

(博論様式5)

## 学位（博士）論文要旨

学生番号 DS11 - 005

氏名 森田 玲子

研究指導教授 浜畑 賢吉

研究領域 舞台

題目

創作舞踊における身体の動きに関する研究

※芸術制作研究分野のみ記入

※作品テーマ (舞踊創作) Excessive

※論文題目 創作舞踊における身体の動きに関する研究

要旨（1200字以内）

本論は、舞台芸術としての舞踊領域内の「身体の動き」について、論者が創作者（振付家兼ダンサー）として常に抱いてきた問題意識から構想されている。すなわち、舞踊の創作においてその身体の動きを決定する（振り付ける）主要な要因は何なのであろうか。創作者としての論者のこれまでの経験から、今回の博士作品の構想にも見られるように、その大きな枠組みとしてのテーマ、博士作品の例でいえば、「Excessive：人間の欲望と傲慢さ —その悲劇と破壊」ということになるが、その具体的な内容としてのストーリー、そのイメージ等がその要因として規制的に働くことが考えられる。しかし、ここでの創作舞踊は、もちろん、演劇、あるいは無言劇としての舞踊ではない。従って、身体はそのストーリーを語る媒体ではなく、また、その動きは語りを構成する具体的な個々の感情や状況、すなわち「内容」を直接「表現」するものでもないと考えられる。規制を受けつつも、身体の動きは模倣的再現、あるいはパントマイム的な動きによって、感情や状況の意味を伝えつつ物語を進める役目を持つというものではない。上に挙げた要因は、創作において規制的に働くが、それは内的要因としてであり、直接的な意味伝達を身体の動きに要求するものではないと考えられる。内的要因として働くテーマやストーリー、イメージに対して、身体の動きを決定する直接的な要因とは何なのであろうか。

第1章では、新しい思想のダンスが生まれた20世紀のモダンダンス、ポストモダンダンス、コンテンポラリーダンスへ至る歴史的背景を概観し、現代の創作舞踊に関わる「身体」についての考え方や変化、また、それらの身体の動きを規定する要因の論証を行っている。第2章では、第1章で取り上げた身体に関する歴史的な考察の中より、特に論者の創作への影響という観点から、コンテンポラリーダンスの代表的な創作者であるオハッド・ナハリン、サシャ・ヴァルツ、金森穰をとり上げ、彼らの代表的な作品の記録映像を通して具体的な分析を行い、それらの特質について考察している。第2章までは、振付家とダンサーに視点をあて、考察、論証している。しかし、舞台芸術とは、「作り手」と「受け手」が、同じ空間としての「場」、同時に時間を共有することが、絶対的に必要であり重要な芸術である。従って、第3章では、「作り手」としての「振付家とダンサー」だけでなく、絶対的に必要な「受け手」である「観客」の視点に立ち、アメリカの哲学者、美学者であるスザンヌ・K・ランガーの舞踊論を用いて、受容する側においてダンスの動きが、どのように受け止められるのかを解明し考察している。

創作舞踊における自立した「身体の動き」を切り口とした両者の関係性がどのようなものであるかを明らかにし、また、そこから一つの可能性として創作の新しい方法を提示する。(25624字)

平成26年度 学位(博士)論文

題 目

(日本語名)

創作舞踊における身体の動きに関する研究

(外国語名)

A Study on Physical Movements in the Creative Dance

※ 作品テーマ

(舞踊創作) Excessive

論文題目

創作舞踊における身体の動きに関する研究

研究領域

舞台

研究指導教授

浜畑 賢吉

学生番号

DS11 - 005

フリガナ

モリタ レイコ

氏

名

森田 玲子

※ 題目欄の作品テーマ・論文題目は芸術制作研究分野のみ記入。

論文題目

創作舞踊における身体の動きに関する研究

作品テーマ

(舞踊創作) Excessive

目次

序論	1
第1章 20世紀の創作舞踊における身体性について	
—モダンダンスからコンテンポラリーダンスへ	2
第1節 モダンダンスにおける身体性	2
第2節 ポストモダンダンスの方法	6
第3節 コンテンポラリーダンス	8
第2章 創作舞踊における身体の諸相	12
第1節 バットシェバ舞踊団におけるオハッド・ナハリンの手法	12
第2節 サシャ・ヴァルツのコンテンポラリーダンス	14
第3節 金森穰の特質	18
第3章 身体の動きとその受容	22
第1節 身体の動きと観客 —スザンヌ・K・ランガーの舞踊論	22
第2節 受容の構造	23
結語	25
註	27
参考文献	28
博士作品 『Excessive』	29
『Excessive』 について	29

## 序論

本論は、舞台芸術としての舞踊領域内の「身体の動き」について、論者が創作者（振付家兼ダンサー）として常に抱いてきた問題意識から構想されている。すなわち、舞踊の創作においてその身体の動きを決定する（振り付ける）主要な要因は何なのであろうか。創作者としての論者のこれまでの経験から、今回の博士作品の構想にも見られるように、その大きな枠組みとしてのテーマ、博士作品の例でいえば、「Excessive: 人間の欲望と傲慢さ — その悲劇と破壊」ということになるが、その具体的な内容としてのストーリー、そのイメージ等がその要因として規制的に働くことが考えられる。しかし、ここでの創作舞踊は、もちろん、演劇、あるいは無言劇としての舞踊ではない。従って、身体はそのストーリーを語る媒体ではなく、また、その動きは語りを構成する具体的な個々の感情や状況、すなわち「内容」を直接「表現」するものでもないと考えられる。規制を受けつつも、身体の動きは模倣的再現、あるいはパントマイム的な動きによって、感情や状況の意味を伝えつつ物語を進める役目を持つというものではない。上に挙げた要因は、創作において規制的に働くが、それは内的要因としてであり、直接的な意味伝達を身体の動きに要求するものではないと考えられる。内的要因として働くテーマやストーリー、イメージに対して、身体の動きを決定する直接的な要因とは何なのであろうか。それは、身体の動きそれ自体に対する創作者の「感情」、従って、人間の根源的な「感情」ではないだろうか。そのような問題意識の下、身体の動きに関わる要因について、20世紀のモダンダンスからポストモダンダンス、コンテンポラリーダンスへ至る身体についての考えの歴史的变化を辿り、それぞれを代表する作家たちを採り上げ、その具体的な作品分析および、彼らに関する文献等の分析を通して上記の問題意識に基づき身体の動きについて考察し、併せて受容する側において具体的な動きが、どのように受け止められるのかを解明し、創作舞踊における自立した「身体の動き」を切り口とした両者の関係性がいかなるものであるかを明らかにすると共に、一つの可能性として創作の新しい方法論を提示することである。

## 第1章 20世紀の創作舞踊における身体性について

### —モダンダンスからコンテンポラリーダンスへ

ここでは、新しい思想のダンスが生まれた20世紀のモダンダンスからコンテンポラリーダンスへ至るその歴史的背景を辿り、現代の創作舞踊に関わる「身体」について、その考え方の変化を考察する。

元々、人は、自分にはないものを持っているとそれが輝いて見え、また、見たことがないような斬新的なものを手に入れたいという欲求が強い生き物である。つまり、今回取り上げる創作舞踊のダンスの身体の動きにおいても、人は、まだ見ぬ新たな身体の可能性やアバンギャルドな身体の動きを無意識に求めているのではないだろうか。それは、どのような時に強く欲し、また、身体の動きに反映されるのか、そして、20世紀におけるダンスの変革がどのように行われ、そこでは身体に対するどのような意識の変化が見られるのだろうか、これらを検証すべくモダンダンスからポストモダンダンス、さらにコンテンポラリーダンスについて歴史的に考察する。

### 第1節 モダンダンスにおける身体性

古代昔より人々は踊ってきたにも関わらず、ダンスが芸術と認められるようになったのは20世紀に入った近代のことである。

ダンスが芸術になる基盤を作った人物の1人はフランソワ・デルサルト(François Delsart, 1811-1871)であろう。フランソワ・デルサルトは、フランスのオペラ歌手であったが、間違った朗唱練習の継続により声帯を傷つけ声を失う。それが契機となり、独自でデルサルト・システムを考案する。デルサルト・システムとは、武藤大祐によれば、「人間の心の動きと身体の動きは対応としているという前提のもと、ポーズや呼吸法、エネルギーの自然な使い方などを理論化したもので、型を重んじるバレエとは対照的に身体の生理を尊重する点に特徴がある」という<sup>1</sup>。つまり、ダンスが、外面だけの動きだけでなく、人間の生物学的、生理学的法則との関係としての身体の動きという視点から内面の表出にも意識を傾けるようになった。後に、モダンダンスの先駆者であるイサドラ・ダンカンをはじめ、ルース・セント・デニス、テッド・ショーン、マーサ・グレアムなどが、このデルサルト・システムにとっても大きな影響を受けている。これらを踏まえ、「動き」と「表出」の2つが絶対的に含まれているダンスが、芸術となる地盤は着々と進行されていたのである。

しかし、簡単に舞踊が芸術と認められたわけではなく、当時の舞踊家達の様々な苦勞があった。例えば、20世紀初頭には、舞踊革命家であり、またモダンダンスの母と呼ばれたイサドラ・ダンカンは、ドイツのミュンヘンにある「芸術家の家」という施設で公演計画が持ち上がるも、ダンスは芸術の殿堂にはふさわしくないという理由で、当時、有名画家であるフランツ・フォン・シュトゥックから反対された。しかし、ダンカンは、そのことに納得がいかず、彼の家を訪れ、ダンスの芸術性について4時間に及ぶ熱烈な議論を行い、ようやく公演を認めさせた。ダンスが芸術ではないとする扱いを受けたことは、彼女が特別なわけではなかった。このような舞踊家の必死の努力が報われた結果、ようやくダンスが芸術の仲間入りを果たした<sup>2</sup>。

