

講演

彼(女)らは何をおそれていたのか？ ～ポストモ・ダンダンスの逆説

外山紀久子

「ポストモダンダンス」は一筋縄では捕らえられない。

かりにターゲットを1960年代のジャドソン・ダンス・シアターの活動に限定してみても、きわめて多様、多面的で、その豊かさに圧倒される。

今回の報告の背景には、ジャドソン（と以下略記する）から展開したいいわゆるポストモダンダンスの意義を探るために、同時代のアートを含むそのコンテクストを踏まえつつ、アメリカ舞踊史上でどのような位置を占めているかを明らかにするという、拙著『帰宅しない放蕩娘』（1999）以来抱え込んでしまった宿題が存在する。『放蕩娘』は実は80年代後半期の「ポストモダニズムの舞踊」を主に扱い、ポストモダンダンスはカニングハム共々「モダニズムの舞踊」に属するとして無理矢理うっちゃってしまった。その後ポストモダンダンスについての芸術史・舞踊史的な大枠（というか大風呂敷）は、別の機会に何度か報告してきたので、ここでは、かれらが多用した「日常的身体」「タスクの身体」と通常の舞踊の身体との比較を通じて、ジャドソンのパラドックス、すなわち、舞踊の定義を拡大する実験的な試みが舞踊（の本質に関わる、と見なされるなにか）を否定してしまった？という問題を取り上げて考えてみたい。狭義の芸術舞踊から離反したというのみならず、ダンス快樂の源にあるオートマティズム性も退けた。他方、それがときには別種の身体技法の効果に接近する場合もあったと思われる。

もとより、基本的に限られた二次資料やリコンストラクションを拠り所とする「過去」解釈、その途中経過報告にすぎない。しかも多分に、「思想としてのポストモダンダンス」への関心に偏ったものになる。不思議系タイトルに続いて言い訳から入るという情けないパターンではあるが、ジャドソンは「誰が語るか」によって見えるものが変わってくる未だ開かれた、柔らかい過去である。そこで、3人称的記述が抑圧しがちな1人称的視座の限定性をなるべく透明に保ちながら、その一側面について、あくまで叩き台の材料として試論を提示したい。

1) ダンス拡大＝ダンス否定？

ジャドソンは舞踊史上もっとも極端な実験を重ね、「ダンスの定義を拡大した」という言説が、

イヴォンヌ・レイナーをはじめとするポストモダンダンスの半ば公式な規定として流通してきた。ときには「テクニクのないダンス」という言い方で、ポストモダンダンスをカニングハムから隔てる種差が端的に述べられることもあった。「タスクとしての、あるいはモノとしての動き（movement-as-task or movement-as-object）」、「見つけられた動き（found movement）」、ゲームや物体との関わりの中での動きなど、一見してダンスには見えないものが多用された。

まさしく60年代ラディカリズムのさなかで、一定のダンス・テクニクやアート・フレームの内部で精練され抽象化された身体を離れ、ダンスの訓練を受けていない（技によって護られていない）、「等身大」の生活身体を許容し、日常の、リアルな、具体的身体、時間の推移や重力の支配に晒されている、様々な条件・負荷を帯びた身体が前景に出てきた時期だったのだろうとさしあたり言いたくなる。美的な距離によって観客から隔てられていない「presence」の舞踊、プロセニウム劇場・舞台以外の場所へ（遠隔視から対面視の空間へ）の移行といった論点もここから成立する。さらに、同時代の美術に顕著な身体の脱アルス化過程（脱秩序化・脱自然化、テクニクス身体からサイボーグ身体への移行）にも対応し、「舞踊はもはやそれまでのように近親交配的でなくなった」という勝利宣言が聞こえてくる。

と同時に、「ダンスの定義を拡大した」ジャドソン以後のポストモダンダンスは「ダンスならざるもの、non-dance」になったという表現に出会うこともある。何でもあり、ただし「ダンシー」な動き以外——つまり、（デモクラティックで判断基準の押しつけをしない、包含の原理のはずが）実際には「厳格な美学」があって、たとえば華麗な技巧の展示のようなものは「美学から排除された」¹というのである。そのことは確かに、レイナーが66年に作った有名なチャート（ミニマリズムの彫刻との対応表）でも明らかだし、同じ頃彼女が提唱したモダンダンスのための「解毒剤」「否定の戦略」のマニフェストもまた、アド・ラインハートの「否定神学」にも近似した、徹底したreductionismによる舞踊の「本質」追求とともに、従来のステージ・ダンサーの自己表象に対する強い違和感が伺える（その「今日の劇場（演劇・舞踊）で見られる多くの事実に対する非常に大きなノー」で拒否されるのは、「スペクタクル、至芸、変身・魔術・ごっこ遊び、スター・イメージの魅力や超越性、ヒーロー、アンチ・ヒーロー、ごみみたいな比喩法、演者・観客を巻き込むこと、スタイル、キャンプ、演者が巧みに観客を誘惑すること、奇矯さ、心を動かす・動かされること」²）。

