

舞踊学に期待するもの

—比較演劇史に携わる者の立場から—

渡 邊 知 也

郡司先生のお説にもあるごとく、日本の演劇史は即そのまま舞踊史であると言うことは、我々にとって明白な事実である。小生はこれまで比較演劇と云う範疇で、日本と西欧の演劇の相違等の問題点について多面的に考察してきた。その際、特にドイツと日本の演劇史を比較してみるとこの説は成程その通りと思われる。日本では近松あたりから時代物、世話物と云う戯曲の分類が一般的にも行われる様になり、観客の関心も戯曲の筋立に集まる様になった。しかし依然として日本の演劇は舞踊を主体にして成り立っていた。そしてその後の舞踊の位置は少しもゆるぐことはなかった。比較演劇史の立場から見ると、こうした舞踊中心の日本演劇史の特性には実に様々な問題点が内包されている。これまで色々な機会をとらえてこの問題点について言及してきたが、しかしそれも基本的には一つの問題点に集約されると思われる。つまり何故に日本の演劇はセリフを主体とせず、舞踊を中心にして発達してきたかと言う誠に素朴な疑問である。

小生はかつてベルリンフェスティバルの委託を受けて歌舞伎公演のために長唄の「鷲娘」の独訳を手がけたことがある。その際にその作品の論旨の運びの余りの唐突さに唖然としてことを憶えている。これも同じくベルリンからの委託で謡曲と狂言の翻訳を手がけた。初めの頃は特に縁語、掛言葉、枕詞等の重層的な意味を正確に翻訳の中に組込む作業に大いにてこずった。しかし馴れてくると従ってそこには驚く程細かく計算された謡曲独自の論理構造があることが理解できるようになってからは急速にはかどる様になった。これまでも多数の英語、佛語の翻訳がなされてはいるものの、この理論構造をきちんと理解しているものは皆無に等しい。とまれ謡曲の場合には能作上で本説正しくと云う世阿弥の原則が生かされている為もあり、自づと長唄とは形式的にも内容的にも大きく異なる。それでも能のドラマツルギーは西欧のそれとは全く比較するべくもない。それは能が中入り後のシテの舞に主体をおいて構成されており、そこには西欧の演劇を支えている相反する二人の人間による対話が存在しないからである。ワキとシテのやりとりは西欧演劇的な意味では対話になりえない。

西欧と日本の演劇史の中で見られるこうした基本的な相違点を厳密に検討すれば、そこにはそれ

ぞれの演劇文化を支えてきた非常に複雑な政治社会上の構造的相違があることに留意する必要がある。ここでは紙面の関係でこの点については言及しないことにする。しかしここで日本の演劇史—舞踊史を考える上で以下の点を強調しておく必要がある。舞踊で始まった日本の演劇史ではその後の展開においても凡ての芸能形態が舞踊の持つ行動理論で規定され、常にその枠内に留まっていると云う点である。具体的に云うと日本の芸能にはそれ独自の思考形態とも云える主情主義—これは感傷主義とも表裏一体になっている—とそれを支える—見非論理的な、不条理な世界への飛躍ともとれる論旨の奇抜さが主流をなしている。そしてそれが歌舞伎やその他の舞踊劇の根幹をなしている。こうした西欧とは全く異なった次元で発達した日本の芸能を支えている性格があり、それは悠久の昔から不変であった。この特殊性は更に封建時代に鎖国と云う真空状態の中で気の遠くなる様な永い時間をかけて純粹培養されてきた。成る程、日本文化の重要な構成要素をなす舞踊をこの様に一面的に定義づけることははなはだ危険ではある。とは云えそこには真理の一端があることも事実である。そこで次に述べる点に留意して戴きたい。西欧演劇に馴れ親しんだ外国の客観が初めて見る歌舞伎の素晴らしい様式美には成る程驚嘆するものの、しかし同時に作品中に見られる感傷主義と奇想天外な筋の運びに当惑する。その観客に対して彼が理解できる様な論旨を以て歌舞伎やその他の日本の演劇史の特性について正しく理解して貰う為には上記の説もあながち的外れではないと思われる。更に主情主義—感傷主義が日本の演劇史の根幹をなしているとするもう一つの説がある。それは結果的には新劇文化の凋落に直結する。現在の日本では例えばシェクスピアの作品を内容的にも正確に理解して構成されている舞台は皆無に等しい。イプセンやチェホフに至っては事典の中にしか存在しない。他方時を同じくして外国から鳴り物入りで日本にもたらされた古典バレ、古典音楽の隆盛には眼をみはるものがある。お互いに屁理屈をこねまわし、何時果てるともない議論に終始する云ゆる“疲れる”新劇よりも、様式美を大切にしながら舞手の名人芸にうっとりさせられる古典バレの方に日本人の関心が集まるのは当然と思われる。

