

舞踊から見た「いのちとこころ」 — 着る身体(possession)と脱ぐ身体(ecstasy) —

木村はるみ (山梨大学大学院教育学研究科准教授)

Harumi KIMURA



群馬県生まれ。1986年、筑波大学大学院博士課程体育科学研究科満期退学。1991年、文部省在外研究員(ロンドン大学付設ラバン・センター)。1998年、文部省内地研究員(東京大学大学院総合文化研究科)。現在、山梨大学大学院教育学研究科身体文化コース准教授。2012年、京都大学こころの未来研究センター内地研究員(鎌田東二研究室)。研究テーマは宗教・舞踊・演劇における身体。

人間はいつの頃から踊ってきたのだろう。世界各地には、さまざまな芸能・舞踊がある。日々の生活の中に溶け込んでいた祈りの所作やおどりの所作はやがて、年間の宗教行事となり、さらにそれを専門とする宗教職や芸能集団を作り出し、見る側とみられる側の構造は、そのまま今日の宗教行事や舞台芸術へとつながっている。

東西の宗教文化は、中世期に舞台芸術の萌芽となる芸能や演劇を発生させている。我が国の場合には大和猿楽の発生であり、芸能者は内に呪術的な力を持ちながら能楽という伝統芸能を出現させた。天界や異界の存在そして祖先や死者たちと交流し戯れながら、歌い舞い踊る。そしてある日ある時を語り継いでゆく。神

話や伝説は民族や部族、共同体の記憶である。私たちの身体はその記憶を貯蔵し伝える装置でもある。神々の世界以上に身体は深く興味深い。

舞踊家の身体は特殊である。何年何十年という月日をかけて稽古を重ね修行を積み、変容した身心は舞台の上で美と力の輝きを放ち、観る者を魅了する。この身心変容の背景には長年の試行錯誤とインスピレーションに裏付けられた「技法」の存在がある。表現者の身体は自分の心情を超えて、もっと多くのモノを語り始める。日本の伝統芸の多くは一子相伝の秘伝であるが、しかし、アヴァンギャルドで実験的な演劇はいつも新たな挑戦をし、人間の身体表現技術を更新してきた。技法には精神性が込められている。からだのワザを習得し練磨する中でこころのワザを習得し練磨されてゆく。

個人がシャーマニックに踊る中でマジカルな空間が現出することもあれば、集団の陶酔が異次元の空間を作り出すこともある。舞踊による空間が創造され、時のない世界、アイオーン(永遠)が現れる。

舞踊者の身体は時間と空間を作りモノ語る装置であり捧げものである。

舞台「ハヤサスラヒメ(速佐須良姫)」 における舞踏者の身体

2012年12月1日、世田谷パブリック・シアターにて笠井勲・麿赤兒による舞踏公演「ハヤサスラヒメ(速佐須良姫)」を鑑賞した。2人とも舞踏というジャンルで50年舞台活動を続け、独自のスタイルと身体を持つ巨匠である。この2人の舞踏が織りなす物語の背景を天使館と大駱駝艦の男性ダンサーと女性オイリュト

ミストが彩っていた。70歳になろうとする2人の日本人の男性舞踏手は「舞踏」と言われるジャンルに属するが、舞台の形式はスペクタクルなバレエであった。

若手の男性ダンサーたちは、両舞踊団ともほぼ裸体に近く、大駱駝艦のダンサーは坊主頭に白塗り禪姿、睨みの効く面構え、天使館のダンサーは上半身裸で腰には軽くエレガントな足首まであるロングなフレアースカート、頭も茶髪のロング・ヘアーを縛ったり、ショートだったりの自由な感じであった。二つの舞踊団のダンサーとも、激しく動き、形をとり、舞台の中を駆け抜ける。にらむ、からむ、すべる、みせる。どのダンサーも100パーセントの力を出すものすごい気迫で、最前列には汗が飛び散るほどであった。しかし、そのクオリティーはまったく違っていた。

