# **Japanese Society for Dance Research**

# ニューズレター

第11号

# 特集 「 ダンスと映画 」

# 目 次

この時代におけるダンスのチカラ	
「 バレエ映画の変遷について 」	
関口紘一 ( 舞踊評論家 )	2
関連テーマ	
「映画館のダンスと、映画の中のダンス」	4
市瀬陽子 ( 聖徳大学 )	
「映像とダンス」	5
越智雄麿 ( 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 )	
「舞踊と映像 近年の作品に見る新しい傾向」	7
藤井慎太郎 ( 早稲田大学 )	7
私の研究テーマ	
「 舞台アーカイヴの創造的利用 ~観客論の視点から 」	8
柴田隆子 (学習院大学・非常勤講師)	
「アジアで振付を考える」	10
武藤大祐((群馬県立女子大学))	.0
あの人にこの質問を	
「 バレエと映画 」 東京都内のホテルでのインタヴュー	
薄井憲二さん ( バレエ研究家 )	12
事務局だより	19
掲示板	20
4.4	
編集後記	20

# この時代におけるダンスのチカラ

#### 「 バレエ映画の変遷について 」

#### 関口紘一 ( 舞踊評論家 )

バレエ映画といっても、バレエの舞台あるいはバレエが形成する文化が映画の中にどのように描かれているか、は実に様々だ。映画の中にバレエが登場してもその映画のテーマと関わりがなければ、バレエ映画とは言い難い。たとえば『サスペリア』はバレエ学校が舞台だから、また『哀愁』は主人公がバレエ団の一員だからバレエ映画である、とは言わないだろう。

私は、ミア・スラヴェンスカ、イヴェット・ショヴィレ、ジャニーヌ・シャラが出演し、リファールが劇中のバレエを振付けた『白鳥の死』(1937)が、最初に作られたバレエ映画ではないかと思う。『白鳥の死』では、スラヴェンスカ扮する美貌のバレリーナが骨折して再び踊れなくなることと、劇中で上演されるバレエ『白鳥の死』が重ね合わされ、それを超えるバレエの美の永遠性が表現されている。まさにバレエ映画である。

また、モイラ・シアラーが主演した『赤い靴』 (1948) も、バレリーナとして生きることと愛を貫 くこととの葛藤を描いた悲劇である。日本映画で は、川端康成の同名の小説を成瀬巳喜男が映画化し た、舞踊家の母とバレリーナの娘の生き方とその家 庭を描いた『舞姫』(1951)が挙げられる。

そして1978年にはハーバート・ロス監督の『愛と 喝采の日々(The Turning Point)』が日本公開され た。ロス監督はダンサーや振付家としての経験があ りバレエ界に精通していたこともあり、この映画で はダンサーの「人生の転換点」で起こり得る様々のドラマが展開する。ここではロス監督のダンサーを見つめる視線は優しく、バレエ界の非情が過度に強調されず、適切に描かれている。

かつては親友でありながら、ライバルとして主役 を競い合った二人の女性が主人公で、一人は結婚し て3人の子持ち、もう一人はプリマの地位を得たが、 今は主役を譲らなければならない立場。久しぶりに 出会った二人が、自身の人生の転換点を回想し、当 時から密かに感じていた不信感を改めてぶつけ合 う。しかし、バレリーナとして新たな成功を収めよ うとしている娘のエミリア(レスリー・ブラウン) を見て、再び友情を回復するという物語だ。超絶技 巧を軽々とこなすロシア人ダンサーのユーリ役にミ ハイル・バリシニコフ。劇中のガラ公演では、M・ハ イデとR・クラガン、S・ファレルとP・マーティンス 他が踊っている。しかし圧巻は何と言っても、全盛 期のバリシニコフとブラウンが、初めて愛を感じ 合って踊る『ロミオとジュリエット』のバルコニー のパ・ド・ドゥであり、さらに『ジゼル』第二幕、 『海賊』と『ドン・キホーテ』のパ・ド・ドゥだろ う。若さが輝くブラウンとバリシニコフの軸が微動 だにしない高速ピルエット、音楽と完璧に一体化し たスピーディな弾むような動き。それまでに日本の バレエの観客がほとんど見る機会がなかった、完璧 なテクニックと鮮やかな表現がスクリーン上に躍動 し、衝撃的なバレエの美が繰り広げられた。

この頃日本のバレエ公演は、1976年にはフォン

テーン、アロンソ、プリセツカヤの3大スターが揃って出演するという、当時は例のなかった一大イベント「世界バレエフェスティバル」が始まり、79年、82年と開催されて、超一流のバレエダンサーたちが来日し、華麗な技を競い合った。この頃からくガラ公演>の人気が一気に高まった。

1981年には、クロード・ルルーシュ監督の『愛と哀しみのボレロ』が日本でも公開された。これはヌレエフ、ピアフ、カラヤン、グレン・ミラーという著名な4人の芸術家の第2次世界大戦を巡る運命を描いた大作。3時間に及ぶこの映画はラストシーンでクライマックスを迎え、ロシアの亡命ダンサーを演じたジョルジュ・ドンが、ベジャール振付の『ボレロ』を全霊を込めて踊って世界の救済を訴え、観客の圧倒的な共感を呼んだ。この時、バレエ映画は一つの頂点を極めたと言える。

これらの70年代、80年代のバレエ映画の多くは、スーパースターをフューチャーしたもので、「舞踊の世紀」と言われた20世紀は、ニジンスキー、パブロワ、プリセツカヤ、ヌレエフ、バリシニコフ、ジョルジュ・ドンなどのスーパースターが陸続と出現した。彼らの圧倒的なテクニックと優れた表現力は、強い普及力を持つ映画の力により、日本にひとつのバレエ文化を定着させたのである。

90年代から2000年代にかけては、DVDの普及やシネコンの出現、各国のオペラハウスのライヴビューイングが映画館で行われるなど、映画の上映のシステムも変化してきている。そしてまた、20世紀のスーパースターたちは、今はもうバレエの舞台にはいない。

近年、ヒットしたバレエ映画の主なものを挙げてみると、フレデリック・ワイズマン監督の『BALLET アメリカンバレエシアターの世界』や『パリ・オペラ座のすべて』。『エトワール』『バレエ・カンパニー』『ボリショイ・バビロン 華麗なるバレエの舞台裏』などカンパニーにスポットを当て、一般の観客には見ることのできないバックステージの人間模様を垣間見せたもの。あるいは『リトル・ダンサー(Billy Elliot)』『小さな村の小さ

なダンサー』『ファースト・ポジション 夢に向かって踊れ』『バレエボーイズ』などバレエダンサーを目指す若いダンサーたちを描いた映画が、次々と制作されて観客を集めている。

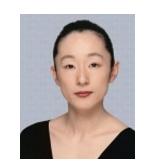
『ファースト・ポジション』は、ユース・アメリ カ・グランプリ (YAGP) の各地域予選を勝ち抜いて きた、西アフリカのシエラレオネの孤児院からアメ リカに養子としてやってきた黒人女性、南米コロン ビア出身の男性、イスラエル出身の女性、英国人と 日本人のハーフの女性ダンサーなど11歳から17歳ま での6人の若いダンサーたちそれぞれの苦闘を追った ドキュメンタリー映画。現代の世界を反映して各地 から集まった若者が、すべてを賭けてバレエを共有 していく。『小さな村の小さなダンサー』は中国で バレエのために選ばれた少年が、アメリカで学び、 ついには亡命してバレエダンサーとして生きていく までを描く。『リトル・ダンサー』はフィクション だが、1984年のイギリスの不況にあえぐ炭鉱の町か ら、バレエダンサーとして成長していく少年を追う 映画。同じ物語により『ビリー・エリオット』とい うミュージカルも生まれている。

やはり、70年代80年代に愛されたバレエ映画と今日好まれているものとは大きく異なっている。最近の国際バレエコンクールに日本人が入賞した時の反響などを見ると、バレエで活躍することは、オリンピックでメダルを獲得することや、フィギュアスケートの世界大会などに入賞することと同じ事象として、捉えられているのだろうか。あるいは、バレエが選ばれた天賦の才能の持ち主たちの占有物から、ごく身近な人たちの努力によって表すことのできる芸術として、認識されてきたことのひとつの現れなのだろうか。

#### 関連テーマ

#### 「映画館のダンスと、映画の中のダンス」

# 市瀬陽子 ( 聖徳大学音楽学部 舞踊史研究/バロック・ダンス振付家・ダンサー )



ODSが勢いを増している。映画ではないデジタル映像(other digital stuff / source)を映画館で上映する興行。ライブ配信は「ODS生中継」、録画上映の場合は「ODS上映」と呼ばれ、スポーツ観戦のパブリックビューイングやコンサートのライブ中継が数多く行われている。もちろん、オペラやバレエをはじめとした舞台公演の上映も人気が高い。

2006年、松竹では「MET(ニューヨーク・メトロポリタン歌劇場)ライブビューイング」をスタートさせた。日本を含む6カ国150館で始まり、10年が経過した現在では世界70カ国2000か所を超える映画館で上映されるほどになった。映画館の大きなスクリーンや迫力ある音響、そして巧みなカメラワークがもたらす臨場感。出演者へのインタビューや舞台裏の様子、特別映像など、劇場での鑑賞とは異なるコンテンツも相まって魅力満載。出演者を身近に感じ、舞台への理解もいっそう深まる。劇場ではなく、映画館に足を運んで舞台芸術を楽しむ。それが積極的な選択肢になってきた。劇場とも映像作品とも異なる新しい体験が提供され、新たな集客に繋がっているようだ。

