

(博論様式5)

## 学位（博士）論文要旨

学生番号 DS13 - 005

氏名 游 礼奈

研究指導教授 山本 健翔

研究領域 舞台

題 目

舞踊創作におけるリアリティについての研究 - ケネス・マクミランの視点から

※芸術制作研究分野のみ記入

※作品テーマ (舞踊創作) マクミランの考えるリアリティの舞踊創作作品への反映

※論文題目 舞踊創作におけるリアリティについての研究 - ケネス・マクミランの視点から

要 旨 (1200字以内)

「誰もダンスにリアリティを求めていなかった」- イギリスのバレエ振付家ケネス・マクミラン (Sir Kenneth MacMillan, 1929-1992) はそう語ったという。本稿はマクミランの作品におけるリアリティを軸に舞踊創作論を考察し、論者自身の舞踊創作の手掛かりを見出すことを目的とする。

第1章第1節では、マクミラン作品におけるリアリティを、そこに色濃く反映されているであろうマクミラン自身の人生をたどることで探る。その結果、彼の内実は、形式化し抽象化していた従来のダンスでは表現しきれないことで、そこからの逸脱を試み、古典的なバレエ言語を、自らの体験に置き換えることで、今までになかった身体言語をつくり出したと考察するに至る。続いて第2節ではマクミランの作品『ロミオとジュリエット』を実証的に分析することで、マクミランの考えるリアリティがどのように振付に反映されているのかを探る。非現実を描くことで現実の行為に真実味をもたせ、感情の発露ゆえの行為によってリアリティが増幅するとの考えのもと、第2章のリアリティの構造の考察へと進む。第1節での「逸脱者」としてのマクミランと劇作家J・オズボーンの対比を通じて、第2節

にて似通うものがある両者においても、オズボーンとはまた少し違ったマクミランの「個人的現実への嘆き」の投影や現代性の維持により獲得した普遍性について論じる。

第3章第1節は、マクミランにとっての「隠れ家」とアンネの「日記」そして鳥居の「短歌」と題し、マクミランが『アンネ・フランクの日記』に着目しそれを『隠れ家』として舞踊作品化したことを踏まえ、論者が同じ題材で作品を創作することは舞踊創作におけるリアリティの追求になるのだろうかとの疑問から、現代の社会的現実を見つめべく歌人・鳥居をモチーフとし作品創作を行う旨を記載している。マクミランはアンネに、論者は鳥居に作品を投影することで、その時代に則した舞踊創作におけるリアリティを生み出せるのではと考える。第2節ではその博士作品『隠れ家』にどのように鳥居の短歌の要素を抽出し創作したのか、そしてその結果マクミランに戻る意図を述べる。

そして結語をもって、これまで探ってきたマクミランの舞踊創作におけるリアリティがどこから生まれるのか、それを受けて論者の舞踊創作はどこへ向かうのかという本論文の議論のまとめとする。マクミランが創作活動で行ったことと、現代の若者がバーチャルの世界で行う自己表現には決定的な相違点がある。それは自己と他者の存在を改めて感じることでできる濃密な人間関係の有無であり、本稿は舞踊創作において、現代の「リア充」ではなく自分自身に回帰することでリアルを充たすことのできる新たな「リア充」を目指す試みを提示するものである。

(総字数: 22137 字)

平成 2 7 年度 学位 (博士) 論文

題 目

(日本語名)

..... 舞踊創作におけるリアリティについての研究 - ケネス・マクミランの視点から

(外国語名)

..... A Study on Reality in Dance Creation : From Kenneth MacMillan' s Vision

※ 作品テーマ

..... (舞踊創作) マクミランの考えるリアリティの舞踊創作作品への反映

論文題目

..... 舞踊創作におけるリアリティについての研究 - ケネス・マクミランの視点から

研究領域

..... 舞台

研究指導教授

..... 山本 健翔

学生番号

..... DS13 - 005

フリガナ

..... ユウ レイナ

氏

名

..... 游 礼奈

※ 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

舞踊創作におけるリアリティについての研究 - ケネス・マクミランの視点から

作品テーマ

(舞踊創作) マクミランの考えるリアリティの舞踊創作作品への反映

目次

序論	1
第1章 舞踊作品とリアリティの関係 - 戯曲を原作とするマクミラン作品を手掛かりに	2
第1節 個人的体験の作品への反映	2
第2節 『ロミオとジュリエット』におけるリアリティ	4
第2章 リアリティへの構造	7
第1節 「逸脱者」としてのマクミランとオズボーン	7
第2節 オズボーンの限界とマクミランの普遍性	8
第3章 『隠れ家』の創作	10
第1節 マクミランの「隠れ家」とアンネの「日記」そして鳥居の「短歌」	10
第2節 博士作品『隠れ家』	11
結語	15
註	18
参考文献・映像資料	20

## 序論

「誰もダンスにリアリティを求めていなかった」-イギリスのバレエ振付家ケネス・マクミラン (Sir Kenneth MacMillan, 1929-1992) はそう語ったという。そのマクミランが振付したバレエ『マノン (Mannon)』 (1974) の映像のラストシーン・沼地のパドドゥを初めて見たとき<sup>(1)</sup>、今までにない感動を覚えた。登場人物のデ・グリュウが実際に泣いていた。それは間違いなくアンソニー・ダウエルというダンサーではなく、デ・グリュウとしてそこに存在し本物の涙を流していた。そこに起きた出来事として現実感を感じ、登場人物の運命に巻き込まれていったから、デ・グリュウのように涙が止まらなかった。そして、自身に問いかけた。普段踊るときに、登場人物そのものとして場面を感じていただろうか、与えられた振りをきちんとこなす踊り手としてしか存在していないのではないか。前述した通り、「誰もダンスにリアリティを求めていなかった」とケネス・マクミランは語った。極めて少ない彼に関する文献や資料の中でも特に貴重な彼自身の言葉である。ということは、マクミランはリアリティを求めていた。それは何故、そして彼がダンスに求めたリアリティとはどのようなものであったのだろうか。

ドラマティックな物語的要素の強いバレエを基礎に、女性の情感と官能美に溢れる作品を数多く残したマクミランだが、作品の至る所に彼の苦悩に満ちた人生、少年時代に受けた性的な抑圧と母親の急死のトラウマが色濃く反映されている。「誰も理解してくれなかった」とマクミランがインタビューで述べたように、<sup>(2)</sup> 作り手のもつ背景がその作品のリアリティに密接な関係があるとすれば、マクミランは作品に古典的なバレエ言語では語ることでできなかった彼自身のトラウマ、コンプレックス、フラストレーションを投影し、今までになかった新しい言語を作り出し語ることで、彼のトラウマに基づいた暗い情念や裏切り、抑圧、愛と死、疎外感、そして妄執への理解を切望していたのではないか。同時に、特に振付家としてキャリア初期の作品に顕著に現れる社会的現実—例えば「怒れる若者たち」と称された当時のイギリスの若者たちの抑圧感—といった従来のバレエには取り上げられないような要素を持ち込み、社会や時代のリアリティを反映した作品に意欲的に取り組んでいた。

それらを踏まえ、本論はマクミラン作品を軸に彼の舞踊創作論を考察し、論者自身の舞踊創作の手掛かりを見出すことを目的とする。マクミランが創作活動を始めた当時のバレエ作品には現実とのつながりを感じなかったという彼自身の言葉から、<sup>(3)</sup> マクミランは従来のバレエ作品ではあり得なかった感情の発露より生まれる表現を、実際の世界や人間の行動と舞台をつなぐ回路とし、「ショウ・ウィンドウのなかの美しいドレスに人々の息遣いや生活を感じない」とも語っていたことから、<sup>(4)</sup> 粉飾ではなく大きな体験としてダンスを表現したかったのだろうとも推察できる。そしてそのようなマクミランの作品の中にある現代性・普遍性を以て、我々現代の舞踊創作家は、マクミランのリアリティに目を向けるべきではないだろうか。マクミランの代表的な作品『ロミオとジュリエット (Romeo and Juliet)』 (1956) や残された数少ない資料であるジャン・パリーによる伝記『風変わりなドラマー (Different Drummer)』、インタビュー映像『逸脱者 (Out of Line)』などの分析を通して考察したい。

