

## ダンス芸術における表現主義の一考察

### —— モダン・ダンスの理論的諸問題 ——

出口 敦 美\*

(1992年12月8日受理)

Atsumi DEGUCHI

An Analysis on Expressionism in Art

—— Theoretical Problems of Modern Dance ——

#### はじめに

生涯体育の標榜から、ダンス教育においても様々なダンス様式をその内容として選択できるようになってきた。そこには、永い年月をかけて人間が獲得してきた舞踊文化を教育の中に位置付け、さらに生活の中でより豊かなダンス活動を保障しようという目標がある。しかし、現在示されている内容、方法によって、この目標に十分応えることができるかどうか、今一度、検討する必要があるように思われる。なぜならば、依然として創作ダンスが中心となっており、伝統的なダンスの「かたち」や「パターン」を学習させる必要性を認めてこなかったという背景があるからである。今までの考え方には、ダンスに対する独特の理解の仕方があったのではないか。

そこで本研究では、ダンス教育の理論的背景となったモダン・ダンスにおける表現の概念について、浪漫主義以降の表現主義的な芸術思潮との関連の中で検討し、その特徴と問題点を指摘してみたい。

#### I ダンス芸術における近代舞踊革命の意味

##### 1. バレエにおける浪漫主義革命

- (1) バレエと浪漫主義
- (2) ロマンティック・バレエの衰退

##### 2. 近代舞踊革命

- (1) イサドラ・ダンカンの芸術観
- (2) イサドラ・ダンカンのダンスの意義

##### 3. 近代舞踊革命とモダン・ダンス

- (1) モダン・ダンスの成立
- (2) モダン・ダンスの発展

#### II モダン・ダンスにおける「表現」理解と問題点

##### 1. 再現 —— 模倣的契機

- (1) 型からの開放

## (2) 再現原理の衰退

## 2. 創出 —— 表出的契機

## (1) 感情の表現

## (2) 表現—表出の概念的混同

## 3. 個性と普遍性

## Ⅲ モダン・ダンスの表現主義的理念の制約性

## 1. 時代的制約性

## 2. 理論的制約性

## Ⅳ 結語

## I ダンス芸術における近代舞踊革命の意味

ダンス芸術とは；本研究では、主題を舞台芸術としてのダンスに限定し、その中でも特に西洋のダンスに限って論じていく。それは、日本の戦後のダンス教育への影響を考慮するだけでなく、芸術における「表現」を巡る問題の本質に迫っていききたいからである。以下このような認識に立って、19世紀以降にヨーロッパを覆った浪漫主義運動以降のダンス芸術のありかたを検討していくが、まずは、モダン・ダンスを生んだ近代舞踊革命について言及する。

近代舞踊革命は、それまで西洋における唯一の舞台舞踊の形式であったバレエに反逆するかたちで始まったものである。はじめにバレエが浪漫主義から受けた影響を整理し、以後台頭してきたモダン・ダンスが何を目指したのかを明らかにしていきたい。

## 1. バレエにおける浪漫主義革命

(1) バレエと浪漫主義 ルネッサンス期に生まれ、西洋の唯一の舞台舞踊であったバレエは、長い伝統と、独自の技法と美学的基礎をもつ舞台芸術で、まさに古典主義的芸術の典型である。バレエへの浪漫主義の影響は、伝統、既成の形式からの逸脱、単に現実からの逃避、という消極的な面からだけでは、到底、語れないものであった。それは、この期間にロマンティック・バレエといわれる新しいバレエの概念が生まれ、作品として、現在でも上演される「ラ・シルフィード」(1832)や「ジゼル」(1841)などが作られ、バレエの歴史上、最も華麗なる一時期を形成したという事実があるからである。しかし、それを可能にしたのは、過去2世紀を通じて仕上げられた舞踊学校の訓練や古典的技術の積み上げの確固とした基盤であった。その技術的完成に則して「肉体は地上という現実の世界を離れ、天空という、非現実の世界に舞い上がり漂う」<sup>1)</sup>、つまり、いかに物的世界から逃避し、幻想的效果をあげるかに焦点が絞られていった。そこで習得されたのが、トゥ・シューズをはき、ポアントで立つことであった。そのほか、バレエが依然として、本質的には民衆のものとはなりえていなかったということもあって、浪漫主義の他の芸術がみせた「現実に密着して、自我を解放し、感情を自由に表現し、情熱をぶちまけ、激しく未知の世界に憧れ」<sup>2)</sup>、そのために既成の技法を捨て去る、あるいは歪めるという方向には走らず、ひたすら非現実の彼岸の世界を志向し、そのための技法を獲得するという方向にむかったのであった。

(2) ロマンティック・バレエの衰退 先に述べてきたように、バレエは浪漫主義の激しい波に洗われつつ、1830年から1869年の間に、豪華な時代を経験した。しかし、この時代は「自己のうちに衰退の芽生えそのものを蔵していた」<sup>9)</sup>のである。技術の量と質は膨大になったが、ひたすら空想と恋愛の世界に浸り、次第にその時代の人々の現実に訴える力を失っていった。それは「オペラが非常な勢いで台頭してきたということもあるが、悪戯に夢幻的なスペクタクルであることを追い、しかも全体の効果よりも主役の舞姫を引き立てることばかりに専心して」<sup>10)</sup>いたからである。これによって、女性舞踊家がつま先で立って踊るために、男性舞踊家は、舞踊家であるよりも支え手に回されてしまった。17、18世紀は男性舞踊家のものであったが、19世紀は完全に脇役にされてしまい、その数も次第に少なくなっていく。フランスにおけるこのようなロマンティック・バレエの衰退によって、以後バレエの中心が、ロシアに移ることになった。

