

Title	われわれの時代のダンスと表現主義舞踊についての覚え書き(身体をキャプチャーする : 表現主義舞踊の系譜)
Sub Title	The Dance of OurTime and Ausdruckstanz(Capturing the Body : Expressionist Dance Then and Now)
Author	松澤, 慶信(Matsuzawa, Yoshinobu)
Publisher	
Publication year	2003
Jtitle	Booklet Vol.10, (2003.) ,p.54- 62
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000010-04211248

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

われわれの時代のダンスと 表現主義舞踊についての覚え書き

The Dance of Our Time and Ausdruckstanz

松澤 慶信

Yoshinobu Matsuzawa

2000年秋に新宿パークタワーホールが主催したダンス公演「ユーバー・クロイツ」を踊った2人のドイツ人女性、ズザンネ・リンケ氏とラインヒルト・ホフマン氏が、その公演のあと幾日か経って日本大学芸術学部を来訪した。彼女らはヴィグマンやヨースの弟子であるという事実から、ドイツ表現主義舞踊（Ausdruckstanz）の正統な系譜者であるといわれているが、そこで、洋舞コースの学生によるダンスのデモンストレーションと授業カリキュラム、具体的には、群舞のフォーメーション、ダンシングする動きの時間の取り方などを見ることになった。

その際に大変興味深かったことは、本国ドイツでさえも昨今ではみられなくなった表現主義舞踊の伝承が、極東の日本の現代の「今ここにある」という彼女らの驚きだった。日本に現代舞踊の種をまいたのがドイツ表現主義舞踊であったこと、そして日本におけるその受容が必ずしも一枚岩でなかったこと、日本の暗黒舞踏にドイツ表現主義舞踊の来歴をたどることの可能性等々をここに語る余裕はない。しかし、表現主義舞踊の歴史が今も学校教育に根付いている事実（リトミック運動の授業はかなり少なくなってきたとはいえ、今もなお日本中の中学校や高等学校の女子学生の体育の時間に有効に使われている事実）を、われわれは誇っているのだろう。なぜならこのことを矜持に覚えるコンテクストにこそ、われわれの時代のコンテンポラリー・ダンスの問題がはらんでいると筆者は思うからである。

身体によって何かを、つまり物語を表象的（representational）に表現したり感情を表出させたりするというダンスではなく、様々な「身体」の在り方や諸相を呈示するパフォーマンスとしての、さらにはパフォーマンス・アートですらないダンスが存立するようになって久しい。

ダンスの表現特性としてこういう側面があることをいつ頃からわれわれは知ることになったのだろうか。日本でいわゆるヨーロッパ系のダンス、フランスのヌーヴェル・ダンスやピナ・バウシュ、ウィリアム・フォーサイスらが来日することで一気にダンスが変貌しつつあることを実感するようになったのは1980年代後半からだった。そしてその成果が日本人の作家

にも普及したのだという確証が得られるようになったのは、1993年、今はもうない渋谷シードホールでの「Perfomix」（H・アールカオス、NEST、珍しいキノコ舞踊団の3団体による公演）ではなかったかと筆者は考えている。

60年代にニューヨークを中心に開花したポスト・モダン・ダンスは、ダンス作品の概念に自省を促すいわゆるメタ・ダンスとして、ダンスの変貌を概念的にはすでに先取りしていたはずだ。しかし、幅広い観客層（コンテンポラリー・ダンス系の固定客は日本では500名を満たない数である）を得て、しかもダンスは文化であるという力強い文化的コンセンサスに支えられて（これも90年代に入ってからである）、ダンスをとりまく環境や受容のされ方が明らかに変わってきたと思えるようになったのは、確かにこの10年だろう。

ところが、ダンスはなおもダンシングによって表現することを基本とするアートである。たとえ動かないダンスがあったとしてもだ。またいまだに学校での舞踊教育は、感情を込めて踊り込むことをモットーに、日々決まったテクニック・運動能力の研鑽を積むことに専念している。

様々なダンスの表現方法、作品の在り方、舞踊教育法が乱立する、今日の複合的なダンス状況下に比べ、20世紀前半は新しいダンスの芽生えにとって充実した幸福な時代であったといえる。身体への関心がダンスへの移行を推進していったと考えられる20世紀初頭の表現主義舞踊の成立過程では、それがバレエのパのような表現形式を持っていなかった分、新たな表現手法を大急ぎで確立しなければならなかった危機意識を背景に、かえってダンスすることを真摯に受けとめていた。受けとめなければならなかった。