また、20世紀初頭の芸術家たちが定める芸術の基準とは「創造性」があるかどうかであった。そして、芸術家たちは常に「新しさ」が要求されていた<sup>3</sup>。もちろん、芸術となつて間もないダンスも同様であり、この時代では、従来ある芸術形式を根本から変える発想こそが創造的なものと考えられ、当時の若手芸術家たちは頭を痛め苦しんでいた<sup>4</sup>。その中で、抑圧的な身体の芸術形式であるクラシックバレエと対抗し生まれた、解放的な身体の芸術形式のダンスである「モダンダンス」(Modern Dance)がバレエの伝統が稀薄であった、アメリカとドイツで芽吹いた。

アメリカでは、第一次世界大戦後、世界経済の中心として繁栄を謳歌していた。そして、アーティスト達は「創造性」に恵まれ、アメリカのダンスは世界的にも中心的地位に立つ。モダンダンス先駆けの時代には、クラシックバレエを激しく非難した、モダンダンスの母であるイサドラ・ダンカンや、スカートダンスを得意とするロイ・フラワー、そして、オリエンタリズムのルース・セント・デニスがいた。ここでは、モダンダンスを担ってきた代表的な振付家、ダンサーを採り上げることでその歴史を概観したい。

20世紀を代表するモダンダンスの祖であるイサドラ・ダンカン(Isadora Duncan, 1878-1927)はバレエを厳しく批判し、1900年にパリでデビューする。バレエのチュチュやトゥシューズから脱却し、ギリシャ風の衣装を身に纏い裸足となり、即興で舞う。既に述べたように、ダンスを芸術と認めさせ、芸術としてのダンスの基礎を築いたのはダンカンである。ダンカンは1899年に一家でヨーロッパに渡り、次いで1903年にギリシャに向かう。彼女は、ダヴィッドやアングルが古代ギリシャに理想的な身体の美を見出し、18世紀絵画における新古典派を形成したように、自由な身体の美をダンスの基本としたのである。「私の身体は私の芸術の神殿である。私はそれを美の崇拜のための神殿として開示

するのだ」<sup>5</sup>というダンカンがそれまでのコルセットやトゥシューズで身体を締め付けたバレエから自由な身体を解放させようとした。その理想をゆったりとした衣装をまとい、裸足のサンダル履きに見出し、「ダンスを波に習い、音楽をそよ風に習って」<sup>6</sup>音楽が心の中に生み出す感情を直接に表現しようとしたのである。撮影されることを嫌ったダンカンの中の唯一の動く映像と言われている、イギリスの貴族のパーティで踊る「裸足のイサドラ」が残されている<sup>7</sup>。彼女のダンスは、音楽が外的な契機になっているとはいえ、心に生じた感情の自己表現であり、尼ヶ崎彬がいうように、筋書きのない即興から生まれた身体表現なのだろう<sup>8</sup>。その核になっているのが、先のデルサルト・システムであり、武藤によれば、「情緒を自然に表現する身振り、過度の緊張を排した柔らかく滑らかな動きの技術、さらに身体に負荷をかけない衣服についての考えから、ギリシャ彫刻を模範とする美意識まで、後のダンカンの芸術を構成する要素のかなりの部分が実はここに由来している」という<sup>9</sup>。

1930年代、オリエンタリズム、神秘的、抽象的、官能、モラルの観念、装飾性と対照的に、近代的な建築、実験的な芸術、機能主義、媒体の絶対性が盛んになり、大きく時代が移り変わった。この時期、アメリカのモダンダンスの革命家となった重要な人物はマーサ・グレアムとドリス・ハンフリーである。マーサ・グレアムは、内に秘めた情熱的感情を表現し、ドリス・ハンフリーは社会、人間に対しての題材を求めた。

「1930年代以来、アメリカ固有のすべてのコレオグラフィーをつくり出したアメリカ最高のコレオグラファー」<sup>10</sup>とまでいわれたアメリカのモダンダンスの開拓者、マーサ・グレアム (Martha Graham, 1894-1991) は、ペンシルベニア州アレゲニーに生まれ、14歳の時カリフォルニア州に移り、セント・デニスと出会い、ダンサーの道を目指す。1915年、ロサンゼルスに設立されたルース・セント・デニス (Ruth St. Denis, 1877-1968) とダンスのパートナーであり夫のテッド・ショーン (Ted Shawn, 1891-1972) による「デニション・ダンス・スクール (Denishawn School of Dancing and Related Arts)」に入り、ドラマ的ダンスを身につけていく。それは、恐らくジュニア・カレッジ (カムノック・スクール・オブ・エクスペリメンテーション) 時代の演劇とダンスの勉強も影響しているだろう。しかし、モダンダンスの開拓者としての素養は「デニション」によって築かれたといつてよい。

グレアムのダンスは、重いテーマやストーリーをベースとし、身体の動きや身振りで人間の深い内面 (葛藤や不安等) を表現した。また、情感が強くデルサルト的な発想を持ち、装飾性を排し、打楽器的なリズム重視の振付を行った。そして、グレアムは自身のメソッ



ドである「コントラクション・アンド・リリース(contraction and release)」、すなわち、動作をする身体の基本的で物理的な働きとして、息を吸うことと吐くこととがあるが、息を吸うときに身体は弛緩(release)し、息を吐くときに収縮(contraction)する。この活動を意識的に行うことを核とし表現した。「内面の動きは身体の動きとなり、身体の動きが内面の動きを表す」グレアムのデルサル트의ダンスは、一方で大きな布を使って身体の「動き」を増幅してみせるダンスと見るならば、「同じ布で、抑圧／抵抗という二つの力の拮抗を視覚化した」斬新なものとなる<sup>11</sup>。また、彼女の身体表現について、筋書き、ストーリーが身体の動きに規制的に働くが、尼崎によれば、それは「舞台上の人物に深い情念が生じる理由を説明するため」であり、眼目は情念の表現にあるのである<sup>12</sup>。このような普遍的な「人間の深い内面」や「情念」の表現は、ダンカンとはまた違った意味でモダンダンスにおける身体の動きによる自己表現である。

セント・デニスの弟子であり、「フォール・アンド・リカヴァリー(Fall and Recovery)」理論を提唱したドリス・ハンフリー(Doris Humphrey, 1895-1958)は、音楽の視覚化をはじめ、社会や人間の対立などを題材とした作品を創った。また、呼吸のリズムを用いた振付を行い、グレアムが「個」や「彼女自身」に重点をおいた振付を行っていたのに対し、ハンフリーは、集団構成という形をとり、身体の重力にフォーカスをあて、自然な動きから見出された「フォール(落下)」と「リカヴァリー(回復)」というメソッドを基本形においた。それは、「コントラクション・アンド・リリース」と似た身体の基本的動作としての動きであり、ハンフリーによれば、「人間という動物において、歩くことは、私の動きの理論、フォール(落下)とリカヴァリー(回復)、つまり重力に屈し、またそれを跳ね返すことの鍵となる基本形」ということになる<sup>13</sup>。

このようなグレアムとハンフリーの二元論的テクニックについて、武藤は次のように指摘している「こうした二元論的な図式は、束縛と自由、善と悪、混沌と秩序などといった二項対立を基礎とする作品内容とも関連しており、ここにアメリカのモダンダンスの思想(イデオロギー)を読み取ることは十分に可能だろう」<sup>14</sup>。

一方、ドイツでは、モダンダンスは表現主義舞踊(Ausdruckstanz)や「ノイエ・タンツ(Neue Tanz)」とも呼ばれ、新たな変革が目指された。それは、第1次大戦後のドイツにおいて、古典的な形式技法を排して、やはり内面的な表現を重視する「新舞踊」の動きであり、ラバンやその弟子ウィグマンによって理論化された。一般にドイツ表現主義は、それまでの印象主義に反発し、現実の再現模倣を否定し、意図的に歪曲化し、単純化し、また誇張を

行った。この芸術運動は、舞踊のみならず、美術、文学、音楽、演劇、映画といったあらゆる芸術の動向となった。客観的な遠近法を無視した歪曲した空間や光と影を強調した幻想的な照明等の映画美術を背景に制作されたロベルト・ヴィーネの『カリガリ博士』(1919年)は、当時のドイツ人の心理的状况を象徴している。岡田晋によれば、当時のドイツ映画を基本的に決定づけるものは「第一次世界大戦の敗北がもたらした政治的・社会的不安」であり、政府権力の弱体化、左右勢力の対立、インフレーションの激化と国民の生活苦等が「ドイツ人の精神面に深刻な屈折」をつくり出したという<sup>15</sup>。このような時代背景から舞踊も無縁ではあり得ない。

振付家や身体運動の理論家であるルドルフ・ラバン(Rudolf von Laban, 1879-1958)による「ラバノテーション(Labanotation)」という舞踊記譜法(ダンス・ノテーション)などの創出は、「記譜法」というダンスにおける身体運動の客観化ではあるが、それはまた、当時の反芸術を目指したダダイスム運動にも関わった<sup>16</sup>ラバンのダンスの革新の方法でもあった。

