

宮川麻理子

## お膳の上で

### 大野一雄における胎児と母の表象に関する 一考察

#### 0. 舞踏と胎児の表象

以下は、「胎内瞑想について」と題された埴谷雄高による文章からの抜粋である。元々は1962年に出されたが、そこに加筆され『新劇』1977年8月号に掲載された。

この土方巽舞踏派は手足を胎児のように縮めて床の上のところがついているところの謂わば胎内瞑想をその舞踏の原型としているが、このように静止したまま動かないのが私達の根源的な舞踏であり、私たち本来の動きのかたちであるという逆説をこの土方巽舞踏派が代表的に示してくれているといえるのである<sup>1</sup>。(埴谷、p. 19)

ここで埴谷が見たのは、土方巽(1928-1986)が振付をした〈レダの会発足第一回秘演〉である。この時に使われた「胎内瞑想」という言葉は、埴谷によれば土方自身もそこから暗示を受けたそうだが、舞踏を形容する言葉として浸透していく。白塗りの裸体で、手足を縮め、床の上に寝転がって立てない踊りを踊る肉体は、見る者に胎児を想起させる。また、それまでのダンスの概念を打ち破り、肉体そのものの変容を探った舞踏において、胎児は重要なモチーフとなっていく。例えば1965年の『バラ色ダンス——A LA MAISON DE M.CIVEÇAWA』では、笠井叡と石井満隆と思しき白塗りにした二人の舞踏手が、ゴムホースのようなチューブの先と先を咥えて絡み合っている。この舞台を見ていた種村季弘は、この作品に登場した舞踏家たちを評して

「すべてが巨大な母胎内の胎児を思わせる」と書いている（種村、p. 7）。

このような舞踏と胎児のモチーフのかかわりの中で、大野一雄（1906-2010）の踊りの中にも胎児のモチーフはたびたび登場する。大野が舞踏をするプロセスの中で、肉体の変容の可能性、そして母という他者と一体であった状態への探究として、胎児を念頭においていたことは、『わたしのお母さん』（1981年初演）を創作していく段階で書かれた次のメモからも伺える。

生と死という肉体固有の構造以外には、肉体は何ら変容し得ないと思っている。従って自分の存在を問い詰めてゆく上に、私が生み落とされた母の胎内に在った時の遠い記憶を辿れることを、回避することは出来ない<sup>2</sup>。（大野『大野一雄舞踏譜（増補版）——御殿空を飛ぶ』、p. 123）

しかし、大野が演じた胎児の表象は時代ごとに大野の踊りの中で変化し、また他の舞踏家と決定的に違う要素として小道具のお膳が使用される点が挙げられる。このお膳は、一人分の食事が乗るくらいの大きさで、朱色に塗られている。本論考では、大野における胎児の表象に着目し、どのような方法に基づいて大野が胎児を演じるのか、またその中でお膳が果す役割を中心に明らかにしていきたい。

## 1. 大野一雄による胎児の表象の変遷

### A. 1960年代の終わり

大野が自分の踊りの中で胎児を意識し始めたのはいつからか。上記の土方巽の公演『バラ色ダンス』にも大野は参加しているが、ここで大野が演じたのはアンドロギュヌス的なデュエットを踊るダンサーである。土方巽とおそろいのシンプルな白いドレスに身を包み、大野は軽やかに舞う。ここでは、大野は天使を思わせる中性的な衣裳であり、このデュエットもアラベスクのポーズが組み込まれるなど、クラシック・ダンスの要素が取り入れられている。同じ公演で笠井勲らが踊った、石膏で白塗りにし、手足を縮めてお互いに絡み合う胎児の踊りとはまったく別の役割を担っていた。ところが、1969年に映画監督の長野千秋と共に撮影した映画『O氏の肖像』において、大野は『バラ色ダンス』においては笠井勲らが担っていた胎児の表象を自ら演じている。ここで『O氏の肖像』からの映像を手がかりに、大野がどんな

表現を行っていたか確認しておく。この映画は、一見無秩序なシーンの連続で出来ている。しかし、映像を細かく分析していくと、大野が演じる四つのキャラクターが登場し、その中にある規則性も備えていることがわかる。映画の中心に位置しているのは、大野が演じる胎児の表象と、寺の中を動き回る女の表象が交互に登場するシーンである。胎児の場面では、大野は石膏による白塗りでボロボロになった皮膚をあらわにし、体を丸めて戸棚の中に入り、チューブや魚をもてあそんでいる。一方の女の表象は、ワンピースに百合の花の飾りを纏い、寺の中でお膳にのったお供え物のご飯を手にとったり、仏具をいじったりしている。ここで大野が行った胎児の表現は、1960年代の舞台での表象（石膏での白塗り、手足を縮める動き、チューブ）を引き継ぎ、また埴谷雄高が〈レダの会〉の際に名付けた胎児の踊りの表現とも一致する<sup>3</sup>。さらに、ここで注目すべき点は、大野が胎児を演じる際、女性の表象とお膳が登場することである。大野がお膳と胎児の表象を再び演じるのは、1980年の『お膳または胎児の夢』であるが、すでに1969年の映画においてお膳と胎児の示唆的な関係性が提示されているといわなければならない。映画の構成については、長野千秋も加わっていることから、大野が全てコンセプトを考えシーンを組み立てたわけではないものの、お膳と胎児の表象が連続するシーンとしてつなぎ合わさって映画が完成したことは、大野に大きな示唆を与えたと考えられる。実際、大野は完成した映画を繰り返し見て自分の表現を模索していたそうである。

