

「死者」とともに踊る

——暗黒舞踏の方法における一局面——

木村 覚

はじめに

もし身体運動¹⁾のひとつのスタイルとして「ダンス」なるものを想起するならば、いかなるひとも、まずはリズムカルで生き生きとした身体のありようをイメージすることだろう。ちなみに「ダンスdance」の語源を事典で調べれば「引っ張る、伸ばす」「緊張、伸展」等の意味であることが分かる²⁾。なるほど確かにダンスとは、伸縮する身体が躍動する生そのもの、あるいはその表現だとみなされよう。このことは誰も疑いを挟む余地のない事実であるように思われる。

だが、そのとき身体は本当の意味で生き生きしていると言えるのか。通念に逆らってこのような問いを発した者がいた。暗黒舞踏³⁾の創始者、土方巽（ひじかた・たつみ 1928-1986年）である。59年、三島由紀夫の同名小説を下敷きに、同性愛を主題にした『禁色』でスキャンダラスなデビューを果たした土方は、「反舞踊」とも称されるアヴァンギャルドで特異な踊りを世に問い、とりわけ68年のソロ作品『土方巽と日本人——肉体の叛乱』で頂点を極めた。その間、徐々に自らの舞踏観を明確にしてゆきながら、ソロ公演の後、自らが踊ること以上に弟子の薫陶に集中していくなかで土方は、既存のダンスの発想とは大いに異なる、それどころかその批判と捉えることも可能な、彼独特の舞踏論を構築していった。「[自分のダンスとは異なる]他の舞踏の場合、クラシックバレエでもスパニッシュでもある均一な方法論を外側から運動としてあたえる。それに飼いならすわけです」(2:16)⁴⁾。古典的なダンスがもっぱら身体に対し規則を強制的に型押ししようとするさまを、土方は、「戒律的」(2:47)と称し、また強制する規則に身体が従順であるようにしつけることを「飼いならす」と呼ぶ。M.フーコーの「従順な身体」をめぐる思考を即座に連想させもする、既存のダンスへの批判的な眼差しをもって土方は、これまでとはまったく異なった方法による、まったく新しいダンスを創出しようとしたのである。

『監視と処罰——監獄の誕生』(1975年)のなかでフーコーは、周知のように、学校、病院、軍隊などの場で行われていた統制を、17、18世紀において支配の

一般方式であった身体への規律・訓練をめぐる考察した。彼の直接の研究対象には含まれてはいなかったとはいえ、ダンスという場においても、規律・訓練による矯正は、当時大いに履行されていた⁵⁾。ルイ14世が1661年に、現在のパリ・オペラ座の前身となる王立舞踊アカデミーを設立して以来、バレエはプロ化の流れが強くなり、またそれに応じて技術の洗練と高度化が進むにつれて、身体は強烈な身体矯正のもとにおかれることになった。同時期に流行したいわばコルセットの如き規則を、身体は型押しされ、拘束される。バレエなどにあられる動きの美すなわち優美は、そのような規則の強制に応じながらなお、それによって硬直化せず、代わりに動きの自由をあらわすことが条件だと考えられていた⁶⁾。

ダンスの優美は、強制のもとにある自発性の仮象である。それは自由に見える。ただしこの仮象は、身体が強制されている事実の隠蔽によって成立したのではないか。こう批判することは可能だろう。土方はこう注意を促す。「外国の舞踊は人体工学で足は何十度開くと関節がこうなるとか、それではせまくて、堅苦しい、人を鋳型にはめてしまう」(2:43)。生き生きとして見えたダンスの背後には、飼いならされた身体が隠されている。既存のダンスをこのように批判することで土方は、「均一な方法論を外側からあたえる」場から身体を解放し、しかもその身体が新たに踊ること、またそこに生じる動きを救いだそうとしたのである。

その際、重要になるのは、生の対極にあると普通考えられる「不具」「病」そして「死」などの諸観念であった。このことは、土方の舞踏論を研究する上で看過出来ないひとつの大きな傾向である。通常否定的に捉えられがちな観念を、土方は、積極的にダンスの場にもち込む。「世界の舞踊はまず立つところから始まっている。ところがわたくしは立てないところから始めたのである」(1:233)。静止とみなされかねないほど極端なまでに微細な動き。あるいは「ガニ股」と称される、古の農村の老婆がとっていたような、深く腰を折った低い姿勢での震えた身振り。自由の表象であるような跳躍はなく、その代わりにこの踊りにあるのは、不治の病の床に沈んだかのような痙攣である。顔を白塗りにして白目を剥いた表情という最も際だった外観以上に、それら特徴的な身体の動きは、我々が一般的に「ダンス」といって思い描くどんなイメージともかけ離れてはいる。ただしそれが土方のダンスなのである。「私は嬉しいときに踊らないことにしているのだ。私には不可能なからだが与えられていてそれが踊りになった」(2:306)。むしろ「立てない」「不可能な」「不足した」身体こそ、既存の踊りに対するオルタナティヴを創出しようとした土方が目した身体なのである。

そのような視点から見れば、むしろこう言うのである、「自分の体の中に不足しているものを、不足は不足なりに、それ自体で自己充足であると言うことも出来ます」(1:175)、と。

このような価値の転換は、後に詳述する「肉体熟視」の方法から引き出されてくるものである。身体を飼い慣らされた状態にするダンスに対して、「私のは、はぐれている自分を熟視させる」(2:16)と、土方は言う。「一個の肉体の中で、人間は生まれた瞬間からはぐれているんですね。そのはぐれている自分とてくわすことです」(ibid.)。それはまた、死と生の現場としての身体に、我々が真正面から向き合うことを余儀なくさせるのである。

