

## Ⅱ 鼎談

### 舞踏生態学



河本英夫（文学部）

海野 敏（社会学部）

鈴木信一（IRCP 客員研究員）

#### 1 身体表現の生態学的な位置

河本 今日ではダンスなり舞踏なりという身体表現の領域を、どんなふうを考えていけばよいのかというところで、センターの研究員でこういう作業をずっとやってこられた社会学部の海野敏先生と、それから立教大学のほうで研鑽を積んで、舞踏的な関わりから治療的な活動、特に精神医学的あるいは発達障害に対する治療的な効果への寄与を研究されている鈴木信一さんと、3人で舞踏、ダンス、身体表現というところのもつ生態学的な意義、すなわち間が生きているということの一つの濃度のなかで、身体存在としてあるという「生態学的な在り方」のところから立ち上げる形で、考察したいと考えています。

生態学的な形でいうと、さまざまな学説の整理というのは手順としてあります。人間の生態という形で考えると、一つは「狩猟採集民型の生活形態」をもっている人たちがいます。狩猟採集民は1年間いろんなところを回りながら、季節に応じて採れるものを採っていく。季節に応じて採れるものを採っていくときに、場を去るときには一つの儀式性が、つまり来年もまた来ますよという儀式性が生じるし、あるいは通常はないような獲物が得られたとき、たとえば大型の哺乳動物のようなものが得られたときには、それを頂く、すなわち命を頂くということの儀式性と、それからそのときの喜び、それからその後のある種の満足ですね。食べてタンパク質を補充しますから、食べて満足するということに続くさまざまな身体表現要素が入っていたらと思うんです。そこにはいろんな身体表現の試みや実行が、出てくるだろうと思いますね。

その後に、同じ場所を有効に活用するというところで「農耕」という生活形態が入ってきます。

農耕というのはやってみれば分かるんですが、稲を植える、稲を刈る、芋を植えるでも同じですが、ああいう作業は、丸1日同じ仕事をしているわけです。丸1日、同じ体勢で同じ仕事をし続ける。北海道で、ジャガイモを掘っていく場合も、朝ある地点に立ってお昼まで一本道、直線をずっと前方に向けて進んでいく。お昼ご飯を食べて逆の方向からずっと一本道を戻ってくる。それで1日の仕事となる。行って帰ってきて1日というような農耕の労働形態を多少とも変形されたかたちでさまざまにもっていただろうと思いますし、現在でもそれは残っています。このとき身体の使い方として、植え付けとか収穫とかの動作は、同じ動作の反復なんです。同じ動作の反復で、これしばらくやっていると分かるんですけども、慣れていくんです。人間の体ってそうなっています。動作の反復に機能適応して、そこに過度に適応した形の身体動作を行ってしまう。

そういう作業が終わって一区切り、例えば1週間とか2週間続いて終わった後の、収穫の終わり頃、例えば稲作ですと最後の作業の区切りとして「田楽」というかたちで、田んぼの傍らをつかって、皆で踊る。田楽の一つが相撲であり、慣例化されればいわゆる神事としての形式の整った「相撲」のようになっていく。それらはその年の収穫に感謝ということと、1回その局面で季節的な区切りがつくことが、こうしたイベントになっている。そのイベントの内実が田楽というような儀式性を持ったある種の祭りであった。農耕は一般に身体と同じところしか使ってないんです。そうすると体そのものをリセットするためにはどうするのか。体そのものをリセットするために体の使い方を、もう一回仕事とは別のところを通過させる形でやっていかないとけない場合があります。そうすると相撲もそうですけれども、通常の農作業では使わないところを、あえて使うような全身的な総力戦になるような、そういう運動と、それから儀式というものを備えていく必要があるのではないかというふうに思えるわけです。

三つ目の生活形態は遊牧です。遊牧形態っていうのは動物と一緒に暮らす。動物と一緒に暮らすときに動物の良し悪し、動物がその日、十分歩いて行けるか、あるいは十分餌が取れるかというようなところと一緒に歩きながら、日々の生活をやっていく。そのときに非常に重要なことなんですが、人間とは異なる身体に触れ続ける。人間という枠の中にとどまらないような身体に触れ続けるということをややおうなくやっていく。実際に例えばモンゴルで羊飼いの人たちと何日か一緒にいたんですけど、ヤギを2、3頭入れて、あと羊が50頭ぐらいいる。ヤギは牧草の根まで食べる。根まで喰っちゃうために、翌年そこから生えなくなる。そうするとヤギの頭数を減らし、むしろ群れの中に羊を増やす。羊の持続可能性を考えるためには、羊たちをベースにして羊たちの伝染病が起きないぐらいの規模にし、その中にヤギを入れて、それで移動していく。そういう形で、動物の身体ということの延長上で、自分の身体を感じ取る。遊牧にはそういう部分がある。

遊牧民というのは例えばオオカミとか、それから肉食性の捕食動物を恐れるんですけども、基本的にはああいう人たちの話を聞いていくと、足跡でももちろん「種」を見分けます。オ

オカミの足跡とかそれから虎の足跡とかを見分けている。しかも足跡で種を見分けるだけじゃなくて、この足跡は何をしようとしている足跡なのかという動作の構えと、動作の狙っているところまで足跡から読み取るような、生存の感覚まで届くようなことが、各所で報告されている。そうすると、そういう生活の中で例えば経済的に近代化したとき、人間としての身体がそれとして限定されたとき、おそらく多くの動作や身体の感触が、自分の身体から漏れ出てしまう。幅広く漏れ出てしまうものの身体領域があるのではないかというふうに感じられるわけです。

整理すると、そういう狩猟採集民たちが持っているある種の移動に伴う季節的な区切りと、それからある種の偶然、奇跡的な偶然で得られたさまざまな獲物たちに対するある種の儀式性をともなう供養とそこで起きる身体動作がある。それから農耕の中での、機能化していくことの中で外れてしまう身体そのものとそれをリセットのかたちで再度、再生していく身体表現がある。それから遊牧の中で動物の、動物たちと一緒に暮らしていたはずなのに、そこから外れて漏れ出てしまっている身体の感触がある。通常の間人間というふうには自己制約したときに漏れてしまっているものの身体表現がある。こういう領域は人間の身体表現の可能性として、広大な形で残されているだろうというふうには考えられるわけです。生活形態のなかで、日常の知恵とその成果を讃えそこに区切りをあたえるかたちで原初の身体表現ができ上がってくると考えられる。

KARAS を率いている勅使川原三郎（てしがわらさぶろう）さんがいる。勅使川原三郎さんの稽古場に行って、何回か見学をしてるんですけども、稽古場に行って見学しているときに、そこに集まっている人たちはもちろん最初からきれいな身体の動きができたりするわけじゃない。多くの日常の中で、サラリーマンたちは基本的には身体に対して、「浅い使い方」になってしまっているという。浅い使い方になっているので、身体の深さっていうことをもう一回、回復するところからやらなければいけない。

一番簡単なのは呼吸なんです。例えば勅使川原さんのところでやっていた最初の訓練っていうのは空気を、吸えるだけ吸ってみる。空気を吸えるだけ吸ってみて、そのときに吸う動作と同時に、こうやって全身を高く高く高く伸ばしていく。そこまでギリギリギリギリ空気を吸えた後に、今度は少しずつ空気を吐いてみる。空気を吐いていって、少しずつ吐いていって、体をすぼめて、できるだけ体を小さくしていって、ずっと吐き続ける。そうすると空気を吸うという形と、それから空気を吐き続けるという形の、この振幅の広さというものを使って、最初に身体の働きをリセットしていくというような練習法を入れているわけです。

この練習法は実は身体表現をする人だけに必要なことだけではなくて、普通のサラリーマンも必要だし、それからオンラインの授業になって、うちにばかり閉じこもってカップラーメンとビールだけ飲んでいる学生にも必要なことなんです。身体の幅っていうのを、ずっと広げてやっていくということを一方では考えながら、そのことの延長上でなおかつ人間身体は何にな

り得るか。身体を持っている可能性というのは、どういう形で引き出せるかというようなことを考えていながら、身体運動の在り方をつくっていくというようなところを、ずっと狙っているレッスンだということがよく分かりました。

勅使川原さんの稽古場っていうのは、週に2回ぐらいサラリーマンが来て、そこで自分の1週間の勤務なり何なりをリセットしていく。リセットするという形で、そういう稽古場を使うという、そういう人たちがたくさんいたわけです。この人たちは、何か特殊な偶然でも絡まない限りは、舞踏やダンスの表現者にはなったりしない。表現者になるということのもっと底辺のところ、広い身体の利用法の場所、あるいは身体の潜在性をさらに豊かにしていくための場所というのが、きっとあるに違いない。そういう身体のリセットのなかで、どういうふうなところを使えば身体表現としてそれぞれが新たな場所にまで行けるか。そういう問いと課題をもちながら、それぞれの身体表現を行いながら、前にさらに進む人たちは考えざるを得ないんだと感じています。大体、前振りはこの辺りにしておいて、どうぞそれぞれの舞踏との関わりで感じてこられたことを語っていただければと思います。今、比較的大きめの話の入り口をつくりましたので、自由に進んでみましょう。

海野 はい、分かりました。私はふだんは情報学の研究者を名乗ってモーションデータを用いたダンスの研究をしておりますが、今日は、舞踊評論家と舞踊学の研究者の立場から発言させていただきます。毎年だいたい100本ぐらいダンスの舞台を30年ほど見続けていて、新聞や雑誌にダンスの批評を書いております。

今の河本先生の前振りの話は、とても興味深くうかがいました。人間の身体表現の領域について、あるいは人間の身体そのものについて幅広く指摘をされて、大きい入り口を作ってくださいました。申し上げたいことはたくさんあるのですが、まずはダンスに焦点を絞って、ダンスと生活形態の関係についてと、勅使川原三郎さんの稽古の話に関連して人間社会におけるダンスの位置づけの変化、とりわけ近代化による変化について、この二つのことを最初にお話しさせていただきます。

最初に、生活形態、あるいは生産様式に応じた身体動作の特徴についてお話しになりました。舞踊学のほうでも、民族による生活形態の違いが、それぞれの民族のダンスのスタイルに影響を及ぼしたのではないかという議論がされています。具体的に申しますと、まず西洋のダンスの多くは、遊牧騎馬民族の生活形態に応じたダンスではないかと言われます。先ほど河本先生がおっしゃった「人間とは異なる身体」として馬の身体が日常生活に寄り添っていた。モンゴルの話がありましたが、騎馬民族の生活では、馬と一緒に暮らすことによって、馬の歩き方、走り方から、人間とは異なる動きが身近になる。例えば3拍子というリズムが生まれてくる。東アジアの農耕民族では3拍子というリズムはなかなか出現しなかったけども、ヨーロッパでは3拍子のダンスが出現しました。ワルツが典型ですし、メヌエットもマズルカも3拍子

です。そういったリズム感が生まれて、さらにダンスでのジャンプ、回転も、馬などの動物が身近だったからかもしれない。西洋のダンスには、大きなジャンプと速い回転が非常に多いのに対し、東洋のダンスには、ゆっくりした回転はあっても、ジャンプも速い回転もほとんどないものが多い。

では、農耕民族のダンスはどうかというと、踏みしめる動作、腰を落とす動作、まさに農耕という生産様式に応じた動作を表象するダンスが多い。先生がおっしゃった通り、農作業で毎日同じ動作を繰り返す中で、その同じ動作の反復を基にして、農耕民族のダンスが生まれてきたと考えられています。先ほど先生は、田楽と相撲を例にあげられましたけども、多くの東アジアの農耕民の踊りというのは、腰を落としたり踏みしめたりする動作、水田に苗を植えたり畑に種を蒔いたり、稲を刈ったり野菜を収穫したりする動きをベースにしたダンスが行われている。

西洋の遊牧騎馬民族、東洋の農耕民族とおおざっぱに2分しましたが、もうひとつアフリカの狩猟採集民族のダンスもあります。アフリカのダンスはあまり日本で研究されていませんけれど、アフリカには50を超える国があって、無数の民族がそれぞれのダンスを持っている。それらには、その場でジャンプをくり返す動きが比較的多いらしいのですが、これは狩猟採集民の生活では、狩りの前に自ら興奮させる、感情を高揚させるためのジャンプなんですよね。槍などの武器を持って、雄たけびを上げながらジャンプを繰り返す。そういったダンスがアフリカには多いらしい。かくのごとく、やはり生活のスタイルというのがダンスのスタイルに連続している、世界のダンスの多様性に通じてるってことを、まずは申し上げたいと思いました。

次に、人間社会におけるダンスの位置づけの変化について、ざっとお話しします。

勅使川原三郎の稽古の話で興味深かったのは、呼吸が一つの鍵だということです。身体の働きをリセットするための鍵が呼吸で、吸うと吐くという行為をベースにしたエクササイズが、サラリーマンを含めた人々の体の働きをリセットしている。とても興味深い。このように、ダンスで一般の人々の身体を回復させるという発想、ダンサーではない普通の人の身体の可能性を広げるという考え方は、90年代あたりに欧米で「インクルージョン・ダンス」という呼び方で登場しています。これは、それまでダンスというのが芸術のため、アートとしてのダンスだけだったものが、そうではないさまざまな社会における位置づけを探し求める流れが生じたわけです。欧米では「コミュニティー・ダンス」と呼ばれる活動が広まり、これは日本でもずいぶん普及しています。地域の共同体にダンサーや振付家が入っていき、子どもたちや、ダンスに接したことがなかった社会人を集めて、ダンスでいろんなエクササイズやってもらおう。コミュニティー・ダンスは、広義のインクルージョン・ダンスの一種と考えられます。

