

舞踏の「ことば」の受容

フランスにおける大野一雄への批評記事調査

宮川 麻理子

その数、約5000枚。大野一雄が書き残したメモの枚数である。これらは、動きのデッサンの他、作品のイメージを綴ったもの、プログラムなどに掲載された原稿によって構成されている。創作の背景が言語化されたこれらのメモは、大野の踊りを「読み解く」指標ともなる。大野は1980年のナンシー演劇祭以降多くの海外公演を行ったが、その際にも大野の言葉は翻訳され伝播していく。

一方で批評は、大野の言葉をそのまま鵜呑みにしていたわけではない。彼らが紡ぎ出した言葉もまた、大野の舞踏を別の角度から「読み解く」可能性を提示している。イザベル・ジノとクリスティヌ・ロケは作品を取り巻く言説を分析し、如何に批評の言葉が作品の文脈を作るかという問いを立てたいが、大野の舞踏もまた、批評・作品・作者の言葉が相互に作用しながら「大野一雄の舞踏」という現象を作り上げている。

そこで本研究では、1980年代のフランスを例に批評と作品のダイナミックな関係性を探った。この期間に絞ったのは、ナンシーがその後の海外公演の端緒となったこと、公演のあった80年、82年、86年の年度ごとの批評を比較できることが主な理由である(ただし例外的に、特集を筆頭に多数の記事が出た1982年スイス公演には言及した)。

*

さて、大野の海外における受容に関しては、以下の先行研究がある。武藤大祐はヨーロッパでの批評を分析し、大野を巡る言説の裏にある文脈、その中で大野がどのように「読まれて」いったか、さらにこれらの批評の日本での受容を論じている²。個々の批評を分析し、フランスでの舞台評の傾向を論じたものとしては、パトリック・ドゥヴォスによる論考が挙げられる³。また、大野に限らずフランスでの受容を幅広く分析したシルヴィアヌ・パジェスによる本は、舞踏の受容を語る上で必須の文献である⁴。こ

れらをふまえ、ここでは主に大野の言葉をどう受容して批評が言説を構成したか、また批評が大野の創作にどのような影響を与えたかという二つの面に着目した。

*

大野は1980年ナンシーで『ラ・アルヘンチーナ頌』『お膳または胎児の夢』『イエスの招きとして』を上演した後、パリなどを巡回した。これらへの劇評に際し批評家が依拠し得たのは、パンフレットに記載された内容及び5月18日のインタビュー⁵であったと推測される。パンフレットには、大野が1928年(実際は29年であり、年代の混同はしばしば続く)に一度だけラ・アルヘンチーナの踊りを見て感動し、50年後に再び自分の体を通してその感覚が蘇るというコメント、「お膳」の説明、また澁澤龍彦が書いたエッセイ「泳ぐ悲劇役者」の抜粋が仏訳された。この年に出た批評は、大野の言葉を引用する例は少ないものの、アルヘンチーナを見た感動が作品の元となっている点はほとんどの記事で言及される。「大野は彼女を見たことを思い出す。それは遙か昔のことだが、そのときの感動が大野のキャリアの源泉である」(『リュマニテ』、6月16日)。この点が最も注目され、『ラ・アルヘンチーナ頌』に批評が集中、とりわけ作品の冒頭が細かく描写された。上記の『リュマニテ』は、「顔は白く塗られ、花のついた帽子を被り、絹の長いドレスとケープを着、大野は人々の間から立ち上がり、舞台へと登る」と書き、5月21日の『ル・モンド』、『リベラシオン』でもこの場面が取り上げられた。これに対して大野が裸体で踊る場などはあまり描写されず、もっぱら大野の、老いをさらけ出しながらの異性装の珍しさが先行する。

次に大野が公演を行ったのは1982年であるが、この年には2つのロングインタビューが掲載される。6月8日の『リベラシオン』では、大野が母親の思い出を『わたしのお母さん』と絡め

て語っており、この内容は早速『ル・モンド』(6月24日)や『ル・メリディオナル』(7月22日)に引用される。例えば後者では「[...]砂の上の舌平目のように完全に平たくなり、大野一雄は知覚出来ないほどわずかに体をゆらめかせ[...]」と書かれたが、この舌平目の比喻は明らかにインタビュー内容に基づいている(ただし、大野は舌平目(sole)ではなく「鱗が私の体の中を泳いでいる」という母の遺言について語っている)。

この年に大野を大々的に特集したのはスイスの『ピュブリック』(16号、6月)で、ピエール・ビネによる長編論考の他、大野による3つの原稿が掲載された。大野の言葉は、アルヘンチーナを巡る逸話の中で記事の中に引用されていく。また、アルヘンチーナも踊ったジュネーヴ座で大野が彼女にオマージュを捧げるという点がスイス公演では強調された⁶。

1986年には、『ラ・アルヘンチーナ頌』及び『死海』の上演がパリ、リヨン、グルノーブルで行われた。『死海』については、「死者が走り出す」というタイトルで大野が書いたメモがパンフレットに掲載されたことから、これを引用した批評が登場した(『リヨン・リベラシオン』、9月20、21日、『プール・ラ・ダンス』、127号、7、8月)、『ル・フィガロ』、『リヨン・リベラシオン』、『リュマニテ』、『ラ・クロワ』(いずれも9月12日)では、大野の言葉を引用しながら、彼の人物や創作の動機に迫っている。大野の語りに大幅に依拠して記事を構成したのは、『リヨン・マタン』(9月22日)と『プール・ラ・ダンス』(130号、11月)である。「神に対してもわがままでありたい」という言葉や死者に対する想いなど、大野の舞踏に彼の言葉をもって接近しようとする。また両紙ともに、フランスにおいては舞踏がヒロシマの原爆によって誕生したと語られてきた文脈をふまえ、「核の力をどう考えているか」という質問を掲載している⁷。

