

[以下、武藤・酒匂・平倉各氏による報告を受けて、質疑の後、座談会]

質問者 A :

カニンガムの経歴の中で、脚の怪我が非常に大きな要素だご指摘がありました。チャンス・オペレーションをやっていた時点で、もう既にライフ・フォームズ (LifeForms) につながってくるような発想を持っていたという話もありますが。

酒向 :

もちろん怪我だけではなく、テクノロジーへの興味、つまりフィルム、ビデオ、コンピューターというように「新しいもの」を求めるのがカニンガムの振付家としての強い動機としてありますね。団員の中での人間関係も作用しているようですし、色々な要素が混ざり合っていると思います。でも彼はもともとダンサーであり、動きを通して団員とコミュニケーションをとったり、クリエイションを進めていたりしていたので、動けなくなったのは非常に大きいことだったと思います。

質問者 B :

「チャンス・オペレーション」と「不確定性」は分けて考えるべきというのは分かったのですが、「不確定性」と「即興」は同義と理解していいものなのでしょうか。カニンガムが指示したことに厳密に従うのであれば、それは完全にチャンス・オペレーションによって作られていると思うんですけども、そこに不確定性が入るということは、ダンサーの自由度がある程度保証されていたという理解でいいのでしょうか。

酒向 :

特に『Story』ではそれを全面的に追求していたと思います。ただなぜ不確定性をやめたのかは彼自身がはっきりとしたことを言っていないので、解釈の余地がありますね。私個人としては、そこにはダンサーに無我の状態を求めるカニンガムの



身体観が関わっていると考えています。カニンガムはダンサーに自己中心性 (egocentricity) からの脱却を求めています。ダンサーに選択の幅を与えるということは、ダンサーによっては自意識をうまくコントロールできないこともあります。それでも1960年代は積極的に試されたようですが、1970年代に入ると主要なダンサーが次々に退団したこともあり、カニンガムの作風も劇的に変わりました。そのこととの兼ね合いもあると思います。

外山 :

確か私のおぼろげな記憶では、60年代、『Story』を含め2作品だけですよね、カニンガムが不確定性を取り入れてダンサーに、ある程度自由度を与えたのは。その後は、チャンス・オペレーションは続けるけれども不確定性はなくなった。

酒向 :

キャロリン・ブラウンなどの話によると、初期メンバーの時代は、公には不確定性の作品とはされていなくても実質的には自由度があったんだろうなと思われることがありますね。彼女にはかなり裁量があったみたいです。実は厳密な区分けが難しい。ヴァイオラ・ファーバーとかダグラス・ダンとか個性的なメンバーがいて、少しずつ彼らにも選択の余地があったようです。「そこに関してはカニンガムの指示があまりなかった」という発言がしばしば書かれていますので。

外山 :

スコアの解釈の自由度が高い。

酒向 :

初期は相当高かったように思われます。ところが70年代後半から80年代以降になるとかなり厳密になってきて、しかも複雑かつスピードがあるので、誤りは許されないような形になってくる。先ほど見せていただきました『Pond Way』とか、動きのスピードがゆっくりした作品はもちろんあるんですけど、全体的には速度が速まっています。とはいえ色々なパターンがあるので、一概には言えないのですが。例えばカニンガム自身が踊っている時は本当に即興で、東京公演の時も一人だけ自由に踊っていましたから (笑)。舞台に出てくるだけで、何と言っていいかわからないような表現性が肉体からも感じられて、そういう意味ではまさに動物というか (笑)。

