

アメリカ人女性ダンサー達と解放運動

富田佳子 武蔵大学人文学部(非常勤)

<研究目的>

アメリカ合衆国は1865年の奴隷制度撤廃後も人種差別が執拗に残り、それに伴うように女性差別主義に対する意識も高まっていく。先進国で起きる19世紀の産業革命は、一般庶民にも財産を得る機会が付与するが、女性の経済進出は20世紀に入るまで大変困難なものであった。上・中流家庭では女性にも高等教育が施されるようになるが、女性が参政権を得るまでには長い道のりを経なければならない。富裕層の女性たちは淑女としての教養と洗練された知識を求められ、女性が経済的に自立すること、職業を持つことは称揚されず、知性と才能を発揮する機会を与えられないまま新旧の価値観の狭間で揺れる時代に入っていた。また、黒人女性は人種と性という二重の制約に苦しんでいたと言える。人権問題はその後、公民権運動・女性解放運動へと発展していくが、このような歴史的背景の中で、舞踊に新しい息吹を吹き込んで活躍した女性ダンサーたち(主に Isadora Duncan、Josephine Baker、Martha Graham)の存在は、文化・芸術面での貢献のみならず、社会における人種差別・女性差別の枠組みを揺さぶる新たな光を与えたと考えられる。「女性の社会進出」という観点から彼女たちの生き方を捉え直して考察したい。

<発表要旨>

本発表では主に3人のアメリカ出身の女性ダンサー達の活動と思想を研究対象とする。Isadora Duncanは女性解放、Josephine Bakerは黒人解放を希求した代表的運動家として、また、Martha Grahamはモダンダンスをアカデミズムに通用するものに押し上げて新しい舞踊の社会的地位向上に貢献した活動家として考察していく。

アメリカで女性参政権が認められたのは1920年、イギリスでは1926年になってからのことであり、1900年にDuncanがデビューを果たしたフランスでは日本と同年の1945年まで待たねばならない。早熟であったIsadora Duncan(1877-1927)は弱冠12歳のときにすでに女性解放の重要性について考えている。彼女の自伝によれば、母親は離婚によって苦しい生活を強いられており、幼いIsadoraは自ら婚姻法を研究して女性の隷属的な状況を嘆いている。女性が自由であること、自己存在を肯定し、自己を表現し、生き方を選択できること等は、Isadoraにとって何よりも重要なこととなる。そのIsadoraが作り出した新しいダンスは、女性としての自己存在をそのまま受容しながら、身内に湧き上がる情感を源とするものであり、

当時の人々に熱狂的に受け入れられる。

Josephine Baker(1906-1975)は1925年にパリの「レビュー・ネグロ」に参加してヨーロッパデビューをする。Bakerは白人が黒人に抱くイメージを積極的に取り込んで舞台に乗せ、野蛮性の中に宿る美しさを体現し、「琥珀の女王」として多くの文化人たちを魅了してしまう。Bakerはパリのみならずヨーロッパ全体に大きな衝撃を与えて一世を風靡するが、本国アメリカでは1865年の奴隷制廃止後も人種差別は執拗に続いており、そのような中でBakerは世界的成功を収めた最初の黒人スターとなるのである。その後1950~1960年にかけて再び盛んになる公民権運動においてBakerは多くの支援活動を行っているが、黒人に公民権が正式に認められるのは1964年になってからである。

さらに各国に影響を与えたアメリカ人女性ダンサーとしてMartha Graham(1894-1991)やTrisha Brown(1936-)なども時間の許す限り取り上げたい。Martha Grahamはモダンダンスの開拓者としてアカデミックな作品を数多く創り、またTrisha Brownは実験的な作品を創出して舞踊作品の芸術性を高めていく。個人レベルの自己表現を求める女性たちがショウビジネスとして成功を収めた新しい舞踊は、学問的あるいは芸術的に磨き上げられ、さらに多くの人々に受容されていく。そして、それらは女性の地位が社会的に受容され向上していく歴史と呼応するものである。

<結論>

古代から人々に親しまれてきた舞踊は人々の心に潜む抑圧や願望を表現する手段となってきた。19世紀末にはフロイトが心理療法を用い、人間の表層の下に潜んでいるはずの深層心理について大きな貢献をしているが、それは女性であること、黒人であること、やがては「考える葦」としての人間であることの表層から奥深く深層に潜り、外界との接点を改めて考え直していく契機の訪れていたことを示唆するものでもあった。

