

パネルディスカッション

## 大野一雄・舞踏と生命

出席者

木村覚・柳澤田実・笠井叡・渡辺保・國吉和子

岡本章・エウジェニア・カジニ・ロパ（発言順）

司会 四方田犬彦

**四方田** 今回の国際シンポジウムも、いよいよ最後のプログラムのようになりました。これから、昨日今日二日間の発表者の方々に全員、壇上に出てきていただきまして、パネルディスカッションを行います。わたくし、司会を担当いたします本学教員の四方田犬彦です。

今日は、狭い所を申し訳ございませんが、この後、皆さんに自由な討議をしていただくと思います。まずは話のきっかけとして、大野一雄先生の稽古における、あるいは談話における言葉というものを、アフォリズムという形でいくつか選んでまいります。それを事前に発表者の方々にはお渡ししてあります。そこからひとつ自由に選んでいただきまして、その言葉を叩き台にして、自由にパラフレイズしてくださったり、あるいは

は自分の抱えていらつしやる問題、関心に応じて、それを變形してお話を始めていただきたいと思っております。お一方にだけ十分ぐらい自由にしゃべっていただきまして、それだけでの方々がしゃべっていただきますと、だいたい一時間となりますので、その後は乱戦模様ということになりますが、なんとか乗り切つて、五時半までに終わらせたいと思っております。それでは皆さんよろしゅうございますでしょうか？

では、一番最初に木村覚さん、よろしくお願いいたします。木村さんが選ばれた言葉は、「私は幽霊となつて幽霊の姿を借りて幽霊と出会いたい。その手を幽霊に差し伸べ探し当てなければならぬ」、こういう大野さんの言葉ですが、これから出發させて自由にお話をしてください。お願いいたします。

木村 木村寛です。今日はよろしくお願いいたします。自由に話していいという司会の四方田先生からのお話なので、自由に話をしようと思いますが、正直ですね、四方田先生からいたたいいくつかの短い大野の言葉のすべてに対してですね、私は戸惑いを覚えております。ここでも「幽霊である」とか、また「イエス」あるいは「宇宙」、「天地創造」などなどの言葉——私はダンスの研究のみならず批評などをしていて、要するにいつも現場のダンスの運動を観ている者なので——こういう言葉を讀むと戸惑ってしまいます。なぜかというところ、それらの言葉は、目に見えないからです。目に見えるダンスを研究し批評している私としては、目に見えないものをですね、手掛りに何かを話せと言われるのは非常に戸惑います。

とはいえ、私としてはなるだけ大野一雄のダンスとは一体何かということを考えてつづいていたいと思っております。昨日もそういう研究発表をしたつもりです。私の勘違いかもしれないかもしれませんが、大野一雄の公演会場に、まあ私が行っているのは最近のものです。行きますとですね、もう大野が出てくる前から涙している方とかですね、過剰な感動を感じていらつしやるファンというか、が、ちよつと多いという気がするんですね。観ないで感動しているといえますか。ひよつとしたら大野自身のダンスは見過されてしまっているのかもしれないという、ちよつと危機のような気持ちになることもあるんですね。まあ、ほとんどそれは大野一雄に出会ったということだけで感動体験

というかですね、その体験こそが、何かその、今日行つて良かったというような話になりかねないようなんですが、しかしこうした鑑賞姿勢を批判して終わり、というわけにはいかない所がどうも大野一雄という舞踏家にはある。昨日私の発表でお話させていただいたのも、要するにそのことなんですけど、大野は「生活」というものを舞台に立ち上げたいと考えたわけなんです。「生活」といいますが、痛みを伴うような現実の経験、それは例えば子供に、病にかかった子供だと思ふんですけど、代わってあげたい母親、でも代わつてはあげられないということに深く悲しみをもっている。そういう母親こそが踊りのモデルになっているんだということを大野は言っています。本当に他者と出会うというか、他者に想いをかけるといふか、そういうことが舞踏で立ち上がつてこなければいけない。テクニクではないんだということを言うんですね。テクニクと生活というのは矛盾しているんだということを言います。まさに今日の先程の発表で渡辺保先生が、あるいは柳澤先生もおっしゃっていた「無心」ということとも繋がつてくるとは思ふんですが、私としては、「無心」以上に、もつと具体的に「生活」つていうことに関心がある。しかも具体的な痛みを伴った出会いの経験ですね。大野一雄本人もですね、最近の二〇〇〇年以降の公演など、まあ、「公演」というべきものか分かりませんが、車椅子で舞台上に出てくるというようなシーンを観るとですね、やっぱりそういう「出会い」みたいなことを私たち

は感じざるを得ないですね。そのテクニクなど実際もう出しよのないような弱った身体と、私たちががじかに出会ってやることの感動というか、そういう所に大野舞踏のひとつの「生活」というキーワードが何か迫ってきているとすれば、それを受け止めるほかないのかもしれない。

しかし、できることならばですね、やっぱりダンスとして、動きの質として、ダンスの現象として何か大野を捉え、そして「生活」という言葉をリンクさせてみたい、というのが昨日の私の発表の主旨でした。そこで大野のダンスの特徴は、細かく見ればいろいろあると思うんですが、ひとつの特徴は、目がこう遠くのほうを見ている。それはただ遠くを見ているんじゃないやなくて、何かを確実に見ている気がするんですね。そしてそこに手がこう伸びていく。必然的にそれは足や胴体を置き去りにするような所があるんですね。足は目と手の動きに何かこう応じる、追いかけるような形で従っていく。そこにおそらく、「魂の先行」と大野がいうような現象があるんだらうと思います。しばしば大野の舞踏をみて、「魂をみたような気がする」、なんて言いますが、すぐ言っちゃうとダメだと思うんですね。何をみても大野をみた瞬間トランスしてしまおうと、なにか大野の舞踏の本質を見過ぎすような気がするの、そういうポイントをちょっと考えてみたい。

僕にとっては、選んだ大野の「私は幽霊となつて、幽霊の姿を借りて幽霊と出たい」。その手を幽霊に差し伸べ探し当て

なければならぬ」というこの文章の「幽霊」あるいは「幽霊と出たい」という言葉は、そういう話にリンクしてくる。あるいはそういうダンスの現象にリンクしていると僕は思っています。この文章についてならば、僕も何か言えるかなと思います。

ところで、私はこの大野の言葉をですね、あるいは他の四方田先生が用意された言葉をできることならば彼がダンスの方法を伝えたものとして読みたい、と思っています。そこはひよつとしたら他の先生方と違う点かもしれない。ダンスの方法として考えた場合にですね、例えば、「幽霊となつて」とか「幽霊の姿を借りて」とありますが、まず、ある意味当然なんですけど、演技ではないと思うんですね。幽霊の演技をテクニクでやるということではない。むしろそういうものを捨ててしまうことが、ここで目指されているわけで、幽霊の姿を借りてないうと出会えないような幽霊と出会うとすることです。つまりこれはある意味では、自分の領域からは出て行くような、他者というか、死者という他者と出会うとする、そのある種の大きな矛盾をですね、イメージの中でふーっとこう入っていく。その思いが、先程の目であり、手であり、そして追いかける腕、足、胴体となつて私たちの前に現象するのではないかと考えてみたいんですね。そう考えていくと、大野ダンスの方法論が見えてくるのかもしれない。しかし、繰り返しになります。つまり、いわば策術なき策術といえますか、やはりもうアート

ではないんですね。ライフそのものなわけです。そういうライフを立ち上げるための方法論というか、なにかそういう思いに向かっていく彼の思考というのが、こうした「幽霊」という言葉になって強く出ているのだらうと考えています。

ここまでがこの言葉についての話なんですけれども、ちょっと余計な話になるんですが、僕は大野一雄のダンスを観ているといつも、「かわいいおじいさん」って思うんですよ。「かわいいおじいさんだなあ」って思うんです。その「かわいい」というか、昨日、今日と「グロテスクなものがある瞬間この上なく美しいものになる」とか、大野について「グロテスクさ」という話が色々ありましたけれども、むしろその「グロテスクさ」も引き受けつつ、今時の言葉でいうと「キモカワ」っていいんですかね。何かこう、「キモカワ」な大野を愛するっていうような、そういう気持ちの中に、まさに観る側も先程話しました痛みを伴うような「生活」の次元といった、それは例えばアートを観るとかですね、そういう余裕綽々で観ていられなくなるようなどうしようもない気持ち、愛着がでてくる。そういう所に僕は関心があります。

**四方田** ありがとうございました。木村さんは大野一雄さんの舞踏を観ていて、余裕をもって鑑賞する芸術というよりむしろ、具体的にいろいろな痛みとか苦しみを伴った生活というものが、それがいかに舞踏に反映されているかだとお考えになる。それから、こういう言葉をひとつの策術なき、アートなきアートと

して考えた時に、この「幽霊」という言葉が意味を持つのではないかということを通じていただきました。それから、「かわいい」という印象をお持ちになる。「かわいい」と同時に「グロテスク」である。つまり今の言葉でいう「キモカワ」ですね。この間広辞苑に登録された言葉ですね、「キモカワ」という印象をお持ちになるということを指摘していただきました。どうもありがとうございます。

では、その次に、今度は、「すりへった石の窪みはイエスだ」。これは、やっぱり大野さんの有名な言葉ですが、では今度は柳澤田実さん、この言葉を通してお話をお願いいたします。

**柳澤** 先程も発表を聴いていただきました柳澤と申します。イエスについて話した後なので、この言葉を選ぶのは、あまりにも直接的な感じもしますが、ちょうどこの「すりへった石の窪み」という言葉は、今日お話しような、周りの環境に事細かにリアクションしていくというイエスのあり方、そして意識的に構成するのではなく環境との関係によって自ずと生み出されてくるという大野先生の舞踏について示唆しているのではないかと思います。周囲の行為可能性にリアクションするがゆえに、自発的な意志を行使する「自己」がいわば空になることを、私はキリスト教の「ケノーシス」と同様だと解釈したわけですが、この「ケノーシス」という概念は、ギリシア語の「ケノン」＝空・無」から来ています。まさに「器」というか、「からっぽ」になることを意味する「ケノーシス」という実践は、この「窪

「み」という表現に端的に表れていると思いました。

その関連で敷衍するならば、大野先生のテキストには、ユダにご自分をなぞらえている箇所というのもありまして、これについては、様々な批評家の方が指摘していたように記憶しています。この比喩においても、とても興味深いことに、空のトポスが登場します。ユダのためには、イエスの横にきつと空っぽの席が用意してあるということです。考えてみれば、大野先生の言葉のなかには、何かなみなみなならぬ言い方で、「空の席」であるとか「器」であるとか「窪み」であるとか、そういう何かが入るべき空っぽのトポスというのが本当に何度も登場していたということをお思い出した次第です。

このような、大野先生による舞踏を通じた福音書読解は、福音書に新しい読みの可能性を与えるように思われます。私の発表でも示しましたように、とりわけ身体に注目する読解は重要ですね。この問題と関連して、先程発見した事実を紹介させていただきます。皆様もおそらく関連企画としてインプリー館で行われていた「大野一雄展」をご覧になったと思うのですが、その案内に、一九八〇年の初の海外公演の後、知人「山口さん」に宛てた手紙のコピーが、展示物の位置の説明と一緒に入っていました。我田引水で恐縮なのですが、この中にもイエス・キリストについての言及があつて、三段落目なのですが、「エマオの道を行く途中」についてのエピソードが記されています。お手元にある方はご覧いただければと思うのですが、これ

