

# 舞踏の問題性と本質主義の罠

ウイリアム・マロッティ 川水美穂子訳

芸術の解釈に関する致命的なもの、それ以上に哲學的責任ある解釈にとって致命的なものとは、概念化の過程において、奇妙なものや驚くべきもの既知のものによって表現せざるをえないことであり、その結果、説明すべきものそれ自身を既知によって説明してよしとしてしまうということなのだ。

(テオドア・W・アドルノ「シュルレアリズムを振り返って」、「文学ノート」第一巻、八六頁)

したがつて、舞踏の複雑な発展や実験的側面が、歴史性を排除するアプローチの犠牲となつて、その問題性を曖昧にされ、その批評性を鈍らされる傾向にあることは大いに悲しむべきことである。最悪の場合、それは、舞踏を人種的文化的本質という理想化された概念を根拠とする「永続的に不変なもの」という意味の生成の場として舞踏を読むという事態をも引き起こしてしまうのだ。このメタ言説は舞踏を非時間的非歴史的存在へと平板化し、その差異性をひきはがしつつ、特定の舞踏を変わらぬ「本質」を誇示しつづける脱歴史化した存在としてカタログ化するばかりなりのである。このメタ言説は、歴史的変化と損失への抵抗と考えられているが、実際は、それ自身が、まさにその破壊作用に荷担し歴史を忘却すると同時に、資本制と現代の超國家体制を補強する機能を担わされている。この空無化の継続から舞踏を解き放ち、舞踏を再び歴史的問題とするとには、舞踏が位置する身体をめぐる言説、あるいは身体自身における言説の文脈を再検証しておくことが必要である。なぜなら、まさに身体において舞踏は、上記のようないくつかの問題性を抱えているが、それ自身が、まさにその破壊作用に荷担し歴史を忘却すると同時に、資本制と現代の超國家体制を補強する機能を担わされている。この空無化の継続から舞踏を解き放ち、舞踏を再び歴史的問題とするとには、舞踏が位置する身体をめぐる言説、あるいは身体自身における言説の文脈を再検証しておくことが必要である。なぜなら、まさに身体において舞踏は、上記のようないくつかの問題性を抱えているが、それ自身が、まさにその破壊作用に荷担し歴史を忘却すると同時に、資本制と現代の超國家体制を補強する機能を担わされている。この空無化の継続から舞踏を解き放ち、舞踏を再び歴史的問題とするとには、舞踏が位置する身体をめぐる言説、あるいは身体自身における言説の文脈を再検証しておくことが必要である。なぜなら、まさに身体において舞踏は、上記のようないくつかの問題性を抱えているが、それ自身が、まさにその破壊作用に荷担し歴史を忘却すると同時に、資本制と現代の超國家体制を補強する機能を担わされている。この空無化の継続から舞踏を解き放ち、舞踏を再び歴史的問題とするとには、舞踏が位置する身体をめぐる言説、あるいは身体自身における言説の文脈を再検証しておくことが必要である。

一九五〇年代後半から一九六〇年代初頭にかけて、舞踏、がアンチ・フォルマリズム的に身体に依拠しつつ出現してきたことを理解するためには、特に表象と行為というテーマをめぐる同時代の隣接領域における文化生産に目を向ける必要がある。赤瀬川原平は、読売アンデパンダンント展と

したがつて、舞踏という言葉でもつて結果的に言及されることになつたダンス／パフォーマンスのジャンルは当初、認識しうる明確なスタイルを持つものとして立ち現れてはいなかつた。実際、「初期舞踏」と認知されるパフォーマンスは、主にそのアンチ・フォルマリズムによつて特徴づけられるという一般的な了解がある。土方巽および彼の一九五九年の『禁色』(五月・九月)に始まる作品群を舞踏の起源とするという、もはや常識になりつつある考え方を受け入れたと

