

「動き／身体の哲学—大野一雄の舞踏における技法の革新性」

宮川 麻理子

This research focuses on the technique for movements and the notion about body in Kazuo Ohno's dance, covered by mystic words of Ohno himself. At first, we examine his lessons especially concentrating his original posture, usage of eyes, and position of the center of gravity. Ohno's texts written in 1960 show us that these particular utilizations of a body already appeared in the beginning of butoh. By adopting the notion of somatic movement, we can understand Ohno's conception about body and movement that is different from technique of modern dance and Tatsumi Hijikata's butoh. Finally we try to analyze the movement of Ohno in his piece *Admirirng La Argentina*.

0. 序論

「理解というものは動きから生れ、動きは理解から生れるものでなければならない」。これは舞踏家大野一雄（1906－2010）が、「けいこの断片」として1960年に土方巽DANCE EXPERIENCEの会のパンフレットへ寄稿した文章である。動きを通して世界が知覚され、その知覚がまた新たな動きを生み出していくと言い換えることも可能であろう。私たちは世界を見るととき常に体を介している。私が構築している世界／イメージは、私の体を通して理解されたものに他ならない。そしてその体は常に動いている。移動を伴う動きや身体の各部位の動きだけではなく、呼吸や内臓の、あるいは重力の作用に抗う（つまり姿勢を支える）意識されない動きも含まれる。人間が生きている限り動きは常に生産され変容しつづけるが、それに伴って世界の受容の仕方も変わる。例えばGallagherは、主体自身の経験を通じた身体の知覚・理解をBody imageとし、それとは区別されたBody schemaという概念を説明している¹。Body schemaとは、自己参照的なレベルで働く感覚－運動の機能であり、時空間／内-感覚／感覚-運動の統一を身体にもたらす。姿勢の維持や運動は、このBody schemaの無意識に近い遂行によって成り立っている。またBody schemaは、身体表現や新たな動きのための、そして同時に認識（知覚や経験）のための前提を作り出す。これらの実践において、Body schemaとBody imageは相互に作用しあうため、動きのコントロール／認識はダイナミックなプロセスの中で絶えず変化する。この考えを土壌とすると、大野一雄の一見禅問答のようにも思われる言葉は、その裏にいわゆる解剖学的理解、そしてダンスにおけるムーヴメント＝振付の構築を超えた、人間の動きと意識についての鋭い洞察が見て取れる。このような「動き」に対する大野の考えはこれまで議論の中心となることは少なかった。よって本論では、大野の「動

き」と身体への認識及びその変化について、残された大野の言説を追いながら検証し、彼が舞踏の中で実践した「動き」の持つ新たな側面に光を当てることを試みる。

この探求に際し、ソマティクスの実践／理論と比較することは有益であろう。ソマティクスとは、自分自身の内側から経験された人間存在を扱う研究領域であり、その過程での自己の体への認識や「気づき」を通して身体にアプローチするのがソマティック・ムーブメントである。代表的なものとしては、フェルデンクライス・メソッドやアレクサンダー・テクニクなどが挙げられる。上述した大野の動きへの認識は、「気づき」を通して動きの質を変えていくこれらのソマティクスとの接近が見られる。よって適宜ソマティクスの実践についても言及しながら、大野が90年代の稽古の中で語った言葉、モダンダンスから舞踏へ移行した時期の過去の言説、そして実際の舞台での映像を通して、「即興」「魂の舞踏」というエニグマによって覆われた大野の動きの哲学そしてその技法について考察していきたい。

1. 90年の稽古の映像—姿勢、視線、重心

二足歩行を可能にする直立姿勢は、動きの出発点となる最も基本的な状態である。ただ立っていること。それだけで、各々の姿勢や身体の違い、立ち方などがすでに表現になる。Roquetは「立つこと＝直立姿勢」は静止ではなく、重力や空間との関係の中で組織される動的なものであり、人間と世界との関係を作ると述べている²。大野の舞踏においても、ただ立った状態の姿勢は重要であり、そこから一歩がどう踏み出されるかによって表現が大きく変わってくる。それは本人にとっての世界の受容という面と、見ている側に印象を与える表現性の両面に関わることであるが、ここでは主に大野がしばしば口にし、彼の舞踏の形容詞ともなっている「魂」がどのような姿勢から繰

り出されるのか、外側から観測できる現象を考察対象とする。大野は1977年に『ラ・アルヘンチーナ頌』を上演し、1980年のナンシー演劇祭を皮切りにその名が世界的に知られるようになったが、早くも1982年には海外から大野のもとを訪れるダンサーが始め、90年代には毎回大人数が稽古に参加した。この稽古の様子は、参加者たちの証言の他、『稽古の言葉』として出版された書籍、および大野一雄舞踏研究所に残されている記録映像から知ることができる。ここでは、大野の稽古中の動作や身振りが確認できる映像資料をもとに分析を行う。また、補完要素として書籍も参照した。具体的には1990年7月の2度にわたる稽古風景をおさめた映像を分析した。大野は稽古の中で長時間しゃべり続け、内容は毎回変わるものの「母親と胎児の関係」「魂の踊りをやりたい」「日常生活を大切に」といった点は通底している。だがここで関心の中心となるのは、そのような言説の隙間、その背景に見られる大野の身体性である。大野は具体的に身体に言及しており、以下、姿勢・視線・重心について分析する。

A. 姿勢

まず大野が稽古の中で語った言葉から、何を表現しようとしているのか確認する必要があるだろう。

I love you, どういったらいいかなんて考えながら人を愛することができますか。考えながら愛することはできませんよ、I love you, ハートですよ。こうでしょ。すべてが、全身がこうなるでしょ。魂のwantですよ。³

