

## 第13回科学隣接領域研究会 (2020.7.29)

### 科学と芸術 – その3 –

「マンダラ:視覚化された最高真理」

「歩行について:境界例からのライブ・アート (生の芸術) 考」



## 第13回科学隣接領域研究会について

日時：2020年7月29日（水）10：15～13：15（Web会議：Google Meet 使用）

### 参加者（敬称略）

科学隣接領域研究会	リーダー	金子 務（大阪府立大学 名誉教授）
	サブリーダー	酒井 邦嘉（東京大学大学院総合文化研究科 教授）
	メンバー	安藤 礼二（多摩美術大学美術学部 教授）
	〃	岡本 拓司（東京大学大学院総合文化研究科 教授）
	〃	外山 紀久子（埼玉大学大学院人文社会科学研究科 教授）
	〃	正木 晃（元慶應義塾大学文学部 非常勤講師）
	〃	前田 富士男（慶應義塾大学 名誉教授）
	新メンバー	梅干野 晁（東京工業大学 名誉教授/放送大学 客員教授）
外部聴講者		3名
事務局	会長	高橋 正征
	常務理事	石倉 康弘
	業務部マネージャー	浅倉 陽子
	〃 スタッフ	堀籠 美枝子

### 資料

- ・正木先生資料「マンダラ:視覚化された最高真理」資料、画像集
- ・外山先生資料「歩行について:境界例からのライブ・アート（生の芸術）考」レジュメ、資料
- ・事務局資料 次第、「科学と芸術」研究会メンバー一覧

### 内容

#### ・高橋会長のご挨拶

自己紹介などの後、今回初めてのオンライン開催に際し、良い面を活かして充実した研究会にしてほしいとお話されました。また、研究会に2つのお願いをしました。

- ①できれば研究会でニューワールドを目指すきっかけを出していただけるとありがたい。
- ②研究会で専門的な議論をするのは素晴らしいが、シンポジウムや出版は一般の人たちが対象なので、中学生でも分かるような表現で研究成果を伝えていただきたい。専門分野がばやけるかもしれないが、専門性の正しさを伝えるより、考え方を伝える方が大切なので心掛けていただきたい。

#### ・金子先生のご挨拶（梅干野先生のご紹介）

出席者に謝辞を述べられた後、今回初めて研究会に参加される梅干野晁先生に一言ご挨拶いただきました。

#### ・正木先生と外山先生のご講義と質疑応答

第3回目となる「科学と芸術」研究会では、研究会メンバーの正木先生（元慶應義塾大学文学部 非常勤講師）と外山先生（埼玉大学大学院人文社会科学研究科 教授）が「身体知」に関するそれぞれのご専門分野のご講義をされました。

前半は、ご専門が宗教学の正木先生が「マンダラ:視覚化された最高真理」という題でご講義されました。

マンダラは、密教で最高真理を伝えるために視覚化したものです。通常の絵画とは一線を画しており、原則として具象性はなく、幾何学的な構成が主となります。仏教の最高真理は「法則性」や「因果律」であるということから考えると

※無断転載・複写はご遠慮ください。

「科学」との整合性がつきやすく、またマンダラが中国から日本に持ち込まれて芸術化して「アート」の世界に近づいてきている点から「科学と芸術」というテーマで取り上げられました。マンダラの構造、時代や場所ごとの変化、マンダラ塗り絵、他宗教での類似例など、たくさんの写真や図をご提示されながらご講義をされました。

後半は、ご専門が美学、芸術学（舞踊論、現代アート）の外山先生が「歩行について：境界例からのライブ・アート（生の芸術）考」という題でご講義されました。

身体を表現媒体とする芸術に共通する基盤である（二足）歩行および直立姿勢に注目され、様々な例から先端科学の身体論・生命論・宇宙論の一端と交差する可能性を考察されながら、科学と芸術の位置づけ、両者の近代以降の関係性を考えるきっかけとなるご講義をされました。

**（※1 正木先生の講義の口述、※2 外山先生の講義の口述がございますので、次頁以降をご覧ください。）**

・研究会メンバーからの質疑応答・感想等

**（※3 メンバーの先生方のご意見・ご感想を 25 頁以降で公開しております。）**

・事務連絡（後日メールにて連絡）

(1) 今後の研究会等について

新型コロナ感染症の感染リスクを考慮して、今後の研究会についても、Web で開催する方針。  
研究会後、セミナー、出版を企画予定。

(2) 『科学と倫理』出版について

今年冬頃、中央公論新社から出版予定。原稿提出締め切りをお願い。

(3) 研究会感想提出について

第 13 回研究会のご意見・感想を 400 文字程度（8/10（月）まで）。後日 Web サイト公開予定。

(4) 研究会文字起こしについて

第 13 回研究会の文字起こし修正ご協力をお願い。

(5) 「新型コロナウイルス感染症を考える」コラムについて

Web サイトにて掲載中。（正木先生、岡本先生、外山先生、酒井先生、金子先生）

以上

### ※ 1 「マンダラ:視覚化された最高真理」

正木 晃

#### マンダラの起源

「マンダラ」という言葉はお聞きになったことがあると思います。また、実際にご覧になったこともあると思います。「マンダラ」は、広い意味では「仏画」のジャンルに入りますが、通常の仏画が本尊だけ、あるいは本尊と脇侍というように、一体もしくはせいぜい数体くらいの尊格が描かれているのに対し、マンダラは複数どころか膨大な数の尊格が描かれています。ちなみに、マンダラの宝庫、チベット仏教では、ふつうの仏画は「タンカ」と呼ばれ、「マンダラ」とは区別されます。

マンダラは、密教と呼ばれるタイプの仏教が創造しました。密教は、インド仏教の流れの中で最後に登場した仏教であり、インド大乘仏教の最終形態にほかなりません。

日本では、真言宗や天台仏教の一部が密教です。ただし、浄土真宗の東西本願寺系統をのぞけば、ほとんどすべて宗派の中に、決して語ろうとはしませんが、密教的な要素が潜んでいます。たとえば、曹洞宗や臨済宗のお葬式にまいりますと、僧侶の方が「ナムカラタンノー、トラヤーヤー……」という、耳慣れない言葉を唱えるのを聞くことがあります。これはサンスクリット（梵語）でつづられた「大悲円満無礙神呪」という、観音菩薩の霊験あらたかとされる呪文で、密教から借用してきたものです。

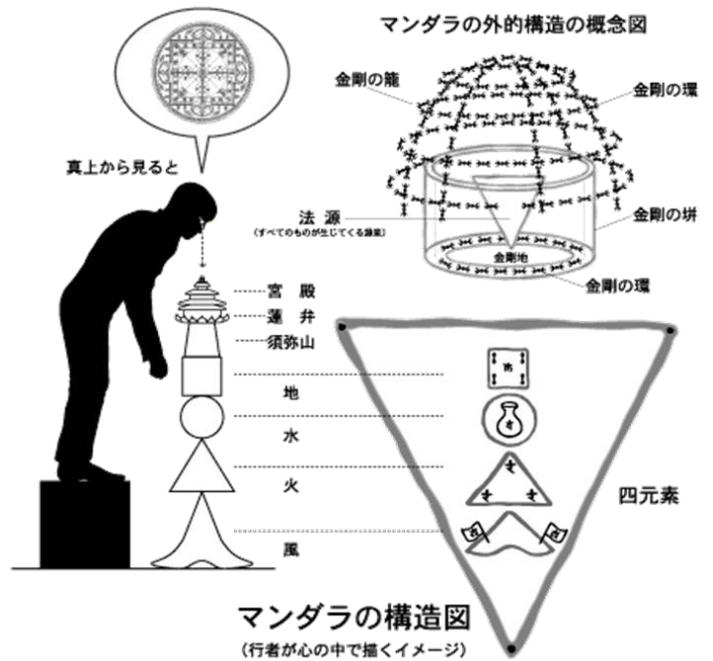
そもそも密教がなぜ生まれたか、というと、密教も仏教ですから、開祖のゴータマ・ブッダが悟りに到達をしたというのが原点になります。じつはとても困ったことに、ゴータマ・ブッダは、悟りとは何かについて、まったく語らなかつたのです。では、何を語ったかという、悟りに至る方法（道）について、語ったのです。つまり、結論を語らずに、方法論だけを語ったのです。しかし、悟りという結論を知りたいというのが、人情です。そこで、仏教の歴史は、悟りとは一体何かをめぐり、ああた、こうだをずっと繰り返したというか、試行錯誤を繰り返してきた歴史にほかなりません。

要するに、ブッダ自身が悟りとは何か、真理とは何かを語らなかつたために、仏教では、真理は言葉では表現できず、心と体の両方で体得するものであるとみなされてきました。これは今でも変わりません。

ところが、インドで 6～7 世紀くらいに、最後発の仏教として登場した密教は、それまでとはまったく次元の異なる発想にたどりつきました。言葉では表現できなくても、図像であれば悟りや真理を表現できるのではないかと考えたのです。すなわち、真理の視覚化です。

特にシンボル（象徴）を操作することによって、真理そのものを伝達できるのではないかと発想に立ち至り、その結果として生まれたのがマンダラだったのでした。

この件については、日本密教の祖となった空海の言葉が、最も的確に言い当てています。「密蔵は深玄<sup>かんぼく</sup>にして翰墨<sup>の</sup>に載せ難し。更に図画を仮りて悟らざるに開示す（密教の教えは深く神秘的なために、文字では伝えがたい。そこで図像をもちいて、



図：マンダラのご概念図（正木先生ご提供）

理解できない人の眼を開くのだ)『<sup>しょうらいもくろく</sup>請来目録』。

## 視覚上の特徴

マンダラの視覚上の特徴は、以下の四つです。

- ①強い対称性
- ②基本的に円形
- ③閉鎖系
- ④幾何学的な形態

まず最初の特徴は、強い対称性に求められます。上下左右のどちらにも、対称的な図形です。あえて上下と左右を比べると、左右の対称性のほうが重視され、上下の対称性はやや軽視される傾向がみとめられます。いずれにしても、対称性をはずしたマンダラはありえません。

つぎに、マンダラならではの視覚上の特徴は「円形」もしくは「正方形」です。マンダラが「円い」ことは、マンダラの意識の一つに「輪円具足(りんねんぐそく)」、つまり「円形で、なにひとつ欠けていないもの」がある事実からも、よくわかります。円形か「正方形」であれば、おのずから対称性は確保されますから、マンダラの宝庫とされるチベットの場合、完成度の高いマンダラは必ず円形か正方形です。

第三の特徴は閉鎖系です。ようするに、マンダラは閉じられた世界もしくは空間という意味です。その証拠に、完成度の高いマンダラの、いちばん外側のところに目を凝らすと、そこにはダイヤモンドでつくられたバリアが描かれています。ダイヤモンドはこの世でもっとも硬い物質ですから、マンダラの内部と外部は完全に遮断されていることとなります。これは、内部の聖なる領域に、外部から邪悪な存在が侵入してこないようにしていることを意味します。