古典バレと同様に舶来の芸能である舞楽、伎

楽や散楽等が日本にもたらされた後に直ぐに定着し、そして、そこから実に多様な日本芸能が派生することになるが、その殆どが舞踊形態である。後になって語り物の系譜から言葉が次第に重要な意味を帯びる様になり、新しい芸能、例えば人形浄瑠璃が誕生するが、それとても合理精神に基づいた西欧の古典演劇と比較できる性質のものではない。こうして舞踊が主流になっている日本の芸能の世界に明治期になって新劇が移入されたが、発育不全のまま末路を迎えるのは必定であった。最近では西欧の演劇の世界でも言葉からの脱皮を計る試みが多数見られる。言葉による対話に依存した演劇形態から身体表現等をを用いた視覚的に構成された舞台が多く見られるようになる。その代表的なものにピナ・バウシュやクレスニクの舞踊劇がある。とは云え西欧演劇はその比重を舞踊劇に移したものでは決してない。シェクスピアもイブセンの作品も依然として健在である。それにバウシュやクレスニクの場合でも彼等の舞台には非常に厳密に計算された西欧演劇のドラマツルギーが大きく根をはっている。彼等のアグレッシヴな舞台には激烈な闘争心と飽くことのない反抗心が如実に表現されている。彼等は不可能事を可能にしようと絶望的な行為に挑むが、そのことで観客から同情心を引こうとするのではなく、むしろ観客に恐怖感と戦慄を与えることを目的とする。蓋し西欧でも一部持て囃されている日本の舞踏とこの点で基本的に異なるのは、バウシュ等の描こうとする主題があく迄も自分達の日常生活の中から抽出された非常に具体的なものだと言うことである。そこでは明晰な状況分析がなされ、主題に沿った論旨の運びがあり、そして最後になるべくしてなる結論への必然性が観客の一人ひとりにはっきりと見てとれる。更にそこでは同じ舞台の繰り返しは許されない。次の舞台には全く異なった主題と様式を要求される。その為に彼等の創作には絶対的にクリエイティブなオリジナルイヤーが必要とされる。日本の舞踊家がそれから刺激を受けて同じ舞台を作ろうとしても、かって新劇が歩んだのと同じ轍を踏むことは必定である。何故ならば舞台を支えている観客の政治的、社会的状況認識が日本とドイツでは全くと云って良い程異なる。またそれを無視してドイツの演劇は成立しない。そしてそこには舞踊家の思考の世界とそれを受容する側の観客の意識の間を結ぶ強靱な動脈があり、それは任意に簡単に移植出来ないものである。これと同じものは勿論日本の場合にも日本なりに存在している。この点が無視したが為に新劇が凋落した事実を忘れてはならない。日本の舞踊史には西欧のそれに比べるべくもない膨大な経験の積み重ねとそれを支える観客と愛好家や舞踊家達の実に分厚い層があり、その数は西欧のそれに比べる

べくもない。歴史的に見ても、日本の民衆はつかれた如く舞踊芸能に傾斜していく。その熱狂振りには太平記、新猿楽記等に如実に描写されている。飢餓と背中合わせに生活する当時の民衆の舞踊に対する絶大な関心とその爆発的なエネルギーは現代の我々の想像を絶するものがある。

