

ニューズレター

第6号

特集 舞踏のはなしを少々

目 次

この時代におけるダンスのチカラ

「測りえないものを測る」

國吉和子（多摩美術大学客員教授）

2

あの人にこの質問を

パトリック・ドゥヴォスさん

（日本舞台芸術・フランス演劇研究 東京大学教授）

インタビュー・構成 森 立子
協力 仙田麻菜

3

私の研究テーマ

「大野一雄の舞踏を語る言葉を見出すこと」

宮川麻理子（東京大学大学院博士課程・日本学術振興会特別研究員DC2）

8

「大野一雄とエイコ&コマ、舞踏とその拡がりについて」

相原朋枝（日本社会事業大学社会福祉学部専任講師）

9

舞踊学会 第19回定例研究会のお知らせ

10

事務局便り

11

掲示板

12

編集後記

12

この時代における ダンスのチカラ

「測りえないものを測る」

國吉和子

(多摩美術大学客員教授)



「この時代」、複合大災害以来3年の間に大きく変貌した「この時代」、原発事故と汚染水漏れ、集団的自衛権の行使、憲法改正等々、国の根幹を揺るがすような問題が一気に表面化しています。その一方では、オリンピック開催に向けて人々は活気づき、表面では景気が良くなったかのように喧伝されているけれど、水面下では恐ろしいことが着々と進められているのではないかと相変わらず不安な日々。のど元過ぎれば熱さ忘れる、とはよくいったものです。今、ダンスがチカラになれるとしたら・・・それはダンスというより、カラダのチカラ、チカラといっても健康とか、体力とか、気持ちよさとか、一体感とか、ポジティブな方向ばかりではないカラダのチカラです。災害の最中や社会の変動にも抗うようなチカラを心強く思ったこの時代、まさに私達はこうしたカラダの底チカラを身近に目撃してきたはず。このようなチカラは決して、強くあることや旺盛であることを競わない。命が逆流するような激しさを静かに伝えてきます。

暗黒舞踏の土方巽が遺した「衰弱体」という言葉は、多くの場合「衰える」とか「やつれた」「貧弱な」といったマイナスの意味に解釈されているようです。英訳される場合も、「emaciated body」や「weakened body」という「痩せ衰えた、弱った」といった意味の訳語が用いられています。しかし、土方の「衰弱」には、こうした衰えや弱体化を意味していないのです。土方は、健康であることに高い価

値を置く昨今の風潮に対して次のように言っています。

「健康妄想の方向と一緒に走るのではなく、自分の体を衰弱させて、衰弱した物差しで健康と称するものの幻想をじっと測ってみようではないか——このような天邪鬼なメートル原器を作ろうと思って私は頑張ったわけです。それで、＜風だるま＞ということ考えたのです。」(講演より)と。そして、土方は「風だるま」が衰弱体そのものであることも明記していました。この中で言及されている「メートル原器」というものがなにかというと、度量衡の基本標準となるもので、1メートルの長さを示すものとして制定された合金で作られた物差しのことです。物の形は見られ方によって、またその物自体も温度や環境の変化などで常に変化しているので、正確な測量は難しいものです。一体どれがそのもの自体なのか、といったことは極めて曖昧です。そこで土方は、絶対の基準ということで原器を想定し、もっとも図り難い私達の体を測量の対象としたのでした。体を原器で測る、その原器を衰弱体として、衰弱体という視点から体を見直してみたい、ということなのです。これは通常の私達が生活を送るうえで必要な、力を蓄えた強く柔軟な体ではなく、一気に可能な限り後退させた体、もはや生きるための体ではなくなった体をもって物差しとしたところが他と異なるところです。しかしそれは決して衰えた体というわけではないのです。土方は次の

ようにも言っています。

「これは日本の古典伝統にある＜翁＞などのように脱水した、枯れとわびとか言われる一種の身体を名指して言っているのではありません。そうではなくて、猛烈な衰弱体とでも言うべきものが私の舞踏の中には必要だったんです。」（講演より）近代は強く明確な身体を求め、どこまでも前進させた時代でした。土方はこうしたひたすら前進する方向をとらず、あえて身を引いたのであって、その状態は衰えた状態からはほど遠い「猛烈な衰弱体」であり、そのイメージが囁を風にまかれて失踪する「風だるま」の姿となったといえるでしょう。ですから「衰弱体」は、弱々しく衰弱したものであってはならないのです。この「猛烈な衰弱体」を原器として、「柔らかすぎる生の寸法を計って」いったのです。そんな土方は老人から多くを学んでいました。『病める舞姫』文中にも、次のような美しい情景を記した文章があります。

「・・・今、あの老婆はどんな地点にたどりついているのか、あれはもう人間というものではなくなっている、飛ばない一つの軽さのようなものではないか。弱くなった足が足を真似る際のふらつきや、ほ

