

即興の方法に基づくダンスの分析

渡 沼 玲 史

Improvisation in dance has been defined in comparison with choreographed dance. However, since there exist various modes and styles in dance improvisation, each mode of improvisation exceeds the definition conferred on it in comparison with choreographed dance. Therefore, each of the various modes of improvisation should be evaluated in comparison with other improvisations.

Two conditions decide the modes of improvisation. One of the conditions is the precondition that the dancer acquires and knows before it begins. The other is a process condition that constrains improvisation with the passage of time. The conditions constrain the dancer's body or mind or both when the dancers improvise. Conditions influence the relationship between the body and mind during improvisation. Thereafter, the relationship decides the modes of improvisation.

In this paper, I have examined several typical examples of the modes of improvisation and analyzed the manner in which the conditions and relationship between the mind and body, which is limited by the conditions, generate movements in dance improvisation.

1. はじめに

芸術としてのダンスは、これまでダンサー・振付家による意味や象徴、物語の伝達の媒体として研究されてきた。意味を中心とする内容の伝達という単純なモデルをしりぞけるにしても、ダンスの形式的な側面も含めて、そこにある種の表現や表出が見いだされてきた。特に身体そのものにある種の表現性を見だし、その表現性の意義を見いだそうとする傾向は根強く存在している。ダンスにおいて意味や表現が生じる仕組み、あるいは身体の表現性については様々なモデルが提唱されてきたが、それらに欠けていたのは、意味を受容するのではなく、意味を産出する主体としての観客という視点と、その観客が意味を産出するメカニズムに対する考察であると考えている。これまでの多くの研究では、専ら対象のダンスが何か、何を表現しているのかが問われてきたが、観客がどのダンスを見る時も同じメカニズムによってダンスを見ていることが暗黙のうちに前提にされていた。私は、個々の作品毎にそれぞれ別のメカニズムが作動しており、ダンスという媒体固有のメカニズムがあるわけではないと考えている。人間が持つ認識のメカニズムの中で、ある作品においてどのシステムが現働化し、現働化した諸システムがどのように競合／協働して意味を「産出していく／産出しない」のかが問題であり、それを把握せずに結果として表れる意味や表現を捉えるだけでは、対象となっているダンスを理解したことにはならないと考える^{*1}。特に20世紀以降の抽象的・実験的なダンスを研究する際にはこうした視点が欠かせない。なぜなら、20世紀以降の抽象的・実

験的なダンスは身体やその運動を意味の媒体や一種の表現になっているというよりも、「人が踊り、それを他人が見る」という芸術ダンスシステム全体に対する問い直しと、問い直しから得られた知見に基づく一種の実験とその結果であったと捉えることができるからである。美学・身体論的な立場からダンスを芸術ダンスシステムの実験結果と見る事で、ダンスの創作原理から観客の知覚のシステムとしてのダンスを分析し、システムの意義を論証する研究が行われるようになってきたのもそれを受けてのことだと考えている^{*2}。とはいえ、いまだ十分に展開されているとはいえない。特に即興は、20世紀以降の抽象的・実験的なダンスにおける主要な創作原理・手法である。だが、その実際は各実践によって大きく異なり単純に即興の一語でまとめられるものではない。即興の方法という具体的な対象を扱う事で、ダンスにおける知覚のシステムの分析を行う事ができると共に、即興の意義を解明できると考えている。そのためにまず必要なのは即興舞踊時に何が起きているかを明らかにすることだ。そこで本研究ではまず即興の方法を対象とした分析を行い、即興の方法それぞれの具体的な働きを検討する。

即興は、時代・地域・ジャンルを問わず広範に実践されている方法である。また、即興という語が指し示す事態は多様である。他方で、舞台芸術としてのダンスにおいて、即興は特殊・特別であり、即興であるというだけで特別な意味を持つと思われている。そのため、ある即興について論じられる時に、その特徴が即興全体に該当するかのよう論じられるか、あるいはその特徴こそが即興であるといった価値判断を暗黙にだとしても示

す論述になりやすかった。つまり、これまで即興は振り付けられた作品に対して即興であるという大きな構図において語られる事が多かった。しかし、即興の実践の多様性を鑑みれば「どんな」即興であるかが重要であり、その様々な実践の全てを含み得る即興の定義、あらゆる即興に共通の価値は存在しない。即興／振り付けの構図に基づいて考察するよりも、個々の即興の様式の違いを明らかにし、様式の違いに基づいて考察することが必要であると考えられる。

本研究の目的は、多様な即興の様式に通底する即興の本質を探る事ではなく、多様な即興の様式の違いの意義を明らかにすることである。本研究では、この様式の意義を後述する「前提条件」と「展開を規定する条件」という二つの条件と、これら二つの条件の関係によって捉えようと思う。「前提条件」というのは、即興をはじめる前に予め条件としてあるダンサーの身体等をさし、「展開を規定する条件」は実際に即興を行っている際に、経過的に現れる条件のことを指す。この二つの条件は即興を規制するものであると同時に可能にするものでもある。また、この二つの条件が作用する対象としての精神と身体を考察する。二つの条件が精神と身体をどのように規制するかによって即興の意味は大きく異なる。

