

生の救済の試みとしての「未来の舞踊」構想

—ジャック＝ダルクローズとホーフマンスタールの“リズム”に対するアプローチの比較—

古 後 奈緒子¹

From the critiques of ballet after the appearance of Isadora Duncan until the end of World War I, we can infer that impulse to seek for experience of vitality was deeply rooted in the background of the historical change of stage dance, i.e. the conversion of tradition to “the dances of the future”. Starting with that notice, this study intends to analyze discourse on rhythm of two artists, Emile Jacques-Dalcroze and Hugo von Hofmannsthal to ascertain their solutions to regenerate vitality in dance as follows:

1. Through his educational practice, Jaques-Dalcroze became aware of the effects of bodily movement in rhythm to music and established his own method, called “rhythmic”, which contributed to training dancers. However, his systematization and canonization of rhythm contained the potential suppression of subconscious and irrational rhythm, and the contradict between meters of music pieces and individual rhythm.

2. In collaboration with Grethe Wiesenthal, a dancer trying to be liberated from such a music structure, Hofmannsthal created personalities in his scripts who followed their own nature and deviated from the semiotic system of western culture. In their notion, rhythm is not an attribute of music but an irrational phenomenon which emerges in a moment where dancers impulse overflows and the gap between performers and spectators is filled.

Though sharing the same purpose, the both pioneers showed an interesting contrast in their approaches to rhythm which reflect their basic attitudes toward their cultural ground.

序

イサドラ・ダンカンの出現以降、後にジャーマン・モダン・ダンスとして系譜づけられる運動が始まる以前（およそ1903年以降の10年間）の舞踊に関する言説の多くは、未だ実現されていない舞踊を求めて生み出されている。言うまでもなくそれは、1903年に発刊されたイサドラ・ダンカンの最初のマニフェスト、『未来の舞踊』の影響を示すものであろう。本論で扱うエミール・ジャック＝ダルクローズとフーゴー・フォン・ホーフマンスタールのテキストの中にも、具体的な証左として、『未来の舞踊』を踏まえた表現が認められる。これらの例は、舞踊史上の繁栄期にして変革期である20世紀の初頭を、歴史的な転換点としても印象づける。口承的な伝授により過去とのつながりを保ちつつ変化を遂げてきた舞踊は、ここで既存の舞踊概念を更新しつつ発展する、未来を志向する芸術としての歴史を歩みだすからである。

ここでダンカン以降という括り方をし、そのテキストの影響に注目を促しはしたが、歴史の原理の転換を個人の影響のもとに捉えることは到底不可能である。事実、ダルクローズとホーフマンスタールもダンカンの舞踊そのものには懐疑的であったように、この新しく出現した舞踊の中に可能性を見出しこそすれ、理想の実現を認めた記述

は意外に少ない。このように、肯定される受容体験を欠いた中で興味深い舞踊の探求が様々なやり方で展開されたという事実は、むしろ歴史の断絶を促した時代の状況全般へとわれわれの関心を導く。20世紀初頭には、ダンカンと、そして本論で扱う二人の芸術家を、舞踊との取り組みへと向かわせたなんらかの要因が潜んでいたに違いない。そこにはいかなる未来のベクトルが潜在していたのか。そして二人の作家の舞踊創作はどのような未来を仮構したのか。このような問いとともに、未来の舞踊の創作の契機を生みだしている共通の基盤を探り、そこから未来へのベクトルを引き出すことが本論の狙いである。さらにダルクローズとホーフマンスタールの「リズム」をめぐる理論と実践を紹介し、両者の「未来の舞踊」構想の到達点と深度を描き出すことができればと思う。

1. 19世紀末バレエと「未来の舞踊」に投影される問題意識

同時代の舞踊芸術に対する批判の契機を探るため、まずは1900年から1914年頃にかけてのバレエに関する言説を整理しておきたい。当時の娯楽雑誌や文芸誌における論評、芸術家の著述に見つけられる舞踊に関する言及は、ダンカンやヴィーゼンタールといった革新的な芸術舞踊ばかりでなく、

¹ 神戸学院大学非常勤

ヴァリエテ劇場における娯楽舞踊や旅先で遭遇した非西洋圏の舞踊の鑑賞体験に基づいている。が、それらに共通して認められる傾向として、バレエに対する批判的な見解を認めることができる。一例として、バレエに対する批判点をなるべく多く含む記述を引いておきたい。1913年にウィーンで催されたイサドラ・ダンカンの公演についての考察の前置きとされたものである。

「それ〔ウィーンのパレエ〕はいかなる見地からしても、同時代の刺激や、アメリカ、イギリス、パリの舞踊芸術の新しく多様な実験から何も得てこなかった。問題は、今日退屈を様式化したかのような印象しか与えない古臭い歩き方であり、保存が悪い年老いた鶏の硬い肉やむくむくに太った熊の前足を思い出させるオールドミスの骨董性である。加えて相も変わらず不毛なのが、コレオグラフィ―とマイムから成る、テキストに合わせた楽曲構成だが、それはからからに干からびて久しい。これには、ありきたりなばかばかしさのエクストラ・ダブルというラベルを貼り、鶏小屋だか売春廃止論者の婆さん劇場に喩えたくなるほどだ。もしも劇作家、作曲家、演出家に、高次の心理的な価値、はたまた色彩、身振りやリズムが示唆する精神性に対する感性が欠けているなら、壁紙屋や仕立て屋による色とりどりの衝立と安びか服でもって、一体何をしようというのだろうか。」¹

個々の記述は、舞踊史においてほとんど言及されることのない、同時代のドイツ文化圏のパレエの姿を知る上でも興味深いものであるが、この激しい攻撃からまず押さえておきたいのは、バレエに対する嫌悪の強さである。様々な装いで展開される批判に先立ち、パレエの中に美や快を見出し得ない心性は、同時代の舞踊観、とりわけ新しい舞踊の出現に刺激された論に通底している。それはモダン・ダンスが舞台舞踊の主流にとってかわる30年代に入っても根強い。ほぼ10年後にウィーンの文芸誌『メルカー』の中で指摘されているように、未だ見ぬ理想の舞踊を求める根本的な要因の一つに、このようなパレエに対する感性的な相容れなさがあることが確認される²。

