

変身と新生——演ずる身体

尼ヶ崎彬
(学習院女子大学)

序 窺視と身体

人が人を見るときはどういうことか。

「見る人」と「見られる人」はじつは同格ではない。「見る」という行為を担っているのは視覚器官とそれを操作する脳であり、すなわち眼と呼ばれる窓の奥に潜んで外からは見えない意識（精神）である。一方「見られる」のは視線が捉えうる対象、すなわち外部にさらされた身体である。この不平等な関係をどのように解釈するか。西欧思想の基本的枠組である「主体—客体」関係をあてはめれば、たちまち「見る主体（主観）」と「見られる客体（対象）」という図式ができあがる。ここに権力関係を見出すのが最近の視線論の定石となっている。よい例がフーコーの『監獄の誕生』である。彼は近代の発明であるパノプティコン（一望監視施設）をとりあげ、中央の監視塔の中にある監視者とその周囲に放射状に配置された独房に住む囚人とを対比する。監視塔の中は暗く、囚人はそこにいる監視者を見ることができない。逆に監視者は囚人の身体を常に見ることができる。視線は一方通行である。これがそのまま権力関係となる。つまり「見る主体」は「見られる客体」に対して権力を持つのである。この図式は「主体としてのまなざし」と「客体としての身体」と言い換えることができる。そこでたとえば十八世紀パレエにおいて成立した「見る主体としての男性観客のまなざし」と「見られる客体としてのバレリーナの身体」という図式がフェミニズム舞踊論において語られることになる。たしかに客席の暗闇の中でダンサーの一举手一投足に眼を凝らす観客と、舞台上で光を浴びて身体の全てを視線にさらしているダンサーとの関係は、パノプティコンにおける監視者と囚人に似ているだろう。しかし同様の関係は演劇にもオペラにもある。なぜ歌手については「聴く主体」と「聴かれる客体」という図式が語られないのだろう。視覚と聴覚とは違うのだろうか。いやオペラだって理論的には同じ主客図式が当てはまるというなら、大学の教室はどうだろう。学生は講義を「聴く主体」であり講師は「聴かれる客体」であるというのだろうか。そして権力は主体たる学生にあるということになるのだろうか。むろんそうあるべきだという人もいるだろうが、実態に図式を適用するならこんな風にもでも答える他ないのではないか。講義というパフォー

マンスについては学生こそ「見る主体」「聴く主体」であるけれども、情報の伝達という面では講師が発信者という主体であり学生が受信者という客体的なのだ、つまりここでは主体客関係は二重になっており、おのおの権力関係は違うのだ、と。しかし複数の関係を設定してよいということになれば、話はいくらかでもひろげることができる。講師は「教育する主体」であり、講義内容を「作る主体」であり、一方的に「語りかける主体」であり、学生はそれぞれの客体である。そして学生は講義を「解釈する主体」であり、講師の身体（容姿や身振り）を「見る主体」であり、講師を（講義のみならず服装のセンスや性的魅力まで含めて）「評価する主体」であり、講師はそれぞれで客体であることを逃れられない。要するに主体客関係という図式は事態を単純化するので便利のように見えるけれども、実際に適用しようとするとな筋縄ではいかないのである。パノプティコンのように単純なケースは例外的なのだ。

人が人を「見る」とき、実際には視線は相互的なことが多い。しかしフーコーが問題にしたのは一方的な視線の関係、つまり「見られずに見る」あるいは「見ることなく見られる」という関係であったが、パノプティコンという異様な場所を例にあげたこと自体、この関係がふだんあまり見当たらないことを示しているだろう。もし私たちが誰かを「見られずに見る」なら、それはふつう「覗き」とか「窺視」と言われる。これらは倫理にもとる行為とされている。日常にありふれた行為でないのは当たり前である。だが私たちの身近に堂々と「見られずに見る」ことのできる場所がある。劇場である。観客とは認可された窺視者なのである。

