



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——

富田, 大介

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

2011-03-25

(Date of Publication)

2012-03-09

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲5357

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1005357>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



博 士 論 文

平成 23 年 3 月 22 日

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（博士課程）
社会文化専攻

富田大介

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——

目次

凡例

はしがき

第 I 章 運動的陶醉のメカニズム：ヴァレリー舞踊論における脱自の方法 1 頁

- I. 情動の条件：エネルギー消散の不十分
- II. 消散運動の組織化：エネルギーの過剰な状態
- III. エネルギーの自己産出：意志と注意力、過度に刺激された身体のパネ
- IV. エネルギーの自動消散：身体 - リズムの自動力
- V. 持続する情動：オート・アフェクシオン、消散 - 産出の閉回路
- VI. 結びに代えて：身体による神の探求

インテルメッツォ（間奏） 習慣について：ラヴェッソンに聴きつつ 18 頁

- I. 習慣と生命：態勢としての習慣
- II. 非人称性の領域：暗い能動性
- III. 無意の自覚：自然の理

第 II 章 習慣のメカニズムとその超脱と：ベルクソンの「放心」という方法 28 頁

- I. 記憶と習慣：固める力
- II. 固める力：習慣の二つの原動力
 - a. 自動的な感覚 - 運動過程において：生への注意力
 - b. 能動的な記憶作用において：理念を実現する意志
 - c. 意志と自動作用の境界：中庸の哲学
- III. 人間的条件を超えて：放心という方法

第 III 章 創造的習慣の原理：土方巽暗黒舞踏の「器」に読む心身関係論 50 頁

- I. メタモルフォーズの原理：心 - 身の共通項と類似
- II. 舞踏の要件：騙され易い精神と迷走可能な肉体
- III. 舞踏の訓練：器の養成
- IV. 舞踏のイメージ：灰柱（とクラゲ）

結びに代えて コンテンポラリーダンスの技術：「心体操」序章	
.....	69 頁
I. 「舞踏」、その後 1：手塚夏子、小川水素、ボヴェ太郎のコンテンポラリー性	
II. 「舞踏」、その後 2：岩下徹の即興舞踊	
III. 生存のアルス：「心体操」に向けて	
文献表.....	92 頁

凡例

- 一、引用文の出典は、本文および註において、著者・刊行年方式（リスト方式）で註記してあるが、略号等については各章の指示および巻末の文献表を見よ。
- 二、引用文中の傍点は、原文がイタリックであることを示す。
- 三、引用文中の< >は、原文の頭文字が大文字になっていることを示す。
- 四、引用文中の「 」は、原文が引用符によって括られている語または句を示す。
- 五、引用文中の／は、段落変えを示す。
- 六、引用文中の[]は、引用者による補足である。
- 七、上記とは別に、本文中の「 」は、文献からの引用、筆者による強調、単行本や雑誌等に所収されている論文名などを示す。また、傍点も筆者による強調である。

——はしがき——

本稿は筆者のダンスをめぐる実践と理論の相互作用的な研究から書かれたものである。些か突飛な表題および副題は、筆者が幾つかの基礎訓練を経てヨガや野口体操に到り、現代社会における人間の心身性や、環境一般の問題を多分に意識するようになったことが関与している。今日なお自然を征服の対象として扱い、経済効率優先の「成長」志向から抜け出せない日本、またその中で孤族や無縁社会という言葉が飛び交うほどに人のつながりの切れた都市部、そして私たち各自の身体という自然環境の劣化・麻痺が進む中で、筆者にはこれらの課題に取り組むことは責務のように思われた。近代のほころびや閉塞が実感されるようになったこのさまざまな環境で、「心体操（心と体の操）」という造語¹をもって突破の糸口を探ろうとした次第である。この発想に理論的な基礎付けを行うには、人為と自然の境界、とりわけ心と体の二元の根底と目される「習慣の原理」を問う必要がある。習慣は古代より「第二の自然」と呼ばれ、私たちの日常においては反省意識にのぼるに乏しい力ではあるが、ダンスなどの有意的な身体訓練を内省するや、人間的意志と自然的自発性の動的中項（共通の環境）として現れてくる。

習慣の^{ことわり}理の考察、そして心体操の理論的な基礎付けに向けて、私たちが参照するのは、主に19～20世紀にかけてフランスで活躍した思想家たちである。別けてもデカルトのそれを典型とする近代の心身関係論を具体的な生の観点から再考した思想家たちだ。具体的、というのは論理の鎧で現象を覆おうとしていた従来の哲学に対して、現象に即しながらそれに合う服を自ら紡ぎつつ思考しているという意味である。それは、詩であれ絵であれ音楽であれ、独特である（*singulier*）ということの意味を知る、アート制作に実際に携わる者ないしは真に造詣の深い者が知りうるアプローチである。その意味で私たちの「一考察」とは、アートを中心にした「創造的」と形容すべき習慣の理への考察に限定される。

私たちは第Ⅰ章でポール・ヴァレリーを、インテルメッツォでフェリックス・ラヴェッソンを、第Ⅱ章でアンリ・ベルクソンをそれぞれ取り上げ、彼らが「第二の自然」ないしはその原理について、どのような思惟を巡らし、また思惟することがどのような意味を持っていたのかを反省する。自然と人為（芸術）をつなぐ美的範疇である「優美」、その典型²としての「ダンス」を論じるヴァレリーのダンス論は、時にその詩的・散文的スタイルによって「支離滅裂」との謗りを受けることもあるが、読み込むほどにそうした非難が的外れであることが分かってくる。私たちは精緻な読解を通して、ヴァレリーの語る「ダンス」の内実を明らかにし、そこに創造的習慣の理を考察するに際しての指標を得るであろう。続く問奏では、それを受けてラヴェッソンの博士論文『習慣について』に耳を寄せながら、彼が「習慣」に主客の溶け合わさった肢体の法則を捉え、それを原初の自然の必然性に類比していることを聴き取る。「習慣」はこうして、人工的な技芸から、生命的な欲望、有機組織体の自発性にまでつながる思惟対象であることが分かるだろう。またラヴェッソンの習慣論を経由することで、主に体の操の方法を伝えるに利したヴァレリーのダンス思想が

補完されるはもとより、ヴァレリーが寡言ながら示していた心の操の方法も視野に入ってくる。第 II 章は、そのラヴェッソンの研究を受け継ぎ、発展させたベルクソンによる習慣の原理とおぼしき概念を把握し、その上で彼の芸術論を参照しながら、通常の習慣の在りようそこから超脱する創造的な習慣の在りようを比較する。ベルクソンの方法といふべき習慣を進展させる技芸がそれによって顕然となり、心の操の方法も知れることだろう。続く第 III 章では、これまで哲学的に想定されたイデアルな次元の「原理」をリアルな次元の理に突き合わせることを腹案として、実際のアーティスト、土方巽の活動を尋ねる。舞踏 (Butoh) というダンスの一ジャンルを創成した土方の発言や文章は、なるほど「異端児」にふさわしく解釈には困難も付きまとう。しかしながら彼が弟子になしていた実技訓練の考察と合わせて、彼の残したテキスト群を丁寧に読み込むならば、その一見突拍子もない発言や文章にも筋が見えてくる。その筋を追い、実践家の目から示された心身の中項、すなわち習慣の原理を追究するのがこの章の仕事である。第 III 章はしたがって、ヴァレリーから得る体の操の方法、そしてベルクソンから得る心の操の方法を検証・補完する役をも担い、本稿の総合的な章として位置付けられるものになるだろう。

以上の考察がこの先に営まれるはずの「心体操」にどのように貢献して行くのか、「結びに代えて」ではそのことが現代の生きたアーティストの実践活動の紹介と共に示される。2000 年以降爆発的に展開した日本のコンテンポラリーダンス、中でも土方の理念に通底するような、良い意味での舞踏的な実践を試みている者たちは、実に「舞台」の枠を超えて彼らの至芸 (ファインアート) が生存の技術 (アルス) に成ることを教えてくれる³。コンテンポラリーダンスのコンテンポラリー性を問い、またその技術について論じることは、今日の「ダンス」が持つそのような潜在性を明かすことに資すると思われる。

¹ 周知のように「体操」および「心操」という日本語はある。それらを筆者なりの理屈から互いに結び付けたものである。

² Cf. Bayer, 1933, 214.

³ 殊に岩下徹の活動は筆者にとって興味深いものである。彼は自身の身体訓練法が野口体操に想を得ていることを口にしている。野口三千三の思想ないし研究態度をここで引いておく。「自然保護ということがしきりに言われるこの頃であるが、自分という「自然の分身」は、いったいどうなっているのでしょうか。からだの中の自然を歪ませていることはないであろうか。[...] / 私は、自分自身の生身のからだの動きを手がかりに、今ここで直接、体験するからだの中身の変化の実感によって、人間 (= 自分) とは何かを探求する営みを、体操と呼んでいる。自分というまるごと全体の生きものが、そっくりそのまま実験研究室 (アトリエ) であり、研究材料 (素材) であり、研究者 (制作者) である、というあり方である」(野口: 2003, iv)。こうした野口の「体操」は、外の自然をも身内であるという感情を現実的に育てるように思われる。近代の自然観は、ベーコンに代表されるように人間による自然の支配 (篡奪) であった。その

思考を見直す脱近代の精神は、ベルクソンの考える如く自然を「仲間・同僚」として扱うこと、「服従も征服もせず、共感しようとする」(Bergson, 1999, 139) ものではないだろうか。そのような精神を学文と共に(哲学・美学者が比較のおろそかにしてきた)「行」という身体実践からも培うことで、私たちは自然をより仲間と感じられるように思われる。野口体操(およびそれにつながるアーティスト)を考察することは、それゆえ筆者にとって、新たな学の在り方(「心体操」)を養う基となる。

——第 I 章——

運動的陶醉のメカニズム

ヴァレリー舞踊論における脱自の方法¹

何でも良いのだよ、生命にとっては。永久に結論しないのであれば。[...] 生命とは踊る女だ。女であることをやめて神になってしまうかもしれない踊り子なのだよ。(AD. 151.)

酸欠状態になるまで踊るコンテンポラリーダンサーの黒田育世は言う。「ダンスは命に似ている。自分で終わらせることができない²」。舞台に立たなくても踊ることが好きな人ならば、彼女の言う「自分で終わらせることができない」という感覚を得たことがあるかもしれない。各種の宗教儀礼舞踊にも似たようなことを推測するが、このような感覚は、踊ることの悦びと不可分であるように思われる。無際限に自走するダンスと恍惚（脱^{エクスターズ}自性）はいかなる関係にあるか、本章はポール・ヴァレリーにおける運動的陶醉のメカニズムの分析を通して、そのことを解明する。「永久に結論しない」性格を生命に認め、その生命を踊る女に譬えるヴァレリーのダンス思想は（黒田の言葉と響き合うものだが）、詩人の余業とは思えない密度の濃いテキストを産み出している。彼の評論から得るものは少なくないだろう。

ヴァレリーは、「踊ることは苦手」と言いながらも、生涯に 18 ものバレエ・プロジェクトを構想し³、ダンスと縁の深いテキストを幾つか残している。そこには、「詩と抽象的思考」や「私の劇場」など、直接には舞踊とかかわりの薄い表題を付けられたエッセイも含まれている。そしてこれら一連のテキストの中には、「ダンスへと捧げられた書き物の中で本質的なものを形成している⁴」と言われるものが三つある。ソクラテスらの詩的対話という形式で書かれた「魂と舞踊」、『ドガ ダンス デッサン』の一節である「ダンスについて」、舞踊公演の前座として哲学者が講釈する「ダンスの哲学」である。これらのいずれのテキストにおいても、ヴァレリーは「ダンスとは何か」という問いを提起し、彼にとってのダンスの定義、その本質を示している。したがって、私たちもこれらのテキストを中心的に取り上げ、検討することを試みる。

この三つのテキストは、ダンスについてのヴァレリーの思想には、運動的な陶醉が重要な位置を占めていることを伝える。ヴァレリーの言う「陶醉 (ivresse)」は、行為主側に話を限れば、主体が肉体運動を通じてある種の恍惚状態になることを意味するが、それが彼の舞踊評論の鍵になること、そのことは、早くも「魂と舞踊」が出版されて間もなく、アンドレ・ルヴァンソンによって示唆されている。ルヴァンソンは、ヴァレリーがダンスの「機能 (fonction)」を、すなわちダンスの演者が熱狂的に変身を遂げることを明述したとして、それを高く評価している⁵。その後、デードル・プリディンやモーリス・ゴットが、ルヴァンソンの視点を引き継ぎ、「機能」と「陶醉」を明確に関連付け、ヴァレリーの考えるダンス

は、運動的陶醉によって自己を超え出るいわば「啓示」・「解放」のアート（技術）であるという見方を提示している⁶。加えて、現代フランス舞踊研究を牽引してきたミシェル・ベルナルや近年活躍の目覚ましいフレデリック・プヨードは、ヴァレリーの言う「陶醉」に着想を得て、「オート・アフエクシオン（auto-affection）」という概念をそれぞれの舞踊論で頻繁に用いている⁷。このことから、ダンスについてのヴァレリーの思想には、運動的陶醉が重要なファクターとしてあることが分かる。筆者の関心も彼らと同じく「陶醉」にある。ただし、より具体的にはその仕組み、踊ることから快樂が引き起こされ、それが陶醉に到るといふ⁸、舞踊行為における情動のメカニズムにある。「踊ること」で情動が持続するそのメカニズムの分析を通して、「自分で終わらせることができない」という感覚が、喜悅的陶醉を生む情動の一つになった、踊る肉体の自走的進展に拠ることをヴァレリーのテキストから析出してみたい。

手続きとしては、まずはヴァレリーの思想において情動の起こる一般的な条件を考察し（一節）、続いてそれを彼の言う「ダンス」が満たしているかを確認し、満たしているとすれば、それはどのような理由によるのかを明示し（二節）、その際に抽出されているであろう（情動が続くための）諸要因を、踊る肉体に注目しながら具体的に捉えなおし（三・四節）、それらの働きをさらに詳述しつつ総合することによって、ヴァレリーの「ダンス」の内実を理解する（五節）。以上により小論の目的は果たされるのではないかと考えている。

I. 情動の条件：エネルギー消散の不十分

まずはヴァレリーが「情動」についてどのように理解していたのかをダンスに限定せずに広く検討しておこう。ジュディス・ロビンソンの編纂したプレイヤード版の『カイエ』には「情動性（*affectivité*）」の項目がある⁹。そこでのヴァレリーの断章群をまとめるならば、訳者の三浦信孝が注釈するように「情動は、現象としては心的混乱・動揺であるが、それは感覚的刺激を的確な回答で相殺する適応システムの障害・故障として説明される¹⁰」と言って良い。ヴァレリーの考えは一貫している。鍵となる断章を幾つか引いておこう。

情動（*émotion*）は、意味的な——あるいは準意味的な（交感）——起源のエネルギー（*énergie*）を拡散したり、滅却したり、消散したりするための手段や器官の機能作用が不十分であること（*insuffisance*）から生じる。一秒あたりではエネルギーがそれほど「放射」されえない。だからそこでは、恒常的な生の器官は、過度ないしは欠如によって感覚を掻き筆られ（*affecté*）、リズムにトラブルが生じたり、突然の[光] 破裂や停止などを被ったりする。振動の形、排出量の役割。（1924-1925）（C.II. 364-365.）

あらゆる情動には、状況からの効果（結果）を何らかの行為やある知識に還元できないというファクターがある。／[情動の] 解決は、[エネルギーの] 消散（*dissipation*）によって、それが時には無数に繰り返された後に、成されるのであって、規則的な機能の働かないし適合した行動（準-可逆性）によって成されるのではない。（1942）（C.II. 380.）

宗教的な人間の意志や傾向は、情動によって支配されることを受け入れ、それを発展させる。けれどもその一方で、それとは別種の人々は、そうした情動への服従を拒否し、あらゆる種類の情動を、有機体組織が拙く不十分である (mauvais ou insuffisant) ことの結果として、[エネルギーの] 消散ないし排泄の産物として見なそうとする。あらゆる情動が機能上の混乱 (trouble) であることは明白である。なぜなら、情動は次のような存在の変容とは別物だからである。すなわち、任意の印象や知覚に対して、有限で (fini) しかも唯一の最も経済的な (économique) 機能作用によって応答するような存在の変容とは別物だからである。(1942) (ibid. 強調は引用者.)

情動が適応システムのトラブルの結果とされるのは、これらの断章から明らかなように、情動の解決がエネルギーの消散によって成されるからである。つまり、エネルギー消散の成否が情動の有無あるいは増減に直結する。こうした消散不十分即情動の考えは、当の『カイエ』の「情動性」の項目を参照する限り、ヴァレリーによって進展されているとは言い難い。しかしながら、そのような一貫して単純な見解によってむしろ言えることも出てくる。すなわち、この考えからすれば、消散不十分の状態が持続すると、主体は情動から離れられないため、「文字通り快樂で死ぬかもしれない」(ibid. 346) という陶酔的な死もありうるということである。

さて、私たちの予想では、乱舞狂瀾の末に気を失い¹¹、「いい気持ち」と独りつぶやくヴァレリーの舞姫は¹²、このような消散不十分の状態から、言い換えれば、エネルギーが持続する情動状態から抜け出せないために、陶酔的な小さな死(脱^{エクスターズ}自性)に遭ったのではないかと考える。以下、この仮説をヴァレリーのダンスについてのテキストから確証して行きたい。

II. 消散運動の組織化：エネルギーの過剰な状態

ヴァレリーの踊り子が彼の世界の中でどのように実演しているかを知るためにも、まずは最もシンプルな小品「ダンスについて」を軸にして、ヴァレリーの言う「ダンス」を捉えることから始めたい。

教科書のような表題を持つこのテキストでは、冒頭に定義が与えられる。

ダンスとは、人間的運動のアート、その運動は有意的(意志的)でありうる。

La Danse est un art des mouvements humains, de ceux qui peuvent être volontaires. (DDD. 1170.)

ヴァレリーはこの定義を説明するようにしてテキストを進める。すなわち、まずは「有意的運動」を分類し、ダンスと同根の運動のタイプ(性格)を把握する。次いでその類型から、運動が「(人間的運動の)アート」になる鍵を明示することにより、「ダンス」の意味するところを私たちに教える。

分類の成果はそれぞれ、「節約(経済)型」と「消散型」と呼べるものである。節約型は

「何か外に向かう行動を目的 (fin) にする」(cf. *ibid.*, 1170)。そのため、運動は終着点から無意識にさえ逆算され、その運動の力やエネルギー消費が抑えられる傾向にある¹³。運動は外的空間を座標軸にしてなされ、動作主はその位置の定められた対象を志向しては、それに到ることで動きに終点を付ける。有限で経済的なこの種の動作は、先の情動性にかんする断章に見られた「適合した行動」の典型である¹⁴。他方、「消散型」はエコであることから離れ、エネルギーの消散そのものを目的にする¹⁵。この種の身振り（卑近なところでは私たちの肩回し）の目的は、身体の外にではなく内にある。そのため運動は「権利上限界を持たない」、よって「無限である (in-fini)」と言えるかもしれない¹⁶。しかしながら事実上は、肩回しが果てしない運動だと実感する者がほとんどいないように、運動は身体に新たな状態がつけられるや止められてしまう。運動主は実用的な欲求すなわち必要に適う域に——生存にかかわる器官の柔軟さや闊達さを維持するに足る動きに——運動を限定・限界付ける。従って、通常消散型の運動は有限性を強く孕む¹⁷。消散型の運動は節約型と違い、エネルギー消費を目的とする身振りであるが、主体はその消散運動を拡がりにおいても持続においても、結局有限な (fini) ものにする傾向にある。

ところがヴァレリーは、この消散型の運動にはある特殊なケースがあると言う。

[エネルギーの消散運動に見られる] 私たちの力のこうした消費が、ある注目すべき形式にしたがって行われることがある。その形式は、私たちの消散運動を秩序付ける、つまり組織する（有機的な構造を与える）ことを旨とする。[...略...] 今や「時間」が大きな役割を演じることになる...。／この時間は [生命に特有の] 有機的な時間である [...略...]。(Ibid. 1171.)

消散運動に形式が与えられることで、運動は生の実用的な必要（欲求）に限定されなくなるということだろうか。この「形式」を理解するために、引用句に続く叙述を参考にしながらさらに言葉を足すならば、まず「組織する（有機的な構造を与える *organiser*）」ということの意味は、「生命の根本的な相互作用のすべてがうまく行っている時に改めて気付かされるような、[生命に特有の] 有機的な時間 (*temps organique*)」を生じさせるようにすることである (cf. *ibid.*)。そしてこの「相互作用」はいずれも、「一連の筋肉行為が周期的に次々と再生産されることによって実行される」ことから、またそれは「筋肉行為の一つ一つの結末ないし完了が次なる行為の推進力を産み出すようになされて行く」ことから (cf. *ibid.*)、「有機的な時間」とは、生体に特有の連鎖的で循環的な活動が十全に営まれている時間のことである。「形式」は、そのような時間性を生じさせる筋肉運動感覚のシステム（持続形式）であると解釈できる。さて、この「形式」が、通常消散運動を、冒頭の定義に見られた「人間的運動のアート」にする鍵であろう。すなわち、エネルギー消費の分節と分配を秩序化して有機的な時間性を生じさせる技芸こそ「ダンス」なのである¹⁸。

以上の考察から、ヴァレリーの「ダンス」においては、有用性は解除されていると、より精確には、有限性と経済性は解除されていると言えるであろう。エネルギー消費に有機的な

構造が与えられた運動は、連鎖 - 循環的な永続性と力の充溢性を内包することになる。つまり、情動とは無縁であるとされた「適合した行動」の性格と逆のものが、ヴァレリーのダンスには与えられているのである。よって、エネルギーの過剰な状態、すなわち情動の生起する身体の状態が、ヴァレリーのダンスの観念には必然として含まれていることが分かる。それでは、その状態はどのようにしてヴァレリー劇場の踊り子において成立し、機能しているのだろうか。

III. エネルギーの自己産出：意志と注意力、過度に刺激された身体のパネ

先に抽出した二つの性質の内、まずは、ヴァレリーの踊り子が力の経済法則から解除されているという点を押さえることにしたい。踊り子における力の充溢性（異常性）を捉える際に等閑にしてはならないのは、意志や注意力の存在である。それらの語は、とくに「魂と舞踊」では、舞姫のソロのプレパラシオンとラストモーションに首尾よく配置されている（cf. AD. 158-159, 173-174）。そのことにより、意志や注意力が、断続的ではあれ、踊りに貢献していることが推測される。例えばアティクテのプレパラシオンの描写では、それらの力によって、彼女が自己を深く見つめ、周囲から隔絶するようにして、身体を異様な状態へと組織化してゆく様子が描かれている。

S：「彼女は閉じた眼の中に全身で没入し、そしてその内奥の深い注意力（l'intime attention）のただ中で、たった独り魂と向き合っている…。彼女は感じ取っている、自分が自身の中で何か出来事に成るといふことを」。／ [...略...] ／P：「女が意志を変えるこの美妙的瞬間をたのしみましょう！」E：「すっきりとした筋肉質な肉体、その全域にわたる見事な繊維が、うなじからかかとまで、次々に露わとなり振じれてゆく。そして全身が震える...」。S：「おお、ついに彼女は例外状態に入る。ありえないことの中に入り込む！」E：「彼女は全身ダンスに成る、全身ですべての動きに身を捧げる！」（AD. 158-160.）

暗闇の客席でどれほど眼玉を突き出していたのかと、現実の観者としてのヴァレリーに思いを馳せたくもなる描写だが、上記のように、ヴァレリー劇場の踊り子は、「魂と独り向き合う」内省的な注意力と、「意志を変える」という平時からの意志の転換によって、「例外状態」の特殊な態勢に入り込む。解釈を与えながら言葉を足せば、それら注意力や意志の転換は、外部の目的連関に気を張る自己を弛め、自らに「全身で没入」することを通じて、「女であることをやめて神になってしまうかもしれない踊り子¹⁹」への途（神的意志との交流）を開くものである。それは、経済法則の論理に支配された心身の在りようからすれば「例外状態」であろう。それら注意力や意志の転換によって、「ダンス」の形式が発動し、肉体もまたうなじからかかとまで全域的に組織される様態へと変化する。このことは先に辿ったテキスト「ダンスについて」でも過度に刺激された状態への変貌とされており、その例外状態は日常の必要以上に（「適合した行動」以上に）身体を活性化すると考えられている。

ところが、一般的で通常の<世界> (l'Univers ordinaire et commun) においては、行為は単なる状態の移し替えでしかなく、時折その行為にエネルギーが注がれることはあっても、それらはみな、何らかの仕事が終わらせるのに使われるだけである。過度に刺激された (*surexcité*) 身体のパネによって、そのエネルギーが自ら復活したり再生したりすることはないのである。(DDD. 1172.)

「ところが」からも推測されるように、ヴァレリーの想定する踊り子は、エコで有限な機能作用が物する世界から遠い「別の惑星」に住まう「力と敏捷性のモンスター」という役を担っており (cf. AD. 161, 170)、身体の異常な (*extra-ordinaire*) 力と機能活用の態勢にある。ヴァレリーはダンサーをモデルに、生体の力と機能を最大限に発揮する怪物を創作しているわけだ。そんな過度に刺激された肉体においては、上の引用句でのいわゆる「パネ」によって、エネルギーが体内で自ずと産出されるようになる——従って情動が起こる。意志や注意力の転換は、異常な肉体のモードを起動させ、そのようなエネルギーの自己産出を果たすパネを稼動させるのである。おそらく踊る肉体 (舞踊身体 *corps dansant*) は、ヴァレリーにとって「カルノーの原理²⁰」の対抗策としても活用しうるファクターだったのではないかと想像される。ヴァレリーの言う「注意力」には、その一つの作用として、対象の意味生成をなす努力の方向付けと延長作用を見て取ることができるが (cf. C.II. 254, 258, 261, 263, 265-266, 268)、そのような知覚対象の意味を深めるための持続作用が、ヴァレリーの踊り子においては、通常の度合いを超えて自己に注入されている。踊ることがそもそも「消散型」の運動として、目的を内に持つ身振りであることから、意は自身に向けられる傾向にあるが、その注意力はヴァレリーの劇場では単に舞踊身体のスイッチをオンにするためのみならず、自身を刺激しなおすために (神意に触れるために)、踊りのさなかにも注ぎ込まれている²¹。それにより「パネ」はより深度を得て、強靱になりうるのであろう²²。

IV. エネルギーの自動消散：身体 - リズムの自動力

前節では、力の充溢性という性質が、ヴァレリーの踊り子においては意志と注意力の転換、およびそれに伴う舞踊身体の異常性に負っていること、また、その反復ゆえに深度を増す「パネ」によってエネルギーが継続することを見た。本節では、エネルギーの消散活動に目を転じると共に、(もう一つの性質である) 連鎖 - 循環的な永続性が、何に支えられているのかを捉えてみたい。

今までの考察から推論すれば、その動力は秩序 (組織) 化された消散運動に含まれるものでなければならないはずであるが、この見解は「ダンスの哲学」における次の一節によって支持され、進展されるように思われる。

この [ダンスと同じく詩の朗誦の] 行為はそれ固有の法則を身に付けています。この行為もまた、自分にふさわしく自分にとって本質的な時間とその時間の拍を創ります。ですから、この行為とその持続の形式とを分けることはできません。詩句を口に仕出すということは、言葉のダンスの中に入って行く

ということなのです。(PD. 1400.)

持続の形式を得た運動には、それ固有の時間とその時間の拍が必然的に生じるとされている。であるならば、先に考察したように、有機的な時間性を生じさせる筋肉運動感覚のシステム（持続形式）を持つアートが、連鎖 - 循環的な永続性を表すというのは、それが、ここで言う「時間の拍」つまり「リズム」を生むからなのだと考えられよう。次の一文はそのことを裏付ける。

これら連続的な [アートの] 活動作業は、通約可能な時間で行われます、つまり何らかのリズムを伴って行われる傾向にあります。(PD. 1402.)

振付家 S・リファールに寄せた二つの序文を含め、ダンスに捧げられたほぼすべてのテキストにわたって、ヴァレリーが「リズム」に気を払っているのは (cf. AD. 151-152, 156-158, 173, DDD. 1171-1172, PD. 1400-1402 etc.)、エネルギーの (分節と分配の) 持続形式であるダンスには、有機的なリズムが含まれるようになること、踊ることとは一般的にそのリズムを再生させること、そのようなことに注意を促したいからなのだろう²³。付言すれば、この解釈をとることで、ヴァレリーの暗示する「音楽とダンスの関係の必然性」の意味するところも了解されるだろう。つまりその必然性とは、演奏される音楽と踊る肉体の調和ということもさることながら、「ダンス」という、消散運動に秩序を与える時間のアートには、その形成過程において必然的に音楽のそれに相当する「リズム」が生じ伴うということである。

さてここで私たちは、リズムというものがヴァレリーにとって、未来を現在において予想させる動力であることに注目しなければならない (cf. C.I. 1306, 1310)。リズム化した身体の運動は、今現在のその動きが、すでにそれに後続する動きに侵食されているのである。純粋なダンスは終わりを予見させないと言われるのもそのためであろう。

純粋なダンスを表す定式には、ダンスに終わりがあることを予見させるようなものは一切含まれていないはずだ。[...] ダンスの持続時間の限界は、ダンスに内在的なものではないのです。[...] それは夢が止むように止むものなのです。そして夢は限りなく続いて行けるものでもありません。(PD. 1399.)

ヴァレリーの踊り子のリズム化した肉体運動は、夢のように、あるいは生命の拍動のように、いったん始められればほぼ自動的に持続されうる。ダンスという名の持続の形式を得た肉体には、自ら運動を永続させる動力が含まれるのであり、その身体 - リズムの自動力によって、エネルギーの消散が止むことなく継続される。私たちはここから、意志や注意力とは別に、情動を持続させる踊る肉体特有の機能作用を考えることができるように思われる。次節ではそれを考究する。

V. 持続する情動：オート・アフェクション、消散 - 産出の閉回路

ふり返れば、ヴァレリーの舞踊は、私たちの肩回しや、子供ないし動物たちの追い駆けっこ等と根を同じくする「(エネルギー) 消散型」の運動である。ただしそれは、通常の消散運動とは異なり、エネルギー消散が組織されることで、有用性が解除されている運動である。その解除とは、すなわち、運動における持続の有限性および力の経済法則からの解除である。だからそれは、筋肉運動感覚の連鎖 - 循環的な永続性と力の異様な充溢性につながる。そしてそれらの性質を表出させる具体的な要因が、リズム化した身体の持続力と過度に刺激された身体の本ネである。これら二つの動力が、エネルギーの消散と産出の各面で働いている。ここでは、それらの関係を捉えることを目的として、ヴァレリー劇場の「踊る肉体」が孕む機能作用をより詳しく考察する。それは、消散運動の持続を担うリズム化した身体と共にある上での、「本ネ」のあり方を省みることでもある。

ヴァレリーの踊り子が、踊り（行為）の目的を外に持たないことは、前にも触れてきた。ここで改めて強調するならば、彼の踊り子は「内」へと志向し、「外」を無視する。モンスターに装着された二つの眼玉は、光輝くばかりで何も映しはしない²⁴。唯一「外的対象」となりうるはずの「床」も²⁵、詩人が踊りの描写に入るや否や、無抵抗の絶対物として無きに等しいものにされるか²⁶、あるいは、踊り子自身の体の重さの感覚へと統合されることになる²⁷。踊る主体は、通常とは異なる注意力で内なる魂の声を聞き、また、プヨードの言葉を借りれば「内なる感覚」、こう言ってよければ「筋肉運動感覚 (kinesthésie)」を専ら享受するのであり、「外なき時間」を生きることになる²⁸。そのような踊り子の特殊な「エポケー」を、ヴァレリーは「ダンスの哲学」で「人工的な夢遊症」と言うことになるだろう。その奇怪なタームを含む節と共に、重要な箇所を幾つか引こう。

哲学者は興奮します。外在性がない！ 踊り子は外を持たない…。自分の行為で自らつくるシステムを超えては何も存在しない[...略...]。／ダンスは哲学者の眼には人工的な夢遊症 (sommambulisme artificiel) のように映ります。自分用の棲みかをつくる感覚たち (sensations) の集まりのように映ります。その棲みかにおいては、幾つかの筋肉的な主題が、ある継続 (連続 succession) にそって続けられます。その継続のあり方こそが、ダンスに、ダンス固有の時間を、絶対に他のものではありません。この継続を確立するのは、自分自身の奥深いところから形を産み落としては、美しくも流れるような形態変容を空間に放射します [...略...]。(PD. 1398. 強調は引用者。)

彼にはこの踊る女が、いわば、自分の生み出す持続の中に閉じ込められているように見えます。現在のエネルギーからつくられた持続、ほとんど持続しないような極小の持続しうるものからつくられた持続の中に閉じ込められているように見えるのです。(PD. 1396.)²⁹

ここでの「夢遊症」は、普通のそれと違い、消散運動を組織する形式（「ダンス」）と一つになった「人工的な」病症である。すなわち、そこには、それぞれの筋肉行為がある形式のも

とにエネルギーを引き継ぎ繰り延べる術（アート³⁰）が含まれている。そうしたエネルギー分節と分配にかかわる人工的な持続性が、踊る肉体に自律的な躍動をもたらし、外部の時間とはぐれた（かに見える）夢中遊行症を演出している——だからヴァレリーの「ダンス」は外部一般（日常性）からはぐれさせる習慣の形式とも言える。そしてそのような、内部を探る持続形式のもとで、ほとんど持続しないような極小の持続エネルギーが発掘されて行く。内奥の振動とも言うべき微細な持続のエネルギーを再生させるほどに、感覚たちの集まりは、「奥深いところ」にまで身体を刺激して行く。意志や注意力とは別に、筋肉運動感覚が未知なるエネルギーを感受しようと自主的に身体を内部進行する。そのような、筋肉運動感覚が身（の）内を自走しながら刺激する、いわば「オート・アフェクション（auto-affection）³¹」によって、ヴァレリーの踊り子は、ベルナルの言うように、「自身の身体性の限りなき運動的な資源を享受する（享樂する *jouir*）³²」のであろう。「踊ることの快樂」とは、それゆえ、有機的な持続の形式を伴う筋肉運動感覚が持続エネルギーを掘り起こす際の興奮（excitation）と不可分のはずである。さて、この解釈によって私たちは、あのいささか比喩的に語られていた「過度に刺激された（*surexcité*）身体のパネ」のエネルギー産出をより良く理解しうるであろう。すなわち、「パネ」がエネルギーを再生させるということの實質は、踊りのさなかにおいては、筋肉運動感覚のオート・アフェクションによって、休止状態の感覚（細胞）が活動状態へと変化（興奮）することにある、と考えることができる³³。

総合すると共に、今回の考察の到達点を示すならば、次のように言えるであろう。ヴァレリーの舞踊思想にしたがえば、「ダンス」は、エネルギーの消散を設える「持続の形式」として、エネルギーを産出する「パネ」を支配するのである、と。そのことは具体的には、リズムを内在化した肉体の筋肉運動感覚に体内を無限に刺激・興奮させることを意味し、つまりは身体-リズムによるエネルギーの消散とオート・アフェクションによるエネルギーの産出が互いに連動し合う消散・産出の閉じた回路が踊り子の内に形成されるのである、と。この機構が、踊る女に「自分で終わらせることができない」感覚を与え、情動から離れられない「踊ることの快樂」を、昂揚の末の恍惚（陶醉による小さな死、脱自性^{エクスターズ}）を体験させるのである、と。以上の読解に大きな過ちがないとすれば、持続とエネルギーにかかわる筋肉運動感覚が、その閉回路の中で（情）熱を放ちながら、生命を真似て「永久に結論しない」ような、内的な生を実践し続けている、まさにそのことが、ヴァレリーの「ダンス」の内実になるのだと言って良いであろう。

[...略...] ダンスを内的な生（*vie intérieure*）の一つのあり方と考えることはできないでしょうか。ただしこの心理学の用語に今や生理学が支配的である新たな意味を付与してのことですが。／内的な生、それは、持続のさまざまな感覚とエネルギーのさまざまな感覚から全面的につくられ、それらの感覚が互いにこだまして、何か閉じた共鳴圏のようなものを形づくる、そんな生のことです。

(PD. 1399.)³⁴

VI. 結びに代えて：身体による神の探求

私たちはここまで、ヴァレリーの舞踊における意志や注意力の役割と共に、踊る肉体の自主的な力を考察してきた。その考察は、当初掲げた目標からすれば前節で一応の成果を得たように思われる。本節では、結びにかえて、ヴァレリーのダンステキストに描かれる幾つかのイメージを反省することで、彼にとってダンスを思考することがどのような意味を持っていたのかを推察しておきたい。例えば表題に対で並べられていた「魂」と「舞踊」、ヴァレリーはその舞踊（の肉体）の方に多くの言を費やしなが、その踊る肉体を、「魂」の俊敏さや変幻自在性あるいは普遍性を追求するものとして、「炎」のイメージに比しており³⁵、「生き生きとした神々しい物体」、「天と地の間に存在する瞬間の行為」と役付けていた（AD. 171）。「魂と舞踊」というヴァレリーの劇場で、ソクラテス＝ヴァレリーは上演の前に、踊り子はその頂点において女であることをやめて神に近付くことを示唆していたが³⁶、「炎」のイメージをもって佳境に入る「偉大なダンス」は、そしてまたフィナーレに登場する「渦巻き」あるいは「水母」に象徴される踊りは、彼の思考の頂きにおいて何を映し出すものだったのであろうか。ヴァレリーはダンスを素材にいったい何を考えていたのだろうか。

本文で見てきたように、ヴァレリーの舞踊には控え目ではあるが、確かに意志や注意力というものが肉体の自走力とは別に、踊りを支える要素としてある。それらの主体が魂であるならば、ヴァレリーの踊り子においては、魂と肉体は区別されうるが共存・協働していると考えられる。しかしながら、「魂と舞踊」における幾つかの場面に決定的に表れているように（cf. AD. 171-172, 174）、肉体は、魂との協働よりも、むしろ魂から独立して自身の力で踊りうることを証明したいかのようなのである。例えば以下の描写は、アティクテが「真に別の世界に入る」とされる「魂と舞踊」のラストシーンであるが、そこには心身の分離が明示されている。

E：「あのことだ、真に別の世界へと入り込んで行くとは...」。S：「至高の試み... 彼女は回る、そして目に見えるものの一切が、彼女の魂から引き剥がれて行く。魂からすれば泥のようなものが、みな全て、その最も純粋なものからついに分離して行く。彼女の周りで、人も物も形を無くして回り回る滓となっていく...。見たまえ...、彼女は回る...、一個の肉体が、そのシンプルな力によって、その行為によって、これほど強い力を持つために、いまだかつて精神がその思弁と夢想の中では到達することのできなかつたほどの深さで、事物の本性（nature）を変える」。P：「これは永遠に続くような気がする...」。／ [...略...] ／S：「倒れた！」／ [...略...] ／P：「死んではないと思うのですね」。E：「あのたいそう小さな乳房を見たまえ、あれは生きることしか求めていない。ご覧、何と弱々しく脈を打っていることか、時間にぶら下がるようにして...」。／ [...略...] ／E：「鳥はふたたび飛び立つ前にかすかに羽ばたく」。／ [...略...] ／S：「何か独りごとをつぶやいたような」。E：「なんていい気持ち！と言ったのです」。／ [...略...] ／S：「いったいどこから戻ってきたんだいお嬢さん？」A：「隠れ家、隠れ家、私の隠れ家、ああ渦巻き！——ああ運動、私はお前の中にいた、ありとあらゆる物の外に...」。 (AD. 174-176.)

