

大野一雄の手の動き

——『O氏の肖像』と『ラ・アルヘンチーナ頌』の映像分析——

藤田明史

はじめに

大野一雄（1906–2010）は、1980年代以降、国内外の公演で絶賛され、土方巽と並ぶいわゆる「舞踏⁽¹⁾」の創始者として知られる。これまでに明らかにされたところによれば、彼の舞踏は、次節で示すように自ら体験した出来事を発展させ作品を構成するという点にその表現上の特性を有していた。また、最新の研究では、その身体の深奥の構造の解明を日本のダンス史の流れや個別の作品研究によってとらえ直すものや、大野の身体表象と言語、文化、宗教などとの関係性を研究する文献が出版され、大野一雄研究の多角的なアプローチが徐々に進みつつある⁽²⁾。本稿はそれらの考察をふまえた上で、大野一雄の身体表現の特徴を改めて考察するものである。では、大野の舞踏における身体表現の特徴とはいったい何であろうか。筆者は、大野が踊る際の手の動きに注目する。大野一雄舞踏研究所に保管されていた1940年代以降の大野一雄の全写真を整理、分類し、子息である大野慶人が解説を加えた著書『大野一雄／魂の糧』において、大野一雄の手の動きについて、以下のような記述がある。

また手だけを見ても美しいです。手の動きに踊りがある。踊るときにいろいろなことを考えますが、結局最後に心がけるのは、ダンスになってくなくてはいけないということでしょう。言い換えれば、説明的ではなくて、「現れてくるもの」が踊りなのだと思います⁽³⁾。

解説を行う大野慶人は、実の父であり、踊りの師である大野一雄の手について、その動きによって現れてくるものが彼の踊りの特徴であると述べている。事実、大野一雄は「もし動けなくなったら手だけでも踊る、寝たきりになったら指だけでも踊る⁽⁴⁾」と大野慶人に語り、実際に足腰を悪くして車いす生活を余儀なくされた2001年以降も、車いすに乗りながら手だけで舞う踊りを続けたことから、少なからず自身の手の動きに特徴があったといえるだろう。よって本稿では、一時期舞台から離れ、映像作家である長野千秋と作り上げた映画と、大野の舞台映像との中に見られる両者の手の動きを比較して、大野一雄の身体の特徴を新たな視点からとらえ直したい。

以下では、はじめに先行研究をふまえるかたちで、大野一雄の舞踏を「精神論」と「技法論」の2つの視点からまとめる。そこで明らかにされる彼の舞踏表現は「生と死⁽⁵⁾」「生活」「戸惑い」「即興」といった言葉で表される。これらをもとに、つづいて長野千秋の映画『O氏の肖像』（1969年）の中に見られる手の動きを抽出し、その分析を試みる⁽⁶⁾。1969年から1976年にかけて、大野は模索していた自身の舞踏の方向性を映像作品におさめることで完成させた。また別の見方をすれば、創作途中の作品を公開し、その過程を確認する作業として映画を選んだととらえることもできよう。最後に、大野が舞台へと戻り、その後の活躍を決定づけた代表作品『ラ・アルヘンチーナ頌』（1977年）の中に見られる手の動きを抽出し、『O氏の肖像』の手の動きと比較する。その両者に同様の動きが存在すれば、即興舞踊と言われた大野の舞踏に手を用いた1つの型の存在を示すことができよう。それと同時に、この空白の期間に撮影された映画は、以降の大野一雄による舞踏作品の深化の道程を確認する上で、大きな意義を持つことになる⁽⁷⁾。

1 大野一雄の舞踏観の形成

映像分析に入る前に、大野一雄の舞踏観の形成についてまとめておく。その際に大きく、「精神論」と「技法論」の2つに分けて先行研究をもとに考察を

行う。まずは精神論について論を展開する。大野一雄の精神論とはいったいどのようなものだったであろうか。それは「死生観」「生活」というようなキーワードで言い表される。具体的に大野の活動を振り返りながら論を進めたい⁽⁸⁾。大野一雄は1906年北海道函館に9人兄弟の長男として生まれる。19歳で秋田県の大館中学校を卒業し、北海道函館付近で代用教員として小学校に勤める。翌1926年には現在日本体育大学の前身である日本体育会体操学校に入学し、その年に徴兵令により札幌歩兵第二十五連隊に入隊する。そして1年4カ月の兵役を経て体操学校に復学する。

