

大野一雄の1980年

—— 国際的な言説の運動とパフォーマンス ——

武 藤 大 祐

OHNO Kazuo's 1980 :

Motion of International Discourse and the Performance

MUTO Daisuke

1980年のナンシー演劇祭で、大野一雄（1906-2009）の初めての海外公演を見たコレット・ゴダールは、『ル・モンド』にこう書いている。

「あたかも一羽の鳥が風に運ばれながら、未知だが読解可能な記号を描き出すのを見るかのようだった。それは燃え立つようでありながら静謐なメッセージであり、まさしく生とその共犯者である死の物語なのだ」(Godard 1980)。

この「未知だが読解可能な記号」という美しい表現は、大野一雄のダンスをとりまく非常に一般的な受容のあり方を端的に集約している。一例として、2006年にラウトレッジから出版された入門書の記述を見てみよう。

「彼 [大野] の存在論的かつ精神的な関心は、誕生、成長、そして死にまつわる身体的な経験に根差すもので、ナショナルな境界や、文化的な境界を越える。こうした普遍的なものは時間や場所の限定を受けない。それらについての表象は時にはそうでないとしても」(Fraleigh and Nakamura 2006 : 35)

「時間や場所の限定を受けない」生や死の観念、あるいは身体的な経験の普遍性を強調する立場、すなわち芸術が歴史的文脈を超越しようと考える立場を、スーザン・マニングにならって「ヒューマニズム」とよぶならば (Manning 2006 : 265)、ゴダールが大野のダンスに見たものもまた、遠い異文化であると同時にその隔たりを超えた「人間」なるものの普遍性であったということになるだろう。1980年のナンシー演劇祭以来、大野一雄は世界的に知られるようになったが、山海塾などと比較してみても、日本特有の美学や文化などと結び付けてエキゾチックに語られることは必ずしも多くないように思われる。むしろ人々は積極的に、大野一雄のダンスに時間や場所を超越した普遍的なヒューマニズムを見ようとする傾向にある。

「未知だが読解可能」というゴダールの言い回しは、非連続なものの中に連続的なものを発見した驚きを正確に表現しているのだが、他方で、単純な普遍主義の言説は、未知なるものとの遭遇の細部を塗り潰し、出来事としての特異性を抹消してしまう。身体的体験の本質化がその一般的で素朴な手段となることはいうまでもない。

「こうした普遍的なものは時間や場所の限定を受けない。それらについての表象は時にはそうでないとしても。大野は自らが踊るイメージを身体化するのであり、象徴化したり再現＝

表象したりするのではないのだ」(Fraleigh and Nakamura 2006 : 35)

大野一雄をめぐるヒューマンズ的言説は、現前する身体を再現＝表象に優越させるこうした一種の「音声中心主義」にもっぱら依拠する。それは大野の他者性を抹消してしまうために、差異に基づいた意味の生産過程を取り落とす。しかしながら、大野一雄の身体は常に「読解可能」なテキスト性をも帯びていた。例えば大野一雄が1980年のナンシー演劇祭に登場した時、ヨーロッパの舞台芸術界はすでに日本ブームに沸き立っており、舞踏や、寺山修司、鈴木忠志などの前衛演劇のみならず、古典芸能までが「未知」なるものとして熱烈に迎え入れられていた。つまり大野一雄の『ラ・アルヘンチーナ頌』は、まさに「ナショナルな境界や、文化的な境界」をめぐる文脈中のテキストとして、当然のことながら、「読まれ」ていたのである。

そこで本稿では、1980年に始まる数年間での、大野一雄と欧米世界との接触に焦点をあて、大野の身体と国際的な言説が相互作用しながら、どのようにナショナルな境界や文化的な境界と戯れ、意味を産出または再生産したのかを考察したい。その手段として、大野一雄舞踏研究所でアーカイヴ化されている大量の資料——公演評や雑誌記事、パンフレットなど——の分析を行う¹。

I. 1980年のナンシー演劇祭における大野一雄の登場

1980年5月、大野一雄はナンシー演劇祭の観客の前に初めて登場する。すでに74歳という高齢のダンサーによる異様なパフォーマンスがたちまち演劇祭の話題をさらったことはいくつもの証言から窺うことができる。『リベラシオン』の批評家エルヴェ・ゴヴィルは演劇祭を総括する記事で、ピナ・バウシュと大野一雄がこの年の観客の注目を二分したと書き (Gauville 1980 b)、ドイツの映画作家ヴェルナー・シュレーターはこの年のナンシー演劇祭を題材とする映画『ドレス・リハーサル』(*General Probe*) を大野一雄に捧げた。

この公演で大野が踊ったのは、土方巽の演出で77年に初演されたソロ『ラ・アルヘンチーナ頌』と、グループによる新作『おぜん——胎児の夢』の二作品だが、とりわけ『ラ・アルヘンチーナ頌』の大野一雄自身の踊りに注目が集中した。フランスの主要各紙は大野を大きく取り上げ、批評家たちは、大野が高齢であること、異性装、ラ・アルヘンチーナという主題の奇抜さ、特異なダンスのスタイル、そしてそれが伝えて来る不合理な感情をめぐる、詩的な文体で語った。

