

大野一雄

—あるいは戦後日本の舞踊的真实—

大野一雄

—あるいは戦後日本の舞踊的真实—

佐々木 涼子

あなたは大野一雄という人を知っているだろうか。知っていても知らなくても、ふしぎはない。というのも、いまの日本の舞踊という状況のなかで、大野一雄という舞踏踊家を明確に位置づけすることは、とても難しいからだ。

もともと日本は舞踊に対する関心そのものが非常に稀薄だから、すぐれた舞踊家であっても一般の知名度はじつに低いのだが、それ

にしても大野一雄の立場は微妙である。ある人たちからは、ほとんど神様のように祭り上げられているが、その一方で、もはや九十歳を越えているというのに、邦舞洋舞を網羅しているはずの『舞踊年鑑』にもその名が記されていない。(小文執筆時の一九九七年現在) それにもかかわらず、大野一雄が何人もなしえなかったほどに自己を表現し、その意味において舞踊の本質を極めたこと、そしてその舞台に接した多くの人々に豊かな感動を与えてきたということは、否定できない事実である。彼の存在がとても真実で貴重なものを含んでいることは確かなのだが、ただ、それを言葉で分析したり、定義したりすることが難しいのだ。というよりは、あまりに普遍的で、それゆえに独創的であるために、そのような定義や規定をはねつけるのだと言ってもいい。

そこで、知る人は知っているが、知らない人には想像もつかないであろう大野一雄の演技を、まずは彼の身体芸術の集大成ともいうべき『花鳥風月』をできるかぎり客観的に描くことで、再確認して

大野一雄

—あるいは戦後日本の舞踊的眞実

みようと思う。

『花鳥風月』は大野一雄と子息・慶人が交互にソロを演じるという構成で、全体で一時間半ちかくを要する。初演されたのは一九九〇年五月、イタリア、クレモナ市。同市の委嘱によって創作された作品である。

冒頭、白いスーツで大きな花の冠をつけた慶人が、腰を落とし前傾した姿勢でゆっくりと歩き回る。赤ん坊のおもちゃのガラガラを両手に持ち、そこから風鈴のような微かな音。その音にシューベルトの子守歌がとって代わる。ひととき木枯らしの音が聞こえて、今度は一雄が黒いスーツ姿で登場する。白塗りした無表情な顔はあたかも死霊のよう。ベートーヴェンの『月光ソナタ』が流れるなか、上空を仰ぎ、わななく腕をさしのべているさまは、何かに憧れているのか、救いを求めているのか。バイオリン・ソロの「荒城の月」に合わせて、慶人が白地に金欄の打ち掛け姿、しかし丸坊主、白塗りのままで、ゆっくり泳ぐように動いた後、一雄が長い裳裾を引く

シフォンのドレスで現れる。ガニ股で腿を開き、身をよじったポーズは、奇異でぶざまだが、時にひどく美しくもある。見ているこちらの感受性が揺れ始める瞬間である。たとえばロートレック描く世紀末の美人画の、あの退廃的な美に似たものが見え隠れする。一瞬、胸を衝かれるほど美しいと見えて、しかし次の瞬間には、やはり老いた男の硬直した姿態でしかない。

大きな犛^ほの頭部をかぶって慶人が過ぎた後で、一雄は髪を逆立て、小さなブリーフ一つを身につけた姿で登場する。赤いちゃぶ台の脚に長い綱を結んで、犬を引くように引っ張っている。シヨパンの『幻想即興曲』が流れるなか、紐をちゃぶ台の脚にからめたり、仰向けに転がって手足を宙に泳がせたりするさまは、無心に遊んでいるようでもあり、苛立っているようでもあり、または深い疲労をもてあましているようでもある。

白いワンピースの慶人につづいて黒い帽子、ビロードのスーツの一雄は、例えば中原中也のようにこじんまりしたダンディだ。手回しオルガンのワルツに合わせて、時折ギクシヤクと弾むような足取