質問者C：

動物についての質問なのですが、カニングムがドローイングしていたとか、鳥などをモチーフに作品を作った、その背景にはどういう関心があったんでしょうか。

平倉：

全然調べきれてないのですが、初期の作品、1951年の『鳥になりたかった少年 (Boy Who Wanted be a Bird)』というダンスについて、音楽なしでどうやって踊っていたのかと聞かれたカニングムが、照明におびき寄せられた蛾が素晴らしくて、その蛾の方を向きながら踊ってたんだと答えたという話がデヴィッド・ヴォーンの本(『Merce Cunningham: Fifty Years』1997年)に紹介されています。そういう関心がどこから来ているのかまではわからないですね。もう一つ今回リサーチしていて印象的だったのは、1967年に撮られた『498, 3rd Ave.』というドキュメンタリー(Klaus Wildenhahn監督)のなかで、カニングムが、自分のスタジオの窓から木が一本見える、これはNYでは珍しいことで気に入っている、と嬉しそうに話していることです。一方で、ロジャー・コーブランドの本では、カニングムの「自然研究」はあまりまともに受け取るべきではない、都市的な環境でかなり媒介され、断片化されたものとしての「自然」だから、と論じられていたりもします。そういう、ほんとうは自然に関心があるんだけどそのまま直接的にはやれないというようなところが、カニングムにはあるのかなと。

質問者D (福本)：

自然を見るということは、東洋思想の影響ではないでしょうか。西洋では、体は自然とは全く別の、神から授かったものという考え方だったところへ、東洋思想が入って来て、体も自然であるというような考え方が1950～60年代にあって、それと関係あるように思うのですが。

酒向：

レッシュャーヴの本(邦訳『カニングハム 動き・リズム・空間』)にも、「私が生まれたところはNYじゃなくて西海岸だったから、東洋、とくに日本と中国に近かったから、そういう自然的なものに惹かれているんだ」とありますね。ケージを通して学んだ東洋思想について、本人は多くを語っていませんが、断片的な言葉を集めて分析してみると、とその影響はとても大きいと感じています。

武藤：

しかし東洋的なものに向かって行くとか、動物や自然を模倣するというのはモダンダンスや表現主

義の典型的なアプローチですよね。だからむしろ、モダンダンスの始まりからずっとあるものが色々な形で変奏されるその多様さの方に面白さがある気がするんです。今回年譜を全部さらってみたら、例えば最初期のカニングムが公演した劇場がハンフリー／ワイドマンの劇場だったりします。やっぱりルース・セント・デニスのレガシーの上に、グレアムも、カニングムも出て来ているわけで、もちろんケージなど西海岸的なメンタリティというのも強くあると思うのですが、それもまた一つの底流が姿を変え形を変えて現れて来ているのではないのでしょうか。それで、平倉さんの話で面白いなと思ったのは、その動物や自然へのアプローチの仕方ですね、そういうものをどう捉え、自己と関係づけるかといった時に、非常に分析的な整理をして、組み立て直している。表現主義みたいに、「蘭の花のイメージ」を踊るとかではなくて、非常に方法論的にやられているところが、もしかしたらケージや戦後の前衛芸術とのケミストリーの結果なのかなと思ったんですけれども。

酒向：

ただカニングムが決定的に違うのは、セント・デニスたちがアジア中でかき集めてきたような、東洋の外観や装飾的な要素ではなく、創作活動の根幹である舞踊理念、身体そのものの捉え方、考え方に東洋思想の影響が強く見られるという点ですね。内から外に向かって拡散する見せ方ではなく、そこはダンサーたちにとっては大きな転換で、身体内の筋感覚とかリズム、他者との関係に集中する中で放たれる強いエネルギーが身体の内と外に出入りし、流動的に流れている感じです。そしてそれを観客がテキストとして見る。このような身体観、表現イメージは従来の西洋舞踊にはないので、その身体の捉え方からの大きなパラダイム・シフトだったと思います。例えばグラハム舞踊団で共にダンサーであったエリック・ホーキンスもグラハム的な表現主義から脱却するために、その鍵となる考え方を東洋思想に求めました。その影響は、ホーキンス・テクニクの特徴である柔らかさと流動性に顕著に表れています。そして彼の影響下でコンタクト・インプロの人たちも育っています。ですが、ホーキンスの場合は西洋的な合理的知性の面が強いですね。カニングムの場合、その影響が奥深い所に出ているため、見落とされがちです。彼もあまり語らない人です。ダンサーに求められる心身の在り方は日本古来の文化に見られるものと似た側面があります。その思想の取り入れ方の方向性が異なるかと。いずれにしても、20世紀の半ばでのカニングムやホーキンスが舞踊界にもたらした心身合一の思想は革命的であったと思います。

