

## 1920年代のドイツ表現主義舞踊

—バウハウス・オイリュトミー・リトミックなどに関連して—

ヨッヘン・シュミット  
翻訳 渡辺 知也

もしも10年前に市川雅氏が、舞踊学会員の前で1920年代のドイツ舞踊について講演するよう私に依頼なさったとしたならば、私は今日と同じくらい喜んだと思います。しかし、やはりびっくりもしたでしょう。それには次の理由があります。70年代のなかほどで私たちは、先々代の代表的な偉大な舞踊家たちの弔いをしなければならなかったからです。ドーレ・ホイヤー (Dore Hoyer)、ハロルド・クロイツベルク (Harold Kreutzberg) が1968年に、メリー・ヴィグマン (Mary Wigman) が1973年、イヴォンヌ・ゲオルギー (Yvonne Georgi) が1975年に亡くなりました。現在まだ生きている人という、ヴァレスカ・ゲルト (Valeska Gert)、グレット・パルカ (Gret Palucca)、クルト・ヨース (Kurt Jooss) ですが、彼らは現在、すでに世間からずっとはなれたところにおります。1970年代には、私たちは20年代のドイツ舞踊について、ほとんど考えたことがありませんでした。私たちは身近な出来事に忙殺されておりました。つまり、はなばなしく活動を始めた舞踊演劇 (Tanztheater) の新しい芸術に注目していたわけです。

しかし、まさにこの舞踊演劇の成功が、私たちの目を再び20年代に向けるようしむけたわけです。それはおそらく、私たちよりも外国の方が早かったのではないかと思います。ピナ・バウシュ (Pina Bausch)、ラインヒルド・ホフマン (Reinhold Hofmann) という回り道をへて、私たちは再び、メリー・ヴィグマン、ルドルフ・ラバン (Rudolf von Laban)、クルト・ヨースに関心をもつようになりました。私たちの過去を新しく研究しなおすようになったのです。

ヨーロッパにおいても、アメリカにおいても、現代のドイツ舞踊演劇の振付家たちは、ヴィグマン、クロイツベルク、あるいはヨース、といった先人たちの遺産を直接受け継いでいると考えられています。バウシュとか、彼女と肩を並べて仕事をしている人たちは、1930年代に発展が中断した時点から、引き続いて活動を始めたと言われていますが、これは私の考えでは大きな誤解であると思います。たしかに、現在の振付家たちはドイツ表現舞踊の著名な師の下で勉強しました。ピナ・バウシュはエッセンのフォルクヴァング芸術学校

のクルト・ヨースの下で、スザンネ・リンケ (Susanne Linke) はベルリンのメリー・ヴィグマンの下で勉強したのです。しかし、ドイツの若い振付家たちにとっては、そのほかの影響も、同じくらい、あるいはそれ以上に重要でした。バウシュ、ホフマン、リンケそれにポーターのいずれもニューヨークに滞在し、そこでアメリカのモダン・ダンスを非常に熱心に勉強しました。20年代におけるドイツ舞踊の影響は、アメリカという仲介役を通して彼らに受け継がれたといえます。まったく別の仲介回路を通して、いやむしろ完全に分断された形として仲介され、伝えられたとも言えます。

20年代の表現舞踊の芸術と、新しい舞踊演劇の芸術とは本質的な点において、次のような違いがあります。20年代の芸術、特にラバンのそれは、社会や共同体の中で踊っている個人というものの芽生え、開花を無批判に示している、といえます。それに対して、新しい舞踊演劇は、社会が各個人に及ぼす影響あるいは強制力といったものに対して批判的に検討していこうとしています。

現代の舞踊演劇が20年代を手本として引き継ぎ、そこから切れ目なく次から次へと作品を発展していくと言う見解はすこしおかしいのではないかと、いう気もします。なぜならば、私もふくめて、現在活動している40歳前後のドイツの振付家たちは、実際、自分の目で20年代の活動を見たことがないからです。直接情報を得ようとしても非常に難しい問題点にぶつかります。20年代には、さして重要でもない芸術活動までも、きちんと記録に残してくれるほどに高度に発達したビデオ技術がありませんでした。映画の技術も非常に幼稚であり、舞踊というメディアに有効に使うわけにはいかない状態でした。20年代のドイツ舞踊についての正確な映画資料はほとんどないに等しい訳です。私はそれに“もはや”という言葉をつけ加えたいと思います。それはどういうことかといえますと、戦争中、あるいは戦後の混乱期にそうした資料が失われた、ということもあるからです。もちろん、たくさんの写真、またその記録が残されておりますが、大きなまとまった形で動きが一貫した流れをもっている、そういう記録はほとんどありません。現在見ることができるのは、いくつかの映

画の断片で、非常に欠陥が多く、記録としての価値が損なわれております。それに、ほとんどが無声映画の記録であり、オリジナルの音楽を再現するのは難しい、あるいはまったく不可能な状態です。また、この映画の断片は、今日使用されているスピードで撮影されていません。正確に再現しようと努力を払ったのですが、どうしても画面がちらつき、大変おかしな動きになってしまいます。まじめな芸術作品として資料を評価しようとすると、どうしても間違った解釈をせざるをえない危険性が生じてくるわけです。

私たちは現在、数編の映画を再現しました。ウィーンの国立オペラ劇場では、去年、ヴィーゼンタール姉妹 (Geschwister Wiesenthal) の舞踊を一晩物のプログラムに再編成しました。これは彼女たちがかつて踊ったものの非常によい状態の再現になりました。重要な芸術作品の部分が、ほんのわずかばかりではあっても、完全に我々に伝えられている、そういった、不幸中の幸いも時々あります。しかし、それはまったくの偶然なのです。イギリスの舞踊研究家、アン・ハッチンソン (Ann Hutchinson) が当時、クルト・ヨースの作品の振付け記録記載を決心していなかったら、あの有名な、「緑のテーブル」を含めて、クルト・ヨースの作品全部が失われてしまったでしょう。

