

## デボラ・ヘイの舞踊思想：彼女が使用する言葉 “invite being seen”に着目して

太田真由（お茶の水女子大学大学院）

### Abstract

The aim of this paper is to clarify Deborah Hay's words, “invite being seen,” and what Hay has assumed from the dancers' practice and the role of the audience by use of those words.

Since 1970, Hay has shifted her choreographic resources from physical to perceptual, and since then she has focused on the inner body. She also notices the whole body as a teacher. Because of this awareness, she elaborates her distinctive choreographic tool, “the practice of performance,” where she uses her language to make dancers bring attention to their bodies, especially their cells, and it eventually becomes a dance piece.

In her “practice of performance,” Hay says, “invite being seen.” The words are created by Hay herself and are practiced by the dancers. The dancers practice as they show a willingness to be seen, while giving attention to every cell in their bodies. For the audience, Hay gives them a new role. She also encourages the audience to bring attention to the dancers. In order to show how Hay “invites being seen,” I examine *The Man Who Grew Common in Wisdom* (1987) to see what the dancers and audience experience. Through the words, both dancers and audience bring attention to the dancers' inner body and this makes them work together for a dance piece.

### はじめに

1960年代、マース・カニングハム（Merce Cunningham 1919-2009）の元で踊り、ニューヨークのジャドソン・メモリアル・チャーチで活動していた当時の前衛的ダンス集団の一人であったデボラ・ヘイ（Deborah Hay 1941-）は、現在も米国を拠点として作品創作を続けている。彼女は言語による身体への取り組みを行う創作方法を、近年ヨーロッパやアメリカで注目を集めている<sup>1</sup>。

ヘイは言葉による創作を行うことについて次のように述べている。「私は、[...] 出来るだけわずかな言葉を使いながら行う言語の振付に [...] 魅了されている」<sup>2</sup>。このようにヘイは、言語による創作に関心があることがわかる。

またクリスティ・エドマンズ（Kristy Edmunds）は「彼女〔ヘイ〕の言語の使用は、彼女の比類ない必須の方法である」<sup>3</sup>と述べ、ヘイの言語を使用する創作方法の重要性を評している。ジム・ドロブニック（Jim Drobnick）は、「振付家、またパフォーマンスアーティストのデボラ・ヘイは、40年のキャリアの間に、美学の思想（an aesthetic philosophy）を明確にするため、パフォーマンスとコミュニケーションを取るため、そして指導上のツール（a pedagogical tool）として役立たせるために、精巧な独自の言語を作り出した」<sup>4</sup>と述べている。

このように身体への取り組みをヘイ独自の言語によって指示する創作方法は、どのような経緯を辿ったのだろうか。ヘイの舞踊活動初期に関する研究で、サリー・ベインズ（Sally Banes）は次のように記述している。「ヘイのコンポジションの方法や彼女のマテリアルは、根底にある一貫した関心事を明確に表している。それは、ダンスでの経験、知覚、そして注意（attention）の本質とは何かである」<sup>5</sup>。ここから、ヘイが舞踊活動初期から経験、知覚、注意について注目していることが分かる。この一貫した関心事をダンサーに経験させるために、ヘイ独自の言語が生まれていったと考えられる。

ジャドソン・メモリアル・チャーチにおいて、歩く、走るといった普通の生活の動きを取り入れた作品を発表してきたヘイは、1990年代までダンスの訓練を受けていない参加者と訓練を受けてきた参加者の両者を含む作風で知られている。ヘイが1970年にニューヨークを離れてからも、ベインズが指摘する「〔ジャドソン派の〕振付家は、意図的に訓練を受けていないパフォーマンスを使うことで“自然な（natural）”身体への探求を行っていた」<sup>6</sup>と考えられる。2000年代になり、ヘイは、作品をより深くするために訓練を受けているダンサーのみを扱うようになるが、このような舞踊活動に一貫していえることは、言葉によるダンサーへの指示という創作方法である。

そこで本研究は、1980年代からの創作プロセスを示した著述に見られる言葉、“invite being seen”に着目することによって、ヘイがどのような意図でこの言葉を用い、ヘイが想定するダンサーの実践と観客の役割とは何かを明らかにすることを目的とする。研究方法は文献研究を主として用いるが、2019年1月に行われたワークショップへの参与観察で得られた資料<sup>7</sup>をもとに考察を行い、ヘイの言語による創作について明らかにしていく。

まず第1章ではヘイの身体への取り組みが、知覚的と捉えるように変化したことを紹介する。第2章では、その変化の中から生まれた言語を使用した実践、“the practice of performance”について紹介し、その実践を通してのヘイの目的と注目する点について検討する。第3章では、“the practice of performance”で使用されているヘイの言葉、“invite being seen”について検討し、ヘイがこの言葉を通してダンサーがどのような実践を行うか、さらに、ヘイの求める観客観を把握する。加えて、ここで“invite being seen”を行なっている『The Man Who Grew Common in Wisdom』という作品に着目し、ヘイの言葉による身体への取り組みからどのような作品が生まれたか、一つの例として分析する。ヘイの作品は、近年、欧米を中心に注目を集めている。本研究を通して言語を使用するヘイの創作方法の一部が解明されると考える。

## 1. ヘイの身体への取り組み

ヘイが様式化されたテクニックを用いず、言葉による創作方法で作品を発展するに至った背景として、まずヘイの身体観の変化があったことが分かる。ヘイは、幼少からダンサーの母の元で舞踊を学んでいた。そして1961年にカニングハムと出会う。当時、カニングハムのリハーサルを見学に行っていたヘイからは、カニングハムの踊りへの関心と憧れが窺える<sup>8</sup>。1964年、彼女はマース・カニングハム・ダンスカンパニーのメンバーとして6ヶ月間のヨーロッパとアジアを周るツアーに参加した。しかし、そのツアー後から自らの身体を鍛えるためのダンスクラスは取らなくなったと言う。その理由として彼女は、ダンサーとしては「一生、不十分」<sup>9</sup>と考えている。これは、ダンサーとしてカニングハムテクニックを身につけることの難しさに苦しんでいたと捉えられる。カニングハムの元で踊っていたキャロリン・ブラウン (Carolyn Brown) やヴィオラ・ファーバー (Viola Farber) といったダンサーのように望んでもなれないとヘイは感じていた<sup>10</sup>。身体的能力に対して他のダンサーと比較してしまうヘイの経験が

