

## 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——

白 澤 舞\*

### The Research on Trisha Brown (1936-)

The Intentions of Choreography in the Creative Process of the Theater Piece *Set and Reset* (1983)

SHIRASAWA Mai

#### abstract

The purpose of this paper is to clarify the Trisha Brown's intentions of choreography through the creative process of the theater piece *Set and Reset*.

First of all, four parts of Brown's creative process are ascertained: choreographing a base movement phrase; teaching movement phrase and giving instructions to dancers; working together with dancers to develop the movement phrase further, and to find new movements vocabulary; stepping out of the dance to view the work as it evolved, to make editorial decisions.

Secondly, her intention of choreography is clarified: to find the new movement vocabulary that it couldn't be created by her intention or imagine; to make the work easier for audiences to relate to.

It is concluded that her intentions in the creative process of *Set and Reset* is to find new movements, which are aleatoric produced by dancers' instinct, for the vocabulary in her work. This intention had not changed from Early Works. The other her intention is to tell a large audience about her work as entertainment. In Early works, she dealt with challenge and stimulation, not entertainment.

Keywords : Trisha Brown. Choreographer. Theater dance. The creative process. The intentions of choreography.

#### 緒言（研究動機および目的）

トリシャ・ブラウンは、1960-70年代アメリカでダンスの原点を探求したポスト・モダン・ダンスにおける代表的な活動家である。その活動家の多くが現在姿を消している中、今なお注目を浴び続ける希有な舞踊家のひとりである。「重要なことは、彼女がいまなお旺盛な活動を展開している理由が、ダンスへの根源的な問いかけそのものにあったということなのだ。あえていえば、もっとも過激に問いかけたものが生き残ったのである。要するに彼女はダンスの原点からはじめたのだ。」(三浦)<sup>1</sup>と評され、45年以上にもわたって人々を惹きつけ活躍を続けている。

彼女については、先行研究や評論において、その作品の斬新さや活動の変化の多様さから、作品の特徴や舞踊史における活動の位置づけといった外観的考察がされてきた。しかし、彼女の長年にわたる活躍の要因を探るに

---

キーワード：トリシャ・ブラウン、舞踊家、劇場舞踊、創作過程、創作意図

\*平成19年度生 比較社会文化学専攻

あたり、活動の斬新さや変化の多様さといった外観について扱うだけでなく、そのような新しさや変化を彼女自身がどのように生み出し続けているのか、彼女の創作の動機や動力といった、内的な側面について明らかにしたいと考えた。

そこで本論文では、実験的作品から劇場舞踊作品の創作へと彼女の活動が転換していった1980年代前半の作品で、現在でも上演が続けられている劇場舞踊作品《Set and Reset》(1983)の創作過程を明らかにすることにより、彼女の内的側面の一端を見出すことを目的とし、作品創作意図を考察することとした。

### (1) 語義規定

作品創作意図：本論文では、通例用いられている、どのような作品を創ろうとしたかではなく、作品の創作過程において、どのように作品を創ろうとしたのか、またどのような動きや構成を彼女が求めていたのかを指すこととする。

### (2) 研究方法および論の進め方

本論文では、文献（本人の言説および批評・評論文）およびインタビュー調査<sup>2</sup>により得られた資料をもとに考察を行った。論の進め方は次の通りである。

I 劇場舞踊作品《Set and Reset》(1983)の創作過程においては、劇場舞踊作品《Set and Reset》の創作過程が実際にどのように行われていたかについて、本人の言説・カンパニーメンバーの言説・記事・プログラムにより明らかにした。作品創作過程は次の6つの要素に分け、その実際を見ていった。1) 作品創作過程の全体的流れ、2) ベースとなる動きのフレーズの創作、3) フレーズの発展と新しい動きの発見、4) 作品の再構成と編集、5) コラボレーション（美術・衣装・音楽）、6) 上演。

II 劇場舞踊作品《Set and Reset》(1983)の創作過程に見る作品創作意図においては、Iで明らかになった1)～6)の作品創作過程の実際についてそれぞれ彼女の言説、批評・評論文と照らし合わせることにより、彼女がどのように作品を生み出し、どのような作品を求めたのか、作品創作意図について考察を行った。

### (3) 作品創作過程に着目する理由

ブラウンは作品創作について、「私は問い、分析と解答という実践を、自らのキャリアをとおして、いくつものサイクル<sup>3</sup>（作品群）に渡るダンスを通じて続けてきた。」<sup>4</sup>と述べている。彼女にとって「作品創作過程は、作品創作であると同時に、ダンスを通してダンスに対する理解を深める探求」<sup>5</sup>なのである。どのような作品を創ろうとしたかという通例用いられる意味での創作意図は、出来上がった作品と必ずしも一致しない。したがって、彼女の創作活動の動機や動力といった内的側面を明らかにするにあたり、彼女が作品創作過程のなかでどのような問いと分析をし、どのような解答を得たかを明らかにすることにより、作品創作意図を考察することが有効であると考えられる。

