

## 記憶の劇場

——ピナ・バウシュのタンツテアターについて——

岡田素之

### 1

1980年代の前半にミュンヘンに一年半ほど滞在していたことがある。その機会を利用して、当時もっとも演劇が活発だとみなされていたこの都市はもとより、旅先で訪れたいくつかのドイツ語圏の都市で、怠け者の自分としてはかなり積極的に劇場に足を運んだように思う。しかし、ごくわずかなオペラ公演を除けば、残念ながら、こちらが期待するほど刺激的な演劇の舞台にはなかなか巡り会えなかった。むろん若干の例外がないわけではない。当時上昇気運にあったハイナー・ミュラーとボート・シュトラウスの新旧の作品上演に接したり、読んだだけではじつに陰々滅々たるトーマス・ベルンハルトの戯曲が、実際の舞台では何とも乾いた滑稽感に横溢するありさまを体験したり、かつてモーツァルトのオペラも初演されたロココ様式の小さなキュヴィエ劇場を任されたイングマル・ベルイマンの精密で端正な古典劇の上演に触れられたことなどは、それなりに嬉しい思い出である。それでも、60年代半ば以降に既成演劇に反旗を翻して出発した演劇人たちがいまだその燠火を燃やしていた当時の東京、あるいはピーター・ブルックがその国際的演劇組織の根城を構え、郊外では学生劇団出身のムヌシュキンが主宰するテアトル・デュ・ソレイユが物議を醸していたパリあたりと比べれば、ミュンヘン、ベルリン、ハンブルク、ウィーンなど、これら独自の演劇的伝統を誇る都市にしても、おおむねドイツの演劇界からは良くも悪くも自己充足的な印象が拭い切れなかった。これは自分一個のたんなる偏見にすぎないかもしれないが、当時のドイツ演劇は戦後体制の虚妄めいた市民文化に雁字搦めに組み込まれ、かつて日本人が受容した近代劇の制度に根ざす発想も依然として牢乎たる地位を守り、それにたいする反抗もややもすれば戯曲の解釈が先行する頭でっかちな舞台が多く、ほどよく調教された観客の享受を破壊する本質的な経験にはさほどならないように思われた。ちなみに、ベルリーナー・アンサンブルのプレヒトは、いまでは毒にも薬にもならない、ギムナージウムの生徒が課外授業の一環として通う博物館の様相を呈していた。結局のところ、わたしのヨーロッパにおけるかぎられた演劇体験でもっとも記憶に残るのは、当時パリを訪れたポーランドのタデウシュ・カントルが主宰するクリコ2劇団の『死の教室』と、ベルリンの巨大な室内競輪場を使って上演されたテアトル・デュ・ソレイユのシェイクスピア三部作のような作品であった。

今にして思えば、当時わたしが言語を媒体にする演劇には関心があっても、演者の身体でのみ表現行為を行う舞踏にはほとんど興味をもたなかったことは、いかにも残念な思い

がある。ピナ・バウシュの名前は人づてに聴いていたし、タンツテアターという耳慣れぬことばにも多少こころ惹かれるものがあったが、あえて彼女の活動の本拠地であるヴッパータールを訪れるほどの気持は動かなかった。自分がドイツの演劇に求めていたものは、むしろ彼女の試みにこそ見出されるべきだったのかもしれない。それでも、そのころフェリーニの『そして船はゆく』という映画で、船縁に冥界の女王のように暗く踰跽として佇む彼女の瘦身を見たことがあり、それは奇妙に印象深く憶えている。

そういうわけで、わたしがピナ・バウシュの作品に出会ったのは、彼女の一行が1986年秋に『カフェ・ミュラー』『春の祭典』『コンタクトホーフ』の三作品を携えて東京の国立劇場を訪れたときが初めてであった。これらの作品はピナ・バウシュの特質をそれぞれ際立つかたちで示しているが、そのとき受けた感銘をことばにするのはいかにも困難に思われた。演劇であれば、どれほど解体されていたにしても通常は些少の言語テキストが介在するし、またそれなりの劇的構造がつきものである。そしてバウシュの多くの作品にも、厳密にみれば、切れ切れのことばや構造らしきものはあるのだが、それでもこうしたものは演劇の通念を越えたところで、ある種の役割を果たしているように思われる。他方、これを一般的な意味で舞踏と呼ぶことができるのかというと、それもなかなかむづかしい。現代日本の優れた演劇批評家である渡辺保は、その『日本の舞踏』の冒頭で、舞踏について語るための批評言語の欠如を指摘しながらも、中村歌衛門の娘道成寺やモーリス・ベジャールのバレエは確かに舞踏だが、バウシュの作品は一種のパフォーマンスであつても舞踏ではないと感想を漏らしている。<sup>1)</sup>だからTanztheaterという新しい概念が必要なのだといえば、たぶんその通りだろうが、しかしこのような合成語を既定の概念として受けとるわけにはいかない。たとえば、舞踏でもあれば演劇でもある、あるいは舞踏でもなければ演劇でもない、という程度の知見に安閑と居すわっているわけにもいかないだろう。

そうこうするうちに彼女の日本公演も1999年の初夏で五回目を迎え、彼女の初期の作品から最近作を含む四作品が彩の国さいたま芸術劇場でおよそ一月間にわたり上演されるまでになった。この間には日本人によるピナ・バウシュ頌やエッセイの類も少なからず書かれ、またいうまでもなくドイツ語その他で書かれた文献も充実してきており、最近では舞踏批評家ヨッヘン・シュミットによる評伝や文芸部員だったライムント・ホーゲの稽古日誌が翻訳されるまでにいたっている。<sup>2)</sup>舞踏の現場に立合う機会の少ない当方のような素人でも、1993年に東京で上演された『1980年——ピナ・バウシュの世界』を除いて、

1) 渡辺保『日本の舞踏』岩波新書、1991年、4-6頁。

2) ヨッヘン・シュミット『ピナ・バウシュ——怖がらずに踊ってごらん』谷川道子訳・解説、フィルムアート社、1999年(Jochen Schmidt: „Tanzen gegen die Angst“, Pina Bausch, Düsseldorf/München: Econ & List Taschenbuch Verlag 1998)/ライムント・ホーゲ『ピナ・バウシュ——タンツテアターとともに』五十嵐落子訳・鴻英良解説、三元社、1999年(Raimund Hoghe: Pina Bausch, Tanzgeschichten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986)。

これまでに合せて10本の作品を見たことになる。<sup>3)</sup> そのすべてに関していえることではないが、そのいくつかは広い意味における演劇経験の名に確かに値するだろう。さらにいえば、ピナ・バウシュの名声はいまや絶頂にあるにせよ、今回の連続公演から判断するかぎりでは、彼女の創造的絶頂期はずいぶん前に達成されてしまっている印象がある。そこでタンツテアーター、とりわけ彼女が標榜するタンツテアーターとは何かということを、遅れて時流に乗るような気恥ずかしい気持ちがいささかあるものの、自分なりに多少あれこれ考えてもよさそうな時期にきたのではないかと思われる。

## 2

それにしても、タンツテアーターとは何か、というような問いの立て方は、事柄の核心に直に迫るようにみえながら、所詮、粗笨な観念的答えを導き出すだけにすぎまい。むしろ、ひとまず迂回して、このようなことばが生み出された歴史的背景と現況に簡単に触れておく必要がありそうである。そのためにはヨッヘン・シュミットの『ドイツのタンツテアーター』という基本文献が有益な道案内役をつとめてくれる。<sup>4)</sup>

