

## 身体が語り得ること／舞踊創作の現場から

北村明子（信州大学人文学部 振付家、ダンサー）

### はじめに

ダンスの概念が多様化する現代、ダンスという現象をどのように捉えるか、その定義は様々である。ダンスは身体を表現媒体とするが、そこに身体がある、動きを伴う身体がある、ということだけでは生じることはない。身体の積極的な行為によってその物質性を超え、初めて出会うことができる現象である。言い換えればダンスは、徹底して身体にまつわる出来事であると同時に、身体から生まれてそこから発せられるもの、身体の外に在るものと身体との相互作用から生まれ出る出来事である。

物理的、生物的、精神的、社会的、その他複数の～的存在である身体に対し、ダンスという現象は、その曖昧な境界を浮遊する身体を表現メディアとするが故に、その表現内容は多様な広がりを得ている。歴史、社会と連動して連綿と変化し続ける身体の技術やダンス観が異なる全てのダンス表現を俯瞰して、ダンスという現象について論じることは不可能であるが、本稿では、新たな舞踊言語の生成を思考するダンスを生み出すプロセスがどのようなものであり、それが何に至る可能性があるのか、ダンス創作現場における振付家・ダンサーの立場から考察したことを紹介したい。その中でも、多様化するダンス創作における「振付」という装置が、その意味するところを広げ、どのような働きをするのか、そして、それらに向き合う身体がどのような状態にあるのか、「身体が語り得ること」を筆者自身の創作プロセスの思考・実践に基づき考察していきたい。

人間のうつろいゆく身体が表現メディアであるダンスにおいて、その表現がより多様化する現在の状況全てを網羅するような内容を言語化していくことは困難である。しかし、筆者自身が体験してきた新たな舞踊言語を見出していく試みと、それに伴い生じた、身体の新たな感覚を発見し、感じたいという欲求とそれに伴う思考を実感してきたことについて言語化を試みようと思う。その上で、ダンス領域においてこれまでなされてきた事象にも改めて視座をすえ、身体のもつ力とその意義についてより広い視野から考えてみたい。

## 1 ダンスと出会う身体の現象

素晴らしいダンスと出会ったという実感を得たことがあるだろうか。ある舞台、あるジャンルの舞踊を鑑賞し、その感動を伝えたいと思う時、万人が同じ感動を得ることは不可能である。劇場舞台作品であれば、その全体を通して強く印象に残る身体のテクニックや表現力、作品成立の背景やドラマ、音楽と動きの特徴などについてなど、ある程度共通のことを語ることは可能かもしれない。しかし、どのような瞬間にどのような感覚をもってダンスを実感したのかについては、体験者それぞれの捉えるものは異なり、個々の体験者独自のものとなり、印象に大きな差異を感じたり、他者が特別と感じた瞬間についての記憶がなかったりする場合もある。途端にダンスは非常に曖昧でおぼつかない存在になるようにも思えるが、同じ時空間を共有していたとしても、一つの現象を受け取るばかりではないことは、日常生活でも同じである。ある人が話した内容を、ある人はポジティブに捉え、ある人はネガティブに捉えるようなことは日常茶飯に起こる。つまり、ダンスは日常にある人と人との関わりと同じように、ある瞬間における運動とそれぞれの身体（演者であろうと鑑賞者であろうと）の体験が結びついて成立していく現象なのである。

技術や様式を構築し、その内容に沿って質を磨き上げていく中では、その技術の良し悪しを評されることはあっても、ダンスの存在を疑うまでには至らない。ダンスを発生させる主体としての身体がそこにあり、基本とする技術を切磋琢磨した末にはダンス発生基礎条件は揃っていると考えることができる。例えば、バレエや日本舞踊のように広く流布する明確なテクニックや様式があれば、ダンスを認識する確率は高くなる。しかし、実際には明確な舞踊言語や様式がある場合でも、ダンスを体験したという認識には至らないこともある。ダンスとして振りつけられた所作を高い技術で実行しても、単なるルーチンワークの繰り返し、あるいは決められた特定の意味に到達するための一手段であるように感じられ、身体を消費していく単なる運動に過ぎなく感じられてしまうのだ。

一方、予期せぬダンスとの出会いもある。人は目を覚まし活動している間、ほとんど絶えず身体を動かしていると言ってよいが、これらは「動き」であっても「ダンス」とは言えない。「何がダンスか」という問題には様々な考えがあり、ここでそれら全ての思考を含めて議論することはできないが、筆者は日常生活の中にも、非常に「ダンス的」と感じられる動きを目にすることがある。

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

例えば、街中でリズムカルに道を歩く人の動きや、コンサートで演奏家が音楽を演奏する動き、建築現場で働く身体の動きにもダンスを感じることもある。これは、日常生活の中にある何気ない仕草や、別の目的のための行為、つまりダンスとの出会いを意識していない身体に、見ている者が一方的に感じる現象である。ダンスを意識していない身体が知覚したリズムや運動を見て、見ている者が感覚の中で再構築し、記憶と結びつけ、予期せぬダンスの体験、または、これまで知るものからは逸脱するダンスの現象へと引き込まれていく瞬間である。ここには意図せずに体験するダンスの感動がある。

もう少し特定の規律がある状況を考えてみる。身体同士が対峙する武術を見たり体験したりする時、ダンスを見る体験とほぼ同じような感覚を覚えることがある。あるいはサッカーなどのチームスポーツにおいても、複数の身体間において最も洗練されたコミュニケーションがある。武術やスポーツで高度に洗練された身体コミュニケーションが可能になるのは、相手の身体を倒す、あるいはゴールを目指すなど、身体が動くための明確な達成目的、動機に従って特定のルールが構築され、そのルールに基づいた身体訓練を積んだ人によって行われるからである。私たちがスポーツや武術を見て感動するのは、もちろん達成に向かう緊張感も大きい、そこに生じている身体の対話そのものも目が離せないほど面白く、また美しいと感じるからなのだ。ある目的に向かって生じる運動が、動作の繋がり、連鎖、躍動を生み、予測を裏切る。その現象にあたかも身体とその周囲を取り巻く透明な生き物が運動するようなエネルギーの流れを感じ、すばらしいダンスとの出会いと同じような感覚を得ることができるのである。

それでは逆にダンスにおいて身体を動かす達成目的はなんだろうか。そのような目的はなく、あえて言えば「表現」するためとすることができるだろう。しかし、本論ではこうした達成目的、動機、そして多様な「表現」の内容についてはひとまず射程外におき、複数の身体間を行き交うエネルギーの流れ、循環、異なる身体の対話ということに焦点を絞り、論を進めていきたい。

ダンスという現象は、身体の高いテクニクによる所作の達成のみならず、身体と外部との関係性の中で新たな発見が見出された瞬間に現われる。それは、意識・無意識の錯綜の中で生まれる運動の連続性に対する欲求により、身体が次なる運動の創造に加担していく作

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

用の中で、自己の身体感覚の枠を越境していく悦びにつながる現象である。すなわち身体感覚を更新したり予測できない運動現象と遭遇し共有したりすること、身体とその外部との関係性における新たな意味を発見することなのかもしれない。

