

# トリシャ・ブラウンの舞踊作品の変容

—1960年代から1980年代へ—

藤村都子

## 〔緒言〕

アメリカ人舞踊家トリシャ・ブラウン (Trisha Brown) は、1962年に始まる前衛的実験的コラボレーションであったジャドソン・ダンス・シアター (Judson Dance Theater) の主要なメンバーの一人であった。

筆者にとって、60年代から70年代のブラウンの印象は、ポストモダンダンス (post modern dance) の舞踊家の一人であり、その作品は前衛作曲家であるジョン・ケージ (John Cage) の思想とも共通する偶然性、不確定性等の概念を舞踊の世界で実現しようとしたもので、極めて急進的であった。60年代ジャドソンでの作品や、革紐で体を支え壁を歩くウォーキング・オン・ザ・ウォール (*Walking on the Wall*, 1971) をはじめとするその当時のブラウンの作品は、「新しい舞踊」としてダンスの概念を広げるものとされた一方で、「それが、ダンスなのだろうか?」といった疑問を引き起した (キセルゴフ1976, 26)。舞踊技術の排除、素人の起用、衣装や上演空間についてもそれまでの舞踊作品の概念を覆す活動は、一部の芸術家や音楽家には絶賛されたが、多くの舞踊家や批評家には手厳しく批判されるか無視されたのである。しかし、筆者がニューヨーク大学大学院修士課程在学中 (1989~1991)、80年代から90年代のブラウンの作品を見る機会に恵まれ、ブラウンの作風が時と共に大きく変容したことを認識した。現在のブラウンの作品は、60年代の作品群と異なり、きわめて様式的で精練され、熟達した舞踊技術をもつダンサーによって演じられる完成度の高いものである。1985年以来1993年までニューヨーク、シティ・センター・シアターで、たびたび、作品発表を行い多くの観客を集めている。またアメリカ国内のみならずフランスでのブラウンの知名度は非常に高く、セントル・ナティオナル・ド・ダンス・コンテンポレーヌ (Centre National de Danse Contemporaine) のスポンサーシップを得、フランスで高い評価を受けたり (ジョウウィット, 1990, 44-45)、ドミニク・バグエ (Dominique Bagouet) の舞踊団に招かれワン・ストーリー・アズ・イン・フォーリング (*One Story as in falling*, 1992) を振り付けるなど、フランスでの活躍も注目されている。

現在のブラウンの作品をみて「これがダンスな

のだろうか?」といった疑問をいただく人はまずいないであろう。それならば、60年代70年代の数々の試みは、ブラウンにとってどのような意味をもち、また、現在の作品の中にどう息づいているのだろうか。

## 〔目的〕

本稿では、1960年代ジャドソン期から1970年代に大きく変容し1980年代にいたるブラウンの作品を検討し、その変容と近年の作品にも今なお残る60年代的傾向を明らかにするものである。

## 〔先行研究〕

1. サリー・バーンズ (Sally Banes) は、ジャドソン期のトゥリリウム (*Trillium*, 1962) からソロ作品ウォーターモーター (*Watermotor*, 1978) までの主要作品について、それらの基礎となるコンセプト、振付法、動きや作品構造とそれらの変遷を検討している (バーンズ 1987, 77-91)。

2. マリアン・ゴールドバーグ (Marianne Goldberg) は、80年代に至ってのブラウンの複雑なスタイルや高度技術を含む動きは、一見ジャドソンの美学に反するよう見えるが、実はそれら初期の実験的試みの中にその基礎があるとしている。そして、当時の最新作であるラテラル・パス (*Lateral Pass*, 1985) について検討している (ゴールドバーグ 1986, 153-154)。

## 〔研究方法〕

1. 1958年から1994年にいたるブラウンの舞踊創作活動を検討し、芸術観の形成過程を明確にした。(考察1)

2. 1964年~1983年に初演された3作品について、ビデオにより概要を把握した。また、それらの空間構成や動きを検討し作品の特色を明確にした。(考察2)

本稿では、ジャドソン期の作品からルールゲーム5 (*Rulegame 5*, 1964)、70年代初頭のブラウンの作品コンセプトとして名高い〔累積〕の作品群から、ブラウンによるソロ作品プライマリー・アキュミュレーション (*Primary Accumulation*, 1972) のグループ・バージョンであるグループ・プライマリー・アキュミュレーション (*Group Primary Accumulation*, 1972)、音楽や舞台美術を組み入れた大規模な劇場作品の中でブラウン独特の動きが明確なセット・アンド・リセット (*Set and Reset*, 1983) を取り上げた (表