### (4) 対象作品の概要と選定理由

劇場舞踊作品《Set and Reset》は、傑作、代表作と評され、ブラウンの作品の中で最も有名な作品の一つである。ブラウン自身「1980年代における作品の中でもとくに愛しく、後続する作品を作ることが難しかった。」<sup>6</sup>と述べており、現在でも上演されている。彼女がEarly Works<sup>7</sup>において1970年代まで使用していたロフトやギャラリー、教会、公園といった上演空間から、プロセニウム形式のいわゆる劇場へと上演空間を移してから制作した4作目の作品で、彼女が劇場舞踊の振付家としても認知されるようになった作品である。彼女がサイクルと呼び分類する作品群ではEarly worksから数えて4番目にあたり、劇場舞踊作品としては最初のサイクル“Unstable Molecular Structure（不安定分子構造）”の最終作品である。さらに舞台美術を美術家のロバート・ラウシェンバーグ(Robert Rauschenberg)、音楽を作曲家のローリー・アンダーソン(Laurie Anderson)、照明をベヴリー・エモンズ(Beverly Emmons)とコラボレーションした作品である。この作品の創作過程は、ダンサーやコレイターとの試行錯誤の上、期間は丸一年掛けて作られ、彼女の作品の中でも長時間掛けて作られた作品の一つであり、創作過程においても大作と呼べる作品である。よって創作過程における作品創作意図

を考察するにあたり、《Set and Reset》を取り上げることにした。

## I 劇場舞踊作品《Set and Reset》(1983)の創作過程

### (1) 作品創作過程の全体的流れ

《Set and Reset》を含め、サイクルUnstable Molecular Structure (不安定分子構造) では、以下に示す4つの段階<sup>8</sup>に分けられる共通した作品創作過程の全体的流れがある。

|      |  |
|------|--|
| 第1段階 | ベースとなる動きのフレーズの創作<br>(ブラウンがベースとなる動きのフレーズを創作する)  |
| 第2段階 | ベースとなる動きのフレーズの定着<br>(ダンサーはブラウンが創作したベースとなる動きのフレーズを憶える)                                    |
| 第3段階 | フレーズの発展と新しい動きの発見<br>(フレーズを用いながら、即興や反復、ブラウンによって提示された指示に従って偶然に演じられた動きを記憶することによりフレーズを発展させる) |
| 第4段階 | 作品の再構成と編集<br>(第3段階を積み重ね、新しい動きを再構成することにより、作品を構築していく)                                      |

表1：作品創作過程の全体的流れ (白澤作成)

### (2) ベースとなる動きのフレーズの創作

第1の段階である、ベースとなる動きのフレーズはブラウンが個人で創作した。ひとつひとつの動きを具体的にどのように創作したかについてはわからない。そのためここでは、「ベースとなる動きのフレーズの創作」に関して、どのように振付けされたのかではなく、どのようなものであったかについてと、全体的流れにおけるこの段階の意味を述べることにする。

《Set and Reset》のベースとなる動きのフレーズは、ステージの外縁を迂回することのできる、とても長い移動のフレーズであった。そのフレーズはデュエット、トリオ、ソロといったダンスのユニットを、ベルトコンベアのようにステージの中央へ配置することができるものであった。ダンサーたちはこのベースとなる動きのフレーズをブラウンから振付けられ記憶した。その後ブラウンから指示を提示され、ダンサーたちはその指示に従いながらフレーズを踊り、即興的にフレーズを変化、発展させ新しい動きを生みだしていった。ベースとなる動きのフレーズとは、最初にブラウンが創作し第2の段階でダンサーに振付けられ、その後の創作過程において基本的なベースとなり、ダンサーたちと共に発展させていくためのものであって、変化していくことを予期されたフレーズであった。

### (3) フレーズの発展と新しい動きの発見

フレーズの発展と新しい動きの発見は、Unstable Molecular Structure (不安定分子構造) において第3の段階にあたる。第2の段階でベースとなる動きのフレーズを記憶したダンサーたちに、ブラウンが指示(instruction)を提示し、その指示に従いながらフレーズを踊ることにより、フレーズを変化・発展させ、新しい動きを発見していった。ダンサーたちは、提示された指示に即興的に従いながら、ベースとなる動きのフレーズを繰り返し踊った。そうすることで偶然に新しく動きが生み出されていった。さらにそのように生み出された動きを記憶することによって、作品を構成する新しい部分を創作していった。ここからは、《Set and Reset》における、その指示と第3の段階で実際に行われた作業についてそれぞれ具体的に述べることにする。