しても、六〇年代の舞踏をある限定的スタイルに集約して考えることは困難である。舞踏の起源をどの時点に求めるかという議論自体、回顧的あるいは系譜的な推測になるばかりなく、数多くの相互に関係するアーティストによる、それ自身が複雑な様相を呈する実験の成果として、舞踏が姿を現すにいたつた歴史的プロセスを曖昧にするだけである。さらにこれらのアーティストたちは五〇年代後半から七〇年代の初期にいたる芸術的に豊穣な時代の一角を占める存在であり、その活動は同時代のより広範な歴史的ダイナミクスと複雑な媒介関係にある。舞踏はその実験的起源において、身体と表象というより広い文脈での批評的問題性にかかわるものとして登場したのである。そうした問題性の内部において、メディアとパフォーマンスの諸ジャンルで活動するアーティストたちが、ときに大正や昭和初期の豊かな芸術性や同時代芸術の国際的展開と響きあいながら、彼ら自身の歴史的に新しい感性にかたちを与えるべく奮闘していた。

いう注目すべき無審査の展覧会について書いている。この展覧会は一九四九年から毎年開かれていたが、一九六〇年あたりから、参加するアーティストたちの意識に変化が生じた。すなわち、絵画のような二次元的作品から質感を持つ素材を用いたり、絵の具を塗られた表面から突きだすようにできあいの事物を使うという方向へと関心が全面的に移行し、そしてついには、三次元的な、マルセル・デュシヤン的なそれ自身で屹立するオブジェの制作という実験へと関心が移つていったというのである。赤瀬川はさらにこう書く。

絵画と現実の実人生のあいだにどんなに小さな乖離でも発見しないことがあつただろうか。(略)わたしは虚構と現実世界を融合させるための爆発的な力を手のなかに持つていて、平らで閉じられた絵画の世界は今やねじ曲がつて三次元の世界へと突き出ようとしていることが予感できる。初めはこわごわと、絵画の表面から突き出そうとしていたわれわれの試みは急激に展開した。木片、ひも、靴、フライパン、すべて使つた。それから、鉄柱や車のタイヤ、スクランプの金属片も活用した。絵画から一七センチから三〇センチ、ついには一メートルを超えるものが突きだすようになった。そしてすぐに、絵画の表面が支えきれる限界を超えてしまい、突起物は落下を始めた。このようにして、絵画は取り残され、われわれは床の上にころがるさまざまなオブジェに目をやるようになつたのだ。このようなやり方で、われわれはオブジェとは何であるかを学んだのだ。

## ■舞踏そして表象の問題性

一九五〇年代後半から一九六〇年代初頭にかけて、舞踏、がアンチ・フォルマリズム的に身体に依拠しつつ出現してきたことを理解するためには、特に表象と行為というテーマをめぐる同時代の隣接領域における文化生産に目を向ける必要がある。赤瀬川原平は、読売アンデパンダンント展と

前進のイメージであり、そこでは、形式化された芸術表象が、芸術家とそれを見る者の前に広がる世界に自分自身を引き伸ばし、押し出してゆく。言い換えれば、表象から具象<sup>（ハムリック）</sup>へ身体化<sup>（からだ化）</sup>への運動である。

「不気味」なオブジェ——これが読売アンデパンダンント展におけるアーティストたちの主要なテクニックとして出現した。それは表象と現実、アートと実人生とのあいだの溝をせばめることへの希望を表し、また日常を掘り起こし、貫通することを容易にすること、すなわち、芸術としての行為<sup>（ハビト）</sup>を可能にすることへの希望を示していた。そしてこの希望は、芸術家自身の身体<sup>（からだ）</sup>を直接作品の中に置いてしまったところまで進み、その結果、彼らは「不気味」なオブジェとして「作品」に住まうことが可能になつたのである。このようにして、アーティストたちはアートと実人生、表象と現実の間の短絡的回路となる芸術形式を経由し、自身の存在を媒介にすることができるようになった。これがハプニングであり、芸術活動とアーティスト自身が、製作過程と作品の関係によつて分離されることなく、芸術作品の一部となつたのである。