「踊りとは命掛けで突っ立った死体である」(1:234)。このあまりにも有名であまりにも不可解な言葉こそ、土方が死とともにある生として身体を捉え、しかもそこに独自の「踊り」を模索していたことへの端的な傍証だろう。本論考の目的は、彼の舞踏論を独自の死生観をもつものとして考察し、そこに求められた新たなダンスがまさにダンスとして、すなわち真に生き生きした動きのスタイルとして見据えられていた点を明らかにすることである。その際、土方が遺したテキスト群を主な検討の材料にする。ただし、そのなかに論理的に自己の舞踏を省みた厳密な意味で「理論書」と呼べるものはない。しかも、「理解困難なデタラメな言葉の魔術師」とも形容される土方である⁷⁾。彼の言葉から論理を引き出す試みには、大きな困難があることを覚悟しなければなるまい。とはいえ、「言葉によって舞踏した舞踏家」とも称されるほどに⁸⁾、土方は、独自の言葉遣いで踊りを言語化しようと奮闘した希有な踊り手であり、事実ダンサーとしては例外的と言うべき大量のテキストを残した。それらを手がかりに、本論考は、彼の思考を可能な限りテキストに則って、また可能な限りそれを論理的に読解しようと試みる。そこには、単にひとつのダンス理論を解明することに留まらない意義が、とくに死生学の構築を目指す我々の活動に重要な一論点がみとめられるに違いない。なぜなら、土方の舞踏論とは、「死」の観念から「生」を問いただすことによって、ダンスの動きに焦点を絞りながらも既存の身体観一般に再考を促し、通念においては隠蔽されたままであった真に生き生きとした身体を照らし出そうとした試みだからである。彼の思考は、芸術論という特殊な場からではあれ、我々の「生」や「死」の観念を拡張し、既成の死生観が課す頸木から我々の思考を自由にするのである。

1. 肉体熟視——舞踏教師としての「子供」と「死者」

すでに触れたように、西洋のダンスはもっぱら、外側から身体に規則を型押しする。その方法に対して土方は、自分の身体がはぐれている状態にあるという発見を通して、新しいダンス、身体の新しい動きの可能性を獲得する方法を模索した。さて、この方法には、土方が「肉体熟視」と呼ぶ、特殊な眼差しがともなっていた。「私のコミュニケーションの方法は、人間関係を外側に求めないで、一個の体の中でいつもはぐれている自分と出くわす、自主的にその人に出くわさせるようにするのです。たとえば、飼い慣らされた動作ばかりで生きてきてお前はずいぶんひどい目にあったのじゃないか、その原因はお前の肉体概念がいつもはぐれているんだといって彼の肉体を熟視させる方法をとるわけですね」(2:28)。

ダンスに限らず日常生活の動作も含めて、目的連関に従属している限り、身体は「飼い慣らされた動作」に縛られている。自己の身体との関係において人間がこれまで一方的に形成してきた社会的な目的連関の鎖。これを解くことで、人間の意志から身体を自由にし、はぐれている自分をむき出しにする。「肉体熟視」とは、このような状態を導くために発案された身体への特殊な関わり方である。

さて、肉体それ自体を「熟視」とは、具体的には次のようなことである。「たとえばここに指がある、指はものをつかみますね、しかし関節と関節の間はいったいどういう役割を果たしているのかといったことを時々せっぱつまったときに考えてみる。人には日常的、慣習的目的にさらされていないものがある。そういうものをその人に熟視させる。それに付随して今日の状況のようなものをその人間がしょっていくわけですね。ですから、いつも歴史学とか社会学のわりつけからはみ出ているんですね。そこで人間は血を流しているのだから、肉体熟視というのはどうしてもうしろ暗い。犯罪的なんです」(ibid.)。身体の各部位が、それぞれの個性を主張するように眼差しを凝らしてゆくと、意志に従属するだけの存在から、身体は解放されるようになる。またそれによって、身体各部位相互の関係が独自の相貌をもってあらわれるようになる。

この熟視は、観客がするとは限らない。土方によれば、踊り手もまた踊る自分の身体を見る主体である。「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。私の踊りは、見

せる＝見る関係じゃないんです。存在の初まりから自分の体に振りを付けているような要素があったんです」(2:156)。「眠っているのに起きている」状態の「視線」とは、閉じながら見つめていること、つまり外側ではなく内側を見つめる目である。踊り手が観客とともに見つめる身体とは、踊り手がコントロールした身体を表現として観客に見せるといった関係とは別のところにある。身体が「さらし物になるということ」(2:43)、すなわち見せるものではなく、見られるものであること、それは土方の舞踏が観客と踊り手、また踊り手とその身体とのうちにもつ本質的な関係である。「存在の初まりから」振り付けるとは、決して簡明な表現ではないが、「見える」振り付けではなく、そのような意志を免れたところに身体をおき、それが動くさまを観客のみならず踊り手までもが観察する、そのような事態を指していると推測出来る。それは「意志の統御のかわりに」「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」(1:240-241)ことである。またそれは、笠井叡が初期の土方の踊りを、「完全に自分の体を客体としてモノにまで還元した踊り」⁹⁾と呼ぶ際に示されているような、「モノ」としての身体を指示しているとも言えるだろう¹⁰⁾。