作品再編成の際には、専門家たちが、本物を見極めるために議論をします。オスカー・シュレンマー (Oskar Schlemmers) の「三連のバレエ」は、当時の重要な舞踊作品のひとつであったことには間違いありませんが、現在、二つのまったく違った表現方法があります。ひとつは、イギリスのマーガレット・ハステイング (Margarete Hasting) が1970年テレビで表現したもので、もうひとつは、ドイツの振付家ゲルハルト・ボーナー (Gerhard Bohner) が1977年、ハンス・ヨアヒム・ホスベス (Hans Joachim Hospos) による、後から作曲された音楽をつけて、ベルリン芸術アカデミーのために新しく作ったものです。(ドイツでは、現在、日本にもこの作品を解釈したものがある、といううわさが流れております。) 両者は、それぞれ、自分以外の別の解釈が、オリジナルを歪曲している、正確でない、と主張しています。私は、ボーナーの表現の方が気に入っているとしても、ここで私が決着をつけるべき問題ではありません。ここで、ハステイング女史の古い方のバリエーションを皆様にご覧いただき、それぞれ印象を持っていたいただきたいと思えます。

—ビデオ上映—

私は1920年代の事実関係について、細かくお話をするかわりに、情報資料の価値についてあまりにも長くお話してしまったのではないかと、とも思えます。しかし、まことに申しわけありません

が、ここでもう少し皆様に我慢をしていただきたいのです。なぜなら、あの時代についてのこうした口頭での情報は、ある程度距離をおいて見なければならぬ、と思うからです。それは身近な政治的理由から生じることです。私たちドイツ人は、特にナチズムの問題について、微妙な立場に立たされております。また、20年代の表現舞踊が非常に広範な意味で、ファシズムの歴史の一部に属しているということ、これは残念ながら否定できない事実であります。

英雄的な舞踊のポーズ、誤解されやすい発言や文章表現の中に、ファシズム的な傾向が読みとられがちです。あの人も、あるいは彼女もヒトラーが政権につく10年前から、進んでナチズムの調子を出していたのではないのか、と考えられもします。

しかし、このような先入感に対して疑いの目を持つべきです。一方、実際それに関連していた人々がいます。彼らは、当時起こったことを片隅に押しやり、今日では、表現舞踊にナチの色がついていたことを徹底的に否定するのですが、そうした人々の発言に対してもやはり疑いの目を持たなければなりません。つまり、二重の意味で疑ってかかる必要があるのです。

昨年の秋ベルリンで、メリー・ヴィグマン会議、というものがりましたが、その時の発言に私たちは非常に驚きました。ヴィグマンの女の弟子たちは、ナチの時代に舞踊がどんどんとイデオロギーの中に組み込まれ、人種差別的な英雄思想の人間像を造ることに利用されたことを認めたくないのです。彼女たちは、ただひたすら踊っていた、それ以外のことは全く考えなかった、と言うのです。

さて、前おきはこれくらいにしておいて、すぐに20年代の事に入れなくても、事実についてお話していきたいと思えます。20年代というのは、たいへん格好のよいレッテルであり、特にドイツ表現舞踊にとってはひとつの時代以上のものがあります。20年代という時代が始まった時にはすでに表現舞踊は存在しました。しかし、この時代が終わったと同時にその舞踊も終わりをとげたわけではありません。1918年、第1次世界大戦が終結し、1933年、ナチ帝国が開始しました。これが、舞踊の時代のひとつの区切りとなります。

ここで、いずれにせよごく簡単に19世紀に目をむけてみる必要があります。1930年代に目をむけることは、ここでは省略したいと思えます。

“新しい舞踊 (Der neue Tanz)” という言葉は舞踊作家フリッツ・ベーメ (Fritz Bohme) が、1926年の著書『舞踊芸術』の中で、一項目を割いて次のようにのべることから始まりました。

「“新しい舞踊”とは、突然完成したものとし

てそこにあったのではなく、ずっとさかのぼって考えてみなければならない。つまり、そこへ行くまでの過程における基礎的なエネルギーというものを明らかにしなければならない。」

果たして、どこまでさかのぼらねばならないのか、ということは、当時の文献に見られるように非常に議論の多い問題でした。ペーメは、ラバンとまったく反対の立場で、フランスのパレー改革者、ジャン・ゲオルグ・ノヴェール (Jean Georges Noverre 1727~1810) を表現舞踊の元祖と呼ぶことに異論を唱えております。彼はノヴェールと同時代、18世紀後半のドイツの教育者たちを新しい舞踊運動の祖とします。ペスタロッツ (Johann Heinrich Pestalozzi)、体操の父ヤーン (Friedrich Ludwig Jahn)、詩人ノヴァリス (Novalis)、哲学者ヴィッシャー (Friedrich Theodor von Vischer)、それからニーチェ (Friedrich Nietzsche) も入っています。特にニーチェは『ツァラトゥストラはかく語りき』の中の「踊らない日は失われた日である」という言葉で有名です。

チューリングゲン地方の教授、ルドルフ・レンメル (Rudolf Lemmel) は“新しい舞踊”に心酔した支持者のひとりであり、彼は1928年の著書『新しい舞踊』においてその源泉を体操の父ヤーン、あるいは19世紀初頭の反ナポレオン解放戦争に求めています。レンメルが常に批判的に見ているのは、「体操は軍隊の予備学校である」という理由でドイツの体操が取り扱われ、学校教育の中に組み込まれてきた点です。なぜならば、このことから、“戦争がドイツ表現舞踊の父である”と考えられてしまうことになるからです。

ルドルフ・ラバンは、新しいドイツ舞踊の共同創設者のひとりであり、またその中枢頭脳といえなくもありません。彼は1926年の雑誌「体育とダンスの舞踊」の中で、ある系図を示しています。それは、エミール・ジャック・ダルクローズ (Emile Jacques Dalcroze) から出発し、一方ではアメリカの舞踊家イサドラ・ダンカン (Isadore Duncan) に、他方では体操の分野で、オランダの女医ベス・メンゼンディック (Bess Mensendieck) に枝分かれしているものです。そして、それは、フランスの教育者フランソワ・デルサルト (Francois Delsarte) へつながっています。彼は19世紀の中葉に、人間の身体表現の可能性を分析しているのです。

すべての舞踊資料についていえるのは、そこには肉体の再発見に対する異常なほど強い感動がみられることです。新しい舞踊運動は、スポーツからワンダーホーゲルの精神に至るまで、非常に広範囲に普及しています。数十年、いや数百年に渡り、人間の肉体は、動きたい、という自然の衝動があるにもかかわらず、因習や様々な強制に縛ら

