

■ 基調講演 舞踊学の射程

三浦雅士 (日本芸術院会員)

2019年12月7日(土) 14時20分～16時20分
専修大学10号館10202教室

□ なぜ舞踊は馬鹿にされているか？

ぼくはきょう、皆さんを怒るために来たというか、じつは皆さんに対してとても怒りを覚えているということをお話したいと思って、ここにやってきました。舞踊学会というものを作りながら、舞踊というものの凄さ、奥深さ、影響力の強さを、より多くの人々に伝えようとする気持がまだまだ足りないのではないかと、思っているからです。

率直な感想を言えば、現在の舞踊学会の会員、舞踊関係者というのは、みんな文部科学省あるいは文化庁の手先にすぎないということです。もちろん、手先にすぎなくてもいいのです。その手先が文科省とか文化庁の考え方を根底的に変えてゆけばいいのですから。けれど、そんなふうにはまったくくなっていない。むしろ逆なのではないか。

戦前戦後の文部省の第一番の出先機関といえば、いわゆる旧高等師範、旧女子高等師範ということになりますが、その流れはいまも相変わらず続いていると思います。もちろん、この旧高等師範系がここで重要と見なされるのは、初等中等教育、高等教育の教科のなかに体育もあって、舞踊もまたそのなかに含まれているからです。皆さんもまた大局的にはそのなかに含まれている。

ぼくが舞踊に強い関心を持つようになったのは1980年代のなかばのことですが、その後にはじめて、舞踊は体育に含まれる数多くの科目のひとつにすぎないのだという事実気づいて愕然としました。そして、そういうば、と思ひ返しました。中学だろうが高校だろうが、美術も音楽も担当の教師がいるじゃないですか。場合によってはベレー帽を被ったりするような奴がいる。だけど、舞踊においてそれに対応するのは、ずんぐりむっくりした体育の教師であって、舞踊の教師ではない。

そもそも、舞踊という教科がないのです。美術大学も音楽大学も腐るほどあるけれど、舞踊大学はない。これは、小学校、中学校に美術、音楽の科目はあっても舞踊という科目がないことに対応しているわけです。舞踊のほうが美術、音楽よりはるかに根源的なのに、その科目がないのですよ。あるのは体育であって、もとをたどればこれは軍事教練にたどりつく。これはこれで重要な科

目なのですが、とにかく舞踊の科目はない。

怒り心頭に発しますが……今日はゆっくり怒ることにします(笑)。

ご存知のように、旧高等師範が教育大になり筑波大になる。旧女子高等師範がお茶の水大学になる。そしてそのほか、かなり多くの体育大学なるものがある。これが旧高等師範に連なるのは、教師を養成する機関だからですね。そしてその体育大学がいまここで重要なのは、舞踊学なるものが一般には体育学部の舞踊学科ということで生き延びているからなのです。舞踊を研究するなどというものではない。要するに体育の先生になる手段であって、その雰囲気がこの舞踊学会においても圧倒的に強いとぼくは感じています。

それ自体が悪いわけではない。けれど、このような流れのなかにあることによって、舞踊は極端に矮小化されたかたちで、政治家にも官僚にも経済人にもそして一般人にも受け取られているのではないか。そういう気がしてならないのです。つまり、現在の舞踊学会というのは、そういう流れのなかで、文部行政を補完するようなかたちで存在するだけなのではないか。

これがぼくの舞踊学会に対する根本的な疑いであり批判です。

だいぶ以前になりますが、敬愛していたある舞踊学の先生が文科省の若い役人にたいへんへりくだった態度をとっているのを目撃したことがあって、衝撃を受けたことがあります。ぼくは、小さい頃から根が反抗的で、小学校、中学校、高校と、教師とその向うにいる文部省とかそういうものに対して怒り以外を感じたことがなかったのですが、その反抗的精神が昔も今もほとんど変わっていない。そういうこともあって、敬愛する方が役人にへりくだるのを見て強い衝撃を受けた。画家や音楽家はともかく、少なくとも文学の関係者で文科省の役人にへりくだった態度を取るという場面は、ぼくは見たことがない。

考え込みました。そして、文科省は金を出す側、大学関係者は金を受け取る側であるという事実気づいた。そういう枠組みのなかで舞踊は考えられているのだということ気づいた。舞踊学会もそういう流れのなかにあるのです。問題は、権力に弱いそういう体質は、体育学部の舞踊学科の連

中にあるだけではない。教育問題を離れても、たとえば、バレエやモダンダンスに関しても同じだということです。日本舞踊にしたって同じだ。

女の子を相手にしたバレエ教室などが文科省の支援を受けているなんて聞いたことがないから、直接的な利害関係はないはずだけれど、基本的に同じ。バレエ協会とか舞踊協会が補助金を受け取っているといったことはあるかもしれない。だけど、それよりも何よりも、みんなお上に弱い。

舞踊関係者、舞踊学関係者はどうしてこんなに弱いのか。

ぼくは1984年から86年にかけて2年近くニューヨークに滞在することがあって、その間に舞踊の重大性を痛感し、その後、文芸についてだけではなく、舞踊についても書き始めるようになりました。で、舞踊評論家の市川雅さんが、そのことをたいへん喜んでくださって、ニューヨークから帰って来たとき、新宿のバーで一緒に飲みました。すごい援軍が現われて嬉しいという感じだったんです。たいへん親しくしていた方に市川浩さんという哲学者もおられたので、市川雅さんのことはぼくは雅（みやび）さんと呼んでいたのですが、ぼくとしては雅さんのこの度量の広さがたいへん有り難かった。で、その雅さんが当時は知識人の重要週刊誌だった『朝日ジャーナル』に頼んで、ニューヨーク帰りのぼくと対談するという企画を立ててくださった。で、対談もしたのですが、ほかの事件か何かがあって流れちゃった。そのとき雅さんがいった言葉が忘れられない。

「いつもこうなんだよ。舞踊ってバカにされているんだ」

ガン、という感じだったですね。じつに実感がこもっていたのです。

ぼくは企画がもったいないと思って、友人だった安原顕さんに頼み込んで、『マリ・クレール』という雑誌にその対談を掲載してもらったのですが、それはともかく、雅さんの言葉がいまでも忘れられない。

冗談じゃない、と、ぼくは思います。

文字を持たない部族はあっても舞踊を持たない部族はいない。幼児は、話す前、歌う前、描く前に、まず踊るのです。手足で意志を表現する。舞踊がもっとも根源的な表現行為であることは、疑いを入れないとぼくは思います。これはどういうことかといえ、人間はまず自分の身体を手がかりにして、つまり手足を動かす自分を意識すること、自分を見る、自分を感じることによって、「私という現象」を手に入れるということです。ということは、人間は舞踊という形式を通して人間になるのだということです。

人間とは何かを考えることを人間存在論といいます。その人間存在論を探究してゆくためには、

言語と舞踊を手掛かりにするしかないんですよ。哲学者の多くは舞踊に関心を持ってきませんでしたが、それは誤りです。それこそニーチェのように、舞踊にこそ関心を持つべきだった。

舞踊こそもっとも重要な芸術なのだということをもっと言い触らしてもらいたい（笑）。

□21世紀は舞踊の世紀である

舞踊は諸芸術の起源である。

文学も美術も音楽も、舞踊から出てきたのであって、逆ではない。幼児はまず踊るのであって、喋るのも描くのも歌うのもその後なのです。自己の対象化はまず身体から始まるのであり、それこそが舞踊の場であって、以後の表現行為、芸術行為もすべてその場から始まっている。このことの重大性をみんなよく考えていない。みなさん自身よく考えていないから、文科省も、文化庁も、大学関係者も、一般人も考えていないのです。