以上のように、大体において浪漫主義革命は、体系と法則と規則から芸術を解放することを主張したのであったが、バレエに関しては、「バレエ自体のアカデミックな基礎の限界内のみとどまる革命」<sup>11)</sup>であった。確かに、あらゆる方面に多くの変化が起こったが、全て、伝統的技法を通じて動きに迫るといふ本質的なアプローチには変化がなかったのである。それは原則尊重という段階に留まらず基本的な技法を著しく発展させ、広げるものであった。その背景には、時代の動きに敏感であったノヴェールをはじめとする多くのバレエへの洞察の歴史がそれを支えていたのである。

## 2. 近代舞踊革命

バレエに関しては、先に述べたように、浪漫主義革命はその芸術形式の範囲のなかで行われた。そして19世紀の後半には増大する技法とは裏腹に、人々の注意を引きつけることなく取り残された。そこに現れたのが大胆な創意をもつ、ロイ・フラーやイサドラ・ダンカンといった革命者達<sup>12)</sup>であった。彼女達の「バレエの根本的否定から出発した」という事実と以後の衝撃との影響の大きさを考えれば、まさにダンス芸術における革命の名に値するものであった。事実、こうした潮流は、近代舞踊革命と呼ばれるのである。特に、イサドラ・ダンカンはモダン・ダンスの先駆者であり、近代舞踊の出発点として認められている。では、彼女は如何にバレエに反旗を翻したのであろうか。

(1) イサドラ・ダンカンの芸術観 彼女の芸術家としての特徴は、以下の三点に要約される。「第一、自然であろうとしたこと。第二、古代ギリシアの精神を復活したこと。第三、舞踊を音楽に従属せしめたこと」<sup>13)</sup>がそれである。

自然主義；ダンカンのダンスを最も革命的なものにしたのは、彼女の自然主義であった。彼女にあっては、「人体に可能なすべての真の舞踊の動きは、本来、自然の中に存在」<sup>14)</sup>し、その自然の動きの根本には、すべて「波動の法則」があるので、人においても自由な自然の運動を求めたのである。そして、「真の舞踊は、最も美しい人間の形態に相応しい」<sup>15)</sup>と考え、この主張こそが、彼女を古典的なバレエの全面的な否定に赴かせたのであった。彼女は、真の舞踊に対して、バレエを「偽りの舞踊」とまで呼んだのであるが、なぜなら、バレエは「重心の自然法則や個人の自然意志に逆らって、自然のそれと全く矛

盾した形式や運動を作ろうとした結果生まれた、一つの無意味な運動」<sup>10)</sup>であり、それは「人体を変形してやまない動き」であると考えていたからである。

よってダンカンの動きは、いかなる技巧も持たないで、固定した習慣からではなく、生命から飛び出し、その個人的事実を、感情的説得力のすばらしさを訴えたのであった。

古代ギリシア；ダンカン、洗練されたバレエの伝統技法と決別し、主に、古代ギリシアの絵画彫刻の中に、その自然な動きの形式をもとめた。したがって、彼女の技法は極めて少なく限定されていて、もっぱら即興的な動きであった。ここには彼女のもう一つの意図があった。それは芸術は宗教的であるべきで、よってダンスも「ギリシアの場合と同じく、再び高度な宗教芸術になるべきである」<sup>11)</sup>というものであった。

音楽；ダンカンは宝石もコルセットも靴も身に付けずに、肉体の線と裸身を、簡単なギリシア風のチュニックの下にみせて踊った。それまでのダンスは必ずダンス音楽を伴っていたが、彼女は自由に表現するためには、そのダンス音楽からまず離れるべきだと考えた。ダンス音楽は固定した型とリズムを持っていたから、それから離脱すればダンスは自由になれると考えていたのである。そしてダンス音楽ではないショパン、ブラームス、ベートーヴェンなどの交響曲で踊ったが、もちろんそれは、楽譜を分析したり、リズムの組織を解体し、空間に再現するためではなく、ただ、「印象された音楽的感情の全体的な表出が行われた」<sup>12)</sup>だけであった。つまり、音楽を踊っているのではなく、それを聞いて自分の中に起こったものを人々にみせるというようなものであった。しかし、彼女がこのような音楽に頼ったということは、ダンスを音楽から解放するつもりであっても、実はより厳しい条件の音楽の形式に依存することになってしまったといえるのである。