ダンスのクラスを辞めさせ、様式化されたテクニックへの興味が無くなったと言える。そのような経験に加え、ヘイは太極拳を学び始めた<sup>11</sup>。彼女は、太極拳について次のように述べている。

踊りのクラスやパフォーマンス時に自分の身体を超越する感覚、そしてもはや自分自身の動きに責任を感じることがない感覚はごくわずかな瞬間だった。それらの瞬間は、自分のダンスの経歴 (career) を通して最も興奮をかきたてるものだった。この認識の後に、私はニューヨークシティのチン先生の元で太極拳の生徒になった。ここから自分が学んでいたことの全てを手放し始め、流れや、自分自身、天地万有と言われる新しいことを信頼し始めた。<sup>12</sup>

ここでヘイは、ダンスのクラスを通して苦しんでいた一方で、ダンスのクラスやパフォーマンスを通じて、ごくわずかな瞬間に自身の身体を超える感覚があったことが分かる。その感覚を追求するため、太極拳を始め、そこで全てを手放すことや、流れに従うことを学んだと考えられる。

また、ヘイは『Ten Circle Dances』を発表する。この踊り<sup>13</sup>は、ヘイが、太極拳と日々の生活の動きを取り入れながら、参加者の注意を他の人に配るという意図があったと言う<sup>14</sup>。この踊りの指示は、*Moving Through the Universe in Bare Feet: Ten Circle Dances for Everybody*にマニュアルのように記述されている。ヘイの指示は次のようなものである。

リズムに合わせてその場で走りなさい。腰と腕を緩ませ、リラックスさせなさい。あなたが誰かの目を引いたならば、あなたはその彼と場所を交換しなさい。そしてあなた方は、その決断を認めなさい。<sup>15</sup>

このような言葉を使い、ヘイはこの踊りの参加者に、彼ら自身の解釈で身体を動かすよう勧めていると捉えられる。その場で走るという指示はあるが、どのように走るのかといった細かい規則はない。そして時が経つにつれて、この踊りは「呼吸のイメージの意識が高まるにつれて、動きはより明確でなくなった」<sup>16</sup>とされる。加えて、この作品を教えるにあたり、次のような気づきがあったと言う。「[...] 全身そのものが指導者であることに気づき、我々の周りにいる人々にも注目し始めた。それが現在の活動の発端となった」<sup>17</sup>。ヘイはこの時期から身体から学ぶという経験を重視していると窺える。そして周りの自分以外の存在にも注意を向けていることが分かる。

1970年、ヘイはバーモントへ移住し、“Mad Brook”と呼ばれるコミュニティを踊り仲間と共に作った。ここで、ヘイは全ての所持品を捨て、質素な生活を始めている。そしてこの生活の下、1時間部屋に閉じこもり、身体に向き合う時間を持つ。この時間を通して、カニングハムのようなテクニックを用いない身体へのアプローチを行い始めたと考えられる。ヘイはこの時期について「振付家、舞踊家としての実践と資源 (resources) は肉体的 (physical)<sup>18</sup>挑戦から知覚的挑戦に変わりました」<sup>19</sup>と述べ、1970年から身体を知覚的に捉えるように変わったことが分かる。つまり、踊る時や踊りを考える時に肉体の形に注目するのではなく、肉体内側に意識を向けるようになったと捉えることができる。これは例えば、見るという行為を、ただ眼球を動かす動作に集中するのではなく、見るという行為をしながら、周りの物体に対してどのように身体が反応したかに注意を向けることだと考えられる。またヘイは、同時期にパフォーマンスへの葛藤があり、意図的にステージに立つことを控えている。この時期について、ヘイは次のようなことを行っていたと言う。

私は、パフォーマンスをしない時期、徹底的に私の肉體、筋肉、骨髄の地盤を理解するよう、私自身の身体が知覚の無限の小さい器官に変わるよう想像するようにした。それにより私の動きに対する好奇心は興奮するだけでなく、神秘化され、広げられ、そして鋭くなった (While not performing I begin to allow imagination to thoroughly penetrate the constituency of my flesh, muscle, and bone marrow by turning my body into an infinity of tiny organs of perception. My curiosity about movement is not only aroused, it is mystified, broadened, and made acute.)<sup>20</sup>

と述べ、ステージ上に立つ恐れからも身体内部に注目し、探求していくことが分かる。このように身体内部を把握することが、ヘイの知覚的挑戦と筆者は考える。

またヘイは、身体への取り組み方について次のように記述している。「細胞の実在 (cellular entity) から肉感的に意味ある反応を潜在的に刺激 (stimulate) することができる言語をつくるのが、45年間の私の研究 (work) の本質である」<sup>21</sup>。ヘイは、身体内部にある細胞に注目し、その取り組みに、言語を用いていることが分かる。そしてヘイは、この言語作りを長期に渡って継続している。つまり、ヘイが言語による身体の導き方を行うことによって、ダンサーの動きの形が制

限されず、身体内部の反応により自由に動きが発展していくと筆者は考える。

以上のことから、ヘイが、カニングハムのもとで踊っていた以降に、身体観の変化があったことがわかった。それは、動きの形に捕われるのではなく、言語により、身体の内側に注目し身体を捉えるようになったことだと確認する。そしてこの身体の内側を捉えることが、身体から学ぶということと繋がっていると考えられる。このようなヘイの気づきが言語による創作方法の出発点であり、この方法をヘイは“the practice of performance”と呼んでいる。

