

映画に見るダンス史

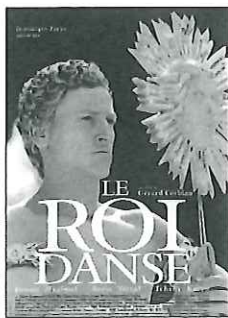
1

『王は踊る』

芳野まい

ルイ14世と「宮廷バレエ」

身を黄金に輝かせ太陽神の仮面を掲げ持つルイ14世の姿。あまりにシンプルなのが不思議なタイトル（原作の書名は「リュリ、あるいは太陽の音楽家」）。映画『王は踊る』（原題：*le Roi danse*）のポスターは、一度見たら忘れられない。



アポロンに扮した王が踊るのは、Ballet de cour「宮廷バレエ」とよばれるスペクタクル。16世紀末に生まれ、王族や貴族の邸で催され、ダンスを好んだルイ13世の時代に発展、アンヌ・ドートリッシュ摂政時代に一時下火になるが、ルイ14世の治世に黄金時代を迎える。その黄金期には少なくとも年一回は宮廷で、何時間にもおよぶ大がかりな催しが

準備された。

ダンスだけでなく詩（ことば）、歌、音楽、舞台美術といった分野にまたがる総合芸術で、宮廷での催しには一流の才能が結集された。モリエールが「ことば」を、リュリが「音楽」を、ポーシャンなどの舞踊家が「振り付け」を、踊る王の身体に文字通り捧げる姿を、映画は執拗に見せている。

踊っているはずの王の表情の陰しさも、ポスターを見てもう一つ奇妙に思うことかもしれない。ダンスと音楽をとりわけ愛したというのは確かだけれども、ルイ14世にとって「宮廷バレエ」は、単なる楽しみの追求をはるかに超えて、ステートメントを発するのための政治的な場だったのである。

映画冒頭、少年のルイが「（政治の実権は母とマザランが握っているから）自分には音楽とダンスしかない」という場面があるが、その頃ダンスは王にとって、宮廷で自分の存在を示す唯一の手段だった。権力の頂点に立ってからは、自分が圧倒的な中心を演ずる「宮廷バレエ」に、「主役である王に奉仕する」役割を与えて有力貴族を参加させ、宮廷での王の求心力を象徴し強化した。また、大がかりで壮麗なバレエは、外国の王家などに対して、強く美しいフランスのイメージをアピールすることにもなった。踊り手のそれぞれの動きに政治的メッセージがあったから、映画のなかでは、それを観る王族や貴族たちが「読み」「評し」あう姿を、舞台上に挿み込むように描いている。

そもそも「太陽王」と呼ばれたのは宮

廷バレエで太陽神に扮したからだといわれるが、ルイ14世は生涯のうち何度も、アポロンに扮して踊った。映画冒頭、14歳の王が、母とマザランの前で踊るのも（*Ballet royal de la nuit*, 1653年）、32歳最後の舞台も、同じ太陽神の姿だった（*Amants magnifiques*, 1670年）。

この *Amants magnifiques* の王の姿がポスターに使われるのだが、まさしくこのシーンが、分水嶺のように、映画を二つの時代に分かっている。リュリの音楽とモリエールの演劇（ことば）が、踊る王に奉仕することで統合される前半。映画のなかでは、モリエールの妻アルマンドが冗談で、モリエールのことばとリュリの音楽の「結婚式」を行なう象徴的なシーンがあるが、二人の芸術家と二つの芸術の「蜜月時代」であるといえよう。そして後半、*Amants magnifiques* を最後に王が踊らなくなってからは、求心力を失ってリュリとモリエールの距離が次第に開いていくのを見ることになる。二人がついに決別するクライマックスの後は、老いと敬虔なマントノン夫人の影響でルイ王がついに音楽からすら遠ざかるまでが早送りのように描かれ、映画は終わる。

ダンスを通して成長する若者が主人公の「ダンス青春もの」とでも呼べる一群の映画がある。この映画のなかでも、ダンスはルイ14世とその時代の、「青春」と「成長」の象徴だ。宮廷バレエを通してルイ14世が自身を確立していくさまを描く点では、「ダンス青春映画」の系譜に連なるとさえ言えるが、それが一個人だけでなく、時代そのものの「青春」や「成長」



アポロンに扮したルイ14世

ともリンクするところが、この映画いちばんの魅力だろう。監督ジェラルド・コルビオはなによりもまず、この「自分自身を探している時代」に、惹かれたのだ。その「フランス史の一頁を、これまでなされなかった角度から（音楽と他の芸術を通して）物語ろう」（コルビオ）という出発点の意図は、芸術と政治の関係がこれほど密接で、そして王がすべての中心の時代だったから、『王は踊る』の見事な物語に結実した。

もちろん、映画というフィクションに描かれる「時代」は、実際どんなに近くても「現実」の再生ではあり得ず、創る側が対象の時代をどうみるかという「認識」であり「表現」である。

「主役は音楽だ。そして音楽の中心に、王の身体がある」（コルビオ）。タイトルにもなった「王は踊る！」というは映画中のリュリの台詞だが、全芸術がルイ14世の威信を高めるために奉仕したなか、王の踊る身体が、まさしく太陽のように中心にあって、全てを統合した、そんな（風に見える）時代に、このことばを捧げている。（よしの・まい）

映画に見るダンス史

2

『マリー・アントワネット』

芳野まい

メヌエットからオペラ座の舞踏会へ

ダンスの才能は、ヴェルサイユ最初の王と最後の王妃の、いちばん大きな共通点のひとつだ。

ルイ14世(4月号『王は踊る』)と同じくマリー・アントワネットも、幼少期から偉大な舞踊家の教育を受け、その身のこなしの優雅さは後年の敵さえも、一致して認めるところだった。



ソフィア・ Coppola 監督の映画『マリー・アントワネット』(原題:MARIE ANTOINETTE)には、二つのダンスにまつわる場面がある。

ひとつは、1770年5月19日、マリー・アントワネットと王太子が、1ヶ月に及ぶ婚礼の祝いの幕開けとして、ヴェルサ

イユ宮殿内の王立オペラ劇場で最初のメヌエットを踊る場面。オーストリアから来た花嫁が「自然で優美に」踊る姿で、ルイ15世をはじめとする宮廷人の賞賛を勝ち得る。

もうひとつは、1774年1月30日、王妃となる直前に、おしのびでパリオペラ座の公開仮面舞踏会に出かける場面だ(マリー・アントワネットが踊る姿は、見られない)。

革命の背景よりも「一人の少女の成長を描く」ことをテーマとした映画で、年代記的正確さは、確かにあまり顧みられない。

しかし、オペラ観劇のふたつのシーンが、マリー・アントワネットがまだ国民に愛されていた時代と、憎まれるようになった時代、という二つの時代の対比を表わすように(コッポラ自身によるコメント)、この二つのダンスシーンの間にもじつは、はっきりと、(マリー・アントワネット自身の人生とリンクする)ある時代の分水嶺を見ることができる。

ヴェルサイユでのお披露目に踊られたメヌエットは、ルイ14世がとりわけ好んだダンスで、リュリのオペラにも登場、規範的なダンスの代表となり、17世紀末から18世紀ヨーロッパ中の宮廷で流行した。

「健やかな子を数多くもうけ、王位継承者をつくるよう」。メヌエットを踊り終えた王太子夫妻に向かって、ルイ15世は上機嫌で、こう言う。太陽王がヴェルサイユ宮を建設し、バレエを通し、宮廷生活の徹底した儀式化を通して確立し

