

論文

〈異なる身体〉の交感可能性

——コンテンポラリー・ダンスを手がかりに——

渡 邊 あい子*

はじめに—— 身体が存在しない人間はいない

ジェスチャーやボディランゲージという言い方には、ある隠れた前提がある。それは、「言語によるコミュニケーション」がまずあって、いわばそれを補完するものとして「身体によるコミュニケーション」がある、そうした前提である。だが、そもそも言語を用いることが難しい場合はどうか。それでも身体はやはり補完的な位置にとどまるのだろうか。むしろ、身体は言語とは異なる位相にあるコミュニケーションとしてあるのではないか。

それを示す場面の一例として想起されるのは、筆者が勤めていた知的障害者施設での日常である。施設には様々な障害をもった人が通所している。ダウン症や自閉症、脳性麻痺、知的障害に加え精神障害や身体障害を併せ持つ人も少なくない。障害の特質などにより、言語や認知の能力に差があり、具体的想像力の壁もある。そのような個人の特質や傾向を捉えることができる職員と利用者では意思疎通が図れても、そうではない利用者間では誤解が生じ、互いの言っていることを理解しあえないことが日常茶飯事であった。そのため利用者間で互いに分かりあったという感覚は得られにくく、そのぶん「自分のことをわかってほしい、受け入れられたい」という気持ちは強くなる。だがそれとて感情爆発のような自己主張となって出されるだけで対話にならない事が多い。つまり、喧嘩も成り立たないのである。

お互いに何かを伝えようとしていること自体は理解しつつもそれに添えず、感情の抵抗があるときに起こるものが喧嘩である。そこでは、同じ土俵に乗っていること、相手が自分ではない他者であることを想像できることが前提となっている。その土俵は共感・共振・共鳴というような感受性の土台でもある。そこに互いが乗り切れていない。そのことは身体にもあらわれでている。とっくみあいの喧嘩は一度もみたことがない。それどころか、もっと手前の、すれ違うときによける、机を運ぶときに相互にバランスを保つことができない等のように、相手や自分の位置や動きを想定できないことさえある。

だとすれば、こうした「感受性の土台」、つまり自他を分かち合える基盤があれば、「わかってもらえない」というフラストレーションを解消する方法を見つけられるのではないか。このような問題意識に発し、本稿では、身体を個性や共同性が同時に絡み合ったものとして捉え、その相互性から考察してみたい。具体的には、〈相手を知ると同時に自分にも気づいていくような契機となりうる身体の交感や呼応の経験〉を用意する「場所」としてのワークショップ（以下WS）におけるコンテンポラリー・ダンスというその「実践」に注目する。他の芸術では何かを使ったりして自分とは別の独立した作品を作り上げなければならないが、コンテンポラリー・ダンスは自分と切り離すことのできない身体で行うものである。それは身体を動かさないこと、不自由さも含めてのことだ。その意味では、すべての人が表現者になれる可能性を持っていると言えるが、まさにその可能性は以下に見るようにWSという「場所」においてこそ十全に発揮されるのだ。

しかしながら、身体芸術の歴史を追うと、それはながらく非日常の、限られた人々の鍛えられた「きれいな身体

キーワード：コンテンポラリー・ダンス、舞踏、ワークショップ、障害（者）、コミュニケーション

* 立命館大学大学院先端総合学術研究科 2007年度入学 公共領域

／動き」を愛でるものとしてあった。障害をもって生まれた身体はネガティブな意味合いを付与され「障害をもってしまった」「五体満足じゃなかった」と語られ周縁に追いやられてきたのである。だが、現在ムーブメントになっているのは、そのような特権の身体をもたない、ごくふつうの人々や障害をもった人のパフォーマンスであり、障害を持った人を対象に含むコンテンポラリー・ダンスのWSや公演が多く開かれるようになってきている。

本稿では、身体芸術の中で「きれいな身体／動き」でないものを肯定する動きが、どのような条件のもとで可能になってきたのか、その過程を明らかにする。まず欧米のダンス展開を概観したうえで、舞踏、とくに土方巽¹の思想に含まれていた「衰弱体」に着目する。次いで、その後発生した日本のコンテンポラリー・ダンスの性質をふまえつつ、身体芸術における身体観の変化を考察する (1)。さらにコンテンポラリー・ダンス展開の「場所」となるWSの特質について述べ (2)、WSにおける異なる身体との交感可能性とその意味を呈示する (3)。

1. きれいな身体の芸術への疑いと身体観の変容

1. 1 欧米の流れ

まず、「きれいな身体／動き」でないものを肯定する流れがどのように出現したかを概観する。ここでは主にヨーロッパと、アメリカ、日本の潮流について1980年代までを対象とする²。

そうした流れは、現在コンテンポラリー・ダンスと呼ばれる分野のなりたちと共にある。先鋭的なコンテンポラリー・ダンスが現れた80年代後半以前に既存の模範的な身体芸術に対する懐疑の萌芽はあった。

その起こりは第一次世界大戦前、クラシック・バレエを軸とした反バレエ・脱バレエの動きに認めることができる。それは自由な表現への欲求の現れであった。クラシック・バレエに表現されるのは主人公の(妖精や可憐な少女、王子などに代表される)典型的な役柄や感情のイメージだが、そのイメージを与えるのは「特権の身体」である。その身体は既に完成された身体言語(形式)の獲得と鍛錬により成立するものであり、観客の憧れの対象となるべきもの——「スターの身体」(尼ヶ崎2004)——でもあった。

