

[原著論文]

モダン・ダンスの理念とフォルム

—内面を語るために—

木山 慶子*

The ideal and form of modern dance

Keiko KIYAMA*

Abstract

This study aims to examine the development of modern dance, a dance form pioneered by Isadora Duncan by rejecting tradition and format.

Modern dance is a dance form in which the dancer freely expresses their emotions, using his or her own methods.

Duncan danced only as she liked and followed no her forms. Dancers who supported the rise of modern dance after Duncan, however, did follow their own forms. Martha Graham established the Graham technique for training dancers and Rudolf Laban supported educational dance.

It can be said that Duncan by destroying the classical form of dance went on to produce a form that is tangible and substantive for everyone, even though dances created by Graham, Laban and Wigman differ in style.

Modern dance rebelled against the traditional format of classical ballet; however, the form of expressivity was necessary to reveal the inside.

KEY WORDS : modern dance, ideal, form, expressivity

1. はじめに

ジャック・アンダソンは、「モダン・ダンス」はあまり皆に好まれてきた言葉ではない¹⁾と言っている。確かに、取り扱いに困る言葉である。モダン・ダンスに携わってきた舞踊家、あるいは振付家、そして批評家たちは、一様にこの言葉に、困惑させられてきた。

その定義づけも極めて難しく、モダン・ダンスとは、と聞かれると、即答できず、まずは考え込んでしまう。それにもかかわらず、舞踊を志す者や舞踊に関わる者のほとんどがこの言葉を知っており、モダン・ダンスね、となんとなく頷いてしまうように、この言葉は定着し、モダン・ダンスという芸術は花開いた。

モダン・ダンスを定義しづらい理由の一つは、それがあるシステムや技術を指すのではなく、ダンスに対する姿勢を示すものであり、また、個性を芸術に生かすことおよび個人的な振付スタイルの開発を促す視点²⁾であるからだ。海野はモダン・ダンスを「自分の私的な感情や思想の身体的表現」³⁾としているが、それなら、振付家の数だけ舞踊の種類があるともいえる。まさに、これがモダン・ダンスだ、と一言で表すのは至難の業である。

しかしながら、モダン・ダンサーといえ、イサドラ・ダンカン (Isadora Duncan)、ルース・セント・デニス (Ruth St. Denis)、テッド・ショーン (Ted Shawn)、マーサ・グラハム (Martha Graham)、ル

*九州共立大学スポーツ学部

*Kyushu Kyoritsu University

ドルフ・ラバン (Rudolf Laban), メリー・ヴィグマン (Mary Wigman) であり、彼らによる踊りが我々の認識しているモダン・ダンスであるといえる。

このモダン・ダンスは、19世紀にそれまで芸術舞踊の代表であったクラシック・バレエへの反逆から始まり、その反逆によって一気に舞踊の本質に迫ろうとした。特定の形式の枠にとらわれず、いかなる束縛にもとらわれず、人間の最も根源的である肉体によって迫ろうとしたのである。江口隆哉らは、「モダン・ダンスとは「新しい舞踊」である」⁴⁾ といっているが、実のところモダン・ダンスはモダンなものつまり新しいものというだけではなく、人間の身体を媒体としたより基本的・根源的なものであるともいえる。

近代舞踊革命は19世紀の半ばに西洋で起こり、新しい舞踊が新しい文化現象として社会的に容認され、受け入れられるようになったのは20世紀に入ってからとなる。近代舞踊革命はそれまでの伝統的舞踊、すなわち西洋における古典芸術舞踊であったバレエを否定することから始まった。邦は、バレエを否定することによって発足したのは、次の二つの理由からである⁵⁾、と述べている。

その第一の理由は、バレエがステップの決まった型をつくってしまっただけではなく、踊る者の身体そのものまで、コルセットとトゥ・シューズで縛り、ダンカンの言う、ついには体の一部分を奇形化したことである。つまり、身体を縛り奇形化することは人間そのものを縛り奇形化することであるから、これは打破されなければならなかった。第二の理由は、バレエの中の踊りの部分は場面をつなぎ、場面を飾る装飾であって、本筋とは関係がなく、動く小道具、動く衣装としての使命しかもっていなかった。言い換えれば、バレエの踊りは人間の感情とか表現を認めなかったところにある。

