

ダンスにおけるミニマリズム

Minimalism in dance

鈴木美雪

Miyuki SUZUKI

Abstract

The goal of this research is to verify the minimalism in dance.

Minimalism means to realize ultimate modernism, a pursuance of purity and autonomy as a form of art. In sixties, minimalism put an end to a pursuance of form. Then it has become an important idea in art as changing itself into post-modernism which is an idea for art of deferent point of view from modernism.

When we look at minimalism in art and music, which is to say minimal art and minimal music, minimalism can be divided into three categories;

- (i) “Ready-made artistic materials” × “Equalization”
- (ii) “Natural (means unartistic) materials” × “Repeat”
- (iii) “Ready-made artistic materials” × “Repeat”

Based on these categories, this research will verify the minimalism in dance.

Minimalism in dance was first observed in sixties, as EQUALIZATION of the ready-made artistic material which is often used in minimal art (i), and marginal strategy to turning natural materials into an art work by using them REPEATEDLY (ii). In seventies, the minimalism in dance gradually became means of expressions which REPEATEDLY use artistic materials and is also used in minimal music (iii). Then (i) and (ii) – the minimal dance with primal spirit of minimalism, and (iii) – the minimal dance uses repeating which is merely means of expression of minimalism, are both recognized as minimalism in dance without being distinguished each other.

Finally the minimal dance becomes the one which uses only the minimal music. However, it has not had the primal spirit of minimalism.

keywords : modernism, post-modernism, expressionism, formalism

I. はじめに

「モダンダンス」「ポストモダンダンス」は必ずしも「モダニズムのダンス」「ポストモダニズムのダンス」と合致するものではない。そこでダンスにおけるモダニズム及びポストモダニズムとは何かを考えるに当たって、ミニマリズムは一つの指標になるだろう。しかしミニマリズムとミニマリズムのダンスも合致するものではない。具体的な芸術現象と芸術についての思想との間にズレが生じることはよくあることである。

ミニマリズムは芸術形式としての純粋性・自律性を追求するモダニズムの極北を示すことで、60年代に行き詰まりを感じていたフォルムの追求に終止符を打ち、やがてモダニズムとは異なる視点で芸術を考え始めるポストモダニズムへと転換していく重要な一概念になった。このようなモダニズムの側面とポストモダ

ニズム的側面の二重構造を持つミニマリズムを指標とすることで、逆にモダニズムとポストモダニズムを理解することもできるのではないか。

本論文を進めるに当たり、まずミニマリズムに見られるモダニズムとポストモダニズムの概念規定をする。

次に、美術と音楽に見られるミニマリズムつまりミニマル・アートとミニマル・ミュージックを通して、芸術におけるミニマリズムの特徴や役割について具体的に探る。

その上で、ダンスに見られるミニマリズムの契機や特徴についてまとめ、最終的にはダンスにおけるミニマリズムを確認する。

II. ミニマリズムーモダニズム的側面とポストモダニズム的側面

ミニマリズムは、1950年代から主としてアメリカ美術に見られる動向であり、「ミニマル」は「最小の、極小の」を意味する¹。美術の分野においてミニマリズムを体現しているものがミニマル・アートと呼ばれ、音楽の分野においてはミニマル・ミュージックと呼ばれる。

ジェイムズ・マイヤーは、サミュエル・J・ワグスタッフ・ジュニアの言説²を基に、ミニマル・アートが2種類の遺産をその特徴としていると指摘する³。その内の一つが、形式を簡素化するモダニストの伝統の継承であり、もう一つがマルセル・デュシャン (DUCHAMP, Marcel 1887~1968) のダダイズムやジョン・ケージ (CAGE, John 1912~1992) のコンセプチュアル・アートの遺産との関連である。後者の多くはその名の示す通り概念的なアートであり、視覚的または直感的なものとは正反対のものである。

以下に、モダニズムとポストモダニズムについて整理しつつ、ミニマリズムの構造を明らかにしよう。

II-1. ミニマリズムの持つモダニズム的側面

モダニズムを大きく支えた人物として、アメリカの美術批評家クレメント・グリーンバーグ (GREENBERG, Clement 1909~1994) が挙げられる。グリーンバーグは、『グリーンバーグ批評選集』所収の「さらに新たなるラオコオンに向かって (Towards a Newer Laocoon)」(1940)⁴の中で、各芸術の「本質」を規定するものをそれぞれの媒体の固有性に求めることで、抽象主義を支える論述を組み立てている。

「芸術の純粋性は、特定の芸術におけるメディアムの限界を受け入れる。…(中略)…芸術は次いでメディアム(筆者注 medium: 媒体)のところに追い返され、そしてそこで分離され、集められ、規定されたのである。各々の芸術が独自のもので、厳密にそのもの自身であるのは、まさに媒体の不透明性が強調されねばならない」⁵。つまり絵画の場合であれば、平面であることや絵画表面の不貫通性(不透明性)・二次元性が露わにされなければならないということである。「中でも最も重要なのは、画面そのものが平らになって、虚構の奥行を押し潰してますます浅くなり、ついには実際のキャンバスの表面である現実の物質の面上で一つになることである」⁶。