れていました。そこで肉体の自由が主張されるようになったわけですが、それは、肉体を裸で示すことにもつながりました。

私は、この時代の文献について話してきましたが、そこには、舞踊している裸体が多く描かれています。これは決して偶然ではないのです。これらの著者たちは、裸体、そして新しい肉体の自由がエロチズムとはまったく関係がないことを説明するのに躍起になっていました。しかし、現在私たちがこれを見ると、そのいくつかは滑稽でもあり、悪趣味でもあると思えます。ここで当時の映画記録をご覧くださいませ。

—ビデオ上映—

当時の新しい肉体運動の代弁者、先導者は、舞踊家であれ、そうでない者であれ、この運動について実に真剣に考えていました。彼らにとって、肉体と舞踊に対する心情は、一種、宗教的なものでした。特にルドルフ・ラバンにおいてはそれが明確です。彼は著書『体操と肉体』の中で、その点を強調しています。

「実生活から遊離した処でのみ、完全なる調和と美しさに夢中になると言うことは、“窮すれば通ずる”という考えと同様、つまらない、薄弱なものです。しかし、自ら動くことができ、自らの内面から湧き出てくる生命力を感じることができない人間にとっては、まったく別の意味を持つのです。原始時代の記憶の宝庫から、いろいろな力の新しい波が押し寄せてきます。常に新しく生まれてくる生命の形の潮から、源泉から、動きから、何というすばらしい宝物が湧き上がってくるでしょう。私たちはそれを、人間がまだオイリュトミー的に生きていた時代の様々な記録の中から想像することができます。しかし、その時代は終わってしまいましたし、彼らは我々の憧れの中に生きていただけです。私たちがここで言えることは、現在体操をすることで、目覚めることへの第一歩がなされた、ということです。目覚めるということは我々の種族の運命の転換と深く関わりあっています。では、この運命の転換とは何でしょう。それは、人類の生活のなかで、新しいリズムの一端が始まったことです。我々は、かつて古代には、反抗的若々しさにあふれ、暴力的なもの、あるいは、非常に原始的で単純な感性の喜びに夢中になっていました。その後、理想を追うことに夢中になり、完全な絶対性に傾倒し、そこで魂の苦しみ、受動性というものの世界を味わうようになりました。全人類は、苦悩を通じて純化され、個人主義的なものを越えたところで共同体意識に向けて努力するのです。」

このラバンの文章は、私に言わせれば、初期ファシズムの文章、ということになります。ある運動がファシズムの共同体意識の理想と密接に結

びついており、それがその後、ナチズムにより、わけなく彼らの理念に組み込まれてしまうのです。そのための前提条件を、この文章は表しています。

ここで、イデオロギー上の問題全般から離れ、舞踊の特殊性についてお話したいと思います。その理念の出発点として、イサドラ・ダンカンを選挙して通ることはできないでしょう。このアメリカの独学の舞踊家は、ギリシャの衣装を身にまとい、はだしで古代人の生活感情や動きの理想体形を表現しようと試みました。それはヨーロッパ、特にドイツで非常に大きな反響を呼びました。間接的ではあっても、明確に言えることは、ウィーンのヴィーゼンタール姉妹が、イサドラ・ダンカンの踊りを見ただけでなく、彼女を自分たちの手本として刺激を受けたこと、そして、ヴィーゼンタール姉妹は、彼女たちを見た若いメリー・ヴィグマンを舞踊家の仕事に誘い込んだ、ということです。これは彼女たち自身が言っていることなのです。ニディー・インペコーフェン（Niddy Impekoven）は、新しいドイツ舞踊の先駆者のひとりであり、詩人カジミール・エッドシュミット（Kasimir Edschmid）は、彼女を“中世のケロビン（Cherobin）”と呼んでいます。実際写真で彼女を見ますと、両性具有的要素がそこにあることがわかります。その、インペコーフェンは、ダンカンから決定的な刺激を受けました。

一方、フリッツ・ペーメの言葉をそのまま借りると、「実際に自分の目で見たものから肉体運動のシステムを抽象化し、いろいろな経験を重ねる人々がいます。その中にたとえば、システムを作った体操家があります。」そしてその人物とは、スイス人のジャック・ダルクローズであります。彼女は1910年、ドレスデンの近郊ヘレラオで、体操スタジオを開きました。ここから、新しい舞踊運動への異常な程の多くの影響が出たのです。ザールという川のほとりのハレにあるダルクローズ学校の教師ヘドヴィッヒ・ノッテボーム（Hedwig Nottebohm）は、20代中ごろ、次のように書いています。

「ダルクローズは、肉体を総合教育の中心点に置いた初めての人で、私の考えでは、現在でも唯一の人です。強い肉体感覚に恵まれた音楽家にとって、音楽と肉体体験との間の密接な関係を新たに発見することは、まさに天からの贈り物です。これまで舞踊において度外視されてきた音楽が、彼によって再び正統な権利を確得し、それによって、肉体リズムの進行形態が、音楽リズムのそれに組み入れられることになりました。」

ノッテボーム夫人はさらに続けます。

「他方、ダルクローズは、彼の生徒のいずれにも、肉体リズムを最大限自由に動かせることについていけるための音楽の即興を要求します。そこ

で、常に変わる拍節の個々の拍子を練習する必要性が出てきたのです。」

体操家ダルクローズと、舞踊家ルドルフ・ラバンとは、そのスタートからまったく違っています。ラバンは、1879年、プレスブルグ、今のチェコスロバキア、ブラチスラバで生まれました。その後、パリで、絵画、舞台装置、俳優術、舞踊等を勉強しました。あるレビュー団と一緒に北アフリカへ行き、アフリカ、アラブの舞踊を知り、ドイツに戻り、1907年から1910年まで、舞踊家としてライプティヒ、ドレスデン、ミュンスター、ゲルリッツ等の劇場で契約し踊りました。ラバンは1910年ミュンヘンで学校を開設しました。そこは急速にモダン舞踊の中心地となります。さらに、スイス、アスコーナに夏季学校を置きました。舞踊と自然を愛した芸術家や芸術愛好家たちによる、脱社会的集団基地がそこに創設されたわけです。彼は芸術論集を書くことにより、一挙にこの運動全体の先導者になります。この論文集において、ラバンは体操を一種の「目的舞踊」と定義し、体操から身を引く立場を明白にしました。彼は、雑誌「体操と舞踊」の中で『運動形態の法則性』と題した論文を書きましたが、これは“舞踊の文法書”と言えます。動きの形態のひとつひとつを明確にしながら、調和のとれた、あるいは不調和な結びつきの可能性を示し、それに順じた動きの形態像を作ることを教えています。私たちはそこに、表現のABC、表現の言葉、表現の文章を見ることができですが、この文法はさらに文章論、和声論、運動現象の詩学にまで広がっていくのです。通常の体操ではこの連結についてはまったく触れられません。次の文章においてラバンは、その点を明確にしてくれます。