この幸福な時代をまず最初に導いた第一人者であるイサドラ・ダンカンが、1900年初頭にヨーロッパ各地を移動した記録を参考までに掲げておきたい（図1、2、3）。これはアメリカ人の世界的なダンカン・コレクターであるハワード・ホルツマン氏が保有していた劇場公演との契約書の記録をすべてひろい、記したものである。彼が所有していないために漏れた公演データもあるだろうが、これほどに毎日各地を移動し、活発な公演をダンカンがこなしていたということには驚くほかはない。

今日、ダンスは相対化され、「何でもあり」の記号論的戯れに身体を委ねつつ、身体の在り様や在り方を呈示することも「振付」とよばれ、そこに展開されるダンス群をまとめて「コンテンポラリー・ダンス」と呼称することが、21世紀をむかえてますます定着してきた。しかしここに通底する問題意識は、ダンスをして身体が表現することであれ、身体を呈示するパフォーマンスであれ、やはり身体に対する自覚に支えられている。

ところで筆者はかなりの確信をもって、コンテンポラリー・ダンスが、ダンスという構造を残したまま、かえってオーソドックスなその構造に支え

られながら、反動的だがロマンティックな古典主義へと傾斜していくというノスタルジーにはまりつつある、そのために物語性にもう一度頼ろうとしているのではないかと考えている。

例えば、言葉言語の「筋」としての物語でも、音楽言語によって展開される物語的なものでもよい。あるいは伝統や歴史を示す記号をまわりつかせることによって物語性を喚起させる手法でもよい。これは懐古趣味 (retrospective) がポスト・モダンな戦略として積極的に「解体」を促進させる手立てであったのに比べると、素朴にノスタルジックに利用されているだけであり、またリオタールが言ったような「大きな物語」の復権でもない。頼ることのできる屋台骨がほしくなったのである。難しいコンセプトによって理論武装するのでもなく、むしろ身体が動き回るテクニックを見せるような方向に、まさに結果的にはかつてのモダン・ダンスの姿勢にまた向かっているのである。

ダンサーを殴ったり突然に叫んで観客を驚かせたり、照明、音楽、舞台装置、映像などによるとてもウェル・ダンな技巧を、例えばダムタイプによって十分に獲得し見慣れたわれわれが次に求めているのは、この身体の「ダンシングする」特権をひけらかす動きや、物語性なのだ。

ディコンストラクティヴする物語や構造がなくなり、ますます概念だけが闊歩するダンスに対する空虚さ、さらにダンスの在り方を突き詰めようとして果敢にダンスの本質に向かい、かえって感ぜざるをえなくなった底深い不安や焦燥感から、ダンスはまさに「身動き」がとれなくなり、表層的な見栄えの良さを楽天的に追求する方向に地滑りをおこしている。

あるいは巷間ささやかれるように、ダンスは演出という効果ねらいの術策からもはや逃れられないのである。日常性の狭間に隠れた個人の狂気を引き出すというピナ・バウシュ作品を定説・定番通りに演出し、日常の戯れをわかりやすくコントのように繰り出していくだけのダンスになってしまっているのだ。

実験途上の、あるいは概念の変容を促す幸福なメタ・ダンスはもはや役割を全うし、今あるのは剥ぎ取られた、みすばらしい「王子」なのである。それははたして「幸せな」王子なのだろうか。もはや王子本人が自己満足に浸ることすらできないほど荒れはてたダンスがはびこっているではないか。だが王子を演じるダンサーや振付家にとっては、今日ほど楽で楽しい時代はないだろう。なぜならいわゆるダンス・テクニックがなくて踊れなくても、創意工夫を作品に懲らしさえすれば舞踊作家として安易に認知されるシステムが整えられつつあるのだから。もちろん、だからこそ真摯に身体に向き合い、その困難さに直面し苦悩する作家がいることをわれわれは知っている。

