

マース・カニングハムの「自然研究」 ——分岐リズム，異種の喩，歌の生態=環境

平 倉 圭（横浜国立大学）

1 自然研究

マース・カニングハムには「自然研究」と呼ばれる作品群がある。カニングハム・ダンス・カンパニーのアーキヴィストであったデヴィッド・ヴォーンは、*Inlets* (1977), *Inlets 2* (1983), *Beach Birds* (1991), *Pond Way* (1998) 等を「自然研究」と呼んでいる¹。それらの作品はタイトルに水辺（入江，浜辺，池）を示す言葉を持ち、水音を思わせる音楽や、自然環境を示唆する舞台装置が使われる。なかでも特徴的な作品は、海鳥を示唆するタイトルを持ち、鳥のような動きがくり返し現れる*Beach Birds*だ（図1）。黒い手袋をはめた両手と黒い両腕を胸の上でつなぐ、マーシャ・スキナーによる衣装が鳥の印象を強めている。

カニングハムが一般にダンスから物語や表象を取り除いた振付家として知られることを考えるとき、*Beach Birds*の具象性=比喩性 (figurativeness) は驚きを与える。本論文で私は、カニングハムの「自然研究」とはどのようなものなのか、その一端を具体的に明らかにしたいと思う。分析の中心とするのは、*Beach Birds*を元にした映像作品、*Beach Birds for Camera* (1991, 以下*BBfC*と



図1 *Beach Birds* 宣伝写真

Merce Cunningham Dance Company, *Beach Birds*. Photo by Michael O'Neill 1991 © Merce Cunningham Trust. All rights reserved.

略記)だ。*BBfC*を含む本論文が扱う映像資料は、カニングハム財団のアーカイヴ・サイト*Dance Capsules*で見ることができる。論文中に示すタイムコードはこれに従う。

もちろん映像からダンスを分析することには限界がある。そこには生の肉体がない。また*BBfC*は元の舞台と振付・装置が一部異なる。特に後半は、フレーミングによってダンスの全体が確認できないところもある。だがカニングハムは映画監督との密な協力のもとでダンスの映像化に取り組んだ「ダンスフィルム」の先駆者であり、*BBfC*は独立した作品として評価しうる。また映像上では、動きの詳細をくり返し観察することができる。これは秒単位の振付が行われることもあるカニングハムの作品を分析する際、大きな利点だ²。本研究は映像を中心に、必要に応じて元の舞台の記録映像、新聞記事、カニングハムの発言と未公開の振付ノートを参照して分析を行う。分析を通して、純粹な「動きとしての動き」を追求した振付家とは異なるカニングハムの姿が現れるだろう。

カニングハムは自身のダンスと「自然」環境とのつながりをしばしば口にしている。1957年のレクチャーでは次のように語る。「ここで時間とはパルスやメトロノームのスピードを意味するものではありません。むしろ[……]均等と不均等の可能性をもった、一本の立ち木や灌木のような、一年の天候のようなものを意味します」³。また次のように言う。「ダンスの連続性 (dance continuity) についての私の感覚は次のような考えからやってきました。つまり、生はつねに変化し移動しているということ、私たちは民主的な (democratic) 社会に生きているということ、人々と自然の物 (people and things in nature) は互いに独立し、かつ互いに関係しあっているということ」⁴。ここには自然の事物から独立しながらも、それらと同じ地平で関係しあう、いわば「物の民主制」の中にあるダンスが語られているようだ。

しかしロジャー・コーブランドは2004年のモノグラフで、カニングハムの振付は「明確に都市的で非自然的」であり、「現代のデジタルに依存した都市における視覚、音、リズム、カラージュ的な分離性を反映する」と書く⁵。根拠は「テクノロジー」の多用——チャンス・オペレーションズ、ビデオ、コンピューター上での振付を可能にするソフトウェア*LifeForms*——だ。コーブランド

によれば*Beach Birds*は例外だが、それもまた「明確に都市的な気質を通して知覚された自然である」⁶。

対して近年の研究は、カニングハムにおける「動物」の問題により強く焦点を当てている。例えば2018年の本でキャリア・ローマンが注目するのは、カニングハムが日々描いていた「動物」ドローイングだ⁷。そのうちの1枚では、動物たちの輪郭は種を超えて貫入しあっている⁸。ローマンはドローイングを手掛かりとして、*Beach Birds*, *Ocean* (1994), *Biped* (1999) 等のカニングハム作品に人間を異なる種へと「脱領土化」(ジル・ドゥルーズ+フェリックス・ガタリ)するダンスを見る。ローマンによれば*Beach Birds*の「翼のような手」は、「人間の「手性」が原始の鳥の「翼性」に負うことの具体化かつ比喩形象化」であり、その「非手化」ないし「再翼化」である⁹。

一方キャリア・ノーランドは、テオドル・アドルノの概念を借りて、カニングハムの振付における「表現」とは、何か他のものを表す「他動詞的表現」ではなく、身体自体の情動的質を伝える「自動詞的表現」だと論じる。それはノーランドによれば、チャールズ・ダーウィンが動物の全身の「表情」に見出した「肉体的強度」と同じものである¹⁰。ガブリエレ・ブランドシュテッターもまた、カニングハムにおける「動物性」に注目している。*BBfC*の冒頭は鳥の群れを思わせる。ただしその類似はブランドシュテッターによれば、具体的対象に固定されない「非感性的類似」(ヴァルター・ベンヤミン)であり、タイトルが示唆する鳥のイメージが動きの展開によってむしろキャンセルされることによって振付の緊張が生まれている¹¹。

