國學院大學学術情報リポジトリ

1987年来日公演におけるマース・カニンガム受容：「抽象」と「老化」をめぐる批評の分析

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2024-04-30 キーワード (Ja): マース・カニンガム, 抽象舞踊, ジョージ・バランシン, 1987年マース・カニンガム来日公演批評, 老化 キーワード (En): 作成者: 三宅, 香菜子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/0002000343

1987年来日公演におけるマース・カニンガム受容
――「抽象」と「老化」をめぐる批評の分析――

三　宅　香菜子

論　文　要　旨

マース・カニンガム（1919-2009年）は、アメリカのモダンダンスの大成者マーサ・グラハム（1894-1991年）の舞踊団でソリストをつとめながら、その一方で、バレエにおける抽象舞踊を完成させたジョージ・バランシン（1904-1983年）の下でバレエを習得した経歴を持つ異色の舞踊家である。

カニンガムは、1970年代後半から身体の衰えが始まり、1980年に膝の手術を受け、これによって舞踊に変化が生じていた。本論文では身体的衰えを抱えながら行われた1987年来日公演について、日本の批評家たちの受容あるいは批判を分析する。

カニンガム舞踊の特徴として、抽象舞踊を第一に挙げる場合は多くはない。しかし1987年マース・カニンガム来日公演批評では、カニンガム舞踊における「抽象」とはどのような舞踊なのかが問題となった。批評家たちはカニンガムにおける「抽象舞踊」の検討を通して、この時期のカニンガムに見られる身体的な「老化」が、彼の舞踊に与えた影響を読み解こうとしたのである。

1987年来日公演の批評分析を通して、批評家たちが指摘した、この時期のカニンガム作品およびカニンガム自身の舞踊における「抽象舞踊」と「老化」の関係を読み解く。

キーワード：マース・カニンガム　抽象舞踊　ジョージ・バランシン
1987年マース・カニンガム来日公演批評　老化

目次：

はじめに
第一章　バランシンとカニンガムの抽象舞踊
　1-1.　抽象舞踊の定義づけ
　1-2.　バランシン作品の抽象
　1-3.　カニンガムの抽象
第二章　1987年カニンガム来日公演批評分析

2-1. カニンガム作品における「抽象」
2-2. カニンガム自身の踊りにおける「抽象」と「老化」
第三章　1980年代のカニンガムにおける新たな「抽象舞踊」

はじめに

マース・カニンガム（1919-2009年）は、アメリカのモダンダンスの大成者マーサ・グラハム（1894-1991年）の舞踊団でソリストをつとめながら、その一方で、バレエにおける抽象舞踊を完成させたジョージ・バランシン（1904-1983年）の下でバレエを習得した経歴を持つ異色の舞踊家である。グラハムの場合、その作品の多くは土台となる物語があり、それに基づいて悲しみなどの感情を強く表現しており、表現主義的なモダンダンスと呼ばれる。カニンガムは表現主義的なモダンダンスから脱して、彼独自の舞踊を築き上げた。舞踊研究者のロジャー・コープランドは、「ジョージ・バランシンやマーサ・グラハムがもうこの世にいないということを考えると、マース・カニンガムは20世紀の偉大な、そして画期的な振付家の最後の人である。」（拙訳）[(1)]と高く評価している。

カニンガムは本国アメリカ以外でも積極的に公演を行っている。日本では、1964年の初来日に続いて76年、87年にも公演が行われた[(2)]。64年公演批評について筆者はすでに学会発表とその報告書で分析をし、当時の前衛芸術に対する批評に用いられた「綜合」という特殊な切り口から評価を得ていた事実を明らかにした[(3)]。さらに、76年の公演がどのように日本に受容されたのかについてもすでに口頭発表を行った[(4)]。また、市川雅[(5)]による70年代のカニンガム批評についてはミワ・ナグラによる研究がある[(6)]。しかし、三度目の来日にあたる87年公演批評については管見の限り先行研究がない。

カニンガムは、70年代後半から身体の衰えが始まって、80年に膝の手術を受けており[(7)]、これによってカニンガムの踊りに変化が生じていた。本論文では身体的衰えを抱えながら行われた87年公演について、日本の批評家たちがいかなる反応を示し、受容あるいは批判したかに関して分析する。

カニンガムの舞踊の分析に際しては、特異な作舞法に注目が集まる。チャンス・オペレーションや、物語性の欠如、音楽とダンスと美術との相互独立性[(8)]、および多焦点性[(9)]から成り立つ舞踊は、グラハムのようなクライマックス中心の有機的な構成を取る表現主義的な舞踊とは異なる。このようにカニンガム作品には様々な特徴を挙げられるが、カニンガムを語るときに、「抽象」という言葉が第一に用いられることは多くはない[(10)]。しかし87年来日公演批評では、カニンガム舞踊における「抽象」とはどのような舞踊なのかが問題

となった。それには後述するように様々な背景があったためではあるものの、カニンガムにおける「抽象舞踊」とは何かを改めて考察することで、80年代のカニンガム舞踊の特徴を明らかにできると当時の批評家たちが考えたからではないだろうか。