本論ではまず即興の定義を吟味することによって、即興という概念の曖昧さを確認し、議論をシンプルにするために全ての舞踊は即興である、という本研究がとる立場の妥当性を検証する。その後「前提条件」と「展開を規定する条件」のそれぞれを純粋な状況を仮定することによって検討する。次に、いくつかの具体例からそれぞれの条件の多様な在り様とその意義を明らかにしたい。

2. 定義

本節では、全てのダンスを即興とみなす事の妥当性を、「即興」の定義を吟味することから明らかにしようと思う。即興の一般的な定義を見てみよう。『日本大百科全書』の「即興」の項の一節にはこうある。「あらかじめ準備することなく、その場で思いのままにつくりだすこと」^{*3}。この定義自体はあらゆる即興に適用可能だと思われる。では一体何が「あらかじめ準備」されていないのか、となると事は簡単ではない。音楽の場合を例に取ろう。『日本大百科全書』の「即興演奏」の項の冒頭には、「視覚的に定着されたもの（楽譜、覚え書きなど）によらず、その場で作曲し演奏する行為」^{*4}とある。つまり、音楽における即興で「あらかじめ準備」されていないのは楽譜である。但し、音楽の場合は楽譜に依らず耳で覚える、記譜されずに伝承されることがあることを考えれば、こ

では楽譜という物体が重要なのではなく、楽曲の同一性を保証するような「展開を規定する条件」が演奏の前に定められている、ということが「あらかじめ準備」されている事の内実であるといえるだろう。とはいえ「即興演奏」とそうでないものとの差は曖昧である。「しかし、「楽譜に忠実な」演奏もさまざまなレベルで即興的要素を必然的に含んでおり、その意味では、演奏を即興とそうでないものと明確に二分する根拠は希薄である」^{*5}とも述べられている。ダンスの場合も事情はほぼ同じである。

公演における即興の意図的な使用は、予め準備されたものに対するダンサーの演舞（interpretation）から完全に自由な即興の間にあるものだと考えると良いだろう。全てを完全に準備しておくことはできない。公演は毎回違うものだ。逆に、全ての要素が完全に開かれていて、準備されていないということもない。公演はパフォーマーが持ち込む訓練や反応のパターンに従属するものだからだ。^{*6}

「楽譜」が存在する音楽でさえ、即興と非即興を分ける根拠は希薄である上に、ダンスには「楽譜」に相当する記譜が存在しない^{*7}。ダンスの方が、ダンスの同一性を保証する条件はより曖昧であり、即興と非即興を分ける根拠はより希薄であるといえる。つまり、即興と非即興を明確に区別できる記述的な定義は存在しない。このような状況において、即興と非即興を切り分ける即興の定義は、即興に何を求めるかの価値判断になる。

即興の意図的な使用は、意図せざる使用——度忘れ、アクシデント、怪我という緊急の状況に対する反応——と混同されてはならない。^{*8}

ここで述べられているのは単に意図的な即興と非意図的な即興との区別ではなく、即興に対する一つの価値判断である。引用文に続く箇所では、意図的な即興についてのみ記述されていくことから分かるように、「意図的な即興こそが即興である」か、あるいは「価値があるのは意図的な即興である」と暗に述べられている。また、佐々木健一は次のように書いている。

特に楽器の演奏のように、身体に根ざしたわざの場合には、精神を介在させることなく、あるフレーズをうけて、身体が直接反応を返すことがしばしば見受けられる。しかし、即興は単なる身体的な反射運動では

ない。興そのものが霊的なものだからである。この興のほうを強調するとき、それに対して反応を返すのも、精神であり、芸術における即興ならば芸術的に訓練された経験をつんだ精神である。(中略) すなわち、その応答がいかんにかに即刻のものであっても、実は精神の判断力がそこに機能している。即興の積極的な意義はこのような場面に求められなければならない。⁹⁾

ここでは、精神と身体という区別を保持したうえで精神を称揚し、身体的な反応としての即興を否定的に描いている。しかし、即興の中には非意図的な身体の反応を取り入れる為にルールが定められたものや、即興を精神ではなく身体の反応として称揚する主張もある。どれが「真の」即興であるかを巡って様々な即興の概念を闘わせても、結局一つの価値判断を示すことにしかならない。価値判断を示すよりは、価値判断を回避し引用したような即興の価値がどのような即興の時に実現されるのかを示す事のほうが有用であると考ええる。

そこで本研究では、全てのダンスは即興である、という立場をとる。この立場によって価値判断を避け形式的に即興を論じる事ができる。とはいえ、これまで様々な論者やダンサー達が主張してきた即興の価値が全てのダンスに該当する訳でも、その価値そのものがなくなる訳ではない。これまで様々な主張されてきた即興の価値を、即興全体の価値ではなくそれぞれ別の即興の価値として割り振っていくことが必要になる。つまり即興そのものに何らかの価値があるのではなく、即興の種類によってそれぞれ別の価値が存在すると考えることになる。全てのダンスは即興であるが、その即興は多様である。

