

# マース・カニングハムのビデオ／フィルムダンス研究

酒向治子

(お茶の水女子大学大学院)

## 1. 緒言

マース・カニングハム (Merce Cunningham 1919-) は、70年代にいちやくビデオ／フィルムダンスの創作に着手した先駆者の一人であり、チャールズ・アトラス (Charles Atlas) などの映像監督との共同作業によって作品をてがけてきた。このビデオ／フィルムダンス (video/filmdance) とは、舞台上で上演される作品の記録映像とは異なり、カメラの表現性を活かしたカメラの為に振付けられたダンス映像を指す。<sup>1)</sup>

カニングハムの映像作品は、1974年に初作品『Westbeth』を発表して以来、映像にありがちな余分な装飾効果などを一切省いたシンプルな空間構成や、<sup>2)</sup> ビデオやフィルムといった映像メディア特有の時間的・空間的性質を活かし、カメラとダンスの動きの調和を微妙なバランスのもとで成立させている点などが高く評価されてきた。<sup>3)</sup>

カニングハムのビデオ／フィルムダンスに関する先行研究は、D. バーグハン (David Vaughan) の作品『Locale』と『Channels/Inserts』を検討した論文、<sup>4)</sup> また R. ローバー (Richard Lorber) の作品『Westbeth』を分析した論文がある。<sup>5)</sup> ここではそれぞれの作品における振付けとカメラワークについて比較的詳しく考察されている。今までに個々の作品についての研究は行われているが、彼のビデオ／フィルムダンスに共通する特徴を総括した研究は見当たらない。従って本論稿では、まずカニングハムがビデオ／フィルムダンスの創作に着手することになった要因を明らかにした後、彼が映像メディアの性質をどのようにとらえているのかを探る。そしてそれらの考えに基づき彼がどのように作品を形成していったのかを見るために、全11作品を検討し、特に70年代後半から80年代初期の三つのビデオ／フィルム作品に焦点をあて、時間・空間的視点から考察する。この70年代後半から80年代初期とは、25年にもわたる映像作品創作活動の中でもカニングハムが最も精力的に創作に取り組んだ時期であり、カメラワークの実験を通して彼独自のビデオ／フィルムダンスの表現形式を獲得していった時期として重要である。従って本研究ではカニングハムの映像作品における撮影技術の変化の過程をより明確にするために、この時期の代表的な三つの作品『Fractions』(1977) / 『Locale』(1979) / 『Channels/Inserts』(1981) を分析対象とする。そして最後に、映像メディア

への取り組みが、その後の彼の振付けスタイルにどう影響を及ぼしたのかについて検討する。以上の点からカニングハムのビデオ／フィルムダンスの特性を明らかにするのを目的とする。

## 2. 研究方法

### ①文献研究

カニングハムのビデオ／フィルムダンスに関する書籍、また作品に対する新聞・雑誌の批評文(46件)などの海外の文献の考察。

### ②VTR研究

カニングハムの映像作品数は1999年までの段階で11作品にのぼるが、『Fractions』(1977) / 『Locale』(1979) / 『Channels/Inserts』(1981)の三作品の他、作品全体の流れを把握するために残りの8つのビデオ／フィルムダンス VTR-『Westbeth』(1974) / 『Blue Studio』(1975) / 『Squaregame』(1976) / 『Roamin' I』(1980) / 『Coast Zone』(1983) / 『Deli Commedia』(1985) / 『Points in Space』(1986) / 『Beach Birds For Camera』(1992)-を収集し参照した。

カニングハムの映像作品の創作活動は、チャールズ・アトラスが映像監督を担当していた1974年から1983年の間と、エリオット・カプラン (Elliot Caplan) が監督を引き継いだ1983年以降の二期に分けることができる。アトラス監督時代は映像に対して素人であったカニングハムの模索の時期であり、シンプルなカメラ操作に始まって、徐々に技術を向上させながら複雑なカメラワークを行うようになっていった。11作品中8作品がこの時期に創られている。一方80年代半ばより映像監督に就任したカプランはアトラスの路線を引き継いだ。カニングハムの新しいカメラワークへの挑戦は以前ほどなく、80年代半ば以降のカメラの撮影技術に大きな変化は見られない。以上をふまえて本研究ではアトラス監督時代の三作品に特に焦点をあてる。

### ③記号表記

- ・日本語に訳したもので、固有名詞は初出時にカッコ ( ) をつけ、原語を記す。
- ・作品名は基本的に原語を『』で囲んで記す。
- ・引用文でわかりにくい箇所は、[ ] をつけ、筆者が前後の文脈から内容を補う。