ほかにも病院のような場所へも入っていき、患者たちを相手にしてダンスを教える。あるいは刑務所の受刑者たちにもダンスを教える。そういったさまざまな場にダンスを運んで実践す

るインクルージョン・ダンスの活動が「ポストモダンダンス」の流れから生まれました。ポストモダンダンスの振付家としては、アメリカのアンナ・ハルプリンが典型で、彼女はエイズ患者と一緒にワークショップで、こういったインクルージョン・ダンスの考え方を広めました。また、インクルージョン・ダンスにおいては、自己啓発としてのダンスという見方が、20世紀の末あたりから現れたんじゃないかなと思います。それは、先生のおっしゃった身体をリセットするためのダンス、何か新しい体の使い方、新しい体の機能を見いだすためのダンスということになるんじゃないかなと思います。

そこで、人間社会におけるダンスの位置づけの変化を、原始時代のシャーマニズムのダンスから、21世紀の自己啓発のダンスまでを、私なりに整理してお話しします。

文化人類学などの知見に基づいて考えれば、まず、近代化以前のダンスというのは、大体4段階に社会における位置づけを変えてきたのではないかと推測できます。最初は、感情の増幅、あるいは増幅された感情としてのダンスです。狩猟民が大型の哺乳動物の狩りに成功して歓喜するとか、狩りの前に自らを奮い立たせるためとか、そういう喜怒哀楽の感情が増幅した結果として身体が踊り出す、あるいは感情を増幅させるために踊るといのがダンスの起源である可能性が高い。そのようなダンスは、本能的な身ぶり言語であり、ノンバーバル・コミュニケーションの手段となって、音声言語が未発達な人類においても存在したはずで

第2段階が、祈祷・呪術としてのダンスです。シャーマンがトランス状態で踊る、あるいはシャーマンの身体動作が踊っているように見えるという事例は世界中にあります。雨ごいでも悪魔祓いでも収穫の占いでもかまいませんが、シャーマンは神と一体となって恍惚状態となり、日常動作とは異なる身体動作が表出します。これも一種の感情の増幅ですが、それがシャーマンなり祈祷師なり、共同体の特定の役職に結びついたと言えるでしょう。

第3段階が、儀式・儀礼としてのダンスです。河本先生も触れていらっしやいましたが、狩猟採集民が場を去るときに行う儀式とか、農耕民が収穫を祝って行う神事とかに、ダンスは必ず顔を出します。古今東西、お祭りにダンスは欠かせません。ダンスは、原始宗教の儀式から発生したもので、死や飢餓や自然の災厄を乗り切るための祈りから生まれたというのが、一般的に舞踊学の定説になっています。

第4段階が、社交・娯楽としてのダンスです。お祭りは共同体のメンバーにとって祈りの場であると同時に、コミュニケーションの場、そして自ら踊って楽しむ場となります。私は社会学部メディアコミュニケーション学科で教えていますが、「身体コミュニケーション論」という講義では、「コミュニケーションメディアとしてのダンス」という話を必ずします。前近代においては、ダンスは共同体のメンバーのコミュニケーションの手段であったことは重要な観点です。

ところで、いま人間社会におけるダンスの位置づけの変化をお話ししておりますが、正確には「変化」ではなく「積層」とか「積み上げ」と言うべきなんですよ。ここまで述べた4つ

の位置づけは、現代社会でも失われたわけではなく、ダンスの位置づけが一つずつ社会に加わったものです。ちょっとお断りしておきます。

さて、近代において、ダンスにはさらに2つの位置づけが加わりました。第5段階が、芸術としてのダンスです。お祭りで自ら踊って楽しむものであったダンスが、プロのダンサーの踊りを見て楽しむものへと変わっていきます。というか、自ら踊って楽しむダンスに加えて、舞台を見て楽しむダンス、アートとしてのダンスが積み上がります。ヨーロッパにおいては、17世紀、ちょうどデカルト、パスカル、ニュートンの活躍した科学革命の世紀あたりが潮目で、1661年、ルイ14世がプロのバレエダンサーを養成する学校を作ったのは有名な事実です。

そして、第6段階として、学習・治療としてのダンスが登場します。ここで、ようやく勅使川原三郎の稽古、アンナ・ハルプリンのインクルージョン・ダンス、自己啓発としてのダンスにつながりました。ジャック・ダルクロワのリトミックとか、ルドルフ・シュタイナーのオイリュトミーとか、もっと遡ればイエズス会の舞踊教育などを先駆的な活動とみなすことができます。日本では、2012年から中学校の体育の授業でダンスが必修となりました。学習としてのダンスと治療としてのダンスは分けて考えた方がよいかもかもしれませんが、とりあえず近代特有のダンスの捉え方としてまとめました。

今日は舞踏がテーマですが、舞踏というダンスも現代社会においては、芸術としても学習・治療の一種としても位置づけられると思います。私は芸術としての舞踏には馴染んでおりますが、治療としての舞踏については知らないので、鈴木先生のお話しを楽しみにしてまいりました。

河本 日本の中で、いわゆる日本的ないわゆる身体表現の代表的なものの一つに舞踏といわれているもの、かつては「暗黒舞踏」と呼ばれてきましたが、弟子たちが養成されて分岐して行く流れのようになって今日にまで至る系譜があります。この人たちはやはり繰り返し繰り返し自分の身体に降りていって、自分の身体を持っている可能性に触れていくような、そういう展開の仕方をしていたように思うんですが、この人たちの流れは、鈴木さんから見るとどう感じですか。

鈴木 舞踏という身体表現は1959年土方巽（ひじかたつつみ）による『禁色』の発表をもって始まったと言われています。創始者の土方巽はこれまでのお話にあった狩猟採集民の産み出した舞踊のひとつ、古典バレエとは異なる、リズムを主体としたモダンダンス、いわゆるノイエタンツを学びつつ、身につけたものを壊しては作る形で、舞踏という身体表現を産み出しました。その動きには秋田出身の体にしみ込んだ東北の夜空の闇、農耕民の動き、生活の記憶がもととしてあり、親しんだフランスの小説家ジャン・ジュネや詩人・小説家・演出家のアントナン・アルトーら芸術家から得たものを盛り込みつつ土方巽は『禁色』以後、独自に舞踏を作り上げ

ていった。その形成過程に大野一雄【資料1参照】、大野慶人（よしと）【資料2参照】、元藤燐子（もとふじあきこ）、石井満隆、笠井叡（あきら）【資料3参照】、玉野黄市（こういち）、中嶋夏らが参加し土方巽とともに踊り、作品作りを行った。



『禁色』稽古風景 写真：大辻清司（武蔵野美術大学美術館所蔵）

1974年土方巽は自ら踊ることをやめ、作・演出・弟子への振付を開始しました。弟子たちの一部は「白桃房（はくとうぼう）」というグループに組織され芦川羊子（ようこ）、小林嵯峨（さが）、和栗由紀夫（わぐりゆきお）らが土方巽の作品を踊った。この時期から舞踏の楽譜ともいふべき、動きを産む日常の言葉で記した『舞踏譜』を書き始めます。稽古場にあたるアズベスト館（のちに劇場併設）では鷹赤兒（まるあかじ）、山本萌（もえ）、岩名雅記、田中泯（みん）、ビショップ・山田、三上賀代（かよ）、正朔（せいさく）らが稽古に参加し、土方巽が彼らの作品の演出、振付を務め、1986年に亡くなります。その間に笠井叡は天使館を、鷹赤兒、室伏鴻（むろぶしこう）、ビショップ・山田らは大駱駝艦（だいらくだかん）、山本萌は金沢舞踏館、中嶋夏は霧笛社（むてきしゃ）、三上賀代はとりふね舞踏舎などのカンパニーを創設し、さらに大駱駝艦からはビショップ・山田の北方舞踏派、天児牛大（あまがつうしお）の山海塾などが生まれました。

一方、大野一雄、大野慶人は土方巽が自ら踊るのをやめた後、映画製作などにより自己探求を深め、1977年より土方巽・大野慶人演出による『ラ・アルヘンチーナ頌』により踊りを再開し、『わたしのお母さん』、『死海』、『花鳥風月』などの作品を制作し、国内、欧米、南米各



地を巡演しました。大野一雄は2010年に、大野慶人は2020年に亡くなります。1949年より続く大野一雄舞踏研究所は後進育成に励み、武内靖彦、上杉満代（みつよ）、川口隆夫らの舞踏家が誕生しました。

現在はこれら個人の舞踏家、カンパニーが国内、欧米、南米、アジア各地で公演、ワークショップ等を行い、舞踏愛好家の拡大に留まらず、世界各地で舞踏家が誕生するなど世界を股に掛けた活躍がなされています。山海塾は1980年以来パリ市立劇場と共同プロデュースで作品制作を行っています。

舞踏は「目的に向けた生産的行為」ではなく、犯罪、男色、祭典や儀式に共通する「無目的を誇示する行為」であると土方巽は述べています<sup>1</sup>。舞踏を「無目的を誇示する行為」であると位置づける。そして「目的に向けた生産的行為」からはぐれた人々を踊る。それは農作業の最中親に放っておかれる幼児、刑務所の中で無目的に「生かされつつ死なされている」、「歩いているのではなく歩かされている人間」を舞踏に表出させる。また土方は舞踏において「人間概念の拡張」、「動物も植物も生命のない物体も含めたあらゆるものに人間の肉体をメタモルフォーズする可能性」を探求します<sup>2</sup>。その例として土方は幼児の人形遊びを上げます。幼児はすっと人形という物になりきりごっこ遊びをする。日常生活にすっと現れるメタモルフォーズです。同様に人間が自ずと犬になる、花になる、鉄になる。このような「無目的な行為」を舞台にのせていきました。何かの目的のために踊ることを脱却させる。ある対談の中で土方巽は立つ以前に立つ未満の動きが無限にある、それを「動きの起源」として述べています<sup>3</sup>。立つは意味を持ちますが、立つことができない。立つ未満の動きは無意味の世界です。舞踏は無意味化を追求する側面を持つと思います。

海野 そこは難しいんですが、今無意味化とおっしゃいましたが、やはり意味はどうしても生まれてしまうものですね。恐らく鈴木さんがおっしゃったのは、暗黒舞踏という踊りでは、内発的な何かが先行していて、そこに、あらかじめ何か表現するものがあるわけではないということだと思えます。確かにそのとおり。それは暗黒舞踏に限らず、20世紀の半ば以降にそういったアブストラクトなダンスっていうのを、つまり内発的に何かを表現していくっていうことが大きな課題となりました。もちろん何かを表現するダンス、物語がある、感情がある、音楽がある、それらを基にして創るダンスが圧倒的に多いんですけども、そうじゃない中から生まれてる何か。身体の運動そのもの、あるいは心身の何らか動き、そこから生み出されるダンスっていうのが大きな力を持っていると思います。その一つが暗黒舞踏だっていうのは私も認めますが、それを無意味と言えるのかは難しい。

<sup>1</sup> 土方巽, 2005, 『普及版 土方巽全集 I』河出書房新社, 198 頁

<sup>2</sup> 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』ANZ 堂, 76 頁

<sup>3</sup> 土方巽, 2005, 『普及版 土方巽全集 II』河出書房新社, 37 頁

河本 言葉で無意味化を説明すると、無意味化ということをやってるはずがないんですよ。内発的なものに形を与えていくってというのは一つの表現行為だけど、結果として無意味化しているわけで、無意味化に向かっているわけではない。それから脱機能化というのも脱機能化させようとして踊ってるわけじゃないんですよ。脱機能化とか無意味化っていうのは、既にあるものに対しての対抗型だから。対抗型は結果としては出ます。しかし、どういう現実の活動の仕方、どういう表現の仕方をしようとしたのかということ、そのことの結果としての意味は、これ歴史の中で判定されることです。

鈴木 そうですね。土方巽が言った言葉で、そもそも生まれたことが即興だっていう言葉があります。大人になって生きる今も私は即興のまま生き続けている。そのなかで生活習慣が生まれて、そこにまた日舞でもバレエなど新たな習慣を加えていくわけですが、舞踏の場合はそれらの習慣を脱臼させていく、崩していくことをするのだと思っています。

河本 まったく言葉が足りてない(笑)。評論家の言葉なんだって、それは。評論家の言葉を使っちゃいけないの。だから土方は何をやったのか、何を感じ取っていたのかという、内発的っていうときに「身体の内発って何を感じていることなのか」ということに届く言葉が必要になると思えます。例えば自分自身にも分からないような、何かむみやみやたらな本能性だとか、つまり既存のものに対して脱臼させるだの、既存のもの対抗型で表現したら評論家なんですよ。

