

カニンガム舞踊における多面性と一貫性 —創作技法の変容とその基層にある演者の在り方を中心として—

酒 向 治 子 (岡山大学)

1. はじめに：カニンガムの舞踊史の位置付けをめぐめる問題

マース・カニンガム (1919-2009) は20世紀半ばに主題の表現や内面の表出を重視する表現主義的舞踊からの脱却を図り、抽象舞踊の道を切り開いた舞踊家である。彼の作風は後の現代舞踊家たちに多大な影響を与え、1960年代以降に登場するポストモダンダンスと呼ばれるダンス群の基盤を築いたとされる。「新古典主義的 (neoclassical)」¹、「非具象的 (non-objective)」²、「客観主義的 (objectivistic)」³など様々な舞踊美学的な分類・定義づけが試みられており、西洋の舞踊史上、彼の舞踊をどのように位置づけるかについては、長年議論が続いてきた。舞踊研究者のS. ベインズは、カニンガム以後の舞踊とカニンガムの舞踊との違いに着目し、モダンダンスに近いものとしている⁴。一方、R. コープランドは、カニンガム以前のモダンダンスよりカニンガム以後のポストモダンダンスに近い特徴をもつとして、カニンガム舞踊をポストモダンダンスに位置付けた⁵。舞踊家であり、コンタクト・インプロビゼーションという舞踊の一脈を創出したスティーブ・パクストンもまた、カニンガム舞踊をポストモダンダンスと見なしている⁶。

カニンガムの活動や作品は多面的な性格をもつために、特定の美学的・舞踊史的枠組みから捉えようとすると、必ず枠組みに収まりきれない特性が浮かび上がってくる。M. シーゲルはこの点について「わたし達はしばしばカニンガムが何を始めたかに焦点を当て、“ポスト-カニンガムダンス”の先駆者としての重要性ばかりを強調する。そして彼自身の作品が持つ力強さを見過ごしてしまう」⁷と述べており、分類上の枠組みにこだわることは、むしろカニンガム舞踊の本質を見誤る恐れがあることを指摘している。

本稿著者は、1990年代に留学先の米国において西洋の劇場舞踊史を学ぶ中でカニンガム舞踊に出会った。講義では、その「歴史的な意義」として、チャンス・オペレーションに代表されるような、偶然性を活かすなど新しい手法による意味性を排除した表現の創出であると学んだ。作品例として映像作品『Points in Space』(1986)をはじめいくつか代表作を観たが、この時深く心を動かされたのは、その表現手法の新規性ではなく、ダ

ンサー達が静けさをまとって動く様だった。それはまるで能を観ているような印象を受けたことを今でも覚えている。その後カニンガム舞踊に興味を持ち調べていく中で、創作手法の多面性と共に、舞踊思想の一貫性が浮かび上がってきた。彼の舞踊を理解する上で、変容を遂げた部分と、基底的部分の二つの側面から整理し、分析することが肝要だと思うようになった。そして、その基底部分のカニンガムの舞踊思想を探究する中で、次第に芸術活動のパートナーであるJ. ケージを経由して学んだ東洋思想の影響の大きさが浮き彫りとなった⁸。本稿では、舞踊史上の位置付けや美学的分類にとらわれずにカニンガム舞踊の特性を見つめ直すために、まず俯瞰的な視点から変遷を遂げた創作手法について概観し、その上でカニンガム舞踊の支柱となる表現観、特に演者の身体に着目し、その特徴について議論を行う。〈多面的な広がりを見せた創作手法〉と、〈基底部分の軸となった演者の身体〉という二つの側面から、カニンガム舞踊の本質に迫りたい。

2. 創作手法の変容

2-1. 4つの時期区分

カニンガム自身による創作活動の区分に基づくとして、①1期 (1940年代後半～)：「リズム構造 (rhythmic structure)」と呼ばれる、時間を構造化し特定のポイントでのみ音楽と舞踊を結びつける共同制作法を試みた時期、②2期 (1950年代～60年代)：リズム、タイミング、ダンサーの位置や方向性、動きの順番など偶然性を用いて創作を試みた「チャンス・オペレーション」や、予め与えられた動きやリズム、方向などを舞台上でダンサーに選ばせる「不確定性 (indeterminacy)」⁹を試みた時期、③3期 (1970年代～80年代)：ビデオやフィルムダンス作品に取り組んだ時期、④4期 (1990年代～)：コンピューターに着目した時期、の4期に分けることができる¹⁰。3期と4期の間にカニンガムの振付スタイルが大きく変化したことから、本稿ではさらに大きく区分し、核となる創作技法の模索と確立を行った1期・2期を【前期】、ビデオやコンピューターというメディア・テクノロジーの活用へと関心が移った3期・4期を【後期】とする。

2-2. 【後期】における振付スタイルの変化

カニンガム舞踊団員や批評家の意見を総合すると、1970年代に始まったカニンガムの振付スタイルには（1）動きのスピードの増加、（2）動きの複雑化、（3）空間構成の複雑化、（4）身体の均質化、という主に四点の変化が認められる。（1）動きのスピードの増加については、1970年代以降の作品において、リズム構成の複雑化と共に全体的に動きのテンポが速くなっていること¹¹、また（2）動きの複雑化については、跳躍など難しいポジションでのバランス、また身体上部のツイスト、カーブなどの複雑な動きが増したことを指す¹²。映像監督のC. アトラスは観客側からは見えないような部分まで細かに振付けた『Gallopade』（1981）を例に挙げ、細かい複雑な動きにこだわることになったカニンガムの振付上の変化を指摘している¹³。（3）空間構成の複雑化については、70年代以降のカニンガムの関心がダンサーのソロより複雑なフォーメーションを狙った群舞構成、「マス効果（mass effects）」¹⁴を追究するようになったことを指す。（4）身体の均質化については、【前期】のダンサー達の個性の強さに比べて、【後期】のダンサー達の身体の均質化・無機質化を指す。M. フランコは表現性を欠いた同質性（homogeneous）への傾斜¹⁵、市川雅はダンサーの肉体の抽象化¹⁶という言葉で表しており、均質化傾向を指摘する意見のほとんどは批判的な立場からなされている。