この窺視を正当化したのが近代演劇の「第四の壁」理論である。四面を壁に囲まれて生活している人を、透明化した第四の壁を通して観客が覗くというのが近代リアリズム演劇の方法である。劇中人物はこの第四の壁が不透明であるかのように、つまり覗かれていることを意識しないで行為している。観客は覗き犯のように自分の存在を殺してただ凝視している（声をかけたりしない）。これは何を意味しているのか。役者は壁の向こうの観客を意識して見得をきるといった「芝居がかった」振る舞いをしてはいけないということである。逆に言えば、放っておくと役者はつい観客を意識して、芝居がかった振る舞いをしてしまうということである。人はふつう、他人の眼（人目）を意識しており、見られている時とそうでないときは振る舞い方が違う。前者には人目のための作為が在り、後者にはない。ところが近代演劇の役者は「観客に見られる役者」であることを忘れて、ただ登場人物として壁の中を生きる。つまり作為の

ある振る舞いをやめて、無作為の（と見える）行為だけで通そうとする。このとき観客は舞台上に役者ではなく劇中人物を、たとえば松井須磨子ではなくノラという女性の現に生きているさまを覗いている気分になるだろう。こうして初めてリアリズム演劇が実現する。しかしここには奇妙な食い違いが生じる。観客が見ているのは劇中人物の無作為の身体であるのに、役者にとってはそれは演技という作為の産物としての身体である。この二重性を作り出しているのは、「演ずる」という行為である。「見る－見られる」の関係は「演ずる」という要素が介入するとき複雑になるのだ。しかも面倒なことに、この「演ずる」とは舞台の上だけでなく、じつは私たちの日常生活の中にもある。もし私たちが他人の眼を意識して作為的に振る舞うなら、それは既に演技とってよいからだ。

整理しよう。私たちが誰かの身体を見るとき、相手が見られていることに気づいていなければ、それは窃視である。そこで見えるものは、他人に見られることを予期していない身体、いわば「素の身体」である。これは当人にすれば「見られたくない身体」であることが多い。化粧を落とした素顔、衣装を脱いだ裸体のように。他人に見られていることを意識するとき、人は二つの道をとる。一つは隠すこと（カーテンを引く、その場から逃げ出すなど）。もう一つは「見られてもいい身体」を作為的に作り出すことである。人は外出するとき、誰かと会うとき、はじめから「見られる用意」をしている。そして他人の視線を意識したとき、その視線に用意された自分の姿を提供する。人には「見られてもいい身体」と「見られたくない身体」とがあり、見られる用意がないときは他者の視線を恐れるのである。ここで「見られてもいい」という消極的な受容ではなく、むしろ「このような者として見せたい」という積極的な意志を認めるなら、そのために作為された身体は「演じられた身体」と呼ぶのがふさわしい。「演じられた身体」とは他者の視線に供するための身体である。

「演じられた身体」がもっとも明瞭に現れるのは舞台である。役者やダンサーはつねに他者の視線のために演ずるからだ。その身体は「素」でありえない。しかしリアリズム演劇という方法は、観客にあたかも「素の身体」を窃視している錯覚を与えようとする。むしろその身体は役者の素の身体ではない。演じられた登場人物の素の身体である。そこには「素を演じる」という作為がある。そして「見られる客体」にすぎないとみえる身体の背後に、それを演じている役者の「演ずる主体」がある。「演ずる」とは、何をいかに見るかという決定権を見ている観客から奪い、自分が作為したものだけを見せようという企みである。このと

き役者は視線の関係においてすでに客体ではなく「見せる主体」であり、観客は「見る主体」であると同時に役者の作り出した虚像を「見せられている客体」であるという逆説が生じる（教師の講義を聴かされている学生のように）。

一口に言えば「演ずる」とは自分の身体を他者の視線にみずから供するための作為であるということができる。しかもそれはただ芝居の演技ばかりではなく、生活のまた芸術のさまざまな場面でさまざまな深さで実行されており、そこでは常に演ずる者と見る者との複雑な関係が生じているのである。

1 見られる身体

他者の視線を意識し、それに対して提示される身体は、多かれ少なかれ演じられた身体であると言いうる。しかしそれがどの程度自覚的であるかは区別しておいたほうがよい。というのも、それが見せるために積極的に作為された結果であるか、ただ日常のなかの見られてもかまわない部分であるかは、当人にとって大きな違いであるからだ。実は私たちの身体に完全な「自然」とか「素」というものはない。私たちがとりたてて意識せずとっている身体の振る舞いは文化的規範によって既に枠を嵌められている¹⁾。私たちはその規範に身体を合わせるため少なからぬ努力をしているのだが、それを演技であるとは意識していない。普段とは違う自分を演じようとするときだけ、それが作為的であると意識するのである。たとえば客を自宅に招くとき散らかっているものを片づけることは演出ではないが、パーティー用の飾りつけをすれば作為的演出になるというようなものだ。私たちは「演じてはいない」身体のなかに、人に見せたくない側面と見られてもかまわない側面とを区別しており、人の視線に対しては後者だけを提示しようとするのである。だから外出時には「よそゆき」の装いをし、相手の身分によって言葉づかいを改めるけれども、それは演技というより自分の現実の姿の一側面であると感じている。自分の「見た目がよい」面を提示しているだけ、というわけである。