以上の特徴をならべると、全体の形態は必然的に幾何学的になります。いいかえると、きわめて整合性の高い図形にならざるをえません。イメージ的には万華鏡をのぞいたときに見えるような世界です。また、自然物がそのままのすがたで描かれることもありません。マンダラというと、有象無象、人工的なものも自然のものも、いろいろなものがごちゃ混ぜに入っていると考える方がときどきありますが、それはまったくの誤解です。

もっとも、なにごとにも例外がありますので、その点は注意が必要です。四つの特徴のうち、いずれかを欠くマンダラもありません。特に日本で制作されたマンダラに、その傾向が顕著です。日本ではなんでも原理原則から逸脱して、ゆるくなる傾向があります。マンダラもその例に漏れません。

さらに、強い対称性も円形も正方形も閉鎖系も幾何学的な形態も、まとめて無視してしまうマンダラすらあります。そうになると、マンダラとよべるのかどうか、はなはだ問題ですが、昔からマンダラとよばれてきた歴史があるので、やはりマンダラのジャンルに入れるしかありません。そういうタイプのマンダラも、じつはおおむね日本産なのです。

のちほど論じますが、そのなかでも、「宮曼荼羅」とよばれるタイプのマンダラは、マンダラの特徴をほとんどそなえていません。その構図は極端に縦長になり、左右の対称性もほぼ完全に無視されています。おまけに、自然が堂々と描かれています。

このタイプのマンダラは、神仏混淆が生みの親です。神仏混淆とは、日本の神々は、インドの仏菩薩が日本の事情に合わせて、姿を変えてあらわれたものだともみなす考え方で、かつては神仏習合と言われましたが、最近では神仏習合という表現は実情を正しく表現していないとみなされ、神仏混淆という表現が使われています。

このように、なぜ、日本のマンダラでは原理原則が貫かれないのか、これは考えるに十分あたいる問題なので、のちほど論じたいとおもいます。

## マンダラの三つの使い方

※無断転載・複写はご遠慮ください。

原初のマンダラは、実物が残されていないので、古い文献などから類推するしかありません。おそらく、簡単な仏壇のような形態で、用が済めば、折りたたんで持ち運べたのではないかと考えられています[画集①]。

完成された段階のマンダラの基本的な構造は、世界あるいは宇宙を真上から見下ろした形態といえます(図)。したがって、平面図という形をとります。後世になると、平面図を立体化する動きも出てきますが、原則として、平面図だと考えていただいていたと思います。

では、マンダラを使って、何をしていたのか。これも時代とともに変化しましたが、おおむね以下の三つにまとめられます。

- ① 悟りあるいは真理に至るための用具
- ② 聖なる場の創出・確保
- ③ 邪悪な存在の侵入を阻止する結界

## マンダラ瞑想

では、①について、7世紀くらいにインド密教で創造され、空海以来、日本でも伝承されてきた金剛界マンダラを、例にとつて、説明します[画集②]。結論から先にいうと、自分の身体の中にマンダラを入れてしまうという瞑想をおこないます。

まず、自分の心の中に、密教の本尊である金剛界大日如来を象徴する「ア」という梵字をイメージします。最初のうちはぼんやりしていますが、だんだん瞑想が深まっていくと形がはっきりしてきます。

やがて、「ア」という梵字が、金剛杵(こんごうしよ)と呼ばれる密教法具に変容します。実際には、「変容します」ではなく、「変容させます」というべきかもしれませんが、瞑想中は自他の区別が曖昧になるので、これも正確を期せば、曖昧にさせるので、意識としては、おのずから「変容します」に近いようです。この「なる」と「させる」をめぐるメカニズムは、以下の段階でも共通します。

次に、金剛杵をどんどん拡大していきます。極限まで拡大したら、今度は逆にどんどん極小化していきます。このように、極大化と極小化を幾度となく繰り返して、金剛杵を自分の身体の中に取り込んでしまうのです。

さらに、取り込まれた金剛杵を、金剛大日如来の姿に変容させます。そしてその本尊は、実は外にいるのでもなければ、中にもいないのでもない、自分そのものであるという認識をもつに至ります。密教では、この状態こそ「梵我一如」と呼ばれる真理であり、ゴータマ・ブッダの悟りそのものとみなします。マンダラは、以上の瞑想を実践するために使われてきたと考えていただければいいと思います。

日本密教には、自分の身体の中に金剛杵をイメージするという修行法のほかに、自分自身の中に、下から地・水・火・風・空という形で積み上げた五輪塔を取り込み、その五輪塔を、金剛杵の場合と同じように、極大化と極小化を繰り返して、悟りを目指すという修行法もおこなわれていました[画集③右]。

チベット密教は、日本密教よりもさらに後発のインド密教を継承してきましたので、マンダラの使い方も複雑で、ひじょうに精緻です。

たとえば、身体中の至るところに仏菩薩や神々を付置する、つまり置いていくという修行をします[画集③左]。このような修行は、密教にとどまらず、インド型の宗教ではよく行われてきました。

随分前に、イスラム学の世界的大家として著名だった井筒俊彦先生から、私が直接うかがったところでは、イスラム神秘主義のズィクルという修行も、この方法をインドから借りたのだそうです。ズィクルはもう少し単純ですが、身体中の要所に、「アッラー・アクバル」などの聖句を叩き込み、身体そのものを聖化するという点では、共通しています。

ですから、マンダラは悟りあるいは真理に至るためのツールというかアイテムというか、とにかく特殊な用途の道具として、使われるというのが本来の姿だと思います。

## 聖なる場の創出・確保するマンダラ

- ②の聖なる場の創出、あるいは確保するためにも、マンダラは使われてきました。なぜなら、修行や儀礼を実践するにあたり、

密教では、その対象に設定された仏菩薩や神々を勧請、すなわち呼び出さなければなりません。もちろん、仏菩薩や神々は、普通の場所では呼び出せません。なぜなら、不浄な場では聖なるものは呼び出せないからです。まず、その場を浄化しなければいけないのです。

この目的でも、随分と多く、マンダラは使われてきました。現在でも、真言宗で正式の僧侶になるためには、マンダラの中に入るという儀礼を行いますが、そもそもその場が聖なる場であるからこそ、この儀礼が成立するという原則があります。

## 結界としてのマンダラ

③の結界としてのマンダラは、②から派生した使い方といえます。この使い方は、マンダラの解説書などではほとんどふれられていません。たしかに、理解していただくのが難しいので、実例をあげて、説明します。

ヒマラヤ山脈の南側に、つまりインド側に、中国と国境を接するスピティという地方があって、今もチベット仏教が信仰されています。そのスピティの中でも、最も中国との国境に近いところに、ナコという集落があります。海拔はちょうど4000Mです。一帯はムーンランドと呼ばれる荒涼たる高原が広がっていますが、不思議なことに、このナコだけは水が豊かで、緑におおわれていて、文字どおり、桃源郷です。

その集落の入り口に門があって、門の天井のところに、マンダラが描かれています【画集④】。このマンダラは、先ほど申し上げたように、聖なる場を確保するという目的の延長線上に、集落の中に邪悪な存在が侵入してこないようにするために、描かれたようです。このように、門の天井にマンダラを描いた例は、ブータンなどにも見られます。

いま申し上げたように、邪悪なものを排除するという目的で、すなわち結界として、マンダラが制作された例は、日本にもあります。

典型例は、京都の東寺講堂に、空海が彫像を配置してつくりあげた、いわゆる立体マンダラです。このマンダラは、直接的には、空海を庇護した嵯峨天皇の後継者となった仁明天皇が、幼少の頃、病弱だったので、それを何とかしたいということで制作されたといわれています。しかし、平安京の南端に、マンダラを配置して、南のほうから、いいかえれば平城京のほうから、何か悪しき存在が侵入してくるのを、防ごうとした可能性があります。ご存じのとおり、嵯峨天皇の前の天皇だった平城上皇が復位をめぐって、薬子の乱と呼ばれるクーデターを発動していますから、それを霊的な次元で防御するための装置として、立体マンダラが制作された可能性があるのです。

## さまざまなマンダラ

最初に申し上げたとおり、マンダラはインドで生まれました。ところが、インドではほんのわずかな作例しか残っていません。しかも、日本密教やチベット密教が伝来してきたような、精緻なマンダラは見当たりません。

その理由は、仏教が滅びてしまったということもありますが、もともとインドでは、おそらく地面に描いたマンダラ中でいろいろな修行や儀礼をいとなみ、その修行や儀礼が終わると消してしまっていたので、あまり残らなかった可能性もあります。

では、インドで最初に登場した頃のマンダラは、どのような形態だったのか。なにしろ、現物が残されていないので、古い文献などから推測するしかないのですが、おそらく簡単な仏壇のようなもので、しかも儀式が済めば、折りたたんで持ち運んでいたのではないかと考えられています。

完成期のマンダラは完全な対称形であり、必然的に円形もしくは正方形です。チベット密教が伝承してきたマンダラは、この原則が貫かれています。ただし、のちほどふれるとおり、日本密教のマンダラはこの原則からかなり逸脱してきた歴史があり、チベット密教では絶対にマンダラとはみなさないようなタイプの「マンダラ」も数多く制作されてきました。

また、チベット密教のマンダラには、1500もの尊格が描かれた作例もあります。ルーペを使わなければ、なにが描かれているか、わからないほどです。日本密教には、そこまで多数の尊格を描いたマンダラはありません。

ここまでのお話では、絵画としてのマンダラを紹介してきましたが、人間がたくさん集まって、文字どおり人間マンダラを構築する

こともありました。ありました、という過去形ではなく、現在もネパールの某所で、秘密裏に実践されているという報告もあります。この場合は、多重円を描くかたちで、地上に男女のペアが組まれ、天体の運行に合わせて、三日三晩、相手を替えながら、性行為を含む儀礼をいとむと経典に書かれています。

### なぜ、マンダラは消されるのか？

先ほど、マンダラは描いて消してしまうこともある、述べました。なぜかといいますと、仏教、特に大乘仏教の大原則の中に、「空（くう）」という考え方があって、この世の森羅万象は、関わりの中でのみ存在しているのであって、それぞれのものは実体ともなっていないとみなします。仏教的な用語では、「縁起」といいます。

この大原則を表現するために、マンダラを制作しても、修行や儀式が終わると、惜しげもなく、全部消してしまうのです。

20年近く前に、ネパールに亡命しているチベット密教の寺院に、わたしが個人的に依頼して、いわゆる砂マンダラを制作していただいたことがありました。朝6時半から夕方5時半くらいまで、3日間もかけて、精緻なものを作り上げましたが、儀式を済ませたら、すぐに消してしまいました【画集⑤】。

かつて日本でも、何回目かに、ドライ・ラマ猯下がおいでになったときに、制作されたマンダラがあまりにも美しいので、主催者が残してくださいと申し出たところ、にべもなく却下された話があります。マンダラは、本来は、用が済めば、消してしまうものなのです。この行為も、マンダラが真理に至るための特殊なツールあるいはアイテムであることを、如実にしめています。

ところが、ある段階から、それはもったいないというか、使い回しをしたいということが出てきたのか、固定化するようになってきました。そのおかげで、われわれは日本やチベットで、さまざまなマンダラを見ることができるのです。

