

「ハルプリン以後の身体」

若松 美黄 (筑波大学名誉教授, 現代舞踊協会理事長)

ケイ タケイ (舞踊家, 振付家。ケイタケイ'sムーヴン
グアース・オリエントスフィア主宰)

樋口 聡 (広島大学大学院教授)

<司会> 細川江利子 (埼玉大学)

1. 3氏による講演

1-1 若松美黄

「この時代におけるダンスの力とは」



1970年頃に、ロスアンゼルスに行った際に、当時ロスにいた邦正美に「ハルプリンに会った方が良い」とアドバイスもらったのが、ハル

プリンとの最初の出会いでした。

●普通の人が集まるハルプリンのレッスン

ハルプリンは大変魅力的なダンサーで、どういうレッスンをするのかに興味があり、レッスンや講習会に参加しましたが、彼女のレッスンにはコンクールで入賞するようなプロフェッショナルなダンサーではなく普通の人たちが集まっており、彼女のレッスン自体もとても魅力的でしたが、普通の大学生のレッスンにも組み込まれているような内容で、有名なダンサーが特別なレッスンをするというのではなく、舞踊はあるところまでとても普遍性があること、誰もが舞踊についてある考えがあって、その考え方はとても大切なのだということをしみじみ考える機会となりました。

●インプロビゼーション

講習会では、「こういうことを自分はやりたい。あなたはどうかの？」というように言葉からイメージがどんどん発展する場合や、動きから発展する場合、リズムから発展する場合、いずれの場合も、ハルプリンが次々と指導しました。プログラムを考えて下さって、それに対し生徒が「こんながありますよ」と。それは、次々に違うことを行うというものであるよりは、例えば角度をこの場合に振ったら、振らない場合とどう違うかといったような学習がずっと積み重なっていくというようなものに思いました。そのことが一番大切です。

インプロビゼーション(即興)は、即興的に、勝手に誰かが何かをやっていることとどれほど違うかということを考えなくてははいけません。

一般的にインプロビゼーションは、大概是、同じ振りを土台として2~3ヶ月ずっと稽古をしますが、その全体がインプロビゼーションなのです。例えば、斜めに体を返した時、【実演しながら】この斜め左、この斜め左、この斜め左、この斜め左は全部違うわけです。それをプロの人はナンバーを付けて、構成して行って、一番近いものになるように稽古します。

日本では、昔は稽古は全部生のピアノでやっていたから、ピアノに合わせてダンサーが即興で踊るような方法を取っていました。けれども、終戦後のある時期から言葉がとても流行って、津田信敏は「都会の何とかの何とかの…」というような和歌みたいなのを歌って、みんなで声を出しながら踊ったり、「ブドウのつるのように」という言葉で踊ったり、三島由紀夫が来たときに「何か題を出して下さい」と言ったら「ダリの溶ける時計」と言われたり…。60年代の初めに流行したのは、言葉で体を反応させるというものでしたね。

しかしそれもしばらくたつと飽きるのでしょうか。その次にまた純粋な身体表現にいかうとします。アメリカからいろいろな講習会の先生方が来た時には、動きが微細になって、細かい動き、テンポ、角度、部位、スピードなどを変えた動きを皆で学習することによって変化をつけるような時代になって、同じインプロビゼーションでも幅が随分できてしまうのですね。

●自然の中で存在する一ダンサーとしてのハルプリン

【ハルプリンが自然の中で踊るソロのDVD《BREATH MADE VISIBLE》の映像を見ながら】

ハルプリンのソロは、講習会でのグループ作品とは、ちょっと違う。

ハルプリンは、見ているとクールというか、すうっと何も抵抗なく見ることができます。例えば大野一雄など、とても素晴らしいのだけれども、「おれってこんなにうまいよ」とかいう言葉が聞こえるのです。日本には優れたすごい人はたくさんいるけれども、「私ってこんなにうまいよ」という人の方がはるかに多いのね。でも、ハルプリンは何も聞こえない。

本当にシンプルで、どうしてこれだけシンプルに動けるのかなと思いつつも、どこか違うなという気もしないわけではない。皮膚の上にもう一つ彼女の世界がある。その世界を演じている二重性というのかな。彼女の踊りを見ているといつも、そんなにシンプルな世界でも彼女自身のメッセージがどこかに存在しているのですね。それが彼女のスタイルなのだろうと。だから、(映像に見られる動きのような)身もだえするとか、体をなでるという文脈ではない。広い自然の中に存在が明らかになるという存在なのではないかな。

