

舞踊からみた「いのちとこころ」 — 着る身体(possession)と脱ぐ身体(ecstasy) —

木村はるみ (山梨大学大学院教育学研究科准教授)

Harumi KIMURA



群馬県生まれ。1986年、筑波大学大学院博士課程体育科学研究科満期退学。1991年、文部省在外研究員(ロンドン大学付設ラバン・センター)。1998年、文部省内地研究員(東京大学大学院総合文化研究科)。現在、山梨大学大学院教育学研究科身体文化コース准教授。2012年、京都大学こころの未来研究センター内地研究員(鎌田東二研究室)。研究テーマは宗教・舞踊・演劇における身体。

人間はいつの頃から踊ってきたのだろう。世界各地には、さまざまな芸能・舞踊がある。日々の生活の中に溶け込んでいた祈りの所作やおどりの所作はやがて、年間の宗教行事となり、さらにそれを専門とする宗教職や芸能集団を作り出し、見る側とみられる側の構造は、そのまま今日の宗教行事や舞台芸術へとつながっている。

東西の宗教文化は、中世期に舞台芸術の萌芽となる芸能や演劇を発生させている。我が国の場合には大和猿楽の発生であり、芸能者は内に呪術的な力を持ちながら能楽という伝統芸能を出現させた。天界や異界の存在そして祖先や死者たちと交流し戯れながら、歌い舞い踊る。そしてある日ある時を語り継いでゆく。神

話や伝説は民族や部族、共同体の記憶である。私たちの身体はその記憶を貯蔵し伝える装置でもある。神々の世界以上に身体は深く興味深い。

舞踊家の身体は特殊である。何年何十年という月日をかけて稽古を重ね修行を積み、変容した身心は舞台の上で美と力の輝きを放ち、観る者を魅了する。この身心変容の背景には長年の試行錯誤とインスピレーションに裏付けられた「技法」の存在がある。表現者の身体は自分の心情を超えて、もっと多くのモノを語り始める。日本の伝統芸の多くは一子相伝の秘伝であるが、しかし、アヴァンギャルドで実験的な演劇はいつも新たな挑戦をし、人間の身体表現技術を更新してきた。技法には精神性が込められている。からだのワザを習得し練磨する中でこころのワザを習得し練磨されてゆく。

個人がシャーマニックに踊る中でマジカルな空間が現出することもあれば、集団の陶酔が異次元の空間を作り出すこともある。舞踊による空間が創造され、時のない世界、アイオーン(永遠)が現れる。

舞踊者の身体は時間と空間を作りモノ語る装置であり捧げものである。

舞台「ハヤサスラヒメ(速佐須良姫)」 における舞踏者の身体

2012年12月1日、世田谷パブリック・シアターにて笠井勲・麿赤兒による舞踏公演「ハヤサスラヒメ(速佐須良姫)」を鑑賞した。2人とも舞踏というジャンルで50年舞台活動を続け、独自のスタイルと身体を持つ巨匠である。この2人の舞踏が織りなす物語の背景を天使館と大駱駝艦の男性ダンサーと女性オイリュト

ミストが彩っていた。70歳になろうとする2人の日本人の男性舞踏手は「舞踏」と言われるジャンルに属するが、舞台の形式はスペクタクルなバレエであった。

若手の男性ダンサーたちは、両舞踊団ともほぼ裸体に近く、大駱駝艦のダンサーは坊主頭に白塗り禪姿、睨みの効く面構え、天使館のダンサーは上半身裸で腰には軽くエレガントな足首まであるロングなフレアースカート、頭も茶髪のロング・ヘアーを縛ったり、ショートだったりの自由な感じであった。二つの舞踊団のダンサーとも、激しく動き、形をとり、舞台の中を駆け抜ける。にらむ、からむ、すべる、みせる。どのダンサーも100パーセントの力を出すものすごい気迫で、最前列には汗が飛び散るほどであった。しかし、そのクオリティーはまったく違っていた。

「からだ 身体を脱いで始めてください」

1980年代の後半に初めて笠井勲氏の指導を受けたとき、レッスンに入る前に、柔らかく静かな声で笠井氏は、生徒に話した。「からだを脱いで始めてください」。これは、魔法の言葉のように集まった者の態度を一瞬で変容させた。私たちは、身体を鍛えるために来たのではないらしい。そして、ゆっくりと歩行の練習から入った。当時、笠井氏はオイリュトミーのメソッドをドイツで習い、帰ってきたばかりであった。70年代の暗黒舞踏のイメージはまったくなかった。

さて、話を「ハヤサスラヒメ」の舞台にもどすと、笠井門下の天使館のダンサーは身体を脱いでクライトを

纏い、オイリュトミーのレッスンをしてきた人たちである。こういってよければ地上的な身体を脱ぎ捨て、天界的なダンスを行うためのカラダを獲得している。対して、鷹門下の大駱駝艦のダンサーは地上に縛られた肉体という現実を凝視し、練りながら、鍛えられた身体を獲得してきた人たちと言える。舞台での質的な差異はここにあったのだと思う。同じ時空間で演じたかのような彼らの身体のベクトルは、実は逆であったのではないかと。われわれは、身体を脱ぐことも着ることもできる。舞踊文化における身心変容について考えるにあたって、この観点は興味深い。

舞踊と演劇 (Presentation と Re-presentation)

「悲しそう」「思わず泣いた」これは、表出のレベルであって、表現ではない。expressiveにsadであるのとexpression of sadnessは異なる。表現は意図的に行われたら演技(振りをする:pretending)であり、虚構である。「わたし」は全然悲しくなくても、俳優は悲しそうに涙まで流す

のである。そして私たちはそこに人間の悲しみの表現を見て取る。技法はどちらに働くだろうか。見せるためには、悲しくない私を悲しい私に変えなければならない。これは演劇である。悲しいままに動いた(踊った)結果、悲しくなくなっても、悲しいままでもその動きは虚構ではない。この2つの状況であっても、観客は悲しみのサインを読むであろうし(あるいは勝手な解釈をするだろうし)、身体が日常感情の意味を伝えるだけの道具であれば、このレベルの演技は、技術なしでも巷でよく見られる。誰も他人のこころの内はわからない。本人だってわからない。本当のことは誰にもわからない。だから、真実を示す身体に出会うと驚くのである。

舞踊における運動の生成と技法

1960年代にThe Phenomenology of Danceを書いたM.Sheetsは、動きの発生に人間感情の形(form)を置いており、これは今日の情報工学領域での3D動作情報によるプリミティブ動作からの自動生成の発想とは異なる。深層に働く実の力(actual force)が表層の虚の力(virtual force)を作り出し、幻影(illusion)としての舞踊の動きを作り出しているという現出構造である。