既成の様式や技術を超えて、ダンスの新たなポキャブラリーや概念を切り開いてきた人々は、単にフォルムの美しさやテクニックの質を上げるだけでなく、身体とそれ以外のものとの間に生じる現象をダンスと捉え、踊る行為、振付の概念を変容させてきたが、現代においてますますその幅を広げている。視覚芸術であるとともに時間芸術でもあるというダンスのもつ性質は、その主体を、物質的な身体から身体と関係性を持つあらゆるものとの相互作用へと、そしてさらにその相互作用のメカニズムそのものへと移行させることになる。決められた動きであっても、即興であっても、継続する運動の中の瞬間的なフォルムを読み取ることよりも、運動の発展とそのプロセスについて考えることこそ、ダンスの現象をより豊かに体験させる要素となっている。

ダンスという現象、またはダンスの運動（ここでいう運動とは、あらゆる身体の状態を指す<sup>(1)</sup>）は所作を行う身体のみには属するものではない。ダンスは様々なものが連鎖していく環境の中に生じるものである。このような考えのもと本論を進めていくが、ダンスは身体と切り離すことができない。身体が関わる、静止も含めた運動の強弱、身体から生じる意味、その意味を超える複雑な現象は、体験する者の感覚、知覚、記憶、認識を総動員してこそダンスの発生へと導かれる<sup>(2)</sup>。その中で、ダンスと身体はどのような関わりを持つのだろうか。このことについて、次章では自身の具体的な創作プロセスから考察したことを論じていく。

## 2 「動き」と「流れ」の中にある身体

音楽や舞踊などの時間芸術において、作品を創ることをコンポジション composition と呼ぶことがある。compose とは「(二つ以上の部分・要素から)構成する、組み立てる」(『新英和大辞典』)という意味であり、既存の語彙を組み立てることで動きの流れを創っていくバレエなどは、作品は文字通り composition によって創作される。バレエにおける「型」には決められたポーズがありパ<sup>(3)</sup>と呼ばれるが、それらを問題にすると、絵や彫刻などに描かれた身体の静止像を模範にしてつくられたものもあり、動きはその静止像の連鎖によって構築されていると考えることができる。

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

このような意味で言えば、筆者はダンス創作や生成において、動きを compose するのではなく、時間芸術であるダンスの運動を初めから「動き」、「流れ」として捉えている。ダンスは「フォームと重さ」をもつ身体の動きに関わるものである故、動きの流れの中で身体の形勢をどのように保つのが重要な問題となり、一般的には compose する作業の中でその決定をしていくものが「振付」であると考えられている。しかし、ダンスの現象は「振付」に全て集約されていくものではない。振付とダンス発生現象は別の次元のものである。振付とはどのようなものかについては後に第3章で詳しく述べていくが、ダンスを「動き」、「流れ」と捉えていくと、その概念は大きく広がっていく。

筆者はダンスを創作するときには、日常観察される「ダンス的」な質をもった身体現象に注目し、そこに生じているエネルギーの流れを捉え、そのしくみを掘り下げ、参照しながら、運動の中にある身体間のエネルギー循環の方法を見出し、動きの流れを生み出していくことを目指している。ダンスを「動き」、「流れ」としてイメージし、変化を前提とするスタート地点としてのフォームや動作の共有、身体がこれから巻き込まれていくことになるある現象にアプローチするための基本的なルールや動機作り、動作のアクション・リアクションの関係作り、そしてある現象を推進していくための補助線としての言葉を用いてのコミュニケーションプロセスを経て、ダンスとの出会いを狙うクリエーションを行ってきた。

第1章でダンスを見る体験と同じような感覚を覚える例として言及した武術を例に、具体的に考察してみたい。例えば、筆者が学ぶインドネシアの伝統武術ブンチャック・シラット<sup>④</sup>では、バレエのバヤ、日本舞踊の所作のように、基本的な攻め・防御の「型」を習得したのちに、戦い方を学ぶ。基本の「型」は、つま先の方向から手の構える角度まで非常に厳格に伝授される<sup>⑤</sup>（図1・2）<sup>⑥</sup>。習い始め、身体は動物や人間の名前のついた「型」を厳格なフォームとして捉え、全機能を集中させて何度も練習を重ねて習得する。練習の初期には、「型」は到達目標であり、緊張の一瞬である。しかし、実際の対面式の戦いの段になると、身体にとって「型」は、対戦相手を倒す攻撃・防御の動作の出発・終着点となる安定した通過地点とならなければならない。

Avoidance Techniques (*Elakan*)

**Tiger (*Harimau*) Stance**

This is a sturdy posture where the feet stand parallel to each other and the toes face forward. The practitioner moves the arms with a circular movement outward and opens the hands into "claws" as they reach the side of the head.

**Lateral Tiger (*Harimau Samping*) Stance**

The practitioner's weight is on the right leg, the thigh is parallel to the ground and the left leg is stretched out. The arms point sideward and the hands form "claws".

To change from right-facing lateral tiger stance to left-facing lateral tiger stance, the practitioner uses stealing steps (*langkah curi*).

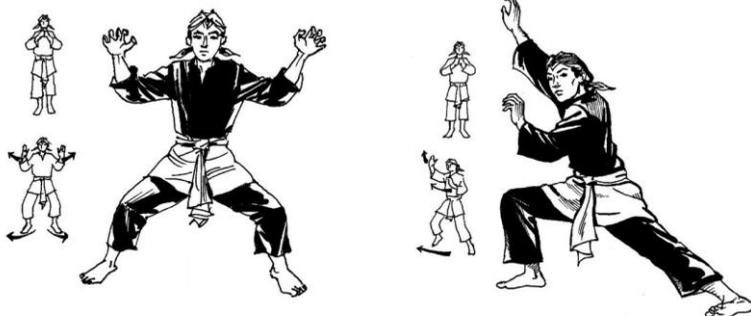


図1 ハリマオ (虎) という名を持つ型の構え



図2 「クダクダ」という膝を曲げ、腰を落とす足の構え (図左から順に、正面の構え、斜め前の構え、横への構え)

言い換えると、「型」を通過する瞬間は、すでに生じた運動エネルギーを身体の内部に保持し、

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

そこから更なるエネルギーを生み出すような機能を果たさなければならない。前後の技（攻撃であれ防御であれ）の運動エネルギーの流れを分節化することは可能であるが、すでに生じた運動エネルギーを破棄するのではなく、エネルギーを次なる手へと、延命する機能を果たさなければならないのだ。静止はしているが、これも一つの運動であり、「型」の形状に合わせて身体全体を固めるのではない。決められた「型」はあくまで運動の範囲の制限であって、そこに自由さがなくてはならない。呼吸のような内的な筋肉運動も伴いながら、リラックスし、自己の重心が安定する状態を保ち、相手の動きのリズムを無意識に感じることができている状態であり、次なる大きな運動を効果的に生み出す準備がなされているのである。別の言い方をすれば、身体を守るための着地点でもあり、次に攻めるための出発地点でもある。

ブンチャック・シラットでは「型」により、どのような技を仕掛け、相手の技をどのように防御しているかを判断することが可能となり、ただの喧嘩ではないルールに則った競技的な戦いも可能となる。対峙する二人の武術家の身体の間には、危機的な状況に伴う反射反応と考えられる行為が連続的に行われる状態が続く。他者の身体の領域へと向かう攻めと、逆に攻めのベクトルを吸収して次の展開へと進める防御との関係は、最も研ぎ澄まされた身体のコミュニケーションにおいて成立する。

