて表現されにくいものであることを指摘している。スカリーによれば、例えば戦争の目的はすべて「傷つけること injuring」にあるにも関わらず、戦略的・政治的な記述からはそのことが抜け落ちている。だが社会において痛みは不可視化されているわけではなく、むしろ一般化され、政治的に利用されてきた。

痛みの「感じられるもの」としての特性——その説得力のある力や疑いようのない現実性、もしくは「確からしさ」——は、身体から引き離され、（こうした特性を欠き、それ自体としては生き生きと、現実的に、もしくは確からしく表れない）他のものの属性として提示され得る。〔中略〕つまり、それが明らかに虚構的であるために、もしくは何らかの理由によって通常の実証の形式から切り離されたために、ある中心的な概念、イデオロギー、文化的な構成要素が人々の信念を引き出せなくなったとき、それに「現実性」や「確からしさ」の 아우ラ を付与するために、人間の身体の全き物的な事実性が借り出されるのである。(Scarry, 1985, p. 13-14)

つまり、痛みは表現しがたく他者と共有しがたいものであるがゆえに、それを感じる身体からは引き離され、文

化のなかで一般化・イメージ化されてきた。そして身体が物体として社会に動員され、むしろ痛みから疎外されることで、その個別性は薄れていくのである。その意味で、自らの病気を経て戦争に直接的に言及するレイナーの作品群は、一般化された痛みにもう一度個々の身体を取り戻すような試みだと言える。レイナーが提示した「痛み」は、ダンサーと観客双方の身体に課されることによって表れてくるものだった。一方でそれは連帯の一つの形態や新たな上映方法として示唆されるに留まり、ショッキングな、あるいは観客の参加を促すものとしては提示されなかった。観客が動かないということは、必ずしも目の前の出来事に無反応であるということの意味しない。動かないこと、見過ごすこと、その場から立ち去ることもまた態度表明の一つである。レイナーはそうのように考えていたのではないか。レイナーの実践は、見ること、その力を意識すること、そして体を動員させようとする社会構造に抗い、自分の身体を取り戻そうとすることという身体的共感の条件を示している。

4. おわりに

本論の目的は、ポストモダンダンス、特にレイナーの作品における観客性の検討を通して、「身体的共感」を提起するものであった。身体的共感とは、自他の身体の心地よい調和や同期ではなく、むしろ居心地の悪さのなかに生まれるものであり、自己の身体を通して他者との差異を発見するようなプロセスであった。それはレイナーの作品において、当初はダンスの制度に埋め込まれた観客とダンサーの見る－見られるという関係を明らかにし、ダンサーのナルシズムや観客の窺視症的な欲望を暴くことで試みられていた。しかしレイナー自身の病気やベトナム戦争の本格化を受けて、その実践の主眼は見る－見られる関係の非対称性から、身体的な負荷を課すことへと移り変わっていった。一貫して他者を「見る」という経験とはいかなることか——見る者は何を見るのか、どのような位置にあるのか、見ることで自他の距離はいかに測られるのか——を問うたレイナーの実践は、身体的共感の多様な産出の契機を示していた。

ポストモダンダンスの作品に関するテキストで鮮やかなのは、ダンサーたちの感情である。レイナーをはじめジャドソンに集ったダンサーたちは、身体的な経験に伴う喜び、苛立ち、戸惑い、焦りといった感情を覆い隠さなかった。モダンダンス以前において偽装されてきた感情は、レイナーが言うところの「感情的な生活」として、歩く、走る、座るなどのタスクとしてダンサーたちの体に取り戻されたのである。一方で彼らはそうしたアイデアを観客の参加の上に成り立たせようとはしなかった。用意された観客の参加もまた、見かけに過ぎないからである。このことは、「他者を理解する能力」として現在称揚されている共感の限界を示してもいる。ある出来事を目撃し、観客としてその場に立ち会い（あるいは立ち去り）、その経験において他者との距離を測ることは、一種の態度表明となり得るのだ。その意味でレイナーをはじめとするポストモダンダンスの実践は、踊ること、そして見ることに身体を取り戻す試みであったと言える。

本論ではダンス作品に焦点を当てて論じたが、見ることの問題はその後のレイナーの映画作品にも引き継がれている。レイナーは例えば『ダンサーたちの生活 Lives of Performers』（1972）でダンサーの三角関係というメロドラマ的なテーマを扱い、そのほか多くの作品でバラバラのイメージと音声（身体と語られる言葉）を繋ぎ合わせるなど、ダンスや映画の構造、そして観客の視線を強く意識した制作を行っている。また本論では取り上げられなかったポストモダンダンスの実践として、スティーヴ・バクストンが生み出してからフォークロア的に全米に広まった「コンタクト・インプロヴィゼーション」、アナ・ハルプリンが構想したダンス・コミュニケーションや自らの癌に対するダンスによるアプローチ、そしてトリシャ・ブラウンによる厳密なルールをもつ作品などが挙げられる。人と人