グリーンバーグの媒体論に基づくモダニズム芸術の規範化が一層徹底した形で現れるのが「モダニズムの絵画 (Modernist Painting)」(1960)⁷である。この中で彼はカントの批判哲学のタームを援用しながらモダニズムの公理を「自己批判」として定式化している。この場合「自己批判」とは、芸術が各媒体に固有の機能を自覚し、不当な領域侵犯を犯さないようにすること、そして「内容」から身を引き起こして「純粋な」「自律した」芸術に到達するよう努めることと定義されている。

金指は、グリーンバーグに倣ってモダニズムについて次のようにまとめている⁸。自己批判の「自己」とは、その芸術に固有のものを指す。その芸術の固有なものを手がかりに、他の芸術に固有なものとは区別し、その芸術の固有なものを突き詰めていく。この固有性がメディアムにあり、そのメディアムを手段とし、メディアムを突き詰めて作品を表現することがモダニズムであるという。このような自己批判がモダニズムを支える条件であり、芸術の本質を呈示する手段であると同時に、その作品内容となるのである。つまり、作品内容は形式そのものになったのである⁹。

このようにモダニズムを見てみると、ミニマリズムの中に見られるモダニズム的側面は、千葉によれば¹⁰、ミニマル・アートは絵画や彫刻という形式は一応踏まえながらも、その中で限りなく「形体」や「物質」に近付こうとしているために「形体」や「物質」のレベルにおける極限化を体現しているという。その極限化は、絵画の場合であれば、ミニマル・アートの先駆として挙げられるカジミール・マレーヴィッチ (MALEVICH, Kasimir 1878~1935) の《黒い正方形 (白い地の上の黒い正方形)》(1913-1915) (図1) のような均一に塗られた絵画表面の「平面性」に見られ、彫刻の場合であれば、カール・アンドレ (ANDRE, Carl 1935~) の耐火レンガを何十個も並べた《レヴァー》(1965) (図2) のような作品を構成する素材の「均一性」に見ることができる。それらの作品を見る時、我々は作品を形作る要素をそのままそのものとして意識するだろう。このような、芸術形式としての純粋性・自律性の極限を追求するミニマリズムの特徴がモダニズム的側面であるといえる。

II-2. ミニマリズムの持つポストモダニズム的側面

次にポストモダニズムについて見ていこう。ポスト



図1 カジミール・マレーヴィッチ
《黒い正方形》(1913-1915)

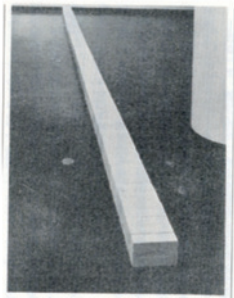


図2 カール・アンドレ
《レヴァー》(1965)



図3 マルセル・デュシャン
《泉》(1917)

モダニズムの「ポスト」の意味としては①時間的意味「after：後の」「next：次の」と、②内容的意味、そしてその中でも②-a「anti-：反」「non-：否定」と②-b「beyond：～を越えて」「メタ的批判」が挙げられる¹¹（表1）。つまり、ポストモダニズムとはモダニズムの「次、後に」（①）に現れた考えであり、そこにはモダニズムに対する「反対、否定」（②-a）が内容的には含まれている。「メタ的批判」（②-b）は芸術においては「芸術作品とは何か」「芸術とは何か」という芸術の存在論的在り方を問うことで、芸術の考え方を超越論的に捉え直すことを試みることである。

表1 「ポスト」の意味

「ポスト」の意味	時間的意味	① 「after：後の」「next：次の」
		内容的意味
	②-a	「anti-：反」「non-：否定」
	②-b	「beyond：～を越えて」 「メタ的批判」

このようなポストモダニズム的側面をミニマリズムの中で探っていこう。「ポスト」の意味の中でも、ミニマリズムに関わりの深いものが②-bである。それは、マレーヴィッチと共にミニマル・アートの先駆として挙げられる上記のデュシャンの作品《泉》(1917)（図

3）に見ることができる。これは、デュシャンがR. Mutt という偽名を使い、1917年にニューヨークで開催されたアンデバンゲン展に J.L. Mott 鉄工所のショールームから購入した普通の便器を通常設置する向きとは異なった向きに設置し、それに R. Mutt の署名と日付を書き入れ「泉」とタイトルを付けて出品した作品である¹²。このアンデバンゲン展は、ニューヨークのアーティストと当時の新しい芸術に理解のあるコレクターのグループにより設置された独立芸術家協会により開催され、そこでは審査委員会は置かず検問もしない、つまりどんな芸術家でも6ドルの参加費を払えば出品できるという当時としては実に画期的な試みがなされていた。しかし《泉》はすぐに議論的となり、慌ただしく開かれた役員会の会合で結果的に展示しないという票決が出た。その理由としては、それは不道徳で下品で、水周り製品以外のなものでもなく、いかなる定義から考えてもそれを芸術品とは呼べないというものであった。こうして《泉》は瞬く間にニューヨークのゴシップになった。