3. 前提条件としての身体

ここでは即興を規定する「前提条件」を考察する。まず音楽の場合を例にとり、「前提条件」がどのようなものであるかを示す。たとえ「展開を規定する条件」がなく「完全に自由に」演奏する場合でも、楽器と演奏者が決まった時点で現れる演奏は自ずと限られる。楽器としてピアノを選ぶかヴァイオリンを選ぶかで、あるいは熟練した演奏者か全くの素人かで、その後の演奏はある程度は決まる。あるいは少なくともその後現れうる演奏の可能性の幅は決まる。素人にプロのような演奏は不可能だが、プロには素人のような演奏は可能である。ここでは楽器と演奏者が「前提条件」である。この「前提条件」はダンスの場合、どんなダンサーなのか、という条件に集約される。つまり、子供の頃からバレエを習得してきたダン

サーであるのか、ダンス的な訓練を受けていない演者であるのか、あるいは全く別の民族舞踊を修めてきたダンサーであるのかといった条件によって、即興の展開も、その結果としてのダンスの可能性の幅も異なる。バレエを習得したダンサーは何の訓練も受けていない人間よりも選択できる動きの幅が広く、動きのヴァリエーションは多いと考えられる。音楽における楽器と演奏者が、ダンスにおいてはダンサーに集約される。

但し、この「前提条件」が即興に及ぼす支配力は、即興の「展開を規定する条件」によってもまた異なる。例えば、同じバレエダンサーが即興を行う場合でも、音楽を聴かせて「自由に」踊らせる場合と、「部屋を片づける」という指示をだす場合では、前者の場合の方が「前提条件」が及ぼす支配力は大きいだろう。

ここでは「前提条件」としてのダンサーの身体が即興に及ぼす支配力の内実を明らかにするため、「展開を規定する条件」の問題は単純化し、「展開を規定する条件」がない場合について考察する。そして「展開を規定する条件」がない状態での即興のダンスのモデルとしては、マクシーン・シート＝ジョンストンによる即興の分析が参考になるだろう。¹⁰⁾

シート＝ジョンストンはまず、たとえそれが短時間の出来事であったとしても、即興が頭で予め動きを考えた後に、その考えられた動きを実行するものであるとするモデルを斥ける。シート＝ジョンストンは言葉を用いて考えること（「概念的思考」）による身体の支配というモデルを斥け、「動きにおける思考」という概念によって即興時のダンスを説明する。

シート＝ジョンストンの「動きにおける思考」の「思考」という言葉は、誤解を招き易い表現である。本研究では、動きに先立つ、あるいは動きによって表現される何らかの言語的概念が存在せず、「動き」がそれ自身で自律している事を意味していると考ええる。また動きが言語的概念や思考を経由せずに継起していくことを示している。「動きにおける思考」という概念を理解するために、身体がどのように「動き」を身につけるのか、またその「動き」が実践されるのか歩行を例に見てみよう。

私は歩くことが出来るが、歩く具体的な方法——筋肉の動かし方、バランスの取り方、身体各部分の動かす順番や程度——に関して概念的に把握しているわけではない。段差がある場合や地面が平行でない場合、あるいは地面の固さが一定でない場合など、私が歩くことになる場所は、歩を進める毎に逐次変わっていく。また、歩いている私の身体も地面の影響でその都度姿勢や重心が変わっていく。これら全ての状況を制御、調整し

ながら私は歩いているが、どうやって制御しているかは全く理解していない。またこうした状況は、私が歩く事と密接に関わっており、私は歩くことによってしかこの状況を知ることは出来ない。地面の状態を予測して、その時の身体の状態を予測し理解してから動くのではなく、動くことが即ち同時に、あるいは事後的に状況を把握することであって、これらを分ける事は出来ない^{*11}。このように概念的な理解によらず、行動と認識が一体となって繰り返されていく事をシーツ＝ジョンストンは「動きにおける思考」という言葉で表した。

概念的な思考によって運動を統御するというモデルは、脳・神経系と身体を分けた上で、脳・神経系と身体のフィードバックループによって、運動が制御されているモデルであると考えられる事ができる^{*12}。それに対してシーツ＝ジョンストンの「動きにおける思考」は、運動そのものを一つの力学系とみなす考えを参照すると分かり易い。例えば、歩行のような運動は制御系と被制御系をあわせた一つの力学系であり、その上に更に脳があるとみなすことができる^{*13}。歩くための一連の動作が一つの力学系であるとするれば、ダンスは複数の力学系から成り立っていると考えることができる。こうした概念的思考によらずに一連の動作を可能にする能力のことは、身体知あるいは身体図式とも呼ばれる。全ての身体知あるいは身体図式が一つの力学系として表せるのかどうかは、本研究では問題にしないが、身体知や身体図式は歩く動作のような一つの力学系より広い概念であるということでは出来るだろう^{*14}。では即興舞踊においてこれらはどのように発揮されるのか？

シーツ・ジョンストンは、即興舞踊のダンサーは身体が作った世界を直に生きるようなタイプの「世界内存在」であると述べた。即興舞踊の各瞬間において、それまでの動きが一定の状況を生み出しており、次にどのような動きが可能か、ダンサーの身体には、非主題的・非明示的に示されている。そこから一定の動きが選択されることによって、新たな状況が非主題的に創造され、開かれる。こうして即興舞踊の舞い手は、それまでの全ての動きをその都度引き受けつつ新たな状況を作るのだ (Sheets-Johnstone)^{*15}。