(2) イサドラ・ダンカンのダンスの意義　彼女の目指したものは「肉体の内部から沸き上がる感情を形式にとらわれることなく肉体の動きに写すこと」<sup>13)</sup>であった。彼女にとってダンスとは「あくまでも自然」でなければならないので、「自然のままの肉体で、自然の法則にかなった運動」を追求することになった。そして、時には一糸まとわぬ裸体で踊ったこともあった。これをもってマーチンは、彼女が登場してから初めて「表現舞踊」とでも呼ぶべきダンスが、芸術として誕生した、と考えた。さらに彼が述べたように、魂という内面を、動きの力に従わせるという意味で、まさにこの表現舞踊は「浪漫主義の目標」の合致するものであったといえるであろう。彼女は自分の踊りを「新しい舞踊」、「未来の舞踊」と呼んだ。ダンス芸術といえば、バレエであった20世紀初頭に、一切束縛を断ち切った踊りを展開したのは、ダンス史上、極めて意義深いことであった。「一事アクロバットに墮落するまでも筋肉の運動に主眼点をおいた非情緒的バレエのアポリアを破り、舞踊に縹渺たる夢を復活させた」<sup>14)</sup>のである。彼女のとった行動は、ダンスの歴史に決定的な新しい理念をもたらしたといえるのであろう。

しかし、彼女のダンスには創作と演舞の区別がなく、大部分が即興であったので、特に方法論をもつということにはななかった。「体の中心から踊る」ということを述べてはいたが、あくまでも心の問題で、技術論を確立する方向へは向かわなかった。従って、個人的なパフォーマンスに留まって後継者を育てることができなかった。とはいえ、彼女の理念は、主として、ヨーロッパに影響を与え、モダン・ダンスの中に根強く取り入れられていったのである。

### 3. 近代舞踊革命とモダン・ダンス

ダンカンらによって生まれた近代舞踊は、以上みてきたように、理念は揚げられていたが、明確な方法論をもつことはできなかった、ということができる。身体の訓練法もなく、芸術としての舞踊の形式もなく、ただ即興的に舞台上で踊るということだけであった。ダンス芸術としての独立を主張しながらも、ついに芸術形式としては自立しえなかったのが近代舞踊であった。

(1) モダン・ダンスの成立 このように近代舞踊は、20世紀の初頭には、型通り踊るバレエを見慣れていた人々に衝撃を与え、熱狂的に抑えられはしたが、ダンカンの没後、一時、この新しいダンス運動は途絶えたかにみえた。しかし、その影響は、意外にも、それまでダンス芸術の歴史をほとんどもっていなかったドイツにおいて、現れたのである。その中心人物であるルドルフ・フォン・ラバンは、革命当初のダンスを反省し、新しいダンスの理論付けを試み、それが、マリー・ヴィグマンらによって実践に移されていった。このような動向が、ドイツで、「ノイエ・タンツ (Neue Tanz)」(新しい舞踊)と呼ばれ、その後、「モデルネ・タンツ (Moderne Tanz)」(現代舞踊)に移行し、英語での「モダン・ダンス (Modern Dance)」と呼ばれることで、一般的な名前となって。したがって、厳密に言えば、ダンカン等の近代舞踊革命当初のダンスをモダン・ダンスということではできないのである。

(2) モダン・ダンスの発展 ダンカンは、その出身地にもかかわらず、アメリカでは取り上げられず、先に述べたように、ドイツやモスクワに舞踊学校を作るなど、ヨーロッパにその影響を及ぼした。しかし、ドイツでは、モダン・ダンスは第二次世界大戦後、急速に人気を失って、バレエにとって代わられてしまうのであった<sup>15)</sup>。今では、名実ともに、アメリカが、モダン・ダンスの中心になっている。その基礎を築いたのは、グレアムやハンフリーであるといわれている。彼女達は、自由な動きを用いつつ、内面的なものを出表する作品を作り出したのであった。

以上、述べてきたように、モダン・ダンスは、近代舞踊革命によって生まれ、反古典主義の舞踊芸術を目指し、型からの解放を求め、主観主義的な内面の描写を特徴とするものであった。モダン・ダンスはドイツなどでは、表現を特に尊重して、「アウスドルックス・タンツ (Ausdrucks Tanz)」ともいわれる。その流れの中から、「創作舞踊」という言葉が作られ、学校ダンスに影響を与えることになるのである。

## II モダン・ダンスにおける「表現」理解と問題点

古典主義の時代は、全体から個人を眺めていた時代で、芸術の形式の時代であった。「表現形式のうちに、個性が一様化されていた時代に、何を表現すべきかが、芸術家めいめいの問題になった筈はなかった」<sup>16)</sup>のである。このことは、ダンス芸術に関していえば、確固とした表現形式をもち、独自の世界を創り上げていたバレエにそのままあてはまる。しかし、浪漫主義の時代は、「自明な客観的形式を破って、動揺する主観を押し出そうとする時代」<sup>17)</sup>あった。この理念のもとでは、自ら求めたことではあるが、形式の統

制から離れることで、逆に無限でつかみどころのない世界へと入っていかざるをえなかった。統一的根源を失って、そこに「繁留点をなくした芸術の逸脱」が始まるのである。やはり、モダン・ダンスにおいてもまた、バレエを否定したときから、この状態に陥ってしまったことは、すでにみた近代舞踊革命の主張からも明らかである。これは小林が指摘するように、「何もかも自分の力で創り出さなければならぬという、非常に難しい時代」<sup>19)</sup>を意味していた。モダン・ダンスが誕生と同時に常に自己反省を強いられたのもそのためであったといえよう。