どかれていく足に対する変な期待が、土手のあたりを歩いている老婆には見えていた。」（『病める舞姫』より）

老体といえば、103歳で天寿を全うした大野一雄がいます。世界中の人々に感動を与えた大野の踊りは、死の床にあってもなお踊り続けた稀有なダンサーでした。見方によってはまさに老醜を晒し、形振り構わずの壮絶な姿でしたが、誰もがその思いがけない自在さと執拗な命の繰り返しに目を奪われたことと思います。老いてなお、「いよよ華やぐ命なりけり」といったところでしょう。ダンサーであった大野のカラダは曖昧なものをそのまま受け入れることができましたが、土方にはあくまでも測量を試み、組み換え再構築するという厳格な振付師としての視線がありました。土方が遺した「衰弱体」という原器を通してカラダを測量しなおすことは、「この時代」、大切なチカラに気付かせてくれるのではないかと思います。

（注、本文中の「カラダ」「チカラ」のカタカナ表記は、News Letter総合テーマの表記に合わせたものです。）

あの人にこの質問を 第6回

パトリック・ドウヴォスさん

（日本舞台芸術・フランス演劇研究
東京大学教授）

インタビュー・構成 森 立子

協力 仙田麻菜



——先生のご出身はどちらなのか、というところからお話をうかがっていききたいと思うのですが。

ドウヴォス：私の国籍はベルギーですが、生まれたのはアフリカの真ん中、コンゴです。昔ベルギーの植民地だったところです。

今、私の国籍はベルギーだと申し上げましたが、僕らの世代と最近の世代とでは、「ベルギーという国籍をもつこと」の意味がかなり違ってきた気がします。僕らの世代からみると、「自分はベルギー人で

ある」ということが、今では随分と肯定的に言えるようになっていきますね。自分自身が二十歳くらいの時にはそんな風には言えませんでした。特にフランス人の前でね。日本語を勉強しようと決めた時に、ベルギーのフランス語圏ではそういうことを勉強出来る大学レベルの機関が無かったわけです。真面目に勉強しようと思ったら、パリに行くことになる。そうするともう、自分はすごい田舎者なんです。言ってみれば、非常に分厚い訛りをしゃべっていた。

もう何十年も前の話ですが、あの時代のフランス語

圏のベルギー人の場合、フランスに対して大きなコンプレックスを抱いていました。「フランス文学」に対して、もちろんそのベルギー版はあるのですが、それはあまり知らなかったり誇りに思えなかったりして…ですから、フランスに行くということがある種の憧れでもあるわけです。

私自身もパリに出て日本語を勉強することになった。そしてそこには憧れもあったのですが、一方で、パリにいと「ああ、ベルギー人」って笑われることもありました。隠せないような訛りがあって、授業などでも口を開くたびにクスクス笑われたりして。そういう中で生活しながら、日本語を口にしたとき、私の訛りが濾過されて消えてしまったかのような感覚を覚えたりしました。そういう意味で、日本語にはすごく世話になった（笑）というところがあります。

それはともかく、私自身はベルギー人です。ベルギーにも、フラマン語圏とフランス語圏とドイツ語圏とあるわけですが、私に言わせれば、「植民地で生まれた、あるいはそこに長くいたベルギー人」というもう一つの「圏」があります。私自身もアフリカのコンゴ生まれで、合わせて8年間くらいアフリカで過ごしたでしょうか。

——では、生まれてから8歳ころまでアフリカで過ごされたのですか。

ドゥヴォス：いえ、そうではなくて。コンゴ独立の頃、混沌とした状態になったために、いったんベルギーに帰りました。その後、父親がふたたびアフリカに戻り、私を含めた家族の何人かも戻って、また2～3年ほど過ごしました。その後も定期的に、夏休みになるとコンゴに行っていました。ですから私の家にはいつも、「アフリカにはいつ帰るんだ？」というような空気がありました。今も心のどこかの隅でその欲望が消えていません。

この時期に、私と踊りとの関係がもしあるとすれば——実はあまりないんですが——、18歳でちょうど高校を卒業するころ、ラテン語の先生に「ちょっとルワンダに行かないか」って誘われて同行し、そしてそこでルワンダの踊りを体験したことでしょうか。ルワンダでは、アフリカの他の国と同じくとにかく皆さんよく踊るんですよ。仕事と踊りって分けられていないんですよ。ラバンも言っているように、踊りってというのはある種の「再生」である、エネルギーを再生させるものなんです。あちらに住んでいた時には、家に小間使いさんがいたりして、「いつもいつも労働しなきゃいけない」と文句ばっ

かり言っているんですけど、けれどもやっぱりリズムをつけて仕事しているわけです。歌って、動いて。そういうのを、私はいつも不思議な気持ちで見えていました。

その後、日本に来た時にも、それと同様のものに出会いました。昔の職人にあるじゃないですか、例えば、お蕎麦を打っている人たちとか、草津の湯もみとか。日常の中に生きている身体技法と言うんでしょうか。それがもう、私のアフリカにつながっていたわけですね。いつも、自分は どうしてこんなに日本にいるのが居心地良いのだろうかと考えるのですが、どこか私の記憶の深層に共通するものがあるのかもしれない。そう、気候にしてみても、アフリカの気候はすごく蒸し暑いですよ。で、初めて日本に来た時にすごく蒸し暑くて、これは知っている感覚だ、と。嫌がりながらも、どこか家に戻ったような感じがあったんですね、自分の一番底のところで。もっとも最近では、蒸し暑い時にはベルギーに帰りますが（笑）。

