

シンポジウム

「舞踊における身体への複合的まなざし—演者、振付家、観客の視点から」

シンポジスト 渡辺 保 (日本の舞踊・演劇評論)
蝉 丸 (山海塾 舞踏手)
貫 成人 (専修大学)
ジル・グリーン
(米国ノースカロライナ大学グリーンズボロ校)

司会・進行 福本まあや (お茶の水女子大学)

福本 本シンポジウムのテーマは「舞踊における身体への複合的まなざし—演者、振付家、観客の視点から」です。このテーマは、一見、舞踊研究における演者の視点を探る、振付家の視点を探る、観客の視点を探る、そうした三つの視点から複合的に見るというように聞こえるかもしれませんが、そうではありません。この長々しいテーマには演者自身の中に、振付家自身の中に、そして観客自身の中に、様々な踊る身体へのまなざしが複合的にあるだろう、それはどういうものかという問いがあります。

グリーン先生のシンポジウム要旨に見られますように、身体を内側から感じるソマティック・プラクティス、通常ポディーワークと呼ばれる方法論はアメリカの舞踊芸術の領域で、振付家の動きではなく、自分自身のオーセンティックな動きを探す試みとして、米国のアナ・ハルプリンやジャドソン派の舞踊家に注目されてきた経緯があります。それは1960年代前後の時期から1970年代にかけてです。同時期、わが国では暗黒舞踏派、それに続く舞踏グループが観客に伝達するイメージとしてではなく、自らの身体を変容させるために、一人称のイメージを用いる訓練や振付法を始めています。昨日の蝉丸氏のワークショップにご参加された方はこうした一人称のイメージによって動く体験について理解を深めた方もいるかと思えます。

こうした同時代的に身体の内側を見つめる作業は、どのように振付家や踊り手自身、そしてそれを客席から見る観客それぞれにとっての踊りの見方に影響したのか、またはしてこなかったのか。日本の歌舞伎や伝統的な舞踊ではどうなのか。そ

うした点に企画者は関心を持っています。以上がシンポジウム企画の趣旨となります。

渡辺保先生には、日本の伝統的な舞踊や歌舞伎の評論家、観客の立場からお話頂きます。蝉丸氏には、山海塾の稽古、創作そして上演時における踊り手の立場からお話を頂きます。貫成人先生には西洋と日本、古典から現代まで広く、踊る身体について演者と観客、そして政治的論点までを含めてお話し頂きます。

流れとしては、まずシンポジストの先生よりそれぞれ25分程お話しを頂き、続いてシンポジストの先生の間で相互にディスカッション、そしてその後フロアとの質疑応答と進めたいと思います。

尚、本日のシンポジストに予定しておりましたグリーン先生につきましては、ご都合により来日できなくなりました。直前までスカイプでの参加を計画しておりましたが、先週末に受けられた手術後の経過が芳しくなく、それも叶わなくなりました。お詫び申し上げます。



舞踊身体の諸相：観者、演者の立場から

貫 成人

このシンポジウム「舞踊における身体への複合的まなざし」では、いま、福本先生から趣旨紹介があったように、舞踊の身体、舞踊を取り巻く視線、さらに、舞踊そのものが、いかに多層的であるか、じっくり考えたいと存じます。

大会資料に書きましたように、舞踊を考えると、やはり観者側と、舞い手側、両方の視線が必要かと思えます。見る側も、舞踊の身体を見るときに、実は非常にいろんな多様な見方をしており、舞い手も、やはりいろんな局面から自分の身体と向き合っているはずです。

それから、これは大会資料には載せていませんが、舞踊を取り巻く政治の問題を考える必要があります。政治と舞踊はあまり関係ないように思えるかもしれませんが、例えば文化庁からもらう公演助成金は国の税金ですから、もうそこで政治が関わってまいります。また、昨日のグリーン先生の基調講演のご趣旨は、人間の体にある文化的、社会的な違いをしっかりと意識し、それによって「社会改革 (Social Change)」につなげるといった内容でした。それがどういうことなのか、最後に少し触れたいと思っております。

(1) 観者の複合的まなざし

観者の眼差しについては、大きく、「相貌」「イリュージョン」「引き込み」という三つに分けることができます。

マーサ・グレアム『迷宮への使者』で、女性ダンサーがとる姿勢、あるいは顔を上に向けるか、下に向けるかなどによって、観者は、どうしても苦悩や解放感など、何らかの感情を感じます。こうした姿勢や顔つきから感情を感じ取る現象のことを「相貌」といいます。たとえば、同じく紙に書いた三角形でも、底辺を下にしていると「安定感」が、頂点を下にしていると「不安定感」が生まれますが、このように、本来、そのものが持っているはずがない感情的、感覚的な性質が「相貌」です。モダンダンスをはじめ、舞踊はそういうものを非常に巧みに用いています。

もう一つ、舞踊において重要なのが「イリュージョン」です。パトリック・デュボンなどがジャンプすると、あたかも宙に浮かんでいるかのように、重力がないかのように見えます。しかし本当にそのダンサーが体重を持っていないかということ、そんなことはありえないわけで、デュボンだって70キロぐらいあるはずなんです。しかしそれを感じさせない。重力を持たない身体は、現実の身体と乖離した虚構、幻想、「イリュージョン」です。バ

レエは、ある意味で、イリュージョンのアートです。

イリュージョン、幻影というとネガティブな感じがするかもしれませんが、西洋の芸術では至るところで用いられています。『モナリザ』は、三次元の人物像ですが、実際、物理的にそこにあるのは二次元のキャンパスとそこに塗られた絵具にすぎません。リアルな人物や風景の絵画は、二次元平面に作られた三次元のイリュージョンです。そうした原理を舞踊も当然用いております。

一方、ローザスの作品、たとえば『レイン』は、なにかストーリーがあるわけでもなく、また、超越技巧やイリュージョンもありません。しかし、見ていると非常に気持ち良くて、1時間があつという間にたってしまう。なぜそうなるのか、一つは、この人たちの動きが、非常に「タメ」をうまく使っているからかと思えます。何かをするとき、即座に動くのではなく、一瞬「タメ」をつくり、「引っ張って」おいてから、ぱっと動く。タメをつくる、間を取るというのは、日本舞踊でも重要かと思えますけれども、ローザスはそれを非常に巧みに用いています。

こうしたタメがあることによって、見ている側の身体にも非常に快感が生まれてくる。見ている方も思わず、その動きに引き込まれてしまったり、あるいは何か体に震えを覚えたり、身体への働き掛けみたいなのも感じる場合がございます。

このように、踊りが心地よい、美しいというときにもいろいろなメカニズムがあって、それが巧みに、時には組み合わせられて用いられている。それを私たちは普通に見分けているわけです。

(2) 「役」「芸名」「本名」

見る側の視線に関しては、今申し上げたのとはまた別の側面があります。後で、多分、渡辺先生が詳しくお話くださると思いますが、例えばシルヴィ・ギエムが『白鳥の湖』の主役を踊っているとき、私たちはオデットを見ているのか、それともシルヴィ・ギエムを見ているのかという問題です。いかに『白鳥』の筋に気をとられていても、シルヴィ・ギエムのオデットとアナニアシヴィリのオデットは区別している。

さらに、ギエムがカーテンコールで出てきたときには、ギエムの「素の身体」が見えると、尼ヶ崎彬氏は言います。しかし、カーテンコールのギエムと、カフェや寝室でくつろいでいるギエムもまた違う。渡辺保先生は役と演者と、それから本名という区別をなさっております。それをどう考えるのか。

(3) 筋肉・骨

また、以上とはさらにまた別に、特に、自分で踊られる方が観客の場合、モダンダンスでもヒッ

ブホップでも日本舞踊でも、筋肉への負担や緊張を感じ取ることがあります。例えば、日本舞踊で腰を極端に落としながらゆっくりと上体を傾けるといった動きの時、この人のハムストリングにはたいへんな負担がかかっているだろう、といったことです。

(4) 演者にとっての複合的身体

演者の側からすれば、技法を習得するとき、振付の際など、これも様々なやり方、位相を区別できます。ジル・グリーン先生のソマティックメソッドと関わってくるポイントです。

まず、日本舞踊、バレエ、モダンダンスの場合、さまざまな「型」「テクニク」「パ」が、理想の身体、ポーズ、技として決まっています。訓練の際には、それを十分に意識しながら、理想を身に付けようとするのでしょうか。

それに対して、たとえば土方の舞踏の場合、いわば身体の自発的反応を引き出す工夫がなされます。舞踏のダンサーは、型を自ら意識して身に付けるというよりも、さまざまな仕掛け、例えば「刃の上を歩く」とか、「ガラスの目玉をつけて歩く」といった、言葉に対する自発的な反応、体が言葉に自発的に、勝手に反応する、それを積み重ねて、はじめて型が身に着きます。

