

序 文

この著作のなかで、ベルトラン、デュモンの両女史が私たちに提示しているのは、ひとつの幅広い総合です。この総合は、彼女たちが運動ということについて行なった、さまざまな考察からのものです。

深いところから生じてくる一種の力学は、自己を真に肯定する行動のなかで、調和のとれた統一を目指します。ひとつひとつの運動はひとつの生の様式をもち、方向づけられた内的旋律の意味のなかに包みこまれながら、ひとつの個性を明らかにします。現存そのものが、そのとき、ほんとうに世界に向かって開かれるのですし、形体的な存在が、完全に、現存と一致するのです。

しかし、あるモデルの盲従的な写しになってしまうことなく、その実質を再び作り上げることによって、身体が生成の内奥を表現できるようにするには、どうしたらよいのでしょうか？

二人の著者たちは、本質的な原則に立ち戻ることによって、先に述べたような生成の内奥の実現を、明瞭に説明しています。そして、そのような原則とは、次に列挙する事柄から、いわば、流れ出てくるものです。

——身体的な技術の豊かな経験から。

——あらゆる、さまざまな環境（幼稚園および小学校、小学校教員養成師範学校、国立スポーツ研究所、体育・スポーツ教育高等師範学校、劇場、精神病院、その他）で、たえず問題にされる実践活動から。

——内容と形式の密接な統合によってたえず更新される完成に向かって進む、芸術的な展開から。

——パリや地方でチームを組んで行なわれている研究作業から。

——カナダ、イギリス、ドイツ、および、日本で行なわれた一連の講演、実習、実演から。

——第一級の専門家たちと共に行なわれた、哲学的、心理学的な徹底的研究から。

ベルトラン、デュモン両女史の本は、長い時間をかけて熟成されたものですし、資料の裏づけも十分に行なわれていますから、この本のことをすでに聞いている読者たちは勿論ですが、それ以外にも、この本は、きっと、その内容にふさわしい注目を集めるでしょう。

パリ、1970年、6月

ジョルジュ・リウ

第1部 省 察

第1章 はじめに

身体表現を教えるといいながら、実際は、自分が教えられた運動の復習をする教師にすぎない人が、あまりにも多い。何故なら、彼らは、ほんとうの自分自身にぶつかったことがないからだ。つまり、一度だって、何かを作り出そうとしたことがないか、あるいは、何かを作り出すことができなかったからである。カードを作り、それを整理し、プログラムを作成すると、それだけで、問題を解決したのと同じくらいに、その問題をひとつおろし検討したのだという安堵感が得られる。しかし、そんな作業は、結局、何かを付け加えること、寄せ集めること、並べてみることを同じなのである。

*
**

身体表現を教える資格があるのは、どんな人だろうか？ それは、次のような人たちだ。いくつもの異なった流派の技術を吸収した後、自分の受け取ったものを、そのまま、形として伝えることには満足しない人びとであり、さらに、間隔効果(プレヒトの用語。俳優がその演じる人物との間に間隔を置き、観客が劇との間に間隔を置いて、冷静に判断すること。)の努力や特徴についての分析の努力をした上で、基本的な原則を演繹し、それをひとつの総合に作り上げようとする人びとである。そして、その総合は、たえず問題として取りあげられ、実際に適用されるときは、つぎつぎに修正されることが可能でなければならぬ。

「身体表現」という用語は、まだうまく定義されていないが、少なくとも、「ダンス」という単語よりは生であり、カテゴリーにはめこまれていないという長所をもっている。この用語には、真実の響きがあるし、親しさをもって響く。そして、この言葉は、私たちが生命の根源に立ち戻らせてくれる。生命の根源、それは必ずしも優雅さ、美しさ、軽快さではなく、まず、叫びであり、息吹きであり、オルガスムであり、そこに根を張ることなのである。

*
**

教育者は、一種の創造者でなければならないだろう。そうだとすれば、教育者は、まったく作り上げられてしまった形、たちまち流行おくれになってしまった形、古くさくなり、硬直してしまっただけの形には、満足できないはずであろう。そういうものとは逆に、生命は止むことなくほとばしり出る噴水のようなものなのだから。

「芸術的創造を目指すときに、唯一、承認されていることは、文化的で、ふだん使われているような形にすることなのだ、という考えを一般の人びとに教えこむかわりに、あまり見かけたこ

とのない形であっても、その人たち自身のしたいことにふさわしい形を、自分で作り出すように、と暗示したらどうだろうか。つまり、彼らの素材に本来備わっている性質に合うような鋳型を、彼らが自分で発明するように、と言ってあげるのだ。そうすれば、じつに多くの人たちが、創造活動に向かうようになることであろう。人びとがうんざりしてしまうのは、他人が差し出してくる鋳型なのである。そういう鋳型には、きまりきった種類の素材しか流しこむことができないし、その素材は、まったく、彼ら自身のものではないのである。こういうわけで、彼らはあきらめてしまうのだ。文化が、卵がかえるのを妨げるのであり、この点で、文化は目立った働きをしているのだ」。(1)

注(1) Jean Dubuffet, *Culture et Subversion*.

*
**

どのような係わり方であっても、教育問題にたずさわっているあらゆる人びと、たとえば、教育学者、心理学者、視学、(教育)計画委員会の委員、などに向かって言えるのだが、「西洋の思考は、論理的一貫性への本能的欲求と、自ら作り出した一貫性についての幻想とによって、損われている。西洋の思考は、自分の足場とする概念にたいし、正面に位置してその光を投げかける。その際、他の側面には、とりわけ背面には、配慮しないのである。正面以外のものは、思考の領域外なのである。すべての概念を厚みのないものとして取り扱い、その表面しか考えない。ところで、すべての概念はさまざまな面をもつのだが、一度にはひとつの面しか見えない。思考というものは、視覚から生じるのだが、視覚と同じように、対象に到達する際に、その対象のさまざまな側面のうち、こちらに顔を向けている面しか捉えない。思考が検討を続けていくためには、視点を動かすことが必要である。しかし、対象の周囲をぐるりと回るには、思考の方向づけを変えなければならないのに、たいていの場合、思想家はそのことに気づかない。思考の獲得するものは断片的であり、また、断片的でしかありえない。このことこそ、西洋の思考が十分に意識していない部分なのである」。(2)

注(2) Jean Dubuffet, *Culture et Subversion*.

*
**

解剖学者、生理学者、心理学者たちは、身体について、科学的知識をもっているとしても、つまり、器管の働き、体内化学、身体と心理との相互反応などの知識をもっているとしても、それだから彼らは、客観的なものではない身体、有機的なものではない身体について、知識があると言えるだろうか？

パントマイム役者、あるいは舞踊家のような、技術についてのきびしい修行を受け、自分のすべての筋肉とすべての関節とをつうじて、時間と空間のなかで正確に決定された運動を行なうた

めに、いわば虐待のような支配を受けた経験のある人びとが、身体を使って自己表現したいと望むとき、このような人びとは、自分の身体について、主観的で、心の奥底に秘められた本質的知識ともいべきものを、闘い、叫び、息吹き、安らぎ、興奮、瞑想として経験された、もうひとつの知識をもっているのではないだろうか？

「それで、兄弟よ、どのようにして、人は身体を観察しつつ、その状態で存在するのだろうか？

さあ、兄弟よ、ここに一人の男がいて、森のなかに出かけて行ったとする。一本の木の根元に、あるいは、一軒家のなかで、彼は腰をおろす。足を組み、身体をしゃんと立てて、彼は前方に、じっと注意を集中する。注意ぶかく、彼は息を吸いこみ、吐き出す。ゆっくりと息を吸いこんでゆくとき、彼は『私はゆっくりと息を吸いこんでいる』ことを知る。ゆっくりと息を吐き出すとき、彼は『私はゆっくりと息を吐き出している』ことを知る。急いで息を吸いこむとき、彼は『私は急いで息を吸いこむ』ことを知る。急いで息を吐くとき、『私は急いで息を吐く』ことを知る。『身体を、全身をはっきりと感じとりながら、私は息を吐いている』、そのことを知りながら、こうして彼は自分を鍛える。『身体のすべての活動を静めて、私は息を吐いている』、そのことを知りながら、こうして、彼は自分を鍛える。

こうして、彼はその状態で存在し、同時に、内部から身体を観察している。そして、彼はその状態で存在し、同時に、外部から身体を観察している。また、彼は身体の現われる様子を観察しながらその状態で存在し、身体の消失する様子を観察しながらその状態で存在する。『そこにあるもの、それが身体なのだ』という内観が、彼に、現にそこにあるものとして呈示される。この内観は、経験としての知識にたいしてのみ示されるのであり、また、内省にたいしてのみ示されるのである。

そして、さらに、兄弟よ、今、行きつつある男は『私は行く』ことを知り、今、立ち上がっている男は『私は立ち上がっている』ことを知る。坐っている男は『私は坐っている』ことを知り、横になっている男は『私は横になっている』ことを知る。その身体が、これこれの、また別のしかじかの、ある状態になっているとき、その男は、自分がこれこれの、また別のしかじかの状態になっていることを知るのだ。そのとき、彼はその状態で存在し、同時に、内部から身体を観察している。また、彼はその状態で存在し、同時に、外部から身体を観察しているのだ」。(3)

注(3) 仏陀ゴータマのサティパターンナ・ストラより抜粋。

*
**

パントマイム役者、あるいは、舞踊家として、彼の内側で経験した知識により、そして、他者へ投げかける視線により、自分の芸術の原理を分析することはできないものだろうか？「触覚-筋肉」的な経験を生きたことのない観察者よりも、よりよい分析ができるのではないだろうか？

そのような観察者には、実存的な所与が欠けているのだから。

「視覚によってあたえられる運動には本来の力があたえられていない、という点を考慮しなければならない。視覚的流動は純粹に運動学的なものにとどまる。視覚というものは、運動を追う際に、あまりにも無動機に働くので、われわれは、運動を総体的に、内部的に、生き生きと経験する方法を、視覚からは学ぶことができない」。^[4]

注(4) Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*. (邦訳, ガストン・バシュラール著, 宇佐美英治訳「空と夢」13ページ, 1968年, 法政大学出版局刊)

*
**

身体表現における研究は二つの様相を呈示するが、それらは必然的に補足しあうものである。即ち、

a) 瞬間における沸騰である情念による創造というべき進行。この場合には、「する」ことが思考を始動させ、そして、思考が遡及効果によって身ぶりを始動させる。

「芸術家にあっては」とアランは言う。「彼が行動をおこなうにつれて、彼の内に考えが生じてくるのだ。こう言えば、さらに厳密だとさえ言えるだろう。即ち、考えは、その次に生じてくるのだ、ちょうど観客にとってそうであるように。そして、芸術家もまた、生まれつつある彼の作品の観客なのだ」と。

b) 内省的 - 客観的な態度、即ち、再構成、選択、置き換え、など。

真の芸術家は、さまざまなイメージを捉え、あらゆる関係を把握するのだが、同時に、反省によって、彼のさまざまな幻想や、感受性の飛躍や、現実世界をプリズムを通したように見る視覚のなかに、いくつかの支点を、彼を支えてくれるものを、見つけ出しているのではあるまいか？

第2章 根源への回帰

芸術というものは日常生活からその本質を取り出すものである。運動の芸術についても同じであると言いきれるだろうか？ 舞踊家は長いこと、芸術と体操を混同していたのではないだろうか？ 舞踊家は創造的表現で、自分の考え、自分の感情を、表現しているだろうか？ あるいは、音楽に合わせて、技術的にすぐれた行為を行なうことに満足しているのだろうか？ 「大多数のバレエダンサーにとって、音楽は、動く体の美しさに装飾的效果をあたえる、一種の口実であるにすぎない」。^[1] ところで、肉体というものは、静かな、あるいは、ひそかな思惟や、「生命の自然発生的なふるえ」を反映しているときほど美しいことはない。ラバンによれば、「ダンスの動きは、日常生活のなかで使われている動きと、基本的には同じものである」。^[2] エティエンヌ・ドクルーは、パントマイムという彼の芸術を「事物の本性に帰ること」と定義している。^[3]

それでは、芸術とは、現存するもの、それをはっきりと見せること、そのことであろうか？

そうなのだ。そして、さらに言えば、こう言った方がいっそうよいだろう。つまり、よく見えないものを見えるようにすることであり、奥の方に書かれているもの、隠されているものを、「レンズを通して見るように、拡大してやる」⁽³⁾ ことなのである（だからこそ、芸術は「生活以上に真実なのである。何故なら、生活のなかでは、誰でも我慢しているのだから」）⁽³⁾。

そしてまた、「生活の月並みな写真を見せる」ことに満足するのではなく、「現実そのものよりもはるかに胸を打つ、はるかに確かな、生活の完全なヴィジョンをあたえることにある……。それゆえに、ひとつの選択がぜひとも必要になる。生活はすべてを同じ平面にとどめておき、事実を急がせるか、あるいは、問題を際限なく引きのばすものだ。芸術はそうではなく、反対に、示したいと思う特別の真実について深い感覚的印象を生み出すために、構成という巧みな操作だけで、あらゆる本質的なできごとを明るみに出すことなのである」。モーパッサンは、この言葉で、芸術の役割は心を打つこと、心を捉えることだ、とみごとに定義している。また、芸術的創造のプロセスとは、選ぶこと、はっきりさせること、示唆しようと思う内容を示唆するのにいちばん適切な形を見つけることだ、と言っているのだ。

この言葉は、あらゆる芸術のなかに、技量あるいは技術と、芸術それ自体についての、その素材や他の芸術との関係についての、さらに、芸術と哲学、宗教、社会などの出会いについての、深い考察があることを予想させるものである。

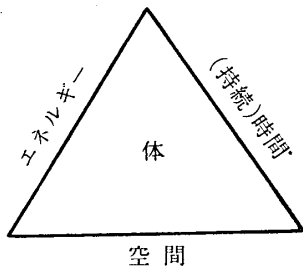
注(1) Dalcroze, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*.

(2) Laban, *Modern Educational Dance*. (邦訳、ルドルフ・ラバン著、須藤智恵・秋葉尋子訳「現代の教育舞踊」40ページ、1972年、明治図書出版刊)

(3) *Propos de cours*.

*
**

何人かの舞踊家たちは、イサドラ・ダンカンの、また、マリ・ヴィーグマンのあたえた衝撃に従い、あるいは、舞踊家たち自身の本能に導かれて、あらゆるアカデミックな形から自己を解放し、ダンスが失ってしまっていたもの、息吹きのようなものを、ふたたびダンスにあたえようとした。同時に、ラバン、デル・サルトのような理論家たちは、運動を構成する要素を分解し、より進んだ分析を行なおうとした。エティエンヌ・ドクルーはパントマイムの役者であり、パントマイムの思想家でもあるが、そのような運動の構成要素をつぶさに把握して、次のことを確かめている。即ち、すべての部分的運動を精密に分析し、その時々によって変化しうる力学的な句読点をあたえながら、運動を幾何学的に再構築すれば、鍵盤を鳴らすように、肉体のもつ表現力を演じさせることができる、ということである。エティエンヌ・ドクルーの独創性は次の点にある。彼は運動を分節化し、運動に句読点をあたえることにより、無限の組合せがあること、また、組合せが無限であるからには、ある動作が教えられる場合、生徒は、その動作のもつ体系の内に限界づけられるものではない、ということを示したのである。






ラバンとドクルーによれば、ひとつの運動は四つの指標をもつ。

- 何が動いているのか
- どの方向へ
- どのようなエネルギーで
- どれほどの時間か

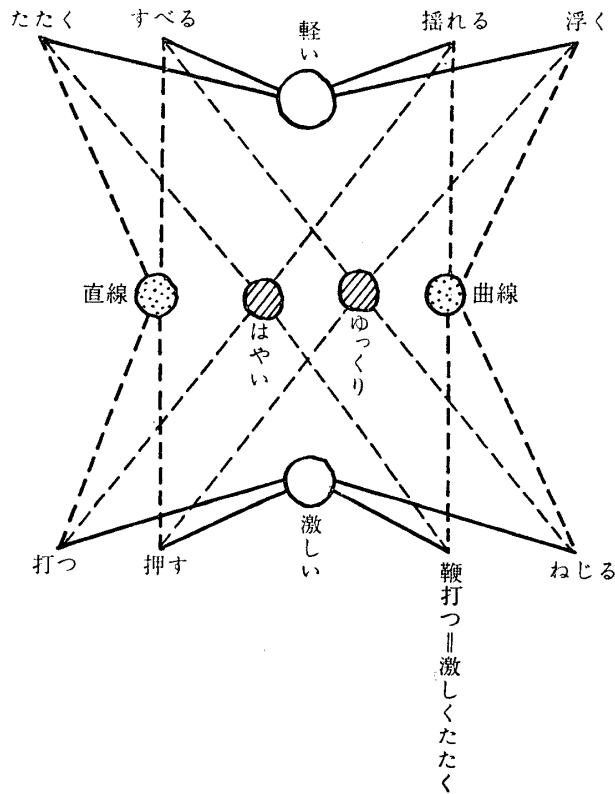
ラバンの示した図のなかで、「運動の六つの要素と八つの基本的行動」と題された図を検討してみよう。⁽¹⁾

次の概念があたえられたとして、

-  空間 { 直線運動
曲線運動
-  (持続)時間 { ゆっくりした、定安した運動
速い運動
-  エネルギー { 激しい運動
軽い運動

この場合、どのような組み合わせが可能だろうか。

[例] 直線的(空間)+速い(持続時間)+激しい(エネルギー)=打つ



単純な運動でも、身体の部分という概念が加えられると、組合せは数えきれない。

[例]

頭——回転——激しい——速い

頭——回転——軽い ——速い

頭——回転——激しい——ゆっくり

頭——回転——軽い ——ゆっくり

体の部分という概念を加えたこれらの四つの指標が、一種の超高性能のマリオネットの動きを連想させるとすれば、それは、第五の指標を無視しているからである。第五の指標とは、いわば、各個人の動き方、つまり、各人に固有の空間、時間、および、自分のもつヴァイタリティーについての知覚であり、一言でいえば、各人の個性ということになるだろう。