海野 私、評論家なんですけど(笑)。

河本 評論家でもね、海野さんは評論家じゃないんですよ、もう。つまり評論家というふうには自認している人はそれでいいんですよ。海野さんの場合の評論性っていうのは、現場で何かをやったとか自分で身体起こしてトレーニングを積んだということではない、現場とは違う現場を持っている、それが評論という現場なんだという意味なんです。評論家というのは配置を与えて分かる形にしちゃいけないんです。固有性を語らないといけない。

海野 先生、固有性とおっしゃいました？

河本 うん。

海野 そのとおりですね。固有性、そのとおりですね。

河本 固有性。身体を自らに固有化するという、ここのことです。固有化するモードがダンサーによって全然違うんです。例えば大野一雄だったら、大野一雄の一番大きなテーマになってくるのは、なぜだか自分にも分からないんだけど「すでに生まれてきてしまっている」ということ、親から生まれてくるという、生まれるということは母親の胎内から出てくるということだけじゃない。繰り返し繰り返し母から受け継いだように何度も自分は一生の間生まれ続けるという、この「生まれるという固有化のテーマ」をずっと追跡する、そういう作業をやったわけです。そういう作業のところを、繰り返し繰り返しやってみるということの中で、それじたいはきりが無い。まったく本人は行くところも、落ち着くところもない。とうとう彼の場合は要するにプロテスタントだから、プロテスタントで信仰のほうにある程度接続して、つないでいき、信仰のほうにつなぎながら、信仰というところで、なおかつ自分のイメージをつくる。つまり生まれるということが一体何だったのかと。

よく彼の中に何度も出てくるのは、何億という精子が1個の卵子に向かって急激に全力で泳ぎ始める、あれは「狂気」だと言う。狂気に満ちているということを通してないと、生まれるという在り方について捕まえることができないと言う。そのところ、繰り返し繰り返しやり続けるわけです。



植物として生きる、大野一雄

例えば狂気の他の例として、祈るという動作は何をやっているのか。信仰上の死と自分との関係じゃないんですよ。まさに自分自身の身体が生まれ続けているときに、何かに向かって自分自身を超えていく。この超えるという形で、祈るということの身体表現をどうしたらいいのかみたいなことを一生懸命考えるんです。

そういうふうなテーマを持って、このテーマで自分の身体というものをさらに可能性を広げてみせるっていうところを通過しているはずなんですね。そういうところが、例えば土方だったらそれが何になるのかということは、人それぞれ主義の問題もあって、土方に一生おぼれて、土方と共に朝起き、土方と共に夜眠るみたいな狂信的なファンから、いろんなタイプまで出現してくる。土方にはそういうところがある。これだけの広がりファンをつくるということは、めったにないんです。すると土方が何を自分のテーマにしたのかなということ、やっぱりあるわけです。



立っていることの不思議、土方巽

海野 ちょっと補足していいですか。今、土方のファンが非常に広がっている話ですけども、そもそも先ほど固有性の話が始まったんですが、暗黒舞踏という日本発のダンスが、なぜこれほどまでに世界に広まったのかっていうのは、これは先ほどの身体性の問題に直接つながると思うんですよ。60年代に日本で生まれて、それが80年代に一気にヨーロッパとアメリカに広まるわけですよ。正確に言えば、最初の舞踏作品と言われる土方の『禁色』が1959年ですから50年代ですね。ダンサーが顔を白く塗り、頭を剃りあげ、裸体をさらして、体をゆがめるように蠢くようにゆっくりと踊る。そのようなダンスが世界中で新しい観客を獲得したのはなぜなのか。

きっかけはありましたよ。きっかけは1980年、フランスのナンシー国際演劇祭に大野一雄と山海塾が出演したことです。それが世界の舞踊界が日本の新しいダンスを知るきっかけとなり

ました。でも、その後、どんどん広まっていったのは、日本人の予想をはるかに超えていた、と言うか、芸術としての舞踏は、日本よりも欧米で先に評価が高まったと言ってよいと思います。舞踏は 80 年代以降のコンテンポラリー・ダンスに大きな影響を与えました。例えば、「ヌーベル・ダンス」と呼ばれるフランスの新しいダンスの潮流に影響を与えた。例えば、マギー・マランの傑作『メイビー』とか、明らかに影響を受けている。あるいは、アンジュラン・プレルジョカージュの『肉体のリキール』とか。「タンツ・テアター」の巨匠ピナ・バウシュは、大野一雄と親交があって直接の影響を受けている。そして「ブトー」は、今では全 6 巻の国際舞踊百科事典にも、オックスフォードの舞踊事典にも項目が立っています。今も世界のあちこちで、毎年舞踏をテーマにしたダンス・フェスティバルが行われているのが現状です。私が知っているだけでも、ヨーロッパならばアムステルダム、ベルリン、ほかにイタリアやスイスでも舞踏のフェスティバルが開かれています。北米はニューヨーク、カナダでもやっていますね。あとなぜか北欧で舞踏は人気があります。



マギー・マラン『メイビー』(From Wikimedia Commons, the free media repository)

この世界的な人気はなぜでしょう、っていう話ですよ。ダンスのジャンルの中では、もちろんワルツとか、バレエとか、ヒップホップとか、世界中に広まっているものはほかにもいろいろあります。でも、ワルツもバレエもヒップホップも、近代西欧文明に起点があるダンスです。ヒップホップはアフリカ系アメリカ人が作ったかもしれませんが、世界に広まったのはハ

リウッド映画の力でしょう。これらに対し、日本の暗黒舞踏は、先ほど鈴木さんが説明したようにドイツのノイエタンツをルーツとしつつも、それを土方たちが壊して作ったもので、日本人特有の身体性、さらに言えば東北の百姓の身体性、身体の固有性に根差して誕生したものです。そのような身体のあり様が後期近代の欧米社会でどうしてブレイクしたのか、どうして一過性の流行に終わらずに長く影響を与え続けているのか。舞踏が備えている身体性が、なぜこれだけの威力、迫力、訴求力があるのかという点に、私はすごく興味があります。

## 2 身体の息吹

河本 とても重要な問題で、多分こういう感じ、何か訓練をしているように見えて、はたから見たときに、訓練なしにも届きそうな位置に見えるような部分っていうのが、大野さんの身体にも土方の身体にも、天児さんの身体にもある。もちろんそれらの身体については、プロが見ればプロだってことはすぐに分かる。しかし一般人から見ても、彼らはプロだけれども、自分もそのところに手が届きそうな位置に見える。ところがやってみると奥行きも深さも際限がない。つまりやっていく度に最初に感じたものの奥行き、最初に感じたものの深さ、やるたびに奥行きや深さが違う形で感じ取られてくるという部分が、おそらくあるんだろうという気がするんです。そうすると多分、身体表現には踊り手も、見ている人にとっても、立ち会うたびに、うまくなることはうまくなっていくという、本人なりの感じはもちろんあるんですね。それに加えて、それぞれの人がやっていくときに、あれ、何かかつて思ってたものとは違う感じがその中にはあったんだという気づきの感触が伴うようにも思えます。この感じは、海野先生がやられるかどうか分からないですが。

海野 今のは、最初に先生がおっしゃった、身体の可能性をどうやって広げるのか、どうやって引き出せるのかっていう話につながりますね。確かにバレエですと、踊っているのを見ても自分ができるとは思わない。とてもできないと思う。やっぱりすごい訓練をして、身体を改造しなくちゃいけないダンスじゃないですか。バレエは、プロを目指すつもりはなくてエクササイズとしてやろうとしても、かなりハードルが高い。そういうダンスと比べて、確かに暗黒舞踏の動きというのは、一見すると誰でもちょっとできそうな気がする。そこに魅力の一つがある。しかし、実際やってみると、奥行きとか深さは限りがない。それは、とても興味深いですね。

河本 間口が広いのに、奥行きが際限がないという。この在り方というのは、実は禅宗の禅の場合でも同じなんです。

海野 それは面白い。

河本 禅というのは呼吸法ですから。禅の場合に、臨濟宗と曹洞宗、日本では曹洞宗が非常に一番、広いんですけども、臨濟宗も曹洞宗も座禅です。座禅ということの中で、何をやってるかという、呼吸法で、これ勅使川原さんのものと非常に似てて、例えば、ちょっと少しやってみますね。吐けるだけ今、その場で息を吐いてください。吐いて、吐いて、吐いて・・・。

海野 私が？

河本 はい。ずっと吐いて、ずっと吐く。もっと吐いて、もっと吐いて、はい、吐いた。じゃあ、ゆっくり吸ってください。ゆっくり吸ってください。ゆっくり吸う。ゆっくり吸う。ゆっくり吸う。すうっとゆっくり吸う。はい、じゃあ吐いて、ゆっくり吐いて、ゆっくり吐いて、ゆっくり吐いて、ずうっと吐いて、もうちょっと吐いて、もうちょっと。はい、じゃあ吸ってください。吸ってください。吸ってください。吸って、吸って、吸って、吸って、吸って、はい。今の呼吸が大体 15 秒周期なんです。吸う 15 秒、吐く 15 秒。訓練すると 1 分程度、吐く呼吸、吸う呼吸を繰り返すことができる。

海野 (やってみる) なるほど、少しだけ感触がつかめました。

河本 1 分半ぐらいかけて呼吸を行うと、それと同時に意識の動きのほうはゆっくり動き始めて、呼吸法を使って意識の動きがゆったりとしてきます。意識の動きをゆっくりさせると、その動きの遅さに対応して、世界が 10 倍とか 20 倍とかに広がっていくらしいんですよ。それが禅宗の最初の禅の取っかかりのところで、速度を遅くすることによって世界の輪郭と意識そのものの輪郭がくっきり出てくるまで速度を遅くする。そういう作業をやっているんですね。そのときに出現してくる世界を活用しながら、体験的現実について語り始める人が出てくる。例えば日本で言えば、哲学者でいうと西田幾多郎は臨濟宗だったわけです。臨濟宗で、それを持続的に進めて行くと、中国でいう「魑魅魍魎」が大量に出てくる呼吸法を行っている。それだとあまりにも狂気に近づいてしまう。そこで曹洞宗が臨濟宗の後を継承するわけです。開祖道元の『正法眼蔵』という主著がありますが、この本をつうじてもっと多くの人たちが参加できるような形にしてある。狂気まで行くところを極端な形にしないでとどめている呼吸法が、道元の曹洞宗なんですね。

やっぱり西田ぐらいまでいっちゃうと、もうおそらく日本語が変になるというような局面がある。西田の読んでもらおうと分かるんですが、彼の言葉って日本語の言葉の動きが妙なんです。そういうところまで、やってたんでしょうね。それと似たような形で、結局のところ間口は広

い。誰でも入れるのに、どういうふうに言えばいいのかな、限りがない。ひょっとしたら果てはあるかもしれないです。果てはあるかもしれないけれども限りはない。無限の小数点 1.666666 というふうな、1.666 っていうのは限りはないんですよ。でも 1.7 のところまでいくということはないわけです。

そういう感じで小数点の世界で、無限小数点の世界っていうのは結局のところ限りがないという状態です。限りがないものの美しさって、例えば世界中で使われているトランプって、縦が 5、横が 3 なんです。トランプは何故か飽きない。この場合には、比率で 1 対 2 になっているはずがない。トランプって 5 対 3 だから不思議な自然さがある。これ割ってみると 1.66... なんです。こういう割り切れない形で小数点が続いている状態っていうのが、限りがない経験の比喻です。ひょっとしたら果てはあるかもしれない。だけど限りがない。この限りのないような状態に、ずっと自分自身で入っていけるというようなことを、プロセスとして舞踏の身体表現は持っていたんじゃないかという感じは受けてるんです。

海野 なかなか話がどんどん先に進んでしまっていて、言いたいことを言い尽くすのはむずかしいのですが、一つだけ指摘させて下さい。暗黒舞踏、あるいは「ブトー」というのが国際的な言葉になってますが、欧米で「ブトー」を語る場合、禅とヨガとセットで紹介されることが多いんですよ。中国の禅、インドのヨガ、そして日本の舞踏が、固有の身体性においてやっぱりどこかでつながってるっていうことです。禅、ヨガ、暗黒舞踏に共通する何かあるわけです。それを「東洋的な身体性」とひとくくりにしてしまうのは拙速だとは思いますが、必ずしもそれが農耕民族の身体性だとも言えません。それでも西洋的な身体と対比できる何かがある。その一つの要素は、先生がおっしゃった呼吸法ではないか、無限小との関わりで、速度の遅さが身体の細部を強制的に意識させ、ある種の覚醒を促す仕掛けになっているのではないかと思います。冒頭のお話の勅使川原三郎の稽古でも呼吸が鍵でした。呼吸、それから呼吸に伴うスローモーションな動き、それが時間と空間と身体を際限なく微分してゆくような、何か無限小数を思わせるような体験をもたらすのではないかと。肉体と精神にある種の気づきを与えるように仕組まれているのではないかと。それは「学習・治療としてのダンス」を考える上で、とても面白いと思いました。

河本 そういうふうな経験として何を狙っているのかという、ここがとっても重要なんだと思うのです。どういう経験をしようとしているのかを語るということがとても大切で、それがどういう意味のことなのかというように、外から枠を与えちゃいけないんですよ。そこのところで考えると土方巽っていうのは、ファンの幅が広すぎて受け取りの幅も相当広がったんじゃないかという印象を受けています。土方の奥さんの生前の元藤燐子さんとは慶應で会ったんですよ。