また、人間の日常感情が形式にまで発展しまとまった連続体となり、運動形式と対応し、さらに意味と恣意的に結びついていることを指摘した上で、舞踊家のような芸術的な運動は、純粹感情から生じ、発展した形式となり、日常の意味を離れた運動形式と対応し、その動きは芸術的な意味(意義)と必然的に結びついていると論じている。

舞踊の動作は意味論を離れては語れない。しかも日常を離れたシンボリックな形式によって語られる意味(意義:import)についてである。すなわち舞踊者の技術には、この意義と形式を結ぶ体系も関わっている。

しかしながら、舞踊を演じるもの(行為者)の側からの説明では、動作中の意識は、常に変化している運動形式(movement form)の連続を形成している意識(form-in-the-making)なのである。そしてこの運動形式の連続が「踊っている」「舞っている」という「力の幻影illusion of force」を発生し、純粹でダイナミックな力の流れとして舞踊を生成しているのだと説明している。すなわち舞踊者の指向性はダンスの全体へ、そして意識は個々の変化する運動形式へと向けられている。言い換えれば、舞踊という幻影の中で動いて初めてその運動は「虚の力」となり、舞踊者は舞踊中は運動形式に対する意識がなく、舞踊と舞踊者の関係はエクスタティックなものであり、かつその運動形式は有機的な力の連続の内に幻影産出の構成要素となり、ひとつ



図1 舞台「ハヤサスラヒメ」より。上は磨赤兒(左)と笠井穀、左下は天使館のダンサー、右下は大駱駝艦のダンサー(©神山貞次郎)

の動きは過去に行われた事柄と、未来に行われる事柄とを含んだ現在形として運動形態 (movement Gestalt) となる。

このような現出構造から技法を捉えると、技法の在り方には以下にあげる個々の要素が階層的に関連し機能していると考えられる。

①運動形式に対応する技法

多様な動きを集約したポーズのような動きの習得

②虚の力に対応する技法

ダイナミックラインの意識化

③運動様式に対応する技法

ダイナミックラインの取得を前提として各ダイナミックラインが無意味な抽象的な流れや配置に終わることなく、import (意義) という純粹

な感情を指向することによってダイナミックラインをまとめあげること

ある様式に対して技法の中核をつかみ学ぶことは個人を生かしつつ、技法による単なるコピーではなくて生きる人間の存在が主体となってその様式を生かすことにつながり、その様式によって主体もまた生かされることへと発展する。

「この肉体は楽譜を書き込む台紙であり、絵の具をのせるキャンバス」
坂東玉三郎

これは、坂東玉三郎のHP上で女形について書かれた芸談の中の一文である。肉体に書き込まれた楽譜を身体が演奏するのだろうか。そして化粧に衣装、髪と道具で描かれた立体絵画なのだろうか。歌舞伎とは、そういうものなのか。

2012年は2回、坂東玉三郎の舞台を鑑賞した。6月に京都四條南座での『壇浦兜軍記一』の「阿古屋」と「傾城」、11月に、こんびら大芝居(旧金丸座)で、第一部『雪』『鐘ヶ岬』第二部『いぶき』(鼓童との共演)である。7月に人間国宝になった前後であった。

四條南座では、その豪華で艶やかな女形の演技に感動し、7月は、人間国宝になった男性の玉三郎のインタビューなどをテレビで見て、11月は、江戸時代の舞台空間の中で、振り袖姿の愛らしい娘の情感と鼓童の太鼓軍団の中へ舞い降りた天女のような純白のドレスの玉三郎を鑑賞した。どれも同じ人間とは思えない。もし、別な人であっても不思議ではない、しかし、確かに玉三郎であった。私の観劇した前日に、お忍びで金刀比羅宮にお参りに行ったようである。神社の人がそっと教えてくれた。「かわいらしい、とっても謙虚なひとでした」。昇殿も遠慮したくらいの謙虚さであったという。

