



Title	オセアニアと暗黒舞踏 : 近代と土着、普遍性と個別性をめぐる考察
Author(s)	小杉, 世
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2014, 2013, p. 13-22
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/77389">https://hdl.handle.net/11094/77389</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# オセアニアと暗黒舞踏

——近代と土着、普遍性と個別性をめぐる考察——

小杉 世

## 1. はじめに

本稿は昨年度のプロジェク論文の中心的素材として扱ったニュージーランド在住サモア人舞台芸術家 Lemi Ponifasio の *Birds with Skymirrors* 以降の最新作の分析と彼の作品と無縁ではない日本の暗黒舞踏に関する考察である。舞踏家であり研究者でもある Sondra Fraleigh は、土方巽、大野一雄らによって創生された「舞踏」の現代におけるグローバルな伝播と変容を概観した *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy* (2010) において、舞踏の影響を受けたダンス ('butoh-influenced metamorphic dance') の一例として Lemi Ponifasio の名を挙げ、'This includes a Samoan-born artist living in New Zealand, Lemi Ponifasio, whose Pacific butoh style is the most prominent butoh in New Zealand' と述べている。<sup>1</sup> Fraleigh は、Ponifasio の作品の内容には一切言及していない。おそらく、Ponifasio 自身は、自分の作品を「太平洋の（あるいはニュージーランドの）舞踏」とラベルづけられることを嫌うだろう。跳躍と浮上、上方向への動きに基づくクラシックバレエの様式を破ったニジンスキーの踊りは「舞踏」だという人もいるから、もちろん、そのような見方をすることは可能だが、実際にその作品は通底する要素を持ちながらも、異なった社会政治的、文化的コンテクストをもつ。初対面のインタビューで Lemi Ponifasio に舞踏について尋ねたとき、'Butoh is Hijikata's dance, not mine. Butoh is everywhere. I think Hijikata wanted to be a Maori, for your culture had become so plastic' と Ponifasio は述べた。ニュージーランドや海外の劇場で MAU の舞台を見ると、観客や研究者から日本の影響が感じられるかとい問われることがあり、そのような問いに対して違和感を覚えてきた。日本人である私はその判断をする正当性 (authenticity) をもつというのだろうか。Ponifasio は 2000 年に舞踏家の田中泯を招いて、オークランドとウェリントンでワークショップを催し、コラボレーションを行っている。最近、田中泯の舞台を見る機会があり、公演後に少し言葉を交わす機会を得て、「20 年以上前のことですが、日本で舞踏を学んだことのある Lemi Ponifasio というサモア人のアーティストを覚えていらっしゃいますか、その後、ニュージーランドでコラボレーションをされたこともあると思

---

<sup>1</sup> Sondra Fraleigh, *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy* (University of Illinois Press, 2010), p.31.

うのですが」と尋ねた。そのときの田中泯の言葉（「そもそも舞踏なんてものはないのだよ。土方巽や田中泯に習ったなどということは何の意味ももたない。その人が今何をやっているかが大切なのだ」）は実に真実だと思った。

本稿のタイトルは「オセアニアの暗黒舞踏」ではなく、「オセアニアと暗黒舞踏」である。Ponifasio の作品を「暗黒舞踏」と呼ぶつもりはないし、その影響関係を論じるものでもない。1950～1960年代に生まれた「暗黒舞踏」は戦後の日本の精神風土を土壌とし、モダニティを問い直す芸術の試みであった。それは近代の見直しであると同時に、一種のモダニティの表明でもあった。土方巽をはじめとする多くの初期の舞踏家は、クラシックバレエやドイツ表現主義舞踊（ノイエ・タンツ）などのモダン・ダンスを出発点としているし、西洋文学や絵画の影響を受けている。東北出身の土方巽は、講演「風だるま」のなかで、「春先の泥から教わったこと」、「泥に転んだ時の、芯から情けない子供の身体・・・何か身体が芯から振り出しに戻ったような、そういう思い」、泥の中にひたっているときの足の裏の感覚、そういったものから、今の自分の動きが築きあげられたのだと述べる。<sup>2</sup>しかし同時に、インタビューで「イギリスにも東北はある」と述べ、東北が中央に対する「植民地」のようなものであることにもふれ、<sup>3</sup>土方にとっての「東北」が普遍性をもつものであることを示唆している。栗原奈名子は「暗黒舞踏」を‘Hijikata created the “ankoku butoh” to denote a cosmological dance which . . . explored the darkest side of human nature’<sup>4</sup>と定義し、衰弱体や病に侵された身体、歪んだ身体の暗いうごめきなどを含む「暗黒舞踏」を日本の原爆体験の直接の影響から生まれた芸術ととらえるアメリカその他海外の舞踏批評によくみられる短絡的な解釈を批判しながらも、戦後の日本が復興と高度経済成長をめざしていった「近代化」の過程で、水俣病やイタイイタイ病のような公害病が生まれた(Kurihara 21)という時代背景に言及している。土方がテーマとして扱った天然痘や疱瘡、癩病といったむしろ前近代的な病に蝕まれた身体は、原爆症や水俣といった特定の社会政治的コンテキストをもつものではなく、批評家がしばしば指摘するように、もっと普遍的な人間の苦悩である。土方の『疱瘡譚』(1972)や『夏の嵐』(1973)の癩など、病におかされた身体のごめきは生命が死と隣接するなかで生命やエロスが際立ってくるという不思議領域を提示している。