## 3. ビデオ／フィルムダンス制作のきっかけ

D. バーグハンによると、カニングハムは幼少時フレッド・アステアのダンス映像に影響を受けて

育ったため、ダンスを普及させる手段として映像メディアが大変有効であると早くから認識していたという。<sup>6)</sup> こうしたビデオやフィルムという映像への幼少時からの興味に加え、カニングハムは、70年代初期テレビの普及が人々にもたらした感覚の変容に、強い関心を寄せていた。<sup>7)</sup> 独自の時間・空間的性質をもつ映像メディアは人々の生活において視覚・聴覚の在り方に作用し、視覚的芸術であるダンスの見方にも確実に影響を及ぼすと考えたのである。しかし彼はそのようなテクノロジーがもたらす感覚の変容という状況を悲観視せず、むしろ積極的に映像メディアの特質をとらえ、それを活用することでダンスの新しい可能性が開けると見なしていた。このテクノロジーに対する態度は、カニングハムと共に約50年にもわたって共同作業を行ってきたジョン・ケージ (John Cage 1912-1992) と共通する部分がある。もともと発明家を父にもつケージはテクノロジーに対し常に開かれた態度をもっており、テクノロジーがもたらす利益の普及を説くバックミンスター・フラーの思想を大変賞賛している。<sup>8)</sup> ケージの態度に影響を受けながら、「テクノロジーは人をとりまく空間、動きのフォルムを視覚化し、動きのタイミングを告げてくれる。...[テクノロジー]をもって振付けすることは十分可能だし、魅力を感じる。」<sup>9)</sup> とカニングハムはテクノロジーに対する期待と興味を語っている。

また、カニングハムの映像作品への取り組みは、映像監督チャールズ・アトラスとの出会いが大きく影響している。アトラスは1967年スワズモア大学 (Swarthmore College) を中退しニューヨークに移り、1969年の4月にカニングハムダンスカンパニーに舞台監督としてやってきた。それ以来カンパニーでは舞台監督/照明デザイナー/衣装デザイナー/映像監督など多様な仕事をこなしてきた。カニングハムはアトラスについて次のように述べている。

私は[映像作品の創作を] チャーリーなしにはできなかった。私達が作業を始めた時、彼がもっているカメラの知識は私にとって大変重要であった。彼はカメラの知識だけではなく、ダンスの動きについても優れた目をもっていた。<sup>10)</sup>

60年代から70年代初期にかけて、一般にビデオ/フィルムダンスの制作上一番問題になっていたのは、振付家と映像監督の互いに対する理解の欠如であった。カメラ側はダンスに対して基本的な知識しかもたず、振付家もカメラの性質やその創造的可能性について十分に理解していない場合が多かった。1969年、元ダンサーでその後映像監督になり作品を創ったマリア・ハリトン (Maria Harriton) は『ダンスマガジン』誌上において、ダンスとカメラの融合を妨げている主要な原因とし

て、ダンスの動きを優先させカメラをあくまで受動的な役割に限定させようとする振付家の根強い意識を挙げている。<sup>11)</sup> このようなお互いに対する不十分な理解により、カメラの特質が全く活かされない作品や、振付家の意図やテーマをくみとらない作品が70年代当時多く生み出されていた。こうした中で、カニングハムとアトラスのパートナーシップは、〈振付家-映像監督〉の関係では珍しい成功例として大変注目をあびていた。<sup>12)</sup>

カニングハムは様々な芸術家たちとの共同作業を行ったが、その際作品の時間や最低限の情報のみ彼らに与え、後は彼らの自由な発想を受け入れてきたのはよく知られている。アトラスとの共同作業においてもこのようなカニングハムの柔軟な姿勢がうまく作用したと考えられる。彼らは話し合いを通してダンスとカメラの動きのイメージを一致させなければならなかったが、アトラスは「譲歩しなければならなかったことは一度もなかったように思える。それはパートナーと踊るようなものだった。」と述べており、そのパートナーシップの成功の理由として、相手の要求に敏感に反応するカニングハムの姿勢を挙げている。<sup>13)</sup> しかしアトラスもまたカニングハムとの長いつきあいを通してその振付け理念をよく理解しており、彼の意向を常にくみ取ろうと努力していた。<sup>14)</sup> カニングハムの映像に見られるカメラとダンスのバランスのとれた融合は、このようにお互いの考えを非常に尊重しあいながら制作するというプロセスの中から生まれたのである。

#### 4. カニングハムの言説に見る映像メディアに対する考え方

ビデオやフィルムという映像メディアがもつ特有の時間的・空間的性質に対するカニングハムの考えを以下にまとめた。カニングハムはビデオ/フィルムダンスを舞台化するという作業も行っており、彼の中ではプロセニウム・ステージ上の時空間とスクリーン上の時空間は常に比較対象となっていたと思われる。従って彼のこうした映像メディアの性質への考えは、舞台の時空間との比較によって導かれていることに注意すべきである。

##### ①時間的性質：情報伝達速度と視覚的リズム

カニングハムがまず第一に注目した点は、映像の情報伝達速度である。彼によると、映像は舞台よりもはるかに少ない時間で情報を伝達することが可能であるという。<sup>15)</sup> 映像では見る側は情報を直ちに受け取るので、ダンスの動きを舞台と同じ速度で行うと、時間が長く感じられ緩慢な印象を与えてしまうのである。また彼が述べる映像の時間的性質の二点目は、映像を結合する編集の段階で生み出される視覚的リズムである。一つの連続した撮影によって得られる映像の最小単位は

ショット（またはカット）と呼ばれるが、この一定の時間の長さをもつショットを一定の関係で結ぶことにより、画面に強弱や変化の調子といった視覚的リズムが生まれる。一方で撮影対象であるダンスにも、動きが一定の関係でまとまることで、視覚的リズムが作り出される。従ってカニングハムはこの映像の結合によって作り出されるリズムと、ダンスのリズムがお互い妨げ合う関係にならぬよう調整する必要があるとしている。<sup>16)</sup>

