

## 宇野邦一著『土方巽——衰弱体の思想』

三浦雅士

## 文学的あまりに文学的な！

宇野邦一の『土方巽——衰弱体の思想』は、これまで書かれたエッセイを集めたものだが、巧みに編集されていて一冊の書物としての結構が整っている。それでも、『みすず』に2015年から16年にかけて連載された第二部「土方巽の謎」が際立っており、とりわけその最後に置かれた書き下ろし「舞踏論のためのノート」が著者の立ち位置を端的に示していて、いわば本書の序のような役割を果たしている。

宇野は友人なので忌憚なく書く。

「『病める舞姫』を読みとく作業を、難解な言葉の壁に突きあたりながら何度も繰り返してきたのだが、何よりもまず舞踏のジャンルをはるかにこえた土方巽の表現の核心を見極めたいという思いで、私はこれを試みてきた」というのが、「舞踏論のためのノート」の出だしである。ここには、土方の舞踏をライブでは見ていないという一種の引け目と、むしろそれを見ても自身の強みとせずにはおかない気迫が漲っている。

宇野が土方にこだわるのは、晩年に親しく接して、他の誰にも引けを取らないほどにも深く言葉を交わしたという自負が、おそらく、土方から受け取ったものを何がしか後世に伝えねばならないという負債とも重なって、自身のなかに強く根を張っているからである。

出来上がったものはしたがって、文学的あまりに文学的なものとなっている。だが、私の考えでは、それは欠陥ではない。逆に、もしもかりに本書に瑕瑾があるとすれば、さらにいっそう文学的でなければならなかったということに尽きるだろう。

私もまた土方の舞台を多くは見えてはいない。だが、1973年渋谷パルコの西武劇場で行われた公演『静かな家』は見えていて、ほとんど半世紀に近い昔のことながら、鮮明に記憶している。

この公演で私は何よりも土方の知的構成力に圧倒された。

たとえば、芦川羊子ひきいる群舞すなわちコール・ド・バレエが凄かった。群舞とは構成力以外の何ものでもないわけだが、その群舞をパフォーマンス全体のどこに置くかというその配置も凄かった。あるいは、最後に「アメイジング・グレイス」の鳴り響くなか、ただ舞台を斜めに横断してゆくだけのソロを自分が踊る——むしろ歩く——その終え方が凄かった。芦川の顔にも土方の歩きにも感嘆したが、しかしもっとも強く感じたのは、その非凡な構成力だったのである。それはキャンパスに色と形を配置してゆくのに似ていて、一度味をしめれば忘れられない芸芸であって、以後、ダ

ンサーは廃業してコリオグラファーに徹することになったというのも当然と思わせるほど素晴らしかった。土方が構成という仕事にほとんど性的な快楽を感じていたことは疑いない。

ちなみにその魅力の一端は、映像として残されている『痲瘡譚』に垣間見ることができているのだが、『痲瘡譚』がどちらかと言えば暗く湿っている印象を与えるのと違って、『静かな家』は、私の記憶では、明るく乾いていた。それこそ「美貌の青空」という形容がぴったりと思えるほどに。『静かな家』の「アメイジング・グレイス」にあたる曲が、『痲瘡譚』ではカントループの「バイレロ」（「オーヴェルニュの歌」より）である。ここにも私は卓越した構成力を見ないわけにはいかない。それは音楽による距離の演出であって、土方は観客に距離を取って見るように強いているのである。

舞踏を見続けているものには説明するまでもないだろうが、音楽は舞踏にあっては聴覚に奉仕するのではない。視覚に奉仕するのだ。音楽はダンサーを間近に見せもすれば遠くに見せもする。土方の音楽の選び方は的確であって、ダンサーが肉の次元で身近すぎるだけ、音楽によって遠ざけようとするのである。音楽について詳述する余裕はないが、「アメイジング・グレイス」も「バイレロ」もきわめてノスタルジックであって、土方が距離の心理的本質を熟知していたことを物語っている。「あゝ麗はしい距離、つねに遠のいてゆく風景……」（「母」より）と歌った吉田一穂と同じように。

