

土方巽の心身関係論

内と外の共通の環境としての「器」

富田 大介

This study discusses Hijikata's view of the relationship between the body and mind on the basis of an interpretation of his texts and sayings. This study redefines the concept of *utsuwa* (vessel) and reveals the essence of Butoh.

First, this study focuses on the ecstasy in Hijikata's thoughts about Butoh and investigates the logic, elements, and training methods of this form of dance. Second, this study reveals that *utsuwa* serves as a medium between the body and mind, such that it represents an image comparable to the French poet Paul Valéry's *méduse* (jellyfish), and that it is, namely, Hijikata's ideal representation of a metamorphosis that matches the universal concept of dance.

序.

[…略…]世界の踊りは全部そうなんですけどまず立つわけですよ。ところが私は立てないんですよ、立とうとして、お前は床に立っているけど、それは床じゃないだろうといわれると、突然足元から崩れていく、ですから一から始まらないで、永久に一に到達しないような、動きの起源というものに触れさせるとか、そういうこともやっていますよ。(宇野重喜良との対談「暗闇の奥へ遠のく聖地をみつめよ」、1969年、I 37.)¹

しばしば引用される件だが、「動きの起源」に触れさせようとする土方は、弟子たちに「その一歩が出せますか」、「どこまでが自分の身体なのか」と不断に問いかけ、自明となった基礎行為や境界を疑わせながら、「内が外で外が内」の状態を養成していたようである²。彼自身は天賦の才か、そのような「自己放棄」と言うべき脱自性を習慣にしているところがあったようだが³、仮に土方舞踏の本義がそうした内-外の交流にあるとすれば、それを可能にする(と想定された)原理は何だったのであろうか。本稿はそれを土方の遺したテキストの分析を通じて論究することを目的とする⁴。この研究は、これまで不問に付されていた問題、すなわち土方が身体と精神の関係をどのように考えていたのか(土方巽の心身関係論)を問うことでもある⁵。それは、とかく「肉体」への言及に偏りがちな舞踏研究において、もう一つ別の次元に注意を促すきっかけにもなろう。以上を念頭に本論では、土方のテキストからまずは舞踏の論理と要件を析出し、次いで彼が伝えたとされる訓練方法への考察を踏まえて、「舞踏」の中核となる概念に新たな意味付けを行う。

I. 舞踏の論理：類似をもとにした類似

土方：「舞踏家の訓練ということをよく考えるのですが、やはり関節がはずれて、はずれた足が相手に近寄ろうとして二、三步動く、そういう運動が大切だと思うのです。」

澁澤：「すると、舞踏家というものはオブジェ的になってくるわけですか。」

土方：「そうですね。そのオブジェが心霊というか、舞踏家の霊を呼ぶということがあるのじゃないでしょうか。人間が人間でないものに変わるということですけど、[…略…]」

澁澤：「変身願望が基礎にあるのですね。」

土方：「ええ。それにほくはほくでなくなったという経験をしたたかにしていますからね。」

(澁澤龍彦によるインタビュー

「肉体の闇をむしる……」、1968年、II 13.)

ここで土方は「ほくはほくでなくなったという経験」と言っているが⁶、こうした脱自性が「舞踏」の核にあることを彼は晩年まで語り続けている。死の2か月前の講演でも同様のことを述べている。

こういうようなことを私は十五年前にほとんど解決するんですが、[…略…]そして自分の身体の中に、自分の腕が自分の腕でないように感じとる瞬間を一念に追跡し尾行して来た。ここに重要な秘密が隠されている。舞踏の根幹が秘められている。(神戸での講演「風だるまの話」、1985年、II 158.)

1985年の講演にして「十五年前」と言うからには70年前後には「舞踏の根幹」を覚っていたことになるが⁷、土方曰く、それには幼児の身体から学んだところが多々あったようである。幼児は時折「自分のふくらはぎに部屋の外の景色を見せてや

ろう」としたり、「足指に食べ物を与えようとしたりする気配を見せる」からだ。つまり幼児は「自分を他人のように感じている」ことがままある (cf. ibid.)⁸。そして、その幼児のことが記してある講演原稿とほぼ同じ表題の「風だるま」には、それと合わせてもう一つ興味深いエピソードが挿入されている。

指し物師の名人というのは〔…略…〕毎日本を削って湿りぐあいだとかを研究している。指し物師の親爺を見れば天気予報屋だと思えばいい。ところがその親爺もあんまり働くものだから、手を休ませているんですね、台の上に乗せて、ふっと見ると、鉋とか大工道具に見えるんです。手が、自分の身体であって自分の身体でない。大工の手は赤ん坊が手に物を食べさせようとするのとどこかでつながっている。これは後になって、舞踏で私がこれを解決するんですが、〔…略…〕。(II 115-116, 強調は富田による。)

親爺の手が「鉋とか大工道具に見える」という記述に注目されたい。それは幼児(赤ん坊)の話とつながっていると土方自身言明しているが、彼はこうした身体が他の類似物に比される「妄想もつかない肉体の拡張」(ibid.)を幾度となく語る——「キャベツが腐るように、私も芯から腐ってしまう」(ibid., 117) etc.。土方はそんな身体の拡張を通じて自から他へと脱する人間の能力を真面目に研究していた⁹。実際、彼はその力の活用を「舞踏」と等価に見ているふしがあり、次のように続けている。

蚕っては葉っぱを噛む音がジャリジャリジャリジャリと際限ないわけだ。それでその音を聞きながら昼寝をしてる男が歯ざしりをするわけ、ギリギリと。あっちはジャリジャリジャリ、するとそれがつながってくる。蚕が葉を噛む音と昼寝をしてる男の歯ざしりの音がつながって聞こえて来る。そして昼寝から目が覚めて、浴衣がすっかりもう青ざめて立ち上がってギリギリギリと言いながら、蚕のジャリジャリジャリって音のところへ入ってゆく。つながっているんです。そういうふうになって、そんなになったらもう全然、踊りの稽古なんか知らないんじゃないか、まあそういうふうなことを考えている。(ibid., 119.)