### ペンコル・チューデ仏塔

中央チベットのやや西の方に、ギャンツェという町にあります。かつてはチベットで3番目に大きかった都市で、インドやネパールとの交易の中心地として、繁栄しました。

その都市に、15世紀の初め、1426年頃に、ペンコル・チューデという寺院が建立され、その境内にチベット史上最大にして最高と評価されている巨大な仏塔、すなわちペンコル・チョルテンが建設されました【画集⑥】。チョルテンとは、チベット語で仏塔を意味します。

この仏塔は構造図にあるとおり、非常に複雑な構造をしています【画集⑦】。そして、その内部に全部で75の龕室が設けられ、そこに総計すると約2万ともいわれる仏菩薩や神々の図像と彫像にくわえ、多数のマンダラが描かれています【画集⑧】。

まず目に付くのは、とても色鮮やかな点です。では、なぜ、色鮮やかかかという、瞑想修行は暗闇の中で実践されることが多いからです。現在の建築のように、ガラス窓があるはずもなく、そもそも窓は最小限しか設けられていません。しかも、通常は全部閉じています。たとえ開けたところで、窓そのものが非常に小さいので、光はろくに射しません。ですから、中はとても暗いのです。その中で、わずかな燈明を頼りに、瞑想をしますので、色鮮やかでない役に立たないのです。なお、チベットで使われてきた燈明は、ヤクというウシ科の動物の乳からつくったバターに灯心をさして、そこに火をとますのですが、ほんの小さな光しか得られません。

マンダラの場合は、地・水・火・風・空という五大元素を、黄色・黒色・赤色・白色・青色の原色を使って、象徴します。さらに、時間も、原色で象徴します。たとえば、「<sup>いつさいぎ、じょうじゆか つま</sup>一切義成就羯摩マンダラ」中心部【画集⑧】を見ると、マンダラ内部の地にあたる部分（内庭）が、4つの色で区切られているのがわかると思います。

向かって右側は緑色に塗られていますが、緑色は夜の空の色です。インド生まれの宗教色彩論では、緑色と黒色は親縁性があります。日本でも「緑の黒髪」と言うではありませんか。真上の赤色は、夕方の空の色です。左側は青色に塗られていますが、この色は明け方の空の色です。下側の黄色は、真昼の空の色です。つまり、このように塗り分けることで時間を表現してい

ます。そして、夜・朝・昼・夕のすべての時間を、マンダラが内包していることを象徴しているのです。

中心に坐すのは本尊の大日如来です。身色が白色なのは、この尊格が太陽の光になぞらえられるからです。ご存じのとおり、光の三原色を混ぜると白色になります。ですから、この白色こそ、光の本質であり根源であるとみなされ、ゆえに密教にとって最高の尊格である大日如来にふさわしい色とみなされるのです。

## 立体マンダラ

後世になると、平面図だったマンダラを、立体化しようという試みがなされます。典型例は、チベットのラサにあるポタラ宮に所蔵されている、カーラ・チャクラ（時輪仏）のマンダラ【[画集⑨](#)】です。この立体マンダラは、今から 400 年くらい前に作られました。中心に配置されるのはカーラ・チャクラと呼ばれる尊格で、その周囲を 750 とも 1,400 ともいわれる膨大な数の仏菩薩や神々が取り巻いています。

## ダライ・ラマ 14 世のマンダラ

チベット仏教の最高指導者として有名な、ダライ・ラマ 14 世のマンダラもあります【[画集⑩](#)】。このようにチベット人は、一方では従来の伝統を文字どおり墨守し、他方では非常に融通無碍に、新しい題材を取り入れて描くのがけっこう得意です。ちなみに、今から 10 年ほど前に、ダライ・ラマ 14 世ではまずいと中国が干渉し、ダライ・ラマ 13 世の顔に塗り替えられました。

## 日本のマンダラ

次は、いよいよ日本のマンダラです。ほんとうは画像をお見せしながら説明したいのですが、日本国内の所蔵されている作例に関しては、著作権の問題があって、残念ながら、画像はお見せできません。欧米の著名な美術館・博物館に関しては、パブリック・ドメインという形態で、きわめて高精度でデジタル・データ化された画像を自由に使えるようになっていますが、日本国内はこの点ですこぶる遅れています。もし、画像をぜひ見たいというのであれば、拙著で恐縮ですが、『世界で一番美しいマンダラ図鑑』（エクスナレッジ 2020）をご覧ください。

日本のマンダラの歴史は、弘法大師空海が留学先の唐から請来、つまり持ち帰った胎蔵曼荼羅と金剛界曼荼羅のセットから始まりました。じつは、空海が持ち帰ったマンダラは、帰国後、空海がさまざまな修法や儀礼に頻繁に使ったせいで、短期間で傷んでしまったようです。その後は、空海請来本を原本として、転写が繰り返されてきました。

最近の研究では、高野山に所蔵されている「血曼荼羅」が、原本に最も近いことがわかってきました。「血曼荼羅」という呼称は、平安末期に平清盛が高野山に奉納をする際、自分の血を絞って、ご本尊の大日如来の赤色の部分に塗る絵の具に加えた、という伝承に由来します。

重要な事実は、縦も横も 4 メートルほどあるという点です。要するに、巨大な画像なのです。一般に、彩色されたマンダラというと、東寺に所蔵されている伝真言院曼荼羅とか西院曼荼羅と呼ばれるマンダラが有名です。しかし、あのマンダラは、空海が持ち帰ったものとは別系統だということが明らかになっています。大きさの点でも、一辺が 2 メートル以下ですから、「血曼荼羅」の半分もなく、ずっと小規模です。

ちなみに、最近、この「血曼荼羅」を、凸版印刷と高野山金剛峯寺が提携し、「弘法大師空海請来正系本 平清盛公奉納両部大曼荼羅 想定色平成再生版曼荼羅」として、忠実に復元しました。この復元版は、現存する「血曼荼羅」が長い年月をへて色褪せているのとは対照的に、非常に鮮やかな色彩で描かれています。この鮮明さこそ、マンダラ本来の姿にほかなりません。

次に重要な事実は、「血曼荼羅」に限らず、日本のマンダラは、チベットのマンダラと違って、縦と横の比率が 1 対 1 ではなく、縦長になる傾向があるという点です。どうも中国で少し縦長になったらしいのですが、日本に来ると、さらにそれが助長され、どんどん縦に伸びてしまう傾向があります。この傾向は、先にご紹介したマンダラの視覚上の特徴と矛盾します。

## 芸術化するマンダラ—逸脱か進化か

さらに、日本では、チベットではマンダラと絶対にみなされない画像、いかえればマンダラの定義から完全に逸脱した画像までが、マンダラと呼ばれるようになったという事実があります。その典型例が、当麻曼荼羅です。当麻曼荼羅は、正しくは阿弥陀如来の極楽浄土を描いた「浄土变相図」というジャンルの画像です。ところが、平安中期あたりから、「曼荼羅」と呼ばれるようになりました。どうやら、一つの画面に、有象無象、たくさんの仏菩薩や神々が描かれていると、「曼荼羅」とみなされたようです。それに比べ、当麻曼荼羅の場合は、中央に阿弥陀如来・観音菩薩・勢至菩薩が大きく描かれ、全体の構図もいちょう左右対称になっているので、マンダラの定義に反しないことも関係した可能性があります。

その後は、時代がくだるとともに、縦長の傾向がますます加速していきました。その最終的な到達点が、「宮曼荼羅」と呼ばれるジャンルです。制作された時代は、鎌倉末期から南北朝時代をへて、室町中期頃のことです。

典型例は、比叡山の比叡大社を描いた山王宮曼荼羅、興福寺と春日大社を描いた春日曼荼羅です。特徴は、自然風景が描かれている点です。先ほど見ていただいたチベットのマンダラには、自然風景は絶対に描かれませんでした。自然は、地・水・火・風・空の五大という要素に解体され、色や形で表現されることはあっても、自然そのものを表現することは決してしなかったのです。しかし、日本ではそういう原則が破られて、自然そのものをマンダラとして描いています。

日本仏教に慣れ親しんだ者にとっては、意外かもしれませんが、インド仏教もその忠実な後継者となったチベット仏教も、救済の対象は「有情（心あるもの）」、つまり動物に限られていました。植物を含む自然は「非情（心なきもの）」とみなされて対象外でしたから、自然をマンダラの中に描くことはありえなかったのです。ところが、日本では、空海が「草木また成じょうず。いかにいいわんや有情をや（草や木すらも成仏するのである。どうして人間が成仏しないことがあろうか）」（『うんじぎ吽字義』）と提唱して以来、「草木国土悉皆成仏」あるいは「山川草木悉皆成仏」というように、自然もまた成仏するとみなされ、マンダラの中に描かれる根拠を得たのでした。

宮曼荼羅は、「宮」という文字から連想されるとおり、神信仰と深く関わっています。ご存じかと思いますが、私たちがイメージしている神社は、明治維新までほとんど存在していませんでした。具体的な例をあげれば、鎌倉の鶴岡八幡宮の正式名称は鶴岡八幡宮寺というぐあいには、寺だったのです。そして、天台密教の三井寺（園城寺）の末寺だったのです。

すなわち、神信仰も、神社も、仏教僧が主体であって、神官たちの地位は仏教僧の下だったのです。この仏と神の関係は、山王宮曼荼羅の一番上の部分を見ると、一目瞭然です。たくさんの仏菩薩と神々が上下二段に並んで描かれているのですが、仏が上で神が下です。他の宮曼荼羅でも、まったく同じです。

近代以前の宗教界では、日本の神々は、インドの仏菩薩の化身であり、日本の事情にあわせて現れたものとみなされてきました。この発想は、これまでは「神仏習合」と呼ばれてきましたが、常に仏が上で神が下だという順位からすると、良い表現とは言えません。しかも、「神仏習合」という呼称は、明治40年代に、国家神道体制が確立した頃に、初めて登場したにすぎません。そこで、専門研究者の間では「神仏混淆」と呼ぶべきではないか、という意見が出ています。

話をもとに戻しましょう。春日大社を題材とする画像に、「春日鹿曼荼羅」があります。その名のとおり、画面に中央に神鹿が描かれています。春日大社に祀られている神々は、もともとは常陸国（現在の茨城県）に鎮座していたのですが、あるとき、鹿の背中に乗って奈良に遷座をしたという伝承があります。それを絵画として描いた作例が「春日鹿曼荼羅」です。鹿の背中に

神籬ひもろぎ、すなわち神々の依り代として、榊の枝しに紙垂しでを付けたものがのせられ、そこに5体の仏菩薩という形で、春日大社の5体の神々が描かれています。

さらに、陽明文庫所蔵の「春日鹿曼荼羅」では、もはや仏菩薩という形で神々が表現されることもありません。春日山を背景

※無断転載・複写はご遠慮ください。

として、画面の下方に鹿が描かれ、その鞍上に立てられた神籬の幣が風に軽くそよいでいます。この風に軽くそよぐ幣が、神々の存在を表現しているのですが、予備知識なしに見ると、聖獣としての鹿を描いた作品としか思えません。そして、ひじょうに優れた芸術作品であることは、誰の目にも明らかですが、ここには対称性も幾何学的な構成もまったく見当たらず、どこも閉じられていません。ですから、これがマンダラとはとても思えません。しかし、日本では立派にマンダラと認識されてきたのです。