## ②空間の連続的性質

映像はカメラによって作られる視覚的二次空間であり、瞬間瞬間の画像が積み重なることによって形成されている。この一瞬の画像は、舞台とは異なり全体をとらえるのではなく、その一部を切りとって示すという特徴をもっている。カニングハムは舞台と映像の主要な違いとして、この映像空間の部分的性格を挙げている。<sup>17)</sup> 見ている側は部分的な画像を次々と見る過程の中で、空間の全体像を想像する。従って一つ一つの画像は閉じられた空間ではなく、常に前後の画面の空間と連続する関係にある。舞台の空間が自立しており完結性をもつものだとすると、映像の空間は常に外部への広がりを感じさせるものだといえる。

またカメラが全体の部分を切りとるということは、撮影対象のある一部分を拡大することを可能にした。カニングハムは、カメラが動きの細かい部分を伝達するという性質に注目していた。<sup>18)</sup> それは舞台では見えない細かな動きの創造（身ぶりなど）に挑戦することを可能とするが、一方で動きの粗い雑な部分を目立たせるといふ短所にもな

り得る。カニングハムはこの点をよく理解し、ダンスを映像化するとき動きのフォーム上の細かい部分にまで注意することの重要性を強調している。

## 5. 時間的・空間的視点から見たビデオ/フィルムダンスの特徴

ここで上記のような映像メディアの特質を把握した上で、カニングハムがどのような作品づくりを試みたのか、その具体的な特徴を作品を例にあげながら考察する。ここで取り上げる『Fractions』・『Locale』・『Channels/Inserts』の作品背景、主なテーマや構成については表1に示してある。カニングハムのビデオ/フィルム作品で留意すべき点は、全てに共通する特徴と年をおうごとに変化した部分の両方があることである。しかしより詳しく見ていくと、変化したものとは撮影技術の向上とともに得られた要素であり、あくまで基本的な特徴の延長線上にある。したがってまず基層をなす特徴が土台にあり、その上に撮影技術を発展させたことで得た特徴があると思われる。これをふまえた上で、以下ビデオ/フィルムダンスに共通する特徴と、時の流れと共に変化した側面を探りたい。

### ①カニングハムのビデオ/フィルム作品に共通する特徴

#### 【時間的側面：フレーズに合わせたカット】

既に述べたように、ビデオ/フィルムダンスの制作において、ショット（カット）という最小単位映像が一定の関係で結合される時生じるリズムと、ダンスのリズムの調整が問題となる。カニン

表1. 三つの代表的作品とその枠組み

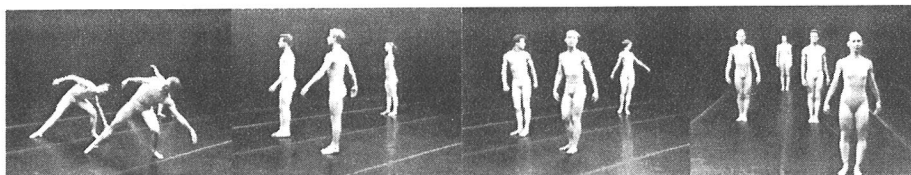
作品名	Fractions (1977年)	Locale (1979年)	Channels/Inserts (1981年)
作品背景	共同制作者：チャールズ・アトラス 音楽：ジョン・ケージ デザイン：マーク・ランカスター 撮影場所：ウエストベスタジオ 舞台版：1977年2月ボストン	共同制作者：チャールズ・アトラス 音楽：小杉武久 デザイン：チャールズ・アトラス 撮影場所：ウエストベスタジオ 舞台版：1981年10月パリ	共同制作者：チャールズ・アトラス 音楽：デヴィッド・テュードア デザイン：チャールズ・アトラス 撮影場所：ウエストベスタジオ 舞台版：1981年3月ニューヨーク
主な作品 テーマ	空間の断片化したイメージを作り出した作品。メインのスクリーンの中にさらに三つのカメラの映像が写しだされて、複数のダンサーの動きやある動きを別の角度から同時に見ることを可能にした。	ステディカムというカメラを用いることによって、ダンスを撮る新しい視点を追求した作品。	カニングハムスタジオのメインスタジオ、小スタジオ、廊下という三つの場所を使用。メインスタジオで動きが起こっているとき、あらかも他の場所でも同時に動きが行われているかのように編集し、動きの同時性を強調しようとした作品。
作品構成	ダンサー8人/作品時間約28"45 ①最初/ダンサーのソロが中心。 ②中盤/カットの連続により、短いダンサーたちのフレーズが続く。 ③二人のダンサーによる長いデュエットのあと、小さなグループに別れたダンサーたちの動きの関係を重視。	ダンサー14人/作品時間約32"10 四つのセクションによって構成されている。 ①ダンサー全員/ゆっくりしたカメラの動き ②ダンサー7人 ③別のダンサー7人/カットによる短いフレーズの連続 ④ダンサー全員/またゆっくりしたカメラの動き	ダンサー14人/作品時間約28"45 時間の長さによって16のセクションにわかれている。撮影の場所の順番や一つの場面におけるダンサーの人数などチャンス・オペレーションにより決定。
使用カメラの種類	・固定カメラ	・ステディカム (Steadicam) ・移動式カメラ (Movieola crab dolly/Elemac crab dolly)	・固定カメラ ・ステディカム (Steadicam) ・移動式カメラ