ボードレールの「想像力」について整理したクロード＝ピエール・ペレは、二項の間に未だ知られぬ相関(統一)を見抜く力こそ想像力の一つの働きであることを示したが¹⁰、土方はまさにそのようなロジックの虜になっていると言える。しかもこの引用句においては、蚕の噛み音と昼寝をしている男の歯ざしり音の関係に気付く第三者的な視点

以上に、目覚めている時の判明な意識とは別の意識のもとにある男が、外的知覚を自身の類似する身体運動へと延長(拡張)していることに焦点が合わされている。こうした(異常な)知覚と行動の関係がすでに舞踏であると公言するのは、土方からすれば「あながちでたらめなことを言ってるわけじゃない、苦しまぎれに言ってるんじゃない〔…略…〕」(ibid.)。なぜか？それは、土方がこの類似にもとづくロジックすなわち類似が、「舞踏」の理と考えていたからではないだろうか。「類似」という言葉自体明言されていないが、そう推測して良いかと思われる。心象的自伝とされる『病める舞姫』にも同様のことが散見され、「舞踏」の言語的实践が行われている¹¹。とりわけ次のフレーズは超凡である。

私の芯棒が昏くなっているのだ。そうして私のからだはまたしても微かな水のなかにはいろうとしていた。あのいやな思い。〔…略…〕夜蟬が鳴いているような暗い八月。その暗い八月のなかで、喉に引っ掛けた魚の小骨のせいでか、横目で見ていた哀れな川に私は似てくるようだ。〔…略…〕／時には、そんな叢のなかからざわざわと風を騒がせては白い手拭いで頬かむりした貌が出て来たが、あれは一人と呼べるものなのか。酸素を吸い終わるとまたすぐに、その叢に沈んでいった行方不明の手拭たち。私の足よ、おとなしくさらわれてゆけ、私はそういう水体になりたい。(I 90-91, 強調は富田による。)

『病める舞姫』で「～のようだ」という表現がしばしば使われるのも、この類似をもとにした類似というロジックゆえであろう。その意味でこの書物は踊りと等しく、言葉による「舞踏」の實踐と言える。大工道具の鉋のように硬い体の感覚へ、腐りかけたキャベツのように軟い身の感覚へ、さらには暗い湿地の水のように冷暗な身体感覚に到るまで¹²、感情や心的イメージと体性の感覚とが類似によってつながれている。土方には、本性の異なる存在の階梯を貫き私を他へと到らしめる脱自のロジックとして、アナロジーが軸軸にあると言って良いであろう。

II. 舞踏の要件：騙されやすい注意力、奔放な体性感覚

とはいえ、そのロジックを支えているものは何だろうか。本節ではその要件を問う。

土方の先の神戸での発言にしたがっておよそ15年前のテキスト群をあたってみた者ならば、次の一節に目を留めずにはいられないはずである。

つまり舞踏の持つ技芸の中身は、どんなにつつましやかである場合でも、放縦さが混じっていなければ

ばならないものの最たるものである。その原因は身体に寄せた空想から起こるものである。騙されやすい注意力こそが、その素因になっている。（「遊びのレトリック」, 1971年, I 240, 強調は富田による。）

原題を「精神と肉体 四次元の舞踏」とするこのエッセイにおいて、土方は舞踏の意義を「放縦さ」という規律から抜け出すある種の不埒に見ている。そしてそれを生む素因を、空想の源として「騙されやすい注意力」と呼んでいる。土方は、その言葉の通り遅くとも70年頃には、「舞踏」の技芸を実のあるものにする要素として、特殊な「注意力」が必要なことを自覚していたことになる。この「騙されやすい」と形容される注意力は、常識的な囚われから自身を放ち、起きながら夢を見るいわば覚醒した空けに伴う注意力として、土方が踊っている時に多分に機能していたものと推測されるものである¹⁵。土方はそんな注意力に時折したがうことで——大工の手が腕に見えるように騙されながら——、「阿呆の真似」(II 117) をしていたわけである。土方は、「醒めた時と夢とが二つにはっきり分かれるわけがない」(II 153) とか「舞踏はもしかしたら夢素の探求かも知れない」とか「闇の躰だ」(II 339) と言っているが、いずれにせよ、彼の理念とする「舞踏」は、正常な（白昼の）注意力が転換した異常な（こう言って良ければ「暗黒の」）注意力を必要としていることが分かる。

他方、舞踏のロジックが成立するためには、このように騙されやすい注意力が類似性の論理を精神の側から支えているのと同様に、「放縦さ」に合う奔放な体性感覚がそれを身体の側から支持せねばならない。小論が前節で述べたことに大過がないとすれば、精神と肉体は比例項になり得る存在として、肉体は、単に異常な精神の迷走に伴奏するだけでなく、自ら迷走しても良いはずである。土方はそのような肉体の側からの眼差しについてはどのように考えていたのだろうか。

土方は自分が踊っている時に、「踊っている体を私はじーっと覗いている¹⁴」と言う一方で、「身体から眺められる状態に支配されて動いている」時間があることを認識している。

舞踏は、そうなったと考えられることが、身体から眺められる状態に支配されて動いている。そこでは意志の統御のかわりに、[…略…] 今何をしていたかを知らない状態に自分を引き止めようとする。しかしこの演技は、実際は、その演技に対しての信頼が決して演技ではないという、信じ易さの裏付けがなくては、成立し難いのである。ここに迷走の拠点がある。／演技の渦中に於いてしばしば、何一つ演技であろうはずがないという自覚が、現実との接点を熟視することで自然に解明される。演技とは、

身振りの忘却と消滅に当たって発作的に支持される行為の半透明な素顔なのである。／[…略…] 欺かれ易い注意力は、偶然を見送ったり、捕えたりもする。／身体の運びを拘束しそうな連続性を、絶えず中断されている状態のままに放置すれば、それ自体すでに動いている動きの主体に変貌するはずである。（「遊びのレトリック」[原題「精神と肉体 四次元の舞踏」], I 240-241.）

さらに次の言も引いておきたい。

[…略…] 舞踏は、迷いそのものをポジションとして組み立てる建築に向かう。[…略…] 迷いは、そのときすでに、可愛い誤魔化しに止まっていないで、身体の中に落ちて動き出している。つまり宇宙の迷走にあやかっているのである。（ibid., 237.）¹⁵

一見難解な文章だが、彼の想像力とチューニングがあればそう難儀でもない。土方はここで、奔放に振る舞える身体が舞踏の主権を担う時間について語っているのである。騙され易い注意力を伴う精神が主権を有し「体をじーっと覗いている」時間から、動いている身体が「動きの主体」となって「身体から眺められる」状態が訪れることを語っているのである。そこで身体が舞踏の主権を担う時、精神は「今何をしていたかを知らない状態」にあるのだが、それは「演技」である。しかもその「演技」は半ば演技であることを忘れた信頼の演技——「半透明な素顔」——、すなわち動きを直接（暗黙裡に）知る身体に託された無為の演技と言える。そしてその無為の演技の内実が「迷走」となる。つまり、身体が自然と迷走するように習慣付けられるということである。言い換えれば、「身体の運びを拘束しそうな連続性 [= 習慣] を、絶えず中断されている状態のままに放置」し続けるメカニズムを得るということだ¹⁶。「舞踏は、迷いそのものをポジションとして組み立てる建築に向かう」というのはそのような意味であり、それによって身体は、単に精神のありように追随するのみならず、自身を取り巻く「宇宙の迷走（運動）」に反応しながら、自らの運動を変えていくのである。