しかしながら、わたしがこのよく知られた実践について強調しておきたいことは、これがオブジェとの密接な近親性を持つてゐるという点、すなわち、ハプニングが通常の芸術行為への侵犯を意味することができるようになった。オブジェという問題性のためだということである。赤瀬川の周知の「模型千円札」プロジェクトは、資本の交換と国家の交差する地點におけるオブジェとしての紙幣の性格と役割についての実験だったが、その実験は、小杉武久や風倉匠

などのパフォーマンス的作品（彼らは、自分たちの身体<sup>（からだ）</sup>を読売アンデパンダンント展提出作品の一部に埋め込んでしまつた）、あるいは、ネオ・ダダ・オルガナイザーズやハイレスド・センターのようなハプニング中心の集団の活動とも問題意識を共有していた。彼らはデュシャン的なオブジェの概念を拡大し、彼らの作品を、形式化された表象様式を超える世界との批評的な相互関係<sup>（ハグリッド）</sup>へと伸張させたのである。

アーティストの身体<sup>（からだ）</sup>は、「不気味」な「パフォームする身体<sup>（からだ）</sup>」として再構成され、表現可能性の通常の参照項<sup>（モード）</sup>を逸脱する機能を果たす。その参照項とは、赤瀬川によれば、資本主義と近代国家の交差する地點における制度に則つて管理された表象空間の内部にその起源を持つものなのだ。もちろん他のアーティストは必ずしも問題の起源について、同じ結論に到達したわけではない（彼が国家から告発されたという事が、彼のこうした思考を導き出す役割を果たしたことには間違いない）。しかし、表象の限界を侵犯するという発想、アートと実人生の境界、表象と現実の境界、アーティストと行為の境界を侵犯するという考え方には、先ほどわたしが挙げた例をはるかに上回る広範囲の芸術運動における中心課題となつた。この問題性を通じて、アーティストたちは、彼らがそれぞれに個別にもつ無数の幅広い関心へと近づくことが可能になり、それどころか、この問題性それ自体は、彼らの個別的関心から分離することが不可能なものだと認識されたのである。

したがつて、舞踏の出現はこれらの他の芸術運動に沿つたかたちで認識される必要がある。すなわち、安保闘争との隣接性やあいまいに構築された理想化された「時代精神」

との共犯関係という点からではなく、芸術分野において提示された広い問題性の一部として認識されるべきだといふことだ。舞踏の展開はこの問題性の探求と発展の重要な一部をなすものとして捉えられるべきなのだ。そのことで、舞踏として知られるようになつた魅力的な実験性から、なものかを減ずることはできない。むしろ、そのことで、舞踏と舞踏に関連する諸芸術運動をより豊かに、よりまつとうに歴史化することが可能になり、その両者について、さらに深い思考が導かれるこ<sup>（からだ）</sup>ともなるだろう。

舞踏は当然のことながら、身体<sup>（からだ）</sup>という問題性に関連している。しかし、この問題性を非歴史的に論じるならば、その性格を曖昧にすることにしかならない。もしわれわれが「パフォームする身体<sup>（からだ）</sup>」への舞踏からのアプローチについて、先程述べたような広範な問題性から目を向けようとするならば、アンチ・フォルマリズムや舞踏の表現性をめぐる実験性について、同時代の観察者にはなかなか理解できなかつた側面についても、より容易な理解が可能になるだろう。実際、概念的なところがたさゆえに出現直後の舞踏は有名なのだが、このところがたさこそが、舞踏という実験自身の問題性の一環として読むことが可能であり、また、新しい感性——その新しい感性を生み出すような新しい時代情勢があつたのだが——にふさわしい表現を与えるようとする広範な芸術的探求の一環として考えることが可能なのである。

舞踏の特殊性は「パフォームする身体<sup>（からだ）</sup>」それ自体によって実験を継続していくところにある（舞台装置や背景や小道具や衣装やこれに類するものすべてが舞踏においては