純潔な魂からすれば「泥」であるような肉体が、魂を引き離し、上昇させ、自身の理で自走する様子が描かれている。ここには、踊りの身体性が、内省（思惟）の精神性と等価である（ないしはそれ以上である）という思想を読み取ることができる。踊りのような経済性を無視した自己目的な運動を極限まで敢行する結果として表象されるに到った「渦巻き」は、ヴァレリーの考えでは「自身の材料である水と区別のつかない³⁷」存在である。よって渦巻きは、一つの存在でありながら「一般化された動力圏³⁸」を可視化しているとも解釈できる。このような一が全を演じる（超越的な）ヴィジョンをまとう肉体は、魂の避難先である「運動（隠れ家）」それ自体を現出させるほどに、非不動な（もはやく大地>へと回収されない）存在と言える。「踊る肉体」はだから——中世神学のコンテキストに私たちを誘う「*l'acte pur*」——「変身に続く変身の純粹行為（*l'acte pur des métamorphoses*）」（AD. 165）であり、E・ピトゥンも指摘するように、至高の存在としての「純粹現実態」つまり「神」を暗示するものであろう³⁹。この視点はそして、息もたえだえ生々しくエロスを漂わせる「脈拍の女」アティクテが、「触れえない（*intouchable*）⁴⁰」神の「愛⁴¹」を感得させる存在であることをも知らせる。「永久に結論しない」生命のように無限に自問し続け⁴²、自身の奥深いところの欲動を生のままに表す舞踊身体は——魂に並んで生命の一形式として考えることができるものであり、そのような生の汲みつくしえない源泉に触れる感覚を私たちに直接届けるそれは——宇宙の生成エネルギーである神の、涸れることのない愛の運動を伝える媒介者になりうるということなのであろう。後年、そのような見が深化したとおぼしきヴァレリーの目の前に、映像として現れた巨大な水母、^{クラゲ}「エロス」へと化けるその水母の浮遊は、まさにそうした愛の運動イメージなのではないか⁴³。いずれにせよ、ヴァレリーにダンスを思考させる内因には、「身体による神の探求⁴⁴」があったことは間違いない。生の行動から派生し、そこから離脱して内的な生を享樂し、恍惚（^{エクスタース}脱自性）に到る舞踊、そんな踊りを理想として語られる評論は、著者が足繁く劇場に通ってはその透徹した目でダンサーを内観していたからか、踊る肉体に何が起きているのかを、私たちに強く考えさせる。

¹ 本章はヴァレリーがダンスに捧げた次の三つのテキストを中心に進められる。「*L'Âme et la Danse*」（E.II.148-176）、「*De la Danse*」（E.II.1169-1173）、「*Philosophie de la Danse*」（E.I.1390-1403）である。それぞれの初公表は、「魂と舞踊」が1921年12月1日付けの『ルヴュ・ミュージカル』誌の特別号「19世紀のパレエ」にて、「ダンスについて」は「ドガ ダンス デッサンの抜粋」として1935年7月15日付けの『ムズユール』にて、「ダンスの哲学」は1936年3月5日にユニヴェルシテ・デ・ザナルで行われた講演にて。なお、これら3つのテキストからの引用に際しては、『著作集（*Œuvres*）』をもとにするが、「魂と舞踊」をAD、『ドガ ダンス デッサン』に含まれる「ダンスについて」をDDD、「ダンスの哲学」をPDと略記し（例えばAD. 148のように）表題と頁数のみを記す。それ以外のヴァレリーの『著作集（*Œuvres*）』と『カイエ（*Cahiers*）』からの引用に際しては、C. II. 380のように、本、巻、頁を記す。

² 吉田：2009.

³ Cf. Laurenti : 1973, 275. ヴァレリーは、すでに 1900 年には作曲家 C・ドビュッシーとのバレエのコラボレーションを意図している (cf.Valéry, 1997, 62-63)。実践家 (劇作家) ヴァレリーの活動については、ローランティの研究が詳しい。

⁴ Pouillaude : 2009, 27.

⁵ 「[...] ソクラテスのこの決定的なセンテンス。「君たちは感じないか？ダンスとは変身に続く変身の純粹行為 (l'acte pur des métamorphoses) なのだ。」[...] この雄弁家は習俗的な過ちを厳しく退けながらダンスの意味とまさにその狙いを正しく打ち立てている。それは形象 (la figuration) でも表現 (l'expression) でもない！純粹な機能 (La pure fonction) である」 (cf. Levinson : 1927, 27)。

⁶ Cf. Priddin : 1952, Chapter VI « L'acte pur des métamorphoses – P.Valéry and H.Bergson » / Got : 1960, Chapitre Premier « Rite de la danse » et Chapitre II « L'acte pur des métamorphoses ».

⁷ Cf. Bernard : 2001, Chapitre 3 (dans la première partie) « L'avènement de la danse ou l'ivresse des métamorphoses » et Chapitre 3 (dans la deuxième partie) « Danse et musicalité. Les jeux de la temporalisation corporelle » / Pouillaude : 2009, Chapitre 2 (dans la première partie) « Un temps sans dehors. Valéry et la jouissance » et Chapitre 4 « L'absence d'œuvre : présence, dépense, auto-affection ».

⁸ 「人間は気付いたのです。自分の存在にとって必要であることを満たすために求められること以上の、より多くの闊達さと、より多くの柔軟さと、より広く関節と筋肉がその可能性を持っているということに。そして人間は発見してしまったのです。こうした [生存の必要に足る以上の] 運動の中には、それが頻繁に繰り返されたり、連続して続けられたり、あるいは増幅されることによって、快樂をもたらす運動があるということ。この快樂 (plaisir) は、ある種の陶醉にまで到るもので、時に非常に強烈であるため、自分の力が完全に尽き果てて、ある種の消尽エクスターズ (extase d'épuisement) によってしか、そのような熱狂状態に、激化した運動的消費に、ストップをかけることができないほどなのです」 (PD.1391)。

⁹ 訳者が註を添えるように、この項目において « affectivité » という語が散見されるわけではない。「情動性の諸相を分析・記述するヴァレリーが圧倒的頻度で使うのは、むしろ émotion 「情動」と sentiment 「感情」であり、他に passion 「情念」も散見される」 (cf. 三浦 : 1981, 94)。

¹⁰ Ibid.

¹¹ ヴァレリー自身は「失神 (syncope)」と言っている。ルイ・セシャン宛の手紙を参照 (cf. Valéry, 1997,190)。

¹² 旋回運動のさなか倒れた踊り子 (アティクテ) に向かって、「ソクラテス：「随分と幸せそうに見える」。パイドロス：「いま彼女は何か言いましたね」。ソクラテス：「何か独りごとをつぶやいたような」。エリュクシマコス：「なんていい気持ち！と言ったのです」」 (AD. 176)。以下、「魂と舞踊」から対話を引用する際には、必要に応じて、アティクテを A、ソクラテスを S、パイドロスを P、エリュクシマコスを E と略記する。

¹³ 「この種類の運動は、常に力の経済 (節約) 法則にしたがって為される。[...] エトワール凱旋門からルーブル美術館に行こうと思う時、私たちはそれがパンテオンを經由しても成し遂げられうるとはまず考えない」 (DDD. 1170)。

¹⁴ 「ダンスの哲学」も参照のこと。「実用的な（実利的な *pratique*）世界においては、私たちの存在は、ある欲求（必要 *besoin*）の感覚と、この欲求を満たすことになる衝動との間の、仲介的な機能に還元されてしまいます。この役どころでは、私たちの存在は、常に最短というわけではないにしても、最も経済的な道筋を通ります。要するに、生産性を求めるわけです。直線、最小限の行動、最短時間、こうしたものに私たちの存在は指針を与えられるように思われます。実用的な人間とは、手段と時間にかかわるこのような節約の本能を持っている人です。そういう人間は、自分の目的がはっきりしていてその場所がきちんと位置付けられているほど、この節約方法を容易に獲得します。というのも、この目的は、何らかの外的な対象（*objet extérieur*）なのですから」（PD. 1399）。

¹⁵ 「しかしこれとは別の運動がある。それは位置を定められた対象から、触発をされたり、規定をされたり、運動の進展の原因や結末が与えられたりすることのないような運動である。[...] この運動は、経済（節約）条件にしたがう代わりに、むしろ消散そのものを対象にしているように見える。／例えば子どもや犬がぴよんぴよん跳ねたりはしゃいで跳び回ったりするのがそれである。要するに歩きのための歩き、泳ぎのための泳ぎであり、それらはエネルギーの感じを変質したり、その感覚の何らかの状態を創り出したりすること以外、何の目的も持たない」（DDD. 1170）。

¹⁶ Cf. Pouillaude : 2009, 34-35.

¹⁷ この事情は「ダンスについて」からだけでは判断しづらい。しかし「ダンスの哲学」を精査するならば、通常の消散型の運動は「有用な行動」として規定されていることが分かる。そして有用性は有限性と結び付けられている。「動物たちも楽しんでいるように見える時があります。猫は明らかにネズミと戯れます。猿は物まねをします。犬はお互いに追いかっこをしたり、馬の鼻に飛びかかったりします。ネズミイルカのはしゃぎようは [...] これらはもうすでにダンスではないでしょうか。／しかし、動物のこうした戯れはみな、有用な行動として解釈されうるでしょう。それらは、余りあるエネルギーを消費する必要から、あるいは、生命にかかわる防御や攻撃のための器官を生き活きとした状態にもしくはしなやかな状態に保っておく必要から生じた抑えられない発作なのです」（PD. 1393）。「私たちの有用な行為は、有限である（*nos actes utiles sont finis*）。それはある状態から別の状態に向かうだけなのですから」（PD. 1392）。

¹⁸ したがって、ヴァレリーの言う「ダンス」は、現象に応用したとしても、「作品」としてのアートを意味するのではなく、作品を産出・顕示するならばその必要性が想定される秩序化された筋肉運動機構のことである（cf. PD. 1400）。ヴァレリーのこのような、作品の可能性の条件で働く「ダンス」を、プリディンならば「プレアート」、プヨードならば「アート以前のアート」、「超越論的アート」と言うであろう（cf. Priddin : 1952,136 / Pouillaude : 2009, 37）。

¹⁹ 本章の冒頭に付した引用句を参照されたい。

²⁰ 「注意力は、生体の中では「カルノーの原理」と対抗するもの全てと結び合う」（C.II. 269）。この「カルノーの原理」に付された訳者の注釈は私たちにとって興味深い。「カルノー Sadi Carnot (1796-1832)、フランスの物理学者。熱と仕事のサイクルが可逆的である理想的熱機関（カルノー機関）を理論的に考察し、現実にはそうしたエネルギー損失のない完全な可逆機関は不可能であることをいう熱力学第二法則に基礎を与えた。ここで「カルノーの原理」とは、人間の生体を含むすべての自然現象の変化が不可逆的でエネ

ルギーの散逸が不可避であることを指しており、それに対する抵抗として注意力の作用が捉えられている。
「生体とは、カルノーの原理とは逆方向の変換によって保存される一物質系^{システム}である——自然発生的変換を蒙るたびに、生体はそれと逆向きの変換を人為的に作り出すのである。[...]」（「生命」XIII,712）を参照。
〔訳注〕（三浦：1980, 424.）

²¹ 「彼女の全身を支えるあの足指は、まるで手の親指で太鼓の表面をこするように、床を打ち付けながら進んで行く。どれほどの注意力がああ足指の中に込められていることか。どれほどの意志が彼女を引き締め、彼女をあのポワント（爪先）の上に保たせていることか！」（AD. 173-174.）

²² 「注意力と意志に想定されているのは、システムの変動モードと拮抗りが変わりうること、[エネルギーの]消散と集中が可能であるということ、そのシステムが自身に反響しうること、である」（C.II. 261）。

²³ Cf. Lifar : 1943 (« Préface ») , 1946 (« Avant-propos ») . 43年のリファールに捧げた序文は特に貴重な資料となるだろう。ヴァレリーはそこで E・マレーが生体運動のリズムを視覚化したことを嬉々として語っている。「[ダンスという]存在の在り方は、もう随分長いことになりますが、少しも私に明かされはしませんでした。しかし、マレーの諸々の仕事——彼は運動の写真の創始者でありました——によって示されることになりました。彼はこんな名案を思い付いたのです。それは、フィルム (*film*) (当時は「ペリキュール」と言っていました) の上で、黒い視写界上を動く黒い服を着た実験者たちの行為を捕えるというものです。ただし、その服には関節に相当するところに白い点が印されているため、彼は図示的な状態で、生けるシステムの空間移動の軌跡——歩き、踊り、飛び跳ね、ついには何らかの均斉のとれた最終状態に帰着するこれら生けるシステムの空間移動の軌跡——を獲得していました。為された行動の最も純粋なものヴィジョンが、こうして、ある姿形の中に凝縮され固定されていたわけです。抹消された時間、一目見ただけで、人間の身体が何らかのリズミックな相をもって進展するということの全的観念が含まれていたのです。／しかしまさにこうしたことこそ、ダンサーの実体そのものの内に、ダンサーの記憶や瞬間的な諸々の予見の内に、かきこまれているはずのものです [...略...]。行為そのものは、外側に表れた事実でしかなく、いつでも発動できるほどにアートを身にしみこませた存在の、ハーモニーあるエネルギーが、自分の外へと放出されたものなのです」。この最後の部分には、行為として現れる（放出される）に際してその存在が想定される「ダンス」（超越論的アート）の思考も窺うことができる。なお、付言すれば、「魂と舞踊」の基本財源の一つはそのマレーの図表本であつたらしいが（cf. Valéry : 1997, 190）、ルヴァンソンによると、アティクテによる例の波のような均斉のとれた美技を空間に払い込む「歩行」は、マレーの写真を頼りに書かれたとのことである（cf. Levinson : 1927, 29-30）。マレーの写真については *Paul Valéry et les Arts* (p.127) を参照されたい。

²⁴ 「この踊る肉体 (*corps dansant*) は、自分に耳を向け、自分しか聴いていないかのようです。この体は何も見えていませんし、装備してある二つの眼球は単なる装飾品、ボードレールが語ったあの未知なる宝石で、踊る肉体には何の役にも立たない輝きのようであります」（PD. 1398）。

²⁵ Cf. AD. 151, PD. 1397. これらの箇所で見られる「床」への配慮は、師と慕う S・マラルメの次の言葉が念頭にあるからだろう。「マイムの身振りもあるその[運動]展開の事実から、ダンスだけが、現実的な空

間を、つまり舞台を必要とする。／言ってしまうと、あらゆる戯曲を喚起するには一枚の紙さえあれば十分なのだが [...略...] 事がピルエットとなればそうはゆかない」(Mallarmé : 2003, 217)。

²⁶ 「床 (sol) はここでは、リズムを崩したり確実性が損なわれたりするような原因の一切が丁寧に取り除かれていて、言わば、絶対的であるので、[舞姫による] この不滅の歩行は、その歩行することのみを目的にする [...略...]' (AD. 157)。

²⁷ 「しかしいまや彼女は、なんとも言えない感覚の絨毯を自身の足で織り込んでゆくようではないか。[何かを編むように] 交差させては開いてゆくその持続によって地面を編んでゆくのだ。」(AD. 160.) あるいは『カイエ』から。「ダンスにおける床は、建築における光源よりもかなり重要である。ダンサーの足は床にぴたっと張りつき、ぎゅっと締められ——その磨かれた面をほとんど掴んでいる (*prendre*)。このかなり弾力的な面の上に——諸々の力が映し出されるのである」(C.II. 976)。

²⁸ Cf. Pouillaude : 2009, 76 et Chapitre 2 dans la première partie.

²⁹ 原文は以下の通りであるが、邦訳者によってそれぞれ微妙な違いを見せる。筆者は松浦訳と意を同じくし、より意識を試みた。「Il lui apparaît que cette personne qui danse s'enferme, en quelque sorte, dans une durée qu'elle engendre, une durée toute faite d'énergie actuelle, toute faite de rien qui puisse durer.」ここでのヴァレリーの思考は(エネルギーを対象にしながら)、自身の内奥の深い持続を瞬間的にとらえる単純な行為としてのベルクソンの「直観」と相関するように思われる。この一文での「une durée」は、強いてそのパースペクティヴから言えば、直観の結果(内容)にあたるものである。

³⁰ この技芸が優美という、自然(のリズムや運動)と芸術(のそれ)をつなぐ美的範疇の成因である。ヴァレリーの美学と自然との相関については、Dufrenne : 1975 を参照されたい。

³¹ オート・アフェクションについて、その関連用法を下記に引いておく。「[...] ダンサーのオート・アフェクティブないしはオート・レフレクティブな欲動、つまりは自らへの、自らについての、身体性回帰というべきものの強烈な抗い難いほどの欲望。詩人の眼はそれを夢遊症的な振る舞いと、夢のような現実感を喪失した不思議な閉域(禁域 *clôture*) になぞらえている」(Bernard : 2001, 82)。「踊り子は、純粋なオート・アフェクションの圏域という囲いの中に囚われて、時間というものしか知らない。そこに彼女が自らを閉じこもらせながら獲得する感覚によって、彼女は「自己」と時間性の生来の分節を再生させる、それしかしない。「内的生」と呼ぶにふさわしい内奥の深い拍動を幾度となく奏するのである、それを増幅させ洗練させながら」(Pouillaude : 2009, 45)。「行為の後に残ったものについては無関心であること、そのような消耗性、および他のものとの関係を否定すること、そのようなオート・アフェクション、この二重の性格からダンスにとってのある本質が導かれる。すなわち作品の不在(作品欠如 *l'absence d'œuvre*)」(ibid., 76)。

³² Cf. Bernard : 2001, 82.

³³ 例えばヴァレリーは「魂と舞踊」について「それを貫く思想は生理学的なものです」と説明していたが(Valéry : 1997, 190)、そのことの意味がここで了解されるであろう。

³⁴ この文章は以下の続きを持つ。「この共鳴は、他のあらゆる共鳴現象と同じく伝播するものです。観客としての私たちの快樂の一部分は、リズムによって私たちがとらえられ、私たち自身もまた潜在的に踊って

いると感じることなのではないでしょうか」(PD. 1401)。本稿では観者の問題は割愛した。別の機会にそれを論じることにしたい。

³⁵ 「それにしてもこの [炎が炎に置き換わるように跳躍している] 肉体は、まるで精神と闘っているかのようではないか。見たまえ、肉体が魂とその俊敏さや変幻自在さを競うおうとしている。この肉体は、自由さや偏在性という精神が自分の所有物と思っているものに、驚くほど嫉妬している。／ [...略...] この <一なるもの> が <全> を演じようとしている。魂の普遍性を演じようとしているのだ！」(AD. 171.)

³⁶ 「生命とは踊る女だ。自分のなした跳躍に雲の果てまで身を委ねることができるのであれば、女であることをやめて神になってしまうかもしれない踊り子なのだ。しかし、私たちが夢においても覚醒していても無限 (l'infini) にまでは行くことができないように、 [...略...] というのも、彼女を送りだしたその同じ <大地> が、彼女を呼び戻し、[踊ることで] 息もたえだえとなった彼女を、女の本性に、恋人のもとに返すのであるから...」(AD. 151)。

³⁷ 「身体に関する素朴な考察」より。「こうした考えることのできない環境というものから、私の言う <第四の身体 (Quatrième Corps)> は区別がつかないのだけれども、それは渦巻きがその材料の水と区別がつかないのと同じことである (考えのおよばないものを好きに使う権利が私にはある)」(Valéry : 1957, 930)。

³⁸ Cf. Didi-Huberman : 2004, 300.

³⁹ Cf. Phitoussi : 2009, 213.

⁴⁰ アティクテ (Athikté) の名は、ギリシャ語の「触れえない (完全なままの l'athiktos)」に由来する (cf. ibid.)。

⁴¹ アティクテは炎の中で生きる「火蜥蜴」に譬えられ、ソクラテスをして「全存在をあげて極限の至福の純粹かつ無媒介の暴力に参加している」(AD. 170) と謳われる。「火蜥蜴」とは、紋章学において「愛の熱烈さ」の象徴である (cf. 清水 : 2008, 225)。

⁴² 「四肢の間に交わされるあれらの無数の問いと答え、人を茫然自失させるようなあれらの模索 [...略...]」(AD. 161)。

⁴³ 「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を目にしたのは、スクリーン上でのことであった。巨大な <水母> が映されていた。それは女ではなかったし、踊っているのでもなかった。／それは女ではない。半透明で感じ易く、比類のない物質からなる生物。刺激に対して途方もなく敏感に反応するガラス状の肉体、ふわふわと水に漂う絹のドーム、透明な王冠、急速な波動で全身を震わせる生き生きとした細長の帯、そして伸びたり縮んだりするフリンジにギャザー。そんな姿を見せながら彼女たちは、くるとその身をひるがえし、形を変えて、舞い上がる。そのさまは流体と同じ流れであって、その流体といえ、あらゆる方面から彼女を押し、一体化して支え、彼女が少しでも身をよじれば場をゆずり、そして再び元の形に戻してやる。圧縮できないほどに充滿している水——その水はこの生き物に少しも抵抗していないように見える——の中で、この生物は運動性の理想を意のままにしており、放射相称の輝くような肉体をそこで弛めたり、まとめなおしたりしている。これら絶対的な踊り子にとっては地というものがなく、なんら固体がない。舞台がなく、あるのは、自分を支えるあらゆる点が思いのままに移行する場 (環境 milieu) だけである。そして彼女の伸縮自在の水晶の肉体にも、固体はなく、骨も関節もなく、変化しえない結合部もない。数えられる体節すらも...。／かつて人間の踊り子が、この巨大

なく水母>ほどに、これほど熱に侵された女のように、運動と、自らの過剰な力の毒と、欲望にあふれた眼差しの熱い現前とに陶酔して、拒絶の許されない女の性の犠牲を、身振りによる買春欲の誘発を表現したことはなかった。この水母は、花綱模様に装飾された幾重ものスカートを急に激しく波打たせ、異様なまでの猥らな執拗さをもってして、何度も何度もそれをたくし上げては、<エロス>の夢へと姿を変える。と、突然、震えるひだ飾りと、切りとられた唇のようなドレスをみな放り投げ、逆立ちをして、狂おしいばかりに我が身を剥ぎ出し、さらしてみせる。／しかし、たちまち彼女は我に返り、身震いをして空間の中にひろがり、気球に乗って光輝く領野へと昇って行く。死の空気と星が支配する、禁じられた領域へと」(DDD. 1173)。

⁴⁴ これはアティクテ等、「魂と舞踊」の登場人物も描かれている未完の草稿「神的ナル事柄ニツイテ」に見られる言葉である (cf. 田上・森本：2004, 158)。

——インテルメッツォ—— (間奏)

習慣について¹ ラヴェッソンに聴きつつ

ヴァレリーはダンスを素材にして、身体による神の探求を意図していたことが推測された。このヴァレリーモデルの特徴は、(魂の活動に比して) 身体的運動性に神的なるものが相関付けられたことにある。たしかに、「愛」や「神」などの言葉が結語として想定されるならば、その思想は(魂から肉の欲へと視線を移したものの) 既存の神学的文脈から出ていないとも言われよう。しかし、身体運動が、いわゆる私の力能に与しない次元で能動性を発揮し、超越的なヴィジョンを暗示するとは、考えてみれば興味深いことではないか。すでに見たように、ヴァレリーの思考では、他動的な因子に従属しない自己原因的な運動においては、主体は自らの肉体を志向する傾向にある。にもかかわらず、外在性なき「内的生」を享受するヴァレリーモデルのダンサーは——終局水母に比されて——外界の流転と一つになる。「内」への集中と「外」への解放。分別にとってはパラドキシカルなこの事態を再考し、この間奏が前章を補いながら次章への橋渡しになればと期待する。

ヴァレリーの「ダンス」は前章で捉えたように、一般的な表現をもって言えば、自身の内部を探求する習慣の形式である。哲学において「習慣」の問題系は、いささか脇に置かれたテーマではあるが、フランスにおいては啓蒙期のモンテーニュ、パスカル、コンディヤックらから引き継がれ、とりわけヴァレリーの生まれた19世紀では、メヌ・ド・ピラン、ラヴェッソンらによって正面切って論じられている²。ベルクソンもまたその主題においては無視されえない同時代の哲学者である。そんな中で、習慣そのものをテーマとして専ら探究された書物としては、ラヴェッソンの『習慣について』が初めてとされる³。私たちはその著作をここで中心的に取り扱う。私たちの関心は、この論考においてラヴェッソンが、私の(能力が発揮されるその) 存立に先立つレベルの「暗い能動性」を捉え、そこに「習慣」の意義を看破している点にある。この視点は先のヴァレリーの脱自性についての考察を補完することになるであろう。

I. 習慣と生命：態勢としての習慣

習慣とは、その最も広い意味において、一般的かつ恒常的な様態のことである [...略...] /しかし習慣という語が特別に意味するもの、そして本書が主題にするものは、単に獲得された習慣 (l'habitude acquise) ではなく、ある変化に沿うことから、付言すれば、その習慣を生み出した当の変化そのものにかかわることから得られる習慣 (l'habitude contractée) である。(105/7.)

冒頭に示されたこの主張は、高度に圧縮された本書を解きほぐす手がかりとなる。習慣に

ついで一般的な通念としても第一文の「恒常的」という性質は無視されえないが、とりわけ引用の後半部「...当の変化そのものにかかわることから得られる習慣」という点は注視されねばならない。ラヴェッソンの目は、完了形として獲得された習慣よりも、むしろ習慣を更新する過程で当の変化に付きしたがう進行形の習慣に向いている⁴。よってここで対象とされる習慣の問題は、何が得られたかよりも、どのようにして得られるのかということになる。この視座から「習慣」を本書に添いながら詳らかに検討することが求められる。

変化そのものにかかわっている限りでの習慣、ラヴェッソンは存在者におけるそのような習慣の側面を「態勢 (disposition)」と言う。「存在者の中に習慣を生むもの、それは変化であるのだが、変化というのは単にその存在者を変容する限りでの変化のことでなく、時間の中で実現されるという意味での変化のことである。[...] 習慣とはそれゆえ、ある変化にかかわり、まさにその変化の連続ないし反復によって存在者の中に生じる態勢のことである」(106/8)。したがって「習慣」が問題になるのは、時間に沿って変化を受け入れ、その変化に向かう態勢が生じる存在に限られる⁵。アリストテレスが参照されつつ、石ころの例え話が出るのはそのためである。ある物体(石)は同じ速度で同じ方位に何度放り投げられたとしても、その習慣を固めない (cf. 106-107/8-9)。確かに場所を変えるという意味ではそれも変化だが、空間的な場所の移動はラヴェッソンによれば習慣の十分条件ではない。なぜなら、空間の直接的な移動に終始する諸存在の作用と反作用は一体であり、そうである以上、そのような存在間の総合は同質的であるからだ (cf. 109/11)。同質的な総体は相似的な構成部分に際限なく分けることができるゆえ、そこには個性(非分割可能性 individualité) というものがなく、したがって存在の一性 (unité) はない (cf. ibid.)。ラヴェッソンは、そのような直接性と同質性の支配する世界、つまり無機界 (règne Inorganique) においては、ある変化の連続と反復から潜在的に態勢を形成するための持続、つまり「時間」が存在しないと考える⁶。彼の言う「習慣」は、存在が存在者たりうる徳、時間の間隔を利用して内的な潜勢力を時宜良く展開する者の特質ということになる。

時間の関数である潜在的な力が、存在の個性すなわち一性を作る。そのような思想の上にラヴェッソンは、空間において「間」の手段となる諸器官 (organes) の集合、その異質的統一を有機組織体 (Organisation)、時間におけるそれを生命 (Vie) と呼び、習慣の時空的要件とする (cf. 110/12-13)。ラヴェッソンの自然哲学が「習慣」を通してここに見てとれるが⁷、以上を踏まえて彼は、植物や動物など生命の諸段階の特質を簡約し、習慣の一般的な法則を提示する。

受容性は減る、自発性は増す。これが、一変化の連続ないし反復によってあらゆる生物の中に生じているように見える習慣の、言い換えれば態勢の、一般的な法則である。(112/15.)

私たちは一般に、この法則の働いていることを、動物的な生命の観察を通して知る。人間

を含むそれは、植物的な生命に比して（少なくとも睡眠と覚醒という継起からしても）休息と運動という機能の交替が目につくからだ（cf. 114-115 / 19-20）。動物的生におけるこのような「断続性」という特質は、一変化の持続から引き起こされる二重の影響——受容性の減退に伴う自発性の増大——という習慣の一般的法則を捉え易くする。というのも、「自発性の特質は、運動を自ら始める力である。運動がいったん止んだ後、いかなる外因もなくして再びそれが始まる時に、運動を自ら始める力があることは疑いをえない」（115 / 19-20）からである。そしてそれはよりミクロな視点では次のような現象とも比しうる。ラヴェッソンの説明をまとめれば、例えばある変化の持続に伴い、はじめは異常な興奮を体の器官内に引き起こしていた要因（元素）も、時の経過と共にその興奮を引き起こさなくなる（これは受容性の漸進的な減退である）。その一方、生体の循環器において、生命に必須の体液（例えば血液）は、その必要が求められる部位に向かっては次第に多く流れて行くようになる。それは動物的な生命に特有の断続性に従いながら、時を刻んでそこへと流れる（これは周期の規則性の中に、習慣が自発性として現れているのだと考えられる）（cf. 115-116 / 20）。

以上、概略的にはあるが、このようにラヴェッソンの言葉を反復しながらまとめてみることで、彼の主題とする「習慣」の核が見えてきたように思われる。それは、生に必須の欲求とも比しうる反省なき自発性（自然発生性）を持つ、有機組織体に特有の態勢である。私たちは次に、それと、有意的運動を司る人称的な私との関係を探ることにする。少しずつ私たちが例示や解釈を織り交ぜて行こう。

II. 非人称性の領域：暗い能動性

反省なき自発性は、意志が自らを自覚するところを押さえれば逆照射される。ラヴェッソンはメーヌ・ド・ビランに拠りながら意志的活動を「努力」の現場に求め、さらにその努力の領野の外へと視線を延ばす。

まず、ラヴェッソン＝ビランによれば、努力は一般的に抵抗と相関している。力は自分の尺度を知る際に、取りかかる対象の抵抗によってそれを量るからである。そこで、彼らの考えでは、私の「人格存在」はそのような努力の意識の中に現れる。

延長体の客観性に対立する主観は、自身がそれを通して運動を刻印するところの活動においてのみ、自己を知るのであり、またその運動の活動性は、努力の中に自分の活動的尺度を見て取るのだから、まさにその努力の意識においてこそ、人格存在（*personnalité*）が、意志的な活動性という優れた形式のもとで、必然的に、自己自身に対して顕現する。（123 / 30.）

人格存在が努力の意識の範囲に現れるという時、そこには二つの相反する様態が前提されている。能動と受動である。卑近な例ではあるが、仮に指先で誰かの肌を押してみるとしよう。私は力を入れるにつれて少しずつそれに抗う感触を得る。指先に受けるその抵抗感

は、感覚器官が受動的に受けている感覚である。その受動的感覚が、能動的に知覚しよう（押そう）としている私に自分の活動性を意識させる。対象がもし空気のように抵抗の希薄な存在ならば、私は指の活動性を反省することが困難になる⁸。また、逆に^{きわ}触られる立場になってみれば、指先で押されるその感覚（受動性・感受性）には、侵入を拒もうとする私の能動的な抵抗が表れてくるだろう。押されている部位が、仮に麻酔などによってその有意性を失っているならば、与えられている力の度合いを反省することは困難になる。その時部位は、与えられている刺激があたかも全て内へと吸収されるかのように、為されるままの状態になるからだ⁹。つまり、意志的活動は、この努力という能動と受動の「中項」、それらが互いを接している「共通の境界」（cf. 124 / 32）にあると言って良いように思われる。ラヴェッソンは以上のことを次の文にてまとめている。

純粋な受動においては、それを感じる主観は全くもって自身の内にあり、まさにそのために、いまだ自己を他から分かつことなく、自己を認識することがない。純粋な能動においては、主観は全くもって自己の外に出ており、もはや自己を知ることはない。人格存在は極端な主観性においても極端な客観性においてもどちらも等しく消失する。後者においては能動によって、前者においては受動によって。人格存在の最も明瞭確実な意識が、反省を伴って見出されるのは、触覚の中間的な領域においてであり、この努力という神秘的な中項においてなのである。（126 / 33.）

絶対的能動性という上方の極においては、絶対的な受動性という下方の極と同じく、意識は、あるいは少なくとも判明な意識はもはやありえない。全ての区別、全ての知識が非人称性の中へと没入してしまうのである。（129 / 37.）

さて、以上の言を受けて省みるべきことは、努力の意識に先立つ活動、すなわち私という人称的な人格存在が顕現するに先立つ能動である。努力は意識の第一条件であるとしても、努力や抵抗の意識からほとんど解放されたように見える熟練者の境地があり、そこまでいかなくても、動作の連続や反復が次第にその動作の努力を減らして行くことは私たちも日常の経験から知っている。長く続けられ、繰り返されると、感受性（受動性）は薄らぐ一方で、行動は容易となり能動性は増すようになる。前節で触れた習慣の一般的法則とはそのようなものだろう。しかしながら、それはいかなる原理によるのだろうか。ラヴェッソンは、その法則、すなわち感覚的受容性は繰り返しなどの持続によって弱まり、運動的能動性は逆に高まるという法則に、一つの共通な特徴を見ている。そしてそれは「その特徴が他の全てを説明する」と言われるように原理的なものだ。以下に彼のその意見を要約してみる。まず、感覚においては、今まで繰り返し与えられていた印象が与えられなくなると、不安や不快が生じる——けれどもこの不安の教えるところは、その者の感受性の内に、どうにも果たされなかった欲望の存在である。また、運動においては、抵抗＝努力が次第に消え、能動（活動）が自由になるにつれて、その能動は意志の命を待たずに作動

する傾性（傾向）を有するようになる——例えば癖など（cf. 131 / 40-41）。メーヌ・ド・ビランによって指摘されていたこのような現象を踏まえて、ラヴェッソンはそうした欲望や傾向の自然発生性を、感受性（感覚）と能動性（運動）に共通の、原理的な特徴とし、そこにより積極的な価値を見る。

感受性の内にも、能動性の内にも、連続ないし反復によって、ある種の暗い能動性（*activité obscure*）が同じように発達してきており、それは、能動性においては意志（意欲）に、感受性においては外的対象の印象に、次第に優先するようになる。その暗い能動性は、能動性の中では能動そのものを再生する。一方、それは感受性の中では、感覚すなわち受動を再生するのではなく——というのも感覚には外的原因が必要だからである——、感覚を呼び、乞い、いわば懇願する。（131-132 / 41.）

「暗い能動性（活動性）」は、感覚と運動の共通の原理として、「欲求（*besoin*）」や「欲望（*désir*）」あるいは「傾性（*penchant*）」や「傾向（*tendance*）」に内在すると想定されうる。それは感覚の器官および運動の器官にかかわる位相で生じ始める。外的印象と感覚との関係においては、印象の持続によって生まれ始め、感官を感覚のトーンへと仕組んでいき（そうすることによって感覚それ自体は弱まるが）、印象を欲する感受性のために感官の内に欲望の灯を点ける（cf. 132-135 / 41-45）。他方、意志と運動との関係においては、運動の連続ないし反復によって生じ始め（その運動の原因である意志の中にはなく）、意志の命を受けている受動的要素としての運動器官の内に、運動の傾向を発展させて行く（cf. *ibid*）。印象 - 感覚の関係、意志 - 運動の関係、そのどちらにおいても自然に発生してくる暗い能動性は——語の適切な意味での「能動」とは言えないが——「反省なき自発性（*spontanéité irréfléchie*）」として、有機組織体内に宿ってくる。

こうして、連続または反復は感受性を弱め、運動の発動性を強める。しかし、一方を強め、他方を弱めるのは、同じやり方であり、唯一の同じ原因によっている。それは、ある反省なき自発性——意志や人格存在や意識の領野を出て、それより下へ、受動性と有機組織体の中に次第に入り込んで居を定めるところの自発性——の発展である。（134 / 43-44.）

習慣の法則は、同時に受動的にして能動的な、そしてまた機械論的<宿命>とも反省的<自由>とも異なる、<自発性>の発展によってしか説明されないのである。（135 / 45.）

外的印象 - 感覚の関係においても、意志 - 運動の関係においても生成され、次第に印象や意志に先立ちむしろそれらの享受や発動の仕方を方向付けるようになる暗い能動性…。冒頭で掲げられた「習慣」、より言えば、変化の連続ないし反復という持続に沿いながら生成して行く「態勢」の意味がいよいよ理解されてきたように思われる。

III. 無為の自覚：自然の理

ここまでの考察は『習慣について』の第二章第二節までを辿ったものだが、ラヴェッソンはそれ以降、自身の目的論的パースペクティブとも相まって、外界（外的印象）と感受性の関係に比べると、意志と運動との関係により多くの言を費やすようになる。アフォーダンス等を含めた現在の思想潮流と照らし合わせると、その立ち位置は支持されにくい面もあると思われるが、目的論を過度に強調しなければ、彼の見解はむしろ昨今の知覚論の先駆とも言える。そのことも多少念頭に入れながら、本節ではまず「習慣」の中の「知性」の意味を掴むことにする。その上で次章につながる橋を私たちになりに形づくることができたらと期している。

運動は、習慣と成って反省や意志の範囲から離れても、知性から離れはしない。(135 / 45.)

