

2009年度 修士論文

ダンサーの「美」についての一考察
—バレエを事例として—

A consideration about “ the Beauty ” of dancers
—With a case of Ballet—

早稲田大学 大学院スポーツ科学研究科
スポーツ科学専攻 スポーツ文化研究領域

5008A001-8

穠村 礼美

Akimura, Remi

研究指導教員： 杉山 千鶴 教授

目次

序章 研究の目的と方法	1
第1節 問題の所在	1
第2節 本研究の目的	2
第3節 本研究の方法	5
第4節 先行研究の検討	7
第5節 語義規定	11
第1章 歴史上にみるダンサーの「美」.....	13
第1節 ロマンティック・バレエ	13
第1項 ロマンティック・バレエ	13
第2項 マリー・タリオニ(1804 - 1884)の「美」.....	15
第2節 バレエ・リュス	18
第1項 バレエ・リュス	18
第2項 ニジンスキー(1890 - 1950)の「美」.....	20
第2章 女性ダンサーの事例 —シルヴィー・ギエム(1965 -).....	24
第1節 経歴	24
第2節 記述分析	25
第1項 身体的特徴	25
第2項 技術	25
第3項 作品への貢献	27
第4項 技能	30
第3節 シルヴィー・ギエムの特徴	33

第3章 女性ダンサーの事例 —上野水香(1977 -).....	35
第1節 経歴	35
第2節 記述分析	37
第1項 身体的特徴	37
第2項 技術	38
第3項 作品への貢献	39
第4項 技能	41
第3節 上野水香の特徴	45
 第4章 男性ダンサーの事例 —ウラジミール・マラーホフ(1968 -).....	47
第1節 経歴	47
第2節 記述分析	49
第1項 身体的特徴	49
第2項 技術	50
第3項 作品への貢献	51
第4項 技能	52
第3節 ウラジミール・マラーホフの特徴	55
 第5章 男性ダンサーの事例 —熊川哲也(1972 -).....	57
第1節 経歴	57
第2節 記述分析	60
第1項 身体的特徴	60
第2項 技術	60
第3項 作品への貢献	62
第4項 技能	64
第3節 熊川哲也の特徴	67

第6章 ダンサーの「美」.....	69
第1節 本研究の事例の検討	69
第1項 経歴	69
第2項 身体的特徴	71
第3項 技術	71
第4項 作品への貢献	72
第5項 技能	73
第2節 ダンサーの「美」.....	76
 結章 芸術への貢献	77
 今後の課題	78
 引用・参考文献一覧	79

序章 研究の目的と方法

第1節 問題の所在

近年、来日公演を果たす海外のバレエ団は多い。2009年に限っても、デンマーク・ロイヤル・バレエ団、ハンブルク・バレエ団、マリインスキー・バレエ団、モナコ国立モンテカルロバレエ団、ニューヨーク・シティ・バレエ団、英国ロイヤル・バレエ団などである。この他にも海外のバレエ団に所属するソリストたちが、ゲストダンサーとして出演している。そうした事情をうけて、日本のバレエを取り巻く環境も変化を遂げている。従来はお稽古事の延長であったバレエスタジオからそのまま移行する個人名義のバレエ団が多かったが、現在では公開オーディションを行い、優秀なダンサーを集め、バレエに専念できる環境が整ったバレエ団が誕生している。そして、そのような形態をとった日本最初の国立バレエ団として、1997年に誕生した新国立劇場バレエ団の他、牧阿佐美バレエ団、東京バレエ団、Kバレエカンパニーなど、日本国内のバレエ団が精力的な公演活動を行っている。また、日本人のバレエ・ダンサーが国外のコンクールに参加し優秀な成績を修めるなど、日本国内でのバレエの知名度も着実にあがっている。

そのようなバレエに関する専門紙・誌を見ると、柔軟性に富み、美しいプロポーションを持ち、なおかつ秀でた技術を有するバレエ・ダンサーがいかに多く存在しているかを実感する。そのダンサーたちは、振付家の創作した作品を担い表現し、観客は彼らや彼女らを見て、作品や個人の妙技に感動する。その中でもより評価が高く、バレエ団のプリンス・パルとして、また公演の中心人物として、常に主役を踊っているバレエ・ダンサーが存在する。このような主役に選ばれたバレエ・ダンサーに多くの観客が惹きつけられるが、観客のまなざしが彼らに見出しているものは何であろうか。

第2節 本研究の目的

踊るという行為は、人類が誕生した頃から、日常の生活の中でごく自然な営みとして行われてきた。そして、そのような身体活動として日常の中で根付き、発展していった舞踊は、現在では様々な形で受け継がれている。そして、それらの舞踊に関する分類はそれらを設定する際の基準によって変わるため、数多く存在する。その1つとして、見せる舞踊とそうではない舞踊がある。前者には、観客の存在を前提とした芸術とされる舞台舞踊が含まれ、その代表がイタリアでの宮廷宴会の余興として採り入れられ発展し、舞台芸術として完成をみたバレエが挙げられる。後者には、世界各国に伝わる祭儀などの際に用いられる民族舞踊だけでなく、ジャンルにこだわらなければ自らの愉しみのために踊るものはすべて後者に含まれるであろう。このように現代には多様な舞踊が存在する。

松本は、舞踊が芸術として受け入れられるのは、「美」が存在するからである¹としている。そして、芸術的活動は特定の体験と特定の素材との関係からかもしだされた動因による形成活動であり、それは言語や思惟でとらえない外的内的な感覚的対象を、真実の現実的形象の実現へはこぶものである²としている。つまり、何かが芸術たりうるには、日常のとらえがたい感情を、素材を用いることで内から外へと表現する活動でなければならず、舞踊を芸術たらしめる外的形象として、「美」の存在を挙げていると考える。

また、邦は舞踊を目的によって3つに分類することができるとしている。それは、1に「美」をつくることを目的とするもの、2に娯楽追求を目的とするもの、3に実用的な目的をもったものであるとし、1を芸術舞踊とし、2・3は芸術的要素をもっていることは示唆しながらも、「美」を主な目的としないそれらを芸術舞踊に入れることはできない³としている。つまり、芸術としての舞踊は「美」をつくることが目的であり、それを離れて行われる舞踊は芸術として分類されないと述べている。このように、舞踊が芸術として受け入れられるために「美」の存在は離すことはできないものであると考えられていることが考察される。

ここで用いられている「美」という言葉は、さまざまな意味が考えられる。例えば、バレエが各国に広まっていった18世紀には、ポワント技術、ピルエットといったテクニックが発達していく。そして、19世紀にマリー・タリオニが、それらの技術を統合して表現することでふわふわと浮いている天使のような存在として舞台に現れた。そのような表現が注目されるようになると、バレエ・ダンサーはあの世とこの世を結ぶ存在とされ、様式を身体に当てはめ、衣装と足などを強制された人間の生活レベルからかけ離れた不自然

な「美」が求められることとなった。一方、バレエへのアンチテーゼとしてイサドラ・ダンカンの生み出したものは、決められたバを踊るのではなく、沸き起こる感情のままに身体を動かし、服装やシューズも束縛されない自然な状態の「美」が求められるものであった⁴。ここから始まったモダンダンスは身体の可能性を広げると同時に、ダンカン以降の「美」が受け入れられていった。こうして時代の変遷と共に様々な舞踊が生み出されてきたが、それと共に舞踊を芸術たらしめる「美」は変容し続けているのではないかと考えられる。

松本はこのような「美」の特徴を、単なる経験的感情に基づいたものだけではなく、対象から訴えかけられた自我を受け入れ、そこから主観を新境地へと導いていくことから生まれるものである⁵としている。つまり、常に変容し、新しい感性と共に享受され形成されていく感情が舞踊を芸術たらしめる「美」につながるとしている。また邦は、舞踊を芸術たらしめる「美」を舞踊美という言葉を用いて内容を分析している。そして、1．運動美、2．形式美、3．構成と処理の美しさ、4．感情表現の美、5．感覚描写の美、6．思想表現の美の6つの舞踊美の要素を挙げ、これらの1つでも揃えば舞踊美は成立するとしている⁶。2・3・5・6は作品に直接関係するが、1・4はダンサーに課されている。しかし、作品もダンサーによって舞踊における「美」へと昇華されるものであり、これら6つの要素はダンサーによるものが大きいことが考察される。

松本にしたがえば、芸術としての舞踊は「美」を伴うものであり、舞踊を担うダンサーにも「美」が存在すると考えられる。したがって、ダンサーは舞踊の「美」を実現しなければならない「美」を作り出す媒体である。つまり、ダンサーは「美」を持ち、かつ「美」を作り出す媒体の1つであり、ダンサーは舞踊を芸術たらしめる「美」を担う存在として貢献しなければならないと考えられる。

さらに邦は、「舞踊とは身体運動による空間形成を通じて美的価値判断を表す芸術である⁷。」と述べている。つまり、舞台での舞踊に欠かすことのできない観客は、ダンサーの「美」を認識し、それを美的価値判断することで舞踊が芸術として成立していると考えられる。そして、主役に選ばれるダンサーに対して、観客のまなざしは独特の美的価値を見出しているのではないだろうか。

したがって、本研究では素材という媒体であるダンサーの「美」に着目し、観客によって認識される舞踊の「美」を考察する。

しかし、素材に着目する際に複雑な点がある。そのひとつは、松本が舞踊が芸術である

ことの難しさを言及する中で指摘している、舞踊は生きている人間の生身の身体そのものが芸術に不可欠な表現の素材である⁸という点である。それは、時代の変遷とともに変容していく人間と社会によって、身体も変化していく素材であることである。また、作者という自己と作品を具現化する身体とが離れては成立しえず、客観的にみることはできないために、身体という素材そのものが矛盾した実体である。さらに、絵画といった他の芸術のように形として残らず、積み重ならない文化であるといった点である。しかし、松本はそのような特質を持つ素材を用いることで、舞踊の芸術性が高められるともしている⁹。つまりダンサーの「美」は、特質を持つ素材である身体を用い表現されることで、舞踊を芸術たらしめる「美」に貢献するのではないかと考えられる。

そして、さらなる困難な点は、舞踊が舞台で行われるためには不可欠である観客も、ダンサーと生物学的に同じ身体を持っていることである。尼ヶ崎は、舞台空間にいる観客の身体も日常のリラックスした状態ではなく、別の身構えの中にいる¹⁰としている。つまり、舞踊の「美」を担うダンサーの身体が舞台から働きかけることで、観客のリラックスした身体を別の身構えた身体へと変えていくのである。このように舞踊における身体の変容が、ダンサーの「美」のみならず、観客の身体に変容が起こることで舞踊の芸術性は高められると考えられる。

上記のように、「美」が舞踊を芸術たらしめる要素であり、ダンサーの身体はその「美」を生み出しうる媒体のひとつであると考えられる。そして、観客はそれらの「美」を見出し、享受する存在であるといえる。ダンサーが作り出す「美」に着目することで、目に見える高度なテクニックといったある程度の鍛練で獲得しうる「美」や、天性のプロポーションという「美」といった可視化されるものに限らない特有のダンサーの「美」を導き出すことが可能となるであろう。

第3節 本研究の方法

本研究は、バレエ・ダンサーを対象とする。バレエは17世紀に舞台芸術としての技法と様式が確立し、以後それが守られているので見られる・見せる芸術としての歴史が長い。また、その技法と様式を身体にすり込むための基本レッスンは世界共通であり、バレエ・ダンサーはそれをベースにした成果という共通点を持つ存在である。したがって、舞台上の姿のみを比較・検討することが可能であると考えられる。さらに、舞台芸術であるバレエにおいては、バレエ・ダンサーという存在によるところが大きい。松本に従えば、鍛錬の拘束を受けた身体を持つバレエ・ダンサーには舞台において「美」の存在が欠かせないのである。したがって、バレエ・ダンサーがベースを共有することをふまえると、舞台芸術へ貢献するとされるバレエ・ダンサーの「美」を明らかにすることができると考えられる。

そこで本研究では、世界的に著名なバレエ・ダンサー4名（女性2名・男性2名）を対象とし、観客のまなざしを代弁し、ダンサーを評価したものとして保障されている資料として専門紙・誌または文献に掲載されている批評文を用い、それぞれのダンサーについての記述を分類・考察し、ダンサーの「美」を導き出す。なお対象とするダンサーは、超絶技巧を用いバレエの歴史を変えたと言わしめるシルヴィー・ギエム、世界的振付家ローラン・ブティが認めた日本のバレエ界を担う期待の新星である上野水香の女性ダンサー2名と、クラシックバレエの理想を体現化したとも評されるバレエ界の貴公子的存在のウラジミール・マラーホフ、バレエが日本で人気を得るきっかけとなった日本が世界に誇る熊川哲也の男性ダンサー2名であり、いずれも世界を股に掛けて活躍する現役バレエ・ダンサーである。本研究の考察に用いる文献資料は、日本語版に限定する。これらから導き出された考察を総合して、松本の言う舞踊を芸術たらしめる「美」に貢献するとされる、ダンサーが持ち、観客のまなざしが見出しているものを明らかにする。

第1章では、歴史上の代表的バレエ・ダンサー2名を取り上げ、各々の活躍していた時代背景を振り返り、その時代に活躍したダンサーに求められた「美」を導き出し、舞踊を芸術たらしめる「美」を歴史的背景から考察する。対象のバレエ・ダンサー2名は、マリー・タリオーニとワスラフ・ニジンスキーとする。マリー・タリオーニは、男性が女性へ対して一方的に理想的な「美」を課した時代に現れ、人気を博した女性バレエ・ダンサーであり、その時代の「美」を舞台上で体現した存在である。ワスラフ・ニジンスキーは、

舞踊の作品を可視化することを課された時代に現れ、バレエの世界において男性ダンサーの存在の重要性を知らしめ、また人間の身体が持つ本来の「美」を体現した存在であった。第2章から第5章では、対象バレエ・ダンサー4名についての経歴を明らかにし、批評文より考察される各々のダンサーの特徴を身体的特徴、技術、作品への貢献、技能という4つのカテゴリーを設定し、記述事項を分類する。そして、それらを総合して各々のダンサーの持つ特徴を導き出す。第6章では、事例より導き出されたダンサーの特徴を総合的に検討し、ダンサーの「美」の考察を行う。結章では、4名の選ばれたダンサーに観客のまなざしが見出しているとされるものを考察する。

第4節 先行研究の検討

本研究に関連する先行研究は、以下の3点があり、それぞれの内容を検討した。

渡辺葉子「ステージセンスの概念規定の試み」

1980年 お茶の水女子大学卒業論文

本論文は、舞台での舞踊（渡辺はステージパフォーマンスと呼んでいる）の出来に大きく関わると考えられる「ステージセンス」の構成要素を明らかにし、その概念を規定することを目的としている。研究方法は、音楽新聞、オン・ステージに掲載された批評の中で、ダンスパフォーマンスにおけるダンサーに言及している記事、舞踊指導者への「ステージセンス」についてのアンケート調査の結果、文献調査として、「作家の語るダンサー論」（テス：53.8.10 - 54.6.15）においての、30人の作家の37人のダンサーに関するダンサー論、3人の舞踊指導者の「私の指導法」（モダンダンス 1967.10 - 1974）から、ステージパフォーマンスにおけるダンサーに言及している記事を抜き出し、分類を行う。そしてそれらを、モダンダンス・創作バレエ・古典バレエに分けて、要因ごとに整理するというものである。

渡辺は、「ステージセンス」は精神力・努力といった精神的条件と姿勢・運動神経といった身体的条件を土台とし、テクニックを築きあげた上で成り立つとしている。そして、表現力・演技力といった表現性と、個性・内面的感覚といった踊り手の特性を主なる2本の柱として持ち、それらが融合され、総合的評価がなされ、舞踊的価値が決まるとしている。そこにおいて、「ステージセンス」とは、踊り手としての自己の特性を最大限に生かし、よりよい表現性を作り出す能力である」と定義している。そして、この構造を、Welford（1960）の情報理論のモデルに当てはめ、この定義の論証を行っている。

この論文では、舞踊を担うダンサーの構造を「ステージセンス」という概念を用い、相互的に作用するとされる要因で明らかにしているが、ダンサーに必要な要因とされる「テクニック」「精神的条件」「肉体的条件」を除いている。ステージパフォーマンスにとって、ダンサーの条件となるこれらを除くのが適切かどうか疑わしい。また、Welfordのモデルに適応することへの検討がなされておらず、論証が妥当であるかという問題もある。そして、踊る側からのアプローチとしているが、研究対象ではダンサーを捉える視点が混在している。したがって、本論文は舞踊の価値（総合的評価）を担う存在であるダンサーの基

礎的な構造を明らかにしたまででとどまっているといえる。

本研究においては、舞台に立って観客から見られる立場としてのダンサーに徹し、そのようなダンサーの構造を生み出す要因を明らかにしていくこととする。

高橋系子「理想的踊り手の要因に関する考察 - モダンダンス及びクラシックバレエの踊り手を中心に - 」

1992 年 お茶の水女子大学人文科学紀要第 45 巻 pp.219-236

本論文は、高橋の先行研究をさらに進めた形で調査を行っており、モダンダンスとクラシックバレエにおける踊り手を中心に、作品を成功させ、人を魅了し、現在に名を残している踊り手（高橋はこれを理想的踊り手としている）の備えるべき要因を明らかにすることを目的としている。

先行研究より明らかとなった因子として、動きの美しさ、音楽性、舞台・状況把握力、意欲、技、新奇性、統制力、存在感、ルックス、演技力、力動的表現力、全身での表現、感性の 12 因子があげている。そして、アンケート調査よりモダンダンスとクラシックバレエにおいては、熟練度が高くなる（より専門的になる）とともに、踊り手の備える要因が絞られていき、また両者の因子に対する認識が接近してくることが示唆されている。そのことをふまえ、本論文の目的はモダンダンスとクラシックバレエを対象を絞り、因子の認識度を調べることで、理想的ダンサーの要因を明らかにすることとしている。

研究方法は、文献調査として、モダンダンスでは各舞踊のメソッド・踊り手論（高橋は踊り手のあり方を舞踊家が言及したものとしている）、クラシックバレエではバレエ学校のシステム・踊り手の階級・踊り手論について書かれている文献を対象に、考察を行っている。また、クラシックバレエ及びモダンダンスのスタジオに通っているもので高校生以上の 282 名を対象に、アンケート調査を 3 回にわたり行っている。調査内容は、被験者のフェイス項目 先行研究で抽出されたカテゴリーを元に作られた 51 項目のアンケートの集計 各カテゴリーについて必要と思われる要因の順位付け である。以上より得られたデータの因子分析を行い、考察を行っている。

文献より、踊り手の備える要因について、基礎力から影響するもの、表現力に関するもの、そして、動きを自分のものになっているかどうかに関わるものであるとし、モダンダン

スもクラシックバレエも踊り手に求められる基本的な要因には大差がないとしている。

また、モダンダンスの特徴的な因子として基礎力・レパートリーが抽出されたことから、モダンダンスの各ダンサーが独自の舞踊価値観を持ち、それにふさわしいダンサーを求め、育成するための独自のトレーニング・メソッドを作り出している点に着目し、アプローチの仕方に違いはあるが基礎の鍛錬と経験の重要性が認識されているとしている。また伝達力は、表現性をさらに客観的に捉えた因子であるとしている。舞踊は舞台芸術である限り、観客という享受者の存在が欠かせない。したがって、観客とダンサーとの関係をきりはなすことはできず、観客へどれだけ伝わっているか、どのように伝わっているかを客観的に判断し、試行錯誤することがダンサーに求められていることが再確認された。また、クラシックバレエではバレエ様式・スタイル（高橋はこれをテクニクとしている）に重点を置いた因子である動きのこなし、動的な表現力が重要な因子として抽出されている。クラシックバレエが世界共通の基本レッスンをもち、観客はその基本レッスンの習得を求めていることがここで再確認されたといえる。つまり、ジャンルに関わらず、そして、より理想的な踊り手に最も重要とされる要因は、表現力・テクニクが圧倒的な上位をしめ、これらの要因を身につけていくことが理想的な踊り手としての一歩であると結論づけている。

この論文によって、モダンダンス・クラシックバレエの踊り手にとって重要な要因として、「テクニク」「表現性」「存在感」「音楽性」「感性」「空間状況」「ルックス」が明らかになった。しかし、それらひとつひとつの要因を生みだす、舞踊を担うダンサー個人の要素から生まれる要因は明らかになってはいない。また、因子のひとつひとつの分類の定義が広く、細かな特徴が明確になされておらず、より狭義な分析によって、さらに因子が分類されることも予想される。