「楽譜を書き込む台紙」としての肉体論で気になるのは、「譜」にするという作業である。

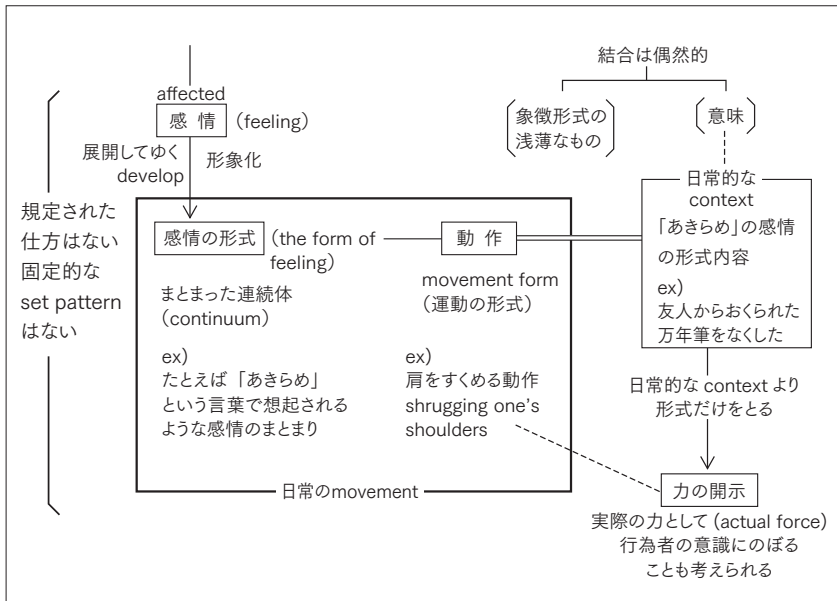


図2 日常感情の形式とその身体運動による現われ

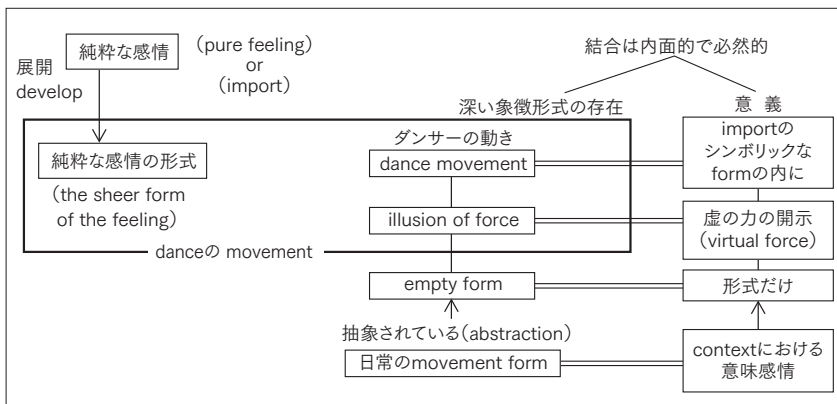


図3 ダンスにおける感情の展開とその身体運動による現われ

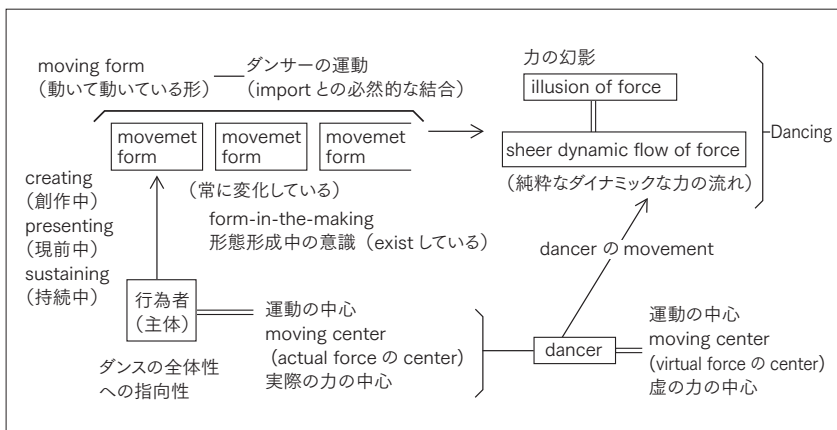


図4 ダンサーの意識とその運動としての現われ

(図2・3・4 作図:木村)

譜の書き込まれていない台紙はただの紙である。では、肉体にとって譜とは何か。すこし、舞踊譜の話に移りたい。

舞踊譜(ダンス・ノーテーション)

楽譜は紙に書かれ、人間の感覚(視覚)で読める形をとっている再現のための指示記号の体系であり、作品再現のための配列である。人間が共通に理解するルールに拠って作られ、再現やアイデアの備忘・構築などにも使用される。音楽や器楽演奏では、よく五線譜が使われ、時にグラフィック・スコアなどの独特な楽譜もある。そのものを指さして言い当てるのではないやり方で、何かを正確に言い当てたい(referしたい)ための枠組みとその中で有意味に働く記号体系である。

一方、舞踊譜は身体動作の再現のための譜である。音楽のように一般化されなかったが、20世紀にルドルフ・フォン・ラバンによって考案されたLabanotationは、アン・ハッチンソンによってさらに整理され、隔年に国際委員会会議も開かれている。現代舞踊の名作や諸外国のフォーク・ダンス、儀礼的所作などの記述もスコアとなっており、映像資料とも併用しながら再演やレパトリーレッスンに使用される。名作の振り付けの分析にも有効である。舞踊のスコアも音楽のスコア同様に、作品を記述するのであって実演を記述するものではない。スコアを解釈し自分の身体で演奏するのである。また身体運動の質的な記述にはeffort/shape記述がある。これもラバンの考案であるが、Marion Northによって感情のアセスメントやセラピー、舞踊教育に応用された。日本にも線画と歌で書かれた一人稽古のためのおどりの譜がある。また古くは雅楽の舞楽譜のように舞名目で記述したものや能の型付けなどもある。しかし、基本的に口頭伝承の世界であり、あくま



図5 春日大社巫女舞のお辞儀

これを「お辞儀」という動作単位で表現できるが、このお辞儀の前に左右の腕が右手に扇を持ったまま、下から開かれ、水平になる手前の45度くらいのところで肘から曲がり、下腕だけが上昇してゆくのがわかる。上がってゆく下腕は手首まで伸びた垂直のラインを描いたところで静止し、その後、先ほどの経路を辿るように降りてくるが、その両腕が降りてくる時に上半身は前傾となってゆき、両腕を内側に納めるようにしてお辞儀の動きに入る。

この動作をYour move というアウトラインを記述するLabanotation系の記譜法で書くと図6のようになる。なお、スコアは、下から上に読んでゆく。(撮影・譜作成:木村)

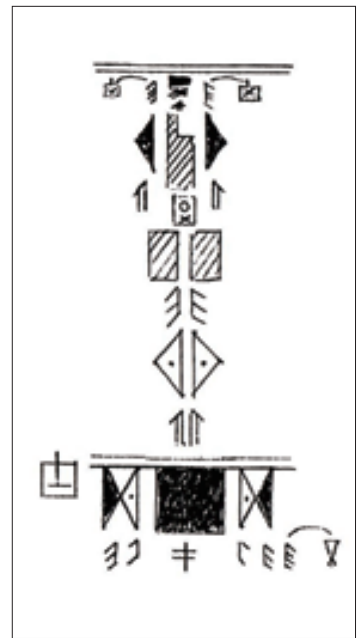


図6 春日大社巫女舞のお辞儀の記譜

でも個人の備忘のためである。忘れないための記号。忘れたくないための記号。玉三郎の肉体にはこの忘れないための無数の記号が書き込まれているのだろう。

身体と象徴

身体の状態は、思いを現出させる。舞踊は身体を見ているようであるが、実は思いを見ているのである。虚実が同居する状態である。形がここに影響したり、ところが形をつくるという、感情と形式の不可分の結合には意味が発生する。意味の世界から与えられた形は思いを見せる記号である。文化コードで読むものも多いが、人間の造った約束事の束ではないものが、そこには含まれている。普遍の象徴の存在である。人類に刻まれたコードを通して、各文化圏の言語を超えた意味のエネルギーが流れ出す。これを留めたひとつの表現を仏像に見る(感じる)ことができる。一瞬の形であり、永遠の形でもある。いのちの形。彫

像から聖なるエネルギーが帰依する者たちに流れてくる。

「演劇の発生は人間が生まれてからの事柄であるが、舞踊は人間が生まれる前の事柄も含む」(笠井叡)。舞踊をするには神話的な思考が必要である。なぜ、ここにいるのかを問うからである。人間の身体がなぜ、このような形になったのかを夢想するからである。そして動きの必然性をさがす。自分にちょうど良い身体をさがす。自分でよくわかっているものである。今の身体ではだめだとか、だから、もっと何かしなくてはとか、医者に行こうとか、美容院に行こうとか、洋服を買おうとか。お腹がすいていたのか、とか。寝ようとか。本が読みたいとか。舞踊は、演劇に比べ直感的要素・肉体的要素の割合が高い。それは、人間のみならず、他の動物たちも持っている生命に共通の行動や衝動に近い。人間的というよりは生命的とも言うべき、より深いレベルを発端としていると言える。

いのちとこころ チベット仏教の意識——生命論

永沢 哲(京都文教大学准教授)

Tetsu NAGASAWA



1957年、鹿児島生まれ。東京大学法学部卒業。宗教人類学(チベット仏教)、身体論。京都文教大学准教授。現在のテーマは、ゾクチェン密教、ブータン仏教、人類の思考における「微細な身体」の観念の発生と展開、仏教哲学と科学のインターフェース。主な著書に『野生のブッダ』(法蔵館)、『野生の哲学—野口晴哉の生命宇宙—』(筑摩文庫)、『瞑想する脳科学』(講談社)、訳書に『虹と水晶』(法蔵館)、『癒しのダンス』(講談社)など。