私たちは何か新たな習慣を固めようとする時、例えばフランス語版のキーボードに慣れようとする時、現在のタイプ打ちの技術をもとに、その理想の打ち方へと近付けて行く。(これについては次章でも検討するが) 例えば、daisuke を打つに際し、初めは a が q になり、しばしば dqisuke となる。正しく打とうと注意しながら、目的 (a の位置) を瞬時に想い浮かべて、d の次に a を打つ指運動を規則付ける。終着点は単に d の後に a を打てるようになることだけではない。daisuke の連打に含まれる理想のリズムを体得することである¹⁰。運動が続けられることによって、そうした理想に向かう潜在的な力である運動の「傾向」が生じ、器官の中に現実化して行く(したがって「傾向」とはその意味でビヤールのように「対象といういわば目的に向けて張られた力ないしエネルギー」(Billard, 91) と言っても良い)。「a の位置はあそこだ、いやここだ」と反省の中で、そのエネルギーを目的へと傾かせているのが知性であるなら、そしてその理想(観念)が時と共に具体化するのなら、その習慣は知的であると言って良いはずである。ラヴェッソンの基本的な立場はこうしたものだ。

運動は意志(意欲)に取って代わった傾性の結果である。[...] ある目的への傾向はすべて、知性というものを含んでいる。[...] 目的の観念がこれまで傾性の発動を促していたが、その目的は、今や傾性に接近し、これに触れ、これと一つになる。[...] 習慣は次第に実体的な観念となるのだ。習慣によって反省に取って代わった暗い知性、この直接的知性においては、客観と主観とが一つになっており、それはまさに実在的な直観であり、そこでは現実(実在)的なものと理想(観念)的なものが、存在と思惟とが一つになっている。(135-136 / 45-47.)

習慣はこうして、単に機械的な因果関係である自動運動とは異なり、器官(organe)ないしその有機組織体(organisation)に観念が沁みこんだ直接的知性ということになる。この直接的知性ないし実在的な直観は、パークリーの言葉を借りれば、演奏家や夢中遊行症者の手足を、あるいは(巧みな巣を拵える)ハチやクモの運動を支配する知性である(cf. 137 note1

/48 脚注*)。このような自然＝必然的運動は、言ってみれば、目的因が次第に作用因を呑みこみ吸収して達成されるようなところがあるゆえ、外界による強制的な必然性とは異なる「傾向と欲望の必然性」を法則にしている (cf. *ibid.*)。この法則はしたがって——「夢遊症」をダンスの鍵語とし、そのダンスの美的範疇を「第二の自然」による「グレース」に求めたヴァレリーに共有されていたであろうと思われる——「肢体の法則」、「優美＝恩寵 (*grâce*) の法則」と推察されうるものである (cf. *ibid.*)。

さて、この視線を延長するなら、ダンサーや演奏家のみならず大工であれ料理人であれ、熟練の技芸に宿る法則はみなまさにこうしたものなのではないかと想像される。いかなる芸にも行為が必要だからである。その運動は後天的に獲得されたものでありながら、本能のような自然さを有す¹¹。本能と比しうるわけは、習慣が意志と自然の動的中項として無限に自然へと近付きうるからである¹²。ラヴェッソンの対象とする「習慣」は自然を知るにあたっての「方法」となりうる。

習慣と本能との間、習慣と自然との間の差異は、それゆえ程度の違いでしかなく、この差異は無限に減らされ縮められうるだろう。／努力というものが能動と受動の間においてそうであったように、習慣もまた意志と自然との共通の境界すなわち中間項なのである。それは動的中項であり、絶えず移動する境界、感じ取ることができないほどの細やかさで一方の極から他方の極へと進む境界なのである。／習慣はそれゆえ自然に対する意志の、いわば極小の微分、もっと言えば力学的流率〔微積分〕である。自然は、習慣の下降運動の限界値と言える。／したがって、習慣は、意志と自然との、それ自体は実在的でありながら悟性にとっては通約不可能な関係を、無限の収斂系列によって近付けるための方法、しかも唯一の現実的方法と考えられうるのである。意識の最も明瞭な領野から次第に下降して行きながら、習慣は意識と共にその意識の光を携えて、自然の奥底へ、暗闇の中へと進み行く。習慣は、原初の自然の内に自身の最高の理由を持つ第二の自然、獲得された自然であるが、原初の自然が悟性に説き明かされるのも、ただただその第二の自然によってなのである。習慣は、結局のところ生まれた自然であり、生む自然の相次ぐ御業であり啓示なのである。(138-139 / 49-50.)

獲得された習慣のみならず、変化そのものにかかわることから得られる習慣、その考察を基本方針として始められた習慣論の枢要がここにあると言っても良い。「習慣」を意識することは、既存の習慣を作り変える「生む自然」の力動を知ること、そして捉え難い本能（有機組織体）の意味を知ることである。盲目の「暗い能動性」の反省を通して、無為の覚りを知ることである。第二の自然となった習慣は、無為にして自覚されている行為である。包丁で玉葱を千切りする料理人の左右の手は、まな板と包丁とも一つのような結び付きで内的に呼応し自然な運動を奏でる。その関係は料理人が切っているのか料理人はそれらの結び付きの法則に切らされているのか判別のつかないような状態だ。こうした有機組織体的な意味に充当する習慣的運動の事例を私たちはしばしば目にする。例えば次章で取り上げる哲学者、ラヴェッソンを恩師とするベルクソンは、若いころ乗馬に夢中になったら

く、上達のために非常な努力をしたという。そして、

ある日、クレルモンでのことだったと思うが、それまで努力して行っていたことを努力しないでしてみようと決心した。緊張状態から、何かに赦されているようなゆったりと身を委ねた信頼の状態 [l'état de rémission, d'abandon et de confiance] に移った時、結果はずっと良くなった。だが、この状態は分析するのが非常に難しい。[...] それは誰かの手とも何の手とも分からないのだけれども、ある手の中に身を預けてしまう信頼 [の状態] であったように思う。乗馬の精霊の、とでもしておこうか。<神>の手とはあえて言わないようにしたいので。それは絶対的な信頼にかかわり、一連のすべての努力にほとんど瞬間的に匹敵するもので、柔軟さや自然なゆとり、さらにそれ以上の何ものかさえ私に与えてくれたものであった。(Chevalier : 1959, 294-295 強調は引用者.)¹³

ベルクソンがどれほど乗馬の熟練者であったかは知らないが、少なくともここに読み込めることは、意識しなくても運動がこなせるような習熟を経て、その上で私が何かに身を委ねるかのようなある種の「自己放棄」の状態においては、自 - 他の障壁が溶解しうることである¹⁴。ラヴェッソンの習慣についての考察に照らせば、自身の意志と運動との関係においてのみならず、外的印象と感覚の関係の内 - 外が連続的になっていると解しうる。なるほどラヴェッソンは習慣の「反省なき自発性」については、意志と運動の主客合一に多くの言を費やしていたが、外的印象と感覚の関係の一体性にはさほど言及しなかった。この無言が意味するところは、それが「能動にも受動にも等しくあざかるところの盲目的傾向」であるがゆえではないだろうか。解釈されうるのは、そのどちらにも「共通の」特徴であるがゆえに、環境と感覚の関係については語るを要しなかったのではないかということである。それは畢竟、反省なき自発性は、意志と運動の関係と、環境と感覚の関係との双方をつなぐ関係項の理が組成する際の特性的なものではないか。ベルクソンの乗馬の逸話はその推察をある程度支持するものと思われる。身体のある種の自走的展開は何かに頓着する私を放棄しながらこの反省なき自発性の流れに乗ることなのかもしれない。私たちはラヴェッソンの知見を借りて得たこの見解を携えて次章および三章の考察へと向かいたい。

¹ ここではフェリックス・ラヴェッソンの博士論文『習慣について (*De l'habitude*)』(1838年口述審査)を読解する。この書物からの引用に際しては、括弧にて頁数のみを記す。野田又夫翻訳による訳本の頁数も共に記すが、訳は勝手ながら変えさせて頂いた所もある。

² Cf. 三宅 : 1985, Billard : 1999.

³ Cf. Billard, op.cit., 67. 「この本は習慣についての研究であるが、それ自体すでに一つのオリジナリティを持っていると言える。1838年においては、このテーマへ格別に捧げられた研究というのは存在していなかった。メヌ・ド・ピランは習慣についての影響を研究していたのであり [その著作名は『思惟する能力

についての習慣の影響』(*Influence de l'habitude sur la faculté de penser*)、またカントとヘーゲルが習慣を取り上げたのは、より一般的な分析における限りでのことであった。同様に、当時フランス語に翻訳されたばかりであったリードないしデュガルド・スチュアートを挙げることもできるかもしれないが...

⁴ ラヴェッソンの博士論文よりは後に出版されたものだが、例えば 19 世紀のフランス語の辞書である Littré を見ると «contracter» という動詞は、「婚姻関係」や「同盟」あるいは「社会」を目的語にして契約や慣習に自らをかかわらせる（その責任を負う）という意味や、その射程を自身にも広げて「悪習」や「良い習慣」にかかわるとのことから、それらを目的語にして「身に付ける・得る」の意味を当時持っていたことが窺えるが、そこには含みとして原義の「締められる (resserré)」の意、すなわち次第に固くなって行くという時間の経緯があることを考慮されたい。Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle (Genève-Paris : Slatkine, 1982) にも、語源の «contrahere», すなわち «cum (avec : 共に)» «trahere (tirer : 引っ張る)» の意が明示されている。

⁵ 以下、当該段落の最後まで、参照は第一章第一節 (107-110/9-12)。

⁶ 「それゆえ、無機界を成しているこの直接性と同質性の王国においては、習慣はありえない」(110/12)。

⁷ 「それゆえこの意味において、無機界は< (与えられた) 運命 > の、有機界は< 自然 > の王国と考えることができる。／よって習慣は自然そのものが始まる場所においてのみ始まることができる」(111/14)。

⁸ 「[...] 抵抗が消失するにつれて、もはや能動 (活動) の原理をその能動主体自身に反省させるものは何もなくなくなる。それを自分に呼び返すものがなくなるのである。主体の意志は自由の過剰の中で自己を失う」(125-126/33)。

⁹ 「[痛み、快、情感など] それを感じる主観は自分をその感覚からほとんど区別しない。主観の全体は、自らの内に引き籠り、いわばその存在の暗い奥底に自閉する。植物的生命の内なる現象に関係する漠とした情感とはそのようなものである。意志的な活動性を持つ諸々の器官においても、そこで麻痺によって運動が失われた際に、そこにただ一つ残存する感覚とはそういうものである」(125/32)。

¹⁰ 筋肉運動感覚の習慣にリズムが内包されるのは、ヴァレリーの舞踊論の読解を通してすでに見た通りである。

¹¹ 「習慣の最後の段階は自然そのものに相当する。ゆえに自然は、習慣の最終段階と同じく、欲望の自然発生性において、運動ないし変化一般の、観念性と実現性、始原的原理と終局との直接的な合一化 (immédiation) なのである」(142/53)。

¹² そのロジックは類推^{アナロジー} (類比) である。「最も完全な有機組織体を持っている、存在の最も基本的な形式は、感じることでできる形態のもとで空間中に実現され実体化された習慣のいわば最終面と同じである。習慣のアナロジーはその形式の秘密に入り込み、その意味を私たちに届ける」(148/61)。私たちはここで言う「意味」を、無為の覚りと解することで熟練の技芸 (運動習慣) の内に見られるものへと転用する。なお、この一文には註があり、メヌ・ド・ビランの次の文が引用されている。肝要であると思うのでそれも付しておく。「私たちはこのように推断して良いのではないか。同じ運動を繰り返して実行することは、身体その部分を、一層動き易く、また一層感じ易く成らしめ、それを力の人為的な (artificiel) 源泉に変える。それはちょうど、生命に必須の諸器官や、あるいは変温動物の諸器官が、力の自然的な源泉である

ように」(148 note2 / 61 註*)。

¹³ この乗馬の逸話は、ベルクソンの晩年に J・シュバリエがカトリックの高名な神父であるプージェ師の印象をベルクソンに尋ねたところ、話されたものである。ベルクソンはそこで次のように述べ、それを自身の乗馬の経験になぞらえたようである。「師は、聖者となるためにすべき努力というものをおいかほども必要としていないように見えた。[…略…] 師のような人においては、いかなる努力の跡もなく、ただちにあたり限りの高みへと身をおいていたようである。／彼において感銘させられたのは、生じる効果について何も意識をしていないということである。[…略…] 努力なくして優れたものを獲得した人たち、このような人たちは、努力はしたのだが、ただ、一般の努力とは全く異なる質の努力をしたのである」(Chevalier, 1959 : 294)。この「一般の努力とは異なる質の努力」は、私たちの探求にとって無視しえないものである。力まない努力…。

¹⁴ このことは例えば、日本の名人芸についての書として名高い E. ヘリゲルの『弓と禅』においても語られている。ヘリゲルは例の「私」(主)が「矢」(客)を放つのでなく矢は「それ」にて放たれるという話において、「それ」とは「弓と矢と私とが互いに内面的に絡み合っている」ところの結果であるとし (cf. ヘリゲル : 2008, 109)、弓の名人がその状態を自然界の事例に比していることを紹介している。阿波師範は次のようなことをヘリゲルに説いたという。「今までしばしば私の心を捕えた一つの例をお話ししましょう。蜘蛛はその巣を舞いながら張ります。しかもその中で捕えられる蠅が存在することを知らないのです。蠅は呑気に日向で飛び、舞いながら、蜘蛛の巣に捕えられ、しかも何が自分に迫っているかも知らないのです。しかしこの二つのものを通じて“それ”が舞っているのです。そしてこの舞の中では内と外とがひとつなのです。このように射手は、外面的に狙うことなしに、標的にあてるのです——これ以上うまくあなたに話すことはできませんが」(ibid., 102)。なお、この弓道の話とベルクソンの乗馬の逸話を同一の論文で取り上げたのは、管見では中村弓子が初めてである (cf. 中村 : 1995)。亀山佳明「フロー経験と身心合一」にもその接続が試みられているが、中村の論文がもとになっている (cf. 亀山 : 2003)。筆者もそこから教えられた。

——第 II 章——

習慣のメカニズムとその超脱と ベルクソンの「放心」という方法

身体を内的に探究する形式に「ダンス」という名を与えたヴァレリーは、行動の目的を外側に立てて経済的に動く人体とは異なる人体のメカニズムを提示した。その在り方は、私たちの唱える心体操の「体の操^{みきお}」にかかわる方法を伝えるだろう。一方で、「心の操」の途も（ヴァレリーの「注意力の転換」の議論から）インテルメッツォを通じて徐々に明かされてきたように思われる。本章ではベルクソンの習慣論と芸術論を辿ることで、心の操の道をより鮮明にしたい。ラヴェッソンの見を発展させたとおぼしきベルクソンの習慣の理を、とりわけ習慣の機構^{メカニズム}を考察することから始めよう。論理的には人の習慣化には二種類を考えることができる。ベルクソンが心身問題を扱った『物質と記憶』を中心に、その二つを具に検討し、メカニズムを把握した上で、彼の芸術論へと目を移すなら、「創造的」と形容される習慣の在りようもはっきりするだろう。本章で心の操の方法が示されれば、次章に期される（アーティストの具体的な言動を通しての）心身関係論が見易くなるはずである。

I. 記憶と習慣：固める力

ベルクソンによれば、人の主観性は記憶力にある。そしてその記憶力は二つの形式で機能している（cf. Bergson : 1999a, 31, 280¹）。一つは、人の主観性の最初の現れを可能にする、種に共通の水準で働くもの。もう一つは、ノーマルな状態ではそれに後続して、人称的な私の水準で働くもの。前者は、例えば眼を開けば無意識にも飛びこんでくる「赤」という感覚的性質を私たちに知覚させるにあたって、唯一の直観へと「無数の瞬間を凝縮する（contracter）」（cf. 31, 76, 233, 246, 248, 256, 280）作用である。ベルクソンは当時の科学的見解を取り入れながら面白い計算をしている。彼によると最も波長が長くしたがって最も振動数の少ない赤色光線でさえ、僅かな瞬間の内に生じるその莫大な数の振動の行列（一秒間に 400 兆）を、私たちの意識が眺めきろうとすれば、25000 年ほどの歳月を要するという（cf. 230-231）。つまり、無数の瞬間を凝縮する記憶力の作用を想定しないならば、「私たちによってその身に感じられる赤色光の感覚」を得るには、私たちの寿命を遙かに超えた 250 世紀もの歴史が必要となる…。現代の脳科学の知見に照らせば、私たちの内にあるそのような（記憶の）働きは、ニューロン・ネットワーク説によって幾らかは説明できるかもしれない²、が、ここで注視したいのはむしろ、その意志にかかわりなく働いている記憶力の作用が「私たちの眼にとって、少なくとも近似的に」共通している³、という点である。つまり、やはり私に先立ち種に共通な記憶力の凝縮作用（contraction）は想定されざるをえない⁴。他方、私の主観性を構成する水準にある記憶力の働きとはどういうものか。そ

それは先の記憶作用によって与えられるいわば「直接的知覚という生のままの地」に、個人的な過去の「思い出 (souvenir) というテーブルクロス」をかけるものである (cf. 31, 280)。それは、前者と違って、多かれ少なかれ有意的な過去の活用であり、自身の思い出を凝縮し (contracter) その役立つ面を知覚に差し向けることで、知覚を具体的にしている。この記憶力は、したがって心理学の対象となる私を根拠付けているものであるが、ベルクソンによると、この記憶力は一般に思われているほどはっきりとしたものではない。というのも、学課の暗誦を例に取れば想像されるように、人は、日付をもった一回一回の出来事として記憶されている「特定の朗読の思い出」と、繰り返しの練習によって記憶力に刻み込まれた「学課の思い出」とを、共に「記憶 (力)」という言葉のもとで混同しているからである (cf. 83-84)。ベルクソンの考えでは仮に同じ言葉を用いるとしても、一方は表象として「(像を) 想う (imaginer)」記憶力であり、他方は行動として「(過去を) 反復する (répéter)」記憶力であることは分けられねばならない (cf. 87)。

この区分は心身問題を主題とする『物質と記憶』においては重要なものである。とりわけその問題を当時の生理学や心理学の知見を踏まえて実証的に検討することを厭わない哲学からすれば本質的なことだ。この記憶力の二形式では、一方が「活動的」ないし「運動的」(cf. 90, 94)、他方が「自発的」ないし「独立的」(cf. 90, 96) と形容される。それは、前者が運動を実際に遂行する身体 (物体) の感覚 - 運動機構に在り、後者は権利上その物体から自立する精神の代名詞的存在だと考えられているからである。こうした身体 / 精神の記憶形式は、実生活においては普通相補的な関係にある (cf. 91, 169-170, 273-274)、けれども理論上は、病理学の検証結果からしても二分可能な存在形式であると想定される (cf. 108, 118, 132-134, 195-196)。通常の生におけるこれら二形式の協働は、事物についての意識的認識、すなわち再認において顕著に見て取れる。再認は、現在に過去 = 記憶を取り込み、現前 (présence) を再現前化 (表象 représentation) して知覚する人間の有意的活動だからである (cf. 82)。極限的には再認も習慣が身体の内組み立てた運動装置による「瞬間における再認」(100, cf. 267) と、個別的な思い出 - イメージの投射を伴う「注意的な再認」(107, cf. 267) に分けられる⁵。が、通常の認識はこれら記憶力の二重の努力による過去の活用からなっていると言って良い。

人称的な私の主観性を構成する記憶力の二形式を早足でまとめてみたが、お気付きのように、厳密に言えば、この二形式は二種類の記憶力の存在を意味しているわけではない。形式上の分割としては「身体の記憶力」と「精神の記憶力」と呼びうるとしても⁶、「記憶力」という名のもとでのこの区分は便宜上のものにすぎない。なぜなら一方は、「記憶力そのものというよりもむしろ、記憶力によって照らされた習慣」(89) だからである⁷。いわゆる「精神の記憶力」が「過去の本当の記憶力」(169) と言われているのもそのためである。話を具体的にしよう。例えば (先のラヴェッソンの議論の時にも触れたが) パソコンを入手したばかりの頃を思い出してみる。キーボードのブラインドタッチの習得にあたり、キーの位置とそれに対応する指の運動を想起しながら打った経験は多くの人にあるだろう。筆者

はそれを今でも経験することがある。というのも、フランス語版のキーボードでは、a と q をしばしば打ち間違えるからである。間違えた次に打ち直す時、左小指でその斜め上方の a (英語版では q) の位置を打つ表象を一瞬ながら想起する。これは (厳密に言えば新たな運動習慣の獲得ではなく既成の運動の適応だが)、習慣を得る操作の中には表象 (思い出 - イメージ) による運動機構の組織化があることを改めて自覚させる現象である。ここで詳説することは避けるが、ベルクソンが例示する有意的運動 (ダンスや体操) の習得過程にも以上のことが含意されている (122. Voir également Bergson : 1999c, 178-181)。有意的な習慣の組織化には、それに必要な思い出 - イメージの投射が前提としてある。すなわち「習慣としての記憶を身に付ける (contracter le souvenir-habitude) 操作の内には、イメージとしての思い出の潜在的な介入 (l'intervention latente du souvenir-image)」が認められる (cf. 91)。精神を代弁する本当の意味での記憶力が一つの習慣の組織化にあたって、それに必要なイメージを繰り返し呼び起こしているのである。だから、暗誦などいわゆる「そらで覚えること」とはこうした思い出 - イメージを借りた意志的な、言ってみれば精神の記憶力によって照らされつつなされた身体運動統制が完全となり、記憶の内容と身体の在りようが観念 - 運動 (idéo-moteur) として強力に結び付き、暗黙裡の関係に入ったことを意味する⁸。

さて、ここに身体の記憶力の特徴、言い換えて「習慣」の特徴が露わになるのではないだろうか。ベルクソンは次のように言っている。

今や思い出 (souvenir) は、身体の習慣的なエクササイズと同じように、初動の衝撃がそのまま全体をも震わすメカニズムの中に、言い換えれば、同じ時間を過ごし同じ秩序を続ける自動的運動の閉じたシステムの中に書き込まれた。(84.)

[...略...] 学んだ記憶の内容 (souvenir) は、その学課がより良く覚え込まれるにつれて、時間の外へ出るようになる [...略...]。(88.)

一読して察せられるように、習慣の特徴は、表象が本性的に持つ性質——移ろい易さや時間性——を現在の内に閉じ込めていること、それらを運動との関係において固定していることにある。「固定こそ習慣の効果」なのである。

人間ほどに習慣を身に付ける存在はなく、そこにまさに、人間が優越性を持つ主要原因の一つがある。実際に、容易に示されることだが、習慣を身に付けるこの能力なくしては、人間は自分を改善して行くことができないであろう。きっと改善というものはみな、そのもともとの起源を、人間が思い描くこの理想の内に、人間をして絶えず最善のものへと向かわせるこの理想の内に持っていたに違いない。が、もし私たちに、すでに獲得した進歩の各々を固定する力 (le pouvoir de fixer) というものがなければ、この欲望は満たされないままであろうし、この傾向も満足されないであろう。ところで、そうした固定こそ、まさに習慣の効果なのである。(Bergson : 1999e, 243-244 強調は引用者.)

ところで、フランス語で習慣を身に付ける（習慣を得る）とは「*contracter l'habitude*」と表現する。その動詞「*contracter*」は、手元にあるフランス語の一般的な辞書（Petit Robert）によると、二つに分けられて載っている⁹。一つは、もともと「締める（*resserer*）」を類縁の動詞として、16世紀後半頃から習慣や感情を目的語にして「得る（*acquérir*）」の意味を持つようになったもの。もう一つは、18世紀後半頃から、量や力などが「減る（*diminuer*）」、寒さや怒りで体が「縮こまる（*resserer*）」、「強張る・硬直する（*raidir, tendre, crispier*）」あるいは筋肉や心臓が「収縮する（*contracter, se contracter*）」というもの。表記上、これら二つに分けられている「*contracter*」は、共に語源をラテン語の「*contrahere*」にするが、筆者がこの原語に日本語の漢字を当てるとしたら、「締」か「固」が適当だろうと考える。二つのコントラクトは共にゆるみ（弛み・緩み）や膨らみないし柔らかみなくなることに通じているからである。何が言いたいのか。ベルクソンにおいて習慣を身に付けるという際に用いられる「*contracter*」と、思い出や瞬間を収縮・凝縮するという際に用いられるそれとを関係付けてみたらどうかと提案したいのである。「*contracter / contraction*」は、原初的な質を得るために多数の瞬間を凝縮する作用であれ、知覚を具体的にするために思い出・イメージを収縮する作用であれ、そして習慣を固定的なものにする（身に付ける）作用であれ、畢竟、固める力ないし固まる運動を表すのではないか。それは取りも直さず「知覚することは不動化することを意味する¹⁰」という一文に集約される、何か私たちの本性にかかわることを意味するのではないか。一元化するとは言わないまでも、『物質と記憶』における「*contracter*」の用法を広く包括的に検討してみると¹¹、そのような点がよりはっきりと浮かび上がるように思われる。それはさらに「身に付いた」習慣の変容に際しても別のイメージを与えるのではないかと思われる。すなわち、記憶の収縮と拡張の二重運動のように、対のイメージ（ゆるむ・ほぐれる）が付き添うようになるのではないかということだ。行動するとはまさにこの記憶が自らを絞り、鋭い刀剣のように「身を引き締めて（*se contracter*）」、その（剣）先を経験へと差し出すことだとベルクソンは言っているが（116-117）、この引き締めが解かれてゆるむイメージを、習慣の変容において、固まる運動と共に喚起しうるのではないだろうか。

II. 固める力：習慣の二つの原動力

前節を手短に整理しよう。ベルクソンはそれぞれ別の基準を用いて記憶力を分けていた。種に共通な質を生む記憶力と私の思い出を活用するのにかかわる記憶力（種と個の区別）、そして後者におけるさらなる区別として、精神の記憶力と身体の記憶力（心と体の区別）。しかしこの第二の区別は形式上のもので、身体の記憶力は「記憶力というよりは記憶力の光によって照らされた習慣」として、私たちに習慣の性格を教える。習慣の特徴は「固める力」であり、「（習慣を）身に付ける・得る」という表現と無縁ではなく、その動詞「*contracter*」に注視するならば、習慣を特徴付ける固定化は記憶力の収縮作用（*contraction*）とのつながりを私たちに喚起させ、その連関から再び「習慣」を見直すこと

で、習慣とは知覚を不動化させる記憶力の働きに因を持つのだろうと推測された。この流れを引き継ぎ、本節ではその知覚の不動化ないし固定が何に由来するのかを突き止めたい。そうさせる記憶力の働きは私たちの何に促されているのか。というのも、すでに確認されたように、過去である本当の意味での記憶は、本質的には現在に面する身体の有効性からは独立している（したがって「役に立たない (inutile)」）からである。現在へと私たちの記憶を引き付け、利用せんとする何かは私たちの内に想定されなければ、記憶の収縮は望めない。このことからして本節には習慣についての原理的な考察が期待されることになる。

ところで前節では、身体のみで可能な再認と、精神の注意を要する再認とが区別されたけれども、これは「習慣」のタイプにも二種類あることを含意するように思われる。ユード編纂の『講義録』によると、ベルクソンはクレルモン＝フェランの高校およびパリのアンリ四世校において「習慣」についての講義を行っており¹²、そこでメヌ・ド・ピランの区別を念頭に、習慣を受動的習慣と能動的習慣に分けている。受動的習慣は、私たちが外から続けて被る作用に慣れることであり、例えば気温や気圧への適応がそうである。能動的習慣は、私たちが主体的に努力を重ねて獲得するもので、例えば詩の暗誦や踊りを身に付けることが挙げられる。双方は共に結果として無意識に達するという点で共通しているが、その効果はそれぞれ、前者が受動的に外から被りつつも次第にそれに対して能動的な欲求を生むという点にあり、後者は自分で能動的に取りかかりながらも仕舞には機械的な自動運動に到るという点にある (cf. Bergson : 1992, 265-267)。ここでは、ベルクソンがそれら二つのタイプの習慣の在りようから想を得たと思われる習慣形成のメカニズムに目を向け、私たちに潜む固定作用が何によるのかを反省してみたい。考察域は、やはり先に識別した記憶の二形式に対応する二つの再認、すなわちベルクソンが（言葉の聴覚的な）再認に認めている「1：自動的な感覚 - 運動過程」と「2：思い出 - イメージの能動的な、いわば離心的な投射」の議論が中心となる。

a. 自動的な感覚 - 運動過程において：生への注意力

ベルクソンは、未知の言語に耳を慣らすという事例によって、受動的習慣の組成に類するような条件を設定し、聴覚的印象に伴う筋肉感覚の変化について論じている。未知の言語が聞き取れるようになるという仕組みを、最初からその聴覚の記憶（思い出）をあてにして理解しようとする人がいるが、ベルクソンによると、そうした思考は不可解である。というのも、耳に届く印象がまずもって雑然とした音声の連続であるならば、思い出もまた雑然としているはずであり、そのような思い出が知覚を判明にする（つまり語句や言葉に分ける）ことは考えにくいからである。ベルクソンの意見はシンプルで、「聞かれる語句を分解してその主要な分節を際立たせることのできる初発的運動を、聴覚的印象が組織する」という具合に、次元をひとまず「感覚 - 運動」の過程に限定して考える¹³。そこから徐々に、感覚印象とそれを分析する運動との関係が整ってくると推察する。

はじめはなかなか上手く連携されずに混沌としているが、[初発的運動という]この自然に生じる内的随伴運動は、それが繰り返されることで徐々にはっきりとして行き、ついには、聞き手が話し手と同じ運動をその主要な方向や大筋において認知できるような、簡略的な図 (figure) を描くようになるだろう。初発的筋肉感覚という形をとって、私たちの意識の内に、こうして聞かれた言葉の運動的図式 (schème moteur) と言うべきものが展開するのだろう。(121.)

ここで言われる「図式」は、したがって摩訶不思議なトリックではない。耳に聞かれた語句から、自然とその話し相手の筋肉運動を真似る模倣の筋肉運動が、聞き手の内に生じるというだけであり、そうした聴覚的印象と模倣運動の繰り返しによって、こういう感覚にはこういう運動という主要な方向 (意味) を掴んだ運動傾向が準備されると言っているのである。だから知らない国語に耳を慣らすということは、判明な思い出の介入に先立ち、感覚と運動の次元でひとまずは考えることができるというわけである。したがって外国語を聞き取れるようになるには、「耳の印象に発声筋の運動傾向を連携させる」こと、そして「その運動的随伴を完全にする」ことである (cf. 121)。

このようにして、感覚印象に伴う内的な模倣運動が組織され、感覚 - 運動という水平軸における自動機構が仕上げられて行く。私見ではこの議論には見かけ以上に深い思考が伏在している。そもそも、異なる声色や高さで発せられているはずの言葉——すなわち多様な感覚——から、同一の運動が引き起こされるというこの仕組みは、何か生きるということの宿命や、私たちの言語というものの構造につながっているようには思われまいか。この類似に気付く時、『物質と記憶』において一見遠い二つの議論の間に関係が見出される。運動的図式の議論と一般観念の議論である¹⁴。ベルクソンは一般観念の議論で、たとえば草食動物にとって、草一般 (という「類 (genre)」) は思考の対象ではなく、直接的所与の中で「被られ感じられている」と言っている。彼らは、草の匂いや色の中に、物理的な引力にも似た力 (force) を感じ取り、細かな差異よりも「特徴的な質や類似の漠然とした感じ」を身に受けている (cf. 176-177)¹⁵。なぜだろうか。それは動物が、立ち止まって差異を調べるよりも何か似たものに引き付けられて行動する (食べに行く) 方が、生きながらえるということを知っているからである。「類似をつかむのは、生きることそのものである。特殊なユーカリの葉しか食べないコアラは、絶滅の危機に晒されるか、保護されて動物園で見せ物に供されるしかない¹⁶」。類を嗅ぎ分けるのは、それゆえいのち (生 vie) の求め、言い換えれば、生きることへと意を傾ける生物の努めである。したがってこうは言えないだろうか。先に見た「運動的図式」が組成するその根底には、多様な外界から類似の要素を得ようとする——その結果同じ状態 (生存) を維持できることを知る——生命の努力、すなわち恒常性や習慣を求める生命の努力があるのではないか、と。ベルクソンが「習慣」についての講義の中で述べたという次の考えは、この解釈を許すように思われる。

[...略...] 生物 (生きた物質 *matière vivante*) は、部分的であれ何かしら自分自身に及ぼされる影響の

輪を、制限できるような仕方で組織されているように思われる。生物は、際限なくそして不規則である単純な継起に周期性というものを置き換えるような仕方で、原因と結果との閉じたシステムないし回路を形成できるのである。限定することができるというこの生物の努力は、高度な習慣にあつては意識的なものであるが、それほどでもない下等な習慣にあつても、つまり意識から逃れるものであったとしても、同じ本性を有するものであることは疑いをえない。(Bergson : 1992, 273.)