しかし「見た目がよい」とはどういうことか。他人の集合である世間の規範に違反していないということ、あるいは世間の批評基準に照らして高得点が期待できるということである（「世間」は少人数の遊び仲間から抽象的人類まで場合によって違うけれども）。結局人が「本来の」「素の」「自然な」自分の姿としているものは、実は意識的にか無意識的にか世間の規範に合うように作り上げられたものであり、ただそれを「演技」とは意識していないだけである。いいかえれば人は、寝起

きの「素颜」こそ自分の本来の外見とは考えず、むしろ「ふだんしている化粧顔」こそを自分の標準的外見としているのである。そして特に作為なくして見られても構わない身体とは、このような自己の標準的イメージを実現している身体にすぎない。このとき寝起きの顔を覗かれることは、素颜を知られるというより、普通の自分ではない顔を知られるからこそ、そしてそれが自分の本来の顔として評価される恐れがあるからこそ困るのである。逆に言えば窃視とは、相手が世間から隠しているものを、そして存在しないことになっているものを発見することに快感があるのだ。そこで見出されるものは、相手の一部であるにもかかわらず、相手が対世間的自己イメージからは排除した部分、つまり相手のアイデンティティを構成しない余計な部分である。こうして演じない身体とは、自己イメージとしての身体とそこからはみ出した余剰部分とからなり、後者は自己イメージとして意識されていない（したがってコントロールされない）ゆえに見られることを恥じるのである。

演じられた身体、すなわち見せるために作為された身体にもいくつかのケースがある。第一に自己を演じる場合。これは自己イメージとして選ばれた「理想我」が自分自身に「身について」いないために、演技という意識的努力を要する場合である。たとえば「良い子」や「良い上司」や「良い継母」などの「役柄」をいささか無理があると自覚しながら演ずる場合がそうである。むしろこれらの役柄がしだいに身につくれば人はこれを演技とは意識しなくなる。当人にとっては「素」の自己の一部となるわけである（しかし自覚されない「無理」が重なれば無意識の領域で歪みが蓄積し、いずれ身体症状となって現れるかもしれない）。

第二に他者を演ずる場合。これは自分自身の人格とは異なるものとして虚像の人格を設定し、それを演ずるものである。この虚像を自分の第二の人格として引き受ける場合と切り離す場合とがある。前者は実名以外の名前前で演じられることが多い。たとえば「アホの坂田」として知られる役者は舞台の外でもテレビカメラの向けられる間はその名にふさわしいキャラクターを見せているが、家庭に帰っても同じ人格ではないだろう。また江戸時代の女形には日常生活を女性として過ごす（銭湯まで女湯に入る）者もいたようだが、だからといって彼は自分が女性であると思っているわけではない。彼は舞台の上ではお姫様や町娘を演じ、舞台の外ではたとえば「岩井半四郎」という名の役者を演じていたのだといえる。「マリリン・モンロー」の芸名で知られる女優についても、私たちの抱くモンローのイメージは演じられたも

のであることが知られている。社会はむしろ第二の人格の方をよく知っているため、当人もこの非凡な人格をこそ本来の自己像として認知させようと思うこともあるだろう。三島由紀夫の最期は、まさに「三島由紀夫」として死ぬことで、演じられた虚像を実像に転換させる魔術であったともいえる。逆に「岩見人森林太郎」として死ぬことを望んだ鷗外は、「偉人鷗外」という人格を引き受けることを拒否したのだともいえる。