重要なものであつたが）。「パフォームする身体<sup>（からだ）</sup>」は「不気味」なオブジェの一種であり、場<sup>（サイ）</sup>でもあり、舞踏家はその場を通じて何か新しいもの、いまだ言われていらない何かを記録するため、体制<sup>（ケイシキ）</sup>的支配が貫徹する表象空間を回避しつつ、身体<sup>（からだ）</sup>によってあるイメージを出現させようとしたのである。ハプニングにおいてもそうであつたように、住まわれたオブジェとしての舞踏は、そのパフォーマンスにおいてアーティストを「不気味」な存在へと作りかえてしまう。舞踏においては、舞踏家のある欲望の形跡——パフォーマンスを通じて自身を世界へと引き出し、作りかえるという欲望——を見ることができる。そしてここでもまた、アートと実人生のあいだ、表象と現実のあいだの溝の飛躍が試みられ、芸術から行為<sup>（ハビト）</sup>をなすことが可能になる。あるいは逆に、芸術家という立場に立てば、ある種の「なること（becoming）」が可能になるのだ。

「舞踏」という回顧的に与えられた名称の意味する探求性のなかでも、不可欠なものは、ふさわしい表現手段の追求ということだけではなく、何が表現されるべきなのかを探求するということでもあつた。したがつて、アーティストの「パフォームする身体<sup>（からだ）</sup>」はこの表現のための場<sup>（サイ）</sup>であるが、常にパフォーマンス自身を超えて、ある作りかえを志向するために、その性格は必ず常に曖昧になるのである。

したがつて、初期舞踏における身体<sup>（からだ）</sup>は、形式、内容ともに生成過程における過剰<sup>（オーバー）</sup>を刻印することができた。舞踏のエロティシズムは、行為<sup>（ハビト）</sup>とにじみ出す快楽の過剰な奔流を通じて現れたのである。この過剰は劇的なまでに、セクシュアリティやジェンダーの規範を逸脱し、ジェンダーを

いってみればどん欲な暴力的快楽に包含させる。しかし、

この過剰の性質そのものによつてまた、写真家で映画作家である細江英公は、一九六〇年の奇妙にセクシーシュアルな映像作品において、原爆の持つ表現不可能性を挑発的に扱うことにして成功したのである。「脣と原爆」というこの作品は、舞踏人脈を形成していた何名かの舞踏家（そこには、土方や大野慶人を含まる）を使って撮影されたものだが、そこでは、舞踏によつて開かれた潜在的可能性が、映像という別のメディアを通じて批評的芸術的表現を獲得したのである。

## ■舞踏と仮定された自己同一性

（アイデンティティ）

今まで見てきたように、舞踏における身体とは、さまざま芸術的手法によつて幅広く表現される解不能な、いまだ出現の過程にある問題性であった。しかし、同時に、この問題性は初めおそるおそる表されたために、すぐにヒゲモニー的表象空間に囲い込まれ包摶されることになった。そしてそれはまさに、H・D・ハルトウニアンが「国民国家の詩学」という言葉で言及したような形態においてであつた。人種的文化的アイデンティティと「永続的に不变な現在」のイデオロギーが、最終的には戦後国民国家の意向にしたがつて配備され、舞踏を含む芸術的文化的生産の持つ批評性を、体制の補強に都合のいいように排除するのである。こうした体制の支配下で、「問題性」としての身体は転向を余儀なくされ、そのことで、自己同一性の、または「日本人らしさ」の自明的要塞にされたのである。アブリオ

リは疑問符の代替物となり、問題性は既に答えが用意されているブルジョワ的自己同一性を単に考察することへ瓦解した。

舞踏においては、身体は住まわれたオブジェであり、芸術で行為をなすため、またいまだイメージ化されていない何かを刻印するために開かれていたにもかかわらず、唯一の「日本人的身体」という幻想は、その幻想にふさわしい「身体の対象物」をつくりだす。そしてその対象物を具体化する瞬間だけが、その仮定された「不变の單一性」を刻印するのである。この幻想はその内部に、「日本人らしさ」の定義としてももつとも毒性の強い、もつとも人種差別主義的な定義を内包する。どうのかも、人種的に判別可能な身体でなければ、「日本人に独自な身体」などないのであるから。国民国家的「本質」と人種的同一性は「パフォームする身体」において具体化されるが、それは「あること」、あるいは「あること」の記号にまで還元される。このようにして身体は、新たな潜在的 possibility のために未決定の開かれた場になることなく、仮定された自己同一性という事前に閉じられた記号になり、その表現は共有された「本質」をめぐる叙述へと根源的に還元されてしまう。この文脈の中で、舞踏は本質主義者のエセ批評にとって安全な存在となり、彼らはもはや見慣れないものによって驚かされるというリスクを負わずにすむ。すべてがこの仮定された「本質的」内容にまで縮減されてしまうと、舞踏は挑発的で挑戦的なものから、安全性を保証されたものになるのである。