が触れ合うことで生まれるエネルギーや即興もポストモダンダンスの重要なアイデアであり、運動感覚的共感の議論にも接続可能であろう。これらのテーマについては、本論で提出した身体的共感を土台として今後検討することとしたい。

参考文献

※日本語訳がある場合は既訳を参照し、それ以外の訳は著者本人による

- Arlen, Michael. (1969). *Living Room War*. New York: Syracuse University Press.
- Banes, Sally. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press.
—(1998). *Dancing Women: Female Bodies Onstage*. London: Routledge.
- Brandstetter, Gabriele., Gerko Egert., & Sabine, Zubarik. (Eds.). (2013). *Touching and Being Touched*. Berlin: De Gruyter.
- ドゥポール, ギー . (2003). 『スペクタクルの社会』 木下誠訳, 筑摩書房 .
- Foster, Susan Leigh. (2010). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Routledge.
- フォスター, ハル ., クラウス, ロザリンド E., ボワ, イヴ = アラン ., ブークロー, ベンジャミン H. D., & ジョーズリット, デイヴィッド .
(2019). 『ART SINCE 1900 : 図鑑 1900 年以後の芸術』 尾崎信一郎、金井直、小西信之、近藤学訳, 東京書籍 .
- フリード, マイケル . (1995). 「芸術と客体性」 『批評空間臨時増刊号 モダニズムのハード・コア』 川田都樹子、藤枝晃雄訳, 太田出版 .
- Hubber, Laura. (2017, February 16). *The Living Room War: A Conversation with Artist Martha Rosler*. Getty Iris Blog.
<https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/> (2023 年 7 月 23 日最終閲覧)
- 生井英考 . (2015). 『ジャングル・クルーズにうってつけの日 ヴェトナム戦争の文化とイメージ』 岩波書店 .
- 伊藤亜紗 . (2009). 「『パフォーマンス—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」 『美学芸術学研究』 第 28 号, 61-83 頁, 東京大学美学芸術学研究室 .
- ジェームソン, フレドリック . (1987). 「ポストモダニズムと消費社会」 『反美学——ポストモダンの諸相』 フォスター, ハル編、室井尚、吉岡洋訳, 勁草書房 .
- Johnston, Jill. (1963)a. Judson Concerts #3, #4. *the village Voice*, February 28.
—(1963)b. Yvonne Rainer: II. *the village Voice*, June 6.
- Krauss, Rosalind. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Lambert-Beatty, Carrie. (2008). *Being watched: Yvonne Rainer and the 1960s*. Massachusetts: MIT Press.
- Martin, John Joseph. (1939). *Introduction to the dance*. New York: W. W. Norton & company, inc.
- マイヤー, ジェームズ . (2011). 『ミニマリズム』 小阪雅之訳, ファイドン .
- Michelson, Annette. (1974). Yvonne Rainer, Part One: the Dancer and the Dance. *Artforum*, 12(15), 57–63.
- Perron, Wendy. (2020, March 16). Yvonne Rainer's Mattress Dance That 'Went Nowhere' Is Now Getting Somewhere. *DANCE Magazine*. <https://www.dancemagazine.com/yvonne-rainers-mattress-dance/> (2023 年 7 月 23 日最終閲覧)
—& Cameron, Daniel J. (Eds.). (1981). *Judson Dance Theater: 1962-1966*. Vermont: Bennington College Press.
- Puleo, Risa. (2018–2019). Sitting Beside Yvonne Rainer's Convalescent Dance. *Art Papers*. <https://www.artpapers.org/yvonnerainer/> (2023 年 7 月 23 日日最終閲覧)
- Rainer, Yvonne. (1968). A Quasi Survey of Some Minimalist Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora or an Analysis of Trio A. In Battcock, Gregory. (Eds.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: E.P. Dutton.
—(1974/2020). *Work 1961-73*. New York: Primary Information.
—(1981). Looking Myself in the Mouth. *October*, (17), 65–76.
—(1999). *A woman who... Essays, Interviews, Scripts*. Maryland: Johns Hopkins University Press.
—(2006). *Feelings are Facts: The Life of Yvonne Rainer*. Massachusetts: MIT Press.
- Reason, M. & Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. *Dance Research Journal*, 42(2). 49–75. doi:10.1017/S0149767700001030
- Roth, Moira. (1977). The Aesthetic of Indifference. *Artforum*, 16(3), 46–53.
- Scarry, Elaine. (1985). *The body in Pain: The making and unmaking of the world*. New York: Oxford University Press.
- 白石美雪 . (2009). 『ジョン・ケージ 混沌ではなくアナーキー』 武蔵野美術大学出版局 .
- スミス, アダム . (2013). 『道徳感情論』 高哲男訳, 講談社 .
- 梅田聡 . (2014). 「共感の科学 認知神経科学からのアプローチ」 『共感(岩波講座 コミュニケーションの認知科学 2)』 安西祐一郎、今井むつみ、入来篤史、梅田聡、片山容一、亀田達也、開一夫、山岸俊男編、岩波書店 .
- Vischer, Robert. (1994). On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics. (Mallgrave, H. F., Ikonomidou, E. Trans.). Fiedler, C., Göller, A., von Hildebrand, A., Schmarsow, A., & Vischer, R. *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893 (Texts & Documents)*. Los Angeles: Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- ウォーホル, アンディ ., ハケット, パット . (2011). 『ポップイズム ウォーホルの 60 年代』 高島平吾訳, 文遊社 .