日本にはダンサーはいてもコリオグラファーがないとはよく言われることである。コリオグラファーの要諦は、私見では、構成力にある。現代日本においてコリオグラファーの名に値するものがあるとすれば、天児牛大と勅使川原三郎の二人だけだと私は思っているが、彼らが他に抜き出ているのはその構成力においてである。構成力とは、観客を驚かせずにはおかない何かをパフォーマンスのどこに置くか、的確に判断する力のことである。つまり、観客の驚きを支配しようとする欲望のことなのだ。

驚くとはどういうことか。犬も猫も驚くが、不意を衝かれて驚くだけだ。ただ人間だけが、見方によって事物が違って見えてくることに驚き、かつそれを楽しむのである。事物が違って見えてくるその見方を操作可能にする——つまり意識化する——のが言語能力なのだ。要するに、言語とはその核心において驚きをもたらす能力にほかならない。すなわち遊びである。この遊びを労働に変えたのが農業であり工業だが、ここではそこまで触れる必要はない。驚く力とは畢竟、言語の力に

ほかならないことを指摘すれば足りる。

天児も勅使川原も、直系とは言わないまでも、土方の系譜に連なる。すくなくとも、バレエやモダンダンスの系譜ではない。なぜ、現代日本においてコリオグラファーの名に値するものが、バレエでもモダンダンスでもない、暗黒舞踏、というよりは端的に土方の系譜に連なるもののみなのか、ということは、熟考に値する問題であると私は考える。そして、その答えは、言語に収斂する、と、私は考えている。

土方はなぜ言葉まみれにならなければならなかったのか。それは舞踊こそ言語現象の端緒だと直観していたからである。天児や勅使川原が、私の考えでは、土方直系と言っていいのは、身体の動きの細部がどうのこうのということではない、まさにこの考え方を引き継いでいるからなのだ。つまり、バレエやモダンダンスの領域には、舞踊の中心には言語が潜んでいるのだということについて、土方、天児、勅使川原ほど真剣に考えるコリオグラファーがいなかったということである。言語に対する怖れがなかったのだ。

宇野は吉本隆明の土方論を引いて称揚しながらも、吉本が土方の文章を舞踊のメタファーと見なすことには強く反発している。私は宇野の見解を肯うが、同時に、吉本がなぜ自身の言語論の核心すなわち言語とはもとメタファー——シュルレアリスム風に言えば異質なものの出会い、チョムスキー風に言えば併合——であったとする考え方にまで引き返して論じようとしなかったのか不思議に思う。

当然のことだが異質なものは語と語だけではない、何よりもまず言葉と物——とりわけ身体——そのものがまるっきり異質なのだ。その異質なものを結びつけたのが舞踊なのであって、それが言語の端緒なのだ。

ちなみに言語学者に抗って一言しておくが、チョムスキーの言う併合——典型的には名詞と動詞の併合——の前にはまず分離があったことを忘れてはならない。リングという概念は、それは食べられる、掴め、齧よ、噛め、呑みこめ、という概念と不可分であったと考えるほうが自然だからである。掴め、挽ぎ取ってみんなのもとに運べ、でもいい。これらそれにともなう可能な動き——動詞の前段階——のすべてを分離し拭い去って、リングという名詞が成立するのである。それは簡単なことではない。

指差しが名詞の成立を意味するなどという単純な話ではないのだ。指差しすなわち名詞の成立そのものが身体——動くことすなわち動詞と不可分なものとしての身体——との始原的な葛藤——すなわち舞踊——のもとにあったことを忘れてはならない。

この分離によって人間が獲得した自由は驚異的なものである。リングはたんなる名詞となって他のあらゆる名詞および動詞と結びつくことが可能になったからである。それは投げられることも、