ソマティック・プラクティスはその中間かもしれません。いろいろなポーズを取ることによって、自分の体に何が起こるのか、自分にはどういう動きが向いているのか、自分で見つめていくということが行われている。

一方、イスラエルのパトシェヴァ舞踊団芸術監督だったオハッド・ナハリンのGAGAというメソッドでは、「体の中の水が流れている」「骨が皮を突き破る」といった指示をもとに、ダンサーは自発的に動きを創造し、自分の体が勝手に反応するのにまかせます。この場合も、指示は言葉で与えられますが、動きは自分で見いだしていくわけです。

さらにピナ・バウシュの場合、体の動きだけではなく、ダンサー自身による語りや叫びなども引き出すよう工夫されます。まず、バウシュがダンサーたちにさまざまな質問をします。「何も考えられないとき、何を考えているか」といったものです。それにダンサーは、自分の記憶や心の底をさぐって答えを見つけ、それが作品の素材となります。ですから、バウシュの場合、決まった動きを外から与えるわけでないのはもちろん、単なる身体的反応が求められているのではありません。ダンサーその人の在り方（「実存」）を引き出すのがバウシュの目的です。

(5) 舞踊と政治

舞踊と政治は一見、あまり関係ないように見えますが、実はおおいに政治利用されています。

たとえば宮廷舞踊の最盛期は、17世紀フランス、ルイ14世の時代でした。ルイ王自ら、ダンサーとしてヴェルサイユ宮殿の舞台に立ち、宮廷人が皆、その観衆となりました。ところで、その代表作『夜のダンス』のなかに、壮年の男性が舞台に登場し、国王に額づくシーンがあります。この人物、実は、その直前まで、ルイ14世の政敵だった、コンデ公という人物です。政敵だった人物が満場看視のなかで王に額づく、それによって人々は、ルイ14世がコンデ公を屈服させたことを確信します。そして、それによってルイ14世の王としての権威が高まり、あるいは確立される。17世紀の宮廷舞踊は、王侯貴族の娯楽ではなく、政治儀式でした。

ごく身近な盆踊りなど、地域芸能も、その地域住民の共同体意識を形成するのですから、これも非常に政治的な機能です。

あるいは、バレエが全世界に普及して、美の規範とされれば、「ヨーロッパ的身体」という理想・尺度が非ヨーロッパ世界にも拡散し、ヨーロッパが憧れの対象になる。これも政治的機能です。

いわゆる「文化政策」も同様です。例えば「ドイツは文化大国である」「ロシアがバレエ大国である」「フランスがダンス大国である」といった言い方をすることで、その国が全世界憧れの対象になる。ドイツやフランスが巨額の国家予算を、ダンスやオペラなどの「文化」にかけるのはそのためです。助成金が大いということも、もちろん現場のダンサーなどにとって、非常にうらやましいことですが、しかしそこには政治的な意図もあるということを考えなければいけないわけです。

踊りが極めて多層的であるということをお話ししました。グリーン先生のお話は、身体の文化的社会的多様性に気づいたとき、社会も変わるというお話でした。それが、例えば日本で、あるいはジャンルが違った場合にどうなるのか、蟬丸先生、渡辺先生に教えていただければと存じます。

踊る身体への複合的なまなざし： 山海塾の場合

蟬丸

皆さんこんにちは。山海塾の蟬丸と申します。今日求められているところが、山海塾の振付、あるいは肉体のつくり方、演出家と出演者との関係というようなことに視点を当てたことを話してほしいというような内容だったんですけれども。そういったことを他で話したことは今まで一度もありません。ちょっとした山海塾の秘密を話すような、そんな気持ちでいます。

山海塾の舞台は、みんな坊主頭で白く塗って、男性だけ舞台上に立っているのですが、これはみんなあまり差がない状態を作るためだと思います。でも親子以上に年が離れた人間が同じ振付を踊るという状態が山海塾の中で起こっているわけです。そういう人たちがどのようにして同じ精神状態、あるいは同じ肉体の状態を持つかということを中心に話を進めたいと思います。

(1) 山海塾の稽古

振付だけではなく基礎訓練をする場合、私たちは鏡を見るということは禁じられています。山海塾というのは大駱駝艦というグループから分かれたわけなんです、今から43年前、私が山海塾の創立に関わったとき、実際には創立に関わる前からその大駱駝艦は大森に稽古場と寮があったんです。そのときから、もう鏡を見て稽古してはいけないということは決まっていました。それから、音楽を使って稽古することもあります。この二つについて私なりに説明したいと思います。

実際に私は説明を受けたことはありません。例えば大駱駝艦の磨赤見さんや山海塾主宰の天児が、そういう、見ちゃいけないということを言うわけですけれども、なぜって聞いたこともないし、なぜかという理由を説明されたこともないんです。

私が思うには、鏡を見て稽古するっていうことは、鏡を見た／見るという状態の段階で、既に肉体の在り方が変わっていると感じます。肉体の在り方が変わるといえるのは、見るという意識から変わるといえることもあれば、首を傾けて鏡を見ているというその行為から変わる、つまり肉体的な違いもそこにあると思います。だから、両方の意味で、もう鏡を見るという行為を行った段階で、自分が違うものになってしまうということ。それで鏡を見てはいけないというふうに言うんじゃないのかなと思います。

それから、音楽を使って稽古をすることもありません。これは基礎的肉体訓練の時も振付の稽古のときも同じです。例えば新作は3、4ヵ月かけ

て稽古をしますが、音楽を聞くということは最後の10日間ぐらいしかやりません。音楽を聞きながら体を動かすということは、基礎訓練でも行わないし、振付の最終段階になるまで、そのための音楽を聞くこともしません。では、どういうことに注意してやっているのか。振付のほうに話を持っていきながら、そこら辺の話をしたいと思います。

(2) 作品振付

山海塾の作品というのは、山海塾主宰の天児牛大が構成、演出、振付を全部行います。新作の発表のときに、3ヵ月ぐらい稽古をするわけですが、天児が振付をもう既につくっていて、そのとおり踊れというふうにするのかというと、そうではありません。

多分天児の頭の中に踊りのイメージとか流れはあります。それに関して彼が今持っている言葉で説明、あるいは、そのための資料としての絵であったり、デッサンであったりを見せられることもあります。こういうふうな動きを考えていると。それに対する見本というか、ちょっとした動きも見せられて、そして、それに沿って動いてみよう。それはわれわれが動いてみるわけなんですけれども。

それで、天児がこういうふうな流れをつくりたい、だからこういうふうにやってみて言われて、われわれがやってみた結果、ここで1歩出せと言われても出ないよ、みたいなことがあります。あるいは、それを実際に出したのを天児が見て、それよりはこっちのほうがいいとか、あるいは見比べて、複数の人間がやりますから、それを見比べてこっちにしようとか、そういう選択を行うわけです。

これは、作品をつくっていく中では結構時間をかけて、例えば2ヵ月あるんだしたら、1ヵ月はそれに時間が取られます。そこから採用された振付が集まって行って、1つ1つのシーンが出来上がるわけですが、そのシーンというのを舞台上で踊るときに、やっぱり言葉を使って、ここはもうちょっと強とか、ここは優しい感じというふうな踊りの指示が出る。そういう言葉は気持ちのありようを示すことが多いとか、ほとんどそうですね。強く踊っていったときは、強い気持ちでそこに居よということの意味しているのがほとんどで。例えば手を勢いよく出すとか、そういうことを意味することではありません。心のありようを、優しくとか、強とか言うわけです。

例えば指先のナイフで空間を切って、その切った空間の先へ自分が入り込んで行くというような言葉で説明、指示を受けるんですけれども。切る、こうやって切るのを円弧状になっちゃうわけですが、それじゃあいけないと。ここに平面が

あって、この壁を切るんだから、肘が少し曲がりながら、なおかつこう伸びていって、こうなるんだ、みたいな話になるわけです。そのときに目線はどこに置いておくかという、そういう具体的な振りの選び方をしていきます。

その振付をやるときにダンサー、群舞って一緒にそろってやろうとしなきゃいけないわけなんです。例えば4人で踊っていると、4人の中のリーダー的な人間に合わせて動くということが過去は結構多かったわけです。けれども、最近はそういうリーダーに合わせてというよりは、音楽を取る、音を取るとか、あるいは照明が変わったら、とかっていうことが多くなってきています。多分、これに関しては天児の中で、常に同じようなテンポで動いてほしいとか、そういった思いがある。

ただ音がなくて合わせようとするところもあるんですね。それはかなり、口で説明するのが難しいんですけども。例えば最近だと『MEGURI』というのが山海塾の一番新しい作品なんですけれども。若い4人の人たちが踊っているところは、それなりに、この部分は誰がリードするというようなことでやっているんです。けれども私と岩下、竹内という、もう60歳を超えたトリオがいるんですけれども、その人たちがやるときってというのは、音がないところでもなんか合いますね。

