

# 男性セクシュアリティの危機に（抗して）踊ることのグロテスク

—ルドルフ・フォン・ラバンの舞踊におけるグロテスク美学の具体化について

齋藤 尚大

This study aims to examine the characteristics of Rudolf von Laban's dance performance primarily through an analysis of a dance drama *Don Juan*. In this piece, Laban himself performed the title role Don Juan. The review of the piece at that time illustrated that Laban's gestures displayed ambivalent masculinity; it possessed a bipolar profile between the brutality and the noblesse. Laban as a choreographer also highlighted the intimate relationship between solo dancers and the mass of movement choir, in which Don Juan exerted magical power. The choreography and the organization of solo and mass dancing reflected Laban's mystical idea of 'Pantasognosis (phantastic gnosis)' as well as his conception of 'Spannung (tension),' which would awaken involuntary, collective memory of bodily movement. Accordingly, the overall mise-en-scene depicting the mental conflict of Don Juan and its corporeal performance by Laban fulfilled the apocalyptic nature of expressionist aesthetic of the grotesque. Considering the context of modern masculine identity in dance history, and then the discourse of crisis of male sexuality in the Weimar era, it is postulated that display of masculinity might embody grotesqueness of maintenance of autonomy against male sexuality in crisis.

## 序

1926年12月15日、ニュルンベルクで上演された舞踊劇『ドン・ジュアン』のフィナーレを、ルドルフ・フォン・ラバンは自伝の中で「運命的」と記している。ラバン自身が踊った「ドン・ジュアンが、彼の愛憎のデーモンとも言うべき地獄の霊によって八つ裂きにされるフィナーレ<sup>1</sup>」は、デーモンに扮したコーラス舞踊の一団がドン・ジュアンを高々と掲げ、彼は地獄の火に墜ちる演出であった。だが、ラバン自身の記述によれば、「私はもう一度彼らの腕の中へ落ちてくるのではなく、差し出された腕を飛び越してなんと頭から真逆さまに、舞台のフロアへと叩き落されてしまったのである<sup>2</sup>」。

この落下によって、ラバンは腕を骨折し、ダンサーとしての生命を絶たれた。1921年12月にマンハイム国立劇場に登場して以来、ラバンがダンサーとして舞台上がったのは数年間であったが、その時期は振付、舞台演出、教育、身体運動の理論化そして記譜法の構想といったラバンの主要な業績が形作られた時期と重なる。いわばこれらの活動の結節点として、ダンサーとしてのラバンがいたとも言えよう。同時代の舞踊評論家フリッツ・ペーメは、ラバンの功績として、男性ダンサーの地位を劇場・舞踊界で向上させ、重さや低さといった表現の質を加えたことを挙げている<sup>3</sup>。このように、同時代のドイツ舞踊の言説において、ラバンの舞踊は男性ダンサーの主体性の確立という肯定的な役割を評価されるものであった。

だが、ダンサーとしてのラバンの舞踊的身振り

は、単に自らの理論や教育の範例を具体化しただけなのだろうか。同時代の舞踊、さらには演劇、映画といった他の諸芸術、あるいは医療が関与した、より幅広い身振りをめぐる文化環境に、何らかの足跡(choreography)を残さなかったのだろうか。本論では、ラバンの舞踊に関する劇評を出発点に、ラバンの舞踊的身振りを「エージェンシー(agency)」として捉え、それが「具体化(embodiment)」したものの過程を考察していく。キャリー・ノーランドによれば、具体化とは「文化への順応(acclaculturation)によって獲得された行動や信念の総体が個人を形成し身体の水準で『生きられる』過程」であり、エージェンシーとは、「これらの獲得された行動と信念を変える力であり、それは本質的に反応性(反抗的)であるか協調性(創造的)である」という。そして、「両者の存在は『運動感覚(kinesthesia)』の役割に依存する。それなしには、主体は他の身体から自らの身体を区別することができず、独立した運動の能力を持つことができず、そしてエージェンシーを引き受けることができない」。身振りは「刻印の一種であり、身体を意味作用や操作の単位に解剖するもの」であり、「文化的条件付けを具体化すると同時にそれをテストする手段である<sup>4</sup>」。

エージェンシーとしての身振りは、このように個人の素質と環境の影響という固定化された二項関係に留まらず、感覚と行為を通じて、相互の変容とその変容を肉体と環境に刻印するという動きとして捉えられる。だが、この動き自体も、生理学的事実のように図式化・固定化されることを逃

れるものであろう。アンドリュウ・ヒューイットは、ソーシャル・コレオグラフィーという概念を提示し、「社会的経験の最も下部で美学的原理(the aesthetic)が作動する様を考察する試み」と捉えている。ラバンが活躍した20世紀前半も含めて、ヒューイットはソーシャル・コレオグラフィーの分析を通じて、「モダン (the modern)」に関する三重の規定を試みている。それは、「美学的プログラムとしてのモダニズムの再定義」、「合理化の社会的プロセスとしてのモダニゼーションの再考察」、そして「美学的モダニティと社会政治的モダニティの関係の再考察」である<sup>5</sup>。この観点を取り入れることによって、既述したエージェンシーとしての舞踊的身振りが変容する/あるいは環境を変容させる過程を、この三重の規定において捉えることが可能となると思われる。

だが、本論では、モダン一般に関する議論を行うことは不可能であり、ラバンの身振りが切り開いた経験の地平を一部垣間見る程度に留める。この経験の地平を垣間見るために、まずラバンの獲得してきたであろう舞踊的思考・信念について考察する。それは、まずフィジカルなレベルで身体と身振りが織りなす記憶に関する思考であり、次にメタフィジカルなレベルで個人と集団の関わりを規定する秘教的知である。次に、劇評を通じてラバンの舞踊を検討し、個と集団の関わりの中で、その身振りが記憶と秘教によってどのように構成されているのかを考察する。最後に、ラバンの身振りの特徴として「グロテスク」という概念を取り上げ、ワイマール時代の男性のセクシュアリティに関する美学的・社会的経験において、その身振りが具体化したものについて考察する。