武藤：

なるほど、バレエの時代のオリエンタリズムから、ルース・セント・デニスのようにスピリチュアルな方向へ行った初期モダンダンス、それがさらに身体の捉え方や操作の仕方といった非常にフィジカルなところにまで深まっていったというような、大きな流れを考えることもできそうですね。

酒向：

そう思います。日本での舞踏や野口体操のように、身体の内側に向かう身体というのが世界的に出てきた時代でもありますし、筋感覚を感じて動くという思想は、外側に向けてどう見せるかという発想とは大きく異なります。「自然の流れとは」とか、「自然を見なければならぬ」など、自然という言葉がカニンガムからたくさん出てくるのは易経を読んでいるからだと思います。ケージの影響はとても強いと思いますが、それを身体の方に持ってきたのはケージではなく、カニンガムであったと思います。

外山：

外観的身体から内観的身体への展開というのは、おっしゃるように、60年から70年代にかけて広く見られますよね。ただカニンガムの場合、見せるというか、見られる作品としての舞踊というのがやはり前提になっている面は否めないのではないかなど。デボラ・ヘイとか、あるいは一時期のトリシャ・ブラウンとか、太極拳などのフローのある身体、内側から感じられる身体の経験に向かいますし、パクストンにしても合気道から始まって様々なソーマティクス系の技法を試みているわけですよ。しかしカニンガムの場合、そういう内側から捉えられる自分自身の一人称的な身体への関心と同時に、ダンスを目に見えるビジュアルなものとして、彼自身も見ることが非常に楽しみつつ、観客の存在を前提とせずずっと仕事をしていたわけですから、一概に、外観的身体から内観的身体へ、と彼については言えるかどうか。

酒向：

もちろん見せているのですけど、情報伝達モデルのように「見せて」いるわけではないので、見ている人が何を思ってもいいし何を感じてもいいという、テキストであるという発想なんですよ。

外山：

一定のメッセージを伝達するというような段階は完全に脱していると思いますけれど、例えばハルプリンのように、ワークショップが中心で、舞台での作品は二次的というスタンスは、カニンガムは取っていないだろうという、そういう単純なこ

となんですけど…。

酒向：

そうですね、上演する環境としてはプロセニウムが多かったのは確かですが、それでも後期、ビデオダンスなどはやはり観客との関係というものを脱して、あるがままを遠くの人にもそのまま届けたい、ということも言っています。劇場だとどうしても見る位置によって違った風に見えるので、そのまま、あるがままを届けるには映像が非常に有効なツールなんだと。もし彼が本当にプロセニウムにこだわっていたとしたら、ビデオダンスに向かうというのは少しあり得ない話かなとも思うんです。

質問者E（安田）：

酒向さんに確認したいんですが、ビデオダンスを手掛けるようになったことで、動きの質が変わった、速くなっていったということですけども、先ほど平倉さんの発表で見た『Pond Way』はわりと緩やかな動きだったと思うんですが、『Beachbirds』もかなりゆっくりしていました。この辺りもう少し詳しく、お伺いしてもよろしいですか。

酒向：

まず映像で撮る時には、やっぱり動き自体がかなり速くないと、画面上では速く見えない、っていうズレがあるんですね。それとLife Formsなどを使うと細部にこだわられるので、複雑化していくことはあったと思います。ちょっとずつ差異を付けていくとか、そういう色々な実験もできますから、微細な方に向かったという感じがします。

平倉：

今日私が見せた、「自然研究」系の作品がとりわけ緩やかな振付を多く含むのかもしれませんが。リハーサルだけお見せした1993年の『CRWDSPCR』という作品は、ものすごく圧縮された速い動きで、とても直感的には踊れないような方向にずっと動き続けるという、すごくガシャガシャした作品なんです。そういうものも作りつつ、同時に『Beach Birds』のようなゆったりした、さざ波を打つようなものもやっている。今日はそっちの、ある意味ではあまりカニンガム「らしくない」ダンスの方に注目してみたという感じだと思います。