## B. 『お膳または胎児の夢』

さて、大野が映画の中ではすでにお膳を小道具として用いていたが、それが舞台に現れるのは1980年の『お膳または胎児の夢』である。この作品は、フランスのナンシー演劇祭に招聘された際、ソロの作品（『ラ・アルヘンチーナ頌』）だけでなく群舞の作品も制作するのが条件であったため、1977年以降の大野の舞台にあって弟子たちと共演するという珍しい作品となっている<sup>4</sup>。出演者は大野の他、上杉貢代、中村森綱、秀島実、近江篤治であった。残されているリハーサルの映像から、この作品の特徴を概観しておこう。三人の男性の弟子たちは、裸に白い禪のみで登場し、自分の体を確かめるように手で自分に触れる。大野は最初、白いドレスを着て下手から登場し、時間が止まったかのようにゆっくりと動く。やがて白いドレスを脱ぎ捨て、白いノースリーブのシャツだけになると、今度は上へ上へと全身で向かおうとす

る上昇志向の踊りに変化する。上手では男二人と上杉が、運ばれてきた赤いお膳を囲んでいる。このあと大野はお膳の上に座ってお膳と戯れたり、またお膳を背負ったりといった動作を繰り返す。中盤、大野はタキシードに着替え、上杉が運んできたお膳の上のご飯をむしゃむしゃとほおばる。白いドレスを着た上杉は三人の男に抱え挙げられ、大野はその前をゆっくりと歩き、上を向いて崩れそうな表情で踊る。

ここで注目すべき点は、この舞台に登場する唯一の実際の女性・上杉貢代が担った役目である。上杉によれば、彼女の役は母の墓の象徴であり、彼女が着ている白いドレスはウエディングドレスを意識したそうである<sup>5</sup>。つまり上杉は、この作品において「母」という存在の時間的な移行（結婚→ご飯を与える胎児の母→死者）のイメージを体現している存在であるとみなすことが可能である。ところでこの舞台にはもう一人、「女性」が登場する。それが大野である。大野は始め女装して現れるが、やがてそれを脱ぎ捨て、タキシードに着替える。大野のこの変化と、上杉が演じた母という役割、そして彼女が運んできたお膳というモチーフを考えると、舞台の進行の中で大野は上杉という他者（女性）に母の役割を与え、自分は母とは切り離された存在＝男性として舞台に立っていると解釈できる<sup>6</sup>。この点が1969年の『O氏の肖像』における胎児の表象と大きく異なる点である。お膳を与える者を母、ご飯を食べる者を胎児と解釈すると、この映画の中では、大野が胎児も母の役割も同時に演じていた<sup>7</sup>。しかし舞台においては、お膳は母という「他者」が提供してくれるものとなり、大野はそれを胎児として享受する。また、実際のご飯がお膳の上に置かれ、それを食べるという行為からも、大野が自分の外に存在するものとして「母」を規定していると考えられる。アガンベンがフロイトが唱えた「リビドーの発展と口唇的ないし食人的段階」を参照し、この段階における自我は「対象をむさぼり口に入れることによって、それを自分のものにしようとする」と説明しているが、口に入れる以前の対象は自分の外部になければならない<sup>8</sup>。同時に、むさぼる対象（ここではご飯である）は、母が大野に供えてくれたものであり、大野にとっては命を削って養ってくれる母親の象徴とみることもできる<sup>9</sup>。よってここで大野が備えられたご飯を口にすることは、他者として存在する母を自分のうちに取り込む行為であると考えられる。胎児と、胎児に食べ物を与えて養う母という構図は、『O氏の肖像』において既に観察できるにしろ、大野自身が母を演じていないという点においてこの『お膳または胎児の夢』は他とは一線を画す。また、実際のご飯を口にするという点で、映画が撮影された1960年代に大



野が実践していた方法との共通点を見出すことが出来る<sup>10</sup>。だがここで大野の舞踏の命題として顔をのぞかせた母との同一化は、「お膳」という小道具とそれとの関わりの演技の中で、これ以降の作品にも継続してみられるテーマとなっていく。その始まりに、この『お膳または胎児の夢』という作品は、翌年『わたしのお母さん』という作品へと変化をとげる<sup>11</sup>。この流れの中で、「お膳」はどのような意味を持って行ったのだろうか。

### C. 『わたしのお母さん』

『わたしのお母さん』の初演は1981年1月であるが、この時小道具のお膳は使われていない。構成は第一部「胎児の夢」「母の夢」「遺言」と、リストの「愛の夢」やタンゴ、ショパンの練習曲に合わせて踊る第二部に分かれていた。各部は非常に対照的な踊りであり、第一部では無音の状態も長く、胎児が母親の胎内にいたときに聞いていたとされる騒音（ゴーッと響く風か工場の機械のうなるような音）が舞台を埋め尽くす<sup>12</sup>。その中で大野は、自分の体の筋肉や骨、神経の一つ一つを確認していくかのように、細かい動きで胎児を踊る。一見しただけでは不器用にゆっくりと動いていると思われかねないほど、ミニマルな動作である。その中で時折、それらの動きを中断するように転んだり、手を素早く上に振り上げたりといった動作が挟み込まれる。このような第一部に対して、第二部はメロディアスな曲に合わせて、「クレージー」な踊りが踊られた。ここでは、大野はタキシードや白いドレスに衣裳をかえ、軽快にステップを踏む。

さて、この作品は初演の後1981年にニューヨークで再演されるが、この時に大幅な変更が施された。冒頭、大野が何も無い舞台に胎児をイメージした衣裳（白いノースリーブで、背中に胎児の脊椎をイメージさせる襷がつけられたシャツ、脚はむき出しの状態）で右手に花を持って踊る「胎児の夢」の部分では、大きな変更は見られないものの、以下の大野の言葉からもわかるように使用される音楽、小道具に変化が見られる。