りが見える。今までほとんど無表情だった顔の口元がほころんでい
る。彼の内面の何かが溢れてきそうな、あるいはそれがこれまでと
まったく違うものに変質していくような予感がある。

最後の情景。一雄は濃いえんじ色の超ミニのワンピースで現われ
る。白い衿のついた服で、白いハイソックスと組み合わせると、お
しゃれをした童女のような。「美しく青きドナウ」が流れて、彼の動
きは音楽に絶妙に呼応しているが、しかし決して曲に合わせて踊っ
ているのではない。彼の内部の何かが、曲に引っ張り出されて、そ
れが動きになっているという感じだ。両腕を広げてゆるやかに回る
その顔には至福の微笑みが浮かんでいる。水兵服の慶人が万国旗の
綱を張り、空から色紙が降る中、お祭りのような爆竹の音が響く。

ありていに言ってしまうえば、好みの（しかも時にひどく破廉恥な）
衣装で登場し、陳腐な懐かしのメロディに乗せて、舞踊とかダンス
という以前の、まことに単純な動きを繰り返しているだけなのであ
る。それも見ていて苦しくなるほど緩慢であったり、体が麻痺して

いるようにギクシャクしていたり、ポーズも醜悪としかいいようの
ないものであったりする。物語があるわけでもないし、身振りに何
か明瞭な意味があるわけでもない。

予備知識なしに初めて見た人は、当然ながら奇異の感に打たれる
だろうし、見つづけるのにかんりの忍耐を必要とするにちがいない。
しかしじつと見ていると、ある時点からいわく言いがたい哀切な情
感がにじんできて、やがてその向こう側に別世界のような幸福感が
出現するのだ。大野一雄の舞台はたい、そんなふうなのである。
それがどういふことなのか、舞台にふれた経験のある人は、たぶん
実感として分かっている、しかも説明できないではないか
と思う。

大野一雄の芸術を語ろうとする時、これまで一般に行われてきた
論議の道筋は二手に分かれていた。「舞踏」という反体制運動との
関連で、彼のパフォーマンスを思想的逸脱だとする指摘がある一方
で、彼の人生経験や人柄に密着して、そこから「私小説」的感動を
引き出して耽溺する人々がいる。

だが、そのいずれも舞踊^{II}身体そのものは見ていない。

舞踏というのは、一九六〇年代の初め頃、反体制運動が日本中に沸き返った時に、その副産物のようにして起こったイベントの一つで、土方巽をリーダーとする「暗黒舞踏」がその名の由来である。既存の舞踊集団とはまったく無関係に発生したために、当時は舞踊とさえ見なされず、むしろアンダーグラウンドのパフォーマンスと考えられていた。大野一雄は、自ら舞踏家と名のついていることにも示されるように、その「舞踏」に参加していた。

「暗黒舞踏」がもくろんだのは、一見平和で安楽な日常生活に自己満足してものを考えなくなっている人々に、生存の奥に潜む闇を指し示すこと。醜悪さをつきつけ、衝撃と恐怖を与えることによって、人間存在の下部で窒息している声なき叫びを形に現すことだった。髪の毛を剃り、顔を真っ白に塗って、裸体かもしくはポロ切れをまとっただけの、まるで地獄絵図に描かれた亡者のような姿で現れると、それだけでも、眼を背けたいような気持ちになったものだ。あの頃の「暗黒舞踏」の観客の動機はといえば、まずは怖い

もの見たさ、好奇心、不良気取りといったところだった。しかし、そこに何かしら人間の眞実が潜んでいるかもしれないという思いがあったことも確かだし、事実その時代の若者にとっては舞踏を含むこれらのパフォーマンスによって自分と世界が深められたと感じることも稀れではなかった。

しかし社会状況の変化とともに、舞踏も必然的に変質しないではすまされなかった。現在にいたるまで舞踏を名のる舞踊家たちの活動は続けられていて、そのなかには「山海塾」のように最先端のテクノロジーを取り入れ、それなりに洗練され発展をとげて、国内、海外ともに高い人気を得ているものもある。そのように変化をとげた舞踏に対しては、舞踏の舞踏たる本質を外れたものという批判が向けられることが多く、今なお評価は定まらない。