海野 元藤さんの名前は鈴木さんの説明にも登場しましたね。私はお会いしたことがありません。

河本 元藤燐子さんと慶應で会って、「どういう感じですか」って言ったら、「激しい人でよく怒るんですよ。私も何度も殴られたんです」とかって。「それでどうしたんですか」って聞いたんですよ。そしたら元藤さんが「殴り返しましたよ」と。つまり、そういうところの人間の裾野の広さ、そういうことを言ったときに楽しく語れる人間の広さ。つまり激しく怒ってしまう、感情が激情の形で動いてしまう、そのときに人間と人間が関わるときには、通常の社会人であれば「けんか」ということになります。ところがけんかが楽しく語れるという位置で、体とか情動とか、そういうものについて関わってみるという。そういう体験にとっては、なかなかやれる場所がなくなってしまった。

世界中で、そういうことをやれる場所が非常に少なくなってしまったというのは、ある種土方さんの、こういう言い方は正しいかどうか分からないんだけど、ある意味でいったら本能的な激情とか情動とか内面そのものを、内から壊していくような、内発性そのもの。内で破裂する、内で裂けていく、そういう内発性のところを、ロックをかけないで、一切のロックというものを外してしまって動いてみたら、そうすると男と女の区別なんか本当はないんですね。幼少期の女の人を自分がそれとしてやったらどうなるか。それはある意味でいったら土方さんの場合、典型なんだけど、自分自身の中に住んでいる女性性、これはおそらく本人にとっても解明できるんですよ。精神分析でいうと男の3分の1には女の人が入り込んでるし、女の3分の1は男の人が入り込んでる。精神分析的にはそうなるんだけど、むしろその形で、男女というような区別の手前のところで、自分の中にひそんでいる女性性を取り挙げてみる。

ある意味でいったら、そのときの身体の持っている官能。それから喜びみたいなのが、どういう形で出てきてしまうのかっていうことを身体実験、あるいは舞踏実験しているようなところがある。こういう言い方が正しいかどうか分からないんだけど、土方さんっていうのは一生かかって、自分を実験材料にして全ての可能性を確認してみるみたいなことを、やってきた人じゃないかなという感じを受ける。

海野 土方さんの舞台は、私は残念ながら映像でしか見てないんですけども、エピソードはたくさん聞いていて、今先生は「本能的な激情」という言葉をお使いになったけども、彼はまさに本能の人ですよ。よく知られているのが、元藤燐子さんと、ヨネヤマ・ママコさんと、それから津田信敏さんとの四角関係で、かなりどろどろな関係があったという話。傑作なのが、私はすごく土方らしいと思ったんですけども、ヨネヤマさんの回想で、デュエットを踊ってて彼が勃起しちゃうっていう。固くなってるとっていうね、でもそれを無視して、この野郎と思って無視して踊ったっていう話を讀んだんですけど、そういう人だったんですよ、土方っていうダンサーは。これはすごいなと思いました。

河本 そう。つまり単に他人向けに面白がってるわけじゃないし、単に自分自身でそういう感じになってしまうことを不自然だなんていうふうに表示してるわけじゃないんです。要するにその形の自然さという、踊りながら勃起してしまうことの自然さみたいなところに、すうっと入っていった。ある意味やっぱり官能ということに立ちくらむようなところがあった。立ちくらむことを多くの場合は、いろんな意味付けをするんだけど、そうではなくて自分固有に立ちくらんでやってみせるということが、周囲のいる人たちにとって一つの快感でもあるし、表現にもなっている。そういう場所を探し当てた人なんじゃないかなという感じですね。

海野 こういう天才は周りの人は迷惑ですね(笑)。

河本 迷惑です。大変ですよ。だって場合によっては犯罪者ですから。

海野 そうですよ。今だったら大変だ。炎上しちゃう。ただ、そういったエネルギーが、土方のお弟子さんたちには伝わったんでしょうね。土方の弟子たちがその後の舞踏を作り、作り変え、世界に広め続けているわけだから。

鈴木 男色、犯罪、刑務所といった作品や著作物に登場する言葉はやはりジャン・ジュネの世界と重なっている。ジャン・ジュネを好む一方で男性との性交、警察に収監される犯罪、刑務所に入ることはしていないと聞いています。ジャン・ジュネは現実にどれもしていて、その経験をもとに作品を生んでいる。土方巽はジャン・ジュネに強いあこがれを持ち、その世界をイメージとして舞台、板の上に乗せたのだと思います。土方巽が書いた言葉の通り、「無目的を誇示する行為」を舞台の上で自ずと行なった。例えば大野慶人に『禁色』で「ジュテーム」と言い、ビショップ・山田には『塩首』の舞台上のベッドの上でキスをする。そこにはイメージとともに実があります。そして「ジュテーム」と言う時、キスをする時、目的は何もないのだと思います。

海野 土方自身の踊りは直接見られませんが、土方とともに舞踏を作り上げた大野一雄と、二人の弟子筋の踊りはずいぶん見ましたので、少し舞踏に特有の魅力について話させて下さい。

まず大野一雄は、年齢を重ねるごとに凄みを増してゆきました。100歳を超えても、車椅子に座ったままで踊っていた。実際、車椅子に座ったまま宙に手を舞わせて踊る大野を目の前で見たときには、バンヤミンの言うアウラの強烈なエネルギーを感じました。90歳ぐらいの時の舞台では、舞台上で思わず尻もちをついたとき、自分の太ももをこぶしでなぐって立ち上がり、再び踊り始めた姿を見て、おののきのようなものさえ感じました。

土方巽に師事した麿赤兒は、唐十郎の劇団の俳優として舞台上見たのが最初だと思います。彼の主催する大駱駝艦の公演はほぼ毎回見ているのですが、最近では種田山頭火をモチーフにした『のたれ』という作品が実に良かった。また、つい先日（2021年10月）、フランスのコンテンポラリーダンサーのフランソワ・シェニョーと二人で『ゴールドシャワー』という作品を上演したのですが、これが老人と美少年が戯れる世界観、性と死のメッセージが横溢した強烈な作品でした。かつて唐十郎が言った「特権的肉体」を体現するような麿赤兒の存在感は、90歳前にしても健在でした。



大駱駝艦ホームページより ([http://www.dairakudakan.com/rakudakan/maro\\_akaji.html](http://www.dairakudakan.com/rakudakan/maro_akaji.html))

この大駱駝艦の創立メンバーだったのが、山海塾を主宰する天児牛大です。山海塾の公演も、東京公演はほぼ欠かさず見えています。大駱駝艦は、土方・大野のおどろおどろしさとコミカルさを引き継いでいますが、山海塾は、あえて舞踏の泥臭さを削ぎ落とし、知的でおしゃれな舞踏を創り上げました。舞踏と言っても、大駱駝艦と山海塾ではだいぶテイストが異なります。『しじま』とか『めぐり』とか『卵をたてることから』とか、天児さんの作品はどれも視覚的にも美しい。鈴木さんがワークショップに参加された岩下徹さん【資料4参照】の演技も、いつも山海塾の公演で拝見していました。最近、天児さん自身がダンサーとして踊らなくなってしまったのは残念です。



山海塾ホームページより (<https://www.sankaijuku.com/meguri>)

大野、土方の二人に師事した笠井勲も健在です。若いコンテンポラリーダンサーと積極的にコラボレーションをしていらっしゃる。その息子の笠井瑞丈（みつたけ）もコンテンポラリーダンサーとして活躍しており、実は瑞丈さんには私の研究に協力していただいたことがあります。土方に師事した室伏鴻、和栗由紀夫がすでに亡くなっているのは残念ですが、田中泯は昨年（2020年）池袋で松岡正剛が演出した舞台を見ました。笠井勲に師事した山崎広太（こうた）は舞踏から離れたように見えますが、ニューヨークを拠点とし、舞踏のテイストを残して実験的な公演を続けています。それから、最初に河本先生が勅使川原三郎の稽古場の話を読みました。私は勅使川原にも舞踏の影響は少なからずあると思う。ご本人はきっと否定されると思いますが…。私は舞台の話をし始めるときりがなくなりますので、この辺にしておきます。

河本 大野一雄と土方が当初二人ともまだ若かった頃、お互いがお互いの舞踏の稽古を見て、それぞれが自分の身体表現を作り上げていく時期があった。最初の頃にそれぞれがやってきて、お互いが何か新しい企てをしてるっていうことを、土方も大野も相互に知っていて、何回か共演をしてる。共演をしてるとき、お互いが相手のことをもう知ってるし、お互いの舞台も見に行ってるし、そうするとお互いに相互に盗めるものは全部盗み合ってる状態で、あの人がああいう能力があるから、あそこを活用してってというような関わりのなかで、相互に盗み合ってる。盗み合ってるような状態で、なおかつ共演をする。

お互い何をやりたいかは既にして了解している。既にして了解なのに、それでも舞台を作るということになると、初舞台の前の仕込み稽古のなかで上演まであと1週間ぐらいになると、稽古しながらやっぱり緊張感がずうっと出てしまう。そのときのことを大野一雄が書き残していることがあって、舞台上がる1週間で切った頃に、ある日、稽古が終わってから、とにかく舞台に関係があることないこと、作品に関係があることないこと、あらゆることについて言葉を当てて語ってみる。何でもいい、思い浮かぶこと、記憶の底に沈んでいること、すべてを含めて、とにかく言葉を当てて語ってみる。一晚、言葉を探り当てながらとにかく語り続けてみる。もうお互い語ることがなくなったというところまでは朝までかかって語ってみて、これで一回休む。その次の日の稽古から、あの一晩を通過したので、もう本番まで大丈夫だということがお互いの中で共有されている。

そうすると言葉の違う活用をしてるんですよ。ここが言葉、お互いに理解をするためではないです。言葉っていうのは基本的には、同じ日本語を使っているから通じるなんて話は、舞踏の世界ではとうに終わってる。同じ言葉を使っているから通じるなんて話の、ずうっと向こうのところでお互いにしゃべれるだけのことを言葉にしてしゃべってみる。あるだけのことをしゃべってみた挙げ句のところ、もうお互い身体表現で共演して、作品をつくることができるというところまで行くんだということが大野一雄が書いていた。

そうすると、そのときの言葉っていうのは何だったのか。そういう場面を通過するという、一晚かけて語れるだけ語って、ほとんど関係ないことも語るらしいんですよ。あの女優はどうかのうのだとかね。関係ないことでも延々としゃべり続けて、もう語り疲れるまで語ってみる。言葉を食べてる状態です。言葉を食べて、相互に出してきた言葉を相互に食べていって、もうお互い言葉としては食べるものがなくなったというところを通過した後に、これでもう作品をいつ立ち上げてもいいという、そういう場所を探り当てるようなことをやっていたらしいんです。

海野 それって、まさに鈴木さんが研究されているカップリング【資料5参照】じゃないですか。でもカップリングの話の前に、今の河本先生の話に少しコメントさせて下さい。

先生のお話して、言葉と身体性の関りにたいへんこだわりをもっていらっしゃることが分かりました。舞踊評論家としては、ダンスにおける言語の問題というのは非常に興味深い。ダンスは身体の動きで表現し、演劇は台詞と身体の動きとで表現する。ミュージカルであれば歌いながら踊る。そうであれば、ダンスの表現領域は言語を用いない分だけ演劇やミュージカルよりも狭いかというと、そんなことはありません。ダンスは、言葉を用いないからこそ、演劇やミュージカルでは表現できないものを表現することができるのだと思います。

それでは、言葉を用いないからこそ表現できるものとは何か。その核心にあるのが性（生）と死、エロスとタナトスではないでしょうか。エロスとタナトス、生きているということの本

質的な部分と、人間は死すべき存在であると言う事実、いわば人間の本能にかかわる現象は、言葉だけでは伝わらない面がある。目の前の肉体が踊ることによってのみ伝わる真実がある。その点で、舞踊には、文学、音楽、演劇、映画、美術、どのジャンルにも勝るアーティスティックな力があるのではないかと思います。舞踊学者の尼ヶ崎彬は、芸術ジャンルの中で舞踊だけが「身体という深淵のもっとも深い底まで立ち降りる」ことができると表現しています<sup>4</sup>。

そして、暗黒舞踏は、さまざまなダンスのジャンルのなかでも、そのようなアーティスティックな力が相対的に強い。あるいは、舞踏に惹かれるオーディエンスにとって、その力が著しく強いのかも知れない。大駱駝艦と山海塾の舞台はずいぶん印象が異なるのですが、どちらもエロスとタナトスを強く意識させる点で共通しています。大野一雄と交流があったピナ・バウシュの作品もしかりです。先ほどの土方の勃起の話につながるかもしれません。ここでエロスというのはセクシャルな意味もありますが、それだけではなく、性(生)のエネルギーが噴き出したり、にじみ出たりする現象のことです。タナトスも、フロイトの言う死の衝動、死の本能も含みますが、それだけでなく、死を意識して性(生)を燃やす現象のこと、あるいは性(生)のさなかに死を見出すことです。

再び尼ヶ崎の議論を引用すれば、暗黒舞踏以前のダンスは洋の東西を問わず「身体の新しい秩序を提示すること」を目指すものであったのに、暗黒舞踏のみは秩序以前の不可解なエネルギーに注目し、「秩序不明の身体」を舞台に出現させているのだと論じています。先ほど鈴木さんから、舞踏は「無目的を誇示する行為」という土方の言葉や、「無意味」という言葉が出てきましたが、無目的とか無意味というのは秩序化される前とも解釈できる。日本で生まれた舞踏は、秩序化される前の肉体のエネルギーに注目しているがゆえに、言葉を排して表現するダンスのなかでもとりわけエロスとタナトスの表象に長けていると言えるのではないかと思います。

河本 生死という一つの大きなテーマね、生きてること。例えば生きてることって単細胞のような細胞から生きてるわけです。そのとき単細胞の細胞の動きってというのは、それはそれで生きていくことに伴っている「エロス」があるんですよ、生きようとするのは形の問題とは違う。そうすると、形ということを超えて活動性がある、この活動性そのものが生きることだから。結局のところはエロスってというのは活動のさなかで出てしまう。

多分、この場面の最高の洗練された形が、山海塾の天児牛大ではないかと感じています。表現としての形としてほれほれするほどきれいで、表現された姿もきれいなんです。見た目も美しく、かつ、あれ男とか女とかという性別に関わらない、ある種の身体性の持っている「エロス」というところに、繰り返し踏み込んでいく。天児っていう人は不思議なことに、語らな

<sup>4</sup> 尼ヶ崎彬「身体と芸術：身体の脱秩序化と再秩序化」〈井上俊他編『身体と間身体の社会学』岩波書店、1996.）pp.145-162.