ただの便器である《泉》がなぜこれほど注目されるのかを考えると、その理由として《泉》が芸術の核心をつく問題提起をした点を挙げるができる。それまでの美術とは美しく清潔であるという芸術の考えの対極にある不潔で下品な便器を芸術作品として提示したことによって「芸術とは何か」というメタ的批判の問いを投げかけた点に、この作品は集約される。

また音楽の分野において《泉》のような役割を果たした作品としては、ジョン・ケージ (CAGE, John 1912～1992) の《4分33秒》(1952) が挙げられるだろう。この作品は、舞台上に現れたピアニストがただピアノの前に座り、4分33秒の間全く1音も鳴らすことなくピアノの蓋を3回開け閉めするだけというものだった¹³。その開け閉めは、この作品が3部構成になってい

るということの意味している。つまりピアニストが蓋を開けた時にその部が始まり、閉めた時にその部は終わり、開いている間は演奏中ということである。当然、4分33秒の間会場は、ケージの作品を聞きに来た観客の咳払いやプログラムをめくる音、ざわめき等でいっぱいになる。つまりケージは、この作品で観客の咳払いやプログラムをめくる音、ざわめき等も音楽であるということを示すことで、人々の音楽に対する意識の解放や音楽の持つ可能性の拡大を図ると共に、強烈に「音楽とは何か」という疑問を人々に投げかけたのである。

それまで、音楽の音といえば楽器を通して聞こえてくる音楽のことを指していたのに対し、ケージは楽器の音楽という意味での音楽が全くの存在しない「無音」によって提示される「パフォーマンス」自体も音楽作品であるとするので、音楽の在り方について考える機会を我々に与えているのである。

そしてミニマリズムの作品の中でも、このような既存の芸術概念に疑問を投げかけ、メタ的地平での考察を促すものにポストモダニズムの側面を見ることができ。

II-3. ミニマリズムの二重構造

以上のように、ミニマリズムはその構造として、芸術形式としての純粋性・自律性を極限まで追求するモダニズムの側面と、レディメイド等を用いて既存の芸術概念に疑問を投げかけるメタ的レヴェルでのポストモダニズムの側面を併せ持つと考える。

このようなミニマリズムの二重構造の特徴は次の記述からも窺える。“Phaidon Dictionary of 20th Century Art” (1977)¹⁴はミニマル・アートの歴史上の先駆としてマレーヴィッチとデュシャンを挙げており、また批評家バーバラ・ローズ(ROSE, Barbara)も“ABC Art” (1965)¹⁵において、ミニマル・アートにはモダニストの形式的還元に対する情熱(マレーヴィッチ)と、(デュシャンの)「レディメイド」のような「事物の世界に対する親近感」という性質を備えていると指摘している。この「事物の世界に対する親近感」とは、日常生活で使用している物でさえ(例えば便器でも)芸術足り得るということを示したことを意味する。

このように、ミニマリズムが内包するモダニズムの側面とポストモダニズムの側面を確認した上で、次にミニマリズムの特徴について具体的に芸術ジャンルに沿って探っていく。

III. ミニマリズムの特徴

リチャード・ウォルハイム(WOLLHEIM, Richard)は“Minimal Art”(1965)¹⁶で、このミニマル・アートという呼び方を用いて、その特徴について分析的にまとめている。ウォルハイムによれば、ミニマル・アートとは芸術的内容が最小限である作品を指し、その最小限の特徴として以下の二点を挙げている。

- (A) 作品の構成要素である素材自体がミニマル
- (B) 素材と芸術の距離がミニマル

これに上記してきたミニマリズムについての考えを当てはめると、ミニマリズムに見られるモダニズム的側面は(A)を示し、ポストモダニズム的側面は(B)を示すといえるだろう。ミニマリズムの特徴を探るに当たり、まずウォルハイムがまとめた(A)と(B)の特徴に着目することで美術と音楽におけるミニマリズムを見ていこう。

III-1. 美術におけるミニマリズム

美術におけるミニマリズムについて、まず(A)の特徴から見ていく。美術作品の構成要素の素材としては、形態や色彩等が挙げられる。それらの素材自体をミニマルにすることで次のような特徴が表れる。例えば「無差別なまでの均一性」¹⁷と表されるアド・ラインハート(図4)の作品のような全体が均一に塗られた画面に見られる「平面性」や、均質な画面全体に現れる多焦点や無焦点によって見られる「脱中心」、そしてカール・アンドレやドナルド・ジャッド(図5)の作品に見られるような同一の形態の繰り返しに見られる「均一性」、またフランク・ステラ(図6)の単色とシンメトリックな画面に見られる「単調」等がミニマル・アートの(A)の特徴を表した具体例である。

このような作品の構成要素である素材自体の極限化は、まさにフォルマリスト的なモダニズムの極北を示しているが、その極北点はもはやモダニズムのみに留まることはできず、「絵画とは、彫刻とは何か」「芸術とは何か」という芸術作品の存在論的存在に疑問を投げかけてポストモダニズムへの視点を促しているといえるだろう。

そこでポストモダニズム的な(B)の特徴に着目しよう。それは、例えばデュシャンやアンドレの作品のような、作品を作品として他から区別するものが「芸術家自身に由来するのではなく、自然や工業といった非芸術的な源から来るもの」¹⁸例えば便器やレンガ等を

