

シルヴィア・ヌ・パジェス著

パトリック・ドゥヴォス 監訳

北原まり子・宮川麻理子 訳

『欲望と誤解の舞踏——フランスが熱狂した日本のアヴァンギャルド』

國 吉 和 子

本書は日本の舞踏がフランスにおいてどのように受け入れられ、フランスの現代舞踊とどのような関係を築いてきたかについて、主に批評の言説を中心に詳細な調査をもとに考察した論考である。舞踏論として書かれたものではない。著者が2009年パリ第8大学に提出した博士論文がもとになっているが、同大学では1970年代後半から1980年代初頭にかけての現代舞踊史に特化した研究が始まっており、パジェス氏の研究もその成果のひとつとして出版され（原題：*Le butô en France, Malentendus et fascination*, Centre national de la danse, 2015）、このたび邦訳された。

著者はフランスにおける舞踏の受容現象を次の三つの角度からとらえ、従来の舞踊学における作家論、作品論、技術論的な分析とも、影響関係による系譜学的な流れによる比較研究とも異なった分析を行っている。第一部では受容に至った文脈（背景）の考察、第二部では受容時の言説の分析、そして最後に具体的な身振りの観察と舞踏受容後のフランス・コンテンポラリーダンスの諸作品への言及という三つの柱をたて、それぞれを相互に呼応させつつ、舞踏が受容された現象を考察している。

第一部：舞踏の受容が1978年室伏鴻とカルロッタ池田らのパリ公演に始まったとし、その後、1985年までの主な演劇フェスティバルでの舞踏家（大野一雄、山海塾、田中泯、芦川羊子、大駱駝艦等々）の舞台をめぐる言説を読み込んでいく。重心の低さやその微細な移動、手先など身体の末端部分が強調され可視化されることによって、異様な姿で登場した舞踏は、人々に衝撃を与え戸惑わせるも、その当初から拒否されることなく受け入れられた。

その背景として、この時期、フランスでは現代ダンスの分野がいまだ未構築であったことや、国際的な前衛芸術を受け入れることに熱心であったことを挙げ、外部からの異質なものを積極的に受け入れる態勢が用意されていたという。舞踏の見慣れない現われについて著者は、形態をあいまいにし、身振りや空間の形を明確にしない感覚的作業が優先される「ダイナミックなアンフォルメル

芸術」と、美術用語を借りて名付けている。アンフォルメルであることが生と死、男と女などさまざまな対立項の境界をあいまいにし、そのことによって舞踏が政治的側面を持つとも指摘している。しかし舞踏が「アンフォルメル」だとするのは適切だろうか。本来、この言葉にはまとまった形を持たないとか、形に乏しいという意味で使われる言葉である。舞踏は身振りに形を持たないのではなく、刻々とその形を変容させてゆく表現である。自在な変容を通して、観客にさまざまなイメージを想起させるのであり、形が無いのではない。しかし、ともかく舞踏の「あいまいな」身振りはそれまで支配的だった西洋美学への批判となり、フランスの現代舞踊に新たな可能性をもたらしたとしている。舞踏の異形性が受け入れられた理由については次に述べられている。

第二部：まず舞踏という言葉は、1978年当時は全く使われず、1980年代に入ってから広くフランス国内で用いられるようになった。そして受容された舞踏の流れとして、次の二種の流れを指摘している。山海塾などフランスの舞台制度に沿った作品を発表し、メディアへの登場も多く、舞踏の典型的なイメージ（白塗り、剃髪、体や顔のゆがみ、等々）を作り上げることになるグループと、より周縁的な場で即興的なパフォーマンスをソロで行う大野一雄、岩名雅記ら独舞を基本とする舞踏家である。全く異なった作風をもつ舞踏家達や、舞踏と呼ばれることに批判的だった舞踏家達もまた、舞踏という言葉で一括されていった。土方巽ほか舞踏の多様性について言及がなされるようになったのは、2002年O. アスラン編著の*Butô(s)* が刊行されてからで、舞踏をめぐる言説の多くは、舞踏という新しくもおおまかなカテゴリーの内にまとめられたと指摘している。