た体制が永遠に続くかのような、そして踊る王の身体が永遠に権力の中心であるかのような幻想(その幻想を補強するために、迎えられた花嫁だった)を、メヌエットの場面は象徴している。

80年代パンクロックが彩るコッポラ映画のなかで、ここではめずらしく、本来の音楽であるバロック音楽(ラモール作曲)が使われることも、場面のアルカイックさを際立たせる。

だが、『王は踊る』の時代から百年。時の作用は確実に、現実の権力の中心を移動させつつあった。

ダンスの新しい流行は、bal public「公開舞踏会」だ。

入場料を支払えば原則的には誰でも参加できる bal public の歴史は、1715年12月31日、ルイ14世の死後摂政となったオルレアン公フィリップが、カーニバル期間中にかぎり、パリオペラ座での公開舞踏会開催を許可したことにはじまる。

bal public がそれまでの宮廷中心の舞踏会と違うのは(しかもそれが仮面舞踏会だったら、なおさらだ)、参加者の社会的ヒエラルキーが、問題とされないことだ。

「仮面舞踏会だから、誰にも知られないわ」。オペラ座の舞踏会に行きたいけれど、自分は正式な催しにしか行けない、というマリー・アントワネットに、ポリニヤック夫人がこう説得する。

ルイ14世はバレエを通し、宮廷での自分の居場所とヒエラルキーを、つねに確認させようとした。儀式の数々はすでに形骸化していたけれども、王妃が宮廷のヒエラルキーを嫌い、パリの bal



新王太子妃のダンスは宮廷を虜にする

public にでかけることは(“おしのび”とはいえパリへのお出かけは結局必ず、パリじゅうの人間の知るところとなった)、王権の崩壊に自ら拍車をかける行為だ。

「王妃らしくふるまうよりも、流行の最先端であることを求める」(ポーニュー伯爵夫人)あまり、ヴェルサイユの幻想と時代の現実のギャップを体現し過ぎてしまったことが、ヴェルサイユの花嫁としての“政治的過ち”ではあっただろう。

しかし、*Queen of Fashion* (『ファッションの女王』)の著者キャロリン・ウィーバーが指摘するように、マリー・アントワネットの好みとスタイルは、革命時代を先取りしていた。

bal public は革命下、流行に拍車がかかり、1790年にはパリで400回もの舞踏会が開かれたという。

ダンスは、時代のかたちと変貌を映す歴史の観測地点。そして、仮面姿の王太子妃が生涯の恋人フェルゼン伯に出会うように、ダンスを通して異なる世界の男女が出会い、物語が始まる。

(よしの・まい)

映画に見るダンス史

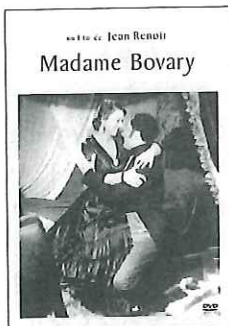
3

『ボヴァリー夫人』

芳野まい

ワルツ

ボヴァリー夫人はワルツが踊れなかった。田舎医師ボヴァリーと妻エンマは、ダンデルヴィリエ侯爵夫妻(原作には革命前「マリイ・アントワネットの愛人の一人だったといわれる」とある貴族の娘夫妻)に、ラ・ヴォビエサールの館での bal (舞踏会) に招かれる。



フローベールの原作を映画化に向けて監督ジャン・ルノワール自身が翻案した『ボヴァリー夫人』(原題:MADAME BOVARY)で、このたった一度の bal は、エンマの生涯を決定づける場面として、強い輝きを放っている。

ここでエンマが、手ほどきを受けて初めて踊るのが、ワルツだ。

ワルツは大革命のころウィーンで流行し始め、19世紀初めに bal public (公開舞踏会) とその parquet (寄木張りの床) の普及によって、三拍子でくるくる巡回する動きと、すべるようなグリッセ glissé のステップとを特徴とするかたちが確立する。

そして、回転が危険である、ということ、男女の身体が近づきすぎるのが不道徳である、という教会などからの強い批判にも関わらず、空前の大流行となる。

以降、20世紀初めには、カッスル夫妻らによるゆるやかなリズムのワルツが考案され、またフランスの庶民の bal ではさらに速いリズムの「ミュゼット・ワルツ」が生まれるなど、かたちを変え世紀を超えて、例外的な「長寿」を誇るダンスとなった。

『ボヴァリー夫人』の時代(映画では、ラ・ヴォビエサールの bal は、1839年から1841年の間とされる)、「ポルカ」の流行がそろそろ始まろうとするところだが、ワルツはまだ一番の流行のダンスだ。

原作には修道院で「りっぱな舞」を受け「ダンスも踊れる」とあるエンマはしかし、ついぞ社交界に出たことがないため、このダンスを踊れない。

侯爵がじつは「政治的」配慮から、社交界の人間だけでなく階層の違うルーアンの有力者たちも招いていて(原作 variantes: Gothot-Mersch 版)、そしてエンマ自身「子爵」(原作)と踊ったように、bal はたしかに、ときに異なる世界の男女が会おう「混淆」の場としての側面を持つ(5月号「マリイ・アントワネット」)。

しかし、bal のダンスには、ひとつの

社会が、自らを他と区別し、成員の帰属意識を高める「選別的」「帰属的」面もあった(4月号「王は踊る」)。

社会が自らを開き、そして、閉じる力。『ボヴァリー夫人』のワルツの場面には、bal とダンスのこのふたつの方向の力が働いているわけだが、エンマの人生に残りそれを決定づけるのは、閉じる方の力だ。

誰もが上手にワルツを踊っているように見える空間で、自分だけが、踊ることができない。社交界に憧れてきたエンマにとって、その宵、社交界を垣間見られたという喜びが大きければ大きいほど、「自分は本来ここに属さない」という絶望も深くなる。

原作にはないが映画では、名手であるパートナーに導かれて、エンマはくるくる部屋中を回りながらワルツを踊る。そして、いかにも慣れぬようすでからかいの的となる夫のボヴァリーのことを「知らない」、とまで言う(原作では、もはや12人ほどの泊まり客しかいなくなった午前3時、舞踏会を締めくくる Cotillon (コティヨン)としてワルツを踊るが、映画では宴たけなわで踊っているため、この台詞も可能となる)。

そしてふたたび日常生活に戻った後、一度は開かれた扉が永遠に閉じられてしまったという絶望は強迫観念のようにつきまとい、疎外感を強めたエンマは、やがて、恋愛と買物の依存症から、一気に破滅へと向かっていく。

ダンスを通して成長する若者が主人公の「ダンス青春もの」とでもいえる一群の映画がある。そこで主人公に繰り返さ



加速するエンマの浪費、ダンスが招いた挫折劇

れるのは、balでのそれまで知らなかった世界と新しいダンスとの出会い。ときに反発しながらも強く惹かれ、自分もその世界に居場所を持ちたいという強い思いから、手ほどきを(しばしば多くそこで出会った異性から)受け、ダンスを習得し、それを通して、自分自身のアイデンティティを組み替えていく、という物語だ。

「ダンスの果たす役割」にのみ焦点を絞って、あえて比較してみようとするならば、たった一度踊っただけで、ついにワルツに習熟することのできなかったエンマの物語は、この「ダンス青春もの」の物語の挫折、とさえいえるかもしれない。

