

『緑のテーブル』作品研究

—死神と黒服の紳士たちを中心に—

高野 牧子

I. 緒言

クルト・ヨース (Kurt Jooss 1901-1978) 振付による『緑のテーブル』(The Green Table) は1932年パリの国際舞踊コンクールで初演し、一位を受賞した作品である。以来、近代が生んだ傑作として、欧米、南米、アフリカなど世界中のバレエ団が現在まで上演を続け、初演から60年以上経た今日、なお多くの観客を集めている。

またこの作品は初演以来ほとんど改変せず作品を保存し、初演の意図のまま上演されるよう、ヨース自身や彼の死後は娘のA.マーカード (Anna Markard) とその夫、H.マーカード (Hermann Markard) によって上演の度に指導が行われている。

日本では1977年スターダンサーズ・バレエ団によって初演され、以来同団によって再演を重ね、最近では1993年、1994年に上演、延べ公演回数は20回程にのぼる¹⁾。

先行研究は、これまで欧米で行なわれている。第二次大戦後、1946年A. V.コットン (A. V. Coton) は、ヨースの舞踊を「New Ballet」と称し、ヨース以前のバレエと比較検討している²⁾。その後、M.シーゲル (Marcia B. Siegel) は『緑のテーブル』の動きの質に着目し、独自の解釈を展開 (1968) しているが³⁾、H.コグラールが「ドイツ・モデルヌ・タンツは崩壊の過程すら残さずに亡び去り⁴⁾と述べた様に、一旦表現主義舞踊は沈潜し、時代はポスト・モダンダンスへ移行し、研究の関心からはずれていたと想像される。

しかし1970年代、P.バウシュ (Pina Bausch), R.ホフマン (Reinhild Hoffmann), S.リンケ (Susanne Linke) の3人が登場し、日常性と演劇性の接点に舞踊を展開し、表現主義舞踊の流れを再浮上させた。彼ら3人が共にヨースの弟子であった事実から、ヨースを再評価する機運は高まり、ヨース研究及び『緑のテーブル』の作品研究は、1980年代以降進展した。

まず、M.ハクスレイ (Michael Huxley) は『緑のテーブル』に関し、直接ヨースにインタビュー (1982) を行ない⁵⁾、H.ミュラー (Hedwig Müller) は表現主義とヨースの視点から論じ (1985)⁶⁾、M.シーゲルは『緑のテーブル』と中世との関わりを創作動機、形式、死の舞踏、戦争利得者の視点から考察 (1989) している⁷⁾。1993年にはヨースに関する論文集が出版され、その中でS.ワルサー (Suzanne K. Walther) は、『緑のテーブル』の死神を中心にその平和主義に貫かれたメッ

セージを分析し⁸⁾、C.ホルダー (Christian Holder) は『緑のテーブル』の死神を自らが演じた経験をもとに、ヨースの意図した死神像を明らかにし、作品の同一性の観点からも興味深い⁹⁾。またW.ソレル (Walter Sorell) の社会的な時代背景とヨースを考察した論文¹⁰⁾などがある。

しかし、『緑のテーブル』の構成を時間的・空間的な視点から検討し、その特性を明らかにした研究は行なわれていない。またヨースは、師であるR.ラバン (Rudolf Von Laban) の理論を基にS.リーダー (Sigard Leeder) と共にヨースリーダー法 (Jooss-Leeder Method, 以下JL法と略す) という舞踊指導法を確立したが、『緑のテーブル』の動きをJL法の視点から分析した研究もいまだない。

そこで本研究は、まずヨースの舞踊思想を明らかにした上で、次の3点から『緑のテーブル』を検討していく。第一に、構成を時間的・空間的視点から分析する。第二に動きをJL法のChoreuticsとEukineticsの視点より分析し、その特性を検討する。第三にジェスチャーを検討する。そして以上の結果を総合し、『緑のテーブル』の作品特性を考察していくことを目的とする。

II. 研究方法

1. 文献研究

『緑のテーブル』とヨースに関する書籍、雑誌、新聞記事、プログラム等による文献研究

2. VTR研究

使用VTRは、次に示す①を主に、②～④を参考フィルムとして用いた。

①スターダンサーズ・バレエ団, 1983. 8. 10, 土浦公演

②同団, 1979. 7. 浅草公会堂, NHK収録, 1980放映

③ジョフリーバレエ団, 1982. 12. 13, New York PBS放映

④プッバートル・タンツテアター, 1985, Koln

3. インタビュー

A.マーカード 1993. 1. 29., 1994. 1. 14.

H.マーカード 1994. 1. 15.

太刀川瑠璃子 1991. 12. 8.

(スターダンサーズ・バレエ団代表)

以上3氏にインタビューを行なった。

4. リハーサル見学

1993. 1. 29. 舞台稽古見学

1994. 1. 14-15. リハーサル見学

Ⅲ. 結果及び考察

1. 舞踊思想

ヨースは、舞踊を「人間のあらゆる感覚と行為の無限の様相を肉体によって描き出すもの」¹¹⁾と考へ、現実に今存在する個人、つまり実存的個としての人間が有する生命や死、苦悩、愛といったあらゆる感覚や行為を表明していこうとした。その方法として独自に「ダンスドラマ」¹²⁾を提唱している。「ダンスドラマ」とは「動きの想像がドラマティックな構想と融合し、新しい実存、ダンスドラマを創り出し」¹³⁾、「R.ワグナー (Richard Wagner) がオペラを音楽的ドラマへと改革したのと同様の方法で、ダンスにおける新しい劇場芸術、即ちダンスという動きによる無言劇」¹⁴⁾を目指したものである。彼は「私は動きの劇作家として最初の人間である」¹⁵⁾と述べている。