現代のマスメディアの発達が民衆の関心を舞踊から他のものに向けはしたものの、そのエネルギーにはいささかの衰えもない。吉本興業、その他の大衆演劇や歌謡ショーなり宝塚、或るは地域的な祭事の集団舞踊の隆盛にかけての中世社会の民衆的エネルギーを重ねて見ることは可能である。つまり彼等が必要とするメディアの形態が変化したまでのことである。そのことはしかし同時に舞踊がかっての熱狂的な支持を取り戻す可能性はいくらでもあるということの意味している。ただしそれも舞台と観客を結ぶ動脈があくまでも日本的文化の土壤に根ざした場合に限ると言うことを忘れてはならない。現代の都市生活の中ではハレとケの区別が曖昧にならざるをえない。元来、芸能の基盤はハレの日の祭事にあり、そこで提示される劇的要素はハレにふさわしいものでなければならぬとされてきた。しかしこのハレとケの区分は、すでに日本の中世では消滅していた。それと同時に芸能文化が百花繚乱の如く多様化し、普遍化した。このことはケの日にハレのものを見ることを意味するが、それは同時に観客の一人ひとりが自分の心理のなかでハレとケを使い分ける必要が生じる。つまり芸能人にとってはケの中で生活する観客にハレのものを提供する。このズレを埋める為には観客と舞台との間により一層の緊密な緊張関係が必要となる。つまりその舞台は衝撃的であると同時に観客の関心をぐんぐんと引きつけるだけの説得力を持たなければならない。つまりフィクション(嘘)でありながらその裏には真実(本当だと云う納得と了解)がなければならない。日本の芸能は悠久の昔からこの原則に沿って日本的な政治社会風土の中で生活する民衆を相手に存続してきた。現代の日本の舞踊人はこの事実、つまり西欧人には体験出来ない、垂涎とも云うべき民衆的ダイナミズムをもったこの無形の資産を最も効率よく活用する手立てを考えるべきではなかろうか。しかしこのことは同時に既存の舞踊形態に従い伝統に安住していれば良いと云うのではない。日本の現代の舞踊家がクリエイティブな作品を創る際に、既存の形態の中にある活力と能力を最大限に引き出し利用する工夫をすることである。しかしそれも近松や歌舞伎の作品をモダンダンスに翻訳したとしても、その稚拙な試みは何十年の修練を積んだその道の名人には比肩すべくもない。要は日本の既存の芸能(舞踊)と観客を直接繋いでいる動脈の性格を徹底的に研究し知り尽くした

上で、新しい作品を以て如何に衝撃的な感動を彼等に納得のいく方法で伝えることができるのかを考え、そのことにより創る＝見ると云った必然性が明晰に見えてくるべく制作しなければならない。

もしこの関連で舞踊学に出来ることがあるとすれば、歴史的な視野にたつて過去から現在迄のこの動脈の関連を正確に把握し、その上で現代の観客の期待と要求が奈辺にあるのかを分析する仕事をお手伝いするぐらいではなかろうか。

1993年のベルリンフェスティヴァルに参加した地唄舞の閑崎ひで女の舞に対してドイツの舞踊批評家のヨッヘン・シュミット氏は彼女の舞踊の中では場所とか時間と云ったものが凡て昇華してしまうと書いている。このことはまた言葉は代えていえば、例の動脈がベルリンの観客とひで女の間では立派に機能していることを意味している。シュミット氏は更に続けて、これは舞踊をその段階まで昇華させることのできた彼女であるからこそ可能であつて、そこにあるのは舞手の全人格であるとしている。

西欧の亜流も稚拙な和洋折衷も許さないベルリンの観客の厳しい鑑識眼に耐えるだけのものを作るには余程の覚悟が必要と思われる。

* 1993年度秋季第36回舞踊学会
『舞踊學』第16号より転載