#### (3) - 1 言語による5つの指示

《Set and Reset》においては、特に言語による5つの指示が提示された。この指示に即興的に従いながら、ベースとなるフレーズを踊ることで、フレーズを発展させ、新しい動きを発見していった。実際に提示された指示を次に記述する。

|   |  |
|---|--|
| 1 | Keep it simple.(The clarity issue.)<br>単純に保つこと（明快さの問題）   |
| 2 | Play with visibility and invisibility.(The privacy issue.)<br>可視性と不可視性で戯れること（プライバシーの問題）                            |
| 3 | If you don't know what to do, get in line. (Helping out with downtime.)<br>何をしてもいいか解らなければ、列に並ぶこと（中断時間をなくす助け）       |
| 4 | Stay on the outside edge of the stage. (The spatial issue.)<br>舞台の外縁に留まること（空間的問題）                                  |
| 5 | Act on instinct. (The wild card.)<br>直感で行為すること（予測できない要素）<br>(別の言説においては、「Act on impulse」(Trisha Brown 1986 : 164) ) |

表 2 : 5つの指示（白澤作成）<sup>9</sup>

### （3）－ 2 段階：即興と反復と記憶

《Set and Reset》では、ベースとなる動きのフレーズがステージの外縁を迂回することのできる、非常に長い移動のフレーズであった。そのため、第3の段階では、ステージの4つの辺（up stage, down stage, left side, right side）それぞれ一辺ごとに、言語による5つの指示に即興的に従いながらダンサーたちが繰り返し踊った。これについてブラウンは「一緒にワークしている中で、ダンサー間の意志の衝突がオリジナルの動きとは別の動きを生み出す結果となった。」<sup>10</sup>と述べている。

また、新しい動きを発見するときには、特に「直感的なふるまいを利用」（Trisha Brown）<sup>11</sup>したという。その実践例について次のようなブラウンの言説がある。「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の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。記憶された動きと直感的な動きが混ざり合う。カメラはその後のリハーサル用にその出来事を記録するために必要である。ダンサーの身体が再び危険にそこまで近づくことはない。彼らは知りすぎている。痛ましい交差と接近を再現するために彼らはビデオテープでそれを見なければならない。」<sup>12</sup>

こうして新しい動きを発見し、フレーズを発展させると、それを再びすべてのダンサーが記憶する。変化した動きのフレーズを用いて再び、指示に従いながら繰り返し踊り、新しい動きや発展があると、さらにその動きをすべてのダンサーが記憶した。それぞれ4つの辺で繰り返し、即興と反復と記憶、という作業を行い、作品を構成する新しい動きの創作を積み重ねていった。

### （4） 作品の再構成と編集

作品の再構成と編集は、Unstable Molecular Structure（不安定分子構造）において第4の段階にあたる。ブラウンは、第4の段階において、「創作過程の間、ダンスから少し距離をおき、作品が展開するのを見、編集の決定をした」<sup>13</sup>と述べている。第3の段階では、ダンサーたちと一緒に動き、フレーズの発展と新しい動きの発見をしていた。しかし、第3の段階を終えると、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、出来上がった新しい動きで構成され展開する作品を眺めた。そうして客観的な視点を持って作品の再構成と編集を行ったのである。

さらに、コラボレーターに作品を見せ、意見を交換し作品の再構成を行った。新しい道具やアイデアが提示されると、その都度再構成した。ビデオテープに記録しダンサーに見せることもあった。音楽でコラボレーションしていたローリー・アンダーソンには、3～4日おきに作品の断片が完成するとビデオテープを送り、それを見て作曲された音楽を聞き、再構成と編集の作業を行った。

### （5） コラボレーション（美術・衣装・音楽）

ブラウンによると「《Set and Reset》では、美術のロバート・ラウシェンバーグ、音楽のローリー・アンダーソン、照明のベヴリー・エモンズが、創作過程の最初から参加した。」<sup>14</sup>という。新しい作品のイメージができていない段階から、これらの芸術家とコラボレーションし、作品を練り上げていったという。ここでは、美術と衣装について、音楽について、どのような過程を経て完成したのかを述べることにする。

### (5) - 1 美術・衣装 (ロバート・ラウシェンバーグ)

ラウシェンバーグは、シースルーの袖幕と、衣装、空中に漂う環境作品を制作した。まず袖幕は、創作過程の初期にラウシェンバーグが、スタジオの脇に袖幕に見立てた黒いベロア布が吊るされていた断片的な作品を見たことが制作のきっかけとなった。また、ブラウンの作品のテーマの一つに可視性／不可視性があった。ここから最終的に、ラウシェンバーグのアイデアによって、シースルーの黒い麻布製で、垂直にアイスホワイトのサテン布で縁取られた袖幕が作品の道具として制作されることとなったのである。この袖幕が、ステージ上の振る舞いと袖幕での振る舞いをはっきりと区別する境界となり、ブラウンがテーマとしていた、可視性／不可視性を発展させた。通常舞台上では袖幕の内側は不可視の領域でダンサーだけの聖域であったが、この袖幕により、不可視の領域は打ち壊され、上演中の休止時間がディスプレイされる作品となった。

