

トリシャ・ブラウンの身体へのアプローチ —象徴的身体から個人的身体へ—

白 澤 舞

This paper examines Trisha Brown's choreographic way, in order to clarify how the metaphoric body of modernism is replaced with the personal body in her works, focusing on her exploration of the body in her training and creative activities.

The way she can move the best was not something to be acquired in the system of modern dance training she had. So she had to make up exercises by herself, working with postural ideas, alignment and openness in her joints, to get rid of traditional techniques and to re-train her body. This way of working has determined her movement style.

In her early works, Brown used three formal structures; Structured Improvisation Pieces, Equipment Pieces, and Mathematical Pieces. By doing these, she and the dancers understood their bodies deeply and developed the new skills. And she made use of the simple instructions to the dancers as a way of defining what her movement language was, of transferring her dreams over to 'foreigners' (others).

In her theatrical works, Brown and dancers started to create phrases by taking Brown's idea and improvising until the desired quality she wanted was obtained. Once several phrases were developed, Brown then started working with a group of dancers in an improvisational format to create her vision and to exploit instinctive behavior for the new work. And then, she stepped out of the dance to view the work as it evolved, to make editorial decisions.

はじめに

世界的に最も評価の高い振付家のひとりであるトリシャ・ブラウン (Trisha Brown 1936-)¹ は、長年に渡る多様な舞踊作品の創作活動を通し、一貫して自らの身体や共演したダンサーのさまざまな身体そのものを前面に打ち出してきた²。

ブラウンは自身の多様性に富んだ舞踊作品の創作活動について振り返り次のように述べている。「人の身体はジェスチャーやポーズ、空間を内包する容器のようなものだと考えている。個人によって多様な性質を持つそうした容器と、外部の空間とが対話を試みることで、振付作品が生まれていくのだと私は考えている。3次元の空間が人の身体の動きによって変容することをパフォーマンスアートだとすると、その可能性はまだまだ拡がり続ける」³。彼女は、舞踊作品を一人ひとり異なった多様な性質を持つ人間の身体、すなわちダンサーの個人的身体と外部空間との対話によって生まれるとし、自身の創作活動とパフォーマンスアートの発展の永続性について言及している。

ブラウンの作品についてスティーブ・パクストン (Steve Paxton) は「固定化された作品では、どの役割にしてもだれかほかのダンサーによって置き換えられる可能性がある。トリシャの作品では、ダンサーの身体はしばしば唯一無二のものとなされ、これをほかの人に交替させれば、作品全体

が変質してしまう」⁴と述べ、彼女の作品に個々のダンサーの身体そのものが明確に提示されていることを説明している。また、ブラウンの作品を見ることについてモーリス・バーガー (Maurice Berger) は「ブラウンのダンスのひとつを見るということは、その人自身の身体に関して多くを学習することであり、そのエネルギー、その表現する可能性およびその限界を理解することだ。もし振付家が探求し“一層自身の身体性に接近すること”を可能にする美意識を創り出したとするなら、彼女はそれを行い、その経験を共にするように観客を招き入れるという十分な意図をもって行った」⁵と述べている。すなわち、ブラウンの作品には個々のダンサーの身体に関する多様な性質が提示されており、作品を踊る者も見る者も共にその身体について学び、理解し、接近することができるように意図して作品創作がなされているといえる。

こうした個々のダンサーの身体そのものを前面に打ち出し、見る者にも自己の身体性への接近を可能にさせるブラウンの舞踊創作活動がもたらした身体概念についてバーガーは次のような言葉で評している。「彼女の手によって、モダニズムの象徴的・比喩的な身体が積極的なものにとって代わり、身体概念が民主化され、ダンサーは創作過程での“道具やロボット”ではなく、完全な“ブ

レイヤー (players)”として見なされるようになった」⁶。つまりブラウンによって舞踊におけるダンサーの身体が、マース・カニングハム (Merce Cunningham) に代表されるそれ以前の舞踊に対抗した再現性や主題を拒否し媒体そのものの純化に向かう形式主義の傾向や、初期のジャドソン・チャーチで見られたミニマリスト・反イリュージョニスト・反選良主義の舞踊といった振付家の美学的意図⁷を典型的に表す象徴や比喩としての身体という見方から、意志や感情、主体性を持った個人的な身体として見なされるようになったのである。

踊る者にも見る者にも身体への探求を喚起させる個人的身体が提示された舞踊作品をどのようにしてブラウンは確立したのだろうか。これまでブラウンに関する研究では、初期の実験的活動についての意味や意義についての考察や、斬新な作品についての作品構造や振付手法といった外観的考察が中心としてなされてきた⁸。また、ブラウンの長年に渡る多様で膨大な舞踊活動について総括的に扱われることや、長期継続的な活動の動機や動力といった内的側面を扱われることがあまりなかった。しかし、ブラウンは「私は問い、分析と回答という実践を、自らのキャリアをとおして、いくつものサイクル⁹に渡るダンスを通じて続けてきた」¹⁰、「螺旋を描きながら大きく変わってきた」¹¹と述べており、ブラウンの舞踊作品の成立要因を明らかにするには、彼女の実践を縦断的に追いながら、彼女の身体への探求とそこから得た回答を解明することが有効であると筆者は考える。

そこで本稿では、トレーニングや作品創作などブラウンの実践的活動における身体へのアプローチについて詳察することで彼女の身体についての見解を明らかにし、彼女が舞踊作品に提示された身体をどのようにモダンイズムの象徴的身体から個人的身体へと変革させていったのかを考察することを目的とする。

そのため、はじめにブラウンがどのようにして身体への根源的な探求へと導かれていったのか、彼女の身体的探求の原点について把握する。その後、ブラウンがトレーニングや作品創作という実践的活動において行った身体へのアプローチを通して、どのような身体に関する知識と技能を獲得し、個人的身体が提示された舞踊作品を成立させていったのかを考察する。