いんです、全く語らない。インタビューなんか聞いてても、全然語らない。語るということとは別の仕方というふうに考えているところがある。

ところがね、ある意味で、土方の言葉の語りって音楽性があるんです。というか、文章は書いてないと思う。文章を書かないで、わーっとしゃべって行って、テープ録って別の人が起こして。それをもう一回繰り返して落としたり削ったりして、いろんな形で、語りの音楽性から作っている。『病める舞姫』って本は、とにかくテープにわーわー言って、テープ起こして、重複を落として行って、納得するところで作品として語りの文章っていうのを作って見たんだと、田中泯が言った。田中泯が土方さんの横でそういう話を聞きながら、土方さんっていうのは音楽として、声の音楽として言葉を語ったんだってことになる。

だから、あれは音楽の語りと同じように言葉を使っていたはずですよ。それが、さまざまな形で日本語の中につながりが作られているけど、意味で語った人ではないということになると思う。そういう土方さんの言葉は、動作を中心とした、「動作語を音楽のように活用した」というのが、彼の文章の特質だったと思える。そういうふうな、日本語っていうのかな、人間の言語でもいいんですけど、人間の言語とは違うところの活用の仕方をしようとしたと感ぜられるのです。

この場合、ちょっとだけ理屈をこねると、主語があって、主語が動作をするんじゃないんですよ。動作をするから主語が生まれてくる。ここが分かりにくいんですけど、例えば大野一雄の弟子の笠井さんの言葉に有名な文句があって、「心臓が血流を作るのではない。血流こそ心臓を作っていくのだ」という。そうすると、動作の側が主体性をつくっていくところがあって、そこに言葉を重ねてみると、違う日本語が出てきてしまう。そういう感じの場面だったんじゃないかなというふうに思っているわけです。

海野 これは鈴木さんの守備範囲ですかね。

河本 そう、そうです。

海野 その前に私ね、それ、鈴木さんの論文拝見して思ったのは、これはあれですよ、私、社会学部にいるんで、社会学においてはアンソニー・ギデンズの構造化理論ですよ。

河本 そうです。

海野 要するに、行為と構造の二重性っていう話なんですよ。ギデンズは構造化理論と呼ばれるグラントセオリーを築き上げた社会学者ですが、行為と構造の二重性は、その理論に含まれる考え方ですね。彼は社会の構造は、社会のメンバーたる人間の行為によって作り上げられている

と同時に、その人間の行為は社会の構造によって導かれたものであると言う二重性を指摘しました。行為が構造を作り、構造が行為を作る。これがギデنزの「再帰性」という概念につながっていくんですね。私が授業でよくあげる例は紙幣の価値です。1万円札は紙とインクで作られていて、それ自体にたいした価値はない。しかし、1万円札を使った売買という行為が繰り返されることで、貨幣制度という経済の構造が作られ、貨幣制度に導かれて売買が繰り返される。行為と構造が互いに作用しあって、1万円札に1万円の経済価値が与えられます。

行為と構造の二重性は、社会という大きな構造と個人の関係だけでなく、もっと限られた範囲でも有効な考え方です。先生は今、「動作の側が主体性をつくっていく」とおっしゃいましたが、これは二重性がある。主体が動作を行っているのは事実なんだけれど、動作を成り立たせている何らかの構造が主体を動作へと導いている。そういうお話だと理解いたしました。

### 3 カップリング

鈴木 先ほどお話になっていたことで思ったのは、無限についてのお話なんです。踊りにより立ち上がる動きには無限のヴァリエーションあります。例えば、床に横に寝ている。そして頭の方から順にゆっくり体をひねっていく。徐々に横たわっている体を裏返していく。この動作の持続のみで30分の作品ができてしまいます。その活動中数えきれない輪郭が現れ出ます。その場合、体の動きのきめ細かさを非常に微細にしていないと、非常に滑らかな、表現豊かな動きは生まれてきません。

体を横にした状態から徐々にゆっくり立ち上がっていく場合も同様です。それは河本先生が先ほどおっしゃっていたように、空気を体の中にゆっくり入れていく。徐々にゆっくり丁寧に体を立ち上げていく。今お話した二つのワークは、子どももサラリーマンも、老人も区別なくできるわけです。各人固有の動きがその場に立ち上っていく。そこに生まれる動きのヴァリエーションは無限です。そこには動作の持続とともに、その人固有の時間、空間が結果として生まれてくる。

海野 面白いと思います、これ。それで今言われた「きめの細かさ」って何ですか。動きのゆっくりなことによって出てくる「きめ」って。

鈴木 それは、その人が丁寧に踊れば踊るほど気づいていく動きのきめ細かさで、この気づきの持続がその人固有の動きの尺度を作っていきます。

海野 動きの尺度の細かさ。意識の細かさですかね？



鈴木 意識ではなくて…、例えば千切りをしますね。千切りが上手になるとだんだん細く、薄いものができてきますよね。そこで生まれるような気付きを通して、尺度の細かさが生まれてきます。自分の体の中に、その細かさを感じていくってことです。動き、体を構成する粒子の細かさをどんどん細かくして、そうすることによって、表現の選択肢が先ほどの無限の状態に近づいていく。

ゆっくりゆっくり表から裏へと裏返っていく。その裏返し方には、その人の体の特徴のみならず、その人の時間の感覚もそこに表れるし、それまで生きてきた体の使い方も、その裏返し方に現れてくる。それは立つときも同様であって、誰でもできるんだけど、それを無限の方向に越え出ていくようにやろうとすると、非常にきめ細かくやっていく、呼吸もそれに合わせて調整していく。呼吸に沿ったゆっくりとしたスピードの感覚をつかんで動いていく必要がある。これを無限小に向けて持続する。そこでは脱力状態における力の入力と調整が発揮されている。その結果として体が裏返るといふひとまとまりの作品が成立する。観客側はその作品になる過程をじっと目を凝らして鑑賞するのです。

河本 何と何のカップリングですか？

鈴木 それは体の中の感覚の変化の感じ取り、呼吸の調整、きめの細かさ、体への力の入れ方の調整です。

海野 「粒子」という表現が引っ掛かりました。良い意味での引っ掛かりです。老子の道教のタオとか、ウパニシャッドのヨガのプラーナとかは、宇宙を構成している粒子状の存在があって、それが心身の「気」の流れを作っているというような発想ですよ。あるいは、的外れかもしれませんが、西欧近代的な思考法を相対化する視点という意味では、ジル・ドゥルーズの「分子的な微粒子状の流れ」という表現も思い出しました。鈴木さんのおっしゃるきめの細かさってというのは、気の流れみたいなものを意識することへとつながるんですかね。

鈴木 氣息という意味で対応していると思います。ゆっくりきめ細かく息を吸い、吐く、あるいは一気に空気を腹がいっぱいになるまで吸って、ゆっくり吐き出していく。呼吸と動きは連動しているので、呼吸の細かさが微細になっていないと、動きも細かく動いていかない。言い方を変えると粒子状の息をきめ細かく吐いていくと同時に、体の動きも粒状になり、一つの単位としての動きが生まれる。

そのときも、息を吐くときに口、喉、肺、腹の辺りの動き、それを可能にする肉と骨を全部使ってるわけですよ。それらすべてを調整していくオペレーションが、自ずと、意識するこ

となく、きめ細かく行われていなければならない。そして、きめを細かくオペレーションすることが可能になることが、その人の動きにおける自由を担保する要素の一つとなる。それにより先ほどのリセットが可能になるのだと思います。

河本 その場面で、新たな動作が生まれるっていうのは、どういう感じなの？

鈴木 それは新たな動作の選択肢が生まれるということですね。新たな動作というのが、要は、ちょっと変な言い方ですけど、先ほどの立つ動作でも裏返る動作でも、全部新しい動作が生まれている。固有性を持った新しい動作がその都度生まれる。

河本 異なるタイプの新しい動作が、どう生まれるのかという点については？

鈴木 例えば、床に寝そべった状態からゆっくり立ち上がる時に手足、頭とかを、どこをどう動かしていくかっていうことを考えちゃ駄目で、どこかをまず動かしてみることによって、それを手掛かりに次のある部分が自ずと動いていく。それを継いでいくことで姿勢がちょっと変わってくる。姿勢がちょっと変わってくると、この辺が動けそうだっていうことに気づく。その間、外からはほぼ静止した状態に見えますが、体の中では力、エネルギーが錯綜している状態にある。そして腰の部分で動けそうだと予期した時にはそこに隙間ができていて、ゆっくり腰を上げてみる。すると姿勢が大きく変わっていく。じゃあ右腕の肘でちょっと立てそうとかって思ったら、ちょっと肘から胴体のほうをふっと上げてみる。するとまた姿勢が変わる、というふうに、感じ取り、予期、気付きをもとに動き、姿勢の変化を繰り返すごとに新しい動きと姿勢が生まれていく。

河本 その場合、どこが新しい？

鈴木 いや、新しいですよ。寝そべった状態で頭から動かしていくのと、足の先から動かしていくのでは、その後の動きが違う。その都度行われる動作のヴァリエーションに同じものはありません。その都度生み出される動きはすべて新しい。

海野 それつまり、まず考えるはいけない。今日のテーマは最初から、ダンスを通して身体の可能性がどうやって開かれるかっていう話だと思うんですね。身体の可能性を広げるには、意識してはいけない、無意識じゃなくちゃいけないっていうことですよ。意識以前ということは、先ほど申し上げた舞踏の「秩序化される前のエネルギー」に触れるということではないでしょうか。

鈴木 意識する以前において次の動作を生み出すオペレーションはすでに動いています。そのオペレーションをもとに生まれた動作をもとに次の動作を生み出す。次の動作を生み出すときにはすでにその動作を生み出すオペレーションは行われてしまっている。熟達すればするほどそれは徹底され、それまで自分の生み出した動作の記憶がない状態になります。

海野 そして、それによって、新しい動きはどうして生まれるのかっていう話ではないでしょうか。そのワークショップやってる方にとっては、極めて新鮮な動きが生まれるわけですね。

鈴木 各々の動きを生み出すことは一度一度が新しい。私が参加している岩下徹氏のワークショップ【資料6参照】では健常者、非健常者の区別なく即興で踊り他者とカップリングします。他者と円滑に結びつこうと自分の動きを意識して意図的に動作を生んでいたら、他者の動きとのタイミングはずれ、円滑に他者とカップリングすることはできません。他者のまなざしや動き、位置を感じ取って連動可能な部分に注意を向けつつ自らを配置し、動作を生み出す。そこに定型的な動作はないのです。岩下徹氏は次のように言います。「意識よりも体が先行し、思わず動いたのである。初めに〈イメージ〉ありきではなく、はじめに〈からだ〉ありきである。何かのイメージを思い描き、それを体で表現することではなく、体に自ずと何かが表出すること。



ワークショップでの岩下徹氏 撮影：前澤秀登（新座市立中央公民館体育室において）

頭で考えてから体を動かすのではなく、体が先に動いてあとから頭がついてくる<sup>5</sup>。この仕方  
でカップリングする時、自閉症や知的障害、身体障害を持つ人々との境界はなくなり、ワー  
クショップ参加者各々の状態から出発し、身体性の可能性を広げることが可能となると考えて  
います。



ワークショップの様相 撮影：前澤秀登（新座市立中央公民館体育室において）

河本 そういうやり方はこれまでなかったという、やってなかったから新しいということですか。そ  
れは、本人にとって新しいんですね。

鈴木 本人にとって新しい。

河本 その意味ではなくて、むしろ例えば土方さんも大野さんも勅使川原もそうなんだけど、この動  
きって、まだ人間にとって獲得できていないですね、というような見え方をする場面がある。  
ここの体の、この活用の仕方をする、何か身体そのものがまったく違うところに行きそうだ  
という感触をあたえる場面がある。この意味での新しさっていうのは、またちょっと別じゃな  
い？