でも、やはり僕たちから見ると、あのアームの使い方とか、首、ひじ、足の先、そういう体のバランスがすごくいい。簡単にはできない。この静かさ、自然との一体感というか、これ自体が、技の世界とすれば非常に高度ですよ。体つきも、技も、そして一種の存在感みたいなものがないと、周りの自然に目が行ってしまっ、誰も彼女を中心には見てくれなくなってしまう。

僕たちの時代はまだ麻薬だとかそういうものによるさくて、結構ある時間になるとマリファナなどを吸っている人がチェックされるので、全部、戸を開けて、1人は周りに警官が来ていないかと思見に行く時間があったりした時代です。まだそういう気風が残っていて、自然に帰ることと、青年たちが何か反社会的に生きることと、ちょっとくっついてたような気がしますね。

1-2 ケイ タケイ「日常の中の芸術」



私は1970年代の半ばごろからアン・ハルプリンのサンフランシスコ・ダンサーズ・ワークショップで何回も勉強させていただいて、アンは私の生涯の重要な恩師の一人です。

アンがちょうどニューヨークにいらして、私の踊りを見てくださった後、「私に会いに来るように」という伝言が来ました。それでアンのグループのニューヨーク公演を見に行き初めてお会いし、その後「サンフランシスコの自分のけいこ場に勉強においで」と言われ、第1回目の講習会に参加したのです。

●即興の課題は日常の中から

その頃はまだ何のシステムもできていなくて、本当に朝10時半頃行きますと、まず肉体訓練という、すごく単純なヨガ的なものを行います。それで「皆さん、疲れたから、次は何をしましょうか。じゃあ、絵を描きましょう」、お昼ごろになると「お昼を食べようよ」という感じで進行していくのですね。それがとても自然で、何かが終わるとすぐに皆お互いにハグをし合うのも特徴的でした。

アンの即興の課題の見付け方は独特で、別にどこかから何かを見つけるといったのではないのです。例えば、紙を出して絵を描こうとって絵を描きます。では、そこから何かを見つけなさいよという感じで、おのおのが踊ったり、または「ヘビの動きをみんなでしょうよ」と言って、並んでみんなが股を開いて、その前につながって、それを私は日本人だからちょっと拒否しますとか言ってやらなかったこともあったのですけれども、何を学

んだということよりも、起こってくることをそのままやっていました。そうすると、ご主人のローレンス・ハルプリンがやってきて、「Where is my dinner?」とか言うてくるのですよね。そうするとアンが「Just a moment, honey」と言ってご飯を作りに行ってしまうと、それで帰ってくると、その延長線で、ご飯を作ったその感覚からということで、例えば「じゃあ、お皿を洗うようなことをやってみよう」と、そんなふうにとても自然に流れていったことはすごく覚えています。1回目の時はそうでした。

2回目の時になると、今度は娘さんがセラピストで、ダンサーをしていて、かなり大学で勉強したインテリジェントな方なので、スケジュールを作ったりということ始めて、それでだんだん、私は面白くなくなったかなという感覚を持ったりもしました。

アンのスタジオはサンフランシスコにあって、ゴールデンゲートブリッジを渡ったところの山の中に、住居とスタジオと、野外のスタジオと、それからちょっと内側のスタジオとがあって、そのほかに夏にやる海岸と山のリトリートがあるので、私が最後に行ったのが5年ぐらい前なのですけれども、そのときは午前中は海に行き、午後は山の中でという感じで、とても自由にクラスが始まっていきました。そこへ着いたとき、一番最初にやったことがスローモーションウォークです。夕方、自分のアパートから海岸まで、スローモーションで歩いていって、そこで会いましょう、それまでの間にいろいろなことに出会ったらコミュニケーションをうまく取ってやっていきたいと思いますという感じです。ただそれだけなのですけれども、例えばゆっくり歩けばいいと思うかもしれないけれども、そういうのは駄目で、動く前の体勢、動くのか動かないのか、深みを感じるような、ストイックな、そういう思いそのものが動きの中に入ってくる。あそこへ着かなければいけないけれども、体のすべての動きを聞きながら行かなければいけない。そのようなことでした。

●即興に入っていく精神状態

私がすごくアンの独特なところだと思うのは、即興をやっている精神状態、即興のところに入っていく精神状態そのもので、それがアンのインプロビゼーションの真髄にあると思っています。

先ほどのお皿を洗う例でいいますと、お皿を洗うということの即興舞踊は、アンのアートにもなるし、ただ日常生活でお皿を洗うことにもなる。その違いはどこかという、本当にそれをやっている時の精神状態でしかない。即興へ入れる精神状態にある場合は、もう自然に洗いながらお皿をこうやってみたり、こうやってみたり、何かそこに出てくる動きがある。そういうようなことから