父親に飲まされた猪口一杯の酒で顔を赤くして戦争に行った真面目な兄貴たちがみんな「骨箱の中」の「砂」になって戻ってきた（「行く時に真赤になって帰る時は砂になって帰って来る」<sup>5</sup>）記憶をもつ土方にとって、生命と死との間の連続性は日常の経験であっただろう。「身体の内側に（亡くなった）一人の姉を住ましている」と述べ、その姉と常に頭のなかで対話しているという土方の感覚、「死者を身近に寄せて、それと暮らさなきゃならな

<sup>2</sup> 土方巽「風だるま」『土方巽全集 II』（河出書房新社、1998）、p.113, 114 参照。初出は『現代詩手帳』昭和60年5月号（思潮社）。栗原奈名子による英語翻訳もある。‘Wind Daruma’, *The Drama Review* 44.1 (2000): 71-79.

<sup>3</sup> 「極端な豪奢：土方巽氏インタビュー」『W-Notation (ダブル・ノーテーション)』2号 (1985): 2-27 の17-18頁。栗原奈名子も‘Hijikata Tatumi: The Words of Butoh’, *TDR* 44.1: 12-33 で引用している。

<sup>4</sup> Kurihara Nanako, ‘Hijikata Tatumi: The Words of Butoh’, *TDR* 44.1: 12-33. 12頁参照。

<sup>5</sup> 土方巽「風だるま」『土方巽全集 II』（河出書房新社、1998）p.118.

い」<sup>6</sup>という土方の感覚は、マオリやサモア人の死者や先祖に対する感覚とも通底する。Ponifasio はあるエッセイで、サモア人作家 Albert Wendt の‘Inside Us the Dead’の詩行（‘Inside us the dead, / like sweet-honeyed tamarind pods/ That will burst in tomorrow’s sun . . . / Inside me the dead / woven into my flesh like the music / of bone flute . . .’）を引いて、Ponifasio の初期の作品 *Ava* が提示する「遠い過去」（‘distant past’）と「遠い未来」（‘distant future’）のはざまの空間、「遠い過去」がダンサーの内面に存在するという認識について次のように述べている。

The body dwells not only in its contemporaries but also in its ancient past. Thus the body that you have inherited lived experiences such as emotions and movement. Dance is perhaps the only artform that can directly access and connect to this archaeological substance.<sup>7</sup>

筆者は土方巽や大野一雄の舞踏を舞台で見たことはなく、ごく限られた映像資料と舞踏家自身が記したエッセイや批評家の文章を通して知るのみであるから、初期の「暗黒舞踏」について語る資格はない。筆者の舞踏に対する関心は、むしろオセアニア経由である。<sup>8</sup> また、舞踏に関しては国内外に多くの先行研究があり、今そのすべてを把握できているわけでもない。本稿の目的は、舞踏についての考察を通して、現在のオセアニアの舞台芸術からなにか新たに見えてくるものはないかを探ること、またオセアニアの植民地化の歴史と現代の社会政治文化的コンテクストに深く根差しながらも、エペリ・ハウオフア (Eveli Hau‘ofa)が指摘しているオセアニアに昔からあった人とモノの移動の歴史のなかで築かれてきたオセアニアのポストコロニアル状況において、ネイションやエスニシティ、文化、言語の垣根を超えた芸術様式の模索という Ponifasio の舞台芸術に通底する普遍性への志向と、Gayatri・スピヴァク (Gayatri Chakravorty Spivak) の「惑星」的ヴィジョンやエドワード・W. サイド (Edward W. Said) の「文化」の概念との関係性をみることにある。