ラバンの影響を受けるが、むしろダンサー、振付家、インストラクターとしてこの時代を象徴したのはマリー・ヴィグマン(Mary Wigman, 1886-1973)である。「踊るということは、身体を動かし、目に見えない内面の感動を眼に見える身体の動きへと変化させること」「表現とは、魂の無意識の動きが意識された身体の状態へ現れること」というヴィグマンの言葉を引用し、副島博彦は次のように評する、「(ヴィグマンは)身体とダンスが、無意識の衝動、超自然の力、エクスタティックでデモーニッシュなエネルギーを媒介する回路だと考えた」<sup>17</sup>。それは、表現主義の画家であり、後に抽象絵画を完成させるワシリー・カンディンスキーのいう表現における「内的必然性」を思い起こさせる。

## 第2節 ポストモダンダンスの方法

1960年代初期にモダンダンスに対する批判的な精神を背景に、ポストモダンダンスの潮流がおしよせる。この「ポストモダンダンス(Post-Modern Dance)」という名称は、サリー・バンズ(Sally Banes, 1949-)によれば、イヴオンヌ・レイナー(Yvonne Rainer, 1934-)が、1960年代の始めに、彼女とその仲間たちが、ジャドソン教会やその他の場所で行っていた作品を分類するために使い始めたという<sup>18</sup>。後にそれがダンス界で用いられるようになり、70年代半ばには舞踊の用語として定着した。

「ポストモダン(Postmodern)」は、元々チャールズ・ジェンクス(Charles Jencks, 1939-)

が建築の世界で（『ポスト・モダニズムの建築言語』（1977））、ジャン=フランソワ・リオターール(Jean-François Lyotard, 1924-1998)がフランス現代思想界で使用し（『ポストモダンの条件』（1979））、80年代に様々な分野で大きな潮流を形成していった言葉であり、機能主義的建築、モダニズム精神の限界を指摘し、言葉の意味や物語の内容を持つモダニズムを批判した。モダニズム（近代主義）が一種の純粋主義であり、表現における付随的なものを一切排除し、純粋化の方向へ向かったのに対して、特に第二次世界大戦後の状況は、そのような純粋主義、あるいは建築という機能主義や合理主義では捉えられず、多様性、装飾性、折衷性、過剰性を特徴とするとして「ポストモダニズム」が標榜され、モダニズム批判が行われた。伝統的なもの、あるいはその制度によるもの、模倣再現的なもの、物語、演劇的なもの等の一切から身体を解放しようというモダンダンスもまた一種の純粋主義であり、ポストモダンダンスはそのような制度的束縛からの離脱とその否定を目指したといえよう。マイケル・カービー(Michael Kirby)によれば、「ポストモダンダンスは、音楽性、意味、特徴付け、雰囲気、情趣を拒否する。それは、純粋に機能的な方法で衣服や照明、物体を用いる」という<sup>19</sup>。身体運動による何らかの表現的な「意味」の産出を否定するマース・カニングラムの方法はその嚆矢といえるだろう。尼崎は「カニングラムが行ったことは、意味を成立させないために〈全体〉を拒絶し、要素を断片化し、見るものが志向の焦点をどこにも絞れないようにすることであった」という<sup>20</sup>。

マース・カニングラム(Merce Cunningham, 1919-2009)は、ニューヨークでグレアムのダンス・カンパニーに参加するが、そこを去った後、現代音楽家のジョン・ケージとともにマース・カニングラム・ダンス・カンパニーを結成する。彼は、モダニズムでは考えられない偶然性を導入した振付け「チャンス・オペレーション」やダンサーに解釈の自由度を与える不確定性の要素を取り入れたり、音楽や美術と必ずしも同調しない方法などによって、まさしく脱中心的ポストモダンダンスを実践する。外山紀久子は、ロジャー・コープランド(Copeland, R.: Merce Cunningham, The Modernizing of Modern Dance Psychology Press, 2004)を引用し、「グレアム型モダンダンスからの離反の道筋を開く存在として、カニングラムがポスト『モダンダンス』を先導する位置に立っていたことは確かである」という<sup>21</sup>。

外山は、ポストモダンダンスの変容についてアメリカの批評家、ロザリンド・クラウスやレイナーを援用し、次のようにポストモダンダンスをまとめる。少し長いが引用する。

一定のトレーニングによる様式や技法を具現していない「素」の身体、非ダンサーやア

マチュアの身体は、そもそも舞台芸術の要素として構成され加工されたもの(made)というより、「リアリティの断片」として生活世界の中に見出されるもの(found)である。現実の断片がそのまま作品の心臓部を貫通するラウシェンバークの「コンバイン」、構造化されていない生活者・ノイズが音楽として聴取されるケージのアプローチに最も接近した舞踊がポストモダンダンスであった。カニンガムはなおテクニックを保持し、秩序化された身体による再構築された動きを中心に据えていた。彼のダンサーの身体は、その意味で、「芸術」「わざ」によって抽象化・脱物質化・脱エロス化された（主体によって統治された）透明性を示している。他方、未加工の身体は、むしろ脱精神化され、「もの」としての重さ・不透明性・御しがたさをあらわにし、時には不活性な物体／死体のありようにも近接する。もちろん生身の身体は精神でも物質でもなく、心身不分離の統一体として、この両極を行き来し続ける。ポストモダンダンスはこの振幅、「二元性」を保ったままのリアルな身体が舞踊のメディウムとなりうることを証示したことで、のちのコンテンポラリーダンスの多彩な開花を予感させるものであった<sup>22</sup>。

### 第3節 コンテンポラリーダンス

1990年代に入ると、ドイツのポストモダニズムや東西冷戦の終結を経た文化の変容を反映しながらノイエ・タンツ、ポストモダンダンスも多元化していく。明確な定義は確立していないものの、美術の世界と同様に「モダン(近代)」に対する「現代」「同時代」という意味で「コンテンポラリー」ダンスというダンスの潮流が生まれることになる。そこでは、「モダニズム」に対するアンチテーゼとしての「ポスト」という近代主義批判は背後に退き、自由な身体表現としての「現代性」が前景化してくるといえよう。

貫成人によれば、コンテンポラリーダンスにおいては「語りやせりふ、日常的・記号的・習慣的・演劇的動作、映像、楽器演奏、歌唱、人形劇、コント、パフォーマンス、舞台美術、衣装、音楽、照明など、すべてが表現手段となり、舞踊技法にもバレエやモダンダンス、舞踏などが融合され、あるいは作家独自の技法が開発される」。また、そこではダンスの共通特性をポジティブに規定することはできず、それぞれのダンスの他との区別は従来型美学にとらわれ「ない」という否定的特性ゆえであるという<sup>23</sup>。第二次世界大戦後の現代美術（コンテンポラリー・アート）がもはや、戦前の「立体主義(Cubism)」「未来主義(Futurism)」「構成主義(Constructivism)」のように、「主義(ism)」という主義・主張によってカテゴライズすることが不可能であり、「ポップアート」「ミニマルアート」「コンセプ

チュアルアート」のように、「アート(art)」を付けるしかないのと軌を一にする。

ドイツのコンテンポラリーダンスの母体となったのはピナ・バウシュ (Pina Bausch, 1940-2009)であろう。彼女は、共同制作者達に様々な質問をして、彼女自身で取捨選択をする「インプロヴィゼーション」という創作方法を生み出し、ドイツやアメリカで活躍し、コレオグラファーとして高い評価を受け、「ヴッパタール舞踊団」を率い、演劇へ越境し、独特の両者の融合を図る。それは「タンツテアター (Tanztheater)」とよばれ、「ダンスによる演劇」ではない。「相互に関連のないシーンが次々にあられ、同時に複数の動きが舞台上で展開するため、全体の筋をとらえることはできない。というよりもそもそも筋はない」<sup>24</sup>。そこでは、「各シーンごとに気持ちはざわめくのに、意味が明かされて解決が与えられることはなく、ざわめきだけが増幅する」のである<sup>25</sup>。意味のない繰り返し、現実空間と舞台空間、日常性と非日常性の相互浸透は、ダンスと現実、ダンサーと観客を曖昧にさせる。三浦雅士が「あなたにとって観客とはなんですか」と質問する。「・・・私です。私も観客なのです」とピナ・バウシュは答えた<sup>26</sup>。

「70年代以降、ピナ・バウシュやヨハン・クレスニックなど強い政治性や現実への批判力をそなえたドイツのタンツ・テアターは、コンテンポラリー・ダンスの世界に確かな領域を築いてきたが、世紀の転換期を経て、二十世紀的なシステムの矛盾が露になり、世界が新たな不条理の迷宮をさ迷い始めた今日という時代に、同時代の空気を担う鮮烈で強度のある身体イメージを探すとすれば、それは気鋭振付家サッシャ・ヴァルツの舞台であろう」<sup>27</sup>と立木燐子がいうサシャ・ヴァルツ (Sasha Waltz, 1963-)もまた現代のコンテンポラリーダンスを代表する振付家である。次章で作品の具体的分析を行うが、その社会性、批判性を備えた作品には圧倒される。彼女の2000年の代表作『ケルパー (Körper)』『エス (S)』『ノー・ボディ (noBody)』の<身体>三部作は、ダニエル・リーベスキント設計のユダヤ博物館という建物の歴史性や、現代の「9.11」等を強く意識した身体のイメージを圧倒的な肉体の赤裸々な表現によって作りあげている。第3部の『ノー・ボディ (noBody)』について、立木は次のように描写している、「パーカッションの乱打とともに、視界の霞が取れ、集団で移動していたダンサーたちがバラバラと脱力していくのが見える。オフ・バランスから転倒、おこりのような震え、引きつり、どの身体も意志の支配の外に彷徨い、他者の手に病人のように倒れ込む。多様な振付けで、オフ・バランスのフォルムの連続やコンタクト・インプロヴィゼーションの技法を使った独特の連鎖的動きなど、意志を離れた身体の<錯乱>を印象づけていく」<sup>28</sup>。

