

## 舞踊の形而上学

ーパンデミックに際してー

三浦雅士 (文芸評論家・舞踊批評・)

日本芸術院会員・舞踊学会理事)

2023年12月2日(土) 14:30~16:30 東洋大学 白山キャンパス6号館6101教室

### 1 舞踊は最初の形而上学

三浦雅士です。舞踊学会では、以前にも一度、お話しさせていただいたことがあります。二度もこういう機会をいただくというのは欲張りなようですが、今回、海野敏さんからお話をいただいて、喜んでお受けしたのは、舞踊に関心を持つ方々の前でお話しできる機会はもうそんなにないだろうと考えたからです。それが僕にとって重要なのは、このことはぜひ多くの方に伝えておきたいと思っていることがあるからです。

それは、舞踊は人間にとって最初の形而上学としてあったに違いないということです。ですから、表題にしても「パンデミックと舞踊の形而上学」ではなく、「舞踊という形而上学」のほうが発表の内容に即しているかもしれません。言語による思考以前に身体による思考があったらうことは疑いありませんが、その考えるべき対象の筆頭が「死」であったことはさらに疑いありません。死を体験したものはいませんが、最後に体験するだろうことは間違いない。この不条理とどう折り合いを付けるかが、人間の最大の課題だったと思われれます。舞踊は、死すべき存在である人間が、死者を呼び返して時間をともにするもっとも有効な手段だったでしょう。舞踊こそ最初の哲学であり形而上学であったことは、少し考えればすぐ分かります。しかも、日本ではその傾向がいつそう強かったと思われれます。

死と死後の世界を考えるのが形而上学すなわちメタフィジックスですが、文字通り、姿かたちを超えるものの学という意味です。たまたまアリストテレスの書が、物理学や生理学の次に並べられていたからそう呼ばれるようになったという説もあるようですが、広く流布したのは内容にふさわしい表題だと思われたからでしょう。とはいえ、メタフィジックスにはさらにふさわしい名称が、少なくとも日本にはあります。「重要無形文化財」という名称です。「形而上学は、感覚ないし経験を超え出た世界を真実とし、その世界の普遍的な原理について理性的な思惟で認識しようとする学問」だと事典にあります。とすれば「重要無

形文化財」学とでもしたほうが、いっそう近づきやすいことは疑いありません。しかもほんとうは、歴史も社会も経済も「無形文化財」なのです。

近年、ユネスコなどでも「無形文化財」は注目されているようです。が、日本とは違います。ジャズとか野球とかハロウィーンとかが対象になっています。日本の場合は、「重要無形文化財」の別の名は「人間国宝」です。どういうことでしょうか。人間の本质は生身の身体ではなく、その身体の動き方、動かし方、顔の表情の作り方、その考え方つまり思想にあると思われているということです。さらに言えば、その背後には、国民の一人ひとりが「人間国宝」でありうるし、なければならないという考えが潜んでいます。日本には実体ではなく関係を重視する傾向が強くなる。これはとても重要なことだと思います。

今回のパンデミックは、そういう、日本におけるパフォーマンス・アーツの根源に迫る、とても良い機会を提供してくれたと思います。勃興しはじめたインターネット文化が、爆発的に世界中に浸透する契機にもなった。ここには考えるべきことが山積しています。

『形而上学』というと、誰でもアリストテレスの『形而上学』を思い浮かべます。が、お読みになった方はお分かりでしょうが、アリストテレスの『形而上学』はいわゆる形而上学っぽくは少しもない。『形而上学』第1巻の冒頭は「人間は知ることを欲する、だから感覚を愛好する、また動物は云々」というように始まっていて、何か、認識論の教科書のような具合になっている。形を超えたもの、つまり、目に見えず手に触れもしないものについての学問という感じではない。いわゆる形而上学の印象ということでは、アリストテレスのなかではむしろ『デ・アニマ』、日本語訳では『靈魂論』ですね、そっちのほうがよほど形而上学の印象が強い。

ここにも興味深い問題がたくさん詰まっています。その筆頭は、アリストテレスの『形而上学』を初めとする著作はもちろん、さかのぼって、ソクラテスを語り手としたプラトンの対話篇など、

現代ではギリシア古典といわれる書物群というのはむしろ、長い古代文明の最後の絶頂、洗練の極みであって、さまざまな意味で「労働」に塗れている近現代の始まりなどではまったくくないということです。近現代の始まりにしたのは近現代の勝手であり、彼らは彼なりに完成しているのです。

そのことは、これらの古典が、近現代のいろいろな著作のなかにおいても少しも遜色がないどころか、知識の蓄積においても、知恵の働かせ方においても、いたるところで現代人を凌駕していると思わせることから明らかです。プラトンもアリストテレスも頭脳明晰ですが、同時にきわめて個性的であって、現代に生き返っても多くの人々を魅了するだろうことは間違いありません。要するに彼らは現代人とほとんど同じなのです。

## 2 人間は死んだらどうなるか

もちろん、ここでお話ししたいのは、プラトンやアリストテレスのことなどではありません。ほくにはそういう知識も教養もありません。最大の疑問は、それではプラトン、アリストテレスにいたるまでの長いあいだ、形而上学あるいは哲学といわれる領域は、誰によってどんなふうに使われていたのだろうか、ということです。

神や魂や心の問題、あるいは天国や地獄、人間は死んだらどうなるのかというような問題は、考えればすぐに分かりますが、人間の誕生、人類の発生とともに古い問題です。

現生人類の登場はおそらくほぼ20万年前くらいだろうと、いまは言われています。古代ギリシア文明の誕生は古くてせいぜい3千年前くらいのものでしょう。孔子を初めとする思想家を輩出した古代中国文明にしても似たようなものです。

それではいったい、現生人類が登場して以後、古代文明のピークに達するまでの、少なくとも見積もっても十数万年という時間を、人間はどのような形而上学によってしのいできたのだろうか、という疑問が浮び上がってくるわけです。歴史が記録されるようになってから、たかだか数千年にすぎません。その十倍、百倍にもなる長い期間を、人間は、文字を用いることなく、どんなふうにも形而上学的な問題に対処してきたのだろうか。

もちろん、初めに申し上げたように、舞踊によってしのいできたのだ、というのが、ほくの答えです。誰もそんなふうには言わないでしょうが、ほくは、形而上学以前の形而上学は、舞踊という表現領域がすべて担っていたのだと思う。単刀直入に言えば、人間にとっては、長いあいだ、ただ舞踊だけが形而上学だったのだということです。そしてその舞踊という形而上学は、とてつもない奥行と広がりを持つ、いわば知恵の宝庫にほかならなかったのだ、と。

これは、現代欧米の植民地拡大とともに盛んになった民族学や文化人類学が明らかにしてきたことですが、言語と舞踊を持たない種族はいないという事実からも、疑いがないと思います。動物はすべて死を怖れます。ですが、死という「観念」を怖れるものは、人間ときわめて一部の哺乳類、そしておそらく一部の鳥類だけだと思います。いわゆる形而上学はそこから生じるわけですが、死と死後の世界に対する不安と恐怖をなだめるための第一の、そしておそらくは唯一の手段が舞踊だったのだと、ほくは思っているのです。

踊ることは、もともと、自分がいまここにこのようにしていることを全身的に知るため、納得するための、もっとも単刀直入な手段でした。手を挙げ、脚を踏み、ぐるぐる回ること、自分自身に「自分がここにいる」ということを思い知らせるわけです。が、それ以上に重要なのは、自分は死なない、死んではいけない、死にはしないということを思い知らせるのです。また、周囲の人にも思い知らせることだったろうと思われれます。

が、同時に、思い浮かべればすぐに分かりますが、激しいぐるぐる回りは感覚、知覚を混乱させ、人を酩酊状態に陥れます。分けが分からない状態にさせる。子供はこの状態そのものを喜びますが、それはまた同時に怖れるということでもあります。つまり、自分で自分をめまいにおとしいれることは人間の秘密にじかに触るようなものなのです。ぐるぐる回りだけではありません。舞踊の多くは、人を忘我状態に陥れる。死を怖れる人間にとって、この行為は決定的に重要だったと、ほくには思われます。

人間が何かに憑く、憑依することができるようになったのは、この忘我状態、自分が自分でなくなる状態を、自分自身で操ることができるようになったからだ、と、ほくは思っているわけです。

## 3 臨死体験を語る本が後を絶たない理由

けれど、死が分けの分からない恐ろしいものになったのは、死んでゆくかも知れない自分というものを他人の眼で眺めることができるようになってから、なのです。この事実がもっとも重要です。それ以前は、死は、苦痛のもっとも強烈なもの、というような印象だったのではないかと思います。つまり、食べたい、眠りたい、抱き締めたいといった欲望は、いわば直接的主体そのものと言っているのですが、死が恐ろしい、死を避けたいというのは、自己という現象が発生して、死が理解不可能なまったく未知なものであると考えられるようになってからである、と、ほくは思っているのです。

自己というのは自分を上空から眺める眼のようなものですが、自分の肉体の死は予想できても、それを見守る自己の眼という機能そのものが跡形

もなく消失してしまうというのは、ちょっと想像しにくいのです。自分を見る眼は、自分の死後をも見るはずだ、見るというのは行為であって物ではないのだから、無くなることはありえない、と感じる人が少なくない、いや、いまでもほとんどの人がそう感じているようです。

自分が死んだら、魂になって空中を飛び回り、自分の死に対する人々の反応を見ることもできれば、もちろん死後の世界だって見るができる、と漠然と感じている人さえ少なくないようです。身体の死と、自己という視点の消滅が、一緒に起こるとは思えない。

臨死体験を語る本が後を絶たない理由です。

そういう本には、たいてい、死んだ直後、自分を天井から見ている自分のことが書かれています。実際、これは、嘘ではありません。人間というのは、もともとつねに自分を斜め上から眺めているような具合にできているからです。世阿弥のいう離見の見ですね。自己はつねに空間把握とともにあって、それを可能にする架空の視点がそこにあるのです。言い換えれば、人間と世界の関係性を把握できる視点、自他の入れ替えを瞬時にこなうための蝶番になるような視点、です。舞踊とは、舞い踊ることによって瞬時にそういう仕組を対象化する、つまり舞台空間を作ることです。

舞台空間だけではない。たとえば電車の乗り降りその他においても、みんなを斜め上から眺めるようなそういう視点を持っているからこそ、ある程度の秩序をもって行動できているわけです。そういう意味では、臨死体験で語られていることは日頃の実感にほかならないということになります。つまり、誰もが、世界は自分が見ることによって支えられていると、我知らず考えているようなものです。

そのうえ、たいていの人は自分がそのような視点とともにあること、いや、その視点のほうで自己であって、現前し動き回っているのはそのエージェント、仮想主体にすぎないということを、まさに、忘れていくのです。

実際、私は天文学者とか物理学者とか何人もの優れた科学者に会って、そのつど訊いているのですが、ほとんど誰もが、自分の死後というか、人類が絶滅した後も、この悠久なる宇宙は存続していることは自明であると答えます。人類滅亡後の宇宙について考えることなど意味をなさないという答えですら、まったく聞かれません。自分たちの研究は、宇宙の研究として永遠に意味を持つのであり、それは人類などという卑近な現象を超えた永遠の真理の探究なのだ、これは信仰でも何でもない、たんなる自明の真実であると思っているのです。

よく考えてみればすぐに分かりますが、世界は

自分が、つまり人類の一人ひとりが、それを見ることによって支えているようなものであり、世界のこのような在り方を否定することは不可能なのですが、科学者たちは、素朴なまでに、世界が客観的に実在することを少しも疑っていません。しかも、それで通用するようにも、この世界はできているのです。

ここには大きなパラドクスがあります。

このことについて少しだけ説明させてください。というのは、そのパラドクスこそ舞踊の存在する場所であると言っているからです。

#### 4 他人の身になることがすべての始まり

あるいは多くの方が異を称えるかもしれませんが、ぼくは、哺乳類と鳥類、つまり子育てする動物——巣を持つ動物——はすべて、原理的に言語と舞踊の二つを持つにいたる可能性を秘めていると考えています。とりあえずは人間だけがその二つを持っているが、他の生命もその可能性を持っていないわけではないと考えています。じつはぼくは、ほんとうのところ言語と舞踊は一つのものだと思っているのですが、その理由は後で述べます。

原始人だろうが未開人だろうが、犬や猫や馬を家畜化できたのは、まず初めに自分のほうが犬や猫や馬になることができたからであると思っは思っています。つまり、犬の踊りや、猫の踊り、鶏の踊りを踊ることができたからだと思っている。犬の前で犬の身になって犬を踊る、あるいは人々の前で犬になって犬を踊る。人間の、そういう相手の身になる資質が分かったから、犬や猫や馬のほうも、人に懐つくことに決めてくれたのだ、と、そう考えているわけです。そう考えたほうが、分かりが早い。決定権を持っていたのは犬や猫や馬のほうであって、人間のほうではない。

また、人々にしても、そこに人間の真実、つまり何か他のものになれるという真実を見たからこそ、そっくりに踊る人を賞賛し、絶賛し、そして熱狂したのだ。ぼくはアポリジニがダチョウを踊る、というよりも、ダチョウになった映像を見たことがあって、人間のそのダチョウが、人間の手と腕が演じるくちばしで、じつに見事にカメラのレンズを叩く様子に圧倒されたことがあります。憑依とは凄いものだと思います。ダチョウになりきっているとしか思えない。そこでは彼は、ヒトではなくダチョウなのです。

踊ることの根本は何かによって憑依することにほかなりません。つまり、他者になってしまうことが踊ることなのです。仮面や仮装、化粧や小道具などが、憑依のきっかけとして集められますが、根本は他者になってしまうということが大切なのです。

それが可能になったのは、もともと、他人の身になれなければ、人間は人間になれなかったから

です。つまり、最初の他者である母親の身になれなければ、その母親から見た他者である自分の身になることもできなかつたからです。母親が子の名を呼んで、その名のもとに子の口調、子の身振り、子の行為を演じる——「何々ちゃんはお利口だからこれ食べちゃうもんね」——わけですが、その母親の演じている「私という現象」をそっくりそのまま演じ返すことが自分になるということなのです。この構図を会得することが最も重要。