厳格な訓練の中で、身体は、「型」と自身の内的感覚との接続を繰り返すことで、ほぼ無意識にそれを行うことができるまでに至る。そして実対戦での身体の主な焦点は、相手に対する攻撃や防御の手を考えることに注がれていく。所作の中で、身体は瞬時の判断をして先へと進むが、その判断は一つ一つの所作で完結することがない。常に次、またその次へと所作の終わりが始まりへ変換され、言い換えれば動作の始まりと終わりという区切りがない連続状態に入る。相手の身体を読む、という言葉は、「型」によって身体の次なる手を考えることを意味するのではない。相手の身体との接触から得る皮膚感覚、運動の強弱、距離感、呼吸や運動のリズム、その他たくさんの情報をヒントに未来についてイメージーションを持ち、次々と所作を展開し、継続的な「動き」と「流れ」の循環のエネルギーを生み出していくのだ。この攻撃と防御の入れ子状態では、相手のエネルギーを吸収する防御をアクションとし、攻撃がそのリアクションと感じられることもある。筆者は、この受動・能動の錯綜状態、言い換えれば身体同士のコミュニケーションの、ウロボロスのような循環エネルギーの流れに身を任せていく状態に、非常に「ダンス的」な質を感じるのである。

このように武術では、個々の身体の間でエネルギーの循環が、明確な目的を共有すること

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

で保たれていくとも言える。ではダンスはどうであろう。ダンスはこのような明確な目的は持たず、目的があるとすれば「表現」の領域として考えることになる。バレエや日本舞踊であれば、武術の「型」に対してその共通身体言語である技法や所作がそれに当たるだろう。既成の技法を超えるダンスでは、多様な「表現」の領域において共通の目的となる土台作りをする。しかし、設定された所作は、その運動機能的な目的を超えて、運動エネルギーの質を、表現へと昇華させていかねばならない。

それではこのようにダンスの運動を「動き」、「流れ」と捉えるとき、その中にある身体はどのような状態にあるのであろうか。そして、この「動き」、「流れ」、エネルギーの循環という現象とはどのようなものなのであろうか。このような問いを立てる理由は、実際に動きを生み出している主体であるはずの身体が「流れ」に追いつかない、言い換えれば、自己の身体が自身の意志とは別の何かに導かれていく体験、身体が「動き」を牽引するのではなく、他者や別の何かとの間に築いた関係の連鎖に巻き込まれ、何者かのリードを追いかけながら身体の感覚を塗り替えていく、といった体験をしばしばするからである。まさに“幽霊との戯れ”とでも表したくなるこのような現象を、創作プロセスとダンスとの出会いの体験を踏まえ考察していきたい。

舞踊・政治哲学者のエリン・マニン<sup>7)</sup>は、身体そのものは運動の動きを越えるものと実際の動きの衝突の中に現れる抽出物のようなものであると述べる。そしてそれは、あたかも運動全体を構成するかのように見えるが、実際には瞬間的な結びつきであり、運動は身体が所有するものではない<sup>7)</sup>と説明する。全体の動きは常に身体を通り抜け、そのフォームは無限であると論じ、ウィリアム・フォーサイス<sup>8)</sup>の「余りある状態からこの動きを見出すには、つまり、実際の運動現象から動きが推進していくその進路を見つけるためには、身体を押し出すことだ」という言及を引用して、運動と身体、ダンスと身体の間を以下のように説明している。

運動の動きを越えたものに触れる方法は無数にある。ダンスが一例である。ダンスが私たちに提供するものは、織り合わさった運動全体から、動きの中の身体を構成するようなある特質を引き出すテクニックである。この特質とは、思考の運動として存在する振動（ゆらぎ）である。考えることは運動の動きを越えた、外側にあるのではない。運動と共に、運動を生み出している身体と共にあるのだ<sup>9)</sup>。

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

厳格に決められた所作やフォームの指示があったとしても、コンセプトやルールに沿った即興の動きであったとしても、ダンスの「動き」の中にある生身の身体は「動き」を遂行しきることではない。

足の運びの所作、他者と組みする動作では、床や他者との接触を伴う皮膚感覚に変化が生じ、それは同時に床を摺る足や身体同士がぶつかり合う音を聴覚的に捉える瞬間でもある。顔の前を遮る手の所作は、手の移動に伴い、身体全体が連動する筋肉の感覚が生じるし、視覚の情報変化も生じる。一つの所作からあらゆる感覚が同時に生じ、加えて「流れ」から発生するリズム（音楽的なものから身体そのものが受け入れるものすべて）や感情（喜怒哀楽などに集約されることがない）も加わり、身体は大変複雑な出来事の影響下に身を置くことになる。影響を受ける身体はそれに対する反応として、次なる「流れ」に「乗っていく」戦略を瞬時に打ち出していくのである。身体自身が主導する「流れ」というイメージとは逆に、むしろ身体は未だ経験したことのない出来事に身を投げ、体内に眠る経験、記憶を総動員して、実際に起こるその出来事に追いつきながら、次の展開を考えるのだ。このように身体は、繋がりある内外からの影響を複雑多様に感知し、まさに「振動（ゆらぎ）」と次の行為を考える「思考の運動」が同義となる状態で、現在進行形の「動きの流れ」の中に存在する。

考えることは、動きの中で自らの言葉を定め、実際の運動を構成しながら絶対的な運動の領域に触れていく。考えることは、肉体的なフォームや、予め構成された身体以上のものを活性化させ、それを実際の運動の中に移していく。考えることは、運動の可能性以上のものを活性化するのみならず、あれやこれやの身体以上のものを活性化する。なぜなら、ふるまいは思考と共鳴しているからだ。

動くということは、動きの中にある現在進行形の身体と共に考えることである。思考を動かすということは、フォームから押し出して生成すること、あれこれの流動と認識される過飽和状態から身体を創造することなのである<sup>(10)</sup>。

動作がダンスの動きへと発展していく中で、私たちが経験することは、「内在する総合的な動きからの生き生きとした抽出作用」であり、それは、「あらかじめ方向付けられた身体を超えて、運動の中で考えること、つまり振動（ゆらぎ）の中に置き去りにすることである」とマニンは述べる。ここでの「考えること」とは、作品コンセプトや表現の内容に沿った事前のプランとはまた別に、すでに明確に言語化された意味や、既存の物語的な流れを離れ、身体

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

上にまさに次々に降りかかる微細な運動や知覚を含む事象に現在進行形で向き合い、対処し続けることである。その対処により、すでに自己の身体の中で制度化された所作を感覚、知覚の相互関係の中で更新していくような行為なのだ<sup>(11)</sup>。

ここで、筆者が振付・演出を担当した舞台作品『土の脈』<sup>(12)</sup>の1シーンを例に挙げ、動きの中にあるダンサーの身体の状態を考えてみよう。このシーンの動き作りのプロセスでは、ダンサーの身体を通過していくリズムがどのように変化していくかをわかりやすく見ているため、既成音楽の拍の影響が生じない、無音状態で動きを生成していった。作品により創作手順も異なるが、本作品では、動作のフォームが先行するのではなく、身体内から突き動かされるようなエネルギーを伴う動きの抽出を狙いとした。そしてそのような動作をダンサーと共に考案する際、動作に通っていく運動エネルギーの源を、通常よりも体内深くから起こすため、「皮膚を突き破らんとする小さなエネルギーのボールが、蛇のように体内をうねりながら身体を移動させる」といった言葉の課題を提示した。これは最終的に身体で表現したい内容ではなく、また、この課題から提案される動作自体に意味を持たせる必要もない。あくまで動きを発展させていくためのスターティングポイントとして機能する言葉による課題であり、ダンサーと共に、即興や動作の提案のやりとりを何度も行なっていった。その過程で出てきた動作に対して、例えば「ボールが身体から出て戻ってくる瞬間を数カ所作る」、「体外へ出て行ったボールを取り損ねるような動作を加える」、「動きを反復する」、「上半身と下半身は反対の方向に向かうように動いてみる」など小さな課題を足していく。意味ある言葉の課題であってもその意味は残す必要がなく、動きが定着してくると、課題で使用した言葉は失われていく。このように、既成の舞踊言語がない現代のダンスでは、当たり前前にスタートを切る動作が存在しない。何から始めるかも自由、つまりはゼロから設定していかねばならないが、コンセプトから熟考して中心となる動作をダンサーに提示していく場合もあれば、今回のように、言葉からの連想ゲームのような感覚で動作を立ち上げていくこともある。