去年「私のお母さん」をニューヨークでやった時は、音楽も変わるしね衣裳も相当変わる。・・・(略)・・・「私のお母さん」の一回目の公演の時、「六段<sup>13</sup>」を使おうという話がでたんだけど、受け入れ態勢ができていなかった。——踊る体としての・・・その場違いなような気がして東京では実現できなかった。色々考えながら進んで行って、今度はで

きる、今度は「六段」を使えるというところへ行っただけですね。・・・  
 (略)・・・それから、おぜんが出てきた。かつて一九八〇年ヨーロッパ  
 でやった時に、「おぜんまたは胎児の夢」という作品を一時間半踊った  
 んだけど、そういうことがあっておぜんを使った。(今野、p. 16)

ニューヨークのラ・ママ劇場での公演から、この作品に実際のお膳が使用  
 された。変化があったのは第一部の「母の夢」である。ここでは、大野自身  
 が着物を着て登場し、母や幼くして死んだ妹のイメージを体現する。琴の六  
 段の演奏に合わせて、お膳の上に乗る、時に落ちそうになりつつ、踊る。こ  
 の後の「遺言」では、実際に大野の母が死ぬ間際に口にした「私の体の中をカ  
 レイが泳いでいる」という言葉がモチーフになっており、大きな布(カレイを  
 イメージした形と色の布)に包まれて、それを羽織るように踊る。1980年の  
 『お膳または胎児の夢』と比較すると、群舞が完全に削られ、弟子たちが兼  
 ねていた役割をここでは大野が一人ですべて背負っている。上杉にまかされ  
 ていた母の象徴という役割も大野は自分で引き受け、その体の中に母親を取  
 り入れようとしている。大野は、『わたしのお母さん』という作品とそれ  
 を取り巻く模索の過程を通して、母親を自分の中に住まわせているという発想  
 に行き着いている。死んだ母親の思い出や母の胎内にいた頃の記憶に思いを  
 巡らせ、言葉を書き連ねた結果、「ボロボロになって原型を失った姿のまま、  
 『私のお母さん』は、私の中に今も生きている(大野『大野一雄舞踏譜(増補  
 版)——御殿空を飛ぶ』、p. 118)」「居心地が悪いんでしょうが、母には今私  
 の中に住まってもらっています(同、p. 164)」というように、母を自分の体  
 の中に発見する。

ところで、ここで大野が母を演じる方法は独特である。前半の胎児の踊り  
 からの変化で、着物を着て現れた大野が母親を踊っているということはわか  
 るが、全体的にゆったりと動き、手の平を半ば外側に向けて天に掲げてその  
 方向を見やる大野からは、母親の面影を追い求める大野自身も同時に舞台  
 上に現れているように思われる。また、カレイをイメージした踊りでは、母  
 親というよりも病床の母親が見たイメージを体現するといったほうが近く、  
 言ってみれば母親を表象するのではなく、母親が語った言葉を具体化するこ  
 とで母と自分を、踊りを介して結びつける。大野にとって、母親を演じるこ  
 とは、踊りを見ている観客が具体的なキャラクターとしての母親をイメージ  
 できることではなく、踊り手である大野自身が如何に踊るかという問題に関  
 わる要素である。胎児の頃の母子一体であった状態を、今度はその関係を反

転させ、自分の中に母親を宿して大野は舞台に立ちたいと望む。そして大野が、そのような胎児と母親の表象を演じる際には、1981年以降お膳が登場する。ではこの中でお膳は、どのような位置付けを持っているのだろうか。

## 2. 大野にとっての「お膳」の意味

### A. 大野自身が語った「お膳」

『わたしのお母さん』以降、大野は自分の舞台作品の中でたびたびお膳を登場させ、またどのようなモチーフとしてお膳が使用されているのか語っている。それらの言説をさらっていくと、お膳は大野にとって大きく分けて二通りの意味を持っているということがわかる。一つ目は母親のイメージとしてのお膳、そしてもう一つはイエス・キリストがユダのために用意した空席としてのお膳である。では具体的に、どのようにお膳について語っているのだろうか。例えば、お膳＝母親のイメージとして用いているという点は、以下の言葉から読みとることが出来る。

膳は、母親のシンボリックなイメージです。赤い着物姿は死んだ幾子です。膳をなぜたりして母をいとおしむ。膳の脚に足をひっかけて遊ぶのは母との戯れ、膳の扱い方は無限にあります。(松井、p. 39)

子供が誕生したり家族が亡くなったりした冠婚葬祭のときにお膳をつかうのね。同じお膳とその人とずうっと共にする、そういう習慣が石川にあるのですよね、仏壇もそこにあってね。うちでは母親がいつも私のためにお膳をそなえてくれた。だからこのお膳は母親ですよ。……母親が死んでからも私を助けてくれた。だから、ここへ登場させたかったわけですよ。連れてきてね、私の踊りを見てないから、だから踊りを見せて。(矢立、p. 40)

大野は母である「お膳」を舞台上に登場させる。そこで戯れている大野は、胎児であり、また幼くして死んだ妹である。大野は「舞踏は母親の胎内である」と述べているが、この「お膳」はまさしくそれを象徴している。「お膳」の上は、すなわち母親の胎内であり、胎児である大野がかつて「いた」唯一母親と一体となれた空間である。同時に大野は、舞踏の空間は母親の胎内であ

ると述べていることから、舞台全体を母親の胎内に見立て、その中では自由に「お遊び」出来ることになる。大野がこのように舞踏の場を規定することは、踊りが制約のない狂気の世界でなければならないという考えに直結する。

しようと思ったことは、母親の胎内では何でもできた。いってみれば母親の胎内での胎児の動きはまったく制約のない世界だった。あなたが願っている世界はあの母親の胎内のように、いってみれば狂気そのものだ。・・・(略)・・・踊りの世界は狂気の世界だよ。(大野『稽古の言葉』、p. 142)

