

# 異界の踊り手

## —大野一雄の言葉—

岸 田 真

キーワード：大野一雄、舞踏、土方巽、神秘体験、臨死体験

### はじめに

人はなぜ大野一雄の踊りで泣くのだろうか。

詩人の白石かずこは、かつて「観客のすすり泣きはやがて号泣に変わった」と詠っていた。舞踊評論家の市川雅は『ラ・アルヘンチーナ頌』のアンコールで不覚にも涙を流し、曾我蕭白の研究者辻惟雄は自分は感情の起伏が乏しいにも関わらず赤レンガ公演でわけもなく涙が出たと告白し、世界的建築家磯崎新は、作家の井上ひさしと共に岐阜織部賞受賞式の舞台上で踊る大野の姿で泣いたと記している。踊りに感動して涙が流れる経験は、珍しいことではない。森下の『ジゼル』、熊川の『ドン・キホーテ』、勅使河原の『ルミナス』、あるいはギエムの『ボレロ』など、美しい踊りはいくらでもある。そこにあるのは、かくもしなやかな腕の動きであり、重力を軽々と超えたような跳躍である。しかし大野にパリ・オペラ座のエトワールやロイヤルバレエ団のプリンシパルのような目をみはる姿はない。

大野は高齢の踊り手だった。ソロリサイタルのときに40歳を超えており、その名が広く知られるようになったのは、70を過ぎてからのことである。老いたダンサーといえば、たとえば武原はん(1903 - 1998)、四代目井上八千代(1905 - 2004)、プリセツカヤ(Maya Mikhailovna Plisetskaya, 1925 -)らの名が思い浮かぶ。彼女たちもまた高齢まで舞台に立っていた。だが顔を白塗りにし、安物のドレスをまとった女装の老人と舞姫たちを同じようなものととらえることは難しい。<大野一雄アーカイヴ>を創設したポロニヤ大学のエウジェニア・カジニ・ロバ教授は「最初、登場したとき、正直に言って、よれよれの老人が醜いカラダをドレスで着飾っている姿しか印象に残りませんでした。踊りと言っても、舞踏の基本であるステップ・スピン・ジャンプもありません。それで、身をひいて大野一雄の踊りを観ていたのですが、いつしか、熱いものが心から沸き上がり、頭で冷静に分析している自分が何かによって溶かされているような感触を持ち、踊り終わったときには、身をのりだして、深く感動していたのです」(詩、P96)と打ち明けている。あの明晰な渡辺保ですら「大野一雄を見ると、私はしばしば涙をこぼすのである。

なんで泣くのか。私には全くわからない。不意に涙がこぼれる。普通、劇場で泣くとしたらば、それは主人公が可哀想だとか、ドラマに興奮した結果とか、あるいは演者の人生を思うからだろう。そうではない。大野一雄の場合には、なんの動機もない。不意に涙がこぼれる」(詩、P86)と、その不可解さを告白しているほどなのである。

大野一雄の踊りは独特である。本人がしばしば「でたらめの限りつくしている」と語っているように、動きはほとんど無く、恥じらうような仕草を見せ、ときに空中になにかを投げるような動作を繰り返し、あるいはただその大きな手をひらひらと動かしているだけのように見える。にもかかわらず、どうして多くの人々は大野の踊りで泣くのか。

## 1、作品をめぐる言葉

大野一雄を褒め称える舞台評や特集した雑誌は無数にある。また本人による著作や対談も残っている。大野の言葉は土方巽(1928 - 1986)ほど晦渋ではないが、繰り返しが多く、その内容も茫漠としている。何度も語られるのは、自己の作品をめぐる事柄であり、最も言及が多いのが、大野の代表作として知られる『ラ・アルヘンチーナ頌』、『わたしのお母さん』、そして『死海』である。

大野一雄が、その名を世に知らしめたのは『ラ・アルヘンチーナ頌』の公演であった。

彼は23歳のときに、帝国劇場でアルヘンチーナの舞台を見た。詩人ロルカも絶賛したというスペイン舞踊の革新者アントニア・メルセ(Antonia Mercey Luque)は、1890年生まれ。アルヘンチーナ、つまり「アルゼンチンの女性」と呼ばれたのは、彼女がブエノスアイレス生まれだったためである。カスタネットの女王とも称された彼女は、マドリッド王立劇場のプリマとなり、1936年パリに没した。ピアノのパッセージにカスタネットをシンクロさせ、奔放に踊る姿が映像で残されている。29(昭和4)年1月26日から30日までの来日公演は、六代目梅幸も感嘆したといわれる。大野は熱心な舞踊ファンだったわけではなかった。在学していた体操学校の学生食堂の経営者であり友人でもあった門田義雄に誘われて、たまたま劇場へ足を運んだのである。大野一雄が、その舞台を観たのは三階の天井桟敷。現代のようにマルチスクリーンなどない時代、その姿は米粒ほどのものであったはずである。だが大野には、アルヘンチーナがすぐそばで自分のためだけに踊っているように感じたという。そしてその姿に大野は心を奪われてしまう。

それからおよそ半世紀の時を経て、70歳になった76年の日のことはよく知られている。大野は中西夏之(1935-)の個展を訪ねる。中西は、63年には、高松次郎、赤瀬川原平らと〈ハイレッド・センター〉を結成し、銀座の街頭や画廊などで日常に懐疑を突きつける様々なイベントを実践していた美術家である。その出口に近いところに掲げられていた一枚の絵の前〈絵の形13-h〉(1973)の前で、大野は立ちつくす。問題の絵は上部に丸い円のようなものが描かれているだけのものであった。「それは、垂鉛板に油彩で描かれた、曲線による幾何学的なデザイン」の絵でした。作者の中西さんはアルヘンチーナを全