次に衣装は、袖幕が完成し作品がこのような様相を見せるようになったのをラウシェンバーグが見た後に制作した。非常に薄い白く透ける生地で、ぼんやりとしたグレイと黒で都市産業のイメージがシルクスクリーン捺染法で布に印刷された衣装であった。ブラウンによるとラウシェンバーグは「下着を着けず、彼は下着のラインが身体をじゃまするのを避けた」<sup>15</sup>衣装を考案した。ラウシェンバーグ自身は次のように述べている。「衣装は、観客の視点が衣装を通り過ぎてダンスに向かうように誘導するものとなることを求めている」<sup>16</sup>

舞台美術は、衣装の色と同じように「ぼんやりとした色調」で、「光るもの」<sup>17</sup>と名付けられた空中に漂う環境作品であった。アルミ製の枠に透明な白い織物が張られ、そこに4本のサウンド付き白黒映像フィルムが仕込まれていた。ラウシェンバーグは、「4つの内部映像によって輝く半透明の移動物体が、ダンスの空中に漂う環境となり、イメージの歪みの変化を偏向したり、はっきりと表明することを望んでいる」<sup>18</sup>と述べ、作品を変質させる効果を持つセットを制作した。

### (5) - 2 音楽 (ローリー・アンダーソン)

ブラウンは、「《Set and Reset》」の創作を始める当初、ローリー・アンダーソンの作曲した音楽で、それまでしたことなかった、音楽が活動の前線にあり、そこへ振り付けるという古典的な方法で作品を創りたいと思っていた。<sup>19</sup>しかし、彼女とアンダーソンのスケジュールが合わずそれは不可能であったため、彼らはビデオを使ってコラボレーションをすることとなった。

ブラウンは、3～4日おきに1つのダンスのセクションが完成するたびに、アンダーソンにビデオテープを送った。アンダーソンはそのテープを彼女のサウンドスタジオのモニターで見て、音を再構成し、ブラウンに送り返した。こうしてやりとりすることで、ダンスと音楽の制作を同時進行させた。

このやりとりについてアンダーソンは次のように述べている。「この実験のとき、トリシャは私に確実なフィードバックをくれた、でもそれは言葉によらず、彼女のボディ・ランゲージによってだった。このようなコミュニケーションはまったく初めてだった。それは爽快であった」<sup>20</sup>

またブラウンによると「アンダーソンは、手首を下げるジェスチャー、手をさっとひっくり返す動き、さらには大きなムーブメントの細部の区別まで、音楽をダンスの細部までタイトにフィットさせて書いた」<sup>21</sup>という。ただし、彼らの共通理解として、「音楽がダンスに従属しなくてよい、と言うことを確信的な基本として同意していた」(Trisha Brown)<sup>22</sup>ことが強調されている。

### (6) 上演

ブラウンは、作品を上演するとき、プログラムの最初に《Accumulation With Talking Plus Watermotor》(1979)を踊る。この作品は、彼女のソロダンスで、ブラウンの70年代のサイクル、equipment piecesの《Accumulation》シリーズの動き(厳密に決定された純粋な動き)をしながら、ブラウンがそのときに思い浮かんだ彼女に関するプライベートな話を即興的に話す。またブラウンが《Accumulation》シリーズとは対照的な即興であり、不安定で情緒的、予測不能で衝動的な動きと述べる《Watermotor》(1978)を挿入した構成となっている。《Set and Reset》の初演時にも、また2006年3月に日本で上演したときにも(このときは映像であったが)、《Accumulation With Talking Plus Watermotor》がプログラムの最初に発表された。

## Ⅱ 劇場舞踊作品《Set and Reset》(1983)の創作過程に見る作品創作的意図

ブラウンは、劇場舞踊作品を創作するようになり、重要視している点について次のように述べている。「劇場で公演するようになってからは、私はエンターテインメントを提供している。私はたくさんの観客に、アートやライフについて呈示している。」「私は、私の芸術的厳格さを保ちつつ、同時に、ウィットと思いやりと柔軟さに富んでいる側面を表すようにしている。これは、人々がわかりやすくなるクオリティである。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のだ。」<sup>23</sup>

つまり彼女が劇場舞踊作品の創作において重視していたのは、自身の芸術的厳格さを保ちつつ、多くの観客にとってわかりやすく、エンターテインメントを提供することであった。それを実現させるための具体的方法のひとつが、Iで述べてきたような作品創作過程だったのである。その過程と言説や批評・評論を照らし合わせることで、彼女がどのように作品を生み出し、どのような作品を求めたのか、彼女の作品創作的意図を考察する。