加速する浪費と情事は、一度だけ入ることができたがもう二度と戻れない世界のまわりを、エンマの心が、それこそワルツのように、くるくると回っている姿だろうか。

bal は、ダンスを通して、ひとつの社会が自分自身をもっと美しく演出する場。そして外部に対してはつねに、反発と吸引の両方の磁力が働き、そこから物語が、動き始める。(よしの・まい)

映画に見るダンス史

4

『フレンチ・カンカン』

芳野まい

カンカン

始まりは、bal(舞踏会)だ。1889年のミュージック・ホール、「ムーラン・ルージュ」の誕生を描くジャン・ルノワール監督『フレンチ・カンカン』(原題:FRENCH CANCAN)。映画冒頭のささやかな bal のシーンは、壮大なカンカンでしめくくられるクライマックスへと向かう、序曲のごとく奏でられる。



1715年に生まれた bal public(公開舞踏会)は(5月号『マリー・アントワネット』)、19世紀に入って、ダンスを踊る「イベント」の意だけでなく、踊る「場所」も意味するようになった。お金を払えば誰でも入場できるとはいえ、どの場所で踊るかは階層によっておのずと棲み分けされ

る。だが、balは「閉じられた空間」であるゆえに、しばしば階層を越え人々の羨望や興味を刺激し、磁力を発する場所でもあった(6月号『ボヴァリー夫人』)。

物語は、劇場支配人ダングラール一行が物珍しさに駆られ、ふだんは足を踏み入れないモンマルトル界隈の庶民向けの bal(白い女王)にやってくるころから、始まる。

庶民たちが踊る「おばあさんの時代」の挑発的なダンス、カンカン。若い洗濯女ニニはとりわけ魅力的な踊り手だ。そこに、ダングラールとその愛人で劇場のスター、ローラが加わる。さらに常連のごろつき風の男たちが、ダングラール一行の女性たちを誘う。カンカンが加速し、やがてダンスがワルツになると、ダングラールとニニの惹かれ合う力が、周囲をはじき出す勢いで場を圧する。以降、映画はこの二人を核として、見せることを目的に新しく生まれ変わるカンカンと、新しいショー・ビジネスの中心「ムーラン・ルージュ」ができるまでを描く。

ダンスを通して、ひとつの社会がときには自らを開き、ときには閉じながら、外の活力を呼吸するように取り入れ、みずからを容れさせる姿がある。たとえば、異国の王子アレクサンドルと富裕なパトリック、ヴァルテールは、冒頭の bal でのダンスに参加できず、最後まで、それが象徴するショーの世界に近づいては押し返される。しかし一方で彼らこそが、カンカンと「ムーラン・ルージュ」誕生を財政面から支えるのだ。ダンスを軸にさまざまな階層の対立と影響を重層的に描く

みごとな物語は、ジャン・ルノワールならではの。

カンカンは19世紀前半から半ばにかけて、パリの bal public で生まれ、「シャユール」ともよばれた。四分の二拍子、速いテンポ、片脚を大きく上げ下げしたり、腿を床につけて前後開脚したり、上体をのけぞらせたりというアクロバティックで挑発的な動きを特徴とするダンスだ。19世紀後半から bal ですぐれた技を披露するスター・ダンサーがあらわれ、19世紀末ミュージック・ホールで、振り付けされたカンカンを女性たちが群舞するスタイルが定着した。

“フレンチ・カンカン”という名前はじっさいにはロンドンのミュージック・ホールで生まれたといわれるなど、映画の物語は必ずしも史実に忠実ではない。しかし、おそらくは19世紀半ばごろに活躍した、という設定の往年のカンカンのスター(ダンス教師ギボールと落ちぶれて乞食になったプリユネル)の姿でカンカンの歴史の奥行きまで見せながら、19世紀末の群舞のスタイルへと至る動きを描いている。

黒のストッキング、サスペンダー付きストッキング止めを着け、豊かなフリルの裾を波のように動かしながら踊ったカンカンのスター、ラ・グリュエやジャンヌ・アヴリルの姿は、画家トゥールーズ=ロートレックの絵筆で後世に伝えられ、以降ベル・エポックのパリの躍動の象徴であり続ける。

ロートレックがカンカンの躍動を画布に永遠化したのは、ダンスと絵画のあい



アンリ・ド・トゥールーズ=ロートレック
《ムーラン・ルージュのラ・グリュエ》1891年

だのもっとも幸福な結婚のひとつだ。そして足が不自由で自ら動くことができなかったからこそ、画家がカンカンの躍動に惹かれたように、ベル・エポックの社会因習の拘束が強かったからこそ、カンカンは解放と躍動の象徴として人々を魅了した。

映画は、カンカンがじっさいどれほど性的にスキャンダラスなものとしてみなされていたかについては、和らげた表現をしている。しかし、ローラのコレットや「私の階層では体裁をつくらうことが大切だ」というヴァルテールの繰り返しの発言で社会の拘束を象徴し、時代とダンスとの間の、必然でもあり反動でもあるダイナミックな関係が、忘れず描かれている。

ダンスは、ひとつの時代がそのエネルギーをもっとも美しい動きに結晶化したもの。そんなさまざまな結晶が歴史の流れのなかに、瞬いている。(よしの・まい)

映画に見るダンス史

5

『肉体の冠』

芳野まい

ミュゼット・ワルツ

「BAL」と書かれた看板。その下をくぐったところから、物語が始まる。

ジャック・ベッケル監督の『肉体の冠』(1952年、原題:CASQUE D'OR)は、〈黄金の冠〉と呼ばれる娼婦をめぐる二人の男の対決、世紀の変わり目のじっさいの事件をもとにした物語だ。



ときは1900年ごろ。豊かな金髪の〈黄金の冠〉マリーは、恋人のロランを含むベルヴィルのごろつき一行と、マルヌ川でボート遊びをした後、河沿いのジョワンヴィル=ル=ポンの野外レストラン兼bal(ダンスホール)に向かう。

そこで、やはり一行の一人であるレイモンの幼友達で、今は堅気の大工になっ

ているマンダが、ダンスのための楽団の演奏台を作っている。二人はやがて、演奏を始めた楽団の音楽に合わせて、ワルツを踊り始める。

「ベルヴィルで一番の踊り手」であるマリーと、大工には似合わないほどの粋な踊りぶりを見せるマンダがくるくる回りながら踊るのは、ミュゼット・ワルツだ。

ミュゼットは、1703年にオペラ・バレエ『ミューズたち』でまず、音楽として生まれ、19世紀末にはパリで、ミュゼットの音楽に合わせて踊るダンスがあらわれ、同じ名で呼ばれるようになる。やがて「ミュゼット」は、陽気な雰囲気の大衆的なbal一般をあらわすことばとなった。

そして20世紀初めから1960年代にかけて、ミュゼットは、パリのいたるところ、カフェや通り、またマルヌ川そばガンゲット(野外ダンスなどでもできる郊外の酒場・レストラン)で踊られた。そこからアコーディオンの音楽に合わせた、ジャヴァやミュゼット・ワルツなど特有のダンスが生まれる。

マリー(シモーヌ・シニョレの幻想的なほどの美しさが、悲劇を引き立てる)とマンダのミュゼット・ワルツは、フランス映画史上に残るダンスの名場面。二人の運命はここから、殺人によって加速された恋の絶頂を経て、ギロチン台の終幕へと、ベッケルならではの無駄のないリズムで、向かっていく。