く知らず、出会ったこともないのに、アルヘンチーナの舞踏の世界をそのまま描いていたのです。その絵の中に、私はアルヘンチーナを観たのです」(100)。その夜、帰宅すると、ニューヨークからアルヘンチーナに関する資料が送られていた。ニューヨークを訪れた大野の弟子エイコ&コマ夫婦が、リンカーン・センターの市立図書館内のダンスコレクションで、アルヘンチーナの写真などをコピーして大野に送ってきたのである。そして「大野さん、私も踊るから一緒に踊りましょう」と誘う彼女の声が聞こえてきた、と大野一雄は何度も記している。もっともこれはいささか出来過ぎの話だ。実際に写真が送られてきたのは、個展の数日後のことであり、アントニオ・メルセが「一緒に踊ろう」とさそったのも、夢の中のことであったらしい。初めてアルヘンチーナの姿を観てから「忘れることの出来ない出会いだった。以来五十年の歳月にわたる遍歴、時折思い出されたのに呼んでも叫んでも彼女は私の魂の奥底に隠棲し私の目の前に姿を現すことはなかった」(詩、p157)にもかかわらず、アルゼンチンの女王とは何の接点もない中西の作品から啓示を受けた大野は、「こうして、アルヘンチーナと再び出会った時、私はアルヘンチーナを頌えるために、舞台上に立つことを決意しました。中西さんの絵の前で、丸太棒のように、突っ立ったまま、私の魂の奥底からアルヘンチーナが蘇ってくるのを感じていました。そして私は思ったのです。たとえば火に焼かれて灰になろうとも、私は彼女を追いつづけることを止めないであろう」(100)と決意する。

77年11月2日 第一生命ホールで初演された『ラ・アルヘンチーナ頌』は当初大野一雄と研究生が踊る群舞作品として考案されていたが、演出の土方のアイデアによりソロとなったものである。ときに大野71歳。最後の舞台かと思われたが、再生の発端であった。それは第一部「ディヴィーナ抄 死と誕生」、第二部「日常の糧」、第三部「天と地の結婚」、第四部「タンゴ 花、鳥、バンドネオンの悲しみ」、第五部「ラ・アルヘンチーナ頌」、第六部「エピローグ」から構成されている。第一部「死と誕生」は、バッハのオルガン曲の中で最も有名なくトッカータとフーガ、二短調 BWV565 >で始まる。黒のロングドレスに白いマントをつけた大野一雄は客席に座っている。それは花飾りのついた帽子を身につけた男娼ディヴィーナである。顔は白塗りだ。スポットライトに照らされ、ゆっくりとあたりを見回した彼は、少しずつ舞台にのぼっていく。真紅の緞帳の前に無音の中で立ちつくした男娼は、マントを取り、その上に横たわる。これは大野がアルヘンチーナから誕生する生と死を超えた場面だという。ディヴィーナが死んだあと、「日常の糧」が始まる。黒のトランクスを着けただけの大野は無音の中で舞う。ときおり口は半開きとなる。照明も最小限に保たれている。大きく両手を広げたかと思うと、身体をよじる動作を繰り返す。「天と地の結婚」はバッハの<平均律曲集第一番 BWV846>の永井宏による生演奏だ。グランドピアノの横ではりつけられたキリストのように、大野は口をあけたまま、ほとんど身じろぎもしない。休憩をはさんだ第二部は、紫のフレアのついたロングドレス、黒のジャケット、白とオレンジのスカーフに髪飾りをつけ白塗りをした大野がときに横たわり、池田光夫のバンドネオンに合わせて踊る。恍惚の表情を浮かべ、少女のようにしなやかな

身のこなし、足どりである。これを見た観客のなかには、夢に浮かされたように数日放浪した者もいたという。のちに大野は「自分でもこの一回目は、後でビデオで見て、非の打ちどころのないくらい最高にできたなあと驚きました」（詩、p150）と語っている。

この上演はしだいに評判を呼び、80年にはナンシーの国際演劇祭に招かれ、初の海外公演を行うことになる。ポワレル劇場での初演は、嵐のような拍手を受けた。サン・ジャック・オーバ教会での公演の日、開演前に老紳士がアルヘンチーナの墓がパリ郊外ヌイユ墓地にあることを教えてくれた。その夜パリの会場には、アルヘンチーナの甥と姪が訪れ、終演後に大野を抱き締めたという。彼等は翌日に大野を自宅に招き、アルヘンチーナの写真、サイン、手紙などを一冊にまとめたアルバムを贈り、彼等の間に長い間眠っていたアルヘンチーナを目覚めさせてくれた大野に礼を言った。来日公演から半世紀以上を経て、こうした奇跡のようなことが次々に起こった。実際にアルヘンチーナを知る人々が、大野の踊る姿にアルヘンチーナを重ねたのである。『ラ・アルヘンチーナ頌』はドイツ、イタリア、北米、南米と世界各地で119回の公演を重ね、アルヘンチーナの母国でも「大野の作品は単にそのダンサーの踊りを模倣してその姿に近づこうというものでなく、あれ程まで深い感銘を受けた強い印象を、彼独自の視点よりそれを動きにかえて表現している、美的感動の世界で神々しく映し出されているものにある。一度舞台上に上ってしまうと、彼は自分自身に出会う迄、外側に付着しているものを振り払う如く、一気に連続的なフレーズで動きまわる。そして初めて二人の人物像一姿を変えた彼とそして思い出の中の彼女と一の共生した一つの真実がここに誕生する。大野の仕事はまた彼の肉体と魂が対話して生じるそのダンスの繊細なささやきで以て観客の外面を通して内面にまで届く安らかな内容、内観の踊りであろう」（ジョセフ・ウルデ、〈ラ・アルヘンチーナ頌—彫り刻まれた思い〉、『エル・ユレオ・カタラン』、82年6月30日）と、大野の踊りの特質を捉えた<sup>(2)</sup>評が出た。最終公演は94年のテアトル・フォンテであった。

これに続く大野の代表作『わたしのお母さん』は、前年にヨーロッパ・ツアーで上演された『お膳または胎児の夢』を引き継いだ形で81年1月再び第一生命ホールにて初演され、その後7月ベネゼイラのカラカス国際演劇祭に参加、8月にはニューヨーク、ラ・ママでも上演された。ニューヨーク公演のカーテンコールでスーザン・ソntag (Susan Sontag, 1933 - 2004) は舞台前に走り出し、リチャード・シェクナー (Richard Schechner, 1934 - ) は、自分が目にした大野の姿に圧倒され“How do you calm down?”と質問し、アレン・ギンズバーグ (Irwin Allen Ginsberg, 1926 - 1997) は、いつまでも楽屋を離れようとしなかったという。