さらに興味深いことに、この状態におかれた身体それ自体がまた、自己を熟視する主体でもあるとされる。これまでのテキストでは単に熟視される対象であった肉体は、別のテキストでは、熟視する主体として描かれもするのである。「肉体から絶えず熟視されている人の表情はからだの中に、はまりこんでいるので外側から見えなくなってしまう。歴史から外された表情だから」(1:220)。ここでは、「人の表情」を熟視する主体は「肉体」である。他方、「人の表情」は当然肉体が形づくる。ならば、肉体が表情をつくる自分自身のありようを見る、といった自己反省性が肉体で起きている、との事態がここでこのように表現されているわけである。それは、「外側」からは見えない肉体を肉体が見る、ことである。このような点から、「からだから眺められた肉体学が踊るときもある」(2:339)といった表現も、生まれてくるのである。

さて、このような「熟視」が生じるには、歴史や社会が普段課してくる抑圧の鎖を断ち切ることが必要とされていた。故にこれは、「犯罪的」ともみなされる、反社会的な視点である。そこから考えれば、土方が「肉体熟視」を誘導する「舞踏教師」に、社会的な「人間」の標準から逸脱した「子供(幼児)」あるいは「死者」を挙げる理由は、明らかだろう。自由な想像力をもつ「子供(幼児)」と、普段は隠蔽されている生きた身体の実相を死の側から突きつける「死者」は、土方にとって、社会の規範から遊離した、故に「肉体熟視」に対する優れた導き手なのである。

(a) 幼児の想像力からのダンス

単に観客だけではなく踊り手の側からも熟視される（しかもさらに、肉体それ自身からも熟視される）客体として、身体がさらされてあるということは、自分の身体を他者として捉え、その他者にこれまでとは異なるイメージを重ね合わせる可能性が、この熟視の主体（踊り手）の内に生じていることを意味していよう¹¹⁾。土方は、このような想像力は「子供（幼児）」を通して学ばれうる、と述べている。「たとえば自分の手にモノを喰わしている。つまり幼児というものは自分の手を自分の手と思わない。自分の体だけれど、自分の手じゃない、と思っている。自分を他人のように感じているんでしょね。時に耳をはずそうとしたりする。だから大人になって外縁だの内縁だの他者だの主体だのいろいろ出て来るわけですが、実際には、馬鹿げた話のようでも、私の舞踏の中に後になって大きく影響している原因が幼児の身体から学んだことにずいぶんあるんです」（2：158）。

自分の一部であって、自分のものではない「手」、それは他人のように自分を感じることであり、自分の身体に、目的連関に従う身体とそれから自由な身体という二重の関わりをもつことである¹²⁾。ここにおいて、身体自身がおかしさ、滑稽さ、不思議さがあらわれてくる。「私は日本人の肉体に関する考え方はものすごくアナキーだと思うんですよ。ある詩人が“帽子の下に顔がある”という、帽子の下に顔があるのは当然なんで、それだけでも日本人はもうそこにおかしさ——肉体というものの構造はおかしいものに結びついているという感情をいち早くキャッチしている」（2：42）。当たり前的事实、「帽子の下に顔がある」ことがおかしなのは¹³⁾、隠されているはずの「肉体というものの構造」が、「ある詩人」の眼差しによって突如むき出しにされたからである。

この眼差しのように、「自分の生きてきたことを脱臼させたり、転位するような細工して、それを舞台の上できっぱり忘れたい」¹⁴⁾と、通念によって形成された自分を忘れることを、土方の舞踏は求める。他者に自分をたやすくおき換えてしまう「子供」こそ、この忘れ方に秀でた存在だと考えられている。「騙されやすい注意力」（1：240）という印象的な言葉も残しているが、土方は、このような一定の標準的な観念、またそこに含まれた習慣的な目的連関から逸脱することを目指し、それによって、身体の「生々しい状態」が現出する瞬間を模索したのである。「おのずから感情移入の状態において人形と遊んでいる子供の独り言から、私たちは一種の移体というべき行為を日常生活でうかがい見ている。自分を奪われる際のからっぽは、それこそ生々しい状態の現実そのもので

ある」(1:239)。

(b) 死者は私の舞踏教師

「よし、俺は死を拡大してやろう、最果まで極めてやろう——そういう所から私の踊りは築きあげられてきた」(2:157)。次に、この言葉が示唆するような「死」と舞踏との関係、とくに「死者は私の舞踏教師なんです」などと述べられる際の「死者」と「私」(踊り手)との関係に注目してみよう。そこで示されるべきは、死をはらんだ生として身体を考える独特の死生観が、彼の舞踏論の背後にあることである。

まず、「舞踏教師」としての「死者」については、次の言葉に迫ってみる必要がある。「一度死んだ人が私の身体の中で何度死んでもいい。それにですね、私が死を知らなくてあっちが私を知っているからね。私はよく言うんですが、私は私の身体の中に一人の姉を住まわしているんです。私が舞踏作品を作るべく熱中しますと、私の体のなかの闇黒をむしって彼女はそれを必要以上に食べてしまうんですよ。彼女が私の体の中で立ち上がると、私は思わず座りこんでしまう。私が転ぶことは彼女が転ぶことである。という、かかわりあい以上のものが、そこにはありましてね」(2:120)。