要するに、ここまでくると、もはやマンダラ本来の姿とはまったく違います。マンダラの原理や原則もどこへやら、あえていえば芸術化してしまっています。このように、日本では、マンダラが、時代とともに、マンダラ本来の、仏教の真理を象徴するという役割を放棄して、アートの世界にどんどん突入していったのです。この方向性は、日本人の宗教観や世界観と無縁ではあり得ず、どこか深いところでつながっているようです。

これを、逸脱と考えるか、それとも進化もしくは新たな展開と考えるか、悩ましい課題です。

## 聖地案内のマンダラ

日本におけるマンダラの最終到達点は、「参詣曼荼羅」です。典型例は、「那智参詣曼荼羅」です。文字どおり、熊野的那智大社を描いた曼荼羅で、室町末期から江戸時代の前期にかけて大量生産されました。このマンダラは、那智に参詣する場合の道筋や、あるいはどこで何を見たら良いのか、拜んだらいいのかということ、わかりやすく描き出した画像で、熊野比丘尼という尼さんが、折りたんで背中に担ぎ、全国を行脚しながら、「熊野において、おいで」と宣伝してまわったのです。

北アルプスの立山信仰を題材とする「立山曼荼羅」も、同じジャンルに入ります。立山一帯を阿弥陀如来の浄土とみなす信仰が流行し、立山への参詣をうながすために描かれたのです。ちなみに、中世以降になると、現実の日本の国土の中に、地獄もあれば極楽もあるという思考が盛んになってきて、地獄極楽まわりではありませんが、全国各地で、ここは地獄、ここは極楽という形で布教が行われていました。その代表格が、立山信仰だったのです。

「参詣曼荼羅」になると、画面のどこも見ても、対称性は完全に失われています。幾何学的な構成など、微塵もありません。何も知らなければ、単なる旅行案内図です。

そもそも、マンダラは本来、特別な資質を持つと認定された密教僧にしか、見るができないと規定されていました。この規定は、インドやチベットはもとより、空海が初めてマンダラを日本に持ち帰ったときも、守られていました。つまり、秘匿性がきわめて多語ったのです。先にあげた宮曼荼羅や春日鹿曼荼羅も、拝見できたのは高い地位の僧侶か、俗人では貴族に限られていました。

この規定が崩れたのは、中世末期です。そして、ついには、「参詣曼荼羅」のように、一般の人々も見るできるようになったのです。こういうことは、インドはもちろん、チベットでも起きませんでした。

わたしはチベット・ヒマラヤ界隈に、つごう 20 回もまいりましたが、一般の人々が仏菩薩を拜む姿はいくらでも見ましたものの、マンダラを拜む姿は見えていません。マンダラは、一般の人々にとって、完全に理解の外のようです。

## マンダラ塗り絵

私が長らく実践してきた「マンダラ塗り絵」について、お話します。これは、私が、主にチベットのマンダラを参考にして、自作した線画のマンダラを、早稲田大学や慶應大学の学生に、塗ってもらったものです【[画集⑩](#)】。

「マンダラ塗り絵」から何がわかるのか、という、芸術的な感性はもとより、その人の精神というか、心身の内面というか、通常は外に現れてこない内奥の領域が、映し出されるようなのです。

最も重要な発見は、まったく同じパターンを塗っているにもかかわらず、全然違ったものが出てくるという事実です。そこから類推すると、私たちは共通理解の中で生きてはいるのですが、実は世界の見方から始まって、受け取っているものが、随分違うのではないかということです。「自他」の別を理解するのに、「マンダラ塗り絵」ほど、有効なアイテムはないと私は考えています。

たとえば、**A** と **B** ですと、**A** の場合は、けっこうランダムではありますが、対称性が見てとれます。それに対し、**B** の場合は、放

射状に塗っています。同じパターンを塗ったとは、とても思えません。

**C** の場合は、境界が失われています。本来マンダラというのは、きちんと境界があります。先ほど申し上げたとおり、聖なるものと聖ではないもの、邪なるもの、汚れたものの区別をはっきりさせるのが非常に重要だからです。経典の記述によれば、マンダラは、ダイヤモンドでできたバリアと燃える炎で、厳重に守護されていて、外部からは絶対に内部に入れないシステムになっているはずなのです。

私が自作したマンダラもこの点は踏襲しているので、大概の人はこの原則を守ってくれるのですが、時として、このように外部と内部の境界を崩す人が出てきます。この人の場合はかなりアートっぽいというか、芸術的な意図でこうしたようなので問題はないのですが、心理学者の河合隼雄先生からじかにうかがったところでは、このように境界を崩してしまう人は、精神面に厄介な問題を抱えている場合があるから、気を付けたほうが良さそうです。

**D** の場合は、色がありません。非常に丁寧な塗り方をしているわけではないのです。立体化してありますので、相当時間はかかっているのですが、色がありません。

この「マンダラ塗り絵」は、精神医学的な領域、とりわけ統合失調症などで苦しんでいる人たちに適用するということが、かなり以前から行われてきました。実際に私が作ったものも、精神科の病院で使われています。

その体験から、わかってきた事実があります。病状が重いときには色が塗れないのです。少し良くなってくると、色を塗り始めますが、色数が非常に限られます。また、区画線の中にきれいに塗るのは、ある程度まで病状が良ならないと無理らしいのです。状態が良くなるにつれて色の数が増え、バランスが取れるようになります。これはかなり顕著に出てきます。

うつ傾向の人が塗ったマンダラにも、特徴が見出せます。大概は一色、それも黒っぽい感じで、相対的に色彩感に乏しい傾向があります。

個人情報の問題がありますので、公開できませんが、とても不気味な塗り方をする例もあります。しかも、とても興味深いことに、そういう不気味な塗り方をする人の中に、特別な才能をもっている人がいたりするのです。そうした事態に出会うと、創造性とは何か、考えざるを得なくなります。

## 世界のマンダラ

マンダラを考えていく上で非常に重要な事実があります。先ほどから申し上げているように、マンダラはインドで生まれた密教という宗教思想が生んだのですが、マンダラっぽいというか、マンダラによく似た画像は、世界中の至るところに見出せます。

最も有名な事例は、中世ドイツの有名な聖女、ヒルデガルト（1098-1179）です。彼女はマンダラによく似た画像をかなり数、描いています。その中の典型例が「回転する天使の輪」**[画集⑫]**といわれている作例です。ご覧のとおり、まさにマンダラそっくりです。

ネイティブ・アメリカンのナバホ族は、病気の人を癒やすために、「砂絵マンダラ」**[画集⑬]**と呼ばれる絵を描きます。すなわち、聖なる空間をつかって、そこで病人を癒やすのです。その際、東側を開けて、描きます。なぜなら、東側からは良いエネルギーが入ってくるからだそうです。

イスラム教のスーフイズム、神秘主義の中でよく使われる図像の中にも、マンダラによく似た作例があります。イスラム教は、ご存じのように、具象的な絵を描いていけない、偶像崇拝をしてはいけないので、文字だけで構成するのですが、形態としては、マンダラに非情に近いものになっています**[画集⑭]**。

結論めいたことを申し上げれば、マンダラという図形は、人間の精神のかなり深いところと関わりがあるようです。そして、それを外へ抽出するというか、出してくる機能を秘めているようです。

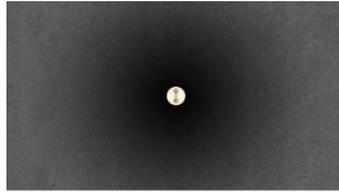
その結果、マンダラを見たり、あるいはマンダラを塗っていると、心身が落ち着くようなのです。ひょっとしたら、何かその辺りに、アートとアート以外のさまざまな要素をつなぐ道があるのかなという気がします。

画集①～⑭（講義中使用した正木先生からご提供いただいた画像です）

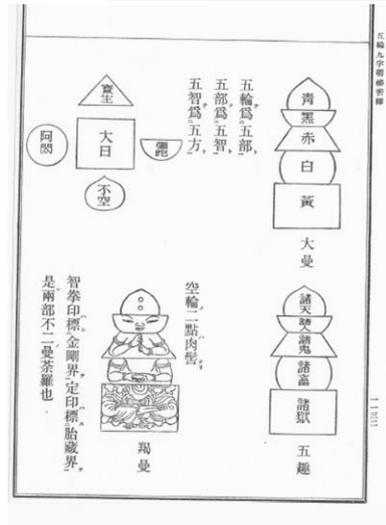
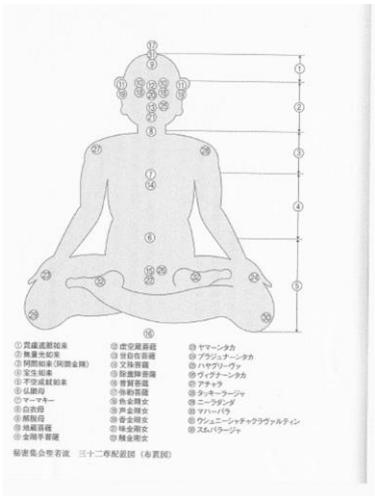
① 原初のマンダラ



② マンダラ瞑想



③ 五輪九字+身体曼荼羅



④ インド・スピティ地方・ナコ・結界門



⑤ 砂マンダラ



⑥ ペンコル・チョルテン

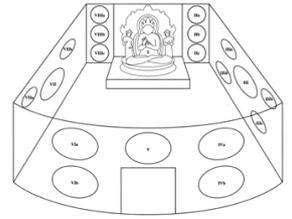
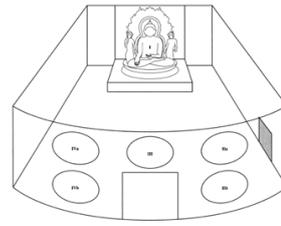
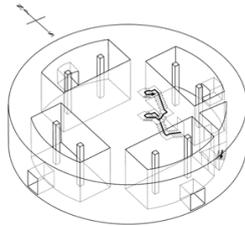
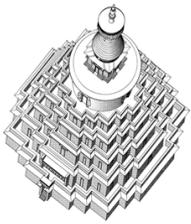
※無断転載・複写はご遠慮ください。



⑦ ペンコル・チョルテン構造概念図

第5層 南室

第5層 西室

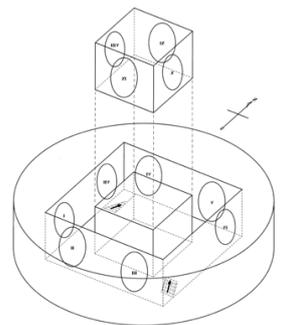
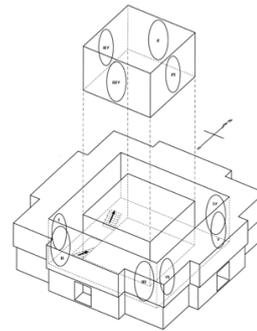
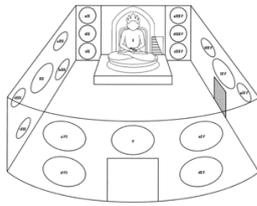
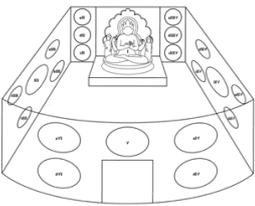