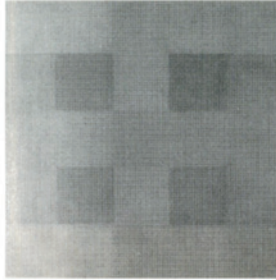


図4 アド・ラインハート
《アブストラクト・ペインティング》(1953)



図5 ドナルド・ジャッド
無題 (1965)

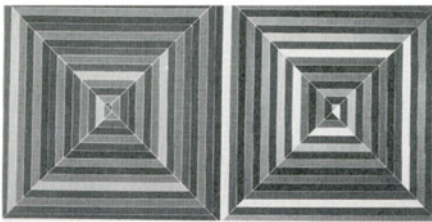


図6 フランク・ステラ
《JASPER'S DILEMMA》(1962-1963)

そのまま作品の素材として用いる点に見ることができ、つまり作品を構成する素材は芸術家によって作られたものではなく、芸術家は作品づくりにおいてただ素材の配置や構成を考えるだけであるというのである。そのように全く手を加えない素材をそのまま芸術作品として提示する点が、(B)素材と芸術の距離がミニマルということである。その考えを具体化する手法が、例えば全く手を加えない木や石やレンガ等を「反復」させることで徹底的に人為的な均一化を図る方法である。つまり自然的な素材を非自然的に構成することで、それらを自然の創造物とは違う芸術作品として区別しようとするのである。このように自然的な素材を芸術

作品として提示することによって「芸術作品とは何か」と逆説的に問いかける点に、メタ的なポストモダニズムの側面を窺うことができる。

III-2. 音楽におけるミニマリズム

音楽におけるミニマリズムについても(A)の特徴から探っていく。音楽において作品を構成する素材としては、旋律やリズムや和音等が挙げられる。後に詳述するが、ミニマル・ミュージックの場合には構成する音が自然音でないところが重要である。

ミニマル・ミュージックの代表的な人物として、ラモンテ・ヤング(YOUNG, La Monte 1935~)、テリー・ライリー(RILEY, Terry 1935~)、スティーブ・ライヒ(REICH, Steve 1936~)、フィリップ・グラス(GLASS, Philip 1937~)の4名が挙げられる¹⁹。彼らの作品には「反復」と「旋回」という共通点が見られ、音楽を構成する音素材自体に興味を持ち、それらを強調する手段として反復や旋回を用いている。例えば、ヤングやライリーは、ドローン(単音の変化のない持続音)やパルス(一定の基準のリズム)を用いることで音素材自体の強調を試み、ライヒは2つ以上の音楽的パターンを反復させることで、音素材自体の強調というよりはむしろパターン相互がずれていくプロセスを強調した。グラスも小単位のパターンの反復を核としてそれに音符の付加や減少を組み合わせることで音形の変化を強調した。ライヒやグラスのような反復の繰り返しから、音楽の始まりと終わりをはっきり意識できなくなるような「旋回」が表れる。この旋回という手法は、4人に共通して見られるが、これは各々が西洋音楽ではないインド音楽から影響を受けたことによる。このように、ミニマル・ミュージックにおいては、作品の構成要素である素材自体をミニマルにすることで「反復」や「旋回」が見えてくる。

次に(B)の特徴に着目する。音楽においてこの特徴は、既述したケージの活動に見ることができる。例えば《居間の音楽》(1940)において、居間にある家具や本・紙等を何でも叩いて打楽器として用いたり、車の走る音や街の雑音・工事の音等の騒音(ノイズ)や沈黙までも音素材として用いたりという、それまで音楽の音として認識されなかった音を音楽とした点や、構成の方法として易による偶然性を用いた点に(B)の特徴を見ることができる。ケージは、II-2で示したデュシャンのように、それまで芸術作品の素材として認識されたことのなかった素材に着目し、それらを音楽として用い

ることで既存の音楽が持つ概念に疑問を投げかけたのである。このようなケージの実験的な試みはその後、音楽だけでなくダンスにも大きな影響を与えることになる。

ただし、ここで注意しておかなければならない問題は、ミニマル・ミュージックとしては(B)の特徴は見られないということである。本来の音楽的な素材ではない音を音楽として用いることに対する関心は、むしろピエール・シェフェールが1948年に実験的に始めたミュージック・コンクレート²⁹に見ることができるだろう。

ミニマル・ミュージックは、自然音を音楽として用いることがないため、ケージが投げかけたような既存の音楽が持つ概念に疑問を提示するメタ作品としての役割を果たすことはない。ミニマル・ミュージックに見られる反復や旋回はあくまでも作品創作の単なる表現手段として、例えばソナタ形式やカノン形式というような一つの表現形式として用いられている。

III-3. ミニマル・アートとミニマル・ミュージックの特徴

ウォルハイムの分類を基に、ミニマル・アートとミニマル・ミュージックにおけるミニマリズムについて言及してきたが、一言でミニマリズムといってもその特徴には芸術ジャンルによってさえも違いが見られる。ミニマル・アートにおけるミニマリズムを分析したウォルハイムの分類を、そのままミニマル・ミュージックに当てはめることは上述したように、ミニマル・ミュージックが自然音をその音として用いることがないために困難である。そこでウォルハイムの分類から離れて、ミニマル・アートとミニマル・ミュージックのミニマリズムの違いを探る新たな視点が必要となる。