1参照)。尚、ルールゲーム5については、作品全体を把握できる当時のVTRが残存しないため、1991年ニューヨーク大学において行われた舞踊批評家デボラ・ジョウィット (Deborah Jowitz) によるワークショップで再現された作品を参考とした。

3. ヴィレッジ・ヴォイス、ドラマ・レビュー、ニューヨーク・タイムズ、ダンス・マガジン等のブラウンに関する記事、サリー・バーンズとブラウン自身の著述を4つの観点から検討し、ジャドソン期から1983年までの作品の特性とその変容を明確にした。(考察3)

#### [考察1] 芸術観の形成

トリシャ・ブラウン (1936～) の舞踊歴は、生まれ故郷ワシントン州アバディーンでの高校時代に始まる。ミルズ・カレッジでダンスを専攻したブラウンは、グラム・テクニク、レイ・ホルストのダンス・コンポジションのクラスを取った。またコネチカット・カレッジの夏期講習では、ドリス・ハンフリー、ホセ・リモン、マース・カニングハム等にも学んだ。オーソドックスなモダンダンスの訓練を受けたブラウンは、1958年から2年間リード・カレッジに新設されたダンス科で教鞭をとり、従来のモダンダンス教授法を行うが、

数カ月後には、即興を含んだ独自の教授を試みた。ブラウンはこの時期を「独自の動きのボキャブラリーを開発し始めた時期」と述べている (ブラウン<sup>2</sup> 1975, 20)。

#### 1) アン・ハルプリン (Ann Halprin) の影響

ブラウンに大きな影響を与えた舞踊家として、アン・ハルプリンをあげることができる。1960年夏、サン・フランシスコのハルプリンのもとには、シモーヌ・フォルティ (Simone Forti)、イボンヌ・レイナー (Yvonne Rainer) など、後にブラウンらとともにジャドソンの主要メンバーとなる人々が集まっていた。このワークショップでは、舞踊の領域を超えたあらゆる動きの使用、さまざまな即興による動きの開発、劇場外でのパフォーマンスなどを行っており (ブラウン<sup>2</sup> 1975, 20-21)、60年代にジャドソン・ダンス・シアターで盛んに行われた試みはすでに西海岸のハルプリンのもとでも始まっていたといえるであろう。この後、約10年間のブラウンの作品を見ると、これらの創作方法からの影響は明らかである。これは、舞踊作品の価値は、「見る人ではなく踊る人自身の経験にある (ジーン・M. ブラウン 1989, 163)」とする傾向をもつハルプリンの思想と通ずるものがあり、ジャドソン、グラント・

表1 対象作品

作品名	Rulegame 5	Group Primary Accumulation	Set and Reset
初演	1964年	1972年*	1983年
上演年月日	1990年	1974年*	1985年
上演場所	Tisch School of the Arts N. Y. U. (New York, U. S. A.)	The Tyrone Guthrie Theater (Minneapolis, U. S. A.)	Tisch School of the Arts N.Y.U. (New York, U. S. A.)
人数	5名	6名 (女5、男1)	6名 (女4、男2)
時間	不明	28分35秒	19分57秒
音楽	なし	なし	Laurie Anderson 単調でミニマルな音楽
衣裳	日常着	白シャツ・パンツ	グレーのシャツ・パンツ
舞台美術	なし	なし	Robert Rauschenberg

\*注記、ソロ作品Primary Accumulationとして1972年初演 (Group Primary Accumulation, Set and Resetについてはニューヨーク市立図書館所蔵ビデオ参照)

ユニオンを経て、劇場作品に取り組むようになるまでのブラウンを大きく支配していたと推察される。

## 2) ロバート・ダン (Robert Dunn) のワークショップ

1960年秋、ニューヨークに移り住んだブラウンは、フォルティやディック・レヴィン (Dick Levine) との創作活動の一方、マース・カニングハム (Merce Cunningham) のスタジオでのロバート・ダンのワークショップに参加した。ダンにはジョン・ケージの偶然性と不確定性のコンセプトを、ダンスに応用しようとしていた。ダンのクラスは、それぞれの作品を演じ、動きや、作品構造、見る者と振付家の意図のずれなどについて、分析し論じ合うといったものであった。ダンの一人一人に対する作品分析や、評価判定しない批評は、ブラウンにとって、振付家としての新たなものに取り組んで行く勇気を与えられ、激励される機会であった (ブラウン<sup>2</sup> 1975, 24)。ダンのワークショップの生徒が中心となって1962年7月6日ジャドソン・ダンス・シアターの第一回公演が催される事となった。