ここでは一部の代表的作家たちを採り上げ、コンテンポラリーダンスのまさしく一部の特質を指摘するとういことになったが、現代の、現在進行形で展開しているこの種のダンスについての包括的な記述は、先に述べたように、ほとんど不可能であり、貫成人は、「コンテンポラリーダンスをとらえるには、哲学や歴史観などすべてを動員する必要がある。コンテンポラリーダンスとは、従来の美意識や世界観、歴史認識、知覚、身体のあり方を、上演によって書きかえる、絶えざる試みにほかならないからである」という<sup>29</sup>。

創作舞踊において重要なものの一つは、身体の「表現」であろう。まず、第一に身体の姿勢や動きとは、おそらく模倣的再現であると考えられる。それは何らかの感情や状況、例えば「悲しみ」「苦悩」「疲労」「怠惰」という「内容」を表現する。それを一種の身体を媒体とするコミュニケーションであるとすれば、それが、舞踊の創作に何らかの要因として働き、動きや姿勢、運動の方向等を規定していくと考えられる。そして、それら個々の内容による、作品全体の内容の価値を高めることによって、作品の芸術的価値が高まる。しかし、ここで取り上げるモダンダンスやコンテンポラリーダンスという舞台芸術としての舞踊は、その一種の身体における媒体としたコミュニケーションのみによって、演劇のような「物語的内容」を目的として創作しているのではない。それが身体の動きに何らかの枠組みを与えるとしても、一方で、説明としての言語化できない何らかの感情が、身体の動きや姿勢を決定する直接の要因となることが考えられる。

身体の動きや姿勢の形が、模倣的表現だけではないとなるならば、他に何がそれらの基準となるのだろうか。創作の一定の枠組みに一種の身体における媒体としたコミュニケーションが関わるとしても、むしろ、それ以上に身体そのものの美を表現しようという「感情」が、直接の原因となることが考えられないだろうか。それが、ある種の肉体的な美、躍動感、空間を分節化する身体の移動等を生み出すのである。その直接の要因となるものは、何か人間の根源的なもの、生命に関わるものが働いているのではないだろうか。

これまで概観したように、20世紀から今世紀に至るダンスの歴史は、その時代背景や芸術の思潮の変化と共に「ダンス」について、あるいは「身体」について、また「表現」について、その観念がめまぐるしく変化し、モダンダンスからポストモダンダンス、さらにはコンテンポラリーダンスへと、それらの言葉の曖昧さを残しながらも、進化してきた。それは<身体>の純粹化というモダニズムから、二つの大きな戦争を経て戦後の価値観のドラスティックな変化がもたらされ、多様な身体性の再構築が試みられる。そして、もは

やあらゆる形式があり得るダンスの現代社会における挑戦と思想性をもって新たなダンスの在り様が模索されるのである。

次章においては、先の歴史的概観の上に創作者としての論者の新たな方向性を探るべく、具体的な作品の分析を通して〈身体性〉について考える。

## 第2章 創作舞踊における身体の諸相

ここでは、第1章で取り上げた身体に関する歴史的な考察の中から、特に論者の創作への影響という観点から、コンテンポラリーダンスの代表的な作家を採り上げ、具体的な記録映像を通して作品分析を行い、それらの特質について論証する。

### 第1節 バットシェバ舞踊団におけるオハッド・ナハリンの手法

オハッド・ナハリンは、1952年、イスラエルのキブツ生まれ。20代でダンスを始め、バットシェバ舞踊団でダンサーとしてトレーニングを受ける。入団後わずか3ヶ月で、バットシェバ舞踊団の元芸術監督であるマーサ・グレアムが、彼の才能を見抜き、1975年にニューヨークに招く。そして、ナハリンは、スクール・オブ・アメリカン (SAB) とジュリアード音楽院で学び、マーサ・グレアムやモーリス・ベジャール等に師事することになる。その後、オハッド・ナハリン・ダンス・カンパニーを結成し、1990年、バットシェバ舞踊団の芸術監督へ就任する。1992年、ナハリン振付作品『洪水 (マーブル)』が高い評価を得る。また、彼は様々な作品を、フランクフルト・バレエ団、ネザーランド・ダンス・シアター (NDT)、リヨン・オペラ座バレエ団等に提供している。そして、1998年、フランス政府より「芸術文学部門騎士勲章」、2002年、2004年「ベッシー賞」、2005年、「イスラエル賞」が授与される。

『Ohad Naharin DECA DANCE』<sup>30</sup>

この作品の第1の場面では、テンポの良い音楽と同時に板付きセンターにスーツを着た男性ダンサーが1人、正面を向きながらリズムよく小刻みな動きで踊っている。すると、次々とスーツを着た男女のダンサーが舞台袖から登場し、正面を向きセンターの男性ダンサーと同じように小刻みに身体を動かしながら踊る。それらの踊りは各々で異なるが、共通点はジャンプをしないこと、その場でリズムにのって踊っていることである。しかし、リズム良く楽しげな曲とは裏腹に、ダンサー達の動きは開放的ではなく、どこか苦しそうで窮屈そうに見える。そして最後に、ダンサー全員がその場で同じ動きを行い(転換のため)幕が閉じ次の場面へと移る。

第2の場面では、幕が開き、椅子が男女のダンサー分、半円形に並べられ、そこで踊る。また、この時の衣装は全員スーツに帽子姿である。この使用曲について、乗越たかおは「ユダヤ教の重要な『過越しの祭』で歌う神に捧げる数え歌を、強烈なパーカッションで歌うもの」だと説明している<sup>31</sup>。そして、男女のダンサー達は、深刻そうな面持ちが窺える記



号的格好で各々の椅子に座っている。そこから、ダンサー達は、左から右へ順々にウェーブに大きく反りながら立ち上がる。その後、身体を揺らす動作、片手で椅子に手をつき身体を支え飛ぶ動作、天を仰ぐような格好、祈るような形、泣く様を表わすような顔を隠す仕草、自らの腹に何かを両手で突き刺す、あるいは誰かを切りつけるような動作、また後半は、服を投げ捨てるといった記号的、マイムの動作等々が加わり踊る。そして毎回、一番右端のダンサーは、そのまま地面へ転げ倒れるが必ず立ち上がる。その姿は、一方的な暴行といったものに耐え忍ぶ様を連想させ、またこの全体の光景は、先ほどの様々な記号的動作を踏まえ、とても悲劇的な印象を受ける。

第3の場面では、椅子や服などがダンサーなどに回収され、6人のダンサーが舞台上に残る。時計の音に合わせ、全員でマイム的な踊りを披露する。踊りの延長上の移動時に1人が舞台袖に入ると、今度は逆側の舞台袖から1人が同じ踊りをしながら出てくる。この時の踊りは、暗闇の中を移動する、あるいは脱走をはかっているさまを表現しているように思われる。

第4の場面では、前場面のダンサーと入れ替えに、男女のダンサーが右から出てきてデュオの踊りが始まる。男が追う者で、女が追われる者のようだ。男は、女の腹部へ何度も突き刺すような動作を行い、女はそれをやめてほしいとでも言っているかのように逃げる、あるいはそれを受け止める、またそのような行為をしてはいけないと訴えているかのように踊っているように感じる。ここでは、男性が女性を追い詰め殺してしまうというストーリーの過程が見受けられ、最後は、男自身も罪の意識を感じているように捉えられる。

第5の場面では、2人のデュオの踊りが終わり、照明がいったん暗くなる。そして、リズムカルでテンポが速い曲が流れ、帽子を被りスーツ姿の男女のダンサー達がリズムにのせ反復横跳びを加え、少し踊る。その後、ダンサー達は一齐に客席へ降り、各々のダンサーが1人の観客を選び、その観客を客席から舞台上に上がらせる。そして、ダンサー1人と観客1人のペアとなり、互いに向き合っただけの明るく楽しいポップな踊りや、ダンサーが観客をリードしながら踊る情熱的なサルサのような踊り、他にも、観客達をセンターに集め、その周りをダンサー達が囲み走り回る。互いに向き合っただけの踊る姿は、まるでクラブに来ているかのような光景である。おそらく、このような手法は、舞台人と観客の境界線を取り除き互いの距離を身近に感じてもらう、または一体化させるための演出なのだろう。つまり、ここでは、ダンサーと観客が密着する様子や、ダンサーと観客がダンスを行う、いわゆる他人同士が親密になる様子から、愛や平和、大げさに言えば世界平和を夢見る踊

りなのかもしれない。しかし最後、ダンサー達が一瞬に仰向けで倒れる様を見ると、現実とは違うと現状を突き付けているように感じる。

第6の場面では、照明が暗くなり、男性1人と女性2人のダンサーが踊る。ここでは、踊りの中の振りに十字架的な形、手を握り祈るような形、突き刺すような形などが見受けられる。また、この踊り中に情景を思い浮かばせるところがある。例えば、右、左、右へと男女のダンサーが同じタイミングで両手を上げ飛んでいく際、もう1人の女性ダンサーは走って彼らの少し後を追いかけていくという動作がある。これは、男女のダンサーが山のように見え、残りのダンサー1人は、走って逃げる人のように解釈できないだろうか。また、この場面も悲劇的な踊りのように感じられる。