ミニマリズムの違いを考える上でキーポイントとなるのは、用いる「素材」とその「構成方法」である(表2)。

ミニマル・アートにおいて用いられる素材と構成方法の組み合わせは「既存の芸術的な素材」×「均一化」(i)と「自然的(=非芸術的)な素材」×「反復」(ii)に分類することができる。一方、ミニマル・ミュージックにおいては「既存の芸術的な素材」×「反復」(iii)のみである。

(i)は、既存の芸術的な素材を均一に構成することで、作品を構成する素材自体のミニマルを追求した。言わ

ばモダニスト・モダンのフォルマリズムが極限化される考えである。

(ii)は、芸術家が全く手を加えない自然的な素材を「反復」させることによって、自然の創造物ではなく芸術作品として提示するためのぎりぎりの戦略であり、芸術概念を問うメタ的な役割を持つ構成方法である。

例えば上述したレンガを一列に並べたアンドレ作品(図2)はモダニスト・モダン(i)とポストモダン(ii)の両者にまたがった表れである。

1970年代に主にアメリカで主流となったミニマル・ミュージックは、60年代に美術の分野に見られたミニマル・アートのタームを借用することで表れた。ミニマル・ミュージックに見られる(iii)は、ミニマル・アートに見られたような芸術的な素材を均一化(i)させて反復する方法を、作品創作上の一つの表現形式として用いたにすぎない。したがってこれはもはやメタ的な意味でのポストモダニズムではない。

ミニマリズムについて以上のようにまとめた上で、ダンスにおけるミニマリズムを次に取り上げる。

IV. ダンスにおけるミニマリズム

I. はじめに、で述べたように「モダンダンス」「ポストモダンダンス」は必ずしも「モダニズムのダンス」「ポストモダニズムのダンス」とは合致しない。そこでダンスにおけるモダニズムとポストモダニズムについて確認し、その後にダンスにおけるミニマリズムの特徴に目を向ける。

IV-1. ダンスにおけるモダニズムとポストモダニズム

モダニズムには、表現性や象徴性を追求する(expressionism)と、形式や形態を追求する(formalism)という二律背反する二つの側面が共存する。しかしモダンダンスにおけるモダニズムは、expressionismを標榜する表現主義舞踊として20世紀ダンス史に刻印されている。ドイツの表現主義舞踊やマーサ・グラハム(MARATHA, Martha 1894~1991)らのアメリカン・モダンダンスがこれに当たる。

このような表現主義的モダンダンスを否定して新しいダンスを提示したのが、抽象的なダンスを提示したマース・カニングハム(CUNNINGHAM, Merce 1919~)である。

舞踊の主題は踊ることそれ自体にあると考えるカニ

ングハム²¹は、ダンスを「動きとしての動き」「動きそのもの」として捉えており、グラハムらのロマン主義の理念や象徴主義・表現主義的な特徴を持つアメリカン・モダンダンスとは異なる、動きを追求するフォルマリスティックなモダニスト・モダンの特徴を持つダンスを展開した。II-2で挙げた「ポスト」の二つの意味である、モダンダンスの「後に」(①)、そしてそのモダンダンスを「否定」(②-a)するモダンダンスをポストする「ポスト」・モダンダンスである。

しかしこのような現象が起こるのは、expressionismとformalismの二つのモダニズムの内、ダンスにおいてはモダンダンスが表現主義的なモダニズムを標榜したために、もう一つのフォルマリスティックなモダニスト・モダンなモダニズムが、他ジャンルから一周遅れて「ポスト」・モダンダンスとして現れるという時間的なズレによる。したがってポストモダンダンスにはモダニズムを否定して抽象的なモダンダンスであるポスト・モダンダンスと、ダンスそのものの存立を疑うメタ的な意味でのポストモダン・ダンスとの二つがあるのである。

カニングハムはダンスでようやくこのフォルマリスティックなモダニスト・モダンを展開した(バレエにおいて展開したのがバラシンのアブストラクト・バレエである)。

ただし、カニングハムは作品の構成方法にチャンス・オペレーションつまり偶然性を用いたので、作品の在り方そのものに反省を促すメタ・ダンスとしての動きを作品に与えた²²。カニングハムはケージの影響を受け、易の使用やコインを投げて出た表か裏かを利用して振付を決定することで、ダンスの構成に偶然性を取り入れた。その結果、個人の癖や想像を越えた動きや構成が生み出される作品概念を揺るがすメタ的なポストモダンダンスへの道を拓いた。つまりカニングハムは上記のポストモダンダンスの二つの側面を持つ²³。

しかし彼の作品での動きはダンシングすることを前提にしており、従来の舞踊作品の枠から抜け出すことができなかった。1960年代から始まるジャドソン・ダンス・シアター(Judson Dance Theater以下、JDTと略す)の代表的な人物であるイヴォンヌ・レイナー(RAINER, Yvonne 1934~)は次の4点、(1)改革の中途半端、(2)ダンサー間に存在するヒエラルキー、(3)フォルマリズム、(4)伝統的な舞台空間、を理由に挙げてカニングハムが60年代から始まるメタ(②-b)的な意味