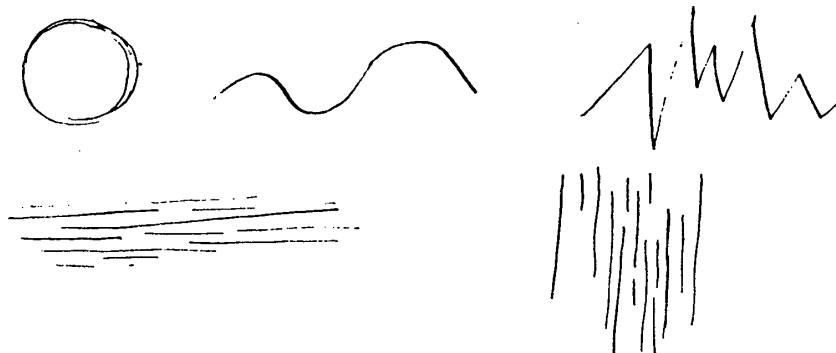
注(1) Laban, *Modern Educational Dance*. (邦訳「現代の教育舞踊」50ページ)

*
**

空間の概念を取り上げてみることにしよう。そして、この概念は、どこまでも抽象的な、幾何学的なものとしてとどまるものか、あるいは、形（フォルム）から「空間を意味づける作用」をひき出すことができるか、を考えてみよう。

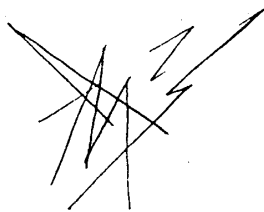
色彩というものを捨象して、単純に線だけについて考えてみると、その形、および、提示されている形の組合せによって、それまでとは異なる印象が生じてくる。われわれは無意識のうちに、形や形の組合せに、すでに知っている現象、以前に体験した感情、意志の表明、強く感じとった生命感ともいうべき衝動、などを結びつける。だからこそ、円や曲がりくねった線は、われわれにとって、直線や折れ線のもつ意味づけの作用とは別の、異った意味づけの作用をもつことになる。

同様に、空間内の何本かの線による構成は、われわれの解剖学が決定している指標（肉体のもつ軸＝垂直線の軸）との関係で、特別な意味作用を思わせる。水平方向の線は、垂直方向の線と同じ印象をあたえるものではない。

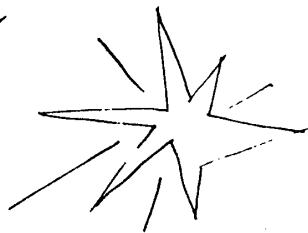




安定



不安定
噴出



破裂
爆発



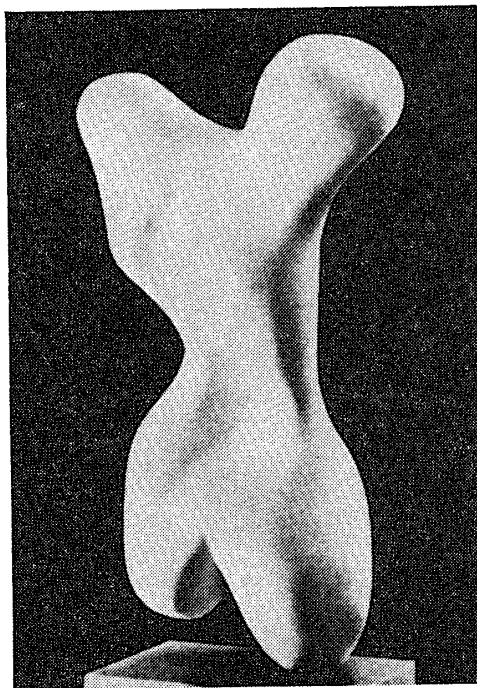
自閉



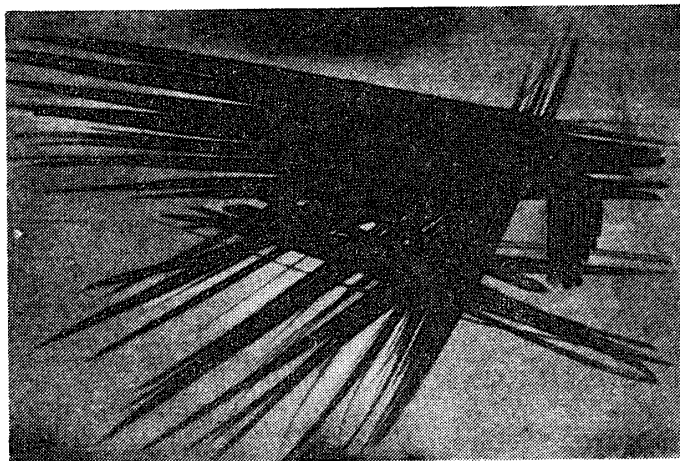
おだやかな揺れ
落ち着き



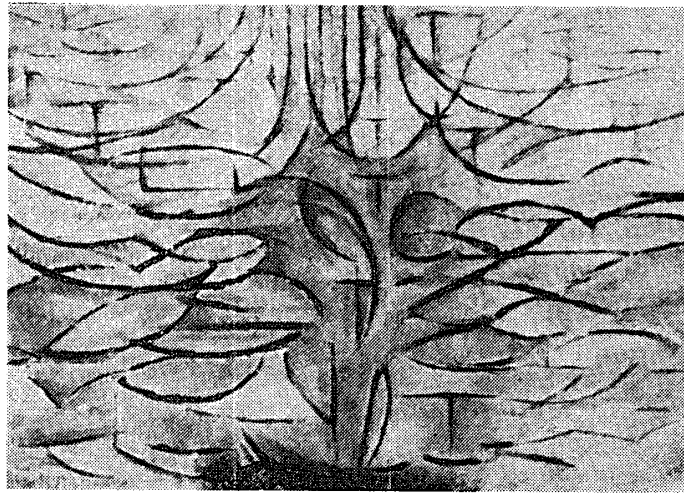
ねじれ
もつれ



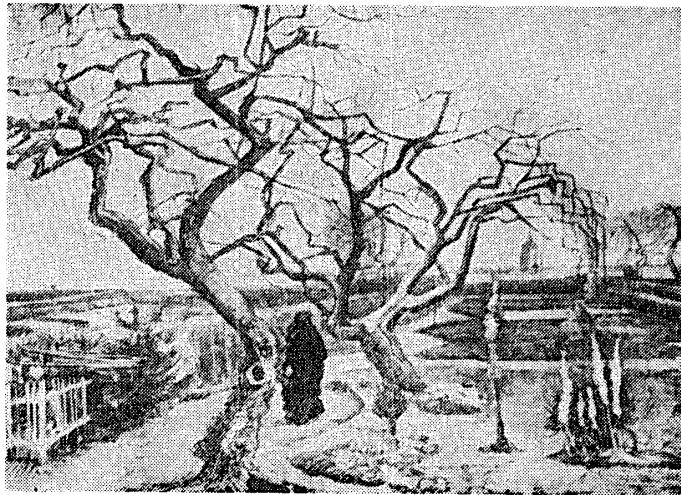
「トルソー」
ジャン・アルプ



アルトゥング



モンドリアン「木」



ヴァン・ゴッホ「ヌエネンの司祭館の庭」

もっと複雑な線形をいくつか検べてみよう。

誰でも認めるように、人間は自分の周囲の景色に敏感なものである。平原にいるとき、山の頂上にいるとき、両側の切り立った峡谷にいるとき、湖上にいるとき、現実的に同じように存在しているわけではない。冬の木々は、われわれにとって、悲壮な「様子」に見えることもあるし、攻撃的、あるいは、同情をそそる外見にも、また、高貴な、優雅な態度に見えることもある。だから、われわれは、形によって影響を受け、変化を受けるのである。形はわれわれに話しかけ、われわれのなかに感情や感情の思い出を生じさせる。

舞踊家が彼の身体をつかって作り出す形も、それと同じやり方で、何らかの意味をあたえるものとして、そこに現われ出てくるはずであり、彼が空間に描く軌道も同じことである。人間の体は、その構造のために、「幾何学にたいして、いくつか、言いわけのようなことを言わなければならない。たとえば、ひとつの塊としての人間の体は、完全な水平状態で存在することはできない」。(4) それでも、人間の体は、前方には大きく、後方には少し、屈折することができるし、ねじ

ることも、まっすぐのままでもできる。また、部分的に、あるいは、全体的に動くこともできる。体の末端の部分、頭と腕とは、たいへんよく動けるものであり、三つの次元にわたって動く。

頭が行ないうる運動を、明確な方向での、純粋な運動に還元して、検討してみよう。

——傾けること。前、後、右、左

——回すこと。右、左

——移動すること。前、後、右、左

——「グリユ（鶴の動き）」。前へ傾けてから右、後、左へと傾ける。

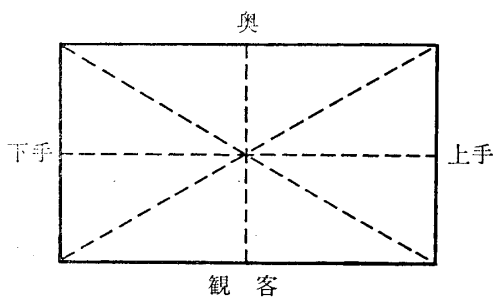
これらの運動が組合わされる。

〔例〕右回し+左傾+前傾（エティエンヌ・ドクルーの「トリプル・デッサン」）

速度が同じならば、頭を右に傾けることと、頭を後に傾けることとは、同じ印象をあたえるものではない。また、頭を前に移動させることと、頭を回すこととは、同じ意味作用をもちあはしない。

身体が地上を移動するとき、その道程は平面幾何学に従う。つまり、地上の移動、あるいは、地上に描かれる軌道もまた、意味深いものである。その移動が成しとげられるときの様式の問題を別にしても、それは意味をもっている。

簡単な例をみることにしよう。舞台線の場合はどうだろうか。



演出家にとって、舞台線をどのように選ぶかは、ある効果を生み、それを強化するのに役立つ。つまり俳優が正面を向いて、奥から観客の方に進む場合、それは、上手の奥から斜めに進んでくる場合や、上手から下手へ横顔を見せて進む場合と、同じ印象を生むものではない。いうまでもなく、二人の俳優が

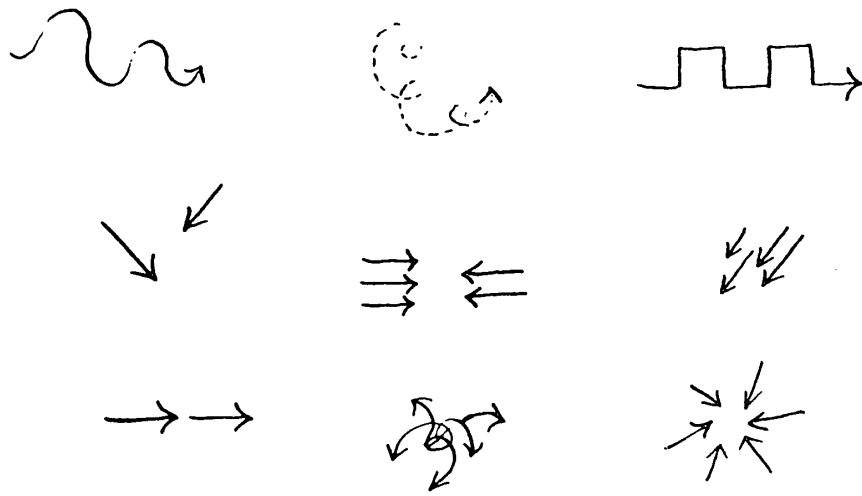
登場する場合、一方が他方との関係によって移動するならば、その移動は、われわれに、彼らの意図、彼らの関係を知らせることができるし、彼らの演じる台本の意味を強めることもできる。



〔例〕Bのところに行くAの軌道

Aの軌道がまっすぐであるか、曲がっているか、行きつ戻りつしているか、などにより、Bへの接近のもつ意味は変わる。

舞踊を振付けるときに、舞台空間をよく考え計算して利用すれば、振付ける人が表現しようと



することに応じた移動体系を作り上げることができる。

いくつかの単純な例を見れば、純粋に幾何学的な諸変化によってあたえられる可能性の領域が広がっていることが分るだろう。

水平面を掃く、という腕の動作を想定してみよう。腕が身体の中心から外部に向かって動いていく場合と、腕が同じ水平面を、外部から内部へと掃く動きをする、つまり、逆方向の道筋をとる場合とでは、同じ効果は生まれまいだろう。いつも同じ道程を動くように考えながら、手の位置を変えてみよう。観客にとっては、掌が天井を向くか、床を向くか、外部に向かって回るか、内部に向かって回るかによって、その動作の意図は変わってくる。

身体を使って作り出される線と軌道、この二つの要素だけでは、「形」の章を論じつくすことはできない。運動が「始められ」、また「広げられ」るときの、「動き方」を考えることが残されている。

両脚を曲げながら、胴体の前方に曲線を作り出そうとする場合、いくつもの様式が可能である。

〔例〕

——運動が頭から始まり、首、胸、胴、骨盤、両脚へと広がる（「蛇」の輪）⁽⁵⁾

——運動が両脚から始まり、体の上部へ伝わり広がる（「蔓」の輪）⁽⁶⁾

——同時に全身が動く、つまり「すべてが一度に始まる」

ある部分の運動は、他の部分の運動にかんして、つながっている場合もあるし、対立している場合もある。

〔例〕

アラベスク回転。私の頭が回転方向にむかって体より前に出ている場合、あるいは、私の頭が回転方向とは逆の方に回されている場合、第一の場合は確認があり、——私は行く前に見ている——第二の場合は矛盾がある——私の視線は後方にこだわっている。

注(4) Étienne Decroux, *Propos de cours*.

(5) ドクルーの用語。

(6) 同上。

*
* *

体の各部は、運動に加わると、その部分が通常ひき受けている役割に応じて、意味をあたえる作用の上で、特別な貢献を行なう。

頭は、予断し、知覚し、また、知能の器管であり、ある運動の意味づけを、権威あるものとして、決定する。つまり、頭が動きを起こしているのか、それとも、動かされているのか、体の他の部分とつながっているのか、それとも、対立しているのか、頭が自律的に行なっている運動かどうか、を決定する。

上半身は、内臓（心臓、肺、その他）のある部位であり、情動の中心である。胸、上半身、あるいは、胴体の動きは、どんなに小さくても、不快感や満足感、充実感や内面のドラマを表出する。腕や頭の欠けた上半身の彫刻（ロダン、ギリシャ彫刻）は、われわれに、「劇的な調子」^{トナリテ}を暗示する。即ち、安心や激情、苦痛や弱々しさ、叫び、闘い、メランコリー、自閉、恐れ、などである。

腕は、しばしば「補足的」である。ある姿勢に均衡をあたえ、胸、あるいは、胴体の動きに合わせて調和し、胸から始められた動きを延長する。ときには、腕は駆動装置（クラシックダンスの回転の場合）であり、ときには、地面についた支柱（モダンダンスの場合）でもある。腕の使い方が過剰な場合には、安易で、限られた興味についての表現主義的な効果が生じる。

脚は、第一級の役割をもつ。脚は身体的位置を変えるからである。しかし、脚の機能は、ただ「移動させる」だけではない。位置の変え方によって、脚もまた、意味をあたえるものとなることができる（連続的に滑って行く歩き方、搏動的に切り分けられた歩き方、ピケ、ルルベ、サルタシオン、など）。

*
* *

さまざまな形、さまざまな軌道、さまざまな動く部分があり、それらと同じだけのヴァリエーションがあって、身ぶりのもつ意味づけの作用を修飾している。

エネルギー量、あるいは、「ディナモ・ヴィテッス」⁽⁷⁾もまた、その身ぶりの意味を決定するものであり、その身ぶりに、表情や気分や感情的な色彩をあたえる。^{ダイナミズム}力動とは神経衝動であり、また、デッサンを描く人の線に強弱があるように、ある点では軽く薄い感じであり、ある点では神経をとがらせ、また、ある点では重厚で力強い、運動のデッサン法である、と行うことができよう。^{ダイナミズム}力動とは、「衝突、連続衝突、偶発、突発」⁽⁸⁾などを含んだ、生命そのものなのである。

擬人法によって、われわれは、自然の鼓動や運動とわれわれの気分との間に類似を感じとる。おだやかな日の海の動きは夢想をさそうし、荒れ狂う海は怒りのエネルギーをもつ。背の高い草むらをわたる風は愛撫に似ている。

ひとつの身ぶりの流れ、停止、爆発、ゆるやかな消失、加速、ダイナミズムがその行動を劇的なものにする。空間のなかの同一の道程でも、ダイナミズムが変化すれば、意味づけも変わってくる。だから、頭を前方に傾けるという道程でも、一定の速さの、ゆっくりした、緊張した動きは、急速な動きや、ゆっくりしていても緊張のゆるんだ動きと、同じ効果を生むものではない。同様に、ゆっくり始められ、速度をはやめ、突然、停止する身ぶりと、それと反対に、急速に始められ、速度をゆるめる身ぶりは、精神的な意味で、大いに異なった二つのダイナミックな解釈をあたえる。

運動の進行途上で配分される力動リズムと力動リズムの変化とは、運動そのものに、固有の生命を、一種の句読法をあたえる。それがなければ、形がどれほど美しくても、運動から運動への連鎖は、耐えがたいような単調さをもつことになるだろう。現代の舞踊家たちは、ときには電子音楽や具象音楽を利用するが、これらの音楽は、音楽の波にのせられて休まず体を動かし続けたくはないという願望に応じてくれるものであるし、舞踊家たちに、爆発する——運動にブレーキをかける——停止する——ゆっくりと旋回を始め、それを加速する——体を発作的に動かす——などのダイナミックな対応の場を提供してくれる。ダルクローズは、バレエの踊り手たちがよく覚えているステップを音楽の韻律に合致させるだけなのを嘆き、舞踊家になろうとする生徒たちは、もっとも緩やかな「ラルゴ」から、快活なアレグロ、アクセラランド、スタッカートなどに至るまで、リズムと激しさの、あらゆる段階のニュアンスに適応するように教育されることを望んでいた。彼は、音楽を使わないダンスが可能かどうかということまでも考えていたのだ。「音楽というものが人間の身体のなかに深く入りこみ、人間と一体化したときには……おそらく、音で伴奏をつけなくても、ダンスを踊ることが可能になるだろう。人間の喜びや苦しみを表現するためには、身体だけで十分だということになるだろう」。(9)

注(7) ドクルーが創った用語。

(8) Étienne Decroux, *Propos de cours*.