## 3) ジャドソン・ダンス・シアター

このジャドソンでブラウンは、立つ、座る、横たわるといった単純な動作を基本とするトリリウム (*Trillium*, 1962) を初めとし、「Oh no!」と叫ぶと共に出来る限りゆっくりと横に倒れるパート・オブ・ア・ターゲット (*Part of a Target*, 1963), ルールに従って5人の演者が並列した線上を歩くルールゲーム5 (*Rulegame 5*, 1964), 映写機を背負い自分の姿を映し出しながら一連の日常動作を演じるホームメイド (*Homemade*, 1965) などの作品を発表した。他の作者による作品と同様に、それらは50年代までのモダンダンスの範疇から動き、空間、ダンサーなど多くの面で逸脱するものであり、一般的な舞踊の概念を揺さぶる活動であった。演者は舞踊に関して素人を含むこともしばしばあった。動きは平凡で日常的な動作をそのままに行うものであったり、舞踊の高度さとは別の観点で肉体的強靱さを必要とする場合もあった。いずれにせよ、感情的・物語的背景をもたず、バレエはもちろんのこと、従来のモダンダンスの舞踊技術は排除されていた。衣装や照明や道具による劇的效果を利用することもなく、多くは日常着で生の照明のもとで行われた。従来の舞踊技術や舞踊の劇場的な錯覚 (illusion) は、ジャドソンではタブーであったと捕らえることが出来る<sup>31)</sup>。

## 4) ジャドソン期以後

ジャドソンの主要メンバーたちがそれぞれ独自の活動を展開し始めた1968年から、ブラウンが取り組んだのは、イクイプメント・ピースーズ

(Equipment Pieces) と呼ばれる作品群であった。穴の空いた垂直な壁を伝い歩く「プレーンズ (*Planes*, 1968)」ホイットニー・ミュージアムの壁を滑車に吊るされ、壁に対して垂直な状態で歩く「ウォーキング・オン・ザ・ウォール」などが代表作である。これらの作品は、観客の空間認識を日常とは異なる局面に導くものであった。

## 5) 1970年代

1970年代に入ってレイナー、パクストンなどとグランド・ユニオン (Grand Union) と呼ばれる即興グループで活動すると共に、「累積」や「立方体システム」などの知的なシステムに基づいた新しい動きの開発を試みるようになり、しだいに複雑で流動的な独自の動きのスタイルを確立して行く。1978年のソロ作品ウォーターモーターの動きには、現在のブラウンの動きの特徴が伺える。そして、この動きの複雑化にともない、舞踊技術をもったダンサーを使うようになる。ブルックリン・アカデミー・オブ・ミュージック (BAM) におけるネクスト・ウェーブ・フェスティバルでの作品発表の機会を得たブラウンは、1979年の「グラシャル・ディコイ (*Gracial Decoy*)」から、ロバート・ローシェンバーグ (Robert Rauschenberg) をはじめとする著名な美術家や音楽家との共同作業による大規模な劇場作品を創り出し、幅広い観客層に受け入れられる事となる。

## 6) 1980年代

「オーパル・ループ (*Opal Loop*, 1980)」「サン・オブ・ゴーン・フィッシン (*Son of Gone Fishin*, 1981)」「セット・アンド・リセット (*Set and Reset*, 1983)」「ラテラル・パス (*Lateral Pass*, 1985)」「ニューアーク (*Newark*, 1987)」「アストラル・コンバーティブル (*Astral Convertible*, 1989)」などの作品を振付け、舞踊家として安定した活動を展開してきたブラウンである。これらは、60年代には見られなかった大掛かりな舞台美術を使い、劇場ならではの工夫を凝らした作品であるが、感情や意味内容をもたない純粋な動きに拘り、ダンサーとの共同作業の中に新たな動きを生み出すという創作方法<sup>32)</sup>に60年代以来の作品創作との共通点を見いだすことができる。