このように、人間そのものを束縛した点、そしてバレエの踊りが感情を認めなかったことから、バレエを否定する結果に至ったと考えられた。

近代芸術革命において、美術や音楽や文学はルネサンス以来、めざましい進歩発達を遂げ、芸術家は技巧だけを提供するただの職人ではなく、自分を主張し自己の思想感情を表現するようになってきた。そしてそれが芸術というものの常識となってきた時に、舞踊においても、型にはめられた「動く道具」であったバレエを舞踊芸術として容認できなくなったのはむしろ当然の流れであった。

モダン・ダンスに生きる人々にとって、バレエ的形

式は苦痛であり、それを束縛であると感じたのであろう。芸術革命前の舞踊家はバレエ的形式の中に生きてきたが、世の中は変化していたのであり、新しい時代の新しい人間が生まれてきたのであった。しかしながら、ダンカンによって破壊された形式や枠組みは、やがてモダン・ダンスが何かを表現する芸術として確立するために、ラバンやヴィグマン、グラハムによって、モダン・ダンスのフォルムとして、再び形成されていくことになる。

本稿では、形式に反逆して誕生したモダン・ダンスが、どのような理念を持ち、いかに展開されていったかを検討し、現在にも生きるモダン・ダンスが必要とした表現性とフォルムについて考察することを目的とする。

2. モダン・ダンスの創成から展開

1) モダン・ダンスの創成 —イサドラ・ダンカン

(Isadora Duncan 1877-1927) —

古典舞踊芸術時代の中で、バレエという洋舞の伝統に、反逆と革命の衝撃を引き起こしたのが、イサドラ・ダンカンである。イサドラ・ダンカンは一人ひとりの人間が自分の方法で自由に感情表現できる舞踊を求め⁶⁾ トゥ・シューズや肉体を締め付ける衣装を脱ぎ捨て、ギリシア舞踊や波や風の動きをモチーフにして踊った。ダンカンの表現法は即興に基礎をおき、動きやステップを予め設定することを嫌い、まったくではなかったが同じ動きを繰り返すことがほとんどなかった。一定の形式への系統化はほぼ不可能であった。したがってダンカンの踊りは、彼女が舞台から姿を消すと共に消滅してしまうという運命を避けられなかった。しかしながら、その思想とめざす方向は革命的な影響を同時代の人々や後継者に残している。

2) モダン・ダンスの展開

(1) ルドルフ・ラバン

(Rudolf Laban 1879-1958)

ダンカンの舞踊を理論的に一定の方向へ展開したのがルドルフ・ラバンである。ラバンは、近代舞踊の父と呼ばれる舞踊家であり、モダン・ダンスの理論的指導者であった。モダン・ダンスはラバンによって理論的成長を成し遂げた。彼は、舞踊は空間構成との調和に結びつくという考えから、運動の基本原則を打ち立てた。ラバンが、舞踊が空間芸術であることを証明したことは、舞踊自身の形式を確立するための基本条件

を見出し、不変の基盤をつくったという意味で、舞踊史上非常に重要な意義を持つものである。

また、ラバンは運動についての考え方を「エフォート effort」という語で表現した。彼は、基本的な八つの動きを例示し、それらの動きを内側から推進する力をエフォートであると表した。その結果、すべての動きはエフォートの実現として理解されることになり、ここで人間の精神的な態度を含む運動の分析が可能となった。ラバンの研究は、舞踊空間の分析からはじまり、三面と六方向、それから発展する想像立体にまで進んだ。そしてこれらと並行して舞踊の記録法の研究がなされていった。

(2) メリー・ヴィグマン

(Mary Wigman 1886-1973)

ラバンの研究は、弟子のメリー・ヴィグマンによって実証された。ヴィグマンの舞踊の第一の特色は、既成の音楽から離れて無音楽舞踊を試み、振付と平行して音楽を作曲したことにある。第二の特色は空間の認識である。運動範囲の限界あるいは運動しようとする力に対する抵抗を示す要素としての空間を認識し、各個人が自分を見出し、適応していかなければならない宇宙の象徴的提示として空間をとらえたのである。第三の特色は群舞であった。これは、個人を否定することではなく、群舞によって舞踊表現の領域を拡大し、新しい表現の質を加えようという意図をもっていたのである。第四の特色は仮面を使ったことである。ヴィグマンは自己を象徴的存在にまで高める一つの方法として多くの作品に仮面を使用した。