## 第1章 舞踊作品とリアリティの関係 - 戯曲を原作とするマクミラン作品を手掛かりに

### 第1節 個人的体験の作品への反映

仮にマクミランの作品において、ダンサーではなく実際の人間が存在していると思わせる瞬間をリアリティと呼ぶならば、そこにはマクミラン自身の人生が色濃く反映されているのではないだろうか。その仮説から、本節では数少ない資料から彼の人生をたどってみる。

マクミランの人生は、苦悩に満ちたものであった。そこでは、彼が幼少期から少年期の間に負った心の傷によってもたらされたものが大きく占めている。マクミランは大恐慌の1929年にスコットランドの貧しい家に生まれたが、母には深い愛情を注がれて育った。ダンスの才能を認められ家を離れてバレエ学校に通っていた12歳の時に心臓発作で母が亡くなったとの知らせを受ける。母の死に目に会えなかったことを悔やんでいた彼に、父親は冷たくなっている母へのキスを強いて、嘆き悲しむことを禁じた。踊ることは男らしくないとマクミランがバレエを学ぶことに反対していた父は、マクミランと仲の良い姉たちにも厳しく接し、兵士たちとダンスホールで遊んでいたことで姉たちを家から追放したという。

1945年、マクミランはエネット・ド・ヴァロワに才能を認められ、サドラーズ・ウェルズ・バレエスクールに入学し、卒業後サドラーズ・ウェルズ・バレエ（現ロイヤル・バレエ）に入団した。長身でエレガントな彼は将来を嘱望されていたが、踊り手としてキャリアの初期から絶えず不安に苛まれ、主役級の役に抜擢されながらも、舞台恐怖症から舞台上で踊ることができなくなる。しかし一方で、振付家としてその頭角を現す。当時サドラーズ・ウェルズに在籍していたジョン・クランコと親しくなったことや、舞台恐怖症の恐怖から逃れるために映画館に通って多くの映画を観たことが彼に大きな影響を与えた。<sup>(5)</sup>

1952年に処女作を発表して以降、彼の振付家としての才能は傑出していると評された。1955年に振付家に完全に転向し、1965年の『ロミオとジュリエット』が大成功を収めた。その当時ロイヤル・バレエの芸術監督だったフレデリック・アシュトンがいずれ退任する際には、次期芸術監督にマクミランを推す周囲の声が強かったにもかかわらず、アシュトンはそれを却下しマクミランをカンパニーから追い出す。それは振付家としてのマクミランの才能への嫉妬心によるものではないかと、マクミラン自身が語っている。<sup>(6)</sup>

1960年発表の性暴力をテーマとして扱った衝撃的な作品『招待 (Invitation)』で、主役の少女に抜擢されたリン・シーモアは以降長年にわたりマクミランのミューズとして活躍し、「ドラマティック・バレリーナ」との称号をマクミランより贈られた。シーモアはインタビューで「マクミランはジュリエットを踊るバレリーナに、醜くなることを恐れるなど厳命した」と話しているように、従来バレエは美しくあれと言われ続けてきたものであるにも関わらず、マクミランは醜さを肯定的に捉えていた。<sup>(7)</sup> 詳しくはのちに述べるが、それはマクミランと同年代の劇作家ジョン・オズボーン (John Osborne, 1929-1994) の演劇『怒りを込めてふり返れ (Look Back in Anger)』(1956) にみられる「キッチン・シンク・リアリズム」に通じるもの的大いにあると

考えられる。

実質的にアシュトンによりロイヤル・バレエを追い出されたマクミランは、1967年から1970年までベルリン・ドイツオペラの芸術監督に就任するが、ドイツ語を話せない彼は、ドイツ人のスタッフやダンサーたちとうまくコミュニケーションが取れずに孤独に苛まれるなど、ここでも苦悩を深める。さらに、シュツットガルト・バレエの芸術監督となって成功を収めた盟友ジョン・クランコを訪ねようとする際に、東ドイツを通過するためのビザを持っていなかったために銃を持った兵士に取り囲まれ死の恐怖を味わうという経験もする。また、若く美しい金髪の男性ダンサーのフランク・フレイの魅力に取り付かれ、彼を重用したことでシュツット・ガルト・バレエの反発を買い、一方で同バレエ団に招いたリン・シーモアに対してマクミラン自身の父親と同じような高圧的で束縛的な態度を取ってしまうなど、内外3年間の辛いベルリンでの生活を終え、1970年にマクミランはロイヤル・バレエの芸術監督に就任する。芸術監督に就任し第1作目として発表した『アナスタシア (Anastasia)』(1971)は大失敗とされたが、『マノン』は今日でも上演され続けられる名作となり、続く『パコダの王子 (The prince of the Pagodas)』(1989)は大きく賛否が分かれたものの、マクミラン自身が創作を楽しみ、バレエのためのバレエでありバレエへの敬意を表したと語っている<sup>(8)</sup>。アシュトンの伝統を壊すアウトサイダーと常に批判を受けたり、マクミランの最大の敵の一人であったニューヨークタイムズ、のちにニューヨークポストの評論家クライブ・バーンズとの確執(「あんなバレエはもう見たくない」など、マクミランに対して常に否定的であった)などはあったものの<sup>(9)</sup>、晩年は比較的穏やかな生活を送っていたようである。

序章で述べたように、マクミランの作品は一般的に、大衆受けするドラマティックな物語的要素の強いバレエを基礎とした情感と官能美に溢れる作品と評されている。マクミランの代表的な作品である『ロミオとジュリエット』、『マノン』、『うたかたの恋 (Mayerling)』(1978)などはまさにそれである。いずれも悲劇的な男女の愛を描いたもので、女性に対する性的暴力をもテーマにするなど、人間心理の闇を描き出す一方で、流麗なりフトで恋の喜びを表現するパ・ド・ドゥも特徴的である。しかし、マクミランの作品における本当の意味での特徴とはやはりリアリティであり、ドラマ性によって物語に没頭させることよりも強く、巻き込まれるように感情が同化させられてしまう所にあるのではないだろうか。マクミランが幼少期に受けた性的な抑圧や母親の急死のトラウマ、舞台恐怖症(ステージ・フライト)に苛まれた経験と劣等コンプレックスを踊りとして反映させていると見受けられる点でも、彼はそれらを作品にぶつけることで昇華を試みたがゆえにダンスにリアリティを求めたといえないだろうか。

1992年10月29日、ロイヤル・オペラハウスで『うたかたの恋』の6年ぶりの再演が行なわれた初日、イレク・ムハメドフがルドルフ皇太子、ヴィヴィアナ・デュランテがマリー・ヴェツェラを初めて舞台上で演じている最中、気分が悪いと言って客席から立ち去っていたケネス・マクミランの姿が見つからず、芸術監督のアンソニー・ダウエルはじめスタッフが搜索を始めた。やがて舞台裏の暗い廊下で倒れ冷たくなっているマクミランが警備員に発見され、駆けつけた救

急隊により死亡が確認された。カーテンコールにおいて彼の死はロイヤル・オペラハウスの観客に伝えられ、満場の観客が突然の彼の死を悼んだのだった。

マクミランの人生を、唯一の伝記『風変わりなドラマー』から、そして1990年にイギリスのシアターテレビジョンで放映されたドキュメンタリー『逸脱者』からたどるだけでも、苦難の多い満たされない思いの多い人生だったと読み取れる。そしてそれは、澁澤龍彦が「マクミランは女を女と思っていない」と述べているように<sup>(10)</sup>、作品において躊躇なく女性に対して暴力的な表現をすることにも結びつくのではないだろうか。もちろんマクミラン自身の経験が作品に影響を与えてはいるものの、自身の経験が作品のなかに現れているのではないか、という質問を散々されてきたことには相当うんざりしていたとも語っている<sup>(11)</sup>。しかし、そうとは言いつつ今までどれほど疎外感を感じてきたかという話を自身で強調もしている<sup>(12)</sup>。幼少期に父から受けた性的抑圧はトラウマを生み出すと同時に、最も忌み嫌い、なりたくなかった父に無意識のうちに近づいてしまう閉塞感にもつながっている。このようなマクミランの内実が、従来は形式化し抽象化していたダンスを、粉飾ではない大きな体験として表現しようという思いにつながり、従来のバレエからの逸脱を試みた。つまり、古典的なバレエ言語では語れないものをマクミランは語ろうとし、今までになかった身体言語をつくり出し、それに自らの体験を置き換えることで自己を顕示していたといえるだろう。そこに彼のリアリティの本質があるように思える。