### 〔考察2〕 作品概要と分析

#### 1) 「ルールゲーム・ファイブ (1964)」以下RG 5

5人の演者が平行にテープを張られた7本の線上を歩く (又は這う) が、進むにしたがって「高い姿勢から低い姿勢」にレベルを変化させるというルールに従って演じられる。最初の線上を1人の演者が普通に歩き始める。2人目が始めると、最初の演者はやや膝を曲げて進まねばならず、新たに人が加わるとにさらに膝を曲げ、5人目が加わったときには這うことになる。すれ違

いざまにお互いの高さを見て「少し高く（低く）」などの言語指示により姿勢を調整する。

表2は60年代から80年代にかけての作品構成要素の質的変化をまとめたものである。以下アルファベットは表2に対応する。

RG5は明確なルールに従った即興作品であり、「歩く（或いは這う）」といった日常的な動作が基本である（A）。ルールに従うことで強いられる不自然な姿勢や動作は、その不自然さや動作を遂行するための努力を隠すことなくありのままに行われる（B・C）。使用される空間は7本の線上に限られ（H）、高低の変化をつけて移動するという単純な空間構成であり（D）、観客は作品の背景にあるルールを容易に把握することができる（E）。演者には舞踊に関しては素人も含まれていた（F）。音楽なし（G）。統一性のない日常着用（I）。

2) 「グループ・プライマリー・アキュミュレーション（1972）」以下GPA

4人のダンサーが、仰向けにねて、完璧なユニゾンで、「片肘を曲げる」「同じ腕を垂直に上げる」「ひざを曲げる」「腰を捻る」等の単純な動きを1, 1・2, 1・2・3, 1・2・3・4……と累積してゆく。29番目と30番目の動作でダンサーは45度回転し、ここまでが一連のダンスフレーズとなる。このダンスフレーズが、8回繰り返されたところで、ダンサーは360度回転し、元のポジションにもどる。ここで別の2人が歩いて現れ、動きを累積し続けるダンサーたちを持ち上

げて運び、4人の位置取りを変える。この部分は上演されない場合もあるが、1974年11月ミネアポリスでの公演では、劇場の壁にもたれて座らせる、2人を重ねて寝かせる、1人を立たせもう1人をその足元に寝かせる等、数回の位置変換をしている。4人が並列する位置に運ばれ、最前列の1人が動きの途中で舞台から落ちかけたとき全員の動きが止まり完結する。

この作品における60年代的要素としては、上述のような舞踊的でない単純な動きで構成される（C）、「累積」という明快な作品構造である（E）。動きに筋肉の過度な緊張や膝や足首の舞踊的伸展、技巧的なタイミングなどはほとんどみられない（B）。位置変換をする以前の部分では演者は並列に寝た状態で位置変換はなく変化の乏しい空間構成である（D）。演者は素人も含んでいる（F）。公園のベンチ、イカダの上、広場など劇場をも含む野外のあらゆる場所で上演された（H）。音楽なし（G）。

これらの対して、動きがパターン化された滑らかなフレーズとなっており、演者の即興によるものではない——すなわち、振付けがなされている（J）。また、後半部のダンサーを運ぶという独特の位置変換によって、同じパターンの繰り返しにもかかわらず、動きそれ自体と、空間に自然なバリエーションが生まれるように意図されている（N・M）。衣装はシンプルな揃いの白いシャツとパンツを使用（R）。

表2 作品構成要素の質的変化

		60年代	70年代	80年代
		Rulegame 5	Group Primary Accumulation	Set and Reset
動  き	A	日常的・素朴	→	J 様式的・洗練
	B	技術的に稚拙	→	K 技術的に高度
	C	単純	→	L 複雑
空 間 構 成	D	変化に乏しい	→	M 変化に富む
作品コンセプト	E	視覚的に明快	→	N 視覚的に重層的
ダ ン サ ー	F	素人を含む	→	O 訓練を積んだダンサー
音 響	G	多くの場合無	→	P 音楽使用
美術・セット	H	素朴な器具設備の利用	→	Q 大掛かりな舞台美術
衣 装	I	日常着的	→	R シンプルな舞台衣装