図式が受動的条件下で生じるところを思えば、私たちにとってそうした生命の努力は、ほとんど「努力」とは言えない微弱な、というよりもむしろ根源的な生への促しなのだと考えられる。ベルクソンが、感覚 - 運動過程の基部が化学的に（ということは組成や性質において）悪変すると人は現実感を失い、語の精確な意味での「精神病（aliénation : 遠ざかること）」が引き起こされると指摘しているのも（cf. 195-196）、感覚 - 運動機構がもともと生に必須な要素によって支えられているからに他ならないのだろう。その種の精神異常が「諸々の感覚 - 運動機能の一般的な生命力（vitalité）を損なう損傷」に対応するとされるのもそのためだ。生への注意力が弱まり、現実への記憶の集中が困難となる…¹⁷。剣先のように身を引き締めている精神のその絞りがゆるむ…。精神はもはや現在との緊張関係＝均衡を維持しない…。感覚の受容とそれに連携する模倣運動の組織化には、生きることへと向けられた意識の緊張（生への注意力 attention à la vie）がかかわっているのである。

さて、私たちはここに一つ、習慣形成のメカニズムに潜む固定作用の原因を見出したように思う。放っておけば不埒な記憶の志向を現在に引き付け、その収縮を図るのは、私たちの内で無意識に働くこの注意力ではないだろうか。

b. 能動的な記憶作用において：理念を実現する意志

私たちには自分から何か新しいものを習得する場合もある。習慣を身に付ける契機は、（対面で未知の言語のシャワーを浴びるというような）受動的状況下だけではなく、自ら一人為すという能動的な状況もあるだろう。以前に触れた例に絡めれば、タイピングの練習において、人はそれが慣れるまでの間に、キーの位置とそれを打つ指の表象を幾度となく思い起しながら運動を秩序付けて行く。これは能動的に運動習慣を身に付けようとする際に、記憶が身体運動の有機的な組織化にかかわっていることを伝える。記憶が運動習慣になるのではない¹⁸。記憶と習慣（ないしは観念と運動）の関係が確実になるということである（記憶 - 習慣ないしは観念 - 運動）。能動的な習慣の形成過程には、こうした記憶の表象とそのもとで組織される運動という構造がある。その記憶と運動の関係は一見、感覚と運動の関係に似ているが、自己が見守るその方位は水平軸でなく垂直軸である。ここではそのメカニズムをさらに深く考察しながら、イメージを限定・固定する力の因を探り当てるのが目的である。

ベルクソンは『精神的エネルギー』所収の論文「知的努力¹⁹」の中で、ワルツダンスの自主練習を引き合いに出しながら、新しい運動を能動的に習得する際に私たちの中で生じて

いることを論述した。その要点は端的に言えば「努力の感情」にあるが、私たちは実際に、何か新しい習慣を新たな仕方で身に付けよう（固めよう）と望むや、それに対して古い習慣が（役に立つ反面）抵抗することを知っている。ベルクソンによると、その抵抗の感じは、例えばダンスのような身体のエクササイズにおいて顕著であり、その仕組みが次のように考えられている。それは、習得済みの日常動作（「歩く」、「つま先で立つ」、「自転する」など）の運動感覚的イメージと、それらをワルツダンスの運動の一般的な方向（例えば旋回運動）に新しく組み直す潜在的表象とが、せめぎ合うことである（そのせめぎ合い (*lutte*) が論文のタイトルである知的努力を生じさせる所以である）。先のリスニングの事例から運動的図式の存在が推論されたように、ここでもまた経験のつまびらかな観察から反省の届きにくい存在が思惟されている。私たちが注目するのはこの表象である。この表象には、たとえば身体のエクササイズであれば、来るべき諸々の運動イメージ間の展開が図示されており (*figuré*)、イメージ（小銭）へとばらける特異な力（基本金貨）が見込まれている。

それ以外はみな小銭でしかないような唯一の金貨を手に入れることがポイントである。／この基本金貨とは何であろうか。[...]。ここではただ、多数のイメージに展開しうるこの単純な表象に、周知に適う名を与えるに留めよう。我々はこれをギリシア語の含みを持たせて力動的図式 (*shéma dynamique*) と呼ぶ。これによって理解してもらいたいのは、この表象がイメージそのものよりも、それらイメージを再構成するために必要な、すべきことの指示 (*indication*) を含んでいるということである²⁰。

一般に反復や存続を欲望する古い習慣の運動傾向、その運動感覚的イメージがこの図式の指示に抵触することから、主体に努力の感情が引き起こされる。したがって、この図式は、「多様な要素的イメージをそれらの間の新たな生き方へと導く図式」であると共に、まさにそのことが、「努力の方向 (*direction d'effort*) を指示する」いわば「指導的観念 (*idée directrice*)」でもあることを意味している。

以上のことから、ジャンケレヴィッチがこの図式は「開始の力」を持っていると強調したのは正当である²¹。身体のエクササイズを事例に、能動的な活動において見出された図式の特質は、精神的エネルギー（記憶）の遠心作用を伝えるものであろう。上記の議論は間違いなく『物質と記憶』の注意的再認の議論に接続されうる。先の運動的図式の議論（「自動的な感覚 - 運動過程」）に続いて展開されていたのは、「想い出 - イメージの能動的な、いわば離心的な投射」の議論である。ベルクソンはそこで一般に考えられている思考に反して次のように結論した。

私たちは知覚から観念へと行くのではない。そうではなく観念から知覚へと行くのである。再認の特徴的な過程は、求心的ではなく遠心的である。(145-146.)

このような中心から周辺へというベクトルは、図式からイメージへという力動的図式の展

開に適うものであり、ベルクソニズムの「中央集権主義 (centralism) の原理²²」を良く表している。その上で、私たちが問うべきは、そのような非物質的なものから物質的なものへという、観念 (理想 *idée*) の実現を図るのはいったい何かということである。力動的図式が開始の力を持つ以上、図式自体にその権能を見ても良いかもしれない。しかしながら、私たちが散漫な夢想状態と小説や戯曲の物語を構想している時とをやはり切り替えることができ、「(記憶の) 志向」(143, 145) を一定の方向に集中させ続けることができるのは、精神を何か鼓舞する力があるからではないだろうか。図式が、外的形態に相似したものや、時系列に則したもののみならず、数々の内的に類似したイメージを引き付ける²³ という事態。また、単に欲するままに動く習慣を利用しながらも、それと抗って、その既得の運動感覚的イメージを分解しては新たな仕方で組み立てなおすという事態。こうしたことが間断的に起こるのは偶然だろうか。やはり何かが必要なのではないだろうか。それはイメージを限定・固定する意欲、理想を実現する意志ではないだろうか。「意志が活動を開始する²⁴」のではないのだろうか。「意志」についての講義に参照の言葉を求めるなら、1893-1894年のアンリ四世校での意志についての授業が次の言葉で締め括られているのは無視しえない。

意欲することの本義は [...略...] 欲望が反省され、観念が自らの実現に向けてその必要な力を獲得できるように、欲望と観念を互いに組織付けることである。(cf. Bergson : 1992, 241.)

またフォンタナのノートを見れば、コレージュ・ド・フランスでの講義「意志の諸理論」においてベルクソンは、私たちがより高みに置く力は「自らを創り直すための意志の多少なりとも激しい努力」であり、そうした努力の感情を内観によって省みることによって「意欲することの本性」を生徒に教えたかったのだということが分かる²⁵。イメージを定め、理想を実現する意志、それが「過去の経験を現在の道筋に沿って曲げながら利用することのできる柔軟な知性」の持ち主である私たち人間に与えられた問題解決の原動力なのではないだろうか。能動的習慣の形成はそうした力の結果なのだと思う。前節で引用した一節をここで改めて引いておきたい。

人間ほどに習慣を身に付ける (固める) 存在はなく、そこにまさに、人間が優越性をもつ主要原因の一つがある。実際に、容易に示されることだが、習慣を身に付けるこの能力なくしては、人間は自分を改善して行くことができないであろう。きっと改善というもののみならず、そのもとの起源を、人間が思い描くこの理想の内に、人間をして絶えず最善のものへと向かわせるこの理想の内に持っていたに違いない。が、もし私たちに、すでに獲得した進歩の各々を固定する力というものがなければ、この欲望は満たされないままであろうし、この傾向も満足されないであろう。ところで、そうした固定こそ、まさに習慣の効果なのである。

その固定には意志が多かれ少なかれかかわっているのである。

c. 意志と自動作用の境界：中庸の哲学

習慣の効果が固定であるなら、習慣とは固める力であり、その原動力は生への注意力と、理念を実現する意志である。以上を確認するにあたり、私たちは知覚 - イメージや思い出 - イメージを対象とする二つの図式に着眼したが、本項ではそれらの図式の関係について一考しておきたい。というのもしばしばその関係は誤解されてもいるからだ。私たちは上にて、習慣を二種類考えることから、『物質と記憶』第二章における前半部の「自動的な感覚 - 運動過程」の議論と、後半部の「思い出 - イメージの能動的ないわば離心的な投射」の議論とに対応させる形で運動的図式と力動的図式を扱った。それぞれの特徴を描くことで見えてくるものがあったゆえにそうしたわけだが、それら運動の図式と心の図式は、ベルクソン自身によって本質の異なる二つの概念として峻別されているわけではない。「心的な図式²⁶」である力動的図式は、「思い出 - イメージの能動的ないわば離心的な投射」の議論における「気構え（態勢 disposition）」（135）や「調子（ton）」（ibid）あるいは「記憶の志向」（143）、「イメージ中枢」（145）、「内的鍵盤」（ibid）といった思惟につながる一方で、既出の図式概念（「運動的図式」）の成熟した姿とも解しうるのである²⁷。私たちが上述の議論にて単純化した運動的図式のさらなる役割（思い出 - イメージの現実化におけるそれ）を辿るならばその理由が分かるであろう。

知覚 - イメージから類似を得る注意力に支えられた運動的図式は、記憶の活用を多分に必要とする解釈的な再認においては、その類似性を精神に訴え、思い出 - イメージを呼び寄せさせる。知覚を模倣する運動傾向は、記憶のいわば呼び水として知覚と記憶の共通の枠となるのである。人の話を聞いている時、あるいは読書をしている時を想起すなら、

私たちはむしろ感じないだろうか。その対話者や彼の話す言語、彼の表現する種々の考えの種類やとりわけその語句の全体的な運動と共に変化する何らかの態勢（dispositon）へと自分が身を置いていることを。それはあたかも、まず私たちが知的作業の調子（ton）を整えるところから始めているかのようだ。運動的図式は、彼の話す抑揚を強調し、流れのままにその思考の曲折を辿り、私たちの思考にその道筋を示す。運動的図式は空の器（réceptif vide）であり、そこに入り込む流体のフォルムを、自身の形によって決定するのである。（135 強調は引用者。）²⁸

この意味で運動的図式は、感覚 - 運動のプロセスにおいて運動の大筋を図示する「スケッチ（croquis）」（123）でありながら、知的活動の高い記憶の遠心的な作用においては、引用句にあるように、思い出が知覚に入り込む「空の器」（ないし「鋳型（moule）²⁹」）の役を担っているのである。こうした比喻は、力動的図式が記憶の諸相を通じて内的に類似する諸々のイメージを引き寄せさせる「ゴムの輪³⁰」であることに連なるものであろう³¹。「比較的固定している³²」とされるその度合いに変化はあれ、図式は「内的な相似」（130）を有するイメージを吸引する枠組みとして、知覚を豊穡にして行くメディアの機能を果たしている。すでに省みたダンスを典例とする新たな運動の産出ないしは、発明家や芸術家の創発の努

力にも見られる力動的図式とイメージのせめぎ合いは、『物質と記憶』の解釈的再認（注意的再認）における運動的図式と思い出 - イメージの関係に萌芽を持つと言えるのである。

さて、以上のような記憶の遠心作用における運動的図式の役割を勘考するならば、ベルクソンが「自動的な感覚 - 運動過程」の議論から「思い出 - イメージの能動的ないわば離心的な投射」の議論へと移るその架橋部にて運動的図式を定義していることは意味深いことであろうし、また注目されねばならない。運動的図式は、受動的な経験における感覚 - 運動機構の規制原理として確かにその自動性が強く感じられる存在ではある、が、それは完全に機械的な活動には回収されえず、たとえそれのみで有意的な記憶の喚起を担うには及ばない存在だとしても、有意的な活動へと身体の運動を仕向ける原因として在る。そのことが自然的自動性と人間的有意性とを論じるその狭間にて明言されているのだ。

[...略...]全ての事実は、それぞれの音を分節し、その図式を打ち立てる運動的な傾向 (*tendance motrice*) が在ることを競って示そうとしているかのようである。この自動作用的な傾向は——すでに述べたことだが——初歩的な知解作業がなければそもそも上手く行かないものである。でなければ、異なる声の響きを持ちながらさまざまな高さで発せられる相似た発話を、どのようにして同じものと認知し、したがって同じ図式でついで行く [理解する *suivre*] ことができるというのだろうか。反復し、再認するこうした内的な運動は、有意的な注意への前奏曲としてあり、それは意志と自動作用の境界を示している。

(128.)³³

運動的図式は『物質と記憶』という書物全体から見れば、ベルクソンの狙い——純粋な知覚と純粋な思い出という本性の異なる存在の分析を通して、身体と精神との関係を明らかにすること (cf. 275)³⁴——の心理学的考察の一成果と言えるものであり、心身問題の困難を認識論の見地から和らげる概念なのだと言える³⁵。

さて、このように見てくると、心と体の共通の環境と目される運動的図式は、自動作用に連なっていることからして惰性的には凝り固まったままであろうが、意志へと開かれていることによって、理想を持つ意識的な努力が伴えば、ほぐれてゆるむ変質の可能性を有していることが分かる。となれば、例えば「[ベルクソンの語る] 習慣は精神的な生の側にはない」とするジャンニコのような見解は、あまりに極端であると言わざるをえない。ベルクソンのラヴェッソン解釈の不当性を糾弾した彼の論説は、自ら「ベルクソンのディオトミー」(Janicaud : 1997, 41) に囚われているきらいがある。彼は自身の立論のために、ベルクソンの (少なくとも『物質と記憶』における) 習慣についての見解を単純化し過ぎている。「ベルクソンは二元論者である」、それは認める。しかしその二元の間を思惟する中庸の哲学もまたベルクソニズムではなかろうか。「心」と「体」の狭間 (二項に先立つ源泉) を洞察して得た図式概念はその哲学の果実であり、その種はベルクソンがラヴェッソンから引き受け育てた「習慣の原理」、すなわち意志と自然との「動的中項」という考えであったように思われる。

III. 人間的条件を超えて：放心という方法

ここまでは主に日常的コンテクストにおける習慣の理を考察してきた。本節では積極的に「創造的」と形容されうるそれを対象にしたい。『物質と記憶』では、先に«contracter / contraction»の用法を洗った際に（註11を参照）、私たちの将来の範例となる芸術的イメージの生成など、ある時点の人間的条件を超える人類的理想の実現に向けた記憶の活用（凝縮・固定化）のあることが確認されたが、ここではそのような事柄に寄与する存在者に焦点を合わせ、そのケースにおける習慣の原動力の在りようを考察する。

例えば下記の文章からしてベルクソンにとって芸術家は、その種類の存在者であると考えられる。

このようにしてランナーの無数の相次ぐ姿形が、唯一のシンボリックな態度へと凝縮される。私たちの目がそれを知覚し、アートが再生し、万人にとっての走る人のイメージとなる。(234.)

この引用句の出だしにある「このようにして」とは、テキストを辿れば「私の意識と共に生活の諸々の要求を恢復する」ことである。そのことから、ベルクソンの前提としては、芸術活動には「生活の諸々の要求 (exigences de la vie)」が一度取り除かれていることが読み込める。生活のための知覚から意識を解放するなら「純粋なヴィジョン」が得られると言われるのもそのためだろう。

[...略...] もはやその動きだけを、すなわち諸君が自ら行う運動の中で諸君の意識が捉えるその不可分な行為だけを考えてみよう。そうすれば諸君は物質について、おそらく諸君の想像力には骨の折れるヴィジョンであろうが、しかし純粋なヴィジョン、自身の外界の知覚において生活の諸々の要求が物質の上に付け加えていたものを取り除いた純粋なヴィジョンを得ることだろう。(ibid.)

ベルクソンのこの思考にしたがえば、生活の諸々の要求が一旦括弧に入れられることで、芸術家は純粋な白色のヴィジョンを垣間見、その印象から、さまざまに彩色されたイメージ——私たちにも見えるイメージ——を仕立てるのだと考えられる³⁶。さて、芸術家をモデルとしようとした、一般の生活的習慣を超脱する生の在りようを私たちは探求しようとしているわけだが、それについては、ベルクソンのまとまった芸術観が示されているテキストを参照するのが良策かもしれない。講演論文「変化の知覚」に見られる下記の一節は、上の『物質と記憶』の引用句を補完する内容を持つように思われる。

[コロエやターナーのような] 画家は、その[私たちが知覚してはいるが気付いていない輝かしくも消え去ってしまう] ヴィジョンをしっかりとキャンパスの上に固定させたので、以後私たちは、彼自身がそこに見たものを現実において気付かないではいられなくなる。だから、知覚する能力の拡張が可能であることをアートは十分私たちに示しているわけです。とはいえ、いかにしてそれは行われるのでし

ようか。アーティストがこれまで常に「理想主義者 (idéaliste)」であったことに注目しましょう。この語が意味するのは、彼が私たちほどには、生活の実利的で物欲的な側面に気を取られないということです。言葉の適切な意味で、それは「放心 (distrain)」の人なのです。[...]略...] 実際、容易に示せることでしょうが、私たちが生活することにより心を囚われれば、その分だけ私たちは観照の傾向を少なくし、行動の必要性は視野を制限するようになります。(Bergson : 1999d, 151.)

「放心」。芸術家の特性をこう捉える思考は、美学の本を書き残さなかったベルクソンにして同じく彼の芸術観が多分に示されている『笑い』の内にも見て取れる (cf. Bergson : 1999b, 115-125)。芸術家は生きること (それは食べることすなわち行動すること) に必ずしも拘泥しない。その代わり心を放って知覚するという。ベルクソンがここで言う「放心」は、「言葉の適切な意味で」と付言されているように、そしてその意味を原章二が適切に解釈したように、「心を放つこと」(原 : 1996b, 77) である。放心しながら知覚するのであれば、諸々の過去を単線的に未来へと進ませるような記憶力の用い方はしないであろう。なるほど、「生活は、馬車馬のように眼帯を付けて、右も左も後ろも見ずに、進むべき方向をただまっすぐに前方だけを見ることを要求する」(Bergson : 1999d, 152)。しかし、その生活の諸々の要求にさほど囚われない人々は、「ある物を眺める時、その物をその物のために見るのであって、自分のために見るのではない。彼らはもはや単に行動する観点から知覚するのではなく、知覚するために知覚するのである。何のためでもなく、快樂のために知覚するのである」(ibid)。対象に寄り添いながらさまざまな記憶の収縮と弛緩を通して右往左往することで、かつて得ることのなかった「独特で (singulier)」、しかも人がまだ気付いていない「個人的な (individuelle)」感覚や感情を得る。それが通常の自的、人間的関心には回収されない知覚作用、「その物をその物のために見る」ことから受ける恩恵である。「アートの目的は何か」とベルクソンは問い、それは「実在が直接私たちの感官や意識を打ちにやってくる」こと、そして「私たちが事物と私たち自身との直接的なコミュニケーションに入りうる」ことと答えている (cf. Bergson : 1999b, 115)。その直接的なコミュニケーションから得る独特な快樂を享受するには、その対象にとって副次的な、こう言って良ければ「目的外在的な」知覚 - 行動のプログラムを統制している意識——多くの場合それは二点の間を直線をつなぐような実用的・功利的関心——を一瞬なりとも弛^{ゆる}ませることである。現在の人間的条件一般を超脱して事物の固有の動きに触れる機会はその時訪れうる。

『物質と記憶』の表現を用いるならば、「変化の知覚」や『笑い』の一節を経て言い得た上述のことは、総じて、実利的な「生への注意力」を弛ませることと言えるかもしれない。ベルクソンは、芸術家同様に人類の歴史を牽引する存在者として、哲学者に次の言葉を投げかけている。

[...]略...] 試みるべき最後の企てがあるように思われる。それは経験をその源泉へと探し求めに行くこと、というよりもむしろ、経験が私たちの実利の方へと折れ曲がり字義どおりに人間的経験になるそ

の決定的な転換点の向こうへと探し求めに行くこと。カントが明かしたような思弁的理性の無力は、おそらくは根本的には、肉体的な生の何かしらの必然性に従属した知性の無力、私たちの欲求を満足させるために解体せざるを (*désorganiser*) えなかった物質に働きかけている知性の無力でしかないのである。そうであれば、事物についての私たちの認識はもはや、私たちの精神の根本的な構造にかかわるものではなく、単に後天的に獲得された表面上の習慣にかかわるものであり、私たちの精神が肉体的機能や下位の欲求から得てくる偶然的な形式にかかわるものなのであろう。認識の相対性は、ゆえに、決定的なものではないであろう。これらの欲求がなすものを打ち砕くなら、私たちは直観をその原初の純粋性の内に回復し、実在的なものとの接触を取り戻すことであろう。／この方法は、それを適用する際には、絶えず生まれ出てくる大変な困難と向き合わねばならない。なぜならこの方法はそれぞれの新しい問題の解決にあたって、その都度全く新しい努力を要求するからだ。思考はおろか知覚でさえも、ある種の習慣を断ち切るというのはそれだけで容易なことではない。しかもそれをなしたところでそれだけでは、なすべき仕事の消極的な部分にすぎない。それをなしたならば、すなわち先ほど私たちが経験の転換点と呼んだところに人が身を置いたならば、言い換えれば直接的なものから実利的なものへの移行の道を照らして人間的な経験の始まりを伝えるほのかな生光を賞翫したならば、さらにその後に残されている仕事は、このように現実の曲線から察することのできる無数の小さな要素をもってして、その背後の暗闇の中に伸びゆくまさにその曲線の形を再構成することである。この意味で、私たちが考えているような哲学者の仕事は、微分から出発して関数を決定する数学者のそれに良く似ている。哲学的探究の最終段階はまさしく積分の作業 [苦しみ *travail*] なのである。(205-206.)

この一節にはしかも、単に生活へ向けた意識を弛ませることのみならず、弛めた意識を張る努力についても記されている。ベルクソンは哲学者に、事物との直接的なコミュニケーションの岐路である「経験の転換点」へと身を置き、習慣の糸でつながれていた事物を解体する微分的な視覚を得た後で、その素材を再構成する積分の如き仕事を求めている。この統合の努力ゆえに、哲学者はあるいは芸術家は、暗がりの中にあってもまだその形がはっきりしないものを私たちに知覚させる可能性を有しているわけだ。そのことからして、例えばアートや学文にかかわるいわゆる「天才」を、「狂人 (精神錯乱者)」と混同する思考はベルクソンにはない、と断言しうる。生への注意が薄弱になるという類似点から、人は時にアーティストの精神疾患を指摘するだろう。確かに、私たちが前節でなした考察からも、生活への注意が減退することと、感覚 - 運動機能 (運動的図式の一側面) の異常には相関があると思われる。精神が現実との緊張関係を維持しえなくなるなら、現実感は弱まり、常に夢見と似た状態に陥ることにもなるであろう。しかし、アーティストが弛緩しながら緊張の努力を続けている事実を軽視してはならない。ベルクソンはそのことをクレルモン＝フェランのリセで教鞭を取っていた若き頃から、70 歳を超える老年に到るまで繰り返し言い続けている。『講義録 I』に収録されている「想像力 (魂の能力)」の講義においても、また『道徳と宗教の二つの源泉』においても、彼は芸術家や学者あるいは神秘家の集中力や意志の努力を考慮し、彼らと、「良識 (*bon sens*)」を失った精神病患者との混同に注意

を促している (Bergson : 1999e, 185-186, Bergson : 2000, 241-243) ³⁷。もちろん、神秘家の例外的な生、特に脱自^{エクスタース}の境地という常軌を逸した (異常な *extraordinaire*) 体験においては、「意識的なものと無意識なものとの間の習慣的關係が揺さぶられる以上、そこには当然危険が冒される」 (Bergson : 2000, 243)。具体的に言えば「神経の錯乱が時に神秘主義に伴う」こともありうる。そもそも脱自^{エクスタース}や見神^{ヴィジョン}というのがアブノーマルな状態であることは疑いをえず、それと病的な状態とを識別することは容易ではない (ibid., 242)。しかしながら、静的なものから動的なものへ、閉じたものから開いたものへの質的な変化、人類が前進するための躍動には、意慾 (*le vouloir*) が要されるであろうし、まさにこの意志の持続こそが、精神疾患の者には困難なのである³⁸。イメージを創造するアーティストに話を限れば³⁹、彼らは、単に夢の状態のように既成のイメージの連想 (水平的な連鎖) に終始することなく、ある種の発明・創出のように、諸々の記憶や事象の間に内的な類似 (垂直的な関係) を見抜き、創作物を通してその新たな連関を私たちに覚知させる。人類を質的に進展させる者たちは、眼前の生に役立つものや慣習的目的に囚われがちな意識を弛ませつつ、理想を実現する精神の張りを増して、内外をつなぐ図式を動的に変容させていることが予想される。

さて、ベルクソンは、私たちの感官や意識に強い印象を与えて人類の習慣的意識を進展させるアーティストという存在は、「生まれながらにして」「感官ないし意識が生活にそれほど密着しておらず」「超然としている」と言う (cf. 1999d : 152-153)。つまり彼の考えでは、芸術家の素質は基本的に先天的なものである。とはいえ、今までの考察からも推し量れるように、実利的な生や慣習的目的に固執している自分がある種の放心状態へと移すことは、各人のそれなりの工夫によっても為しうるように思われる。事実私たちはそれを当のベルクソンの乗馬の例によって一瞥している⁴⁰。ベルクソンの言う「何かに赦されているようなゆったりと身を委ねた信頼の状態」、あれは彼なりの意図的な「放心」なのではないだろうか。あれは一つの後天的な技術として、「一般の努力とは異なる質の努力」に類する努力の結果なのではないだろうか。ベルクソンにもし方法というものがあるとするれば、それは (統制のとれた通常の生活における) 習慣的意識を有意的に排除・転換するという「放心」の練成ではないだろうか。すなわち、明るい意志のコントロールによっては果たせないものを微妙な制御の仕方 (外に身を委ねる「信頼」を含んだコントロール) によって果たそうとする術^術なのではないだろうか。力むのだけが緊張の増加につながるわけではない。精神の緊張は、弛めながら張った方が美しい形ができるように思われる。ベルクソンの哲学はこの業の意義を私たちに教えてくれる。

¹ 以下、ベルクソンの『物質と記憶』からの引用に限り、頁数のみを記す。

² 沖政裕治によると、ベルクソンが局在説を否定する見解の根拠を、神経細胞 (ニューロン) のネットワーク説ならば「ある程度」緩和することができる (cf. 沖政 : 2006, 27)。またこの点については、脳科学者

エーデルマンの『脳は空より広いか——「私」という現象を考える——』も参照されたい (cf. エーデルマン：2006)。

³ 「ここではただ、生命を深く掘り下げる研究によって導かれる仮説について一言するに留める。幾千もの異なる場所において (少なくとも私たちの眼にとって、少なくとも近似的には) 同じ緑であるような緑のものがあるとして、他の色にとってもそれが同様であるとするならば、そして色のさまざまな違いは、色の知覚へと私たちが凝縮する要素的な物理的事象の振動数の大小によるのだとすれば、これらの振動数が、あらゆる時にあらゆる所で一定の何らかの色となって私たちに現れるというその可能性は、至る所でいつも全ての可能な振動数が (もちろんある限界においては) 現実化されることにある」(Bergson : 1999d, 60-61 括弧内の補足は原著者による)。

⁴ このような私たちの最初の主観性を構成する記憶力の凝縮 (contraction) を考えるならば、言い換えて、純粹で非人間的ないわゆる「純粹知覚」から質のある人間的な知覚を成立させる記憶力の凝縮を考えるならば、ドゥルーズの分析するように、もう一つ、その対極に記憶の凝縮を想定できるかもしれない。すなわち、「純粹記憶」から支配的な記憶の周りで過去が多少なりとも凝縮されているという想定である (cf. Deleuze : 1998, 60-61)。ベルクソン自身、支配的な記憶の周りには「凝縮する (se condenser) 星雲」が形成されているというイメージを持っていたことから (cf. 148, 190)、その解釈は妥当だと言える。また、そのような凝縮運動は、過去が心理学の対象となる思い出 - イメージへと現実化する凝縮に先立って為されている潜在的な運動であり、もしそれがなければ、私たちは、ある « ton » (189) をもつ精神的態度を過去一般から意識の諸相において選ぶことが困難になる。したがって筆者は、ドゥルーズの分析に異論はない、が、そのような凝縮の動きが「記憶の志向 (intention du souvenir)」(143 note1, 145) とどのような関係にあるのか、もしドゥルーズのように凝縮作用を細分化させるのであれば、それが問われなければならないだろう。

⁵ 「前者は、たとへば住み慣れた街を殆ど無意識のうちに歩きまはる場合に見られるやうな、身体によって演ぜられる受動的な再認であり、後者は、見知らぬ街に初めて足を踏み入れて行きまどふ場合に見られるやうな、思い出 - イメージによる能動的な再認である」(瀧 : 1991, 166)。ベルクソンの例をふまえた上でこれ以上に簡潔な説明は考え難いので借用させて頂いた。ベルクソンのテキストの該当箇所は 100-101。

⁶ « La première mémoire est *action* ; elle joue notre passé, [...] La seconde est pure *représentation* ; elle évoque le passé, [...] La première est la mémoire du corps. La seconde est la mémoire de l'esprit » (Chevalier : 1940, 168) . シュバリエによるこの識別については前註の瀧一郎の論文に教えられた (cf. 瀧 : op.cit., 165)。

⁷ 「学課の思い出は、暗記されるなら、習慣の性格をことごとくそなえている。習慣のように、それはある同じ努力の反復によって得られる」(84. Cf. 89, 167-168)。

⁸ ラヴェッソンの「実体的観念」を想起せよ (cf. インテルメッツォ p. 23)。

⁹ インテルメッツォの註4も参照のこと。

¹⁰ « Percevoir signifie immobiliser. » (233.)

¹¹ 複数の « contracter » をこのように結び付けるのは恣意的であろうか。そうは思わない。ベルクソンはこの « contracter / contraction » (およびその関連語) を書物全体にわたって、生体が意識的であれ無意識的

であれ知覚において記憶（過去）を活用する際の文脈で用いている。その使用の仕方を大別するなら、I：生物学的・生理学的な記憶の活用、II：前個人的な（人という種の）主観性における記憶の活用、III：習慣としての記憶の活用、IV：個人的・心理学的な記憶の活用、V：超個人的（芸術的・形而上学）な記憶の活用に分けられる。すなわち、I：アメーバなどの原形質状の生物の（知覚と運動が一体化した）反射的収縮、また私たちの筋肉運動の収縮を含めた生物学的、生理学的な収縮としての記憶の活用（24, 25, 55, 122）、II：色の振動など多数の瞬間を持続の唯一の直観へと凝縮し、基本的な感覚的諸性質を得るに際しての記憶の活用（31, 39, 74, 76, 203, 228, 230, 233, 246, 248, 256, 278, 280）、III：記憶・過去・習慣を身に付けているという文脈での使用（9, 43, 88, 91, 161, 233, 236, 272）、IV：知覚対象への個人的な思い出の投射としての心理的記憶の活用ないしは観念の現実化において（116, 188, 193）、V：未来の範例となるような芸術的イメージを生成する、あるいは普遍的な変容や人類の発展を凝縮するという文脈において（233, 234, 235）。その他、収縮と拡散という記憶の二重運動について（185）。

¹² 『講義録 I』第 37 講、『講義録 II』第 10 講参照。アンリ四世校での講義にかんするユードの年代推定（1892-1893）にまつわる諸問題については、シルヴァン・マットン編集（アラン・パヌロ序文）『アンリ・ベルクソン アンリ四世校における 1892-1893 年度心理学講義』を見よ（cf. Matton : 2008, 34 note2, 39 et les suivantes）。以下、引用に該当する場合はユードの年代推定に変えてマットンの見解を採用し 1893-1894 年と記す。

¹³ これは、知覚は（可能的）行動であり運動へと延長するという第一章での知覚理論に則す現象分析である。「始まりつつある（初発的）活動、すなわち脳」（96）、「あらゆる知覚は初発的行動へと延長される」（86）。第一章での（純粋）知覚論＝認識論が、第二章の「自動的な感覚－運動過程」において、生理学および心理（病理）学の成果を踏まえて実証的に検証されている。

¹⁴ 言語の問題はここでは割愛するが、自然が身体に課した運動的弁別装置としての図式を、悟性が真似して拵えたのが「（分節）言語」である。ベルクソンは一般観念の議論を通して私たちの言語の起源を伝えている。「実際、私たちの神経系の構造から帰結すると見られるそのシステムの用途について反省してみれば良い。非常にさまざまな知覚装置が見て取れる。それらはみな、諸々の中枢を介して、それらの同じ運動装置に結び付けられている。感覚というのは移ろい易く、多彩を極めたニュアンスを得られる一方、運動機構はいったん設えられるといつも同じ仕方でも働くだらう。ゆえに知覚はその表面上の細部においてどれほど違っていると想定されてもかまわない。なにせ知覚に続いて同じ運動的反応が起こり、有機体そこから同じ有益な結果を抜き出し、身体に同じ態度を知覚が刻印するのであれば、何か共通なものがそこから出てくるであろうし、一般観念は表象される前に、このようにしてまずは感じられ、被られていることになる。[...] 一般性の観念は [したがって] もともと、多様な状況における同一の態度の意識でしかなかったのであり、運動の領野から思惟の領野へと登りゆく習慣そのものだったわけである。しかし、習慣によってこうして機械的に素描された諸々の類から、私たちは、まさにこの操作について果たされる反省の努力によって、類の一般観念へと到ったわけである。[...] ここでは次のように言うだけに留めよう。すなわち、悟性もまた自然の仕事をも真似て、ここでは人工的に、運動の装置を拵えたのである。その装置によって、それぞれに異なる無数の個別的对象に対して、有限な数で応答させるわけである。この

メカニズムの集合こそ、分節言語（分節のある発話 *parole articulée*）である」（178-179. Voir également 128）。

これもまた残念であるが、生体システムの複雑さと意識的存在の階梯（「中枢」という神経機能構造の生成と「言語」という抽象化能力の発生）の関係についても、ここでは論究する余裕はない。今後リハビリテーションを題目とした考察と合わせて論じることができればと企図している。

¹⁵ よって生物においては普通「中間的認識（媒体的な知 *connaissance intermédiaire*）」（176）からことは始まる。ここに（「イメージ」論と共に）「アフォーダンス」あるいは「情報」としての知覚論の先駆を見ることもできるだろう。

¹⁶ 原章二『いのちの美学』における「生活美学とペイトソン」を見よ（cf. 原：2004, 148-164）。ベルクソンの美学からペイトソンへと「類似」を鍵に物語る彼の哲学は美しい。『類似の哲学』、『近代の映像 イメージを読む』も参照されたい。

¹⁷ 「[...]略...」つまり現在の状況へのその適応。この緊張がゆるみ、この均衡が断ち切られるならどうだろう。ことはみな、あたかも注意の力（*attention*）が生から離れてしまうかのようになるのではないか。夢や精神病とはほとんどこれと別物ではないように思われる」（194）。「ならば、精神病において精神の均衡が切れるのは、シンプルに言って、有機組織体の内に立てられた諸々の感覚 - 運動の関係が攪乱することに因を発するというのがもっともなことではないだろうか。この攪乱だけで、ある種の心的めまいは作られるだろうし、また記憶力と注意力が現実との触れあいを失くすことになるであろう」（195）。

¹⁸ ベルクソンの諸々の表現には、「過去は異なる二つの形式で残存する。一つは運動機構の中。もう一つは [...]略...」（82）ないし「学課の思い出が、自動的運動の閉じたシステムの内に書き込まれた」（84）など、そのように取れる言い方も含まれているが、誤解してはならない。「自然に生じる思い出は、記憶力によってその日時と場所を保ち続けることになるだろう。反対に、習得される思い出は、学課が上手く覚え込まれるにつれて時間の外へと出て行くだらう [...]略...」反復練習の効果は自然発生的な前者の思い出を習得された後者の思い出へと変えることでは全くない。反復の役目は単に、前者の思い出が続けられるにあたっての諸々の運動を、ますます使いこなすことで、それらの運動を連携して組織し、何らかの機構を拵えながら身体の習慣を作ることである」（88-89）。

¹⁹ 論文集『精神的エネルギー』（1919年）に収められている第六論文「知的努力」（初出1902年）を参照のこと（cf. Bergson : 1999c, 153-190, en particulière 178-181）。

²⁰ *Ibid.*, 161.

²¹ ジャンケレヴィッチはこの急所を押さえている（cf. Jankélévitch : 1999, 112- 113）。

²² Cf. Jankélévitch : *op.cit.*, 113.

²³ 「知的努力のケースでは、次々と生じる諸々のイメージが、互いに外形的な相似をまるで持っていないことがある。それらイメージの類似は、全くもって内的なものだ。それは意味の作用が同じなのであり、目に見える形はそれぞれに違うにもかかわらず、それらが相補的なあるいは類比的な位置にかかわるところで、ある問題について同等の性質をもって解決する力なのである。[...]略...] イメージに対するイメージの影響のほかに、図式によって諸々のイメージに及ぼされる引力や推力がある。表面で、ただ一つの平面の上でなされる精神の展開のほかに、深いところで一つの平面から他の平面へと行く精神の運動がある。

連想のメカニズムのほかに、心的努力のメカニズムがある」(Bergson : 1999c, 188-189)。心的な図式とされる力動的図式におけるこの類似性を感得する力は、先に省みた感覚 - 運動過程における類似性を感得する力と、その出自において同じであるように思われる。私たち人間は、いのちの欲求にもとづく生に必須な(vital)活動を、^{アート}創作のような生命的(vivant)活動へと引き延ばしえたのであろう。似ていて遠い(遠くて似ている)活動へと。

²⁴ 1893-1894年のアンリ四世校における「習慣」についての講義の中で、ベルクソンは能動的習慣の始まりに言及しながらそのように言っている (cf. Bergson : 1992, 266)。

²⁵ 1906-1907年のコレージュ・ド・フランスでの講義「意志の諸理論」、とりわけ最後の数頁を参照されたい (cf. Bergson : 1972, 721-722)。

²⁶ Bergson : 1999c, 187.

