

レビュー

Ensemble Sonne (アンサンブル・ゾネ) ダンス公演
『2022 空 そこはかどなく 刻々に』
踊りの物語——慈しみの時——

富田大介

Ensemble Sonne “2022 SORA”
Dance Review

TOMITA Daisuke

(2023年3月9日受付, 2023年9月30日発行)

公演情報

2022年2月19日 sat. 16:00, 20日 sun. 13:00/16:00

デザイン・クリエイティブセンター神戸 KIITO ホール

*このレビューは20日13時の回と16時の回をもとに書かれています(草稿2022年3月、脱稿同年8月)

共同振付・演出: 岡登志子 垣尾優

配役: 出演者

盲目の女: 生駒里奈

雲雀: 古川友紀

工女: 桑野聖子

オウガ: 野村王雅

木馬少女: 松村有実

エフデ: 櫻井類

天馬: 糸瀬公二

神父: 垣尾優

心: 岡登志子



私がこのレビューを書いた理由は二つある。一つは、この作品から、書かざるを得ない感情を得たというごく当たり前のこと。二つには、この作品が三回だけの公演で仕舞いになるのは惜しいと心底思ったこと。この二つ目の理由は個人的な動機を超える。この傑作が再演されること、あわよくばKIITOのレパトリーとして同時季に毎年上演されることを期待している¹⁾。そのこともあり、私はこのレビューで、通常の批評的な文体をとらずに、この傑作の力を伝播することに専心した。最後まで読んで頂ければ幸いです。

なお、本稿掲載の写真はアンサンブル・ゾネより頂きました。この場を借りてお礼申し上げます。

公演当日のパンフレットには、こんな言葉があった。

本日はご来場頂き、誠にありがとうございます。
今回は二人の振付家、垣尾優、岡登志子が「空」をテーマにダンサーたちと歩みながら、寄り添い、睨み合い、語り合い、楽しく共に作りました。

空の下で生まれ、空と共に生きていること、そして空の中へ死んでいくこと、逞しく 軽やかに、そこはかたなく、一瞬一瞬がここにあることを願いながら生まれてきた踊りの物語です。

どうぞお楽しみください。

春空や けむりとならむ 大思い
(永田耕衣句集より)

肩透かしを食わせてニヤッとするような詩。この詩を含む永田耕衣の句集がふらんす堂より発行の『生死』であるなら、それには作家小島信夫の葉²⁾が付いている。小島はそこで「耕衣さんは、くりかえしくりかえし、俳句とは茶化すことである、という」と書いていた。私は、アンサンブル・ゾネ主宰の岡登志子が、自分とほぼ同郷の人とも言える耕衣に、あるいは耕衣の詩にいつから掴まれてしまったのかは知らない。ただ、岡が今作『2022 空そこはかたなく 刻々に』(以下『空』)のクリエイションに、垣尾優を共同の振付家・演出家としたことには、この小島の言葉が関わっているように思われる。

岡は、前作の『Song of Innocence 無垢なるうた³⁾』で、踊りの質感を大きく変えた。その作品は、舞踏家大野一雄とその息子大野慶人原作の『睡蓮』をもとにするもので、岡はそこで、大野一雄の心身を借りて、自身の動き方を変容させた(その変わり様は、私感では劇的で、語弊を恐れずに言えば「殻が取れた」という印象を与えるものであった。とはいえ、それが翌年に京都で再演された際には⁴⁾、岡の踊りは再び自らの様式の内にとまり、初演時の印象を再現することも更新することもなかった)。

『空』もまた舞踏を岡なりに参照している、と私は思う。耕衣と舞踏、そして神戸の関係は、舞踏にある程度通じている者にとっては遠くない。耕衣の旭寿を祝う会に大野一雄や慶人が遠方から——その日は詩人吉岡実の葬儀の日と重なりながらも——神戸へ足を運んだことは知られており、また耕衣自身、神戸異人坂での土方巽追悼の会に参加している⁵⁾。

大野らとともに舞踏の祖とされる土方巽、その死に捧ぐ耕衣の哀悼の一句「芍薬や難思ゆたかなる舞漢」は、先に挙げた『生死』に含まれ⁶⁾、それはまた吉岡の「<日記>と<引用>に依る」書物にも残る——吉岡は「永田耕衣さんと土方巽をひきあわせ」た人である⁷⁾。1984年7月、神戸で耕衣と会った土方は、彼から句集『物質』を贈られた。その句集には「白桃」の語を含む句がいくつかある。吉岡いわく、土方は吉岡宅に懸けてあった耕衣の「白桃図」を切に欲しがり、それに執着していたそう⁸⁾。

『土方巽頌』という吉岡の本は、その本文を土方の名句「慈悲心鳥がバサバサと骨の羽を抜けてくる⁹⁾」で締めている。ところでアンサンブル・ゾネの新作『空』のパンフレットにある耕衣の詩は「春空や けむりとならむ 大思い」。『空』という踊りの物語における岡の役は「心」、その冒頭のシーンである女性が舞う「雲雀」は心の霊鳥らしき存在、である。そこには慈悲心鳥が岡-垣尾風にトレースされていると言ってよい。