2-3. 【後期】における振付スタイルの変化の要因

それでは、上記の振付スタイルの変化はどのような要因によって生じたのだろうか。批評家や舞踊団のダンサーの言葉を照らし合わせると、主に以下の三点が考えられる。

（1）メディア・テクノロジーへの取り組みの影響

動きのスピードの増加や複雑化については、ビデオ／フィルムダンスなどの映像メディアへの取り組みの影響が強いと考えられる。これはカニンガム自身が「ビデオやフィルムの仕事をしたことで、テクニク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」¹⁷、または「テレビの発達で僕等の視覚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。善し悪しは別として、このことが僕等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」¹⁸という発言を残していることからわかる。

（2）ダンサーの表現力の劣化

【後期】のダンサー達の均質化の要因について、批評家は個々のダンサーの個性を表現する技量の欠如の問題であるとする¹⁹。V. ファーバー、G. ソロモンズ、B. ロイドなど50年代・60年代に活躍したダンサー達の多くは1970年までに舞踊団を去っており、中でも「彼女が舞台に現れると観客の目は釘付けになる。完全なダンサー」²⁰、「古典的な美しさ、優雅な身体をもった踊りの天才」²¹など、批評家達から最大級の賞賛を受けたC. ブラウンの1972年退団は²²、舞踊団の最も波瀾に富んだ時期の終わりを告げる象徴的な出来事として受け止められた²³。1973年3月22日のヴィレージ・ヴォイス紙の記事は、彼女の退団によってカニンガム舞踊団の活動が停止してしまうのではないかといい、噂が舞踊界に飛び交っていることを伝えている²⁴。優れた表現者としての資質を有していた【前期】のダンサー達の退団は、少なからずカニンガムにとって影響を及ぼしたことは十分に考えられる。一方で、ブラウン自身は、カニンガムの空間構成への着目がダンサーの個性を発揮する機会を著しく減少させ、身体の質を変化させた要因としている²⁵。

（3）カニンガムの舞踊団の構造的変化と老いの影響

カニンガムの関心の変化について、ブラウンは50代を迎えたカニンガムの舞踊団における立ち位置や、若いダンサーとの年齢的な差に基づくコミュニケーション不足や親密度の低下を重要な要因として挙げている。

彼はわたしたちをよく知っていた。小さなバスで一緒にツアーにでかけた。どのようにしてわたしたちが食べたり、争ったり、寝たりするかを彼は何でも知っていた。（中略）今ではそれは大きく違う。ダンサーはずっと若く、わたしたちのように一緒に住んだ経験もない。わたしたちは兄弟姉妹のようだった。それは今とはまったく違うと思う。²⁶

このように家族のような親密度の高い関係性がカニンガムのダンサー個人への興味を促していたと述べている。さらにブラウンは舞踊団におけるカニンガムの立場が、ダンサーであるより振付家としての役割が強くなったことも、ダンサーとの間の溝を埋められないものにしたという見解を述べている²⁷。カニンガムは舞踊団の拡大と共に振付に専念せざるを得なくなり、また体力的にダンサーを続けることが困難となった。それにより振付家としての立場が相対的に強くなった。そして直接踊りの中でカニンガムと触れ合う機会が減少

したことによって、カニンガムの舞踊や彼の舞踊理念に対する誤解が生まれたという。

カニンガムは毎日のクラスを教えるのをやめ、スタミナとダンスの技巧レベルが下がるにつれ、どんどん舞台から姿を消していった。初期のカンパニーメンバーは実際に踊っているカニンガムから鼓舞されたが、今のダンサーはそのような機会が減り、「意味が動きにある」というフレーズが「ステップをただするだけでよい」という風に受け取られがちになってしまった。²⁸

また、元ダンサーのR. スウィンストンは70年代以降のカニンガムが身体的・体力的な問題を抱えており、特に60代を迎えた1980年における膝の手術による身体的な変化は彼とダンサーとの関係にも影響を及ぼしていたと証言している²⁹。この時期のカニンガムにとって、ダンサーとして身体を維持すること自体が大きな問題になっていたことが推測できる。カニンガム自身、70年代中頃から80年代初期にかけて、振付家としての自分とダンサーとしての自分の葛藤に苦しんだことを以下のように告白している。

『Rebus』(1975)や『Gallopade』(1981), 『Quartet』(1982), さらにイベントや『Inlets』(1977)の時も、リハーサルにおいて自分のパートを踊るよりも、ダンサーの仕事を見たり、質問に答えるなどの作業に時間を割かなければならなかった。年をとるにつれてダンサーの一人として彼等と踊ることが非常に困難になった。³⁰

カニンガムの振付家としての役割の増大や身体的状況が若いダンサーとのコミュニケーションを困難にし、それがカニンガムの興味を別のものに移行させたとするブラウンの解釈は、カニンガムを最もよく知る人物の解釈として強い説得力をもっている。

以上、カニンガムの振付けスタイルの変化の要因について、元ダンサーの言葉や批評家の言葉を照らし合わせて浮上した三つの点から考察した。しかし、それらの要因の因果関係についてはカニンガム自身の言葉が少ないことから明らかではない。実際は、因果関係は単線的な構造にはなく、複雑に絡み合いながら、【前期】と【後期】の振付スタイルの変化として立ち現れたと考えられる。

