

Improvisationによる 舞踊技法開発の一方法

神沢 和夫

Improvisationの芸術的創造の中での位置づけ

Improvisationは、演奏芸術である音楽・演劇・舞踊の歴史の全段階において、新しい形式を生み出す推進力であり、活性化の源であった。

パクストンのContact Improvisationはすばらしい成果をあげている。外見的には合気道のようなのだが、太極拳ともなっている。もともと「西洋」が自己変革を志すとき、「東洋」の形に求めるのは歴史的事実である。心を求めた事はないというつもりはないが、東洋人である私どもの側の偏狭さよりも、西洋人の側の偏狭、怠慢のせいで、心までは学ばれなかった。というよりも、彼等の「知」の伝統が余りにも巨大で、「自我」という「小我」を放棄できないところからくると思われる。

個の主体をすてなければ、それが表現の核となるので、意識の流れに身を投じて即興するとはいつても、それ自体を表現と認めるには抵抗がある。ストーリーをすて、構成をすて、外形的にはリズムさえもすてたようでも、自我の核さえすてなければというほどのものがあるわけだ。

これが、即興を、表現そのもの、とすることをためらわせ、有力な技法開発法として位置づけたまま多くの舞踊家が次々に別の方法、その多くは混合芸術の方向を模索しているのである。

では、日本の発想でこの問題に対すると、どのような処方がかかれるかをみよう。

外的即興のレベル

空間を動きで埋める 点と線の上で動くことは意識せずにやっている。

ある単位面積を、できるだけ運動で埋める。

心理的に支配するというやりかたを避けて、実運動で実空間を埋める。

移動そのものに、内容を感じとれるようにする。

空間は立体的なものだということを、運動で形成してゆくものとして身体の運動感覚でとらえる。

発見の旅をする

主として筋肉の感覚に属する訓練だが、既成の動き等の、筋肉がよく知っている動きをけずってゆく。

動きの種類を豊かにする。とぶ、ねじる、まげる等々の動きの種類を豊かにし、つなぎ、複雑にする。

強と弱をよくわかるようにきわだたせ、それと呼吸の関係を明きらかに意識する。

リズムとフレーズングの関係や、新しい動きへの感覚をすどくし、未知の運動をひらく「発見の旅」をする。

見せるための工夫

ここまでの主観的訓練を経て、客観的な、コミュニケーションのための努力が始まる。

このころには、いくつかの作品に参加して、作品を動きで解釈すること、表現方法、力の配分、観客との距離、観客の視角、張り出し、呼吸の整理等ステージングのコンベンションから必要なものを運動の処理にかかわらせる。

以上が外的即興のレベルでなされることから、あくまで意識的操作であり、東西の区別はない。

内的即興のレベル

微震動になれる

足首から微震動を起して頭頂まで、全身に震動を伝える。どの関節も流れを妨げない。譬喩としては、大地のエネルギーを吸い上げて全身を充たす。

音と気を透過させる

あらゆる外的刺激をいったん吸収し放散する。譬喩としては、身体を、水中の薄い膜でできた袋で、袋の中も水。刺激には順応し、通過点であり集合点である。これがわれわれの主体の位置づけの工夫である。

意識のふたをとる

このような訓練で、内的集中ができるようになり、外界との波長調整ができたら、動きについての精神的負担は著しく軽減される。無限に動きが紡ぎ出されるような感じになる。

内界と外界を自在に往来する

池底にあって水面を見上げ、身をひるがえして水上に顔をのぞかせ、また水底に沈む。つまり意識の集中が自由で、深い意識から浅い意識まで、運動のコントロールができる。

以上が内的即興のレベルで、あくまでも悟性的な統制のもとにある。無意識とか、陶酔とか、薬物の助けとかは拒まれる。

内と外とは意識レベルの差によって区別される。

内・外の融通と表現

潜在意識のふたをとると、無限に動きが得られるというのは、主観的なおどろきを述べるにとどまる。

外的即興のレベルでの達成度が高いほど、内的レベルでの結果がよい。あるいは、外的レベルが低い者は、容易に内的レベルに入ることができない。逆にいえば、この対応性が内的レベルの動きに客観性を保証する因由となっていると思われる。

表現たりうる根拠

舞踊主体が内的に集中しており、外界と内界の接点となって、自他をつつむ世界をコントロールし、他に作用すると同時に他に作用される。観客は自であり他である。そのような時に、一体感が生れ演ずる者と観る者が一つの世界をあわせもつ。

これは従来の芸術理論を逸脱するゆえに、実証によらねばならない。