

1980年の大野一雄 — 海外での舞台評を読む

武藤大祐 (群馬県立女子大学)

今日は、1980年に大野一雄がナンシー演劇祭で国際的なシーンに現れた時に、そこでどのような言説が生まれ、どのような作用が大野一雄を取り巻き、大野一雄という存在の意味をどのように生成していったのか、という考察をしてみたいと思います。これはもともと昨年、溝端さんから横浜のバンカート・スクールというところでお話をする機会を頂いた時に、かねてからやってみたかった作業を実現できたわけなのですが、先ほど溝端さんのお話にもあったように、大野一雄研究所は資料を非常に細かいところまで電子アーカイヴ化してしまっていて、その膨大な資料、とくに文字資料を横断的に見てみることによって、大野一雄自身の意図とか作品とは別に、人々がどのように大野一雄を受け止めて理解していったのかが見えるんじゃないか、と考えたわけです。

一覧表を見て頂きたいのですが、大野の海外ツアーの流れだけを取り出してみたものです。1980年にナンシーに招聘されたことから、ヨーロッパツアーをかなり大規模に行います。ストラスブール、ロンドン、シュツットガルト、パリ、ストックホルム、そして同じ年にカナダへも行きます。81年はヴェネズエラとニューヨーク、82年にミュンヘンとアヴィニョンの大きな演劇祭およびヨーロッパ各所をかなり回って、さらにスイスでTVの特別番組が作られます。83年はイタリアとイスラエル、秋にヴッパータール、1984年が一年お休みになりますので、ここまですべてのひとかたまりとして括れるのではないかと思います。しかし今日は時間の制約もありますので、82年くらいまでの資料を見ます。

【受容のコンテクスト】

80年のナンシーで大野一雄が国際的な舞台で紹介されたことはよく知られているのですが、実はそれが全てではなくて、「日本特集」というわけでもないのですが、笠井叡、山海塾、田中泯、そして大野一雄、この四組が同時に紹介されています。それともう一つの目玉がピナ・バウシュの『カフェ・ミュラー』で、大野とバウシュがこの年のナンシーの話題をかなり独占していたようです。

当時すでにヨーロッパでは、舞踏というものが既にある程度紹介されてしまっていて、78年くらいから山海塾、芦川羊子、あるいはアリアドネの会

などが活動していますから、舞踏的なものが全く初めてここで出て来たというわけではない。つい1980年に突然舞踏が海外デビューしたかのようなイメージを抱いてしまいがちですけども…。それとともに、当時、必ずしも舞踏にフォーカスが当たっていたんではなくて、日本にフォーカスが当たっていたんだということも見逃してはいけないポイントだと思います。これは82年のスイスの記事ですが、「日本がブームになっている」と、オーガナイザーもプロデューサーも、「とりあえず舞踏をやっておけば間違いない、そこに能や歌舞伎を加えておいたって損はしない」と考えている、なんていう言い方がされています (Anonym 1982c)。概して舞踏自体が能や歌舞伎との関係で語られることが多いんですが、日本のパフォーマンス全体が興味を持たれていた面があり、何か既存の枠組の中で舞踏というものが新たに登場してきたという感覚はあまりなかったんじゃないかと思います。日本人は、日本の文化の枠組を前提とした上でそこに舞踏というかつてない新しいものが出てきて、それが世界的にも知られるようになった、評価された、という認識をもっていると思うんですが、ここにはとても大きなギャップがあると思います。

【各国での公演評】

ナンシーの公演後すぐに、批評が出ます。最も有名なものが、『リベラシオン』と『ル・モンド』と『ヌーヴェル・オブセルヴァトゥール』に出るんですが、これを詳しく見てみたいと思います。