以下、芸術における「表現」の本質という観点から、モダン・ダンスの理念を検討し、その問題点を明らかにしていく。

### 1. 再現 —— 模倣的契機

モダン・ダンスは、形式の枠にはめられずに、特定の動きのポキャブラリーにとらわれずに、ダンスの本質に「ノン・ヴァーバル」に肉体によって迫ることができ、当然生き生きとしたダンス論を展開した。しかし、その勢いとは裏腹に、逆に多くの限界を抱え込むことになった。

(1) 型からの解放 モダン・ダンスでは、型からの解放が強く強調されたが、それは、遠くルネッサンスのヒューマニズムの思想が浸透するにつれ、人間性の解放が精神だけではなく、身体においても見直され出したことに影響を受けている。しかし、同時に強烈な自然主義思想によっていたので、生理学上の見地から身体をみることになり、より健康な身体が求められ、美と健康は矛盾することなく、人間の基本条件として考えられた。この見地に立てば、まさにバレエは非健康的なダンスということになり、その束縛から身体を解放しなければならないという主張になった。つまり、バレエは踊る型を作ってしまったばかりではなく、身体までもコルセットやトゥ・シューズによって縛り、さらには身体の一部を奇形化してしまったといわれた。これらを全て壊すこと以外にダンスの自由を確保することはできない、と強く信じられたのであった。では、どのようなダンスならばよかったのだろうか。それは、「自然な姿で自然に動くこと」であり、「自分の思うままに動く」こととして、「自由運動」が目指された<sup>19)</sup>。自由運動の中で最も美しいとされたのが、ダンカンのいう「自然運動」であったので、ダンスの具体的な技術は自然運動から選ばれた。このように、モダン・ダンスは、人間の自由を願い、ダンスを形式の世界から逸脱させようとして、まず目の前にあった既成のもの全てを追い払おうとしたことから始まったのであった。

(2) 再現原理の衰退 本来、芸術における表現は、外的対象の模倣、再現の契機を有すると同時に、常に内的状態の表出を必死の契機とし、この両者の協同統一において成り立つのである<sup>20)</sup>が、以上みてきたようなモダン・ダンスの理念からは、型からの解放をもとめることによって、表現の意味から再現の契機が失われることとなった。

たとえば、ダンカンが、ダンスは「魂と感情の発露である」とし、ダンスから物語を完全に排除した。彼女は創作のための客観的なモデルをもたず、とくに物真似であるパントマイムを軽蔑していた、なぜなら、「パントマイムは、舞踊やその他本物全ての芸術や、超越性の直接法である神話のように、創造する代わりに実在を再現するだけ」<sup>21)</sup>のもの

と考えていたからである。このように一切の模倣と再現から離れ、人間の内面へと赴き、その真の姿を求めた。

この傾向は、その後のモダン・ダンスに重要な契機として受け継がれている。すなわち、「モダンダンスは『動きの型』を決めることはしない。作品の構成の在り方を一定にすることもしない。そして、雰囲気とか色合いとかを、ひとすじの方向に決めることもしない」<sup>21)</sup>という理念のもとで、実践されてきたといえるのである。それまでは、バレエにしろ、日本舞踊にしろ全てのダンスは、それぞれの「動きの型」をもって、まずはそれを習得することにはじまり、そして、構成などの決まりに即して作品が作られるという過程を経ていた。ここにおいては、「作品の在り方」がいわば固定されているといえるだろう。しかし、モダン・ダンスにおいては、それを否定することで、バレエや日本舞踊といった古典的な舞踊とその成り立ちを異にして出発したのであった。「動きの型」を決めてしまうことは、作品の類型化を招き、これこそが、「個性的な創作」を封じるものとみなされたからである。従って、モダン・ダンスは作品ごとに必要なだけの「運動」を新たに作っていくことになる。

このモダン・ダンスにおける芸術観は、それまでは特定の人々のものであったダンスを万人のものにする可能性を与えるもので、実際、多くの人々が自ら踊りだしたのであった。しかし、ここには重要なパラドックスが存在していた。それは、「自由の世界を求め続ける肉体が実はそれ自体肉体であるというフォルムを与えられ、それゆえに不自由を課せられている」<sup>22)</sup>という、パラドックスである。私達の肉体は、「内的な強制によって、影響されたと同じ程度に動く」ものではない。もし、モダン・ダンスの主張する方法の通りに踊るならば、それは極めて動きのポキャブラリーの少ない、自然というイメージからは程遠いぎこちなさを特徴とするものになるであろうことは、容易に想像できる。つまり、その運動が、非日常的なものではなく、結局は日常の身体の動きに依存するということの意味していた。

よって、モダン・ダンスも、結局は理論化される方向へと進まざるをえなかった。つまり、方法的根拠と、理論的整備がもためられることになってきたのである。モダン・ダンスの父とよばれるラバンは、ダンスに関して「空間と身体との関係を徹底的に研究した分析的アプローチ」<sup>23)</sup>を試み、それを体系的に明らかにした。しかし、マーチンが述べるように、「単にありうべき全ての空間的・方向的の可能性を要約したにすぎない」抽象性に留まるもので、古典的なバレエの規則に匹敵するようなものとはいえなかった。さらに「踊り手の動きは、動こうとする内的意志に全面的に指示されるのであり、この意志が踊り手の自動的な演技の全様相を決定する」<sup>24)</sup>といわれるように、モダン・ダンスは、常に、外的なものではなく、「内的な経験」に規定されていたといえる。