ヴィグマンはラバンの理論や法則を芸術作品にして、舞台の上から証明し、作品によってラバンの多くの進歩的な理論の裏づけをした。彼女が同じ時代の他の舞踊家よりもはるかに広く世界中に知れわたっているのは、彼女の偉大な創作活動と多彩な舞台活動があったからである。彼女はドイツばかりでなく全ヨーロッパで活躍し、さらにアメリカでの数多くの公演は、アメリカのモダン・ダンスにも多大なる影響を及ぼしている。

3) アメリカにおけるモダン・ダンスの隆盛

(1) ルース・セント・デニス

(Ruth St. Denis 1877-1968)

アメリカにおけるモダン・ダンスの流れは、ダンカンのあとルース・セント・デニスの出現に引き継がれる。ルース・セント・デニスは東洋の神秘的で儀式的な舞踊をアメリカの舞踊に取り入れたいと願ひ、東洋

的動き、衣装、音楽を用いた舞踊を踊った。その後、アメリカに拠点を定めて活躍したデニスは、テッド・ショーンと共同して総合的なダンス・カリキュラムをもった学校とデニ・ショーン舞踊団を組織し、創作活動・舞台活動を精力的に行い、モダン・ダンスの訓練の体系の確立に努め、1920年代から30年代にかけてのモダン・ダンスの隆盛の礎を築いた。そこからその後のアメリカ・モダン・ダンスの主導者となる舞踊家を多く輩出している。

やがて、次の新しい世代のダンサーたちが、彼らの前に走るダンカンやデニショーン・スタイルの限界を批判するために立ち上がった。ダンス界においては、弟子が師匠に反抗し師匠を含めたスタイルを否定することによって独自の新しい表現に到達するケースが多く、モダン・ダンスは若いダンサーたちが先輩ダンサーから学び、彼らを追い越し、あるいは彼らに積極的に反抗していった。モダン・ダンスは、師を離れたダンサーによってそれぞれの独自の新たな可能性を追求していきながら発展していった。

(2) マーサ・グラハム

(Martha Graham 1893-1991)

デニショーン・スクールが育てた人々の中で最も偉大な人物はもちろんマーサ・グラハムであった。グラハムは、舞踊の目的を「内面の眺望の視覚化」とし、この目的は、肉体をいかなる芸術的要求にも応えうる完全な状態に到達させることによって、実現されると考えていた。したがって、テクニクを身体養成の手段というよりは、それ以上のもの、つまり、存在修練の手段と見ていた。グラハムは呼吸に伴う身体の動きを詳細に観察し、それをもとに独自のテクニクとなる「コントラクション」と「リリース」を考案した。このテクニクは、彼女が追い求めた内面世界と対応した形式⁷⁾である。またグラハムは他のジャンルの芸術家との共同作業をやり遂げた。音楽においても、美術においても、照明においても、またコスチュームにおいても、彼女は革新的だった。

グラハムの舞踊団からは、多くの舞踊家、振付家が大成していった。アンナ・ソコロワやジーン・エルドマンといった、グラハムの傍ら近くにいた初期の弟子たちだけではなく、マース・カニングハム、ポール・テイラーも、トワイラ・サープも、エリサ・モンテも、そうである。むしろ、彼らのすべてがグラハムの宣教師になったわけではない。むしろ反旗を翻し批判者になって出て行った者のほうが多かった。いずれにせよ、グラハムは彼らの原点にほかならなかった⁸⁾。

(3) マース・カニングハム

(Merce Cunningham 1919-)