ある程度の長さの動作の順が定まった段階で、下記の①～⑤のように動作を小さな単位に分割し、ダンサーの身体は動作の質を考察するプロセスに入る。動作の繋がり、タイミングや力の強弱、角度、スケール、速度、などについて可能な限りのパターンを探求し、何度も動作を繰り返し、あらゆる感覚と動作の組み合わせの接続を吟味することで、身体が動作を自身の体が喋る言葉として習得していく。

シンポジウム「身体・表現・イメージ」

- ① 床から引き上げられるように立ち上がる動作 (図3, 4 参照)
- ② 右後ろにうねりながら引っ張られる動作 (図5, 6 参照)
- ③ 一歩前に踏み出し、顔を前につきだす動作 (図7 参照)
- ④ 右後方に重心を移行しながらジャンプをする動作 (図8, 9 参照)
- ⑤ 手で床を強く打つように着地する動作 (図10 参照)



図3



図4



図5



図6



図7



図8



図9



図10

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

図3~10は、上演記録ビデオから①~⑤の動作に該当する瞬間を捉えたものであるが、(実演者；川合ロン) 実際にはこれらの間には運動の中にある継続し変化する身体の状態が存在する。動作を繰り返し、吟味する中で、例えばダンサーは、①~⑤の所作を、①~②まで、①~③まで、時に②~④までと③~⑤までをと、連続する組み合わせを変化させ、実行すると共に、上記のような動作に関する様々な側面について、その感覚の変化を確認する。動作の決め事は同じであっても、その繋がりの変化や、微細な動作の違いやそれによる知覚の違いは、動き自体に意味や物語などが無いにも関わらず、心が動かされるような変化をも生みだし、実際の行為の中では身体にとっての大きな変化(ドラマ)となる。

例えば図3では前から連続した運動の中の一つとして、“床への着地”という動作があるが、その落下する速度や着地姿勢、タイミングにより、身体が床に預ける身体の重さと床からの反発の具合は異なってくる。その違いによって、次の“引き上げられるように立ち上がる”動作における、体幹で身体全体を上方に引き上げる運動量も全く異なるものになってしまう。図4~9の動作では、体内にあると仮定する小さなボールが、右肩から右腕へとスピーディーに下降し、外部に抜け、足元に戻ってきたものが体内を上昇し顔先まできて頭蓋を破れず、後方上位に向けてジャンプをする。もちろん、ボールは実際には体内に存在しないが、その架空の存在をある種の異物として身体感覚に設定し、その運動の牽引に乗っかるようにして、あるいは反発するようにして、自身の動作を「流れ」ある「動き」へと変えていく。自作自演とも言える行為だが、実際の動きは物理的な身体の移動を伴うことで、仮定したものとの対話でありながらも動作を実行すると、身体はまず動きのベクトルやエネルギーの強弱の予測をして、そこに向かって身体を投じていく。身体は、能動的でも受動的でもあるような状態を自ずと受け入れ、全体の「動き」と「流れ」に巻き込まれていくのだ。

上記のように動作を動きへと推進することに加え、実際の舞台では演出効果から、音の影響<sup>(13)</sup>、他のダンサーの動作の行き交いとその躍動の交換、照明効果による光の運動の影響など、大量の情報が溢れている。

動作の開始、次の展開の予測、動きに身を投じる、動きの流れからの問いかけ、の循環状態は身体が始めたはずの動作を、様々な影響下で即座に身体がコントロールしきれない領域のものへと変化してしまう。能動的立場にあったはずの身体を受動的な立ち位置への転回の入子状態は、身体自体が知覚と感覚、記憶を混ぜ合わせながら考え続けていくことを強いる。この事態が前述した「幽霊と戯れる感覚」なのかもしれない。

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

ダンスの「動き」と「流れ」の中にある身体は、「考えること」で自身の感覚を更新していく。事前に立てられたプランである振付は最終目的ではなく、刻々と迫る次なる展開へのヒントであり、身体が継続する「動き」の「流れ」の連関環境に参加し続ける提案なのである。その中にある振付はどのようなものでありうるのだろうか。次章では、「振付」について、実際の舞台の例からその機能を考察していきたい。

### 3 振付、関係性を生み出し、身体感覚を切り開く装置

「振付」とは、所作やフォームを決めると同時に、演じる者も観る者も共にダンス的瞬間を自己の経験として感じることができ「ダンス」との出会いが生じるための仕組みを内包し、どんな「振付」であっても必ずこの両者が睨まれている。しかし、伝統的なクラシックバレエや日本舞踊などのような既成の技法や動きとは離れて、身体語彙を模索する方向にある現代のダンスにおいては、ダンスとの出会いへと導く構造は単純なものではない。基礎となる様式やテクニックもなく、音楽のスコアに沿った進行もなく、基本となる動きもなく、動きを生み出していき考えや根拠の有無も含め、何もないところから身体の表現、ダンスを見出していき試みである。このような場では、作る者も観る者も未知の動きに対する思考や作品のコンセプトレベルでのダンスとの出会いを期待し探求する。それはある意味、双方からの積極的なダンスへのアプローチ行為を以ってダンスが成立する、作るものと観る者との「間に生じる現象」とも言える。そしてまた、「振付」の概念や役割も大きく変容する。

20世紀初頭、「振付」を理論的に思考したドイツ表現主義舞踊のダンス理論家であるルドルフ・フォン・ラバンの舞踊記譜法<sup>(14)</sup>は、抽象的な記号を用いて、広範囲な身体の動作を方向、スピード、強弱、変化やタイミングなどを反映して、時間と空間と共に書き記すことを可能にした。このことは、ダンス作品や動きのドキュメンテーションの視点に新たなパースペクティブを与えたと言える。事実、ダンスの記録や作品の保存における優れた機能に焦点が当てられていった。同時に、そのように動作を書き記し、記録することが、動作の創作プロセスである「振付」の概念にも大きく影響を与えたことはより重要な意義を持つ。

譲原は、上記のラバンの舞踊記譜法(Labanotation)の発想と、彼の初期の記譜法のアイデアであり1928年に提唱した「Schriftanz (書記を基盤にした舞踊創作法)」の違いに着目した<sup>(15)</sup>。そして1960年代以降、新たなダンスの創作発想を提示していくトリシャ・ブラウン<sup>(16)</sup>