意識の転移

ある日のこと、ネパールの行場で、くねくねと曲がる狭いでこぼこ道を歩いていた私は、ペマに会った。20代半ばのタマン人(ネパールに住むチベット系民族)、白い肌に赤い頬をしたグラマラスな美人だ。1年ほど前から、この行場にやってきて、チベット人のラマの弟子になり、密教の本格的な修行に入るための準備の修行を始めていた。いつもにこにこしているけれど、今日は、特別だ。大きな喜びで、まるで全身から、まぶしい光を放っているように見える。

「意識の転移の修行をやっていると聞いたけれど、もう口伝は受け終わった？」

そう聞くと、

「終わったわ。修行もやったわよ。たった1日でしるしが出たのよ」

その答えを聞いて、私はちょっとびっくりした。

「意識の転移」は、心を阿弥陀仏の浄土に送りこむ修行だ。

まずは頭の上の虚空に、阿弥陀仏の浄土を観想する。それから、浄土に生まれ変わることができますようにと、くりかえし祈りの言葉を唱える。観想がはっきりしてきたら、呼吸を制御しながら、意識を心臓からしだいに押し上げていく。そして、「ヒック」という鋭い掛け声とともに、頭頂から抜き出し、浄土に送りこむのである(図1)。

この「意識の転移」の修行を行うと、頭頂が盛り上がったり、穴が開いたり、あるいは黄色い液体がしみだしてきたり、といったさまざまなしるしがあらわれてくる。けれど

も、1週間くらいかかるのがふつうだ(ちなみに私の場合も、それくらいかかった)。ところが、ペマはたった1日で、しるしが出たらしい。

「へえ、頭に穴があいたのかい？」

「そうよ。ちゃんと穴にクシャの茎もさしたわ。ラマのご加持のおかげだわ」(図2)。

「意識の転移」の修行は、もともと「ナローパの6つの教え」をはじめとして、北西インドやベンガル地方で発達した後期密教に由来している¹⁾。「ナローパの6つの教え」の体系にそって修行する場合は、下丹田に観想した赤い炎を、めらめらと燃え上がらせ、身体から強烈な熱と快楽を引き出す「トゥムモ」をはじめとする、他の修行の後に行われるのがふつうだ。

けれども、ペマのように準備の修行を終え、本格的に密教の修行に入る前に行うこともある。それにははっきりした理由がある。密教の修行にはいくつもの段階があり、完成するまでにはかなりの時間がかかる。せっかく修行を始めても、道の途中で、死んでしまうことだってある。そんな場合にそなえるためだ。

それだけではない。特に密教の深い知識を学んだり、修行する機会に恵まれない一般の人に、教えることもある。文字を読むことができず、毎日、観音菩薩のマントラをとるだけの人であっても、導師との深い縁と信仰があって、修行すれば、しっかりしたしるしが出る。標高四千メートルを超えるチベット高原に住む牧畜民たちは、たいへん深い信仰を抱いている。「意識の転移」を学ぶために、時には、数千人の人々が、何日もかけて集まってくることも稀



図1 阿彌陀仏の浄土を描いたチベツト仏画



図2 「意識の転移」によって頭頂に開いた穴に、クシャ草をさす行者 (C.Baumer, 2002)

ではない。

不可視の身体——微細身

この「意識の転移」の修行は、「微細身」をめぐる後期密教の精密な理論と深く結びついている。

後期密教の意識論によれば、生きている間、私たちの心は、肉体を「よりどころ」としており、心と体は、深いきずなでしっかり結びついている。「微細身」は、いわばそのインターフェースにあたるものだ。

「微細身」は、脈管、風、精滴 (Skt. nādi, prāna, bindu) という3つの要素から出来上がっている。受胎とともに、胎児のへそのチャクラからは、頭と下半身に向かって、脈管が伸びていき、まるで豊かに葉を生い茂らせた樹木のようなネットワークを作っていく。その脈管の内部を運動しているのが、「風」だ。全身を運動する風は、異なる波動と色彩を帯びた光であり、生命維持の機能にかかわる一方で、さまざまな情動や思考を「運んで」いる (図3)。

そうした「風」の運動のトーンを作り出しているのが、「精滴」だ。父親と母親から受け継いだ2種類の根源的な精滴 (「赤白の精滴」) を土台にして、食べ物から7段階のプロセスを経て作り出される。この精滴にはいくつもの種類があり、それぞれ、脈管の特定の部分に局在すると考えられているのである。

「ナローパの6つの教え」は、呼吸の制御、観想法、身体的ヨーガといった技法を駆使してこの「微細身」を作り変え、大楽に満ちたブツダの悟りを完成することを目的にしている。

「意識の転移」は、そのなかでも、特に死の準備として、とても重要な意味を持っている。老化とともに、脈管と風は少

しずつ衰え、それとともに、運動機能や五感をはじめとする、さまざまな身体的・精神的機能は、しだいに弱まっていく。

やがて、寿命が尽き、死が訪れる。そのとき、脈管の中を動いている風=意識は、徐々に心臓に収束する。それとともに、何かのしかられて押しつぶされたり、ゴォーと鳴る風に追い立てられたり、ある



図3 微細身(イメージ)

いは記憶のパノラマ的想起といった、さまざまな体験が生じてくる。

「意識の転移」は、このとき、意識を頭頂から抜き出し、阿弥陀仏の浄土に、一気に送り込むことを目的としている。たとえそれができなくても、生きている間に「意識の転移」を実修して、心臓から頭頂に上向する脈管を開いておけば、容易に、よりよい再生に向かうことができると考えられているのである。

この死への準備にくわえて、「意識の転移」には、もうひとつ重要な意味がある。それは、意識の多層的な成り立ちや、ひいては「心の本性」を理解するうえで、たいへん重要な役割を果たすのである。

さきほど述べたように、「意識の転移」を行うと、体外離脱の体験が起ることが多い。仏教には、この体験を説明することのできる、「意識の身体」（「意成身」）という概念が存在している。生きている間、私たちの知覚は、感覚にかかわる意識作用（「識」）、肉体の感覚器官（「根」）、感覚対象（「境」）の3つの要素から生まれてくる。それにたいして、死後のバルド（「中有」）や体外離脱の間は、肉体から離れた「意成身」がはたしている。そのことによって、知覚が可能になると考えられているのである。

後期密教は、「風」の概念をもとに、この「意成身」の考え方を、はるかに深く彫琢した理論を育ててきた。体外離脱の体験が起っているとき、意識は、微細な風のエッセンスからなる意成身によって、自由に移動することができる。けれども、それは死後の体験とは、かすかにちがっている。より粗大なレベルの風は、肉体にとどまったまま、生命維持の機能を果たし続けているからだ。

