

ジャンル確立期における「舞踊」理論の比較分析 〜ルドルフ・フォン・ラバンとオスカー・シュ レンマーの理論

学習院大学 柴田隆子

■ 研究目的

ルドルフ・フォン・ラバン (Rudolf von Laban 1879-1958) とオスカー・シュレンマー (Oskar Schlemmer 1888-1943) は 20 世紀初頭において共に芸術表現の可能性として人間の身体に注目し、分析的、学術的にアプローチすることで、舞踊を芸術分野の中に位置づけようとした人物である。本研究では、共通の問題意識と目的を持ちながらも「舞踊」と「演劇」という異なるジャンルをめざした両者の理論の比較分析を通して、ジャンル形成と理論との関係を考察する。

■ 問題の背景

舞踊が芸術ジャンルに向かう動きの背景に、19 世紀後半から急速に近代化が進んだ産業社会への抵抗と適応を同時に体現する「新しい人間」モデルとしてのダンサーへの注目がある¹。ニーチェらに始まるこのダンサー像は、ブルジョワ社会の基盤をなす伝統的な思考モデルを解体しようする試みと共にあった²。ラバンもシュレンマーも単に作品制作の方法論ではなく、理論化によって社会と芸術の新たな関係性を構築することをめざし、主観的表現ではなく、共通理解可能な数学や力学を用いて舞踊表現を分析的に示す道筋を考えた。

■ ラバンの理論

本研究では 1920 年代を中心とした理論を分析対象とする。最終的には舞踊の体系化に向かうラバンだが、初期の理論では体験を重視した祝祭的舞踊を提唱し、運動現象として舞踊を捉えようとしている。カンディンスキーから影響を受けた動きの内容と形式の問題に加え、20 年代後半に顕著なのは「空間方向」と「空間リズム」という運動力学的観点であった³。「空間方向」では身体を中心にした二十面体の空間構造体を実験的枠組となり、「空間リズム」は、等間隔に進む時間的要素とは異なる、美的な時間概念として捉えられた。この「空間リズム」は後に「エフォート」と呼ばれるようになる⁴。群舞として集団を形成する「動きのコロス (Bewegungschor)」にも、個々のダンサーの空間方向と空間リズムの考えは活かされた。

■ シュレンマーの理論

シュレンマーもまた、幾何学や力学を用いて空間に与える身体の法則性を問題とする。彼は「人間」を多層的に捉え、身体機能や動きのメカニ

ムや形体、あるいは骨格や血液循環や神経組織の他、感情、感覚、思考といった精神面などの位相においても、それぞれの法則性が支配する身体像を構想した。一方で、周囲の環境・空間が人間に及ぼす影響も幾何学的法則性として捉え、空間と身体の両方の法則に従う人間を「舞踊人間 (Tänzer Mensch)」、その外的な形象を「芸術的形象 (Kunstfigur)」と名付けモデル化した⁵。シュレンマーはこの空間と人間の法則を衣装によって形象化し可視化することで、硬直した日常秩序に対する抵抗の可能性を検討した⁶。空間構造体に関しては主として劇場規模で考え、ダンサーの他、照明や舞台機構の人間や観客が舞台芸術空間の生成に関与する重要性を指摘した⁷。

■ 考察

両者の理論はいずれも舞踊の動きを現象として扱い、構造として分析する視点を持つ。作品制作の方法論としては、ラバンは身体表現の体系化を、シュレンマーは空間造形のためのモデル化をめざしていたと言える。だが「新しい人間」の構築モデルとして見ると、いずれも「ダンサー」表象に分析的に近づこうとする試みと言える。空間と身体の法則性を調整する「ダンサー」という観点は両者に共通するものであり、それまでの「新しい人間」の思考モデルを踏まえている。

創作のためのモデル化として理論を捉える場合、表現様式の差異による分類は大きな意味をもたない。これはラバン主催で開催されたダンス会議で舞台芸術としての「舞踊」の定義をめぐる、様々な議論が起きたことから明らかである⁸。逆説的だが、ジャンル形成期には体系化をめざす理論は必ずしも必要ではなく、社会の問題と接続しうる、領域外部にも理解可能な創作の思考モデルが重要となるのである。

¹ Baxmann, Inge, *Mythos: Gemeinschaft: Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München: Wilhelm Fink, 2000, p.108.