どんどん流れていくもので、「こういう課題をやってみましょう」ということを重要視していないのではないかなと私はすごく感じたのです。

たくさんの思い出がアンと過ごした中にありますが、海辺にあるお宅が火事で焼けてしまった時、その焼け跡をさまよっているアン自身を一つの舞踊にしてしまったことがありました。それからサンフランシスコのゴールデンゲートブリッジを越えた近くの山で殺人があったのです。すると、それをすぐに素材にして、スコアを作り、そこで即興作品の創作を始めるというように、何かあることを次々とつかみ、そこから生み出していくということではないかなと思います。

先ほどのソロの映像で、体に泥をつけていたのも、例えばあれを舞踊として私たちがやろうとすると、泥をつけるのにちょっと変化をつけなくてはいけないとか、要らないのだけれども何か動きをつけてみたいとか、舞踊に仕上げたいというものがあるかも分からない。でも、彼女が即興舞踊をしているときには、そういうものは全くない。本当に、ある世界で生み出されてくる、導かれてくる世界へ行くので、そういうふうやってみようとか全くないのが、私は彼女の舞踊はすごいなと本当に思うところなのです。

【映像を見ながら】これは、先ほど話した焼けたお宅を見ているところですね。焼け残ったものを探しているところです。でも、感じるままを動いているかと言うと、いや、そうでもない。何か一つの舞踊芸術というのでしょうか、動きをつくり上げていく力がどこかで働いているのではないかなと。本当に素人が焼けた現場へ行ってさまよっている姿ではないと思えるところがあるのですけれども、その差は何だろうと。やはり彼女はパフォーマーなので、それがあっていいかな。ものを拾った時も、普通の人拾ったら、あんなふうにはいかないだろうと思います。

●即興を見た時、自分はどう感じたか

それからもう一つ言いたいことがあったのですが、海岸でのワークショップのときに、2組に分かれて、岩のところなどで自分たちで即興舞踊をやりなさいと言われたのです。先ほど美黄先生がおっしゃったように、舞踊家たちというよりも、本当に表現が好きな人たちが集まって岩のところでは何かを作り、それを発表し合いました。その時に、「ケイ、あなた、どう思った？意見を言いなさい」と私は言われたのです。その舞踊を私は「何だろうな、これ。みんな何か半分やる気があるのかないのか分からないようで、何もできていない」というふうにしかなかったのです。それを言ってしまったら、アンは「それは違う」と。「何かを見たときには、自分がそれを見てどんな影響を受けたか。それを言いなさい。

見て批評をすることはいけない。『私はこういうものを見たので、非常に怒りを感じた』とか、『こういうものを見たので何か悲しくなった』というふうに、それを見たときにあなたが受けた、あなた自身の感情を言いなさい」と言われて、ああ、なるほどなとすごく思ったのです。

●ダンスが生きる力に—がんやエイズ患者の講習会

【がんやエイズ患者たちを対象とした講習会の映像を見ながら】アンは、コミュニティーの人々を集めた講習会をよく開いて、エイズや末期がんの若者たちのパフォーマンスを作って、彼らを舞台に立たせるのです。そうするとすごいエネルギーが出て来て、生きる力が湧いてくるのです。

絵を描かせて、その絵の中で「私は何だ」と言わせるのです。『I am a tree.』とか『I am a root.』とか、自分を何かに変えさせて、それで踊らせていくというのをよくやりました。

また、「エイズの人たち、出ていっちゃい」と言って、1人ずつ真ん中を走らせて『I want to live』と言わせています。周りの人は、全員が病気の人ではなくて、この人たちを助けようと集まってきたいろいろな人たちで、「あなた、生きてください」と言って応援しているのです。

1-3 樋口 聡

「ダンスと身体感性論 (somaesthetics)」



●身体感性論とは何か

私は、身体をめぐる実践的な研究をずっと続けてやっているとあって、本日ここに

招いていただきました。2002年より、アメリカの哲学者リチャード・シュスターマン (Richard Shusterman) と身体感性論 (somaesthetics) についての共同研究をしており、まず、身体感性論とは一体何かということについてお話ししたいと思います。

これは英語ですが、somaはギリシャ語で身体、それとaestheticsという英語をつなげて作ったシュスターマンの造語です。これを私は「身体感性論」と日本語に訳しているのです。aestheticsは当然美学と考えることができますが、実際シュスターマンがこのsomaestheticsで何を一体やろうとしているのかという内容を勘案したり、同時に、今、美学という学問にも既に起こっている動きではありますが、美学ということから感性論へという動きがあって、そういうところなども重ね合わせていくと、やはりこれは身体感性論と言うべきだろうと考えています。