15"28

15"29

15"30

15"31



A

B

C

D

【图 1 :  
【Locale.】】

3"41

3"42

6"51

6"53



A

B

C

D

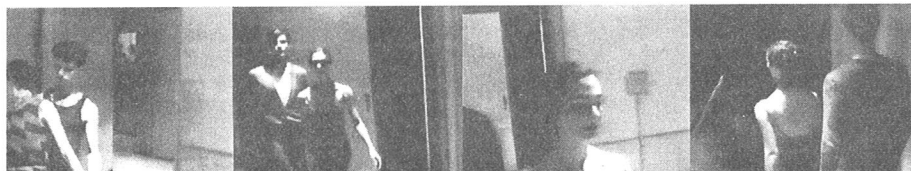
【图 2 :  
【Fractions.】】

14"23

14"49

14"51

14"55



A

B

C

D

【图 3 :  
【Channels/Inserts.】】

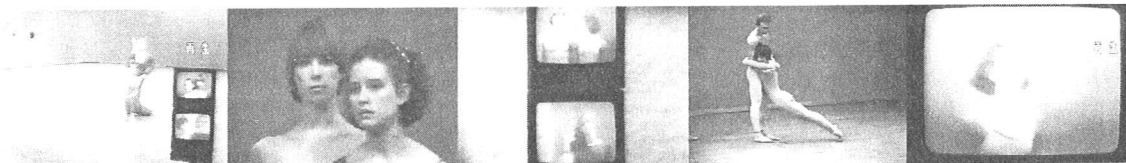
19"02

19"07

19"09

19"18

19"19



A

B

C

D

E

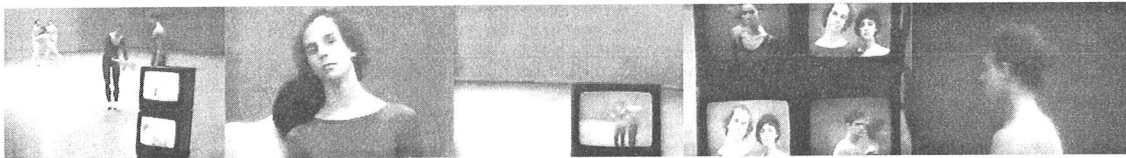
19"28

19"34

19"39

19"47

19"50



F

G

H

I

J

19"55

19"58

20"01

20"02



K

L

M

N

【图 4 :  
【Fractions.】】

ゲハムは「カットそのもののリズムは変えられないため、カットはリズムの内に組み込むべき」<sup>19)</sup>と考え、基本的に場面の転換はダンスのフレーズに合わせておこなった。

図1のA～Dは『Locale』からの抜粋であり、場面の転換が動きのフレーズに沿ってタイミングよくおこなわれている一例である。AからCは一つの場面における動きの流れであり、Dだけが次の場面である。ここでは背景は(床も壁も)全て黒く、ダンサーたちとカメラの位置を唯一教えてくれるのは床の上の白いテープであり、Dではカメラに対しテープの位置が異なるため見る側が視点が変わったことを理解できる。注目すべきなのは、CとDの間に大きな視点の移動があるにも関わらず、(実際の映像において)違和感をまったく生じさせない点である。これはCでダンサーたちが左回りでターンを始め、まさに回り終わるその瞬間にカットによりDにうつるからである。ここではカメラのリズムは自らを主張しながらもダンスのリズムと見事に融合している。フィルム研究者R.ローバーは、「[ダンサーなど]動いている対象の"内的リズム" ("internal rhythms" of the moving object)」と「[カメラの視線である]動いている主体の"外的リズム" ("external rhythms" of the moving subject)」を対比させることによって、カニングハムは新たな表現世界を切り開いていると述べている。<sup>20)</sup>

このようなダンスのフレーズに合わせた映像の結合を可能にしている理由の一つとして、カニングハムが40年代から行ってきた、音楽とダンスを分離させる試みが挙げられる。これは「リズム構造」<sup>21)</sup>という手法を用いて、ダンスと音楽を時間の長さだけを共有するという関係にすることで、それぞれがより自由なリズムを追求することを可能にした方法である。「私達の[ビデオ/フィルム]ダンスは音楽と連動するものではないので、もし何かうまくいかないことがあった場合もある程度自由がきく」<sup>22)</sup>とカニングハムが述べているように、音楽のリズムを考慮しなくてよいということは、カメラとダンスのリズム関係を調整する上で大変有利に働いたといえる。

【空間的側面：クローズ・アップ/連続的性質を活かす構成】

カニングハムの映像作品の特徴の一つとして、動きを細部まで伝達する映像空間の特性を活かしたクローズ・アップの手法があげられる。最初のビデオダンス『Westbeth』(1974)では、「もっとも興味深いことのひとつ」<sup>23)</sup>と彼自身が述べるこの手法がまず試みられている。(六つのセクションから成るこの作品は、第二セクションを主にクローズ・アップによって撮られた映像で構成されている。)図2は『Fractions』からの抜粋であるが、