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

やフォーサイスといった後の振付家たちに、ラバンの動作を書き記すことの理論的な考察がどのように影響を与えたか、彼らのそれぞれの方法論を分析した上で、その系譜を辿っている<sup>(17)</sup>。動作を書き記すことは実際の運動の中では、共にある、または身体が生み出していく時間、空間、身体を分割して考察することである。このことが、動作の分析や動きに対して書かれた別の言語や文法を新しく構築することでもある。書くことや分析や言葉により、純粋な動き、既存のテクニックを逸脱する動きとは何か、ダンスと呼ばれてこなかったものがダンスと呼ばれる瞬間はどのような条件下に生まれるのか。ダンスの記述は、「振付」が定めたフォームやスタイルなど、過去に決められた事柄を提示するだけではなく、ダンスの現象に関わる身体の“これから”を演じる者自身が決めていく状態をも包摂することになった。

上述したトリシャ・ブラウンも含む、1960年代ニューヨークのジャドソン教会で活動したダンス集団、ジャドソン・ダンス・シアターに関わったアーティストたちは、「振付」自体を、予測不可能な動作や行為を生み出すルールや、制限、アイデア装置として捉え、未知のダンスとの出会いを革新的に進めた。このような活動の流れの総称をメンバーの一人でもある振付家のイボンヌ・レイナー<sup>(18)</sup>は「ポスト・モダンダンス」と名付けた。既成のダンスの枠組みを拒否し、新たなダンスの指針を展開する活動の中で、彼らの「振付」にはしばしば、「タスク」という動きのアイデアが用いられたが、それは日常の動作の繰り返しや単純なルールのもとでゲーム性、遊戯性を創造する振付方法であった。客観的条件に基づく明確な目標指向を持つ動作と、それを遂行する時間は、演者や振付家の主観的なコントロールを超える。イボンヌ・レイナーは、そのような状況下で、その「タスク」自体に焦点を当てることができる行為や身体は、個性や態度を見せることよりも興味深いものであると述べる<sup>(19)</sup>。ポスト・モダンダンスの活動が主張してきた、「これはダンスなのか？」という問いと対をなす、あらゆる身体の動きやその創作方法もダンスであり得るという考え方は現在進行形の議論である<sup>(20)</sup>。

Forsythe、Valk<sup>(21)</sup>、Klien<sup>(22)</sup>、Gormley<sup>(23)</sup>などの振付家や思想家と同様に、私は、振付を事前に構成された身体の組織化の原則としてではなく、動きという出来事を定義づけていくことに向けた初期活動の発現パターンをもたらず手法として考えている。(中略) 振付は動詞的な動きをもった「身体の中の」関係を整理する活動なのである。つきつめて言えば、このような言明は振付でつくられるものが身体そのものではなく「関係」であることを示唆しているのだ<sup>(24)</sup>。

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

「振付」は、動作のフォームやそのスタイルの統一性を図ることを超えて、動きを生み出すルールや物事を発生させるプラン、個々の身体の考えや状態を抽出していく課題を提示することである場合もあり、振付家の役割が動作を提案することを離れ、ファシリテーターのようになることもある。「振付」が、テキスト、言葉、視聴覚メディアなどを含めた情報と身体との関係性を構築する網目のような思考装置として存在するとき、芸術表現としてのダンスの概念は、その網目の中で、身体を見つめ、共に課題を解きながら変化していく、身体に投げかける眼差しそのものをも含むことになる。「振付」は、演じる同士の関係のみならず、演じる者と見る者、体験を共有する者との関係にも作用する。第1章で述べた筆者の個人的な体験である予期せぬダンスとの出会いも、“片思いバージョン”ではあるがこのような「間」にある関係の構築の一つと言えるだろう。作為的（無作為という作為もあるだろう）な「振付」の思考の中で生まれる「関係」は、予測不可能な現象の中で身体感覚反応を切り開き、そのことによって無意識を含めた関係性が見出される可能性を活性化しうるのである。

完結した内容を伝えることではない「振付」は、他者との関わり、関係の変容を射程に入れて、作り手の予測さえ超えていく状態を生み出す装置となる。その装置は身体自体にも予測を超えて考えていくことを強い、新たな身体感覚を切り拓かせていく。「振付」は柔軟に姿を変える提案であり続け、常に生じてくる出来事の一部として存在する。その様相は個々の表現領域から多様な展開を遂げているが、本論では筆者の振付ノートをもとに1例を挙げて考察する。

## 4 Cross Transit Project 『梁塵の歌』振付ノート

Cross Transit Project は筆者が2015年に開始した日本とアジアのアーティストとともに作り上げる国際共同制作プロジェクト<sup>(25)</sup>である。東南～南アジアの各地域に根ざした伝統舞踊、音楽、精霊儀礼、武術のリサーチを行い、その土地の生活文化からインスピレーションを受け、「記憶」「廃墟」「身体」をキーワードに、歴史的な背景とその土地の現在を横断するような実験的作品を発表してきた。それは文化や言語などの違いを超えて、土地ごとの音楽や身体の所作に大切に受け継（トランジット）がれている「種」を融合（クロス）させ「未来の舞踊言語」として開花させるという一つの試みでもある。最新作『梁塵の歌』（シアタートラム、東京、2019年10月初演）では、その創作プロセスにおいて、これまでの振付方法論を

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

発展させ、さらなる身体同士の対話について思考を重ねた。

筆者はこれまでダンスを「動き」、「流れ」として捉え、フォームや動作の共有、動作のアクション・リアクションの関係作りとその逸脱や破壊・構築の循環を図る、という振付方法<sup>(26)</sup>を行ってきた。本舞台作品のある1シーンでは、そのような振付法から思考を進め、身体の内部から発せられる呼吸や音、声に焦点を当てた。体内から発せられる呼吸や音や声のエネルギーとリズムがダイレクトに、「動き」と「流れ」へと推移していく状態を作ることで、ダンスへと導かれていく動作を、言語体系に紐付いていない身体表現として生み出すことを考えた。むろん、動きの中で、動作やフォームは否応なく生じるが、それらが何であるかという言語による認識を持ち得ないような状態において身体による対話を引き出す試みである。共通言語なき状態での自ずと湧き出る周囲との繋がりや広がりを求める身体の貪欲な力<sup>(27)</sup>、身体の深層にある記憶、経験として蓄積された何かが混ざり合う領域で、新たな身体同士の対話現象を引き出す条件とはどのようなものか、以下の二つに焦点を当てて「振付」と新たな舞踊言語の抽出作業を進めた。

### ① 呼吸と発声

深く強い呼吸や発声は身体の内部から外部に向かって放出される。生命を維持するために無意識に行われる必要不可欠なものであったり、内部に抱えるエネルギーが世界とつながりを持ち、拡張しようとするものであったり、身体が基本的に欲する行為である。言葉の意味や動作の目的を持たず、身体から放出される内的な力に身を任せるとき、その力が導く方へと身体が動かされていくのを感じることができる。荷物を取りたいから、他者に触れたいからではなく、内的に発動したエネルギーに「動かされる」感覚である。呼吸や発声はこれまでの



図 11

の作品の中でも扱うことが多かったが、今回特に注目したのは、言語になる前の呼吸、声、身体が生む音である。本作品でドラマトゥルク・音楽提供・出演を担当したマンガンサナ<sup>(28)</sup>

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

によるインド、マニプールの歌の発声のエクササイズから手法のヒントを得て、これらをダンスにおける動作と同じ比重で捉えようと考えたのだ。赤ん坊の誕生時に発せられる、生命力にあふれる第一声を歌唱法の一つの基本とし、赤ん坊のように床に寝転がり、口と鼻以外の身体中の穴を塞ぐような感覚で、強い呼吸が鼻から抜け吐くように声を出す(図11参照)。発する音は、言葉にはならない赤ん坊の泣き声のように「ハンッ」、「ハンッアー」など体内に充満した力を外に吐き出すような音が選ばれている<sup>(29)</sup>。