「普通、一般的に自由練習の際には、何らかの形でハーモニーと関連のある動きがいつももち出されます。力、柔軟性、開放性、勇気、健康、そして喜びが育まれます。こうした諸力の表現が、芸術舞踊の中に、現れてくるわけです。芸術は我々に対して何よりも、何が人間の生活を満たしてくれるのか、についていつも語りかけてきますし、それは必ずしも理念にかなった合目的性の理由からのみ、選ばれたものではありません。芸術はまた、苦しみ、迷い、悲しみ、不調和、グロテスク、混乱から、狂乱までに至る、非常に幅の広い分野にわたって語りかけてくるものがあります。芸術が描くものは、あらゆる矛盾、あらゆる極を含んだ人間生活全体です。芸術は生活現象の一部分を取り出すひとつの練習ではありません。」

このように見てきますと、舞踊の表現形態には、すべてのことが許されるように思えてきます。たとえば醜いことも表現できるよう聞こえますが、実はそうではありません。醜いもの、不調和なも

のに対して、ラバンは“非リズム”というものを打ち出しております。これは、オイリュトミーと反対のものにあたります。また、当時非常によく使われた意味の広い概念です。ラバンにとってオイリュトミーとは、「それが動いている、ないしは、動いていないかのように見える形態であれ、すべてあらゆる美しい法則」を意味しています。彼は、「運動の良心を覚醒させること」として、弟子たちに以下のようにオイリュトミーを紹介しました。「芸術が暖かい人間的な感情によって、オイリュトミー的に見えるものの持つ深い意味の秘密を解き明かした時に初めて、芸術はその使命を果たしたことになりますし、偉大なる総合舞踊を体験することへの橋渡しをするものとしての効果を発揮することになります。」

ルドルフ・シュタイナー (Rudolf Steiner) と彼の人智学信仰者たちは、ラバンと並行して、オイリュトミーという言葉を使いますが、彼等はこの概念をまったく違ったものと解釈しています。シュタイナーは哲学から徐々に演劇的舞踊的な表現形態へと移行していきませんが、彼にとってオイリュトミーとは宇宙の抽象的な美しい響きではなく、運動の文法でした。しかもその文法は、運動をそれ自身独立した自主的なものと見なすのではなく、運動に新しい従属関係を持ち込みました。つまり、言葉による言葉への従属性が出来上がったのです。シュタイナーの芸術論によれば、言葉のひとつひとつには、ある一定の決められた動きがあります。オイリュトミー運動の今日でも、シュツットガルト近郊のドルナフに根拠地を置いて活動していますが、彼らの舞台作品は何よりも詩を肉体言語に置き換えることです。そして、それに音楽が加わってきます。エルゼ・クリンク (Else Klink) は子供の頃からシュタイナーと他の人智哲学者のもとで学び、今日でもオイリュトミーのアンサンブルを指導しています。その舞台は年に一回の舞踊フェスティバルで見ることができますが、私の知るかぎりでは、どうしても完全な失敗作としかいえません。風にそよぐ衣装を身に着け、ゆらめくような動作で、あるひとつのジェスチャー芸術の探求に向かいますが、それは、哀れにもすでに時代遅れであり、且つ、不愉快な程の執拗さすら感じられるものです。今世紀初めに生まれた新しい運動芸術のひとつのセクト的な地下組織であり、驚くべきことに彼らが一貫して現在まで生きのびることができたのは、彼らが、人智学の運動の狭い内部だけにおり、外にでることがなかったからです。

シュタイナーが考えるような形式でのオイリュトミー運動は、表現舞踊の大きな流れとはまったく関係がありません。それでは、いったい誰が、この表現舞踊の大きな流れを体現化したのでしょ

うか。この一見大きく見える流れも本当は、非常に小さいいくつもの流れが重なり合って出来上がったものであり、個々の芸術家個人の名前がそれを担っているのかもしれませんが。早世したヴェラ・スコローネル (Vera Skoronel) もそのひとりです。彼女はすでに12歳で公演を行い、14歳で学校を指導してきました。レンメルによれば、彼女は「メリー・ヴィグマンと並んで最も才能のあった舞踊詩人」であり、「抽象的舞踊の告知者であり、それを担う者」であったようです。舞踊研究家レンメルは、彼女の舞踊の「純粹にして、大花を散らすような楽しみ」についても語っています。「その楽しみは、他との類似点を見つけ出すのは、非常に難しく、観客席の中に引き起こす、その響きは、民族舞踊の伝統的な輪舞、あるいはそれに該当するものとの関係を少しも感じさせるものではありませんでした。」

この運動のもうひとつの名前として挙げられるのは、グレット・パルカだと思えます。彼女もヴィグマンの学校から出ましたが、レンメルは、「彼女は、完璧な肉体リズムの虜となり、その結果、その点においては、彼女の師を凌駕した」と語ります。「パルカは最高度の能力を前提としています。肉体を完全なところまでに鍛えることに彼女の本領があり、アクロバットに至るまでの技術が作品の手段となっています。彼女は、単独な一定の方向を我々に提示しますが、それ以上の進展はもう望めないのです。しかし、だからといってパルカの舞踊は人間の舞踊の完成である、とは決して言えないわけです。」