「からだ 身体を脱いで始めてください」

1980年代の後半に初めて笠井勲氏の指導を受けたとき、レッスンに入る前に、柔らかく静かな声で笠井氏は、生徒に話した。「からだを脱いで始めてください」。これは、魔法の言葉のように集まった者の態度を一瞬で変容させた。私たちは、身体を鍛えるために来たのではないらしい。そして、ゆっくりと歩行の練習から入った。当時、笠井氏はオイリュトミーのメソッドをドイツで習い、帰ってきたばかりであった。70年代の暗黒舞踏のイメージはまったくなかった。

さて、話を「ハヤサスラヒメ」の舞台にもどすと、笠井門下の天使館のダンサーは身体を脱いでクライトを

纏い、オイリュトミーのレッスンをしてきた人たちである。こういってよければ地上的な身体を脱ぎ捨て、天界的なダンスを行うためのカラダを獲得している。対して、鷹門下の大駱駝艦のダンサーは地上に縛られた肉体という現実を凝視し、練りながら、鍛えられた身体を獲得してきた人たちと言える。舞台での質的な差異はここにあったのだと思う。同じ時空間で演じたかのような彼らの身体のベクトルは、実は逆であったのではないかと。われわれは、身体を脱ぐことも着ることもできる。舞踊文化における身心変容について考えるにあたって、この観点は興味深い。

舞踊と演劇 (Presentation と Re-presentation)

「悲しそう」「思わず泣いた」これは、表出のレベルであって、表現ではない。expressiveにsadであるのとexpression of sadnessは異なる。表現は意図的に行われたら演技(振りをする:pretending)であり、虚構である。「わたし」は全然悲しくなくても、俳優は悲しそうに涙まで流す

のである。そして私たちはそこに人間の悲しみの表現を見て取る。技法はどちらに働くだろうか。見せるためには、悲しくない私を悲しい私に変えなければならない。これは演劇である。悲しいままに動いた(踊った)結果、悲しくなくなっても、悲しいままでもその動きは虚構ではない。この2つの状況であっても、観客は悲しみのサインを読むであろうし(あるいは勝手な解釈をするだろうし)、身体が日常感情の意味を伝えるだけの道具であれば、このレベルの演技は、技術なしでも巷でよく見られる。誰も他人のこころの内はわからない。本人だってわからない。本当のことは誰にもわからない。だから、真実を示す身体に出会うと驚くのである。

舞踊における運動の生成と技法

1960年代にThe Phenomenology of Danceを書いたM.Sheetsは、動きの発生に人間感情の形(form)を置いており、これは今日の情報工学領域での3D動作情報によるプリミティブ動作からの自動生成の発想とは異なる。深層に働く実の力(actual force)が表層の虚の力(virtual force)を作り出し、幻影(illusion)としての舞踊の動きを作り出しているという現出構造である。

また、人間の日常感情が形式にまで発展しまとまった連続体となり、運動形式と対応し、さらに意味と恣意的に結びついていることを指摘した上で、舞踊家のような芸術的な運動は、純粹感情から生じ、発展した形式となり、日常の意味を離れた運動形式と対応し、その動きは芸術的な意味(意義)と必然的に結びついていると論じている。

舞踊の動作は意味論を離れては語れない。しかも日常を離れたシンボリックな形式によって語られる意味(意義:import)についてである。すなわち舞踊者の技術には、この意義と形式を結ぶ体系も関わっている。

しかしながら、舞踊を演じるもの(行為者)の側からの説明では、動作中の意識は、常に変化している運動形式(movement form)の連続を形成している意識(form-in-the-making)なのである。そしてこの運動形式の連続が「踊っている」「舞っている」という「力の幻影illusion of force」を発生し、純粹でダイナミックな力の流れとして舞踊を生成しているのだと説明している。すなわち舞踊者の指向性はダンスの全体へ、そして意識は個々の変化する運動形式へと向けられている。言い換えれば、舞踊という幻影の中で動いて初めてその運動は「虚の力」となり、舞踊者は舞踊中は運動形式に対する意識もなく、舞踊と舞踊者の関係はエクスタティックなものであり、かつその運動形式は有機的な力の連続の内に幻影産出の構成要素となり、ひとつ