まず、カニンガムがその後継者と目されることもあるバランシン作品における抽象と、カニンガム作品とカニンガム自身の踊りにおける抽象について概観する。87年公演批評によって明らかになるのは、カニンガム作品における抽象舞踊とカニンガム自身の踊りを分けて考える必要性である。87年公演では、若手ダンサーたちにより、訓練された身体を用いた抽象舞踊が上演された。しかし身体的衰えにより、自身の身体の完璧なコントロールが難しくなっていたカニンガムは、その群舞に加わりながらも、周囲のダンサーとは異なった踊りを見せていた。そのためにカニンガム自身の踊りを周囲のダンサーたちと全く同じ「抽象舞踊」と捉えてよいか否か、検討の必要がある。

次に、80年代の日本で「抽象」がどのように受容されたかを俯瞰するために、当時の舞踊界の状況を確認する。さらに告知記事・公演批評に基づき、カニンガム舞踊における「抽象」を各批評家たちがいかに理解していたかを概観した後、この時期のカニンガム作品および彼自身の踊りがどのような特性を有していたかを浮き彫りにしたい。

第一章　バランシンとカニンガムの抽象舞踊

1-1. 抽象舞踊の定義づけ

舞踊における抽象の捉え方は難しい。例えば、87年と近い時期の日本での研究として、92年に舞踊家の金井芙三枝が「抽象表現」とは、「非日常的記号的運動を美的構成する表現」で、「たとえば、バレエのパ（アラベスク、ピルエットなど）［中略］の記号的な動きの型」であり、「具象表現」とは、日常の自然の動作を解体して再構築した、「たとえば、バレエに於けるマイム［中略］などの動き」と定義している(11)。これに従うと、具象舞踊とはある動きとその意味が一対一対応となっている舞踊のことであり、定義は限定的である。

筆者は抽象舞踊とは、現時点ではさしあたり、演劇的な身振りや筋立てを排した舞踊であると位置づける。演劇性を引きはがして、舞踊の素材・媒体である身体が際立つ場合もある。しかし同時に、観客が振付の身振りから何らかのイメージを読み取るのを妨げる舞踊ではない。身体が際立つ点、そしてイメージを想起させ得る点、この二点が抽象舞踊の特徴であると考える。本論文でも取り上げるバランシンの作品は「抽象バレエ」と称されており、抽象舞踊の一種と目されている。そのため、抽象舞踊を考えるうえで、まずはバランシンに対する評価を検討の手掛かりとしたい。

1-2. バランシン作品の抽象

カニンガムがその抽象主義を引き継いだと目される振付家・ダンサーのバランシンは、バレエから筋立てをはぎ取ったとされ、その作品は「抽象バレエ」とも称されている。文学・演劇・舞踊など多岐にわたる芸術論を研究している哲学者のデーヴィッド・レヴィンは、「明示的な動きの演劇性と同じく、舞台や衣装の演劇性が、実際には、舞台芸術における演出法の必要条件ではないと十分に証明している」(拙訳)[12]と述べて、バランシン作品における演劇性の欠如を指摘している。マイムのように意味と身振りが一対一対応となった振付や、舞台装置や衣装で演劇的な表現をしなくとも、作品は成立し得るのである。

一方コープランドは、バランシン作品について、「バランシンの行った削減過程では、舞踊家の身体の触れることができるばかりの肉体性が、かつてないほど十全に露わにされるという結果を生んだのである」[13]と述べている。演劇性を排した作品では、振付が舞踊の素材・媒体であるダンサーの身体を際立たせる結果を生む。それまでの古典バレエでは振付は筋立てを語っていたが、それがなくなり、ダンサーの身体が舞台上で前景化したのである。

しかし、山田奈緒は「バランシンは舞踊において模倣的表現性を排除したが、振付における身体とその動きから自然に表れる表現性は排除しなかったと考察される」[14]とも指摘している。山田の指摘からは、バランシン作品は作品から筋書きを排除したものの、振付の身振りから観客がイメージを受け取るのを完全に否定したわけではないと解釈できるだろう。

また、バランシンは音楽を舞踊作品として表現した作品でも知られており、作例としては、ジョルジュ・ビゼーの交響曲ハ長調に振り付けた、《シンフォニー・イン・C. Symphony in C》(1947年)[15]が挙げられる。

このようにバランシンのバレエは、筋書きのない作品や、表題性のない音楽を舞踊で表す試みから、抽象舞踊と目されている。つまり、古典バレエのような筋立てがない点が抽象舞踊とされたのである。筋立ての排除により、舞台上でのダンサーの身体は際立つものの、身振りから喚起させるイメージがまったく失われてしまったわけではない。その両者がよりはっきり存立し得るのがバランシンの抽象舞踊の特徴である。