それと同時に舞踊は各時代の社会的動向や揺籃期にある思想を内包している可能性を常に秘めるものである。その秘められたるものを表出すること自体が個人レベルにおける「解放」となり、それを観る人々の中に受容され膾炙していくその過程において「解放」の力は伝播し、時代の潮流をさらに推し進めていく。ショウビジネスの作品であれ、芸術作品であれ、また、庶民に親しまれる日常的な活動としての舞踊であれ、この「解放」の力こそ、その存在意義を指し示す本質的な要素のひとつである。

シャンゼリゼ・バレエ団

—第2次世界大戦後フランス・バレエの出發

お茶の水女子大学大学院 深澤南土実

【研究目的】

第2次大戦直後のフランスのネオ・クラシックダンス(モダン・バレエ)の中心は、シャンゼリゼ・バレエ団 Les Ballets des Champs-Élysées(1945-1951)であった。本研究の目的は、ローラン・プティの最初のバレエ団でもある同バレエ団において、若手バレエ・ダンサーと一流の芸術家達が革新的な振付、そして人間味を持つ作品を次々に創作し発表したことに注目し、同バレエ団誕生の契機と初期の活動をプティの振付作品を中心に考察することである。

上記の目的のために、同バレエ団の発表作品や動向を当時のプログラムや新聞・雑誌の批評や評価、関連する文献・映像資料によって検討する。特に、バレエ団結成の契機となり、後にバレエ団の代表的作品であり続け、現在でも再演され続けているプティの振付作品《旅芸人》*Les Forains*、《ランデブー》*Le Rendez-vous*、また《若者と死》*Le jeune homme et la mort*を中心に検討する。

【考察】

プティは1940年にパリ・オペラ座に入団後、舞踊批評家のイレーヌ・リドヴァによって、当時天才少女ダンサーとして名を馳せたジャンヌ・シャラのパートナーとして選ばれた。2人はオペラ座外でのリサイタルで作品を発表し始めた。1944年、リドヴァがリサイタル「舞踊の夕べ」を主催した。そこで2人を含めたオペラ座を飛び出した若く才能のあるダンサー達、ジャン・バビレやルネ・ジャンメールらが踊り、バレエ愛好家や知識人の間で話題となった。

45年、ディアギレフの秘書、そして台本家、照明家でもあったボリス・コフノがプティに《旅芸人》の振付を提案した。オペラ座を退団したプティは父親の資金援助を得て《旅芸人》を上演し、成功を収める。この作品では、衣裳や美術、装飾をクリスチャン・ベラルが担当した。哀愁に満ち、かつアクロバティックな振付のこの作品に観客は魅了された。批評家達はこの作品を絶賛し、《旅芸人》は戦後最初の価値ある作品として位置づけられた。プティは古典の伝統を継承するだけでなく、時代を反映したテーマ、そして共同作者を選んだ。また観客とのコミュニケーションも重要だと考えていた。

《ランデブー》では、ジャック・プレヴェー

ルが台本、アンリ・ソーゲが作曲をそれぞれ担当し、またピカソがドロップカーテンを描き、写真家ブラッサイが美術を担当した。

1945年10月、シャンゼリゼ劇場がプティらに提供され、シャンゼリゼ・バレエ団が設立される。コフノが芸術監督、弱冠21歳のプティがメートル・ド・バレエ、振付家兼ダンサーとなった。プティは上記3作品の他に《草上の昼食》*Déjeuner sur l'herbe*、《悪魔の花嫁》*La Fiancée du diable*(1945)、《ジュピターの恋》*Les Amours de Jupiter*、《洗濯女の舞踏会》*Le Bal des blanchisseuses*(1946)《13の踊り》*Treize danses*(1947)を振付けし、意欲的に作品を発表し続けた。

シャンゼリゼ・バレエ団の発表する新作では、シャラ振付の《トランプ》*Jeu de cartes*(1945)などコミカルな作品も人気を得た。作家のエルザ・トリオレは同バレエ団の発表する新作の特徴を次のようにうまく言い当てている。

「人間的なものである・・・テーマそのものが変化している。ダンスそのものへの動機が変わっている。日々の生活によってすり切れた上着がダンスに入り始めた。綺麗なピンクのタイツやクラシックシューズは続いているけれども。おとぎ話は様相を一変させ、貧困、運命、困難なことについてのダンスに変わった」¹(筆者拙訳)。トリオレが指摘する「貧困、運命、困難」という表現は、《旅芸人》《ランデブー》《若者と死》に最も当てはまるだろう。