大野にとって重要なのは、観客が大野の舞台を見て、その踊りが母親の胎内を表現していると感じることではない。大野自身が、踊るためにそのような場を想定することで、「でたらめの限りを尽くして」踊ることが始めて可能となるのである。その中で、お膳は唯一客観的に母親と舞踏する大野をつなぐメタファーとして機能する。

ところで大野にとって、「お膳」はもう一つのニュアンスを帯びている。そこにはクリスチャンでありながら舞踏家である大野が顔を出す。

今回演劇祭で公演した『お膳または胎児の夢』の中に出てくるお膳というのも、私にとっては、ユダのためにイエスによって用意された一つの空席と同じ意味で、重要なものです。(大野『大野一雄舞踏譜(増補版)——御殿空を飛ぶ』、p. 113)

このような、大野独特のキリスト教的なイメージの介入、とりわけイエスとユダとの関係が、「お膳」に込められた大野のもう一つの意図である。そして大野は自分とユダを同一線上に見ている。すなわち、「わがままの限りを尽くした」母親に対する謝罪の気持ちと、母はそれすら子供のために赦しているという想いが、「イエスはきっとユダを許し、ユダのために一つの空席を用意してくださっている、その席にユダに代わって私がすわりたいと久しい間願ってきました(大野『大野一雄舞踏譜(増補版)——御殿空を飛ぶ』、p. 112)」という、イエスとユダの関係へと繋がっていくのである。両者に共通しているのは、「許し」を与えてくれる存在が想定されていること、そしてその存在によって、自分の場所＝空のお膳が用意されているという点であ

る。このように大野にとって、「お膳」は極めて私的な空間であり、同時に必ず空でなければならない場所である。お膳を舞台に上げることは、何かをそれで表現するためというよりも、大野にとっては踊ることの前提条件として捉えることができよう。

## B. 先行研究における解釈

大野が語った言葉からは、お膳が「大野にとって」どのような意味を持つのか読みとることは可能である。以上のような大野の言葉と対応するように、「お膳」を解釈している先行研究も存在している。*Butoh—Shades of Darkness*の中でJean VialaとNourit Masson-Sekineは「お膳」を記憶の鏡として定義している。胎児の生命、母の食事、誕生といった記憶が、大野の述べているように「お膳」には付きまとう。大野の舞踏が自分の人生の記憶によっているところが大きいことを考えれば、「お膳」をこのように解釈し、大野が舞台に使ったと考えるのも不自然ではない。この著者はまた、「ダンサー（大野）は彼の内部にいる“being”の変化に応える身体である」と述べているが、これも大野が語る、死者とともにあるという言葉から影響された部分と、実際に記憶の中にイメージとして息づいている死者を舞台上にあらわそうという大野の努力から導き出された結論であると考えられる。そしてこの記憶と死者という点は、母親に限らず大野が舞台上で演じる対象とその演技の動機を語る上で外すことができず、彼独特の舞踏の元となっていると考えられる。

「お膳」を巡ってはまた、イエスとユダに関する大野の言説を受けた解釈も存在する。芹沢俊介は、この関係から、大野の舞踏に別の生を生み出すための反転の作用を見て取った（「わがままの限りを尽くして——大野一雄試論」）。イエスに対するユダは、母親に対する大野の関係と一致しているが、ユダが後悔の過剰によって自ら命を絶つものに対して、大野は舞踏によって謝りに行くという道を選択したというところに違いがあると芹沢は論を展開し、大野はこうして自他の生を肯定しうる方法を探し、ここで生きることと踊ることが一致するのだと述べている。また芹沢は、大野は彼の舞踏において胎児と母の関係を、ある意味において反転させているとも書いている。母は舞踏を成立させる「くさび」であり、母の胎内に子供がいるのではなく、大野は反対に、母を胎内に宿し生み出そうとしているのである。舞踏が母の胎内だと大野が言うとき、大野はその中にいる胎児であり、お膳は胎盤であるという



解釈が成り立つが、芹沢は大野の中ではその行為によって母を生み出そうとする反転作用が起きていると考えている。

確かに、以上のように舞台上のお膳の意味を解釈することは可能である。しかし、『わたしのお母さん』を始め大野の作品には大野が語った意図や背景があるにしろ、全ての要素をそうした下地となっている言葉の具現化と捉えることは困難である。Jack Andersonは『わたしのお母さん』についてニューヨーク・タイムズ紙に寄稿した劇評で、プログラムに書かれた「胎児の夢」「母の死」「人間の不完全さへの認識」というものはほとんど文字通りには上演されず、大野は踊りによって母親と会話すると述べている(Anderson, “Dance Review; Honoring a Beloved Mother.”)。大野の個人的な儀式ともいえる踊りであるが、Andersonはここでの大野の踊りを「極めて小さなステップにも命の美しさとはかなさが現れている」と評価している。

大野の言葉は彼の舞踏を形成する要となっているが、舞台上の要素をすべて彼の語った言葉によって解釈するのは困難である。その点は、合田成男が「土方巽と大野一雄の舞踏の現在」の中で触れている。合田の主張を要約すると、胎児は大野舞踏の最後の祈願である母子一体を成就するために不可欠のものであり、またそこには胎児を肉体の側から体現できるかという問題が浮かんできている。ここでは舞台上のお膳は胎盤であり、引きずっている紐はへその緒であると理解されるが、舞台上のすべての要素をそこに集約することは難しく、胎児という我々の記憶の域を超えた不在の存在を体現することの不可能性があるとしている。ならばなぜ大野が胎児を踊り続けるのかという疑問に答えて、合田は一つの回答を示しており、それが不可能の壁を前にしてもがく大野という老人の姿であると述べている。ここでは「脚の一本が傾いたお膳と綱紐は実人生の時間であり、胎児は老年者である大野そのものであり」大野はその不可能性を前にして「お母さん」と叫んでいるということになる。ここに見られるのは、老人がそう叫ぶところまで来てしまった事実／またそのような肉体であり、その中には母や回帰すべき胎内といった幻想につかれて迷い込んできたここまでの時間＝過去が含まれ、未来の無い終着地であり、これが大野舞踏の完結を意味すると述べている。