を持つ「ポスト」モダン・ダンスとは厳密には異なると主張している²⁴。このようにカニングハムは通常、モダンダンスとポストモダンダンスの境に立っている存在と見なされている。

JDTの活動から「メタ」(②-b)的な意味を持つ「ポスト」モダン・ダンスを見ることが出来る。彼らは日常の動き²⁵や偶然性を用いることで、もはやダンシングしなくて、身体の在り方を提示することで、ダンス固有の「テクニク」や「構成」等の既存のダンスの作品概念から抜け出した。

このような、ダンスにおけるモダニズムとポストモダニズムについて考えるに当たり一つの指標となるのがミニマリズムである。III-3でまとめたミニマリズムをダンスに当てはめて確認する。

IV-2. ダンスに見られるミニマリズム

先にカニングハムとJDTについて確認しておきたいことがある。

ダンスにおけるメディアムは「動き」であり、カニングハムの動きの追求は、グリーンバーグのいうモダニスト・モダンの芸術形式としての純粋性・自律性の追求である。それはミニマル・アートに見られる(i)と合致する。

松澤はカニングハムの特徴として次の三つを挙げている²⁶。

- (C-1) collaboration (共同)
- (C-2) co-existence (共存)
- (C-3) chance-operation (偶然性)

この内、IV-1で取り上げた(C-3)の偶然性はミニマリズムには含まれないが、他の二つはミニマリズムの表れといえる。

(C-1)のダンス、音楽、舞台装置が同時に、しかしそれぞれが無関係に独立して創作活動を行う「非協力的協力」(non-collaborated-collaboration)は、舞台上におけるダンスと音楽と舞台装置からなる意図的な関係を排除して、ここでは脱中心的な多焦点を作り出している。これによってダンスは、例えば音楽の再現でもなければ表現でもない、むしろダンス自体を表すようになるのである。ダンスは他の構成要素との「非協力的協力」的なつまり「共存」によってダンスそのものとして解放されて、ダンスの持つ動きや構成はかえって多様化し始めるのである。カニングハムは、舞台上に同時にいくつもの動きを配置することで、観客の視点が一つのところに集まるのを避け、舞台上に多

焦点を作り出している。つまり舞台の構成要素を全て等価値に置くことで、どれかが何かを牽引するという構図ではない「記号論的な戯れ」²⁷を作り出すのである。このような「脱中心」によって舞台上に表れる「記号論的な戯れ」はミニマル・アートに見られるミニマリズム(i)である。

JDTにおけるミニマリズムを取り上げよう。サリー・ベーンズ (BANES, Sally) は、彼らのダンスを「分析的ポストモダンダンス」に分類しており、そこにミニマル・アートの特徴を見ることができるといふ²⁸。JDTの中心人物の一人であるイヴォンヌ・レイナーの作品《トリオ A》(Trio A 1966) や《心は筋肉である》(The Mind is a Muscle 1966) を通してその特徴を以下にまとめる。

それまでのダンス作品のほとんどには作品の焦点になる箇所やクライマックスが含まれているが、レイナーの作品においてこれらは徹底的に排除されている。作品は連続的なフレーズ(小さな動きのユニットの組み合わせ)で構成されており、一つのフレーズが終わる前に別のフレーズが入り込むことで、どこが始まりでどこが終わりなのか区別が付けられなくなって²⁹、動きはどれも同等に均一に強調されることになる。その結果見えてくるものは、動きそれ自体である。これらはミニマル・アートや上述したカニングハムのダンスに見られる「均一性」や「脱中心」(i)である。この関わりについてレイナーは「いわゆるミニマル彫刻と最近のダンスの状況間にある一対一の関係」は疑わしいとはしながらも、ミニマル彫刻の用いている企みに見られる特徴がダンスにとっても興味深いものであると述べている³⁰。

ただしここで特記しておきたいことは、カニングハムがあくまでもダンシングする身体を素材として用いたのに対し、レイナーはダンスの素材として日常の動作を用いた点である。つまりカニングハムに見られるミニマリズムは、芸術的な素材を均一または脱中心的に構成することで素材自体の強調を試みた(i)に対し、一方レイナーに見られるミニマリズムは、従来のような芸術的な素材ではない自然的な素材つまり日常の身体を作品として提示するためのぎりぎりの戦略に反復を用いて、ダンスにおける身体の在り方を問うメタ的な舞踊作品を提示(ii)したのである。

IV-3. ミニマル・ダンス

カニングハムを出発点に JDT が開花する60年代の

ダンスに見られるミニマリズムの特徴は、ミニマル・アートにおけるミニマリズムの(i)と(ii)の特徴を持っている。

それが70年代になると、ミニマル・ダンスという固有の表現スタイルが生まれて、反復や旋回という表現形式を確立するようになる。これはミニマル・ミュージックの(iii)で見られたように、反復や旋回という構成方法が作品を構成する素材自体をミニマルにするという当初の目的から徐々に離れて、単なる表現形式として用いられるようになったことと共通している。この時期の代表的な作品にローラ・ディーン (DEAN, Laura 1945~) の《Tympani》(1980) を挙げることができる。