² ibd., p.25.

³ Laban, Rudolf von, „Vortragsbezeichnungen und Bewegungsbegriffe“, *Tanz in dieser Zeit*, Paul Stefan (Hg.), Wien: Universal-Edition, 1926, p.28.

⁴ Laban, Rudolf von, *Modern Educational Dance*, Plymouth: Macdonald and Evans, 1948: 1975, pp.34-8.

⁵ Schlemmer, Oskar, „Mensch und Kunstfigur“, *Die Bühne im Bauhaus*, Berlin: Gebr.Mann, 1925: 2003, pp.15-18.

⁶ ibd., p.8.

⁷ ibd., p.20.

⁸ 海野弘『モダンダンスの歴史』新書館、1999 年、243 頁。

舞踊における身体様式に関する研究 ーコンテンポラリーダンサーの捉える「色気」 に着目してー

嶋崎綾乃 (筑波大学大学院)
平山素子 (筑波大学)

1. はじめに

今日に至るまで多様なジャンルの舞踊が生まれ、発展してきたが、その根源には身体という存在があり、その身体性はジャンルによって異なるものの、舞踊という行為そのものがもたらす身体の在り様には普遍的なものがある。それぞれのジャンルは、独自の身体様式を確立し、ダンサーは稽古によってメソッドや技術を習得する。そして、多くの舞踊は、独自の身体様式の秩序を持ち、男性と女性の役割が区別され、その身体様式も異なっている。しかし、コンテンポラリーダンスには、男性と女性を区別するような身体様式はみられず、「身体技法に関しては、各カンパニー、ダンサーごとに異なった技法を、既存の様々なメソッドを組み合わせたり、新たな技法を開発することによって用いている」(貫, 2005)とあるように、明確な定義は確立されていない。しかしながら、そのようなコンテンポラリーダンスの踊り手であるダンサーから、「色気」という概念を意識する瞬間を、男女問わず垣間見ることがあると考えられる。このことから、「色気」は、コンテンポラリーダンスにおいて性別を超えて共通する魅力的な身体様式のひとつなのではないだろうか。

本研究では、コンテンポラリーダンサーに共通する身体様式の秩序のひとつとして、「色気」という概念を位置付けることを目的とする。

2. 研究方法

筆者は、「色気」に関してのダンサーの捉え方に興味を抱き、コンテンポラリーダンサー12名に直接面接法による半構造化インタビュー調査を行った。対象としたダンサーは、舞踊歴とその活動において顕著な功績を残し、プロとして認められるダンサーたちである。本研究では、インタビュー調査と文献研究をもとに分析と考察を行った。

3. 結果及び考察

インタビュー調査では、鋭い感性と卓越した技能を有するダンサーが、自らの身体表現や感性において「色気」という概念をどのように捉えているのか、またその概念が作品の創作過程や評価にどのように影響しているのかを主な考察の着眼点とした。そして、時代の先端を体現する身体と感性を持つダンサーの「今」の言説の確保を試みた。

コンテンポラリーダンサーの言説から、「色気」はダンサーの魅力的要素として必要であること、評価基準のひとつとなりえることが示唆された。どのような舞踊においても「色気」は必ず存在することは、多くのダンサーに回答されていた。しかしコンテンポラリーダンスにおける「色気」の魅力の特徴は、性的魅力というよりも、ダンサー自身の内側から滲み出る独自の雰囲気であり、ダンサーの内的経験や人間性が瞬間的に身体に表出するものである。だからこそ、「儂いもの」や「不安定なもの」として捉えられているが、それが表現のスパイス的な要素となることがうかがえる。テクニックとして表現するものではなく、「匂い立つ」ものや「漏れる」ものなど、においや味、色に例えて述べる回答も多く得られた。しかし、身体表現として、目線や、身体の角度、間の取り方、速度によって感じ得る可能性があることも述べられ、それらは享受する側に共感されることで成立するとも言えるのではないだろうか。