図1 舞台「ハヤサスラヒメ」より。上は磨赤兒(左)と笠井毅、左下は天使館のダンサー、右下は大駱駝艦のダンサー(©神山貞次郎)

の動きは過去に行われた事柄と、未来に行われる事柄とを含んだ現在形として運動形態 (movement Gestalt) となる。

このような現出構造から技法を捉えると、技法の在り方には以下にあげる個々の要素が階層的に関連し機能していると考えられる。

①運動形式に対応する技法

多様な動きを集約したポーズのような動きの習得

②虚の力に対応する技法

ダイナミックラインの意識化

③運動様式に対応する技法

ダイナミックラインの取得を前提として各ダイナミックラインが無意味な抽象的な流れや配置に終わることなく、import (意義) という純粹

な感情を指向することによってダイナミックラインをまとめあげること

ある様式に対して技法の中核をつかみ学ぶことは個人を生かしつつ、技法による単なるコピーではなくて生きる人間の存在が主体となってその様式を生かすことにつながり、その様式によって主体もまた生かされることへと発展する。

「この肉体は楽譜を書き込む台紙であり、絵の具をのせるキャンバス」
坂東玉三郎

これは、坂東玉三郎のHP上で女形について書かれた芸談の中の一文である。肉体に書き込まれた楽譜を身体が演奏するのだろうか。そして化粧に衣装、髪と道具で描かれた立体絵画なのだろうか。歌舞伎とは、そういうものなのか。

2012年は2回、坂東玉三郎の舞台を鑑賞した。6月に京都四條南座での『壇浦兜軍記』の「阿古屋」と「傾城」、11月に、こんびら大芝居(旧金丸座)で、第一部『雪』『鐘ヶ岬』第二部『いぶき』(鼓童との共演)である。7月に人間国宝になった前後であった。

四條南座では、その豪華で艶やかな女形の演技に感動し、7月は、人間国宝になった男性の玉三郎のインタビューなどをテレビで見て、11月は、江戸時代の舞台空間の中で、振り袖姿の愛らしい娘の情感と鼓童の太鼓軍団の中へ舞い降りた天女のような純白のドレスの玉三郎を鑑賞した。どれも同じ人間とは思えない。もし、別な人であっても不思議ではない、しかし、確かに玉三郎であった。私の観劇した前日に、お忍びで金刀比羅宮にお参りに行ったようである。神社の人がそっと教えてくれた。「かわいらしい、とっても謙虚なひとでした」。昇殿も遠慮したくらいの謙虚さであったという。