## 第2節 『ロミオとジュリエット』におけるリアリティ

第1節での結論を踏まえ、ここでは作品『ロミオとジュリエット』を実証的に分析する。『ロミオとジュリエット』はシェイクスピアの戯曲を原作とした、言うまでもなくマクミランの名を世に知らしめた作品である。ラプロフスキー版、ヌレエフ版など多くの振付家によって手掛けられたが、今日でもなお上演され続けているマクミラン版は最も人気のあるもののひとつである。『ロミオとジュリエット』はマクミランが振付家としてのキャリアをスタートさせてから初めての三幕もので、一幕四場のバルコニーのパ・ド・ドウ、三幕一場の寝室のパ・ド・ドウ、三幕四場の墓所のパ・ド・ドウの三つのパ・ド・ドウを中心として作品は作られた。一番有名なのはバルコニーのパ・ド・ドウだが、これは全幕化の話が出る前の1964年春夏頃に作られた。クランコ振付の『ロミオとジュリエット』を見たマクミランはかねてから『ロミオとジュリエット』を作りたいと思っていたようで、彼のミューズであるリン・シーモアがクリストファー・ゲートルとカナダのTVで演じるために、バルコニーのパ・ド・ドウの部分を作ったのだという<sup>(13)</sup>。マクミランは新作発表まで五ヵ月という限られた期間の中で、シーモアやゲートルとディスカッションを繰り返し、キャラクターを固めながら振付をして作品を作り上げていったが、初演のファースト・キャストは、スーパースターのマーゴ・フォンテーンとルドルフ・ヌレエフであった。

(シーモアとゲーブルはセカンド・キャストとして踊った)。話題性やチケットの売れ行きを考慮してのキャスティングだったが、そういった事情は、権威や抑圧を忌み嫌っていたと語るマクミランにとっては不愉快極まりなかったようだ。<sup>(14)</sup>しかし、結果としてフォンテーヌとヌレエフのロミオとジュリエットは観客を陶醉させ、カーテンコールが43回も続いたという。

シェイクスピアの戯曲とストーリーはそう大きくは変わらないが、シェイクスピアの描いたものが若い恋人たちの純愛と抗えない運命を柱としていたとすれば、マクミランはそれとは少し違うものを描きたかったように見える。家父長が強大な権限を持つ厳格な社会で、敵同士の家柄に生まれた少年少女が恋に落ちて一途に突っ走り、運命に飲み込まれて無残な死を遂げるまでの物語を、ロミオとジュリエットの心に寄り添いながら、あふれんばかりの歓喜と心が張り裂けるような絶望をもって描いてみせているのだ。そしてそれを表すかのようにジュリエットがロミオを追って自害するところで幕がおり、最後に両家が和解する場面はない。それはマクミランが焦点をロミオとジュリエットの感情にあてていることから、彼らの死によって幕切れとしなければ、今まで彼らに感情移入していた観客には違和感が残るだろう。

ロミオとジュリエットのキャラクターもやはり原作とは少し違っている。原作のロミオは敵対するキャピュレットが「立派な紳士、身持ちも正しいよくできた青年」と言って舞踏会からたたき出そうとするティボルトを止め、<sup>(15)</sup>ロミオは冒頭の乱闘には加わっていない。しかしマクミランのバレエでは朝からロザラインを追い回してふられた上に、馴染みの街の女の誘惑にホイホイのって浮かれ騒ぎ、堅気の女性たちのひんしゆくを買っている。もちろん一幕一場からしっかり乱闘にも加わっている。原作では身持ちのよい立派な青年が、敵対する家の娘と恋に落ちた挙句、運命に弄ばれ死へ至るまでが描かれるが、マクミラン版の場合、ロミオは「衝動的で未熟 (impulsive and immature)」と捉えられ、<sup>(16)</sup>踊り手のクリストファー・ゲーブルが「恋で足が地に着かない青年 (a young man swept off his feet by love)」と想定していたという。マクミランはロミオに若さと抑えきれない性のエネルギーを象徴させたかったのだろう。そしてその若さと性のエネルギーが家父長制に抑圧されて、最も遠い所にあると思われた「死」へと簡単に直結してしまう悲劇を描こうとしたように思う。一方、ジュリエットを「若すぎる、つまりまだ幼い (very young)」としており、<sup>(16)</sup>ジュリエットを踊るリン・シーモアは自分の役を「わがまま、強情で情熱的な女の子 (headstrong, passionate girl)」と想定した。さらに、マクミラン版では両親もあまりジュリエットに対して愛情深いようには描かれておらず、父親は居丈高に命令し逆らえば暴力をふるう。母親も冷たく、ジュリエットの死よりもいとこのティボルトの死の方がショックが大きいようにみえる。親子関係というのは愛情で結ばれた人間関係ではなく、最末端の社会的集団、財産の継承関係にすぎないとさえとらえているようにも受け取れる。

マクミランは作品を作る際、まず群集のシーンを作り、背景となる風俗を描いてから主役に焦点を絞って物語を進めるという手法をとっているという。<sup>(17)</sup>そしてマクミラン作品に度々登場するのが娼婦で、このバレエでも原作では出て来ない彼女らが登場する。ケネス・マクミラン財団のHPでは'harlot' (古語：売春婦) という表現になっているが、ミラノ・スカラ座のDVDでは「ジブシー女」となっている。男性たちがさかんにスカートめくりをしたりしていることか

ら、いずれにしる堅気ではない女性たちなのだろう。権威や抑圧を忌み嫌っているように思われるマクミランは、何度か述べた彼の生い立ちからくる劣等コンプレックスを彷彿とさせるかのよう、最下層にいるそういった女性たちを生き生きと描くことで社会的権力に対するアンチテーゼを掲げ、それら権力に抑圧されてしまう若さや性のエネルギーを肯定的に捉えてみせようとしたと考えられる。さらにマクミランはヒロインであるジュリエットを踊るダンサーに「醜くなることを恐れるな」と言ったのである。これは、従来のバレエの稽古場では考えられないことだといってもいいだろう。

さて、この『ロミオとジュリエット』から、マクミランの考えるリアリティはどのように振付に反映されているのかを考察していきたい。例えば、バルコニーのパ・ド・ドゥにおいてはふたりの恋人たちがリアルなキスをしている。つまり感情の高まりによって抑制が効かなくなったふたりは、バレエの形式からそぎ落とされたその役を生きる人として本当に唇と唇を重ねているのだ。これは従来の古典バレエではまずあり得なかったことで、例えば『白鳥の湖 (Swan Lake)』の悲恋におちたふたりにはキスシーンはないし、『眠れる森の美女 (Sleeping Beauty)』のキスは王子が姫を眠りから覚ますための物語上でのことで、発露してしまうほどの、抑制の利かない感情の高まりを見出すことは困難である。

ロミオとジュリエットの場合、コップの淵から零れおちる水のように、溢れ出るふたりの激情がキスとして現れているのである。抑制の利かない感情の高まりを古典バレエに見出すことは困難だと述べたが、仮にそこに感情の高まりがあったとしても、バレエの動きの域から出ないまま、まるで絵画のような様式的な美しさをもって描かれ、そこに観客の感情移入といったものを促すのは難しい。それをマクミランはそこに生きる人の息遣いを感じない、リアリティがないと言いたかったのではないか。バレエの立ち方ではなく、しっかりと日常生活と同じく踵を床につけ、視線を絡ませ、息を吸ってキスをする。クラシックバレエとしての形ではないから、我々はこれがバレエであることを一瞬忘れてしまうような、目の前で起こった現実としての事象であるかのような感覚にさせるのである。