演じられた人格が演じている者の人格と完全に区別されているのが、舞台や映画などにおける劇中人物の演技である。観客は吉良上野介がどれほど憎くとも、それを演じている役者を憎むことはない。それどころか憎たらしさの演技が見事であるほど、役者は賞賛されるだろう。そして右に述べた第二の人格とのもう一つ大きな違いは、その虚構人格は誰にも開かれているということである。たとえばハムレットは無数の役者が演じてきたし、これからも演じられるだろう。というのもそれは実在する特定人物に結びついたものではなく、どのような身体をも素材（マテリアル）として具現しうる理念的存在にすぎないからだ。ちょうど公開された設計図のように、誰でもそれをもとに自分の家を建てられるのである（台本が公表されていなくとも、ひとたび上演されれば公表されたのと同じことだ）。一般に古典劇（歌舞伎等）では人格の類型（お姫様等）が演じられ、近代劇では個々の人物の個性が演じられる（例えばチェホフの登場人物）。それだけに近代劇では役者自身の身体的個性が演じられる人物の個性に反映する（歌舞伎でも「ニンに合わない」ということはあるけれども）。

自分以外の誰かの身体を自分の身体によって演ずるという作業は、演劇のみならず舞踊においても行われている。そして舞踊では演劇以上に舞踊家の身体的個性が演じられた身体の個性と区別がつきにくくなる。演劇ではしばしば劇中人物についての役者の「解釈」が問題にされるが、舞踊では「解釈」以前に踊り手の身体が演じられる虚像を左右する。それどころか、古典舞踊においてはしばしば演ずる身体のほうが演じられた身体よりも重要である。クラシック・バレエのグラン・パ・ド・ドゥを見る観客は、なによりも現前するダンサーの身体を見ているのであって、お姫様とか白鳥とかの人格は二の次になっている。これが意味しているのは次のようなことである。「演ずる」とは、ある人格を造り出す（自己自身のアイデンティティとしてのイメージであれ、虚像の劇中人物であれ）ことだけではなく、人格はなんであれその身体の振る舞いが他人の視線に耐えられるだけの見事さを持つように意識的に作為するということをも含むのである。後者の場合、「演じ

られた身体」よりも「演ずる身体」が重要となる。

誰を演ずるかよりもいかに演ずるかが重要であるのは舞踊だけではない。演ずる身体の演じ方が重要であるケースは舞台だけではない。たとえば儀式において、参加者は身体を作法にしたがって操作しなければならない。このとき身体が見事に型を実現することが重要であり、他の参列者はそれを見ている。ここには見せる意識と見られる身体があり、しかも虚構の身体を演ずるのではなく、見事に演ずることが問題なのである。同じことは曲芸やスポーツなどについてもいえる。そこでは常人の能力を超えた離れ業が演じられる。その身体はいわば超人の身体であり、観客はこの超身体の演ずるさまを見るために集まるのである。

2 さらにさらされた身体

演者は「見せる主体」であり、観客に見せるべきものを作為によって作り出すことができる。しかし観客もまた「見る主体」であり、眼前にあるものの何を、またいかに見るかを選ぶことができる。たとえばダンサーが死にゆく白鳥の苦悩を表現すべく全身を操作しているとき、観客は演者のすらりとした脚だけに注目し、これをフェティッシュな対象として見ることもできる。ダンサーは虚構の身体を作為しているつもりなのに、観客は素の身体の一部だけを見ているわけである。そしてダンサーの側は、このように見られることをコントロールできない。ここに演ずるという行為の逆説が生じる。演者が観客に「見るべきもの」として「演じられた身体」を提示するとき、その身体は演者の予期しない視線にさらされることを避けることができない。この「さらされた身体」こそ、まさに「見られる対象」として「見る主体」に差し出された生贅である。

「さらされた身体」とは、演者の作為が及ばない部分、演者からすれば余剰部分である。しかし現前する身体は常にこの余剰部分をもつ。どれほど完璧に「演じられた身体」を作為しようとも、観客の自由な視線は「演じていない部分」を探し出し、見ることができる（たとえ舞踊とも演劇とも関係のない部分であるとしても）。だが「演ずる」とは「さらされた身体」であることを避けられないとすれば、むしろそれを受け入れ、逆に利用することはできないだろうか。ここに自らの身体を「さらす」という戦略が生まれる。

他者の視線にさらされる無作為の身体にはどのようなものがあるだろうか。

第一に「素」の身体ともいうべき、人に見せたくない私的（プライベート）身体がある。不意に街角でテレビカメラを向けられた人が逃げ出すのは、その身体がまだカメラに対して用意ができて