これらの先行研究は、カニングハムのダンスが「自然」ないし「動物性」と単純ではないが重要な関係を結んでいることを示している。しかしその分析は十分に具体的ではない。ダンスの動きそのものがほとんど分析されていないからだ。カニングハムの思考は、身体の「動き」そのものの中にある（「私は私の脚ほどに哲学的でない」とカニングハムは言う¹²）。いったい、身体の具体的な動きから見たときの「自然研究」の特徴は何だろうか。それが本論文の問いである。最初の手掛かりは、リズムだ。

2 分岐リズム効果

2017年1月、ニューヨーク・タイムズ紙でアラスター・マコーリーは、カニングハムの「自然研究」作品を解説するなかで、元カンパニーのダンサーで*BBfC*にも出演したキャロル・タイトルバ

ウムのメールを引用している。タイトルバウムによれば「自然研究」を特徴づけるのは、「オフセットリズム効果 (offset rhythmic effect)」である。

その効果はテクスチャーを生み出す素材の反復によります。個々のダンサーが各自の動きをするレパートリーの他の部分とは異なり、彼はそこでダンサーたちに同じ動きを「一緒に」、しかしわずかにずれたタイミングで行わせることで、テクスチャー／リズムを生み出しました。フレーズをオーバーラップさせ、それらを連続して用い、そして／または再び元に戻したんです。¹³

「offset」には基準からずれる、枝分かれする、という意味がある。以降これを「分岐リズム効果」と呼ぶことにしよう。

実際*Pond Way*の冒頭 (0:29-2:11) では、13人のダンサーが1秒未満のずれを伴いながら同じフレーズを踊り、舞台全体にさざ波のようなテクスチャーを作り出す(図2)¹⁴。ロイ・リキテンスタインによる水辺のような網点画と、ブライアン・イーノによる鐘と風と鳥の鳴き声を思わせるアンビエント音楽がその効果を強めている。

*Inlets 2*にもずれていくフレーズが見られる¹⁵。舞台上の6人のダンサーのうち3人の女性ダンサーが不意に同期し、(右足を床を擦るように4回振ってから高く持ち上げ、下げるとともに両膝曲げ頭落とし、上体上げて右膝上げ、再び両膝曲げ両手と頭下ろし、両手を持ち上げて頭の後ろで組み脰を左にひねり、右足で床に弧を描き、両手を組んだまま腹の前に、再び頭の後ろに戻す)というフレーズを行う(4:03-4:23)。当初正確に同期していた3人は、フレーズの終わりには約1秒ずれている。この非同期への移行は偶然ではなく、2分後に同じパターンが向きを変えて反復される



図2 *Pond Way* 冒頭シーン

Merce Cunningham Dance Company, *Pond Way*. Photo by Anna Finke 2010 © Merce Cunningham Trust. All rights reserved.

(6:24-6:44)。「分岐リズム効果」は、このような微細非同期的なフレーズ構成を指すと考えられる。

分岐リズム効果の知覚的特徴の一つは、それがどこで起きているのかを空間中にピン留めできないことだ。秒単位のずれは個々の身体を比較して捉える時間を残さない。しかしユニゾンのように、全体をまとめて観察することもできない。一つの身体の動きは別の身体の動きに次々エコーし、観客の視線はその間をすばやく揺れ動く。観客の注意は、いわばずれをとともなう群舞の内側に閉じ込められる。ここに、テクスチャーの内部に巻き込まれるような独特の効果が生み出される。

BBfC ではどうだろうか。まずは基本情報を整理しよう。*Beach Birds*は1991年6月チューリッヒで初演された。それを元にして映像向けに多数の微調整を行い¹⁶、1991年12月にニューヨークで撮影されたのがBBfCだ。監督はエリオット・キャプラン。出演ダンサーはヘレン・バロウ（以下HB。カニングハムの振付ノートの略称に従う）、キンベリー・バートシク（KB）、マイケル・コール（MCo）、エマ・ダイヤモンド（ED）、ヴィクトリア・フィンレイソン（VF）、フレデリック・ガフネ（FG）、アラン・グッド（AG）、デヴィッド・ターリック（DK）、パトリシア・レント（PL）、ラリッサ・マクゴールドリック（LMcG）、ランドル・サンダソン（RSa）、ロバート・スウィンストン（RS）、キャロル・タイトルバウム（CT）、ジェニファー・ウィーヴァー（JW）。全体は27分51秒、計21ショット。前半はウエスト・ヴィレッジのガレージを改装して同年オープンしたばかりのIndustria Superstudioの二階の窓を背景とした空間でモノクロで撮られ、後半はKaufman Astoria Studiosの閉じられた空間で青い光を背景にカラーで撮影された。撮影機材は35mmフィルムカメラのArriflex 535。音楽はジョン・ケージの*Four*³。カニングハムはダンスのモチーフとして、鳥、海辺の人々、海辺の人々が見て回る岩の3つを挙げている¹⁷。

BBfC の具体的なリズム構造を冒頭シークエンスを中心に見てみよう¹⁸。ショット1～3（00:35-01:05）では、個々のダンサーが約5～10秒程度の周期でばらばらに揺れている。カメラのフレームはダンサーの身体を断片化し、交差する腕が身体の間「鳥」のような印象を作る。非同期的リズムが「鳥」の複数性を示唆する。これを仮にフレーズ〈鳥=群れ〉と呼ぼう。

ショット4（01:05-3:45）で全体が映る。両膝を軽く曲げ、両腕を広げて揺れ続けるダンサーたち。不意にJWがすばやく左手を返す。0.1秒遅れてDKが左手、さらに0.1秒後、最前のKBが右手を返す（図3）。約3秒後LMcGが左手を返し、少し浮かせる。2秒後KBが左手を返し、1秒後右手



図3 BBfCショット4（01:12）左からRSa、（後方3人ED、FG、PL）、KB、DK、CT、JW、LMcG、RS、MCo

Still frame image from *Beach Birds for Camera*, a film by Elliot Caplan 1991 © Merce Cunningham Trust. All rights reserved.