『ロミオとジュリエット』のバルコニーのパ・ド・ドゥで特筆すべきは若い二人の天にも昇るような歓喜、地に足がつかずに浮いている状態の夢のような現実を超越した踊りを踊る2人があたたかも、新たな自分が憑依したかのように呼吸が始まりキスを交わす点である。つまり、非現実を描くことでふり幅を大きくし現実の行為に真実味をもたせ、感情の発露ゆえの行為としてのキスのリアリティが増幅するのである。バレエだから、という固定観念や美しさを求める第三者の批評に影響されることなくマクミランが仕掛けた舞台上に生きている人の主体的な行動に、我々はリアリティがあると感じ、巻き込まれ、感情移入していくのであろう。マクミランが「醜くなることを恐れるな」と言ったことは、つまりはダンサー自身の固定観念を捨て主体的であれ、ということでもあったのだ。そしてそれは、観客に対してのメッセージともいえるのであろう。そこに彼のリアリティの本質があるように思える。

## 第2章 リアリティへの構造

### 第1節 「逸脱者」としてのマクミランとオズボーン

マクミランは当時の社会に適合できない、いわゆる社会的不適合者だったのではないだろうか。社会や家族に対してだけでなく、自分自身に対しても適合できず、様々な摩擦に苦しみ、作品創作はそこから逃れるための「隠れ家」だったのではないだろうか。マクミランは彼の父によってがんにがらめにされた生活や、美しいばかりでリアリティなど感じないダンスといった、マクミランから見ればいかさまのような世界を攻撃し続けた。そうしなければ、ひたすら周囲の光を遮断し己の内側の闇の中でもがくしかないことを、マクミランは知っていたのだ。

社会的不適合者といえば、オズボーンの『怒りをこめて振り返れ』の登場人物のジミー・ポーターはまさにそれである。そして、マクミランを語る上で、「オズボーンの演劇ばかり見ていた」「オズボーンに手紙を書いたこともある」とマクミラン本人も語っているように、彼が多大な影響を受けたというオズボーンのことを避けるわけにはいかない。彼の1992年5月のオズボーンへの手紙は次のようなものであった。

（『怒りをこめて振り返れ』は）莫大な影響(an enormous influence)を私に与えました。とりわけそれは、演劇における他のあらゆるものを取るに足らないものに思わせたことです。それは間違いなく、ダンスで何が起きているかを私に見るように仕向けました。そして、あなたのその爆弾は、私の世界の全てが単なる窓の飾りであったことを私に知らしめたのです。<sup>(18)</sup>

マクミランとオズボーンは共に同じ時代のイギリスに生き、年齢もほぼ同じであったし、何より両者は“ここじゃない”“これじゃない”を希求し、手段は違えど舞台にその思いを怒りのようにぶちまけていた。彼らはその時代のイギリスに蔓延していた沈滞感や日常に不満を抱き、鬱屈した精神の持ち主であった。ジェフリー・ソロモンズは次のようにいう、「ケネスは私に次のように語った。『隠れ家』は、警察国家での抑圧された人々についてと同じくらいイギリスについてのもだった」<sup>(19)</sup>。ショウ・ウィンドウの中のドレスのように、世に溢れる美しいものは粉飾にしか見えず、実際の生活も息づかいも感じられないことへの反発が原因だったのではと推測できると同時に、その劣等感こそが彼らを時代の寵児たらしめたのではないだろうか、とも考えられる。

J. オズボーンの演劇は、怒りの演劇である。当時のイギリスは、二十世紀半ばまで世界をリードしてきた大英帝国が、第二次世界大戦を境にした世界の激動の波に乗ることができず、歴史と伝統の上にあぐらをかき老大国に凋落したことにより、その背景に沈滞感をもっていた。福祉国家への転身も、時代遅れの階級差別を維持したまま進行する状況のもとで、体制に組み込まれない若者たちが、硬直した現状に不満と反抗心を抱く「怒れる若者たち」になるのは必然である。

ここでマクミランのリアリティを考えるうえで、オズボーンの演劇におけるリアリティに注目

したい。

オズボーンは、「時代の無気力を暴くには、まず、時代をかきまわし渦巻きを起こさせるだけの混乱を内側にかかえこむ〈葛藤人間〉が必要である」「感情を与えるためには、鼻もちならないアンティ・ヒーローが必要である」（ここでのアンティ・ヒーローとはたとえば精神の高貴さといった英雄的人物に不可欠な資質をもたない主人公を指す）と述べている<sup>(20)</sup>。それがすなわち「怒れる若者たち」の代表であるジミー・ポーターである。小田島によれば、ジミーのようなアンティ・ヒーローにスポットを当てることで、人間の真実に迫ろうとしているオズボーンは、愛からの逃亡者ではなく愛の追求者だったのではないかという。それはマクミランにもいえることである。ジュリエットを踊るダンサーに「醜くなることを恐れるな」と言ったことがまさにそれで、醜さを恐れないこととはつまり、美しい装飾品を取っ払って自身をさらけ出すことである。

## 第2節 オズボーンの限界とマクミランの普遍性

そこには社会の通念との摩擦が生じる。外側の社会道德の通念が、いやおうなく内側の愛そのものをゆがめ、破滅に導くのが悲恋文学の公式であるとするれば、オズボーンは逆手をとってスポンティニアスな愛をもって社会道德の通念の壁をぶち壊そうとしているかのようである。オズボーンが追求してきたものは、ありのままの自分の自由な発露としての愛が、一方では世間の通念と激しく摩擦し、したがって他方では自己の発見に導くような栄光をになうものであった。<sup>(21)</sup>

この小田島の指摘はマクミランにも言えるだろう。

ところで、彼はここで『J. オズボーン』の冒頭で「新しい演劇の突破口を切りひらいた劇作家としてオズボーンの軌跡をたどるとき、新しい演劇の新しさとはなにか、おのずからみえてくるだろう」と述べているが、<sup>(22)</sup>その新しい演劇の新しさとはなんであったのだろうか。オズボーンによって先導された新しい演劇は、当時の若者のエモーションを代弁する、というよりはむしろ、当時の若者にその状況を認識させ、自己がなんであるかを発見させ、いわば感情教育をほどこすものであることだった。60年代半ばにさしかかったころのイギリス演劇におけるオズボーンについて、小田島は次のようにいう。

かれはいぜんとしてぼくの世代の声である。～中略～しかしオズボーンのみがそのたびにぼくたちの思想を盗み、ぼくたちの人生を生き、ぼくたちの道を一步先に、もっと明確に、もっといのちがけに、進んでいるという意識をもって眼をみはらさせてくれるのである。<sup>(23)</sup>

オズボーンがもたらした衝撃は「それも徐々になにかが衰弱し、風化していったのでは」とあるように1960年代でしずまる。<sup>(24)</sup>オズボーン自身、1960年にインタビューでその作品を「古

臭い」とも語っているし、小田島も「リアリズム演劇に許されないことは時代遅れになることである」と述べている<sup>(25)</sup>。では、なぜマクミランの作品は、今なお多くのバレエ団でレパートリーとして踊られているのか。その理由のひとつは、マクミランがオズボーンと同様に「キッチンシンク・リアリズム (Kitchen Sink Realism)」<sup>(26)</sup> というものを舞踊作品に取り込んだことが、演劇におけるリアリズムの限界を打ち破ったといえはしないだろうか。ショウウィンドウのなかのドレスではなく、安価な服を身にまとった人々、たとえばマクミランのバレエ『ロミオとジュリエット』に出てくる娼婦などの従来のバレエではスポットの当たらない存在を描くことや、バレエの形式としては当てはまらない、美しいとは言えない形での感情の発露による表現が、舞踊におけるキッチン・シンク・リアリズムだとすれば、マクミラン作品においては、そこに現代を投影しなおかつ自身の個人的現実を追求したことで、大きな体験としてリアリティをもって観客の眼前に現れたのだろう。マクミランのリアリティの大半を占めているのは「個人的現実への嘆き」で、個人的なトラウマや痛みは当人の心情に変化がなければ解消されないものであるから、リアリティとして保ち続けていられる、或は保ち続けざるを得ないのだろう。そして何よりマクミランの場合、人間が普段のコミュニケーションで用いる言語でなく、マクミランのリアリティの感覚を用いたマクミラン的バレエ言語を用いたことで、今日まで生き続ける作品を生み出したのだ。リアリティを感じないと言いながら、それでもバレエの世界に身を置き続けバレエでの表現に徹したのは、口で紡ぐのではうまく伝えられない言葉を、彼が作りだしたバレエ言語に託すことで表現できたからだ。つまり、フィクション (バレエ) にリアル (マクミランの個人的現実) を取り込むことでリアリティ (マクミランのバレエ言語) が生まれ、従来のものから、大多数からの逸脱こそがマクミランのリアリティなのである。ただ、オズボーンのリアリティは社会的現実への憤りによって生まれたが、マクミランのリアリティはより個人的現実に向かい合っているものであり、そして何より、それをバレエ作品に反映したからこそ普遍性を持ち得たのだろう。マクミランの普遍性とは、その都度現代性を維持し、とことん「個人的現実への嘆き」を投影したことで、形式としての「感情」ではなく内面から湧き上がる「感情」を発露することにより獲得されるのである。