『ラ・アルヘンチーナ頌』は、ブエノス・アイレス生まれのスペイン舞踊家、ラ・アルヘンチーナ (La Argentina またはアントニア・メルセ Antonia Mercé, 1890-1936) へのオマージュである。大野は彼女のダンスを1929年に東京で見て、それから約50年経ったある時、遠い過去の記憶が突如蘇り、創作に駆り立てられたという、この作品にまつわるエピソードはよく知られているが、土方と大野によるこの共作は複数の対立項が錯綜する複雑な構成をもっている。西洋の、19世紀的な、貴婦人の扮装を身にまとい、バッハのオルガン曲やブッチーニ、タンゴで踊る、日本の、74歳の、男性。こうした重層的な矛盾を、大野は和解決させるのではなく、むしろ意図的に露出する。しかもその踊りは独自の即興技術に裏打ちされ、既存の様式から逸脱したとらえどころのない身振りや動きによって、視覚よりもむしろ見る者の精神に働きかけて来る。ゴダールは書いている。「目眩がするようだ。あらゆる因襲的な観念が捨て去られてしまう」(Godard 1980)。他方ゴヴィルは老いた

1 世界を股にかけて活動した一人のダンサーについて、これほど綿密に資料がまとめられている例は貴重である。協力を頂いた同研究所の溝端俊夫氏に感謝申し上げたい。

身体によるダンスにある独特の美学と技術を見出している。「大野一雄の逆説は、あらゆる努力を投じて、弱さの身振りを作り出すためにそのエネルギーを集中するところにある。自分の限界を隠そうと試みる役者とはまるで反対だ」(Gauville 1980 a)。

ナンシーで大きな成功を収めた後、大野はストラズブル、ロンドン、シュツットガルト、パリ、ストックホルムを巡演し、40日後に帰国する。このツアーではいくつかの追加公演が行われた他、大野の評判はすぐに広まり、この年から大野は頻繁に海外公演をこなすことになる。同じ年の8月にはヴァンクーヴァーとモントリオール、81年にはカラカス(ヴェネズエラ)、ニューヨーク、82年にはミュンヘン世界演劇祭とアヴィニョン演劇祭のほか、モンペリエ、アルル、ジュネーヴ、イヴェルドン、コペンハーゲン、バルセロナ、ヴィックを巡演、83年に入るとイタリアの三都市(パルマ、ミラノ、コモ)およびイスラエル(エルサレム、ハイファ、テルアヴィヴ)、そしてドイツのヴッパータールでも公演を行った。以後1999年までほぼ毎年、大野は海外ツアーに出ている。その公演地の大部分はヨーロッパである。こうして、大野は1980年のナンシー以来、一躍国際的に知られる存在となった。生涯に渡って海外公演を行わなかった土方巽とはきわめて対照的である。

ところで大野一雄の1980年の成功は、日本における舞踏の逆輸入とメジャー化に大きく貢献したという点でも非常に重要である。その象徴といえるのが、1985年の東京における「舞踏フェスティバル'85」の開催である(日本文化財団の主催による)。このフェスティバルは、「ヨーロッパ各地の芸術フェスティバルに登場しはじめた」舞踏が、その「生地日本では、まだ一般の目に触れる機会が少な」いという事情を踏まえて開催された大々的な企画であり(公演パンフレットより)、大野一雄が大きくクローズアップされ、他に神領國資、田中泯、大駱駝艦、ダンス・ラヴ・マシーン、五井輝、白虎社などが顔を揃えた²。

ヨーロッパでの舞踏への評価がこのフェスティバル開催を強く動機づけていることは疑いないが、ここで指摘しておかねばならないのは、日本における舞踏のメジャー化とヨーロッパでの日本ブームの微妙なズレである。ヨーロッパでは「日本」の身体表現全般が注目されており、必ずしも「舞踏」だけが具体的な関心を集めたわけではなかった。スイスのある新聞には「日本ものが流行中である。オーガナイザー、プログラマー、調査員やその他の文化的な識者たちはもはやブトーを盲信しており、そこにノーやカブキを少し加えておくことさえ厭わない」と報じている記事さえ見つかる(Anonym 1982 d)。ところがこうした彼我の認識のズレは、日本国内でも国際的な言説の中でもほとんど注意を払われない。大野一雄があたかもアプリオリに普遍的な「人間」を体現するダンサーであり、またそのような超時間的な普遍に関わっている、といった平板な認識ばかりが国際的に共有されようとも、実際には、大野一雄のヨーロッパでの成功という一つの出来事から、文脈に応じた多様な形の波紋が生じているのである。それが言説に他ならない。

II. 言説の作用

(1) 反復：死、内面性、蝶

身体は常に「今ここ」に属していても、言説は増殖し、それ固有の運動によって身体の運動と戯れる。例えば「大野一雄が日本でルドルフ・ボーデに学び、さらにドイツでマリー・ヴィグマンに学んだ」という誤った記述が1980年5月21日付『リベラシオン』のゴーヴィルによる記事にあるが、これは同じ年の6月28日付のスペインの新聞にもそのまま引き写されている。

2 土方巽は講演のみの参加で、上演は行わなかった(翌年に死去)。

「彼はダンスを日本ではルドルフ・ボーデに、ドイツではマリー・ヴィグマンに学んだ」
(Gauville 1980 a)

「この時から、ダンスが彼の生涯に“入り込み”、まず日本でルドルフ・ボーデに、そしてドイツでマリー・ヴィグマンに学んだ」(Ferrer 1980)