この合田の、ある意味では冷静な批評からは、大野の舞踏が抱える不可能性という問題が浮かび上がってくる。「不在の存在を体現することの不可能性」の表現であるために、大野の舞踏は「母」であれ「胎児」であれ表象されたイメージ／キャラクターの記号的な読みを拒否する<sup>14</sup>。大野が対象を体現／表現し近付こうとしても、そこには合田のいう不可能性によって分断され

た乖離が存在する。この乖離はまた、大野の「実人生の時間」をそのまま写している大野の老体＝肉体によっても生まれる。乖離を抱えたまま、不可能性を内包したまま、どこまでもその肉体によって舞踏しようとする大野の姿がこうしてそのまま舞台上に現れる。

### 3. 言葉と舞踏

大野が語った言葉は以上のように彼の舞踏と結び付けられ、舞踏に解釈を与える方向で理解されてきた。しかし、大野の言葉は、舞踏の動きを生み出す原動力となっているものであり、そこにはもっと緻密な緊張関係がある。即興というその都度変わるはずの手段をとりながらも、彼の舞踏は決して「フリースタイル」が貫かれているわけではない。大野自身、即興という点に関して以下のように述べている。

何の準備もしないで舞台に立つという事、それにはさまざまな問題があると私は思っていました。いつも抵抗を感じつつ、一方では実験してみたいという気持ちもありましたが、そのままで過ごしてきたのです。ところが、計らずも、何もしないで舞台に立つということが、どういうことなのか、体験することができたのでした。何もない舞台、何も準備しないで立つ舞台というものは、決して何もないのではありません。むしろ、いっぱいつまっている満ち溢れているものが、そこにはあるのです。(大野『大野一雄舞踏譜(増補版)——御殿空を飛ぶ』、p. 29)

大野が即興で踊る際、その奥には様々な実体験であれ、イメージであれ、数多くのものが下地をなし、その上に成り立っている踊りがあると考えなければならない。そして作品創作の際、こうした下地を形成していくのは言葉をおいてほかにはないのである。

大野が胎児を演じた『わたしのお母さん』の中でも、創作メモに書かれた言葉は大野の踊りを固定している。こうした言葉によって(ただし全てが大野の言葉ではなく、詩人の言葉や土方巽が大野に向けて発した言葉も混ざっている<sup>15)</sup>、大野は胎児の夢という「ないはずの記憶」をイメージとして作りあげ、それを稽古の中で動きとして肉体に刻み込んでいく。その例を以下、具体的に見ていきたい。ここでは、『わたしのお母さん』の創作メモと映像

を手がかりに、大野の動きが「完全に自由な」即興ではなく、創作メモの言葉によって引き出された動きを必ず取り入れるという制約の中で行われていることを明らかにしたい。

初演の映像と、初演以後で残っている映像では最も古い1982年にコペンハーゲンで上演されたバージョンの比較から始めよう。最初の「胎児の夢」の部分に、共通して見られる動きが存在する。以下、その例を順に見ていくが、便宜上それぞれの動きに名称を与えた<sup>16</sup>。

### ①水を蹴り上げる(図1)

片足を軸にして、もう一方の足を振り子のように蹴り上げる動作で、上半身は動きが少ない。前後のつながりは両バージョンで差があるものの、上演の時間軸上ではほぼ同じような時に見られる。水溜りに浸りながら、水を蹴り上げているかのような印象を受ける。両バージョンに共通しているということは、この動きが成されるタイミングは即興的に湧き上がってくる流れの中に位置付けられるとしても、何らかの意味を与えられた動きと考える方が自然であろう。ここで、大野の創作メモを見てみたい。「胎児の夢」のパートに関してもかなりの数の言葉があり、大野の言葉が舞台の進行する時間と並行して書かれているという保障はないため断定は出来ないが、可能性として考えられるのは、「何気なく石ころ」「つき破る鼓膜」「水面の花園 ひたひた柔らかい花園」「池」である。前者の二つは、大野の足の動き(何かを蹴り上げる)から導き出されたものであり、後者は同じく足の動きで水の中に足をつけてひたひたと感触を確かめるような動作から連想される。こうして部分だけ取り出すと、「見えないものを見えるように表現するパントマイム」の動きとの類似も指摘することが出来る。ただし大野の場合見ている側が明確に断定できるような指示対象はなく、動きの源となっていると考えられる言葉もはっきりと認識できる形をとっては現れてこない。しかし、大野が書き付けた言葉が内包する身振りを、実際の踊りの中に見出すことはできる。例えば「つき破る鼓膜」であれば、薄い膜をつき破ったときの身体感覚とそれを足で行ったときの動作が連想され、こうした身振りが水を蹴り上げているような大野の動きに反映されていると思われる。このような言葉と動きの関連は、全てではないが大野の書いた言葉から導き出す事が可能である。

### ②花を掲げる(図2)

①の動きのしばらく後で見られる動きで、片手に一輪の花を持ちそれを

掲げながら、両手を天に向かって伸ばし、体を回転させるように向きを変える。「天からの生命力との触れ合い」「天まで昇る」もしくは「ヨット マスト」という言葉がその指示となっていると考えられる。これらの言葉は上昇する動きを想起させ、それが具体的に片手を掲げ、手の延長としての花をさらに高く伸ばす動きになる。メモとして書き付けられた言葉から、同じ動きが上演のたびに再生される点は即興性が注目されてきた大野の舞踏を見直すきっかけになるのではないだろうか。もっとも、このように言葉と動きの連関が探れる例以外にも、言葉が全く予想も出来ないような動きに転化している可能性は大いにある点は指摘しておかなければならない。