## ② リズム

ここで述べるリズムとは楽曲が持つ「拍」としてのリズムではなく、言葉の抑揚をつけることで歌へと発展していく際などに身体に現れるリズムのこと<sup>(30)</sup>である。音とリズムと記憶と身体の関係にもヒントがあった。例えば筆者自身が狂言の謡を初めて学んだ時の経験だが、師匠の謡を耳で聞き取りその音とリズムを身体の運動として捉えて覚えていった。練習を重ねていく過程では、一つ一つの音や言葉と身体のリズムの繋がりを確認したり、修正したりする意識が働いて記憶をしていくが、あるところまでくると、言葉の韻に合わせ、無意識に身体をリズムカルに動かしながら発話をしている。さらに継続していると、自身の意識が置いていかれるような感覚に陥りながら、自動的に発話を続けている状態に至る。覚える歌のリズムに乗って、そのリズムに支配され、乗っ取られるような感覚である<sup>(31)</sup>。

上記の二つのことを参照し、呼吸や言葉になる前の発声や音が振付として機能し、身体を「動き」へ導いていく状態を考察した。言い換えれば、意味を伝えるのではなく身体同士の対話を基本とする動きの生成や、リズムが共同性を作るような「身体的音声」をダンスの現象として捉えていく創作プロセスを実践的に考察した。

a. 身体の内部から発する呼吸、声、音と連動する動きのリサーチの実施。呼吸、または発声を、腹式呼吸をする際に意識する身体の部位から瞬発的に吐き出すような感覚で行う。呼吸も音も、外にエネルギーを出すことや、逆に力を内側に込めること、持続する柔らかいうねり、など様々なものを試し、明確な音を出すことに執着せず、身体の連動や変化を重視する。声を出すエネルギーが身体中に響く感覚を得るまで行う。また、床を踏む足音、自己の身体の部位を擦る、ぶつける、叩くなど、外部と身体の接触音も含めていく。

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

b. a.で自身の発する呼吸や声や音と身体の連動状態を確認した後、それらを他者に向けて強弱をつけて行う。受ける側は他者の呼吸や発声、音を捉えて自己の身体の反応を試みる。接触を取り入れると、相手に向けた接触は少なからず、注意を向けさせるという目的を持ってしまうため、どのようなリアクションをするか時間をかけて思考するようになるが、できるだけ、身体が自ずと反応するその自発的な状態を大切に扱う（図12~14参照、実践者：柴一平、川合ロン）。



図12



図13



図14

上記図12では、背後にいるダンサーの呼吸や声、それらに連動する動作の動きの強弱、ベクトル、リズムを前方にいるダンサーが受け取り、リアクションや次のアクションとしての動作を生み出している。図13では、前方のダンサーも同時に自身の呼吸や声と連動させた動作をアクションとして提示し、図14では接触を伴う音・動作へと展開している。二人のダンサーが、互いに体内から発する呼吸や音声が動機となる動きの検証を重ね、徐々に接触する動作も含めていき、そのエネルギーをぶつけ合うようにして動きを生み出すシーンである。音楽の拍や機械的な時間軸はなく、二人のダンサーが一つ一つの呼吸、音声を相手に投げかけていくという、言語なき身体対話とも言えるような状態から生じるリズムが二人の関係性を構築していくが、そのリズムはどちらにも主導権があるものでもない。あらかじめ大まかな動作の順は設定するが、身体から表出するエネルギーの強弱や呼吸、音を含めた動作のリアルなタイミングは間合いを図って読んでいくものであり、二つの身体間には常に緊張感が保たれなければならない。

シンポジウム「身体・表現・イメージ」

c. bと同じように、他者との関係性の中で、呼吸、音声、そしてそれらと連動し動作についてのアクション・リアクションを抽出していくが、よりスピードを上げ、即興性を強くしたシーンを試みた。



図15



図16



図17



図18



図19



図20

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

図 15~20 (実演者: Mayanglambam Mangangsana、加賀田フェレナ、岡村樹) に登場する三名について、向かって左奥の歌い手を A、向かって右奥の女性ダンサーを B、手前中央にいる男性ダンサーを C とする。A は即興的に口三味線で B にも C にも語りかけるように声のベクトルを向け、スピーディーに畳み掛けて即興でリズムを打ち出す。B はあらかじめ用意した呼吸と音のフレーズとそれに連動する身体の揺さぶり動作を持っている。最初は C に向けてそれらを投げかけていくが、徐々に A の語りかけのテンポ感にも合わせ、A のリアクションにもなっていく。B は毎回予測不可能な異なる A のテンポ感に対して、時にそのリズムをせき止めるような、時にそのリズムを延命させるような間合いで継続、発展を試みる。C は呼吸音や声は出さず、動作のみで、最初は B の音に反応しているが、徐々に A の音にも反応し、A と B いずれかのアクションに対するリアクションを打ち出していくことになるが、いつしか、C の動きがアクションとなっていく状態も生じてくる。三者のどの動作や音がアクションでリアクションなのかがわからない連鎖・継続状態へと発展する。C の動作は目的を持たず、フォームとしての到達地点も設定していない。よって、C の動きのどこでアクション、リアクションのタイミングをとっていくかは A と B の任意である。三者とも、音や動作のリズムの読み合いや、そのリズムを共有する探り合いの瞬間に集中しなければならない。探り合いの中で生じる躊躇、立ち往生もリズムの一つへと回収されていくこの三者の即興的なアクション・リアクションは、身体が喋るように対話をする、というシンプルなスタート地点から予想以上に複雑な状態を生み出した。自身が主導しているつもりでアクションを仕掛けていても、その対応関係が続いていくと、誰がどの対応をしているかが明確さを失っていく。能動、受動のひっくり返りが目まぐるしくなり、身体がリズムに乗っ取り、乗っ取られていくような様相を呈していく。ルールや決まり事を厳格に設定することには重点は置かず、イレギュラーな状態を見出して、三者の関係が成立する可能性を広げたことで、これまでのアクション・リアクションを超える、身体のコミュニケーションの自由さと複雑さに繋がっていった。

共通言語を設定せず、投げかけられ、応えていくというエネルギーの連鎖を継続させる身体のやりとりによって、フォームや目的を持つ動作から漏れ出でる迷いや探り合い、あるいは同調や反発の共存といったアンビバレントな状態も身体のコミュニケーションの中で重要な要素として焦点が当てられていく。優先的に選択すべき明確な言語や基準がないため、意味をなす以前の刺激や情報が「図」として前景に迫ってくるからだ。そこでは知覚、感覚反応を抛り所に紡がれていくリズムの延命に向けて、反応し、関係を継続させていくことへ

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

の身体に生じる欲求に集中が向けられる。リズムや欲求というと身体の最もプリミティブなものがイメージされ、単純な構成へと集約されてしまうように考えられるかもしれない。しかし実際には、個々の身体の突発的な反応だけでなく、記憶との断続的なつながりや、瞬時の作為などが込められ、身体は自身の反応すら予測できない複雑な情報処理網に取り込まれていく。そして共通言語がなく、通じ合うか否かもわからない対話を交わす中で、共同性を見出そうとする身体モチベーションが見えてくる。誤解を恐れずにさらに平たい言い方をすれば、思わず互いに応答したくなる、相手と自己が重ねていく音や動きのエネルギーに触発される身体の状態から、身体表現として「何か」を語りたくなる現象に出会うのだ。