岡は土方に会っている。彼女は土方が死ぬ間際に行なった神戸での講演(「舞踏行脚」¹⁰⁾)に居たそう。この講演は手元の資料によると次のように始まったらしい。

私は、神戸に来たのは、今五十三歳ですから、四十八年ぶりということになります。小学校一年生の時に、ちょうどこちらにありました一番上の姉を訪ねて、鈍行に乗りまして二十二時間ぐらいかかってやって来ました。当時の鈍行というのは石炭ですから顔が真黒になって神戸の駅に降りたわけです。その時に、真っ白い人が近づいて来まして、何か恐ろしいことを知

ってしまったと思った。それが私の姉でした。その姉を私は自分の中に住まわせてしまった。¹¹⁾

講演の後半部「風だるまの話」には、「これは今日の話と関係があるかどうかわかりませんが、私は長い間その風に捲かれて今やっと神戸に辿り着いた。そして神戸に辿り着いた謝礼にこの風が春先の独特の風になって吹く」とある¹²⁾。

『空』のパンフレットに載る耕衣の詩をふと思い出させる土方の口吻だが、この話の元ネタであろう講演（「風だるま」）からも一節を引いておく。

こういうことは私の身体の中で死んだ身振り、それをもう一回死なせてみたい、死んだ人をまるで死んでいる様にもう一回やらせてみたい、ということなんですね。一度死んだ人が私の身体の中で何度死んでもいい。それにですね、私が死を知らなくてあっちが私を知ってるからね。私はよく言うんですが、私は私の身体の中に一人の姉を住まわしているんです。私が舞踏作品を作るべく熱中しますと、私の体のなかの闇黒をむしって彼女はそれを必要以上に食べてしまうんですよ。彼女が私の体の中で立ち上がると、私は思わず座り込んでしまう。私が転ぶことは彼女が転ぶことである。という、かかわりあい以上のものが、そこにはありましてね。そしてこう言うんですね。「お前が踊りだの表現だの無我夢中になってやってくるけれど、表現できるものは、何か表現しないことによってあらわれてくるんじゃないのかい。」とってそっと消えてゆく。だから教師なんですね、死者は私の舞踏教師なんです。死んだ人を大事にしなくちゃいけませんよ。遅かれ早かれ遠い日か近い日に、私たちもいつか召されてゆくわけだから、その時あわてないように、生きてる間にもものすごいレッスンをしなくてはならない。死者を身近に寄せて、それと暮らさなきゃならない。今はもう光ばかりでしょ。光を背負うと、光を背負って来たのは私た

ちの闇の背中じゃないですか。そのガキがのさばってやたらに闇を食い散らす。だから闇の方でも夜の中から逃げるのよ。今の夜に闇なんかありませんよ。昔の闇は澄んでいた。¹³⁾

神戸、姉、死んだ人、舞踏教師、闇、光……、私はこれらの言葉が『空』の着想のうちにあったことを明かしたいわけではない。本作についてそもそも振付家や出演者の口から舞踏という言葉は出ていないのだから、以上のことは私見にすぎない。『空』には、舞踊史の一片から解釈して得意になどなれない、社会の史実、生活の機微があらわされている。この公演に先立つ1月16日、阪神・淡路大震災メモリアルの前日に、岡は自分の育った長田の一角で踊っていた¹⁴⁾。その催しに参加した人は、『空』を見ながら事を思い出したかもしれない。『空』という作品は、空がそうあらざるを得ないように、災禍の時間を抱いていよう。その生死を表現する「踊りの物語」で、仮に舞踏が題材だったとしても、それは糸口ほどのことだろう。ただ、こう言ってよければ、神戸に生きる岡にとり、社会史と舞踊史は自らの個人史で重なり合っていたのではないか。

『空』の冒頭は、その点からして特徴的である。そのシーンは、粗筋を言えば、「盲目の女」を「雲雀」が暗号（詩的な記号）でいざないながらあるところへ連れて行くというものだ。私はこの最初の場面で、盲目の女の行先を導く雲雀を、女の心の鳥と直観した——雲雀を盲目の女の死んだ姉（霊的な水先案内人）だと察した。それは盲目の女の（不安定さを表出する）美事な体性感覚や、雲雀の（童^{わらべ}の質を内包する）独特な声のトーンによるほかない印象であるが、家人や世界を失った者の当て所ない旅を死者の心霊がいざなっている、と感じたのである。私がこの踊りの物語の一場について上演後にとったメモは次のようなものであった。