ピナ・バウシュを初めとして、一般にタンツテアーターの名のもとに活動を開始した者たちは、戦前の、たとえば舞踏記譜法で知られる理論家ルードルフ・フォン・ラバン、バウハウス系のオスカー・シュレンマー、表現主義の代表的舞踏家マリー・ヴィグマン、振付家=教育者クルト・ヨースなどに代表されるドイツ・モダンダンス、とりわけ Ausdruckstanz と呼ばれる舞踏の直系とみなされることがよくある。実際、タンツテアーターという名称は、反戦的作品『緑のテーブル』(1932年)を創作したクルト・ヨースがアメリカ亡命中の1935年に初めて使ったことばだという。他方、ピナ・バウシュは、ヨースが1928年にエッセンに設立したフォルクヴァング学校(のちに芸術大学)に1955年に入学、ヨース門下の優等生となり、さらに奨学金を得てニューヨークに二年半留学、またその地で舞台の実践も積み、帰国後はヨースが組織したフォルクヴァング舞踏スタジオに入

- 
- 3) 一応わたしが見たこの10本の作品を年代順に列举しておく(カッコ内は原題と初演年)。劇場は1~4が国立劇場、5が新宿文化センター、6~10が彩の国さいたま芸術劇場である。  
 — 1. 『カフェ・ミュラー』1986年9月(Café Müller, 1978), 2. 『春の祭典』1986年9月(Le Sacre du printemps, 1975), 3. 『コンタクトホーフ』1986年9月(Kontakthof, 1978), 4. 『カーネーション』1989年9月(Nelken, 1982), 5. 『山の上で叫び声が聞えた』1993年4月(Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört, 1984), 6. 『船と共に』1996年2月(Das Stück mit dem Schiff, 1993), 7. 『タウリスのイフィゲニア』1999年5月(Iphigenie auf Tauris, 1974), 8. 『ヴィクトール』1999年5月(Viktor, 1986), 9. 『フェンスタープッツァー』1999年6月(Der Fensterputzer, 1997), 10. 『ダンゾン』1999年6月(Danzón, 1995)。
- 4) Jochen Schmidt: Tanztheater in Deutschland, Mit Fotos von Gert Weigelt, Frankfurt a.M./Berlin: Propyläen-Verlag 1992. また新しい情報を伴う同書の縮約版ともいえる Jochen Schmidt: Erfahren, was Menschen bewegt, Dreißig Jahre Tanztheater in Deutschland, in: Tanztheater heute, Dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte, Das Buch zur Ausstellung, Seelze/Hannover: Kallmeyer o. J. (1998) も同時に参酌した。なお、事実関係を記した両者からの出典箇所については煩雑さを避けるため一々注記することは控えた。

団。さらに1969年にはその指導者に任ぜられる。そして1973年にヴッパータール・バレエ団の芸術監督に就くと、たちまちそのバレエ団を〈ヴッパータール・タンツテアター〉と改名してしまう……。このような経緯だけをみれば、タンツテアターの名称はその内容とともに師から弟子へと直伝されたように推測される。

しかし、ただそう推測されるだけであって、実際の経緯は必ずしも単純ではない。第一、舞踏団の名称としてタンツテアターということばを使ったのは、少なくとも公立劇場では、マリー・ヴィグマンに学んだゲルハルト・ボナーが1972年にグルムシュタットのバレエ監督に就いたときが初めてである。それもシュミットによれば、この命名はどうか、当時のドイツに比べてはるかに前衛的な舞踏が盛んだったオランダのNederlands Dans Theaterを直接の手本にしているらしいという。第二に、ヨースが用いたタンツテアターは、古典バレエと、その師ラバンが提唱した舞踏の〈新しい文法〉とを統合する総合芸術的なジャンル概念として考えられていたのにたいして、パウシュのタンツテアターは、まずは舞踏団の名称として付けられている。初期のパウシュの舞踏は、今日知られている作品とはかなり異なり、たとえば彼女が1969年にケレン国際振付コンクールで優勝した『時の風のなかで』の舞台写真から窺えるように、いかにもアメリカ仕込みのモダンダンスという印象がある。その達成は1974年に初演され、今回の公演でTanzoperと称されたグルック作曲『タウリスのイフィゲニア』からも容易に見てとれるだろう。要するに、今世紀前半のドイツ・モダンダンスの伝統とパウシュたちの世代とのあいだには、当然ながら断絶がある。フランスの宮廷で確立し、19世紀後半のロシアで高度な技術的発展をみた古典バレエの身体的・文化的拘束からの解放を目指して、イサドラ・ダンカンあたりから始まった20世紀の舞踏革命は、20年代のドイツでラバンやヴィグマンなどにより相当方法意識の強い独特な成熟をみたのち、ナチスの台頭とともにその主流はアメリカに移り、さらに戦後しばらくして——その間ドイツで一般的だったのは古典バレエであり、パウシュもバレエの技法を手放したことはないが——ドイツ・モダンダンスの発想は、ひとたびアメリカを経由してふたたびドイツに回帰してきたのだと一応みなすことができる。ただし、パウシュばかりか、幾人かのタンツテアターの旗手を生み出したフォルクヴァング学校、さらには戦後ヴィグマンがベルリンに開いたスタジオにおいても、教師の舞踏観を学生たちに表現様式として押しつけるのではなく、むしろ彼らをその自己実現の可能性へと導き、最低の技術的教育を施すことが目標とされたい。ヨースとパウシュに向けられたインタビューによれば、彼らのあいだの共通点は〈ある種の誠実さ〉にたいする感情にすぎないという。タンツテアターはアウストゥルックスタンツの再来とは事情を異にしている。また、このような大きな断絶が戦前と戦後世代のあいだにあることは、何も舞踏界だけの話ばかりではあるまい。それでもパウシュを初めとして、タンツテアターを標榜する少なからざる者たちは、古典バレエとドイツ・モダンダンスの伝統のなかから多かれ少なかれ育つたのだとはいえるだろう、たとえその伝統を否定するかたちであっても。そしてその否定が生み出される背景をなした大きな要因は、68年の学生叛乱の影響が無視できないと考えられている。

ところで今やピナ・バウシュがまるでタンツテアーターの代名詞のような按配だが、タンツテアーターと名乗る舞踏団は、公立劇場に限っても、一時期もっとも活動的だったブレーメン、さらにベルリン、バーゼル、ボン、ミュンスター、ライプツィヒ、ハイデルベルク、ダルムシュタット、ギーセン、アウクスブルク、ヴァイマルその他にある。シュミットの『ドイツのタンツテアーター』では、その代表的な創造者としてバウシュのほか四人の名が特筆されている。参考までに、彼らの特徴を点描しておけば、オーストリア出身のヨハン・クレスニクス(1939年生)は〈憤怒の男〉であり、社会的・政治的テーマを、きわめて猛烈で容赦のない表現方法で追求する。その意味で個人のささやかな日常にひそむ暗闇から出発するバウシュとは対蹠的である。また、初めてタンツテアーターの名を舞踏団につけたゲルハルト・ボナー(1936-1992年)は、すでに鬼籍の人だが、オスカー・シュレンマーの『トリアディック・バレエ』等の復元に努める一方、記号化された厳密な身体運動にもとづく作品を創った。ラインヒルト・ホフマン(1943年生)はバウシュと同じくfolkヴァング出身者であり、台詞と歌が使われるタンツテアーターの美的原理を、ダイナミックな動きとともに一層演劇に近づけようとする。ズザンネ・リンケ(1944年生)は最初ヴィグマンのもとで、その後はfolkヴァング学校に移りヨースのもとで学んだあと、他の者たちとの共同創作にかかわりながらも、ソロの踊り手として傑出した存在だという。ただ、彼らのほかにも多くの外国出身者をまじえた振付家たちがタンツテアーターを支えている(ヴッパータールの団員構成も多国籍である)。また、われわれにも馴染深いフランクフルト・バレエ団のウィリアム・フォーサイスの作品もタンツテアーターに数え入れてよいかもしれないが、それらの点について述べる余裕はさしあたりない。いずれにせよ、一口にタンツテアーターといっても、その現状がきわめて多種多様だということは多分に推察できる。そこでタンツテアーターを自分なりの経験として理解するためには、われわれはふたたびピナ・バウシュの道筋に立ち戻り、具体的に即して観察する必要があるであろう。