## 2. “The practice of performance”パフォーマンス実践<sup>22</sup>

ここではヘイが“the practice of performance”と呼ぶ、実践、且つ創作方法について説明する。ヘイはこの実践について“performance practices (パフォーマンス・プラクティス)”と記述している時期も見られるが<sup>23</sup>、2019年のワークショップで“the practice of performance”と言及している<sup>24</sup>。先行研究でメリンダ・バックウォルター (Melinda Buckwalter) は、「彼女〔ヘイ〕は、彼女がパフォーマンス・プラクティスと呼ぶ、ダンサーが注意を存在 (presence) に向ける方法を発展させている」<sup>25</sup>と言う。またスーザン・リー・フォスター (Susan Leigh Foster) は“the practice of performance”と指し示すことはしていないが「踊りを学ぶことと、踊りを作ることの本質的な関係にヘイが専念することは明白である。ヘイは、特定のテーマの探求を中心にワークショップを開催し、このテーマを毎日実践しながら、作品を発展させている」<sup>26</sup>と言い、“the practice of performance”で使われている言葉をテーマとし、その実践と創作の繋がりについて記述している。これらの先行研究から“the practice of performance”は、1970年から年代ごとに探求の焦点が定められた実践であり、この実践を通し振付の発展を行っていることが窺える。

この実践の中で、ヘイはダンサーにテクニックのような決まった動きを見せることはない。ヘイがダンサーと同時に動くことはあるが、ヘイの動きを手本にするような指示は無く、ヘイが発する言葉でダンサーは自らの動きを探求する<sup>27</sup>。したがって、ダンサーは、他のダンサーと比較する事なく、自らの身体と向き合うことをこの実践で行う。

またヘイは、“the practice of performance”には、必ずしも達成しないといけない一定の目標はないと考えている。ヘイは次のように言及する。「そこ〔“the practice of performance”〕に目標とい

うものはない。私が何かを成し遂げようとするものはない。私は、ただ自身の身体から学ぶだけである。私はダンサーであり、ダンサーとしての私の身体は、たくさんのことを学んでいる。私はもっとももっとも学ぼうとしている」<sup>28</sup>。このように“the practice of performance”は、“practice (実践)”という語彙<sup>29</sup>を使用しているが、ゴールへ辿り着く為に行う訓練とは違い、身体に注意を向け、身体から学ぶことをヘイは目的としている。

アン・デリー (Ann Daly) も“practice (実践)”について次のように説明している。「ヘイはウォームアップもリハーサルもしない。ヘイは、熟達に興味は無く、過程に興味がある。彼女はこの過程を“practice (実践)”と呼ぶ。彼女は、ある方向へ進むことに重きを置き、その場所に到着することに興味がない」<sup>30</sup>。ヘイの“practice of performance”は、熟達することでは無く、過程を重視している。“The practice of performance”の過程で得る経験がダンサーの学びとなっている。したがって、作品となっても、ダンサーは自らの身体と向き合う事を継続していると捉えられる。

ここでヘイの“practice of performance”の一つの特徴について若干の説明を加えたい。ヘイがリスト化している“the practice of performance”の年表(表1参照)を見ると、例えば、1970年から1980年は「私は身体にある全ての細胞が聴き、動き出し、同時に踊りに従うことを想像する」という動きの探求をしている。この「身体にある全ての細胞 (every cell in my body)」という言葉は、“the practice of performance”の別の時期にも複数見られ一つの特徴として捉えられる。ヘイが細胞を意識し始めたのは、前述したヘイが舞踊家として知覚的挑戦を行い始めた1970年と重なっている。つまり、ヘイの知覚的挑戦における身体への内側の探求とは、細胞へ意識を向けることと考えられる。細胞についてヘイは次のようにいう。

もし人が想像的に、自身の身体全ての細胞に、動きと知覚に関しての個々の知性を与えるならば、動きの経験は急激に増加する。(If one imaginatively endows every cell in one's body with an individual intelligence for movement and perception, the experience of movement increases exponentially.)<sup>31</sup>

ここで、ヘイは想像的に細胞へ知性を与えていると言っている。彼女は、ダンサーが想像上、細胞へ働きかけを行うと身体の動きに変化が与えられると考えているのではないだろうか。つまり実際に一つ一つの細胞を感じ、動かすことは不可能である。そこで想像的に、全ての細胞へ意識を向ける

と考える。また、先述にあるヘイの全身が指導者という考えは、全身の細胞が指導者であり、一定の目標がない“the practice of performance”を考えると、全ての細胞それぞれに反応があることを想像していると捉えられる。したがって、“the practice of performance”では、身体の中にある何十兆個という細胞を想像しながら、身体を動かすことが求められている。そして、何十兆個の細胞の反応により、動きの幅が広がっていく。そのようにダンサーの注意を細胞へ向けさせることを、ヘイ独自の言葉で行なっていると認識する。

表1: The practice of performance で使われた言葉の年表 (1970—1992)

年	The practice of performance
1970-80	I imagine every cell in my body hears, performs, and surrenders the dance simultaneously.
1980-85	The whole body at once is the teacher.
1985	I imagine every cell in my body invites being seen perceiving no movement wrong, out of place, or out of character.
1986	I invite being seen whole and changing. You remind me of my wholeness changing.
1987	I imagine every cell in my body has the potential to perceive wisdom every moment, while remaining positionless about what wisdom is or what it looks like.
1988	I imagine every cell in my body has the potential to perceive movement as nourishment which supports movement which is nourishment, etc. etc.
1989	I imagine every cell in my body at once invites being seen not being fixed in my fabulously unique three-dimensional body. I imagine every cell in my body perceives the three-dimensional body as a sleight of hand.
1990	I imagine every cell in my body perceives that alignment is everywhere.
1991	Every cell in my body invites being seen just so.
1991-92	Every cell in my body invites being seen living and dying at once. Wherever I am dying is. What if dying is movement in communion with all there is? What if impermanence is a steadily transforming present? Seeing impermanence requires admitting that nothing I see is forever. I am the impermanence I see.