ここに端的に記されているように、土方はしばしば「姉」について言及し、彼女が自分のなかに住んでいる、あるいは「私は死んだ姉を私の中で飼っているんです」(2:27)と語る。「死んだ姉」とは、少年土方が小学1年の昭和9年に、彼の前から忽然と姿を消した長女を指している。現在の秋田県秋田市、半農半商(そば屋を経営)の家に、11人兄弟の10人目として生を受けた土方(本名は米山九日生)にとって「姉」は、母親代わりの存在だったと考えられる。当時、東北を襲った大冷害によって5000人もの若い女達が身売りに出されることとなった¹⁵⁾。彼女はその一人とされている。「死んだ」とされる「姉」は、事実としては、この時期少年土方の前から突然消えたというのが正しいようである。さて、この「姉」を、土方が自分の舞踏教師だとみなす理由については、さまざま解釈がある¹⁶⁾。「死んだ姉」がもつ意味は多様でありうるだろう。ただしもし、先の箇所にあられる「闇黒」をむしるとされる姉、土方とは反対の動きを彼のなかですると言われる姉を、論理的に理解しようとするれば、決して容易ではない。目下のところ理解可能であるのは、「姉」という「死んだ人」が踊り手の身体行為に反省を促す存在として捉えられていることだろう。

ところで「死」は、土方の「舞踏」を形容する「暗黒」という語に直接関わる。「死者を身近に寄せて、それと暮らさなきゃならない。今はもう光ばかり

でしょ。光を背負うと、光を背負って来たのは私たちの闇の背中じゃないですか」(2:120)。また、自らのダンス観を形成するのに、かなり初期の段階からすでに「死」という概念は、土方にとって非常に重要な役割を担っていた。このことは、当時のテキストから明確に示されうる。例えば小エッセイ「死刑台へ」(1961年)で土方は、自分のダンスの理想を「刑務所の嬉々とした混沌の状態」(1:200)に求め、また「彼等〔死刑囚〕の歩行」(ibid.)にその原型を見ようとしている。「死刑囚」にあらわれているのは、「歩いているのではなく、歩かされている人間、生きているのではなく、生かされている人間、死んでいるのではなく、死なされている人間」(ibid.)、すなわち人間の「完全な受動性」(ibid.)である。自分ではもはや自分の生を生きることが出来ない、死の瀬戸際に立つ「死刑囚」は、「最後まで生に固執しつつ、すでに死んでいる人間」(ibid.)なのである。ただし、この「すでに死んでいる人間」という状態は「死刑囚」に限ったものではない。むしろ、すべての人間に隠された現実がそこに際だった形であらわれている、と見るべきだろう。このような認識に基づいて初期の土方は、「死刑囚」こそダンスの原型であり、この状態を舞台につくり出すことが自分の仕事である、と考えたのである。

既存の生の観念は、このような「死」からの眼差しを通して、その自明性が疑われることになる。そのうえ土方は、「死」の側からすれば生は「異郷」とさえ言う。「傷口はいえることなく私たちは死に続けている。死の方から見ればこちら側が異郷だ」(2:305)。このような視点転換のための重要な契機が、「死」なのである。生の側からすれば「異郷」である「死」が生を見つめれば、そこにあるのは別の異郷、「異郷の異郷」(ibid.)である。生を一旦ひとつの異郷として見つめ返す視点転換のために、「死」は、必要不可欠な観念なのである。

一層厳密に捉えるならば、「死」から生を捉える土方が最終的に見据えるのは、「死」をはらんだ生なのである。「死という死は確か生命の一部である」(2:335)。この言葉の通り、生はつねに「死」を部分的に含んでいる。「死んだ姉」を自分のなかで飼うという表現は、このことを認識するために言われたものに違いない。「死んだ人を大事にしなくちゃいけませんよ。遅かれ早かれ遠い日か近い日に、私たちもいつか召されてゆくわけだから、その時あわてないように、生きてる間にもものすごいレッスンをしなくてはならない。死者を身近に寄せて、それと暮らさなきゃならない」(2:120)。

ここまで、肉体熟視のアイディアを、「子供(幼児)」に範をとった自由な身体観や、さらに「死者」への思考、すなわち「死」を含んだものとして生を捉える思考を通して概観してきた。さて、次に問うのは、ここに浮かび上がって

きた独特の死生観が、踊るという場面でどのように反映されるのか、という問いである。それは、より具体的な動きとの関わりから彼の思考を理解することである。そのために我々がまず注目しなければならないのは、「舞踏教師」とも呼ばれた「死んだ姉」が、土方に告げたとされる次の言葉に相違ない。「『お前が踊りだの表現だの無我夢中になってやってるけれど、表現できるものは、何か表現しないことによってあらわれてくるんじゃないのかい。』といってそっと消えてゆく」(ibid.)。

2. 生命の線

「死んだ姉」が論ずるのは、すなわち「表現しないことによってあらわれてくる」ものを踊り手が表現することである。これこそ「表現できるもの」であり、土方の目指すダンスである。さて、それは、例えばM.カニングハムの試みたような、何か(白鳥や妖精など)の表現のために踊ることを拒む、純粹に形式的で抽象的なダンスのことなのだろうか。意味を回避して純粹なダンスを形式的に抽出するこのような立場は、実のところ土方のとったものではない。土方の舞踏は、カニングハムのダンスとは異なり、確かに何かになろうとする。ただしその際に特徴的であるのは、何かの表現に奉仕しようとしていながら、身体がその従属に充分には応えられない事態にいたる点にある。土方の舞踏は、このような〈なる〉という局面と、同時に〈なれない〉到達不可能の局面との、ふたつを抱えている¹⁷⁾。土方は、この〈なれない〉事態にあらわれてくる動きにむしろ積極的な意義を、すなわち新しいダンスをみとめようとするのである。