80年代になると、ミニマル・ダンスはミニマル・アートやミニマル・ミュージックとは異なる独自の展開をするようになる。ミニマル・アートやミニマル・ミュージックに見られた(i)(ii)(iii)のミニマリズムの特徴が見られなくて、ただミニマル・ミュージックを使ったダンスならば、そのダンス・スタイルがどのようなものであれ、ミニマル・ダンスの冠をかぶるようになったのである。例えば、80年代に来日したモリッサ・フェンレイ (FENLEY, Molissa 1954~) やラ・ルボヴィッチ (LUBOVITCH, Lar 1943~) らのダンスは、ミニマル・ミュージックを使用しているため、それらのダンスはミニマル・ダンスとして一括りにされ喧伝されていた。クラシック・バレエのバヤ社交ダンスのステップ、ジャズ・ダンス等が同じ作品の中に取り込まれてこの時代のダンス作品の構成要素の一つとして用いられるようになったのに伴い、ミニマル・ダンスのように小さな動きのモチーフを繰り返し使用するダンス語法もまた、ダンス作品の一つの構成要素として用いられていくのである。

ミニマル・ダンスはミニマル的な通俗的なスタイルをこうして確保していくに連れて、批判的契機としてのミニマリズムの思想は捨て去られていく。

松澤は舞踊と音楽の関係について「舞踊は音楽に振り付ける際に、音楽が表現する世界とは違う地平を開拓し披露しなければならぬ」³¹という。しかし、ミニマル・ミュージックの使用は、結局はダンス独自の地平を開陳することなく音楽の地平で浮遊してしまうため、舞踊教育の現場においては禁じ手としている³²。

表2 ミニマリズムの分類

ジャンル	素材	構成方法	分類
ミニマル・アート	既存の芸術的な素材	均一化(脱中心)	(i)
	自然的な素材	反復	(ii)
ミニマル・ミュージック	既存の芸術的な素材	反復	(iii)
ミニマル・ダンス	既存の芸術的な素材	均一化(脱中心)	(i)
	自然的な素材	反復	(ii)
	既存の芸術的な素材	反復	(iii)
	ミニマル・ミュージックを用いただけ		(iv)

V. まとめ

ダンスにおけるミニマリズムは、60年代にはミニマル・アートに見られるような既存の芸術的な素材を均一にする(i)や、反復することで自然的な素材を非自然的な芸術作品とする一つのぎりぎりの戦略(ii)として表れ、70年代になると次第にミニマル・ミュージックに見られるような、芸術的な素材を反復する一つの表現形式として(iii)用いられるようになる。そして本来のミニマリズムの精神を持った(i)や(ii)のミニマル・ダンスと、ミニマリズムの単なる表現形式である反復を用いた(iii)のミニマル・ダンスは、それぞれの特性を区別することなく用いられるようになり、それらは混合してダンスにおけるミニマリズムとなった。

しかしついにはミニマル・ミュージックを用いただけのミニマル風なダンスも80年代に現れて、それさえもミニマル・ダンスと呼ばれるようになったが、そこにはもはや本来のミニマリズムの精神は含まれてはいない。このようにミニマル・ダンスはミニマリズムを標榜するダンスの時代から、作品の表現形式の一つとしてミニマリズムを用いる時代へ、そしてミニマル・ミュージックを用いただけのミニマル風なダンスの時代へとその姿を変貌させてきた。

ダンスにおけるミニマリズムはこうして、ダンスにおけるモダニスト・モダンを導入するための手段として始まり、ダンスの作品概念をメタ的に揺るがす戦略として、あるいはミニマル風なスタイルとしてダンスに表れるようになり、さらにはミニマル・ミュージックを用いただけのダンスもミニマル・ダンスとなった。

モダンダンスやポストモダンダンスが必ずしもモダニズムのダンスやポストモダニズムのダンスと合致するものではないように、ミニマル・ダンスもまたミニマリズムのダンスと合致するものではない。

注

- 『新潮 世界美術辞典』(1985), 佐藤亮一「ミニマリズム」の項, p.1434-1435
- Samuel Wagstaff, jr. (1964)
- ジェイムズ・マイヤー (2005), p.26
- クレメント・グリーンバーグ (2005), p.26
- クレメント・グリーンバーグ (2005), p.39
- クレメント・グリーンバーグ (2005), p.42
- クレメント・グリーンバーグ (2005), p.62
- 金指みの利 (2007), p.30
- 金指みの利 (2007), p.32
- 千葉茂夫 (1987), p.30
- 松澤慶信 (2002) 授業レジュメより
- トニー・ゴドフリー (2001), p.28-33
- 朝吹亮二 (1985), p.255
- “Phaidon Dictionary of 20th Century Art” (1977)
- Barbara Rose (1965), p.275
- Richard Wollheim (1965), p.387
- 千葉茂夫 (1987), p.21
- Richard Wollheim (1965), p.387
- 『ニューグローヴ世界音楽大事典』(1995), 石田一志「ミニマル・ミュージック」の項, p.14
- 『メッツラー音楽大事典』DVD版(2006), 「ミュージック・コンクレート」の項
- ジャックリーヌ・レッシャーヴ (1987), p.86
- 松澤慶信 (1996), p.85-86
- カニングハムに見られる偶然性は、あくまでもコントロールされた中での偶然性であり、「絶対的」偶然性ではない「相対的」偶然性という
- アニー・ボジニ (フランストゥールーズ振付開発センター・ディレクター) 講演「コンテンポラリーダンスの源を探る～ポスト・モダンダンスの流れから～」, 世田谷パブリック・シアター, 2007/10/7にて
- アンナ・ハルプリン (HALPRIN, Anna 1920～) はJDT以前に日常の動きをダンスの素材として用いている。彼女の日常の動作やコラボレーション、即興、偶然性に対する関心はワークショップを通じてJDTに受け継がれている。
- 松澤慶信 (1996), p.86