人間が身体を持って生きる存在であり、生きるということは身体と精神の関係を生きるということであり、その端的な表現が舞踊なんだ。舞踊は尊敬されてきたんです。

もちろん、舞踊のこの始原性は、文字が登場し定着する段階で一時的に変化します。文字が登場した段階で表現の上下関係が変化したのです。文学と絵画という、書くもの描くもののほうが優位に立つことになった。舞踊と違って、消えずに残るからです。歴史の対象となり、ついには歴史そのものとなって、優位に立つことになった。とはいえ、舞踊、音楽の優位性はそう簡単には揺るがなかったし、だからこそ詩経や万葉集にもその痕跡が残っているわけですが、木簡、粘土板、紙が登場するに及んで、関係が逆転し、文学や美術のほうが完全に優位になってしまった。

これはしかし一時的なことにすぎなかったのです。媒体が、粘土板、木簡、紙から、写真、映画、さらにはそれらのデジタル化によって、電子的なものへと移行してきたからです。いまでは誰もがパソコンを持っているし、スマホを持っている。それらが通信の媒体、記録の媒体になることで、さまざまな表現領域のなかでも、舞踊、音楽の重要性が一気に復活したのが今世紀なんです。

卑近な例を挙げれば You Tube がそう。You Tube で有利なのは、文学でも美術でもない、舞踊であり音楽です。文学や美術はむしろステイックな表現領域と見なされて一気に沈み込んだ、というか、要するに昔に戻ったんですね。

かつては詩も物語も、舞踊や音楽とともにあったのだということが、こうして、全体的に分かれるようになってきた。

21世紀は舞踊の世紀であり、舞踊学会員の世紀

なんだ（笑）。

伝達、記録の媒体が大きく変化した以上、これは当然のことです。

だいたい、粘土板、木簡、紙などといった媒体に支えられた、文学、美術優位の時代などというものは、たかだか5千年の歴史を持つにすぎない。いまでは、現生人類は20万年前に東アフリカに生まれ、およそ5万年前にそこを出て東南アジアへ向かい、東南アジアからユーラシア全域へと適応放散していったといわれています。現生人類が、かりに20万年の歴史を持つとすれば、5千年などわずかその2、3パーセントにすぎない。残りの大半はどうだったかといえ、たとえば舞踊の宝庫と言われているインドネシアの20世紀の映像記録を見るだけでいい。人類というのは、はっきりいって、ほとんど年から年中踊っていたのです。踊りの練習と楽器の練習ばかりやっていたのだ。それが文化と文明の根幹をなしていた。舞踊と音楽の楽しみがあるから働いていたのです。

一言でいえば、人類というのは、その長い歴史を、身体技法の習得によって過ごしてきた。それが文化とか文明とかいわれるものなのだ。その過激なかたちが戦争にほかならない。戦争と舞踊は切り離せません。いまどきの下品な戦争とは違うのです。

平家物語でも太平記でもいい、読めば分かりますが、イクサにはイクサの身体技法があった。イクサとマツリ、つまり戦争と祝祭は、その快樂、その残酷において、紙一重なのです。衣裳、装身具に血眼になったのは、戦争と祝祭のためであって、それこそ都市の、商業の、産業の起源にほかならないのです。戦利品と商品は紙一重なのだ。法学者も政治学者も経済学者も社会学者も、こういったことを考える想像力がまるっきり欠如している、と、ぼくは思います。

社会の起源は舞踊にあるのです。

□舞踊の視点からマルクスを批判する

マルクスをはじめとする19世紀の学者連中はこのことをまるっきり理解していなかったと思います。マルクスの根本的な欠陥は、価値の源泉は労働にあるというアダム・スミスの思い込みをそのまま前提にしたことにありますが、それ以上の間違いは、人間が舞踊的存在であり、祝祭的存在であるということ、たんなる革命的存在なるものに繋げてしまったことにあると思う。しかもそれをプロレタリアート独裁という最悪の政治形態に結びつけてしまった。それがいまや中国共産党という、それこそ『共産党宣言』のいう幽霊になって世界を徘徊し、何よりも中国の労働者農民を苦しめることになってしまった。

価値の源泉は労働であるなんて考え方は、スコットの『穀物に抗って』じゃないけど、人間が穀物を主な栄養源とするようになってから始まった迷信にすぎない。狩猟採集というのは頭の良さと身体の敏捷を競う舞台芸術みたいなものだったのです。それが奴隷労働のような農業へと移行したのは穀物を主な栄養源とするようになってからなのだ。それで食糧が保存できるようになって支配と被支配の関係が固定化するようになった。無味乾燥な労働が尊いと思われるようになったのは、そうさせたほうが都合の良い賢くて要領のいい連中が登場したからなのだ。狩猟採集の段階にはそういうものは存在しなかった。労働のようなものがあっても重い獲物を運ぶことくらいで、そんなものは楽しみであっても苦しみではなかった。

野生の植物は太陽の一方的な恵みで生まれ育つ。誰も太陽には一銭も払っていないのです。にもかかわらず木の実を喰り、鳥も獣も肥える。縄文人のような人々には狩猟採集は芸術行為のようなものだったでしょう。マルクスはアダム・スミス同様、つい最近形成された産業革命における人間を基準に考えた。牧歌的であった太古の人々についてのマルクスの記述はナイーブというほかないものです。だからこそプロレタリアート独裁などという野蛮なことを考えた。独裁などという考え方はドイツ観念論のナルシスティックな思い上がりすぎない。マルクスの造語であるルンペン・プロレタリアートなんて概念には下層民の能力に対する抜きがたい蔑視があったとしか思えません。それを指導する自分たちだけが頭が良いと考えたのです。信じられないですよ。

マルクスはシェイクスピアの引用その他から文学の教養があったと言われることが多いけれど、芸術的感受性はおよそゼロだったとぼくは思います。そうでなければ、ロベスピエールのような例があったにもかかわらず、独裁体制を構想するなんてことはありえない。レーニンが悪かったわけではない。マルクス、エンゲルスの段階から間違っていたのだと思います。昔のソ連のバレエや今の中国のバレエが、ダンサーが身体技術的に優れているにもかかわらず、全体主義的な欠陥、個人の顔が無いという欠陥を持っていたし、いまも持っているという問題と、これは密接に関わっているとぼくは思う。

マルクスは舞踊に関してまるっきり感受性を持っていなかった。

もちろんこれは19世紀という時代のせいでもあった。マーゴ・フォンテンが述べているけれど、なぜダンス、ことにバレエが、女のもの、とりわけ少女のものになったかといえ、産業革命のせいである。この産業革命のために男は労働者、女

は家庭という役割分担ができてしまった。男は労働者という考え方の延長上に男は会社という考え方もできて、いわゆるホワイトカラーですね、これがあって、男は世間、女は家庭という図式をいよいよ補完してゆくわけですが、結婚できない男は商売女のところに行くほかなくなって、その最高峰が、パリ・オペラ座を頂点とするバレリーナということになっちゃった。燕尾服を着た男たちの前で薄物をまとった若い女たちがひらひらするというイメージです。画家のドガがその真実をよく捉えている。

『白鳥の死』という1937年のフランス映画がありますが、この段階においてさえ、つまりバレエ・リュスの後においてさえ、ダンサーには商売女のような雰囲気濃厚に漂っています。主演はミア・スラヴェンスカ、イヴェット・ショヴィレ、ジャンヌ・シャラで、子役だったシャラがこれで一躍スターになって、戦後、1945年、同じく21歳だったロラン・プティと一緒にバレエ・デ・シャンゼリゼを結成するわけだけど、それはともかく、映画の内容は、フランス人バレリーナのショヴィレを助けようと、バレエ学校生徒のシャラが、浅はかにも新来のロシア人バレリーナ、スラヴェンスカに骨折の重傷を負わせてしまうというものです。ところが、肝心のショヴィレはしばしば楽屋を訪ねていたファンの男性とさっさと結婚してしまう。それに対してスラヴェンスカのほうは教師となってシャラを熱心に指導するという、まあ、そういう物語ですが、ショヴィレの色っぽさに往年のパリ・オペラ座の雰囲気が濃厚に漂っているわけです。