舞踊批評家のアントワヌ・リビオが、当時のバレエ団の公演は「舞踊が中心になり、観客参加の印象を与える公演」²であったと位置づけている点は注目し得る。このことは、当時を振り返りコフノらが自らのバレエ団を皆が家族のような集団であったと思いつていることと無縁ではないと考える。後期バレエ・リュスに集結した一流の芸術家達による台本や音楽、衣裳や装置のデザインを目の当たりにして、オペラ座出身の勢いのあるダンサーや新たな発想を持ちつつあった振付家集団には、これで第2次世界大戦を乗り越えられるという一種の連帯感があったに違いない。戦争で厳しい生活を強いられていた観客は新鮮、かつシックで悲哀に満ちたバレエに惹き付けられ、新鮮なコミュニケーションをさえそこに見出したと言える。

¹*Les Ballets des Champs-Élysées 1946*, Ed.

Aljanvic, 1946, Paris. (バレエ団のプログラム)

²アントワヌ・リビオ(前田充訳)『モーリス・ベジャール—現代バレエの精髓』(西田書店、1978)。

帝劇興行にみる洋舞の受容

杉山千鶴

(早稲田大学スポーツ科学学術院)

はじめに

帝国劇場は1911年3月の開場式での〈フラワー・ダンス〉以後、本興行にて専属女優、歌劇部(後に洋劇部に改称)員による洋舞作品を上演していた。これは我が国における洋舞受容の最初期に相当するが、現時点においては部分的に明らかにされているに過ぎず、特に専属女優の出演したものはほとんど顧みられていない(寺田2002:49)状況にある。そこで本研究は、帝劇の本興行において専属する女優・歌劇部員の出演した洋舞作品を対象に、以下の2点を通して初期の洋舞受容について考察することを目的とする。

- ①その概要を明らかにする。
- ②演目名称並びにタイトルより、概念としての洋舞の受容を考察する。

1. 興行記録による洋舞上演

閲覧可能な番組と絵本筋書より、演目名称とタイトルより洋舞作品と判断されるもの、また洋舞に近いと思われるものをまとめたところ、表の通りとなった。後者については「+」で作品数を、「その他」で演目名称を示した。

1917年以降は同年9月、1918年9月に外国人による洋舞が上演されたに過ぎず、これ以後は上記に該当する洋舞作品を認められなかった。

表一 帝劇本興行における専属者による洋舞作品

年	作品数	演目名称				タイトル		その他
		西洋舞踏	ダンス	バレエ	なし・不明	ダンス	バレエ	
1911	7	5			なし2	2	1	
1912	7+1	6	1			4		無言劇
1913	2+1	2				1		無言劇
1914	2+1	2						黙劇
1915	6			2	なし2 不明2	1	2	
1916	1				不明1	1		

2. 洋舞上演の実態

帝劇では西洋舞踏はミス・ミクスとその後任のG.V. ローシーが指導していた。

2-1. 外観

1912年までと1915年に多く上演されている。1916年5月にローシーとの契約が満了した後は専属者出演の洋舞作品は上演されなかった。

1915年に〈夢幻的バレエ〜三越呉服店玩具

部〜〉の初演と再演を含むように、全てが初演ではない。しかし1911〜12年には同一タイトルの作品があるが、再演であるとの確証はない。

2-2. 出演者

1912年までは専属女優のみの出演であり、1913年以降は専属女優と歌劇部員の共演となる。歌劇部員のみの出演は1915年7月のバレエ1作品であった。

2-2. 作者と指導者

1912年10月のローシー着任以後は、「作」「指導」として彼の名が明記されているが、それ以前は記されていない。しかし新規に外来舞踊家に依頼したとは考え難く、これはミス・ミクスによる作品と指導と考えるのが妥当であろう。

3. 演目名称にみる洋舞概念の受容

1914年までは殆んどすべてに「西洋舞踏」が用いられている。ミス・ミクスの作品はタイトルに直接「ダンス」「バレエ」と付す他、スケッチ風と想像されるものが多い。それゆえ作者・指導者を明記するほど重視されなかったのかもしれない。またローシーによる3作品もスケッチ風であると思われる。従ってこの時点では、洋舞は日本の舞踊とは異なった西洋の舞踊との認識であり、その技法や形式を、新しい存在である女優が目新しい洋装で紹介した段階にあったと言える。

1915年は演目名称で「神話的バレエ」「劇的バレエ」、タイトルで「夢幻的バレエ」と「バレエ」に特化され、作品の内容に合わせて「〇〇的」と付している。この時点において洋舞の受容は西洋の舞踊という漠然とした認識を脱して、ジャンルによる認識へと変容していると言える。