しかし、悲観するにはあたらない。そこまでダンスが疲弊しきっているとも思えないからだ。なぜならダンスはしたたかにああでもないこうでも

図1 1904年から1907年前半までのイサドラ・ダンカン
によるヨーロッパ公演の軌跡（日程一覧）

公演期日	公演都市名	公演期日	公演都市名
1904年		4月?	ヴェルツブルク
1月7,9,11日	ウィーン	4月23,24日	ハンブルク
1月17日	ライプツィヒ	4月25日	コペンハーゲン
1月18,20,22日	ミュンヘン	5月24日	ボン
3月1,3,4日	ミュンヘン	5月26日	フライブルク
4月6日	リュベック	6月20日	ベルリン
6月12日	ハイデルベルク		(グリューネヴァルト)
8月	バイロイト	6月26日	シュトゥットガルト
9月3,5日	バーデンバーデン	8月29日	チューリヒ
9月28日	カールスルーエ	9月3,5,10,11日	バーデンバーデン
10月3日	シュトラースブルク	9月25日	フランクフルト
10月4,5日	シュトゥットガルト	9月27日	コブレンツ
10月12日	ライプツィヒ	9月29日	ベルリン
10月18日	ワルシャワ	1月?	プラハ
10月20,22日	ロッテルダム	1月17,20,21日	ブリュッセル
11月3日	プラハ	1月24日	ベルリン
11月5,8,10,12日	ミュンヘン	11月28-30日	ドレスデン
11月15日	ヴェルツブルク		
11月17日	マインツ	1906年	
11月19,26日	ハノーファー	1月13,14,17,18,20日	ライプツィヒ
11月28,29日	ドレスデン	1月23,30日,2月1,6日	ベルリン
12月9日	ブレーメン		(シャルロッテンブルク)
12月26,29日	サンクトペテルスブルク	2月9日	ゲルリッツ
		2月26日	リュベック
1905年		3月6日	ライプツィヒ
1月5日	ケルン	3月10,22日	ハノーファー
1月	ベルリン	3月27,29日	ミュンヘン
	(シャルロッテンブルク)	4月6日	アムステルダム
1月10,11,12,16日	ドレスデン	4月9日	ロッテルダム
1月17日	ライプツィヒ	4月19日	アルンヘム
1月25,27,30日	ハンブルク	4月23日	コペンハーゲン
1月31日,2月3,6,9,13日	モスクワ	5月2-7日	ストックホルム
2月25日	ベルリン	5月18日	イエーテボリ
2月27日	ヴィースバーデン	12月17,19,21,22,27日	ワルシャワ
3月2日	ブレスラウ		
3月6,7日	ハノーファー	1907年	
3月16日	ベルリン	1月15,21,25,28日	ロッテルダム
4月?	バンベルク	3月10,17,24,31日	アムステルダム
4月13日	ハノーファー	5月1-18日	ストックホルム

ないと言ひ逃れをして、いやしないで、結局は逃げおおせて次の原野を探して延命しているからだ。ドイツ表現主義舞踊が持っていたような力——それは身体を使って表現することに確信を持つことから生じた力だが、この力の復権に軒先を借りるのでもなく、またポスト・モダンなメタ的なコンセプトの力を支えにするでもなく、両者を取り入れ、したたかに生き延びているからだ。

もちろんそこには空虚さがある。しかしこの空虚は、伝統を汲みあるいは変容させつつもドイツ表現主義舞踊の中核にあるひとつの精神としてのそれではもはやない。また、英米系の解釈ではドイツ表現主義舞踊とピナ・バウシュのタンツ・テアターの連続性と断絶についての問題を「German dance」として一括にくくりたがるが、そのような大まかさの中にもたしかに通底しているドイツ的なダンスの精神としての空虚でももはやない。

むしろ、現代の作品が表出する「あつけらかんとした空虚」のほうが、例えばピナの作品の「模倣」から紡ぎ出された空虚の嘘くささよりも、また、今さらながら実存的なアンニユイを作品の香りとして表層的に出すよりも、はるかに好ましい。「勤勉な馬鹿」のはた迷惑さに匹敵するほどの空虚を、作品のテーマとして真摯に受け止めようとするのは見ていていたたまれないし、何よりも作家本人が知らず知らずの内に放つ説教臭さがたまらないからだ。それよりも一見ヘレヘレして観客を楽しませるコンツェンターテインメントの方が、突き抜けることのないどんよりとしたまじめさよりは、よほど健全であるし、骨太である。空虚をまじめに呈示しようとする押しつけがましさは、もっとも耐えられないものだ。現代の作品の空虚に価値があるとすれば、それは、空虚を手玉にふざけているという意図的な戦略でもなく（そうだったら結局はわざとらしくなるだろう）、まさにあつけらかんとしていることであり、それがダンスを存続させている原動力であるのだ。