Hay (2000, p.103) より筆者作成

### 3. “Invite being seen” 見られるよう招く<sup>32</sup>

ここで1985年から1992年の“the practice of performance”で使用されている“invite being seen”という言葉に着目する<sup>33</sup>。ヘイは、ドロブニックが言う彼女の美学思想をダンサーに伝える為に、様々な言葉を用いる。例えば、“here and gone,” “alignment is everywhere,” “what if” 等<sup>34</sup>がある。その中の一つ、“invite being seen”という言葉は、どのような意図を持つのか、またダンサーはどのような実践を行うのか見ていく。

まずヘイは、この言葉自体について次のように説明している。

“Invite being seen” という言葉自体が一つの動詞である。それはto invite, to be, to seeという三つの動詞が一つになっている。

“Invite being seen”は、実現されずに終わってしまうかもしれない演技者または実演者（player/performer）と観客との関係を自発的に作り出す。<sup>35</sup>

“Invite being seen”は三つの動詞をハイ自らが組み合わせ作り出した言葉である。そして彼女は、この言葉自体を動詞として捉えている。彼女がこの言葉をダンサーに発することによって、ダンサーと観客、両者の関係に変化を加えられるという。“The practice of performance”（表1）を見ると、“I”や“every cell in my body”が主語となり、動詞となる“invite being seen”を行う。“The practice of performance”は、ダンサーが行う実践である。つまり、“I”や“every cell in my body”はダンサー自身、そしてダンサーの細胞のことを指している。しかし、ハイは、“invite being seen”はダンサーと観客との関係を自発的に作ると言う。“The practice of performance”（表1）に“audience（観客）”という言葉は見当たらない。しかし、“invite being seen”のinviteは観客に対しての言葉であり、ハイの他の言葉には含まれない観客という立場を含意していると捉えられる。

ハイは、また“invite being seen”という言葉について次のように言う。

私は、最愛の人と直面するように見られるよう招いている。この親密さから生じる明白な暖かさは私の身体の範囲を超えて広がる。この暖かさは、観客としてのあなたを受け入れるだろう。これはたった一つの目標ではないが、この動きによる寛大な経験は、観客とパフォーマンスの境界線を緩める。<sup>36</sup>

“Invite being seen”という言葉を実践するにあたって、ハイは最愛の人と直面するように想像している。そこから生まれる暖かさが観客を受け入れ、観客との境を緩めるといふハイの目標が示されている。ハイのいう境界線とはどのようなものだろうか。それは、ジャドソン教会で活動していた時期に共有していた観客への思想と繋がっていると考えられる。ジャドソンの振付家たちは、見る、見られるという関係に存在する、視覚の権力関係に対して同じ身体を持つ見る側と時間を共生する関係を求めていたとされる<sup>37</sup>。ハイ自身も舞踊の世界にはダンサーが観客より上位に立ち、観客に見るよう強制している関係があるという<sup>38</sup>。その関係が、“invite being seen”を行うことにより解消されるという<sup>39</sup>。したがって、“invite being seen”はダンサーだけではなく観客の立場を含意し、ダンサーと観客が対等になるために、

ダンサーが観客を招くという意図があると考えられる。ここから“invite being seen”を行うダンサーと、観客とを個別に見ていく。それは、ハイがダンサーだけではなく、観客にも役割があると考えているからである。

#### ① “Invite being seen”を行うダンサーの実践

では、“invite being seen”を行うダンサーはどのような実践を行なっているのだろうか。ハイは、ワークショップでダンサーに“invite being seen”という言葉を毎日のように発する。その言葉を聞きダンサーは自身の身体と向き合う。この時、実際に観客の姿はない。しかし、観客がその場にいることをハイは想像させる。時には、同じワークショップを受けている他のダンサーを座らせ見学させる。この時に“invite being seen”を行うダンサーは、見学しているダンサーを観客として捉え実践することができる。ハイは、“invite being seen”について次のように指示している。「あなた〔ダンサー〕を見るよう、人〔観客〕を招きなさい。見られるよう招きなさい。目を開いて、見られたいという意欲を見せなさい」<sup>40</sup>。“Invite being seen”は見てもらうよう身体を使い、表わすことだと分かる。ダンサーは、観客に見てもらいたいという意欲を示すよう実践している。

しかし、ハイはこの“invite being seen”を行う中でのダンサーの誤解について指摘する。

〔ワークショップにおいて〕私たちは、それぞれのソロのための観客となった。その時に見られるよう招くということの誤解が明らかになった。見られるよう招くことは、観客と視線を合わせることに、不適切に解釈されていた。この偏見は全身が持っている、見られるよう招くという力の可能性を無視している。<sup>41</sup>

ここでダンサーが、観客に見てもらうよう招く解釈として、観客と視線を合わせようとしていたことが分かる。しかしハイは、ただ観客と視線を合わせることは誤りと捉え“invite being seen”を行っていないと考えている。“Invite being seen”はダンサーが全身を使い行うことであると彼女は考え、ダンサーの視線だけで行うことではないという。そして目だけではなく全身に、見られるよう招く力があると考えている。すなわち、この全身とは前述のように、身体の内側にある細胞であり、全ての細胞から“invite being seen”を行うよう想像させることを行なっている。