また、男性が女性性に、女性が男性性に揺れることによって生まれる中性的な雰囲気を持つ「色気」に関する回答は、多くのダンサーから得られた。今のコンテンポラリーダンサーの身体の特徴について言及された回答もあり、その身体が舞台上で発する「色気」は、「ギャップ」と、「予測がつかない」、「はみ出す」、「危うさ」の見える瞬間に感じられ、中性的な「色気」との関連性があることが示唆される。このことはあらゆる面でボーダレスと言えるコンテンポラリーダンスの特徴となり得る。以上のことをふまえて、12月の研究発表において詳細な考察と結論を述べることにする。

【引用・参考文献】

貫成人 (2005) コンテンポラリーダンスとはなにか? . 専修大学人文研究所月報, 216:77-85.

ダンスステップにおける感情強度の違いが動作に及ぼす影響

小島理永¹⁾ 来田宣幸²⁾ 野村照夫²⁾

¹⁾大阪大学 ²⁾京都工芸繊維大学

1. 緒言

記録や勝敗によって評価されるスポーツの分野では、主観的努力度と客観的達成度であるパフォーマンスは対応している¹⁾等の報告がある。

一方、身体表現であるダンスにおいては、パフォーマンスを評価する上で、実施者の感情表現が動作に影響を及ぼすものと考えられる。

そこで、本研究ではヒップホップダンスのステップを題材として、感情とその強度の関係を明らかにすることを目的とした。

2. 方法

1) 対象者

被験者は、ヒップホップダンス、ジャズダンス、よさこい、バレエ、創作ダンス等を経験している男女10名(平均ダンス歴 4.6 ± 6.2 年)とした。

2) 実験動作および使用感情

被験者に6つの基本動作で構成されるコンビネーションについて、4種類の感情(「怒っている」「悲しい」「楽しい」「音楽にのっている」)を3種類の強度(無感情、やや、すごく)をつけて表現しながら踊るよう依頼した。

3) 実験環境

実験は室内(6.78m×6.48m)にて行い、被験者の身体には、反射マーカーを15カ所(両肩関節、両肘関節、両手関節、両大転子、上後腸骨棘、両膝関節外側、両足関節外果、両第5趾MP)貼付した。また、撮影に際しては、6台の光学式三次元動作分析装置(Vicon, Inter Reha社製, 100Hz)を設置し動作を撮影した。

4) データ分析

撮影した画像は、プラットフォームソフトウェア(Vicon Nexus, Inter Reha社製)を用いて3次元座標系を構築し、座標を原点として被験者からみて右側をx軸の正の方向、正面をy軸の正の方向、鉛直上向きをz軸として、貼付した反射マーカーの座標を算出した。

5) 分析方法

本実験では、Labanによる運動の記述構成(Hutchinson, 1977)である、body(全身)、Space(空間性)、Time(時間性)、dynamics(力性)のうち、Space(空間性)において分析した。

3. 結果および考察

基本動作で構成されるコンビネーションのうち、主にサイドステップについて分析を行った。

1) 関節部位の移動距離

左右の肩関節における移動距離の平均値、標準偏差を算出した結果、「悲しい」感情以外、感情強

度が上がるにつれ、次第に移動距離が長くなっていった。また、移動距離の最大値は、「すごくのっている」(左肩関節 5.11 ± 0.89 m, 右肩関節 4.82 ± 0.84 m)、また最小値では「すごく悲しい」(左肩関節 4.25 ± 0.48 m, 右肩関節 4.05 ± 0.36 m)であった。この結果より、移動距離が最も短かった「すごく悲しい」は肩関節の動きが最も小さく、最も長かった「すごくのっている」では、肩関節の動きが大きかったといえる。

2) 関節部位における上下動

左方前傾姿勢3試行のうち、カウント前後での右肩関節の上下動について、感情別に平均値の経時変化を図示した(Fig.1)。その結果、「悲しい」以外の感情においては、「すごく」の時に「無感情」に比べ上下動の変化が大きくみられた。