「non-dance」ということばは、当時盛んに使

われていた「non-art」というタームを思い起こさせるだろう。50年代のネオ・ダダの流れを引き継ぐアラン・カプローやフルクススの面々によって、芸術と非芸術の境界を行き来するart=lifeのアプローチが命脈を新たにしていた一方、60年代中庸を席卷したミニマル・アートは、「(モダニズムの)アートに対置されるべき非/反アート」と評され、その「物体性」objecthoodや「演劇/劇場性」theatricalityがきわめて批判的に言及された³。ジャドソンは人脈の上でも思想上でも、舞踊以外のアート領域(美術・映像・音楽)からの介入・相互交通が著しかった——それだけ60年代前半のジャドソン教会でのワークショックは異分野の才能を惹き付ける求心力をもっていたと言われる。そのようなミリュウのなかで、多様の統一から成る有機的の自己充足的な作品構成(コンポジション)を離れるnon-artの考えがダンスにも浸透していたと考えられる。身体/ダンサー/ダンスをオブジェのように扱う、美術館・ギャラリー・ロフトのようなアート・スペースで「展示」するかのような「dance construction」の傾向も、メディウム・スペシフィックなモダニスト路線からの逸脱・解放とそのまま重なり合う。

いわば「ダンス拡大」は、少なくともその一部は、旧来のダンス・コンテンツを脱中心化したという面をもっていたのではないだろうか。単純に踊ることへの耽溺を許さない条件付け(話しながら踊る、カウントする、物体を操作する、バランスを取る)の数々を見ると、ほとんどそれらはディオニュソス的な陶酔や脱自に至る回路を予め絶って、「インテリジェントな身体」に傾いた、しらふの、non-dance danceであったように思われるのだ。

2) ジャドソンのパラドックス(二重の反ダンス)

ここから、ジャドソン(の一部、もう繰り返しません)は二重の意味でダンスを否定したのではないかという問いに辿り着く。いささか乱暴な単純化には違いないが、話の筋を見えやすくするために、舞踊を「見せる」ために特化した芸術(および芸能)舞踊と「踊る」経験そのものに一義的な意義のある舞踊(これも幅が広いので便宜上「原ダンス」と呼ぶ)に区分して考える。

まずジャドソンは、バレエやモダンダンスといった西洋芸術舞踊から離反した、あるいはそれを相対化した(因襲化したテクニクの否定、客席と舞台が分離した劇場構造の否定、非ダンサーの身体、コミュニティ・アートの萌芽等々)。したがってしばしば指摘される通り、ジャドソンを核として展開したポストモダンダンスは、とくに70年代末あたりまでは、スペクタクル用の舞踊ではなく自ら踊る経験に重点があった——その意味で狭義の芸術舞踊の外部に出ていったと見なされ

る場合もある。

ところが、非芸術舞踊がもっているエクスタティックな側面に回帰したかということ、必ずしもそうではなかった。もしも、古来から原ダンスが持っている徳virtusかつ魔力は、「踊る=踊らせる=踊らされる」の連続性に集約されるとすれば——つまり、もしも単に動いているのではなく踊っているという状態、「ダンス状態」の成立のためには、1)「その場にいる人をも踊らせる」(唐津絵理さんの言葉)ダンス身体の誘惑・感染力、身体運動感覚的な共感や「同期」を通じて集団・コミュニティを形成する作用(踊る=踊らせる)と同時に、2)憑依型舞踊/シャーマニズムに淵源を遡るコントロール解除の局面、日常的な「大人身体からの脱出」、半ば自動運動的な「(ダイナミック・)ライン」の出現(踊る=踊らされる)が不可欠だとすれば、ジャドソンはそのいずれの脱コントロールも回避する。音楽からの独立というカニングハムの路線を継承して、音楽と舞踊の初源の一体性に寄りかかった「自然な(と感ぜられる)動き、ノリのいいリズムに心身を委ねる」という広く流布した舞踊のナチュラルリズムには距離をとっているかのようだ。結果として、ひとたび捉えられたら最後そこから抜け出すことに抵抗感を覚えずにはいない「ダンス快樂」の源泉を拒んでしまっているような印象を与えることもあったのである⁴。