対するにスラヴェンスカにはバレエを芸術と考えるロシアの気風が漲っていて、このロシアの気風こそ20世紀バレエにとって重大だったというのがマーゴの考え方です。ロシアには、産業革命の浸透が遅れたので男たちも踊るんだという伝統がまだ残っていた、つまり舞踊は女のものではない、男と女のものだという考え方が普通だった、それがあったからこそロシア・バレエが芸術的にも高度になりえたというのです。農民だろうが遊牧民だろうが昔は男と女で踊っていたのだ。これはコサック・ダンスそのほかを考えればすぐに納得できるし、ニジンスキーをはじめとするロシアの男性ダンサーが次々に登場することからも分かります。

ロシア・バレエの踊る男が観客を魅了したというのは、ヨーロッパの中心部では踊る男の伝統がおそらく2世紀近く失われていたということの意味します。だからパリのご婦人たちは熱中したのです。紳士方も同じ。ジャン・コクトーはニジンスキーに完全に魅了されてしまった。それで戦後、バレエ『若者と死』を作る。

実際、女は踊るもの、男は見るものという常識

ができたのはつい最近のことにすぎない。にもかかわらずそれが常識化したのは、生産の基軸が農業から工業へと移ったからです。ですからこれは世界中どこでも同じ。たとえば、つい最近、英国王室のエドワード王子がバレエを習っているということでアメリカ人記者が失笑したというようなことが話題になっていたけど、男の子がバレエを習いに行くと変な目で見られるというのは、マッチョ社会のアメリカではそれこそ常識なんだ。日本だって同じ。ほくの世代までは、バレエなんか習っているとシスターボーイ呼ばわりされかねない風潮があった。

ところがこの状況が最近大きく変わった。

熊川哲也が登場し、羽生結弦が登場したことがもちろん大きい。念のため言いますが、フィギュア・スケート、あれはダンスでありバレエであって、だからこそ『ダンスマガジン』の姉妹誌として『ワールド・フィギュアスケート』も刊行されている(笑)。

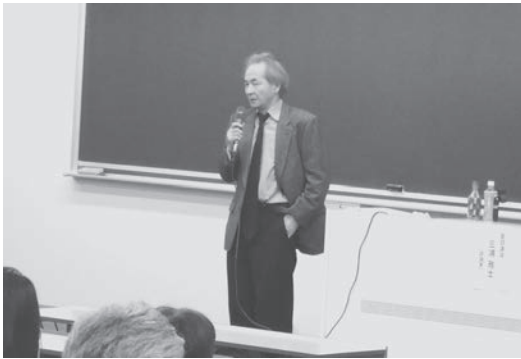
とはいえ、バレエは男がいてこそ凄いいという状況になってきたのは、やはりコンピュータが普及し、スマホが登場したからだと思います。要するにインターネットが旧メディアを押しつけてしまったからだと思う。You Tube ひとつでそれが分かります。

ほくは最近、You Tube で鹿児島実業高校の男子新体操を見て、たいへん感心しました。集団的な実技が素晴らしいだけではない。笑いがいかに人間にとって根源的であるかということを見事に追究していて、誰か徹底的に論じてくれないかと思う。笑いと身体の関係はほとんど問題にされていないようですが、たいへん重要な主題です。卒論であれ博論であれ、関心を持つようにぜひ宣伝してほしいと思います。コンテンポラリー・ダンスの「コンドルズ」や「水と油」を手がかりとすることができますし、寺山修司もいればピナ・バウシュもいる。いずれにせよ笑いと身体の問題はきわめて重要です。

いまや、いろんなところで男たちが踊りはじめています。しかも、面白くて止められなくなるから、創意工夫がどんどん出てくる。高校や大学の男子体育は、若い人たちの溢れ出てくるエネルギーが凄いい。指導している先生も凄いいと思うけれど、十代、二十代の身体のエネルギー、頭脳のエネルギーというのはまさに天才的な状態にあるんですね。人間は身体的な存在ですが、それは年齢的な存在でもあるということ。文化としての年齢という問題は人間にとって重大ですが、それとは別に、舞踊にも音楽にもとにかく天才的な状態としての生理的年齢というのがある。このことは、現在のロシアの女子フィギュア・スケートを見れば一目瞭然です。その年齢でなければできないということが

ある。

You Tube で鹿児島実業高校なんかを見ていると、関連して必ず日体大の集団行動というのも出てきます。これはもう驚異的パフォーマンスの伝統というか特技の伝承のようなものですね。人間はこういうかたちで教育行政の官僚主義から食み出ていく。中国舞踊の集団行動も凄いけど、鹿児島実業とか日体大とか、彼らのほうがさらに凄いのは、集団行動だけ全体主義的ではないということです。全員、好きでやっているという熱意が漲っている。だから、工夫も素晴らしいし、泣かせもすれば笑いもさせる。



□戦闘舞踊から考える舞踊の社会学

日体大の集団行動を見れば実感しますが、舞踊には両極があって、一方の極には戦闘舞踊、他方の極には性的誘惑がある。どちらもほんとうはセクシーでありエロティックである。性はあらゆる芸術的表現の根底にあります。このことから、舞踊が筆頭であって、音楽、美術、文学と続くことが分かる。ほくは舞踊が何よりもいちばん根源的な芸術なんだという舞踊中心主義者ですから、言い方も遠慮しません。舞踊がもっとも重大なのはそれが直接的に性にかかわるからです。性的存在であることの自覚は舞踊においてもっとも尖鋭になる。

バレエのコール・ド・バレエというのは群舞つまり集団舞踊のことですが、訳し方によっては軍団舞踊ということにもなります。コール、コーパスというのはラテン語で身体、肉体という意味で、それが軍隊、集団になり、英語の死体さらにはコーパスつまり集成という意味にまで転じてゆく。それを軍隊舞踊といっても別におかしくないのは、いずれにせよ舞踊と軍隊とは切っても切れない関係にあるからです。舞踊の起源のひとつに戦闘舞踊、ウォーダンスというのがあります。文字を持たない文明はあっても舞踊を持たない文明はない。そして戦闘舞踊を持たない文明というものもない。

先日、ラグビーのワールド・カップがあって、そこで試合前に選手たちが踊りを披露する場面があった。あれが戦闘舞踊ですね。戦場に向かうのは怖い。死ぬかもしれないんだから。死を覚悟で戦場に出かけるそのことを、自分と自分の体に全身的に納得させることを戦闘舞踊というんです。たいていは踊り狂って憑依状態になって敵に襲いかかってゆく。ラグビーのチームが披露していたのはそれですね。敵を威嚇することに重点がかかっていましたが、勇気を誇示して自らに暗示をかける。

たいていは太鼓が何かでリズムをとって憑依状態になってゆく。中国に腰鼓（ようこ）という伝統舞踊がある。陝西省の安塞区つまりオルドス盆地ですね、そこに安塞山地腰鼓舞（あんさいさんちようこぶ）というのがある。これは簡単に You Tube で見られるからぜひ見てください。腰鼓舞というのがまさに戦闘舞踊であることがよく分かる。勇気を鼓舞するという語がありますが、それがそのまま進軍になっている。砂漠の向こうから数百人の集団、数百人の鼓笛隊が、踊り狂いながら攻めてくるのを見たら、ちょっと怖いですよ。これはもう一条乱れぬ中共軍の整列行進より怖い。というか、とにかく、より芸術的です。

これに匹敵するのは、たとえばコーカサスのグルジア、いまはジョージアといっていますが、あの辺一帯の民族舞踊です。これも真正正銘の戦闘舞踊。完全な男性舞踊で、これに女性舞踊が加わると、文字通り戦争と平和の舞踊になって、感動しますが、見せ場はもちろん男性舞踊手の群舞や独舞のほうで、高く跳ぶわ、素早く回るわで、並のバレエ・ダンサーなど軽く凌駕している。ジョゼフ・ジョルダニアというグルジア出身の学者が『人間はなぜ歌うのか？』という本を書いています。そこに1839年に実際にあった戦闘の様子がかかれてたいへん面白い。