こころ、あるいは魂が何かを求める姿勢、すなわち大野が「魂を感じる／先行する」「命の踊り」という言葉を発する時、彼は意図的に姿勢を変えている。大野のこの表現を根本から支えている姿勢を見てみよう。すべての基盤となる直立姿勢における大野の特殊性、それはまず肋骨のポジシ

ョンである。相手に伝わるかどうかという話をしているとき、大野は「だめな姿勢」のデモンストレーションを行う。胸を張り、両肩を開き、一般的には「よい姿勢」にも見えるこの姿勢とは対照的に、大野が目指す「魂に伝わる」姿勢のときには、肋骨、特に一番下の骨を引き、胸から腹部にかけて平になるように努める。加えて、肩はやや内側に入り、頭も前方に傾けられる。ここで重要なのは、「魂」という言葉が単なるイメージではなく、このような姿勢を取って表現されるという点である。自分のシャツをめくって胸部をみせ、肋の下が「出っ張っちゃだめ」ということを非常に明確に示している（図1, 2）。

このベースの姿勢から大野の舞踏が作り出され、そこに「魂を追い求める姿」を見るのだとしたら、それはただそのような姿を演じているのとは根本的に異なる、運動を繰り出す起点となる姿勢の改革があったとみなされるべきである。

さらに魂が先行する形として、肋骨の位置のほか、肉屋につられた肉のイメージで体が頭頂部から下がり、力を抜く姿勢をデモンストレーションしてみせる（図3）。頭部を引っ張り上げて姿勢を正し、重心を上、手は下にすくと落ちるようにする。大野は、稽古場にきた研究生⁴が踊っている最中にも、徐々に膝が曲がりこの「高さ」が踊りに無くなることを懸念している。頭頂部から下がりかた余計な力を抜くフォームも、肋骨と同様、大野にとっては基本となる姿勢である。

大野の姿勢をクラシックダンサーの基本姿勢と比較してみると、顕著なのは頭部及び上半身の前傾である。クラシックにおいて、最も高さのある姿勢すなわち背骨の湾曲を伸ばし重心を足の裏の中央に置く姿勢も、自然な背骨のカーブに任せた姿勢に比べてやや前傾した印象を与える。この理想となる姿勢は、側面から見て体の中心軸が耳の上部から肩・骨盤・膝の中心を通過して足の裏の中央へ至るように保たれる⁵。この中心軸と比較すると、大野が「魂」を表す姿勢を実践している



図1



図2



図3

とき、上半身は更に前に出ている。姿勢の中にダンスの歴史を見出すならば、大野のこの前傾姿勢は、エティエンヌ・ドゥクレーが提唱したコーポリアル・マイムのゼロのポジションとの共通項も見出せる⁶。大野は土方と舞踏を始める以前、江口隆哉のもとでモダンダンスを実践し、またパントマイムにも造詣があった。これらの実践の蓄積のもと、舞踏を追い求めていく中で、独自の姿勢に辿り着いたと考えられる。

B. 視線

姿勢と深く関係してくるのが、舞台における目の使い方である。大野は稽古の中で、「開いているけれども見ない目」の重要性を語り、「ある感情の状態にある体」は、「見ない目」をしているという。すなわち、悲しんでいる時、喜んでいる時の目は、大野が例示してみせたように、日常生活の中で眼前を動くものを追いかけている目とは明らかに違い、具体的に対象を選択して見ることはない。大野が体现するのは、踊りの中に現れてくる動機＝例えば1929年に一度だけ舞台を見て心に焼き付いた舞姫ラ・アルヘンチーナと、舞台上で再会できた彼自身のこの上ない喜びであり、その時にどのような目をしているか、極めて意識的にその状態に自分を持っていく。具体的に物を見ようとすれば、視線や顔の向きに従って体の重心がそちらに移動し、体全体から放たれる印象も変化する。このような日常の動作を極力排することで、また舞台上での目の使い方に迷う役者（目が泳ぐ、あるいは単に遠くの目標物を見る）とも違った独自の目を意図的に作り上げる。よって大野における内面凝視は、心理的な問題にとどまらず、実際に見方を変える（具体的には現実のものに焦点を合わせない）ということである。そのような目が出来てこそ、「アルヘンチーナとTOGETHER⁷」「死者と生者との境を超えての出会いを体験する⁸」ことが可能になるのであり、単純にあこがれの対象を思い浮かべるだけではなく（しかし思い浮かべることで体の状態を作ると

いう相互作用もある）、身体のレベルでの変化が大野の舞踏を支えていると言えよう。

また90年7月の稽古の中で、大野は「白鳥が泳いでいるのをどのように見るか」という課題を出す。白鳥を見ている自分がいつのまにか白鳥になって踊っている。この稽古においても大野は目の重要性を指摘し、白鳥の世界に入った時の目は、「物を見ない目」であるという。

白鳥の命と深い関係がある。しっかり触れている中で、もう目が据わっちゃってもう普通の目じゃない。ある世界に入っていて。だから見ないって言うんですよ。あそこにこれがある、あれがある。頭にしながら絶対できない。(・・・)見ない目。Open eyes。死者の目と同じように瞳孔が開いて、そして目を開いてソウルダンスですよ。