²⁷ 筆者は管見にしてベルクソンが両図式を共に扱っているテキストを知らないのだけれども、例えば荒木秀夫は「この[記憶内容が現実化される]過程はベルクソンによって「動的図式 schéma dynamique」—「運動的図式 schème moteur」—「感覚 - 運動機構 mécanismes sensori-moteurs」と名付けられている」と言明している(とはいえ典拠は示されていない)。マディニエやドゥルーズの解釈を勘案すれば (cf. Madinier : 1967, 386-391, Deleuze : 1998, 62-65)、荒木のようなことも言えなくもないが、それに先立ちまずは両図式がベルクソン自身においてさほど判明に区別されていたものなのかどうか、それが再考されねばならない。瀧は前出の論文の一つの成果としてそのことを問うている。「そして何よりも、ベルクソンが運動図式と力動的図式とを別個の概念として峻別すべき謂れが果たしてあったのか、といふ疑念がある。／次に、二つの図式の関係についてであるが、これについて積極的な解釈を下したものとしては、マディニエの考へとドゥルーズの考への二つを参照することができる。両者の解釈を検討してみると、両図式に対する理解は多少異なってはいるが、次の点では共通である。すなわち両者とも、運動図式と力動的図式とを別の図式と考へたうへで、想ひ出が現実化するときには先づ力動的図式が、次いで運動図式が連続的に関与してくるものと解釈してゐる。しかし、「知的努力」において想ひ出の現実化が説明されるときに、運動図式といふ言葉が一度も登場しないこと、さらに、一九〇三-四年のコレージュ・ド・フランスでの講義「記憶の理論史」のなかでベルクソンは、例の逆円錐を描きながら、運動図式ではなく力動的図式といふ言葉を用いて想ひ出から知覚への移行を説明してゐることなども考慮にいれると、やはりそのような解釈には賛同しがたい。／本論が明らかにしてきたやうに、ベルクソンの両図式は本質を異にする二概念といふよりはむしろ、一つの図式概念がベルクソニズムの展開とともに進化発展したものと考へるべきではないか。すなわち、最初、言葉の聴覚的再認といふやうな受動的経験において規制的な原理として考へられた運動図式は、魂と身体、あるいは精神と物質とを媒介する形で働く顕在化の原理であるが、顕在化の過程そのものが、精神の能動的な関与をまつてはじめて可能となるやうな再構成もしくは再創造であることから、藝術創作というやうな能動的経験においてもこの図式を創造原理として立てることが可能であり、それをベルクソンは力動的図式と名付けた、と解釈することができる」(瀧 : op.cit., 181-182)。

²⁸ 想起からのイメージの現実化についても引いておく。「想ひ出を探り、私たちの歴史の一時期を呼び起こそうとする時、私たちは現在を離れ、まずは過去一般へ、そして過去のある特定の領野へと身を置き入れ

るという、一種独特な働きを意識しないだろうか。それは、写真機の焦点合わせにも似ており、手探りの作業である。しかしまだ、思い出は潜在的な状態にある。私たちは適切な態度を採りながら、思い出を受け取ろうとこうして態勢をつくっている (se disposer) までだ。思い出は徐々に、それはあたかも星雲が自らを凝縮させて行くかのようにして現れてくる。潜在的な状態から現実的な状態へと移る。輪郭が描かれ、表面に色彩が漂うにつれて、思い出は知覚を模倣する」(148)。

²⁹ 「現在の知覚に類似する [類比される analogue] イメージ、つまりこれらの運動がすでにその形を走り描きしているようなイメージが、もはや偶然的ではなく規則的にこの鑄型へと流れ込む。確かに、その嵌入を容易にするためには、多くの細部を切り捨てねばならない覚悟は必要だけれども」(107)。

³⁰ Bergson : 1999c, 182.

³¹ 前註 23 を改めて参照されたい。

³² Bergson : 1999c, 182.

³³ 「すでに述べたことだが」と言われる点について補足しておけば、ベルクソンはその数頁手前において次のように述べている。「真実はこれら二つの仮説の狭間にあるように思われる。これらさまざまな現象の中には、完全に機械的な活動よりは多くのものがあり、しかし有意的な記憶の喚起よりは少ないものしかない。これらの現象が明かしているのは、言語の聴覚的印象が分節化の運動へと続けられる傾向についてである。その傾向は、確かに私たちの意志がふだん統制しているようなことから外れるものではなく、おそらくは初歩的な弁別作用をも含んでおり、また正常な状態においては、聴取される発話の中のこれという特徴を内的に反復することでその存在を知らしめるものである。ところで、私たちの言う運動的図式とはこれ以外の何ものでもない」(125-126)。以上のことからして、ジャンケレヴィッチや瀧が運動的図式を「精神的 (靈的) なものと身体的なものとの出合いの場」として、それを「イメージと運動との媒介物 (médiateur)、あるいはそれらに共通の環境 (milieu)」と解した点は、注視されて良いように思われる (cf. Jankélévitch : op.cit., 116-117, 瀧 : op.cit., 167-168)。ベルクソンの図式の解釈については、特に日本では、運動的図式を「純粹に感覚 - 運動的」、力動的図式を「心理学的、記憶的」と峻別するドゥルーズの分析に追従する研究者が多いが、この見解はやはり省みられる必要がある。

³⁴ 『物質と記憶』第七版の序文の冒頭も参照のこと。「この書物は、精神の实在と物質の实在を肯定し、記憶という特定の例をもとに、双方の関係を見定めようとするものである」(1)。

³⁵ 「物質と精神の区別を明らかにしたその同じ心理学的観察がそれらの合一に立ち合わせる」(201)。『物質と記憶』を通読すれば理解されるように、心身合一の問題におけるベルクソンの形而上学的考察は、階梯を異にする諸存在に「持続」が想定されることによって一元的に論じられる。デカルトが空間 (物体) の関数で解決しようとした問題をベルクソンは時間 (記憶) の関数で考え、心と体の二元を対立的ではなく推移可能なものとして捉えなおすのである。「こうして、ただの物質と最も反省能力に富む精神との間には、記憶力のありうべく全ての度合い、あるいは同じことだが、自由の全ての程度がある。第一の仮説 [程度を許容しない二元論] すなわち精神と身体を空間の関係から区別しようとする仮説においては、身体と精神は直角に交差する二つの鉄道のようなものであるが、第二の仮説においては、お互いのレールが一つのカーブに沿って接続されており、そのため線路は一方から他方へと気付かぬ間に少しずつ移って行くので

ある」(250)。「事実、純粋な知覚と純粋な記憶とを次々に研究した後で、それらを互いに近付ける仕事が残されていた。もし純粋な思い出がすでに精神であるなら、そしてもし純粋な知覚がなおも物質の何物かであるとするなら、私たちは、純粋な知覚と純粋な思い出との合流点に身を置き入れて、物質と精神の相互作用に何らかの光を投げかける必要があった。ところが実際には、「純粋な」知覚つまり瞬間的な知覚は、一つの理想としてしか存在せず、一つの極限でしかない。どんな知覚もいかほどの持続の厚みを占めており、過去を現在へと延長していて、そのことによって記憶の参与を得ているわけである。そこでは私たちは知覚を、純粋な思い出と純粋な知覚の総合として、精神と物質との総合として、具体的な形のもとで捉えており、魂と体の合一という問題を、その諸々の最も緊密なぎりぎりのところに縮約させたのである。この書物の特に最後のところで試みた努力はそうしたものであった」(274-275)。

³⁶ 『思考と動くもの』に所収されている「ラヴェッソンの生涯と業績」の一節も参照のこと。「[…略…] 抽象的なものの内に留まる哲学者はそんなところで満足する。彼は、事物は増大する一般化の途によって統合に到るものと信じている。だから彼はさまざまな色調間の差異を際立たせていた光を徐々に消して行き、それら多様な色合いを、ごちゃ混ぜにして、一つの凡庸な黒い闇色にしてしまう。[しかし] 真なる統合の方法は全く別ものである。それは、ここに青や紫や緑や黄や赤などの幾千もの色のニュアンスを取りながら、それらさまざまな色合いを凸レンズに通過させて、同じ一点へと導くものである。そうするなら、その眩いばかりの輝きの内に純粋な白色光が現れるであろう。その白色光は、この下方においてはそれを分散させるさまざまニュアンスのある色合いとして知覚され、この上方においては多数の色を持つ光線の境界不確定な多様性というものを、不可分の統一の内に含み込んでいた [ことが分かるであろう]。また、そうするならば同様に、別個に採取された一つ一つのニュアンスある色合いの中にも、眼が最初は気付かなかったものが、すなわちその一つ一つの色が参与してできている白色光が、つまりはその一つ一つの色がそれ固有の色合いを帯びるようになる前の共通の光輝が、啓示されることだろう。ラヴェッソンの考えによれば、おそらくこれこそが、形而上学に要求されねばならない類のヴィジョンである。古代の大理石を静観することによって、真なる哲学者の眼には、哲学概論一冊全体の内に散り散りにあったもの以上に多くの真実がより集中された状態で、湧き上がってくるのが見えるに違いない。形而上学の目的は、さまざまな個別的な存在者の内に、それぞれ一人一人にその固有のニュアンスある色合いを与えながらもまさにそのことによってその色合いを普遍的な光に結び合わせている特異な光線をつかまえること、そしてその光線が発せられている光源へと遡って行くことである」(cf. Bergson : 1999d, 259-260)。

³⁷ ベルクソンは『講義録 I』で、レリュが天才と精神錯乱的な異常者とを比することに対して、また『道徳と宗教の二つの源泉』で、ジャネが神秘家とそれとを比することに対して、それぞれ異を唱えている。

³⁸ 「だから天才は精神錯乱者とは根本的に区別され、また正反対に位置されうる存在でもあるのだ。なにせ知性を手なずけるにあたって意志の側からなされる努力を、天才ほどに強く感じ取れることはないのだから。ビュフォンはこの意味において「天才とは長き忍耐である」と言いえたわけである。ニュートンは、彼にどのようにして引力の法則を発見したのかと問う者に対して、「いつもそのことを考えることで」と答ええたが、ニュートンのこの言葉は、レリュ氏の意見や、また神経系の病理的一状態を天才と同一視しようとする者たちの意見を打ち消すに際してのこの上ない台詞と思われる」(Bergson, 1999e, 186)。

³⁹ ベルクソンにおける芸術家と善人ないし哲学者等の間の序列、あるいは芸術的直観と哲学的直観の射程の差異については、『精神のエネルギー』所収の論文「意識と生命」の一節 (Bergson : 1999c, 25-26)、あるいは1915年3月15日付けのハラルド・ヘフディングへの手紙 (Bergson : 1972, 1148) を参照のこと。また、この問題については、2007年10月に東京で行われた『生の哲学の彼方 ベルクソン『道徳と宗教の二源泉』再読』のワークショップ (シンポジウム) での瀧一郎の発表に対するアルノー・フランソワの質問と瀧の返答も参照されたい。「それでは、「芸術家、神秘家、善人、また場合によっては哲学者のなかで、誰に第一等を与えるべきか」という第二の質問に移りましょう。これらの三種ないし四種の人格は、与えられた一つの主題^{テーマ}に対する諸々の変奏^{ヴァリエーション}曲のように、類比的である。というのも、彼らは同一の源泉を分有し、これに参与する (帰属の類比) から、また神に呼ばれつつ人々を呼ぶような「呼び声」としての「範例」となる (比例性の類比) からです。けれども、彼らの直観は、方向は同じでも射程が異なります。ベルクソンの直観は、まず芸術家の「美的直観」から哲学者の「形而上学的直観」へ延長され、さらには神の協働者 (adjutor Dei) の「神秘的直観」へと延長されるのです。(道徳的直観と宗教的直観との異同については、今は立ち入りません。) したがって、神秘家が第一等に値することは明らかであり、それゆえに『二源泉』は表向きで倫理学となったわけです。しかしながら、アナ的な (上への) ロゴスをもつベルクソンの直観が地上から天にまで昇ってゆくためには、まず「美的・芸術的直観」から始めなくてはならないのですから、そう考えますと、ベルクソンは芸術家にこそ隠された栄誉を与えている、とも言えましょう。そこから『二源泉』は裏向きの美学である、とも考えられるのです。したがって、「より先と、より後と per prius et posterius」が何について言われるかに応じて、第二の質問には二通りの答えが可能でしょう。すなわち、神秘的直観は「本性上、より先」ですが、「われわれにとって、より後」であるのに対して、芸術的直観は「本性上、より後」ですが、「われわれにとって、より先」なのです。したがって、「存在の類比」の道において存在の序列からは、神秘家が第一等ですが、「イメージの類比」の道において認識の序列からは、芸術家が第一等である、ということになるでしょう。ベルクソンが『二源泉』で神秘家のみならず芸術家をも必要としたのは、そういうわけです」(瀧 : 2008, 78-79)。

⁴⁰ Cf. インテルメッツォ p. 25.

——第 III 章——

創造的習慣の原理

土方巽暗黒舞踏の「器」に読む心身関係論

「舞踏¹」の第一世代である笠井叡は、故土方についてのインタビューで「舞踏とはスタイルとかジャンルではなくて、身体に向かう態度みたいなものです」と道破している²。その意味では土方（というよりその後継者？）は次第に「舞踏」の本義を忘れてしまったように笠井の目には映っていたようだが、それでも土方は確かに「ダンスの意識を変えた」³。その変革は「立つ」ことや「床」にまでも穿った眼を向けるほどラディカルなものであり、例えばさまざまところで引用される次のくだりは、彼の「態度」を良く伝えている。

[...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ますよ⁴。

ここにあるように土方は、立つことと立てないこと（一と零）の間にも動きの無数の潜在性を感じており、従来のダンスでは自明のあまり素通りされていた姿勢や対象を意識の網に掛けている。歴史的・文化的に安定しているものを不安定にするこのような志向を徹底することから、土方は「ダンスの概念を変えた」のである。動きそのものよりもむしろ「動きの起源」に触れさせようとする彼は、稽古場で弟子たちに「その一歩が出せますか」、「どこまでが自分の身体なのか」と問いかけ、自明とおぼしき自身の基礎行為や境界を疑わせる⁵。彼らはそうして、基盤の揺ぐ世界を漂う癖を身に付けて行くのである。このようないわゆる「自己放棄」の稽古（共同生活）を通して、舞踏家は徐々に内が外で外が内となる状態（三上：2006, 142）に馴染んで行く。後に見るように土方はそのようになるロジックを「舞踏」の糧として錬成させていたことが推察される。天賦の才か人為の戯れか、いずれにせよ土方は自らそれを習慣にしているところがあったわけである。

本章では土方舞踏の理念と技術的方法を、彼の発言や文章または弟子の稽古ノートを参考にすることで提示し、舞踏が「舞踏」足るべき本性を省みる。というのも、舞踏の本性が上に見たところから予想される方位にあるとしたら、現在、表面上は舞踏には見えない（舞踏の「型」を踏襲していない）運動でも、笠井の言うように「身体に向かう態度」を醸成し、「舞踏」と内奥で呼応する良い意味での舞踏的な実践が多様に展開されているように思われるからだ——それはむしろ自称「舞踏家」とは異なるアーティストらによってなされている。そして土方巽という異端児の遺した思想や技と深いところで通じているそうした者たちは、自らの舞台用の至芸（アート）を、日常にも活かしうる技術（アルス）へ

と善用しているように見受けられる⁶。次章においてそれらをもとに提出されるであろう私たちの今後の展望を見易くするためにも、本章では「舞踏」の本義を改めて考究したい。それはまた、上のタイトルに示されているように、前二章にてイデアルな次元において追究されてきた習慣の原理が、具体的なアート行為の考察を通して、リアルな次元において捉えなおされることをも意味しよう。したがって本章はその意味においてこれまでの考察の検証・補完の役目を担う総括的な一章としても位置付けられるものである。

I. メタモルフォーズの原理：心 - 身の共通項と類似

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、舞踊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、舞踊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なってしまう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。それにぼくはぼ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。」⁷

宇野：「[...略...] ふくよかなパンをかいているんだけど穴ぼ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ズ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いますか、私が私でなくなる瞬間をはいせつしておりますね。」⁸

これらの発言は、土方の方向性を決定付けたとされる『土方巽と日本人——肉体の叛乱』（1968年10月）⁹と時期的に重なることから、彼が自らの活動の行方（と喧伝の効果）を自覚しながら口にしたものと考えられる。実際に、その後土方は「舞踏」がこうした「私が私でなくなる」時間を本質にしていることを晩年まで語り続けている。1986年正月に亡くなる2か月前の神戸での講演にも次のようにある。

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入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。（「風だるまの話」II 158.）¹⁰

15年前ということから、やはり『肉体の叛乱』辺りが転機であったことが推察されるが、土方がその後入念に追跡してきたという舞踏の秘密——「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」——については、この引用句の少し前に目をやるな

ら、幼児の身体から学んだところが随分とあったようである¹¹。土方曰く、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、幼児は上の土方の態度にあるように、自分の足を自分の足と思わず、まるで「自分を他人のように感じている」ことがままある。そのような体と心の在りようが「舞踏」の根拠になっているというわけである。

上の引用句が含まれる講演とほぼ同じ表題の講演原稿¹²には、幼児や子供が自分の手足を自身のものではないように扱っている事例に合わせて、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...] 毎日木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わ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...]。(「風だるま」II 115-116 強調は引用者.)

幼児（赤ん坊）の話とつながっているという、親爺の手が「鉋^{かん}とか大工道具に見える」現象に注目されたい。それは身体が他の類似の物に比されるいわば「妄想ともつかない肉体の拡張」(ibid.) だが、土方はそうした妄想を幾度となく語るのである——「キャベツが腐るように、私も芯から腐ってしまう」(ibid., 117) etc.。彼はそのような身体（の拡張）を通じて自から他へと脱する（移る）能力を真面目に研究していた¹³。あたかもその力の活用が彼にとっては踊ることとに等しく、まさに「舞踏」だったのではないかと思われるほどに。同じ原稿からさらに引いてみる。

蚕っての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ぎしりをするわけ、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ぎ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いう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、踊りの稽古なんかいらんんじゃないか、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¹⁴、土方はまさにそのような力のロジックの虜になっていると言えるだろう。しかも彼については、すべてが身体の話につながっており¹⁵、ここでは蚕の噛み音と昼寝をしている男の歯ぎしり

音の関係性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¹⁶。それは逆からみれば寝ぼけた男が身体の拡張によって、もともと相関のなかった二項間に奇妙な統一（つながり）を生じさせているということである。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.）。事実、彼はそうした力のロジックをさまざまところで披瀝している。心象的自伝とされる『病める舞姫』はその意味でも多分に「舞踏」が行われていたと言って良い。初めの数頁をめくっただけでも首肯されると思うが¹⁷、とりわけ下記のフレーズは其中でも超凡である。

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いろとしていた。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とか、横目で見ている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、あれは一体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。そんな不思議なおかげで、からだはすぐに考えるのをやめることができるのだから。（『病める舞姫』190-91 強調は引用者。）

昏い「私」が哀れな「川」に似てくる、そして人とも呼べない「水」の「体」へ。夢遊して蚕と一つになろうとした先の寝ぼけた男のように、私と他が重なり、人が人でないものへと溶け合わさる。こう言ってよければ「人間的条件の転換点」に身を授ける者のロジック（を解明する手掛かり）が、ここに表れている。「似てくる」ものとは何か。存在の階梯を貫き私を他の存在へと到らしめるのは何なのか。先の「キャベツが腐るように、私も芯から腐ってしまう」という表現を引き合いに出しても良い。キャベツと私が、川と私が比される根拠は何なのか。それは、「私の芯棒が昏くなっている」という彼の言い回しをも勘考すれば、私の心と体をつなぐ芯棒の変化なのではないだろうか。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¹⁸、感情や心的イメージと体性の感覚とをつなぐ環境がメタモルフォーズの振幅を担っているのではないだろうか。「妄想ともつかない肉体の拡張」とか「みんな身体の話になってしまうんです」とか土方が言うのは、実のところ「身体（肉体）」というよりも、心身双方にかかわる共通項の話なのではないのか。少なくともその共通項が心（時間）と体（空間）の「イコール」を可能にする前提とされてはいないだろうか¹⁹。この仮説を（以下にてより詰めていきたいと思うが）念頭に置いたら、続けて問われるべきは、その身体感覚（とそれにつらなる身体の運動）が知覚の対象（ないし夢想のイメージ）に「つながっている」というその論理、心と体（内と外）をつなぎ、私が私でなくなるという脱自性を引き起こすロジックは何かということ

である。しかしそれは上に見る限り、類似であることは疑いをえない。空けた精神の知覚（イメージ）のままに体性の感覚が生じ、体が自ずと動かされるのなら、「もう全然、踊りの稽古なんかいらぬ」と土方は言っているのである。共に正常とは解し難い心と体、内と外をつなぐ土方の論理は類似（に基づく類比）である。

さて、であるならば、その比例項と共通項の性質をより鮮明にしなければならない。舞踏が「舞踏」たる要件を考察しよう。

II. 舞踏の要件：騙され易い精神と迷走可能な肉体

念のためまずは土方が単なる空けではないことを土方のテキストから確認しておこう。その確認を通して異常な精神と肉体が何なのか、何によってあるいはどういう意味で異常なのか、そのことがもう少し具体的に了解されれば申し分ない。先に重ねて参照してきた講演原稿「風だるま」の中で、土方が「阿呆の真似をする」（II 117）ことを仄めかしていることからすれば、やはり白昼寝している空けは「演じられる」のが道理なのだろう。そのことは彼がやはり脱自の手がかりを、彼なりの概念とも言って良い鍵語を用いて叙述していることから推察される。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いも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。（「精神と肉体 四次元の舞踏」1240 強調は引用者。）

語の正確な意味での「理論書」を残さなかった土方だが、彼の手記の中でも舞踏論と呼ばれることを拒まない（だろう）エッセイの一つ「遊びのレトリック」（原題「精神と肉体 四次元の舞踏」1971年初出）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身体の不埒に見ている。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、少なくともすでに15年前には舞踏の技芸を身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わけだ。この「騙されやすい」と形容される注意力は、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²⁰。土方は（ベルクソンが「放心」を方法としたように）そんな注意力に時折従うことで——手が鉤に見えるように騙されながら——、ノーマル志向の社会に飼い慣らされた心身を、あるいは一律一様を求む集团的規則に躰けられた心身を、はぐれさせようとしたのである²¹。「舞踏はもしかしたら夢素の探求かもしれない」、はたまた「闇の躰だ」（cf. II 339）。いずれにせよ、土方の理念とする「舞踏」は、正常な（白昼の）注意力が転換した異常な（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、騙され易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」に適う体性の感覚がそれを身体の側から支持せねばならない。私たちの仮説が正しければ、精神と肉体は比例項になりうる存在として、肉体は異常な精神の迷走に同伴し、また自らも迷走しうるはずである。少なくとも上の引用句において前提とされているような「身体に寄せた空想」に應對しうる体性の感覚が、舞踏には要求されねばならぬわけだが、土方はそのような体性感覚を伴う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²²」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。例えば先の「闇の躰だ」という言葉のすぐ手前には「からだから眺められた肉体学が踊るときもある」という一文が見られ、さらに上に引用した（「精神と肉体 四次元の舞踏」の）一節の数行あとには次の文章が続けられている。

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。（「精神と肉体 四次元の舞踏」1241.)

一見難解な文章だが、彼の想像力の中に入ればそう難義でもない。覚醒した空けはやはり単なる阿呆ではない。土方はここで先に土方自身が踊っている時の様子を述べた「体をじーっと覗いている」状態と同等の資格で、騙され易い注意力を伴う精神が舞踏の主体となっている時間から、放縦に振る舞える肉体が舞踏の主体になる時間へと移行し、「身体から眺められる」状態が存在していることを語っているのである——よって「(四次元の) 舞踏」の主体は精神と肉体の双方にありうると思えねばならない。さて、そこで舞踏の主体が肉体にある時、精神は「今何をしていたかを知らない状態」にあるわけだが、それは「演技」である。しかも彼の言う「演技」は演技であることを忘れた信頼の演技である。それは、暗黙の自覚を持つ肉体によって成される無為の演技と言える。欺かれ易い注意力の運動が身体で自在に行われるかのように、体は「迷走の拠点」として自己展開するのである。土方の身体訓練の理想は、したがって、迷走の主体が肉体にあって肉体が自在に「身体の運びを拘束しそうな連続性」を中断し迷わせるメカニズムを身に付けるということだ、と解釈できる。この見解は、同じテキストで言われている次の文をも慮ればさらに深まるだろう。「[...]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」(ibid., 237)²³。すなわち、肉体の運動は、単に精神の在りように追従・同伴するのみならず、自らを取り巻く宇宙と直に触れ合うことで、その変化から自然と繰り返される自走にもなりうるということである。

このように、土方舞踏の主体は、騙され易い精神と迷走可能な肉体との双方に在る。とはいえ、生来そのような心と体、およびその「と」を保証する共通項の在りように恵まれている者はともかく、天才でない素人が「舞踏」を真似ようと思うならどうしたら良いのだろうか。舞踏の理(類似性)の要件を養成する方法を考察したい。そのことで人為的な、こう言ってよければアーティスティックな習慣の理が覗けるように思われる。「舞踏家の訓練ということをよく考えるのですが [...略...]」²⁴、土方のその訓練内容を具体的に辿ってみよう。

III. 舞踏の訓練：器の養成

土方の優れた点は自身の理念(あるいは自らの実体験?)を反復的に実現ないしは伝達してゆく手立てを具体的に探っていたことである。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²⁵」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(というの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...]」しながら操り人形あるいは、透明な紙のようなもの(ibid.)に近付きうるとされる。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²⁶。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。そして自分のからだ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行く。二匹、三匹、そして云万(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.)²⁷として、内側から虫の足の感觸を知覚(想像)する意識を濃やかにして行くだろう。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²⁸。

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行くとされるが、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(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「ひどいこともいいですよ。「やれっていったことは、やるなっていつてい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ったりする²⁹」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行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けて行くに違いない。その培養は、他の多くの舞踊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ベースにしてそれを変質させることで新しい習慣を固めて行く(身に付けて行く)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³⁰、その解体作業が繰り返されることで、肉体が「人間」の一般性を形成しているイメージを脱するようになって行くわけである³¹。

こうして一般社会ではしばしば不必要とされる、騙され易い注意力と放縦な振る舞いを可能にする体性感覚が養われて行くのだと推察される。ただしそれらは別々の方法で鍛えられるわけではない。イメージを介した訓練法は双方を同時に養成して行くであろう。彼の訓練はすなわち奇妙に扱われた精神と肉体双方の「器」を育てることになる。双方をつなぐ(「イコールの」)通路が磨かれて行くのである。代わる代わる主体となりうる舞踏する精神と舞踏する肉体、その精神と肉体の共通項としての「器」がである。

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、秃鷹、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お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。(「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コンタクトを可能にする肉体、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。私たちはそのどちらも「眺める（覗く）」状態、すなわち主体になりうることを土方のテキストから析出した。そしてこの引用句にあるように、肉体が主体となればその時精神は肉体から見て他であり、逆に精神が主体になればその時肉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、（すでに予告されていたように、そしてこの引用句によってはっきりしたように）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——心身の通常の座標軸の振れた「四次元」（時空）に入り込むことで、普段は見つけれない「神様」や「ガラクタ」を発見しうる注意力と、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体性感覚とを発動させ、自らがそれらの運動に操られるようになるわけだ（あたかも半寝の男が蚕と自分をつなぐ論理に動かされたように）。したがって、「からっぽの運動」ないし「器の場所」は、身体というよりも、むしろ舞踏家を操る精神と肉体の迷走原理それ自体、言い換えれば心（神）と体（物）の振じれた座標軸（類似的迷走）を可能にしている力にあるのであり、土方自身の表現で言えば、時間（死）と空間（生）のイコールとなったダンス³² すなわち「精神と肉体 四次元 [時 - 空] の舞踏」にあるのである。メタモρφォーズの原理を探ることを舞踏の理念にしていた土方は³³、暗に明に精神と肉体の架橋的環境を覚知し、それを「器」の表象において理解していたのだと思われる³⁴。

土方は幼少の頃から、自分の体を玩具にして遊ぶことを覚えてきたと言う。彼は他に遊ぶものがないから、犬や隣近所の人々の立ち居振る舞いを盗み見ながらそれを自分の中にしまい込んできたそうだ。そういう動きの身振りが彼にはバラバラに蓄積されており、それが時に表に出てくることがあるという。そうしたかつて採取した身振りの数々が素知らぬ顔で現れてくる心身のメカニズム（の養成）を土方は欲していたのである³⁵。それゆえ、土方にとっては既成のリズムに則った運動や、（私を見てくれといわんばかりの）表現する舞踊の訓練法はすでに過去のものであり、自分の進むべき方向を覚った彼には、I節の冒頭に引いた澁澤龍彦とのインタビューで言っていたような表現しない運動、「関節がはずれて、はずれた足が相手に近寄ろうとして二、三歩動く、そういう運動」を産み出して行くことが理想だったのである。それが実際に可能かというよりも少なくともそれを理念とした技芸が舞踏の中身になるということである。そして土方は上に見る限り、かなり具体的にそれをやってのけたと思われる。「器」の概念はその実践の結果である。「器」は私を、一般に人々の間で思考（精神）や行動（身体）の基準とされていた座標軸からはぐれたところへ連れて行くトラベル装置であり、私を既存のレフェランスの通用しない荒野に送りこむ。「舞踏家は見積もりが立たないところからだを据えないといけない³⁶」。その意味では「舞踏」は、創造的な習慣の原理を自らに胚胎させているのである。ではその原理とおぼしき表象（「器」）に重なるイメージを考察することで、より鮮明に「舞踏」の意味を掴まえてみよう。

IV. 舞踏のイメージ：灰柱（とクラゲ）

前節において私たちにとってはそれなりの結論が出たと思われるが、前二章を含めた本稿全体との関係のもとに「舞踏」を今一步深めてみたい。第I章でヴァレリーのダンスイメージを検討したように、ここでも舞踏のイメージ解釈を通して、考究の歩を進めてみよう。上で省みたように土方の訓練は、騙され易い注意力と放縦な振る舞いを可能にする体性感覚を養成する言葉で満ちている。「周到に計算された指導語」と評価されるそれらを駆使する土方は、別けても「灰柱」という舞踏の基本イメージを弟子たちに与えていた。

世界の舞踏はまず立つことから始めますが、立つと同時に折り畳まれた足もあったんで、それはずいぶんしゃべってきましたよ。東京に出てきた頃は、死刑囚の歩行を原点にしたりね、立ってるんじゃないんで崩れているんだと。そういう灰柱の歩行を舞踏の原点にしないと大変なことになる³⁷。

「灰柱」は、三上の解釈によると人間が立ったまま燃やされて全身が灰となったイメージである³⁸。灰になった人間は死んでいる、それでいて人の形を保っている。「灰柱」はだから「命がけで突っ立っている死体」のようなものである。

さて、立っているのか、立たされているのか、いずれにせよ「灰柱」を具体的に肉体で模倣しようと思えば、「灰柱」に漂う緊張は、その粉粒の集合（小分化された肉体）を支えている細かな振動が、外界の無数の力学と絶妙なバランスをとることで持続されるであろう。「灰柱の歩行」は、だから、その微粒子を連帯させる無数なる力線の交流の結果、かろうじて可能になる運動であり、自分でも予期せぬところへ運ばれる歩行であると考えられる。未知の方位に向かうこの歩みこそ、騙され易い精神と（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、主体が騙されながら自身を取り巻く世界と直に触れ合っている瞬間の実践である。それは人にとって「人間」の輪郭を揺さぶる³⁹。澁澤とのインタビューで言われていた例の「人間が人間でないものになる」ことを理念とする土方において、この生と死の間、人間（肉体）と非人間（靈魂）の間にあるような媒介的イメージは、私たちが追究してきた心身の共通項を保障する決定的なイメージとなりうる。というのも、このイメージは生体であって生体でないという身体の半不在を伝えるものだからだ。人間と人間でないものを同時に表象する「灰柱」、それはまた、同じく神と女の間（天と地の間）の振る舞いとしてダンスを描いたヴァレリーのイメージを想わせずにはおかない。実に、土方にとっても異国の詩人が描いたあの——半身ずつ我が身をたくし上げて死の領野へと舞い上がる——踊る「クラゲ」は、脳裏に印する存在だったようである。土方の語る次の一節は、私たちにとって多くのことを告げてはいないだろうか。

[...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かと。その場合、方向とか歩くとか、上下左右はなくて、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踊の一つの究極でしょう。しかし、そういうふうに、私はなるたけ足というものを歩行の道具にしたくないという経験を、子供の時に持っていまして行ったきり戻らない足が、いったいどこへいつちやったのか、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 強調は引用者）。

ヴァレリーの「クラゲ」はふと我に返ることがあっても人（女）ではなく、素に戻るよりはむしろ究極（＝神）への志向を持つ天と地の媒体者である⁴⁰。そのことを理解し、しかもダンスを口実に、詩人が肉体（つまり「足」）の側の追跡を通じて、その対極の死や魂や神が何たるかを探究していたことまで仄めかす土方の解釈は、驚くほどに正鵠を射ている。土方はヴァレリーと同様に、魂の普遍性を演じたり神的なものに触れたりする踊り子の究極的な姿に惹かれつつ、それがどうして可能なのかを肉体を内省することで突き止めようとしたのである。「どこへでも」と浮き上がるタンポポやクラゲの「足」の自動運動を——濫漚に語った例の「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」を——探究することで、足をどこかにやってしまう（「足を消す」）秘密を覚ったのである。「だまされやすい気力 [注意力]」が点火薬であることを。「クラゲ」はその迷走する気と体を媒介する運動そのもの、迷走のミリュー（環境）なのである。土方の迷走は「見積もりが立たない」四次元（時空）での行為であることはすでに見たが、ことが以上のものであれば、どこから来て、どこに向かうとも知れない今ここの創造行為として「踊るクラゲ」を思惟したヴァレリー研究者の次の一節は、土方のそんな行為を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褻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。[...] 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 [...] 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、どこに向かうとも知れない線の喧噪に立ち会っていたはずである。（松田：2005, 298.）

創造行為に身を置くこと。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）と言うのもあながち誇張

ではないのだろう。土方は、ヴァレリーと同じく白壁を前にして他のレフェランスが無効となっている今その場での目的内在型のアクションを直観することに喜びやエロスを感じていたのである⁴¹。彼らが共に本質主義として無目的な行為の極限にダンスを捉えたのも偶然ではないのだ。生成それ自体に理由はない。在るといふほどにはまだ無く、無いというよりは在る。創造の現場に見られるそんな未完で不定形なイメージの生成過程が、「ダンス」として、絶えず形を変えゆく官能的な水母の肢体や、次から次へと胤を宿す愛母の器の表象⁴²に重なるのである。

さて、三上は先の「クラゲ」を含む師の一節を引いた後、「土方異暗黒舞踏技法」の章を次の言葉で締めている。「土方は「灰柱の歩行」という、漂い、浮遊する変幻自在な動きを求め、そのために、「実在する肉体の消滅」を企図した。そして、イメージを信じる覚醒した集中によって、「実在する肉体の消滅」が果たされた結果として、あらゆるものにメタモルフォーズする身体、「なる」身体が可能になる、と考えたのではないか」（三上：1993, 93）。なるほど、しかしながら実在する肉体が消滅した後の身体とは何のことだろう。この発言はむしろ、私たちがこれまでなしてきた推論を補強するものではないだろうか。すなわち、「器」という理念的表象あるいは足（身体）の消えた「灰柱」（ないし「クラゲ」や「タンポポ」）というイメージは、身体にその場を持つものではなく、むしろ身体を不在（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媒体に位置付けられるものではないか。こう言ってよければ天（時・神・魂・死）と地（場・人・体・生）の推移可能な時 - 空（間）を私たちに伝えるものではないか。その変化・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⁴³」のようであるから、あたかも実在する肉体が消滅したかのように、あらゆるものにメタモルフォーズする恍惚的身体を現前させることができるのではないだろうか。この動的な間の表象こそ——類似によって我が身を抜ける脱^{エクスターズ}自^{エグザ}の条件——「創造的習慣の原理」と呼びうるものではないだろうか⁴⁴。

¹ 舞踏は、現在国内外で「ブトー（Butoh）」と呼ばれ、ダンスの一ジャンルを指す用語としてほぼ定着している。50～60年代に土方巽（1928-1986）や大野一雄（1906-2010）らによって始められたとされる舞踏は、明治期に西洋から輸入された演劇（オペラ）を意識して造語された「舞踊」（國吉：2002, 130-131, 片岡：1994, 154-155）から逸脱する表現として形成されていった。言葉の出自については不明な点もあるが、「舞踊」から「舞踏」を意識的に区別して使用し始めたのは、笠井だったようである。「この「トマト」[という1966年7月の公演]は「暗黒舞踏派解散記念公演」と銘打っているように、土方さんの公演では初めて「舞踏」といっています。しかし、私はよく言うのですが、「舞踏」という言葉を最初に使ったのは私なんです。私は同じ年に初リサイタルとして「笠井叡処女瑠祭他瑠」を行ったのですが、「暗黒舞踊」ではない自分の一番ぴったりの言葉はないかと考えていて、それで「舞踊」より「舞踏」がいいと思い、このリサイタルの時に、「舞踏集第壹輯」というのを公演名に入れたのです。／どうして「舞踏」という言