この三つの批評は色々なところで日本語訳を見かけるんですが、よく引用される個所を見てみます。まず『リベラシオン』ですが、エルヴェ・ゴヴィルの記事が「大野一雄の逆説は、あらゆる努力を投じて、弱さの身振りを作り出すためにそのエネルギーを集中するところにある。自分の限界を隠そうと試みる役者とはまるで反対だ」と書いています (Gauville 1980)。ほくなどはイヴォンヌ・レイナーの『トリオA』を連想してしまっていますが——またこの記事には一つ間違いが含まれていて、「大野一雄がルドルフ・ボーデに日本で学んでいて、ドイツでマリー・ヴィグマンに習った」と書かれているんです。この同じ間違いは別のメディアにも見られまして (Ferrer 1980)、プレスリリースなどが翻訳されたり読まれたりする過程

で何か間違いが起きたのかも知れません。

大野研究所のアーカイヴが素晴らしいのは、当時、おそらく批評が出ると即座に現地で翻訳が行われた、その手書きの訳文も残されているところですね。先ほどの記事などもこのようにすぐ翻訳されていて、これが後に日本の様々なメディアで使われていきます。

次に『ル・モンド』ですが、コレット・ゴダールという人が書いたもので、この中に興味深い一節があります。概してフランスの批評家は非常によく大野の舞踏を見て、うまく言葉にすることに成功していると思いますが、ゴダールは大野の踊りを「風に運ばれるようにして飛んでいる鳥が空中に残していく軌跡」に例えています、その軌跡を「知らないのに読むことができる記号のようだ」と表現しています (Godard 1980)。遠い異国の地から来た大野への距離感と、同じ人間同士ということでも共感することもできる、というその両面がこの一句で語られていると思います。

『リベラシオン』の別の記事では、ヴェルナー・シュレーターという映画監督が、ナンシー演劇祭を題材に映画を作っています、そこで大野一雄がフィーチャーされていることが報じられています (Nadeau 1980)。

これはカナダに渡った時の記事です (Howe-Beck 1980)。媒体が『カナディアン・ダンス・ニュース』という専門誌ということもあるのですが、フランスのような詩的な文ではなくて、どういうダンスだったかということが即物的な散文で描写されています。その中の一節がとても印象的なのですが、大野のダンスを始めて見た著者の友人が完全に取り乱して、著者の服をつかんで乱暴に自分の方に引き寄せながら、「こういう風に、肌が肌と触れ合うみたいだ、あまりにも近過ぎる」と言ったというのです。いわゆる感動とも違い、とにかく異様な経験に狼狽しているようです。

ニューヨークでは『ソーホー・ニュース』にマーシャ・シーゲルが書いています (Siegel 1981)、最後のところで「女形」に言及しています。パフォーマンス研究のお膝元ですから文化人類学的な指摘がされるのかも知れません、土地柄が表れています。大野は75歳の老人であるということを示すために化粧をしたり衣装を付けたりにしているのではなく、むしろその事実をわかった上で見るように仕向けるがゆえに独特の美が現れてくるのだ、と論じられています。

【反復と累積】

このように様々な場所で様々なテキストが書かれたわけですが、大野自身がそれらをどう受け取ったか、あるいは観客にどんな影響を与えたかということとは別に、これらのテキストの集

合が総体としてどんな作用をもったか、ということも考察してみたいと思うんです。

今日は大まかに四つの作用に分けてみましたが、まず「反復と累積」。何度も何度も同じことが繰り返されることで、一定の大野一雄像が形成され、強化されるということが起きるわけです。例えばこれはアヴィニョンの時のパンフレットですが (Anonym 1982a)、先ほどふれました「大野一雄の逆説」が、出典の明示なしに流用されている。明らかに初演の時のゴーヴィルの記事が元ですが、こんな風に繰り返されていくことで大野に対する理解が累積されていく。日本の文化に対してよく言われるある種のステレオタイプみたいなところもなくはないのですが。