### (1) 作品創作過程の全体的流れ

まず、創作過程の全体的流れについて、ブラウンは次のように述べている。

「この(《Set and Reset》)の組成は、とてもバランスがいい。ダンサーに判断力を与えると同時に、完全にインスピレーションに頼らないことである。四角形の構造が、空間の底辺に進行している。(中略)動きとその方向性の構造において一貫した視覚的原則があり、強い基礎を作った。それは、生き生きとした振る舞いの噴出へと、私たちを連れて行った。これは、一定の形式をもつ組成の目的と、好奇心をそそるダンスの目的の衝突である。」<sup>24</sup>

また、そのようにして出来上がった作品について、ブラウンは次のように述べている。「《Set and Reset》では、常に人々の興味を引くものがある。東洋的で継ぎ目のない絶え間なく続く運動量が常に存在している。時折ピリッとした個所がある。しかし、ほとんどのパートは落ち着いている。その基本のベースの中に、独立した時間の要素として異なる身体部位を使用することにより、リズムを複雑にすることが可能である。予測されたリズムの崩壊がたくさんあるため、平静な確実性のあるものではない。」<sup>25</sup>

つまり、ブラウンはこの作品を、動きの質と空間の使い方における方向性において、一定の形式を持たせることで作品に統一した一貫性を持たせて創り上げた。それと同時にインスピレーションによって生み出された、予測が出来ない不確定な要素を挿入し、作品に変化を与えた。それによって、観客の興味を引き続ける作品となったと考えていることがわかる。

### (2) ベースとなる動きのフレーズの創作

第1の段階で、ベースとなるフレーズを創作し、第2の段階でダンサーたちに記憶させた。これは、創作過程においてダンサーたちによって発展させるための基本的なベースとなり変化することを前提とされていた。ベースとなるフレーズを用いることによって、ダンサーたちは即興的にフレーズを発展、変化させ新しい動きを生みだしていった。ブラウンは、ベースとなるフレーズの役割について次のように述べている。「ダンサーたちは、私が彼らに与えたフレーズの要素を用いて、衝動的に行動する(“act on impulse”)ように指示された。彼らは、その要素を保存的に用いていると思われた。それは一瞬の間に、動いている間中じっくりと考えるのに容易であるからだ。」<sup>26</sup>

つまり、ベースとなる動きのフレーズは、作品を構成する動きのフレーズそのものでもあり、衝動が起り今までにない新たな動きが生み出されることを意図して与えられた呼び水のような役割を果たしたのである。

### (3) フレーズの発展と新しい動きの発見

#### (3) - 1 言語による5つの指示

第3の段階で、提示された言語による5つの指示から読み取れる意図についてそれぞれ考察する。まず1つ目

の「単純に保つこと（明快さの問題）」という指示からは、動きにおいてもブラウンが「分かりやすさ」を求めていることがわかる。また、全体的な動きの質に一貫性を持たせるための指示でもあったと言えるだろう。

2つ目の「可視性と不可視性で戯れること（プライバシーの問題）」という指示については、次のような言説と評論がある。

「わたしは『可視性と不可視性で戯れる』という指示を出し、ダンサーたちは舞台袖で床に横たわるなど、観客から見ることでできない場所で即興の動きをしました。また舞台の真中のデュエットは移動してベルトコンベヤーに運ばれるかのようにエッジ＝舞台袖から出てゆく。プロセニアムの舞台の上でも、私はこうしていつも舞台空間を過激に使ってきた。使用できない末端の空間を探索し、闘いの場としたのです。」(Trihsa Brown)<sup>27</sup>

「ブラウンがプロセニアム・アーチの枠へと移ったとき、彼女はステージに組織される階層的構造を避け、中心と同様に舞台の端を活性化することに多くの重点を置いた。」(Klaus Kertess)<sup>28</sup>

「ブラウンは、プロセニアム形式の舞台上にある、舞台の中心を最も重要な場所として強調するやり方を完全に回避した。」(Marianne Goldberg)<sup>29</sup>

「観客からダンサーを引き離す型にはめられた劇場思考の動きを避け、感情移入の関係を常に促進している。そして、日常動作に新しい生氣と意味を吹き込んだのである。」(Maurice Berger)<sup>30</sup>

つまり、この指示によって、それまでであった舞台空間における価値観や固定概念を打ち壊し、新しい舞台空間のあり方と使い方を提示した。それに加え、いままで観客にとって不可視であった、ダンサーの舞台袖における振る舞いを見せることによって、観客とダンサーの間により親しい新たな関係性をもたらそうとしたのである。それは、劇場舞踊において、本来見せないところを見せるため、ダンサーにとって新しい経験であった。また、観客にとっても見ることで見ることができないものが見られるため、新しい経験でもあり、どうなっているのだろうと興味を引かれるものとなったのである。