¹ モリス（1931–2018）のパフォーマンス作品には、《現場 Site》（1964）、《ウォーターマン・スイッチ Waterman Switch》（1965）などがある。

² 「ただ見る」ことの難しさは、ポストモダンダンスやミニマリズム以外の同時代の芸術にも共有されていた。例えば眠る男を6時間撮影し続ける《眠り Sleep》（1963）、エンパイア・ステート・ビルを8時間写す《エンパイア Empire》（1964）などの映画を制作したアンディ・ウォーホルは、「ぼくは一定の場面や時間を抜き出してそれらをつなぎあわせるという発想をどうしても好きにはなれなかった。そうするとほんとうにおこったこととは違ってしまふからだった——それではほんとうの生活が出てこず、なんとも古くさく見えてしまうのだった。ぼくが好きなのはまるごとの時間、あらゆるリアルな瞬間の、そのいわば厚切りのようなものだった」（Warhol, 1980, p. 161）と述べている。

³ 同作は、ニューヨーク近代美術館で開催された「Judson Dance Theater: The work Is Never Done」（2018年9月16日～2019年2月3日）のプログラムにて上演された（ダンサーはパトリシア・ホフバウアー）。レイナーはコメンタリーのなかで「劇場のセッティングのなかでは、〔最後に〕ダンサーが起き上がって、頭を左に回すとそこで暗転だった。だから〔この上演はホワイトキューブで行われたため〕今回はあなたに特別なインストラクションを与えた。大げさに、ゆっくりってね」と語っている。ホフバウアーは最後に観客全員をじっくりと見直し、ダンスは終了する。上演の様子は「HOW TO SEE | Judson Dance Theater: The Work Is Never Done」<https://youtu.be/AH14ebqez-l>（2023年7月23日最終閲覧）を参照。

⁴ 主に第二次世界大戦後に広く流通したピンナップ写真において、下着などを身に着けた女性を取るセクシーなポーズのこと。

⁵ 同作で用いられた音楽は、18世紀後半にマサチューセッツ州・セーラムに住み、そこでの出来事を細かく記録していた米国聖公会の牧師であるウィリアム・ベントレーの日記をレイナーが朗読したものであった。2019年のPerformaでの再演に際してのインタビューにおいて、レイナーはこの日記に惹かれた理由を「いまとなつては、この村における当時の生活が、55分間のあいだ舞台で行われるすべての活動と完全な相関関係にあることがはっきりしています。マットレスを動かすことは、収穫物をもった漁師がやってくること〔に重ね合わせられる〕。労働、関係、そして反抗心」（Rainer cited in Wendy, 2020）と語っている。

⁶ キュビズムを引き継ぐ画家として知られるフェルナン・レジェが1923–24年に制作した映画。運動する機械や人間が等価にクローズアップされ、機械としての人間の姿を描き出す。

⁷ 当時この事件は隠蔽されており、1969年11月の報道によって世間に明らかになったとされている。このこととレイナーの制作に直接関係があったかは不明であるが、テレビに連日映し出される戦況が影響を与えていたことは確実である。

⁸ このときに出会った患者が病院での生活を「証言」している映像は、レイナーが1990年に発表した映画『特権 Privilege』に用いられている。

⁹ フリッツ・ラング監督の映画『メトロポリス Metropolis』（1927）の頭文字を取って名付けられたものである。