「胎児の夢」、「宇宙の夢」、「母の見た白晝夢」、「カレイのダンス」、「愛の夢」の五部構成から成り、第一段が「母と子」、第二段が「家庭の母」、第三段が「女としての母」、第四段が「その母の死」、そして第五段が、「いまその母への追悼の踊りを捧げる大野一雄自身」ということになる。『舞踏譜』には「胎児の夢」「母の夢A、B」「遺言A、B」「フィナーレ」と記載されている。

琴の音楽が流れ、舞台には赤いお膳がある。赤い襦袢を着た大野一雄は、愛おしそうにお膳をさすり、その上に乗ったり、降りたりする。ときに襦袢を脱ぎ、お膳にかけてやる。このお膳は母親の記念品なのだという。『幻想即興曲』をバックに、ときにカレイを思わせる白い幕をかぶり、全身白塗り、腰布だけの半裸で踊る。フィナーレの『愛の夢』は黒のタキシードを着て、素顔の大野一雄が縦横無尽に舞う。特にこの場は秀逸であり、國吉和子によって「リストの『愛の夢』を伴奏に黒のスーツで大野は軽やかに、しかも大胆なステップを踏む。前景とほうって変ったこの場面には、秘められたまま皆から忘れさられてしまったゆえに、この世でもっとも美しいステップがあった。第二幕は、かつての『ラ・アルヘンチーナ頌』を思い出させるようなタンゴで踊り上げる。以前の舞台よりも一段と軽く、自在になって、老醜などとはほど遠い。最後、ショパンの練習曲で急速に幕となるまで奔放に舞い遊ぶ様子は、一人の童子が無心に戯れているばかりである。神と遊ぶというのはこのような瞬間を言うのだろうか」(290)と評された。

大野一雄は母親の臨終の様子を何度も記し、語っている。亡くなる前夜、母親の身体から布団から畳まで濡らすほど大量の汗が出ているのを目にした彼は、命の最後の燃焼のすさまじさを、まざまざと実感する。その母の最後の言葉が「私のからだの中をカレイが泳いでいる」というものであった。「いつも私の舞踏を心の中で案じてくれていた母の<命を踊りなさい>という遺言だったのですね。81年に作った『わたしのお母さん』は、そのような母の遺言を舞踏にしたものです」(詩、p151)と大野は語っているが、「カレイが泳いでいる」という言葉が、どのような思考回路を経て「命を踊りなさい」という解釈になるのだろうか。大野によれば、カレイとは「丸まっこい体を海底にすり寄せるようにして耐えているうちに、いつの間にか、平になってしまったのだ。目は命そのもののような姿となって、とんでもない所まで出掛け、海からたくさんのもを受け取っておったに違いない。一撃を与えるような大地を、いや砂をけたてて、全身をくねらせて遊ぎ出す。生命そのものの姿」(116)をしているのだという。うすっぺらい形態のかわいいは命の原型であり、それが泳ぎ始める姿に生命そのものを感じるらしい。そして「母親の言葉を通して、私は<命の言葉>を受け取った。舞踏を支える根源は命だ。霊だ。母は死に臨んだ時に、私にとって一番大切な啓示を与えてくださったのだ」(116)と思うに至る。

母親が亡くなったのは62年のことであった。バターの香りのするホタテ貝のグラタン料理を得意とし、琴で『六段』を弾いたという明治のハイカラさんだった母縁に、大野はわがままの限りをつくしたと言っている。14年には妹が電車にひかれて亡くなり、その2年後には幼い弟も病死する。相次いで子供を失くした母親は、夕食前に1時間の祈りを欠かさなかったという。そのような労苦を背負った母親の姿が、大野一雄には、おしつぶされたような形態のカレイとかさなつたということになるのだろう。母親の死後2年ほど経って、大野は夢に出てきた手をはう毛虫を「おかあさん」と感じたと言っている。カレイと毛虫には何の共通点もない。それが大野にかかる「ピンと鋭く外側にのびた毛、目は爛々と輝いていた。その瞬間私は<お母さん>と絶叫した。この年になるまで<お母さ



ん>と呼んだのは始めてのことで、夢の中で出会ったのは亡くなってから数年経ってからのことだった。心から愛してくれた母親を、私の我儘のせいで地を這う虫にまで追いつめてしまったのだ。<舞踏というものはこのように耐えに耐えをして生き生きと踊るものなのだ>。母親は毛虫となってまで私に教えて下さったことに対して、うずくまって御礼を申し上げたいような気持でした」(163)ということになってしまう。また別のところでは、「舞踏の中には、あの吸血鬼伝説に出てくる<くさび>というものがなければならないと私は思う。<くさび>というものが、私には気になる。私にとって母親が、私の<くさび>だ。<私のお母さん>ということが、<くさび>となって舞踏を成立させる。私の舞踏はそのことなしには考えられない」(117)と記している。くさびとは永遠の生命をもつといわれる吸血鬼を殺す手段として使われる銀の弾丸のことなのであろうが、あまりにも論理の飛躍があり、母親の死、カレイ、毛虫、くさびと舞踏の結びつきは判然としない。

この作品は1983年まで世界各国で上演され、86年11月横浜市教育文化センター、87年4月仙台エルパーク、95年11月テアトル・フォンテで再演。96年2月には再度ニューヨーク公演が行われた。大野自身に短期記憶に困難が生じてきた98年2月テアトル・フォンテでの再演が、最後の公演となった。

『死海—ウイナーワルツと幽霊』は、83年イスラエルのシナイ半島の死海を訪問した体験に触発され、85年2月日本文化財団主催<舞踏フェスティバル85>のプログラムとして有楽町朝日ホールで初演された。息子、大野慶人が舞台復帰した作品でもあり、その後に続く二人によるデュオの起点となったものである。演出は三度土方巽であった。構成は「口上に代えて」、「死海 A. デッドエンジェル、B. 死んでいるのではない眠っているのだ、C. 顔」、「おもちゃ A. 天地創造の発端、B. 花の簪（廃園）C. 万人のおどり」、「ウイナーワルツと幽霊 A. ジャズに依る、B. ウイナーワルツ」から成り、溝端俊夫の解題によれば、「死海」、「レクイエム」、「天地創造のエピソード」、「廃園」「ウイナーワルツと幽霊」に、土方振付による大野慶人の作品が挿入されるとある。ダリのようなつけひげをつけ、左肩に人形を乗せ、紙で作った王冠をかぶり、マントをひるがえして、滑稽なジブシー男爵に扮した大野が、シュトラウスの『芸術家の生涯』に合わせて、縦横無尽に舞台をかけめぐる姿が映像で残されている。