こうした誤報が、日本側からのプレスリリースなどといった共通の情報源に基づいているとは考えにくい。とりわけ「ヴィグマンに学んだ」というのは、明らかに、大野が師事した江口隆哉についての記述との混同である。つまりフェレールはゴーヴィルの書いた記事を写した可能性がきわめて高い。

同様に、1980年にゴーヴィルが指摘した「大野一雄の逆説」が、82年のアヴィニョン演劇祭のパンフレットにそのまま流用されているのを見れば、言説に固有の運動の論理を理解するには十分だろう。

「大野一雄の逆説は、あらゆる努力を投じて、弱さの身振りを作り出すためにそのエネルギーを集中するところにある」(Anonym 1982 a)

ところで1980年から82年にかけての欧米における大野は、言語的な媒介によっていくつかのイメージを身にまとっていた。中でも際立っているのが「死」のイメージである。

ゴダールはナンシー公演の批評記事に「共存する死」とタイトルを付け、ゴーヴィルの記事「二つの死の間」も同様である。『ル・ヌーヴェル・オブセルヴァトゥール』のギィ・デュミュールは、白塗りの化粧と、羽飾りのついた帽子にドレスをまとった大野を「墓から蘇って来た、年老いた粹な女ようだ」と書いた (Dumur 1980)。なるほど74歳の老人が既に世にない往年のダンサーを偲んで踊る舞台と「死」のイメージが結びつくのは、必ずしも奇妙なことではないかも知れない。

しかし言説には、言説固有の運動の論理がある。まず最も単純な形態として、言説は反復されることによって、「死」が大野一雄を語る際の常套句となって浮遊していく。「生と死が入り混じって一つの体の中で踊っている」(Jeannet 1982)、「死へのダンスを見たという驚き」(J. de S. 1982)。もちろんこうした語句の連鎖が、ナンシー公演の際に書かれたいくつかの新聞記事を起点としているとまで考える必要はない。ナンシーでの上演に際しては、過去に日本で書かれた資料が提供されていたことは間違いないし(パンフレットには澁澤龍彦のテキストや、他の日本の雑誌からの翻訳も掲載されている)、プレスリリースや、大野本人へのインタビュー取材なども活発に行われていた。しかしいずれにせよ、言説は公演地ごとに反復され、それによって一定の期待の地平が形成され、それとの関係において大野の身体が「読まれ」たことは確かだろう。

こうした言説の国際的な反復の過程において興味深いのは、「死」と「ダンス」があまりにも近接し続けたために、「死の舞踏」という本来はあまり関係のないイメージさえもが引き寄せられてくることである。「地上の快樂へと捧げられた死の舞踏」(Gliewe 1982)、「どの表現をとっても、一つの大きい記憶なのである。まさに死のダンサー」(Eichholz 1982)。大野一雄と「死の舞踏」との関連付けはあまりにも恣意的だといわざるをえないが、これもまた、テキストそのものの自律した運動の形態なのである。

また他方、大野一雄のダンスが「内的」なそれであるという言い回しも反復され、流布した。例えば82年のバルセロナ公演での *El Correo Catalán* 紙の評では、「大野一雄は、こう言ってよければ、ある非常な繊細さと深遠さによって、その動きとダンスの基礎である内面性を追求していた」(Ur-

deix 1982 b) とある。同じ年の *Münchner Merkur* ではこうである。「すべてはごく内面的なものとなっている。跳躍はただ二度、慎重に行われただけであり、そして二度、彼はふくらはぎの痙攣を抑えようとしたようである。[...] 一つの事件である。この男性は、その死に至るまで、ラ・アルヘンチーナに忠実に踊っているのだ」(Eichholz 1982)。また別の記事(ミュンヘン)にはこうある。

「最小限の身振りが、大仰でドラマティックな女声のアリア、カスタネットの曲、そして古いアルゼンチン・タンゴなどにうやうやしく付き従う。つまり音楽は、むしろもっとはるか遠くまで広がっていくような動きを要求するそれである。80歳近い大野一雄は全てを彼自身の中に引き取り、全てを内側にとらえる。とても小さく、繊細で、大きなテントの中では多くのことが消え失せてしまいそうであり、それゆえもう知覚できないくらいである」(Fischer 1982)

これらの記事を読むと、大野のダンスの動きの小ささ、控え目さが、外面ではなくむしろ内面に人々の意識を向けさせたのだろうとひとまずは解釈できる。Fischer と同様に、Urdeix も大野一雄のダンスのとらえがたさを告白している (Urdeix 1982 a)。

しかし、その背景には、表現主義との関連をめぐる舞踊史的知見の存在を認めることもできる。「大野一雄、現代日本の舞踏ダンス (西洋の表現舞踊とパントマイムをもとにして発展した) の巨匠にして教師は、正当にも一つの伝説である。そこにはいかなる苦闘の痕跡もない。そのダンスの形象は、身体と精神の想像力から来る瞑想的な創造なのである」(Seidenfaden 1982)。大野自身が実際にドイツの表現舞踊からの系譜にあることは事実だが、形態として明瞭でないことを理由にそのダンスを踊り手の「内面」と結び付けるタイプの言説が、表現主義という先行例への参照なしに必然的であるとは決していえない。すなわち歴史上で先行する理論あるいは通念が、ダンスとその知覚、そしてある特定の言い回しの反復を根底で支えるリテラシーとして機能しているのである。だとすれば、個々の具体的な経験が理論によって常に既に条件付けられているとまではいわないとしても、個々の言説は歴史的言説の上に構築されつつ、さらなる言説を招き寄せ、意味生産の輪郭線を固定化させていく傾向にあるということではできらう。