### 第3章 『隠れ家』の創作

#### 第1節 マクミランの「隠れ家」とアンネの「日記」そして鳥居の「短歌」

1956年、マクミランは『アンネ・フランクの日記 (The Diary of Anne Frank)』をモチーフとした作品『隠れ家 (The Burrow)』を発表した。マクミランの振付家としてキャリア初期の作品である。この『隠れ家』に関する残された資料はほぼなく、全篇を映像で見ることは叶わない。1990年にイギリスで放送されたドキュメンタリー『逸脱者』でリハーサル映像を見ることはできるが、それも僅かである。ゆえに全容を知ることが不可能ではあるが、第1章で考察したマクミランのリアリティを踏まえ、論者自身による新しい『隠れ家』の創作を研究するという今回の主旨においては、むしろ原型がないほうが理にかなっているのではないだろうか。『隠れ家』を創作した当時のマクミランは今現在の論者と同じ20代後半で、時代ごとに変化する社会的リアリティをその時代の若者の目で見つめ、その時代の表現を試みるという意味において、必要なものは目に見える映像や多くを語る文献ではなく、『隠れ家』の存在とマクミランの舞踊におけるリアリティの感覚、そして論者の考える今の舞踊におけるリアリティの感覚である。

マクミランの『隠れ家』のモチーフは先述した通り『アンネ・フランクの日記』である。第二次世界大戦時、ナチス・ドイツにより迫害されたユダヤ人の少女アンネが家族とともに身を潜めていた隠れ家で、その日々や思いを綴った日記は、1942年6月アンネの13歳の誕生日に父から贈られた日記帳に「あなたになら、これまで誰にも打ち明けられなかったことを何もかもお話しできそうです。どうか私のために大きな心の支えと慰めになってくださいね。」と記されるところから始まっている。ならばマクミランは、第二次世界大戦中に迫害されたユダヤ人という社会的現実により生まれた『隠れ家』はもとより、アンネが唯一打ち明け話のできる日記という個人的現実が生み出した『隠れ家』に自分と自分の舞踊作品を重ね合わせたとは考えられないだろうか。マクミランの伝記『風変わりなドラマー』の中でパリーは、常に孤独を感じていたマクミランが唯一それを忘れることができたのが舞踊創作に没頭することだったと述べている。<sup>(27)</sup> アンネにとっての日記とマクミランにとっての作品は手段は違えど、どちらも自身の存在の表現であったと解釈しても間違いではないだろう。

さて、ではここでマクミランがアンネの日記に着目しそれを舞踊作品化したことを踏まえ、論者が同じようにアンネの日記をもとに作品を創作することは、本論の主旨である舞踊創作におけるリアリティの追求になるのだろうか。刻一刻、時間とともに変化していく社会的現実を遡ったところでその時代の息遣いや空気を身を以て知る術はないのだから、所詮は虚構でしかなくなってしまうのではないか。ならばやはり、現代を生きる論者は現代の社会的現実を見つめる必要があるとの考えに至り、歌人・鳥居にたどり着く。<sup>(28)</sup> 虐待、親の自殺、ホームレス生活など、過酷な状況を生きてきた鳥居は、短歌に出会い、「ありのままの自分でいい場所を得た」という<sup>(29)</sup>。自身もたびたび希死願望に襲われるという鳥居と、死の恐怖(忍び寄るナチスの足音)におびえながら生きることを希求したアンネ・フランクとは対照的なようではあるが、現代日本にお

ける閉塞感とそこで追い詰められギリギリの生を生きる鳥居とは、日記と短歌との違いはあれ、その存在証明のように言葉を紡いだ両者に相通じるものを感じ、論者の『隠れ家』は鳥居の「短歌」をモチーフにすることとする。そして、現在の鳥居は「生きづらいなら短歌を詠もう」と呼びかけ、自殺を減らすボランティア活動も行っているという。人民新聞オンラインのインタビューで、短歌を詠み始めて何が変わったかという質問に鳥居はこう答えている。

世の中には、幻覚なのか靈感なのかわからないけれど、みんなには見えないものが見える、という人がいます。でも「みんなと違う自分はおかしい」「変な奴だと思われる。内緒にしておこう」という気持ちが働きます。ところが、短歌の世界は違います。みんなには見えないけど自分には見えるという幻視も、行き場のないどうしようもない感情、些細なことのはずなのに何故かいつまでも胸を痛め続けてしまっている憂鬱な気持ち、などがうまく表現されると、作品となります。そうした生きづらさを作品に昇華させれば、「あの人しか書けない歌だ」と世間から評価してもらえます。私は、短歌に出会って孤独が慰められたような気持ちになりました。短歌を詠んだところで、決して孤独が消え去ることはないのですが、「こんなにどうしようもなく孤独な人がこの世界に、私以外にも存在していたんだな」と慰めになりました。徐々に「生きづらさと短歌」という2つのものが、私の中で結びつくようになりました。器用に前に進めず、他の人が気づかずにやり過ぎてしまうようなところで立ち止まって悩んでしまう、そういう人だからこそ表現できることがある。このような生きづらさを感じられる感性や悩む力を評価してくれる世界が、短歌だと思います。短歌は、生きづらさを「武器」にできます。<sup>(30)</sup>

マクミランにとっての舞踊作品をアンネの日記に重ね合わせ、両者の生きづらさを昇華し、その結果リアリティの表現を生み出したのであれば、論者の舞踊作品は鳥居の短歌を投影することで現代の舞踊創作におけるリアリティを考えることができるのではないだろうか。そしてそのリアリティの感覚は普遍性をもたせなければ多くの共感を得ることは困難であるから、やはり表現という現実とは異なる世界での主張は、個人的現実に伴う感情の昇華を媒体とするのであろう。よって、マクミランにとっての舞踊はアンネの日記であり、それを現代の感覚に置き換え、表現とは他者に影響を与え、広くは世界を革命する可能性を秘めた試みであるという鳥居の短歌の要素を抽出することで現代の『隠れ家』になり得るとの考えに基づき、舞踊創作に着手する。

## 第2節 博士作品『隠れ家』

博士作品『隠れ家』で扱うのは前述した通り、ユダヤ人の少女・アンネではなく現代の歌人・鳥居である。そしてあくまでも鳥居の世界を表現するのではなく、鳥居の生い立ちや短歌をもとに普遍性のある人間像に昇華させ、マクミランのリアリティを以て新たな舞踊創作の手法を探る