オペラに加えてバレエも楽しめるのは、フランスからの「パリ・オペラ座 ライブビューイング」、イギリスの「ロイヤル・オペラ・ハウス シネマ」。ロシアの「ボリショイ・バレエinシネマ」も評判である。2010年、ボリショイ劇場で上演されたバレエ《パリの炎》は、フランス、イギリス、ポーランドなど欧州各国の150を超える映画館で生中継され、客席は大いに盛り上がった。フランス革命期を描いたこの作品には現在のフランス国歌「ラ・マルセイエーズ」の合唱が用いられており、フランスの映画館では観客が起立してスクリーンを眺めることになったとか。

映画館の本筋、映画の中のダンスにも目を向けよ

う。ダンスシーンを含む映画は数多くあるが、最初に 注目したいのはインド映画。ハリウッドの向こうを 張ってボリウッド映画と呼ばれるほど、強烈な存在感 を示している。インド映画が話題になる少し前、フラ ンスのバロック・オペラ公演が大反響を呼んでいた。 1987年、J. B. リュリ没後300年を記念して上演された オペラ《アティス》である。インド映画を観た私は、 バロック・オペラ劇中のディヴェルティスマンとイン ド映画の展開に、意外でありながらごく自然に、共通 点を感じてしまった。ドラマの進行が途絶え、歌と踊 りが始まる。時が止まり夢のスペクタクル・シーン へ。少なからぬ時間が割かれ、終われば何事もなかっ たかのように劇はまた進む。現代の人気オペラ演出家 の一人、D. マクヴィガーも似たような印象を得たと聞 く。ヘンデルのオペラ《エジプトのジュリオ・チェー ザレ》で彼は、"インド風"の振付で客席を沸かせ、 喜ばせることに成功した。

続いては映画《肉体の悪魔》(Ken Russel、1971)。充実した宮廷バレエのシーンは、悪趣味なカリカチュアのようにも見えるけれど、その意図するところ、ステップや音楽の細部には歴史的リサーチの片鱗が伺えて説得力がある。《鉄仮面》(Mike Newell、1977)や《エリザベスR》(Roderick Graham、1971)も同様だ。近年の作品、L.ディカプリオがルイ14世を演じた《仮面の男》(Randall Wallace, 1998)や《マリー・アントワネット》(Sofia Coppola, 2006)とはコンセプトが異なる。70年代には音楽やダンスに関する歴史研究が成果を上げ、それが映画づくりや舞台演出に影響を与え、新しいプロダクションに繋がった。歴史のリサーチは「新しさの追求」なのだ。

80年代フランスにおけるバロック・ダンスやバロッ

ク・オペラの成功も然りである。当時パリ・オペラ座の芸術監督だったR.ヌレエフも、バレエの原点であるバロック・ダンスに大いに興味を持った一人である。J.S.バッハのチェロ組曲を自ら振り付けて踊り、《眠れる森の美女》ではバロック舞曲サラバンドを第3幕の冒頭に配し、独自の演出で宮廷舞踏シーンを印象づけた。ヌレエフにバロック・ダンスを教えたのはF.ランスロ。先に触れた《アティス》の振付者である。

バロック・オペラ隆盛の契機となったその《アティス》、歴史的名演とされながら、映像化もされず再演もないまま四半世紀が過ぎた。そこで立ち上がったのが米国の大富豪ロナルド、P. スタントン氏。「死ぬまでにもう一度あの舞台を見たい!」と制作費を寄付、2011年、ブルックリン、ボルドー、パリ、ヴェルサイユでの公演と映像化が実現したのである。スタントン氏はNYリンカーン・センターへの多額の寄付でも知られ、その名はリンカーン・スクエアの"Ronald P. Stanton Way"に留められている。先頃88歳で世を

去った。夢をひとつ叶えて。

再演の舞台を、私はヴェルサイユで観た。かぶりつきの席を手に入れてフランスへ飛ぶ。私もまた「もう一度見たい」一人だったから。左隣から興奮した様子で話しかけてくるマダム、右隣ではお目当てのソプラノ歌手への花束を手にした好青年がダブルキャストに呆然としていたり・・・良い席を手に入れたから、幕間にはシャンパーニュと軽食が供される。終演後はキャストや振付家も加わって、城内に用意された特別室でまた一杯。F.ランスロの亡き後を担ったB.マッサン(映画《王は踊る》(Gérard Corbiau, 2000)、パリ・オペラ座バレエ学校創立300年記念公演〈今から〉の振付などで知られる)に、再現振付について話を聞くこともできた。

ODS上映されたら、それを見に行く?

・・・やっぱり劇場に行く!

#### 関連テーマ

#### 「 映像とダンス 」

#### 越智雄磨 (早稲田大学坪内博士記念演劇博物館)



かつて、ヴァルター・ベンヤミンは映画が登場した 時に、そこに映る俳優から人格のアウラが剥落すると 指摘した。人間が今、ここに存在することと切り離せ ないことから生じるアウラは舞踊においても当てはま り、舞踊の魅力の源泉だとも言える。こうした考え方 は、ペギー・フェランが「パフォーマンスの存在論」 において論じた「パフォーマンスの唯一の生命は現前 していること」であるという主張とも共鳴している。 この論理に則れば、ダンスを映像というメディアに移 し替え、複製することは、本来的に不可能であり、行 うとすればダンスが保持しているアウラが著しく削り 取られることを意味する。

しかし、現代に於いて、ダンスのコピーはすでに横

行している。一つ例をあげたい。2011年にベルギーのコンテンポラリーダンスのカンパニー「ローザス」の振付家アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケルがアメリカの歌手ビヨンセのミュージック・ビデオ『Countdown』の中で自身の振付が無許可で使用されたとして、レコード会社を訴えた。実際に見てみると、確かにローザスの代表作でありデビュー作である『ローザス・ダンス・ローザス』(1982)と『アクターランド』(1990)に酷似している箇所を容易に見つけることができる。アメリカの「ABCニュース」は、ローザスの振付家アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケルが自身の「シグネイチャー・ムーブ」を盗まれたとして訴えたと報道した。

ケースマイケル自身も批判したように、ビョンセのビデオにおいては、オリジナルの『ローザス・ダンス・ローザス』が保持していた芸術的、美的、政治的な先鋭さは失われている。つまり、発表されて間もない1980年代にこの作品は、女性特有の表現を前面に押し出したフェミニズムの声明や一種のアイデンティティ・ポリティクスと捉えられる向きが強かった。しかしビョンセのビデオではそのような面は消え、先鋭的な芸術のフォルムのみが流用されている。詳細な過程は不明であるが、その後ビョンセ側が有罪になることはなかったようである。

通常であれば、ここで泣き寝入りしそうなもので あるが、ケースマイケルの非凡さはここから発揮さ れた。この事件をきっかけとして、ケースマイケル はインターネットという情報環境の特性を取り入れ た新しいプロジェクト「Re: Rosas!」を開始した。 このプロジェクトは、著作権によりコピーを取り締 まるのではなく、『ローザス・ダンス・ローザス』 の振付の一部をオンライン上で指導し、音楽も無償 配布することで、その振付のコピーと記録動画の アップロードを促進するプロジェクトである。この サイトの閲覧者は、興味を持てば、振付を自由にコ ピーし、アレンジして撮影し、YouTubeやローザスの サイトにアップロードすることができる。現在、 ローザスのサイト上には363の映像が多くの国や地域 から投稿されており、各投稿者によって撮影の方 法、衣裳、ロケーション、演出が様々に工夫されて いることが確認される。私自身が昨年、早稲田大学 演劇博物館で行った展示「Who Dance? 振付のアク チュアリティ」に関連して企画した「Re: Rosas!」 の映像もここには含まれている。この時、早稲田大 学国際会議場に10代から70代まで幅広い年齢層の老 若男女およそ100人が一般公募によって集まり共に 踊った。彼らの共通性は多少ともダンスに関心があ るということであるが、中にはローザスのことを全 く知らなかった人もおり、通常であれば、何かを共 に行うとは考えられない人々が集い、ケースマイケ ルの振付を通して一時的な共同性が生まれたことに 驚いた。

ビョンセや一般人によるダンスのコピーに、ロラ ン・バルトの言う「作者の死」との共鳴を聞き取る ことができる。ただ、それは単純にダンスの創造者 に帰属していたアウラやオーセンティシティの喪失 ということで片付けることはできない。そこには、 別の価値基準があると考えるべきである。バルトの 「作者の死」の眼目は、正確に言えば、作品を成立 させる上での作者と受容者の権限(authority)の配 分の変化である。つまり、過去においては、作品の 意味や内容を決定する支配者は作者であり、その受 容者は作者の意図を追従して解釈するという関係が 主流であったのに対し、作者の権限が弱まり、作品 の観客や受容者が自由に解釈する余地と権利を拡大 させたことを意味する。「Re: Rosas!」において は、作品を媒介とする作者と観客の関係はよりデモ クラティックなものになり、作品は作者個人の意思 や創造性の結晶と言うよりは、作者と観客の共創 (co-creation) のために開かれた場になる。こうし た実例から振付の概念上の変化を思考するならば、 その意味はダンスのムーブメントを創造することか ら、ダンスが生じる場や規則をデザインすること、 作者である振付家と観客との権限の配分をデザイン することにまで拡張されるべきだろう。

映像によるダンスの複製はインターネットという情報環境と結びつくことで、また別の性質を獲得している。20世紀初頭のモダンダンス以降、芸術としてのダンスが辿ってきた一つの歴史的ラインをたどり直すとすれば、独創的で主体的なムーブメントを発明する「inventing movement」の時代から、60年代のポスト・モダンダンスに顕著に見られた「発見されたムーブメントfound movement」の時代を挟み、現代、ダンスを通して今までに見えなかった集団性や共同体を可視化したり生成したりする「found collectivity」の時代に差し掛かっていると言えるのかもしれない。

1. Phelan, Peggy. 'The ontology of performance: representation without representation', *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, 1993, p.146.