1-3. カニンガムの抽象

バランシンの舞踊が形式主義と言われるのと同様に、カニンガムの舞踊も形式主義と言われる。コープランドによれば、「カニンガムは、動きがもはやそれ自体以外の何か他のことを表す義務を負わないと確信している振り付けの形式主義者だと広く見做されてい

る。」(拙訳)[16]とする。すなわち、振付からの演劇的な身振りの排除、および作品からの筋立ての排除により、身体の動きそれ自体によって作品を成立させるのである。両者の違いとしては、バランシンは「自然に表れる表現性」があるのに対して、カニンガムは作品により異なるものの、創作者のイメージと作品とがかけ離れる場合がある点が挙げられるだろう。

『オックスフォードダンス事典』の抽象舞踊(abstract dance)の項を参照すると、カニンガムにおける抽象を定義づけるのは、一筋縄ではないとわかる。当該項目では「筋立てや役柄のない舞踊作品を表すため柔軟に使われる用語。[中略]明らかな筋書きを持たない舞踊作品であっても、見る者に強いイメージを与えることは多い。例えばマース・カニンガムの《ウィンターブランチ》[中略]など」[17]とし、舞踊から物語性を排除してもなお、観客に何らかの具体的な情景をイメージさせ得ると指摘している。その代表例として挙げられているのが、カニンガムのこの《ウィンターブランチ Winterbranch》(1964年)である。本作についてカニンガムは、暴動や空襲、原爆を想起した観客がいたと証言している[18]。しかしカニンガム自身はこの作品を創作するにあたって源泉となった体験はあるが、それは戦争体験ではないと語っている[19]。カニンガムは独自の振付法により、作品から演劇的な要素を取り除いた。しかし、見る者によっては、ダンサーの身振りから具体的な場面を想起させもする。このように作者の創作の意図と、観客がそこから感じ取る印象とが異なる現象が起きうるのがカニンガム舞踊の特徴である。

カニンガムの場合には、作品について語られる「抽象」とは別に、自分の作品を踊っているカニンガム自身の「抽象」の問題がある。カニンガムは独自のメソッドを築き上げていった舞踊家として評価されている。その踊りは、ダンサーとしてピークだった60年代には、彼の舞踊団に所属していたキャロリン・ブラウンなど個性的なダンサーたちとともに高く評価されていたが、舞踊団の団員らが20代の若いメンバーらに世代交代すると、メンバーたちとカニンガムとのあいだで断絶が広がっていった。そこから分かるのは、カニンガム自身の踊りが身体的衰えとともに変化した事実である。この点に日本の批評家たち、市川雅と合田成男[20]が切り込んでいった。彼らの批評については第二章で詳しく確認する。

第二章　1987年カニンガム来日公演批評分析

2-1. カニンガム作品における「抽象」

87年カニンガム来日公演は、6月25日から7月6日まで、日本各地で開催された[21]。

本節では、公演批評でカニンガム作品における「抽象」がどう批評されたかを検討する。本論では主に合田と市川による来日公演批評を検討する。合田の批評は6月25日の東京公演を観て書かれている。公演パンフレットによると《ポインツ・イン・スペース Points in Space》(1987年)、《チャンネルズ／インサーツ Channels/Inserts》(1981年)、《グレーンジ・イヴ Grange Eve》(1986年)の三作品が上演された。市川の『音楽芸術』8月号に掲載された批評は文末に6月25〜28日・中野サンプラザとあるため、この間の東京公演を観ての批評と推測される。合田の観た三作品の他、《アーケード Arcade》(1985年)、《ファブリケーションズ Fabrications》(1987年)、《ピクチャーズ Pictures》(1984年)が上演されている[22]。

批評の検討に入る前に、80年代の日本の舞踊界の状況を簡単に確認しておく。80年代にカニンガムを批評した記事のなかでは「抽象」の語が散見される。87年来日公演後に発表された藤井修治の批評では、「物語を排した抽象的現代舞踊を確立」[23]したと書かれている。他、本論で取り上げる市川雅、合田成男の批評でも「抽象」がキーワードとなっている。

また、舞踊研究者の尾崎瑠衣によると、「1980年代以降から日本におけるバランシン作品の上演件数が増えていること」[24]がわかっている。これには、83年にバランシンの死亡により、注目が集まったことが影響している[25]。実際、市川はバランシンの死去に際して評論を書いており、ヴォリンガーの『抽象と感情移入』やバウハウスなどを挙げて、バランシンと「抽象主義」について論じている[26]。

87年カニンガム来日公演批評のなかで、市川・合田の批評を取り上げるのは、「抽象」との語をカニンガム批評に用いたからである。カニンガムを批評する際に「抽象」を両者が共通して使用している事実は興味深い。しかし同じ「抽象」の語を用いているのにもかかわらず、カニンガムへの評価はそれぞれ異なっている。両者がどのようにカニンガムを観たのか、「抽象」という共通の用語を介しての比較検討を通し、80年代におけるカニンガム舞踊を明らかにしたい。

まず市川の批評について検討する。市川は70年の『美術手帖』や[27]、75年にはカニンガムについて詳細な紹介を行っており[28]、76年のカニンガム来日公演でも批評を残している。その市川による告知記事のなかで、カニンガムは次のように評されている。