さて、以上を総合するなら次のように言えるであろう。土方の「舞踏」に合う要件は、精神と肉体の双方にあり、ある種の放心的な——子供のようによく文字通り「心を放つ」という意味での——「騙されやすい（欺かれ易い）」注意力と、「迷走の拠点」として奔放に振る舞える体性感覚にある、と。

では次にそれらを育む方法を捉えてみる。「舞踏家の訓練ということをよく考えるのですが […略…]」¹⁷ と言う土方の訓練内容を見てみよう¹⁸。

III. 舞踏の訓練：「器」≠「身体」

土方の優れた点は、自らの理念を実現ないし伝達する手立てを具体的に探ったことである。土方は舞踏の訓練において弟子たちに口頭で指示をしていたそうだが、例えば彼に舞踏を教わった研究者（にして舞踏家）の稽古ノートの整理によれば、「歩行」の訓練に見られる「足を消す」という項目には「足裏にカミソリの刃」、「蜘蛛の糸で関節が吊られている」、「からだの中の空洞の糸」の指示が並べられる（三上1993：104-105）。足の裏にカミソリの刃が立てられていること（一つ目の指示）を想えば、足に重さを掛けることは躊躇われる。試しにやってみれば了解されるが、歩くことは容易ではなくなるだろう（というも歩くにはまずどちらかの足に重さをかけて、その反動でもう片方の足を上げねばならないからだ）。体重をかけまいとして足裏と地面（カミソリ）との接触面は最少に抑えられ、そこに自ずと上体を上げる浮遊感が生じるようになる。そしてその体の諸関節が蜘蛛の糸で吊られること（二つ目の指示）で、その浮遊感は増し、意識は分裂的に拡散される。加えて体が臓器のない空洞のトルソとして操られること（三つ目の指示）で、結果、舞踏家は「どこにでも行ける〔…略…〕さながら操り人形あるいは、透明な紙のようなもの」（ibid.）に近付き得るとされる。このように単に「足を消す」項目の稽古にあたって、その指示は「足の裏」「関節」「胴体」というように分節され、細かく言語化されている¹⁹。土方におけるこのような「分節化」の志向はほとんど病的とも言えるほどで、殊に筋肉の次元に話を限定するなら、訓練はその「節」が異常なほど細かく分かれるよう目指されたものであることが分かる。同じく三上によれば、彼は弟子たちに「からだを這う一匹の虫」という言葉を与えるとされる。そして自分の体を這い回るその虫の足、その歩くさまを想像させ、その虫の数を少しずつ増やしていく。二匹、三匹、そして数万（cf. 三上1998：137）。土方の言葉によって「無限に増殖する虫」は、「身体を見つめる眼の無限の増殖」（ibid.）²⁰として、内側から虫の足の感触を知覚（想像）する意識を濃やかにしていこう。私見ではそれは、肉の（硬い棒のような）塊としての筋肉に細かな節目を沢山つくり、感受性や機動性、柔軟性を増大させられると思われる。細分化された筋肉は（同じ体積ならば大魚一匹より小魚の群れの方がそうであるように）内外の作用に対しどの方位にもより俊敏に動けるようになるはずである²¹。

このように土方は言葉を与えることによって稽古を進行していくとされるが、彼は訓練者の想像力を休ませない。土方のイメージ言語、いわゆる「型」は少なく見積もっても二百は超える（cf.

三上1993：109）。それらが次々と投げかけられるとしたら、あるいはまた土方自身がインタビューでも吹聴しているように「ひどいこともいますよ。「やれっていったことは、やるなっていつてることだとわからないのか！ それでやれっていつてる意味が！ オレはやるなっていつてるんだよ。でもやるなっていつてることを信じるな」とか際限もないことをいつたりする²²」ことが本当ならば、閉じた小集団で非市民的な生活を送りながら社会の思考秩序からはぐれかけている者たちは、稽古によって（集中力は消さずに）その錯乱ぶりを加速させることだろう。騙され易い注意力というものへの切り替えを容易にする精神が養われていくことは想像に難くない。

そして同時に、小魚の集合のような筋肉（筋感覚）を有する肉体は、迷走の拠点としてメタモルフォーズの可能性を拓げていこう。その培養は、他の多くの舞踏のように、日常的な運動習慣を支えている筋肉や関節の秩序をもとにして、それを変容させながら新たな習慣を身に付けていくというよりは、むしろそれを細かく解体させる作業であり²³、その解体作業が繰り返されることで、人間の肉体が「人間」のイメージを脱するようになるのである。例えば貫はそのような脱秩序化の習慣を企図する土方の技法に注目し、それを次のようにまとめている。「〔…略…〕舞踏の場合は、自動化された日常的身体をいったん徹底的に解体（「脱秩序化」）して「人間以外の身体」を意識的に構築し、それをふたたび解体することによって最終的に「解体を自動化する身体」（「器としての身体」）に「なる」ことが図られた」（貫1996：230-231）²⁴。また貫が参照する三上は、そのような身体の究極的な表象を「器」とし、「〔…略…〕究極として求められていたものは、百でも千でもの条件が一瞬のうちに入る神経回路をもつ身体、すなわちからっぽの絶えざる入れ替えを可能にする「器」としての身体であった」と考える（cf. 三上1993：138）。

しかしながら、小論が前節で再考したように、土方は「精神と肉体 四次元の舞踏」という表題のもとに通常では思惟しがたい存在（習慣の原理のようなもの）を哲学していた、そのことを慮れば、この表題をもつエッセイで登場する「器」が、訓練された身体の究極的な表象と言うだけでは未だしであろう。「身体」に充当されるに先立ち、哲学的に思考された主題、このエッセイの表題に絡めて言い換えれば、身体と精神に「器」がどうかかわっているのかが言及されねばならない。次節に続く小論の見解では、土方が「器」の名のもとに思考していたものは、表題にある「四次元〔時-空〕」、すなわち時間（精神）と空間（肉体）の連結符である²⁵。

IV. 心と体、内と外のミリュー:「器」、そして「クラゲ」の表象

本節では土方の心身関係論と呼び得る思索の核心的表象について考察する。「精神と肉体 四次元の舞踏」に今一度目を向けよう。

非人間的な力〔…略…〕。重要な点は、この力の持主が人間の身体であるという注目に於いてである。この状態は憑依状態にまで発展するが、その運動の渦中に於いて、この力の持主は〔…略…〕諸事物との距離を消す戯れをかくしている。舞踏者は、願望が動作に直結している動物（鶴、狸、獅子、梟、禿鷹、その他様々の家禽類）の力を借りたり、未だ摘発されないで眠っている子供の単独な驚異を透視したりする。〔…略…〕。舞踏は心易い神様や精神のガラクタ置場を好んで踊るのである。〔…略…〕。舞踏する器は、舞踏を招き入れる器でもある。どちらにせよ、その器は絶えずからっぽの状態を保持しなければならない。〔…略…〕。舞踏は、からっぽの絶えざる入れ替えである。自・他がトランス状態に置いて保持されている。〔…略…〕。からっぽの運動それ自体が器の場所になる。（『遊びのレトリック』〔原題「精神と肉体 四次元の舞踏」〕、I 238-239.）