## 2. Lemi Ponifasio の *Stones in Her Mouth* と *The Crimson House*

Lemi Ponifasioが率いるMAUは、2014年3月にウェリントンで開催された国際芸術祭において、2つの新作を発表した。マオリの女性たちをキャストとする *Stones in Her Mouth* と男性

<sup>6</sup> 土方巽「風だるま」『土方巽全集II』（河出書房新社、1998）、p.120。大野一雄も同様のことを「死者の恩恵」で述べている。大野一雄『稽古の言葉』（フィルムアート社、1997）、pp.114-115。

<sup>7</sup> Lemi Ponifasio, ‘Creating cross-cultural dance in New Zealand’ in *Moving to the Future Ngā Whakanekeneke atu ki te Ao o Apōpō* (Creative New Zealand, 2002), pp. 52-56. 引用は 53-54 頁。

<sup>8</sup> 土方巽の反戦思想を表すと評される『夏の嵐』（1973）は、オセアニアとの関わりという観点からも土方が日本の外（アジア・オセアニア・アフリカ）に向けていたまなざしをみる点でも面白い。「盆の精霊2」には「ソロモンの海よ、君たちの魂と一緒に静かに眠るがよい」という飯島耕一の戦争詩からの引用のナレーションがある。「氷」の6人のダンサーの踊りではアボリジニのディジリドゥに似た音も聞こえるし、衣装は映像ではよく見えないがどうも日本的ではない。「3人の蠅娘」の花を頭につけた装束はオセアニア的である、ほかの場面では顔を覆う布といったアラブ的な装束もでてくる。インド的、アラビア的音楽も用いられていて、「3人のベルベール」その他、日本語ではない言語での詠唱がある。戦争の各地で亡くなった人々が土地の精霊のような存在として登場するような感を与える。2003年に新井美三雄監督により映像が編集され、音楽もYAS-KAZにより再編されているため、音楽は上演当時のものと異なる可能性がある。

のキャストによる*The Crimson House* は、かなり異なった作風だが、社会的抑圧や権力の装置に対する抵抗や闘いといった共通する要素が創作概念の一部に含まれている。*Stones in Her Mouth* は、2013年3月にオークランド近郊のマラエでこの作品のもとになるワークショップをPonifasioが行った際に立ち会う機会を得た。必ずしも劇場に馴染みのない人々が集うマラエというコミュニティの中核的トポスと劇場という二つの空間をつなごうとするこのプロジェクトでは、制作過程におけるコミュニティとの関わりが、最終的に舞台上演される作品と同様に重要な意味をもっている。コミュニティのリーダーとなりうる女性の存在をテーマとするこの作品は、‘a leadership project of young women travelling and working in the community; in marae, schools and rural areas of New Zealand and in the world’<sup>9</sup>として企画され、「女性たちのもつ順応性やしなやかな強さ、美しさ、権力の装置や抑圧、また西洋式フェミニズムなどに対する怒り」を表現しているという。<sup>9</sup> そのタイトルは、1992年に出版されたマオリの女性詩人 Roma Potikiの同名の詩集からとられている。マオリの女性たちが植民地化の過程から現代にいたるまでの歴史のなかで、経験してきたさまざまな痛みを神話的な枠組みで語るマオリ語の詩の詠唱（ダンサーたち自身によって創作された）が、英語翻訳つきでパンフレットに印刷されている。口のなかの石、それは、言葉を塞ぎ沈黙させると同時に、簡単には語りえない重い真実の言葉の隠喩でもあるだろう。この石の隠喩には、次のセクションで論じる大野一雄の「石の痛み」を踊るという体験と通じるものがある。