映画のモデルとなったじっさいの事件では、〈黄金の冠〉と呼ばれた娼婦アメリカ・エリーをめぐる対決した男、ルカとマンダは、二人とも、「アパッシュ」の一

員だった。

アパッシュは、世紀の変わり目にさまざまな事件で世の中を騒がせた、若いごろつきの集団。ベルヴィルなどのパリ北東部で生まれ、ぴかぴかに磨いた深靴やハンチング帽などの特徴的な装いで、詐欺・窃盗、売春斡旋などを生業とした。映画では、表向きはアルコールの卸売をしているルカ親分が、アパッシュの集団を操り、ときには殺人もやらせているらしい。

当時の新聞はこの風俗とそれをめぐる数々の事件を煽情的に描き、キリスト教的な価値が崩れた時代の「不安」をさらに掻き立てた。そして、哀調を帯びたミュゼットの音楽。

ベッケルは、時代の細部を注意深く積み重ね、スクリーンに「風俗」をとらえようと続けた監督だ。この作品では、一貫して背景に時代の「不安」がただよっているがゆえに、ミュゼット・ワルツの醸し出す陶酔感が、マリーの黄金の髪のように、あるいはマルヌ川のさざめく水のように、かがやき、映画全体を動かす大きな力を持つのである。

さて、話を映画に戻そう。

マリーに横恋慕するルカが率いたアパッシュ一味のたまり場、ベルヴィルの酒場〈天使ガブリエル〉では、もうひとつの重要なダンスシーンが、繰り広げられる。

夜が深まり、地元の労働者やアパッシュたちが、店の真ん中のフロアで、ミュゼットを踊っている。そこに、豪華な装いに身を包んだ上流の男女が、一夜の刺激を求めてやってくる。その上流の白いドレスの女性の一人を、マリーの恋人で



「アパッシュはパリの傷、警官8千人に対してごろつき3万人」、パリの治安の乱れを嘆いたLe Petit Journal紙(1907年10月20日)の一面

アパッシュのロランがダンスに誘う。

冒頭のマルヌ川沿いのbalでは娼婦のマリーと堅気的男マンダが出会うが(ブルジョワ女性が、娼婦やアパッシュと同じbalに来ることに不平を言う場面がある)、ここでも、balでなかったら混じり合うはずのなかった階級が、ひととき、同じダンスによって結ばれる。

映画のなかでは、こうした「侵犯」が、しばしば物語を動かし登場人物の運命を変えてしまうものだ。ほどなくしてロランは殺され、マンダはマリーとの牧歌的な恋のひとときを過ごした後、ギロチン台に上ることになる。

時代は20世紀に入り、これからフランスのダンスは、ケークウォーク、タンゴに始まり、チャールストン、ジャズ、マディソン、チャチャチャ、現代のサルサやヒップホップに至るまで、「新大陸」の影響なしには語れなくなる。

(よしの・まい)

映画に見るダンス史

6

『カッスル夫妻』

芳野まい

タンゴ

映画史上もっとも有名なダンスカップル、フレッド・アステアとジンジャー・ロジャースが、1910年代初めのダンス・ブームの時代を文字通り駆け抜けたヴァーノンとアイリーン・カッスル夫妻を演ずる、『カッスル夫妻』(1939年、原題:The Story of Vernon and Irene Castle)



映画は、イギリス人のコメディアン、ヴァーノンと若いアメリカ娘アイリーンの出会いと結婚から始まる。やがてチャンス求めて渡ったパリの「カフェ・ド・パリ」で二人は、新しいダンスの数々を披露し、一躍、時代の寵児となる。

パリでの成功をアメリカに持ち帰った後は、ニューヨークのダンス学校兼ホール「カッスル・ハウス」で最新のステップ

を社交人たちに教え、レストラン「サン・スーシ」やナイトクラブ「カッスル・バイ・ザ・シー」で踊り、ダンス教本(『モダン・ダンシング』1914年)も出版、ブロードウェイ・ミュージカルや映画にも出演する。

アイリーンのボブスタイルや、丈の短い動きやすいスカートのファッション、また夫妻のライフスタイルはあこがれの的となり、アメリカ中を巡業して、ダンス・ブームに火をつけていった。後の映画スター並みのトレンドセッター、カッスル夫妻によってダンスが風俗に強い影響を与えた時代を、映画はめくるめくように描いている。

デビュー時にはグリズリー・ベアー、ターキー・トロットなどの動物の動きをまねたアメリカのラグタイムのリズムのダンスで人気を集めるが、やがてそれらの粗野な動きのダンスを捨て、当時ヨーロッパで流行していたダンスを“カッスル風”の上品な動きにアレンジするようになった。

そんな数々のダンスを再現したシーンのなかでも、「タンゴ」のシーンは、アステア・ロジャース自身のスクリーン・デビューとなった『空中レビュー時代』のブラジル風カリオカのダンスを思い起こさせ、美しい(映画では「カッスル夫妻のダンス」をある程度忠実に踊らなくてはならなかったためか少し窮屈そうなアステア・ロジャースが、このシーンでは生き生きと見える)。

19世紀末、アルゼンチンのラプラタ川沿い(現在のブエノスアイレスとモンテビデオにまたがる)に生まれたタンゴは、

20世紀初めから徐々にパリに伝えられ、1913年には「タンゴの年」といわれるほどの大ブームとなった。タンゴは、黒人奴隷由来のリズム、ジブシーのメロディー、イタリア系移民のダンスの習慣などさまざまな要素がまざりあって生まれた、“混血のダンス”。そこには、建国のころ世界中からアルゼンチンに流れ込んだ民族の歴史が、刻まれている。

ヨーロッパ文化にあこがれるブエノスアイレスの上流社会では認められず、牧童や娼婦たちを踊り手として場末の生活の苦しみを表現しながら発展した。そんなタンゴが、フランスに伝えられ、異国趣味を刺激して上流社会でもはやされ風俗全般に影響を与える大流行になるのが、ちょうど、カッスル夫妻が活躍した時代だ。

カッスル夫妻は、男女の体の近さなどスキヤングラスな部分を排除し(その際、即興性なども含めたタンゴの魂といえる部分も根こそぎにしまった、ともいえる)、上流社交界でも安心して踊れるかたちアレンジして、タンゴをアメリカに持ち帰った。映画でみられるのも、体を離して踊る夫妻の姿だ。

第一次世界大戦前のアメリカのダンス・ブームの時代を描いた、F・スコット・フィッツジェラルドの短編『パーフェクト・ライフ』には、「完全に模範的」であろうとする主人公が、品のない流行のダンスを拒否すると、「タンゴはフランスから来たものだから、いいだろう」と説得される場面がある。そう、ここで踊っているのは、カッスル夫妻がパリからア



夫妻が考案したペアが体を離して踊る“上品な”スタイルは hands-free Tango step と呼ばれた

メリカに輸入した「品のよい」タンゴなのだから!