ヨースにとって舞踊は「人間存在から遊離したものではなく、舞踊家の内的感情 (Inner Feeling) を外的形式に具現化していく」¹⁶⁾ものであった。そしてその媒体となる動きとは「全ての動きは何か語りかける。ダンスは動きという言葉で話すことが出来る」¹⁷⁾とし、「全ての動きが絶対的にはっきりとした意味をダンサーにだけでなく、観客に対しても持つべきである」¹⁸⁾と述べ、観客へ語りかける動きを目指している。また「モダンダンスとクラシックバレエのテクニックを組み合わせるという、その当時には全く新しい立場」¹⁹⁾から、本質的に必要な動きを人間の全ての身体表現から抽出している。

形式について「我々は芸術的形式の再発見の時代に生きている。舞踊において独断的で偶然の動きの混沌から脱却し、可能な限り純粋な形式の中で、芸術に適応した簡潔さを加え、本質的に重要な動きだけを発展させていくであろう」²⁰⁾としている。そして「内容が形式を決定し、テクニックは劇的必然性の結果であるという舞踊表現へアプローチした先駆者」²¹⁾となった。

従って、ヨースの舞踊思想は次の様にまとめられる。ヨースは人間を実存的個と捉え、その内的感情の表明として「ダンスドラマ」を提唱した。この「ダンスドラマ」はダンスという動きによる無言劇である。動きは内的感情を表明し、明確に観客へ語りかける媒体であり、人間の全ての身体表現から簡潔に抽出し、ヨース独自の新しい形式を確立したと考えられる²²⁾。

2. 作品『緑のテーブル』概要

振付 クルト・ヨース (Kurt Jooss)
音楽 F.コーエン (Fritz A. Cohen 1904-1967)
衣装 H.ヘックロス (Hein Heckroth 1901-1970)
照明 R.ホルム (Ralph Holmes)

初演 1932. 7. 3. 国際舞踊コンクール, 1位
受賞, パリ, シャンゼリゼ劇場

『緑のテーブル』は愚かな外交会議が戦争を引き起こす様を風刺的に描き、戦争による様々な悲劇を表現することで反戦を詠い上げている作品である。作品の場面説明として、ヨース自身が書いたト書きを記載する。このト書きは現在の上演に際しても、プログラム²³⁾で紹介され、細かな場面の補足説明などはない。

『緑のテーブル』(The Green Table)

舞台は、会議に始まり、会議に終わる次の8景からなり、それぞれがいつも、ひとつの関わりを持ちながら、互いにオーバーラップしている。

- | | |
|----------------|------------------------|
| I. 黒服の紳士たち | The Genglemen in Black |
| II. 別れ | The Farewells |
| III. 戦闘 | The Fights |
| IV. 追われた者たち | The Refugees |
| V. パルチザン (抵抗) | The Traitor |
| VI. 酒場 | The Brothel |
| VII. 最後に残った者たち | The Aftermath |
| VIII. 黒服の紳士たち | The Gengtmen in Black |

以上のト書きによって、筋書きに代えたいこのバレエは独特なものなので〈筋の運び〉を言葉で表わすことはほとんど不可能であり動きだけが語るものである。

作品構想には、4つの動機が指摘できる。第1にルーベックにある「死の舞踏」の壁画を見て、平等に訪れる死の表現に感銘を受けた²⁴⁾。第2に1926年S.レーダーと『Dance of Death』という仮面を使った作品を創作したが、ヨースの膝の故障で結局、上演出来なかった²⁵⁾。第3に当時のドイツの雑誌『Die Weltbuhne』の寄稿者、K.チュコルスキー (Kurt Tucholsky) の記事からヨースは次の戦争を危惧する反戦思想の影響を受けた²⁶⁾²⁷⁾。さらにH.マークードは「19世紀フランスで活躍したH.ドーミエ (Honoré Daumier) の上流階級へのカリカチュアからヨースはインスピレーションを受けた」²⁸⁾と筆者に語った。ドーミエは社会構造を問題にする近代的な社会風刺画を登場させ、芸術的にも高く評価されている²⁹⁾。代表作に『平和—ある田園風景』(1871年)があり、死の舞踏をテーマに描いている。

こうして戦争を引き起こす外交会議を風刺し、死神によって死の恐怖と戦争の悲劇を描き、反戦を訴えていく作品構想がまとまったと思われる。

また「戦闘の場面は第一次世界大戦の再現であり、大戦前に国際連盟はなかったのだから、国際連盟を風刺したのではない」³⁰⁾と、場面I, VIIIの黒服の紳士たちによる会議を国際連盟だとする解釈を否定している。

初演の1932年に世界大恐慌は頂点に達し、ナチスが第一党となった。ヨースは自分がおかれている現実を直視し、次の世界大戦を危惧し、警告をもって反戦と死の主題を選択したのである。まさに『緑のテーブル』は、いま現実に生きている実存的個としての振付家ヨースが、直面する戦争の危機に対し、人道的立場から生命の尊さを表明した「ダンスドラマ」である。

3. 構成からみた作品特性

ここでは、第1に、時間的構成と登場人物の推移から作品全体の流れと時間的な作品特性を明らかにする。第2に、基本的隊形と移動方向から、空間構成の特性を考察する。

(1) 時間的構成と登場人物の推移 (図1)

①時間的構成

『緑のテーブル』の上演時間は37'32"であり、場面構成は図1に示したように、ABA形式(以下〈A〉〈B〉〈A'〉とする)の構成である。〈A〉の場面Ⅰは、黒服の紳士たちによる会議の場面で、2'48"である。その構成は下記の通りである。

a.	テーマフレーズ	1'10"
b.	2人組のバリエーション	0'40"
c.	テーマフレーズ	0'39"
d.	バリエーション	0'19"

従ってaba'cの構成でテーブルを囲んだテーマフレーズの動きを反復し、印象を深めていると思われる。

〈B〉の場面Ⅱ～Ⅶの最初と最後は死神のソロであり、〈B〉もABA形式になっている。この〈B〉では、各場面毎に1つのエピソードを展開し、戦争による様々な悲劇を描いている。場面ⅡⅢⅣⅥは4分台で、比較的短く、均一な時間の中で、簡潔に凝縮した場面を並列していく時間構成であった。この構成は、表現主義演劇の「シュタ