3. 基底的な軸となった演者（ダンサー）に求める「静穏 (tranquility /serenity) 」

上記では、カニンガムの多彩な創作技法への

挑戦と、それに伴う振付スタイルの変容について論じてきた。ここからは、それらの長期にわたる振付活動に通底する、彼がダンサーに求めた身心の在り方について検討したい。

3-1. 自我の克服

ダンサーとしても極めて高い評価を受けていたカニンガムにとって、ダンサーの〈自分という意識に執着した自己の状態、自我 (ego) の克服〉は生涯を通じた重要なテーマであった。彼によると、自我とは「演者を拘束し限定づける不必要な癖」³¹、または「華麗に見せるためにポーズを長めに行うこと」³²など、舞台の前面にでようとする自己の在り方であり³³、舞踊の真の表現性を妨げるものに他ならない。これは、カニンガム自身が極めて高い評価を受けていたダンサーであり、演者の理想的な在り方を自己の問題として強い関心を抱いていたことと関連する。舞踊団の結成前の1951年の時点で既にダンサーの理想的な状態として、余計なものを削ぎ落とした「あるがまま」の身体、「透明な身体」に至ることの重要性に言及している³⁴。さらに、ダンサーが自我への執着から解放され、心身が統合された状態を、「静穏」という言葉で表している³⁵。C. ブラウンの「カニンガムはダンサーに自然に静穏の状態になることを望んでいた」³⁶という証言から、カニンガムが「静穏」をダンサーの理想の状態と見なしていたことがわかる。彼は「自我の充足のためにダンサーが表現効果を狙う場合、まず失われるものは静穏である」³⁷と語り、一方で心身が統合される時は静穏の表情が表れると述べている³⁸。

3-2. 静穏な身体から放たれるエネルギーの増幅

カニンガムは自我の克服によって現前化される動的イメージを「エネルギー」という言葉によって説明している。彼にとってのエネルギーとは、ダンサーの身体の動・不動に関わらず、ダンサーを絶えず突き動かす力であり、踊りによってもたらされるエネルギーの増幅に強い関心を寄せていた³⁹。そのエネルギーは、「鉄を溶かしてしまうくらいの強度 (energy geared to an intensity high enough to melt steel)」⁴⁰をもつものであり、瞬間に爆発するというより、どこまでも終わりなく持続性を特徴とする。カニンガムにとってのダンサーの静止とは、動作が止まることにより身体内に流れるエネルギーが現前化される時間でもある。身体から放たれる動的イメージを強調することによって、身体の動・静は二項対立的関係を越えたより複雑な関係性を保つ。そしてこの静穏な身体は、特に【前期】の作品群で強く印象となる特性の一つでもあった⁴¹。

3-3. 静穏な身体に至るための訓練

ここでは、上記の静穏という理想的な心身の状態に達するための稽古の特性を概観したい。

(1) ダンサーに求められる基本姿勢

カニンガムがダンサーに望む心の在り方の根本には、「何かに取り組もうと思ったら、やりたいと思った時だけではなくて、常にやり続けなければいけない。とにかく専念 (commitment) しなければならない」⁴²と語る、肉体性に関わり続ける強い意志が要求される。稽古に一貫して必要な集中力とは、「作業への断固とした、そして積極的な献身 (the steadfast and willing devotion to the labor)」⁴³から引き出される。カニンガムがケージを通して影響を受けた鈴木大拙は、修行において無心の境地に至るためには「心の鏡というか、あるいは意識の野というか、それが徹底的に拭き取られて、何らかの雑念の塵がかからぬようにせねばならぬ」⁴⁴というような高度な集中力が必要であると説いている。カニンガムの稽古においても同様の集中力が求められるのは、自らの稽古を一種の瞑想と呼んでいることにも表れている。⁴⁵さらに、常に周囲の状況を把握しながら自分自身への問いかけをし続けるという心的作用が重要なヨガのようであるとも語っている。⁴⁶

一方で、カニンガムは知性が肉体から離れて肥大化することを望んではいなかった。彼はこの点について「私は踊るという行為を知的作業と考えたことは一度もありません。それはむしろ本能的な行為だと思う。(中略) 大半の人々には、本能と知性との間にこの種の乖離があるのです。テクニックのクラスはこの段階で両者をうまく結合させなくてはならないでしょうね」⁴⁷と述べている。ブラウンもまた「教師としてのカニンガムは基本的に彼自身のエネルギーと関わり、献身そして愛によって教えていた。彼の教師としての教え方は『弓と禅』における禅の師匠とまったく同じである」⁴⁸と述べている。カニンガム自身最も共感する教授法として「することをただしているだけ」⁴⁹という禅の教え方だと述べている点を考えても、知的作業はあくまで実践的行動を伴うべきであるとする彼の姿勢は明らかである。カニンガム舞踊団の稽古場に通り、訓練の原理をまとめたB.デレシエビッチュによると、稽古場の最も印象深い特徴として深い沈黙を挙げており、その沈黙は個々人の内的な探求を尊重する雰囲気からきているとしている⁵⁰。稽古はダンサーに落ち着きという独特の感覚 (a unique sense of calm) を発達させるものであり、それは集中を乱すような余計なもの一切を取り除いた環境によって形成される。他の舞踊団のテクニックと比べ、稽古場での心的状態の尊重ははるかに強いものだとしている⁵¹。

(2) 集中が向かう三つの点

カニンガムは意識の集中が向かう先として、①リズムを生み出すこと、②エネルギーを養い維持すること、③ポジションを明確にすることという三つの点について言及している。

① リズムの維持

稽古においては様々なリズムが与えられる。特に稽古の後半には、動きの順序、方向性、リズムやテンポなどがめまぐるしく変化する。これは、ダンサーが変化し続ける状況に心身共に柔軟に対応できる力を身につけて欲しいとするカニンガムの思想に基づくものである。彼が望むのは、「テクニックの上では非常に堅固なものを得る一方で、頭の中は柔軟性や融通性をもっている」⁵²ダンサーであった。

② エネルギーの維持

エネルギーとはカニンガムが身体エネルギーと呼ぶものである。エネルギーは動いていないときも感じるべき動きの流れであり、リズムよりもさらに根源的なものである。ダンサーがリズムと共に動いている時は、エネルギーはリズムによって生み出されるといえる。カニンガムはこの感覚を養う為には「いつも念頭におき、ダンスのクラスにおいてであれ、他の場所においてであれ、毎日訓練を続けていくということ以外に、この資質を伸ばしていく特別の方法などないとは思うのです」⁵³と述べている。