国際的成功のオーラをまとい、タンゴは故国に帰ってくる。アルゼンチンの“神話”となった歌手カルロス・ガルデルの人気とともに、1920年代からはもっとも閉鎖的な上流社会にも受け入れられ、国民的ダンスとなっていくが、そこにはしかし、20世紀にはすっかり「白い国」となったアルゼンチンの、インディオと黒人を徹底的に排斥した歴史の暗黒部もまた、脈打っている(「白さ」を求めるのは30年代ハリウッドも同じことで、カッスル夫妻の巡業に同行した召使は実際には黒人であったが、映画では、アイリーンの反対にも関わらず、白人俳優によって演じられた)。

しばしば文化混淆のエネルギーから生まれるダンスは、その歴史を内にはらんだまま、かたちを変え、ときにはまた新しいダンスとなって、時間を旅し、空間を旅して、いま、私たちの目のまえにいる。

(よしの・まい)

映画に見るダンス史

7

『華麗なる女銀行家』

芳野まい

チャールストン

ウィーン生まれのフランスを代表する映画スター、ロミー・シュナイダーの代表作『華麗なる女銀行家』（原題:La Banquière、1980年）。



冒頭のベルエポックのエピソード（ヒロイン最初の同性愛のスクランダル）から白黒の画面で早送りのように時代が進み、女性同士が踊るチャールストンの場面で映像はカラーになると、物語が始まる。

「あらゆる権力の結節点にある女性」を描いた作品の主人公は、1925年から1928年にかけて（映画では1929年から）が絶頂期として描かれており年代のずれがある）フランスの財界、政界、メディ

ア界に君臨し「狂乱の時代（1920年代）の女銀行家」と呼ばれた実在の銀行家、マルト・アノーがモデルだ。

アルザス出身ユダヤ系の庶民の家に生れたアノーは、香水製造などを手がけた後（この時期に内容を偽った製品を売った罪で夫とともに逮捕されている）、1925年に経済紙『ラ・ガゼット・デュ・フラン』を発刊、まもなく銀行も創設した。政財界の有力者を取り込んできらびやかな執筆陣をそろえた新聞は、しばしば架空の会社の証券を勧めるなどきわどい手段で市場を操作。その影響力を支えに同じようにリスクの高い手段で利益をあげる銀行は8%の利率を預金者に約束して、アノーは少額預金者の「救世主」となる。

しかしその勢いは平均利率1.5%だった他の銀行の脅威となり、また左派のアリステイド・ブリアンをあからさまに支持したことから当時の首相ポワンカレからも警戒され、1928年末に詐欺の罪で逮捕される。投獄され活動を停止されても“預金者への支払いの実行”を執念にハンガーストライキや脱走を繰り返し、新たな新聞を発行するなど、周囲の陰謀に抗してひるむところなかったが、1935年の革命記念日、ついに牢獄内で自ら命を絶つ（映画では信奉者を集めた大会での演説中に狙撃される）。49歳だった。

同性愛を公にし、ときには男装姿で街に現れ、新年を過ごすコート・ダジュールに飛行機で乗り込むなど流行の最先端をいく華やかなライフスタイルを誇示したアノー。政治、経済、メディアと男性、そして上流階級が圧倒的に支配的な分野

において、徹頭徹尾“異端児”であり続けた彼女は、文字通りチャールストンのリズムとともにあらわれ、葬られた。

映画の最初のスクランダル（アメリカ人妻との情事）と同じように、チャールストンはアメリカ合衆国からやってきた。

19世紀末、サウスカロライナ州チャールストンの黒人コミュニティで生まれたといわれるこのダンスは、1923年にブロードウェイの『ラニン・ワイルド』の黒人レビューの成功をきっかけに、大戦後の解放の空気に乗って世界を席卷。フランスへは1925年、ジョゼフィン・ベイカーの『ルヴュー・ネーグル』の激しいリズムと動きの衝撃とともに上陸した。やがて、シュナイダーと同じくフランスを第二の祖国とするベイカーとチャールストンは、フランス1920年代のシンボルとなる。

女性解放の時代の申し子は、原則的に「一人で踊る」ダンスだ。カップルが手をつないであるいは離し向かい合って踊ることがあったとしても、男性は女性をリードしない。

映画冒頭、レズビアン・クラブと思われる場所で、シンクペーションのきいた四分の四拍子のチャールストンの音楽に乗って、ふたりの女性が向かい合って踊っている。コンパクトなヘアスタイル、ビーズ装飾の美しいV字に大きく開いた胸元、すとんとまっすぐに落ちるラインと動きに沿って裾がやわらかく揺れるドレス。一方が他方をリードするということがない踊りは、鏡で映したように相似形だ。玩具をほしがる子どものように力を一身に集めた“狂乱の時代の女王”を



ベイカーのチャールストンはバリの人々を魅了

描く映画の幕開けには、チャールストンこそふさわしい。

やがて主人公が周囲の当惑をよそに若い政治家の卵（男性！）を見初め、その蜜月時代に大晦日の大パーティーで踊るのは、ゆるやかなリズムのロマンチックなワルツ。激しすぎるヒロインのアンバランスさと無防備さが初めて見えるような場面、そしてそれこそが、不遇のときにも決して離れない忠実なブレインを惹きつける魅力だったこともわかる場面だ（じっさいのアノーはシュナイダーのように美しくはなかったが、同じようなカリスマ性があったといわれる）。この場面を境に、さまざまな権力の結節点上で保たれていたバランスが崩れ始め、政界に深く関わり過ぎたヒロインの運命は一気に転落する。

だが映画とシュナイダー演ずる不屈のヒロインはますます強く、観客を魅了する。そして映画でスターの輝きを与えられた女銀行家の波乱の人生はやはり、チャールストンのリズムとともにこそ、よみがえってくる。（よしの・まい）

映画に見るダンス史

8

『Rendez-vous de juillet』

芳野まい

ビバップ

ジャック・ベッケル監督の *Rendez-vous de juillet* (1949年、日本未公開) は、アプレ・ゲールの青春を描いた金字塔だ。



7月のパリ。賑やかに旗を立てた自動車でセーヌ川をぶかぶかと渡る(!)冒頭から、アフリカ探検に出発する飛行機が空高く舞い上がるラストまで、全編が「だれもが途方もない夢や計画を持っていて、それがすべて実現できる気がした時代」(俳優の卵を演じたブリジット・オーベールのインタビューより)の高揚感でさらめいている。

主人公は人類学専攻の学生たち。映画監督志望の青年や、俳優の卵たちのグル

ープだ。彼らのうち、ある者は初めて舞台に立ち、ある者は長いスポンサー探しのため、ついに念願のアフリカ調査に出発するという物語を軸に、ベッケルは、まるで“青春そのものを象徴したかのような時代”をスクリーンに刻みこもうとした。

第一次大戦後にアメリカで青春時代を過ごしたベッケルは、第二次大戦後、たまたま案内されて入ったサン=ジェルマン=デ=プレのカーヴ(地下の酒場)で、アメリカで親しんだ懐かしいジャズと、それに熱狂する若者たちの姿を目にする。映画はここから生まれた。

主要な舞台となる(ロリオンテ)は実在のカーヴだ。わずか23歳でこのカーヴを開いたクラリネット奏者、クロード・ルテルのバンドが、毎晩、憧れのニューオーリンズ・ジャズを「できるだけ上手に再生して」(ルテル談)演奏していた。

映画ではモーリス・ロネ演ずる映画監督志望の青年が、生計のためにルテルのバンドでトランペットを演奏している。翌朝はアフリカ探検に出発! という夜には、1920年代から1930年代のアメリカのジャズ黄金時代を代表するトランペッター、レックス・スチュアートも演奏に加わってカーヴの高揚も映画もクライマックスだ。

アフリカ探検を目論む設定は、1946年にピグミー族の撮影にでかけ、3本の映像作品を持ち帰った映画学校イデックの学生たちにベッケルが出会ったことから着想された。探検隊のメンバーが、映画のスタッフとして参加もしている。