#### 関連テーマ

#### 「舞踊と映像 近年の作品に見る新しい傾向 」

#### 藤井慎太郎 (早稲田大学)

2016年7月に開催されたばかりのアヴィニョン演劇祭のことから話を始めたい。今年の演劇祭では映像を用いた作品、さらにはヘッドセットのマイクを用いた作品の数の多さが特徴として挙げられていた。私の専門領域の中心は舞踊というよりも演劇なのであるが、これは演劇、舞踊というジャンルを問わない傾向でもあった。

歴史を振り返れば、ピスカートアやメイエルホリドらによって、少なくとも1920年代から映像は舞台に採り入れられていたように、映像と舞台芸術の関係は歴史の古いものである。戦後には、いちいちアーティストの名前を挙げることが困難になるほどに、映像は舞台における表現の手法として一般化し、最近ではそれ自体としては何の驚きももたらさないほどに陳腐化しているとまでいえる。

では、陳腐化の危険を冒してまで、なぜ/いかに アーティストは映像を用いているのか。最近の作品 ではイヴォ・ヴァン・ホーヴェ『地獄に堕ちた勇者 ども』(2016年 以下、アヴィニョンでの上演年を 付す)、ジュリアン・ゴスラン『2666』 (2016 年)、マリ・シュイナール『ソフト・ヴァーチュオ ジティ スティル・ヒューミッド・オン・ジ・エッ ジ』(2016)、ステレオプティック『ダーク・サー カス』(2015)、少し遡ればケイティ・ミッチェル 『令嬢ジュリーにもとづくクリスティン』 (2011) に共通して見られるように(そこに、アヴィニョン で見た作品ではないものの、1998年のフィリップ・ ドゥクフレ『シャザム!』も加えたい)、ヴィデオ カメラと撮影者、被写体と被写体が映る映像とも に、観客の視線にさらされていることが特徴となっ ている。

これらの作品では、映像自体もライヴ・パフォーマンスの一部となって、撮影(および若干の編集)

の過程(いわば「メイキング・オヴ」)もリアルタイムでパフォーマンスと同時に行われ、観客に見られるものの一部となると同時に、生身の身体によってなされる(旧来の意味での)ライヴ・パフォーマンスを媒介し、批評し、重層化しているのだといえる。そうした映像の用いられ方はマルチメディア的というよりもよりインターメディア的なものだといえるだろう。

そこでは時間性(現在/過去)、空間性(ここ/別の場所)、媒介性(メディアによって媒介された/媒介されない)を用いた「遊び」が可能になる。映像が観客の目前でリアルタイムで撮影・投影されているのか、あらかじめ撮影・編集されたものなのか、決定できなくなることの面白味を経験させる、言い換えれば、舞台芸術において唯一無二とされる「今、ここ、私」を複数化し、その同一性を揺るがすことも可能である。カメラが身体とその映像を同時に一定の角度から捉えると、合わせ鏡のように無限の虚像が出現することも多くの作品が利用している。

空間全体を巨大な映像で包み込むプロジェクション・マッピングの手法、その背景にある、照明として映像を用いることができるほどに光量が増し、斜面や曲面への自然な投影も可能になったプロジェクターの性能向上、強度のみならず色彩も変化させられるLED照明の登場など、テクノロジーの進歩によって、近年、舞台の表現の可能性はさらに大きく拡大している。梅田宏明やアドリアン・M/クレール・Bの作品はそうした変化の申し子だといえるだろう。

ちなみに、マイクの使用については、(かつてロベール・ルパージュやマリ・ブラサールが一人芝居において自らの声を多様に変えるために用いたように)テクノロジー性、異質性を強調するために用い

られているのではなく、俳優が誇張した身振りとと もに朗々と声を張り上げる伝統的な演劇的(ないし は劇的)演技スタイルから距離をとり、ささやき声 さえも観客が聞きとれるような、「自然」な演技を 可能にするために用いられていることは興味深い。 スクリーンの存在とあいまって、その効果は一層の こと映画的なものとなる。日本の現代演劇では、そ のような「自然」な演技を特徴とする「静かな演 劇」は必然的に小劇場でおこなわれるものであったが、ある程度の大劇場においても、そうした演劇は可能になるのではないか。

#### 私の研究テーマ

#### 「舞台アーカイヴの創造的利用 ~観客論の視点から 」

#### 柴田隆子 (学習院大学非常勤講師)

舞台芸術には観客は欠かせないものとされています。 「舞台芸術」という呼び方は上演それ自体がひとつの 芸術作品としてみなされるようになった20世紀初頭に よく使われるようになった言葉です。観客を、作家、 演出家、俳優に次ぐ「第4の創造者」と位置づけたロ シアの演出家メイエルホリドの他、エルヴィン・ピス カートアやベルトルト・ブレヒトなど新しい舞台芸術 を模索する芸術家たちにとって、「観客」は重要かつ 議論すべき要素でありました。その後、イギリスの ピーター・ブルックやポーランドのグロトフスキーな ど著名な演出家も舞台芸術の成立には観客存在が必要 不可欠だとしています。しかしこうした20世紀初頭か らの議論にも関わらず、今日なお「観客」は受動的な 立場、あるいはブラックボックス的な存在とされてい ます。このことは舞台で踊られる舞踊についても同様 と言えるでしょう。

私の研究の関心は、この「観客」にあります。観客は全体で1つの結論に至るわけでなく、個々に多様な読みを行います。しかしながら、それはまったくアトランダムに行われるのでもなく、なんらかの差異を認識するコードないし構造を共有しており、それが作品の受容に関係し、翻ってそれが作品の成立にも関与しているのではないかと考えています。

私の博士論文のテーマであるオスカー・シュレンマーは、その構造に注目した人物のひとりです。彼は空間と身体の関係で舞台芸術を捉え、そのことを言説化しようと努力するとともに、絵画やオブジェなどの造形芸術でも表現しました。シュレンマーがバウハウスで手がけたワークショップ的作品は、空間と身体の関係を可視化する試みであり、同時に観客が従来の舞台に持っているコンベンションを利用しながら、違った角度から見せるものでもあったと言えるでしょう。シュレンマーの理論を解釈することで、その可能性に気づいた後のゲルハルト・ボーナーの試みもまた、ダンサーのもつ空間感覚を可視化して観客に示すことだったと言えると思います。

「今、ここ」の芸術である上演芸術、なかでも舞踊は、文字通り踊っている時間にしか「作品」が存在しません。上演の間、身体と空間から発せられる様々な情報は、受け手側にそれを差異として認識する構造がなければ、知覚できません。舞踊家たちは自らの身体を通して微細な動きやムーブメントの違いを体得していますし、批評家や研究者たちはたくさんの舞台に接することで、視覚情報としての蓄積があります。そうした知見と照らし合わせる形で、舞台で行われていることは現象として像を結びます。しかし、身体と空間

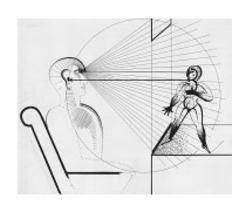
の関係を自明なものとする日常の身体性しか持ち合わせていない一般の観客には、そうした下地は、普通はありません。

20世紀初頭に流行した素人向けの舞踊教室は、実際に体を使うことで舞踊を観る目も養われたと考えられます。素人も含めた舞踊人口の増加が観客の増加につながっているかどうかは、小規模なダンス公演の増加と動員数から漠然とはわかるとはいえ、今後きちんと検証すべきことではあります。が、従来ではダンサーとはみなされなかったようなタイプのダンサーがそこから生まれたことは確かで、彼らが新しいダンスを次々と生み出していったことは、表現舞踊のダンサーたちの多様なその後をみていくとわかります。身体の感覚を拓くことで、踊るにせよ、観るにせよ、新しい感覚が育っていったのでしょう。

舞台に表される視覚的イメージは、読み手の文脈、特にその時代や社会で支配的な文脈に沿って読み取られがちですが、支配的な文化に対するカウンターを狙う「芸術作品」は、一般的な見方とは異なる見方を要求します。それを観客にしてもらうためには、なんらかのきっかけが必要です。しかし皆が皆、踊りを習いに行くわけには行きません。日常的身体から別の次元に身体感覚を拓くには時間もかかりますし、舞台批評などの職業人でもない限り、毎晩劇場に通うのも普通の生活を送りながらでは難しい相談です。