脱バレエはそのような慣習的な古典的世界を内破するかたちで始まった。それは自らもバレエダンサーであったフォーキン(Mikhail Fokine 1880露-1942米)が、ダンカン(Isadora Duncan 1878米-1927仏)³の舞踊公演をみて衝撃を受け、それまでにないステップや民俗舞踊を取り入れた革新的な振付をバレエ・リュス⁴にて行ったことによる。また、同じバレエ・リュスに所属するニジンスキー(Vatlav Fomich Nizhinsky 1890ウクライナ-1950英)は、さらに従来のクラシック・バレエでは考えられなかった、「テクニクを捨てた」振付を『春の祭典』(1913)で試みた。美しさよりも独自性を重んじた表現であったそれは20世紀バレエ(モダン・バレエ)の幕開けとされている(鈴木1997, 1999)。他方で同時期のドイツでもドイツ表現主義ダンス(ノイエ・タンツ)が起こっていた。たとえばウィグマン(Mary Wigman 1886独-1973西独)⁵による『魔女のダンス』(1914)は肉体と精神がせめぎあう欲動の歪んだ動きを表したものと理解されている(桜井ほか1998)。ここに認められるのは、新しい身体言語の導入を契機に形式的で抽象的な表現から具体的に意味性の強い表現への変容にほかならない。

一方、アメリカでは「モダンダンスの開拓者」と言われるグレアム(Martha Graham 1894-1991米)が、動きは精神とのかかわりを持たずに存在するものではないとの考えに基づきグレアム・メソッドを案出した。そのメソッドでは、きれいな舞踏だけではなく、自己の醜態な部分をも含めて引きずり出すような内面的傾向、すなわち見た目のきれいな動きよりも内面世界を表現することに重点が置かれていた(片岡1999, 桜井ほか1998)。このようにモダンダンスでは、個人の内面を表現するため、バレエのように共有するイメージの前提がない。観客はその表現の技術者となったダンサー、「表現媒体の(メソッドとしての)動き」を見るものになった。つまり、バレエのような筋書きがなくとも、その身体にあらわれでる表現を見れば内容が分かるような体系である。つまりここでは憧れる特権的の身体というよりも、技術により具体的に表現された身体に変化している。

その門下生でもあったカニンガム(Merce Cunningham 1919米-)⁶は、モダンダンスの表現的技法、象徴性や物語性に異を唱え、「何かを表現するためではなく、人間の身体活動そのものがダンスなのだとする考え」(Novack 1990/2000)で作品をつくった。また身体芸術を「全体的な均整のとれた美しいもの」として捉えられるのを嫌ったため、頭や腕、足、胴体などをバラバラに動かす分節化を行った(桜井ほか1998)。1950年以降は、ダンスを構成

する要素（音楽・空間）に意外性を求め、偶発性や不確定性を含む振付を志向した。このようにして、動きに意味や物語を込められてきたモダンダンスは抽象度の高い、身体そのものの動きが目的化したポストモダンダンスへと移行していった。ここに観られるのは、表現や意味を排除し、振付家のメソッド〈ルール〉によって組まれた「身体運動」としての舞踊追求であり、ひとの身体そのものに備わる美しさや可能性を呈することであった。

60年代に入ると公民権運動やベトナム反戦運動が活発化し、既存の文化や体制に反発する若者文化が発生した。そのような風潮のもと、ジャドソン教会においてパフォーマンスの実験運動が起こる。それはテクニクを捨て、歩いたり座ったりするだけの様なことも作品としたように、「パフォーマンス環境の平準化」を図り、芸術と現実の境界をなくしていこうとする動きでもあった（桜井ほか1998）。いいかえればそれはすべての人がダンサーになるという考えでもある。なかでもミニマリズム⁷の手法に立脚したダンスは、抽象度が高くパターンを組み合わせて構築する幾何学的とも言える動きとなり、ダンスの既成概念を解体した（桜井ほか1998）。ここでのダンサーの身体は「動く物体」である（尾ヶ崎2004）。もはやダンサーである必然性もなくなったのである。それはある意味では誰にでもできるダンスではあるのだが、自分である必要もない、平均化された近代の合理的な身体の呈示でもあった。

このように欧米では、表現する目的に合わせた動きをどう「構築」して「編集」するかというテクニクと振付、そのメソッドの開発によって新たなスタイルが生まれてきた。それは創作する過程に即興性や偶然性を取り込んでも、動きを生み出して構築する手段となっていること、ダンサーの「制御可能な身体」を見せること、またその身体が条件であることは変化していない。ダンスをする主体はプロだけのものから広がりを見せたが、まだなお平均からはみ出た異なる身体は排除されていることがわかる。

しかし70年代には、振付をせず動きを即興で作りだし流れに任せる、ヒエラルキーやジェンダーを排し、自由と平等の精神をダンスのなかで実現させようとしたコンタクト・インプロヴィゼーション⁸が学生の中から登場する。その名の通り「人と人／人と物」との〈触れあい〉を動きのきっかけとして即興で踊る、重力の法則に従い相手の力を自分の動きのエネルギーとする独特の手法は、ダンスの可能性を大きく広げ、様々な場面で活用されるようになった（Novack 1990/2000）。ここに初めてコントロールできない「他者」に身体を委ねエネルギーを（共有する身体）が生まれている。もちろん、コンタクト・インプロヴィゼーションには様々な目的や形態があるのだが、自分をコントロールできることが前提にあって、他者のムーブメントを共有することでより身体の可動範囲を広げていくことにその目的のひとつがあるとも言える⁹。

1. 2 日本の流れ ——舞踏

アメリカではポストモダンダンスが盛んだった60年代、日本では土方巽や大野一雄¹⁰によって新しいスタイルの身体表現である「舞踏」が始まっていた。舞踏は海外でも〈BUTOH〉としてよく知られ、多くの国々で舞踏フェスティバルが開かれているほどである。舞踏については、日本人の身体性にこだわったもの、西欧近代主義への超克、土着性への回帰など、様々な視点で語られているが、ここでは土方の舞踏に関する発言やその舞踏を論じた文献に基づいて分析を試みる。