つまり母親という他人になること、憑依することが自分になるということなのです。言いかえれば、母親が子に憑依するというその仕組を反復するかたちでしか、人間は人間になれない。他者になれなければ自分になれない。自分とはもともと憑依現象であって、「魂」は憑依するものであり、「身」はそれによって憑依されたものであるというこの図式は、あまりにも人類に基本的であって——まさに数十万年も受け渡しされてきたわけですから——現代人のなかにもなお残っていると思います。

いや、残っているだけではない、美術や音楽や文学といった表現の根本形式として、いまなお生きています。画家や作曲家や演奏家、詩人や小説家がどうしても「魂」という語を用いてしまう、これが理由です。

「魂」という語を用いざるを得ないこのような表現形式の始原こそ、舞踊にほかなりません。描くことも演奏することも物語ることも、基本はすべて他者になることです。自分を離れた眼で自分を眺めることがあらゆる表現行為の基本ですが、その仕組を具現し、いまげんに具現し続けているのが舞踊なのです。

先ほどお話しした、外界の实在、世界の、宇宙の实在とその連続性を信じて疑わない科学者の、客観的視線そのものが、この「自己という他者」の眼であることは、ほくには疑いがないと思われまふ。そういう意味では、宇宙の客観的实在は、「自己という他者」の眼によって支えられているということになります。

つまり、「宇宙は魂によって支えられている」ということになる。それも、ほかならぬあなたの魂によって、ということになる。

これこそまさにひとつのパラドクス、美しいパラドクスではないでしょうか。魂などというおおよそ客観的实在とは考えられないものに、この荘嚴なる宇宙が支えられていると聞けば、大方の科学者は卒倒してしまうでしょう。

## 5 家畜に始まる愛の形而上学

他者になることが自己になることだということこの事實は決定的です。そしてそれは人間の空間把握、時間把握というものの出来具合と密接に関連している。

もちろん、たとえば兎を追う鷹は、兎の身になれなければ、兎を追うこともできなければ、捕えることもできません。これはつまり、生命は何らかのかたちでの空間把握を必須とするということです。兎がどの方向に逃げるか予測できなければ追いつけない。追われる兎も同じで、鷹の眼から自分を眺めることができるからこそ、その身を隠すために藪を目がけて逃げ込んだりできるのです。

弱肉強食と言いますが、食う側も食われる側も、必死になって相手の身になっているようなものです。原理的には、動物はすべて、相手の身になることができ初めて、生き残ることができるようなものなのです。

つまり、人間だけが相手の身になることに習熟しているわけでは必ずしもない。草食動物も肉食動物も、逃げるため、追うために、相手の身になることに習熟しているのです。とはいえ、捕食にかかわりなく、相手の身になること自体を自分の特性にまで高めたのは、いまのところ、人間だけのように思われます。

これが舞踊の起源、言語の起源だとぼくは思っているわけです。

人間だけが他の動物を家畜化できたということは、そういうことです。それは、ただ人間だけが、「捕食抜き」で相手の身になることに成功したということです。いわば相手の身になること自体が目的化されたということです。

「捕食抜き」というこの言葉は決定的に重要です。それは、食べることを我慢すること、禁止することですし、食べることを遅らせる、延期する、ずらすこと、さらには譲ることです。ここでは十分にお話しできませんが、それは意識することを意識すること、焦点にすること、対象化することです。

中間項として「哺乳」という言葉を、あるいは「餌を与える」という言葉を挿入すると、事態が立体的に分かります。「哺乳」「餌運び」が半ば捕食を、つまり誰かに捕食を手伝ってもらうことを意味することを考えると、「捕食」から「捕食抜き」への、一つひとつの段階をきっちり踏んだ移行が、いかに重大な事件であったかが分かります。「哺乳」を体験した哺乳類と、「餌運び」を体験した鳥類だけが、「捕食抜き」で相手の身になる技術を物にしたということは、考えてみると、きわめて興味深いことであると、ぼくは思います。この問題に接近したのがいわゆる動物行動学ですね。

この「捕食抜き」の成立を「愛」の萌芽と言っている、とぼくは思います。これが愛の原型なのです。

人は犬にも猫にも馬にも話しかける。そして驚くことには、犬や猫や馬も、じつにしばしば的確にそれに応えるのです。このことは何を物語るか、よく考えるべきです。「捕食抜き」のその空隙に、会話が生じたということなのですから。

## 6 言語も舞踊も意識された身体から始まる

言語の起源は発音された声の分節化にあるのではない。分節化はむしろ重要ですが、それは他者同士が呼応しあう、その「呼応という関係」が成立して以後の問題にすぎません。それ以前に何よりも必要なのは、話しかけようとする思い、相手と意思疎通しようとする情熱にほかなりません。この欲望こそ「愛」であるとはくは考えます。

ということはつまり、相手を愛することこそ、言語の起源なのだということです。言語と舞踊は、ほんとうはひとつのものだ、と考えていると先ほど言いましたが、これがその理由、第1の理由です。言語も舞踊も、相手の身になることがなければ成立しない、つまり愛がなければ成立しない、その仕組がそっくり同じなのです。

それでは第2の理由は何か。それは、言語も舞踊も身体を基盤にすることなしに成立しえなかったということです。しかも、にもかかわらず、基盤にしたその身体を切り離すことなしに、つまり忘れ去ることなしには、それぞれ新しい次元として独立しえなかったということです。そこが言語と舞踊は同じなのです。身体に依拠しながら、身体に依拠しているという事実を忘れなければならない、その点が同じなのだ。

言語は身体から生まれたが、身体から生まれたというその事実を忘れ去ることによって、身体から独立した「言語という抽象的な次元」を形成しました。親指、小指、人差し指、中指、薬指の、5本の指にしても、指という具体を拭い去らなければ、5という抽象、5という数に達することはできない。同じことがすべてに言えます。上下前後左右、向きも方位も身体なしに成立しえない。けれど、身体イメージを払拭することなしに、抽象の次元として機能することはできないのです。

上も下も前も後も右も左も、いまでは完全に身体を離れて使用されています。上役も部下も、頭(かしら)も手下も右腕も、あるいは「腑に落ちる」や「把握する」も、まさに身体的実感なしに成立しえない言葉ですが、広く通用するためには身体的実感は振るい落とされなければ——つまり抽象の度合を高度化してゆかなければ——なりません。人は人心を把み、権力を握りますが、誰もその人間の身体、具体的に言えば「頭」や「手」を思い浮かべたりしません。

舞踊も同じです。いや、舞踊の次元は相変わらず身体に依存しているではないか、と思われるかもしれませんが、違います。型として継承されるということは個別の身体を離れるということであり、個別性を振るい落とすことによって舞踊は、まさに舞踊という新しい次元を形成したのです。「重要無形文化財」の次元です。それこそ文化、伝統、さらには文明を形成する画期的なことであったと

ぼくは考えています。人間は身体を抽象化できたのです。このことは先にいつてからまたお話しできると思います。

## 7 言語と舞踊は一つ、ともに愛から生まれた

言葉の具体的なかたち、たとえば単語なるものがどのようなものであるかなどということは、愛から生まれたというほかない言語の根っこの部分においては、ほんとうはたいして重要ではない、と、ぼくは考えています。

愛しているということ、あなたがそこにそのような形で存在するということが嬉しくてたまらないというその思い、その大いなる肯定感を伝えることこそ、言語というものの始まりなのだ、と、ぼくは思っています。それがなければ言語など、たいしたものではない。要するに、愛と言おうがラヴと言おうがたいした問題ではない。あなたの全体がわたしには嬉しいと伝えることのほうがはるかに重大なのだ。

これは、チョムスキーたちの考える、言語つまり文法は本能だという考え方と正反対のようですが、そうではありません。少しも矛盾しないのです。伝えたいと思うそのことの論理の全体が文法とともにすでに存在していることになるからです。主語も目的語も述語もそしてそれらの関係も、身体が分節化されてゆく過程で、つまり脳によってはっきり意識される以前に、すでに形成されていた、まるで本能のように、ということ。このことも、ぼくは疑いないと思っています。

そうでなければ他者に乗り移ることもできないからです。むしろ文法こそ乗り移りの手段のようなものなのです。母と子はまず文脈を形成し、文法をまさに暗黙の内に理解し合うのです。すでに素地があるからです。溢れ出るような思いはすでに、主語、述語、目的語の仕組を持っている。というより、その思いこそが、仕組そのもの、さらに言えば文法そのものなのです。語を入れ替えることが可能であるように、人も入れ替えることが可能であるという実感に達するには、憑依することこそもっとも手取り早い方法ですが、その背後には自己とは他者になることだという原初の母子関係が潜んでいるということです。

愛児、愛犬、愛猫、愛馬と言いますが、ここにすでに言語の起源としての「愛の形而上学」の始まりを見出すことができます。人間が、人間つまり自分自身の身体を含め、他の動物を家畜化することに成功したのは、他の動物を愛することに成功したということです。あえていえばそれは、他の動物と文法を共有できたということなのです。

無償の愛と言いますが、それは捕食することを放棄したということです。これを人間同士に当てはめれば、互いに互いの「愛の擒(とりこ)」—

—すなわち愛の家畜—になったということです。その後思い返して、反芻しながら、母との関係、父との関係、その他の家族関係、親族関係が、愛の関係にはかならなかったことを理解してゆくわけです。

他人の身になること、つまり他人に憑依することが舞踊の始まりだと言いましたが、この力の大きさは尋常のものではない。

人間がそのとき獲得した技能は、母が子を演じ、子を演じる母をさらに子が演じるというだけの技能ではなかったのです。それが根本であっても、その根本を凌駕する空間的、時間的な広がりへと飛び立ったのだ、とでも言えばいいでしょうか。とにかく凄いことになった。舞踊で起っていることも、言語で起っていることも、まったく同じであることに注意してください。

それは、他者を演じる能力を獲得したことによって、人は、樹を演じ、山を演じ、川を演じることもできるようになったということです。同じように、樹に呼び掛け、山に呼び掛け、川に呼び掛け、そうしてそれに、樹として応え、山として応え、川として応えることができるようになったということです。これを舞踊と呼び、文法と呼ぶのです。何に対してでも、つまり世界の全体に対してでも呼びかけることができるようになった、このような状態こそ自由と呼ばれるべきものだ、と、ぼくは思います。

## 8 舞踊は最初の文字であり本であった

こうして人間は、空を演じ、海を演じることができるようになった。空に呼び掛け、海として応えることもできるようになった。雨も風も雲も、そして太陽も月も演じることができる。しかも応答することさえできる。死者を演じ、神を演じ、悪魔を演じることだってできる。彼らと応答することだってできるのです。これは、それこそ、眩暈を惹き起こすほどの大発見だったと、ぼくは思います。

ダンスを教えておられる方でしたら、お分かりになりますよね。さあ、今度は花を踊ってみよう、葉を踊ってみよう、と言って、ついでにこない生徒さんはいない。これは、考えてみれば驚くべきことなのです。

付け加えますが、花を演じ、樹を演じることができるということは、どんぐりや栗や稲や麦といったものをも演じることができるようになったということです。農耕は労働意識を伴いますが、それ以前に菜園と呼ばれる段階があります。歴史的にも地理的にも広大な範囲を含みますが、その菜園段階を支えているのがこの植物たちへの憑依だったと考えることができます。それらが舞踊を、つまり祭りを伴うのは必然だったとぼくは思いま

す。舞踊は楽しみだけだけでなく、憑依という力の社会的行使だったのです。

先に触れた天文学者にしても、ほんとうは、たとえばベテルギウスを演じたりしているのです。そして十万年後とも言われる超新星爆発の予感に打ち震えたりしている。そういう情熱がなければ、そもそも天文学者になんかならないでしょう。満天の星のそれぞれに名を付けて回ろうなどと思ったりするわけがないではありませんか。

演じるだけではない。信じ込むことだってできる。それがすなわち、繰返しますが、憑依です。人は神になることも、悪魔になることも、亡霊になることもできる。こうして祭礼が生まれ、そのための舞踊が作られ、劇が踊れるようになる。踊りの一部として意識的に声が叫ばれ唱えられ、その声が決まり文句となって、つまり声が明確に対象化され、言葉に転じてゆく。すべて舞踊の力の延長にあるとぼくは思います。

こうして人間は、愛をも死をも怖れない力、それに向き合う力を持つようになった。

ここでは舞踊こそ形而上学の力を発揮していると述べて、まったく差し障りないとぼくは思います。この段階、つまり数十万年前の段階では、文字もなければ印刷術もないのですよ。ものごとの始まりとその展開、すなわち神話と歴史を克明に記録しているのは、ひとえに舞踊家の身体だけなのですから。舞踊の伝承は、ほとんど命懸けの行為、神聖な行為であったに違いありません。それが伝統の継承にまで拡大するのはほとんど必然です。

舞踊家はここで一冊の本、たとえば辞書、歴史書、典札書になったようなものです。

ぼくはよく思うのですが、人が最初に作った家具は椅子だろう。そしてそれには王が腰掛けることになった。次に作った家具は机だろう。そしてそれには書記が向き合うことになった。じゃあ、文字がなかった段階ではどうだったのだろうか。眼に見えない机を前にしていたのは舞踊家だったに違いない。文字がない段階では、彼あるいは彼女だけが、身体によって記憶していたに違いないからです。

ところで、舞踊が特別なものになるにしたがって、必然的に登場してくるものがあるのです。それは「嘘」をつく能力の拡大です。舞踊が重大な表現になるにしたがって、それがじつは嘘をつく能力でもあることがはっきりとしてくる。これが人間にさらに広大な領域をもたらすことになるわけです。