大野は、1929年1月に帝国劇場へスペイン舞踊の舞姫ラ・アルヘンチーナ来日公演を見に行く。このアルヘンチーナの舞台に大野は大変な衝撃を受け、舞踊への道へと歩み、1949年には「アルヘンチーナへのあこがれを表現したものの⁽⁹⁾」である作品『タンゴ』を、その後30年近くを経て、1977年に本稿の考察対象となるアルヘンチーナを称えた作品『ラ・アルヘンチーナ頌』を発表する。大野は、アルヘンチーナの帝国劇場の公演から4年経過した1933年に、舞踊を学ぶため日本のモダン・ダンスの先駆である石井漠舞踊研究所に1年間入門する。その後、1936年に大野は江口・宮舞踊研究所に入所する。江口隆哉（1900-1977）はドイツのマリー・ヴィグマンから前衛舞踊ノイエ・タンツを学んだ。1933年に帰国した江口は、日本のモダン・ダンス界の中心的存在であった。「ドラマティックな演劇とか踊りとかってのは、いやというほど見ていた⁽¹⁰⁾」と語る大野は「抽象的なもの、これだなと思って⁽¹¹⁾」江口の門下生となった。そのときのことを次のように語っている。

12月31日、突然先生を訪ね、尋ねられたことは覚えていないけれど、ストーブの回りで即興を10分か20分、音楽なしでやらされ、それによろしいと言われた。ドイツに行かれたとき、マリー・ヴィグマンに“貴方は、今から即興をやってください”と同じことを、江口先生は私に⁽¹²⁾。

このような江口との出会いの後に、大野の稽古場での舞踊生活が始まる。し

かし、入所から2年経った1938年には、招集を受け、陸軍大尉として華北、ニューギニアにて従軍する。1945年ニューギニアにて終戦を迎え、1年間捕虜となり、1946年に帰国する。後に大野は、その頃のことを次のように語る。「どんな足取りでアルヘンチーナと出会うことが出来たんだ。死体を踏みしめ…歩くことが出来なかった。そのときにアルヘンチーナが手を差し伸べてくれた⁽¹³⁾」。つまり大野には、どうにもならない絶望と地獄、だがそこを生き抜かなければならなかった悲哀を経た経験があり、その経験が後の『ラ・アルヘンチーナ頌』を生みだした。まずこれが、大野の舞踏観の1つである「死生観」にあたる。日本に帰国した後、1948年まで江口の稽古を代行した。大野は江口の稽古場での体験を次のように述べている。

先づ、行くという思いが先行して足がついてゆく訳。肉体を主にしてやったとき、どうなるんだろう、という問題をはらみながら、そういうことを最初の半年間ひたすら教わった。(中略)そこから宇宙論的世界の出発となった習得したテクニクの限界を知りたいとも思っていた⁽¹⁴⁾。

大野は、第二次世界大戦の従軍生活の7年間を含む12年間の江口の稽古場で日本の初期のモダン・ダンスのテクニクを徹底的に学んだ。1949年には、「第一回大野一雄現代舞踊公演」を開催する。このように大野は江口の稽古場を経て、自身の稽古場を持つようになり、精力的に舞踊活動を行う。1959年には「大野一雄モダン・ダンス公演」にて、『老人と海』を上演し、後の方向性を考え直す事態に遭遇するのである。以下がその時の大野の感想である。

『老人と海』で考えたことは、テクニクの限界ということだよ。テクニクというのはもちろん生活と関係あるんだけど、芸術の限界をやるだけやっても、魂がはいっていないことがある。そうなるとある意味でそれは宇宙のなりたちなんだけど、そんなことも含めて、あれはとてもいい体験をしたと思うね。それでテクニクと生活が、実は矛盾してるんじゃない

ないかって思うようになった⁽¹⁵⁾。

この言葉は、以降の大野の作品を見る上で、非常に重要な言葉となる。この『老人と海』以後、技術の限界を感じた大野は、活動の方向性を大きく変えるに至った。彼は、魂の入っていない作品は技術がいくらあろうが良い作品にはならないと語る。テクニクは生活と結びついたものだと考えていた大野は、矛盾をはらんでいると考え直すこととなる。ではこの矛盾とは一体何であろうか。それはつまり、限界があるか否かということである。大野はここで、テクニクには限界が生じるが、生活の場では限界というものが存在しないのではないかと考えたのだろう。そして自身の踊りの技術に限界を感じた大野は、その技術を切り捨て、限りない生活の場で自身の踊りを極めようと邁進したのである。ちょうどその頃出会ったのが、土方巽である。当時の大野は既成のダンスの枠にはとどまらないあらたな表現を模索していた。その様子は当時の舞台批評からもうかがえる⁽¹⁶⁾。その後、大野一雄は1960年に『土方巽 dance experience の会』で土方の依頼で「デイヴィーンヌ抄」を踊っている。老男娼デイヴィーンヌとなった大野は、このときの体験を以下のように語る。

このときの体験は、私の踊りの原点ですよ。今でも稽古のとき、しょっちゅうあのときの気持ち、追いつめられた気持ちが戻ってくるんです。がらっと違っていました。もう恐ろしいほど、がらっと質が違ってしまったのです。私のやってきたそれまでのモダン・ダンスには、生と死のはざまなんてなかったですから。死と生の問題、そして宇宙論的な世界などその中からは見出せなかった。そんな夢のようなこと、空想のようなことなんて、踊りと関係なかった。そういうところでダンスをやっていたんです。あと、テクニクの問題だけだね⁽¹⁷⁾。