「意識の転移」によって、からだの外に飛び出した意識は、肉体にかかわる粗大なレベルの風の運動から相対的に自由になり、より微細なリアリティを知覚することができる。そ

のため、つねに変転してやまない心の現象を超えた「心の本性」を理解するうえで、大きな手がかりとなるのだと、タントラの伝統は語るのである。

心の本性

では、この「心の本性」とは、どんなものなのだろうか？ それは、ちょうど透明に輝く鏡のようなのだと後期密教は説く。鏡そのものには、そこに映しだされるものの形や色が、もともとそなわっているわけではない。けれども、その前に何かを置くと、その姿をあるがままに映しだす。「心の本性」も、それと同じだ。空でありながら、同時に光り輝いているという、2つの側面をそなえている。

ふつう生きている間、「心の本性」は、さまざまな煩惱や概念的思考の雲によっておおわれていて、じかに体験することがなかなかできない。けれども、死に至る過程で、生命維持や情動や概念的思考にかかわる風の運動がしだいに止まり、生命のエネルギーが心臓に収束していくとともに、「心の本性」をおおう雲は、1つ1つちぎれ、飛び散っていく。その果てに、私たちの心の土台をなす「光明」があらわれてくるのである。

密教経典は、この「土台の光明」を、雲ひとつない秋の大空にたとえている。何にもおおわれることがなく、真っ青に晴れ渡った広々とした大空のような心。すべての感覚をそなえた生きものは、仏性をそなえている。だから、誰であっても、死の時には、この「土台の光明」があらわれてくるのだと密教は強調する。

この「土台の光明」の次には、「心の本性」に内蔵されている光が、あらわれてくる。強烈な光に満ちた本尊のマンダラのヴィジョンがあらわれてくるのである（「法性のバルド」）。

生きている間に修行する機会に恵まれなかった場合、こうした「土台

の光明」や「法性のバルド」の体験が生じてきても、それを認識することはとてもむづかしい。ふつうは、ただ一瞬だけで通り過ぎてしまい、認識することができない。そして、六道に再生するプロセスに入ってしまうのである。

それに対して、幸運に恵まれ、生きている間に「心の本性」やその中に内蔵されている光を体験し、深めることができれば、「土台の光明」や「土台の顕現」の体験が現れてきたとき、認識することができる。存在の基底状態にとどまったまま、そこにみずからの心を溶けこませるのである。

瞑想の修行をする人は稀だ。たとえば、修行の道に入っても、生きている間に、心を完全に浄化し、作り変えることは、なかなかむづかしい。でも、かりに修行を完成することができなかったとしても、死のとき、「土台の光明」の境地にとどまることができれば、ブッダになることができるのだと、伝統は語るのである。

トゥクタム

この「土台の光明」にとどまっていることを示すしるしの1つが、トゥクタム（Tib. thugs dam）だ³。この言葉は、もともと「真実の心」、あるいは「聖なる心」という意味を持っている。だが、死の文脈では、もっと別のことを指している。生きている間に、十分に「心の本性」に慣れ親しみ、三昧を持続することができるようになったなら、「土台の光明」があらわれてきたとき、それをあるがままに認識し、その状態にとどまることができる。その間、呼吸も心臓もとまり、しかし瞑想の姿勢は保たれたままだ。それがトゥクタムだ。

心臓の周囲にはかすかな熱がのこっている。死後硬直も、体液の流出もおこらない。この状態が、数日、人によっては数週間つづくのであ

る。終わると、瞑想の姿勢はくずれ、体液の流出がおこる。チベットやネパール、インド、そしてチベット人ラマたちが定住するようになったヨーロッパ、アメリカの各地で、トックタムは目撃されてきた。

故フランシスコ・ヴァレラやリチャード・デーヴィッドソンといった、現代の「瞑想的脳科学」(contemplative neuroscience)を牽引する脳科学者たち——彼らは、「精神と生命研究所」(Mind&Life Institute)を核とした活動を続けてきた——は、数十年にわたって、みずから瞑想を実践するとともに、この「トックタム」の実例を身近に見てきた。そして、何とか科学的に計測できないかと、考えてきたのである。

現代科学に深い関心を抱き、長年対話の努力を続けてきたダライ・ラマの協力によって、最初の計測が行われたのは、2008年の秋のことだった。南インドの大僧院で、すぐれた学殖と深々とした瞑想体験で知られる僧院長が亡くなり、18日間のトックタムに入った。計測機械をもった医師たちがたどりついたのは、10日目のことだった。それから、瞑想の姿勢がくずれるまでの間、計測はつづいた。数カ月後、2人目の計測が行われた(図4)。

その結果について、リチャードソンたちは分析中で、詳細はまだ公表されていない。けれども、いずれのケースについても、5つのことが、共通に明らかになっている。まず1番めに、計測が行われているあいだじゅう、瞑想のポーズは維持され、体液の流出も、死後硬直も起こらなかった。2番めに、そのあいだ心臓は停止していた。3番めに、呼吸もなかった。4番めに、脳波も、1例についてごく一瞬徐波が検出されただけで、それ以外はフラットだった。5番めに、血色は保たれたままで、しかも体温もほぼ一定だったのである。

このトックタムを、現在の医学に



図4 トックタム計測の最初の被験者となったガンデン・ティパ・リンポチェ

よって説明することは、とてもむづかしい(エネルギーの観点からは、長期仮死状態や人工冬眠の研究が、そのヒントとなるかもしれない)。

科学は、「例外的事象」の研究をつうじて、飛躍的に発展する。トックタムの研究は、意識は脳活動から「創発する」(ヴァレラ)、あるいは「現象変換」による(エーデルマン)と考える、現在の脳科学の了解や、医学の形を大きく変えることになるかもしれない。

いのちとこころ

ペマは、今でも、ネパールのどこかで修行を続けている。その背景にある後期密教の意識—生命論によれば、いのちとこころの関係は、こんなふうに表現されることになるだろう。

「生きている間、私たちの心は、身体の中に住まい、その身体は環境との深い相互依存の関係の中にある。そして、心で起こってくるさまざまな現象は、全身に広がる脈管のネットワークを循環する風——それは光でもある——の運動にかかわっている。だから、それらの関係について、調べたり、分析することは

きる。けれども、それはただ、大いなる海の表面にあらわれるさざ波の形について、調べているのにすぎない。それによって海そのものを理解することはできない。心の本体は、いのちを超えている」

注

- 1 Padma dkarpo, Chos drug bsdud pa'i zin bris, Collected Works of Kun mkhyen Padma dkarpo, Kargyud Sungrab Namso Khang, 1973-1974, vol.22, pp.265-301. 原著17世紀。
- 2 この「微細身」の理論と現代の神経学モデルの間にある共通点については、おおまかに論じたことがある。永沢哲『瞑想する脳科学』(講談社、2011年)第8章。なお、「意識の転移」については、計測が行われたことがある。
- 3 デーヴィッドソンたちによるトックタムの計測については、永沢哲、前掲書、第8章。