Ponifasioはポイとハカというマオリの伝統的なパフォーマンス・アートの要素をツーリズムや商業的コンテクストから切り離して本来の力を付与している。人による土地（と女性）の蹂躪に対する怒りを歌う第4部（Align with the Axis）では、ハカを踊りながら、女性が赤い砂を舞台にまく。赤い砂はパパツアーヌク（大地）の子宮の赤土(kurawaka)であると同時に、大地（女性）が流す血の象徴でもあるだろうか。裸体を白い十字状の帯で縛られた女性が、身体をひきつらせながら、舞台奥の柱（天と地をつなぐ柱であり、先祖をかたどるマラエの柱でもある）に向かってぎこちなく歩いていく場面にも、拘束された身体の痛みがみられる。柱に近づこうとする意志を引き留める力に抵抗して身をこわばらせているのか、柱に吸い寄せられる力に抵抗しているのかあいまいなその動作からは、西洋コロニアリズムの規範的な力に支配されながら、前近代的な土着文化や政治的被膜をとりさったときの人間の根源的な存在の次元にあるものとの間を行き来する主体の身体性（disciplined bodyのなかになお存在するarchaicなものの存在）を通して、その複雑な心理的力学関係を呈示しているように思われる。

前作 *Birds with Skymirrors* を昨年5月に最後の上演都市シドニーで見たところの筆者にとって、世界初演である*The Crimson House* は、劇評や予備知識なしにMAUの作品を見る初めての体験であった。まだ前作の余韻もかなり濃く残っていた。劇場のスクリーンの照度の技術上の欠陥から、2日しかない上演の初日がキャンセルされるというアクシデントがあり、

<sup>9</sup> 国際芸術祭のパンフレット参照。筆者が本文で翻訳した部分は ‘their adaptiveness, resiliency, beauty and rage against the apparatus of power, oppression and even Western-style feminism’である。

2回舞台を見て記憶に残すつもりが、その機会を失った筆者は、苦肉の策として、ほとんど暗闇の劇場の中で、メモをとりながら舞台をみるという離れ業(?)を行うことになった。手のひらサイズのメモ帳23頁分のメモとスケッチは、あとで見ると、文字が重ね書きになっていたりして、一部しか解読できなかつたが、舞台展開を思い出す助けにはなる。前作 *Birds with Skymirrors* に比べてより抽象的で複雑であり、上演時間も長いこの新作は、舞台展開のキューになる音響の多くが、言葉で言い表せない音であることもあり、筆者の思惑をはぐらかすように、言語化そのものを拒むように思えた。ウェリントンでの上演の数日後、ようやく私の頭のなかで作品が何らかの意味を成し始めたころ、MAUの拠点であるオークランド近郊の町で、Ponifasioと短い時間対話する機会を得た。Ponifasioは好評であった前作 *Birds with Skymirrors* を‘pretty and easy’と評し、それを超えた新天地をめざす意気込みを示した。観客の少なからずが「長すぎる」とか、幕開けの轟音のノイズとともに激しく点滅するライトが「苦痛だ」という声を漏らしていたのも気にしていない。

Ponifasioはこの作品のテーマについて、次のように述べる。

The moment we are born we are implanted with the software of civilization. Since the Garden of Eden, we have existed in a panoptic state with omnipresent surveillance eyes; God, Google, Government, society, intelligence services, Facebook, multinationals or the NSA. Our reality is being built by these competing voices. How do we find our own silence. *The Crimson House* is of this condition.<sup>10</sup>

*Tempest: Without a Body* の舞台で Ponifasio が登用したマオリの活動家 Tami Iti が、2007年に不法銃器保持の嫌疑で逮捕されるという事件<sup>11</sup>のあったころ(テロ対策の圧力が南太平洋移民やマオリにもかかっていたころ)、この作品のテーマである‘surveillance’について考えるようになったという。<sup>12</sup> 頭上にヘリコプター音が鳴り響くなか、男性ダンサーがマオリのウェロ(挑戦)のステップと東洋武術を思わせる動きで踊る場面は、抵抗し闘う人の姿を連想させる。舞台左袖前方に釣り下がっている4本の細い金属棒がライトの変化で監獄の檻のように見え、そのうしろに男が立ち、銃声音のような音が響きわたると、男は後退し背後の闇に消えていく。

この政治的テーマとは別に、Ponifasioが初期から彼の作品の真髄としてきた根源的なテーマをもこの作品は内包している。それは過去と現在と未来を内包したコスモロジカルな存在としての人間のあり方をとらえるというテーマであり、*The Crimson House*はその最も未来的なヴィジョンを示す作品といえるだろう。タイトルは、「原初の家」(the original house)を意味するサモア語の‘Fale’ula’にちなんでいる。

*The Crimson House* took its title from the Fale’ula of Samoa, the original house, decorated with blood, gifted to the human world by the progenitor Tagaloalagi as his seat of government on

<sup>10</sup> 国際芸術祭のパンフレット参照。

<sup>11</sup> 小杉世「この世の最期のダンス? —Lemi Ponifasio の *Birds with Skymirrors* と太平洋の核文学」『ポストコロニアル・フォーメーションズ VIII』(大阪大学大学院言語文化研究科、2013) p. 30.