土方は「舞踏とは命がけで突っ立つ死体である」「はぐれてしまった身体に再び出会うこと」（原田2004：18）と言う。では舞踏とは一体どのようなものだったのか。

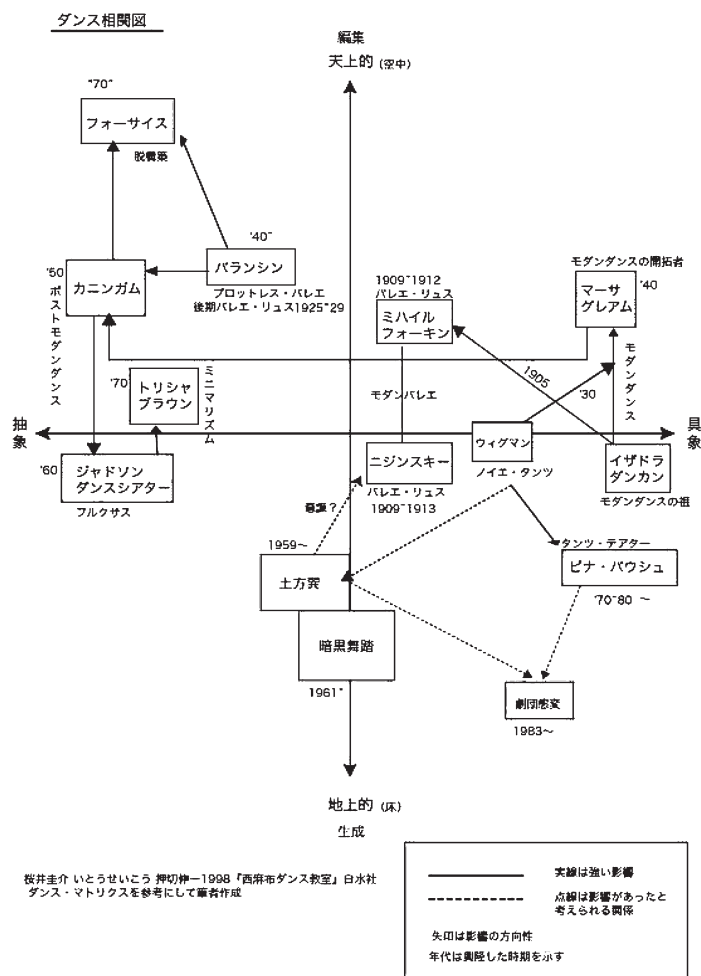
舞踊評論家の石井達朗は、土方の思想や作品を参照しながら、舞踏を特徴づけているものについて、(A) 反美学的身体、(B) パフォーマンスの現場性¹¹、(C) 制度の攪乱¹²、(D) 「衰弱体」の4つのテーマをあげている。ここではとくに身体観の変容に関するA、Dについて詳述する。

まずA、反美学的身体について。舞踏はバレエ美学の対極にある。低い腰の位置、折れ曲がった膝、猫背など、外側に伸びるのではなく、内側に向かって縮んだような体で踊ること、つまり、普段の生活様式における日常の身体を参照している。たとえば、土方の育った秋田の農作業風景、老人や病者、体の一部が麻痺して動けなくなった人々、死の間際にある身体の状況などである（石井2008）。それらはマイノリティの身体で、一般的ではないと言えるかもしれない。また、舞踏の動きは障害をもった人たちのそれと似ているとしばしば指摘されることがある¹³。けれども土方が強調してみせたのは、まさしく近代がその合理化の過程で人々が目を背けたくなるような事実として排除しマイノリティに押しやった、実はすべての人のなかに潜在するそのような身体であった。

次にD、「衰弱体」について。土方はとくに晩年において「衰弱体」という言葉を好んで使用した¹⁴。それは「自分でないようなものに棲み込まれてしまったような状態」（國吉 2003：64）のことである。つまり「健康＝良い」というイデオロギーに支配されるとあたかも病や衰弱は自分のものではないようなもの、として身体に表れる。それを持ってあまし自分の身体だと思っていたものは抛り所をなくしてしまうといった状態を土方は「衰弱体」と呼び、その他者性を自分の身体の中に深く降りて記憶や体験などからその採集をし、顕在化させていく作業こそが舞踏だとしている。

このように土方の舞踏が示したのは「制御できない身体」である。つまり身体を動かせるのではなく、あえて不動や不随意、老いなどの「ままならなさ」を見せることにより身体の実在感を回復しようとした。ゆえに身体のあり方がひとつの方向性に括られることに抵抗を示すように、制御（文明化）からはみだし、こぼれていく身体を舞台上に示す必要があった。それは身体を表現の目的として客体化し、自分の管理下に置くことへの異議／疑問視でもあり、主客を分離することができない身体への深い眼差しでもある。よってその振付も法則がなく、記憶などによる生成のスタイルをとるのも、また舞踏家ひとりひとりに違ったあらわれ方になるのもそのためである。

欧米のダンスを様式や意図のわかる「秩序ある身体」とするならば、舞踏は「秩序不明の身体」であり（尼ヶ崎 2004）、おそらく観客はそこで何が起きているのかを理解できない。何か役を演じているのでもない、振付を超えて生成される様は、観客にはただ異様な晒された身体にしか見えず、観ている自分と同一視することができないまま、しかし目をそらすことができずに「立ち会って」しまう。それは圧倒的な迫力をもって現前する他者の身体を観ることを通じて、翻って自らの身体の実在が照射されるような経験である。しかし、「自分の肉体に梯子をかけて降りて」（原田 2004：19）他者性を探求する舞踏のこうした実践は、基本的には一個人の中で完結する、さながら修行のようなものである。それゆえ、実際の他者も空間を構成する要素——観客——としてのみ現れざるを得ない。このような舞踏の限界を乗り越えようとしたのが以下に見るコンテンポラリー・ダンスであり、そのWSであった。