質問者F（大貫）：

お三方に伺ってみたいのですが、これから100年後、カニンガムがどういう存在として残っていくでしょうね。何かキーワード、フレーズでもいいのですが。例えば先ほどdehumanizationという

言葉が出てきましたけども、これはカニンガムというよりアルヴィン・ニコライについてよく言われましたよね。むしろカニンガムにピタッとはまるのはdecentralizationだと思うんです。言い換えるとanti-subjectivism。だから、カニンガムの舞踊はやっぱり見せる気持ちは満々で、でも見られ方は気にしないんですよ。それと、「全体性」の話がありましたが、確かにカニンガムの作品は、最後にヒュッとまとまって来ることがすごく多かった。それまではもうちゃらんぼらんというか、ほとんどまとまりのないような、個々の人たちが色んな方向を向いて、それこそセンターがない形で作られているのだけど、最後にダンサーがみんなステージに出て来て、こうまとめ上げてスッと終わるっていうような、ショーマンシップがあるんですよ。個人的には、カニンガムというのはディアギレフの再来みたいな存在で、体を動かすだけじゃなくてダンスを勉強したいなと自分が思ったのはやっぱりカニンガムを知ってからなんです。あれだけ色々なアートフォームを取り込んで、人も巻き込んで、作品を作って新しいステージへ出て行くと。カニンガムのおかげで、踊りというものが、大学の芸術教育の中にも位置付けられるようになったと思うんです。そういう功績は大きい。

外山：

100年後のカニンガムについては、それはこの後の座談会の宿題ということですよ。

國吉：

平倉さんの、動物の動きのお話、大変面白く拝聴しました。武藤さんも仰ったように、分析的であるということが、表現的な身体、つまり動物の動きの描写とは違うところがあって、すごく説得力のある、面白い部分だなと、だから表現主義とは一線を画することができるということ、納得できたような感じがします。自然描写、nature studiesに関して言えば、土方巽もかなり勉強しているんですよ。ただ表れ方が違うのは、土方はそのものになれというような方向で、カニンガムは分析的に、しかも視覚的な分析で、そこは違うんだと、感想として思いました。

外山：

さて、今回カニンガムのキャリアを振り返っていただいて改めて実感しましたが、まず1930年代から2000年までにおよぶ非常に長いスパンで、しかもどんどん変わっていくということ、美術の世界と音楽の世界、それぞれその時代の最先端のアー

ティストたちと一緒に仕事をしていたということもありますし、さらにカニンガム自身が最晩年に至るまできわめて多産であるということもあって、全く一筋縄では捉えられない存在ですね。例えばロジャー・コーブランドが提唱しているような、いわゆるダンスの世界でモダニズムを確立した人であるというような枠組みからは色々な意味ではみ出していく部分があることが明らかになってきたかなと思います。

武藤：

先ほどの「100年後のカニンガム」というのはなかなか難しいですね。ケージのイメージのみでカニンガムを語ってしまうわけにはいかないし、あるいはモダニズムなりポストモダニズムという特定の文脈にとっても収まるものではない、その意味では100年後にカニンガムがなるべく色々なキーワードで語られるように、多様な側面を開いていくことに価値があるだろうとは思いますが。先ほど東洋思想の話になりましたが、やはり19世紀的なオリエンタリズムと鈴木大拙などは別のこととして語られていますし、それなりの必然性もあるわけですが、少し引いて見ると、変化しつつ連続している伝統ともいえる。ともかく見方が増えていくことは常に生産的だと思いますが、カニンガムに関しては特にそうだと思います。

外山：

2009年にニューヨークのグッゲンハイム美術館で、アレクサンドラ・マンローさんが「The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989」という展覧会を企画して、アメリカ人のアーティストたちがアジアに対して向けた眼差しを100年単位で見せていましたが、明らかにケージあたりから変化があるとはいえ、それでも継続している部分というのは同時にあるので、肌理の細かい捉え方をしないと一律にはわかりませんが、とても面白い問題ですよ。