第4層

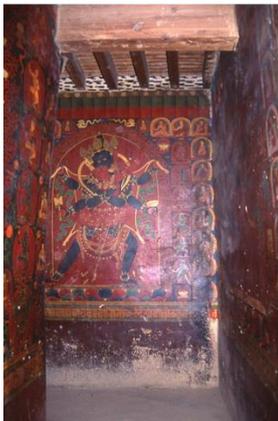
第4層

第3層 南室

第3層 西室



⑧ マンダラ



一切義成就羯摩マンダラ中心部

※無断転載・複写はご遠慮ください。

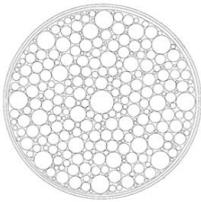
⑨カーラチャクラ立体マンダラ



⑩ダライラマ14世マンダラ



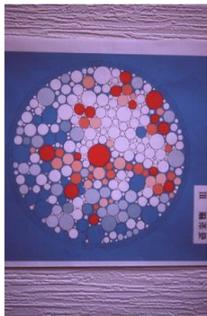
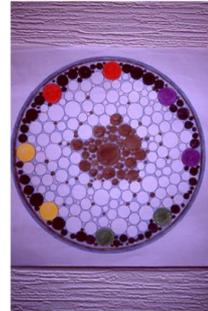
⑪マンダラ塗り絵



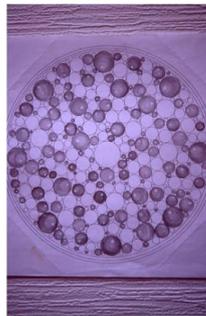
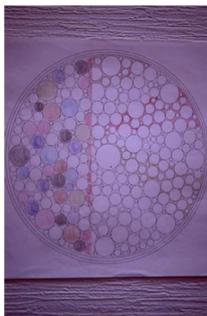
A



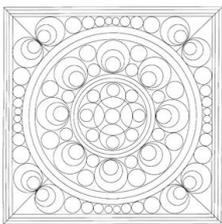
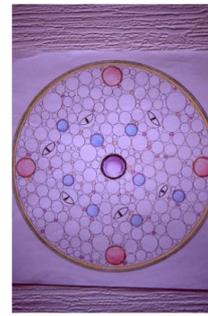
B



C



D



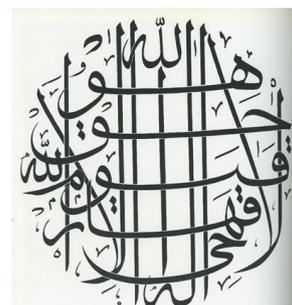
⑫ヒルデガルトのマンダラ



⑬ナバホ族の砂絵マンダラ



⑭七つの神の名



## ※2「歩行について:境界例からのライブ・アート(生の芸術)考」

埼玉大学大学院人文社会科学研究所 教授

外山 紀久子

よろしくお祈りいたします。お配りいただいたレジュメがお手元にあるかと思いますが、それに沿って話を進めたいと思います。グーグル・ミートは初めてなので、特にパワーポイントでの動画の再生など、途中でいろいろ不手際があるかもしれませんが、どうぞよろしくお願い申し上げます。

このタイトル「歩行について:境界例からのライブ・アート(生の芸術)考」ですが、レジュメの最初に記しましたように、「舞台芸術、ライブ・アートの核心部分には、共有される時空、生身の身体と身体の間での同調、共振があります」——とりわけ今はオンライン生活を強いられ、舞台芸術は危機に瀕しています。今回は特に歩行、歩くことにフォーカスしていることとありますが、歩くことは、ライブ・アートだけではない、あるいは芸術だけではない複数の領域に関わる問題です。舞台上での特異な存在感、「プレゼンス (presence)」という言葉の訳語として、存在感、現前など、場合によっては、貫禄、あるいは歌舞伎でいうジワなどの言い方もあるようですが、そのプレゼンスを巡る問題に生命論的観点からアプローチする方法を探ろうとして、まだずっと途中、という感じですが。

今画面に映していたスライド、これは後でご説明をしますが、こちら[次のスライド]はごく最近のものですが、Boys Dance Too、男の子たちだって踊るよというサイトを検索すると出てくるものです。このジャンプしている姿と、地面に足を引きずるようにして歩く姿と、足元だけ比較していただくと、違いは明らかです。

元々自分の関心としては、前にも申し上げましたが、「気」という概念、あるいはそれに類似する、プネウマ、スピリトゥス、プラーナ、ルーアツハといった概念に興味があります。もちろん気という概念、気に類する微細エネルギーは、さまざまな文脈で語られてきていて、それをきちんと定義すると言いますか、押さえること自体簡単ではありません。ただ、今日は時間的なこともあり、多分私より皆さんのほうがよくご存じだということもありまして、詳しいお話は省略しますが、[スライドの]最後のところで、「踊る身体の成立: 気(自己と世界の間を還流する微細エネルギー)を介した非意志的/非意識的な主体の状態への転換」と、分かりにくい言い方をしていますが、脱主体化、自分で自分をコントロールしない状況、ないしはできない状況でこそ、踊っているという事態が成立するのではないか——そのような、パフォーマーの身体のあり方に「気」というものが関与しているのではないかということの前から考えています。

今映っているのは、ジョン・ケージとずっと組んでいたマース・カニンガムという、数年前に亡くなったアメリカの舞踊家です。彼は、「踊ることはエネルギーの増幅というものをもちます。それは他の方法では決して出てこないもので、それに興味があるのです」ということをかなり初期の段階から言っています。他にもエネルギーに類する言葉をよく使っています。カニンガムのダンスは、一般には物語性や意味性などを排除したアブストラクトな舞踊として、彼以前のマーサ・グラハムのモダンダンスからははっきり距離を取ったものだと言われています。にも関わらず、a celebration of energy、あるいはライフ、生命というものに強く関わりがあるという評価がなされることもあります。画像に出ているのは、《オーシャン (Ocean) 》(1994) という、ジョン・ケージの遺作とされる楽譜を基に再現した音楽、野外劇場を使った大掛かりな上演です。前は、マース・カニンガム・ファンデーションのサイトに行きますと、たくさん作品を見ることができたのですが、最近はコントロールが厳しくなっているのか、一部しか見せていないようです。

足裏から大地のエネルギーが体に入ってくるという考え方は、ご存じのように、日本の場合にもいろいろございます[スライドは三番目]。「反問」という言葉からも伺えますが、大別すれば、「土地の霊、デーモン、邪悪な霊を封じ込める」という環境調整、正木先生が先ほどマンダラが浄めの作用を持っていたとおっしゃったことを思い出しますが、そういう(キヨメ、ハライ、結界形成の)機能と、「大地にこもっている魂を呼び覚ます、大地からエネルギーを汲み上げる」という機能があります[動画]。こちらはまた全然違うものですが、これも皆さんご存じかと思いますが、ニュージーランドのラグビーチーム、オール・ブラックスが試合の前にハカというものを踊りますが、朝日新聞の記事の一部を取ってきています。「カ・マテ(私は死ぬ)」、「カ・オラ(私は生きる)」、NZの

※無断転載・複写はご遠慮ください。

先住民マオリの伝統の踊り、ハカ。「踊る時の感覚を説明するのは難しい。魂が足から体の中を通るような感じがして、全身に鳥肌が立つ。」「チームメートと兄弟になり、つながる。そして自分たちが立っている土地、祖先とつながるためにやるんだ」。ハカは本当に迫力があって、これも学生さんから教えてもらったのですが、日本でもよく知られています。

こちらも本当はぜひお見せしたいのですが、最初のところだけ。《グレイテスト・ショーマン》というミュージカル、群舞の部分がとてもいいのですが、導入部分での踏みならす音とリズム。

### ＜動画の再生＞

ダンスやシアター・アートの場合はもちろんなのですが、現代アートの中にも、エネルギーという言葉を使っているケースが意外にあります。やはり詳しくはご紹介できないのですが、ヨーゼフ・ボイスの《コヨーテ：私はアメリカが好き、アメリカも私が好き》（1974）というアクション作品ですね。エネルギーの対話、ダイアログということを試みるために、ボイスがコヨーテと一緒にニューヨークのギャラリーに3日間こもって、観客は金網越しに見るといふものです。あるいは、これは1960年代後半になって、特に目立ってきたミニマル・アートといわれる傾向を批判するマイケル・フリードの論考、“Art and Objecthood”（1967）ですが、そこでこういうミニマルの作品の「プレゼンス」というものが繰り返し強調されます。一種の舞台上のプレゼンス、一種のシアトリカルな効果、演劇／劇場的な効果と言われます。およそ人間の形やフォルムからは離れているように考えられるミニマルの作品の中には、隠された生命主義、ナチュラリズムないしは自然主義、擬人化の傾向があるのだということ[ロバート・モリス、トニー・スミスなどの] 幾つかの例を挙げて主張しています。トニー・スミスは「ブネオマ的構造」という言い方や「プレゼンス」という言葉もやはり用いています。フリードは「沈黙した人間がそこにいる」のに近い効果ということ意味のことを言おうとしていたようですが、たとえばミニマルと同時期に出てきたジョージ・シーガル、生きた人間からそのまま型取りして作ったもの、これなどもまさにプレゼンスの作品の典型例かと思われまふ。

### ■ ライヴ・アート／presence（エネルギー）問題／歩行

長くなってしまいましたが、今までのところは前置きです。さて、そもそもライヴ・アートということを考えるときに、イェジイ・グロトフスキの「貧しい演劇」（1965）からの言葉を参照しますと、演劇とは何か？という問いに、映画やテレビといったメディアとは異なるものとして、「俳優と観客のあいだの、じかに知覚できる関係、生の交わりがなければ、演劇は存在しえない」という言葉を残しています。グロトフスキは、ポーランド出身の前衛的な実験演劇の演出家ですが、彼の影響というのは、特に60年代末から際立っていたということを渡辺守章さんが指摘しています。「これら一連の実験演劇が主張した一つのことは、演劇とはテキストでも、演出でも、いわんや装置や照明でもなく、生き身の俳優が特定空間に身を晒して行なう行為だ、という最も原初的な事実なのであった。」