これはジョージアではなくその隣のダゲスタンの抵抗運動の話なのですが、コーカサスというのはどこも山地で、しかもロシアと中東を結ぶ要地なんです。多くの部族に分かれているけど、政治状況も民族舞踊も大同小異といいたい。そのダゲスタンの戦闘員たちがロシアの大軍に囲まれて全員壊滅寸前という事態に追い込まれたとき、シャミーリという伝説的な軍事指導者が突然伝統舞踊を歌い踊り始めたというのです。すると、戦闘員の全員がその踊りに加わった。踊りはどんどん速くなり、ロシア軍の兵士たちがあっけにとられている間に、踊りのテンポと熱気が爆発寸前になったその頂点で、シャミーリが剣を抜いて絶叫しながらロシア軍に襲いかかった、その勢いで全軍がまとまって大軍のロシア軍の一部を突っ切って血路を開いたというのです。

これが正真正銘の戦闘舞踊です。憑依状態になって襲いかかるといのは、要するにエクスタシー状態、忘我状態になって襲いかかるといことで、性と死が一緒になったようなもので、まさにエロスの極致にほかならない。そのエクスタシーに入る手段こそ舞踊にほかならない。この『人間はなぜ歌うのか?』という本はアルク出版というところから出ていますが、音楽と舞踊の密接な関係も分かりますので、ぜひ読んでみてください。

日本にはそういう伝統はないのではないかとってはならない。織田信長が桶狭間の戦いに出かけるときにひとり幸若舞を舞って、その後子ども続けと馬に打ち乗って駆けだすというのが、有名な場面としてありますが、あれが戦闘舞踊です。

生死を賭けた闘いに出るときにはそれが必要なのです。戦闘だけではない。狩猟においてもそうです。大型の獣を追うようなときには、必ず踊っただろうとぼくは思います。儀式が必要なのです。そしてその儀式というのは基本的に性的なものである。少なくとも、性と同じように、我を失うといつか、自分が自分でなくなるような、そういう瞬間を必要としている。その場合、意識が充実して、まるで遠い上空から自分を眺めているような、そういう気分になるのですよ。つまり遠いところに自分がいるという感覚で、それもまた忘我であると、ぼくは思います。

戦闘舞踊と誘惑舞踊とでもいべきものが舞踊の両極を形成しているとぼくは思っています。誘惑舞踊というのはベジャールですね。古くからあるものを現代化した。『春の祭典』とか『ボレロ』とかが典型です。それをミュージカルに持ち込んだのがポップ・フォッシー。『シカゴ』とか。その後マイケル・ジャクソンという天才が登場し、それを水で薄めて集団舞踊にしたのがKポップの少年少女たちのダンスで、ほとんどストリップ・ショー、それこそ商売少年、商売少女という感じになっている。批判しているわけではない。それがどういう意味を持っているのか、舞踊学はちゃんと考えるべきです。これはバックスの巫女の伝統にまでさかのぼる重大な問題なんですから。

日本のモダンダンス、コンテンポラリー・ダンスはそういう点では、良くも悪くもじつに清楚で、アクがない。この問題については比較民族舞踊学とでもいべきものがその基盤として必要になるでしょう。身体の民族性にはセックスの要素が強く介在していて、勉強しなければならぬことが多すぎる。とはいえ、探究されなければならないことは明らかです。舞踊と性の問題は差別の観点から探究するだけのフェミニストの流儀だけではまったく不十分です。そうではなく、ベジャールやピナ・バウシュの『春の祭典』、フォッシーの『シ

カゴ』などが示唆するように、創造性の次元においてこそ探究されるべきです。そうすれば、二見一幸も内田香も、もっともっとセクシーになりもっともっと攻撃的になって、観客を広げると思う(笑)。

□身体の世界史と舞踊の世界史

ぼくは、比較民族舞踊学ということではインドネシアが重要だと考えています。

先ほども少し触れましたが、現生人類は5万年前くらいに東アフリカを出たわけですが、おそらく3~4万年に東南アジア島嶼部というか、当時はスンダランドという亜大陸だったそこまで達して、そこはかなり滞留したのではないかという仮説を立てているのです。その後、氷河期が終わって海面が上昇しスンダランドが水没して亜大陸が島々になったときに北上することになった。また一部は西北へと引き返した。つまり中近東あるいは近東のほう、メソポタミアのほうへと引き返す人々もいた。

これは進化遺伝学のオッペンハイマーという人が『東のエデン』という本で展開している説です。アフリカ神話にはない洪水伝説がユーラシア神話のほとんどに伝播している理由はそこにあるというのです。氷河期が終わって洪水が押し寄せたという共通体験が人類史の中仕切りになっているのは、白人、黄色人種というユーラシア民族の共通の起源が東南アジアにあるからだという説です。ほら話のようなものですが、しかしぼくはこの仮説は当たっているのではないかと考えています。いま現在残されている舞踊の稠密度のようなものを考えてゆくと、そう考えたほうが辻褃が合う。

それで、氷河期の終わりの頃に北上したものが中央ユーラシアにまで達するわけですが、ほぼ同時に適応拡散していった現生人類たちの一部は現在の中国の南方、長江下流域で農業をはじめ。やがて穀物生産が軌道に乗る段階で、彼らから見ると周辺の中央ユーラシアに達した連中もまた狩猟採集から遊牧へと移り始めるようになる。匈奴のことを考えるには清朝以前の満州族の生活史が参考になります。モンゴルの後に狩猟採集から遊牧へと移行した民族だからです。こうして農耕民と遊牧民の交渉という人類の先史時代の基本的な構図が説得力あるかたちで復元されてゆく。

おそらくまず犬の家畜化に成功し、その後に、鶏、羊、豚の、そしてついに馬の家畜化に成功して、北方の遊牧民のあいだにやがて馬に乗る習慣が定着するようになると、北方の舞踊と南方の舞踊では際立った対照を見せるようになった、とぼくは思っています。これはアジアのみならず全世界

界的な規模で起こったことだと思う。

たぶん構図としては、キュロス大王の遺物文献であるシリンダーなどから見て、古代ペルシャとメソポタミアの交渉が、人類史の雛型のかかなり古いものとしてある。それとまったく同じ構図が中央アジアと東アジアのあいだで、たとえば遊牧国家・周と、農耕国家・殷というかたちをとって形成されたのではないかと考えています。

周から見ると殷は酒池肉林の国ですが、これは遊牧民から見た農耕民の姿にほかならない。白川静の説ですが、遊牧民から見ると農耕民は酒を飲んで騒いでばかりいる。じゃあ、富の一部をくれたっていいじゃないかと、遊牧民が農耕民を取奪に来るわけですよ。やがて、毎年、刈り入れのときにやってくる。こうして農耕民のほうは国家連合を作って対抗してゆくほかなくなる。ところが国家連合を支配するのが巧いのはむしろ遊牧民なのだ。羊を扱うように人間を扱うことができるからです。去勢も纏足もそこから生まれた。中国が最初から最後まで他民族に支配されている、これが理由です。中国では、支配者は一貫してお客さんなんです。

だから、帝国の統治は遊牧から始まったとぼくは思っています。

遊牧民と農耕民の一種のせめぎ合いが以後の世界史を形づくっていくわけですが、ぼくは、それは現実的な次元つまり身体の次元では、舞踊史、音楽史というかたちをとったに違いないという仮説を立てています。舞踊史、音楽史ということでは、先ほどの、陝西省の腰鼓舞とかグルジアの戦闘舞踊とかが参考になるわけですが、当時は舞踊史でも音楽史でもない、戦法の伝承だった。軍事機密だったのですよ。

それが最後には礼儀作法の体系まで生みだすようになるわけです。身体の記号論としての舞踊の作法、礼儀の作法という問題がこうして明瞭になってくる。

世界史を遊牧民と農耕民のせめぎ合いとして捉える観点、内藤湖南、宮崎市定といった先学の段階からほぼ基本的な前提になっていますが、ぼくはそれがそのまま舞踊の二つの流儀のせめぎ合いとして起こったのだと考えているんだということです。舞踊だけを特権的に考える偏った見方だと受け取られるかもしれませんが、そうではない。

舞踊とは民族の身体所作体系の本質だからです。

この考え方は、四半世紀前に出した『身体の零度』という本でぼくが述べていることなんです。武智鉄二の考え方の影響を強く受けています。武智は、日本舞踊の根本はナンバン摺り足、西洋舞踊の根本は飛んだり跳ねたり、それはそれぞれ日本の生産様式が農耕に、西洋の生産様式が遊牧に