武藤：

酒向さんが、ケージに比べるとカニンガムがあまり饒舌でないということを指摘されていましたが、やはり批評家や理論家は事後的に整理するものですから、当人はそれほど単純な問題意識でやっていたわけではないし、単一の問題意識でやっていたわけでもなく、本人の中でも未整理な部分や矛盾もたくさんあって、そういった中で寡黙に様々なものを作り出しているからこそ、色々な面が飛び出して見えてくる。少し詳しく見ると、「方法」の人という漠然としたイメージはあまり当たってなくて、むしろ非常に本能的というか、欲望に駆り立てられながら膨大なものを

積み上げ続けた人なんですね。知れば知るほど指の間からすり抜けてしまい、概念化を寄せ付けない、まさに「体」という感じがします。個人的にはすごくマース・カニンガムの作るダンスが大好きで、あのリズムとか、下半身のバネとか、何か生き物の硬い筋肉ですね、昔のハトヤのCMに出てくる魚を思い出しますが（笑）、あのバタバタバタッという動き、捕まえようとする手に対して激しく抵抗してくる強い筋肉の弾ける感じを、カニンガムの作品を見ていて感じるんです。そういう人間の体が持っている野性的なものを捉えて、巧みに組み立てているというのが自分の個人的な興味で、ですからそもそも言語化しづらい存在です。

外山：

酒向さんは、どういう経緯でカニンガムの研究を始められたんですか。

酒向：

やはり、調べれば調べるほど逃げて行くミステリアスな解釈の余地を多分に残した人で、そしてこれだけ有名で、ダンス界を牽引しながら、同時に批判を浴びた人はいないというか。カンパニーのメンバーが語っていたんですが、私たちはマースを守らなければならない、彼を傷つけるものから守らなければいけないと。それだけ色々あったんだなと思いますし、時代を切り拓いていった人というのは、賞賛や評価とともに、傷つけられたり、色々なことがあって、その彼が切り拓いた可能性や解釈の余地というのはまだまだ私たちは研究していかなければならないし、拾い尽くしてないんですね。ということは、ダンスを勉強する人たちとか、ダンスに関わる人にとって、まだまだダンスの未来がある、多様性がある、今後他に開かれる余地があるという希望を見せてくれる作家だと思っただけなんです。個人的には私は60年代までの実験的な作品がすごく好きで、色々トラブルが起こった時期ですね、その時にいたメンバーもとても个性的で、その身体性と、後にメンバーが変わった時に全く違った作品に見えてくるんですが、そこで人の持っている身体性の表現とは何なのだろうと。明らかに今後、AIなどの時代になって来ると、「生」、ライヴって何だろうということが非常に重要になって来て、人間存在がどういう風に表現できるのかという問いが大きくなって来ると思います。カニンガムの作品の変遷を見ていくと、「表現」というのはそもそもどういうことなのかという大きな問いが突き付けられているように思います。

外山：

カリフォルニア大学にいらした時点でカニンガムをやろうと決められたわけですか。

酒向：

その時は歴史として、つまりポストモダンの前哨という軽い位置付けで触れられたただけですね。「研究されていません」と。1993～94年頃ですが、後から解釈すると、研究されていないのではなく、統一的な見解がないということだったと思います。先生からは、ケージはたくさん分析されているけど、カニンガムは全然なのよ、と言われました。

外山：

私がニューヨーク大学でマーシャ・シーゲルに師事していた時期が1986年～88年ですが、シーゲルはカニンガム大好きな人で（笑）、そのフィルターかも知れないですけども、アメリカはもうカニンガム一押しという感じでした。当時は既に、舞踏も入って来ていたし、ピナ・バウシュやサンネ・リンケなどのヨーロッパの新しい表現主義も入って来ていて、アメリカのダンスはちょっと押されている雰囲気だったんですけども、バランシン亡き後カニンガムはやっぱ素晴らしいと言っていたイメージが強かったので…。