主人公たちが通う演技教室にもモデル

がある。若者の演技教室通いは、戦後の流行現象であった。

若者の家族(モーリス・ロネの両親役は実の両親が演じている)を通して、大ブルジョワ、インテリから肉屋まで、さまざまな階層が立体的に浮かび上がるこの映画は、ベッケルが時代と社会に捧げた「ドキュメンタリー」だ。

こうして描かれた青春のエネルギーのもっとも純粋なかたちが、公開時に「軽薄で無責任な若者たち」の「極めて不毛なエネルギーの浪費」と批判されたダンス、ビバップである。

1945年から1950年代にかけて、とくにサン=ジェルマン=デ=プレのカーヴで踊られたこのダンスの名前は、ビッグバンドよりも小規模バンドでの自由な演奏を求めた、アメリカの黒人奏者たちの間で生まれたジャズ、ビバップに由来している。ちょうどフランスにビバップの音楽が伝わったのと同じ時期にダンスも生まれたが、じっさいにはニューオーリンズその他、あらゆるスタイルのジャズに合わせて踊られた。

(ロリオンテ)でクロード・ルテルのバンド演奏に合わせて、あるいはシュープリーズ・パーティー(仲間の自宅で行なうダンス・パーティー)で踊られるダンスを見てみよう。

ジャズの激しいリズム。遠心力を最大限に使って大きな円を閉じたり開いたり、伸ばしたり縮めたりするようなフィギュア。男女が前後に大きく移動し、そこにアクロバティックなターン、ジャンプ、ホールドがたたみかけるように入っ



カーヴは若者たちの熱気で沸き返る

てくる。ときには男性が女性を持ち上げてひっくり返しもある。戦後の解放感からやがて保守化に向かう時代の動きを、若さと、即興性とで、振り払おうとするかのようだ。

ビバップを知らなくても、おそらくどこかで見たような気がするのではないだろうか? そう、ジャズから生まれたダンスは、ロックンロールの到来とともにそれに合わせて踊られるようになった。これが、今でもフランスでいちばんよく踊られる社交ダンス「ロックンロール」なのだ。

Rendez-vous de juillet はフランス映画史上初めての「青春映画」だ。公開時の批評のやや冷やかな反応は、新しいジャンル、新しい文化への抵抗でもあっただろう。若者文化を主題にしたベッケルの孤高の試みに続いたのは、10年近く時を経たマルセル・カルネ監督の『危険な曲がり角』(1958年)やヌーヴェル・ヴァーグの作品である。以来、「ダンス」と「青春」はますます切り離せない結びつきになっていく。

(よしの・まい)

映画に見るダンス史

9

『アデュー・フィリピーヌ』

芳野まい

チャチャチャ

ジャック・ロジエ監督の『アデュー・フィリピーヌ』(1962年、原題: *Adieu Philippine*)は、青春への決別を描いたヌーヴェル・ヴァーグの記念碑的作品だ。



1960年、アルジェリア戦争6年目の夏。映画はジャズの演奏と、それを生放送するパリのテレビ局から始まる。テレビケーブル移動係のミシェルは、商業映画に出演する二人組の女の子リリアーナとジュリエットに出会う。ミシエルのテレビ局の友人ともいっしょに冷蔵庫の商業映画を撮影する騒動があったのち、上司と衝突したミシェルは兵役前最後のヴァカンスを過ごしにコルシ

カ島にでかける。そこへ二人の少女も追いかけてやってくる。

この処女長編でパリの若者のドキュメンタリーを撮ろうとしたロジエは、アンケートの名目でパリの街角にいる若者たちに話しかけ写真を撮り、そのなかから印象的で役柄に合った者をオーディションして、主役とその友人役を選んだ。

撮影時には、台詞を覚えるよりも説明された状況を自分の言葉づかいで自然に演じることを俳優たちに要求した。動きをより自然にとらえるため「テレビにインスピレーションを得た」(ロジエ談)複数のカメラを使う撮影法も駆使した。

こうして生まれた映画は、みずみずしさと真の大衆性が公開時から批評家たちに激賞される。撮影の即興性とは反対に、編集時、ロジエは音に合わせて慎重に映像を選び、厳格な「音楽的構成」をもった作品を仕上げようとした。

俳優たちの話すことば(パリの若者ことばからコルシカ訛りまで)の音楽性だけでなく、冒頭のジャズから、二人の少女がパリの街を歩くときのタンゴ、最後のコルシカ音楽まで、じっさいさまざまな音楽が画面に登場する。そのなかでも、繰り返しあらわれるのが、生き生きとしてしかしゆるやかで優しいリズムの「チャチャチャ」の音楽とダンスだ。

チャチャチャは、その前に流行したマンボやルンバよりも踊りやすい音楽として1950年代キューバで生まれ、ニューヨークのダンスクラブやブロードウェイで大流行し、そこからヨーロッパに伝わった。「チャチャチャ」の名称は、足をこすり

合わせるようにする独特のステップが生む靴音からきている。1960年にはツイストの流行が始まり、同じラテン系のダンスでもパチャンガが出てくるから、映画で描かれるのはチャチャチャの流行の最後のがやきだ。

最初にチャチャチャが踊られるシーンは、リリアーナの家にジュリエットが泊まる晩。チャチャチャのレコードに合わせてジュリエットが踊り始める。1956年の『素直な悪女』でも同じようにブリジット・バルドー(役名も同じジュリエット!)が友人の少女と雑誌でチャチャチャを覚えようとする場面があるが、こうしてレコードや雑誌で、若者たちはこの新しいダンスを覚えようとしたのだ。

ふたつ目のチャチャチャの場面はこうだ。ミシエルの兵役行きを阻止するため、ジュリエットが、「チャチャチャを教えてあげる」からと軍の重要な地位にある父の友人男性をクラブ〈カリプソ〉に連れ出す。「すごく簡単なのよ」と手ほどきをしようとするジュリエットの努力にもかかわらず、男性は「この野蛮なダンスは、今日の若者のうるおいのなさの完璧な表現だと思う」と投げ出してしまふ。やがて音楽がチャチャチャからチャールストンになると、激しい音楽に合わせて得意そうに手足を動かす。

「あら、上手じゃない」というリリアーナにミシェルは言う。「あいつは1925年に少なくとも30歳だったんだ、だからチャールストンを踊るんだ。俺は年寄りのダンスは踊らないよ」。

そして最後のチャチャチャの場面は、



まったく性格の違うふたりが恋したのは同じ人

コルシカ島の晩。その前に、リリアーナとジュリエットはそれぞれミシェルと恋のひと晩を過ごしている。ジュリエットとミシェルと一緒に踊る。ついでリリアーナがゆるやかに腰を動かし、まっすぐにミシェルをみつめながら近づき、やがて二人で踊り始める。

翌朝、ミシェルは召集令状を受け取り、徹夜でカルヴィ港に車を走らせる。車のなかで「はっきりさせて」と迫る二人にミシェルは言う。「待っていたほうを選ぶよ」。

そこから先はもうことばはない。夜が明けて車は港に着き、ミシェルは船に乗り込む。大きな船がゆっくりと港を離れる。二人の少女はその船に向かって手を振り、やがて追いかけて駆け出し、港の先端でさらに力いっぱい手を振り続ける。

フランス映画史上もっとも美しい青春への別れのシーンには、チャチャチャのダンスと同じように明るく、のびやかで優しい音楽が流れている。

(よしの・まい)