図2のA・Bは顔に焦点をあてたクローズ・アップの例である。一方図2のC・Dは身体部位に着目したものである。このようなクローズ・アップの手法は、カニングハムのビデオ/フィルムダンス全体に頻繁に見られるものである。

また映像の空間の連続的性質を利用した新しいダンス空間の創造にカニングハムは大変力を注いでいた。『Channels/Inserts』は、異なる三つの上演空間(ウエストベススタジオ『Westbeth Studio』のメインスタジオ・小スタジオ・廊下)で撮影されたダンス映像を組み合わせで作ったものである。カニングハムはメインスタジオと小スタジオの差異を際立たせるために、メインスタジオを窓や壁を黒いカーテンで覆い床も特殊な黒い床(Marley Floor)にすることで真っ黒な空間(黒い箱『black box』と呼ばれる)を作りだしている。舞台では異質な空間で行われた動きをほぼ同時に見せるということは難しく、空間を変えるときは幕をひいたり、目に見える仕掛けによって行わなければならない。しかし映像ではどのような空間で行われる出来事でも自由自在に結合することができるため、一つの空間は他の異質な空間とも連続性をもって関わるのであり得るのである。図3は『Channels/Inserts』からの抜粋である。Aでは廊下で動きが行われているが、その奥で小スタジオの扉が開いており、そこで動きが行われているのが目える。次にダンサーのカップルがその小スタジオからでてきて(B)、廊下を歩き(C)、最後にメインスタジオに入っていく(D)。ここでは小スタジオ・廊下・メインスタジオの関係がなだらかな延長線上で示されている。見る側は三つの上演空間を分離されたものではなく、相互につながったものとしてとらえることができるのである。

広がりをもつ空間の創造への興味も、それまでのカニングハムの創作活動と密接にかかわっている。彼はバレエに見られる、(彼が「舞台の遠近法」とよぶ)伝統的空間構造を否定してきた。この従来の空間構造では、空間は正面に向き合い、センターを中心に優位/下位という序列が存在した。これに対し全ての空間に同等の重要性を認め、「非焦点的」空間を現出しようとしたのである。カニングハムはこのような空間を「場(field)としての空間」と呼び、「舞台空間を一つの場として扱うことから、カメラはある決まった『主題』を追うときよりも拘束が少なくなり、より自由な動きができる」と述べ、その空間に対するアプローチが、カメラの特質を活かした空間の創造に活かされているとしている。<sup>24)</sup>

②時間的/空間的側面から見た撮影技術の変化

次に、カニングハム作品の基本的特徴がどの面において変化したのかについて見てみたい。

【時間的側面：映像の視覚的リズムの強調】

映像作品の創作経験を重ねるうちに、カニングハムは次第にダンスとカメラの両方のリズムを複雑に絡ませるようになったといえる。1977年の『Fractions』ではダンスのリズムを強調する時と、カメラのリズムを強調する時と比較的明確に分かれている。作品のはじめの方はダンスのリズムに焦点をあて、カメラはパン（カメラの位置を固定しカメラ本体を左右〔上下〕に動かすこと）やクローズ・アップなどを行うが、その役割は控えめである。しかしその後、場面の転換がテンポよく変わるシークエンスがあらわれる。図4はそのようなシークエンスの一例であり、A～Nは一分間（19'02から20'02）における場面の転換を示している。対象となるダンサーの動きはおさえてありほとんど一瞬静止のポーズをとっている。その後キャロル・アーミターージュ（Karole Amitage）とロバート・コーヴィッチ（Robert Kovich）の約4分（23'12～27'26）にもわたるデュエットがゆっくりしたテンポで行われるが（図5）、この4分はノーカットのロングテイクであり、カメラはほとんど目立った動きを行っていない。見る側はカメラの存在を忘れダンスのリズムに集中するのである。『Fractions』ではこのようにダンスのリズムを目立たせたいときはカメラの動きをおさえ、カメラのリズムを表現したいときはダンスの動きを抑制する、という二つの方向性をもつといえる。

1979年の『Locale』では、それまでの固定カメラの使用に加え、移動カメラ、中でもステディカム（Steadicam）と呼ばれるカメラを導入したことで、カメラ側のリズムの表現性が飛躍的にのびた。ステディカムとは、身体にハーネスをつけ、そこから伸びたバネ付きの支柱で支えられたカメラであり、カメラはカメラマンの動きのスピードにあわせて撮影できるのである（図8のA参照）。この作品の約6割はこのカメラで撮影されている。この作品は動きのテンポやダンサーの人数などによって4つのセクションに分かれているが、第一セクションではステディカムが時には速く時にはゆったりとしたスピードでダンサーを撮影していく。この時注目できるのは、カメラの動きをより明確に見せるためにダンサーはストップ・モーションのような動きやポーズをしているという点である。この作品では『Fractions』に比べカメラのリズムの独自性はより表現されているが、カメラのリズムを強調するためにダンスの動きを抑えるという構図は『Fractions』の時と同じであるといえる。

1981年の『Channels/Inserts』を見ると、ダンスとカメラのリズム関係はさらに変化を遂げている。『Fractions』や『Locale』では、カメラとダンスのどちらかがテンポよく動く時は、他の一方は静止状態か動きを限りなく抑制する傾向にあった。し