ある状況に対して「次にどのような動きが可能か、ダンサーの身体には、非主題的・非明示的に示されている」という場合、そこに示されているのは既に獲得された身体知あるいは身体図式が可能にする「動き」である。

ダンスの即興の場合には、歩行のような同じ動

作の反復の場合とは違い、状況によって生じる動きの可能性ははるかに多い。もし、そうした状況に「動きにおける思考」で対応するとしたら、それまで積み上げてきたダンサー個人の訓練などによってたたき込まれた技術の集積としての身体によって、ダンサーが意識しなくても動きが生まれてくる事になるかもしれない。この仮定のもとでの即興舞踊においては、ダンサーの身体のみによって生まれてくる、いわば純粋な形での「動きにおける思考」が展開されることになる。「動きにおける思考」の精神と身体の関係は身体の一元論として現れる。精神は排除されるか、身体の中に含み込まれる事になり、少なくとも即興舞踊時に果たす役割はなくなる。

もし、即興舞踊が、ダンサーによる「動きにおける思考」だけだとするならば毎回同じダンスが展開されてもおかしくはない。なぜならそこには別の動きを生み出す契機が存在しないからだ。我々の「動きにおける思考」は、未だ身についていない新たな動きを生み出す事はできない。身体に集積された技術やパターンを繰り返すだけだ。従って、もし「展開を規定する条件」がなく、概念的思考が存在しなければ、即興舞踊は「前提条件」によって予め決まっている事になる。

4. 展開を規定する条件

「展開を規定する条件」は実際に即興を行っている際に経過的に現れる外的な条件づけのことである。「展開を規定する条件」には、緩やかなものから厳密なものまでである。一番厳密に規定されているのが、振り付けられた作品だろう。「展開を規定する条件」が即興舞踊に対してどのような意味を持つのかを明らかにするために、まず振り付け作品における「前提条件」としてのダンサーとの関係をみる。振り付けられた作品を踊る場合には、その振り付けが要求する技術を身につけておくことが必要になる。言い換えるとある振りから次の振りに移る際に、次の振りが「選択肢」として存在しなければならない。さらに、振付家が指定した振りが選ばなければならない。あるダンサーが、ある振り付け作品を踊ることができるという事は、まずは可能な動きとして振付家が指定する動きがダンサーの中に存在しており、次に正しい振りを選択し続けられるという事である。さらに言えば、選択において概念的思考や意識を介さずに振りの選択が行うことができる、「振りを体で覚える」事が理想とされる。そして、「動きにおける思考」において常に振付と同じ動きを、自然に＝意識せずに選択できるようにする、という事がある振付を「体で覚える」ということではないだろうか。言い換えると、ダンサーが「動き

における思考」のみで即興を行ったとしても、振付通りに踊る事になる、というのが振り体を体で覚えるということになるだろう。つまり、シーツ＝ジョンストンの仮定に従う限りダンサーが体で覚えた振り付け作品と即興との違いはない、ということになる。少なくともどちらにも、シーツ＝ジョンストンが即興時の舞踊として描写する事が起きている事になる。音楽において「即興的演奏」と呼ばれている事態がちょうどこれに当てはまる。

つまり、一度、楽曲を完全に暗記し、それを内発的に歌い出すことができるほどに、己のものとしたうえで、内発的に演奏すること、それがブルレのいう「即興的演奏」である。^{*16}

「動きにおける思考」に従うことがそのまま振付の動作になることが「即興的演奏」にあたり、引用部で言われている「内発」が「動きにおける思考」であるとも言えるだろう。

シーツ＝ジョンストンのモデルはいわば、意識あるいはシーツ＝ジョンストンがいう概念的思考の干渉がない状態でのダンスであり、振り付けられたダンスにおいてもダンサーの中で機能しているシステムは同じでありうる事を確認した。

振り付けのように厳密に振りが定められていない場合はどうか。例えば「音楽に合わせて自由に踊る」という場合は、音楽が展開を規定する条件になる^{*17}。シーツ＝ジョンストンのモデルでは、状況がダンサーによる「動きにおける思考」とそれによって生じるものだけだったが、それに音楽が加わる事になる。その時の身体状況によって可能な動きは前提条件によって予め制限されているが、その中の可能な動きからどのような動きを選ぶかに関して音楽の展開が影響を与える事になる。前提条件としての身体と、展開を規定する条件として音楽との間の対話によって振りが決まっていくことになる。

つまり、「前提条件」としての身体や身体図式、身体知は可能な振りの「選択肢」を用意すると同時に、「動きにおける思考」がどのように展開するのかを予め準備する。「展開を規定する条件」は、「選択肢」を更に制限する。「展開を規定する条件」の場合は、基本的にある時点に限られた条件であり、他の時点では条件として表れない。この制限の一番強いものが振り付けである。振り付けの場合も、「動きにおける思考」の場合も既に見たとおりであるが、その間にある諸々の即興の場合を考えてみたい。