ハイが憧れを抱いていたカニンガハムのダンサーの視線と比較すると、フォスターは、彼らの視線について、“inward gaze”という言葉で説

明している。カニングハムのダンサーは、「身体の変化する環境に注意しながら (attentive) […] 踊りの全体的な行為 (action) に視線を向けている」<sup>42</sup>という。ヘイも身体の内側の変化に注意を向けながら外界へ視線を向けている点で共通している。しかし、カニングハムのダンサーとの違いは、ヘイの外界の対象が観客であり、動くという行為ではないと考える。そして、ヘイの内側とは、筋肉感覚だけではなく、感覚では感じられない想像上の何十兆個という細胞へ意識を向けることである。すなわち、“invite being seen”において、ヘイのダンサーは自らの想像的身体内部を通して観客に注意を向け、自己と他者との関わりに影響を与えようとしていると捉えられる。

同じジャドソンで活動していた舞踊家もヘイのように、観客を意識していたが、ヘイとは以下のような違いがあるといえよう。例えばトリシャ・ブラウン (Trisha Brown 1936-2017) は、

ジャドソンにおいて、パフォーマーたちはお互いと観客を見て、聞こえるように呼吸をし、息を切らし、汗をかき、物事について話し合った。彼らは、より人間らしく振舞い始め、技能や欠陥と考えられるものを明らかにした<sup>43</sup>

と言及している。彼女の作品において、ダンサーはヘイと同様に観客へ視線を向けている。そして「観客の前で、純粋に自分の持つ経験や能力だけで動く」<sup>44</sup>ことをして、人間らしく、欠陥と考えられる部分を露わにしている。しかし、ヘイのダンサーのように観客へ身体の内側から意識を向けているとは、考えられないだろう。身体がどう動くか、どう動かないかをそのまま包み隠さず露呈することと、ヘイの細胞への意識は、身体の捉え方に差異があると考えられる。他にもイヴォンヌ・レイナー (Yvonne Rainer 1934) は、キャリー・ランバート・ビーティ (Carrie Lambert-Beatty) に「観客 (spectatorship) の彫刻家」<sup>45</sup>と呼ばれ、レイナーの作品『Trio A』においては、ダンサーが意図的に観客の方へ視線を向けていない。『ライン』においても、レイナーは観客の見るという行為を操作していた<sup>46</sup>と伊藤に言われている。一見すると、ヘイ自身も“invite being seen”によって、観客の視線を操作していると捉えられるが、ヘイの場合は、ダンサーの身体内の変化において観客の注意を喚起する。そしてその注意をダンサーの身体へ招く。すなわち、レイナーは身体や作品をどう見てもらうかに着目し、ヘイは観客にダンサーの身体内をどう捉えてもらうかに関心を向けていると筆者は考える。このようにジャドソンで活動をしていたブラウン、レイナー、ヘイは、三者三様のアプローチで観客と向き合ってい

るが、ヘイの一貫しているダンサーの実践は、身体の内側へのアプローチと考えられる。

また尼ヶ崎は、ダンサーの見られる身体について「他者の視線を意識し、それに対して提示される身体は、多かれ少なかれ演じられた身体である」<sup>47</sup>と言う。しかし、この身体において観客は演じていない部分を見つけてしまうと言う<sup>48</sup>。そこでヘイは、この演じていない部分に観客の注目が行かないよう、“invite being seen”を行なっているのではないだろうか。ヘイの言葉によって、ダンサーは、全身の細胞から演ずる。つまり、ダンサーの身体に演じていない部分を無くすことで、観客の注意をダンサーの身体内部に向けることができる。この事をワークショップ中からパフォーマンス時にも行えるようにすることが実践の一つと考えられる。また第1章で記述したように、ヘイは、ステージ上に立つ怖さを知っている。すなわち、観客に見られるという行為から起こるダンサーの身体変化を理解している。この変化に対し、ダンサーがどう身体内部を扱い、どう観客の視線を捉えるかも、“invite being seen”の実践と考えられる。パフォーマンス中にも引き続き行われる“invite being seen”には、観客の視線により、ダンサーの身体が常に変化し続ける。つまり、パフォーマンスという場においても“invite being seen”により作品に変化が与えられると筆者は考える。

## ②観客の役割

次にヘイが、観客に“invite being seen”を通して求める役割について見ていく。彼女は、ダンサーが“invite being seen”を行うことにより、観客に新しい役目を与えられると考えている。彼女は次のように述べている。

私は、観客により力強く、堂々とした役を推奨する。私の意図は、あなた方〔観客〕を誘惑する (seduce) のではなくむしろあなた方が注意を発揮するよう招く (invite)。注意は素晴らしい感覚である。それは、自由で、機知に富んで、そしてそれと同時に、不変である。私は、あなた方がもっと観客という立場を楽しめるようサポートする。私たちの以前のやり方は、流行遅れで古いやり方である。観客としての新しい役割を行うのは、観客次第である。ほとんどのパフォーマーはあなたがすでに行ったことのある所に縛り付けておくだろう。<sup>49</sup>

ヘイは堂々とした観客を求め、観客の存在に着目している。そして観客が注意を向けるという行為を重要と考え、それにより、観客がより作品を楽

しめると考えている。つまり、観客が作品やダンサーに対して注意を向けることが観客の役割である。そして観客として堂々とする事とは、観客がその場に居るということを公然とする事であると考えられる。その観客の存在が、ダンサーや作品に意義を与えると筆者は考える。

また、ヘイはほとんどのパフォーマーが古いやり方で観客を扱っていると述べ、古いやり方を否定している。しかし、彼女の考える古いやり方とは実際どのようなことなのだろうか。それは、前述したダンサーと観客にある権力関係が一つあるだろう。ヘイのいうダンサーが上位に立ち、見るよう強制している関係についての否定。または、尼ヶ崎のいう劇場における観客の「見られずに見る」という窃視者<sup>50</sup>という立場の否定とも考えられる。ヘイは、観客が劇場においてダンサーに見られずに見るという行為ではなく、ダンサーに見られながら見るという関わり方を望んでいるのではないだろうか。その観客の関わり方が堂々とした観客の役だと考えられる。