創造における言語・身体・記憶への断章 ——未完の記譜／別様の行為を誘発する装置

高橋 悟 (京都市立芸術大学大学院構想設計・メディアアート領域教授)
Satoru TAKAHASHI



1958年、京都生まれ。1988年、イェール大学大学院美術修士課程修了後、アート制作のかたわらNHKニューヨーク支部に勤務。1997年～2001年、カーネギーメロン大学美術学部客員助教授、2001年～2008年、ミシガン大学美術学部准教授。2008年帰国、現在は京都市立芸術大学美術学部構想設計・メディアアート領域教授を務めながら、アーティストとして活動している。代表作にLto R/Double Douchなど。

『門』

S (宗助)「近来の近の字はどう書いたっけね」

Y (御米)「近江のおうの字じゃなくて」

S「その近江のおうの字がわからないんだ」

Y「こうでしょう」

S「やっぱりそうか」

Y「本当に良いお天気だわね」

S「どうも字というものは不思議だよ」

Y「なぜ」

S「なぜって、いくら容易い字でも、こりゃ変だと思って疑り出すと分からなくなる。この間も今日の今の字で大変迷った。紙の上へちゃんと書いて見て、じっと眺めていると、なんだか違ったような気がする。しま

いには見れば見るほど今らしくなくなってくる。——お前そんな事を経験した事はないかい」

Y「まさか」

S「おれだけかな」

小説『門』の冒頭部分、縁側に横になり思いにふける宗助と裁縫をしている御米との会話で、夏目漱石は文字から意味が剥落し、見知らぬ物として視界に浮上する感覚について記述している。文字を構成する要素の結び付きがゆるみ、統合され形を持ったイメージが解体する感覚。文字だけでなく、ヒトの顔、見馴れたはずの物や風景の見えかたが、ふいに異なった相貌をおびる背景には、人間の知覚・感情と行動の回路の解離があるように思われる。小説の中で、宗助は、過酷な過去の記憶により、社会との行動の回路を絶たれた傍観者として位置付けられている。知覚が、もはや、「行動への回路」へと結び付けられなくなったとき、「別

様な知覚」、いままでは、見えてこなかった世界が、降りかかってくる。

未完の記譜

一般に、記譜法とは、楽譜、舞踊譜、図面など、行為の記録と再生の指示を行うものとされる。しかし、厳密なスコアを有したものでなく、広く、運動を起こす流動的な装置として、記譜を捉え直すならば、道具、公園、遊具、建築物、庭、そして芸術作品それ自身も、創造的な行為を誘発する「未完の記譜」と考える。これは、ひろく日常的な反応・動作を喚起する装置という意味ではなく、現実的な行為、運動図式がいったん宙づりにされる状況、見馴れた物・事が多様なフルマイの可能性へと開かれる事態をさす。小説や音楽の楽譜に代表されるように、記譜を書く主体と、それを読み・再生する主体は、2つの異なった位相、時間軸に属する。2つの異なった経験



図1 作品 Dumping Sight / Land Scope 1994年 ニューヨーク州立大学美術館

を同時に引き受けるとどうなるか。そもそも可能なことであるのか。創造的経験における、過剰な感覚・記憶・解釈の中では、ヒトの知覚・感情と行動の回路が解離し、行動を支える地平と身体感覚が分離する中で、あたかも「他者のごとく」自身の行動が引き起こされる。「未完の記譜」への考察は、従来の個人・表現・受容者を最小単位の前提とした芸術論、ならびに、美術・音楽・文学・建築などジャンル論とは異なったモデルによる制作・研究へと我々を導く可能性がある。

アーカイブと美術館

第2次世界大戦中にナチスの侵攻を受けつつあったソビエト・エルミタージュ美術館では、貴重なコレクションを破壊と略奪から守るために、密かに収蔵品の移動を行っていた。膨大なコレクションを分類・梱包して運び出した後に美術館に残されたもの、それは観るべき対象を取り去られたむき出しの壁、それぞれの場所に作品が掛けられていたという人々の記憶のみ。この美術館はコレクションがなくなった後も閉館せず、館内ツアーというものを続けていた。一人の学芸員がそれぞれの作品が掛けられていた壁の前で立ち止まり、詳細な解説を続けていく中で、言葉と記憶からなる想像の美術館の中へ鑑賞者たちは入っていくようになる。ここでは、美術館はある空間・場所、あるいはトポスにイメージを関係づける手法、想像の共同体としての国家・国民や、集合記憶に基づく物語と場所の形成に関わる「記憶術」としての美術館というモデルに関わっている。

記憶術

ロシアの神経科学者ルリヤは、シーと呼ばれる1人の記憶術者を被験者とした30年にわたる研究の手記

を残している。ルリヤは、シーの驚くべき記憶力に関して、言葉や数字に色、音、イメージが結びつく共感覚について述べている。また、複雑な内容を記憶する場合は、古来の記憶術のように、見知った街路に記憶すべき項目を順次配置しておく、必要な時は、その中を歩きまわることによって自由に取り出すという方法をとっていた。しかし、シーの場合、常に、記憶・感性・想像力が現実の知覚を容れさせる過剰なものが背後にある。「私が再認するのは、単に像によるのではなく、その像によって生じる全体的な感覚の複合によっています。語は、ひとりでの思い出されるのです。私は、手に、何か油のようなものが滑っていくことを感じ、その全体の中から、微細な点、しかも非常に軽い点が、左手を軽くくすぐります」。さらに、彼は、想像を介して身体の過程、脈拍や体温を変化させることもできた。

一般に、我々は、外界に対応した創造的な行為を生み出すイメージ作用については理解しているが、過剰な記憶と感受性を持ったシーの場合は、イメージの活動が外界に向けられずに、行為を代行し、現実的な行動を不要のものとしてしまう。そのため、彼は社会の現実の場では、適正な行動をとることに困難を生じ、仕事を転々とし、最後には記憶術師となったのだが、自己の人生において、「ここではない別のどこかの場所」に所属した、「傍観者」と感じていた。

アルツハイマー

ベルクソンは、「物質と記憶」で、自分の住んでいた町の中を想起して歩きまわることができるにもかかわらず、実際の場所

にゆくと、初めて訪れた場所のように迷ってしまう患者について語っている。この場合、現実の知覚と記憶を関係づけることに障害があると考えられる。認知症の場合には、これとは少し様相が異なり、病院など新しい環境では方向を失い徘徊状態になる人が、住み慣れた家に戻ると、別人のように自由に行動し、料理をすることまで可能となった事例も紹介されている。ここでは、住み慣れた環境自身が、行動を誘発する情報として身体に組み込まれているのではないか。図2は、グループホームで療養されている認知症の男性Kさんに、かつて住んでいた自宅の見取り図を描いていただいたもので、震える手で、何度も描きなおして書かれたものである。