(9) Dalcroze, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*.

*
**

実用を目的とする行為の記憶が、確かに、様式化されたり置き換えられたりしてはいるが、それでもやはり、あたえられた技術のなかにも、定められた形のなかにも、認められることに注目しよう。即ち、押す、投げる、圧しつける、追い払う、つかむ、というような行為の記憶である。また、体の器官の示す現象が拡大されていることも認められる。即ち、溜息をつく、身ぶるいす

る、叫ぶ、というような現象が拡大されている。ドクラーが気づいたのは、喜怒哀楽を表現する動作が労働の動作に似ている、ということだった。そのような意味で、うちひしがれている状態は、背中に重い荷物をのせている行為の記憶のように見えるし、怒っている人の動きは戦闘の姿勢を思い起こさせる。また、やさしさを示す身ぶりは、私たちが壊れやすい物を取り扱うときの身ぶりに似ている。

いま、ダンスのいろいろな型を検討してみると、そこには、日々のありふれた行動、あるいは、現実に見られる現象を思い起こさせる動作やステップが、いくつもあることが確認される。

——スペイン舞踊のトレピニユマン（たたく、打ちこむ）

——古典バレエの両腕を開く身ぶり（広げる、外へ持っていく）

——バスクのステップは足で小石を押しやる動作を思い起こさせる。⁽¹⁰⁾

——グリッサード（滑る）、ソー・ド・シャ（小さな障害物をすばやく跳び越える）

——ダンカン流の舞踊家が行なう流れるような腕の波動は、モスリンのスカーフのようである。

——スペインの舞踊家の腕の動きは蛇のようだし、肩の動きは、傲慢な、あるいは、挑戦的な動作を思わせる。

——現代舞踊のサントラル《コントラクション》は苦悩により棒立ちになった姿に、また、断末魔の状態、悲嘆の様子に似ている。

——さわやかでもあり神秘的でもある旋回運動は、回教の修道僧の踊りに似ている。

運動の芸術は生活のなかに根を下ろしている。生活は鼓動であり、何ものかを発芽させる行動であり、身ぶるいであり、保持であり、変化であり、さらに、その他の行動でもある。ダンスの進化の必然性を感じとり、ダンスが失ないかけていた生気をダンスに吹きこもうとした、ダルクローズやラバンのような運動の思想家たちの研究のおかげで、また、身体による表現の可能性をあらゆる点から調べあげ、その芸術的様式化を追求するドクラーの仕事のおかげで、私たちには、運動の芸術は技術的知識とは別のものとなりうるだろう、という予感があたえられている。つまり、身体を思うままに扱うこと、それは必要ではあるが、それだけでは十分ではないのである。運動という主題を深く考えれば、それは、現代の教育の内容や、その形式さえも、もう一度、問いなおすことになるだろう。

注(10) 講演、エティエンヌ・ドクラー。

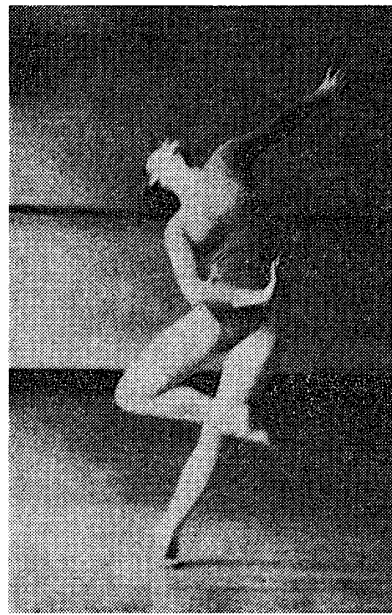
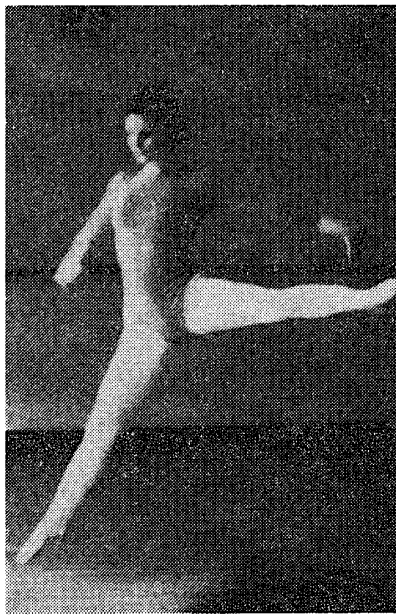
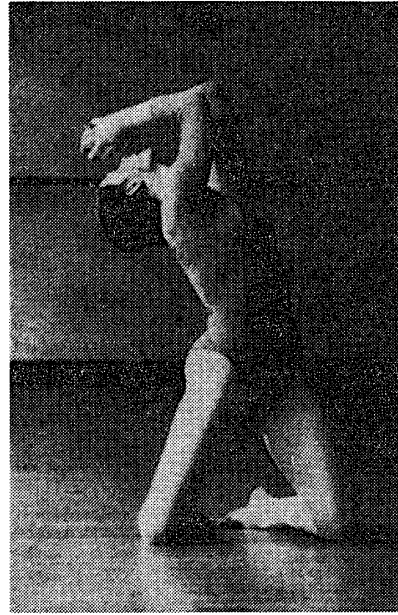
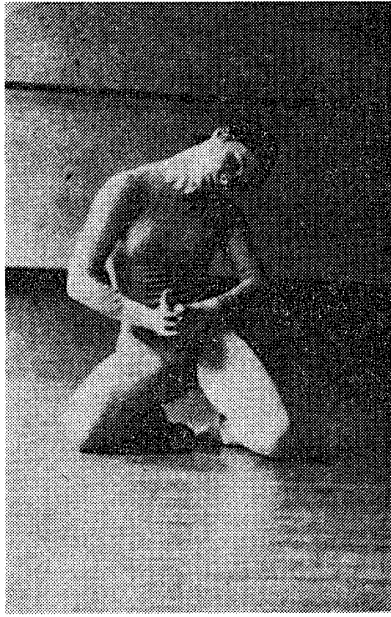
第3章 学校でのダンス

まず最初に、一般向きのダンスとプロのダンスを区別し、その次に、学校でのダンス教育の精神と内容を定義する方がよい。ダンスは、もっとも初歩的な段階のものであっても、「ダンス」と呼ばれるべきであり、そのことを心配する必要はない。ある感動が、どれほどぎごちないもの

であっても、動作に移し変えられようとする場合、ただちに、デッサンや音楽について語るように、ダンスについて語るができるのである。

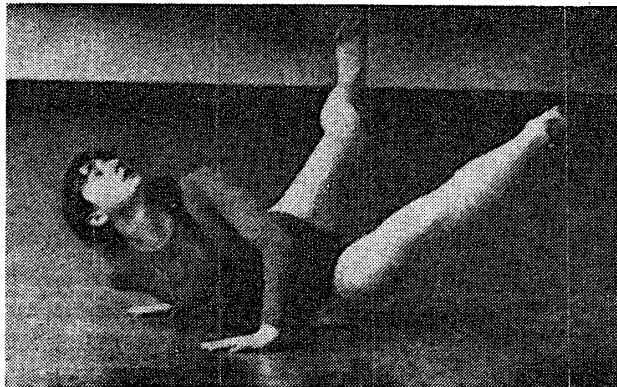
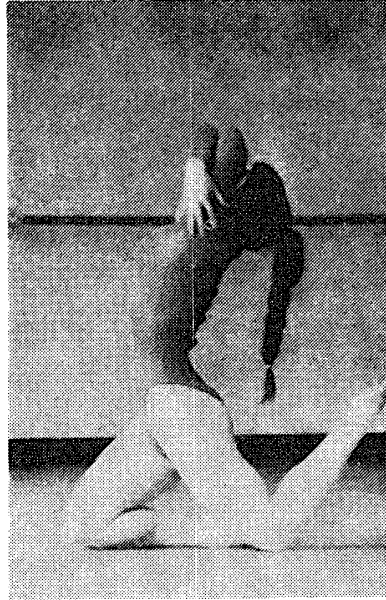
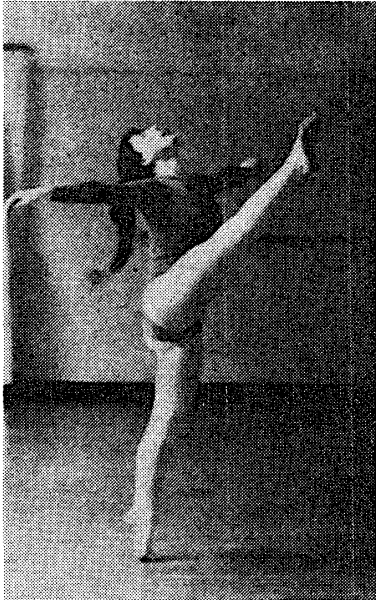
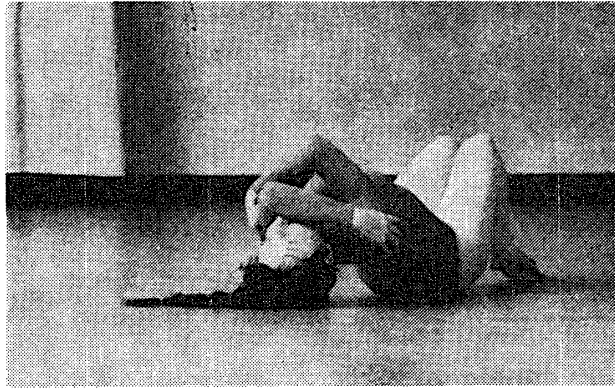
ダンスは、あまりにもしばしば体育の特別の一部分だと思われているが、そうではない。さらに女子用ではないし、「女性的」とされている優雅な動作が音楽につつまれてくり広げられるような、そんなあいまいな世界などではない。実際には、ダンスは、スポーツが体育のもうひとつの様式であるように、体育の「様式」のひとつである。それは、いくつかの一般的な基本原則をよりどころとしている。自分の身体を意識すること、自分の体重を移動させること、空間のどこに自分の身体があるかを知ること、時間のなかで自分の力の割合を定めること、などである。ダンスを女子体育のなかに包含したいと思えば、ダンスはどうしてもある特殊な形をもつことになってしまう（丸みをあたえられた、感情的な、「優雅な」……動作）。こうしてダンスに「限界がもうけられる」。ダンスは、女性的なものにも男性的なものにも属さない。ダイナミズムの研究をすれば、われわれは、急激でむらのある激しい運動に向かうことになるが、そこには、とりわけて女性的なものは全くない。それでは、女性的なものというのは、弱々しさや丸み、ワルツの三拍子、ロマンチックな物思いの名残り、などにすぎないのだろうか？ それでは、少年たちにリズム教育をほどこすことや、準備体操やさまざまな運動器具とは別の目的をもっているような体操をやらせることは、男性的なことではないのだろうか？ どうして少年たちは踊らないのだろうか？ 学校の外では踊っているというのに。ジャズやジェルクのようなダンス音楽の成功が、たやすくそのわけを説明してくれる。つまり、機会があれば、若いエネルギーは遠慮なく解放されるのである。そして、単純な、だが、はっきりしたリズムが、ひとりで、あるいは、数人で、即興で創作することを可能にしてくれるのだ。要するに、リズムの刺激、集団で踊る楽しさ、ステップや動作を創作する楽しさ、である。いずれにしても、彼らは緊張から解放されて、多分、はけ口をみつけるのだ。

ダンスは体育のひとつの方法である。あるいは、もっと正確に言えば、教育のひとつの方法なのである。スポーツと比べたとき、ダンスに顕著なのは、その非実利的な性格である。ダンスの動きは、何らかのはっきりした状況に答えるようには予定されていない。つまり、障害物をこえろとか、泳ぐとか、投げるとかというようなことではない。動きのあらゆる可能性はすべて検討されており、組合せは無限である。このことがさらに、スタイルや流派や傾向が多様である理由、またヒンズー教の踊りやスペイン舞踊や原始的なダンスといった民族的な特殊性が生じた理由を、説明してくれる。そして、無限だが少しも勝手気ままなものではないダンスは、空間にくり広げられるいくつかの抽象的な動作に要約されるものではない。リズムや音楽、あるいは、あるテーマのせいで、感情が、電気を通されたかのように力を得ると、即興が問題になっているときには、それが身ぶりを始動させ、技術的な訓練が問題になっているときには、それがひとつの動きを通して表わされるのである。



クリスティアス・ブリュイエール「愛の歌」

だが、何を教えるのか？ どう教えるのか？ どんなダンスを？ プロの次元で、現存する流派や技術の多様性を検討してみよう。いつの時代にも、新しい傾向や力強い個性が現われて、ダンスというものを改めて問題にし、それをアカデミズムから解放し、さまざまな形を発明し、ひとつのスタイルを発見するのだということを、確認しておこう。たとえばイサドラ・ダンカン、マリ・ヴィーグマン、マース・カニンガム、モーリス・ベジャールである。芸術は生命あるもののように、その時代の緊張やダイナミズムや気分を動かし、組入れるのである。だから、しばらくの間、伝統的な形を一掃して斬新奇抜な形が開くということ、その次に、今度は自らが他の



クレール・ヴェレジャン「話す時もあれば沈黙する時もある」

形にとって代わられて時代遅れになるということ、そのときに、類似物ではないがそれに近い形を誕生させる足跡を残しておくということ、これは当然のことなのである。

これらの新しい概念が、プロではない人びとをとりこにするのも当然だと思われるし、教育者がこれらの傾向を、それが新しい欲求のしるしであり、審美的な進化のしるしである限りにおいて、自らの教育に採り入れるということも、また当然であるように思われる。現代風であるということは何事も意味しない。芸術の新しい形に注意深くあるということは、永遠に価値のある過去のいくつかの原則を、それが過去のものだからといって否定したりせず、若い世代をいっそう感動させることを思い切ってやる、ということなのだ。

最新流行であること、それが問題なのだろうか？ あちらこちらと蝶のように飛び回り、至るところで花や実を摘むことなのだろうか？ どんな技術を選ぶべきだろうか？ クラシックか、モダンか？ どんな大家につくべきだろうか？ J・ソラヌか、マルコーフスキーか、グレイアムか？

ある流派の、あるいは、別の流派であっても、その信奉者たちは各自、自分が実践したことを教育に応用し、そのことだけで満足することができるのだ。教育する人がこの技術を十分に知っていて、そこから自分が行なう教育に直接に役に立つ要素をとり出せるというのなら、成果は確実だということもありえよう。だが、あまりにもしばしば見られるのは、ある技術にたいする一時的な心酔や、訓練を受けて自分のものにしたいという激しい欲望である。しかも、そのような訓練では、判別されるということがなく、技術はあるがままに伝えられていくことになるだろう。プロの大人にとって良いことが、子供にとっても良いとはかぎらない。それに、外面的な、体操的な側面しか把握されないという恐れもある。そこには「ダンスの精神」が感じられないし、だから、この精神が伝えられることもないだろう。

ダンスに関心をもつということは、ダンスの目的性^{フィナリテ}という問題を自分で考えることであり、また、この目的性にたいする手段の適合性という問題をも自ら判断することである。それは恐らく、現存する技術を総合する可能性について考えることでもある。

もし、人がいくつかの技術を実際に体験していれば、「それだけがよい」とはいえない。運動のあらゆる流派、あらゆる改革者、あらゆる理論家が、運動の芸術のよりよき理解のために貢献しているのであり、また、それを豊かなものに行っているのである。モダンダンスのなかにも、クラシックダンスのなかにも、民族舞踊のなかにも、守るべき技術的要素があり、拒否すべき技術的要素がある。ダンスのあらゆる形式のあいだには、いくつかの共通因子があり、干渉作用がある。各体系がいくつかの「技術的原則」をもたらずののだが、それらは別の体系のなかに再び見出されるのである（グレイアム流とクラシックにあるウヴェルチュール）。また、各体系は特異な「一様式」^{スタイル}をもたらずののだが、それがグレイアム流においては不均衡^{デゼキリブル}、身体-地面関係、胴の労働^{エレヴァシオン}であり、クラシックにおいては持ち上げ^{レジエルテ}、軽さ、両脚の速さである。

これらの技術のうちで、身体の教育の普遍的で大きなテーマ、流行遅れになることなどありえないようなテーマを、ゆがめずに、豊かにしてくれる要素は、とっておかなければならない。ちなみに、そのようなテーマとは、たとえば、身体の図式、支えの支配、軌道の調整、などである。モダンダンスの床について行なういくつかの訓練はすぐれた柔軟体操（腰の運動）であり、また（腰部の、そして腹部の）筋肉を強くする運動である。クラシックダンスの基礎的要素は、姿勢、アンドゥオール、腕の構え、脚の活発さなどを教育するのに役立つ。あらゆる平面での胴の運動（ヴァーグマン、グレイム、リモン）は活用されることができる（グレイムの「収縮」については、いくつかの点で留保がなされるべきである。それは下手に伝えられると引きつりを起こす恐れがある）。パントマイムの訓練である局部分化、動きの漸進的な放散、ダイナミズムの研究などは、身体の部分についての意識を改善し、動きの正確さや質を改良し、生徒をより大きな集中に向かわせる。

いくつかの技術（クラシック、モダン、パントマイムなど）を試みた人にとっては、運動の世界は広がり、その結果、その人は一流派の、あるいは、一大家の伝播者となることはできなくなる。これは折衷主義なのだろうか？ グレイムの技術、あるいは、クラシックの技術を、教えることは容易である。だが、固定すること、麻痺させること、体系づけることは、危険である。ダンスについてひとつの学説を打ち樹てれば、一方では、それは、ダンスの不断の進化ということを否定することになるだろうし、もう一方では、創造的な教育者ならば常に覚めた状態でもっている、判断力や発明の精神を無にすることになるだろう。いく組かの訓練に準拠しさえすればよい、というような教育者はただの機械であるにすぎない。すべての教育術は、自分自身の知識をもう一度問題にしなが、児童の欲求に適應することにある。「往々にして、先生たちが子供に押しつける目標は、彼らが上司から同じようにして押しつけられているものである。そこに二つの危険がある。第一に、他者に教育的な目標を押しつけるということは、その人から予測力の訓練、あるいは、理解力の訓練を奪うことになる。第二に、外から押しつけられる目標は柔軟性に欠ける傾向がある」。(1)

「柔軟性」「変りやすい状況」と交渉するための柔軟な手段」などという言葉は、「伝達機械」とは逆のものであろうとする教育者の適應能力を、いきいきと表現している。

注(1) John Dewey.