は福音書テキストのなかでも非常に面白い箇所です。イエスが復活をした後に、弟子たちと出会うわけですね。ところが、弟子たちは自分たちが出会った人物がイエスであるということがわからない。それでも彼らは、わからないまま一緒に歩いていくんですね。この「歩み」という身体の動きを通じて、弟子たちはイエスと別れた後にあれはまさしくイエスであった、と一緒に歩んだこのエマオへの道行きを思い起こすわけです。その想起、この世から去った思い出すという、ドラマとしても非常に感動的な場面なんですけれども、そのことを大野先生は、「悲しみの中で、イエスの想いについて語り合っている時、イエスが道伴となつての時でした。私はこの中に、歩みの中に、語り合う中に、（イエスと気がつかず）自分たちの悲しみをイエスに語る中にどのように歩んでいたのか、どのように語っていたのか」ということをおっしゃっていて、こうした身体に関する考察をまた稽古の問題とつなげていくわけです。「修行の営みは魂に刻印を打ち込まれるようにテクニクの事等考える必要のない中で」とあるように、稽古を通じ、こういうひとつひとつの聖書の記述、身体記述の中に、ご自分の舞踏のヒントを探していってほしいなと思います。このような模索のなかで大野先生が行った福音書読解は、一応キリスト教思想が専門の立場から言わせていただくと、非常に貴重なものですね。イエスが福音書の途中でどういうふうな身体的に行っていたかについては、実はあまり注目されることがないですね。私は今回大野先生を介

して福音書に出会うことで、徹底して身体をもって「生活するイエス」、そして「人と関わるイエス」に気付かせていただいたと思っております。

「生活」については、木村先生もご指摘されていらつしやいました。木村先生は、大野舞踏は芸術ではないんじゃないか、というかなりラディカルな解釈を最後に提示なさったわけですが、私もそれに近い印象を持っております。それは言うまでもなく大野先生のやっつけていらつしやることを低く見積もるどころか、もうまったくの逆で、「生活を見せる」なんてまずそんなことを実現できる人はいないと思うんですけど、大野先生にとって舞台は、それができてしまう本当に稀有な場所だったんだと思います。

「生活」と関連して、ちょっとこれは余談なんですけど、印象深いエピソードを付け加えさせてください。今回発表の準備をするために、四方田先生から四、五時間に及ぶかなり長いインタビューのDVDをお借りしました。後半はちゃんとそれを編集した番組が入っているんですが、前半の何の編集もしない撮りっぱなしのインタビューの部分に面白くて、毎日四回も五回も楽しくてみていました。というのですね、大野先生がご自宅ですごく熱っぽくお話をされている途中途中で、突然近所のいろんな人が訪ねてくるんですね。ピンポンってインターホンが鳴って、「あの、奈良です」と玄関で声が聞こえると、ちなみにこのインタビューはイタリアで放映されたそ

うなので“Sono Nara”とか、テロップもちゃんと入るんですけど、そうすると、「あつ、奈良さん」とかいつて、大野先生は、まさに本当によいリアクションでばつといなくなる。それでまた戻ってこられると、「それでね、死海がね」っていう形で、あたかも何もなかったかのように話されていくんですね（笑）。そういうシーンが、二回か三回入っているのが、あまりにも面白くて、そういう、その都度その都度目の前のものに素晴らしく繊細にリアクションする生活者・大野を見ているうちに、今回の発表の着想を得たということもありました。

**四方田** ありがとうございます。今柳澤さんは、この「すりへった石の窪みはイエスだ」という言葉から、まず二つの点を指摘されました。ひとつはアフォーダンスのことにも関係ありますが、周囲の、周りの環境というものに対応し反応すること動作が出てくるという、そういう問題と、それからもうひとつは、ケノーシス、つまり心を無にしてかまえるという、これはキリスト教の姿勢のひとつなわけですが、自分の心が石の窪みのようにうつろになる、あるいは空っぽになるということですね。それからその後で、大野さんのユダに対しての解釈に言及されました。イエスは必ずユダのために空っぽの席を、椅子をひとつ用意してあるという、その石の、磨り減った石の窪みに連想されて、それから新約聖書の福音書には、具体的にはイエスがどのような身体的な身振りをしたかということとはあまり記載がないのですが、自分は大野さんのテキストを読むことに

よって、逆にそこを通してイエスの身振りというものが何かわかるようになったのではないか。それからその後ビデオをご覧になって、これはさっきの木村さんの話にもあることですけれども、生活者としての大野さんの身振り、それから語り口と、それから自分の芸術的な作品についてそれを理論的に語る時が、その連続性ですね。この自然さといったことについて言及をしてくださいました。ありがとうございます。

それでは、次は、「天地創造は今だに行われている」という、これも有名な大野さんの言葉ですが、今度は舞踏家の笠井勲さんにお言葉をいただきたいと思います。よろしくお願いします。

笠井 先程、「大野一雄氏との出会い」ということでお話を聴いていただきました。その時は、私と大野先生との出会いについて思い出すことを、思いつくままにしゃべれば良いという程度に、話したつもりなんです。けれどもできればこのシンポジウムの場から去りたいというのが、今のわたくしの正直な気持ちです。これはまあ先程、渡辺保先生も、自分は演劇専門なのに、こういうダンスの場からは逃げたいというようなことをおっしゃっておられたのですが、それとはまた別の意味ですね、私はこの場からちょっと逃れたいという所も実はあります。たぶんこういう話をすると、個人的なことから話さなければならぬということになると思うんです。大野先生にはお二人のご息がおられて、お一人はかつて歌を歌っておられたお兄さんで、今はもう歌はおやめになったんですけれど。それから大

野先生のずっと演出をやられていた慶人さんですね。お二人ご子息おられるんですけれど、正直言いますと、私も自分にとつて大野先生というのは、自分の親父のような、あるいは父親的な所がありまして、どうしても大野先生から受けたものが、あまりに自分の中に無意識に入っていて、いい部分も悪い部分もみんな自分が取り込んだものですから。ちょうど、私も今息子がおりますけれども、息子と私の関係もそれと同じで、自分の息子が、自分が無意識に与え続けてきたものが、逆にこう返ってくるという関係が親子の中にもありまして、それと同じような自分が無意識のうちに受けたいいものも悪いものも、その後の大野一雄先生のもとを去った後ですね、やっぱりあるわけですね。簡単に言えば、反抗しているわけですね。もちろん反抗できるような人ではないにもかかわらず、どうしてもそれは、なんというんでしょうか、自分の父親の部分に許せる部分と、許せない、というところとちょっと大袈裟になるんですけど、どうしてもここをなんとか自分でしなきゃいけないという部分がたくさんあります、その辺のことについて話をするとなるとですね、むしろ逃げたいという気持ちなんです。

という前置きをしましてですね。どれほど大野先生が素晴らしい舞踊家であり、古今東西始まって以来の、二十世紀始まって以来の、素晴らしい舞踊家であるかっていうことは、もう私はこれ以上お話しする必要はないと思うんです。踊りというのは、他の芸術と明らかに違う所がございます。それは、創造

者が創造作品になる、というこの矛盾ですね。絵描きであるならば、描いたものが客体として外にありますし、音楽であれば、ある程度やっぱり自分のやった音楽を客体にする事ができる。ところが、踊りの場合には、創造する瞬間が創造の作品になるという、この矛盾をどうしても引き受けざるを得ない。なぜ自分がここまでダンスというものに駆り立てられてきたのかということをよくよく考えてみますと、このダンスを創っている人間が同時に、作品にならざるを得ないということが、一体どんな瞬間に成り立つのかということを考えていきますと、はっきり言いまして、それはこの世のものではあり得ないだろう。それは例えば、私は「神」ということはよくわかりませんが、神が世界を創った、というのは、神という創造者と創られた客体というのがあるんバラバラにあるわけではありませんから、これは創った人間が創った作品ということになりまして、そうするとこの矛盾を一体創造者はどう解決したのか。これは私自身のひとつの永遠の矛盾でもあるわけですね。

テーマは「天地創造は今だに行われている」でしたよね。私は、非常に生意気で傲慢なことばかり言っている男ですけども、私は神が創造しているとは全然思っていないで。舞踊家が創造していると思っっているんです。なぜかと申しますと、創造した作者が創造作品であるという所に一番正直に生活のすべてをかけているのは、舞踊家だからです。こんなことを言いますととてもオーバーに聞こえるかもしれませんが、それ以外に天地創造なんて行われていないんじゃないかとすら思えるんです。

今日渡辺先生もおっしゃいましたし、心身一如、あるいは創造主体と創造客体が一体、これは本当にダンスの第一歩であり、またダンスの究極でもあると思うんですね。わたくしは、大野一雄先生を観る時に、果たして大野先生はこれに対してどういうふうにもいつも答えているのか、自分の親父はどういうふうにかこの部分を解決してきたのか、あるいは、嘘と真をどのように折り合いをつけてきたのか。おそらくこのように考えるのは私のひとつの個人的な性癖なのかもしれません。土方巽さんとお会いした時もそうで、会って話をして、こんな舞踊家が世の中に存在するという驚きと、そしてどこまでこの人ときあつていったらいいんだろうか、その後には、どうすればこの人から逃れられるだろうか。つまり深く入っていけばいくほど、逃れることを考えるんです。土方巽さんのもとを去ったわけではありませんけれども、この場に足を踏み入れるののもうやめよう、と思った瞬間は非常に意識的だったと思います。ものを創ることというのは、ある意味で裏切りから始まる。裏切りとそれから怒りとがなければ、やっぱりものは創れない。別に大野先生に怒っているわけでも、それから裏切ってもいないんですけれども。

舞台の上には私事は一切のせまい。自分がどんな生活で、どんな苦しいことをし、どんなに多くの人間を苦しめても、それは



自分がやったことだ。この自分がやったことを舞台にはのせまい。主観的なイマジネーション、これは自分の問題だから、舞台にのせるのはやめよう、しかし一体客観的なイメージは本当にあるのだろうか。そういう闘い、それがないとすね、なんか自分でそういう闘いを見つけないと、ダンスはやってられないという所もあるんですね。私は舞台の上で真実をやりたいと思ったことは一度もありません。どうすれば嘘をつき、つき続けられるだろうかとか、あるいは神というのは、本当に一体何を創ったのか、真実を創ったのか、嘘を創ったのか。その辺の所を重ねながら、大野一雄という一人の偉大な舞踏家と、そしてそれを自分の師であり、また自分の父親として持った者の至福と反発。本当に息子と父親の関係というのは、血族はまたちょっと別でしょうけれども、無意識のうちにいるんな受けてしまったもの、この辺が自分の身体の中ではないにまだに整理がつかないというか。また整理がつかないからこそ、いまだに舞台から逃れることができないということになるのかもしれない。

「天地創造は今だに行われている」、言えますね。言えると思います。

**四方田** 感動的なお言葉をありがとうございます。

簡単に要約しますと、笠井さんは、大野一雄先生について、父親、親父とおっしゃいました。ですから許せる部分と、それから、これからは自分で考えなければいけないという二つの部

分があって、そしてダンスという、踊りというものは、芸術というジャンルの中では唯一、創造者が被造物である、創造されたものであるという唯一の芸術であるということ、これを引き受けるということ。ですから、この解釈に對しまして、天地創造を創ったのは実は神様ではなくて舞踏家であるとおっしゃいました。そして生活のすべてを正直にかけていくというのが舞踏であると。同時に、舞台の上に私事というのは決してのせない。それから自分のことはのせない。主観的なイマジネーションそのものをするのではない。舞台の中でどのように嘘をつき続けていけばいいのかということを考えてましたということ。そしてこれは、笠井さんが舞踏家としての大野さんの所ですつと師事されたこと、それから土方さんに出会われたことを含めておっしゃられたことですが、どうしてこんな人がこの世の中にいるのかという驚き、魅惑されていくと同時に、その後でどうやってこの人から逃れればいいのかということを考えていらしたという、舞踏家としての長い笠井さんの体験から出る貴重なお言葉でした。ありがとうございます。