> カニングハムはバランシンの抽象主義を引きついでいるものの、古典的なステップを緻密に、しかもなめらかに踏んでいく作り方はしない。カニングハムの最近作「グレインジ・イブ」「ファブリケーションズ」などには、物語的なものはまったく読みと

れないが、日常的な身振り、例えば男が突然女の背中に手をまわし、女は身を硬くするといったシーンがある。だが、それはすぐ断片化され、完結した行為へと行きつくことがない。［中略］そこにはただメタファーとしてのダイナミックなイメージがあるだけなのである[29]。

カニンガムがバランシンから抽象主義を引き継いだとしつつも、バランシンとは異なる点を指摘している。カニンガムは、振付法に偶然性の手法を用いるなど、独自のメソッドを確立しており、そこから創出される振付は古典的なバレエとは異なる。たとえば、レッスンを行う際、モダンダンスでは上体をよく使い、クラシックバレエでは脚を使うそれぞれの特徴を組み合わせようと探求していた。まず背中を使い、背骨を使った動きから始めて、背中の筋肉の鍛錬に重点を置いていた[30]。そして、動きのなかに日常生活で見られるような身振りがあったとしても、それは断片化されていて、そのままでは何か具体的な場面を表現しているわけではない。つまり市川にとってカニンガム作品における「抽象」とは、演劇性はないが、例えば、男女の関係性を一瞬暗示しつつも固定しない限りで[31]、イメージを想起させる身振りを排してはいない作品なのである。

2-2. カニンガム自身の踊りにおける「抽象」と「老化」

次に、公演後に書かれた批評を検討する。市川・合田の批評で焦点があたるのは、作品ではなくカニンガム自身の老化である。そこで本節では、彼らの批評にみられる、「抽象」と「老化」の結びつきを検討する。そのため、まずはカニンガムの老化が本国アメリカではどのように評価されていたかを参照する。

カニンガム自身の踊りについて60年代の評価では、動物のような動きをすると指摘されている[32]。この動きは身体的老化が始まった70年代後半にも継続して見られた。老いたカニンガムの踊りを、ソロ作品を指して76年にマーシャ・シーゲルは「彼は動物や鳥がたくさんいるジャングル全体を暗示することを成し遂げた」（拙訳）[33]と表現している。身体が老化しても「最小限の動き」によって[34]、多様な解釈が可能な魅力的なダンス作品に仕上げているとうかがえる。ダンサーとしてピークだった60年代の舞踊とは振付に使う身体のパーツは変化し動きも小さな身ぶりとなったが、カニンガム特有の動物を連想させる踊りは形を変えて続いていたのだろう。これをふまえてシーゲルは、老いたカニンガムの踊りを若い頃とは異なって、「これらの舞踊は彼が年老いたことを認めている。今彼にできるのは以前に彼ができたことに劣るものではなく、別の類の天才を示すものであるということを認めているのである」[35]と述べている。動物のような動きは継続しているが、

70年代後半からのカニンガムは老化により、以前の彼の舞踊とは異なってきていたのである。そしてカニンガムは以前とは違うが、「天才」的な舞踊を見せていると評している。

また、80年代の批評にも、カニンガムの老化を指摘し、それを評価する批評が存在する。81年の『ニューヨークマガジン』には、カニンガムの運動能力の限界に触れた上で、カニンガムの老化について積極的に肯定的な評価を下す一方、同時にカニンガムと周囲のダンサーとの踊りが異なっていると指摘している。カニンガム舞踊団の若手ダンサーたちは老化したカニンガムとは異なり、「敏捷な」動きによって与えられた振付を実現している。それと比較してカニンガムは敏捷な動きはできなくなったが、「若い頃の資質が衰えるにつれてはっきり現れ出る、ダンスの天才の一要因である」(拙訳)[36]と評し、若手のダンサーたちには踊れないようなカニンガム独自の魅力的な踊りを実現させていると指摘している。そしてシーゲルと同様に、カニンガムの踊りは彼の「天才」性を示していると評している。

舞踊研究も行う哲学者の貫成人は、舞踊の分野で老いの価値転換が起こったのは1980年代以降であると指摘する[37]。それまでの長きに渡り、欧米では舞踊において老化は否定的に捉えられていたのであるが、老いたカニンガムがなおも「天才」と評されたのは、老いに対する評価の転換が生じつつあった時期とも関係しているのではなかろうか。欧米では老化を肯定するには、その舞踊家が、若い頃とあまり変わらないか、もしくは常人とは異なる「天才」でなければならないとも解釈できよう。

年齢を重ねたカニンガムを「天才」と評するアメリカの批評に対して、日本ではどのように評価されたのだろうか。舞踊研究者であり、日本舞踊の師範でもある中島那奈子は、日本では「修行を経て訓練された老いる身体は高く評価される傾向がある」[38]と指摘する。日本では、舞踊家が高齢であるだけで否定する観客は多くないと考えられる。このような環境のなかで、合田と市川はカニンガム作品の特色の一つであるとされる「抽象」を通して、カニンガムの老化を捉えようと試みたのではないか。ついで彼らの批評を順に検討していく。