金城光子「舞踊における美への視点」1988年 九州大学出版会

本論文は、舞踊と呼ばれている芸術作品にはどのような因子が働いて美的身体表現活動を成立させているのか、また舞踊作品の鑑賞価値がどのような因子としてとらえられているのかについて明らかにすることを目的としている。この論文の内容は以下のような章立てとなっている。各項目の表記は原文のままとしている。

論文の内容は、以下の通りである。

第1に、舞踊の総合理論体系化として、舞踊の創造と伝達における「舞踊コミュニケーション・モデル」を構成し、舞踊活動の「創作者」-「作品」-「鑑賞者」の舞踊過程の理論を展開している。第2に、舞踊的身振り（舞踊作品・動作・フレーズ）に対する連想実験を中心とした、作品特有の情報量（H 価）による舞踊作品の解釈を展開している。第3に、鑑賞者の舞踊に対する“ことば”は多様に表現される。そのような“ことば”の中に舞踊を美的表現として成立させる因子が存在するとし、作品毎に因子分析を行い、舞踊の鑑賞構造（因子構造）を明らかにしている。第4に、舞踊作品に対する鑑賞者の印象を聴取することによって、琉球舞踊の鑑賞（認知・知覚）構造を解明し、その美的形成要因を探り、鑑賞構造の方向を明らかにしている。第5に、舞踊の鑑賞構造舞踊を鑑賞した際のアンケート調査からその舞踊作品の情報量を導き、それらを言語化した感情価を用いて、舞踊の鑑賞構造を明らかにしている。

金城によれば、舞踊芸術は動きによって美を訴えようとする身体的、律動的表現である。そして、舞踊における美の認知は、演舞される連続的な表現運動の時・空の中に審美的経験として知覚され、見る者の感じ、印象をもって内包的、情緒的意味を引き起こさせ、感動、共感としての情感の喚起へはたらきかけるものであるとしている。そして、情報を鑑賞した観客の言葉に包括されるとされた美的因子は、躍動性・評価性・優美性・独自性・力量性・新奇性を兼ね備えているものであるとしている。そして、その中の基本的な因子は、躍動性・優美性・独自性の3因子であり、鑑賞構造はそれらによって三次元に構造化されており、それぞれの因子が相互的に作用することで、動きの中の美が認知されるとしている。本論文より、観客は舞踊を自身の経験を通して鑑賞し、そこから生まれた感情と相まって、その作品の評価を「美」として知覚することが明らかとなった。つまり、舞踊は作品の動きにおける美的因子の存在を認知する芸術であり、それらの「美」はひとつの要因のみによって現れるものではなく、様々な要因が絡み合って生まれるものであると考えられる。そして、独自性が基本的因子であることから、舞踊作品は芸術であるかぎり、独自な特色を有していくことで価値を主張できるものであるといえる。

本論文によって、舞踊が鑑賞される際に認知される美的因子の存在が明らかになった。しかし本研究は、舞踊の衣装・装置といったスタイル、様式から認知される美的要因についての検討はされているが、ダンサー自身による美的要因は明らかにはなっておらず、舞踊全般の鑑賞のよって構成される美的要因にとどまっている。つまり、作品からのアプロ

ーチが中心であり、舞踊を担うダンサーの違いによって生まれる美的因子は言及されていないものである。

以上のように、舞踊を鑑賞する観客がダンサーに求めている要因を明らかにした論文はみられない。したがって、本研究では観客なしに成立しえない舞台芸術において重要であり、舞踊を鑑賞した観客から必要とされる要因を生み出すとされる「美」の存在を、舞踊を担う存在であるダンサーに着目し、考察を行うものとする。

第5節 語義定義

本論では、バレリーナという言葉は用いず、バレエ・ダンサーとする。バレリーナとは、もともとイタリア語で「踊る」という動詞から派生した「バレリーノ(男性のダンス教師)」の女性形で、1858年に作られた言葉である¹¹。この言葉は、あくまでもアメリカ、日本で根付いている程度であり、バレエ団における最高位の階級を示すというよりは、バレエをする人＝バレリーナという一種の憧れの存在の定義というほうが近いと考えられるため、舞踊を担うダンサーを示す言葉として、不適切であるとした。

各ダンサーの分類に用いる技能と技術は、以下のように定義する。寒川は「技には個人に内面化されたレベルと諸個人に共有されるべく一般抽象化されたレベルとが区別され、前者を技能、後者を技術と呼び分けている¹²。」としている。これに基づいて、本研究対象であるバレエでの評価を分類する。したがって、技能は特有の表現、感性、他のダンサーとの呼吸の把握といった評価とし、技術は技法・跳躍・柔軟などの身体の運動能力、バレエの基礎(アン・ドゥオール¹³)の習得といった評価とする。

¹ 松本千代栄(1957)「舞踊美の探究」大修館書店p.198

² 同上p.209

³ 邦正美(1973)「舞踊の美学」富山房pp.15-16

-
- 4 海野弘 (1999)「モダンダンスの歴史」新書館pp.37-45
- 5 松本千代栄 (1957)「舞踊美の探究」大修館書店p.61
- 6 邦正美 (1973)「舞踊の美学」富山房pp.65-70
- 7 同上p.39
- 8 松本千代栄 (1957)「舞踊美の探究」大修館書店pp.70-72
- 9 同上p.71
- 10 尼ヶ崎彬 (2004)「ダンス・クリティーク」頸草書房p.198
- 11 佐々木涼子 (2001)「バレエの宇宙」文春新書p.156
- 12 寒川恒夫 (2002)「技の言語化」早稲田大学体育学研究紀要 第 34 号p.1
- 13 フランス語で「外へ」という意味で、両足(脚)を外側に 180 度開くことで、バレエのすべての技法の基本とされる。(鈴木晶 (2000)「バレエの魔力」講談社現代新書p.141)

第1章 歴史上に見るダンサーの「美」

第1節 ロマンティック・バレエ

第1項 ロマンティック・バレエ

ロマンティック・バレエは、18世紀の文学、音楽、美術のロマン主義運動が、バレエ作品として現れたものである。

1831年1月21日にジャコモ・マイヤベーア作曲のオペラ「悪魔のロベール」がパリ・オペラ座で初演された。この作品は、フランス民間伝承において有名なノルマンディ公ロベール1世がモデルとも言われるオペラであり、その中に「尼僧の踊り」という破戒尼僧たちの霊が中庭の墓場で繰り広げるバレエの場面がある。これは、まさにこの時代のロマン主義的テーマを反映しており、ダンサーはロマンティック・チュチュと呼ばれる純白の衣装をつけ、白いヴェールを被り、艶めかしく踊り、それを引き立てる舞台装置による演出が施された。その主役・エレーヌ役は、マリー・タリオーニが踊った。また、振付は彼女の父親のフィリップ・タリオーニが担当した。主役のテノール歌手はアドルフ・ヌリがつとめた¹。本論では鈴木にしたがい、マリー・タリオーニが踊った「尼僧の踊り」からのロマンティック・バレエの歴史を振り返り、この時代に求められたダンサーの「美」を考察する。

1789年にフランス革命が起きて、ブルボン朝による王政が終りをとげた。それによって、宴会の余興として発展していた宮廷バレエは同時に幕を閉じる。革命後、共和制が敷かれたものの、ロベスピエールによる恐怖政治が行われる。1794年にロベスピエールの処刑で恐怖政治が終り、1805年に新しい憲法が發布され、五人の総裁による協和派の総裁政府となった。しかし、外国との対立、地方に散在する王党派や、議会での右翼派との対立など国内の混乱も続き、1799年には総裁政府は解散し、三人の執政による新政府が誕生する。執政の一人であったナポレオン・ボナパルト(1769 - 1821)は、イタリア遠征の際の活躍が評価され、第一執政となり、事実上の独裁を行う。1804年に議会と国民投票によって、世襲制の皇帝の座に就き、自由・平等・博愛というフランスの精神を全世界に広めようとする。しかし、1814年にエルバ島に流された。ウィーン会議が開かれ、ヨーロッパを、「ナポレオン以前」に戻すことが決議される。そこへ再びナポレオンが復活するのだが、ワーテルローの闘いで大敗を喫し、セントヘレナ島に流された。1815年にはブルボン王朝が復活するものの、保守派旧勢力と市民階級との対立は深まる一方となった。1830年に七月革

命が勃発し、オルレアン家のルイ・フィリップ(1773 - 1850)が王に即位し、王政を倒し、七月王政が始まる。しかし、両者の対立がやむことなく継続しており、加えて経済危機も生じ、1848 年には二月革命が起こり、第二共和制が成立する。そして、七月革命と二月革命という 2 つの革命の間の七月王政期が、ロマンティック・バレエの最盛期に相当する。

この時期はイギリスの産業革命の波を受け、新興ブルジョワジーが力をつけ、王侯貴族たちの専有物であったバレエを、自分たちの芸術とした時代である。その背景には、政治的変動の背景と共に、産業革命を中心とする経済的変動があった。フランスでは繊維産業が発達し、パリはフランスを代表する街へと発展し、産業資本家の勢力が増大した。しかしその一方で、劣悪な環境下での労働を強いられた労働者階級との貧富の差は広がり、労働問題が発生し、それが反政府運動にまで発展した。またパリの街は、労働者がなだれ込んできたために著しく人口が増大した。その結果、スラム街が出現し、そこから疫病コレラが大流行するほどであった。このようにして急速な近代化・都市化・機械化が進んでいった中、それらによって抑圧・排除されたものが哲学・文学・美術、舞台芸術へとなだれこんだ。このような中から生まれたのが、ロマン主義という全ヨーロッパを席卷した一大思想であった。

そして、そのような変動はバレエ界にも大きな影響を与えた。パリ・オペラ座は国費によって運営され、最高責任者は王室大臣が務めていた。しかし、産業革命によって生じた反政府運動の煽りをうけて、国王ルイ・フィリップが 1830 年に民間に払い下げたことにより、私企業となった。ただし独立採算になったのではなく、内務大臣の監督に従うという条件つきで、国家からは多大な財政支援を受けることはできた。そして国家からの経営権を得たのは、各界に豊富な人脈を持っていたルイ・ヴェロン医学博士(在任 1831 - 1835)であった。ヴェロン博士は、貴族の格式を捨て、政治的に権力を持ち始めたブルジョワ層を対象として、バレエに関する全面的な制度改革を行った。その政策として、筋の込み入った難解な作品ではなく、時代が求めるシンプルな作品を取り入れ、舞台装置や舞台衣装もロマン主義的要素を入れていった。また、定期会員制度を作り、舞台裏でダンサーたちとの交流を許可し、ダンサーたちはパトロンをもつことが許された。彼によってオペラ座のバレエはかつての宮廷バレエに代わり、ブルジョワたちの最高の娯楽として発展したのである。

このような状況において、1832 年にパリ・オペラ座で「ラ・シルフィード」が初演され

る。主役を踊ったのは、マリー・タリオニであった。この作品は、シャルル・ノディエの小説「トリルビー、あるいはアーガイルの妖精」を元に、テノール歌手であったアドルフ・ヌリによって書かれたものである。シルフィードとは風の精のことで、舞台はスコットランドの農村であり、フランスにとって異国の地である。この作品は非現実的世界における結婚について、そのはかない憧れとその挫折を描いている。ここには、保守派と市民階級が対立し、超えられない壁が存在していた当時の状況が見て取れ、現実の世界と妖精の世界という形式で表現し、また成就しないと分かっているながらも恋におぼれて自らの身を滅ぼすことと、それでも憧れてしまう妖精の世界という絶対的に非現実な世界への強い願望が入り混じっている。ここに、ロマン主義の象徴的作風を見とめることができる。

政治的・経済的にも大変動を体験したフランスで発展したロマン主義思想は、想像を解放させ、変化に対する恐れから非現実的な夢の世界への逃避、異国の地への憧れへと転換し、上昇志向の強いブルジョワジーの野心と自由を求めた市民階級の心とともに、バレエ作品に反映されるのである。こうしたロマン主義を反映した様々な作品が生まれ、ロマンティック・バレエは最盛期を迎えるのである。

第2項 マリー・タリオニ（1804 - 1884）の「美」

ロマンティック・バレエ全盛期に現れ人気を博したのが、マリー・タリオニであった。マリーによって、ロマンティック・バレエが生まれたといえる。

マリー・タリオニは 1804 年、ストックホルムで生まれた。父親は、当時有名だった振付家のフィリップ・タリオニ（1777 - 1871）である。タリオニ家では、バレエは家業であり、フィリップの父カルロも、父の弟のサルヴァトーレ（1789 - 1868）も舞踊家であった。幼少期、マリーは母親とパリで過ごし、父親からバレエの指導を受けていた。その後、パリ・オペラ座のバレエ学校に入り、父親のかつての師であるクロンからバレエの指導を受けた。マリーはまわりの生徒に比べて、長身で痩せて手足がひょろひょろと長く、姿勢も悪かったが、クロンはマリーのバレエの才能に気付いていた。そのことを知った母親が、当時ウィーン王立劇場のバレエ・マスターをつとめていた父親に、マリーにはバレエの才能があると話したことがきっかけとなり、マリーは劇場とプルミエール・ダンスーズとして契約を結ぶ。しかし、実際のマリーはまだ舞台に立てる状態ではなかった。そこで、父親は毎日 6 時間の徹底したレッスンを行い、マリーを鍛え上げた。あまりの過

酷さにマリーは悲鳴をあげ、気絶するほどであったが、その甲斐あってマリーは完璧なポワント技術とテクニックを身につけることができたのである。

1822年6月、マリーはウィーン王立劇場で「若いニンフ、テレプシコレの宮殿に迎えられる」(フィリップ・タリオーニ振付)でデビューを飾り、大成功をおさめる。そして、マリーの踊りを見たラ・フレーション男爵の口利きで、マリーは通常のオーディションを受けることなく、パリ・オペラ座でのデビューが決まった。そして、1827年7月23日、「シシリーの人」の中で、マリーは弟のポールとパ・ド・デュを踊り、鮮烈なパリ・デビューを果たしたのである。ポワントを巧みに使い、技術の中に組み込むことで生まれた舞踊のスタイルと、マリーの優雅で軽やかな身のこなしから生み出させる今までとは違った新しい舞踊の表現に、劇場内は興奮に包まれることとなった。同年9月にはオペラ座と正式に契約を交わし、翌年にはブルミエ・スジェに昇格する。

1930年に、パリ・オペラ座の私営化で経営を任されたヴェロン博士は、新体制の一貫として、マリーをエトワールにランク付け、前例のない年俸を保障すると共に6年間の契約を結び、父親のフィリップをオペラ座に招待した。そして、オペラ「悪魔の口ベール」が初演されることとなる。この作品がヴェロン体制の幕開けとなった作品であり、ここにロマンティック・バレエが世間に初めて披露されたのである。そして、マリーはそのときすでにロマンティック・バレエの代表作となる「ラ・シルフィード」の準備に入っていた。ヴェロン博士は、マリーがオペラ座のトップスターになれることを確信しており、またこの時代に求められていた作品を見極めていたのである。

そして、前述のように1932年に「ラ・シルフィード」は初演され、主役を踊ったマリーのバレエ・ダンサーとしての名声は絶対的なものとなっていく。その後はパリ・オペラ座を退団し、ロシアに渡るなど、当時における世界的バレエ・ダンサーとして活躍した。

マリーは、上品で妖精のような清純で可憐な雰囲気があり、それが魅力となっていた。そして、この魅力をより引き立て支えるための環境も整っていた。

まず、振付家であった父親の存在である。娘に対して、エロティックなものを好まず、初々しさを求めた父親特有のエゴイズムを潜在的に含んだ作風は、まさにマリーのための振付である。観客に妖精を想像させるようなロマン主義の理想を髣髴とさせる振付は、マリーの魅力を最大限に引き出すことになったのである。

そして、台本を書いたアドルフ・ヌリは「悪魔の口ベール」の主役歌手であった。この

時に「尼僧の踊り」を踊るマリーの姿を見て、彼女のためにこの台本を書いたと言われている。

さらに、衣装を担当したのはユージェーヌ・ラミであり、この人物は、ロマンティック・チュチュの発明者であった。当時の女性としては長身でやせ細った体型であったマリーに、白のふわりとした妖精のような衣装を着せたことで、この世のものではない妖精のように今にも消えてしまいそうな透き通った存在にさせることができたのである。

このように、マリーの魅力は様々な要因も相まって、「ラ・シルフィード」という作品で最高のレベルへと達し、観客に披露されたのである。つまり、マリーは大変動の中のフランスで生まれたロマン主義が求めた非現実的世界や異国の地への憧れや逃避といった思想を、「美」として舞台上で体現した存在となったのである。そして、その完璧なまでにロマン主義思想を体現した存在、また妖精のようなはかない存在感を持ち、誰もが憧れ、しかし手の届かない象徴的存在であるマリーの姿そのものが、この時代に必要とされたダンサーの「美」となったと考えられる。

第2節 バレエ・リュス

第1項 バレエ・リュス

セルゲイ・ディアギレフ(1872 - 1929)の組織したバレエ・リュス(ロシア・バレエ団)は、改めて世界にバレエが認められるきっかけとなり、20世紀のバレエ界を担う存在であり、バレエ団出身の振付家たちの成し遂げた業績は舞踊史において意義深いものである。

ドイツ・フランスなどの西ヨーロッパ諸国とは異なった風土を持つロシアで、西欧化が始まるのは18世紀始めのピョートル大帝のときからである。1738年、フランス人舞踊教師のジャン・バティスト・ランデの指導で、ペテルブルクに王室舞踊学校(現・国立ワガノワ記念バレエ学校)が開設され、ロシア・バレエの基礎が築かれていった。19世紀にはフランス人のシャルル・ディドロ(1769 - 1837)によって、バレエは舞台芸術となり、ロシア・バレエ独自のスタイルを作りあげていった。回転・跳躍の技術が発展し、それに合わせて女性ダンサーのスカートは短くなり、腰から横に張り出したクラシック・チュチュが現れるのもこの時期である。1809年にはモスクワにも舞踊学校が設立され、ペテルブルクとモスクワの二大都市を拠点に発展していく。西ヨーロッパで名声を上げたダンサーたちも次々と訪れ、ロシア・バレエの形成に影響を及ぼした。その中には先述のマリー・タリオーニもいる。そして、西の諸国で初演されながらも消滅してしまった傑作には、ロシアで再演され、現代まで伝承されていった作品も数多く存在する²。

そして、19世紀後半に振付家のマリウス・プティパ(1818 - 1910)が登場する。プティパは、ロマンティック・バレエの様式や民族舞踊を取り入れ、踊りの最大の見せ場となるグラン・パ・ド・デュ³という形式を完成させた。その後、チャイコフスキーの音楽による三大バレエと評される「眠れる森の美女」(1890)「くるみ割り人形」(1892)「白鳥の湖」(1895)を完成させた。プティパによって、ロシア・バレエはテクニックが発達すると共に、独自のスタイルを持ったクラシック・バレエとして確立されていった。そうした中で現れたのが、ディアギレフ率いるバレエ・リュスである。

セルゲイ・ディアギレフは、1872年にロシアで生まれ、軍人の父と音楽家の母の元で育った。音楽を中心に、オペラ・バレエなどの舞台芸術の愛好家であった。外国の絵画や音楽を導入すると同時に、ロシアの文化を海外に紹介するなど、進歩的な芸術運動を勢力的に行っていた。1899年には、美術雑誌「芸術の世界」を発刊し、またロシア美術展を開いていた。その総決算はパリで行われたことから、ディアギレフの関心はコンサート・オペラ・バレエへと発展していくのである。

そして、1909年5月19日、ディアギレフ率いるバレエ・リュスは、フランス・パリのシャトレ座で第1回「セゾン・リュッス（ロシアの季節）」公演を行った。当時のフランスは、社会変動がようやく落ち着き、「ベル・エポック（美しい時代）」と呼ばれ、経済・文化ともに発展し、国際都市として繁栄の基礎を築いていった時期真っ只中であった。そして、アジアへの関心も高まっており、ロシアも例外ではなかった。1881年に即位した皇帝アレクサンドル三世の行った西欧化政策の強化以降、フランスとロシアの交流は緊密になり、哲学性とアジア的性質とを持つロシア文化にフランス文化は影響されていった。