5. 精神による創造

これまで、一方でダンサーの身体的条件がそのまま「前提条件」であるようなケースについて考察し、「展開を規定する条件」が一番厳密である振付作品でも「動きにおける思考」によって即興舞踊が展開しうることを確認した。とはいえ、どちらの例もシーツ＝ジョンストンが排除した「概念的思考」あるいは精神による干渉が存在しないという仮定があった。多くの即興は「概念的思考」の干渉を受けながら進行していく。「概念的思考」にも通常は何らかの制約がある。実演者の生い立ちや経験といった個人的で翻訳・共有不可能なものは勿論、即興を行うコミュニティによって共有されている制約もある。制約は暗黙裏に共有されている事もあるし、明文化されていることもある。「前提条件」によって概念的思考が制限されている即興の例として、ある民俗舞踊についての記述を引用する。

民俗舞踊の即興において、創造と実演（過程と生産物）は同時進行する。その村のダンサーは振付家であると同時に、実演者でもあり、現存するダンスの伝統的な約束事に（「プロ」の振付家以上に）頼らなければならない（伝統の形式から逸脱しすぎたダンサーは受け入れられない）。準備は短く実演とは分けられていない。したがって、よく知られた（作り付けの、過去に習った、そして想起した反射である）ステレオタイプが用いられる。即興は所与の（「古い」）トピックに依拠し、それを手の込んだものにすることに集中する。即興が常に変化していくのは、口伝の伝承（記憶の欠落）と状況（時、場所、パートナー、聴衆等）の違いによって、また聴衆あるいはダンサーの新しいものへの欲求によってである。それ故、即興は同じであることと違うこと、所与の伝統（コミュニティ全体に共有されているルールと「自由」の組）の枠内において規制と自由を同時に達成しようとする。^{*18}

ここでは、コミュニティに存在する複数の約束事に依拠しながら、その範囲内で即興が行われていること、また即興が可能な範囲も予め共有されていることが示されている。勿論ダンサーは即興を行うまでに習得した身体に依拠し、制約される。同時に、「概念的思考」は「動きにおける思考」の展開をモニターし「伝統の形式から逸脱しすぎ」ないように注意すると同時に、「新しい」ものを求める。「概念的思考」の約束事に依拠した即興はダンスに限らず音楽でも幅広く行われている^{*19}。こうした即興について分析するために、音楽にお

ける同形式の即興についての分析を参照しよう。

佐々木健一は、まず即興とは刺激に対する応答であるとした上で、その応答が時に、芸術的訓練を経た精神・創造的自我の根源的な応答となりうるとし、そのためにはたとえ機械的な反応やステレオタイプになろうとも、刺激-反応を繰り返すフィードバックループが助走として必要になる、としている^{*20}。あるいは、近藤秀樹はこうした制約をジャンケレヴィッチの即興論から「定型表現」(cliché)と呼び、即興の創造性とは「定型表現」の利用であると同時に「定型表現」との闘いであるとしている^{*21}。

即興は「定型表現」の誘惑に身を任せつつ、ぎりぎりのところでこれを拒まなければならないのであった。(中略)とすれば即興家は、要素と要素を結びつける結合の規則にある面でしたがいつつ(引用者註:ステレオタイプ的な自動運動を行うということ)、いわばその「裏をかく」ほかならう。比喩的に言えば、規則を緩やかに解釈し、反則すれすれの組み合わせや強引な拡大解釈を試みるのである^{*22}。

これらが示しているのは「動きにおける思考」のような精神の自動運動があるということであり、それは約束事に依拠するものだということだ。そして約束事とは兎にも角にも即興をスタートさせ、即興のプロセスを維持させるための形式である、ということだ。そしてそれが単なる機械的な反応ではないのは、それぞれ応答を返す主体が創造的自我であるからか、あるいは依拠すると同時に常に「裏をかく」ことができる主体であるからだ、ということになる。とはいえ、新しいものが生まれる理由が明解に説明されているわけではなく、「創造的自我」の根源的な応答といった神秘や、「裏をかく」といった比喩的な表現があるだけだ。逆に言うところの形式の即興における創造を説明するには、こうした神秘を引き寄せざるを得ない。例に挙げた民俗舞踊のように美学や価値観が予め共有され、ヴォキャブラリーがある程度決まっているダンスの即興の場合にも、「前提条件」としての約束事に対する「創造的自我」や「裏をかく」精神の応答として記述できる。つまりこれは、シートツ=ジョンストンが批判した精神による身体支配・制御、精神の身体に対する優位が前提としてある、即興における精神による創造であるといえる。

6. 身体による創造

精神による創造の例では、「概念的思考」によ

る「前提条件」の元で身体反応による進行に頼りながらも、「創造的自我」や「裏をかく」主体が新たな運動を生み出す即興であったが、同じく「概念的思考」による「前提条件」を持ちながら「自然の物理法則に従った身体そのもの」^{*23}によって展開するのが、コンタクト・インプロヴィゼーションである。コンタクト・インプロヴィゼーションとは、二人以上で組んで行われるもので、身体的な接触を保ち続けながらダンサー同士が互いに肉体的に影響を与えあいながら行われる。基本となるのは、二人のダンサーが身体的接触を保ちながら体重をかけ合うことである。