<sup>12</sup> 2014年3月6日の国際芸術祭の‘Artist’s Talk’(於ウェリントン)による。

Earth. . . The Fale'ula was thatched with feathers of the red parakeet and stained with blood of sacrificial victims. . .

血塗られた「原初の家」は、生命の誕生をもたらす子宮のメタファーでもあるだろう。<sup>13</sup> この作品には、ある男女が舞台展開のなかで、いくつかの層の存在として舞台に現れ、後半はより内面的な深層の世界が開示される。男性が舞台中央に立つ女性に後ろから近づき抱擁しては離れていくというゆっくりとした動きが、物が瓦解し崩れ落ちるような金属音ノイズをバックに、3回繰り返される前半の舞台では黒いドレスと金髪の髪という日常的な姿で登場する女性が、後半ではコンピュータ制御室か宇宙ステーションを思わせる空間（背後のスクリーンにコンピュータプログラムが映る）で、前半の金髪の髪をぬぎ、アンドロジナスで白いタイトな服を身に着けたスキンヘッドの宇宙人のような女性として登場する。さらに最後のほうの、内面的（深層的）な原初的世界を思わせる場面ではスキンヘッドの裸体であらわれ、前半の社会的・個人的自我とは違う層の存在として登場する男性と神話的な空間において再び交差する。

この作品で女性キャラクターを演じる唯一の女性ダンサーNina Arsenaultは、性転換で女性になったカナダ人ダンサーであるが、Ponifasioは上演前のラジオ・インタビューでも国際芸術祭のArtist's Talkの対談でもこの点にふれていないため、初演の舞台では彼女の裸体を見てもトランスジェンダーな存在であることに気づかない観客がほとんどではなかったか。異装や同性愛は日本の初期の暗黒舞踏のテーマでもあり、その後の世代である山海塾の男性舞踏家たちのジェンダーを超えたようなアンドロジナスな身体性/衣装はよく指摘されるところだが、Ponifasioの作品のなかでジェンダーの越境は初めての試みである。この作品では男性ダンサーも女性ダンサーも暗闇から現れるとき性別があいまいである。宇宙の子宮においては男性/女性の差異もその他のアイデンティティと同様に無化される。

パンフレットに掲載されたPonifasioの詩のなかの「基盤のない家」(‘the house without foundation’)<sup>14</sup> は、Ponifasioが好んで用いるメタファーである。国家や民族といったアイデンティティの帰属の場やそれに付随する文化や言語に基づくアイデンティティ・ポリティクスがときに排他性をもつことを認識し、人は歴史的存在ではなく、コスモロジカルな存在であり、人種や言語や文化（ジェンダーも？）の差異は表層的なものでしかないというPonifasioは、昨年3月に筆者が行ったインタビューでも「私は基盤のない家に住んでいる」と述べていた。意図的に基盤をもたないことによって、得られる精神の自由、その不安定なエネルギーを創作の力とするのだろうか。日常の社会の被膜 (social membrane) をとりさつて、コスモロジカルな空間に観客の意識を放つ、それが彼の舞台芸術の意図するところだ

<sup>13</sup> 作品の最後の場面（血で赤く背中を染めた男性が床面を転がり、ノイズが大きくなるにつれて次第にその動きが激しくなっていく）は、この「原初の家」での生命の誕生あるいは死を連想させる。ウェリントン公演のレビューもこの場面を「生命の誕生あるいは死」と解していた。

<sup>14</sup> ‘. . . peel the membrane from my eyes/ . . . re-entering mother’s womb cradled by her amniotic sac/ flesh of the universe/ dazzling nakedness/ in light and silence/ i sleep once again/ in the house without foundation’