## 9 嘘をつくことの発見

他人の身になること、つまり自分というものが自分に対して対象化される段階で、模倣ということ、真似るということが重大になります。他者、

つまりそれを解説するものが自分以外にも存在することによって、真似ることが重大な意味を持つようになる。否定、肯定、賛成、反対、黙認といったことが明確な意味として把握されるようになる。

ほくは、犬や猫や馬もこの段階には達していると思いますが、表情はともかく、身振り、手振りが細かい部分まで確定していくようにはなっていないと思います。人間は、これを確定してゆく。こうして文脈が形成され、文へと展開してゆく。その後、語のいくつかをそこに埋め込むなどということは、この大枠の形成に比べれば、物の数ではない。

人類学や言語学の成果を参照しなければならぬところまで来ているわけですが、ここではあくまでも舞踊に的を絞って、先に進みます。

重要なことは、人間がここで「嘘」を発見したということです。嘘の力を発見した。そしてその後、「真」の力を発見した。真とは嘘ではないということです。フィクションの後にノンフィクションが続くと同じです。最初は真偽などたいした問題ではなかった。区別もつかなかった。話が面白ければ、それでいいからです。が、真偽の確認が、集団の死活問題であることが意識されて、事態が違ってきた。これがつまり「意味」という領域が発見されてゆく経緯だとほくは思います。この経緯がいかに大きな力を発揮することになったか、お話しするまでもありません。

一昔前、ミラー・ニューロンなるものが発見されたということが話題になりました。これはもちろんただの事実すぎません。相撲には、「手に汗握る大一番」などという表現がありますが、見るといふこと、見入るといふことは、対象に同一化するという、つまり真似るといふことなのです。だから手に汗を握りもするのです。ホームランを打った瞬間、観客が総立ちになるというのも同じです。打つまでは選手に感情移入しているけれど、打った瞬間には、観客は球に自己同一化してその行方を見ている。一緒に飛んでいるのです。だから何処に落ちたか当たったかが大きな話題になる。

劇場を出るなり、それまで見ていたバレエを真似て踊る女の子をよく見かけますが、これも同じです。素晴らしい舞台を見て我を忘れ、見終わった後がっくり疲れるということがよくありますが、これは見るほうもダンサーと一緒に、少なくとも筋肉の一部は踊っているからなのです。素晴らしい技芸に呆然とするのも、同じようにしようと思うからこそ、その凄さ、つまり難しさがすぐに納得できる。あんなこと、普通の人間にできるわけがない、と。

が、他者を真似ることによって自己を形成した後には、事態の展開が変わってきます。

真似ることがとりわけ動物にとって重要であることは言うまでもありません。捕食にせよ睡眠にせよ、子は親を模倣します。この模倣が熾烈な生存競争の第1段階であることはほとんど自明に属します。食べもせず眠りもしなければ、動物は死んでしまいます。とはいえ、相手の身になる、他者の身になるという流儀を発見し、確立した段階、つまり人類の段階で、模倣はまったく新たな次元に突入するのです。

人間は、ただ真似るだけでなく、真似るといふそのことを意識することによって、嘘をつくといふ新しい次元を手に入れることになる。つまり、真似ることは嘘をつくことの第1段階でもあるということです。嘘をつくことの発見、発明が、どれほど広大な領域を人類にもたらすことになったか、ほとんど計り知れません。

## 10 人は愛するからこそ嘘をつく

たとえば、子に獲物を食べさせるために、親が自分はお腹がいっぱいだという仕草をし、身振りをするのは、愛から出ているとしても「嘘」ですが、第三者から見れば、そしてその第三者が他者の身になることの達人であって簡単に親の身になれる存在であるとすれば、これは感動的な話以外の何ものでもありません。愛とは「真」の側以上に、むしろ「嘘」の側に多く配分されているのではないかとさえ思われるほどです。

人類史は優しい「嘘」に溢れています。笑顔の多くは優しい「嘘」です。苦しいときほど、人は微笑もうとするのですから。

嘘をつくことが物語ること、民話や神話へと発展してゆく、つまり文学へと展開してゆくことは言うまでもありません。実際、人は愛するからこそ「嘘」をつく存在であることに間違いはありません。古代神話から現代文学まで、そういう話で溢れています。

真似ること、模倣することが、どれほど人間の表現領域を広げたか、信じられないほどですが、これがそのまま捕食活動においては「罨」を仕掛けるという行為にまで広がってゆくのです。興味深いというほかありませんが、犬も猫も馬も、人が罨を仕掛ける手助けをする側に回っているということです。これも「嘘」のひとつのヴァリエーションであることは説明するまでもありません。ここには考えるヒントが詰まっています。

ほくは「嘘」の端緒もまた舞踊にあったと考えています。舞踊こそ、真に迫った嘘をつく力を持つものだからです。舞踊を習うことは嘘のつき方を習うことであり、そしてその後、その嘘にこそ「真実」が潜むことを教わることでもあるのです。

舞踊の多くはまず、歩くことから習います。さらに立つこと座ることを習う。意識することなく

そういう立居振る舞いができるようになったその後、そこに「真実」を込めることを習うのです。歩くことひとつに「心」を込めることを習う。

見るものは感動しますが、同時に舞台全体がひとつの虚構であること、つまり現実ではないことをも知るのです。しかも、にもかかわらずその嘘こそが、人生の真実を伝えることをも知る。舞台とは観客に「畏」を仕掛けるに等しい、とさえ言えるほどです。そして観客はその畏に喜んで応じるのです。そこにこそ真実が潜むことを知っているからです。

## 11 ゴッコ遊びと真似ることの射程

親は子の安全を守るために、しばしば子に嘘をつきます。たとえば危険な場所に近づかないようにさせるために、鬼が出る、お化けが出ると言い聞かせたりします。そして鬼を真似、お化けを真似る。子はそれが、親が演じているだけの嘘であることを知っていますが、きゃあきゃあと騒ぎます。嘘と真が交じって禁制が伝えられてゆく。

まったく同じことを子供たちだけでするようになって、「遊び」の時間と空間が広がっていきます。いわゆるゴッコ遊びをするようになると、子供たちはもう、家族を真似、共同体を真似、社会を、さらには軍隊、国家をさえ真似るようになってゆきます。

重要なことはこれらの真似が、何よりもまず身体所作の真似として成立しているということです。ということはこれらの遊び、これらの遊戯の全体が基本的には身体の技術すなわち舞踊によって成立しているということです。

具体的に言えば、父には父の、母には母の所作の伝統があります。長く伝わるものである場合もあれば、その父、その母に始まるにすぎない、むしろ個性と言ったほうがよいような所作の流儀まで、いろいろあるでしょう。が、いずれにせよ、人間がそれぞれ自己というかたちで生存するようになってからは、所作の体系はすべて自然ではなく文化に属するようになっていきます。言い換えれば、すべて意識されるようになっていく。だからこそ真似ることが可能になるわけです。ゴッコ遊びができるようになる。

重要なことは、それが父と母にとどまらないということです。共同体の首長、昔で言えばたとえば殿様を真似ることもできれば、組織の長、たとえば社長や校長を真似ることもできる。あるいは店員を真似ることも店長を真似ることもできる。元帥や大将を真似ることもできれば、士官、下士官、兵を真似ることもできる。

有史以前にさかのぼれば、子供たちがいったいどのような存在を真似ていたかちょっと想像もできませんが、野外で見かける動物を真似ていたに

違いないようにも思われます。民話の主人公になるものたちです。

人間は他者になれたから自己にもなれたんだと先にお話ししましたが、それはつまり、何かの振りをすること、装うこと、真似ることができるようになったから自己になれたんだということと同じことです。ということは、自分は自分のフリをしているだけではないか、という恐ろしい疑い——むしろ真実——にまで広がってゆくわけですが、その疑いを対象化することがじつは舞踊なのだ、とぼくは思っているわけです。

それが舞踊の起源でもあるということは、舞踊と遊戯、たとえばゴッコ遊びの起源は同じだということです。その証拠として、ゴッコ遊びの基本は、役割の身体所作を真似るところから始まるという事実を挙げました。

なぜそれが証拠になるかと言えば、現生人類は有史以前の十数万年、身体所作の体系、システムを形成することに全力を尽くしてきたと言っているからです。文字の体系以前に身体所作の体系があるわけです。象形文字の場合は、音声文字以上に、文字と身体所作の関係がいつそう緊密になることは言うまでもありません。

それは、ぼくの考えでは、繰返しますが、身体所作の体系は言語の体系を形成するのとはほぼ同じかたちで進行してきたということです。場合によっては言語と舞踊ほとんど相補的で、それは、身体所作はもちろんのこと、たとえば表情の体系などにおいてはほぼ重なり合うかたちになっていたのではないかと思います。ご存知のように、言語つまり国が違えば表情も違うということがきわめて多いのです。無関係ではありえない。

文字学も、表情学も、じつは舞踊学の一分野であるということになる。

## 12 舞踊学の一分野としての表情学

表情の研究は舞踊学の非常に大きい重要な部分をかたちづくるべきものです。ぼくの印象では、舞踊学は表情の体系まではほとんど論じていないようですが、とても残念なことです。たとえば日本舞踊では顔の俯き加減で年齢を表わします。ぼくは、坂東玉三郎が、ぼくの眼前で、10代、20代、30代の女性を、顔の俯き加減だけで表現するのを見て驚嘆したことがあります。ほんとうにそう見えるのです。まさに魔法を見ているような気分で、呆気にとられました。

表情についての具体的な例を挙げれば、日本舞踊では女形は笑いません。笑ってはいけません。いや、そもそも伝統として、日本の女は大口を開けて笑ったりしてはならない。微笑むのが限度と決まっていました。これは、柳田國男が『女の咲顔』で、あるいは渡辺保が『女形の運命』で

論じたことです。

表情にはじつに精緻な体系がある。表情が自然ではなく文化に属していることは言うまでもありません。それは習わなければならないものなのです。

表情は舞踊ではない、などと思ってはなりません。昔、ドナルド・キーンが、バレエに入れあげ始めたほくを冷やかすように、出てくるダンサーがみな同じ笑顔を貼り付けているところが、バレエが嫌いな理由だと話してくれましたが、西洋の舞踊と東洋の舞踊は表情においても決定的に違うのであって、それは身体の動かし方の違いと明確に連動しているのです。確かに、淑やかな内股歩きと大笑いはまったく合いませんが、同時に、両足を大きく広げた見事な跳躍に、恥じらうような微笑というのもまた合うとは思えません。

表情と身体の動きは連動しているのです。ひとつの体系のなかにある。

中国では古くから、西洋では近世のある段階から、人相学が発達してきますが、いずれにおいても舞踊との関係は強調されていません。気質や性格、さらにはそれによって決まってくる運命一般の、ほぼ人相見のためのテキストが多いようですが、ほんとうは舞踊学と関連づけられなければならないものだ、少なくともほくは思っています。

というのも、表情とはすなわち表現だからです。しかも多く内面の表現すなわち喜怒哀楽の表現だと思われているからです。そして何よりも重要なのは、繰返しますが、表情は作るものであり、すなわち習うもの、習いうるものだからです。だからこそ、表情は喜怒哀楽を隠すことも、偽ることもできるのです。

表情には上品、下品があると、一般に思われています。育ちが関係あるとも思われている。習うものだからです。優美、優雅、洗練ということが、身体所作の体系以上に、表情の体系において重要だと思われています。そしてそれらの体系は、後ほど触れるつもりですが、ほくの考えでは、とりわけ宮廷において発達してきたのです。宮廷舞踊が注目されるのはまさにそこにおいてなのだ、ほくは思います。表情の洗練です。

ゴッコ遊びの例としてお店ゴッコ、戦争ゴッコなどを挙げましたが、店長の真似、大将の真似ができるのは、身振りはもちろん、表情もまた違うからです。

舞踊学とは長く文化人類学のようなものだったわけです。

### 13 舞踊は長く記憶術として不可欠だった

表情と身体所作の関係は舞踊にとってとても重要なことですので、少し突っ込んでお話しする必要があります。先ほど、人間が最初に発明した家

具は椅子でありそれに座るのは王、次に発明した家具は机でありそれに座るのは書記と言いましたが、そのうえ、文字が成立する以前はさしずめ舞踊家であっただろう、と付け加えたのには理由があります。

舞踊は権力者あるいは権威者のもとで言語と神話を保持する役割を果たしただけではない。そもそも舞踊には、はるか後年に生まれた写真や映画、さらにはパーソナルコンピュータつまりインターネットの要素まで含まれていたと思われるからです。

19世紀、写真や映画が登場して、たちまちのうちに全世界に浸透したのは、他者によって自己を確立した動物である人間には、もともと写真のようなもの、映画のようなものがあつたからで、写真と映画はその用意されていた場を占めたにすぎない、というのが、ほくの考え方です。人間は、写真も映画もラジオもテレビもパソコンもインターネットも、それらが登場するはるか以前から、すでに持っていたのです。

舞踊はもちろんもっとも古い芸術ですが、それには「記憶術」の要素があつたとほくは確信しています。舞踊から分離する美術、音楽、文学にももちろんその要素があつただろうが、何よりもまず舞踊こそ記憶術の典型としてあつたということです。

記憶を身に叩き込むというのは、まさに舞踊の場にほかなりません。

日本には古くから「別れの一本杉」というような場所がありました。たずまいの美しさにおいて忘れがたい印象を与える景色なので、旅立つ人を見送るとき、人々はそのまで足を運んで別れを惜しんだ、そういう場所です。その別れを絶対に忘れないために、その場に立って、姿が見えなくなるまで手を振ったのです。その場で一差し舞えば、さらに忘れがなくなつたでしょう。いや、その場に立つという行為そのものが舞踊の一種であつたと考えていいほどです。人は「別れの場」を選んだのです。これはまったく記念写真と違いません。あるいは記念映画と違わない。

これが古来の記憶術ですが、同じ役割が舞踊そのものに期待されていたのです。そういう意味では、たとえば『奥の細道』などを讀むと分かりますが、芭蕉はじつにたくさんの場所で弟子たちと記念写真を撮っていたこととなります。芭蕉は舞踊の働きを熟知していたのではないかと思われるほどです。