おわりに

これにより初期の洋舞受容について以下の2点が考察された。すなわち

- ①専属の指導者による作品が再演も含めて上演されたが、不在となった1917年以降は上演されていない。主に専属女優が担っていた。
- ②洋舞は1914年までは西洋の舞踊として、1915年には特定のジャンルの存在が認識された。

【参考文献】

- ・寺田詩麻(2002): 帝国劇場で演じられた劇、早稲田大学演劇博物館編: よみがえる帝国劇場展図録、早稲田大学演劇博物館

※本研究は2011年度早稲田大学スポーツ科学研究センター研究推進費の助成を受けて行われたものの一歩である。

イザドラ・ダンカンの創設した学校

ードイツ、フランス、ロシアの学校を中心にー

早稲田大学大学院文学研究科演劇映像専攻舞踊コース

柳下恵美

1. 研究目的

イザドラ・ダンカン(Isadora Duncan, 1877-1927)の公演活動や私生活については、様々な形でアプローチされ多くの文献はあるものの、彼女の長年の夢であった舞踊教育とそのための学校創設についての研究はきわめて少ない。

ヨーロッパ各地で数多くの公演を開催し成功を収めたイザドラは、多額の私財を基に、自身の理想の学校を創設した。特に有力な支援者を得て創設したのは、ドイツのグリュネヴァルト(1904年)、フランスのベルビュ(1914年)、ロシアのモスクワ(1921年)の3つの学校であった。

これらの学校は、生徒の授業料、生活費等は全て無料の寄宿学校で、その費用はイザドラの収入と支援者の寄付金で賄われ、各学校の教育スケジュールは午前中に一般教養、午後はダンスの授業を行うなどカリキュラムを組んでいた。

イザドラは、子ども達は美と喜びの環境の下で成長し、装飾は舞踊を芸術として高めると考え、特に学校の内装に配慮し、部屋に美術作品等を設置した。

筆者は、イザドラが創設したドイツ、フランス、ロシアの3つの舞踊学校に焦点を絞り、学校創設までの経緯や学校運営、また学校で行われていた具体的な舞踊教育について報告し、併せて今まで整理されていなかったダンカン舞踊の現在までの系譜も提示する。

2. 研究方法

先行研究としては、1979年にケイ・バーズリー(Kay Bardsley)がドイツの学校を中心に論じているが、本発表は、彼女が研究対象にしていないフランス、ロシアの学校を含め、当時の新聞記事などを調査し、イザドラの学校創設への思い、学校で行われていた舞踊教育、さらに各舞踊学校が閉校になった経緯などを明らかにする。

特にロシアの学校については、イザドラおよびイザドラの養女の一人であるイルマの二人から直接指導を受けたリリー・ディコヴスカヤにインタビューする機会を得た。その結果から明らかになったロシアの学校の当時の様子についても報告する。

またダンカンの末裔、ダンカンの直弟子に学んだ数多くのダンサー、関係者によるインタヴ

ューを基にダンカン舞踊の系譜を明らかにする。

3. まとめ

イザドラは幼少の頃、自然に親しみ、母が弾くピアノの音色、読んでくれる詩からインスピレーションを得、即興のダンスを踊り楽しんでいた。このような環境の下で成長したイザドラは、独自のダンカン舞踊を創出し、予てから認めていた自然を源とする舞踊の概念の実現として、巡業先のドイツ、フランス、ロシアの地に舞踊学校を創設した。

これら3つの学校に的を当て、創設の経緯とそこで行われていた舞踊教育について調査研究した結果、各学校の特徴は以下の3点であることが明らかとなった。

- ① ドイツの学校は、イザドラの真の後継者であるイザドラブルズが誕生し、ダンカン舞踊が現在まで継承されている。
- ② フランスの学校は、イザドラと交流のあった彫刻家のロダンをはじめとする芸術家たちが頻りに訪れ、イザドラが理想とする子ども達と芸術家との交流の場ができた。
- ③ ロシアの学校は、当時のロシア政府の支援があり、学校の入学者は50人と、3つの学校の中で最も大規模の学校となった。

これら学校の中で、ドイツのグリュネヴァルトの学校からイザドラの6人の養女であるイザドラブルズが誕生し、その内の4人(イルマ、リザ、アナ、テレサ)がイザドラの舞踊理念を基に、各々が自身の芸術性や表現法を融合させてダンカン舞踊を今日まで継承してきた。

この事実より、イザドラの強い思いは果たされ、その意味からドイツのグリュネヴァルトの学校の存在意義はきわめて大きいといえる。

しかしながら一方で、この学校が財政的破綻やイザドラの個人的な理由により、4年未満という短い期間で閉校となったことには、イザドラ自身の限界と問題が表れているのではないだろうか。