日常生活に使っている目では迫力がなく、白鳥になって新しい世界に入りすべてが変わった目になるように要求する。目を閉じて「イメージする」のではなく、「目を開いて」という指示を繰り返す。この開いていながら見ていない目＝死者のように瞳孔が開いた目を実践することで、「目が開いた、全然違ってきますよ、動きがね、質が違うんだな」と大野に言わせる効果を生み出す。大野が研究生に手本としてみせたように、具体的に物を見ようと顔の向きを変えれば、当然重心が動き、体は見ている対象の方へ傾く（図4）。視線だけ動かしたつもりでも、目の筋肉によって体全体の調和や関係性は微細に変化し、知覚できないほどであっても重心がずれ傾きが生じる。大野が指摘する見ない目は、このような日常の体の使い方を排し、「死者とともに踊る」ことを可能にする技法である。図5の「見ない目」を再現した大野の身体は、図4と比べて明白に胸部の重心が後方にさがり、肋骨部分もしっかりと下半身に乘っている。1-Aで述べたように、大野が理想とした姿勢であるため、頭部は前傾しているが、その重心



図4



図5

の位置は日常のものを見方をしてる姿勢とは明らかに異なる位置にある。

Godardは、視線の方向と姿勢の関係について以下のような指摘をしている。

外に向かって投射される視線は、胸郭を前方に、重心は前に置かれた姿勢をもたらし、頭は前に向かって動かされる。内側へと向かう視線は、重心をより後ろへ向ける。(・・・) この視線は従って、姿勢を組織し呼吸の状態に多に働きかける。(Godard, 2000. P.6)

大野の「見ない目」は、この内側に向かう視線と性質を一にする。従って大野は「見ない目」を実践することで、意図的に姿勢を変えるのではなく、重力に支配された空間の中で視覚から来る情報をもとに姿勢を保つ無意識の身体機能によって体のあり方を変えていたと考えられる。

ちなみにBirringerは、大野のこの「見ない目」や足の裏にも目があるというイメージで踊ることにより、視覚が触覚に置き換えられると述べている⁹。感覚の移行は、自己の身体への新たな気づきを通して、動きに変化をもたらす。ここには、ソマティクスの実践であるBody-Mind Centeringの考案者Cohenの以下の主張との共通点が見受けられる。すなわち、「動きの質における変化は、精神の集中が体の別の部分に移ったことを示す。反対に、意図的に体の他の部位に注意を向け、その部位から動きを始めれば、動きの質を変えられる。このように、動きは、体を介して精神の表現を観察できるようにし、身体・精神の関係を変える方法にもなり得る¹⁰」。ここからも示唆されるように、ソマティクスとの比較から大野の舞踏に切り込むことは、彼の身体・動きの思想にこれまでとは違う角度から光を当てる試みとなる。

C. 重心の移動

以上の姿勢・目線に加え、大野が具体的に言及しているのが重心の位置とその移動である。「日

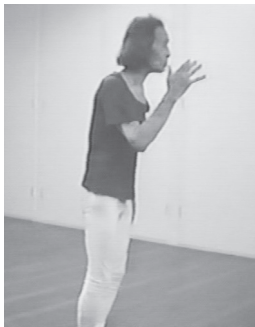


図6

常生活では足のことを考えながら歩く人はいない」とした上で、どうすれば舞台上で「足がついてくるか」説明する。散歩のようにただ歩くのでもなく、いわゆる踊りのステップでもない、この「I want」が見える姿勢。このとき大野は重心を前にかける(図6)。

前述のクラシックダンサーの直立姿勢における中心軸の位置と比較すると、図6で示した姿勢は、そこから胴体部分はやや前傾し、首のはびたまま頭が前に出ている。大野がたびたび指摘するように、この時肋骨は出っ張らず、胸部はフラットである。続けて、体が縮まらないように注意を呼びかける。頭頂部を引っ張り上げて姿勢を正し、重心を上、手は下に落とす。また大野はこの時、顎が出ないように注意する。この姿勢を保ち、重心を顎の下からつま先のほうに移動させるイメージを持つ。意識して重心を先に動かすことによる体の移動、すなわち「魂が先行し足がついてくる」動きは、『稽古の言葉』の中にも書かれている。該当箇所を引用してみよう。

前に進むためには重心が少し前に。その次、肋骨です。肋骨を、あるいは胸を前に突き出さないように。肋骨を引いて、頭のてっぺんを上の方に伸ばして。(・・・) 前のほうに足から出ないで、上体から出るように、肩から出るように。(・・・) 重心を少し前にかけてね、そうすると、ひとりでに足が出そうと思って出さないで、前のほうにひとりに出ますよ。(大野, 1997年, 77ページ)

これはどのように体を使うかという明らかな技術である。稽古の映像の中では、『白鳥の湖』の曲に合わせて研究生たちが動くが、大野の満足する姿勢を身につけるのは容易ではない。大野は幾度か指示を出す、途中で制止し、一人の研究生の姿勢を逐一しながら次のように語る。

上体を少し前に。足を出さないと倒れてしまうから。それでね、首が少し出てるんです。これを力抜いて。今度は胸がはってくる、顎が出てくる。なかなか大変ですよ。重心をかけながら少し前に歩いてごらん。魂が歩いている。そうです。

この部分の映像からは、次の点が観察できる。すなわち、上体をわずかに前傾させつつ首を前に出しすぎず胸を張らないように注意し、かつ顎を引くという姿勢を、余計な力を入れずに保ちながら動くのは、修練を必要とする複雑な身体操作であるということ。どこかを正せば、日常行っている自分の体の使い方によって別の姿勢が引き起こさ