試みである。本節では作品を創作するうえで、振付そのものの技法と演出の技法の二つの側面から博士作品『隠れ家』の分析・考察を進めたい。

冒頭、舞台上に設置したテーブルの下に男性が白い布を懐に抱え、人々のざわめきの中で縮こまって座っているところから始まる。この男性はいわばマクミランの象徴で、白い布は思いや言葉やあるいはマクミランの創作した作品といった、内に留めておけずに吐き出した吐瀉物を具現化したものである。マクミランを登場させる意図は端的に述べると、閉鎖された空間と窮屈な心理状態の視覚化、『隠れ家』への心理的導入とふたつの世界を繋ぐ役割の担い手である。マクミランの象徴がざわめきから遠ざかるのか、はたまたざわめきの中に入っていかうとするのか、舞台の縁に向かって歩いていく。これ以上前には進めない状態になった瞬間、抱えていた布を吐瀉物のようにぶちまけ、それにまみれ、そこから這い出すと彼の思考の世界すなわち『隠れ家』の世界へと切り替わる。白い布はマクミランの現実と『隠れ家』の世界を繋ぐ回路である。『隠れ家』の世界では、行き場のない女性たちが生き場を求めて閉鎖空間に身を置いている。逃げてきた者、逃げざるを得なかった者、身を隠したい者に隠さねばならぬ事情のある者と様々である。生きていられる空間がそこしかないことを強調するため、その世界が女性たちのすべてとして、あえて彼女たちによる外の世界の表現をせず、マクミランの存在によって外の世界を匂わせ進行していく。

各シーンはそれぞれ物語の展開に合わせた鳥居の短歌をもとに創作しており、順に、

「影重という名の町に住んでいた 海風が吹く孤児たちの町」  
「履いたきり脱げなくなったと笑ひけり 踊り子たちの冷たい裸」  
「灰色の死体の母の枕には まだ鮮やかな血の跡がある」  
「目を伏せて空へのびゆく麒麟の子 月の光はかあさんのいろ」  
「心とはどこにあるかを知らぬまま 名前をもらう『心的外傷』」  
「大きく手を振れば大きく振り返す 母が見えなくなる曲がり角」

と、上記6首で構成している。

1首目の「影重という名の町に住んでいた 海風が吹く孤児たちの町」をもとに、序盤では隠れ家へと集まってくる孤独な女性たちとそれぞれの背景の表現を試みている。同じ孤独といえどその形の違いゆえ共感し合えず、孤独から逃れる術をもつこともできない窮屈さを大きく激しい動きで空間を埋めることによって表現した。影重とは実際に三重県にある土地の名で、音から受けるザラザラとした質感の印象と海風という言葉の乾いた響き、そして何より誰も使いえなかったであろう「孤児」という単語がより一層この句のささくれ立った痛みを強調しているように思う。その点は音楽（Frank Martin, Concert pour piano No.2）から論者が受けた寂寥感と通じるものがあるように感じ、意図どおり反映されていることを願う。ちなみに、作曲者であるフランク・マルタンはシェーンベルクの十二音技法を独自に発展させたが、調性破壊や表現拡張の手段としてではなく、あくまで旋律の可能性を豊かにするための道具立てと見なしていた。このた

めマルタンは調性に固執し、無調には反対したとあるが、そこにはあくまでバレエに固執したマクミランと同じ匂いを嗅ぎとることができるのかもしれない。それらはマクミランが『隠れ家』の世界に入り込んでなおテーブルの下でじっとしていることによって強調している。

2首目の「履いたきり脱げなくなったと笑ひけり 踊り子たちの冷たい裸」をもとに創作したシーンは、諦めにも似た自身への嘲笑を群れることで誤魔化そうとする心理の表れとした。ただひとり、鳥居の象徴であるダンサーだけは自ら群れに加わることはない。それによって彼女の、もとい彼女たちの本来の居場所ではないことを比喻している。彼女たちが縦横無尽のようで、しかしフォーメーションによって短歌のリズムを表しだしたこと＝吐き出し始めたことで、誘発される作品を生み出すようにマクミランはまた吐瀉する。その吐瀉物が『隠れ家』の女性たちの世界に影響を及ぼし始める。

3首目には「灰色の死体の母の枕には まだ鮮やかな血の跡がある」を選んだ。鳥居の象徴ともうひとりの女性との愛憎を思わせるシーンとして創作した個所であるが、そこに秘めているのは鳥居の最も大きなトラウマのひとつである母親の自殺である。モノトーンの世界に落とされた鮮血色には目を逸らすことのできなくなってしまう強烈なインパクトがあり、色彩感覚での表現にフィクションの立ち入る余地はなくなる。「鮮やかな」という唯一の形容詞さえもフィクションの体温を殺す一因なのではと感じた。鳥居の作品が示すのは、生や死や身体や傷や痛みやそういった途方もない起爆力をもったリアルな事象である。マクミランがもたらした影響は彼女の世界を繋ぎ、それが彼女の吐瀉物となり、その吐瀉物が『隠れ家』の女性たちの言葉を代弁し始める。

4首目「目を伏せて空へのびゆくキリンの子 月の光はかあさんのいろ」には、マクミランにも鳥居にも心の根底に潜んでいる母親への思いの上澄み液を掬いとるような、郷愁にも似た思いを重ね合わせた。たとえば線香花火を見つめるとき、我々はそこにいろいろなものを読み取ることができる。生命であったり記憶であったり恋であったり、短歌や詩もそのなかのひとつであるだろう。でもあまりに大きな打ち上げ花火に出会ったとき我々にできるのは音・光とその後に残された夜の深さに打ちのめされることだけではないだろうか。光の示す先にあるものが、闇の奥に息づくものがどんな表情をしているのか、という問いかけが無意味に思えるほど、鳥居は「気付き」への共感でもなく同情でもなくただ「見る」ことだけを求めてくる。

そういった意味で5首目の「心とはどこにあるかを知らぬまま 名前をもらう『心的外傷』」をもとにしたシーンは寂寞のピークを表現するためのものにしなくてはならない。最たるが孤独なのだとすれば、それはおそらく「ぼつり」としたものだろう。「ぼつり」とは、(1) 雨やしずくが一つ落ちるさま(2) 点や穴などが一つだけできるさま(3) それだけ孤立しているさま(4) 一言だけつぶやくように言うさま(5) 物が途中で切れるさまを表す副詞である。「ぼつり」とした孤独な独白は、マクミランの作品創作であり鳥居の短歌でもあり、それがただの孤独な独白で終わらないのは彼らが踊りや短歌といった表現を媒介していたからである。彼らの、彼らだけの言語となり、それを以て発信したからこそリアリティを持ちえ、彼らの世界に引き込むことで彼らの現実世界に一瞬でも身を置いたがために、感情移入リアリティを感じずにはいられ

ないのだろう。マクミランが、『隠れ家』の女性たちが孤独によって「ぼつり」とこぼした思いや言葉を掬いとり、それを纏いもがく様は感情の共有すなわち共感によっての苦しみを表している。

最後の6首目「大きく手を振れば大きく振り返す 母が見えなくなる曲がり角」には、孤独よりもひとりぼっちという言葉が似合うように思う。ひとりぼっちのマクミランが誰かの理解を得たかったがために作品を生み出す様子を形容するのと並行して、『隠れ家』の女性たちは外の世界を生み出そうとする様、すなわち『隠れ家』を去ることを表現している。鳥居の象徴以外の女性たちが外の世界へ向かうために、埃や泥にまみれて重たくなってしまった足枷を外すかのごとく靴下を脱ぎ棄て、それを鳥居の象徴に託す。彼女はそれを受け入れる。それは、ただひとり鳥居の象徴だけは自らや誰かの居場所の守り手として残り存在することによって、マクミランが現実の世界へ戻る鍵の役割を担う。

鳥居の象徴の存在が鍵となり、マクミランは現実の世界へと戻ってくる。現実の世界はオーケストラのチューニング音で満ちており、間もなくマクミランの作品が上演されようとしているかのようなのである。冒頭で縮こまっていたテーブルの下ではなく、その上に座り天を仰ぐマクミランの姿は居場所を得たようにも見え、鳥居の象徴もまたその視線の先を追って『隠れ家』の幕が下りる。

結局、『隠れ家』を描くことはその外の世界を見つける為のものであったことに気付く。現実がなければ虚構は生まれず、虚構によって救われる現実だってある。マクミランがマクミランとして生きなければマクミランのバレエは存在しなかった。短歌に出会ったことによって鳥居は鳥居としての居場所を得た。現実のなかで生まれた感情が発露し、それによって他者がリアリティを感じる表現が生まれ、それが自身と他者の異なる世界をつなぐ生命線となる。つまり、表現の世界においてリアリティとはコミュニケーションのひとつの手段だということが、第1章と第2章の考察及び作品創作によって導き出された。鳥居の居場所としての短歌は外界との繋がりをもたらし、もはや隠れ家ではなくなり、マクミランにとっても、隠れ家から天の下に姿を現してゆく。彼はこの作品を経て、先述した『ロミオとジュリエット』のような数々の傑作を生み出していく。