この女は憑かれている。

自分の姉に。子供の頃の姉に。自分よりも先に生まれ先に死んだ姉に。

自分はいま姉に祝福される歳になった。姉の

後に生まれ、いい歳になり、人と結ばれ、周りから祝われ、その人を亡くした。

今は先の見えない旅に出ている。

私は憑かれている。憑いているのは姉さん。姉さんは私を誘う。道はこっちと、秘密の言葉で。私にわかる詩で。

震災で死んだ姉さん。空襲で死んだ姉さんの姉さんの……。もう27年経つ。もう77年経つ。私は姉さんたちのことを知らない。でもその声を聴く。姉さんらは私を歩かせる。

私は眠っているのか？

雲雀がそばで囁き、道案内し、盲目の女が眠るにいたるこのファーストシーンは、岡＝「心」が終盤に眠る女の傍で踊る舞踊劇の意味を胚胎している¹⁵⁾。

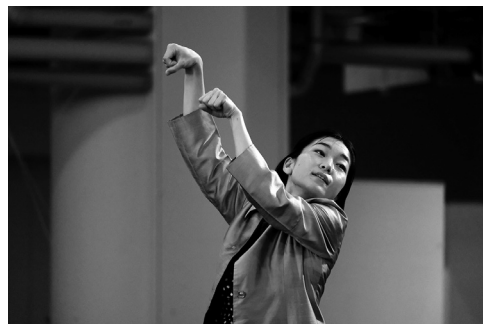
私が感じ、読んだ踊りの物語を以下に記してみたい。

会場のKIITOは、港近くの元生糸工場で、とにかく広い。その広大な空間の上部には、左右に多くの窓が並び、後方には巨大な換気扇が回って、それらが外の風光をうちへと取り込んでいる。その空間に照明は仕込まれているものの、暗幕はない。『空』という作品が、できるだけもとの空間を活かそうとしていることがそこから窺える。

広くて奥行きのある舞台の右端から、ススッとひとりの女性があらわれる。片手を前に突き出し、もう片方の手には大箱の鞆(旅行鞆)を携えている。彼女は目を瞑っている——この登場人物は盲目の女(生駒里奈)だろうか。彼女の服装はワンピースで、その色は旅行鞆に近い銀色、でも細やかな絵柄もそこには入っただけで、もう少し青っぽい灰色……とそのような視認ができたころ、「タマゴ！」と跳ねる声と同じ右奥からした。タンタンタンタンタンタンタンと足音も近づき、女性が姿をあらわす。彼女は踵の少し高い靴を履き、小股でリズムを刻むように進みながら、両腕を鳥のように上げ下げしている——雲雀(古川友紀)だろうか。彼女はコート

を着ている。このオープニングの状景は、どこか戯画的で、神戸-波止場-旅行の典型を弄ぶようでもあり、軽く笑いを誘う。

雲雀は盲目の女のそばで「アサヒ」、タンタンタンタンタン、「レモン」、タンタンタンタンと、足音と声を奏でる。「テヌグイ」「レモン」「アサヒ」。言葉に合わせて盲目の女は進んだり方向転換したり止まったりする。本人たちにはわかる詩的な記号で雲雀は盲目の女を先導する。雲雀は途中、どこかに着地したように、ふっと一本足となってゆったり両腕を上と下に動かす。鳥の翼から一瞬蝶の羽へ、そのとき時間が変わる。振付家の岡が言う「踊りの物語」は、こうしたダンサーの運動を司る感覚の操作、別の言い方をすれば体への時間の折り込み方を変えることによって成り立っている。私はしだいに、雲雀が盲目の女の心の声、いわば「霊」のような存在に感じられてきた。「タマゴ」「テヌグイ」……「ボン！」。雲雀は宝を探し当てたか、盲目の女のあつらえむきのところで合図をして、鞆を落とさせる。女は置いた鞆の後ろに寝そべる¹⁶⁾。鳥が魂振りして唱える。「ソヨカゼ」「スナバ」「アクビ」「ムギワラ」「エホン」。するとKIITOの空間にそびえ立つ柱たちの脇から、ヌーとあたかも妖怪が半身だけ姿を見せるように、出演者たちが現れ、雲雀の身振りを真似し出す。雲雀が後ろを振り返るなら彼らはスッと身を隠す。ダルマさんが転んだ、である。子供時代の何かが舞台に漂い出す。「ジンコウエイセイ」「フクロウ」「ロウソク」……独特のキーの高さをピタリと言い当てる雲雀。女のもとから鳥が離れてゆき、その声も遠のく。入れ替わるように工女(桑野聖子)が柱の影からそおっと入ってきた。





©Ryuhei Yokoyama

眠る女は記憶の中。舞台の時空は幼年期のよう。工女の立ち居には異様な気品がある。その空気に私たちはかつての世界へと、幼い頃に知ったあの怪奇な夢の情へと導かれる。工女役の桑野は、自分がこれまでに洗練させてきた「思う」と「動く」ことの歯車を、今作においていっそう磨いたようだ。彼女の行為は、例えばその「糸を巻く」ということひとつをとっても、足裏から指先まで、ある思惟のもとにコントロールされている。イメージと運動をつなげて持続させる桑野の技術は、その動態を見る私たちの記憶力を一定の向きへと導き、感情をおこしてゆく。

舞台での工女の「巻く」は、一方で紅い服の木馬少女（松村有実）の「引く」に継がれ、他方でオウガ（野村王雅）の「回す」に継がれる——木馬少女は小さな馬のマスコット（木製？）を糸でじわじわと引いてゆき、小柄なオウガはバレーボール大の玉を指でくるくる回す。この巻く、引く、回すは、KIITOの広い空間で糸の振動のように響き合い、呼应し始める。生糸工場の感覚が生き返ってくる。



©Ryuhei Yokoyama

小柄なオウガは跳ね上がって走りながらはけてゆく。上背のある工女は糸を手繰り寄せながらゆくりはけてゆく。茶目っ気な木馬少女は素速く回って、踊る。そして勢いよく手を「パンッ」と叩く。旅行鞆の後ろで眠っていた盲目の女が目を覚ます。