「諸事物との距離を消す」ように外界との直接的な交流を可能にする身体、その一方で普段は奥の方にしまいこんである「神様」や「ガラクタ」を見出す精神。小論ではその精神と身体のもつ「眺める（覗く）」状態、つまり主権を持つ存在になり得ることを土方のテキストから析出した。そしてこの引用節にあるように、身体から眺められる状態になればその時精神は身体から見て他であり、逆に精神から眺められればその時身体は精神から見て他になる。そして、そのような主体の推移は、土方なりの特殊なエポケー（トランス状態）によって担保される。舞踏家は、このエッセイの表題をもとにこう言ってよければ、心と体の日常的な座標軸が振れた「四次元」（時・空）の論理に乗り——すなわち蚕の「ジャリジャリジャリ」に向かった半寝の男のように私を脱し——、普段は見つけられない「神様」や「ガラクタ」を発見し得る放心的な注意力と、その注意力の迷走に即応したり自ら諸事物と直接的に交流したりする奔放な体性感覚の運動に自身を任せる。「舞踏する器は、舞踏を招き入れる器でもある」、この一文が伝えることはしたがって、代わる代わる運動の主権を転移する精神と肉体の共通枠（関係）——舞踏家を操る迷走原理——を、土方は「器」の名のもとに覚っていたのではないかということである。

「器」がそのようなものであるとすれば、それは「命がけて突っ立っている死体」ないし「灰柱」

をも連想させよう。というのもそれらのイメージは生体にあつて生体でない（逆もしかり）という身体の半不在を伝えるものだからだ。それはつまり、心と体、あるいは、時間と空間、あるいは死と生の狭間のイメージであり、「内が外で外が内」のイメージでもある²⁶。とはいえ、ここでは「灰柱」以上に、異国の詩人の特権的な表象について言を費やしたい。なにゆえ土方はヴァレリーの「クラゲ」を引き合いに出すのか。否、出し得るのか。

〔…略…〕私の場合、足で歩くという経験をほとんど舞踏の中から取りはずしているんです。幽霊になぜ足がないのか、ところが幽霊でもああいふ形態を保っているわけですね。何かを支えている、支えなければ浴衣と同じで落ちてしまう。支えているもの、エア（air）ですね。それから足のないタンポポなどは、無数の死に介在された一つの状態、触覚的に言えば、ウサギの毛を逆なでして、触覚だけで人体を知覚した場合どうなるのかと。その場合、方向とか歩くとか、上下左右はなく、浮遊するわけですね。クラゲとかタンポポ、タンポポはあらゆる方向にひきのばされてどこでも行きなさい、でも足はない。これはヴァレリーのいうヨーロッパの舞踏の一つの究極でしょう。しかし、そういうふうに、私はなるだけ足というものを歩行の道具にしたいという経験を、子供の時に持って行っていたり戻らない足が、いったいどこへいっちゃったのか、それを追跡する、尾行する。これはタンポポの姿を借りようがクラゲの形を借りようが、ぶれた足を自覚せざるを得ない。そこで、無数の視線に介在されただまされやすい気力をたえず起爆剤として自分の中に培養するとかですね、そういう方法で足を消しているわけです。（土方：1985、7-8、強調は富田による。）

先に土方が「からっぽの運動それ自体が器の場所になる」と述べていたことが思い出されよう。その思考の意味を辿った本稿からすれば、彼がヴァレリーの「水母」を類推することは驚くにあたらない。ヴァレリーのダンステキストについてはかつて論じたことがあるが²⁷、その一端をここに示せば、『ドガ ダンス デッサン』に含まれる短いエッセイ「ダンスについて」²⁸に登場するヴァレリーの踊る「水母」は、外（知覚・肉体）であつて内（観念・靈魂）であるような、ある種の「図式」に類するものの表象であり、それはダンスの根本原理を追究する「ダンスの哲学」²⁹においても論じられた運動習慣の「形式」と言える——ヴァレリーはそれを大文字で「ダンス」と呼ぶ。いかなるアートも行為と切り離せない以上、そのような「ダンス」は、「超越論的アート」³⁰とも呼称できるものであり、私達の経験の奥底で働いている法則である。そうした肢体の法則は、既成の物差し

(習慣)が大きく変容する創造の現場においては、「伸縮自在の水晶の肉体」として捉えられもする。ヴァレリーの「水母」は、その限りで身体の究極的な動性のモデルとしてあるが、それは身体にトポスを持つというよりは、身体を不在(非主体)にし且つ存在(主体)にもする条件であるところの心身の中項に位置付けられるもので、誤解を恐れずに言えば、時間(天・神・魂・死)と空間(地・人・体・生)に共通の環境(milieu)として想定されるものである。土方は、その共通枠の変化・運動が「この上もなく自由で、この上もなく柔軟で、この上もなく官能的なダンス³¹⁾」のようであることを自覚していたが故に、詩人の水母を「舞踊の一つの究極」として参照し得たのであろう。たしかに、骨の折れる思惟ではあるが、私達の経験の奥底にあると想定せざるを得ないそんな形式の運動が、「ダンス」／「舞踏」として、絶えず形を変えゆく官能的な水母の姿態や、次から次へと胤を宿す愛母の器³²⁾に重なるのである。

結.

メタモルフォーズの可能性を探ることを舞踏の理念としていた土方は、その可能性を保障する原理がいかなるものであるかを覚っていた。本論ではそのことを土方のテキストの分析を経て明らみに出した。あるエッセイ(「精神と肉体 四次元の舞踏」)の表題からも窺えたように、土方は「舞踏」を語ることから、心と体の関係について彼なりの思惟を示しており、そこには、現在の諸性質とともに形をなす表象が含まれている。水や空気の流れに乗る運動体がその時その場の運動性を可視化しているように——土方自身の口からヴァレリーの「クラゲ」が語られたことを想起されたい——、「どこから来て、どこに向かうともしれない」今ここの行為の本質的表象として³³⁾、「クラゲやたんぼぼ」が描かれていた。そのイメージは、さらに一步解釈を深めれば、創造の現場の理として土方が理解していたものと言えよう。「一寸先は闇ですから、ある目的性をもっては、踊りというのは、どうしても遅れてしまうんですね」(II 17)という彼の言葉に象徴されるように、舞踏は本質的に現在の、無目的な行為の極限としてある³⁴⁾。測定から逃れ、あるというほどにはまだなく、ないというよりはある…創造の現場におけるそんな未完で不定形な存在の表象が、洋の東西で共有されている。