接触(コンタクト)は継続的に重みを委ねることによって維持される。重みを委ねる側と重みを引き受ける側は間断なく交替し続ける。重みを委ねている時には、我々は何らかの形でコントロールを明け渡し、維持するために必要なものを手放しながら、しかし崩れない。(中略)重みを引き受けるということは、無理することなく、しっかりと相手を支えることである^{*24}。

役割の交替、重力による落下、という二つの「前提条件」の力を借りることでコンタクト・インプロヴィゼーションにはステレオタイプによる進行の必要がなくなっている。また、民俗舞踊の例とは異なり美学的な約束事からも自由であったため、ダンスを外側から観察し美学的判断によって規制するようなこともなく、「自然の物理法則に従った身体そのもの」の探求と実験が可能になった。コンタクト・インプロヴィゼーションにおいてはパートナーと一緒にバランスをとっているため状況そのものに不安定かつ不確定な要素が多く、更に身体的に危険でもある。従って、コンタクト・インプロヴィゼーションを行うということそのものが、一種の訓練となり様々な新しい運動が生まれてきた。この新しい運動の創造は「創造的自我」や「裏をかく」主体によるものではなく、むしろ非意図的な運動の結果としてである。そしてそれが繰り返されることによって、初期の実践家達は特異な技巧を習得していった^{*25}。この創造には「創造的自我」も「裏をかく」主体も必要ない。コンタクト・インプロヴィゼーションは、「前提条件」によって、「自然の物理法則に従った身体そのもの」の探求に集中させ、実践を通して身体と身体への意識という「前提条件」を問い直し、改編する試みでありそのプロセスそのものであるといえる。純粋な「動きにおける思考」との違いは、コンタクト・インプロヴィゼーションには、「概念的思考」による「前提条件」が展開に制限を加えていて、その制限によって純粋な「動きにおける

思考」よりもはるかに多様な状況が発生し、多様な運動が発生する事である。

コンタクト・インプロヴィゼーションにおいては精神が「動きにおける思考」を制限するが、それは「自然の物理法則に従った身体そのもの」を探求するためであり、即興の展開において重視されているのは身体の方である。

7. 二重化された精神と身体のネットワークによる創造

とりあえず精神／身体の二元論を導入すれば、「展開を規定する条件」は我々の精神に働きかけ、選べる動きの範囲を決めるものだ、といえる。振付以外にも様々な「展開を規定する条件」があるが、それは専ら「前提条件」との関係において意味を持つことが多い。例えば「音楽に合わせて自由に踊る」という場合には、予め音楽とダンスとの間に何らかの関係が規定されていなければ音楽が「展開を規定する条件」とはなり得ない。音の高さに応じて身体のどの部分を動かすかを決めておく、といった直接的な条件もあれば、音楽を印象に還元し、その印象を元に動きを決めるといった間接的な条件もある。この場合、音楽－印象－運動の関係が、明文化されていないとしてもダンサーの中に存在しなければならない。音楽と運動にこうした何らかの関係があるときに、「音楽に合わせて自由に踊る」という条件が有効になるだろう。あるいは繰り返される同じ歌詞を様々な解釈して踊って見せる時には、意味と運動の結びつきが予め存在している^{*26}。これらの条件は時系列上に配置される単線的な条件であり、「前提条件」と「展開を規定する条件」の関係も安定している。

他方で、概念と身体のあいだの関係を予め規定しておき、専ら概念の操作を指示することによって「展開を規定する条件」とする即興がある。ウィリアム・フォーサイズがデザインした即興である^{*27}。フォーサイズはまず即興的な技法をダンサー達に習得させる。この技法は、大きく分けて2種類ある。身体から幾何学的な図形としての対象を取り出す技法と、その対象を操作する技法である^{*28}。これらの技法にはそれぞれ名前がつけられていて、「展開を規定する条件」として、その技法の名前が指示される。技法は一つの決まった運動を示すのではなく、運動を生み出す方法を示し、その方法から生まれてくる運動は無数にある。この意味で「展開を規定する条件」としての技法の指定は振り付け作品とは異なる。運動を生み出す技法は概念的思考によって身体を操作する方法である。従って、概念的思考による「展開を規定する条件」であるといえるだろう。またフォーサイズは時系列的に技法を指示すると共に、

同時に複数の技法をこなすように求める。例えば、《ALIE/N A(C)TION》(1992)において用いられたのは、次のような指示である。

プリエをしながら「オリエンテーション・シフト」(例えば、胴体と床の関係を90度変える)を遂行しろ、同時に片脚をどちらかの手に持ってきて、(引用者註：予め操作の対象として指定された)フレーズの現在の箇所に「アイソメトリー」(運動や軌跡の形を取り出してそれが他の場所で起こるように身体を通して翻訳する)を実行しろ^{*29}。

