

## 現代舞踊を中心とした舞台と照明技法の発展

立木定彦(駿河台大学)

1. 大衆文化社会における舞台芸術の変容
2. 舞踊家マーサ・グレアムの仕事
3. 30年代の舞踊と劇場環境
4. 照明家ジーン・ローゼンタールの役割
5. グレアム以後、ポストモダンの後継者と環境化する現代舞踊

### 1. 大衆文化社会における舞台芸術の変容

20世紀初頭の西欧の工業社会は1900年パリ万国博覧会の夜はイルミネーションに象徴される「電気の時代」の到来であった。同時に写真や映画および放送の始まるテクノロジーの時代でもあった。この産業技術の発展を背景として西欧の劇場では、古い劇場慣習から演出の確立、舞台美術の改善、劇場建築や設備についての改革が「演劇改革」として提唱された。しかしアメリカの文化芸術分野は、特に舞台芸術は旧体制(アンシャン・レジム)によるオペラやバレエ劇場もなく、改革の対象となる伝統的文化や宮廷舞踊のバレエに至っては、ゼロの存在に等しかった。

第一次世界大戦の終了に伴い古い文化や旧体制の資質を残していたパリやロンドンのような成熟した都市では産業や文化の衰退が起きたが、新興国の都市であるニューヨーク、ベルリン、モスクワ、さらに東京などの都市では新しい市民階級や労働者の都市集中が大衆文化の需要を引きおこした。この文化様相を捉えて大衆文化社会と呼ばれた。<sup>\*1</sup>

舞台芸術の領域では、新しいエンターテインメント・ビジネスとしての映画や放送などの多様なスタイルの大衆文化が台頭した。映画館、ダンスホール、ヴォードビル・ショー、レヴュー、キャバレー、ミュージックホールでの大衆音楽やジャズに代表される黒人舞踊まで各種雑多な芸能が生まれた。芸術領域も、伝統と新興、ハイとロウの文化に二重化され、その二極分裂が促進された。現代舞踊は、バレエの後進国アメリカやドイツでは、前衛舞踊として独自に、しかも異なった経路で高度な技巧と芸術的洗練度を達成したのである。

#### 1-1 20世紀のモダンダンスの先駆者

上記の大衆芸能の場で育った20世紀初期のアメリカのダンサーたち、後述するフラワー、ダンカン、ルース・セント・デニスらが、ヨーロッパの劇場へ流出型芸術家として遇されるのは、特に女流ダン

サーに対する出身地の文化的偏見と当時の体系的な教育法の不在が、西欧での価値評価の逆転現象に起因したと考えられる。さらに世紀末文化の脱ヨーロッパ趣味、オリエント文化への異国趣味への傾斜が交差し反映しているように考察される。ロイ・フラワー(Loie Fuller 1862-1928)

闇の中から現れてアークライトの輪の中で回転するシルクのスカートの動きに加えて電気照明の光と色彩の空間を踊るロイ・フラワーは、アメリカのイリノイ州の芸人一家に生まれる。スカートのさざなみの効果のスタイルを創案し当時の先端技術の照明の光と色を利用し組合せた。1892年にパリに渡りフォーリー・ベルジュールに出演、1900年パリの万国博覧会には特別ブースをもつ。さらにパリにロイ・フラワー劇場を持った。

貞奴(1871-1946)

パリの博覧会に川上音二郎をパトロンとして招いたのはロイ・フラワーである。貞奴はフラワーの劇場で踊る。またルーベール大統領主催のエリゼー宮園遊会では道成寺を踊った。この成功が後年に、音二郎による「俳優学校」および貞奴校長の「帝国女優養成所」の開設(1907)につながる。<sup>\*2</sup> イサドラ・ダンカン(Isadora Duncan 1877-1927)

サンフランシスコに生まれる。アメリカでの公演は成功せずロンドンに渡り、1900年のパリの公演で成功する。古代ギリシア舞踊に理想を見出し、靴やコルセットから肉体を解放した踊りは第一次大戦後のノイエ・タンツ(新舞踊)の活動の原動力になってヨーロッパの舞踊界に大きな影響を与えた。彼女の才気とカリスマ的刺戟は、ディアギレフが率いたロシア・バレエのパリ制覇をうながした。「なかば即興的な感情の自己表現を重視して、身体を自然の楽器とみなしていた」と。また裸足で踊ることもあり、技法による束縛や規則的な感情のない機械的な動きを嫌ったという。