タスク遂行型やごく単純な「ファウンド・ムーヴメント」からなるきわめて「non-dancey」なタイプはもちろん、レイナーの『トリオA』やトリシャ・ブラウンの『アキュミュレーション』に代表されるような、一応はダンスにも見える——ダンサーとしての一定の身体訓練をまったく求めないというわけではない——タイプの作品の場合にも、それは当てはまる。『トリオA』の趣意書で明示されたように、「フレージング(ミニマルの彫刻が取り除くべき「芸術家の手の役割」に相当)」、すなわち、アクセント・めりはり・律動感、ニュアンスやスキルを排除して、あくまで「平等なエネルギー配分」を目指す。予測のつかない(「自然」に感じられない)動きの連結は「単純に見えて難しい」(deceptively simple)と言われるが、抑制感強く、呼吸のリズムに近い拍の感覚とflowはあるものの、決していわゆる忘我の境地には達しない。集中感にもかかわらず、いつでも中断可能な印象を受ける。あくまでプレーンな動きを淡々と「行う」という態度が重視され、リズムを入れたり、変化させること、artyな印象を与えるものはだめ、「ふつうの動きをストレートに行う」という共通言語が確立されていた⁵。

「走る」「歩く」などの日常動作の導入については、「ペDESTリアン・スタイル」という評語で

しばしば一括され、デュシャン／シュヴィッターズ＝ケージ＝ラウシェンバーグ路線、「ファウンド・オブジェ」のダンス版、あるいはウォーホルの『ブリロ・ボックス』のダンス版として語られたりもする⁶。それらは、単にテクニックを要しない「ファウンド・ムーヴメント」だというのみならず、ベーシックなテクニックを保持しているタイプに引き比べても、一段と原ダンスの誘惑力および脱コントロール性から遠く隔たった位置にダンサーたちを連れて行ったという点で興味深い。ただ歩くと言っても、「大人の身体のまま」で「単なる歩行になってしまった、惜しい」（桜井、注4参照）と評されるように、非芸術舞踊ないし原ダンスとつながるコントロール外しは、むしろ慮外にあった感がある。

このような特徴がポストモダンダンスの全般に妥当すると言うことは困難だ。最初に述べたように、きわめて多岐に渡るその全容の、誰に焦点をあてるか、なにによってポストモダンダンスを代理表象させるかによって、見えてくるものは非常に異なってくる。子供や動物の動きに注目したシモーヌ・フォルティが「大人身体」に固執したとは考えにくいし、旋回舞踊のローラ・ディーナや『海辺のアインシュタイン』のルシнда・チャイルズのように、ミニマルではあっても上記の意味での反ダンスではないものもある。同じ舞踊家でも時期・作品によって違ってくる（たとえば『カーネーション』のチャイルズ）。だが少なくともポストモダンダンスの揺籃期を画したジャドソン時代、「反表現主義」の舞踊と評された「分析的ポストモダンダンス」には、あたかも「悪魔の感化力に筆を取られないように」したというラインハートさながら、「多血症のさなか」にあってあくまで醒めて、（ダンスそれ自体を含め）あらゆる自動化装置から距離を保とうとした側面があったと思われるのである。

それがまさに、「本質」を追求してダンス／非ダンスの境界を突き超してしまった（産湯を捨てようとして赤ちゃんも流してしまった）と見なされるときには、「可哀想なダンス、おまえはどこに行ったんだ！」という拒否反応を引き起こしたのだろう⁷。総じてデモクラティック、あらゆる人に開かれている平等主義のはずが、ダウンタウンのアート・コミュニティやジル・ジョンストン、デボラ・ジョウイットといった玄人筋の批評家にしか理解されず、他のメディアに移行したレイナーやプロセニウム劇場に回帰したブラウンに象徴されるように、ジャドソンは中継点、いずれアヴァンギャルドの限界に行き着くほかなかったという見方にも結びつく。たしかにその種子が有形無形の様々な仕方で様々な場所に播かれ、その後のダンス・シーンのなかで繁茂しているように

見える——としても、「定義の拡大によって否定・無化してしまった」という同時代のアートのアポリアを共有していたと言わねばならないのかもしれない。モダニズムの発展史的な芸術観の終わり、芸術の終焉という、すでにクリシェとなった物語である。

しかしながら、ポストモダンダンスの逆説には、ダンスがもっている——あるいはむしろ、何であれ身体を主要なメEDIUMとする営みが密かに護持している、と言ったほうがよい——ある機能によって、再考を強いる面がなお残っている。そのことを後半部で明らかにしていこう。ジャドソンについて語られる、舞踊の原点を探り、ダンスが生まれる場所を見極めようとしたという肯定的評価は、謂われのないことではないのだ。バレエやモダンダンスは言うに及ばず、ラテンやヒップホップ系の、当時の批評家たちにとってより馴染んだ・見やすいテクニックには依拠せず、そのスペクタクルとしての（他者に対する）効果も（自ら味わう）脱自の快樂にも背を向けながら、にもかかわらず「ダンス状態」に至るオルタナティブな水脈を開拓しているという場合も認められる。重心の高い、骨盤が立っている、腹式呼吸の身体⁸による「グルーヴ（リズム感、ノリのよさ、めりはりのきいた身体運動感覚的動機付け）＝ダンスー」というダンス文化のなかで、（太極拳や合気道・空手といった）非西洋の身体操縦法を含め、異種のダンス身体の可能性に接近していったのではないか、という。