死海に降りた大野は「こんなところには<生きもの>なんか棲めないと思っていたのに、いたるところに全山にわたって、五十糎位の<いたち>のようなけものたちが山肌を駆けめぐるには驚いた。けものたちは山に棲み、山に肌を接し合わせ、山を食べて生きておったのではなからうか。私は母の胎内に育ったものとして、母の命を食べて育ったものとして、いつの間にか彼等に同類のいきものとしての親しみを感じていたのだ。この山は俺たちのものだ、と両脚で立ちあがり、手を拡げて叫んでいたけものたちの姿が忘れられない」(145)と厳しい自然の中でたくましく生き抜く生物の姿に驚き、「山並みを駆けめぐるけものたち。死の床に横たわる瀕死の女。私は死海を仲介としてその結びつきを知らされた時、いたむばかりの想いが重なり合うのです。ひとごとのように

眺めていたその結びつきが、自分のこととして思い知らされたのでした。母と胎児の二つの命が一つにつながっているが、やがて一つの命になる予感の中で、母をそしてあのけものたちを生きる姿を想うのです。全山いたるところに駆けめぐるけものたちは、まるで天地創造を讃える大合唱のようで、私の魂に響いてきました」(150)と記している。過酷な自然状況の中で生息する死海のイタチから、生命の神秘、そして臨終の母親の姿まで想起している。87年にはマドリッド、89年にはパリ、ローマ、ベルリンでも踊り、94年のシンガポール芸術祭が最後の舞台となった。

それぞれの作品には、制作メモが存在するが、そこに記されているのは、「お前は誰だ、死者でございます」、「胎内から訣別したたいばん（へそ）を引きずって少年の口にすぎ間風がふきつける」、「母の命を食べる 天地の創造（神の声）たらちねの中で生命が益々深まり巨大となって 怪物」、「母の夢 死者も又夢をみる」、「母の夢は私の夢だ 母の痛みは私の痛みだ」といった断片的なものであり、ここから特定の動きを読み取ることはできない。『死海』舞踏指示書にも、「重厚にして華麗そして荒唐無稽」とか「死者から伝言を聞いて棧橋から飛び込みたくなる」、「千の夜が一度に落ちてきた」など、まるで土方のそれのようにとらえどころがない言葉が並ぶ。自分の内からわきあがるイメージを大野は書きつけていた。作品に関する大野の言葉が茫漠としているのは、ひたすら自分だけの覚書だったからであり、他者に伝達するための手段ではなかったためである。

## 2、覚醒

大野一雄は1906（明治39）年、函館市弁天町に生まれた。踊りを習い始めたのは、27歳になる33年のことであった。その6年前に日本体育会体操学校（現日体大）に入学し、デンマーク体操、ボーデの表現体操を学んだことはあったというが、授業のひとつとしてふれたに過ぎず、本人は何の魅力も感じなかったらしい。捜真女学校の体育教師としての就職が決まり、体操ばかりでなく、ダンスもできた方がよいのではないかと大野は考えた。いわば職業的必要性にかられての思いつきだったのであり、舞踊に強く惹かれていたわけではないのである。アルヘンチーナの公演に足を運んでから4年の月日が経っている。門を叩いた石井猷舞踊研究所に通ったのは1年にも満たなかった。その3年後には、ドイツに留学し＜マリー・ウィグマン舞踊学校＞のもとでノイエタンツを学んでいた江口隆哉（1900－1977）・宮操子（1906－2009）夫妻の舞踊研究所に入所する。だが2年もしないうちに召集を受け、陸軍少尉として9年もの間、従軍することとなる。大野一雄は27歳で踊りを始めたものの、3年ほど学んだだけで戦禍に巻きこまれていた。踊りの基礎を身につけるには、青年期からの3年間は決して十分なものとはいえないだろう。

従軍の際は大尉として、ニューギニアに2年滞在し、8000人の軍が過酷な状況下で2000人になってしまうという体験をし、敗戦の年にはオーストラリアで1年間の捕虜生活を送っている。復員後は、長い間離れて暮らしていた家族のもとに身を寄せることなく、

<江口・宮舞踊研究>の物置で寝起きしていた。それを戦争で失われていた時間を取り戻すため、あるいは踊りへの情熱の表れととらえるのは、やや浅薄な理解かもしれない。人々が生活するだけで必死だった中、舞踊三昧の生活を送ったのはなぜかという中村文昭の問いに、大野は「当時は何もすること、なかったからね」（詩、P94）と応えているのである。戦争を深く知る者は多くを語らない、といわれるが、大野もまた先の大戦についてほとんど言及していない。残されているのは『クラゲの踊り』の元となったという出来事のことである。終戦時、何千人もの人々が帰国用の船に乗った。だがその途上で多くの者が力尽き、それを国旗につつんで水葬にした光景を大野は目にしている。そして帰国したら「死者たちのためにクラゲの踊りを踊ろう」と思ったという。水面に浮かぶ姿が大野にはクラゲと重なったのである。「クラゲにはたくさん種類があって、それが次から次に動くというようなことを見て、日本に帰ったときに『クラゲの踊り』をずっと演ったわけです。ニューギニアの帰り、生者と死者たちの体験。多くの人が船中で死んだ。水葬をして帰って来た。だから私は『クラゲの踊り』を演らざるを得なかった」（詩、15）と、大野は語っている。しかし、どの公演記録をみても、この作品についての記載はない。