### ③水をすくい上げる、④水を飲む(図3、4)

上記の二つの動作はほぼ連続して行われる。舞台縁にはいつくばり、片手は舞台から落ちながら、そこに川が流れているかのように手を動かし何度も水をすくうような動作を行う。舞台の下を覗き込んだ後、座りなおして顔を天に向け、手を口元に持っていく、指先から垂れてくるしずくを飲むように口をあける。この動作は大野にとって極めて重要であると考えられる。母と水のイメージが大野の中ではオフェリアを媒介として繋がっていると考えられるためである。『わたしのお母さん』の創作メモには、数回シェイクスピアの戯曲『ハムレット』に出てくるオフェリアのイメージが書かれている<sup>17</sup>。しかも、大野においてオフェリアは母のダブルイメージとして登場し、川に流されていくのではなく、川を遡る存在として浮かび上がっている。ここに出てくる水のイメージは、恐らく①の水けりの動作にも関連し、また川を遡ることで、時間を逆行するイメージを伴いながら、同時に母とオフェリアが重なり合って現れている<sup>18</sup>。この川を遡るオフェリアのイメージは、1991年に平野克己監督によって撮影された映画『魂の風景』においても見られる<sup>19</sup>。さらに、創作メモにおいて、「垂乳根 母の命を喰べる」「ミルク色の欲望の液をひたすら聖液のように飲みつづけているのか知らないが・・・」「おっぱいをのむこと」という言葉が登場するように、食すること＝母の命もらって食べることという連想がこの③④の動作の中に含まれている。これは、1980年の『お膳または胎児の夢』においては、具体的に茶碗に盛られたご飯で表現されていた部分が、より母とのつながり＝おっぱいを飲むという点の強調と同時に抽象化された表現である。

上記のように、大野は言葉によって胎児の夢のイメージを作りあげ、それを動きとして具現化していく。しかしJack Andersonも指摘したように、こ

これらの言葉はシナリオではなく、忠実になぞられながら踊られるものでもない。だが大野の微細で、時に内にこもった内面重視の動きの中には、想像力を刺激する言葉によって入念につくり込まれたイメージとその動きを刻み込んだ肉体が存在するのである。また「母の夢」の部分に使われた、母が死に際に大野に残した言葉をもとに作られた踊り（カレイの踊り）も、胎児の記憶を作るものとは違った意味で言葉と踊りの関係性を提示している。この「遺言」と名付けられたパートでは、大野は大きな布を纏い、また寝転んで布をかぶって踊るが、これは大野の母が死ぬ間際に大野に語った言葉がそのまま表現されている。「私のからだの中をカレイが遊んでいる」という母の言葉は、舞踏にとって根源的な啓示となる言葉だと数年たって大野は気付いたと述べている<sup>20</sup>。この「遺言」の部分は、以上のような大野の言葉を踏まえると、ここでの布と大野の動きが示しているものが明確になる。布はカレイの表現であり、またカレイが埋まっている砂でもある。同時に、母の遺言から受けた舞踏の啓示を実行している大野自身、そして体内にカレイが泳いでいる母の姿ともいえる。もしも大野の言葉がなかったとしたら、大野が布を用いて演じている表象をカレイ、さらには母の姿と結びつけるのは困難である。

しかし、大野は母のことを「毛虫になってしまった」とも「ボロボロになって原型を失った姿」になったとも書いている。「遺言」の部分は確かにカレイの踊りではあるが、このように姿を失った母はもはや表象できる特定の形ではなく、大野の母はその姿を変え多様なイメージへと変容を遂げている。そして『わたしのお母さん』の最後の部分では、「わがままの限りを尽くした」という母親に対して「ありがとう、ごめんなさい」という言葉と共に、大野はタキシード姿で踊りを母に捧げるのである。

#### 4. メタファーとしてのお膳——結びにかえて

それではお膳は、こうした大野の言説と舞踏の関連においてどのような意味を持ってくるのだろうか。一つ目に言えることは、お膳という小道具は舞踏の場と母親の胎内の相関性を視覚的に見せ、大野の思想を具体化する手助けとなっているという点である。実際にお膳が胎児と母をつなぐ胎盤とへその緒に見えるにしろ見えないにしろ、大野が胎児となり舞踏の場という胎内で踊るという思想を唯一暗示する機能を備えているものがこのお膳である。



また、この作品の進行のプロセスにおいてもお膳が登場するのは「胎児の夢」のパートの後、「母の夢」の部分であり、胎児と母をつなぎ相互に行き来する可能性を示唆するものとして機能するポジションを占めている。以上のことからお膳は、大野の意図や様々な解釈に留まらず、不可能な胎児の踊りを可能にする舞台という場全体の縮図、あるいはメタファーとしても機能していると考えられる。そこは唯一自由に遊ぶ事ができ、大野のために、大野が対象をその場に表現できるように、常に空になっていなければならない場なのである。