もっと細かいレベルで見ますと、類出しているのが「死」のイメージですね、これが色んなところで繰り返されています。まず『ル・モンド』のゴダールの記事「随伴する死」では、大野のダンスは「生と死が結び合っていることを語る」と書かれている (Godard 1980)。『ヌーヴェル・オブセルヴァトゥール』の中にも、「墓場から蘇ってきた往年の美女」とあったり (Dumur 1980)、82年のミュンヘン公演の記事でも「子供の歓びと死の快楽」というタイトルが付いていて、本文では、一種の連想で「死の舞踏」などというイメージまでもが引き出されて来ています (Gliewe 1982)。また別の記事では「生と死が混ぜこぜになって一つの体の中で踊っている」と (Jeannet 1982)。このように「死」のイメージが何度も何度も繰り返されているわけです。大野の舞台を「死と再生が戯れる秘儀」とよび、「大野一雄は毎晩舞台の上で死ぬ」と書いている記事もあります (Brunet 1982)。このスペイン公演の記事でも「死に向かって踊っている」という表現が出ていますね (J. de S. 1982)。

大野一雄の踊りと「死」のイメージが繰り返し結び付けられ、定型と化していつている。もちろんそれが、最初の『ル・モンド』などの記事が起点となっていると考える必要は必ずしもなく、むしろ『ル・モンド』の記事が書かれた段階でおそらく日本側が用意したプレスリリースなどがあって、そこから連続しているのかも知れません。

もう一つ、「内面性」という話題も定型化しています。大野一雄は自分の内側に何かをもってそれを踊りで表している、という理解の仕方です。82年のミュンヘンの記事では「大野一雄は全てを彼自身の中に引き取り、全てを内側にとらえる」と書いています (Fischer 1982)。こちらはスペインの記事で、「内面性が動きとダンスの基盤にある」とあります (Urdeix 1982)。これは同じくスペインですが別の人で、「内なる世界」と書いている (Pérez de Olaguer 1982)。ド

イツの少し詳しい記事を見ますと、舞踏が「表現舞踊」に関係している事実が説明されています (Seidenfaden 1982)。表現主義から大野一雄が受けている係累を指摘しつつ、大野一雄のダンスが内面性に根差しているんだと説明しているわけですね。

【物語の生成】

公演を重ねていく過程で色々な言説や出来事が積み重なってくると、パフォーマンス自体の意味が変化していくというか、パフォーマンスを取り巻く「物語」が生まれて雪だるま式に膨らんでいくということがあります。

このフランスでは大野にとって個人的に非常に大きな出来事がありまして、つまりアルヘンチーナの子孫に会うんですね。それでレコードや写真を受け取ることができて、お墓参りも実現します。とりわけアルヘンチーナ自身が叩いているカスターネットの録音を手に入れることによって、『ラ・アルヘンチーナ頌』という作品の中に、アルヘンチーナのカスターネットで踊る場面が新たに付け加わることになる。作品自体が変わってしまうわけです。

また面白いことに、ジュネーヴ公演の時に、大野が踊ることになったジュネーヴ座という劇場が、まさに55年前アルヘンチーナが踊った劇場だ、という話題作りが事前記事の段階で盛んに行われています。またこの前にジュネーヴでピエール・ビネという人が大野一雄の特別番組を作って放映するんですが、この時にビネはアルヘンチーナの踊っている映像を発掘することに成功しています。現存する唯一のものといわれているものです。こうして、大野とアルヘンチーナのつながりが、当初よりもさらにさらに強いものにされていく、一種の「物語」が成長していく、ともいえると思います。こちらの記事では、大野一雄の周りで起きた一連の出来事の積み重ねが列挙されています (Anonym 1982b)。大野がナンシーに招待され、シュレーターが映画を撮り、ビネがTV番組を作り、そこで「伝説と現代の交差」が起こった、そしてその大野はアルヘンチーナがかつて踊ったまさにその舞台上で踊ることになるのだ、と。この記事がよく示しているように、過去の出来事が次々と呼び戻されて現在の中に流入してきて、大野一雄をめぐるストーリーが厚みを増していくわけです。当然、観客たちも、そういったストーリーの中で大野一雄の踊りを見ていたことになります。

【比喩と無意識】

ところでこういったこととは別に、さまざまなテキストを読んでいく中で不思議なことに気がついたので、大野一雄と「蝶」を結びつける言

い回しがあちらこちらに出てきているんですね。先ほども見た「死と再生が戯れる秘儀」に関する記事でも、大野は「毎晩、舞台上で死に、自分の体を脱け出して、ある特別な炎を求めてやまぬ蝶の希望になろうとするのだ」と書かれていました (Brunet 1982)。