研究方法については、文献研究を主としTrisha Brown Dance Company (以下TBDC) におけるクラスの参与観察とクラス講師へのインタビュー¹²により得られた資料をもとに考察を行う。なお、ブラウンやダンサーの言説については、文脈を尊重し考察のプロセスを提示するためできるだけ本文中に掲載したため、引用が長い場合には

フォントを下げた表示している。

1 ブラウンの身体的探求の原点 (1947-60年)

ブラウンのダンスの学びは、1947年 (11歳) に始まった。ミュージカルを学んだマリオン・ハイジェージ (Marion Hageage) から指導を受け、アクロバティック、ジャズ、バレエ、タップといった様々なダンススタイルに触れた。中でも、生来の豊かな柔軟性によりアクロバティックを得意とし、高校時代には水中バレエのオリンピック選手コースでトレーニングを積んだ¹³。「(ハイジェージは) 私の骨太の膝関節と青年期の創造的思考力を、タップとバレエ、アクロバティックを通して作りあげ、それは高校の集会でのジャズ作品上演へと結実した」¹⁴とブラウンは述べている。

その後、カリフォルニア州オークランドにあるミルズ・カレッジの舞踊科に入学して初めて正式なモダンダンスのトレーニングを受けた。それはマーサ・グラハム・テクニク (Martha Graham Technique) とルイ・ホースト (Louis Horst) の創作手法であった。当時を振り返り次のように述べている。

私がかつて受けてきたモダンダンスのトレーニングのシステムは、私にとってベストの動きができる方法ではありませんでした。そのモダンダンスのトレーニングは、伝統的なモダンダンスの振り付けに使用されていました。私はその方法を求めていませんでしたが、そのトレーニングをやめることは、足場が無くなることでした。私は、ミルズ・カレッジの創作クラスで果敢に苦闘しました。けんか腰ではなく、真剣な疑問を持って。もし、周囲のダンスクラスにない考えを持ったならば、自分自身で開発しなければなりません¹⁵

これまで生来の柔軟性を基礎に多様なダンススタイルに触れていたブラウンにとって、特定のダンス・メソッドによるトレーニング方法では、彼女の身体の動きを最大限に伸ばすことができないと感じられ、そのトレーニングで獲得された動きを振り付けに用いることに対しても葛藤を覚えたのである。

ミルズ・カレッジを卒業後、ブラウンはオレゴン州ポートランドにあるリード・カレッジで1958年から1960年の2年間、ダンスの講師として教鞭をとった。当時を振り返り「初めのわずか数か月で伝統的な教授方法を使い果たしてしまい、即興的教授に傾倒していくこととなった。この期間に私自身のダンスボキャブラリーの開発が始まった」¹⁶と述べている。他者に教えることで、伝統的なモダンダンスのトレーニング方法や創作手法に対するブラウン自身の身体感覚的な行き詰まり

と「自分自身で開発しなければならない」という問題意識が高まり、即興による創作手法に傾倒するターニングポイントとなっていく。この問題意識が1959年夏のアン・ハルプリン (Anna Halprin) のワークショップへの参加、そこでのイボンヌ・レイナー (Yvonne Rainer), シモーン・フォルティ (Simone Forti), ジューン・エックマン (June Eckman) らとの出会い、ニューヨークへの移住とジャドソン・チャーチでの実験的なパフォーマンスシリーズへと導いていったのである。

このように、ブラウン自身の思うように動けない、創れない、教えられないという身体感覚的な疑問と行き詰まりが、身体への根源的な探求の原点となり、伝統的なモダンダンスのメソッドに基づかないトレーニング方法と創作手法の開発が始まっていったのである。

2 トレーニングにおける身体的探求 (1959年以降)

ここでは、ブラウンがどのようなトレーニングを構築して行ったのかについて見ることで、彼女がダンサーにどのような身体を求めていたのかを明らかにし、作品創作にどう影響していったかについて論じる。

ブラウンはハルプリンのワークショップでダンサーを見て踊る身体についての考え方が変わり、グラハムやホートン、カニングハムなどの特定のメソッドで踊るということはその美学に染まるということであり、無垢な身体、純粋な身体というべきものもあると考えるようになった¹⁷と述べている。ハルプリンに学んだタスクや即興の創作手法を行う中で、自身を含め「特定の方法で訓練されたダンサーには限界がある」¹⁸り、通常歩行などの自然な身体動作を必ずしもできるとは限らないという事実を明確に認識するようになった¹⁹。そこで、ハルプリンのワークショップで出会った「エックマン [アレクサンダー・テクニクの指導者となった人物] と共にタスクと即興の作品のため、彼女の身体を伝統的なモダンダンスのテクニクから解放し再トレーニング (re-train) するという初の学びを始め」²⁰ていった。その内容についてブラウンは、M.ゴールドバーグ (Marianne Goldberg) が1983年から1985年にかけて行ったとするインタビューのなかで次のように述べている。

私は、エレイン・サマーズ (Elaine Summers) とアレクサンダー・テクニクから多くのことを学びました。現在は、ベーシックなモダンダンスムーブメントと徒手体操 (calisthenics) をして鍛えています。身体の要求や体質によって[トレーニングを]変えるこ

とにしています。私は、姿勢理念と骨格配列、関節の開放性を取り扱うエクササイズを構築しました²¹

サマーズは、キネティック・アウェアネス (Kinetic Awareness) という、解剖学の客観的な情報に基づき、個々の身体への自己認識と筋運動感覚を高め、関節部位への注視と可動範囲への気づきを深めることで、自己の身体を持つ健全な動きの最大の可能性を開発するというテクニク²²の創始者である。アレクサンダー・テクニクは、首、背骨といった骨格配列を取り扱い、個々の身体が誤った使い方により得た習慣的な緊張を解放し、人間の身体が本来備えている機能を引き出す方法である。加えて、自己の身体の内部空間と外部空間への方向性の認識を高め、身体を機能的・効率的にコントロールできるようにする方法²³である。