昨今、舞台芸術のアーカイヴ構想が日本でも具体的 に検討されてきていますが、これがうまくすれば一つ の転機になるのではないかと考えています。先行する 欧米の舞踊アーカイヴでは過去の資料の保存といった 歴史的研究に与するものだけでなく、いかに記録する か、さらには創造のためにアーカイヴをいかに利用するかといった議論がなされ、様々な取組みが行われています。その中には教育プログラムとしての「観客=参加者」への取組みもあります。

欧米のアーカイヴの取組みを意識しながら、私個人としては20世紀にドイツ語圏で爆発的に流行し、霧消してしまった感のある「表現舞踊」のその後と影響を追っています。その上で、彼らと随伴しつつ少し距離をもって接していたシュレンマーらバウハウスの、特に理論的な影響を調査しています。様々な視点が作品や理論を介して交差する地点を見ることで、それぞれの、作り手も含めた「観客=参加者」の眼差しが浮かび上がるだろうと考えています。



図版出典

オスカー・シュレンマー

「観客と俳優(Zuschauer und Schauspieler)」

In: Schlemmer, Oskar u.a., Die Bühne im Bauhaus, Berlin: Gebr. Mann, 1925: 2003, S.8.

#### 私の研究テーマ

#### 「アジアで振付を考える」

#### 武藤大祐 ( 群馬県立女子大学文学部 )

もとはコンテンポラリーダンスに興味を持ったところから舞踊と関わり始めたのですが、10年ほど前からアジアに焦点を絞っています。インドから韓国、日本まで、アジア各地でいわゆる「コンテンポラリーダンス」を見ているうちに生まれてきた問題意識が現在の研究の源です。

舞踊に限らず、現代アジアの芸術を考える上では伝統文化との関係を問い直さざるを得ません。もはや主流とはよべない古い文化とどう関わっていくべきか。 受け継がれてきた形をどこまで変えてよいのか。誰がそれを判断するのか。また意図せずして単なるエキゾチックな見世物にしてしまう危険もあります。

しかし伝統文化の中には、現在グローバルな主流となっている思考や価値観を突き崩すような概念や世界観、技術、美意識が際限なく見つかりますし、舞踊文化の動態を俯瞰的に考察することで、舞踊を生活や社会など広い視野の中で捉えられますから、こうした問いと向き合っていくことは非常に刺激的です。比較舞踊学や人類学のような調査研究のアプローチと、美学や芸術学のような理論研究のアプローチをつなげれば、新しい舞踊の可能性を探ることもできると思っています。このようなわけで、(1)近現代アジア舞踊史、(2)振付の理論、この二つを現在の研究の柱としています。

欧米のコンテンポラリーダンスは、そもそも古典舞踊であるバレエへの批評的アプローチが積み重なって発展したものといえます。近年のアクラム・カーン (バングラデシュ系イギリス人で、カタックを出自とする)やピチェ・クランチェン (タイの古典仮面舞踊劇コーンを土台にしている) に代表されるアジアの「コンテンポラリーダンス」も、一見すると地域ごとの伝統舞踊と批判的に向き合っており、その点では欧米と変わらないようにも見えます。しかしいうまでも

なく、伝統舞踊が歴史的に発達してきた環境や文脈は ほぼ失われています。つまり幼い頃から伝統舞踊の訓練を受けた彼ら彼女らも多分に西洋化した「現代人」 であり、その表現はあくまで西洋のコンテンポラリー ダンスの枠組の中で伝統舞踊を再帰的に捉え、ヨー ロッパを中心に活動しているというのが実際です。彼 らに話を聞くと「本当はもっと自国で活動したい」と 口を揃えて言いますが、つまりそれぞれの地域における舞踊の歴史的な脈絡からは断絶してしまっているわけです。

数少ない例外が、インドのチャンドラレーカーや韓 国の金梅子です。いずれも伝統舞踊と批判的に向き合 い、型破りな活動をしてきたにも関わらず、伝統舞踊 の歴史の延長線上にしっかりと位置付けられてもいま す。ヨーロッパのマーケットよりもむしろそれぞれの 地域における舞踊の実践共同体とその歴史的脈絡の内 部に身をおきつつ新しい可能性を示したからです。伝 統舞踊は、西洋の「芸術」がその価値の自律性を謳う のとは異なり、あくまでも人々の生活世界に埋め込ま れた形で機能していますから、単に舞踊の形式を見る のではなく、上演や教育の制度、さらにジェンダーや 民族主義などのイデオロギー、こうしたものの内部で 「動く」ことをしなければ「型を破る」ことはできま せん。つまりアジアで伝統文化との批判的対峙の上に 新しい舞踊を成り立たせるのは並大抵のことではない わけです。

こうした考察をふまえると、アジアの伝統的な舞踊 文化、身体文化を現代に活かすには、近代化の過程を 解きほぐし、埋もれてしまったポテンシャルを発掘し ていく作業が不可欠と思われます。つまり近現代アジ ア舞踊史の検証です。

例えば西洋におけるオリエンタリスト的なイメージ 消費が、アジア諸国では近代的なナショナル・アイデ ンティティの構築を支えることにもなったわけですが、それはまた舞踊が性風俗や「芸能」、そして西洋近代的な「芸術」へと分節化されていく契機でもありました。こうした重層的な屈折は明らかにグローバルな規模で展開したので、国単位で形成されてきた舞踊史を横断的に読み、何がどう変化して現在に至っているのかを理解する必要があります。現在は、19世紀末から1940年くらいまでの西洋とアジアの交渉、すなわちアンナ・パヴロワやルース・セント・デニス、ラ・メリなど西洋のオリエンタル・ダンサーたちと、崔承喜、藤蔭静枝、ルクミニ・デヴィなどといったアジアのモダニストたちの動向の連関を調べています。

もう一つの課題は、チャンドラレーカーや金梅子の例が示すような、ホーリスティックな観点からの「振付」の理論的研究です。チャンドラレーカーの場合は、近代に推進されたバラタナティヤムの「サンスクリット化」すなわち官能性の脱色をフェミニスト的観点から批判してエロスの主題を掘り下げましたし、金梅子は軍事政権と北朝鮮の民族主義の狭間に立ちながら民俗舞踊を民主化デモに活用しました。2010~11年にイギリスとドイツで開かれた展覧会「MOVE: Choreographing You」が集約的に示したように、昨今「振付」の概念は理論的に拡張されて来ていますが(スーザン・フォスターの表現を借りれば「身体運動の設計や編成」全般へと)、フォスターが例に挙げるような、軍隊の移動から会議での討論の方向付け、道路の街灯の配置などに留まらず、社会のジェンダー規

範を揺り動かすこと(チャンドラレーカー)も、反政 府デモに祝祭性を持ち込むこと(金梅子)も、広義の 「振付」と考えることができると思います。こうした 広義の振付にこそ、現代アジアの「コンテンポラリー ダンス」の可能性があるのではないかと考えていま す。

最近は日本でも伝統的な舞踊が注目されるようになり、ますます研究が面白くなってきました。コンテンポラリーダンスや現代芸術のアーティストが民俗芸能などを「習う」プロジェクトが散見されますし、昨今流行している新しい盆踊りの動きにも注目しています。



#### 著者撮影

【くにさき「時祭(ときのまつり)」大ボンダンス大会 (大分県国東市安岐町 2014年10月19日 作曲・振付=山中カメラ)】

# あの人にこの質問を 第10回

## 「バレエと映画」

東京都内のホテルでのインタヴュー

# 薄井憲二さん (バレエ研究家)

インタビュー・構成:松澤慶信

協力:仙田麻菜 記録撮影:弓削田綾乃



M(松澤 以下M): 今日はバレエと映画についてお伺い致します。記録用のバレエ映画ではなく、一般に劇場で公開された映画の中からお話いただきます。

U (薄井 以下U):そうね。最初にバレエの映画っていったら、挙げられるのは『La mort du cygne』。日本では『白鳥の死』っていう題で上映されました。原作はポール・モーランっていうわりあい有名な作家で、監督がジャン・ブノア・レヴィですよね。彼がオペラ座のバレエ学校のことを描いた。

M: VHSでは出ていましたが、DVDではまだ販売されていないと思います。

U:1937年の製作ですよ。でも日本で上映されたのは1941年。バレエは日本では当時、生のステージが観られないんだからね。ほとんどないんだから、ちゃんとしたバレエが観られるというので、皆、といっても、バレエをやっていた少数なんだけど、もう何べんも何べんも繰り返し映画館に観に行きましたよ。

M: バレエが観られないっていうのは、どういう意味ですか。

U: だって戦争してるのに、バレエ団なんかどっから来ますか。バレエっていうのは西洋のモノでしょ。その時、日本じゃあんまり根付いてないから。

**M**: だったら、この映画はすごい衝撃でしたか? 面白かったですか?

U: そう、面白かった。だいたい映画が始まると、『オペラ ファウスト』からのシーン、グノーの『ファウスト』の場面が始まる。あとで、ロシア・バレエで有名になったから、皆、変な名前の『ワルプルギスの夜』って呼んでいるけど。イヴェット・ショヴィレがプリマ・バレリーナにデビューしたばっかりの頃。でも映画の中では、バレエ団随一のバレリーナっていう役で出るんですね。それでソロを一つ踊ります。それでその時にコール・ド・バレエで子どもがいっぱい出て、その子どもの一人が主役で、ジャニーヌ・シャラ。