## 3

すでに記したようにわたしが実際に見た彼女の作品は10本にすぎない。そのなかでも傑出したタンツテアーターとして『コンタクトホーフ』(78年——以下年号は初演年)と『ヴィクトール』(86年)の二作について述べれば、こちらの意図する具体例としてはさしあたり充分だと考えている。それでも自分が最初に出会った彼女の作品である『春の祭典』(75年)と『カフェ・ミュラー』(78年)にも手短かに触れておきたい。これらの作品はそれぞれ性格は異なるが、それ自体すぐれており、その後のタンツテアーターに直結する要素を多分にはらんでいるからである。

『春の祭典』はいうまでもなく、ロシア・バレエ団のためにストラヴィンスキーが作曲し、近くはベジャールの得意演目のひとつでもあるが、おそらくバウシュはベジャール振付の古代的エロチシズムに刺激されながらも、作品の原題に含まれるsacreの〈祭典〉を

作曲者が元来意図した異教的な〈聖なる供儀〉にずり込ませる。舞台一面は人間と大地の結びつきを強調するように厚さ数センチの土に覆われており、その中央には赤い布が置かれ、そこにひとりの乙女が横たわっている。やがてストラップのついた薄い肌色の衣装の女たちが十何名かあらわれ、それから同数の黒ズボンに上半身裸の男たちが登場する。彼らは男女に分かれた群舞を踊ったり、土に足を取られて全身汗と泥まみれになりながら強烈なペアダンスを踊るが、まもなく赤い布は生贄に選ばれる女が着る服だということが判明する。その服は一方の女から他方の女へと錯乱する乱舞のなかで引き渡されてゆき、ついにある女のもとに留まる。他の演者たちは彼女を取り巻いて凝固したように立ち尽くす。長いためらいのあと、彼女はその赤い衣装を身にまとって痙攣的な死の舞踏を最後に踊るが、この作品で犠牲になるのはもっぱら女性であり、両性間の闘いと疎外という、いかにも今日的なテーマが蒼古な儀礼として演じられる。これはまたバウシュの基本的なテーマにはかならず、生贄をつくり出す加害者はこの狂暴な舞台の演者ばかりでなく、同時にこの儀礼的舞台を見守るわれわれ観客自身でもある。だが何よりもこの作品で衝撃的なのは、舞踏そのものに込められた矯激さにあるだろう。

『春の祭典』は、先に触れた『タウリスのイフィゲニア』と同じく、基本的には事件展開すなわち物語を伴うモダンダンスの技法のもとに創られ、いわばその限界を超えようとした印象が強い。他方、『カフェ・ミュラー』は同じ年に創られた典型的なタンツテアター『コンタクトホーフ』の序章のような外観がある。『春の祭典』のあと、バウシュはブレヒト/ヴァイルによる『七つの大罪』(76年)、『青髭——ベラ・バルトークのオペラ《青髭公の城》のテープを聴きながら』(77年)などの重要な大作を創っており、すでに演者が作中で歌を口ずさみ、短い台詞を語るまでになっていたのに比べれば、このヘンリー・パーセルの哀歌を使った30分あまりの小品は、まるで大仕掛けな細工物のあいだに置かれた一粒の小さな真珠のようにみえる。登場人物は男三人と女三人。舞台はうらびれた人気のないカフェ、丸いテーブルと彫しい椅子が乱雑に置かれている。夢遊病患者じみた女が陰鬱な音楽に合わせて踊りはじめる。するとバウシュ自身が演じるもうひとりの夢遊病女が回転扉からはいってきて勝手に踊りはじめるが、ひとりの男が衝突を防ぐためにたえずテーブルと椅子を片づけて舞踏空間をつくってゆく。最初の夢遊病女のかたわらには男が二人いて、一方が彼女を助けて何度も他方の男に添わせようとするが、その男は反応を示さず、女はそのつど床に放り出される。この優しさと暴力を伴う行為は何度も無意味に繰り返され、その残酷なまでの執拗さは、バウシュの作品のほとんどにみられる特徴でもある。いずれにしてもこのカフェ空間は悪夢のなかの迷宮のような様相を呈している。人びとのあいだに結合は成り立たず、それぞれの人間は孤独に喘ぎながらも、作品の途中から登場する現実感を具えた赤毛の女を除くならば、この夢に出口はないようである。しかし、『カフェ・ミュラー』は、のちの『ダンソン』(95年)の出現まではバウシュ自身が踊る今日見られる唯一の作品だという意味で珍重すべき作品であるばかりか、その素材自体、彼女の個人的記憶に負っている部分が多分にありそうである。1940年にゾーリンゲンに生れ、食堂の娘として幼少時はいつも食堂のテーブルの下で孤独に遊んでいたという

彼女は、この作品で、椅子のあいだで繰り返される不気味な両性の戯れを自分の原光景として描いているようにも了解できる。

わたしはしかし、自分のあやふやな記憶をたどりながら、いま二つの作品の輪郭を描こうと試みたが、<sup>5)</sup>同時に彼女の作品が生み出すもっとも重要なものに少しも触れていない疚しさを感じる。この疎隔感、舞台を再現描写することの困難が、過去の一回的な経験をほらむ記憶の曖昧さとその変容に由来するばかりでなく、もともと劇場における経験が、とくにバウシュの作品における経験が、分節化された文字言語を拒否する点に少なからず起因するからである。文芸部員としてバウシュの創作現場に密着していたホーゲのような者でも、彼女の舞台で目にした情景は、一義的に描写しようとしてもまるで手に負えず、いわゆる客観的説明をしようとする、大抵ちっぽけなものになってしまい、情景がもつ多種多様な知覚の可能性が奪われてしまう」と、ことばの無力を嘆いてはばからない。<sup>6)</sup>それはまたピナ・バウシュの舞台にかぎらず、現代では劇場があらゆる表現媒体のなかで特権的な位置を占めていることを逆説的に物語る証左かもしれない。

いうまでもなく劇場における経験と書物による経験とは異質である。一方は特定の時間と空間を共有しながら見る者と見られる者とが共鳴するところに生れるのにたいして、他方は今日ではふつう読書行為という孤独のなかで行われる。もっとも、口承文芸のような場合には、語る者と聴く者とが身体的に共有する〈語りの場〉が想定され、文芸の経験は特定の時空において生成すると同時に、集団の経験=記憶として蓄積されながら伝承される性格のものであった。その意味では文芸も、舞踏も演劇も、身体的に人びとが共有する特別な場から発生したと、仮説的に考えてもよいだろう。そのもっとも典型的な場が本来の意味における〈祝祭〉だが、それは神話的幻視を共有する経験に根ざすものであったはずである。祝祭はしかし、晴れやかで愉快的側面ばかりか、陰鬱な側面も具えている。なぜなら根源的な祝祭は生の更新に寄与するのだとしても、『春の祭典』からも明らかのように、供儀やスケープゴートを伴う祝祭は、いわば人間的存在に固有な生と死の弁証法に支配されているからである。