というが、この詩に登場する原初の家、宇宙の子宮は、社会的束縛から精神が自由になる場をも意味する。<sup>15</sup>

### 3. 舞踏とオセアニアの舞台芸術における越境的想像力

「肉体というのは、テクノロジーの発達などによっていつも犯されつづけている」<sup>16</sup> と土方は述べるが、飼いならされた身体を解き放つこと、<sup>17</sup> 制度化され、規範化された身体 (disciplined body) を解き放って関節をはずしてやること、日常の被膜をとりさり、人間の普遍的な内面世界へ目を向けるという舞踏の要素は、Ponifasio の作品世界とも無縁ではない。山口昌男は、「身体は分節化できないものを持っている」がゆえに「舞踏は演劇よりもはるかに分節を拒否する」ところがあり、「そこで出て来る分節化されないものの力というものが最後まで残る」と述べ、舞踏の魅力は「意味の分節化を拒否し、人間の全体というものに目を見据える可能性」を示すところだと述べる。<sup>18</sup> この分節化不可能性は観客の想像力をより必要とすることを意味する。

内面世界をみつめるときの越境的想像力もまた舞踏の重要な要素である。Sondra Fraleigh と Tamah Nakamura の共著では、大野一雄がアウシュビッツを訪ねたとき、そこで踊ることができなと感じたが、ふと壁沿いの通路にある石を見たとき、その「石の痛み」を踊ることができた ('he could dance the pain in the stones'<sup>19</sup>) というエピソードが紹介されている。これは大野義人が主催した 'Be a Stone' というワークショップの体験談である。人間の魂ならばつぶれてしまいそうな痛みと苦悩の記憶がその道端の石に刻まれている。その石になること、石を身体の一部に取り込むことによって、本来人間が負うことのできない痛みを体験することができるということなのだろう。それを敷衍すれば、たとえば震災の瓦礫に刻まれた亡き人々の苦痛や家族や大切な人への最期の思いを我々は自分の身のうちを感じることができるのだろうか。スピヴァクは、人文学教育 (aesthetic education) を到達不可能な「他者」に到達するための「想像力の訓練」 ('training of imagination'<sup>20</sup>) と呼んでいるが、この石の痛みを感じるという想像力の訓練は、究極的な他者 (人でさえない) に到達する訓練である。このような想像力は、Lemi Ponifasio の舞台芸術を見る観客が要求されるものでもある。Ponifasio は自らの作品を枯山水の庭園にたとえて、観客は想像力で舞台空間を

<sup>15</sup> 大野一雄は「胎内、宇宙の胎内、私の踊りの場は胎内、おなかの中だ。死と生は分かちがたく一つ」と述べる。大野一雄『稽古の言葉』(フィルムアート社、1997)、p.20。

<sup>16</sup> 「暗黒の舞台を踊る魔神」(初出は「毎日グラフ」昭和44年2月2日号、毎日新聞社) 種村季弘ほか編『土方巽全集II』(河出書房新社、1998)、p.20。

<sup>17</sup> Fraleigh は土方の次世代である山海塾の天児牛大についても、'primordial body' や 'primordial undercurrent of the given expressiveness of the body' への関心をみている。Sondra Horton Fraleigh, *Dancing into Darkness: Butoh, Zen, and Japan* (University of Pittsburgh Press, 1999), p.71.

<sup>18</sup> 山口昌男「開かれた身体性へ」『現代詩手帖』(1985年5月号)、p.83。

<sup>19</sup> S. Fraleigh & T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo* (Routledge, 2006), p.116.

<sup>20</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization* (Harvard University Press, 2012), p.118.