第7の場面では、左前に1人の男性ダンサーと、右奥に4人の男性ダンサーの計5人のダンサーが、踊りを繰り広げる。右奥にいる4人のダンサー達が、1つのバケツを両手で持ち内側に向き、1人1人そのバケツに顔を突っ込むような動きを行う。それは、まるでバケツの中にあるものが魅力的なものであり、それに惹かれてその香りを嗅いでいるように感じられる。それから、左前にいる男性ダンサーも含め、全員が前一行に並びバケツの中に入っている泥を手にとり、それを1人ずつ顔から膝辺りにかけて塗る。その後、ダンサー達は激しく自由で開放的に、またジャンプなどを含め飛躍的に踊る。しかし、ユニゾンを行っていたはずのダンサー達が、次々と時折、痙攣する、倒れる、転がるといった動作を起こす。そして、1人のダンサーが、バケツを置いてあるところへ戻り、なにかに気がつき慌てた様子で我に返り自分に付けた泥を洗い流す。すると、その様子をジッと見ていた4人のダンサー達は、この裏切り者が・・・とでも言うように、その1人のダンサーを追いつめるように踊る。これらを踏まえ、この作品は、薬物に手を出した者達の、その時に見受けられる客観的な様子と、その者達が見る依存してしまうほど魅力的で楽しい世界、つまり、幻覚症状の世界の様子を混合してダンスで表現しているように思われる。さらには、その中の1人が、もがきながらも、その薬物から脱しようとしている様子を表現したのではないかと考えられる。

## 第2節 サシャ・ヴァルツのコンテンポラリーダンス

「ポスト・ピナ」と言われてきた、ドイツを代表するコンテンポラリーダンスの女性振付家サシャ・ヴァルツは、1963年、カールスエールに生まれる。5歳からダンスを始め、ドイツ・モダンダンスのマリー・ヴィグマン系統のダンスを学んだ後、アムステルダムや

ニューヨークでマース・カニンガム、トリシャ・ブラウンのメソッドを吸収する。1993年、「サシャ・ヴァルツ&ゲスツ」を結成し、1999年から2004年まで、ベルリンのシャウビューネ劇場のダンス部門の芸術監督を務める。その時、ヴァルツの代表作である〈身体〉三部作『ケルパー (Kröper)』(2000)、『エス (S)』(2000)、『ノー・ボディ (no Body)』(2003)を、ユダヤ人建築家ダニエル・リーベスキントの設計によるユダヤ博物館に触発を受け、その場所で作品を発表する。その他の作品は、実際にベルリンにある通りの同じ名の『宇宙飛行士通り』(1996)や『ツヴァイランド (二つ祖国)』(1997)、『デッドとアネエアス』(2005)がある。

### 『ケルパー』<sup>32</sup>

ベージュ色の下着を履いた複数の男女が、大きく幅が狭い箱の中で窮屈そうに上に行ったり下に降りたり、重なり合ったりしながら、無造作に動く。そして、その箱のすぐ傍では、片胸が出た黒く短い布のようなものを着た1人の日系人女性が、手に2個の卵を持っている。その彼女の右脇腹辺りからは、彼女以外の手が2つあり、それぞれの手にも卵を3個ずつ持っているという、なんとも奇妙な表象である。そして、その女性が左手の平を返し去っていくと次のシーンに切り替わる。これらは、まるで母親のお腹に宿った胎児達とその母親達、あるいは、スケールを大きくすると宇宙の誕生とそれらを司る神的存在を表現しているようにも見える。箱の中の男女は、“身体”を身につけ人間として生まれ、また、片胸が出た黒く短い布のようなものを着た女性が左手の平を返し去っていく様は、これから先に待ち受けているこの世の主に身体に関する体験や経験など、様々な実状を目にする伏線であるようにも感じられる。

黒い服を身に纏った男女2、3人が組んだ、コンタクト・インプロヴィゼーションが展開される。それは、音とは無関係に行われているように感じられ、互いの呼吸に合わせ、間を図っているように見受けられる。また、動きは直線的であり物質的である。例えば身体が地面に落ちる際、生命のない物体が地面に叩きつけられるようである。それから、人数が増え、7人の緩やかで流れるようなコンタクト・インプロヴィゼーションになり、徐々にダンサーの姿が消えていく。この時も、音に動作を合わせるというよりかは、互いの呼吸を確かめ合い踊っているようである。

男性の紺色の下着を履いた女性が、本人が言っている説明とは裏腹な自身の身体を使い出鱈目なジェスチャーをする。例えば、彼女自身は「nose (鼻)」と口では言っているにも関わらず、彼女は自分の身体を指で「side (脇)」を指しているという具合だ。その後、彼

女を踏まえた4、5人のコンタクト・インプロヴィゼーションが始まる。互いの、または一人のダンサーの胸、腹、腕、首、背中、頬などの肉や皮を生々しく掴み、引きずったり宙に浮かしたり無造作に落としたりする。その姿は不快でグロテスクでありながらも、論者にとっては、見たことがない不思議なコンタクト・インプロヴィゼーションであり、とても新鮮であった。

2人が互いの身体にペンで臓器や内臓、人体のパーツの絵をかいて、そこに値札を貼り読み上げる。また、身体の臓器などを分かりやすく、よりリアルに提示する為その臓器の代わりとなる物を使用し、水を使用して身体の水(例えば血液や体液、排泄など)を表わしているのだろう。

黒の服を着た男性が、全裸の女性に赤く透けた服を渡し、それを着る。そして、その女性は、言葉で身体についての説明をする。しかし、説明とは裏腹に身体でズレの生じたジェスチャーを行う。一方、その隣にいる男性は、彼女の言っている説明通り、身体でジェスチャーをする。また、1人のダンサーが持ち上げられ横向きに身長を図られる。あるいは、2人の身体と身体の繋ぎ目は黒い布で隠されているのだが、上半身と下半身が前後逆に組み替えられた人間や上半身と上半身だけの人間が出現する。はたまた、1人のダンサーの後ろに数人のダンサーが集まり白い皿を各々両手に数枚持ち背骨に例え、それを組んでガチャガチャと鳴らしたりする。他には、相手がいないにも関わらず1人でベラベラ話し始め出したり、自分の髪をジッと見つめ数えだす行動をとったり、香水を銃のように扱う動作、黒板に何かに取りつかれたように黙々と書き続ける等々、このように、ダンサーたちが、だんだんと破壊的行動に走っていくにつれて、照明も狂いだしていく。これらは、まさに異様な光景であり、この場面では、人間の精神状態も含めた身体の異常を表現しているのだろう。

高い壁が突如に落ち空気が一変する。そして、ダンサーたちの身体表現が変化する。ベージュ色の下着を履いた複数の男女が寝そべり、同じ方向へ転がっている。いや、まるで彼らは物質となり何かに転がされているようである。その後、何度か塊となったポーズをとり、単純な身体動作で印象に残るような記号的な行動を行う。例えば、13人のダンサーが横一列に並んだまま、時計回りに回る様は時間の経過を表わしているようであり、また、機械で運ばれる荷物を身体として表現されているように感じられる。そして、一度複数の男女が去り、男女のペアがコンタクト・インプロヴィゼーションを行い、互いが求め合い絡み付くような感情的な踊りが展開される。途中から男女のペアが増え、それらも同じよ

うなダンスが行われている。その後、服を着用して次々にダンサーが出てきてコンタクト・インプロヴィゼーションを行う。この場面での、コンタクト・インプロヴィゼーションでは、人と人との愛や繋がり、また物としての存在ではなく、人としての存在といったキーワードがテーマになっているのではないだろうか。後半に板の上で、コンタクト・インプロヴィゼーションを行う男女。この時は、人が持っている感情の恐怖や不安といった負の感情や死といったものを表現しているように感じる。また、その後に1人で踊る男性ダンサーは、最初に、地面に右手を付き時計回りに回る。ここでも時間の経過を表わしているであろう記号的動作を行っている。その後のソロは、身体の軸がしっかりしておらず、もがき苦しんでいるような、また地面に這いつくばった動きが多い。その時にいる黒の服の男性はまるで、死神を象徴しているようであった。そして、その後、赤い紐のようなものを纏った5人の全裸の女性が登場しチョークのようなもので円を描いたり、回ったり、軽くぶつかり合うような単純動作を行った後、板から落ちる。彼女たちは巫女的な存在のようにも感じられた。

女性ダンサーが、自分の身長の数倍近くある長い髪の毛を木の棒のようなものに掛け、それを操作し、観客に見せるように静かに動く。すると、彼女の後ろから様々な服を着た男女のダンサー達が彼女の髪の毛の周りに集まり、彼女の髪をまるでヴァイオリンを弾くかのごとく音楽に合わせ演奏するような動作を行う。

突如、デモ行進のような場面に切り替わり、日系女性ダンサーが攻撃的な壊れだした踊りを踊る。その後、再び前半の場面で見られたような、本人が言っている説明とは裏腹に、男性ダンサー自身の身体を使い出鱈目なジェスチャーをし出す。その他のダンサー達は、その男性ダンサーが説明している通りのジェスチャーを行うが、途中から各々に多少ズレが生じてくる。その後、その群舞集団は、一部地面を剥ぎ取り白い床のところまで縦一列に寝そべる。そして、2組ずつ立ち上がり争ったり、キスをしたり、抱き合ったりする。その時、他方では、ガラス越しにいる上半身裸の女性に男性が接近し向かい合う。そこで、男性ダンサーは自らの服を顔に被せ、彼女と同じ座高の高さに合わせる。その時に映った女性の上半身は男性の上半身へと変化して見え、その女性が、不思議そうに見つめるところで作品が終演する。