ヘイは観客について以下のようにも述べている。「私の作品は、観客から何か違うものを求めるので異なる。もしあなたがただ座って、楽しみたいなら、私の踊りはあなたに届かない。観客は、私に注意を注がなければならない」<sup>51</sup>。ここで再度出てくるのは、注意という言葉である。ただ座って楽しみたい観客は注意を払わずにダンサーを見ている観客であり、注意を注ぐ観客とは差異があるとヘイは捉えている。観客として受け身になり楽しむのではなく、自ら楽しむよう能動的にダンサーの方へ注意を向けるという姿勢をヘイは期待していると捉えられる。

デイリーは次のように言う。

彼女〔ヘイ〕は「見られるよう招く」ことを望んでいる。ソリストとして自分と観客の間の相互作用 (interaction) を相互協力関係 (a two-way street) にすることを望んでいる。彼女は、事実上、観客が単なる受動的な観察者以上になることを可能にするパフォーマンス・プラクティスを発展させようとしている。<sup>52</sup>

デイリーは、ヘイの“practice of performance”を通してダンサーが見られるよう招くことで、観客とダンサーという二つの役割に相互協力関係が生まれると考えている。協力関係とは、ヘイの考える、観客の役割を全うしている観客、そしてダンサーも観客が役割を全うできるよう見られるよう招くことで手助けする関係なのではないだろうか。観客は作品をただ見るのではなく、注意を払い、ダンサーと同等に作品に協力することが、

ヘイの求める観客像と考えられる。

### ③『The Man Who Grew Common in Wisdom』

ここで“invite being seen”を行う三部から成る『The Man Who Grew Common in Wisdom』<sup>53</sup>という作品について検討する。次のプログラム・ノートは三部作の一部、『The Navigator』についてである。

この振付は、意図的に単純化 (simplistic) してあり、退屈と思われるほどである。『The Man Who Grew Common in Wisdom』という作品のダンサーの実践は、見られるよう招き、全てから英知 (wisdom) を得て、英知の本質を位置付けしないうまま (remaining positionless) にすることである。<sup>54</sup>

この作品<sup>55</sup>の中で、ヘイは白い衣装を着て、ゆっくりと歩いたり、時間をかけて地面に座ったりする。また、地面にうつ伏せになり、その状態で1分程動かない。他にも、地面に横向きに寝る。そこで膝や肘を曲がっていた状態から時間をかけて伸ばす。時には、地面に座り、臀部を重心にし、天井の方へ両足をあげる。直立した姿勢の時は、腕を天井の方へ上げ時間をかけて下ろしながら、グラブリエをする。この時、足はそこまでターンアウトしていない。他にも、片足で立ち、後ろに足を上げ、20秒以上その体勢でいたり、身体を地面の方へ丸めて、蛙のような形をしてジャンプしたりする。また、ヘイの視線は、常に身体が向かう方向へ動き、時々、手先が向く天井や、屈み込む地面へと視線が向く。このように、ヘイが振付を単純化したとはいえ、胴体の上下の動き、四肢の上下左右に動く様子が多く見られる。共通して言えるのは、どの動きもゆっくりと行なわれていて、単純化した振付というのは、時間をかけて一つ一つの動きを行うことと捉えられる。または、四肢の複雑な動きを取り入れないことも単純化と解釈できる。さらに、ヘイの振付は、重力に逆らう動きを含み、筋力のコントロールが必要とされていることも理解できる。尼ヶ崎は「舞踊の二つの形」の中で、外から見た体の形を「形姿」と呼び、ダンサーの身体の中の状態を「力動態勢」と呼んでいる<sup>56</sup>。ヘイの踊りの中で、この「形姿」は単純化されていて、またそれを見る観客は退屈と思うかもしれない。しかし、ヘイの「力動態勢」を担う細胞や筋肉に注目すると、この作品の動きの面白さが理解できる。そのような「形姿」と「力動態勢」の差に、ヘイは観客の視線を招いていると考えられる。言い換えると、ダンサーの細胞に注目するヘイにとってこの「力動態勢」とは、単に筋肉の動きだけではなく、細胞への働きかけで

あり、その働きかけが「形姿」の単純化に見えてくると考える。

またこの作品は、英知 (wisdom) というテーマが含まれている。この英知とは一体何だろうか。ヘイはこの作品の英知について次のように記述している。

この作品のパフォーマーは英知とは何か、またどのように見えるかについて意見を維持しない。この記述は、ダンサーの想像力に富んだ行為を刺激する。彼女は、英知を知覚する彼女の細胞の可能性に興味を深め、用心深くなる。(The performer maintains no attitude about what wisdom is or looks like. The description stimulates an imaginative field of action for the dancer. She becomes curious and alert about her cellular potential to perceive wisdom.)<sup>57</sup>

ここでヘイは、英知に対して意見を持っていないことが分かる。しかし、彼女の細胞が英知を知覚する可能性があるという。つまり、ヘイは、既存の知識で英知とは何かと考えるのではなく、身体の細胞が教える英知を理解しようとしている。したがって、この作品内で行われているヘイのゆっくりとした動きの中で、彼女は細胞が教える英知とは何か捉えようとしている。そしてその細胞が教える英知への彼女の身体の反応が、動きとなる。これは、ヘイがダンサーに対して、一人ずつの身体が持っている答えを導き出すことと繋がる。つまり、ヘイは英知が何かという答えを出さず、ダンサーと観客、各々が英知について個々の答えを出すよう望んでいると考えられる。