山海塾の公演を見にいくと、入り口でパンフレットみたいなのを渡されて、公演のタイトルが書いてあり各シーンごとの名前が書いてあると思います。結構言葉を使って稽古しているんですけども、実はわれわれにシーンの名前は知らされません。当日観客に、もう既に客席に入っている観客に渡したプログラムが、私たちが楽屋にいと、そのうち持ってこられるんですね。それを見て初めて、ああ、このシーンはこういうタイトルになっているんだということを知ります。

ですから、シーンとか、そういうタイトルそのものは天児にとってあまり重要ではないというか。天児は演出、振付、構成をやっているんですけれども、同時に山海塾の主宰者でもあるわけで。そうすると、どうしてもお客さんに対してはタイトルをちゃんと知らせなくちゃとか、いろんなことを考えるんだろうなと。ところが、ダンサーに対しては、あんまりそんなことは考えないんだろうなというふうに思います。

1カ月くらいかかって各シーンをつくっていった、シーンの振付が決まった段階で、細かい部分をつくり上げていきます。先ほど、音楽は聞かないという話をしましたけれども、そうこうしているうちに音楽が出来上がってくるわけです。そのシーンが、例えば1月ぐらい前にある程度固まったときに、作曲家が稽古場に来て、本番の1週間

ぐらい前に初めて、曲を渡されるんです。それを聞いて、覚えて、どこをきっかけにするかと。これはちょっと技術的なことなんですが、結構いつも大変な思いをしながらやっています。

(3) 新作の上演段階

本番の前、1週間ぐらい前から実際に劇場で公演に向けて仕込みをするわけですね。長い間パリ市立劇場という所で、世界初演というのをやってきました。その劇場で1週間前から舞台装置を組んで、照明も組んで、テアトル・ド・ラ・ヴィル（パリ市立劇場）の最上階に下の舞台と全く同じサイズの稽古する所があります。そこで舞台と全く同じように寸法を取って、ずっと稽古しながら、時間の調整をして、たまにその仕込んでいる最中の舞台に下りていって、いろんな事を確認するわけです。

最近あまりなくなりましたけれども、例えば山海塾の作品の『卵熱』という、水が落ちてくるやつなんかは、この1週間の間で、そのシーンの前後関係が全部ばらばらに1回なって、やり直したいなことをするわけです。結局そこで初めて、実際に舞台を演出家(天児)が目当たりになると、自分の頭の中でのイメージはこうだったんだけど、こっちのほうがいいぞ、みたいなことを感じるんだと思うんですね。それで、本来は2景目だったところが5景目に持っていかれたり。そうすると、現場で音響のスタッフが来て、そこで変えるというようなことが行われるわけです。ゲネプロになるまでの1週間の間でつくり上げる。ゲネプロをやった後、作品の内容が変わるということはめったにありません。そうやって山海塾の作品というのはつくられるわけです。

(4) 公演ツアー

山海塾は基本的にこれをツアーで、世界規模でやります。それで1つの作品というのは、大体長いものだと、10年ぐらいやってた作品もあります。そうすると、途中でメンバー交代というのが起きて、新しいメンバーがそこを埋める。このときに古参の残っている人間が気を付けるポイントというのは、天児がその振付とか作品をつくるときに、どういうことを話したか、どういうせりふだったか、あるいはどういうイメージ、こういうイメージでやりたいと言ったとか、天児が言ったことを正確に、替わる人に伝えるというのが非常に重要な部分になっています。

(5) 舞台上でのダンサー心理

舞台上で山海塾の、そうですね、天児の話をしますと、舞台上で踊っているときに「説明をするな、表現するな」というふうに言われます。また、他

動律とか自同律という言葉もよく天児は使う。これは天児の造語じゃないかと思えます。

説明する、表現するっていうのはどういうことか。一つには、ダンサーが動いているときに、次にどういう動きをするかがなんとなく分かっちゃうときということかな。これは動作が、次の動作が不用意に始まっちゃって、そのダンサー自身も気が付いていないうちに不用意に始まっているということが確かにあります。その瞬間に意識が集中できていないとか、そういうことがあります。

また、逆に体が動いたときには、もう既に始まっていたという言葉もよく使います。それは体が自分で動いていくというか、体が動く前に、気持ち動いている。実際には体は動いていない。

さっきの話は体の中に予兆が見える、動きに予兆が見えるという話なんですけれども、次の話は、予兆が見えていないんだけど、内面が既に動いていて、そこに踊りはもう始まっているんだということが重要だということもよく言います。

私は舞台上にいるときには、できるだけ「感じる」ということに気を付けようとしています。その空間の雰囲気とか、イメージを、自分が感じ続けるということに気を付けています。

実際、舞台に立っているときっていうのは、例えばここでは照明が自分に当たるはずだとか、あるいは音楽はこうなるはずだとか、群舞でやっていると他の人はここにこういるはずだとかっていうことをチェックしながら踊っているわけです。そういうことをチェックし続けている心があるんですけれども、それと同時にイメージを感じて行動しているという心もあって、その二つのバランスを監視している気持ちも別にあって。監視するっていう心を心配して、そんなんでいいのかなと思ってる心もあってみたいなの、四つぐらいの心が自分の中に同時にあるような気がしています。この四つの中で、イメージを感じている心っていうのがなくなっちゃうと、もう雑念だらけなんです。チェックしている心とか、心配している心とかって、かなり雑念みたいな感じなんですけれども、ここにそのイメージを感じ続けるということができると、舞台上で踊っていていい感じだと思います。

(6) 稽古について

山海塾の稽古をしているときでも、説明しない、表現しない、体が勝手に動くということを理解することは、なかなか難しいんです。山海塾のメンバーだけで稽古しても、なかなかうまく行かないといいますが、進歩しないというか。それで、一番有効なのが、ワークショップをやるときに一緒にやることです。昨日、そういった意味で一番の若手の人にアシスタントに来てもらったんですけ

れども。昨日やったような基礎訓練、2人一組になって1人が動作を行いもう1人がそれを観察して印象を伝えるというエクササイズ、たとえば球が自分の体の中に入ってきて、それが動くから自分の体が動くとか。そういうイメージを持ってやるエクササイズを幾つか昨日やりました。

もっと長く時間が取れる夏の合宿などでは、2人とか3人、あるいは4人の人が同時に動いていて、1列で動く場合もあれば、四角形だったり、円だったりという動きをすることもあるんですけども。それを、意識の糸を張って、同じような速度で動くとか。山海塾のメンバーだけでやると、すごくうまくいくんですね。それだと稽古にならないというのかな。一方、初めて参加した人とそういう訓練をすると、一緒にやりながらかなり混乱します。この人遅いぞとか、あるいは早いぞとか、何考えてるんだみたいなことですね。そういうことを感じながら、例えば一直線で進むとか、四角形を歩き通すとかっていうことをしなきゃいけないんですけれども。それをやることによって稽古になる。

(7) 日本人の身体的特徴

今までイギリス、イタリア、スイス、インド、シンガポールで1日4時間を1週間やってくれとか、日本で夏やってる合宿のような形をやれないかという依頼で長時間のワークショップをやったことがあります。そういったときに、人種が違くと体が違うのかな、動きが違うのかなと思いがら行きます。例えばメキシコでメキシコ人が、私は舞踏家だと言ってやっている人もいます。身体的な差異は確かに見るとあるんですけども、動きの違いがどこから来るのかというと、生活習慣の違いから来ることが多いんじゃないのかなと感じます。屋内でも靴を履いたまま生活している人は床の上に坐った状態での動きが苦手です。自己主張をするのが重要だと教えられてきた人は、一歩引いて間を取るというのは、ちょっと難しいかなと思います。実際海外で生まれ育ちその国の国籍を持つ日本人を何人か見てきましたが動きや振る舞いはその国の人達と同じようだと感じました。そのようなことをいろんな所でワークショップをやって感じています。

以上、山海塾の肉体のつくり方と演出と出演者との関係について報告いたしました。

日本の古典舞踊の身体

渡辺 保

蝉丸さんのお話、面白かったですね。僕は世田谷パブリックシアターへ山海塾の公演があると、その後天児さんとアフタートークをすることが数回あったんですね。だから、非常に山海塾の公演というのを僕は身近に感じて、東京に公演があるたびに拝見させていただいてるんですけど。今の蝉丸さんの話を聞いてびっくりしましたね。音楽つけて、1週間しか稽古しないんだって。あの精巧な舞台が。普通は音楽はついていて、そこで踊りやるんでしょう。音楽、1週間しかつかない。それまで言葉だけでやってるわけですか。驚きますよね。