1945年にグラハムのもとを去ったマース・カニングハムは、自由を束縛している物語的装飾性を削ぎ落とすことで舞踊を様々な慣習から解放し、新たな可能性を切り拓こうとした。カニングハムは、何を表現するかの表現内容ではなく、動きそのものに関心を持った。カニングハムの振付では、動きのつながり、場面展開には一貫性や連続性、調和性がなく、空間は分割され、いくつかのグループが無関係にそれぞれの動きを同時に進行させる。こうした作品の振付法として、彼は偶然性と即興を用いた。動かす身体部位、動きの順序、フレーズの順序、ダンサーの位置や軌跡などをコインやダイス投げで決定する。この偶然性の登用は習慣を覆し、新しい動きやコンビネーションを生んだ⁹⁾。舞台スペースの処理の方法にも、カニングハムの振付に対する姿勢の特徴がある。これまでの舞踊の舞台は、バレリーナか男性舞踊手、ヒーローかヒロインなどを群舞が囲んでいることがほとんどであった。カニングハムの作品では、常に中心があるのではなく、中心はあっても移動し続け、全体に同じだけの重点をおく。観客は振付によってある一点に視線が誘導されるのではなく、活動の場の中を好き勝手に見渡す自由を得ることになる。また彼は「作品の構成要素であるムーブメント、音楽、舞台装置らは独立したものの共存だ」と捉え、舞踊、音楽、美術が自立的に存在し、相互干渉せず、同一空間で同時進行するという形¹⁰⁾での創作作業を行っている。

カニングハムは、舞踊のもっている伝統的な構造を破壊していった。彼の舞踊はダンサーの肉体を振付という強制によって束縛することを極力避け、肉体に振付の枠をこえた自由度を与えることによって、肉体に新しい可能性を展開させようとしている。それは肉体を中心にした新しい時間と空間の体験であった。彼は独創的に、分離的に、何かを表現することを否定することによって表現しようとする。カニングハムは石福の論じるように「舞踊をして舞踊を語らしめるという20世紀の舞踊の新しい方向を模索していた」¹¹⁾ということができる。

3. モダン・ダンスの表現性

神澤は、イサドラ・ダンカンを中心とする舞踊革命は「第一次世界大戦により廃墟とも化したヨーロッパが立ち上がるための象徴」¹²⁾であるといった。この時

代の新しい舞踊として生まれたモダン・ダンスは、クラシック・バレエを否定することから始まった。モダン・ダンスはそれまでのバレエを中心にした古典的・伝統的舞踊にみられる形式的・外形的な芸術の様式の制約を惜しげもなく取り払い、自然に、自由に、のびのびと展開された。それは、個々の人々の内面を形成している思想感情を、外へ表現する¹³⁾新しい舞踊でもあった。

ダンカンが切り拓いた舞踊は、ただただ自由で、新しいというだけであった。したがってダンカンによる舞踊は、理論も方法も残されないまま、彼女の死と共に消え去ってしまった。舞踊革命によって登場した奔放な新しい舞踊の熱狂的歓迎から、やがて次から次へと舞踊の名のもとにさまざまな舞踊家と称する人々による作品が発表され、次第に熱は冷め、観客は遠ざかっていき、舞踊家らは自らを反省する必要に迫られた。そして彼らが自らを振り返ってみると、第一に方法論をもっていなかった。舞踊の基本的形式、身体訓練法、舞踊創作法、音楽との関係等々、何一つ形式を持っていなかった。舞踊が独立した創作芸術であるという宣言はなされていたが、そうなるための理論的実際的方法論をもっていなかった¹⁴⁾のである。

この舞踊の理論的体系化という仕事を成し遂げたのが、ラバンである。ラバンは、舞踊の空間形成の根本理論を打ち立て、これらの理論は、イギリスにおける舞踊教育にも大きな影響を与えた。ラバンが理論的体系化を完成させたからこそ、舞踊教育として成立することができた。一方メリー・ヴィグマンは、ラバンの理論や法則を芸術作品にして、舞台の上から証明した。彼女は一流の理論家でもあるが、優れた作家、演技家でもあり、作品によってラバンのとりかかった進歩的な理論の裏づけをした。彼女はドイツばかりでなく全ヨーロッパで活躍し、アメリカでの数多くの公演は、アメリカのモダン・ダンスにも大きな影響を及ぼしている¹⁵⁾。

アメリカのモダン・ダンスの隆盛はマーサ・グラハムに代表される。マーサ・グラハムは、グラハム・メソッドを掲げ、グラハムのモダン・ダンスは内面性を主張していた。ただ単に内面性を主張しても、それが自己満足の単なる主観性への埋没とならないように、表現する方法を見出すことを求めた。表現性とは、内面を表現するための言葉や文法や構成であった。グラハムは衝動に忠実なあまり、形式を創造しようとしたのである。ダンカンが否定したバレエの伝統的形式ではなかったけれど、モダン・ダンスにおける形式を必