煮られることも、焼かれることも、集められることも、埋められることもできるようになった。それによって愛を告げることさえできるようになったのである。たった一つのリングが、膨大な動きのもとにある、すなわち膨大な舞踊に取り巻かれているということは驚くべきことである。

土方の語彙が異様なのは、この言語の始原を反復しているからである。幼児の言語習得と同じなのだ。

土方は、幼児と同じように、語が相手にヒットするかどうか試しながら前進しているのである。語が通用するということが、その語が相手の身体に受け入れられるということ、身体動作に転換できるということである。腑に落ちるとはそういうことだが、むろん、一度腑に落ちてしまえばそれは慣習に、すなわち符牒になり記号になる。相手の腑に落ちさせようとして舐めいているそういう言葉の群が、土方の文章であって、それが生きていくように感じられるのは、それらがみな稽古場で実践された言葉の群だからである——芦川であれ磨赤兒であれまず土方の言葉に魅了されたことの意味を考えてみるがいい。

土方は要するに、稽古場を世界へと拡張した、あるいは世界を稽古場に変えたのだ。そう言ってもいい。

土方だけではない。日本舞踊だろうがバレエだろうがピアノだろうが、いわゆるお稽古事という言葉は実際にはすべて同じである。土方だけが特殊なのではまったくないのだ。

秘伝と言われるものにはすべて土方と同質の言葉が漲っている。コツはそのようなかたちでしか伝授できないからである。

だが、お稽古事という言葉が特殊なのではない。むしろそのほうが普遍なのであって、人はそのことを忘れてにすぎない。符牒になり記号になった言語の次元、言語の磁場——普遍という幻想——から振り返ってそれを特殊と見なしているにすぎないのである。実際には、その次元、その磁場の基礎工事は特殊というほかない具体的な体験——しばしば幼児体験と呼ばれる体験——によって築かれているのだ。

土方のみならず、天児も勅使川原も、チューダーもマクミランもノイマイヤーも、ベジャールもピナ・バウシュも、おしなべて幼年時代を自身のコリオグラフィーの根幹に位置づけているのは、したがって当然と言うほかない。この幼年時代はフロイトの見出した幼児性欲をはるかに上回る広大な領域を形成しているのである。

幼児は腑に落ちることもなく喋るが、十に一つ、百に一つ腑に落ちることがあって、そのつどいわば脳と眼が輝いて前進する。幼児だけではない。不良仲間に入ったばかりの少年も、左翼運動に入ったばかりの青年も、場合によってはジュネのように刑務所に入ったばかりの不良も、みな同じだ。似たような抽象名詞すなわち符牒を操っているのである。

古来、宗教団体が抽象名詞を——多く身振りすなわち舞踊によって——血肉化させることで結束を高めたことも、結局は同じことなのである。土方もそれを独特に反復しているわけだが、そこで起こっていることの核心は言語と身体の結合以外ではないのであって、そういう意味では、誰もが舞踊の原初を反復しているのであり、これは人間に不可避のことなのだ。

宇野は『みすず』連載の第二回においてフーコーの「自己のテクノロジー」について触れている。自己のテクノロジーとは、突きつめれば、身体を完璧に支配することによって自分なるものを成立させる技術のことである。中国および日本の流儀でいえば「修身」だ。修身齐家治国平天下という考え方において、いまでは、飛躍と断絶は修身齐家と治国平天下のあいだに、つまり吉本の言い方でいえば自己幻想と共同幻想のあいだにあるかのように思われがちになってしまったが、そうではないというのが、晩年、古代ギリシアに学ぼうとしたフーコーの主張するところだったと言っている。

これは古代中国に学んでも同じことである。飛躍は修身そのものにあるのだ。身を修めるということは、たとえば、トイレの始末は自分ですということである。つまり、言語で身体を支配するということである。自分で自分の始末をつけるということは、簡単にいえば、自分で自分を飼い馴らすということ、家畜化あるいは奴隷化することである。人間は、自分で自分を家畜にすることができたからこその豚や羊や鶏——土方がこだわった動物たち——を家畜にすることができたのである。奴隷にすることができたからこそ、人の奴隷になることもできれば、人を奴隷にすることもできたのだ。

