

講演

ハルプリンとジャドソン・ダンス・シアター 〈タスク〉をめぐる

木村 覚 (日本女子大学)

はじめに サマー・ワークショップでの出来事

この発端は、1960年8月にサンフランシスコで行われたアンナ・ハルプリンのサマー・ワークショップに、シモーネ・フォルティがイヴォンヌ・レイナーを誘ったことにある。このワークショップには、当時フォルティと婚姻関係にあった美術作家のロバート・モリスや、将来レイナーと共同作業するトリシャ・ブラウンも参加していた。つまり、のちにジャドソン・ダンス・シアターと呼ばれる集団とその周囲で活動することになる主要な作家たちがここに集結していたわけである。このワークショップが、ジャドソン・ダンス・シアターが生まれる実質的な発端となったロバート・ダンのコレオグラフィ・クラスと並んで、今日ポスト・モダンダンスと呼ばれるものの礎を築いたと言っても過言ではあるまい。

口を揃えて言うことに、このワークショップでハルプリンが彼らに差し出したものは、タスクというアイデアだった。フォルティはこのときの体験をこう述懐している。

私たちの基礎的な作業のやり方は、意識の流れを追跡する即興だった。私たちは、そこにおいて意識の流れが制約のない状態で広がりうる受け身の状態に達するよう従事した。しかし、同時に、自己の一部は、新鮮でよい運動を見つめる立会人として、私たちの間で起こること全体を見つめる立会人として演じた。¹

フォルティによれば、ワークショップのなかで提示されたタスクとは、たとえば15人ほどの集団が円を描いて走るといったもので、その際、誰かが主導してスピードに変化を与えないという制約が与えられていた。そこで、走りながら前後の人間との間に配慮し続ける時間は、間合いをとっている自分の身体を意識し、また相手の身体を感じる機会であっただろう。あるいはモリスが回想しているのは「自然の環境から何かを選んできて、その運動の性格をつかむ」というタスクだった²。モリスは岩を観察し、その後、自分の身体をまるで岩のようにゆっくりと丸めていった。あるいは、ブラウンが長時間ほうきでダンス・デッキの上を掃き、ほうきの柄を軸に自らの体が宙に浮くという経験をしたことは、よく知られている。

直訳で「仕事」をあらわすタスクは、少なくともこの最初期においては、一定の単純な仕事を反復的に実行することによって、あらかじめ準備して行う動き（いわゆるダンスの振り付け）から実行者を自由にし、また自己を「受け身の状態」にすることで、実行者が自己の身体に生じる運動の質を感じることを、すなわち運動感覚への気づきをえることを可能にするものであった。ワークショップがひらかれる前、モダンダンスに疑いを持ち始めたハルプリンが、メイベル・トッドの『考える身体』やハルプリンの師であるマーガレット・ドゥブラーが研究した運動感覚へのアプローチへと傾倒し、またダンサーではない者が機能的に運動に取り組むさまに注目するなかで、動きの発生源として案出したのがこのタスクだった。それは、意識の流れを活発にしつつ、その状態を同時に「立会人」として見つめるといった、身体を基軸として実行者が自己へと（また他者あるいは環境へと）問いを向ける希有な仕掛けであった。ワークショップでの成果をニューヨークへ持ち帰った若者たちは、その後の数年間のうちに、彼ら独自の新しいダンスのアイデアを展開することになる。

この発表で私が考えてみたいのは、1960年代の初頭から半ばまでに、ハルプリンによって提案されたタスクというアイデアがどのようにより若い世代によって解釈され展開されたのかであり、またハルプリン自身がどのように発展させたのかである。両者のとった道筋は、重なる面があるとしても、異なる面も多い。その多様性は、今日の私たちに「タスク」というアイデアの潜在的可能性を示唆してくれるはずである。

1 ジャドソン・ダンス・シアターにおけるタスク

発表時には、このテーマに関して、次の諸点を議論した。紙幅の都合により、要点のみここに示すことにしたい³。(1)レイナーに代表されるように、彼らは日常の動作を遂行するタスクをファウンド・オブジェのごとき「ファウンド・ムーブメント」と捉えた。(2)「ファウンド・ムーブメント」として運動を捉えようとするなかで、彼らは、クロノフォトグラフィに刺激を受け、タスクを人間動作の観察の場とした。(3)タスクのアイデアを採用することで、彼らはタスクの実行者が各人の個性を表現するよりも、むしろ「中立的な行為者」(レイナー)として舞台に存在するよう企図した。