3) ケージ＝カニングハム・サークルともうひとつの脱自

ここで、カニングハムとハルプリンという、ポストモダンダンスの二大ソースに寄り道して上述のパラドックスの意味を再考するきっかけをつかみたい。

モダンダンスの代表格グラハムを抽象表現主義のヒーロー・ポロックに、グラハムから独立していったカニングハムをラウシェンバーグに対照させるロジャー・コーブランドの論によれば、カニングハムは「自然」と感じられるものないし「自己」を基点とする「自由な表現」——モダンダンス、モダン・アートがともに信奉した19世紀のブルジョワ神話——に対する懐疑をポスト抽象表現主義世代のラウシェンバーグらと共有し、プレヒト的異化のスタンスを保持していた⁹。

ガス・ソロモンズ・ジュニアの以下の証言は、ダンサーの立場からグラハム・スタイルとの差異を物語るものとして興味深い。ジャドソンに共感を示しつつテクニカル・ダンシングへの愛着からそこには加わらなかったと述べたあとで、彼がカニングハムから学んだことのひとつは「不動の状

態から踊ること」だったと言う。「グラハムのダンサーたちは巧く踊るために息詰まるような不安な状態に自分を追い立てるのが常だった。私はと言えば反対に、通し稽古の合間のリハーサルの時間を、片隅に横になって深く呼吸しながら、内面の平穏を見つけ、不動の状態に入ることに費やした」¹⁰。いわば、グラハムのダンスがハイテンションのノル・アドレナリン系、臨戦態勢で向かう強い「表現」であったのに対し、カニングハムの場合は脱力と集中が共存するセロトニン系、「瞑想脳」のダンスであったという対比が仮定される可能性を示している。ダンスに対する思想や態度の違いという以上に（少なくともそれと同程度に）、身体（そして無論その身体によって実現されている心の状態）が異なるのである。とりわけ初期のカニングハム舞踊の基底には「静穏」の身体（serenity, tranquility, calmness, stillness）が顕著であったこと、「自我の充足のためにダンサーが表現効果を狙う場合、まず失われるものは静穏（serenity）である」とし、「瞑想の一種」としての稽古を捉えていたことは、酒向治子の研究でも指摘されているとおりで¹¹。

ここで浮上してくるのは、ポスト抽象表現主義世代、ケージ、ラウシェンバーク、カニングハム、カプローといった多分野の芸術家のあいだで優勢であったと思われる、60年代版スピリチュアリズムとプラグマティズムの融合という問題だ。この点は（も）たいへん興味を引かれながらまだまだまだまだ調査途上で放ってある事柄が多いのだが、「(ルネッサンス以来の西洋の)自己表現の芸術」に×を突きつけ、自己・エゴ・私・個人の趣味素養等々をorigoではなく捨て去るべきもの、世界をありのままに受け止め、瞬間を味わうことを妨げる障碍として意識する傾向はいたるところに散見される。たとえばジャスパー・ジョーンズ、「私は個人を示唆するものより、世界を示唆するものの方に惹かれる。私は判断より、存在しているものの方に惹かれる。いちばんありきたりの事物、いちばん当たり前の物事——こうしたものこそ、判断ぬきに扱えるものだと思われるのです」。あるいはストライプのパターンを描くブラック・ペインティングのなかに「ある意味で安定性のあるなにか、自分の感受性の執拗な記録、たえず移りゆくものの記録ではない何か」を求めたフランク・ステラ¹²。

ジャドソンの場合にもその直接の前身となったロバート・ダンのクラスを通じて、偶然性、不確定性といったケージの作法とともにその禅解釈に由来する脱自のスタンスが導入されていた¹³。楽音とノイズの非差別はそのまます踊の動き／日常の動きの非差別、ヒエラルキーの否定、作者性の放棄に結びつく。もっとも、実際には、チャンス・

オペレーションは当初こそ「解放」として受け止められたものの——そして、ダンスを拡大する方法論として部分的に存続したものの、ポストモダンダンスの多くは「選別とコントロール」の必要を放棄しなかった。後年のレイナーのケージ批判が示唆するように、ケージとジャドソンの関係は必ずしも単純なグルと追随者のそれではなかったように思われる¹⁴。