歴史的にみれば、洗練された宮廷文化としてドイツに移入されて以来、唯一の芸術舞踊としての規範性を維持してきたパレエが、これほど激しい非難に晒されるようになったのは何故だろうか。この嫌悪を構成する諸要因を、細かく見ておく必要があるだろう。引用の中で豊富に挙げられていた具体例に鑑みるなら、クラシック・バレエの様式の踏襲、ダンサーの資質、加算的な制作方法、内面性の乏しさ、装飾過多などがその対象であるが、これらの特徴は、『エクセルシオール』（1886年ウィーン初演）の成功以来、ウィーンで人気を博した装飾パレエ路線のそれと、さして変わると

ころがない³。したがって、世紀末パレエの質の低下に帰せられがちである問題の本質は、パレエのみに内在しているとは考えにくい。本論では、1890年代に流行を取り入れて市民の娯楽として成功を収めたパレエが、10年あまりのうちにその価値を夥しく下落させた理由を、審美的な、あるいは思想的な価値観の変化に求めてみたい。

このように焦点を変えてみると、1900年前後において、パレエという規範を否定し舞踊を未来の可能性へと向かわせる契機は、三つのパレエ以外の領域に由来する判断基準のもとに整理される。すなわち、ヴァリエテを中心とする新しい舞台舞踊と、隣接する舞台芸術の動向、そして後者と関係する生活改革運動である。

まず引用において、パレエが開かれるべきだとされている外国の刺激とは、世紀末頃よりパリやロンドンから広まったキャバレー、ヴァリエテの類で目にされる娯楽舞踊を指している。19世紀末にドイツの大都市に進出し成功を収めた軽演芸場において、ダンスは人気の演目であった⁴。この新しい娯楽において最も重要であったのが、目新しさ、新鮮味である。ヨーロッパ各国の劇場にダンサーや芸人を次々と送り込むエージェンシーが存在したことからもわかるように、目まぐるしく入れ替わる演目は、「新しさ」という相対的な価値判断の基準を、都市の住人の間に浸透させてゆく。その際、「ヴァリエテの領域では、すぐに『好ましい、愛らしい』という判断が下されるかわりに、それが同時に死刑判決にもなる⁵。」という記述が示すように、ヴァリエテにおける舞踊鑑賞の背後には、現在時を絶えず肯定し同時に否定する、流行という名のモダニズムの心性が見え隠れする。このように、流行という観点から、感性的な快を追求する娯楽と同列に国立パレエを置くなら、確かにそれはヴァリエテの舞踊に著しく劣った存在となるだろう。実際、国立パレエの作品やバレリーナの入れ替えの頻度は、ヴァリエテ劇場が新しいスターや演目を次々と生み出すペースと比較して、桁違いで遅かったと推察される。1888年のヒット作『人形の精』の上演回数（1944年まで700回以上を数える⁶）が示すように、当時パレエは、シリアスなオペラ作品の幕間の息抜き、あるいは終幕の気分の高揚剤として、繰り返し上演されていたからである。また、技術的な要求の低さや制度的な理由により、バレリーナはこの時代に相対的に長い職業生命を保っていた⁷。そして90年代のヒット作の人気も翳りを見せる頃、丁度世紀転換期に前後して、パレエもまた、台本や楽曲の選定によって目新しさを狙う方向性に傾いてゆく⁸。

このようなパレエの現状を不満とし、舞踊に本質的な改革を求める価値観は、同じ屋根の下にも

存在した。世紀転換期におけるオペラ改革である。オペラ、演劇といった隣接する芸術分野の芸術家のバレエに対する評価は断片的に伝えられるのみであるが⁹、伝統主義を排し、舞台芸術の水準を上げるための改革を推進していた彼らは、新作オペラの合間に上演される10年も前に当たりをとった娯楽バレエ作品を、苦々しい思いで見ているに違いない¹⁰。実際、マーラーやホーフマンスタールは、オペラ作品の舞踊場面、あるいはバレエ制作を巡って、ウィーンのパレエマスターと対立し、同じく芸術上の見解の相違によってバレエ団を離れたグレーテ・ヴィーゼンタールを擁護したと伝えられる。その際、伝統か革新かは問題の本質をなさない。判断の軸と考えられるのは、ワーグナーの影響下にある、古代ギリシアに範をとった総合芸術としての舞台芸術である。ワーグナーの『未来の芸術作品』の中では、理想とされる古代ギリシアの舞踊は、ジャンルの分岐した諸芸術を作品に統合する極めて重要な役割を担っている。この観点からすれば、例えば具体的特徴として、世紀末バレエのコレオグラフィーとマイム、すなわち舞踊と物語の説明部分に分離した作品づくり、それを分業で担っていたバレエダンサーの表現力も問題点として浮かび上がってくる。のみならず総合芸術の構想は、‘第四の壁’に象徴されるような、近代の劇場において確立されてしまった乖離を乗り越え、共同体の統合を目指す社会的な意義をも射程に入れる。このようにオペラ改革の支持者たちのバレエに対する嫌悪は、相対的、趣味的な判断を越えて、理想の舞台芸術と社会を実現するための準拠すべき理念を持っていた。

ここで認められた社会的意識は、世紀末以降、様々な領域で生じた改革運動と共通の土壌に根ざすが、これが三つ目の、そして恐らく最も人口に膾炙したバレエ批判の基盤となる。その根底にあるのは、近代における文明化の進行、並びにその結果としてもたらされた同時代の状況に対する危機感である。そこから様々な社会領域で分節された問題意識が舞踊の領域へと押し寄せた具体的なきっかけにまず目を向けるなら、イサドラ・ダンカンの舞踊公演や講演・出版活動は無視できない。『未来の舞踊』から死後にかけて出版されたテキスト¹¹の中で、彼女自身、一特定することはできないが、おそらく革命後のロシアを去るあたりまで—芸術活動というより社会・生活全般の改革をめざしていたと回想している¹²。ダンカンにとって舞踊は、「真の芸術の問題であるばかりか、民族の、美と健康への女性の発展の、女性の肉体の、本源的な力と自然な動きへの復帰の問題¹³」として捉えられ、バレエに対する感性的な判断もこの考えと分かち難く結びついている。この引用から示唆されるように、彼女の目に映ったバレエ、特