れ、これらを同時に維持するのは困難を伴う。大野はさらに、膝が曲がってきてしまう点も修正するよう要求する。また『稽古の言葉』の中では、この重心を前に傾けた姿勢でほんの少しまぶたをあげた目線が「魂を先行するいい形になる」と語っている¹¹。大野の言う姿勢を保ちつつ、重心の操作も行うことで実践される「魂の歩む姿勢」は、大野が自身の身体から出発し意識的に長年の稽古の中で鍛錬されたものであり、誰もが瞬時に会得できるものではない。

この姿勢に対する実践からは、即興やフリースタイル、「でたらめの限りを尽くす」という大野の研究生に対する態度との矛盾が見られる。大野も、その矛盾にある程度自覚的だったのではないだろうか。姿勢を必死に伝える一方で、強制性を排除することにも意識を配っている。自らの技法（姿勢・身体操作）を研究生に指南しつつ、「こんな目はだめだ、だめって言ったってだめじゃないんだけども」「思い切ってやっごらん。思い切って。でたらめの限りを尽くして」と「フリー」であることを強調する。大野が舞踏の探求の中で身に付けた姿勢を伝達することは、ダンスにおける型あるいは戦前・戦後を通して修得したモダンダンスのテクニックを否定して舞踏を牽引してきた大野が、自分の身体性を誰かに強いるという自己矛盾に陥る可能性を含んでいる。私たちは大野の「フリースタイル」の裏に、明確な言語化を避ける身振りの伝達とそれに伴う政治的力学を見て取る必要があるだろう。この稽古の場を、大野を取り巻く共同体と考えれば、その中で力関係は歴然としている。弟子を振り付けるという明確な師弟関係ではなかったにしろ、大野が研究生に対して自分の見出した姿勢を説きそれを稽古の中で実践することは、ある意味では大野の身振りを他者に強制することにもなる。しかし大野はそれを意図的に「フリースタイル」という言葉で拒絶する。この矛盾も、大野の舞踏、とりわけその身体に関する技法を霧の中に隠す一因であろう。あるいは大野にとって、稽古とは本当に伝達の間だったのだろうか。大野の姿勢は、個々の身体における日常のコーディネーションを大幅に変革しなければ身に付かないものであり、大野の身体に固有の姿勢を体得しうるかという身振りの伝達の問題も浮上してくる。大野は自身の技法に関して体系化・言語化はしておらず、アレクサンダー・テクニックやフェルデンクライス・メソッドのように身体の使い方を変革する具体的な方法は提唱していない。ここまで明らかにしてきた大野の技法が、実際にどのように伝達されていったのか、大野にとっての必要性、そして身体から身体への身振りの継承という二つの観点からの更なる議論が期待される。

2. 1960年へ

90年の稽古の映像で観察できた大野の技法は、どのように鍛錬されてきたのだろうか。私たちはその萌芽を、早くも1960年の文章に確認できる。この1年前の1959年、『老人と海』を持ってテクニックの限界を感じ、以降、培ってきたモダンダンスの技術によらない身体や動きを模索していく¹²。ちょうどこの年、舞踏の創始者土方巽とともに舞台を持ったことは大野にとって重要な転機となった。本章で考察するのはその土方の60年の公演に際して書かれた「けいこの断片」と、その少し前の「日常の事から考えられる表現のメモ¹³」である。

A. 「日常の事から考えられる表現のメモ」

「日常の一」は、大野による身体の知覚とそこからどのように表現を生み出すかという思索の痕跡が見受けられる資料であり、いくつかの項目に分かれて書かれているが、ここにすでに90年の稽古における実践との共通点が見受けられる。まず取り上げられるのは「胸の役割」である。胸は肋骨に囲まれ肩という屋根に覆われているという解剖学的な記述とともに、感情のある場所という指摘も同居する。しかしながら、感情が一杯になって「收拾がつかなくなると思考が失われ、背骨を支えている筋肉がゆるむので、感情は益々狭い所に押し込まれてしまう」と身体の状態への情動の作用を大野は鋭く察知し、それが表現に影響する点にも意識を向けている。続けて、90年の稽古にも通底する「心が通ずる状態とは胸をはつて力んでいる状態の時だろうか」という疑問も呈している。

またこの文章から観測できる別の側面もある。大野は「肉体習練ばかりでなく、心象や直覚した内容を必要に応じたフォームで肉体を通して表現する事に留意しながら習練しないと心や内容が動きについて来ない事になる」と書いている。これは、感情を踊りの中で「表現する」という枠組みの中に未だ留まりつつも、身体訓練重視でもはや障壁となっているテクニックを超えようとする大野の模索の痕跡であろう。型としての身体表現、例えば悲しいときのポーズ、身振りを考えるのではなく、感情がどのようなフォームをとって身体に現れるか＝身体の状態を支配するのか、両者のより緊密な結びつきを探究していたと推測される。

続けて大野は、「表現のものさし」について説明する。大野によれば、これは「日常の経験であり、生き抜いた結果による直覚」である。また、イメージを肉体に展開するためにこのものさしを使いこなすには習練が必要と考えている。ものさしは「観念的存在」であるが、「表現の展開に従って肉体

のあらゆる部分に「くい入」り、「背骨をも動かして胸のゆがみをイメージに応じて規制する」。また、「外的な条件に順応したり反応したりすることが出来るように表現体を規制する」。これは換言すれば、日常の経験・直覚が、イメージを肉体に展開するための基盤となり、また表現すべきイメージに従って肉体を変え、さらに様々な外的条件に反応できるように肉体をコントロールすることである。経験が表現に従って肉体を変える。これは後年の大野が口にする「日常生活を大事に」という言葉にも呼応するし、日常の経験・習慣・積み重ねが身体のあり方自体を変え、それはイメージよりも強力な規制になりうると読み解くこともできよう。