このように『The Man Who Grew Common in Wisdom』の作品内では、外面的に退屈と思われる動きを行う中で、ダンサーが細胞から観客の視線を招き入れるよう試み、それと同時に英知を探求している。その招き入れによって、観客がダンサーの身体に注意を払う。またその観客の注意が、ダンサーの身体内部に変化を起こさせ、観客に作品として差し出されていると考えられる。その観客とダンサー、両者の歩み寄りにより、作品が成り立つことをヘイは求めていると筆者は考える。

## おわりに

本研究では、1980年代からの創作プロセスを示した著述に見られる言葉、“invite being seen”に着目することによって、ヘイがどのような意図でこの言葉を用い、ヘイが想定するダンサーの実践と観客の役割とは何かを明らかにすることを試みた。その結果、ヘイの“invite being seen”と

いう言葉には、ダンサーを自身の身体の内側へと探求させ、またダンサーと観客との関係に注目させる目的があることが分かった。

ヘイは、自身の身体的能力への葛藤から様式化されたテクニックのクラスを受けなくなった。そして自らの身体に向き合う時間を持ち、テクニックを用いない身体へのアプローチを行い始めた。それは、身体の動きの形に注目するのではなく、身体の内側を捉えることであり、身体自体が持つ能力を重視することだった。そこから“the practice of performance”とヘイ自身が呼ぶ、言語を使う実践、且つ創作方法が生まれる。この方法を通して、ダンサーはヘイの言葉を享受し、身体にある細胞に注目し、身体を動かす。つまり、ヘイの言葉は、動きが生まれる過程を重視し、動きに対し制限させない学びを提供していることが分かった。

また“the practice of performance”の中で生まれたヘイ独自の言葉、“invite being seen”は、他のヘイの言葉に含まれない、観客の立場を含意していることが分かった。この言葉を通して、ダンサーは観客に見てもらいたいという意欲を見せるよう実践している。また“invite being seen”はダンサーの身体を通して、観客にも役割を与えるとヘイは考えている。観客は、ダンサーに見られながら見るという立場で、ただ座って何か起こるのを見るのではなく、観客もダンサーの身体に注目することをヘイは望んでいる。つまり、ヘイはダンサーの身体の内側の捉え方を通して、観客にダンサーの細胞へ注意を注ぐよう招いている。そしてそこで起きる相互の関係において、作品を共有し、その場で作品に変化が与えられると考察する。それが舞台上で引き続き行われる“invite being seen”という言葉の意図であると筆者は考える。

このようなヘイの言語による指示は、ダンサーの身体への気づきを高めると共にヘイ独自の作品となっていく肝要な手法だといえる。しかし、本研究では、“the practice of performance”を行なった作品によって観客がどのような経験を得るのか、観客の視点から検討する事は無かった。そのようなヘイの作品分析については今後の課題としたい。

【謝辞】本稿を執筆するにあたってご指導してくださった福本まあや先生、そして査読者の貴重なご指摘にこの場をお借りし御礼申し上げます。

<sup>1</sup> ニューヨークのThe Museum of Modern Art、ベニスのVenice Biennale Dance 2018、ベルリンのTanz im August等、ヘイの作品は様々な場所で発表されている。詳しくは、彼女のwebsiteを参照。https://dhdcblog.blogspot.com