1. 3 コンテンポラリー・ダンスへ ——1980年代以降

身体芸術における身体観の転回を行った舞踏はその後の様々な芸術に大きな影響をもたらした。

それは、たとえば「劇団態変」が83年に登場したことに現れている。「態変」は重度の身体障害者のみで構成し公演を行うプロの劇団である。それは、重度身体障害者の社会参加がまだ現実として遠いものであった時代に、「身体表現」を当事者で行う世界で初めての際だった試みであった。主宰・金満里によれば「身体障害者の障害じたいを表現力に転じ、未踏の美を創り出すことができる」という着想に基づいた、「20余年かけて表現として見つめてきた動きは『ダンス』でも、『舞踏』でもない、どこにもなかった身体表現である」¹⁵。「態変」の演者は脳性マヒやポリオなど重度の障害があるため常に身辺介護を必要とする。そこで黒子が、舞台上に役者を抱えて舞台上に登場させ、袖に連れて帰る、など、演技をするサポートを行い、稽古の段階から一緒に作り上げていく役割を担っている。「態変」はネガティブな意味を付与され、社会のメインストリームから周縁に追いやられていた身体を中心に据える場所をつくり、健常者の身体を前提とすること、身体障害者の身体と一括りにすることに異議を示している。

86年には勅使川原三郎のバニョレ国際振付コンクールで受賞やディスコミュニケーションや軋轢を描き出したピナ・バウシュのヴッパタール舞踊団初来日公演に、舞台上に当時のダンスシーンが大きな衝撃を受けたことも契機となって、モダンダンスでも舞踏でもない、新しいダンスの時代が始まろうとしていた（尼ヶ崎 2004、乗越 2006、石井 2008）。

90年代になると、次々と新しい解釈の「身体」が登場する。たとえばバレエやモダンダンスの技術を基にして鮮烈な舞台づくりをする「H・アール・カオス」は独自の解釈における『春の祭典』（95年初演）で暴力を受けた女性の身体が、さらに傍観者の視線に晒されるという二重の身体への暴力性をえぐり出して見せた。また映像・音響などのテクノロジーと身体を拮抗させるような「ダムタイプ」¹⁶における身体は、もはやダンスの範疇を超えたパフォーマンスになっていた。なかでも『S/N』（94年初演）は、「(演出の)古橋が、自らのHIV感染という事実をふまえ、エイズや性などをめぐる問題を、鋭い社会批判と洗練された変態 [クイアー] パフォーマンスを織り交ぜながら全体としてハイ・テックな舞台に仕立ててみせた」（浅田 2000）ものとして注目に値する。さらには、舞踏から出てきた伊藤キムが96年に発表した『生きてまま死んでいるヒトは死んだまま生きているのか?』¹⁷にも、現代の、生きることと死ぬことの境界の曖昧さへの視線がある。加えて、学生服に身を包み楽しんで笑える身体を示す「コンドルズ」、あえて小さいスケールのふつうの感覚をダンス化する、部屋をのぞき見してしまったかのような作品づくりを志向する「珍しいキノコ舞踊団」（乗越 2006）など数多のダンサーが出現した。

さらに90年代後半に入ると、技術や完成度よりも独自性、現場性を求めて、捉えきれない多様性を帯びて、数多くのソロダンサーが出現するようになった（石井 2008）。そこには既に「きれいな身体/動き」という前提はもはやない。つまりみために上手いかどうかも判別できないような、もっと言えば「上手い」ということが何を指し示しているのかさえわかりにくい状況になっていった。

尼ヶ崎も述べているように、このような先鋭的なダンスは、バレエやモダンダンス、舞踏と区別されコンテンポラリー・ダンスと呼ばれる。現在進行形のコンテンポラリー・ダンスをひとまとまりのカテゴリとして語ることは非常に困難であるが、ゆるやかに傾向を共にするムーブメントということはできる。そしてそのムーブメント、つまり多様な身体の出現は身体の在りかを問う時代の要請から生まれたものと言うこともできる。このことはそれらの多くが師弟関係のあるダンス界の外側から現れたダンサーたちによるものであった——ふつうの人々が身体にむかう必要性に発するものであった（尼ヶ崎 2004）——という事実を示されている。というのも、コンテンポラリー・ダンス以前のダンス概念や形式に則った「演じられた身体」のイメージや、舞踏における圧倒的な他者の身体にも、自己を投影し共感することができなかつたいまこの私たちは、自ら自身の身体を経験するほかなかつたからである。のみならず、観客が共鳴したのはそこに自他の身体の共有性が鮮明に描き出されていたからだ。つまり人々が求めているのは、他者の身体と共にあることを通じた、いまここにある私の身体——身体のリアリティ——すなわち〈等身大の身体〉であったのだ。そしてそのような希求は身体が置かれた時代状況へのなかば潜在的な危機感によるものだったとみることができる。90年以降、各地でWSやシンポジウムが開かれはじめたことは、その具体的な象徴にほかならない。その〈等身大の身体〉に出会う契機が、コンテンポラリー・ダンスの展開場所ともなったWSで得られることを次章で見ておく。

2. コンテンポラリー・ダンスの展開 ——ワークショップ

私たちは自分の身体について、つねに部分的な経験しか可能ではない。そのばらばらの身体知覚はイメージという「像」をつなぎ目としてとりまとめられて全体として了解されるものである（鷺田 1998）。私たちは他者に出会うことで差異のある自分の固有性を知るのだ。そうして自分の身体を経験すること、〈相手を知ると同時に自分にも気づいていくような契機となりうる身体の交感や呼応の経験〉を用意する場所がコンテンポラリー・ダンスのWSに存在する。それはまったくの素人が入ることのできる、開かれた場所である必要がある。