図3は、Kさんに描いていただいた自宅周辺の地図。近隣の数件の家とバス道以外の部分は、空白の場として残されたままである。同様の地図を認知症の女性の方に描いていただいたが、そこには、近隣の住民の氏名に加え、八百屋、パン屋、薬屋、パーマ屋など生活に関わる情報がびっしりと書き込まれていた。

運動図式と記憶に関わる制作・研究の一環として、筆者は、2002年より、ミシガン大学で、医学部と共同で研究・制作をつづけていたが、以下の3つの点に興味をもった。第1に、認知症患者の多くが、近い過去の記憶を想起できないにもかかわらず

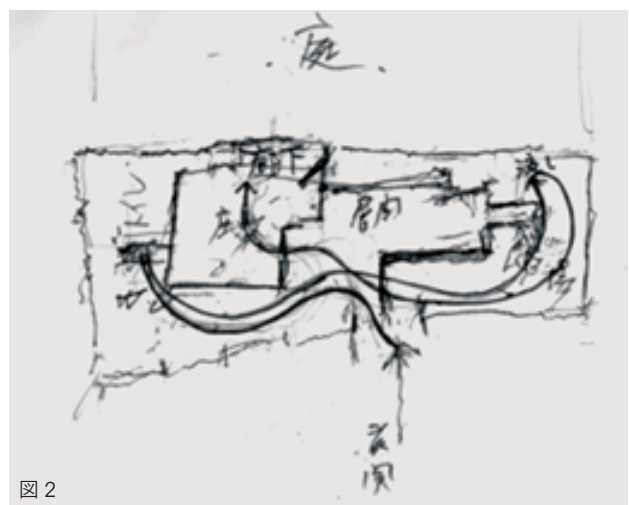


図2

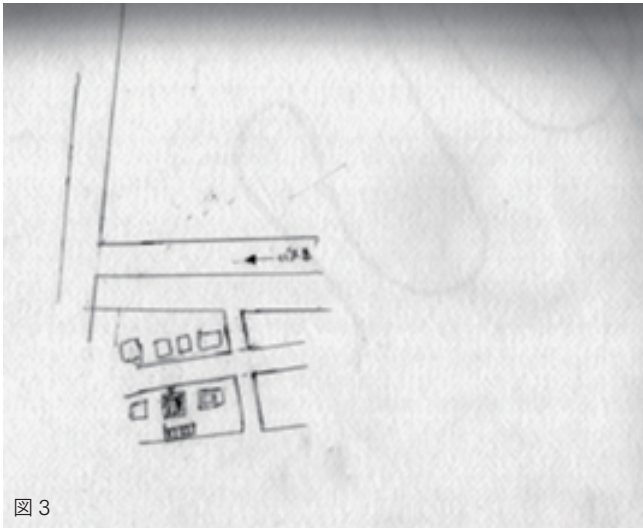


図3

仮構機能

微小重力下の宇宙船内では、前庭情報や体性情報が欠けており、そのため、「手がかり」となる床・自己の身体が絶えず相対化されることにな

り、空間知覚に葛藤が生じる。逆に、例えば、ドアの取っ手、壁面の突起など、仮の手がかりが、とりあえずの「参照軸：レファレンス軸」して成立した瞬間に、そこを起点に空間が構造化されるという報告もされている。このような空間知覚の形成は、志向性・意識を前提とした「自己一定位反応」という言葉で説明される。しかし、私見では、経験における動的なプロセスや、創造性に関わる受動的で偏在的な経験を捉えるには不十分である。ベルクソンは、底のないエレベーターに自動的に乗ろうとした人物が、背後から見知らぬ他者に捕まれ一命を取り留めた事態について「仮構機能」という語を当てている。「背後の他者」は、現実に存在した人物ではなく、事態を察知した瞬間に作り上げられた架空の人物である。文学の世界だけでなく、知覚・感覚の世界にも同様に生じる「仮構機能」は、創造のプロセスにおける1つの原動力と考え得る。美術家の岡崎乾二郎氏は「1つの文章を書くには、まずその文を統御するところの主語を立ち上げなければならない。この主語は、つねに仮設物であり、創造的にとりあえず、文の中に立ち上げられるものである。運動をするためにも、同様に、この主語としてのイメージを立ち上げなければならない、個別の動作を連続した動作へと統御してゆくものは、このイメージである」と述べている。

ず、幼いころの記憶を呼び戻すことができること。第2に、記憶に重大な困難が出てくる前段階として、道に迷うなど、空間把握に問題が出てくること。第3に、道具・楽器などの特定の動作や、住み慣れた環境などが、特定の情動を伴う記憶を呼び覚ますこと。これら3点の関係から、行為・運動を誘発することで、特定の情動を伴った記憶を引き出す装置の可能性をさぐった。



図4 作品 Trans-Acting/二重軸回転装置 2010年 京都国立近代美術館

ダンス・ステップ

健常者を対象として、自分の住んでいた家を想起し、その中を歩きまわる経路図を作成していただいた(図4参照)。経路の描きかたはそれぞれ異なり、描いた本人以外からは、読み取ることができない手がかりが、描かれている。これらの経路図を回転し、直径8mの揺れる回転ステージの上に大きく投射し、辿りながら歩くという実験作業を行って見た。ここでは、現実知覚による身体行為と想像イメージとの重ね合わせとの調停が行われ、「覚醒した時間」と「自己へ没入した時間」という2つの異なった時間軸に身を置くことが生じる。

分解写真

「ドガ・ダンスデッサン」の中で、ポール・ヴァレリーは、エドワード・マイブリッジの分解写真について述

べている。知覚の再組織化と分散に関わるそれらの写真は、人間の眼、知覚というものが、生のままの非連続的な与件を修正し、子供のころから習得した判断を導入して時間・空間・運動という名前でもまとめている変形様式に捉えられているという事実、逆にいうと、知覚を時間・空間という安定した座標から引き剥がされたもの、志向性をもった知覚・自己というストーリーをこえでるものとして理解させることになる。

体性感覚・前庭感覚と視覚情報との間に葛藤を引き起こすものとして2軸で波打つようにゆれながら回転するステージを作成した。重量に抵抗する形で、動作を組み立てる運動図式を身体にたたき込んでいるバレダンサーは、外見からは、身体・重心のブレとの葛藤による分散した動きを見て取ることはできなかった。しかし、実験撮影のあとの円盤上には、無数の傷、足の動きの痕跡が、切れ切れの直線や、同心円がずれながら動く曲線として、ドローイング