さて、こうして見ると、今まで舞踏のローカルな身体のあり方については度々指摘されてきたものの、土方には実は普遍的な「ダンス」への希求があることが分かる。そしてその見解をもとにすれば、今日の「舞踏」の意味は些か狭くなりすぎたのではないかと切言されても良い。舞踏の

形骸化を嘆く声は止まないけれども、実際、「身体」と同様に)舞踏する「精神」のありようをも視野に入れるならば、すなわち、「そんなになつたらもう全然、踊りの稽古なんかいらんじゃあないか」と土方が大言していたあの舞踏的な精神のありようをも慮るならば³⁵⁾、舞踏の潜在力は今も開き得ることに気付くのではないだろうか——例えば現在、ヨガやゆる系の脱力体操ないしは瞑想(メディテーション)を基礎訓練に取り入れているコンテンポラリーダンサーの多いことには注意が向くであろう。今日のダンサーの活動には、小論が捉えた「舞踏」の意味と相関するものがある³⁶⁾。筆者のこれからの務めは、そうしたコンテンポラリーダンスの動向を踏まえながら、「ダンス」の外延を広げるべく、アートのみならず福祉や教育など、ダンスの技術を生一般のアルスへと解放する動きに迫ることである。その際には、かつて舞踏の技術が療養の文脈で活かされた実例などを知悉することが必須となるだろうが、その点を今後の課題として本稿を閉じたい。

(大阪大学大学院国際公共政策研究科
稲盛財団寄付講座 特任助教 とみた・だいすけ)

【参考文献】

- 朝日新聞出版(編, 2009), 『ママ, あのね。子どものつぶやき』, 朝日新聞出版(朝日文庫)
- ボヴェ太郎(2009), 『STUDIO VOICE』(文・インタヴュー 藤澤悠里), 9月号(405号), INFASパブリケーションズ, 129頁
- ボヴェ太郎(2010), 「特集:コンテンポラリーダンス 第三回神戸芸術学研究会報告「場との交流——いま・ここで生まれる何かを求めて」」(文責 秋吉康晴), 『美学芸術学論集』第6号, 神戸大学芸術学研究室, 64-72頁
- 土方巽(1985), 「極端な豪奢・土方巽氏インタヴュー」, 『W-Notation』No. 2 所収, UPU, 2-27頁
- 土方巽(2005a), 『土方巽 全集 [普及版] I』, 種村季弘 他 編, 河出書房新社
- 土方巽(2005b), 『土方巽 全集 [普及版] II』, 種村季弘 他 編, 河出書房新社
- 市川雅(2004), 「肉体が思想に昇華」, 『土方巽の舞踏 肉体のシュルレアリスム 身体のアントロジー』所収, 川崎市岡本太郎美術館 慶應義塾大学アートセンター編, 慶應義塾大学出版会, 149頁(初出は1972年10月31日の読売新聞)
- 池宮中夫(2011), 「空けたら終う身体」, 『セルフ・コーチング・ワークショップ (Self-Coaching Workshop 2010)』, 印牧雅子, 岡本拓編, ボディ・アーツ・ラボラトリー, 18-23頁

- 稲田奈緒美 (2008), 『土方巽 絶後の身体』, NHK出版
- 石原慎太郎 (2004), 「土方巽の怪奇な輝き」, 『土方巽の舞踏 肉体のシュルレアリスム 身体のオントロジー』所収, 川崎市岡本太郎美術館 慶應義塾大学アートセンター編, 慶應義塾大学出版会, 20-24頁
- 垣内友香里 (2011), 「個性と模倣の考察——小作品を創る」, 『セルフ・コーチング・ワークショップ (Self-Coaching Workshop 2010)』, 印牧雅子, 岡本拓編, ボディ・アーツ・ラボラトリー, 14-17頁
- 神村恵 (2011), 「空間と自分を見比べることから」, 『セルフ・コーチング・ワークショップ (Self-Coaching Workshop 2010)』, 印牧雅子, 岡本拓編, ボディ・アーツ・ラボラトリー, 6-9頁
- 木村覚 (2005), 「「死者」とともに踊る——暗黒舞踏の方法における一局面——」, 『死生学研究』2005年春号所収, 東京大学大学院人文社会系研究科, 348 (43) -332 (59) 頁.
- 甲野善紀・内田樹 (2010), 『身体を通して時代を読む 武術的立場』, 文芸春秋 (文芸文庫)
- 國吉和子 (2004), 「病める舞姫」, 『土方巽の舞踏 肉体のシュルレアリスム 身体のオントロジー』所収, 川崎市岡本太郎美術館 慶應義塾大学アートセンター編, 慶應義塾大学出版会, 63頁
- 國吉和子 (2011), 「『病める舞姫』試論——そして絶望的な憧憬」, 『土方巽——言葉と身体をめぐる——』, 京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編, 角川学芸出版, 171-204頁
- 松田浩則 (2005), 「ヴァレリーあるいは踊るクラゲをめぐる幻想」, 『ポール・ヴァレリー セレクション下』所収, 平凡社 (ライブラリー), 289-302頁
- 三上賀代 (1993), 『器としての身体 土方巽・暗黒舞踏技法へのアプローチ』, 波書房.
- 三上賀代 (1998), 「野口体操の社会的影響 ~舞踏グループを中心に~」, 『体育の科学』Vol. 48, 2月号 特集 ボディワークの世界 所収, 杏林書院, 134-138頁
- 三上賀代 (2006), 「土方巽・暗黒舞踏の受容と変容 (3) 身体, 言語, イメージ ——野口体操と三木形態学を手掛かりに」, 『京都精華大学紀要』第31号所収, 133-154頁.
- 宮本省三 (2008), 『脳のなかの身体 認知運動療法の挑戦』, 講談社現代新書
- 中村雄二郎 (2000), 『共通感覚論』, 岩波現代文庫 (初版は岩波現代選書にて1979年)
- 貫成人 (1996), 「舞踊の現象学に向けて」, 『美学における感性・身体・共同体 第46回美学学会全国大会におけるワークショップの論集』所収, 東京大学大学院人文社会系研究科美学藝術学研究室, 226-234頁
- 小川水素 (2011), 「GRIDの作り方」, 『セルフ・コーチング・ワークショップ (Self-Coaching Workshop 2010)』, 印牧雅子, 岡本拓編, ボディ・アーツ・ラボラトリー, 46-51頁
- Pérez, C-P. (2010), *Les infortunes de l'imagination*, Saint-Denis: PUV
- Pouillaude, F. (2009), *Le désœuvrement chorégraphique: étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris: Vrin
- 笹井宏之 (2011), 『ひととさらい』, 書肆侃侃
- 白井剛 (2004), 「丘サーファー」, 『舞台芸術』05所収, 京都造形芸術大学 舞台芸術研究センター, 147頁
- 富田大介 (2010), 「P・ヴァレリーにおける運動的陶酔のメカニズム——「私」を脱して自走する踊りの考察に向けて: 「魂と舞踊」「ダンスについて」「ダンスの哲学」読解——」, 『美学芸術学論集』第6号, 神戸大学芸術学研究室, 21-37頁
- 富田大介 (2011), 『習慣の原理についての一考察——「心体操」の理論的基礎付けに向けて——』, 神戸大学大学院文化科学研究科にて受理された博士学位論文
- 宇野邦一 (2004), 「<風の関節を折る>言葉と舞踏」, 『土方巽の舞踏 肉体のシュルレアリスム 身体のオントロジー』所収, 川崎市岡本太郎美術館 慶應義塾大学アートセンター編, 慶應義塾大学出版会, 106-108頁
- Valéry, P. (1957), *Œuvres*, tome I, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»
- Valéry, P. (1960), *Œuvres*, tome II, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»