『老人と海』でモダン・ダンスのテクニクに限界を感じた大野はその翌年には土方の依頼で全く新しい舞台に出演し、以上のような感想を述べている。

この体験は、大野の以後の創造活動にとってまさしく原点となるものであったと想像に難くない。『老人と海』では考える余地もなかった生死の問題は以降の『O氏の肖像』、『ラ・アルヘンチーナ頌』の作中にも幾度となく登場し、彼が踊る際のモチーフの1つとして数え上げられる。この生死の問題は先に述べた戦争体験と通じる舞踏観の根底ともいえよう。

では続いて、テクニックの限界を見極めた大野の技法について論を進めよう。テクニックを捨てた大野に、はたして技法と呼べるようなものは存在するのだろうか。その問いかけの答えとして、以下の3つの言葉をあげ、考察を進めたい。

私は舞踏を始めるとき、いつも、何から始めたらよいか戸惑いを感じます⁽¹⁸⁾。

技術とは何かということのを定義づけることはとてもむずかしく、取り組むことが不可能なのではないか思われますが、それだからこそ取り組みがあるのかもしれないと思っております。技術は困惑の中にある。困惑は技術だ。観客は私と同じように戸惑いながら揺れ動いておったのではないのでしょうか。生きもののように紙の花をつけた細い棒を林立させながら戸惑う姿。申し訳ないが私まで戸惑い、めったやたらに無心に動きまわりました⁽¹⁹⁾。

私は幸せなことに動きがそのときどんなによくても、財産のようにしまいかんだ動きというものに頼れません。物忘れがひどいのですが、これは私の財産だと思っております。そのために常に即興に終始します。計画通りに、振り付け通りに順序正しく踊るということは私には出来ません。そのために、私なりに生命の誕生のように新たな生命の誕生を常に心がけます。動きを訓練して覚えるというより、常に即興によって、同じ動きであっても内容的にエネルギーの昂りの中で、生まれる動きを求めるので、気

持ちが落ち込むということは絶対に避けなければならないことだと思っています⁽²⁰⁾。

さて、以上の3つの言葉をまとめてみよう。これらに集約された大野の考えは、困惑は技術だ、ということである。大野は常に戸惑いながら舞踏を始める。それはつまり、技術を捨て去った結果生まれてくる戸惑いであり、大野はその戸惑いを自らの技法としたのである。大野は新たな技法・技術の創出はせずに、あえて戸惑いのなかに身を投じることにより、そこから現れる「めったやたら」な動きを舞台にさらした。この戸惑いの技法、言い換えれば暗闇の中で模索しながら手探りで進むような踊り、すなわち即興が『老人と海』以後の大野の舞踏技法の原型であり、作品においても、手を差し伸べる動きがどの動作よりもはっきりと特徴づけられてあらわれてくるのであろう。

では、大野の舞踏観について簡単に整理しよう。1つ目は死と生の問題である。これは自らの戦争体験や、土方巽との出会いが元となっている。そして、困惑や戸惑いといった問題である。ここから、手の動きを中心とした即興舞踊の原型ができあがった。では、以上を踏まえたうえで、次節では映像の分析に移る。

2 『O氏の肖像』における手の動き

前節で導き出された「死と生」「困惑は技術」という大野の言葉を手掛かりに手の動きに焦点をあて、具体的に大野が舞台から離れた期間に撮影された長野千秋監督による『O氏の肖像』を分析対象とし、彼の身体の特徴をとらえ直したい。その前に、まずは活動の場を映画に移した意義について考察しよう。大野は「天からエネルギーを地から養分をもらい、琴線に触れるものをつくりたいと頭を悩ませていた時期だったから、発想の転換にも映画はよかった⁽²¹⁾」と語るが、なぜ舞台ではなく、映画でなければいけなかったのだろうか。その理由をあげる。まず1つに、撮影の場所というものがある。本作品

は大野と関係の深い場所で撮影を行っている。例えば自宅やその周辺であったり、勤めていた学校であったり、その学校のボイラー室を映画の舞台としている。大野がこれまで体験した生活の範囲内で撮影が行われているのである。以降に示す通り、映画を通して彼が描こうとした魂であるとか、生と死の問題、無心というようなものが舞台よりも日常生活においてのほうが容易に表現できたのであろう。2つ目の理由は、記録として残しておくことを可能にしたという点である。息子の大野慶人は、この時期のことを以下のように記している。

そういう3作の映画を作ることによって、一雄は自分の原風景に入ってしまったというか、自分の内部に深く降りる作業を続けたわけです。その期間が一雄の次の再生の可能性を生んだのだと思う。(中略)自分の原風景を歩いたのだと思う。原風景と同時に自分の内部をずっと旅した⁽²²⁾。