こうしたテキストからテキストへの連鎖は、必ずしも具体的な引き写しの行為のみによるものばかりではない。大野一雄をめぐる書かれたテキスト群を俯瞰すると、奇妙な事実に気付く。どういうわけか、「蝶」の比喩が繰り返し現れているのである。例えば、1982年のジュネーブ公演の際、*Journal de Genève* のブリュネは以下のように書いている。

「物真似や仮装ではない。死と再生の秘儀なのである。花のついた日よけ帽子をかぶり、レースや裾飾りのついた衣装をまとい、日本の伝統演劇の役者のように白く化粧をした大野一雄は、自分の体や皺を隠そうとはしない。彼は毎晩、舞台の上で死ぬのだ、自分の体を脱け出し、ある特別な炎を求めてやまない蝶の希望になるために」(Brunet 1982)

同月のアヴィニョン演劇祭での公演について書かれた *Humanité* のラルティエグによる記事もまた大野を蝶に例えている。ラルティエグは記事冒頭で、雨に打たれて途方に暮れていた蝶が、にも関わらず意を決して飛び立っていくさまを見かけた、と書き出した上で、唐突に「大野一雄はこの蝶である」と述べる (Lartigue 1982)。そして衣装や動きがもたらす繊細で悲痛な印象を記した上で、「いまだかつて、誰かがこれほど激しく他者でありたいという欲求を告白するのを見たことがあるだろうか？」と書く (この時の演目は『ラ・アルヘンチーナ頌』ではなく、大野が自分の母親の

追憶を踊った『わたしのお母さん』という作品である)。両者の比喩の意味するところは必ずしも重ならないが、それでも共通しているのは、「蝶」が変身の象徴として扱われている点と、弱く受動的で儂い生物であるというニュアンスが込められている点だろう。

ところで二つの記事にわずかに先立って、『リベラシオン』に掲載された大野一雄のインタビュー記事にも、「蝶」という語を見つけることができる。正確には、実際に言及されているのは「蝶」ではなく「蛾」なのだが、フランス語では「蛾」を「夜の蝶 (papillon de nuit)」と表すのである。記事の見出しにはこうある。

「日本の高齢のダンサーは、蛾 [夜の蝶] と魚をめぐる物語を語る。彼は自分の母親、妹、そして運命の路面電車について話す。彼の二つの舞台、『ラ・アルヘンチーナ頌』と『わたしのお母さん』は、同じことを語っているのである。踊りを通して」(Gauville and Kalman 1982)

この「蛾」とは、大野によれば、自分が母親を思い浮かべる時にどのようなわけか付随して来るイメージのことである。蛾の翅には完璧な円と線による模様があり、そこに大野は「宇宙の秩序」と「強烈な毒のあるもの」を感じるのだという。そして大野の母親はその蛾を捕らえ、スープの中に入れて飲んでしまう。毒とともに彼女は宇宙の全体を体に吸収し、それが乳を通じて子供たちに惜しみなく与えられるというのである³。

こうして大野の周りを、いわば文脈を超えて「蝶」が飛び回る。そしてさらに、1980年のパリ公演について報じたスペインの新聞記事には、『ラ・アルヘンチーナ頌』の音楽をめぐる次のような記述が見つかるのである。

「バッハの音楽、そしてマリア・カラスが歌う『蝶々夫人』、カスタネットを伴ったパソドブレ」(Ferrer 1980)

『ラ・アルヘンチーナ頌』では、マリア・カラスによるブッチェーニの『修道女アンジェリカ』、『マノン・レスコー』、『ジャンニ・スキッキ』の aria が使われているが、この著者はそれを『蝶々夫人』と誤認している。このような誤認が誘発されたのは、『蝶々夫人』が日本を舞台にしたオペラだからだという推測はあまりにも陳腐かも知れない。しかし1980年に大野一雄が「日本ブーム」の中で登場したことと、「蝶」のイメージとが、ヨーロッパにおける言説の網目の中で全く無関係だったわけではない、と考えることは許されるだろう。いわば蝶々夫人のように、「空しい憧れを抱く、弱く儂い女性」のイメージを大野一雄に重ねるヨーロッパの無意識とでもいうべきものが、複数のテクストが織りなすメタテキストの表層に忽然と姿を浮かび上がらせて来るのである。

(2) 物語の生成：ラ・アルヘンチーナ、ヨーロッパ、大野

1980年以降の大野一雄のヨーロッパ公演は、大野だけを紹介したのではなかった。ラ・アルヘンチーナという、なかば忘れられたかつてのスターを蘇らせる契機ともなったのである。

3 このことを考え合わせると、先に見たブリュネの言い回し、すなわち「炎を求めてやまない蝶」という表現に対しても納得のいく解釈が成り立つだろう。蝶が炎に向かって行くというのは不自然だが、夜行性の蛾ならば確かに光を目がけて飛ぶからである。

大野の記述によれば、ナンシーで大野の舞台を見た観客の一人が、パリ公演の直前、ラ・アルヘンチーナの墓がパリ近郊にあることを間接的に知らせてきたため、さっそく大野は墓参のためスイスへ向かったという。そしてパリ公演初日、ラ・アルヘンチーナの姪と甥が大野の楽屋を訪ね、翌日には自宅に招待した。そこで大野はラ・アルヘンチーナの写真やサインなどを贈られ、感激するのだが、さらにはラ・アルヘンチーナによるカスタネット演奏のテープを渡される。このテープが、翌年のツアー以降では用いられ、ラ・アルヘンチーナ自身が鳴らすカスタネットで大野が踊る場面が作品に追加されることになった。