これは同じ年の別の記事なんですが、雨に打たれて途方に暮れていた蝶がやがて意を決して飛び立っていくのを見かけた、というエッセイ風の書き出しの後いきなり「大野一雄はこの蝶である」と述べるんですね (Lartigue 1982)。どうしたことなのか、すぐにはよくわからないのですが、やがて大野の踊りについて「いまだかつて、誰かがこれほど激しく他者でありたいという欲求を告白するのを見たことがあるだろうか？」とありまして、つまり蝶は「変身」の比喩だったのですね。アルヘンチーナになる、あるいは母親になる、大野のそういった変身を語る際に「蝶」の比喩が使われるわけです。

それで、おそらくこれらと直接の関係は全くないはずなのですが、大野一雄が自分の母親について語っているインタビューの記事があります (Gauville and Kalman 1982)。そこでは、母親が飲もうとしていたスープの中に蛾が飛び込んで来てしまうんだけど、それを母親は飲んでしまうという、夢とも現実ともつかないようなエピソードが語られています。フランス語では「蛾」を「夜の蝶 (papillon de nuit)」と表現するわけですが、大野の母親はこの蛾の入ったスープを飲んでしまうことによって、母親は毒と宇宙を体内に取り入れ、乳を通してそれを子供たちに伝えていくんだ、というようなことを大野は言っていて、結果的に、ここにもまた「蝶 (papillon)」をめぐる符合が生まれている。

さらに、これも一見偶然なのですが、1980年のパリ公演に関するスペインの新聞記事がありまして、その中で『ラ・アルヘンチーナ頌』の音楽について説明した箇所にこう書かれています。「バッハの音楽、アルゼンチン・タンゴ、そしてマリア・カラスが歌う『蝶々夫人』」 (Ferrer 1980)。しかしこれは完全に間違いなんですね、マリア・カラスによるプッチーニの『マノン・レスコー』、『ジャンニ・スキッキ』などのアリアが使われているんですが、『蝶々夫人』は使われていない。こういった間違いの中に、むしろ無意識の働きが見えているんじゃないか、つまり『蝶々夫人』も、不幸な日本人女性が新しく生まれ変わっていきこうというお話だったわけですが、ここに大野一雄を何か「日本的なもの」として受け取ろうとする西洋の人たちの無意識のようなものが表われているんじゃないかという気がします。

これら一連のテキストは互いに何の関連もない

のだけれども、にもかかわらずこうして「蝶」があちこちに顔を出している。この事実は興味深い読解の対象になると思うのです。

【受容の受容】

最後にふれておきたいのは、こうしてヨーロッパでさまざまに書かれた批評が、日本でどういう風に読まれたかということです。これは非常に重要なことで、つまりヨーロッパ人たちによる受容を、日本人がどう受容したか、いわば「受容の受容」という話です。

例えば『ル・モンド』のゴダールの記事 (Godard 1980) の翻訳は、どの媒体を見ても「われわれは詩の永遠の顔を見た」とされているんですが (例えば『毎日新聞』1980年8月31日付の記事)、これは誤記でして、もともとは「死の顔」なんですね。「死」が「詩」になってしまった。

もっと甚だしいことがあります、この同じ記事の中に翻訳されて何度も引用されている箇所があります。元の記事を見てみると、「カズ・オオノは自然という源泉の中にある非常に洗練された技術の基礎を見出したようである。そしてそれはある流派を形成している。中でも田中泯は [...]」(Godard 1980) と書かれているんですが、それがどういふわけか「一雄は自然の源の中に技術の最高の基礎を見出した。即ち喜びである」と訳されてしまいます。この最後の「即ち喜びである」が一体どこから出て来たのか、全くわからないんですが、この訳が以後ずっと引用され続けることになります。『ダンスワーク』1980年冬号のこの記事にも「即ち喜びである」が出ていますし、『現代詩手帖』1992年6月号も同様です。しかしこれはもともとどこにも存在しなかった言葉です。