**笠井** 四方田さん、どうも言えないことを言っていたいて、ありがとうございます。

**四方田** いえいえ。それでは、次に四番目の発言にいきいたいと思います。

「あらゆる生存した死者たちの夢の中に在って、人は成長するのではないだろうか」。今度は、渡辺保先生、よろしくお願

いいいたします。

**渡辺** この言葉に限らず、大野一雄さんの言葉はすべて私にはわかりにくい言葉が多いんです。この舞台に今いない、つまり死者というものと、ある空間を共生していくということが、大野一雄の舞踊に、見えない世界というか、現実には見ることができない空間というものを創造しているという気が私はするんですね。舞踊家というのは、笠井さんを前においてこんなことを言ったらそれこそ生意気ですけど、一般的に舞踊家というのは、空間の中にあつて、その空間をどのように分割していくのかということが非常に大きな仕事だと思っんです。その空間を切り裂いていく時に、その空間の質が問題になるわけですね。

その質は、踊り手の周囲にある空間の中に、果たして生きている人間の思い出がまつているのか、あるいは死者がまつているのかによつて、非常に大きく違う、という気がするんです。大野一雄の舞踊が好きない理由の一端は、常に空気が動いている。周囲の空気が動いていって、その周囲の空気の中で大野一雄が抵抗したり、あるいはその空気になじむということが、舞踊という動きを通して展開していくという所が非常に面白い。こういう言い方はちよつと誤解を招くかもしれないけれども、身体の色気になるというか、艶になるというかですね、そういう輝きになるという所が、私は非常に面白いので、この言葉を選びました。あの、選んだ言葉のことだけ言えばいいんですよ。それじゃ、どうぞ次の方へ。私はあまりしゃべることは

ないので、さつきも発表で申し上げましたようにね、大野一雄の人生の時間とか、履歴とかですね、どこに戦争に行ったとか、そういうことになつた無関心なものですから、他の言葉からはあまり強い印象を感じませんでした。だから舞台の上の大野一雄だけを私は愛しているのであつて、その人が、さつきのお話ではないけれど、現実の世界で何をやっているかとかね、人生がどういふふうに滲み出ているかとかあまり考えないほうなんですよ、私は。他の舞踊家に関してもそうなんです。踊りを観て、この人は女を何人だましているだろうとか、そういうことはあまり考えない人なものですから。

**四方田** 渡辺さんの評論家としての立場がよくわかる発言でした。ありがとうございます。つまりこの周囲の空間の質ということですね。空間の中の、周りの空間の空気がどんなふうになっているかという、その空間に抵抗したり、あるいはそれに調和したりすることで、大野さんが舞踊というものを創っていく。その時に渡辺先生の言葉ですと、身体の色気といいますか、要するに身体の色気ですね、そのイルミネーションといったものが出てくるのではないかというお話と、それから自分は舞台の上のそういう演劇なりスペクタクルに関心があるのであつて、その背後の人間がどんなふうな生涯を、あるいは生活をしているかといったことにはまったく関心がないという評論家のスタンスを語っていただきました。ありがとうございます。

それでは、次に、五番目に今度は國吉和子さんをお願いいた

します。

「宇宙全域とのかかわりのなかで、あなたは石蹴り遊びをしているんだ」、この言葉をきっかけにお話をしてください。

國吉 今の渡辺先生のお話、私も舞踊批評をやっております、その舞踊家の舞台裏まで知りたくもないという主張をなるべく通そうとしているのですが、なかなか最近そういう批評家が少なくなりました、渡辺先生のようにしっかりとした批評眼をお持ちの、いわば裁断批評というものができれば、なるべく他のエピソード、その他は知らないで、舞台だけを信じて、純粹な目で舞台を拝見してそして批評する、ということをやっていきたいなと思っております。これは前置きですが。

まず大野一雄さんの言葉に移る前に、私が大野さんと初めて出会ったきっかけについてお話をさせていただきます。私はまず、土方巽の舞踏と出会って、土方さんの舞台がとても面白かったものから、土方さんの舞台を観つつ、その周辺の舞踏といわれるものを、もう片っ端から観た時代がありました。それはちょうど一九七〇年代から始まりました。その時に、ちょうど大野一雄さんのお弟子さんにあたられる武内靖彦さんという方の、『水仙譚』というタイトルの会でしたが、そこに大野一雄さんが、共演というか、賛助出演のような形でちらつとお出になるものがあつたんです。それが初めて大野一雄さんを拝見した時だったんです。その時私は、ちょっとその公演に関わっていたものですから、その楽屋からステージにいたるま

でを見ることができるとも思いますが、とても楽しそうに、一時を過ごしている、だとも変な人が、とても感じましたね。その後、新宿のマット・グロツンという画廊で、「禁断の鍋料理」と称した、これも大野一雄さんのお弟子さんがなさった、ただみんなで年の暮れに集まって、踊りみたいなのを観て、その後鍋を囲んで食べようじゃないかという会ですね。面白そうだったものですから行ってみました。その時に大野一雄さんがしきりと鍋奉行じゃないですけども、いろいろとカマスの干物だとか入れてくださるんです。で、それをね、食べる！っていう感じで紙コップかなにかにつきさして出してくるんだけど、なにかそれがね、とてもこう異次元の世界で、なんだかわからない大きな謎の塊を受け取ったみたいな感じで面白かった。だからその後はもっ

てを見ることのできる立場だったんですね。「変なおじいさんがいるな」という印象だったんです。しかもその時は、男装していらつしゃるんです。男装というのは変ですね(場内笑い)。まあ、普通の男の簡単なズボンに、年のわりには派手なシャツを着てらして。とっても印象に残ったのは、鼻メガネ。よくクリスマスの時に、簡単な黒縁のメガネに鼻がついたのがありますよね、プラスチックの。鼻とヒゲ。あれをかけて、しかも赤毛のカツラですね、それをかぶつてらして。それでお出になるんですよね。そして、なにか勝手に嬉々として動いていらつしゃるんですよ。それを私は踊りついでというよりも、何かパントマイムの人かなと思つたくらいダンシーではなかったです。ただとても変な人が、とても感じましたね。その後、新宿のマット・グロツンという画廊で、「禁断の鍋料理」と称した、これも大野一雄さんのお弟子さんがなさった、ただみんなで年の暮れに集まって、踊りみたいなのを観て、その後鍋を囲んで食べようじゃないかという会ですね。面白そうだったものですから行ってみました。その時に大野一雄さんがしきりと鍋奉行じゃないですけども、いろいろとカマスの干物だとか入れてくださるんです。で、それをね、食べる！っていう感じで紙コップかなにかにつきさして出してくるんだけど、なにかそれがね、とてもこう異次元の世界で、なんだかわからない大きな謎の塊を受け取ったみたいな感じで面白かった。だからその後はもっ

と知りたいから行くのだ、観るんだという感じで。でも、観てもなかなかわからない。で、それが今日にまで至っているって所があるんですね。そのままですね。というわけで「大野さんて、変なおじいさんだな」という第一印象があった。その後観たのがあの『ラ・アルヘンチーナ頌』で、大変びっくりしました。女装するんだったらもつと綺麗に作ればいいじゃないか、何でこんなグロテスクについていう所をすごく感じました。でも皮膚のテクスチャーっていうんでしようか、それなりの年齢を経た皺だらけの、シミだらけのおじいさんが、すごく魅惑的な、エロティックな女になって登場するというこの舞台上に度肝を抜かれてしまいました。そうした大野さんとの出会いがありました。

で、この言葉にいきますが、「宇宙全域とのかかわりあい」なかで、あなたは石蹴り遊びをしているんだ、これを選んだのは、まず第一に大野一雄さんの踊りっていうと、みんな「魂の舞踊だ」とか「涙」とか「感動」とか言われますが、もちろんそうなんですけれども、もうひとつ要素があって、というか私が大好きな要素なんです、おかしいんですね、とつても滑稽なんです。笑っちゃうんですよ。大真面目になればなるほど、すごく面白い、滑稽な部分があって、それは、まるで子供が思わずイタズラしちゃった、へへっていう感じの、ああいう面白さです。大野一雄さんが世界に出られた初期の頃に、フランスの古い教会で踊られた。そこにマリア様が乳飲み子イエスを抱

いた像がありまして、石像ですけれども、幼な子イエスの足が、そのマリア様の腕の所から出ていた。ちよつとこの辺、私の記憶が定かでないかもしれませんが。その乳飲み子イエスの足の裏が見えた。で、思わずその足の裏を大野さんはくすぐったそうなんです。こういうイタズラっていうか、それはなんだっていうと、すごく素直にそのままふつと入って、何も知らない子供が、知らないうちにとても危険な淵に立つちゃったみたいなの、そういう怖さと、それからあどけないイノセントな、何者も触れられないような領域をもっている、っていうその辺が好きなんです。

この「石蹴り」っていう言葉を見た時に、「あつ石蹴り遊びをしている」、そういう思いと同時に、「あつどこかで聞いたことがある」と思っただけですね。そして「あつ、中西夏之の『山頂の石蹴り』だ」と思っただけです。中西夏之という人は美術家なんですけれども、ネオタダの一員です。赤瀬川原平さんらと一緒に六〇年代を駆け回った、悪名高きというか、とても素敵なアーティストなんです。大野一雄さんがあの『ラ・アルヘンチーナ頌』を踊るそのきっかけになった、「大野さん踊りましょう」とささやきかけたあの絵の作者が、中西夏之でした。この言葉というのは、『山頂の石蹴り』という中西さんのドローイングがありまして、これは一九七三年の『美術手帖』で、作家の創作動機みたいなものを書くアンケートがあって、そこに中西さんが『山頂の石蹴り』というタイトルでそのドローイ

ングのことを書いていらした。山の上で石蹴りをするようなものだ、というふうに読めるんですけど、この中にはとても重要な問題が入っていました。それは美術と、それから身体の動き、その両者のとても深い、面白い接点を、中西さんが『山頂の石蹴り』で語っていらしたと思うんですね。で、この中西さんの言葉を大野さんが引用されたかどうかは、わかりませんがただ年代的には、中西さんのこの『美術手帖』での発表のほうの方が早いですね。ですから、もしかしたらとても勉強家の大野一雄さんのことですから、『美術手帖』なんかも始終ご覧になっていたかもしれません。それから、展覧会なんかも行ってらっしゃるかもしれません。それで、もしかしたら頭の隅にお持ちだったのかもしませんが、彼なりに解釈してお書きになったのかもしれないと思うのです。

この中西さんのこの『山頂の石蹴り』のドローイングの言葉というのは、かいつまんで言ってしまうと、当時中西さんは、画家がキャンバスとの関係をどう持つかということを非常に悩んでらして、キャンバスというものを絶対に動かせないものとして設定してみようという、これも一種の仮定ですけども、山のてっぺんとか、とても険しい上のほうにキャンバスを置いたと想定して、ご自分の生活の中でも、なにか急な坂を上って行かないとそこの仕事場に着けないような所に絵の道具をおいて、そこで制作をされるということをなさったらしいです。その時に気がついたことはといて、彼がなんと書いたか

というと、ちょっとそれを持ってきたんですけども、「平面」、つまり、キャンバスですよ、その平面をたてかけてやったり、平べったいものにして、自分はそのに対して描こうと絵筆を持つんですけども、そこで気がついたことはといて、以下それ引用します。「自身の身体は片身ずつ左右からやってきたものであり、それが平面に対して前後に動いているのである。」ということを書いています。画家は、絵筆を持って、片身を、半身でもってキャンバスに向かい、平面に対して前後に動く、確かにそうですね。こういった動きというのは、画家だったら当然で気がつかないようなものかもしれないのですけれども、中西夏之がこれをひとつの画家の持っている身体の動きとして、それをキャンバスとの関係において捉える上で、とても重要だといったわけです。