大野の媒介によって、ラ・アルヘンチーナは、かつて彼女がヨーロッパで活躍した時代を偲ばせるノスタルジックなアイコンとして再生した。その過程が最も濃厚に展開したのが1981～82年のスイスである。81年、スイスのロマンド TV で制作されるドキュメンタリー番組の撮影のために大野はジュネーヴへ向かったが、その一方で番組制作の取材と台本を担当したピエール・ビネは、踊っているラ・アルヘンチーナを撮影したフィルムの発掘に成功する。これが現存する唯一のものとしており、つまり大野の捧げたオマージュが、実際にラ・アルヘンチーナの姿を蘇らせることにつながったのである。

この番組は1982年5月30日に放映された。「日本から来たスター」と題した紹介記事には以下のようにある。

「1980年のナンシー演劇祭からの招待を彼が受けると、ヨーロッパは魅了されるとともに、西洋には類するもののない芸術を実践している巨匠を発見する。[...]この番組の撮影のため、大野一雄は特別に東京からジュネーヴまでやって来た」(Anonym 1982 e)

番組の内容は主に、大野一雄の経歴、インタビュー、スタジオで収録された『ラ・アルヘンチーナ頌』、ラ・アルヘンチーナの紹介と、その発掘された映像からなっており、大野の説明によるラ・アルヘンチーナとの出会いが、ややミステリアスに描写されている。ナラティブはもっぱら大野自身の語りによっており、大野自身による言説の補強に徹した構成といってよい。大野が使っているのがラ・アルヘンチーナ自身のカスタネットの録音であること、そして踊るラ・アルヘンチーナの映像が現存する唯一のものであることなども、テロップで明瞭に示されている。

そして6月16日にジュネーヴ公演、18日にイヴェルドン公演が行われる。この際の報道、とりわけジュネーヴ公演をめぐるそれは、他とは違った特色を帯びた。ある公演前資料には次のように書かれている。

「彼は1980年のナンシー演劇祭における新星だった。彼に魅了されて、ドイツの映画作家であるヴェルナー・シュレーターは映画を撮影した。TV ロマンドは彼を特集した一時間番組を放送したばかりだ。彼とは？ 大野一雄、76歳の日本のダンサー、同国ではモダンダンスの祖として既に伝説となっている。バプティスト派の学校で体操を教えるこの教師は、1929年に東京でアルヘンチーナのダンスを見て生涯に渡る一目惚れをした。往年のダンスのスター、ミュージック・ホールの花形にである。貧しかった一雄に天井桟敷の席を譲ってくれたのは友人たちだったという。この記憶に残る上演以来、大野一雄はアルヘンチーナに一度も接近していないし、一度も会っていない。50年の後、ある本当に神秘的な出来事によって、彼は既にこの世にない偉大なダンサーに舞台『ラ・アルヘンチーナ頌』を捧げ、そこで彼女に再び肉体を与える。痩せこけた華奢な体、青白い顔と真っ赤な唇、色あせたガウンをひらめかせながら、擦り切れた古いレコードでアルヘンチーナ自身の叩くカスタネットにのせて。来

たる1982年6月16日、ジュネーヴ座に大野一雄を見に出かける人々には、さらに感動的な事実がある。まさにこの舞台は、55年前、アルヘンチーナがジュネーヴ公演を行った場所なのだ。1927年9月21日のことである」(Anonym 1982 b)

55年前のアルヘンチーナが踊ったその同じ舞台で、大野一雄が彼女にオマージュを捧げる、というこの劇的なエピソードは複数のメディアが取り上げて報じた。実際にラ・アルヘンチーナのことを記憶している人がどれくらいいたのかはわからないが、半世紀前からの大野一雄の経歴が、ジュネーヴ市民にとって身近な歴史的事実に関連付けられることにより、公演にはある種の物語性が加味された。この時すでに大野は、2年前のパリで手に入れたラ・アルヘンチーナのカスタネットで踊るシーンを作品中に組み入れている。彼女が踊った同じ舞台で、彼女のカスタネットにのせて大野が踊った時、ジュネーヴ座は大野一雄とラ・アルヘンチーナという二人のダンサーが時空を超えてあいまえる物語の舞台となったのである。そしてそれはまた、とりわけ市民にとっては、ジュネーヴ座の知られざる歴史が掘り返されるとともに、ヨーロッパの古き良き時代への回顧を促す契機でもあったろう。大野一雄は、ヨーロッパのなかば忘れられた過去の一端を突如として人々の眼前にもたらす媒介ともなったのである。

そればかりではない。おそらくは先の資料をもとにして書かれた記事の一つでは、大野がラ・アルヘンチーナとの歴史的“再会”に至るまでがドラマティックに演出されている。この記事は大野の経歴と、50年後にラ・アルヘンチーナの記憶が蘇って作品を捧げることになるまでの経緯を説明した後、こう続く。