もうひとり、イヴォンヌ・ゲオルギーがいます。彼女の卓越した音楽的才能は同時代人を驚かせました。「芸術的に上品で、誰も共感を呼ぶような性格の人物で、観客にまたとない調和を与えます。パルカの技術に近づきながら、それでいてスコローネル (Skoronel) の舞踊創造上の才能にも遠く離れているわけではありません。」とレンメルも彼女を認めています。また彼は同時に、こうも述べています。「彼女はそれ自身でも完結したひとつの人格であり、自分の行動半径を限らない愛情と限りなくすばらしい成功で満たしています。」

皆様は、私がメリー・ヴィグマンの話の先に先にと追いやっていることにお気付きになったと思いますが、それは恐らく私にとって不気味なことだからとか、私が彼女に何か不当なことをするのではないか、という不安を持っているからではないかとも考えられましょう。はっきりと申しまして、私はこの芸術家に対し、非常に複雑な関係を持っています。私は彼女自身が書いたもの、あるいは、ヘドウィク・ミュラー (Hedwig Müller) のたいへんすぐれた伝記、ないしは、いくつかの

映画から知っているわけです。そのなかから、ウルリッヒ・テゲダー (Ulrich Tegeder) が彼女についてテレビ用の映画にまとめたものが一番見やすいのではないかとされますので、それを紹介します。

#### —ビデオ上演—

メリー・ヴィグマンの偉大さについては、今日でも討論がなされておりませんし、当時彼女の同時代人たちによってもそれはされませんでした。フリッツ・ペーメは、彼の約150ページに及ぶ著書『舞踊芸術』の中で、新しいドイツ舞踊が世界に驚嘆すべきものをもたらしたことについて、概要しておりますが、ここで彼は、ヴィグマンに賛辞を送っています。「驚嘆に値すべきものすべてはほとんど彼女ひとりによって担われ、まとめられ、形づくられたものです。ヴィグマンは、不毛になってしまった土壌でもう一度、最後の掘り起しを行ない、物のあふれすぎた世界を浄化するための最初の作業をしました。それは、あるひとりの卓越した能力を兼ね備えた人物の創造です。その人物の下では、自覚・自意識・本能・能力・内面性がうまく結びあいます。ものごとを理解する魂を持った人々は、目標が明確になり、方向が与えられ、形を完成することができるようになります。」こうした賛歌で称えられる女性とはいったい、何者なのでしょう。

メリー・ヴィグマンは1886年11月13日にハノーファーの商人ハインリッヒ・ヴィグマンの長女として生まれました。すでに子供の頃から体操するのが好きで、特に彼女が興奮したのは両親の家の階段の吹き抜けの所にあるブランコだったということです。1909年、ハノーファーのオペラ劇場にてヴィーゼンタール姉妹の公演を見、非常に感動し、姉妹のところに面接に出かけます。しかし、どうしたら舞踊家になれるかの問いに対する答えは“不可能である”ということでした。ヴィグマンはあまりにも年をとりすぎていた、20歳を越えていたのです。彼女は二番目の可能性に賭けます。二年間ヘレラオにあるジャック・ダルクローズの学校でリズム体操を勉強し、体育教師としての資格も取得しました。そして彼女はベルリンの職場に赴任することなく「芸術学校」にうつります。ルドルフ・ラバンが舞踊と運動芸術を教えている、スイスのアスコーナの学校で、ヴィグマンはラバンの一番身近な協力者となりました。ラバンは彼女の中に初めから、非常に能力のある舞踊家を見出したのです。1914年には、ラバンの紹介により、初めての振付けの契約を受けます。ソロの舞踊家としての出世は、その3年程後、チューリッヒで始まりました。彼女はラバンに従い、第1次大戦が終わるまでチューリッヒに滞在し、この地が中心であったダダ運動の芸術家たちと密接な交際を

続けます。しだいに彼女はラバン流派から自由になり、1917年6月18日には、プログラムに彼女の名前だけが載りました。チューリッヒの孔雀劇場 (Pfaen Theater) にて、30歳の彼女はひとりで9作品を踊りましたが、6番目の舞踊は、音楽のない「静寂」という題目でした。

この作品はヴィグマンの将来にとって基本的なものとなったと言えます。彼女は舞踊を音楽から開放することに努力したからです。彼女は後に、こう書いています。

「舞踊のリズムとは、音楽のリズムを解消し、そのもののリズムを作ること、舞踊の作曲とは必ずから音楽の伴奏を作ることです。」

こうした方法でできた音楽は、それ自身は独立した芸術形態ではありません。舞踊と音楽が内的に結合し、完全な統一体を創造するのです。

チューリッヒでのソロの夕べが終わってから数週間後、すぐに舞踊シリーズ第一弾が生まれます。その中で彼女は舞踊の女性司祭として登場しますが、彼女自身、自己をそう感じていました。それは、“恍惚の舞踊”でした。

1年後、ダボスでの上演の際、彼女自身、後になって舞踊家メリー・ヴィグマンの本当の意味での人生と意識する体験を得ます。「どの踊りの際にも舞台と客席との結びつきが密接になり、私の心は際限なく広がっていきました。今夜ここで舞踊家メリー・ヴィグマンが本当に生まれたのだと認識しました。それは初めてのことであり、今後とも継続していくことになるのがわかりました。」

その後ドイツに移り、故郷に帰りますが、彼女はいくつかの失望を味わいます。プレーメン、ハノーファー、そして何よりもベルリンで公演は不成功でした。ハンブルグとドレスデンだけが彼女を受け入れました。失望の彼女は一度チューリッヒに戻りますが、1920年ドレスデンで暴動の混乱が生じている頃、長いドイツツアーを続けます。やがて彼女自身が何か意図したわけでもないのに、彼女の下で舞踊のレッスンを受けたい、という声揚がり学校が開設されることとなりました。「人間がいる、ということだけで“教育”という仕事をするには充分でした。理論についてはまったくありませんし、テーマについても何もありません。私たちは空を飛ぶ鳥のように自由で手あたりしだい何でもやりましたし、何でも実験してみました。そして最後にはっきりとしたことは、何事にも意味と、理性があるということです。ただし、それがわかったのは、ずっと後になってからでした。」