## 第一章 身振りと無意志的記憶の覚醒

カレン・K・ブラッドリーは、ラバンの人生を論じた一節で、「彼の人生は一つの長い即興」であり、「彼は一度たりとも知的財産を持たなかった。莫大な数の源からやってきたアイデアは彼を流れ、彼の常に活動する心と身体を通り過ぎた<sup>6</sup>」と記している。身振りという「刻印」を考察する際、痕跡を残さない流れにある身体は困難な相手である。だが、この流れこそが、ラバンが問題とした舞踊と記憶の関係の本質を指示していると思われる。

アニー・シュケは、「人間の運動可能性の探究史」としての近代舞踊史を概説した論文<sup>7</sup>でラバンに言及している。シュケによれば、ラバンは、工業時代の諸技術のもたらす知覚的経験による「記憶の堆積」の困難に対し、振動するという性質を本質的に帯びている運動可能性に着目し、そこに無意志的記憶を覚醒させるための王道を見出した。シュケはさらに、ラバンの重大な直観は、身体的

記憶の問題を重力の法則に接続したことだと指摘し、そのテーマを筋肉あるいは筋膜の記憶に関する心理学的・生理学的研究史に位置付ける。

そもそも、『ダンサーの世界』において、重力の制御は緊張の概念として、まさに舞踊を定義する一節に表れている。

舞踊とは何か。はじめのうちはだらりと垂れていた腕、うなだれた頭は緊張で震え満たされ、頭部はぐいと持ち上がり、顔は眼差しを躰にやる。顔の筋肉に活力が漲る。当初は四肢を重さに従わせていた身体は、その固有の緊張を重力に抵抗させ、足を固く反らせ胸を張り姿勢を伸ばす。その姿は、慣性の法則に抗して垂れ下がった片腕を空間に定位させる。反対の腕と、地面に接することなく後方へ向かう下肢は、漂いながら平衡を保っている。(WT13)

さらに「ダンサーの世界」では、「空間緊張」を通じて、いわば照応関係のうちに身体と事物が関係付けられる様が記載されている<sup>8</sup>。シュケが指摘するように、事物とは「身体的記憶の凝縮」として捉えられている。特に、自然界の動きの系統発生的記憶として結晶の概念が重視される。また祭祀的・民族的な事物との関わりを通じた身振りの記憶も重要なテーマとなっている。

ユベール・ゴダールは、ラバンの考えを敷衍し、実際の動きに先ずる重力との関係である姿勢の組織を、「前運動」と捉え、前運動の質が動きの表現力をもたらすことを指摘する。ゴダールによれば、

個人の重力組織の仕方を決定するのは、系統発生的、文化的、個人的パラメータの複雑な混合である。人類史における四足から直立への変遷や、歩行の進化と同様、文化的環境に束縛された個人史も関係する。個人にとって、この行動の言語の習得は、母親からの分離にまつわる幾多の困難を考慮すると、歩行の習得と並行して、世界での彼の自律性を準備するものだ。それは結局、常に変化する環境からの圧力の下で、姿勢と情動性と表現力を個人において結びつける象徴的關係である、環境のあらゆる変化は、主体あるいは彼の関わる集団における重力組織の仕方を変化させるだろう。ある社会集団に広がる身体に関する神話はその姿勢のシステムに書き込まれており、反対に、個々人の身体への態度はその神話の媒体となる。今日、テレビや映画のスクリーンに現れる身体の表象は、この神話の構成に関わっている。建築、都市計画、空間の光景といった主体がその中を動き回る環境もまた同様に、身振りによる行為に決定的な

影響を持つ<sup>9</sup>。

この一節の最後でゴダールが言及している都市化・メディア化と無意志的・集団的記憶の関係は、単なる示唆に留まらず、ラバンが直面していた知覚的経験の本質に迫る要点である。冒頭のブラドリーの記述に戻れば、ラバンの身振りは、これらの生物としてのヒトが進化の過程で得た記憶、さらには民族や集団が社会性を形作ってきた記憶が、身体を重層的に流れ生成しているものとイメージできるだろう。

この重力を組織しつつ無意志的記憶を覚醒させる身振りを行う主体は、だが単独でこの営為を成すのではない。本論の冒頭、『ドン・ジュアン』のフィナーレで見たように、身振りの主体はコーラス舞踊＝集団との関係で規定されている。では、この個と集団の関係はどのようになっているのか。この点について、次章でマリオン・カントの理解を手掛かりに論ずる。

## 第二章 ラバンの秘教—共同体の身体から超越する個

カントは、東方聖堂騎士団からトゥーレ協会に至る、秘密結社とのラバンの関わりを概観し、彼の活動全体を、フリーメーソンに範を得た秘教の形成という観点から一元的に理解しようと試みている。

カントによれば、ラバンの世界観には二つの宗教的影響がある<sup>10</sup>。第一の要素は、カトリックの世界観である。第二の要素は、オカルティズムとグノーシス主義の混合した折衷的フリーメーソンである。他の国と違い、ドイツのフリーメーソンは、グノーシス的キリスト教に影響を受けていた。これらの影響を総合した、「善なる霊的世界と悪の物質世界の対立」の影響がラバンの思考には認められる。例えば、『舞踊に捧げた一生』で記述されるような、ボスニア＝ヘルツェゴビナの大地で体験した自然との関わりと文明化の対立に典型的に表れているように、ラバンは「善なる霊的世界と悪の物質世界の対立」を、「可視的な世界を超越した霊的世界」と「人間を取り巻く物質世界」の対立に反映させた。