ブラウンは、こうした方法を学ぶことで解剖学的理解と個人によって異なる固有の身体への認識を高め、生来持つ能力を最大限に発揮できるように調整し、伝統的なモダンダンスのトレーニングによって覆い隠された純粋な身体を回復する、姿勢理念と骨格配列や関節の開放性を取り扱うエクササイズを構築していったのである。

ブラウンはこの自身が構築した方法による身体の扱い方が彼女のムーブメントスタイルを決定する要因となっていると言及し、そのスタイルについて次のように述べている。

私は(…)どのように身体が構築されているか (how the body is structured) という純粋なアイデアをワークの対象とし、身体の構造を全くスムーズに調整します (lining things up really smoothly)。単純なアクションをワークの対象としています。私は、動物的な方法で身体の構造の中へ外へ (into and out of things) と動かします。脚が高く上がれば、胴は本来正しく傾き、しなやかな動物のようなイメージになります。このムーブメントは、身体の自然な経路 (the natural pathways of the body) の範囲で機能しなければなりません。ダンサーが自然な経路に障害を持っているということは、私をととても困惑させます。私はそれを克服しようとしています²⁴

つまり、彼女のムーブメントスタイルは、身体そのものの構造や単純なアクションを取り扱い、身体の構造に無理な負荷や緊張を与えずにスムーズに行うものである。また、外見上の形ではなく、身体の構造の中へ、外へと働く動きのエネルギの連続性を用い、身体内部において自然な経路で機能している動きが求められる。この彼女のムーブメントスタイルを明確に提示するために、劇場舞踊作品の上演前に3時間かけてサマーズの関節

の開放性を取り扱うエクササイズを行うこともあったという²⁵。

TBDCのメンバーとして12年間踊り、現在TBDCで開講されているクラスの教師であるトッド・ストーン (Todd Stone) は、ブラウンのムーブメントスタイルについて次のように述べている。

トリシャのスタイルにはいくつかのコンポーネントがある。身体機能がどのようなものであるかについての深い理解は、身体にある各関節の連携と関節の結合についての理解と同様に鍵である。ダンサーは関節がどのように身体と関連しているか、個々にどのような関節なのか知る必要がある。ダンサーは、どのようにこれらの関節の可動性にアクセスし最大限に広げるかについて徹底した理解を持つ必要がある²⁶

さらに、この理解を得てブラウンのムーブメントボキャブラリーを維持し実行するために、TBDCメンバーはそれぞれ独自のトレーニング方法を持っているという。とても固有で個人的なプロセスであり、ブラウンのムーブメントにアクセスできるようにするものであるという。具体的には、アレクサンダー・テクニク (Alexander Technique)、ヨガ (Yoga)、ボディ・マインド・センタリング (Body Mind Centering)、スーザン・クレイン (Susan Klein)、バーバラ・マラー・リリース (Barbara Mahler Release Technique)、スキナー・テクニク (Skinner Technique)、武術 (Martial Arts) などから学んでいるという²⁷。こうしたトレーニング方法は、TBDCの Education Programでも作品レパートリーを踊る前に必ず行われ、集中クラスではそれぞれの理論のレクチャーや文献の紹介、資料の配布がされている。

すなわち、ブラウン自身が行ったのと同様に、それぞれのダンサーが、個人的に自己の身体の認識を高め、身体が生来持つ能力を最大限に発揮できるように調整する技能を磨くことで、ブラウンのムーブメントスタイルを外形的に模倣するのではなく、個人的に自然な機能と経路によって遂行することを可能にするトレーニング方法を用いているのである。

ブラウンは彼女が構築したエクササイズを行うもうひとつの目的について次のように述べている。

彼ら[訓練されたダンサー]は、自然な動きとなると、それが単純なものであっても、必ずしもできるとは限らなかった。そして、私が探したのは、自然に、よく調性された、動くという本能的な能力を持った人だったのである。その時、すべてのダンスボキャブラリーが開かれたのである。バレエの動きの形式

的なボキャブラリーの範囲内で、物語を伝えるために選択された運動や選ばれた職種ではもはやなかったのである。あらゆる動きが、コレオグラフィーに利用できるようになったのである²⁸

すなわち、彼女のエクササイズにより、ダンサーに彼ら自身の身体が生来持つ自然な経路での機能的・効率的な動きを実行させることで、彼女の舞踊作品において、特定のダンス形式の象徴的な動きの範囲に制限されることなく、あらゆる動きをボキャブラリーとして取り込むことを可能にしたのである。

3 作品創作活動における身体的探求

ブラウンの創作活動は、1960-70年代に行った実験的活動 (Early Works²⁹) と、1979年以降の劇場舞踊作品の振付とに大別される。また、彼女は現在に至るまで自分がひきつけられる構成的な主題を取り上げ、二、三の作品を通じて、答えが出るまで取り組み、それから新しい主題へ進めるという形で創作活動を行っており³⁰、その主題ごとのまとまりをサイクルと呼んでいる。

ブラウンの実験的活動についてバーガーは「1961年にロバート・ダン (Robert Dunn) がカニングハム・スタジオで教えていた伝説的なクラスで学んでいる時からすでに、彼女がダンスの古く厳格な世代のものだと考える制約やルールから、ダンサーを解放することに打ち込んでいた」³¹と述べている。また、パフォーマンス・アートの研究で知られるローズリー・ゴールドバーグ (RoseLee Goldberg) はブラウンらの当時の活動について「彼らは、身体部位が腕、脚、頭部といった付属物に分離されることや、顔の表情や象徴的なジェスチャーといった慣習的なダンスの形式表現を拒んだ。それよりも彼らは“個人的に、環境において何かを選択し、その動きを観察し、その後、彼らが自身の身体で獲得することのできた動きから要素 (element) を抽出すること”に関心を持っていた」³²と論じている。ブラウン自身は、「初期の頃は極端に純粋な時代だった。(中略) 私にとっては、とても明快で、徹底的であり、刺激的で、有意義な活動期だった」³³と述べている。