簡単に言えば、舞踊は、大昔から、文字、写真、映画すべての要素を持っていたということです。

桶狭間に出陣する直前、信長が幸若舞『敦盛』を舞つたという話は有名ですが、ほくはこれを戦闘舞踊の典型として語り、舞踊を女子供の遊戯であるとしてはばからない近現代の風潮を批判してきたのですが、それだけではない。むしろ「出陣

の記念写真」でもあったのではないかと考えるようになりました。死ぬためではない、勝つための記念撮影で、信長には勝つという確信があったのだと思います。

舞踊は全身体的な記憶として残ります。「このとき、この一番」というところで、人が舞を舞う理由です。舞踊家は、全身体的な記憶の専門家ということになるわけですが、そういうことになった理由は、現実に舞踊家の身体そのものが長いあいだ記憶の宝庫であったからに違いありません。

記憶術としての舞踊というこの考え方は、少しも新しいものではありません。年初年末、四季折々に催される祭りに不可欠なものが舞踊であることは言うまでもありませんが、その用途の第1は、まさに記憶することにあると思われるからです。人々はそのために、舞踊を習ったのです。舞踊を記憶することで歴史と伝統を体現したのです。

四季折々の祭りが、人生の記憶を豊かにすることは言うまでもありません。

#### 14 社会組織は身体を真似て作られてゆく

舞踊家はさまざまな舞踊を全身で記憶しなければなりませんが、同時に、むしろその前提として、家族、共同体、社会、国家のなかで、誰がどのような身体所作をすべきか、どのような表情をすべきか、明瞭に記憶していたに違いありません。

文化が発展し、それこそ文明化されてゆく過程で、祭礼も舞踊も複雑化し、洗練されてゆきます。王も大臣も大将も確立されます。それぞれにふさわしい舞や踊りが定められ、演じられ方、すなわち、歩き方、走り方、立ち方、坐り方が様式化され伝統化されます。文字もなければ活字などさらにはない段階では、立居振る舞いの身体による記憶は決定的に重視されたに違いありません。宮廷の成立は礼儀作法つまり「身体所作の体系」の成立であり、それは必ず洗練をとまいません。口喧しい教師の登場です。

かりに舞踊家なる地位があったとすれば、彼あるいは彼女は、立居振る舞いを丸暗記した文字通りの生き字引です。先ほど書記と形容した理由です。彼、彼女の「そこはこのように動き、このように動かすのですよ」という声が聞こえてきそうです。

権力そのものと見なされたとしても不思議ではありません。

ですが、舞踊家にはそれ以上の働きが期待されました。人間の初期社会はその組織を人間の身体にのっかって構想したに違いないからです。

発展し豊かになってゆく過程で、社会は複雑化してゆきます。マルクス、エンゲルスたちは——といってもエンゲルスの『家族、私有財産、国家の起源』などが主ですが——人類社会の考察を「群

れ」から始めていますが、たとえばエマニュエル・トッドのような人口学者はそれを批判したうえで、「家族」から始めています。初期人類が移動、定住を繰り返す過程で基本になるのは家族という単位、それも核家族という単位であって群れではない、という考え方です。ほくもトッドの考え方のほうに説得力を感じます。いずれにせよ、家族も、またその寄り集まりである部族も、規範としたのは人間の身体であったと思います。

夫婦と子供たちという集まりは、年齢と性別から外的規範をほとんど必要としません。男には男の、女には女の役割が、身体能力から自然に決まってきましたし、親と子の場合にはもっとあからさまに決まってきました。庇護する側と庇護される側の違いです。もちろんその底には、母と子のあいだで生じた自己が自己になるための原初的な関係なるものが潜んでいるわけですが、あえていえばそれは原理的な、ほとんど瞬間的な成立であって、社会制度として長く残るといようなものではありません。それは土台なのです。

人間が外的規範を必要とするようになるのは、家族が家族外と持続的な関係を持つ必要ができてからですが、そのとき、順序や序列がきわめて重要な役割を果たします。長男、次男、三男という順序は、見た目にも歴然としています。少なくとも成長の過程では大きさが違うからです。が、成人して外に出るほどになると、そういうわけにはいきません。さらに子が孫、曾孫を持つようになると、まったく違ってくる。

外的規範が必要になるわけですが、そのために浮上してくるのが身体の比喩です。頭（かしら）と手下という言葉に、すでに身体の比喩が含まれています。頭（あたま）と手足ということは、頭には頭の、右手、右足には右手、右足の固有の働き、役割があって、部族であれ、種族であれ、その身体の役割分担と同じような仕組みを持つべきなのだと考えるようになったわけですが、これはほとんど必然であったと思います。

このようななかから、長幼の序をはじめとする社会規範が芽生えてきたのだとすれば、そのことにおいて舞踊という身体所作の芸がきわめて重要な役割を果たしたことは、ほくにはまったく疑いがないことに思われます。

たとえば敬意を表わす身体所作などが決定的な意味を持つようになったことは疑いありません。しかもそれは必然的に、正反対の、侮蔑の身体所作もまた決定されたであろうことを示唆しているのです。

敬意や侮蔑が現代でもなお旺盛な力を発揮していることは、現在只今の国際情勢ひとつにも明らかです。外交とはほとんど敬意と侮蔑の応酬にほかなりません。さかのほればその背後にもまた舞

踊が潜んでいるのです。

## 15 舞踊は政治であり、舞踊学は政治学であった

むろんここで、家族、部族、種族という語を明確な定義をもって用いているわけではありません。組織が拡大してゆく様子を写すべく暫定的なかたちで用いているだけですが、ここではそれで十分だと思います。身体が比喩が必然的に登場するのは、じつはそこに中央集権の原型が潜んでいるからです。

身体が中央集権の見本であることは疑いを入れません。右手右足、左手左足が勝手に動いたのでは、身体は機能しません。まったく同じことが組織にも言えます。組織の基本は、社会を自在に操る明晰な頭脳を持つこと、そしてその頭脳が忠実な手足を持つことに尽きます。この命令系統に齟齬が生じると、組織、つまり社会は麻痺し、崩壊してしまいます。これは人体のことを考えるとただちに理解されることです。

ここで舞踊がきわめて重要な学問、いわば政治学として登場することは、舞踊が身体がの芸である以上、必然なのですが、これには二つの面があって、その二つの面のいずれもが重大なのです。それは、個人という面と集団という面の、二つです。

踊り手は、その一人ひとりが見事に身体を操ることにおいて、家族、部族、種族のまとまりを象徴するものです。迷うことなく落ち着いて舞い踊る姿は、自立した組織の見事さを示すのです。同時に、首領なり酋長なりに代わって、その組織の統制の行き届いている姿を見せることにもなる。太古にはおそらく、首長みずから踊っていたに違いありません。そのほうが、単刀直入、分かりやすいことこの上もないからです。王の舞、王者の舞が重要であったのは、そこに統治のありさまを露骨に見ることができたからです。

舞踊が政治学として登場するもうひとつの面は、踊り手たちが集団で踊るその集団の組織性において示されます。踊りが揃っているということは、社会組織が見事に機能していることを端的に示すからです。見るほうも快感を覚えますが、踊るほうもさらなる快感に浸されていることは間違いありません。合唱が見事に揃ったとき、それが何よりもまず歌うものに快感を与えるのと同じです。重要なのは、その快感によって組織の一体感、社会や国家の一体感が生まれることです。

この一体感こそが政治の正体なのだとぼくは思います。そういう意味では、舞踊が政治を生んだと言ってもいいほどで、政治を「まつりごと」というのは当然のことだと思います。そして、そのまつりごとつまり「祭」の中心には、つねに舞踊が位置していることは誰もが知っていることです。舞踊による一体感こそ、政治の中心に位置すべき

ものであり、それこそ、古代の皇帝がすべて、征服した種族にその舞踊を貢ぎ物として差し出すよう命じた理由なのです。忘れないでください。踊る美女たちが差し出されたわけではない。舞踊が差し出されたのです。それは、舞踊こそ種族の命の根源である、と信じられていたからにほかなりません。

舞踊の政治学とあえて言うのは、舞踊はもともと政治の核心に位置していたのだという事実を多くの人に知って欲しいからです。舞踊の仕組みを探っていけば、政治というものの仕組みも分かるはずだとぼくは思っていますが、それは同じようなパラドクス、同じような謎を秘めていると思われるからです。

身体がの芸である舞踊は、二つの面で政治にかかわっている。ひとつは個が身体を完璧に支配する芸という点において、いまひとつは集団を形成する技術の面で、ということをお話ししたわけですが、集団の形成は軍隊の組織化という問題に、当然、関わってきます。

ですが、軍隊の話題に移る前に、ひとつだけ確認しておかなければならないことがあります。それは、さきほどちょっとお話しした、王と王妃、王子と王女の問題、つまり宮廷の問題です。

## 16 東南アジアの宮廷舞踊が意味するもの

舞踊は全人類に共通する始原的な芸術ですが、東南アジアではとりわけインドネシアにおいて盛んです。同じようにタイやカンボジア、ミャンマーなどが伝統舞踊の保存において優れていますが、たとえばフィリピンはそれほどでもありません。東南アジア舞踊史、さらには東南アジア史そのものをもっと学んでからでなければ迂闊にお話しできないことなのですが、これまでのところでも、植民地支配のあったところと、タイのように植民地支配がなかったところでは、かなり様子が違うらしいことは簡単に推測できます。

フィリピンは長くスペインに統治され、その後、アメリカに統治されました。その間に、おそらく宮廷的なものは根絶やしされてしまったのではないかと、というのが、ぼくの印象です。なかったはずはないのですが、失われてしまったのです。スペインはカトリック、オランダはプロテスタント。残酷だったのはどちらか別として、絶対王政と市民社会ほどにも違います。日本を植民地化しようとしたスペイン、オランダに対して、日本がどのような対策を取ったか、ここで説明するまでもないでしょう。また、スペインの植民地だったオランダが、どのようにスペインから独立したかも説明するまでもない。

インドネシアはそのオランダによって統治されたわけですが、各地に宮廷を残すかたちの支配が

行なわれたようです。そのため、維持された宮廷の数だけ民族舞踊が残ったと言われています。もちろん一般には、インドネシアには島の数だけ民族舞踊があると言われているだけなのですが、多くの見るところではそれはつまり宮廷かそれに代わる組織があったところの数だけ民族舞踊が残ったと言うに等しいのです。その伝統舞踊のいくつかをジャカルタで見たことがあります。じつに優美きわまりないもので、とりわけ、手の用い方、足の捌き方にはすっかり魅了されてしまいました。

この優美さに匹敵するのは、カンボジアのいわゆるクメール古典舞踊で、晩年のオーギュスト・ロダンがそのパリ公演を見て感動し、相当数のデッサンを残したことで知られています。最近では、といっても20世紀後半の話ですが、ロイヤル・バレエ・オヴ・カンボジアが、クメール・ルージュによる破壊にもかかわらずその伝統の再生に成功し、いまでも見事に優美さを保存しています。

これと同じほどに見事なのは、ミャンマー国立芸術文化大学の学生たちが残している伝統舞踊ですが、これも優美きわまりない。おそらくこのような東南アジア民族舞踊の最北端に沖縄舞踊が位置すると考えることができます。これも宮廷舞踊なのです。これらはみな、現地へ行って、じかに見てみたいと思わせるほど素晴らしい。

ネットにユーチューブのような便利な投稿映像欄ができて、とても助かるのは、以前ならば大変な苦勞をしてでもなかなか見られなかったものが、いまでは簡単に見られるということです。映像でも舞踊の優美さは十分に堪能できるのです。しかも時空を超えて。

ユーチューブによっていちばん得したのは舞踊だと思います。美術や音楽に比べてさえも、舞踊のほうが圧倒的に得している。ユーチューブ登場の以前と以後で、文学や美術や演劇が得をしたと思えることはほとんどありません。音楽は得をしているじゃないかと言われそうですが、驚くことには、それがそうではないのです。

ユーチューブの映像は逆に、音楽の魅力の根源が舞踊にあることを明らかにしていると言ったほうがいい。撮影技術の向上で、いまでは管楽器の独奏など大写しされることが多いのですが、演奏とはすなわち舞踊だったのだと実感させてくれます。昔は指揮者にそう思わせる人がいたのですが、撮影技術の向上によって、演奏家の一人ひとりまで克明に写し出されるようになって、そのことがはっきりしてきた。見事な演奏は舞踊そのもので、それだけで鑑賞に値することが分かるようになってきました。

ユーチューブは、スポーツをも含めた身体芸術の、舞踊的側面の重要性を強調するメディアだと、つくづく思います。

付け加えれば、赤ちゃんの映像、それから犬や猫、とくに子犬、子猫の映像にしても、いまやユーチューブに溢れています。同じことが言えます。そういう映像を見るのが好きな人が多いということは、これまでお話ししてきた自己と他者という主題の証拠のようなものです。「可愛い」というのは「捕食抜き」のことであり、「愛の形而上学」のことであり、つまりは舞踊のことなのです。いずれ、犬や猫の表情や身体所作については、もっと本格的に問題にされ、研究されるようになるでしょう。

インターネットがいかに舞踊学に有利であるのかについては、とても重要ですので、後でまたお話しすることにして、いまは宮廷舞踊についてお話を続けます。

東南アジアに残るこれらの民族舞踊は、おしなべて優美、優雅であり、美の規準として洗練という語を用いざるを得ないものです。それで考えたのは、宮廷に保護されない限り、このような舞踊は成り立たないし、残り得ないのではないかということです。優美、優雅、洗練という次元は、どうも宮廷なしには成立しえないのではないかと、ぼくは思います。