しかし今日このような神話的祝祭の場は所詮過去のものにすぎない。多情多感であるとともに読書家でもあったイサドラ・ダンカン(舞踏の哲学者ニーチェ)をことのほか敬愛し、アテネのディオニュソス劇場で踊るよく知られた写真にみられるように、頭をうしろのけぞらせるディオニュソスの陶酔の舞踏を踊ったが、同時に古代舞踏の復活が不可能であることもまたよく承知していた。だが、彼女は舞踏学校を各地につくり、ズィ・イザドラブルズと呼ばれる優秀な女性舞踏グループを育てたにしても、舞踏が発生する現代的な創造の場を形成することに関しては、必ずしも方法的に敏感であったようには思われず、結局のところ、彼女の個人的な靈感に多くを頼っていたようである。つまり、乱暴な

5) 個々の作品描写は基本的に筆者の記憶にもとづくが、同時に上記の Schmidt: *Tanztheater in Deutschland* および Norbert Servos: *Pina Bausch—Wuppertaler Tanztheater oder die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, Selze/Verber: Kallmeyer 1996* にも多くを負っている。

6) ホーゲ『ピナ・バウシュ』80頁。

単純化を承知でいえば、近代は外部世界の拡大と個別者の自由の創出とともに、さまざまなかたちで身体的な共同関係を破壊し、人びとを孤立した殻に追いやってきたが、ダンカンのような反近代志向を鮮明にした女性にしてもその猛威から逃れることは難しかったともいえる。いま挙げた書物による経験も、それなりに独特な経験の名に値するだろうが、ある意味では近代人の不幸の徴表とも考えられ、芸術批評のような書字行為もまた、その不幸な孤立状態から他者への架橋を欣求するはかない試みかもしれない。ボードレールが近代の地獄をうたった第一等の抒情詩人であると同時に第一等の批評家であったことは不思議ではない。

ピナ・バウシュもまた近代の成長と雁行してはじまった身体=記憶文化の崩壊過程に生きる時代の娘であることには変わらない。彼女の根源的なテーマは、抽象的に先取りした言い方では、このような時代に生きることの名状しがたい隔絶感である。その憂愁の想いは彼女が作品に用いる音楽の基調が、古典音楽であろうと、民族音楽や流行歌の類いであろうと、全体感情から滑り落ちてしまった者の悲哀のひびきを帯びていることから推測できる。ただ、彼女が行ったいくつかのインタビューから判断すれば、彼女にはこの状況を打破するための高邁な教説を、あるいはクレスニスクのような露骨な時代批判を展開して見せるような身振りはない。それに反して劇場あるいは稽古場を集団的な経験と探求の場とすることにかけては強固な、ほとんど過剰なまでの信念の持主であることが、いくつかのエピソードから読みとれる（彼女は既成の劇場形態を愛好しているようにみえるが、ここで劇場と呼ぶものの存立条件は、演者と見者が緊張感をもって相対する一種の結果が確保できれば充分である）。ともあれピナ・バウシュの作品が観客の反発をかったり、逆に熱狂的に歓迎されたりするのは、作品にあらわされた個々のきわどい表現によるよりも、観客の現状は認的な期待の地平を食い破る過剰な経験の場に劇場を変えたからにちがいない。<sup>7)</sup>だがそれにもかかわらず、あるいはそれゆえにこそ、彼女の多くの舞台には、暗く同時に晴れやかな祝祭的アウラが揺曳している。

## 4

『コンタクトホーフ』、この三時間近い作品の題名には二重にも三重にも含意がはらまれている。一般には売春宿で娼婦たちが客と接触するホールを意味するが、作品の舞台は、古い学校の講堂のようでもあり、正面奥には黒いカーテンのかかった舞台が見え、一台のピアノが置かれ、マイクが二三本立ち、白塗りの壁に沿って多くの椅子が並んでいる。そこには50年代にみられたような派手な単色のカクテルドレスにハイヒールを履いた女たちと背広姿の男たちが坐っている。ここは社交ダンスの学校のようでもあるが、舞台がはじまると、孤独な男女が接触を求める場所であることが判る。使われる音楽は戦前のドイツで流行った甘く懐かしい流行歌だったり、映画『第三の男』のメロディーであったりす

7) Servos, Pina Bausch, S. 16 を参照。



る。だが、この作品の展開をまとめて描写することはいかにも難しい。なぜなら、男女がさまざまな繚れ合う光景、ヒステリックな身振り、稚拙な歌、子どもじみた遊び、とりわけ観客に向かって語りかけ、半ば攻撃的に自分をさらけ出す演者の私的な挙措、他方ではピナ・バウシュ特有の、両手を掲げ、にこやかにしなをつくりながら大きく対角線を描いたり、舞台奥から観客を目指して挑むように繰り返し行われる群舞——この作品はこうした要素で構成されたコラージュふうのものだからである。群舞を除けば、さまざまな葛藤に彩られた細部の添景にあふれている。当然ながら、演者たちのあいだで烈しく執拗に繰り広げられるコンタクトの試みは成功しない。その営みは残酷でもあれば滑稽でもある。ここでもまた女たちが娼婦のように男の犠牲にさらされるようにみえる。しかしそれはフェミニストの同情を得るためとは異なるだろう。シュミットより若い世代の舞踏批評家ノルベルト・ゼルヴォスによれば、ピナ・バウシュはここで一義的にフェミニズムの立場を取っているのではない。彼女が意図しているのは普遍的な抑圧であり、それは確かに男対女の関係に特別はつきりあらわされてはいても、しかしこの抑圧には両性が等しく苦しまなければならないのだと述べられる。<sup>8)</sup>これは観客もまた、加害者であると同時に被害者として共有する抑圧である。

だがそれにしても、この作品の題名が意味深長なのは、作品が演じられる場所全体がコンタクトホーフにほかならないからである。観客は劇場という空間のなかで、いわば舞台上から娼婦たちとそのヒモたちに挑まれているような関係に置かれる。かつてW.ベンヤミンは〈商品にして売り手〉である娼婦について独特な観察を行ったが、俳優や踊り手についても同じことが類比的にいえるかもしれない。この作品では、舞台の虚構を超えて、演者たちが何よりも自分を展示しようとする。つまり商品としての自分を示そうとする。たとえばある女性演者は舞台の先端で、観客に微笑みかけ、売買される馬のように歯をむき出し、両手両足を見せ、前や後ろ姿を検分させる。こうした点を踏まえてシュミットは次のように述べる。〈『コンタクトホーフ』は男と女、そして彼らの関係の難しさについての作品であるばかりか、何よりも劇場についての作品——それも娼家としての劇場、不道徳な施設としての劇場、人間を売買し、搾取し、破滅させる怪物としての劇場、また過剰な残酷さと破廉恥な振舞いができる場所としての劇場についての作品である〉。<sup>9)</sup> こういう表現にはアントナン・アルトーの残酷演劇を偲ばせるところがないではないが、むしろわれわれが直ちに思い浮かべるのはメタテアターという概念である。すなわち演劇についての演劇。こちら自身の記憶にはないのだが、ゼルヴォスによれば、この舞台には、ピランテッロの作品のように、舞台監督じみた男が始終登場したり退場したりするという。<sup>10)</sup> そうだとすれば、この作品はある程度までバウシュの作業現場をそのまま提示しているともいえる。しかしメタテアターが、ハムレットの劇中劇のようなものを嚆矢に、おおむ

---

8) Servos, Pina Bausch, S. 99.