舞踊は、物質的世界から超越し、「異なる高次の世界」、「見えるものと物質的な世界を超えた、究極的には境界のない世界」に入るための秘密を得る手段である<sup>11</sup>。『ダンサーの世界』でラバンは、この営為に関わる知を、「芸術や学問から突出した素晴らしき知 (Phantasognosis)」と名付ける。「舞踊—素晴らしき知の原語 (Ursprache)」という一節では、次のように記述されている。

形態、動き、色彩そして音の組合せで表出さ

れる律動的芸術の言語は、私たちを取り巻く事物や概念の世界とは異なった性質を持つ世界の表現手段である。それは本質の世界であり、一物体、認識、感情、判断そして出来事に対する、感性的あるいは道徳的過大・過小評価のない—事物の核心が意識され、自覚される世界である。(WT244)

ラバンは、この知で共同体をより高次の存在へと導こうとした。だがこの知は、誰にでも開示されているものではなく、内命 (secret order) としてマスターから下達されるものであった。「ラバンはマスターであり、彼は秘儀を知り、(必要があれば) それを少しずつ弟子たちに開示し、弟子たちはそれを信じ従うのであった」。結晶の研究から導き出された動きの調和は、身体の物質的世界からの超越と同義であった。そして、「共同体の身体を通じてのみ、調和的關係についての決定的な知を個別の人間の活動に取り入れることが可能となる<sup>12</sup>」のである。1928年の舞踊家会議においてその重要性が公的に認知された記譜法は、カントによれば「彼の秘教的カルトの象徴的説明以外の何物でもなかった」。ルーネ文字研究からはじまり実用的抽象性を備えるに至った記譜法には、「カトリックの三位一体がかすかに光っている」。この記譜法の読解が、調和の理解、秘教の伝達の主要手段であったとカントは説明する<sup>13</sup>。

この知の伝達の構造を考えると、集団舞踊と対峙するラバンの身振りの圧倒的な優位が見えてくる。ラバンが踊る時、それはまさに秘教的知の体現であり、超越の次元の顕れであったのではない。記譜法を通じてドイツ各地のコーラス舞踊が初めて組織され、マスターが自ら踊った最後の作品である『ドン・ジュアン』において、ではラバンの舞踊的身振りはどのように顕現していたのだろうか。次章で、当時の劇評を中心に『ドン・ジュアン』における集団舞踊とラバンの舞踊について考察する。

## 第三章 両極的で魔術的なマスキュリニティ——舞踊劇『ドン・ジュアン』に見るラバンの舞踊

『ドン・ジュアン』は、1925年12月4日にハンブルクのコンヴェントガルテンで初演された、三つのライゲンから成る舞踊劇である。クリストフ・W・グルックの音楽が用いられたこの作品は、ガスパロ・アンジョリーニのリブレットを下敷きとしているが、あらずじはドン・ジュアンの内的体験をクローズアップしたものとなっている。第一のライゲンでは、ドン・ジュアンは騎士隊長の娘ドンナ・エルヴィーラを誘惑し、騎士隊長を殺害する。第二のライゲンでは、ドン・ジュアンはド

ンナ・エルヴィーラのアを得ようとするが拒絶され、その交際相手を殺害、取り巻きとドンチャン騒ぎの宴会を催す。第三のライゲンでは、陶酔の中、殺害した騎士隊長を幻視する。宴はますます騒がしくなり、騎士隊長を再び幻視し、幽霊やデーモンが現れ、ドン・ジュアンは奈落に落ちる<sup>14</sup>。

ラバン自身はこの作品について、以下のように記述している。

例えばドン・ジュアンの場合、自尊心と人生蔑視が混じり合って、彼は対極にある女性的なものを執拗に追い回すのだが、その心底では実は謙虚と愛への憧れを抱いている。あるべき姿と成長を見つけようと願いながら、そのプロセスであえて暴力や殺人をも厭わない陰惨なそのやり方は、しかし間違っていた。目の前に立ちただかる障害を克服しようとまともに立ち向かうのではなく、それを突き飛ばしてたちまち無きものにしてしまう。これが彼の悲劇なのである<sup>15</sup>。

アンジョリーニ版では、「筋を語るものとしての劇」という理念のもと、時間的な構成原理としての筋の統一が重視され、また舞踊という表現手段の特殊性—現在性、主観性—を逸脱しない構成<sup>16</sup>により、ドン・ジュアンと騎士隊長（あるいは石の宴客）による歓待から道徳的罰へと至る物語<sup>17</sup>が展開されている。一方、ラバン版では、筋は明確ではなく、もっぱらドン・ジュアンの内的体験、すなわち心的葛藤から逃れようとする行為やその際の知覚が主題となっている。

このドン・ジュアンの体験は、群舞とソロ舞踊の対比において表現されていた。「自然主義的傾向から自由」な幾何学的空間構成、「光と色彩の強烈なリズム」、そして最低限度の装飾で特徴付けられた舞台において、ドイツ各地のコーラス舞踊によって担われた群舞は、「渦」、「さざ波」、「輪」、「泡立ち」、「燃え上がる」といった自然な形象で形容され、「多様であるが均整のとれた動きの堅調さにより表現の可能性が増強され、劇の主導権を握っていた」<sup>18</sup>。

ラバンやドンナ・エルヴィラ役のドゥシア・ベレスからソロ・ダンサーは、このような群舞に対峙した。ラバン演じるドン・ジュアンは、「古典的な漁色家を、観念的な深みと高貴な外観で、彼の本質が芸術として放射するように精錬」し、群舞に対峙することで、「調和のとれた身体の群からメロディーとして肉体を解放」したと評された。また、彼の身体はマスキュリニティに満ち、「激情を駆り立てる力」だけではなく、「悪魔のような美しさの野獣」を具体化し、また「最も繊細な魂の動きを可視化した」ばかりでなく、「粗暴

な男らしさ」も具体化した<sup>19</sup>。ドン・ジュアンがリュートを奏でながらドンナ・エルヴィラを誘惑する身振り（写真1）と、彼女にまさに襲いかからんとする身振り（写真2）より、女性的なものを求めながらも暴力に訴える姿を、高貴さと野獣性の対比のうちに見て取ることができよう。

ベーメは、フィナーレに至るドン・ジュアンと群舞の関わりを次のように評した<sup>20</sup>。

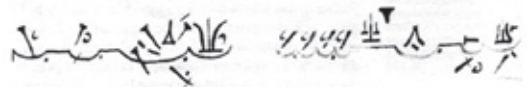


写真1

出典：Evelyn Dörr, *Rudolf Laban: das choreographische Theater: die erste vollständige Ausgabe des Labanschen Werkes*, (Norderstedt: Books on Demand, 2004), 273.