こちらは渡辺保さんが、友枝喜久夫の舞について、沢庵禅師の舞踊論をひきながらこのように記しているという中島奈那子さんの文章です。これも全部は読みませんが、「心を捨て、どこにも心を置かないことによって、自由に身体全体にひろがった心こそ、気というものであり、舞台に心を浮かび上がらせるのは身体そのものの動きではなく、自由な心であると、渡辺は沢庵を解釈する」と。武道と能楽はたいへん近いところがあるわけですが、その点からの気に対する言及だけではなく、非常に面白いと思ったのは、「この目に見えるものから自由な心が、観客の錯覚ではなく、具体的かつ確実な身体的気であることを、友枝喜久夫の『大原御幸』の居グセで、安徳天皇が入水する上半身の動きの気に押されて、客席で後ろにのけぞって倒れた」ということをご自身の経験として挙げられている点です。孫引きで申し訳ありません。渡辺保さんは、山海塾の蟬丸さんと一緒に舞踊学会の全国大会でお話をされたときに、蟬丸さんの話も非常に面白かったのですが、渡辺さん、最後にほとんど唐突に気の話をして、気というのが一番重要なのですよ、次の学会のテーマはこれですね—ということをおっしゃっていたので、ここでご紹介しました。つまり何といっても、舞台芸術においてプレゼンス、気、生身の身体が発するエネルギーというものは問題になります。そのことを見ていこうというわけです。

## ■「歩行（その1）」

### (1)二足歩行問題

まず歩行というのは、本当は幾つも考えなければいけない問題があって、四足歩行から直立二足歩行に人間がシフトしたことによって、いろいろ得たものと失ったものがある、ということですか、そもそも歩くことや這うことといった移動方法一般の問題に絡む事例も多々あります。それから文化的な刻印、さまざまな文化的・地域的な偏差の問題があります。マルセル・モースの身体技法論などがその典型的な研究の一つになるわけです。

### (2)ポストモダンダンス（ジャドソン・グループ）の事例

次にポストモダンダンスというのが突然出てきていますが、私のほとんど無きに等しい専門の一つは、アメリカの1960年代、1970年代、ニューヨークのジャドソン教会を拠点とした非常にラディカルなグループの活動です[モダンダンスの後、ということでポストモダンダンスと呼ばれるようになります]。ポストモダンダンスについては、先ほど渡辺守章さんの資料でご紹介しかけていた同時代の実験演劇とのつながりも考える必要があるのですが、その辺りは特に日本では比較的研究が薄い分野でもあります。

ポストモダンダンスの場合に、なぜ歩行の話が出てくるのかといいますと、ジョン・ケージの影響が強いのですが、普通はダンスと思われにくいような日常的な動きをダンスとして枠付けるということをしています。レジメに幾つか名前を挙げましたが、スティーヴ・パクストンの《サティスファイン・ラバー（Satisfyin' Lover）》はこのように歩くだけの作品です。68年、69年辺りに発表されましたが、パリのポンピドゥー・センターでの再演時の動画がありますので、これは短いものなのでご覧ください。

#### <動画の再生>

これは何だ？という感じだと思うのですが、歩くことそれ自体をダンスとして枠付けるというやり方を取ったものと言われます。パクストンは、その後70年以降になりますと、合気道やその他の身体技法を取り入れ、コンタクト・インプロヴィゼーションという即興の活動を開始していくのですが、その際に「スタンド（Stand）」あるいは「スモールダンス（small dance）」と呼んでいる、ただ立っているだけ、立ったまま自分の身体を観察するだけというシンプルな方法を導入します。その時、例えば the sense of 'being'、「在ること」の感覚、という言い方をしている、体性感覚に意識を向けるのですね。

静止しているときの微細な筋肉の感覚を介して、それがメディテーションになるということを行っています[いわば「行の身体」に接近していきます]。

そして、こちらはイヴォヌヌ・レイナーです。やはりポストモダンダンスの代表的な存在で、先ほど最初のスライドに出ていたのもレイナーですが、《We shall run》（1963）、これは[ベルリオズの音楽を使っていますが]走るだけです。こちらのスライドは、ベトナム反戦運動がアートの領域でも広まっていた時期にソーホーで行われたレジスタンスの一つです。1970年5月にケント州立大学で学生たちが州兵によって4人死んでしまった、それに抗議をするデモンストレーション、ストリート・アクションです。フリッツ・ラングの《メトロポリス》（1927）に出てくる、工場での単調な作業を繰り返す労働者、顔を伏せ、膝を伸ばしたままゆっくり足を引きずるような歩き方ですが、その動きを採用しています。ほとんど耐え難いような緩慢な行進だったということで、2フィート、60センチ程度進むのに10分かかったという参加者の証言がありました。非常にきつくて、1時間たって終点に辿り着くときまでには、今、この写真では大勢の若者が出ていますが、5人くらいにまで減り、ほとんど「苦行」のようだったと報告されています。

もう一つだけ、カニンガムと並んでポストモダンダンスの先駆けとなったアナ・ハルプリンによるプラネタリー・ダンスの映像です。これはほとんど歩くこと、そして走ることが中心になっています。ハルプリンは、今年100歳になるのですが、地域の聖地タマルpais山の浄めを目指した「山のダンス」（1981〜）から展開したプラネタリーダンス（星のダンス、惑星のダンス、地球のダンス）というのを1987年から毎年やっています。これについても詳しくお話しする時間がないのですが、ハルプリンの「不可視のエネルギーの次元」、あるいは「エネルギーの通路」という言い方には先住民文化とのつながりが伺えます。

### (3)現代アート（実験音楽も含む）の事例

駆け足で申し訳ありませんが、ポストモダンダンスは（ダンスに見えないこともままあるものの）一応ダンスの領域の話ですが、現代アートの場合にも、歩行に着目しているケースが意外と見られます。このスライドはハミッシュ・フルトンですが、彼は自分のこ

※無断転載・複写はご遠慮ください。

とをウォーキング・アーティストとっていて、ワークショップ方式で歩くのがメインです。あるいはポーリーン・オリヴェロス、彼女はアメリカの作曲家、実験音楽の人ですが、オリヴェロスが 2005 年に金沢の 21 世紀美術館で行ったワークショップ、「Extreme Slow Walk～ひじょうにゆっくりと歩く」のインストラクションをこのスライドに出しておきました。

「可能なかぎりゆっくりと動きながら、まず、踵を床につけて踏み出しなさい。そのとき、足の外側の縁に沿って、小指から親指に向かうように体重を移動させましょう。

体重が十分にその足のうえにかかったら、体重をもう片方の足に移します。

バランスが崩れないように小さな歩幅をとることを勧めます。

肩の力を抜き、頭をまっすぐにして、よい姿勢を維持すると。

呼吸をしなさい。

この演習の目標とは、いかにどれだけゆっくりと歩けるとしても、さらにもっとゆっくり進むということなのです。」

このインストラクションについては、「日頃自分の体を自由にできると思い込んでいる。しかしながら、極端に歩行を遅くした結果、身体が制御不能となり、それまでに気づくことのなかった身体の細部やメカニズムまでがリアルに実感できる」、その結果一種意識の拡大が起こる、ということが藤枝守氏によって報告されています。

## ■「歩行（その2）+ presence（actor's life/bios、エネルギーとは何か）

### (1) エウジェニオ・バルバと ISTA(International School of Theatre Anthology)

ここからやっと本題に入ります。エウジェニオ・バルバはイタリア人なのですが、若い頃に北欧に拠点を移し、グロトフスキのところにも3年くらいいて、その後1974年にオーディン・テアトレットという演劇集団を立ち上げます。あえて演劇国立学校に不合格だった人々を集め、シアターを設立します。さらに79年に、ISTA（International School of Theatre Anthropology）、演劇人類学国際学校というものをつくるのですが、これは世界各地の芸術、芸能、パフォーマンス・アーツの身体技法を研究しようとする試みです。バルバは、中でも日本の能や歌舞伎、インドやバリ島、タイ、中国の演劇や舞踊に注目します。東洋のパフォーマーたちが示す特別な「プレゼンス＝（演者としての）存在感」、それを「a special quality of energy」と言い換え、さらに別の文脈では、俳優の生命／生命力、「the actor's life」という言葉を頻繁に使っています。そういうものがどこから来るのかということ、演者の身体運用の仕方を中心に探っていこうとするのです。

幾つかそこで核となるものが出てくるのですが、バルバが特に注目していると思われるのが、バランスの変更（an alteration of balance）です[他に挙げられているのは「反対の法（the law of opposition）」「＜一貫した非一貫性＞の法（the law of “consistent inconsistency”）]。通常の「自然なバランス（natural balance）」を拒否して、過剰にエネルギーを消費する「贅沢なバランス（a deluxe balance）」に基づくさまざまな様式化、スタイライゼーションの意味を検討していきます。俳優の生命／力、アクターズ・ライフというのは、ほかでもないこの「バランスの変更」に基づいていると結論付けています。バランスというのは「直立の姿勢を保ち、空間を移動する人間の能力」で、その変化が「自然なバランス」の安定性やエコミーを損なうことで一定のテンションを生み出します。

それが先ほど言ったように俳優の生命を強めるということなのですが、バルバの言い方では、「身体の生の、生体としての（オーガニックな）過程や局面を強める」ですとか、あるいは「前表現的、pre-expressive な段階での肉体の現前を強調する」というようなことを述べます。つまり不安定なバランスをあえて採用することで、生物として強くなるということと同時に、役者として舞台の上での存在感が増す、と言っているように読める箇所かと思います。バルバが主宰する演劇人類学国際学校の様子が少しうかがえる動画、これも時間の関係で2～3分だけですが、こちらをご覧ください。

#### <動画の再生>

ご覧になってお分かりだと思いますが、非常にマルチカルチュラルというか、アジアの身体性というものがヨーロッパの野外劇場に取り込まれているのを見ると、なかなか複雑な思いがします。

ナチュラル・バランスに対するデラックス・バランスといっているものをよく体現した歩き方がある程度伺えます。

## (2) 摺り足：重心、バランスの変化、前傾、準備の姿勢 (the position of readiness)

摺り足についても繰り返し言及があります。まさに重心やバランスの変化、それから軽い前傾姿勢が（不測の事態や急な変化にも対応できるような）ある種の「準備の姿勢」を生み出しているということなのです。「腰」という日本語を使っていますが、hips と訳していますが、腰を固定する、腰を入れて歩く、腰を曲げ胴体をひとまとまりにして、膝の動きに連れて腰が動かないようにするという、西洋人の歩き方とは明らかに違うわけですが、そこで下半身と上半身に二つの異なる緊張が生まれ、そこから新しいバランスを求めざるを得なくなってくると、全身の筋肉のトーンが変わるのだということです。

## (3) 「腰」の重要性

「エネルギー」という言葉もバルバは頻繁に使うのですが、その一方で、エネルギーとは何だろうということに対して、非常に意識的です。例えば、他の文化圏の言葉に翻訳するときに、やはり大きな（抽象的な）言葉を使うと実際の問題が分からない。実際にバルバたちが求めている演劇に役に立つ知識が得られないということもあって、具体的な問いをそこに集まっている世界各地の演者に投げ掛けていくのですが、日本舞踊の場合は、「腰を持っているかいなか」ということだという答えを引き出します。様式的な選択の問題ではなく、アクターズ・ライフを生じさせる仕方に関わるという言い方をしていますが、その俳優の生命を生み出す、強化するということが第一に来る。