満たす必要があることを述べている。<sup>21</sup>

想像力の越境性は Ponifasio の舞台芸術と舞踏に通底する要素である。そして、抽象性はその想像力を最大限に働かせる余地を観客に与えるものであると同時に、Ponifasio にとって、またダンスという身体芸術が持ちうる非常に有効な政治的な武器でもある。Ponifasio はオセアニアの植民地化の歴史を描く *Paradise* (2003) において、核実験の映像を一部に用いたことで、世界巡回公演の最後の目的地であったタヒチでの公演をとりやめるようフランス政府から繰り返し要請を受けたという。Ponifasio はその要請を受け入れなかったが、タヒチ公演では、自らの決断で核実験の映像を用いないことにした。また、フランス国歌が流れるなかダンサーが髪を剃られる場面があったが、その場面でフランス国歌を用いることを禁じられ、その要請を受け入れた。核実験の映像を用いないことにした決断に関して、Ponifasio は「この作品はタヒチに到達するまでにニュージーランドでもヨーロッパでも上演されていたから、観客はすでにそれが何についてであるかを知っていた。観客の頭のなかにすでにあるのだから、わざわざ使う必要はないだろう」といって笑った。<sup>22</sup> *Birds with Skymirrors* や最新作の *The Crimson House* においては、政治的な要素はいよいよ抽象化され覆い隠されている。「覆い隠す」という表現は適当ではないかもしれない。Ponifasio は舞台芸術を演出家の意図やメッセージを表現するためのものとは考えないからである。Ponifasio の考えでは、意味は観客によってつくられるのであり、演出家の役割は劇場の空間という場を‘activate’すること—すなわちこの想像力が働く空間を観客の間にセットすることである。*The Crimson House* の終盤近くの場面のひとつに、例の女性ダンサーが裸体で大きなテーブル台の上につ伏せに横たわり手を下に垂らして、ゆっくりと水を掻く動作をする場面がある。滴る水の音、その静寂を破って、ドーンという大砲とも銃声とも地響きともつかない大きな爆発音が不定期に、ときに連発して何回も繰り返される。そのあとにかすかに聞こえる水しぶきのような音。人間の生まれる前の原初的な空間を思わせるこの場面で繰り返されるこの脅威的な音は、戦争かもしれないし、魚雷かもしれないし、核実験の爆発、あるいは単に人が体験するなにか脅威的な外界の出来事の抽象的表現なのかもしれない。前作 *Birds with Skymirrors* にも用いられていた群衆の抗議のようなノイズも一部に出てくるが、この作品ではさらに抽象化され、ほとんど特定できない遠いところできくノイズのようなものになっている。

#### 4. スピヴァクの「惑星」とサイードの「文化」

スピヴァクは、*Death of a Discipline* (2003) の第3章（‘Planetarity’）において、地域研究によって補完された新しい比較文学のあり方を論じて、次のように述べている。

I propose the planet to overwrite the globe. Globalization is the imposition of the same system of

<sup>21</sup> 2014年3月6日の国際芸術祭の‘Artist’s Talk’（於ウェリントン）による。

<sup>22</sup> *Paradise* に関するこの一連のエピソードとコメントは、2014年3月オークランド近郊での筆者の Ponifasio との対話に基づく。

exchange everywhere. In the gridwork of electronic capital, we achieve that abstract ball covered in latitudes and longitudes, cut by virtual lines, once the equator and the tropics and so on, now drawn by the requirements of Geographical Information Systems. To talk planet-talk by way of an unexamined environmentalism, referring to an undivided “natural” space rather than a differentiated political space, can work in the interest of this globalization in the mode of the abstract as such. (I have been insisting that to transmute the literatures of the global South to an undifferentiated space of English rather than a differentiated political space is a related move.) The globe is on our computers. No one lives there. It allows us to think that we can aim to control it. The planet is in the species of alterity, belonging to another system; and yet we inhabit it, on loan. It is not really a neat contrast with the globe. . . . When I invoke the planet, I think of the effort required to figure the (im)possibility of this underived intuition. . . . If we imagine ourselves as planetary subjects rather than global agents, planetary creatures rather than global entities, alterity remains underived from us; it is not our dialectical negation, it contains us as much as it flings us away.<sup>23</sup> (underline mine)

ここでスピヴァクが「惑星 (planet)」は「地球 (globe)」を上書き (重ね書き) する (overwrite) 概念であるといっていることは重要に思える。その続きの議論にもあるように、グローバル経済の仮想のグリッド線で分節化され計量化された世界をもう一度、我々がそこに身をおき生きる実体としての大地、「国境」などという仮想線もなく太古から現代までの時間のなかに横たわってきた土地の広がりとしての (そして再びハウオフアの言葉を借りれば、我々を隔てるよりはつなぐ通路である海の広がりとしての<sup>24</sup>) 惑星というヴィジョンをとり戻すことを称揚すると同時に、グローバリゼーションの覇権をもつ世界と第三世界との間の経済社会的な階層関係に起因するさまざまな状況を見捨てた無批判なエコロジズムや、同様に地域に深く根差した言語の差異を見捨てた (deep language learning を伴わない) 「第三世界文学」研究 (翻訳のもつ暴力性を考慮に入れない) への批判と抵抗の姿勢、地域研究 (言語文化・政治経済) や比較文学などの個別の学問分野 (discipline) を脱構築して新たな人文学研究の方向性を探る姿勢がそこにはある。

サイードは、*The World, the Text and the Critic* (1983)の序章で、フーコーの思想に基づき、文化は「排除と価値評価の体系」(‘culture is a system of discriminations and evaluations’)<sup>25</sup>となること、文化は制度化の過程であり、多くの他者が文化のなかで沈黙を強いられてきたことを指摘している。

If with Michel Foucault we have learned to see culture as an institutionalized process by which what is considered appropriate to it is kept appropriate, we have also seen Foucault demonstrating how

<sup>23</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline* (Columbia University Press, 2003), pp.72-73.