たしかに、メリー・ヴィグマンの学校の舞踊はいつも自由でした。アメリカのモダン・ダンスのマーサ・グラハム (Martha Graham) やドリス・

ハンフリー（Doris Humphrey）のところで常に見られたような新しい規定、強制、というコルセットはまったくありません。ヴィグマンは技術を教えず、せいぜいひとつの様式を示すくらいでした。彼女は何よりも生徒が自分自身で自己を発見するよう努めました。しかし、それは決して漠然としたものではありません。非常に厳しい、苛酷な稽古があったからです。彼女は次のように書いています。「舞踊家は初めから才能があって、いつでも上演可能な楽器として自分の肉体を意のままに動かせるものではありません。学習期間中にできる課題とその仕事とは、その表現に恵まれた肉体を舞踊の楽器に変えること、そして自己で作りあげた楽器の演奏方法を学ぶことです。」

教育とは目的のための手段にすぎません。具体的にいうと、舞踊は舞台に出ることで、金を捨てることではない。学校と、その月謝は、生活を保障するものでなければいけないのです。

舞踊家メリー・ヴィグマンの名声は急速に上昇しました。1921年には、多くの批評家が彼女の中にドイツで最も重要な舞踊家を見てとったのです。彼女の想像力豊かなファンタジーは各地で絶賛されるようになりました。こうして、彼女の偉大さを基礎づけるシリーズ作品が次々と生まれます。1921年9月「祝祭」、同年12月「生命の7つの踊り」、1923年4月「舞踊ドラマへのスケッチ」、1924年1月「舞踊ドラマからの場面」、その1年後「舞踊童話」、1926年1月「空間の歌」、1927年初頭と1928年3月には「祝祭」の新しい試みが、1929年11月には「揺れ動く風景」、また忘れてならないのは「魔女の踊り」といった小さな作品です。この数分間の踊りの中でヴィグマンは彼女の芸術の真髄まで表現しています。「ロシア組曲」には二つの解釈がありますが、そこにはある国の本質が舞踊絵巻にあぶり出されるのです。

やがてソロの舞踊家メリー・ヴィグマンの活動はアンサンブル芸術へと発展します。アンサンブル芸術の中で振付家は個人的自己主張以上のものを見つけ出し、理念がさらに大きく広がります。彼女はこう書いています。「生産的な意味での共同体とは、あくまでも参加者全員により認められた理念がその基盤にあります。その上、共同体は指導者を承認することを前提条件としています。大衆それ自身は共同体たりえません。共同体の仕事とは、あくまでも理念に、そして作品に奉仕することなのです。」

アンサンブルは何年かはもちこたえることができましたがその後、公けの援助なしには継続することはできませんでした。1928年、エッセンで第2回ドイツ舞踊家大会が開催されました。（第1回はその1年前、マゲデブルグにて開催されました。）ヴィグマンはそこで彼女のグループの解散

を宣言し、新聞は“文化スキャンダル”と書かれました。彼女のグループは、その事実にかかわらず、大会において最高位を獲得しました。彼女の師ルドルフ・ラバンは共同体での体験を個人的芸術活動の前提条件としましたが、ヴィグマンは自己形式の主張を、共同体と、そしてまた彼女自身の創作活動の基本とみなしたのです。その後、ヴィグマンはアメリカ巡演を行いました。ヴィグマンひとりが舞台に出ている時の成功は大変なものであったのに対して、グループの舞台の評判はあまりよくありませんでした。興業主ソルユ・フーロック（Sol Hurok）は悪し様に文句をのべています。観客は「美しい身体の引き締ったアマゾネス」を求めておりました。ヴィグマンはとてすばらしかったのですが、ところが腰はばの広い足の太いドイツ女性のグループが、水着姿やスカート姿で登場するのはいくら何でもひどすぎました。」

3度目のアメリカ巡演から帰ったメリー・ヴィグマンをむかえたのは変貌したドイツでした。ヒットラーが首相になりナチが政権をとった1933年の事件により、ヴィグマンだけでなくドイツ舞踊界全体に多くの問題が生じました。私たちは、良しにつけ悪しきにつけこの問題ととりくまなければなりません。まず、1930年までのドイツ舞踊界の状況をもう一度ふり返ってみましょう。一方には、ルドルフ・ラバンが彼のグループ“運動コーラス”と活動し、他方ではメリー・ヴィグマンが彼女の弟子たちと活動していました。弟子たちの中にスコロネル、パルカ、ゲオルギーらがあります。1927年には頭を剃りあげたハロルド・クロイツベルクが、パートナーとしてヴィグマンに合流します。

その他にヴァレスカ・ゲルトがヴィグマンとは対照的な人物として登場します。ヴィグマンをはじめ、他の舞踊家は、まじめで、彼岸を目覚すような抽象的な高等芸術を目覚していたのに対し、ゲルトは、がさつで鋭く、下品でした。1927年にヴェルナー・ズーアー（Werner Suhr）が著書『舞踊の顔』の中でゲルトの表現を“叫び”と説明しています。「“叫び”とは表現主義の象徴です。その表現は最高度の集中力を要求します。肉体言語を理解する者は、肉体は楽器であり、魂がそれを掻き鳴らしていることを知っています。魂は困窮、激情、熱情、喜びを叫んでいるのです。ヴァレスカ・ゲルトほど見事に、動きの叫びをマスターしている舞踊家を私は知りません。彼女ほど姿、形の中にそれが根付いている人は他にいないからです。」

ヴァレスカ・ゲルトは、1931年のドイツ月刊紙「舞踊」の中で『現代の舞踊家』として紹介されています。「現代の非調和、つまり我々をとりま

く日常生活のいろいろな矛盾からだけ、彼女はインスピレーションを得て、創作上の手段となる強烈な“ぼろきれ”を取り出します。そのぼろを、プラカードのように簡潔に自己の表現に使用します。彼女を舞踊家と呼ぶのには、少し抵抗を感じます。彼女は自分の意のままになる手段を使い、客観化を計ろうとする。これは芸術のファンファーレといえましょう。彼女は微妙な動作も使います。そして動作は動き、ポーズ、言葉、マスク、叫び、さらにそれ以上のものになりうるわけです。」