### 3) 「セット・アンド・リセット (1983)」以下 S & R

無音での冒頭、下手奥より4人のダンサーが、1人をバック・スクリーンの上を歩いているかのようにリフトしゆっくりと上手に向かって歩く。単調な音楽「ロング・タイム・ノー・シー (Long Time No See)」が始まると共に、上手より次々とダンサーが現れる。動きはブラウンの典型である流動的で繊細かつ自然な質感をもっている。ステップは、細かく素早い。ステップのみならず上体の動きにも頻りに細かい方向変換があり複雑である。作品の進行にともなって、上手前へと徐々に移動する。中盤、舞台中央でのデュエット・トリオが展開する。リスクの高いパートナーリングや大きく舞台を突っ切るジャンプなどダイナミックな動きが随所に見られるが、ドラマチックな展開や顕著なクライマックスはない。舞台前面を横切り下手前まで進行し、音楽が切れるとともに唐突に完結。

S & Rはブラウンの代表作のひとつであり、ブラウン独自の動きのスタイルが見られる作品である。動きは流動性とリラクゼーションの共存する独特の滑らかさがあり、複雑で高度なダンスフレーズにより全体が構成されている (J・K・L)。リスクの高いパートナーリングも含まれており、ダンサーの技術レベルは高い (O)。下手奥から上手奥、上手前、下手前へと踊りながら舞台の端を四角く移動する構成であるが、動きや展開の複雑さから基本になる空間構成は明確には見えない (N・M)。衣装・舞台美術はローシェンバーグによる。衣装は半透明のグレー系統、女性はシャツとパンツ男性はパンツのみ (R)。透明な袖幕、大掛かりな釣りものを使う (Q)。音楽はローリー・アンダーソンのオリジナル曲 (P)。

#### 〔考察3〕ブラウンに関する著述の検討

##### 1) 日常性

舞踊技術を排除し、日常的で平凡な動きを舞踊作品のなかに取り入れたことは、ジャドソンの急進的な特徴のひとつである。ジョウィットはレイナーの作品を例にとり「非日常的な状況の中で行われる、日常生活またはスポーツから取った姿勢や活動が踊りを構成し得る。」と述べている (ジョウィット 1988, 308)。RG5では、「歩く」という平凡な動作がその素材となって即興的ゲームが展開し、ルールに従うことで生じる肉体的苦痛や不自然さはそのままに表されている。舞踊的でない肉体的生の反応をそのまま作品に持ち込んでいるのである。

70年代に入ってブラウンは、生の日常を作品に持ち込むのではなくシステムにしたがった動きの開発に取り組むようになる。GPAの各々の動きは「自然で、楽で、単純 (ブラウン 1975,

29)」といった観点から選択されたものである。「質素で簡明で見事に選抜された動きの連続 (ジョウィット 1978, 69)」「抑制のきいた動きであり、…催眠的でリズム的な流れがある (バーンズ 1987, 83)。」といった印象を受ける一連の動きは平凡であり、舞踊的な高度さは見られない。動きや作品全体から感じられる「独特の平淡な質 (a special quality of plainness and unexcitability) (シーゲル 1974, 41)」はジャドソン以来ブラウンが培って来たものであり、現在まで受け継がれていると考えられる。GPAは、動きの質感においては60年代的傾向にあるが、恣意的な日常動作の羅列であったり、その場限りの即興的動作ではないという点で60年代からの変容がみられる。

1983年のS & Rは、60年代70年代初頭には見られなかった複雑で舞踊的に高度な動きで構成されている。「滑らかでつかみどころの無い (キセルゴフ 1983, 62)」「現れたかと思うと解けてしまうような渦巻きのような展開 (アンダーソン 1987, 24)」などと評される独特の流動性をもつ複雑な動きは、80年代以降のブラウンの典型的な特徴とされている。また、リスクの高いパートナーリングやコンビネーションが織り込まれているのも60年代70年代には見られなかった傾向である。この様な動きは、1970年代後期のソロ作品「ウォーターモーター、(1987)」「グラシャル・デコー (1978)」のころからブラウンの特徴となって来た。(ゴールドバーグ1986, 155)。