を返す。中央奥のCTが上体をゆっくり前に倒して右に回旋、右腕を後ろに伸ばす。2秒後RSが右手返す。2秒後JWが右手返す。1秒後RSaが左手返す。手が次々と閃くなか、KBが上体を深く左に倒し、右手首を内に曲げて右肘上げ、右足をスッと開いて腰落とし、再び戻る。その間、奥のCTは腕を左右交互に後ろに振り上げ、DKは右肘を曲げて体の前でゆっくり回旋、左端のRSaはさらにゆっくりと右腕を回旋する。タイミングをずらした動きの兆しが秒単位であちこちに渡り、次第に大きくなっていく。

2:00～、奥のCTが右を向き、右肘曲げ、両腕を下ろし始める。DKも右肘曲げ、腕を下ろす。冒頭の腕を広げた「鳥」の姿から変化していく。2:04～、JWも右肘を曲げる。CTとJWが同期して上体を右に深く倒し、視覚的に「引き込み」あう。KBが足を開く。2:11～、CTとJWが同期して《左に傾いた姿勢のまま、両腕で体の前に四角形を作る》。CTの左肘が上がる。2:14、JWの左手が軽く叩くような仕草をすると、CTとJWが同期して《左腕を上げて》いく。2:16、CTが頭を急に起こす、とともに上体起こす。1秒遅れてJWが頭を起こす。同期した2つの腕の動きの内側で、2つの頭が非同期を刻む。

CTとJWは両腕を広げて体を左前方に倒す。JWが〈ステップ:右-左-右大きく後ろに旋回してから交叉-左-右-左足前に軽く上げて下ろし-右で両足揃える〉(2:23-2:27)。*のタイミングでCT動き始め(2:25-)、2秒遅れて〈JWと同じステップ〉を開始、しかし左足前に上げる代わりに左に1旋回、前を向いて〈両足揃えて上体前に倒し、腕広げたま右肩下げ、波打つように右腕を持ち上げ**、後方に下げる〉。このときJWも同期して〈右腕を軽く波打たせる〉。**のタイミングで左端のKBが左に1旋回、回り終わりに同期して《左腕を上げた》DKが頭を急に起こす。



図4 BBfCショット4 (02:42)

Still frame image from *Beach Birds for Camera*, a film by Elliot Caplan 1991 © Merce Cunningham Trust, All rights reserved.

カメラ右方へ。DKとRSaが左腕を上げ、頭を起こした同じポーズで向き合う。DKとRSaは両腕を横に広げ、同期して上体を前に倒していく。そのまま二人は同期して〈JWと同ジステップ〉を開始(図4)、しかしRSaが左足前に軽く上げるところでDKは左足を大きく振り上げ、横に回しながら左に1旋回、のち後方にジャンプする。そのタイミングで最後方の1人が左に5旋回する：両膝曲げ - つま先伸ばし - 膝曲げ - つま先伸ばし×2)。するとRSが《体を右に倒し両腕で体の前に四角形を作ったポーズから、左腕を上げ》、CTとJWの最初の同期フレーズを約40秒遅れで反復する。フレーズは時間のずれをとまなながら複数の身体に反復し、増殖していく。

このあとショット4には〈左旋回：膝曲げ - つま先伸ばし〉の回数バリエーションや、「前傾姿勢で両腕を前後に振りながらジャンプする」等の新しいフレーズが徐々に追加される。フレーズ群は異なるタイミングで、あるいは開始タイミングを合わせつつも内部に微細な差異を作りながら反復される。ショット7では接触した複数の身体が異なる仕方でも振動するというフレーズ、ショット9では片足首を壱彎させながら体を前後上下するフレーズが導入され¹⁹、リズムの構造をさらに多様化していく。

ここに記述したのはBBfC前半のごく限られた部分だが、複数のフレーズをずらしてテクスチャーを作る「分岐リズム効果」が濃密に用いられていることがわかる。しかもInlets 2やPond Wayのように、同じフレーズを時間差で踊るだけではない。同期して左腕を上げながら頭を起こすタイミングをずらすCTとJWのフレーズのように、同期・反復するフレーズは、しばしば内部で差異化されている。この細かな操作によって、空間全体のリズムは局所的な枝分かれと合流をくり返す。同種性のなかに差異が生まれ、同期と反復によって再び同種化し、また差異化する。*Beach Birds* という具象的な作品タイトルは、その同種化と差

異化の動きに、群れでありかつ個である「鳥」たちのような、あるいはきらめく「海面」のような動きを感じ取ることへと観客を傾けている。

Beach Birds についてのある記事で、出演者のHBは「腕にたくさんの動きがある鳥の群れのよう」と述べている。それを受けてカニングハムは「それでもありうる——もしあなたがそう望むならね」と言って笑う²⁰。このカニングハムの発言は文字通りには、観客の「解釈の自由」ないし「解釈の固定不可能性」を指している。しかしさらに強く読めば、そもそもダンスからは「～のように見える」という喩的知覚を排除できないことが示されていると考えることもできる。踊る身体の姿は、比喩形象的 (figurative) であることを避けることができない。たしかにその種の喩的知覚は、「動きとしての動き」を追求するカニングハムの他の作品群では抑制されている。しかし「自然研究」ではそうではない。「自然研究」に属す作品の主な徴は何らかの「自然」を示唆する作品タイトルだが、そのタイトルが、比喩形象性に対する観客の知覚回路を開いたままにしているのだ。