こんな風にして、かなりの誤読が生じていることがわかるわけです。しかしこの、海外でこういう風に評価されたということがきっかけになって、1985年の「舞踏フェスティバル」(新宿文化センター、主催=日本文化財団)につながっていくのも事実です。つまり日本で舞踏がアンダーグラウンドから地上に出てくるきっかけとして、西洋での受容があったので、誤読するということがネガティブなことばかりではないと思われるのですけれども。

用意してきた話は以上なのですが、例えばこのようにアーカイヴを利用して色々な言説を横断的に分析していくことで、大野一雄の表現が個人的でパーソナルなものだとすると、そうした個人的なレヴェルから社会的な受容のレヴェルへ、あるいは、大野一雄個人の身体からそれを取り巻く様々な人々全体の身体へと議論を移すことができる、そういう可能性が出てくるのではないかと思

います。今回はアーカイヴのフォーラムですので、アーカイヴの一つの活用の事例をご紹介させて頂きました。ありがとうございました。

参考文献

- Anonym. 1982a. Brochure of Avignon Festival 1982.
- Anonym. 1982b. "Légende et modernité." *Tout va bien Hebdo*, No.158, June 11, 1982.
- Anonym. 1982c. "Munich saisi par la fièvre festivalière." Source unknown.
- Brunet, Marie-Danielle. 1982. "Kazu Ohno bientôt à Genève. «L'Hommage à La Argentina» : une cérémonie secrète." *Journal de Genève*, June 12/13, 1982.
- Dumur, Guy. 1980. "Nancy: le baroud d'honneur?" *Le Nouvelle observateur*, May 26, 1980.
- Ferrer, Esther. 1980. "Kazuo Oono presenta en Paris sus espetáculos de danza moderna japonesa." *El País*, June 28, 1980.
- Fischer, Eva-Elisabeth. 1982. "Ein Hauch von Tod: Kazuo Ohno, der Meister des Butho-Tanzes, im Großen Zeit." *Münchner Kulturreberichte*, June 2, 1982.
- Gauville, Hervé. 1980. "La nouvelle danse japonaise: Kazuo Oono, l'aube d'une agonie." *Libération*, May 21, 1980.
- Gauville, Hervé and Jean Kalman. 1982. "Entretien: La danse ichtyoïde de Kazuo Oono." *Libération*, June 8, 1982.
- Glieve, Gert. 1982. "Kinderglück und Todeslust." *AZ Seuilleton*, June 4, 1982.
- Godard, Collette. 1980. "La mort complice." *Le Monde*, May 20, 1980.
- Howe-Beck, Linda. 1980. "Dance Deeper than the Skin." *Canadian Dance News*, October 1980.
- J. de S. "Kazuo Oono, de la tragedia a la farsa." *La Vanguardia*, July 1, 1982.
- Jeannet, Daniel. 1982. "L'oeuil du temps." *Public*, May 1982.
- Lartigue, Pierre. 1982. "Le corps travaillé par le temps : L'essence de la danse." *Humanité*, July 23, 1982.
- Nadeau, C. 1980. "J'ai croisé des «chris» à Nancy: Werner Schroeter filme le théâtre." *Libération*, May 21, 1980.
- Pérez de Olague, Gonzalo. 1982. "Kazuo Oono." *El Periódico*, July 2, 1982.
- Seidenfaden, Ingrid. 1982. "Der Magier kokettiert mit Eros und Tod." *AZ Seuilleton*, June 2, 1982.

Siegel, Marcia B. 1981. "Cultural Exchange." *The Soho News*, August 11, 1981.

Urdeix, Josep. 1982. "Kazuo Oono: El alma y la vida en la danza." *El Correo Catalán*, July 4, 1982.

『現代詩手帳』1992年6月号

『ダンスワーク』1980年冬号

「舞踏フェスティバル'85」公演パンフレット

毎日新聞, 1980年8月31日

- * なお本講演の内容をもとにした拙稿「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)も参照されたい。