土方巽との出会いを経て、テクニックと生活とが矛盾していると悟った大野一雄は、テクニックを捨て、人間にとって普遍的な生と死の問題や生活に呼応した舞踏の考えを持つようになる。その生活を振り返るために、舞台から離れ、自らの生活範囲で映像作品を撮影したと考えられる。

以下、本作品で特に手が印象的に描かれている箇所を抽出し、その分析を行う。まず、木製の風呂桶から大野が姿を現すシーンである。全身白塗りで、黒いハットに一輪の花をさし、女性用のワンピースを着用し、胸にはネックレスをしている。このシーンでは、バックの背景は切り取られ、画面には、風呂桶にズームインしその中から現れる大野の姿がある。まず、風呂の蓋をずらし、右手、左手の順ででてくる。天を仰ぐように遠くを見つめる大野(図1)は、歯を食いしばって起き上がる。以降に示すシーンに共通して言えることは、大野の手が固くこわばって縮んでいることである。風呂桶のそばで腰を下ろす大野は空に手を向け、不意に立ち上がり、茫然としたまま次第に歩み始める(図2)。次は水辺にかがみこむシーンである。水辺を背景に、座り込んだ姿をズームインで映し、本シーンは始まる。頭を抱え込み、その後、水辺の全景を背



図 1



図 2



図 3



図 4



図 5

景に、ズームアウトで全身を映す（図3）。さらにシーンの抽出をすすめよう。今では使用されなくなった下水溝の格子状の柵を背景に、大野はたたずんでいる。そして何かを求めるように階段にむかって足をを進める（図4）。カットが変わり、両手を天に掲げた大野は歩き回りだす（図5）。映画全体を通して、常に手持ちのカメラを用い、自由に動き回

る大野の姿をとらえている。固定のカメラを用いないことで映像にブレが生じ、観客に対し不安感を煽っている。またそれと同時に揺れ動く大野の姿に、彼の即興性が表現されている⁽²³⁾。

監督である長野千秋は、「大野の内部の天国から地獄にいたる遍歴遊行の宇宙論的展開であり、いわゆる肉体的表現による体得的な伝達表現を試みたものだ⁽²⁴⁾」と語る。すなわち、現実には存在しない不気味な姿のまま、即自的に生まれる動きを画面に収めることで、大野の即興を表現したといえる。この映画が作られた時期というのは、ちょうど大野が舞台公演というものをやめていた空白の期間であった。これにより、実際には踊らなかつた空白の期間に撮られた作品を通じて、大野は自身の舞踏観を決定づけたと考えられる。また別の見方として、大野一雄舞踏研究所の溝端俊夫は、『O氏の肖像』、『O氏の曼荼羅』（1971年）、『O氏の死者の書』（1976年）を合わせたこれら3部作について、以下のような評を述べている。

作品の完成度に荒削りな面は否定できないが、これは全体をワークインプログレスとして見るほうが正しい。一連の作品は外側から映像を残すために設計されたものでなく、内側からほとぼしり出るものの痕跡であり、舞台に於ける沈黙と映像に於ける饒舌は、大野一雄の来たるべき飛躍を予見している⁽²⁵⁾。

溝端はこの3部作をワークインプログレス（work in progress）、つまり「創作途中の作品を公開し、作り手自ら、実際の公演で作品づくりの過程を確認し、また観客の視線や意見を参考にしながら作品を練り上げていった手法」であったとして評価している。しかし、その手法を証明するために、根拠をあげて考察している研究は、現時点では筆者の知る限りではない。そこでここからは、本作品を大野一雄の以後の舞台作品の基盤となったワークインプログレスとして仮定したい。より良い作品に仕上げるため、創作途中のものを試験的に発表し、周囲の意見を取り上げながら作品を練り上げていく手法とするなら

ば、先の大野慶人の「自分の内部に深く降りる作業を続けた」、「その期間が一雄の次の再生の可能性を生んだ」という言葉にも合点がいくだろう。『O氏の肖像』にみられる大野は、全身白塗りの姿で画面に現れてくる。舞台を離れ、自身の生活する場所を背景とした理由は、自らの体験を呼び起こすためであり、また観客に対しても大野の記憶を見てもらうためである。しかし、映画の中では、その白塗りの姿から理解できるように素の大野が踊るわけではない。大野の身体を媒介とした「幽霊」と呼ぶべき姿が存在するのみである。その「幽霊」の手は、指を曲げ、こわばった形をしている。そして、手が動き出すのをきっかけに、胴体、足が動き出す。大野の言葉から導き出されるこの技法は「魂が先行する」ためにそれに追いつこうとする身振りの表出である。また、この映画の技法において特に重要な点として挙げられるのが、手持ちのカメラを持った際に生じるブレである。これは観客を不安にさせる要素を含んでいると同時に、舞台上の大野の動きと同様に映画自体の即興性を呈示したといえよう。