にドイツの国立バレエで踊る女性や子どもたちは、ナショナリズム、男性中心主義、資本主義、そして封建主義（の名残）といった、近代の社会制度にはびこる主義の被抑圧者に甘んじており、その点において嫌悪すべき対象となるのである。

このとき美的判断の基準であるとともに、近代の人間がめざすべきとされた理念を一言で表す概念が「自然」である。西洋近代において幾度となく持ち出されてきたこの概念は、同時代において、波や風などの自然現象や身体現象の観察と結びつき、身体文化、特に舞踊の実践に具体的な拠り所を提示した。そして、このように社会的使命を帯びた自然概念は、バレエの上方を志向する身体の動かし方、胴体を垂直に保つのに必要な緊張、そして踊り子たちが常にたたえる微笑みなどを、おしなべてネガティブなイメージに変える力を持っていた。バレエは「自然の引力の法則、あるいは個体の自然の意志に無駄に逆らい、自然の形態と動きに調和していない」（同上p.32）表現であり、不毛で退廃的、かつ必然的に死に絶えるものとなるからである。同様に、「わざとらしい」、「人工的な」、「硬直した」、「凍り付いたような」などの言葉でバレエを形容する例は、ダンカン以降のテキストにおいて枚挙にいとまがない。¹⁴

以上のように整理してみると、この時代の舞踊芸術の改革は、バレエが自ら刷新を求めたというよりはむしろ、外圧によって推進された側面が際だつ。しかし、いうなればよその領域で形成された問題意識が、この時代にバレエと強く結びついていたのは何故だろうか。ここでふたたび、バレエに対する感性的な嫌悪へと立ち戻り、舞踊に改革を迫った時代の精神構造に踏み込んでみたい。

手がかりとなるのが、嫌悪の対象であるバレエが、頻繁に病や死のイメージで語られている点である。例えば前出の引用において、古さは「死刑判決」に値し、伝統的なバレエは「貧血状態」、「不自然な硬直」の中にあるとされていた。それに対し、ヴァリエテの新奇性やダンカンの自然には、生の兆候が読みとられる。「旧きバレエは死んだ！…新しいバレエよ生きよ！」（Czinner. S.57）というわけである。このような表現は、一見、問題を漠然としたイメージにとどめておくメタファーに過ぎないように思われる。しかしながらこれらのメタファーは、まずは問題の根源が、文化を生み継承してゆくために組織化される人間活動の、有機体システムとしての出生、更新、再生の循環における障害になぞらえて認識されることを示唆する。

この共通基盤から、文明と自然といった対立概念を支えに問題を突き詰めようとするとき、時代の危機意識が根ざす精神構造を舞踊と絡めて切り取って興味深いのが、1908年にウィーンの革新的

な文芸誌『地霊』に執筆されたグレーテ・ヴィーゼンタール論である。この論は、ニーチェの『ツァラトゥストラはこう語った』を踏襲し、神の死について説いた上で、舞踊を新しい宗教の座に据える。そもそも今まで奉じてきた神は、人間が自己を投影して作り上げた虚構にすぎない。ならばより美しい虚構を選ぶべきであり、それが舞踊だということである。文脈から、ここで宗教は、人間の知的営為に由来するものを指している。そして知的活動に疲弊した近代人を救済するのが舞踊である¹⁵。それは何故か。現象を管理、統御するため合理化されてきた知は、生の抑圧の契機を孕んでいるが、このような理性に抗う衝動が肉体には潜んでおり、舞踊はこれを解放する契機となるからである¹⁶。

では、このように論じる人々は、何故同時代の舞台舞踊にその潜在的な力の実現を認めなかったのか。この問題と関連して、音楽・舞踊批評家のオスカー・ベイは、舞台舞踊の歴史的な考察において興味深い指摘を行っている。ひとつは舞踊の上演の場が社交と祝祭の場から分離してしまった点¹⁷、もう一つは、バレエを知的に理解しようとする学術化の試みが、その発展に寄与してきた点である¹⁸。この二つの事柄を先に示した問題意識で関連づけると、本来見ることと見られること、踊ることが流動的に入れ替わる社交の場に、舞踊の根源的な生の体験は存在していたのだが、合理的な管理の下で、この関係が分断され、固定され、制度化されてきたことが、バレエを生から遠ざけた要因であるとは考えられないだろうか。実際、19世紀のバレエの歩みにおいては、レパートリーの反復的な再生産と教育、制作における制度的な分業などが結びついてゆき、これをいわば文化生産の合理化と見なすことは不可能ではない。このように考えるなら、舞踊に共通する、あるいは同根の危機感は、この時代における芸術、文化、社会システム全般に認めることができる。

以上のように、同時代におけるバレエ批判の内に、三つの領域に出所をもつ過去の否定の契機となる具体的な要因と、その精神的背景が取り出された。そこには利他的な快を希求するモダニズムと、芸術と社会の改革運動に見られた啓蒙主義的な近代への危機感が混在している。同時代において舞踊を未来へと駆り立てた力を見出そうとするとき、われわれが目向けるのは後者である。同時代の文化的状況における歴史的な洞察を行った知識人たちは、感性的な充足感を求め、それを生の救済として舞踊に投影したが、この心性が未だ見ぬ未来の舞踊を求める動きへとつながっていたと推測されるからである。後者において、未来がどのように仮構され、いかに舞踊の実践において実現され得ると考えられたのかを、次章では二

つの具体例の比較に求めたい。

2. リズムによる生の救済と未来の舞踊の創出

1910年前後に、生の探求は、舞踊を擁した二つの総合芸術の実践を生み出した。すなわち、ドレスデン郊外のヘレラウに居を構えたダルクローズ学校(1911~14)の教育、芸術実践と、ベルリンで催されたホーフマンスタールとグレーテ・ヴィーゼンタールの共同製作(1910~11)である。ヘレラウの学校祭は、当時国際的な舞台関係者の注目を集め、その後のバレエ、モダン・ダンスの展開の要所に関わっている。一方で、ウィーンの国立バレエ団を退団したヴィーゼンタールとホーフマンスタールの共同作業は、ホーフマンスタールを中心とする演劇、オペラ改革のコンテクストで評価されこそすれ、舞踊史にはその軌跡をほとんど残していない。この二つの実践はしかしながら、第一次大戦の前後にドイツのモダン・ダンスが出現する頃までの舞踊言説における「未来の舞踊」構想を対照的に描き出す好例である。以下に、まずは新しい舞踊構想における共通点を押さえ、その上で両者の違いを形成している生の受容体験と問題を形成する姿勢の違いをみていきたい。