ケージ式非差別のメソッドをダンスに適用するときのプラクティカルな問題点については、彼自身、「音の自由さとダンサー達の不自由さの対比」、「有用性（ユーティリティ＝逃れられない必然的なもの）」と「美的体験」の対立として以下のように述べている。「この対立は音楽にはない、あるいはもうないのですが、ダンスには強固に残っています。つまり、音楽はどんな有用性からも解放された生の手本を私達に示す。一方振付けのほうは、有用性ととも生きていく上でしなければならないことの手本なのです。」「人間の肉体の動きによって表現されるようなもっとも高いレベルのエネルギーは、ダンサーが細心の注意を払って自らを鍛える勇気をもったときしか奔り出てこない」、「そのことをマースは繰り返し言ってきましたし、彼は正しかったのです。」つまり、音楽とは異なりダンスの場合には、身体の訓練によってテクニック、型、スタイルを装填することはやむをえないというような、やや曖昧な言い方をしており、ジャドソンに言及する際も、カニングハムからの誤った逸脱とでも言いたげな歯切れの悪さが残っている¹⁵。

にもかかわらず、メディテーションとしての舞踊というカニングハムの姿勢は、ケージらが唱えた「もうひとつの脱自」への具体的な通路を指し示していた可能性は十分あるだろう。それがカニングハムの選ばなかった別の道筋、別種の身体によっても達成できたのかどうか——さらに迂回して、どんどん迷子になることも恐れず、考えてみよう。

4) タスクの身体(+オルタナティブな身体作法)、何ができた(できる)か

アン・ハルプリンは、カニングハム、またジェイムズ・ワリングら50年代からのアヴァンギャルドの振付家と並んで、ジャドソン・グループの方向性に直接関わってくる舞踊家である。55年からサンフランシスコ郊外で彼女が組織した「ダンサーズ・ワークショップ」には、フォルティ、レイナー、ブラウン、ステイヴ・パクストンらが参加している。ロバート・モリス、ラ・モンテ・ヤング、テリー・ライリー等々、美術・音楽・建築・詩といった他分野の才能にも開かれた場所でもあった。ケージやカニングハム、ジョージ・シー

ガルといった面々も立ち寄る場合があったという。

ハルプリンの多彩な方法のなかで、即興は重要な位置を占めていた。ただしレイナーのインタビューに答えて述べているように、「インプロヴィゼーションの目的は自己表現ではなかった。私は物事が予測のつかない仕方で起こるような、半無意識の領域に達しようとしていたのです。ステレオタイプな反応の仕方を取り除こうとしていた。自分がトラディショナルなモダンダンスの舞踊家であるためにかえって阻止してしまう、そういうものの数々を解き放つために用いたのです」¹⁶。トラディショナルなモダンダンサーとして訓練された身体を外側から見つめ、テクニクやスタイルがかえって自由を阻害する鎧・拘束服となる場合があることが意識されている。

即興の次のステップとして、ダンスを構成する諸要素の分離、動きのチャート化、物体の使用やパフォーマンス空間の再考等とともに、「タスク」の考えが導入される。竹の棒を持たせて踊る（『Birds of America』1960）、ワインの瓶を運ぶ（『Five-Legged Stool』1962）、カーゴ・ネットを吊り下げ荷物をもって垂直移動する（『Esposizione』1963）等々その規模や方法はさまざまであったようだが、当初の目的は一種の内観（introspection）、すなわちタスクを実行する際の内部感覚・身体運動感覚に注意を払うことによって「自分の体を意識させるためのもの」だった。後には作品全般の方向を導き出すツールとしても用いられていくが、いずれも一定の作業に完全に集中し、「役柄」「ムード」といったイリュージョンの要素を排して単純に実行することに眼目があった¹⁷。その意味でタスクは、特定のテクニクやダンサーとしての訓練なしに無心状態を達成する道具の役割を果たしたと言えるのではないか。

ジャニス・ロスによれば、当時のビートニク文化のなかでヒッピーたちが「アタマを離れて感覚に向かえ」という衝動を抱えていたのに対し、ハルプリンの場合は「アタマを離れてからだに向かえ」というものだった。「ハルプリンのように、人間の身体を媒体とする芸術家にとっては、求められる変換は単に静座して心のなかでサイケデリックなイメージを見る場合よりも複雑なものだった。人間の身体は、それが通常ダンスの形で芸術の媒体となるためには並はずれたものにならなければならなかった。それが今や、タスクの手続きに基づく動きを行うごく普通のありふれた身体の力によって注視に値するものになったのだ」¹⁸。ドラッグ経験に基づいて詩を書く、絵を描くという場合と、まさに決定的に異なる点である。