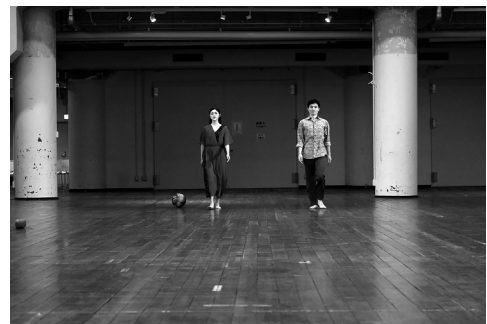
女はその銀色の大きな鞆を開けて、中から水や水差し、パンなどを取り出す。彼女がそのパンを口にしようとしたところ、木馬少女が急ぎ足でやってくる（お腹を空かせた素ぶり、物欲しそうに！）。この時代は食べるに困ることもあったのか。やはり舞台の時空は女の幼い頃、姉といった時か。しかしそれは決してシリアスには描かれない。けれど木馬少女の仕草には、当時の苦難や背景を覗かせるニュアンスがある。松村有実の、一見あどけなくてやわらかい、表情や肉感^{お肉}はそれらをうちに含んでいる。彼女の技術や素性は、その微妙な（笑いと不気味さが反転する）ニュアンスを出している——この感じは本作の特徴でもある。それは先の冒頭で雲雀役がここにいない人の心霊かと察せられる声の調子で盲目の女と関わっていたことと通ずる。実際に、この少女と女の微笑ましいやりとりを、遠方から、雲雀はその身を壁沿いにじとぉーと這わせながら覗いている。その滑り気や眼差しは、笑みある舞台の深層心理のようで、KIITOの空間にこまやかな感情の襞を生みまた意識の網を張り巡らせていく。

私たちがその遠い存在へも気付いたころ、舞台は急転する。世界が転変したかのような音、そして金属製の物体……、スタンドシンバルとエフデ（櫻井類）とオウガが目の前に飛び込んできたのだ。ジャーン、バンバン、と轟かせながら出し抜け気味の

漫才が始まりそうになる。「こんにちは」「僕の名前は、ノムラ、オウガと申します」「本日はご来場〔うんぬん 後略〕」。その場違いな、どこかズレた感覚……、しかしそれは私たちにある記憶を呼び起こす。その思い出は「神戸」のうちに確かに存在する。95年の1月、神戸からわずかの距離しか違わない大阪で、阪神・淡路大震災がなかったかのように続けられる日常を、神戸の人が見てしまった時の違和感と寂寥感。このエフデとオウガの漫才^{もど}擬きはその感受性を含む。ここにもまた、先のパンの一幕などに通ずる微妙なニュアンスがある。

さて、続く音楽は垣尾のセンスか。怪しい電子音・機械音が舞台の雰囲気や観念をつくってゆく。それは言葉にするなら暗黒や冥界、地獄か。神父(垣尾優)、雲雀、工女が倒れ加減で舞台へ出てくる。床に臥した雲雀は即座に立ち上がり、上着と靴を脱ぎ、それらをまるめて神父に渡す。神父はそれを落とす。地震? 津波? 工女も雲雀も神父も右へ左へおととと。行ったり来たり。エフデとオウガの直前の動きがふいに思い出される——それは水にまつわる災いの虫の知らせだったのか、彼らは水中の生き物のように床を這っていた。それに続いて天馬(糸瀬公二)と木馬少女が舞台の最奥から二人並んで客席へと進んでくる。少女は途中で止まり、天馬はそのまま近づき、私たちの目の前でしぶきのように飛び跳ねる。彼はしゃがみこんで振り返りまた果てまで引き返してゆく。そしてまた戻って来る……ダンサーのその走るという行為は私たちに「(流体が) 迫り来る」という感覚を与える。二人が大揺れのモードでバランスを崩すと、出演者たちも皆、あっちへ行ったりこっちへ行ったり、そして神父が突如、叫び出す。「あああああああああ」。皆も叫ぶ。「あああああああ」。ただその慟哭には間接話法的なフィルターがかかっている。そこには悲痛への他人事感がひそみ、私たち観客はその慟哭の演技をコミカル／不謹慎にさえ捉えたいくなる。神父も雲雀も工女もオウガもエフデも天馬も木馬少女も盲目の女もみな中央に集まり、真ん中から何か(灰なり土なり)を上空へと放り投げる素ぶりをする。灰? 土? けれどもそれが「えっさほいさ」

と機械的な運動をしているようにも見える。その「作業」風な仕草が滑稽に見える。だからだろうか、みな徐々に拡がってはまた再び集まってオシクラマンジュウのようなことをしている中で、「お腹空いた!」と叫ぶ者があっても、その声に悲痛な「飢え」は感じられず、私たちはむしろそこに笑いを誘われる。しかしながらそれが微妙なのは、そこにもまた先の食べ物(パン)を物欲しそうにねだった少女の「お腹を空かせた」時代の状況が、うっすらと察せられることである。「共同振付・演出」として、岡と垣尾のペアによる今作はその奇妙なセンシビリティを、声や動き、場面に含ませることに成功している。