チオーンドラマ Stationsdrama」*1)に共通すると指摘されている³¹⁾。

〈A'〉の場面Ⅷでは、最初の会議が同じように再現される。これによって戦争の悲劇を省みず、再び同じように会議を繰り返していく愚かな連環が巧妙に描き出されているといえよう。またABA形式は、死神のソロの構成や、場面Ⅲ、Ⅴでも用いられ、作品の中でABA形式を多用しているといえよう。

②登場人物の推移

黒服の紳士たちは〈A〉〈A'〉の場面Ⅰ、Ⅷのみに登場し、人数の出入りはなく、10人で完結している。死神を登場させないことで、他の場面と明確に区別し、隔絶した世界を描いていると考えられる。

死神は〈B〉の場面Ⅱ～Ⅶ全てに登場する。特に最初の場面Ⅱでの登場は、6'23"と最も長く、最初に死神の存在を強く印象づけ、続く場面ⅢⅣⅤⅥで場面後半に登場し、各場面の主人公を死に導き、次第に死神の登場感覚を狭め、全員の死へと劇的に追い上げている。

従って中間部の各場面の時間的構成は均一だが、死神の登場間隔を狭めていくことで、クライマックスの全員の死へ追い上げていると思われる。

その他の登場人物たちは、各場面の主人公となる人物を核に、人数に変化をつけながら、場面の終わりには登場人物の数を減らし、死神と主人公を対峙させ、主人公はその人生に見合った方法で死に導かれる。これによって最期の審判を象徴化し、個人としての死を明確に示していると思われる。また照明も死神の登場に伴って次第に橙から青に変わり、主人公はわずかに残された生命の灯火のように橙のスポットライトになる。そして遂に死に至るとき、全てが青の照明になり、これも広い舞台面から死神への青のスポットライトだけに絞られ、死の存在が最後まで観客の目に残る。このように人数と照明によって死の孤独や悲哀、

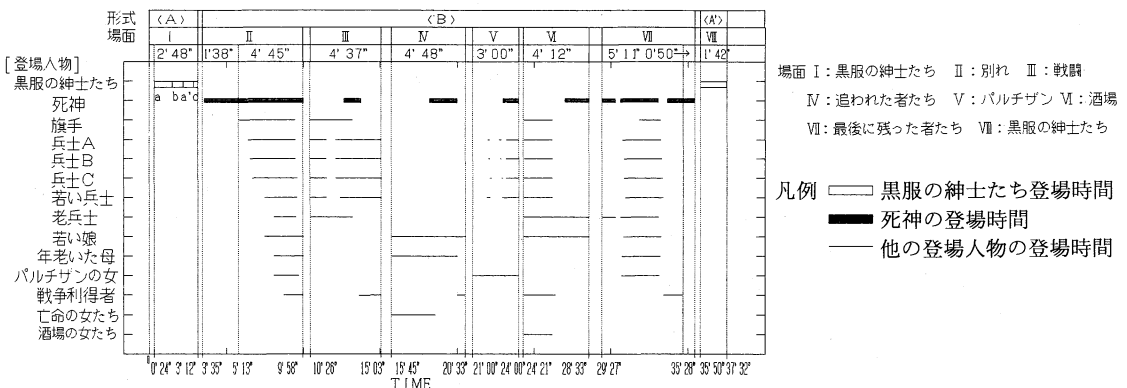


図1 時間的構成と登場人物の推移

無情を一層鮮明にしていると考えられる。

(2) 空間構成 (図 2)

①群の基本的隊形

基本的隊形で興味深いのは、図 2 に示したように縦列 (図 2-2, 5, 11) と横列 (図 2-1, 3, 4, 8) を使い分けていると思われる点である。これは縦列が個人を示しているのに対し、横列は集団を示し、個人の個性はないという JL 法の理論に基づいているのであろう³²⁾。

具体的に、図 2-2 は黒服の紳士たちが、舞台上へ 1 列に進み、左右 5 人ずつ見合うように縦列し、黒服の紳士たちは各国を代表する個人と考えられる。しかし銃口を宙へ放つとき、図 2-3 では全員正面向きを変え、横列になる。戦争が個人ではなく、会議という集団によって引き起こされた事が象徴的に暗示されているのではなかろうか。

また図 2-4 は、様々な別れを経て入隊した新兵全員が横列し、同じ歩調で足踏みをする部分である。軍隊での役個性化を明瞭に描き、カリカチュアしていると思われる。

これに対し、図 2-11 は死神を先頭に犠牲者達が縦列し、下手奥から上手前へと行進していく。この時、犠牲者一人一人が各々のポーズをしながら行進し、明確に個人を示していると思われる。登場人物の推移でみてきた個人としての死をより強調し、犠牲となった彼ら一人一人の命の尊さを訴えかけているのではなかろうか。

②移動方向

A. マーカードは方向の重要性を指摘した³³⁾。そこで移動方向を死神を中心に見ていく。

図 2-7, 8, 11 に示す様に、特に下手奥から上手前への斜めの移動方向が強調されている様に見える。それらの場面を具体的にみると、図 2-8 ではパルチザンの女を連行し、上手前で処刑する。場面 VII の最初、下手奥で死神が老兵士から旗を奪い、老兵士の生命を奪い、2 人で上手前へ

行進する。続いて図 2-11 では死神を先頭に犠牲となった全ての人々が下手奥から上手奥から上手前へ行進する。

この様に、死神が犠牲者を引き連れて、下手奥から上手前へ斜めに歩むことで、上手前を死の世界として意識づけ、斜めに進むこの歩みは、生から死へと逃れることができない人間の運命を象徴しているといえよう。

4. 動きからみた作品特性

ヨースの舞踊思想で、動きは内的感情を表明する媒体であり、人間の全ての身体表現から抽出し、観客へ語りかけることを目指していた。そこで、第一に JL 法から動きを分析し、動きの特徴をつかみ、動きが表明する意味を考察する。第二に全ての身体表現から抽出された動きとして、ジェスチャーが多用されている点に着目し、考察していく。