いないからである。素の身体とは、視線に対する用意がないために、見られることの恥ずかしい身体である。

第二に計算外の身体がある。作為を行いながら未熟のために意図された身体の形成に失敗する、あるいは本人は成功したと思いながらも観客の眼にはやり過ぎになってしまう、そういった場合である。世阿弥が「離見の見」（観客の目で自分を見ること）の必要を説くように、当人の意図と観客の眼との間の齟齬はよくあることだ。

第三に、稀ではあるが、憑依という現象がある。文字通りには外部の何者か（神や狐や祖霊など）が演者の身体にとりついてその挙動を支配することだが、ここではむしろ無意識の深層から現れたもう一つの自我が身体を支配することだと言っておこう。この自我はむしろ理性的であるとは限らないし、多重人格の場合のように統一的人格をもっているとも限らない。トランスの事例の多くは憑依というより陶酔もしくは錯乱であって、未知の自我の現出というより単なる自我の喪失ないし解体であるが、自覚的な身体のコントロールを失っている点で、ここに含めてもよいかもしれない。

これらの身体を通常演者が見せようとししない理由は明らかだろう。第一と第二のケースは恥ずかしいからである。第三のケースは見世物にはなるかもしれないが、そもそも作品（作られたもの）でも表現（伝達を意図されたもの）でもないからである。

「さらす身体」とはこれらを意図的に観客の視線に提供するものである。

第一に素の身体がある。たとえば従来の基準からは醜い身体、未熟な技術をあえて見せる。端的なケースでは性器をさらす。それは見せて誇るためではなく（むしろ美的効果のためでもなく）、自らを供養のために提供することである。もう少し手の混んだケースでは「作為的演技をまさにに行っている身体」という二重構造を見せようとする。役者やダンサーが演技のために格闘する姿はある時は悲劇的、ある時は喜劇的なドラマとなるだろう。異化効果を求める演出はしばしば「演者の素の身体」と「演じられた虚像の身体」とが交替する現場を目撃させる。いつもなら日常世界を離れて舞台上の虚構世界に没入する観客は、ここでは両世界を同時に展望するメタレベルに立って、「作為のプロセス」という無作為を見ることになる。

第二に計算外の身体をあえて意図的に生じさせることがある。たとえば六〇年代のハプニングと呼ばれたパフォーマンス。あるいはジョン・ケージにならって偶然性をとりこんだパフォーマンス。即興という手法は、身体を追い込み、用意された

対応を破綻させて計算外の身体を現出させるために便利である。

だが第三の憑依こそ、演者に制御不能な身体の代表であろう。身体をさらすとき、何をどこまでさらすかは演者によってある程度コントロールされるのがふつうである。その「さらされた姿」は観客とともにダンサー自身にもわかっている（離見の見）ものである。しかし憑依された身体は既に他者の身体であるため演者にはどうすることもできないし、反省的意識がうまく機能しないため自分が何をしているのか理解することさえできないのだから。

人は必ずしも見られることが嫌いではない。見るとはその存在を認知することであり、評価することである²⁾。自己の存在の確証は、実は他人によって認知されなければ獲得されない。だからこそ人は自分を見せようとする。また自分の存在の価値は他者に評価されることではじめて実感される。だからこそ人は仲間に、そして社会に自分を（自分の所有物や仕事を含めて）見せようとする。自己の認知と肯定的評価をえるためである。だから人は「見られる」ことがいやなのではなく、「見せたくないものを見られる」ことがいやなだけなのだ。ただ評価に耐えるものだけを見せたいのだ。そのために「演ずる」ことが必要になる。ところが「さらす」とは評価の予測できないものを見せることである。当然恥をかく可能性が高い。この不安のゆえに人は自分を他者の視線にさらすことを嫌うのである。

評価を行うには基準がいる。美醜であれ、巧拙であれ、品位とかセンスといったとらえどころのないものであれ。演者は基準にのっとって演じ、観客は同じ基準で評価する。「演ずる」ことも「見せる」ことも、演者が観客と評価基準を共有していることが前提となる。だがその基準が共有されていなかったらどうなるか。いやそもそも観客のもつ基準に挑戦するような身体が提示されたらどうなるか。それは評価を求める身体ではない。したがって見せる身体でも演じる身体でもない。「見る主体」としての観客の視線を動揺させる事件である。