この石蹴りとどう関係があるのかというと、石蹴りのことについては、彼は言っていないんですが、「山頂」ということですね。要するに、キャンバスがオブジェ、モノですから、土方さんも後に中西さんとの対談で言っているんですが、キャンバスは運ばれちゃうけれども、身体は運べないですよ、というようなことを言うんですね。それを、舞踏と絵画との違いということで土方さんがガツンと言っているんですけども、その当時中西さんは、いろいろと試行錯誤していらしたように思えます。で、この石蹴り。まさに石を蹴る動きがすごく思い浮かべられるんですけども、えいやーっという感じで山のとっぺん

から石を蹴る、という素敵な視覚的なイメージと、それから豪快な一気呵成にやっちゃおうというような、なにかひとつの命の輝きみたいなものが感じられる。ちよつと牽強付会のように思われるかもしれませんが、大野一雄さんは、昨日の辻先生と細江先生の対談でもご指摘ありましたけれども、美術に対して非常に造詣が深い。画家がどうやって絵筆を持つのかという、画家の身体に非常に興味を持っていらつしやったんじゃないかと思いました。大野さんの言葉を、美術との関連の中で読み解いてみました。

**四方田** どうもありがとうございます。私は中西さんの『山頂の石蹴り』のことはちよつと思いつかなかつたんですが、でもたぶん大野先生は見えていらつしやると思いますね。中西さんに対する彼の関心からみて、そうだと思います。僕は単純にこれは、ギリシャ哲学者のヘレクレイトスに「時間というのは石蹴り遊びをしている子供だ」という有名な言葉があるので、それからとつたのかなと思つたんですが、でも考えてみると、おつしやつたように中西さんの絵にインスパイアされたというのは、かなり説得力があるんじゃないか。というのは、大野先生のいつも自分の立っている場所を危機的な場所に、クリティカルな場所に持ち込むということをされてると思うんですね。ですから、山頂の石蹴りというのはもう本当に、缶蹴りでもそうですけど、一回しかできないし、あと落つこちるしかないし、というそういう所で、中西さんの絵をみて彼が強烈なイン

スパイアを受けたんじゃないかと、今のお話を聞いて面白かったです。それを言つてくだされば、今日スライドを準備したんですが。ありがとうございます。

今、國吉さんがおつしやられたのは、大野さんと最初の出会いについて、そしてアルヘンチーナを初めてご覧になった時のグロテスクな印象という所から始められて、そしてこの石蹴り遊びまで。危機的な空間における遊戯のことに、それから同時代の絵画、あるいは絵画一般に、いかに真剣というか、緊張をもつて対峙しておられた大野さんの一面みたいなものが、おそらくこのアフオリズムに投影されているんじゃないかという示唆をいただきました。ありがとうございます。

それでは、いろんな問題を皆さんから提出していただきましたが、ここでこのシンボジウムの企画者であり中心人物である岡本章さんに、今度は「舞踏の場は母の胎、宇宙の胎だと思つていきます」という言葉をきっかけにお話をいただきたいと思つます。

**岡本** この二日間、本当に充実した発表が続き、昨日の基調講演で提出させていただいたシンボジウムの目的、課題も、多面的な角度から捉え返され、解明の手掛りがいろいろと見つかるとともに、また同時に新たな課題も照らされてきたこともあって、企画した側といたしまして、発表者の先生方には心からお礼を申し上げます。また多数お集まりいただき熱心に耳を傾けてくださっている聴衆の皆さん方にも深く感謝いたしております。

す。ありがとうございます。

さて、選びました言葉についてお話しさせていただく前に、少し、大野さんとの出会いについてまず話させていただきます。

先程の笠井さんの発表で昔のことをいろいろ思い出したということもあるんですけど、実は、僕は一九七一年の天使館の開館の時に参加しておりまして、一年近くお世話になりました。

笠井さんの稽古場は本当に自由で、開かれていて刺激的な時間でした。その時の自由な感覚というのは、今の僕の舞台の仕事のあるベースにもなっていると思うんですけど、その前に能と出会ったりしていましたので、自分の課題が見えてきて一年足らずでやめて錬肉工房を結成したということがありました。

大野さんとの出会いということ言えば、最初はその笠井さんの稽古場だったんですね。笠井さんがお頼みになったんだと思いますけれど、大野さんが天使館に稽古をつけに来てくださった。その稽古のことは今も鮮明に覚えています。例の太鼓、ドラムを持って叩きながら、稽古中に大野さんがしゃべるんですね。その時に何をおっしゃったかという、「みんな踊りというよね、どこかで覚えてきたことや見てきたことをやるってことだと思ってるが、そんなのは踊りでもなんでもないんだ」と。そして「踊りっていうのはね、天から、こう丸太んぼうみだいに光がね、ビーんと頭のとっぺんから背骨に落ちてくるんだ」とおっしゃるわけ。それを聞いてなんか僕はすごく楽になった、自由になった感じがありました。まだこういうこと

を始めた初期の頃だったんで、囚われがあって、どこかで外側に踊りがあると思っていたんでしようけれど、自分の内側の確かな体験、手応えがあれば、何をやってもいいんだとその時そう思えたんですね。これは大きな手掛りになりましたね。

それから覚えていますのが、その少し後大野さんが客演された、さつき笠井さんが映像で紹介された天使館公演の『丘の麓』なんですけど、それに僕も出演していました。その中で大野さんが一人で踊られた場面があつて、とても衝撃を受けました。それは、まあ当然女装して出てこられるんだけど、ヴィーナスの役でしたか、甕をこう持って華麗に踊っておられるんですよ。そしてある瞬間その甕をわっとこう逆さまにする。するとそこからどじょうがいつぱいとび出て、舞台上をはねまわっているわけです。それと一緒に大野さん、どじょうと一緒に楽しそうに踊っておられる。僕は舞台の袖から見ましたけど、大野さんであり、ヴィーナスであり、どじょうでもある不思議なものが、なんか自在な生命がそこでびちびちとはねていて、すごく揺さぶられ、感銘を受けたことを覚えてます。そんな大野さんとの最初の出会い、体験がありました、その後も『ラ・アルヘンチーナ頌』をはじめ、これまで多くの舞台から毎回大きな刺激や手掛りをいただけてきました。

ところで、僕の選んだ『舞踏の場は母の胎、宇宙の胎だと思つてます』という言葉ですけど、大野さんの書かれたものの中で繰り返し語られていることがいくつもあります。例え

ば、生と死は無限に重なりあっているんだ、そして舞踏と信仰と生活が大野さんにとってひとつであるということなどいろいろありますが、その中でも特にこの「舞踏の場は母の胎、宇宙の胎だ」ということは、何度もおっしゃっている。生命誕生のエネルギーは、宇宙生成のエネルギーと同じで、新たな生命は常に宇宙の原点にまで立ち返って反芻を繰り返している。自分の舞踏の場も、生活の場もこの母の胎と宇宙の胎との重なりの中での場なんだとおっしゃっています。先程、木村さんが「宇宙」とか「天地創造」などという言葉に戸惑いを覚えると言っておられましたけれど、もちろんその立場も良く理解できます。しかし、大野さんの前人未到の舞踏世界、その身体の深奥の構造を解明していこうとしたら、それは大変な課題ではありませんけれど、一方で繰り返し語られているこうした根源的な生命の場の問題といえますか、課題はやはり避けては通れない所があるんじゃないかと僕は思ってきました。母親の胎内での合一体験というのは、誰の中にも深い所で残っているわけですが、もちろんこの大野さんの「母の胎、宇宙の胎」は、単なる通常の胎内帰郷願望ではないだろう。大野さんは別の所で、生命誕生の瞬間、卵子と結ばれた一つを除いて他の無数の精子は不要になったのかと問うておられて、そうではなくって何らかの役割を荷っているはずで、それは生命を大切にしようとする感情の原点であり、確実に生命記憶、宇宙記憶として生命に刻み込まれているんだとおっしゃっています。どうも僕たちが大野さん

の舞踏を見て、根底から魂が揺さぶられ、鼓舞されるような深い感動の体験を持つのは、大野さんのこうした根源的な生命の場の働き、合一体験に対する強い関心、思い、欲求、そして思索と密接に絡んでいるのではないか。そんな思いがあつてこの言葉を選びました。

昨日の発表で、大野さんの具体的な作品を手掛りに、大野さんの舞踏世界の特徴について少しお話をさせていただきましたけれど、やはり大野さんのどの作品を見ても、こうした根源的な生命のエネルギー、生成のエネルギーを感じるんですね。そして、闇が深まると光がくつきり浮かび上るように、体が不自由になられてからはよけいにそれを感じる。昨日時間が足りなくて後半かけ足になってしまい、二〇〇二年の『花』公演についてあまり丁寧にしゃべれませんでしたので、この問題と絡めてもう少しお話をさせていただきます。

あの『花』公演を見ながら、しきりに考えていたのは〈過剰さ〉ということでした。人間存在の根底の、ある〈過剰さ〉、根源的な生命の場の働き。あの公演では、大野さんは足腰を痛められて歩行困難で、また脳梗塞やアルツハイマー症の診断も受けておられるとの報道もありました。車椅子で出て来られて、不自由な体でほとんど座ったままの、両手だけの究極の舞踏でした。しかしその繊細な指先から、人間の喜びや悲しみ、無惨さ、怒りやいとおしさが確かに刻々息づいて、生み出されてくる。そして何かその時に、ある瞬間見ているこちらも解き放た



れ、みんな自分の内部でこう蓋がしてあるのがふっと開いてくるんですよ。その時になんともいえない深い感動とか感銘があつて、まあ涙が出てくるかもしれない。もちろんそれは哀しいわけでも感傷的なものでもないんですよ。情緒や感情じゃない、そういうものから切れた何かですよ。それがすーっと動いてくる。大野さんの公演で、僕は何人も厳しい、目の肥えた辛口の批評家や、学者、芸術家の方が目頭を熱くされているのを見たことがあります。もちろん、そうしたプロ中のプロから、また例えば僕は学生に大野さんの舞台の映像を時折見せているんですが、彼らは大野さんや舞踏について知識も見たこともほとんどないわけです。しかし、毎年映像ですけれども、かなりの数の学生が揺さぶられ感銘を受けている姿を目にしています。そうした時にこのような老若男女、文化や国籍も超えて、魂が根底から揺さぶられるような体験の正体とは何なのかなとも思っています。それはもちろん単に心身も衰え、不自由な老人の健闘に対する共感、同情には尽きないものがあるはずで、そんなことをあれこれ考えていたら浮かんできたのが、さっきの〈過剰さ〉という言葉でした。いろいろ捉え返してみますと、この〈過剰さ〉には三つぐらいのあり方、考える手掛りがあると思うんです。その一つはですね、大野さんのおっしゃる「母の胎、宇宙の胎の重なるの場」、そうした根源的な生命の場に戻ることへの大野さんの〈過剰〉なまでの強い思い、欲求があると思います。そして二つ目は、大野さんの舞踏を貫く本質的

な構造としての〈献身〉、それを僕は「身を献<sup>ま</sup>ぐる」という、自分の日常意識を無化して、徹底して自己放下するといった課題として考えているのですが、こうした課題に対するこれも〈過剰〉とでもいえる強裂な意志、そしてその実践作業。さらに三つ目として、ここで一番問題にしたい、さっきも少し話しました人間存在の根底の、ある〈過剰さ〉、根源的な生命の働きが出てくると思います。

さて、こうした〈過剰さ〉の問題を考えている時、思い浮かんできたのが、能の老女物の秘曲『姨捨』の一場面です。これはとても大きな手掛りを与えてくれました。その能『姨捨』というのは、『檀山節考』などと同じ姨捨伝説がもとになつていて、至難の曲といわれているんです。それはなぜかというシテである老女の霊が、普通の能とは違って捨てられた恨みつらみを訴えるんじゃないんですよ。そこで棄老の悲惨さを超えて、悟りの象徴でもある月の光と同化して、洗い清められたような舞いを舞わなければならない、ということがあるわけです。そしてさらに興味深く注目すべきなのはその後の場面なんです。この辺りが大野さんの舞踏の持つあの〈過剰さ〉のあり方ともつながってくるんですが、後ジテの老女の霊は浄化された序ノ舞を舞った後、自分が山に捨てられた時に詠んだ歌をもう一度口にするんですよ。「わが心慰めかねつ更科や姨捨山に照る月を見て」。ここで語られている「わが心慰めかねつ」とは一体どういうものなのかと思うんです。それは単に通常の孤独感や