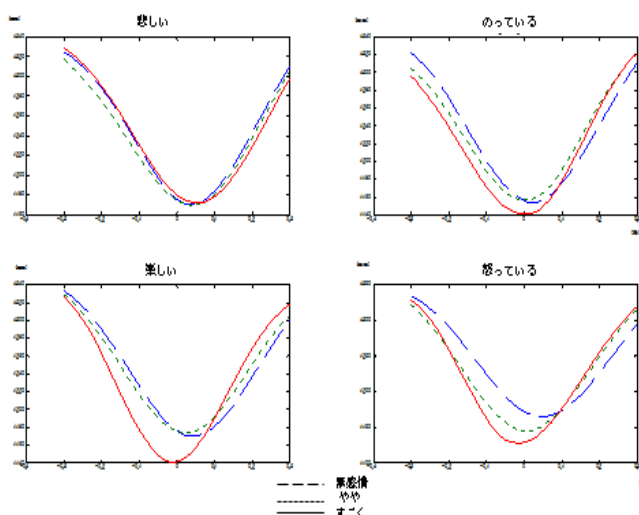


Fig.1 右肩関節における高さの変化

3) 関節部位の屈曲角度

初期動作における感情別の左膝屈曲角度を算出した。最も屈曲しているとされる最小値の平均値、標準偏差は「悲しい」 $108.1 \pm 3.90^\circ$ 、「のっている」 $102.1 \pm 1.54^\circ$ 、「楽しい」 $107.9 \pm 2.83^\circ$ 、「怒っている」 $106.0 \pm 1.53^\circ$ であった。この結果より、「のっている」を表現した時が他の感情と比べ低い姿勢であったといえる。

4. まとめ

ダンスステップによる動作は、感情の種類や強度によって、影響を受けることが明らかになった。特に「悲しい」感情と比較して、「のっている」「楽しい」「怒っている」の感情は、強度が増すにつれ変化することが明らかになった。

【参考文献】

- 1)合屋十四秋・野村照夫・杉浦加枝子(2005)女子水泳選手におけるクロール泳の速度出力調整と動作との関係,スポーツ方法学研究,18:75-83.
- 2)Hutchinson, A. (1977) Labanotation. The system of Analyzing and Recording Movement, Routledge/Theatre Arts Books, p.12.

高橋由季子
学習院大学大学院

研究目的

ロマン派バレエ (ballet romantique) において女性ダンサーの優位性が示され、スター主義が確立していたのは、男性が主体の家父長制度のなかで女性ダンサーが他者として存在していたことに由来する。つまり、女性ダンサーは見られる対象としてイメージ消費されていたことを意味している。本発表ではロマン派バレエにおける〈運命の女〉像に注目し、代表的な作品の女性登場人物の性質を考察する。

研究方法

女性登場人物の分析には、セジウィック (Sedgwick, Eve Kosofsky) が論じたホモソーシャルの関係論を使用する。男対女の権力関係は男対男の権力関係に組み込まれているので、有名作品の人間関係には女性の位置づけに共通点が見られるだろうと仮定し、女性像を分析する。登場人物の人間関係を男性同士の絆を表す男-男-女の「性愛の三角形」と、男性にふたりの女性という男=女=女の三角関係の2種類にあってはめ、女性像を論じる。

研究内容

19世紀の女性像には、「聖母、誘惑するもの、美の女神」¹という三つの元型が席卷していた。「美の女神」は生身の女性というよりは、ひとつの理念を体現したものであるため本発表から除外するが、「聖母」「誘惑するもの」というふたつの女性像はロマン派バレエにも登場するイメージである。

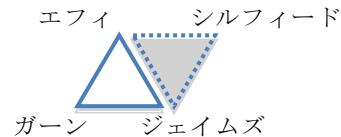
19世紀、ブルジョワジーが家庭に関して新しい概念を創り出した。家庭における娘（処女）、妻、母という役割に貞淑で献身的な良妻賢母像を求めた。ブルジョワ社会が模範とする女性像を「聖母」像に見出したのである。貞淑さを妻に求めた家父長制度は「誘惑するもの」として娼婦に性的魅力を求めた。性の二重基準である。性の二重基準は女性を2つのジャンル、「聖母」と「誘惑するもの」に分割した。