ヨースは、1927 年エッセンに Folkwang Schule (the Folkwangschule) を設立し、彼の師であるラバンの Choreutics と Eukinetics の理論を基に、カリキュラムを組立てた。その後 S. レーダーと共に、多くの創作活動や教育活動の実践を通して、次第に体系化し、JL 法を確立した。

ヨースは「(Choreutics と Eukinetics が) 発展し、その絶頂が『緑のテーブル』であると思う。それは真に Choreutics と Eukinetics の優秀な見本である」³⁴⁾と述べている。

JL 法で Choreutics は、空間の法則と劇的内容にかかわる空間理論であり、Eukinetics はダイナミクスと表現的特質に関わる表現理論である。各々は次のような構成要素を成している^{35/36/37)}。

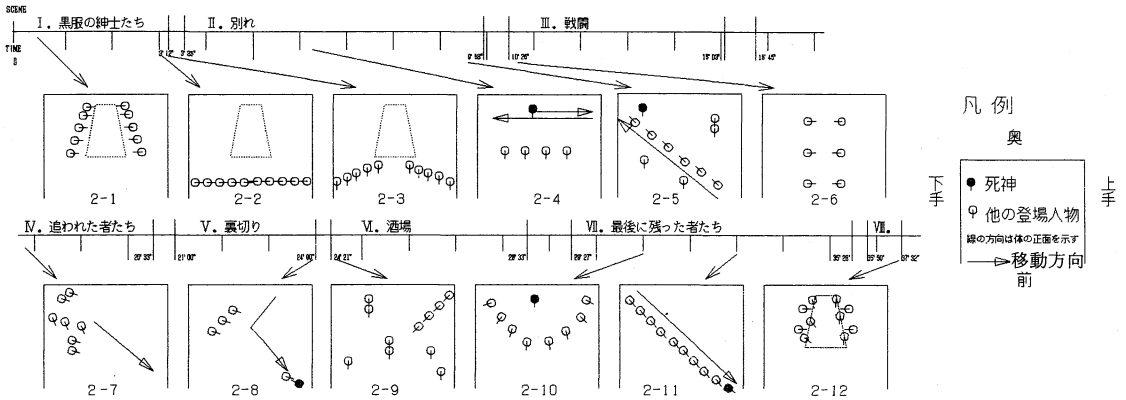


図 2 基本的隊形と移動方向

Choreuticsの構成要素

- ・ 4 経路 直線 (Droit), 半円曲線 (Ouvrè), 円 (Rond), S字状 (Tortillé)
- ・ 6 方向 上 (High), 下 (Deep), 狭い (Narrow), 広い (Wide) 前 (Forward), 後 (Backward)
- ・ 3 平面 フラット面 (Flat), スティープ面 (Steep), フローティング面 (Floating)*2
- ・ 4 斜軸 the 4 diagonals of a cube
A 尺度(The Ascale), B 尺度(The Bscale)

Eukineticsの構成要素

- ・ 時間性 速い (Quick), 遅い (Slow)
- ・ 力性 強い (Strong), 弱い (Weak)
- ・ 動きの出発点 中心的 (Central), 周縁的 (Peripheral)

(カタカナ表記は従来の慣用に従った)

本論では、黒服の紳士たちと死神を対象とし、分析を行っていく。分析は、Choreutics及びEukineticsの各構成要素について行い、動きの特徴をつかみ、劇的内容と表現を考察した。

(1) 死神の動きの分析 (図3, 4)

① 死神のテーマフレーズ

死神は顔を骸骨のように黒と白でメーキャップし、衣裳は黒く骨が縁取られ、頭に両翼のついたヘルメットを被っている(図3-2)。照明は、死神の登場と同時に暗転から青のスポットライトをあて、忽然と闇から襲いかかる死を演出している。

最初の登場は場面Ⅱで、死神のソロが1'38"踊られる。その構成は下記のようなABA形式になっている。

テーマフレーズ×2回, パリエーション, テーマフレーズ×2回

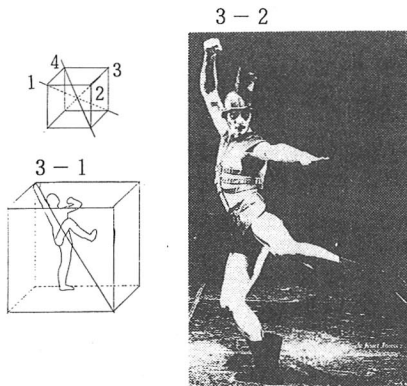


図3 死神の動きと斜軸

そこで、テーマフレーズを抽出し、分析した。

死神のテーマフレーズは、図4に示すように足は常にフレックスで、図4-1~10では、規則的に足踏みを行なっている。

腕の動きは、最初に大きく上から右へ弧を描きながらフラット面に打ち下ろし(図4-1, 2), 次に肩関節を中心に左右に振り子のように振る(図4-2~6)。これを繰り返し(図4-6~10)次にスティープ面上を一気に円の軌跡を描いて拳を振り上げ(図4-10, 11, 12), 振り下ろし(図4-13), 次に左手は斜め前を差しながら、体の向きをフラット面に変え(図4-14), 斜め後ろへ下がる(図4-15, 16)。これを再度繰り返した後(図4-16~22), 自転しながら跳躍し、腕で円を描き(図4-23, 24), 腕を水平に伸ばした姿勢で終わる。(図4-25)

② 死神のChoreutics

【動きの経路】

図4-1~2, 2~10は半円曲線の経路であり、図4-10~12はほぼ円の経路、そして図4-13, 14では半円曲線の経路、図4-15, 16の左手は直線、右手は半円曲線、図4-23で左手で半円曲線の経路をとり、最後の図4-23, 24, 25は完全な円の経路である。従って、死神の動きの経路は、主に半円曲線と円で構成されている。