シュスターマンは、非常に簡便な定義を somaesthetics に与えています。それが、「身体感性論とは、身体の実験と使用についての批判的、改良主義的 (ameliorative) 研究を行う一つの学問。その前提として、身体を感性的受容 (アイステーシス) と創造的自己形成の場と捉える」(Shusterman <樋口訳> 2003:17) というものです。

●身体感性論の3つの基本的次元

身体感性論には実は3つの次元があるとシュスターマンは言います。それが、①分析的な身体感性論 (analytic somaesthetics)、②プラグマティックな身体感性論 (pragmatic somaesthetics)、③実践的な身体感性論 (practical somaesthetics) です。

分析的な身体感性論とは、簡単に言えば、通常われわれ研究者が行っている研究の類のもので、テキストを使い、そのテキストをきちんと読んで論理的な分析を加え、それを論文という形にまとめていくという作業です。いわゆる身体論と言われるようなものはこれだと考えていいのではないかと思います。

次のプラグマティックな身体感性論は、次の実践的な身体感性論とも関係があるのですが、要するに概略的な定義で出てきたような身体の実験、身体を使う、そして自分が身体的な存在であることをあらためて認識し、それを感性的に受容する。先ほどのお話にも多々出てくる、自分は何をどう感じるかということを経験としてもっと取り上げる、そしてそれがあつた種の創造につながっていった自己が形成されていくという形になるわけです。そういうことを考えたときに、これは原理的に言えばどこでもあり得ることだと思いますが、非常に典型的な形がダンスだと思うのです。ただ、プラグマティックな身体感性論の対象としているのは、具体的に言うと、例えばヨガや太極拳、自律訓練法、野口体操などです。実際にシュスターマンが非常に興味を持っているのはフェルデンクライス・メソッドです。フェルデンクライス・メソッドと近いところにあるアレクサンダー・テクニクは、実際に自分の身体を訓練するというか、身体をめぐるある種のトレーニングも含めた身体的な活動です。古今東西、どの時代も本当に探していくと、必ずどの文化にもそういった形の身体感の気付きということをすごく重要視することがたくさんあつて、それを具体的に生きていくというのがプラグマティックな身体感性論です。

この1番、2番が、通常われわれが大学で研究している、要は研究者がなすこととして理解できるものです。

問題は3番目の実践的な身体感性論です。これがシュスターマンのある意味での非常に重要な somaesthetics のキーコンセプトにつながっていくと思います。これは何かというと、シュスター

マンは次のように書いています。

It is not a matter of producing texts about the body, not even texts offering pragmatic programs of somatic care; it is rather about physically engaging in such care-through reflective, disciplined, demanding corporeal practice aimed at somatic self-improvement (whether representational, experiential, or performative). This dimension, not of saying but of doing, is the most neglected by academic body philosophers, whose commitment to the logos of discourse typically treats by the body in mere textual terms. But actual bodily performance is crucial to the idea that somaesthetics is practice as well as theory. (Shusterman 2003: 20)

It is not a matter of producing texts about the body (身体についてのテキストを作ることではない) とまず書いてありますから、身体について何か論じて論文を書くといったことではないのです。それはまさに somatic care というところで、3番目の practical は、まさに身体的ケアということの中に文字どおり自らひそかに入っていくこと、実践することです。その実践によって狙っていることが somatic self-improvement というところで、improvement という言葉を使っていますが、前の定義に出てきた「改良主義的 (ameliorative)」に関係するような自身の身体を改善することです。ただ、この場合の改善とはどういうことなのかということが問題ですが、実際に自分の身体を改善していくという、その実践に直接的にかかわることが、実践的な身体感性論であるというわけです。

その場合に、英語のテキストの真ん中辺りに「whether representational, experiential, or performative」とあるように、実際に見る形、今日のビデオでもありますが、それを見てわれわれが何かを感じるという形での、まさに self-improvement もあるでしょうし、また実際に自分が経験していくという、両方を含んでいると彼は付け加えています。

こういった実際に自分が実践するという次元は、これまでの学問的な身体についての哲学者たちによってほとんど無視されてきていますが、これは非常に重要なものであると彼は主張しています。somaesthetics は、practice as well as theory というところで、理論であると同時にまさに実践的です。ここが多分すごく議論の余地があるところなので、研究者の立場からすれば、それは一体何ぞやということになるわけです。ただ、これがある種、これまでにないような可能性を持っているのではないかと私などは感じています。これはシュスターマンも全く同じことを考えていて、学問の在り方