3つ目の指示は、「何をしたいか解らなければ、列に並ぶこと（中断時間をなくす助け）」であった。この指示は、ベースとなるフレーズが、ダンサーが衝動を抱くまで「動いている間中じっくりと考えることが容易である」(Trisha Brown)<sup>31</sup>と同様に、次に何が起るか分からないという不確定な状況に置かれたダンサーたちが、即興的に動く際の、安全基地ともいえるよりどころとなる解答を与えている。つまりこの3つ目の指示があるがゆえに、この後述べる5つ目の指示である、「直感で行為すること」の実行を可能にしたと考えられるだろう。したがって、この指示からも偶然に新しい動きが生み出されることを意図していると読み取ることができるだろう。

4つ目の「舞台の外縁に留まること（空間的問題）」という指示は、2つ目の指示と同様、舞台空間を過激に使い、使用できない末端の空間を探索していた。つまり、この指示からも、舞台空間におけるそれまでの価値観や固定概念を打ち壊し、ダンスの新しい空間的あり方を提示しようとしたといえるだろう。

5つ目は「直感で行為すること（予測できない要素）」という指示であった。これに関して次のようなブラウンの言説がある。

「私は、直感がその過程で問題を整理していく、観念と身体的な役割の間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既に解決してしまう。私は自分の足で考えること、顔に吹き付ける風、境目 (the edge)、不可思議なタイミング、そして言葉で言い表せないものを愛している。」<sup>32</sup>

「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ミングアートだとすると、その可能性はまだまだ拡がり続けるわ」<sup>33</sup>

つまりブラウンは、身体とは、ジェスチャーやポーズ、感情や思考といった、あらゆる動きのボキャブラリーと異なる人格を内包する容器のようなものであり、意識や理解を超えた機能を保持していると考えていた。そして5つの言語による指示とは、ブラウンが、直感が身体を通してもたらす新しい動きの解答を求めて提示したものであると考えられる。

### （3）－ 2 段階：即興と反復と記憶

ダンサーたちが、記憶したベースとなる動きのフレーズを用いながら、即興的に指示に従い、反復しながら直

感が働き新しい動きの発見をする。ダンサー同士の意志の衝突や、危険、トラブルによって、ブラウンの想像を超えた動きが生じる。新しく生じた動きを加えた、新しい動きのフレーズは、ダンサーたちの身体に新しい刺激となって、さらに新しい動きを生じさせる。つまりブラウンは、即興と反復と記憶により、ダンサーたちの直感や身体によって生み出される、ブラウンの意志や想像を超えた新しい動きを求めていた。この段階を繰り返すことによって、ブラウンにとって新しいだけでなく、より多くの人々の興味を引く動きの発見や、フレーズのつながりを模索していたと考えられる。

#### (4) 作品の再構成と編集

この第4の段階は、劇場舞踊作品を創作するまで、彼女が持たなかった段階である。観客と同じ客観的視点に自らを置き、作品を眺める。それにより彼女自身が見せたいものを、観客に見えるよう再構成し、編集を決定づけたのである。第3の段階で探求した彼女の意志や想像を超えた新しい動きを、第4の段階により多くの観客にとって分かりやすく、彼女の芸術的厳格さをエンターテインメントとして提供することを実現するための段階であったと考えられる。

#### (5) コラボレーション (美術・衣装・音楽)

Iー(5)で述べたように、ブラウンは、コラボレーションすることによって、作品に歪みが生じ、変質することを認めている。また、彼らが提供するアイデアから、新しい振付けを考えたことが次のように述べられている。「コラボレーションにおいて私は、ラウシェンバーグの演劇的なアイデアの放射を受けとめる避雷針だった。彼は何か思い浮かぶとそのつど、しばしば真夜中に電話を掛けて来るなどして、それを私に説明するのであった。それに対して私は与えられた説明を想像し、場合によっては彼が描写したセットの空間的観念を用いて頭の中で振付けを考えた。」(Trisha Brown)<sup>34</sup>つまり、彼女が自分の意図や想像したイメージを超えて作品が展開していくことを求めていたことがわかる。

音楽でのコラボレーションにおいては、解釈が柔軟で幅のあるボディ・ランゲージによるコミュニケーションと音楽とダンスが対等であるという状況から、「作品においてダンスと音楽は歪んだ一致となった。」「ダンスに顕著な変化があれば、音楽がそれに順応し、その違いを表明しているが、観客は作品を見たときに、聞き分けなくてはいけないということはない」(Trisha Brown)<sup>35</sup>と述べられている。彼女の意向とは異なる作品と変化することを受け入れ、観客がそれぞれ自由に作品を見ることを許容している。