## 17 宮廷は核家族の理想の形——優美、優雅、洗練の背景

無駄遣いしなければ舞踊文化は残り得ないと述べるようなもので、大方の叱正を受けるかもしれませんが、しかし、そうとしか言えないのです。ロシア・バレエにしても、皇室が背後にあって庇護したから成立したのであり、それを引き継いだソ連共産党幹部が王侯貴族を気取りたがったから維持されたにすぎないのではないかと、という疑いを払拭しきれない。しかし、いまになってみれば、そういう気取りに感謝したいほどです。

ぼくは、無駄遣いというのは決して悪いことではないと思っています。むしろ逆に、人間というか人類には、命懸けで無駄遣いし続けるという習性があるって、それこそ文化、文明のもとになったのではないかと思っています。たとえば、子に無駄遣いする、たとえば教育や稽古事に金を掛けるのは、かりに美德ではないにせよ、誰も悪徳とは思いません。そして多くの親は、子に、優美、優雅、洗練を望むのです。逆に、粗野を望む親はほとんどいないのではないかと思います。

舞踊、とくに洗練されたいわゆる芸術舞踊には、いまなお宮廷文化の香りが色濃く漂っています。フォークダンスいわゆる民族舞踊は必ずしもそうではありません。コートダンスいわゆる宮廷舞踊のほうが芸術舞踊の中心として残ったという印象を受けます。そしてそこで、優美、優雅、洗練が、とりわけ芸術舞踊の中心的な価値として残ったと

いう印象を受ける。この価値は、文学、美術、音楽では、必ずしも強調されません。が、舞踊においては、よほど前衛を売り物にでもしないかぎり、基本的にいまも価値として通用している。

ところが、英国だろうがデンマークだろうがスウェーデンだろうが、現実に世界各地に残っている宮廷は、少なくともほくにはそれほど芸術的には見えないし、いわんや、優美、優雅、洗練を鼻に掛けているようにはまったく見えない。とすれば、問題は宮廷の現実ではなく、宮廷の理念、概念であるということになります。

宮廷という理念、概念が、なぜ、いまなお残っているのかということが、こうして問題になってくるわけです。これは興味深い問題だとほくは思っています。そして、神話や民話、お伽噺の類いに氾濫する宮廷というのは、じつは、それこそエマニュエル・トッドのいうところの核家族の理念としてなのではないか、と考えるようになりました。登場するのは王と王妃、王子と王女、そして大臣と、たいていは魔女です。お父さん、お母さんと、ほくと妹、あるいは兄とわたし、近所の小父さんと悪者、宮廷は核家族そっくりなのです。

かりにトッドの考え方が正しいとすれば、人類の移住、定住を支えてきた核家族なるものは人類にとって決定的な「仲間集団のイメージ」の原型になったはずだということになります。そのイメージが理念として生き残ったのが宮廷だったのではないか。だからこそ人は、我知らず、我が家の王子、我が家の王女、などと冗談を言ったりするのではないか。

そう考えなければ、たとえばプティパとチャイコフスキーの3大バレエ、『白鳥の湖』、『眠れる森の美女』、『くるみ割り人形』がいまなお多くの観客に愛されている理由が分からない。『くるみ割り人形』は宮廷ではなくいわゆる上流階級の家庭にすぎませんが、そこに登場するくるみ割り人形は王子に変身するわけですし、彼に導かれて訪れるお菓子の国の様子も宮廷そのものです。それこそ核家族の原型としての宮廷そのものなのですが、重要なのは、そこでの最大の美学こそ、優美、優雅、洗練であって、ほんとうはそれこそ舞踊の理想なのではないか、ということです。

それはつまり、豊かな現在とはつねに優美、優雅、洗練とともにあるべきなのであって、舞踊はそれを教える技芸にほかならないという考え方で。そしてその技芸の中心にあるのは「核家族」のイメージであり、宮廷はその理想のかたちにはほかならない、だから重要なんだということになります。

果たして東南アジアの舞踊にも同じことが当てはまるかどうか、ほくは当てはまると思っているのですが、これから確かめなければならぬことです。誰か、その研究のために、ロイヤル・バレ

エ・オヴ・カンボジア、あるいはミャンマー国立芸術文化大学に留学してくれればいいのですが。

## 18 憑依する力と戦闘舞踊の始まり

お伽噺から、過酷な現実の話に戻ります。

舞踊は宮廷のお伽噺にもかかわるが、それ以上に集団の形成、とりわけ軍隊の組織化に決定的にかかわっているという話です。

まず忘れてならないのは、舞踊の半分は戦闘舞踊だったということです。女の舞踊と男の舞踊に分けるわけではありませんが、戦闘舞踊こそむしろ舞踊の中心にほかならなかったことは確かです。踊る男は重要だったのです。女性とはまた迫力が違うのです。

勇気を鼓舞するという語がありますが、鼓舞というのは文字通り鼓を叩き踊りながら前進してゆく軍団のことであって、勇士は現実に戦場で舞い踊っていたわけです。腰に太鼓を着けて踊るので、一般には腰鼓舞と言われているようです。音も舞いも迫力があって、これが手に手に槍、刀を持って襲いかかってきたら確かに恐いだろうなと思わせます。とにかく舞踊と戦闘は似ている。狂乱状態と紙一重のところなど、そっくりです。人は、負傷していることに気づかないほど、いや、死んでいることに気づかないほど憑依するのです。

腰鼓舞は、現代中国の陝西腰鼓舞であれ、安塞腰鼓舞であれ、ユーチューブでいくらでも見ることができますが、古代中国において威勢を示す方法として、確かにこれはありえただろうと思わせます。ただし、これは男性腰鼓舞の場合であって、近年盛んになっているらしい商業的な女性腰鼓舞はこの限りではない。女性腰鼓舞になると、勇猛果敢が繊細優美になって、何か使用目的が違うという感じになる。先ほどの文脈にのっとれば、戦場から宮廷に、あるいは商業劇場に、移ったような印象です。

舞踊を誘い出すリズムと戦闘を誘い出すリズムは、同じリズムでもどこか違うのだろうかと考え込んでしまいます。一方は勇気を奮い立たせ、他方は気分を酔わせますが、それはたんに心の持ち方の違いがもたらすだけなのだろうか。これはこれで重要な問題ですが、ここでは男性戦闘舞踊の話の続けます。舞踊が軍隊組織の形成にどのように関わっているかという話です。

ラグビーワールドカップで有名になった、ニュージーランドのマオリ族の「ハカ」もまた典型的な戦闘舞踊です。トンガの「シピタウ」、フィジーの「ジンビ」、サモアの「シバタウ」など、出陣の儀礼と紹介されてもいますが、まさに戦闘舞踊そのものです。これも分析してみるとすこぶる面白いだろうと思います。大地を踏みしめ、胸を叩き、腰を落として股を叩くといった一連の行為の

文法の解明ですね。

戦闘舞踊、ウォーダンスということでは、半世紀前、ハリウッド映画の一ジャンルを形成していた西部劇には、ほとんど必ずと言っていいほど、アメリカ・インディアンが槍を持ち輪になって踊る場面が挿入されていました。まさに戦闘舞踊です。

映画を見た日本の子供たちが羽根飾りを被って真似ていたほどですから、この種のインディアンの踊りは、おそらく世界的に有名になっただろうと思いますが、アメリカの世論、ポリティカル・コレクトネス運動に発展してゆく世論が、いまやそういう場面を挿入することを許さなくなっているようです。そもそも西部劇というジャンルが、ほぼ半世紀前に、消えてしまいました。が、描かれていたのがアメリカ・インディアンの戦闘舞踊であったことは疑いありません。また、そういう映画が製作されていたという事実を消し去ることもできません。深追いしませんが、ここにも大きな問題が潜むことは確かです。

舞踊を持たない民族はいないのと同じように、戦闘舞踊を持たない民族もいません。戦闘の雄叫びを持たない民族はいない。舞踊学には戦闘舞踊の研究はほとんどないようですが、これもまた舞踊学の重要な領域であることは間違いありません。戦闘舞踊の専門家が登場してくれることを切に願います。これはいろいろな意味で奥が深い領域だと思えます。

## 19 ジョージアの戦闘舞踊

昔はグルジアと言っていたコーカサスのジョージアは、振付家のジョージ・バランシンや舞踊家のニーナ・アナニアシヴィリ出身国として有名ですが、民族舞踊の宝庫でもあります。ほくは首都のトビリシで見たのですが、驚いたのはその民族舞踊の魅力の中心が男性舞踊、それも戦闘舞踊であったということです。ニーナが言っていました、男の子はみなバレエではなく民族舞踊を習いたがるということでした。

舞台を見ると、それは当然だろうと思います。要するに、カッコいいのです。とくに、5、6人が輪を組み、その上に2、3人が立って、さらにその上に一人が登って周囲を見渡す、要するに物見の櫓を作って敵情を把握するといった情景が舞踊のただなかに繰り広げられると、圧倒されます。チアダンスの一場面が、はるか大昔から、男性舞踊手によって勇壮に繰り広げられるようなものですから、驚きます。このことから逆に、チアダンスもまた戦闘舞踊の変形ではないかという視点もまたありうるのが分かります。

ジョージアには事実にもとづく伝説があって、それは10倍ものロシア軍に包囲されたジョージア軍の指揮官が、あわやこれまでというときに、兵

たちの中心に立って戦闘舞踊を踊りまくり、忘我状態になって血路を切り拓き全軍を脱出させたという話です。自身がまず踊り狂うことによって兵士の全体を陶酔状態に導き、闘わせたわけです。ジョージアの舞踊には実際に剣と盾を持って踊るものが少なくありません。

先ほど、舞踊が政治や軍事に関わる面には二つあって、ひとつは個人の面、いまひとつは集団の面であると話しました。

集団の面というのは、たとえば軍事行進が典型ですが、一条乱れぬ組織力を誇示して敵を威嚇するということがまずあります。が、もうひとつあって、それがいま挙げたジョージアの指揮官の例ですが、集団を忘我的な酔っ払い状態に引きずり込み、無我夢中で戦わせることです。舞踊学ではなく集団心理学ではないかと叱られそうですが、無我夢中ということでは同じです。ほく個人としては、個人心理学も集団心理学も、舞踊学の一部であると言いたいほどです。憑依の研究であることに変わりはない。

繰り返しますが、舞踊には、理性の極地の状態と、忘我の極地の状態の二つがあるわけです。戦闘舞踊はたんに人間相手になされるだけではない。狩猟、とくに大型獣の狩りにおいても発揮されたに違いありません。その場合、人は、一致協力して大型獣に匹敵する大型獣にならなければならないわけです。つまり、集団でありながら一匹の獣にならなければならない。そのためには指導者と一心同体にならなければならない。つまり指導者に憑依した状態にならなければならないわけです。そうしなければ機能しない。

個人の次元における憑依の問題と、集団の次元における憑依の問題が並べて提起されているようなものですが、両者には違いがあるのだろうか。それとも、いずれにせよ自己という現象なのだから違いはないのだろうか、という問題が生じます。

## 20 軍隊の起源としての舞踊、群れはひとつの身体

集団の次元における憑依とは、たとえば兵が指揮官に完全に同一化する、あるいは軍隊という全体に一体化してしまうということで、これは理解するのが少し困難かも知れませんが、歴史上必ずしも珍しいとはいえない集団自決、集団自殺もまたその一種であると考えれば納得がいくかも知れません。

日本史でいえば、平家滅亡のときがそうですし、あるいは鎌倉の北条氏滅亡のときがそうです。有名な赤穂浪士も最後には集団自決で終わっています。

同じような例は、オランダ植民地下のインドネシアにもあったようです。小さな王国を取り潰そうとしたところ、臣下全員それこそ大臣から下僕

にいたるまでが、たいした武器も持たずにオランダ軍の鉄砲隊をめぐり進軍してきた。撃ち殺しても、撃ち殺しても、晴れやかな顔をして進軍してくるというのです。しまいには撃っているオランダ軍のほうが恐慌をきたしたが、それでも撃ち殺し、皆殺しにしてしまった。ヨーロッパ人が世界中どこでも普通にしてきたことが、これなんですね。スペインは南米でこれをやりまくった。

このとき、自決した人々、あるいは銃口の前に次々に身を曝していった人々は、その集団のアイデンティティに完全に自己同一化していたということなのではないでしょうか。もちろんそうなのだとぼくは思います。これまでお話ししてきたように、人間とはそう思い込むこと、信じ込むことができるものなのです。

平家なら平家、北条氏なら北条氏に自己同一化するということが、あるいは仕える王の一族に自己同一化するということが、母を介して一個の他者として自己に同一化したことと同じなのだろうか。これも、もちろんです、ということになります。舞踊がそれを証明している。舞踊のありようは、何かに憑依するのと違ったものではない。戦闘舞踊にしても、その自己憑依の始原を反復させているようなものです。

人間は他者になることによって自己になるというパラドクスについて繰り返しお話ししてきたわけですが、それと自殺の問題は重なっています。他者だからこそ自分を殺すことができるわけですが、自分を殺したときには、その他者としての自己、自分を見守っている自己もまた同時に消滅するわけで、問題は、それを確認する術が存在しないということなのです。死の問題は突き詰めればこの問題に収斂する、それだけのことだと思います。

集団自決はこのパラドクスとどのように関わっているのか。そもそも人間において自己という個人と、一個の自己と化した集団とはどのように関わっているのか。そもそも集団を代表するとはいったいどういうことなのか。これらはすべて舞踊の根幹に関わっている問題だと、ぼくは思います。凄く面白い問題です。

人間にあっては、集団が一個の自己でありうる以上に、自己そのものが集団的なものです。膨大な意識、膨大な意見の束のようなもので、いつでもワイワイガヤガヤ騒いでいる。それをまとめるためにこそ、人は踊ると言ったほうがいいほどです。

ほんとうは、これは政治学の根本問題ではないかと思うのですが、さすがに誰もそうは思っていないようです。たぶん、きょとんととして、お前馬鹿か、と言われるだろうと思う。そんな青臭い話に関わっている暇はないよと言われるだろうと思う。何しろ、政略の問題から政策の問題、政権の問題、省庁の問題まで、時事的な課題に取り巻か