3 『ラ・アルヘンチーナ頌』における手の動き

先に述べた溝端の言葉を手掛かりに、舞台から離れた空白の期間に撮影されたO氏の3部作はいわゆるワークインプログレス、制作過程の確認作業の一種であると仮定した。本節では、舞台に戻ってきた最初の作品である『ラ・アルヘンチーナ頌⁽²⁶⁾』の舞台映像を用いて、溝端の論の検証を行うとともに、手の動きに焦点を当て、大野の身体の特徴をあぶりだす。『O氏の肖像』にみられた手の動きが『ラ・アルヘンチーナ頌』にも確認できれば、その証明の一端を担えるといえよう。

大野のもとで学び、ニューヨークで活躍するようになった舞踊家エイコ&マコから、1976年に何の前触れもなく、アルヘンチーナの資料が送られてきた。以下は、そのときの大野の心境である。

アルヘンチーナが、写真ですよ、私に語りかけてくれた。『大野さん、あなたは踊ってください。私に踊ってください』。写真をこうして見ながら、目が離れないで、心が、魂が、写真が「踊ってください」。もうどうしていいかわからないんです。そういうとき、困っちゃった。力がないから。そのときに、次の言葉が『大野さん、私が踊るから一緒に踊ってください』とこう言った。あのアルヘンチーナが、にこっと笑って『一緒に踊ってください』。で、私はね、そう言われればさ、もう最高だから『ありがとう』、こう言って一年たってさ、舞台を持ったんです⁽²⁷⁾。

このような偶然から、大野は『ラ・アルヘンチーナ頌』を創作するようになった。本作は土方の振付・演出でソロ公演であった。初演では低い男の声で、大野がアルヘンチーナに捧げる舞台をするというアナウンスが入る。第1部「死と誕生」では、暗転の舞台に「トッカータとフーガ」が流れ出す。オルガン音の和音が響くと、舞台中央上手寄りの通路にスポットが当たり、洋装の老女と化した大野がゆっくりと立ち上がる。手袋をはめ、黒いレースのネットに大きい黒い帽子に白いマントをはおり、顔は白塗りで赤い口紅をつけ、右手にはバラを一本持っている。ゆっくりと前に進み舞台にのぼり、中央で静かに倒れ伏すと暗転する（図6）。便器に顔を突っ込み、吐血しながら死んでいく場面である。その後、シミーズを着た少女が暗い照明の中に浮かび上がる。マリア・カラスの歌とともに、徐々に立ち上がり、先ほど倒れた男娼の帽子とマントを身につけ去っていく。この場面は、「ディヴィーヌ抄」と呼ばれる。先に述べたように、大野は1959年9月二部作『禁色』、1960年に『土方異 dance experience の会』で土方の依頼で「ディヴィーヌ抄」を踊っている。これは作家ジャン・ジュネ（Jean Genet, 1910–1986）『花とノートルダム』に登場する老男娼の名前である。第2部「日常の糧」では、黒い海水着一枚になって、さらけ出す老いた大野の体の特徴である（図7）。無音の中でゆっくりと歩き、倒れ転げたり、暗転の中で体を伸ばしたり、しゃがみ、倒れ、起き上がって、両手を左右に伸ばして再び歩む。第3部「天と地の結婚」では、大野



図 6



図 7



図 8



図 9



図 10



図 11



図 12



図 13



図 14

はピアノとともに舞台上に運ばれ、傾いた姿をピアノに預け、足を交差させたまま動かないままでいた（図8）。その後、ゆっくりと崩れ落ち、床を這いつくばる姿で、ゆっくりと立ち上がる。第4部「タンゴとともに」で大野はタンゴを踊る。前奏が終わると、少しずつ光があたり、丸いスポットがいくつも闇の中に浮

かび、紫のフリルのスカート、白い大きな襟で胸元に大きな飾りを付け、透ける提灯袖の黒い上着、白手袋、頭に小さな花、ピンクの靴で踊る。しばらく無音で踊り、足音を響かせながら両手を下げた踊りから、床に座り込み、立ち上がり、ゆったりと踊った。第5部「感謝をこめて」は再び、マリア・カラスの曲とともに、ピンクのワンピース、頭に赤い花の帽子をつけて踊る。以上が、『ラ・アルヘンチーナ頌』初演時の舞台である。この公演において、大野は各部にあわせてそれぞれ衣装の着替えを行い、舞台上上がっている。初演時（1977年）の映像と、後の公演時（1994年）の映像を比較すると、各パートの選曲は一定であるのに対し、大野の踊りは多様であり、終始即興に呈している。一定の同様な動作は各部に用意はされており、それぞれの個性はつかむこ

とができる。両者を比較すると、たとえば、第4部「タンゴとともに」における倒れこむ姿（図9, 1977年時）（図10, 1994年時）や、座りこむ姿（図11, 1977年時）（図12, 1994年時）などがある。しかし、一定の振り付けはなく、すべての動作は舞台の度に大野によって作られている。