葉を使ったかという、「舞踊」っていうのはなんかこうヒラヒラ動くって言うイメージがあったんです。一方、「踏」というのは垂直なイメージがあるでしょ。それで「舞踊をやめて舞踏でいく」と言ったら、土方さんはすぐ真似したんです。「舞踏」を誰が最初に使ったかなんて、別にどうでもいいことですけども」(笠井：2004, 58-60)。

なお、土方が自分の踊りに「暗黒」という言葉を冠したのは、「一九六〇年十月の「第二回 650 EXPERIENCE の会」で自作品「聖侯爵」に「暗黒舞踊」と付した時が初めてである」とのことである (cf. 國吉：2004, 8)。

² 本章では、「身体」「肉体」「からだ」「身」などいわゆる「体(體)」にあたる語彙が頻出する。ただし筆者においては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。なお、土方の文章や発言にはこれら複数の語彙が使われるが、その使用法は木村覚も指摘するように、やはり「首尾一貫しているとは言いがたい」(cf. 木村：336 (55))。そのことを念頭に置いて読んで頂きたい。

³ 「土方さんが自分の踊りに様式的に番号を付けるように整理されていったでしょう。そうなるとう結局、舞踏というのは、これはもう必要ないなと思ったんです。様式を壊す様式ならばいいのですけれど、一つの様式をつくって、踊りをその様式に当てはめればいい、と弟子に教え始めるというのは、私からすると非常にデカダンスな行為です。[…略…]土方さんからすれば、自分が創造したことをそういう形で最終的にまとめたいというか、様式化したいというのは、当然のことながら欲求としてはあると思います。問題は受け手の側で、それをどういうふうに受けるか、それをひとつの様式化されて完成されたものとして受けるとすればダメだと思います。土方さんそのものがデカダンスになったというよりも、受け取る側が、そういう様式化されたものをこれが舞踏だ、舞踏の型だというふうを受け取ったらもうだめだと思いますね。全くだめですよ、それは。／[…略…]私にとって、舞踏というのはジャンルではないんです。[…略…]私の考えでは、舞踏であるか舞踏でないかというのは、クラシックダンサーかそうでないかというよりもはっきりしていて、例えばニジンスキーも「牧神の午後」以降は完全に舞踏です。[…略…]舞踏というのは、その人間がどう体に向かっているのかという向かい方のことであって、ダンスをつくるのと同じくらいに、踊る体を意識していれば舞踏家だと思うのです。／土方巽がつくった様式を、これが舞踏だ、とただ受け取るのでは、全然舞踏家だとはいえない。[…略…]舞踏というのは、そういう意味で、スタイルとかジャンルではなくて、身体に向かう態度みたいなものです。ようするに舞踏というのは意識を変容させるものであって、形をつくるものではないということです。／土方さん自身は、様式を確かにつくったけれど、それ以上に、意識を変えた人でしょう。ダンスの意識を変えたわけで、そっちのほうが大事ですよ。あそこまでダンスの概念を変えた人はいないと思います」(笠井：2004, 60-62)。

⁴ 1969年、宇野亜喜良との対談「暗闇の奥へ遠のく聖地をみつめよ」(cf. II 37)。土方の発言と文章については基本的に『土方巽全集』(二冊分 土方：2005a = I, 2005b = II)に拠った。そこからの引用に際しては、上記のように略記し、必要であれば表題も付記する。なお、本章は他の章とは異なり、論証の根拠にダンサーや体操家等、いわゆる実践家の発言や文章を多く参照している。ヴァレリーやバルクソンら言語活動を生業とする思想家に比してそれらの言葉にどれほどの真を置いて良いのか、躊躇われるのも事実である。とりわけ一癖も二癖もある土方の発言や文章は、一見して意味不明な場合もある。とはいえ、「「錯乱という名の創造」を意志した」(三上：2006, 140)とも言われる土方であり、私たちとしてはできる限り彼の残

した言葉に則してその思考の中に入り、彼のロジックを堪能できるように努めたい。それによってアートの一つのロジック、特に私たちが問題としている脱自の（人間的条件の転換点に身を置く）ロジックの現場検証ができると考えている。

⁵ かつて土方に舞踏を教わりその稽古ノートをもとに『器としての身体 土方巽・暗黒舞踏へのアプローチ』を著した舞踏研究者の三上賀代によれば「[...] 土方は問う。／「その一歩が出せますか」／「立つ」「歩く」という自明の行為が、この問いによって意識化される。そして「どこに」、「どのように」といった、行為の前の迷いと分裂が起こる。この「迷いと分裂」を切断することによってしか歩くという行為は生まれえない。せっぱつまった状況で生まれるその「迷いと分裂」の中に、〈自己放棄〉によって我身を投じる。そこで出会った身体が存在とメカニズムから生まれた動きが、舞踏の第一歩となる」（Cf. 三上：1993, 97）。ここから土方が弟子たちの「迷いと分裂」（「自己放棄」のスプリングボード）を育てていたことが窺えるが、それは単に反省能力の育成ではない。狙いは自己が放棄される際のロジックを養うことにあるように思われる。私たちの仕事は、土方のその脱自のロジックを解き明かすことから始められる。それは、自己放棄の先にある「メカニズム」の探究であるが、一言すればそれは（上の引用句にあるような反省意識で躊躇している「迷いと分裂」とは異なる）もう一つの「迷走」のロジックであり、その論理にしたがって肉体を暴走させることが「舞踏の持つ技芸の中身」であると考えられる（cf. 「精神と肉体 四次元の舞踏」I 240-241）。

⁶ 「アート」と「アルス」の違いについては次章「結びに代えて」第三節の註 29 を参照。

⁷ 1968 年、澁澤龍彦によるインタビュー「肉体の闇をむしる……」（cf. II 13）。

⁸ 1969 年、宇野亜喜良との対談「暗闇の奥へ遠く聖地をみつめよ」（cf. II 31）。

⁹ 三上はこの舞台作品を（合田成男の論に拠りながら）土方が舞踏の内的論理を深める転換期の作品と位置付けている。「[...] 略...」この期間 [=前期] の最後の『肉体の叛乱』を通じて土方は、対モダン、対西洋という思考から解放される。この作品以降、「暗黒舞踏」は既成の舞踊に対立対抗という次元を超え、それ自体独立したものとして歩み始めることになる」（三上：1993, 63）。

¹⁰ 1985 年 11 月、神戸での講演。近似の表題を持つ講演原稿「風だるま」の 116 頁も参照されたい。

¹¹ Cf. II 158. および 115 頁も参照。土方は、「幼児」や「願望が動作に直結している動物（鶴、狸、獅子、梟、禿鷹、その他様々の家畜）」が、舞踏に力を与える存在であることを明言している（cf. I 238）。また、木村が明解に論じたように、「死者」も「舞踏教師」と呼ばれるほどに重要である（cf. 木村：2005, 土方 II 120）。しかしながら本章でまず問題にしたいのは、それらの本性を演じる舞踏家の（脱自の）論理と要件である。私から他（物や神）へと移る「私が私でなくなる瞬間」のところで彼に働いているロジックおよびその際に彼の想定している要件を捉えてみたい。「幼児（子供）」はそのための方便にすぎない。

¹² 「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（cf. II 110-122, 400）。

¹³ 「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」（ibid., 117）。

¹⁴ Voir particulièrement Chapitre I « L'Imagination Baudelaire » (cf. Pérez : 2010, 37-57).

¹⁵ 「それで泥の中に落ちて進退きわまっていると、眠っているのに起きているような赤子の目玉の、ほそ

一い視線で自分を見てるんですね。そこへ赤ん坊の頭が転がって来るんですよ。異常でしょ？ [...略...]
みんな身体の話になってしまうんです。それで泥の中にひたっていると、足の裏に口がついてね、泥をジュッジュッジュと足の裏で吸い上げちゃう。泥の下が足指の間からでてきてね、頭と足がさかさまになってしまうんですね」（「風だるま」II 114）。

¹⁶ これらの違いはより馴染み易い例をとれば次の二つに比されるかもしれない。「花粉症で毎朝マスクをして出勤する父親に、「パパ、きょうも給食当番？」（川崎市 高田雅人・4歳）、「春のあたたかな日差しが差し込む窓際に座って、「ああー。体がとろけてしまうー」（大阪府守口市 橋本祐未・7歳）」（cf. 朝日新聞学芸部：2001, 8-9）。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、土方の好みのよ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。

¹⁷ 「歩きながら躓き転ぶ寸前に、あっさり花になってしまうような [...略...]」（「病める舞姫」I 14）。「[...] 薄暗がりに炊かれた釜から吹きあげ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）。

¹⁸ ここで体や身や身体の感覚という言葉で筆者が言い表したいのは、昨今の語彙で言うところの「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。「体性の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。

¹⁹ 「ギリシャだよ。時間と空間が一つになってさ。神がいるじゃない。キリストが出てきてから、時間空間が二分化されちゃった。時間と空間がお手手繋いで、持っていた羊羹が壊れちゃった。[...] 僕はいつも死んだ奴と密通しているんだよ。大野さんは、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」（山口猛によるインタビュー、「東北から裸体まで——土方巽の遺言」（1986-1987年「演劇ぶっく」にて連載）、II 138）。

²⁰ 「[...] 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」（cf. 神戸での講演「風だるまの話」II 156）。

²¹ 土方自身は比較的はぐれやすい本性の持ち主であったようだから、これはむしろ彼のもとを訪れる弟子たちに伝授した技芸だと言うべきかもしれない。土方はその際いわゆる「肉体凝視」という方法をとるが、それは前註からも推察されるように理想としては騙され易い注意力を携えた覚めた空けの目（精神）で視られることが本質的である。「私のコミュニケートの方法は、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。これが他の舞踏のばあい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与える、それに飼い慣らすわけです。そうじゃなくて私のはいつもはぐれている自分を熟視させる、逆なのです。／たとえばここに指がある、指はものをつかみますね、しかし関節と関節と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。[...] だから、肉体凝視というのはどうしてもしろ暗い。犯罪的なんです。ですから犯罪者には共通なものがあって、それは理屈とかではなく、匂いの次元、犬の次元ですね」（宇野亜喜良との対談「暗闇の奥へ遠く聖地をみつめよ」II 28, また 16 頁も参照のこと）。歴史や社会や個人の中で隠蔽されあるいは捨てられているものを嗅ぎとる嗅覚、その捻じ曲がった意識の張り（騙され易い注意力）が舞踏には要請される。

²² 前註 20 を参照。

²³ 土方は 1969 年のエッセイ「肉体に眺められた肉体学」の中で、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」とも言っている（I 220）。

²⁴ 前節冒頭、澁澤龍彦とのインタビューを参照。

²⁵ 歩行や起立はすでに舞踏足りうる行為である。本章の冒頭で指摘した点を思い返されたい。

²⁶ 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。貫成人の解釈は正鵠を射ている。「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」「背中のしなやかさ」「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））という指示が与えられるという。／[...] 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。[...] / 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ものではなく、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分をいちいち分節する」（貫：1996, 231-233）。

²⁷ 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。

²⁸ 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であろう。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瞬間に向きが変わるように」ということです」（甲野・内田：2010, 36）。

²⁹ 1969年、佐藤健によるインタビュー、「暗黒の舞台を踊る魔神」（cf. II 16）。

³⁰ 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。手ぼけにってしまう」（宇野亜喜良との対談「暗闇の奥へ遠く聖地をみつめよ」II 37）。

³¹ 貫成人はこ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）。また、三上『器としての身体』第六章「器としての身体」も参照のこと（三上：1993, 133-141）。ただし、後に見るように私たちの解釈では、「器」は身体というよりも身体と精神をつなぐ共通の環境のことである。それが騙され易い精神の迷走に即応することをも含めて何にでもメタモルフォーズする肉体の可能性を保証しているのではないか。でなければ、騙され易い気力は舞踏の起爆剤足りえないであろう。私たちは土方の舞踏論（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。三上が引く次の土方の発言についても同様である。「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踊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に、自分の舞踏の根本理念を置いている」（三上：1993, 76 強調は私たちによる）。

³² 前註 19 を参照。

³³ 前註 31 の最後、土方の言葉を再度参照されたい。

³⁴ 土方の「(からっぽの) 器」から、ベルクソンのある比喩が連想される。心と体の出会いの場である「運動的図式」は「空の器」に譬えられていた。

³⁵ 「…略…」とにかく隣近所のおばはんだとかお母さんだとか、親爺だとかもちろん家族の身振立居振舞をもう、泥棒猫みたいにしてうかがっている。他に遊ぶものがないから。それで全部身体の中にしまいこんでるんですよ、私は。隣の犬とかね、そういうふうな動きの身振りが私の身体の中にバラバラになって、浮かれいかだですね。バラバラになったいかだになって浮いているんです。ところが時々そのいかだが集まって、何か物を言ったりするんです、身体の中で。[…略…] 或る時にはその身体の中に採取した身振りや手振りが私の手に繋がって、表へ出て来ることがある。私が物をつかもうとすると、つかもうとすると手に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ただけで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で、そういうふうに身体の作りが出来てしまっている。これは私が東京へ来て習った踊りとは随分違うものでね、一二三、二二三といかないわけですよ。迂廻する、空しく空間を滑

る。そういう見えざる物質との格闘が私の肉体の中に一つの課題となってあらわれて来ていた」（「風だるま」II 118-119）。

³⁶ Cf. 澁澤龍彦との対談「肉体の闇をむしる……」II 9-10。「澁澤：土方さんの暗黒舞踊というのは、一種の舞踏哲学みたいなものじゃないかと思うのです。つまり、あなたは詩を読んだり、絵を見たりして「これは舞踏だね」と言いますね。そこで、何でも舞踏になるわけですか。 土方：なりますね。昔から、どんなしなめつらしい行事でも、究極は踊りの助けを借りないとなめらかにいかないでしょう。絵だってみんな人間がやっていることですからね。究極の舞踏性というものは見ることのできる [...略...]。ジャンルの破壊などとずいぶん叫ばれてきているけれども、舞踏性ということの一つもつてくれば全部片づく。 澁澤：それは非常に本質的な問題ですね。そしていまみんなそれを忘れてる。 土方：忘れて、そしてやたらに、肉体ということばがはらんするんですね。ところが、その肉体を何か行為のために役立てようとか、そういうしかけがチラチラ見える。 [...略...]。舞踏家というのは見積もりが立たないところからだを据えないといけない。」 ここにはダンスをあらゆるアートの条件と看做した（というのもアートは人間の行為を必要とするから）ヴァレリーと同じ思考が覗ける。澁澤がいみじくも（ヴァレリーを喚起させるかのように）「舞踏（舞踊）の哲学」あるいは「本質」という言葉を交えているのが興味深い。

³⁷ 三上：1993, 84 より再録。「死刑囚の歩行」については土方のエッセイにて次の説明がある。「断頭台に向かって歩かされる死刑囚は、最後まで生に固執しつつ、すでに死んでいる人間である。死と生の強烈なアンタゴニズム（抗争）が、法律の名の下に不当な状態を強いられた、この一人の悲惨な人間のうちに極限化され、凝集的に表現される。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……この完全な受動性には、にもかかわらず、人間的自然の根源的なヴァイタリティが逆説的にあらわれているに違いない」（「刑務所へ」I 200）。

³⁸ 以下三行、「灰柱」の説明は三上：1993, 86-87 に拠る。

³⁹ 私見では金沢舞踏館の山本萌はこの「歩行」を可能にする。

⁴⁰ 第I章の註43を参照。

⁴¹ 「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。 [...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」（cf. II 17, 40）。

⁴² 「お袋の話をさせて下さい。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りし、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。その兄ちゃんはみんな兵隊へ行くんです。すると親爺が猪口でちょっと酒を飲ませるんですね。「しっかりやってこい」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、ああ形つてものは、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、当時は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）。

⁴³ ヴァレリーの水母の描写より (cf. 第 I 章 註 43)。

⁴⁴ 「それがあるところにそれはなく、それがあるところのものでそれはないという脱^{エクスターズ}自性 (恍惚)」(原 : 1996, 63)。私たちはこうして土方 - ヴァレリーの網目にベルクソンの思想を絡ませうる。が、ここでこれ以上の言文は控えたい。ベルクソンの類比・想像 (イマージュ) 論については原の他、特に瀧一郎の一連の仕事を参照されたい (cf. 瀧 : 2006, 2008, 2009)。

——結びに代えて——

コンテンポラリーダンスの技術 「心体操」序章

前章で予告しておいたように、本章は「舞踏」と内奥で呼応し、その今日的意義を私たちに再考させる現代のアーティストの実践や思考を紹介する。その作業を通じて、私たちの求める「心体操」の姿を展望できたらと期している。前三章において私たちは心体操の理論的基礎付けに向けて必須の考察だと思われた心と体の二元の根底である習慣の原理を追究した。ここではそれに締め言葉を与えるのではなく、むしろそれを新たな実践の土台にすることで見える景色を描いてみたい。結びに代えて、まずは今日のダンスの背景を押さえ、その中で光る個々のアーティストの営みを紹介した上で、最後に私たちの未来の一端を垣間見る。

I. 「舞踏」、その後1：手塚夏子、小川水素、ボヴェ太郎のコンテンポラリー性

1986年は日本のダンス界に意識改革が起こったと言われている年である。それは日本人として初めて勅使川原三郎がバニョレ国際振付コンクールで入賞し、また従来「ダンス」の枠を拡張する「タンツテアター（ダンス演劇）」のピナ・バウシュ&ヴッパタール舞踊団が来日して人々の肝を潰したことによる。「この二つ出来事が、日本の特に若手ダンサーに、決定的な意識改革をもたらした」（乗越：2006, 9）。以降、90年代の初め頃から徐々に動きが見えてきた日本のコンテンポラリーダンスは、例えば、初期には欧州で隆盛した「ヌーヴェルダンス¹」のセンスやスタイルを共有する者（H・アール・カオスやパパ・タラフマラなど）、そこに舞踏という日本の伝統をもって加わる者（山崎広太や伊藤キムなど）、そして本家ヨーロッパのダンスを流用して異化させる者（珍しいキノコやイデビアン・クルーなど）という具合に展開されてきたが、2000年代に入ると、そうした舞踏（伝統）にも欧州（本家）にもかかわりの薄い振付家が次々と出てくる²。期を同じくして秀逸なダンス批評を展開し始めた武藤大祐は、このジャパン・コンテンポラリーダンスの流れを社会の文脈に位置付けて次のようにまとめた。「とりわけバブル崩壊後の不況が長期化し、00年代に入ると、新しい実験的なダンスは、客席数100にも満たない小空間で、日常を生きる所与の身体を起点として作られるようになる。体系的な理論や、また過去への強い歴史意識をもたないこれらの振付家たちは、それぞれが等身大のスケールでダンスを解釈し、再発明している。それはあたかも「J」のダンスである」。そしてそのような日本（「J」）の「小さな」実践の中でも、「アクションの小ささをそのものを大状況へ向けての批判として戦略的に組織する可能性は決して放棄されていない」とし、その優れた事例として白井剛や手塚夏子、ほうほう堂、チェルフィッチュらを挙げ、グローバル資本主義と「日本」のコンテンポラリーダンスについて報告している（cf. 武藤：2007b, 38-39）。事は日本だけ

ではない。欧州でこのような小さき身振りに批評性を込めるコンテンポラリーダンスの動きは90年代半ばに起る。政府の巨大な支援のもとに国家産業ともなったフランス（語圏）のヌーヴェルダンスとは別に、「ヌーヴェルセーンフランセーズ（« Nouvelle scène française »）」や「ジュンヌダンス（Jeune danse）」と言われる動きが出てきた。ジェローム・ベル、グザビエ・ル・ロワ、ボリス・シャルマツ、エマニュエル・ユインら当時20～30代の若手が小劇場や野外で「作品」（の概念）を反省させるような秀作を次々と発表していった。かつて国立振付センター（モンペリエ）の« Ex.e.r.c.e. » 受講生でもあったフランスの哲学者フレデリック・プヨードはこうした現象を分析し、彼らのクリエイションの特徴（とそれを取り巻く環境の特性）を次のように抉出した。すなわち、固定的なカンパニーを必要とするレパートリーの創作よりも一期一会的なプロジェクトタイプの創作志向、作品の生産（production）と配給（diffusion）に絡む経済・資本的なコンテクストにより作品が変化する生産 - 配給の同時的かつ流動的な創作方法、上演現場でのダンサーの存在状態を生のままに活かす即興的エクリチュール³の利用、そして既存の「ダンス」の明証性を疑い³ 原初的な次元から身体の運動や身体と身体⁴の関係を問い直すパフォーマンスの試みなど、これらによって彼らの舞台はその都度の状況を色濃く反映する「出来事性」を強く帯びるようになった（cf. Pouillaude : 2004, 15-18）。中でもこれら後者二つのいわゆる「パフォーマンスタイプ」な作品の在り方を志向する態度に注目するならば⁴、コンテンポラリーダンスのコンテンポラリー性を、単に演出（家）ないし振付（家）の位相にだけ目を向けて規定するのでは不十分である。確かに、コンテンポラリーダンスは「同時代の感覚の産物」（尼ヶ崎彬）⁵として、その感性は「かわいい、気持ちいい、ありがとう」（貫）⁶と特色付けることも可能だ。しかしながらそうしたマクロな視角によっては、スタジオを離れてその時その場所で客を前にして踊る現場のコンテンポラリー性は等閑に付されがちとなる。コンテンポラリー性を「同時代性」と捉えることもさることながら、それを「com（共）」「tempus（時）」のより直接的な位相としての「現在性」ないしは「同時性」にも留意して考察する必要があるように思われる。実際、00年代後半の日本ではその後者の流れが強まってきたのではないだろうか。

欧州とはシステムの違いがあるゆえ、クリエイションの特徴も一概には論じられないが、出来事（即興）の感じを与えるべく、ダンサーが現場での体性感覚を重視せざるをえない枠組みを用意するという振付的特徴は日本でもしばしば見られた。中でも、（非）フォームを現場で生成させる方法を自覚的に探究している振付家が少なからずいることが確認された。手塚夏子、小川水素、ボヴェ太郎の思考や実践をここで紹介するが、一つその前に言及しておきたいことは、例えば『私的解剖実験2』（2002）において先の意味でのコンテンポラリー性の先陣を切ったと目される手塚は「[...] 舞踏の系譜には全然関係がない。とはいえ彼女の独特なアプローチと思考が何かしら舞踏と共通していることは疑いをえない⁷」ということ、そして小川は舞踏の経歴を持つものの、彼女の創設したカンパニーの作品を観るなら、ジャンルとしての舞踏（Butoh）よりも笠井叡の言う「身体に向かう

態度⁸」としての「舞踏」を受け継いでいるように感じられるということ、またボヴェ太郎にしても、直接的な系譜や影響がどうのこうのということではなく、彼の「態度」が自身のダンスの哲学として「舞踏」を喚起するということである。言うまでもなく筆者はここで彼らを既成の舞踏の枠に回収するつもりは毛頭ない。そうではなく、彼らの活動によって照射される「舞踏」の現代的意義とその良質な展開を見てみたいのである。

「体を観察する」ことを自らの方法論とする手塚は、あるダンス会議で代表作『私的解剖実験2』の創作法を次のように語ったという。

[手塚はこの作品を作るにあたり] 体の1点に意識を集中するという実験をしたという。やってみると、意識しなかった体の部分がビクビクと反応し、そのことで自分の意識と体が分離していく感覚を得たという。それを利用し、つまり体が何かに反応し、状態が変化していくことをダンスにした。そして、体とは、「私」がコントロールしている事より、世界に対して反応しているという側面の方が大きく、その反応が層となって人を形成していると感じるようになった。何層にもなっているその表層が目に見える部分で、下の層は自分でも意識できないような深い層になっているというように。体の一部に意識を集中することは、自分の深層に影響を与えるものであったと気づくことになった。(手塚[文責 後藤]: 2007, 28.)

現在ユーチューブにてその一部を見ることのできるこの作品は、そうした「一部分に意識を集中するということで体の他の部分が勝手に動き出している延長で」(ibid., 29)、自分でも予想し難い(非)フォルムのダンスを意図的に産み出していることが推測される⁹。なるほど運動の初期衝動はミクロな部分を極度に意識化するという手塚の意志によってなされるものだが、その後は意志の制御をわずかに残してできるだけ動きが走るに身を任せる「不随意運動の自走」と言うべき事態がこの作品の主要素となっているのである¹⁰。

手塚はその後、上の引用にある「「私」がコントロールしている事より、世界に対して反応しているという側面」を視覚化するような作品を作っている。2009年夏に上演された『人間ラジオ2¹¹』では、自身のコントロールし難い不随意的運動を生じさせるためのコントロール(身体内部への注意)が、ラジオの音(電波)に対するある種のチューニングとして提示された。人間が実際に電波の波動ないし振動を細やかに認識することは困難であると思われるが、体性感覚に敏感なダンサーの皮膚や器官がその変化を幾分かでも知覚していないとは言いきれない¹²。しかしそうした認識が実際に可能かどうかという問題はさほど重要ではなく、むしろそれをコンセプトにしてパフォーマンスすることに意義がある。というのも、そこでの手塚の注意深い内的感覚から生まれた微細な筋肉運動が、不可視ながらも私たちの空間を舞っているはずの電波の流れや揺らぎを私たちに暗示しているように見えるからである。彼女の行う身体の内部探索は、その共演者によって舞台上のあちこちに配置・移動されながら調整されるポータブルラジオのチューニング同様——その変容するノイズや音(ミュージック)はその場を共有する観客の耳にも入ってくるのであり——

外界の変化に応じるために必要な体性感覚の深淵な調整のように感じられる。

こうした内と外のチューニング行為自体をダンスとして提示する試みは、例えば2010年では、小川水素の『arms』¹³ や神村恵のトヨタ・コレオグラフィ・アワードに出品されたバージョンの『配置と森』における最終パートが特筆に値する。より中心的にそれが主題化された小川の作品を取り上げるならば、そのタイトルに暗示される「腕の重さをはかる」というテーマは、出演者の話によると、シンプルに「秤」を形にした来島友幸の美術によって具体的になっていったという。天井からバネ仕掛けによってリング（輪）が二つ、間隔をあけて吊られており、それらの間を細長いチューブが蛇のように浮遊している。それぞれは連動し、ダンサーがリングに腕を掛ければ、その力量に応じてチューブが動き、中から青色の液体がこぼれる仕組みになっている。滴る液は水の入った透明な瓶に受けとめられ、水色を少しずつ深めて行く。目に見える水瓶の濃さはしたがって、オブジェが受けた重みの「目盛り」になる。ただし目盛りとは言っても、数値とは別の仕方では重さを可視化したこの洒落た美術が示す「値」は質的差異であるから、つまるところ、この秤が測量するのはダンサーの腕の「質」つまり「感度」なのだと言って良い——それが少なくとも暗示されている。

先に今日の舞台が以前にも増してなまなましいコンテンポラリー性（同時性・現在性）を観る者に与えていることは述べたが、それはこうした小川のような作家たちが、人間の神経 - 生理的な現象も含めた体性感覚の反応を「作品」（の一部）とすることに成功しているからである。彼／彼女らは現場で生起する自身の体の反応を、媒介なしで作品にする方法を錬成している。今回小川が、「秤」を枠組みにして「重さ」を動きの探求のモチーフにしたのも、それが運動のなまなましさ（ライブ・即興感）と必然性を私たちに届けるものと予感したからだろう。揺動するバネ仕掛けのリングに腕（の重さ）を掛ければ、いかにそれを慎重に行おうとも、力の流れは半ば脱コントロールされて自身にかえってくる。腕は動かされ、その動かされた腕に体が動かされる。主体の浮いたそんないかげん（良い加減）な動きによって、観ているこちらの体性感覚はダンサーの揺れに同化したような感じになる。

このような現場での知覚と切り離せない体性感覚的反応を生のままに提示すること、そのことを作品の主要素とするのは容易ではない。察するに、『arms』において出演者たちの努力の大半は、いかにこの気張る私を脱力させて、物理や自然の導く重さと力の移行に身を任せることができるか、という点に充てられたのではないだろうか。そのような試みは畢竟、「ダンサー」は現場で体性感覚を柔軟にして反応（運動）することができる人のことであり、「ダンス」はその感度を実にリアルタイムで共有できるアートなのではないかという、ダンスに触れる者たちにとっての原理的な問いを含んでいる。「腕の重さをはかる」という一見奇抜な発想は、この思いを分有するダンスの仕組みを探求するには、実に恰好のリーディング・アイデアなのである。

以上のように見られるならば、コンテンポラリーダンスのコンテンポラリー性は、「同時

代の感覚」や「等身大の感性」と称すマクロな視点からでは、ぼやけ過ぎてしまうことが分かる。昨今のアーティストは、「同時代の」というよりももっと直接的な、今ここの、舞台上の感覚に鋭敏なのであり、そうした感覚の醸成が、現代におけるダンスの技術になることを自覚し始めている。事実、例えばボヴェ太郎はそのことを自身の言葉で明晰に語っている。彼は筆者の企画した「パフォーマンス&ディスカッション：場との交流¹⁴」と題するダンスの研究会で、本番前の準備運動および普段のトレーニングは、ゆっくりと体の内側から筋肉の細部をほぐしたりゆるめたりといった作業を中心的に行っていると話し、創作の態度としても「私は「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調整をしている」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」と言っている（ボヴェ [文責 秋吉]：2009, 69）。そのためであろうか、彼の動きは、予め振り付けられていても¹⁵ この場の興に乗って紡がれているという印象を受けることが多い。その印象は、研究会の質疑応答でも話題となった彼の「主体性」についての認識を慮るとより理解されやすいかもしれない。ボヴェは（ヴァレリーと同じく¹⁶）「渦巻き」の例を挙げて以下のような興味深い考えを私たちに伝えている。

これは私の、主体形成についての認識なのですが、まず主体の宿る核となるような塊がぼてっとあって、それにいろいろなものが付着し巨大化して、意思をもった主体が形成されていく、と考えるのではなくて、いろいろな関係性の結び目として主体を捉えた方が良いのではないかと思うのですよ。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こと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よね。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らうと、考えるわけです。（ibid., 70.）

このような見解は、今日のダンスのコンテンポラリー性がどのようなものであるかを伝えはしないだろうか。コンテンポラリーダンサーは、古典舞踊のようにある特定の超絶技巧を見せるのでも、表現舞踊のように心や感情の内容を表すのでもなく、否、それらの両方であっても構わないのだが、いずれにせよ事前にあるモノにかかわる態勢以上に、現場の環境や自らの心身のコンディションから今ここで生じるべくして生じるコトにかかわる態勢を慈しむということである。したがってコンテンポラリーダンサーの技芸とは、その時その場の動きの必然性を誠実に求める心の態勢と、その求めの実現に適う体の態勢の錬成に向かう。「これを必ずする」というモノを前提にした心の勇みや体の力みを解き、心を開放することおよび体を力まない程度にコントロールしながらほぐすことを洗練させるのである。そのような意志的な放心と脱力の技芸が養成されることで、「今ここ」の性質を活か

しうる心身の態勢が育つ。心と体の調整（ある種のチューニング）作業とも言えるゆる系のリラクゼーション体操やヨガ等を日々のトレーニングに取り入れるダンサーが今日多いのも、「コンテンポラリー」アートに要される技芸が何かを知らせてはいないだろうか。

II. 「舞踏」、その後 2：岩下徹の即興舞踊

コンテンポラリーダンスにおけるコンテンポラリー性をテーマに、現代において「舞踏」の意義を再考させる——その限りで心と体のクリエイティブな態勢（習慣の原理）＝「器」の在り方を私たちに伝える——アーティストを辿ったが、本節では上の考察から知られるような（コンテンポラリーダンスの）技芸を、別の角度から開発していたアーティストに視線を注いでみる。彼は即興を追究することでその技を得るようになったが、そこには「コミュニケーション交感としての即興舞踊」という理念が寄与している。本節では、土方以後の良質な舞踏的展開の一つとして、独自に「器」を育ててきたと思われる岩下徹の活動を彼の即興舞踊を軸にしながら考察する。

岩下は山海塾という舞踏グループ¹⁷に所属しながら、20年以上ソロで即興舞踊を続けている。またその「コミュニケーション交感」のきっかけを得たとされる滋賀県湖南病院での活動も1989年より定期的に行われている¹⁸。したがって、彼の活動は日本のコンテンポラリーダンスの歴史より長い。岩下の「交感」は、彼が踊りにおいて外界との特殊なコミュニケーションに入る一つの状態であり（聞けばそれはごく稀にしか起こらないそうだが）、その際には「自分の中になかったものが生じる」らしく、「自分と観客の横の関係を支える基底」というべき「場」が、「一つの大きな身体のような感じ」として立ち現れてくるという¹⁹。アーティストの言葉をそのまま論の根拠とするのは危うい業だが、岩下に限らず、即興ダンサーの報告には類似の内容が散見される。以下、岩下徹についての先行研究を鑑みる意味合いも兼ねて、それと合わせながら岩下の即興舞踊を中心に「舞踏」の現代的発展の一つを捉えてみる。

長く即興舞踊の本質を追究していた舞踊家の故神澤和夫は、「身体のあらゆる部分で刺激を感じ取れば、その刺激が身体を通過するのがリアルタイムで感じられるだろう。そうすれば動き手は身を外界にゆだねることもできるわけで、自分が宇宙に浮かぶ点だという感覚をもつこともできるだろう。これは集中した意識が自由に世界と同化したような感覚だと言ってもいい」と述べている（cf. 神澤：2000, 6）²⁰。神澤は、「みせようとしなない動きが、観客を同じ周波数にあわせてしまった」と目されることに、自身の即興舞踊教育の一つの成果を見ており（ibid., 7-8）、疑いようのない実体験として「即興自体が[その場の人に]共有される」こと、「媒介なしの交感の場が開かれる」ことを確信している（ibid., 10）。

このような探究とその検証を続けていた神澤が、実践家でありながらまた研究者の目をもって、岩下のパフォーマンスを注視していたことは看過できない。未来の舞踊を目算する『21世紀への舞踊論』で、彼は「岩下の即興の企ては、過去の美学、観客がいて作者がいて、作品をなかにしてむかいあっているという図式を捨てて、主客が同一の時間と空間

を共同して生きる行為を提示している」(神澤：1996, 241)として、「ポスト・ブトー」の中でも岩下の活動の特記していた。神澤がとりわけ将来のダンスの可能性を岩下のパフォーマンスに見ていた理由は、岩下が上演中「内と外の行き来」を卓越した仕方で行っていたからである。この点が即興を即興たらしめ、またダンスのリアル感を産出する要であると神澤は考えていたようである。

動きは、場とのかかわりが作用するのでいつでも同じ始まりかたをするわけではない。[...] 彼が今立っている場所の雰囲気から、身を避けよう、目を閉ざそうとするのではなく、むしろそこに身を浮かべる。偶然のきっかけをとらえて動き出してみる。動きが次々に出てくる。計画しないのに選択されて出てくる。そういう状態は、舞踊家自身にとってはリラックスした状態であるが、観察する者の目からは高度な集中状態と見え、舞踊家の精神が生き生きと活動しているのを認めないではいけない。／このような即興では、境地に深浅の度合いがある。[...] /意識を高度に集中の状態に置くと、日常レベルでの意識が背景に退き、より創造的な状態に入る。よく誤解されるようにトランスの状態になることは全く異質である。[...] /この状態を、池に住む魚になったと仮定して説明しよう。／水面の近くでは、差し込む光も見える。楽しそうな子供たちの声も聞こえる。水は光を含んで明るい色をしている。底まで沈むと、聞こえるのは耳を圧迫する水のざわざわという音。水の色は暗く、静けさがあたりを支配している。魚は、全く自分だけの世界を生きていると感じる。意識の深浅を、そのようにたとえて見ると、舞踊家は即興において、不断に池の表面と底との間を自在に往来していると言ってよい。(神澤：1990, 254-255. 当引用箇所において幾つか誤植が見られたが無断で修正した。)

神澤のこの即興観に呼応するように岩下自身「外だけでも内だけでも交感にならない」と言うのは、やはり即興舞踊には、自身の感受性を深める内奥への沈潜が、外界を澁刺と知覚する覚醒へとつながる瞬間があるということだろう。その時が、体が場になるような「一つの大きな身体」として自身の人間的条件を超えた、内が外で外が内なる無媒な交感を可能にしているのかもしれない。とまれ、「交感」を狙う即興舞踊には、土方がそうであったような特異な意識の在りようが求められていることは疑いをえない²¹。このような意識の在りようないしは身構えの柔らかさを得るにあたって、岩下は日頃どのようなエクササイズをしているのであろうか。彼の訓練方法の一部を覗いてみる。