##### 2) ダンサー

60年代の急進的なもう一つの側面としてジョウィットは「ダンサーは、訓練を積んでいるいなかにかかわらず、外見や身振りにおいて、ごく普通の人のように見せようとする傾向があった。」と述べている (ジョウィット 1988, 308)。RG5のダンサーはブラウン、パクストンやレイナーなどの他に、舞踊に関しては素人であるローシェンバーグなどの美術家もふくまれていた。舞踊技術を排除し、日常動作や生の身体反応を歓迎するジャドソンでは素人を起用することがなら抵抗なく行われたと言えよう。GPAもダンサーに関しては同じ流れの中にある。しかし、動きの高度化に伴い、舞踊技術に熟達したダンサーを使い始める。1980年以来現在も共に活動するダイアン・メイドン (Diane Madden) をはじめとするブラウンのカンパニーのダンサーたちは、既成の舞踊テクニクだけでなく日常的な動作も含めた多様な動きに対応できる優れたダンサーであると言える。彼らとの共同作業によって、ブラウン独特の非常に高度で、かつ既成のモダンダンスのテクニクやバレエのイデオロムに依存しない動きが生まれてくるものと考えられる。

### 3) ポストモダンダンスの自然観

ポストモダンダンスの舞踊家たちが平凡で無造作な動きを多用した背景には、彼ら特有の自然観がある。バーンズによれば、60年代70年代のポストモダンダンスの振付家たちは、高度なテクニックを避け、振付けを単純化するために「自然な動き (natural movement)」を用いたとしている。この「自然」とは「劇的な効果をねらったり、感情表現や言葉の置き換えであったり、技巧的なタイミングから引き出されるために変形された動きではないもの (バーンズ 1987, 17)」であり、事象の描写や感情表現ではなくダンカンやグラム、ハンフリーなどの自然観<sup>23)</sup>とは大きく異なる。また、市川は「自然への回帰は確実にポストモダニズムの一面である。」とし、エコロジー運動に共通する思想があったとしている。そして、「身体スケールに忠実であろうとすればポスト・モダン・ダンスは日常的な身振りに接近して行くのも当然であろう。」と述べ、描写を避け、体のスケールに忠実に動くこととする姿勢を指摘している (市川 1983, 131)。また、ブラウンらが60年代末に影響を受けたとする太極拳の教えは、自然の流れに沿って動くと言うことである (ジョウィット 1988, 326)。いずれにしても、自己の身体スケールから外れず、無理をせず滑らかに動くことは60年代特有の自然観から発するものと考えられる。S & Rには60年代的な単純さや素朴さは失われているが、「自然発生的に見える (spontaneous-looking) (ゴールドバーグ 1986 155)」とも形容される動きのもつ流動的な自然さはこの自然観を想起させる。S & Rも含め、動きが高度化する70年代後半からのブラウンの作品を見ると、複雑な動きの中にもその自然観が内在していると感じられる。

### 4) プロセスとプロダクト

RG 5 ではルールに従ったある種の即興によって作品を成立させている。そして観客はあらかじめ振付けられたダンスを見るのではなく、その場でのダンサーの判断によって生み出される動きや空間を見ることとなる。60年代70年代初頭までのブラウンには「ダンサーの主観的な経験を第一とし、観客の経験を二次的なものとする (シーゲル 1974, 41)。」姿勢が伺える。完成品としての作品——プロダクト——を観客に提示することよりも、ダンサーがその場で判断し動くことで作品が構築されて行く——プロセス——を重要視したのである。

GPAは「累積」というプロセスを見せる作品である。しかしながら、ダンサーの自由度はうばわれている。この点で、それまでのダンサーの即興優位であった60年代的傾向からの転換が見られる。

S & Rでは一連の言語指示を与えられたダンサーの即興を用いて (ブラウン<sup>2</sup> 1975, 66) 振付けを進めている。このようにシステムや言語指示を与えたダンサーとの即興により動きを創作して行く方法をとるようになったのは、1970年代初頭からであるが、「立方体システム」に基づく「ローカス Locus」を振り付けた1975年から、作品の構築されて行くプロセスは必ずしも視覚的に明確でなくなり (ジョウィット 1978, 69)、これは動きの高度化とはほぼ同時に起こっている。即興を新たな動きを開発する方法として用いたのである。ブラウンがダンサーたちと共同作業を進める様子はビレッジ・ボイスの中にも紹介されている (ジョウィット 1978 68)。そして、70年代末、大劇場に上演機会を得、舞台美術家や音楽家との大規模なコラボレーションを始めたことはプロセスよりも完成された統一体としての作品創作の方向へと、ブラウンの大きな転換点となったといえる。