こうした実験的活動と実験的活動が劇場舞踊作品の創作へのアプローチに与えた影響についてブラウンは、「[実験的活動において取り組んだ] それぞれの新しい形式構造は、スコアであれその他のルールの集合であれ、私たちに創作のツールを与えた。年月を経て、カンパニーは、それらの形式構造とともに、知識と技術を発展させていった。私の新しい作品はそれぞれ固有で他とは区別されるものでありながら、すべての過去の知識は実行の中に持ち込まれている」³⁴と述べている。

また、実験的活動期にブラウンと共に活動したバクストンは、ブラウンの長年に渡る創作活動における実験的活動とその後の劇場舞踊作品の振付との関連について「トリシャが自らの美意識を変えたことはないように思う。それよりも舞台上で演じるのにもなう過酷さに順応し、そうした伝統の求めに応じながらも、かけがえのない初期の構想を手がかり、手引きとして保ちつづけた。そしてパフォーマンスにおける啓示としてのコレオグラフィにそれを活かした」³⁵と発言している。

さらに、劇場舞踊作品の創作についてブラウンは「即興（それをふたたび見ることは決してない）からコレオグラフィ（正確に繰り返すことのできるダンス形式）への移行はたいへんな努力を必要とし、私は自分が独学であると思わざるをえない」³⁶と述べている。

つまり、ブラウンは実験的活動における探求によって身体に関する中核となる知識や技能を獲得し、後の劇場舞踊作品の振付において手がかりや手引きとして活かし発展させ、独自の振付手法を確立していったといえるだろう。そこで、ここではブラウンが実験的活動における探求から得た身体に関する見解について作品群ごとに詳察し、それに基づいて発展させ確立していったブラウンの劇場舞踊作品の振付手法について明らかにする。

1) 実験的活動 (Early Works) で獲得した身体に関する知識と技能 (1961-79年)

実験的活動でブラウンが上演した作品は、構造的即興作品群、装置作品群、数学的作品群の3つの作品群に分けられる。

構造的即興作品群は、ストーブやスタジオの壁をスコアとして読み取ったり、ルールやアイデアに従うなどの形式構造に基づいて即興的に動くという作品である。ブラウンは、この作品群について「観客の前で、純粋に自分の持つ経験や能力だけで動くというなもの」³⁷であるとし、次のように述べている。

構造 (structure) を用いて即興を行うと、感覚 (senses) が高められる。機知 (wits)、思考を用い、観客の前というプレッシャーの下で与えられた問題に最善の解決を見つけるために、すべてが即座に働くからだ。対照的に、当時、モダンダンサーは目を曇らせ、集中し彼らのベストパフォーマンスを遂行しようとその曇りに隠れて落ち着こうとした。理解できる習慣だが、残念ながら結果的にロボットのようになってしまった。ジャッドソンでは、パフォーマンスたちはお互いに観客を見合い、聞こえるように呼吸をし、息を切らし、汗をかき、物事を話し合った。より人間らしく振る舞いはじめ、技術を見せるのと同様に、欠点として見なされていたものをあらわに

したのである³⁸

装置作品群は、ロープやハーネス・滑車などの装置を用いて、スタジオの壁に対して垂直に歩く、ビルの外壁に対して垂直に立ち頂上から下まで歩いて降りるなど、装置を用いて体勢を変えることで通常身体に働く引力の方向を変換し、立つ・歩く・走る・服を着るといった単純な日常動作を行う作品である。「不自然な状況でのストレス下における自然な行動」³⁹を行うことで、「ブラウンは、ダンサーや自分自身に、身体自身の秩序や身体周辺の自然の力との関係の中で、身体の強度や理論や耐久性を分析したり公表させた」⁴⁰という。装置作品群を通して獲得したことについてブラウンは次のように語っている。

装置作品群から拮抗力や安定抵抗について多くのことを学んだ。壁を歩こうとすると、本当にリラックスしてしまったら全ては下に垂れ下がる。直立の時には、私たちは腕や頭部などから全てのシグナルを受け取ることはできない。そのため、私たちは創造しなければならない。私は、実際はそうでないのに、そうしているように見えるようにするにはどうしたらよいかを学んだ。それは、私のムーブメントにおける信念のあり方を特徴づけたと思っている。私は、実際は困難な時に、まるでソフトに着地しているかのようなオフセンターの動きを創ることを目指している⁴¹

それはつまり、「フィジカル・イリュージョン」である。私はあるイメージを理解させるために私自身をアイデアに従属させることができる。それは、壁を歩くことによって学んだ」⁴²と述べている。

数学的作品群は、屈曲、伸展、回転といった物理学的な身体の動きで暗示的な意味を持たない純粋な動きが、反復・蓄積・スコアといった数学的な形式構造に基づいて、厳密に決定されている作品である。上演時間、人数、空間（スタジオ、公園、道端、池に浮かべられたいかだの上）を変えて行われた。だれにでもできる単純な動きでありながら、複数の人数でやると必ず少しずつ違ってきて、繰り返しの途中で疲労や周りの環境の変化によっても違ってきてしまい、「動きを厳密に決定すればするほど、不正確さが増してくるという、落差がこの作品の主題である」⁴³という。この作品群を通してブラウンは、「身体を棒人間 (stick figure) にしようと試みたが、それは無理なことだった。私は、暗示的な意味が溢れ出てしまうことの必然性を受け入れた」⁴⁴と述べている。