「その後は周知の通り——大野はナンシー演劇祭へ招聘され、ヴェルナーが大野を撮影して『ドレスリハーサル』を作り、ピエール・ビネがTV ロマンドで彼についての番組を作り、そしてついに、伝説と現代との交差だ、大野は55年も前にラ・アルヘンチーナが踊りにやって来たジュネーヴ座で踊るのである。それは1927年9月21日のことであった」(Anonym 1982 c)

この著者は、1980年のナンシー以降に大野をめぐる起きた一連の出来事を羅列することで、この3年間の経緯をも一つの歴史＝物語として劇的に提示している。紙幅が許したならば、さらに、大野がラ・アルヘンチーナのカスタネットの録音を手に入れて舞台で使用するに至ったこと、ラ・アルヘンチーナの踊っている映像が蘇ったことも付け加えられたことだろう。ここに認められるのは、単なる原因と結果の連鎖でもなければ、純粋に偶発的な出来事のリストでもない。一つ一つの出来事それ自体が言説なのであり、大野一雄とヨーロッパの接触によって初めて生じた意味の(再)生産なのであって、しかもそれらは累積して、物語の形をとったもう一つの言説を作り出したのである。

いわば劇的に高揚しながら累積した言説は、1982年のスイスにおいて、さらに規模の大きな歴史の物語を招き寄せている。*La Suisse* の記事を見てみよう。

「このソロこそ、1980年のナンシー演劇祭で、ヨーロッパが驚愕とともに発見したものなのだ。そしてこの76歳の紳士によるソロこそ、あなた自身もまた発見することになるのだ。あなたはどんな触発を受けるだろう？ 日本人と、厳格なカトリックのスペインの貴族との神秘的な結婚は、それだけであなたにとって十分ではないだろうか？」(Unger 1982)

この「結婚」といういささかグロテスクな比喩は、ヨーロッパと、ラ・アルヘンチーナおよび大野一雄との関係をよく表しているように思われる。過去のラ・アルヘンチーナと現在の大野一雄の間にある時空間の隔たり、そしてそれ以上に国籍や社会的地位の隔たりが、このような言い回しを詩的でアイロニカルな比喩として機能させているのだが、そもそも大野からラ・アルヘンチーナへのオマージュが回顧的で一方的なものでしかないことを考えれば、いささか暴力的な表現といわねばならないだろう。

ここで、アルゼンチンと日本におけるタンゴの実践を取り上げながら、アルゼンチン人と日本人が西洋によるエキゾティックな眼差しによる媒介なしには互いの文化を表象できない、とするマルタ・サヴィリアーノの論を想起しよう (Savigliano 1995)。

「西洋的なエキゾティシズムのパラメーターは、世界規模の帝国主義的な支配力のおかげで、普遍的に——局地的なエキゾティシズムの言説や、他の帝国主義的な諸実践を飛び越して——押し付けられていた。様々な可能性をもち、また様々な状況下にある、エキゾティックな人々は、いわば、文明と進歩に関して西洋が作った同一の地図に導かれながら、相互に対等に関わり合うことになったのである。西洋中心のエキゾティシズムの羅針盤が、エキゾティックな人々の間での様々なイメージを特定するのに用いられた」(Savigliano 1995: 176)

サヴィリアーノのいう、西洋からの眼差しを内面化した「エキゾティックな人々」による相互エキゾティシズムの図式を、大野一雄とラ・アルヘンチーナの関係にそのままあてはめることはもちろんできない。しかし、そこで作動しているメカニズム自体はさほど変わらない。

もともと『ラ・アルヘンチーナ頌』は、バッハのフーガ、プッチーニのアリアの他に、日本の楽団によるタンゴを用いていた。これはラ・アルヘンチーナにちなんだ選曲であるようだが、この一見道理にかなった観念連合も、ラ・アルヘンチーナがアルゼンチンではなくスペインの舞踊家であったことを考えるなら、そこに複雑な表象の政治が折り畳まれていることに気付く。ラ・アルヘンチーナは決してタンゴの踊り手だったわけではないが、ブエノスアイレス生まれという出自のエキゾチシズムを売りにしてヨーロッパで活躍したのであり、またレパートリーにもタンゴを取り入れていた。こうした屈折した事実関係に『ラ・アルヘンチーナ頌』がどのように応答しているかが語られたことはほとんどないが、明らかにラ・アルヘンチーナも、大野も、「アルゼンチン」的なものをめぐる同一のエキゾティシズムを共有しているのである。それゆえにこそ、両者を等距離に眺めることのできるヨーロッパにおいて二人の関係は対等な「結婚」としてとらえられることができた。大野一雄とラ・アルヘンチーナの出会いは、サヴィリアーノの言い回しを借りるなら、「エキゾティックな遭遇」(exotic encounter)としての色彩を多分にもっていたのである。

(3) 誤読と再文脈化

なるほど、しばしば語られるように、大野一雄のダンスは「西洋」的なものと「東洋」的なものの異種交配という側面が強い。そうした歴史観からは、文化はそもそも異種交配的なものであるという前提に立ち、ローカルな差異とともに、普遍的な共通性なるものが導き出されるのが常である。しかしながら、長らく西洋文化を受け容れてきた日本において、舞踏が生成する過程が異種交配的であったというだけでなく、1980年の時点においてもそれは異文化としての西洋との接触を経験していたのだし、西洋もまた異文化としての日本との接触を経験していた。文化間の交流は、過去において完了した出来事としては容易に了解されるが、接触の瞬間に何が起こるのかを見極めること