### 〔結論及び展望〕

#### 1. 結論

1970年代は、ブラウンの60年代的な要素をもつ舞踊からの転換期にあたる。すなわち、70年代初頭は、単純な動き、空間構造、作品コンセプトなど60年代ジャドソンの特徴を残しながらも、単なる日常動作ではない動きの開発に取り組みはじめた。劇場用作品を次々と発表するようになった70年代末から80年代に至っては、舞踊技術に熟達しかつ多様な動きに対応できる優れたダンサーを使い、舞台美術や音楽を駆使した完成度の高い作品を創り出すようになった。

しかしながら、ブラウンが現在でもジャドソン・ダンス・シアターの流れを汲む代表的存在として語られるのは、次のような60年代的傾向が見られるためである。1) 動きの質感において、日常性に源のある平淡さがある。2) 動きの質感において、ポストモダンダンスの自然観に由来する流動性がある。3) 感情表現や描写をせず、意味を内包しない動きとその構成に拘った作風を守り続けている。

#### 2. 展望

1992年7月29日・30日にニューヨーク、リンカーン・センターのアリス・タリー・ホールでは、イボンヌ・レイナー、メレディス・モンク (Meredith Monk)、ポール・テイラー (Paul Taylor) などを含む、60年代の前衛と呼ばれた9人の舞踊家による当時の作品が上演された。かつての前衛の活動も30年の月日が経過した現在では、アメリカ舞踊史の一時代として年一回のフェスティバルのプログラムに組み込まれている感がある。しかしながら、「1950年代、60年代、70年代にかけての極端な試みは、…間違いなく (アメリ

カの) 舞踊の概念を変えた。(オウ 1988, 173)」とアメリカの舞踊史家スーザン・オウ (Susan Au) も指摘するように、ポストモダンダンスの思想は、アメリカ現代舞踊の中に深く浸透し、その独自性を形成する一つの源となっている。世界の舞踊の指向が、アメリカの抽象主義的なものからヨーロッパの表現主義的なものに傾斜する現在、アメリカ的抽象を貫き、ヨーロッパでも活躍するブラウンが、今後どのような活動を展開するのか注目して行きたい。

[注]

- 1) ジョウィットは「ダンス・テクニク」「演技や美しさ」「照明・衣装・道具によって創り出される錯覚」「音楽によって引き出されるクライマックス」などの「技術」を除外した事にジャドソンの特質を見だし、これらの事柄が、当時「芸術ではない」として批判的となったと述べている。(文献11, 309)
- 2) ブラウンの創作方法についてはブラウン自身が語ったもの(文献6. 62-64)とジョウィットの観察によるもの(文献9. 71)(文献10. 44-45)を参考にした。
- 3) バーンズによれば、ダンカンやフラーなどの先駆者たちは、自然現象を身振りで模倣表現することを自然な動きとし、マーサ・グラームやドリス・ハンフリーは呼吸に根差した動きに自然さを見た。しかし、ポストモダンの舞踊家たちにとっての自然な動きとは、これらとは全く異なったものであるとしている。(文献3, 17)

[引用文献]

1. Au, Susan. *ballet and modern dance*. New York: Thames and Hudson Inc. 1988.
2. Anderson, Jack. "Trisha Brown Troupe in 'Glacial' and 'Set'." *N. Y. T.* Sept. 17, 1987
3. Banes, Sally. "Gravity and Levity." *Terpsichore in Sneaker*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.
4. ジーン・モリソン・ブラウン「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」 根本富士子訳 同朋社出版 1989.
5. Brown, Trisha' "Three Pieces." *The Drama Review*. Vol. 19, 1975.
6. ……………? "Trisha Brown, A Profile." 1975. Brunel, Lise. (Ed.) *Trisha Brown*. Paris: Bouge, 1987.
7. Goldberg, Marianne. "All of the Person's Person Arriving." *The Drama Review*. vol. 30, Spring 1986.
8. 市川 雅 「舞踊のコスモロジー」勁草書房 1983.
9. Jowitt, Deborah. "Reckless Again." *The Village Voice*. May 22 1978.
10. …………… "Trisha and France: A Love Story by Deborah Jowitt." *The Dance Magazine*, Sept. 1990.
11. ……………*Time and the Dancing Image*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1988.
12. Kisselgoff, Anna. "Dance: Premiere of 'Set and Reset'." *N. Y. T.* Oct. 23, 1983
13. …………… "Wall-Dancer Adds a New Dimension" *N. Y. T.* Jan. 10, 1976.
14. Siegel B. Marcia. "New Dance." *The Dance Magazine*. April, 1974.