「さらす身体」が芸術上の戦略として効果をもつのはこのような挑発としてである。基準にしたがって演ずる身体は、基準にしたがって評価することができる。だが演者が自分にも理解できない身体をさらすとき、観客にもそれを評価する基準がない。それは既存の基準を無効にする身体なのである。あるいは基準の虚構性を明らかにする身体なのである。抑圧されたエロスの噴出が日常の道徳の虚構性を明らかにするように、深層の身体、ぎりぎりの身体、演ずる余裕のない身体などは、いわば「のっぴきならない身体」であって、何ら

かの基準を持ち出して評価することの愚かさに気づかせるであろう。たとえば舞台上に座して観客に鉄を渡し、自由に衣服を切り取らせた小野洋子のパフォーマンス。次第に肌を露出させられてゆくその身体は、傲然と見せびらかしているのでもなく、恥じらっているのでもなく、むしろ凶器におびえながらも踏みとどまってそこに存在し続けることで、従来の「脱ぐ女の身体」への視線を崩壊させるものだった。その場で傍観していただけた観客でさえ、ただ「見ている」というだけで自分が鉄を持つ者の仲間であり、加害者であることを自覚しないわけにはゆかず、したがっていつもの特権的傍観者、なんの責任もない「鑑賞する眼」にとどまることができないからである。なぜならここでは「身体を鑑賞する眼」こそが告発されているのだから。同様にH I Vポジティブであることを明示しつつ舞台上に立ったダムタイプの子橋二の女装も従来の美醜や性道徳の基準を当てはめることのできない身体であり、むしろそれらの基準を崩壊させるものだった。土方巽の「命がけで突っ立っている死体」という言葉も、その身体が従来の意味システムでは理解できないものであることを示唆しているだろう。

「さらす」身体という方法は、価値ある身体を演ずることではなく、評価する主体である視線の方を攻撃する。それは「見せる主体」として観客の評価を得るのではなく、むしろ「見られる客体」としてまったく観客の視線に身を委ねながら、じつは観客を「攻撃される客体」に変えてしまうものである。このとき観客のある者は理解不能であることを歎き、ある者は自分の価値基準を拒否されることに不快を感じ、ある者は従来の規範から解放される快感を感じるであろう。

3 作る・成る・生む

「さらされた身体」が観客にとって評価できない身体であるのは、既存の規範に従う身体ではないからである。ということは、おそらく身体の所有者にとっても「自己イメージ」としてあらかじめ投企されたものではなく、自身にとっても理解しきれないものである。「表現」という行為を、内心に描かれたイメージを他人に伝わるように外へ出すことと考えるなら、身体をさらすとは表現ではない。あらかじめイメージ（表現内容）を作る精神（表現主体）がないからだ。芸術制作というものを、媒体（絵の具とか音とか身体とか）を操作してイデー（理念）とかイメージとかに肉体を与える行為と考えるなら、身体をさらすのは制作行為ではない。そこには「制作する主体」がないからだ。身体は作者なくして変容することができる。それは身体が何かに「成る」、あるいは何

者が「生まれる」ことである。

竹内敏晴の報告したフランス人演出家によるワークショップでの経験はその好例である³⁾。参加者は仮面をつけて自分が炎であると想像することを求められた。やがて竹内は自分の身体が炎になったように感じ、身体は意識によるコントロールを受け付けなくなった。彼の身体は彼の意に反して暴れ出し、このままでは死んでしまうと判断した竹内が必死の努力で仮面を外すと、たちまち身体は再び彼のものとなったという。これを一種の憑依と呼んでもよいが、ふつうの意味での憑依と異なるのは竹内の意識が明晰に保たれていたことである。ただ身体だけが「彼のもの」ではなくなったのだ。それは「竹内敏晴の身体」であることをやめ、何か別の物になったのである。私たちはこれに二つの解釈をすることができる。一つは、竹内自身の深部にある他者（日頃抑圧されて、暴発することを望んでいた何者か）が出現したと考えることである。むしろそれは多重人格者にみられるような統一的人格を持った他者ではなく、ただ暴れることによって自己を解放しようとする欲望を抱いた断片的な人格である。もう一つの解釈は、竹内敏晴の内にはなかった何ものかがそこに新しく誕生したと考えることである。むしろそれは（外部から来た狐のせいとでも考えない限り）竹内敏晴という人間と無縁ではない。ただ仮面によって日頃の「見られる自己」（存在を認知される自己）が遮蔽され、「炎」という変身の目標が与えられたとき、彼の内部で何かの化学変化が起こり、彼の身体は自己破壊をめざして暴走する機械となったのである。これは新しい存在の誕生である。彼の身体は竹内以外の何者かを演じているわけではなく、未知の何者かに成ったのである。