ルース・セント・デニス/テッド・ショーン

(Ruth St. Denis 1879-1963/Ted Shawn Shawn 1891-1972) デニショーン舞踊学校は二人のイニシアルの組み合わせである。ルースは煙草広告の古代エジプトの女神イシスの絵からオリエントに興味を持ち、1906年にニューヨークのハドソン・シアターで「五感/ファイブ・センス」ショーで成功しヨーロッパに渡る。フロア・プラクティスという、両膝でひざまずく、腕を振りながらフロアにひれ伏す、起き上がるなどの身体運動は、グレ

アムのバック・フォールに近い動きもあるという。

## 2. 現代舞踊家マーサ・グレアムの仕事

(Martha Graham 1894-1991)

マーサ・グレアムは、アメリカのモダン・ダンスの確立者とされる、独自のダンスメソッドと芸術的成果を達成した。第二次大戦後のアメリカの文化を代表する文化使節として1950年にパリ、54年のヨーロッパ各地の都市に派遣された。<sup>\*3</sup>

マーサの出自は、父親はピッツバーグの医者であったが、家族と1908年にはカリフォルニアに移り、その地でルース・セント・デニスのソロ・ダンスをみて舞踊家を志した。1916年にルースのデニション舞踊学校に入り舞踊の専門教育を受ける。26年に舞踊学校教師からニューヨークで独立しデビュー公演を48番街劇場でおこなう。ソロと18の小編のレパトリーを創作した。

1894年生まれで30歳の自立は遅い出発である。この時に音楽家ルイ・ホルストは、その後20年間にわたりマーサの音楽、美術などの協力者となる。1927年にマーサ・グレアム舞踊団を開く。これ以来マーサの作品（主演と振付）は、90年の「メイプルリーフ・ラグ」まで約180本と言われる。

1930年の大不況で彼女らは舞台装置もなく衣裳も自前の上演をする経済的な苦境に陥った。30年代になると独自のテクニクと作風を示すようになる。

初期の作品は、すでにデニション舞踊団の東洋風エキゾティシズムから離脱して、「ラメンテーション」(Lamentation, 哀悼歌)1930, 「プリミティブ・ミステリー」(Primitive Mysteries and Frenetic Rhythms) 1931, 「セレブレーション」1934, 「デープ・ソング」1937などが発表される。これらの作品は、社会的関心とアメリカン・ネイティブへの民俗的な課題に深い関心が示されている。テーマを要約すると次のようである。

Chronicle (帝国主義に抗して), Deep Song (スペイン市民戦争について), Primitive Mysteries and Frenetic Rhythms (インディアンとメキシコ人の伝説) などであり、今日もグレアム舞踊団のレパトリーに残る。その評価から彼女は1936年のベルリン・オリンピックに招聘されるが、彼女は参加を拒否した。「私は何故、ナチの体制にあるドイツで踊るのか、理由を見つけないことが出来ない」と答えている。<sup>\*4</sup>

1938年にはルーズベルト大統領夫妻に招かれてホワイトハウスで踊る。1939年には彼女の次世代の代表者となるマース・カニングハム(1919-)とエリック・ホーキンス(後にマーサの夫になる)らが参加する。1940年代にはアメリカ国内公演およびキューバで公演を行う。40年にホーキンスと結婚して、「アパラチアの春」などを発表す

る。20年間のパートナー、ルイ・ホルストが離脱する。舞踊団の最初の転機が訪れる。

40年から第二次大戦終結後の50年までのホーキンスとの離婚までを中期とする。この期間の作品には、開拓時代のアメリカをテーマにした「フロンティア」1935, 「アパラチアの春」1944, 中南米をテーマにした「エル・ペニテンテ」1940などがあるが、さらにテーマを古代ギリシアに求めて精神分析の手法を主題にした、「心の洞穴」Cave no theheart, 1946, (メディア), 「迷宮への使い」Errand into the Maze (ミノタウルス), 「夜の旅」Night Journey (オイディプスとイヨカステ) 1947, などで精神分析的な主題の根拠をギリシア神話に拠った最盛期の傑作が多く発表されている。<sup>\*5</sup>