90年の稽古に明確に現れているものとして、「表現を支える柱」という項目は注目に値する。60年に既に大野が目指すべき肉体を発見していたと考えることも可能な一方で、大野の踊りの普遍の要素を捉えることにもなるだろう。ここで大野は、肉屋に吊られた牛肉を引き合いに出し、「鉤にひっかけられている牛肉の様に力まずに、静かに、頭を上へ腰や脚の重さで踵を下にぶらさげる意識でのばしてみる、こうすると顔が前後に傾かないでまっすぐに保つことが出来る」と綴る。頭をのばし、高さを保つことへの意識は90年代に通底している。また、目の表現の重要性に対する指摘も、すでにこの文章に現れている。「視るという事の重要性を目のはたらきと結びつけて考えて見たい」「目を大きく開いても物を見ていない場合、焦点を集めて凝視する場合等、レンズと人間の目は構造上大へん共通性がある」「目の処理という事を考えておかないと、効果どころか反対に訴える内容がどこかで戸惑う結果になりかねない」等々。目の処理が「置き去りにされている」というフレーズは、モダンダンスにおいて目の使い方が十分に議論されなかったという指摘にもとれる。ただしここでは「見ない目＝死者の目」とは述べておらず、90年代に至るまでの探求の過程で練り上げられたとみるべきであろう。

さらに、歩くこと＝重心の移動に対する言及にも注目したい。大野は1952年に映画『天井桟敷の人々』を見てジャン＝ルイ・バローの演技に感銘を受けたが、ここではそのバローの言葉が引用されている。「歩いている人間は足や膝頭に注意をひきつけているのではなく彼の胸の前方に注意を向けるべきである。若し私がその様に注意を置くことが出来るなら第一ステップを踏み出すのは胸部である」。以上のバローの言葉を受けて、「この様な基本的な考えから精神と肉体の合一、歩みの中の生の実感・表現体としての意識等が期待できる」と結んでいる。胸が先行する、足で歩くのではないというのは90年の稽古にも登場した重要な

要素であり、そのヒントをバローから得ている。

続けて大野は、表現上の盲点としての足の裏について記述している。「生きる根強さ、生きる愛情という事への理解と生きている切実感が、床との接触面に於て微妙な表現上の差異をもたらす事になるのではなかろうか」という洞察であるが、これは直立姿勢を支える根幹への着目である。床との接触面が表現上の差異をもたらす明確な例であれば、土方巽の身体操作を思い起こすことが出来るし（足裏にカミソリの刃¹⁴）、足の裏のどこに体重をかけるかによって全身の状態は自然と変化する。この繊細な重心の操作に対して大野の意識があったこと、さらに「歩くことの新しい実体もそこに展開される可能性をもつ」と考えていることは、大野が直立姿勢を支える根幹と、そこから繰り出される表現性について意識的であったことの現れと理解できる。またGodardによれば、ある動きを先取りして無意識に行われる平衡を保つための抗重力性筋肉の動き＝前運動（*prémouvement*）が、それに続く身振り＝表現の差になる。この筋肉の動きは情動とも関係し、それに伴って動きの質に変化が現れる¹⁵。「生きている切実感」が、足の裏と床との接触面を調整し、表現の差異をもたらすという大野の着目は、表現性に関する前運動と呼応する。情動の作用、さらには足の裏のポジションが変わることで前運動にも変化が生まれ、同じ身振りでも異なる印象を与えることになるだろう。わずかな「表現上の狂」を見つけ出す大野の鋭い身体への眼差しは、Godardが説いた身体のメカニズムと暗に交差している。

B. 「けいこの断片」

この文章は、「作品を作るためではなく動きを生かすための断片」としての稽古について書かれている¹⁶。文章から読み取れる稽古風景は、大野は指導をする側でドラムを叩き、ダンサーたちに「ただ揺れる」という課題を提示している情景である。表現ではなく、ただ揺れるという動きを繰り返すことによって大野が見いだそうとしたものは何なのだろうか。「漠然とゆれることから始まった」ものの、ダンサーたち、つまり「揺れている方にとってはどういう理解によって動くのか戸惑って」いる様子が見受けられた。そこから大野は、「ただ動くという事も実は仲々むづかしいものなのだ」と考え直している。大野がこのような稽古を提示した背景には、「動きが成り立つという事（個の構成）は生命力、生きることに對する理解と生きる世界との関係によるものだ」という想いがあった。続く文章は示唆に富んでいる。「私は揺れ動きながら個の構成（表現）をおし進めて行った。失われた空間を取りもどすことによって

背面も側面も生きづいてきた」。

ここで大野が行った「ただ揺れる」という動作は、筋肉と骨、あるいは身体組織の（再）統合を考える上で重要な要素である。たとえば舞踏家の天児牛大は、『*Dialogue avec la gravité*』の中で次のように述べている。

私たちは骨と筋肉は固いものだと考えています。しかし、例えば寝転がって、わずかに揺れる動きを体で行ってみましょう。背骨がまるで袋の中で漂っているように感じるはずです。揺れという外部からくる情報が受け取られ、波打つ動きによって繊細に伝達されるのがわかるでしょう。つまり、体はやわらかく、柔軟なものだと理解するでしょう。(Amagatsu, 2000, p.18)

揺れるという動作が筋肉の緊張を和らげ、体に対する新たな知覚を生み出す。大野の訓練によってダンサーの身体にどの程度の変化があったのか文章から推し量るのは難しいが、「背面も側面も生きづいてきた」とあるように、この揺れが新たな知覚をもたらし何らかの変化が生まれたと考えられる。とりわけこの稽古が、舞台の一シーンのためではなく動きを生かすことを目的としているとすれば、大野が選択した「揺れる」という課題は、体の緊張状態を和らげ、ダンサーに自分の体の状態への「気づき」を誘発する可能性もあったといえよう。