9) Schmidt, Tanztheater in Deutschland, S. 60.

10) Servos, Pina Bausch, S. 97.

ね演劇による演劇についての多様な批評的表現であるのにたいして、ここでは劇場という、虚構と現実とが交差し合う場所そのものが問い直されている。ここでは見る者と見られる者との固定した享受ないし消費の関係が、舞台上の関係においてばかりでなく、演者と観客とのあいだで問われ、われわれはいつのまにか娼婦を買う客の立場に置かれているのに気づく。こうして劇場は、たとえそこで演じられるものが舞踏であれ演劇であれ、われわれ自身が性の愉悦と苦痛に引き裂かれる修羅場となる。

ところでピナ・バウシュが一番創造的であつた時期は、70年代半ばから80年代後半にかけてだったと今では考えてよさそうである。本物の水を舞台にはりつめ、本物そっくりの河馬が登場する『アリア』(79年)、緑の芝がしきつめられ、幼年期の記憶が横溢する明るい作品『1980年』(80年)、対蹠的な諸要素のモンタージュ技法が見事に発揮されているという『ワルツ』(82年)——これら世評の高い作品を自分が見ていないのはいかにも残念だが、わたしが触れた80年代の作品のなかでは、『カーネーション』(82年)と『山の上で叫び声が聞こえた』(84年)よりも、まずは二部構成三時間半の大作『ヴィクトール』(86年)を評価の対象としたい。いずれにしても、この作品はおそらくピナ・バウシュのもっとも緻密で豊かな世界を示すもののひとつではあるだろう。ちなみに、これはバウシュが自分の団員たちと数週間、ある都市に滞在して共同生活を行い、その共有体験を背景に創り出す一連の作品系列に属しており、『ヴィクトール』の背景都市は歴史の古層に刻印された、また南欧の生活感に彩られたローマである。

作品の舞台は発掘現場か共同墳墓のなかのように高さ数メートルの土壁に囲まれており、上にいる男が時々スコップで土砂を崩している。その音が奇妙に生々しい現実感を喚起する。照明がともしり大音響の音楽とともに、真赤なドレスを着た、両腕のない女が舞台前面に登場して満面笑みをたたえて観客席を見つめる。男がひとり現れ、彼女にコートや羽織らせて連れてゆく。絨毯が何枚か持ち込まれ、その一枚からひとりの女が転がり出る。大地に横たわる一組の男女にひとりの男が結婚式を執り行おうとするが、彼らは死体のように動かない。さらに音楽がポリビアの哀歌になると、死者の群れのような仲間と一緒に、黒いストラップドレスの女が、坐ったまま腕と長い髪を大地に打ちつけるように踊りながら舞台奥から前方に向かって懸命に進んでくる。すると威嚇するように「わたしはヴィクトール」云々と、男の声色がひびく。女は舞台奥にふたたび引きずってゆかれ、膝行踊りを最初からはじめなければならない。また場面が変わると、小柄な女がけたたましく英語でオークションを開始する……。ただし、この作品でも事件展開を追うことには意味がない。音楽はチャイコフスキーやドヴォルジャーク、多数のイタリアその他の民族音楽、また中世の舞踏音楽、さらには30年代のダンス・ミュージックが、ときとして擦り切れたレコードから引用される。登場する女たちは大抵ハイヒールを履き、イブニングドレスや日常の服を着ている。男たちはズボンに上着、ノーネクタイ。それらの男女は、ときには辛辣に、ときには甘く絡み合う。だが、愛は抵抗しがたい生の力でありながら、またもやその帰結は痛みであり挫折である。そしてさまざまな日常的道具や家具がまるで登場人物のように出現するが、それらの物はすべて50年代あたりに作られた、いまや古色を帯び

た品々である。いわば廢墟のさなかに、忘却に委ねられた品々と毀たれた形象群が登場する。郷愁を誘うバンドネオンの音、哀しく懐かしい歌声、舞台に登場する本物の羊と犬、小道具としてタバコの巧妙な使用。怠慢なウエイトレスたちがいる食堂で寂しく食事をとる男。何度も何度も息を切らせながら客席奥から舞台端に駆けつける女。また別の女は椅子に跨り、両腕を横に伸ばして、町角の生ける水洗施設に姿を変えてたえず口から水を吹き出す。その水で二人の男が体を洗ったりする。ある女はワンピースを繰り返して着替え、他の娘たちとともに高いブランコ遊びに興じ、さらに拳大の石礫にハイヒールのまま立とうと試み、最後にはその石礫を両頬に当てながら何度も叫び声をあげる。執拗に繰り返されるナンセンスな動作の数々、またその身振りの魅力。他方では、ときとして演者たちがポロネーズを踊りながら花綵のように客席をめぐる。あるいは女たちが舞台のエプロンに一列に並んで楽しげに軽食をとったり、その食事を前列の観客に勧めたり、また椅子に登って足を見せたり、その前で男たちが化粧したり、さらに何人かが客席に降りて自分の幼年期の写真を示したりする。舞台奥では地元で採用された老人たちが大きなテーブルを囲んで優雅に会食する情景が見られる。あたかも全体はヒエロニムス・ボスが描く奇妙な生き物にあふれた祭壇画を見るような思いがある。台詞も少なくない。ビューヒナーの『ヴォイツェック』から採られたメールヒェンが二度語られる。身体と腕をくねらすように踊る群舞は、『コンタクトホーフ』と同じく、大胆な対角線を描いたり、あるいは舞台の一番奥から前面に向かって果敢に行われるが、それを踊る踊り手たちは、杖を手に頭巾を被った、途中からあらわれる死神のような形象により、たえず妨害され、そして踊り手はつぎつぎ舞台奥に戻って最初からまたやり直す。さまざまな物や形象が渦を巻きながら現在と過去を往還しているようにみえる。そして作品自体も最後が冒頭の場面に回帰することで、生の永遠回帰のような輪舞を描くのである。

わたしはここでただ属目の添景を無造作に列挙しただけにすぎないが、これらの細部を構成しているのは、コラージュの、あるいはモンタージュの手法である。また、その構成を遠く支える消尽点として、作品のなかではっきり指し示されるわけではないものの、ローマという土地の霊が創作者の背後に控えている。ヴィクトール、作中でただ一度、その晴れがましくも、また痛ましい名が木霊するだけの土地の霊が。過去と現在が幾重にも畳み込まれた大きな歴史空間の廢墟のなかで、多くの演者たちが私的でささやかな記憶の地層を掘起してその表現を手に入れる。さらに彼らの記憶は、さりげなく出現する古めかしい物たちに触発されて覚醒し、それぞれの身体を通して特異な形象を見出す。この作品は集合的であると同時に個人的な、夥しい記憶の織物である。これをフランセス・A・イエイツが論じたルネサンス期の劇場とはまたちがった意味で〈記憶の劇場〉と呼んでもかまうまい。そしてこの記憶の、ことばも伴う身体化こそ、ピナ・バウシュがある時期から導入した演技メソッドであった。