マーサは、51年まで在籍した男性舞踊手エリック・ホーキンス(-74死去)と離婚する。歳上のマーサには二度目の大きな転機となった。

そして70歳になった1964年に「I am a Dancer」という台詞で、「ダンサーは、二度の死があるという点では、他の人間たちと違う存在です。最初の死は、パワフルに訓練された身体が最早自分の意志では反応しなくなった肉体的な死です。次の死は、結局は私自身を振り付けていたに過ぎないと知った時から始まるのです。私に実現できないことは、私は振り付けることが出来ないのです。〈中略〉私には、踊らなことは死を意味しています。」と述べて自ら舞台に立つことはないとしたが、さらに幾つかの振付の仕事はこのしている。<sup>\*7</sup>

1958年の「クリュタイメストラ(Clytemnestra)」以後のマーサは踊っていないが、スタジオに現れて自分のイメージする動きが、即興するダンサーの身体に現れるまで指導する孤独な姿が記録されている。1981年、バルセロナ・オリンピック・バレエ「神々の瞳」の振付、「光のはたらき」1981, 「春の祭典」1984, 「ナイト・チャント」1988, 「メイプルリーフ・ラグ」1990まで、その仕事は継続されたという。

彼女の舞台での作風は、端正なダンスの姿態の美しさを「コントラクション&リリース」の用語でいうように、瞬間瞬間に形成する繊細な表現があるかと思えば、群舞によるダイナミックな演劇性の高い物語の構造を分かりやすい視覚的舞踊空間に作ることもあった。

彼女の創作した初期のレパトリーの内、アメリカン・インディアンの儀式に着想をえた「古代の秘儀」などは、近代の産業社会が喪失したネイティブ・アメリカンへの郷愁と罪の潜在意識を現している、と評価された。

中期の作品にはオイディプス神話による「夜の旅」は、彼女も体験したという精神分析による近代人の精神の内面の軌跡を描いて芸術作品として

の深みと表現に強度と輝きを与えていた、と三浦雅士は書いている。<sup>\*8</sup>

マーサの舞踊は、ヨーロッパの舞踊形式と空間にはないアメリカ近代の意識の底にある精神風土の内面の光景を呼び覚ましていた。人間の身体の動作のみにより作られた舞台空間は、ドイツのモダン・ダンスのような幾何学的な抽象空間ではなく、むしろ新大陸の古代物語の情感を湛えた具体空間であった。大不況から戦争にかけてアメリカでの精神性の喪失感を基底にした新しいナショナルリズムが輝いていた。

マーサ・グレアムの舞台は簡潔であるが、その多くは全くの無装飾ではない。舞台美術家のオリバー・スミスの作る舞台は、簡潔で単純化したアメリカン・カントリーの風景もある。また衣裳デザインは、すべてマーサであることが重要である。マーサは、舞台空間のあらゆる要素に統一と一貫性を与えることに全力を傾倒して、その視覚・聴覚のすべての時空に、舞踊家の存在を損なうことのない舞台が作られていた。

#### 美術家イサム・ノグチ (1904-1988)

イサム・ノグチはマーサの舞踊団の22演目を「心の洞穴」、「暗い牧場」(1946)、「夜の旅」(1947)「天使の戯れ」(1948)、「クリュタイメストラ」(1958)、などの舞台を担当している。イサム・ノグチは、日系アメリカ人の詩人野口米次郎を父親として、母はアメリカ人レオニー・ギルマーであった。ノグチは母を愛し、父を許さない生涯のトラウマを形成した。<sup>\*9</sup>1955年の日本公演では、イサム・ノグチは50歳であったが、実際にはすでに戦後、広島慰霊碑のデザインをてがけている。1952年の来日では山口淑子と結婚式をあげるが、57年離婚する。<sup>\*10</sup>

彼は、日本的風土の感性と西欧の造型理論を融合したモダン・アートの旗手として国際的に評価されている。また陶芸、石の彫刻、噴水など庭園や環境の作品は、広島市大田川の二つの橋のデザイン、その他多くがある。現在はニューヨークにイサム・ノグチ美術館がある。舞台美術では1955年にはイギリスでの「リア王」が有名である。

グレアムの伝記作家は「舞台の上に作品そのものを据えたパフォーマーは、マーサが初めてだったろう、とイサムは述べている。〈中略〉マーサは舞台空間をひとつの神聖な儀式空間とみなした」と書いている。<sup>\*11</sup>