以上の検討からも、モダン・ダンスには、模倣的契機が全く欠如していたといえる。あるいは、この欠如をこそ重視したダンスであるとも考えられよう。そして、動きそのものよりも、その作品が何を主張しようとしているか、といった「内容」に関心が寄せられたのである。

## 2. 創出 —— 表出的契機

(1) 感情の表現 反バレエから出発した近代舞踊革命は、単に身体を縛り付けていた

ものからの解放、自由奔放に動くことのみを主張したのでない。本来、ダンスは、もっと人間の内面的なものを体で表現する芸術であって、感情の表現こそが、目指されるべきだと提唱したのである。その背景となったのは、芸術家は各々の芸術の表現形式に則して創作されるということよりも、「自分を主張し、自己の思想感情を表現することが芸術だ」という「表出」に、なにより眼目を置く浪漫主義以降の主流となった芸術観に追うところが多い。ダンスで述べるならば、「人間の感情や思想が身体運動を通して表出」されるということであり、踊り手自身の感情の在り方そのものが、問題となってくる背景をここにみることができる。具体的には、ダンカンによれば、ダンスの理想は「身体の動きという媒体を通じて行う、人間精神の高貴な表現」であるので、その実現のため、踊り手の内面に「あらゆる動きの中心をなす源泉、努力の噴火口、動きのあらゆる変形が生まれる統一体」<sup>26)</sup>が求められたのである。彼女からみれば、バレエにあっては身体は、模倣的身振りのための単なる道具におとしめられていたので、「自発的表現力の総体」としての身体を彼女は主張したのである。そして、「内的源泉から動きを展開される時、あらゆる舞踊において基調となる動き、いわば最初の衝動を実現するに際してそこから他の動きが自然に流出するであろうキーとなる動きを発見」<sup>27)</sup>しようとした。つまり、これらの初歩的な動きを見いだすことが、今日の舞踊家の義務であるとした。こうして、近代舞踊革命以後のダンスの定義が、表出ということを前提とする「自己表現」ということになったのである。邦も指摘するように、モダン・ダンスは、「基本的には表現主義を前提とした芸術」<sup>28)</sup>であった。

(2) 表現と表出の概念的混同　　ダンカンの強い自我の主張の影響から、モダン・ダンスは自己表現の場となり、「作者個人の感情や思想の表現」こそが本筋とされた。芸術を創作者の「自己表現」とすることは、創出的契機のみを芸術の本質だと主張した表現主義の芸術観と一致するのである<sup>29)</sup>。ヴィグマンは「自分を偽らない表現を舞踊の本質」と信じていたのであるし、グレアムにあっては、単なる自己表現や即興は否定されたが、その行き着いた技巧は、「人間の弱さ・醜悪な欠点をサラケ出そう」とするものであった。それは、「圧倒的感情の平衡の中で、力と力によって」生まれてくるとされ、このことから、彼女の芸術は「抑制の芸術」と呼ばれた。そして「あらゆる情緒的状态は動きの中に表現されるが、この自然につくりだされた動きは、たとえ何かを描写していないときでも、それぞれの情緒的状态を正確に反映している」<sup>30)</sup>というような「情緒」というものが強調されたのである。要するに、モダン・ダンスは先の再現原理の衰退のところでも述べたように、スペクタクルには関心がなく、「ことばによって伝えることのできない情緒的経験のコミュニケーション」に関心をもっていたのである。こうして、古典バレエのような「劇場の舞踊」(シアターダンス)が否定され、「リサイタル・ダンス」が作り出されたのである。これらは、不特定多数の大衆が集まるというのではなく、その踊り手の個性に、関心あるいは共感をもつ少数の人のためにひらかれ、そうした上演形態は、ダンカン以来の伝統になっていた。

このようにモダン・ダンスにおけるモチーフは、ある個人が自分の感情をどう表現するかという点であり、常に個性的な心の存在が保証されていた。つまり、ランガーの述べるように、「自己表現と舞踊の表現、個人的感情と舞踊の感情、この混同がほとんど普遍的



に行われていた」<sup>31)</sup>といえるのである。表出すること自体が、目指される表現そのものであった。しかし、これは、芸術理論からみれば、逸脱したものといえるであろう。このような表現と表出の概念的混同によって、結局は、芸術と芸術でないもの、あるいは、現実と虚の实在の境界が取り払われてしまったのであった。