記憶の現前化といえ、数ある記憶理論のなかでも、若干の批評家が示唆するように、ここでも精神分析的方法を当てはめたい誘惑に駆られる。ただし、この種のややもすれば紋切型の図式に陥りかねない理論は便利といえ便利であるが、むやみに適用することは慎まなければならない。どのみち優れた演出家ないし振付家が、のちに自分のシステムなりメソッドと称するものも、彼らの表現活動の当初から確立されているような例は、まず稀である。それらは夥しい実践の過程のなかで徐々に形づくられてきた試行の果実である。とくに舞台表現にかぎった話ではないが、実際の経験を踏まえない机上の理論、あるいは出来合の方法で創られた作品は、所詮は空疎な産物にとどまるだろう。

ピナ・バウシュにしても、ひたすら踊ることの好きな少女がエッセンやニューヨークで修行を積んだのち、振付家として創作を開始した当初は、もっぱらモダンダンスの技法と革新に集中していたようである。だが、まもなく彼女は自分の抑圧された強迫観念を直截に形象化しようとはし始める。彼女によれば、それはとりわけ〈愛されたい〉願望、そしてその無残な現実のさまざまな位相である。その典型は、バルトークのオペラの一節を繰り返してテープで聴きながら、強姦同然の性的暗闘が延々とつづけられる1977年の『青髭』あたりに明白である。<sup>11)</sup>しかし同じ時期に演者たちに質問するという、彼女の、その後の創作活動を特色づける方法がはじめられるようになる。それは直前に多くのメンバーがバウシュのやり方を批判して彼女から離反した事件と関係があるらしい。残った四人の演者と一緒に『青髭』を創りながら、〈わたしはさまざまな質問を行い、わたし自身の問いをこの仲間のあいだではっきり表現することをはじめました。つまり、それはわたしが解く問いでもあれば、他の者たちが解く問いでもあったのです〉と、彼女は回想している。<sup>12)</sup>こうして問いと答えからなる作業方法が開始される。むろん、ここでは心理療法が問題とされているのではない。〈わたしはけっして個人的な事柄を問うのではない。わたしが問うのは些末なことです。ある踊り手がこれに答えるならば、それはわれわれ全員が共有する何物かになるのです〉。<sup>13)</sup>バウシュがもっとも好きな質問は各人のクリスマスに関する問いだという。だがいづれにしても、これらの問いが演者たちを挑発して答えを出させる。答えはことばによることもあれば身振りによることもある。こうして演者たちは、自分の身体に記憶として蓄積されてきたさまざまなものを披露する。それらは滑稽だったり哀切

11) 『青髭』の衝撃を報告する日本人の記録としては、たとえば前田允『ヌーヴェルダンス横断』新書館、1996年、65頁を参照。

12) Pina Bausch: Man muß ganz wach, sensibel und empfindsam sein, Interview 30. September 1995, in: Servos, Pina Bausch, S. 308. なお、本書には6篇のバウシュとのインタビューが収められている。

13) Pina Bausch: Tanz ist die einzig wirkliche Sprache, Interview 16. Februar 1990, in: Servos, Pina Bausch, S. 304.

だったり、気狂いじみていたり、またひどく平凡だったりする。たとえば、ある女性演者の父親が特別の機会に何をいったか、彼女が子どものとき母親が何をしたか、兄弟や姉妹の態度がどうであったか、親戚や近所の人びとにどんな奇妙な癖があったか、そういう些末なことが回想される。強制があるわけではないにしても、少なからぬ演者はこのような状況に置かれると感情を爆発させる。ある者たちはむしろ素知らぬ顔をしたがるという。<sup>14)</sup> 問いと答えはいつも噛合うわけではない。だが、このようにして提供された、ことばと挙措からなる記憶の断片は、振付家自身のノートと演者たちのノートに記録され、集団の共有財産としていつでも使えるよう保存された素材になる。

他方、これらの夥しい細部からなる素材を、音楽や装置や衣装など、その他の素材とともに記憶のコラージュとして構成することは、むろん容易ではあるまい。これらの互いに孤立して浮遊する記憶断片を立体的に繋ぎ合わせる構成は、ふたたび演者たちとの集団作業を必要とするにしても、大部分は振付家の探索とそこから生れる発見にかかっている。パウシュは〈そのためのシステムなどない〉という。<sup>15)</sup> そこで可能性としての全体を求めていつ終るとも知れない作業が、ときとして公演の初日当日になってもつづく羽目になる。題名が初日後につけられることも始終である。もし彼女の作業に終止符を打つものがあれば、それは得てしてさまざまな外的要因ということになるらしい。作品は未完成の完成というかたちで放棄される。もっとも、『ヴィクトール』のように冒頭と結末をウロボロスの輪のようにつなげば、作品は開いたまま、それなりに閉じた構造を獲得することにはなるが、いつもそうなるとはかぎらない。

だがそれにしても、この問いと答えによるメソッドは、たとえ直接の強制がないにしても、また個々人の自立と人格が尊重されるとしても、演者たちに絶えざる試練を課さずにはおかない。外からあたえられた役を演ずるのではなく、自分のささやかな、無邪気な、だが時としてひりつくような過去と対決しなければならない。それは確かに精神分析的な自己開示とその表現にかかわる試練に似ており、わたし自身はこの種の解釈学に全面的に荷担するつもりはないが、いまや便宜上ある程度までそう考えてもかまわないかもしれない。この点に関しては、ある精神分析辞典にパウシュの技法について書かれた文章があるので、ひとつの見本として引用しておきたい。彼女の作品は〈本質的なものに触れようとしているもっとも意味深い振舞いを、つまり、ねじ曲げられ、あるいはほとんど表れないがしばしば反復される、日々の振舞いを探し求めることを特徴としている。ダンサーは、自分の内面性の奥底から、暴力、性的な苦痛、失意……といった告白できないものを引き出し、それを正確な振舞いによって表現するために、些末でありふれているが明確な諸状況から出発して、自分自身の経験を言い尽くすことでインプロビゼーションを行う。耐え難い数々のイマージュは、いつもユーモアと優しさによって扱われるので、観客にとっては許容しうるのだが、ダンサーは、自分自身についてのこのつらい探索によって苦しめら

14) Schmidt: *Erfahren, was Menschen bewegt*, S. 11.

15) Bausch: *Man muß ganz wach, sensibel und empfindsam sein*, S. 308.