いまやコンテンポラリー・ダンスは、日本各地で公演やWSが行われている。障害者を対象に含んだWSも広がりを見せ、少しアンテナをはればその情報に行き着けるようになった。それはダンサーの数も増え、活動の幅が広がったことを意味する。また劇場だけでなく多様な場所で踊られることから、観客の層も広がり、ダンサーの幅広い活躍などでメディアに登場することも多くなった。その結果コンテンポラリー・ダンスという言葉自体の浸透も見られ、裾野を広げてきた。これには95年に始まり、国内外から多彩なダンサーを招聘し、対象を幅広く設定したWSを継続して開催している「京都国際ダンスワークショップフェスティバル」や、JCDN¹⁸の「踊りに行くぜ！！」¹⁹プロジェクトの全国展開によるところもおおきい。

これらWSの展開は、コンテンポラリー・ダンスが稽古事のように師弟関係のあるものではなく、まず自身の身体を経験することがスタートラインという考え方に基づいている。つまり決まった形式の踏襲ではなく、自分の体を発見するきっかけをナビゲーターによって取り入れていく、そうした場としてWSは最適と言える。それは、WSというかたち自体が、様々な層の「参加者が、自ら参加・体験して共同で何かを学びあったり創り出したりする学びと創造のスタイル」（中野 2001：11）であり、先生も、決まった答えもない場所からのスタートだからだ。WSでは、グループ・ダイナミクスのような集団による力学や一体感を求めているのではない。一体感を求めると、どうしても出来る、出来ない、の価値が持ち込まれてしまい、途中で抜けることはほとんどできない。そうではなく、身体が自由になることや、またその負荷を知ること、他者と言葉を介さない即興の、その場でのやりとり重点が置かれていることにコンテンポラリー・ダンスWSの特徴がある。技術や鍛錬がなくとも、自分自身の身体に染みついた癖や身振りを引き出していくもので、身体能力による価値判断でない、全ての人にひらかれたダンスと言ってよいだろう。そうして参加者の交感によってそれぞれにとっての、また共同の「場」が生成されていくのである。それは「感受性の土台」ともなりうる可能性を持っている。

ひとつの価値や一方向性のあり方におさまらない多文化の交流とも言えるWSでは個人の意見や動きが場を動かすきっかけであり、それによって成り立っている。またそこでは参加者だけでなく、ナビゲーターも感受する立場であり、おのずとその役割は流動的になる。上下関係もなく、一元的な価値に縛られない場所は安心して表現の表出ができる前提にもなる。それは、今ここにある、あるがままの身体を晒せることの条件なのだ。

3. 〈交感〉を大事にするひとつの潮流

3.1 異なる身体

以上に見た〈等身大の身体〉を経験するコンテンポラリー・ダンスのWSは、障害者を対象に含んだものをきっかけにして広がりを見せた。その影響としては1991年のヴォルフガング・シュタンゲ²⁰来日公演・WS開催によるところがおおきい。それに反応した各地で日本人ダンサーを巻き込み定着をみせた。その招聘を行ったミュージック・カンパニーは設立より毎年、国内外から様々なダンサーや振付家を招き、聴覚障害や自閉症、身体障害者、また高齢者、子どもなど、広い層を対象にWSを行っている。代表は「異なる身体性を生かす創造性がコンテンポラリー・ダンスに新たな広がりをもたらす」（伊地知 2004：26）と述べ、「とにかく、障害のある方々を含めた活動、と書いてしまうとミュージック・カンパニーの活動は限定されているように感じられてしまうと思うのだが、基本的には年齢や障害の有無、表現活動の有無に関わらず、誰もが参加できる表現活動の場づくりとプログラムの企画制作である。（中略）私としては見たことのない面白いアートを見たいと思っているにすぎない」（伊地知 2004：27）と語る。

他方で、その展開も多様となりつつある。参加者と共に公演まで作り上げるかたち、WSでの身体表現を楽しむかたち、また小学校や聾学校へアーティストが赴いておこなうWSなど、じつにさまざまである。たとえば、エイブルアート・ジャパンでは2004年から5年間の取り組みとして「エイブルアート・オンステージ」²¹がある。様々なアーティストや障害者、健常者がWSを重ね、作品を作り上げて公演するまでの支援を行うプログラムだ。これまでの取り組みの表現の幅はとても広い。また、この取り組みに参加している団体の多くは、それが始まる前から、またそれ以後もそれぞれの理念のもとに継続してWSを運営している。たとえば、ヴォルフガングとのWSをきっかけに発展した「みやぎダンス」の「inclusive dance for all」や「Dance&People」²²の「社会の既成概念をはずした楽しい場所をつくりたい。出会いとやりとりが新しいダンスを生む」²³がある。

それらの理念は、さまざまな活動において広く共有されている。3年前から障害者とのダンスに関わりはじめたダンサー・振付家の砂連尾²⁴はそれについてより詳細にこう語っている、「今までのコンテンポラリー・ダンスとは違った地平を見たいと思った。お互いの気づきをうむ、両者（を健常と障害で分けるなら）にとって豊かなこと。ふれあうことで自分たちも束縛された身体だと気づくことがある。それになにより単純に楽しい」²⁵。

これらのことから、健常者による障害者のための効果的変容を狙ったプログラムではないことがわかる。障害者の身体に対するあり方というのはとかく、リハビリテーション、療法といった既に欠如しているものへの充足、または回復の「医学モデル」に重きがおかれがちである。しかし、本稿で見てきたようにWSという土台に乗ったとき、「効果」というスケールは中心から外れる。障害への「配慮（ケア）」ではなく、障害をもって生きる身体＝存在としての身体との「出会い」になるのである。