酒向：

学術的には評価されていないと言われましたね。評論などはたくさんあるし、歴史的にエポックメイキングではあるにしても、過渡期の人という括られ方でした。

武藤：

ジャドソンがやはり大きいのでしょうか。カニンガムはイズムで語ろうとするとどうしても難しいところがあり、他方、明解なイズムで語れるジャドソンを浮き立たせる背景にされてしまう傾向がありますよね。ジェームズ・ウェアリングとかポール・テイラーも含め、いわゆるポストモダンダンスの先駆けと位置づけられたり、モダンダンスの展開の末尾に置かれたり、そういう理論化の犠牲になってきた面があると思います。

平倉：

私はカニンガムの作品を実際に見た経験はとても少ないです。1998年の日本公演の時に『Scenario』という、コム・デ・ギャルソンの川久保玲が衣装を担当した作品を見たんですが、その時全然わからなかったんですよね。当時はウィリアム・フォーサイスとフランクフルトバレエ団もよく来日していて、ああいう高速超絶技巧ダンスこそ面白いという感じで見ていたので、カニン

ガムは何か物足りなく感じて、出会い損ねたんです。その後、戦後アメリカ美術の研究をするようになる。カニングガムの名と時々遭遇するんですが、ある時、カニングガムとロバート・ラウシェンバークが出てくるドキュメンタリー（『Merce Cunningham』 Jackie Raynal, Étienne Becker, Patrice Wyers監督, 1963年）を見ていたら、『Antic Meet』の準備をしている様子が写っていて、背中に椅子を背負ってなにかとんでもない動きをしている体がちょっとだけ見えて、それが私にとってはカニングガムに心をつかまれた最初の瞬間です。カニングガム本人はこんな爆発的な動きなんだ、と。

外山：

確かに美術の文脈で、ラウシェンバークやジャスパー・ジョーンズなど、彼は有名どころとたくさん仕事をしていますから、こういう人たちに関心がある場合はやはりカニングガムもチラチラッと出ては来るはずなんですよ。ケージについてもそうですが、カニングガムはケージにとっても重要な存在なのに、ケージ研究の中でもなかなか踏み込まれていない感じはありますよね。

武藤：

ケージにとってのカニングガムというのは、どういう存在なんでしょう。カニングガムはケージの理論をかなり取り入れているわけですが、その逆というのは例えばどんなことが…。

外山：

なかなか難しいんですけども、ケージの場合は、演奏家というよりはやはり作る人ですよ（まあ正確に言えば「作らない」わけですが）。カニングガムは、あのケージのすごく難しい曲を弾きこなしてしまうデヴィッド・チュードアのように、チャンス・オペレーションで作った複雑怪奇な振付でも踊ってしまう人というか、そのための努力を惜しまない人というか。そういう肉体的な訓練の部分にはケージは全然辿り着けない状態だったかなと思います。ケージがインタビュー（『小鳥たちのために』）の中で述べているのは、ケージの理論をそのまま実行しているのはジャドソンの人たちなんだけれども、正しいのはカニングガムの方だと。カニングガムは、あの日々の練習、訓練によってテクニックを養うということを決して手放さない。身体の高次なエネルギーをきちんと発する上ではやはりそういうマースの態度が正しかったというようなことを言っているのだから理論的には、ロバート・ダンのクラスから出てきた、もっと実験的なジャドソンの人たちに支持しそうなものですけども、そうではない。ここもよくわからないですね。先ほど外観的身体から内観的身体

へという話が出ましたけど、カニングガムにとっては踊ることというのが本当に重要だった。ダンスというのはエネルギーの拡張amplification、それに尽きるというようなことも言っています。平倉さんの指摘されたプロトエクスプレッション、つまり他動詞的ではなく自動詞的な表現、そして動物の身体というものにごく早い段階から共感していたというお話にもつながってきそうですが、カニングガムも禅やヨガをやっている、酒向さんがおっしゃったように、自我を離れていく、あるいは心身二元論的な意識の主体という状態から離れていく、さらには一つの輪郭を持った閉じた個体としての身体ということからも離れていくというようなことが、作品を作る上で、あるいはダンスの経験の芯に辿り着く上で大事だというような考え方があって、それに比べるとケージの方はやや説教臭いところがあって、人生の楽しさに目覚めることが目的だと述べるような方向に向かいますけど。