要とした。内面性をただ無責任に放出するのではなく、形式を厳密に選択することによって内面性の共有に向かおうとしたのがグラハムであった。このグラハムのメソッドは、現在でも多くのモダン・ダンサーによって実践されている。

グラハムから離れ、モダン・ダンスからポスト・モダンへと移行させたカニングハムは、グラハムの表現性を拒絶し、グラハムのつくりあげた構造を打ち破った。内面性の表現のためにはやはり形式が必要であるとしたグラハムらの、音楽は舞踊や舞台装置と緊密に結びついていなければならないという観念を否定し、振付の構成的な意図を破壊し、クライマックスを否定した。カニングハムのダンスでは、身体の動きは何かを表現する手段ではなく、それ自体が鑑賞の対象となった。カニングハムの動きは、音楽との結合を切断することから始まり、非自然的であった。しかし決してためらめではなく、尼ヶ崎は、カニングハムの動きを「動きそのものが自らの意志を持ち、人間の意図を超えて自ら展開していくように見える」¹⁶⁾と評している。モダン・ダンスの後継者たちは、「表現」を自己批判し、ダンスの純粋な姿を模索しようとする新しい方向をめざした。

4. まとめ

ダンカンが舞踊に革命を起こし、モダン・ダンスは、一人ひとりの人間がのびのびと自由に自己の内面や感情を表現する舞踊となった。ダンカンは、自由と自然を求めて伝統や形式を否定したが、その後、新しい舞踊はあまりにも奔放となり混迷し、舞踊家たちは自己反省に行きつく。そしてこの答えが、いわゆるモダン・ダンスの新しい舞踊観・新しい身体訓練法・新しいテクニック、すなわちフォルムの創造であった。モダン・ダンスの隆盛を支えた舞踊家には、確かにそれぞれフォルムがあった。ダンカンが破壊した古典的伝統的フォルムは、グラハムによって、ラバンによって、ヴィグマンによって、形は異なるが、誰にも触れられる。誰にも実体の分かるフォルムを作り出したといえる。モダン・ダンスは、古典バレエの伝統的な形式に反旗を翻したが、内面を語るためには、ただ単に思いつきで踊るだけではなく、表現性というフォルムが必要であった。むしろそのフォルムは、古典バレエにおける形式ほど束縛された窮屈であるものではなかったし、モダン・ダンスにすべて、誰の踊るモダン・ダンスにも共通するものではなかったが、グラハムま

でのいわゆる正統派モダン・ダンスが最も重要とした内面の表象は、表現性、そして伝達性という意味でもフォルムを創造することで実現できたといえる。ここで、モダン・ダンスは、やっとならばバレエではない舞踊のジャンルのひとつとして認められた。ラバンにはラバン・システムが、グラハムにはグラハム・テクニクがあった。だからこそ、我々は、今、モダン・ダンスを語り、踊り続けることができるのである。ラバン・システムがイギリスの舞踊教育の礎となり、舞踊家はグラハムのテクニクを基礎練習として彼女のモダン・ダンスに触れることができるのである。モダン・ダンスは、決して思いつきの即興ダンスではない、自由な表現のためのためならぬダンスでもない。そこには、確固たるテクニクやシステムに支えられた表現性というフォルムが存在していることを忘れてはならない。

Accepted date 2011年1月31日

引用文献

- 1) [ジャック・アンダソン (湯川京子訳), 1993, ページ: 271]
- 2) [ジャック・アンダソン (湯川京子訳), 1993, ページ: 271]
- 3) [海野弘, 1999, ページ: 10]
- 4) [江口隆哉, 1961, ページ: 6]
- 5) [邦正美, 舞踊の文化史, 1968, ページ: 129]
- 6) [片岡康子, 劇場舞踊の発展, 1991, ページ: 47]
- 7) [市川雅, 1995, ページ: 176]
- 8) [三浦雅士, ランドマーク・マーサ, 1992, ページ: 330]
- 9) [鈴木江利子, 1991, ページ: 53]
- 10) [鈴木江利子, 1991, ページ: 53]
- 11) [石福恒雄, 1974, ページ: 196]
- 12) [神澤和夫, 20世紀の舞踊, 1990, ページ: 46]
- 13) [J.ウィナルズ (河井富美恵ほか訳), 1968, ページ: 5]
- 14) [邦正美, 舞踊の文化史, 1968, ページ: 158-159]
- 15) [神澤和夫, 20世紀の舞踊, 1990, ページ: 108]
- 16) [尼ヶ崎彬, 2004, ページ: 186]