を変えたいということなのです。ですから、ダンスが変わっていくということも後で少しお話ししたいと思うのですが、例えば美学のみならず哲学という学問が何か姿を変えていくということを一歩でも二歩でも進めたいという、そここのところに私は非常に大きな関心を持つということです。

●理論と実践の関係の問題

理論と実践の関係が当然ここで問題になってきます。この辺はキーワードだけを並べると、実践知、身体知、暗黙知ということです。理論と実践の関係は本当によくこれまでも言われているのですが、こういう形で理論と実践をつないでいくものというのは、実はシュスターマンだけが突然言い出しているわけではなくて、例えば暗黙知で有名なマイケル・ポランニーあたりを見ても、全然違ったところからのアプローチではありますが、ここで言うような学問が実践と融合していくという形としてとらえることができると考えています。

では、実践的身体感性論の実際とはどういうものなのか。シュスターマンの場合はもう明確で、端的に、これはフェルデンクライス・メソッドです。ですから、彼は哲学の研究をし、たくさん本を書き、出版し、本当にたくさんの論文を書き、大学で哲学を教えるということをやっているながら、一方でフェルデンクライス・メソッドのプラクティショナーでもあります。きちんと資格を取って、クリニックを開いてやっています。また、そのことと先ほどの学問みたいなのがいろいろなところで融合しているということが実際に起こっていて、いろいろなところから関心を集めて、特によくコンタクトを取って本当にいろいろなところへ出掛けていっているのです。ヨーロッパを中心に、多くは美術館でsomaestheticsのワークショップをするのです。そこに関心を持って来る人々は、多くはやはり芸術家たちです。それに何かすごくやりがいい、生きがいを感じて世界中飛び回っているというのが彼の状況です。

そこで、この舞踊学会のシンポジウムに引きつけて考えてみると、ダンスにおける身体運動も、ここで言うsomaesthetics、つまりpractical somaestheticsとなるということを考えるべきであるということです。これはまた後で話します。

●ダンスの拡張の可能性

これについては、2つの見方を設定してみることが必要かと思えます。

1つは、「観るパフォーマンス・アートとして」です。これは恐らく、舞踊が芸術であるということの宿命です。つまり、ある種の制度化されたものをただ単に繰り返していけばいいということではなく、それを破ろうとする、そして新しいものを作っていく。それが通常、創造、クリエーティブ、クリエーションと考えられるのですが、それ

がある意味では宿命とされているということです。

somaestheticsとの関連で考えますと、武術とのつながりを意識したコンテンポラリーダンスが何かひょっとしたらダンスの拡張につながるのかなと思っています。というのは、シュスターマンの関心の対象になっているフェルデンクライス・メソッドのモーシェ・フェルデンクライスは柔道家なのです。実際に伊藤郁女、山田うん、太田ゆかり、平敷秀人らを見ると非常に面白いことが出てきます。また、武術家がいろいろなインスピレーションを得て新しいことを生み出して作る試みを行っているということがあったりもしました。

そしてまた武術ということを考えていくと、甲野善紀が出てきたりするのです。「上海の歌舞団が来日して公演をしたのを見た。それを見て、こう思った」というような記事が新聞の中に載っているのです。まさに武術との関連ということで、このようにダンスに拡張を起こしているということが、私の身の回りでも、私が知る限りでもいろいろあるということです。

また一方、「自ら実践するアートとして」は、実はこれがpractical somaestheticsに非常に関係してくるわけですが、ダンス・ワークショップがいろいろあるということです。これは、必ずしもダンスというジャンルが明確になっているわけではなくて、むしろ垣根が取れていくような状況がワークショップで起こっているということを私の身の回りで経験しています。特に大学の教養教育の問題として、教養とダンスとといったときに、実は身体知というものが非常に重要であるということと、大学教育の在り方を変えていこうという試みが、例えば慶応大学や上智大学でなされたりしています。そういったワークショップを見たりすると、昨日のジェイミーさんのワークショップと非常に近い呼吸の問題や、自分の身体で何かを作っていくことなど、そういったことが見られたりします。

また、立教大学の映像身体学科では、映像と身体ということで授業をしているのですが、こんなことを言っています。「ダンス（は）パフォーマンスとしてだけではなく、身体表現の可能性を画期的に拡大することができるもの…。身体の内側と外側で発達する感受性の進化は、決して完成されるわけではない。私はダンスの進化を目論む。それは論理的でありうるが、感覚の純粋性こそ最も明確にしなければならない基準になるのだ。感覚の純粋性。身体思考。身体物理学。新たな身体論は今後大きな進歩を築くだろう。それは私と仲間が努力して成すものである」（立教大学映像身体学科（編）2008：94）。