「揺れる」訓練は、ソマティック・ムーブメントの中でも実践されている。フェルデンクライスのメソッドを例にとってみよう。「習慣や意識からくる無駄な筋肉の努力」のない、最小限の筋肉活動で体を動かせる状態がフェルデンクライスの考える「よい直立姿勢」であり、これを身につけるための実践として「立ったままからだをゆらせる」訓練が提唱されている。これは体のどの部分が緊張状態にあるか気づくために行われる。

立ったまま、風にゆれる樹のように、からだをかるく左右にゆらせる。背骨と頭の動きに注意を払う。10～15回くらい小さく静かな動きをくりかえして、動きと呼吸のつながりに気づくようになるまで続ける。(フェルデンクライス, 1993年, 105ページ)

大野の「揺れる」稽古は、体を意図的に動かしてフォームを作るといったダンスの枠を明らかに超えており、その特性はフェルデンクライスの例に見られるように、ソマティックスの概念と比較することで明らかになる。大野の稽古は、「揺れる」動作を通してダンサーが自身の身体に意識的になる

可能性を秘めていたのではないだろうか。それこそ、大野が目指した「動きから生まれる理解」「理解から生まれる動き」の出発点となるものである。

また大野は「揺れる」に続いて「処を換える」という条件を稽古に加えているが、移動すなわち重心がある一点から別の一点へ移るその「最初のステップはどんな理解で運」ぶべきか、結論の出ない模索を続ける。大野はこれを、一人の人間の生死とその「無数の公叉点」を辿りながら歩いていくのだとも考えている。このような死者とのつながりやそのイメージは根底にある動機だが、ただ同じ場所で揺れるという動作から、重心が動くという身体動作へ移行するその体の変化に対して非常に意識的であり、ごく当たり前とも思われる体の使い方がどのように表現につながるか、いくども実験した様子が見て取れる。ここからも、それまで大野が実践していたモダンダンスとは異なる、動きと知覚によって変化する身体が大野の中で芽生えていたことが伺える。

3. 頭部、頸部、背中による姿勢の維持と表現性

前章では90年の稽古に見られた姿勢・動きに対する意識の萌芽が、舞踏の草創期に既に現れていることを確認した。ではこれらの技法は、作品の中にどのように反映されているのだろうか。ここでは主に、直立姿勢を支える頭部、頸部、背中のポジションと重力処理に注目して大野の身体・動きを考察する。

立つという姿勢は二本の足に支えられているが、常に重力に抗い姿勢を保つことが出来るのは、Roquetを再び引用すれば、頭部・首・背中（頸椎から腰椎）の関係性の中で行われる動きに依るものである¹⁷。舞踏はそもそも「立つ」状態を疑ってかかったが、上記の部位が身体・動きに作用する点は大野の舞踏において無視できない要素となっている。大野の「魂」の表現を繰り出す基本は、頭部・頸部が前に出て、上半身がやや前傾した姿勢であり、そこから前方へと重心を移動する。「アルヘンチーナとTOGETHER」という大野の想いが最も凝縮された作品『ラ・アルヘンチーナ頌』から、アルヘンチーナをイメージしたタンゴの曲で踊る場面を例にとってみよう。「花」というタイトルが付けられたこの場面で、大野は幾重にもフリルが重なったドレスを着て軽快にステップを踏み、手のひらを蝶が舞うように動かしながら踊る。この場面の映像をスローモーションで再生しつつ観察すると、胸部は肋を引いてフラットに保ちつつ、上体から動きを始めている点を観測できる。胸部が足に先行する動きは、稽古の中にもあったように、重心の移動を管理し足が「ついてくる」状態を可能にする。加えて大野の動きの特性とし



図7

て、首の意図的な揺さぶりを指摘できる。少し右に傾きがちで前方に出ている首を、ステップを踏む過程で小刻みに左右に振ったり、上方を見上げたりする（図7）。姿勢の安定を司る頭部、頸部を人形のように動かす大野の振りと胸部からの動作の始動は、変化する体勢に伴う姿勢の維持を常に身体に要求する。大野の新たなステップは、いわば転倒の手前で瞬時に止まれ、予定調和のなさを観客に印象づける。

また、一旦それまでの動きを停止し、反対方向へと歩を進める場面では、首が前に出つつ、背中をまっすぐに伸ばし、肋骨を引いた状態で上半身が前傾する「魂を求める」姿勢を観察できる。この場面で大野は、一度上体と首を後方に引いてから、改めて前傾し最初のステップを踏みはじめる。この振付は少なくとも、82年と86年の再演の映像では同じ動作が繰り返されている。初演の映像では、頸部を後方に引く動作は確認できないが、方向転換後一度停止し、前傾姿勢で歩を進める点は共通している。つまり大野は構成の中で、（半ば無意識にせよ）確立された身体の使い方を実践していたと考えられる（図8）。

稽古の中で実践されていた姿勢が確認できる他の事例として、高さの維持がある。大野が説いた頭頂部を高く保ち顎を引いた姿勢＝肉屋につられた肉のイメージで体が頭から吊り下げられ、余計