恨みがましさを表現しているだけではないはずで、そこに確かにあの人間存在の根底のある(過剰さ)、根源的な生命の場の働きのともいったものが顔をのぞかせているのではないか。人間的な執着を脱して、浄化された老婆の霊であっても、いやあればこそ、美しい仲秋の名月に誘われ、ふと夜空を見上げる。そこに月の光が静かに映り、しみ入ってくるわけですね。そんな時にわれ知らず動かされるものがあって、気がつく「昔恋しき夜遊の袖」と高揚しながら遊舞している。まあよくは知りませんが、狼や犬なんかも月に向かって吠えるのかもしれないけれど、この「慰めかねつ」には、存在の根底に潜む、例えば僕たちを(表現)の場へと向かしめるようなものにも通じている、人間固有のある(過剰さ)、何か物狂おしいものの存在が垣間見えるのではないかと思うんですね。だからもちろんそれは、生な生命の過剰さではないんで、何度も無化され、空無化の果てに根源的な生命の場の働きの、深い寂寥感とともに生きられている。

それで、ここでもう一度『花』公演に戻って考えてみますと、ここでも『姨捨』の老女の霊と同じような、人間固有のある(過剰さ)、空無化の果ての根源的な生命の場の働きの確かに生きられていたように思いました。先程も言いましたように、大野さんの両手の指先から、人間の喜びや悲しみ、無惨さ、怒りやいとおしさが刻々息づき、また『死海』のウイナーワルツの軽快な踊りが、ラ・アルヘンチーナの華麗な舞い姿が自在に紡

ぎ出され、客席を深い感動が支配していたのを覚えていきます。もちろん、それは大野さんが過酷な老いの現実を、不自由な心身の状態を逃げることなく、そのまま引き受け、さらけ出し、なおかつ精一杯格闘し超えられたからこそ可能となったんだと思うんですね。大野さんはその徹底した(献身)の作業の果てに根源的な生命の場に下降し、またそれとともに、僕たち観客もいつの間にかそうした「母の胎、宇宙の胎の重なり」の場に連れ戻され、互いに変換しながら深い合一の体験をそこで生きていたのではなかったのか。そうした時に、自分の内部の蓋がふっと開いて、解き放たれてくるんですね。大野さんのおっしゃってる生命記憶、宇宙記憶の刻み込まれた、そのような根源の生命の場にもし足を着けることが出来れば、老若男女はもちろん、文化や国籍も超え、さらには死者や、ひよっとしたらどじょうまでその中に当然含み込まれているはずで、あの魂を根底から揺さぶられるような体験の意味や内実も、そうした所から多少とも見えてくるんじゃないかと僕は考えています。ここまでが大野さんの言葉に関しての話なんですけど、少し付け加えさせていただくと、この二〇〇一年の『花』の公演は衝撃的ですごい舞台でしたけれど、大野さんの体調も考えると、ある意味でこれが最後の舞台なのかなと実は思っていました。しかし、まだこの先があったんですね。この後二〇〇五年にご子息の大野慶人さんの『一心』という公演があり観に行きました。テアトルフォンテの二階席で観ていましたが、慶人さんの

踊りは非常に充実したい舞台で感銘を受けて観ていたんですけど、幕が下りて、カーテンコールで幕が上がったら、そこに車椅子の大野さんがいて、後に慶人さんが静かに立っておられました。もうその頃はさらに心身の衰え、不自由さが進んでおられて、そんな言い方をしたらなんですか、蠟人形かなというような感じでした。それがですね、大野さんの姿がぱっと見えた時に、客席で声はなかったけれど、どよめきのようなものがあつたんですね。そうしましたら蠟人形のように固まっていた大野さんの顔がゆっくりと少し起きて、口をこうわずかに開かれたんです。僕は二階席で観てましたが、その口の中が真つ暗闇の虚無で、それでそこからですね、「おーっ」という声が二階席まで聞こえてきました。いや、もちろん実際に声を出されたわけじゃありませんよ。しかし「おーっ」という深い声が二階席の僕の所まで確かに届いてきた気がして、揺さぶられ、身震いしたことを覚えています。不思議な体験でしたが、きつと究極の受動性ともいえるそんな心身の状態でも、客席との交流の中で、大野さんの根源的な生命の働き、ある（過剰さ）のようなものが、そこで、ほとんどわれ知らず動いたんじゃないかと思えますし、同時に個人的にも（表現）についての大きな課題をいただき、突き付けられたように感じています。

**四方田** どうもありがとうございます。根源的な生命力あふれるお話、発言をいただきました。今、岡本さんは、「舞踏の場は母の胎、宇宙の胎だと思つています」という言葉から敷衍

されて、大野さんとの出会いから始まって、いろんなご自身の体験、大野さんの『花』公演などを材料に、根源的な生命の問題、そして（過剰さ）についてお話しされました。「母の胎、宇宙の胎」は単にこれは母体回帰とか胎内回帰とか、そういう都合のいい言葉で済むものではなくて、そこから人間存在の根底の、ある（過剰さ）、根源的な生命の場の働きとでもいったものが浮かび上がってきて、それが大野さんの生き方、作品にも通底している。そして大野さんの踊りから受ける深い感動も、こうした問題と密接につながっているんだというお話をされました。それから『嫉捨』を例に、能というのはやはり鎮魂儀式とも深い関係がある、魂を鎮めるための演劇であるはずなのに、それを超えた世界が『嫉捨』にも、大野さんの舞台にもあり、それが（過剰さ）の問題を考える手掛りになるのではないかとすることも話されました。また、岡本さんは演出家、俳優としても活動されてきているので、大野さんの言葉、舞踏を絶えず現場の問題といいますが、ご自身の作業とも絡めながら受け止め、考えておられていて、そういう意味でも興味深い発言をいろいろ出していただきました。

では、今日のパネルディスカッションで、まだずっと続きませんが、発言者としては一番最後になります、ポロニーヤ大学のDAMSから来ていただきましたエウジェニア・カジニ・ロバ先生に、今度は特別に二つの言葉をもとにしてお話をさせていただきますと思います。ひとつは、一番最初にも出ました「わたく

しは幽霊となつて、幽霊の姿を借りて幽霊と出会いたい。その手を幽霊に差し伸べ、探し当てなければいけない」。それからもうひとつは、先程の、「あらゆる生存した死者たちの夢の中に在つて、人は成長するのではないだろうか」。この二つの言葉を手掛りに、よろしくお願いいたします。

口バ(通訳 黒木弘子) まずこのお言葉をいただきました時に、一番先にわたくしが感じましたことは、舞台上の大野先生の姿ではなくて、あるフィルムの一場面が頭に浮かんできました。この二日間のシンポジウムでどなたもこのマエストロ・オオノが長野千秋監督と共に作った三本のフィルムについてお話をされていないと思います。この三本のフィルムが作られた時期というものは、ちょうど大野一雄が舞台公演というものをやめていた、いわゆる空白の期間に撮られているものです。この三つの映画のタイトルは、まず一九六九年に作られました「O氏の肖像」、それから一九七一年に作られました「O氏の曼陀羅」、一九七三年の「O氏の死者の書」。この三つです。これが「O氏の三部作」といわれています。この三作品に関して、日本でどの程度研究が進んでいるかということとは、わたくし存じておりませんけれども、少なくともヨーロッパ、イタリアにおいては、この三本の映画に関する研究というものはほとんど進んでおりません。

わたくしはこの三つのものを研究するというのは、これは個人的な意見ですが、非常に重要なことであるというふう

に捉えています。それには二つの理由があつて、まず第一に、これは今ここでは時間もないことですが、あまりデイスカッションしたくないんですが、この三作品というものは、当時七〇年代のいわゆる一般的なアート、特に映画も含めてなんですが、そのアヴァンギャルドというジャンルを深く言い表している、そういう作品だからだと思います。

二つ目、なぜこれが重要かと言いますと、この実際には踊らなかつた空白の期間の間に撮られたこの三作品を通じて、大野一雄は、自分の芸術論ですね、自分の詩的情緒を含めた芸術論というものを集大成しています。このフィルムには、大野一雄の芸術性、それから彼の哲学、そういうものがすべて凝縮されているように感じます。それは映画フィルムというものの強みのせいもあるかもしれませんが、というのはそういったフィルムを通じて、実際に彼が描こうとした魂であるとか、それから幽霊、こういったものの姿を舞台よりも容易に表現できるという強みがあつたかもしれません。このフィルムを観ますと、実際私達の目に彼の描こうとした、表現しようとした幽霊たちの姿がまざまざと見えます。このフィルムの中には、本当にこの世のものとは思われないような風景が展開されていきます。その本当に奇妙な風景の中で、大野一雄はまるで自分自身の幽霊であるかのように踊っています。彼をとりまく様々な、まあ「影」という表現をとっていますけれども、様々な影ですね、そういったものももちろん幽霊なんですが、それ自身でさえも、

それらもすべて大野一雄自身の幽霊であるという捉え方をして  
います。たぶんこのフィルムの中で、彼が心の中に描いていた、  
彼の空想の世界の中に住んでいたその幽霊たちをすべて吐き出  
したのではないか。このように考えています。

このフィルムの中には、大野一雄が常に言っていること、そ  
れからこの二日間のシンポジウムにおいて他の先生方がたくさ  
んおっしゃっていたようなこと、例えば「見えない幽霊が実際  
に見える存在として現れてくる」であるとか、それから  
「永遠に変わり続ける」ということですね。「変容し続ける」と  
いうこと。こういったことがこのフィルムの中にすべて表され  
ていると思います。この映画の中で大野一雄は、まるで冒険者  
のように自分の空想の世界ですね、ファンタジーの世界の中を  
歩き回っています。その中には一見生きているような、それか  
ら一見死んでしまっているような人物たち、あるいはモノたち、  
あるいは動物たち、こういったものがたくさん出てきます。そ  
ういった中で、大野一雄は先程から何度も出ていますように、  
その母体、母親の子宮ですね、その胎の中に戻りたい、そう  
いった自分の熱い願い、熱望というものを表現していきます。  
最後にはある母ブタのオッパイを吸うというですね、そういっ  
た行動をするようになります。

もうひとつ、あまり時間がないので急いでもうひとつのこと  
を言わせていただきますが、このフィルムの中でもうひとつ  
重要な点、これは「鏡」というものの使い方にあります。ひと

つの大きな鏡であったり、たくさんの鏡であったり、使い方は  
様々なんです。例えば非常に大きな鏡を肩に背負った人が大  
野一雄について出たり、それから小さな鏡、あるいは鏡をこな  
ごなにしたものですね、こういったものが必ずシーンの中に出  
てくる。これは何かの象徴として使われているに違いありませ  
ん。この鏡というのは、まあ東洋でも西洋でも、同じ捉え方を  
していると思いますけれども、ある自分たちの日常の世界とは  
異なる世界の入り口として、彼も捉えていたのではないかと思  
います。その異なる世界との入り口のシンボルとして、この鏡  
を使っていたと私は捉えています。それでこの鏡を通して、い  
わゆる空想の世界、それから彼の言う「宇宙」ですね、宇宙的  
な広さのある空間というものをシンボルとして捉えていたので  
はないかというふうにわたくしは考えています。ですから日常  
の世界では、例えば死んだ者たち、これというのは実際に触れ  
られない、自分たちとは別な所にある存在であるわけなんです  
が、この入り口を通すと、そういった世界、場所にも行き着け  
る、そういった世界が手の届く所にあるという、これが大野一  
雄の考えではなかったでしょうか。