<江口・宮舞踊研究所>では、畑仕事や稽古場の掃除をやりながら、代稽古をするほどまでになっていた。戦後の混乱期のことでもあり、10年近いブランクのあった大野の技量がどの程度のものだったのかはわからないが、江口からは一番弟子と目されていたようである。しかし大野は、ここに少しずつ違和感を感じるようになる。やがて彼は<江口・宮舞踊研究所>を辞め、49年の神田共立講堂における<大野一雄現代舞踊第一回公演>を皮切りに、毎年リサイタルを開く。当時は100円の入場料に150円の税金がかかるという状態で、女学校の退職金を前借りしてまでの活動であった。ときに大野43歳。40を過ぎての新人公演である。これを見ていたのが土方巽であった。土方もまた故郷秋田で、江口門下の増村克子のもとでノイエタンツを学んでいた。大野と土方が直接出会ったのは、54年頃。安藤三子（現・哲子）のもとにいた土方の方から電話をかけてきたのがきっかけであったらしい。土方はそれまでの大野の舞台をすべて観ていた。59年4月25日に第一生命ホールで上演された第5回公演『老人と海』で、息子二人らと共演した大野一雄は、終演後に失神するほど力の限りを尽くしたが、批評家たちの反応は冷淡なものであった。公演チラシには振付は大野一雄、台本・演出は池宮信夫、そして舞台監督に土方の名が記載されている。息子・慶人によれば、すでにこの作品から池宮より土方の意見の方が強くなっていったというから、二人の距離は5年の間に急速に深まっていたのである。

スキンヘッドに身体を白塗りにした半裸の者たちが、口や目を半開きにして踊るグロテスクなく舞踊>が<舞踏>と称されるようになったのは、1960年代。その創始者が土方巽であった。西洋のモダン・ダンスに対するアンチテーゼであり、日本独自の現代舞踊であるといわれる<舞踏>なるものの起点は、59年5月、全日本芸術舞踊協会第六回新人舞踊公演で上演された『禁色』にある。その出演者が土方巽と大野の次男慶人であった。土方は三島に無断でこのタイトルをつけたのだが、三島本人が興味を持ち、やがて加藤郁



乎、澁澤龍彦、瀧口修造、埴谷雄高といった詩人・作家たちが暗黒舞踏に押しかけ、その存在はむしろ文学界で知られるようになる。しかし日本の舞踊界からは相手にされていなかった。これは同時期に勃興したアングラ演劇のあり方と重なる。アングラの始祖唐十郎が、師とあおいだのは、千田是也でも宇野重吉でも滝沢修でもなく、土方異だった。

土方は60年7月には〈Dance Experienceの会〉をもち、暗黒舞踏派として活動を始めていた。このときに上演されたのが、『花のノートルダム』である。土方から男娼ディヴィーンヌを演じるよう依頼された大野一雄は、元藤燐子（土方夫人）のネグリジェを着せられ、麦藁帽子にペンキを塗り、葬儀屋で花をもらい、蒲田の夜店でシャツとビニールの靴を買った。この創作過程で大野は、自身の踊りを決定づけるような神秘的体験をする。

大野：赤っぽいレンガ色のシャツを着て、ネグリジェ着てね。何をやっていたのか、無我夢中ですよ。その格好で、舞台に向かって客席の真ん中を歩いて行ったんです。自分で何をやっているのかわからないけれど、死と生のはざまを歩いている感じがしたんです。

石井：「死と生のはざまを歩く」というのは、土方がそう言ったんですか。

大野：いえいえ、わたしがそう感じたんです。

石井：じゃあ、それは、大野さんの人生のなかでも強烈な印象を残しましたか。

大野：一番の強烈なものですよ。それが、もとですね。

石井：大野さんの今の舞踏の？

大野：そう、わたしの踊りの原点ですよ。(略) わたしのやってきたそれまでのモダンダンスには、死と生のはざまなんてなかったですから。死なんてものもなかったし。(略) 死と生の問題、そして宇宙論的な世界など、そのなかから見出せなかった。そんな夢のようなこと、そんな空想のようなことなんて、踊りと関係なかった。

石井：『花のノートルダム』には、それまで大野さんが稽古していたテクニクだけでは、どうにもならないものがあつたんですね。

大野：それを超えたところですよ。<sup>(3)</sup>

「死と生のはざま」の意味するところは漠然としているが、字義通りにとれば現実感のない浮遊したようなトランス状態で得た何らかのヴィジョンであろう。これまでのノイエタンツ、モダン・ダンスでは満たされることがなかったなにかを、大野一雄はここで土方に指示されることなく自分自身の内に直観したのである。

大野によれば、そのときの舞台は

客席を通って行った。死と生のはざまですよ。異様な気持だった。命が生き生きとした最高のところでゆっくりゆっくりと歩いて行った、そういう体験あるんですよ。(略) 死と生のはざまを歩けるっていうのはね、生きてる本当の感動、その感動がい

まだに残っているんですよ。それを真似しようと思ったってとても真似出来ない、その時の舞台の感動っていうのはね。(略) 命の原点に触れたような感じで今だに残<sup>(4)</sup>てる。

生命が胎から誕生するように私の舞踏が誕生したのだと思いました。ひとつのようですが、舞台にあがった時の実感でもあったのです。何が私の中で輝いていたのか、自分にもわからなかった。(略) 無意識の中ですが、命の根本に触れたいとの願いが叶えられたのかもしれない。何気なく昇りかけた階段を何故か降り、舞台正面に向かって立ちすくんだ時、私を呼んでいるかのように緞帳が静かにあがり始めました。私はそれに応えるように舞台にあがっていきました。それから先は何か手をはかれるようにどこをどうさ迷ったのか分からない。狂気の中での死者の足どり、死者の戸惑い。手足がバラバラにもぎとられたような想いでした。(208)

というものだった。自分でも何が起きているのかわからぬうちに、なにかに導かれるように彼は「死と生のはざま」、「命の根本」を感じながら踊ったのである。

しかし『花のノートルダム』以後、大野一雄はしばらくソロ公演を打たなくなる。5年のブランクを経て、65年11月には暗黒舞踏派提携記念公演『バラ色ダンス A La Maison De M.Çivecawa 渋澤さんの家の方へ』で、土方巽と踊っている。これが唯一の二人によるデュオ作品であった。翌年7月には暗黒舞踏派解散公演『性愛恩懲学指南図絵トマト』にも出演。68年10月、日本青年館ホールで上演された『土方巽と日本人ー肉体の反乱』は暗黒舞踏の活動の頂点といわれるが、大野はこの作品にもスタッフとして関わっていた。土方の舞台美術・装置を手がけていたのは中西夏之であり、彼と土方は親しくほとんど一心同体に見えたほど影響をあたえあっていたというから、大野とアルヘンチーナとの再会も、そのきっかけを作ったのは土方なのではないかと推測される。暗黒舞踏が隆盛を極めたのは60年代のことであるが、提携だの解散だののあと、頂点が来るのだから、残された記録は混乱している。80年代になると、<山海塾>が海外で高く評価され、テレビCMにまで出演するようになり、その存在が広く知られるようになった。海外での評価により逆輸入されたときには舞踏と呼ばれ、暗黒舞踏ではなくなっていた。しかし西洋での評価の発端となったのは、土方でも<山海塾>でもなく、大野一雄の『ラ・アルヘンチーナ頌』なのである。