©Ryuhei Yokoyama

出演者が左の壁沿いに舞台奥へと下がってゆく。おおむね皆が去っていった舞台上で、神父が落し物を拾い始める。その振る舞いは、ガラクタを集めるようであり、遺された品や骨を手に行っているようにも見える。神父はそれら遺品や遺骨にも見立てられる品品で、チープな造形物とも供養場とも判別のつかぬものを作り出す。客席に近い舞台の前のほうで、彼は供養の^{マモト}飯事を始める。それは、真面目と遊びの二重性を有し、私たち観客は垣尾のその態一つで泣き笑いをさそう妙義にポジティブなため息をつく。

その背後に心(岡登志子)があらわれ、動く書割のようにひそやかに舞い始める。彼女の衣装は肌身の混じる白っぽい色に襷のあるワンピースで、その雰囲気はどことなく前作の面影を残す。神父の物悲しくも嘘っぽい供養／飯事、その後ろに心の舞い——供養の身振りと言ってもよい——、そのさらに奥ではダンサーたちが一人ずつ間をあけて歩く。例えば、『土方異頌』には土方のこんな言葉もあった。「彼らはみな死人なんだ」「死んだ形を運んでいるんだ¹⁷⁾」。



©Ryuhei Yokoyama

エレクトロニカ。これも垣尾の選曲か。このシーンも冥界や地獄の光景のようだ(それはラストシーンの天界や大空の光景と対になろう)。天馬が下方方向に働く力で踊る。神父も加わる。遙か後方にはそれをじーと見つめる小さな目が点々としている。その目たちはこの光景に深層を、別様の緊張感を、もたらす。

目たちが動き出す。舞台最奥の一角から、雲雀が歩み出し、木馬少女、工女が続く。三人がここだろうという位置に着く。音が止む。雲雀の声による調律。「ソヨカゼ」「スナバ」「アクビ」「ジンコウエイセイ」。その声の高さを引き継ぐ夢のような楽曲、そして糸巻きをモチーフにしたトリオの踊りが始まる。私は、この場面で工女役の桑野聖子に見入った。その振りは言葉で言えば糸巻きだけれども、彼女の実際の踊りは概念で一般化し得ない、精密なそして情感豊かなものだった。私は上演後に、どうしてそのような踊りになったのかと理由を聞いてみた。桑野は「思い続けて[動いて]いた」と応えた。ダンスのメソッドは一様ではないし、同じカンパニーのメンバーでも振付をものにする仕方はそれぞれ違いもする。私は、この作品において桑野のアプローチは正鶴を射ていると思った。踊り手とその踊りを見る人とが同じイメージを思惟していたかはもちろん問題ではない。踊り手の直観がほどけたその動き——もう少し言葉を足すなら、その動きの分節や伸張——にそって、見る人が触発され(見る人の記憶が動き)、その進展を半ば自然とシミュレーションすることが大事なのだ。そのとき、動きの進み方に刻まれた踊り手の思いが観者と共有され得る。人が人の踊りを見て感動するのは、心の波形が合うということなのだろう。

トリオを基調にしたこのシーンは、姉妹や兄弟の繋がりあるいは途絶えを私たちに想わせもする。「絆」や「命」といっては強すぎる、けれどそれに準じる関係のありようを表象している。工女と木馬少女と雲雀の三人は、自らの体皮を糸へとほどくようにして、その生糸を空間に渡らせる。糸を巻き、弛ませほども、延^はわ^すせ^くち^うて、周りに渡す。そのあいだ、エフデと天馬は対角線上に遠く離れながらも、合わせ鏡で立ち居、反応する。この兄弟のようなデュオは次第に接近してくつき、肩を組み、二人で一緒に舞台右奥へとはけてゆく。その途中でオウガは一人、舞台に入って床にボールを強く打ちつけながら、私たち観客の胸に子供の無邪気さを、骨に弾みの振動を響かせる。二拍子がしっくりくるシーンであった。



©Ryuhei Yokoyama

神父が舞台の前のほうでまた供養の場をこしらえている。その後ろ、舞台の真ん中より少し下がったところに、心と盲目の女がたたずむ。『空』のなかで、はじめて会う二人。心と盲目の女は互いにその傍で振る舞いの輪郭を確かめ合う。二人は自分の踊りが刻々と消えてゆくことを知っている。

盲目の女が横たわる。彼女の心像が岡の踊りになる。主体は岡ではない。心が踊るのではなく、心のままに踊る、ということだろう。岡はこの上演で、以前よりも自由だった。彼女は前作『Song of Innocence 無垢なるうた』で大野一雄を演じることによって、そのまま出してよいという上演の時間をひととき味わったに違いない。今作はその自由が、

文字どおり心を得て花開いたように思われる。

心の動きは、獣や子供のように足をじゃりつかせ、少女のようにあわてふためき、少年のように飛び跳ね、乙女のように舞い、老女のように重く腰を落とし、急に我にかえってハッと腕を高くあげたかと思うと、鳥のように両手をはためかせたりもする。それは、ときに短い詩が万事を彷彿させるように、生き物の振る舞いを全て奏でている印象を与えた。彼女の擦り音や息遣いさえもが、私たちの感覚を震わせ、感情を掻き立てた。

私は、二回目の鑑賞のとき、あることに気がついた。それは、この場面の心の踊りに、冒頭の雲雀の声の調子が存在することだった。この反響は本作の開始の力(直観)がどこにあるかを告げている。