彼女自身、自分についてこう語ります。「私は“一般市民”というものを愛することができないので、私はその市民に軽蔑される者、街娼、女術、無能者、落伍者について踊ります。」ベルリンの批評家フレッツ・ヒルデブランド（Fred Hildebrandt）が、彼女が、それをどのように表現するのか書いています。「それは、口をつばで満たすとか、ゲップをするとか、指をパチパチ鳴らす、あるいは腰を意図的にいやらしく振る、といった動作で舞台上に投げつけられます。」

それはまさに天才的表現でした。ヴィグマンの表現と正反対であることをゲルト自身よく知っていました。ゲルトは嘲笑的に彼女のライバルを語っています。「舞踊とはすえた汗の臭いがなければいけないし、道徳的であり、精神的に混乱しており、退屈でなければいけないのです。天才であるよりも人々との連帯の方が望ましいようです。一般的ドイツ人は自信がないので、自分が理解できず、退屈だと思ふ芸術だけを偉大なる芸術と考えます。メリー・ヴィグマンは、こうした教養ある中流階級のドイツ人すべての需要を満たした唯一の舞踊家といえます。まさにそのために彼女は国民舞踊家になれたわけです。」

さて、ヴィグマンと対に並ぶ人物はいないのでしょうか。先ほどとりあげた「三連のバレエ」のオスカー・シュレンマーはどうでしょう。ゲルハルト・ボーナーがこの作品を新しく解釈した時、フランクフルトの新聞の対談において私は、“ある美しい誤解の再現”と見なしましたが、おそらく、シュレンマーの舞踊に感嘆した当時の人々も同じように感じたと思われる。フリッツ・ペーメの言葉を私は、この時代の生証人として何度も引用しましたが、彼は皆様の国の能楽を高く評価しています。しかし、彼はそれが動きによってではなく、仮面によって、つまり装飾的、彫刻的な要素により効果が発揮されている、と限定しています。さらにペーメは次のようにシュレンマーをとらえています。「我々の時代にバウハウス・デッサウのオスカー・シュレンマーが動くマスクで行った試みを、原則的にはこれ以上評価することはできませんが、おそらく、衣装を新しく作る

ことの先駆けをきったとはいえると思います。」

シュレンマー自身はもちろん、それ以上のものを望んでいたわけです。彼は舞踊にたいへん感激し、舞踊創作活動に努めましたが、その中でも、1922年シュツットガルトで初演された「三連のバレエ」は有名です。彼が目ざしたものは、衣装とマスクによって可能となる変換、人間の肉体を作り変えることでした。1925年『演劇的衣装の舞踊』の中で次のようにのべています。「舞踊とは、肉体と空間と動きをひとつにしたものであるため、これらの要素の法則が、舞踊家の衣装による変換にとっても非常に重要な意味を持てきます。まず、肉体の組織に含まれる法則があります。心臓の鼓動、血液の循環、呼吸、頭脳活動、神経活動、さらには、肉体の大きさ、関節の状態、張力、歩行状態、跳躍力、といったものがそれです。また、高さ、幅、深さなどの空間の組織に含まれる法則、動きから生じる法則があり、それぞれの法則が他に含まれ、限定しあいます。それらに応じて衣装は人間の内面組織から発展してくるものなのです。つまり、目に見えないもの、形而上学的解剖学を、目に見える表現としたものです。また、肉体の個々の部分、といった外面的現象から派生したものであり、外面的現象を単なる偶然からひとつの典型に高め、正確にし、表現にまで至らせるのです。さらに衣装は空間の中の空間、空間的画像ともいえます。また、生理学的組織、あるいは、技術的で機械的な世界といった動きの持つ要素から派生し形づくられるものともいえましょう。」

シュレンマーは、書いています。「現在の形の『三連のバレエ』は初めての段階であり、ひとつの段階にすぎません。（私にとって）」この（私にとって）という表現を、1922年10月4日付けのハンス・ヒルデブランド（Hans Hildebrandt）にあてた手紙の中で書いていた事実から、シュレンマーは、自分の考えが広く一般に広がると信じていたことがわかります。それは私が先にのべた“あるひとつの美しい誤解”なのです。シュレンマーの願いがかなうことは、舞踊にとって一番根源的な人間の肉体を発展させるのではなく、隠し、葬り去ることを意味しているからです。

ここで私の概括は終わったわけではありません。私にとって最も大切な人物、クルト・ヨースについてまだ話していないからです。

ヨースは、1901年1月12日にビュルテンブルグの小さな村で生まれました。彼の父親はささやかな農場を経営しており、ヨースはあとを継ぐ約束をしていました。彼は自分で告白している様に、太っており鈍感で、筋肉がまったくないために舞踊家には不向きでした。しかし、舞踊に心の底から感動し、心を奪われてしまったヨースは、数ヶ月に渡り舞踊と農業を結びつけようと試みます。



その結果わかったことは、そこには何も結びつくものがないという、とてつもない破局でした。彼は結局、ラバンのところにとどまります。1922年からヨースは、ラバンと共に仕事をし、1924年その修業時代を終えてミュンスターの市立劇場へ移り、後に彼の妻となる舞踊家アイノ・シーモア (Aino Siimola)、音楽家フリッツ・コーヘン (Fritz Cohen)、舞台美術家ハインツ・ヘックロース (Hein Heckroth)、舞踊家ズィグルッド・レーダー (Sigurd Leeder) そしてもうひとりラバンの弟子と共に、新しい舞踊舞台を創造していきます。ウィーンとパリで古典バレエも勉強したヨースは、1927年新たに創設されたエッセンの Folkwang 学校の舞踊部門主任として赴任しました。1年後には、ミュンスター時代の協力者らと、Folkwang 舞踊劇場を開きました。ヨースが振付けた「緑のテーブル」が、1932年、パリにて、ロルフ・デ・マレー (Rolf de Mare) 主催で行われた振付家協議会において、1等賞を獲得した時、この劇団は世界的名声を博すことになりました。この振付けの数場面は、エッセンの舞踊団により、テレビ用映画に収められています。これは私が、1985年、クルト・ヨースを記念する Folkwang フェスティバルにむけて、西ドイツ放送局のために作ったものです。ここで、その映画を見ようと思います。