<sup>24</sup> Epeli Hau‘ofa, ‘Our Sea of Islands’, ‘The Ocean in Us’, *We Are the Ocean: Selected Works* (University of Hawai‘i Press, 2008).

<sup>25</sup> Edward W. Said, *The World, the Text and the Critic* (Harvard UP, 1983), pp.11. サイードは Raymond Williams, *Politics of Modernism* (Verso, 1989) の付録の対談においても文化について同様の見解を述べ、文化の外に立つこと (‘the standing outside of culture’ 196) を「(ポスト) モダンの偉大な事実」と呼んでいる。

certain alterities, certain Others, have been kept silent, outside or—in the case of his study of penal discipline and sexual repression—domesticated for use inside the culture. (12, underline mine)

Ponifasio が「私は基盤のない家に住んでいる」(‘I live in the house without foundation’)というとき、このような文化や言葉のもつ排除性ということを念頭においているように思われる。一方、スピヴァクは「文化」を排除のシステムとしての制度化の観点からではなく、‘[C]ulture is the irreducibly text-ile where the edge of the cloth where we are woven always unfurls ahead, in a future forever anterior’ (Spivak 2012: 105) と、多様な糸によって紡がれ未来に向かってほどけ開かれていく織物のイメージでとらえているのは興味深い。

## 5. おわりに

以上見てきたように、戦後の日本の土壌において育ち、現在グローバルな受容と変容の展開をみせる日本の舞踏には、現在のオセアニアの舞台芸術とも通底する要素がある。<sup>26</sup> 2014年3月にウェリントンで開催された国際芸術祭のマオリ・南太平洋系演劇を概観するに、演劇がダンスに近づきつつあるという印象を強く受けた。<sup>27</sup> これは、従来は言語芸術であった演劇が言葉を超えた可能性を模索するひとつの傾向ではないだろうか。Pina Baush は「言葉にできない状況がある、想像してもらうことが大切、言葉で表現するのではなく、特別な何かを感じとってもらうこと、それがダンスの出発点だ」<sup>28</sup> と述べる。現在のニュージーランドでは、Taki Rua Theatre が1990年代後半から続けてきたマオリ語劇の巡回公演や、南太平洋移民の多言語的な演劇集団によるサモア語やトンガ語などを多用したコミュニティ・シアターと同時に、そのような言語によるアイデンティティ・ポリティックス、絆や集団性 (collectivity) を形成すると同時に人をはじきもする小さなコミュニティ・シアターの試みを超えた芸術の形態を模索する動きがあるように思える。それは例えば、1980年代から20数年の間に、さまざまな政治的動きと連動して、力強く展開し、南太平洋系移民のコミュニティ意識にも影響を与えてきたコーハンガ・レオ運動をはじめとするマオリの言語文化復興運動が、多相な言語文化の基盤をある程度築いた時点で、新しく生まれた未来の展望なのかもしれない。しかし、この普遍性を求める動きは、偏狭なナショナリズムやアイデンティティ・ポリティックスと同様に、常にある種の危険性をもはらんでいる。歴史や経済のグリッド線と「人間」という（あるいはプラネタリーな存在としての生命体の種のひとつであるヒト）のダブル・ヴィジョンの中でとらえられる宇宙のなかでの個々の定点、それを常に考察していくことが必要であろう。

<sup>26</sup> 本稿の当初の意図としては、暗黒舞踏の次世代の山海塾の舞踏作品『卵熱』(1986)、『かげみ』(2000)を具体的に論じるつもりでいたが、紙面の都合で割愛した。

<sup>27</sup> Briar Grace Smith のスペイン系マオリの末裔を描く新作の戯曲 *Paniora!* (2014年3月ウェリントン初演)で、主人公の内面的葛藤の視覚的な表現としてダンスを用いている。

<sup>28</sup> *Pina* (a film) by Wim Wenders. 2012. 引用の日本語訳は日本版BDの字幕表現にほぼ基づく。