- 2 Deborah Hay, *Using the Sky*: Routledge, 2016, p.3.
- 3 Kristy Edmunds, "Deborah Hay: Absurdly Coherent Information" in *Using the Sky*: Routledge, 2016, p.xviii.
- 4 Jim Drobnick, "Deborah Hay: A Performance Primer" in *Performance Research* 2006, 11(2), p.43.
- 5 Sally Banes, "Deborah Hay, Solo Performance" in *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*: Wesleyan University Press, 1987, p.113.
- 6 *Ibid.*, p.xviii.
- 7 ワークショップが始まるにあたって、ヘイにインタビューを申し込むが、ヘイは筆者に対してワークショップを経験し、その経験を書くよう言う。ワークショップにおいても参加者自らの経験を重視するために、他の参加者の質問にも明確な答えを出さず曖昧な答えを出し、参加者の考えを重視する場面がいくつか見受けられた。
- 8 Michèle Steinwald, and Susannah Schouweiler, "Deborah Hay: Turn Your F'ing Head!" in *Walker Art Center*, September, 11, 2012. (最終閲覧日2019年2月14日) <https://walkerart.org/magazine/deborah-hay>
- 9 Deborah Hay 2019a—ワークショップ "being a pig" 参与観察よりヘイの言葉 (於 Abbotsford Convent, Melbourne, Australia 2019/1/14-25)
- 10 Samara Davis, "Interviews Deborah Hay," in *Artforum*, October 31, 2012. (最終閲覧日2019年3月15日) <https://www.artforum.com/interviews/deborah-hay-36529>
- 11 ヘイがいつ太極拳を始めたか、実際の年月は现阶段の研究では不明である。
- 12 Deborah Hay, *Moving Through the Universe in Bare Feet: Ten Circle Dances for Everybody*: The Swallow Press, Inc, 1975, p.4.
- 13 『Ten Circle Dances』についてヘイは、classes (クラス) と dances (踊り) という両方の呼び方をしていたが、ある時から dances (踊り) と呼ぶようになったと *Moving Through the Universe in Bare Feet: Ten Circle Dances for Everybody* (p.5) に記述している。サリー・ベインズによるとこの踊りは1972年に発表となっているが、この踊りのリサーチはヘイがニューヨークを離れる以前に、大勢の人数を集めクラスを教えるところから始まっている。この踊りをヘイは継続して大学等で教えていた。
- 14 Hay, *op. cit.*, 1975, p.5.
- 15 *Ibid.*, p.58.
- 16 *Ibid.*, p.5.
- 17 Michèle Steinwald, "Feminist Movement: Deborah Hay, Artistic Survival, Aesthetic Freedom, and Feminist Organizational Principles" in *Walker Art Center*, November 30, 2012. (最終閲覧日2019年3月14日) <https://walkerart.org/magazine/feminist-movement-deborah-hay-artistic-survival-aesthetic-freedom-and-feminist-organizational-principles>
- 18 Physicalという語を肉体的と訳した点について、ヘイは、反復練習に基づく身体の鍛え方をせず、どのように身体を捉えるかに重点を置いていることから、physicalを物体としての肉体という意味に捉え、この語に訳す。
- 19 Deborah Hay, Remaining Positionless in *Contact Quarterly* 1988, vol.13, no.2, p.22.
- 20 Deborah Hay, *Lamb at the Altar: The Story of a Dance*: Duke University Press, Kindle版, 1996, p.18.
- 21 Hay, *op. cit.*, 2016, p.3
- 22 筆者は "the practice of performance" をパフォーマンス実践と翻訳する。ワークショップ、またパフォーマンス中も "the practice of performance" を継続して行う為、パフォーマンスと実践を区別することはできないと考える。
- 23 Deborah Hay, *My Body, the Buddhist*: Wesleyan University Press, 2000, p.103.
- 24 Deborah Hay 2019a—ワークショップ "being a pig" 参与観察よりヘイの言葉
- 25 Melinda Buckwalter, *Composing while Dancing: an Improviser's Companion*: The University of Wisconsin Press, 2010, p.38.
- 26 Susan Leigh Foster, "Foreword" in *My Body, the Buddhist*: Wesleyan University Press, 2000, p.xi.
- 27 Hay 2019a—ワークショップ "being a pig" 参与観察より
- 28 Josh Ronsen, "Interview: Deborah Hay" in *Monk Mink Pink Punk #27*, September 2015. (最終閲覧日2019年2月14日) <http://ronsen.org/monkminkpinkpunk/27/hay.html>
- 29 ヘイの語彙の選択については、今後、検討の余地がある。
- 30 Ann Daly, "The Play of Dance: An Introduction to Lamb, Lamb, Lamb, Lamb, Lamb, Lamb,..." in *The Drama Review* 1992, 36, no.4, p.55.
- 31 Hay, *op. cit.*, 1988, p.22.
- 32 筆者は "invite being seen" を見られるよう招くと翻訳する。ヘイ自身も invite は「seduce (誘惑)」と違いがあることを言及し (註49の引用)、騙して観客を引きつけることではないと考える。そして "invite being seen" は観客と同等の立場を求めることから招くと訳す。
- 33 2019年ワークショップでも引き続き、"invite being seen" という言葉をヘイは使用している。
- 34 Hay 2019a—ワークショップ "being a pig" 参与観察より
- 35 Deborah Hay, "Playing Awake: Letters to My Daughter" in *The Drama Review* 1989, 33, no.4, p.72.
- 36 Hay, *op. cit.*, 1996, p.85.
- 37 外山紀久子 (2012) 「ポストモダンダンス」鈴木晶編『バレエとモダンダンスの歴史: 欧米劇場舞踊史』平凡社, p.184.
- 38 Hay 2019a—ワークショップ "being a pig" 参与観察よりヘイの言葉
- 39 Hay 2019a—ワークショップ "being a pig" 参与観察よりヘイの言葉
- 40 David Arthur Walters, "Reflections in the Well: Postmodern Dance Pioneer Deborah Hay" in *David Arthur Walters*, December 14, 2015. (最終閲覧日2019年3月3日) <https://davidarthurwalters.wordpress.com/2015/12/14/reflections-in-the-well-postmodern-dance-pioneer-deborah-hay/>
- 41 Hay, *op. cit.*, 1996, p.74.
- 42 Susan Leigh Foster, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*: University of California Press, 1986, p.64.
- 43 Trisha Brown, "Trisha Brown: an interview," in Anne Livet ed. *Contemporary Dance*: Abbeville Press, 1978, p.44.
- 44 ジーン・モリソン・ブラウン (1989) 根木富久子訳『モダンダンスの巨匠たち: 自ら語る反逆と創造のビジョン』同朋舎出版, p.221.
- 45 Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*: The MIT Press, 2008, p.9.
- 46 伊藤亜紗 (2010) 「『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」『美学藝術学研究』vol.28, p.76.
- 47 尼ヶ崎彬 (2004) 『ダンス・クリティーク: 舞踊の現在/舞踊の身体』勁草書房, p.162.
- 48 同書, p.167.
- 49 Hay, *op. cit.*, 1989, pp.71-72.
- 50 尼ヶ崎 (2004) 前掲書, p.159.
- 51 Debi Martin, "Enigmatic Hay Keeps Pushing Limits of Dance" in *Austin American-Statesman*,

1984, p.35.

- <sup>52</sup> Ann Daly, “The Man Who Grew Common in Wisdom” in *Theatre Journal* 1990, 42, no.1, p.110.
- <sup>53</sup> 『The Man Who Grew Common in Wisdom』は1987年に初演されたヘイのソロ作品である。その後、1988年に新しい作品が追加されていき、1989年に三部作として『The Man Who Grew Common in Wisdom』を完成している。三部作の細かいタイトルは次のようになっている：『The Navigator』(1987), 『The Gardener』(1988), 『The Aviator』(1989)。
- <sup>54</sup> 1991年 シアトル, プロドウェイパフォーマンスホールで行われたプログラムより。『The Man Who Grew Common in Wisdom』は、The Warren Street Performance Loft in New York, University of Texas Opera Lab Theatre, 上記のBroadway Performance Hall, Seattleで発表されている。また映像としても作品を残している。
- <sup>55</sup> 映像記録 <https://www.youtube.com/watch?v=gAYMgYHSRck>
- <sup>56</sup> 尼ヶ崎彬 (1994)「舞踊の二つの形」形の文化会編『形の文化誌 [2] 脳がつくる形』工作舎, p.110.
- <sup>57</sup> Hay, *op. cit.*, 1996, p.55.