では、我々はこの点を、瀧口修造に捧げたエッセイ(「線が線に似てくるとき」)を通してより具体的にみてみたい。「するするとつながっていく生命の線は、線が線として現れてくるような滑走のしかたで、そういう衝動や過程も含めて生きのびるのであろう。が、そういう過程も含めて、本来形というものは到達不可能なものとして薄ぼんやりと表れてくるものではないだろうか。それは、逆に形を表そうという意図のもとに必死に線そのものに立ち合っている姿と、いかなる関わりあいをもつものか」(1:263)。ここで言われる「線」は、「私も描く」と題された瀧口のエッセイにある「文字ではない、しかし何かの形を表そうというのでもない線」という箇所由来する¹⁸⁾。引かれた1本の線が、何かの意味を表示するための「文字」としてではなく、故に意図をともなった線とは別に、線それ自体として引かれる。ならば、そこには「生命の線」があらわれる。「線が線として現れてくる」とは、意味の表示機能からはずれたときに、線

が自らの線そのもの「肉体」を示すことである。「形」は、「到達不可能なものとして薄ぼんやりと表れてくる」に過ぎない。とはいえ「形」を「薄ぼんやり」としかあらわしえない線は、その一方で、「生命」をはっきりと表明するのである。

このような「線」の考察は、「行為」の問題として、さらに次のように展開される。「行為とは大変だ。行為は、確かに行為を拒絶するところで、うぶ声をあげているものだからだ。そのために人間は、ほとんどその瞬間には、表情の起源を忘れている。それが表情と呼べるものならば、本来表情というものは、表情の起源を忘れたものの呼称であった。それはおのずから分泌したものであるから、何かのため（例えば襦袢に対する襦袢の絵）模様として表される類のものではない」（1：264）。この「行為」も本来は瀧口の「詩とは行為である」との言葉に応じたものではある。ただし土方は、このような行為のなかに「いきいきとして私達は——、私達の舞姫は実在している」（ibid.）とし、この「行為」の内にダンスの問題を確かに見据えている。

そこで土方は言う、「この踊り子はずれて動く」（ibid.）。意味の厚みから抜け落ちた「うすい平板な踊り子」（ibid.）は、「ずれ」をともなって踊る。ここで我々は、V. ニジンスキーをめぐるひとつの考察に目を向けるべきだろう。天才的ダンサーと賞賛されたものの、若くして狂気に陥り精神病院への入院を余儀なくされた、踊れなくなったニジンスキー。彼について、土方がその「むくんだ」足を「芸術的」と形容するその眼差しは、まさにこの「ずれ」を捉えている。「ニジンスキーの、病院に収容され、踊れなくなったとき、この天才の足は他の舞踏家の誰よりも芸術的にむくんだのである。その足はからだを運ぶ為というよりも、むしろ立つ為の足でもなくなっているような、表情を持っている、からだについていながら切断された足のような、そのうえ切断されやっと己の持ちものになったような（……）」（2：367）。20世紀最大の踊り手の一人、ニジンスキーの発狂を「発狂の正常」と呼び、「ニジンスキーがあって、発狂の正常があって、私の踊りが始まる、古典からモダンへきて、今日のアヴァンギャルドではないという面白い問題があるんです」（2：48）と語る土方には、不具化した身体の動きこそが真に生き生きとしたものであって、しかもそこにある動きこそが新しいダンスの展開なのだとする、非常に斬新な考え方の貫かれたダンス史が、自分自身へと収斂するものとしてイメージされているのである。

「不具者」の動きを通してダンスの刷新を試みる彼のアイデアをさらに明瞭にするのは、「手ばけ」と称された動きに対する彼独特の考察だろう。「私達の肉体は、すでに壊れながら生れ落ちるもので、私達はそれを生理で知ってい

る。手が手を追い、手ほけになるような現象をよく見かける」(1:218)。「手ほけ」とは、手が目的に応じて動こうとするときにその目的を見失ってしまいうろろする、そのような「はぐれた」動き、ほけた動きのことである。

このアイデアは、例えば、「もう人間というものではなくなっている」「老婆」(1:118)について、「弱くなった足が足を真似る際のふらつきや、ほどかれていく足に対する変な期待が、土手のあたりを歩いている老婆には見えていた」(ibid.)と、小説『病める舞姫』(1983年)にも敷衍されている。ここには、先にも触れたふたつの局面が示されている。すなわち目的に従う動きを身体がなぞろうとする(「真似る」)こと、しかしそこで、目的に対して到達不可能なさまが顕在化して、すべき動作と実際の動作の間のずれが際だってしまう(「ふらつき」)こと、である。不断に外側から規則を型押しされている身体が、その規則をこなそうとしてふらつく。それはいわば自分の領分を越えた他者の重みを受け取っている状態であろう。「ふらつき」は、他者からの規則の命ずるままに自己を制御し規則に同化する健全な身体では見えてこない、自己と他者が重なりつつも分裂した状態をあらわにする。自分ではない何か他なるものに身体を介して出会っていることが示されると同時に、そこには、〈なれない〉身体がその独自のありさまをさらしているのである¹⁹⁾。この動きが告げているのは、ひとつの身体が〈なる〉ことと〈なれない〉こととの間で複数性を湛えた状態にあることだと言えるだろう²⁰⁾。土方はそこに、新しいダンスのひとつの達成を捉えるのである。

3. 命がけで突っ立った死体

以上吟味してきたように、土方の舞踏論は、踊る身体のあり方についての再考を我々に促す。「死」は、その際不可欠の契機であった。「踊りとは命掛けて突っ立った死体である」とは、この最も凝縮した表現に違いない。とはいえ、暗黒舞踏の定義とみなされもするこの一句は、あまりにも謎めいている。語られた通りを理解するならば、踊るのは「死体」である。だからといって、完全に命のとぎれた本当の死体が踊ることではあるまい。「死体」は「命掛け」であるのだから、死の瀬戸際に立っているとしても死んではないはずである。ところで「踊り」とは、当然のことながらひとつの舞台上の身体表現を指すものである。ならば、中世ヨーロッパで流行した「死の舞踏」のような、一種の空想劇を連想するべきだろうか。そう考えるならば、「死体」とは、「死者」という役柄を踊る役者の身体を指すものということになるだろう。