U: あの人、火傷したかなにかで辞めたでしょ。キャリアは止まったのね。可哀想でした。あの人は振付の才能があった。女性の振付家っていうのは歴史上少ないからね。

U:アルザス・ロレーヌのストラスブルク、あの辺のディレクターをしていた。でも、色が黒いよね、白人にしては色が黒い。ちょっとアラビックか、あるいは混ざっているかもしれないと思うぐらい。

彼女の大きな功績はジャニーヌ・シャラ・バレエ団を作ったこと。来日公演もあったんです、1959年。その時、初めて、ベジャールのバレエ『高電圧』をやった。ストーリーがあって、電気の女神かなにかの話。だけど、なんだ分からない。電線を伝ってくるメッセージの話。でも話は何も分からないけど、踊りとして面白かった。

シャラも踊っていたと思う。他にも、イワン・フリュースティンっていうロシア人の作品もあった。フランスではクリュスティーヌ (Clustine) っていうスペリングになりますので、クリュスティーヌっていう人もいますけど、フリュースティンです。たぶん、この人はアンナ・パヴロワのパートナーで、日本に来ています

話を戻しましょう。『白鳥の死』に最初に出てくるファウストのバレエ場面は、アルヴェール・アヴリーヌの振付だと思う。彼はオペラ座の人で、リファールが来る前の人です。レオ・スターツかアルヴェール・アヴリーヌか、どっちかです。私がパリに行った時は、まだそのヴァージョンをやっていた。今、そのヴァージョンはなくなりましたね。今、オペラ座はバレエを捨てているからね。あれなしでもちっとも構わないんだからね。

M: ウラノワが踊っている『ワルプルギスの夜』の映像がありますが、ロシア・バージョンは誰が振付でしたでしょうか。

U: ウラノワのそのロンドンでの映像は戦後の話だから、駄目です。そのロシアのはね、ラブロフスキー振

付だと思う。

M: ひとつ確認したいのですが、シャラの公演の音源は?テープ?生演奏? ベジャールの『高電圧』は?

U: テープだと思うよ。あれ、電子音楽みたいな音だから。でもね、だいたいは生だったんじゃないの。だいたい来日する公演は生演奏だった。初めてテープでやった人はベジャール。ベジャール・バレエ団っていうのはテープだった。

話をまた『白鳥の死』に戻しましょう。『ファウスト』のバレエ・シーンのあとでまたバレエの舞台シーンが出てきて、それは衣装やなんかがね、『レ・シルフィード』と同じ衣装。その作品は『Suite Danses』っていう舞踊組曲で、これはオペラ座にレパートリーがあった。それが、さっき言っていたアンナ・パヴロワのパートナーだった、イワン・フリュースティンの振付なんです。ショパンの『華麗なる円舞曲』。『華麗なる円舞曲』っていうのは何曲かあるんだけど…(タンタタン~)。それでね、『レ・シルフィード』っていうのは男性一人と、女性がコール・ド・バレエでしょ。イワン・フリュースティンのヴァージョンは、ずらっと男が並んでいるんです、大勢。

M:リファールの『白の組曲』じゃないですか。

U:イヴェット・ショヴィレが、『ファウスト』の中の ソロも踊っていたけど、もしかしたら『Suite Danses』のところにも出ているかもしれないです。

この映画の筋を詳しく言うと大変なんだけどね、パリのバレエ学校もそうだけど、フランスのバレエ学校では、バレエ学校の生徒は、バレエ団の中の歳上のバレリーナに、自分の「お母さん」(プティメール)を仮託して作る。男子は「お父さん」を作るんだけど、子ども役のジャニーヌ・シャラはまだそのお母さんを決めていなかったのね。ショヴィレは「ボープレ」っていう役名なんだけど、シャラが、マドモアゼル「ボープレ」に「お母さんになってください」と言いに行く。彼女はこの映画の原題の『La mort du cygne』を踊る。でも、フランス語で「La mort du cygne」って言ったら、本当はね、アンナ・パヴロワの『瀕死の白鳥』のことです。あれは英語では『The dying swan』だけど、フランス語では『La mort du cygne』。

だから、リファールはそれに想を得て、自分の作品を創った。だから、ある人は嫌な顔をしたでしょ。だけど、リファールは大変な権勢だったからね。なんでも通る。それで曲はね、ショパンの『ピアノコンチェルト2番』です。余計な話だけど、あの部分は歌謡曲になっているんだってね。このあいだショパンの100年祭の時に誰かが言っていたよ。その部分、全部歌謡曲に使われています。

M:日本の話ですか?

U: うん、日本で。『白鳥の死』の話を続けると、リ ハーサル・シーンがあるんですけどね。その時にロシア から来た新しいバレリーナが契約されて来ましたって いうことになる。彼女もリハーサルをする。彼女がミ ア・スラヴェンスカ。ミア・スラヴェンスカっていう のはモダンダンスで、自由な踊りで売り出した人だか ら。「あぁ、いい」と思って、映画に起用されたんだ と思うけど。それで、イヴェット・ショヴィレがリ ハーサルしていたのと全然違うスタイルで踊るわけ。 そこがある意味、台本作った人の上手なところだよ ね。バレリーナのソロね、エチュードなんです。『木 枯らしのエチュード』(タ~ララ~ラ~)。スラヴェ ンスカがピアニストに向かって「それ、ちょっと弾い てみて…もっと速く…もっと速く…もっと気が狂った ように…あ、いいわ」と。そうすると、皆ビックリす るわけ。そんな風に踊った人は今までいないから。新 作だから皆、初めて見て驚く。それでイヴェット・ ショヴィレもリハーサルをする。別のバレエかもしれ ない。それでミア・スラヴェンスカは自分の出番のた めに待っているんだけど、ちょうどその時に裏方の人 が、舞台の上の方で2人両側に腰掛けてそのシーンを みているのに、リンゴの腐ったのか何かを彼らに投げ つけるんです。片方がぶつかって、ちょっと椅子がガ タガタになるから、それを他の皆は気がつかないんだ けど、休んでいたミア・スラヴェンスカだけが気がつ いて、アハハと笑うんです。それをショヴィレが自分 が笑われたと思って、めちゃめちゃに怒る。彼女から すれば、知らないうちにゲストのバレリーナが自分の 役を踊ることになっているし、自分は笑われたってこ とで、もう、我慢できません、私は辞めますっていう ことになって。そういうところから、ゴタゴタとバレ エ団の中の内輪のトラブルの話とか、バレエ学校の中 で皆がどんなに苦しく勉強しているとか。バレエの 「お母さん」たちが自分の子どもを待っている時に噂 話をして、「今度のは凄いらしいわよ」とか「ボープ レさんは辞めるのよ」とか、「うちの子の方が上手な のにね」とかね。

それで、ジャニーヌ・シャラはその新しい先生に気に入られて、子ども向きのバレエをやる時に主役になったりするんで、だからよけいにゴタゴタが起こるんです。それで当のジャニーヌ・シャラは舞台のスッポンをわざと開けて、ミア・スラヴェンスカが舞台から落ちるっていう話になっているんです。

M: 先生、これは今、こうして話してもらっていますけど、見直した訳じゃなくて、もう頭の中にしっかり残っているわけですよね。

U: そんなの何べんも観たからよく覚えている。でもその順序、踊りの順序がどうだったかは、少しはいい加減かもしれない。

M: これ何べんも観たって仰ったけど、普通に名画座でやっていたんですか?

U:うん、戦争前にやっていたし、戦後もやっていた。 先に話したように、日本での初上映は1941年。だから もう戦争、日米戦争が始まろうとしていてね。でもフ ランス映画だから大丈夫なんだよね。その頃まで時々 やっていたかもしれない。それでこの映画が始まる と、大きな字でセルジュ・リファールって最初のシー ンに文字で出てくるわけ。制作したのはリファール だって。でも一般の人はセルジュ・リファールなんて 知らないじゃない。

M: 実は1990年代の終わりぐらいに六本木のオリベホールで、この映画を16mmフィルムで上映したことがあったんです。そしたら名古屋から品の良いお婆さまがわざわざいらして、戦争前に観ていて、「もう私は二度と観られないと思ったの、幸せだったわ」と仰ってくださって。日本全国で普通にロードショーされていたんですね。

U:話を続けるとね、面白い場面が一つあってね。ある 時、その事件のあとでジャニーヌ・シャラがお母さん のプティメールであるイヴェット・ショヴィレのとこ ろに行くわけ。で、「お母さん、辞めないでくださ い」とか言って。「そうね、あんたのこと長いこと構 わなかったわね」「今日、帰るとき車で送ってあげる わよ」なんてジャニーヌ・シャラが言う。それで彼女 は楽屋口でプティメールのショヴィレを待っている。 そうするとショヴィレにはパトロンがいて、彼が友達 を連れてくる。その友達はインドに勤務している友達 で、休暇でパリに来ている。それで、その自分の友達 にバレリーナのパトロンだから「バレリーナを紹介し てやるよ」って連れてきたわけ。だから、彼が舞台を 観ていたかどうかは分からないけど、2人の紳士が 待っている。それで「ご一緒しましょう」というわ け。「私、明日稽古が早いですから」って彼女は断 る。「いや、でも私は明日になるとポンディシェリに 帰らなきゃならないんです」とそのパトロンが連れて きた友達は言う。ポンディシェリっていうフランス領 インドが昔あったところ。景勝地で行きたかった場所