### 3. 個性と普遍性

モダン・ダンスは、確かに独自の方法論を模索していく契機をもっていたが、個人の感情に依存しているという点で、どうしても普遍性をもちにくいという側面を否定できない。

ダンカンも、彼女自身の動きを説明できなかったし、彼女の追従者もそれを繰り返すことはできなかった。彼女が主張したように、もし、芸術が「伝達よりも、むしろ個人的な体験に関心をもち、自己に興味をいだし、自己を表現すること」にのみ執着するならば、これを他の領域からわかる根拠を見い出せなくなってしまう。つまり、彼女のダンスは彼女の世界で完結して普遍性をもち得なかったといえるのである。モダン・ダンスの基礎を築いたマーサ・グレアムやドリス・ハンフリーのダンスも、同様に純粹に個人的な偉大な能力の発散であるといえる。彼女達は、確かに人間の感情や行動の普遍性、人間性の発露に絶えず関心をもっていた。しかし、誰もが他人の感情を感じることも、他人の反応を体験することもないし、又、自分自身の直感や信念を他人には言葉で表現できない、という原理にたっていたので、結局、「標準的な法則を読み取ろうとする一切の知的努力」を退けたのであった。ゆえに、グレアムなどは、「彼女の芸術の核心は何か感情を換気する彼女の人格的な力であって、この力は人に教えるにはあまりにも個性的」<sup>32)</sup>過ぎたと評価されることになったのである。彼女のダンスは、群舞よりも、彼女自身が踊る独舞により傑作があるといわれる所以である。

もちろん、モダン・ダンスを支えた人々は、その個性的ゆえに非難されるものではない。反対にその輝かしい才能を余す事無く発揮しようと試み、それに成功したのである。しかし、ダンス芸術の中にその足跡を残そうとすればするほど、自らで技法等の表現形式を作り出していかなければならないという苦悩が積みまとったことも事実であった。

確かに、モダン・ダンスはダンスの歴史に新たな世界を開くものではあったが、もしそれが「わずかな個々の芸術家の個人的なアプローチに基づいて全ての舞踊表現の型を定めよう」<sup>33)</sup>とすることのみに専念するのであれば、これほどダンスの基本的能力を狭めることはないであろう。ダンスの基本的能力のためになされるべきことは、身体にダンスの身体技法という独自の法則を課すことからしかはじまらないのである。このように「標準化と体系化の樹立」とは、ダンスにおける真の自由獲得のための身体の絶対条件であろう。その点で、モダン・ダンスは、明らかに技法、システムの上で難点をもっていたといえるのである。では、次にこのモダン・ダンスの制約性について検討していく。

### Ⅲ モダン・ダンスの表現主義的理念の制約性

モダン・ダンスは身体と心の自由を求めて、ダンス芸術における伝統、規範、原則といった形式的制約を脱するところから出発した。そして、個人の創造性を目標に努力が続けられてきた。しかし、同時にこのことは、モダン・ダンスのもつ表現主義的傾向ゆえに、新たな制約の中に囚われることになったのである。

#### 1. 時代的制約性 - メッセージとアピールを求めて -

モダン・ダンスにおいては、「創作する人の、個性が感じて捉えたものを作品の主題」とし、その個性的な捉え方を尊重する。必然的にその個性が捉える主題は、「その個性が生きている時代にかかわりを持ち、その時代の時代感覚、時代思潮」<sup>34)</sup>から出てくるものが多くなるのである。それゆえに、モダン・ダンスは、「現代の表現」を目指し、今日的という意味で、時代性を特徴とするといえるであろう。つまり、芸術家の活動的な「生活感情」を土台に、彼らの「天才性や過度の感受性や歴史的洞察力」によって、「表現内容」である主題を選び、それによって「表現方法」を考えるという過程を踏むものであった。

このように、表現内容によって表現方法を考えるものなので、その進歩も時代に左右されることにならざるを得ない。例えば、1930年代は、モダン・ダンスの技法が様々に確立されて、進歩がめざましかった。これもまた、「作品内容の拡張」とは無縁とはされなかった。この時代には、30年代以前の「自己表現中心の優美に飾り立てた夢と虚飾」<sup>35)</sup>を捨て、現代社会の現実と直面しながら、見いだそうとしたその「眺望の新しさ」が、題材に選ばれるようになった。すなわち、30年代には、社会情勢がめまぐるしく変わり、巨大化していく政治や経済の動きがそれだけ激しかったことの反映なのである。たとえば、1935年に、ムッソリーニのイタリアとヒットラーのドイツの独裁に対抗して「人民戦線」が結成されるというような社会情勢に則して、自由主義国では、ダンスが特に政治的な色彩を濃くするようになったのである。そのため、ダンスには伝達内容と訴及力が重要となった。この時から「ダンスはコミュニケーションだ」、「ダンスはメッセージだ」というモダン・ダンスの標語ともなっている言葉がいわれ始めるのである。特にこの時代は、芸術の価値評価が現代の問題性を衝く「社会意識の強さの度合い」で計られるようになって、益々、現代社会のウソや矛盾を、あるいは醜さや惨たらしさを自覚し、それを作品にしていって傾向が強まっていくのであった。

では、これらの作品を受けとる社会集団との関係はどのようであったであろうか。芸術はもはや客観的因習的価値に従うことはせず、彼らの基準で語りかけることになった。そして、もし、理解されないことがあれば、これらから出向いて行って理解してもらおうという姿勢さえとるようになった。このように、芸術家の創作生活は社会との間にいつも緊張を狭んだものであって、社会に対して不断の闘争状態にあるものとなったのである。

以上のように検討してみると、モダン・ダンスは、「不安と危機感が強まる時代にこそ、創作活動は盛んになり、傑作が続出していく」<sup>36)</sup>ということになる。それは、暗く、重いダンスであった。つまり、モダン・ダンスの本質が「現代性」にあるということは、こ