そして、このベル・エポック期のフランスがロシアの持つアジア的なエキゾチックな側面に注目していたことを大いに活用したのがディアギレフであった。第1回公演の演目にはこのような注目に応じた、東洋のエキゾティズムを強調し、オリエンタルへの憧憬をかきたてる作品、バレエという文化を懐古させる作品を用意した。振付家には、古典バレエを基礎としながらも自由で革新的な振付を行っていたミハイル・フォーキン(1880 - 1942)であった。そしてダンサーには、マリンスキー劇場バレエの長期休暇を利用して集まってきたロシア人生粋のバレエ・ダンサーであったイダ・ルビンシュタイン(1885 - 1960)、アンナ・パブロヴァ(1881 - 1931)、ワスラフ・ニジンスキー(1889 - 1950)などが参加していた。そしてディアギレフの狙いは見事に的中し、追加公演が行われる程に大盛況に終わる。以後、1929年のディアギレフの死によって消滅するまでの間、第1次世界大戦下での中断を除き、毎年開催されることとなる。

1910年には、第2回セゾン・リュスをパリ・オペラ座で行い、タマラ・カルサヴィーナ(1885 - 1978)主演「火の鳥」(イーゴリ・ストラヴィンスキー(1882 - 1971)作曲、フォーキン振付)を初演し、成功をおさめた。これを機にディアギレフはツアー・グループから独立したカンパニーの立ち上げを決心し、1911年にバレエ・リュス(ロシア・バレエ団)を結成する。翌年に、フォーキンがディアギレフと不仲となったために去り、その代わりとして、ディアギレフが見出したワスラフ・ニジンスキーが「牧神の午後」で、振付家としてデビューを果たす。その後もヨーロッパ各地で公演を行い、そして、その間に人材を補充しながら、新作を次々と世の中に送り出し、精力的に活動を行い続けた。

バレエ・リュスの特徴は、舞踊理念や作品のモデルが存在しないことであった。ディアギレフは音楽や絵画など様々な芸術に精通しており、芸術家との繋がりも多くあった。したがって、音楽も既存の楽曲ではなく、作品に合わせて依頼することが可能となり、バレエ・リュス独自の作品を生み出していた。そして、フォーキン、ニジンスキー、レオニード・

マシーン（1895 - 1979）、セルジュ・リファール（1905 - 1986）、ジョージ・バランシン（1904 - 1983）と次々に才能のある振付家を見出し、活用することで、その振付家の流れで作品のスタイルも様々と変化させていった。こうして、バレエ・リュスはとどまることなく実験的に様々な形に変貌し続け、時代の変化にも柔軟に対応していったことで、それぞれの時代に生きた人の関心を得ることができたのである。

第2項 ワスラフ・ニジンスキー（1890 - 1950）の「美」

1890年、ニジンスキーは南ロシアのキエフで生まれた。父のトマス・ニジンスキーはダンサーとして地方巡業をしており、母は舞踊学校に通っていた。ニジンスキーは、長男のスタニラフと妹のニジンスカとの三人兄弟で、家計は苦しく、貧しい生活を送っていた。長男は転落事故に遭い、そのために知的発達に影響がでてしまったと言われている。妹のプロニスラワ・ニジンスカ（1891 - 1972）は、バレリーナとして、またバレエ・リュスでも数多くの作品を発表するなど振付家としても活躍した人物である。ニジンスキーは3歳で初舞台に立つが、その姿を見て才能を感じた父はバレエの手ほどきをした。

そして1900年、ペテルブルクにあるロシア帝室マリンスキー劇場附属舞踊学校に入学する。ニジンスキーは内気で一風変わった少年であったため、周囲からいじめられていた。しかし、ニジンスキーは調和の取れた体型を兼ね備えており、またひとたび舞踊室に入ると人が変わったかのように生き生きと踊りの稽古に取り組み、着実に実力をつけていった。在学中にマリンスキー劇場で重要な役を踊る機会を得ることができたことから、ニジンスキーの上達が評価されていたことがうかがえる。また、イサドラ・ダンカン⁴（1877 - 1927）が聖ペテルスブルクを訪れた際に会う機会もあり、触発されるものがあったと思われる。卒業後はマリンスキー劇場バレエ団のコリフェ（群舞）として活動していたが、ニジンスキーが思い描いていたバレエ・ダンサーとしての生活とは異なったものであった。さらに、ニジンスキーの人格は一人で電車の切符すら買うこともできないほどに未熟であったため、社会の中では孤立し、抑鬱状態の生活を送っていた。そのような状況の中でディアギレフと出会い、ニジンスキーの人生は転機を迎えることとなる。

1909年5月19日、ニジンスキーはディアギレフの企画したパリのシャトレ劇場で行われた第1回「セゾン・リュス」に参加する。その舞台でニジンスキーは飛び立ってしまったかのように思わせるほどの跳躍を見せ、一躍その名が話題となった。翌年に行われたパ

リ公演にも参加し、「シェヘラザード」(初演・フォーキン振付)では金の奴隷役を踊り、アクロバティックな振付を難なくこなすニジンスキーの姿は強烈な印象を残した。その後、ディアギレフによってロシア・バレエ団が結成されると、ニジンスキーはマリンスキー劇場バレエ団を辞職し、これに参加した。1911年に行われたイタリア・ローマでの公演の「バラの精」(初演、フォーキン振付)では、全身にバラの花をまとうて踊っている。ニジンスキーは衣装の効果を最大限に生かすために、滑らかな手の動きでバラの香りを体現し、まさに咲こうとしているバラの花を跳躍で表現し、身体がバラと一体化しているような妖精を演じてみせた。また、この作品の最後のシーンでは、グラン＝ジュッテという跳躍によって「跳躍者」と呼ばれるようになる。また、「ペトルシュカ」(初演、フォーキン振付)では、魔法使いによって生命を与えられたが、自由を得ることはできず、苦悩を抱える人形の役を踊っている。ニジンスキー自身の抱える苦悩や葛藤といった感情を、与えられた振付に独創的に織り込みながら、自らの身体を人形の不自由な身体に変容させることで体現した。こうして、ニジンスキーはバレエ・ダンサーとしての地位は確立していったのだが、世間の目はあくまでも跳躍といった技術の賞賛で終わっていた。

石福恒雄⁵は「ニジンスキーの舞踊の特徴は、＜跳躍＞と＜変容＞である⁶。」と述べている。＜跳躍＞には、肉体が上に上がるという＜上昇＞という物理的な意味がある。しかし、ニジンスキーの＜跳躍＞は、まるで呼吸するように自然に行われているように感じさせた。ニジンスキーにとって、＜跳躍＞は技術ではなく、彼自身の存在の＜上昇＞、つまり舞踊表現へ一心に突き進む精神の高揚を表現したものであったといえる。そしてニジンスキーにとって舞台上で＜変容＞することは、単に役柄になりきって踊ることではなく、社会環境になじめず、人と関わりあって生きることに自由を感じられないニジンスキー自身の葛藤の転換であった。つまり、舞台上での＜変容＞は、ニジンスキーにとってむしろ本当の自分の姿をさらすことであり、意識の範囲外で彼の＜変容＞はなされるほどに自然なものでしかなかった。さらに石福は「＜跳躍＞は＜変容＞の劇的で感動的な様式である⁷。」と述べている。つまり、ニジンスキーの＜跳躍＞は、自らの生きる世界への帰還の象徴的姿であり、下降することなく垂直線方向に突き進む精神的意味を包括するのである。つまり、ニジンスキーは＜変容＞する舞台上、＜跳躍＞することで人間の生きる日常世界から飛翔し、または逃避し、舞台という世界の中で自由に呼吸し、生きることができた。ニジンスキーは舞台上で＜跳躍＞しているその瞬間に自然な姿でいられる空間を見出し、自身の存在を確

かめ、感じる事ができたと考えられる。彼は<上昇>していくことを求め続け、<変容>することで自らを解放していきたかったと言える。しかし、観客は<跳躍>を難なくこなすことができるというニジンスキーの技術に沸いていたのである。そのことは、ニジンスキーには観客に本質を理解してもらえないという孤独を生むきっかけへとつながったと考えられる。

そして 1912 年、パリのシャトレ劇場で行われたバレエ・リュス公演で「牧神の午後」を発表した。ニジンスキーはこの作品で振付家としてデビューを果たした。この作品は、今までのバレエの常識であった基本動作や技術をすべて無視し、自然な形を採用し、腕には幾何学的な直線と屈曲を与え、幾何学的な動きの中から「美」を追求するという革命的な振付であった。<上昇>する自らの存在を、<跳躍>を用いることなく、ニジンスキーという牧神に<変容>し、「美」を追求することで表現し、自らの生を舞台上で解放し、観客の視点を技術から表現する身体へと転換させようとしたのである。「牧神の午後」は、ニジンスキー自身の踊りの本質を顕著に示した作品であると言える。

石福は「この「牧神の午後」こそ、ニジンスキーの「生きた美学」の体现であった⁸。」と述べている。ニジンスキーは、<跳躍>を全く用いず、身体に彫刻的な線を与えることで自然なままの心とジェスチャーで感情を表現した。また、楽譜に精神的に対応した振付を行うことでメロディーへの従属性を克服した。つまり、ニジンスキーは作られた「美」を捨て、舞踊を身体の「美」の芸術へと引き戻そうとしたのである。

また石福は「「牧神の午後」では、舞台という空間を身体化させた。」と述べている。つまり、牧神という半獣的なものを用い、人間の中にある沈潜する身体の本質を、動物的な領域で捉えるのではなく、人間の領域にまで引き上げて表現した。こうして、舞台上は身体で満たされた空間となり、生きる人間の持つ本来の「美」を露呈させることができたのである。ニジンスキーがこの作品に求めた「美」は、人間の身体がダンサーと離れることなく存在する本来の領域に戻ったとき、つまり身体が空間に充滿したときの人間の生の中でしか感じる事ができない「美」であったと考えられる。

この公演は、終了と同時に絶賛と批判の激しい反響が巻き起こった。特に、牧神がニンフの置いていったヴェールの上に横たわる性的描写が露骨であった最後のシーンは猥褻罪として今後の上演禁止に警察が動きだしたほどであった。しかし、最終的にはフランスの彫刻家であったオーギュスト・ロダン(1840 - 1917)が絶賛したことによって、世論は賛

同に傾き、上演を続けることができた。

その後、ニジンスキーは、1913年に第2作目の「遊び」、第3作目「春の祭典」を発表するなど、身体の持つ自然な「美」の芸術性を求める舞踊の振付が一層おしすすめ、後世へ多大な影響を与えた作品を残していったのである。

このように、時代の状況に応じて、「美」を兼ね備えたダンサーが登場したと考えられる。したがって、ダンサーの「美」の概念は固定されていないと言えるであろう。

¹ 鈴木晶(2002)「バレエ誕生」新書館

² 佐々木涼子(2001)「バレエの宇宙」文春新書p.121

³ 男女2人が一緒に踊るアダージオがあり、続いて男性ヴァリエーション(ソロ)、女性ヴァリエーション、最後は2人のコーダ(フィナーレ)で締めくくられる形式である。随所にテクニックの見せ場の競い合いなどがある。(渡辺真弓(2006)「バレエの鑑賞入門」世界文化社p.141)

⁴ アメリカの舞踊家で、バレエ着とトゥ・シューズを脱ぎ捨て、バレエに対抗するモダンダンスをもたらしたとされる人物である。ロシアでも公演活動を行い、バレエ・リュスにも影響を与えたと言われている。(海野弘(1999)「モダンダンスの歴史」新書館pp.38-45)

⁵ 石福恒雄は精神科の医師であり、「臨床精神療法」((1968)みすず書房)といった著書を残している。一方で、「肉体の芸術」((1968)紀伊国屋新書)、「舞踊の歴史—生きられた舞踊論」((1974)紀伊国屋書店)などのように、執筆もしている。特に後者は現在、ニジンスキー研究の際には引用参考文献として多く用いられている。そのような現状より、本研究においてもニジンスキーの「美」の検討に際して、石福の著書を用いることとした。

⁶ 石福恒雄(1979)「ニジンスキー」紀伊国屋書店p.68

⁷ 同上p.69

⁸ 同上p.71

第1章 女性ダンサーの事例 ―シルヴィー・ギエム（1965 - ）

第1節 経歴

シルヴィー・ギエム（以下、ギエムとする）は、1965年2月にフランスのパリで生まれた。そして、体操選手であった母親と同様に体育コースの学校に入学し、オリンピック体操選手としての道を志していた。ここは、通常の授業と並行して、スポーツに長じた子供の才能を伸ばせるようにとフランス教育省が設置した学校である。この頃、体操競技は年々芸術性を重視するようになっていたことから、ギエムは1976年（11歳）に、パリ・オペラ座バレエ学校で1年の研修に参加した。その時の校長であったクロード・ベッシー氏に才能を見出され、入学を強く勧められる。

1977年、ギエムはパリ・オペラ座バレエ学校に入学した。非常に優秀な成績で卒業、1981年（16歳）にはオペラ座バレエのコール・ド・バレエ（群舞）として、団員に加わる。1982年にコール・ド・バレエのダンサーであるコリフェ（群舞）、1983年にスジェ（ソリスト）と昇進試験のたびに着実に昇格していった。

1983年（18歳）のヴァルナ国際バレエコンクールでは、金賞および優秀賞を含む三冠を達成する。同年に、パリ・オペラ座の芸術監督に就任したのが、ルドルフ・ヌレエフであった。彼は1984年12月（19歳）の昇進試験で唯一のプルミエール・ダンスーズのポストをギエムに獲得させた。その5日後の「白鳥の湖」の公演後には最高位であるエトワールを公演終了後の舞台上で与えた。こうして、ギエムはパリ・オペラ座を代表するダンサーとなったのである。フランスでは、エトワールの任命は翌日の新聞の一面記事に掲載される。バレエという舞台芸術が劇場文化として人々の生活に根付いているこの国において、舞台上で与えられるエトワールは、名誉であり、ギエムが誰もが認める優れたダンサーであるという称号であるといえる。さらに、19歳での昇進はパリ・オペラ座のエトワール最年少でもあった。こうして、ギエムはトップ・バレエ・ダンサーとしての道を着実に上っていった。

しかし、ギエムはパリ・オペラ座の伝統と格式に窮屈さを覚え、1989年（24歳）に自立した国際的キャリアのためという理由で、パリ・オペラ座を退団し、英国ロイヤル・バレエ団にプリンシパル・ゲスト・アーティストとして移籍した。このようにして、ギエムはバレエ団に縛られることなく、自由な国際的な活動を開始することができたのである。

第2節 記述分析

第1項 身体的特徴

2003年9月の英国ロイヤル・バレエ団公演「ブローケン・フォール」(2003年初演、ラッセル・マリファント振付)で、アクロバティックな作品に挑戦している。

「激しくしなる背中が、若いときの体操選手だったことを思い出させ、今までに見たことのない彼女のダンスを目の当たりにする。」(アン・ヌージェント「ギエムとクーパー」 ダンスマガジン 2004年3月号)

ギエムの身体は各部位の筋肉がくっつきと浮かびあがって見ることができる。このようにギエムの身体は、以前体操選手を目指しどれほどの訓練をうけていたかを感じさせ、バレエ・ダンサーというよりは体操選手に近いものを感じさせるほどの筋肉を兼ね備えている。また、体操競技において重要と考えられるバランス感覚、跳躍力も鍛えられていたと考えられる。そのような経験を積んだことのある身体によって、アクロバティックな振付も踊ることが可能となったと考えられる。

第2項 技術

先述の「ブローケン・フォール」にて

「技術が高い。」(船曳建夫「一身にして二生を経る」 ダンスマガジン 2005年3月号)

その具体例は、例えば三浦は「ギエムの脚は信じられないほどに広く開き、高く上がる。片足爪先立ちで、考えられないほどに長く静止する¹。」と述べているように、様々な記述から見られる。遊脚を前にも横にも一直線にあげ、そしてそのままキープすることができるのである。つまり、それを支える軸と筋肉の強さを持っているのである。三浦は、このようなギエムの技術を「超絶技巧である²。」と表現している。ギエムがデビューした際、お尻がずれてお腹や腰のポジションが崩れてしまうギエムの垂直な脚上げは、非難を浴びたこともあった。しかし、ギエムのそのような技術は他のダンサーとは比較できないほどに優れており、芸術として成り立たせる技術であった。佐々木はギエムを舞台で見た際に「今までのバレエはなんだったのか³。」と述べ、そのときの驚きを表現している。ギエムの技術には観客にそのような感情を抱かせるほどの説得力があったと考えられる。したが

って、三浦が表現した超絶技巧という言葉は、嫌味なまでに優れた技術を見せつけることで、今までのバレエ・テクニクの常識を覆したギエムの功績を評価しているといえる。

さらに同作品において

「他の踊り手が踊れないようなスピードと正確さで、他の踊り手が位置しないような空間の位相に彼女の体が動いていってしまう。」(船曳健夫「一身にして二生を経る」ダンスマガジン 2005 年 3 月号)

この文章はあくまでも主観的な印象に過ぎないのではあるが、彼女の技術は他の踊り手よりも移動の過程を感じさせないほど早く、しかも正確に行われる。ギエムの技術によって、観客の想像しているダンサーの持ちえる空間の極限の範囲外にまでギエムの身体が踏み込んでいくことで、観客の感覚を乱させていくのである。その結果、乱された感覚の中で繰り広げられる踊りが、ギエムにしかできないと思わせるような不可思議な舞台空間を作り出すことができるのである。

2003 年から振付家ラッセル・マリファントと頻繁に組んでいる。二人で舞台に立つこともあれば、ギエムがソロで踊ることもある。マリファントは、元々サドラズ・ウェルズ(現バーミンガム)・ロイヤル・バレエ⁴の踊り手であり、1991 年からは振付家としての活動を開始し、現在イギリスで注目されている振付家の一人である。マリファントの振付には、クラシック・バレエをベースに太極拳、カポエイラといった他のジャンルの動きが含まれ、また照明家マイケル・ハルスとの協力を得て、舞台上に独特の強弱を作り出し、現代と悠久の二つの時代の感覚を同時に感じさせるような演出を行い、独自の世界観を持った舞踊作品を作り上げている。

マリファントの作品のバレエをベースとしながらも武術といった他のジャンルの技術を織り込む振付は、ギエムの得意とする技術が、舞踊という枠を超えて、今までにない新しい表現媒体としての武術の型を生み出すことができるのではないだろうか。そして、そのような表現媒体を用い、また武術の精神を加えて踊ることで、新たな舞踊の可能性を感じたのではないかと考える。つまり、ギエムはダンサーとして新しい一面を魅せる一つ的手段として、そのような作品に頻繁に挑戦するようになったと考えられる。

第3項 作品への貢献

モーリス・ベジャール振付の「ボレロ」の初演は、1961年1月ドイツのブリュッセルで、女性バレエ・ダンサーのドゥスカ・シフミオスによって行われた。もとの「ボレロ」は、バレエ・リュスの時代に活動したブロニスラワ・ニジンスカがイダ・ルビンシュタインに振付けるためにラヴェルに作曲を依頼し、生まれた作品である。ベジャールの振付けた「ボレロ」は、巨大な赤いテーブルの上で、裸足で腰までの黒いタイツ、女性は肌色のレオタードを身にまとい、男性は上半身裸の状態、15分以上に及ぶ長いメロディ役のソロを、二十人のリズム役の男性に囲まれて踊るという作品である。このメロディ役は、ベジャールによって選ばれたものにのみ踊ることが許されている。それはダンサーにとっては作品の生贄という権利と言える。つまり、振付家の生み出した完全に決められた空間の中に身体を追い込み、独自の個性を吐き出していかなければならない。選ばれたダンサーにのしかかる責任は重い、その代わりに観客にも作品の生贄としての強烈な印象を与えることができると言える。

1980年代、映画「愛と哀しみのボレロ⁵」のラストシーンで、「ボレロ」はジョルジュ・ドン(1947 - 1992)という男性が踊っている。髪をライオンのように振り乱して狂気的にエロティックに踊るその姿は強烈な印象を残し、ダンサーのドンと振付家のベジャールの両者の名を一躍有名にするとともに、「ボレロ」のメロディ役＝ジョルジュ・ドンを印象づけた。

ドンの没後、そのメロディ役を踊るようになったのがギエムである。初めて踊ったのは、1985年(20歳)のパリ・オペラ座での公演である。日本では1986年(21歳)のパリ・オペラ座バレエ公演をスタートに、現在までに約130公演の舞台で踊っている。そして自らの意思で期限を設定し、2005年11月から日本における最後の「ボレロ」ツアー公演を行っている。

両者とも評価は高いが、その内容は対照的なものである。

2003年11月ダニエル・バレンボイム交響楽団の生演奏によるシルヴィー・ギエム&東京バレエ団公演「奇跡の饗宴」での「ボレロ」

「決して猛々しく盛り上げようとせず、あくまでクールに丹念に動きを積み上げて、少女のような透明感だ。」(佐々木涼子「バレエの真の姿を見た」 ダンスマガジン 2004年1月号)