2 ハルプリンにおけるタスク

2-1 自分を遂行すること

さて、ジャドソン・ダンス・シアターがクロノフォトグラフィをタスクのモデルにしたことと対比するならば、ハルプリンはインスタント写真に

自分の活動と似たものを感じたと言われている。ジャニス・ロスはこの点に関してこう述べている。

1950年代半ばまでに、ポラロイドを手にした写真家のように、自分の作品と自分の課題をほぼ同時に観察する仕方を求めながら、アンはダンスにおける「インスタントな」感性へと手を伸ばしつつあった。彼女のダンスの特徴は、インスタント写真のように、すばやくまた変更を最小限にとどめつつありふれたものを捕まえることにあった。⁴

なるほど撮影したものが瞬時に確認できるインスタント写真は、彼女の「インスタント」な感性とよく似ている。彼女にとってダンスとは、試しに行ってみた各人の行為を瞬時に、またつぶさに観察する場であったのである。観察と言っても、ジャドソン・ダンス・シアターが「中立的な行為者」を観察することへ向かったのとは異なり、ハルプリンの眼差しが求めたのは、パフォーマーの各人各様のあり方であった。ハルプリンにとって重要なのは、パフォーマー各自が自分を遂行する可能性であり、そのさまを観察し、気づきを与えることだった。

パフォーマーそれぞれがただひたすら彼あるいは彼女自身を遂行しようと私は確信するようになりました。私たちそれぞれは私たち自身の芸術であり、個人のなかで抑圧されていたものが何であれ、それが芸術家に対する厳しい制限となっていたことでしょう。さらに、個人が彼あるいは彼女の潜在的なものを実現するためには、集団の状況というリアリティが必要となります。⁵

タスクにおける単純な動作の反復は、ハルプリンにとって、パフォーマー各自の内に潜む抑圧をひらく契機であった。それは「歩く」タスクから「心の問題」や「病気」の外見を除外しようとしたスティヴ・パクストンの発想とは相容れないだろう。それは、ただ無為に「歩く」ことでもなければ、「歩き」のなかで個人的感情を意識的に造形することとも異なるのであって、いわば心理治療のように試しにやってみるなかで起こる「潜在的なもの」へ向けた「気づき」のプロセスなのであり、また集団での活動を通して試みられるものだった。このことは、ハルプリンにとって芸術の問題が同時に人生の問題でもあったことを意味している。こうした点へとハルプリンを向かわせた大きな要因となったのが、ゲシュタルト療法で知られる心理学者フレデリック・S・パールズとの出会いであった。次に、二人の出会いを振り返

りながら、タスクとゲシュタルト療法との関係を明らかにしてみたい。

2-2 パールズとの出会い

「彼女 [ハルプリン] は完全に変わっていました。……彼女はカタルシスや表現に関わるようになっていました。」⁶ 1962年の『5本脚のスツール』を代表作に、ハルプリンはタスクを舞台芸術化していった⁷。そこからさらに、60年代半ばまでに新たな変化を遂げたハルプリンについて以上のようにブラウンが語った回想は、ハルプリンが「個人的なレベルでの探究」へ向かった事実を証している。

64年と65年において私たちは個人的なレベルでの探究に戻っていき始めました。またワークショップの様態が私たちにとって非常に重要になりました。私たちは内面へ向かって個人のうちにあるより一層内的な世界を見ようと欲しました。本当に個人の社会的領域、個人全体を研究したかったのです。…… [個人全体とは] ダンサーたちがめったに研究しない感情の生活です。ダンサーたちは運動を研究します。しかし運動は感情に関連づけられていますし、私たちは運動を通して引き起こされる感情を見るためのどんなシステムも持っていません。⁸

ここで問われているのは「感情の生活」であるとしても、それはモダンダンスのように感情を様式的に洗練させて表現することとは無関係である。各人の身体の内面に日々生じている運動と感情の直接的な関係にこそ、ハルプリンは問いを向けようとしたのである。