Der Tänzer Rudolf v. Laban mit Partnerin im „Don Juan“ von Gluck  
A. Beck & Maas



Obige Szene ausgearbeitet in der Labanschen Notenschrift  
Donna Elvira Don Juan

写真2

出典：Evelyn Dörr, “Kristall-Denken,” *Tanzdrama*, Nr. 48, heft 4, (1999): 17.

ドン・ジュアンは単なる誘惑者ではない。彼に魅了された人々をより力強い行動へと、肉体的恍惚の経験へと、形態の潜在力の表現へと導く。(中略)この舞踊詩では、魔術的で恍惚をもたらす共同体の経験の霊的要素が遍く行き渡り、完全に印象的な鮮烈さとして顕れていた。

人としての路、存在、運命は、巨大に膨れ上がる一節で観客の前に出現した。軽やかな調子で始まり、よろめき歩き、ごまかし、侮蔑的表情を浮かべ、次に嘲笑的で破壊的となり、最終的には、今までは命令に応じていたがもはやコントロールの効かなくなった力によって破壊された。魔術師は、彼自身から発した炎のうねりの中で死んだのであった。

舞踊劇全体の肯定的な評価としては、「古典様式と今日の身体表現文化との幸福な結び付き<sup>21</sup>」というものがあった。マリー・ヴィグマンの作品との比較もあり、ヴィグマンが恍惚へ固執し、形而上学や非合理性を付与する一方で、ラバンは知性や美的精神を忘れないと評され、「バレエの新しい古典」を作ったと論じられた<sup>22</sup>。

他方で、「足と腕の動きの複雑な数学に至る、紋切型の身振り」、「乾いた表現力のなさ」、「音楽のリズムと動きの厳格な進行」、「頭でっかちのドン・ジュアン」といった否定的な批評があった<sup>23</sup>。コーラス舞踊についても、「創造性のない動く機械の麻痺した魔力<sup>24</sup>」という評価があり、抽象性・幾何学性が構成の硬さとして受け止められたようである。カール・トプファーは、三時間に渡る大作で、論評はほとんどがそのスケールに集中し、ラバンは題材をまとめあげ、作品に感情的構造を作り上げることが困難で、作品制作は冗長さとエネルギーの浪費を被ったことを指摘し、「観客を感動させるには、もっと小さな力量しか持ちえない、数多いダンサーが作った小品の効率にも及ばなかった<sup>25</sup>」と評価している。

結局『ドン・ジュアン』は、アンジョリーニ的な舞踊言語による物語化という構成の慎ましさと異なり、コーラス舞踊とソロダンスの、良く言えば壮大な、悪く言えば冗長で機械的硬直性に陥っていた作品であったことがわかる。この中でラバンの身振りは、舞台全体と同様に幾何学的抽象性が目につく所もあったものの、高貴さと野獣性という両極を併せ持つマスキュリティに満ち、少なくともドン・ジュアンの心的葛藤からの逃避を表現することには成功していたように思われる。理念的には、秘教的知の伝達手段という側面を持つ記譜法により組織されたコーラス舞踊は、超越の体験の舞台＝共同体の身体として準備されていた。この共同体の身体から個人の身体が超越的次

元に至るといふ祭祀的調和の体現、それこそがソロダンスの使命であったと考えられる。生物の系統発生的記憶や出自に刻まれた民族的記憶から生成するラバンの身振りは、物語レベルで誘惑者の魅力や葛藤を表現したにとどまらず、物語や演出を超えた理念的な次元で「新しい舞踊」における個と全体の関係を示そうとしていた。

だが、全体の演出・振付はメガロマニアの傾向や過度の幾何学性へ傾倒しており、そのためコーラス舞踊が硬直化し、共同体の身体とラバンの身振りは有機的調和を保てず、ラバンはフィナーレで落下した。この落下は、舞踊美学的な新しい舞踊の確立が困難であり、また知覚的ショックから記憶が困難になる「神経学的に定義された<sup>26</sup>」社会政治的モダニティに抗した個と集団の調和という応答がユートピア的であったことを示しているのみならず、ワイマール文化におけるセクシュアリティの表象空間に配置すると、マスキュリティに関する社会精神病理の症状として捉えられるのではないか。そしてこの次元でこそ、ラバンの身振りが切り開いた地平が垣間見られるのではないか。次章では、まずラバンの舞踊に対してしばしば用いられる「グロテスク」という形容詞に注目し、その概念を通じて『ドン・ジュアン』を見直し、グロテスク美学の違犯的性格がラバンの舞踊的身振りに胚胎されていた可能性を検討する。そして、ラバンのマスキュリティを同時代の舞踊界やワイマール文化におけるセクシュアリティの表象に位置付け、ラバンの身振りが切り開こうとした地平に向けて考察を進めたい。