またブラウンは、舞台美術や衣装、音楽によって観客にとってわかりやすく、興味を引くように作品を補おうとしていた。それは、次の言説から伺える。「照明、衣装と舞台装置をもたないプロセニウム・ステージは荒地のようなものである。そこに欠けている要素を補い、幕が上がるときに観客が出会う舞台の光景を制作するように、画家で彫刻家でもあり、演劇においても経験豊かなロバート・ラウシェンバーグに助けを求めた。」(Trisha Brown)<sup>36</sup>

以上のことから、ブラウンはコラボレーションすることによって、作品に予測の出来ない変化が起ることや、他者からアイデアの提供を受けることで自分では思いつかない展開が起ることを求めていたといえるだろう。さらに、美術、衣装、音楽を含めて総合的に、観客にとってわかりやすく、楽しめる作品として提示しようとしたことが読み取れる。

#### (6) 上演

Iー(6)で述べた上演の仕方についてブラウンは、次のように述べている。

「私がしばしば《Accumulation With Talking Plus Watermotor》をプログラムの最初にやる理由の一つは、観客に対して、私は生きており、目を覚ましており、彼らを見ることができ、彼らは私の呼吸を聞くことができるということを知らせるためです。それは、まさに彼らに、私は人間であり、感情を持っているのだと知らせるためです。私は、私の芸術的厳格さを保ちつつ、同時に、ウィットと思いやりと柔軟さに富んでいる側面を表すようにしています。これは、人々がわかりやすくなるクオリティです。」<sup>37</sup>

彼女の作品は、ストーリーや感情表現、メッセージ性がない。それは「ダンサー自身や動きそのものに観客の

注意を向けるため」<sup>38</sup>であった。しかし観客にとって、劇場空間によって切り離されたように感じられる舞台上に存在するまったく個人的関わりのないダンサーにどれだけ興味を向けることができるだろうか。そこで彼女は、ダンスによって自分自身について、自分と観客との関わりについて表明し、「ステージ上と観客席とに分離されることを避け、ダンサーと観客が世界を共有することを目指した」(Maurice Berger)<sup>39</sup>のである。

### Ⅲ 結論

本論文では、劇場舞踊作品《Set and Reset》の創作過程を明らかにし、トリシャ・ブラウンの内的側面として捉えられる作品創作意図を考察することを試みた。その結果、創作過程には次の4つの全体的流れが確認された。

- ① ベースとなる動きのフレーズの創作
- ② ダンサーにベースとなる動きのフレーズと指示を与える
- ③ フレーズの発展と新しい動きの発見
- ④ 編集

次に、創作過程とブラウンやコラボレイターの言説、批評・評論と照らし合わせることにより、ブラウンの作品創作意図の考察を試みた。その結果、ブラウンが次の2つのことを意図して作品創作を行っていることが読み取れた。

- (1) ブラウン自身の意志や想像を超えた、偶然に生み出される新しい動きを発見すること。
- (2) 多くの人々にとってわかりやすく興味を引くよう提示すること。

(1) の新しい動きを発見することは、自分とは異なる意志や思考、身体を持ったダンサーや他の芸術家と双方向的応答性をもったコラボレーションをすること、また、ダンサーの身体的直感により動きを偶然に生じさせるためのアイデアの実行により実現された。身体的直感を取り込むアイデアとは、ベースとなる動きのフレーズと言語による5つの指示を用い、繰り返し即興的に踊ることであった。この新しい動きの発見という創作意図は、実現するためのアイデアは異なるが、ブラウンがEarly Worksを創作した意図と変わっていない。

(2) の多くの人々にとってわかりやすくすることは、ベースとなる動きのフレーズを用いることによって作品に一貫性を持たせること、作品から距離を置いて作品の再構成と編集の決定をすること、また、他の芸術家に協力を求めエンターテインメントとして提供することによって実現された。

こうしてブラウンは、Early Worksから自身の芸術的厳格さである「新しい動きの発見を追求」しつつ、「多くの観客にとってわかりやすく、エンターテインメントとして作品を提供」することを意図し、実現させたことが考察された。

最後に、今回考察された2つの創作意図を持って創られた作品《Set and Reset》は、淡々と連続する流動的な動きの質と、空間における方向性の統一によって一定の形式を持たせることで、一貫性を持ったものとなった。それに加え、一貫した流れの中に不規則な動きの緩急やストップモーションといった、リズムの崩壊や異なる身体部位の動きが挿入することで、見る者の予測を裏切り、驚きを与え、興味を引く作品となったといわれる。また、舞台空間を極限まで使用し、舞台の中心だけが重要ではないことを示し、端まで使用するだけでなく、袖幕の内側までも提示した。それによって、観客に劇場舞踊作品における視点を転換させ、新しい見方をも提示した作品となったといわれる。

以上の「見る者の予測を裏切ることが興味を引く」こと、および「舞台空間の再解釈」については、「即興や身体的直感の取り込み」「コラボレーションによる双方向的応答性」と合わせ、今後の研究のキーワードとして考察を深めるための課題としていきたい。