JL法で、半円曲線の経路は「強く行なわれると、尊敬の気持ちを伝え」、円は「身体的活力にあふれ」「気分を引き立たせる」意味をもつとされている³⁸⁾。半円曲線と円によって死神の持つ威厳とみなぎる力が表わされていると思われる。

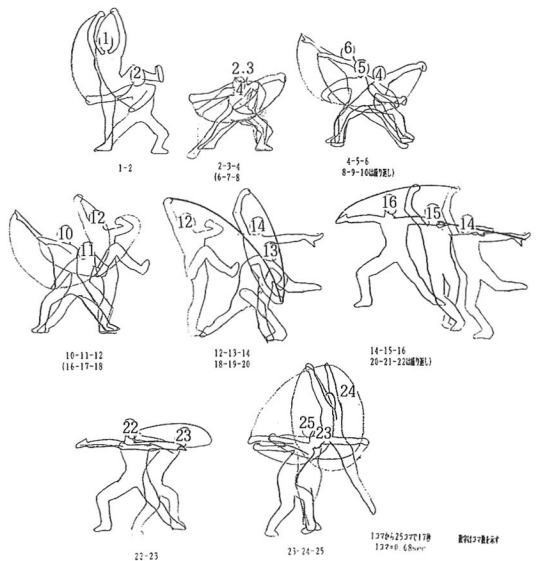


図4 死神のテーマフレーズ

【動きの方向】

図4-1, 2は下, 図4-2~10は前, 図4-11, 12, 13, 14では下から上下上であり, 図4-15, 16は広い, 図4-24の跳躍による上, 最後は図4-25での両腕を水平にした広いで終わる。従って, 上下前広いで構成され, 後ろと狭いが含まれていない。

【動きの平面】

図4-1はフラット面, 図4-2~10はフローティング面, 図4-11, 12, 13はスティープ面を通り, 図4-14でフラット面へ体の向きを変え, 図4-15, 16はフラット面である。図4-23でフローティング面に弧を描き, 最後のポーズである図4-25はフラット面で構成されている。従って3つの面全てを使っている。

【動きの斜軸】

図3に示したように, 第4の斜軸に沿った動きが繰り返され, 強調されている。次のヨースの言葉から, 前の方向と第4の斜軸を視線によって強調していることがわかる。

「最初は, 特定の標的・的を絞った様に視線を前方一点に集中させる。それから両腕と頭を斜め上の方向に向けるとき, 視線を宇宙の彼方を見るように無限に広げ, 再び斜め前方一点に視線を戻す。この瞬間, 観客はこの視線の変化に身じろぎ, 恐怖を覚えるのである」³⁹⁾と述べている。

つまり, 前への視線は, 死神の力が観客自身へも及んで来るような臨場感を与え, 斜め上方はその力が無限に広がっていることを示し(図3-1), 再び斜め前へ視線を戻すことで劇的効果をねらう意図が伺える(図3-2)。この様に, 動きの方向は視線によって強化され, より劇的に観客へ動きを伝える効果をもたらしているといえよう。

ヨースはこのフレーズを「鎌のモチーフ」⁴⁰⁾と呼び, 規則的な足踏みは人生の時を刻み, 腕の動きは死神が鎌を振り上げる動作をモチーフにしている。従って, 死神のテーマフレーズは, 死神を象徴する鎌と時, そしてみなぎる超人的力を集約し, 死神を明確に描いていると考えられる。

また続く場面ⅣⅤⅥで死への移動方向が上手前へ統一されていた。この舞台面の斜め方向と, テーマフレーズでの第4の斜軸によって強調される方向は同調する方向である。死神のテーマフレーズで上手前を死の世界と意識化し, 続く場面で上手前への歩みを生から死へ逃れることができない人間の運命として象徴化していると思われる。つまり, 動きの方向と移動方向によって, 上手前の空間を死の世界として意識化させる巧みな振り付けであるといえよう。

③死神のEukinetics

【時間性】

17秒間に13のポーズ変化があり, 一瞬の静止で

ある。またポーズからポーズの移動距離も長く, 全身による大きな動きであり, 速い動きによる移動が確認できる。従って時間性は速いといえよう。

【力性】

中腰の姿勢で, 拳を握り, 足はフレックスで大地を規則的に踏みしめ, 拳を高く振り上げることから, 力性は強い印象を受ける。

【動きの出発点】

肩関節を中心に振り子のように腕を振ったり, 胴体が一度低く沈み込んでから, 高く拳を振り上げることから, 動きの出発点は中心的であるといえよう。

従って死神のEukineticsは, 速い—強い—中心的動きで構成されている。特に強い—中心的な構成要素は, 他の場面での死神の動きにも貫かれている。ヨースは「死神を悪魔の化身とは考えないで欲しい。死神は「死の天使」, 指先で全人類を運命づけられるような威厳に満ちた存在として考えている」⁴¹⁾と述べている。死神は超人的力を持ち, 全人類にその力が及ぶ存在として威厳に満ち, 力を外へ発散していると考えられる。速い—強い—中心的構成要素を選択し, これで統一することで絶対的存在としての死神の表現性を確立していると考えられる。

(2) 黒服の紳士たちの動きの分析(図5. 6)

黒服の紳士たちの動きは, aba'cの構成である。そこでaのフレーズを中心に, 図5に示した様に便宜的に上手前の人物から順に奥へR1R2R3R4R5, 下手側も同様にL1L2L3L4L5とし, L1の動きを主に分析する。

①黒服の紳士たちのフレーズ

黒服の紳士たちは, 最初表題である緑のテーブルを囲んでいる(図5)。このテーブルは, 遠近法を考慮し, 客席側に傾斜した台形で, 正面から舞台奥の人物まで見えるよう工夫されている。衣裳