ダルクローズとホーフマンスタールの「未来の舞踊」構想の共通点は、1年違いで記された舞踊論¹⁹の中で、古代ギリシアの舞踊を範としている点に認められる。典拠とされているのは、ルキアノスの「舞踊／パントマイム」論である。そこで述べられている事柄は次のように要約される。

まず古代ギリシアの身体表現は、踊り手の内なる自然に発する衝動と結びついており、この衝動が内から外へとあふれ出すことにより、それ自体で満たされた生の表現となって現れる。そのとき、踊り手自身が身体の部分、精神と身体、あるいは役柄と自己といった分裂を内に持たない、いわば全体性を備えた表現が実現される。さらにこのような表現は、近代において出現し制度化されたさまざまな分離を乗り越える力をも潜在させるという。作者と演技者と観客の間にある境界は解消され、観客は、型や人物を内側から生きる演技者に、自己を重ね合わせることができるのである。このような理想の身体表現において、ダルクローズは宇宙、自然の森羅万象との一体化、ホーフマンスタールは歴史や民族を超える人類の普遍性とのつながりを体験する可能性をも見出している。

以上のように、「未来の舞踊」構想の核心部分に古代の身体表現を置く点で、両者は見解を同じくする。ではこの理想は、「生の基盤が厳しい現代」(GW, 1912 S.502.)において、また「生きる喜びにひたる」(ダルクローズ1912 p.139.)生来の才能を与えられていない大部分の人間のために、いかに新しい芸術として甦らせられるのか。両者

の舞踊論の核心をなす「リズム」概念を軸に、その取り組みを対比的にみていきたい。

1) ジャック＝ダルクローズによるリズムの方法化

はじめにダルクローズのリズムとの取り組みの出発点を確認し、長年にわたる実践と理論の相関的な発展と未来の舞踊の探求がいかに交わったのかへと論を進めていきたい。

ダルクローズの息の長い実践は、世紀転換期の高等教育機関で行われていた音楽教育に対して、彼が感じた改革の必要性に端を発している。当時音楽家の養成方法が抽象化された音楽概念の知的操作へと偏重していることに疑問を感じたダルクローズは、生徒に体で拍子をとらせてみたところ、解決の糸口を見出したという。このときダルクローズが目にしたのが、身体の運動が音楽と一致し共振することによって生じる現象であった。彼が「リズム」という概念で語るその現象は生そのものであり²⁰、音楽作品や身体運動だけでなく、変化してやまぬ自然の風景などにも感受されるが、このような生の体験が、リトミックあるいはリズム体操として知られる自身の教育メソッドの端緒となっている。ここからよく知られるように、リトミックは、身体運動を音楽作品が備える拍節に分節する訓練を基本として、さらに音高の違いを表す造形的ソルフェージュへと、段階を踏んで音楽を身体によって再現する能力を養うメソッド化を行ってゆく。そしてその過程で「リズム」という概念により方法の理論化、体系化が試みられた。こうして音楽家志望者の聴覚訓練を目的として始められた実践は、次第に舞踊家を初めとする舞台芸術家の育成方法として、またヘレラウの生活改革運動と結びついて後は、「近代人教育」²¹の一環として同時代の注目を集めるようになってゆくが、その過程でダルクローズが音楽を離れて実践と理論を推し進めることはなかった。それはダルクローズが、音楽作品がリズムを内在させ、かつ、人間のあらゆる精神状態のニュアンス＝ダルクローズは通常「抽象化された感情」と呼ぶ一をすでにその内に実現していると考えたからである²²。この考えに従えば、リズムと表現性の両方を兼ね備えた身体運動、すなわち古代ギリシアの舞踊にみたマイムと舞踊の融合は、音楽作品の音に備わる価値を模倣、再現することによって実現されるはずである。さらに、すでに感情表現を内包した音楽を模倣するなら、ドラマ的な方向性を持つ人物や筋を直接模倣する必要はなくなる。むしろ、造形や文学に方向付けを得た模倣を排除することで、純粋な感情の造形性が生み出される²³。彼の仕事が舞踊の領域では音楽の視覚化という主題においてしばしば思い出されるように、ダルクローズは、このような音楽作品におけるリズムと身体運動の

リズムの調和の中に、舞台芸術における生の救済を構想したのである。

ここで、メソッドに用いられるリズム構造は、それによってめざされる生のリズムと区別しておいたほうがよいだろう。というのは、音楽作品のリズム構造は、合理的な時空間の把握に基づいて客観的に共有でき、かつ意志によりそれに従うことを求められる規範化されたリズムでもあったからである。現代の理解にもとづくなら、客観的な時間の把握のもとに分節されるリズム構造は、拍子と呼ばれ、知覚される音響をあるまとまりのもとに認識した主観的、あるいは感性的なリズムから区別される²⁴。この一般的な区別によりつつここで確認したいのは、拍子が二つの意味で受容における生を奪う契機を孕んでいることである。一つには、拍子が一定時間の規則的な反復ないしは均等な分割に抽象された知的な構築物であることによる。もう一つは、拍子がそれと一致しなければならぬ規範として作用するからである²⁵。ダルクローズ学校出身で後にダルクローズ批判の先鋒に立ったルドルフ・ボーデの言葉を借りるなら、身体のリズム、個人のリズムを抑圧する契機が、拍子には内在し付随していると考えられる。

以上にみたリズムの問題は、後にボーデを初めとする改革派の舞踊家、舞踊教師から、ダルクローズが激しい非難を招いた主な原因となっている²⁶。いわゆる音楽への従属、そして拍子とリズムの混同とされる問題である。特に拍子とリズムの問題は、生涯ダルクローズを悩ませたようだ。ゲルノート・ギアーツのダルクローズ研究は、その一章を彼の理論におけるリズム概念の変化に割いているが、それによると、第一次大戦中に拍子との区別が始まり、両者の存在領域が分離されるのは1940年のことだという。そして、ダルクローズが再定義を繰り返した理由は、彼がこの二つを分離して認識することが生涯できなかったことにあるという²⁷。