上述のような憑依はかなり特殊なケースだといえる。しかし「作為のプロセス」をさらしている身体が意図せぬあり方に陥って行くのは、憑依ばかりではない。そのプロセスに計算外の要素が加わったり（たとえば即興）、その処理に複数の身体が関わっているとき、個人的主体の意志だけでは成り行きを制御できない。この場合も自己が意図しない、または意図を越えたものが生まれるだろう。このとき「さらす」とは、その新しい身体の生成のプロセスそのものをさらすことである。このような演者自身の意図しない身体の生成プロセスを、一人の場合、二人の場合、それ以上の集団の場合の三つについて考えてみよう。

一人で行われる即興舞踊は、場合によっては憑依に近い作為の放棄に至ることもある。ふつう即興において身体の動きは無意識でも偶然でもなく、一瞬毎に次の動きが着想されている。ただしその着想は先取りされた目的から逆算されるのではなく、統一構成へ向かうのではない。既に遂行さ

れた、つまり生成されてしまった動きをもとに次にすすべることが限定されて行く。一瞬前には想像もしなかったものが、次の瞬間には必然として見えてくる。これを遂行すると、それを与件として次にすすべることが見えてくるのだ。もっとも与件として遂行された動きだけに頼るとき、生成されるものはたいていボキャブラリーの在庫の枠を超えず、変化に乏しいものになるようだ。では与件として他に何があるか。一つは自己の身体の内部に蓄積された（あるいは抑圧された）身体的記憶がある。それは精神分析における無意識のように、意識が把握している在庫ではないが、蓋を開けてやりさえすればパンドラの箱から飛び出した欲望のように身体の表面に現れるだろう。もう一つは身体をとりまく外部である。ダンサーが五官を研ぎ澄ませば、さまざまな刺激が身体を取り巻いているのがわかるだろう（この刺激を高めるために音楽家や美術家とコラボレーションすることもある）。身体は孤立した個体ではなく、世界に組み込まれた存在であり、いわば身体と世界との相互作用により刻々と新たな相が切り開かれて行くのである。いずれにしても意識は明晰に保たれているが、その意識は自分のコントロールできない内部や外部と出会い、身体とともにそれに呼応し、次のステージを生成してゆくのである。このプロセスにおいては、いったん生成されたステージが、それでは対応できない刺激を内部または外部に見出し、生成されたばかりのものを自ら破壊して次のステージを生成することを繰り返す。この生成と破壊の循環にはまり込むとき、もはや身体に何かを演ずる余裕などありはしない。たださまざまな身体の誕生と死の繰り返しをさらすだけである。これが自由に行えるようになることが、古来芸道で「融通無碍」「自在の境地」と言われるものかもしれない。

二人で行われる即興は、ダンサーにとっては前述のコラボレーションにおける一人の即興と似ている。外部刺激が音楽や空間などの環境であったものが、もう一つの身体になるだけである。しかしダンスとしては二つの身体があるためにまったく違ったものになる。というのも、観客にとっては、二つの身体で一つの作品となるからである。それは見るべき身体が二倍になるという足し算ではない。二つの身体を下位要素とする第三の身体が生まれるのである。それは二人のいずれとも異なる、四本の手と四本の脚をもつ、もう一つの生き物である。それは夫婦から生まれる子供に似ているかもしれない。その部分を見れば確かに親に似ているが、どちらでもない第三の人格であり、その人格は両者の足し算からは説明できない。そしてどのような子供が生まれるかは、親でさえも予測も設計もできない。ダンサー二人の身体が互