3. 2 自－他・共時性を志向する実践としてのコンテンポラリー・ダンス

こうした身体への着目、WSにおける身体の対話は、1章の最後でも見たように、90年代後半以降、先行きが見えずに「精神のサバイバル状況を生き」（芹沢1998：36）、「他者が、隣の人がことによると悪意を持っているかもしれない、という非常に落ち着かない状態」（豊泉2000：34-42）のなかで、なんとかうまくやっていくために他者との薄いつきあいになったこと、つまりお互いの領域に踏み込まずに距離を置くやさしさが「人付き合いの技能」（大平1995：177）になってきた人間関係への警鐘と抵抗のようにも見える。「技能」として身に付けたはずのものが、日常生活の他者とのかかわりの中でその「技能」を乗り越え、共鳴・共振する経験が少ないために、いつの間にか身体が制度化された型から自分を抜けなくなってしまうねじれがおこっている。それに気がついたときに「自分が分からない」となってしまう、探さなくてはならない皮肉な状態があるのだ。そしてそれは自分の身体のリアリティ、つまり在ることの確かさへの希求とも言える。

しかしコンテンポラリー・ダンスは、なぜ異なる身体、とりわけ「障害」に向かうのか。

たとえば、ダンサー・振付家である砂連尾はとても能力の高い身体を持ちつつも「自分の身体のリアリティがわからなかったから表現することをはじめた」ひとである。彼は障害をもった人たちとのダンスに関わる理由についてこう語っている。「障害者のからだには、障害を受け入れて生きている強度がある、表現者として太刀打ちできないほどの存在を見せつけられる」²⁶。これは、土方の言った「舞踏ははぐれてしまった自分の体と再び出会うこと」（原田2004：18）に照らせば、障害を抱えて生きる身体は「はぐれていない」とも言い換えられる。それは身体の現前性といえるだろう。だとすれば砂連尾が言わんとしたことは、健康で意のままになる身体であるがゆえに、自分の身体に出会い、その固有性をしらしめる他者と出会う必要性のことであろう。土方は他者性に出会うために「私は毎晩、自分の肉体に梯子をかけて降りている」（原田2004：19）と言ったのだが、その作業をコンテンポラリー・ダンスのWSでは実際に異なる他者との身体の交感・呼応によって、共同の場を生成しながら行い、いまこの身体を経験し確認することができる。

先述したように異なる身体との出会いが表現の幅を広くするのも事実である。けれども、このようなWSでは、人に見せること舞台化を目的としていないところが多い。ショーイングとして、参加者や小さなスケールで行われることはあっても、大きな舞台に繋げているところは多くない。それはWSのなかで行われる交感の〈パフォーマンスが生成される〉プロセスに重きがおかれているからである。それは「きれいな身体／動き」＝「演ずる身体」を目指すものではなく、〈等身大の身体〉をそのプロセスによって経験し獲得することに意味を見いだしてもいるか

らだ。

ひとは、いまここにある身体を超えての表現はできない。社会背景やその人の暮らしのなかで染みついたものとして身体はある。それを表しながら交感し表現することがコンテンポラリー・ダンスには含まれてある。否応なしに人が生まれながらにして持っている「個体としての側面「本源的自己中心性」のほかに、ひととひとをつなぐうとする共鳴動作に象徴される力「本源的共同性」(浜田 2005: 28)が同時に立ち現れてくる現場として、参照してきた現在のコンテンポラリー・ダンスのWSはある。それは、障害や、老いていくという事実などを変えていくわけではない。しかしながら、その身体を以て他者に向かってひらきつつ同時に自分を再確認するようなコンテンポラリー・ダンスによる交感可能性は、身体が在ることの確かさやあるがままの身体との出会いだけでなく、身体というコミュニケーションの基盤を与えてくれている。それは様々な価値判断に脅かされることがなく感応してよい場所でもある。このことはそれぞれが持っている自分の「あたりまえ」を不断に更新する作業と言ってもいい。さらには私たちがいかに制度化された価値のなかに絡めとられているかを逆照射するものでもあるだろう。

おわりに

本稿では、身体芸術における身体観の変容を追うことで、現在のコンテンポラリー・ダンスの性質や〈異なる身体〉とのWSを成り立たせている仕組みを見た。そのうえで自他の共時性・共在性を持ちながら〈等身大の身体〉を知り、在ることを肯定するコンテンポラリー・ダンス・ワークショップにおける身体をコミュニケーションの基盤とし、呼応していくことの可能性を見いだした。

ダンス・WSでは常にケアを受ける立場におかれている障害者(の身体)を、各々、ある条件のもとで生きるその人なりの「あるがまま」と捉えることができる。つまり、多文化のように異なる生活様式のひとつとして感じる視点を得る。私たちも互いに異なった生活世界を生きるものとしてあり、その前提条件のもと、はじめから互いを自分の想像の範囲に——その広狭によらず——押し込めないで済むようになる。「感受性の土台」としての身体をコミュニケーションの基盤として考えることはこれまで見過ごされてきているように思う。