#### 第四章 グロテスク美学と違犯的マスキュリティ

エヴリン・デールはダンサーとしてのラバンはロマンティック・ダンサーではなく、グロテスクにその表現力があつたと記述している<sup>27</sup>。これは、ラバンの舞踊表現が舞踊史においてグロテスク・ダンサーの系譜に位置付けられることを単に指摘しているのではなく、ラバンの身振りの発揮する意味作用について述べていると思われる。実際、『ドン・ジュアン』と同時期に上演された舞踊劇『道化の鏡』でのラバンの身振りはグロテスクと評され、共同体をデーモンニックに導く権威的男性像と結び付けられていた。

ラバンは主役の道化をグロテスクな悲劇性と共に踊った。(中略)ラバン演じる道化は、「記念碑のように堂々たる塑像の俳優であり、中央に立っていた」。彼は「代わる代わる登場する人間類型の、ダイモニック・霊的長であった」。「風変わりな、ほとんど不可解な暗示の力をほとばしらせていた。まさにグロテスクさを強調して

曲げられ、いつまでも常同的に反復する腕の動き、不安定に曲げられた膝、ぶらぶらとする脚、地面を踏みならず足、万華鏡のように変わる表情」<sup>28</sup>。

ブラッドリーによれば、グロテスクはラバンの舞踊劇の批評性を特徴付ける概念であった。『緑の道化師』（初演1926年）を論じた一節でブラッドリーは、「グロテスク舞踊が違犯的(transgressive)であり、社会的期待や道徳、価値を傷つけるものであるなら、『緑の道化師』はまさにこのカテゴリーに当てはまる」と述べ<sup>29</sup>、実際にラバン自身が題名を『6つの動きからなるグロテスク』（1927年）また『6人の道化師によるグロテスク』（1928年）と改題していることに言及している<sup>30</sup>。ブラッドリーの指摘は、ラバン自身が踊らなくなって以降『夜』において最も顕著となる、現代社会の異常さを恐ろしく時に滑稽さも交え描写し社会批判を行おうとしたラバンの舞踊劇の側面を的確に捉えている。

このように、グロテスクはラバンの舞踊的身振りそして舞踊劇の特徴を表すキーワードとなっている。以降、テールやブラッドリーの指摘に倣い、『ドン・ジュアン』をグロテスクの概念から読み直し、その違犯的性格はすでにラバンの身振りに胚胎していたのではないかという観点を提示したい。

まず、舞踊劇『ドン・ジュアン』において、グロテスクは表現主義的美学に規定されていたと思われる。表現主義演劇と映画におけるグロテスクを論じた論文でレベッカ・V・ハリーズは、表現主義のグロテスク美学は啓示的(apocalyptic)モチーフで形作られていると指摘し、その特徴を、1. 直線の時間が破局的時間に置き換えられる、2. 断絶と変容が空間的に形態として描かれる、3. ドッベルゲンガー、身体的不具、性役割の混乱により安定的アイデンティティが維持できない、4. 暴力と死が世界の変化に本質的である、5. 聖なるものは異邦人、世界から疎外された他者である、6. 表象空間は曖昧な記号で満ちており、選ばれた少数の者が解釈できる、と記述している<sup>31</sup>。『ドン・ジュアン』のプロットは1・4を、群舞の形態は2を満たしている。6は第二章で見たように、プロットと上演のメタ・レベルで、記譜法などを用いた秘教的な知の伝達として機能していた。そして、高貴さと癡猛さの両価性を持ち、集団と対峙して魔術的力を発揮するドン・ジュアンの身振りは、残る5の特徴を実践していたと考えられる。

では、3. のアイデンティティの不安定さは、どのように考えたらよいであろうか。『ドン・ジュアン』の登場人物には、上述したような不具や役

割の混乱はあからさまには認めない。しかし、ドン・ジュアンの本人は心理的には幻覚に苛まれており、その不安は魔術的で両価的なマスキュリティを持つ舞踊的身振りで表現されていたのであった。よって、ドン・ジュアンの身振りは、3の特徴も実践していたと捉えられるだろう。

では、両価的で魔術的な男性的身振りがアイデンティティの不安定さそして世俗からの疎外を実践していたとするなら、それは同時代の性をめぐる表象空間にどのように位置付けられるであろうか。ここで第一次世界大戦後の踊る男性のセクシュアリティの表象空間に視野を広げると、社会規範やタブーを侵犯する性格を持つ違犯的マスキュリティ(transgressive masculinity)が、既存の秩序を揺るがす危うい属性として機能していた例を見ることができる。例えば、1910-20年代におけるアメリカのタンゴブームに出現したルドルフ・ヴァレンチノに見られるように、違犯的マスキュリティは移民や下層階級といった社会の辺縁に付与された属性として、ホモセクシュアルあるいは両性具有的な身体と結びつき、一方で「ストレート」な男性像に対立し、他方で中産階級の女性を誘惑し社会の倫理的秩序を動揺させるものであった<sup>32</sup>。

さらに違犯的マスキュリティは、美学的モダニティもラディカルに変容させていた。ヒューイットのヴァーツラフ・ニジンスキー論は、ニジンスキーのクィアな男性身体がいかに20世紀初頭の象徴主義的美学をぶち壊した(queering)のかを論じている。ヒューイットは、1919年1月19日にスイス・サンモリッツのヴレッタ・ハウスで行われたニジンスキーのパフォーマンスを取り上げている。それは、第一次世界大戦という終わったばかりの戦争の踊りであったが、その冒頭でニジンスキーは躓き、足から出血した。ヒューイットは、この躓きと出血は何かを象徴するのではなく、戦場で倒れ負傷した兵士の身体と一類似に基づき記号が対象を指示するというアイコンの関係を結んでいたことに、美学的スキャンダルを見る。すなわち、ニジンスキーは、「出血し、不具にされ、殺された第一次世界大戦の兵士の代理」となるという置換の論理を通じて、暴力を「戦争の条件のみならず、表象それ自体の条件」としたと彼は論じる。さらに、ニジンスキーが『手記』でこの転倒について、「私の踊りは美しかった」と記述していることに着目し、戦争の犠牲になった「血まみれの屍」に対し出血した足を連鎖した転倒が美の前提となったことを指摘し、以下のように男性の身体・暴力が美に与える影響をまとめている。「『美』そのもの一意味する身体と意味されるスピリットの継ぎ目のない象徴的の出会い—は、美学的カテゴリーとしては問いに付された。男性の身体