れているわけですから、一人前の政治学者としては、舞踊などという些末な問題に関わっている余裕などないと思っています。ですが、そんな政治学の現在に関わる問題など、舞踊学が抱え込んでいる原理的、本質的な問題、それがそのまま政治学の核心を形成する問題に比べれば、それこそカスのようなものです。

この問題をぜひ舞踊学でやってほしいと思う理由です。

これは迂遠な問題ではありません。

たとえば戦争の疑似的模倣として選挙がある。選挙戦という語が普通名詞として通用しているくらいですから、選挙が一種の戦争であることはたぶん広く認められていることなのだろうと思います。ぼくは体験していないからよく分かりませんが、実際にも選挙には、熱狂も陶酔もさらには冷静な分析も、全部揃っているように見えます。それでは戦闘舞踊はどこにあるのだろうか。選挙とは戦闘舞踊の連続のようなものではないかと言われそうですが、確かにいたるところに宣伝広報、いわゆるプロパガンダが溢れています。

プロパガンダというのは語源を調べればすぐ分かりますが布教活動のことです。人々を熱狂させ、ひとつの宗教に巻き込むことです。実際には、卓越したひとりの布教者に自己同一化させることですね。

選挙戦を戦うというのは、見事な戦闘舞踊を組織し展開するのに似ています。心をひとつにして戦わなければならないという主張など、そっくりです。事実、応援する立候補者に自己同一化することが重要なのです。が、この場合は、立候補者自身に、選挙民を自己同一化へと誘い込むだけの能力があるかどうかにかかっている、と言ったほうが良さそうです。ここにもさらに面白い問題がある。

舞踊が明らかにする人間の秘密は、軍事はもとより、政治、経済、社会、すべての秘密に直通しているということ、忘れてはならないと思います。

## 21 小劇場運動、集団の一体化という魔術

人間は一体化した集団を形成する能力を持つ、そしてその形成においては、言語と舞踊が決定的な役割を果たすということをお話ししてきました。

1960年代は学生反乱の時代として有名です。日本だけではなく、学生反乱が世界各地で起こりました。日本でも同じです。このとき学生運動の指導者たちが言っていたことがあります。それは、新入生を学生運動に巻き込むのは簡単、下手な説明など無用、一度デモに連れて行けば翌日には仲間になっているというものです。

良くも悪くもこれは真実です。デモ隊のなかに入って警察機動隊に向き合った体験を一度でも持つと、デモとの一体感が全身に浸透して、仲間に

なってしまうのです。そしてその観点から書物を読み、先輩の話を聞くようになってしまう。本の内容、話の内容が深い浅いかなど関係ない。ほとんど鵜呑みにしてしまうのです。

もうひとつ、これも1960年代の話ですが、寺山修司、唐十郎、鈴木忠志といった人たちが巻き起こした小劇場運動にも似たようなエピソードがあります。資金などないわけですから、商業劇場などといった洒落た場所で上演するなんてことはありえない。神社の境内にテントを張るとか、体育館や展示場などといったスペースに舞台を設置して、即席の客席を作るわけで、もちろん椅子なんてものがあるわけがない。たいていは平土間に膝小僧を抱いた体育坐りスタイルです。しかもキャパシティ以上の客が集まるわけですから、それを上演開始時刻直前までに全部収容しなければならないわけです。これは至難の技です。

次々に入れていって、最後、すみません、その奥、もう5ミリだけ詰めていただけませんか、もうお一人だけ入れたいんですが、ということになる。それを何十回か繰返して、文字通り身じろぎできないような段階で、さっと暗くなり音楽が始まる、というスタイルです。驚くべきは、この段階ですでに、客のあいだにほとんど異常なほどの連帯感が生まれてしまっているということなのです。するともう、劇のあいだ中、盛り上がり方が違う。まるで観客の全体が一匹の獣になったような感じですよ。

身体の謎ですね。何度か体験して、つくづくそう思いました。一体感を持ったその観客を役者が自由自在に操る、笑わせ泣かせ驚かせ、そして安心させ、最後には熱狂させる。観客はおそらく、劇の内容と同じほどに、この観客体験そのものを味わっていたのではないかと、思います。小劇場運動は、観客の身体そのものにじかに影響を与える術を開発したのだと言って過言ではないと思います。

一昔前のロックスターやアイドルの公演なども、録画を見ると、おそらく同じような体験を観客に味あわせていたようにも思えます。質がまったく違いますが、核心に憑依状態を秘めている点ではまったく同じです。

## 22 個の舞踊と集団の舞踊、日本の舞踊の謎

個の憑依現象、自己という憑依現象から、集団の憑依現象、その実際について、おおよそ概観してきたわけですが、最後に、もう一度、自己という憑依現象の話にもどりたいと思います。

おそらく、個と集団というのは、人間というもの、の表われ方の二つの側面、あるいは二つの次元、と言ったほうが分かりやすいのではないかと思います。そのからくりは複雑微妙で、そう簡単には説明できないのです。

たとえば日本には集団舞踊がない、とは言わないまでも、きわめて少ない。阿波踊りのような集団舞踊がないわけではないし、全国各地、輪になって踊るにせよ行進するにせよ、むしろ集団になって踊るほうが多いと思われるほどですが、芸術的な舞踊というか、舞台芸術ということになると違うのです。歌舞伎舞踊を中心とするいわゆる日本舞踊にも、また京舞、上方舞など、能の動きを基軸に据えたいわゆる地唄舞にも、集団舞踊という要素はほとんどない。顔見せよろしく並んでいっせいに会釈するようなものがある程度で、そんなものは集団舞踊つまり群舞ではない、個人舞踊つまり独舞をただ並べたものにすぎない。

これはなぜなのか、現在のほくにはまだ分かりません。

先ほどお話しした東南アジアの舞踊であれ、中国の舞踊であれ、集団舞踊は必ずあります。集団だからこそできる技芸を見せる舞踊が必ずあるのです。独舞もあるが群舞もある。日本舞踊には、極論すれば独舞しかないのです。

話を西洋に広げても同じです。バレエにはソロもバ・ド・ドゥもバ・ド・トロワもあるが、コール・ド・バレエもある。コール・ド・バレエすなわち集団舞踊がないほうが珍しい。むろん、ソロやバ・ド・ドゥだけを並べたコンサート公演は少なくないが、2幕、3幕、4幕といった、いわゆる全幕物公演には集団舞踊がないもののほうが珍しい。

これはなぜなのか、日本だけが特殊なのか、徹底的に考える必要があります。

## 23 武智鉄二の日本舞踊論を再考する

ほくは1980年代半ばにニューヨークに2年近く滞在して、舞踊という芸術が人間の文化、文明を規定する最大のものであるということに気づきました。他の諸芸術とは違う、何か人間の存在構造そのものを規定する力を持つものであることに気づいたわけです。文学も美術も音楽も、そして演劇も建築も、むしろそこから派生したと考えたほうが良いと思うようになりました。

それで、舞踊公演というものを、舞台芸術公演というものを、オペラだろうがバレエだろうが、モダンダンスだろうがコンテンポラリーダンスだろうが、片端から見ようになった。そしてまた、書籍や雑誌をできるだけ集めるようになった。その結果、原理論としては欧米にたいした研究がないということが分かった。ダンサーやコリオグラファーの自伝や伝記のたぐいは数多いが、舞踊を根本的な芸術として考えるような本はきわめて少ない。いや、ほとんど存在しないということが分かりました。そもそも舞踊学なんてものがないのです。舞台芸術の片隅に押し込められている。結果的に、残ったのは武智鉄二の本だけだったと

言っている。

武智鉄二が重要なのは、ここからはぼくの解説ですので、みなさんの考え方とはちょっと違うかもしれないし、重点の置き方が武智鉄二とは違って来るかもしれないことをお断りしておきますが、世界の舞踊を、農耕民の舞踊と遊牧民の舞踊に分けたことです。

農耕民の舞踊のエッセンスは日本の能、遊牧民の舞踊のエッセンスは西洋のバレエ。前者の基本は腰を落として摺り足ナンバン、右手右足、左手左足が同時に出るような歩きにある。後者の基本は右手左足、左手右足で、要するに学校で習う行進と同じ歩き方が基本で、存分に飛んだり跳ねたりするというものですね。水田稲作で飛んだり跳ねたりしたのでは仕事にならない。同じように、馬に乗って羊を追うときに飛びも跳ねもしなければ仕事にならない。この農耕民の所作が能に凝縮され、遊牧民の所作がバレエに凝縮された、というのが武智の基本の考え方です。その考え方を延長すれば、バレエとは曲馬団の芸のようなものだということになる。これは実感としてその通りですね。

その後、郡司正勝と話す機会があったとき、力を込めて綱を引けば洋の東西を問わず誰でも摺り足ナンバンになると言われて、それは一理あると感心しましたが、しかし大局的に見れば、東南アジアの水田稲作民に共通する身体所作のエッセンスが能となって、黒海北方からユーラシア中央へと広がる草原地帯の遊牧民の所作のエッセンスがバレエとなったという基本的な見取り図は、武智がどこまで深く考えたかは別として、揺るがないのではないかと思います。

ぼくは、中国に接収される前の香港で、チベット舞踊の公演を見たことがあります。飛び方、跳ね方、回り方など、姿かたちは日本人そっくりだが、踊りはまるっきりバレエと同じであることに気づいて、武智はさすがだなと思いました。チベット舞踊は基本的に遊牧民の舞踊なのです。30年前の話です。

武智鉄二のバレエ遊牧民発祥説が卓越しているのは、一度はフランスで花開いたバレエがやや落ち目になったときにロシアへ行って息を吹き返した、その理由がとても良く分かることです。ポロディンの「中央アジアの草原にて」じゃあないが、里帰りして再び、故郷の栄養を存分に取ったようなものです。ポロディンの実父はゲデヴァニシヴィリで、名から分かりますがジョージアの貴族だったようです。

いずれにせよ、ロシアには遊牧民の伝統が残っていて、男性ダンサーも、先に紹介したジョージアの例でも分かるように、パリやロンドンのようには蔑視されていなかったわけです。むしろ敬意を持たれていた。20世紀後半でも、ヌレエフから

ルジマトフまで、中央アジア系のダンサーが少なくないのも当然です。

バレエ・リュスがパリで人気を博したのは、フランスのご婦人方が、踊る男の魅力に改めて気づいたからです。遊牧民の伝統のなかで培われた男性ダンサーたち、たとえばニジンスキーの迫力に圧倒されたわけです。ロダンが、そのバレエ・リュス公演の数年前に、クメール古典舞踊の女性ダンサーの魅力に眼を奪われたのと、まさに対照的です。

## 24 山田洋次監督『隠し剣・鬼の爪』と日本の舞踊

武智鉄二の話を出したのは、彼が、水田稲作民の日本人は長く整列行進ができなかった、それで明治政府は大変に苦勞した、日本人を整列行進向きにするために芸術大学すなわち美術学校と音楽学校を設立したほどである、と書いているからです。美術は戦略図作成のため、音楽は整列行進、つまり拍子を取って一斉に歩くことを習得するため奨励されたというのです。武智によれば、映画やテレビで、参勤交代の行列を整列行進しているふうに描いているが、あれはまったく嘘で、日本人はてんでんばらばらにしか歩けなかったのである、ということになります。

山田洋次監督の映画『隠し剣・鬼の爪』に、幕末、武士団を軍隊に組織しなおし、洋式装備を採用しようとして苦勞する藩の指導者たちの姿が、なかば滑稽に描かれています。整列行進を導入することがいかに大変だったか、当時の武士の文字通りてんでんばらばらな歩きを見事に復元していて、これは武智が見たら喜んだだろうなと思いました。復元とあえて言いますのは、俳優の素振りを見て、確かにこれは日本人の普通一般の歩き方だと思わせられたからです。整列行進というのはほんらい異常なことなのです。

これは日本人の身体所作は独舞には合っても群舞には合わないということなのだろうか。山田洋次監督の『たそがれ清兵衛』や『隠し剣・鬼の爪』などを見ると、そういう気もしてくる。日本の武士というのは基本が単独者なんですね。

ここで、小津安二郎と黒澤明の映画を同じ視点から問題にすると、小津は日本舞踊、黒澤は西洋舞踊だということがよく分かるなど、興味深い問題がたくさん出てきます。

小津は6代目菊五郎の『鏡獅子』を撮って、後世に素晴らしい遺産を残してくれましたが、撮影するカメラ目線が暈目線であることの理由が非常によく分かる。菊五郎の良さを捉えるためにそうしているわけです。対するに黒澤は大地目線で、『隠し砦の三悪人』では村祭りの踊りに県洋二というモダンダンス系の振付家を起用して、戦国時代に突然、現代舞踊が出現するような場面を作っ

ています。それが奇妙だとは思っていない。黒澤は、オートバイであれ馬であれ、走る場面を撮るのが大好きですね。基本、曲馬団派なんです。

舞踊学から見ても、この二人の対比はとても面白いのですが、いまは話題を広げる余裕がありません。

武智鉄二や山田洋次の名を出したのは、言うまでもなく、西洋はもとより、東南アジアの舞踊にさえ群舞は頻繁に出てくるのに、なぜ日本の芸術舞踊には群舞の伝統が少なく、舞台芸術といえほとんど独舞に絞られるのか、その理由を考える一助になるかもしれないと思ったからです。が、日本人は集団行動が不得手だとは一般にはあまり思われていません。たとえば整列乗車が得意ですし、何事であれ跳ね上がりを楽しみます。日本人は集団的だとも思われているのです。

たとえば剣道とフェンシングの比較などは、この文脈に置くとさまざまな意味で面白いと思います。当然、能とバレエほどにも違うわけですが、その違いの意味はいったい何であるのか、これもまた舞踊学の興味深い主題だろうと、ほくには思われます。