男性観客のブルジョワジーたちは自分たちの妻に「聖母」を求め、舞台という非日常においてダンサーの肉体やイメージに「誘惑するもの」を求めた。「誘惑するもの」である〈運命の女〉とは官能性をもつ女性である。ロマン派バレエにおける女性主人公は官能性を前面に押し出した異国的なキャラクターと白い妖精というキャ

ラクターが多く、このふたつのキャラクターは対のイメージとして扱われてきた。つまり、官能的なキャラクターは「誘惑するもの」、妖精は「聖母」のように言及されていたのである。しかし、両者とも男性主役を誘惑するため、「誘惑するもの」のカテゴリーに属し、そのカテゴリー内で分類されるべき女性像である。

本発表では「誘惑するもの」としての妖精像を取り上げ、妖精と準主役の女性像を分析する。一例として『ラ・シルフィード (La Sylphide)』(1832) を取り上げる。

シルフィードを演じたことによって主演のタリオーニは白く儂い女性というイメージをもった。キリスト教的なダンサーと称されたように、タリオーニのイメージは「聖母」に近いと考えられる。しかし、シルフィードは男性ジェイムズを誘惑する〈運命の女〉である。



ジェイムズはガーンという友人をもち、エフィという婚約者がいる。ガーンはエフィに懸想しているため、「性愛の三角形」(図左) が成立する。ジェイムズは誘惑するシルフィードに心引かれたため、ジェイムズ=シルフィード=エフィという三角関係(図右) が成立する。この男=女=女の三角形は、男性が2人の女性に悩まされる三角形であるから、便宜上〈男性を悩ます三角形〉と名付ける。この三角形における2人の女性の性質は対を成す。〈運命の女〉シルフィードに対し、エフィは家庭の妻となるべき女性で「聖母」に分類される女性像である。そして、上記のような「性愛の三角形」と〈男性を悩ます三角形〉が組み合った図形が典型的なロマン派バレエ作品といえる。

このように、主演男性にタイプの違う女性をあてがった理由として考えられるのは、男性観客が主演男性に感情移入することで、女性ダンサーの人気を高め、彼女たちのイメージ消費を目的としたためである。こうしたイメージ戦略は功を奏し、パリ・オペラ座の経営は潤った。19世紀の二項対立的なものを好む傾向と、「聖母」と〈運命の女〉という相反する女性像によって、ロマン派バレエはロマン主義時代以降のバレエにも多大な影響を与えたともいえるだろう。

¹ デュビイ, G, ペロー, M, 監修『女の歴史IV 十九世紀1』杉村和子, 志賀亮一監訳, 藤原書店, 1996, p.405.

20世紀初頭イタリアの舞踊

—未来派とモダン・ダンスをめぐる考察—

横田さやか
(東京外国語大学大学院/
ボローニャ大学大学院)

20世紀初頭、果たしてイタリアではモダン・ダンスの誕生がみられなかったのだろうか。イサドラ・ダンカン、ロイ・フラー、そしてバレエ・リュスの巡業がヨーロッパを席卷した一方、イタリアではモダン・ダンスは生まれなかったと看做すのは、「踊る身体」を巡る極めてイタリアに特徴的な現象を見過ごすことにならないか。本発表では、イタリアの前衛芸術運動未来派(未来主義)に注目し、踊る身体の可能性への鋭い関心と、新しい舞踊を創造する動きについて、徹底した一次資料調査に基づいた考察を行う。

イタリアのミラノに結成した未来派は、1909年に発表された『未来派創立宣言』を皮切りに、文学、絵画、彫刻、建築、音楽、演劇、ダンス等さまざまな芸術分野にその実験の場を広げていく。創立者である詩人フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ(1876-1944)を中心に、未来派の生み出すアートは多面的に展開し、変容をみせつつも、グローバルに他国のモダニズムへと吸収されていった。未来派美学の三大美とは、機械、戦争、速さであり、未来派運動とは、計画的政治運動ではなく、絶えず現代化へと変容する生活への意識、そして身体の反応のあらわれであり、新たな世界への沸き立つような飛翔への欲求であったといえる。