合田も市川と同じく76年カニンガム来日公演でも批評を残している。彼は「抽象」をカニンガム批評に用いており、《ウィンターブランチ》と《サマースペース Summerspace》(1958年)を例に挙げて、「抽象的」な「空間」と「時間」は「具体的なイメージに展開し得る」[39]と述べている。他方、70年代の作品について「老醜」と指摘してもいるが、「述懐や老人の愚痴ではなく、老齢の必然とからりと受け取れる(それだけでもあるのだが)」[40]とも評しており、後述するような87年の批評とは異なって、老化を全て激しく非難する論調ではない。

合田は、今回のカニンガム自身の踊りにおける抽象をどのように捉えたのだろうか。7月17日の『週刊オン★ステージ新聞』で、次のように批評している。

> ジョージ・バランチンと並び称される抽象舞踊の雄マース・カニングハムの衰えとその舞踊がひどく退行しているように思われる。［中略］根本的で重大な理由は舞踊の素材である肉体についての錯誤にある。［中略］肉体を感性としての存在たらしめる方法をいまだに発見していないことだ。60年代の「冬の枝」[41]やデュエット（タオル・ゲーム）[42]に顕在した優れたエロティシズム（それこそ抽象）を、なぜ自ら抹殺したのか。［中略］ダンサーとして膝を痛め、いまでは腰も背面も機能し得なくなるのは宿命的であるとはいえ、機能し得ない状態のまま、しかも群のなかに加わるということは理解し得ない。［中略］彼の年齢をはるかに上回る大野一雄の美しさは“何かに向かって踊る”ハードなものに拠っているのだ[43]。

合田は、カニンガムの身体は「感性としての存在」になっていないと否定する。60年代に上演された作品は「抽象」だったと高く評価するが、現在のカニンガムはそうではないと非難している。そして同じ高齢の舞踊家でも大野一雄は美しいと評価する。当時カニンガムは68歳、大野は81歳と相当な年齢差があったわけだが、両者の違いは何だったのだろうか。

後年の証言となるが、美学者・舞踊研究者の木村覚は、2001年に鑑賞した《花》における大野の踊りを、「思いは大野の体から離れ、残された動けない老体は、叶わぬ思いに対してじっと堪えているようでもあった。私に見ないことを許さない強さが、そこにはあった」[44]と評している。また木村は、「老体の姿は、さまざまな個人的記憶を観客のなかから勝手に引き出してしまいもする」[45]と指摘している。

合田が述べる「感性としての存在」とは、大野の踊りのように、人の目を強く引きつけて、舞踊家が踊りに込めた思いを観客に伝達し、さらに観客の心のなかから様々な記憶や感情を引き出す踊りができる存在なのではないだろうか。それが、合田にとっての「抽象」舞踊なのである。そして現在のカニンガムは「抽象」ではないと批判している。

さらに、合田は老いたカニンガムの群舞への参加も非難する。これは、カニンガムの踊りと周囲のダンサーの踊りとが、それぞれ異なっており、それが作品全体の完成度を下げていると評しているのである。

合田が引き合いに出した大野の踊りを、中島は、「引き伸ばされた生である〈老い〉に歩み寄り、それを乗り越えてしまった」[46]と指摘する。合田が大野を評価し、カニンガム

には否定的であった理由には、老いを乗り越えて表現者としてより高次の段階に至っているか否かが関係しているのであろう。合田は、舞台上のカニンガムは老化した身体をそのまま曝け出しているだけだと非難しているのである。

カニンガムの身体的老化は市川も指摘している。来日公演を観ての市川による『音楽芸術』８月号での批評を検討する。

> ダンサーたちは肉体を高度に抽象化する能力を備えている。しかし、その肉体の抽象化はあまりにも完璧であり、輪郭がはっきりしている印象がある。それに反してカニングハムの踊る姿は人間の日常行動から、半歩ずらしたほどの抽象度であり、舞踊はやはり人間のものだという感じがある。彼の存在は抽象舞踊と私たちの生活を媒介ある［原文ママ］ものであり、彼の舞踊全体を解説する糸口をあたえている[47]。

市川はこの批評の冒頭ではカニンガムの衰えを指摘し、「もう二度と見られないのでは」、「この舞踊家は去りつつある」とまで書いている。そして、周囲のダンサーたちとの違いについて、再び抽象との言葉を用いて批評し、ダンサーたちの抽象化は「あまりにも」完璧だと述べている。これは抽象化、つまり、一定のメソッドに基づく身体の再秩序化が徹底されていると評しているのである。