依拠しているからだと考えました。武智の考え方は世界的にも画期的だと思います。世界の舞踊学などあってなきがごとしですが、そのなかで金字塔のようにそびえている。武智は京大ですから内藤湖南や宮崎市定の影響を受けているかもしれないが、武智は自分ではそれを、マルクスの生産様式という考え方の応用である、といている。先にマルクスを批判しましたが、この武智の考え方はマルクスの良いところを積極的に生かした例外中の例外ではないかと思えます。きわめて説得力がある。

馬に乗る生活、椅子に座る生活と、牛を引く生活、莫塵にあぐらをかく生活とでは、身体所作の体系はまるっきり違います。馬に飛び乗ることが仕事である生活と、田んぼに屈みこんで苗を植え雑草を取る生活とではぜんぜん違います。バレエと能ほどに違う。バレエと能ほどに違うということは、フェンシングと剣道ほどに違うということです。バレエもフェンシングも基本的に遊牧民的であり、能も剣道も基本的に農耕民的です。身体を基軸に考えると、フェンシングはバレエの、剣道は能の所作体系と相同関係にあるのです。

皆さんのうちの誰か、この問題をもっと追究していただけませんか。

戦闘舞踊を舞踊学の重要な領域と見なすことは、舞踊学というものが本質的に法学、政治学、経済学、社会学にかかわらずにはいられない学問であることを端的に示しているわけです。逆も真であって、諸学問は舞踊学に関心を持たなければならない。だけど、その前に舞踊のほうから社会科学全般を論じるだけの構えを見せるべきです。

孔子が礼を重視したのはこういう背景があるからです。『論語』にはそんなことは書いていないというかもしれないが、書いていなくともそうに決まっているのです。なぜなら礼儀作法とは何よりもまず身体の場合においてなされることだからです。孔子の説く礼の中心に音楽と舞踊があることは疑いを入れない。

もちろん、孔子において重要なのは、舞踊や音楽の格付けであり、それこそ君子の舞踊と、小人の舞踊ははっきり区別されなければならなかった。つまり遊芸人は定住民から差別されなければならないということですが、それが問題になること自体、舞踊が身体所作の基盤になっていたことを示している。これが礼節の身体的な基盤になっていたことは疑いない。繰り返しますが、身体のない人間は存在しないし、身体は必ず所作の体系、すなわち礼の体系をとまうのです。

こういうことは中国の北方と南方に起こっただけではない。しつこく繰り返しますが、古代ペルシャが古代メソポタミアに侵入しそこに帝国を築いた段階でも起こったことなのであり、おそらく

は古代エジプトにおいても、小アジア、アナトリア半島においても起ったことなのだ、ほくは思います。ということは、つまり、いま現在に残されているなどということはありませんにしても一じつはかなりのものが残されているとほくは思っているのですが—古代史の基本は舞踊史として構想することができるということです。古代ペルシャの舞踊、古代メソポタミアの舞踊、あるいは古代マケドニア、古代ギリシャの舞踊を復元できる日が来るかもしれない、ほくは考えています。

ピーター・ターチンという若い学者が、歴史の数式化を提唱して、クリオダイナミクスすなわち歴史変動力学という新しい学問を提唱しています。よく読むと、これは、内藤湖南、宮崎市定とほぼ同じ考え方に立って世界史を図式化しようとするものなのです。農耕民と遊牧民の対立が世界史の原動力になったという考え方で、帝国の形成は古代から現代までほぼ同じ図式のもとに展開しているというのです。

ターチンが歴史学者のあいだでどう評価されているかは知りませんが、古代メソポタミアの農耕民のもとに古代ペルシャの遊牧民が侵入して云々というのが、中国史の殷周革命にも秦漢革命にも当てはまる、カロリング王朝の周縁部からフランス、ドイツ、イギリスが生まれるといった近代西洋史にも当てはまるといった調子で、なかなか面白い。ただ、歴史に数学を導入しようというその姿勢からも、舞踊にまでは手が伸びないでしょう。ところが、ほくの印象では、地球上のさまざまな民族舞踊を見てゆくと、ターチンのこの考え方が非常に強い説得力を持つように見えるのです。

□身体政治学と舞踊の政治学

農耕民と遊牧民の接触するその接触面が交易の場であり戦争の場であるわけですが、昔の戦いはいまほど無粋ではない。残酷に見えるのは身体的だったからです。恐怖を感じたら逃げ出すこともできた。臆病だからじゃない。身体が勝手に逃げ出すのです。『イーリアス』にそういう場面がある。いまの戦争はそんなものではない。一瞬消滅です。昔は、言ってみれば戦争は祝祭だった。だから女、子供も付いていく戦争がいっぱいあったわけです。そうしてそういう残酷な祝祭みたいところから芸術が絞り出されてくる。

芸術は異文化、異文明との接触面から生まれる。マーサ・グレームがその良い例です。イザドラ・ダンカンがギリシャに憧れ、ルース・セント・デニスがエジプトに憧れたけれど、それはあくまでも絵やデザインを眼にして惹かれたといった程度のものにすぎなかった。だが、マーサの場合は、

東洋への憧れを、アメリカ・インディアン舞踊への関心ということで、きわめて具体的なものにした。そして、ヴォルインスキーの『歓喜の書』を批判するように、つまり天上へと飛ぶバレエに対抗するように、地上に踏みとどまる舞踊としてのモダンダンスを提起するわけです。

彼女の脳裏にあったのは農耕民と遊牧民の対立というよりは、産業社会と原始社会の対立といったほうが良いものだったでしょう。だけどマーサは、そのアメリカ・インディアンの向こうにアジア人、とくに日本人を想定するくらいの想像力は持っていたわけです。友人に造形作家のイサム・ノグチもいた。こうして、大地へ向かって跳ぶようなグレーム・スタイルが登場し、グレーム・メソッドが確立されてゆく。彼女は日本人女性を好んで弟子に迎えました。初期作品を見れば分かるけど、素晴らしいものです。

モルガンの『古代社会』が出たのが1877年、エンゲルスの『家族・私有財産・国家の起源』が出たのが1884年、その後人類学なるものが確立する。マーサは1894年生まれですが、そういう土壤があったからこそ、マーサだけではなく、たとえば作曲家のコリン・マクフィがバリを訪ね、ガムランに魅了されたりもしたわけです。

バレエもそうだけど、モダンダンスも西洋の帝国主義的な拡張から生まれたのです。それが異文化との接触面にほかならなかったからです。

これは歴史に繰り返されてきたことです。

中国においても日本においても、帝国主義的な拡張において重視されたのは征服されたものの舞踊を征服者の面前で踊らせるということです。帝国を形成するということは、征服した国々のダンスをダンサーともども自分の所有物にすることなのだ。皇帝に舞と踊りを奉納させること。そういう意味では、グレームもマクフィも、歴史を繰り返していることになる。グレームはアメリカ人の前にアメリカ・インディアンの踊りを差し出し、マクフィはアメリカ人の前にインドネシアの音楽を差し出している。

以前、ジョン・ノイマイヤーに日本舞踊の基本は摺り足ナンバンで決して跳ばないことだと説明したことがあります。するとノイマイヤーが、いや、能で跳ぶところを見たことがあるといったのです。それで、ほくは、それは違う、それはスタンピングであって、ジャンピングではないんだと答えました。ノイマイヤーは、あっと息を呑んだ後に、完璧に腑に落ちたというように肯きました。

確かに、スタンピングとジャンピング、つまり踏むことと跳ぶことは違う。グレームが我が物にしたかったのはスタンピングだった。その飛翔力を買って弟子にしたマース・カニングハムにできたのは、しかし、あくまでもジャンピングであっ

て、スタンピングではなかった。スタンピングができたのはむしろアルヴィン・エイリーのほうですね。椅子生活の人には、ジャンピングは易しいけど、スタンピングは難しい。だから、遊牧民と農耕民なんていわずに、ダンスにはジャンピング・ダンスとスタンピング・ダンスの二つがあるとでもいったほうが話が早いかもしれない。