さらに舞踏はフランスに上陸した当初から、（舞踏家自身が否定しているにも関わらず、ジャーナリズムを通して）ヒロシマとの関連において捉えられた。この誤解の理由を著者は、舞踏の動きが示す執拗なあいまいさが、死のイメージに直結したこと、そして焼けただれた皮膚を思わせる特殊な化粧や苦悩する形相が、大量殺戮のさまざまな

記憶を想起させたからだという。

こうして舞踏は被爆国日本を思い起こさせ、直接の加害者ではないにもかかわらず、ヒロシマ、ナガサキのことはフランスでは最近までほとんど忘れられていたという事実とともに、そのトラウマ的記憶を想起させた。舞踏の異形性は、こうしてヒロシマを記憶する場、舞踊史と政治史が交差する場として認識されたという。

その結果、舞踏は日本特有の踊りとの理解を生み、日本人によって踊られるものという本質主義的、民族主義的言説が現れた。舞踏の生成には西洋文化からの影響が多く指摘できるにもかかわらず、舞踏が西洋の対極にあるもの、エキゾチシズムとして専ら語られることとなった。その原因として、次の二点を挙げている。舞踏の緩慢な動きが内的感覚を充実させること、そしてもう一点が舞踏家自身の神秘化である。このため舞踏は西洋の対蹠地としての表象（大野一雄の老体もしくり）を作り上げ、禁欲的で孤立した周縁性によって、オリエンタリズムの視野の中に取り込まれていった。土方や大野の前衛性がモダニズムとの関連ではなく、専ら歌舞伎や能楽など日本の伝統芸能との繋がりと強調された。西洋の言説では、伝統的であることは必ずしも背反的概念ではないのだという。

第三部：舞踏がフランスのコンテンポラリーダンスにもたらしたものはなにか。本書中、最も興味深い箇所である。著者はまず、コンテンポラリーダンスが登場する前の、フランスの舞踊状況を戦後から振り返り、1945年から1974年までを「不幸の30年」と呼んでいる。戦前から続くドイツ表現主義を代表するM.ヴィグマン系のダンスやダンス教育は途絶えていたわけではなかったものの、フランスではクラシックバレエが主流を譲らず、ベジャールのモダンバレエが現代舞踊とみなされるような傾向が続いていたためである。さらに戦後は敗戦国ドイツの表現的なダンスに代わって、アメリカのモダンダンスが導入されていった。そしてコンテンポラリーダンスと呼ばれる新しい（若い）世代が登場する時期（1970年代後半）には、フランスのモダンダンスはM.カニングムやA.ニコライの影響を強く受けていた。

この状況に対して、過去のモダンダンスからの離脱、既存のモダンダンスを踏襲せずに新しいダンスを標榜する世代が登場した。それがコンテンポラリーダンスの波を形成していった。彼等は従来のモダンダンスから距離をとるように登場し、政府もこの若い世代の活動を支援する新しい制度、市場システムの構築作りに乗り出したのだった。彼等は自国のモダンダンスの歴史に批判的であり、あえて「白紙」からの出発を標榜した。「フランスの若き舞踊の爆発」、所謂ダンスコンタン

ポレーヌとなって1980年代以後の現代ダンス界にその存在を印象づけた。そして彼等がゼロからのスタートをきった時期に、ちょうど舞踏がフランスに紹介されたというわけである。

1990年代になると、大野一雄や山海塾の舞台から衝撃をうけたフランスの舞踊家達の中には、C.ディヴェレスのように来日して大野一雄のもとに学ぶ者もいれば、在仏の日本人舞踏家のワークショップを通して、熱心に舞踏のエッセンスを学ぼうとする者も現れた。彼等は舞踏を通して、未知の国日本の文化や感性に触れ、あるいはその世界観を通して舞踏を知ろうとした。特に、身体の知覚に集中することによって身振りの強度を高めるプロセスや、即興性、さらにはソマティック理論との関連などを通して、舞踏はフランスのモダンダンスと袖を分かった若い世代におおいに示唆を与えることとなった。

