

## 「共創コミュニケーションのアート：舞踊 — 引き込みと観者の身体 —

貫 成人

東映ヤクザ映画は1960年代、大学生に人気だったが、見終わって映画館を出たかれらは一様に、目つき鋭く、肩をいからせていたという。

ピナ・バウシュの公演では、終了後の劇場ロビーで、いま見た振付を真似している観客が、洋の東西を問わずみられる。

かれら観客になにがおこったのだろう。バウシュの振付は、涙をぬぐう仕草（『1980』）、春夏秋冬を瞬時にしめす身振り（『カーネーション』）など、一見、単純な動きからなり、選曲の妙とあいまって大きな効果をあげる。それを見た観客は、思わず自分でもやってみたくなり、しかもそれは、（バウシュの真似と判別可能な程度には）成功している。

このような現象は「引き込み（entrainment）」の一種と理解できる。引き込みとは、もと生化学や有機化学などの用語で、無秩序だった多数の分子や細胞の動きが、いつの間にか同期・同調・共振する現象を指した。

イギリスの教育学者ウィリアム・コンドンは、母子の会話を観察し、うなずきや微笑みのタイミングが、母子のあいだでいつの間にか同期していることを発見した。「一本締め」においては、予行演習も打ち合わせもなしに、多数の参加者の動きが一瞬で同期する<sup>1</sup>。

母子の会話や一本締めでは、複数の当事者によってその都度さまざまリズムや間合いが創り出される。それは、ひとりでは創りようのない、複数参加者によって「共創」される間合い、リズムだ。また、それはメトロノームやストップウォッチで客観的に測定されてできるのではない、当事者間の「主観的」時間におけるリズムである。こうした現象を、三宅美博氏は、「主観的な時空間における協調」による「共創コミュニケーション」「間の共有」とよぶ。

バウシュや映画に見られるとおり、こうした現象は知的理解や計算ではなく、身体によってひきおこされる。どちらの場合も、俳優やダンサーの手足の位置、動きの質などを知的に分析し、その結果と自分の身体とを見比べている者はいない。知的理解と無関係に、他者の身体所作がいわば「のりうつる」かのようなこうした現象は、猫や小鳥を真似る幼児などにもみられ、これをメルロ＝ポンティは「体位の受胎」とよんだ（『幼児の対人関係』）。

体位の受胎にみるとおり、身体は、通常、ひとが考える以上の自発性をもつ。自転車に乗るとき、腰や背中、ハンドルを握る腕、サドルをふむ脚など、身体をささえる支点を次々と変えながらバランスをとり、曲がるときには、速度とカーブのアー（曲線半径）、傾斜などに応じて、その都度適切な角度で身体と自転車を内側に倒さなければならない。その都度の状況に必要な、身体各部位の位置や力のいれ加減をいちいち知的に計算して自転車に乗る者はいない。それは不可能であり、それどころか危険である。ニーチェは「あなたの身体はあなたより賢い」と述べた。インドには、「歩き始めるとき、どの脚から動かすのか」と問われ、身動きできなくなってしまったムカデの古話がある。知的操作をするまでもなく、各自の身体はその都度、適切な配分を見出す。こうしたあり方をメルロ＝ポンティは身体の「自然発生性」とよんだ。

身体の自然発生性を見出すためには「内属性」の視点をとらなければならないとメルロ＝ポンティは言う。内属性とは、状況と身体の間を第三者的に観察するのではなく、当事者の視点で経験することであり、そのとき状況と身体とは、行為する「自分自身が包摂されたシステム」（三宅氏）となる。

引き込みは身体の自発性によって生まれ、システムに内属した視線によってはじめて見出される、主観的な時空間における協調である。

ところで「引き込み」はけっして非日常的な言葉ではない。この語は、80～90年代におけるクラブやハウスのDJ用語でもあった。フロアで踊る人々をさらに「のせる」ためにわざと一瞬、曲をとめる、途中で音量を上げる、「サビ」の部分二重化する、などといった手法がとられた。

引き込みの基本モデルは、「タッピング（リズム取り）」実験からつくることができる<sup>2</sup>。音楽初心者（A）が拍子を取り、熟練者（B）がそれを乱そうとすると、Aのタッピングと無関係なリズムをBがいきなりやってもAは乱れない。ところが、Bが、はじめAにあわせてタッピングをおこない、一定時間経過後にリズムをずらすと、AはたちまちBに引きずられてリズムを乱してしまう。