1955年11月マーサ・グレアム舞踊団は日本での最初の公演を東京・産経ホール(旧)と東京宝塚劇場で行っている。<sup>\*12</sup>マーサは、90年の日本公演中に勲三等宝冠章を受賞後、91年にニューヨークの自宅で97歳で死去した。1994年にグレアム生誕

100年のフィルムがキャサリン・タッジにより制作されている。自伝および評伝は多数である。

この公演の影響でわが国からは、ユリコ(ビィッグ・ユリコ、菊池ユリコ)、アキコ・カンダ、木村百合子が舞踊団で学んでいた。現在は折原美樹、岡本理佳がいる。

後継者にはポストモダンの旗手になるマース・カニングハム、ロバート・ラング、ロバート・コーハン、ベルトラン・ロス、ポール・テイラー、グレン・テトリーなど多士済々である。

### 3. 30年代の舞踊と劇場環境

アメリカでは、マーサ・グレアムが現代舞踊の芸術達成者となったが、伝統的芸術文化において美術や音楽での背景と関連が異なるヨーロッパ大陸では、より音楽の絵画的であり、表現主義的な屈折した様相を呈していた。

#### 3-1 アメリカの舞踊環境

ジョージ・バランシン (George Balanchine 1904-1983)

20世紀初頭に西欧のバレエの中心パリには、1909年に興行師セルゲイ・ディアギレフ(1872-1929)のロシア・バレエ団が野生のプリミティズムと肉体のエキゾティシズムで旋風を巻き起こした。伝統を欠くアメリカの中心都市のニューヨークでゼロからのバレエを立ち上げるのは、このロシア・バレエ団の最後の振付師ジョージ・バランシン(1904-1983)であった。彼は1934年にアメリカへ来てスクール・オブ・アメリカン・バレエとニューヨーク・シティ・バレエを設した。<sup>\*13</sup>

戦後のドイツのバレエ界の指導者、南アフリカから「シュットガルト(バレエ団)の奇跡」を作るジョン・クランコ(1927-1973)は「グレアムとバランシンを結合すること、それが私の仕事だ」といっている。

極めて大雑把な分類が可能ならば、技法的にはモダン・バレエおよびモダンダンスとの境界を超えることで、バレエの後進国アメリカやドイツでは現代舞踊としての独自の高度な技巧と芸術的洗練度を達成したのである。

#### 3-2 アメリカの劇場技術環境

アメリカの劇場設備は、30年代の大不況の影響もあり、大型映画館は作られたが、オペラ、バレエや演劇専門劇場の建設は60年代後半まで極めて低調であった。

1930年にはイェール大学演劇科に演劇専門小劇場が出来ている。この劇場でアメリカ舞台照明学の泰斗スタンレー・マックキャンドル博士がいた。博士の著書「A Method of Lighting the Stage」(初版1932)が出版されている。英語で書かれた

最初の舞台照明の体系的書物である。アメリカの劇場技術や舞台照明の担い手が西欧のように伝統的職人たちの手ではなく、画家や美術家もしくは製造設計エンジニアや劇場建築や撮影所照明設備の工学者により先導されたことを示している。

マーサ・グレーム舞踊団の40、50年代の公演本拠地劇場はニューヨーク・シティ・センター、正確にはCity Center of Music and Dramaであった。西55丁目にある寺院跡に1943年にニューヨーク・フィルハーモニック・オーケストラと演劇用のホールとして改築された席数2,935のやや大きすぎる劇場であった。60年代になって、リンカーン・センターの建設中にはニューヨーク・シティ・バレエとニューヨーク・シティ・オペラの作品も上演された。70年代には、この舞台は次世代のアメリカ現代舞踊の騎士たちマース・カニングハム、ポール・テイラー、ジョフリー・バレエ団、アルビン・ニコライなどが出演して、アメリカ現代舞踊の聖地となって現在もある。

しかしアメリカの劇場設備は、1950年代までにヨーロッパ大陸の劇場ではすでに、プロセニウム内側の調節機構として標準設備となったポータルを備えていない。ポータルは、舞台空間と観客席空間との境界に間口、高さの視線と内側を投光基地とする機能を持つ舞台設備であるが、舞台空間と観客席空間との境界（オーケストラ・ボックスの存在を含め）を明確にしないアングロサクソン系伝統的劇場の考え方の違いが、オペラ・バレエ劇場の伝統を欠く技術環境がある。