興味深いのは、ダルクローズがこのような抑圧の契機を、リトミックにおける「リズム」[生のリズムとしても拍子として作用する可能性を持つ]の中に見出し得なかったことである。1907年に表した「リズムへの手引き」の中で、ダルクローズは第一回目のリズムの定義を試み、これを時間と空間の中に質料を持つ身体の物理的な現象とした²⁸。それは、従来の音楽教育において知的な領域でのみ扱われていたリズムや和声と、身体との関係を取り戻す意図に基づいている。しかしながら、定義に先立ち、身体における生理的リズムなどが「目的のためには無駄」(同上S.40.)なものとして対象範囲から除かれているように、身体はそこで、精神による教育の対象となり、自ずとそれが不可能な範囲[無意識]は、可能な範囲[意

識]の下位に置かれる²⁹。つまり、ダルクローズは、それ以前の音楽教育のシステムにおいて無視されてきた身体感覚を活性化することに成功しながら、同時に知的な支配の領土を拡大するという矛盾にも陥っていると考えられるのである。その理由は、西洋の音楽体系と言い換えられる、ダルクローズ自身の聴取の枠組みと方向づけに求められるのではないかと推測される。生きられた体験を欠いたところでは一種のドグマとして作用するこの聴取の枠組みが、ダルクローズにとっては経験とともに獲得され感性的な領域で自明のものとなっていたことが、数々の記述からうかがえるからである。

以上のようなダルクローズの取り組みを、生の救済という観点からまとめると、彼はリズムの理論化と方法化を通して、音楽作品のリズムの感受と身体運動による再現能力に秀でた舞踊家を生み出すことを目指していたと言える。そのような舞踊家が群舞となり、自己のリズムと音楽のリズムを一致させることで、音楽と感情、共同体、さらには人間と宇宙の間に調和的なつながりがうちたてられる。一方で、個人の観点から彼の方法を捉えるなら、そこには生を抑圧する契機も同時に含まれていたと捉えられるのである。

2) ホーフマンスタールとヴィーゼンタールの瞬間を喚起するリズム

以上のようなダルクローズのリズムへのアプローチに対置されるのが、ホーフマンスタールとヴィーゼンタールの共同作業に実を結んだリズムの捉え方である。まず、両者は教育ではなく創作の問題として、マイムと舞踊の融合した身体表現をいかに舞台上に実現するかに関心を寄せている。そこでリズムは理想の身体表現が必須とする、あるいは自明に備える性質として頻繁に用いられるが、ダルクローズとは対照的に、その定義も説明も与えられない。ホーフマンスタールが、「説明できることではないが、議論の余地のないことだ。音符の違いを耳で感ずるように、これは目で感ずるのだ」³⁰というロダンの言葉を引いているように、リズムは感性的な判断の領域にとどめられている。だがリズムの有無は、他の何にもまして、文学、演劇、絵画にわたる、詩人の芸術作品の評価を左右する重要な要素なのである。

そこで取りかかりとして、音楽との関係に目を向けることから、二人の舞踊構想に近づいていきたい。ヴィーゼンタールのこの時点までの音楽との取り組みは、音楽からの解放という主題において、ダルクローズの試みの延長に捉えられるようにも思われる。まず彼女は、国立バレエ時代に、音楽作品の拍子にステップを合わせるだけの舞踊演出に不満で、自らの音楽解釈を踊るために団を

離れた経緯を持つ³¹。そして、ショパン、ベートーベンの楽曲に挑戦した後、既製の音楽作品の解釈とかたちで作品をつくることに疑問を抱いた彼女は、自然のリズムにインスピレーションを得た踊りに、音楽を後から作曲してもらうといった試みを行っている。こうして、ダルクローズとの対比で言えば、既製の音楽に対して自己の内なるリズムを徐々に解放していった結果、彼女が辿り着いたのが、1910年に開始され1911年9月にベルリンで初演されたホーフマンスタールとの共同製作によるパントマイムである。この作品でいかなる音楽に対する取り組みが行われたかは不明であるが、作品に関するレクチャーでヴィーゼンタールが示したリズムの理解は、ホーフマンスタールのリズム論への橋渡しとなる。長い以下に引用する。

「大きな驚愕を体験したり、あるいは重大な危機の中を漂う体験をしたり、そうした体験をしたと感じたことが一度でもある人は、自分が置かれている状況が、後にも先にも体験しなかったような鋭さで自分を捉えて止まないといった、不可思議な現象に思い当たるでしょう。それはまるで、この瞬間を全く別の目で見ているかのようです。全体の充満にせよ、小さな細部にせよ、その空間と運動の中にある何であれ、この瞬間を逃れるものはありません。それでなければ何も意味しないきびすを返す動き、臉を打ち開く動き、日常的な色彩の染みが、消え去り難く記憶に残り、あたかもそれは、この瞬間により強力な全能の存在が生を得るかのようです。／パントマイム役者はそのように見、パントマイムはそういった効果を生みださなければなりません。それは、生活を模倣して得られるような現実の効果ではなく、もしそう言うことが許されるなら、表現の中のリズムのみが喚起することができるものなのです³²。」

ここで語られる「全体の充満」の体験の特徴として、まずはそれが音楽に合わせた身体運動ではなく、身振り、仕種の類によって引き起こされている点が挙げられる。そして注目すべきは、それが瞬間においてもたらされている点にある。このような考えは、明らかにホーフマンスタールの影響のもとにある。彼のパントマイム論においては、同様の瞬間についての記述が認められ、そこではリズムという言葉こそ使われないが、リズムと一体化していることを前提とした所作、身振りが、この瞬間をもたらすとされているからである。ここで、ダルクローズが前提とした、音楽作品のリズム構造、そしてそれが基盤を置く量を持つ時間における一致をイメージしてみるなら、ヴィーゼンタールとホーフマンスタールが述べる生の現象は、その両方を覆すような観点に立って記述されていることがわかる。