——そうすると、ラテン語の先生のお誘いは貴重だったわけですね。ところでその先生は、どういう理由でルワンダへ向かわれたのですか。

ドゥヴォス：彼はアフリカの貧乏な職人を助けるための活動をしていた神父さんでした。当時、発展途上国との協力といった名目で、町と町とが姉妹関係を結んだりしていました。私が住んでいたところは、ルワンダの田舎町と姉妹関係を結んでいて、じゃあうちの若者を一度ルワンダに送って、滞在してもらって、色々な人と会ってもらって…という話になったようで。

ちょうどその頃、私は映画が好きで、友達と一緒に映画を作っていたんです。作品と言えるほどのものではないのですが、色々8ミリで撮ったりしていました。それで、「君たちは撮影スタッフでルワンダへ」ということになった。しかも16ミリで撮れるというので、すごく興奮してね。それで、きちんとしたカメラの扱い方を研修してきます、と言って、踊りを映像化するという作業を行いました。ルワンダのツチ族の踊り、槍で踊る踊りですが、それを撮影しながら見ていたんです。その踊りの光景は、今でも昨日のことのよう覚えています。

ただその後は、ベルギーに戻っても、すぐに踊りの方に興味が向かったわけではありませんでした。私の姉がバレエをやっていたこともあって、小さい時にしょっちゅうバレエを観に行ったりはしていた

のですが…ベジャールの20世紀バレエ団とかですね。ですけれども、それにすごく惹かれたというわけではなかったんです。

——そしてその後に、大学入学、でしょうか。

ドゥヴォス：小学校は一時期アフリカでしたけれど、そのあとは定期的にアフリカに行きつつも、ベルギーで寄宿舎に入って学んでいました。そして大学に入る時になって、どうしようかという話になり、親の強い希望もあり経済学部を選びました。ただ、あっという間に「もうこれはだめだ」と思ったんです。そしてその頃から日本語を勉強しようか、などと考えるようになりました。

勿論、その時代からの影響もありました。私は68年の世代ではないですけれども、私の兄たちはそれに近い世代です。彼らを通じて、68年の激しい季節を身近に感じていました。また、それ以前から、戦後の世代が、その親の世代に、つまり戦争体験の後で消費社会に走った世代に対する対抗運動を展開し始めていましたね。ヒッピーとかね。私はブリュッセルにいたのですが、ブリュッセルはパリだけではなくオランダからの影響が強くて、アメリカのヒッピーとほぼ同時に発生した、アムステルダムのプロヴォ運動の影響もありました。そして彼らには、東洋への憧れが既に見られました。東洋哲学とか、そういったものに対する憧れですね。そういう流行…と言いましょうか、それに私もはまってしまったんです。また、フランス演劇でも、ポール・クロードル、アントナン・アルトーなど、東洋への志向がみられるような作家たちに興味を持ちました。そしてそれがやがては日本演劇の勉強へとつながっていくことになりましたが、それより前に、何よりも重要な読み物は鈴木大拙でした。彼の『禅論文集』を、当然フランス語訳でしたが、何度も読み返しました。丁度その新しい版が——第5版でしたか——出た後で、73年から74年あたりだったと思います。いずれにしても、私はこの時点でもう本当に真面目にこれをやりたいと思って、経済の勉強を捨てました。そして、日本語をまず身につけて、仏教を学ぼうと。

——そしてイナルコ（INALCO フランス国立東洋言語文化研究所）に入られたのですね。

ドゥヴォス：そう、イナルコに行って。そしてパリに出会うわけですね。パリでは本当に発見ばかりでした。思想系のものにたくさん触れました。ハーバート・マルキューズ、アラン・ワッツなど英米系の哲

学者にも関心を持ちました。そして当時流行っていた哲学者で、禅についてたまに言及していたのがジル・ドゥルーズでした。それでも、ドゥルーズの講義をずっと聴講したりしていました。それからジャン＝フランソワ・リオタールの講義にも出ていました。そしてそこで、小林康夫さんや石田英敬さんなど、つまり今の同僚と知り合いになって…もう本当によく付き合っていたんですね。

——当時のイナルコはどんな雰囲気だったのですか。

ドゥヴォス：もちろん日本語をしっかりと学ばせる場でありました、特に読み書きは。それに加えて、当時、早川雅水という素晴らしい先生がいらして、歌舞伎の授業をイナルコでしていたんです。これはすごく面白かった。先生は一切フランス語を使わず、耳で日本語を聴くっていう訓練がまだ十分ではない学生たちを相手に、結構高度なことを説明していました。でも我々はそれを聴いていて、ほとんど全部理解出来たんですよ。76年とか77年あたりで、まだビデオとかも使っていない時代だったんですね。