いに接触しているコンタクト・インプロビゼーションにおいては、ダンサー自身この第三の身体を感じるときがあるという。二つの身体をもとに自己組織化してゆく新しい生命体の一細胞となったように感じるのである。それは明晰な意識をたもちながら一種の憑依が行われている状態だと言えるだろう。このとき観客はダンサーの身体が何者かに「成る」のを見るというより、ダンサーを超えた第三の存在の誕生を見るのである。ダンサーたちはいわば両親となって、それを「生む」のである。生み出されたものを「作品」というのは適当ではない。それは必ずしも一貫して終演まで生きつづけるものではないからだ。むしろ二人の身体関係の中からとつぜん姿を現す第三の身体の誕生と破滅のプロセスこそが、私たちの眼にさらされている作品であるというべきであろう。

コンタクト・インプロビゼーションは二人以上でもできないことはない。しかし身体が余りに多数になるとき、即興の舞踊作品は困難になる（カニングハムは怪我をすると言ってやめた）。ただ観客に見せるための作品としてでなければ、これに近いものは現実にある。クラブやディスコやレイヴで。フロアでは多様なダンスが思い思いに行われている。独り音楽に没入してまわりが眼に入っていない者、グループで予め用意した振りをそろって踊る者、ひとよりも目立って会場の視線を集めようとする者。流れている音楽は一つだが、行われているダンスは統一がなく、スクランブル交差点のように混乱している。だが交差点を渡る一人一人に注目すれば、それぞれ明確な方向性を持っているように、踊り手たちはそれぞれの流儀をもって踊っている。しかもそれらは同じ一つのリズムに同調している。オーケストラのパートのように、それぞれ違う楽譜を演奏しながらも、全体としては同じ時間分割に従っている。個々の身体は同じ「ノリ」の中でのヴァリエーションとみなすことができる。とすれば、その全体を一つの「作品」とみなすことはできないとしても、一つの生命体とみなすことはできる。つまり個々の踊り手はそれと意識することなく、新たな身体を生み出しているのである（最近はこちらを意図的に舞台上に発生させる振付家もいる。たとえばフォーサイスや山崎広太）。もし踊り手がこれを意識すれば、その身体の群は明確なうねりへと収斂されていく。フロアの状況をみながらDJが音楽を選び、それによって踊り手たちが要求されている「ノリ」を知り、それに能動的に自己の身体を同調させていくとき、そこには自己組織化された生命体が立ち上がる。それはもはや身体を足し算した集合というより、音楽や雰囲気を含めて波のようにみずからうねる「場」というべきであろう。この「場」がいわば主体として立ち上がるのである。個々の

身体はこの場に引き込まれ、没入し、一体化する。場の全体が生命体として動き、個人はその一細胞であることに快感を覚える（中井正一はこの快感をボートのクルーを例に説いたが、私たちには綱引きの経験の方が親しいかもしれない。いずれもメンバーが一つのリズムに同調することで、集団の一体化を達成する）。同様の現象は盆踊りなどにも当てはまるだろう。

「場」が主体となると、見る主体と見られる対象、すなわち観客と舞踊家という区別はない。だが観客不在ではない。参加者は相互に見る者であり、かつ見られる者である。つまり踊り手は他者の視線を無視しているのではない。ただその他者の視線が、劇場の観客の身体のない眼とは違うことを知っている。身体のない眼はただ対象を認知し、理解し、評価する。しかしここでは、他者の眼は他者の身体の一部であり、その身体は同じ「場」を生きる共犯者なのである。その視線は選別のためにあるのではなく、共感のためにある。その身体は自分と一緒に憑依し、変身し、狂うためにある。だからこそ踊り手は安んじて身をさらすことができる。そして安んじて狂気に陥ることもできる。どうせそれは集団的狂気なのだから。そしておそらく、これは世界中の民俗舞踊の原初形でもあるだろう。祝祭が舞踊を必要としたのは、集団が同じ狂気を共有して羽目を外すためではなかったか。ここに誕生する個を超えた「場」は、宗教、芸術、セラピー、そして遊びが交差する場所でもあるだろう。

注

- 1) 近代日本における身体形成については三浦雅士『身体の零度』（講談社）を参照。
- 2) 尼ヶ崎彬「受動性のポリティクスーピナ・バウシュの身体」（ユリイカ、1995年3月号）を参照。
- 3) 竹内敏晴『時満ちくれば：愛へ至らんとする一五の歩み』筑摩書房、133-135頁