では、この瞬間においていかなるやり方で諸々の分離が乗り越えられ、全体性が獲得されるのか、つまり生の体験が創出されるのか。ホーフマンスタールの演技論、詩論から補うと、まずそれは、音楽との同調、あるいは物語の中の人物への同一化に拠らない「身振り」によってもたらされる。この身振りは、優れた舞踊家の表現と同様に、詩の中にもホーフマンスタールが認めるものであるが、リズムと抽象的な運動の線と一体化しているとされる³³。さらにこの身振りは、内なる衝動に発し、それから切り離されてはおらず、そのことによって、人物やその筋行為、性格といった、読解可能な文化的記号へと分節される以前の象徴として作用する。このような象徴的な瞬間においては、舞踊家と鑑賞者、双方において、一種の脱自状態の中に、自己とそれを取り巻く世界事物とが一体化する³⁴。このように、詩人が事物—舞踊に限らず、造形芸術や自然の事象など—との神秘的な交歓をなす瞬間は、微細かつ克明な知覚の記述とともに、ホーフマンスタールの文学作品においておなじみのものである³⁵。数々の体験から、詩人はそのような瞬間において、主体と客体という西洋の近代に端を発する世界の基本的な区分が、つかの間取り払われることを知っているのである。

では、台本の執筆という形で舞踊創作に関わったホーフマンスタールは、このような奇跡のような瞬間をいかに実現しようとするのか。すでに述べたように、舞踊がこのような内から外へと自己の表現を開示する能力を備えていることは、創作の前提とされている。言い換えると、この生の体験をもたらす力は、音楽にでも物語にでもなく、舞踊家に潜在しているのである。ここから、戯曲作家が行う仕事は、舞踊家にその力を開示させる適切な状況に置くことだとされる³⁶。これは消極的なアプローチでは決してなく、舞踊家と鑑賞者双方に対する作用を鑑みつつ、次のような配慮を認めることができる。まず台本において準備される状況や役は、舞踊家にとって外部からやってきた型のようなものとしてではなく、彼／彼女の内なる性質、衝動を無理なく解放するように作用せねばならない。そのために執筆作業は、舞踊家の表現をホーフマンスタールが鑑賞し、その体験に照らし合わせて進められる³⁷。またこれは、一方的な鑑賞ではなく、ホーフマンスタールが書いたものにヴィーゼンタールがインスピレーションを得て踊る、それをホーフマンスタールが書き留めるといった、親密な相互のやりとりのうちに行われる。

その一方で、鑑賞者に対しては、主客の区分を鑑賞者においても取り払うにあたり障壁となり、自己を開示する舞踊家との交歓を阻むのが、人物の行為から成る物語や諸々の文化的記号性である。

これらは観客への志向を物語の理解へと方向づけ、あるいは役に対する感情移入を招き寄せるからである。したがって、ホーフマンスタールは知的な理解や認識に働きかけることをできるだけ避け、無意識の領域に作用するよう作品を構築しようと構想した。そのために1911年の公演において、詩人は、『アモールとプシュケ』では自然児としてのヴィーゼンタールの人格、『見知らぬ少女』では文化における他者性、異質性を取り込み、時間の進行に沿って人物が象徴的なレベルで無意識へ遡行するような設定を行っているのである。

結語

以上のように、本論は20世紀初頭の革新的な舞踊の試みにおいて、歴史の断絶がいかに出現したかに着目することから出発し、同時代の舞踊と時代背景の間を行きつ戻りつした。このような方法をとったのは、大戦前の舞踊の実践、とくにここで紹介した二人の実践と理論が、舞台舞踊、あるいは芸術舞踊の枠組みにとどまらない拡がりを持つことによる。未来の舞踊への志向が、生の体験を求める同時代の精神構造に根ざすという第一章の結論部を踏まえ、ここでは生の救済の試みについて、ダルクローズとホーフマンスタールを対比的に関連づけてまとめたい。

第二章で見たダルクローズとホーフマンスタール、ヴィーゼンタールの取り組みを、単に理想の舞踊の探求として捉えるなら、両者ともに到達地点は古代ギリシアの総合芸術の実現にあったことになる。しかし本論で見たように、その実現にあたっては、二組の芸術家たちは対照的な方法をとる。その端的な相違は、ダルクローズがリズムを未来の舞踊への体系化されたメソッドへと発展させたのに対し、ホーフマンスタールがそのような合理化を行わず、神秘的な現象に留めようとした点に認められるだろう。それは、両者の舞踊論の核心部分をなすリズムが、音楽作品の中に内在すると考えられたか、舞踊家に潜在すると捉えられたかにもあらわれている。この違いは、ダルクローズとホーフマンスタールが、異なる専門領域にあり、理想の舞踊表現に、教育者、戯曲家という異なる立場で接することに由来していると考えられる。

しかしそれにも増して興味深く思われたのは、この違いが同時代の文化状況から導き出された問題を認識する際の、両者の立ち位置にも根ざしている点である。すでに述べたように、ダルクローズはリズムを客観的かつ合理的な領域に引き入れることで、知的活動によって支配しうる領域を拡大したのに対し、ホーフマンスタールとヴィーゼンタールは、無意識の領域から湧き出てくる非合理の力を喚起することでこれをうち破ろうとした。

生の救済に向けたこれらの試みを、個々人の体験レベルではなく、両者が自覚していた20世紀初頭における文化の再生、あるいは創造に向けた問題と絡めて考えるなら、生の体験を生みだし得なくなった文化芸術システムの更新を、ダルクローズはそのシステムの拡大によって、ホーフマンスタールは根底から覆すことで、試みているとも捉えられる。両者のこのような探求は、未来の舞踊の試みとして評価に値するのみならず、舞踊に生の体験を求める現代のわたしたちにとっても興味深いものである。かつ、1910年代半ばよりダルクローズの批判によって展開された様々な舞踊の試みと、批判による後続のなかったホーフマンスタールを鑑みると、両者の文化的立ち位置は、20世紀の舞踊の歴史なるものの原理についての示唆を含んでいるようにも思われる。