「ケルパー(身体)」は、三部作の第1部の作品である。作品全体的では、ダンサー達は基本的には無表情であり、踊りという振付は少ない。つまり、身体動作の稀薄さを感じる。しかし、コンタクト・インプロヴィゼーションに関しては、様々な身体表現が見受けられ

る。また作品の特徴は、演劇的な要素が多く、観客にインパクトや衝撃を与える演出がよく使用されており、〈身体〉をキーワードに掲げ、様々な身体の有り方に着目し、断片的なコラージュで構成されている。シーンとしては少ないが、無音での踊り、効果音的音楽とは無関係に踊りが展開している。音楽は、大体は効果音としての音楽であるが、一部メロディーも使われている。

ジェローム・ベルは、高度消費社会のなかで記号化、物象化された身体のイメージを提示し、またダンスらしい動きは一切なく、ただ記号化された身体のイメージが提示されるという方法をとる。また、グザヴィエ・ル・ロワの《セルフ・アンフィニシュト》(1998)では、身体をもはや信頼をおくべき自明の前提とせず、不可解で奇異なもの、違和をきたしたものとして提示した。そして、こうした実験的な手法をいわば自家薬籠中のものにしたのが、『ケルパー』をはじめとするサシャ・ヴァルツの三部作であった<sup>33</sup>。

### 第3節 金森穰の特質

1974年生まれ、牧阿佐美バレエ団で学んだ後、ルードラ・ベジャール・ローザンヌにて、モーリス・ベジャールらに師事。その後、ネザールランド・ダンス・シアターII、国立リヨン・オペラ座バレエ団、スウェーデン国立ゴッテンブルク(ヨーテボリ)・バレエ団にて、ダンサー・振付家として活躍。2001年はフリーとなり、2002年に帰国し、国内外で作品発表を行い、そして2004年、りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館、舞踊部門の芸術監督に就任。日本初のレジデンシャル制ダンスカンパニー「Noism」を立ち上げる。2014年、新潟市文化創造アドバイザーに就任。また、平成19年度芸術選奨文部科学大臣賞、平成20年度新潟日報文化賞など、その他多数の受賞歴がある。

『Noism 04 「black ice」』<sup>34</sup>

『black ice』は、「black wind」、「black ice」、「black garden」の3つのパートに分かれており、それぞれ作風が全然違っている。

「black wind」

舞台美術や小道具は、椅子が1つと、舞台の奥にはスクリーン映像がある。また、「Wall」、「Body」と書いてあるものが舞台上に立てられており、その他、右から左にかけて宙に浮いた白いゴムのようなものが斜めにズバツと線のように引かれている。これは、おそらく境界線的なものを表わしているのではないだろうか。

白をベースとした普段着に近い服を着用した男女のダンサー達が、板付きでストレッチ

などの身体動作を無音で行っている場面から始まる。つまり、この時のダンサー達は、家から外に出ることに加え舞台上に出演している時点で、二重の見られる身体となって観客に提示しているのだが、それを彼らは、舞台上で出来る限り一重の素に近い身体を演じているのである。そして、ダンサー達全員の動きが停止した時、音楽が初めて開始される。

その後、その白い服を着たダンサー達は何かに引き付けられるように、次々と皆、上空を見上げる。しばらくすると、照明が暗くなり全身黒で覆った淡々と歩く男が舞台を通過し、舞台奥では、薄暗い暖色系の照明内で1人のダンサーが顔を隠す、怯えるといった、わかりやすい動作を取り入れながら上半身を主に動かし踊る。この時に、照明が暗くなっていくことや、歩きながら通過したダンサーの衣装が黒であること、舞台奥で踊る1人のダンサーのマイム的動作が用いられていることは、これから先に起こるであろう、なにか不吉なことを暗示させるような記号論的解釈ができる。

そして、白をベースとした服を着用している各々のダンサー達が、舞台袖や舞台奥にある扉などから基本的に歩いて舞台上へ出入りし、次々と踊り出す。例えば、何かのマイム的動作から違和感なく踊りへと変化させる様や、普通に歩いて来て急に踊り出すなどである。この black wind のダンスは、クラシックバレエの要素を変形した身体動作がよく見受けられる。1つ、脚だけの例を上げると、バットマンをアンデオールのまま脚を振り上げるのではなく、上げている脚の股関節を内側にして振り回し、次の動作に移り変わるなどといった感じである。また、全体的には、緩やかなカーブを描くような身体の使い方を意識し、動きと動きの流れや繋がりがスムーズで無駄がなく流動的であり、そのほか、音楽はバックミュージックとして使用している節が多いように感じられ、ダンサー達は音楽にあまり規制を受けずに踊っていたように感じる。コンタクト・インプロヴィゼーションでは互いの呼吸を意識し合いながら、なめらかに踊り、そして、舞台上にいるダンサーが一瞬に動き出すなどのキッカケを取る際には、ダンサーから発せられる声や音などを頼りにしているところも見受けられる。

演技的動作では、1人のダンサーが、右から左にかけて宙に浮いた白いゴムのようなものが斜めにズバツと引かれた1束となって見える2本の白いゴムを上下に開き垣間見る姿や、人が犬のようなものを連れて行く、動物が歩くといったようなものが組み込まれており印象的である。

「black ice」

ここでの舞台美術は、四角いオブジェが1つあり、照明のあたる位置によって影の変化

などの様々な変容を見せるほか、そのオブジェがプロジェクションマッピングとなるなど、様々な表情が浮かび、リアルとヴァーチャルの2つの姿を現わす。また、ダンサー達の衣装は、男女ともに白いシャツとパンツ。マース・カニンガムの作品のようにダンサー達の個性や情報を出来るだけ隠し均一化したスタイルであり、それだけでより抽象的な印象となっている。また、この場面でも全身黒で覆った男が出演する。

この「black ice」のダンスは、大部分が音楽のカウントに合わせて身体の動きを行っていた。また、その音楽の強調とされている音をキッカケに身体動作を為すことに加え、感情的な動きやマイム的動作、仕草などがほとんどなく身体性がとても強い。そのほか、ダンサー自身の身体を軽く叩きながら踊る、あるいは、ダンサー同士で互いの身体を軽く叩いたコンタクト・インプロヴィゼーションを用いるといった、“叩く”という動きがプラスされていた。そして、「black wind」では、個人個人に其々の振付が重点的に与えられていたのに対し、ここではユニゾンの動きも加わっている。また、「black wind」同様に、走って滑ってから踊り出すという動作が見受けられた。踊り全体では、直線的で鋭く角張った力強い踊りでありながらも1つ1つの振りの繋ぎ目には、流れがあると同時にスピーディーであるという特徴も見られる。

#### 「black garden」

1人の女性が、何やらぶつぶつと語り出すところから始まり、そこから録音テープの声も入り混じる。そして、その声はだんだんとゆっくりとなりながら、低くホラー映画のような恐ろしい声へと変調していく。舞台上には、沢山の舞台装置が設置されており、そこにプロジェクションマッピングも含めた照明の幻惑や映像の乱れなどがプラスされ、また、ノイズやピアノの不協和音、機械音なども入り混じる。その時、ダンサー達は、精神や身体が崩壊したように狂い出し1人のダンサーを囲み罵り叫び、また互いに罵声や暴言を吐き合うといった心の闇を表わす。そして、何かを訴えるように口を動かさず、顔を隠す、走るなどといった記号的動作に加え、不協和的に無造作に踊り狂う様もみせ破壊的衝動に駆られている。演劇的要素が強く、わかりやすくインパクトがある。

この作品の後半は、沢山ある舞台美術が次々に撤収されていく。ダンサーの踊りからは、「black wind」や「black ice」で見られた、身体の1フレーズが展開され、過去を振り返るような場面も見受けられる。しばらくして、ダンサー達の踊りが舞台上で停止し、全身黒で覆った男が各々のダンサー達に近寄る。すると、ダンサー達はその男を避けるように、あるいは無視するように去っていく。その後、舞台上で1人取り残された全身黒で覆った男



は、上着を脱ぎ捨て踊り出す。その踊りは、振りと振りの繋ぎ目は独自の間を作りだすと同時に、次の振りに繋げるための力加減を計算しているかのように重心の切り替えが上手く、シャープで無駄がない、洗礼された確かな技術を用いたダンスを見せる。また、とてもダイナミックで、他のダンサー達もそうであったが、重心が常にセンターラインになくても如何様な動きに対応出来る安定した軸のある鍛え抜かれた身体を保持している。最後に、この「black garden」では、希望と絶望、脆さや儂さ、孤独、虚無などをキーワードとして作品が展開していたのではないかと考えられる。

### 第3章 身体の動きとその受容

#### 第1節 身体の動きと観客 —スザンヌ・K・ランガーの舞踊論

舞台芸術とは「作り手」と「受け手」が、同じ空間としての「場」、同時に時間を共有することが、絶対的に必要であり重要な芸術である。すなわち、それは「作り手」としての「振付家とダンサー」、「受け手」である「観客」、そして、舞台空間としての「場」によって構成される。その中でも、今回は振付家とダンサー、舞台を観る観客によるその受容について考察する。第2章までの議論は、創作者及びダンサーの側からの「身体の動き」の分析であった。ここでは、それを対象として見る観客側からの眼差しの分析を、ランガーの舞踊論を手掛りに行う。また、ランガーは、観客が見ているものは身体の動きそのものというよりは、それが一つの記号として意味生成する根源的な感情、すなわち、生命的なもののイリュージョンであると述べている。つまり、身体の動きに何らかの意味作用を見だし、そこで見いだされたものの中に芸術的な価値が存在するという考え方である。