ポストモダンダンスの場合にも、タスクの考えはきわめて実効性のあるものだったと考えられる。

舞踊を構成する動きを必ずしもその見た目の質によって決定せず、予め一定の条件・ルールを決め、特殊な技術を要しない比較的単純な作業を行い、その結果出てくるものをダンスとして枠付けするという方法は、とくに初期のジャッドソン時代に頻繁に見られる。「ポストモダンダンスの理論においては、振付家はその作品に視覚的な基準を適用しない。観点は内的なものになる。動きはその特質によって予め選ばれるのではなく、一定の決定、ゴール、計画、図式、規則、コンセプト、あるいは問題から、結果として出てくる。パフォーマンスの過程で実際にどのような動きが行われようと、そういった限定し制御する原理に従っているかぎり、受け入れられる」というマイケル・カービーの古典的定義¹⁹もこの辺の消息を伝えるものなのだろう。たとえば、その場で与えられるインストラクションに従ってマットレスを運ぶ、位置を移動する、傾斜した板、直立した壁面、張られたロープ上といったあえて動きを制限する物理的負荷を介在させる、長い棒をもって先端を絶えず隣の人の棒の先と接触させたままからだを回転する、ひとりが倒れ、別のひとりが支える、等々。

これらは一見してダンスには見えず、特殊なテクニクも要しない（一般的な身体運動能力や筋力を前提とする場合はあるにせよ）。『トリオA』や『アキュミュレーション』のような60年代後半以後の作品と比して、より端的に「反ダンス」の極にある。実際タスクは、ダンスの枠を越えて、なんらかの身体的な作業を伴う様々な領域に敷衍可能な、メディア横断的方法概念と捉えられる。ハルプリン／フォルティを経由してミニマル期のモリスに直接影響を与えた²⁰のみならず、ポスト抽象表現主義世代の絵画制作、「システムック・ペインティング」の一部にも、すでに既定のプランに従って描く／作る／しばしばそれを反復するという方式が、反即興・反アクション・反コンポジションを達成する手法のひとつとして確立しつつあった。フルクサスを中心とするインストラクション・アートやイヴェント、60年代後半のプロセス・アートにもタスクの身体は関与してくるだろう。初期ジョーンズの官能的な画面がレディメイド・デザインのかなかに自分のデーモンを封じ込め、あるいはステラ最初期のブラック・ペインティングに（グリーンバーギアン・モダニズムのフラットな絵画平面の徹底という以前に）、家庭用ペンキ塗りの作業による沈静効果が認められ、河原温の日付絵画がリチュアリスティックな瞑想として実施されていた（いる）といったように、ときにそれらは自家製悪魔祓いな「心を調える」ための「行」や「作務」に接近するケースもあったと考える（「サム（作務／もどき）・アート」の心身チューニング効果）。

ケージがサティの『ヴェクサシオン』(C. 1895)を数人のピアニストたちと一晩がかりで初演したのはジャドソン盛期の1963年だが、「このモチーフを連続して840回くり返し演奏するには、あらかじめ、心の準備を整えることが大切であろう。深い沈黙と、真剣な不動性の姿勢によって」という作曲者自身による指示書の添えられたこの曲の演奏もまた、一個のインストラクション・アート、行の域に達したタスクとして解されるべきかもしれない。ケージ自身「予想することなど及びもつかなかつたなにかが起こりつつあった」、「18時間続いた演奏の最中に、まさに私達の生が変貌した」として、パフォーマンスな経験としてのアートの意義を強調している²¹。

無論、絵画・彫刻にタスクの概念を適用し、身体動作を伴う作業としての側面に注意を喚起する場合と同列に、スコアを演奏する／テキストを朗読する／振付を踊る、といったパフォーマンス・アーツの基本プロセスをタスクの実行として語ることは意味をなさないだろう(同じフレーズを840回繰り返す、というのはもはや通常の演奏ではない。ただ、そもそも主体にとって演奏とはなにか、上演とはなにか、というのは改めて考えなければならない別の問題であるが)。熟練／身体図式の形成の有無とともに、内部経験に対する焦点の有無がここに関わってくる。あらゆる芸術制作に多かれ少なかれ、いわば一種作業療法的な側面を認めることは可能だろう(治療・セラピーとしてのアート)——しかし通常はそれが関心の中心にはならず、あくまでも「結果として」生み出された作品のパブリックな意義が前面にくる。そのときにはむしろ、スコアやテキストの指示を離れ(内化し)、個人の自由な解釈を示すことが求められる(型を身につけるのはそれが型破りの前提となるからだ)。ところがタスクの場合には、その過程を通して当人の意識に何が起こったか(「生が変貌した」といった事態が生じたかどうか)が問われてくる。結果として生み出される作品はその過程の痕跡・抜け殻のようなものに近いかもしれない——それがパブリックな意義をもつ(観客・聴衆にとっても同様の経験へ誘う契機となる)場合もある、としても。

ポストモダンダンスが、少なくとも部分的には、自ら経験するプロセスとしての舞踊を一義的なものとし、観客に対する効果は二義的と見なした、したがって芸術舞踊の基準から外れていったとされる理由の一端は、タスクの身体や西洋芸術舞踊以外のオルタナティブな身体作法の開発によって、上述のような脱自のもうひとつのチャンネルに接続していったからではないだろうか。70年代のデボラ・ヘイのように、太極拳を学び、その呼吸法やflowの経験を核としてタオ的イメージでダンス