それで彼女は「じゃあ、いいわ」って言って。自分の娘(シャラ)が待っているのを置いて行っちゃうわけ。だからバレエの世界っていうのはパトロンがいて、そういうことが起こるっていうことを小説なんかでも言っていて、そのシーンが出てきた。でも、今ではもうあんまり出ない話だね。19世紀はそうだったけど、20世紀には皆そうだったということは言わなくなったからね。でもそれが面白かったよね。

M:ショヴィレってきつい人?優しい人ですか? 彼女に対してはちょっと好き嫌いの評価って分かれますよね。

**U**: 誇り高いでしょうね、やっぱり。私はインタビュー したことありますけど、普通の人でしたよ。

M: ウラノワとショヴィレって、ちょっとキャラク

ターが似ているかと思っていましたけど。

U:似ているかもしれないです。だって、トップ・バレリーナなんだから。だから自分はいつでも人から見られている、人に変なところを見せちゃならないといって、気位はいつも高かったから。今のオペラ座のバレエ学校の校長のエリザベット・プラテルがそう。だって、こっちから挨拶しなきゃ。向こうから挨拶、絶対しない。

『白鳥の死』を長く話したから、その次に衝撃だった映画の話をしましょう。それは、『レッド・シューズ』、やっぱり、どうしたって『赤い靴』のこと。これが日本で上映されたのは、たぶん1950年。有楽座でガラ・オープニングですよね。私は、東勇作の関係で招待状もらって行きました。バレエの人も他にも来ていたけど。それは一般公開じゃなくてガラ・オープニングだったと思う。東亜商事という映画会社が輸入した。東亜映画は、川喜多夫婦が社長だったので、川喜多夫婦は東勇作を知っていた、彼と仲のいい人だったから。

『白鳥の死』も同じ配給元。それでこれは、書いてはいけないかもしれないけれど、もういいよね。この『赤い靴』の宣伝のためにね、主役のモイラ・シアラーが映画で履いた赤い靴を直々、谷桃子さんに贈りますっていうストーリーを会社がでっち上げたんです。日本で苦労して、バレエのない国で一生懸命やっている谷桃子さんっていう人がいるのを彼女が聞いて、私(モイラ・シアラー)はとても心を打たれて、自分の履いていた赤い靴をあげようと。

M: もちろん知らないですよね、モイラ・シアラー は。

U: モイラ・シアラーは知らないけど、谷桃子さんはそう思って、大事にしてたでしょ。『赤い靴』はね、ディアギレフの話を元にしたような話だから、いろいろ面白いエピソードがあるんです。

M:原作は誰なんですか? よくできていますよね、 台本。

U:知らないです。映画の中で、皆が先を争うようにして天井桟敷の自由席に列を作って、開演を待っていたりする。それはね、ディアギレフ・バレエもある程度そうだったでしょ。実はバレエ・リュス・ド・モンテカルロがそうだったんです。その写真がいっぱい残っている、皆が待っているっていう。だけど、ロンドンのサドラーズ・ウェルズ・バレエ団に来る人は一人もいませんって、誰か言っていた。

M: どういうことですか?

U: サドラーズ・ウェルズ・バレエ団っていうのは、その頃もうあるわけよ。バレエ・リュス・モンテカルロの時代には。あれはディアギレフの死後1929年ぐらいから活動が始まるんだから。バレエ・リュス・ド・モ

ンテカルロがパリに来るのは32年。ロンドンのシーズンは33年が最初かもしれないけど、30年代の初めにロンドンに来たわけでしょ。だから皆、列を作るわけ。バレエファンっていうのはディアギレフの時にできてしまっていたから。だけど、いわゆる当時のロイヤル・バレエ、あれを観に来る人はいないの。だって、全然違うんだから。今だって違う。ロシア・バレエと比べると、今だって全然、スタンダートは違う。

M:結局、サドラーズ・ウェルズ・バレエ団は地方のバレエ団ですからね。それで桟敷席がいっぱいにはならないというわけですね。

U: そこまで一生懸命、サドラーズを観に行く人はいないでしょ。でも、バレエ・リュス・ド・モンテカルロだったら並んで待っているんです。そういう人気があるバレエ団ということで、映画にバレエ団が出てくるわけでしょ。それで映画が始まると舞台シーンが出てくるわけ。でもまだ幕が開かない舞台。そして、それを観た時に私はビックリ仰天したわけ。そこで幕が開くのを待って、衣装を着けて、ちょっとリハーサルしてた人がレオニード・マシーンなんだから。衣装は『三角帽子』の衣装です。『三角帽子』という踊りは映画の中で出てこないんだけど。

M: 衣装だけが『三角帽子』?

U: 『三角帽子』の衣装です。あぁ、レオニード・マシーンだ。その頃は、ほとんどレオニード・マシーンのモノポリーだけだったからね、『三角帽子』の衣装がカラーでしょ。

M: そうか、そういうことですか。

U:しかも自作だし。あぁ、あれが出てくるのかって。でも結局は、出なかったんだけど。だけとすぐにバレエが『三角帽子』の衣装から始まっていって。でも実は新作バレエなんで面白くないから、つまんない。でも『赤い靴』のダンスシーンも今になったら我慢し。なんて言うの、映画のテクニックが使ってあるから。おなんの拍手っていうのが海の怒涛のように聴とがで、その踊っている人の流れに、海がバァーっとはて見えるようなところがあったり。指揮者がそて、上がってくるみたいな場面もあったりとも面に、カファンタジーにできているから、ちっともいったって『赤い靴』のバレエ自体、ロバート・ヘルプマンの振付でしょ、だからダメで面白くない。

M: ヘルプマンとマシーンはもう年齢すごい差があったんですよね。

U: うん。ヘルプマンはただ一人の男性舞踊手だった、サドラーズ・ウェルズ・バレエ団の。あの人一人しかいない。それで、映画の中で、次の場面でビックリしたのはリハーサルがあって、何のリハーサルをしているかというと、『ジゼル』なんですよね。ジゼルがお墓から出てきたところ。(タンタンタン~)、そこの

場面のリハーサルなんです。コール・ド・バレエが並んで、ミルタがいて。プリマ・バレリーナがジゼルなんです。リュドミラ・チェリーナなんだけど。その時に、日本では初めて正しい『ジゼル』の音楽を聴いたんです。『ジゼル』の音楽っていうのは印刷されていなかったんですよ、当時は。そんなくだらないものは楽譜として売れないから、楽譜会社が印刷しないでしょ。誰も買わないもん、そんなもの。

だから、『ジゼル』をやりたいバレエ団っていうのは少しはあるから、それは借りてきたんですよ、それをまた手書きで書き写して。

M: それまでは主にピアノバージョンで?

U: だからそれを時々オーケストレーションして。だから人によっては、ヴァージョンがちょっと違ったわけね。アルブレヒトの出なんていうのはメロディが違うところがあったの。あれはだから、複製を主にしてやったりしていた。福田一雄氏が指揮するのを聴いてごらん。あれ、二種類あるもの。

M: それで、その時に初めて正しい曲を聴いたんですね。

U: 初めて『ジゼル』の音楽っていうのが流れたんだからね。それはビックリしたよね。『ジゼル』の断片っていうのもそこで観るわけです。でも、もうちょっとやればいいのに、(ティタタタ~)、踊りだすんだけど、その踊りだしたところで「皆さん、聞いて。私、結婚するの」なんて、次のシーンにバァーっとうつって、リハーサルも終わっちゃうわけ。

それで、そのあと新しいバレリーナが誕生していく話でしょ。新しいバレリーナが生まれて、バレエ団のレパートリーをたくさん習って。どんどんどんどんやっているっていうところがしばらく続くわけね。そのなかに、レオニード・マシーンと一緒に『奇妙な店』のカンカンを踊るんです、2人は。映像になったのはそれしかないんですよ。結構長いんです。(ティタタタティタタタ〜)。だから、どんな振りだったか分かるんです。

M: そうか、もう一回見直そう。やっぱりマシーンの作品も入れられているんだ。

U:でも、意味のあるのはそれ一つです。あとは知っているものばかり。舞台の断片も出てくるし、『白鳥の湖』の2幕も出てくる。『レ・シルフィード』のパ・ド・ドゥなんていうもの出てきますけど。そのへんはもう日本に伝わっているからね。だからあの断片から、東勇作も私もあのカンカンを作り直して、自分流にやったことがあります。

音楽はロッシーニです。ロッシーニの小曲を繋ぎ合わせたんです、ディアギレフは音楽の素養があったから。ロッシーニは細かい曲をいっぱい書いていたのね。ライブラリーに行って、出版されていないやつを