は、(中略)暴力を見せることなく、真理と美を『具体化する』とは主張できない<sup>33</sup>。このように男性舞踊のセクシュアリティは、ラバンが踊った時代にはすでに、性的関係の社会的秩序を動揺させ、美学に暴力を導入していたのであった。

この章では、ラバンの舞踊をめぐり用いられることの多いグロテスクという概念に着目し、表現主義美学の文脈で用いられるその概念の特徴を舞踊劇『ドン・ジュアン』に見た。そして、ラバン自身の男性的セクシュアリティもこのグロテスク美学の特徴を胚胎していたと捉え、特にアイデンティティの危機、社会からの疎外と関連している可能性を論じた。そして、20世紀初頭の舞踊界において、男性ダンサーが違犯的マスキュリニティという社会秩序や美学を動揺させる機能を発揮した身体性をもたらしていたことを概観した。

ここから、ラバンの舞踊的身振りに認められるグロテスクさにも違犯的マスキュリニティの意味作用が意図せずとも及んでしまい、ラバンの身振りを生産的で肯定的な言説—ドイツ舞踊界における新たな古典の創造、男性ダンサーの地位の確立—に安住させず、ラバンの時代の社会精神病理とも通底し、むしろ男性セクシュアリティの不安を炙り出したのではという可能性が想像できる。ハリーズは、「グロテスクは心理的・社会的混乱の証であり、それが肯定的にあるいは否定的に捉えられるかは、グロテスクによって侵犯される境界に対する、グロテスクを認識する者の態度に懸っている。そして、グロテスクによって侵犯される境界に目を凝らすと、文化的不安の領域が描かれている<sup>34</sup>」と述べている。実際、次章で見るように、ラバンがダンサーとして踊ったワイマール時代においては、男性セクシュアリティの危機が文化的不安として諸芸術で表現されていた。この文脈からもう一度、『ドン・ジュアン』のグロテスクさを見直すどのような姿が現れるのか。次章では、一つの作品読解の可能性として、『ドン・ジュアン』の物語およびラバンの舞踊的身振りを、ワイマール文化における男性セクシュアリティの危機の文脈で読み直し、最後に現実世界でのラバンの落下の意味について推論したい。

## 第五章 サイコドラマとしての『ドン・ジュアン』 ——去勢の言説に踊ることのグロテスク

舞踊劇『ドン・ジュアン』が上演されたワイマール時代、男性の性的不安は社会精神病理になっていた。リチャード・W・マコーミックは、ワイマール文化における男性のセクシュアリティの危機を「去勢の言説」と名付けている。これは、文字通りの男性機能の喪失というよりは、社会的・経済的・政治的な主体としての男性が敗戦、産業化、技術革新により脅かされ、さらには産業化に

適応することで自立し、男性から主体の特権性を奪った「新しい女性」に男性が恐怖する状態を含意している。この主体の混乱という「新しいカオスをダダイスト達は祝福した。(中略)ワイマール共和国では、しかし、この現代的なカオスへの支配的態度は、距離を保ち自律を維持しようとする(絶望的な)試みであった<sup>35</sup>」。

表現主義、また現実を冷めた目で描写しようとする新即物主義の演劇や映画でこの試みを認めることができるが、特に男性セクシュアリティの危機に治療的に介入し自律を維持しようとするテーマを持った作品の身体や身振りの表象には、グロテスクさや過剰が伴っていた。例えば、表現主義の演劇であるエルンスト・トラウの『変転』(1917-1918年)に見られる「義肢をぎしぎし軋ませつつ、『時計仕掛けの人形』さながらに行進する負傷した兵士の隊列」は、男性機能を機械の身体で回復させることで男性としての自律を維持しようとする治療的介入の異様さを焙り出している——ラルフ・レムシャルトは「(表現主義の)グロテスク様式の中で、もっとも辛辣な場面<sup>36</sup>」と評している——。また、マコーミックが例示するゲオルク・W・パプストの新即物主義の映画『ある魂の秘密』(1926年)では、当時の新しい科学である精神分析により、妻を刺殺してしまうかもしれないという不安を伴ったナイフ恐怖症を治療する過程が示されている。妻との間に子を生していないことに不満を持つ化学者の主人公が、ファルス象徴が林立する悪夢に苛まれ、挙句妻の不貞を疑うようになる。だが、分析セッションでナイフを妻の幻影の下腹部に反復的に突き立てる行動化で恐怖症は治癒し、最後には妻と子との(一見)幸福な生活に結実する。マコーミックは、モンタージュやカメラワークにより物語内の分析セッションでは解釈されなかった「過剰な」性的イメージにこの作品は満ちており、この過剰を分析し直すことで、性的関係が実はストレートな異性愛の回復に収まらず、セクシュアリティの不安定な多重性に留まる可能性があることを指摘している<sup>37</sup>。

崩壊したオーストリア=ハンガリー帝国の出身で、戦時中チューリッヒ・ダダやマジョーレ湖畔での東方聖堂騎士団(OTO)を渡り歩き、戦後ドイツではマージナルな存在であったラバンは、よりラディカルにセクシュアリティの混沌やそれが発揮する破壊力を突き詰める方向へ進むこともできたであろう。だが、ブラッドリーによれば、ラバンは「ニヒリストではなく改革者」であり、「身体運動を通じて、異色の出会いに満ちた物語にさまよう元型的キャラクター」を探求した<sup>38</sup>。よって、『ドン・ジュアン』は男性セクシュアリティの危機といった否定的な主題を意図して作られたわけ