それから修士に入る段階になって、どうしようかと迷った時、早川先生は「歌舞伎やりなさい」って。それで私は、77年の9月に初めて日本にやってきて、まずは歌舞伎の舞台——後から思えば『車引』だったのかな——を観ました。それで「おお、これだ！」って。それまでは、高校時代に小さな劇団で照明をやった以外には、演劇の経験はほとんど無かったんです。演劇にも、踊りにも、すごく関心があったというわけでも無かった。だけれども、この時点で「歌舞伎の勉強をしよう」と決意しました。それで79年に文部省（現：文部科学省）の留学生として早稲田大学に来て、郡司先生のところで2年間ほど勉強させていただきました。その時はもう歌舞伎ばかりでした。

ただ、日本に来る1年ほど前に、もう一つのすごいショックがありました。《最後のエデン Le dernier Eden》という舞台をパリで観たんです。室伏鴻、カルロッタ池田、それに今はドイツでやっているミゼール花岡も出ていて…これは何なのか、これはどういうカテゴリーに入れるべきものなのか、と。この舞台はすごくよく覚えていますね。それから、パレ・ド・トーキョーでの田中泯さんの公演もとても印象深かった。大きな階段があって、そこを虫がこう、滑り、ゆっくり降りるような…そういう踊りでした。私にとってあらゆる既成の踊りの概念を完全に覆したものでした。

これらの舞台の印象は常に私の中にあったのですが、日本に来た時にはとにかく歌舞伎、っていうことでやっていました。観はじめたころは何も分からないですよ。ですから、郡司先生、河竹先生、鳥越先生、内山先生の授業では、追い出されないように何とかして分かっているふりをしていました（笑）。



（インタビュー風景 ドゥヴォス研究室にて）

——当時、留学生はたくさんいたのでしょうか？例えば郡司先生のところなどは…。

ドゥヴォス：そんなにはいませんでした。まだ大学が国際化しようっていうようなムードではありませんでした。でも郡司先生は本当に優しく、よく舞台と一緒に観に行こう、って。それに、彼は舞台の監修もしていて、舞台稽古などを私たちに自由に観させてくれました。鶴屋南北の『桜姫東文章』だとか、『菅原伝授手習鑑』だとか、色々と。そういったこともあり、そしてまた自分でもあちこちに足を運んだりして、本当にたくさんの舞台を観ることが出来ました。

こうして82年の7月まで日本に滞在したあと、フランスに帰って論文を書き、そして84年の暮れにもう一度日本に来ました。その時には郡司先生はすでに大学を離れられていたのではなかったかな…。

そして、85年。この年に、有楽町マリオンで、郡司先生が企画委員の一人だった大きな舞踏フェスティバルが行われ、土方巽のあの「衰弱体の採集」、後に「風だるま」という題で知られた講演を聴きました。で、「これはなんだ？」と。土方はベレー帽のようなものをかぶっていて、もちろんズーゾー弁で。私はもうぎりぎりに入ったので、一番後ろの列にいたのですが、全く理解出来ずに、ハラハラしながら聴いていました。そしてその時から、舞踏にもますます関心を寄せるようになっていきまし

た。

その後、少し時間が経過しますが、89年にベルギーで日本の文化全体を紹介する大きなフェスティバルがありました。そこで、仕事をしないかと誘われ、主に文学と舞台芸術関係の企画を担当しました。この時にはモネ劇場で歌舞伎公演が行われ、その縁で團十郎さんや玉三郎さんとも知り合いになりました。そのほかに、能もあったし、文楽もあったし、文学のイベントもありましたね。

そのあとまた日本に来て、かねてからお世話になっていた渡邊守章先生のご縁もあって「駒場に来ないか」というお誘いがあり、最初は1、2年のつもりだったのですが、色々と事情もあって（笑）今に至っています。

——先ほど舞踏の話が出ましたが、その後の先生と舞踏との関わりについてもう少し詳しくお聞かせ願えますか。

ドゥヴォス：ああ、そうそう、その前に重要な出来事がありました。82年の夏にアヴィニョン演劇祭に行っただけです。そしてアヴィニョンのセレスタン聖堂で大野一雄の『ラ・アルヘンチーナ頌』を観ました。これは本当にすごかった。当時の批評に「亡霊が踊れた」という言葉が見受けましたが、天使と差がつかない亡霊といいますか、文字通りの不思議でした。踊りのなかからあの聖堂はもう一度生を得たという…いまの私の記憶に光っている舞台でした。先生にちょっとご挨拶させていただいたことも覚えています。それから色々と観に行ったり、舞踏関係のゼミナールに参加したりして…。

フランスでは舞踏のブームは80年代くらいから続いていた。そしてそれが、大学という場で研究の対象となってきたのが、確か90年代の終わりころではなかったかと思います。私の友人にダンス研究のイザベル・ロネさんという人がいるのですが、彼女が、舞踏に関する論文を書こうとしている学生を指導していて、わたしに「手伝ってくれないか」と。それで、イザベルに呼ばれて、パリ第8大学に行って話をしたり、論文審査会に審査員として参加したりしました。

土方の翻訳はいつごろから始めたのか…もちろん徐々に手をつけていったのですが。ただそれは大変難しい作業でして、今でも「完成」はしていません。翻訳としてはさまざまな問題が出てくるわけですよ。しかもそれだけではなく翻訳の概念そのものを考え直すことを迫る作業でもあると思います。土方巽って美文とかで書いているわけではないし、そ