ギエムは、心身共に極限まで追い詰められていくような振付を淡々とやってのけたのである。そして、そこにはドンが言わば体当たりのように踊り、男性の肉体の持つエロスを発散させたのに対し、豊満な胸と長い髪で女性の身体を見せながらも、男性と同様にきっちりとした踊った。ギエムは自らの心身を自らの意思で調節することで、女性とも男性とも断定できない中性的な身体を作り上げていった。つまり、完全に抑制された、性を超えた身体を存在させたのである。これが、「ボレロ」という作品に対するギエムの独特な解釈であり、表現であったと考えられる。このことからギエムが「ボレロ」を踊ることに対して期限を設定したのは、身体への過酷な負担と、完全なるコントロールを可能にさせる集中力、精神力を見極めてのことであろうと考えられる。

またもうひとつには、「ボレロ」の影響力の大きさを考えてのことであろう。ギエムは「観客は新しい作品を見る準備ができていると思う。私はいつも異なるもの、新しいコリオグラファーを紹介しようと努めてきました。このまま「ボレロ」を続けていたら、そうしたものに接する機会を閉ざしてしまいます。」(ダンスマガジン 2006 年 3 月号)と述べているように、いまやベジャールの代表作とも言える「ボレロ」の作品のイメージが他の作品を踊るギエムのダンサーとしての評価を阻むことになっている観客側の問題を考慮しての決断とも考えられる。

2005 年 11 月 12 月東京バレエ団全国縦断公演(シルヴィー・ギエム・オン・ステージ 2005)において「ボレロ」のラストツアーを行うと共に、「PUSH」(2005 年初演、ラッセル・マリファント振付)を踊っている。ギエムは、「「ボレロ」と「PUSH」は、二つの世代のコリオグラファーであるベジャールとマリファントからの贈り物であり、私から観客への贈り物である。」(「鳴りやまないアブローズ」ダンスマガジン 2006 年 3 月号)とコメントを残している。このことから「ボレロ」のラストツアーの中にこの作品を選んだことに意味があり、特別な思いで踊っていることがうかがえる。つまり、過去の自分である「ボレロ」と新しい自分である「PUSH」を並べたのである。そうすることで、「PUSH」を新たなひとつの起点として捉えていること、そして、ギエムがこれから目指していこうとしている踊りの方向を示唆しようとしたのではないかと考えられる。

そして、その作品は以下のように評されている。

「ギエムの身体は舞台の上を静かにたゆたっていく。暴力的な激しさはどこにもなく、穏

やかで思索的な空気が舞台に漂う。」(「鳴りやまないアプローズ」 ダンスマガジン 2006 年 3 月号)

この作品は、二人の身体が繰り返し絡んでは離れるという振付で、パートナーシップが重要な作品である。軸を引き上げ、重心を高く置くことを意識するバレエのように、身体と身体を絡め、乗ったり、すべり降りたりする際には身体の重心の引き上げは重要であるが、この作品ではそのまま重心を固定することなく、四方八方へと自由に移動させていかなければならない。その重心移動がスムーズであればあるほど、身体同士の余計な摩擦や重力が働かず、滑らかな流れが生まれる。ギエムが舞台上で身体を固定することなく流れるように動くことで、観客の心も揺らぎ始め、舞台全体が深く考えさせられる独特の空気へと変化していったと考えられる。その結果、ギエムの身体は、舞台全体の空気となって漂ったように感じさせたといえる。

そして、2 年後の 2007 年 12 月東京バレエ団全国ツアー公演(シルヴィー・ギエム・オン・ステージ)「進化する伝説」での「PUSH」では、振付家マリファントと共演している。「東洋的静謐さ、とでも呼びたいある一種の宗教性がただよう。悠久の伝統に培われた堅牢な「型」、内観の表象としてのフォルムが、端々に見え隠れする。」(吉田裕「ギエムは何を目指すのか」 ダンスマガジン 2008 年 3 月号)

振付家とパートナーを組むことで、振付へのさらなる追求と理解もより深まったと考えられる。この舞台で流れる空気には、一切の無駄がなく、振付の中にある心情を表出したひとつひとつの型をより強調した。つまり、ギエムは、観客の心に明確な意思を持った神秘的な存在を感じさせたのである。また、ほぼ同身長の二人が密着して絡み合い、その身体のラインに沿った照明に照らされることによって、二人の身体が一つの表現体へと融合されていくように見え、精神や肉体までもが身体のみへと極端に削ぎ落とされたような状況を作り上げた。そして、その表現体としての身体によって、例えば暗闇の中であろうそくの火を照らした寺院のお堂のような、静穏ではあるが張り詰めた緊迫感のある空間へと誘われたように錯覚をさせたのである。このようにしてギエムは、マリファントと共に、思索的な空気を超越した崇高な空間を生み出していったと考えられる。

第4項 技能

先述の「ブローケン・フォール」でギエムの上肢について

「狭い場所での刺客の居合い抜きのごとく、しなる剣が鞘走るように、腕は抜かれ、収められ、また抜かれる。」(船曳建夫「一身にして二生を経る」 ダンスマガジン 2005 年 3 月号)

ここで船曳は、上腕を、一瞬にして長い刀を抜ききって、相手にダメージを与えることができる武術の居合いに例えている。ギエムの上腕が、長いだけではなくかつ弾力があり、伸びるようにしなやかに動き、すばやく体側に収められることで、刺客の持つ刀の攻撃性を感じさせるのであろう。そして、ギエムの腕が限られた空間の中でしなる腕と確実に収められる腕を見せる。その結果、収まっている時間と動いている時間をはっきりと区別することができ、その時間を行き来することで、二つの時間がギエムのいる空間に存在するように感じさせる。さらに、剣のような腕は、それ自身だけで生命を持っているかのように自由に動きまわっていく。それは振付を踊っているのではなく、当然の動きであるかのようにさえも感じさせる。また、同上公演において、

「ギエムの、手よりも腕が作りだす、音楽の物理的時間を引き延ばした。」(船曳建夫「一身にして二生を経る」 ダンスマガジン 2005 年 3 月号)

ギエムは、今まで観客があまり注目して評されることが少なかった腕の作り出す新しい空間をあえて強調し、観客の視野を今まで見てきた範囲とは違った新たな次元へと導いていったといえる。そのようにして空間が広がったことは確かではあるが、それだけではなく、腕のキレのよさによって腕そのものの存在を空間の中で操ることで、視覚的に感覚を混乱させ、腕の作り出した余韻で音楽の余韻を引き延ばした。つまり、身体の動きの余韻で時間の余韻までも操作し、観客の舞台を見ている感覚を錯覚させていると考えられる。

2005 年 4 月 5 月、日本で行われた「シルヴィー・ギエムの＜愛の物語＞」公演での「田園の出来事」のナタ・リヤ役にて(1976 年初演、フレデリック・アシュトン振付)

「登場人物それぞれに向けられる表情の変化に目が釘付けになる。細かい感情に裏打ちされた表情の数々は、繊細な筆致で綴られた小説の行間を読むのにも似た愉しみをもたら

す。」(新藤弘子「行間を味わう楽しみ」 ダンスマガジン 2005 年 8 月号)

この作品は、元々はアシュトン(1904 - 1988)がツルゲーネフの戯曲をもとにリン・シーモア、アンソニー・ダウエルというロイヤル・バレエ団のソリストのために振付けをした、演劇的要素の強い作品である。ギエムは、明確な筋書きからナターリヤの感情のゆれを読み取った。そして、それを細かく振り分けていき、その感情を表情に込めていった。その結果、ギエム独自の視点に立ったナターリヤへと変化させていると考えられる。登場人物へなげかける表情の変化の巧みさは、独自の解釈から導きだされたものであり、そこから生まれたナターリヤの姿に観客は新しいナターリヤを想像させられ、興味を抱き、目を奪われていく。つまり、その表情の変化からギエムに映し出されたナターリヤの様々な感情を読み解く独特の愉しさが、まさに小説の行間を読んで味わうような感覚を与えたと考えられる。このようにギエムは表情によって作品の世界の多様な解釈のきっかけを生み出し、観客の心を愉しく惑わせたといえる。

2005 年 7 月英国ロイヤル・バレエの来日公演「マノン」(1974 年初演、ケネス・マクミラン振付)

「ギエムの脚が空間に描く軌跡、音楽の高まりを誘導するしなやかな腕、意味ありげな細かい視線、それらがマノンの内面を雄弁に語っている。いわば真正の「声」と化していた。」(吉田裕「大いなる神秘 ギエムのマノン」 ダンスマガジン 2005 年 10 月号)

「マノン」は、退廃的社会の中で、愛と富との間で揺れ動く波乱に満ちた少女マノンとデ・グリューとの運命を描いた劇的なバレエ作品である⁶。ギエムは、技術を最大限に用いて全身で愛の歓びを表現し、また視線を駆使して男たちを手玉にとる冷やかな感情を表現し、自由自在に動く腕を使って感情の起伏と音楽の起伏と同調させることで波乱に満ちたマノンのゆれる感情を表現した。このように、ギエムはマノンの複雑な感情を様々な形で表現した。さらに、ギエムが演じるマノンの身体を持つ少女の輝きが振付へと転化されていき、マノンの感情の世界へと観客を引き込んでいく。こうして、ギエムは観客を物語の世界へと誘導し、まさにマノンそのものが物語を語っているのではないだろうかと感じさせたのであろう。ギエムは、明確な意図を持って作品を演じ、観客へ訴えかけることで、鮮明な人物像を映し出していると考えられる。

第3節 シルヴィー・ギエムの特徴

ギエムは、幼少期から体操選手としての訓練を受け、身体を鍛える環境で育った。そして、バレエ学校は優秀な成績で卒業し、着実にバレエ・ダンサーとしての道を歩んできた。そうした中で、アクロバティックな振付を難なくこなすことができる十分な筋肉とバランス感覚を兼ね備え、また維持し続けていると考えられる。そして、それらをうまく使いこなすことで生まれたギエムの軸の強さは、バレエに限らず、マリファントの振付のような他の分野の型を織り込んだ作品においても、柔軟に対応できるものであると考えられる。つまり、超絶技巧と言わしめるギエムの正確な技術は、そのような訓練によって培われたものであると言える。

しかし、ギエムの繰り出す技術は正確という点のみにとどまらない。ギエムの技術は、観客の予想していた以上の極限におよび、そのひとつひとつが説得力を持っている。つまり、ギエムにしか達することができない舞台空間に導かれ、観客の感覚は完全に乱されていくのである。このように度肝を抜かれた観客にとってギエムの優れた技術は、ひとつの表現媒体となっていると考えられる。

このようなギエムが観客の感覚を乱していくことで新たな表現を生み出していく点は、技能においても見られるものである。ギエムは腕の作り出す軌跡を舞台空間で操り、視覚的に観客の感覚を乱し、心地良い音楽の余韻と共に身体の余韻を感じさせた。このような技能においても、ギエムが技術に裏打ちされた確かな基礎を兼ね備えていることによる安心感があるからこそ、視覚的にも聴覚的にも見るものの感覚を惑わすことができるといえる。先述の尼ノ崎より、ダンサーによって観客の日常のリラックスした身体から身構えた身体へと変えていくことができることで舞踊の芸術性が高まっていくとするならば、ギエムは様々な方法で予想を裏切り、観客の感覚を乱していくことで、緊張感を与え、観客を身構えた身体へと変容させていると考えられる。

また、ギエムは巧みに表情を変えていく技能を兼ね備えている。ギエムは役の感情を独自の視点で読み解き、観客に多様な解釈のきっかけを与える。表情を見た観客は、先々の展開の想像力をかき立てられ、ギエムの作り出す世界にのめりこんでいくことができるのである。

作品への貢献としては、振付家ベジャールからの指名を受けてしか踊ることができない「ボレロ」が挙げられる。生贄であるメロディ役を踊ることは、まさにこの作品の生贄となり、その作品の評価を左右する存在としての責任を負うことであった。ギエムは、自身

の技術を生かし、それらを調節しながら中性的な身体を作り上げていくことでギエム特有の性を越えた抑圧された身体を作り出した。ギエムにとって、ベジヤールの追求するエロチシズムを十分に理解した上での新たな解釈であり、ギエムの代表作となったといえる。これは、「ボレロ」を踊ることに期限を設定した際に観客への影響力を考慮したという点でギエムのメロディ役の印象が強烈であり、ギエム＝「ボレロ」というイメージができてしまっていることからもうかがえる。したがって、作品を担う存在であるダンサーとしてのギエムによって作り出された中性的な身体から生み出された表現が、観客の心を惹きつけたという点において「ボレロ」は大きな意義を持った作品であったと言える。

ギエムの身体は、幼少より鍛えられた確かな技術の上に成り立っている。しかし、それのみにとどまることなく、様々な表現媒体を用いて、独自の世界を作り出し、技術までも表現へと変化させている。つまり、観客の感覚を乱し、ギエムにしか作り出せない舞台と思わせるのである。そのひとつとして、作り出されたのが中性的な身体であると考えられる。男性とも女性とも感じさせる身体に翻弄された観客の感覚はまさに混乱させられ、観客の心をひきつけているのであるのではないだろうか。

¹ 三浦雅士 (1995)「バレエの現代」文藝春秋p.257

² 同上 p.257

³ 佐々木涼子 (2001)「バレエの宇宙」文春新書p.81

⁴ 1946 年、ロンドン北部のサドラーズ・ウェルズ劇場を本拠地としていた現在の英国ロイヤル・バレエ団がコヴェント・ガーデンのロイヤル・オペラハウスに移転した際、若手主体の別カンパニーとして残ったのが、サドラーズ・ウェルズ・ロイヤル・バレエ団である。さらに、1990 年、バーミンガムへ移転し、ロイヤル・オペラハウスの組織から離れ、バーミンガム・ロイヤル・バレエ団として完全独立したバレエ団となった。

⁵ 1981 年に公開されたクロールド・ルッシュ監督の映画作品。

⁶ 渡辺真弓 (2006)「バレエの鑑賞入門」世界文化社p.62

第2章 女性ダンサーの事例 ―上野水香（1977 - ）

第1節 経歴

上野水香（以下、上野とする）は、1977年12月23日母親の故郷である神戸で生まれた。鎌倉市大船で航空会社に勤務している父親と、ピアノ教師をしていたこともある母親のもとで育った。3歳で母親のもとでピアノ・声楽を始め、音楽の道を志すも、断念せざるを得なかったが、その理由として上野は「声帯がだめになって、声がかすれて出なくなってしまったから¹」と述べている。

1983年（5歳）に、同じマンションの住民が通っていたバレエの発表会を見に行き、母親にすすめられ、自宅近所にあったスズキ・クラシックバレエ・アカデミーに通うこととなった。これが、上野がバレエに触れた最初となる。小学校1年生からはやはり同じマンションに住む児童の薦めもあり、小倉佐知子バレエスタジオに通い始める。そして、小学校1年生の12月にはトゥーシューズを履くにいたる。バレエを習い始めてからトゥーシューズを履くにいたるまでの期間が比較的早いのだが、これは小倉が早い段階で上野の資質を見抜き、早くからトゥーシューズにふれさせることで開花させようとしたのではないかと推測される。小学校3年生からは日本国内のコンクールを受けるようになる。1988年（10歳）小学校5年生の時から、小倉の薦めで、特別クラス「AMスチューデント」を受講するようになる。これは、牧阿佐美が主催する、才能ある子供たちを集めて、週1ではあるが牧阿佐美からの直接の指導を行うものである。翌年には、埼玉県舞踊協会主催埼玉舞踊コンクールの児童の部で第1位橘秋子賞を受賞、これ以降もコンクールでは多くの実績を残し、AMスチューデントでのレッスンの成果を顕著に示した。

1993年（15歳）には、ジュニア世代の国際的コンクールであり国際舞台への登竜門とされるローザンヌ国際バレエコンクールでスカラシップ賞を受賞し、モナコにあるプリンセス・グレース・クラシック・ダンス・アカデミーに1年間留学した。ここは、マリカ・ベゾブラゾヴァが創立した学校で、日本が世界に誇るバレエ・ダンサーの森下洋子が学んだことでも知られている。留学期間終了時には校長の薦めで学校のスカラシップを受けて、さらに1年延長して在籍した。

同アカデミーを主席で卒業し、1995年（17歳）帰国し、同年の秋に牧阿佐美バレエ団に入団する。同年の冬の公演「くるみ割り人形」で異例の速さでソリストとしてデビューを果たした。1996年には第2回世界バレエ&モダンダンスコンクール実行委員会主催・第

2 回世界バレエ & モダンダンスコンクール・ジュニアの部で金メダルを受賞する。また、1997 年に日本最初の国立バレエ団である新国立劇場が開場したときには、1 年間の契約ダンサーとして、その活動に参加した。そして牧阿佐美バレエ団は、1996 年からローラン・プティの作品の上演をするようになるが、プティは、1998 年の「ア・リタリエンヌ」で、上野を主役の少女に指名する。2000 年には「ノートルダム・ド・パリ」エスメラルダ(1998 年初演、ローラン・プティ振付) 舞踊批評家協会新人賞、2001 年には「デューク・エリントン・バレエ」(2001 年初演・プティ振付) 神奈川文化賞未来賞を受賞する。さらに、2002 年にはプティの推薦を受けて、イタリアのミラノ・スカラ座バレエ公演にゲスト出演し、国際的舞台の第一歩を踏み出す。また、同年に芸術選奨文部科学大臣新人賞の他、中川鋭之助賞、翌年には服部智恵子賞を受賞とバレエ界での多くの表彰を受け、バレエ・ダンサーとして日本での評価を完全なものにしていった。このように上野の飛躍のきっかけとなったのは、フランスが誇る世界的振付家ローラン・プティとの出会いであった。

2004 年(26 歳)の春には、次のステージへと踏み出す。上野は牧阿佐美バレエ団を退団し、一般オーディションを受けて、東京バレエ団へプリンシパルとして入団、同年には第 21 次海外公演に参加し、イタリア・フィレンツェでの公演「ドン・キホーテ」(1964 年初演・ワシーリエフ振付)で、同バレエ団デビューを果たし、ドイツ・ヴォルフスブルクでの公演では「ボレロ」(1961 年初演、モーリス・ベジャール振付)を初めて踊る。2004 年 8 月には「バクチ」(1968 年初演、ベジャール振付)で、同バレエ団員としての日本デビューを果たす。これ以後、東京バレエ団の舞台を中心に、世界の舞台で活躍している。

第2節 記述分析

第1項 身体的特徴

「日本人離れしたスタイルや身体の柔軟性、バランスのよさといった才能や資質が明白である²。」や、三浦が「登場の瞬間から、日本におけるバレエ・ダンサーの概念を変えたと言っている。何よりもまず、体型が日本人離れしていた。長身にして、首細く、手も脚も長い³。」の記述にあるように、上野の魅力のひとつであり、最大のものとしてプロポーションと手足の長さがあげられる。従来、日本人はプロポーションという面において圧倒的に不利であり、それゆえに国際舞台で活躍できるダンサーは非常にまれであった。そのような劣等感を微塵も感じさせないプロポーションを持った上野は、日本バレエ界において例をあまり見ない貴重な存在でもあり、先述の小倉もこの点を見抜いたのではないかと考えられる。したがって、バレエ界において日本人である上野の登場は劇的であり、観客や国内外の振付家から注目を浴びた。

上野自身は特に脚に対する意識が強く、留学時代には、ギエムの腿に筋肉があり、しなる脚ときれいな曲線を描くつま先にあこがれて、その脚の絵ばかり描く日々を送っていた。それは、「アン・ドゥオールといった脚のことを集中的に指導されることが多かった⁴。」と述べているように、脚への意識を強めざるを得なかったからであると考えられる。また、上野の恩師である小倉も「脚に対する執着心は強く、脚を綺麗に見せたいという気持ちが人一倍ある⁵。」と述べているように、留学中どれほどにバレエの原則的な技法を鍛え直され、脚への意識を持つことを指導されたかが想像される。そして、その際上野は特にギエムの脚を常にイメージしながら、レッスンに臨んでいたと考えられる。そこには、鍛えられた強靱な、かつしなやかで、弓なりのラインを描く脚への強い願望を抱いていたことがうかがえる。おそらく、自分の身体がバレエ・ダンサーとして未完成であることを突きつけられての反動がそこに向かったのであろう。上野は、身体が柔らかく、優れたプロポーションを持ちながら、それを活かしてさらに美しく見せようとする、つまり自身の魅力を最大限に引き出すための努力を意識的に続けてきたのである。この意識がそのプロポーションを天分にとどまらない更なる際立つものへと高めているのであろう。