は難しい。しかしこれまで見て来たように、接触の瞬間には、むしろ単純化されたステレオタイプな観念や、劇的な修辞の援用によって言説が構成され、衝撃を受け止めるクッションとして機能する。そこで何が起きているかをとらえるためには、ミクロな拡大鏡とスロー再生とを用いた界面力学的考察とでもよぶべきものが必要なのである。

最後に、ヨーロッパでの大野一雄に対する反響が、日本でどのように反射したかを見てみることにしたい。

1980年の大野のツアーに日本から随行した評論家の市川雅は、東京新聞の取材に対して「いわゆる異国情緒の視点から見ていなかったのは、大野にはっきりとしたオリジナリティーがあったからだと思う」（東京新聞 1980年7月8日）と語っている。この印象がどれほど正しかったかはさておき、少なくとも彼の中に、「異国情緒の視点から」見られることに対する懸念があったことは確かだろう。では他方で日本人の側はどうだったか。1980年のナンシー演劇祭の後、大野はナンシーおよびパリのキリスト教会において『イエスの招き』と題する非公式の公演を行っている。大野は若いころにキリスト教の洗礼を受けており、敬虔なクリスチャンとして知られていたが、この機会を得て「長い間の私の夢であり願いでもあったある事」を実現したのである。その動機の宗教性についてここで立ち入る必要はないが、なぜフランスの教会でなければならなかったのかと考えれば、そこには単に宗教性のみで還元できない文化的バイアス、すなわち西洋に対するエキゾティシズムを認めないわけにはいかないだろう。出発前のインタビューに答えて、大野は次のように語っている。

『誰もいないところで、バッハが、こう、パイプオルガン演奏する。と、私がスウーと素足で入って行く…。古い教会。石段は磨り耗って窪んでいよう。壁には信者たちの思いが籠り、歴史の手垢で彩られている。『そういう中で、何かと出会い、出合いの時間を過ごしてみたい』』（日本読書新聞 1980年5月12日）

このように大野はエキゾティックな西洋のイメージ、しかも「誰もいない」教会という物象化されたイメージを大いにふくらませていた。『イエスの招き』において大野は、ラ・アルヘンチーナでも自分の母親でもなく、「ユダになって踊りたい」（大野 1981：6）と考えていたと自ら語っている。むしろ大野においては、現実の他者というよりも、他者の幻想こそがそのダンスを動機付けていたというべきなのだろう。

エメ・セゼールは『植民地主義論』で、「私は認めよう、異なる文明を互いに接触させることは良いことだ、異なった世界を混じり合わせることは素晴らしいことだ、と。どんなに優れた才能をもつていようと、文明が自分の殻のうちに閉じこもれば衰える。文明にとって交流は酸素である」と書き、しかし植民地化がその最良の「接触」だったとはいえないと論じているが（セゼール 2004：134）、ではそもそも「接触」とはどのような事態なのだろうか。異なる者同士が接触するその界面では何が起きているのか。

その一端として、ヨーロッパで書かれた公演評が日本でどのように翻訳されたかを見てみることにしたい。とりわけ1980年の『ル・モンド』『リベラシオン』などの公演評は、おそらくは現地で直ちに日本語に訳され、日本の新聞や雑誌などに取り上げられた。しかしその多くに誤訳が含まれており、ほとんどのメディアはそれらを無視して掲載しており、甚だしい場合には恣意的な加工さえ行われた。例えば既に見たゴーヴィルの記事は以下のように翻訳されている。

「ルドルフ・ボーディとマリー・ウィグマンを研究した最後のフィナーレは全く素晴らしかった」（ダンスワーク 1980：24）

元の文はこうである。

「彼はダンスを日本ではルドルフ・ボーデに、ドイツではマリー・ヴィグマンに学んだ。／最後の部分は、別れのシーンである。人生への別れ、愛への別れ、劇場への別れ[……]」(Gauville 1980 a)

明らかな事実誤認に対して辻褄を合わせたかのような曲解がなされていることが見て取れる。テキストの全体は充実した批評であり、それゆえに補修される必要があったのだろう。次の例は、『ル・モンド』のゴダールの文の紹介である。2箇所引用する。

「我々はナンシーでフリルのついた舞踏をみた。我々は詩の永遠の顔を見た。異邦人の眼差し、キッチ調のシャンデリアの灯った劇場の照明の中で、微笑の眼差しを、微笑の美しさをみた」(ダンスワーク 1980：25)

原文は「我々はナンシーでフリルをひらめかせる死を見た。その永遠の顔と、その奇妙な眼差し、その笑みの穏やかさを知った」(Godard 1980) である。

「一雄は自然の源の中に技術の最高の基礎を見出した。即ち喜びである」(ダンスワーク 1980：25)

原文には「カズ・オオノは自然の源の中にある洗練された技術の基礎を見出したようである。そしてそれは一派を形成した。中でも田中泯は [……]」(Godard 1980) とある。

第一の箇所は特に問題のある訳で、次の段落の内容が強引に混入されているのであるが、「死」が「詩」となっているのはいずれも日本語では「シ」と発音する特有の事情から来ているものと思われる。つまり訳者が直接書いたのではなく、口頭で読み上げたものを別の誰かが書き取ったのかも知れない。第二の箇所は誤訳であるばかりか、大野の「技術の最高の基礎」が「即ち喜びである」という、原文のどこにも見当たらない主張までが付け加わっている。

