

The Oxford Handbook of Dance and Wellbeing (2017)

Chapter14: pp.253 - 272

"Butoh Dance, Noguchi Taiso, and Healing"

Paola Esposito and Toshiharu Kasai/ Itto Morita

オックスフォード・ハンドブック「ダンスとウェルビーイング」

第14章 (2017)

「舞踏ダンス、野口体操、そしてヒーリング」

パオラ・エスポジト／葛西俊治 共著

はじめに

舞踏は、日本の舞踏ダンサーやグループが 1980 年代にヨーロッパや北アメリカに紹介したことで、20 世紀の国際的な現代舞踊のシーンで重要な地位を占めています。このパフォーマンススタイルの新さと奇妙さ、半裸で白塗りのダンサーの身体が最初は西洋の観客を驚かせましたが、今では舞踏は日本以外の国々でも広く受け入れられ、その中にはいくつかの特徴を取り入れたものもあります。舞踏の最も重要な特徴は、その偶像破壊的なパフォーマンススタイル、そして身体と心に対するアプローチです。

前者は西洋の観客、ダンサー、振付家の間で舞踏の大きな人気に貢献しましたが、後者は最近になってようやく認識され始めたばかりです (例: Nakamura 2007; Esposito 2013)。これはステージ上では目に見えるものではなく、舞踏のトレーニングを定義する要素だからです。

この論文では、身体と心に関する舞踏の基本原則およびトレーニング方法に焦点を当て、舞踏が身体指向の心理療法的要素にどのように関与しているかを論じます。この文脈では、舞踏ともう一つの日本発のトレーニング方法である野口体操との関係が強調されます。舞踏と野口体操の両方が、環境と連続している身体と心の概念を具現化し、潜在的に治癒的に、世界との互換性の感覚を育むと主張されています (Jackson 1989, p.155)。議論全体を通して、私たちは「身体と心」を一体化した複合語「bodymind」を採用し、「心」を「身体」から分離するという残存するデカルト的前提に挑戦しようとしています (Farnell 1999)。西洋の二元論的な概念に反対すると同時に、舞踏は非西洋の認識論における身体と心の一元的と見る解釈にも抵抗します (例: Schepers-Hughes and Lock 1987)。両方の視点を超越して、舞踏による身体と心の統合は既定のものではなく「潜在的なもの」であると主張しています (Ozawa De Silva and Ozawa De Silva 2011)。これは、舞踏ダンサーが創造的な実践を発展させるためにトレーニングに頼ることによって示されています。また、身体と心の「内部的」かつ「体験的」な次元としての性質を考慮すると、この主題を扱うのに最も適した方法は「一人称視点」であると主張します (Farnell 1999; Middleton and Chamberlain 2012, p. 96)。

この章の第一部では、舞踏に関するいくつかの主要な歴史的側面を概説します。第二部では、選択されたエクササイズが舞踏と野口体操の心理療法的有効性の要素を示しています。これらの例に基づいて、舞踏のトレーニングが次の特徴により癒しの方法として使用できることをさらに主張します。すなわち、自分自身の身体と心への意識を高める潜在的機能、精神的または身体的な障害の有無を問わない汎用性、そして硬直し古くなった社会的境界へと挑戦する点において、です。

舞踏の簡略的な歴史

土方巽は、第二次世界大戦後の日本で挑発的なアヴァンギャルドダンスの形式を発展させ始めました。1959年、彼は東京で三島由紀夫の小説と同じタイトルの『禁色』を初演し、一般的にこれが彼の最初の舞踏作品とされています。この作品では、土方が男の役を演じ、もう一人のダンサーである大野慶人が若者の役を演じ、同性愛的なエロティシズムを模倣しました。有名な論争の的となったシーンでは、大野慶人が生きた鶏を両脚の間で押しつぶし、窒息させるように見せました。後に大野慶人は、その鶏は殺されず、良い生活を送り、卵を産んだと説明しました（大野慶人、葛西との個人的な会話）。それにもかかわらず、この作品の極端な内容は観客にショックを与え、土方は全日本芸術舞踊協会から追放されました。『禁色』の主要な目的の一つが衝撃を与えることであったのは確かであり、「舞台上で明示的なセクシュアリティ（特に同性愛的エロティシズム）や暴力を演じることを禁じた社会規範を破ることで大いに達成された」（Baird 2012, p. 21）のですが、この作品の複雑さと深さは過小評価されるべきではありません。例えば、ベアードの分析では、『禁色』は実際には不平等な関係や個人に作用する社会的強制について語っているのです（pp. 28-30）。一方で、ホーンブロー(Hornblow)の見解では、土方の作品について次のように述べています。

...あからさまな政治的声明として見られるべきではなく、その性的内容や動物の殺害も単なるショック価値のためではなかった。むしろ、土方の反逆は、戦後日本の合理主義と新興消費主義によって否定され支配されてしまった「身体」を再び宿し、再構築することを求めるものであった。（Hornblow 2006, p. 29）