それと、鏡見ちゃいけないんだ、説明しちゃいけないんだと。説明しちゃいけないのは、それは当然だと思うんだけど、表現してもいけない。驚きましたね。

「日本の古典舞踊の身体」という題名で、このプログラムに書いた私の原稿は、読んでくだされば分かりますから、僕は繰り返しません。それよりも、貫先生のさっきのご紹介に連ねて、日本の古典舞踊では、つまりオデット姫とシルヴィ・ギエムと、それから素のシルヴィ・ギエムがどういう形になっているかというのを対比した日本の古典舞踊のお話を申し上げようと思います。

(1) 演者にある3つの名前

日本の古典舞踊の場合には、古典舞踊といいますが、能、歌舞伎、主に能と歌舞伎ですね。

日本の能と舞踊の基本的な構造というのをお話をしますと、三つの名前があると思うんですね。一つは、例えば具体的に言いますと、六代目歌右衛門の本名、市民権を持っていて、選挙権も持って、そして家庭も営んで、一市民として生きている。歌右衛門の本名は河村藤雄っていうんですね。これはもう区役所に届けていた名前ですね。その河村藤雄が歌舞伎座の楽屋へ入ったときには六代目中村歌右衛門という芸名を持つわけですよ。芸の人格というのは、つまり中村歌右衛門というのは6人いるということですからね。それが一体になっていると。

これは天皇制に非常に深く関わっているわけですが、天皇制は万世一系というわけですね。万世一系というのは、永遠に1人しか天皇がいないということなんですよ。神武天皇イコール平成天皇であり、昭和天皇であり、大正天皇であり、明治天皇であるという思想なんですね。この思想を私が信奉していると思わないでください。私は別に天皇制賛成者じゃないんだから。ただ、そ

ういう意味を持っているということ。

そのことが、実は六代目歌右衛門の芸名にも関係があるわけだ。6人の歌右衛門がいるけれども、歌右衛門は全部その1人なんですよ。今ここに生きている歌右衛門がただ一人。その6人は合体しているわけだね。

中村歌右衛門という芸名を襲名して、大勢のお付きに従えられて楽屋へ入った歌右衛門は、化粧前で化粧しますよね。ここで劇中の人物になるわけです。これは役名と言いますね。『京鹿子娘道成寺』を踊るならば、その女主人公である白拍子花子、白鳥の湖でいえばオデット姫ですね。中村歌右衛門は男性なんだけど、白拍子花子は女性なんだから。性も転換するわけですよ。

そして、花道へ出ていきました。花道へ出ていったところへ歌右衛門に掛け声が掛かりますね「成駒屋」。成駒屋って屋号は中村歌右衛門のもので、そのとき観客は、その白拍子花子が実は男だっていうことを知ってるわけでしょう？知ってることを隠さないわけでしょう？そして、歌右衛門はその声聞いているわけですよ。そうして当たり前だと思っているわけです。

つまりあれが男性だということを観客も知っているし、演者も隠さないし、そして、しかしある踊りの最中には、全てが忘れられて、女がそこに出て。女の魂がそこに現れてくる。これが踊りの神髄でありまして、それは言葉に言い表せないある瞬間があるわけですね。

(2) 身体は幻想

じゃあ、なぜそのみんなが男と認識し、そして当人も男だって認識しながら踊ってるものが、ある瞬間全てが忘れられて女性そのものになるか。それは型ですよ。型が身体化されたときですよ。型は、世阿弥が「形木」という言葉を使いました。形木というのは、要するにデザインするときの、こういう型紙ですね。あれが形木ですね。それを使って形を作ってくる。造形の基本ということですね。その造形の基本ができたときに、初めて芸がその上でできるというのが世阿弥の考え方ですが。それが身体化されて、その型から自由になったときに初めて可能になることなんですね。

歌右衛門が、ある瞬間女にしか見ええないというふうに関客に思われるとすれば、それは歌右衛門がその型を身体化することに成功して、その型とか、男性であるとか、日常の本名とか、芸名とかっていうものを全て捨て去って、自由になったときに初めて可能になる状態なんですね。

これがどういうことかといいますと、私は口ずっぱくして言うんだけど、誰も賛成してくれないんだけど。例えば、さっき紹介して下さった本の中に『身体は幻』っていう題名の本があった

でしょう。あそこで、私は再三主張していることは、日本人の身体観は、結局幻想にすぎないってことなんですよ。

西洋の身体観っていうのは基本的には物質的なものです。だから、西洋の舞踊家は、例えばクラシックバレエの名人は、いくら名人になっても肉体的に衰えれば引退せざるを得ないでしょう？みんな引退する。ところが、日本の人は年を取らないと名人になれない。体が衰えないと名人になれない。これは大変な違いでしょう？それはなぜかって言ったら 西洋の身体観というのは、基本的に物質です。人間の体は物質だと思ってる。それは西洋医学を見りゃ分かるでしょう。東洋医学と違って、西洋医学は人間の体を計量化しようとしている。それでないと医学は進歩しないし、ガンもなくなるから、それはそれでいいんだけど。つまりそういう身体観を持っている。

ところが、東洋の身体観は、必ずしも東洋医学に明らかのように、必ずしも人間の身体は物質ではないと思っているわけです。それは、例えばこの歌右衛門が、なぜある瞬間に女そのものになるかと深く関係しているんですね。

(3) 幻はどこから

例えば、舞踊でいいますと月という言葉が出てくる。月夜ね。そのときに、月をこう指すでしょう？踊り手がこう [中空を右手で指さす動作をしながら]、指すじゃないですか、月を。これは仏教に同じような、つまりエピソードがあるんですが。月を指したときに、その指し方によって、何も無い空間の中に月が感じられるようにお客が感じなければ意味がないというわけです。この指し方。俺が指したって駄目だよ。俺の指したって月が見えないですよ。でも、名人がこの月を指せば、ここに月が見えるっていうの、お客が。これ、幻想の第一。

そのときに問題なのは、そこから先だと思っただね。月を指したときに、月が中空に浮かんだとすれば、もうそれはイメージですよ。だけど、そのイメージから、指し方によって月光が照らされてくる。照らされたときに、踊り手の身体は変わるんですよ。わかります？月の光を指すのが本当にうまければ、月が中空に浮かびました、その中空に浮かんだ月の光が、踊り手の身体を照らし出す。そして虚構の月に照らし出されたその姿はすでに、ついさっきまでの身体とは違って虚構の身体として浮かび上がるんです。

だとすれば、そこに描かれた、例えばその月光を浴びて、そこに踊り狂う女というのがいて、それが本当の女に見えたとすれば、この身体は幻でしょう？幻影のまた幻影なんだから。幻に決まっているじゃないですか。そこが西洋の身体観と東洋

の身体観の大きな違いですよ。仏教にも、この月を指すっていうのは非常に有名な叢話があるわけですが、そういう身体を感じている人間が日本の古典舞踊をつくったんですよ。

(4) 言葉と舞の密接な関係

もう一つ日本の古典舞踊の大きな特徴は、日本の古典舞踊は必ず言葉が付いていること。さっき僕が蟬丸さんの話聞いてびっくりしたんだけれども。山海塾の作品には七つの景があって、それに名前が付いてる。僕たちはどうしてもそのプログラムを先に見るから、七つの景をその言葉で見ている。だけど、あれは後から付いてて、やってる人 [演者] は知らないっていうんだ。これは有名な能楽の名人が、物語を知らなかったというエピソードに照応してるんですよ。

ある有名な名人が、作り物の中で衣装を変えている。何回もやった演目なんだよね。それなのに、そこで衣装を変えている間に、目の前で間狂言が物語の筋をしゃべった。その名人はいつもより早く衣装が替えられたんだね。それで、聞いたんだよ、その能役者が。この能はこういう物語だったのかって言たって言うんだよ。だから、それは今の蟬丸さんの話と同じなんだけど。

文字と、付いてないようにお思になるかもしれないけど、実は非常に文字と密接な関係があって、踊りというのは成立しているのが東洋の踊りなんです。例えば能の序の舞とか、中の舞とかっていうのはお囃子だけじゃないかとお思になるかもしれないけど、実は最初にその序の舞なり、中の舞にかかるところに言葉があって、例えば和歌の一首が、「たち別れ いなばの山の」というところがあって、下の句の間に舞があるんですよ。これは、この間に、その松風という女が変身をするために、言うに言われぬ心情を舞踊で表してドラマが展開していくってことです。だから、スタートしたときの舞の女は、舞が終わったときには変身してなきゃいけない。そういうための舞踊というものであって、そのために前の言葉と後ろの言葉があるんですよ。そういう瞬間を、今申し上げたように利用して歌右衛門は女になるということですよ。

この 東洋と西洋の身体観の違いということを私はぜひ分かっていたいただきたいですね。それは西洋を見るとときにも、東洋を見るとときにも役に立つはずだから。ありがとうございました。