かし『Channels/Inserts』では、ダンスとカメラは同時に動きを次々と見せていく。ステディカムでの撮影は『Locale』の時とは異なり、ダンサーはテンポのよい動きのリズムを崩そうとしない。ここではカメラとダンスの関係はより複雑にからみあっている。また編集技術の向上とともに『Channels/Inserts』では新しい場面転換の手法も試みられている。この手法はアトラスが「動くワイプ/移動する台紙（animated wipe/traveling mattes）」<sup>25)</sup>と呼ぶものであり、画面が引き裂かれるように（図6）、または画面が少しずつひび割れて次の画面にうつる装飾的效果である（図7）。同じ時間の長さをもつ映像のうち、よりその中に情報量（見慣れないもの）が多ければ多いほど、理解のプロセスに時間が必要となりその映像のスピードが速く知覚されることは映像研究の分野において明らかになっている。<sup>26)</sup> カニングハムの映像作品に情報量が増えたことは、作品全体にスピード感を与える結果につながっていった。

【空間的側面：ステディカム導入による空間の連続性の強調】

空間的な面では、ステディカムというカメラが加わったことが大変大きな変化をもたらした。図8（『Locale』の撮影状況をおさめた記録映像『Roamin' I』からの抜粋）のBはAのステディカムを用いてダンサーの動きを撮っている所であり、Cはその時のカメラ側から見た像である。ステディカムではカメラマンが撮影の角度を微妙に変え、ダンスを今までにない視点からとらえることを可能にした。図9はステディカムでとらえた『Locale』からのシークエンスである。Aではカメラは正面からダンサー二人を写しているが、彼らが下にしゃがみこみ（B～D）、床につくにつれて（E）、カメラは彼らの上に位置している。次にカメラは別のカップルをとらえ（G）、さらにこの床に寝ているカップルの腕の先にいる6人のダンサーをうつす（H）。このAからHまでの過程で、カメラはダンサーたちをなぞるように止まることなく動いている。固定カメラを用いた『Fractions』の場合では、カメラの視点・その動きは制限されていたが、初めてステディカムを使った『Locale』では多様な視点・流動的な空間が示されるようになった。このようにステディカムの使用によりカメラの自発性が格段に増したといえる。そしてこのカメラは『Locale』以後のカニングハムの作品にはなくてはならない重要な表現手段となっている。

## 6. 後の創作活動への影響

時間的側面では、まず動きのリズム・流れが複雑化したことが挙げられる。カニングハムは次のように述べている。「ビデオやフィルムの仕事を

24"25



【图 5 :  
『Fractions.』】

26"41

26"42

26"45

26"46



A

B

C

D

【图 6 :  
『Channels/Inserts.』】

1"08

1"08

1"10



A

B

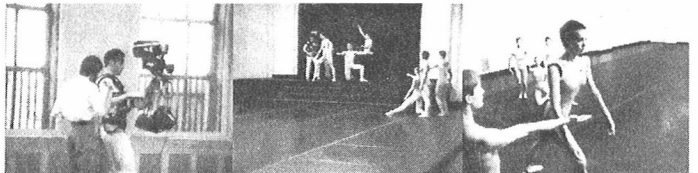
C

【图 7 :  
『Channels/Inserts.』】

3"20

8"33

8"34



A

B

C

【图 8 :  
『Roamin'1.』】

15"04

15"04

15"07

15"09



A

B

C

D

15"10

15"12

15"14

15"20



E

F

G

H

【图 9 :  
『Locale.』】

したことで、テクニクの要素をもう一度考え直すことができた。たとえば、テレビの画面に流れるスピードを体験し、テクニククラスで全くこれまでと違ったテンポを試みるようになった。<sup>29)</sup> また空間的側面では、ビデオ/フィルムダンス制作の体験を経なければ考えつかなかったような空間構成が可能になったと述べている。<sup>28)</sup> さらに、より詳細なダンサーのフォームや身振りにもこだわりを見せるようになった。例えばアトラスによると『Gallopade』(1981)という作品では、観客側からは見えないような部分まで細かに振付けられているという。「このような関心は彼の作品に以前からみられたが、その作品に見られる程研究されていなかった。」<sup>29)</sup>

カニングハムの振付けが、ダンサーの個性が見える少人数構成の振付けから、次第にテクニク重視の群舞構成に変化したということは批評家などによく指摘されている。<sup>30)</sup> その時期はマーク・フランコ (Mark Franko) が「ダンサーがより中性的 (neutral) になった時期を厳密に言うのは難しいが、おそらく70年代後半だろう」と述べるように、<sup>31)</sup> 70年代後半から80年代初期と言われている。そうした変化について未だ明確に分析されておらず、批評家達が挙げる一番の理由は、ダンサーとカニングハムの“年齢的溝”である。つまり、キャロリン・ブラウン (Carolyn Brown) やビオラ・ファーバー (Viola Farber) に代表されるように初期のダンサーたちはカニングハムとの年齢も近く、またそのダンサー数も少なく家族的な密接な関係であったから、カニングハムの振付け理念をよく理解していた。また彼らには自分の個性を動きで十分に表現できる能力があったが、時とともにテクニクは優れているが個性を打ち出せない年の離れた若いダンサーが増えた。そのためにカニングハムは個々のダンサーの質に着目した振付けよりも、全体の構成を探求する振りに変化したというのである。<sup>32)</sup>