¹ 土方の発言と文章については、ほぼ『土方巽全集』(普及版二巻分I = 2005a, II = 2005b)に拠っている。全集からの引用に際しては、基本的に題や年も付し、それに続けて巻と頁を記した。その他の資料については、リスト方式にて略記した。なお、本稿では「身体」や「肉体」などいわゆる「体(體)」にあたる語彙が頻出する。筆者においてそれらの語彙の違いは修辞上の理由であることを断っておく。土方の文章や発言にはこれら複数の語彙が使われるが、その使用法は木村2005:336(55)でも指摘されるように、「首尾一貫しているとは言いがたい」。以上を念頭に置いて読んで頂きたい。

² Cf. 三上1993:97, 2006:142.

³ 「私が物をつかもうとすると、つかもうとするとまた次の手がすがって、手が手を追って手ボケになってしまってなかなか物に到達しない。[…略…]それは私が発見したんじゃない、そういうふうに身体の作りが出来てしまっている」(「風だるま——

舞踏懺悔録集成」（講演），『現代詩手帖』（思潮社），1985年5月号初出，II 118-119）。

4 仮にテキスト上の「舞踏」と実際の「舞踏」とが峻別されるならば，小論は前者の研究に限定される。しかし，例えば『病める舞姫』について國吉和子が一言しているように「暗黒舞踏と同じ根幹から著されたもの」（國吉2004：63）として，土方のテキストを考えることもできる以上，そのような「舞踏」の中へと入りこみ，その中核の概念に新たな意味を付与することは有意義な仕事だと思われる。この点については註の11も参考にされたい。

5 それは同時に，重要なながらも，今日までさほど深く省みられることのなかったテキスト「遊びのレトリック」（原題「精神と肉体 四次元の舞踏」cf. I 236-242, 392）の読解に私達を誘う。

6 宇野亜喜良との対談も参照のこと。「宇野：「〔…略…〕ふくよかなパンをかいているんだけど穴ほこを克明にかいたために石になっちゃうとか，そういう情念的なもので当人も知らないうちに何か変形していくメタモルフォーゼみたいなものがありますよね。それも土方さんの中にあるという感じがするんですよ。」土方：「ありますね，そういうことの原理といえますか，私が私でなくなる瞬間をはいせつておりますね」（II 31）。

7 小論は基本的に土方のこの言葉に信憑性を認め，彼が舞踏の内的論理を深めたと目される1960年代末から，その思想には筋（ロジック）を読みとれるという立場をとる（一つの大きな転換点と言われる公演「土方巽と日本人－肉体の叛乱」は1968年10月）。土方のクロニクルについては，稲田奈緒美の労作「土方巽 絶後の身体」（稲田：2008）を参照されたい。

8 朝日新聞の「あのね」欄に定期的に掲載される子供のつぶやきには，土方の好みそうなネタが豊富にある。自分の身体（運動）を他人のように扱うことについてはとりわけ次の例など。「七五三で初めて足袋をはいた。ほかの指とは別になった親指を見て，「おとうさん指が さびしいって言いよるよ」（山口市 藤井愛子・3歳），「祖父と散歩。コースを変えて坂道を登った。「きょうのさんぽ 重たいね」（福岡県小竹町 遠竹優那・2歳）」（cf. 朝日新聞出版社編2009：175, 183）。土方が見聞したという，自分の足指に食べ物を与えようとする幼児の話もこれらの例からしてあながち法螺ではないことが推察される。

9 「これは外から見たらわからないでしょう。ところが私は必死にそういうことと格闘していたわけだ」（II 117）。

10 Voir particulièrement Chapitre I «L'Imagination Baudelaire» (cf. Pérez 2010 : 37-57).

11 数頁捲ただけでもそのことは首肯されると思われる。「歩きながら躓き転ぶす前に，あっさり花になってしまうような〔…略…〕」（『病める舞姫』，1983年，I 14）。「〔…略…〕薄暗がりに炊かれた釜から吹きあがる湯気に吹かれていると，喰い気がなくなり，考えることも湯気のようになり，作り話のようなからだに育ってゆくのだった。こうして私は湯気にも掠め奪われてしまっていた。掠め奪われ，またすでに踊られてしまっているのに〔…略…〕」（ibid., 16）。「からだを知らない所へ連れて行こうと，怪しい火照りが，空のつくりをはずしたり，骨で風の関節を折るような真似をさせていた。〔…略…〕癖になったようにこんなことに熱中していると，から

だがなんだか，濾されたようになっていたのだろう，下腹の辺りから雪が降っているような，空模様を着込んでしまうのだった。〔…略…〕せばめられた額が，そのまま空の隙間に繋がっているような顔の中や，脇腹のあたりに楽隊めいたものを貯えた私は，時折り敏捷な怯えをみせたりしていた。お日様がかげると，気持ちもかげって，そのままからだに似てくるのだった」（ibid., 33-34）。そしてこうしたことは，日々の土方の生活にもつながるところがある。「〔老人ほど面白いものはないな。あいつらの動作の中には，人生かけて来たいろんな行為の凝縮があるの。たとえば，風呂で手で水をすくって扱うにしても，奴らには，水も重いんだよね。若い連中とはすくった水を運ぶ角度が違うのよ〕／いったん彼がそんなしぐさをしてみせると，その瞬間彼は八十の年寄りになり切ったものだった。写真集の中の高い稲架の頂上にとまるカラスになりきったように」（石原2004：24）。作家の言とはいえ，このような証言を考慮するならば，テキスト上の舞踏と実際の舞踏とを峻別することは，やはり難儀のように思われる。宇野邦一の「＜風の関節を折る＞言葉と舞踏」（宇野：2004）も参照されたい。