《シンポジストによるディスカッション》

福本 有難うございました。続きまして、まずはシンポジストの先生に、お互いへの質問やお話の補足などを伺いたいと思います。

貫 蟬丸さんの、とても現場の方でなければできないお話、渡辺先生の、もう名人芸としか言いようがないお話、ありがとうございます。

渡辺先生の、西洋の身体と日本の身体が違うというお話を聞いて思うことがあります。私、ドイツで計4年ほど暮らしました。その間、日常でも、芸能または芸術、たとえば、能や歌舞伎とバレエを比べても、身体観だけでなく、身体の在り方が全く違う。その点、全く私は同感です。

それを踏まえた上でいくつかご質問させていただきます。

一つは、さきほど、天皇の万世一系に関するお話がありました。これは、芸名とか、「何代目」といった言い方とも関わるので、お尋ねしたいと思います。これは誰だったか、坂東…。

渡辺 三津五郎ですか。

貫 三津五郎が書いた本の中で、その芸名というか、何代目の話をしています。自分は踊るときには、死者に向かって踊るんだ、と。つまり、一代目から今に至る、もう亡くなった…。

渡辺 10人。

貫 10人の人が舞台を見ていて、その人たちに向かって踊るんだっていう言い方をしています。その話と天皇の話とのつながりをお話いただければと思います。

渡辺 三津五郎はそのことも言ってるんですけども。自分が浅草寺へ襲名のときにお練りに行ったときに感じたことだって。自分が浅草の仲見世歩いている間に、俺は1人で歩いてるんじゃなくて10人で歩いてるんだって気がしたって言うんですよ。つまり、自分の中に9人の、自分を除いて9人の、今おっしゃった三津五郎が、代々の三津五郎が住んで、それと一緒に歩いてるっていう気がした。だから、今おっしゃっていること全然矛盾しないと思います。

貫 もう一つ、天皇の話との関連です。そのように代を重ねるごとに人は変わるけれども、支配者として、天皇としてはずっと1人だという発想は、実は、ヨーロッパにもあります。カントーロヴィチという、ポーランドの歴史家の書いた『王の二

つの身体』という本があって、フランス王とかイギリス王といった、国王としてのシンボリックな身体は、ずっと切れちゃいけない。肉体としての身体は変わるけれども、シンボルとしての身体は変わらないという話が、中世の、大体12～13世紀ぐらいから生まれてきたということです。

そうすると、天皇の万世一系の話は、いつ頃、どうしてできた話なのでしょう。最初からそうだったのでしょうか？

渡辺 万世一系って話は、いつできたか僕は知らないんですけども、僕が読んだのは、折口信夫が万世一系ってのはこういう意味だよ、っていうことを言ってることなんです。それで、なるほど、つまり折口流の身体の考え方でいうと、つまり体の殻というのは入れものだと。「だ」が付いてくるでしょう？それを、毎年その魂が入っていくという、そういうことが古代人の考え方だから、それに従って天皇霊というものが、その時々についていくことによって、一系が、一つの系統じゃなくて、1人しかいないという意味だよというのが、折口先生の説明。だから、私はそれ以上のことは知りません。

貫 今度は蟬丸さんに質問です。渡辺先生にもお答えいただければと存じますが、稽古のときに、音楽を使わない、鏡も使わないという話が、たいへん興味深いものでした。これは日本舞踊などでも多くの人が言ってると思いますがいかがでしょうか。

渡辺 そうですね。能には鏡の間というのがありますけれども。実は鏡の間というのはくせ者でしてね。鏡の間にだけしか鏡を置いちゃいけないというタブーなんですよ。だから他の部屋は、鏡は駄目なんですよ。それを楽屋や稽古場を全面鏡にするのは地唄舞の武原はんなんですよ。武原はんはいらっしゃると、今でもちゃんと残ってますが、六本木の稽古場というのは、もう四方全部鏡ですよ。それは、つまり外国の踊り手が鏡を見ている、あの稽古場の思想なんですよ。だから、さっき蟬丸さんがおっしゃった、鏡を見ちゃいけないって、それは天兒さんはどこで覚えたか知らないけど、とてもその伝統的なことだと思いますよ。

福本 そのことについて蟬丸さんから何か補足はありますか。

蟬丸 そうですね、鏡。先ほど話したように、今から43年前には既にそういう決まりになっていました。私が30歳ぐらいのときかな、能の、今名前が変わって、観世鏡之丞、が30歳ぐらいのときに、

一緒に酒の席で稽古の話をしたことがあります。鏡を見ないって話をしたら、われわれもそうだというふうにおっしゃいました。

確かに昔から、昔そんなに鏡があったかっていうと、なかなかああいう板鏡というのはなかったから、なかなか見る機会もなかったでしょうし。あと、鏡というのは結構神秘的なもの、やっぱり魂が取られるとか…。鏡を見て稽古をするということ自体はきつと怖いことなんじゃないかなと。

貫 ありがとうございます。これは、さきほどの東西の身体の違いとも関係しますが、私は一度、ドイツのヒルデスハイムという田舎町で、ドイツ在住の遠藤公義さんという舞踏の方のワークショップを、ドイツ人学生と一緒に受けたことがあります。

そのとき、例えば、お互い向き合って、相手がランダムに突き出してくる右手を避けるように上体を動かさない、といった指示の場合、ドイツ人でも日本人でも大きな違いはありません。

ところが、床に座ってる状態から立ち上がるというエクササイズで、「上から吊り上げられるように」立ち上がる、というのと、「自分の中から湧き起こってきたなにかに押し上げられるように」立ち上がる、というのを演じ分けると言われます。遠藤さんも、私も、頭からつり上げられる触感、なにかが湧き出してくる力を体内に感じながら動くわけですが、ドイツ人達の動きを見てるとどうも違うんです。彼らは体内に触覚的感覚を感じ取って動いているんじゃない、遠藤先生がやっているのを見て、その外見を真似している。自分がどう動いているか目で見てチェックしているのがわかります。

遠藤先生は、もう何十年もドイツや欧米でワークショップをやっていたらっしゃいますが、やはり、「そのことをドイツ人にいくら説明してもわかってくれない」とおっしゃってました。

渡辺 なるほど。

貫 つまり、バレエのように鏡を使うか、山海塾や日本舞踊のように鏡を使わないで自分の体をコントロールしたり、形を決めるかの違いは、今申し上げました東西における体感の違いに関係しているように思えます。

渡辺 それは、要するに鏡をなぜ見たらいけないかということに関わってくると思うんですね。それは鏡を見ることによって、自分の心の中で、自分の体をイメージできないから。身体化するためのきっかけを失うから。身体化するためのきっかけを失うから鏡を見ちゃいけないんですよ。

それは、例えば歌右衛門がどこで男から女になるのかっていうことを考えたときによく分かりますと思うんです。つまり女形がどこで、歌右衛門に限らず、男性が女性になるか。つまり劇中の人物になれるかっていうことを考えたらわかります。女形の中にはこういうことを言ってる人がいるんですよ。鏡から、化粧前から離れた瞬間。そうすると、つまり鏡を離れると自分の姿が内在化できるわけですね。それが身体化の第1歩だと。

その次に多い答えは楽屋の密室を出て、楽屋のれんを分けて、表へ出たとき全然関係ない人の声が聞こえると。そのときに女になる。という。だからそれはもう内在化されて、鏡から離れた瞬間に内在化された身体のイメージが、初めて外に向かって出たときってことですね。だから鏡を見ちゃいけないのは、自分の身体がいつまでたっても内在化されないからでしょう。鏡見てると。どうですか。

蟬丸 同感です。最近よくあるのはビデオを撮らせてくれないかと。稽古しているときに、その振付があったりもするんですけども、そのビデオを撮って復習したいという人が最近とても多いです。それに関しては、どのレベルでどう使うかによるかなとは思いますが。

例えば基礎訓練のようなものに関して言うと、それはビデオを撮らないほうがいいだろうという気がします。繰り返し稽古するにしても、その形をまねするための基礎訓練ではないので、求めるところを求めないといけないのに、形を求めてしまふといけないと。そうすると、ビデオもやっぱり具合が悪いなということになります。

問題としては1人で作品を作って、先生もいなくて見てくれる人もいないといったときに、その確認をしたいときに、どうしてもビデオを使いたいということがあると思います。そういった意味では、便利な機材を使うこと自体、やぶさかではないかなとは思いますが。そのときに、今言ったように、求めたところがどこなのかということを見失わなければいいと思っています。

福本 今のお話のことなんですが。形を求める稽古ではないというときでも、振付で形を揃えるということがあると思います。そういう時に骨格のレベルでは違うということもあるということでしょうか。

蟬丸 形が、例えば山海塾のことで言いますと、振付とか動きの群舞において、できるだけ同じところであってほしいという部分というのは、そこをを求めるわけなんですけれども。それぞれの個が持っている特徴、肉体的な特徴ということは、そ