参考文献

- J.ウィナルズ (河井富美恵ほか訳). (1968). 創作ダンス入門. 東京: 大修館書店.
- イサドラ・ダンカン, シェルドン・チェニー (小倉重夫訳). (1977). 芸術と回想. 東京: 富山房.

- ジェラルド・ジョナス (田中祥子・山口順子訳). (2000). 世界のダンス. 東京: 大修館書店.
- ジャック・アングソン (湯川京子訳). (1993). バレエとモダンダンス. 東京: 音楽之友社.
- ルドルフ・ラバン (神澤和夫訳). (1985). 身体運動の習得. 東京: 明治図書.
- ルドルフ・ラバン (須藤智恵・秋葉尋子訳). (1972). 現代の教育舞踊. 東京: 明治図書.
- ルドルフ・ラバン (日下四郎訳). (2007). ルドルフ・ラバン—新しい舞踊が生まれるまで—. 東京: 新書館.
- 海野弘. (1999). モダン・ダンスの歴史. 東京: 新書館.
- 江口隆哉. (1961). 舞踊創作法. 東京: カワイ楽譜.
- 三浦雅士. (1995). バレエの現代. 東京: 文藝春秋.
- 三浦雅士. (1992). ランドマーク・マーサ. 著: マーサ・グレアム (筒井宏一訳), 血の記憶—マーサ・グレアム自伝— (ページ: 313-315). 東京: 新書館.
- 市川雅. (1995). ダンスの20世紀. 東京: 新書館.
- 市川雅. (1983). 舞踊のコスモロジー. 東京: 草書房.
- 小林信次. (1960). 舞踊史. 東京: 逍遥書院.
- 松村朋子. (1999). マース・カニングハム ムーブメントとチャンスの遭遇. 著: 片岡康子編著, 20世紀舞踊の作家と作品世界 (ページ: 127). 東京: 遊戯社.
- 神澤和夫. (1990). 20世紀の舞踊. 東京: 未来社.
- 神澤和夫. (1996). 21世紀への舞踊論. 東京: 大修館書店.
- 石井獏. (1943). 世界舞踊芸術史. 東京: 玉川学園出版部.
- 石福恒雄. (1974). 舞踊の歴史. 東京: 紀伊国屋書店.
- 渡辺江津. (1974). 新訂 舞踊創作の理論と実際. 東京: 明治図書.
- 尼ヶ崎彬. (2004). ダンス・クリティーク 舞踊の現在/舞踊の身体. 東京: 勁草書房.
- 日下四郎. (1976). モダンダンス出航: 高田せい子とともに. 東京: 木耳社.
- 日下四郎. (1997). 現代舞踊がみえてくる. 東京: 沖積舎.
- 片岡康子. (1999). イサドラ・ダンカン「自然」と「自由」の求道者. 著: 片岡康子編著, 20世紀舞踊の作家と作品世界 (ページ: 28). 東京: 遊戯社.
- 片岡康子. (1999). マーサ・グラハム 劇的内面表現の創造. 著: 片岡康子編著, 20世紀舞踊の作家と作品世界 (ページ: 64). 東京: 遊戯社.
- 片岡康子. (1991). 劇場舞踊の発展. 著: 舞踊教育研究会, 舞踊学講義 (ページ: 47-49). 東京: 大修館書店.
- 邦正美. (1942). 芸術舞踊の研究.
- 邦正美. (1973). 舞踊の美学. 東京: 富山房.
- 邦正美. (1968). 舞踊の文化史. 東京: 岩波書店.
- 木村はるみ. (1991). ラバン・システム. 著: 舞踊教育研究会編, 舞踊学講義 (ページ: 178). 東京: 大修館書店.
- 鈴木江利子. (1991). 現代の舞踊. 著: 舞踊教育研究会, 舞踊学講義 (ページ: 52-61). 東京: 大修館書店.