大野一雄もまた、そのような変質した舞踏の一つと見る事が可能である。彼の現在の表現のなかにも、白塗りのメイキャップや長い静止がもたらす緊張、もたえるようなギクシャクした動きなど、まずは舞踏につきものの手法が幾つも跡をとどめている。

しかしその表現内容は、もはや以前の狭い意味での舞踏とはまったく異質のものだ。華美な衣装に身を包み（似合うかどうかは別として）、次第に甘美な情感に耽溺してゆく大野は、舞踏本来の観点からすれば、唾棄すべき墮落と言われてもしかたがない。

だがそんなこととは無関係に、大野一雄の舞台に魅力を感じる人は多い。そして、その魅力を説き明かす鍵を、彼の私生活のなかに探り当てたと錯覚する人もいる。大野一雄の演技から一つの人生を感じとろうと試みるのである。それはたとえぼ次のような事実だ。

生まれは一九〇六年、函館。こども時代にキリスト教にふれる。

二十代の始めにスペイン舞踊のラ・アルヘンチーナの来日公演を見て感動し、数年後、日本独自のモダンダンスを追求した石井漢の門下に入る。その頃、横浜のミッシヨンスクールの女学校体操教師となり、江口・宮舞踊研究所に入ったが、三八年に応召。八年間を戦地で過ごす。戦後、土方巽と出会い、「暗黒舞踏」に参加。その後、はもっぱらソロ公演によって独自の境地を切り開き、七七年に発表した『アルヘンチーナ頌』で世界的な名声を得る。

しかし実人生を知ったところで、大野一雄の身体はいつこうに解明されない。函館に生まれ、ミッシヨンスクールの教師だったと聞けば、さればこそあの西洋趣味と合点がいかないでもないが、しかしその西洋趣味は異様といえあまりにも異様ではないか。母に対する深い愛着を知らされて、彼の至福とはつまり亡き母との一体化なのだと言われても、それと同じような感情を持っている舞踊家は他にいくらでもいる。それが大野にかぎってなぜあの表現につながったのか、その理由は謎のままである。

イデオロギー論で大野一雄の身体芸術を評価するのは正当ではない。私小説もまた的外れだ。とすれば身体そのもの、動きそのものに耳を傾ける以外ないのではあるまいか。

音楽のすべてが音にあるように、舞踊もすべて身体にある。なべて一定のスタイルを持つ動きを可能にするのは、基本的な構え（バレエで言うならばポジション）である。ジャンルを問わず大方の舞踊は、体の構えで第一段階の上手下手が決まる。大野の場合はきわ

めて独創的なものだから他人と比較しての上手下手は問題にならないが、それでも確固とした大野一雄スタイルを持っているということには変わらない。

その彼の構えの特徴はと言えば、両足、両膝を離して、腰を落とすこと。そこまでは日本舞踊の男の踊りの構えとほぼ同じなのだが、違うのは重心が高いことである。腰を下ろし、かつ重心が高いというのは、洋の東西を通じてきわめて珍しい。しかも洋舞では、上を見るときにも肩を下ろしたままだが、大野は肩をせりあげて、顎を前に出すのである。そうすると、前後のバランスを取るために必然的に腰を後ろに引くことになる。

基本姿勢としてはこれは非常に変わった形で、フラメンコにちょっと似たところがあるけれども、フラメンコは前後にぶれず一直線になっているから、やはり違う。

そのようにも独特な大野一雄の構えなのだが、私が彼を見てきほど違和感をおぼえなかったのは、それまで何度かおなじような姿勢を見たことがあったからである。それはじつに、日本舞踊家が瞬間