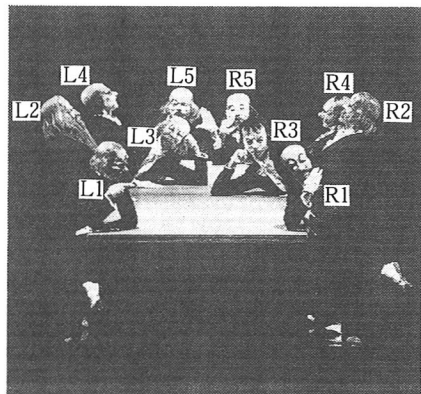


図5 黒服の紳士たちの最初のポーズ

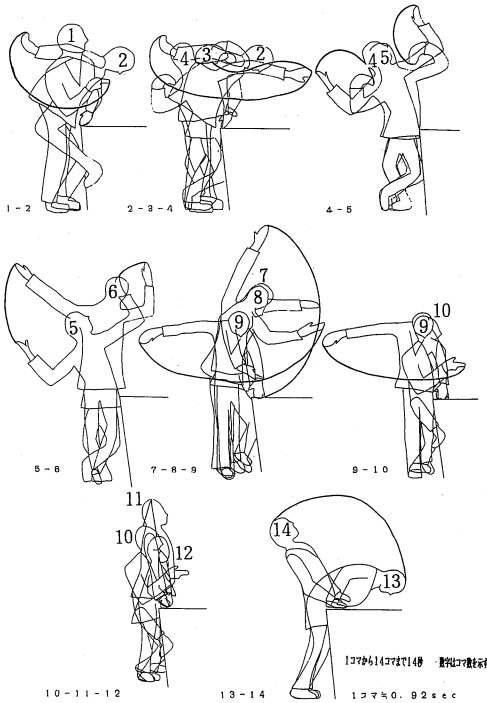


図6 黒服の紳士たち (L1) の
テーマフレーズ

は黒の背広を着て、頭部には禿頭や口髭、顎髭がついたリアルでデフォルメされた仮面をすっぽり被っている。この仮面は迅速な場面転換と、黒服の紳士たちの非人間的なグロテスクさを強調する意図で用いられた³⁹⁾。そして頭でっかちな滑稽さは風刺する効果を上げ、さらにダンサーの性別すら隠し、「仮面をつけた彼らが動くとき振付けによる拍手や論議、演説の様子が一層明瞭になる」⁴²⁾と評されている。

動きはタンゴの曲調にあわせて、終わりにアクセントをもつ動きと静止したポーズが繰り返される。死神が足踏みで均一のリズムを刻み、時を象徴化していたのとは対照的に、均一のリズムは使わず、シンコペーションで軽やかなリズムを生み出し、対比を明瞭にしている。

次に、L1の動きをみていく。L1は初め、右手でR1を指差し、右脚を左脚にかけ、腰かけているポーズをしている。(図6-1) このポーズから最初スティープ面上で頭を下げ(図6-2)、同時に右手でフローティング面に大きな弧を描きながら、後向きになり(図6-2, 3, 4)、フラット面へ両手を広げる(図6-5)。次に高く伸び上がりながら、フラット面に両手で弧を描くとともに(図6-6)、体幹の向きも正面へ反転し、伴って手の弧もスティープ面で描かれる(図6-7, 8, 9)。最後に右手だけフローティング面上

で曲がり、(図6-9)最初のポーズに戻る(図6-10)。次にテーブルに向い合い、10人揃って起立着席のように膝の屈曲による上下運動をし(図6-11, 12)、両腕を掲げているR4に視線を向ける。そしてまた揃って頭でスティープ面に弧を描く(図6-13, 14)。

他の黒服の紳士たちをみると、R1は頬づえをついた最初のポーズ(図5)から始まり、手で大きな弧を描きながら、後ろ向きへ反転しポーズ、再び正面へと反転しながら最初のポーズへ戻る。同様にR2, R3, R4, R5, L2, L3, L4も、手で大きな弧を描きながら、両腕を高く掲げ主張するようなポーズや、腕時計を見るなど各々異なるポーズをする。L5だけは最初うなづくだけでポーズを変えず、次に右へ大きく1歩踏み出し、フラット面に右手で大きな弧を描き、再び最初のポーズに戻る。
②黒服の紳士たちのChoreutics

【動きの経路】

L1の動きの経路は、図6-1～5のように、反転によってフローティング面からのフラット面へのS字状の経路を通っている。続く図6-5～10も同様にスティープ面からフローティング面へのS字状への経路を通る。次は直線の経路(図6-10, 11, 12)であり、最後は半円曲線の経路(図6-13, 14)である。

R1, R2, R3, R4, R5, L2, L3, L4も同様にS字状の経路を通る。そして図6-10～14は全員同じ動作であるから、動きの経路も直線と半円曲線である。S字状の経路は「複雑かつ個人的で、うわべだけを飾った」⁴³⁾という意味性を持つ。10人が各々S字状や半円曲線の動きの経路を通ることで、複雑に錯綜した利害や主張が絡み合っているような劇的效果を示すと思われる。

【動きの方向】

L1の最初のポーズ(図6-1)は疑惑を意味する狭いである⁴⁴⁾。その後、図6-3, 4で広いを通り、図6-5で上に手を掲げ、ポーズする。図6-6でさらに上へ一旦伸び上がり、図6-7, 8で下へ、図6-9は広い、図6-10は最初のポーズで狭い。図6-11, 12で上下、図6-13, 14で前後である。従って全ての方向から構成されている。

【動きの平面】

図6-1, 2はスティープ面、図6-2, 3, 4はフローティング面、図6-5, 6はフラット面、図6-7, 8, 9はスティープ面、図6-10はフローティング面で構成されている。図6-11, 12はフラット面、最後の図6-14はスティープ面である。

フラット面—スティープ面—フローティング面の順に構成されている。

【動きの斜軸】

斜軸はこのフレーズの中では、用いられていない。死神が第4の斜軸を強調し、上手前を死の世界として象徴化し、死神の力の無限の広がりを与えていたのとは対照的に、黒服の紳士たちの空間は、舞台上に限られた閉鎖的な異次元空間の様に感じられる。