を語る場合はその明示的なケースだ。「私がなにかをしていて、そのなにかをしているという行為のなかに明らかにとどまっているとき、その瞬間はいつでもダンスである」²²。あるいはパクストンのコンタクト・インプロヴィゼーションが、「リラックスすること」、および「穏やかな準備運動」に大半を費やす(「必要になる前にアドレナリンを奔出させるというようなことはしたくない」というのも示唆的である²³)。ヨガや太極拳、テラワダ仏教の歩行瞑想のように、調身・調息・調心の同時性に即して、身体をその意識状態に働きかけるメディウムとする——「アタマからからだへ」向かうことで可能になる生の変貌。サリー・ベーンズにしたがえば、すでに60年代前半のアヴァンギャルドには、「紛れもなく物質的な身体それ自体の経験を通してこそ、意識は明るみに照らされ、拡大される」という「conscious body」の考えが非西洋文化の日常実践に対する興味とともに共有されており、「たえず知性的な身体(the intelligent body)を擁護してきた」レイナーらは「身体はどのように意識の助けとなるか」を明らかにした²⁴。このような点に注目するかぎり、ジャドソンのパラドックスはむしろ、反ダンスを経由した原ダンスの富の再解釈という新たなアスペクトを見せてくれるのである。

ジャドソン・グループを導く触媒のような役割を果たしたフォルティが、ハルプリンのワークショップで経験したという深い集中状態、一種の変性意識の状態の記述は、このような局面に関わるものと思われる。それを彼女は「ダンス状態」「魔法の状態」とも呼んでいるが、円を描きながら歩くといった、ごく単純な動き、そのときの微細な身体感覚にフォーカスすることによって誘発され得るものだった。「そのままそういった感覚に15分ほど集中して、そこからたくさんの止むにやまれない思いがわき起こってくる」。「多分それをなんらかの瞑想状態に比べてみることができるでしょう。あるいはそこである集中に辿り着いて、自分が集中して行おうとしていることをするのに努力を要しない状態、なぜなら自分のシステム全体がそちらの方向に流れて行っているから。そのときほとんど——無心の状態で、と言ってしまふのは憚られるけれど、とにかく自分のシステムにギアが入って楽々となにかできる。(中略) Enchantment(魔法・魅惑)はchant(うた)という語根に由来する。それは音楽的な状態、心の中の音楽を司る部位が目覚め、働いて、身体の動きを司る知性が一齐に開花する状態だと私は考える」²⁵。

カニングハムは「瞑想としての稽古」を標榜し、ハルプリンは踊ることは祈りだという確信を抱い

ていた。ジャドソンの舞踊家たちは既存の西洋舞踊テクニクから離れ、ほとんど舞踊そのものの外部にまで出ていったが、つねに身体とともにどまった。身体のさまざまな可能性——表現主体としての可能性のみならず、あるいはそれ以上に、身体をある条件下に置くことで生まれ出てくる「私」の変容可能性を探索した(「心は筋肉である」)。

いわば彼らの望見していた「脱自」は、トランスやトリップ、酩酊や忘我、カーニヴァルの一時的なコントロール解除ではなく、むしろ日常のありふれた営みのひとつひとつに虚心に向かうときに与えられるある静謐な境地だったのではないだろうか、というのが今回のスペキュレーションの結論である。そのような状態・魔法の状態にいたるために有効な方法はおそらくたくさんあり、それらに出会った場合、ダンスの種子・赤ちゃんを拾い上げることはできると言えるだろう。ありふれた日常を花冠で覆う「緑の指」をもって生まれてきた(はずの)その子供たちがどこに消え、どこで再び——思いがけない場所で——見出されるのかを探ることは、また次の宿題となる。

埼玉大学教育学部の細川江利子先生のご助力に感謝申し上げます(レイナーやブラウンを学生とともに踊る、というかなぞる、貴重な経験を可能にさせていただいた)。

- 1 中谷美二子+田坂博子編集/翻訳、『トリシャ・ブラウン初期作品集1966-1979日本版』(株式会社プロセス・アート)、2006年に収録されているトリシャ・ブラウンのインタビュー、同じく『アート・オブ・パフォーマンス/グッゲンハイム美術館』(株式会社プロセス・アート)、2004収録のイヴォンヌ・レイナーらのインタビュー他を参照。
- 2 Yvonne Rainer, "Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called 'Parts of Some Sextets,' Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March 1965," *Tulane Drama Review* 10 (T-30, Winter 1965, p.178), およびSally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987 (1977), p.43を参照。モダンダンスのクリシェの数々や過剰な女性化・反知性化の傾向に対する反発はレイナーの場合とりわけ強かった。Sally Banes, "an open field: yvonne rainer as dance theorist," *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002* (Catalog of an exhibition held at the Rosenwald-Wolf Gallery, Oct.19-Nov.30, 2002), Philadelphia, PA: The University of the Arts, 2003, p.27他による。
- 3 Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum*, June, 1967. *Art and Objecthood*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998他に再録されている。林道郎, 「演劇性(劇場性)をめぐる」, 『セゾンアートプログラム・ジャーナル7号』, 2001, pp.98-121を併せて参照。
- 4 「大人の身体」と「コドモ身体」の対比は桜井圭介がニブロール評で用いている(『恋よりどきどき: コンテンポラリーダンスの感覚(アイステーシス)』, 東京都写真美術館, 2005, pp.23-25)。「ダイナミック・