『空』の核心に岡の、心の踊りがある。岡はこのシーンで用いた音楽、マックス・リヒターの「On the Nature of Daylight」を自分のソロで踊ることを欲望していたに違いない。私は、この曲が今作の指導原理だった、と思う。とはいえ、この曲調を全編に通すのは真面目に過ぎる。垣尾優の(ナン)センス——そこはかたなく茶化す身振り——が「共同振付・演出」で求められたゆえんだらう¹⁸⁾。



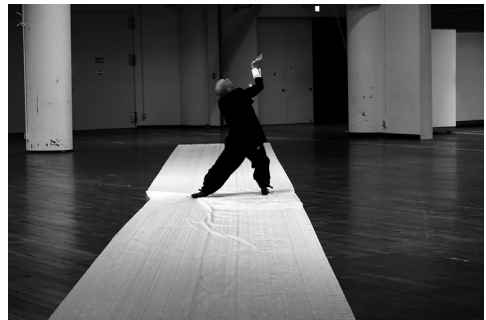


©Ryuhei Yokoyama

垣尾(神父)が間に合わせた祭壇、否、お墓か。私がそれを間に合わせというのは、それがそこにあるものでつくられているからだ。神父はスタンドシンバルや水入れや服やらで、墓とも祭壇ともつかない乙なインスタレーションをこしらえた。彼はペットボトルから深皿に水を注ぎ、そこに棒状の小さな加湿器を突っ込んで、水蒸気を立たせたりした。フューンフューンと、それはまるで静寂な場を小馬鹿にする、あるいは線香の厳かなけむりを茶化するような音である。その加湿器からの煙と音は、私たちを笑わせる。私たちは笑ってしまうのだけれど、そこに淋しさも感じている。神父が二つの空き缶を打ち合って「鐘の音」を安っぽい音でならずときもそうだ。その音が私たちに当時を否応なく甦らせる。あるもので弔う、そう見立てて泣き笑わざるを得なかったときの気持ちを、神父はそこはかたなく自分の振る舞いとインスタレーションに込めている。

その祭壇の前に、オウガ、エフデ、木馬少女、雲雀、工女、天馬ら出演者が立ち並ぶ。その立ち居には、あたかも銭洗弁天に祈願するような? 「いい加減なご利益に預かる」とでもいう気分が漂っている。賽銭が、銅鑼(シンバル)に当たって「ティーン」とか「カンッ」とか鳴る。いい音もチープな音もあたりに振りまく。加湿器のフューンはそこでキッチュさを増している。『2022空そこはかたなく刻々に』。このタイトルが神戸のこれまでのことを、裏に笑いのあること、祝に悲しみのあることを仄めかしている。参列者は赤い糸(紐)で缶を二つ繋ぎ、そこに足をかけて——竹馬よろしく「鐘馬」にして——ひとりずつ列となり、一步一步「カラン」「カラン」と

歩いてゆく。その赤い紐の鐘馬の列は、先ほどの死者の行列を私たちに呼び起こしながら、祝福へ向かう参列として、生の喜びを感じさせるイメージであった。



©Ryuhei Yokoyama

盲目の女が起き上がり、彷徨いの旅を心とともに終わらせる。彼女らのはけるその右奥から、神父が、観客の目には一見して大きな繭かと思える、巻物のような白いロールを抱えてあらわれる。そしてそれを対角線上に転がす。白く長い道がKIITOにできる。神父は、白織物の舞台を自分に設けてよいのかと、はにかみつつ、動いては止まり止まっては動きまた動いては止まる、を繰り返す。その断続性から

振る舞いのニュアンスをしゅつらいさせ、ふくらませてゆく¹⁹⁾。彼のその動きの質感は、舞踏的な訓練や格闘技的なそれを独自に発展させた技術に裏打ちされている、のだろう。どこか混淆な、「神父の盆踊り」とでも言える喪と祝のあわいを醸していた。

晴れやかな曲が舞台に広がる。ウラジーミル・マルティノフ作曲「The Beatitudes」(マタイ5章の八福)だろうか。舞台の真ん中で、工女とオウガと木馬少女が踊り始める。その向かいの白い道を挟み、天馬が踊る。地を包む天の光景。エフデがそこに泳ぎに入り、雲雀が翔て春を告ぐ。大空に綾を織るごとく舞い踊るダンサーたち。響きあう音と感覚。生の息吹、回復、涙。神父が鐘を鳴らす。Ensemble Sonne。慈しみの時²⁰⁾。