れを誤魔化して、美文化して、内容を図式のようにすぐにはっきり出してしまう、っていうのは違うと思うので。やはり、頭脳あるいは細胞を攪拌させられた上で、一つの意味とかが出てきたり、あるいは何か見えてきたりということでないかね。ただ、そういうような文章をフランス語にすると、私は戦略的に普通ではない、変な文章を作ってしまうわけです。そうすると、すぐに「翻訳がまずい」、「下手だ」って話になる。規範を外しながら、何となくその必然性が感じられ納得が行くような訳を作っていくという、相当難しいところですね。

それでもいくつかの文章は完成させて、かなりそろったところで、これもイザベルの企みなんです。彼女がそれをボリス・シャルマツツに見せてしまったんですね。そしたら、ボリス・シャルマツツが「ああ、これはこれは」ということで、それを舞台化した。もう数年前ですが、《La danseuse malade》という、「病める舞姫」を訳したようなタイトルがついています。だけれども、中身は全然「病める舞姫」ではなくて、「美貌の青空」や「風だるま」といった一番読みやすい文を中心にして舞台が作られています。ジャンヌ・バリバールという有名な女優を起用してのこの作品には、賛否両論がありました。私は面白いところがあったと思っています。

——フランスでは、舞踏が多様な広がりを見せているということでしょうか。

ドゥヴォス：ご存じのように、舞踏っていうのは日本人だけじゃなくて、たくさんの外国人にさまざまな形で伝達されました——ちなみに、フランスにおける舞踏の受容については、シルヴィアン・パジェースの非常に綿密な研究があります——。今ではもう、舞踏って日本だけのものではなくて、世界のダンスの一つなんですね。ですからそれは非常に面白い現象ですね。

ところで2005年に、ジュリア・シーマが《Visitations》という舞台を作っています。Visitation（[マリアのエリザベツ]訪問）というのはもともとキリスト教の一つのテーマであるわけですが、シーマはそれを複数形にしている、つまり

彼女の身体が、これまでに作られてきた様々なダンスにvisiter（訪れる）されるんですね。彼女の舞台の冒頭に土方巽の《疱瘡譚》の断片が現れる。そのあと、ドミニク・バグエとか、ベジャールだとか、いくつか連なって行って、そして最後にはニジンスキーの《春の祭典》の「選ばれし生贄の乙女の踊り」が置かれています。冒頭は土方、終わりはニジンスキー…これらは歴史であって、もうレパートリー化している、ダンスはレパートリー化しているというような前提になるわけなんです。レパートリー化している、というのは要するに、ダンスは作品として認識されていて、それが過去から現在に伝わっていく、と。そしてその中に舞踏も入っているわけです。私は、そこに妙な感じを抱きますね。

「舞踏が作品という形になる。そしてそれは、どんな身体によっても演じる・踊ることが出来る」といった概念のもとでジュリア・シーマとかはやっているわけです。しかしそれはどうなのでしょう。勿論、複数の作品を引用した断片ごとに彼女の身体の変化が見えますが、その変化には限界があって、作品の形を無傷のままなぞる条件だけが強く働き、それを逸脱する筈の彼女の踊りがなかなか到来しない気がしました。ここには深い問題があると思います。私が思うに、土方っていう人は、形ではない無形のもの——バタイユの概念を借りればinforme——を踊ろうとしたのではないかと。形を崩していくような連鎖の過程、ダイナミズムの中に踊りがいきている。もちろん、舞踏にも色々あるわけで、山海塾のような「踊りが出来ている」ようなものもあります。しかし、いままでのフランスにおける舞踏受容では、舞踏っていうのは、一つの作品であるというよりもむしろ、身体に対するある視線、態度、思想であって、そこが重要である、そのようにイメージされているように思うんです。

——最後に、若い研究者に向けて、何かメッセージがありましたら一言いただけますか。

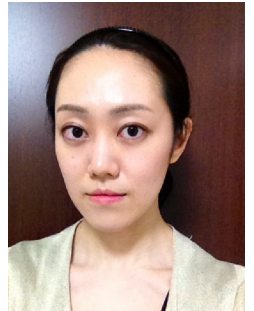
ドゥヴォス：もう、土方巽を読み、ってことですね。それは本当に無限のリソースですから。

私の研究テーマ

宮川麻理子

(東京大学大学院博士課程・日本学術振興会特別研究員DC2)

「大野一雄の舞踏を語る言葉を見出すこと」



大野一雄との出会いは、舞踊学関係の本の一ページに載っていた写真であったように記憶している。女装をした老人が曰く言いがたい魅力を放ち、「一体これは何なのだ」と驚嘆したのが研究の始まりである。今でも私は大野一雄が「何なのか」ははっきりと語ることができない。しかしだからこそ、その謎を解き明かしたいという探究心に駆られて研究が続いている。