この問題を正面から打ち出した映画があって、それは山田洋次監督の『隠し剣 鬼の爪』です。ほくは、山田監督にとっても感謝していることが二つあって、ひとつは『たそがれ清兵衛』に田中泯を起用したこと、もうひとつは『隠し剣 鬼の爪』で、日本の身体に西洋の身体がずかずかと入り込んできた状況をじつにリアルに再現して見せたということです。この二つの映画はぜひ見たほうがいい。そしてほくがいった観点から見直してください。田中泯の最良の公演は『たそがれ清兵衛』だと思う。それから、日本舞踊と西洋舞踊の違いを武智鉄二より巧く説明しているのが『隠し剣 鬼の爪』だと思う。武智さんが生きていたらさぞ喜んだだろう。

江戸時代の侍は整列行進できなかつた、明治政府が腐心したのは、日本人の身体を西洋化することだった、それをあれほど見事に描いた映画はありません。実際、人間の身体そのものが文化であって、身体の美しさの基準は時代とともに変化してゆくということを『隠し剣 鬼の爪』ほどよく描いている映画はない。

身体は文化であり歴史を持つ。アナール派の身体史学なんて難しい話をしたいとは思いません。そんなことではなく、たとえば、いまではファッション・モデルは痩せているということになっているけど、それがそうになったのは、ニューヨーク・シティ・バレエを作ったジョージ・バランシン以後だというようなことですね。バランシンはグラマーを嫌った。おっぱい出ちゃ駄目、お尻出ちゃ駄目、何も出ちゃ駄目で、少年のような女を理想とした。年を取ってから余計そうになった。タナキル・ルクレア、スザンヌ・ファレルとかみんな痩せているし、少年みたいだった。ほくは、このバランシン好みのせいで、オードリー・ヘプバーンという女優も出たし、トゥイッギーというファッション・モデルも出たのだと思っています。

昔は違うんです。19世紀まではグラマーのほうが良かった。ルノワールのモデルのようなとまでは言わないにせよ、ふっくらしていたほうが良かった。昔のマリンスキーのバレリーナを見れば分かるけど、みんなふっくらグラマーです。それが変わっちゃった、バランシンの好み一つで。コリオグラファーを馬鹿にしてはいけない(笑)。



□幽霊が出てこない舞踊は面白くない

舞踊が法学、政治学、経済学、社会学、人類学などあらゆる社会科学を挑発し、先導するような位置にあるということをお話してきました。最後に、哲学、人間存在論、端的に言えば言語論ですね、それと舞踊の関係についてお話しします。

戦闘舞踊も誘惑舞踊も中心に死の問題を秘めているんだといいましたが、動物だって眼前に迫った死には怯えるじゃないかといわれるかもしれない。だけど、ちょっと違うんですね。人間にとっての死というのはちょっと違う。どこが違うかといえば、人間にとっての死とは言語から来るものだからです。

舞踊と死がいかに密接にかかわるか。

舞踊は生身の身体にかかわるということももちろんあります。

生身の人間が目の前で踊るという舞踊の迫力は、その人間も、それを見ている自分も、死ぬかもしれないということを感じさせるところにあります。つまり、舞台に駆け上がって刃物で刺せば、その人間を殺すことができるということです。自分も自殺することができる。舞踊の死は直接的なのです。スポーツ観戦も同じ。古代ローマ人が剣闘士を見て熱狂するのも、スペイン人が闘牛に熱狂するのも同じ。人間は死ぬということがどうということなのかまったく分からないから、死を見たがるのです。

映画やテレビとそこが違う。レンズというのは他者ですからね、誰かのレンズを通して見た光景というのは、すでにその誰かの虚構空間のなかに入ってしまったということです。これは先ほど挙げたインターネットの問題とかかわってくる。記録としてのデジタル映像を見ることができるようになって、舞踊は諸芸術の女王であることをあらためて思い知らせてくれたと先ほどいったこととこれは矛盾してくるのではないかと。

いや、矛盾していないのです。矛盾していて矛盾しない。

矛盾は、人間には観念の死と現実の死の二つが与えられているから生じるのです。人間はほんとうは死を体験することはできない。現実の死は体験できない。必ず死ぬけど、体験できない。だけど、死の観念は体験できる。彼の世を思い描いてそれを体験することはできるのです。それだけではない。見回せば、人間は死者の遺物に取り巻かれて生きている。死者とともに生きている。この矛盾に答えるのが舞踊なのです。

すぐれた舞踊はすべて死を描いています。バレエもそうです。バレエの名作はすべて死にかかわっている。たいていは彼の世に行って帰ってくる話になっている。チャイコフスキーとプティパの三大バレエがそうです。『白鳥の湖』は、あの世へ行って帰ってくる話だし、『眠れる森の美女』もそう。『くるみ割り人形』でさえそうです。あれは娘が生理を迎えて女になる、つまり少女が死んで女に生まれ変わる劇にはほかならない。

『春の祭典』については説明するまでもない。『薔薇の精』も、ニジンスキーが窓から入ってきて踊るあの薔薇の精は、死の国からの使者です。それを見抜いたジャン・コクトーは死の使者を女にした。美貌の死の女神が若者を死の国へと連れ去る『若者と死』というバレエを作った。二十世紀の三大バレエと呼ばれる『オネーギン』も『マノン』も『椿姫』も、みんな死者を中心に置いている。『ロミオとジュリエット』はその雛型です。

バレエだけじゃない。日本の能もそう。複式夢幻能が典型ですね。死者を呼び出して語らせる。世阿弥であれ、観阿弥であれ、優秀な作者は、ぜったいに幽霊を出す。幽霊が出てこない舞踊なんて面白くない。なぜなら幽霊と一緒にいるということが人間であるということだからです。それが言語の仕組みなんです。

死とは何か。

たとえばいま貫成人さんそこにいらっしゃるでしょ。赤ん坊の頃は「シゲちゃん」って呼ばれていたとすでしょ。「わあ、シゲちゃん笑った」って、本人はぜんぜん自覚してないんだけど、お母さんは言うわけです。自分も笑いながら「わあ、いい笑いだ、にっこりね」とか何とか言いながら、「シゲちゃん、おいしいね、おいしいおいしい」なんて言ってるときのお母さんっていうのは、シゲちゃんの身になっているわけです。母親がまず最初にやっちゃっていることは赤ん坊になることなのね。それは簡単です。なぜなら自分から出てきたんだから、子どもは。完全に自分の分身なんだから。最初に相手の身になるんです、人間って。それで「シゲちゃん、シゲちゃん、こっちだよ」とかって言いながら自分で歩くつもりなんです、母親のほうも。で、その「シゲちゃん」をやがて「シゲちゃん」自身が自分のこととして引き受けると

いうことは、母親が他者であるシゲちゃんになったそのシゲちゃんになるということなんだ。母親がシゲちゃんになったそのシゲちゃんを引き受けるというかたちでしか貫成人は成立しない。人間は、お母さんの目から見た自分の姿を引き受けるというかたちでしか自分になれない。つまり他人になるかたちでしか自分自身になれない。自分ではない何かになるというかたちでしか自分になれないというこの一種の入れ子型の構造が、その他すべてに投影されて人間的世界が形成されてゆく。

その仕組みを対象化したものが言語なんだ。

お母さんがまずシゲちゃんになる、そのシゲちゃんになったお母さんを引き受けるかたちで、シゲちゃんがシゲちゃんになるというこの過程で学習することは、乗り移ることであり、入れ替わることである。この乗り移り、入れ替わりには、その両者を俯瞰する眼が絶対的に必要とされる。入れ替え可能にするための蝶番として絶対的に必要とされる。相手の眼から見たら自分がどう見えるか、それを作図する能力がなければならない、そのためにはその全体を俯瞰する能力がなければならないということです。