プロコフィエフの『ロミオとジュリエット』はじつに多くのコリオグラファーが振り付けているバレエですが、乱闘の場面は基本的にフェンシングです。あれを剣道にするとどうなるのだろうか。先ほどからの文脈で言うと、たとえば、剣道は独舞に近くフェンシングは群舞に近いというようなことがありうるのだろうか、という疑問が生じます。おそらく殺陣および殺陣師の研究が前提になるでしょうが、殺陣師の登場とその背後の、歌舞伎と映画の歴史を辿るだけでも大変だろうと思います。そのうえでさらに、現実の戦闘においてはどうだったのだろうか、ということになる。

いずれにせよ、剣道とフェンシングの比較は、人間にとって個と集団はどのように立ち現われるのかという研究には不可欠だろうと思います。これも舞踊学にその解明が期待される分野だと思えます。

## 25 文明の始まりは農業ではなく商業

個人と集団の問題が簡単には解決がつかないのは、あるいは、人間においては、自己も他者も、つねに単数でも複数でもありうるからかもしれません。自己が他者を介して自己になったとき、次の段階でその自己は、自分がどのような存在にも同一化することができることを発見すると先ほど言いました。人間は、海にも空にもなれる、樹にも花にもなれる。同じように家族を代表することも種族を代表することもできる、と。

この異常な能力は、成り代わるその相手が単数でも複数でも関係ないのではないか、ということです。未開人が数えられるのは三つまでとよく言われますが、三つまででも結構。あとは繰返せば

いいわけです。ここには難しい問題がたくさん潜んでいそうですが、そんなことは省いて先に進みますと、見えてくるのは「交換」ということです。自己が他者を介して自己になるというこのからくりは、交換のからくりと似ている、というか、そっくり同じなのではないか。

捕食抜きで相手の身になることができるようになってはじめて、人間は人間になることができた、ということと、人間が遊ぶこと、振りをすること、演じることができるようになったこととは同じことだと言いましたが、それは要するに「ゲーム」ができるようになったということです。ゲームは、盤上ゲームが典型ですが、盤を簡単にグルッと回すことができる、つまり攻守を簡単に入れ替えることができることにおいて、ゲームなのです。盤上ゲームは人間が相手の身になれるようになったその事実——つまり悔しさを誇らしさが分かるようになったその事実——をもっとも端的に示しているわけですが、それは同時に「交換」が理解できるようになったことを示しています。

相手と自分が入れ替わることができることと、相手の持ち物と自分の持ち物を入れ替えることができることは同じことですが、自己が他者になることができず自己のままにいることに固執している場合は、これがまったく不可能であることは自明です。奪うことはできても交換することはできない。

舞踊の基本が他者になることであるとすれば、その基本は「交換」の基本と同じだということになります。これは、舞踊は交換の起源であるというに等しい。そしてこの交換において明瞭になるのは、数すなわち数量の重要性、言い換えれば比較の重要性にほかなりません。質の比較と量の比較ができてはじめて人間は交換ができるようになる。同じものと違うもの、そしてその数を比較することの重要性は、交換によって飛躍的に高まりますが、それは踊りの違い、踊り手の違い、そしてその数と対応していると考えられます。

これはつまり、舞踊は交換の起源、さらに商業の起源に接しているということです。

ほくはマルクスのように初めに牧歌的な農本主義的な世界があったなどとはかけらも考えません。考えてみればすぐに分かりますが、人類史の初めにあったのは、商業であって農業ではありません。他者の物と交換することを思い描いて——相手は次に何を欲しがるか——栽培することはありえても、栽培したものが余ったので交換しにゆくとはいえまったく考えられない。そして交換においてもっとも重大なことは相手の身になるということです。相手の欲望を想像するという、そしてその想像に賭けるということです。

このことは、農業は商業があったからこそ発生

したのだということを語っています。その前にあったのは狩猟採集であって、狩猟採集がもたらすのは採集物や獲物の交換すなわち商業なのです。たとえば奥州の特産品のひとつは鷹の羽で、これは弓矢に用いる矢羽には必須のものでした。したがって弓矢ができた大昔から需要がつねにあったわけですが、象徴的に言えば、奥州のこの特産品を買うためにこそ荘園農業が盛んになったと考えることができます。狩猟採集から交換つまり商業へ、商業をするために農業へという順序になります。

都市も農村もじつは商業がもたらしたようなものなのです。

## 26 戦争、商業、舞踊という連なり

舞踊の最大の特徴は他者になることだと繰り返し言ってきましたが、商業の特徴も結局は同じです。他者の欲望を理解すること、相手の身になることができなければ舞踊も商業も成立しえない。他者の身になることこそ文明に必須のものということになりますが、それこそ人間が人間になったその特性にほかなりません。

文明の本質は商業であって農業ではない。資本主義は商業の一状態——過剰な生産を持続するための過剰な労働を組織しようとする一状態——であって、商業が資本主義の一状態なのではまったくくない。そして舞踊は資本主義ではなく、その商業のほうに対応するのだとぼくは思っています。

商業こそ相手の身にならなければ成立しません。相手の欲望を知らなければ、何を運んでいけば良いのか分かりません。ここで確率論の世界が顔を出すわけですが、いまはそこまで話をひろげません。ただ、先ほど少し言及した選挙の仕組と商業の仕組は酷似していることは指摘しておきたいと思えます。売れる商品と票を集める候補者との関係は、それを計る貨幣と票の関係に似ています。確かに、数えることの重要性——何がいちばん売れるかすなわち大多数は何を望んでいるか——そのほか、選挙の仕組と商業の仕組はとてもよく似ているのです。

鷹の羽が求められたのは弓矢が軍事上重要になり、矢羽の需要が高まったからだと言いましたが、軍事と商業は密接に関わり合います。ぼくはプレヒトという戯曲家があまり好きではありませんが、『肝っ玉おっ母とその子どもたち』は往年の戦争がどのようなものだったか、期せずして描いている点で面白いと思っています。

17世紀ドイツの30年戦争が背景ですが、簡単に言えば、軍隊の後にはたいてい娼婦と商売人が付いて回っていたことがよく分かります。「肝っ玉おっ母」というのは軍隊の後にくっついて商売をしている移動酒保の女主人の仇名です。略奪品を売買する商人を含め、こういう商売の仕方はギリ

シア、ローマの昔からほとんど変わっていないのではないかと思います。それは中国やエジプト、メソポタミアでも同じだっただろうと思う。

ぼくはしかも、こういう商売のなかには、舞踊の要素も絶対に含まれていたに違いないと思っています。戦闘舞踊というかたちだけではなく、舞踊は戦争と深く関わっていたのではないかと思います。舞踊も戦争も命懸けなんですから、それは当然だろうと思います。戦争、商業、舞踊という連なりですね。

## 27 パンデミックが普及させたインターネットという他者

ここではしかし、この問題を深追いつめる時間はありません。「パンデミックと舞踊の形而上学」というようなことでお話する建前ですから、少しはパンデミックのこともお話しして終わりたいと思えます。とはいえ、一般に話題になっているのとはだいぶ違う角度からということになります。

というのも、人類史において疫病は大変重要な主題ですが、今回のパンデミックは従来のそれとはだいぶ趣が違うからです。それは、パソコン、スマホの世界的な普及によって成立したインターネットという根本的に新しいメディアを、文字通り世界的に浸透させたという点で、おそらくまったく違うのです。

パンデミックがインターネットを普及させた最大の理由は、それによって対面せずに仕事を行うことが可能になったからです。疫病を防ぐには互いに接触しないことが重要です。ネットは人が自宅に居たまま仕事ができるようにしました。国外はもとより国内でも、出張しなくて済むようにした。パソコンさえあれば、どこに居ても対面会話ができるようにしたわけです。要するにテレビ電話が簡単になり、会議、会合から見舞いにいたるまで、身体を移動させずにできることが大幅に増えたのです。

これは、今世紀に入って、人間の労働が頭脳労働に大きく傾斜したという事実をも物語っています。20世紀のあいだに、人間の労働は、第1次産業から第2次産業、第3次産業へと重心を移してきました。第3次産業すなわちサービス業ですが、そのサービス業からさえも肉体労働的な要素が拭い去られ、頭脳労働的な要素だけが残されるようになった。それが今回のパンデミックであり、そういう趨勢に拍車をかけたわけです。しかも、そのために、ネットが世界に浸透するよう、ほとんど強制にも似た圧力をかけたのです。

これによって、パンデミックとインターネットは、人間一般にとっての他者のイメージを大きく変えた、ぼくは考えています。自己自身を考えればすぐに分かりますが、人間にとって他者とは、

自己自身の身体を含め、まず身体としてあります。たとえ輪郭が多少不鮮明でも身体としてある。ところがパンデミックとインターネットはその身体を払拭し始めた。もう少し正確に言えば、身体から生身の要素を取り去り、イメージ的な要素のみを残したのです。あるいは情動的なもの、情報に還元できるもののみを残した。ネットにおいてはイメージもデジタル化された情報にすぎません。

印刷術の普及によって、人間のメディアは、書籍、新聞、雑誌、ラジオ、テレビというように発展してきましたが、インターネットの登場によって、事態が大きく変わったのだと、ぼくは思います。相互通信性、世界同時性という要素が強まっただけではない。このメディアによって身体の生々しさは減ったけれど、逆に、意識の生々しさ、人類なるものの意識の生々しさが増えたという印象が非常に強い。あえていえば、集合無意識が実体化され、眼に見え、手で触れることができるようになった、という感じです。

もちろん、これまでのメディアも人類の意識の対象化であることに変わりはありませんが、インターネットはそれを、現在只今の世界同時性のもとにもたらしたために、自己をも含む人類というものの他者性を異常なまでに強く感じさせるようになったのだと思います。ネットつまり国際情報網というものの不可解性が強まった、無気味さが強まった。現在はそのかなりの部分が過去から成立っているのですが、過去の不可解性、無気味さもまた異常なほど強まった。

## 28 ネットが怪しいなら、自分自身も怪しいのでは？

インターネットに入り込むと、過去が身近になるというか、過去という時間の隔たりに対して感覚が鋭敏になる、と同時に、その過去そのものが曖昧になります。

たとえばユーチューブでは、人は、国際ニュースに関連する場合は、時間単位、ときには分単位で見ます。一日遅れ、一週遅れでは話にならない。逆に、音楽や舞踊の場合は、日単位でさえない、月単位、年単位で見ると。価値は内容にあるのであって速さにあるのではない。むしろ古いもののなかにこそ、名演があるのです。したがって、見るとすればむしろアクセス数です。

もちろん、それは昔のメディアだって同じことなのですが、しかし、多くの映像が生々しいということもあって、表示される年、月、日の重要性がはるかに高まったことは疑いありません。逆に言えば、年月日の信憑性が問われるようになった。そしてその信憑性は、そのニュースを流し解説したものへの信頼度と重なるようになり、流布された過去の語られ方さえしばしば問い直されること

になる。過去の新聞、テレビの報道さえしばしば疑われるようになる。ネットの支持者の多くが、いわば批判的な学者になったようなものです。

いわゆる歴史なるものが人類規模の巨大な虚構、むしろ基本的には役立つ虚構であることは指摘するまでもありません。事実さえもなかば虚構であることは、世界史だろうが日本史だろうが、それが遠い過去だろうが、近い過去だろうが、つねに新たに書き直され続けることから明らかです。嘘八百の歴史を国民に教えている国さえある。過去といい歴史といい、そういう側面を持つことを、インターネットほど皮膚感覚を通して教えてくれるメディアはない。誰もが批判的な学者になることはほとんど必然です。

問題は、インターネットが、そういうかたちで人類の意識そのものを疑わせ、ひいてはそれを見ている自分自身の意識そのものをも疑わせるということです。もしもネットの総体が怪しいとすれば、自分自身も怪しいのではないか？

かつてのメディアは、それがいかに疑わしいにせよ、背後なり中心なりに、いわば編集主幹のような責任者のようなものを持っていました。誰であるかはともかく、また、信用できるかどうかはともかく、責任が追及されるべき誰かがいると想定されていたのです。ネットはそれを玉石混淆の膨大な砂粒に変えたのです。おまけに、かつてのメディアにしてもほんとは似たようなものであったことを暴いたのです。

パンデミックはインターネットを浸透させましたが、そのインターネットたるやいまま、それをかつてのメディア代わりに使うもの、図書館代わりに使うもの、通信代わりに使うもの、そういう利用者のすべてに、自己自身への疑い、それも他者としての自己への疑いを植え込んでいるのだと、ぼくには思えます。これはとても重大なことだと思います。

過去は膨大な碎片として振りまかれ続ける。体系づけるのはほとんど不可能。しかもその新しいメディアはただいま驀進中というところなのです。

## 29 ネットは舞踊学を成長させる

もちろん、ぼくは悲観しているわけではありません。なぜならそれは、始原において舞踊がすでに経験してきたことだからです。太古の昔と電波の飛び交う現在とでは、規模も速度も比較にならないではないか、などと言ってはならない。

たとえば白川静は漢字の起源を説いて多くの読者を驚嘆させましたが、「道」という漢字を挙げて、これは、周囲の邪霊を払うために、列の先頭に生首を捧げて行進する武者の振る舞いを写したものであると述べています。それが道というもののなのであり、生首を捧げるのはむしろ巫女あるいは呪

術師である、と。

ほくの考えでは、この巫女なり呪術師は、同時に、踊り手であり舞い手であったに違いありません。巫女なり呪術師の意味の詰まった身振り手振り、身体所作は、まさに舞踊手のそれであったとしか思えないからです。

先ほど、戦争には舞踊手も加わっていたに違いないと述べたのはそういう意味でもあります。むろん遊女も連れ歩いただろうが、それ以上に巫女の存在が大きかっただろう。進む未開拓の空間は邪霊に満ちていただろうが、それは彼らにとってはインターネット空間を切り拓くこととたいして違っていなかったのではないかと。違いがあるとすれば、始原においてはおそらく巫女や呪術師は、責任を取って犠牲となる確率がきわめて高かっただろう、と推測されることだけです。そして、部族の霊に憑依した彼らにとって、それはむしろ喜びであったに違いないということです。