今の所、これぐらいにさせていただきます。

**四方田** ありがとうございます。ロバさんは二つのアフォリズ  
ムを通して、まずこの言葉から思い出されるのは、今回の発表  
で言及がなかったですけども、七〇年代初めに長野千秋さん  
が撮った「O氏の三部作」というフィルム作品で、そしてこれ

は重要な作品であるとおっしゃった。この中には、一見死んでいるような人間であるとか、動物であるとか、幽霊のような存在がぞろぞろ出てきて、その中で大野さんが踊られるわけ、また、母親の胎内に戻りたいとか、母親のオッパイを吸いたいとか、そういった母体回帰の願望も最後のほうに強い形で出てくる。この作品の持つ重要性というものを、ひとつ、この言葉から思い出されたということがありました。

それからもうひとつの点は、イタリア語でいう *specchio*、つまり鏡です。鏡というものが、これは洋の東西を限らず、もうひとつの世界への入り口であり、そして日常的な世界から別の世界に行くということがあり、そこでは死者とか幻の存在であるとか、そういうものが生者と共にあるような空間として存在するわけで、そうした世界への入り口に「O氏の三部作」の鏡がなっている。そしてこの入り口を通すと、そういった異なる世界が手の届く所、行き着ける場所になるというのが、大野さんの考えだったのではないかと、おっしゃってくださいました。ここで、発表者の皆さん、通訳を入れて八人の方にしゃべっていただきまして、非常にたくさんの方が出てきました。ちよつと整理をしようと思っておりますが、本当に大きな問題がいくつも出てきましたので、少しまとめてみます。

それで、ひとつはですね、大野さんが踊られる空間の問題ですね。空間の質といえますか、空間の危機性、空間の強度ですね、簡単にいえば。インテンシテイの問題、ということでは

んな方がお話になりました。例えば渡辺さんは、周囲の空間が動くということでは身体が輝く、あるいは身体の色気という非常にいい言葉をお使いになりました。それから、例えば現代思想の立場からいうと、柳澤さんがアフオーダンスのことも絡めて、周囲の環境、自分の身体を取り囲む環境に対応する形で、自分の身振りが作られていくという、そういう問題に接続していただきました。それから國吉さんは、中西夏之の例を出されて、山のてっぺんで石蹴り遊びをするという、そういう危機的な行為ですね。それが大野さんにとつての、ある種の規範的な空間ではないかというふうな提案をなさってくださいました。こういう大野さんが創り出す、あるいは大野さんを創りあげていく空間の強さの問題ということを、何人かの方が言及されたと思います。

二番目にですね、今度は生活者であり、あるいは信仰者である大野さんと、その大野さんが創られる芸術という問題が、何人かの方が指摘されたと思います。もちろん、芸術作品を人生の経歴に還元していくというのは、これは昔の共產党がやったことに過ぎませんので、今はもう誰もしませんが、ただ芸術作品を通して、ある一人の優れた人間の人生を理解していく、あるいはより深く理解する、ということではできると思います。つまり、芸術を人生に還元することはできませんが、芸術を通して人生をより深く理解するということはできると思いますし、おそらくここで、生活者としての、あるいは信仰者としての大

野さんの重要性といったことを指摘された方々は、そういうことを意図していらっしゃったのではないだろうかと思えます。

その意味で大野さんが、このパネルディスカッション先立つ発表で笠井さんが言われた、例えば軍隊時代に三千人の部下に一匹の魚を分け与えるということをなされた。あるいは自分の中の悪であるとか、そういうことをおっしゃられた。これも重要な示唆をもった言葉だと思いますし、あるいはイエス・キリストのそばにいたユダに対して、ユダの裏切りというものに対して強い共感をされた。これは異端神学なわけですけど、そういった大野さんの信仰のあり方というのも、やはり重要だと思います。これは何人かの方が指摘されました。

それから、もうひとつです。今度は実際に舞踏、あるいは演劇の中に携わっていらっしゃる、そして直接に大野先生から教えを受けたという意味で、笠井さん、あるいは岡本さん、このお二人の発言は、やはり興味深いものだったと思えます。ここで出てくる問題は、師という問題です。つまり、笠井さんにとつては、大野一雄という存在は、父親的な、そしてもう、すべて無意識に至るまで大きな深い影響を与えられ、そしてなんとかその世界から、いかに逃れようかということまで考えるという、そういう深い絆のある師匠なわけです。それから岡本さんにとつても、そこで本当に大きな意味で目を開かされた出会い、体験があつて、それを一つの根源的な課題、突き付けとして受け止め、自身の演劇の作業の中で考え、格闘してこられて

いる。この「師」、師匠の問題というのは、これは現代の日本社会においては重要ではないかと思えます。わたくしもそのことにずっと関わって、『先生とわたし』なんていう本を出してしまつたわけですけども、しかし、現代の社会で、「師」というものは何か、あるいは「弟子」というのは何か。わたくしなどは、学問の上の、机の上の、書物の上での師匠というものは知らないわけですけれども、この二人にとつて、身体と生活から入つた、こういう師匠というのは、学問の師匠よりもっと厳しく、もっと深い全人格的な影響だと思えます。このお二人から見られた大野さんというのは、現代の師匠論という意味でも大きな示唆をもつて、私達は受け止めなきゃいけないんじゃないか。

それから、今大野師がここにいらつしゃるということが、例えば、現在の日本において、師匠不在の世界といわれていますが、一方ではカリスマ理髪師とかです。カリスマのオウム真理教の麻原とかです。なんか師匠のイミテーションがいつぱいいるなかで、真の師匠と弟子の関係はどうあるべきかということについて、このお二人の言葉というのは、実感と、それから身体を通して、人がものを習う、あるいは人がものを教えるということでも大きな意味をもっているんじゃないかと思えます。

この三つの点で、つまり、空間の強度の問題、それから生活者・信仰者として、そして芸術家としての大野さんという問題、

それから師と弟子との問題、この三つがおおまかに言いますと皆さんが提示された問題の中に通っている三つの筋立てではないかと思えます。

わたくしはもうひとつだけ、司会者として僭越ですが、ここの言及しておきたいのが、今皆さんがおっしゃられなかったんですが、老いの問題ですね。年をとるという問題、年をとるということと、年をとって日本人であり、また日本人の芸術家であるという問題というのは、やはり世界的なコンテキストの中で考えなければいけないと思います。どなたかきつとご指摘なさるかと思つたけれども、どなたも言われなかったので、わたくしがおまけに言いますが、例えばこれはですね、永田耕衣の、八十五歳の時に作られた俳句です。「河骨や天女に器官ある如し」。河骨というのは、水生植物ですね、きれいなお花を咲かせる。で、天女というのはまあ、仏様に奉仕するエンジェルなわけです。身体の重さを全然持たない、質量を持たない空を飛ぶ存在なんです、その天女に、もし内臓、五臓六腑があるとしたら、河骨みたいなものだろうかみたいな、そういうファンタズムの俳句です。この別ヴァージョンがありまして、「河骨や天女の破れたる如し」。天女の身体が、破けて散つてしまつたという、そういう俳句もあります。これは永田耕衣さんが八十五歳の時に作られた。永田先生は、神戸大震災の後も、ずっと長生きされて、九十八歳ぐらいでこの間お亡くなりになったんですが、ずっと最後まで俳句を作られました。私が永田耕衣

について論文を書いた時に、この俳句をみてまるで大野一雄の舞踏のようだっていうふうに書きました。それで、その後須磨まで永田さんに会いに行つたら、大野一雄さんというのはどういふ人ですかといわれて、こうこうこうです、と。それでその辺りからお二人の文通が始まつた。合計年齢百七十歳ぐらいで文通が始まる、最初の所にわたくしが立ち合わせてしまつたということがありまして、私はそれだけで日本文学史に残るんじゃないかと思えます。

大野先生が長生きをされているとおっしゃいますが、実は大野先生の周囲には、長生きされている芸術家が、それもすぐくラディカルな人がいっぱいいらつしやるわけですね。例えば、昨日対談で出ていただいた細江英公さんの写真集の中で、大野先生が埴谷雄高の家を訪問されるわけです。埴谷さんはやつぱり、九十歳まで『死霊』という小説を六十年間お書きになって、完成されて亡くなられたわけですね。その埴谷さんの所を、友人の家というので大野さんが行かれて、そこで舞われるという、中庭で舞うという恐るべき光景が写真に収められているわけです。私も今日ずっと語られてきた大野さんのアフォーリズムを見てくると、やつぱり、どこかで埴谷雄高が、三十歳ぐらいの時に牢屋から出てきた直後に作つた『Credo Quia Absurdum』という詩集があります。『不合理ゆえに、吾信ず』という、これはテリトリアヌスというローマの神学者の言葉だと思ふんですが、その不合理、ばかばかしいから私は信じるん



だ、そういう題名の詩集を出しています。それに非常に近い形而上学的な直感というのを、実は大野さんがもつてらしたんじゃないかという感じがします。

それから、実は今年の十二月二十日だと思えますが、慶應大学で西脇順三郎のシンポジウムというのがありますが、この西脇さんと永田耕衣さんがまた深い共感のもとにあられました。皆さん大体九十歳ぐらいまで、ものすごく旺盛な創作力ですね、詩を書いたり、踊られたり、小説を書き続けてこられたわけです。それが、大野さんを中心として皆さんいらつしやるわけです。これはもうなんというんですかね、北極星の周りに七つの星があるという、そのぐらいのもので、そのことがすごいと思うんです。もちろん大野先生もすごいですけども、大野先生の周りにいる、日本の平均年齢九十五歳か百歳ぐらいで、どんどんラディカルな、若い連中が到達できないような大作を発表し続ける詩人や小説家たちというのはすごい。これは世界に例を見ないのではないのでしょうか。

皆さんにちよつと考えていただきたい。日本的なものつていうのを、どう定義するかというのは、いろんな方法があるかと思いますが、例えば西洋ですと、アメリカですと例えば六十歳のヘミングウェイが「わたしは年をとってしまった、小説書けない」といつて猟銃自殺をするわけですね。それからダンサーでも、年をとってしまつて引退するとか自殺するとか、年をとつたから醜いからもう降りちゃうとかつて、そういう人が

いっぱいいて、だいたい書かないんですね。あるいはもう何もしなくなつてしまふ。ところが日本は、谷崎潤一郎から始まつてですね、年をとつたらまさに怖いものはないというので、どんなことも、則をはずして何でもできるという形で、どんどん過激になつて、実は若い者のほうが、こせこせと型にはまつてしまつている。そういう怪物じみたおじいさんたち、おばあさんたちがいっぱいいる社会であるということ。このことはやはり、日本文化の問題、日本の芸術の問題として考えてみたいと思つています。永田耕衣がいて、西脇順三郎、埴谷雄高、大野一雄、こういった人たちがみんなそろそろと、七福神みたいに(場内笑い)いる日本というのは、すごいんじゃないかと思つます。それは四番目のテーマなんですが、ちよつと話しすぎました。申し訳ございません。

それではまだ少し時間がございますので、どなたでもいいですから、この四つの問題について、また皆さんがおしゃべりになつたことと別のテーマのことも結構ですし、自分のテーマについてさらに言葉を重ねたいというのでも、最後にわたくしが申し上げた「老い」のテーマでも結構です。どのことについても自由に発言をいただきたいと思つます。

岡本 ロバさん、よろしいでしょうか。今、四方田さんから大きな老いの問題の提起がありましたので、そのことを少しお尋ねします。大野さんがヨーロッパで紹介された時は、確か七十代だつたと思います。今も話がありましたように、向こうでは