2種類の具体的な動きの指示と2種類のフォーサイズの技法が同時に要求されている。さらにフォーサイズは4種の「制約 (constraint)」も課した。これらの「制約」は指示と技法を実行しながら、他のダンサーを観察し、「制約」が発動する条件を満たせばその「制約」に示された指示を実行する、というものである。この「制約」の中にもフォーサイズが作った技法が用いられており、その技法の実践としての運動は無数に存在する。技法そのものは運動を決定せず、技法の制限内で運動として実現するのはダンサーである。とはいえ、その制限内でダンサーが自由に運動を実現できる訳ではない。ダンサーは複数の指示や技法を同時に実行する必要があるからだ。技法から導きだされる運動から条件を満たす運動を探しだし、その中から他の条件や指示から生じる運動を不可能にしない運動を実行しなければならない。フォーサイズの技法は、身体の解剖学的な条件やそれにかかる重力といった物理的条件とは無関係に成立しているため、技法を用いた結果としての運動が、その状況に置かれたダンサーに可能かどうか、どうやって実現するかに関しては無関心である。指示や技法に基づくそれぞれの運動が影響し合い予期せぬ運動が生まれたり、時には指示か技法の実現に失敗することもあるだろう。ダンサーの概念的思考としての図形=対象の操作は実現にあたって身体とそれを取り巻く環境の物理的抵抗を受ける。そして結果として生まれた運動や身体のフォルムが技法によって取り出される操作対象の源となる。こうして状況は振付家やダンサーが意図しえなかったものとなり、状況によって変わる指示や技法の意味も意図し得ないものとなる^{*30}。技法の指示という複数の概念的思考に基づく条件と身体的な条件の抗争／協働として即興が進行することになる。

ここで精神と身体は複雑なネットワークを構成する。これを一元的な有機体のようなものとして捉えるのは誤りである。むしろ、精神と身体の間

裂を前提としたネットワークであり、そこには様々な断絶や不調和が存在している。そして精神と身体の分裂を媒介するのがフォーサイスの技法なのである。フォーサイスの技法は概念的思考と身体を繋げる装置であると同時に、精神と身体を分裂を媒介する装置でもある。そもそも精神と身体は人間の中で分裂しているわけではなく複雑なネットワークを構成しているがある種の統一性を保持しており、「右手を伸ばしてコップを掴もう」と思って右手を伸ばしてコップを掴むといった概念的思考に基づく運動も過不足なく実現可能である。フォーサイスの技法は、身体の恣意的な部分や部分同士の関係に幾何学的な図形を見だし、それを操作することによって統一された全体としての身体ではなく、概念と部分化された身体との関係を確立する。また、同時に複数の技法を指示することによって、精神にとっての身体は複数の部分化された概念へと分裂することになる。とはいえ、物理的実体としての身体が分裂するわけではないし、既存の概念的思考と身体ネットワークが破壊される訳ではない。フォーサイスの方法は、通常のネットワークとは別の形で概念的思考と身体を繋げ、そのネットワークを過剰にしていくことによって、既存のネットワークによる統一性を攪乱していくシステムであり、そのことによってフォーサイスが予め指示した技法や制約には示されていない過剰な運動が一種の創造として生じる。

8. おわりに

即興を「前提条件」と「展開を規定する条件」、及びその関係から考察し、即興の様々な種類とその意味を概観してきた。即興には様々なやり方、スタイル、方法があり、即興といってもその種類によって多様な意義を持つことが明らかになった。本研究において全ての即興のスタイルが網羅された訳ではないが、分類の基準とその可能性は明らかになったと考える。本研究で取り上げた即興は(1)「動きにおける思考」による即興、(2)「創造的自我の応答」による即興、(3)コンタクト・インプロヴィゼーション、(4)フォーサイスによる即興、の4種類だった。

(1)「動きにおける思考」は「即興的演奏」、つまり振り付けられた作品を踊る理想的なダンサーと同じであり、新しい動きを生み出す契機が存在しない。また「動きにおける思考」は身体の一元論として考える事ができる。(2)「創造的自我の応答」による即興は、「前提条件」から逸脱しないように身体の運動、ステレオタイプによる進行をモニターしながら、精神の働きによって新しいダンスが創造されるというものだった。精神

の働きは「創造的自我」や「裏をかく」といった言葉で神秘化される。またこれは、精神による身体への支配・制御、精神の身体に対する優位が前提となっている。(3)コンタクト・インプロヴィゼーションでは、概念的に規定された「前提条件」の枠内で「動きにおける思考」が展開するが、ここでは(1)の場合とは異なり対応すべき状況が、飛躍的に増えると共に不確定性も増すため、一種の訓練となり様々な新しい運動が生まれる。新しい運動の創造は、「創造的自我」といった精神によるのではなく、「自然の物理法則に従った身体そのもの」の反応として生まれる。精神が「動きにおける思考」を制限するが、それは「自然の物理法則に従った身体そのもの」を探求するためであり、即興の展開において重視されているのは身体の方である。(4)フォーサイスによる即興では、予め運動を生み出す技法が「前提条件」として決められている。「展開を規定する条件」はその技法の指定を主とした指示を出すことで運動を生み出していく。ダンサーは同時に複数の指示に従うように要求され、概念的思考と身体の一部の対応関係が複数生じるため、もともとある統一性をもつ精神と身体ネットワークが機能不全を起し、意図しない運動がそこに含まれることになる。「前提条件」と「展開を規定する条件」との関係によって複雑な状況が生まれ、その状況の中で「展開を規定する条件」を遂行するため概念的思考と身体両者が互いに原因となって進行していく複雑なプロセスがフォーサイスの即興にはある。ここにあるのは幾何学的な図形という対象を媒介につながっている精神にとっての部分化された身体と、全体性をもつ物理的実体としての身体との抗争/協働としての即興である。