ほくはこういうところにこそ、舞踊の形而上学が潜んでいたというか、形而上学としての舞踊が力を発揮する空間があったと考えます。自分とは、自分という他者が自分に憑依したもんなんだ、もとはといえば母子関係が基軸になっているとはいえ、この段階では、自分の自分に対する関係が自分であるという認識になっているわけです。こういう自分というものの始原に対する向き合い方を教えるものが舞踊であった。舞踊はそれを自分の身体に対する関係として教えていくわけです。

この複雑さに対応する舞踊の力というのは並大抵のものではない。ネット空間は人間に、いまや人間というものの未曾有の複雑さを開示しているわけですが、舞踊は初めからそういうものに対応するために発生したのだと考えたほうがいい。そういう意味では近代以前に属する舞踊のほうが、近代以後に属するというほかない現在の文学、美術、音楽よりはるかに有利だろうと思います。

実際、少なくとも20世紀後半の映像資料に関しては、ネットは舞踊学のためにあるのではないかとと思わせるほど、いまやほとんど氾濫しています。先頃、丸茂祐佳さんの著書『女舞の伝統』が出ましたが、見事なのは当時の絵の細やかな解説です。そこまで読めるものかと感心してしまいます。解説される絵には独舞も群舞もあります。今度、お目にかかったら、この問題について丸茂さんはどうお考えになっているか、伺ってみようかと思えます。

丸茂さんの名を出したのは、あと数年、遅くも十数年すれば、同じ研究を動画でやろうとする人が登場するだろうということです。とにかく、たとえばバランシンであれ、ベジャールであれ、1950年代、60年代の貴重な映像が、それこそユーチューブなどに、驚くほどたくさん流されています。一昔前では考えられないことですから、舞踊

学の研究資料が質量ともに飛躍的に増大したことはまさに事実なのです。

これにさまざまな研究所やバレエ団、舞踊団のアーカイブの文字資料を加えれば、言う言葉もありません。たいいていの資料は簡単に閲覧可能です。革命的な研究が出現するのは時間の問題ではないかと思えるほどです。

### 30 憑依、バランシンは抽象化しベジャールは具体化する

興味深いことは、そういう新しい資料にしても、明らかにしてくれることの第1は、現生人類が登場したそのときに、その存在条件を対象化するように発生した舞踊の、その始原的な姿にほかならないということです。インターネットとは、現生人類が最初に直面した光景が、再び眼前に立ち現われたようなものなのです。かつての当惑が再現したようなもので、それこそ舞踊がいわばもっとも得意とする場面にほかならない。

いま、バランシンとベジャールの名を出しましたが、この二人は20世紀後半のバレエを決定したと言っていい存在です。バランシンは1940年代、50年代を担い、ベジャールは60年代、70年代を担いますが、感動するのは、舞踊の始原的な姿を差し出しているということでは、両者はまったく同じであるということです。

バランシンは抽象的バレエの、ベジャールは、そのバランシンに対比するように言えば、具象的バレエのトップランナーのようなものですが、バランシンが愛したバレエの抽象的な美しさも、それに対抗するようにベジャールが打ち出した、具体的な、つまり人間の肉体の原初的な美しさの強調も、はっきり言ってしまえば、憑依現象としては同じだということです。

バレエ音楽としてチャイコフスキーを愛したバランシンは、主なものだけでも、『セレナーデ』（1935「弦楽のためのセレナーデ」）、『バレエ・インペリアル』（1941「ピアノ協奏曲第2番」）、『アレグロ・ブリランテ』（1956「ピアノ協奏曲第3番」）、『ダイヤモンド』（1967「交響曲第3番」）『テーマとヴァリエーション』（1970「管弦楽組曲第3番」）などを振り付けていますが、『バレエ・インペリアル』は1973年に、帝政ロシアを思わせるものを拭い去り、新しく『チャイコフスキー・ピアノ協奏曲第3番』の標題のもとに上演しています。

バランシンはじつは、まったく同じことを、ビゼーの1933年に発見された17歳時の作品「交響曲ハ長調」に振り付けた『水晶宮』（1947）でも、行なっています。これはパリ・オペラ座バレエのために創作された作品ですが、翌年、自身のバレエ団、バレエ・ソサイエティのために、新たな標題『交響曲ハ長調』のもとに上演しています。バランシ

ンのバレエ団は、バレエ・ソサイエティからニューヨーク・シティ・バレエへと発展しますが、同年のニューヨーク・シティ・バレエの旗揚げ公演でも、その標題のもとに上演しています。

バランシンが音楽そのものの標題にこだわったのは、その行為そのものが「自分は音楽に振り付けているだけであって、音楽の視覚化以外のことはまったく考えていない」ということの所信表明になるからです。簡単に言えば、自分が要求しているのは、ダンサーたちが音に化身することだけである、ということです。つまり、音楽に憑依することだけを望んでいるのであって、筋や物語は余計だ、ということです。

これが生半可な決意でないことは、『セレナーデ』では原曲の3楽章と4楽章を入れ替えていること、『ダイヤモンド』では交響曲第3番の第1楽章だけ外していることにも歴然としています。これはその場の思いつきでやっているわけではない。当然のことながら、熟慮した挙句の選択です。音楽への取り組みが半端ではない。

『セレナーデ』は、バレエを見れば、楽章が入れ替えられる必要があったことは歴然としています。原曲のままでは余韻がまったくないバレエになってしまうのです。むしろ演奏だけならば、入れ替えれば逆に中途半端な印象を与えてしまいます。演奏会用の音楽とバレエ用の音楽ではこれほど違うのか、と考え込ませるようになってきている。

『ダイヤモンド』の場合は、『ジュエルズ』という3作品構成の最後のバレエになるため、やや長すぎる第1楽章を外したのでしょう。他の2作品はフォーレに振り付けた『エメラルド』とストラヴィンスキーに振り付けた『ルビー』。2楽章から始めたのは、その前にこの2作品がすでにあるからです。1楽章を外し、2楽章から始めたのは、それが続きとしてあるという印象を明確にするためであることが分かります。

どちらも、音楽の扱いにおいて、さすがだと思わせます。ダンサーたちが音に憑依しやすくなるように細心の注意が払われているのです。バランシンの音楽の扱いについては、そのことだけを追究した分厚い本が書かれるべきでしょう。チャイコフスキーとストラヴィンスキーの扱いだけでも大変ですが。

### 31 ベジャールは始原的な身体に憑依し直す

対極的なベジャールについて言えば、何と言っても『春の祭典』がすべてを変えたと言っている。それ以前のベジャールは、作品の記録映像を見れば分かりますが、一時そのグループに在籍したことのあるプティの、かなり濃い影響下に作品を作っていたのです。もちろん短期間でその影響を脱し、実験的な『孤独な男のためのシンフォニー』

を振り付けましたが、成功を収め注目されはしても、旋風を巻き起こすほどではなかった。

ベジャール旋風を巻き起こしたのは『春の祭典』です。鹿の集団交尾にインスピレーションを受けたということですが、公演に参加したダンサーによれば「モーリスはまるで何かに憑かれたように『春の祭典』を一気に作り上げてしまった」のです。これが文字通り爆発的なヒット作になったわけですが、レオタード姿の男女が集団で交尾の体勢を取る最後の場面はまさに衝撃的というほかないものです。

バランシンの「抽象」との対比で、先ほど「具体」という言葉を用いましたが、重要なことはむしろそれがほとんどまったく卑猥な印象を与えないということです。だが、清純な印象を与えるということではさらさない。憑依現象としての生命の始原を直視している感じというのがもっとも近いのではないかと、ほくは思います。

生身の自分の身体ではなく、人間の身体の原型に憑依しているという感じです。身体に憑依するというのは奇妙ではないかと言われそうですが、これまでお話ししてきたように、自分とは与えられた身体を引き受けるということであって、それが他者性ということなのですから、少しも奇妙なことではない。違いは、そのダンサーとして引き受け直している自分の身体が、ここでは、いわば人類の身体の原型としての身体、祖型としての身体であるということです。

これは画期的なことです。ベジャールの『春の祭典』は、観客のそれぞれに自身の始原の肉体を触るよう促した点で、まさに衝撃的だったのです。おそらくいちばん衝撃を受けたのはベジャール自身とダンサーたちだったでしょう。以後、ベジャールは始原の肉体に憑依できるダンサーを捜し求めました。ジョルジュ・ドンがその典型ですが、いずれにせよ『春の祭典』上演直後に結成された20世紀バレエ団に集まったダンサーたちに要求されたのは、自分のなかに始原の肉体を発見し、それに憑依できる力にほかならなかったのです。

バランシンもベジャールも20世紀の最大のコリオグラファーであると言っていいでしょう。その二人の仕事が舞踊史の最先端に位置することはいまなお少しも変わりませんが、インターネットでいつでも見ることができるこの二人の鋭い仕事、憑依という、舞踊のもっとも始原的、原型的な力を展開したものであることは重要です。

インターネットという人類メディア史の最先端が露わにするものが、憑依という、人類誕生とともに古い舞踊の力であったというのは、驚くべき事実です。

### 32 クランコの『オネーギン』と舞踊の形而上学

数年前、シュツットガルト・バレエの『オネーギン』を見て感動しました。アリシア・アマトリアンがタチヤーナを、フリーデマン・フォーゲルがオネーギンを踊ったもの(2017)で、「素晴らしい」の一言に尽きましたが、ここでは舞台を紹介する余裕はありませんが、上演が終わって舞台上に登場した二人の、虚脱したような姿を見て、あらためて深い感動に襲われました。まるで憑き物が落ちて、自分がいまだどこにいるのかさえ分からない、という有様だったのです。二人の姿は、もう20年前になるでしょうか、東京バレエ団の『オネーギン』初演で踊った斎藤友佳理と木村和夫のカーテンコールの姿と寸分も違っていませんでした。この二人も、魂が抜けたような虚脱状態で姿を現わしたのです。

要するにこの二組のダンサーたちは、舞台上でタチヤーナとオネーギンの人生を踊りきったのです。全身全霊を賭けて踊るとはこういうことか、と思わせる舞台であったことは間違いありません。他者の生に憑依することの実例を見る思いでした。

先にバランシンとベジャールの例を挙げましたが、この二人のバレエとはまったく別に物語バレエの系譜とでもいうべきものがあります。昔からのバレエ好きにはこの系譜のほうが好まれているかもしれません。クランコ、マクミラン、ノイマイヤーと連なる系譜で、よくシュツットガルト・コネクションと呼ばれます。クランコが中興の祖となったシュツットガルト・バレエと縁が深い人々によって担われたからです。

チャイコフスキー、プティパの『白鳥の湖』、『眠れる森の美女』、『くるみ割り人形』が19世紀の3大バレエだとすれば、それに並ぶ20世紀の3大バレエは、クランコの『オネーギン』、マクミランの『マノン』、ノイマイヤーの『椿姫』であるとよく言われるのは、みな筋も物語もあって、観客をその物語に引き込むバレエだからです。

バランシンとベジャールはその革新性からモダン・バレエの担い手と言われます。クランコ、マクミラン、ノイマイヤーも、その振付の細部から見るとまさに革新的で、モダン・バレエの担い手と言っていい側面を持っています。また、バランシンの抽象的バレエに匹敵する、音楽を視覚化した作品も作っています。にもかかわらず物語バレエの作り手として強く記憶されるのは、『オネーギン』、『マノン』、『椿姫』が、観客を巻き込んで、主人公の人生をともに生きさせるその力が圧倒的で、そのことが忘れがたいからでしょう。3人ともにそれぞれの『ロミオとジュリエット』を作っていて評価も高いのですが、3大バレエのほうが忘れがたいのは、そこでは事件ではなく人生が演じられるからです。

演じられるというよりは生きられると言ったほうがいいかもしれません。ダンサーは主人公に憑依してその人生を生きるのです。そしてその憑依に、観客もまた憑依する。

先に紹介したアマトリアンとフォーゲル、斎藤友佳理と木村和夫のカーテンコールでの虚脱状態が、観客の強い共感を呼ぶのは、そこに観客自身の体験が反映されているからです。私たちがこれほど引き込まれたんだから、それを演じきったあなたたちが虚脱状態に陥るのは当然だ、というようにです。嵐のような拍手がそう確信させます。『マノン』も『椿姫』も、観客をまったく同じ種類の感動に引きずり込むのです。

驚くべきは、バランシン、ベジャールにせよ、クランコ、マクミラン、ノイマイヤーにせよ、身体表現においてきわめて斬新であるにもかかわらず、憑依する動物である人間の、ある意味ではきわめて原始的なその「憑依」を取り出して、舞台上で見事に展開しているということです。愛と憎しみが主題になっているわけですが、その複雑怪奇な構造はそれ自体興味深いものですが、それ以上に、ダンサーが主人公たちの人生を生き抜くその憑依が、観客を魅了するのです。

言うまでもありません。コリオグラファーたちは、舞踊という名のもとに彼らの形而上学を展開しているのです。彼らの人間存在論を展開している。人間の複雑怪奇のその細部を、物語においてではなく、舞踊という形式の凄さにおいて見せているのです。

まさに「舞踊の形而上学」です。舞踊は憑依という凄い力を持つ。だがそれは、人間が凄い力を持っているということなのだ。その細部までよく感じてくれ。憑依と生きることとはそれほど違ったことではない、むしろ表裏なのだ、と。

これは、舞踊は、太古においてと同じように現代においても、その力をまったく失っていないということです。その力はむしろ、インターネット時代に突入したいまこそ必要とされるということです。

長時間、有り難うございました。

#### (注)

- ※基調講演の記録原稿を作成するにあたっては、録音を文字起こした原稿を発表者自身に確認していただいた上、発表者の希望で、趣旨を変えず、同等の分量の原稿を書き下ろしていただいた。その際、タイトルは講演時から変更された。
- ※司会による講演者紹介とまとめの発話、フロアとの質疑応答はすべて割愛した。
- ※用字や表記については、最終的に編集委員会で若干の調整を行った。