しかし、これまでの我々の考察からすれば、それは決して「死体」を「演じる」ことでもないはずである。清水正の表現を借りれば、「土方巽の〈突っ立った死体〉とは、まさに死すべき存在である自己存在を〈死〉の側からとらえなおした言葉と言える」²¹⁾ ものである。ならば、「死体」とは「死者」という役割ではまったくなく、生が死をはらんだものであることの認識に基づいて、踊る身体に向けられた言葉であろう。そしてこの「死体」こそ、土方にとって真に「生々しい生体」なのである。「ぼくはそれ〔「命がけで突っ立った死体」〕が本当の生体だと思いますね。だって、命がけで突っ立っているんだから。それが死体なんだから。これはさうとう生々しい生体じゃないでしょうか」(2:96)。管理された身体があらわす生の状態に〈なる〉ことが出来ない「はぐれた」身体のありようは、むしろ普段はあらわれることのない生々しさを示しうる。その生々しい身体こそ、「死体」と称されるものであり、暗黒舞踏の方法は、他ならぬこの「死体」を踊らせようとするものである。

土方の認識に従えば、身体は生と死の間にある。そして踊りはその間(=身体)で、〈なる〉ことと〈なれない〉こととの狭間の動きとして踊られる。その際、生と死は身体を挟んでイコールとされる。あるいはふたつを結ぶイコールが身体であり、イコール記号の幅の長さのうちに、ダンスの時間、真に生き生きとした身体の動きが展開される。土方はこう語るのである。「僕はいつも死んだ奴と密通しているんだよ。大野さん²²⁾は、死と生はイコールだと言ったけど、僕はそのイコールが長いんだよ。終わりなきイコールなんだよ。そのイコールが肉体なんだ。神か人間かじゃない。イコールだよ。そのイコールが時々膨らんだり、曲がったりするわけだよ」(2:138)。

ただし、本当の不具者あるいは死者によって踊られるものではない限り、この踊りにはしかし、〈なる〉べき対象に到達することが出来ない、という動きを単に演じているだけなのではないか、との疑いが絶えずつきまとうのである。この点を、我々は見過ごすことは出来ない²³⁾。何かに〈なる〉ことの出来ない動きが、踊り手の巧みなコントロールによって達成される。ならば、仮に一目では区別が付かないとしても、もはやそれは、身体のはぐれた状態ではなく、むしろ飼いや慣らされた身体が一層表現の枠を広げた結果に他ならないのである。

踊るという自意識を欠くことは出来ない故に、不可避免的に身体を道具化せざるをえない踊り手が、それにもかかわらずその自意識に批判的なスタンスをとる。その場合においてのみ、踊る身体を「死者」と呼ぶ呼び方は、真の意味を帯びる。暗黒舞踏はこのように、踊り手に不断の自己批判を要求する。この点において、暗黒舞踏はダンス芸術の一ジャンルというだけでなく、踊る身体を

つねに生き生きとした（生々しい）ものにするひとつの方法なのである。そしてそれは、意志によって身体を制御する自己を不断の批判にさらし、自己に危機を与える試練である。宇野邦一の言うように、「客体にされてしまった肉体を、ほんとうの主体として、客体をそぎ落とした肉体としてとりもどし開く試み」²⁴⁾こそ、舞踏の舞台で繰り広げられるべき出来事なのである。そこで踊り手の身体は「言語や記号であることから脱出し、否定を重ねて衝動の束になろうとする」²⁵⁾。このような不断の自己否定を通してのみ、生と死を結びイコール、すなわち舞踏の時間は、緊張を保って延長されるのである。

現在活動する自称舞踏家を省みれば、「暗黒舞踏」のステレオタイプ化したイメージを反復するだけにとどまる者も少なくない。彼らの単に「舞踏的」にみえるだけの動きは、飼い慣らされた身体がなす動きと大差ない、生気を欠いた模倣的な動作の繰り返しに過ぎない。この点に反省が及ぶとき、先に触れた考え、すなわち、「一度死んだ人が私の身体の中で何度死んでもいい」と言いながら、土方が、自分の身体の内にながらいつも自分とは反対の動作をする「姉」「死者」とともに踊ることを説いた意味が、ようやく明確になってくるだろう。真の踊り手は、「舞踏的なもの」のクリシェに墮する危機を回避しながら、真に生き生きとした（生々しい）生体としての「死体」を踊らせるという試練を、不断の自己批判を、くぐりぬけてゆかなければならないのである²⁶⁾。

そして、芸術論の場から発せられたアイデアは、我々の日々の生をも豊かにするに違いない。真に生き生きとした身体を求める方途は、既存の「生」のイメージに自己の身体を同化させるのではなく、むしろそれから自由になることの内にある。ならば、土方が我々に迫るのは、不断に自己の「生」や「死」の観念を問いただすこと、すなわち死生観のたえまない再考だと言えるだろう。彼の舞踏論は、死生学の構築を目指す我々に、そのような重要な警告を絶えず発してくれる存在なのである。