注

- 1 土方巽(1928-86) 秋田生まれ、舞踏家・振付家、暗黒舞踏の創始者。秋田でノイエ・タンツを学び、上京してからジャズダンス、バレエなども学んだ。次第に独自の美意識を反映させた作品をつくり、舞踏の思想をかたちづくっていった。これらについてはのちの1章2節で詳しく述べる。
- 2 なお、おおまかな流れ「ダンス相関図」を作成し1章2節の最後にのせた。
- 3 イザドラ・ダンカン は早くから古典舞踊や自然理論に影響を受ける。重力の法則を感じさせない跳躍やつま先立つバレエは不自然であると考え、重力は舞踊の一部であると主張し、自然運動の美しさを流れるような胴体や腕の動きを取り入れモダンダンスの基礎を作った。そのことから「モダンダンスの祖」と呼ばれる。また当時の芸術界に起こっていた「ギリシア・リバイバル」の波のもと、古代ギリシア風のチュニック(からだを締め付けない衣装)を纏って素足で踊っている。1900年頃からヨーロッパに渡り、ロンドンやパリの貴族のサロンで注目を浴びる。1905年のヨーロッパツアーのロシア公演でミハイル・フォーキンに影響を与えた。その後モスクワ・パリ・ベルリンに舞踊学校を設立。(Fredrika 1986/1990、桜井 1998)。
- 4 Ballets Russes 1909年にパリで旗揚げしたロシア・バレエ団。ロシア出身の芸術プロデューサー、セルゲイ・ディアギレフ(Serge Diaghilev 1872 - 1929) 主宰。ニジンスキーやミハイル・フォーキン、1924年からはジョージ・バランシンなどが在籍。ディアギレフ死去後1929年に解散。
- 5 マリー・ウィグマンはバレエ、「リトミック」(リズム体操)を学び、その後ドイツ表現主義ダンスの代表的ダンサーとして活躍、1920年に「マリー・ウィグマン舞踊学校」を設立、日本からは江口隆哉、宮操子夫妻が留学した。帰国後、『江口・宮舞踊研究所』を設立、大野一雄が師事している。また、門下生であった増村克子に上京前の土方巽が師事している。
- 6 筋書きのないバレエを提唱したバランシン(George Balanchin 1904 グルジア -1983 米)にも師事。
- 7 1960年代に形態や色彩を最小限度までに突き詰めようとした一連の態度。その作品はミニマルアートと呼ばれる。たとえば絵画では表現する意味が排除され線と色の面というミニマムなパターン、彫刻では物質そのものが提示されたりした。日本では同時期の「もの派」に影響を与えている。

- 8 70年代はじめにスティーヴ・パクストン (Steve Paxton 1939米-) を中心として、ポスト・モダンダンスの潮流のなかで生まれたダンス。80年代以降、フランスのヌーヴェルダンスの振付家たちの多くがこの技法を創作に採り入れ、独自の新しいダンス表現を生み出していった。
- 9 これ以降は、モダンダンスにもポストモダンダンスにも異を唱え「オフバランス」で身体の「脱構築」を目指したウィリアム・フォーサイス (William Forsythe 1949米-) や、アメリカのポストモダンダンスをフランスに導入したカロリン・カールソン (Carolyn Carlson 1943米-)、ドイツ表現主義の流れを汲むピナ・バウシュ (Pina Bausch 1940独-) の提唱するタンツテアターというスタイルも大きな衝撃を持って受け止められ、フランスでヌーヴェルダンスが生まれた。それらが80年代にダンス・コンテンポラリー (= コンテンポラリー・ダンス) へと発展する。
- 10 大野は暗黒舞踏にて土方と作品をつくっていたが、暗黒舞踏のスタイルが確立するにしたがい距離を置くようになる。土方のように「アンチ〜」のスタイルを持っていたのではなく、むしろその態度は超然とした普遍的なものだったので本稿では大野の舞踏について言及しない。
- 11 その場限りのものであるという意味での「現場性」である。舞踏は舞踏家それぞれが異なったあり方で踊っているが、時間と空間に対し即興的・自発的アプローチをすること、まわりの環境そのものに受動的に感応して動いていくことが共通している。
- 12 舞踏がはじまった60年代はベトナム戦争に対する学生運動の盛り上がりがあった。土方は、政治や社会、制度や既存の芸術に対し挑戦的に振る舞うこと、作品において一般的な規範を意図して犯し、社会文化的に抑圧的な日本の状況に亀裂を生じさせるようなセンセーショナルなイメージを求めて作っていた。それは「禁色」における男色など、異端と呼ばれるところにあえて踏み込んでいったところにあらわれている。
- 13 たとえばハンチントン病は以前、ハンチントン舞踏病とも言われていた。それは全身の不随意運動から名付けられている。
- 14 明確に表明されたのは1985年の舞踏フェスティバル前夜祭での講演である。「衰弱体の採集」とタイトルが付けられていて、この中で現代人の健康幻想を軽く批判したあと、「私は何か、衰弱というメートル原基でもって、人間というのを、柔らかすぎる生の寸法を計ってみたい」と言っている (國吉 2003 : 64)。
- 15 「劇団態変」プロフィール公式サイト (<http://www.asahi-net.or.jp/~TJ2M-SNJY/jtop.htm>) より引用。
- 16 ダムタイプは1984年に京都市立芸術大学の学生を中心に結成されたアーティストグループ。
- 17 1996年バニョレ国際振付賞受賞作品。「医学の発達のおかげで、生と死の間にはっきり境界線を引くのが難しくなってきた現在。頭は死んでいても体は生きている脳死のヒト、体が死んでいても頭が生きている植物人間。そして死を境に全体はゆっくりとモノ化していく。自分の頭で考えなくなった人たち。文明に占領されて役割を持たない体。機能しないヒトに意味は? 余分なものを一切排除したシンプルな振付と構成で、生身のからだの持つ魅力と表現の強さが前面に出され、さらに、生と死、聖と俗、動と静など、相反するものが表裏一体となって表現される、人間の根源的なテーマに焦点をあてた作品である」(伊藤キム+輝く未来 公式サイト <http://kimitoh.com/> 作品紹介より)
- 18 ジャパン・コンテンポラリー・ダンス・ネットワーク ダンスと社会を結ぶプロジェクトを展開するネットワーク型NPOである。
- 19 日本全国で生まれたダンスを持って各地に旅していくプロジェクト。2008年で9回目を迎える。(公式サイト「踊りに行くぜ!!!」<http://odorini.jcdn.org/>)
- 20 ダンス教師、振付家、演出家、AMICI DANCE THEATRE COMPANYの創設者。英国で1980年に健常者と障害者で構成するカンパニーを立ち上げ、公演を行ってきた。
- 21 エイブル・アート・ジャパンは、「社会の芸術化、芸術の社会化」をキーワードに活動するNPO。エイブルアート・オンステージは、明治安田生命保険相互会社とエイブル・アート・ジャパンが2004年に共同で立ち上げた、障害のある人とともに創る舞台表現活動の支援プログラム。資金面、運営面で支援を行う (<http://www.ableart.org/>)。
- 22 2001年から活動をはじめた京都・大阪・神戸でワークショップ展開をする任意団体。「ひととダンスの縁結び」をモットーに様々なところで生活しているひとが、ダンスに出会う機会を作っていくことを趣旨としている。2002年からは「ろう者によるろう者のためのダンス・ワークショップ」、障害のある人とコンテンポラリー・ダンサーの出会いとして「からだをつかってあ・そ・ほ」、障害者だけでなく、介護者を対象とした、自分のからだに気づくことをテーマにし企画された「介護はダンスだ!」も継続して行われている。
- 23 同団体代表へ筆者が行ったインタビューの一部より (2008. 5. 22)。
- 24 振付家・ダンサー。みやぎダンスや大阪 Dance Box のエイブルアート・オンステージ参加事業「循環プロジェクト」や、Dance&People の「介護はダンスだ!」などに関わる。
- 25 筆者が砂連尾理に行ったインタビューより (2008. 5. 13)。
- 26 筆者が砂連尾理に行ったインタビューより (2008. 5. 13)。