修士論文では、「女装」という切り口から大野の舞踏に迫り、彼が1977年に『ラ・アルヘンチーナ頌』を上演するまでの道行を辿った。大野は、文字通り「女装」している意識を持っていたというよりも、「自分にはない繊細さ」を表現するための手段として女物の衣裳を纏っていた。そうした認識の下、大野がどのような表現技巧＝演技を拠りどころにして舞台に立っていたのか、モダンダンス時代から60年代の土方巽との活動、映画『0氏の肖像』と時代を辿り、異性装やジェンダー論の視点あるいは演技と身体を問題にしつつ、彼の舞踏における女装の演技をどのような言葉で語れるか試みた。しかし結局のところ、大野が語る素直で魅惑的な言説を作品の解釈に援用してしまうという罠に、この時は陥ってしまった。大野の舞踏が生成されていく過程や身体を緻密に分析し記述できたとはいえない。私はここで、大野自身の言葉に敗北したといえるだろう。

舞踏家は饒舌だ。そして各々、舞踏と言葉の独自の関係性を構築している。土方にしる、大野にしる、出版されたものだけを鑑みても相当な量のテキストを書いている。それらは振付家が自身の創作方法を回顧的に語る、あるいは記録としてのノーテーションを残すといった性質のものではなく、それ自体が踊る文学のような『病める舞姫』であったり、動きを創造するために必要不可欠なプロセスとしてのテキストであったりする。土方の舞踏譜の言葉を取ってみれば、それは一つの、あるいは複数の身振りを誘発し、元の言語は融解して、ダンサーの意識ではなく身体に動きとして記憶される。この舞踏言語はある時期以降、土方においては重要な創作の方法論として機能していたと考えられる。では大野が創作の際に書き連ねたテキストは、「即興」的に踊られる大野の舞踏に対して、いかに働きかけているのだろうか。

私は現在取り組んでいる博士論文において、大野が書き残したテキスト（創作ノート、エッセイ、蔵書への書き込み等）が、彼の舞踏と取り結ぶ関係のダイナミズムを検討している。大野が「お膳は私のお母さん」と言った時、これを作品の意味内容を解釈する手段としてのみ理解するのではなく、この言葉をもとに導かれた数多くのイメージ（これも創作ノートに書かれている）が、いかに大野の身体・踊りに変換されていくか、その独自のプロセスを明らかにすることを目的とする。少なくとも、1977年以降の作品においては、大野＝即興の踊りでは片付かない、身体への「踊りの書き込み」が、言語を通して行われていたと考えられる。例えばアルヘンチーナを踊る時、帝劇で一度だけ見た彼女の舞踏の回想や、中西夏之の絵画の中に突如彼女を見出したエピソードを創作動機としながらも、サロメ、花嫁、花などの言葉を書き連ねながら動的なイメージを作りあげている。もちろん、言葉を書いただけで踊りができるというものでもなく、あるいはそこに、大野が否定した「モダンダンスのテクニク」ではない別の「テクニク」が存在していたと仮定することができる。この点は今後の研究課題であるが、大野は極わずかな身振り・骨格の位置・視線が、身体の見え方にもたらす影響を察知しており、自身の踊りの中で実践していたと考えられる。これらは、現在確認できる大野の稽古風景の記録映像と、大野の息子・慶人のワークショップを通して、身体運動の考察を行うことでより鮮明に浮かび上がってくるだろう。このような大野のテクニクは、テキストを書くことで湧き出してくるイメージを身体化する作業とともに、大野の舞踏を形成していた重要なファクターであると考えられる。

現在、1977年以降の作品『ラ・アルヘンチーナ頌』『わたしのお母さん』そして土方没後に制作された『睡蓮』を取り上げて、作品ごとの創作ノートと映像を、再演に伴う変化と相互の関連に注意を払いつつ検証している。その一方で、運動分析をもう少し極めながら、大野が培った身体技法にも目を向きたい。その両輪がそろって初めて、大野の舞踏が「何なのか」明らかになってくるのではないだろうか。大野の舞踏の持つ可能性を限定しないことにも意識的になりつつ、より広い視野を持って、ダンス史の中に大野の独自性を位置づけることを目指したい。

私の研究テーマ

相原朋枝

(日本社会事業大学社会福祉学部専任講師)

「大野一雄とエイコ&コマ、舞踏とその拡がりについて」



大野一雄（以下、大野先生と書きます）を初めて見たのは、お茶の水女子大学に入学したばかりの、前期の授業の中でした。石黒節子先生の授業で大野先生のソロの映像を見た直後に、ある雑誌で下着だけで踊る写真と「愛についての講話」という講演記事を目にし、そのどちらにも驚きました。感動というよりも、それまでに見たことのないものと出会った強い衝撃でした。その年の秋には誰かに連れられ、大野一雄舞踏研究所に行っています。高校時代に鈴木忠志の本を読み、大学に入ったら利賀村に行きたいと思っていたくらいですから、舞踏の稽古場に行くのも自然な流れだったのかもしれません。