註

- 1) いわゆる身体を指す言葉として、土方は「からだ」「体」「肉体」「身体」など複数の語彙を用いている。その使用方法は、首尾一貫しているとは言い難い。そこで筆者は、自身の論述に際して、とくに限定が必要な場合を除いては、基本的に「身体」の語彙をもって進めることにする。
- 2) 「[ダンス]」は広く舞踊一般を指す語。古代高地ドイツ語のdanson（引っ張る、

伸ばすの意味を持つ)とサンスクリット語のtan(緊張、伸展)から派生した語と考えられる」(「ダンス」の項より、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第10巻、柴田南雄・遠山一行総監修、講談社、1994年、331頁)。

- 3) 笠井毅によれば、他のダンスから区別するための戦略として、「舞踏」の語を土方が使用するようになったのは、1966年の公演『性愛恩懲学指南図絵——トマト』を「暗黒舞踏派解散公演」と銘打ってからであるという(それ以前は「暗黒舞踊派」と自称していた)。とはいえ、土方のなかでこの区別が一貫しているとは言い難く、テキストをみると、「舞踏」と「舞踊」を厳密に分けて使用していないと思われる箇所が散見され、注意を要する。ところで、戦略的に「舞踏」の語を最初に用いたのは、土方ではなく笠井であると、笠井本人が言明している。笠井毅「意識の変革を目指した舞踏家」『土方巽の舞踏』所収、慶應義塾大学出版会、2004年、60頁。
- 4) 土方巽の文章と発言は、一部例外を除いてすべて『土方巽全集』(種村季弘他編、河出書房新社、1998年、2分冊)からの引用による。引用末尾の丸括弧内には、巻数と頁数が記してある。
- 5) この点については次の著作を参考にした。三浦雅士『身体の零度 何が近代を成立させたか』講談社、1994年。
- 6) 優美は、近代の基本的な美的概念であり、B. カスティリオーネの『宮廷人』(1528年)を主たる発端として、宮廷的社会的社交における振る舞いから、さらにダンスの動きまでも含む動きの美の問題として考察されてきた。なかでもF. シラーが『優美と品位について』(1793年)において展開した優美論は、理性と感性あるいは義務と傾向性の調和に動きの美(=優美)の条件をみることで、彼以前の研究成果を踏まえつつ独自の論点を提出している。とくにシラーは、意志が身体に強制的に働きかけて生じる有意的運動に対して、この有意的運動のなかにおいて心情の行為と同時的に生じる運動として共感的(無意的)運動を取り上げ、そこに動きの美をみとめようとした。
- 7) 清水正『母性とカオスの暗黒舞踏 土方巽を読む』鳥影社、2002年、305頁。
- 8) 鶴岡善久『危機と飛翔』沖積舎、1996年、282頁。
- 9) 「完全に自分の体を客体としてモノにまで還元した踊りを、私はそのとき初めて見ました。ダンサーというのはいくらやっても、自分の体をモノにまでするのは、自殺する時くらいでないといけないですよ。それを自殺にやや近いくらいに自分の体を客体化して踊ったのです。手をひとつ動かすにも、普通ダンサーは中から動かすのですが、完全に外から動かさきった。そういうダンスでした」(笠井毅、前掲書、61頁)。
- 10) また澁澤龍彦は、「土方ダンスにおける肉体」を「あらゆる目的性を剥ぎ取ら

れた物体」と呼ぶ（澁澤龍彦「肉体のなかの危機 土方巽の舞踊について」『澁澤龍彦全集』第9巻所収、河出書房新社、1994年、382頁）。

- 11) シュルレアリスムからの影響のもとで、土方は、踊り手がイメージをかためて身体にもち込み、身体の運動のなかでそれをとくす、といった「かため—とくす」という連関の内に、イメージと身体の動きとの関係を捉えている。この点については、次の拙論を参照のこと。「踊ることと見えること——土方巽の舞踏論をめぐる」『BT／美術手帖』5月号所収、美術出版社、2003年、144—151頁。
- 12) 例えば、このような言葉も土方は残している。「人体は一つの役として生きてきた（眼手足その他）／しかしいま一つの役があるはずである」（2：320）。
- 13) この「おかしい」については、次の発言も参考にしたい。「自分があることがなんとなくおかしいというところから発想しないと、諧謔もなにもそのへんの商店で売ってるような品物になってしまうんですね。なにかしらおかしい。わたしたちのこういう形も、在ることも（……）」（土方巽・鈴木忠志・扇田昭彦「欠如としての言語=身体の仮設」『現代詩手帖』4月号所収、思潮社、1977年、120—121頁）。
- 14) 土方巽・鈴木忠志・扇田昭彦、前掲書、122頁。
- 15) 合田成男「病める舞姫—表現体としての身体」（『バックス』冬号所収、論創社、2003年、48頁）を参考にした。
- 16) 一例として、評論家の合田成男はこの点を次のように推測する。「姉が売られていった悲惨をずっと自分の中で経験し続けながら、その悲惨をひっくり返す美質がある。そうやって生まれてきたのが暗黒舞踏なんです」（合田成男、前掲書、48頁）。ただし、このような発言を土方自身が残しているわけではない。本論考では、あくまでも土方自身のテキストから理解されることに即して考察を進める。
- 17) このような構造をもった暗黒舞踏は、現象学者が見据えようとする生き生きとした身体と共通するものかどうか、これは今後の考察を必要とする論点だろう。「現象学者はこの根源的な原初の身体、この前客体的ないし前客体化的な身体を念入りに調べてきた。彼らはその身体を生き生きとした身体と呼ぶ」（Maxine Sheets-Johnstone, “Phenomenology as a Way of Illuminating Dance,” *Illuminating Dance : Philosophical Explorations*, edited by Maxine Sheets-Johnstone, Bucknell University Press, 1984, p. 133.）。
- 18) 瀧口修造「私も描く」『コレクション瀧口修造』第1巻所収、みすず書房、1991年、403—407頁。
- 19) 土方の方法を、とくに他なるイメージと身体との接触面に起こる論理ないし