それから、スティーブ・パクストンです。確か2009年にYCAMという山口情報芸術センターに

パクストンが来た時に、本人にもお会いすることができて話をし、パクストンがやっているダンスは一体何であるかということも知ることができました。そこで私が非常に印象に残ったのが『Material for the Spine』[DVD]の中の《Goldberg Variations》という、バッハのゴールドバーク変奏曲に対するインプロビゼーションなのです。これを2回試みているのですが、非常に淡々とインプロビゼーションを展開していくというもので、これはすごく面白い、それとこの身体感性論は何か響き合うものがあると私は感じました。実際にパクストンのホームページを見ると、体を生き生きと保つためのエクササイズのうちのあるものがダンスであり、あるものが農作業であると。ということは、つまりダンスというものは単なる日常的な農作業などと本当に融合しているということなのだということを知りました。

●「ハルプリン以後の身体」―昨日の特別講演とワークショップから

昨日の特別講演とワークショップに私も参加しましたが、今挙げたパクストンとハルプリンの違いを教えていただいたと思っています。どちらも同じようなことをしようとしているということはあるのですが、やはりパクストンは、われわれの身体の可能性をこういった日常的な状況で広げていくという現象に関心があるのです。それが展開していったら、先ほどのタケイ先生のお話で、そこから作品になっていくということです。そういう形のダンスについて、実はシュスターマンは考えていないわけです。

その考えていないという背景には、ある種のパクストン的な人間の身体動作というものがもちろん大きなコスモロジーのようなものにつながっているということがあるのです。つまり、何か非常に大きなマクロコスモスと人間の身体のミクロコスモスで響き合う、それを例えば呼吸だったり、そういうものがつないでいく。この発想というか、この状況は、もちろんシュスターマンは理解しているはずなのですが、ある種、恐らくこれは意図的に避けているというのが、昨日の例えば木村さんや昆野さんのご発表、それとジェイミーさんのワークショップから実感したところです。

最後に、somaestheticsの可能性についてです。ダンスを考える上で何があるのかということを見ると、一つはやはりbody consciousnessということですが、これは身体意識と訳されるかと思いますが、身体というものは意識する。そのときに、見るという形での身体の自覚意識と、実際に自分が何かする、身体運動をするという両方を使って結んでいくわけです。

それから、一番最初にも言ったように、理論と実践が融合していくということです。単純に理論

と実践を結び付ける、実践に役立つような研究をしようみたいなことではなくて、まさにそれがあがる形でもって融合していく。それは、恐らくダンスのこれからということと同時に、ダンスの研究のこれからということにいろいろな示唆を与えるのかと思ったりしました。

そして、「ダンスの融解？」と配布資料ではクエスチョンマークにしましたが、いわゆるダンスというものがいろいろなものと溶け合っていくということです。この舞踊学会で、昨日、そして本日でも強調されている部分の一つはlifeです。これは、生きること、あるいは生活と言っているかもしれませんが、生活とダンスが溶け合っていく。この形がこれからも一層進んでいくのだろうと感じました。ただ、これはまたお二人の先生にも、あるいはフロアの方にも教えていただきたいと思うのですが、一方で、そういう形で自分が生活でもいろいろな所作なり、歩くこと、座ること、立つこと、呼吸も含めてダンスをやっていく、そしてジェイミーさんがおっしゃるようにわれわれはダンサーであるということを行ったときに、では、作品を作るということは一体どういうことなのかということです。そういう形で生活の中にダンスが溶け込んでいってわれわれがダンサーになっていくとすれば、それにもかかわらずと言っているのでしょうか、ダンスを作って、それをわれわれが見るといふ、このことは一体何かということです。何かこのことを少し考えてみなければいけないのかと思いました。

2. ディスカッション

若松 なかなか核心を突いた話です。例えば、琉球舞踊は明らかにずっと出てきて、出るときに何の気概というか、「踊るぞ」という気ではなくて、ずっと一回りし、二回りするうち観客を巻き込む。踊る人が、「おれは踊るぞ」では踊りにならない。ごく自然に人間らしく、踊る人は普通の人間になり、普通の動作を踊らなければ駄目なのです。僕たち舞踊家はやはりそこごく自然にというのが大きな課題でなかなかできないが、積み重ねの上になお淡々とそれを踊れるようになるには稽古の反復しかない。やはり何回かやってくると、光るのです。ぱちっと、「ああ、これだな」と、朝から8時間ぐらいつやっていると、大体は駄目だけれど、1週間に1回ぐらいこれかなというのがあって、それを記録として取ることによって少し成長できるかなと。