本論文はこれまで特に注記せずに「～のような」という比喩表現を用いてきた。そこにはたんなる記述上の方便、恣意的で主観的な印象の混入にとどまらない、ダンスの拭いがたい比喩形象性という問題がある。いったい踊る身体が「～のような」とはどういうことなのだろうか。それは「自然研究」とどう関わるだろうか。

3 「石」をする

カニングハムの未公開の振付ノートを見ると、*Beach Birds* は4つのパートに分かれていたことがわかる。順に「Chess」「Ryoanji」「Suite for 5」「Landscape」と名付けられている²¹。これらのパート名は公演プログラムやインタビューで言及されることはない。カンパニーの元ダンサーでBBfCにも出演したパトリシア・レントによれば、パート分割やその名がダンサーたちに知らされることもなかった²²。あくまでカニングハム自身のために振付において使われた名だ。注目したいのは第2パート、Ryoanjiだ。撮影用の振付ノートによるとRyoanjiは、AG登場からAG/VFのデュエット終盤まで、BBfCのショット8～13冒頭(7:48-15:48)の箇所にあたる²³。

なぜRyoanjiなのか？ カニングハムはダンスのモチーフとして海辺の「岩」に言及していた。振付ノートには「ばらばらに：舞台上に幾つの他者がいるかをアレンジする；Ryoanji rocks？」というメモもあり²⁴、カニングハムが龍安寺の石庭と振付を何らかの仕方で結びつけていたことが

わかる²⁵。また、ケージによるRyoanjiというドロイング連作——紙の上に置かれた15個の石の輪郭を硬さの異なる鉛筆でくり返しなぞる——も連想される。資料によるとカニングハムは、このドロイング連作のうち1990～92年に描かれたと考えられる3枚を所有していた²⁶。1991年に振り付けられた*Beach Birds*に、ケージのドロイングが影響を与えた可能性はあるだろう。では、それはどのような振付なのか？

1991年5月24日の振付ノートには「Ryoanji AG enters (AG登場)」の下方に「“Stones” still (静止した「石」)」「Stones change places (石が場所を変える)」「Do “stones” (「石」をする)」という言葉が読める²⁷。この「石をする」が具体的にどのようなことなのかはしかし、ノートだけでは解読しきれない。

2つの断片をBBfCと照らし合わせて推測しよう。同じ24日のノートの別ページに、男性ダンサー5人の振付フレーズを示す番号の下に「W. (女)」とあり、JW, CT | LMcG, KBの4人の女性ダンサーの立ち位置が×で示され、「stones still each in diff pos. (各自異なるポジションで静止した石)」と書かれている。その右に、⊗で示された女性ダンサーの間を男性ダンサーが移動する形が矢印で示されている(図5)²⁸。女性ダンサーが「石」をするのだ。

対応するシーンはBBfCではショット11に見られる(図6)。女性ダンサーの立ち位置はノートと異なるが、左からKB, LMcG, 男性ダンサーを挟んで、JW, CT。男たちがジャンプしながら間をすり抜けていく中、女たちは：KB〈両膝曲げ両腕広げ上体右に倒し・左膝・右手床につき*・両手床について輪を作り・左踵上げ下ろし〉, LMcG〈両膝曲げ両腕広げ・顔右向き・左腕右に・顔右後ろに・上体前に倒し*・両手前にして輪を作り・起き上がり・顔左向き・上向き・前向き〉, JW〈両膝曲げ両腕左前に・両腕右前に*・顔上向き背中反り・背中戻して両腕左前に・右前に〉, CT〈左肩下に上体倒し両肘曲げ・左肩入れ・顎を引き・左肘さらに曲げ・両腕前に残して上体起こし・喉元突き出し*・痙攣しながら背中丸め・背中反り・痙攣しながら丸め・反り・痙攣しながら丸め・反り〉をそれぞれ約1～数秒間隔で断続的に行う(11:59-12:18, *が図6)。次いで手前にはけていく男たちの周囲で、女たちが揃って〈背中を前後にうねらせ、片膝を曲げて少し上下しながら、前に上げた片足首を震動させる〉(12:18-12:35, 図7)。仮に前者をフレーズ〈石=断続〉の4つのバリエーション、後者をフレーズ〈石=震動〉と呼ぶことにしよう。共通点は、立ち位置を変えないことだ。

翌25日のノートにもう一つの手がかりがある。

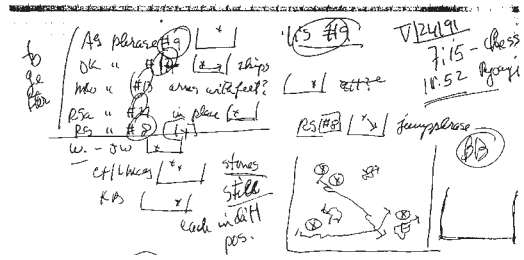


図5 *Beach Birds*振付ノート, 35頁(部分)

Merce Cunningham choreographic notes for *Beach Birds* © Merce Cunningham Trust. All rights reserved.



図6 BBfCショット11 (12:05)

Still frame image from *Beach Birds for Camera*, a film by Elliot Caplan 1991 © Merce Cunningham Trust. All rights reserved.



図7 BBfCショット11 (12:25)

Still frame image from *Beach Birds for Camera*, a film by Elliot Caplan 1991 © Merce Cunningham Trust. All rights reserved.