これは身体芸術が開示する表層性であり軽さであり、技術を見せる際にそれを習得した努力を観客の目からはずす上演芸術によく見られる倫理的な内的力でもあるといっていいたいだろう。そして実はドイツ表現主義舞踊にも、「German dance」というイメージでは一括してくれない余地に、アニタ・バーバーやヴァレスカ・ゲルトのおかしみやインペコーフェンのかわいらしさがある。われわれはヴィグマンの（一歩間違えると胡散臭くなる）デモーニッシュな深刻さだけに目を奪われてはいけなし、反戦バレエ《緑のテーブル》の作家クルト・ヨースが他に作った舞踊作品のコミカルさを見過ごしてはいけなし。頭髪を剃ったクロイツベルクのいかにも「ぶった」演技をまともに受けとめるよりもすかしてみた方が、実は彼の作品の奥行きを感得できるだろう。

ところで、ジョージ・スタイナーが著書『ハイデガー』の中で、1918年から27年の10年間は、19世紀末のラテン的で明るい印象主義ではなく、



図2 1904年から1907年前半までのイサドラ・ダンカン
によるヨーロッパ公演の軌跡

終末論的で黙示録的な雰囲気を感じた、徹底的な否定を目指して暴力化し、その強い意志のもとで、過激な言語革命を興す北方的ゲルマン的な表現主義が現れた、と書いている。われわれは当然この実存的な「不安の時代」を、表現主義舞踊が強い「否定」を意識しつつ、この時代の不安と積極的に関係していたことを知っている。しかし、社会の不安と、自我の実存としての不安とを、表現主義舞踊は安易にはき違えて、あるいは知らず知らずの内に、また時には意識していてもわざと目をつぶって曖昧にしていたのも事実だ。あたかも日本の私小説という一人称の表現形式が、個人的な叫びと社会の問題をできるだけ避けることによって、かえって貧弱になってしまったように。

ダンスのこの陥穽を容易に見逃してはならない。ヨースは早々にイギリスに亡命し、ラバンは後からそれを追ひ、ヴィグマンはドイツに残った。彼ら各人の諸事情と背景を問うことよりもまず、ダンスのそして身体がはらむ「政治的なもの」のずうずうしさを忘れてはならない。退廃芸術とナチに烙印を押された表現主義舞踊のダンサーたちがナチへの協力者となっていた背景を純粹に芸術上の問題だけでとらえてはならないが、「ダンスと政治」「身体と政治」を芸術上の理念の問題としてとらえることをやはり避けられない。「抑圧された身体」をダンスは効率よく増産させていく契機を常に持ち合わせているのだから。

日本においては幸いなことに（いやこの問題を自覚する機会を逸したからこそ不幸であることに）、ダンスが戦中の具体的な政治的態度を問われることはなかった。その後も政治的な力を問題にしたダンスはない。つまり、身体という、特権的メディアに安住すると足をすくわれてしまう危険性を自覚せずにきているのだ。だからドイツ表現主義舞踊の正当な伝承が奇跡的にこの極東の地で、しかもドイツとの枢軸国であった日本でそのまま残ることができたと解釈するのはうがちすぎだろうか。

芸術が時代を映す鑑であるという言説が正しいと思う者にとって、ダンスも今を映す鑑であろうことは疑いない。しかし今のダンスから今を読みとる術がまだわからないのだ。このことはいつの時代、どの芸術でもそうであったのかもしれない。芸術は時代を映していてもその鑑を読み解く方法は、その時代には確定できない。ならば、われわれが今のダンスという鑑から「今」を読み解くためには、過去を参考にするしかない。過去を過去の芸術作品として「今」のわれわれが読み解く方法なのであることを意識しつつ、「今」を探っていく参考にするのである。

表現主義舞踊はわれわれにどのような方法を与えてくれるのだろうか。ダンロップ氏は「生きられた身体」を主題化し、ラバン自身とラバンの身体の動きに関する理論が、結局、生の身体とは違う現象学的身体が持つ力を形式の中に定式化していったとみる（本書第1章参照）。ミュラー氏は、ヴィグマンがダンスを現世のもの、デモーニッシュなもの、そして祝祭的