さらにブロードウェイ劇場の所有者は、電気施設の改善や改修には財務的に興味を示さなかった。この公共性の欠如によって70年代までエジソン電気会社による直流電源が改善されなかった。ロンドン市では第一次大戦中に公共事業として交流化がされているという。<sup>\*14</sup>

後にイギリスの舞台照明家リチャード・ピルブロウは書いている。「最もアンティークな操作設備の操作により、世界で最高の照明デザインを達成しているブロードウェイ劇場は、極端な矛盾を犯している。ロンドンのウエストエンド劇場の85%は、遠隔制御のスイッチ盤があるが、ニューヨークではまったく存在しないのは、各製作者は舞台に最少の照明設備しか供給しないからである。」と。<sup>\*15</sup>

60年代の他の地域ではサイリスタ調光器が普及したが、ブロードウェイで電源の交流化は1970年代後半のコンピュータ操作卓の登場に伴いようやくより改善された。

#### 4. 照明家ジーン・ローゼンタールの役割

マーサの終生の協力者には照明家ジーン・ローゼンタールがいる。ジーンの活躍した40年代初期

は、アメリカの舞台照明が舞台美術から次第に独立した分野に変わり始めた時代である。彼女のパイオニアとしての偉大な役割を果たした時代はまた、70年代の技術革新期のスタート時点にも当たる。このことが、その技術的限界をもまた示している。

#### 4-1 ジーン・ローゼンタールの仕事

ジーン・ローゼンタール（1912-1969）は、先のマックキャンドル博士のイェール大学で学んでいる点は注目すべきである。彼女は不況下でオーソン・ウェルズなどの組織した連邦劇場などの仕事を求めた。やがて1936年のマーサ・グレームの作品「フロンティア」に始まり、ジーンが1969年5月1日に世を去るまでの37年間、20歳から57歳までのマーサとの協働の仕事が始まる。

この間にジーンの舞台照明デザインは、マーサ・グレーム舞踊団での評価が高まるにつれて、同舞踊団以外にも多くの仕事を精力的に消化している。モダンダンスに次いで多いのは、やはりバレエであり、ニューヨーク・シティ・バレエ、1940年に創立されたアメリカン・バレエ・シアターのバランシンとグレームの協働した作品が上演リストに記録されている。さらに50年代の最盛期には、ブロードウェイ劇場の演劇「ハムレット」、ニール・サイモンの喜劇「プラザ・スイート」やミュージカル「ハロー・ドーリー」などの多彩な作品の舞台照明デザインを手がけている。幸いにこれらの舞台照明の記録は「Magic of Light」として後継者により出版されている。<sup>\*16</sup>

アメリカでは、舞台照明デザインの仕事は舞台美術家の仕事に属していた（60年代から分離されるが）。したがって舞台美術家志望かもしくはその助手の仕事から始める必要があった。ジーンもまたオリバー・スミスの助手をしていた時期がある。また劇場労働組合があり照明デザイナーは原則として劇場現場の仕事には手出しが出来ない特殊な労働慣習が強く、彼等との協調と協力が不可欠であった。小柄で粘り強い誠実な彼女の仕事の記録や緒言が数多く回想されているが、その中にcollaboration（協働）という言葉が盛んに使われている。舞台制作での基本姿勢を、彼女が意識的に重視した姿勢が明らかである。彼女はアメリカ舞台照明界の第一人者の位置に着いた。アメリカ照明デザイナーには女性が非常に多いのは、ジーンの残した大きな貢献と遺産である。

上記の書物には、いくつかの照明プランが残されている。ニール・サイモンの喜劇、オリバー・スミス装置、「プラザ・スイート」のエレベーションと照明プロット、および「ハロー・ドーリー」のFocus upリスト、フォーカス・チャートと照明プロットが収められている。