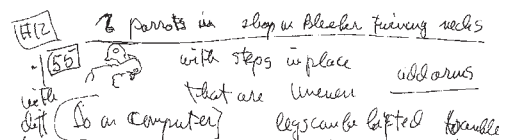


図8 *Beach Birds*振付ノート, 18頁(部分)

Merce Cunningham choreographic notes for *Beach Birds* © Merce Cunningham Trust. All rights reserved.

「still “Stones” (静止した「石」)の下, 読めない1行を挟んで「AG/VF #12 “parrot” (12番「オウム」)」とある²⁹。番号は*Beach Birds*の振付に使用されたフレーズ群を指し、12番は「2 parrots

in shop on Bleeker twining necks (ブリーカー通りの店の、首をからませた2羽のオウム)」である(図8)³⁰。カニングハムは首をからませるオウムの姿をメモに絵で描いている。

対応するダンスは、BBfCショット13冒頭に見ることができる(15:29-38)。AGとVFが首をからませ、「オウム」をする。取り囲む4人の女性ダンサーが「石」だと考えられる。周囲の4人は立ったまま、〈左肩を後方に回し - 首を左から右に回し - 両肘曲げて両手を [LMcG: 胸の前, 次いで肩の上に / KB: 頭の後ろに / JW: 肩の上に / CT: 胸の前, 次いで肩の上に] 置いて - 上体を右にひねり……〉というフレーズを、タイミングをわずかにずらして行う。いわばフレーズ〈石=分岐〉だ。

驚かされるのが2点ある。第一に、「首をからませるオウム」のようなかなり具象的な素材がカニングハムの振付に入っていること。第二に、立ち位置を変えないことをのぞけば「石をする」ことはむしろ生動的であること。石はその静止性よりは非生物的な「身振り」によって捉えられているようだ。ここには、動かない石を鉛筆の反復的軌跡に変換して「動化」するケージとの共通性が見られるかもしれない。

つまり「自然研究」は動物のみを対象としているわけではない。ダンサーたちの腕は「翼化」するだけでなく、さまざまな仕方で「石化」し、また石はさまざまな仕方で動的に「肢体化」する。ダンサーたちの身体には、非生物を含む異種たちの「喩 (figure)」が紛れ込んでいる。

そのようにダンスが「読める」ということではない。「元ネタ」としての石／龍安寺を「解説」することがダンスを解釈することだと主張しているのではない。振付ノートを経由しなければ実際それらは「石」のように見えず、むしろ震える鳥のようだ。だがどちらの外見にも似てはいない。喩の宛先は固定されない。出演したレントによれば、フレーズのどれかが「石」であることはダンサーたちには決して知らされなかった³¹。振付はあくまで対象を特定しない「動き」として行われた。

このことを考える上で重要なカニングハムの発言が、ジャクリーヌ・レッシュェヴによるインタビューの中にある。*Winterbranch* (1964) という作品——明滅する光のもとダンサーの身体がさまざまな仕方で倒れる——を見た観客たちが、ドイツでは「強制収容所」を、ロンドンでは「空襲された都市」を、東京では「原爆」を連想したことに触れて、カニングハムはこう述べる。

[……] 私は何か人工的なことをしていたわけではありません。それで私は、これらの光が、私の経験のいったいどこからやってき

たのかと考えてみました。[……] 私たちは巡演中、フォルクスワーゲンのバスで移動していたのですが、よく午前2時頃、対向車の光が何かを、人とか木とか、とにかくたえず変化するものを照らし出すことがありました。このダンスを作ったときにはこのことを考えもしませんでした。それは私の経験の中にあっただけです。観客の経験はどれも間違っていなかったのですが、このことはまさに、観客がどのように考えるかを私は強制しない、と言うときに私が意味していることです。[……] 私のすべての作品はあるがままの姿で浮かんでいきます。ただし動きとして。なぜなら基本的に私が関心をもつのは動きですから。³²

つまりカニングハムの振付には、「動き」の私たちでカニングハムの「経験」が織り込まれており、その「動き」が観客に、観客自身の別の「経験」を喚起するのだ。

インタビューの続きでカニングハムは、より簡潔に次のように言い換えている。「身振りは喚起します (Gesture is evocative)。何かを表現することを意図していないときでも、やはり表現的 (expressive) なんです」³³。ここで「evocative」「expressive」と述べられているのが、本論文でいう「figurative」にあたるだろう。カニングハムの意図にかかわらず、踊る身体の動きは喩的である。しかしどんな動きでもよいというのではない。その動きには、「この世界」におけるカニングハムの経験が織り込まれている。

何を素材として喩を作ったのかは読めない。だが「喩」であることは残り、それが観客の経験をも触発して、さまざまに取り集める。それは特定の何かを伝えるという意味での「他動詞的表現」ではないが、身体それ自体を伝えるという意味での「自動詞的表現」でもない。それは特定されない「この世界」の経験を織り上げる形象である。



図9 BBfCショット7 (07:18)

Still frame image from *Beach Birds for Camera*, a film by Elliot Caplan 1991 © Merce Cunningham Trust. All rights reserved.