マクヒュー (外山紀久子通訳。以下同じ。) お話を伺って大変ありがとうございます。マーガレット・ドゥブラーさんの後、フェルデンクライスもアン・ハルプリンにとって非常に大きな先生です。そういうことを考えると、実は毎日何時間も稽古

されるというのは、ハルプリンのやり方と正反対かもしれません。動いてみたりというだけではなくて、例えば絵を描いたり、対話をし合ったり、何か自分で書いてみたりということも含まれていますし、それから身体的なプラクティスというときも、例えば自分の体に接触するとか、そういうものもいろいろ含まれています。

外山 付け加えさせて頂くと、ジェイミー・マクヒューさんが自然の写真を撮られて、それは昨日お見せしたのものに入っていました。それは、それ自体が彼にとっては身体的なsomaestheticsな活動の一つだということです。シュスターマンさんのself-improvementは、自分自身の身体の使い方や身体を経験を改善するとはどういうことなのかと問題になっていましたが、いわば自分自身の体を非常に精密な楽器のようなものに調律していく、そのときに身体の動きに意識を向けていくということも含むのではないのでしょうか。

樋口 やはりおっしゃるようなことですよ。身体に対して非常に自覚的になっていくという、そこを取ってみるとシュスターマンが考えていることと非常に近いところがあると思います。ただ、少し違いがあると私が感じたのは、例えば写真を撮るといことです。その撮った写真を見ることが実はわれわれの身体的な実践だということに引きつけていかれるのですが、むしろシュスターマンはそれを避けていて、自分の身体的な動きの感覚みたいなものにこだわっているのです。そこはやはり少し違うのかなと思います。

それともう一つ大きな違いは、ある種、大きなコスモロジーのようなものです。昨日のワークショップでもおっしゃっていた、自分たちは小さい人間だけれども大きな世界があって、そこと対話ができるという、そういう考え方はシュスターマンは取りません。恐らくこれは、彼の哲学のストラテジーだと思います。プラグマティズムということで考えていますので、ある種そういう超越論的な何かを想定するとか、深層心理みたいなところにいくというのは避けるのです。やはりわれわれの生きているこの世界の中で話をする。まずそれが大事で、それで十分ではないかとおっしゃっているのが、少し違うのではないかと思います。

司会 樋口先生、先ほどのお話の最後に先生は、「生活の中にダンスが溶け込んでいってわれわれがダンサーになっていくとすれば、ダンスを作って、それをわれわれが見るとい、このことは一体何かということを考えてみななければいけない」というとおっしゃられていましたが、関連して何か舞踊家の先生方にご質問がありましたら御願います。

樋口 ビデオに出てきたハルプリンの泥を塗って

いるという、あれはやはりビデオを設定され、撮られることが前提になっているという作品ですね。まずそこはどうでしょうか。

タケイ マクヒューさんに聞いた方が良いと思いますが、私はあれは別に作品だという意識を持っているわけではないと思います。どう思いますか。ビデオアーティストとの間で、こういうプロジェクト、このようにしてみたいねという話の中でやられたことで、自分が何か作品を発表するというような意識ではなく、多分、ある生きた瞬間のようなところを固めていったというか、こんなものを素材にしてみたいねという。

マクヒュー ビジュアルアーティストのコラボレーターの方が作られたコスチュームを、まずハルプリンさんは一つのマテリアルとして、そこから刺激を受けて思うように動いているので、インプロビゼーションというよりは、むしろオープンスコアという昨日から出ているRSVPサイクルの一例です。素材を見つけて、それを評価し、スコアを作って、パフォーマンスする、というサイクル、その形でやっていました。だから、おっしゃるように、ある程度は、これを作品として作るのだというよりは、そういういつもされている一つのサイクルの中での応答です。それと、このプロジェクトをやる前に既に30年間は自然の環境の中で自然のいろいろなエレメントと反応しながらやっていくということをしてきているので、ハルプリンさんにとっては、それは私たちがごはんを食べるようなごくなじんだ行為だということです。**樋口** それはずっとお話を伺っていると、決して簡単なことではないのだということを教えていただいて、仮にそれを作品としてわれわれ全くの素人が、例えば自分もジェイミーさんが言う意味でのダンサーになるのだと思って、その作品を見るということの意味というか、意義というか、大切さというか、それはやはりあるのか。ハルプリンのあのビデオを私が見て、「ああ、すごいな」と感激することは大切なことですか。

もちろん舞踊、ダンスに関心があって何か面白いと思っている人がいたとして、その人が、ハルプリンのパフォーマンス、作品を見るということが、それは有名なダンサーが作った作品だからではないのではないかと思います。もっと本当に大事なのだというものが何かあるような気がしますが。