*
**

ここで、ダンスについてひとつの定義をあたえることや、あるいは、可能ないくつかの定義をあたえることはしないで、われわれは、基本的前提として、ダンスとリズムは切り離せないものだということを提起したい。

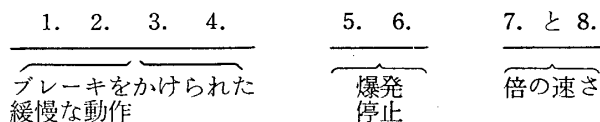
リズム、あるいは、音楽に伴われる運動を学ぶときに、三つの困難が予想される。時間におけ

る正確さ、空間における正確さ、エネルギーの正確な配分である。

空間において、音の持続を形に変えるということは、技術的な訓練を問題とするならば、正確な持続のなかで、あるダイナミズムをもって、限定された一平面、あるいは、一立体において、動作の流れを分配することである。動きの出発点、軌道、到達点もまた、明確に示される。ダンスの動きの初歩の学習は、最初はカダンスと密接な関係にある。たとえば、バーでバットマンを行なうときに、一定の速度で、倍の速度で、あるいは、速度を半分に落として、それぞれやってみる。外から押しつけられたカダンスに合わせて、動きをそっくり真似ようとしてみる。その際、ある種の効果を考えて、動きに一定の幅をあたえる。

単純なひとつのカダンスに合わせてつづ速度を変化させるということから、「生命のリズム」という概念が導かれる。それは停止、爆発、加速、減速などの組合せである。カダンスと一緒に搏動しているリズムは、メトロノームのようにではない。それは、走ったり、立ち止まったり、跳びはねたり、また、その躍動にブレーキをかけたりする、遊び好きの子供に似ている。その子供は、しかし、ある瞬間には、たえず歩調正しく歩いていたと思われるその母親と、同じ水準にいるのである。この「多少速く」「多少強く」「多少長く」という意識、動きのなかでアクセントをつけるという意識は、いくつかの反復する単純なリズム構造とともに、パーカッションによってはつきりさせることができる。運動は、その流れの相が不規則で変化にとんだものになる瞬間から、リズムとして感じられるようになるだろう。

それでは、ジャズのテンポに合わせてと、



搏動はこうして八段階に合わせて変えられることが可能である。

四つの段階で＝ブレーキをかけられた緩慢な動作

五番目の段階で＝速い、中断される動作

六番目の段階で＝停止

七、八番目の段階で＝速い動き

あたえられた形から自由になれるということ、自分の動作を自動人形のようにしないということは、「教育に役に立つ」。だから、むらのあるリズムやその組合せ、 $\frac{3}{4}$ と $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ と $\frac{5}{4}$ 、などを利用すれば、それを実行する人には、新たな適応の機会があたえられることになるだろう。空間-時間の関係は、修正されうるものであり、流動的なものである。だが、肩幅を基準とした幾何学に従わなければならないから、実際は厳しいものになる。

最初の段階では、技術は運動の体系化を引き起こすといえよう。1秒ごとのドミプリエは、そ

の形において限定されている（変化しうるのは速度である）。回りながら行なうグランジュテは限定されている。しかし、さまざまな速度で、要素をつないだり組合わせたりすれば、技術のなかで、新しく身につける人にとって有害なものの一つである、自動人形化は妨げられるのである。

第二段階、即ち、^{アンテルプレタツオン}演技段階においては、技術が自分のものにされはじめると、創造は無限になる。一方で私は、音楽にいちいちついていなくても、ダンスに合わせるために自分に都合のいい瞬間を、音楽のなかで選ぶことができる。もう一方では、いくつかの形を発明し、特異なやり方でそれらを配置することができる。踊る演技者は、音楽の奴隷にならないで、音楽で遊ぶのである。彼は自分で選んだ音楽の各瞬間に、自分の個人的なリズムを接ぎ木する。音楽のリズムにとらえられると同時に、自分の特殊なダイナミズムを、自由にそれにつけ加えることができるのである。

リズムへの従属、形への従属、後者はとても厳格なものであると読者は考えているが、では前者においては、ダンスはどこにあるのだろうか？ ダンスは初めから「ある」。同じ動きをくり返している生徒、あるいは、初級実習中の舞踊家の授業を観察してみよう。この動きを、外面的な皮相なやり方で再現している者がいるのに、われわれは気づく。つまり、彼らは動き、さかんに身ぶりをしているのである。別の者が、すぐにわれわれの関心をひく。というのは、その人たちは、「自分がやっていることのなかにいる」という印象、典礼定式書を実行しているという印象、外部から押しつけられた構造に何かしら自分自身のものをつけ加えているという印象を、あたえるからである。この人たちはもう「踊っている」。アレクシス・ゾルバは、ギリシアのフォークロアのステップをふんで、踊り、われわれに、彼の情熱や苦悩、友をもつ喜び、そして言葉では十分に表わせない、ありとあらゆることを伝えるのである。「カンボジアの舞踊家やジャワの舞踊家にとって（儀式の変えられない方式に従っている人たちにとって）、創造するということは、新しい形を生かすということではなくて、いわば永遠の方式のなかに生命を再び導入することを意味している」。(1)

だから、ダンスを、ただ単に体操の進化したものと考えるはならない。ダンスは、自分を知り、自分を改善し、何かしら自分自身のものを他の人たちに伝えることを目指す、祈りの行為として、自分自身のアンガージュマンとして受けとめられる、身体の学科なのである。運動の芸術——ダンス、パントマイム、演劇——の教育家はみな、以下にのべる、測ることのできない要素を、分析することはできないけれども、感じてはいる。それは生徒の内側に存在することもあり、存在しないこともある（生徒にそれを獲得させることはできる）。プレザンス、集中、同一能力、と呼ばれるものがそれである。「君の脚が愛情とともに移動せんことを」とエティエンヌ・ドクルーは甲高い声で言う。彼は、生徒の不器用さを責めているのではなくて、彼らが集中するということにたいして無能であることを、激しく非難しているのである。エティエンヌ・ドクルーはこうも言っている。「無関心さ、それは死だ！」。ルイ・ジューベは、その場にぴったりはまってい

る俳優について、以下のことに気づいた。「行動し演技している身体のなかで、定義もできないし定式化もできない思想だと思われるもの、この稲妻のようなものが、熱く急激に発散する。それは伝えられ、投げ返されて、所有者の手にもどされる。人は自らをスクリーンであると感じ、またアンプであるとも、参加している道具であるとも感じる。電流が流れてことが明らかになる。電流はあなたをすっかり暖め、それから再び冷たい、あるいは、空虚な、憂愁にみちた状態にする。そのとき、人は、自分は自分が演じている者でもなく、現在そこにいる者でもない、という印象をもたされる」。⁽²⁾

厳密さであり、集中であり、参加の行為であるダンスの行為は宗教的である。これは特殊な環境を前提とする。即ち、静かな場所、平均的な気温、セメントで固められていない清潔な地面、都合のいい音響効果、などである。そして、教育者の側からは、「ひとつの存在の仕方」が前提とされる。それは、練習を指揮し、刺激し、努力を支えてやり、探究するにしむけ、手なづけ、示唆し、それから協へ寄って型を残さないようにし、それでいて触媒や酵母の役割を果たすためになのである。

注(1) Y. Cuisinier.

(2) Jouvét, *Le Comédien désincarné*.

*
* *

技術的な訓練と並行して、あるいは、その主眼点はずっと後で明らかにされることになるのだが、厳密な意味での技術的な訓練と干渉しあうかたちで、創造的精神を發展させなければならぬ。「この腐敗することのない要素（われわれのなかに住みついているものに、ひとつの形をあたえようとする意志）は、各人の根底にある。しかし、われわれのうちでほとんど誰一人として、自らの根底の部分でこの要素を見つけられない。それは、幾千年にもわたる余りにも多くの沖積土、つまり、宗教や法律、わけてもそれを包み隠すことに熱中する教育などの下に眠っている。そして、われわれのほとんど全員が目をつぶったままに、創造する人は、この悪魔的情熱を執拗に見つめるのである」。⁽³⁾

しかし、自らのうちに創造の種を宿すということは、そのものとして認められるような芸術作品を作るということを、必ずしも意味しない。関心はそこにはない。大切なのは、素材と闘うこと、形をなさぬものに形をあたえようとする、自分の内部にあるものを投影しようとすることである。創造の精神を發達させるということ、それはカオスのなかに秩序をつけるという満足を知性にあたえることであると同時に、各人の特別の感受性や空想力に門戸を開いたままにしておくことでもある。というのは、創造とは純粋な「カタルシス」ではないからである。つまり、私は潜在的な感情エネルギーを解放する、私はそれをせき止める、私は自分の意思でそれを変化させる、ということなのである。そこからある均衡が生じるが（この均衡が卓抜したものである

ことが証明されれば、私は芸術的にふるまったことになる)、それは、私が表現しているものの真率さ、あるいは激しさと、私の感情エネルギーに意識的に形をあたえることとの間に、成り立つものである。

創造性を促すこと、それは生徒に、彼は単に実行する人ではないのだということ、自分自身で、課せられた問題についての個人的な解答、Xの、Yの、Zの、それぞれ異った解答を見つけだせるのだということ、示してやることである。彼は、自分が学んだ運動とは別の運動を発明することができる。彼は、「自分の考えや感情を表わすことができる」と思うだろう。つまり、自分はこのようであって、こう感じているということ、表現できると思うだろう。そして「伝える」ことができるから表明することができ、そのみならず、理解してもらえると感じるだろう。彼はついに、技術とはひとつの手段であって、自分が発明するものに形をあたえるのを手伝ってくれるものであることに、気がつくだろう。そして、技術はそれ自体ではひとつの目的となるものではないことに、気がつくだろう。その結果、彼が自分の限界を知ったときには、つまり、自分が跳躍すると音がする、自分は片足で立ってじっとしていることができない、自分の頭は自分のいうことをきかない、などということに気づいたときには、彼はただちに、学んで自己を完成したいと思うだろう。

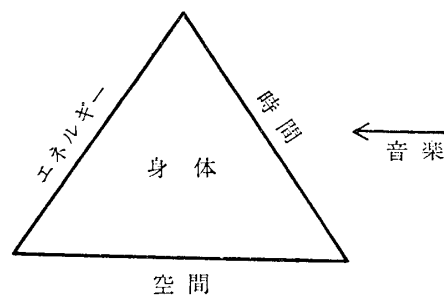
創造すること、発明すること、それはまた、決められた瞬間にあえて他者の前にいることである。そこから困難ははじまる。抑制に打ち克ち、眺められるという恐怖、うまくゆかないのではないかという恐怖、集団とたった一人で向き合うという恐怖に打ち克つ、という困難である。いくつかの解決法が可能である。まず、グループでの即興から、集団での研究から始めることである。それから、俳優に適用される勉強の原則であるプレザンス、^{コンサントラクション}集中、短い即興——これはグループで、二人で、そして一人で、はっきりしたテーマについて行なわれるのだが——を利用することである。そして、信頼の雰囲気を作り出し、最初の即興を裁いたり批判したりしないで勇気づけてやることである。第二段階では、慣れが身につけているから、グループに、彼らがどう考えているか、即ち、テーマは尊重されているだろうか？ この思いつきをもっと利用できなかっただろうか？ できればいいか？ などと尋ねることができよう。

研究や創造のきっかけになりうる基本的なテーマとは、どのようなものだろうか？

それは、技術の基本的テーマそのものである。⁽⁴⁾

〔例1〕活発で短い部分運動を行ないつつ、ひとつの音に反応すること。

〔例2〕八つの段階に合わせて流れてゆくフォンデュでひとつの動作をすること。それから、つづく八つの段階に合わせて、空間において異なる動作を始めること……



〔例3〕移動することによって、沈黙のうちに、リズムに従ったひとつのモチーフを創ること。

そして、それを正確に再現すること（同じ時間、同じ移動）。

〔例4〕グループに向き合って、たった一人であること。鏡に写っているグループを、音楽なしで、速度の変化で身動きさせるか、移動させること。

結局、テーマは、エリー・フォールの表現に従えば、「普遍的なアナロジー」から着想を得るのであり、あるいはまた、宇宙とわれわれ自身との間に存在する^{コレスポンダンス}照応から着想を得るのである。たとえば、「この枝分れは翼か炎のようだ。この根は食物をつかもうとして餌食をぎゅっと握りしめる貪欲な指のようだ。この葉は肺か鰓のように、植物の流動性の養分のなかに広がっている。動物の血のような植物の樹液が管のなかを循環している」⁵¹ というように。

存在するもの、自然のなかで生きているものはすべて、われわれのなかで^{コレスポンダンス}照応をめざめさせる。もしわれわれが、海「であること」、その干満、その静かな揺れ、その激しさ、などと一体化する、というような簡単なテーマから出発するならば、われわれは誠実で正当な動作を見つけることができる。感覚的印象に自由に応じうる身体、技術から離れて、選ばれたいくつかのテーマにたいして初々しく、受容性のある身体、そういう身体は「無垢の状態」を再発見する。ここでは、批判的な精神や滑稽さという感覚は関与しない。同じ率直な状態が、「他者」になるために登場人物に化身し、自分自身を忘れなければならない役者の卵のもとで、呼びさまされることになる。人はこうして、物についての自分自身の^{ヴィジョン}心像に身をゆだねつつ、冬、春、霧に「なること」ができる。冬は、ある人にとっては緩慢な状態であり、別の人にとっては雪のダンスであり、さらに別の人にとっては風のなかの木の枝の悲壮な揺れである。春は漸進的な膨張のように感じられることもあれば、炸烈、あるいは、抒情的な陶酔のように感じられることもある。

年令、あるいは、教養の程度に応じて、人は、伝説や神話の登場人物に訴えることができる。また、物体を演出することもできる。たとえば、変形する一枚のスカーフをもって踊ることができるし、微妙な物体をひとつもって踊ることもできる。そうして、人は、幻想的な庭園や都市のような、なんらかの場所を浮かび上がらせることができる。もし、テーマが合っていて、即興の「時機」^{チマーン}が巧みに用意されていたら、人は何歳であろうと、即興を生じさせることができるのである。

前もってあたえられたテーマに従ったこれらの即興は、音楽かパーカッションを伴ってもよいし、伴わなくてもよい。

要するに、音楽というものは、われわれのなかに、運動したいという、生物としての欲求を呼びさますことができるのである。音楽は、われわれをある雰囲気にしずめ、自然発生的な創造に好都合な状態（幸福感、憂うつ、高揚など）をつくり出す。作家や詩人はしばしば、音楽を聴くことがわれわれに呼びさますこの夢遊状態、この興奮を表現した。ジャン-ジャック・ルソーは、

「情熱と音の、力強い、そして秘かなつながり」に感動している。

ボードレールは言う。

「音楽はしばしば海のように私をとらえる……」

「私は帆をあげる……」

「私は苦しんでいる一艘の船の全情熱が私のなかでふるえるのを感じる……」

ジョルジュ・サンドは言う。

「私は、美しい音楽やこくのある葡萄酒がわれわれに伝えてくれる、あの生命の発作状態ともいべき状態にあった。長い間麻痺していた魂が、冬の氷を砕こうとする奔流のように轟くかみえる、内面的興奮の状態にあった……音の、線の、色の、おのおのの組合せは、われわれのなかで、秘密の琴線をふるわせ、個人と外側の世界との神秘的な関係を明らかにする」。

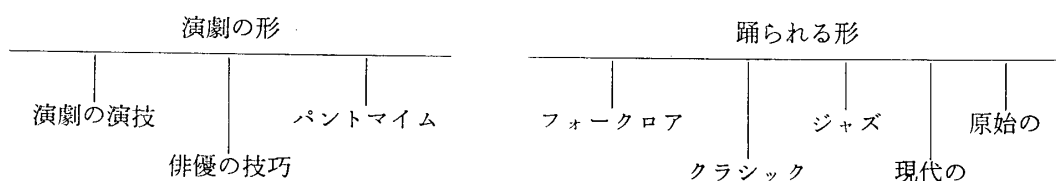
注(3) Élie Faure, *L'esprit des formes*.

(4) 第2部の「創造のテーマ」の章をみよ。

(5) Élie Faure, *L'esprit des formes*.

*
**

ダンス教育を実践し、創造性と技術の相互干渉について反省すれば、教育者は次のような問題について考えざるをえなくなる。つまり、そこまでうまく特徴づけられ、区別されているダンスのさまざまな形式の間に、実現可能なひとつの統一、ひとつの総合はないのだろうか、ということである。ダンスは、パントマイムにたいして、また演劇にたいして、いくつもの接点をもっている。動作によるさまざまな表現形式の貸借対照表を、なぜ作らないのだろうか？



運動機能ということから本質的なテーマを解放している動きの芸術を考えつくことはできないだろうか？ 本質的なテーマとは以下の通りである。

「身体^{シニマ}の図式

支えの支配

軌道と移動の調整

自己受容的感觉

筋肉運動の感覚的印象

時空にわたる構造化

集団の運動機能」⁽⁶⁾

この運動の芸術は、ジャズのしなやかなダイナミズムを、クラシックダンスの厳密さや軽さ、パントマイムの動きの緻密さ、俳優の演技のニュアンスや確信と、結びつけることができよう。この運動の芸術を「身体表現」と呼ぶことは、はるかに正当なことではないだろうか？ この用語は、われわれに、表現 - 伝達は身体の支配を通して行なわれること、また身体の支配は意味的機能をめざして実現されることを、思い起こさせるだろう。

注(6) Pierre Parlebas, Commission de travail, mai 68, ENSEPS.