の現代の問題という「内容」を重視するものだということになる。これは古典的なバレエの「永遠性」に対立するものであった。

モダン・ダンスの表現主義的傾向は、この現代という時代性によって、より強化されるが、芸術という立場からみるならば、反対に時代性を捉えられていたと考えられるのである。

## 2. 理論的制約性 - 身体における自由 -

創造性の自由を主張するモダン・ダンスは、動きの型や作品の在り方を固定する類型化こそ、個性を損ねるものだと考えていた。さらに、主観的な芸術観に立ち、自我を主張し、自己表現の要素を強くもっていた。他の表現主義芸術と同じく、再現よりも創出を重視したので、このような立場では、芸術的構成や趣意の明快さとは無縁となり、必然的に「表現対象としての素材の昨日を蔑視するに至った」<sup>37)</sup>のである。つまり「身体」という機能を省みなくなってしまったのである。

しかし、ダンス芸術において自由であるということは、まずは身体について語られねばならない筈である。では、モダン・ダンスが形式的側面を退けて得ようとした自由とは、何であったのであろうか。何にも束縛されないという意味で「自由」という言葉を使ったのであろうが、果してそのような自然態であろうとすることが、ダンス芸術においての自由を獲得することに繋がるのであろうか。

運動学的な見地からみても、我々はどうのような運動でも、初めて行うときには、「一般に、自分の運動がうまく調和せず、自分の手足が思うように動かないという経験をもつ」<sup>38)</sup>のである。そして誰もがそのような過程を通して、その運動の技術を身体に課すことによって、遂行できるようになり、その次の段階として「自由」を得るのである。もしモダン・ダンスの動きが、このような運動習熟過程の機構とは別の世界のものであるならば、それはもはや、日常での立ち振る舞いとなんら代わるところがなく、その身体技法に固有の価値は見いだせないであろう。例えば、表現の基本的技術である言語について考えてみてもこのことは明らかである。これもまた、誰もが実例と練習によって学ばなければならぬものであって、もし「言語能力の無頓着な人々は、其れを訓練する習慣をもつ人々よりも、観念を正確かつ適切に表現する言葉に対して鈍感である」<sup>39)</sup>といえよう。やはり、言語の表現において自由となるためには、まず言語の訓練が前提となる。ベストが述べるように、芸術や言語においては、個々人の思考や経験の進歩の可能性は全て、それらの原則を学ぶこと (the learning of disciplines) にあるのだ。よって、モダン・ダンスの形式的な力を排除することによってしか、個人の潜在能力は顕現されない、という考えは誤りであるといわなければならないのである<sup>40)</sup>。

モダン・ダンスは、半世紀余りの歴史の中で、画期的な幾つかのことを果たしたといわれる。そのひとつは「肉体が肉体として復権したこと、それとともに肉体が大地を回復したこと」<sup>41)</sup>である。これはバレエが「身体的非肉体化」を目指し、肉体の軽やかな脱地的運動、つまり筋肉感覚や筋肉の跳躍という物理的な力をできるだけ見せないような方向へ向かったのとは反対である。しかし、先に述べてきたように、この肉体の復権ということで、肉体の無限の自由度と可能性を獲得したと考えるのは誤りであるといえる。それでは直ちに肉体の「限界」に突き当たってしまうであろうことは明らかだからである。この

ようなモダン・ダンスの傾向は、バレエの肉体がもつ「形体性、素形性を可能な限り打破し、消去して」<sup>42)</sup>、空間に対して、肉体が描く輪郭を広げていくように表現しようとしたのとは反対に、日常の「身体の線」を離れることはなく、ダンス芸術の空間芸術としての限界性を示すことになるであろう。

型に囲われずに自由に個人の表現をすることがダンス芸術の唯一の方法であり、これによってこそ鑑賞者もダンスを理解し、感動できるとしたモダン・ダンスの発想からは、非日常的な動作のみで成り立っているバレエが、何故人々に感動を与えることができるかを説明することは決してできないであろう。

以上の検討の結果、モダン・ダンスが如何に「表現」と「表出」を混同しているか、あるいは芸術の世界と日常の世界の関係を区別していないか、という点に問題が及ぶのである。したがって、ザックスが述べる様に、習慣の力強さと安定性、連続的な伝統の拘束力と持続力、普遍性と象徴性における個人の融合ということを学んでこなかった<sup>43)</sup>ということになる。この事実が、芸術としてのモダン・ダンスの可能性を妨げていると考えられる。確かに法則性や原則に従うことは、行き過ぎればまた不自由性の中に陥ってしまうが、まずは身体技法という法則を自分のものとしなければならないのである。

結局は、モダン・ダンスの歴史は、既成の形式の排除に始まり、「新しい形式」を模索しつづけるという葛藤の中にのみみることが出来る。しかし、モダン・ダンスは、ポスト・モダンダンス (Post Modern Dance) にみられるようなハプニングやチャンス・メソッド (偶然性のダンス) に行き着き、「形式主義への反逆の限界」にきているといわれている。つまり、ダンス芸術の領域を示すことが困難になってきているという現状が存在するのである。この事実が示す様に、モダン・ダンスが芸術であろうとする限り、立ち帰らなければならない「ダンスの表現形式」を無視してはありえないといえるであろう。