身体という問題性の黙殺によって、生産的な探求としてあつた舞踏は単なる循環的なプロセスになり、そこでは、

初期に仮定されたものが繰り返し繰り返し、「発見される」ことになる。しかしながら舞踏家は、彼らの表現がこのよう短絡的なものになつてしまふことを必ずしも受け入れていたわけではなかつた。土方でさえ、「自己同一性の強い要求に抗してある種の多義性を維持しつづけた。一九六八年における彼の作品のタイトル、「土方異と日本人——肉体の叛乱」は、自己同一性との「交渉」の可能性を示唆しており、タイトルに込められた「と」という文字の前後に完全な調和は見られない。この作品におけるパフォーマンス自体は、初期舞踏の特徴だったエロティシズムのカーニバル的で野蛮な過剰とジエンダーノの曖昧性を具象化=身体化しつづけるものである。しかしながら、特に一九七〇年代初期以降、自己同一性をめぐる問い合わせられることにより、舞踏はそれ自身が本質主義者によつて飼い慣らされ埋い込まれることを可能にしてしまつたのである。

この過程には、舞踏がジャンルとして形成されるにいたる道程に深くかかわつた人びとが重要な役割を果たした。三島由紀夫は、土方が『禁色』という自作品のタイトルをその舞台のために使つたと聞いて以来、舞踏と深く関係しなかつても土方とは個人的な関係を結んだ。彼はより大きな人種的文化的本質主義の言説空間にも参画していくが、同時にまた、ジャンルとして展開を見せはじめた舞踏に非公式のコメントを与える立場にも立つことになつたのだ。舞踏の伴走者／批評家／コメンテーターとしての三島が、舞踏が「飼い慣らされ」包摶されるプロセスの一翼を担つたのである。他の同時代の人びとにとつて同様、身体とい

う問題は三島にもまた、最大の関心事のひとつであった。その問題に対する彼の応答は、それ自体がなり複雑な様相を呈してゐたといえるが、基本的には人種的文化的本質という強靭な信念に基づいていた。三島は當時、身体についての自身の問題意識を理論的に展開していたが、その理論とのかわりにおいてのみ、舞踏の挑発性を読む（あるいは、誤認識する）ことに熱心だつたのである。そしてそのことが、それが他の人びとのさらなる誤認識を可能にする結果をもたらしたのである。

土方のような重要な芸術家が地方的自己同一性という複雑な問題へと向つたことで、結局舞踏は、また別個の「飼い慣らし」の道を進むことになつた。どうのもの、その時代はまさしく、日本という自己同一性の内部に地方的自己同一性というそれ自体複雑な問題性を位置づけてしまおうとする文化主義者の安全かつ体制補完的な言説が、地方的アクティヴィズムを抑圧しようとしていた時代でもあつた。土方作品があからさまな東北への言及をはじめたことで、瀧澤龍彦はこれを土方の「日本回帰」と呼ぶことになつたが、そのことも、あるいはまた、舞踏批評家が時代の民俗学的語彙を駆使しはじめるという事態も、上記の時代の潮流に沿つたものだつたのである。そして、こうした方法が七〇年代舞踏批評の常道となつたのだが、それは、単にイデオロギーたちだけにではなく、こうした思考法によつて何か根源的な問題へと至り着くことができるところが、舞踏批評の常道となつたのだが、それを考えた数多くの人びとにも採用された。ときにはこうしたディスクールの変化の一部として、あるいはまた、ここに見られるあまりの還元主義への反発として、舞踏の残余を