特定されない経験を喚起する点でそれは、それ自体として純粋に鑑賞される形態というよりも、読もうとして読めない「象形文字」に近い。BBfCには、複数のダンサーが接続した、まさに「文字」のようなポーズがたびたび現れる（図9）。

だがその「文字」は動く。動きのなかで連続的に変化する。それと合わせて「喩」が喚起するものもまた変化し、複数の経験を合生していく。喚起する身振りは複雑なシークエンスをなして絡まり合う。それは動く文字たちによる声なき「歌」である。

4 歌の生態=環境

カンパニーを代表するダンサーであったキャロリン・ブラウンは、カニングハムのダンスには「歌」があるという。

カニングハムのダンサーたちが「音楽的」であるためには、ダンサーは動きの中に、自分自身の内的資源と生来の音楽性から、私が「歌」と呼ぶもの——他にいい言葉がないのでそういうのだが——を見つけなくてはならない。「歌」という言葉で私は、ダンスのメロディ/リズム/内容——たった一つの実体——のことを意味している。あるいは「意味」と呼んでもいいかもしれない。[……]すべてのカニングハムのダンスには、意味がある。しかしその意味は言葉には翻訳できない。それは動きの言語を通して、運動感覚的に経験されなければならない[……]。³⁴

カニングハムのダンスには、言語化不可能な「意味」を運動感覚的にかたちづくる「歌」がある。「歌」は動きであり、外に現れるとき、動く「喩」として観客にも経験されるだろう。

ブラウンがダンスの実体として語るこの「歌」は、もう少し具体的に、文字通りの「歌」として捉えることもできる。Beach Birdsの2年後、CRWDSPCR (1993) の制作過程を追ったドキュメンタリー映画で、BBfCにも出演していたFGとKBを含む4人のダンサーが、カニングハムの振付を覚えることがいかに困難かを語る。

FG：とても速く覚えなきゃいけないし、不可能、完全に不可能な動きだし。だからどうやってこのひどい状態から抜けるのかわからないのはとてもおもしろい。つまりフラストレーションと怒り、泣き叫ぶ、そんな動きはできないって頭を壁に打ちつける（笑）っていう状態から、いくらか、あれ…なんかこの

動きいいね、気持ちいいねっていう段階に変わる。³⁵

「怒り」を覚えるほどに困難な——しかし後に歓びに変わる——カニングハムの複雑な振付を覚えるときに、助けになるのは「歌」である。

KB：リズムをつかむ、私にとって…リズムを体に覚えるでしょう、どんな感じが正確に思い出す。他の種類の筋肉の記憶とそんなに変わらない。[……]リズムを教えるとても独特な方法だから。あの「歌」が頭の中にもある。（笑い声）

FG：ダ、ダ、ダ…。

KB：で思い出すわけ。（笑い声）[……]それが覚えるのを助けてくれる。[……]ダーダーダーダーダダダダーダって。（笑い声）カウントするわけじゃないんだけど、マース[・カニングハム]の、マースのリズムを歌って。とても独特。

FG：それが「メインソング」じゃない？（4人声を揃え）ダーダ、ダーダ、ダダダダーダ！（一同笑）³⁶

カニングハムのダンスが音楽から独立したリズム構造をもつことはよく知られる。ダンサーたちは音楽に合わせて踊らない。ダンサーたちは、自らの身体の動きそのものを自律した「歌」として完成させ、それを事後的に音楽と併走させる。CRWDSPCRのドキュメンタリーから推測されるのは、この「歌」、つまりカニングハムが構成する極度に複雑で人間離れした「動き」をダンサーが身体に叩き込むとき、カニングハムが文字通り声に出して「歌う」リズムが身体形成を導いた可能性があるということだ。複雑な「歌」は、当初ダンサーの身体に抵抗を生み（＝怒り）、しかし練習を通じて身体を乗っ取り（＝歓び）、人間的習慣から引き剥がして新たに作り変える。「歌」は実際の舞台上では声なしに、身体の「動き」によって踊られる。

カニングハムは自身のダンスの対極にあるものとして、音楽に合わせてサソリが踊るように見せたりするディズニーの野生動物ドキュメンタリーを挙げて批判している。「ディズニー映画において野生動物たちの動きを伴奏する音楽[……]。それは動物たちから本能的リズムを奪う」³⁷。つまりディズニーは、動物たちからその固有のリズム＝「歌」を奪う。ではダンスから「伴奏」を除くカニングハムは、ヒトに固有のリズム＝「歌」を聴かせようとしているのだろうか。話はしかしそのように単純ではない。「自然研究」には少なくとも部分的に、異種たちの「歌」が紛れ込んで

いるからだ。*Beach Birds*には、カニングハムの「経験」と振付を介して、鳥と石のリズムが、つまり生物／非生物を超えた複数種の「本能的リズム」が紛れ込んでいる。しかもその「歌」は混ざりあう。例えばフレーズ〈鳥=群れ〉と〈石=震動〉は、立ち位置を変えない振動であることにおいて近接しており、連続的に変換可能である。諸物は「歌」、すなわち「動き」の連続性において、互いに浸透しあう。

言い換えれば「自然研究」には、カニングハムの経験とダンサーの身体を介して生み出された、「歌」たちの「生態=環境 (ecology)」がある。その異種混濁的な生態=環境のヴィジョンを、カニングハムの動物ドローイングと結びつけることは不可能ではないだろう。

だがドローイングとダンスには重要な差異が2つある。一つは身体の習慣を強制的に切断するテクノロジーの使用である。そこにはチャンス・オペレーションズがあり、チェス盤があり (Chess セクションの振付には、チェスの駒の動きが参照された形跡がある³⁸⁾、LifeFormsがある (『2 Parrots』の絵の下には「Do on computer」と書かれている (図8)³⁹⁾)。人間身体の自然な傾向性はテクノロジーによって切断され、錯綜的に編集される。