それに対してカニンガムの踊りは、周囲のダンサーたちほど身体がコントロールされ切っていない。完璧な抽象化ではないと考えているのである。カニンガムのように、抽象化されすぎていない踊りのほうが、日々の「生活」を生きるダンサーの姿が立ち現れる。多くの舞台芸術では非日常のイリュージョンに覆い隠されている、老化や死[48]という避けられない現実が、カニンガムの身体を通して現前する。このような我々が生きる「生活」を示す舞踊がカニンガム自身の踊りの特徴だと市川は批評しているのではないか。振付の通りに踊ったとしてもなお、老いの現実を隠しようのないダンサーの存在感がにじみ出て来るような踊りが、今までのようになめらかに身体を操る技術が衰えたカニンガムの踊りの新たな特徴となってきたのだ。

第三章　1980年代のカニンガムにおける新たな「抽象舞踊」

以上、87年のカニンガムの日本公演を日本の批評家達がどのように受容し批判したのかを分析し、カニンガム作品とカニンガム自身の踊りがいかなる特性を有していたのかを考察した。その結果、カニンガムの踊りが70年代以前とは変化していることが明らかになっ

た。

批評家たちの言説を読み解いたうえで浮かび上がってきたのは、作品に対して共通な解釈が生まれにくいというカニンガム作品の特性である。作者は何も意図していないにもかかわらず、劇的な印象をもたらすなど、作者の意図と観客の解釈とにずれが生じ得るのが、特徴の一つであった。カニンガムの舞踊作品は見る者に具体的場面や感情など、様々なイメージを想起させ、観客に多様な解釈をする自由を与えている。その一方で、作品そして振付から演劇性を排除し、それにより個々のダンサーの身体を際立たせる。観客は多様なイメージを受け取るとともに、舞台上のダンサーの身体の動きそのものにも視線を注ぐ。これらの特徴こそがカニンガム作品における「抽象舞踊」の特徴に他ならない。

一方、カニンガム自身の踊りを評価する際、アメリカでは、身体的に老化したカニンガムを肯定するには、常人とは異なる「天才」として受容する必要があったのだという解釈も可能だろうと考えられる。しかし市川・合田が見たのは、あるがままの身体として舞台上に立ち現れるカニンガムである。それを合田は老成の段階に至っていないと判断した一方で、市川は身体的老化をカニンガムの新たな特徴として受け止めた。評価は分かれるが、どちらも「抽象」という用語を通して、カニンガムの老いを指摘し、彼の老化した身体をありのまま受け止める目線が共通している。

カニンガムはあくまで踊りのテクニックを重視し、舞踊の訓練を積んだ若手ダンサーたちに作品を踊らせた。その結果、舞台上には身体と動きそのものを際立たせながらも、多様なイメージを想起させるフィクションの世界が立ち現れる。これがカニンガム作品における「抽象舞踊」である。一方、カニンガム自身は身体的に老化し若手ダンサーと同じようには踊れなくなった。しかし、それは完全に抽象から外れたのではなく、抽象に片足を置きつつも、そこからやや外れて、老いや生と死という我々の生きる現実へと踏み出している。

舞台上には、抽象舞踊によるフィクションの世界と、抽象からは外れつつある、現実の世界の二つが並び立つ。この両者が作品の中で共存するのが80年代のカニンガムにおける新たな「抽象舞踊」なのである。

註

（1）“[...] given that George Balanchine and Martha Graham are no longer with us, Merce Cunningham is the last of great, groundbreaking 20th century choreographers.” Roger Copeland, *Merce Cunningham: the modernizing of modern dance*, New York, London; Routledge, 2004, p. 1.

（2）この他、94年、98年にも来日公演を行っている。90年代のカニンガムについては稿を改めて論じたい。

（3）「マース・カニンガムのワールドツアー再評価――音楽とダンスの相互独立性の視点から――」美学会、関西大学、2018年10月８日発表。三宅香菜子「マース・カニンガムのワールドツアー再評価――音楽とダンスの相互独立性の視点から――」『第69回美学会全国大会　若手研究者フォーラム発表報告集』第69回美学会全国大会「若手研究者フォーラム」委員会、2019年３月、161-171ページ。

（4）「1970年代の日本におけるカニンガム受容」舞踊学会、専修大学、2019年12月８日発表。

（5）舞踊評論家。早稲田大学大学院芸術学専攻博士課程修了。市川による舞踊批評は國吉和子編『見ることの距離――ダンスの軌跡1962～1996』（新書館、2000年）にまとめられており、この著作に掲載された批評だけで72を数える。当時を代表する舞踊評論家である。

（6）Miwa Nagura, “Cross-Cultural Differences in the Interpretation of Merce Cunningham’s Choreography”, In Gay Morris, (Ed.), *Moving Words Re-writing Dance*, London, New York; Routledge, 1996, pp. 270-287.