最初の稽古の参加者はわずか数名で、「狼が子どもを見つける」という即興をしています。私は何をして良いのか見当もつかず、マイム的な動きをしても数分で終わってしまい、途方にくれて床に転がり静かに動いていました。稽古終了後、大野先生に「横になっていたのは良かった」という意味のことを言われ、よくわからないけれど嬉しかったと記憶しています。翌年春には横浜の赤レンガ倉庫で『大野一雄 御殿、空を飛ぶ』の公演があり、研究生のひとりとして出演しました。その後、あまり真面目ではありませんでした。が数年間稽古場に通り、また書籍の『稽古の言葉』の編集作業や公演の手伝いなどを通じ、ごく近くで大野先生の活動を見る機会を得ました。ちょうど先生は80歳代で、毎月のように国内外で公演をしていた頃です。全作品上演計画があり、代表作品をほぼ全て見ることができたのは、今から思えば貴重な体験でした。

稽古場に通いながら、舞踏には普遍性と伝承の可能性があるのか、大野先生の舞踏に「テクニク」はあるのかと疑問に思っていました。大野先生が何を教えているのかを考えることは、何が舞踏を成立させるのかを理解することに繋がるだろうという問題意識のもとに、卒論や修論などで大野先生の稽古のことや作品『わたしのお母さん』について書きましたが、思うように書けなかったという残念な思いが残っています。様々な芸術家が入り出す稽古場や公演会場は、20歳前後の私には非常に刺激的な場で、そこで初めて会うものが多すぎたのかもしれません。大野先生の世界にどっぷり浸かっていたので、客観性をもって見て考えるのは難しかったのでしょう。大野先生について自身の経験もふまえて書くことは、私の最も重要なテーマでありながら、未だにしっかり向き合えずにいる課題です。

学部、大学院と大野先生のことを研究する一方、暗黒舞踏、舞踏、アングラ演劇についても調べ、そのうちに舞踏の影響、拡がりに関心をもち始めました。その流れでオーストリアのフェスティバルで知り合った室伏鴻さんに“BUTOH”のヨーロッパデビューのいきさつをインタビューで伺い、後に舞踏家が日本国外でどのように活動しているのかをまとめるに至りました。

それと同じ頃、90年代後半ですが、ふと思い立ってエイコ&コマのエイコさんのワークショップに参加してみました。というのも、大野先生の影響を受けたダンサーで、精力的に活動し、高い評価を得ている人は誰かと考えた時に、彼等が真っ先に浮かんだからです。すぐに彼等のDelicious Movement Workshopに興味を惹かれました。大野先生の稽古は先生の圧倒的な質と量の言葉を中心とした即興の稽古であり、彼等のクラスはそれとは異なります。しかし本質的な繋がりを直感し、それからは日本で開催されるものは勿論のこと、本拠地のニューヨークでのクラスにも参加しました。このクラスは彼等の踊りの方法論から組み立てられており、誰もが自身のからだを「味わう」ことを目的としています。踊りとボディワークのあわいのようなその内容は、他者との関係性についても示唆に富むものです。2010年の舞踊学会で岡山大学の酒向治子先生と彼等の活動およびこのワークショップの成り立ちや構造についての発表を行ない、現在はそれをまとめる作業に取り組んでいます。また2014年初旬にはエイコさんが新作を創るプロセスに深く関与し、さらには今後は創作においてより一層密に関わることになりました。この作業から、彼等を通して大野一雄の舞踏の時間と空間を超越した拡がりが見えてくるかもしれません。

振り返ってみると、どうも私は人生そのものがフィールドワークと言いますか、自分が体験して（踊って）格闘することなしには前に進めないようです。18歳で大野先生と出会ってから20年あまり、「内側」から舞踏に関わる機会をいただいた者として、何が書けるのか。亀の歩みではありますが少しづつ取り組んでいきたいと思っています。また現在私は勤務先で身体表現教育に関わっておりますが、舞踏が培ってきた身体や表現への知見をどのように表現教育、身体教育に活かすことができるのか、これについても新たな課題となっています。

◇舞踊学会 第19回定例研究会のお知らせ◇

舞踊学会 第19回定例研究会（例会）プログラム

開催日：2014年6月15日（日）10:30～

会 場：京都女子大学 Y校舎（演習室棟）Y201教室

時 間	一般研究発表タイトル	発表者氏名と所属	座長氏名と所属
10:30～ 11:15 (発表30分 質疑15分)	地域の踊りを利用したダンスエクササイズ の創案に関する研究 ―「坂戸よさこいダンス エクササイズ」の可能性を探る ―	長谷川千里 (東京女子体育大学) 金子嘉徳 (女子栄養大学) 鞠子佳香 (女子栄養大学)	原田奈名子 (京都女子大学)
11:15～ 12:00 (発表30分 質疑15分)	長期的なダンス作品創作のグループ活動に 関する研究	奥野知加 (東京女子体育大学) 木原寛子 (東筑紫短期大学)	貫成人 (専修大学)
12:00～ 13:00	昼食・休憩 理事会 (Y202教室)		
13:00～ 13:30 (発表20分 質疑10分)	オハッド・ナハリン(Ohad Naharin 1952～) のGAGA考 ― 多層性を導く比喩表現の役割―	岡元ひかる (神戸大学大学院) 関 典子 (神戸大学)	猪崎弥生 (お茶の水女子大)
13:30～ 14:30 (発表40分 質疑20分)	バウハウス舞台と「科学」～ オスカー・シュレンマーの現象学的取り組み	柴田隆子 (東京大学特 任研究員PD)	外山紀久子 (埼玉大学)
14:30～ 15:00	<研究奨励賞受賞講演> 青騎士の誕生―カンディンスキーの舞台芸術	小林奈央子 (舞踊学会・日本演劇 学会会員)	丸茂美恵子 (日本大学)
15:00～ 15:10	休憩		
15:10～ 16:40	<シンポジウム> 「ソマティックムーブメントとダンス」	<司会進行> 原田奈名子 (京都女子大学) <パネリスト> 芳野香 (スタジオK主催・アレクサンダーテ クニーク公認指導者) 小林みゆき (フェルデンクライス公認プラ クティショナー)	