そして、この男性ダンサー演じるマクミランの象徴は、リアリティという概念を舞踊に持ち込み、新たなバレエ言語を打ち立てた、マクミランの視点から、新たな舞踊創作の可能性を探ろうとする論者自身とも重なっているのだ。

## 結語

これまでの議論を通して、マクミランの舞踊におけるリアリティがどこから生まれるのかを探ってきた。それは既に明らかにしたように、彼の個人的な体験からくる「逸脱者」あるいはアウトサイダーとしての「負のエネルギー」の表出の結果である。幼い頃の過酷な体験によるトラウマ、舞台恐怖症によるダンサーとしての挫折、振付家としてのドイツでの苦悩等の「負のエネルギー」は、しかし、舞踊創作において徐々に「正のエネルギー」となっていき、『ロミオとジュリエット』という傑作を生み出したのである。「醜くなることを恐れるな」「女を女と思っていない」暴力的な演出の根源には、先のエネルギーが関与している。それは、従来の形式化され、抽象化されたダンスの粉飾を削ぎ落としたのである。そのことが結果的に従来の伝統的バレエからの逸脱（out of line）となり、批判されるが、マクミランにとって、この逸脱とは新しいバレエの身体言語の創造に他ならない。この逸脱の構造は端的に傑作『ロミオとジュリエット』に現れる。

あくまでも若い二人の感情の強調、そのキャラクター設定、すなわち、若さと抑えきれない生のエネルギーの象徴としてのロミオ、愛情に基づく親子関係ではなく、財産の継承関係として捉えるジュリエットとその両親、そのような彼らを古い家父長制による抑圧が死に追いやるというシェイクスピアとの違い、娼婦という最下層の女性を背景の風俗として描くことは、社会的権力、支配層による抑圧に対するマクミランのアンチテーゼがこの作品の根底にあり、この作品に独自のリアリティをもたらしている。『ロミオとジュリエット』における幾つかの抑制の効かない感情の発露、激情は、『白鳥の湖』『眠れる森の美女』等の例を見ればわかるように、古典的バレエには導入が困難な要素である。「ショウ・ウィンドウの中の美しいドレスに人々の息づかいや生活を感じない」と言ったように、マクミランは敢えて、そのような感情を発する生身の人間の存在を強調し、観客の感情移入を求めているのである。従来のバレエの固定観念を排し、マクミランが仕掛ける演出から、われわれはその舞台にリアリティを感得するのである。

既に述べたように、マクミランのリアリティは、またオズボーンの強い影響を無視できない。「混乱を内側に抱え込む人間」「鼻持ちならないアンチヒーロー」であるジミー・ポーターは、小田島にいわせれば、逆に「愛の追求者」となる。それはジュリエットのダンサーに対するマクミランの「醜くなることを恐れるな」にも通じる。小田島が言うように、そこには社会通念と摩擦が生じる。すなわち、それは逸脱である。しかし、その逸脱こそ「自己の発見に導く栄光」を担うのであり、そこから、オズボーンにとって新しい演劇が開かれたのである。その後、リアリティを失っていくオズボーンの演劇について、小田島は「リアリズム演劇は時代に密着しない限り廃れていく」というが、他方マクミランは、「キッチン・シンク・リアリズム」の手法と現代への密着によって、現代のさまざまな矛盾と抑圧を常に自らの個人的体験と重ね合わせ、演出のエネルギーとしたことが、普遍性を獲得することになる。

論者の舞踊創作にはこのようなマクミランの姿勢が強く影響しているが、マクミランの『隠れ家』が、アンネ・フランクの「日記」がそうであったように、彼の個人的な体験の負のエネルギー

一による自己実現の場としての作品であったと捉えることができよう。そのようなコンテキストにおいて、「現代に密着」している論者は、先の両者と同様の創作の手がかりを鳥居の短歌に見出した。過酷な状況を生きた彼女の「ありのままの自分でいい場所」が短歌であった。マクミランが逸脱を創造の武器とし、そのリアリティの実現に向かったように、鳥居もまた、生きづらさを作品に昇華させるべく短歌を創造の「武器」にしたのである。

マクミランのリアリティを考察、そして博士作品への反映を経て、マクミランのリアリティの感覚を用いた舞踊創作とは、現時点でマクミランのコミュニケーションの手段であったとも言える。同時に、彼の作品が今日まで色褪せず上演され続けているのは、人に真摯に向かい合うことを恐れなかったからではないかとも想像できる。マクミランはインタビューで「人にとっても興味があつた」とも語っている。確かに厭世的な発言の多い人物ではあつたが、人を見て、人を考え、人に伝え、人を愛でた。「誰もダンスにリアリティを求めていなかった」とは、ただ単に否定や反発からの言葉ではなく、誰よりも表現に誠実であつたからなのだろう。

序論で、マクミランの『マノン』を見たときに自身にその場に登場する人物としての存在を問いかけたと述べた。マクミランの視点からその存在を考えると自ずと見えてきたものがある。そしてそれは、論者自身の舞踊創作に対する姿勢を決定する手掛かりとなるものでもある。逸脱こそがマクミランのリアリティであつたし、それが作品創作へ、他者へ、自身へ向かうエネルギーであつた。何かへ向かうエネルギーをコミュニケーションとするならば、人が五感によって捉え、向かい合えば始まり、次に目を向けるとそこが切れ目となり終わるものを、虚構や虚像を演じる何かを創り出すことでそこに留めるのは表現である。現実にある材料を使い、現実と同じような様子をしているが、現実の再現や模倣や相似形でもない、現実ではあり得ない状態の時間や空間・人間関係が構築された架空の作り事すなわち現実からの逸脱である。しかし、それが日常から切り離され突飛なものであればあるほど感動に引き込まれ、架空の作り事であると知りながらも、現実の事実より作られた事実の方が、より真実を伝えてくれると感じる場合がある。例えばマクミランの『ロミオとジュリエット』において、バレエの肉体をもって舞台上に繰り広げられる回転技やアクロバティックなリフトなどの事実は、現実の動きではまずあり得ないものであるのに、そこに人間の呼吸や体温を感じさせる感情の発露より生まれるリアルなキスなどの動きがある。人間の行いや節目に起こる感動を作り事にして示し、改めて我々に認識させてくれる。観客にとって舞台が作り事の世界であればこそ、自分以外の誰かの生や死に触れることができ、体験したと錯覚することができ、自己の存在の再確認によって体温を感じ、感動が生まれるのである。それは身体性の回復を促すものでもある。現代の特に若者の間で Facebook や Twitter などの SNS の普及によって、誰でも気軽に言いたいことを言える場が増えた。個人的な意見にも関わらず、さも全ての人の代弁者かのように声高に主張することで快感を得たり、それを論破して傷つけることだって容易い。ただしそれは、面と向かって言えることではなかったりもする。目の前に実体がなく、顔の表情や息遣いといったものが感じられないから、言いたかったことや言ってみたくいことが言えてしまう。マクミランが創作活動で行ったことと、現代の若者がバーチャルの世界で行う自己表現は、虚構の中からリアルを感じ取り、虚構を通じてリアルを感じさせる

といった意味では似通っている。ただ、決定的に違うのはそこに自己と他者の存在を改めて感じることのできる濃密な人間関係の有無である。身体を駆使して行われる虚構の創造の現場で、結果としてそれが人々のリアルを再生させる。そこに実際に存在することで空間を満たし、空間を支配するのではなく享受することで自分自身に回帰する。つまり、現代の若者言葉のひとつである「リア充」の虚しい響きではなく、<sup>(31)</sup> 回帰することで文字通り論者自身のリアルを充たして初めて、その場に存在できるのだ。それは、世の中の固定観念や第三者の批評に影響されることなく、マクミランが言った「醜くなることを恐れるな」の姿勢で、主体的に舞踊創作へと向かうべきであると表明するものである。