大野の踊りは独学ではないが、師についていたのは短期間のことであり、大きく影響を受けたのは土方巽の存在である。土方とは何度か舞台を共にしているものの、大野の踊りは暗黒舞踏に属するものではない。土方はのちに舞踏譜と呼ばれることになる継承される型があった。大野にも舞踏譜はあったが、大野にしかわからないメモであり、そこに継承可能なフォルムはないのである。大野が復員後住み込みまでしていた舞踊研究所を辞めてしまった理由は、主催者である江口の方法に共感できないことが大きかった。江口は主

に踊りのテクニックを教えていたのである。女学校の教員としても、大野はテクニックを教えることは好まず、生徒から生まれてくるものを重んじていた。

その後につくられたのが、映像作家長野千秋との3本の共同作業である。五回の舞踏公演で自身の限界を感じ、『花のノートルダム』で強烈な体験をした大野は、踊らなくなったのではなく、自分ひとりでは踊れなかったのである。映画の話がきたとき「正直言って、ちょっとほっとした」（詩、p149）と告白している。大野には自分の内面と向き合う時間が必要だったのだ。『O氏の肖像』（1969）は、自宅、稽古場、勤務先のボイラー室などで白塗りをした大野一雄が様々な奇態を演じる65分の作品であり、『O氏の曼荼羅一遊行夢華』（1971）、は群馬県沼田市迦葉山や猿島まで行って撮影された120分にも及ぶもの。『O氏の死者の書』（1973）は、支笏湖や横浜郊外の豚小屋でロケを行った88分の作品。いずれもストーリーのない実験性の強い映像作品である。中西夏之の個展でアルヘンチーナに再会するのは、撮影終了から2年後のことであった。

「死と生のはざま」の啓示を受け、大野のスタイルは生まれた。というより『花のノートルダム』の舞台上、突如として異界から彼のもとに降ってきたように思われる。このような神秘体験をありえない馬鹿馬鹿しいものと嗤うことはたやすい。神の声を聞いたあの、血の涙を流すマリア像があるだの、にわかに信じがたい話は数多い。かつて私も「阿弥陀如来が歩いている姿をみた。しかも二度も」と聞いたことがある。そう語る本人はエリートサラリーマンであり、自分でもそれを見たことを話せば精神に異常をきたしたと思われるかもしれないと充分に自覚した上で、私に話すのである。相当な知的訓練を受け科学的思考を持つはずの宇宙飛行士も神秘体験をしていることは、立花隆の『宇宙からの帰還』（中央公論社、1983）に詳しく述べられている。このような体験をした人間がビデオカメラを持っていったわけではないから、夢と同じように、本人は確かに見たといっても、それが実在することは証明できない。だが、だからといって存在しないと切り切ることでもできない。大野一雄にとって、ディヴィーンを演じたときの神秘体験はまぎれもない真実なのであった。しかし、その啓示が確固たるものとして舞台上で表現されるまでには、17年もの年月を必要としたのである。

### 3、命を踊る

ある日大野のワークショップで「馬になる」という課題が出された。参加者たちは馬の姿を模倣したり、いなないたりした。すると大野一雄は、外見の真似はやめるように怒り、「馬になってどこまでも走り続けて欲しい、稽古場を飛び出して駅まで走っていてもいい、馬になっていたら天井から1本の杭が落ちてきて脳天を貫いて床に刺さったという制約の中で動いてほしい」と途方もない指示を出して、受講生を困惑させたという。女学校でも「花になりましょう」、「肩に鳥を乗せて歩いてごらん」、「羊水の中の胎児の気持ちになって」などと指導していたらしい。それは花や胎児の形象をまねることではない。

こうした大野の指導から浮かび上がってくるのは、表層的な技術に対する疑い、あるいは拒絶の姿勢である。彼は『稽古の言葉』（フィルムアート社、1997）の中で以下のように語っている。

いくらテクニックでやったって、自分の内部にないものはいくらやったって、響いてくることはないですよ。間違いはないです。自分の心にある内的状態っていうのは、全部見ている人にはわかるわけでしょう。隠したってわかるんです。魂って何だろうか。魂の願って何なのか。霊は何を伝えようとしておるのか。切実な問題ですよ。日常生活において、踊りのなかにおいて、どうしても伝えたいことが熟してきてね。伝えたいんだから、徹底してそれを取り出して、見てください、とこうやって、引き裂いて見せなければ伝わらないですよ。(P36)

日常の動きとは、全然かけ離れた、でたために近い動きが、むしろ真実に近いかもしれない。でたためというまねじゃだめだ。もう一度、母の胎内に戻るんだね。(P38)

踊りは抽象としてやらなければだめだ。だから魂としてかかわりを持ってやることになる。私はあんまりうまくなるなど思っている。あんまりうまくなると自然現象とのかかわりというものを忘れてしまう。そうなるそれは技術者ですよ。うまくなることによっていつの間にか目的がすり替えられてしまう。完全な目的が達成されない。下手でもいい。ただその踊りを見ることによって、ああ生きててよかったと思わせる踊りを踊るのはどうするのか。ごめんなさい、という気持ちが踊りのなかにあるのかどうか。(略) 気が狂わんばかりの気持ちが踊りを決定的にする。言葉じゃないんだ。(P170)