すなわち、ブラウンは実験的活動において、構造的即興作品群では、個々のダンサーに純粋に自分の持つ経験や能力だけで動かさず、感情や意志、

技術や体力の限界なども露呈させ、装置作品群や数学的作品群においては、身体自身の秩序や身体周辺の自然の力との関係の中で、身体の強度や理論や耐久性、個々の動きの癖などを分析したり公表させる意図をもって創作を行った。これにより「ブラウンはダンサー個々に創作や生来の傾向や自己表現について多くの可能性を探求させ」⁴⁵、個人的な身体を露わにしたのである。また、観客からの身体の見え方について学び、装置作品群では彼女のムーブメントにおける信念のあり方を特徴づけ、フィジカル・イリュージョンの提示の仕方を理解し、数学的作品群ではフィジカルでアブストラクた動きであっても見る人が持つ応答システムによって感情を想起させるということを認識したのである。

他方、ブラウンは1960年代後半から1970年代に掛けてあまり活発な動きを用いない作品を発表した時期であっても、教えること (teaching) への興味を保持し、継続してきた⁴⁶。どのようにダンサーをトレーニングしてきたかという質問に対しブラウンは次のように述べている。

Early Worksにおいては、私はダンサーたちへの指示 (instructions) を私のムーブメントランゲージを見つけるための手段 (devise) として用いていました。私は彼らに「右へ動き始めて、そしてジャンプ、あなたの真下に」などと言ったものでした。彼らは、誰もが全く異なったようにそれを行いました。しかし、あるアクションはその他のアクションから切り離されていること、また同時に異なる2つのアクションが並列しているという考え方が指示 (instructions) に取り入れられました。それは、“私のムーブメントランゲージは何か” を明確にする方法であり、私の思い描く考え (dreams) を他者 (foreigners) に伝える方法でした。私がダンサーたちに、私の好む選択をするためのトレーニング方法のひとつは、彼らにレパトリーの「動きの」ユニットをうまくコントロールできるようにさせることでした⁴⁷

このように新しい創作活動においてブラウンと共同制作を行う者に必要な知的・身体的理解—複数の選択肢が存在するという原理とブラウンの好む選択の傾向—を与えることを目的としたトレーニングが行われていた。ブラウン自身は、このトレーニングを通して、多様なムーブメントランゲージが同時に存在していることを理解し、その中からブラウン個人のムーブメントランゲージは何かを明確にするとともに、彼女のヴィジョンを他者に伝える方法を学んでいったのである。

しかし、ブラウンは「Early Dancesでは、私は形式ばった構造に自分自身を従属させていた。その時観客は、ダンスは見ていたが、ダンサーは見

ていなかった」⁴⁸と述べ、彼女が実験的活動を通して行った個人的身体を提示するという意図が観客には理解されていなかったと言及している。当時、ともに活動していたバクストンも次のように述べている。

ジャドソン・ダンス・シアターを振り返ってみると、ダンサーよりも元来がダンサーでない人々 (画家、演奏家、作曲家ら) の身体、動作に対する言及のほうが多いことが見てとれる。ダンサーという呼称が、すでによく知られた、一般化された身体の類型を指すとしてもいわんばかり。ダンサーの務めはコレオグラファーの作品に参加して踊ることとされた。観客が目にしたのはダンサーの身体そのものではなく、身体が行う動作、披露するテクニック、おそらくは身体による作品の解釈だった⁴⁹

特定のダンスのメソッドでトレーニングされていない画家や作曲家といったダンサーの身体や動作に対する言及が多く、観客は、ブラウンが提示しようとした個々のダンサーが持つ身体そのものの固有性ではなく、身体が行う動きやテクニック、身体による作品の解釈といった、象徴的・比喩的的身体を享受してしまっていたのである。

以上のように、ブラウンにとって実験的活動は、身体の固有性について理解を深め、彼女の理想とする個人的なムーブメントランゲージを明確にし、他者 (ダンサー) への伝え方と他者 (観客) からの見え方についての認識を高めた実り多い身体的探求期であった。

2) 劇場舞踊作品の振付手法 (1979年以降)

前述のように、ブラウンにとって実験的活動は明快で有意義であったものの、その作品は今日彼女のダンスを見ているような世界中の多くの観客からは隔絶された少数の観客のものであり、その観客にとっても難解で、彼女の意図が理解されないという課題を認識することとなった。そこで彼女は実験的活動を通して確立していった彼女の芸術的な厳格さを保ちつつ、他者への影響や他者との共有を追い求めて多くの観客にとってわかりやすい作品の創作を探求するようになっていった。上演空間をプロセニウム形式の劇場へと移し、より運動感覚性に富んだ動きを用い、華やかで社交的 (outgoing) な印象を与える劇場舞踊作品を創作するようになっていった⁵⁰。具体的には、身体的直感による動きの取り込みと、ダンサーや他の芸術家と双方向的応答性のあるコラボレーションを行うことによって、より多くの観客にとってわかりやすい作品創作を目指すようになった⁵¹。実験的活動から劇場舞踊作品創作への転換については、当時のブラウンを取り巻く舞踊動向における、

厳格な形式主義や伝統的な意味での非表現的な舞踊に対する揺り戻しのひとつとして多様な要因が指摘されているが⁵²、ブラウンにとっては新しい課題への探求の始まりだったのである。

そこで、ここでは創作現場においてブラウンが身体をどのように扱い、どのような振付手法を確立したかを論じる。

ブラウンの新しい作品の創作はビルディング (building) と呼ばれ①フレーズを生み出す段階、②作品構成を進展させる段階、③作品構成を編集する段階とから成っている⁵³。

①フレーズを生み出す段階は、2つの方法でダンサーの支援を受けて行われる。1つは、ダンサーにブラウンの即興のビデオ映像からムーブメントを抽出し覚えるように依頼し、もう1つは、ブラウンがアイデアをダンサーに言葉で伝えて共有し、そのアイデアに基づいて即興で動きながら、彼女の頭の中にある新しい作品のヴィジョンが彼女の望む質で具現化されるまでフレーズの創作を一緒に行う。ブラウンはこの段階について次のように述べている。