「楽譜を書き込む台紙」としての肉体論で気になるのは、「譜」にするという作業である。

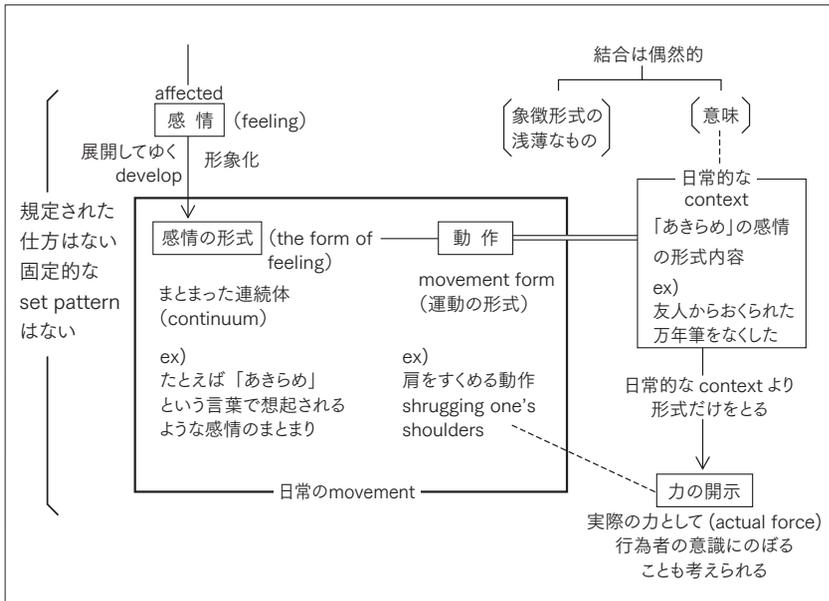


図2 日常感情の形式とその身体運動による現われ

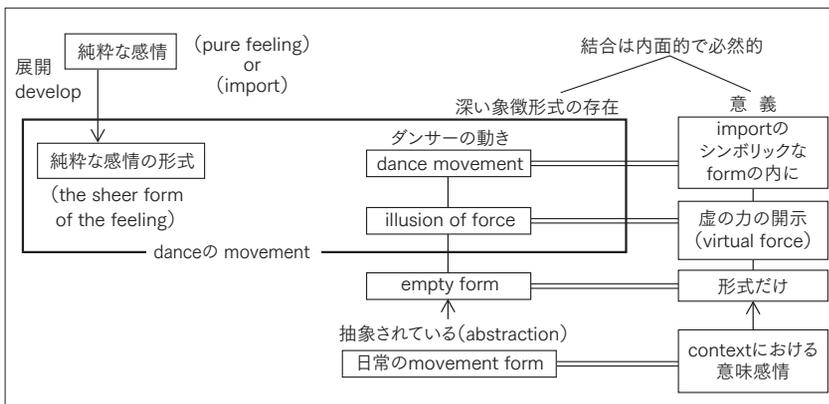


図3 ダンスにおける感情の展開とその身体運動による現われ

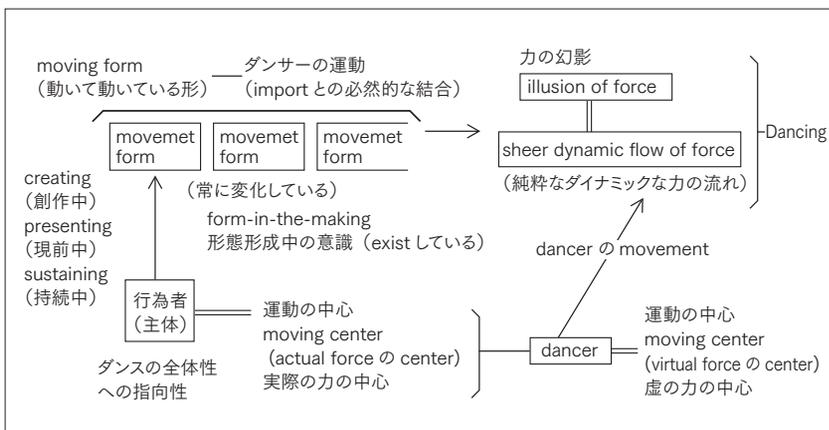


図4 ダンサーの意識とその運動としての現われ

(図2・3・4 作図:木村)

譜の書き込まれていない台紙はただの紙である。では、肉体にとって譜とは何か。すこし、舞踊譜の話に移りたい。

舞踊譜(ダンス・ノーテーション)

楽譜は紙に書かれ、人間の感覚(視覚)で読める形をとっている再現のための指示記号の体系であり、作品再現のための配列である。人間が共通に理解するルールに拠って作られ、再現やアイデアの備忘・構築などにも使用される。声楽や器楽演奏では、よく五線譜が使われ、時にグラフィック・スコアなどの独特な楽譜もある。そのものを指さして言い当てるのではないやり方で、何かを正確に言い当てたい(referしたい)ための枠組みとその中で有意味に働く記号体系である。