- 27 松澤慶信 (2004), p.83
- 28 Sally Baner (1977), p.xx
- 29 Yvonne Rainer (1977), p.44
- 30 シンシア・J・ノヴァック (2000), p.54
- 31 松澤慶信 (1999), p.130
- 32 松澤慶信 (2004), p.81

参考文献・引用文献

◆単行本

- ・ Sally Baner (1977) *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Wasleyan University Press
- ・ Frances Colpitt (1990) *Minimal Art: The Critical Perspective*, University of Washington Press
- ・ Daniel Marzona (2004) *Minimal Art*, Taschen
- ・ Yvonne Rainer (1977) 'The Aesthetics of Denial' in Sally Baner (1977) *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Wasleyan University Press
- ・ Barbara Rose (1965) 'ABC Art' in Gregory Battcock ed. (1968) *Minimal Art A Critical Anthology*, University of California Press
- ・ Richard Wollheim (1965) 'Minimal Art' in Gregory Battcock eds. (1968) *Minimal Art A Critical Anthology*, University of California Press
- ・ ジャック・アンドソン (1993) 湯河京子訳『バレエとモダン・ダンスーその歴史』音楽之友社
- ・ テーオドール・ヴィーゼングルント・アドルノ (1998) 三光長治, 高辻知義訳『不協和音 管理社会における音楽』平凡社
- ・ 朝吹亮二 (1985) 「沈黙/白紙について」樋口良澄編『現代詩手帖 4月臨時増刊 ジョン・ケージ』思潮社
- ・ ジョン・ケージ/ダニエル・シャルル (1982), 青山マミ訳『ジョン・ケージ 小鳥たちのために』青土社
- ・ 千葉茂夫 (1987) 『ミニマル・アート』リプロポート
- ・ トニー・ゴドフリー (2001) 木幡和枝訳『岩波 世界の美術 コンセプチュアル・アート』岩波書店
- ・ ローズリー・ゴールドバーグ(1982) 中原佑介訳『パフォーマンス』リプロポート
- ・ ポール・グリフィス (2003) 堀内宏公訳『ジョン・ケージの音楽』青土社
- ・ クレメント・グリーンバーグ (2005) 藤枝晃雄訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房
- ・ ジャックリーヌ・レッシュャーヴ (1987) 石井洋二郎, 石井啓子, 朝比奈美智子訳『カニングハム 動き・リズム・空間』新書館

- ・ 松井みどり (2002) 『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』朝日出版社
- ・ 松澤慶信, 菊地 海 (1999) 「音楽構造と物語ー《ステップテキスト》と《シャコンヌ》」, 『Forsythe1999』, NTT出版
- ・ ジェイムズ・マイヤー (2005) 小坂雅行訳『ミニマリズム』ファイドン
- ・ シンシア・J・ノヴァック (2000) 立木輝子, 菊池淳子訳『コンタクト・インプロヴィゼーション 交感する身体』フィルムアート社
- ・ 佐々木健一 (1985) 『作品の哲学』東京大学出版会
- ・ 佐々木健一 (2004) 『美学への招待』中央公論新社
- ・ 庄野 進 (1991) 『聴取の詩学 J・ケージから, そして J・ケージへ』勁草書房
- ・ 外山紀久子 (1999) 『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
- ◆雑誌
- ・ Samuel Wagstaff, jr. (1964) "Paintings to Think About", ARTnews
- ・ 松澤慶信 (1996) 「<メタ・ダンス>としてのカニングハムの舞踊作品, そして, 舞踊の偶然性と秩序性」慶応義塾大学日吉紀要『言語・文化・コミュニケーション』No. 17
- ・ 松澤慶信 (2004) 「ダンスとコラボレーション」, 『舞踊学』第27号, 舞踊学会
- ◆辞書
- ・ “Phaidon Dictionary of 20th Century Art” (1977), Phaidon
- ・ 『新潮 世界美術辞典』(1985), 新潮社
- ・ 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第18巻, (1995), 講談社
- ・ 『メッツラー音楽大事典』DVD版, (2006), 教育芸術社
- ◆その他
- ・ 金指みの利 (2007) 『バレエにおける抽象とフォルマリズム』日本女子体育大学大学院平成19年度修士論文
- ・ 松澤慶信 (2002) 授業レジュメ

(平成20年9月17日受付)
(平成20年11月26日受理)