舞台照明設備で重要な機能を持つのは、一つはスポットライトであり、もう一つは調光器である。

前者は、アメリカでエドワード・クックにより開発されたエリプソイダル（回転放物面体反射鏡）スポットが実用化されていた。

比較的フラットな投光にはフレネルレンズ・スポットが使われたが、前者のビームの光束のエッジを正確に区画して投光するにはエリプソイダル・スポット（以後エリ・スポットとよぶ）である。後者の光学的機能は優れているが、単価が高く、また調整に手間が掛るなどの技術的な課題があった。が、アメリカ舞台照明では事実上の技術スタンダードになっていた。調光器の技術改革は40年代から60年代に著しく進んだが、社会基盤の整備に関連してブロードウェイ劇場では、直流電源による金属抵抗器式ピアノ・ボードのために負荷回路と調光回路の接続と切り替えは耐え難く複雑になっていたもので、混乱が起きたことも事実である。<sup>\*17</sup>

「ハロー・ドーリィ」の舞台照明仕込図は、FOH（客席側）約76台。BOH（舞台側）3列約120台に Horizontallight関係と合計約300回路の負荷回路が、記録されているが、この300の負荷を、14面のスイッチ盤に接続し、さらに抵抗器式操作卓の2次側に選択するという曲芸のような手動操作に頼らざるをえなかった。「ハロー・ドーリィ」は、1963年にセント・ジェームス劇場で初演されている。またブロードウェイ劇場の演劇「プラザ・スイート」では、ジーンの舞台照明は

無彩色に近い写実的な照明である。良く言えば演出に忠実で舞台装置自体の色彩を尊重した傾向が強いが、照明としては多場面の処理では凡庸な印象であった。

#### 4-2 マーサ・グレアム舞踊団の「照明プラン」

「マーサ・グレアム舞踊団」の照明器具位置図がある。資料からニューヨーク・シティ・センターであることが判る。この舞台は、間口は60フィート以上あり現代舞踊には広すぎる。マーサ・グレアム舞踊団の「照明プラン」は極めて明快なコンセプトに基づいている。

彼女の照明プランは、図1で示すように一晚の舞踊公演に幾つかのプログラムを処理するための基本プランである。舞台装置、簡素なインсталレーションにキーライトを用いる明快な意図によっている。

灯具構成は、ソフトでフラットなフレネルレンズ・スポットによる舞台全体の明るさを確保する。その内で最も特徴的なのは、ビームと照射対象を限定したシャープなエリ・スポットによる舞台両側方からのビームによりダンサーの姿態を立体的に強調する、基本的には、この2種類のスポットライトを組み合わせたシンプルな光の構成である。客席側の灯具配置はいわゆるFOHとして記載されていない。この理由はアングロサクソン系の劇場の構造から客席側に特定の採光室を設けなため、別図としてBOX BOOM上手、下手の各9台とバルコニーレールのキーライトが、これに相当