## 主要参考文献一覧

- 1 ANNE LIVET 1978『Contemporary Dance』Edited with in an introduction by ANNE LIVET ABBEVILL PRESS ,INC .NEW YORK
- 2 Sally Banes 1980『Terepsichore in Sneakers Post-Modern Dance』Houghton Mifflin Company Boston
- 3 Sally Banes 1998『Dancing Women –Female bodies on stage』London: Routledge
- 4 Walter Hopps and Susan Davidson 1999『Robert Rauschenberg : A Retrospective』New York: Solomon R.Guggenheim Museum
- 5 『TRISHA BROWN : DANCE AND ART IN DIALOGUE , 1961–2001』THE MIT PRESS Massachusetts Institute of Technology Cambridge Massachusetts
- 6 1998『TRISHA BROWN : DANSE, PRECIS DE LIBERTE』Musees de Marseille – Reunion des musees nationaux, Marseille.
- 7 市川浩 1985『現代芸術の地平』岩波書店,東京.
- 8 市川雅 1975『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, 東京.
- 9 ジーン・モリソン・ブラウン著：根本富久子訳 1989.6『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』同朋舎出版, 京都.
- 10 白澤舞 2007『トリシャ・ブラウン研究—作品創作過程における舞踊概念に着目して—』
- 11 トリシャ・ブラウン、スティーブ・バクストンら著：木下哲夫、中井悠訳 2006『トリシャ・ブラウン—思考というモーション』ときの忘れ物,東京.
- 12 外山紀久子 1999『帰宅しない放蕩娘』勁草書房, 東京.
- 13 ロドリク・ランゲ著：小倉重夫訳 1981『舞踊の世界を探る』音楽之友社, 東京.
- \*その他 新聞／雑誌記事・公演パンフレット（英・仏・日本語含） 171件

## 付記

2008年8月23日にアメリカ合衆国ニューヨークにて、Trisha Brown Dance CompanyメンバーTodd Stoneに対して行ったインタビューは、2008年度お茶の水女子大学大学院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」教育事業の支援を受け行った。

## 註

- 1 三浦雅士「2006年3月Trisha Brown Dance Company来日公演パンフレット」
- 2 2008年8月23日in NYカンパニーメンバーTodd Stone に対し、本人自宅にて。2005年6月18日in NY Trisha Brownに対しTrisha Brown Dance CompanyによるSummer intensiveにて
- 3 サイクルとは、ブラウンがいくつかの作品をある共通したアイデア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。
- 4 Brown. 主要参考文献5：p290
- 5 白澤舞. 主要参考文献10
- 6 Brown. 註4と同じ、p291
- 7 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で彼女自身が定義しこう呼んでいる。
- 8 段階とは、本論文では、単に区切りや局面という意味に加え、そのなかに作業があるという意味合いを含む。また。この段階はそれぞれ前後し、順に進行するとは限らない。
- 9 Brown. 註4と同じ、p91（原文をもとに筆者が翻訳し、中井悠訳の文章も参考にした。）
- 10 Brown. 雑誌1986『Spring The Dance Review』p162
- 11 Brown. 註4と同じ、p290
- 12 Brown. 註4と同じ、p290
- 13 Brown. 註4と同じ、p291
- 14 Brown. 註4と同じ、p291
- 15 Brown. 註4と同じ、p291
- 16 Robert Rauschenberg. 註4と同じ、p128

- 17 Robert Rauschenberg. 註 4 と同じ、p128
- 18 Robert Rauschenberg. 註 4 と同じ、p128
- 19 Brown. 註10と同じ、p164
- 20 Laurie Anderson. 註 4 と同じ、p128
- 21 Brown. 註10と同じ、p164
- 22 Brown. 註10と同じ、p164
- 23 Brown. 註10と同じ、p160
- 24 Brown. 註10と同じ、p167
- 25 Brown. 註10と同じ、p162
- 26 Brown. 註10と同じ、p164
- 27 Brown. 雑誌2006.5『芸術新潮』 p103
- 28 Klaus Kertess. 註 4 と同じ、p76-77
- 29 Marianne Goldberg. 註 4 と同じ、p38
- 30 Maurice Berger . 註 4 と同じ、p18
- 31 Brown. 註10と同じ、p164
- 32 Brown. 註 4 と同じ、p290
- 33 Brown.雑誌2006.7『Invitation 7』 p105
- 34 Brown.雑誌2006.6『ダンスマガジン』 p74
- 35 Brown. 註10と同じ、p164
- 36 Brown. 註34と同じ、p74
- 37 Brown. 註10と同じ、p160
- 38 白澤舞. 主要参考文献10
- 39 Maurice Berger . 註 4 と同じ、p18