その未来派と同時代のモダン・ダンスの隆盛にはふたつの潮流がみられる。ひとつは、機械文明に順応する流れであり、もう一方は、自然との調和に特徴づけられる流れである。機械と身体の融合を唱えた未来派は、たしかに、前者にあてはめられる。しかし、一方で、かれらは身体そのものの潜在的可能性に決して無関心ではなかった。即興を伴う自由な身振り、そして感情表出の媒体としての身振りを確立するに至るのである。つまり、この二潮流が断絶するのではなく、絡まり合い影響し合っていたなかで、未来派のダンスは、実はふたつの流れをどちらも汲みとる傾向にあったといえる。更には、未来派にとって、「増大した身体」、あるいは「飛翔する身体」を実現可能にしようとする「踊る身体」が織り成すダンスこそ、格好のテーマであった。

未来派が踊る身体の可能性にいかに敏感であったかは、なによりもまず詩人マリネッティの卓越した身体感覚の鋭さに見出せる。1917年、

バレエ・リュスのローマ公演に未来派作品が参加したことをきっかけに『未来派ダンス宣言』を発表するが、その他多数の宣言文にも踊る動作の比喩や人間の身体能力の進化への言及がみられる。興味深いのは、マリネッティが自らの身体感覚を敏感に研ぎすませて人間の進化を想像した点であり、かれは身体を積極的に介入させるパフォーマーであった。更に、『未来派ダンス宣言』は未来派的なダンスの定義を規定する意図はなく、むしろ新しいダンスを積極的に創造するための声掛けとして発表された。バレエ・リュスとの交流は、未来派ダンスを考察するにあたって重要な転換点になる。パリのバレエ団とイタリアの前衛芸術家集団は、まさに「触媒現象」がみられる影響関係にあり、関心を共有し、作品の制作過程で大いに刺激を与え合った。実際には上演に至らなかったにせよ、創作過程でディアギレフが未来派美学をバレエに取り入れようとしていたことは明らかである。当時パリの画家たちがそうであったように、セヴェリーニやバッラ、デペーロといった画家が好んでダンサーを描いていることがまず挙げられる。未来派画家は動作中の身体表象を画布に再現するため、馬、機関車、トラム、自動車といった主題を好んだが、動きの美であるダンスもまた、その絶好の主題となった。劇場演出としては、画家エンリコ・プランポリーニ(1894-1956)がドイツ文化圏の舞踊に影響を受け、みずからのパントマイム劇団を立ち上げる。そして、スカラ座バレエ学校で学んだバレリーナ、ジャンニーナ・チェンシ(1913-1995)は、クラシック・バレエの技術を基に独自の振付けをおこない、アクロバット飛行の興奮、恐怖、酩酊の感情を踊った。未来派に特徴的であった機械のかたちを模するための甲冑衣装は用いず、四肢の自由な動きを優先し装飾の無い衣装を身に着けた。音楽も用いず、静寂にのせて舞台美術に代わる「航空絵画」を表現するか、マリネッティが舞台袖から朗唱する「航空詩」にのせて踊った。チェンシは、振付け、衣装、音楽など総合的なダンスとしてイタリアのモダン・ダンスを代表するダンサーであるといえる。

以上の例は、引用すべき資料の読解と作品解説のごく一部にすぎないが、未来派がモダン・ダンスにどうアプローチしていたのかを解くには、宣言文などに記された理論の側面と、舞台作品の下絵など、実践の側面との両面から考察することができる。その結果、明らかになることは、未来派の活動が、イタリアにおける「イタリアの」モダン・ダンスを特徴づけていることである。

研究題目

ボリス・エイフマンのモダン・バレエのロシア性

氏名 村山久美子

早稲田大学非常勤講師/舞踊評論家

サンクト＝ペテルブルグのエイフマン・バレエを率いる振付家ボリス・エイフマンは、ソ連のペレストロイカ期、1980年代後半あたりから国内外で脚光を浴び、現在は、ロシアのモダン・バレエの旗手として世界のダンス界をリードする存在の一人となっている。