以上より、黒服の紳士たちのChoreoticsは、S字状の経路が強調され、方向は上下広狭前後の全てをとり、複雑に絡み合った利害やばらばらな主張という会議の様子を表わしていると思われる。

S字状の動きは、戦争利得者も同様に多用しているのに対し、死神を初め他の登場人物達にはほとんど見られない。また直線的な経路は戦闘の兵士達とパルチザンの女に多く見られる。このような動きの経路の明確な使い分けが、劇的效果を生み、登場人物を特徴づけていると思われる。

③黒服の紳士たちのEukinetics

【時間性】

13秒間に5つのポーズによる静止があり、ポーズからポーズへはタンゴの曲調に合せ、終わりにアクセントのある流れをもって、比較的ゆっくり動く。従って時間性は遅いといえよう。

【力性】

上下の変化が少なく、指先まで伸ばし、力を入れず、腕を動かしているため、力性は弱く感じられる。

【動きの出発点】

図6-5や図6-10の腕から先の動きに見られるように、四肢の末端から体幹の中心へ向かう動き、或は体幹の関与しない四肢の先端のみの動きといった周縁的動きが強調されている。JL法では「もし、見知らぬ人に会い、慇懃な仕方片手を伸ばしたら、その動きは周縁的である。強調するととても奇妙に思えるだろう」⁴⁵⁾と説明している。つまり周縁的動きは、表面的で偽善的な態度が映し出され、繰り返して誇張すると、滑稽に見えると考えられる。そして黒服の紳士たちは白い手袋をはめているので、黒い背景幕に手先の動きが白く浮かぶ。このように周縁的動きを誇張することによって表面的に取り繕った会議と紳士達の偽善的態度を風刺しているといえよう。

従って黒服の紳士たちのテーマフレーズにおけるEukineticsは遅い—弱い—周縁的であり、死神と黒服の紳士たちの動きは、対極のEukineticsで構成されているといえよう。Eukineticsを的確に選択し、登場人物毎に統一することで、登場人物の表現性を特徴づけ、明確にしていると考えられる。

5. ジェスチャーの特徴

『緑のテーブル』では、多くのジェスチャーが用いられ、特徴として認められる。

ヨースのジェスチャーをS.スクリチャー (Suzanne Schlicher) は「表現的なジェスチャーとは、観客の個人的体験の背景や社会的意味のコンテキストの中で伝え、反映するものである」⁴⁶⁾と指摘している。つまりヨースの用いたジェスチャーは、クラシックバレエにおける筋の運びを説明するためのマイムではない。ヨースのジェスチャーは、現実に今生きている実存的個としての人間が、その感情の反映として、あるいは気持ちの伝達として行なうジェスチャーなのである。従ってそのジェスチャーを動きの中に取り入れることで、観客に対し、簡単明瞭に動きの意味を伝えることができると考えられる。

ここでは具体的にどのようなジェスチャーが用いられ、どのような効果を上げているかを考察する。

(1)死神のジェスチャー

死神では、テーマフレーズの図4-12, 14に示した様に、拳を振り上げるジェスチャーが使われている。また場面Ⅶでは、年老いた兵士や戦争利得者に対し、直接彼らに触れることなく、舞台中央で大きく掴むジェスチャーをし、彼らの生命を奪い取る。また、場面Ⅲで年老いた母に対して、上手前を手で指し示し、死という運命を呈示していく。場面Ⅴでは、死神へ片手を伸ばしながら倒れていくパルチザンの女に対し、全く無関心に刀を鞘におさめるようなジェスチャーをし、冷酷で無慈悲な様子を表わしている。

(2)黒服の紳士たちのジェスチャー

黒服の紳士たちの最初のポーズ(図5)では、R1, R3, R5, L3が頬づえをつき、L1は指さしを行なっている。さらに図6-11は起立、着席のジェスチャーである。この他、指立て、首の縦振りと横振り、拍手、拳を振り上げる、机を叩く、机に乗る、フェンシングの構え、お辞儀、ピストルを構えるなどのジェスチャーが見られる。

例えばL3が行なう指立ては「棍棒や杖を象徴し、打撃を加えるように感じられるところから、威圧的、あるいは横柄な感じとして受け取られる」⁴⁷⁾ジェスチャーである。A.マークードは稽古で、指立てを垂直に行なう様、繰り返して注意していた。

またピストルを構えていた手が、次の瞬間弛緩し、手の平を返し相手へ手を指し伸べ、「服従するときに身を屈めるという全世界共通」⁴⁸⁾の深いお辞儀へと変化する時、まさしく紳士たちの態度も対立から融和へと豹変したことを見事に示している。

以上のように、登場人物の内的感情を端的に表わすジェスチャーを適切に選択し、動きに取り入れることで、動きのもつ意味が簡単に理解でき、その結果、観客への伝達性を高める一因と成っていると推察された。

IV. 結論

以上の結果及び考察に基づき、『緑のテーブル』を次のように結論づける。

『緑のテーブル』は、実存的個としてヨースが、戦争の危機に対し、心から生命の尊さを表明した「ダンスドラマ」である。

作品特性として第一に時間的構成は、比較的均一な時間構成だが、死神の登場間隔を次第に狭め、劇的に追いつけている。第二に空間構成は、作品全体での移動方向と死神の動きの方向を統一し、上手前を死の世界と意識化し、下手奥から上手前へ移動することで、生から死へと逃れることができない人間の運命を巧みに象徴化している。第三に動きは、登場人物毎にChoreuticsとEukineticsを的確に選択し、統一した結果、登場人物の表現性を特徴づけ、動きの意味を明確にしていると考えられる。第四に内的感情を端的に表明するジェスチャーを適切に選択し、多く取り入れた結果、動きの意味をより簡単に観客へ伝達する一因となっていると思われる。