特に著者が取り上げる1970年代後半から80年代前半にかけては、アメリカの現代舞踊批判とともに、新しい創作法、身体への新しい眼差しを模索した時期といえるだろう。舞踏は格好のレファレンスとして入り込んできたのである。しかも、あくまでもオリエンタルな伝統に基づき、ヒロシマの痕跡を表象する「日本の現代ダンス」という個別性が明確であったこと、つまり、フランスの現代ダンスを根底から脅かさないものとして容認されていた。

さらにここで興味深いことは、フランス人が舞踏の動きに表現的な地層を感受したことである。もちろん、舞踏はかつてドイツ表現主義舞踊の系譜から離反する形で誕生した表現であり、内的な主観を表現的な身振りで表したものではない。しかし、体の隅々にわたるまでの緊張感、声にならない叫びの表情、内側へむかう閉じられた両目、こうした視覚に訴える舞踏の特徴的身振りを、著者は「幽霊的な身体」の登場と捉え、それが戦前のドイツ表現主義の身振りを想起させるとしているのである。そして「舞踏と表現主義の等価性を確立することではなく、フランスでの舞踏の受容を『表現主義的な主観性の噴出』として考察することだ」としている。

内面の表出としての表現主義と、主観性の噴出とは同様に語るに難があると思われ、主観性の表現として表現主義と舞踏を同一平面上で語ることが正しいアプローチだとは考えにくい。が、著者の視点で興味深いのは、身振りの図（形や現われ）ではなく、地（身振りが生成される背景のようなことか）を明らかにしようとする方法論である。

「身振りの内的なダイナミズムの豊かさ」に目をむけるべきであって、その動きがどのような背景のもとに、どのような外部からの関与を受けて解釈され、普遍性を持ちうるかということこそが、

ダンスの移転と受容の現象を考える際に大切なのだという著者の主張は、本書をとおして日本の舞踏を一例として具体的に実践されたといえる。新たな舞踊学の方法論として受け止めるべきだろう。しかし、この方法論は表現主義的な身振りに限定して有効なのか、つまり、他の身振りに対しても応用させうる方法なのか、疑問が残った。

著者はフランスにおける舞踏の評価の実際を膨大なデータを駆使し辿るものの、舞踏それ自体に関する記載に間違いがないわけではない。しかし、フランスダンスの新しい流れが形成されてゆく過程で舞踏が関与したこと、受容された舞踏は偏見、誤解に満ちた視線であったにもかかわらず、視線を屈折させたもうひとつの力、つまりかつてヨーロッパを席卷した表現的な身振りを二重露光のように映し出すことになったという発見である。“fascination”（魅惑）こそが“malentendus”（誤解）を生み出したといえるだろう。

フランスで舞踏の関心が高まるにつれ海外公演の急増した舞踏の背景には、日本国内での創作・公演活動の困窮が主たる原因であったことは実に皮肉である。当時の舞踏を支えた日仏の現状のあまりのギャップに唾然とする。また、土方巽がフランスではほとんど知られていないという事実に驚くばかりである。尤も、最近仏訳本が出版された宇野邦一や栗原奈々子による土方巽論によって、これからのフランスにおける舞踏を巡る言説にどのような化学変化がもたらされるか、興味深い。

なお本書の翻訳文に関して、原本との照合ができなかったが、全体に抽象名詞が多用されていて、文意が把握しにくい。今少し言葉を解きほぐした和文に訳す必要があると思われた。巻末の詳細な注、文献リスト、フランスの舞踏年表は、豊富なデータとして提供されている。

（慶應義塾大学出版会，2017年7月刊行）