ではないだろうし、当時の批評でその観点から論じられたものが（恐らく）ないであろうことも理解できる。だが、元型的なダンサーの登場するサイコドラマとしてこの舞踊劇を捉えると、グロテスクさの持つ特徴であるアイデンティティの不安定さに、男性セクシュアリティの危機につながる経路を見出せないだろうか。

1910年代における『ダンサーの世界』の構想<sup>39</sup>から1940年代の人間工学的研究<sup>40</sup>に至るまで、ラバンの身体運動理論はカール・グスタフ・ユングの分析心理学に影響を受けているのは周知の通りである。既述した集団的記憶を身振りによって再生産するプロセスは、「われわれすべてに共通する心の構造」である「原初的イメージ」すなわち元型的な力を活性化させるというユング的な「喚起」あるいは「布置」と相同の構造を取っている。ユングは『自我と無意識の関係』（1928年）で、この喚起を通じた個性化のプロセスについて述べている。この過程で男性にとって重要なのは、男性の中の女性的性質であるアニマの統合であり、その過程を経ると「マナ人格」に出会う。しかしマナ人格とは、「集合的無意識の支配的存在であり、力を持った男性のよく知られた元型である。それは、英雄、首長、魔術師、メデシンマン、そして聖者、人間と精霊の支配者、神々の友という姿をして現れる」と言う。「アニマの克服という主張を放棄するなら、魔術師の像による支配は止み、マナが真に『人格の中心点』、すなわち、自己に属していることを実感することになるだろう<sup>41</sup>」。このようにして自己が導かれる。ここで『ドン・ジュアン』の物語を見ると、主人公は女性的なものを希求しつつも暴力に訴えた。ユングに従えば、「自我はほかでもなくおのれがアニマに勝利を取めたと夢見たことによって、まさに『呪術師』の手に落ちたのである<sup>42</sup>」。それは、ドンナ・エルヴィーラの決然とした拒絶に見られるアニムスとの関係で「激情的（アニモース）状態<sup>43</sup>」に包まれ、不安定なまま宙吊りにされたアイデンティティの状態と捉えることができるだろう。

では、ラバンは、この心理的プロセスをどのように踊ったのか。ユングは、アニマ・アニムス現象を引き起こす「超個人的無意識の空想」の発展と密儀宗教の通過儀礼との類似を指摘しているが<sup>44</sup>、この密儀宗教の通過儀礼の形式こそが、ラバンの秘教の要諦であった。ここで、ドン・ジュアンが幻視し、最終的にはそれにより八つ裂きにされてしまう愛憎のデーモンを、むしろ密儀宗教における死の試練から復活した際に自覚される、「世界の背後にあってそれを動かすく隠された力<sup>45</sup>」であるダイモンの具体化した姿と見れば、ドン・ジュアンは上述の心理的プロセスを通過儀礼として踊ったと捉えることができる。ドン・

ジュアンの高貴さと野獣性の両極性を持つ身振り、自身の愛憎のデーモンと対峙する際の魔術師の身振りは、直接的に高次の霊性を示さず、むしろ荒々しい状態に留まっている。ハリーズが述べた表現主義的グロテスクの最後の特徴である、墮落と退廃の場としての世界の理解およびデミウルゴス的な否定的形象としてしか現れない神というグノーシス主義的な性質<sup>46</sup>を、この通過儀礼としての舞踊の荒々しさは持っている。

まとめると、サイコドラマとしての『ドン・ジュアン』において、男性の主体性が女性的なるものを合理的に統合できているわけではなく、女性的なるものの暴力による見せかけの統合に頼らざるを得ない不安定な状態にあった。そして、ドン・ジュアンの舞踊の身振りを密儀宗教の通過儀礼の実践と見ると、セクシュアリティの不安定さに至るプロセスはグロテスク美学の持つ否定的性質の具体化として踊られていた。

このグロテスク美学の否定性において、舞踊史の違犯的マスキュリティとワイマール文化の去勢の言説が交錯し、男性ダンサーとしてのラバンの運命に影響したのではないか。ニジンスキーが暴力なしには美を具体化できないというスキャンダルを示したのと同時に狂気に沈んだように、男性セクシュアリティの舞踊による提示は否定的にしか成しえない業であり、上演を逸脱し現実世界での主体性をも賭けた行いであった。ラバンの舞踊の身振りは、表向きには新たな古典の創造や男性ダンサーの地位の確立という肯定的な面を評価されていた。だが、その反面、その否定的性質において、去勢の言説という社会精神病理に抗した男性セクシュアリティの自律性の維持はグロテスクにしか具体化できないことをはからずも示してしまったのと同時に、現実世界で踊る主体性を剥奪されたのではないか。

## 跋

本論では、ルドルフ・フォン・ラバン自身の舞踊の身振りについて、舞踊劇『ドン・ジュアン』におけるドン・ジュアンの身振りを主たる題材として考察した。産業化に伴い知覚と記憶の有機的關係が絶たれ、記憶の堆積が困難となった時代に、身振りにより無意識的で集団的な記憶を覚醒させること、そしてそのような力を持った身振りが発揮する「素晴らしき知」を通じて、個人が超越的次元へと導かれる秘教的な共同体を組織することが、『ドン・ジュアン』の振り付けや演出には含意されていた。ドン・ジュアンの身振りはマスキュリティに満ちていたが、その身振りは表現主義的なグロテスクさを湛えていた。そしてその身振りを、同時代の男性ダンサーのセクシュアリティの表象空間と、ワイマール時代における男性の主