もちろん腰については、先ほどの渡辺保さんですとか、それから他の武術方面ですとか、多々言及があります。腰、つまり体の中心が入る。渡辺さんによると、それで下半身が安定するので、上半身が自由に動く。舞踊だけではなく、武術ともある程度共通するものだということを述べています。ご自身が仕舞や柔道などいろいろ経験されていて、体が弱かったので無理矢理習わされたようなのですが、中でも東洋医学の主治医の勧めで地唄舞の師匠のもとに通い、かなり本格的といいますが、摺り足の稽古を嫌々ながらもずっとやっていたら、筋膜炎が1年半で全快したということも書かれています。

世阿弥の研究者である松岡心平さんも、摺り足について、それはカマエというものと一体なのだと。むしろカマエから出てきた歩き方だということを述べています。「腰の蝶番のところに緊張を集めることで意識の内部集中を容易にする究極の仮構的身体」としてのカマエ、その時佇んでいる姿自体にプレゼンスがあるわけです。それが摺り足のハコビを生み出したということ、室町時代の武芸者と能役者の接近に触れて論じています。

スライドは友枝喜久夫の写真だけ取ってきたのですが、橋掛りを歩く姿のあまりの美しさに驚愕したということが、渡辺さんのテキストに述べられています。

この動画は演劇人類学研究所／オーディン・テアトレットのアーカイヴが作成しているものですが、バルバがエネルギーとは何でしょうと参加者たちに問い掛けて、それぞれ実演してもらおうというものです。時間があれば、また後ほどお見せします。それぞれの参加者たちの中には、日本舞踊の人などいます。先ほども言いましたが、エネルギーとは何かということを絶えず問い続けながら、その答えを安易に出さない——例えばそれはプラーナだとか、あるいは気だとか、気合いという言葉も出てきますが、プネウマ、スピリトゥスという大きな言葉を使ってそれで終わり、ではなく、そのような種々の概念との関係を意識しつつも、パフォーマンスの現場に役立つきわめて具体的な問題として明らかにしようとしています。エネルギーという言葉はトラップ（罠）だという言い方もしながら、その言葉を頻繁に使っていきます。

では、こちらに進みます。これは観世寿夫さんの言葉です。これもカマエについて、それからハコビについての、歩行舞踊とさえいわれることのある能の在り方を語っている文章です。「舞台上、立っているということは、能の場合、前後左右から無限に引っ張られているその均衡の中に立つということなのだ。逆に言えば前後左右に無限に力を発して立つ。無限に空間を見、しかも掌握する。それがカマエである。

また能の動きには表意的な動作は少ない。抽象的、幾何学的動作が割に多い。横道萬里雄氏は能のことを「歩行舞踊」と言われたが、全く、能において、歩くこと、は大変重要な意味がある。一と足出る、二た足退る、あるいは黙って舞台を一巡する、それらの動作は一曲中の詞章やリズムと相俟って非常に大きな表現を創る。また創らねばならぬ。そして演者はやはり歩くこ

とにおいても、歩く、という行為を超越して歩きたい。それがハコビである。

具体的には、腰の蝶番のところに緊張を集め、一本の線のように抽象化された歩きかたをめざす。これがカマエとハコビである。」(観世、67-68)

《井筒》のマシテで寿夫さんが出てくるところだけお見せしたいのですが、少しお待ちください。この辺りからほんの数分だけ見たいと思います。ただ、ススキが邪魔で、肝心の橋掛りに出てくる姿がよく見えないという問題があるのですが、、、。

#### <動画の再生>

いつまでも見ていたいものなのですが、次のスライドに移ります。腰や肝（はら）、深層筋というものに注意がいくと、「命を養う／強める」養生法的な側面に通じるのではないかという指摘もなされています。禅のお坊さんで樺島勝徳さんという方も、能のお稽古にも触れつつ、座禅だけでも深層の筋肉が育つ、深層筋トレーニングになっていく、と。「深層筋の活性化している感覚は、薄味だけど一度知ったらもう、はまってしまう感覚です」、「体幹の動きが主導権を持って全体が動いているとき、その内部感覚を積極的に味わう習慣をつけると、私たちは限らない静寂を感じるようになります」と書かれています。あるいは、安田登さんというワキを務める能楽師ですが、特に「背骨を中心とした体の軸についている筋肉群」を「コアの筋肉群」と呼んで、ロルフィングなどとも関連づけて深層筋の重要性を語っています。

レジメの次のところ[(4)「動かない」身体存在感：表現も再現もしない／「不在」を表象する]ですが、本当はとても大事なのですが、時間の都合もありますし、歩行の話から舞台の上で不動のままじっとしているときに出てくる力の方へ広がっていくところで、それからある程度繰り返しの論点も多いので省略します。

### ■ 中動態、the decided body (被動、受信的身体、「無心」、脱自、オートマティズム)

#### (1) Barba 演劇実験室のトレーニング：できるかぎりゆっくりと、<中心> = 肝で歩く

最後に、バルバの考え方を理解する上で、中動態という捉え方が重要なのだという松嶋健さんの指摘をご紹介します。松嶋さんの研究フィールドは、イタリアの精神医療で、イタリアは法律で精神病院を全廃しているそうですが、精神障害を持っている人たちによるプロの劇団をつくるための演劇実験室というプロジェクトに参加されています。オーディン・シアトリットとコラボレーションになっていて、そこからバルバについて、さらにはグロトフスキについても詳しく研究されている方です。

バルバによるトレーニングの眼目は、「自分の身体をどれだけ感じることができるか」——身体の微細な変化に対する感受力を高めることとともに、「身体自身の論理で動く。動きの主体を明け渡す」という言い方でまとめることができます。「受動でも能動でもないような、広大な身体運動の領域」を発見していく。以下引用します。「最初のトレーニングは、シンプルなものである。つまり、歩くだけである。しかしながら、ただ歩くのではなく、できるかぎりゆっくりと、しかも<中心>で歩く練習である。<演劇実験室>では、<生命の中心 (centro vitale)>あるいは単に<中心性 (centratura)>、もしくは日本語を援用して<肝 (hara)>と呼ばれていた。基本的にはもう役者のように「肝で歩く」わけであるが、重要なのは、自分がゆっくりだと思ってもさらにゆっくりと歩くということである。最初から能役者の形を真似るのではなく、片方の足に体重がしっかり乗ってから、それをもう一方の足に移すということを繰り返しながら極限までゆっくり歩くようにすると、重心を落とし、膝をまげ、しかし肩の力は抜いて頭を下げないようにするというように身体自身の論理で動くようになってくる。」

「スピードをかぎりなく遅くするだけで、からだの内なる微細な力に気づき、しかもそれを新たなかたちで統合しなおす必要が生じる。そうすると、自分が自らの身体をコントロールしているというのがいかに間違った思い込みであるかということが、それこそ「からだ」でわかってくる。」これは自分の身体、自分が身体を持っている、あるいは自分が身体であるという事態について根本的な問題を考えさせられることでもあります。私たちは意識せずに歩いていたとしても、なお「私が」歩いているという感覚がどこかにあるだろう。それに対して、このトレーニングでは、身体自身の論理に委ねて歩くということを意識がモニターするだけであることを学ぶ。こうして身体の変容が意識の変容を生み出す」。ヴィパッサナー瞑想の場合にも、かなり近いのかと思います。それが意識の変容をもたらす。「やり始めたときにはバランスがうまくとれず、大きくぶれたりもするが、身体が落ち着きの良い姿勢を見つけるにした

がってだんだんとスムーズになってくる。身体が重量をもつということ、つまり重力によって下に引っぱられているということと、前に歩くという行為の結節点が、身体の重心のあるあたり、すなわち〈中心〉と呼ばれる肝にあるということが、文字通り〈腑に落ちる〉。「動くな、動かされよ (Non agire, ma essere agito.)」という同僚の人の言い方にも表れてくるのですが、この方の考えでは、「私が」ではなく、肝が歩く、肝が中心になっていくということになります。

## (2) 摺り足の経験

主体的に身体を操作をしているのではないという経験は、内田樹さん、この方は合気道をずっとやっていて、お能も10年以上習っていますが、同じようなことを経験的に述べています。能の摺り足というのは、安定しているように見えますが、全然そうではなく、きわめて不安定で、逆にそれで「自分の周囲のいろいろな環境条件に対して過敏にならざるを得ない」、「主体的に身体を操作しているというよりは、波動に身を任せている」——ダンスについて未だによく使われる、いわゆる「自己表現」ではないということです（「そういう歩行法は、主体とか自我というものを重視するヨーロッパではまず成立しないんじゃないかな。」バルバも pre-expressive とか pre-representative という言い方を盛んにします）。「脳が中枢的に運動筋に指令を発して、それによって舞い、謡うということをしない」、「身体感度を上げて、できるだけ受動的になる」ということを述べられています。

『世阿弥の稽古哲学』という本を書かれている西平直さんも、世阿弥の「無心」についてかなり似たような言い方をしています。舞台の上で「その場その場の即興的な響き合いの中に入っていき」こと——「全体の状況の中で自らの〈すべき事〉を捉え、あるいは〈なすべき事〉があちら側からやってくるのを受け取り、〈をのづから〉動く身体になる」（「なすべきことがあちら側からやってきて、それをそのまま受け入れる身体になる」）、と。

## (3) A DECIDED BODY

バルバに戻りますと、彼は「決定された身体 (corpo deciso)」という奇妙な言い方をして、受動態の動詞が能動的な意味を持っているというケースに言及します。[松嶋さんの訳から引用します]「ヨーロッパの多くの言語には、俳優の生にとって本質的なものを一言で言うために選ばれたような表現がある。それは文法的には逆説的な表現である。受動態が能動的な意味をもち、行為のために用いることができるエネルギーの標識が、受動的なかたちで曖昧に示されている。」

「それは両義的な表現なのではなく、雌雄同体なのであり、要するに、それ自体がアクション（行為、能動）にしてパッション（受苦、受動）なのである。だがその奇妙さにも関わらず、よくある言い回しなのだ。実際、〈決定される (essere deciso)〉などと言う。それは、何かあるいは誰かがわれわれのために決め、その決定をわれわれが甘受したり、われわれがその決定の対象となるということの意味するのではない。けれどもまた、われわれが決定しつつあるというのでも、決定するという行為を為しているのがわれわれであるというのでもない。この相反する状況のあいだに、生の息吹が吹き抜ける。言葉ではさし示すことができないように思われ、イメージとともに言葉はその上を旋回するしかない。説明不能、ただ直接経験だけが〈決定される〉の意味するものを示すのだ。」

言葉では説明できない、直接経験してみる他ないとと言われると非常に苦しいのですが、バルバのテキストの中で比較的分かりやすいかと思う部分だけ次のスライドでご紹介します。

脳（中枢）が身体にコマンドするというやり方、そういうアクションではない。場合によっては、反射とか、あるいはブルトンたちが試みたオートマティズム、自動書記といったものと比較して考えてもいいのかなという気もしていますが、その関係はまだ分かりません。バルバが挙げるニールス・ボーアの疑問というのは、ボーアは西部劇が大好きだったのですが、敵役がいつも先に銃に手を伸ばすのに、必ずヒーローが勝つ、より早く撃つのはなぜかということ、物理的な真理があるのではないかと考えて、確かにそれはある、と。最初の人は、撃つのに最も遅くなる。というのも、彼は撃とうと決めるからです。それで死んでしまうのです。2番目の人、ヒーローは生きる。というのは、彼はより早い。なぜなら doesn't have to decide, he is decided. 決める必要がない、決まっているから。決められている、決められた身体だからだということなのです。