映画に見るダンス史

10

『ラ・ブーム』

芳野まい

ダンスパーティー

1980年、ゴーモンのクリスマス映画『ラ・ブーム』(原題: *La Boum*) は、フランスだけで400万人、ヨーロッパ全体で1500万人の観客を動員し、社会現象にまでなった。



本作品は、フランス映画史で初めて、子供から大人の世界への入口に立つ年齢(主演のソフィー・マルソーは撮影当時13歳)の少女の青春を描いている。

監督のクロード・ピノトーと脚本家のダニエル・トンプソンは、ダンスパーティーを開き、恋をし、キスをし、まるで大人のようにふるまおうとする1980年の13歳の姿を、スクリーンにとどめ

ようとした。五月革命世代の“友人のように理解ある両親”を持つ彼らは、それまでの青春映画が取り上げてきた18歳前後よりもぐっと若い。

二人はトンプソンの子どものたちの意見も参考に「sympa サンパ」「génial ジェニアル」など、その世代特有の言葉づかいを柔軟に取り入れ、またロケ地となったパリの中学校、アンリ4世校の生徒や教師、保護者、社会学者たちにもインタビューを重ねて脚本を作成した。

バカンス中の小遣い稼ぎのために芸能プロダクションに登録したばかりだったマルソーをはじめ、オーディションで集められたアマチュアの少年少女たちにとって、撮影は「まるでバカンス中の課外活動」だったという。学校のクリスマス休暇に合わせて公開された作品は、「これこそ僕たちの生活!」とティーンエイジャーの広い共感を集める。子供の気持ちを理解しようとする親や教師たちまでも動員し、文字通り“理想的なクリスマス家族映画”となった。

『ラ・ブーム』の「ブーム」は、仲間の自宅で開かれるダンスパーティーの意味だ。11月号で紹介した *Rendez-vous de juillet* の舞台となっている戦後から「シユープリーズパーティー」と呼ばれ盛んになり、やがて「スーブーム」「ブーム」という名でも呼ばれるようになる。

映画に描かれるブームはこうだ。ヴェルサイユから家族でパリ中心部に引っ越し、アンリ4世校に入学した、ソフィー・マルソー演じる主人公のヴィック。クリスマス休暇も終わり、学校生活にも慣れ

たころ、クラスメートの男子が、土曜の夜、自宅でブームを開く。子供時代からの卒業を象徴するブームに初めて行くことになってヴィックは大喜び。考え抜いた精いっぱいのおしゃれをして、心配する両親の車で、会場となるアパルトマンに着く。時間は8時から11時までだ。

建物に入るなり漏れ聞こえてくる音楽。すっかり家具が除かれた一室には、趣を変えるための暗い照明、テーブルの上にスナックと飲み物、レコードをかけるDJ役の少年。映画に行き留守にするはずだったホストの少年の両親が台所に潜んでいるのを息子にみつけて、「雰囲気壊すじゃないか、困るよ!」と叱られるシーンがコミカルだ。

胸を高鳴らせてやって来たヴィックは、学校とあまり変わらない顔ぶれにいまひとつ盛り上がりえず、がっかりして帰ろうとする。そのとき、ひとつ年上の少年マチューが現れて、いっしょに「スロー」を踊り、たちまち恋に落ちる。

こうして知った恋とブームに、全身全霊で泣いたり笑ったりするヴィック。ラストシーンは、誕生日に初めて自分で開くブームだ。仲違いをしていたマチューが思いがけず現れ、スローを踊る。その最中に、見知らぬ少年がアパルトマンに入ってきて、二人の目が合う。吸い寄せられるように近づき、次のスローをいっしょに踊りはじめ、新たな恋の予感のなかでエンディングとなる。

両親の離婚の危機が進行しようとも、ヴィックの関心は恋とブームの二つだけだ。パリの中心に住む裕福な両親(歯科



スローを踊るヴィックとマチュー

医と漫画家)の庇護のもと、恵まれた環境のなかで始まる青春。並行して描かれる大人の世界も、増大する失業など現実の社会問題が存在しないかのように人工的に楽天的だ。レコード100万枚の売り上げを記録した主題歌で歌われるのは「夢こそ僕のリアリティー…」。

この現実逃避的な楽天性ゆえ、一部からは「あまりになにもない」と評された本作品だが、ピノトー=トンプソン=マルソーによる三部作の、続く『ラ・ブーム2』(1982)、『スチューデント』(1988)では、さすがに現実の影が濃くなっていった。マルソーもヴィックのアイドル的イメージから脱け出すという課題にさらに長い時間をかけて取り組むことになる。

いずれにせよ『ラ・ブーム』は、今も忘れられることのない映画だ(「出演者たちの〇年後」というテレビ番組が放送されるほど!)。人生にたった一度しかない、最初のダンスパーティーのイニシエーションが、いつ観返しても、みずみずしくスクリーンに息づいているのだから。

(よしの・まい)

映画に見るダンス史

11

『サルサ!』

芳野まい

サルサ

「なにが見える？色だよ。バナラ色だろう。ここに来る連中が欲しいのは、チョコレート色なんだよ。」



ジョイス・シャルマン・ブニュエルの『サルサ!』(1999年、原題:Salsa)は、ダンスをめぐる、バナラ色とチョコレート色の物語だ。

南仏トゥールーズ出身、明るい色の髪的美青年レミ・ボネは、将来を嘱望されるクラシックのピアニスト。だがコンクールで、得意のショパンからとつぜん、激しいサルサ音楽を弾き始める。クラシックも故郷も捨て、サルサのピアニストを目指して上京したレミが、パリのサルサ・

クラブで友人のキューバ人ミュージシャンに「僕もいっしょに演奏したい」と告げる。そのとき、問題外とばかりに鏡を見たまま投げられるのが冒頭の言葉だ。

生活のためにサルサ・ダンスを教えることになったレミ。日焼けサロンで肌を焼き、髪を黒く染め、大きくはだけた胸にペンダントというファッションで、キューバ風なまりのフランス語も身に付け、キューバの青年「モンゴ」に変身してしまう。やがてサルサ教室にやってきた美しいナタリーと恋に落ち、二人は「人種混雑カップルによるサルサ・コンクール」にパートナーとして、10万フランの賞金を目指して出場することになる。

モンゴになったレミは、厳しい生活とはうらはらに、明るいラテンの太陽のイメージを売らなければならないパリのキューバ人の現実に直面する(友人のキューバ人が与えたもう一つのアドヴァイスは「キューバ人でありたかったら、苦しみは、笑顔の下に隠せ」)。偏見を文字通り肌で生きるのだ。一方、中南米を激しく蔑視する家庭に育ったナタリーは、じつはその一家にキューバの血が流れていることを知る。

サルサは、キューバのソンやマンボをはじめとする中南米の音楽・ダンスから生まれ、1970年代からとくにニューヨークのプエルトリコ系やキューバ移民のあいだで発展した。「サルサ(スペイン語でソースの意)」という名称は「いろいろ混ざってできたもの」だから、という説もあるほど、アフリカ音楽のリズム、スペインの民族舞踊、ジャズなど中南米以外