酒向：

やはりカニングガムはダンサーから出発していたことが大きくて、確かに色々なコラボレーションが目につきやすいんですが、彼自身はあくまで子供のように無邪気に遊んでいたんじゃないかという気がするんですが（笑）、その一番の原動力が、踊るエネルギー、自分が踊る時に感じている、筋感覚的な喜び、ダンサーとしての喜びのようなどころをとっても重視しているんですよ。そこでエネルギー、とりわけ所作にもならないようなエネルギーを出すにはトレーニングしなければいけないというところはずっと手放さなかったわけです。ケージの方が自我があって、理論から入っている感じがしますが、カニングガムの方はケージの言うことを本当に無邪気に実現していった人なのではないかと。カニングガムの踊り、とくに昔の踊りなど見ると、子供が遊んでいるような即興の踊りですね、しかしものすごくトレーニングを積んでいる。私もなぜジャドソンじゃなかったかというのは考えるんですが、トレーニングとエネルギーということの関係、筋感覚的な喜び、生物としての喜びということではないかなと思います。ナチュラルなものの美しさを追求していて、だから作られたものではない方向を目指したのではないかと。

外山：

そこが非常に理解が難しいところで、そのナチュラルなものとか、あるいは子供や動物のような、という、カニングガムのように奇妙な動きのコンピネーションを外側から体に与えて、一生懸命実現しようとするというよりは、むしろダンカン的な流れ、モダンダンスの伝統ですよ、そちらに

普通は行きそうな感じがするわけです。例えばネイティヴ・アメリカンの動物舞踊を自分たちもやってみようとか、そういうことであればわりと理解しやすいんですけど、カニンガムの場合、ロボットみたいなどと悪口を言われてしまうようなやり方をとりつつ、そういう（フィジカル／デジタルが重ね書きされる）境地を目指すというのが面白いと同時に、難しいところですね。

酒向：

よく西洋の人が「日本食は素材だけでつまらない」と言いますが、日本の職人さんがお刺身を良い状態にするにも、すごく手間をかけるじゃないですか。その上での「ナチュラル」なんですよ。本当はこれだけ美味しい状態になる、という。カニンガムはそういうのを見たかったのではないかなあと思うんです。だから彼のやっていることが非常に理解されにくいのは、見た目は華美ではないし、削ぎ落とされたものの中の素材の美しさ、人間の肉体の美しさのようなものを目指すという、ものすごく難しいことだったからではないかな、と。

平倉：

キャリー・ノーランドが、カニンガムは「de-anthropomorphize」したっていう言い方をしているんですね。擬人化（anthropomorphize）、つまり人間の形になぞらえることを、外す（de-）。それで何を脱・擬人化するのかというと、人間じたいを脱・擬人化することなんです。今のお話とつながるかもしれませんが、トレーニングによって一回、体から習慣的な「人間」の型をバーンと外に叩き出す、その叩き出す動きをもういちど自分の体に再統合していった時に、新しい強い体が出てくるということなのかなと。できるだけ自然な状態で探求を深めていくのではなくて、かなり強烈にピンタするみたいな形で（笑）、体を外に叩き出していく。ここは、やっぱりダンスって大変だなと思うんです。映画や美



術においても、二十世紀は脱・擬人化がくりかえし問題になっていたと思うんですが、人の体でなければ、例えばラウシェンバーグなら、人体とは対応しないような絵画なり物体なりを作ることにはできる。けれども、ダンスにおいてはやはりそれをもう一回、人間の体に統合しなきゃいけない。カニンガムは統合しようとしたんだと思うんですね。ラウシェンバーグが作った変な舞台装置とかも全部、鍛えた体で押さえ込むというか、非人間的なものを筋肉のなかで統合していく。映像に対するカニンガムの態度にも同じところがあるように感じます。最近の「ダンスフィルム」とか「ビデオダンス」と呼ばれる映像作品と比較した時のカニンガムの特徴として、人間の体ができない不連続なジャンプなどといったことを映像の編集で、映像のなかだけでやってしまうというようなことを、カニンガムは絶対しないわけですね。カニンガムにとっては、あくまで踊っている生身の体があって、非人間的なことを生身の体がやりきっているということを映像でどう見せられるかと。そういう、生身の筋肉で非人間的なものを統合していくというところに、さっき酒向さんがおっしゃっていたような、生（なま）なんだけど、一回、人工的な叩き出しをおこなった生（なま）の体があるように思います。