観客による舞踊作品構築の構造

—表象を配置するダイナミズム概念の役割—

望月崇博

筑波大学大学院人間総合科学研究科

はじめに

舞踊作品の鑑賞体験は二つのレベルで捉えることができる。一つは、作品の進行と同時的なレベルで為される鑑賞体験（分析不可能な主客未分な領域）。二つめは、作品の進行から遅れた反省的なレベルにおける鑑賞体験（分析可能な対象的な領域）である。前者の分析不可能性に関しては、「観客(subject)vs 上演時の舞踊作品(object)の鑑賞構造」が、「忘我状態、前一反省的体験」である理由による。また、分析可能な後者に関しては、観客は、鑑賞体験の結果として、その作品の「印象」なり「感想」を持つ場合、上演時よりも、終演後から始まる、いわば「終わり無き鑑賞体験」においてなされることも事実である。

本研究では、舞踊作品は振付家や演じ手としてのダンサーが作り、それを観客が受け取るという一般的な構造に対して、観客の鑑賞体験こそが、舞踊作品を作り出しているという、「作品が再構築される構造」を考察する。

I. 観客が作り出す舞踊の表象

ランガーの述べるように、観客はダンサーの物理的動きを感覚的に見るのであり、観客は「虚の实在」を目の当たりにする。例えば、車輪の一つの点を付け、その車輪が回れば点は円になり我々に現前する。言い換えれば、虚構の円は我々が円という表象を能動的に持つことで達成される。舞踊において、このダイナミックなイメージを創りだしているのはダンサーの身体の動きを表象化する観客の見るという行為である。つまり観客は、舞踊作品にイメージ（表象）を付与する存在であると考えられる。

II. 空虚な表象

例えば、観客が予期せぬ動きをダンサーに見てとった時、その舞踊表象はより強いものとなる。例えば、一連のスムーズな流れの振付けを踊っているダンサーが、突然、居心地悪く頭を掻いたりして止まったとする（もちろん、これはハプニングではなく、巧妙な演出であるとしよう）。観客はここに意外性を感じるが、その体験を残したまま、忘れ去られ（この場合、判断をしている時間を与えられないまま過去へと滑

り込んでいくという意味で）、作品は進行していく。一方で、このような強い印象を残すことなく見ている場面も少なからずある。これらの体験が全て「空虚な表象」となって観客の過去の地平へと落としこまれる。そして、この表象こそが、作品を想起する際の重要なフラグメントとなるのである。

III. 舞踊作品の再構築

舞踊の進行と同時的な鑑賞体験によって過去のものとなった舞踊作品は、鑑賞後になって初めて表象のレベルにたどり着く。このレベルにおいて、舞踊作品は観客の「終わりなき鑑賞体験」によって作られるのである。その都度の反省の対象となる作品中の任意の表象のフラグメントが重なり合い、積み重なり、新たな舞踊表象が形成されうる。つまり、この舞踊表象は、作品を反省しているまさにその時にも、形を変えていくものなのである。その意味で「終わりなき鑑賞体験は終わりなき作品構築」となる。

IV. 舞踊作品のダイナミズム

これまでの議論で、舞踊と観客の同時的存在は、舞踊作品の成立にとって、必要ではあるが、中心的なものではなく、上演中に受け取り、終演後、過去の地平から呼び覚まされる舞踊表象こそが、観客をして作品を「暫定完成（上で述べたような未完の連続ながらも、その都度了解するという意味で）」せしめるという構造が明らかになってきた。

それでは、観客はどのようにして「分析不可能なりアルな鑑賞体験」から、複数の操作可能な舞踊表象のフラグメントを紡ぎだし、それを作品という一つの構築物へと形成させているのであろうか。ここで重要な役割を果たすものが「ダイナミズム」概念である。例えば、物語に起承転結、序破急という形式があるように、舞踊作品に通底する普遍的な形式があるとするならば、力動性（ダイナミズム）の変化ということができる。そして、留意すべき点は、舞踊作品におけるダイナミズムとは、あらかじめ振付家や演出家によって提示された、既にあるものとして理解されてはならない。そうではなく、観客が、想起する際の志向のダイナミズムこそが、その都度暫定完成される作品を構成しているのである。そのような意味で、「舞踊作品はダイナミズムによってつくられている」のである。

参考文献

- S. K. ランガー 『芸術とは何か』 岩波新書 1967
E. フッサール 『受動的総合の分析』 国文社 1997