一定の方式 (formula) ではなくフォーム (form) をワークの対象としているとき、アイデアは頭の中の視覚的な存在から生じ、そのヴィジョンを外在化する方法を見出さなければならない。私はそのアイデアをダンサーに説明することから始める。彼らはその要求について質問する (無理もないことである)。私は同じことを他の言葉で言い表し、彼らはやってみる。私は欠けているものを表現し、彼らはさらにやってみる。このプロセスは動いて [踊って] いる。誰かが突破口を見つけるまで私たちはこのように互いに自分たちを高め合い続ける。私たちは端緒を手にする。メタファーは身体的に存在する。その時私たちはフレーズ (テーマ) を完成するために参照するテンプレートを手にしていく⁵⁴

つまり、この段階は、既存のダンス形式を用いず身体フォームでフレーズを創作するために、彼女が頭の中にある新しいダンスフォームのヴィジョンを外在化させる方法として開発したものである。ダンサー皆が、主体的にフレーズ創作に携わることで、ブラウンのヴィジョンがダンサー各々の身体に実在するようになるのである。

②作品構成を進展させる段階もダンサーの支援を受けて行われる。ダンサーのグループに、完成したフレーズを用いて、時間や空間を取り扱うルールやアイデア等の形式構造に従って即興的に動いてもらい作品構成を進展させる。この段階についてブラウンは次のように述べている。

私は直感とその過程で問題を整理していく、観念

と身体的な役割のあいだのやりとりを愛していた。身体は問題を、精神がその存在に気づく以前にすでに解決してしまう。(…) 今日にいたるまで、私は新しいコレオグラフィックのためにヴォキャブラリー (ダンスのフレーズ) を作り上げるとき、直感的なふるまいを利用する。二人のダンサーを衝突しかねないコースに配置し、フレーズを保ちながら、起こりうる事故を避けようと試みるとき、彼らの見事な身のこなし方を捉えるためにカメラをまわす⁵⁵

彼女は、身体を持つ直感が創作過程において、精神が気づく前に、問題を解決した結果として生じた動きを好んでいる。そのような動きを引き出すためにダンサー同士が衝突しかねない空間・時間・人数などに関する形式構造を指示し、ダンサーに実行させる。彼らの身体的直感が解決した結果として生じた動きをビデオで記録しておき、振り付けとして用いているのである。

また、この構成を進展させる段階についてブラウンは、「一緒にワークしている中で、ダンサー間の意思の衝突はオリジナルの動きとは別の動きを生み出す結果となる」⁵⁶と述べ、ダンサーに対して意思を持った主体的関わりを奨励し、フレーズ以外の新しい動きの創出も目的としている。つまり、ダンサー個々の身体的／精神的な自主性をもった関わりによって作品構成を進展させているのである。

実験的活動で共演したバクストンは、ブラウンの振付手法について自身の経験に基づいて次のように述べている。

ジャドソン・チャーチで公演が始まってまもないころに創作した (…) デュエット作品《ライトフォール》 (1963年) では、表題のほかいくらかのアイデア、イメージ、ささやかな励まし、そして大きな信頼を、パートナーを務める私に提供してくれた。(…) ここでは、演者に自主性を十分に発揮させて、「習い覚えた動き」の感覚を排除することが目指される。いわばシナリオの大筋を示し、演者がそれを肉付けするわけである⁵⁷

つまり、ブラウンの確立した創作手法は、コラボレーションするダンサーに励ましと信頼感を与え、主体的に創作のプロセスに参加させる。すべてのダンサーが自主性を発揮し、異なる人格・身体が交わることで、作品は習い覚えた動きではなく、協働の中で生み出され身体的直感が取り込まれた動きによって構成されていくのである。

③作品構成を編集する段階についてブラウンは、「コレオグラフィック・プロセスのあいだ、発展しつつある作品を眺め、編集上の決定を下すため、私はダンスから一歩離れた」⁵⁸と述べている。こ

の段階ではダンサーたちと一緒に動くのではなく作品から距離をおき、構成され展開する作品を眺めることで観客と同じ客観的視点を持ち、作品を見る者がブラウンのヴィジョンや意図を読み取れるように編集を行ったのである。

おわりに

ブラウンは、伝統的なモダンダンスのトレーニングを学び、指導する中で、思うように動けない、創れない、教えられないという身体感覚的な疑問と行き詰まりを深め、身体への根源的な探求を始めた。

彼女は、自己の身体を回復するため、サマーズやアレクサンダー・テクニクから学ぶことで解剖学的理解と個人によって異なる固有の身体への認識を高め、姿勢理念と骨格配列や関節の開放性を取り扱うエクササイズを構築した。それにより伝統的なモダンダンスのトレーニングでは思うように動けなかった彼女の身体を、生来持つ能力を最大限に発揮できるように解放し調整する知識と技能を磨いていった。このエクササイズは、彼女のムーブメントスタイルを決定する要因にもなり、解剖学的かつ個人的に身体内部において自然な経路で身体が生来持っている機能的・効率的な動きをダンサーに実行させた。それと同時に、舞踊作品に、既存のダンス形式の動きの範囲に制限されることなく、あらゆる動きをボキャブラリーとして取り入れることを可能にしたのである。

作品創作活動では、実験的活動において、構造的即興作品群、装置作品群、数学的作品群の3つの作品群における形式構造を通して、個々のダンサーの身体が、感情や意志、動きの癖などを持っており、人間の身体は固有であることを実証した。また、身体と環境や重力、時間などとの関係への理解を深め、身体の強度や理論や耐久性について学んだ。さらに、観客からの見え方について学び、装置作品群では、彼女のムーブメントにおける信念のあり方を特徴づけるフィジカル・イリュージョンの提示の仕方を理解し、数学的作品群では、フィジカルでアブストラクトな動きであっても見る人が持つ応答システムによって感情を想起させるということを認識した。並行して行っていたダンサーのトレーニングにおいては、彼女のムーブメントランゲージを明確にし、自己のヴィジョンを他者へ伝える方法を学んでいった。