タケイ 例えば、今ご覧になったハルプリンの映像のことですが、「ああいうのは、なぜあんな動きが…。誰にでもできるようなことではないか」「なんだ、泥を塗っているのか」など、例えばそういうことを頭のどこかで思った人がいたとします。そう受け取ったと。それから、受け取り方はいろいろあるけれども「あんなふうに自然にこだ

わりなく、とどまることなく、すごい動きをしたな」と感動するなど、いろいろなことがあると思うのです。あの映像をご覧になったことが、あるとき人生の中でふっと出てきて、見たときには別に感動する必要はないのだけれど、どこかで何かのときにそれが返ってくるというようなものではないかと私は思っているのです。

樋口 なるほど。よく分かりました。

細川 時間もなくなってまいりましたが、最後にこれからもダンスにおいて重要な役割を担っていくであろうワークショップについて、一つ伺わせてください。実はタケイ先生が以前に『肉体言語』という雑誌の中で、アメリカでは例えばメディテーションをしてくると言っていて、トラックの運転手が少し木陰に行くと10分間ぐらいですっきりしてくるというように、生活の中にうまくそういったことを取り込んでいる。でも、日本人はすぐにそういうふうに入っていきなくて、ハルプリンが日本に来てワークショップをされたときも、アメリカだったらすぐにわあっと走ったり泣いたり・・・例えば、さっきの映像の中の皆さんもすごかったですね。あのようになんか日本人はできないというようなことを書いていらっしやたのですが、今はどのように感じていらっしやいますか。

タケイ 日本でアンがもう20年ぐらい前頃にワークショップをしたときに、アンが私に言ったことなのですが、集まってきた人たちはダンサーの人たちというよりも、いろいろな意味で彼女のアプローチに賛同した人たちだったのですが、手をつなぐということが簡単にできなかつた。単純に手をつなぐのだけれど、それが何かふわっと気持ちよくいかなくて、「ああ、では、失礼します。お手を」というような感覚で非常に掛け合えなくてという話をなされたのです。

確かに、外国へ行っていたときには、わあっとすぐハグをするのですね。抱きついてくる。そういうことに単純に「うんうん」と言っているときはいいのだけれど、なぜ？とってしまうと、ワークショップの時に私も何回か自分が引いてしまつてアンの先生に非常にご迷惑をかけたことがあるのです。そういう人が1人でもその場にいると、これは全体が成り立っていかないような、非常に微妙なものを持っていて・・・だから、そういう気持ちが入っていけないというのか、そういう人がいてもその心を解いていくようにする力をアンはすごく持っている方だと思つし、ワークショップの指導者はそういうものを持っていないとうまくいかないと思つします。

若松 郡司先生は、歌舞伎は離れることだと言いました。だから、触つたら駄目なのです。そばまでは行くけれど、体に触らないで1ミリぐらい離すとどうなるか、ちょっと接触をずらしてしまう

とまた違う動きになるので、そのようなことの事例をある程度集積して、一つの古典と言うと変だけれど、そういう体系を自分の中で持っている方がいろいろ利用できるかなと、聞きながら思っていたりしました。一つずつの動きの中にある経緯というようなものも、また大切だと思つました。**タケイ** さっきのあの手をつなぐという話なのですが、日本人は簡単にそういう接触ができない。けれども、その続きで言うと、日本人、東洋人たちは、接触しなくてもお互いにつながれるのだということがその後が続いてくる。だから、非常に文化の違いみたいなものが見えてくるようなことも、たびたびそういうワークショップの中ではありません。ありがとうございました。

樋口 今日はどうもありがとうございました。偉大なお二人の先生の後に話をするというのも本当に緊張しました。でも、私も感じているのは、たまたまいが違いますよね。もうまねができないというか、それは今日本当に感じました。今回このシンポジウムのお話をいただいたときに、シュスターマンに、somaestheticsをやっているけれどもダンスについて何か論じたことはないかと聞いたら、答えは「ありません」でした。今度、また彼と一緒にダンスのことを考えてみたいと思つました。ありがとうございました。



引用文献

Shusterman, R. (2003) "Somaesthetics and Education"
『広島大学大学院教育学研究科紀要（第一部）』第
51号。

立教大学映像身体学科編（2008）『映像と身体—新しい
アレンジメントに向けて』せりか書房。

*紙数の都合上、内容については一部省略、要約して、まとめました。

*ご病身をおして本シンポジウムにパネラーとして参加下さいました若松美黄先生に深く感謝申し上げますとともに、先生のご冥福を心よりお祈り申し上げます。

（文責；細川江利子）