の坊主頭、白塗りでも消すことができない部分がありますけれども。そこと、その肉体的な特徴と、あとは例えばスピードであるとか、緩急の微妙な違いというのは、やっぱりある程度個性として認められる部分もあります。

ですから、形を求めるということになっちゃうというのが問題であって。形がぴったり一緒になるのか、ならないのかというのは、その次の問題ですね。と、考えます。

貫 もう一つは音楽のことです。たとえばピナ・バウシュの場合、ソロダンスの動きはバウシュの問いかけに応じてダンサーが自分で作りますが、はじめは全然音楽を使いません。音楽を付けるのは本当に最後だし。場合によっては、初演後に変えることさえおこる。つまり、動きは音に合わせて決まるのではなく、動きは動きで自立していて、そこに音楽が被るという考えかと思えます。

山海塾の場合、音楽によって動きが決まるのを防ぐということをおっしゃいましたが、そうすると何によって動きは決まるとお考えでしょう。

蝉丸 音が、新作の本番10日前、1週間前に音が用意されるその前の段階のところを話しますと、天児がこういうことをイメージして、こういうふう展開したいと思った。それを1カ月以上かけて5、6人でそれを作り上げて、一緒に作り上げていくわけです。コンセプトというのかな、ここはこうだ、ここはこうだという一つ一つの振りが確立していくと、その1月後には、その音が付いてなくても10分の振付をほぼ同じタイミングで、タイムで終わるようになっていきます。

そこに音楽がやってくる。実は音楽は天児が音楽家と事前に、もっと前からいろんなこんなイメージ、こんなイメージって話してるわけです。もともとオリジナルの音楽をある程度踊りのタイミングが合うようにいじるらしいんですけども。その10分の踊りが、例えばその音楽が10分30秒で来られると、そこでちょっと問題が起きるわけです。

それをどうするかというと、その音楽のどこにどの振りを、微調整をそこからするわけです。1カ月かけてつくり上げてきた体の流れを10日間に微調整するという仕事をしなきゃいけない。これが非常に大変な思いをします。

貫 今のお話は本当に興味深いと思います。その、音を付ける前の、10分の動きを4、5人でやっていて、だんだん合ってくるというのは、言ってみれば、その4、5人のダンサー同士の間、一つの同期といいますか、同調というものが出来上がってくるということなんでしょう。

蝉丸 そうですね。

貫 能楽師の安田登さんに聞いた話ですが、能には、指揮者も楽譜もなく、事前に音合わせもしないんだそうです。どっかから劇場にやってきて、着替えたらそのまま楽器を持って舞台に行き、ぶっつけ本番で曲を初めて。最初はばらばらであまり合わないけれど、しばらくするとなんとなく合ってくるんだ、というんです。そんなようなことは、日本の芸能にもある・・・。

渡辺 ありますよね。日本の音楽はごく単純な楽譜しかないわけですし、西洋音楽のような精密な楽譜がありませんからね。それは呼吸で合わせていくよりしょうがないわけですね。その呼吸というのは身体的なものだから、身体を、さっき蝉丸さんが言われたように、ここは30分とか、ここは10分か、10分だっていうと、それに合うようになっていくわけだから。長い間稽古するとね。

ただ、私は、さっきお話伺ってて、そここのところで、強い気持ちとか、弱い気持ちとかって指示されるっておっしゃいましたね。その気持ちっていうのは説明されるんですか。つまり、こういう気持ちで悲しいんだよとか、喜びなんだよかっていうのは説明されるんですか、ただ弱くする、強くするっていう指示だけだと、何を弱くするかよくわからなかった。その指示はどんなふうになってます？ 聞いてちゃいけないかな。大丈夫？

蝉丸 先ほど、ナイフで切るというような話をしましたけれども。例えばそういう具体的なことに対して、そこを強い気持ちで切る。

渡辺 なるほど。その内部で切るっていうイメージは与えられるわけですね。

蝉丸 そうです。そういう形というか。

渡辺 そうすると分かりますね。それを強くとか弱くとかいう。

蝉丸 ええ、そうなんです。

渡辺 そうですか。その気持ちもそうなんだけど、呼吸の合い方っていうのは、やっぱり間の取り方とか難しいんでしょう？ でも稽古の間に。だんだん合ってくっていくのも。同じ、共同で稽古を重ねていくと、いつか間が合っていくようになるっていうのは分かるんだけど、非常に大事なところは、やっぱり踏み込んでなんかしないと、その間は合わないんじゃないかな。さっきの安田さんのあれじゃないけど、お能の話じゃないですけど。

蟬丸 例えば、さっき話した『MEGURI』という舞台で、3人がゆっくり沈んでゆくと。時間になると20秒ぐらいかけて立ってる姿勢から、片膝付いた形に沈んでいくわけです。沈むだけじゃなくて、手も出ていたりとか、いろいろするし、設定、例えば水面をなでている手なんだという設定があったりするわけです。その20秒という時間、音楽もそこはないんですけれども、じゃあ、どうしてそこ、20秒っていうか、ほぼいつも同じタイミングになるんですけれど。

どうして20秒になったかっていうと、言ってみれば天児が、このシーンではないですけど、分かりやすいところと言いますと、遠くの向こうに、こう水滴が落ちてると。その水滴が落ちた、例えばここでいいますと、壁の、私から一番遠い壁辺りに水滴が落ちましたと。ここは水面があります。水滴が落ちたんで、そこから水の波紋が少しずつたまってきて、ここまで来るから手が抜けてみたいな話になる。そうすると、自分の中にその水滴が落ちているイメージ、映像があって、水滴がこうやって、だから、だんだんこう来て、届いたというタイミングがあるわけです。これを3人が共有できれば時間が合う。

渡辺 60越した3人が、ちゃんとよく合うんでしょう？

蟬丸 そうですね。やっぱりある程度一緒にいる時間が長ければ長いほど合うのかなという気はします。

渡辺 長くない人と合わせるのに、どうしたらいいですか。

蟬丸 これが結構難しくて。単純な言い方をすると、若手は、例えば私と昨日（大会企画のワークショップで）岩本という、とても若いダンサーがいましたけども。例えば彼と一緒にやろうとすると、彼は私に、こう懸命に合わせようとします。ところが、その懸命になればなるほど、ちょっと遠のいていくみたいなことがあって。それがなかなか分からない。彼は分からない。それを私は、そういうことを教える側の立場にいるもんですから、そうするとどうするかっていうと、もうちょっと私よりは年が若い人間と同じことをさせてみるとか。あるいはその次にもっと、要するに、全く同じことを違う人とやらせるわけです。そうすると、例えば私とやったときに感じたことと、別の人間とやったときに感じたことの、感じの違いがこうあるわけなんですけれども。基本的に違いがあっても、違いがあるのは当たり前だという考え

に立って、そこでどういうふうに、例えば1歩踏み出そうか、同時に1歩踏み出すの、どうしたらいいか。

要するに、例えばこの人とだったらこんなことを自分は感じてるんだけどもって。やがて、そうやっていくうちに気が付くのは、相手も同じことを感じてるっていうことに気が付くようになります。ですから、昨日の岩本は、まだとても若いので、まだそこまでちょっと行ってないんですけれども、私も同じことを岩本に対して感じているんだということを、岩本がやがて気が付くときが来るわけです。

渡辺 なるほど。面白いですね。そうすると、かなり教育的な立場から若い人を引っ張っていかないと合わないわけですね、やっぱり。

蟬丸 そうですね。山海塾自体は長い間5人ぐらいのメンバーだった時代が20年ぐらいあるような気がします。最近メンバーが増えてきたこともあって、今、山海塾、舞台に8人立つステージが多くなりました。その若い人に対して、その20年ぐらい感じていた雰囲気というのを、どうやったら一緒に感じてもらえるかなということを、私は指導する側の人間でいるものですから、それを、さっきも話したように、工夫しながらそういうことを用意していきます。

《フロアからの質問とディスカッション》

福本 ここからは客席からの質問の時間としたいと思います。フロアの先生方よりご質問、お願いいたします。

オザワ 山海塾さんはあえて鏡を見ないということにすごく驚きました。コンテンポラリーダンスの方にも鏡を使わない方がいると聞いたことを思い出しました。

そういう方々は、ある程度見えのイメージがある方が鏡を見なくても内面が膨らんでいくという感覚がおありなのかなと。お稽古される前はどっぷり鏡を見て練習されてこられたのでしょうか。

あと自分の顔は自分で見えないので、ある程度鏡や、写真とか動画を使って自分の顔を確認すると思うんですけれど。普段の生活で鏡は見られますか。

蟬丸 普段の生活は、顔を洗うときには鏡の前で、鏡があれば見るみたいな感じですね。今の質問にちょっと付け加えるんですけれども。山海塾でも、化粧をするときには鏡を見ます。白く塗ったりとか、頭をそるとき。頭をそるっていうのは、自分