カンパニーが大きくなりダンサーたちとカニングハムの関係が以前ほど密接でないことが、彼の振付けの方向を変化させていることは十分に考えられる。しかし見落とされがちなのは、その変化が彼が映像作品の制作に関わった70年代の後半からおきているという点である。彼の振付けスタイルが明らかに以前と異なるのは、若いダンサーの質に納得しないことによるのではなく、むしろ彼の興味が移ったことが大きいことが考えられる。つまり、ダンサーの質が変わってカニングハムの興味が変化したというよりも、まずカニングハムの興味が映像作品の影響でテクニカルな複雑なものに変わり、それに合わせてダンサーたちの様相が変化したと思われる。このことを裏付けるものとして、次のカニングハムのインタビューでのコ

メントがある。

[どのように作品が変化してきたかという質問に答えて]以前からキャロリンやファーバーなどのテクニクに優れた人達は数人いましたが、現在はカンパニー全体のテクニクレベルは大変上がっています。それは以前よりダンサーにテクニクを求める振りだからです。ビデオで仕事をしたことが、テクニクの要求を変えました。またテクニクの要求を強めただけでなく、ダンサーも変えました。<sup>33)</sup>

80年代以降のカニングハムの作品は動きのスピード、フォーム、フォーメーションのどれをとっても複雑であり、ダンサーが動きによって個性を見せるというのは大変難しい。映像作品の創作にたずさわったことが、カニングハムの振付けの方向性、ダンサーの質の変化に大きく関与しているのである。<sup>34)</sup>

## 7. まとめ

長い創作活動の中で、カニングハムは様々な方法により新しいダンスの時間・空間の創造を試みてきたが、70年代後半には映像という新しいメディアのアプローチが加わった。本稿ではカニングハムの映像作品の特徴を考察したが、その基本はダンスと映像両方の時間・空間的性質を最大限に活かそうとしているところにある。『Fractions』/『Locale』/『Channels/Inserts』の三つの作品を通して検討した結果、時間的側面で見るとカメラの動きや場面転換などダンスのフレーズやリズムを妨げないように配慮しながら、撮影テクニクの進歩とともに可能な限りカメラ独自のリズムを表現する方向に進んでいる。また空間的側面では、舞台では見られない身体の表情を映し出し、ステディカムなど移動カメラの使用によりカメラの限定された視野を感じさせないような空間の広がりを出している。注目すべき点は、映像作品の創作活動がカニングハムの振付けスタイルに及ぼした影響である。これまで70年代後半から80年代の動きの複雑な振付けへの変化の理由として、若いダンサーに個性を打ち出せる者が少なく、個々のダンサーより全体的なダンサーどうしの関係に彼の興味が移ったことが挙げられることが多かった。しかしカニングハム自身の説明を見ると、それ以上に映像メディアに関わったことが変化の一番の要因であったことがわかるのである。

カニングハムは作品を「完成」したのではなく、プロセスの一つの通過点に過ぎないと常に述べている。映像作品もあくまで一つの実験であり、むしろ重要なのはカニングハムがそこで何を学びその後の振付けにどう活かしていったかである。



彼はビデオ/フィルムダンスの制作を通して映像的な時間・空間的感覚を身につけたあと、それをさらに発展させる形で、80年代後半以降コンピューターという新しいメディアによる振付けに取り組んでいる。ビデオやフィルムとコンピューターではどのような点が異なるのか。コンピューターの使用が彼の振付けに影響を及ぼしたとしたら、それはどのような点であろうか。これらを今後の研究課題としていきたい。

[本稿は平成10年度第46回舞踊学会に於ける研究発表に基づいている。]