曖昧性と神秘化の力で保持しようとする批評家も現れたのである<sup>[5]</sup>。

一九八三年、舞踏批評家の代表的存在である合田成男は、六八年の『肉体の叛乱』以降、舞踏とその批評のあいだに乖離が生じたのではないかという思いを文章に書いている。彼は言う。

その後の彼の動向を勘案して、この公演を彼の屈折点といい、日本回帰のためのものと解し、あるいは副題通りに肉体の叛乱と狂喜した。(略)しかし、屈折点と指摘し、あるいは狂喜するわれわれの側の余裕や恣意は、実は舞台の上から厳しく拒否されていたはずだ、といま思う<sup>[6]</sup>。

合田はまた、「日本回帰」といったような解釈は、「土方の源泉、またそこに対応する暗黒舞踏の構造に迫る」ことはなかつたと思う」とも言う。しかし、「それらの論評は重要な役割を果たし、暗黒舞踏の形成を支えてきた」ととに、合田は気づいてもいるのだ。

より興味深い舞踏批評家は、このように、舞踏と舞踏批評がたどってきた道筋を明らかにするために、舞踏への以前の熱狂をまた別の視点から進んで再言説化しようとしてきた。しかしその一方で、舞踏それ自体はより一般的な本質主義者の批評言語の餌食になるまで敬意を払われる存在になってしまった。最近では、本誌の第五号に掲載された野村幸広の論文がその典型例であろう。彼の人種的本質主義の議論においては、人種的に独自な日本人の身体がもつ感情的表現性が、究極的に土方のダンスを決定したとされ、

彼はさうに、土方のダンスを人種的文化的に想像させた「日本美術」なる巨大神殿へと参画させようとするのだ。野村の議論によれば、日本人の身体的自己同一性は不可避的「事実」として存在し、その「事実」があるからこそ、何千年も不変の唯一の表現と土方を、「感じる」ことを媒介にして、つなぐことができるというのだ。こうしたイデオロギー的な思考法において見失われるのは、言うまでもなく、舞踏が反復以外の何かでありうるという可能性である。

## ■舞踏から奪われた身体

エセ批評家の手の中で舞踏がたどった運命はより大きなプロセスをも露呈している。このプロセスにより、舞踏がその一角を占めていた批評的問題性は正しい方向性を失い、袋小路に追い込まれた。社会変革につながる可能性を保持していた戦後のアクトィヴィズムや実験性は、国家と資本主義と体制とわからがたく結びついた「偽の文化主義」という上位概念に包摂されることで飼い慣らされたのだ。まるで、手品のように、事前に仮定された内容の同語反復的「再発見」が、開かれかつ批評的でもある創造的探査のプロセスにとづてかわられた。そしてこの「文化主義」はあらゆる形態の背後に「原理」をお見せすると約束していくが、仮定されない答えにたどり着く可能性は元から排除していたのだ。これにより、この「文化主義」は文化的生産を体制維持に役立つよう方向付け、そこでは内容は問われないことになったのである。

このプロセスについて鍵となるのは、日本のものと、

仮定された西洋的他者とのあいだに絶対的差異があるという前提である。この前提があるために、未知の弁証法的解決をほのめかす批評的な遭遇は絶対的な相反性の兆候として読み直されてしまい、ひとを再び、同語反復的「本質」の再発見の輪に押し戻してしまうのである。このようにして、例えば、夏目漱石のまともな批評もまた、絶対的な差異という系譜学的正統の記号として、また「日本人に独特の」感性の表現者として漱石自身が読み直されることで、捨て去られたのである。舞踏の場合、それ自身国際的な根柢を有していた創造的アンチ・フォルマリズムが、絶対的な身体的相反性を根拠にしつつ、西洋のダンス・テクニックの拒絶として書き直されてしまった。舞踏はこうして、身体的独立性をもつダンスにおける真正な表現と想定されるようになったのである。ここで気づくべきことは、今の二つの例がどちらもそうであるように、独立性の探求が、普遍的と仮定されている領域、しかし実際には近代的歴史的概念にすぎない文学とダンスという領域において行われたということだ。