第4章 真 実 性

素人にとっては、語ったり歌ったりする声をつかっての表現と、いわゆる身体による表現とのあいだの仕切りが、非常にはっきり区別されているわけではない。

そこで、いくつかの意見に耳をかたむけてみよう。

——「この役者は正確に演じている。——彼の動作は人を感動させるものだ。——彼の顔は『表情豊か』だ。——あちらの人はあまりにも大仰だ。——もうひとりのあの人は自分の言っていることを十分に『感じて』いない。——その隣りのあの人は幽霊みたいに唱えている。」

このように、会話を進めながら、舞台上で想像上の世界を創ろうと大いに骨を折っている不幸な人間が、細かく分析されるのである。そうなのだ、その人は細かく分析される。何故なら、肘掛椅子にどっかり座っている観客は、容赦のない眼をもっているからだ。彼は見ることができる。あるいは、少なくとも、うまくいっている、いっていない、ということを感じてみる。

パントマイム役者についていえば、表面上は問題はずっと少ない。

この芸術にあっては、役者はしゃべらないか、ほとんどしゃべらない。したがって、役者は自分の体で自分の感情や考えを表現する。だから、彼は身体表現をするのであり、そこで三段論法は閉じられる。

だが、往々にして、隣りにいる観客がこう叫ぶのをきくことがある。

「彼がやっているのはパントマイムじゃない。それは身体表現だ！」

彼は何を言いたいのだろうか？ 彼はパントマイム役者を、たとえば、ダンスのステップを踏んでいるとあって、音を放っているといつて、あるいは、音楽を利用しているといつて、非難しているのだろうか？ それ以上のことは分らない。

いずれにせよ、人が自分の「スター」をもっているということ、少なくとも大体のところでは、そのスターたちは賞讃され観察され、その上、真似されることすらあるということは事実だ。X、あるいは、Yは成功している。彼は私より何を余計にもっているのか？ 髪？ 衣装？ それを直すのは簡単だ。声？ なあに、努力するさ！ ジェスチャーだって？ 同じことをやってみるさ。

だが、成功はやってこない。そのとき？

そのとき、人はもう分らなくなる。

当然のことながら、誰でもはっきり気づいているように、真似をしているのだと分っている人を、大真面目に、本物のスターと同じように考えたりはしないものである。もし、Xが歌いながら手を自分の顔のどの部分かに当てたなら、観衆はとりこになっている。Xの模倣者がそのようにするとしたら、それは笑わせるためであり、そして彼は笑わせる。笑いは、模倣よりも、カリチュアから来ているように思われる。したがって、彼の行為は計画的なものとなり、それ故に、論理性のあるものとなる。この論理とは、何だろうか？ その結論はどうなるのだろうか？

身体表現が演劇の活動とつながっているということには疑問の余地はない。役者たちをみてみよう。彼らは「体を動かしている」。無論、多かれ少なかれ、そうである。だが、彼らは「体を動かしている」のだ。これらの「身ぶり」と、役者たちが全身を献げている芸術とのあいだの相関関係を分析してみよう。

稽古中の一シーンのなかの応答をテープに録音してみよう。何が残るだろうか？ それまではかなり上手に演じられているようにみえたシーンが、聞くだけだと、そのままでは認めにくいものになる。音だけになると、もはや、見事な受け答えが分らなくなる。いくつかの言葉が聞きもらされてしまう。そして、目を見たときは、深い味わいのある瞬間があったのに、もう何も現われないが、ほとんど現われない。

役者の勉強についてのこの最初のアプローチで、何が結論づけられるだろうか？

まず、基礎的な勉強が、つまり朗読術がなされていなかった、あるいは、自分のものになっていなかった、ということである。その上、文章のリズムの分析が、さらには場面の分析さえもが、おろそかにされていた、ということである。その結果、初級実習生は自分の本能を、そして、自分の感受性を当てにした（それだけでも立派なものだ）。しかし、彼はごまかした。彼は、自分の力が瞬間的に大きく減退するのをカモフラージュするために、おそらくは自分の個人的魅力にものをいわせ、顔の表情や身ぶりをつけ加えてごまかしたのである。

テープレコーダーが暴露するのはこのことである。また広いホールや観客との距離によっても、このことははっきりしてしまうだろう。その上、このごまかしは役者の側からは意識されない。それは、不十分さにたいする自然な代償作用なのである。したがって、初歩的な役者に要求すべき、本質的な技術的勉強がある。朗読術の勉強がそれである。自分に才能があると思っても、それを表明するのに不可欠の材料をもっていなければ、その才能が何の役に立つだろうか？ 苦もなく「人に好かれること」が問題なのではない。まず勉強することだ。それだけが、もっと後に、実り多い収穫を約束してくれるだろう。

こう反駁することもできる。朗読術はどうであれ、身ぶりが役立っていれば、万事、愉快なのだ、と。それでは、もうひとつのやり方で、稽古中の同じシーンを分析してみよう。それをフィルムにおさめ、音のないフィルムを上映するのだ。

そこには、身ぶり、行き来、顔の表情しか残っていない。滑稽さのでき上がりだ。何故？ たえば顔が、笑っているジャンから泣いているジャンへと、急激に変わるからである。このように、いくつかの感情が最高に昂ぶった状態で一挙にくり広げられると、われわれはその感情が生まれるのも発展するのも見ていないために、その変化を汚らしいと感じてしまうのだ。動作についていえば、そういうものがあるとしての話だが、それらは往々にして、既知のものや紋切型の漠然たる記憶である。

「僕は君を愛している」——心臓に手を当てて——

「私は悩んでいる」——額に手を当てて——

「私を信じて下さい」——両手を開き、掌は対話者の方へ向ける。頭は少しばかりわきにかしげる。そして役者が唇をかるくあげ、眉間に一本のしわを寄せて、この姿勢をつづけてさえいれば、このシーンは完璧のようにみえよう。

だが、無声フィルムはもう容赦しない。そのときこそ、人は休止し、役者であれ歌手であれ、偉大な人たちをもう一度、見直すのである。その人たちは、自らの芸術を身体で表明する際に、控え目である。動作はほとんどなくて、ほんのひとつの試みだけで、本質的なものが「伝わる」。さらに、その人たちが単にそこにいるということだけで、われわれは魅了されるのである。ジューベについて考えてみよ。⁽¹⁾ レミュとその仲間たちによるパニョルのトランプパーティーをただ聞くだけで、見るのと同じくらい楽しく感じられるのだ。⁽²⁾ 幸運にもその場面を見たことのある人たちは、聞くだけでも、その場面が、そのまま、何ひとつ失わずに保たれている、と言うだろう。

それは何故なのか？

そして、こういうことについて、パントマイム役者はどうなのだろうか？

同じやり方で、パントマイム役者に迫ってみよう。効果音や音楽をひっこめてみよう。しばしば、めっきしたもの、紋切型、とりわけ、既に見たことのあるものやXを下手に真似たもの、などが残ることになる。そこには欺瞞がある。音の要素をしりぞけなければならないからではない。何故なら、完成された役者にとっては、音の要素は、見世物を達成するために必要なもののひとつだからである。本当は、われわれが、まだ見習い程度のパントマイム役者が、自分の勉強不足を、トリックや駆け引き、耳に心地よい音、あるいは、すぐそれと分る態度などで補っているのに、しばしば気がつくからである。それらは、別の場所や状況においては値打ちがあった。だが、その場面では、何の値打ちもないのだ。

だから、初心者に要求すべき、もっとも重要な技術的勉強がある。即ち、身体体操の勉強である。この勉強は、朗読術の勉強と同じくらい、綿密なものである。演劇芸術には、音楽を伴うものであれ、身ぶりによるものであれ、あらゆる芸術におけるように、ひとつの普遍的な問題があ

る。^{フンテグリア}完全さ、という問題である。

われわれは、ある人たちにとっては嫌な結論、つまり、勉強しなければならない、という結論に到達する。

どう勉強するか？

以前からの疑問を、もう一度取り上げてみよう。

ジューベの、あの節度は何故なのか？ それにもかかわらず、あの力はどうしたのか？

レミユの、あの味わいは何故なのか？

確かに注意を惹く、だが完璧な模倣者にすぎない、というような、瓜二つとも言うべき模倣者でも、何故、成功を得られないのだろうか？

その人が一身をささげる芸術が何であろうとも、芸術家は、彼の個性を表現する。彼の彫刻も絵も動作も彼のものであり、彼が感じ、創り、磨いたものである。外面化されたものにはひとつの調和がある。そして、調和させている要素とは、そこにあたえられた個性なのであって、それ以外のものではない。確かに、絵画の模写は数多い。だが、模写する人たちが否定できないほどの才能をもっている場合、巨匠はあいかわらず巨匠なのである。

演劇芸術についても同じことである。だが、演劇芸術は時間のなかで生きているのだ。言葉はひとたび口にされると忘れられるし、動作も行なわれてしまうと忘れられる。

忘れられる。

演劇芸術の初級実習生たちが、いつも、他の芸術との相関関係を考えているというわけではない。ただ創意あるのみである。映画やレコードは、彼らがそのことについて考える、手助けができるのである。芸術にはアマチュアリズムはない。そこには、探究している人びとと、探究してのち相変らず勉強しており、今後もたゆまず勉強をつづけるであろう人びとがいるだけである。

われわれが、芸術家は自分の個性を表現するというとき、それは、一方では、こういう個性が存在することを意味し、もう一方では、技術的な手段を制御して、その個性を表現するという可能性を意味する。

したがって、まず最初に個性の育成ということがある。われわれは、ここで、再び教育の問題にたどりつく。

まだ経験したことも理解したこともない状況を思い浮べさせようとして、また、自分自身ではまだ感じたことのない感情を表現させようとして、子供たちを舞台にのせるのは危険だということを、われわれは知っている。自分の心理的能力をこえた役割を果たすように要求された場合、子供たちはどうするのだろうか？

当然のことながら、われわれは彼に動作を指示し、それをやってみせさせる。そして、彼は

どうかこうにか真似る。時にはうまく真似ることすらある。だが、率直に言えば、われわれはそのとき、心の底で、サーカスの動物たちを見ているときにわれわれの胸にしるしのびこむ不快感と同じものを、感じてはいないだろうか？

またそれは、われわれが記憶をたどっていて、ある役者たちのところにくると、不快感をおぼえることがあるけれども、そのときの不快感に似ているのではないだろうか？ そして、われわれはその不快感を、おどおどしている、と表現するのではないだろうか？ つまり、「悪くはない。でもそれはそうじゃない。彼には確信がなさそうだ。ぐらついている……」などと言っているのではないだろうか？

何故、いつも、まず第一に、自分自身と別物でありたいと思うのだろうか？ 「君を、君自身を知れ」、そうしたら君は、やきもちやき、しみったれ、びっこ、トランプ占い、気前のいい人、若き恋人を演じる俳優、あるいは悲嘆にくれる未亡人、などになることができよう。

われわれは、おのおの、自分の直観、自分の感受性をもっている。だから、同じ一定の年令のときに、われわれは、世界を同じように理解しているわけではない。初心者に要求する場合には、いかなる役割であろうと、それに「めっきをかける」危険があるし、あるがままの人物をではなくて、彼らが想定するような人物を演じる危険がある。グループの指導者や責任者は、何よりもまず心理学者であり、教育者であって、難かしいサインを出す見世物師であってはならない。急速に得られるが、じつは偽ものに過ぎない能率のよさを捨て、深く種をまくことができなければならない。そうすれば、人がまさに授業の瞬間に想定しうるよりも、はるかに豊かな収穫が得られるだろう。

だから、ゆっくり勉強しなければならない。

どの分野であろうと、芸術家に早変わりできるものではない。一時的な人気スターを作り出すわけではないのだ。

見よう、聞こう。それで十分だ。

最初から始めよう。でもそれはどういうことか？

初心者は、何よりもまず人間である。他の人びとと共に生きる人間である。生きること、生きているのを見ること、生きるのを助けること、そこに最良の学校がある。

人間について語りたがるまえに、まず一人の人間であろう。

当然のことながら、必要ではあっても十分ではありえないような習得法もある。それを演劇の演技によって整理してみよう。

演劇の演技は、

● 現実の物体を利用すること、それらを操作すること、それらと戯れること、あたえられたひとつの物体について、いろいろな活用法や場面を案出すること、を教える。(当然のことながら

想像上の階段を登ること、あるいは、目に見えない一本の紐をひっぱること、などを想起させることを教えながら、「パントマイムのレッスンをやる」場合、教えられている子供たちのことを、さらに深く考えること。そして、次に、子供たちが、彼らのあらゆる感覚を使って、現実的に、それらの要素を経験的に知るようにしむけなければならない。もしXが、階段を登ることをしかじかのやり方で想起させたならば、それは自身の感覚的印象の記憶に依拠してなのである。だから、何故、Xの真似をするのだろうか？ 初心者が段々をはい上がってくれればいい。後で彼は、自分の個人的な記憶やユニークな体験を、自分で喚び起こして示すことができるだろう。何故なら、それは彼のものだからである。ヴェルレーヌは

「屋根の上の空は

あんなにも青く、あんなにも静かだ……」

と歌ったが、われわれがこれと同じ現象を別な風に描写できそうもないのは、ヴェルレーヌが歌ってしまったからなのだろうか？)

演劇の演技は、

● 眼差し、聴覚、^{アプローチ}接近、触覚を、実際に体験させる。そしてそれは、その人の人生、その固有の人生を表明することを可能にしてくれるだろう。

● 二人で即興することを教える。したがって、他者を「感じる」こと、「受容性にとみ」かつ「積極的」になることを教えるだろう。そこに既に未来の役者が存在するのではないだろうか？

それから、初心者は、三人で即興することを学ぶ。そして「グループ感覚」を獲得する。それは、後に舞台に上り、他の役者や観客と対話することを望むような人にとっては、欠くべからざるものである。

● きわめて短くて単純なテーマを扱うことを教える。

いうまでもないことだが、演劇の演技という問題を発展させることが、ここでの問題ではない。だが、その重要性を強調することは、ぜひとも必要であった。

そして「身体表現」は？ すでに、われわれはもう、この問題にとりかかっているのだ。つまり心理的なさまざまなテーマ、自分のこととして確認すること（芽生えの状態）、単純な行動、^{シチュエーション}場面……取り上げるテーマに従って、われわれは一層よく分ってくることになるだろう。

平行して、身体体操の勉強をすれば、姿勢にかんする機能が改良され、均斉がとれ、初期の緊張がやわらいで、時間と空間のなかで身体を制御できるようになる。そのおかげで、あらゆる動きが、たとえ小さなものであって、意図されたものとなり、コントロールされたものとなる（放射-激しさ-速さ-方向）。さらに、偶然の結果でなくなる。

この身体体操の章は無限である。だが、朗読術の訓練を始めるときと同じようにして、身体体操に取り組んだならば、演劇やパントマイムにおいて、身体表現ということは問題にならないだ

ろう。役者とは、自分の考えや感情を表現できる人びとであろう。何故なら、彼らは、そうするための材料を所有しているはずである。おどおどした態度は、往々にして、姿勢が不均衡なためであることを忘れないようにしよう。「人は体操によって、自分の本性を変えようなどとは全く思っていない。むしろ、それを解放しようとしているのだ」。(3)

「あなたは風車のごとく腕をふりまわす必要はない。まず、身体がその皮膚の内側で生き生きしていなければならない。運動はまず、人体の内部にある。そこにこの運動がないならば、あるのは不毛な動揺だけだ」。(4)

ル・プレゼンテーション 表 現

つまり、あらためて呈示すること（たとえば、話をする人を見よ）。

他者に表現してみせる「前に」、まず、自分自身に呈示しなければならない。感覚的印象それ自体を見出し、その固有の生命、即ち、その起こり、その発達を見出さなければならない。それは、自分で自分の真実性を確かめるやり方、自己体験するやり方である。それは、具体的なものである。それから、「表現のために」寄生的な要素を除去しなければならない。そうすれば、稽古のテーマのうちで、もっとも大切な要素を「選ぶ」ことができるし、「拡大鏡を通すみたいに」それらを大きくし、「それらに価値を付与することができる」。(5)

そのとき、「この表現を見る人」が、自分のなかに、過ぎ去った体験のエコーを感じることもあるかもしれない。それは、よく似ているけれども、同一のものではない。

表現しようとした人の方からは表現 - 伝達があった。受ける人の方からは受信 - 伝達があった。

「そのことが、われわれを観客 - 役者関係に導く。」

表現する人 - 役者は、二つの段階を通過する。

即ち、

——真実性を自分で経験してみる

自分自身に自分を呈示する

体験する、そして理解する

——選択——拡大——価値づけ

表現するために

分析する——除去する——価値づける

こうしてみれば、表現されたものを再び感じとるべき観客もまた、真実性を自己体験するという段階を通過したにちがいない。観客にとっての二段階とは、

——真実性を自己体験することによってそれを感じとる

——それをもう一回感じとる

そのとき、観客が、以前、体験したこと、つまり、観客の自己体験段階を、表現する人-役者が経験していた、ということもありうるが、表現が行なわれるとき、観客はショックを受ける。何故なら、観客はたまたま、未経験のものに立ち会っているからだ。表現は観客の気に入ることもあれば、気に入らないこともある。しかし、観客はショックを受けたために、その表現を忘れることができない。次に、観客は、役者のせいだと思い出した、類似する自分自身の問題と、立ち会うこととなる。こうして、はるかに速やかに、ひとつの応答があたえられるようになる。

こうして、身体表現は、その規律を受け入れる人には、人生をよりよく理解することや、他者をよりよく理解することを可能にする。さらに、ひるがえって自分自身をよりよく理解できるようになる。身体表現は、一般的に言って、教育の目的に完全に適合する。教育の目的とは、人間の発達、開花である。

知覚の世界、関係の世界

表現にかんするこれらの指摘は、知覚の問題と関係の問題を提起する。

休暇中に、ときおり、こんな瞬間がある。つまり、日なたに寝ていて、太陽が皮膚のなかに入ってくる、それだけが感じられる。このとき、われわれは、ほんの短い間、植物であり、動物なのだ。要するに、受動的な「物」なのであって、感受性は知覚のところで止まっているのだ。