事務局便り

1. 会費納入に関して

事務局より会員の皆様に向けて今年度（2014年度）の会費納入のご案内を5月下旬に送付させていただきました。現在事務局では、会員の皆様に向けて過去5年にさかのぼって会費の納入状況をお知らせするとともに、未納分の精算をしていただいております。おかげさまで順調に会費納入率がアップしている状況です。学会の活動は会員の皆様から納入いただいた会費で運営しております。ご理解、ご協力の程、どうぞ宜しくお願い致します。また、会費納入につきましてご不明な点がございましたら事務局までご連絡ください。

上記に伴い、6年以上未納の会員の方々、また長期にわたって郵便物が宛先不明で返却されている方々につきましては、理事会の承認を経て除名という形を取らせていただいております。舞踊学会からのお手紙やご案内がお手元に届いていない方々は、除名の対象となっている可能性がございますので、下記事務局までお問い合わせください。

2. 会員名簿作成に関して

昨年度（2013年度）より、事務局では会員名簿を作成しておりますので、名簿に掲載する情報を会員のみなさまにお送りいただく必要があります。まだ提出されていない方は、ご協力お願いいたします。

なお、理事会で名簿のあり方について審議し、今回は紙媒体ではなく、HP上に掲載するデータ名簿とすることに決まりました。会員はパスワードを用いて名簿を閲覧できることになります。

(A) 情報を確実かつ迅速に処理するため、お手数をおかけしますが、**会員情報は以下の2つの方法で**事務局にお送り下さい。

①会費納入のご案内をお送りした際に同封したハガキ

②メール：danceresearch.info@kagoya.net 舞踊学会事務局

メールでのご回答は、下記の★名簿の原簿となる9項目すべてをご記入（形式は任意）のうえ、HP上に掲載を希望しない項目について×印をつけて下さい。

参照：ハガキにある×印の記入方法。

注：ハガキとメールの内容が異なる場合、ハガキの情報を優先します。

(B) 事務局にお送りいただく調査項目は下記の9項目です。

①氏名

②所属

③住所（自宅）

④住所（勤務先）

⑤電話/FAX（自宅）

⑥電話/FAX（勤務先）

⑦メールアドレス（自宅）

⑧メールアドレス（勤務先）

⑨専門領域

舞踊学会事務局
〒157-8565 東京都世田谷区北烏山8-19-1
日本女子体育女子大学 松澤研究室
Tel&Fax：03-3300-2423
danceresearch.info@kagoya.net

掲示板

◎ニューズレター第7号 公開インタビュー

次号ニューズレター（第7号）では、舞踊家の英二三枝子先生にご登場いただくことになっています。そして、このインタビューは9月に「公開」でおこないたいと考えています。会員の方でご興味のおありの方は下記までお問い合わせください。honuki@surugadai.ac.jp（大貫秀明） a.yugeta@aoni.waseda.jp（弓削田綾乃）

◎『魅惑のコスチューム バレエ・リュス展』

6/18より9/1まで国立新美術館でバレエ・リュスの衣装展『魅惑のコスチューム バレエ・リュス展』が開催されます。詳しくは下記HPをご覧ください。

<http://www.tbs.co.jp/balletsrusses2014/>

【編集後記】

舞踏を研究テーマにご活躍の会員の方々に今回はご執筆、そしてインタビューをお願いしました。かなり読み応えのある内容をお届けできたと自負しております。どうぞお楽しみ下さい。（大貫秀明）

この舞踊学会ニューズレター、学会員のみならず外部の方からもご好評いただいているようです。これもひとえにご執筆を担当された皆様、ならびにインタビューを快くお引き受け下さった皆様のおかげです。ここに深く感謝申し上げます。（森立子）

学生の頃、大野一雄先生の舞台に初めて足を運んだ時の衝撃がよみがえりました。ご寄稿いただいた先生方、ありがとうございました。（弓削田綾乃）

先生方の貴重な文章に触れながら舞踊の底知れぬ深さと広さを実感させていただいています。（高橋系子）

ニューズレター第6号

発行日：2014年6月7日

編集：大貫秀明 森立子 弓削田綾乃 高橋系子
仙田麻菜（編集補助）

発行者：舞踊学会（会長：柴眞理子）

ご意見、ご感想、掲示板への投稿希望は以下のアドレスまでお願いいたします。

ニューズレター編集委員会

danceresearch.newsletter@kagoya.net