この俯瞰する眼が、自分に関係する自分としての自分という構造、私という現象になるわけですよ。そしてこの俯瞰する眼は、死なない。死ねないんです。現に見ているこの眼は死とともに減ぶけれど、俯瞰する眼というこの仕組みはいわば不減なんです。この不減性が自分という現象、私という現象なんです。私は死ぬけど、私は死なない。

それはもう最初からそうなるようにできている。

というのも、それは人間以前の段階の、動物であることの必須の要件としてあったからです。タカがウサギを追う。ウサギはタカの眼に乗り移ってその眼で自分を見ることでできなければ捕まってしまう。タカも、ウサギの身にならなければ追いきれない。他の動物でも同じ。捕食する側もされる側も、相手の眼にならなければ、追うことも逃げることもできない。だから、乗り移る、入れ替わることは、生命の歴史とともに古い。人間が成し遂げたことは、ただそれを対象化したということだけです。

この対象化を言語というのだ。

この対象化は、教え教えられるという次元が導入されたことによって成立したとぼくは考えています。じゃあ、教え教えられるという次元は、どうして成立したかといえば、さっきのお母さんとシゲちゃんが交渉する期間、つまり保育する期間が必要とされることによって成立した。多くの動物は生れ落ちると短期間のうちに成体になります。人間の場合、それが極度に長い。人間はいわば、不完全な状態で生れ落ちることによって、育てるのに手間ひまがかかる種になってしまった。つま

り未熟児状態で分娩されることによって、養育期間が長くなり、その間に、笑い方を覚え、他人になる成り方を覚え、言語を習得する。これを人間の胎児化といいます。胎児化という、一種の後戻りによって人間は言語を獲得した、とっている。そこが他の動物とかなり違う。

最近、鳥類の研究が飛躍的に進歩していて、人間とは別個に爬虫類から進化した鳥類の場合も、ある段階で、この未熟化というか胎児化という局面を迎えたことが明らかになってきています。巣立ちする前にピーピー鳴いている時期が長ければ長いほど、鳥もまた歌声を言語化するようになった、と。ここで詳しくお話するわけにはいかないけれど、言葉を話す鳥の問題はたいへん面白い。人間の言語を相対化するためにも有益な研究が増えている。人間と鳥は進化の両極にあって、対応関係がいろいろあります。

□俯瞰する眼と言語の起源

人間は乗り移る動物、入れ替わる動物であり、そのために全体を俯瞰する眼が絶対的に必要とされたと言いましたが、これは最近よく見かけるコンピュータ・グラフィクスで、ひとつの場面を三次元的に描いて、視点を変えてそれを眺めるというのがあります。あれを想像すると、このことが分かりやすくなります。ああいうコンピュータ・グラフィクスのような機能が、人間の眼、人間の脳には初めから備わっていたのだ、その機能を活性化させるのが、ハイハイから立ちあがってやがて歩きは始めるまでの、乳幼児期間の母子関係なんだと思えばいい。

そんなことはありえないなんてことはない。写真も映画も、じつは脳のなかに初めからあったのです。舞踊も演劇も、写真機がない前の写真術のようなもので、舞踊や演劇は映像を脳に焼き付けるための記憶術としてあったのだ。別れの一本杉というのがあって、その下に立って、姿が見えなくなるまでずっと手を振っているという場所ですが、あれは写真館の垂れ幕のようなものだったのです。あれで脳裏に刻み付ける。

これで分かりますが、芸術といわれるほとんどのものが記憶術に関係している。なかでも舞踊と音楽が群を抜いて重要なのは、身体を通して人に記憶させるからです。文字とそれを刻む粘土板やパピルスがなかった以前は、舞踊と音楽、それにとともに歌唱が決定的に重大だった、社会を維持してゆくために重大だったということは、たやすく想像できることです。つまり舞踊と音楽が社会維持の根本だったのだ。

写真も映画も電話も電信もコンピュータも、ぜんぶ人間の脳のなかにあった機能を拡大し外在

化させたものであって、だから、物凄い勢いで発明され一般に普及しても混乱が起こらないのですよ。そういうのは、最初から人間のなかに組み込まれていたんだ。組み込まれていた最大のもの、もっとも重要なものが俯瞰する眼だった。

俯瞰する眼がいかに重大か、たとえばゲームを考えればすぐに分かる。野球やサッカーを見て面白いのは、全員が審判の眼、監督の眼を分有しているからです。だから選手交替も簡単だし、攻守ところを変えるというのも簡単だ。碁とか将棋なんかは、勝負の途中で盤面を逆にすることだってできる。俯瞰する眼があるからです。あるいは、俯瞰する眼ができてはじめて遊戯空間ができたのだといってもいい。遊戯空間を模倣するかたちで現実空間ができたのだといってもいい。

舞踊はその遊戯空間と現実空間の間にあることでとても重要だった。俯瞰する眼と、現に自分の身体についている眼の二つを人間は持っているということですね。これがあるからこそ、人間はきわめて自由に、いわば遊戯的に他者に乗り移ることができる。

見ることはその対象に乗り移ることだ。追い追われる動物の場合、それは生存競争の場面においてだけど、人間の場合は遊戯になる。熊川哲也とか羽生結弦とか見るのはそのためなんですね。あれは自分も一緒に飛んだり跳ねたりしているんです。バレエ公演会場から出た瞬間、たいていの子供は舞台の真似をする。あれは見ている間に自分の筋肉も動かしているからなんですね。だからこそ真似ることができる。ほんとは大人もやっているんです。だから巧い下手も身体的に見抜くことができる。

たとえば、イチロー打ちましたというようなとき、手に汗握るでしょ。あるいは、相撲でこの大一番どうなりますでしょうかというようなときに、思わず身を乗り出したり、腰を引いたりするのは、身体が見ている相手に乗り移っているからですね。じつは、同じことを人間は日常的にやっているんですよ。だから同情することもできれば、軽蔑することもできる。

舞台を見るというのはその典型的な例であって、だからこそ身を入れて見る舞台は物凄く疲れる。それがまた快感なんです。そのとき起こっているのは、まず俯瞰する眼があって、その構図のもとに生身の自分の眼があって、それが見ている対象に乗り移るということです。この構造は、人間の社会の基本を形成しているのです。

そしてその能力を対象化したもの、外在化したものが言語なのだ。

自分の眼は自分の身体の位置にあるけれど、物事を判断している自分の眼は、じつは俯瞰する眼とともにある。だからこそ、一人称、二人称、三

人稱を簡単に使い分けることもできるし、能動受動つまり入れ替えも原理的にたやすく使えるようになるわけです。言語論の基本にならなければならないことで、これについてもお話すべきことがたくさんあります。ほくは言語論の基本も舞踊学が担わなければならないと考えていますが、いまはそのことについてお話するだけの余裕がありません。ただ、言語は眼が測る距離ときわめて密接にかかわっていて、それは身体の問題、つまり身体と身体の距離の問題ですから、礼としての、制度としての舞踊にきわめて密接にかかわっていたということを示唆しておきたいと思います。

舞踊学の広がりや測り知れません。それは政治、経済、社会の全域にかかわっていたし、いまもかかわっている。つまり政治学、経済学、社会学のすべてに密接にかかわっているのです。

舞踊は芸術の始原であって、美術、音楽、演劇、そのほか、さまざまな表現活動においてつねに参照されなければならないのみならず、言語と起源を等しくすることにおいて、哲学、美学、美術史、音楽史、文化史、人類史の対象として、きわめて重要な表現領域である。どうか皆さんはこのことを忘れることなく、ひとりでも多くの人に舞踊の魅力を伝えていただきたいと思います。

雑駁な話で恐縮ですが、時間も来ましたのでこのへんで終えます。

司会（貫） 熱演をありがとうございました。とても一言でまとめることはできないお話でした。あえて乱暴にまとめてしまえば、踊りは、言語と同様、相手と自分を俯瞰する眼からなる。したがって、舞踊は、農耕民と遊牧民との対立のなかで展開してきた人類の歴史や社会、政治など、全ての根源である。こうして、人間や世界の根源に接近していく、最も有効な糸口は、じつは、舞踊である、と、まとめてよろしいでしょうか。