12 ここで体や身や身体感覚という言葉で筆者が言い表したいのは，昨今の語彙でいうところの「体性感覚」である。諸医学辞典の解説では未だまちまちであるが，筆者は体性感覚を，表面の感覚である「触覚（触感），圧覚（圧力感），温度覚（温冷感），痛覚（痛み）」と，深部の感覚である「運動覚（関節角度の位置と動く方向や速度感），筋感覚（筋肉の収縮感と重さ）」と考えている。「〔…略…〕体性感覚はこのように表層感覚であるとともに深層感覚であるから，一方で視覚，聴覚，嗅覚，味覚など〔の特殊感覚〕と結びついて外部世界に開かれているとともに，他方では内臓感覚と結びついて，暗い内部世界へも通路を持っている」。宮本2008：34，および中村2000：118を参照されたい。

13 「〔…略…〕私は，眠っているのに起きているような赤子の目玉の細い視線で自分を覗いているんですね。ですから，私は舞台上に立っている時も全部自分を覗いているんですよ。お客さまは私の体を見ているかもしれないけれども，踊っている体を私はじーっと覗いているんです」（II 156）。

14 前註13を参照。

15 1969年のエッセイ「肉体に眺められた肉体学」も参照のこと。その中で土方は，ニジンスキーに触れながら「肉体に眺められた世界とは，世界に飛び込まれた肉体である」（I 220）とも言っている。

16 土方はそのことを次のように言い換えている。「舞踏を修得する際に極めて大事なことは，同じことが二度おこりうというメカニズムに抵抗する作業である」（「包まれている病芯」，1977年，I 247）。

17 前節冒頭，澁澤龍彦とのインタビューを参照のこと。

18 次節の「舞踏の訓練」についての考察は，三上賀代の諸研究に負うところが多い。この主題において，彼女の著作を軸とすることに疑問を感じる人もいるかもしれない。土方の長年にわたる活動の中で，その後期に数年間稽古を受けたのみの，言い換えれば，彼の舞台に一度も出演したことのない舞踏家の著作を根拠とするのは危うい仕事ではないかと。しかしながら，筆者の管見の限りでは，土方の弟子が著述したもののなかで，三上の研究は最もまとまって引用のできる言葉（研究成果）を紡いでいると判断され

た。「肉体の諸部分が絶えずあらゆる方に走りかねない不均衡を示しているにもかかわらず、その不均衡を自身の肉体的なかに包み込むことは難事であり、土方ならではのできないことである」という市川雅の青紫に当たる評 (cf. 市川2004: 149) に呼応する研究内容が、三上の著作にはある。

¹⁹ このことは人間以外のものに「なる」という訓練においてはより徹底される。次の貫の解釈は正鶴を射ている。「牛になる」というエクササイズの場合には「重さが運ばれる」「背中しなやかさ」「腰の羽」「頭にダリア——頭が下がる」「背中にこびとが走る」「左足のバツタ」(同書『器としての身体』(三上1993), 110-111) という指示が口頭で与えられるという。／[…略…] また、「牛になる」ための指示の後半は、形態を模写したものではなく、むしろ各部位の内受容的所与にかかわるものである。「背中にこびとが走る」と指示された舞い手は、牛の背中にこびとが走っている様を想像するのではなく、牛になろうとしている自分の背中にこびとの走る足の動きを内側から感じなければいけない。自分の背中にこびとが走る感触を想像した途端私の身体はおのずとそのあり方を変える。[…略…]／[…略…] 土方の指示は「言語」によるとはいえ、それは「なる」相手を単に名指したのではなく、それになるためにどうすればよいのかを事細かに記述する点で、「風になってごらん」とか「空気になる」といった類の指示とは明白に異なっている。また、通常の行為の記述が結果(「自転車に乗る」)のみを記述するのに対して、土方の言語は結果を出すための各部所をいちいち分節する(貫1996: 231-233)。

²⁰ ただし、三上は「そうした眼の無限の増殖、つまり身体意識の「無化」の果てに「無尽蔵な世界」が現れてくるのではないかと推論しているが、ここには些か論理の飛躍があるように思われる。「無限の増殖」と「無化」は同じではないだろう。それは例えば多国籍が無国籍と同じではないことと同様である。

²¹ このことは武道の訓練においてもしばしば指摘されることだろう。いわゆる「身体を割る」ことの効果である。甲野善紀の次の言葉を引いておきたい。「それに対して私が言っているのが、「身体を細かく割って小魚の群れが隣間に向きが変わるように」ということです」(甲野・内田2010: 36)。

²² 佐藤健によるインタビュー「暗黒の舞台を踊る魔神」, 1969年, II 16.

²³ それは言い換えれば(とくに舞踏においては)運動の目的を身体に内在化させることでもあり、ある外的目的に対する運動機能を不全にさせることでもある。「お前、手だなんていっているけど、それは手じゃないのだよ、とばらばらに解体するわけです。手ほけにしてしま」(宇野亜喜良との対談「暗闇の奥へ遠くの聖地をみつめよ」, II 37)。

²⁴ これは先に筆者が、迷走の習慣化(自動化)について述べたことと重なる。とはいえ、すぐ後に展開するように筆者は土方の舞踏論(文章や発言)を身体論としてではなく心身関係論として読む。その限りでは三上と筆者は立場を異にする。「土方は、舞踏の根本理念について、次のように語っている。「自分の踊りは決して古典舞踏に対するアンチではない。むしろ人間概念の拡張であり、動物も植物も生命のない物体もふくめた、あらゆるものに人間の肉体をメタモルフォーズ(変身)する可能性を発見すると

いうことに、自分の舞踏の根本理念を置いている」(三上1993: 76, 強調は富田による)。この「根本理念」に適う表象が、メタモルフォーズの可能性を保障する原理、すなわち「精神」と「肉体」に先立つ心身の共通枠としての「器」、というのが小考である。

²⁵ 土方自身の言葉で言えば「時間と空間がお手手繋いで、持っていた羊羹」(II 138)である。

²⁶ 2009年3月6日に慶応大学三田キャンパスで見える機会を得た山本萌(金沢舞踏館)の歩行は、「灰柱の歩行」と言えるものだったように思う。その歩行に漂う緊張は、粉粒の集合のような筋肉が、外の多数の力学と絶妙なバランスをとることで持続されているようであった。山本自身が予期せぬところへ運ばれる、と観る者に直観させるこの歩行は、筆者のこれまでの考察の言葉を用いるなら、(神様に触れる)欺かれ易い精神と(世界に飛び込まれた)迷走する肉体との優れた共同作業の成果であり、まさに舞踏家が騙されながら自身を取り巻く世界と無媒介に触れ合っている瞬間の行為である、と評することができる。

²⁷ Cf. 富田2011: 1-17. その拙論の内容は富田2010に加筆したものである。

²⁸ Valéry 1960: 1169-1173.