この3つの年度の批評を比較すると、年を追うごとに、大野の言葉の引用が占める割合が増えていく現象が確認できる。

*

大野本人のものに限らず、言葉が作品の見方を形成する例として、1980年の評は注目に値する。先に言及したように、80年のパンフレットには澁澤による「泳ぐ悲劇役者」の翻訳が掲載された。この文章は、『ラ・アルヘンチーナ

ナ頌』に引用された過去の作品「ディヴィーヌ抄」⁸を回想して書かれたものである。ところが、原文では何度も繰り返される「ディヴィーヌ」という名が、翻訳では意図的に消されている。掲載された部分を書き出してみる(括弧内は訳されなかった部分)。

客席の一隅に、スポットライトを浴びた(ディヴィーヌ)大野一雄氏が音もなく立ち上がったとき、私は思わず息をのんだ。[...]けばけばしいドレスに、花飾りの安っぽい帽子に、手にした一茎の薔薇の花に、そして何よりも、(老いたる男娼の奇妙な誇りを表した、)その独特繊細きまわる眼や手の動きに、私は一人の悲劇役者を直感したからである。

このディヴィーヌ=男娼を消去した意図は定かではないが、それにより大野が演じたディヴィーヌを、アルヘンチーナの亡霊が現れたと解釈することを可能にした。『リベラシオン』(1982年7月24、25日)では『ラ・アルヘンチーナ』が、黒い絹のドレスを身にまとい、客席の前列目をゆっくりと横切る」と書かれ、また『リヨン・リベラシオン』(1986年9月20、21日)は「黒い絹のドレスを着た高齢の女性が、まるで1928年からそこで待ち続けていたかのように、一階席の前列目から立ち上がる」という記述の後、「一時間後、この高齢の女性は喝采に対してお辞儀

をしている」と書いているため、両者をアルヘンチーナと解釈していると理解される。

この点は日本での批評と大きく異なる特徴である。冒頭部分が「ディヴィーヌ抄」からの引用であることは舞踏を追いかけてきた批評家にとって自明であったため、大野の舞踏人生の始まりとしてのディヴィーヌという見方が日本では支配的であった。作品に対する解釈が、その背景にある言説・文脈によって左右される例をここに見ることができる。

*

批評と作品を巡る関係性において、大野のケースが特殊なのは、大野が批評の言説に従って動きを強化、改めて構成している痕跡が創作メモの中に見られることである。その最も顕著な例が、1982年『ピュブリック』に掲載されたビネの文⁹の、『ラ・アルヘンチーナ頌』冒頭に関するメモへの引用である。もともとこの部分は土方が演出した「ディヴィーヌ抄」の再現であるが、ビネの引用以前には、詳細に言葉によって動きを規定したメモは見当たらない。大野はビネの言葉を書き写した後、番号を振りながら踊る順番や身振りを確認している。まるでビネによって言語化された身振りを再生産するかのよう。

②

I最悪の恐怖、安い装飾、諧謔、驚異の儀

式、聖なる儀式に観客を招く

1)薄暗がりの中「マノンレススコオ」の歌声。

ゆっくりと苦悩の道を歩む。

入場①

2)客席の前列に坐って瞑想している。後方足もとから その背に向けライト。堂々と立つ背を照らす

衣裳のひだや帽子は生きものの様に震えている。顔は白粉で蒼ざめ、口は恍惚に開かれてずっと叫び声を発し目はみひらかれた目は捉えられない幻を追っている。(垂れ流れる肉体)③

上記の引用において、下線部はビネの原文にはっきりと言葉を確認できる部分である。大野による引用の仕方は厳密ではなく、ここでは出典も明記されていないが、大野が創作に際しビネの言葉に依拠してメモを構成し、重要箇所には印もつけるなど、ここから身振りを再生産している様子が窺える。ここまで80年代の批評を考察してきたが、大野の言葉・作品・批評が相互に作用する現象において、批評が大野自身によって受容され、可逆的にパフォーマンスに参入するという現象は、大野の舞踏と批評の関係性の最大の特徴であると言えるだろう。

¹ Isabelle Ginot et Christine Roquet, « Une structure opaque : les « Accumulations » de Trisha Brown », *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, dir. Claire Rousier, Pantin, Centre national de la danse, 2003, p. 253-273.

² 武藤大祐「1980年の大野一雄 海外での舞台評を読む」『舞踊学』第34号、2011年、87-91ページ、また「大野一雄の1980年 国際的な言説の運動とパフォーマンス」『群馬県立女子大学紀要』第33号、2012年、83-94

ページ。

³ バトリック・ドゥヴォス「1980年代の大野一雄 フランスでの舞台評を読む」『舞踊学』第34号、2011年、92-96ページ。

⁴ Sylviane Pagès, *Le butô en France. Malentendus et fascination*, Pantin, Centre national de la danse, 2015.

⁵ 澤玲郁子「ヨーロッパへ還った大野一雄」(『ダンスワーク』1980年、vol. 28、26-28ページ)にインタビュー内容が収録されている。

⁶ この点に関しては武藤(2012年)に詳しい。

⁷ 対する大野の回答は「テレビで見た受精の瞬間は、星の誕生を思わせた。人間のエネルギーは核に勝る」というもの。

⁸ 1959年初演。土方異の振付で、大野がジャン・ジュネの小説『花のノートルダム』に登場する男娼ディヴィーヌを踊った。

⁹ Pierre Biner, « Le requiem amoureux de Kazuo Ohno », *Public*, no. 16, juin 1982, p. 5.