また吉田裕は「視線の魔力」を挙げている。(吉田裕「上野水香、視線の魔力」 ダンスマガジン 2004年12月号)上野の大きな瞳は印象的であるが、さらに表情の表現が加わることで、華やかさや可愛らしさだけではなく、さらに大人のバレエ・ダンサーとして進化している上野の成長を確実に感じさせると考えられる。

第2項 技術

上野は、東京バレエ団移籍後、「ボレロ」をはじめとし、モーリス・ベジャール（1927 - 2007）の作品で主役を踊っている。

ベジャールは、哲学者ガストン・ベルジュを父に持つバレエ・ダンサーであったが、ピエール・アンリのミュージック・コンクレートとの出会いをきっかけに振付家として本格的に活動を始めた。1955年に「孤独な男のためのシンフォニー」を発表すると、その後も「春の祭典」（1959）「ボレロ」（1960）など数多くの作品を生み出した。1960年には二十世紀バレエ団を創設、さらに1987年本拠地をスイスのローザンヌに移し、ローザンヌ・モーリス・ベジャール・バレエ団を設立し、生涯振付を続けた。

ベジャールの作品の特徴として、演出的なからくりとダンサーのエロチシズムの追及があげられる⁶。ベジャールの興味は舞踊のみならず、演劇・民族音楽など様々なものに対しても深いものがあり、それらを生かし、演出の中で融合することで新しい自由な振付・演出を行っている。そして、ダンサーの男性的・女性的なものに限定することない両性的身体が持つエロチシズムを、大胆に力強く表現しようとした。ベジャールは、ダンサーの身体の中に見える生と死という始原的な構図を舞踊の本質的な部分としたのである。つまり、舞踊を通じて表現されうる生のエネルギーと、滅びゆく身体を持ち、死に向かう運命との狭間をさまよう人間の身体を明確に表現することで、人間の身体の原点となったエロチシズムの中に存在するであろう「美」を体現化させようとしたと考える。

2004年8月、東京バレエ団40周年記念ガラ「バクチ」（1968年初演、モーリス・ベジャール振付）

「一貫して言えるのは、脚線の作り方や身体の動かし方の精緻さと美しさだ。そして、上野の存在は客席にさらなる活気を、舞台には良い緊張感と新しいエネルギーとを与えていた。」（桑山智成「祝祭の喜びに満ちて」 ダンスマガジン 2004年11月号）

この公演は、東京バレエ団に入団した上野の国内初のパフォーマンスであった。このような重要な舞台でベジャール作品を踊ることからも、上野が新たな一步を踏み出す出発点として東京バレエ団を選び、ベジャールの考えた「美」を追求していることがうかがえる。

「バクチ」とはヒンズー教で“親愛”を意味し、インド文化からその思想・芸術創造に関心を持ったベジャールが3つの挿話からなる作品を作ったもので、「バクチ」は3部目の

シヴァ神と妻シャクティの踊りである。シヴァ神は破壊の神である、舞踊の神である。そして、シヴァ神の妻という役は、プリンシパルとして入団し、注目されていた上野の存在をさらに日本の観客に知らしめる機会であった。

上野は真っ赤なタイツによってより際立てられた脚の美しさと手の長さを生かし、シヴァ神の妻という存在さえも超越した不可思議な役を身体の美しさから引き出されたエネルギーという形で表現し、作品の中で自身の存在感を存分に示すことができたと言える。やはり、技法を語る際にも、上野と脚線は切り離せない。インドという独特の世界観を持つ文化を表現する中でも、上野の長い脚は観客の目を引き寄せ、上野独自の「美」の世界を作り出すことに成功している。したがって、上野のテクニックの評価は、脚線の美しさや動かし方が支えているであろうと考察される。しかし、上野は単に繊細な美しさだけではなく、活気やエネルギーを与えることができるようになっている。上野は、観客だけではなく、舞台のバレエ・ダンサーまでも巻き込む空気を生み出す独特の存在感を獲得し始めていると考えられる。

第3項 作品への貢献

2003 年 10 月、牧阿佐美バレエ団「眠れる森の美女」(テリー・ウエストモランド振付) オーロラ姫役

「4 人の王子を前に、恥じらいながらも好奇心を隠せない、現代的なお姫様もある。無理に作り込まず、等身大といった役作りで好感がもてるものである。」(柴田明子「等身大のオーロラ」 ダンスマガジン 2004 年 1 月号)

この公演で牧阿佐美バレエ団は 4 年ぶりに「眠れる森の美女」を全幕上演し、上野は初めてオーロラ姫に挑戦した。ここで評価されている現代的なお姫様とは、上野へ対する特有の評価であろう。単に、今までと違った解釈で新しい表現を生み出すだけでは、現代的なお姫様とは言えない。おそらく、上野は無理に作品の時代に入り込むではなく、現代の社会を象徴するひとりの日本人女性という人間のまま、つまり、自由な恋愛を許された現代の若者の感情をストレートに作品の人物に映し出し、恥じらいなく表現しようと試みているのではないだろうか。つまり、現代社会の流行を受けとめ、取り入れていく感性を持ち合わせ、作品に取り入れることで、親しみやすく好感のもてるオーロラ姫を演じること

ができたと考える。

上野は、東京バレエ団移籍直後、「ボレロ」の指導を受けている。そして、2004 年の東京バレエ団第 21 次海外公演のドイツ・ヴォルフスブルクとベルギー・ブリュッセルでの公演において、「ボレロ」を初披露した。日本での初披露は、2006 年の東京バレエ団公演「ベジャール＝ディアギレフ」プロである。「ボレロ」については先述の通りである。

2006 年 4 月東京バレエ団公演「ディアギレフ・プロ」「ベジャール・プロ」での「ボレロ」

「長い四肢を鞭のようにしなやかに使い、リズムを挑発する。音楽の高まりとともに表情に、おののきとも見える微妙な揺らぎに、クラシック作品を踊る彼女には感じられない、野生的な香りがたちのぼる。」(新藤弘子「浮かび上がる大きなうねり」 ダンスマガジン 2006 年 7 月号)

ドンやギエムの踊った「ボレロ」とは対照的に、上野は細長く滑らかな、女性的な肢体にメリハリを加えて動かした。そして、それらで自己を守る、言わばバリアを張り、鞭のようにしなやかで鋭い四肢で攻撃的に見せることで、リズム役たちの生贄となった自らの運命への恐れがより表面化される。その結果、より人間的な一面を強調することができたと考えられる。そして、野生的な香りは、ドンのように強烈な男性的な獣のような匂いではないが、自然の中に生き抜く人間の本来持ち合わせている匂いを感じさせたと考える。また、上野の存在がまた時間の経過と共に心身の状態が変容し限界へと導かれていく際、生贄となった上野の身体の焼き尽くされていく香りでもあるように考えられる。それは、上野が音楽の高まりと共に、長い四肢にさらに力を込め、指先足先まで神経を張り詰めて踊り、リズム役たちへの必死の抵抗を表現することで、より一層かもし出されている。また、上野がつま先を手で持ち、片足で支える柔軟性を生かした U 字のバランスの瞬間には、リズム役が手をつなぐことで横との繋がりが強調される。そのような演出により、上野の空間が縛られ、上野が天高く上昇していく魂を見送っているオブジェのように見え、消えいく命の叫びと共に生贄の運命を想像させる。こうした上野の「ボレロ」は、女性的で官能的な新しいメロディを生み出したのである。

2007 年 12 月東京バレエ団公演・シルヴィー・ギエム・オン・ステージ 2007「進化する伝説」での「カルメン」(1967 年初演、アルベルト・アロンソ振付)

「開幕の、あの印象的なポーズ。どきりとさせる脚のラインに、振付者の意図するカルメン像が集約されている。肢体の隅々にまでおとなの妖艶さを湛え、驚くばかりの適役ぶりを発揮した。」(吉田裕「ギエムは何を目指すのか」 ダンスマガジン 2008 年 3 月号)

この作品は、プロスペル・メリメの原作により、ジョルジュ・ビゼー作曲のオペラ音楽に振付され、妖艶な美女であるカルメンとその魅力の虜となって運命を狂わせられる純朴な士官ホセの愛の物語である⁷。初演当時はバレエに珍しい寢室のシーンなどを含んでおり、官能的要素を含んだ作品である。アロンソ版は、ロシアの女性バレエ・ダンサーであったマイヤ・プリセツカヤ(1925 -)のために作られた、運命に支配されたカルメン像を前面に押し出した振付である。また、プリセツカヤが自らバレエの制作に関わった初の作品でもあり、女性の内面を前面的に自由に描いた強烈な振付であった。

主役のカルメンを象徴するとされる開幕でのポーズは、ふくらはぎまでが露になり、観客の前につま先を突き立て、脚を押し出し、カルメンの力強さと女性的な美を表現している。上野の脚線には、観客の目を奪うほどに洗練された美しさがあると考えられる。ホセのみならず、観客をも挑発し、気持ちを昂ぶらせているのである。つまり、女性にのみ与えられた男性を惑わす美しさを徹底的に追求したことで、性を超越し、男性のみならず女性までも魅了させる高みにまで引き上げていると考えられる。プリセツカヤのイメージを上野の魅力を前面に押し出すことで、払拭することができたと考えられる。上野にとっては、まさに自身の特徴を最大限に生かした役作りができた作品であったであろう。

第 4 項 技能

2004 年 2 月、牧阿佐美バレエ団公演「ピンク・フロイド・バレエ」(1973 年初演、ローラン・ブティ振付)

「ダイナミックかつスピーディーに美しいラインを描きだした」(「ロックの鼓動 バレエの色彩」 ダンスマガジン 2004 年 5 月号)

ピンク・フロイドは、1970 年代の音楽シーンを象徴するイギリスのロック・バンドである。プティがこの作品の振付を発表したのはピンク・フロイドの人気絶頂期であり、すでに 30 年の歳月が流れている。初演当時のインパクトはかけられると思われるが、群舞の様々なフォーメーションをとり、舞台後部スクリーンの映像とリンクさせながら、ロックの持つエネルギーやパワーを体現化させた作品である。

ここで、上野は全身タイツという衣装で踊っている。シンプルで激しい主張のないこの衣装は、上野のスタイルがよりくっきりとし、身体のラインを際立たせる。そして、ピンク・フロイドによるロック・ミュージックに乗せて、スピード感を要求される振付の中で、柔軟性を生かし、遊脚を後頭部より高く振り上げ、身体の美しいラインを印象づけるように踊った。また、それらの動きをすばやくこなし、ひとつひとつのポーズをくっきりとみせた。これは、上野がラインと動きを明瞭に見せるプティの振付を十分に理解し、それを体現する手法を持っている成果であると考えられる。

2004 年 9 月に行われた東京バレエ団公演「ドン・キホーテ」(2001 年同バレエ団初演、ウラジーミル・ワシーリエフ振付)キトリ役

「演出に特有の畳みかけるようなダンスの応酬は、彼女の手脚が歌い出し、しなう肢体が笑い声を発するとともに炸裂していた。」(吉田裕「上野水香、視線の魔力」 ダンスマガジン 2004 年 12 月号)

ワシーリエフ振付は、エネルギッシュなダンスが特徴の作品である⁸。したがって、ドン・キホーテの原作のコミカルな部分にも上品さと華やかさをもち、登場人物の特徴が明確に表現される個性を重視しているといえる。ここでも上野は手脚を軽やかに軽快に動かし、コミカルなステップでも余裕を持ってこなすことで、脚が表情以上に豊かにキャラクターの常に前向きなキトリのはじけるような性格を表現した。上野は作品の特徴をうまくつかみ、洗練された身体できらびやかなキトリの個性を表現し、作品の世界に心地良い新たな風を吹き込んだといえる。そして、観客をきらびやかな世界へと巻き込んでいき、また上野の動きが赤い衣装に負けないほどのパワーを放ち、息もつかせない舞台を作り出していくことができたと考えられる。この作品は、上野の存在感を生かすことができるものであろう。

2007 年 10 月東京バレエ団公演「白鳥の湖」

「静と動のコントラストが強い、個性的なオデットだ。いっぽう、オディールは輝かしさに満ち満ちている。役柄と一体となって緩急自在な踊りを見せ、余裕すら感じさせた。」

(佐々木涼子「愛のはばたき」 ダンスマガジン 2007 年 1 月号)

上野は、東京バレエ団入団後、何度も高岸直樹とパートナーを組んで踊り、高い評価を得ている。高岸は 7 歳からバレエを始め、1986 年に東京バレエ団に入団、翌年 1987 年には弱冠 21 歳にして、「ザ・カブキ」(初演、ベジャール振付)の由良乃助役に抜擢され、一躍話題の的となる。187cm の長身と容姿を生かしたダイナミックな踊りが魅力で、東京バレエ団ではあらゆるレパートリーで主演を演じ、海外の舞台にも数多く参加し活躍している。現在は、同バレエ団のプリンシパルを務めると共に、芸術監督補としても活動しているバレエ・ダンサーである。

この作品においても、上野は高岸と踊っている。上野は、自身の特徴である手足の動きに激しい抑揚を加えることで、気性の激しく、意思の強いオデットの心情を表現した。王子との距離も少し離れ、支えられているように見せず、自立した空間を作り出した。そして、それと対比が明確になるように、オディールでは手先にまでやわらかさを感じさせ、王子との距離を狭めて、体のすべてを預け、寄り添うような穏やかな感情を表現した。上野は、体格的にも安定したサポートを得たことで、自身の空間で自由に踊ることができたといえる。

このように 170cm の長身である上野は、高岸とのパートナーを組むことで単に長身同士のスケールの大きさを生むだけではなく、個々の持つ魅力をお互いが引き立てあって、華やかな陽性の雰囲気漂わせていくことができるようになったといえる。

第3節 上野水香の特徴

上野の魅力を支えているのは、脚線の美しさを武器としたプロポーションであると考えられる。

上野は幼少期から日本人離れしたプロポーションの片鱗を感じさせていた。そして、海外への留学経験を通じて、上野は脚に対して厳しく指導を受け、人一倍綺麗に見せることへの執着心を強く持つこととなった。その結果、天性に備わっていた優れたプロポーションを更なる際立つものへと高めていくことができ、つまり上野を象徴する武器となっていったと考えられる。

プロポーションは、まず技術面において生かされている。上野は、手足の長さを生かした技術の中で、身体の持つ繊細なラインをより際立たせて魅せ、女性的な「美」を前面に感じさせる。そして、柔軟な身体によって、遊脚を前・横・後とどの方向に対してもほぼ垂直にあげることができ、さらに振付の中で次々とそのような技術をこなしていくことができる。つまり、上野の身体によって、振付の中で身体が可能な限界の形まで見せることができていると考えられる。つまり、上野の技術はプロポーションを引き立て、観客に強い印象を与えることができるのである。

技能においても、やはりプロポーションは切り離すことはできない。上野は、キャラクターに合わせて、手脚を自由に变化させて動かし、作品の特徴を身体の動きで表現する。上野の技能は、きらびやかではじけるようなパワーと、女性的な妖艶さを兼ね備え、観客の心を興奮させる。こうして、ベジャールの作品において求められるエロチシズムを表現し、プティのコミカルな振付の面白さを引き立てて魅せることができると考えられる。

また、上野は作品の作られた時代ではなく、現代に合わせた作品解釈を行い、観客に新しい視点を投げかけている。舞台上の女性を捉える際に、恥じらいなく一貫して女性特有の美しさをさらけ出す大胆な踊りは、拘束されることなく、自由に自己表現が許される現代においてはより親しみやすく好感のもてるものとなっているであろう。

「ボレロ」においては、ドン、ギエムといった優れたダンサーと並び、ベジャールに選ばれて踊っている。そこでは女性美をとことん追求した官能的なメロディ役を生み出し、観客を魅了し、ベジャール作品の奥深さを表出されたといえる。生贄というプレッシャーの中で、自身の特徴を存分に生かし、誰を真似したものではない新しい表現を作り出したことで、上野の感性は高く評価されたと考えられる。

このように考察すると、上野が移籍を決意した理由が考察されうる。上野は、東京バレ

工団へと移籍し、ベジヤール作品を踊ることでさらに高い評価を得ることとなった。ベジヤール作品は、上野のプロポーションを引き出していくことができるのであろう。そして、プロポーションをさらに生かすために上野には長身で華やかなパートナーが必要であった。上野にとって、東京バレエ団の高岸の存在は大きかったと考えられる。長身で手脚が長い上野を支え、引き立てることができる男性ダンサーとして高岸という長身のパートナーを得ることができたことで、上野は古典作品においても自身の武器をより強調して踊ることができるようになったと考えられる。また、高岸は上野よりも舞台経験が豊富であり、まだまだデビュー間もなく経験が少なかった上野を支えることができたのであろう。

様々な視点からの考察によっても、上野の評価を支えるものがプロポーションであることが考察された。

また、上野の批評には「終盤に、安堵とも達成感とも取れる表情がパッと顔に出てしまった...」(柴田明子「等身大のオーロラ」 ダンスマガジン 2004 年 1 月号)といった、まだまだ未熟さが露呈してしまった舞台や、「上野ほどの資質にしては。(吉田裕「上野水香、劇的に花開く」 ダンスマガジン 2007 年 7 月号)といった今後の活躍を期待するような批評も見られる。このような指摘から、今後、上野がどのように変化し、成長していくのかが注目されていることがうかがえる。

¹ ダンスマガジン編 (2004)「上野水香のすべて」新書館p.31

² ダンスマガジン編 (2009)「パレリーナ・スピリット」新書館p.89

³ 三浦雅士「オーラ、水の香りのような...」新書館p.104

⁴ ダンスマガジン編 (2004)「上野水香のすべて」新書館p.46

⁵ 同上p.47

⁶ 市川雅 (1995)「ダンスの二十世紀」新書館p.265

⁷ 渡辺真弓 (2006)「バレエの鑑賞入門」世界文化社pp.68-69

⁸ 月刊ダンスマガジン 12 月号 (2004) 新書館p.45

第4章 男性ダンサーの事例 ―ウラジミール・マラーホフ（1968 - ）

第1節 経歴

ウラジミール・マラーホフ（以下、マラーホフとする）は、1968年、1月7日にウクライナのクリヴォイログで生まれた。家族に踊り手はいないが、母親は以前にバレエ、新体操、ピアノなどをやっており、新体操の選手だった当時の写真が残っている¹。1972年（4歳）に、クリヴォイログにあるバレエ教室に母親に連れられ、バレエを学ぶうちに踊りに魅了されていく。ここでレッスンを積んだマラーホフは、クリヴォイログの民族舞踊を学びたいと自ら希望し、入学する。1977年（9歳）に、再びバレエ教室に戻るが、その際に舞踊の指導者から国立の教育機関でのバレエを勉強するようにと薦められる。これを受けて母親が、旧ソ連内の三つのバレエ学校²の願書を出した所、すべてから受験許可が下りたため、その中からモスクワにあるボリショイ・バレエ学校（モスクワ・バレエ・アカデミー）を選び、受験した。身体検査・ヘルスチェック・実技といった多様な内容であったが、マラーホフはこれらに合格し、入学が許可される。

1978年9月（10歳）から、マラーホフは両親の元を離れ、モスクワにあるバレエ学校の寄宿舎に入り、学校に通い始める。そして、8年間の全課程を通して同じ教師の指導を受けるという試験的特別クラスで学ぶ。マラーホフの担当はピョートル・ペストフであった。ペストフは熱心な指導者であり、夏休みでもマラーホフの故郷に来て指導を続け、またあるときはマラーホフが友人と休暇中の旅行にも同行するほどであった。1986年の夏には、ワルナ国際バレエ・コンクールのジュニア部門に出場するが、シニア部を含めた全部門を通じて最高得点を獲得し、グラン・プリを受賞する。

ボリショイ・バレエ学校を卒業した1986年（18歳）に、ナタリヤ・カサートキナとウラジミール・ワシリョーフの率いるモスクワ・クラシック・バレエ団からソリストでの入団の要請があり、これを受け入れる。そのかわり、モスクワ劇場専門学院でエフゲニー・ヴァルーキン教授の下で、3年間クラシック・バレエ教師専修コースに通っている。このようにマラーホフは現状に甘んじることなく、常に将来を考え、指導者としての勉強を行っていたことから、マラーホフがバレエと熱心に向き合い、取り組んできたことがうかがえる。1988年には全ソ連邦バレエ・コンクールのシニア部門第1位、1989年にはモスクワ国際バレエ・コンクールのパ・ド・ドゥ部門で男性第1位金賞、1991年イタリア・ヴィニャーレ・サマーフェスティバルで批評家協会賞、同年パリでは第1回セルジュ・リファ