岩下によると、彼は普段から「ブラブラ体操」というものを行っている。野口三千三の始めたいわゆる「野口体操」の幾つかの動きを自分なりにアレンジしたものだそう。岩下のワークショップを初めて訪れた時から 8 年ほど経つ今日でも彼のワークショップで行われるそのブラブラ体操にさほど大きな変化はない。ブラブラ体操はそのことから岩下本人のベースとなる運動だと考えることができる²²。私の経験をもとに解釈を入れながらその一部を記述してみよう。ダラーと脱力してまずはブラブラと腕を揺すってみる。腕の根元(を思いながら、そこ)から揺することを少し意識してみる。すると肩甲骨(肩)周辺の筋肉が動いていき、その揺れの惰性で脛骨(首)や腰椎周辺の筋肉もユラユラしてくる。それ

をしばらく継続しながら揺れを増幅させていくと頭蓋骨や仙骨の辺りの強張りがほぐれてくる。その揺動をもう少し大きくすると、今度は膝がグラグラとゆるんでくる。ここがポイントであり、膝のつっぱりが抜けると、体は自然と左右に傾いたり少し斜めに崩れたりするようになる。そのアンバランスこそ膝や足首にたぐひが生まれる契機であり、それによって床からの反発力を活かしたよりダイナミックな揺れが可能になる。そこまで揺れてくれば、体はほんのちょっとした意志で振じることでもでき、腕が肘下から体に巻きつくようになるだろう。そうした力の抜けたブラブラな腕の振り子運動に身を任せてしばらく続けることで、全身がゆるんでくる。心構えは、あまり意図的に「ここを動かす」といった勇み（強い意識）を持たないことである。筋肉が強張るからだ。むしろ意志は今にも消えそうな小さな光のようなイメージで、そのかぼそい光によって、忘我に陥る一歩手前で私が生きているくらいなのが良い。意志の制御はできるだけ小さくして、惰性で動く運動の流れに身を任せ、それを増幅させることで、現在自分の体において習慣となっている筋肉の連関（固まり）をほぐす、これが理想である。撞着語法的だが、意志的にやるとできない動きを微妙な意志の在りようによって先導するという方法である。脱力の力（効果）とはそういうものであろう。確かに誰にでもすぐにできるというわけではないが、ブラブラと定まりの悪いこうした重さの移動を、体の内を流れる体液やエネルギーの実質的な移行として感じ取れるようになると、未知の筋道を通るそれらを楽しむ余裕も生まれ、筋肉を脱力させたその微妙な意志の在りようで運動を長く続けられるようになる。

とはいえ、こうした体液やエネルギーの流れあるいは床からの反動を丁寧に感得できるようになるには、それなりの訓練も必要だろう。岩下のワークショップの中で深部感覚や表在感覚という体性の感覚を特に錬磨させるものを拾うとするならば、深部感覚については、例えば野口体操で言う「寝によろ」とそれを応用したものがある。「寝によろ」とは、まず二人組（AとB）となり、Aが仰向けに寝る。Aは力を抜いて体を床に預ける。BはAの両足を揃えて足首を持ち、十センチくらい床から上げて、左右に小さく（五センチほど）揺する。Bのテンポが良くAの体の力が抜けているならば、揺すられる足から送られた「によろによろ」という波は、全身にわたって伝わり、首や頭の先まで波動が延びていく。これは筋肉が緊張していない時には、人間の体は「氷嚢」のようなイメージにも比しうることを体験できる実技である²³。野口の言葉を借りれば「力を抜いて解放された液体的な状態」が、自分の体の中に起こりうること、体の中が動き、変化するということの実感が得られるであろう²⁴。さて、この「寝によろ」をなした後、そのまま二人組で（再びAとBとして）立ち上がり、AがBに動かされる役、BがAの体に触れてAの動きを先導する役に分かれる。Aは力を抜いてBの触れる質感をそのまま翻訳するように動く。Bの手の温度や押す圧力を内にそのまま流し込むようにして、Bの為すままに動いてみる。それは一見人形と人形遣いのような関係のように見える。Aに力みがなくBから送られる力の推移に身を任すことができれば、AはBにそっと触れられただけでも、その部位を起点にあたかも内部が空洞化した人形のように、姿形をグニャと変えることができる（岩下はそれをワーク

ショップで実演する。彼と組んで B を担当したことがあるが、その時彼の皮膚は赤ん坊のそれのように柔らかかったことを強い印象として手に記憶している²⁵）。これは、寝によろによって体の中の感覚が開いてきたことを活用しており、外からの力を多様に移行させる技術を養うのに適している。さらにもっと皮膚の表在的な体性感覚の繊細化に向けたトレーニングとしては、例えば横向きに寝て、環境を砂浜だと仮定し、自分が寝相を変えるに際して皮膚に触れて行く一つ一つの砂粒をイメージする。じっくりと超が付くほどのスローモーションになることは必至である。これを行うと先の二人組で触れ合った時の手の感觸の密度も深まる。また外気にも敏感になる。もちろんこのトレーニングはイメージすること自体が目的なのではない。微視的な感覚を育てることが狙いである。

さて、こうした訓練は無論ワークショップの中での事例であって、さほど特別な訓練とは言えないかもしれない。岩下に限らず、舞台アーティストは何かしら似たような基礎訓練をしている可能性がある。ただ、岩下においては、こうした訓練が「交感としての即興舞踊」の理念のもとに、あるいはこう言ってよければ「内が外で外が内」という諸存在の無媒介的な交流を欲するところに位置付けられている。それによって、とは断言できないが、彼の即興舞踊においては、その時その場ではその運動しかありえないという、動きの必然性を感じさせる瞬間がある。最近の上演で特に優れていたのは 2010 年 8 月に東京の「いずるば」で行われた即興セッションである²⁶。共演のダンサーが自らすでに身に付けたスタイル（テクニク）の披露に終始していたのに対して、岩下は共演者のいるその関係性の中でしか生じえない運動を繰り広げていた。どの分野でもそうであろうが、即興公演は一般に習慣以上のものを出せないと言われることが多い。事実ダンスにおいては、他の者とのセッションにもかかわらず、一人スポットライトを浴びたかのように、客席を向いて踊りを誇示する者もしばしば現れる。即興を公演の形式とすることの意味を誠実に考えればそうした身振りはありえないことだが、現実にはそれが多々ある。しかし誠実な者は、複数の演者を伴う即興セッションにおいて、その無数の見えない糸のようなネットワークの中で体を機敏に反応させる。その際、運動はあるスタイルが顕現する統一体としてのそれよりも、むしろ各部位が勝手バラバラに即応している運動のように見える²⁷。ほぐれた体がほぐれたままに部位が余裕をもって自立的に動くのだ。岩下の 8 月のセッションがまさにそれであり、稀にみる良いコンディションだったのかもしれないが、彼の体は以前に増して確実に柔らかくなっている印象を受けた。もちろんここで言う柔軟性とは、単に関節の可動域が広がっているとかいう意味ではなく、筋肉の質が、また反応する神経がそして気構えが柔軟になっているということである。改めて野口の言葉が思い出される。彼は柔軟性を次のように定義していた。

内部環境あるいは外部環境からある情報（力・刺激）があたえられたとき、それを高い感度で正確に受けとり、それを伝えるべき所へなめらかに速やかに伝え、その間に適当に選択・濾過・制御して、適切に反応（適応）する能力を柔軟性という。（野口：2003, 27.）²⁸

岩下は、独舞の即興の時とは違い、複数のパフォーマーとの共演ということもあってだろうが、自分を出すという以上に自分がその関係の中で変わることを楽しんでいるようであり、「動く」のではなく、まさに「動いてしまう」岩下徹の在り方を享受しているようであった。このような、自ら動いていながら動かされる至芸こそ、岩下流のダンスという名のアート、私を脱するためのアルスであり、彼が成し遂げつつある「自己放棄」の方途なのではないかと思われる²⁹。

III. 生存のアルス³⁰ : 「心体操」に向けて

今日のコンテンポラリーダンス、および岩下徹の即興舞踊に現代の舞踏的実践の意味を捉えてきたが、上に見たような者たちは、自身の活動を「作品」という舞台の上限定せず、ワークショップなどを頻繁に行い、ダンスの社会的機能を多様化している。彼らは、自身の^{アート}技芸の一部が一般の人の生活に役立ちうることを知っている。ダンサーのためのクラスのみならず、子供や障害者または高齢・年配の方ともワークする場を彼らが設けているのはそのためだ。先にも確認したように、即興や（私たちが言うところの）「コンテンポラリー」ダンスのアートは、根本的には心身の柔軟な態勢を育むための技術と言える。それはモノよりもコトにかかわり、獲得された習慣よりもそれを生み変質させるところの習慣の原理の運動に乗り込ませる^{アルス}技術である。このアルスはだから、アートワールドに見られる人間的条件をも超えるようなプロのダンサーの至芸から、一般の生活圏における生に必須の生存術に到るまで、幾つもの階層——境を明確にしない階層——を持つ。今日のアーティストはそのことを知っており、そのさまざまな水準のアルスを育てる方法をさまざまに考案し、人々から求められる諸々の層の養成にケース・バイ・ケースで取り組んでいる。一つ事例を挙げれば、^{かね}予てより障害者やシニアの方とのワークショップを行ってきた岩下は³¹、『生きるための試行 エイブル・アートの実験』に短文を寄せており、そこにはワークに参加する A 子さん——「遷延性うつ病という病と日々戦っていらっしやるという」——が「即興ダンスとは、身体を既知の～を表現する手段として扱うことでは決してなく、飽くまで身体に未知の～が表出することそのものなのだ」という岩下の理念に^ま副う踊りを、身を以て示したとの報告がなされている（岩下：2010, 51-52）。彼女の動きは決して「物理的な運動として可動域が広いとか、その速度が速いということではない」、むしろ「ゆっくり」としており、それが「相当な密度」を持っていた（ibid.）。「踊りには、それがたとえ震えるような微かな動きでも、或いはヒタと静止していても、とてつもない強度を持つ場合がある」と彼は言う。諸々の運動について彼女の動きは他の人たちのように飛んだり跳ねたりする見た目の派手さはない、けれどもそこに質や濃やかさを岩下は逃さず感知している。彼は A さんの内側で起こっているエネルギーの組織化の過程を内観しているのだ。彼が人の身体に未知の何かを表出することを感じ取れるのは、習慣の原理の運動の現象的次元がここにあることを直観しているからだ。岩下はそれに触れるアルスを即興舞踊という形式において長年にわたり育み慈しんできたのであり、そのような経験が、舞台とは別

のワークショップという場で活かされているのである。獲得された習慣を変化と共に再編する能産的な力が「身体に未知の～が表出すること」の条件として働いており、それが現象的に活かされうるには、勇みや力みが解かれ、今ここの環境と自分との間で丁寧な調節がなされることが望ましい。このことを岩下は覚知しており、だからこそワークに参加する患者の方々に次のような言葉を——「今日の気分や体調に合わせて、動きの大きさ、強さ、速さを自分で加減、調節してみてください」「今日、ちょっと調子が悪く、しんどい人は小さく弱く、元気な人、力が余っている人は大きく強くやってもかまいません」「慌てず、急がず、無理をせず頑張り過ぎないようにやって下さい」³²——と投げかけうるのであろうし、また A 子さんの動きを感嘆の声と共に肯定しうるのであろう。ワークへの参加者はプロのダンサーのように踊りや作品づくりによって生活をしているわけではないかもしれない。しかし、アーティストの至芸とは水準は異なるとしても、彼らの中においても人によってはそのような心身の調節作業が生活を——より根底的な意味での生活(=生存)を——部分的に支える技術になりえているのである³³。このアルスには諸層がある。だから鍛練の仕方によっては、その感覚と意識(注意力)の調子を今ここにおいてはかりながら知覚や運動の加減を整える作業が、そのまま習慣の原理的運動と重なることにもなるだろう。そもそも習慣は環境の変化と不可分であるゆえ、厳密には止まることのない調節過程(チューニングの途中)それ自体が、つまり変化しているというそのことが「原理³⁴」となっている。上に見た者は、その原理に触れる技を即興舞踊という今ここの(コンテンポラリー)ダンスの実践を通して錬成し、私たちにその幾らかを分有させるのである。コンテンポラリーダンスのアートは、なるほど生活から離れて高々と飛翔することも可能である。しかしその一方で——習慣が「態勢」にかかわるがゆえに動的中項として自然と意志との間を垂直的に動いていたように——そのアートは生の頂きから生の底までを移行し、生きるに必須のアルスへと降りて来るともできるのである。

ダンスの^{アート}技芸を以上のような視覚から眺めてみるなら、「ダンス」の概念は思いのほか拡がり、「体操」や「体育」との交わりは必至である。とくに「体操とは、今「もの」であるからだを、「こと」としてのからだに生まれ変えらせようとする営みである³⁵」として、私たちが辿ってきたような習慣の原理の变化的運動を「体操」と考える野口三千三の知と技は、今ここのコンテンポラリー性を享受する今日のダンスの思想や技芸と多分に重なるアルスである。野口の体操は、舞踏が世に知られる時期とほぼ同じく 60 年代頃から芸術の分野などを中心に注目されるようになった³⁶。彼は「私は、いまだに体操の定義づけを決定できないでいる」と断っているが、その思想は自らの筆によって次の一文へと凝縮されたようにも思われる。「私は、自分自身の生身のからだの動きを手がかりに、今ここで直接、体験するからだの中身の変化の実感によって、人間(=自分)とは何かを探検する営みを、体操と呼んでいる」(野口: 2003, iv 強調は引用者)。『原初生命体としての人間 野口体操の理論』の序文に見られるこの言葉は、そのまま第一章冒頭の文章へと接続するものとして本書のゆくえを方向付けている。それはまた、先の岩下のワークショップ参加者への、今

日の調子をはかることで自身の存在を確かめることを促す言葉と響き合いもする。「[...] 私は、からだの動きというきわめて素朴な方法によって、もっぱら「自分のからだは、今日、ただ今、どう感じ、どう考え、どう信じているのか」という「ただ今の自分」という立場をどこまでも大切に、人間における「何か」を探りつづけてきた」(ibid., 1)。このような野口の体操思想とそれに適う実践は、今日なお教育や医学の分野ほか各ジャンルを横断する仕方では受け継がれている。

現在世界中で危機的な状況にあるとされている学校体育に目を向けるなら、「体育」を優れた教科として発展させて行くための理念や教育内容の再構築が急務の課題であるそうだと (cf. 久保 : 2004, 155-156) ³⁷。そのような状況において「運動課題を達成する(「からだ」を制御する)ための工学的・手段的な意味での技術だけではなく、人間の「からだ」のすばらしさを体得していくアート(アルス)としての技術を合わせて追求している」(cf. ibid., 167) と評価される野口体操が注目されている。その用いられ方には是非はあるとしても³⁸、野口の創めた体操は、小・中学校において2002年度から完全実施されている新学習指導要領に導入された「体ほぐしの運動」のアイデア集で参照されるなど、人の体の教育という生きる上でのアルスの一つに貢献している。「体ほぐしの運動」については、村田によると、授業時間が減らされる中での改訂ではあったものの、「改訂の過程でだれというわけではなく導入への意見が一致していった」(cf. 村田 : 2001, 2)。その「体ほぐしの運動」の名称には、「心と体の両方のほぐし」の意味が含まれており、そこには3つの狙いがあるという。「体への気付き」「体の調整」「仲間との交流」である (cf. 村田 : ibid, 3) ³⁹。これらは相互に交わり合うものだが、順にそれぞれの意味を記せば、「運動を通して自分や仲間の体や心の状態に気付く」こと、「運動を通して日常生活での身のこなしや体の調子を整える」こと、「仲間と豊かにかかわって楽しく体を動かしたり、友達と触れ合って力加減がわかったりして、互いの違いやよさを認め合う」ことである (ibid.)。このような「体ほぐしの運動」が取り入れられたのは、やはり「生きた体の欲求」にまつわる諸問題が現在さまざまな形で表れてきているからである。特に村田も言う「生きた体の実感に乏しい子供」は各方面で指摘されている⁴⁰。実際、極めてアクチュアルな問題として、例えばこのたびの震災における避難所の生活について、高齢の方の血栓症が心配される⁴¹。これは生活不活発病や運動制限(ストレス)⁴²の問題にもつながることが予想されるが、一言せねばならないのは——ヴァレリーがダンスの発生の要因にも見たように——、体内に鬱積したエネルギーの消散や、血液ないしリンパ液のスムーズな循環は、身体にとって極めて必然的な欲求であり、人によっては排泄物を出すのと同じくらい重要な場合もありうるということだ。生きた体の欲求を過度に抑制すれば大事に到ることは必至である。その点からして、自分で気付くこと、そして周囲に気付くことは思いのほか肝要なことであり、「体ほぐしの運動」の理念は無視されえない要素を含んでいる。今後世界に先駆けて超少子高齢社会に入る日本においては、地域共同体の再生(コミュニティ・ネットワークの復活)や社会保障費の抑制(自己予防による医療費の削減)にも直結する事項だけに、学校体育ないし体操一般の役割は少なく

ないように思われる。そこで得られるアルスは、自分を知りまた他者を自分のこととして想像し相手を内側から知るための一つのコミュニケーション・ツールとなりうる。

また、医学の領野では奥村直史の試みが興味深い。国立精神・神経センター国府台病院の奥村は、野口体操を中心にしながら「からだほぐし・リラクゼーショングループ」を企画・運営しており、その経験を「臨床心理学研究」に報告している。その「6年の経験を振り返り検討した」という報告書には、執筆者の物腰を想わせる柔らかな筆致で、自身の精神療法と野口体操にまつまる話が書き記されている。外に目的を設けずに今ここで体操することを目的にするという作業が「日常の枠をゆるめる」という自身の実感をもとに、彼は「[患者と] 一緒にからだをほぐし、自分のからだを内側からていねいに味わい、見つめ直すことを通して、各々が己を把え直す機会を作りたかったのです」(奥村: 2001, 61) と、また(ヴァレリーの踊り子ではないが)「[...] 略...」 からだをすみずみまで探り、ゆるめ、丹念に味わうこと [...] 十分に緩んだからだは、小さな刺激をも適確にとらえ、刺激に即応しておこるからだの一部の振動が、波のように広がり伝わり、からだの流れ・動きとして反応することの気持ち良さを体験したかったのです」(ibid., 63-64) と語る。もちろん難題もある。精神科病院医療におけるサイコロジストの活動として、「[グループの参加者が] 自分のからだをじっくり見つめ味わうことは、時には触れたくない自分の内面と向き合うことにもなり難しいことである」ということを知るからである⁴³。しかし幾人かの患者の体験例からも窺えるように、このグループの活動は「それぞれの人の生活の新たな展開に資するもの」があり (ibid., 72)、その人にとっては生活を支える知と技を得る機会だったのである⁴⁴。野口三千三の言う「体操は自分でするマッサージ」という考えを共有しながらあるいはそれをも超えて、体操が体と心を労わる福祉ないし保健の技術でありうることを奥村は私たちに伝えている。さらに彼の認識が深いのは、それぞれの人の生活に資するものがありうるということを知るだけでなく、それぞれの人が集まったその「場」において何かが開いていると覚っていることである。

他の人の動きを見ることを通して学ぶことはあっても、他の人と比べたり競ったりすることは一切ありません。その点「体操」ではあっても「競技」とは全く違うものです。すべてその人なりのリズムで、その人のその時のからだの在り方を問い、とどこおりを確かめほぐし、からだを緩めようとするのです。だからこそ10代から80代の人までが一緒の場で共に取り組むことができるのです。興味をもつ人なら誰でも一緒に居られる自由な場を作りたかったのです。そして、そこが、からだに焦点をあてることを通して、自分を見直す場となって欲しかったのです。以上検討したごとく、ここでとりあげた「からだほぐし・リラクゼーション」は、そのような「場」にある程度なり得たと私は考えております。(ibid., 71-72.)

奥村のヴィジョンに窺えるグループの性格は、昨今の(インター) ネット共同体のそれを想起させましょう。ゆるやかである分だけ離脱の可能性は高いが、「興味をもつ人なら誰でも一緒に居られる自由な場」として、諸々のコミュニティが今ネットを通して形成されて

いる。とはいえ、世代を超えて個々が自立的につながるコミュニティの在りようは、奥村自身が認識しているようにおそらくは「創作的な活動を通して互いの「雰囲気」を交流すること」によって最も顕在化するもののように思われる。そこで共有される共同性は一つの「場」の持ち味であり、一つの「雰囲気」の特性である。それは恒常的なものではなく、その時その場に居合わせる者らによってその時その場でしかありえない独特な環境性である。こうした環境性が例えば現在、アートと福祉を結ぶ「エイブル・アート」において注目されているものだろう。岩下徹と同じくエイブル・アートの特集に寄せたジェスチャー研究者の細馬宏通は、エイブル・アートにおいて面白いのは観客が共に場を作る実践者であることを観客が自ら知っていることであると指摘する⁴⁵。つまりそこに訪れる者は、近代の鑑賞制度に則った美しいもの見たさ・聴きたさの受け身的な眼・耳人間ではなく、「共存の実践」の姿勢を有している創造の参加者であるということだ。この視点は実に「エイブル・アート」という言葉の解釈も含めて同書にエッセイを寄せた臨床哲学者の本間直樹にも見られるものであり、今日のアートの動向を窺い知ることのできるポイントである。

[...略...] そこで生み出されるダンスは、彼と彼女に備わった個人的な「能力」によるのではない、と私は考える。「能力」と呼ばれているものは、せいぜいのところ、高く跳べる、ピアノが巧い、絵が巧いといった類の技術にすぎず、それらは確かに表現の質に関わるであろうが、その能力それ自身が私たちに何らかの感動をもたらすわけではない。むしろ、二人がそこに佇むだけでこわばりが解かれ、居合わせる者たちにある胸騒ぎを起こさせ、一時的であれ、自分たちのいる空間そのものを変質させてしまう。そのような身体が開かれるとき、アート＝ダンスは能力ではなく、観客の身体をも含む空間の隅々まで行き渡った潜在的な力としてそこで働き出している、といえるだろう。潜在的な力とは、個人のなかに眠っている未だ発揮されていない能力ではなく、そのような場を開かせる力そのものである。

「エイブル・アート」の「エイブル」とはそのようなリアルで隅々まで浸透する潜在的な力を意味しているのではないだろうか。／アートは選ばれた人だけが追求しうる特別な技能である、または、人間の精神なり魂といったものが、作品のなかに外化し、万人に享受可能となる、という通念に囚われている限り、私たちは「エイブル・アート」を通して生まれつつある新しい状況、とりわけアートと福祉の出会いにまともに向き合うことはできないだろう。アートのもたらす攪乱や衝撃といっても、それは誰にも真似のできない大袈裟で突拍子もない表現活動によってもたらされるわけではない。むしろアーティストたちが日々目を向け探求しているのは、世界に生まれては消えていく些細な出来事たちである。

[...略...] ／雑多なものたちによる自由と共存の実践としての「エイブル・アート」は、人間が見過しているがそれなしには生きていくことのできない些細な物事に目を向け、それを肯定することで、人間のちっぽけな自己愛が破綻していることを教えてくれる。自己愛は破綻しているからこそ面白いのだ。声がなくても、歌詞を忘れてもうたわれるうた。それは等しさを前提にした福祉ではなく、共存の実践、ともにあることを生み出す福祉でもある。(本間：2010, 121-122.)

多くのことが硬化しやすい状況にある現在の社会を背景に、筆者は、人の心と体が慣習

的目的や生活的習慣の枠をゆるめた仕方でも清純化しえたらとの思いから「心体操」を発想した。その「操」という語は、「美」や「趣」と共に「操る」という観念を私たちに与える。自分を再生する心体操の清らかさ（操）は、だから操作（manipulation）の結果引き起こされうるものであり、その限りでアート（アルス）である、と筆者は考えている。それは、ベルクソンの乗馬の例ではないが、何者かの手に自ら操られることを望んだ脱自のアルスである。今アートの世界では、ファイン・アートがその枠を超えて、生を直接活かす術になりうる「場」ができつつある。その場を共に創るアルス——それを筆者は「心体操」に期している——は、自身を放ち、自らを一部として囲む環境や自然に心身を委ねる共存の態勢を育むものである。だからこのアルスは、現在の自分から離れて、共に在ることへと乗り込む術であり、共有される時間に乗る技術、潜在的な共時性（contemporaneity）を生きるに貢献するアルスである。舞踏からコンテンポラリーダンス、即興舞踊、野口体操にエイブル・アート。筆者はここに、自らを超えて持続する場の力と交流しその環境（自然）性を開示する運動を見る。そのような個を超える持続に乗り込んで行く態勢を養い、「ともにあることを生み出す福祉」の知と技たりえたら、心体操はその社会的役割をしかと見出すことになるだろう。このヴィジョンを展開して行くための場をこれから作って行きたい。

¹ 80年代に欧州のフランス語圏（フランスやベルギー）を中心として隆盛したダンスの新しい流れ。主な振付家には、ドミニク・バグエ、レジーヌ・ショピノ、アンヌテレサ・ド・ケースマイケル、ジャン＝クロード・ガロッタ、レスキス（ジョエル・ブーヴィエ&レジス・オバディア）、マギー・マランなど。邦訳で読めるものとしては前田允『ヌーヴェルダンス横断』が詳しい（cf. 前田：1995）。

² Cf. 武藤：2007a, 68-69, 2007b, 39.

³ したがって彼らの活動は、60-70年代にアメリカで展開されたいわゆる「ポストモダンダンス」に直接的でないし間接的に参照を求めることができる。サリー・ベインズの *Therpsichore in sneakers* の仏訳本（2002）に添えられた訳者の序文には「Un miroir tendu à la danse française actuelle」と題する節があることも注視されたい（cf. Luccioni：2002, 10）。

⁴ この現象はダンスの分野に限らない。演劇や現代美術にかんしてはエリカ・フィッシャー＝リヒテの労作『パフォーマンスの美学』を見よ（cf. フィッシャー＝リヒテ：2009）。

⁵ 「九〇年代に次々と登場したダンスが私たちの目を驚かしたのは、ダンスへのアプローチの自由さだった。大芸術の権威を信じていないから、過去を模倣しない。声高な正義に疑念をもっているから、観念的なテーマに頼ったりしない。自分を外から見るクールさを失わないから、一人よがりの罫に落ち込まない。彼らに影響を及ぼしたものがあるとすれば、それは同時代の文化であり、同世代の感覚だった。舞台上には等身大の身体が「今」の感覚で呼吸していた。そのリアルさがなにより新鮮だった。／このダンスがそれまでの近代舞踊の呼称であった「モダンダンス」と区別して「コンテンポラリー・ダンス」と呼ばれる

ようになったのは、それがまさに「コンテンポラリー（同時代）」の産物であったからだ。コンテンポラリー・ダンスは、マンガやアニメや原宿ストリート・ファッションと同様、二十世紀末日本が生み出した新しい文化の一つなのである」（尼ヶ崎：2009, 131-132）。

⁶ 「かつて市川雅はバレエについて「きれい・すてき・すごい」という美意識を指摘した。姿形の美しいダンサーたちが、過去の高貴な世界を、超絶技巧によって演じるのがバレエなのである。その驥尾に付して言うなら、モダンダンスの美学は「真摯・強度・スタイリッシュ」ということになるだろう。表現舞踊やモダンダンスはバレエのように優美ではないが、人間の真実を強い身体のテクニクによって上演し、その舞台は時にスタイリッシュである。それに対して、既成の方法やもっともらしい真実に訴えることのないコンテンポラリーダンスの‘感覚（アイステーシス）’は「かわいい・気持ちいい・ありがとう」とでも言うべきものである。虚仮脅かしとは無縁の彼らは、観客の心の壁を溶かし、さまざまな回路から、それまでの未知だった身体的感覚や感情の襞を開く。方法の鎧、真実という楯を身につけることなくそこに立つダンサーの姿は、現在の‘ドキュマン’と言うべきものであり、そのかれらに観客は感謝の念をもたずにはいない」（貫：2005, 15）。

⁷ 武藤：2009. 筆者は著者より頂いた英語版にて当論文を読んだ。英語の表題は ”Towards Unknown Bodies : Japanese Contemporary Dance.”（引用の該当箇所は3頁目）。一般に入手できるのは翻訳されたドイツ語版（文献表を参照）であるが筆者は未見である。

⁸ 前章の冒頭を参照。

⁹ 「身体の一部に極度に意識を集中すると、全く異なる部位が動き出してしまうという発見などに基づき（『私的解剖実験——2』、二〇〇二年）、身体を半ばコントロール不能の状態へ向けてコントロールしていく方法をソロ作品で掘り下げてきた手塚 [...略...]」（武藤：2007a, 75）。

¹⁰ Cf. 木村覚：2009, 142-143. 因みに、シリーズの最新作「私的解剖実験5——関わりの捏造」（2010年6月25-28日、東京駒場のアゴラ劇場にて上演。観賞日は27日18時開演の回と28日19時30分開演の回）では、「体を観察する」手塚の方法が、その幾つかのシーンにおいて愚直さと振じれをもって示された。すなわち、出演したダンサーたちが、今その場で自身の体に起こっている変化（例えば腸が音をたてたり、左足小指外側にわずかな痛みが走ったりということ）を言葉で中継する。言葉で捉えて発する意識と、内臓感覚や体性感覚によって感じ取られている具体的な変化との間には時間的なズレがある。またそれを言語化している発声途中に起こる変化については、（口は一つしかないので）たとえその変化を体の感覚は覚ったとしても私たちに告げることは物理的にできない。それをしようとするれば、言葉を発することそのことが不可能となってくる。その不可能性を本人たちは自覚し、客もまた察する。このような自分の（言語的）意識と身体感覚と観客との間で捏造されたかわりが次々と提示される。また、ダンサー間でのセッションのシーンにおいては、それぞれのダンサーが自分の振る舞いを観察しながら相手と会話・応対するのだが、その結果、会話・応対の様子が半ば上の空で行われ、身体だけが反射的に動いているように見えてくる。意識と身体が乖離したそのズレの上で成り立つコミュニケーションが提示されるわけだ。そのような私的な体の客観的観察（解剖）によって示される「関わりの捏造」は、どこか、「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っと覗いているんです」と語る土方の態度に

通じる。客にそれを自覚させる点で、手塚の手はさらに込んでいるけれども。

¹¹ 2009年7月25-26日、東京神楽坂の小スペース *die pratz* にて上演。観賞日は25日15時30分開演の回。

¹² 例えば発達障害（アスペルガーなど）によって「音地獄」を生きる聴覚過敏や、より一般的などころでは紫外線に対する肌の知覚過敏など、諸感覚が敏感な例は多様にある。その閾域（振幅）を統制できるか否かが、障害か非障害かの分岐点であると思われるが、体性感覚の質の問題は、未だ議論されるべきことが多い。

¹³ 2010年8月13-15日、東京中野の小スペース *Raft* にて上演。観賞日は15日15時開演の回。

¹⁴ 「パフォーマンス&ディスカッション：場との交流——いま・ここで生まれる何かを求めて」2009年12月19日14時開場、神戸大学百年記念館にて。この会の報告は『美学芸術学論集』第6号（神戸大学芸術学研究室）に掲載されている。文献表を参照されたい。

¹⁵ ボヴェは即興について次のような考えを持っている。「みなさんインプロと言って踊っているけど、完全なインプロなんて絶対ない。いつ、どこで踊るか、時間と場所を決める、そこでもう構成が始まっている。逆に振り付けに沿って踊っていても、空間によって踊りは変わってくるし、コンディションによっても変わってくる。コンポジションとインプロヴィゼーションをみんな分けて考えているけど、それは二項対立ではなくて、お互いがお互いを要素として支え合って、ダンスは成り立っている。その環境性を見つめることが一番重要なんじゃないかな、と僕は思う」（ボヴェ：2009, 129）。コンディションによって変わるようじゃプロじゃない、そう揶揄する人もいるかもしれない。しかし、本当にいつでも変化がないように見えているとしたら、その眼は踊りの形式しか見ていないことの証左である。コンテンポラリーダンサーは、そうしたどの条件（例えば会場）でやっても変わらない踊りをその条件でやることの意義を再考している。「大きな劇場と小さな劇場では同じ振り付けを踊っていてもまったく踊りの質感が違うことに気づいた。それが自分の中で混乱をきたして…。外からの刺戟に対するからだの反応に関心が向かった」（*ibid.*）。このような敏感な感受性を養うには、自と他の「環境性を見つめる」必要があるのだろう。それは舞台の稽古時のみに限定される話ではない。

¹⁶ 第一章註37を参照されたい。

¹⁷ 山海塾は「よくできたモダンダンス」（神澤：1996, 237）という意見もあるが、ここでは山海塾に相応しいカテゴリーは何かという問題は置いておく。

¹⁸ 岩下・橋本：2004, 11-12。「湖南病院は精神医療改革運動グループによって1980年に設立された。湖南病院と「舞踏」との出会い、1983年に行われたグリーンホスピス（1～2週間の山間部での患者とスタッフによる共同生活）で上演された白虎社による「鯨骨の森」であった。[…略…]。／1985年に回復期、慢性期の患者を対象に太極拳クラブを開始した。同年、夏のレクリエーションである納涼祭において、病院で芸術活動を行っていた佐伯ひろむ（造形家）の企画で、舞踏家の石井満隆を招いて太極拳グループと舞踏公演を行った。[…略…]。／1987年2月に、佐伯の行っていた「早朝体操」に岩下が参加した。同年3月に、佐伯の企画した「こころやさしき造形家たち展」のパフォーマンスで岩下の踊りに呼応して一緒に踊り出した患者がいた。それは岩下にとって衝撃的なできごととなった。／この日を境にく交感（コミュニケーション）>としての即興ダンスを求めて、岩下は患者たちと関わっていくこととなる。かつて、ひ

どい抑うつ状態の中で、幸運にも自分のからだへの気づきを得た岩下は、ありのままのそれをそのまま肯定することから再出発したという。それが岩下のダンスの原点である。そこから文字通り<少しずつ>ここまで進んできた過程を、患者たちと共にできないかと思ったのが、ワークショップを始めるきっかけである。「ダンスとは<交感>である」と感じた岩下は、1988年に2回、ワークショップをイベントとして行い、1989年から月1回定期的に行っている」。ワークショップのタイトルは「少しずつ自由になるために」。また、岩下はかつて石井満隆に即興を習っていたことを付記しておく。

¹⁹ 参照・引用する岩下の発言については、過去のインタビューあるいはワークショップ時の指示ないしディスカッション、および公演後のアフタートークをもとにしている。岩下についてはかつてその活動の一部を論じたことがあり、参照・引用はそれをもとにしているところもある (cf. 富田：2005)。ただし本節は、彼の最近の活動を含めて報告する。既出の小論の内容とは必ずしも同じではないことをお断りしておく。

²⁰ 「透胎の動きの祝祭」より。このレポートは神澤が近畿大学舞踊科の学生たちとの実践的研究を報告したものである。頁付けは引用者による。

²¹ 本文の引用節に加えて幾つか引いておこう。「本書で岩下徹の即興を詳述したのは、岩下の発見にこちらとあちら、異常と正常、彼岸と此岸を往来することを可能にしそうな気配があったからだ」(ibid., 275)。「岩下は、即興の間、刺激との対話をしているわけだから、「音を聴く」というタイトルで踊ったのに、排気音も聞いていなかったと答える。その音を聞かなかったのではない。質問者のように現実音という判断をしなかつただけだ」(ibid., 238)。

²² この体操は「でんでん太鼓」のような動きになる振りのスワイショウにも似ている。

²³ 野口三千三は、この「寝による」において人間のからだは「皮膚という生きた袋の中に、液体的なものがいっぱい入っていて、その中に骨も内臓も浮かんでいる」ということを実感する契機になることを強調している (cf. 野口：2003, 12)。また、寝によるについては、羽鳥：2003, 145-149も参照のこと。

²⁴ 野口はこうした「中身の変化創造」に人間の存在根拠を据えていた。「自分のからだはあくまでも皮膚を含めたその内側なのであり、その働きは中身の変化創造であるはずである。したがって、それを感じるのはメジャーの数値や視覚的なものを中心にしてではなく、触覚的なものから、さらには内触覚ともいべき体性の深部感覚(筋・腱・関節による感覚)や内臓感覚を中心にしてとらえられるべきだと思うのである」(野口：ibid., 13)。このような視座は、ある程度時代の要請であったのかもしれない。この文を含む野口の『原初生命体としての人間』の初出は1972年(三笠書房)。70年代は湯浅泰雄の『身体——東洋的心身論の試み——』(1977年、創文社)や、中村雄二郎の『共通感覚論』(1979年、岩波現代選書)などが出ており、日本で体性感覚への関心が高まっていた時期でもあったように思われる。そこには60年代半ば頃からメルロ＝ポンティの著作が邦訳されていったことが理由の一つとして挙げられるかもしれない(『行動と構造』は1964年、『知覚の現象学』は1が1967年、2が1974年、共にみすず書房より刊行)。

²⁵ アートラインかしわ『街はカーニバル』の一環でのワークショップ。2010年10月16日、京北ホールにて。余談だが、上質のダンサーは皮膚が柔らかいことが多い。筆者は、イスラエル・ガルバンと握手した時の感触が忘れられない。彼の手は人の皮膚というよりも、微細な無数のセンサーの集まりのようであり、

そのような柔らかな繊維の集合に手を合わせたという感じであった。とはいえそれを体性の表在感覚の鋭敏さへと安易に結びつけることは控えねばならないが、興味深い点だとは思われる。

²⁶ 2010年8月1日、田園調布のコミュニティ・スペース「いずるば」にて上演。18時30分開演。共演者はダンサーの松岡大およびサウンドパフォーマンスグループの恥骨(大隅健司 ボイス、大竹大 ドラムス)。

²⁷ 前章で引いた甲野善紀の「身体を細かく割って小魚の群れが瞬間に向きが変わるように」という言葉を思い浮かべられたい(第三章註28を参照)。このセッションはしたがって「放下」に代表されるような無音独舞での即興の時とは必ずしも同じようには語りきれない岩下の側面が出ていたと言える。筆者がしばらく海外に居住していたこともあり、岩下の即興セッションは久しぶりに見ることとなったが、以前よりも明らかに体のコンディションは良いように感じられた。

²⁸ 加えて「柔軟性」を取り扱った節の最後で野口は次のように言う。「これまで、からだの「柔らかさ」とは何なのかについてのべてきたが、体操がからだの動きにおいて、筋肉と骨格(いわゆる運動器)によって起こる外側にあらわれた大雑把な形の変化にのみ注意を向けるのはおかしなことなのである。すなわち、人間の動きを問題にするときは、中身の状態をこそ問題にすべきなのである(中身が同じ状態で動くのは機械の動きであり、機械はそれ故に意味をもつのであるが)。骨や筋肉の内部の微細な変化や、複雑でダイナミックな内臓の動き(脳の中身もちろん内臓である)、神秘的で具体的でもある体液(血液・組織液・涙...)や体気(呼吸気・皮膚呼吸・発汗・げっぷ・おなら...)の変化・流動にこそ着眼しなければならない。それこそ人間の動きにとって本質的なものというべきであろう(野口:2003,31)。

²⁹ 筆者は土方について岩下と話したことはないが、彼が一度だけぼそりと「土方は超えられねばならないですよ」と言ったことを覚えている。

³⁰ 本節に入る前にこの語彙について一言すれば、筆者はここで近代美学を特徴付けるいわゆる「(ファイン)アート」に対し、作品の芸術に限らず、広く知や技術一般の概念として「アルス」を用いる。

³¹ 例えば、軽度の障害を抱える人たちと共に行うオープン・ワークショップは、東京都世田谷区のコミュニティ・スペース「いずるば」で、シニアの方々も参加するワークは神奈川県湘南台公民館で、毎月一回実施されている。また、専門のスタッフの付き添う精神病院(滋賀県湖南病院)における岩下のダンスセラピーについては、見学者の数に制限はあるが、事前に相談すれば見学は可能である。そのダンスセラピーの試みについては、岩下・橋本:2004を参照されたい。

³² 岩下・橋本:op.cit.,20.