三浦 はい。

司会 それでは、質問などありますか。

山口 名古屋大学の山口と申します。とても面白いお話をありがとうございました。伺っていてちょっと以前から思っていたことを伺いたくなりました。ダンスではなく詩のことなんです。日本には明治になって西洋の詩形が入ってきて、新体詩とか一時期かなり盛んだったと思いますが、いまは見る影もないというか、だいぶ下火になってしまいました。他方、短歌とか俳句は、今でも新聞に歌壇と俳壇があって投稿する人がいるわけです。それで、西洋的なリズムに基づいた新体詩的な詩というのは、日本の伝統的なリズムに合わ

なかったのではないかとも思えるのですが、そのことについてどうお考えですか。

三浦 伝統的なイズムに合わなかったからなくなったのではなく、伝統的なイズムでは表現できなくなったからそれを捨てたんですよ。それで新体詩が現代詩になった。つまり、藤村の新体詩では表現できなくなったから、朔太郎の口語自由詩が、つまり現代詩が生まれたわけです。宮沢賢治や中原中也が生まれた。それは同時に、短歌や俳句では表現できないことがあるんだという自覚でもあったわけです。ほくは、新聞の歌壇や俳壇はいまや何も生まなくなったと思います。あの表現形式、あの短さでは無理です。

島崎藤村の頃までは詩がベストセラーになりました。でも、そのベストセラーになる内実の部分を担うようになったのは小説ですね。詩ではない。変わってゆくんです。現代詩は、朔太郎、賢治、中也と変わってゆき、戦後詩になって、政治や思想を盛り込むまでになって、これは自ら読者を制限するようになるわけだけど、いわばそれは表現の宿命みたいなものです。現代詩でなければ表現できないものが出てきてしまった。

舞踊においても、ダンカンからグレアムにいたるモダンダンスが、バレエのような様式を捨てて、自分たちのやり方でなければ表現できないものを探究してゆく。それをさらにコンテンポラリー・ダンスが打ち壊して、新たな表現へと向かう。同じですね。

俯瞰する眼の問題というのは突き詰めれば宇宙論の問題に辿り着きます。宇宙論というのは昔でいえば死生観の問題ですね。いま現在の問題としてこれを突き詰めれば、現代科学が提起している宇宙論があります。宇宙はどのぐらい前に起こって、銀河系はどの、太陽系はどのという問題です。科学者はこれを永遠の真理の問題だと思っているようだけれど、ほくは非常に怪しいと思っています。

芭蕉に「荒海や佐渡に横たう天の川」という句があるでしょ。宇宙論としては芭蕉のあの句のほうはるかに上だと思えます。ただし、芭蕉の句はほとんど奇跡的な達成であって、普通に起こることじゃないと思います。「暑き日を海に入れたり最上川」とか、「閑さや岩にしみ入るせみの声」とか、舞踊として見れば、奇跡的な名演というほかないですね。身体と俯瞰する眼の合体を、言語芸術で完璧に展開して見せたというか、あれはもう人類史的に異常な事件だと思う。蕪村も一茶も足元にも及ばない。

芭蕉に匹敵する現代詩はまだ出てきていない。それでもなお、現代詩においてそれを成し遂げなければならない。現代の死生観を美の問題として

提示しなければならない。舞踊も同じです。コンテンポラリー・ダンスの、内田香とか岩淵多喜子とか二見一幸とか金森穰とか、非常に面白い。物凄く才能があると思います。でも、一緒に走って、いま直面している問題を指し示す批評家がない。ここでも、舞踊学会はもっともっとしっかりしなきゃ駄目じゃない、という問題が出てくるわけです。

たとえば先ほど挙げた鹿児島実業とかがやっている新体操が、明瞭に「身体と笑い」の問題を提起しているのに、批評家も学者も話題にもしていないでしょう。ほくは凄く面白い問題だと思えますが、そうってはいない。お笑い芸人だって同じようなことをやっているけれど、それを身体の問題、舞踊の問題として扱う人はいない。まあ、お笑い芸人の身体論は別としても、新体操のようなものがなぜ笑いと結びつき、それがなぜ重要な問題を考えさせるのかということ、舞踊学がぜったいにやったほうがいい問題だと思う。笑いの問題だけではなく、高校や大学の体操競技が、いまや表現芸術として主題にされうる水準にあることを、もっといろいろな人に知らせてゆくべきだと、ほくは思います。

現代詩にしても、ある意味では同じですね。田村隆一や平林敏彦や吉岡実や大岡信といった人が、これからどんどん話題にされていかなければならないと思う。鮎川信夫や吉本隆明にしてもそうですね。最初におっしゃった、いまの日本で、伝統的な五七五七七というリズムが現代詩から消えた、その最大の理由は、強固なリズムが思想や感情を規定してしまうからです。日本舞踊の手足の所作が心情を規定してしまうのと同じです。

日本舞踊にもまったく同じ問題があるんですよ。だれも舞踊学の問題として扱っていないようにだけども、昭和初期に生まれた大和楽という日本伝統音楽を内側から改革した新しい流派があります。いくつものすぐれた新舞踊を生み出しました。だけど、伝統的な歌舞伎にはまるっきり合わない。なぜか。和声を入れたからです。歌舞伎は和声には合わないのです。これだけでも一時間以上お話しできる問題なのです。近代における伝統の問題に大和楽から踏み込むこともできるのですが、いまは時間がありません。いずれにせよ、そういう新たな思想や感情を対象として取り上げるためには、古い伝統を捨てなければならなかったということがあった。いったいなぜか。それこそ舞踊学が問題にしなければならないことだろうということです。

こんなお答えで、よろしいですか？

山口 有り難うございます。でも、たとえば芭蕉の句について、もうあれは異常なんだからおっ

しゃいましたが、そういう頂点というのはそれだけの裾野がないと高くないと思うんですよ。それで現代詩のほうの裾野ってそんなにいま広いのだろうかということを見ると、それはどうなのかなと思ってしまうわけです。

三浦 芭蕉が異常だといったのは、率直に言って、芭蕉には芭蕉を生みだすだけの裾野があったわけではなかったからです。あったとすれば、自分でいっているけど、杜甫とか李白とか、雪舟とか、先人たちですね。それは、江戸初期から元禄にいたる同時代の歌や句を読むと分かる。芭蕉は、あの段階で驚異的なところにまで達してしまっていて、その凄さは、詩歌つまり韻文であるにもかかわらず、ある部分は翻訳されうるもの、つまり思想になってしまっている。それは禅の思想です。芭蕉はそれを完璧に文学にした。詩と禅は鈴木大拙がいうように切っても切れない関係にある。芭蕉はそれを融合させた。

同じようなことがいつでも起こるとはとても思えませんが、しかし、見習うことはできます。だけど、いちばん重要なのは、ほんとうは芭蕉には裾野などなかったということですね。芭蕉にできたことはただひとつ、遠い先人たちの仕事を裾野と見なすことだけだった。そして芭蕉にはその胆力、迫力があったということですね。

芭蕉のそういう姿勢こそ見習うべき最大のものではないかとほくは思います。

今日は舞踊学ということでお話しましたが、じつは、舞踊学こそ諸芸術の女王であるところではない、諸学問を刺激する当のものなのだ、というのがほんとうに皆さんに分かっていただきたかったことです。これを逆にいえば、政治学とか社会学とか人類学とか、あるいは言語学とか生態知覚学とか動物行動学とかの諸学問を、自らの裾野であると見なすだけの迫力が、皆さんにはなければならぬということです。

ご覧の通り、至らないところばかりだったと思いますが、どうか、舞踊学というものは凄いのだ、たいへんな裾野を持っているのだ、しかも、ネット空間に象徴される現代という時代はその舞踊学にもっとも有利な環境を提供しているのだということだけは、お忘れにならないようにしていただければ、たいへん嬉しく存じます。

司会 最後は現代詩の議論にまで至るところが、舞踊が持っている広さであり、可能性であり、また三浦先生のきょうのお話の奥深さかと思えます。われわれとしてもいろいろな意味で勇気を与えていただくお話でした。どうもありがとうございました。

(了)