③ 腰 (背骨) の安定によるポジションの明確化

カニンガムは身体エネルギーを持続させるためには、個々のポジションのバランスを正確にしなければならないと述べている。彼はポジションのバランスについて、胴をバランスの中心、垂直軸として用いた場合「多様なポジションの中でバランスの課題は腕と脚をどのように中心に関連づけるかということである」⁵⁴とし、もしも胴自身が動きの中心にあるときその課題は「様々なタイミングと方向性のなかでバランスの移動の限界を感じる」⁵⁵であると語っている。そしてこうしたポジションのバランスが崩れるとアンバランスな緊張で身体がこわばり、「静穏」の状態にはいられなくなると述べ⁵⁶、「静穏」に至るための身体的エネルギーを持続させること、そしてその為の個々のポジションを安定させることの重要性を強調している。カニンガムが身体的側面について最も強調するのが、背中 (背骨ともいう) をうまく使うことであり、その要としての腰の安定であるカニンガムは背中が脚と腕をつなぐ身体の重要な部位であるという認識を示しており⁵⁷、背中の中でも特にウエストから腰 (hips) の近くの部分が、身体の中心であるとみなしている⁵⁸。そして安定させるためには腰をできるだけ低い位置で保たなければならない⁵⁹。根本的舞踊理念の違い

にも関わらず、バレエの基本であるアン・ドゥオール（脚の付け根の関節から脚全体を外向きに開く姿勢）を彼が身体語彙の基本に据えるのは、アン・ドゥオールがまさに腰の安定に最も効果的であるという理由からである⁶⁰。

背中（背骨）を身体の構造的な核ととらえ、重心の中心を腰の部分として強調するのは、バレエテクニックやグラハムテクニックにおいてもほぼ同様である⁶¹。しかしバレエの稽古では、エクササイズの前半がバーと呼ばれる補助用具を用いて行われ、グラハムテクニックではエクササイズの前半は床に座った姿勢で行われる。そのため、脚や腕との関連の中で腰を安定させるという課題に直面するのはどうしても稽古の後半、センターワークと呼ばれる直立姿勢を基本とする動きの訓練に進んでからとなる。カニンガムのエクササイズでは、はじめから直立の姿勢を維持するが、これは脚や腕の動きとの関連の中で腰を安定させることを、早い段階からダンサーに意識させるためであるという⁶²。また前半のエクササイズでは、脚と背中の動きに対し腕は固定位置に保たれているが、これは背中と脚／背中と腕のつながりに対してより難しい背中と脚という関係性に取り組み、まずその動きの中で腰を安定させることを第一としているからである。

これまで見てきたように、カニンガムダンサーは稽古においてリズム、エネルギー、腰の安定に集中する訓練を行う。そして厳しい訓練を通して心身柔軟な「静穏」という状態に到達して初めて、身体エネルギーが増幅されたエネルギーとなって外部へ流れ出る。増幅されたエネルギーはダンサーがあくまで自分自身の動きに高度な集中力をもって稽古に取り組んだ結果、外側に自然にあらわれてくるものである。ケージはこの点について次のような発言を残している。

私はマース・カニンガムが話題になる時いつも、彼の活動について比較的見落とされる面を強調したいですね。（中略）私の考え方になって多くの年下のダンサーや振付師は、マースがどんな犠牲を払っても維持しようとしている力強いテクニックを拒絶しました。でも「マース自身」そういうダンサーや振付師がしていることを見ると、現在まで彼のグループで維持している極端な訓練を問い直してみようかということがよくあるのです。彼自身について言えば、この訓練をどうしても守り続けたいと思ったのは重要なことだ、と私は思います。どうしてか？人間の肉体の動きによって表現されるような高レベルのエネルギーはダンサーが細心の注意を払って自らを鍛える勇気をもったときにしか奔り

出てこないからなんです。そのことをマースは繰り返して言ってきましたし、彼は正しかったのです。⁶³ [下線筆者]

3-4. 身体の内側へ向かう意識

野口全体の継承者である野口裕之は、外側から捉えられる外観的身体に対して、自己の体内を感じるによって生じる身体像を内観的身体と呼んでいる。そして日本古来の文化の型や動き方（動法）においては、外観的身体を止めても内観的身体が豊かに動き、内を止めても外が動くことや、他者と内観的身体を同調・感応させることに重きが置かれていたという。また、型を繰り返し稽古することによってのみ生じる高次な感覚や意識を重視し、型が失われて行く現代における心身のバランスの喪失について、以下のように言及している。

現代は型なき時代である。したがって型は不当に曲解されている。代わりに流布された身体運動の規範は、謂わば『弛緩と自然』である。これを強調するあまり型は自由と個性を奪うものであり、強要抑圧の端的とされた。しかし動法の規範が『硬直と不自由』である筈がない。寧ろ自然に楽々と動くためにこそ、型は用いられる。⁶⁴ [下線筆者]

さらに型を通した稽古では「腹がきまる」「腰が入る」などは優れた動きを達成した際の内観的充足感による言葉であり、内観的身体の核は腰腹の最深層にある「背の裏」にあるとする。

ケージが指摘した通り、後続のポストモダンダンサー達がバレエを中心とするテクニックを人工的な肉体改造として避けたのに対して、カニンガムは厳格ともいえる身体訓練を手放さなかった。しかし、見せるための技能的身体の訓練というよりは、むしろ野口のいう日本古来の文化における型を通した心身の訓練の考え方と類似している。それは、カニンガムが従来のバレエテクニックに比べて稽古の中で背や腰の安定を重視したということからも見てとれる。つまり、ダンサーが自意識から解放され高次な身体感覚を得るための手段として、稽古を位置付けていた可能性が高い。