ール賞を受賞している。

1992 年、当時の旧ソビエト連邦では西側の振付家と共に仕事ができない環境であった。このため、マラーホフは母国を離れる決断をする。ウィーン国立歌劇場バレエのオペラ監督エヴァーハート・ヴェヒターとバレエ監督エレナ・チェルニショワから 1992 年から 1993 年のシーズンにおけるファーストソリストの申し出があったのを機とし、これらを受け入れる。これがマラーホフにとって最初の西側との契約であった。その後、引き続き同バレエ団とはゲストソリストとして契約をし、シュットガルト・バレエ、ジョン・クランコ・バレエ・スクール、バイエルン国立歌劇場バレエなどに客演している。さらに、1994 年にはナショナル・バレエ・オブ・カナダとプリンシパルとして、1995 年（27 歳）からはアメリカン・バレエ・シアターとプリンシパルとして契約を行う。こうしてマラーホフは、ウィーンを含めた 3 つのバレエ団のプリンシパルを同時にかねるようになった。マラーホフは 1 つの安定した場所にとどまるのではなく、世界を回って様々なスタイルの異なる多くのバレエ・ダンサーと共演してきた。そのようにして、多くの舞台経験を積み、有力な人脈を構築していった。1996 年以来、日本では自らのプロデュース公演「マラーホフの贈り物」を開催している。

1999 年には、ウィーン国立歌劇場バレエ団芸術監督のイオアン・ホレンダーの推薦を受け、ウィーン国立歌劇場バレエ団の「ラ・バヤデール」（1877 年初演、マリウス・プティパ振付）の振付・演出を行い、これより振付家としても活動を開始する。

2002 年（34 歳）からはベルリン国立歌劇場バレエ団の芸術監督となる。そして、2004 年 9 月にベルリン国立歌劇場、ベルリン・ドイツ・オペラ、ベルリン・コーミッシェ・オペラの 3 団体を合わせて誕生したベルリン国立バレエ団の芸術監督となった。

第2節 記述分析

第1項 身体的特徴

2005年10月ベルリン国立バレエ公演「眠れる森の美女」での終幕のグラン・パ・ド・ドゥにて、「彫刻的美しさ」(長野由紀「貫かれたマラーホフの美意識」 ダンスマガジン 2006年1月号)と評されている。

マラーホフは全身の均整が取れ、手も脚も細く、長く、滑らかな曲線を作り出す身体の美しさは、女性のバレエ・ダンサーの身体のような繊細さを兼ね備えている。余計なものがすべて削ぎ落とされた、つまり人工的に作られたのではないかと思わせるほどの身体の「美」を感じさせる。

第2項 技術

2006年7、8月第11回世界バレエフェスティバル・特別プログラム「ジゼル」
「マラーホフの重力を感じさせない跳躍と柔らかい動きはまるでこの世のものとは思えない。」(柴田明子「深い感動で包みこんだ、それぞれのジゼル」 ダンスマガジン 2006年11月号)

重力を感じさせない跳躍とは、マラーホフの身体が軽く、おそらく飛んでいるというよりも空中に浮かんでいる感覚に近いように見えるからであろう。

また、女性ダンサーのように下肢が前後に180度近く開くのは、男性ダンサーでもまれに見る柔軟性であり、そのような身体から生まれる動きは、マラーホフの存在が選ばれた特別なものであるように思わせる。

2007年2月「マラーホフの贈り物」での「バレエ・インペリアル」(1941年初演、ジョージ・バランシン振付)

「彼が踊るときに生まれるのが、ふつつ女性にしか可能でないような、独特のしなやかさだ。女性ダンサーたちの動きと、まったく無理なく溶け合う。」(新藤弘子「帰ってきたマラーホフ」 ダンスマガジン 2008年5月号)

マラーホフは、男性に特徴的な高い跳躍や回転の軸といった技術を兼ね備えているだけでなく、女性バレエ・ダンサーの持つ柔軟性を持っている。それを生かした柔らかな動きをこなしてしまう。それは女性バレエ・ダンサーの中にも違和感なくとけこむことができってしまうほどの柔らかさである。しかし、他の男性バレエ・ダンサーにも劣らない身長と技術を支える筋肉は持っているのである。両性的な身体によって生み出される技術によって、観客はマラーホフの作り出す女性的な男性の優しい空間にはまってしまうのである。

第3項 作品への貢献

2003年3月ベルリン国立歌劇場バレエ公演「シンデレラ」(初演・マラーホフ振付)が初演された。この中では、男性ダンサーが女装をし、ポワントを履いて、意地悪なお姉さんを演じるという演出がなされた作品である。マラーホフは王子役というイメージがあるが、この作品では王子と意地悪なお姉さんの二役を日替わりで演じた。

王子役では、
「さっそうと舞台に現れ、役柄そのままに大スターのオーラを放った」(「マラーホフが不思議な世界を作った」 ダンスマガジン 2004年6月号)

このように、マラーホフの存在そのものが王子であると同時に、バレエ界の中心を担う存在であるという期待を裏切らない、スターのオーラを見事に放った。

またその一方で、意地悪なお姉さん役では、
「女装で踊るマラーホフの姿は、ノブルなイメージを愛するドイツの観客に大きな衝撃を与えた。」(同上)

マラーホフは、ポワントを履いて見事に踊りきり、技術の高さを見せ付けた。そして、フリフリのスカートといったド派手な衣装に身を包み、コミカルな踊りを披露した。そうすることで、今までに出来上がってしまった王子役という固定観念を払拭することに成功したであろうし、観客に新たな一面に目を向けさせるきっかけとなったといえる。

このようにマラーホフは、自身が常に王子役ばかりを期待されることを恐れ、自らの演

出した作品では敢えてコミカルなキーパーソンとして存在する脇役を演じているのである。そうすることで、マラーホフは、作品の面白さをより引き立て、またマラーホフの別の一面であるユーモアのセンスに着目させることもできる。このようにマラーホフは舞踊の可能性を常に追求し、新しい観客の視点を与えているのである。

2004 年 4 月東京バレエ団創立 40 周年記念公演第 13 弾「ジゼル」では、ディアナ・ヴィシニョワとのパートナーシップが評された作品である。

「二人の体現化した世界は、身体レベルを越えた霊的次元の絆、昇華した魂の結びつきである。これによって、「ジゼル」の主題が本来の「赦し」から「死をも越えた永遠の愛」となったことで、古典作品の新たな光が当てられ、鮮烈な効果をもたらした。」(吉田裕「目に見える愛の塊」 ダンスマガジン 2004 年 7 月号)

マラーホフの演じたアルブレヒトは、ひたむきさを越え、今まで以上に純愛を突き詰めたと考えられる。マラーホフは目を細め、遠くの方へまなざしを向けた表情からも、ジゼルの思い焦がれ、その想いを貫く強い意思を感じさせる。そして、ジゼル役のヴィシニョワも彼の想いを信じて疑わず、彼女自身も精霊となった後も現世と変わらず一途な献身を貫いたことを、優しく手を伸ばし、その手で包み込むことで表現している。それぞれが、違う形で次元を越えた愛の絆を感じさせたのである。マラーホフは、ロマン主義の古典作品においての憧れであった霊的世界と決して結ばれない男女の儚い恋と罪の物語から発展させ、霊的世界を現実世界に引き寄せて、全幕を通じてひたむきな想いを貫き通すことで、あの世とこの世までも超越した信念を体現したと言える。

第 4 項 技能

2003 年 10 月にフィンランドで開催された第 9 回ミッケリ・バレエ・フェスティバル「ヴォヤージュ」(レナート・ツァネラ振付)

「すべるように優雅な軌跡を描く身体から、モーツァルトの旋律があふれだし、空気を震わせ、静かな余韻を残して消えていく。」(「湖のロミオとジュリエット」 ダンスマガジン 2004 年 1 月号)

モーツァルトの音楽は、長調で装飾音の多く、優雅で軽快な旋律が特徴とされる。通常、無理な動きをすると、そこから体を守るために筋肉が肥大してしまう。しかし、マラーホフの身体には肥大した筋肉がなく、全身が滑らかな曲線を描いている。余計な筋肉がない身体を用いることによって、モーツァルトの旋律から次々に生まれる豊富な音のように多彩な軌跡が生み出されていく。そして、空気をただ動かすように動かすのではなく、音が空気を伝わっていくときの波動のように、それらの多彩な軌跡が次々と繰り出され、観客の身体に空気の波動となって伝わっていくのである。こうして、舞台全体に余韻が振動のように作り出され、情感ある軌跡へと繋がっていくのである。

2003 年 11 月東京バレエ団「くるみ割り人形」(ワリシー・ワイノーネン振付)

「夢の中にふさわしく、強く優しく美しいけれども、同時に儚く脆く壊れやすい。マラーホフ演じる王子は、クララの幸福感に対して、常に孤独の影をまとっている。」(柴田明「情感あふれるヒロイン」 ダンスマガジン 2004 年 2 月号)

マラーホフは、舞台上で対照的な印象を与えることで、様々な表現を生み出す。くるみ割り人形の不思議な夢の世界の中で、クララが夢からいつ覚めてしまうか分からないという不安な心情と、それでも幸福を感じてしまう自身の心の脆さを反映し、またそういう世界の存在自体の脆さ、舞台上の空気の脆さを包括するために、マラーホフはひとつひとつの繊細な動きの振付を明確に、より丁寧に踊った。そうすることで、より全ての脆さとの対比が明確となり、マラーホフの存在が力強いものとなったといえる。そして、この先に起こると想像される悲しい現実を観客に暗示することができるように、動作の中でのクララを見守る視線や表情ではクララと対比的な感情を表現していく。また、180 度に開かれたこれでもかというほどの高さで柔軟性を見せ付けた跳躍によって、王子にしか見えない別次元の世界の存在を感じさせ、この先にある別れと孤独を髣髴とさせた。マラーホフは、舞台の空気を振付の解釈に沿って自由自在に踊ることができ、作品をコントロールし変化させていくことができるのである。

2004 年 11 月東京バレエ団全国公演「白鳥の湖」

「マラーホフのジークフリートは、憂愁に沈む、美しい貴公子だった。」

「緻密な演技と圧倒的な存在感で物語を引っ張っていく。マラーホフの演技は、「白鳥の湖」とは王子の物語であると感じさせる。」(「リーズの微笑み 晴れやかに」 ダンスマガジン

2005 年 2 月号)

マラーホフの批評には王子、貴公子という批評が多く見られる。しかし、マラーホフはただ容姿が美しいだけでそのように評されているのではない。彼は、作品の中から新しい視点を探し出してくる。王子が物語を引っ張っていくということは、本来の台本からの解釈ではなされることはなく、白鳥と王子の二人が共に物語を引っ張っていくという解釈がなされることがほとんどであった。しかし、これはマラーホフがオデットへの悲しみを込めた優しいまなざしを舞台全体で覆いつくす独特の表現を通じて、観客の視点が白鳥たちを包み込み見つめるまなざしからの視点へと転化され、物語がマラーホフの瞳の中の出来事のように感じさせ、物語が進行されているように感じているのではないだろうか。マラーホフの存在感はそれほどまでに影響を与えられられる。

2005 年 6 月、ベルリン国立バレエの初来日公演での「ラ・バヤデール」(マラーホフ振付)では、自身で演出・振付を行っている。

また同時に「ニーベルングの指輪」(1990 年初演、ベジャール振付)では、火の神ローゲを演じている。主神ヴォータンを取り巻く神々と指輪に執着する小人族と英雄らの様々な人物が複雑に絡み合う四夜にわたるワーグナーの長編オペラをバレエに圧縮した作品である。ローゲは神の立場ではあるもののひとり微妙な距離を保ちつつも舞台をかき乱す重要な役どころである。

「マラーホフは、天の邪鬼な雰囲気漂わせながらも、どこか優しい。あざ笑いながら見守っているような不思議な味わいである。」(新藤弘子「輝きに満ちた船出」 ダンスマガジン 2005 年 9 月号)

今までの王子役のマラーホフのイメージを覆し、上半身裸に黒の上着をはおり、赤い髪を逆立てて火の神に扮して演じている。そのような邪悪な役の中に、マラーホフは対照的な優しさを感じさせている。微妙な立場におかれた役で、冷酷・非道な行為で舞台をかき乱しながらも、その中に不思議と温かさを感じさせるのである。マラーホフは、複雑な立場におかれた者に襲いかかる葛藤と苦しみがあることを示唆させ、そしてそれを表に出すことが出来ない性格であるローゲへ対してのマラーホフ自身の思いやりの表現でもあるように感じさせる。そして、一瞬の見た目や行動では舞台を掻き乱しながらも、常に先を考

え、冷静な目をもつ人間身を帯びた神としての自覚を、舞台上で登場人物を見守る表情で少しずつ描いていったと考えられる。マラーホフは、ベジャール作品の特徴である性の表現を、大胆な非道な行為の中に感じると思われる罪悪感といった感情といった人間的要素を加えて演じることで、マラーホフの解釈による温かい火の神を作り出したといえる。

第3節 マラーホフの特徴

マラーホフは、バレエ学校の試験でも認められる均整の取れた身体の片鱗を感じさせており、幼少期から親元を離れて、徹底したバレエの基礎を叩き込まれてきた。日々の鍛錬によって、柔軟な身体を支える筋肉と体力が鍛えられてきたと考えられる。そのようにして、彫刻的美しさと言わしめる女性バレエ・ダンサーにも引けをとらない両性的なプロポーションが作り出されていったと考えられる。

そして、マラーホフはその身体を生かして、振付をひとつひとつ正確に踊ることができる。余計な筋肉がなく、滑らかな身体から生み出される繊細な動きと軌跡によって、舞台空間はマラーホフの独特の情感ある空気へと変化させられていく。マラーホフの技術は、徹底的に叩き込まれたバレエの基礎の上に成り立ち、それは女性の持つ独特の柔らかさや身のこなしまでも習得しているといえる。

また、マラーホフは王子、貴公子と評されることがあるのだが、マラーホフの美しい身体とその動きによるものであることは否めない。しかし、この評価は単に容姿の美しさによるものではないと考えられる。マラーホフは表情や視線を通じて、観客の視点を変化させていく。また、心情と振付の動きを対応させるのではなく、敢えて対比させることで観客へ様々な印象と存在感を与えていく。このようにして、マラーホフは作品の中から新しい視点を探り出し、観客の期待を超えた解釈を提示していくのである。つまり、このような評価はバレエ界においての王子の品格を持ち、さらにその立場で観客の想像力をかき立て、圧倒的な存在感を放つマラーホフの権威を評しているものであるともいえる。

また、マラーホフは自身の固定概念を払拭するために、自身の演出するバレエ団ではユニークなキャラクターを演じている。マラーホフは、脇役のコミカルな振付で作品の面白さを引き立て、様々な変身した姿を示す。イメージを覆された観客には、違和感と興味が混在し、目が離せなくなっていくのであろう。王子役として高い評価を得ながらも、敢えて未知の役に取り組む姿勢は、バレエ学校卒業後に、ひとつのバレエ団に身を置く一般的なバレエ・ダンサーのような安定を求めず、世界を飛び回り、柔軟に踊りの経験を積んできた成果でもあると考えられる。

マラーホフは、男性のパワーを持った技術に加え、女性的な優雅さと柔軟性を兼ね備えた両性的な身体を持ち、しっかりとしたバレエの基盤の元に正確な動きを繰り出し、観客に作品の様々な解釈と視点を提示する。王子役のみならず、コミカルな役も演じることで

観客の心を裏切り、常に興味を引き続けている。そこには、単に技能を持ち合わせていることではなく、世界の各地で踊り、多くのバレエ・ダンサーと共演することで経験した努力と苦勞の成果が感じられる。そうして感じ取られるマラーホフの「美」は、他のダンサーとは異なるマラーホフ自身のある意味不安定さが生みだし、常に変化し、見過ごしてはいけなさと感じさせ、観客が憧れるものがあると考えられる。

¹ ティヒー・ルーガー、インゲボルグ、後藤まの訳（2005）「ウラジーミル マラーホフ」文園社p.164

² 他、サンクトペテルブルクにあるワガノワ・バレエ・アカデミーともうひとつ、キエフにあるアカデミーとされるが、詳細は不明である。

第5章 男性ダンサーの事例 ―熊川哲也（1972 - ）

第1節 経歴

熊川哲也（以下、熊川とする）は、1972年3月5日に北海道の旭川で生まれる。サラリーマンの父親と母親、兄が一人の4人家族で、両親共に芸術関係の仕事とは無縁であった。自伝の中で熊川はバレエ・ダンサーのルドルフ・ヌレエフの言葉「バレエが僕を選んだ」を引用して自身のバレエ人生を振り返り、熊川は自らの人生を運命的なものとしている。1975年（3歳）に、母親の出身地である札幌に移り、母方の祖父母のそばで暮らすようになる。そして、母方の祖父がバレエと触れるきっかけを与えたのである。母方の従姉弟が祖父母の元で暮らすことになり、滝川にある久富バレエ研究所に通うことができなくなったために、祖父は自宅に隣接する畑にレッスン場を立て、週に2回久富を招いたのである。そして熊川も自然とレッスン場に出入りするようになり、1982年熊川が10歳のときからバレエを学ぶのである。おそらく熊川は従姉弟と遊ぶ方法として、バレエを学んだのであり、彼にとってバレエとは日常の遊びの延長だったのである。そして、思春期特有の異性に対する恥じらいや羞恥心を覚える以前から、このようなスタンスでバレエに取り組んでいたために、バレエに対して女性の習い事であると否定的であった父親の意見にも屈することなく、続けることができたのであろう。久富の指導を受けた5年間に、研究所の発表会など多くの舞台に出演するようになる。また、久富の知り合いでもあり、東京で教室を開いていた久光孝生の元で、レッスンを受けるようになる。1984年（12歳）に、札幌市教育文化財団主催「創作バレエ」公演（振付：関直人）にオーディションで選ばれ出演し、1985年（13歳）には同主催の公演「PELL-MELL」に出演し、「ビルエットが観客の盛大な拍手を呼んだ」と全国規模で購読されている専門紙「オン・ステージ新聞」上で取り上げられた。こうして、着実に知名度を高めていったのである。

1986年（14歳）には初めてコンクールに参加する。東京新聞主催全国舞踊コンクール（1939年創設）のバレエ部門・ジュニアの部で9位という成績を残している。こののち熊川はレッスン以外にも自主的に練習を始め、東京でのオープンクラスの積極的に通うようになり、また同世代のダンサーや日本のトップ・ダンサーを間近に見て、刺激を受けるのである。のちに熊川はコンクール初参加以後を本格的にバレエに打ち込んだ時期としている¹。その源となったのは、コンクールの不本意な結果に対する負けず嫌いからではないかと想像できる。そして、同年に札幌の小笠原バレエ研究所で開かれていたバレエ講習会に

参加した時に、スイス出身のバレエ・ディレクターであるハンス・マイスターから海外留学を勧められ、その推薦を受け、イギリスのロイヤル・バレエ学校（1931年創設）にビデオテープを送り、入学の許可を得、熊川は留学にするのである。

1987年（15歳）に熊川はロンドンへ向けて出発し、留学生活を開始する。入学時から上級クラスに参加したことから、彼の技術は高く評価されていたことがわかる。二年目には奨学金を受けている。1988年5月には、ロイヤル・バレエ学校代表の一人として、名門ワガノワ・バレエ・スクールの創立250年祭に参加したが、この舞台に日本人が立ったのは熊川が初めてであった。

1989年（16歳）に第17回ローザンヌ国際バレエコンクールに出場する。この時の決選は日本の青山劇場で行われ、初のアジアでの開催であった。そして、ゴールドメダルと高円宮賞を受賞し、熊川の名は日本のみならず世界へ向けて広く知られていくこととなる。そして同年、ロイヤル・バレエ団の芸術監督とアンソニー・ダウエルからの申し出により、東洋人初のロイヤル・バレエ団員として契約を行う。東洋人との契約は、イギリスのバレエ界において初めてのことであり、熊川が技術の高さを含め、いかに画期的な存在であったかがわかる。入団後には、ヨーロッパのテレビ局であるユーロビジョン主催「第3回ヨーロッパアン・ヤング・ダンサー・オブ・ジ・イヤー」の英国代表として出場し、金賞を受賞し、同年9月（17歳）には、ロイヤル・バレエ団史上最年少でソリストに昇格する。東洋人である熊川が英国代表として選ばれ、また異例の速さでソリストに抜擢されたことは、イギリスのバレエ界の熊川への期待と絶対的信頼に熊川が確実に入団後の公演で応えた結果であると言える。そして、またそのプレッシャーをはねのけ、成果を残していく熊川の狂人的精神力もうかがえる。