バレエなんかも、ある年齢になると引退するってこともあるわけです。そういう身体観、伝統があるわけですが、そうした土壌の中で、どういうふうな老齢の大野さんが受け入れられたのか。また老いの問題というのはどういうふうな考えられているのか。その辺りに関心がありますので、ちょっとお話いただけますか。

□バ 昨日も申し上げましたけれども、七十歳を優に越えられたマエストロ・オオノが、ヨーロッパ、イタリアでダンス、舞踏を踊られるという、そういったことを見て、ヨーロッパの人たちは非常に大きなショックを受けました。とにかく、特にクラシック・バレエにおいては、肉体を駆使した、非常に高い技巧的な要素がたくさんありますので、ある程度の年齢になりますと、それをこなしていくのは非常に難しくなってくるわけですね。もちろんこういったクラシック・バレエの世界でも、例外はないことはありません。例えば、マーゴ・フォンテーン。この有名なバレリーナは、七十歳近くまで踊っていますし、現在、カルラ・フラッチというイタリアの有名なバレリーナもおりますけれども、これは七十歳の今なお、現役で踊っています。もちろん若い時と同じような踊りはできません。ですから、肉体を駆使した技巧的な踊りはできなくなり、どちらかというと、パントマイムに近いような、動きが制限された踊りにはなっています。ただこの二十世紀に入って、モダンダンスというものが出てきますと、状況がちょっと変わってきます。例えば、

マーサ・グラハム。これは八十歳を過ぎて、どうしても身体が動かなくなつた状態で初めて引退しています。

今申し上げたように、まあヨーロッパにおいてもいくつかの例外はなきにしもあらずなんですが、このマエストロ・オオノがヨーロッパに来て舞踏を披露された時、その高齢であること、その年齢にも、もちろんすごい驚きを感じたのですが、それにもまして、マエストロ・オオノが、その自分の老いた肉体ですね、決して美しくはない老いた肉体を曝け出し、ほとんどセミヌードに近い形で、恥ずかしげもなく曝け出しながら舞っているという、その姿に初めは非常に大きなショックを受けました。そしてその非常に大きなショックから、大きな感動に変わり、それがヨーロッパ、イタリアに大きな影響を及ぼしていくことになるんです。

それまではですね、ある程度年齢がいきますと、もう実際には観衆の前で踊るということはずせぬに、ただどこかの学校であるとか、そういった所で生徒に教えるという立場になるのが普通のことでした。ただこのマエストロ・オオノの影響があつてからは、例えばドミニク・フランソワ・デュプリなどのように、ある程度の年齢になつても人前で踊ることを恥ずかしいというふうに感じなくなつたし、今まではなかったように、人前で踊るようになった。そういった現象が生まれてきています。

— 実際に高齢の、老人のダンサーがいない場合には、ダンスは踊れないようなただの年寄りではないんですが、そういった高

齢の人を出すという試みもなされています。例えば、有名な振付師のマッツ・エック。ご存知の方も多いと思いますが、彼は、八十歳になる自分の母親ですね、この母親は昔ダンサーをしていたということなのですが、その母親をシーンに出して使っています。それからもう一人有名なビルジニオ・シエニというイタリアの振付家、これは自分の父親と一緒に非常にいい舞台を創っているそうです。

今、実際には私たちは高齢化社会にどんどんと向かっているわけです。ですから、若い人の数よりも老人の数が増えていくという現象の中で、ヨーロッパにおいても三十年前にはまったく見られなかった現象、つまりこういった年寄り、高齢者の方々が、人の前でダンスをするということですね、こういった現象が、不思議な現象ではなくなってきたということがあります。ですからダンスをすること、中には振付師の方、元ダンサーだった人、こういった人たちが一緒に高齢者のためのダンス、舞踊のワークシヨップなどどんどん開かれているという、そういった現状も実際にあるということをお話しておきたいと思います。

**四方田** どうもありがとうございます。重要な指摘だと思います。大野一雄という芸術家が、ヨーロッパで、あるいは世界中で受け入れられるという時に、単に彼が優れているからではなくて、こういうふうな、芸術と人生をめぐるコンテキストですね、つまり高齢者、年をとった人間が人前に身体を出すとい

うことに対するコンテキストが、少しずつ醸成されていくという中で大野先生が出てこられたということ、これが重要な意味を持つということがロバ先生のお話でわかったと思います。

それではまだ時間が少しございますので、皆さんで自由にご発言をいただきたいと思います。あつ、それではロバさん。

**ロバ** 私がお聞きしたいことはですね、ヨーロッパで何が起きているのか皆さん興味がおありでしょうけれど、私は日本で何が起きているのかということを知りたいんですね。新世代の舞踏世代、新しい若い方々がどのように舞踏というものを展開していらっしゃるのか。例えばヨーロッパにおいては、自分の先生から習ったことだけではなく、他のコンテンポラリーアート、コンテンポラリーダンス、そういった他の様々な要素からいろいろなものを引き入れている。それを自分たちの舞踊の中に引き入れていくという、今傾向があるんですが、日本においてはどうでしょうか。

**國吉** 今もちろん舞踏を続けていらっしゃる方はたくさんいらっしゃいます。舞踏は、自己確認というか、自分にとって肉體は何であるのか、あるいは何であろうとしているのか、と問う作業を大事にする所があるわけで、やはりスペクタクルというよりは、非常に誠実に自分が納得するような形で続ける舞踏家たちはいらっしゃる。その一方で新たな傾向も指摘できます。一九八〇年代後半から現れた今のコンテンポラリーダンスは当初、ポスト舞踏として位置づけられましたが、なぜ舞踏以後か

というところ、少なくとも当時すでにステレオタイプ化した舞踏を批判するという角度を持って登場したからでした。舞踏というものが十分に理解されていないまま、敬遠されることとなったわけですが、よく分からないものというものは、潜在的な興味を生むようで、土方巽など見たこともない世代の若い表現者は自分達のやろうとしていることと舞踏との間に奇妙な親近感をもっているようです。これは、一度否定された舞踏を改めて別の文脈の中で咀嚼しようとする傾向だと思われまます。いわば自分の家系の中で異端児として封印されてしまった会ったこともない親戚に興味を覚えて、その人について調べ始めたといった所でしょうか。

コンテンポラリーダンスは、木村さんが非常によくご覧になつていたので、まわしていいですか。

**木村** 突然ふられたので、何を申し上げればいいかと戸惑いますが、本当に多種多様な状況に今の日本のシーンはあると思います。舞踏に限定しても、それをどう解釈していくのかということによって、土方から直接薫陶を受けていない若手のなかから次々と様々なバリエーションが生まれています。ただしある意味では、まだまだ原テクストといえますか、暗黒舞踏の、六〇年代から七〇年代までに残された様々な現物、土方のテクストや映像などが、まだまだ解釈され尽くされてない面というのがあると思うんです。そこから今後むしろ新しい舞踏観なり、新しい舞踏のアイディアが生まれてくることを私は期待してい

ます。

**四方田** ありがとうございます。つまり、今の日本では舞踏はどうなつてきているのか、というお話に対して、まだ舞踏というのは汲みつくされていないという考えと、それから多様化されていろんなものが出てきているという二つの発言がありました。じゃあ、今度は実際の舞踏家として、天使館を率いていらっしゃる笠井さん、自由にご発言を。

**笠井** 一人の人間がやったことに対して、それを舞踏と名付けるか、コンテンポラリーと名付けるかというのは、私にとつてはどうでもいいことであつて。わたくしは、大野一雄というダンサーは、大野一雄で終わると思います。そして終わらせなければいけないし、土方巽という人間は土方巽で終わる。それでいいんだらうと思うんです。それをひとつの「舞踏」という名で括つて、自分が舞踏家であるかないかとか、舞踏の系譜、これは学者のやることであつて、ダンサーのやることではありませんから。その点で私が言えることは、ちよつと誤解を恐れず申しますと、コンテンポラリーダンスというもので私はいんだらうと思うんです。といいますのは、コンテンポラリーというのは、同時代性ですよ。要するに、時代と共に生きるダンス、というものが私はコンテンポラリーと考えているんですね。そういう意味で申しますと、土方巽氏ほど、同時代の要求の中からダンスを創り出した人はいなかつたんじゃないか。同じような意味では、日本というひとつのこの時代の中から今本当に

創り得るダンスは一体何なのか。これが結果として大野一雄先生のダンスになったんですね。そういう意味で言いますと、やっぱり「舞踏」と呼ばれているものに一番大切なのは、その時代と共に生きているか生きていないか。もう時代と共に生きていることをやめれば、もうそれは舞踏ではない。そういう意味でいいますと、あまり舞踏とかコンテンポラリーとかつていうジャンルに括られてしまう必要は全然なくていいんだらうと思います。

**岡本** 少しいいでしょうか。先程からも大野さんの身体と空間の強度についていろいろ示唆深い発言がありました。もう少しここで大野さんの身体の問題を掘り下げられればと思います。今日の渡辺さんのご発表は、日本の古典劇の変身の手法が大野さんの身体の中に生きているんだということを的確に、そしてわかりやすく解析してくださって面白く聴かせていただきました。そして同時に、大野さんの体の中には西洋の音楽が流れているんだという興味深い指摘がありました。その時、一九九八年に大野さんと観世榮夫さんが共演し、僕が構成・演出した現代能『無』の話も出てきました。面白く観ていただいたようですね。そこで日本の古典音楽と大野さんの身体が合っているように合っていない、ある違和感を感じたとおっしゃっていました。僕も当事者で深く関わっていましたので、そこでいろいろ体験し、考えたこともあって、折角ですから少しでも大野さんの身体の問題を考えていく材料になればと思います。

で、これまであまりしゃべったことのない、その時の演出の話をちよつとさせてもらいます。

『無』では、能『姨捨』とベケットの『ロッカバイ』を中心素材に「老い」と「救済」の課題を探りましたが、中でも重要な試みだったのは、能『姨捨』の序ノ舞の部分で第一線の囃子方、地謡に演奏してもらい、そこで大野さんに即興で踊ってもらうということがありました。さつきも少し話しましたように、『姨捨』は、悟りの象徴でもある月の光と同化した、透明で無心な舞を舞わなければならないので、能でも至難の曲と考えられています。稽古は、横浜の大野さんの稽古場にも足を運んでやりましたが、まず序ノ舞の囃子のテープを使って何度も踊ってもらいました。大野さんにとつてもまったく初めての音楽ですからかなり戸惑いもあり、もちろんそんなに簡単には上手いきませんでしたね。大野さんから『姨捨』や序ノ舞について毎回質問があり、僕も丁寧に話をしましたし、また大野さんの方からも永田耕衣さんの俳句なんかも引いてある稽古メモをいただいたりして、充実した遣り取りでしたけれど、同時になかなかしんどい手探りの時間がありました。

それで何回目かの稽古の時に、演出としてこれは工夫がいるなと思いましたので、少し仕掛けを考えて稽古に臨みました。実は僕は、以前大野さんが黒のスーツでベートーヴェンの『月光』を見事に踊られているのを見ているんですね。それでその

日の稽古は能の囃子をやめて、ベートーヴェンの『月光』でまず踊ってもらいました。しばらく踊っていてもらうと、何回も踊り込んでおられることもあるんでしようけれど、確かにすーっと月の光が大野さんの身体に映るのが見えてくるんですよ。それで少し踊ってもらって、見計らって今度は音を差し替えて能の囃子を入れてもらいました。そしたらですね、能の囃子の音が次第に大野さんの身体にしみ込み出して、そのうち大野さんの身体から思いもかけない動きや表現が出てきて、それはベートーヴェンの『月光』の動きとも能の型ともまったく違ったもので、あっ、大野さん序ノ舞をやっておられるとその時僕には思えたんですね。なんか大野さんの身体の中で、一つ留め金はずれたような感じがあって、月の光が確かに射し、大野さんの独自の自在な即興舞踏の序ノ舞がはじまって、スリリングで引き込まれて見ていたのを覚えています。大野さんはその稽古で深く掴まれたものがあつたみたいで、それを本番まで持続されましたので、それ以後はもう『月光』は使いませんでしたけどね。