謝辞

お茶の水女子大学石黒節子教授のご指導に深く感謝いたします。

注

- 1) 包括的なダンス映像の分類にスニダーのものがある。1. 単なる動きの記録(人々が研究などの目的で参照する) 2. 上演されたパフォーマンスの記録(主にその作品を再上演する時の参考資料となる) 3. カメラの為につくられたダンス。三つ目はビデオダンス(videodance)やフィルムダンス(filmdance)の他、シネダンス(cinedance)、コレオシネマ(choreocinema: ジョン・マーチンの造語)と呼ばれる。  
Snyder, A. F. "Three Kinds of dance film: A welcome clarification." Dance Magazine Sep. 1965, p. 34.
- 2) Carreras, Karen. ed. Films and Videotapes. New York: Cunningham Dance Foundation, p. 8. / Lorber, Richard. "Experiments in Videodance." Dance Scope XII 1 (Fall/Winter 1977/78), p. 13.
- 3) Croce, Arlene. "Quintessence." The New Yorker in Films and Videotapes, catalogue. Ed. Karen Carreras, p. 9.
- 4) Vaughan, David. "Locale: The Collaboration of Merce Cunningham and Charles Atlas." Millenium Film Journal 10/11 (Fall/Winter), pp. 18-22.  
———. "Channels/Inserts: Cunningham and Atlas (Continued)." Millenium Film Journal 12 (Fall/Winter 1982-83), pp. 126-130.
- 5) Lorber, Ibid, p. 7-16.
- 6) Vaughan, David. Merce Cunningham: Fifty Years. New York: Aperture, 1997, p. 190.
- 7) Grossman, Peter Z. "Talking with Merce Cunningham about Video." Dance Scope XIII 2.3 (1979), p. 57.
- 8) Cage, John. 『ジョン・ケージ 小鳥たちのために』青山マミ訳 青土社 1982年 (John Cage Pour les oiseaux. Paris: Belfond, 1976.) 「[テクノロジーに関して] 私たちは遥かに多くのことができるはず。技術的所産を子細に研究し、それと共に生き、私達が取り巻くテクノロジーの奴隷とならないこと。」(p. 101) と述べ、ケージはテクノロジーについて楽観的ともいえる見方をとっている。伝記作家デヴィッド・レヴィルによると、ケージがバックミンスター・フラーを初めて知ったのは1948年であり、その後フラーの思想を深く学ぶにつれ強い関心を抱くようになり、1968年の時点で「バックミンスター・フラーの思想は私にとって最も大切なものだ」と彼が述べていることを記している。  
Revill, David. The Roaring Silence: John Cage; A Lifetime. New York: Arcade Publishing, 1992, p. 208.
- 9) Cunningham, Merce. Changes: Notes On Choreography. ed. Frances Starr, New York: Something Else Press, 1968.
- 10) Grossman, Ibid, p. 68.
- 11) Harriton, Maria. "Film and Dance." Dance Magazine April 1965, p. 42.
- 12) Lorber, Ibid, pp. 14-15.
- 13) Becker, Nancy F. "Filming Cunningham Dance: A Conversation with Charles Atlas." Dance Theater Journal no. 1 (Spring 1983), p. 22.
- 14) Becker, Ibid.  
アトラスは次のように述べている。「私はマースのやり方に合わせようと、彼を助けたり、適切だと思われることしか意見しなかった。」(p. 22)
- 15) Grossman, Ibid. カニングハムは次のように述べている。「ビデオではそこに一秒いればすべてが伝わるのに対し、舞台では同様の効果を得るためにより長い時間をかけることが必要なのです。」(p. 63)
- 16) Grossman, Ibid, p. 58.
- 17) Grossman, Ibid, p. 63.
- 18) Grossman, Ibid, p. 63.
- 19) Vaughan, 1982-83, Ibid, p. 127.
- 20) Lorber, Ibid, p. 15.
- 21) Cunningham, Merce. 「音楽とダンスのコラボレーション過程」『ユリイカ』陣野俊史訳 青土社1月号 1994年 p. 138. ("A Collaborative Process Between Music and Dance." 1982.)  
ジョン・ケージが「リズム構造 (rhythmic structure)」と呼ぶ手法は、時間をリズムによっていくつかのセクションに分割し、ダンスと音楽がその構造上のポイントのみで出会うようにしたものである。これにより、ダンスと音楽がそれぞれの作業を進めることが可能となった。
- 22) Lesschaeve, Jacqueline. 『カニングハム 動き・リズム・空間』石井洋二郎他訳 新書館 1987年 p. 256.  
(Jacqueline Lesschaeve. Merce Cunningham: Le

- Danseur Et La Danse. Paris : Belfond, 1980.)
- 23) Lesschaeve, Ibid, p. 264.
  - 24) Lesschaeve, Ibid, p. 255.
  - 25) Vaughan, 1982-83, Ibid, p. 129.
  - 26) Brooks, Virginia Loring. The Art And Craft of Filming Dance As Documentary. (Doctor thesis of Columbia University) 1981. の中で R. Orstein や S. Shaff の実験報告が提示され、映像の知覚の問題が議論されている。(pp. 34-41)
  - 27) Cunningham, Merce. "Four Events That Have Led to Large Discoveries."  
Art Performs Life : Cunningham/Monk/Jones. 1994. Rpt. in Ed. Walk Art Center. New York : Walk Art Center, 1998, p. 21.
  - 28) Grossman, Ibid, p. 56.
  - 29) Becker, Ibid, p. 23.
  - 30) Vaughan, David. "Merce Cunningham." Performing Arts Journal III .3 (Winter 1979), p. 4 .
  - 31) Franko, Mark. Dancing Modernism/Performing Politics. Bloomington : Indiana University Press, 1995, p. 170.
  - 32) Jowitz, Deborah. Time and the Dancing Image. New York : William Morrow. 1988, p. 285.
  - 33) Dalva, Nancy Vreeland. "The I Ching and Me : A Conversation with Merce Cunningham."  
Dance Magazine March. 1988, p. 61.
  - 34) 末延芳晴 『回想のジョン・ケージ』音楽之友社 1996年  
カニングハムによると、「昔に比べて動きが複雑で規模の大きいものになってきていますね。動きのコンプレクシティというのが僕の主要な関心ですから .... なぜそういう風になってきたか？理由はいくつもあると思うんですが特に大きいのはテレビの発達で僕らの視覚の体験の仕方が変わってきているということですね。テレビではまず画面の動きが素早く変わりますからね。良し悪しは別として、このことが僕らの基本的な視覚の体験に影響を及ぼしそれが僕のダンスにも反映している。そんな風に僕は考えていますがね。」 (pp. 350-351)