確かに、身体を通じて社会秩序を批判することは土方の作品に繰り返し現れるテーマです。土方を大いに支持し、後に1970年に腹切りを行った三島を含む日本の文学界のメンバーは、この異端者を賞賛し、彼のダンスを「暗黒舞踏」と呼びました。これは文字通り「暗黒のダンス」を意味し、通常「究極の暗闇のダンス」と翻訳されます（例：Klein 1988）。「土方巽と日本人：肉体の叛乱(はんらん)」(1968)は、土方の舞踏キャリアにおけるもう一つの重要なハイライトであり、身体の可能性を拡大しつつ、その制約や限界—肉体的なものだけでなく、社会や文化によって課されるものも—を反映した力強い例です。この「叛乱」では、土方は観客の期待を裏切り、超現実的な並置の方法を通じて異質な要素を結びつけ、西洋や日本の様々な源泉から着想を得ることで、観客の期待に挑みました（Baird 2012）。身体の限界への関心は、彼の後のパフォーマンス、例えば「母が私を背

中に縛り付けた：疱瘡譚(ほうそうたん:天然痘の物語)」にも見られ、ここでは彼の田舎での自身の社会化を探究しています (Baird 2012, p.156)。身体の限界を探る中で、彼はこれまでダンス界では使われていなかった一連の新しい動きを生み出しました。彼の身体の語彙には「断片化、緊張、不安定性、不均衡、誤導」が含まれるようになりました (p.145)。社会的な力を超越した身体を取り戻そうとする試みの中で、彼は日本の伝統的な姿勢や「身体の技術」(Mauss 1979, p.104)、例えば「がに股」のような内股の低い姿勢を再発見しました。これらは、これまでダンスに現れたことのない、普通の農民や庶民の世界からの動きでした (Yoshioka 1987; Fraleigh and Nakamura 2006; Baird 2012)。

土方は身体の可能性を拡張しようとしたのと同様に、言語の可能性も拡張しようとした (Baird 2012, pp.185-205)。彼の舞踏作品の他に、彼は多数のエッセイや、舞踏公演に付随するポスターやパンフレットを制作しました (Hijikata 1983, 1987)。彼の著作は、彼の舞踏作品がダンサーや観客に対する挑戦となったように、読者や聞き手にも挑戦を投げかけます。言語とダンスという二つの表現の次元は、トレーニングや振付の文脈で重なり合い、ダンサーを異常や動きと知覚の状態へと引き込みます。例えば、土方の有名なフリーズの一つである「舞踏は、生に必死で立ち向かう直立した死体だ」(Tanemura et al.1993) は、比喩的または詩的であるだけでなく、舞踏の基盤と見なされる特定の身体と心の状態にダンサーを導くことを意図しています。Kasai (2000) は、このような状態を舞踏体(「体/態」は身体/態度を意味する)と呼んでいます。この状態が何を意味するのかを解釈する試みとして、土方の弟子である三上賀代が説明する「灰柱(はいばしら)の歩き」というエクササイズについての説明を引き合いに出すことができます。これは、土方が死刑囚の歩きに重ね合わせたものです。

灰柱の歩行において、歩く灰の姿は「自らを制御する力を失い、予測不可能な動きをする」(三上、Baird 2012, p.178 に引用) ように、「生への必死の賭けとしてまっすぐに立ち上がった死体」も自分の意思や意図が打ち砕かれ外部の力に翻弄される、生と死の同時存在を示唆しています。同様に、予測不可能性、未完結性、制御の喪失に関する関心は、土方の別の文章にも見られます。「自分の腕でさえ、体の奥深くで異質に感じ、自分のものではないと感じる。ここに重要な秘密がある。舞踏の根本的な本質はここに隠されている」(Tanemura et al. 1993)。この文章は、自分の中に見出されるもの(自分の腕)や体がもはや自分のものとして認識されず、異質な力に翻弄されているかのような状態を指しています。舞踏の存在理由が、人間の身体の知覚的および想像的な可能性を拡張するという土方のビジョンに求められる限り、こうした想像的な指示は依然として舞踏の実践者にとっての参照点となります。したがって、舞踏はしばしばパフォーマンスを超えた心身の探求に向かい、従来のダンスの概念に挑戦するものと見なされます。

1974 年以降、土方は舞踏のパフォーマンスを行わず、弟子たちのために振付に専念しましたが、彼の弟子たちは徐々に独立し、1970 年代にはそれぞれに独自の舞踏団を立ち上げ始めました。これには、鷹赤児による「大駱駝艦」、芦川羊子と小林嵯峨による「白桃房」、玉野黄市による「ハルピン派」、山田一平による「北方舞踏派」、天児牛大による「山

海塾」などが含まれます。これらの舞踏アーティストたちは徐々に自分たちの独自の舞踏スタイルとアプローチを発展させました。世界で最も権威ある舞踏団の一つである山海塾は、1980年代にアメリカやヨーロッパで公演を開始し、その作品は大きな熱狂をもって受け入れられました。その後、多くの舞踏ダンサーがこれに続き、1990年代には舞踏の独自のダンススタイルと哲学を紹介することで西洋のダンス界に影響を与えました。土方は1986年に亡くなり、長年の共同作業者であった大野一雄は彼らの共同作品をさらに発展させ、その動きの幽玄で女性的なスタイルで国際的に認められるようになりました。息子の大野慶人(Ohno and Onho 1992)と共に世界中で公演を行った大野一雄は、2010年に103歳で亡くなりました。