でそるんで、人にそってもらうのはとても怖い。鏡を見て自分でそるわけです。

あと、衣装を着けるときですね。衣装を着けて、例えば自分が回転すると、衣装がこうついてくるのかとか、あるいはまわりつづのかとか、そういったことを見る時には鏡を見ます。

先ほど話したかどうか、ちょっと忘れちゃけれども。基礎訓練をするときに、目線、真っすぐ半眼、1本の糸でつられてるとイメージする、肩の力を抜くという、三つのとても重要な状態があるんですけども。これをかなりきつく守ってやるわけです。これは、そこで自分の状態、自分のニュートラルな状態がどういう状態なのかということ、自分が覚えるわけですね。鏡を見ていなくても自分のニュートラルな状態はこう、だから傾いているのはこういう感じとか、もっと傾くとこんな感じとかっていうのを、その自分のニュートラルな状態と比較して、感覚で覚えるということをしします。これは訓練でとても重要な部分としてやっています。

貫 おなじヨーロッパでも、ピナ・バウシュのカンパニーは朝、毎朝1時間ぐらいバーレッスンをしますが、やはり鏡は重視しません。例えば15人ぐらいで、ピアノ1台使って、足を上げたり、手を上に伸ばしたりするんですが、そのときに鏡は使わない。かわりに「床から足を通ってきたエネルギーが天井の蛍光灯にぶつかるように腕を動かさない」といった指示が出ます。

それから、ピナ・バウシュが市田京美さんというダンサーに振付ているビデオがありますが、やはり鏡はほとんど見ていません。日本舞踊みたいに、師匠であるバウシュが動いて見せて、そのとおりに動くということをやっていました。

なんでそうなるかという、恐らくバレエと違ってバウシュのダンスでは、形ではなく、緩急のダイナミクス、エネルギーの使い方が大事だからかと思えます。鏡を見ると外見ばかり目が行って、ダイナミクスがおろそかになるからかと。踊りのタイプの違いみたいなもの、山海塾の場合、あるようにも思えます。

蟬丸 そうですね。鏡を見て稽古したことがないので、鏡を見る稽古との比較がちょっとできないんですけども。私が他の人たち、例えばフラメンコの人たちって、よく鏡を見ながら、こうにここに楽しそうに稽古しているとかね。きっと、鏡を見ると、こう、活力が生まれてくるみたいな、そういう効果があるんじゃないのかな。山海塾の場合、そうなのはいけないという立場に立っています。

村田 鏡つながりで申し訳ないんですけど。昔、岡山大学にいた頃に、芦川羊子さんのワークショップをやったんですね。そうしたら、やっぱり稽古場の鏡をまず閉じる場所から始めて。そのときは第一の自我っていうか、見る見られるっていうことの、その自我をなくすためだっていう説明をされました。

私も学生たちが常に鏡を見て確認しないと駄目な習性が付いていて、踊る者同士の向かい合いとか、空間のシェイクがなくなるので、一切授業でも私のダンス部の練習でも鏡を閉めてやるんです。

今はもうDVDとかこの画面を見て話し合いをするっていうのが、進んだ授業といって時間取ってるんですよ。だから、スポーツをやってる人たちの内観というか、身体を中で感じるとか、イメージする力がどんどん落ちていく。

蟬丸 見ることによって固定されてしまうという今のお話は全く同感です。次から説明するときは、それも付け加えたいなと思いました。

鈴木 2003年にロンドンのサドラーズウェルズ劇場で『かげみ』という、それが鏡という意味の、かげみという、まさに今話題になっているテーマで作品を見たんです。そのときに民族とか、それから宗教、そして体、身体も違う人たちがどんな反応をするのか、とても興味深く客席から興味深く見ておりました。

観客によって反応はさまざまだとは思いますが、宗教とか民族とか身体の違いによる、なんか特別な傾向というか、観客との共有感というか、そういうものがありましたら、ぜひ教えていただきたいと思えます。

蟬丸 客席の反応ですね。例えばスペインで野外で公演なんかしたりすると、なんか物をいっぱい投げってくる。触って、また投げ返すという風習があるらしいんですね。あとは、アメリカで、野外でやったときは、寝っ転がって、ポップコーン食べながら見ている人たちがいっぱいいて、映画見ている雰囲気なのかとか。

劇場の中でやってるときっていうのは、スペインとかイタリアの迎いの人たちは、ちょっと熱狂的な感じになるかなと思います。ドイツとかでやってると、しーんとして見ていて、ここは拍手するところだと思って、わーっと拍手してくるみたいな。なんか、幕前のたびに拍手があったりすることもありますね。それは習慣の問題じゃないかなとは思えます。

つい最近、ドイツで『うつし』という公演をやったときに、ダンサーがお尻を出して、振りながら移動していくシーンというのがあって

れども。そこで、私自身は舞台裏にいたんで分からなかったんですが、後からそのプロデューサーが、客の2人がそのシーンで音を立てて舞台を出ていったと。本当はそーっと出ていきゃいいのに、気に入らないんだったらそっと出ていけばいいのに。

渡辺 客席を出ていった。客席をね。

蟬丸 ええ、客席を。ですから、自分の周りにいる他の客に、私はこれは気に入らないということを手張して出ていったに違いないということプロデューサーが言っていました。そういう人たち。日本ではあまりないような気はしますけれども、

加藤 蟬丸さんに質問です。上演する数日前に音楽を聞くというお話がありました。そこまでダンサーさんの間で張りつめて作品を作り上げてきまして、そこに音楽が入ったときに、ダンサーさんが音楽から誘発される感情みたいなものはないのでしょうか。もしあったら、それをどんなふう処理して、あそこまで完成度を上げてもっていくのか。その感情の起伏や本番までの持って行き方を知りたいなと思います。よろしくお願いします。

蟬丸 音を聞かされたときに、先ほど話が10分の踊りのシーンで、10分30秒の音が来ると。それを調整するのは非常に難しいと話をしましたけれども。大変なんです、作品を作る楽しさの大変さというふうに思っていたらいい。

その誘発されるもの。その音を聞いて、ああこうか、みたいなことはあります。それは、あったほうがいいと私自身は思っています。それまでやってた、例えば手の振りがスピードが、もう少しゆっくりとか、いろいろ変わるんですけども。ここはこうゆっくり動きたくなるといいますか、それは音に引っ張られて、体がそうなっちゃうわけなんですけれども。それは決して悪いことではないと。その段階では。

実際、別のやっぱり10分ぐらいの作品で、音が来たときに、私がおその音に対しての振りを配分して、こういうふうにして踊ろうと天児に見せた。どうやら、その天児と作曲家は、もうちょっと違うイメージで、そのシーンの踊りを思っていたらいいんですが。そこまでやられたんじゃあ、もうこれで行こうみたいな天児の反応だったというのは、記憶としてはちょっと鮮明に覚えています。

國吉 ちょっと幻の身体というところに、話を戻して考えていたんです。例えば渡辺先生がおっしゃった、歌右衛門さん。何人も何代目って前にいるけれども、結局1人なんだということをお

しゃいました。

これは、例えば万世一系の天皇の話でもそうなんですけれども。永遠と長い歴史の中で受け継がれてきた1人というものが、それぞれの時代、それからこの間の時間を経過する中で、人々は見たい姿をそこに映し見ているのではないかとも思うんですね。つまり、九代目の歌右衛門さんの白拍子花子、これはもう今まで見てきた観客たちが、その時代、その時代に、いわば理想化した美しい女としての花子という像があると。そういうもののイメージというのは、一つの名前で集約をされていますけれども、時代時代により微妙に違ってくるはずだと。

つまり、一つの作り上げられた、もう既にある一つのイメージに観客が巻き込まれる。そして同じ幻想を見ているかのように、それこそ幻想してうっとりするっていうことが起こり得るのではないかと。

それを山海塾の舞台として、ちょっと強引ですが重なって考えてみると、山海塾の舞台は非常に舞踏なんです。典型的な舞踏なんです。その舞踏のイメージというのが、いわゆる蟬丸さんが古典になりたいって、昨日言っていましたよね。その古典になりたいっていう普遍化したイメージと、それから舞踏というのは、そういったイメージを実は、壊してきたんじゃないかと思っています。幻想に巻き込まれる快感と、そうじゃないって、一つ踏みとどまって違うのだとすること。幻の身体の魅力と恐ろしさというものを、私はひしひしと感じています。これ、感想なんです。