な力を抜いた姿勢は、「花」の場面では数えるほどであるが、前述の「魂を追い求める姿勢」に移行する手前や、素早く舞った後の一時停止の瞬間などに観察できる。大野はこの姿勢をベースとしつつも、舞台においてはここから繰り出される動きが表現の中心となっている。ちなみにこの高さに関しては、大野の息子で舞踏家の慶人の稽古でも実践されており、舞踏の基本の姿勢として重視されている。この高さの稽古については、Lamarqueも記述・分析を行っている。彼女は「ただ立つ」という慶人の稽古を取り上げ、以下のように書いている。

慶人は体の芯と頭頂部の重要性を説明する。そして、花が育っていくように、指先の方へ向かって、絶えず地面を押ししている生命が現れるようにと語った。また頭頂部の最も高い点の重要性について強調した。なぜならこの点から、地面と天の間の循環が行われるからである。（Lamarque, 2012, p.295）
彼は何人かの参加者の手や頭の位置を直していった。慶人はある一人の研究生の頭頂部に閉じた扇の先端を当てた。そして、このような姿勢では頭頂部は空間とつながることが出来ず、そのためには顎を引くことが必要であると述べた。（同上, p.297）

慶人の垂直方向の安定を求めるこうした稽古は、ダンサーの動きを封じ込めるというよりも、どこが体を支えているか気づかせ、水平面における多様な状態へ接続することを可能にするとLamarqueは分析する。こうした段階を得て、二足歩行のためにすでに身につけている平衡や動きの原則、つまり人間の動きの法則を再構築・再獲得すると結論づけている。大野における基本姿勢も、同様の動きへのアプローチを含んでいると考えられる。

また、頭頂部と顎の位置の固定による身体への影響を論じたものとして、Brunによるニジンス



図8（左から77年，82年，86年）

キー振付けの『牧神の午後』に関する分析を参照できる¹⁸。Brunは側面性が強調されるこの作品において、縦目についての記号＝頭を空間の中に位置づけるla «culbute」に着目する。la «culbute」とは、わずかな頭の傾きのことで、『牧神の午後』の記譜には、両耳を軸にして頭を前方向に回転させる指示として書かれている。結果、顎は首に押し付けられ、額はわずかに下を向きながら前に出て、視線を水平に保つために目は眉の方へ持ち上げられ、この体勢で固定される。Brunによれば、この傾きは垂直軸の体全体に一種の変貌を引き起こす。頭の位置は重力に抵抗する姿勢の支えにおいて決定的なので、上述した顎や額の位置を強いるla «culbute」は、背骨と頭部の新たな接続を生み出し重力に対する構造をも変化させる。これは半ば自動的に行われる日常の動きの機能から身体を引き離して違ったコーディネーションをもたらす、身体の「他者性」という経験へと我々を向かわせる。直立姿勢の緊張体勢は変更され、身体は頭と足の支えの間に挟まれるが、反対にこの制約の中でニジンスキーのエクリチュールの特性である側面性は生きてくとBrunは分析している。大野の舞踏においては側面性の議論は無用に思われるが、ベースとなっている頭頂部から吊られ顎を引く垂直を保つ姿勢には、頭頂部と顎の位置による身体の固定という観点で同様の制約があると考えられる。根本から身体に作用するこの制約のおかげで、日常とは異なる身体で舞台上に立つことができるといえよう。特に稽古の映像の中で確認できた研究生の動きからは、大野の指示する姿勢が垂直軸に体を固定し、日常の動きのコーディネーションを変化させるものであることが観察できるが、それはこのBrunの指摘に通じる。

大野は稽古で研究生に指南した姿勢や重心の操作を舞台上で複雑に絡み合わせて実践し、独自の舞踏を築き上げている。もちろんその実践は、ここで例示した『ラ・アルヘンチーナ頌』以外の作品を見ていけば様々なバリエーションが確認できるだろう。さらに77年以降の技法の進化自体も鑑みつつ、年齢を重ねたことによる変化も無視することはできない。大野の動きに関する考察は、まだ入り口に立ったばかりであることは断っておかなければならない。

4. 結論

大野が当時身につけていたモダンダンスのテクニクを拒否したのは、ムーヴメントや型と、生活＝「体と精神が一体となった状態」との乖離を感じ始めたためである。1960年から大野は魂や命をどのように身体で表現するか模索を続け、ここまで論じてきたような「魂の踊り」を具現化する

姿勢にたどり着いた。それは、抗重力の身体機能や日常とは異なる姿勢の維持、視線の使い方によって実現される。そしてこのような身体・運動観は、生きた身体を経験を分析の対象とし、この身体全体を環境や精神と関連付けて実践するソマティクスに接近していた点も確認した。特に、人間が生きている限り無意識に働き続ける抗重力性の筋肉に影響を与え、習慣や身体の調和を変化させる頭・首の位置と姿勢、そして視線についての実践があったことの意義は大きい。感情という「中身」を身体や動きという「形」で表現するという枠組みを超え、感情が姿勢にもたらす影響、重力の処理や姿勢から繰り出される表現性にまで接近していた点は、大野の舞踏の「魂の表現」に隠された革新的な技法であったと言えるだろう。舞踏の実践がソマティクスとの共通点を持つという指摘はすでに存在するが¹⁹、ここまで明らかにしてきたように大野のそうした特徴が1960年代から探究されてきたという側面を確認したことで、1959年の舞踏の誕生からその発展の中で、大野の身体観を含めた歴史が今一度再考されるべきであろう。大野の舞踏は、そのあまりに強力なイメージーションのために大野個人に還元されがちであったが、踊り・身振りが提示する身体性に注目して歴史的な文脈の中で問い直されることで、その潜在的な可能性・革新性がより明らかになるのではないだろうか。