もう一つの差異は、切断・編集された動きが、あくまで生身の「身体」によって統合されることだ。「自然研究」は異種の「歌」を含むフレーズ群を錯綜的に編集し、ダンサーの身体に強制的に書き込み、その「人間的自然」を書き換える。だがそこに生まれるのも新たな「人間的自然」である。身体によって現実に踊られるからだ。錯綜する異種の身振りは、訓練された人間の能力によって再統合される。カニングハムが舞台上で見せるのは、「この世界」の異種の身振りを巻き込みながら拡張強化された、人間身体の新たな現実態である。そうして、人間だけが棲むのではない「この世界」において、身体をもち生きることの意味が織り直されるのだ。

「この世界」にあるものとしてのダンスの印象は、映画*BB/C*の前半ではより強められている。元の*Beach Birds*の照明は、背景幕にあてられた光が濃紺から徐々に赤みを帯び、次いで明るく澄んだ青になり、最後には橙色に変わるという「日の出から日没」を思わせる設計だった。*BB/C*前半ではその人工照明の代わりに、窓からの「自然光」が導入されている (cf.図9)。正面の窓は西向き、左手が南向きであり⁴⁰⁾、映画では東南からの光が射し込んでいる。つまり午前だ。撮影は12月、陽は部屋の中まで深く射し、ダンサーたちの身体を照らしている。

舞台から映画で振付が大きく変わったのは、奥

の窓のそばで、腕を広げゆっくり左右に移動する3人のダンサーが新たに追加されたことだ。遠くでやや霞むその断続的な動きは、*BB/C*前半の空間的「通奏低音」をなしている。この奥の空間における密かな動きは「歌」が、窓からの光を浴び、ダンスの全体を外部空間へと開き続けている。その窓からハドソン川までは一区画だ。

だが外部に開かれているとはいえ、ダンスが奏でるこの「歌」が、世界の潜在的な「全体性」——すべてのものたちがそこから生い立つ「ざわめき」のようなもの——に溶けることは決してない。カニングハムのダンサーたちは輪郭を欠いた群体ではない。複数の身体からなる「文字」のポーズ (図9) を見れば、ポーズを構成する個々の身体を「曲げる向き」がはっきりと区別されていることがわかる。明瞭に分節・差異化された形とリズムを個体レベルで切り閉じることが、カニングハムのダンスの特徴である。そこには、個々の身体から分離された「幻影」を創出しないという意味において、身体の強い現実性がある。

カニングハムの「自然研究」が見せるのは、人間だけが暮らすのではない「この世界」における異種の身振りを錯綜的に編集し再統合する人間個体たちが、身体の可能性の縁で叩き出すリズムであり喩であり歌である。叩かれるたびに、人間身体の新たなる現実態が可視化される。ではそのリズム／喩／歌は、作品全体を通してどのように構造化されているのか？ 他の作品ではどうか？ 同じように「この世界」の経験を織り込む他の振付家・ダンサーたちとはどう違うのか？——そのさらなる探求は、本論文の先に置かれる課題である。

謝辞

振付当時の貴重な情報を伝えてくださったパトリシア・レント氏、図版掲載を許可してくださったマース・カニングハム・トラストと、図版掲載にあたり仲介してくださった外山紀久子氏に感謝します。

注

¹ David Vaughan, "Beach Birds," *Merce Cunningham: Fifty Years*, ed. by Melissa Harris, Aperture, 1997, p. 258, およびDavid Vaughan, "About Inlets 2," Merce Cunningham Trust, *Dance Capsules*, <https://dancecapsules.mercecunningham.org/overview.cfm?capid=46072>, "About Pond Way," *Dance Capsules*, <https://dancecapsules.mercecunningham.org/overview.cfm?capid=46034> (2018年12月28日アクセス。以下アクセス日同)。「自然研究」という語の早い使用例として、1988年の以下の文で*Inlets 2* について「カニングハムの最も静かな自然研究の一つ」という表現がある。Alastair Macaulay, "The Merce experience (1988)," *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*, ed. by Richard