この現象は、DJ用語をもふまえつつ、次のように分節しうる。

I-a、仕掛けられる側Aと仕掛ける側Bとに、第三者からもわかるテンポの一致、「同期」がある（客観的同期）。これをDJ用語では「シンクロ」とよぶ。

I-b、Aは、当事者にしか感じられない「同調性」を感じ、AとBとは相互に引き込みあう（主観的同期）。

II-a、Bがテンポをずらし、「裏切る」。DJの言う「スイッチング」である。

Ⅱ-b, Aは、「同調」があったため、Bの裏切りに「引きずられる」。

Ⅲ, その後、引きずられたAとは逆方向にBが動くと、Aは置き去りにされる。サッカーなどのフェイントであり、DJはこれを「ダイナミズム」とよんだ。

引き込みは、振付家、舞者、演奏者など、舞者の各当事者間にみられるが、本稿では、舞台と観者とのあいだのそれに限定する。ここには観者の身体感覚や感情を回路とした引き込みを見出すことができる。

ベジャール『ボレロ』冒頭、ゆっくり上下するダンサーの腕先だけに照明が当たり、観客はそれを凝視する。身じろぎひとつしない観客が息を詰めたさまは2000人規模の大劇場でも感知され、このとき、観客の内臓感覚や筋肉感覚にも作用がおよぶ。これはⅠ-ab, 同期同調にあたる。

『白鳥の湖』第二幕での32回転、『海賊』などでの男性の跳躍などの大技では、観者の体感リズムが裏切られるⅡ-ab, 同調の裏切りがおこっている。ここで、観者の体感リズムとはつぎのようなものだ。野球の投手が、球を捕手から受け取り、マウンドをならし、サイン交換し、振りかぶって打者に投げる一連の動作において、各動作にかかる時間はほぼ決まっており、投手を注視する観客は、ある動作から次の動作にいつ移るかを予測している。動作が切り替わる度に予測が実現されていけば「投球リズムがいい」、そうでなければ「リズムが悪い」と観客は感じる。このリズムは、メトロノームなどで計ったリズムではなく、投手の動きから生まれる。舞踊においても、回転や跳躍などの間合い、リズムを観者は予測し、そして、『白鳥』や『海賊』のダンサーはそれを上回り、裏切っている。一方、井手茂大『井手孤独』冒頭、歩いて登場した井手は、突然、踏み出して今にも着地しようとした脚を宙にとめてしまう。リズムを裏切られ、未解決状態におかれた観者らはもどかしい思いで井手を凝視するしかない。

パウシュ作品では、哀しみに満ちたソロが静かにはじまり、それがクライマックスに達しようとしたときに、けたたましいロック音楽とともに激しいダンスが乱入し、そのままコミカルな場面へと進む展開が見られる（『過去・未来・現在の子どもたち』『天地』など）。ここにはⅠ～Ⅲの連鎖がある。ソロで同期・同調と、その高まりによる裏切りによって「哀しみ」の感情にもたらされていた観者は、一気に逆にふられ、当初、ついていけない。やがて、コミカルな第二のシーンに同調するが、その前のシーンでの哀しみはすぐには消えないため、矛盾した感情を同時に抱える状態に観者は陥る。

コンテンポラリーダンスによく見られる、歩行

からダンスへの突然の転換も裏切りである。ここにはメルロ＝ポンティの「物の内での超越」のメカニズムがある。物の内での超越とは、遠くに見えるシャンパングラスに、冷たく硬い感触、脆さ、澄んだ響きを感じるように、知覚対象に、視覚以外の（視覚を「超越」した）なにかを感覚することである。舞踊観者は、舞台上のダンサーに、あたかも正対したときのような身体感覚をもち、歩行からダンスへの転換においては、いったん同調していた身体が裏切られ、体位の受胎によって観客自身の身体がダンスのように起動し、身体感覚が攪乱される。

橋から川面を見るとき、欄干や川岸に注目すると川が流れているように感じ、川面に注目すると橋やそこにいる自分自身が動いているように感じる。知覚には図と地が構造をもつが、この例に見られるように、動体知覚においては図が固定され、地が移動する。橋のように、地の延長に自分が含まれる場合、自分が動いている感覚が生まれることになる。坂東玉三郎『鶯娘』において、玉三郎が背中をまっすぐ下に沈めたとき、会場全体が動くように感じるが（三浦雅士）、ここでは、それまで動かされていた腕や首に対して地であった背筋が、急に動くことによって図に転じ、あらたに地になった周囲空間全体が、観客自身を包んで動くように感じられる。

ドイツ舞踊史で「触覚的視覚 (taktiles Sehen)」と言われるものは、引き込みによる身体感覚にほぼ該当する。その現象はバレエなど、あらゆる舞踊に共通し、それを従来にない手法で実践したのが2000年前後のコンテンポラリーダンスだった。舞踊とは、視覚や知性だけではなく、観客の身体全体を回路とした共創コミュニケーションのアートなのである。

<sup>1</sup> 尼ヶ崎彬『ダンス・クリティーク』（勁草書房）、2004年、225-263。

<sup>2</sup> 貫 成人「舞踊にかんする生命モデル：引き込み・散逸構造・権力への意志」、1998、『舞踊における〈引き込み〉現象』平成7・8・9年度科学研究費補助金研究成果報告書、43-55。