舞踊研究者のS.L.フォスターはカニンガム舞踊の根底を成すダンサーの在り方を、身体内部へと向かう意識の在り方であり、それが外側には内部への凝視した視線（inward gaze）⁶⁵となって表れると述べる。カニンガム自身のエネルギーの考え方に基づきより厳密に言えば、カニンガムダンサーは内/外という二分法も超えた、身体の内外を自由にかつ流動的に流れるように動くイメージを持つことが求められるともいえる。絶えず変化

し続ける場の中で、他者と感応しつつ自分を柔軟に位置付ける。観客に向けて意味を投げかけるといふより、観客と共に感じ合う世界。それは観客に向けて技術を見せる技能主義的な舞踊とは異なる様相を見せるものである。

4. カニンガムが目指した静穩の心身の思想的な背景

カニンガムがダンサーに求める静穩な身体の思想的な背景には、ケージを通して学んだ東洋思想の影響がある。ケージやカニンガムの芸術思想を理解する上で、20世紀半ばにアメリカの身体思想・芸術界におきた禅を代表とする東洋思想の受容と展開という文脈をおさえておくことは重要である。ここでは紙幅の都合上、詳述ができないため、主な点のみ記すことにする（詳細は注を参照のこと）⁶⁶。

4-1. 禅僧鈴木大拙の影響力

臨済宗の禅僧鈴木大拙が初めてアメリカに渡ったのは1897年であり、英語による初めての著書『Outlines of Mahayana Buddhism』を出版したのが1907年、そして禅に関する文献として最も知られた『Essays in Zen Buddhism』を出版したのが1927年である。1940年代から60年代にかけてアメリカでおきた禅を中心とする東洋思想の流行は、鈴木大拙の多数の著作や彼の活発な講演活動によるところが大きく、東洋思想の影響を受けた多くの思想家・芸術家が彼の著書に言及している。特に50年代から60年代にかけてのニューヨークを中心とする芸術家たちの間における鈴木大拙の影響力の強さは、雑誌『Nation』における「[彼は]芸術界における崇拜の対象 (cult figure) だった」⁶⁷という記述からも伺える。また、第二次世界大戦後、アメリカの因習的な体制に公然と反抗するヒッピー、または「ビート・ジェネレーション (Beat Generation) [またはビート族]」⁶⁸とよばれる若者の集団がサンフランシスコを中心に出現し、禅はこうした集団に積極的に取り入れられることによって、一般の市民にも広く知れ渡ることとなった。

4-2. カニンガムと東洋思想

ブラウンは、カニンガムとケージの関係性について「カニンガムはジョンの講演を聴き、彼の本を読み、非常に深くそして実質的に彼の影響を受けている」⁶⁹と述べ、思想面でのケージの影響力について語ったことがある。また、カニンガムはケージと同様禅に興味を持ち、彼と共に鈴木大拙の講義に通ったという⁷⁰。カニンガムの東洋への興味は幅広く、『弓と禅 (Zen in the Art of

Archery)』⁷¹やエズラ・パウンド (Ezra Pound) の『能』⁷²など、日本文化に関する本などにも積極的に目を通していった。

禅と並んでケージ／カニンガムに影響を及ぼしたのは、中国の占いの書である『易経』（英語名The Book of ChangesまたはThe Chou）という書物である。『易経』をケージ／カニンガムに紹介したのは、当時ケージの弟子であった作曲家のC. ウルフ (Christian Wolff) であった⁷³。『易経』は『詩・書・礼・春秋』と並んで五経と呼ばれ、古代中国で最も権威ある書物の一つとされており⁷⁴、ドイツの中国学者リヒャルト・ヴィルヘルム (Richard Wilhelm 1873-1930)⁷⁵により翻訳され西洋に伝わった。『易経』は、宇宙のあらゆる現象を陰と陽の流動的生成変化によって説明する古代中国の自然観や宇宙観を反映した書物であり、西洋では特に20世紀半ば以降より注目を集めた。カニンガムが『易経』に発想を得て、チャンス・オペレーションを用いた初めての作品『Sixteen Dances for Soloist and Company of Three』を発表したのは、『易経』を知った直後の1951年であった。カニンガム舞踊の根本的舞踊理念にある「静」と「動」のダイナミックな関係性、エネルギーについての考え方や身体性の在り方を掘り下げれば掘り下げるほど、その土台としての東洋的自然観が前景化される。

5. まとめ

西洋舞踊史において、マース・カニンガムは高い評価を受けてきた。その一方で、彼ほど誤解を受けてきた舞踊家はいないのではないかと感じるほど、その舞踊への解釈は様々である。その多面的な創作活動であったが故に、その一部分だけみて様々な立場から曲解されていることも少なくない。例えば、表現主義的観点からすると、カニンガム舞踊を表す時によく用いられる「動きのための動き “movements for its own sake”」の追究者というイメージは、作品から意味を削ぎ落とした無機質な、非人間的なものと思なされる⁷⁶。ポストモダンダンス側からは、権力構造を残した不自由なものという見方をされる⁷⁷。さらに、カニンガムと同様元グラハム舞踊団の男性ダンサーで、グラハム的表現主義的価値観を脱することを生涯のテーマとしたE. ホーキンスもまた、自らの「ノーマティヴ理論」に基づき、カニンガム舞踊について身体を分断化した流動性を欠いたものと批判する⁷⁸など枚挙にいとまがない。しかし彼の目指したところを丹念におっていくと、決して非人間的な身体性を目指したのではなく、権力構造に囚われているわけでもない。特に彼の舞踊の特性となっている内観的身体が外側からわかりに

くいこと、またそのエネルギーを感受するには観る側にも身体的な共感能力という資質が求められる点が、特に彼の舞踊が誤解を受ける大きな要因となっている。そしてそれは、能など日本の型に基づく文化の本質を理解する上で、観る側の身体的共感能力が必須であるのと同様の構造にあると考える。