- Kostelanetz, Da Capo Press, 1998, p. 175.
- 2 カニングハムのダンス映像の重要性を指摘し、具体的に分析した先駆的研究として以下を参照。酒向治子「マース・カニングハムのビデオ／フィルムダンス研究」、『舞踊学』22, 1999年, 10-19頁。ダンスの記録・振付におけるビデオの有効性についてのカニングハムの発言は以下。Merce Cunningham, in conversation with Jacqueline Lesschaeve, *The Dancer and the Dance*, Marion Boyars, 1991, pp. 185-192 (ジャックリース・レッシャーヴ『カニングハム 動き・リズム・空間』石井洋二郎・石井啓子・朝比奈美智子訳, 新書館, 1987年, 247-257頁)。
- 3 Merce Cunningham, “Excerpts from lecture-demonstration given at Ann Halprin’s Dance Deck (13 July 1957),” revised in 1997, *Merce Cunningham: Fifty Years*, p. 101. 強調引用者。
- 4 Ibid., p. 101. 強調引用者。
- 5 Roger Copeland, *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, 2004, p. 196. 強調原文。
- 6 Ibid., p. 199.
- 7 Carrie Rohman, *Choreographies of the Living: Bioaesthetics in Literature, Art, and Performance*, Oxford University Press, 2018, pp. 118-144. カニングハムの動物ドローイングは以下に収められ出版された。Merce Cunningham, *Other Animals: Drawings and Journals*, Aperture, 2002. ドキュメンタリー映画 *Merce Cunningham: A Lifetime of Dance*, a film by Charles Atlas, 2000には、カニングハムがドローイングする様子が写っている (2:16-3:25, 10:15-10:45)。
- 8 Cunningham, *Other Animals*, p. 64に掲載されている。
- 9 Rohman, *Choreographies of the Living*, p. 139.
- 10 Carrie Noland, “The Human Situation on Stage: Merce Cunningham, Theodor Adorno, and the Category of Expression,” *Dance Research Journal*, 42(1), 2010, pp. 47-60.
- 11 Gabriele Brandstetter, “Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion,” *Dance Research Journal*, 42(1), pp. 2-11.
- 12 Merce Cunningham, “The impermanent act (1952),” *Merce Cunningham: Fifty Years*, p. 86.
- 13 Carol Teitelbaum, quoted in Alastair Macaulay, “A new season, bursting with wildlife: Merce Cunningham’s studies of nature spawn revivals,” *The New York Times*, January 8, 2017, p. AR10.
- 14 *Pond Way*, a film by Charles Atlas, 2005, *Dance Capsules*, Asset ID: 2722, <https://dancecapsules.mercecunningham.org/media.cfm?capid=46034&focuslibraryid=Video>
- 15 A performance video of *Inlets 2* at the Brooklyn Academy of Music, 1986, *Dance Capsules*, Asset ID: 4364, <https://dancecapsules.mercecunningham.org/media.cfm?capid=46072&focuslibraryid=Video>
- 16 E. キャプランの証言。Douglas Rosenberg, “Video space: a site for choreography,” *Leonardo*, 33(4), 2000, pp. 278, 280参照。
- 17 Merce Cunningham, quoted in Vaughan, *Merce Cunningham: Fifty Years*, p. 258.
- 18 *Beach Birds for Camera*, a film by Elliot Caplan, 1991, *Dance Capsules*, Asset ID: 12590, <https://dancecapsules.mercecunningham.org/player.cfm?capid=46030&assetid=12590&storeitemid=19934&function=STREAM+VIDEO>
- 19 これは次節でいう〈石=震動〉にあたる。
- 20 T. Massari McPherson, “Cunningham keeps his dancers on the edge,” *The Anchorage Times*, February 23, 1992, p. G7. 強調引用者。
- 21 Merce Cunningham, *Choreographic notes for the dance Beach Birds, notebook 2*, 1991, *Dance Capsules*, Asset ID: 12577, <https://dancecapsules.mercecunningham.org/media.cfm?capid=46030&focuslibraryid=Choreographic+Notes>, p. 1. (以下 *Beach Birds notebook 2* と表記)
- 22 現在カニングハム・トラストでライセンスングのディレクターをつとめるパトリシア・レント氏から筆者に提供された情報による (2019年1月26日メール)。レント氏によれば「Chess」「Ryoanji」などのパート名や、本節で論ずる「石をする」などのフレーズ名を当時のダンサーたちは誰も知らされず、近年の再演のために行われた振付ノートの調査で初めて知ることになった。それは「すばらしい驚き」だったとレント氏は述べている。
- 23 Merce Cunningham, *Beach Birds for Camera notebook*, 1991, *Dance Capsules*, Asset ID: 12576, <https://dancecapsules.mercecunningham.org/media.cfm?capid=46030&focuslibraryid=Choreographic+Notes>, p. 2-4参照。
- 24 Cunningham, *Beach Birds notebook 2*, p. 23.
- 25 酒向治子は、カニングハムが1972年に既にダンスの空間構成を「竜安寺の石庭」になぞらえて考えていたことを資料から論じている。酒向治子「M. カニングハムの舞踊理念にみる静 (stillness) の概念」、『人間文化論叢』6, 2004年, 24, 27頁。
- 26 Corinna Thierolf, *John Cage Ryoanji: Catalogue Raisonné of the Visual Artworks*, vol. 1, Schirmer/Mosel, 2013, pp. 177, 198, 199, 223, 226.
- 27 Cunningham, *Beach Birds notebook 2*, p. 37.
- 28 Ibid., p. 35.
- 29 Ibid., p. 39.
- 30 Ibid., p. 18. レント氏から筆者へのメールによれば、当時カニングハム・スタジオのすぐ近くのブリーカー通りにペット店があり、店のウィンドウに2羽の大きなオウムがいた。カニングハムはその動きをフレーズとして利用したようだ。動きが「オウム」と関係することはダンサーたちには知らされなかったが、それが「鳥のよう (bird-like)」であることは皆には明らかだった。
- 31 注22参照。
- 32 Cunningham and Lesschaeve, *The Dancer and the Dance*, pp. 105-106 (『カニングハム 動き・リズム・空間』148-149頁。訳は英語版に合わせて変更)。強調引用者。
- 33 Ibid., p. 107 (前掲書, 151頁)。強調原文。
- 34 Carolyn Brown, *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham*, Northwestern University Press, 2009, p. 196. 強調原文。
- 35 *CRWDSPCR*, a film by Elliot Caplan, 1993, *Dance Capsules*, Asset ID: 3546, <https://dancecapsules.mercecunningham.org/player.cfm?capid=46040&assetid=3546&storeitemid=4824&assetnamenoop=CRWDSPCR+%281993+Caplan+film%29+, 8:34-9:02>
- 36 Ibid., 43:42-45:03
- 37 Merce Cunningham, quoted in Vaughan, *Merce Cunningham: Fifty Years*, p.10. 強調引用者。ディズニーの野生動物ドキュメンタリー「トゥルー・ライフ・アドベンチャー」については以下を参照。清水知子「動物と帝国——ディズニーと野生のファンタジーの行方」、『帝国と文化——シェイクスピアからアントニオ・ネグリまで』江藤秀一編, 春風社, 2016年, 232-256頁。
- 38 Cunningham, *Beach Birds notebook 2*, p. 11.
- 39 Ibid., p. 18.
- 40 “Studio Five Manhattan,” *Industria*, <http://www.industriany.com/manhattan-studios/#/west-village/studio-five-1625>参照。