ライン」はMaxine Sheets, *The Phenomenology of Dance*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1966で提起された概念。湯山玲子, 『クラブカルチャー!』(毎日新聞社), 2005ではダンス快楽の種々相が活写されている。

- 5 Yvonne Rainer, "A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*," in *Minimal Art*, ed. Gregory Battcock, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995 (1968), pp.263-273, および注1で示したブラウンのインタビュー他。
- 6 Noël Carol, "The Philosophy of Art History, Dance, and the 1960s," in *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible*, ed. Sally Banes, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin, 2003, pp.81-97.
- 7 たとえばマイケル・カービーが*Contemporary Dance*, ed. Anne Livet, New York: Abbeville Press, Inc., 1978, pp.158-160で紹介しているニューヨーク・タイムズの記事(Clive Barnes, "Village Disaster," in *The New York Times*, January 11, 1966)を参照。
- 8 中村明一, 『「密息」で身体が変わる』, 新潮選書, 2006.
- 9 Roger Copeland, "Merce Cunningham and the Politics of Perception," in *What Is Dance?*, eds. Roger Copeland and Marshall Cohen, Oxford, New York, Toronto, and Melbourne: Oxford University Press, 1983, pp.307-324. 邦訳は「マース・カニングハムと知覚の計略」(川上明孝訳), 『芸術としての身体』(尼ヶ崎彬編), 劉草書房, 1988所収。
- 10 Gus Solomons jr, "Dancing in New York: The 1960s" in *Reinventing Dance in the 1960*, p.109.
- 11 酒向治子, 「コンテンポラリーダンスにおける静穏の身体」, 『舞踊と身体表現』, 日本学術会議文化人類学・民俗学研究連絡委員会編, 財団法人日本学術協力財団, 2005, pp.105-117.
- 12 リチャード・フランシス, 『ジャスパール・ジョーンズ』(東野芳昭・岩佐鉄男訳), 美術出版社。「仕事をはじめるときに、自分自身の素養を排除できないこと」に対するジョーンズの苛立ち(同, p.78)も同様に興味深い。ステラのことは, Kenneth Baker, *Minimalism*, New York: Abbeville Press, 1988, p.32より。
- 13 Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964*, Durham and London: Duke University Press, 1993 (1980), pp.1-33.
- 14 Yvonne Rainer, "Looking Myself in the Mouth," *October*, 17, pp.65-76.
- 15 ジョン・ケージ, 『小鳥たちのために』(青山マミ訳), 青土社, 1982, pp.163.
- 16 "Yvonne Rainer interviews Ann Halprin," in *Happening and Other Acts*, ed. Mariellen R. Sandford, London and New York: Routledge, 1995, p.138.
- 17 *Ibid.*, pp.139-143, 145.
- 18 Janice Ross, "Ann Halprin and the 1960s: Acting in the Gap between the Personal, the Public, and the Political," in *Reinventing Dance in the 1960*, p.30.
- 19 Michael Kirby, "Introduction," *The Drama Review*, 19, T65, 1975, p.3.
- 20 Benjamin H.D. Buchloh, "Three Conversations in 1985: Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris," in *The Duchamp Effect*, eds. Martha Buskirk and Mignon Nixon, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996, pp.49-50, 53.
- 21 ケージ, 前掲書, p.151.
- 22 Bill Jeffers, Leaving the House (Deborah Hay)", *The Drama Review*, 23, T81, 1979, pp.79-86, *Contemporary Dance*, pp.123, *Terpsichore in*

Sneakers, pp.114-125.

²³ *Terpsichore in Sneakers*, p.65.

²⁴ Sally Banes, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham and London: Duke University Press, 1993, pp. 235, 242.

²⁵ *Terpsichore in Sneakers*, pp.23-24, 34-35.



ニューヨーク、ジャドソン記念教会
(2007年9月, 筆者撮影)



ジャドソン記念教会正面入口
(2007年9月, 筆者撮影)



ジャドソン教会内部：現在も礼拝所と集会所を兼ね、パフォーマンス・スペースとしても用いられている
(2007年9月, 筆者撮影, 撮影協力: Melissa Jameson, Facilities Coordinator / Judson Memorial Church, NY)