れるために、往々にしてしばらくのあいだ一座を離れなければならない。<sup>16)</sup>

このような要約表現にはむしろ一面的なところがある。どんなに辛い演技にも、表現行為であるかぎり、そこには必ず愉悅が秘められているからだ。それでも最後の指摘に関してはいくつもの事例が挙げられることも事実である。今回の公演でも登場したJ. ミナリク、D. メルシー、M. グロスマン、B. リボナーティ、N. パナデロなど、70年代から活躍している古参メンバーも少なくないが、かつての演者の多くがいまでは見られなくなっている。たとえばオーストラリア出身のジョー・アン・エンディコット。彼女は初期からバウシュのもっとも優れた演者として活躍していたが、1978年にはバウシュのもとを離れて一介の主婦になり、それでも1994年には再度ヴッパータールに戻り作品づくりを手伝ったりする。そればかりか彼女は最近ささやかな自伝を出版して、その間の経緯を述べるとともに、バウシュの手法と個人にたいする共感と屈折した感情をつぶさに報告している。それはあたかも分析医にたいする患者の秘められた愛憎告白に似ていなくもない。彼女がバウシュのもとを去った理由は、質問攻めにあい自分がすっかり空虚になり、どうにもならなくなったからだという。〈ピナの永遠につづく《質問》——わたしはもうそれらに耳を傾けることができなくなった。たえず感じることや感じたことと戯れるのは、結局は火と戯れるのと同じほど危険である。わたしには休息が必要であった〉。<sup>17)</sup>ただし劇場の外側にある現代の生活世界が衛生無害だとはかぎらない。そこにはもっと巨大な、眼も鼻もない抑圧状況が待ち受けているかもしれない。われわれが生きている以上、残念ながら、多かれ少なかれ固有の抑圧を抱え込まねばならないのが現実である。他方、演者たちが振付家のたんなる消耗品でないとすれば、質問に誠実に答え、演ずることは、必ずしもあらゆる抑圧からの解放を意図しておらず、表現行為の持続のためには、たとえばニーチェのツァラトゥストラが〈舞踏する星を産めるためには、自分のうちになお混沌を宿していなければならない〉と説いたように、<sup>18)</sup>一種創造的な抑圧が必要とされているとも想定できる。それはピナ・バウシュのタンツテアターという穏やかな抑圧構造のなかで〈終りなき分析〉にわれとわが身を捧げることをも意味する。その宙づり状態の現場は、表現する身体が棲み込まなければならない、身体的記憶の発生装置のようなおもむきがある。その特徴のひとつは、すでに幾度か指摘してきたように、ピナ・バウシュの舞台では同じ行為が何度も繰り返して反復されることと関連している。フロイト流に言えば、いわゆる反復強迫の表現にほかならないだろう。ごく一般的な意味での反復強迫は、抑圧され忘却されたものが完全に言語化されず、いい換えれば現実肯定の自我に統合された記憶として構成されるのではなく——事実、バウシュの作品で使われる個人々の言語表現は断片的で、自立した物語性をほとんどもたないが——、要するに抑圧された欲動が現実の位相

16) P. コフマン編・佐々木孝次監訳『フロイト&ラカン事典』弘文堂、1997年、525頁。

17) Jo Ann Endicott: Ich bin eine anständige Frau!, Mit Fotos von Ulli Weiss und Helmut Drinhaus, Frankfurt a.M.: suhrkamp taschenbuch 3002, 1999, S. 34.

18) Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. 2, München: C. Hanser 1966, S. 284.

で解消されないために、いつまでも不可能な満足を求めて繰り返される現象である。このような理解に立てば、とりわけ舞台における演者たちの回想は、現実と擬似的にしか手を結ぶことがなく、たとえそれが表現行為の幸福感と深くかかわっているにしても、たえず反復強迫を生み出すことは避けがたい。もっとも、反復強迫の反復である演技は、往々にして陳腐で無害な再現行為に類落しがちなものではあるが……。

それでも、こうした方法論が当然危うさをはらんでいることは、ピナ・バウシュ自身が一番よく承知している。彼女のインタビューによれば、彼女は自分の演者たちがある日一斉に逃げ出すことをいつも危惧しているという。<sup>19)</sup>彼女がヴッパータールという北国の小都市に自足せず、たえず世界各地で公演活動をつづけること、あるいはある都市に滞在して共同生活を行うこと——これらはむろん公演の需要があるからであり、また新しい作品づくりを目指して集団的記憶を共有する必要があるためだが、他面では国籍を異にした団員たちの気晴らしと集団の維持、そしてその崩壊をあらかじめ阻止するためでもある。そこには必ずしももうわしい共生関係がみられるばかりだとはかぎらない。エンディコットを例にとるまでもなく、その共生関係はにこやかな意匠に包まれた火宅の様相を帯びている。こうしたあり方はしかし、経験可能な現実世界が胡乱になってしまった時代に生きるピナ・バウシュが、劇場あるいは稽古場を経験と探求の場と思い定めて以来、避けることのできない運命であったとも考えられる。

わたしはしかし、素人精神分析に傾斜したために、ピナ・バウシュの創作現場を必要以上に暗く描いたおそれがある。さらに『快感原則の彼岸』でフロイトが仮説的に提唱した〈死の欲動〉に支えられた反復強迫を導入すれば、一見もっと救いがたく思われるかもしれないが、それは死と再生を繰り返す生物の本能に不可避な反復行為として出現する。それは一義的な抑圧説では片づかない個人の生活史を超えた生の反復性能である。たとえば例の幼児による〈fort/da〉の糸巻き遊びに見られる幼ごころの発露としてもあらわれる。ピナ・バウシュの、90年代の作品である『ダンソン』や『フェンスタープッツァー』（97年）の舞台では、あのやり切れない苦痛を底に秘めながらも、むしろ無邪気な遊びごころにあふれた反復行為が前景を占めている。ある批評家は〈どんな些細な行為でも繰り返せば舞踏になる〉と断言してみせたが、<sup>20)</sup>実際、バウシュの舞台は真剣な遊びに近い些細な反復行為に充ちている。ただし、それは外部の形象あるいは物語に仮託された反復ではなく、振付けられた個別的な舞踏や群舞を除けば、個人的な記憶断片として反復表現されるところに従来の舞踏と多分に異なる点があるだろう。

19) Pina Bausch: Ich bin immer noch neugierig, Interview 23. Dezember 1983, in: Servos, Pina Bausch, S. 302.

20) 三浦雅士『バレエの現代』文藝春秋、1995年、188頁。

最初にわたしは渡辺保がバウシュの作品を舞踏でないとする意見に触れておいた。さらに渡辺は、彼女の作品からは優れた舞踏に固有の〈身体の声〉が聴こえないとも示唆している。それはどういうことか。彼によれば、演ずる身体は三つの位相から成り立っているという。第一は観客の眼前にある物理的な身体、第二は物語の役としての身体、第三は演者自身の内奥に秘められた身体——これらの身体はそれぞれ互いに否定しあう関係にあるが、しかしそのような否定関係があるからこそ、名状しがたい〈身体の声〉がそこから生れてくるのであり、それは傑出した演者によるものならば、舞踏の種類を超えて聴こえる普遍的な声だと述べる。<sup>21)</sup>ところが渡辺の見るところでは、ピナ・バウシュにとっての身体はくまづモノそのものであり、存在そのもの〉にすぎず、その作品には全体を支える〈物語〉がなく、〈そこにあるのは、個人の、身体の物語だけなのである。そして中心のない全体がそこにある〉。<sup>22)</sup>わたしは渡辺保のような経験豊かな見巧者の意見は、それなりに尊重したい気持がある。だが、自分がなぜピナ・バウシュに惹かれるかという、逆にわれわれにはもはや信ずるに足る明確な物語がないからだともいえる。ここでポストモダンなどという常套句を振りまわす必要はない。バウシュの世界は、むしろ時代を超えてはるかに古拙な、あの物語が生成する以前の相を示しているのではないか。そこでは人間は遺伝子さながら、物語素の小さな記憶断片、だがすでに特徴ある未来の断片である。