この「文化主義」を特徴づける日本の独立性の肯定は、西洋の押しつけたモダニティに対する真正な反抗と考えられていたが、実際にはそれが反抗すると言つてはいるディスクール自体と深く結びついていたのである。H·D·ハルトゥーニアンが概出の論文で指摘するように、この「国民国家の詩学」の物語は、押しつけられた近代化理論の定義と目的を補完するのだが、その近代化理論それ自体が、戦後における帝国主義的／植民地主義的計画の「家畜化」(すなわち飼い慣らし)なのである。文化的素材の物語化の過

程において「本質」と称される部分が抽出される」といふ歴史はこの物語の境界内に安全に落ちつくべく矮小される。そのため、仮定された目的にそぐわないものは、なんでも捨て去されてしまうのだ。舞踏も、この同じプロセスを経過したほかのもの同様、「永続的に不变なもの」という記号にまで還元され、「再肯定と受容」のイデオロギーの一部をかたちづくるにいたついている。そして、ハルトゥーニアンの言葉を借りれば、「すべてが変化しつづける世界にあって、(日本人は)始まりの時からそうであつたものから何一つ変わってはいない」というイデオロギーを、舞踏は強化してしまうのである。真に批評的な舞踏に復帰するためには、その歴史の放棄の過程で曖昧にされた問題性に再び目を向ける必要があるだろう。そうすれば、この「文化主義」によって奪われた舞踏における身体は、もしかしたら、「不気味」なオブジェとして、いまだ終わりの規定されない創造的批評的実験の場として戻つてくることができるものかもしれない。

〔1〕これに対して、一九五九年四月の大野一雄の「老人と海」の公演に言及し、「老人と海」「禁色」の両方に出演した大野一雄の二番目の息子である大野慶人も含めた大野父子を舞踏の共同創始者としてみなすという修正もしばしばなされている。長男の大野幸人も「老人と海」には出演したが、このことは一般的には忘れられている。

〔2〕単純化のために、わたしは舞踏といふ用語に引用符はつけないでおく。とにかく、抽象化のいかなるレベルにおいても、舞踏は他のあらゆるパフォーマンスのジャンルと同様、貫徹かつ曖昧なものである。

〔3〕Genpei Akasagawa, "The 1960s—the Art Which Destroyed Itself: An Intimate Account" (John Clark 翻訳) Recontructions:

[Avant-garde Art in Japan 1945-1965] (Oxford, 1985), p. 86.

[5] 赤瀬川原平、「最終意見陳述」、「木ノジ山を越えた無産者」（東京：現代思潮、一九六九、一七八一三三頁）一一二一頁。同英訳「Final Statement」 in *Concerned Theatre Japan*, Vol. 1, No. 3, 1970, Fall

(Tokyo: Concerned Theatre Japan Co., Ltd., 1970), p. 36-43.

[6] 多くの同時代の観察者は実際、「これらの活動の多くは、おもに『反芸術』という逆説的なレシタルを貼る」といって、形式の侵犯というその問題性の特徴を明かにしている。

[7] H. D. Harootunian, "America's Japan / Japan's Japan," *Japan in the World*, edited by Masao Miyoshi and H. D. Harootunian (Durham: Duke University Press, 1983, p.p. 196-221), p. 216, p. 215.

[8] 「イスケール上においては、この変質は、かつての「肉体」にかわって、当時の「身体」という用語が盛んに用いられるようになつた」と見てとれる。

[9] いのまた別種の還元的な言説が存在する文脈では、曖昧性への傾斜とは、舞踏という概念が固定されるに先立つて舞踏 자체がもたらした曖昧性とはまた別の戦略的価値を持つ可能性がある。しかしながらこの戦略に疑問を持つのは、この戦略もまた、結局は舞踏を偽り慣らしたがっている人びとに舞踏を差しださなければならぬことになると考へるからだ。より十全な理解の可能性を拒絶しながら、曖昧性と神秘化それ自身が本質主義の言説において重要な役割を果たしているという事実に、こうした言説は目を閉ざすからである。