以上、モダン・ダンスの理論は、ダンス芸術の表現を成立させる根拠において、不十分な点があり、時代的にも理論的にも制約されていたと考えられる。

#### IV 結語

現行のダンス教育を支えているダンス理論の背景となるモダン・ダンスの表現理解は、表出説に偏ったものであった。だからこそ、ダンス教育では、「もとめられるべき表現」と「表出」が区別しにくい状況をもたらしている「自己表現」を重視してきたのである。誰かにあらゆる芸術作品は、芸術家の人格を反映するかぎり、一種の自己表現ではあるが、芸術創作の過程を考えるかぎりでは、芸術家の所有する現実の感情がそのまま作品に表されるということではない。徴候的表出は芸術創作において、ある程度関与するであろうが、これは芸術固有のものではなく、従って芸術的価値を構成するものではない。芸術家にとって彼らの仕事は、感情的なものではなく、常に自覚的なものである。

ダンス教育の中で、軽視されているのは「感情とは区別された感覚能力の訓練」という視点であろう。そこが改善されないかぎり、「生徒の自発的な動きだけを創作だと考え、身体技法やそれを組み合わせる振付法を無視する傾向」<sup>44)</sup>はなくなるといえるのである。

## 註

- 1) 石福恒雄『舞踊の歴史』（紀伊国屋書店、1974）、p.108
- 2) 同上、p.108
- 3) クリフトフ（佐藤俊子訳）『バレエの歴史』（白水社、1986）、p.75
- 4) 蘆原英了『バレエの歴史と技法』（東出版、1981）、p.25
- 5) マーチン、j.（小倉重夫訳）『舞踊入門』（大修館書店、1980）、p.181
- 6) ダンカンの他に、「先駆者」と呼ばれるのは、フラー(Loie Fuller 1865-1927)、セント・デニス(Ruth St. Denis 1877-1968)、ショーン(Ted Shawn 1891-1968)であり、メソードの確立など、「礎をきずいた人々」は、グレアム(Martha Graham 1893-1991)やハンフリー(Doris Humphrsy 1895-1958)らである。(若松美黄『ダンス』ぎょうせい出版、1985、pp.358-359)
- 7) 石井漢『世界舞踊芸術史』（玉川学園出版部、1943）p.127
- 8), 9) イサドラ・ダンカン（小倉重夫訳）『芸術と回想』（富山房、1977）p.47
- 10) 石井漢、前掲書、p.127
- 11) イサドラ・ダンカン、前掲書、p.40
- 12) 石井漢、前掲書、p.131
- 13) 石福恒雄、前掲書、p.162
- 14) 今道友信『絵画における舞踊』（『体育科教育』第22巻第6号、1974）、p.24
- 15) ドイツにおいて、ノイエ・タンツの全盛の時代が、ちょうど肉体文化の振興が叫ばれたヒトラーの時代と重なっていて、大戦後、ナチスの悪夢を忘れ去ろうとすると国民感情が、それさえも忘却に追いやったからだといわれている。(倉橋健、竹内敏晴監修『演劇百科』平凡社、1983、p.452)
- 16), 17) 小林秀雄『Xへの手紙・私小説』（新潮社、1982）p.182
- 18) 同上 p.183
- 19) 邦正美『舞踊の文化史』（岩波書店、1968）、p.131
- 20) 出口敦美『芸術における〔表現〕概念の一考察』（『岩手大学教育学部研究年報』第51巻第2号、1992）、pp.4-6 参照
- 21) イサドラ・ダンカン、前掲書、p.284
- 22) 江口孝哉『舞踊創作法』（カワイ楽譜、1961）、p.2
- 23) 石福恒雄、前掲書、p.170
- 24) マーチン、前掲書、p.223
- 25) 同上、pp.223-224
- 26), 27) 同上、p.220
- 28) 邦正美、前掲書、p.146
- 29) 出口敦美、前掲稿、pp.6-11 参照
- 30) 石福恒雄、前掲書、p.161
- 31) ランガー、S.K.（大久保直幹他訳）『芸術と形式I』（太陽社、0970）、p.272
- 32) マーチン、前掲書、p.236
- 33) マーチン、前掲書、p.237

- 34) 江口孝哉, 前掲書, p.5
- 35) 上林澄雄「現代舞踊の原点・8」(『ダンスワーク』No.30, 1982), p.62
- 36) 上林澄雄「現代舞踊の原点・6」(『ダンスワーク』No.28, 1980), p.71
- 37) 竹内敏雄『美学総論』(弘文堂, 1981), p.268
- 38) マイネル, k. (金子明友訳)『運動学』(大修館書店, 1983), p.376
- 39) ランガー, 前掲書, pp.55-56
- 40) Best, D. <Feeling and Reason in the Arts>, (George Allen & Unwin, London, 1985)  
p. 73
- 41) 石福恒雄, 前掲書, p.194
- 42) 今道友信, 前掲書, p.24
- 43) ザックス, k. (小倉重夫訳)『世界舞踊史』(音楽之友社, 1975), pp.516-517
- 44) 若松美黄『ダンス』(ぎょうせい出版, 1985), p.61