海野 それはですね、つまりちょっと、レベルが違いますよね。

河本 相当違う。

---

<sup>5</sup> 岩下徹，2001，「少しずつ自由になるために--交感としての即興ダンスを求めて」『現代のエスプリ』至文堂，  
170頁

海野 サラリーマンが自分の体をリセットするときに自分の体を新しくする話と、アーティストとして、表現者として、舞台に立つダンサーとして新しい動きを発見するっていうのは、それは位置づけが違う気がします。

河本 なんでこの話してるかっていうと、身体はそれとして活動態であり、動きだからそれとして変数を持っています。変数の活用の仕方と順序を少しずつ変えて違う動きを作り出すことと、歩けない障害者が歩けるようになるというのは、これを「飛躍」だと呼ぶとしたら、全然違う飛躍なんですよ。

例えばこういう事例で言うと少しわかりやすくなるかもしれない。ニワトリっていうのがいてね、ニワトリってこうやって呼吸し、夏暑くなると、こうやって羽を動かしてんです。羽っていうのは、本来体温調整なんです、基本的には。体温調整をやって、こうやって体温調整のために最初こうやって広げたりして空気入れて空気を通している。ところが、そういう体温調整を何度かやってる間に、何かのきっかけで強く羽を動かしちゃったら、体が浮いて、違うことが起きてしまったという。つまり、飛べるようになったっちゃうんです。

つまり何か同じ、身体なら身体という造作のほうから考えると、同じ造作であっても何か違うところにずっと入り込む。何か自分自身には順序を変える、あるいは、これまで初めて使い方を変えてみるということとは違う場面にずっと行っちゃうということが起きる。

ニワトリが体温調整で最初活用してた羽が、なんかのきっかけで、ずっと飛べちゃうんだということになる。飛べちゃうんだということに入り込むところのその行為や動作の「分岐」というのは、いろいろなやり方や順序があるという新しさとは別の新しさになっている。その分岐のところに踊りながら何か気付いていく。何かに気付いていくからアーティストたちは、じゃあここのところを進んでみるかという感触をもつ。そこのところを分岐点にして、その回路に1回入って進んでみる。そして何度も踏み出してみる。

そうすると、なんかあの人、通常は全然これまでやられてないような動きが出ちゃってるというような感じを受ける。つまりダンサーたちが何か新しいところを見つけて入り込むということと、障害者が自分でも気付いてないところの能力に気付いていくっていうのは、割と似たところがあると思う。ここなんですよ、新しいっていうのは、自分自身の経験そのものが形成されていく場面に踏み出していくことにもなっている。

ここをどういうふうと考えていくのかというところで、重要な分岐点がある。これは1人では前に進めない領域でもあるんですよ。天才的な訓練をしてきたものでも、さらに途上でここでなんかありそうだし、やれるって感じたら、そこのところに何度も繰り返しトライアルをして、違う回路を見つけていくっていうことはあるんだと思うのです。障害者はここで何かを感じ取っていたとしても、1人ではそこに行けないんです。この部分に、カップリングがか

らんでくる。

つまりこの領域はヴィゴツキーのいう「最近接領域」になっている。ヴィゴツキーの最近接領域では、1人では前に進めないけれども誰かと一緒だったら、あるいは誰かの補助があれば前に進める領域と、機能的には定式化されている。1人ではできないのに、でも何か自分でも想定していないことができってしまう。それは結果として、おのずとできてしまうことなんですね。そこの部分の新しさについて、カップリングのところを絡めながら語るとどうなりますか。

鈴木 お話の通り、一人では次の境界を超えることはできない。大野一雄のような天才の場合は、例えば生命、宇宙、神との関わりにおいて自ら回路をつくっていく。一方障害を持つ人の場合、他者との関わりが次の局面に移行する大きな助けとなります。例えば発達障害を持つある40歳前の成年の場合、他者と踊るとき、いつも同じ動作をする。相手の真正面1.5メートルあたりに対を作る形で立ち、柔道の構えを取り続ける。その形で、どの人が相手になってもし続ける。配置が対の関係から外れても、相手の真向かいに行く。その状態を持続する。その習慣はとても強いのですが、踊るときにしか現れない。

ある時、別の参加者が彼の背中に回って、彼の背中をぼんと叩いたんです。そうしたら、後ろに注意が向き「えっ？」っとなり、後ろを振り返る。その時、対の構図は壊れて動きの持続に隙間が生まれるわけです。結局、その人と踊る相手は、対の構造の関係にならないようになってきた。対の構造になった時にはその人の後ろに回って背中をぼんと叩く。さらに背中を叩くんじゃなく違う動作を加えてみたり、あえて距離を取ったり移動してみる。対の構造が成り立たなくなる。そういうふうにやっていると、対にするっていう習慣が抜けていく。柔道の構えはまだ時々出るけれど、両腕を相手に向けるのではなく、その名残が残っているような輪郭になっている。あとはそこから自分なりの他者とのカップリングの仕方を模索しながら動くように今はなっています。他者との選択肢を増やす開始点にたっている状態だと思います。

河本 それ、その局面で緊張状態は出てた？

鈴木 普段、緊張状態を感じることはないです。

河本 いや、普段のあいさつとか帰るときとか、そういうんじゃないくて。誰かと関わるときに固有の緊張状態は出てました？

鈴木 踊っているとき、特に相手と対の関係になっているときには緊張しています。

河本 そう、やっぱり緊張出てるんだね。要するに、ある種の緊張定型ですよ。緊張定型の場合は、

緊張の度合いに変化を与えることが一番です。緊張の度合いに変化を与えてあげると、本人の制御変数の、変数の変動幅はまた広がるのが一般的です。他にカップリングのところでは、なにかありますか？

鈴木 他にはですね、私が両手を自分の胸に置いていますと、相手も自分の胸に両手を置いた。次に、私はそれぞれの手で円形を描き始めた。すると相手も同様の仕方でも円形を描き続ける。両者は模倣という形でカップリングする。

ただ模倣を持続しても変化がないので動きの自由度を拘束することになる。私自身退屈にもなる。そこで手を下ろし切った時、円の形を崩しちゃう。そして再び手を胸の位置に持ってきて新たな円を書きつつ、再び手を下ろし切った時、円の形を崩しちゃう。それを繰り返す。すると、今まで二つの正円を描いていたのだけれど、ゆがんだ二つの半円を描くことになる。そして下から上に手を上げる空間が隙間となる。すると相手はまねができなくなって、私の動きに合わせていくというより自分独自の様々な半円を書くようになりました。正円をずっとやり続けると、マンネリになり退屈になると同時に関係の緊密度が高くなり、拘束力が生じ、お互いの動きの選択肢を奪うことになるんです。

河本 こちら側で、例えば円をこうやって描く以外に、こういう描き方とか、こういうのも……。

鈴木 それもあると思います。

河本 やった？

鈴木 それは、やってないですけど。

海野 さっきのニワトリの話、飛べるきっかけが訪れる話と今のカップリングの話、二つの話に共通するのは「形を崩す」ですね。

河本 そう。

海野 対であることと関係を崩す。隙間を作る。まねをできなくする。それがきっかけになってますね。

河本 そう。何かに対して、通常は定数として対応してしまっているのに、そこからさらに変数化していったって、違う形にしてみせるということがしばしば起きる。だから、すでにあるものから外

れてもいいわけだし、また元に戻してもいいんです。そういう外れる、元に戻るといような経験の中で、自分の制御の選択性の幅を広げていくということがないと、本人が自分で動かすってということが、すぐにはできないわけだから。

身体って不思議なことなんだけど、定型が一番エネルギーがかからないと思ってるのです。例えば歩くのだって、同じ定型で歩けば一番エネルギーがかからないと思っている。それは身体のある種の虚偽なんです。例えば、ここの血流。血流も同じように、同じ速さで、同じ強さで血流が流れているかどうか。これを調べるときには、指先の先端にある測定器をかけて血流の速さと強さを調べることができます。血流が同じ強さと速さで、つまり定型で動いているほど、むしろ認知症に近づいてしまう。不定形なもの、さまざまな波形を取って不定形になってかつ持続している場面の方が、健全性が高いんです。

つまり定型というのは、対応可能性の幅が狭いんですね。例えば歩くときに突然前から誰かが出現しちゃったとか、そうすると驚くわけです。その場面での対応に弾力を持たせるためには、一定の複雑さがないといけないということが知られている。定型の動きしかできないほうが、むしろ認知症に近い。またさまざまな老化の場合は、定型になっていて、同じ形を繰り返す。障害者も全力で今やれることで一生懸命動いてる限り、必ず定型に動かそうとするんです。

ところが、それこそ対応の幅が狭いわけだから、そこにどうやって本人自身の中に対応の幅を感じ取らせて、それで運動のさなかで内的にその度合いを感じ取るということ、トライアルしていかないといけない。この内的な感じ取りを、例えば西田幾多郎は、「自覚」と呼んだ。ドイツ語ではこの「自覚」は *Gewahren* (ゲバーレン) と訳されていて、日本語であれば「気付き」ということになります。気付きってというのは何かに気付くなんて話ではなくて、活動のさなかにあって活動自体を感じ取るという部分を含んでいなければ、細かい調整能力にならないわけです。それが気付きということになる。それは呼吸法のところで感じ取ってきたものと類似したものです。

そういうふうにやっていくと、結局のところ治療の場面で障害者が自分の経験を形成していくということと、それからさらに、舞踏の場面での自分自身の身体を繊細にしていくプロセスは、並行した宿命を持っているだろうということだと思えますよね。

躁鬱とか認知症とかってというのは血流の波形は単純なかたちになります。それは美しさをもつような単純な形です。健全者は、複雑な模様で対応可能性が広いような形で出てくる。統合失調症は、健全者と波形が違うんだけど、複雑さは同じなんです。統合失調症の人の場合、おそらく世界は複雑な世界に生きてるんです。ただ、多くの人とは違うずれた世界に生きている。

鈴木 あともう一つ興味深いエピソードがあります。踊るときに日常生活の動きから地続きの人がいたんです。ワークショップの場合みんないわゆる踊る動作に移行するわけです。でも日常生活



の動きから地続きの人がみんなの中に入っていくと、踊るっていうことをしないで、踊る相手や近くの人に「何々さん元気？」と、近くにいる友人を初めて参加した人に紹介するとか、日常生活の行いを続ける。周りは踊っているのに、相手はカップリングしようとしているのに日常を続けているんですね。

その人が先日、「踊る」という概念を獲得したであろうと私が思った出来事がありました。それ以来、みんなで、あるいはデュオ、トリオ、カルテットで踊りましょうというとき、日常生活の動きから踊りの動きに切り替えて踊るようになったのですよ。この転換は明確に行われ、今も続いています。

海野 何か、きっかけありましたか。

鈴木 きっかけはあったと思います。ただ、出来事のどこがきっかけになったかは推測の域を出ませんが、とにかくその人の何かが崩れたんだと思います。

河本 倒れるの？

鈴木 いえ、私とその人が隣接してお互いの片足を一か所に配置する。その動作を7, 8回繰り返しました。私はこの繰り返し、日常的な意味を持たない動作があることに気づききっかけになったのではないかと推測しています。その後突然走り出したんですね。走る最中、右足、左足、右手、左手の動きが全部ばらばらでした。

河本 倒れた？

鈴木 すべての手足の動きはばらばらだったんですがバランスはとれていて倒れることはありませんでした。そこで一区切りにしましょうという言葉で、動きは止まったんですね。そして、その後椅子で休憩しつつみんながやってるのを見て、うまいねって言い始めたんです。それまで相手の動きをうまいとか評価することはなかった。それが、手足ばらばらに走り出した後から、他人の動きを評価し始めた。その時、岩下さんが「この次、ソロをやりたい人はいますか」って言ったら、「はいっ」てその人が手を挙げた。椅子の位置から直線上に歩いて、さっき私と一緒にやった、片足を一か所に配置する動作をして、動きを止め、ある地点を眼差し、力を溜めるように自分の膝をゆっくり落として、ぴょんと弧を描くように跳んだ。それで私たち観客のほうを見て、どうっていう感じで眼差しを送った。一連の動きは彼のなかで一区切りの作品だったと私は推測しています。

河本 それ、その局面では何が起きてることなんですか？

鈴木 それは、僕の解釈では日常の動きと「踊る」という動きの区別が生まれたと思ったんです。

河本 どういう感じなの？

鈴木 踊る概念が、その人に入った。ちょっと変ですかね。

河本 概念のレベルの話じゃなくて。経験のレベルでいうと、どうなりますか。

鈴木 経験のレベルでは、他の参加者がしている「踊る」という動作が彼にもできるようになった。

河本 本人には、何が起きてたんですか？

海野 さっきの二つとは、共通してるかもしれないですね。

鈴木 それが分からないのです。現在の私は「踊る」という概念を学習したのだと考えています。

海野 型が崩れたんですよ、彼の中で。

河本 もう少しうまく語らないと、概念に持って行って、概念が変わったっていう話にならないし。

鈴木 そうですよ。

河本 それから、他の人たちと似たようなことができるようになったんじゃ、外から見ただけだし。

海野 3人とも、症状は違うけれど、発達障碍の方という理解でよろしいですか？

鈴木 自閉症や知的障碍、多動性障碍などの特徴を各々合併する形で持っています。

海野 症状は違うけど、同じようなきっかけで変化があったということですね。

鈴木 付け加えますと、その後、別のワークショップでの写真を見ると、今まで見たことない「踊る」という動きをしているんです。日常生活における習慣的な動きではなく。先ほどの出来事以来、