魂、霊、母の胎内に戻るといった用語が摩訶不思議に顔を出しているが、彼は実際に何度か霊的体験をしているのである。終戦後に復職した女学校の宿直を志願した元旦の日、大野は白昼夢を見る。それは「夢の中で天のかけらが無数に降ってきてぶつかる。その時にね、あっと思って逃げようと思ったんですよ。逃げたってだめだって思ったからやめちゃったら夢がぱっと覚めちゃった。とにかく無数にですよ。天からかけらが。宇宙の塵がぶつかっておる時に、私はそこに立ち会っておった。私の先の先の。私ではないけれども私の魂が命が体験しておった」そして「命ってのは宇宙の塵がぶつかっている昔の昔に、もうすでに始まっておった。そして現在も塵がぶつかりあっている。天地創造は終わったのでなく、今も尚続いている。人間の痛みも天地創造と共になお成立している筈だ」と確信する。その後もあるときは、円形の舞台上で中央に立ちつくし自分でも気がつかない内に20分以上踊って忘我状態になり、ブエノスアイレスでの最初の舞台公演では生者と死者がびっしりと客席を埋めていたのを見、ウィンナーワルツを踊っていた時には幽霊を、ミラノでは祭壇に横たわる二体のミイラにイエスと並んで眠りつづけるユダの姿を、ニュー

ヨークでは27階のアパートの窓から巨大なアルヘンチーナの幻想を見た、繰り返し大野は書き残している。

二人の身内の死の体験、そして多くの死者をその目でみた戦争体験を通じて、「冥界・冥府のイメージを抱いたのではないか」という石井達朗の問いに対して、大野は「われわれが夢をみるというのは、生まれてから死ぬまでのあいだのことを夢みるのではなく、天地創造そして生命の源泉にまでさかのぼって、夢をみているんですね。(略)人間食べれば、小さい頃からだんだん成長して大きくなっていきますね。そんなことは現実ではないのである。想いが現実なのです」と応えている。これは石井の問いに対する答えにはなっていない。そして「だから、踊りの根源というのは、命を大切にすることなんです<sup>(7)</sup>」と、たたみかけるように大野の言葉は続く。質問をはぐらかしているように感じてしまうが、大野はいつも同じような言葉で応えている。海外で「あなたの舞踏とは何ですか」という質問を受けると、「私の舞踏はですね、命を大切にすることです。自分の命はもとより、他人の命もですよ」(詩、p22)と応える。ピナ・バウシュ (Pina Baush, 1940 - 2009) には「自分の身体、自分の骨には親や兄弟、先祖、人類の過去が沈殿し、堆積している。それをたどっていくと宇宙の全体に及ぶ。それが私のエネルギーであり、また踊りの源だ」(詩、p103)と語り、「宇宙意識の分霊論抜きに私の舞踏は成立しなくなりました」(詩、p144)と言い切り、「舞踏とは何かということ定義することは、人間とは何かということを定義することの難しさと同じです。これが舞踏の定義です」(77)と話がひろがっていく。そして自分の踊りは「命を大切に。痛むばかりの感謝を先人に捧げたい。天地創造から現在に至るまで生存した億単位を超える先人と、いま共にいる。痛むばかりの想いとして現存している。振り付けの体系的な原理そのものではないと思いますが、舞踏を成立させる原理、原点は以上の記述の中でくみとっていただけたら幸いです」(38)と記しているが、とてもくみとれるものではない。踊りを、宇宙の生成、地球の生成、命の根元、天地創造、生命の源泉に結びつけて語る大野の言葉はあまりに壮大すぎてとらえどころがない。

それは先のアルヘンチーナをめぐる大野の言葉においても同様である。大野は中西の絵に「宇宙形成と生命の根元との関り。私はその作業を通じて天地創造を目のあたり見せられた想いでした」(98)と語り、「私は彼女の舞台に接した時の感激を想い、これこそ天地創造の一翼を荷った体験者の舞踏だと明確にこたえます。一つの生命の誕生は、一つの生命の死によって生まれます。生と死という肉体の構造の中で『ラ・アルヘンチーナ頌』を舞うことの出来ることを心から幸だと思っております」(99)と記しているのである。このような壮大な言葉は、非論理的であり宗教的なものすら感じさせる。しかし、同じような言葉をアルヘンチーナも語っているのである。29年帝国劇場で販売されたパンフレットに掲載された、ミニ・フリースランデルによる「どんな風に貴女は貴女の舞踊を組立てられるのですか」という問いに対するアルヘンチーナの回答は、「最初は頭の中です。一つの像が私の眼前に縹渺として来ます。霞のやうに、幻影のやうに、しまひにそれが次第



に濃厚になって判然と現実になるのです。音楽がそれに生命を吹き込みます。律動的な感情を通して私の血と合一し、終に形式へまで精進します。愈々最後に両脚がこれに伴います。私が踊っています時は『神聖なるもの』に近く、天国をも掴み得ます」というものだった。

大野の目覚めより30年以上前の言葉であるが、天国をもつかみうる神聖なるものとは、大野一雄がいう「死と生のはざま」のイメージと極めて近い印象を与える。二人に共通しているのは、踊りをテクニックやフォルムを超えた聖なるものとしていることである。

「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」(36)、「振り付け等、いつの場合も考えたことはありません」(37)と本人が名言しているように、大野の作品は基本的に即興で踊られる。従って大筋はあっても、その公演の時間、会場などによって、構成や踊りの流れは様々な姿となりうる。実際に『わたしのお母さん』では、初演時のわずか三日間の公演でも構成は変更されており、使用音楽や衣装は異なれど、いずれの作品もさほど大きな違いはない。宇宙から与えられた命として踊る独自の踊りということである。それは、この後に続く『睡蓮』(1987)、『花鳥風月』(1990)、『宇宙の花』(2000)においても同様である。殊に最後の単独公演となった『花』(2001)は、アルツハイマーに加え、下半身不随となった大野は車椅子で登場し、手だけで踊っていたが、その印象は他と変わるところがなかった。大野が戦争体験を経て、アルヘンチーナとの再会、母の死、死海のイタチなどから触発されて生まれた踊りは、生命の源を現前化させること、命を視覚化させるものなのであった。

## おわりに

大野は強く印象に残ったことを長い時間かけて熟成する人間だった。アルヘンチーナの踊りを観てから『ラ・アルヘンチーナ頌』までは48年、母親の臨終から『わたしのお母さん』までは19年である。自分の中の深層心理に眠った事柄が、なんらかのきっかけで想起されるとき、大野一雄の踊りは生まれるのである。