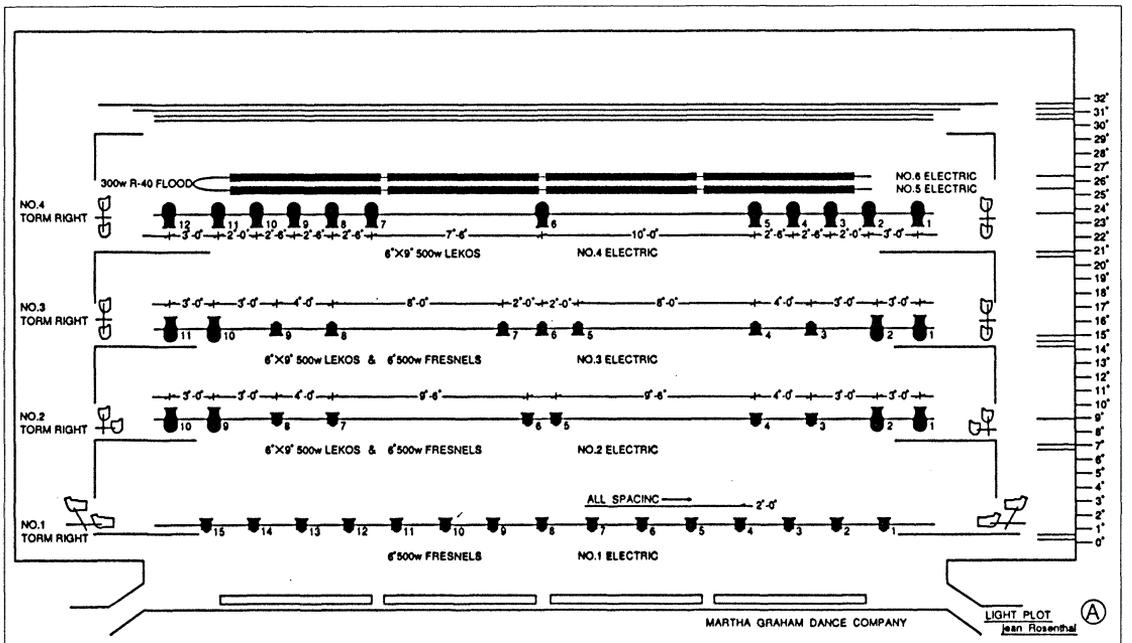


図1 ジーン・ローゼンタールの舞台照明仕込み図

するであろう。

舞台上部の垂直方向からのフレネルレンズ・スポット（約36台）とレコライト（20台）をキーライトにしている。およびサイクロラマ（ホリゾン）2列である。

最も特徴的な照明技法は、水平方向からのエリ・スポットの4列（舞台床置き3列を含め）による舞踊空間を観客視線から直角な方向から、しかもダンサーへの至近距離から正確にシュートする機能をもっている。

この照明計画の意図は明瞭である。舞台の平面上に踊る舞踊家の身体への観客視線と直交する水平方向からの投光を重視して、身体群への立体的視覚空間を対象とする照明手法である。また観客視線に対して正面性を重視して客席側からの大量の投光を使用する現行の日本舞踊での照明手法とは極めて異質であるといえる。

舞台正面のホリゾンへの照明は、紗幕の使い方では多くの特徴がみられる。ダンサーの動線の紗幕前後に複雑化により、さらに舞台背景やインスタレーション（装置）の存在が強調されている。舞台背景は少なくとも「なにもない空間」ではない。劇場断面図では、背景には幕、黒紗、黒幕の3列が指定されている。舞台の奥に黒もしくは白の紗を可変的に使う手法は、一種の舞台でのグラフィック効果として後継者マース・カニングハムなどのポスト・モダンの舞台などでは、さらに頻繁にあらわれる。

各舞台上の吊物は比較的舞台奥に余裕がみられるのは、幾つかの演目を並列して上演する場合に舞台空間の意味の共通と機能の差異を行う配慮である。これは装飾的装置というよりも舞台空間を抽象性の高いグラフィック・デザイン構成にすることで、写実的な連想や威圧的な構造物による存在を排除する意図での設定である。

しかしジーンの舞踊照明計画には、ミュージカルに指示されている音楽変化と照明空間の同調に関しての複雑かつ多数のキュー構成は記載されていない。実際のグレアム舞踊団の上演もしくはフィルム記録でも、照明と音楽との同調は考慮されていない、キーライトの選択的な使用とその明暗変化を行う程度である。グレアムの象徴的空間への好みと身体性を重視する反映と、その限界であろう。

## 5. グレアム以後、ポスト・モダンの後継者と環境化する現代舞踊

グレアムの同時代人にはホセ・リモン（1908-72）がおり、後継者には、ポール・テラー、さらにマース・カニングハムがいる。カニングハムは感情や内面を排して運動の純粹さを探求して、60年代にはアメリカの文化代表としてヨーロッパ、

アジアでの公演を行っている。またカニングハムの特徴は音楽家ジョン・ケージとの密接なコラボレーションにある。彼の音楽の偶然性や不確定性を音楽と舞踊の新しい関係として探求した。また前衛美術家ロバート・ラウシェンバークなど20世紀後半の美術の変容を反映したコラボレーションを試みた。舞踊からグレアムの演劇性や文学性を取り除き、舞踊の空間性や音楽との抽象的造型性を強調してポスト・モダンの主張を明快にした。

また異色な現代舞踊家としては60年代にシティ・センターなどで、映像や色彩照明を駆使したキネティックな舞踊空間を創ったアルビン・ニコライがいる。アルビン・ニコライは、可塑性の素材によるダンサーを抽象形態のオブジェとした。また可変可動の要素（キネティック）を多様した実験的な舞台作品には「テント」その他がある。

ジャドソン教会のイヴォヌヌ・レイナー、トリシャ・ブラウンなどの活動もあり、ポスト・モダンダンスとして、ミュージカルなどの大衆的ダンスとの境界の喪失と多様化の中で舞踊の折衷主義が進んでいる。<sup>\*19</sup>