あとグロトフスキが「True expression、真の表現」というのは、木の表現のようなものだと言っているということも、すぐその後に紹介されています。その意味は、「もしも俳優が表現する意志を持っていたとしたら、その俳優は、devided、分裂している。

ある部分は、意志するということをして、他の部分は表現するということをやっている。つまりある一つの部分が命令をして、もう一つの部分が命令を実行する。意志することや決断すること、松嶋さんの言い方では、強い主体であろうとすることが、主客の定立をもたらす、主体／客体という区分を立ち上げるとともに、当人にとっては、エネルギーや生の分割、分裂をもたらす。だから真の表現に至らないし、だから早撃ちガンマンが勝つというような言い方がなされます。グロトフスキのトレーニングも、そういうところを目指しているということなのです。熟練した技術の総和ではなく、俳優から動き、呼吸、触れ合い、想像力などを阻害し自然な反応の障害になっている、「意識」や「思考」に由来する身体の抵抗、心的ブロックを除去すること、すべてをコントロールしようとする自らの意志を少しずつ明け渡し、自身の身体に対する信頼感を取り戻していくこと。「われわれの演劇において、俳優を養成するとは、何かを教えることではない。そうではなく、心的過程における肉体の抵抗を取り除こうとしているのである。その結果は、内的衝動が、即、外的リアクションであるように、内的衝動と外的リアクションとのあいだの時間感覚がゼロになることである。衝動と行為は同時である。身体は燃え尽きて姿を消し、ただ一連の可視的な衝動だけを観客は見るのである」。

トレーニングの実際のところ、これも映像がありますので、こうやって最初は非常に細かい身体部位を動かしていくのですが、最終的に何をやっているかということ、インプロビゼーションさせます。即興的に動かすのです。即興はどうやるのかということにも関わってくるのですが、とにかくあらかじめ考えて動くのではなく、流れに乗るよということを示しています。

最後にこの動画だけ。今のような動きは、場合によっては、こちらは中国の自発動功ですが、それとかなり近いものがあるので、先ほどと比較してみると、なかなか興味深いと思います。（娘がある先生の授業で見て、とても気に入っていたので持ってきました。）

今度こそ最後の最後なのですが、先ほど言った受動態の形で能動を表すという態というのは、ミドルボイスといういわゆる中動態に当てはまるということで、バンヴェニストを始め、いろいろな人たちの中動態の理論を松嶋さんが引用してまとめています。バンヴェニストの場合は、能動態と受動態の対立というのは、「行う行為と受ける行為」の対立ですが、それとは別の次元の態として中動態はあるということです。「能動態では、動詞は、主語から出発して主語の外で実行される過程を示す。中動態はこれとの対立によって定義されるべき態であるが、そこにおいて動詞は、主語が過程の座であるような過程を示し、主語は過程に対し内的である。」そのバンヴェニストの意見を批判的に解釈し直して、金谷武洋さんという方は、「行為者不在、自然の勢いの表現」「印欧語における無主語文」ということを述べているそうです。つまり能動態と中動態の違いは、能動態は行為者が行う行為ですが、中動態は自然に生成する出来事です。「主語とその目的語である対象を別々の項として立て、その二項を関係づけるような文法と思考の形式ではなく、主語なしに出来事が述語的に立ち現れるという事態」。乱暴に言えば、「なす」と「なる」の違い？ でしょうか。「強い主体であろうとすることの病い」、それを「近代病」と松嶋さんは言っているのですが、演劇実験室のような場所で、中動態の次元、「物事がそれ自体の生成の論理と時間にしたがって「自ずと」生成してくるのを、辛抱強く「待つ」ことが許される世界を確保することが非常に大事であるということ」を述べています。「そこには、症状を消すことや社会復帰すること、正常な社会生活をおくることという意味での治療や回復とは異なる次元にある、身体的かつ精神的な全体的存在としての魂（プシューケー）の健康の問題がある」

中動態については、森田亜紀さんが詳しい書物を出しています。松嶋さんの本が出る 1 年前ですが、中動態の思想というのは、森田さんはメルロ＝ポンティから始めているのですが、バルトやラカンやデリダその他、20 世紀後半のさまざまな思想家たちが中動態というもので思索の枠組み、あるいは主体の成立に関する問題について考えているということです。

バルトの「作者」、あるいは「書く主体」というものが、書くという行為と同時に、ないしは事後的に成立してくるというのが、よく知られている、比較的分かりやすいケースかもしれません。「通常考えられている主体は、行為以前に存在し、その過程を外側から制御する安定した自己同一的主体である。これに対しバルトが中動態で示そうとするのは、過程の中で成立し、過程を通じて変化していく主体なのである」。中動態は、バルバ／グロトフスキの俳優論、バルトのエクリチュールだけではなく、芸術に限らずさまざまな問題をはらんでいます。森田亜紀さんはその辺を的確に指摘されています。しかし、今日の発表の中で不完全な

※無断転載・複写はご遠慮ください。

から見てきましたが、中動態が示唆している主体（もしくは脱主体）のステージ、主体のコントロールが解除されるようなあり方というも、長年の稽古によって可能になる[世阿弥の有主風、無心の]ステージとは別に、習慣的な行動、身体図式として形成されている日常行動の中にもそういう面があります。あるいはバルバのトレーニングやオリヴェロスのワークショップなどで、比較的短期間にインスタント・メディテーション的な形で経験されるステージとも、やはりある程度区別は必要なのかなという、その辺のつながりや重なりを考える必要はあるかという気がします。こちらの動画も時間が無いのでやめます。では終了します。

(出展)

- Barba, Eugenio, *Beyond the Floating Islands* (trans. Judy Barba, Richard Fowler, Jerrold C. Rodesch, Saul Shapiro), New York: PAJ Publications (A Division of Performing Arts Journal, Inc.)1986.
- Roose-Evans, *Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook*. New York: Universe Books, 1984.
- 内田樹『日本の身体』（新潮文庫、2014）、内田樹／成瀬雅春『身体で考える。』（マキノ出版、2011）  
——「世阿弥の身心変容技法と武道の関係」『身心変容技法研究第6号』（科学研究年報誌）（上智大学グリーンケア研究所 身心変容技法研究会、2017）
- 樺島勝徳／玄侑宗久『絵で見てできる禅的体操』（法研、2005）
- 観世寿夫『心より心に伝ふる花』（角川ソフィア文庫、1979）
- 藤枝守「「聴くこと」のスピリチュアリティ——ディープ・リスニングから発酵音響による現代神楽へ」鎌田東二企画・編『スピリチュアリティと芸術・芸能』（ビイング・ネット・プレス、2016）
- コーチ・ジャンルーカ『安部公房スタジオと欧米の実験演劇』（彩流社、2005）
- 小西甚一編訳『世阿弥能楽論集』（たちばな出版、2004）
- 外山紀久子「ポストモダンダンスと現代美術：《トリオ A》のエニグマをめぐって」『ニューヨーク 錯乱する都市の夢と現実』所収（田中正文之編、竹林舎、2017, pp.297-322/総頁数 502）
- 西平直『世阿弥の稽古哲学』（東京大学出版会、2009）
- 松岡心平『宴の身体：バサラから世阿弥へ』（岩波現代文庫、2004）
- 松嶋健『プシコ ナウティカ：イタリア精神医療の人類学』（世界思想者、2014）
- 森田亜紀『芸術の中動態：受容／制作の基層』（萌書房、2013）
- 安田登『疲れにくい体をつくる「和」の身体作法：能に学ぶ深層筋エクササイズ』（祥伝社、2006）
- 渡辺保『俳優の運命』（講談社、1981）、『身体は幻』（幻戯書房、2014）
- 渡辺守章『虚構の身体：演劇における神話と反神話』（中央公論社、1978）  
——『演劇とは何か』（講談社学術文庫、1990）

### ※3 研究会メンバーのご意見・感想など

#### ○酒井邦嘉先生

正木先生のレクチャーから、曼荼羅に見られる対称的な入れ子構造は、人間本来の原初的な再帰性を示す例だと考えられる。これに対し、日本で変容した曼荼羅は、人間が持つ技（アート）・芸術性を示すと言えよう。また、外山先生のレクチャーから、二足歩行が人間の特徴なのではなく、歩行をアートにできるのが人間の特徴だと考えた。人間の技が無我の境地（忘我）となり得るのは、運動や認知の高次機能が、意識的コントロールを司る大脳の働き（為す・決める）から無意識的コントロールを司る小脳の働き（成る・決まる）へと移行するためではないか。これは伊藤正男先生による内部モデル仮説と合致する。

#### ○外山紀久子先生

正木晃先生の「マンダラ：視覚化された最高真理」には仏教史の変遷を踏まえた解説と圧巻の図像の数々に蒙を拓かれ、日本でのフォーマットの変化や自然景の導入にとりわけ心を動かされました。マンダラがもともと密教の修行や儀礼のためのアイテムとして開発されたというお話に、アメリカの抽象表現主義世代の画家アド・ラインハートが「最後の絵画」を漆黒で十字形を塗り込めた正方形の抽象絵画の連作として制作し、マンダラ＝瞑想の補助として評価されることもあったのを思い出しました。「マンダラ塗り絵」も興味深く、ユングが容赦なく襲いかかる夢や幻想をイメージとして定着しようとする過程で出てきた「マンダラ・スケッチ」と普遍的無意識説との関わりを思い出し、彼の『赤の書』が2013年ベニス・ビエンナーレのメイン会場で（シュタイナー室の隣に）展示されていたこと、まさにアートとして枠づけられていたことの意味を改めて考えてみたいと思いました。

#### ○岡本拓司先生

正木先生のマンダラの起源や展開に関するお話は勉強になりました。マンダラの起源は須弥山宇宙を上から覗いて見える景色でありながら、その後、多様な意匠をもつものへと展開していったのは、同一平面上の各所に多様で異質な展開をちりばめるという図案が使い勝手の良いものであったためではないかとの考えを持ちました。現代でも、官庁で作成されるプレゼンテーション用のパワーポイントなどに同様の発想の痕跡が見えるように思われました。

外山先生の歩行を取り上げたお話にも感銘を受けました。ニールス・ボーアの西部劇の観察が興味深く、先に銃を撃つ方が必ず負けるといえば確かにそうだと考えました。剣道や将棋、或いは相撲などでも、「後の先」と言われる極意があるようで、敵方の動きを見て機先を制して勝ちを得るとのことのようですが、反面、敵方が先に出ざるを得ないように圧迫しておいてその体制に持ち込むということもあるようです。もっとも、「先の先」、「先々の先」などといった言葉もあって、こうなると、結局は、攻撃が始まる以前に敵方の動きを察して先制攻撃をするほうが有利だということにもなりそうです。

※その他の出席のメンバーについては、準備中です。