のように、あるいは、舞踊譜のように、残されていた(図5参照)。

歩行視—— Now Here /No Where

緩やかに変化する歩行のリズムに、身体をあずけながら風景を歩いている時、ふっと細部に一瞬、眼が奪われ、空白の時間を感じることもある。再び続けられる歩行の中にも、その記憶はどこに残り、別の視点から自己のいた場を眺めると、視線がそちらのほうへと引き寄せられ、身体と視覚の関係が、時間・空間が、不思議な矛盾した状態になり、さらに次なる歩行へと歩み出す

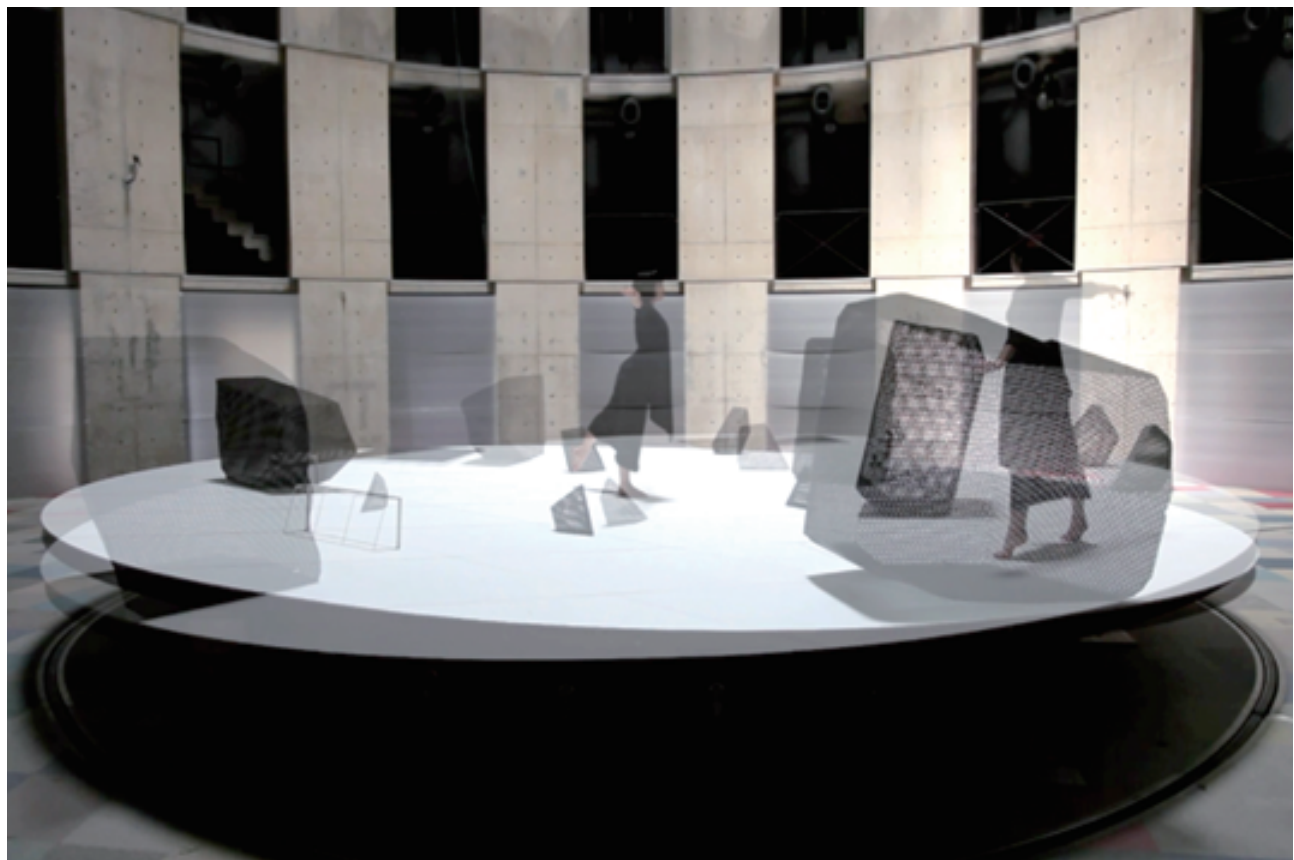


図5 公開実験「未完の記譜法」 2012年 京都市立芸術大学大学会館ホール



ことになる。このような経験についてとりあえず「歩行視」という言葉をあててみる。英語表記の可能性としては、「sight-seeing /site-walking」という言葉が考えられる。sight (視覚)、site (場所)、seeing (視つつある)、walking (歩きつつある) というその4つの組み合わせで構造化され、交差点の中心に歩行視を置いた作図ができる。これを表の面として、裏面には、「いま」「かつて」「そこ」「ここ」という4つの語を配置し、中心に「いまここにあってどこにもない」「now-here」と「no-where」という時空間がトポロジカルに繋がる作図を対応させる。この2つの面の関係から、視覚・身体・歩行・場所・記憶

の特異な関係を表すありようを示すことができる。

1973年9月11日火曜、サンチアゴ(チリ)でアメリカ政府の指導の下に、ピノシェ軍事政権によるクーデターがおきた。これを記憶するため「9月11日通り」という名称の街路が作られた。作品「Now here/No Where: Vale of Paradise」では、2001年9月11日火曜に起こった米国の同時多発テロと関連させるという視点から、メビウスの帯状の構造体と映像を組み合わせ、歴史・記憶・場が、トポロジカルにリンクする経験の創出を試みた(図6参照)。

哲学者のジル・ドゥルーズは、映画論で、災害や戦争など、現実に対応するには、個人の能力を超えた状況の中では、人間は、行動・知覚・感情が解離して、ばらばらになり、まったく新しい未知の時間経験が立ち現れ、純粋な視覚的経験と純粋な聴覚経験が結びつくことなく並行線の状態で流れの中に没入する傍観者とな

ることを述べている。本論考の導入『門』でも述べたように、知覚が、もはや、「行動への回路」へと結び付けられなくなったとき、我々は、現在の行動へと向けられた「知覚」、潜在的な「記憶」という2つの位相の「間」で、いまここにありつつ、どこでもない場所に漂うことになり、そこには、「別様な世界」、いままでは、見えてこなかった世界が、降りかかってくる。冒頭の『門』での宗助の経験にも関わるこのような経験は、ある意味で、我々を予見不能な創造に立ち合わせる事件といえよう。

図7は大阪市中央公会堂の天井画を2軸でゆれながら回転する色鏡にうつしこみ、観客に身体が浮遊する感覚を起こさせる装置。「見下ろす」姿勢からオレンジ色の鏡の反映をとおして「見上げる」ことや、「自己の鏡像」と「ドーム型の天井画の人物」の揺れの相互作用で、視覚と前庭・体性感覚の関係の齟齬と、定位するイメージの形成過程を考察する試みである。



図6 作品「Now here/No Where: Vale of Paradise」 2006年 チリ・サンチアゴ(倉智敬子との共同プロジェクト)



図7 「Now here/No Where-ふろいとといとまき」 2013年 大阪市中央公会堂