このように実験的活動は、ブラウンにとって明快で有意義な探求のときであったが、観客にとっては難解であり、彼女が意図していたようにダンサーの個人的身体を見ておらず、身体が行う動きやテクニク、身体による作品の解釈といった、象徴的・比喩的身体を享受していたことを認識した。そこで、自己の身体的探求にとどまらず、他

者への影響や他者との共有という新しい課題への探求として、劇場舞踊作品の創作へと活動を転換していった。

ブラウンは実験的活動における探求によって獲得した、彼女の信念の中核となる身体に関する知識や技能を、劇場舞踊作品の創作において手がかりや手引きとして活かし発展させ、独自の振付手法を確立していった。劇場舞踊作品の振付は、ベースとなる動きのフレーズの創作、即興の形式を用いてのフレーズの発展と身体的直感の取り込みを含めた新しい動きの発見、作品の編集から成っている。この手法により、すべてのダンサーが主体的に創作に参加し、異なる人格・身体が混ざり合うことで、だれか特定の個人が作成した動きではなく、協働の中で生み出された動きによって、作品のテーマとなるフレーズが完成する。その結果、個々のダンサーたちにとって新しい作品のフレーズは、習い覚えた動きではなく、個々のダンサーの身体に実在する動きとなる。最終的にブラウンが作品から一歩距離を置いて編集することによって、観客に見せたい彼女のヴィジョンが効果的に提示された作品となるのである。

ブラウンの伝統的な形式に対する彼女個人の身体感覚的な違和感から始まり、構築したエクササイズは、特定のダンス・メソッドでトレーニングすることによって制限されていたダンサーの身体的個性を回復させるとともに、彼女のムーブメントスタイルの決定要因となった。実験的活動においては、身体の固有性と身体と空間、環境、重力などとの関係についての知識と技能を獲得し、ブラウンのムーブメントランゲージの明確化を行い、それを他者へ伝える方法についての理解を得た。この学びを手掛かりとして、劇場舞踊作品の創作過程において言語的／身体的アイデアをダンサーと共有することで、彼らに精神的にも身体的にも主体的に創作過程に参加させ、身体的直感による動きを取り込みながら各々のダンサーの身体に実在し息づいたフレーズと構成を発展させ、ブラウンが客観的な視点から最終的な決定を下すという振付手法を確立した。こうして、踊る者をも見る者をも身体への探求へといざなう個人的身体が提示された舞踊作品を成立させていったのである。

¹ トリシャ・ブラウンは、1962年にニューヨークのジャドソン・メモリアル・チャーチではじまった一連の実験的パフォーマンスイベントにおける代表的な活動家として注目を集めるようになった。1970年には、実験的振付グループ「グラント・ユニオン」に参加するとともにTrisha Brown Dance Companyを設立し、現在に至るまで旺盛な創作活動を行っている。1960-70年代には、教会やロフト、ギャラリー、屋外といった伝統的なパフォーマンス空間であるプロセニウム形式の劇場から離れた空間におい