©Ryuhei Yokoyama

注

- 1) SCOT夏のサマーシーズンで毎年上演される(戦禍を思う)花火劇『世界の果てからこんにちにはI』のように。
- 2) 小島信夫「比類のない人」、永田耕衣『生死』付録、ふらんす堂、1991年。
- 3) 2020年2月、神戸アートビレッジセンター-KAVCホールで初演。Cf. <https://www.ensemblesonne.com/songofinnocence> (最新アクセス2022年8月31日)
- 4) 2021年1月、京都芸術センター講堂で再演。Cf. <https://www.ensemblesonne.com/songofinnocence> (最新アクセス2022年8月31日)
- 5) Cf. 中村文昭『舞踏の水際』、思潮社、2000年、pp.150-151。このことは中村の回想による。
- 6) 永田耕衣、前掲書、p.68。この句は『生死』の後半に(「舞漢*土方巽を惜しむ 二句」の一つとして)『土方を放さぬ芍薬花の怖れ』の句と並んで載っている。
- 7) Cf. 吉岡実『土方巽頌』、筑摩書房、1987年、p.167。
- 8) Cf. 同、p.18、p.82。中村の前掲書、p.160も合わせて参照のこと。
- 9) この句は土方巽の本やCD、LPのタイトルでもある。Cf. 本：土方巽(吉増剛造 録録)『慈悲心鳥がバサバサと骨の羽を抜げてくる』、書肆山田、1992年、CD：土方巽(松原彩火 編集)『慈悲心鳥がバサバサと骨の羽を抜げてくる』、アリアディスク、1998年、LP：土方巽(香典返し)『慈悲心鳥がバサバサと骨の羽を抜げてくる』、アスベスト館、1986年。
- 10) 土方は亡くなる2ヶ月前の1985年11月に、神戸、大阪、京都、金沢、名古屋と「舞踏行脚」している。Cf. 土方巽『[普及版]土方巽 全集II』、河出書房新社、2005年、p.394。該当頁には次のようにある：「十一月——『土方巽舞踏行脚・其ノ一』(神戸・大阪・京都・金沢・名古屋)を実施。講演とスライド上映の構成。」
- 11) Cf. 同、p.144。一番上の姉は神戸で働いていたようである。「末っ子の土方は姉たちにたいへん可愛がられ、神戸で働いていた一番上の姉には、まだ少年の頃、一人で汽車に乗って会いに行っている。たくさんの珍しいものをもらい、服を買ってもらい、また一人で汽車に乗せられて帰る。この時に姉が見せた涙を一生忘れられないと土方は言っていた。姉への憧憬と思慕を、土方自身の言葉を引いて表現してみよう。/小学校一年生の時に、ちょうどこちらにおりました一番上の姉を訪ねて〔後略。以下、本文で引いた文と同じ。〕」Cf. 元藤輝子『土方巽とともに』、筑摩書房、1990年、pp.23-24。
- 12) Cf. 土方巽、前掲書、p.155。
- 13) Cf. 同、pp.119-120。
- 14) 2022年1月16日、神戸市長田区にある新長田合同庁舎1階で上演とトークがなされた。Cf. <https://www.city.kobe.lg.jp/h53961/kisyasiryou/20211210250101.html> (最新アクセス2022年8月31日)
- 15) 周知のように、岡はタンツテアターのピナ・パウシュと同じく(現) Folkwang 芸術大学の出身である。この大学の前身は、反戦をテーマにしたダンス作品として有名な『緑のテーブル』の作者クルト・ヨースによってつくられた。
- 16) このようにレヴューに書いていると、言葉の連想から土方のこんな話まで頭に浮かんでくる：「しかし日本人ってのは非常に足の裏を大事にして来たと、私はよく思うんですね。自分の足跡を盗むようにして歩いている。『盲人の心で走れ』などとうちのお袋はよく言いましたよ。」Cf. 土方巽、前掲書、p.114。
- 17) 芦川羊子の伝える土方の言葉：「〔前略〕先生と氷を食べに行った時のことです。舞踏論をとうとうと聞かせながら、先生は氷屋ののれんを通して外を歩く人を見て、『彼らはみな死人なんだ』『死んだ形を運んでいるんだ』と一所懸命喋っていました。こうしたお話は、私が踊りを覚えていくうえで、とても重要な事柄だったのです。」Cf. 吉岡実、前掲書、p.20。中村の前掲書に

も(吉岡本からの借用、変形の嫌いはあるが)土方が芦川に伝えたとされる類似の言葉が載っている:「歩行者一人一人はそのカラダに死者をかかえ歩いているんだよ。」Cf. 中村文昭、前掲書、p.59。

- 18) おそらく、「空」というタイトルにもなる岡の最初の感覚的な切っかけは、私たちがふと空を見て小鳥たちの追いかけてこのうちに得るような(のどかな光景のなかに悲喜や苦楽を知る)心情であったことだろう。ただその作品の構成から慮るに、『空』は「オン・ザ・ネイチャー・オブ・デイライト」を収めるリヒターのアルバムを継ぐものと言えるかもしれない。リヒターのアルバム『ブルー・ノートブック』は、本人いわく「全体としては、互いに関連する夢——あるいは妄想と呼ぶべきかもしれない——を集めた作品で、クラシックとエレクトロニカに拘りながら、物語を語っていく音楽」であり、解説者が彼の言動をまとめていうところの「反戦アルバム」として、「自分が子供時代に体験した暴力と、戦争という暴力の調停を試みるものであったようだ。なお、「オン・ザ・ネイチャー・オブ・デイライト」は、曲名をローマ時代の詩人/哲学者ルクレティウスの「事物の本性について」(英訳 On the Nature of Things)に拠り、「その中で触れられているタブラ・ラサ(意識の白紙状態)を自らの芸術的マニフェストとして位置づけるべく作曲した楽曲」であるという。Cf. 前島秀国によるライナーノーツ、『マックス・リヒターブルー・ノートブック』所収、ユニバーサルミュージック合同会社、2019年。
- 19) 私感では、20日の公演においては二回目の上演のほう動きに伸びやかさや切れがあった。足運びの速さや迫力も、例えば地団駄踏む足の重さの落とし方からしても、増していたと言える。
- 20) 最終場は、この作品をもって、アンサンブル・ゾネが「山上の教え」にアプローチしたものであったことをうかがわせよう。新約聖書の訳本で入手しやすい岩波文庫からマタイ5章の一部を抽出しておきたい:「イエスはこれらの群衆を見て、近くの山のほに上られた。お坐りになると、弟子たちがそばに来たので、二口を開き、こう言って教えられた。群衆も集まってきて聞いていた。三『ああ幸いだ、神に寄りすがる“貧しい人たち、”天の国はその人たちのものとなるのだから。四ああ幸いだ、“悲しんでいる人たち、”かの目に“慰めていただく”のはその人たちだから。五ああ幸いだ、“踏みつけられてじつと我慢している人たち、”“約束の地なる御国を相続する”のはその人たちだから。六ああ幸いだ、神の義に飢え渴いている人たち、かの目に満足させられるのはその人たちだから。七ああ幸いだ、憐れみ深い人たち、かの目に憐れんでいただくのはその人たちだから。八ああ幸いだ、“心の清い人たち、”御国に入って神にまみえるのは