最後に、大野の舞踏と言葉の関係性をもう一度整理し、今後の課題として浮かび上がった点を指摘しておきたい。大野の語った言葉は、大野の舞踏を解釈し理解するために使われる。ここで問題となるのは、その解釈が結局は大野の意図（言葉との結びつき）を超えられないという危険性を持っている点である。一方で、大野の舞踏がこれらの言葉から派生しているものである点は疑いようがない。また、一口に言葉といってもそれは大野が自分の思いを語った言葉から、他人の言葉の引用まで多様であり、しかもどちらも踊りを作る際に取り入れられている。ここでは、ひとまずこのような創作に際して書かれた言葉は、その中に身振りを含み、それが大野においては踊りに変換されるという点を確認した。またそうした変換は言葉をシナリオのようになぞるのではなく、大野自身の肉体に刻み込まれるために、「即興」で踊ることができるのである。一方で、『わたしのお母さん』の例で見たように、創作メモに書かれた大野あるいは土方による言葉が、厳密に大野の身振りを規定し、振付けているのである。こうしたテキストと踊りの関連は、今後さらに詳細に検討される必要があるだろう。また、大野に対する批評においても、大野の言葉を解さずにどこまで彼の舞踏を語れるかという問題が表面化していることはもはや疑いようが無い。大野の舞踏と大野の言葉は切り離せず、その舞踏の解釈にも大野の言葉がどうしても入り込んでくるというのが現状である。この状況を脱する手がかりとして、大野の言葉が広く紹介される以前の海外での劇評は注目に値するであろう。言葉を離れた大野がどのように受け入れられたのか、今後更なる調査をしていきたい。

## 註

<sup>1</sup> 埴谷雄高は、ここで舞踏という言葉を使っているが、この頃(最初に文章が出た1962年)土方巽は自身の踊りを「暗黒舞踊」と名乗っている。

<sup>2</sup> この文章は大野のオリジナルではなく、國吉和子氏の文章(『美術手帖』1981年3月号掲載の『わたしのお母さん』に対する劇評)からの引用である。ただし、文のつながりや助詞の使い方は多少変更されている。また、この劇評が掲載された時期から考えると、この創作メモは再演にあたって書かれたと考えられる。

<sup>3</sup> 「・・・その全裸の右半分を白く、左半部分を赤く塗られた私達の女性舞踏者は高い戸棚へはいりこんで胎内瞑想の胎児となるが、私達のその動きなき静止のリズムを代表しているのは、さて、その戸棚の下の洗い場に絶えず落ちているところの水道の音であったといえる。」(埴谷、p. 19。)

<sup>4</sup> 1977年の『ラ・アルヘンチーナ頌』以降、「繰り返し上演可能な作品」で弟子が共演するのはこの『お膳または胎児の夢』のみである。

<sup>5</sup> 上杉貢代(現・満代)へのインタビュー(2010年5月22日)より。

<sup>6</sup> 大野のタキシードでの踊りに関しては、大野の息子で舞踏家の大野慶人が次のように語っている。「タキシードを着てやるというのは、やっぱりかなり重い行為です。やっぱり喪服的な意味が強いのでしょうか・・・(略)・・・あるいは男としての自分に帰っていくというのか、自分を『他者』として考える。生身の一雄ではなくて、一人の舞踏家として、男性としての自分を母親に捧げたのだという。」(大野慶人+大野一雄舞踏

研究所、p. 121。)

<sup>7</sup> この映画では、母に相当する女の表象がご飯を口にするシーンも登場する。しかし、女が食することは、胎児を胎内に宿した母が食すること=子供を養うことに繋がる点で、タキシード姿の大野(男)が食することとは異なる意味を見いだすことが可能である。

<sup>8</sup> アガンベン、p. 53とフロイト、p. 254を参照。

<sup>9</sup> この作品を「胎児の夢」として解釈すると、以下の大野の哲学と舞台表現のあり方が一致する。「・・・お母さんは命を削って児に喰べさせる。・・・(略)・・・児は夢の中で生長する。それは母の喜びであり、母のいのちそのものであるんです。」(大野『大野一雄』、p. 28。)舞台が夢の情景だとするならば、胎児である大野が食べているご飯は、母の命を削り取ったもの=母親の分身と考えることが出来るであろう。

<sup>10</sup> 1960年代、大野は具象的な踊りと抽象的な踊りを巡って模索していた。大野の使う具象と抽象という言葉は、大野が美術雑誌『みずゑ』を参照していたことから、絵画用語と共通する概念であると考えることが出来る。実際の食べ物を舞台上で食べることなどは、見えるものを「具体的に」描く具象的な方法である。

<sup>11</sup> もっとも、この『お膳または胎児の夢』は、1977年の『ラ・アルヘンチーナ頌』の一部になるはずだったものであり、演出を担当した土方巽によってカットされたものがその原型である。つまり大野の作品は、77年以降再演可能な「作品」となりつつも、それぞれが完全に独立しているわけではな

く、相互に関連しその中で成長していくような一連の流れとなっているのである。

<sup>12</sup> 大野は産婦人科医から、胎児がこのような音を聴いていることを聞いたそうである (Colette Godard, p. 27 と Kazuo Oono, p. 31 を参照)。

<sup>13</sup> 琴による「六段」の演奏は、大野の母が唯一演奏できた曲であり、「たいそう上手だった」と語っている。(大野『大野一雄 舞踏譜 (増補版) —— 御殿空を飛ぶ』、p. 118。)

<sup>14</sup> 舞台という虚構の中での「一貫性を持ったキャラクター」というある種の記号として、大野の演じた表象を理解することは困難である。

<sup>15</sup> 冒頭の國吉和子の文章にはじまり、白石かずこ、長野千秋、竹田登美子、折口信夫の文章も創作メモに引用されている (大野『大野一雄 舞踏譜 (増補版) —— 御殿空を飛ぶ』、pp. 123-128)。また、土方は大野の舞台の演出をする際、「まるで機関銃の弾を打ち込むように、止まるところなく発する言の数々」によって指示を与えていた (同、p. 209)。

<sup>16</sup> これらの名称は筆者が名付けたもので、大野自身の動きから得られたインスピレーションを元になっている。

<sup>17</sup> 「母の命はオフエリアのように今も流れに抗って川をさかのぼる (大野『大野一雄 舞踏譜 (増補版) —— 御殿空を飛ぶ』、p. 123)」「オフエリアの河につづく (同、p. 127)」など。