³³ 「状態が良くなると参加しなくなる人も多い。／かと思うと、H男のように、退院後も楽しみにして長年参加してくる人もいる。彼はワークショップで身につけたことを生活に活かしているという(岩下・橋本:op.cit.,29)

³⁴ ラヴェッソンの対象とする習慣の原理を想起されたい。「インテルメッツォ(間奏)」を参照のこと。

³⁵ 野口:2003,82.

³⁶ 三上:1998,134. 当時東京芸術大学の助教授だった野口は1954年頃には「すでに野口流の筋肉トレーニング方法を持っていた」そうであるが(羽鳥:2003,18)、彼の体操の方法が形となり始めたのはもっと後のことと予想される。「[...]略...」野口が新しい時代の芸術創造を担う若者たちにとって、身体を介したど

のような授業が望ましいのかという問いかけと実践を執拗に重ねていたことが、昭和三〇年代半ばから四〇年代にかけて、野口が作成した「体育講義（体育理論・体操）」ににじみ出ている [...略...]」(ibid., 24)。

³⁷ 久保によると、「学校における体育の授業時数削減が各国の共通の関心事となり」、例えば日本では「1998年12月の改訂・告示された現行学習指導要領では、戦後長らく年間105時間（週あたり3時間）確保されてきた義務教育の体育科（小学校）、保健体育科（中学校）の授業時数が、年間90時間（週あたり2.6時間）に削減され、体育行事やクラブ活動にあてる時数や内容も縮減・精選の方向で見直すことが求められた。 [...略...] 高等学校の体育が必修から外れるかどうかという問題を最大のせめぎ合いとして、教科体育とそれを中心とする学校体育全体についての「危機」意識はさらに高まっている」（久保：2004, 155）。

³⁸ 野口体操の体得と（教育的）応用には、諸々の困難がある。学校体育の現場に野口体操を取り入れようと、いち早く野口体操に注目してきた宮城教育大学の教員においても然りである。久保健の「「からだ」と対話する体育授業」のあとがきにはそのことが率直に書き記されている。「最近、野口氏が亡くなられた後、その教室を引き継がれた羽鳥操氏をお訪ねし、指導を受ける機会がありました。その時、本章の「上体のぶら下げ」のやり方について、「野口体操ではそうはやりません」とご指摘いただきました。紐でも絹布でも、落ちる時は下（腰椎）の方からたるみながら落ちるのが原理だということでした。これまで、自分が教わったのを疑いもせずに「上体のぶら下げ」を上（第一頸椎）から順番にやってきた私はショックでしたが、帰ってから野口氏の教室風景をビデオで見ると、確かにそうやっています。そこで自分でもそうやってみましたが、これまでのやり方に長年なじんできた私の「からだ」はまだそれを快くやるできません。そこで本章では、これまでのやり方は変えずに、コメントで両輪を併記することにしました。今後、野口氏の残された言葉や、その教えを受けた方々に学びながら、野口氏の思想や実践の本質を正しく受け継ぐとともに、それを教育という営みのなかでどのように生かしてゆくべきかを、「からだ」で探りながら考えていきたいと思います」（久保：2003, 244-245）。

³⁹ 文部省：2007, 18 以下も参照。

⁴⁰ 例えば『はらんする身体』を参照。毎週のようにカッターで手首を切る子（ユカ）は、その自傷行為にしか「「素」に戻る」通路がないことを直感していた」から行為を続けていたとも推察される（香山：2006, 41）。また、「体ほぐし」導入の背景については、久保：2003, 9-10にも同様の見解が記されている。

「1998年末に改訂された学習指導要領は、体育科の目標で「体と心を一体として捉える」観点を強調し、そのための「目玉」として「体ほぐし」という新しい内容を導入しました。この改訂は、今日の子どもの生育環境と生活の変化によって生じている「体と心」への顕在的・潜在的な深刻な影響に対処する方略だったと、またその背景では、現代人における理性と感性、精神と肉体、頭と手足の「実存的二分性」からの全体性の回復が問われているのだと説明されています。そして、この改訂は、これまでの体育の基本的な考え方の転換を図る契機になるものだとも言われています。／ここに見られる「からだ」観の捉え直しや人間の全体性の回復という改訂の趣旨については、私たちも積極的に評価したいと思います。それは、今日の子どもの「からだ」の変化は、教育学者の佐藤学氏も言うように、単なる「生理学的・医学的症状」にとどまらず、「人と交われない硬直した身体、人前に立つと委縮してしまう身体、感受性と応答性を喪失した身体、硬い殻で覆われた自閉的な身体、突発的に暴力と破壊へと向かう身体、自虐的行為をくり返す

身体という、精神的な意味における身体の危機」と化してきており、「教育の危機的現象の大半は、その根底において身体の異変を軸として」生じている、と捉えられるからです。「体と心を一体として」捉えなくては、こうした事態に立ち向かうことはできません」。

⁴¹ 例えば3月17日の朝日新聞（朝刊）では「肺塞栓にも警戒 軽い運動・マッサージを」とのリード（前文）で、避難先にて過ごす人たちへの肺塞栓症の予防が呼びかけられている。

⁴² 避難所生活が長期化すれば間違いなく生活不活発病は可視化してくる。また（放射能などにより）校庭を使えない学校での子どもたちの運動制限も心配される。

⁴³ 「実際グループに参加してくれた人でも、一緒にからだをほぐし始めると間もなく違和感を感じたのでしよう、無言で席を立つ人もいたのです。1時間のグループ活動を体験した後でも、次にはもう呼びかけでも「いいです」と断る人もいました。自分のからだをじっくり見つめ味わうことは、時には触れたくない自分の内面と向き合うことにもなり難しいことであるとおもいます。気がつかない内面と向き合うことも含めて、自分を振り返ることの面白さを分かるためには、それにふさわしい状況と支えが必要であり、ゆっくりした時間が必要でもあります。そうした内面的な作業も含む野口体操は、いわゆる『取っ付き易い』ものとは言えないでしょう。それでも、个性的で、今までに出会ったことのない体験を含むために、一度なじむと大いに気に入り、体操を通して得られた体験を貴重に感じる人も確かにいるのです。野口体操を気に入ってくれた人はそう多くはありませんでしたが確実に居たからこそ細々とではあっても「リラクゼーショングループ」は6年以上続いて来たのだと思います」（奥村：2001, 72）。

⁴⁴ 例えば「31歳のときに幻聴を伴った躁状態で発病して以来10数回の入院を経験して来ている女性Yさん」の話を読みたい。「[...] Yさんは57歳でした。1997年1月からこのグループに出席してくれました。最初の印象では、からだは固く、重く、動きはたどたどしく、足が痛んで正座することもできず [...]。正直、この人にはからだを動かすプログラムは向かない、長続きしないのではないかと私は思いました。しかし [...] びっくりです。それからずっと毎回欠かす事なく足を運んでくれたのです。 [...] 運動は苦手でのろまな自分を自覚する人ではあっても、自分のからだの動きに興味を感じたようで、スピードや他者との比較や競争とは縁のない野口体操が似合ったようです。[...] 4カ月たつころ、目を閉じてしばらく揺れながら立っていた後で「ふーっと一つの雰囲気の中に入ったようで気持ちよかった」と話してくれたことがありました。動きは相変わらずたどたどしいのですが、それでもマイペースでゆっくりではあっても確実に動きを作り、その動きをじっくり感じ味わうことの面白さを発見し始めていたのだと思います。／ [...] 5月になるころにはYさんは畳の部屋であらかじめ待っていてくれるようになりました。[...] 私が行くとYさんは既に一人で前以て「ひれ伏すポーズ＝胎児のポーズ」をとって自分でからだをほぐそうと努めていることが見えはじめました。「姉に話したら“教えて”と言われたの」とも言います。リラクゼーショングループの時間だけでなく、別の時、別の所でもYさんは自分のからだに関心を持ち、ほぐすことが楽しみになって来ているのだと知らされて、私は大喜びしたのです。 [...] 6月には正座もそんなに苦しくなく出来るようになり、[...] 7月にYさんは退院の運びとなり [...] / [それから] 半年以上経った1998年1月Yさんに外来で「リラクゼーションいつですか、参加したいんですけど」と声をかけられた時には驚きと嬉しさと両方でした。その後主治医や病棟棟長に

了解を得ることをちゃんと進めて病棟の活動への外来者の参加を実現させる彼女は決して彼女の言う「のろま」ではありませんでした。以後3年以上、数回の休みはありますがほとんど毎回彼女は通ってくれています。[…略…]「私の好きなポーズはこれ（＝ひれ伏す・胎児のポーズ）。寝るまえにベッドの上でもやるの」と語ってくれます。毎日の生活の中にふっとからだを緩め自分の内側に浸り集中する時間を彼女はずっと作っているのです。[…略…] 10数年前に母親を亡くして以後毎年1～2回の入院が繰り返されていたのですが、リラクゼーショングループへ通うようになってからは4年以上入院せずに過ごしています。時には「イライラするから入院を先生に頼んだ」と言うこともありましたが、数日のうちには立ち直り、大きな混乱を来さずに姉と二人の生活を続けています」（cf. *ibid.*, 69-71 強調は引用者）。確かにそれほど多い例ではないかもしれないが、Yさんは自らの生活を支えるアルスを奥村の野口体操から得たのである。そして、Yさんの例をはじめ、リラクゼーショングループの体験から、奥村はコトバを中心にした精神医療の活動とは別の可能性を検討する手立てを持ちえたことを報告している。「もちろん、一対一の対話を中心とした心理療法も大切であり、それこそが必要な人も、時期もあるのだと思います。しかし、コトバを通してのかかわりでは不十分だったり、不適切な場合もあると思うのです。実際、上にも書きましたYさんとは最近個人的に話し合う機会ももっているのですが、そこでの会話はどうも断片的で拡散したものになりがちで、ご本人「あまり話すことがなくなっちゃった。面接は1ヵ月1回だけで良いです」といささか素っ気なく言うのでした。彼女にはリラクゼーションの時間の方がはるかに手応えを感じられるようです。コトバにすることはまとまりにくく、会話が中心の交流はなかなか発展しにくい場合でも、或る時には、からだを動かす事や、手作業や創作的な活動を通して互いの「雰囲気」を交流することが、各々の内的な体験を広げる手だてとなりうると思うのです。そうした具体的な活動を媒介としながら、たまたま湧いてくるイメージやコトバの一つ二つが思いがけなく素晴らしい視野を開いてくれることも有り得るのだと思います」（*ibid.*71）。ここで強調され、また先のYさんの言葉の中にも見られた「雰囲気」というのは、精神科医神田橋條治のそれを念頭においてのことである。「神田橋條治（1993年）は精神療法の根本を確認しながら以下のように書いています。[…略…]『眼耳鼻舌身』によって捉えられる『色声香味触』の五感のすべての領域でのイメージが、治療に使えるようである。」「精神療法群に共通する核は、形がなく、輪郭がなく、言語によって捕まえることができず、イメージの基盤に流れている『それ』、さしあたっては、仮に『雰囲気』と命名することで、その性状を暗示するに止めざるを得ない『それ』なのである。」「精神療法の現場では、種々の現象によって媒介される雰囲気に注意を凝らし、雰囲気を捉え、雰囲気を改変し、雰囲気を送り込むことを、錬磨するようにした」／ここで神田橋はコトバを中心にしたやり取りだけでなく、それ以外の諸感覚をとおしたコミュニケーションの可能性有用性を語っている。[…略…] 神田橋本人は「あくまでも対話精神療法にこだわっている」のだが、彼の言う「雰囲気」を伝える回路として多様な感覚体験があることを正当にも強調しているのです」（*ibid.*,59）。奥村はコトバ以外にもありうる「多様な感覚体験」の一つとして身体に焦点をあてることを通して「雰囲気」に参入する回路を試験していたのである。このような「雰囲気」から連想されるのは、私たちが先に見た岩下や神澤の言う「場」や「大きな身体」あるいはボヴェ太郎の「渦巻き」である。

⁴⁵ 「[知的な障害を持つ人と音楽家たちによる即興演奏の試みをしている]「音遊びの会」のメンバーの一

人、濱翼くんとぼくとの演奏が始まったのは、合図によってではなかった。翼くんはお父さんの膝の上に座ってピアノの前に向かうと、もう気が向くままに音をぼつぼつと鳴らして、んーんー、とハミングを始めていた。それを見た司会で主催者の沼田里衣さんが「ではお願いしまーす」と声をかけた。翼くんのあとを追いかけるように観客への合図が送られた形である。でも、ぼくはまだ楽器も持っていない。[...略...] /でも、通常の音楽会なら大失敗として捉えられるかもしれないこの状況は、「音遊びの会」では失敗ではない。観客の緊張も途切れることはない。むしろ、次に何が起こるのかと、息を詰めて見守っている。[...略...] /通常の演奏が、合図とともに音楽を始めるのに対して、翼くんと演奏は、むしろ、合図が生まれ、音楽が生まれてくるのを待つ時間のような感じだ。あらかじめ、どんな演奏が行われうるか、どんなルールのもとに演奏するかを決め、合図を出してから演奏が始めるのではない。お互いの注意が次第にお互いに向き出すのを待ち、その注意の行き交いが音に現れるのを待ち、音と演奏者の身振りなどが、次第に緊密な関係を取り出すのを待つ。翼くんが最初に太鼓を叩き始めたとき、それはぼくへの合図でもなんでもなかった。けれど、お互いに太鼓に向き合って音を出すうちに、翼くんのバチの振り下ろしはぼくへの合図になり、皮を押さえるぼくの行為は、どうやら翼くんへの合図になっていく。そして、この、合図が生まれ、音楽が生まれようとする時間を観客もまた共有する。 / 「音遊びの会」の演奏が何よりも衝撃なのは、この「待つ」時間が、まったく退屈ではない、ということだ。[...略...] 「音遊びの会」では、この、音楽が始まるまでの時間をも、演奏の場に乗せている」(細馬：2010, 69-72)。

——文献表——

* 並びはファミリーネームのアルファベット順である

はしがき

- Bayer, R. (1933) , *L'esthétique de la grâce*, tome II, Paris : Félix Alcan
- Bergson, H. (1999) , *La pensée et le mouvant*, Paris : Presses Universitaires de France / Quadrige (初版は 1934 年, Paris : Félix Alcan より)
- 野口三千三 (2003) , 『原初生命体としての人間 野口体操の理論』, 岩波書店 (岩波現代文庫, 初版は三笠書房より 1972 年)

第 I 章

- Abélès, L. (dir.) (1995) , *Paul Valéry et les Arts*, Arles : Actes Sud
- Bernard, M. (2001) , *De la création chorégraphique*, Tour : Centre National de la Danse
- Didi-Huberman, G. (2004) , « La danse de toute chose » dans *Mouvements de l'air*, Paris : Gallimard, p.173-337
- Dufrenne, M. (1975) , « L'Esthétique de Paul Valéry » dans *Sens et existence : en hommage à Paul Ricoeur*, recueil préparé sous la direction de Gary Brent Madison, Paris : Edition du Seuil
- Got, M. (1966) , *Sur une œuvre de Paul Valéry, Assomption de l'espace, A propos de « l'âme et de la danse »*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur
- Laurenti, H. (1973) , *Paul Valéry et le théâtre*, Paris : Gallimard
- Levinson, A. (1927) , *Paul Valéry Philosophe de la danse*, Paris : la Tour d'ivoire
- Lifar, S. (1943) , *Serge Lifar à L'Opéra Défini par Paul Valéry Parlé par Jean Cocteau Vécu par Serge Lifar*, Paris : Thibaut de Champrosay
- Lifar, S. (1946) , *Pensées sur la danse*, Paris : Bordas
- Mallarmé, S. (2003) , « Divagations », *Igitur Divagations Un coup de dés*, Paris : Gallimard, p. 77-347
- Pitoussi, E. (2009) , *La Figure et le Pli : Degas, Danse, Dessin de Paul Valéry*, Paris : L'Harmattan
- Pouillaude, F. (2005) , « Un temps sans dehors : Valéry et la danse », *Poétique*, septembre, Paris : Seuil, p. 359-376
- Pouillaude, F. (2009) , *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris : Vrin
- Priddin, D. (1952) , *The Art of the Dance in French Literature from Théophile Gautier to Paul Valéry*, London : Adam and Charles Black
- Séchan, L. (1930) , *La danse grecque antique*, Paris : Boccard
- 田上竜也・森本淳生 (編訳) (2004) 『未完のヴァレリー 草稿と解説』, 平凡社

- Valéry, P. (1921) , « L'Âme et la Danse », *numéro spécial de la Revue musicale du 1^{er} Décembre 1921: Le Ballet au XIX^e siècle*, Paris : la Nouvelle Revue Française, p. 1-32
- Valéry, P. (1935) , « De la Danse » dans « Extraits de D. D. D. (degas-danse-dessin) », *Mesures, Cahiers trimestriels*, 15 juillet, n° 3, Paris : A. Monnier, p.13-19
- Valéry, P. (1957) , *Œuvres*, tome I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »
- Valéry, P. (1960) , *Œuvres*, tome II, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »
- Valéry, P. (1973) , *Cahiers*, tome I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »
- Valéry, P. (1974) , *Cahiers*, tome II, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »
- Valéry, P. (1997) , *Lettres à quelques-uns*, Paris : Gallimard
- 吉田純子 (2009) , 「黒田疾走、ダンス新境地へ」, 朝日新聞, 11月5日 (夕刊)

翻訳に際しては下記のものから恩恵を受けた

- 伊吹武彦 訳 (1973) , 「魂と舞踊」, 『ヴァレリー全集 3』所収, 筑摩書房, 85-117 頁
- 伊吹武彦 訳 (1973) , 「『魂と舞踊』の成立について」——ルイ・セシャン宛」, 『ヴァレリー全集 3』所収, 筑摩書房, 411-413 頁
- 松田浩則 訳 (2005) , 「舞踊の哲学」, 『ヴァレリー・セレクション下』所収, 平凡社 (ライブラリー) , 123-147 頁
- 松浦寿輝 訳 (1994) , 「魂と舞踏」, 『舞踊評論 ゴーチエ／マラルメ／ヴァレリー』(渡辺守章 編) 所収, 新書館, 201-234 頁
- 松浦寿輝 訳 (1994) , 「舞踏の哲学」, 『舞踊評論 ゴーチエ／マラルメ／ヴァレリー』(渡辺守章 編) 所収, 新書館, 235-255 頁
- 三浦信孝 訳 (1980) , 「注意力」, 『ヴァレリー全集 カイエ篇 5』所収, 筑摩書房, 391-430 頁
- 三浦信孝 訳 (1981) , 「情動性」, 『ヴァレリー全集 カイエ篇 6』所収, 筑摩書房, 93-182 頁
- 中村光夫 訳 (1978) , 「舞踊について」, 『ヴァレリー全集 5』所収, 筑摩書房, 295-313 頁
- 佐藤正彰 訳 (1978) , 「『セルジュ・リファール』序」, 『ヴァレリー全集 5』所収, 筑摩書房, 314-316 頁
- 清水徹 訳 (2006) , 「ダンスについて」, 『ドガ ダンス デッサン』所収, 筑摩書房, 18-26 頁
- 清水徹 訳 (2008) , 「魂と舞踏」, 『エウパリノス・魂と舞踏・樹についての対話』所収, 岩波文庫, 129-181 頁
- 渡辺守章 訳 (1994) , 「風俗劇、あるいは近代作家たち [抄]」『舞踊評論 ゴーチエ／マラルメ／ヴァレリー』所収, 新書館, 126-131 頁
- 吉田健一 訳 (1978) , 「舞踊^{ダンス}について」, 『ヴァレリー全集 10』所収, 筑摩書房, 14-20 頁

インテルメッツォ（間奏）

- －Billard, J. (1999) , « Introduction » dans *De l'habitude / Métaphysique et morale*, Paris : Presses Universitaires de France / Quadrige, p. 1-103
- －Chevalier, J. (1959) , *Entretiens avec Bergson*, Paris : Plon
- －ヘリゲル、E. (柴田治三郎 訳 2010) , 『日本の弓術』, 岩波書店
- －ヘリゲル、E. (稲富栄次郎、上田武 訳 2008) , 『弓と禅』, 福村出版
- －亀山佳明 (2003) , 「フロー経験と身心合一」, 『フロー理論の展開』所収, 今村浩明・浅川希洋志 編, 世界思想社, 40-80 頁
- －Maine de Biran, P. (1987), *Œuvres Tome II, Influence de l'habitude sur la faculté de penser* (publiées sous la direction de F. Azouvi), Paris : Vrin, (初版は 1802 年, Paris : Henrichs より)
- －三宅中子 (1985) , 『習慣と懐疑 モンテーニュ・パスカル・ベルクソン』, 南窓社
- －中村弓子 (1995) , 「心身の合一 ―ベルクソン哲学からキリスト教へ―」, 『お茶の水女子大学人文科学紀要』48 巻所収, お茶の水女子大学, 145-180 頁
- －Ravaisson, F. (1999), « De l'habitude » dans *De l'habitude / Métaphysique et morale*, Paris : Presses Universitaires de France / Quadrige, p. 105-159 (博士論文の口述審査は 1838 年)

翻訳に際しては下記のものから恩恵を受けた

- －シュバリエ、J. 著, 仲沢紀雄 訳, 『ベルクソンとの対話』, みすず書房, 1969 年
- －ラヴェッソン、F. 著, 野田又夫 訳, 『習慣論』, 岩波書店, 2001 年 (初版は 1938 年)

第 II 章

- －Bergson, H. (1999a) , *Matière et mémoire* , Paris : Presses Universitaires de France / Quadrige, (初版は 1896 年, Paris : Félix Alcan より)
- －Bergson, H. (1999b) , *Le rire*, Paris : Presses Universitaires de France / Quadrige, (初版は 1900 年, Paris : Félix Alcan より)
- －Bergson, H. (1999c) , *L'énergie spirituelle*, Paris : Presses Universitaires de France / Quadrige, (初版は 1919 年, Paris : Félix Alcan より)
- －Bergson, H. (2000) , *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris : Presses Universitaires de France / Quadrige, (初版は 1932 年, Paris : Félix Alcan より)
- －Bergson, H. (1999d) , *La pensée et le mouvant*, Paris : Presses Universitaires de France / Quadrige, (初版は 1934 年, Paris : Félix Alcan より)
- －Bergson, H. (1972) , *Mélanges*, textes publiés et annotés par André Robinet avec la collaboration de Marie-Rose Mossé-Bastide, Martine Robinet et Michel Gouthier, Paris : Presses Universitaires de France
- －Bergson H. (1999e) , *Cours I, Leçons de psychologie et de métaphysique*, édition par Henri Hude avec la collaboration de Jean-Louis Dumas, Paris : Presses Universitaires de France (初版は 1990 年)

- －Bergson H. (1992) , *Cours II, Leçons d'esthétique Leçon de morale, psychologie et métaphysique*, édition par Henri Hude avec la collaboration de Jean-Louis Dumas, Paris : Presses Universitaires de France
- －Bergson H. (2008) , *Cours de psychologie de 1892-1893 au lycée Henri-IV*, édité par Sylvain Matton et présenté par Alain Panero, Paris : SEHA, Milan : ARCHE
- －Deleuze, G. (1998) , *Le bergsonisme*, Paris : Presses Universitaires de France/Quadrige (初版は 1966 年)
- －エーデルマン, G. (冬樹純子 訳 2006) , 『脳は空より広いか 「私」という現象を考える』, 草思社
- －原章二 (1996a) , 『類似の哲学』, 筑摩書房
- －原章二 (1996b) , 『近代の映像 イマージュを読む』, 青弓社
- －原章二 (2004) , 『いのちの美学』, 学陽書房
- －Janicaud, D. (1997) , *Ravaisson et la métaphysique, Une généalogie du spiritualisme français*, Paris : Vrin (初版は *Une généalogie du spiritualisme français. Aux sources du bergsonisme : Ravaisson et la métaphysique* のタイトルで 1969 年, Haye : Martinus Nijhoff より)
- －Jankélévitch, V. (1999) , *HENRI BERGSON*, Paris : Presses Universitaires de France/Quadrige (初版は 1931 年, Paris : Félix Alcan より, 増補版の初版は 1959 年, Paris : Presses Universitaires de France より)
- －Madinier, G. (1967) , *Conscience et mouvement, Etude sur la philosophie française de Condillac à Bergson*, Paris-Louvain : Nauwelaerts (初版は 1938 年, Paris : Presses Universitaires de France より)
- －沖政裕治 (2006) , 「ベルクソン哲学と脳科学－記憶理論を中心に－」, 『広島大学フランス文学研究』 25 号所収, 広島フランス文学研究会, 21-38 頁
- －瀧一郎 (1991) , 「努力の機構－ベルクソンにおける「運動図式」と「力動的図式」－」『東京大学文学部美学藝術学研究室紀要 研究 10』所収, 東京大学美学藝術学研究室, 163-185 頁
- －瀧一郎 (2008) , 『『二源泉』とアナロジーの美学』, 『【シンポジウム報告論集】生の哲学の彼方 ベルクソン『道徳と宗教の二源泉』再読』所収, 東京大学大学院人文社会系研究科 グローバル COE プログラム「死生学の展開と組織化」, 51-79 頁 (本文 51-74 頁, コメントと議論 75-79 頁)

翻訳に際しては下記のものから恩恵を受けた

- －ベルクソン, H. 著, 田島節男 訳, ベルクソン全集 2 『物質と記憶』, 白水社, 1965 年
- －ベルクソン, H. 著, 渡辺秀 訳, ベルクソン全集 5 『精神のエネルギー』, 白水社, 1965 年
- －ベルクソン, H. 著, 矢内原伊作 訳, ベルクソン全集 7 『思想と動くもの』, 白水社, 1965 年
- －ベルクソン, H. 著, 林達夫 訳, 『笑い』, 岩波書店 (岩波文庫), 1976 年
- －ベルクソン, H. 著, 森口美都男 訳, 『道徳と宗教の二つの源泉 II』, 中央公論新社 (中公クラシックス), 2003 年

- ーベルクソン, H. 著, 合田正人・谷口博史 訳, 『ベルクソン講義録 I』, 法政大学出版局, 1999年
- ーベルクソン, H. 著, 合田正人・谷口博史 訳, 『ベルクソン講義録 II』, 法政大学出版局, 2000年
- ードゥルーズ, G. 著, 宇波彰 訳, 『ベルクソンの哲学』, 法政大学出版局, 2000年 (1974年)
- ージャンケレヴィッチ, V. 著, 阿部一智・桑田禮彰 訳, 『アンリ・ベルクソン 増補新版』, 新評論, 1997年

第 III 章

- ー朝日新聞学芸部 (編, 2001), 『あのね 子どものつぶやき』, 朝日新聞社
- ー朝日新聞出版 (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)
- ー原章二 (1996), 『近代の映像 イマージュを読む』, 青弓社
- ー土方巽 (2005a), 『土方巽 全集 [普及版] I』, 種村季弘 他 編, 河出書房新社
- ー土方巽 (2005b), 『土方巽 全集 [普及版] II』, 種村季弘 他 編, 河出書房新社
- ー笠井叡 (2004), 「【土方巽を語る】意識の変革を目指した舞踏家」, 『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, 55-63 頁
- ー片岡康子 (1994), 「舞踊研究のあゆみと舞踊学の体系」, 『舞踊学講義』所収, 大修館書店, p. 154-157 (初版は 1991 年)
- ー木村覚 (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.
- ー甲野善紀・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)
- ー國吉和子 (2002), 『夢の衣装◆記憶の壺 舞踊とモダニズム』, 新書館
- ー國吉和子 (2004), 「土方巽と暗黒舞踏——見出された肉体」, 『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』, 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, 8-13 頁
- ー松田浩則 (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
- ー三上賀代 (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.
- ー三上賀代 (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
- ー三上賀代 (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.
- ー宮本省三 (2008), 『脳の中の身体 認知運動療法の挑戦』, 講談社現代新書
- ー中村雄二郎 (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芸術学研究室, 226-234 頁
- Pérez, C-P. (2010), *Les intrortunes de l'imagination*, Saint-Denis : PUV
- 瀧一郎 (2006), 「想像と類比——ベルクソンの直観の論理」, 『美学』第 56 卷 4 号 (224 号) 所収, 美学会, 15-26 頁
- 瀧一郎 (2008), 「『二源泉』とアナロジーの美学」, 『【シンポジウム報告論集】生の哲学の彼方 ベルクソン『道徳と宗教の二源泉』再読』所収, 東京大学大学院人文社会系研究科 グローバル COE プログラム「死生学の展開と組織化」, 51-79 頁 (本文 51-74 頁, コメントと議論 75-79 頁)
- 瀧一郎 (2009), 「ベルクソン—アナロジーの美学—」, 『大阪教育大学紀要』第 I 部門 人文科学 第 57 卷 第 2 号所収, 大阪教育大学, 39-51 頁

結びに代えて

- 尼ヶ崎彬 (2009), 「私芸術とインタラクティブ」, 『大航海 特集 [現代芸術] 徹底批判』所収, 新書館, 129-137 頁
- 朝日新聞 (2011), 「肺塞栓にも警戒 軽い運動・マッサージを」(「避難所 支援通信」欄), 3 月 17 日朝刊
- ボヴェ太郎 (2009), 『STUDIO VOICE』(文・インタビュー 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
- 羽鳥操 (2003), 『野口体操入門』, 岩波書店 (岩波アクティブ新書)
- 本間直樹 (2010), 「アートでも、福祉でもある……」, 『生きるための試行 エイブル・アートの実験』, エイブル・アート・ジャパン + フィルムアート社編, 118-122 頁
- 岩下徹・橋本光代 (2004), 「精神病院におけるダンスセラピーの試み——少しずつ自由になるために (岩下—湖南メソッド)」, 『芸術療法実践講座 5 ダンスセラピー』(飯森眞喜雄・町田章一 編) 所収, 岩崎学術出版社, 11-33 頁
- 岩下徹 (2010), 「可能性としての即興ダンス」, 『生きるための試行 エイブル・アートの実験』, エイブル・アート・ジャパン + フィルムアート社 編, 50-53 頁
- フィッシャー=リヒテ, E. (2009), 『パフォーマンズの美学』(中島裕昭 他訳), 論創社
- 神澤和夫 (1990), 『20 世紀の舞踊』, 未来社
- 神澤和夫 (1996), 『21 世紀への舞踊論』, 大修館書店
- 神澤和夫 (1997), 「即興の方法を通じて、芸術構造の改編を予測する企て」, 『近畿大学文芸学部論集「文学・芸術・文化」』第 8 卷 第 3 号所収, 近畿大学文芸学部, 9-21 頁

- 神澤和夫 (2000), 「透胎の動きの祝祭——新しい表現形態への提案ならびに英文による要約——」(研究ノート 紙数は計 12 枚)
- 香山リカ・貫成人 他 (2006), 『はんらんする身体』, 専修大学出版局
- 木村覚 (2009), 『未来のダンスを開発する フィジカル・アート・セオリー入門』, メディア総合研究所
- 久保健 (2003), 『「からだ」を生きる—身体・感覚・動きをひらく 5 つの提案—』, 創文企画 (初版は 2001 年)
- 久保健 (2004), 「「野口体操」を取り入れた「からだ育て」としての体育について」, 『宮城教育大学紀要』39 号所収, 宮城教育大学, 155-169 頁
- Luccioni, D. (2002), *Terpsichore en baskets. post-modern dance*, Paris : Centre national de la danse
- 前田允 (1995), 『ヌーヴェルダンス横断』, 新書館
- 文部省 (2007), 『学校体育実技指導資料 第 7 集 体づくり運動—授業の考え方と進め方—』, 東洋館出版社 (初版は 2000 年)
- 村田芳子 他 (2001), 『「体ほぐしの運動」活動アイデア集』, 教育出版
- 武藤大祐 (2007a), 「反スペクタクルと無意味の狭間——二〇〇六年のダンスの状況」, 『第二次 シアターアーツ』30 号 (2007 年春号) 所収, 晩成書房, 68-76 頁
- 武藤大祐 (2007b), 「グローバル資本主義と「日本」のコンテンポラリーダンスについて」, 『アジアダンス会議 2007 流れる 切る つながる 重なる』所収, 社団法人国際演劇協会日本センター, 38-39 頁
- 武藤大祐 (2009), « Gesucht : unbekannte Körper. Strategien des zeitgenössischen japanischen Tanzes » in *Theater in Japan*, Herausgegeben von Hirata Eiichirô, Hans-Thies Lehmann, Verlag Theater der Zeit, p.257-265 (*Theater der Zeit*, Heft Nr. 9 /2006 にて初出)
- 中村雄二郎 (1979), 『共通感覚論』, 岩波書店 (岩波現代選書)
- 野口三千三 (2002), 『からだに貞く』, 春秋社
- 野口三千三 (2003), 『原初生命体としての人間 野口体操の理論』, 岩波書店 (岩波現代文庫, 初版は三笠書房より 1972 年)
- 乗越たかお (2006), 『コンテンポラリー・ダンス 徹底ガイド HYPER』, 作品社.
- 貫成人 (2005), 「日本のコンテンポラリーダンス」, 『恋よりどきどき : コンテンポラリーダンスの感^{アイステナンス}覚』(展覧会カタログ) 所収, 東京都写真美術館, 10-16 頁
- 奥村直史 (2001), 「ボディワーク「リラクゼーショングループ」の検討——病院精神医療における野口体操グループの試み——」, 『臨床心理学研究』39 巻 2 号所収, 日本臨床心理学会編, 58-73 頁
- Pouillaude, F. (2004), « Scène et contemporanéité » dans *Rue Descartes n°44 Penser la danse contemporaine*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 8-20
- 相馬宏通 (2010), 「音が生まれる瞬間を待つ」, 『生きるための試行 エイブル・アートの実験』, エイブル・アート・ジャパン + フィルムアート社 編, 68-72 頁

- 手塚夏子 (2007), 「私のダンス」(文責 後藤美紀子), 『アジアダンス会議 2007 流れる 切る つながる 重なる』所収, 社団法人国際演劇協会日本センター, 28-29 頁
- 富田大介 (2005), 「岩下徹 即興舞踊論試論」, 『美学芸術学論集』創刊号所収, 神戸大学芸術学研究室, 52-65 頁
- 湯浅泰雄 (1977), 『身体——東洋的心身論の試み——』, 創文社