各部の特徴は以上に指摘したとおりである⁽²⁸⁾。そこで、本稿の目指すべき点としてあげられる、大野の手の動作に注目して論を進めたい。大野は自身の身体のどこよりもまず初めに、手を大きく動かします（図13, 1977年時）（図14, 1994年時）。そして、胴体はそれらに従うように進み、両足は後を追いかけていきます。第1節で述べたように、テクニックを切り離れた状態で生じる「困惑」はこうした身振りのうちにこそ現れてくるのではないだろうか。その答えを見出すために、以下の3つの言葉を引用しよう。

踊るときには、魂が先行する。人間が歩くときは、足のことを考えますか。誰も考える人はいない。子どもは、こっちへおいで、と呼ばれて、おかあさん、と、こういくでしょう。命は、いつもそういうものですよ。じっとしていない⁽²⁹⁾。

魂が先行する。あと一歩いくと、肉体が消滅する。死んでしまう。それから先は幽霊ダンス、幽霊ダンス、お化け。肉体がだめになるからお化けになるのか。あんまり美しいもんだからさ、美しいから肉体のこと忘れちゃって⁽³⁰⁾。

ダンスっていうのは幽霊だと思っているわけだ。幽霊でなくちゃだめだ。形があるようで形がないようで形がちゃんとある。私の心の中に、鳥も住んでいる、獣も住んでいる、何も住んでいる。幽霊でなくちゃだめなんだ⁽³¹⁾。

大野にとって、踊りとは魂が肉体に先行する現象のことなのである。先行せ

ざるをえない困惑した状態にこそ、「生活」という言葉とともに大野が語ろうとした「死と生」の踊りが生まれるのであろう。大野はその「死と生」の問題を「幽霊ダンス」に昇華し、観客に披露するのである。大野は自分の姿を「幽霊⁽³²⁾」に置き換えて舞踏を舞う。自身の戦争体験から「死と生」の問題を身近に感じていた大野は、モダン・ダンスに限界を感じ、テクニクとは切り離れた「生活」に根付いた踊りをするようになる。そして土方との出会いを経て、改めて「死と生」を考えさせられることになった。映画における大野の姿も、また舞台上における大野のアルヘンチーナの姿も、大野の肉体が示す形にこそ、「魂が先行」する困惑した状態において「幽霊ダンス」が現れてくる。観客が見ているものは、先行する魂をかたどった手の動作と、取り残された胴体や足が大野の肉体の内で連動する様子である。先に引用した文章の「幽霊」という言葉は以上のようなかたちで結びつく。「幽霊でなくちゃだめだ」とあるが、これは幽霊の演技をテクニクでやるということではない。むしろ演技やテクニクを捨て去り、無心で踊ることが、ここで目指されている。その考えが、先ほど述べた手であり、そして追いかける腕、足、胴体となって私たちの前に現れてくるのである。繰り返しになるが、大野にとって舞踏とは、テクニクを捨てることであり、また生活そのものなのである。そういった思いに向かっていく大野の思考が「幽霊」という言葉になって強く出ている。

お わ り に

本稿はまず、先行研究をふまえるかたちで、大野一雄の舞踏観を「精神論」と「技法論」の2つの視点からまとめ、彼の舞踏観を「生と死」「生活」、そして「戸惑い」「即興」といった言葉であらわした。これらの大野の言葉は、総括すれば何を意味しているのであろうか。また、これらの言葉を大野は、いったいどのようなかたちで舞踏に変換したのであろうか。以下にその疑問の答えを述べる。

人間は何のために生きているのか。人間を支えているものは何なのか。命を大切にす。自分の命も他人の命も。それが踊りになる。痛みは大切だ。必死になる。子供が病気になる。お母さんはこの子と代わってあげたいと思う。でも代わってやれない。だが、そうした心の痛みが踊りには一番重要なこと⁽³³⁾。

大野は「生活」というものを舞台に立ち上げたいと考えた。ここでいう「生活」とは、痛みを伴うような現実の経験のことである。例えば病にかかった子供と、その病を代わってあげたい母親、しかし代わってあげられないという現実深く悲しみを抱く。それが「踊りには一番重要なこと」と大野は語る。そういう母親をも踊りのモデルとしているというのである。大野にとって、こうした他者に想いをかけるということが舞踏で表現されなければならないのである。生活を踊るのではなく、生活を演じるのでもない、そうではなく、踊りが生活そのものでなければならないということが大野は考える。これがすなわちテクニックが必要なのではない、テクニックと生活というのは矛盾しているということを示すのである。さらにつきつめると、「無心」ということにも繋がってくるだろう。2001年以降、車椅子で舞台上に出てくる大野の姿を見ると、テクニックなどはもう実際には出てこないような弱った身体が「無心」の状態ともいえる。