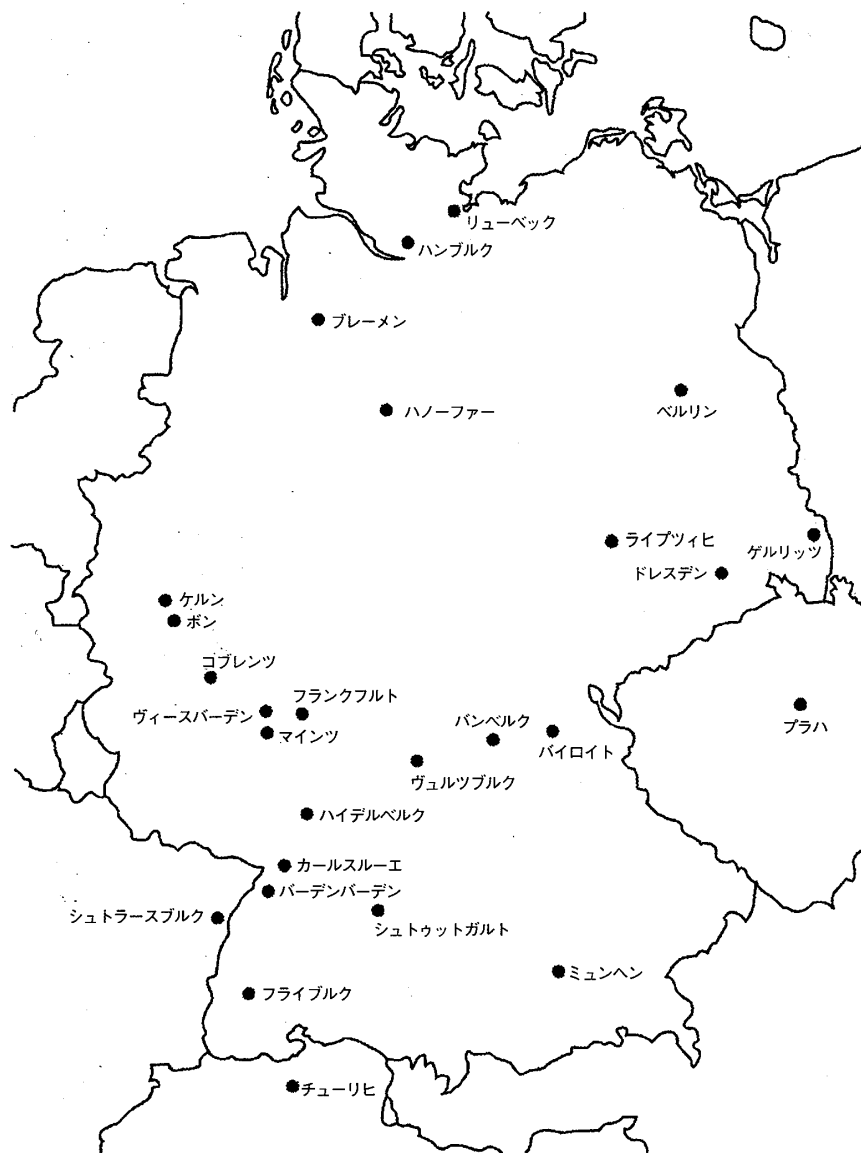


図3 1904年から1907年前半までのイサドラ・ダンカン
によるヨーロッパ公演の軌跡（ドイツ国内）

な荘重さの中に現れる力であると考えていたと強調し、しかもそれらは振り付けるという作品化の過程の中で、感情を客観化していく作業を通じて現れるのだと述べている（第2章）。シュテッケマン氏は、筋書きがダンスの領域を凌駕してはならず、あくまでも動きの力を統合させる指針としてのドラマであるべきだと保留しつつ、ダンスの新しい力を示している（第3章）。

表現主義舞踊は、身体のもつ「力」を問いつつもなお観念的にならずに、しかも日常性に解体されてしまわないで、より高められた「力」を持ちえようとしたことを三氏が指摘したのだが、このような視点での分析はコンテンポラリー・ダンスを読み解く方法としてどこまで有効なのだろうか。ダンスが力を持ちえたあの幸せな時代を回顧し今を嘆くことで結局は終わってしまうことは避けねばならない。われわれのダンスとは何かを照射しつつ、もっと残酷に、あるいは逆にもっと軽く読み解いていくことも可能である。

ダンスはしたたかに生き延びていると前述したが、それはわれわれの時代のずるさと表層性を嗅ぎ取ったためである。言葉芸術の文学が時代の警鐘たらんことをヒステリックに、声高に叫んだサルトルを代表とする60年代の小説家らにくらべ、確かにわれわれは現在の世情不安なご時世に楽観的であるし、もはや芸術にそのような役割を期待していない。しかし言葉言語とは対照的にとらえられる「身体」芸術のダンスだからこそ、知らず知らずのうちにこの時代を反映しているのだろう。それをどう価値判断するかという地平も飲み込んで。

ダンスという身体の営為を通じた時代の読み込みは、過去においても今においてもまだまだ未開拓で奥深いのである。

（まつざわ よしのぶ・日本女子体育大学助教授／舞踊美学）