- 1 anonym: Von den Wiener Theatern 1902/03. fuenfzig Gastspiele. In: Buehne und Welt. Zeitschrift fuer Theaterwesen, Literatur und Kunst. amtliches Blatt des Deutschen Buehnen-Vereins. (1903), Nr.23, S.1012.
- 2 「バレエの不自然な硬直への嫌悪感、そのステレオタイプの芸術作品と、足のトリル、跳躍、ビルエットでもって、すべての真の芸術の教えに反するバレエへの嫌悪感が、我々に新しい芸術をもたらした。」 Czinner, Paul: Zwei Taenzerinnen. In: Der Merker. Oestreichische Zeitschrift fuer Musik und Theater. 3. Jg. (1912), Heft1, S.1010.
- 3 装飾バレエの特徴については、拙稿、「ドイツ文化圏における19世紀末バレエの克服と芸術創造としての舞踊の試み-『ヨセフ伝説』における身ぶりの表現-」『美学研究』第二号を参照のこと。
- 4 「ヴァリエテにおけるダンスも、都市生活に欠かせない娯楽の機会として関心をひくようになってきている。」 anonym: Sterne der Tanzkunst. In: Buehne und Sport. 7. Jg. (1907), Nr. 17 S. 15.
- 5 E. R.: Moderne Varietekunst. In: Buehne und Sport. 10. Jg. (1910), Nr. 15. S. 15-17.
- 6 Hadamowsky, Franz: Die Wiener Hoftheater <Staatstheater> 1776-1966. Verzeichnis d. aufgefuehrten Stuecke mit Bestandsnachweis u. taegl. Spielplan. Wien: Prachner 1966.
- 7 Matzinger, Ruth: Die Geschichte des Balletes der Wiener Hofoper 1869-1918. Diss. an der Uni. Wien 1982. S. 319.
- 8 Matzinger. S. 413.
- 9 Das Archiv Alfred Roller. Hg. Evan Baker, Oskar Pausch. 4. Bd. Wien, Koeln, Weimar: Boehrlau 1994., M.H.: Richard Strauss und die Wiener Tanzkunst. In: Der Tanz. Halbmonatsschrift fuer alle Zweite des Kunstanzes. Hg. von Ludwig Hanni. (1921) Nr.17.
- 10 「伝統への硬直したこだわりは静止を意味する。静止は芸術においては後退を意味する。」 Straup, Karl: Moderne Opernregie. Buehne und Welt. Zeitschrift fuer Theaterwesen, Literatur und Kunst. amtliches Blatt des Deutschen Buehnen-Vereins. (1902), Nr.1. S.20.
- 11 イサドラ・ダンカンほか著 シェルドン・チェニー編 『イサドラ・ダンカン芸術と回想』 小倉重夫訳 富山房 (1977)
- 12 同上p.90.
- 13 同上「未来の舞踊」(1903) p.39.
- 14 Boree, Albert: Theaterleute. Buehrentypen. In: Buehne und Welt. (1905) Nr. 4. S.153, Boree, Albert: Theaterleute II In: Buehne und Welt. (1905) Nr. 8. S.329.
- 15 「あまりに多くの志向や悩み事に追い立てられた、わたしたち近代の人間は、ただ舞踊の中のみ救済を見出しうる。舞踊はわたしたちのこき使われた思索器官には僅かしかはたらきかけず、わたしたちの感受性には素晴らしく心地よく作用するからである。」 Diehl, Gustav Eugen: Die Damen Wiesenthal in Wien. II. In: Erdgeist. 3. Jg. 4. Heft (1908). S.89.
- 16 「というのは、舞踊は、われわれの最も深奥における動物にも似た自然の感性的な喜びを、われわれの美に接しての倒錯した精神の喜びと統合するからだ。そうして舞踊はわれわれの内奥をまるごと圧倒し、帰依と呼ばれる美味なる回復を与える眠りの中で、われわれの自我に子守歌を歌ってくれるのだ。」 ebd.
- 17 「1900年に前後する今日、社交と演劇が主体と客体としていまだ分離されていないような機会は、貴族のみに限った排他的なものが各々で存在しているのみである。」 Bie, Oskar: Das Ballett. Berlin: Bard-Marquard 1905. S.24.
- 18 「学校の静寂の中で行われる舞踊の訓練は、身体を機械的な原則に則って鍛え、屈曲させることを課題にしている。しかしながら全き光の中にある芸術は、身体の優美を發展させ、その佇まいと動作にリズムを与え、[ポーズ間の]移動にニュアンスをつけ、高揚させ、決して名前を持つことのないフレーズを、パラグラフの中に組み入れられたことのないステップを用いて、オーケストラのように構成する数え切れない可能性を見出す。永遠に生成し続ける新たな形式、リズムカルな性格づけによる生き生きとした生、身体運動の豊かさを、理論は絶望的で狭量なものにしてしまう。」 Bie, Oscar: Der Tanz als Kunstwerk. Berlin: Brandus 1905. S. 2.
- 19 ホーフマンスタールの『パントマイムについて』(1911) Hofmannsthal, Hugo von: Ueber die Pantomime. In: Gesammelte Werke. Reden und Aufsaeetze I 1891-1913. Hg. von Bernd Schoeller. Frankfurt/Main: Fischer 1975. (以下、GWと省略) と、ダルクローズの『舞踊をいかに復活するか』(1912) Jaques=Dalcroze, Emile: Rhythmus, Musik und Erziehung. Basel: Benno Schwabe 1921. エミール・ジャック=ダルクローズ著『リズムと音楽と教育』板野平訳 全音楽譜出版社 (1975)。 (以下、ダルクローズと省略)
- 20 「生はそれ自身がリズムである。すなわち無数の単位による絶え間ない連続が、分割できない生全体を構成する。」 同上S.191.
- 21 Brandenburg, Hans: Der moderne Tanz. 2. Aufl. Muenchen: Georg Mueller 1917. S.104.
- 22 「踊りの芸術家は、音楽をとおして自分の感情を表現するために、また逆に、自分の感情をとおして音楽を表現するために、全身体を使わなければならない。そのためには、全身が訓練されているだけでなく、感情性や音楽の知識も十分に啓発されなければならない。」ダルクローズS.147.
- 23 「しかしそれ[絵画の喜び]は目だけに限られた喜びであり、本当に感情的とか音楽的とかの価値を何ら手に入れることができない。」 同上S.182. 「魂の深部に働きかける純粋音楽にとって造形は決して必要ではないし、その音楽の感情は表面にもたらされることによってしばしば損害を被る。」 同上S.183.
- 24 G.W.ターバー/L.B.マイヤー共著『新訳 音楽のリズム構造』徳丸吉彦/北川純子共訳 音楽之友社 (2001)
- 25 ダルクローズは、音符の時価が、通常の歩行に要