本稿で試みた、映画『O氏の肖像』中に見られる手の動きの分析は、このことを明らかにするためのものであった。2001年以降になって、大野は模索していた自身の舞踏の方向性を映像作品として完成させた。また本論では、溝端俊夫の論をもとに、大野は創作途中の作品を公開し、その過程を確認する作業として映画を選んだという仮説を提示した。その検証のために筆者は、大野が舞台へと戻り、その後の活躍を決定づけた代表作品『ラ・アルヘンチーナ頌』中に見られる手の動きを抽出し、『O氏の肖像』の手の動きと比較した。その結果、本論で示したように、両者には手の動きを中心に同様の動きが存在した。これにより、この空白の期間に撮影されたO氏の3部作は以降の

大野一雄による舞踏作品の深化の道程を確認する上で大きな意義を持つことが明らかになった。さらに、重要な点として、実際に舞台に立って踊らなかつた空白の期間に撮られた3作の映像作品を通じて、大野は自身の舞踏論を完成させたとも考えられる。実際に彼が描こうとした魂や幽霊の姿は映画のほうが舞台よりも容易に表現できる。つまり、そこには映画ならではの強みがあるといえよう。この映画を見ると、実際に大野の描こうとした幽霊の姿が各所に見受けられる。

大野の舞踏の1つの特徴は彼の手の動きである。まず目が遠くの方角をとらえる。それはただ遠くを見ているのではなく、何かをとらえている。そしてそこに手が伸びていく。必然的にそれは足や胴体を置き去りにしている。足は目と手の動きに応じて、追いかけるような形で従っていく。こうして大野の言う「魂の先行」という現象が踊りとして現れているのだ。そして本論は、もう1つ大野の舞踏を語るうえで、新たな論を導き出す一端を担うことができたと考える。同様の動きが存在したということは、即興舞踏と言われた大野の舞踏に手を用いた1つの型を掲示できたのではないか。今後の発展として、日本の伝統舞踊との型の比較を通じ、大野の舞踏の特異性を導き出したい。

注

- (1) 舞踏がバレエやモダン・ダンスと最も大きな隔たりをもつのは、後者が現実の身体を隠そうとするのに対して、前者はむしろ現実の身体を舞台上にあらわにしようとする点にある。
- (2) 以下を参照。岡本章編『大野一雄・舞踏と生命 大野一雄国際シンポジウム2007』思潮社、2012年。
- (3) 大野慶人『大野一雄／魂の糧』フィルムアート社、1999年、47頁。
- (4) 吉増剛造・大野慶人・樋口良澄「火炉の傍らにたつこの巨人」『現代詩手帖』2010年9月号、思潮社、14-15頁。
- (5) 「生と死」との関わり方をめぐると大野と土方巽の相違は、両者の舞踏を決定的なものにしている。大野は死そのもののなかで踊る境地にいたるとき、はじめて舞踏は生まれると考える。それに対し、土方は死と生の出会う場所はあるにしても、そこで両者がひとつになることは決してないと考える。以下を参照。木村覚「死者と一緒に踊る老体——『ラ・アルヘンチーナ頌』の分析」『言語文化』第25

号、明治学院大学言語文化研究所、2008年、29頁。

- (6) 『O氏の肖像』をめぐる詳細な先行研究として、宮川の論文があげられる。本稿は映画と舞台における手の動きに着目し、大野の身体表現の特徴を解き明かしたい。以下を参照。宮川麻里子「大野一雄の舞踏形成期における映画「O氏の三部作分析」——身体、イメージを読み解く——」『演劇映像学』第1集、早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム編集委員会、2011年、269-288頁。
- (7) 日本における舞踏と関わりの深い実験映画の先駆として、ドナルド・リチャーによる『戦争ごっこ』（1962）がある。舞踏家土方巽の協力のもとに作られた本作は、一匹の山羊をめぐる少年たちの争いを無言劇で表した寓話的内容であるが、鮮烈なモノクロの画面に収められた砂浜と波、少年たちの表情や身振りなどが神話的イメージを作り出している。リチャーは、実験映画は小説ではなく詩でなければならぬと語り、自ら実践する。これはマヤ・デレンやケネス・アンガーらの作品から受けた影響だけでなく、異邦人として日本で体験したコミュニケーションの問題や、俳句など日本独自の伝統的な短詩文化に対する関心などが関係している。以下を参照。大橋勝「日本の実験映画小史」『実験映像の歴史：映画とビデオ——規範的アヴァンギャルドから現代英国での映像実践——』晃洋書房、2010年、236頁。
- (8) 青年期の大野の活動については以下を参照。相原朋枝「舞踏家・大野一雄の活動——1977年作品『ラ・アルヘンチーナ頌』以前」『お茶の水女子大学人文科学紀要』第56号、2003年、153-166頁。
- (9) 大野一雄インタビュー、読売新聞、1992年10月15日。
- (10) 大野一雄「シンポジウム 江口隆哉を語る」『舞踊学』第17号、1995年、40頁。
- (11) 同前箇所。
- (12) 同前箇所。
- (13) 大野一雄『大野一雄 稽古の言葉』フィルムアート社、1997年、138頁。
- (14) 大野一雄「シンポジウム 江口隆哉を語る」『舞踊学』第17号、1995年、40頁。
- (15) 大野一雄・大野慶人・中村文昭「舞踏という表現方法」『現代詩手帖』6月号、思潮社、1992年、28頁。
- (16) 江口博「大野一雄公演に寄せられた批評」『現代舞踊』2月号、現代舞踊社、1954年、17頁。
- (17) 石井達朗・大野一雄インタビュー『アウラを放つ闇』PARCO出版、1993年、299-300頁。
- (18) 大野一雄「稽古の言葉・稽古とは」『舞踏譜 御殿、空を飛ぶ。』思潮社、1992年、26頁。