熊川はこの時期から、日本での公演活動にも意欲的に取り組んでいる。1989年に、第4回青山フェスティバルに参加し、日本の観客の前で初めてのパフォーマンスを行い、さらに熊川の名が知られていくと共に、熊川の世界での活躍で日本国内でのバレエの人气が高まるきっかけとなっていた。1992年には、当時ゲスト・プリンシパルであったシルヴィー・ギエムとウィリアム・フォーサイス振付作品で共演を果たした。フォーサイス振付作品に参加した日本人は熊川が初めてであった。1993年、来日公演で踊った「ドン・キホーテ」（バリニシコフ版）をきっかけにプリンシパルとなる。また、1996年にはロイヤル＝バレエの仲間を率いて日本でグループ公演「Made in London」を行い、初の演出に挑

戦した。その後、3回に渡り公演を行い、成功をおさめた。

1998年にはプリンシパルという地位を捨て、ロイヤル・バレエ団を退団する。そして、1999年1月に熊川自身がプロデュースしたバレエ団「K BALLET COMPANY」を創立する。現在まで、夏冬年2回の全国公演を行い続け、また海外へ招待公演を行うなど、着実に日本で成功をおさめている。

第2節 記述分析

第1項 身体的特徴

「日本人ダンサーというと、顔が大きくて脚が短いといわれた²。」が、熊川もその例に漏れないであろう。西洋人と比較するとどうしても見劣りしてしまうプロポーションであることは否めず、熊川の身体的特徴を評価するものはほとんど見られない。佐々木は、熊川のスタイルについて「エレガントな王子さまの物腰というよりは、幕末のやや無頼な勤王の志士といった風情が漂う³。」と間接的に述べている。熊川からは、西洋人の長身で金髪に白のタキシードといった華やかな風貌とは異なり、日本人の黒髪の袴の神々しい風貌である幕末の武士の堂々とした立ち振る舞いを感じさせるのであろう。熊川には、日本人が持つコンプレックスであるプロポーションに言及させない魅力があると考察される。

また、熊川自身は著書の中で「コール・ド（群舞）を踊っていた頃は、体型にコンプレックスを抱いていた。長身で足の長い西洋人ダンサーの中に混じれば、嫌でも体型の差が目立ってしまう⁴。」とプロポーションにおいては不利であるという点を認めながらも、また同書で「だが、ソロで踊るようになれば観客の視線は僕だけに注がれるので自分の踊りをいかに見せられるかが勝負であり、コンプレックスは消えた⁵。」と述べているように、熊川自身が体型に関するコンプレックスを克服しているといえる。したがってプロポーションは熊川にとっても、観客にとっても、弱点として評価に影響を与えるものとはならなかったと考察される。

第2項 技術

熊川の得意とするテクニックの一つとして、グラン・ジュッテ（跳躍）がある。これは、「驚くほどゆったりと滞空時間が長いその跳躍」（新藤弘子「踊る男たち」 ダンスマガジン 2004年5月号）と評されている。

また、2007年5月6日Kバレエ・カンパニー公演「海賊」アリ役では、「次の動きの完全なバネになる着地が生む、大技の跳躍や回転の連続の切れ味が見事。たんに跳躍があるなどというのではなく、身体がバレエの身体の使い方を熟知している。」（村山久美子「見ごたえある愛と活劇」 ダンスマガジン 2007年8月号）と評されている。

このように熊川の武器のひとつは、幼少期から鍛えられた跳躍である。高さを測ることができないため、あくまでも主観的な感覚ではあるのだが、他のダンサーと比較すると滞空時間が長く、飛び上がりから着地までの距離が長く感じられる。熊川は、飛んだ直後に空中ですばやく跳躍でのポジションへと身体を持ち上げ、それをぎりぎりまで保っている。そのようにして、空間上の姿を明確に見せ、その時間を引き延ばすことで、結果的に滞空時間を引き延ばしているように見せていると考えられる。そして、着地の際には柔軟にプリエ⁶を行い、身体への負担を抑え、次の跳躍までの無駄を省き、次のステップへと着地の力をシフトしていると考えられる。

「奇跡のように安定したピルエット」(同上)

もう一つの武器として、根が生えているのではないかと感じさせるほどの全く軸がぶれない正確なピルエット(回転)である。ここでも柔らかなプリエによって、かかとが床についた際の反動を回転力に転化し、再び同じ地点にまで身体を引き上げ、軸を生み出していると考えられる。そして、全身のバランスを均等に保つ手や脚の位置を把握していることで正確なピルエットとなると考えられる。

第3項 作品への貢献

熊川は、Kバレエ・カンパニーの舞台で、多くのローラン＝プティ(1924 -)作品を上演している。プティは16歳でパリ・オペラ座に入団するも、21歳には退団し、その後はパリ・バレエ団を結成し、創作活動を始めた。「カルメン」「若者と死」といったバレエ作品の他に、ハリウッド映画やミュージック・ホールのレビューの振付なども精力的に行っている。プティはそれらの経験を生かし、バレエの創作に、マイムやジェスチャーを混じえながらジャズの激しい動きを用いた、ユーモアと気のきいたエロチシズムのあるミュージック・ホール・スタイルを取り込んでいった。したがって、プティの作風はミュージック・ホールを拠点とした小気味よいコミカルな振付が特徴である⁷。そのようにして生まれたプティの作品では、古典作品のようにアカデミックなバレエのテクニックを見せることだけで表現されるものは限られてくる。したがって、ミュージカルのような一種の祝祭的な要素の強い面白みのある振付には、ステップの軽快さ・リズム感・小粋で洒落た個性が求められると考えられる。テクニックに定評がある熊川にとって、プティの作品を踊るこ

とは大きな課題でもあり、転機となりうる作品であったと言える。

2004 年 8 月 K バレエ・カンパニー公演「カルメン」(1949 年初演、プティ振付) ホセ役

「フットワークが小気味良い動きになり、爪先の動きにアイロニカルで洒落たニュアンスが感じられるようになった。」(村山久美子「プティを踊る熊川の成長」 ダンスマガジン 2004 年 12 月号)

この批評から、熊川がプティの振付の特徴をうまく引き出していることがうかがえる。熊川はプティ作品を踊るダンサーとしての要素を理解し、作品に合った動きを模索していると考えられる。その結果、プティ作品はテクニックに頼ることなく、表現の幅を広げていくきっかけのひとつとなったと考えられる。このように作品を担うダンサーには、振付家の意図を組み取り、その要望に応えるための的確な動きと表現力が求められる。つまり、現代においては古典バレエ作品と同様に、バレエ・ダンサーは現代バレエ作品を踊ることが求められることが言える。そして、また様々なジャンルの作品を踊ることで、ダンサー自身の成長に繋がることが考察される。

2005 年 K バレエ・カンパニー公演「くるみ割り人形」(初演、熊川振付・演出) 王子役
「くるみ割り人形の舞台空間で熊川の身体の異形性は水をえたように全開である。よく切れて冴えかえった身体の動きが幻視を加速させる。」(石光泰夫「くるみ割り人形 原作に還る」 ダンスマガジン 2006 年 3 月号)

この作品は熊川自身が振付・演出を行った作品である。熊川は、メタル素材を用いた装置を使い、人形遣いのドロッセルマイヤーの支配する人工的空間を作りだした。石光は、「このような空間全体に統一して感じられる機械性・人形性によって生まれる作り物じみた閉鎖感、くるみ割り人形の原作に忠実な仕掛けである。」(同上)と述べている。

舞台上に閉鎖された独特の夢の空間が見ただけで分かり、世界ができあがっていることで観客は夢の世界に入り込みやすい。しかしそのような中で、舞台装置の面白さにダンサーがかすんでしまう可能性もある。熊川は、舞台装置の質感を損なわないように、滑らかというよりは切れ味よくスピードを感じさせる動きをこなし、人間なのに人形かと思わせ

るような人工的に作られた奇怪さを生み出し、動きの中で面白さを感じさせ、作品のメタル感を引き立てた。優れたテクニックの評価から、熊川の出演してきた作品には技術の見せ場の多い道化師といった個性的な役が多く、王子役を踊ることは比較的少なかった。そのような経験から舞台上から他のバレエ・ダンサーの踊る王子に触れ、感じるものも多くあったと考える。その結果、古典バレエ作品などに見られる気品高い王子役とは異なった、奇妙さや不安定な人形の心を反映した醜態をさらすといった熊川独自の王子の捉え方を得ることも可能となるとともに、新たな熊川の王子を作りだすことができたと考えられる。

第4項 技能

2004年2月Kバレエ・カンパニー公演・第2回「The Confession (告白)」での「若者と死」(1946年初演、ローラン・プティ振付)

「触れれば切れそうな鋭さに、苦悩を無意識にはね返すことなく全身に取り込んでいる。死神となった彼女に導かれて消えていくときの苦悩を捨てた肉体の空虚さ。全編をとおして、確かな存在感をもって踊りきった。」(堤理華「確かな存在感」 ダンスマガジン 2004年6月号)

この作品は、若者と若い美女との緊迫感あふれる関係を、死と向き合った若者の孤独と絶望の心情を表現することで愛と死のテーマへと掘り下げて描いていく、若者の肉体を強烈に感じさせる壮絶な作品である。元々は、“ニジンスキーの再来”と言われたダンサーであったジャン・バビレ(1923-)のために振付けられた作品で、人間の内面の表出に焦点を当てつつ、そこから瞬発力や回転のテクニックを引き出すという振付である。

熊川は、上半身は裸で、裾をロールアップしたジーンズにベルトをつけて履き、腕にはごつごつとした時計をつけた、現代的な若者の姿で現れた。熊川は、回転のテクニックで空間を切るほどのスピードで回って見せることで、他に全く目もくれない若者の純粹さと、あまりに一直線で無謀な若者の幼さを表現したと考えられる。そして、椅子の袖にしがみつき、脚を絡ませ、表情は遠くを見つめる視線を送りながら物思いにふけり、一見小さくまとまってしまっているが、対称的に全身は筋肉がひとつひとつ見えるほどに力を込めて座っている。そうすることで、熊川の空間以上に椅子を破壊するようなエネルギーを

感じさせ、勢いだけではね返すことができない、青年の思春期を想起させるような苦悩のみを抱え込んでいる若者の姿を表現したと考えられる。こわばった身体を見た観客の身体にも自然と力が入ることで舞台全体の緊迫感を生みだし、観客をも絶望の淵に追い込んでいくことができたと考える。そして、若い女に翻弄され狂気し、消えていく場面で、熊川は今まで緊張させていた身体から力を一気に抜いたことで、蓄えていたすべてのエネルギーを空間に開放した。その瞬間に、観客も緊張感から開放されたのである。熊川はその脱力した姿を通じて、また観客自身にも同じような感覚を味わってもらうことで、若者の心を捨て身体が消滅してしまったように見せたと考えられる。

2006 年 11 月 K バレエ・カンパニー「サマー・トリプル・ビル」の「若者と死」
「熊川の若者は凄まじかった。熊川の超絶技巧は見る者の心を圧迫しそうな重みがあった。重力が何倍も大きくなったかのような。」(長野由紀「優雅で残酷な暴力」 ダンスマガジン 2006 年 11 月号)

そして、1 年後に演じた熊川の若者は、以前にも増して舞台の緊張感に観客を巻き込んでいった。熊川は、若者のこわばった身体による緊張感の中で、異様なまでの集中力を見せた。そして、若者に入り込み、没頭することで、身体の重力をより強く感じさせる負のエネルギーを加えていったと考えられる。本来、バレエは上に上っていく動きであるはずであるが、徹底的に負の存在として捉え、動きの重点を下へ下へと引き下げて突き進んでいくことで、観客の心までも圧迫した。熊川は、負を突き詰めることで以前にも増して、深みを持った心情の表現を加えたといえる。

2005 年 8 月の K バレエ・カンパニー「トリプル・ビル」公演の「放浪息子」(1929 年初演、ジョージ・バランシン振付)

「手を伸ばしただけで、強烈な孤独を描き切った。超絶技巧を超え、動くことなく雄弁に語る身体へと進化した。」(吉田恵都子「煌めく哀愁」 ダンスマガジン 2005 年 12 月号)

聖書の寓話を題材にしたこの作品の初演は、バレエ・リュス後期の時代に活躍した男性ダンサーのセルジュ・リファール(1905 - 1986)が踊り、その後もルドルフ・ヌレエフ(1938 - 1993)が踊るなど、高度なテクニックとスター性をもつダンサーが踊ってきた超絶技巧

を含んだ振付である。

作品の冒頭で、熊川は尋常ならざる高さのジャンプを見せ、客席がどよめいたとの記述があるが、驚くべき超絶技巧を見せ付けることで、始まったばかりで油断した状態と考えられる観客の心を一気につかんだ。そして、これから始まる舞台の主人公である放浪息子の無謀さを、有り余るエネルギーが爆発したような跳躍で表現したと考えられる。しかし、熊川の評価はその超絶技巧ではなく、静による表現である。作品の中で技術を用いる身体ではなく、語る身体へと変容していく過程をより明確にするために、観客に身体をアピールできる超絶技巧を用いて、鮮明に目に焼き付けさせたと考えられる。ひとつひとつの少年の姿が超絶技巧によって示されていたことで、最後のシーンでの熊川が前に向かって手を伸ばすというそのひとつの単純な動きにより焦点が絞られ、ただただ救いを求める息子の感情がすべて集約されているように感じさせる。熊川は、身体の動と静をうまく対比して用いることで、ただ自由奔放な少年を演じるだけではなく、息子の中で渦巻く孤独とそこからの救いを求める姿を強調し、舞台に放浪息子の感情を身体の形で描いたといえる。

第3節 熊川哲也の特徴

熊川の最大の武器は、人よりも高く見える跳躍と、根が生えたかと思わせるほどの早くて正確な回転といった技術であるといえる。自宅近くにあったバレエのレッススタジオ、ロイヤル・バレエ学校への留学など、幼少期からの恵まれた環境での鍛錬と負けず嫌いの性格が相まって、熊川の技術は鍛錬されていったと考えられる。

また、熊川には「日本人初」という言葉がついてまわった。そのような環境の中でプレッシャーと戦い、熊川は精神的に鍛えられていったと考えられる。熊川の自信がみなぎる発言はそうした経験乗り越えるひとつのすべであったとも考えられる。

熊川の武器である技術は、技能においても発揮されている。しかし、技術はあくまでも表現のための手段として、また観客を舞台の世界に引き込む1つの戦略として用いられているものである。熊川は、技術を見せ付けることで作品の感情を舞台にぶつけていく。そして、熊川は集中力と緊張感を見せ、エネルギーを感じさせ、観客が自身と同じ境遇に置かれたような錯覚になるまで緊迫感を与える。そのような濃密な舞台空間を作り上げた中で、熊川の気持ちの昂ぶりと観客の興奮を連動させながら、作品の見せ場を明確に示す。そこでは、技術のような動の動きとは正反対の静の動きや緊張感からの解放によって感じられる脱力した身体の出出によって、観客は異様な空気からの解放感や喪失感を体験することができるのである。熊川の技能は、正確でかつ迫力のある技術によってより際立つものとなっているといえる。

作品の貢献においても、技術に拠るところが見られる。熊川は、役によって跳躍の勢いや角度を変え、感情を身体という明確な形で示すことで観客への印象と物語を操っていくのである。つまり、熊川は作品の解釈における技術の意味付けを行い、作品の役に似合った感情表現としての技術へと変化させることができると考えられる。また、自身の振付・演出の作品では、異型性を持った奇怪な王子を演じるなど、今までの当たり前の解釈から自身の特徴をうまく生かした独特の役を作り出し、舞台を熊川特有の異様な密室空間にすることで観客が見ている舞台世界に引きこんでいき、新しい作品として作り変えていく。

また一方で、K バレエカンパニーを率いた芸術監督としての立場を抱えながら、バレエ・ダンサーとしても活動が続けている。どんなに優れた評価を得たバレエ・ダンサーでも、年齢と共に技術の衰えは回避できない。そのような点からも、敢えて自身のバレエ団の公演ではプティ作品といった新しい表現を探究し、挑戦していると考えられる。つまり、技術に拠らない熊川の表現と作品の解釈はこれからさらに磨かれていく課題でもあることも

考察された。

熊川の魅力には、高度な技術に拠るところが大きいといえる。それは、プロポーションという弱点を感じさせないほどの迫力をもっている。そして、技術を用いた身体のエネルギーが表現となり、熊川の独特の舞台空間を形成していくと考えられる。

¹ 熊川哲也 (2002)「メイド・イン・ロンドン」文春文庫p.56

² 鈴木晶 (2000)「バレエの魔力」講談社現代新書p.194

³ 佐々木涼子 (2001)「バレエの宇宙」文春新書p.32

⁴ 熊川哲也 (2002)「メイド・イン・ロンドン」文春文庫p.116

⁵ 同上p.116

⁶ 「折られた」を意味する言葉で、両膝または片膝を曲げることであり、バレエの動きの基本動作である。(渡辺真弓 (2006)「バレエの鑑賞入門」世界文化社p.143))

⁷ 市川雅 (1995)「ダンスの 20 世紀」新書館p.254

第6章 ダンサーの「美」

第1節 本研究の事例の検討

ロマンティック・バレエ時代に出現したマリー・タリオーニに求められた「美」として、ロマン主義が求めた非現実的世界や異国の地への憧れや逃避を体現化した「美」があった。そしてその「美」には、男性の憧れであったタリオーニの非現実的な妖精を髣髴とさせる風貌と浮遊性を持った振付と衣装と舞台装置によって作り出された「美」が含まれていたことが考察された。

また、バレエ・リュスが活動した時代に出現したワスラフ・ニジンスキーは、優れた<跳躍>といった技術と<変容>する身体によって、男性バレエ・ダンサーの重要性を知らしめ、観客を沸かせた。しかし、ニジンスキーはバレエの様式によって作られた「美」のみならず、身体と離れることのできないという舞踊の本質を身体の持つ本来の姿に帰ることで表現しようとした。つまり、生きる人間の表現する身体の本来の「美」を露呈させ、空間を身体化させることで、新たな「美」を提示したと考察された。

このように、単なる性別の違いによって浮き彫りとなった「美」ではなく、その時代の状況に応じて求められ、また生み出されたとされる「美」を兼ね備えたバレエ・ダンサーが、舞踊の「美」の担い手として登場した。したがって、時代とともに多様な舞踊スタイルが生まれた現代においては、ダンサーに求められる「美」は変容し続けていると考えられる。つまり、本研究のダンサーの「美」の歴史的考察によって、舞踊の「美」の概念は固定されないことが明らかとなった。

そのことをふまえ、以下の項では、各事例の検討より導き出されたダンサーの特徴を分類別に整理し、現代におけるバレエ・ダンサーの「美」を検討していくものとする。

第1項 経歴

本研究で対象としたバレエ・ダンサーの4名に共通して言える経歴として、ロシアやヨーロッパの国立のバレエ学校で専門的な教育と指導を受け、優秀な成績を修めて卒業し、また国際レベルのコンクールにおいて上位に入賞するように高い評価を得、名実共に認められ、着実にバレエ・ダンサーとしての道を歩んできたことである。この点より、この4名は質の高い教育を受けることによってバレエの技法と様式を獲得し、さらにそれが評価

されたと考えられる。

そして、バレエ学校卒業後のキャリアは様々である。

ギエムはパリ・オペラ座のプリンシパルという地位を得ながらも、それを捨て、英国ロイヤル・バレエ団のプリンシパル・ゲスト・アーティストとして在籍することで自身の活動の場を広げていった。そこには、バレエ団の伝統と格式に縛られることで、自分自身の可能性までも狭めてしまうことへの恐れと、新たな一面を見せていきたいと考えるギエムの野心があったと考えられる。上野は、幼少期から指導を受けてきた牧阿佐美バレエ団を退団し、東京バレエ団に移籍した。それは、ベジュアル作品を踊れる環境と長身のパートナーを得ることで、躍進を遂げるきっかけとし、またさらなる活躍の場を求めていった結果であると考えられる。熊川は、東洋人バレエ・ダンサーがすんなりと受け入れられる状況でないロイヤル・バレエ学校での留学当初から「日本人初」という言葉のプレッシャーを背負いながらも、様々な快挙を成し遂げてきた。そして、ロイヤル・バレエ団のプリンシパルの地位を捨て、K バレエ・カンパニーを設立し、日本を拠点に新たなスタートを切った。そうした中で築かれていった強固な自信が今の熊川を作り上げていると考えられる。マラーホフはロシアの厳しい環境の中で、自らの意思で世界のバレエ団でゲストとして踊り、一つのバレエ団に所属を置くことなく、不安定な環境に身を置いてきた。現在では、ドイツに拠点を置き、芸術監督としてバレエ団を率いながらも世界各国で公演活動が続いている。そうした中で得た舞台経験と多くのバレエ・ダンサーとの共演によって、多彩な役を演じることが可能となったと考えられる。