謝辞

本論文執筆にあたり、大野一雄舞踏研究所より貴重な映像資料をお借りした。この場を借りてお礼を申し上げたい。

本研究は平成27年度科学研究費補助事業（JSPS KAKENHI 26・9560）の交付を受けています。

掲載図版の著作権はすべて大野一雄舞踏研究所に帰属します。

参考文献

- 大野一雄「日常の事から考えられる表現のメモ」『ジャン・ヌーボ リサイタル』パンフレット、1960年。
--『稽古の言葉』東京：フィルムアート社、1997年。
--『舞踏譜—御殿、空を飛ぶ。』東京：思潮社、1998年。
大野一雄、大野慶人、中村文昭「舞踏という表現方法」『現代詩手帖』1992年6月号、18-33ページ。
國吉和子「暗黒舞踏登場前夜—大野一雄作品『老人と海』から見た1959年」『舞踊学』第31号、2008年、22-33ページ。
三上賀代『器としての身体—土方巽・暗黒舞踏技

- 法へのアプローチ』東京: ANZ堂, 1993年。
- 溝端俊夫編『大野一雄と土方巽の60年代』横浜: BankART 1929, 2005年。
- M・フェルデンクライス『フェルデンクライス身体訓練法—からだからこころをひらく』安井武訳, 東京: 大和書房, 1993年。
- Amagatsu, Ushio. *Dialogue avec la gravité*. Traduit par Patrick De Vos, Arles: Acte Sud, 2000.
- Birringer, Johannes. “The Un-Seeing Eyes of the Foot: In memoriam Kazuo Ohno”, *Performance Research*, vol.17, no. 2, April, 2012, pp.132-138.
- Brun, Dominique. «Le trait et le retrait», *Quant à la danse*, no.3, février, 2006, pp.34-39.
- Cohen, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton : Contact Editions, 1993 (2012). (*Sentir, ressentir et agir: L'Anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*. Traduit par Madie Boucon, Bruxelles: Nouvelles de Danse, 2002.)
- Foultier, Anna Petronella. “Towards a Phenomenological Account of the Dancing Body: Merleau-Ponty and the Corporeal schema,” *Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality*. Edit ed by Anna Petronella Foultier and Cecilia Roos, Stockholm: Firework Edition, 2013, pp.51-71.
- Fraleigh, Sondra Horton. *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.
- Fraleigh, Sondra. *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2010.
- Gallagher, Shaun. *How the Body Shapes the Mind*. NY: Oxford University Press, 2005.
- Godard, Hubert. “Le geste et sa perception”, *La danse au XXe siècle*. Paris: Bordas, 1995, pp.224-229.
- . *Introduction à l'analyse du mouvement*. Transcription du cours d'Hubert Godard, Université Paris 8, Studio La plaine St-Denis Maison de quartier, octobre 2000.
- . (Un entretien par Patricia Kuypers) “Des trous noirs”, *Nouvelle de danse*. no.53, 2006, pp.56-57.
- Hanna, Thomas. «What is somatics?», *Bone, Breath, Gesture*. Edit ed by Don H. Johnson, Berkeley: North Atlantic Book, 1995, pp.341-352.
- Lamarque, Anne-Laure. «Le dansé et l'art comme vehicule: butô(s) entre France et Japon», thèse en théâtre sous la dir. de Jean-Marie Pradier, Université Paris-8, 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945 (2005).
- Roquet, Christine. «Etre debout», *Histoire de gestes*. Sous la dir. de Marie Glon et Isabelle Launay, Arles: Actes Sud, 2012, pp.23-37.
- Thomassen, Eivind and Rachel-Anne Rist. *Anatomy and Kinesiology for Ballet Teachers*. Hampshire: Dance Books, 1996.
- Williams, Drid. *Teaching Dancing with Ideokinetic Principles*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2011.

¹ Gallagher, 2005. また, Gallagherの論を要約したものとFoultier, 2013も参照した。

² Roquet, 2012.

³ 以下, 特に明記する場合を除き, 引用は稽古の映像の中で大野が語った言葉による。

⁴ 大野一雄舞踏研究所では, 舞踏を習いにきた人を「研究生」と呼んでいる。それにならない, 本論では稽古参加者を研究生と記載する。

⁵ Thomassen and Rist, 1996, pp.33-36参照。

⁶ 大野は1960年のジャン・ヌーボ実験劇場等のパントマイムの公演に参加するなどマイムとの関わりも深く, その影響があったとしても不思議ではない。ただし大野の身体の中に織り込まれたマイムの技法の継承に関しては詳細な分析が必要と考えられるので, 別に論考を持ちたい。

⁷ 大野, 1997年, 150ページ。

⁸ 大野, 1998年, 69ページ。

⁹ Birringer, 2012.

¹⁰ Cohen, 2002, p. 21.

¹¹ 大野, 1997年, 74ページ。

¹² 大野はこの点について『現代詩手帖』1992年6月号での対談で語っている。また『老人と海』がどこまでモダンダンスの枠に留まるかという点に関しては, 國吉和子の詳細な分析がある(國吉, 2008)。

¹³ このメモは, 1960年6月のジャン・ヌーボによるマイムリサイタルのパンフレットに掲載された。

¹⁴ 三上, 1993年, 104ページ。

¹⁵ Godard, 1995.

¹⁶ 溝端, 2005年, 29-30ページ所収のものを参照。

¹⁷ Roquet, 2012, p.33.

¹⁸ Brun, 2006.

¹⁹ 例えばFraleighは, 大野が「新たな自由を獲得するために身体の習慣を正すソマティクス・セラピストのようだ」(1999, pp.63-64)と書いている。