- (19) 大野一雄「技術とは何か」『舞踏譜 御殿, 空を飛ぶ。』思潮社, 1992年, 35頁。
- (20) 前掲書, 36頁。
- (21) 大野一雄インタビュー「宇宙の分霊として」『現代詩手帖』9月号, 思潮社, 2010年, 149頁。
- (22) 大野慶人『大野一雄／魂の糧』フィルムアート社, 1999年, 208-209頁。
- (23) 筆者は2012年日本映像学会全国大会(於九州大学)において、『飯村隆彦「舞踏映画」に関する一考察』と題して, 発表を行っている。本発表では土方巽の舞台を撮影した記録映画『あんま』と, 本稿で取り扱った『O氏の肖像』における撮影方法の差異を見出し, 飯村の提唱した「シネ・ダンス」の定義付けの一端を担った。
- (24) 『日本映画監督全集』キネマ旬報社, 1976年, 286頁参照。また, 大野自身もその著書の中で同様のことを述べている。「現実の世界に天国と地獄があるのではないか。天国は高いところで地獄は低いところなのか。結局, 自分の世界をお散歩するということ, それは冥府であり, 天国であり, 他のところである。天界, 地獄についてのいろいろなものを読んでいても, 私には現実のことを書いていともしか思われない。天国と地獄は現実の中にあるのではないか。でも, 天界と地獄は見たことも体験したこともないからわからないが, 心のなかとなると, ものすごい地獄がある。」大野一雄『大野一雄 稽古の言葉』フィルムアート社, 1997年, 200頁。
- (25) 溝端俊夫「大野一雄作品解題」『現代詩手帖』9月号, 思潮社, 2010年, 157頁。
- (26) 大野にとって, アルヘンチーナとは何だったのか。大野はアルヘンチーナの踊りを真似ているわけではない。わずかに残されたアルヘンチーナの映像と大野の舞踏はとても似通っているとは思えない。大野には男娼のイメージやノイエ・タンツなどの要素も入っている。しかし大野の心と体に刻みつけられた体験は, 舞台上でアルヘンチーナと出会うことで, その身体に現れてくるのである。志賀信夫「ラ・アルヘンチーナと大野一雄」『Corpus 身体表現批評』第1号, 書苑新社, 2007年, 44頁。
- (27) 大野一雄『大野一雄 稽古の言葉』フィルムアート社, 1997年, 135頁
- (28) 1977年当時の舞台評は以下を参照。志賀信夫「ラ・アルヘンチーナと大野一雄」『Corpus 身体表現批評』第1号, 書苑新社, 2007年, 38-43頁。
- (29) 大野一雄『大野一雄 稽古の言葉』フィルムアート社, 1997年, 83頁。
- (30) 前掲書, 194頁。
- (31) 前掲書, 76頁。
- (32) 本稿で取り上げなかったが, 1985年東京の朝日ホールで行われた公演『死海——ウイナーワルツと幽霊』(土方巽演出)では, 副題にある通り, 「幽霊」をモチーフに踊っている。「幽霊ということになると, 死があります。歳をとっ

て肉体的にだんだん衰えてくるせいかもしれないが、昔から踊りでは舞踏の場合でも、魂が先行して、心の芯、心の奥底が先行して、肉体もそれについてくる、魂と肉体は離れがたいものではあるけど、歳をとってくると、体力が続かない。若い人が踊るとすぐ肉体、テクニックのことを考えるが、テクニックとは何か。歳をとると、死を追求し、死を考えざるを得ない。そういうところが、若い人と違う。体験の積み重ねは、技術と違い、人生のなかでいろいろ直面し、根源的な問題に触れることとなる。歳をとればとるほど、内面から湧き上がる、じっとしてられない状態になるのではないかと思う。肉体は追い詰められていっても、反対に魂は研ぎ澄まされて、根源的な問題に深く関わってくるのです。」立木燐子「大野一雄 百歳 生命の輝きいや増して-大野一雄インタビュー」『Corpus 身体表現批評』1号、書苑新社、2007年、15頁。

- (33) 大野一雄『大野一雄 稽古の言葉』フィルムアート社、1997年、170頁。

映像・図版資料

DVD『美と力』NHK ソフトウェア、2000年

DVD『KAZUO OHNO & O 氏の肖像』大野一雄舞踏研究所、2004年

——大学院文学研究科博士課程後期課程——