## 結論

グレアムにより確立されたアメリカのモダンダンスも、ポスト・モダンあるいはコンテンポラリーなどの展開からすると、境界の喪失は明らかになる。1960年代に起きた人びとの行動や生活のスタイルの変化は狂騒的で反体制的であった。旧体制へ異議申し立ては、アメリカにとっては衝撃的な出来事であった。ハプニングなどの行為や主張になり、劇場や舞台に頼らない街頭へと環境化の実験が行われた。また国際間の交流も著しくなった。

1970年代には商業主義を標榜するブロードウェー劇場も装飾的・写実的装置を排除した「コーラスライン」の圧倒的成功は大きな影響を与えた。舞台照明の技法は、また「コーラスライン」の照明にコンピュータの導入による劇的な技術革新が進み、舞台技術全般にもその影響が現れる。コンピュータと結びつく舞踊シーンは、最初に音楽と時間との一体化から、やがて空間と視覚の総合化に向かう。

ここで実現した舞台空間の技術共通化の答えは、次のようであった。「テーマパークのショー、ディズニーランドのパレードショー、『ミス・サイゴン』や『オペラ座の怪人』などの作品における技術的、芸術的高レベルの再現は、標準化なしには実際上不可能であることは既に明白である。これらのショーは舞台照明のみならずオーディオ、ビデオ、モーション・コントロール、花火技術その他の関連制御制作要素としてキュー、タイミングの正確な再現性に依存しているからである」。

これは1980年にアメリカ劇場技術協会 (USITT) による舞台照明の標準規格化とデータ伝送プロトコル, DMX512に関連して, 1983年に提出された報告書の一部である。<sup>\*20</sup>

この問題の核心は文化における伝統的な制度や法律に離れがたく密着した, 重い荷物の連鎖という過去を断ち切る。つまり近代性の否定と芸術家の個人的な個性との深い関係がいまだに整理できない時代であったのである。

出典:

- ・ James Roose-Evans Experimental Theatre · from Stanislafusky to Today, Universe Books, 1970
- ・ Firm : Martha Graham—The dancer revealed, C Went/NY 1994
- ・ Jean Rosenthal and Lael Wertebaker : The Magic of Light, Little, Brown, 1972
- ・ Play Mountain, Isamu Noguchi + Louis Kahn, 1996, Watarum

注:

- \* 1 : 立木定彦『現代の公共ホールと劇場』, 2章2節「劇場とメディア文化との戦い」pp 121-125
- \* 2 : 山口玲子『女優貞奴』新潮社, 1982
- \* 3 : 上野房子「マーサ・グラハム」, 『ダンス・ハンドブック』ダンスマガジン編, 新書館, 1999
- \* 4 : Walt Derk “Martha Graham’s Blood Memory”, Doubleday,
- \* 5 : 三浦雅士『考える身体』NTT出版, 1999
- \* 6 : 前掲書: 三浦
- \* 7 : Walt Derk “Martha Graham’s Blood Memory”, Doubleday
- \* 8 : 前掲書: Derk
- \* 9 : 神奈川県立美術館, カタログ「イサム・ノグチと魯山人」1995
- \* 10 : Play Mountain, Isamu Noguchi + Luis Kahn, Watarumu
- \* 11 : Walt Derk “Martha Graham’s Blood Memory”, Doubleday,
- \* 12 : 資料提供, 日本文化財団
- \* 13 : 三浦雅士「ジョージ・バランシン」, 『ダンス・ハンドブック』ダンスマガジン編, 新書館, 1999
- \* 14 : Richard Pilblrow “Stage Lighting” Van Nostrand Reinhold, NY, 1970, 1st.ed. p141
- \* 15 : 前掲書: Pilblrow
- \* 16 : Jean Rosenthal and Lael Wertebaker “The Magic of Light” Little, Brown, 1972
- \* 17 : Frederick Bentham “The Art of Stage light-

ing” Taplinger, publishing Company, 1968, 1st edition

- \* 18 : W. シュヴェルプシュ, 小川さくえ訳『光と影のドラマトゥルギー』法政大学出版会, 1997
- \* 19 : 譲原晶子「変容する現代の舞踊」『新編・舞台テレビジョン照明・知識編』日本照明家協会, 1998
- \* 20 : ジョエル・E・ルビン「舞台照明の標準とプロトコル」世界劇場会議発表論文集, 1993, 劇場技術セッションA, pp23-37