彼は定形外の動きをするようになった。

河本 それは、何をしようとしてるんですか？

鈴木 いや、本人は言えませんし

河本 いや、もちろん本人自身が言うことは無理だし、本人にも語りようがない。

鈴木 私の推測ですと、日常の生活習慣とは質の異なる、生活するうえで意味を持たない動作の存在に気づき、動作・運動のイメージを拡大し、それにより動作の選択肢が拡大した。それと同時にその場に適合すべく動作を選択する能力を活用し、「踊る」という動作を産み出したのだと考えます。そこでは行為と同時に「踊る」という概念の学習があったのではないかと考えています。

海野 私も現場見てないけども。さっき河本先生が、治療の場面での気付きと暗黒舞踏のダンサーの体の動きを繊細にしていく、動きを繊細っていうのがつながってるんじゃないか、同じような構造なんじゃないかとおっしゃったんですけども。まさに、自分自身の動きを繊細にできた、無限小数の世界へ近づいたんじゃないかな。

河本 変数が変わったか、複合変数になったか。何か自分の動きの中に別様な可能性を感じ取れるようになるとか、何かが起きたとは思いますが。だから、一挙に踊れるようになるわけではないんですよ。一挙に踊れるようになるのではなくて、自分自身を制御するための選択肢が、本人の中に増えてるはずなんです。

海野 それだ。だから複雑になったんです、複雑になったわけね。

河本 そう。

鈴木 おっしゃるとおりで、言葉が足らなかったのですが。その人はその出来事以前、他人と一緒に数秒いると別の人の所に移動していた。そしてまた同様に別の人の横に行くことを繰り返していたのです。そのうち、周囲の人が動かないで、と引き留めるようになると、他人の横に立ち、その相手のシューズの端に自分のシューズの端を付けた状態である程度の時間留まるようになった。自分の配置を安定させるために日頃の動きとは違う動きに自らを持っていつている。

河本 でも、同じ1人の人のところにくっつくと、その状態、同じ状態を維持するっていうことは苦しいことだから、多分それ、緊張が出るはずですよ。

鈴木 それでまた。

河本 別のところに。

鈴木 緊張する前に、というか緊張するからこそ移る。その人の場合、緊張は顔には出ない。しかし、そのたまたまから他人のシューズの端と自分のシューズの端を付けることを毎回のワークショップで続けるうちに、他人と一緒にいることに慣れてきた、さらに安定の仕方を学習したように思いました。

河本 その場面では本人にとっての選択肢が増えているように思えます。要するに、緊張が、あるところまで高まってくると卒倒して倒れたり、あるいは叫んだりというようなことに代えて、その場所から別のところに移動して、別の人のところに行ってみるというような行為が出てくる。つまり、それまでの動作とは、もっと多くの選択肢を使えるようになってるはずですよ。

鈴木 シューズの端を付けるっていう接触行為を用いて他人に隣接し続けることができるようになり、他人との隣接が長時間できるようになった後、最初にお話した出来事が起こった。確かに、選択肢が増えていっている。

河本 そういう場面を繰り返し、いろんな形で通過していく間に、例えば足をくっつけるというところをパスして、別の形をやってみるとかできましたか。結局のところ、動作の潜在性の中に含まれている選択肢を、どういうふうに自分で活用できるかという局面まで来れば、それはある意味で本人にとっての行為なわけですね。まさに自分で選択できていることになります。

鈴木 そうなんです。

河本 そういうところまで行ったときには、カップリングの在り方を変えていかないといけない局面に来ていると思います。カップリングが昔と同じようなカップリングでは、本人の中に選択肢が増えてるのに、こちら側がその選択肢を活用してあげる方向まで行かないといけないわけです。

鈴木 なるほど。

河本 今の話は、例えば広い意味で見ると、ダンスとか舞踏とかというものが、他の領域でどのような形で並行的に可能性を生かしていくかという、そういうかぶせ方の幅を広げて捉え直してみようということの一つなのだと思います。

将来の話として考えてみると、一体舞踏は芸術としてもあるし、それからお祭りのような、いわば手法的な行為としても成立するわけだし、さらに人間の身体そのものの、要するに深さのあるところに、もっとそこを明るみに出していくというようなことにもつながるし、いろんな可能性は持つてると思うのです。それぞれ、こういうところにもっと活用できるなということがあれば語っておきたいというふうには思うのです。これ、難しい課題ですか？

海野 難しいですけど。

河本 つまりこういうテーマの場合には、何回も書かないといけないんですよ。1回しゃべっておいて、テープ起こしてもらって。言葉が全然足りてないねっていう話になったら、また書かないといけないんですよ。そういうタイプの課題だと思うのです。

海野 了解です。これからの舞踏の可能性は何かということですね。今日私は最初に、人間社会におけるダンスの位置づけという話をして、近代化でダンスは芸術として位置づけられ、さらに学習としてのダンス、治療としてのダンスという役割が生じた話をしました。その話に対応させて少しコメントします。

まず舞踊評論家としては、舞踏の芸術としての可能性っていうのをいろいろと見てるわけです。暗黒舞踏とコンテンポラリーダンスっていうのは、これはいわば包摂関係にあって、暗黒舞踏はコンテンポラリーダンスの一部です。コンテンポラリーダンスっていうのは、これはただの名付けですが、結局、文字通り「同時代的なダンス」、時代の最先端を意識して創作されるアーティスティックなダンスじゃないですか。つまり従来のダンスの型を持たない、どんな様式にもこだわらないで、新しい身体の動き、新しい身体性を求めるダンスですよ。その一つとして、暗黒舞踏という運動が存在してます。いまうっかり運動と言ったけれど、実際には舞踏は多くの振付家が意識して参加している運動ではない。暗黒舞踏の特徴は「一人一派」ということなんです。今日の話は、固有性から始まりました。そう、暗黒舞踏というのは、ダンサーそれぞれが、それぞれの固有性、それぞれの課題を抱えていて、そして、それを表現していく。いや、あらかじめ表現する何かがあるわけではないという話をしましたね。ですから「表現」と言うのは正確ではなくて「表出」または「表象」と言うべきで、ダンサーが内発的な情動に従い、本能的に身体のもっとも深い底まで降りていくと、結果として何かが体の動きに表出してアートとして成り立ってしまうっていうのが暗黒舞踏であり、それはコンテンポラリー

ダンスの可能性として、非常に大きいものになっています。さらに言えば、一人一派でありながら舞踏にはどこか共通するメソッドがあり、それがエロスとタナトスという人間存在の根っこに触れ、秩序化される前のエネルギーを見るものに伝える。もしかしたら将来、舞踏は「ブトー」という名前を捨てるかもしれませんが、その芸術としての可能性は限りないと思います。

もう一つは、学習・治療のダンスとしての舞踏の側面です。もちろんこれは芸術と無関係ではなくて、そもそも芸術は学びや癒しをもたらすものです。しかし、今日の話は、ダンサーや振付家や観客など、アートに関わっている人たちではない人たちにも、会社帰りのサラリーマンや何か病理を抱えてる人たちにとっても、舞踏が新しい身体性を獲得するためのきっかけになるってということが分かったわけですよ。そうしますと、それはさまざまな場面で自己啓発の手段として、あるいは学びの中にダンスを取り込むための一つの理論的な基盤になると思います。

日本では中学校でダンスを教えるようになりました。それは良し悪しではあります。ただ、ここではダンスを学びの場に導入する良い面だけを考えれば、今あらゆるところにデジタルとネットワークが存在している。この情報社会では、身体性っていうのは常に背景に追いやられがちなんです。デジタル・ネットワークのテクノロジーが身体性を希薄にしている。そうであれば逆に、身体性こそがデジタル・ネットワーク社会を論ずるための一つの起点となるはずなんです。そういう点では、ダンスの身体性を情報社会を考えるきっかけにすることができるはずです。ダンスを学ぶことで身体を意識し、身体を意識することでデジタル・ネットワーク社会を考える、そういう学びが可能だと思います。

さらにつけ加えると、コミュニケーションの問題ね、言葉の問題があります。ダンスの大きな特徴は言葉がないってこと。今日、河本先生は言葉と身体性にすごくこだわって、いろいろとお話をしてくださいました。でも、私はダンスというのは、まずは言葉なしで体のみで動く、それが内発的な表出であれ、あるいは何かを表現するというものであれ、その言葉を使わないっていうところに生ずる感覚とか情動とか意識とかが、ダンスという行為の第一の特徴だと思っています。その次に、じゃあダンスに言葉がどう関わるかということですよ。言葉はダンスという行為に先立って存在しているんじゃないかな。その点では、先生が先ほどおっしゃった、土方が一晩、語り明かすことによって、とことん語り明かすことによって翌日の公演っていうのを十分満足できるものに仕上げたというエピソードはとても興味深いですね。言葉を語り尽くした先にダンスがあるわけなんです。言葉が尽きた先に何かが見れる。そこで先生は、それは「言葉の通常とは違う活用」だとおっしゃった。そういった言葉の、違った使用法を導いたものがダンスなわけですよ。あるいは逆に、言語の非日常的な使用法に導かれてダンスが立ち現れる。オースティンの言語行為論を引くまでもなく、言語は行為であると思いますが、言語をいったん脇に置いてはるダンスにおいても、言語との関係は見ごせない。この話は行為と構造の二重性の話につながるのかもしれない。コミュニケーション

ョンの問題としては、ダンスもまたコミュニケーションメディアです。ダンスというメディアはデジタル・ネットワークメディアとはある意味対極にあり、また手紙や対面発話のような言語を介したメディアとも異なる性質を持っているわけで、ダンスを、まだ十分に理解されていない一つのメディアとして再評価するべきだと思います。

河本 何を考えてるかっていうと、人間の言語って基本的に音声言語です。音声言語が文字言語に落とされて、ネットワークで大量に使われるようになっていきます。しかし言語というのは、音声言語以外に、たくさんの可能性をおそらく持ってた。例えば触れ合うということも、あるいは一番易しいとこでいうと、ものどものを、相手が持つてるものと、こっちが持つてるものをお互いに価値が等しいかどうか感じられる物を、交換してしまう。叫びと叫びを交換する、手と手が触れ合ってしまう。そういう何か接点ができ触れ合ってしまうところが、恐らく言語のベース、母親と子どもの関係もそうです。それが音声言語になって意味に落ちて、意味を伝えるみたいな話になっていく。しかし言語は、もっと広い可能性を本当は持ってたんじゃないかと思える。さっき言われたインターネットみたいな社会とは違う形で、可能性というのがもっとあるんじゃないかというところにつながっていくんです。



母音を踊る、笠井勲

言語というのは、もっと一番人間が生存していく上で基本的な言語って、ものどものを交換することですよ、持つてるものと持つてるものを交換する。それは音声言語ではないだけで、お互いに身体を使って何かを交渉なり何なりというようなことを経るにしろ、何かを交わしてしまう。何かを交わしてしまうっていうのが基本的なところだと思うのです。たとえ音声での

言葉が通じなくてもなお交流していける。ここに入ってるのがカップリングなんですね。カップリングというような仕組は、一番基本的なところから入っていく形になっている。そのところが、例えば単にものを考える、主体が自分がという形で近代的な主体のような形で、自分の独立性を確保するみたいなどころから、非常に難しい関係になってしまう。

別の言い方をすれば、同じ日本語を使っただって、相手に通じてるかどうかなんてまったく分からない、そういう局面に比較的多く遭遇していきます。そうすると、経験の場所が非常に狭い場所まで行ってしまふ。もう少し身体と触覚と運動とをともに連動させながら、そういう経験をベースにしたところで違う経験の場所を探り当てる試みっていうのはまだまだ成立するし、そういうふうにして経験の広げ方を考えていかないといけないと考えているのです。

例えばオンライン情報だけでやりとりしてたって、本当は狭い経験の中を情報の持っているあくどきとか、情報の持っている激しさみたいなもので反応していても、本当はその場面での経験はかなり狭いはずなんです。それは、言語的、意味的情報として、いろんなことを知ってはいると思うのです。細かい小さい情報やいろんなことを知っていると感じることはできる。知っているということと、経験に弾力があり、経験の豊かさっていうのが乖離してきているのではないかと感じています。

そういうときに、こういうような身体表現や、あるいは舞台でもいいんですけども、そういうものに直接触れる形の経験というものを繰り返しトライアルとして提示していかないといけないと思うのです。ちょっと人間が現在使ってる選択肢っていうのは、どんどん狭くなってしまふ可能性があるんじゃないかというふう考えているわけです。