この点を考えるために『パレードと変化』(1965)で用いられた脱衣のタスクをとりあげたい。そのためまず、ハルプリンのパールズとの出会いを一顧しておく必要がある。ハルプリンは1964年のある日、自分を理解しない批評家や社会に対し怒りや不満でいっぱいになった状態で、パールズとの面会を待っていた。ハルプリンは見知らぬ隣の紳士にいらだち、彼の前で突然服を脱ぎ始めた。最後まで脱ぐと脚を組んで椅子に腰掛けた。すると紳士はハルプリンに怒りを示すどころか泣き出し、それが一層彼女をいらだたせた。その光景の始まりから戸口で隠れて見ていたパールズは、ハルプリンに会うと「なぜあなたは脚を組んでいるのです？」と語りかけた。この一言は、自分の状態をハルプリンに気づかせた。これがもし全裸になる即興ダンスであったら下腹部を隠しただろうかと反省させた。「いまここ」の自分とその環境に気づきを与える機会としてパフォーマンスの場を考えるようとする彼女の思考が、ゲシュタルト

療法と合流した瞬間だった。

この出来事は、自分の行為が同時に心理療法のプロセスでありうることのみならず、芸術家は同時に人間であることをハルプリンに強く意識させた⁹。そして、このエピソードに動機づけられたハルプリンは脱衣のタスクを構想することになる。それが『パレードと変化』の一部となった。

アンが信じていたのは、このシーケンスでの裸の身体は展示の対象あるいは欲望の対象ではなく、むしろ未編集のままの脱衣というタスクが、心理学的な皮むきとしてのパールズの「ホット・シート」の代わりになることだった。「それは信頼のセレモニーでした。」アンはこう説明した。「それはまるで私たちお互いが『私はここにいます、私を見てください、私が誰かを理解してください。私を信頼してください』ということなのです。』¹⁰

過去を解釈するのではなく、現在の状態をセラピストの促しによってクライアント本人に気づかせる手法「ホット・シート」をパールズは行った。それは「ホット・シート」と呼ぶ椅子にクライアントを座らせ「あなたのパーソナリティと他者のパーソナリティを演じる“空の椅子”」¹¹に向かって架空の対話をするようパールズが促すことで、クライアントが心の問題を引き起こす人物を演じてみせるといった心理療法である。演じるという試行を通して、クライアントは気づきを与えるのである。舞台上での脱衣のタスクは、この「ホット・シート」と同類の仮設的な行為とみなされる。そこでの「心理学的な皮むき」とは時々刻々と進む自己への気づき、また自己と他者あるいは環境との関係の気づきが連続してゆく状態を指している¹²。

実際『パレードと変化』の映像¹³を見ると、比較的ゆっくりとした脱衣の最中、パフォーマーのその都度の行為（たとえば、ボタンを外す手の仕草やそれにともなってはだける体の動き）は、パフォーマー自身の気づきのみならず観客の気づきを促進しているように感じられる。とくにパフォーマーがじっと観客に向けるまなざし（2004年公演）や、フィナーレに用いられる紙のちぎれる音は、そうした気づきの効果に大きく貢献する仕掛けであるように感じられる。

2-3 観客ではなく立会人

ところで、公演の様子を分析するなかで強い印象を受けるのは、このタスクがパフォーマーのみならず観客に態度の変更を求めてくることである。先にあげたハルプリンの発言に「信頼のセレモニー」とあったように、また「ゲシュタルトの析

り」という名のパールズの有名な詩「わたしはわたしのことをする。そしてあなたはあなたのことをする」が語るように、ここで求められているのは、自他の（とくにパフォーマーと観客の）関係をめぐって通常の舞台芸術に接するのとは異なる観客の態度と、その観客も含めた集団の創造である。

「最高度の感覚において、裸を含んだパフォーマンスは観客とパフォーマーの間のコミュニケーションについての考えをより強くする誠実な状況に寄与するものと、彼女〔ハルプリン〕は感じているのです。」¹⁴と当時の批評家が見定めたように、脱衣のタスクが単なるエロティックな娯楽でないことを察知し、しかもこの瞬間が「心理学的な皮むき」の過程であることを理解し、支援することによって「誠実な状況」に参加するよう、観客は求められる。それは、ハルプリンによれば、ひとが観客ではなく「立会人」でいることである。

私は観客になりたくありません。観客(spectators)とは、彼らをもてなし、楽しませ、おそらく刺激しもするスペクタクルを暗示しています。私は立会人(witnesses)になりたいのです。立会人は、私たちがある目的—つまり私たち自身のなかでまた世界のなかで何かをなすという目的のために踊っているとはっきり理解します。……立会うことの役割はダンスを理解することであり、遂行するという挑戦を行っているダンサーを支えることです。¹⁵