- する時間に対していかに開きがあろうと、歩行はその長さに従ってなされなければならないと考えていた。「まず第一に、踊り手は、その動きがどんなものであれ、拍子に合わせ歩くことができるようになるべきである。」(同上S.142)
- 26 「生きたリズムを、楽譜の死んだ拍節と混同している。」
Bode, Rudolf: Das Lebendige in der Leibeszziehung. Muenchen: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1925. S.71. Brandenburg, Hans: Der moderne Tanz. Muenchen: G. Mueller 1913.頁数は第二版による。S. 104-121.
- 27 Giertz, Gernot: Kultus ohne Goetter. Emile Jaques-Dalcloze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnasium. Muenchen: Kommissionsverlag J. Kitzinger 1975. S.19.
- 28 1 リズムは動きである
2 リズムは、基本的には身体的なものである。
3 すべての動きは、時間と空間を伴う。
4 音楽的な意識は、身体的な経験の結果である。
5 身体的な資質の完全さは、知覚の明瞭さに帰結する。
6 時間についての動きの完全さは、音楽的リズムの意識を確実にする。
7 空間についての動きの完全さは、造形的リズムの意識を確実にする。
8 時間と空間についての動きの完全さは、リズム的な動きについての練習によってのみ完成される。(ダルクローズS. 41)
- 29 「[リズムの機能は]動きを表現ゆたかにすることではなく、動きを…意識的に…制御したり洗練すること、すなわち芸術的にすること」(同上S.139)、「集合的な演技の身振りは、合唱団の各団員による前もって準備された個人的な動きの再現とか、しばしば互いに無関係な多くの個人的な身振りの総合から成り立っていてもよい。しかし、音楽的な身振りが状況を示すとか雰囲気を作るという目的に合致されなければならない場合には、これらの個人的な身振りは統一されるべきである。つまり、合唱団の各団員が全体に従うために自分の個性を捨て去るべきである。」(同上S.133)「どの程度、またどんな方法で、この人間オーケストラが、音のオーケストラのリズムに自分のリズムを合わせることができるだろうか。」(同上S.127)
- 30 「比類なき踊り子」『ホーフマンスタール選集3』p.413.
- 31 ホーフマンスタールとの共同作業によるベルリン公演に際して行われたレクチャーでは、「舞踊が正しく拍子をとって踊るだけであるなら、音楽と運動が共に生み出したところのものは全く残らない。」と述べている。Wiesenthal, Grete: Unsere Taenze. Der Merker. Oestrrreichische Zeitschrift fuer Musik und Theater. 1. Jg. Heft 2 (1909). S.66.
- 32 Wiesenthal, Grete. Pantomime. In: HB. Heft 34. Herbst 1986. p.43-45. Das fremde Maedchen u. Amor und Psyche Gastspiel im Zentraltheater. Maler Erwin Lang Musik Hans Ruch ...Aus einer nicht identifizierten Zeitung, September 1911. S.43.
- 33 「リズムはすべて、それ自身のうちに、それが喚起しうる運動の目に見えない線を持っています。リズムが硬直すると、そのなかに隠されている情熱の姿態も因習的なものになってしまいます。ちょうどありふれた、つまらないバレエを組み立てている姿態のように。」『詩と生活』『ホーフマンスタール選集3』p.65.
- 34 「それは、あたかもあらゆる太陽への礼拝と戦闘におけるような、存在の最も満たされた瞬間であり、畏敬の念に身を任せ、闘いに身を捧げることである。そこではより内面にねざした充満から、儀式的節度を保った身のこなしが解放される。槍や楯を振り動かしたり、杯を捧げたりといった最も単純な所作が、儀式へ格上げされるのだ。精錬されていない意味で崇高なものとして表れることほど、単純なことはないであろう。」GW. S.502.
- 35 ここで一例を挙げるなら、後の舞舞台本に取り入れられるギリシアの女神の彫像の受容体験は、次のように語られる。「なんと彼女ら[眼前にしている五体の女神の彫像]は美しいだろう。その肉体は、私には私自身のそれ以上に納得がいく。その形づくられた素材の中には、私がこれまで自分の四肢から受け取ってきたもの以上に深い教訓が含まれている…かつてこういう質量、こういう表面のようなものは、一度も見たことがなかった。まつげの一瞬きのうちに、宇宙が私に開かれるように見えはしなかっただろうか？
けれども一私がつすっきり陶酔から醒め、たちまち我にかえったと思っている又一つしてもその素材は私の前にあるのだった。それは陶酔から醒めてなどいず、ゆるぎもしない。そこには何か流動的なもの、何か憧憬を含んだものがあつた。それはどこからやってきて、またどこかへ向かおうとしていることを示していた。それは旅の途上にあるのだ。いまこの瞬間、それは着陸したのだ。私を連れてゆこうというのか。そうでなかったら、わたしの内部にもあるこの出で立ちの予感はどこから来たのだろうか。この危険がリズムをおびて拡がって行く感じ、見知らぬひろい川の畔でのゆるがぬ足取りの逍遙、一度も見たことのない折れ曲がった山を滑り上がること、これらはどこから来たのだろうか。…」『ギリシアの瞬間』『ホーフマンスタール選集3』p.383f.
- 36 「状況を生み出すことは、ダンサーを素速くその本来の要素に導いてやることに尽きるのだろうか。」GW. s.503.
- 37 ホーフマンスタールとヴィーゼンタールは制作準備の段階で、まずヴィーゼンタールが踊り、ホーフマンスタールがそれを書留め、それをきっかけにしてまた踊る、といった舞踊と鑑賞を織りなす作業を行っている。「この作品はどのように出来上がったか。書き物机で出来上がったと思われるでしょうが。美しいアウスゼーの静かな庭で、これらの場面すべてはまずもって私も身振り、ジェスチャー、ステップと歩行の中に探求されたのです。」Grete Wiesenthal. Die shoehheit der Sprache des Koerpers im Tanz: Hg. von Leonhard M. Fiedler und Martin Lang. Salzburg und Wien: Residenz 1985. S.37.