こうした翻訳テキストは報道関係の資料として提供された可能性があり、以後、今日に至るまで様々なメディアで流用されている。『毎日新聞』では、ゴダールの文が「我々は詩の永遠の顔を見た。微笑のまなざしを、微笑の美しさを見た」と紹介され(1980年8月31日)、1992年の『現代詩手帖』における大野一雄特集でもやはりゴダールの文が「一雄は自然の源の中に技術の最高の基礎を見出した。喜びである」と引用された(現代詩手帖 1992年6月号：103)。

誤訳がどのような事情によるものであれ、テキストの受容、さらには他者性の知覚が、一定の選好を経て、ナルシシズムとさえいふべきものに変形していることは明らかだろう。これは個々の具体的な文化をめぐる認識のバイアスである以前に、自己と他者が接触する界面に発生する張力(緊張)に例えることができる。

異なる文化は確かに接触によって交配する。しかし交配という出来事は、静的に了解されてしまえば、たちまちローカルな差異と普遍的な同質性とに二極分解してしまう。「異国情緒」とらわれさえしなければ、「普遍」的に共有可能だというわけである。ところが実際には、見て来たように、接触とは、発見、誤解、そして発明などからなる、もっと動的な出来事である。ある界面が生まれた時、その境目は容易に消失しない。むしろ界面とは、一つの衝撃がその面の両側に異なる形の反響を起こす、打楽器の膜のようなものなのである。このようにして、そもそもの始まりから異種交

配的な「大野一雄」という現象は、常に複数的であったし、実体が失われた後も、グローバルな分裂と変容を果てしなく続けていくだろう。

文献

- Anonym. 1982a. Brochure of Avignon Festival 1982.
- Anonym. 1982b. Brochure of Comédie de Genève.
- Anonym. 1982c. “Légende et modernité”. *Tout va bien Hebdo*, No.158, June 11, 1982.
- Anonym. 1982d. “Munich saisi par la fièvre festivalière”. Source unknown.
- Anonym. 1982e. “Une étoile venue du Japon”. *La Liberté*, May 29/30/31, 1982.
- Brunet, Marie-Danielle. 1982. “Kazu Ohno bientôt à Genève: 《L’Hommage à La Argentina》: une cérémonie secrète”. *Journal de Genève*, June 12/13, 1982.
- Dumur, Guy. 1980. “Nancy: le baroud d’honneur?” *Le Nouvelle observateur*, May 26, 1980.
- Eichholz, Armin. 1982. “Soloauftritt des 76 jährigen japanischen Butoh-Tänzers Kazuo Ohno: Letzte Tangos für La Argentina”. *Münchner Merkur*, June 2, 1982.
- Ferrer, Esther. 1980. “Kazuo Oono presenta en París sus espetáculos de danza moderna japonesa”. *El País*, June 28, 1980.
- Fischer, Eva-Elisabeth. 1982. “Ein Hauch von Tod: Kazuo Ohno, der Meister des Butho-Tanzes, im Großen Zeit”. *Münchner Kultureberichte*, June 2, 1982.
- Fraleigh, Sondra and Tamah Nakamura. 2006. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. Routledge.
- Gauville, Hervé. 1980a. “La nouvelle danse japonaise: Kazuo Ohno, l’aube d’une agonie”. *Libération*, May 21, 1980.
- Gauville, Hervé. 1980b. “Le seuil de l’entre deux-morts: Pina Bausch, Kazuo Oono et les autres”. *Libération*, 1980 (date unknown).
- Gauville, Hervé and Jean Kalman. 1982. “Entretien: La danse ichtyoïde de Kazuo Oono”. *Libération*, June 8, 1982.
- Gliewe, Gert. 1982. “Kinderglück und Todeslust”. *AZ Seuilleton*, June 4, 1982.
- Godard, Collette. 1980. “La mort complice”. *Le Monde*, May 20, 1980.
- Jeannet, Daniel. 1982. “L’œil du temps”. *Public*, May 1982.
- J. de S. “Kazuo Oono, de la tragedia a la farsa”. *La Vanguardia*, July 1, 1982.
- Lartigue, Pierre. 1982. “Le corps travaillé par le temps: L’essence de la danse”. *Humanité*, July 23, 1982.
- Manning, Susan. 2006[1993]. *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*. University of Minnesota Press.
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Westview Press.
- Seidenfaden, Ingrid. 1982. “Der Magier kokettiert mit Eros und Tod”. *AZ Seuilleton*, June 2, 1982.
- Unger, Catherine. 1982. “Kazuo Ohno ce soir à la TV romande: Le filtre d’amour”. *La Suisse*, May 30, 1982.
- Urdeix, Josep. 1982a. “Del dolor de Woyzeck al bailarín Oono”. *El Correo Catalán*, June 27, 1982.
- Urdeix, Josep. 1982b. “«Admirant l’Argentinita»: Recuerdo cincelado”. *El Correo Catalán*, June 30, 1982.
- 大野一雄 1981『わたしのお母さん』、大野一雄舞踏研究所
 『現代詩手帖』1992年6月号
 セゼール、エメ 2004[1955]『帰郷ノート／植民地主義論』砂野幸稔訳、平凡社ライブラリー
 『ダンスワーク』1980年 冬号
 『東京新聞』1980年7月8日
 『日本読書新聞』1980年5月12日
 『舞踏フェスティバル’85』公演パンフレット
 『毎日新聞』1980年8月31日