いっぱい探して、使えそうなのを持ってきて、レス ピーギに編集させたんです。あの時、音楽の主任は、 1920年代、10年代かもしれない、誰だったかちょっと 記憶にはないけど、一緒に作ったわけでしょ。だか ら、あのカンカンはね、だいたい男のソロですよ。あ れはね、原曲はね、タランテラの曲。それで歌詞がな いんです。(ララララ~)。テナーは皆、歌いますけ どね。どっかのレコードにある。私の時代にはベニャ ミーノ・ジーリという人が歌っているのがあった。あ なたはジーリなんて知ってるのね、やっぱり歳が分か る。ローマのオペラハウスはジーリ記念劇場だから ね、今。彼は大スターだったんだよ。だから、『赤い 靴』はいろいろな関心が拡がる映画なんです。今まで の歴史と繋がっていく。思い出した、あのバレエ団 長、あの人がね、紅茶を飲むシーンが面白かったよ ね。

M:言っている意味が分からない。(笑)

U:作曲家が自分の曲が盗まれているって団長のところに、怒って来るわけです、早朝に。その時、朝早いから、ちょうど朝ご飯を彼が食べているところで、紅茶を飲むんだけどね、お砂糖のかたまりを口のあいだに挟んで、そのお砂糖を通して紅茶を飲む。

M: えー、本当にそんなシーンでしたっけ。

U: そう、ロシア人はそうするんです。甜菜糖から作る砂糖のかたまりは溶けないんです、硬くて、なかなか。コーヒーの中に入れてもなかなか溶けないから、口に入れて、そこを紅茶が通過すると甘みと一緒にいくでしょ。

M: じゃあ、ディアギレフもそうしていた、と。

U: いや、それは分からない。でも、ロシア人はそうするもの。

M:ところで、話はどんどん飛びますが、『会議は踊る』についてお聞きしたいです。

U:リリアン・ハーヴェイが出演する『会議は踊る』には面白いところがある。主人公のハーヴェイがバレエを観に来るシーンがあるんです、劇場に。そこで何が出るかって言ったらね、(タランパラン~)、『ポロヴェッツ人の踊り』です。『イーゴリ公』の中の。韃靼人の踊りじゃダメですよ。韃靼人とポロヴェッツ人じゃ、違うんだからね。韃靼人っていうのは、いろいろな部族を含めて韃靼人って言われる。その中のポロヴェッツ人の踊りなんだから。だから名前は、ポロヴェッツ人の踊りが正しい。その通りにしなきゃ。

M: そのシーンが出てきましたっけ?

U: そう。それは誰が振付けたか。ボリス・ロマノフです。ボリス・ロマノフっていうのはね、大正5年1916年にね、エレーナ・スミルノワと夫婦だったから、二人で日本に来るわけです。日本に久々に来た、バレエの踊り手。エレーナ・スミルノワはバレエの踊り手

で。今、スミルノワの展覧会がマリインスキー劇場の ロビーでやっているね。

M: どうしてその振付が彼だって分かるんですか?

U:だって最後にタイトル出てくるから。

M: チェックしているんですね、やっぱり。振付が誰かって。

U: それはそうです、誰が振付けたか見てなきゃ。

M: 『会議は踊る』ってDVDになっていますから、 見れば分かりますね。

U: ボリス・ロマノフって書いてある。リリアン・ハーヴェイが主演で。リリアン・ハーヴェイっていう人は戦争前に、ファニー・エルスラーの伝記映画に出てるよね。

M: そんなのもあったんですか?

U:あのね、ドイツ語の原題を知らないんだけどね。でも日本語ではね、『舞姫記』。『舞姫記』っていう題でやりました。リリアン・ハーヴェイ主演で。あれも東亜商事の映画。でもバレエは全然出てこない。ゼロです、ゼロ。

M:面白かったですか?

U:覚えがないくらいだから。というのは、踊りはないんです、あんまり。モダンダンスみたいだった。リリアン・ハーヴェイはバレエができない人だから。もとはオペレッタ女優だもの。もしかしたら、ちょっとしたオペレッタみたいなものをしてバレエっていうことにしていたのかもしれないです。でも覚えているのは、なんだか映画の技術で、バレリーナが下から上へずーっと飛んでいくところ。終わりの方に一か所あった。

それで、面白い映画が一つあるのを思い出した。そ れはイリーナ・バロノワが踊っているんですよ。イ リーナ・バロノワ1930年代の大バレリーナで、ついこ の間まで生きていた人だけどね。『フロリアン』とい う映画です。日本では未公開。それはね、オーストリ アの話。フランツ・ヨゼフ大公の時代。だから第一次 大戦が始まりますね。それでイリーナ・バロノワは宮 廷バレリーナ。騎兵隊の将校がいて、フロリアンって いうのは馬の名前で。オーストリアは、今でもウィー ンに行けば、スペイン馬術学校があって、馬術で有名 だからね。将校はその白い馬でフロリアンっていう馬 の持ち主で、役者はロバート・ヤングがやっているん ですけどね。ロバート・ヤングを愛しているのが宮廷 バレリーナのバロノワ。でもバレリーナが騎兵将校と は結婚できない。他にも愛している、ちょっと上流の 娘さんもいるし。そういう三角関係があって、第一次 世界大戦が始まって、馬がアメリカまで売り飛ばされ てとかいった、馬が主役の映画です。それで振付が悪 いんですけど、最後のタイトルに出ます。その振付家 の名前が。だけどね、知らない人だから、覚えられないんです。わりあい長いソロがあるし、コール・ド・バレエの踊りもあるんですよ。でも、振りが悪いから面白くない。でもバロノワはわりあい大変なフェッテもどきでたくさん回って、ちゃんとポーズで終わって、彼女の美しい顔がアップになる。でも今、そういうものを見せると人がビックリするの。だってやっぱり皆、スラッと細くないからね。皆、ポチャポチャだからね。

M: イヴェット・ショヴィレだってポチャポチャです よね。

U:『フロリアン』も戦争前の映画です。ところで、1941年に、ワーナー・ブラザースがバレエ・リュス・ド・モンテカルロの短編映画を2つ撮ります。一つはオッフェンバックので、私は『パリの賑わい』って言うけど、『パリの喜び』、あるいは『ゲーテ・パリジェンヌ』と、もう一つ『カプリッチョ・エスパニョール』。『パリ』のは、ハリウッドの題名では『ゲイ・パリジャン』、『カプリッチョ・エスパニョール』の方は、『スパニッシュ・フェイスタ』という題で上映されました。あれはバレエ・リュス・ド・モンテカルロが一番いい時代で、スターが全部あそこに出ている。

『ゲーテ・パリジェンヌ』は、ニナ・タラカノワっていう人が初演です。でもね、ダニロワがやったら当たり役になってしまって。あれは手袋売りっていう不思議な役でね。キャバレーやナイトクラブで手袋を売っているんだから。その手袋売りの役なんだけど、ダニロワがやったらダニロワ以外の人はもうできなくなったんですよ。ダニロワがあんまり上手だから。ダニロワは純粋なクラシックより、ドゥミ・キャラクテルの人だからね。

M: ダニロワには先生会いましたか? 可愛い人?嫌な人?

U:よく知っている人です。怖い人です。やはりスターだから、人の目を気にしているし。でも最後にあった時はとても優しくなっていた。

ハリウッドで、だから本当はダニロワで作るはずだったんです、『ゲーテ・パリジェンヌ』をね。だけどカメラマンがテストして「この人は年寄りすぎるからダメです」って言ったんです。でも実は2種類あってね、ダニロワが踊っている映像も残っていて、それが白黒のDVDで売られています。それは、実は隠しの若い人の方は、ワーナー・ブラザースが映画としてスタジオで撮った。こちらは日本でも封切りされて、私は解説を書いています。最後に観た時は、上野の文化会館の下の方にある、地下のニュース映画館でしたよ。上野だからね、浮浪者がいっぱい入っていた。冬か夏か知らないけど、寒さか暑さを避けるために入っ

てきたその人たちがね、「あぁ、面白かった」って 言ってた。だから一般にも面白いのよ。

**M**: クエヴァス・バレエ団が踊った映画がありませんでしたか。

U: 有名な映画がありましたね。ジョルジュ・スキビン、イヴェット・ショヴィレ、マルキ・ド・クエヴァス本人も踊っていた。

M: コールドのダンサーもみんな、すっごいテクニシャンですよね。ビックリしました。60年代だったんですけど。

U: そうね、踊り手は大人の風格があったね。今はテクニッシャンばかり。

もう一つ話したい。1947年に製作された、これは本 当に戦後だよね。レニングラードの映画カンパニーで できた、原題は『バレエのソリスト』っていうのなん ですけど。当時で言えば、キーロフ劇場のバレエのソ リストと歌手との恋愛物語です。歌手は戦争から帰っ てきて、レニングラードに戻り、バレエを観に行こう と思っている。でも切符がないから「切符ないか」っ て言っている時に、知り合いのコール・ド・バレエの 男と、その女連れに出会って、彼女とも知り合いにな り、バレエをみせてもらって、それから恋愛が始まる わけ。その時、バレエをみせてもらったのが『白鳥の 湖』。その1幕のところなんて、今よりずっといい。 それから2幕もあって、2幕のアダージオは今とほと んど同じですけど。でもソ連映画だからね、新しさを 出そうとしている、つまり古いバレエに新しいヴァー ジョンを盛り込んで、もっと音楽的に考えたものを作 りましょうっていうテーマで作られたバレエ映画なん です。地方公演のリハーサルのオーディションで『ド ン・キホーテ』の部分が出てきたり、それから、『眠 れる森の美女』のパ・ド・ドゥが出てきたりして。そ れのリハーサルもあって。今と違うっていうことが分 かって面白いです。振付はウラジーミル・ポノマ リョーフです。今残っているロシアのバレエはすべ て、彼の手が入っていると思います。

M: 今のとは何が違いますか?