#### —ビデオ上映—

すでに申したように、クルト・ヨースの作品が現在も伝わっているのは、偶然にも、若いイギリスの女流振付家の関心があつてのおかげです。四つの作品全体の長さは、どう長く見積もっても1時間15分止まりでしょう。これは「緑のテーブル」「大都会」「旧ウィーンでの舞踏会」「スペイン王女のためのパバーヌ」ですが、長い目で見ても、振付家としてのヨースの偉大さを証明するのに充分足るものです。この四作品を、ケルンの舞踊フォーラム、ベルリンのドイツオペラ、エッセンの劇場でのバレエ、ニューヨーク・シティー・センター・ジョフリーバレエなどのプログラムと並べて見た時、西側諸国の舞踊史の中で唯一、本当にクラシックバレエに対抗するものがそこにある、と認識できるでしょう。ヨースの作品は封建時代の舞踊演劇に変わる、プロレタリア舞踊演劇なのです。ベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht) と非常に近いものがあります。社会の実状に対する分析について、ヨースは言葉を用いないメディア内で可能な限り充分に表現しました。ブレヒトには言葉があり、ヨースには動きがありました。社会的性格づけを、舞踊行動により表現する、ということ振付家が初めて理解したのです。「大都会」において、プロレタリアートは、ワルツを踊り、ブルジョワはチャールストンを軽やかに踊り

ます。一方はやさしくおとなっぽい伝統があり、多方には伝統から逸脱した進歩があるわけです。「スペイン王女のためのパバーヌ」の中のスペイン風宮廷儀式ほど、動きが真にせまった強制力を持ったことは、ありませんでした。この強制力は、少女っぽい王女の個性的な表現の試みを踏みつぶしてしまうものでした。

また「緑のテーブル」の冒頭部と終結部において戦争とは避けがたい宿命ではなく、所有者階級が無産者階級をひきずり込む利害対立である、ということが明示されました。この問題点がこれほどにはっきりと示されたことはありませんでした。ナチが政権をとった後、ドイツ舞踊界の人物としては第一にヨースが亡命したことは、偶然ではなかったのです。表面上の理由は、彼のピアノ伴奏者であるユダヤ人作曲家フリッツ・コーヘンをめぐらせた問題でした。もしヨースが、コーヘンを諦めたならば、彼はナチとうまく仕事ができただけかもしれません。ナチ政権は、「緑のテーブル」をジュネーブの民族同盟に反対する宣伝作品として作り変えることができたのです。しかし彼は自分のアンサンブル全員と、他の数名と共に亡命しました。ヴァレスカ・ゲルトや、「赤い舞踊家」のジャン・バイト (Jean Weidt)、現在もアメリカで健在のロッテ・ゴスラー (Lotte Goslar) もいっしょでした。ルドルフ・ラバンはナチとできるだけ長くうまく折り合うよう試みましたが、ヨースが亡命した3年後1936年海外へ去ったのです。ラバンはその時オリンピック競技大会プログラムの群衆の用意をしていたのですが、彼の舞踊芸術作品のアイデアを、ナチが変形させるのを目撃したのが直接のきっかけでしょう。イヴォンヌ・ゲオルギーとクロイツベルグはドイツにとどまり、グレット・バルカも、上演禁止があつたにもかかわらず亡命しませんでした。しかし彼女はナチズムと折り合うことなど一度も行いませんでした。メリー・ヴィグマンはあるナチの高官と長年に渡って親しい間柄であつたため、やはりドイツに残りました。彼女はボクサーのマック・シュメルング (Mac Schmeling) と同じくらいドイツ国民のアイドルでいたわけですが、その彼女が、一度として公にナチズム反対の立場をとつたことがないのにもかかわらず、権力者の寵愛を失つたのは少し意外な気がします。

もし、1933年にヒットラーが首相にならなかつたら、ドイツ表現舞踊はどうなつていたでしょうか。そうすれば、クルト・ヨースも、ジャン・バイトも、ヴァレスカ・ゲルト、ルドルフ・ラバンも亡命などしなかつたでしょうし、1933年にやっと30歳になつたばかりの、グレット・バルカも精力的に踊り、メリー・ヴィグマンも、自分の芸術上の路線を主張できたはずで、ナチズムがドイツ

の表現舞踊の大輪の花をもぎってしまった、という説があります。しかし、これの反対意見もあるのです。ホルスト・ケーグラー（Horst Koegler）は、1972年、彼が主幹する「バレエ年鑑」の中で『30年代の舞踊』と題し、次のように主張しています。「ドイツ表現舞踊の運動は、ナチズムによってつまみ取られる必要性は毛頭なかったのです。なぜならば、1930年には、それはすでに枯渇しており、自然消滅の運命にあったからです。」ケーグラーの文章は、ヴィグマンの創作上での停滞と、多くの舞踊家が持つ、体制への順応性を語ります。さらに、バルカによって指導された、オリンピック競技場での、2,500名の少女たちによるワルツ群舞を紹介し、次のような文章で結ばれています。「ルドルフ・ラバンは、毎年の舞踊フェスティバルの運営責任者であり、選考委員でもありました。また、オリンピック前夜祭における舞踊競技会の責任者もしています。ラバンは、オリンピック祭典の、あのおぞましい委細をうまくまとめた後、イギリスに亡命しました。ドイツ表現舞踊は、あのフェスティバルに参加したことにより、自らに、ひとつの判決を下したことになります。“振付け”は、大衆行動の戦略に機能転換できる、ということを示したのです。それは、ニュールンベルクにおける国家党会議の会場で続行されました。」もちろん、これは、少し過剰な表現であり、それゆえ、不当であるとも言えます。しかし、残念なことに、まったく間違っているとは、言いきれないのです。

（付記） ヨッヘン・シュミット氏より次のようなご案内がありました。ITIドイツ支部の主催で、1988年6月10日から15日にかけて「パフォーマンスをこえて—舞踊研究の今は」というテーマの総会があります。場所はドイツのエッセン。イギリスのジョン・ブラッキング氏、アメリカリカーン・センター舞踊コレクションのG. オスワルド氏らの講演が予定されています。また、同時期に、エッセンで、ピナ・バウシュ、ライハルト・ホフマン、タンツ・フォーラム・ケルンの公演もあるそうです。詳細は市川雅氏（電話03（368）5888）まで。

\*1987年度春季第23回舞踊学会  
『舞踊學』10-2号より転載