このような状況の中では、アクション・リアクションの関係の中における、能動と受動の感覚の境目がますます曖昧になっていき、共に生み出すリズムを身体が利用して動作を乗せていくような、逆にリズムに身体が乗っ取られて動かされているような、すなわち音が身体に「憑依」するとでも言えるような状態がつけられる。呼吸、音、身体の反応の行為が三つ巴になり、リズムに乗っ取り、乗っ取られるような関係から生まれるエネルギーの循環の中では、身体が意識を離れ、リズムの共有のうねりに身を任せ、匿名性に溶けていくような快感がある<sup>(32)</sup>。それは身体を通過するダンスと言う現象の下、自己や他者の身体の深層に眠る、無意識と記憶の繋がり共有を可能とするような、生身の身体同士でしか語り得ないことなのかもしれない。

## 5 まとめ

ダンスは軌跡を残さない。物理的な痕跡もなくその存在を証明する方法もわからない幽霊のような存在である。

ダンスという現象に出会う時、何かの存在に身体が誘われ、勝手に動いていく、と感じる瞬間を経験する。本論の考察はこれがどのような現象なのかという問いから始まった。第2章でも“幽霊と戯れる”と表現したように、ダンスは、透明な生き物が私たちの身体の周囲を、旋回したり、通過したりしているような現象なのである。このことは、ダンスにおいて身体が語り得ることとは何か、という問いと深く関わりがある。そもそも身体を手なづけることは容易ではない。身体は思うように動かず、予測不可能な失敗をしてしまう。私たちは、その身勝手ぶりについては日常の生活の中でもたくさんを経験済みである。身体は私た

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

ちのコントロールを超えていくのである。

ダンスにおいて身体は、その無意識の層にあるものを行為として語るのである。それは、すでに言語化された、言葉によって説明される明確な意味を有するものではなく、しかしながら、それは、身体が潜在的にもつ表現法であり、接続する世界に語りかけ、自らを更新しようとするものである。

振付があるフォームの完成を目指すもの、という発想を逸脱して以来、このような状態は、新たな舞踊言語を見出そうとする現代のダンスの中心的な現象となりえている。

舞台作品『梁塵の歌』で行った試みは、「振付」をフォームや明確な動作ではなく、ある現象を起こさせる装置と捉え、リズムによる共同性の創生という現象を見ることであった。自己の発する呼吸や声、それらに連動する動作が、ほぼ無意識に抽出されるような身体同士のダイレクトな対話を生み出す試みであった。ここでいう、“ほぼ無意識”な状態とは、自己の生み出すリズムが、相手のそれと溶け合い、自身のコントロールを超えた、「動き」と「流れ」の中に身体が溶け込んでいく状態である。第4章でも述べたように、リズムが身体に憑依するような感覚といっても良いだろう。

身体はリズムに乗っ取られ、他者との共同性の中で匿名性を得ることの喜び＝他者、異物との関わり合いのもとで、自己の身体が更新されていく喜びを得ていく。

現代のダンスは、身体の奥底に眠る、未だ名付けられていない領域と、身体が存在する世界を行ったり来たりしながら、その関わりを一刻一刻、感覚＝「考えること」で切り開いていく作業である。身体は世界に向かうことで更新され、新たにかたちづくられていく。この意味で、新たな舞踊言語への思考は、人間の知られざる魅力、知られざる階層を掘りおこしていくような作業なのである。

## 注

- (1) 運動が存在しないということはありません、完全なる静止と見えるものにも、運動の本質、すなわち、動き、形づくる力が存在している。エリン・マニングは、ドゥルーズとガタリの運動についての考えを引き、「絶対的な運動とは振動であり、すべての構造や形に先立って存在する共鳴、またはゆらぎのようなものである。絶対的運動には主体はない。過ぎゆき、流れ、途切れることがない」、と述べている。Erin Manning(2013), *Always*

シンポジウム「身体・表現・イメージ」

*More Than One: Individuation's Dance*, Duke University Press, p.13

- (2) アンナ・ハルプリン (Anna Halprin, 1920-) は、ダンスについて考える時、それは全体的な体験であり、精神的な要素はその体験に内在するものだと言及する。ダンサーとしての経験からは、それは動き、感情、連想 (イメージ) の間のフィードバックプロセスにこの関連性を感じ、この3つの行為を統合することで共生関係のような別のレベルに自身を導いていく、と述べる。(Ilene A. Serlin(1996), Interview with Anna Halprin, *American Journal of Dance Therapy*, **18(2)**, 115-116)
- (3) フランス語の pas で表される、バレエにおけるステップや動きの総称。
- (4) 1000年以上の歴史をもつインドネシア武術。500以上もある流派の中で筆者が主に学んだ流派はプリサイ・ディリ (Perisai Diri) 派といわれるものである。伝統武術ブンチャック・シラットで歴史的に受け継がれてきた「護身」(self-defense) のコンセプトを守りながら、1955年に立ち上げられた近代武術であり、創立初期に相手と対面する上でよりスピーディーに効率よい攻撃・防御をし続けるための論理的なルールが考案された。
- (5) 口頭伝承により受け継がれてきたインドネシア伝統武術の技法内容も、近年、実践家による英語の文書化により、外国人にとってもわかりやすい解説を得ることができるようになった。むろん、このような解説書は、他ジャンルでも同様ではあるが、とりわけ土地の生活文化や信仰と強く結びつく伝統武術においては、実践的な口頭伝承による教えとは異なるレベルで捉える必要がある。
- (6) O'ong Maryono(2016), *Pencak Silat for Future Generations*, Silkworm Books, pp.21,34
- (7) メルロ=ポンティは運動論を「運動は運動体に内属するものではなく、ひたすら、運動体とその周囲との関係に存するから、外的な基準なしには成り立たない」と展開し、運動の思惟は運動を破壊する、と述べる。M.メルロ=ポンティ (著), 中島 盛夫 (訳)(1982), 『知覚の現象学』, 法政大学出版局, p.441
- (8) William Forsythe(1949-)
- (9) Erin Manning, op. cit., p.14
- (10) Erin Manning, op. cit., pp.14-15
- (11) 鷺田は、習慣の獲得について、身体パフォーマンスのダンスを例に挙げ、「すでに身体が生まれた文化の中で制度化されたその所作に働きかけ、それを別の水準へと一貫して転位させる。そしてそのことで身体の諸器官をある新しい意味作用の媒質する」と述べ、それは「経験の一つの構造化」をあらたに発足させる状態であると説明する。鷺田清一