**四方田** それはベートーヴェンが当て馬というか。

**岡本** いや、きつとベートーヴェンが通路のようになったんでしょうね。大野さんの身体の中に何層か音楽や、時間の流れている層があるんだと思うんですね。渡辺さんのおっしゃるように、まずかなり強固に西洋音楽が流れている層があって、そしてそのもう少し深層に日本の古典音楽と響きあう層があるん

じゃないか、と僕は思っているんですけども。そこに至るまでがなかなか大変で、やはり戸惑い、格闘があつたんでしようけれど、その時あの『月光』の曲が身体の深層に下降していく一つの通路になったんだと思うんです。この『無』公演は、お蔭様でかなりたくさんの批評が出ましたが、昨日対談をお願いした美術史家の辻惟雄さんもご覧になっていて、その時、大野さんと能がかなりシンクロしていたと対談でおっしゃっていましたが、そうした批評も多かつたように覚えています。演出の方向として、大野さんと能の差異を強調する形で構成した所と、一方で両者が一度自分の足場を離れ、ゼロ地点で新しい表現のあり方を互いに探り合うことを大事にした部分と両方ありました。三日間の公演でしたけれど、実は三日とも相当現われの違つた舞台でしたね。ある意味で、西洋音楽の流れている身体の層に強く足を着けられた日は、その差異性、対立、緊張が際立ちましたし、またもう少し深層に足を着けられた日はかなりシンクロした舞台が現出し、さらにゼロ地点に立つた探り合いの強かつた日は、両者がスパークした新鮮な表現の手応えがありました。大野さんは、「私は舞踏を始めるとき、いつも何から始めたらいかが戸惑いを感じる」とどこかで書いておられましたけれど、ともあれ三日間、本当に限りを尽くして毎日戸惑いながら手探りし格闘されていて、頭の下がる思いでした。

**四方田** 渡辺先生、いかがですか。

**渡辺** とても面白いお話で、さもあるうと思えました。確かに

戸惑っていらしたんだろうな、という気がしますね。囃子にのって舞う能の舞は難しいし、まして序ノ舞は非常に難しいわけで、戸惑われ、格闘されたんだと思います。そこで大事だと思えますのは、観世榮夫も大野一雄も共通していることは、二人ともかなり年とってたんですね、あの時。四方田先生が、老いの問題というのを提出されていますね。またロバ先生のお話も伺ってね、ヨーロッパの老いの状況というのもわかるんだけど、ヨーロッパの老いの状況とは大分日本は違う。ヨーロッパでは非常に高齢な人がダンスのレッスンをするのは、老人治療の一環かもしれないんだけど、それは芸術そのものにはあんまり関係ないような気がするんです。ところが日本の芸術は、芸術そのものの本質に関係しているような気がする。老いるというところが。

例えば、長生きも芸のうち、っていうでしょう。これはね、ただ生きたんじゃないんだね。長生きをしていて、なおかつ仕事をしていくということが大事で、それが修行なんです。だからそれをやっていくことが芸のひとつの一環だという考え方がもう芸術の中にあるわけね。そして例えば世阿弥は、年とったらば「せぬがよき」っていうんだけど、何にもしないて舞台上立つことはできないわけだから、「せぬがよき」ということをするためには、やっぱりそれだけの技術と心構えが必要なわけですよ。ということは、日々修行していくことであって、日々修行していくことによって長生きしなければ完成

しないものがある。長生きしてもゲートボールやつてもしょうがない。老いは日本の芸術が基本的にもっている一要素、いや究極の目標なんです。

例えば七十を過ぎないと、娘ができない。娘形ができないっていうのは、三代目中村梅玉という人の残した芸談に残っていますし、例えば今八十七歳である中村雀右衛門はですね、女形として出発する時に、舅である七代目幸四郎に「お前六十過ぎないと、本物の女形はできないよ」と言われたというんです。六十過ぎれば、容貌も衰えるわけだし、当然そういう条件を超えてやらなきゃならないわけだから、そういうことがね、歌舞伎なり能の中にあるんですよ。だからわたくしはね、老いの美学というものがあって、皺の美学というのもあると思うんです。皺が輝くという瞬間があるはずなんです。それを可能にしているのは、さつきも申し上げたように、身体が、ただの物理的な物体ではなくて、幻想だからですよ。その前提がなきゃ、絶対皺がきれいには見えない。

それから年とって、なおかつこういう舞台の上で身体というものを作りあげていくからこそ、美しくなることができるのであって、これがそのまま年寄りが出て行ったら、それは誰もお金を払いませんね。

岡本 能でもですね、四十、五十はまだ洩垂れ小僧と言います。三歳ぐらいからやって、それぐらいの射程があるんですよ。世阿弥なんか、「命には終わりあり、能には果てあるべから

ず」って言ってますから、そういう修行をやっていく中で老いていくことで見えてくるものがきつとあるはずですよ。世阿弥が四十歳前に書いた『風姿花伝』じゃ、その頃は人生五十年ですから、老年期として五十歳ぐらいのことを書いていますよね、年来稽古で。その中で「せぬならでは、手立てあるまじ」、ボロが出るからやらならないほうがいいと言ってるわけですけど、その後彼は長生きしちゃったんですよ。結局世阿弥は八十一歳ぐらいまで生きましたから、それ以降のことが射程に入ってきて、古い芸の探求といえますか、能が非常に深まりました。大野さんもそういう所があるんでしょうね、それは。

**渡辺** 逆にそういう目的があるからこそ、長生きできるってこともあるんですね。

**岡本** それは確かにそうですね。

**四方田** ありがとうございました。今の渡辺さんのお話は、つまりロバ先生のことを受けてですが、年をとってまた舞踊をやるということは、美学の問題に構造化されているのは日本なのであって、それも伝統的にそのことが行われてきた。それでヨーロッパの場合には、また別の社会システムの中のエイジングの問題から、要請からこれが出ている。この二つはちよつと別に考えるべきじゃないか。つまり世阿弥から始まってですね、現在まで美学の内側にそういう老いというのが組み込まれているのが日本の社会、文化であるという、このことを強調されたと理解したんですがよろしいでしょうか。ありがとう

ございます。

それでは時間も押して参りましたし、皆さんもう二時間もここでいらっしゃってお疲れだと思いますが、まだ柳澤さんが話されていないので、ちよつと最後に一言だけお願いします。

**柳澤** ちよつとひとつ、まず渡辺先生にご質問したくて、よろしいですか。老いの問題、とても興味深いと思ったのですが、その場合、つまり、身体は老いていくけれど、魂によって老いというものが非常に美しい色香でもってでてくるという場合に、「魂の老い」、あるいは魂の老いの引き受け方というのは、その場合どのように考えればよろしいのでしょうか。

**渡辺** 魂かどうかわからないんですが、例えばさつき、七十歳をすぎて娘形が初めてできたといった女形は、若い時はね、走る所なんて、こつから向こうへ走るといったら、ぱつと物理的に走ったっていうんですよ。ところが七十過ぎたらね、転んだら大変だと思う。まず、ね。舞台の上でひっくり返ると大変だから、それで、それに娘の若さも出さなきゃならない。十七、八のね。自分は七十でしょ。だから七十の身体をごまかして、ごまかしてという言い方が悪いけど、そのために速度が遅くなるんですよ。で、そうやってやると初めてお客様が「あなたは娘らしいですね」と言われるというんですよ。客から観るとね。それはまあ、詐術ですね。詐術には違いないんだけど、僕は幻想とかイメージとか詐術のない芸術はないと思ってるから、そういうものこそ芸術だと思ってるから、それでいいん



じゃないかと思えます。

柳澤 イメージがさらに広がるようなお答えをいただき、ありがとうございます。

後ひとつだけよろしいですか。先程の師の問題に関する笠井先生のお話を伺っていて、「師匠」の「師」の問題ですけれども、一つ思い浮かんだことがあります。あまりたいしたことはないんですが、大野先生は自分にユダを重ね合わせていましたね。そのユダは師を裏切るんですよね。イエスを。この「裏切り」にこそ、師弟関係の範型が見出されるのかもしれない。もちろん笠井先生がユダのような意味で、つまり師を売るなどという仕方で裏切っていらいっしやるなんて、到底そんなことはないんですけど、弟子の側の師に対する壮絶な愛情と相克というか、そういう相矛盾した感情や緊張感の引き受けがユダの状況にあまりにも類似しており、深く感じ入った次第です。

四方田 ありがとうございます。僕もちょっとだけ言いますと、さつき渡辺さんが発表で言及された山折哲雄氏に師匠論というのがありまして、これは親鸞から始まって、日本の弟子がいかに師匠を裏切るのかということが、日本のある知識人の伝統であるかということが述べられている。その中で山折先生が言われるのはですね、ユダがイエスを裏切ったというけれど、そうではなくて、ユダはイエスの一番の弟子で、一番愛されていた人なんです。ですからイエス亡き後は、自分がすべてを背負って、すべてのことを自分がやります、というただ一人の継

承者。イエスも実は半ば認めていたかもしれない。彼は優秀だし、会計もできるし。ところがペテロとかパウロとかは、そんなイエス様を一人で継承するなんてできない。もう十二人で分けてしかできない、みんなで教会をフィラデルフィアなりアレキサンドリアなりに作りましょうという立場で、一方ユダは自分が次の二代目を襲名するというところで、だからああいう裏切りという形でしか襲名ができなかったんじゃないかと、そういう理解をされていて、僕は深い感動を受けたんですね。

今の話を受けて、それから大野先生がいうユダに対するシンパシーですね、これも師の継承の問題というものと密接に絡めて考えていきたいと思えますね。なぜ、今日の発表で例えば笠井さんが強い言葉で、裏切りの問題とか悪の問題という言葉をおっしゃられたかということも、実はこのことに響いてくると思えます。ただもうこれは、今日は時間が一杯で残念ですけども、大きな宿題というか、大きな問題を投げかけてくださったと、わたくしは考えております。ユダの問題、それから師匠の裏切りの問題というのは、これはこのシンポジウムを次にやる時にまた出てくるのではないかと思えます。

今日は本当に長い間、二時間以上も皆さんありがとうございます。皆さんいろいろ言い足りないところがあると思いますけれども、ご容赦ください。申し訳ありませんが、時間の制約がありますので。というわけで、今日はここでパネルディスカッションをお終いにしたいと思います。大野先生は一九〇

六年にお生まれになって、現在は二〇〇七年なんですけれども、会場にいらっしゃる方は、例えば一九八五年生まれとか、八十七年生まれなんていう方がぞろぞろいらっしゃると思います。そういう方が、例えば二〇五〇年とかです、つまり次の次の天皇が出てくるぐらいの時に、二十世紀はとにかく大野一雄という不世出の伝説的、神話的な芸術家が行った話を若い人から聞かれた時に、自分は百一歳の時に行われたシンポジウムに若い頃臨席したことがあるぞ、なんて言ったら、「えー大変だ、それは」(場内笑い)ってことになっちゃう、そういう話になるんじゃないか。皆さんもう、二〇七〇年ぐらい

になった時にこの時のことを、今日のことを思い出していただきたいと思えます。自分は若い頃に、大野先生の百一歳のシンポジウムにいたことがあるっていうだけで、これはもうテレビに出れますから(場内笑い)。それは冗談ですけれども、これぐらいの時間のことを考えないと、大野先生、あるいは大野先生を形づくってきた日本の芸術、文化の問題というのは理解できないんじゃないか、それが浮かび上がってきました。大きな時間の中でしか理解できないものというのは世の中にあると思います。今日は皆さん本当にありがとうございます。