このように4名はバレエ学校卒業後に別々のキャリアを積んでいく中で、さらなる進化を求め、様々な環境に移動しながら活動が続けている。つまり、自分の活動範囲をひとつの場所にとどめることなく、貪欲に求める姿勢を認めることができる。

経歴において4名に共通する点として、質の高い教育を受け、バレエの技法と様式が獲得していること、そして、その後のキャリアでの恵まれた舞台と、活動場所を貪欲に求める姿勢が挙げられる。したがって、経歴はダンサーの「美」を作り出す前提条件となると言えるであろう。

第2項 身体的特徴

ギエム、上野、マラーホフの3名に関しては、幼少から優れたプロポーションが評価されていた。事例の3名に認められるならば、バレエ・ダンサーにとってプロポーションの持ちえる「美」もダンサーの「美」となりえるといえるであろう。

さらにギエムは、バレエ・ダンサーというよりは体操選手を感じさせるほどの筋肉とバランス感覚を兼ね備えている。これは、体操選手を目指して受けていた訓練によるものとされるが、それは幼少期であり、現在では無効であろう。しかしながら、そこで培われた筋肉とバランス感覚を維持し続け、活かしていくことができるのは、ギエムの身体に対する鋭敏な感覚によるものであると考えられる。その結果、くっきりと浮かび上がる筋肉までもダンサーの「美」として認識させることができると考えられる。

熊川に関してはプロポーションを言及させない「美」の存在があったと考えられる。このように、バレエ・ダンサーにとって、優位はあるものの、プロポーションによる「美」が絶対的な「美」の要素とはならないこともいえる。

第3項 技術

遊脚を垂直まであげ、そのままキープすることができるといった驚異的な技術は、先に述べたようにギエムによって受け入れられるものとなった。さらに佐々木は「上野はギエムのように垂直に足を上げるだけではなく、絶妙なアクセントをつけ加える¹。」と述べている。このように上野はギエムと同様に驚異的な技術をこなし、さらに独特の表現を感じさせると評されている。このような技術の批評から「美」として認識されるうるダンサーの特徴を抽出することができると考えられる。

ギエムは、観客の想像していた以上の空間や動きを見せることで、観客の感覚を乱していく。超絶技巧を顔色変えず、難なくこなす姿には女性の柔らかさと身のこなしだけでは作り出せない激しい芯の強さが見え、女性とも男性ともとれる中性的な身体を感じさせる。上野は、細長く滑らかな身体を生かし、女性特有の艶かしさを前面に押し出し、男性を誘惑する女性の身体をさらけ出す。熊川は、跳躍・回転といったテクニックと呼ばれる技術を得意としているが、そこでは優れた技術を感じさせるだけではなく、生のエネルギーを持った力強く肉々しい男性の身体をさらけ出す。マラーホフは、王子の風格を漂わせながらも、繊細で柔らかな女性的な身のこなしが見られることで、両性的な身体を感じさせる。

技術の批評の分析を行うことによって、それぞれの個性による表現が表出していることが考察される。本来、技術であったものをそれぞれのダンサーにしか成し得ない独自の表現として感じさせる印象を残すことで、ダンサーの「美」として認識されていると考えられる。

さらに、ギエムやマラーホフにおける身体の性を操る技術においては、観客はダンサーの高度な技術に感嘆するだけではない、不思議な性の感覚を味わうと共に、今までの常識が覆すような混乱を感じる。こうした緊張感と恐怖心を与えるような特別な空間を生み出すダンサーへの憧憬が、ダンサーの「美」として認識されていると考えられる。

以上の事例から、技術の要因は様々な表現として抽出された。それらから、バレエ・ダンサーの技術はひとつだけが特化して評価され、「美」として認識されるものではないと考えられる。つまり、バレエ団の主演やプリンシパルに選ばれるバレエ・ダンサーは、単なる鍛錬によって得た難度の高い技術の獲得を評価されているのではなく、個性をもった表現の中に的確に技術を織り込むことで、観客が憧れを抱くほどのダンサーの「美」として認識させることができるのであろう。

第4項 作品への貢献

ベジャール振付の「ボレロ」＝ギエムといわれるほど、ギエムの踊るメロディ役は観客に強烈な印象を残している。また、上野は、ギエムとは異なった独自の解釈のメロディ役を演じ、同じ作品の振付から新たなメロディ像を浮かび上がらせた。このように、バレエ・ダンサーは作品を担い、その評価を左右する存在でもある。そして同時に、自由な解釈を行い、独自の個性を生かして踊ることが許される存在でもある。つまり、作品はダンサーが振付から作り出した世界によって作品が形作られ、語られるという側面を持ち、観客はダンサーによる解釈を作品という形で受け取り、それはダンサーの「美」として認識される。したがって、そのようなダンサーの「美」によっても、作品の批評が生まれていくと考えられる。したがって、ダンサーの「美」は作品を深めることに貢献するものであるといえる。

マラーホフと熊川は、自身が芸術監督となり、振付・演出を行うことができるバレエ団を持っている。各々のバレエ団では、バレエ団に所属しているバレエ・ダンサーと違い、拘束されない自由な活動を行うことができる。このような中で、熊川は技術を存分に発揮

できる不可思議な役や、逆に得意の技術を用いないコミカルな作品に挑戦している。マラーホフは王子という今までのイメージを覆す役に挑戦している。不気味さや奇怪さを持った役をコミカルに演じることで、観客の視線をずらし、作品を見る角度を変化させることで新たな一面に目を向けさせる。今まで気づかなかった作品の面白さを、バレエ・ダンサーの不気味なダンサーの存在感によって認識する。そのようなバレエ・ダンサーの存在感が、作品をより深くする「美」として認識されていると考えられる。

4名に共通して言えることとして、それぞれが自身の持つ突出した特徴を作品に反映させ、確実に舞台上で実行している点をあげられる。作品に反映させるために、まずダンサーは作品をどのように解釈するかが重要となる。4名のダンサーに見られる一例として、今までとは異なった新たな解釈と視点をもたらすというものがある。その結果、目新しさによる注目と興奮は与えられるが、それによってダンサーに突出した特徴は発揮されるものではなく、あくまでも作品の側面を提示したにすぎないことが考察された。つまり、作品に貢献することとは、各々の作品の解釈がどのようにしたらダンサー各々の魅力を最大限に生かし、作品という世界で発揮されうるかを熟知することであり、またそれを確実にこなす技術と表現を持ちえるかによるものであると考える。したがって、作品に貢献するとされるダンサーの「美」は、作品の解釈を正確に伝え踊るという点で突出しており、その特徴をダンサー自身が熟知し、発揮しているのである。その突出した点に観客は「美」を見出すのであろう。

第5項 技能

技能に関しても、ダンサーによって「美」へ繋がる異なった要因が抽出された。

ギエムは、振付の中の腕の動きで舞台空間を操り、視覚的に観客の感覚を乱していく。経験したことのない感覚の中で、観客の身体を身構えた身体へと変容させている。乱された感覚による身構えた身体感覚はギエムを舞台上で見ることによってのみ味わうことができるものであり、そこから生まれる感情も経験したことない奇妙なものであるといえる。そのような感覚はギエムが作り出す人間の性を越え、美化され、特別な存在として認識されていると考察される。また、視線といった表情を巧みに変化させることで役の解釈の幅を持たせ、先々の想像をかき立てられる。このような技能によって、ギエムの作り出した

世界に巻き込まれていると考えられる。そして、無意識のうちに観客の身体は舞台のギエムに預けられ、舞台が終わった瞬間、身体が解放される。その結果、観客は意識的に緊張と興奮からの解放を感じ取ることができ、その生の舞台でダンサーによってしか知り得ない独特の感覚は「美」の認識へとつながると考察される。

上野は、プロポーションと柔軟性を生かし、振付のポジションを見せ付け、それを作品の役の性格の象徴として表して踊る。それはダンサーと同じ身体を持つ観客にとって、真似することのできない身体への変貌でもあり、美しさというより異様さを感じさせるまでのあげられた細長いラインをもった姿を見せ付けられたことで、観客は動揺させられる。そして、異様さを芸術として当たり前を受け止めようと憧れに近い感情を沸き起こす。そのような上野の技能は、技術を生かした特徴的な身体の魅せ方という技能として確立され、その異様さは人間の本来の姿を超越した羨望の身体であり、それはダンサーの「美」として認識されていると考える。

熊川は、重力のある負のエネルギーを持った筋肉の緊張で人間の内面の苦悩を舞台空間に感じさせることで、舞台全体が巻き込まれ、重苦しい繊細な空間が生まれる。観客にも苦悩と負のエネルギーが乗り移るほどの圧迫感は、息苦しさを覚えるものであると考えられる。そのような空間を生み出した熊川の緊張感と集中力と、そこから生み出された空間の息苦しさは、舞台のダンサーの技術による一体感を得ることでは経験できない感覚であり、またその後の解放された身体感覚と共にダンサーの「美」として認識されうると考察される。

マラーホフは、女性のように滑らかな身体のラインを兼ね備え、そこから生み出される滑らかな軌跡は空気の波動のように舞台空間に広がっていく。また柔軟性を生かし、ひとつひとつの振付を正確にこなすのだが、動きひとつひとつに情感を与え、振付に意思を感じさせる。つまり、表情やしぐさといったひとつの小さな動きから繊細さとやわらかさで舞台全体を包み、観客の視線を奪い、視点を転換させ、物語を引っ張っていくのである。マラーホフの作り出す柔らかで繊細な舞台空間の居心地の良さと作品を引っ張っていく存在感はダンサーの「美」として認識されていると考察される。また、マラーホフはそのような王子の貫禄を示す舞台空間とは対照的な邪悪な世界にも溶け込んでいくことができる。予想を上回る醜い姿を舞台でさらし、両性的身体を汚された中に、観客はマラーホフの持つ滑らかな身体を探しうるのである。その結果、違和感を与えられ、不安定な感情になると共に、その中にマラーホフという身体を見出すことで安心感を得ることができるのであ

る。このような不安定にされた違和感と安心感との複雑な感情に惑わされながらも、マラーホフの超越した表現を兼ねた姿への羨望がダンサーの「美」として認識されうると考察される。

このように事例より導き出されたダンサーの技能は、ダンサーによって全て異なった「美」として認識されていることが考察された。そして、ダンサーの技能の「美」は、ダンサーの持つひとつずつの特徴によって生み出されるものではないといえる。つまり、ダンサーの身体的特徴・技術・作品への貢献といった特徴が相互的に作用し、ダンサー固有の技能として評価されていることが考察された。そして、それが個性として発揮され、観客は羨望のまなざしを注ぎ、「美」として認識するものであると考えられる。

第2節 ダンサーの「美」

ここでは、分類別のダンサーの特徴の検討より明らかとなったダンサーの「美」の考察を行う。

経歴より、質の高い教育を受けることによって獲得されうるバレエの様式と技法は、バレエ・ダンサーが持つとされる「美」へつながる重要な要因となると考えられる。しかし、本研究の対象である4名はこれを前提とし、そこからさらに発展させ、観客を惹きつける「美」へと昇華させたことが、身体的特徴・技術・作品の貢献・技能の分類より考察された。その分類は個々のバレエ・ダンサーの「美」として認識されうるダンサーの突出した特徴である。つまり、幼少から評価されたプロポーションといった身体的特徴、高度な技術、作品への貢献といった突出した特徴が相互的に作用することでダンサーの固有の技能として集約され、評価を受け、「美」として認識されるものであることが明らかになったと言える。

そして、その中には、他の芸術とは異なった特有なものを含むことが考察された。それは、身体の性を混乱させられることによる不気味さや異様さ、また感覚が乱されしうることによって生まれる不安定さ、予想を超えていることによって一見奇怪に見える動きやしぐさ、異常な緊張をみなぎらせることによる息苦しいまでの緊迫感、ダンサーの不動のイメージを覆して醜悪さをさらす身体など、経験的感覚を超越することで一時的に負の感覚を感じさせ、それが憧憬や羨望と相まって、観客に超の感覚として受容され、認識される「美」である。これらは、日常的レベルにおいては容易に「美」と結びつくものではない。しかし、舞踊という芸術においては、それを担うダンサーによって、未経験の感覚として、また人間を超越した身体への羨望を伴い、さらに「美」として認識されうるのではないか。

つまり、鍛錬で獲得しうるものや天性によるものだけではなく、ダンサーが人間と性を超越した存在として昇華され、それを受け入れることによって、観客に認識される「美」が明らかとなった。そして、時代とともに舞踊が多様化していったことによって認識される「美」は、新たなダンサーの誕生によって変容していくのであろう。

¹ 佐々木涼子(2001)「バレエの宇宙」文春新書p.32

結章 芸術への貢献

先述したように、松本は舞踊を芸術たらしめる際に認識される「美」は、人間が芸術に触れた際に本質的に美しいと感じさせる感情的経験であり、それが外的形象として現れたものを人間の身体によって表現することで生まれるものであるとしている。つまり、舞踊の作品を担い、舞踊という芸術の素材であるダンサーには、潜在的に感情的経験による「美」が存在することとなる。そして、見られることによって成立する舞踊において前提となる観客によって、それは舞踊を芸術たらしめる「美」として認識される。したがって、筆者は芸術の素材であるダンサーに着目することによって、舞踊を芸術たらしめる「美」に貢献するとされる、ダンサーの「美」の検討を行った。そこから導き出された考察より、主役として選ばれたダンサーが持ち、観客のまなざしが見出しているものを明らかにする。

本研究より、ダンサーの「美」は多様な要因から導き出されたが、それらは経験的感覚を超えたものとして認識されることが明らかとなったといえる。前述の邦が用いた美的価値判断という言葉における美的価値には、松本のいう経験による感情のみならず、経験の範囲外の感覚によって生まれる感情も含まれており、観客がそれらを受け入れることでダンサーの「美」として認識されるものであると考えられる。つまり、時代に左右されることがない、ダンサーの突出した複数の特徴が相互的に作用して生まれる、ダンサー固有の技能によって認識される「美」である。

このように導き出された「美」の要因の中で突出しているものは、本研究対象の4名のダンサーから抽出された〈超の感覚〉を与えられることによって認識されたものである。このような日常的レベルにおいては「美」と結びつくものではない〈超の感覚〉が、舞踊において「美」として認識されるのは、舞踊がダンサーという身体を用いる芸術であるがゆえに認識することができる要因である。さらに、舞踊を担うダンサーと観客は同じ身体を持っている。その観客の身体は舞台空間という、日常生活から離れた特別な環境に置かれている。それゆえに、観客は舞台上のもの（ダンサーの超越した身体を含む）を受け入れることができ、よりその身体に対して憧憬や羨望を抱くのではないかと考えられる。

つまり、〈超の感覚〉はダンサーと観客とが同じ身体を持っているがゆえに獲得しうる感覚であり、他の芸術とは異なった舞踊特有の「美」の特徴であるといえる。そして、このような舞踊特有の〈超の感覚〉を与えるダンサーを目の当たりにした観客の感覚は、彼ら・彼女らへの羨望を伴った舞踊の「美」を認識するまなざしとして転化されていくのではないだろうか。

今後の課題

本研究では、バレエ・ダンサーを対象に行ったものである。しかし、具体的事例として4名の検討に用いた文献では、形式に則った古典バレエ作品と創作的な現代バレエ作品の両方が混在している。これは、一つの舞踊のジャンルにこだわるのではなく、ダンサーに着目し、そこから生み出される「美」をトータルに扱い、検討することを目的としたためである。またひとつには現在行われているバレエの舞台で古典バレエ作品のみに絞って踊ることはほとんどなく、バレエ・ダンサーには現代バレエ作品を踊ることが課されることが多いからである。したがって、あくまで舞踊の「美」とは何かを明らかにする端緒を示したものである。

そして、観客のまなざしを代弁する存在として、専門紙・誌または文献に掲載されている批評文を用いた。そして、これらがダンサーの特徴や表現を認識し、それによって評価されたダンサーの「美」を顕著に示しているものと設定し、考察を行った。したがって本研究は、ダンサーの「美」を判断する主体の対象が広く、対象ダンサー4名から抽出された舞踊独特の特徴を、あくまで広義的な「美」として捉えて示したものである。

また、4名の検討に用いた資料のほとんどが肯定的な批評であるということは、本研究の限界であることは否めない。しかしその一方で、批判を許さない舞踊批評の現実のあり方自体も考慮しなければならないであろう。この点については、今後、舞踊を論じる研究においてはさけて通ることができない課題であろうと思われる。

引用・参考文献一覧

- ・ 尼ヶ崎彬 (1988) 「芸術としての身体 舞踊美学の前線」 頸草書房
- ・ 尼ヶ崎彬 (2004) 「ダンス・クリティーク」 頸草書房
- ・ 石福恒雄 (1974) 「舞踊の歴史—生きられた舞踊論」 紀伊国屋書店
- ・ 石福恒雄 (1979) 「ニジンスキー」 紀伊国屋書店
- ・ 市川雅 (1995) 「ダンスの 20 世紀」 新書館
- ・ 海野弘 (1999) 「モダンダンスの歴史」 新書館
- ・ キーワード事典編集部編 (1995) 「バレエ・ダンスの饗宴」 洋泉社
- ・ 金城光子 (1988) 「舞踊における美への視点」 九州大学出版会
- ・ 「月刊ダンスマガジン」 (2004 - 2009) (記事名は文中に記載)
- ・ 寒川恒夫 (2002) 「技の言語化」 早稲田大学体育学研究紀要第 34 号 pp.1-2
- ・ 邦正美 (1973) 「舞踊の美学」 富山房
- ・ 熊川哲也 (2002) 「メイド・イン・ロンドン」 文春文庫
- ・ 熊川哲也 + プロジェクト K (2000) 「DOMAIN 熊川哲也 120 日間のバトル」 集英社
- ・ 佐々木涼子 (2001) 「バレエの宇宙」 文春新書
- ・ 佐々木涼子 (2008) 「バレエの歴史 フランスバレエ史—宮廷バレエから 20 世紀まで」
学研
- ・ 新藤弘子 (2008) 「踊る男たち バレエのいまの魅惑のすべて」 新書館
- ・ ジャック・アンダソン、湯河京子訳 (1993) 「バレエとモダン・ダンス：その歴史」
音楽之友社
- ・ 鈴木晶 (2000) 「バレエの魔力」 講談社現代新書
- ・ 鈴木晶 (2002) 「バレエ誕生」 新書館
- ・ 鈴木晶 (2008) 「バレリーナの肖像」 新書館
- ・ 高橋系子 (1990) 「評価のよい踊り手の要因についての考察 (その 1)」
お茶の水女子大学卒業論文・修士論文要録
- ・ 高橋系子 (1991) 「評価のよい踊り手の要因についての考察 (その 2)」
『舞踊学』第 14 号別冊 pp.15-16
- ・ 高橋系子 (1992) 「理想的踊り手の要因に関する考察 - モダンダンス及びクラシックバレエの踊り手を中心に - 」お茶の水女子大学人文科学紀要第 45 巻 pp.219-236
- ・ ダンスマガジン編 (1990) 「マラーホフ 神のナルシス」 新書館

- ・ダンスマガジン編 (1997)「プリンシパルへの道 熊川哲也の青春」新書館
- ・ダンスマガジン編 (1999)「ダンス・ハンドブック」新書館
- ・ダンスマガジン編 (2004)「バレリーナ 上野水香のすべて」新書館
- ・ダンスマガジン編 (2009)「上野水香 バレリーナ・スピリット」新書館
- ・ティヒー・ルーガー、インゲボルグ、後藤まの訳 (2005)「ウラジミール マラーホフ」
文園社
- ・フォンテーヌ、マーゴ、湯河京子訳 (1986)「バレエの魅力」新書館
- ・松本千代栄 (1957)「舞踊美の探究」大修館書店
- ・三浦雅士 (1995)「バレエの現代」文藝春秋
- ・三浦雅士 (2000)「バレエ入門」新書館
- ・譲原晶子 (2007)「踊る身体のディスクール」春秋社
- ・ワスラフ・ニジンスキー、市川雅訳 (1971)「ニジンスキーの手記：肉体と神」
現代思潮社
- ・渡辺真弓 (2006)「バレエの鑑賞入門」世界文化社
- ・渡辺葉子 (1980)「ステージセンスの概念規定の試み」お茶の水女子大学卒業論文
- ・チャイコフスキー記念東京バレエ団ホームページ <http://www.thetokyoballet.com/>