〔文献〕

- 浅田彰 2000. 12. 6 「ダムタイプとアートの臨界」朝日新聞夕刊「思潮 21」
- 尼ヶ崎彬 2004 『ダンス・クリティークー舞踊の現在／舞踊の身体ー』勁草書房
- 石井達朗 2008 「拡張する舞踏・コンテンポラリー・ダンスの発生ー現代日本における身体とは？」『コンテンポラリー・パフォーミング・アート国際ネットワーク会議「IETM@TPAM」採録集』東京芸術見本市事務局
- 伊地知裕子 2004 「異なる身体性を生かす創造性がコンテンポラリー・ダンスに新たな広がりをもたらす」『芸術情報アートエクスプレス』No. 19:26-27
- 大平健 1995 『やさしさの精神病理』岩波新書
- 國吉和子 2003 「衰弱体」『土方巽の舞踏——肉体のシュルレアリスム 身体のオントロジー』、川崎市岡本太郎美術館、岡本太郎美術館、慶応義塾大学アートセンター 編 (2003: 64)
- 栗原 彬・小森 陽一・佐藤 学・吉見 俊哉 編 2000 『身体：よみがえる (越境する知・1)』、東京大学出版会
- 川崎市岡本太郎美術館、岡本太郎美術館、慶応義塾大学アートセンター 編 2003 『土方巽の舞踏——肉体のシュルレアリスム 身体のオントロジー』慶応義塾大学出版会
- 桜井圭介 いたうせいこう 押切伸一 1998 『西麻布ダンス教室』白水社
- 鈴木晶 1997 「リズムとの対決／「春の祭典」がたどった運命」『ダンスマガジン』新書館
- 1999, 3 「バレエの誕生／イタリア・ルネサンスから 20 世紀まで」『シアター・オリムピクス手帖』静岡県舞台芸術センター
- 芹沢俊介 1998 『子どもたちの生と死』筑摩書房
- 豊泉周治 2000. 5 「みんなぼっちの世界の新自由主義」『教育』2000 年 5 月号 教育科学研究会編
- 中野民夫 2001 『ワークショップ——新しい学びと創造の場』岩波新書
- 乗越たかお 2006 『コンテンポラリー・ダンス徹底ガイド HYPER』作品社
- 浜田寿美男 2005 『「私」をめぐる冒険——「私」が「私」であることが揺らぐ場所から』洋泉社
- 原田広美 2004 『舞踏 (BUTOH) 大全——暗黒と光の王国——』現代書館
- 土方巽 1987 『美貌の青空』筑摩書房
- 鷺田清一 1998 『悲鳴をあげる身体』PHP 新書
- Fredrika, Blair, 1986, *Isadora: Portrait of the Artist as a Woman*, McGraw-Hil (=1990、鈴木万理子訳『踊るヴィーナス——イサドラ・ダンカンの生涯』PARCO 出版局)
- Novack, Cynthia J., 1990, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press (= 2000、立木輝子・菊地淳子訳『コンタクト・インプロヴィゼーション——交感する身体——』フィルムアート社)
- 田中浪 2003 「生きることからダンスは生まれる」『女子体育 —身体—かかわり—表現』財団法人日本女子体育連盟編 (田中浪 オフィシャルウェブサイト掲載 <http://www.min-tanaka.com/>)

A Possibility of Communication with “Different Bodies”: Contemporary Dance as a Clue

WATANABE Aiko

Abstract:

We naturally supplement oral communication with body language. For some people with disabilities, however, their body language does not help when their oral communications break down.

This study focuses on how a contemporary dance workshop can be used as a space for providing us with the “experience of mutual bodily responses,” which will give us the chance to know others as well as to become aware of ourselves.

Looking at the history of dance, I clarify the way in which something other than “beautiful bodies and their movements” can be endorsed, and the process of how this may connect to the acceptance of disabilities. I pay attention to western style dance, contemporary dance, Japanese *butoh* dance and what *butoh* dancer Hijikata Tatsumi calls *suijaku-tai*.

A contemporary dance workshop cannot only affirm the reality of our bodily existence but also show us the body as a basis of communication. There the body of a person with a disability is not considered to be something that needs to be “taken cared of” or “cured.” It is a space where a “handicapped body” is transformed into a “body of real presence,” a body that we can really encounter.

Keywords: contemporary dance, *butoh*, workshop, handicapped person, basis of communication