体性の危機を意味する去勢の言説に配置し、現実世界での落下に帰結した男性ダンサーの主体性維持の困難さを推察した。サイコドラマとしての『ドン・ジュアン』において、ラバンの舞踏的身振りは集合的無意識の統合という分析心理学の過程に類似したプロセスを密儀宗教的儀礼として実践し、その荒々しさはグロテスク美学の否定的性質によりセクシュアリティの不安定さに至るプロセスを具体化していた。このグロテスク美学の否定性において、舞踊史の違犯的マスキュリニティとワイマール文化の去勢の言説が交錯し、男性ダンサーとしてのラバンの運命に影響したのではないか。この仮の帰結を支持する資料や傍証を得るには、今後、ラバンの個別研究のさらなる深化はもちろん、ワイマール時代の男性ダンサー一般に関する議論や、演劇や映画といった身振りの表象において舞踏と競合する他の芸術・メディアの考察を要するだろう。

## 註

WT: Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, (Stuttgart: Verlag von Walter Seifert, 1922) を表す。

- 1 ルドルフ・ラバン『ルドルフ・ラバン 新しい舞踏が生まれるまで』、日下四郎訳、大修館書店、2006年、268頁。
- 2 同、269頁。
- 3 Fritz Böhme, *Rudolf von Laban und die Entstehung des modernen Tanzdramas*, (Berlin: Edition Hentrich, 1996), 142-143.
- 4 Carrie Noland, *Agency and Embodiment. Performing Gestures / Producing Culture*, (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009), 9-10.
- 5 Andrew Hewitt, *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, (Durham and London: Duke University Press, 2005), 3.
- 6 Karen Bradley, *Rudolf Laban*, (Abington: Routledge, 2009), 1.
- 7 アニー・シュケ「ステージ——踊る身体：知覚の実験室」(アラン・コルバンら監修、『身体』の歴史III 20世紀 まなごしの変容』、下澤和義訳、藤原書店、2010年、404-501頁)。
- 8 この点については、齊藤尚大「コレオグラフィーの遺産 ルドルフ・フォン・ラバンの1920~30年代における振付と演出に関する一考察」(『舞踊学』第26号、2003年)の第三節を参照。
- 9 Hubert Godard, "Le Geste et sa Perception," in *La danse au XXe siècle*, ed. Marcelle Michel, Isabelle Ginot, (Paris: Bordas, 1995), 226.
- 10 Marion Kant, "Laban's Secret Religion," *Discourses in Dance* 1, no.2, (2003): 46-47.
- 11 *ibid.*, 48.
- 12 *ibid.*, 49.
- 13 *ibid.*, 56.
- 14 Evelyn Dörr, *Rudolf Laban: das choreographische Theater: die erste vollständige Ausgabe des Labanschen Werkes*, (Norderstedt: Books on Demand, 2004), 270-271.

- 15 ラバン、前掲書、258頁。
- 16 清水英夫「物語としてのバレエ、記号としてのパガスバロ・アンジョリーニの舞踏観」(『舞踊学』第31号、2008年、34-47頁)。
- 17 あらすじは、武井隆道「『バレエ・ダクシヨンの概念』——Ballet d' action (Ballet en action) と pantomime」(舞踊学会シンポジウム資料、1999年6月6日)を参照した。
- 18 Bradley, *op. cit.*, 16.
- 19 Dörr, *op. cit.*, 277-278.
- 20 Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban. An Extraordinary Life*, (London: Dance Books, 1998), 114-115.
- 21 Dörr, *op. cit.*, 282.
- 22 *ibid.*, 277.
- 23 *ibid.*, 278.
- 24 *ibid.*, 281.
- 25 Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, (Berkeley: University of California Press, 1997), 295.
- 26 ベンヤミン・ジンガーによる、ゲオルク・ジンメル、ジークフリート・クラカウアーさらにはヴァルター・ベンヤミンらが記載したモダニティの呼称。Benjamin Singer, "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Pop Sensationalism," in *Cinema and the Invention of Modern Life*, ed. Leo Charney, Vanessa R. Schwartz, (Berkeley: University of California Press, 1995), 72.
- 27 Evelyn Doerr, *Rudolf Laban: The Dancer of the Crystal*, (Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2008), 101.
- 28 Dörr, *op. cit.*, 301-302.
- 29 Bradley, *op. cit.*, 59.
- 30 *ibid.*, 60-61.
- 31 Rebecca V. Harries, *The Monstrous World and its Shadow: the Grotesque Aesthetic and the Apocalyptic in German Expressionist Drama and Film*, (A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Ph.D. Graduate Department of Drama, University of Toronto, 2000), 30.
- 32 Gaylyn Studlar, "'Optic Intoxication': Rudolph Valentino and Dance Madness," in *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, (New York: Columbia University Press, 1996), 150-198.
- 33 この段落の引用は、Hewitt, *op. cit.*, 167-168からのものである。
- 34 Harries, *op. cit.*, 232-233.
- 35 Richard McCormick, *Gender and sexuality in Weimar modernity: film, literature, and "new objectivity"*, (New York: Palgrave, 2001), 21.
- 36 Ralf Remshardt, *Staging the Savage God. The Grotesque in Performance*, (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004), 186-187.
- 37 McCormick, *op. cit.*, 87-98.
- 38 Bradley, *op. cit.*, 10.
- 39 巻末の文献リストに『リビドーの変容と象徴』(1912年)が挙げられている。
- 40 Preston-Dunlop, *op. cit.*, 50.
- 41 ソム・シャムダサーニ「新たな書 C・G・ユングの『赤の書』」(C・G・ユング著、ソム・シャムダサーニ編、『赤の書』、河合俊雄監訳、創元社、2010年、225-226頁)。
- 42 C・G・ユング『自我と無意識』、松代洋一訳、第三文明社、1995年、187頁。
- 43 C・G・ユング/M-L・フォン・フランツ『ユングコレクション4 アイオーン』、野田倬訳、人文書院、1990年、30頁。
- 44 ユング、前掲書、188-189頁。

<sup>45</sup> 吉村正和『フリーメイソンと錬金術 西洋象徴哲学の系譜』, 人文書院, 1998年, 29頁。

<sup>46</sup> Harries, op. cit., 37-38.