その人たちだから。九ああ幸いだ、平和を作る人たち、神の子にさせていただくのはその人たちだから。一〇ああ幸いだ、信仰のために迫害される人たち、天の国はその人たちのものとなるのだから。一一わたしゆえに罵られたり、迫害されたり、あらん限りの根も葉もない悪口を言われたりする時、あなた達は幸いである。一二こおじ小躍りして喜びなさい、褒美がどっさり天であな達を待っているのだから。あなた達より前の預言者たちも、同じように迫害されたのである。一三預言者と同じくあなた達は地の塩である。世の腐敗をふせぐのが役目である。しかしもし塩が馬鹿になったら、何でもう一度塩気をもどすか。外に捨てられて人に踏まれるほか、もはやなんの役にも立たない。一四あなた達は世の光である。山の上にある町は隠れていることは出来ない。一五また、せつかくあか明りをともしてま耕をかぶせる者はない。かならずしよくだい燭台の上に置く。すると、家の中におる人を皆照らすのである。一六そのようにあなた達も、その光を世の人の前に輝かし、人があなた達の良い行いおこなを見て、あなた達の天の父上をあがめるようにせよ。〔中略〕二〇わたしは言う、あなた達の行いが聖書学者やパリサイ人以上にりっぱでなければ、決して天の国に入ることはできない。二一だからわたしの戒めは彼らよりもきびしい。——あなた達は昔の人がモーセから“人を殺してはならない、”殺した者は裁判所で罰せられる、と命じられたことを聞いたであろう。二二しかしわたしはあなた達に言う、兄弟に腹をたてる者は皆、ただそれだけの理由で、天国の裁判所で罰せられる。兄弟に馬鹿と言う者は、最高法院で罰せられる。畜生ちくしようと言う者は、火の地獄げへちで罰せられる。二三だからもし、あなたが祭壇に供え物を捧げるとき、そこで兄弟に恨まれていることを思い出したなら、二四供え物をそこに、祭壇の前に置き、まず行ってその兄弟と仲直りをし、それからかえって来て供え物を捧げよ。〔中略〕三八あなた達は昔の人がモーセから、“目には目、歯には歯”——人の目をつぶした者は自分の目で、人の歯を折った者は自分の歯で、つぐなわねばならないと命じられたことを聞いたであろう。三九しかしわたしはあなた達に言う、悪人に手向かってはならない。だれかがあなたの右の頬を打ったら、左をも向けよ。四〇裁判所に訴えて下着を取ろうとする者には、上着をも取らせてやれ。四一だれかが無理に一ミリオン(一キロ半)行かせようとするなら、一しよに二ミリオン行ってやれ。四二求める者には与えよ、借りようとする者を断るな。四三あなた達は昔の人がモーセから、“隣の人を愛し、”敵を憎まねばならない、と命じられたことを

聞いたであろう。四四しかしわたしはあなた達に言う、敵を愛せよ。自分を迫害する者のために祈れ。四五あなた達が天の父上の子であることを示すためである。父上は悪人の上にも善人の上にも日をのぼらせ、正しい人にも正しくない人にも、雨をお降らしになるのだから。四六自分を愛する者を愛したからとて、なんの褒美があろう。人でなしと言われるあの税金取りでも同じことをするではないか。四七また兄弟にだけ親しくしたからとて、なんの特別なことをしたのだろう。異教人でも同じことをするではないか。四八だからあなた達は、天の父上が完全であられるように“完全になれ。”」 Cf. 塚本虎二訳『新約聖書 福音書』、岩波文庫、1995年第44刷（1963年第1刷）、pp.77-82。この訳本には多くのルビがふってあるが、ここでは煩雑さを避けるため、そのルビは最小限に留めた。また、ポイント数の下がった小文字のところは訳者の敷衍や意味の補充であり（ただしここではそれを一部省略した）、“ ”は旧約聖書の引用を示すものである。

なお、関心のある人は、厳密な訳で知られる田川建三訳著『新約聖書 訳と註1 マルコ福音書／マタイ福音書』、作品社、2018年第5刷（2008年第1刷）、pp.59-62、ないしは同訳『新約聖書 本文の訳』、作品社、2019年第3刷（2018年第1刷）、pp.50-53を参照されたい。