即興を支える条件を考察することによって、即興のシステムを比較する方法を作ることができたと考える。今後はそれぞれの即興の具体例をより詳細に分析しながら、「前提条件」と「展開を規定する条件」の精緻化を計るとともに、より多くの即興を取りあげてそれぞれの即興のスタイルを考察していく必要があると考える。この方法による分析は、即興によるダンスを結果としての運動に還元するのではなく、そこに働くシステムから観客の知覚を分析するための基盤となるだろう。

*1 人間が持つ認識のメカニズムが抽象舞踊においてどのように作用するかについては、Hangendoornが解説している。Ivar Hangendoorn, "Some Speculative Hypotheses about the Nature and Perception of Dance and Choreography" *Journal of Consciousness Studies* 11 (No. 3/4 2004) : 79-110.

*2 貫成人「<不気味なもの>としての身体-現代アート、現代舞踊、反-本質主義の現象学」『思想』

- 2000年10月号（岩波書店）。
- *3 佐々木健一「即興」小学館編『スーパーニッポニカ Professional Win版』（小学館，2004年）。
- *4 卜田隆嗣「即興演奏」，同書。
- *5 卜田隆嗣「即興演奏」，同書。
- *6 Katy Matheson "Improvisation" *International encyclopedia of dance* vol.3, ed. Selma Jeanne Cohen (New York: Oxford University Press, 2004) p.444.
- *7 ダンスにも様々な記譜法が存在しているが、音楽における楽譜の成功とは比べものにならない。
- *8 Matheson, *ibid.*
- *9 佐々木健一『美学事典』（東京大学出版会，1995年）。
- *10 マクシオン・シーツ＝ジョンストン「動きという形の思考」尼ヶ崎彬編『芸術としての身体』（勁草書房，1988年）。
- *11 多賀巖太郎は、人間の歩行をシミュレートすることで、人間の脳にあたる中枢からの細かな指令がなくても、歩行が可能であり、ある程度の環境の変化に対応が可能であると論じている。「もちろん、ヒトは環境の変化を事前に察知して、それに応じた対応が可能であるということはいうまでもない。しかし、そうした機構がない場合でも、いわば不確定な環境に対して、ある範囲で柔軟な適応性をもっていることが分かったのである」。この時、中枢（脳）から必要なのは「歩く」という指令だけであり、環境に対応するための指令は不要である。多賀巖太郎『脳と身体の動的デザイン』（金子書房，2002年）47ページ。
- *12 山本裕二『複雑系としての身体運動—巧みな動きを生み出す環境のデザイン』（東京大学出版会，2005年）。
- *13 多賀，前掲書，48-49ページ。
- *14 貫，前掲書。
- *15 貫，前掲書，254ページ。
- *16 佐々木健一，前掲書，66ページ。
- *17 但し、ここでは音楽と動きとの関係が暗黙的にもあれ規定されている事が前提とされている。これも「前提条件」に含まれる。
- *18 Barbara Sparti, "Improvisation and Embellishment in Popular and Art Dances in Fifteenth- & Sixteenth-Century Italy," *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, ed. by Timothy J. McGee (Michigan: Western Michigan University, 2003), p.130.
- *19 Bruno Nettl, et al. "Improvisation" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians second edition Vol.12* ed. Stanley Sadie (Macmillan Publishers Limited, 2001).
- *20 佐々木，前掲書，63-69ページ。
- *21 近藤秀樹「ジャンケレヴィッチの即興論」日本音楽学会編『音楽学』第42号（1996年）24-35ページ。
- *22 同書，30ページ。
- *23 シンシア・J・ノヴァック（立木燦子，菊池淳子訳）『コンタクト・インプロヴィゼーション』（フィルムアート社，2000年）83ページ。
- *24 Thomas Kaltenbunner, *Contact Improvisation*, trans Nick Procyk (Oxford: Meyer und Meyer, 2004), p.44.
- *25 Lisa Nelson, *Contact Improvisation Archive DVD #1 ~ #3* (Videoda, 2006).
- *26 Avanthi Meduri "Multiple Pleasures" *Taken by Surprise*, ed. Ann Cooper Albright and David Gere (Wesleyan University Press 2003), 141-150.
- *27 ウィリアム・フォーサイス（2000），『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』日本版（日本語版監修：松澤慶信），慶應義塾大学出版会。
- *28 渡沼玲史「ウィリアム・フォーサイスによる「複雑な対等関係」早稲田大学演劇映像学会『演劇映像』第44号（2003年）。渡沼玲史「『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ（Improvisation Technologies）』（フォーサイス，2000）に関する研究」，早稲田大学大学院文学研究科『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第47輯，第3分冊（2002）。
- *29 Dana Caspersen, "It starts from any point: Bill and the Frankfurt Ballet" *Choreography and dance*, vol5-part3 (Harwood Academic Publishers, 2000), 24-39.
- *30 「結果としてできた構造は時に、フォーサイスが言うように、いかなる人間であろうと一人では作ることができない複雑さを持ちます。そこに含まれる多数の部分による無数の決定によって、多くの単純な諸要素が予期できない方法で再構成されるのです」(ibid. p.34)。