渡辺 おっしゃるとおりですよ。だって僕たちはその幻の身体にだまされて、戦争に突入したんでしょう？そのことを考えりゃあ、その幻想がいかに恐ろしいかということと、その幻想の持っている問題性というのは、十分あると思いますよ。ただ、それが、ある芸術の支えの仕掛けとして成立をしたってところが私は大事だと思う。方法論としてね。その方法論の上に、別に天皇制を僕たちは支持しているわけじゃなくて、方法論としての芸術の身体の幻の魅力というものを利用して、舞踏というものが成立した時代があったと。そして、今もそういう可能性はあるかもしれない。ということは、恐ろしさを排除しないで、恐ろしさというものを恐れずに、やっぱり僕たちは大胆に評価すべきなんじゃないかと思っています。どうせ詐術に決まってるんですよ。芸術全てが詐術なようにね。その錯覚に違いないんだから。しかし、その錯覚の中に生きる人生の真実というものもあるわけだから。それは絶対おっしゃるとおり両面あることですよ。よろしいですか。

福本 舞踏の古典化について蟬丸さんお願いします。

蟬丸 あれは、もう私がかれこれ20年以上言い続けていることで。なかなか同意を得られないですけれども。もうちょっと踏み込んだ話をしますと、私は自分がやっている山海塾とか舞踏とか、これは前衛芸術だと思っているわけです。前衛芸術ってというのは、常にどの時代でも生まれては消えていっていると。ですから、能ですとか、歌舞伎ですとか、そういったものも前衛芸術であったときを経て、今、古典になっていると思います。

それから、最近いろんな古典芸能を見に行く、違う種類のものを見に行く機会をつかまえては見に行っているんですけども。消えていったその前衛芸術というのは、きっとたくさんあるんじゃないのかなと思います。

前衛ってというのはどういうことかっていうと、時代を引っ張っていくものが前衛であって、消えていったものは前衛芸術じゃなくなっちゃったわけです。ですから、前衛芸術ってというのは時代を引っ張っていくから、やがて古典になる運命にあるというのが私の一つの考えであって。要するに時代を引っ張っていった前衛がやがて古典になるという運命にいます。

貫 渡辺先生が『江戸演劇史』でたいへん興味深いことをお書きになっていました。能が古典になったのは江戸初期、北七太夫のおかげだった。七太夫は、それまで30分ぐらいだった上演時間を1時間に引きのばして、それで能が古典になったと、書いてらっしゃいます。それからしばらくして市川團十郎が「歌舞伎十八番」を作り、それによって歌舞伎が古典になった、と。そうすると、じゃあ舞踏が古典になるためには何が必要なんでしょうか。

「古典化」の話に関連して、もうひとつ、舞踊学会というこの場で声を大にして言いたいことがあります。さきほど、「文化大国」のお話をいたしました。例えばフランスがルーヴル美術館を作ると、大人気で、世界各地から来た人々が毎日、大行列を作って、入場するだけで1時間待ちになっています。ところが、そうやって入館した人たちが何を見てるかという「モナリザ」「ミロのヴィーナス」「サトトラケのニケ」くらいなんです。他の部屋は閑散としていて、モナリザの部屋だけ異様に混んでいる。

じゃあ、なんで人々、しかも、フランスだけじゃなくて、ヨーロッパ各国、アジア、南米、アラブ圏など世界各地からの人々はモナリザを見たがるのか。それは、どの国の教科書にもモナリザとミロのビーナスが載ってるからです。

芸術や芸能の古典化のために決定的に重要なのは、小中高等学校の教科書に載ることです。ぜひ舞踊学会の力を結集して、日本の舞踏、あるいは、バレエやモダンダンス、コンテンポラリーダンスを、小・中・高等学校の「美術」や「音楽」「日本史」「世界史」の教科書に載せる運動をしていただければと思います。

ちょっと脱線したかもしれませんが。さっきの古典化の話ですが…。

渡辺 古典化。

貫 舞踏の古典。

渡辺 別に蟬丸さん、古典になんなくてもいいんじゃないの。僕は今、生きてりゃそれでいいと思うけど。どうですか、古典になったほうがいいですか。

蟬丸 そう考えると楽しいということかな。生きがいがあるというか。大駱駝艦の磨赤兒なんかと昔話したときに、舞踏というのは一回きりなもんなんだよと。一回性で成り立っているんだと。あの当時は、初日が明けて次の日は、また、これ違う作品じゃないのみたいなくらい、に変わっていったわけです。そういった一回性ということをよく言っていました。そうですね。多分古典にならないのかもしれないし、もしかするとなるかもしれない。さっき蓮如の話しましたが、誰かそういうことをたくらむ人がいてできるんで。僕はたくらむのが好きかな、もしかするっていう感じですね。

福本 時間が近づいてきました。最後にお一人。

会員 3人の先生、どうもありがとうございました。いかに私たちが形として見えるものに依存して生きているのかということについて考えさせられました。そして舞踊では観客は視覚で見られるけれども。でも観客に伝わるためには、いかに演じる側の想像力が、まず大前提としていかに必要なかということを理解しました。

そのときに、昨日のワークショップの中で半眼というのがあったんですけども。半眼にしている状態で重心ということに意識を集中させるということ。その状態というのが、イメージを自分でつくるための前提条件としているのかなって思いながら聞かせていただいたんですが。蟬丸先生に教えていただければありがたいと思います。

蟬丸 そうですね。いろんなところに、いろんなイメージの作り方があって。作品を作るときの

イメージもあれば、昨日のような基礎訓練のときに使うイメージもある。それと、例えば半眼でとか、実際には三つのポジションの話をしたとは思いますが、自分のイメージに自分の体が引っ張られてもいけないというところがある。

鏡を見ないということとも共通するんですが、わあ、いい気持ちとか、わあ、風が吹いてきたとか、今、こんなふうな感覚とかっていう、その感覚で自分の体が変わっていくのかって言ったときに、それに対峙する肉体というのも必要だと思っています。鏡を見たら変わってしまう肉体というのものもあるし、音を聞いたら変わってしまう肉体というのものもあるし、イメージを持ったら変わってしまう肉体というのものもある。それに拮抗して、いつもニュートラルにいる体というのが必要で。そこにイメージを持っていくとか、そこに音楽を入れ込むとか、そういったことが重要だと思います。

福本 それでは、最後にお一言ずつ、シンポジストの先生方から、お願いいたします。

渡辺 じゃあ、楽しい話しましょう。僕ね、さっき申し上げたように腰悪いでしょう？ お医者さんにかかったことがあるんです。そのお医者さんは、こう手を当てる。ぴったり当てるんじゃないで、手をこうやって、気を発散して治してください先生なんですね。ある日、僕を治療される間に国際電話がかかってきた。それで、先生がいろいろ言ってるから、誰からですかって言ったら、ピナ・パウシュなんですね。それで、国際電話ですよ。だって先生、あなた、いくら気がこういうふうにやったって、ドイツにいるピナ・パウシュに、その気が行くわけじゃないかと言ったんですよ。そうしたら、先生が、いや、そんなことはないよ。東京に来てるときには、彼女はその先生の所へ来るんですよ。それで、自分がドイツへ帰るでしょう、そうしたら電話してここが痛いとか、あそこが痛いとか。それで、そのお医者さんは国際電話で、じゃあ、お前に気を当てるからねって言って、こういうふうになさると。信じますか。僕は信じてます。気というもののがいかに大事かと。次の学会のテーマです。

蟬丸 最後に私が思うのが、私は山海塾の創立のときは19歳だったんですけども。それからいろいろやってきて、今は62歳になりました。28歳から29歳のときに、この合宿の形態のワークショップを始めて、いろいろな地方に行ってやるようになったんですけども。その頃私は、参加年齢というのを設けてまして。下は16歳、上は40歳。私が28、29だったんですけども、参加の上限を40歳にしました。そのとき、なぜ40歳にしたかと

いうと、単純に40歳以上の人は足手まといになるだろうと思って40歳にしました。ずっと、毎年、毎年ワークショップをやって。私が40歳になったときに、いや、45歳にしよう。と、5歳ずつ延長、要するに50歳のときは55歳にしたんです。今は私がもう60過ぎたので、今、参加年齢は65歳までになってますけれども。あと3年すると70歳になります。

で、思うのは、若かったときは随分生意気だったなと思います。この年になって分かることってというのは、いっぱいあるんですね。若いときは、年寄りのことは想像はできるんですけども、実感はできないといえますかね。今は若い自分も分かるし、覚えてるし。60歳を過ぎた自分も分かります。ですから、もっともっと踊っていたいなと思いつつ励んでいます。

貫 別に私は言うことないのですが、渡辺先生には次回学会大会のお題もいただき、ぜひ検討したいと存じます。

最後に一つだけ申し上げたいのは、先ほど申し上げた教科書のことで。これは舞踊学会、次期執行部のターゲットにさせていただければと思います。以上です。

福本 ありがとうございます。シンポジストの先生方に拍手をお願いいたします。

【付記】本シンポジウムの記録は当日の音声記録データに基づき、一部抜粋などの編集を加えています。