武藤：

結局は人間なんだけれども、その前の人間とは違う人間ということですね。要するに外身は変わりやうがないわけですが、中の分節を変える、あるいは分節化し直す。それが、いわば振付を体に落とし込んでいくということの意味だとすると、そのピンタのような負荷によって、「人間」化される以前の人間の身体のようなものが出て来る。例えばシモース・フォルティはただ普通に日常動作をしている身体が美しいんだという言い方をするし、土方巽であれば、随意的に動けなくなった身体に本当の生が見えていると考えるとか、色々視点があるじゃないですか。それに対してカニンガムが、身体をピンタして「人間」の型から出させるようなこととして振付を考えているとすると、一見、その負荷としての振付が必ずしも「自然の分析」の結果である必要はないようにも思えるわけです。単に非常に難しい非人間的な振付であればいいので、するとフォーサイズもカニンガムもある意味では同じということになってしまう。ところがカニンガムはあえて自然の分析を使って人間をdeanthropomorphizeするわけですね。人の体がもともと持っている自然に再帰的に出会わせる、分析的に見てみるとその「自然」とはこうではないかというものを負荷としてぶつけていく。「自然」と出会うことで、体が自然性を露出して

いくというロジックだとしたら、フォーサイズのように幾何学で体を分節化し直すのとはまた大きく違う、独特の舞踊の思想、あるいは身体の思想があるようにも思えて来ます。

平倉：

カニンガムにとって、それぞれ一個の体というのがどうも重要な感じがするんです。今日は『Pond Way』の群舞を見せましたが、ああいう、群れ全体の「テクスチャー」の表現はカニンガムの中では特殊な方向で、やっぱり一個一個の体に戻ってくる。フォーサイズのダンスを見ている時には、一個一個の体はどこかにもう消えてしまうというか、複数の体の中から抽象的な動きだけがバラって現れては高速で消えていくみたいな感覚があるとすると、カニンガムは、あくまで一個一個の体がそれぞれバーンっと統合されるということが重要だったのかなと思えます。このことと、初期はダンサーたちの個性から始まっていたという話はもしかしたらつながるのかなと。あと、先ほど國吉先生がおっしゃったように、カニンガムはやっぱり土方とは違って視覚的な分析という側面が大きいですね。体を脱人間化する時に、視覚的に捉えられる回路を通して「人間」の外側を目指すということが、何かこう、「外」へと張り出して来るようなカニンガムの体の印象を作っているのかなという感じがしますね。

外山：

オルダス・ハクスリーだったと思いますけど、人間より動物の方が神様に近いという考え方がありますね。動物の持っているgrace、優美さ、「恩寵」という意味も込められた優美さというのは人間にはもはやないのだけれども、芸術はそれを目指すというような。お話を伺っていてそういうことを思いました。さっきのお刺身の例にしても、脱人間化される身体にしても。(若い頃のカニンガムには「animal grace」があった、とC・ブラウンも言っています。)

酒向：

「自然」と言った時にダンカンやポストモダンダンスの方がわかりやすいんですが、しかしその「自然」ということの意味にも色んな方向があるところから、カニンガムの面白さが強烈に見えて来るように思いますね。

外山：

昔はニューヨークのパブリック・ライブラリー、リンカーン・センター附設のパフォーミング・アーツ部門まで行かないと何も見られませんでした。今はデジタル・アーカイヴが充実していて、マー

ス・カニンガム・トラストがとても気前よく色々な映像も資料も出しているの、研究者にとっては天国のような状態が生まれています。これからの、日本でのカニンガム研究の大復活を祈りたいですね。ありがとうございました。