（7）酒向治子「カニンガム舞踊における多面性と一貫性――創作技法とその基層にある演者の在り方を中心として――」『舞踊學』第41号、舞踊学会、2019年、25ページ。

（8）相互独立性は、ジェイムス・クロスティらによって指摘されている特徴である（“Eventually, the mutual independence of *all* disciplines became this untraditional company’s one inviolable tradition.” James Klosty, *Merce Cunningham*, New York; Limelight Editions,1986, p. 14.）。

（9）カニンガム作品における多焦点性については、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』勁草書房、1999年、21-24ページに詳しい。

（10）ただし、カニンガムをバランシンの没後「舞踊に新しい抽象の美学」を導入した担い手として研究する試みが87年にアメリカで開かれたシンポジウムで行われているため（前掲註９、202ページ）、カニンガムと抽象を結び付ける研究は皆無ではない。それでも、彼の舞踊の特徴として、第一に「抽象」を挙げる研究は多くはない。

（11）金井芙三枝「〈動き〉が舞踊になるとき」（第31回舞踊学会報告）『舞踊學』第14号、舞踊学会、1992年、39ページ。

（12）“the theatricality of stage and costume, as well as the theatricality of distinctly allusive movement, are not, in fact, the necessary conditions of drama in a performing art.”, David Michael Levin, “Balanchine’s Formalism”, 1973, In Roger Copeland and Marshall Cohen, (Eds.), *What Is Dance*, Oxford, New York, Toronto, and Melbourne; Oxford University Press, 1983, pp. 130-131.

（13）“Balanchine’s paring-down process is to reveal the palpable physicality of the dancer’s body more fully than it has ever been revealed before.” Roger Copeland, “Dance, Photography, and the

World's Body", 1981（1977）, *Ibid.*, p. 517. 和訳は外山に拠った。前掲註９、48ページ。

(14) 山田奈緒『ジョージ・バランシン（George Balanchine, 1904-1983）研究――振付におけるスタッカートの特質を中心に――』お茶の水女子大学（博士論文）、2004年、44ページ。

(15) 本作は当初《水晶宮 Le Palais de Cristal》というタイトルで1947年に上演された後、1948年にセットと衣装を簡略化し、タイトルを改めて上演されている（ニューヨーク・シティ・バレエ団［https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertory/symphony-in-c］2023年９月10日閲覧）。

(16) "Cunningham is widely regarded as a choreographic formalist who believes that movement is no longer obligated to represent anything other than itself." Roger Copeland, *op.cit.*, p. 13.

(17) "A term loosely used to describe dance works without plot or character, […] Many dance works with no ostensible storyline may suggest powerful images to their viewers, for example, Cunningham's *Winterbranch* […]." Debra Crain and Judith Mackrell, (Eds.), *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford, New York; Oxford University Press, 2000, p. 1. 和訳は日本語版に拠った。デブラ・クレイン、ジュディス・マックレル『オックスフォードバレエダンス事典』鈴木晶監訳、平凡社、2010年、302ページ。

(18) ジャックリーヌ・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、朝比奈美知子訳、新書館、1987年、148ページ。

(19) 前掲註18、148-149ページ。

(20) 舞踊評論家。59年、土方巽《禁色》公演以来、土方の生涯を通して、そのほとんどの作品を見る。『オン★ステージ新聞』他に批評多数（Body Arts Laboratory［https://bodyartslabo.com/interview/goda.html/3］2023年９月10日閲覧）。

(21) 日程は以下の通り。東京：６月25-28日、サンプラザホール。京都：６月30日、京都会館第２ホール。大阪：７月２日、大阪厚生年金会館大ホール。横浜：７月４日、神奈川県立青少年センター。松戸：７月６日、聖徳記念学園川並記念講堂。また、６月26日は東京、サンプラザホールにてワークショップが開催されている（『マース・カニングハム舞踊団日本公演プログラム』日本文化財団、1987年６月25日、７ページ）。

(22) 前掲註21、6-13ページ。

(23) 藤井修治「カニングハム舞踊団公演　自由自在の時空出現」『読売新聞』夕刊、1987年６月30日、２版５面。

(24) 尾崎瑠衣「日本のバレエ公演をデジタルアーカイブ化する」『じんもんこん2019論文集』情報処理学会、2019年、95ページ。

(25) 同年７月24日、31日にテレビ朝日「題名のない音楽会」にて追悼番組が放映されている（「バランチン追悼番組　TV 朝日『題名のない音楽会』」『週刊オン★ステージ新聞』1983年７月22日４面）。

(26) 市川雅「バランシン・デンビー・ソンタグ」前掲註５、167-170ページ（初出:『現代詩手帖』思潮社、1983年10月）。

(27) 市川雅「マース・カニングハムの『変化・振付についてのノート』」『美術手帖』美術出版社、1970年３月号、158-165ページ。

(28) ただし、ここでのカニンガムの紹介には振付法について誤解も散見される。たとえば『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』（株式会社 PARCO 出版局、1975年）では、「偶然性の利用とともに用いられたのはダンサーの即興性を重視しようという方法である」（同書、50ページ）と書かれているが、カニンガムは作品に即興を取り入れるのを嫌っていた。70年代の市川にみられるカニンガムの振付法への誤解は、前掲註６の論文に詳しい。