9年に及ぶ従軍のなかで、大野は二度死にかけている。それは1940年、第三十五師団参謀部情報主任として任務についている間の出来事だった。「戦争中駐留していた中国河南省開封城で、私は200ボルトの電流の通っているコンセントを過って握りしめたため、全身が剛直し、半身火傷を受け、電流がつき抜けた足先に穴があいたという経験がある。もう駄目だと思ったが、幸に助かった。ところが、馬鹿な話だが、数日後全く同じことを同じ場所で体験した」(190)という。当時はそんな言葉はなかったが、彼は臨死体験をしたのだ。「死と生のはざま」とは、そのときのヴィジョンだったのではないか。それが潜在意識に刻まれ、20年後の、ノートルダムの舞台でよみがえったように私には思われるのである。

臨死体験とは心停止状態から蘇生した者の体験を指す。宗教学者の山折哲雄は30歳ぐらいのころ、大量咯血して意識不明となり緊急搬送された。意識を失う時、体に浮遊感を

感じ、光り輝く虹のような光に包まれた。そのとき苦しさはまったく感じなかったという<sup>(8)</sup>。豊倉康夫も33歳で臨死体験をし、「地面に吸い込まれるように意識がなくなったのだが、問題は短い間に味わった何ともいえない恍惚感（ユーフォリア）のことだ。（略）あとは極楽の花園をさまよい、天上の光を浴びるといった恍惚の境地だけである。もはや呼吸停止の苦しみも死の恐怖も、一切感じることはなかった<sup>(9)</sup>」と語っている。彼は宗教の研究者ではなく、東大医学部教授を務める科学者だった。ほかにも、無限の愛と平和があったとか、それまで感じたことがないほどの愛に包まれ自分の欠点をすべて許すことができたとか、体験者によるいくつもの証言がある。最新の脳科学では、臨死体験は、脳の辺縁系が見せる意識と現実の間で作られ出される感動的で根源的な現象であり、脳は必ず神秘的な体験に参加するようできているのだとされている。いずれにせよ、国籍も年齢も社会的背景も異なる様々な者がみな同じようなことを語っているのだ。多くの臨死体験者は美しい花畑とまばゆい光、川を見る。また対外離脱をしたと口にする。重要なのは「何ともいえない心のやすらぎ、心地よさ、満足感、幸福感、くつろぎ、解放感といったものを報告する人がほとんど<sup>(10)</sup>」だということである。

大野の舞台に川や花畑がでてくるわけではない。しかし大野の踊りは、臨死体験者が見たと語るイメージに非常に近いものを感じさせる。人が死ぬときに見るという光輝く世界。大野一雄は、それを視覚化し現前化しているように思われるのである。臨死体験をした者の多くは、寛容心が強まり、生命に対する畏敬の念が増すという。これは大野がくり返し語ってきた「命を大切にする」という言葉と重なる。大野は臨死体験で自分が見たヴィジョンを踊ることを追い求めていた。観客が大きな幸福感につつまれるのは、そのためなのだ。死の瞬間に訪れるという恍惚の場面を、大野一雄の踊りは現出させる。それを観た者は宗教的法悦の境地にひたることができるのであり、それゆえにみな涙を流すにちがいないのである。

## 註

1. 溝淵俊夫による解題は初演時の構成・使用音楽として次のように記録されている。

第一部「死と誕生」バッハ：＜トッカータとフーガ、二短調 BWV565＞

ブッチーニ：＜修道女アンジェリカ＞より「母もなく」

「日常の糧」音楽なし

「天と地の結婚」バッハ：＜平均律曲集第一番 BWV846＞

第二部

「タンゴと共に」＜オレ・グアッパ＞、＜想い出＞、＜バンドネオンの嘆き＞、

「感謝をこめて」

ブッチーニ：＜マノン・レスコー＞より「この柔らかなレースの中で」

ブッチーニ：＜ジャンニ・ステッキ＞より「お父様にお願い」

『舞踏譜』には「タンゴと共に」と「感謝をこめて」の間に「アルヘンチーナの想い出」としてアルヘンチーナの奏でるカスタネットを伴奏とする2曲が挿入されると記載されている。

2. 『現代詩手帖、1992年6月号』、思潮社、pp96 - 97

94年に渡辺保は、この作品の再演で「死と誕生」と題した評を残している。

まず花。舞台上手寄りの床にうっすらとライトが当たる。その照り返しで一人の女のシルエットが浮かび上がる。この女の姿にスペインの野道が見える。岩山と砂漠の野の草に囲まれた道。太陽が照りつけ、砂埃の立つ道。その道を進む大野一雄の女の横顔には、プライドの高いスペイン女性独特の表情が浮かんでいる。あのベルナルダ・アルバの末裔の顔である。太陽と情熱。それが美しい陰影を作っている。これが昼だとすれば次の「鳥」は夜である。ライトを極端に落とした中で、夜、男のもとに通う女であろうか。女の愛と嫉妬、憎悪が大野一雄の身体から溢れんばかりである。女そのもの。こんなドラマティックな具象的な女の姿を大野一雄で見たのは初めて。八十七歳にしてその余りの瑞々しき、驚くべき迫力に思わず涙が出た。その純粹さ、完璧さが稀有なものだからである。ガウン姿でもう一曲。素顔のアルヘンティーナかと思うような踊り。肩をはって両手を広げる独特のポーズで踊る姿は、粗野で、荒々しく、それでいて優雅で、美しい。女形の至芸である。スペインの女の魂が大野一雄の身体に憑依して踊っている。かつて世界を席捲したスペイン舞踊。彗星のごとく現れたカスタネットの女王アルヘンティーナ。その昭和初期の古き良き時代の色彩が舞台一杯に香水のように立ち籠めている。

(『大野一雄 百年の舞踏』、2007、フィルム・アート社、pp187 - 188)

3. 石井達朗、『アウラを放つ闇—身体行為のスピリット・ジャーニー』、parco、pp299 - 300
4. 大野一雄『わたしの舞踏の命』、矢立出版、1993、pp20 - 21
5. 前掲書、P11
6. 石井、前掲書、pp284 - 285
7. 同、p287
8. 立花隆、『臨死体験』(上)、文春文庫、2000〔1994〕、p35
9. 前掲書、p97
10. 同、p85

( ) で頁数を記した大野の言葉は、すべて『大野一雄舞踏譜 御殿、空を飛ぶ』、思潮社、1992による。(詩)と表記したのは『現代詩手帖、2010年9月号』思潮社からのものである。また本文中に記した「映像」とはDVD『大野一雄 美と力』、NHK ソフトウェア、2000のことである。