野口体操と舞踏

1970年代、若い舞踏ダンサーや学生たちは、野口体操の技術を舞踏トレーニングに取り入れ始めました。野口体操(「体操」は文字通り「身体運動」または「体操」を意味する)は、体育教師である野口三千三(1914-1998)によって考案された身体と心のトレーニング方法です。第二次世界大戦後、自殺の瀬戸際にあった野口は、生きているということは自分の体に重さがあることだと気づきました。この気づきが彼の方法の中心となり、筋骨格系の概念ではなく、身体の重さの概念を人間の動きへのアプローチの中心に置き換えました(Noguchi 1972, 1977, 1978)。野口体操の中心的な原則は以下の通りです。a) 受動的に誘導された動きに注意を払うことが重要である；b) 筋肉は身体を制御する際のエフェクター(実行器)ではなくセンサー(感覚器)と見なすべきである；c) 感覚の意識が高まることで、最小限のエネルギーで動きが行われるようになること。

野口体操は、重力、慣性、作用と反作用の法則、そしてイメージの使用に焦点を当てることで、身体の感受性と反応性を高めるという点で舞踏と共通しています(Baird 2012, p.172)。ベアードは、土方と野口が直接接触し、野口の方法が舞踏トレーニングに影響を与えた可能性が高いと主張しています(Baird 2012, pp.171-3)。しかし、両者のアプローチは大きく異なります。野口は、身体を緩めリラックスさせ、筋肉を酷使しないように効率的に体重を運ぶことを推奨しています。一方、土方は、誇張された緊張、収縮、および重心を中心から外すことを使用し、これにはダンサー側からのかなりの筋肉の努力が必要となります(Baird 2012, p.172)。これらの違いは、野口と土方の異なる目的に関連していると考えられます。野口は健康のための効率的な動きを重視するのに対して、土方は芸術的な探求を優先しているため、効率性には関心がありません。美的な違いはあるものの、舞踏と野口体操は、動きの根底にある原則に対する根本的な問いかけを共有しています。

1998年の死後も、野口のアイデアやエクササイズは日本で広く活用され続けています。それは舞踏だけでなく、他のダンス、ドラマ、身体訓練の分野でも同様です。世界中の舞踏ダンサー、特に山海塾のリーダー天児牛大なども、野口体操のエクササイズを取り入れています。しかし、野口の名前が言及されることはほとんどありません。これは前述の通り、野口の目指すものが舞踏のトレーニングやパフォーマンスの目標とはかなり異なるためだと思われます。本論文では、野口体操が身体の感受性と反応性を高める可能性がある

ため、舞踏のトレーニングやパフォーマンス、さらには癒しの方法として重要な一部として明確に含めることを提唱しています。特に、野口体操は身体の内的および外的環境からの刺激に対する知覚的な関連性と反応する身体の生得的能力を高めます。そのため、野口体操は例えば次のような舞踏のイメージを探求するのに適しています。「何度も何度も我々は生まれ変わる。母の胎内から生まれるだけでは不十分である。多くの誕生が必要である。いつでもどこでも生まれ変わる。何度も何度も」(土方、Tanemura et al. 1993 に引用)。この語りは、舞踏ダンサーが常に新生児のようであることを目指すべきだと示唆しています。しかし、具体的な方法については述べられていません。

この謎を解くためには、まず最初に新生児の目で世界を見ようと試みて、それに応じて心構えを変える必要があります。これはまさに心理学者ダニエル・スターン (Daniel Stern 1998) が行ったことであり、部分的に虚構的に、また部分的に科学的な内容で、「ジョーイ」という赤ちゃんの人生の異なる段階における経験世界を描いたものです。最初の段階では、ジョーイが6週間の時点で、彼の世界はシームレス(一体不可分)なものとして描写されます。物や出来事は異なりますが、それ自体よりも彼がそれら呼び起こす感情のトーン、および彼に提供される「行動の機会」(p.13)において異なります。スターンは、この時期のジョーイの世界と天候との相互類似性を描写しています。天候とは風、光、温度の組み合わせから独自のムードと力を与え (p.14)、そしてジョーイはこの「天候の風景」を観察者の視点からではなく、それ自体の一部であるかのように経験し、彼の内的世界と外的世界の間には明確な区別をすることはできません。これは、世界との深い相互関係を意味し、たとえば、「支配的なムードと力があなた自身の内側から生じ、あなたが見るすべてを形作ったり色付けることができる」のです (p.14)。スターンは、世界と一体化した感覚、この没入感覚を完全に失うことはないと述べています。「大人では、内側と外側の境界の部分的な相互侵入は一時的ですが、幼児ではほとんど常にそうなのです…。瞬間ごとに感情の動きが連なって起きるのです」(p.14)。そして、舞踏では「瞬間ごとに生まれ変わる」試みをすることで、内側と外側の境界が消滅する短命の瞬間を引き延ばし、世界との一体感の状態に戻ろうとすることなのです。