- て、タスクやルールなどの構造を用いて即興を取り入れた実験的活動を行った。1979年からはプロセニウム形式の劇場のための作品を振付けるようになり、ヨーロッパを中心に世界各地のオペラハウスで公演を行い、2004年には劇場舞踊の殿堂バリ・オペラ座バレエ団にレパートリーを提供した。Trisha Brown: *Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002参照
- 2 Steve Paxton, "Brown in The New Body" in *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002, p.57. (邦訳ステーブ・パクストン, 木下哲夫訳「ブラウンの新しい身体」『トリシャ・ブラウン—思考というモーション』東京: ときの忘れもの, 2006, p.10.) 参照
- 3 トリシャ・ブラウン, 『Invitation』東京: ぴあ株式会社, 2006年7月号, p.105.
- 4 Paxton, *op. cit.*, p.57. (邦訳, p.11.)
- 5 Maurice Berger, "Gravity's Rainbow" in *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002, p.23. なお、モリス・バーガーはアメリカ合衆国メリーランド大学教授で、アメリカ文化史を専門とし、美術評論家である。ニューヨークタイムズの連載記事担当、キュレーターとして米国内で表彰されている。
- 6 *Ibid.*, p.19.
- 7 外山紀久子『帰宅しない放蕩娘: 舞踊のモダニズムとポストモダニズム』東京: 勁草書房, 1999, pp.2-51参照。
- 8 藤村都子「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」『舞踊学』第17号1995年、伊藤亜紗「身体を運動させる空間—トリシャ・ブラウンのダンスとドローイング」『舞踊学』第31号2008年、實淵洋次「トリシャ・ブラウンのダンスにおける床・壁・天井と身体」『美学』第62巻2号2009年、白澤舞「Trisha Brown (1936-) 研究: 劇場舞踊作品<Set and Reset> (1983) の創作過程に見る作品創作意図」『人間文化創成科学論叢』第11巻2009年、Marianne Goldberg, "All of the Person's Person Arriving" in *The Dance Review* 1986, Spring, pp.149-159. Sally Banes, "Trisha Brown: Gravity and Levity" in *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987, pp.76-91. *Trisha Brown: Danse, Precis de Liberte*, Musees de Marseille, Reunion des musees nationaux, Marseille, 1998. *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002参照。
- 9 サイクルとは、ブラウンがいくつかの作品を、共通する構成的なテーマによって創作した際、その作品群をサイクルと呼んでいる。Trisha Brown, "How to Make A Modern Dance When The Sky's The Limit" in *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002, p.291.
- 10 *Ibid.*, p.293. (邦訳トリシャ・ブラウン, 中井悠訳「空が限界であるとき、いかにしてモダン・ダンスを作るのか」『トリシャ・ブラウン—思考というモーション』東京: ときの忘れもの, 2006年, p.78.)
- 11 トリシャ・ブラウン, 『ダンスマガジン』東京: 新書館, 2006年6月号, p.66.
- 12 参与観察については、Trisha Brown Dance Company が開講しているEducation Programsの2005 Summer Intensive (2005年6月13-25日, 於Trisha Brown Dance Company), 2006 Open Class (2006年8月29日, 於Trisha Brown Dance Company), 2013 Summer Intensive (2013年7月15-26日, 於New York City Center), 2014 Winter Intensive (2014年1月20-24日, 於Mark Morris Dance Center) に参加。インタビューは、Trisha Brown に対し2005 Summer IntensiveにおけるQ&Aにて(2005年6月18日), Todd Stone に対し本人自宅にて(2008年8月23日), Irene Hultman, Eva Karczag, Carolyn Lucas, Laurel Jenkins Tentindolに対し2013 Summer Intensive におけるランチタイムレクチャーにて(2013年7月15-26日), Carolyn Lucasに対し2014 Winter Intensive におけるランチタイムレクチャー及びコンポジションクラスにて(2014年1月20-24日) 行った。
- 13 Trisha Brown, "Trisha Brown" in *Contemporary Dance* edited by Anne Livet, New York: Abbeville Press, 1978, p.44.
- 14 Sally Banes, "Trisha Brown: Gravity and Levity" in *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987, p.77.
- 15 Trisha Brown, "Interviews With Trisha Brown: August 1983-October 1985" in *The Dance Review* 1986, Spring, pp.160-162.
- 16 Brown, *op. cit.*, 1978, p.44.
- 17 ブラウン, 前掲書, 2006, p.65.
- 18 ブラウン, 前掲書, 2006, p.65.
- 19 Brown, *op. cit.*, 1978, p.51.
- 20 Marianne Goldberg, "Trisha Brown, U.S. Dance, And Visual Art: Composing Structure" in *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002, p.30.
- 21 Brown, *op. cit.*, 1986, pp.160-162.
- 22 2013 Summer Intensive におけるIrene Hultman, Eva Karczag, Carolyn Lucas, Laurel Jenkins Tentindolによるランチタイムレクチャー(2013年7月25日) 及び, Ellen Saltonstall, *Kinetic Awareness: Discovering Your Bodymind*, Publishing Center for Cultural Resources, New York City, 1988参照。
- 23 2005 Summer Intensive におけるBrian Kloppenberg (アレクサンダー・テクニク指導者) によるレクチャー(2005年6月15日) 及び, その際配布された資料Barbara Conable, *How to Learn the Alexander Technique*, Andover Press, 1992, pp.1-14参照。
- 24 Brown, *op. cit.*, 1986, p.162.
- 25 Carolyn Lucas, 2013 Summer Intensive ランチタイムレクチャーにて。
- 26 註12記載のTodd Stoneへのインタビューにて。
- 27 同上
- 28 ジーン・モリソン・ブラウン, 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』京都: 同朋舎出版, 1989.6, p.223.
- 29 Early Worksとは、ブラウンの1960-70年代に創作された実験的作品の総称。DVD *Trisha Brown Early Works 1966-1979*, ARTPIX & Trisha Brown, 2004.
- 30 Brown, *op. cit.*, 2002, p.291.
- 31 Berger, *op. cit.*, 2002, p.18.
- 32 RoseLee Goldberg, "Space as Praxis" in *Studio International*, 1975, p.258.
- 33 Brown, *op. cit.*, 1986, p.160.
- 34 *Ibid.*, p.166.
- 35 Paxton, *op. cit.*, pp.60-61. (邦訳, p.16.)
- 36 Brown, *op. cit.*, 2002, p.290. (邦訳, p.71.)
- 37 Brown, *op. cit.*, 1989, p.221.
- 38 Brown, *op. cit.*, 1978, p.48.
- 39 *Ibid.*, p.51.
- 40 Berger, *op. cit.*, 2002, p.18.
- 41 Brown, *op. cit.*, 1986, p.165.
- 42 *Ibid.*, p.166.
- 43 市川雅『アメリカン・ダンス ナウ モダン・ダンス

&ポスト・モダン・ダンス』東京:株式会社PARCO出版, 1975, p.116.

⁴⁴ Brown, *op. cit.*, 1986, p.160.

⁴⁵ Berger, *op. cit.*, 2002, p.19.

⁴⁶ Don Mcdonagh, *The rise & fall & rise of modern dance*, New York: Outerbridge & Dienstfrey, 1970, p.196.

⁴⁷ Brown, *op. cit.*, 1986, p.162.

⁴⁸ Brown, *op. cit.*, 1986, p.160.

⁴⁹ Paxton, *op. cit.*, p.57. (邦訳, p.10.)

⁵⁰ Brown, *op. cit.*, 1986, p.160.

⁵¹ 白澤, 前掲書, 2009, p.75参照。

⁵² 外山, 前掲書, 1999, pp.122-128参照。

⁵³ 註12記載のTodd Stoneへのインタビュー, 2013 Summer Intensive, 2014 Winter Intensiveにおけるコンポジションクラスでの参与観察記録, 白澤, 前掲書, 2009参照。

⁵⁴ Brown, *op. cit.*, 2002, p.290.

⁵⁵ *Ibid.*, p.290. (邦訳, p.71.)

⁵⁶ Brown, *op. cit.*, 1986, p.162.

⁵⁷ Paxton, *op. cit.*, 2002, p.57. (邦訳, pp.10-11.)

⁵⁸ Brown, *op. cit.*, 2002, p.291. (邦訳, p.73.)

[付記] 本稿は、お茶の水女子大学大学院の大学院生研究補助金(2013)と、「女性リーダーを創出する国際拠点の形成」プロジェクト「学生海外派遣」プログラム(2013)、「教育改革支援プログラム「日本文化研究の国際的情報伝達スキルの育成」における「学生海外研修」教育事業」(2008)の支援を受けて行った研究成果の一部である。