一方、舞踊譜は身体動作の再現のための譜である。音楽のように一般化されなかったが、20世紀にルドルフ・フォン・ラバンによって考案されたLabanotationは、アン・ハッチンソンによってさらに整理され、隔年に国際委員会会議も開かれている。現代舞踊の名作や諸外国のフォーク・ダンス、儀礼的所作などの記述もスコアとなっており、映像資料とも併用しながら再演やレパトリーレッスンに使用される。名作の振り付けの分析にも有効である。舞踊のスコアも音楽のスコア同様に、作品を記述するのであって実演を記述するものではない。スコアを解釈し自分の身体で演奏するのである。また身体運動の質的な記述にはeffort/shape記述がある。これもラバンの考案であるが、Marion Northによって感情のアセスメントやセラピー、舞踊教育に応用された。日本にも線画と歌で書かれた一人稽古のためのおどりの譜がある。また古くは雅楽の舞楽譜のように舞名目で記述したものや能の型付けなどもある。しかし、基本的に口頭伝承の世界であり、あくま



図5 春日大社巫女舞のお辞儀

これを「お辞儀」という動作単位で表現できるが、このお辞儀の前に左右の腕が右手に扇を持ったまま、下から開かれ、水平になる手前の45度くらいのところで肘から曲がり、下腕だけが上昇してゆくのがわかる。上がってゆく下腕は手首まで伸びた垂直のラインを描いたところで静止し、その後、先ほどの経路を辿るように降りてくるが、その両腕が降りてくる時に上半身は前傾となってゆき、両腕を内側に納めるようにしてお辞儀の動きに入る。

この動作をYour move というアウトラインを記述するLabanotation系の記譜法で書くと図6のようになる。なお、スコアは、下から上に読んでゆく。(撮影・譜作成:木村)

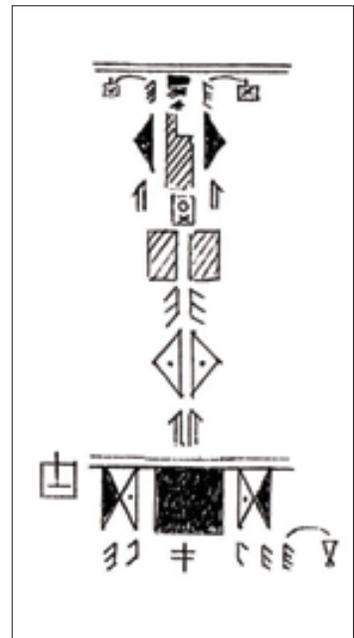


図6 春日大社巫女舞のお辞儀の記譜

でも個人の備忘のためである。忘れないための記号。忘れたくないための記号。玉三郎の肉体にはこの忘れないための無数の記号が書き込まれているのだろう。

身体と象徴

身体の状態は、思いを現出させる。舞踊は身体を見ているようであるが、実は思いを見ているのである。虚実が同居する状態である。形がところに影響したり、ところが形をつくるという、感情と形式の不可分の結合には意味が発生する。意味の世界から与えられた形は思いを見せる記号である。文化コードで読むものも多いが、人間の造った約束事の束ではないものが、そこには含まれている。普遍の象徴の存在である。人類に刻まれたコードを通して、各文化圏の言語を超えた意味のエネルギーが流れ出す。これを留めたひとつの表現を仏像に見る(感じる)ことができる。一瞬の形であり、永遠の形でもある。いのちの形。彫

像から聖なるエネルギーが帰依する者たちに流れてくる。

「演劇の発生は人間が生まれてからの事柄であるが、舞踊は人間が生まれる前の事柄も含む」(笠井叡)。舞踊をするには神話的な思考が必要である。なぜ、ここにいるのかを問うからである。人間の身体がなぜ、このような形になったのかを夢想するからである。そして動きの必然性をさがす。自分にちょうど良い身体をさがす。自分でよくわかっているものである。今の身体ではだめだとか、だから、もっと何かしなくてはとか、医者に行こうとか、美容院に行こうとか、洋服を買おうとか。お腹がすいていたのか、とか。寝ようとか。本が読みたいとか。舞踊は、演劇に比べ直感的要素・肉体的要素の割合が高い。それは、人間のみならず、他の動物たちも持っている生命に共通の行動や衝動に近い。人間的というよりは生命的とも言うべき、より深いレベルを発端としていると言える。