のさまざまな土地の影響も流れ込んでいる。フランスでは、キューバからの直接の移民が広めたキューバ・スタイルのサルサが主流だ。

そのサルサの台頭が、1970年代ディスコブームの輝きを描いた『サタデー・ナイト・フィーバー』(1977年)のクライマックスに、こんな風に垣間見られる。イタリア系の主人公トニーが土曜日ごとに通うブルックリンのディスコのコンクール。トニーとパートナーのステファニーは、ソフトでロマンチックな音楽によって軽やかでユニセックスなダンスを踊り、喝采を浴びる。真白いスーツとドレスをひらめかせる二人は妖精のようだ。だがそのすぐ後、プエルトリコのカップルが、赤いドレス、黒いスーツに紫のシャツの姿でフロアーに現れ、土臭いが“ホット”でダイナミックなダンスを踊り始める。イタリア系の友人たちは嘲笑するが、トニーは素直に負けを認め、土曜ごとの、仲間内では王様だった青春に、別れを告げることになる。

ダンスを通じて異なる階級の男女が結ばれる物語は多いが、異なる肌の色、となるととても少ない。プエルトリコ系とヨーロッパ系移民の若者の対立を描いた『ウエスト・サイド物語』(1961年)、シカゴのサウスサイド地区の学校に転校した白人バレリーナの少女が、黒人の同級生と恋に落ち、ヒップホップの世界を発見する『セイブ・ザ・ラストダンス』(2001年)は、そのテーマを正面から扱った映画としては、数少ない、商業的にも成功した作品だ。



キューバの青年がラテンの魅力を伝えるアメリカ版サルサ映画『ダンス・ウィズ・ミー』(1998年)

この2本の映画で、主人公が、あちら側かこちら側か、という厳しい二者択一を迫られるのに対し(舞台がアメリカ合衆国というのも関係するだろう)、あちら側かと思ったらこちら側だった(キューバ人かと思ったらフランス人だった、フランス人だと思ったらキューバ人だった)という『サルサ!』の物語は、「非現実的」ともいえるだろう。公開時の批評も「ダンスは素晴らしいが物語は信じがたい」だ。

だが、異なる土地の文化混雑のエネルギーから生まれたダンスは、その歴史を内にはらみつつ、時間と空間を旅してかたちを変える。そのさまを追った後は、この映画の荒唐無稽な物語こそ、ダンスの真実を表しているように見えてくる。

映画のラストで、金褐色の髪、バナラ色の肌に戻ったレミはついに憧れのキューバに渡り、ハバナの広場で楽団と共に演奏している。そこにパリから追いかけてきたナタリーが現れ、赤いトップに巻きスカートという“ラテン風”の姿で、喜びいっぱい踊りながら、近づいていく。

(よしの・まい)

映画に見るダンス史

12

『ル・バル』

芳野まい

バル

最終回は、エットーレ・スコラ監督の『ル・バル』(1983年、原題:Le Bal)を通して、第二次大戦前から1980年代までのダンスの変遷を見ていこう。バル(ダンスホール)というたったひとつの場所で展開するこの作品で、ダンスはまさに歴史のメタファーだ。



始まりは1980年代。アールデコ調のバル。フロアの天井からミラーボールが下がり、ちぐはぐな印象だ。老いたバーテンがカーテンを閉める。やがて楽天的に軽やかな80年代特有のリズムに乗って女性たちがあらわれ、椅子に腰かける。ついであらわれた男性たちは、バーの前にたた

ずむ。男女ともにもう若くはなく、時代に取り残されたようにさびしげだ。視線の駆け引き。タンゴの音楽が奏でられ、何組かのカップルが踊りだす。するとバーカウンターからもくもくとあがった蒸気がすっかりスクリーンを覆い尽くし、そこからこのバルの別の時代があらわれる。

人民戦線政権が成立したばかりの1936年。庶民の男女が喜びにあふれ、軽快なジャヴァを踊っている。シルクハット、白いロングドレスに毛皮姿の上流階級の男女も、好奇心満々でやってくる。そしてなぜか汽笛の音とともに映画『望郷』のジャン・ギャバン風の男が登場し、ヴィヴィアン・ロマンス風の情婦を袖にして上流階級の女と踊り始めるが、結局は元の鞆に収まる。

けたたましいサイレンの音が鳴り響く戦時下。空襲を避けて集まった人々がフロアで不安な夜を過ごす。警報が解除されると、若いバーテンは飢えたヴァイオリニストの女性にスパゲティを作ってやる。「J'attendrai...」という歌に合わせ、戦地の夫を待つ女性同士がフロアで踊る。コラボに導かれてドイツ兵がやってくるが、『リリー・マルレーン』に合わせていっしょに踊る女性はいない。

突如高らかに鳴る鐘の音。ドイツの占領からの解放だ。喜び輪になって踊る人々。輪からはじかれるコラボ。片脚を失った帰還兵はしかし、再会した妻と30年代と同じように軽やかにジャヴァを踊る。

1946年。グレン・ミラーの『イン・ザ・ムード』のメロディーとアクロバティックなビバップのダンス。バーテンは心な

らずもコカ・コーラを出す。GIに煙草をねだる女性、マジックでふくらはぎにストッキングのシームを描く女性。フレッド・アステアとジンジャー・ロジャースに扮したカップルが、アステア=ロジャースのメドレーを踊り始めるが、その姿はぎこちなく嘲笑を買うだけだ。黒人のGIがトランペットで奏でる『ラ・ヴィ・アン・ローズ』が時代の終わりを告げる。

1956年。音楽もダンスも流行は中南米風だ。パステルカラーのリボンにサーキュラスカート、スプレーで固めた巻き髪をヘアバンドで留めた若い娘たち。トリアドールパンツにフラットシューズ、ポニーテールというサブリーナ風もある。大男がアルジェリアの青年を殴り始めるが、誰も止めに入らない。やがて黒い革のパンツとジャンパー、リーゼントヘアにサングラス姿の男女があらわれ、ロックンロールを踊り始める。最後はプラターズの『オンリー・ユー』だ。

1968年。催涙ガスに目を押さえた学生たちが、ビートルズの『ミッシェル』の優しいメロディーに耳をかたむける。

1983年。オッタワンのヒット曲が鳴り、ミラーボールがきらめく。男女が触れ合わないユニセックスな新しいディスコの踊りになかなか適応できない者もいる。

そして映画は振り出しに戻る。それぞれの時代のつなぎの音楽として流れていた『Que reste-t-il de nos amours』(シャルル・トレネの1942年のシャンソン、邦題『残されし恋には』)のメロディーが本格的に奏でられ、ひとりまたひとりと踊りをやめてフロアを去っていく。



1946年、『イン・ザ・ムード』に合わせてビバップを踊る人々。アメリカへの憧れで輝いていた時代。

映画『ル・バル』は、テアトル・カンパニーと演出家ジャン=クロード・パンシュナによる同名の舞台をもとに作られた。「Que reste-t-il de ces beaux jours / Une photo, vieille photo...」というトレネの歌そのままに、パンシュナは古い写真や映画の一場面から、当時の髪型、衣装、表情や仕草を徹底的に観察した。人生を立体的に再現しよう試みたのだ。台詞はない。作品は1981年、パリ郊外の劇場で初上演、その後、フランス各地、ヨーロッパじゅうで何百回も公演される。

小さな歴史のなかに大きな歴史を映すその舞台に惹かれたスコラは、舞台の出演者たちを映画化の際のキャストとして採用。全篇台詞なし、ダンスと音楽と仕草のみという形式も舞台と同じだ。

時を分かち合っても、孤独のまま帰途につく登場人物たち、またどんなに明るい時代にも、必ずダンスの輪に入り込めない者もいた。だが、かなえられない想いがあるからこそ、きっと、次の土曜の夜も、人々はバルにやってくるのだ。

(よしの・まい)