[10] 野村幸広「土方巽と日本美術」、「シアターアーツ」第五号（東京：晩成書房、一九九六）、一七二一八一頁。

## アジアの演劇人に聞く

今村 修

〔特集〕ポストコロナリズムと演劇

ここ数年、アジア演劇、そしてアジアの演劇人との共同作業が注目を集めている。一九五五年の日本演劇代表団訪問で端を発する、日中演劇交流など、新劇を中心とする先駆的な活動はこれまでにもあつたが、それが小劇場や実験的な演劇にも及び、裾野が拡大したのが最近の特徴だ。八年のソウル五輪以降、まず韓国への注目から始まつたこうした流れは、中国、そして香港、台湾、東南アジアへと対象を広げてきた。日本の劇団の訪韓、訪中公演、アジアの劇団の訪日公演は今や珍しいことではない。相互の共同作業も数多く行われている。九四年に日中韓の演劇交流を目指した「BeSET o演劇祭」が韓国・ソウルからスタートし、五年には「アジア・太平洋地域との連携重視」をうたつた「東京国際舞台芸術フェスティバル」が開催された。六年夏には、東京のミニ劇場「タイニイ・アリス」が「東アジア演劇祭」を開催、この春には現代演劇協会が家族をテーマに日中韓米の作品が集う国際演劇フェスティバルを開き、注目を集めた。また、日本演出者協会は、九

二年に韓国、六年に中国の演出家を招いてフォーラムを開催、今年は東南アジアの演出家らとの会議を予定している。そうした中、アジアの演劇人の何人かに話を聞く機会をもつことができた。国際交流基金アセアン文化センター（現アジアセンター）の協力で九五年に訪れたことのできた東南アジア各国、演劇祭などで訪問した中国、香港。それぞれの国で切実なテーマを抱えながら活動する彼らの言葉は、日本の演劇のこれからを考える上で大きな示唆を与えてくれたとともに、アジアの演劇についての知識の乏しさを痛感させてくれました。今後、アジアとの共同作業はますます盛んになるに違いない。それを実りあるものにするためには、漠然とした「アジアの連帯意識」に依拠していくではなく、まずは相手をよく知ることが不可欠だ。やや旧聞に属するところもあるが、以下に紹介するインタビューが、わずかでもその参考になればと思う。また、アジアとの共同作業を数多く経験している国際交流基金アジアセンター

# 日本人形劇発達史・考

宇野小四郎著・定価1000円+税  
東北から沖縄まで、各地に伝わる人形芝居の歴史と現状、人形劇を膨大な資料から「あまべの民」に源流を見出し、日本の人形劇の発達を考察し、展望を示した大著。

# 現代に生きる伝統人形芝居

川尻泰司著・定価1800円+税  
人形劇団「ブーケ」で長年人形劇創造を続けてきた著者が、全国人形芝居地誌。

# 人形劇の歴史

コーレン・ベルク著・大井数雄訳・定価1000円+税  
人形劇の発生は古く、さまざまな民族がそれぞれの人形劇を今日まで上演しつづけています。現代の人形劇を理解し、創造の可能性を拓くために書かれた、世界の人形劇の歴史を見直す、かつてない人形劇通史。

# 人形劇芸術—理論の基礎

コロリヨーフ著・大井数雄訳・定価1000円+税  
ボリショイ人形劇場を築き上げ、レニングラード演劇音楽映画大学人形劇科の指導にあたつた著者が、現代人形劇の発展をたどり、人形劇という芸術のもつ特殊性と、多様表次の可能性を示す。創造活動を豊かにする基礎理論編。

# 人形劇—私の生涯の仕事 [全2巻]

オカラスツオーフ著・大井数雄訳  
●定価①3800円+税/②4500円+税

人形劇を芸術にまで高めた、モスクワ国立中央人形劇場演出家が語る不朽の人生 芸術論。巻頭に貴重な舞台写真多数。

〒101 東京都千代田区猿楽町1-4-4 TEL03-3293-8348 FAX03-3293-8349

晩成書房