近年、日本でも、新国立劇場バレエ団が、エイフマン振付『アンナ・カレーニナ』の初演、再演で非常に高い評価を得たことと、ベルリン国立バレエ団が、スーパースター、ウラジーミル・マラーホフの主演で『チャイコフスキー～光と影』を上演して評判になったことから、エイフマンの実力が再認識された観がある。世界的には、現在のような、押しも押されぬ実力をもつ振付家と認識されるようになったのは、1990年代に、毎年アメリカ合衆国で50回公演を行い、新作を発表するようになってからである。アメリカ在住で、エイフマンと同じロシア系ユダヤ人のプロモーターが、このような契約で、エイフマンの才能を世界に知らしめたのだ。

とはいえ、エイフマンの活動は、1980年代までは、非常に厳しい状況にあった。ソ連時代、ロシアの振付家たちのほぼすべては、国立の名門バレエ学校、ワガーノワ・バレエ・アカデミーやモスクワ（通称ボリショイ）・バレエ・アカデミーで学んだのち、マリインスキー・バレエやボリショイ・バレエなどの国立のバレエ団にダンサーとして入団し、所属のバレエ団で創作活動に着手していた。ソ連時代に存在していた芸術委員会の検閲を通らなければならないという苦労はあったものの、彼らは、国のトップクラスのダンサーたちと十分な制作費、有能な種々のスタッフを使って舞台を創ることができた。

しかしエイフマンは、地方のキシニョーフ・バレエ学校卒業後、レニングラード高等音楽院のバレエ・マスター科（振付科）に入学し、ワガーノワ・バレエ・アカデミーで振付家として働いたのち、私立のカンパニーを創設することが非常に難しかった1970年代に、自らバレエ団を創設したのだった。ユダヤ人への迫害があったソ連でエイフマンがユダヤ人であることも影響して、反ソ活動でなくとも政府から冷遇され、リハーサルを確保することさえ大きな苦

労であったという。そしてさらに、芸術委員会の検閲は、毎回胃の痛むものだった。それでもエイフマンは、国立劇場のような古典バレエ作品の上演をメインにするバレエ団ではなく、同時代のロシア人が舞台を見て共感する思考や感情をダンスで語るためのカンパニーを創りたかった。

ワガーノワ・バレエ・アカデミーの教え子たちを集めて結成した彼のバレエ団は、その活動に惹かれた名舞踊手アラ・オアシペンコ、ジョン・マルコフスキー、マリス・リエパなどの客演の協力も得て、まず若者の熱狂的な支持を得たのち、たちまち観客層を広げていった。

このように、エイフマンのバレエがすぐに熱狂的な支持を得た理由には、もちろん、アクロバティックな独創的動きをクラシック舞踊に加えた新しい舞踊ボキャブラリーや、クラシック以外にジャズ、ロックなども用いる音楽の新しさにもよるが、それ以上に、このような新しい舞踊ボキャブラリー、新しい音楽で、ドラマティックな物語が展開されること、しかもそこに、ロシア演劇、バレエ等々の舞台芸術の伝統の中に豊富に含まれている創意豊かな演出の手法がちりばめられていることにあるように思われる。これこそが、ロシア・バレエの伝統を受け継いでいる現代作品ならではの特質といえることができる。

本報告では、エイフマン・バレエが結成された時代の1970～80年代のロシア・バレエの状況を考察して、このようなカンパニーが結成された要因を検討したのち、ロシア舞台芸術の伝統的な特質を明らかにしながら、エイフマンの創作の特質を分析する。

報告者は、1980年代後半に、モスクワで、エイフマン・バレエの『巨匠とマルガリータ』公演の会場の熱狂を目の当たりにし、日本のプロモーターにバレエ団招聘を勧めて、幸いにも、このバレエ団を日本に紹介する役割を果たすことができた。エイフマンの作品は長年自分の目で見てきており、エイフマンへのインタビューも数多く行っている。今回は、このような取材の資料も駆使しての報告を行いたい。