自分で自分を飼い馴らすことを上品に言えば、精神が身体を支配することである。その表われが、これも土方がこだわった、化粧であり入れ墨であり装身具であり衣裳である。人間は自分を奴隷化することによって精神を獲得することができたという事実は記憶に値する。自分の身体を獲得する——たとえば美醜を気にする——のはその後なのだ。精神と身体の分割、言語の獲得、家畜および奴隷の成立は一連の出来事であって不可分である。一望監視方式など、その系のそのまた系にすぎない。

舞踊は、この機微のすべて、つまり人間が人間になった経緯のすべてを体現している。舞踊は、言語によって自分を奴隷化できるようになったその地点にありながら、一方ではそれ以前の始原へと下り、他方ではそれ以後の頂点へと上りつめるその技術のことにほかならない。すなわち人は、舞踊によって、言語を獲得する以前の彼我一体のエクスタシーとでもいうほかない状態へと下り、同時に、冴えに冴えた意識で自分の身体を完璧に操作することによって、信じられないほどの身体芸を披露する極点へと上りもするのである。舞踊

が古代宮廷において多く奴隷や奴婢によって舞い踊られたことにも、多くの真実が隠されていると私には思われる。

宇野は『みすず』連載の第五回で受動と能動の問題に触れている。それ以前にも触れているが、ここで際立つのである。たとえば、ダンサーからコリオグラファーへ転身する土方において「肉体に眺められた肉体学」、「人を泣かせるようなかただの入れ換えが、私達の先祖から伝わっている」といった言葉が増えていることに注意を促している。そのうえで、「肉体を眺めることは、むしろ眺められることである。踊ることは踊られること、私が世界に飛びこむ前に私は世界に飛びこまれている」という簡潔な言葉を記している。

これが、人は自分を奴隷にできたからこそ、人の奴隷になることも、人を奴隷にすることもできるようになったのだという問題と、同じ構造を持っていることは言うまでもない。奴隷にする者と奴隷にされる者、使う者と使われる者というこの反転が、言語によって惹き起こされたこともまた言うまでもない。

もちろん、受動と能動の問題はそのほか以前、人間以前からある。肉食動物は草食動物を追うとき相手の身にならなければ追いきれない。逆も真。草食動物もまた逃げ切れないのである。生命現象は相手との入れ替え可能性を考えるようになって飛躍することになったと言うべきだろう。入れ替え可能性が成立するためには両者を俯瞰する眼が不可欠である。ここでは詳述しないが、言語はこの俯瞰する眼という仕組の延長上に成立したと考えるべきだろう。

俯瞰する眼によって成立した言語は、自他の入れ替え可能性を受動と能動という言語操作の問題として対象化した。そしてこのとき、人は、自他のその「他」が、獲物のみならず、空でも地でも山でも川でもありうることを発見したと考えることができる。人は、なろうと思えば他人のみならず、狐にも鹿にも富士山にも太平洋にも、そしてむろんリングにもなれるのである。おまへはリングになるそのなりきりかたが足りない、と叫ぶことさえできるのだ。そこで会得されるものこそ言語の本質なのだ。

芭蕉ではないが、こうして人は、松を知るには松になり、竹を知るには竹になる技術を手に入れた。この延長上に、土方が稽古場で発していた言葉や、文章に書き残した言葉があることは明らかであると思われる。そしてこのような言葉こそ彼の舞踏の骨格を形成したこともまた明らかであると思われる。

私は、土方に起こったことと同じことが、たとえばバランシンが『セレナーデ』を作ったとき、あるいはベジャールが『春の祭典』を作ったときにも起こったことを疑わない。

宇野邦一に、さらにいっそう文学的な舞踊論を展開することを望む理由である。

(みすず書房、2017年2月刊行)