<sup>18</sup> 川に流されながら死に向かっていくのが『ハムレット』のオフエリアだとすれば、川を遡っていく大野がイメージしたオフエリアは、死から生へと時間を逆行していると捉えることができる。また具体的な動きの記

述がないため、大野の言説に頼ってはいるが、*Butoh——Shade of Darkness* の中でオフエリアとの関連は以下のように指摘されている。

“The music becomes more and more metallic. The Mother changes into Ophelia, and as beautiful as she, rises toward light. Ōno is happy to find his mother in Ophelia. (p. 44)”

<sup>19</sup> 映画の中、仰向けで小舟に寝そべり、花を片手に川に流されていく大野の姿が映し出される。

<sup>20</sup> 大野の言葉に即して解釈すれば、砂の中に耐え続けて身を潜めていたカレイは、泳ぎだすときには砂を舞い上げて全てのエネルギーを集中させて、ぱっと泳ぎだす。舞踏もこのようなものでなければならないということを母がこの言葉で啓示として与えてくれたと大野は考えている。(大野『大野一雄 舞踏譜 (増補版) —— 御殿空を飛ぶ』、p. 116 他、数々のインタビューにおいて大野が語った言葉を参照した。)

## ■参考文献

- アガンベン、ジョルジョ『スタンツェ——西洋文化における言葉とイメージ』岡田温司訳、筑摩書房、2008年。
- 上杉満代、インタビュー（於：上杉満代宅）、2010年5月22日。
- 江口博「大野一雄舞踏公演——本質的な独自性を示す」『東京新聞』1981年2月2日夕刊、第5面。
- 大野一雄「舞踏神は語る」『現代詩手帖』vol. 30、no. 6、思潮社、1987年、pp. 50-54。  
——『大野一雄』青樹社、1997年。  
——『大野一雄 稽古の言葉』フィルムアート社、1997年。  
——『大野一雄舞踏譜（増補版）——御殿空を飛ぶ』思潮社、1998年。
- 大野一雄舞踏研究所編『大野一雄年代記1906－2010』かんた、2010年。
- 『大野一雄 石狩の鼻曲がり——石狩川河口公演記録集』かりん舎、2002年。
- 大野慶人＋大野一雄舞踏研究所『大野一雄 魂の糧』フィルムアート社、1999年。
- 國吉和子「さらなる生成の深みに立つ——大野一雄舞踏公演『わたしのお母さん』」『大野一雄舞踏譜（増補版）——御殿空を飛ぶ』思潮社、1998年、pp. 289-290。
- 合田成男「深く静かな感動与えた——大野一雄『わたしのお母さん』」『週刊オン・ステージ新聞』1981年2月20日第6面。  
——「土方巽と大野一雄の舞踏の現在」『土方巽舞踏大鑑——かさぶたとキャラメル』種村季弘、鶴岡善久、元藤燐子編、悠思社、1993年、pp. 14-21。
- 今野裕一編『夜想』「特集・《暗黒舞踏》Dance Review 1920-80 Japan」9号、ペヨトル工房、1983年。
- スタニスラフスキー『俳優修業』山田肇訳、創元社、1951年。
- 芹沢俊介「わがままの限りを尽くして——大野一雄試論」『現代詩手帖』vol. 35、no. 6、思潮社、1992年、pp. 50-54。
- 種村季弘「恩寵と重力——人形振りの土方巽」『土方巽の舞踏——肉体のシュルレアリスム身体のオントロジー』川崎市岡本太郎美術館、慶應義塾大学アートセンター編、慶應義塾大学出版会、2004年、pp. 4-7。
- 長谷川六、堀切敍子編『ダンスワーク』「特集 大野一雄・ナンシー演劇祭」vol. 28、ダンスワーク舎、1980年。
- 埴谷雄高「胎内瞑想について」『新劇』1977年8月号、pp. 17-20。
- フロイト、ジークムント『フロイト全集』第6巻、渡邊俊之他訳、岩波書店、2009年。
- 松井覺進編『人物十一景』青木書店、1994年。
- 矢立丈夫編『四次元通信』「特集 舞踏・大野一雄」59号、矢立出版、1992年。
- Anderson, Jack. "Dance Review; Honoring a Beloved Mother". *The New York Times*, February 9, 1996.  
——. "Dance View; Transformed Before Your Very Eyes." *The New York Times*, March

17, 1996.

Gauville, Hervé. “La nouvelle danse japonaise: Kazuo Ohno, l’aube d’une agonie.”  
Libération, 21, mai, 1980.

Godard, Colette. “L’enfant qui n’est pas encore né.” *Le Monde*, 24, juin, 1982, p. 27.

Oono, Kazuo. “La danse ichtyoïde de Kazuo Oono”. *Libération*, 8, juin, 1982, p. 31.

Viala, Jean, Nourit Masson-Sekine, *Butoh – Shades of Darkness*, Tokyo: Shufunotomo Co.,  
1988.

#### ■映像資料

『お膳または胎児の夢』記録映像、1980年。

『わたしのお母さん』記録映像、1981年1月25日。

『わたしのお母さん』コペンハーゲン公演記録映像、1982年。

『魂の風景——大野一雄の世界』監督：平野克己、アーバン21、1991年。

『美と力』NHKソフトウェア、VHS、2001年。



■図版一覧

※左側に【1981年初演】、右側に【1982年コペンハーゲン公演】を並べて表示する。

(図1) 水を蹴り上げる



(図2) 花を掲げる



(図3) 水をすくい上げる



(図4) 水を飲む



(©大野一雄舞踏研究所・NPO法人ダンスアーカイヴ構想)