「大いなる眠り」

われわれは誰でも、感受性を備えている。これは、ほぼ確実なことである。だが、文明社会は幼稚な、自然のままのやり方で反応してはならない、と教えた。こうして、われわれには、他人の家を訪問したとき、「お宅は嫌な匂いがしますね」とは言わない習慣が身についた。せいぜい、「なんだか、少し匂いますね」とか「何か匂ってはいませんか？」と言うくらいである。あまりにもむき出しの表現をさけるためであれ、あるいは、隠喩表現を使うためであれ、確かなことがひとつある。即ち、われわれの嗅覚は少しずつ眠りこんでいく、ということだ。これは慣れなのだろうか？ 礼儀作法なのだろうか？

われわれの社会では、その人の顔を美しいと思って、じっと見つづけることは、やはり、相当地無作法なことである。それに、グラフ雑誌などの、視覚に訴えるさまざまな形式が、現在の美の鍵とはいかなるものかをわれわれに教えてくれているので、ちらりと見るだけで、もう、すれちがった人のシルエットのなかに、たちまち流行の基本的な標準を見つけだし、頭のなかでは、すぐにも、そっくりその人の真似ができるようになっている。だが、内側に人間的な生活をもつ、興味深い、知的な、美しい顔を見かけても、その顔の持主が今日的な慣例やしるしに・応じ・ることを拒否していると、われわれの眼は、そのような顔を、いくつも見逃しているのではないだろうか？ われわれはもはや見る（眺める）すべをもたないのだ。

聴覚もまた、少しずつ、ゆっくりした眠りにとりつかれている。われわれは教室で、しばしば外から入ってくる音を聞く。だが、われわれはその場から動かない。そして、われわれはぼんやりしていなかつたふりをするのだ。

感受性が鋭い、確かに、われわれはそうではある。われわれは、まだ、そうである。しかし、われわれはそのことを示さない。別の面から言えば、われわれは知覚するとき、ある感覚だけを切り離したりはしない。われわれは苦勞して、知覚の総和を定義するのである。さらに、われわれのいくつかの感覚のうち、しばしば、ある感覚が別の感覚よりも発達している……（生理学の講義録をみよ。感覚的かつ心理的神経系統をみよ）。

「覚醒」

ときには、われわれが、ある音響やある匂いなどを完全に知覚する場合や状況が存在する。だが、これらは例外的な知覚であり、しばしば例外的な状況のせいである。

〔例〕

誰かを待っている。音のする合図はすべて非常に重要性をもつ。恋人と別れたところだ。汽車の音がするときに、知覚されるのは汽車の音ばかりではない。汽車の音が恋人のことを想わせるのだ。

われわれ大人は「知覚するために知覚すること」ができなくなっている。感受することはしばしば習慣や情動、あるいは……別の物によって修正される。

「大いなる慰め」

われわれには思考が残っている、と思考していると信じている人びとはいう……

「悩みの真の原因はそこにある」

集中。われわれは「求心的」である。「自分自身の声」……小世界。思考。

a) 多人数ではあっても、めいめい、われわれの惑星間カプセルに入ろう。

われわれの感覚はあるがままのものであるから……われわれの思考の重要性をわれわれ自身に証明しよう。打明け話の相手にそうするように、また、告解所でそうするように、あるいは、精神病医のところでそうするように、声高に話そう。われわれの思考を表明しよう（30～40秒間）。

結果＝かなりしばしば沈黙。

注意＝われわれは、命令に応じては、何ひとつ言うべきことを見出さない。ところで、われわれは、それができなければならないだろう。

われわれは音を聞く、見る、多くのことを知覚する。

b) ただひとつのものに集中することを強調して、もう一回始める。それは困難であるばかりだ。

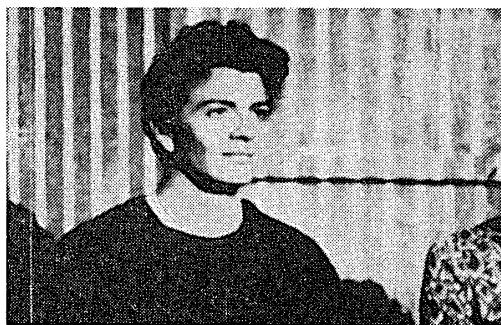
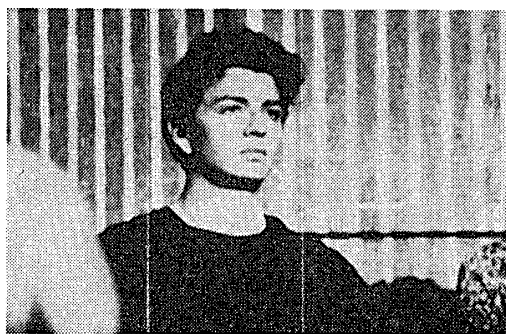
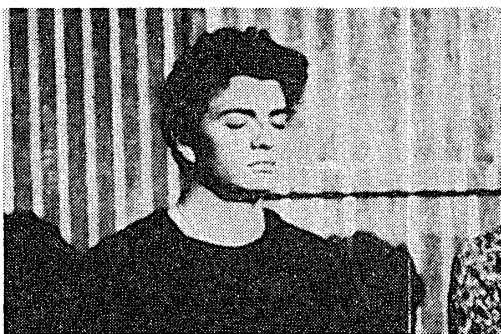
c) 自分自身にそうしようとしたように、二人でカプセルに入り、相手に話しかけること。また相手もそうすること (30~45秒)。

結果=音調がある。

注意=相手が言ったことを相手にたいして繰り返すこと。

結果=人は他者が話したことを正確には知らない。反対に、自分自身はたくさん話しているのである。

「したがって」自分自身に集中すること、自分自身の声を聞くことは、難かしいとしか言いよ



微笑の誕生



ある日、立ち止まって、自分のなかで見、自分の外で見、再び自分のなかで見ることができなければならない。

うがない。

他者の声を聞くこと、他者からの合図に感じとることは難かしい。

「人は本当に自分ではない」

「人は本当に他者ではない」

自分自身の声に立ち戻ろう。

d) 自分のカプセルのなかで、声高に（あるいはそうでなく）、自分の身体の各要素を客観的に描写することを自らに課そうとすること。

結果＝ある人たちは、それは無益だと考える。だが、余計な思考、余計な知覚に注意。

注意＝あなたは自分の頭、自分の顔をはっきり描いていただろうか？ 否。

e) 自分の顔のさまざまな要素をはっきりと描き、それらを訓練しようとする。

注意＝あなたは顔の皮膚をはっきりと描いたか？ 頭皮を描写したか？

なぜこの勉強をするのか？

集中。プレゼンス。まず自分であること。XかYではない、自分であること。自分の習慣を洗いなすこと。安定し釣合をとること。自分の皮膚、自分の思考のなかでくつろいでいること。ある日、立ち止まって、自分のなかで眺め、自分の外で眺め、再び自分のなかで眺める、ということができなければならない。

注(1) まず「十二夜」における「サー・アンドリュー」のジューベについて。それから「ル・バルブイエの嫉妬」における「医者」のジューベ、「スカパンの悪だくみ」における「ジェロント」のジューベ、「気違いじみた日」（マゾー）における「トリュシャール」のジューベ、そして「アルノルフ」や「ドン・ジュアン」のジューベについて。

(2) 「マリウス」において。

(3) Alain, *Propos sur l'éducation*. (邦訳, アラン著, 八木晁訳「教育論」アラン著作集第7巻, 79～80ページ, 1960年, 白水社刊)

(4) Étienne Decroux, *Notes de cours*.

(5) Étienne Decroux, *Notes de cours*.

第5章 運動と思考

われわれがここで関心をもつのは、何事かを意味する運動であり、行為や状態や、語のパスカルの意味合いにおける思考、つまり、内面生活などを表わす運動である。

たとえば、体操で、柔軟化の運動は何を表わすのだろうか？ それは、機能的な改善を追究す

ることと一致する。前方へはさみ腕をし、それから後方へ水平になるまでそり返る。そして、これを繰り返す動作、つづいて何度も繰り返す動作は、実際のところ、何を表わしうるのであるか？ それは、筋骨たくましく強くありたい、自分の体の内部でゆったりとしたい、という願望をあらわす努力、あるいは、もっと激しい行動を目指して体の準備をととのえること、などを表わしているのである。これを実際に行なっている人は、何も考えていないわけではない。彼は自分自身に向けられる思考で頭がいっぱいなのだ。「私はよりよい結果が得られるように、自分の体に準備させているのだ」とか、「私は自分の体をよくしたいのだ」とか、あるいは、彼の活動とは無関係なさまざまな思考で、頭がいっぱいになっているのである。

身体表現の動きは、異った過程から生じる。主体たる私は、自分の身ぶりが他者に、ひとつの言語活動として感じられることを望む。そして、この言語活動が、私が何者であるかということや、何を感じているかということ、さらに、世界についての私固有のヴィジョンなどを表現することになるのだが、それは、私自身を通して見た私とは別のものである。

実際、自分の考えや感情を表現したい人や、あるいは、芸術家は、「私」を表現することで満足することはできない。「彼はおそらく言うべきことをそんなに沢山もっていないだろう」。⁽¹⁾

芸術の題材は、あらゆる表現形式の場合と同様に、単に個人的な小宇宙だけではない。表現するということは、必ずしも、自分の気持ちを率直に打ち明けることではないし、魂をさらけ出すことでもない。それは、印象に形をあたえることであり、自分と宇宙について或るヴィジョンをもつことであり、このヴィジョンを、他者とのコミュニケーションを可能にしてくれる言葉で、具体化することである。それは、「読みやすく」、分りやすくありたいと望むことである。

だから、表現することは、ただ単に解放されることではなく、抑制することでもあるのだ。苦しんでいるようにみえるこの俳優は、本当に苦しんでいるのだろうか？ 苦しんでいる様子をするためには、本当に苦しまなければならないのだろうか？

「役者の才能とは、あなたが仮定しているように、感じることにあるのではなく、感情の示すしるしを、あなたがかんちがいしそうなほど綿密に再現することにあるのだ。(中略)ソック(喜劇役者がはいた靴)やコチュルヌ(悲劇役者がはいた靴)を脱ぐと、(中略)役者には動揺も苦しみも憂鬱も意気消沈も残っていない。(中略)もしそうでないとしたら、俳優たる条件は、あらゆる条件のうちで、もっとも不幸せなものになるだろう」。⁽²⁾

俳優は苦しみのしるしを再創造することができる。そのことは、自己の真実性の確認や観察、有形化などの作業が、つまり、無秩序で形をなさぬ解放ではなくて、表現をコントロールするという作業が、ことごとく、前もって為されていることを予想させる。ある役者が、かつて一度も飢えた経験がないのに、飢えを演じるように要請されることもあるだろう。あるいは、狂気や吝

奮を。彼はしかじかの形態をとって発現している狂気について、自分の観察のセンスに訴えたり、問い合わせたりしなければならない。そして、ゆっくりした同化作用によってそれらを消化し、自分のものにしてから、それらしい人物にならなければならない。

彼が自分の考えや感情を表現しているといえるだろうか？ より正確に言えば、彼は他者ごっこをしているのだ。彼は自分があたかも他者であるかのようにふるまう。彼は表現する。

演ずること (jouer)

これはあいまいな動詞である。演じっこをしている、まちがって演じている、少しも演じていない、などと言われて責められている人たちがいる。演技のまっ最中の人もいれば、演技に入りこんでいる人もいる。子供の演技と大人の演技があるともいわれている。

演劇においては人は演じない。人は創造し、再び創造し、仕事をする。ひとつの感動から生じる、内なる、秘められた、深いしるしを認識するのである。人はそのしるしを随意に再創造できるし、ときどきはそれらを再発見することもできる。演劇とは世界を認識する職業なのである。

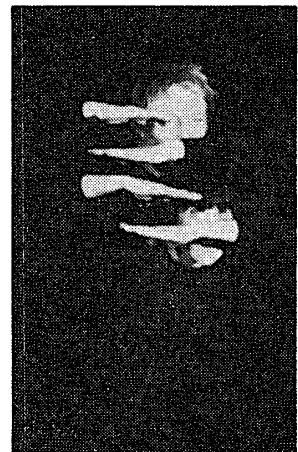
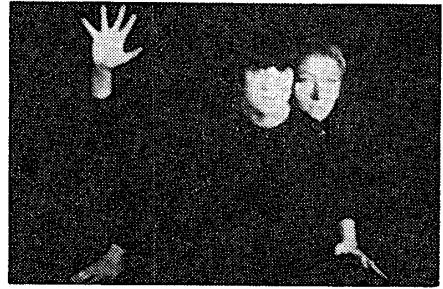
それ故に、学校レベルでの演劇、あるいは、身体表現の問題は、「演じる」という動詞によって始めることはできないだろう。われわれはあまりにも早く「演じっこする」状態に陥るだろう。ふりをするという危険性……あたかも……のようにするという危険性……子供たちは「何かをする」時期であるのに何故「ふりをする」のか？ まだはっきりと感じたことがないのに、何故まねごとをするのか？

誰しも、自分が喚び起こしたいと思うものを喚び起こすことはできる。何かを理解したことがあれば、それで十分である。つづいて現象の本質的な点を選択すること、および、それに価値を付与することは、わりあい容易だ。問題はただ、子供たちに要求すべきことを要求することができるかどうか、ということである。ある子供らは風のなかの木の葉のことをとてもよく「知って」おり、別の子供らはロケットの発射のことを「知って」いるのだ……

子供たちや学生たちにする質問を完璧なリストにしてお目かけなければならないのだろうか？ そんなものはない。ひとつのクラスと向き合っている人だけが、一人、あるいは、数人の子供たちに自分が要求できることを知っている。そのような人だけが、子供たちが生きてきた体験の範囲を認識できる。いや、そういう人だけが、これらの体験の領域を、うまく、捉えることができるのである。教育者のいる位置とは、うごめいている生きた流れに向かい合って、自分の眼の高さで直接に対応すること、それ以外のものではありえない。教育者に、明日について、一学期について、一年について、自分が行なうであろう一連の質問を予知する権利があるだろうか？ 自分が並べるはずのいくつかの場シチュエーション面を予想する権利があるだろうか？ 大人社会のうぬぼれ、それが子供たちの発達の型だとか、社会の非常に流動的な現実にたいして彼らがどのよう



「女王たち」におけるピノとマト



ピノとマト「暗闇の囚われ人」

に対決するかななどを、あえて憶測したりするのである。

「あたかも……であるかのようにする」ことの危険性は、まだ存在する。大人は、世界についての自分の過去のヴィジョンが、子供の今日の、あるいは、将来のヴィジョンに一致すると信じているのだ！ 子供が生まれたときから、われわれが子供たちに信じこませようと強く望んできたことは、われわれこそ良いお手本であるということであり、われわれもそう信じてきたということである。われわれは、自分の表現の正当性をもはや疑わない。そして、われわれは、自分にそっくりの悪しきコピーであるこれらの小ロボットたちが、われわれの動作をまね、二番煎じの、古ぼけた、したがって現実ではない現実を再生産しているのを見て、ほろりとするのである。

演劇的表現の段階にたどりつくことを意図するまえに、しなければならないことが沢山ある。子供たちは生きなければならない。観察しなければならない。ときどきは知っているものの前で立ち止まらなければならない。おそらく、それをもっとよく知るために。そして、再び生きなければならない……これらの実際に体験されたイメージは、付加され、組合せられる。身体もまた、形づくられ、調整される。実際に体験されたイメージは身体が形成されるのを助ける。身体はイメージが生きるのを助ける。ゆっくりした進展から調整へ、体験されたイメージは身体に再考を強いるであろうし、身体はイメージに再考を迫るだろう。そして子供たちは、自分自身を理解し、他人を理解し、世界を理解するようになるだろう。

注(1) Étienne Decroux, *Propos de cours*.

(2) Diderot, *Paradoxe du Comédien*, (邦訳, デイドロ著, 小場瀬卓三訳「逆説・俳優について」16～17ページ, 1954年, 未来社刊)

*
**

思考現象が、舞台では、不動の一瞬や、動きの停止によって表現されうるのであれば、行動のなかでは、修正や、ある行動のなかで偶発的事件が現われることによっても、表現されうる。日常生活のなかで、観客、または、主役としての私が知覚する他者の動きは、ある感動や思考を明らかにするものである。各瞬間ごとに、われわれは、誰でも、ある動作、あるいは、動作の中断、あるいは、動作のなしとげ方によって、自分の本心をもらしているのである。

〔例〕

見る——まっすぐに、横目で、目を伏せてこっそりと、うわの空でさっと。

取る——急いで、慎重に、こっそりと……

扉をあける——そっと、乱暴に、ためらいながら……

スタニスラフスキーにとって、すべての日常的な行為は、感情の研究に役立つものである。即ち、「内側の世界」は身体の行動を通して顕われる。想像力を培わなければならない。だが、

それを事実に基かせなければならぬ（「俳優の養成」）。

もし、アランのいうように（「幸福について」）、たいていの場合、「行動は意識を消滅させる」のならば（その努力がもっとも厳しいときには思考の時をもたぬ木こりの例）、行動の混乱は（たとえば、その速度が落ちること）、思考が主体を横切っていることを示す。行動が思考を妨げないことも、またありうる（長距離トラックの運転手の例）。そのときは、行動はほぼ自動的になっている。

ひとつの行動をやりとげるそのやり方、ひとつの行動を行なう間にも、そのやり方の動きが進んだり、修正されたりするのだが、その進み方、修正のされ方は、われわれのそのときの気分や状態、思考などを明らかにしている。だから、これこそ、運動の微妙さ（デッサンとダイナミズム）なのであり、やがて、われわれの芸術の対象そのものとなるだろう。

「大切なのは、平凡なやり方で非凡な行動をすることではなく、非凡なやり方で平凡な行動をすることである」。(3)

注(3) Étienne Decroux, *Propos de cours*.