ランガーはまず、視覚的音楽、絵画の連続、無言劇などとしての舞踊を排し、しかしそれらに認められる舞踊の身体運動が芸術的要素となるとし、次のようにいう。

身振りは、舞踏の幻影を形成し、組織する基本的抽象作用である。・・・それは生命の運動としてみられ理解されるのである。だから身振りは、常に、主観的であると同時に客観的であり、個人的であると同時に社会的であり、意志される（あるいは喚起される）と同時に知覚されるものである。・・・（また動物のリスに例えて）リスは踊っているのではない。リスにおいて純粋な身振りであった運動が想像されて、リスのその時の状況や心理とは関係なく演じられてはじめて、その運動は芸術となる。すなわち舞踏の身振りとなり得るのである。・・・その動きが表現する生命的力は幻影である。舞踏における「力」（すなわち生命的力の中心）は創造された一模像の身振りによって創造された一ものである<sup>35</sup>  
（()は論者）

すなわち、我々が舞踊において見ているものは、力の虚像あるいは幻影と言ってもよい。それは物理的な力ではなく、虚の身振りによって創造されるものであり、ランガーはそれを「虚の力(virtual power)」と呼ぶ。虚の力の作用によって、我々は確かに何らかの意味をそこに見出す。それは言語的な、言葉に還元されるような意味ではなく、何らかの「感情」、それは生理学的感情ではなく、シンボリック形式として創造された「感情」である。「芸

術作品における感情は、芸術家が芸術形成の過程において経験し、思わず外にあらわした感情というよりはむしろ、芸術家が作品を表現するシンボリック形式を創造するときに構想したものである<sup>36</sup>。芸術一般の意味がそうであるように、舞踊の身体運動が表現するのは、論弁的な言語の彼方にある意味体系に属するものであり、「身振りは生命の運動である」<sup>37</sup>とランガーが言うように、言語によって分節化される以前の根源的な生命の形式である。我々は踊り手によって創造された「虚の力」の中にそれを見るのである。ランガーは次のようにいう。

舞踏が芸術作品となるためには、身体運動知覚の経験が視覚的、聴覚的要素に置換されることが必要である。・・・舞踏家、あるいは舞踏家たちは、自分自身のためだけではなく、観客のためにもある舞台を、自律的な、完全な、虚の領域に変え、造形芸術作品をも、「メロス」の作品をも生み出すことなく、あらゆる運動を、連続的な、虚の時間のなかの目に見える力の働きに変えなければならない。知覚されうる要因としての時間と空間とは、ともに、舞踏の幻影の中に完全に消え失せ、それら自体がはっきりと現れることはなく、むしろ相互に作用する力に仮称を生むための働きをするのである<sup>38</sup>。

観客は物理的な身体の運動によって生み出されるイリュージョンとしての力、そこから生まれる根源的な生命の形式を見るのであり、そのことによって舞踏の芸術が成立する。直接的に我々が見るものは、身体であり、その動きである。しかし、我々は、その肉体的、物質的存在としての身体を見ているのではなく、イリュージョンとしての身体、イリュージョンとしての動きであり、すなわち、それによるヴァーチャルな力を見ているのである。

これまで述べてきたように、モダンダンスからポストモダンダンス、コンテンポラリーダンスの流れにおいて、身体の動きに様々な要素が関わってきたが、舞踊芸術、創作舞踊の核となるものは人間の身体とその動きであることには変わりはない。そこに我々が芸術的な価値を見出しているとすれば、それはイリュージョンとしての虚の力であり、そこから生まれる根源的な感情である。それは身体、あるいは身体の動きという物理的存在の側にはない。観客が創造的に見るという行為を働かせて立ち現れてくるものであろう。

## 第2節 受容の構造

尼ヶ崎彬は、その著『ダンス・クリティーク』のなかで、舞踊における身体に見出す価値

について4つを挙げる。すなわち、技術、身体の魅力、異様な身体、身体の強度である。技術以外の三つは、「相貌」としてまとめる。観客が舞踊を見るということは、尼崎によれば「役柄を見ることでも肉体そのものを見ることでもなく、この相貌に視線を合わせることであり、これを味わうことである」といい、この相貌の領域こそランガーやデビッド・レヴィンの注目した領域であるという<sup>39</sup>。観客は、舞踊の技術的なものと相貌を創造的に見ることによってそこにある種の感動を伴い、芸術的価値が生まれるのである。すなわち、作品に対する積極的な関与が要求される。また、表現する側からは観賞者の積極的視線を引き出すような身体と身体の動きが要求される。舞踊が身体及びその動きを中核とすれば、音楽、物体、映像、音声、衣装等々は、観賞者の視線にとっては常に二次的なものである。このような観賞者と表現者の相互作用に芸術的価値を生み出す受容の構造がある。

## 結語

本論は、ダンサーであり、振付家でもある論者が、舞踊の創作と共にそこでの身体の動きの意味を考察することによって、一つの可能性としての創作の新しい方法を提示することであった。

第1章において、舞踊は造形芸術、音楽、映画等との相互関係の中から、モダニズムがそうであったように、自らを、バレエや、様々な規制からの解放を目指し、純粋化の方向を辿った。それは同時に芸術への自立でもあった。戦後の大きな転換期に、芸術も、またモダンダンスも変革の大きなうねりに飲まれていくことになり、もはや純粋化を標榜するモダニズムは時代のリアリティを失った。実に自由な様々なメディアとのコラボレーションを図りながら、ダンスは新しい形式と方法を求め従来の規範や制度を破壊していき、ポストモダンダンスの流れを作っていった。20世紀末から今世紀にかけて様々な政治的状況の変化がもたらされ、そのような現代史、社会的状況を見ることができない作家たちが現れる。サシャ・ヴァルツのようなコンテンポラリーダンスの作家たちは、敏感に作品のモチーフとしてそれらを取り込むことになった。このような状況の中で、意識的、無意識的に彼らから影響を受けた論者に「Excessive: 人間の欲望と傲慢さ —その悲劇と破壊」というテーマ、あるいは問題意識が生まれたのはある意味で必然的であったような気がする。

第2章での現代の作家たちの具体的な作品分析から、いかに身体性の力の可能性が溢れているかが確認できたのと同時に、コンテンポラリーダンスの方法にある芸術空間と現実空間、あるいはダンサーと観客との相互浸透とはまた別な意味で、第3章で論じられたように、虚の力からもたらされるイリュージョンとしての根源的感情に没入するための観客の見る力をいかに作品の形式として構造化していく方法が重要である。

後述される『Excessive』について、作品の主旨で述べているように、「人間の欲望と傲慢」「自我」「精神の脆さ」「原罪」等々が独特の身体の動きによって表現されていく。それらは動きに規制的に働くが、身体の動きはそれを説明するのではない。身体の動きは、暗示的であり、多義的である。観る者は、そこに物語的、あるいは説明的な確定的な意味等とはとらえられないし、恐らくとらえようとはしないであろう。なぜならば、身体の動きは、ここでは力強く、ランガーに言葉を借りれば、〈イリュージョン〉として、〈虚の力〉としてはたらき、意味を求めようとする観る者の意識を凌駕してしまうからである。またこの作品では、鏡や化粧品類、あるいはカセットレコーダー、椅子、新聞紙、ティッシュ、紙

飛行機、紙吹雪、さらには大量の枯葉等が演出として登場し、これも現実の生活空間を暗示させるが、それ以上に、背景の空虚な黒い空間、抽象的な照明、音楽、その舞台空間を構成する身体の動きが直ちに芸術空間、すなわち虚の空間へ観る者を引き戻すのである。その力はやはり身体の動き及びその構成から生まれるのである。

モダンダンス、ポストモダンダンス、そしてコンテンポラリーダンスと 20 世紀のダンスの歴史は、「ダンス」や「身体」、「動き」についての観念をめまぐるしく変遷させてきた。しかし、当然ではあるが、創作舞踊において「身体の動き」はその核をなすのであり、その肉体を媒介とする身体の動きが、ダンスという舞踊芸術を成立させている当のものであろう。オハッド・ナハリン、サシャ・ヴァルツ、金森穰等の作品は、それぞれ個別のテーマをもち、彼らの個性的な振付けがなされているが、身体の動きの深いところを観れば、そこには、肉体を動かす根源的な生命力といったものが、様々なかたちを変えて表象されるのではないだろうか。

「身体の動きを決定する主要な要因は何か」という創作舞踊にとっては本質的な、しかし極めて困難な課題に敢えて取り組んできたが、それは論者の振付家としてまたダンサーとして避けて通れない問題であり、その課題を抱えつつ舞踊創作『Excessive』を通して、根源的な身体の動きと観る者のそれへの積極的な関与を作品全体として如何に構成するかという方法を絶えず模索しなければならないということが明らかになったように思われる。