カニングガム舞踊は一見すると極めて西洋的な舞踊でありながら、彼が目指した演者の在り方から、かえって日本人にとって馴染みやすいものとも考えられる。西洋舞踊史の転換点において、表層的なオリエンタリズムを超えた東洋的な心身観がもたらされたこと、そしてその源泉として日本と大きく関わっていることについては、より注目されてしかるべきものと考えられる。

最後に、道なきものを行く先駆者は、すでに既成の価値観の中で評価され、時として乱暴なまでに傷つけられる。冒険を恐れずに常にチャレンジし続けたこと、その彼の生き様そのものが、敬服に値する。彼の長い創作活動が終わり、その活動を俯瞰できる状況になった今だからこそ、彼の挑戦についてより正当な評価がなされる機運が高まっているともいえる。

【引用・参考文献】

- 1 新古典主義とはバレエ史の文脈で用いられる枠組みであり、カニングガムがバレエの身体語彙を用いることから、新古典主義に属するとする見方。
- 2 Byrum, Mary Carolyn. "An Analysis of Three Non-Objective Choreographic Techniques." Diss. The University of North Carolina at Greensboro, 1976. Ann Arbor: UMI, 1976.
- 3 Sorell, Walter. "The Modern 'Modern Dance.'" The Saturday Review. 13. Sep. 1958: n.pag. / Foster, Susan Leigh. Reading Dancing: Bodies and Subject in Contemporary American Dance. Berkeley: University of California Press, 1986.
- 4 Banes, Sally. Terpsichore in Sneakers. New England: Wesleyan University Press, 1987(1977), p.xvi.
- 5 Copeland, Roger. "Merce Cunningham and the Politics of Perception." The New Republic November 17, 1979. Rpt. in Merce Cunningham. Ed Germano Celant. Milano: Charta. 1999, p.163. (邦訳: R. コープランド (川上明孝訳) 「マース・カニングガムと知覚の計略」『芸術としての身体』, 尼ヶ崎彬編, 東京: 勁草書房, 1988年, 所収, p.101参照)
- 6 Paxton, Steve. "The Grand Union." The Drama Review. 16.3 (Fall 1972): 128-134.
- 7 Siegel, Mercia B. Watching the Dance Go By. Boston: Houghton Mifflin Company, 1977 (1972), p.293.
- 8 著者が東洋思想の影響という視点からカニングガム舞踊の研究を開始した1990年前半は、カニングガムのパートナーであるジョン・ケージと東洋思想の関係は広く議論されてきたものの、カニングガムと東洋思想の関連は議論されてこなかった。それは、禪に対する関心をもっているのはケージであって、カニン

ガムではないという見方が一般的であったためである [Carroll, Noel and Sally Banes. "Cunningham and Duchamp." Ballet Review. 11.21 (Summer 1983), p. 75.]。しかし、1980年よりカニングガムの振付助手を務めたR. スウィンストンが「カニングガムは常にケージの話をする。今の団員のほとんどはケージのことを知らないからである。ケージはカニングガムの精神的な支えであった。(中略) 思想、哲学など全てのものがケージからきたとあってよい」と述べているように、ケージとカニングガムの相互の創作上の影響を考えると、カニングガム舞踊における東洋思想の影響については、掘り下げて考える必要を感じた [Gillen, Fleming O. III. Interview with Robert Swinston. New York, 20. Oct. 1997, p.86.]。また、カニングガム舞踊に見る東洋思想の影響という研究テーマを設定する上で、Kambayashiが1966年にBallet Reviewに発表した“The Old West And the New West In Cunningham’s Dance”と題する3頁の小論も貴重な参考文献となった。彼はこの短い論考の中で、カニングガム舞踊の多様な要素の共存・多元主義は、西洋的な合理主義の根底にある「[二者のうち] どちらか (Either/Or) という二元的論理ではなく、「両方 (Both/And) という集積 (conglomeration)」を許容する東洋的論理に基づいていることから生まれると述べ、彼の作品に潜在的にある東洋的非二元性を指摘している。Kambayashi, Sumio. “The Old West and the New East in Cunningham’s Dance.” Ballet Review. 11.4(Winter 1966): pp.10-12.

- 9 不確定性は、『Dime-A-Dance』(1953)、『Galaxy』(1956)の作品で少しずつ試みられ、本格的な取り組みは『Field Dances』(1963)において行われた。最もよく知られた不確定性を用いた作品は『Story』(1964)であるといわれている。しかし、『Story』をきっかけに、不確定性が試みられることは少なくなり、その後『Story』をはじめとする不確定性の作品もカニングガム舞踊団のレパートリーから姿を消していった。
- 10 Cunningham, Merce. “Four Events That Have Led to Large Discoveries.” Art Performs Life: Merce Cunningham/Meredith Monk/Bill T. Jones. Minneapolis: Walker Art Center, 1998, pp.20-21.
- 11 Vaughan, Rhonda. “Cunningham and His Dancers.” Ballet Review. 15.3 (Fall 1987), p. 32.
- 12 Unrau, Sharon L. “Children’s Dance: An Exploration Through the Technique of Merce Cunningham. Diss. The Ohio State University, 2000. Ann Arbor: UMI, 2000, p.25.
- 13 「カニングガムの細かい動きに対する関心は以前からあったが、『Gallopade』に見られる程研究されていなかった」。Becker, Nancy F. “Filming Cunningham Dance: A Conversation with Charles Atlas.” Dance Theatre Journal 1.1 (Spring 1983), p.23.
- 14 Vaughan, David “Merce Cunningham: Retrospect and Prospect.” Performing Arts Journal III 3 (Winter 1979), p.4.
- 15 Franko, Mark. “Expressivism and Chance Procedure: The Future of an Emotion.” Dancing Modernism/Performing Politics. Bloomington: Indiana University Press, 1995, p.85.
- 16 市川雅『ダンスの20世紀』東京: 新書館 1995年, p.248
- 17 Cunningham, Merce. “Four Events That Have Led to Large Discoveries.” Art Performs Life: Merce Cunningham/Meredith Monk/Bill T. Jones. Minneapolis: Walker Art Center, 1998, p.21.
- 18 末延芳晴『回想のジョン・ケージ: John Cage Remembered』同時代を生きた8人へのインタビュー、東京: 音楽之友社, 1996年, pp.350-351.
- 19 例えば批評家のA. マコーレーは「C. ブラウンヤ

V. ファーバーなど昔のカニンガムダンサーが踊っているのを実際に見たことはないが、彼等が去ってカニンガム作品を偉大にしていた重要な要素が失われた」と述べ、【後期】のダンサー達の個性を表現する技量の欠如が作品全体の質に影響を及ぼしていると指摘している。Macaulay, Alastair. "Dancing: The Merce Experience." *The New Yorker* April 4, 1988, n.pag.