バウシュの作品が舞踏であることを拒否した渡辺保は、当然ながら演劇であることも拒否する。だが、渡辺のような演技に関する独自の身体観をもたない者でも、タンツテアターを舞踏とみるか、それとも演劇とみるか、意見が一致しているわけではない。一般的にはバウシュ自身も含めて圧倒的に舞踏派が多数を占めており、彼らはそこに舞踏の多様な可能性をみようとしている。だが逆に新しい演劇の可能性を垣間見る者もいる。その代表格に挙げられるハイナー・ミュラーのバウシュ頌によれば、〈舞踏空間は、一方でバレエという文法に、他方ではドラマという文法に占拠されることに危機感を抱いているが、舞踏の消尽線は両者の占拠に対抗して独自の空間を主張する〉ばかりか、現代演劇の不毛な試みのあとでは、バウシュの作品は〈演劇の新しい言語〉とくもうひとつの自由の演劇〉を示唆しており、〈われわれがその自由の顔を直視するとき、スフィンクスの眼差しに見つめられることには何の不思議もないだろう〉という。<sup>23)</sup>バウシュのタンツテアターは、実際、見る者にたえず謎かけを行うスフィンクスのようなところがある。舞踏と答えればちがうといい、演劇と答えればちがうという。だが近代の芸術観が作りあげてき

21) 渡辺『日本の舞踏』207-211頁。

22) 渡辺保「ピナ・バウシュが嫌いな理由」、ピナ・バウシュ&ヴッパータール舞踏団日本公演『船と共に』パンフレット収載、日本文化財団、1996年、24-26頁。

23) Schmidt: Tanztheater in Deutschland, S. 38より引用。



た気難しいジャンル区分をひとまず取り外せば、そこには人びとが歌い、踊り、語る、劇場芸術という、根本にある表現形態が残る。ちなみに現代の先鋭的な演劇は舞踏にかぎりなく近づき、他方パウシュが代表するような、先鋭的な舞踏は、演劇にかぎりなく近づく傾向がみられる。つまり、今日では従来のジャンル概念そのものが形骸化し、その機能を果たさなくなっているのである。ただし、観客がどのような固有の予見をもってピナ・パウシュというスフィンクスに近づくかということで、このスフィンクスはさまざまな姿をとるだろう。それはパウシュの舞台に時おり仕掛けられた鏡のように、見る者の願望なり想念を映し出す。そこでわたしが見ると、どうやら新しく、しかも古拙な演劇の相貌を結ぶことになるらしい。それは奇妙な身体的挙措、ことば、音楽、衣装など、どこか時代の趨勢から滑り落ちてしまったようなこれらの要素が、一方で否定されながら、ふたたびきらめきを獲得する記憶の演劇=劇場である。ここで回想されるものは過去ばかりではない。完結した物語としての過去が虚構である以上、それは同時にわれわれの胡乱な現在が、そして忘却の河を渡って立ちあらわれる未来もまた身体を介した回想の対象となる。

ところでパウシュの作品を演劇とみなすのは、当然ひとつの恣意的立場にすぎないが、その場合にも、あっさり Theater といい切つて済ますつもりはない。やはりその基本に Tanz がある演劇だと急いでいい添えておく必要がある。というのも、渡辺が主張するのは異なり、パウシュの場合にも個人の存在が何の技術的背景もなしに提示されるだけではないからである。たとえば最近亡くなったポーランドの演出家イェジュイ・グロトフスキーのように〈貧しい演劇〉の理念を掲げて、従来の富裕な演劇である〈総合演劇〉から余分な要素を消去法によって剥ぎ取ってゆき、演劇の本質そのものに迫ろうとした演劇人によるならば、装置や衣装やメイクアップ、場合によれば戯曲がなくても、最終的に演者の身体が残れば、演劇は成り立つという。演者の演技とそれを見る観客がいれば、最低の必要条件はみたされる。そして全一的な演技は、演者が観客と対決して、〈自分の内部を剥き出しにし、日常生活の仮面をはぎとり、自分自身を外在化する行為〉<sup>24)</sup>あるいは〈自分の記憶のなかに強烈な身体的絶頂を探索する行為〉<sup>25)</sup>だとされるが、同時にこれを表現する身体技術も不可欠だと述べられる。グロトフスキーは、一見すると華やかな夾雑物に取り巻かれた〈富裕な演劇〉の観があるピナ・パウシュと対蹠的な位置にいるように思われるが、両者には方向を異にしながらも意外に通底し合う側面が感得される。彼らにとって重要なのは、結局、観客の前で演ずるという行為のもっとも原型的なあり方だからである。ただしグロトフスキーの演劇論では、その身体技術が主として声を中心にした修練にあったらしいのにたいして、パウシュにおいては〈舞踏〉がその身体技術になる。とはいえ、それは彼女が、そして彼女の演者たちのほとんどが従来から親しんできた舞踏、すなわち否定的媒体としての古典バレエとモダンダンスの技術にほかならない。われわれ

24) Jerzy Grotowski: Das arme Theater, Mit einem Vorwort von Peter Brook, Aus dem Englischen von Gerburg Dieter, 2. Aufl., Verber bei Hannover: Friedrich Verlag 1970, S. 201f.

25) Grotowski: Das arme Theater, S. 218.

はそれを、彼女の演劇言語が逆説的に依拠する身体の古典文法と呼んでもよさそうである。

他方、バウシュの文法に当たる舞踏と比較するために対照的な実例を探すと、ベルギーの振付家アンヌ＝テレサ・ドゥ・ケースマイケルとその集団ローザスあたりが思い当たる。ケースマイケルの作品は、いわゆる〈ミニマル・ダンス〉的な、立つ、歩く、坐る、横になる、手足を曲げる、髪をいじる……というような単純な動作の基本型のみで構成されている。わたしは彼女の出世作で、のちにフィルム映像化された『ローザス・ダンス・ローザス』しか見ていないが、これはまさに〈ローザスがローザスを踊る〉という自己回帰的な題名が語るように、他の余分な要素を排除して、彼らの基本文法ばかりを音楽のように組み合わせた作品であり、その粒立つ挙措の、素早く強烈な反復と異相化が、見る者にかにも新鮮な快感を惹き起す。それに反してピナ・バウシュの場合には、このような文法=技術は、むしろ演者の記憶表現の背後に隠されている。というよりも、舞踏という身体技術を踏まえながら、しかもその技術をへし折るものがここでは求められている。したがってバウシュの作品では、独自の文法を前面に押し出したケースマイケルとは逆に、演者たちの記憶表現が空無になり、彼らがたんなる存在になるところで、突如として個々の、あるいは集団の、いわば古典文法的な舞踏がはじまるのである。その舞踏はバウシュの演者たちが衣装としてよく使う、現代社会の類型化した制度を特徴づける背広、イヴニングドレス、とくに腰を使う身体所作の際に烈しい苦痛をもたらすハイヒールなどと同じく、本来は無化されるべき否定的媒体であるからこそ、すでに衰滅の相を帯びた回顧的甘美さを具えている。そして、もしそのような舞踏という文法的基盤がなかったとすれば、彼女の創作活動が現在まで持続することは、おそらく困難だったにちがいない。だから彼女は演者の身体に刻み込まれた創造的抗体である舞踏を手放そうとしないのである。

——さて、ピナ・バウシュの作品が生み出す劇場経験を通して挑発的に問いかけられてきた質問にいまや自分なりの答えを出したことになるが、わたしが彼女のタンツテアターをたんに新しい舞踏と呼ぶよりも、むしろ既成の舞踏を踏まえた記憶の劇場=演劇と捉えたい理由は、およそ以上でその要点を述べたように思う。むろん、ピナ・バウシュという面妖なスフィンクスにたいする舌足らずな答案の一例にほかならないけれども。

(1999年10月)