海野 お話をうかがって、言葉と舞踏について、ちょっと気づいたことがあります。なぜ三島由紀夫が、あれほど暗黒舞踏に関心を寄せて、称賛したのか、なぜ土方が、ジャン・ジュネとかロートレアモンを題材にしたかということです。三島、ジュネ、ロートレアモンと並べると、言葉へのきわめて繊細で先鋭的な感性と、エロスとタナトスに向けた強烈な表現欲求というのが共通している。今先生がおっしゃったように、土方は、言語の異なる使用法、言葉のほかの在り方に気が付いて、あるいは意識はしないで会得して、それを創作の糧にしたのだと思います。今日のお話で、ダンスが言語の使用法を拡張する可能性に気づかせていただきました。

河本 それではさらにそれぞれで踏み出すことにしましょう。



## 資料

## 資料 1

大野一雄（1906-2010）は、死の接点において踊る舞踊家であった。1938年招集され、戦地、捕虜収容所、生還のなかで、土方巽の言う“生かされつつ死なされている”経験をした。大野一雄は日本への生還船の中で亡くなった人々が水葬される状況を見つつ、その“霊”とともに、あるいはその霊となり“クラゲのダンス”を踊る決意をする。一方で大野一雄は生死の接点を母胎とその中にいる胎児の繋がりに見出す。胎児は母胎から栄養を摂取し成長しつつ母親を死へ向かわせる。母親は胎児に栄養を与え胎児を成長させる形で生へ向かわせる。同時に胎児も死へ向い、母親も生へ向かっている。胎児も母親も“生かされつつ死なされている”。生命、宇宙の始原への探求を積極的に行い、その探求は踊るための糧となった。その探求のひとつとして料理など日常生活を丁寧に営むことを大切に。そして大野一雄は「魂が肉体を先行する」という踊りの構図を頻りに弟子に説いた。大野一雄がキリスト者であったことを踏まえ、踊りを「魂が肉体に受肉する過程」として捉えていた<sup>6</sup>と考えることができる。（鈴木）

## 資料 2

大野慶人（1938-2020）は、『禁色』で土方巽と共演。舞踏形成期のメンバーとともに踊り、土方巽から硬さの重要性等を指導される。1969年『大野慶人 DANCE EXPERIENCE の会』を開催した。及川廣信（おいかわひろのぶ）にバレエ、パントマイムを学ぶ。1985年に『死海』で大野一雄と共演。1986年以降大野一雄の全作品を演出した。その後1998年郡司正勝（ぐんじまさかつ）演出による『ドリアン・グレイの最後の肖像』、2010年歌手アントニーと共に『ANTONY AND THE OHNONS-魂の糧』、2013年独舞公演『花と鳥-未来の私への手紙』を上演し2014年にミュンヘン、ポローニャ、バルセロナを巡演した。大野慶人は弟子の教育に力を入れ、その考え方はメソッドとして形成され、弟子の体に入るよう大変工夫されたものであった。「人は産まれたときから芸術作品である」、「喜怒哀楽といった感情が体を先行する」という信念を弟子に説き、各々を導きつつ自己研鑽の言わば手助けに尽くした。弟子に否定的な態度をとることなく、肯定的な態度に徹した。（鈴木）

## 資料 3

笠井叡(1943-)は、大学進学を躊躇し延期している時期に、当時まだ無名だった舞踏家の大野一雄に出会い、舞踏の訓練を開始した。笠井叡にとって大野一雄は、異次元の存在だった。笠井叡は、

<sup>6</sup> 山内志朗，2019『新版天使の記号学—小さな中世哲学入門』岩波書店，第4章参照

多くの書物を読み、多くの事柄を書き表す作家としての傾向をもちあわせていた。その点では、舞踏を作り上げたもう一人の巨匠である土方巽によく似た位置にいる。6年間(1979-85)のドイツ留学を経て、シュタイナーを内面化し帰国するが、日本文化のあまりの変化に驚き、また帰国後6年間は日本語で物を考え創作することができず、長期にわたり沈黙したままになる。当初は、「身体神秘学」とでも呼ぶべき、宇宙論と身体論を結合させた議論を展開していたが、帰国後の活動をつうじて「身体生理現象学」と呼んでもよいような独自の身体論を形成している。舞踏のなかでは数少ない哲学的な舞踏家でもある。

身体は、それじたい動くが、動きのさなかでみずからの動きを感じ取ることができる。運動の感触はある。身体は動くだけではなく、みずからを感じ取る。そのため外から身体運動を観察する人にとって見えている姿と、身体動作は一对一には対応せず、また動きを内的に感じることと、それを外から見ることは別の事態である。そこに「身体表現」が出現する。見るものについての身体の表現と、運動する身体がそれとして表そうとしているもの、あるいはそれとして表現してしまっているものはつねにずれていく。この隙間の間に「意味不明」「不自然」「健常」「常識を超える」「奇跡的出現」等々の度合いを表す言語表現が生まれる。あるいは別様に言い換えれば、言語を用いて埋めなければならないほどの構造的な隙間が、身体動作の外見と内的感触の間にはある。

この二つの事態の間を埋めていくには、宇宙や世界の流動やリズム性が、身体そのものの動きやリズム性に連動したり、共振したりする場面で、「運動での連動」という次元から考えていか、あるいは声の出現のような内発性が宇宙や世界の動きに呼応すると考えていか、複数の回路が考えられる。

舞踏家が、言語表現をみずからの課題として課す場合には、独特の色合いを帯びる。舞踏家は表現を身体で行う。しかし言葉による表現に代えて、身体を表現として活用するのではない。さらにやっかいなことは、身体行為と言語は、通常は内的に連動しているとは考えられない。だが言語が交わされ、言語の飛び交う環境内で、身体も身体動作も形成される。だから身体動作と言語の間には密接な関連はあるはずなのだが、それを関連付ける回路は、一つに決まるのか、それとも複数個の回路があるのかは、はっきりしない。この点は、全身が緊張の漲る患者に言葉がどのように届くのか考えてみることで、少し明確になる。

言語と身体行為の出現の場所に関わるような大きな仮説を置いたとしても、その仮説からどの程度の事柄が展開可能性をもって明るみに出るのかははっきりしない。言語にみられるリズム性と身体動作のリズム性を比較しても、リズム性という対比項を持ち出して、無理やりに議論する形にならざるをえない、というような予想はただちに生じる。というのも身体動作のリズム性と言語のリズム性は、まったく別の事態だからである。両者の関係をなんらかの動きから導く以外にないことははっきりしている。この点で笠井叡は、一つの道筋を示している。それが講演のテーマとなった「声の出現」である。声は人間が身体とともに作り出す振動である。この振動に、環境にみられる振動との連動や、身体動作との連動が含まれており、さらに言語への道筋が出てくる。声の出現は、

言語の起源と身体動作の起源をともに考察していくものである。あるいは言語がそれとして言語となり、身体動作がそれとして身体動作になるような分岐の場面へと繰り返えし回帰していくことである。笠井勲にとって、身体はみずからに成り行くものであり、その生成プロセスには宇宙史的、文明史的な履歴が関与している。そこにはいくつかの基本的な枠組みといえるほどの建て付けがあると考えられる。(河本)

#### 資料4

岩下徹(1957-)は、大学在学中、大駱駝艦天賦典式(だいらくだかんでんぷてんしき)「さかしま」を観て衝撃を受け、同カンパニーの合宿に参加した後、山海塾メンバーとなり現在に至る。在学中、抑鬱状態に陥ったが、自らの肉体の固有性に気づき、それを再確認することで立ち直った。最初は踊れる状態になく少しずつ感覚を回復していく。1982年から85年に渡り石井満隆ダンスワークショップで即興ダンスを学び、1983年からソロ活動も開始した。感覚、衝動を誠実に受け入れ動きを産み出すことを基本とし、即興における環境、他者との連動に重点を置く。大学時代の精神的危機の経験が契機となり即興ダンスによるセラピーを医療機関、福祉機関、教育機関などで行っている。1989年より滋賀県/湖南病院(精神科)で医療の専門スタッフと共にダンスセラピー【資料7参照】を継続している。その他、湖南病院関連施設のデイケア、東京都の精神科クリニックにおいてもダンスセラピーを定期的実施し継続している。また、桜美林大学、滋賀県立総合保健専門学校にて後進の指導に当たっている。本対談で取り上げた事例は岩下徹氏が指導、ファシリテートを行う新座クリエイティブ・ワークショップにおける出来事である。(鈴木)

#### 資料5

「カップリング」という概念は、H.R.マトゥラーナとF.J.ヴァレラ著『オートポイエシスー生命システムとはなにか』(1996,河本英夫訳,国文社)において次のように提案された。

二つ以上の単位体の行為において、ある単位体の行為が相手の単位体の行為の関数であるような領域がある場合、単位体はその領域で連結(カップリング)していると言ってよい。カップリングは相互作用する単位体が同一性を失うことなく相互作用の過程でこうむる相互の変容の結果として生じる。

この考え方を身体運動に当てはめると、「動作単位【資料8参照】を産出するシステム(踊り手)が二つあるいは複数存在し、一方のシステムが産出した動作単位が他方あるいは複数のシステムに入り込むことにより、その動作単位を産出条件として、一つのカップリング・システムが起ち上が

る<sup>7</sup>」と言うことができる。この局面において、両者あるいは複数のシステムがどの動作単位産出の為の構成要素に注意を向け、感じ取り、気づきを得るかにより起ち上がるカップリング・システムの構成要素、質・強度が決定される。カップリング・システムの構成要素として、相手と「隣接」する、相手を誘導し相手の誘導に応答する、相手と自分の関係を、追う蚊と追われる人間という具合にイメージとして設定する、相手とリズムにおいて共振するなど様々なタイプがその都度の局面に応じて起ち上がる。その起ち上げのために、相手と接触したり、相手の真似をしたり、相手との間に隙間をつくったり、前述のように昆虫や植物、無限の線といった抽象的なものになったり、相手の動きのリズムに合わせたりずらしたりすることが様々に試行される。(鈴木)

#### 資料6

岩下徹氏が指導、ファシリテートを行う「動きのワークショップ」(新座クリエイティブ・ワークショップ主催)の概要は次の通りである。

自然音のなかで最初にエクササイズを行い、参加者全員で即興ダンスを行なった後、その過程で自然に生まれた二人組、三人組、四人組でソロ、デュオ、トリオ、カルテットを踊る。一定時間踊った後、参加者を観客として10分前後、それら即興ダンスを披露する。参加者は、自閉症、注意欠陥多動性障害、知的能力障害、ダウン症を持つ40歳前後の成人、身体に障害を持つ者、舞踏やコンテンポラリーダンス、能、狂言などの舞踊経験者、音楽療法の専門家、作曲家、楽器演奏者、ボランティアスタッフ他が参加する。実施時間は休憩を含め4時間30分である。

このワークショップは2008年より開始され、他者と連動する能力、物理的環境への適応能力を向上させるべく即興ダンスの実践を継続し、動作単位の選択肢の拡大、他者との連動可能性の拡大、自己表現力の向上など参加者各々の具体的な効果が現れている。(鈴木)

#### 資料7

ダンスセラピーは参加者各々の「できる」ことから出発し、他者と踊ることを通じて、自らの動きの選択肢や他者との関係を新たに産み出しつつ、参加者各々において新たな経験の局面を開いていくことにより、心身を調べ、各々に求められる能力の向上、可能性の拡大を促す。ダンスセラピーを指導、ファシリテートする者は、バレエ、モダンダンス、コンテンポラリーダンス、京劇、能、日本舞踊、本対談で取り上げた舞踏や即興ダンスという特定の舞踊経験を持つ者が多いが、病院、高齢者施設、教育施設、介護サービスなど様々な現場の状況、参加者各々の特徴をもとに、自らの舞踊経験を生かす一方、それに拘ることなく、実施内容や実施時間、実施場所などを設定し、参加者各々の状況に柔軟にその都度対応する形で実施する。実践内容ではダンスのみならず、心身の状

<sup>7</sup> 鈴木信一,2021『即興ダンスセラピーの哲学—身体運動・他者・カップリング』晃洋書房,73-5頁

態を調えるために野口三千三（みちぞう）の野口体操、野口晴哉（はるちか）の野口整体、ヨガなどを取り入れることが多い<sup>8</sup>。ダンスセラピーを長年行ってきた舞踏家として、故石井満隆、中嶋夏、岩下徹らを上げることができる。（鈴木）

#### 資料 8

「動作単位」は置かれた局面に応じ、複数の構成要素がカップリングすることにより生じる。構成要素には、常に必要となる「注意」、「運動感覚・内部感覚の感じ取り」、「予期」、「身体・運動イメージの形成」、「配置」、「肌理・隔たり・方向の調整」、「反復・リズム」を上げることができ、局面に応じて必要となる「呼吸の調整」、「皮膚感触の感じ取り」、「表象イメージの形成」、「眼差しによる感じ取り」、「情態性／気分」を上げることができ、これら構成要素間においてカップリングが行われることにより、その都度の局面に応じた「動作の単位」が産出される。（鈴木）

---

<sup>8</sup> 大沼幸子・崎山ゆかり・町田章一・松原豊編，2012『ダンスセラピーの理論と実践—からだと心へのヒーリングアート』ジヤース教育新社，11-21 頁参照