ところで、冒頭に挙げたフォルティの発言にも「立会人」についての言及があった。そこで「立会人」と呼ばれていたのは、自分の状態に気づく「自己の一部」であった。ハルプリンにおいて「立会人」とは、他者の状態も自己の状態も理解しようとする存在を指していよう。集団のすべてが互いにそうした「立会人」となることで集団の活動は可能になるだろう。

各自の内に生じる個別的な出来事を理解し支えることは、観客の領分を超えている。観客はそのとき自ずと、クライアントとセラピストの關係に類比的な關係をパフォーマーと結ぶことになるのだろう。少なくともここで、ひとは立会人となり、パフォーマーの芸術と人生(生ある身体の出来事)に向き合うことを求められる。いや、芸術にはいつも人生が隠されており、普段の表裏が反転しただけなのかもしれない。そうした芸術と人生とが同時に進行していくなかで、パフォーマーと観客とが協動する集団の形成こそ、ハルプリンが求めたものに違いない。

おわりに

このように、ハルプリンが考案したタスクとい

うアイデアは、ジャドソン・ダンス・シアターとハルプリン自身の活用を通して2つの異なる可能性が示されたと見ることができる。どちらも、試しにやってみるといふ性格を有し、単純な動作を反復的に行うことは共通である。ジャドソン・ダンス・シアターの場合、そこに私が見たのはクロノフォトグラフィなどの写真の性格や後期ウィトゲンシュタインの言語哲学と類比的な傾向だった。またそこにおいてタスクの遂行は公共的であり、またミニマル・アートに匹敵するような前衛芸術であろうとするところがあった。おそらく、ハルプリンも語の正しい使用といった考えに大きく異なる考えをもっていたわけではないはずだが、しかし、彼女にとって重要なのは、そうしたタスクの遂行においてパフォーマーが自分を遂行することであり、そうした意味でタスクの私的な側面に目を向けて、そこでインスタント写真のような、あるいは心理療法にも似た気づきを獲得することだったわけである。タスクを前衛芸術という枠の内に留める傾向と、むしろその枠から自由になって「心理学的な皮むき」がより豊かに進んでゆく傾向という2つの可能性、両者を併置して考えることは、ダンスとは何でありうるのかを問うことと同じだろう。ハルプリンの思考の一端に触れて、そうした課題の端緒をえることができた。

- 1 Simone Forti, *Hand Book in Motion*, New York University Press, 1974, p. 32.
- 2 Ramsay Burt, *Judson Dance Theater: Performative Traces*, Routledge, 2004, p. 62.
- 3 なお、本発表をもとに、同テーマに関連する事柄を研究した拙論文「レディメイドとダンス」が本誌に掲載されているので、考察の詳細はそちらを参照していただきたい。
- 4 Janice Ross, *Anna Halprin: Experience as Dance*, University of California Press, 2007, p. 117
- 5 Anna Halprin, *Moving toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, Wesleyan University Press, 1995, p. 112.
- 6 *Anna Halprin: Experience As Dance*, p. 180.
- 7 *Ibid.*, p. 158.
- 8 *Moving toward Life*, pp. 11-12.
- 9 「彼[パールズ]は私に多大なるインパクトを与え「芸術家」と「人間」の垣根を壊してくれました」(*Moving toward Life*, p. 246) とハルプリンは述懐している。
- 10 *Anna Halprin: Experience as Dance*, p. 185.
- 11 F. S. パールズ『ゲシュタルト療法パーベイティム』倉戸ヨシヤ監訳、ナカニシヤ出版、2009年、p. 93。
- 12 F. S. パールズ『ゲシュタルト療法 その理論と実際』日高正宏他訳、ナカニシヤ出版、1990年、p. 100。
- 13 Ruedi Gerber『Breath Made Visible: Revolution in Dance Anna Halprin』(DVD)には、1965年と2004年の2バージョンが収められている。1965年の映像では、ダンサーたちはみなカメラ(観客)の位置に関係なく多様な方向に向いて、自分に没入するように脱衣を行っている。
- 14 *Anna Halprin: Experience as Dance*, p. 226.
- 15 *Moving toward Life*, p. 249.