シンポジウム「身体・表現・イメージ」

- (2003), 『メルロ＝ポンティ 可逆性』, 講談社, p.11
- (12) 筆者が2015年から開始したアジア国際協働企画 Cross Transit Project の1作品。2018年10月神奈川芸術劇場 (KAAT) 初演。
- (13) このシーンの場合は、アジアの土地のフィールドレコード音と、ボコーダーを通じた歌手の声など様々な音の要素が混じり合い、時空間を構成する。
- (14) “Kinetography Laban”, “Labanotation” と呼ばれる ラバン (Rudolf von Laban, 1879-1958) により考案された舞踊譜。ラバンは人間の動きを、心理状態と身体運動と空間の相関関係から考察し、その規定理論を季刊誌 *Schritztanz*(1928)にて発表した。
- (15) Akiko Yuzurihara(2014), Historical and contemporary Schritztanz: Rudolf Laban and postmodern choreography, *Dance Chronicle*, **37(3)**, 295-296
- (16) Trisha Brown(1936-2017)
- (17) ウィリアム・フォーサイスにおいてはラバンの“Kinesphere” (身体の可動範囲を示す空間概念) を基本アイデアに取り入れ、新たに“generator”と“modifier”というテクニックを用いて動きを発展させる方法論を展開する。また、トリシャ・ブラウンはブラウンの“Structured Improvisation”という発想を用い、空間と身体の関係に偶然性を取り入れ、予測することができない、即興的で、非物語的で音楽とも関わりなく、機能的でもなく、パントマイムのような動きでもない純粹で抽象的な動きの考案が試みられる。両者いずれも、予測不可能な、決められていない動きを、演じるダンサー自身が生み出すためのツールとして考案がなされている。Akiko Yuzurihara, op. cit., pp.288-299, 305-308
- (18) Yvonne Rainer(1934-)
- (19) Roger Copeland(1983), *What Is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, p.234
- (20) Cvejic は哲学的思考と現代の欧州における実験的な振付実践との関係性に光をあてた著書の冒頭で、「これはダンスなのか？」という問いかけは、アートか非アートかといった伝統的な境界が消滅した、芸術における不確定性の現在の状態における振付の定義の自由度に起因すると述べる。また、美術領域における芸術の自由度の感覚は、何かが商品化されるかもしれないという感覚と絡み合っているという Martin の言説 (Stewart Martin(2007), *The absolute artwork meets the absolute commodity.*) を引用し、それは振付にも適用されるが、上記のような問いかけは、美術領域が持つような資本主義自由市場における生産の経済モデルに関する強い意識と懸念を、ダンス領域は共有していないこととも関連している、と指摘する。Bojana Cvejic (2015), *Choreographing*

シンポジウム「身体・表現・イメージ」

*Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, English Edition, Palgrave Macmillan UK, pp.8-9

- (21) Steve Valk(ドイツのドラマトゥルク、ビジュアルアーティスト、1962-)
- (22) Michael Kliën (オーストリアの振付家、1973-)
- (23) Jeffrey Gormley(アイルランドの作家、1972-)
- (24) Erin Manning, op. cit., pp.75-76 : Vall, Kliën, Gormley らの共著 *Book of Recommendations Choreography as an Aesthetics of Change* (Daghdha Dance Company, 2008) からのダンスの美学の変遷と振付についての考察の引用を含む。
- (25) プロジェクト全体のコンセプト、4年間のリサーチやクリエーションプロセス、国内外での作品発表の記録と映像・写真資料は、以下の特設 web サイトにてアーカイブ化されている。 <http://www.akikokitamura.com/crosstransit/>
- (26) 北村明子(2011), 「舞踊作品における振付とその生成過程」 - 2.3 思考する身体, 文理閣『舞踊学の現在』, pp.105-107 : 筆者の振付演出作品 *finks*, 2006 (NY Joyce Theater)の1シーンを例に挙げ、言語や型から設定した二人一組の動作のアクション・リアクションによる振付方法論において、実際の動きを生成する際に身体にもたらず思考を論じており、現在の考察の基盤となっている。
- (27) この身体の貪欲な力とは、フロイトの「欲動」に近いと考えられる。荒谷は、フロイトの「欲動」はラカンも強調するように本能とは異なり、身体内部から与えられる刺激であるが衝動のような「瞬発的衝撃力」を示すものではなく、むしろ「恒常的な力」であり「心的装置を作動させるためにかけられた電圧のようなもの」であると記す。(p.95) そして欲動は「必ずしも外界からの刺激には拠らないエネルギーの布置を、内側から備給することによって再現することができる」と述べている。荒谷大輔(2018), 『ラカンの哲学』, 講談社選書メチエ, pp.30-32
- (28) Mayanglambam Mangangsana(1970-)
- (29) このワークショップ(2018年3月4日実施)の様子は <https://youtu.be/BysDaEPLF4M>にて閲覧することができる。
- (30) 山崎正和によれば、リズムはこの世界のどこにでもあるが、いつでもどこにあるかを言うことができない現象であり、純粹流動として様々な媒体へと乗り換え、抵抗体と衝突しながらそれ自体の姿は顕さない。どこからともなく媒体の一つに過ぎない身体に流れ込み“鹿おどし”のような現象を起こし(あるいはすでに身体の外で完成したそのようなリズムが身体の内部に浸透して) 共鳴、共振を引き起こすものなのだと述べる。山崎正和

## シンポジウム「身体・表現・イメージ」

(2018),『リズムの哲学ノート』, 中央公論新社, p.33

- (31) 山崎は、習慣のリズミカルな性質に迫っていたヴェッソンの『習慣論』から、「受動的であるとともに能動的な自発性」という習慣の定義に言及する。また、練習を、「ある習慣を形成し、維持し、回復する行動のこと」として、練習とは身体から意識の関与を排除し、それをリズムの支配に委ねるための行動」だと述べている。(山崎正和, 同上, pp.110-111)
- (32) レヴィナスは、リズムの中では、「意識の形式も無意識的なものの形式も適用されず」、また、「意識の形式、無意識的なものの形式いずれも適用できない」といい、「自己はもはやなく、自己から匿名態への移行」があるのだと述べている。エマニュエル・レヴィナス(1999), (合田正人編・訳), 『レヴィナス・コレクション』, ちくま学芸文庫, p.309

## 参考文献

- Erin Manning(2013), *Always More Than One: Individuation's Dance*, Duke University Press
- Ilene A. Serlin(1996), Interview with Anna Halprin, *American Journal of Dance Therapy*, **18(2)**, 115-123
- O'ong Maryono(2016), *Pencak Silat for Future Generations*, Silkworm Books
- Akiko Yuzurihara(2014), Historical and contemporary Schrifftanz: Rudolf Laban and postmodern coreography, *Dance Chronicle*, **37(3)**, 288-311
- Bojana Cvejic(2015), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan
- Erin Manning (2009), *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy* (Technologies of Lived Abstraction), The MIT Press
- Erin Manning (2006), *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*, University of Minnesota Press
- モーリス・メルロ＝ポンティ(著), 中島 盛夫(訳)(1982), 『知覚の現象学』, 法政大学出版局
- モーリス・メルロ＝ポンティ(著), 中島 盛夫(監訳)(1994), 『見えるものと見えざるもの』, 法政大学出版局
- 鷲田清一(2003), 『メルロ＝ポンティ 可逆性』, 講談社
- 荒谷大輔(2018), 『ラカンの哲学』, 講談社選書メチエ
- 山崎正和(2018), 『リズムの哲学ノート』, 中央公論新社

シンポジウム「身体・表現・イメージ」

エマニュエル・レヴィナス, 合田正人(編・訳)(1999), 『レヴィナス・コレクション』, ちくま学芸文庫

山田陽一(2017), 『響きあう身体 音楽・グルーブ・憑依』, 春秋社

北村明子(2011), 「舞踊作品における振付とその生成過程」, 遠藤保子, 細川江利子, 高野牧子, 打越みゆき (編著) 『舞踊学の現在』, 文理閣, pp.99-110

Stewart Martin(2007), The absolute artwork meets the absolute commodity.

<https://www.radicalphilosophy.com/article/the-absolute-artwork-meets-the-absolute-commodity> (最終閲覧日 2020 年 5 月 9 日)

シンポジウム「身体・表現・イメージ」