(29) 市川雅「カニングハムとアメリカ現代舞踊　抽象主義の系譜継ぐ　『常に新しい』中心的存在」『朝日新聞』夕刊、1987年６月11日、２版４面。

(30) 前掲註18、76-77ページ。

(31) キャリー・ノーランドは、カニンガム作品では振付が観客に具体的なイメージを想起させたとしてもそれが一つの意味に決定されて確定することはないと指摘している（“Cunningham's choreography suggests that［…］the affirmation of meaning is always threatened by its loss.” Carrie Noland, *Merce Cunningham After Arbitrary*, Chicago, London; The University of Chicago Press, 2019, p. 2.）。

(32) 1968年の時点でカルヴィン・トムキンズにより、「動物が動くように自然に無理をせずただ動くのである。」（カルヴィン・トムキンズ『花嫁と独身者たち』中原佑介、高取利尚訳、美術出版社、1972年、235ページ）と、カニンガムの踊りにみられる動物的な動きが指摘されている。また、カニンガム作品にみられる動物を連想させるような振付や、カニンガムの自然研究と呼ばれる作品についての先行研究としては、Carrie Rohman, *Choreographies of the Living: Bioaesthetics in Literature, Art, and Performance*, New York; Oxford University Press, 2018, pp. 118-144. および、平倉圭「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」『舞踊學』第41号、舞踊学会、2019年、32-40ページ、などが挙げられる。

(33) “he managed to suggest a whole jungle full of animals and birds.” Marcia B. Siegel, “Growing Old in the Land of the Young”, 1976, In Marcia B. Siegel, *Watching the Dance Go By*, Boston; Houghton Mifflin, 1977, p. 238.

(34) “moved a few steps downstage, lay down, got up and left. Using a very limited number of body parts at a time, and moving those very minimally”, *Ibid.*

(35) “These dances admit that he is an older man, and that what he can do now is not less than what he could do before, but of a different variety of genius.”, *Ibid.* 和訳は外山に拠った。前掲註９、206

ページ。

(36) “[…] when Cunningham is dancing he suggests realms of fantasy his agile juniors ignore. […] this gift […] is not automatically bestowed by age; it is a factor of dance genius that emerges graphically as more temporal endowments dwindle.” Tobi Tobias, “SHIFTING PERSPECTIVES.” *New York magazine*, New York Media, LLC, April 6,1981, p. 73.

(37) 貫成人「老いと舞踊の哲学――絶対的他者としての老者の舞」中島那奈子、外山紀久子編『老いと踊り』勁草書房、2019年、73ページ。

(38) 中島那奈子「老いのパフォーマティヴィティ――老いる踊り手、老いない踊り」前掲註37、25ページ。

(39) 合田成男「抽象から具体へ　西武劇場での10作品をみて」『週刊オン★ステージ新聞』1976年５月７日、６面。

(40) 同上

(41)《ウィンターブランチ》を指す。本作は64年の初来日公演と、76年の二度目の来日公演で上演されている。64年公演パンフレットで「冬の枝」と訳されて記載されている（「今日の芸術＝１　マース・カニングハム・ダンス・カンパニイ」、草月アートセンター、1964年、慶應義塾大学アート・センター所蔵）。今回取り上げた87年公演では上演されていない。

(42) 64年、76年、87年来日公演のいずれも「デュエット」ないし「タオルゲーム」と題された作品は上演されていない。また、カニンガム作品を解説した書籍である David Vaughan chronicle and commentary, Melissa Harris, (Ed.), *Merce Cunningham Fifty Years*, New York; Aperture, 1997. を確認した結果、60年代までのあいだに「タオルゲーム」が題名に入った作品はなかった。また、「デュエット」に該当するかと思われる作品は次の二作品がある。まず、1949年に《デュエット Duet》と題された作品が上演されている。しかしこれはマース・カニンガム・トラストのウェブサイトによると、初演以降二度と上演されていない（マース・カニンガム・トラスト［https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/duet/］2023年９月10日閲覧）。次に、64年に《ペアード Paired》が上演されているが、この作品で使われている小道具はペンキと缶である（同ウェブサイト［https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/paired/］2023年９月10日閲覧）。他に挙げられる可能性として、64年来日公演で上演された《クライシーズ Crises》（1960年）がある。これはゴムバンドを用いてダンサー同士をつなぐ振付がある演目で（同ウェブサイト［https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/crises/］2023年９月10日閲覧）、これがタオルに見えたとも考えられる。

(43) 合田成男「“肉体”についての錯誤［誤は異体字］」『週刊オン★ステージ新聞』1987年７月17日、７面。

(44) 木村覚「『死者』と一緒に踊る老体――『ラ・アルヘンチーナ頌』の分析」『言語文化』明治学院大学、第25号、2007年、36ページ。

(45) 前掲註44、38ページ。

(46) 前掲註38、31ページ。

(47) 市川雅「マース・カニングハム舞踊団1987」『音楽芸術』音楽之友社、1987年８月号、ページ記載なし。

(48) 生と死と舞踊の関係性については前掲註９、211-212ページも参照のこと。