の思いつきでバレエの眞似をしたときの形なのだ。決まって膝を曲げたまま爪先立ち、日本舞踊では許されないとところまで晴れやかに腕を上げようとして、肩を思い切り上げてしまう。そして日本舞踊の身体はもとも胸を突き出し腰を後ろに引いているので、伸び上がって不安定になったバランスを保つために、それがますます極端になるといわけである。大野一雄にそっくりになった日本舞踊家を見て、私は逆に、大野一雄の体の構えというのは、日本の伝統的な身体表現の土台の上に西洋舞踊の上昇思考を接ぎ木したものでないかと、一人納得したものだ。

バレエの眞似をした日本舞踊家は、一瞬の後にそれをやめてしまう。大方の原理から見ると、自分の形が不様なものだということも瞬時に悟って、恥じるからである。既成のジャンルとして確立した舞踊を学ぶということは、ある意味、自分の形と動きを一定の枠にはめて、いわば理念としての美を実現していくということなので、プロの舞踊家は、自分の内部に構築された理念に外れた、不様な自分に耐えることができない。それを為すには、自分を壊すにひとし

い勇氣が必要である。そして大野一雄はその勇氣を持っていた。自分を壊すことをも恐れない勇氣、それがおそらくは彼が暗黒舞踏から得たもの、社会運動とは無関係な、生き方としての眞のイデオロギーであったかもしれないのだが。

舞踊家としての大野一雄は、もっぱら洋舞の領域で自己形成を図ってきた。にもかかわらず、彼がいつのまにか日本古来の身体表現の原則に立つようになったということは、何とも興味深いことではないだろうか。だが、じつはそれこそが身体に関わるもっとも深層の眞実なのである。人間はみな、自分が属する共同体の、共有の身体イメージ、共有の身体表現に首根っこを捕らえられているものなのだ。あたかも母国語のように、と言ってもいい。長じて学んだ外国語ではほんとうの自分というものが表現しにくい、それと同じように、洋舞という身体言語では語り切れない自分がある。その深層の自分に戻って、そこから西洋への憧れや同化を語ったのが大野一雄の舞踏なのではないか。

大野一雄が使用する音楽はほとんど戦後に日本で流行した西洋音

楽である。それなのに、何とも興味深いことに、彼はそれに後打ちのリズムで合わせるのである。まずは一拍やりすごしてから、微妙な遅れで付かず離れずについて行って、最後によりやく曲に乗るというふうなのだ。それはまさに日本古来の三味線音楽の間まである。

緊張感のある静止といい、体をねじって緩やかに回転させる動きといい、大野一雄の舞踏には——特にそれが佳境に入ったときには——、能や歌舞伎舞踊の高度な技法が現れることがある。ある時など、眼を疑うほど中村歌右衛門の動きに似ていたものだ。

だからといって大野一雄自身は、日本の伝統芸能を真似したり参考にしたりする気はまったく無かっただろう。彼は自分の「型」を息子であり共演者である慶人にさえ伝えていないのだから、自分の動きを一定のメソッドとして固定する気がないのは明らかである。表面的な技法はいっさい使わず、ただ心を無にして、形と動きが内面からにじみ出てくるのを待つ。それが伝統芸能と似ているとすれば、ただ深層の部分でそれらと響き合うものがあったのだとしか言いようがない。

大野一雄

—あるいは戦後日本の舞踊的真实

そして大野一雄の身体が観客に訴えかけるのも、まさしくその部分なのだ。日本という土壌に根を張っている人間を、西洋文化の波が襲った。それをそのまま真似して、洋舞の構えに洋楽のリズムで動いてみても、心のない模倣でしかない。片や伝統芸能は型と伝承ばかりを重んじて、現代の心を盛る器ではない。そのような状況のなかで、拠って立つ規範もなく、あるがままの自分を受け止め、その醜悪さを貫くことで固有の美を生み出したのが大野一雄だと私は考えている。彼の舞踏はまさに、過去数十年間の日本、もしくはその陰画だと言えるのではないだろうか。

(初出「学燈」一九九七年九月号)