『緑のテーブル』は、戦争と死という問題を誰にでもわかりやすく語りかけてくる作品として、時代を越え、地域を越え、存在し続けていると思われる。

尚、本稿は、筆者のお茶の水女子大学舞踊教育学修士論文1991、及び第32回舞踊学会発表、第34回舞踊学会発表を基に、新しい資料を加え、再構成したものである。

謝辞

スターダンサーズ・バレエ団及び太刀川瑠璃子氏の取材協力とお茶の水女子大学片岡康子教授のご指導に深く感謝いたします。

[註]

*1 「シュタチオンドラマ」とは中世の受難劇からその構成をとり、本来キリストの受難を表わす14の像の前で順次祈願するシュタチオン（留）を重ねていく構成である。それぞれの幕がそれ自体として完結し、幕と幕の関連は緊密ではないことが特徴であり、変容していく表現主義的な人物の諸段階を示していくために、この形式が好まれた。

*2 JL法ではダンサーの体を中心にしてフラット面（Flat Plane）、ステープ面（Steep P.）フローティング面（Floating P.）と定義し、これはR.ラバンのドア面、車輪面、テーブル面と対応している。

[引用参考文献]

- 1) 太刀川瑠璃子へのインタビュー記録（1991）スターダンサーズ・バレエ団にて
- 2) A. V. Coton (1946) "The New Ballet: Kurt Jooss and His Work" Dennis Dobson, London,

- 3) M. B. Siegel (1968) The Green Table: Movement Master piece, Art in Society, 1968. pp447-452
- 4) 片岡康子 (1978), モダン・ダンスの定義に関する研究, 舞踊学, 創刊号, p.25.
- 5) M. Huxley (1982) Der Grune Tisch-Ein Totentanz, Interview, Ballet International, Vol. 5, No. 8/9, pp. 4-8
- 6) H. Muller (1985) Jooss and Expressionism, "Jooss", Ballet-Buhnen-Verlag, Koln, 1985, pp. 12-17
- 7) M. B. Siegel (1989) The Green Table-sources of a classic, Dance Research Journal, Vol. 21, No.1 spring, pp. 15-21
- 8) S. K. Walther (1993) The Dance of Death, Choreography and Dance, Vol. 3, Part, 2, pp. 53-77
- 9) C. Holder (1993) Dancing for Jooss, Recreating the role of Death in The Green Table, Choreography and Dance, 1993, Vol. 3, Part, 2, pp. 79-91
- 10) W. Sorell (1993) The Times that gave birth to Kurt Jooss, Choreography and Dance, Vol. 3, Part, 2, pp. 1-6
- 11) K. Jooss (1936) Jooss Ballet Second American Tour program, p. 4,
- 12) K. Jooss (1933) The Dance of the Future, The Dancing Times, Augst, p. 455
- 13) K. Jooss, quoted in A. V. Coton, Ibid, p. 29
- 14) K. Jooss The Dance of the Future, Ibid, p. 455
- 15) Roy Koch (1976) I'm a playwright of movement, The New York Times, March. 14, p. 8
- 16) K. Jooss Ibid, p. 453
- 17) K. Jooss Ibid, p. 453
- 18) K. Jooss Ibid, p. 453
- 19) S. K. Walther (1993) Kurt Jooss: the evolution of an artist, Choreography and Dance, Vol. 3 Part, 2, p. 12
- 20) Anna und Hermann Markard (1985) "Jooss", Ballet-Buhnen-Verlag, Koln, p. 17
- 21) S. K. Walther, Kurt Jooss: the evolution of an artist, Ibid, p. 21
- 22) 高橋牧子 (1984) クルト・ヨースの舞踊思想と作品, お茶の水女子大学卒業論文,
- 23) K. Jooss (1994) スターダンサーズ・バレエ団公演プログラム,
- 24) Anna und Hermann Markard Ibid, p. 49
- 25) K. Jooss (1982) Chronology, Ballet Review, Vol. 10, No. 1, spring, p. 18
- 26) W. Sorell Ibid, pp. 4-6,
- 27) Tobi Tobias (1982) Tobi Tobias Talking to Kurt Jooss in September 1976, Ballet Review Vol. 10, no. 1, spring, p. 21
- 28) H.マーカードへのインタビュー記録, (1994) スターダンサーズ・バレエ団にて
- 29) 竹内敏雄編修 (1961) 美学事典, 増補版, S.62, 12刷, 弘文堂, p.256
- 30) Michael Huxley, Ibid, p. 7
- 31) M. B. Siegel, (1989) The Green Table-sources of a classic, Ibid, p. 17
- 32) Jane Winearls (1946) "MODERN DANCE, The Jooss-Leeder Method", Dennis Dobson, p. 133
- 33) A.マーカードへのインタビュー記録 (1993) メルバルク・ホールにて

- 34) Suzanne Schlicher (1993) *The West German theatre Paths from the twenties to the present*, *Choreography and Dance*, Vol. 3. Part, 2 p. 29
- 35) Anna Markard (1993) *Jooss the Teacher, His pedagogical aims and the development of the choreographic principles of harmony*, *Choreography and Dance*, Vol. 3 Part, 2, pp. 45-51
- 36) J. Winearls, *Ibid*, pp. 79-118
- 37) R. Laban, 神沢和夫訳 (1985) 『身体運動の習得』, 白水社,
- 38) J. Winearls, *Ibid*, pp. 103-105
- 39) C. Holder, *Ibid*, p. 83
- 40) C. Holder, *Ibid*, p. 83
- 41) C. Holder, *Ibid*, p. 83
- 42) John Martin (1932) *War Satire*, *The New York Times*, Oct. 2. Sec. 9, p. 8
- 43) J. Winearls, *Ibid*, p. 104
- 44) J. Winearls, *Ibid*, p. 96
- 45) K. Jooss, *The Dance of Future*, *Ibid*, p. 454
- 46) S. Schlicher, *Ibid*, p. 33
- 47) D. Morris, (1980) 藤田統訳 『マン・ウォッチング』 小学館, p.60
- 48) D. Morris, *Ibid*, p. 68