20 Barzel, Ann. "A New Form of Modern Art." *Chicago American* 14 Apr. 1959, n.pag.

21 Lewis, Bill. "It Was Dancing, All Right, But to Sound, Not Music." *Arkansas Gazette* 24 Oct. 1963, n.pag.

22 退団時のC. ブラウンの年齢は40歳過ぎであった。西洋舞踊のダンサーは体力的な問題から、ダンサーとしての活動を止める時期が30歳代・40歳代に集中している。尚、退団後もしばしばカニンガム舞踊団の振付補佐を担当し、舞踊団の裏方として活躍していることを考えると、舞踊団やカニンガムとの間に何らかの軋轢があったとは考えにくい。

23 1967年から1977年にカニンガムダンサーとして活躍し、その後も現在まで教師として舞踊団を支え続けたM. ハーバーは、70年代のカニンガム作品に見られる変化の主な原因として1972年のC. ブラウンの退団を挙げている。Unrau, op.cit., p.113.

24 Jowitt, Deborah. *Village Voice* 22 Mar. 1973, n. pag.

25 Rhonda Vaughan, 1987, op.cit., p.34.

26 Ibid., p. 34. またC.ブラウンも「コミュニティーの感覚は純粋なものであった。作業を分かちあい、考えを交換し、仕事をするために雇われているという感覚ではなく、創造のプロセスに参加しているという思いがあった」と述べている。

Brown, Carolyn. "Bye, bye, golden years." *Ballet International* April. 1999, p. 48.

27 Brown, op.cit., p.49.

28 Ibid., p.49.

29 Gillen, op.cit., p.53.

30 Lesschaeve, Jacqueline. *Dancer and the Dance: Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*. New York: Marion Boyars, 1999 (1980) p.120. (引用部分筆者訳)

31 "Cunningham." *The Christian Science Monitor* 15 Mar.1962, n.pag.

32 Cunningham, "Impermanent Dance." 1952. Rpt. in *Merce Cunningham: Fifty Years*. Ed. Melissa Harris. New York: Aperture, 1997, p.87.

33 Lesschaeve, op.cit., p.165. (邦訳:J. レッシャーヴ (石井洋二郎他訳)『カニンガム 動き・リズム・空間』, 東京:新書館, 1987年, p.221参照)

34 Cunningham, Merce. "The Function of a Technique for Dance." Rpt. in *Merce Cunningham: Fifty Years*. Ed. Melissa Harris. New York: Aperture, 1997, p.60.

35 1952年という創作活動初期に既に「演者の‘静穏’が最も重要」と述べている。Cunningham, "Impermanent Art.", op.cit., p.86. カニンガムが求めるダンサーの無我について、酒向治子「M. カニンガムの舞踊における演者の自由性について」『美学』(第204号, 2001, pp.49-59. 参照のこと。

36 Brown, Carolyn. N.tit.art. *Dance Perspective*. No.34 (Summer 1968), p.34.

37 Cunningham, "Impermanent Art.", op.cit., p.87.

38 Ibid., p.86.

39 カニンガムはこのエネルギーの増幅について、繰り返し言及している。「踊ることは他の方法では与えられないなにもか-エネルギーの増幅-をもたらす」Tomkins, Calvin. "An Appetite for Motion." *The Bride and the Bachelors: The Heretifal Courtship in Modern Art*. New York: The Viking

Press Inc., 1968. Rpt. in *The Dance Experience: Reading in Dance Appreciation*. Ed. Myron Howard Nadel and Constance Nadel Miler. New York: University Books, 1978, p.273. (邦訳: C. トムキンズ著 中原佑介・高取利尚『マース・カニンガム』『花嫁と独身者たち』東京:美術出版社 1977年[初版1972年], pp.225-274所収) / 他にはCommanady, Robert. "Composing with the Camera." *This World*. 10 Nov. 1969; n.pag. /Lesschave, ibid., p.130.など。

40 Cunningham, "Impermanent Art.", op.cit., p.86.

41 【前期】の作品群に現れた「静穏な身体」については、拙稿を参照のこと。酒向治子「コンテンポラリー・ダンスにおける静穏の身体」『舞踊と身体表現』日本学会会議・文化人類学民俗学研究会連絡委員会編集, 日本学術協力財団, 2003年, pp.106-117.

42 Vaughan, Rhonda. "The Forming of an Aesthetic: Merce Cunningham and John Cage." *Ballet Review*. 13.3 (Fall 1985), p.38.

43 Preston-Dunlop, Valerie. Ed. *Dance Words*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1995, p.195.

44 増谷文雄編 『鈴木大拙』現代日本思想体系八巻, 東京:筑摩書房, 1973年 (1964年初版), p.116.

45 Lesschaeve, op.cit., p.67.

46 Cunningham, Merce. "Choreography and the Dance." *The Creative Experiences*. Ed. Stanly Rosner and Lawrence E. Abt. New York: Grossman Publishers, 1970. Rpt. in *The Dance Anthology*. Ed. Grobber Steingberg, New York: New American Library, 1980, p.59.