---

註

- 1 武藤大祐：「アメリカのモダンダンス」、鈴木晶編著『バレエとダンスの歴史』平凡社、2012年、p. 142。
- 2 青山昌文編著『舞台芸術への招待』財団法人 放送大学教育振興会、2011年、p. 101。
- 3 同上、p. 101。
- 4 同上、p. 102。
- 5 海野弘：『モダンダンスの歴史』新書館、1999年、p. 38。
- 6 映画『裸足のイサドラ』（カレル・ライス 1968年 イギリス）から
- 7 DVD『映像の世紀』第1集「20世紀の幕開け」、NHK/アメリカ ABCTV 共同制作。
- 8 尼ヶ崎彬：『ダンス・クリティーク 舞踊の現在／舞踊の身体』勁草書房、2004年、p. 185。
- 9 武藤大祐：前掲書、p. 142。
- 10 海野弘：前掲書、p. 256。
- 11 武藤大祐：前掲書、p. 156。
- 12 尼ヶ崎彬：前掲書、p. 185。
- 13 Humphrey, D: The Art of Making Dance, Dance Books Alton, 1959, p106。  
ドリス・ハンフリー：『創作ダンスの技法』戸倉カル他訳、世界書院、1966年、p. 112。
- 14 武藤大祐：前掲書、p. 159。
- 15 岡田晋：「1920年代のドイツ映画」、浅沼圭司編著『新映画事典』美術出版社、1980年、p. 277。
- 16 海野弘：前掲書、pp. 75-78。
- 17 副島博彦：「ドイツのダンス」、鈴木晶：前掲書、pp. 196-197。
- 18 Banes, S: Terpsichore in Sneakers, Wesleyan Univ. Pr., 1987, p. xiii.
- 19 ibid., p. xiv.
- 20 尼ヶ崎彬：『芸術としての身体』勁草書房、1988年、p. 14。
- 21 外山紀久子：「ポストモダンダンス」、鈴木晶：前掲書、p. 173。
- 22 同上、p. 188。
- 23 貫成人：「コンテンポラリーダンス」、鈴木晶：前掲書、pp. 229-230。
- 24 貫成人：「新しいドアを開けることから」TH叢書、No. 18、書苑新社、2003年、pp. 4-5。
- 25 同上、p. 6。
- 26 三浦雅士：『バレエの現代』文藝春秋、1995年、p. 190。
- 27 立木燐子：「サシャ・ヴァルツの＜身体＞三部作に見る同時代の身体イメージ」TH叢書 No. 18、書苑新社、2003年、p. 42。
- 28 同上、p. 45。
- 29 貫成人：「コンテンポラリーダンス」、pp. 252-253。
- 30 YouTube 1:13:54 2013年10月11日 アップロード
- 31 乗越たかお著：『コンテンポラリー・ダンス 徹底ガイド HYPER』作品社、p. 120。
- 32 Sasha Waltz：『Körper』（DVD, 59分）、Arthaus Musik GmbH、2011年。
- 33 副島博彦：前掲書、p. 211。
- 34 Noism の記録映像より
- 35 ランガー、S. K.：『感情と形式』大久保直幹他訳、太陽社、1970年、pp. 270-271。
- 36 同上、p. 272。
- 37 同上、p. 270。
- 38 同上、p. 316。
- 39 尼ヶ崎彬：『ダンス・クリティーク 舞踊の現在／舞踊の身体』、pp. 201-203。

## 参考文献

- 1) Humphrey, D.: The Art of Making Dance, Dance Books Alton, 1959.  
ドリス・ハンフリー：『創作ダンスの技法』戸倉カル他訳、世界書院、1966年。
- 2) Banes, S.: Terpsichore in Sneakers, Wesleyan Univ. Pr., 1987.
- 3) Langer, S. K.: Philosophy in a New Key, Harvard Univ. Pr., 3rd ed., 1957.  
S・K・ランガー：『シンボルの哲学』矢野萬里他訳、岩波書店、1971年。
- 4) Langer, S. K.: Feeling and Form, Longman, 1977.  
S・K・ランガー：『感情と形式』大久保直幹他訳、太陽選書、1970年。
- 5) イサドラ・ダンカン：『わが生涯 イサドラ・ダンカン』小倉重夫他訳、富山書房、1975年。
- 6) イサドラ・ダンカン：『魂の燃ゆるままにーイサドラ・ダンカン自伝』山川亜希子他訳、株式会社富士房インターナショナル、2004年。
- 7) フレドリカ・ブレア：『踊るヴィーナスイサドラ・ダンカンの生涯ー』メアリー・佐野監修、鈴木万理子訳、株式会社 PARCO 出版局、1990年。
- 8) クルツィア・フェラーリ：『美の女神 イサドラ・ダンカン』小瀬村幸子訳、音楽之友社、1988年。
- 9) ヨッヘン・シュミット：『ピナ・バウシュ 怖がらずに踊ってごらん』谷川美智子訳、フィルムアート社、1999年。
- 10) 楠田枝里子：『ピナ・バウシュ中毒』河出書房新社、2003年。
- 11) ライムント・ホーゲ、ウリ・ヴァイス写真：『ピナ・バウシュ タンツテアターともに』五十嵐露子訳、三元社、2011年。
- 12) 乗越たかお：『コンテンポラリー・ダンス 徹底ガイド HYPER』作品社、2006年。
- 13) 乗越たかお：『どうせダンスなんか観ないんだろ！？激録コンテンポラリー・ダンス』NTT出版、2009年。
- 14) 乗越たかお：『ダンス・バイブル』河出書房新社、2010年。
- 15) アニエス・イズリーヌ：『ダンスは国家と踊る フランスコンテンポラリー・ダンスの系譜』岩下綾他訳、慶応義塾大学出版会、2010年。
- 16) 青山昌文：『舞台芸術への招待』財団法人 放送大学教育振興会、2011年。
- 17) 鈴木晶編著：『バレエとダンスの歴史』平凡社、2012年。
- 18) ニヶ崎彬：『芸術としての身体』勁草書房、1988年。
- 19) ニヶ崎彬：『ダンス・クリティーカー舞踊の現在／舞踊の身体』勁草書房、2004年。
- 20) 海野弘：『モダンダンスの歴史』新書館、1999年。
- 21) 森山直人：『20世紀の文学・舞台芸術』藝術学舎、2014年。
- 22) 岩田恵編：『身体・表現主義ーゲルマニックな身体のリアル』TH叢書 No. 18、書苑新社、2003年。
- 23) 三浦雅士：『バレエの現代』文藝春秋、1995年。
- 24) 浅沼圭司他編著：『新映画事典』美術出版社、1980年。
- 25) Noism 設立 10 周年記念 Noism01×Noism02 合同公演 劇的舞踊『カルメン』パンフレット



博士作品『Excessive』

『Excessive』について

【作品のテーマ】

Excessive：人間の欲望と傲慢さ ―その悲劇と破壊

【作品の主旨】

人間がもつ「欲」は、ある意味一つの生きる価値観に大きく影響を与えているのかもしれない。また、その欲望は、生きていく上での一種の人間の根源になるのではないだろうか。

人間の欲望とは、自己中心性を持ち、自我から欲求が生まれるが故、誰しもが愛されたい、認めて貰いたい、自由になりたい等という根本的欲求を持つ。そして、その欲望を満たすためには、他者からの承認が必要であると同時に、自分自身も相手を認め、自身の存在意義を確立していくことにより、それらを確実に入手することが可能となるのだ。

ところが、他者を認めない限り自己の欲求が満たされないわけなのだが、自身以外の人間（他人）が現れるということ、そして、自身との密接に関わる人間が多ければ多いほど、自己と比べる対象が増えるということによって、いわゆるライバル等という存在が発生する。すると、おそらく人間の欲望は闘争心に燃えやすい状況に陥り、情緒不安定になりやすい環境におかれるのではないだろうか。

しかし、時には、その欲望を自身でコントロールし中庸を保つことが大切なのであるが、人間という生き物は弱く脆いが故に、時として、それを自身で上手くコントロールすることが出来ず、様々なものを欲してしまうという衝動に駆られてしまう。例えば、ある物がお気に入りだからといって、その物ばかりを過度に使用すると、早い段階で汚れが目立ったり壊れたりする。それと同様に人間の欲望も、積りに積もった欲望にブレーキをかけることが出来ず制御不能な状況になり、その結果、取り返しのつかない状況に陥るといことも考えられるであろう。

これらのことに似たストーリーがある。それは、旧約聖書のギリシャ神話に出でくる創世記『バベルの塔』である。それは、以下のようなものである。

バベルの塔 (Tower of Babel)

旧約聖書『創世記』中に出てくる塔。大洪水のあと同じ言葉を話していたノアの子孫たち

は、東方のシナルの平野に移り住んだとき、民族の分散を免れることを願って、煉瓦と瀝青を用いた町と、天に達するような高い塔とを建設することを企てた。ヤハウェはこれを見て同一言語を有する民の強力な結束と能力を危惧し、彼らの言葉を混乱させ（バーラル）、その企てをはばんだ。この物語は、民族と言語の多様性を説明すると同時に、神と等しくなろうとする人間の罪を描いている。こうしてバベルの塔はノアの子孫たちの分散の原因となった。（ブリタニカ国際大百科事典）

私はこの『バベルの塔』に触発をうけ、特に、ヤハウェ（神）と等しくなろうとする人間の罪に興味を持ち創作を決意する。また、神（という地位）に近付きたいという人間の愚かなる傲慢さとは、つまり、その根底に欲望が生まれ増幅した結果であり、それによって人間は悲劇的な結末を迎えるのである。この作品では、「塔」を「欲」と見立てる。また、題材となる『バベルの塔』の象徴的価値を失わず、人間が生み出す様々な欲望が増加していく様を取り入れたオリジナル・ストーリーで作品の展開を試みる。そして、私はこの作品を通して人間の過剰な（excessive）欲望が傲慢となり、その後に引き起こされる悲劇・破壊を表現しようと考えた。