²⁹ Valéry 1957: 1390-1403.

³⁰ Pouillaude 2009: 37.

³¹ Valéry 1960: 1173.

³² 「お袋の話を見せて下さい。まあ、お袋の話ってわけじゃないんですがね、もう雪はボタボタボタボタと降るし、お袋はボタボタボタボタと子供を生むんですよ。だって十一人ですもの。私は末っ子です。[…略…] まあ十一人もいれば、姉はんもいるし、兄ちゃんもいるわけだ。その兄ちゃんもみんな兵隊へ行くんです。すると親爺が猪口でちよっと酒を飲ませるんですね。「しっかりやっつてこい」と、まあそう言ったかどうか。それで酒を飲んで真赤になるわけですよ。[…略…] それで帰って来ると骨箱の中に砂が入っているんだよ。行く時に真赤になって帰る時は砂になって帰って来る。その時、ああ形つてもは、消えるから現れるんだな、消えることによって形つてものははっきり鮮明になるんだな、なんてことを、当時は考えませんよ、当時考えないけど年頃になるとそういうことを考えていた。お袋もそう考えていたかなあ」(「風だるま」II 118)。

³³ 「踊るクラゲ」について思惟を巡らせたヴァレリー研究者の次の一節は、その意味で土方のことをも代弁しているように思われてならない。「自分の身体の外側からその行動の正当性を保証してくれるような座標軸や基準軸となりうる地や足場や舞台を取り除くとともに、自分の身体からも、骨や関節や結合や体節をなくしてしまったクラゲは、水との一体感を味わいながら、房飾りや皺といった髪そのものの身体を思う存分動かしている。こうした収縮・伸縮による連続的な形の生成を、ヴァレリーは、活発にして優雅な、そして官能性をも加味した創造行為と見なしていた。[…略…] ヴァレリーは、なんとしてもこのような不定形の存在を必要とした。彼は空や海の動きを見ながら、あるいは[…略…] 机の前の不動の白壁を見つめているときでさえ、どこから来て、どこに向かうともしれない線の喧噪に立ち会っていたはずである」(松田2005: 298-300)。創造のプロセスに身を置くこと。土方が「私は絵は飾ってみないで、全部裏にして上からのぞくんです

よ。絵かきが最初に絵をかく状態にして鑑賞する」(II 38) とか、「その鳥は画家が一人一人工夫した鳥なんです。それを自分の身体に置きかえますと、画家のイメージが、鳥までさかのぼった線とかが、ちゃんととどれるんですね」(II 84) と言うのもさほどの誇張ではないように思われる。

³⁴ 「[…略…] 人間のアクションというのは、一つの無目的性がある人をつき動かすとエロチックになってくる」(II 40) という土方の言葉にもあるように、そしてヴァレリーもまた踊るクラゲが「エロスの夢へと化す」(Valéry 1960 : 1173) と暗示しているように (cf. 富田2011:11), 目的内在型の運動(ダンス)には「エロス」というトピックが絡んでくるが、本稿は構成の都合上、それについては指摘するに留めるほかない。

³⁵ 解釈の視点は筆者と異なるが、國吉和子はこのことの重要性に気付いている。土方の「浮かれいかだ」(II 118-119) の比喩から、例の蚕の噛み音に引き付けられる「昼寝をしてる男」の件を経由して、『病める舞姫』に話をつなぐ思考がそれを伝える (cf. 國吉2011 : 182-187)。そしてこのことはひょっとすると、天逝の歌人笹井宏之の言葉に集約されることなのかもしれない。第一歌集のあとがきより。「療養生活をはじめて十年になります。[…略…] 短歌をかくことで、ぼくは遠い異国を旅し、知らない音楽を聴き、どこにも存在しない風景を眺めることができます。／あるときは鳥となり、けものとなり、風や水や、大地そのものとなって、あらゆる事象とことばを交わすことができます。／短歌は道であり、扉であり、ぼくとその周囲を異化する鍵です。／キーボードに手を置いているとき、目を閉じて鉛筆を握っているとき、ふっ、とどこか遠いところへ繋がったような感覚で、歌は生まれてゆきます。／それは一種の瞑想に似ています。どこまでも自分のなかへと入ってゆく、果てしのない」(笹井2011 : 102-103)。

³⁶ 本稿が「舞踏」に捉えた内-外の直接的交流(としての創造)という観点、今日の幾人かのコンテンポラリーダンサー／振付家の関心と響き合うように思われる。例えばボヴェ太郎は次のように言う。「[…略…] 環境の微細な変化に対して無意識のうちに身体がいろいろな調整をしている […略…] そういった身体の繊細なチューニング能力に興味を持つようになり、その現象を出発点にした創作に取り組むようになりました」(ボヴェ [文責 秋吉] 2010 : 69)。「たとえば、川の流れがありますよね。流れのなかに、ふっと渦巻きが生まれる事があるじゃないですか。渦巻きというのは、ひとつふたつと数えることはできるけれども、渦巻きという「モノ」が存在しているわけではなくて、川の水の流れと、水底の石との関係性の中でふっと生まれた現象ですよ。それは数えられるけれども、いつの間にか消えて川の流れに戻ってしまう。踊りも、まさにそういう現象なのです。主体が作り出す「モノ」ではなくて、現象として現れてくる「コト」として私は捉えています。その上で、振付家としては、どうしたら美しい渦巻きが出来るのだろうと、考えるわけです」(ibid., 70)。また白井剛は、「内側の変化に集中しつつも籠らないよう逆に意識はやや散漫に。集中しながら散漫にする。自分に隙を作る。向けられている視線との関係を皮膚感覚で不安定な状態に保つ。[…略…] 場と自分のリアリティーを引き受ける […略….]」と記す (cf. 白井剛2004 : 147)。彼らの舞台上

でのリアリティーは、どのような状況でも同じものを見せるというように自己にあらず、むしろ踊る現場の(今ここの)性質と不可分な、自-他の関係の内に求められている。こうした、自身と環境との「チューニング」に踊りのリアリティーを感じるコンテンポラリーダンサー／振付家は少なくない。手塚夏子や小川水素はそのチューニング課程そのものを舞台に乗せし(手塚夏子「人間ラジオ2」、神楽坂die pratzte, 2009年7月25日15時30分開演の回を觀賞, 小川水素「arms」、中野Raft, 2010年8月15日15時開演の回を觀賞), また、小川を含む幾人かのワークショップレポートからも(神村 2011 : 6, 垣内 2011 : 16, 池宮 2011 : 20, 小川 2011 : 46), 今日の振付家が、意志的な放心と脱力の技術を通して、その時の状況や状態を踊りに活かすう態勢を養っていることが窺える。