47 Lesschaeve, op.cit., pp. 72-73. (邦訳:『カニンガム 動き・リズム・空間』pp.100-102. 参照)

48 Brown, 1968, op.cit., p.35.

49 Tomkins, op.cit., p.264. (邦訳:『マース・カニンガム』p.235.)

50 彼は週二回、一年間に及んでカニンガム舞踊団の稽古場に通い、カニンガムテクニックの原理についてまとめ「Dance View」誌上で発表した。Deresiewicz, Bill. "Celestial Mechanics: Locating the sources of Merce Cunningham's art." *Dance View* 11.4 (Summer 1994), p.15.

51 Ibid., p.17.

52 Lesschaeve, op.cit., p. 65. (邦訳筆者)

53 Lesschaeve, op.cit., p. 129. (邦訳:『カニンガム 動き・リズム・空間』p.180参照)

54 Cunningham, "The Function of a Technique for Dance.", op.cit., p.60.

55 Ibid., p.60.

56 Lesschaeve, op.cit., p.60.

57 Cunningham, "The Function of a Technique for Dance.", op.cit., p.60.

58 Lesschaeve, op.cit., p. 62. (邦訳:『カニンガム 動き・リズム・空間』 p.80.参照)

59 Ibid., p. 61.

60 Ibid., p. 62 (邦訳:『カニンガム 動き・リズム・空間』 p.80.参照)

61 もっともグラハムテクニックの場合、重心の中心を「骨盤 (pelvis)」としている。Helpern, Alice J. "The Evolution of Martha Graham's Dance Technique." Diss. New York University, 1981. Ann Arbor: UMI, 1981. p.71. 参照

62 Lesschaeve, op.cit., p. 63. (邦訳:『カニンガム 動き・リズム・空間』 pp.83-84. 参照)

63 J. ケージ著 青山マミ訳『ジョン・ケージ 小鳥たちのために』東京:青土社 1993年[初版1982年] p.163.

64 野口裕之「動法と内観の身体」『体育の科学』第43巻7号, 1993年, p.532. 野口はまた、2000年に日本体育学会・体育原理領域のシンポジウムで「日本文化の身体観と動法」という題で講演を行い、その中で

「日本文化の身体性を深く透視した解釈者」として土方巽の名前を挙げている。これに基づく、20世紀半ばという同時期において、日本から遠く離れた米国の舞踊界において、文化的な背景の相違から外側への表れ方には相違はあっても、目指した身体性に類似性があった可能性がある点は非常に興味深い。野口裕之「日本文化の身体観と動法」日本体育学会第51回大会（於：奈良女子大学）2000年10月7日

⁶⁵ Foster, op.cit., p.64.

⁶⁶ ①Haruko Sako. "The Influence of the Eastern Concept of Nature on Merce Cunningham's Dance: Concentration on Energy". World Dance 2000: A Celebration of the Millennium, 2000, pp.98-104.; ②Haruko Sako. "Cunningham's Concept of Freedom and It's Philosophical Background" 2002 Proceedings Society of Dance History Scholars, 2002, pp.125-128; ③Haruko Sako. 「M.カニンガム舞踊理念に見る (stillness) の概念」『人間文化論叢』第6号, 2003年, pp.21-29.; ④酒向治子「20世紀半ばのアメリカ現代舞踊における東洋思想の受容と展開」『松下国際財団2001年度研究助成報告書』2003年, pp.19-20.

⁶⁷ Danto, Arthur C. "Life in Fluxus." Nation 18 Dec. 2000, n.pg.

⁶⁸ 作家 J・ケロワックが命名したとされる。ケロワックの代表作『路上』(1957) はビート・ジェネレーションの聖書とまで騒がれた。

⁶⁹ Klosty, James. Merce Cunningham. New York: Limelight Editions, 1968, p.20.

⁷⁰ Kisselgoff, Anna. "Merce Cunningham The Maverick of Modern Dance." The New York Times Magazine 21 Mar. 1982, p.62.

⁷¹ Brown, Carolyn. Dance Perspective No.34 (Summer 1968), p.35.

⁷² 末延, op.cit., p.104.

⁷³ Cage, op.cit., p.43.

⁷⁴ 『大学・中庸・論語・孟子』の四書とあわせて四書五経と呼ばれ、儒教の重要な書物とされてきた。易の起原には諸説があるが、古代約六千年前の伝説上の帝王である伏羲、周王朝の開祖である文王、そして孔子の三聖人によって完成したというのが通説となっている。伏羲と文王が「彖辞」「爻辞」という易の本文にあたる部分を作成し、孔子が「十翼伝」注釈書を著して現在の易が完成したとされている。(平木場泰義『易経の知識』東京：神宮館 1997年 pp.17-18.参照)

⁷⁵ R. ヴィルヘルムは父親Hellmut Wilhelmと共に西洋で易経の研究者として最も知られている。

⁷⁶ J. ジョンストンによると、1950年代のモダンダンス界はカニンガム舞踊を「非人間的 (de-humanization)」と見なしていたという。またカニンガムダンサーとして有名であったC・ブラウンによると、60年代におけるカニンガムカンパニーは「冷たい、非人間的、非感情的、無表情的な自動人形 (cold, inhuman, impassive, expressionless automatons)」という評判を生んだと述べている。Johnston, Jill. "The New American Modern Dance." *Salmagundi* 33-34 (Spring, Summer 1976), p.162.; Brown, 1968, op.cit., p. 35. また、市川雅によると、「肉体の断片化、非人格化」、「心身が合一する容器ではなく、冷ややかな物体」である。市川雅『American Dance Now: Modern Dance & Post Modern Dance』東京：パルコ社、1975年、p.19.

⁷⁷ Paxton, op.cit., p.131.

⁷⁸ E. ホーキンスのノーマティヴ理論については、拙稿：酒向治子「ノーマティヴ理論にみる脱二元性」『上演舞踊研究』第2巻pp.1-5.参照。カニンガムとホーキンスの東洋思想の影響の比較については、酒向治子「E. ホーキンスとM. カニンガム：東洋への眼差し」美学会 第53回全国大会、2002年：酒向治子「E.