マクミランの作品が今日においても上演され続け、人々を魅了し続けることができるのは、脈々と受け継がれてきた歴史をもつバレエへの否定ではなく、バレエへの敬意ゆえに自身を省みて見つめた結果としての逸脱であったからだ。実際の生活や感情に基づいたリアリティの感覚をもった表現こそがマクミランにとっての愛の発露であったのだ。

本論文の執筆にあたり御指導いただいた山本健翔先生が第16回修了公演のプログラムに、「『わかるなんて言葉、演劇にはないんだ』とはジャン・ジロドゥ - バレエでも知られる〈水の精霊の物語〉を美しい詩劇『オンディーヌ』に仕立てた詩劇人 - の台詞の一節です。その詩人に心酔し、『なよたけ』を書いたのが私の敬愛する加藤道夫。彼はここから、このように綴ります。『演劇が理解を強わず、文体が朗々たる『演劇の声』となってひびかい、極めて人間的な作者の魂の主題が聴くものの精神のもつれをほぐし、心の皺をなめらかにして呉れる時、劇場から家路を辿る人達は、何時になくはっきりと、夜空に瞬く星の意味を、自分達の心臓の鼓動の意味を、人生と言うもの、愛と言うものの意味を悟るのだ』と。作品の評価で『わかる』『わからない』という言葉がよく使われます。しかし、少なくとも、大学院で研鑽を積もうという皆さんは、その次元にとどまることなく、こんな風に観客が劇場を後にできるような作品を創造することをめざしてください。『文体』、『演劇の声』という文言が、声なき舞踊作品の担い手たちには距離を感じさせるかもしれませんが、そんなことはありません。知の巨人ともいわれる詩人、ポール・ヴァレリーが、散文を歩行に、詩を舞踊にたとえたように、まさに舞踊は詩を劇場にひびかせるものなのですから。」という言葉<sup>(32)</sup>を寄せて下さった。

このように、劇場を後にした観客がリアルを回復する新たなる「リア充」をめざし、舞踊創作の研究に励む身として心に留め、引き続き本論文で考察が及びきらなかったものを課題とした。

---

註

- (1) 1974年初演・映像は1982年に収録
- (2) ドキュメンタリー映像 *Out of Line* 1990年、イギリス
- (3) *ibid.*
- (4) Jann Parry : *Different Drummer The Life of Kenneth MacMillan*, 2010. p.3488.
- (5) *ibid.* p.478.
- (6) *Out of Line*
- (6) *ibid.*
- (7) *ibid.*
- (8) *ibid.*
- (9) *ibid.*
- (10) 澁澤龍彦 : 『西欧芸術論集成』 河出書房新社、2010年
- (11) *Out of Line*
- (12) *ibid.*
- (13) Parry : *op.cit.*, p.198.
- (14) *Out of Line*
- (15) W・シェイクスピア : 『ロミオとジュリエット』 中野好夫訳 新潮文庫、1996年
- (16) 英国ロイヤル・バレエ公式HP <http://www.roh.org.uk/about/the-royal-ballet>
- (17) 英国ロイヤル・オペラハウス シネマシーズン 2015/16  
<http://roh2015jp.wix.com/cinemaseason>
- (18) Parry : *op.cit.*, p.198.
- (19) *ibid.*, p.198.
- (20) 小田島雄志 : 『J.オズボーン』 新栄社、1970年 p.38
- (21) 同上、p.85.
- (22) 同上、p.13
- (23) 同上、p.p107 - 108.
- (24) 同上、p.97.
- (25) 同上、p.102.
- (26) 1950年代のイギリスにおいて、演劇、美術、小説、映画、テレビ劇など広い文化領域で起こった文化動向の総称。同時期に現われた一群の反体制的な青年、いわゆる「怒れる若者たち」とシンクロした動向で、主に労働者階級の苦境を描く社会派リアリズムの手法

によって、とりわけ家庭内の生活状況に焦点を当てる点で共通する。映画、演劇、小説ではしばしばイギリス北部の貧困地域を舞台とし、登場人物のスラングまじりの荒っぽい会話に特徴がある。

Art scape 現代美術用語辞典

<http://www.artscape.ne.jp/artscape/reference/artwords/index.html>

(27) Parry : op.cit. p.4442

(28) 三重県出身。虐待経験、親の自殺、ホームレス生活など、10代から過酷な状況を生きてきた。義務教育を受け直したいという意思表示として、セーラー服を着ている。短歌を詠み、現代歌人協会の2012年の全国短歌大会で、穂村弘選で佳作に選ばれた。学びなおしのためのカンパも募っている。

(29) 人民新聞オンライン

ピープルズニュース連載特集・「生きづらさ」を追う④ 2014年

(30) 同上

(31) インターネットスラングの一種で、現実の生活が充実している様子、またはそのような人のことである。「リア充」は「リアル（現実世界）が充実している」の略とされる。インターネットの掲示板などでは活発に活動しているが、現実の生活では引きこもりがちだったりニート生活を送っていたり、満たされない生活を送っているユーザーが、自嘲の意味を込めて用いる場合や、インターネットに詳しくないユーザーを揶揄する意味などを込めて用いる場合など、様々なニュアンスを込めて用いられる。今の生活になんともなく充実感を見出せず、過去や他人を羨んだり憎んだり、懐古や思い出を補正してしまう原因はこの「リア充」なのだろう。この「リア充」について言及するとき、多くの場合、あの人は「リア充」でうらやましい、自分は「リア充」ではない、と「リア充」である他人と自分自身を比較する文脈で使用されており、自分自身こそ「リア充」だと声高に主張することは滅多にない。つまり、我々が日常を省みるとき、自分よりワンランク上の存在＝「リア充」を勝手に想定してしまい、実体のない「リア充」と自分自身を比べ、あたかも実生活が充実していないかのような錯覚に陥るのである。

(32) 大阪芸術大学大学院 芸術制作専攻 舞台研究領域 第16回修了公演 (2014)

## 参考文献・HP

- 1) 加藤道夫：『ジャン・ジロドゥの世界 人とその作品』早川書房、1953年。
- 2) 前波清一：『ジョン・オズボーン：怒りとドラマツルギー（上）』 Osaka University Knowledge Archive 1969年。
- 3) 小田島雄志：『J.オズボーン』新栄社、1970年。
- 4) 土屋恵一郎：『魂と肉体のフーガ - 振付師ケネス・マクミラン（ダンスの誘惑 - 3 - ）』青土社、現代思想14（8）、1986年。
- 5) 辻大介：「若者におけるコミュニケーション様式変化 若者語のポストモダニティ」『東京大学社会情報研究所紀要』51号、pp.42-61、1996年。
- 6) W・シェイクスピア：『ロミオとジュリエット』中野好夫訳、新潮文庫、1996年。
- 7) A・フランク：『アンネ・フランクの日記』深町真理子訳、文藝春秋、2003年。
- 8) 吉岩正晴：「日本の現代バレエを切り開いた舞踊家 - 横井茂の軌跡 - 」大阪芸術大学 芸術研究所発行 紀要『藝術』32号、2009年。
- 9) Jann Parry : *Different Drummer The Life of Kenneth MacMillan*, 2010.
- 10) 澁澤龍彦：『西欧芸術論集成』河出書房新社、2010年。
- 11) 森龍朗：『舞踊とバレエ 虚像による非言語コミュニケーション』文園社、2011年。
- 12) ケネス・マクミラン財団公式サイト <http://www.kennethmacmillan.com/>
- 13) 英国ロイヤル・バレエ公式HP <http://www.roh.org.uk/about/the-royal-ballet>
- 14) 英国ロイヤル・オペラハウス シネマシーズン <http://roh2015jp.wix.com/cinemaseason>

## 映像資料

- 1) トニー・リチャードソン監督『怒りをこめて振り返れ』（100分、1958年）
- 2) 英国ロイヤル・バレエ『マノン』（112分、1982年）
- 3) 英国ロイヤル・バレエ『ロミオとジュリエット』（128分、1984年）
- 4) ドキュメンタリー映像 *Out of Line*（79分、1990年）
- 5) 英国ロイヤル・バレエ『三人姉妹』（59分、1991年）