*
**

他者を教育するという試みと結びつけて、運動の芸術を実践するとしたら、われわれは以下のことを行なわなければならない。

a) われわれの内部や周囲で起きることを観察すること。現実にかんすること、つまり、有機的な、心理的な、社会的な、普遍的な現実にかんすること、われわれにとってどうでもいいようなことは、まちががなく、ひとつも存在しない。

b) よく考えて、われわれの観察から、法則、原則、教訓などをひき出すこと。

c) 動きを分析し、無限の組合せで再構造化してから、動きの、可能なあらゆるニュアンスで身体が機能できるように、道具である身体を訓練すること。

d) これは、現実と同じではなく、置き換えられ変貌した、現実そのものよりも強い印象をあたえる現実のイメージを、再創造できるようにである。スタール夫人は、正当にもこう言っている。「考えることは注意力と抽象力を前提とする」と。創造者にとって抽象とは、現実のなかで素材を選択すること、そしてそれらを、強烈な印象をあたえる、暗示的な、独自のやり方で組織することにある。運動の場合には、情熱を幾何学の厳格さに従わせることにある。何故なら、「規律のない表現は売春行為のようなもの」(4) だから。

幾何学や規律というのは、トリックや巧妙な手段ということである。現実があたえてくれるものをよく考えることによって、私は、真実らしいというだけでなく、さらに、真実よりももっと真実らしい一つのデッサン、あるいは、身ぶりをつくることができる。こうして、ジェリコーはわれわれにギャロップする馬を示すのだが、その前後に伸ばされた脚は、高速度撮影でとらえ

られたギャロップのいかなる瞬間とも一致しない。しかし、それは、ギャロップしているという幻覚を、より多くあたえるのである。動きを停止状態にとらえた写真は凝結してみえる。馬は麻痺しているようだ。ジェリコーの馬は、その姿勢の不正確さにもかかわらず、動いているという印象をわれわれにあたえる。同じく、ロダンの「歩く人」は両足を地面に平らにつけている。だが、歩行を研究している写真がわれわれに示すのは、こういうことである。もし、前足が平らになっていれば、後足の踵は地面から離されている。また、後足が完全に地面に据えられているときには、前足の踵は地面を捉えている。そして、それにもかかわらず、この像は歩いている様子をしているのである。

したがって、あらゆる芸術は現実の解釈なのである。芸術家はたんに写真の乾板であるのではない。芸術家はその思考を現実に適用して、最初にあたえられたものを選択し、変貌させ、再考するのである。

そこから、何らかの教育原理を演繹してみよう。

身体は、Xという個人の表現の意思に仕える道具である。トランペットはYという個人の表現の意思に仕える道具である。

Yは、即興することもできれば、自分自身か、あるいは、他の人が書いた音楽を演奏することもできる。Xは、ダンスを即興することもできれば、自分か、あるいは、他の人が完成した振付けで踊ることもできる。

Yがある音を出す場合、われわれは、音階、または、学校で習うような、別の練習を聞いているので、ひどくがっかりするかもしれない。Xがある身ぶりを発表する場合、われわれは、そのような練習を何度も見ているので、しばしば、ひどくがっかりすることがある。

Yは音楽を「やっている」のに、Xはわれわれに紋切型の集合を「広げてみせている」のだ。「また、あれか！ また、あんなふうにして地面にとび降りる。また、あの腕信号だ、また……」。われわれは叫びたくなる。「地面にとび降りるやり方は何百通りもある。腕の動かし方だってそうだ！……」と。

確かに、振付けをただ実行するのではなく、それを解釈しているXたちも、ときどきは存在する。彼らも紋切型を利用してはいるのだが、演技の質でわれわれの心をつかむことができている。そして、そうしている限りにおいて、われわれにその紋切型を忘れさせるのに成功するのである。しかし、それでもやはり、以前からよく知っている動作に出会ってうんざりするときがある。

何故、表現のレベルで、XとYの間にこのような相違があるのだろうか？ 人間の体はピアノと同数の^{*}鍵をもっているのだろうか？ もっているとすれば、この繰返しはどういうわけなのだろうか？ 音楽家がピアノを弾いて、抒情的なもの、具象的なもの、タシスム……などを作るように、われわれは自分の体を演奏できなければならないだろう。

誰が誰に教えるのか？ 誰が何を教えるのか？ 音楽の先生は、音階を教えるために音階を学

んだわけではないし、和音を教えるために和音だけを学んだわけではない。反対に、体操の先生は、往々にして、速度をはやめられた、通りいっぺんの、本質的ではない養成を受け、そのときに、一連の訓練を「覚えこんで」いるのだ。彼は真面目だから、自分のささやかな辞書のなかに自分の単語のシリーズを書きこみ、やがて、自分の索引カードを完成する。そして、幸せな気持で、自分の生徒たちに「教える」……だが、彼の精神は、内容よりも形式に、教養よりも教育に、愛着を抱いている。彼が教えるとき、物質はそこにあるが、精神はあるのだろうか？ 結果として、われわれは、これこれ流のX、別のこれこれ流のX、さらに別のこれこれ流のX……たる小Xたちに会う。しかし、彼らは彼らそのものではない。こういう中国の諺がある。「魚を食べるように人に与えるかわりに釣ることを教えよ」。

注(4) Alain, *Système des Beaux-Arts*. (邦訳, フラン著, 桑原武夫訳「諸芸術の体系」, 1978年, 岩波書店刊)

*
**

考えること、それはまた、すべての注意力を、実行している行動にふり向けることでもある。まだ見習いの段階の舞踊家たちの例をみよう。彼らはそのとき授業中だったが、空間と時間のなかで、限定された技術的な一シーケンスを再現しなければならない。ある者はこのシーケンスを機械的に実行し、自分たちがやっていることの外側にいるようにみえる。彼らはたえず鏡をみて、自分にみとれている様子である。別のある者は、逆に、遠い眼差しで、自分自身の内面に向いているようである。回りの世界やこの事実には無関係で、奇妙な具合に存在しているようにみえる。この深く注意する力は、行動に関係なく横切ってゆく思考を勝手に侵入させないという能力があることを思わせる。それは、意志に基き、保持された思考であり、まさに、夢想とは正反対のものである。

*
**

運動は思考を表現する、したがって、内面生活をはっきり示す、といわれている。そのことは、肉体的な行動をまちがえてしまった場合、その人は、観察する人にどのように分析され、どんな結論を出されてもしかたがない、ということだろうか？ あらゆる運動がその人の人格の一面を明らかにする、ということの意味するのだろうか？ 二種類の運動を区別することができる。意思に制御された運動と、そうでない運動である。ひとつの思考はひとつの運動によって、意識的に自らを表現するのだろうか？ それとも、無意識のうちに表現されるのだろうか？

問題を逆にたてれば、ひとつの運動がひとつの思考を生むことができるのかどうか、初めの思考を修正することができるのかどうか、それを豊かにできるのかどうかを知る、ということになるだろう。

1) 「運動は思考を表現するか？」

思考は内面生活の組織化である。私は誰かを撲りたいと思っても、だからといって問題のその人にとびかかったりしなくても、心の中でそう思うことができる。内面の運動のなかには停止がある。微かな、いくつかの表われが、私の思考を透けて見させるかもしれない。しかし、私が自分の身体をもっとコントロールするようになれば、あなたが私の意図や気分をつかむ機会は、ずっと少なくなるだろう。

私が、ある日の落日を世界で唯一のものと思い、それを表現したいと望むことがあったとする。私の思考と私の視覚記号的な運動の間にはある期間（その持続期間は一定ではない）がある。その時間が、もっとも正しい表現手段だと自分で判断するものを、選ばせてくれるのである。思考から運動への移行過程には停止がある。二つの場合があって、もし私がある選択をし、もう一方を選択をしないとしたら、人はこのように主張することができよう。コントロールされた思考から生じる運動は、最初の思考を明らかにするものではなく、個人の行動の過程、したがって、個人その人を明らかにするものである、と。すると、そのとき、ひとつの疑問が生じる。それは、抑制能力のおかげで、意思や理性がコンピューターのように働いて、干渉作用を起こし、応答-運動のそれ以外のあらゆる形を、どの程度まで検討することができたのか、ということである。それでもやはり、次のような瞬間がやってくるといえよう。つまり、そのとき、究極的な選択はまだ行なわれてなくても、最終的に行なわれた運動は、常に、ある選択の表われなのであるから、それは、その人の人格のある面を明らかにするものではあるはずだ、と言えるだろう。

最後の選択をしたはずの人は、その人自身の深い思考との関連よりも、むしろ、われわれとの関連で最後の選択をしたのかもしれない。そうでないとは、誰にも言えない。一方で、彼は、われわれがその人について思いこんでいるような人物を演じるかもしれないが、もう一方では、彼がわれわれの解釈の仕方について仮定しているところに従って、反応することもできるのだ。すると、こうしてわれわれは、彼の運動の投影的な価値を信じこんで、誤った解釈をあたえることになってしまうのではないだろうか？

2) 「運動は思考をもたらすだろうか？」

ある思考が浮かぶと、それが運動という別の形で、自らを示そうという意志をもつ場合がある。その運動が他者に知覚されるとき、私の思考は裏切られる場合もあるし、別の形で示される場合もある。ここで私が興味を抱くのは、この問題ではない。私は、私自身について、問題を考察しているのである。この同じ運動が、私の思考を修正したり、弱めたりすることがあるのだ。実際、われわれは、思考についての運動の重要性を認めなければならない。

運動が最初であることがありうるのだ。

[例]

ある筋肉の収縮は不安の感覚的印象を呼び覚ますことができる。この不安の感覚的印象は、恐怖の感情、つまり、何かが怖いという、かなり漠然とした感情をもたらす。そして、その感情はしだいに明確になり、ついに定着して、あれが怖い、これが怖いというように、明確なひとつの思考となりうる。そのような筋肉を伸ばす運動を行えば、それと共に感覚的印象を、それから漠然たる感情を、そしてついには明確な思考をも、修整することが期待しうるのである。

「人間の体は神々の墓場である……われわれのものであるこの小さな王国は余りにも身近にある。そして誰ひとり、十分にそれに気づいていない。怒りを鎮めるために、二、三の体操的な動きをするという考えを、誰がもつだろうか？あるいは、自分を眠らせるために伸びをしたり欠伸をしたりするという考えを、誰がもつだろうか？『人間』をひざまずかせるには、即ち、世界を許し、他人を許し、自分を許すのに、かくも適切なこの姿勢をとらせるには、教義の長い回り道が必要であった。」⁵⁾

3) 「運動と思考、思考と運動の関係」

私はときどき、焦点の定まらない思考からひとつの運動をつくることができる。つまり、行動することができる。この運動のおかげで、そのとき、別の運動を放つ思考が明らかになることがある。こうして、思考の歩みから歩みへとすすみ、最終的な結果は最初に予想されたものと、かなり異っていることがある。表明されることが異っているだけではなく、思考の内容についても異なっているのである。行動がひとつの思考を生んで人間を豊かにした。この思考は、体を動かさないでいたら、おそらく、人間が抱くことのなかったものであったろう。あるいは、少なくとも、焦点の定まらないやり方でしか、抱くことがなかったものであろう。ひとつの運動がひとつの思考を目覚めさせることも、ときとして起きる（ひとつの状況の例、ひとつのベンチに坐った二人の人間の身体の関係）。つづいてその思考が、将来の運動について、多くのことを要求するようになる。このような思考のコントロールが、最終的な結果が往々にして最初の状況からへだたっているような、一連の運動を命令するのである。行動（最初に状況のなかに置かれること）が、人間をひとつの思考で豊かにした。人間はそれを表明し、運動——思考、思考——運動……という過程をへて、それを終りまでもっていくことができた。

運動は、私が、自分の思考や、物についての自分のヴィジョンを、はっきりさせるのを可能にしてくれる。運動は、私が、自分自身を発見し、また、世界を発見しに行くのを可能にしてくれる。固有の、自律的な、生命のようなものによって、われわれのなかで生きつづけうるような思考を、人間は本当に考察できるのだろうか？ そうだとすれば、それは人格を分解させることになるだろうし、一方に肉体を、他方に魂を置くことになるだろう。人間存在とは調整を行ない、さらに再調整を行なう、ひとつの体系であるのに。

人間の肉体的な可能性の発達をおざなりにするのはとんでもないことである。そんなことでは、

人間の思考の他の形に到達できないし、人間の内的、および、外的な探求の領域は制限されることになる。それは、結局、人間を人間的な存在にすることを拒絶することである。

表現する—自分の考えや感情を表わす

人は何を表現したいのだろうか？ 見るもののこともあれば、聞くもののこともあり、読んだものこともある。われわれはできるだけ客観的に、たとえば、われわれが評価したもの、そして、われわれが他者や対話の相手に知らせたいと思うものに、仕えようと努める。しかし、われわれのうちの誰かが何かを表現するとき、その人は同時に、自分の表現様式のおかげで、つまり、それを通して、表現しているのである。その結果、ある人から他の人へ、表現される対象はさまざまな反射像を得る。対象のこのような反射像は、われわれ各人の反射像と同数なのであろうか？ かくて、われわれは、対象を通して自分の考えや感情を表現したと、結論づけることができるのだろうか？

省略符号のSが投げられる。そのSと一緒に、自分自身の打明け話や意見や感動などが流れ出してあふれる。

「自分の考えや感情を表現しなさい。そうすればあなたは元気づけられるでしょう。それを自分のためにとっておかないようにしなさい！ 私に思いのままに、私の考えや感情を表現させて下さい……」

そうすることの「できない」人がいるだろうか？ そうする権利を要求する人がいるだろうか？ ……………

自分と無関係な物を表現しながら自分の考えや感情を表現する人と、自分の考えや感情を表現するためにそうする人との間に、大きな違いがあるのだろうか？

相異は確かにある。だが、他人に何かを表現したいという、この二つの態度に共通する配慮は何故だろうか？ 自分の考えや感情を表現したいという、また、自分について表現したいという、さらに自分から引き出したいという、この欲望は何故だろうか？ 何故？ 誰のために？ われわれがさしあたり、見せるという観点からではなく、対話するという観点から問題を考えるならば、それは自分を他人に近づけ、他人を自分に近づけるためであるように思われる。われわれ人間の雑踏のなかでは、他人の言うことに耳を傾けるという配慮は、自分に耳を傾けるという配慮を前提にしている。君は何者か？ そうして私は何者か？ われわれは「人は隣人の眼の中の藁は見逃さないのに自分の目のなかの大きな梁には気がつかない」という古い諺を思い出す。古い諺はまた、われわれに「汝自身を知れ」と教えてくれる。

人間存在！ われわれは隣人が自分のそばを余りにも早く通り過ぎるのを好まない。われわれはこの、大ざっぱな、表面的な心像^{ヴィジョン}を拒否する。それは、存在や物の中味のうち、たった一つし

か残してくれない。われわれは不毛なモノログが終ることを望む。他人に耳を傾ける「自己」、
「自己」に耳を傾ける他人。われわれは「存在」したい。そうなのだ。だが、われわれは「人間の存在」でありたい。

「私」から何かを取り出して「君」や「君たち」にあたえることを可能にしてくれる、もっともありふれた媒介物は、言葉であり文章である。

だが、われわれは分り合うのだろうか？

同じ言語表現をする人びとのあいだの会話， という場合を検討してみよう。

言葉は思考に仕え， そのニュアンスをゆがめることはない， ということを認めよう。また， 同一の言葉は， われわれにとって同じ意味， 同じ響きをもつ， ということを認めよう。そこから， われわれは， 文章という伝達手段によって表現された思考は， それを聞いたり読んだりする人びと全員に理解される， という結論をひき出す。われわれは互いに表現しあった。われわれの文章は， 感情， 状態， 行動， さらに， 抽象的な概念までも表現する。われわれは理解しあった。表現 - 伝達と受信 - 伝達があり， また， その逆のことが行なわれた。あなた， 私， つまり， われわれは一つである。

異なった言語表現をする人びとの対話， という場合を考えてみよう。

困難はもっと大きそうだ。確かに， 言葉は相変らず思考に仕えている。だが， われわれは， 言葉がこの思考の微妙なところをゆがめないと主張できるほど十分に， 言葉を自分のものにしていくだろうか？ 会話は， 行動や， 何らかの状態や， 感情などを中心に進められる。しかし， われわれの生活の色彩^{いろど}りをなすニュアンスは黙殺される。「私はパイプオルガンがとても好きだ。夕方， 夜がしだいに近づいてくるとき， パイプオルガンの音は， 太陽が海原にただ一筋残した， 緑色の光茫の思わせる不安にふるえている」などとは言わぬことだ。「O・K」， 「お眠り」， 「おやすみ」， 「いい子」^{ベロ・ラガツ}などにはかなわないのだから。

自分の母国語とは異なるこれらの言語をもう少し上手にあやつる人びとならば， 会話を， 省略された決り文句以上に進めることができる。しかし， 外国語の文章はわれわれの思考を正確には表わしていないのではないか， という疑いがいつも残っている。表現 - 伝達現象と受信 - 伝達現象をもっと近づけようとして， われわれはときどき， こんなふうに言う。

「フランス語が分りますか？」

「ええ」

「けっこうです。私はイタリア語が分ります。そこで， 私はフランス語で話しますから， あなたはイタリア語で私に答えて下さい」

自分の母国語で話をすれば， 自分の思考のニュアンスをよりよく表現することができるし， またそれ故に， われわれの言語をきいて理解してくれる他人に， 自分をよりよく理解してもらうこ

とができるように思われる。もっとも、だからといって、言葉を安易に引き出して使ってはならない。そして、このとき、相互理解は、全面的ではないけれども、十分であるように思われる。

確かに、ある言語のなかで流暢に表現しあえる人びとという、第三の場合がある。勿論、会話は速く進む。だが、その言語独特の表現を翻訳するためには、何という困難に会うことだろう！

この場合、表現 - 伝達と受信 - 伝達の二重現象が、同一言語を話す二人の関係における緻密さと同じ緻密さで作り出されるはずがない。自分の隣りにいる人間存在を、その人のもつあらゆるニュアンスで把握しているとは、確信していない。多数の言語があるという事実が、人間存在の上に、いわば、「隠れ場所」を置いたのである。

だが、同じ言語表現をする人びとの間でも、同じように、この現象について心配することはできないのだろうか？ 言葉は、われわれの思考を決して裏切らないのだろうか？ 言葉は、ある人にも、別の人にも、同じ響きをもっているのだろうか？ 学校で説明されなければならない読み方があるという事実は、言葉によっては伝達 - 理解がなされないという不安の表われではないだろうか？

それでは、自分の考えや感情を表現すること、あるいは、単に表現することは、必ずしも言おうとすることをぴったりと表現することにはならぬ、と結論づけることができるのだろうか？ また、伝わらない原因は、表現する人にあると結論づけられるのか、それとも、受け取る人にあると結論づけられるのだろうか？