U:あのね、『眠れる森の美女』のパ・ド・ドゥで、当時のはポーズが違うんです。一番最後のポーズが違っていて、「あぁしなさい」って私はしょっちゅう言いますけど、有名なフィッシュ・ダイヴ。それが、上にあげて降ろすんじゃなくてね、斜め上に上げるんです。それで男は追いかけて行って、捕まえて。

M: どういうことですか? 斜めに上げて、というと。

U: 斜めに上げるの。

**M**: 本当にこうやっていって、追いかけて捕まえる? サーカスみたいに。 U:だから皆が止めました。

M: 危ないから?

U:やりたくないから。

M: え、そんなのやっていたんですか?

U: だから、本当はそうだったってことがわかるで しょ、映画にはそういう証拠記録が残っているんだか ら。ところでこの『バレエのソリスト』っていう映画 の中で、バレリーナがリハーサルをしていて、失敗す るシーンがあるのね。難しいから失敗して、手をつい たりして。それでそれを見ていたリハーサル室の守衛 さんが「私はプティパがこれを振付けている時に見て いたんだよ」って言って、「こうなんだよ」って教え たりするところがあって、とても面白い。それは1947 年に作られた映画だから、映画の中の話も40年代の時 代の設定かもしれないが、『眠れる森の美女』の初演 は1890年だから、映画の話の時代からはまぁ50年経っ ているけど、20歳ぐらいの時にその光景を見ていたか もしれないおじいさんの守衛からしてみれば、彼の同 時代とつながっている現代の歴史なんでしょう、プ ティパの初演も。

だから私はしょっちゅう言うの。あの「眠り」のパ・ド・ドゥの最後のリフトはそうだったよって。だから、セルゲイ・ヴィハレフがオリジナル・ヴァージョンを復元したのは、ちゃんとそうしているからね。

M:彼の日本公演ではフィッシュをそうやりましたっけ?

U:はい、そうしていました。ところでこの映画が日本で上映された時は『眠れる美女』という邦題でしたから、その名前で覚えている人はいっぱいいるはずですよ。そうそう、レニングラードで作られた映画なんですが、出演しているのはモスクワのダンチェンコ・スタニスラフスキーのバレエ団の女性バレリーナたちです。



【都内のホテルにて 2017年7月17日】

他にね、ソ連映画で、『大音楽会』っていうのがあったんです。それはコーラスやら歌やらオペラや、なんかいっぱい入っているんだけど、バレエでは『ライモンダ』が入っているんです。『ライモンダ』の一番終わりのところ、(パンパランパン~)、そこがあるんです。マイヤ・プリセツカヤが踊っていて。それに、もしかしたらマリーナ・セミョーノワが踊る『白鳥の湖』が入っていたはずです。でも彼女はもう、ちょっと太っていて大変だから、2幕でなく、4幕のシーンが映画では撮られていた。

そうそう、思い出した。さっきの『ゲーテ・パリ ジェンヌ』の若いダンサーの名前、ミラーダ・ムラー ドワ。その人の名前がなんで今、出てきたかっていう とね、コール・ポーターの伝記映画『夜も昼も』とい うのがあるの、それを思い出したから。そこに「ビギ ン・ザ・ビギン」、あれ、コール・ポーターの曲で しょ、それが最後にダンスシーンとしてあって、ミ ラーダ・ムラードワと、男はジョルジュ・ジョリッチ が踊るの。それが素敵。彼はディアギレフの時代じゃ なくて、モンテカルロのバレエ・リュスの時代の大ス ターです。なんでかって言うと、めちゃくちゃいい男 だし、格好がいいから。入団テストはなにもしなくて 合格したって、彼は言っていました。当たり役は「牧 神」で、ブロマイドがいっぱい出ていました。私は彼 とわりあい仲良かったんです。あとでおじいさんに なってから出会った。それで、タマラ・トゥマノワの 葬式があるからいらっしゃいとか、いろいろ言われて いたけど、お葬式のためだけに外国に行くのもね。そ うだ、タマラ・トゥマノワもたくさん映画に出ていま す。例えば、ヒッチコックの『引き裂かれたカーテ ン』で、共産国側の舞台に出ていましたし、シャー ロック・ホームズの映画にもね。ああ、まだまだきりが ないね。でももういいかしら。

M:はい。本当はもっとお聞きしたいんですけど、尺的には充分です。ありがとうございます。

文責は松澤にあります。

## 事務局だより

#### △△◎□◎△⊘会員の皆さまへ◎□◎△△⊘◎

#### その1. 会費納入のお願い

2016年度より、振込みだけでなく現金の納入も受け付けております。

所定の用紙にご記入いただき、納入確認後、領収書をお渡しします。

学会大会会場でも受け付けています。お気軽に事務局までお声掛けください。

#### その2. 登録情報変更申請のお願い

**住所、勤務先等に変更のございます方**は、学会HPの「各種事務手続き」から「会員情報の変更申請(会員限定)」のページにて変更後の情報をお寄せいただくか、事務局の下記アドレスまでご連絡ください。確認次第、事務局よりご連絡致します。

- ※ 会費等の振込用紙にてご連絡いただく際には、<u>必ず変更の旨を通信欄に記載して下さい。</u>
- ※ 「会員情報の変更申請(会員限定)」に入るには、IDとパスワードが必要となります。 これらについては、2015年2月26日に配信したメールにて、これ以後のご入会の方々に は、入会のご連絡の際に郵送にてお伝えしておりますのでご確認ください。

日一日と寒さが募っております。みなさま、どうぞご自愛下さいませ。

#### • • # 舞踊学会事務局 • • •

〒359-1192 埼玉県所沢市三ヶ島2-579-15 早稲田大学スポーツ科学学術院 杉山千鶴研究室

E-mail danceresearch.info@kagoya.net

#### 揭示板

- ■「ノンフィクションWワガノワ名門バレエ学校の秘密 ~~くるみ割り人形への110日~~」 プリンセス マーシャの役を巡る少女たちの明暗を名門ワガノワバレエ学校のドキュメントを通して 描いた番組。厳格な伝統を一身に受け継ごうとする無心な少女たちの姿が感動的な番組でした。 (すでに終了してしまった番組なのですが、この1月、2月にかけてWOWOWで放送されたバレエ番組です。)
- ■「Performing Arts Meeting in Yokohama2017 国際舞台芸術ミーティング横浜2017」
- •期間 2017年2月11日~19日 https://www.tpam.or.jp/2017/
- ・場所 KAAT神奈川芸術劇場、横浜美術館、横浜赤レンガ倉庫1号館ほか
- ■「札幌国際舞踏フェスティバル2017」Sapporo International Butoh Festival 2017/札幌国際舞踏フェスティバル 2017
- ·期間 2017年2月5~12日
- ・場所 コンカリーニョ(札幌市)
- ■「おどれ!チュー学 中学校ダンスフェスティバル2017 決勝」http://tokai-tv.com/dance2017/
- ·日時 2017年3月18日
- ・場所 オアシス21(名古屋市)

#### 【編集後記】

大貫先生からバトンを受けて、この6月からNL委員を担当することになりました。これまでの安定した編集路線を大切にしつつ、少しずつ新しい風を吹き込んでゆこうと思います。前代から引き続き担当いただいた編集委員の皆さんに支えられて、なんとか発行となりました。年2回の発行というフットワークを生かして、できるだけ会員間の交流の場となるよう工夫したいと思っています。まだまだ不行き届きの点、多々あるかと思います。忌憚ないご意見お待ちしています。(國吉和子)

薄井憲二先生との時間は至福の時でした。先生の次から次へと繰り出されるエピソードに歴史を感じました。今後もこのような企画を進めていきたいと考えます。(松澤慶信)

柴田先生、武藤先生ご執筆の「研究テーマ」とりまとめを担当しました。対象を多様な視点から捉え、それが「交差」する地点を探ることの醍醐味が伝わり、大きな刺激を受けました。今後の研究成果を心待ちにしています。(波照間永子)

不勉強ながら、諸先生のお話をうかがえることに感謝しております。今後とも、どうかよろしくお願いいたします。 (弓削田綾乃)

引き続き編集作業をさせていただきます。作業しながら勉強させていただける機会をいただき、感謝です。 (高橋系子)

ニューズレター第11号

発行日: 2016年11月30日

編 集:國吉和子 松澤義信 波照間永子 弓削田綾乃

高橋系子 仙田麻菜 (編集補助)

発行者:舞踊学会(会長:大貫秀明)

ご意見、ご感想、掲示板への投稿希望は以下のア ドレスまでお願いいたします。

ニューズレター編集委員会

danceresearch. newsletter@kagoya. net