- 倫理に注目して論じた拙論を参照のこと。「土方舞踏論のアカライミライ——ダンスの未来に向けて——」（『バッカス』冬号所収、論創社、2003年、40—45頁）。
- 20) このような一種の「失敗」がもつ意義は、例えば、今日ジェンダー研究のなかで議論されている「アイデンティティの攪乱」という、社会制度を批判する戦略のひとつと重なる面があるように筆者には思われる。そのような類似点をもって、土方の思考がもつ今日的価値も浮き彫りに出来るのではないだろうか。すなわち、J. バトラーは、反復を通して意味を生みだすに過ぎない近代的主体のアイデンティティに抗して、そこに批判的な攪乱をもち込むためには、その反復に対して外部から批判をするより、むしろその実践の内部に入り込んで、しかもそこで反復の失敗をなすことが肝要だと主張する。「アイデンティティの攪乱が可能になるのは、このような反復的な意味づけの実践の内部でしかありえない。これこれのジェンダーであれという命令は、必ずその失敗を生みだし、その多様性によってその命令を超え、またその命令に歯向かうさまざまな首尾一貫しない配置を生みだす。しかしそれとて、その命令によって生産されるものである」（Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Chapman & Hall Inc., 1990. J. バトラー『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳、青土社、1999年、255頁）。バトラーは、この失敗をとくに「パロディの実践」のなかみでおり、そこにあらわになる「失敗したコピー」（バトラー、前掲書、256頁）が「すべてのジェンダーの演技に共通する構造的な失敗」（バトラー、前掲書、257頁）を突きつけることを、自らの戦略として、呈示する。このような戦略と、何かに〈なれない〉ところに起きる動きに着目する土方の舞踏論には、大いに重なる点があると言える。ただし、このような「攪乱」と比肩されうる方法が案出されたのは、これが土方にとって、単に既存の社会制度の批判に留まらず、新しいダンスの発見、真に生き生きとした身体の動きをすくい上げるためであったことは、看過されてはならない。
- 21) 清水正、前掲書、437頁。
- 22) 例えば、舞踏家大野一雄には次のような発言がある。「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。人間が誕生するように死が必ずやってくる。常に矛盾をはらんでいる」（『大野一雄 稽古の言葉』フィルムアート社、1997年、20頁）。
- 23) 土方は、この点に関連するだろう「演技」の問題について、謎めいてはいるが核心を問いただそうとする、次の言葉を残している。「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、現実との接触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」(1:241)。

- 24) 宇野邦一「舞踏、奇妙なポトラッチ」『ユリイカ』11月号所収、青土社、1983年、77頁。
- 25) 宇野邦一、前掲書、79頁。
- 26) 「肉が肉体から眺められている」状態を、「初心」の状態として捉えているところ(1:219)は、土方のこの思考をさらに補足するものであろう。

(きむら・さとる 研究拠点形成特任研究員・国士舘大学文学部非常勤講師)

Dancing with the Dead One Aspect of Ankoku Butoh Methodology

Satoru Kimura

The aim of this paper is to explicate one aspect of methodology of Ankoku Butoh in light of this form's unique perspective on life and death. This approach reaches beyond the various issues of dance as a performing art and moves toward a reconsideration of our conventional concepts of the human body.

Movements so slight and precise, the body appears completely still. Or making use of what is known as *Gani-mata*, a low, stooping posture that conjures up images of an old peasant woman from ages past. Rather than straightforward, free-seeming expression such as afforded by leaping movements and the like, the convulsion of one who lies stricken with an incurable illness. Even more so than the odd appearance of dancers with white-painted faces who dance showing only the whites of their eyes, it is these kinds of movements that distinguish Butoh from that which is generally accepted as dance. Ankoku Butoh originator Tatsumi Hijikata(1928-1986)created a scandal with his debut work *Kinjiki* in 1959. Hijikata's works were always challenging, scene-making events, especially those at the height of his dance career in the late sixties and early seventies, and the Ankoku Butoh dance from he created has become renowned throughout the world as 'Butoh'. Underlying the dance theory of Hijikata is a criticism of the tendency in conventional dance-art from to alienate the dancer's body by imprinting the body with rules from outside(e.g., steps, postures and the like), thereby forcing the body into a domesticated state. His unique way of dancing liberated the body from domestication, gave life to its 'strayed' essence and made dance with a truly raw and free body sense. It is vital that we not overlook the deep connection between Hijikata's perspectives on life and death and his theory of dance, especially with respect to the states of the human body.

In this paper, we first discuss a method known as *Nikutai Jukushi*('body-staring'), intentless staring-from-within at the strayed state of the body.

Continuing we focus on Hijikata's saying "The dead are my dance masters" (*Shisha wa watashi no butoh kyoushi nan desu*) in light of his view of death as part of life, looking at our lives (our living bodies) with an awareness of death. Emphasis is placed on Hijikata's original *Te Boke* ('demented hand') concept, a kind of wandering hand-motion of doing or becoming something but losing way and purpose, as a facet of his exploration of new places in dance.

Finally, we attempt to interpret his famous statement "Dancing is a dead body standing at the brink of living" (*Odori towa Inochigake de Tsuttatta Shitai de aru*) and look into the present-day significance of Hijikata's Butoh theory of dancing as the living body containing death.