しかしながら、そうだ、われわれは話されている言語活動の限界にもかかわらず理解しあう。われわれはときどき、言葉に訴えなくても、他者を理解している、その人が感じていることや言いたがっていることを推察している、という感覚的印象をもつ。動作や微笑、眼差し、そして、何かしら名状できないものなどがあって、それらがわれわれに、焦点は定まらないけれども、他人を把握させ、それを浸みこませて、われわれのなかに跡を残すのである。

この「奇跡」は、相手を見ている人（対話の意味においてであって演劇のそれではない）の人格のおかげなのだとさえよ。他人を完璧に知覚する人びとが何人も存在する。その人たちは、そのつど、きわめてすばやく、禁止事項や社会的慣例の層、さらに、対話の相手の本当の姿を隠している、いわば、化粧のような厚みを削除し、事物の本質を再発見する。何故にある種の人びとは、この理解力——他人を見通す力——をもっているのだろうか？

こういう理解力を開発するということは、どういうことでありうるのだろうか？

母性的なタイプの人の持っている、熱っぽい、寛大な（有難い）理解力を期待すべきだろうか、それとも、マキアベリスタ的なタイプの人の冷たい（相手につけこむような）理解力を期待すべきだろうか？

「奇跡」は、自分の考えや感情を表現する人の、人格のおかげだと言うことができる。言語の文脈とは別のところで、自分が表現したいと思っていることを「伝わらせる」のに成功する人び

とが何人もいる。その人たちは、「私を信じて下さい」という言葉にふさわしく、また、それを強めるような微笑をもっている。あなたにたいして両腕を開きながら近寄ってくるやり方、「ああ、それはあなたです」という言葉に、誠実な友情の重みのすべてをかけるやり方ができるのである。

——何故にある種の人びとには、この瞬時の表現 - 伝達の可能性があるのだろうか？

——この表現を作り出せる人が、それを意識し、そのニュアンスを変化させることができる場合、この種の表現の開発とはどのようなことなのだろうか？

他人を見通すこと、および、瞬時の表現 - 伝達という二重の流れが、ある人びとには既に存在しているのだから、いつの日か人類のあいだにも存在する可能性がある、と考えることはできる。理解という問題は、そのときはもう、生じないであろう。理解はもう、手さぐりでするものではないし、直線的なものでもなく、一挙に^{グローバル}全体的なものとなるだろう。ある人があることを理解するということは、他者が、他者自身で、他者自身のために、そのことを理解する、ということになるだろう。

コミュニケーションのこのような手段は、まだ、十分に究められていないのだけれども、これらについて前述のような指摘があったからといって、われわれは^{シニスマ}合図に味方して言葉を非難するようにはなれないし、合図を無視して言葉を全面的に信頼するようにもなれないだろう。しかし、そのような指摘によって、われわれは次のような表現形式、即ち、人真似の動作や型にはまった挙動、さらには、できあいの言葉などが根拠もなく噴き出しているだけの、われわれが宇宙にたいしてもっている不器用で不確実な心像をますます悪くするだけの、表現形式を拒絶するようになる。われわれは、見かけだけで満足することを拒否する。われわれは、人間と人間を取り巻くものを理解したい。われわれは宇宙と話し合いたいし、宇宙がわれわれと話し合ってくれることを望む。

リズム運動、ダンスなどの、いわゆるリズムのある動きの写真に、腕を宙にさしのべて頭をうしろにそらせている演技者が示されていることがある。悲劇的、あるいは、喜劇的なテーマに従って、その顔は唇をゆがめて、喜び、怒り、あるいは、恍惚をあらわす。すると、観客は、「これこそ実感のこもったものだ」、「じつにいい表情だ！」と言うのである。

ダンスはもともと、宗教的な表現であったといわれている。それだから、舞踊家はいつも、空中のどこかに当然おわします神さまに、自分の感情や状況の証人になっていただこうとするのだろうか？

舞踊家が、われわれには全然わからない、きわめて多くの中間的な身ぶりを通過するのは、常に「宗教的神秘観」のせいなのであろうか（彼女は片足を上げる。彼は跳ぶ。彼女はまた片足を上げる。彼は再び跳ぶ）。いや、「宗教的神秘観」が、これらの繰り返される移動や過度な表現の

責任を引き受けることはできないだろう。

いわゆる原始的なダンスは、人間と宇宙のいくつかの要素との関係を表現しようとするものであるが、それが見せてくれる光景を思い浮かべるとき、われわれは、それに加わっている人たちのもつ抑制や激しさに心を打たれる。そこには散漫さがない。たまたま、つけている飾り(衣装)はあるにしても、われわれは裸身のもつ力について語る事ができる。

何故のこの「進化」、この墮落？ ある日、容器がその中味をもうあらわに見せなくなってしまった。香水に代わって瓶が眺められることになった。その次には瓶しか見られなくなったのだ。出発の時点では瓶のイメージがあったが、戻って来た時点では瓶そのものを見たのだ。「人」はまず、瓶の色や形をほめたたえ、瓶の果たす功績に拍手喝采をした。見る人の心は少しずつ閉じていった。その感覚の堅琴は動脈硬化に陥った。その眼と理屈っぽい理性が異常に肥大し、彼は最早、これらの動作の理由を自問したりはしない。装飾的なもので十分だ。彼は脚の美しさを前にして叫び、ペチコートのだらだらという音に足を踏みならし、記録の前でわめく。

「なんという均衡だ！」(ベクトルA, B, C, Dの合力)

「なんて脚の上がること！」($H=X \text{ Kgm.}$)

「なんという跳躍！」($mv=m'v'$)

「なんと速いこと！」($\frac{1}{2}MV^2$)

確かに、われわれは、これらの訓練が、運動性の観点からみても、筋肉という観点からみても、また動力学の観点からみても、身体によいということを認めている。しかし、手段を目的と混同することは、問題外であろう。「運動によって表現するという目的を少しずつ忘れて、そこに至る手段を賞讃すること、それはまさしく、その中味を犠牲にして瓶をほめたたえることである。それは、ダンスを遊びにすぎないものにして、真のダンスは行動であるということを忘れることである」。(6)

運動の芸術によって、人は何を表現しようとしているのだろうか？ ——あらゆる芸術においてそうであるように、人間というもの、その衝動、その生の瞬間、その疑念、その情熱、その精神性、その条件、その反逆……などであろう。それでは、ダンスは何を表現するのだろうか？ 一般的に言えば、並外れた存在、つまり、超人、オリンポスの神々、伝説の英雄、あるいは、沢山の怪物、悪魔、ゴルゴン、魔法使い、などである(クラシックバレエ)。

その様式はどのようなものだろうか？ 極端、最大限のものである。パートナー同志の愛のシーンについて言えば、男性の舞踊家は跳躍をつづけながら舞台を横切り、人間技とは思えないような開き方で脚を高くあげて開いている女性舞踊家のまわりを回る。フィギュアやポルテが、最終のアンレーヴマンに至るまで相次ぐ。

運動が大きく過度であるし、ダンスの場合には、関節の働きのぎりぎりの限度まで身体に無理

をさせて、あのような、動く建造物ができるのである。そのことから、ダンスは、平凡なもの、日常的なものは表現できず、並外れたものを表現するのだと、ダンスを見て考えるようになるのである。

事実、どんなバレエが、小役人の生活やペーヴメントを洗う人の一日、あるいは、鉱山労働などを表現するだろうか？ クラシックダンスの空気のように軽い外観は、努力、労働、汗などの表現に適さない。また、まともな人間が、物質的な偶然性と絶対への渴望のはざまでもがく、そのような状況を表現するのにも適さない。

パントマイムの俳優は、生活の肖像画を描こうと思う。内面生活や、偶然のできごと、移ろいやすい刻々、「連続した衝突」などのある日常生活を。そこには、ダンスの場合のような抒情的な胸の想いの告白はないが、不動の状態（見るために、考えるために、立ち止まることができる）があり、保^{レタツソソ}持があり、内的な圧力があり、決断、あるいは、驚愕の始動装置がある。妨害されることや、欲望が阻害されることや、幸福が常にかかりそめのものであることなどについて、人は日常的に不安を感じるものであるが、その不安のとりこになっている存在のぐらつき、それは、パントマイム俳優についていえば、人間に興味をいだかせ（誰であってもいいX氏、英雄ではない）、その人の「スナップ」に興味をいだかせる。つまり、彼は、気分の変化、矛盾、心のなかでの動揺、安心感の広がり、疑念による苛立ち、などに関心をもつ。

具体的に動作に置きかえられると、結果はこういうことになる。パントマイム俳優は、ダンスほどきらきらせず多弁ではないにしても、われわれには、ダンスよりも緻密で感動的にみえる、ということである。

言葉や運動の量、それがまさに過剰であるということは、最初は注目すべきことのように思われるが、次に、われわれの注意力や感動する能力を鈍くするということを、われわれはめいめいで確認することができる。

ダンスは、沢山の言葉でわずかの思想しか展開しない。パントマイム俳優は、わずかの言葉で沢山のことを語る（パントマイム俳優にとって、ダンスとは、語られる散文にたいする抒情的な歌のようなものである）。⁽⁷⁾ 無論、モダンダンスは、真実や人間性への回帰に、いっそう気を配る。往々にして、モダンダンスもまた、パントマイム俳優に特有の緊張、不動、内面性の瞬間をもつことがある。しかし、ドクルーはいう。「舞踊家の特性は踊ることである。彼が動きを浪費するのは、快感や、心配のなさの表現である。もし、不安で不幸なら、人は踊らないものだ」。

舞踊家が踊るのを停止した場合、彼は緊張し、もはや踊らない。停止するとすれば、それは考え、苦しむからなのだ。一方、パントマイム俳優は、そんなことは知らない。エティエンヌ・ドクルーは、次のように結論する。「結局のところ、ダンスはパントマイムの一部をなす。ダンスは不安のない一瞬間を表わすのだ。運動の芸術はダンスによって代表されるといえるだろうか？ とても、そうとは思えない」。舞踊家が、体をねじったり収縮させたりして、自分が苦しんでい

ることをわれわれに示そうとしている、と仮定してみよう。動作が大きいという事実そのものが、また、彼がそれをくり返す、あるいは、いくつかの長い話に発展させるという事実そのものが、われわれにとっては、彼の苦しみの真実性をそこねることになるのである。一方、地下鉄の座席にすわっている個人の、少しごえたような、あるいは、かすかに衰弱したような眼差しや物腰は、その場でとらえられるか、テレビカメラでとらえられると、われわれがひとつの苦悩の奥にまで入りこむことを可能にしてくれる。パントマイム俳優が身を入れて表現しようとするのは、これらのニュアンスである。

「表現における過剰（量とくり返し）は、言わんとすることを表現する力に逆らう」（アラン）と結論づけることができる。

小さくははっきりした動作が、空間でゆったりと展開される動作よりも、往々にして意味をはっきり示すものだ。それこそ、パントマイム俳優が、小さいが明確なデッサンについて、きっかけについて、ダイナミズムについて、非常に広範囲にわたる文法をもっている理由である。パントマイム俳優の緻密さは、おそらく、彼がはっきりと控え目であることから生じてくる。

——パントマイムの役者が、頻繁に地面から離れず、跳ばず、回転もせず、舞踊家のように空間をみたくする必要もないのは、おそらく、彼が別のものをもっているからである。即ち、一方では、強さやプレゼンスを、他方では、局限された運動の、また、その動作に句読点を打つダイナミズムの、科学をもっているからである。そして、何よりも、彼がひとつの思考に没頭しているからである。

——舞踊家は、空間で音楽をダンスに変えるという配慮で定義づけられる、つまり、音楽にとられた人であるが、パントマイム俳優は、ある思考に駆り立てられて空間をゆっくり歩くのだ。彼の行為は、深い決意から生まれつつある。彼の動作は、彼の内部で起きることの拡大である（ドクルーによる）。

運動の芸術を研究するのであれば、ダンスの様式を、あるいは、別の様式を研究する、つまり、ある見方で体系化されるが故にどうしても限定されることになるような研究、で満足できるものではない。前提として、つぎのことが取り上げられなければならぬ。

——自分の表現手段を認識すること。そして、身体と、身体を抽象化するまでに形づくる現行の技術を、経験的に知ること。

——可能な運動の無限の広がりの中から、思考の、あるいは、感動の、あるいは、発展させるべきテーマの、最良の代弁者となる運動を選び出せること。

——われわれのなかに生きづいていて空想力や夢や漠然とした力にたいして門扉を開くこと。同様に、世界にたいして、泥まみれの世界やバラ色の世界にたいして、恐怖の世界や驚異の世界にたいして、眼を見開くこと。そして、世界におけるわれわれのプレゼンスと、われわれのなかにおける世界のプレゼンスを、芸術という手段で確証することである。

- 注(5) Alain, *Système des Beaux-Arts. Du corps humain.* (邦訳「諸芸術の体系」26ページ)
(6) Alain, *Système des Beaux-Arts.* (邦訳「諸芸術の体系」)
(7) Étienne Decroux, *Propos de cours.*

第2部 学習資料

第1章 身体表現に向かって

I 道具 - 身体の可能性へのアプローチ

A「部分」^{セグマン}

- 課題=ひとつの物体を右側でつかむこと。
- 確認されること=人数と同じだけ、つかむという行為を組織する、異ったやり方がある。ひとりの見物人にとっては、これらの異った行為は、X個の異ったシナリオとなる。

可能な反応は無限であり、それは、各部分相互のさまざまな組合せ、あるいは、組織化から生じる。

「機関車部分」か、動きを始動させる発動機部分かによって、見物人の受ける印象は異なる。主体が感じる感覚的印象は異なる。

〔例〕

1. 環になった「蛇」 回転（眼 - 頭）。
2. 環になった「蔓」 回転（頭 - 眼）。

B「ダイナモ・ヴィテッス」

- 課題=「フォノ」⁽¹⁾ 面で右手を見ること。
- 確認されること=デッサンが変化しないとき（ここでは頭を回転させること）、見る人が知覚し、実行者が体験する意味は、回転の道程上^{トラジエ}でダイナモ・ヴィテッスをどう分配するかによる。

〔例〕

いきなりフォンデュートック、⁽²⁾ トック - フォンデュ、速める - ブレーキをかける、かたつむりの角、⁽³⁾ 停止があとにつづく軽いトック……

C「空間での方向決定」

- 課題=「ダイナモ・ヴィテッス」を変えずに頭をつかって運動をつくること。
- 確認されること=常に同じ「ダイナモ・ヴィテッス」で、しかし、異なるデッサンで、あるいは、異なる道程に従って、移動する同一の部分にとって、ひとつの動作の意味は、空間における部分^{セグマン}の方向次第である。

〔例〕

単純なデッサン（単一面において）＝頭の回転，頭の前方移転，横に傾斜させる（中間で固定させる，下部で固定させる，頂点で固定させる）

より複雑なデッサン（いろいろな平面において）＝三重のデッサン（右へ回転，左へ傾斜，前方へ傾斜），グリユ。⁽⁴⁾

D 「結論」

幾何学的に純粋な動きを，限定された力学的な過程に従って，いずれかの部分で実行しようと努めること，これは根拠のない遊びなどではない。それは，現実的なものを，分析しつつ再構築することである。これらの運動はすべて生活のなかにある。だが，それらは混ぜ合わさっていて，漠然としており，無意識のうちに実現されている。技術がそれらを，可能なあらゆる組合せで，数学的に検討しなおすのである。

どんな目的で？

運動を幾何学的に再構築することにより，また，運動と運動の間に運動のジョイントセグマンをつくることによって，リアリズムを越えるために，また，まさにそうすることによって，創造を豊かなものにするために，である。こうして，いくつかのやり方で，ひとつの行動を再構成するのだが，以下のようなやり方でやってみることができる。

1. 道程を同じにして「ダイナモ・ヴィテッス」を変える。
2. 速度は保持しておいて，空間における道程を変える。
3. 「ダイナモ・ヴィテッス」と道程を変える。

〔例〕

17の局面におけるコップ，「西洋たんぽぽの花」⁽⁵⁾

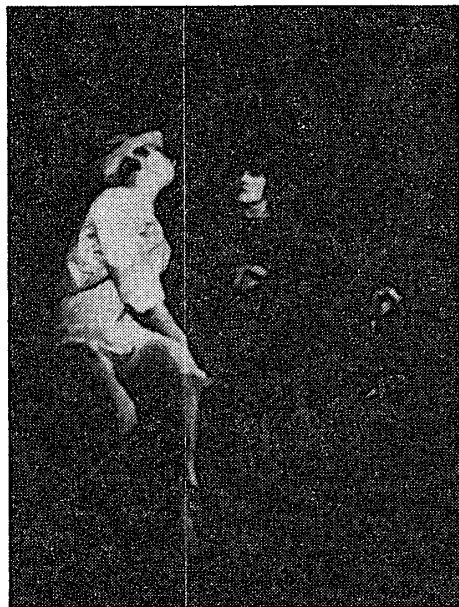
身体表現では，道具のもつあらゆる可能性を探究するときに，科学的なやり方で行なうことがわかる。それに，表現とは，運動に余分につけ加えられる一現象ではなくて，運動の構成要素が合わさってできる産物なのだということが確認される。

何を（私が移動させるのは何か？）

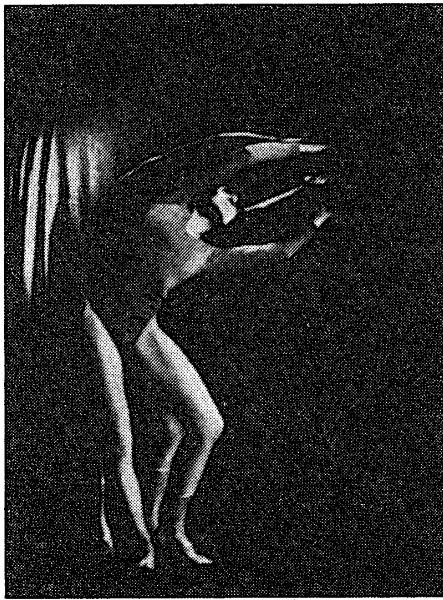
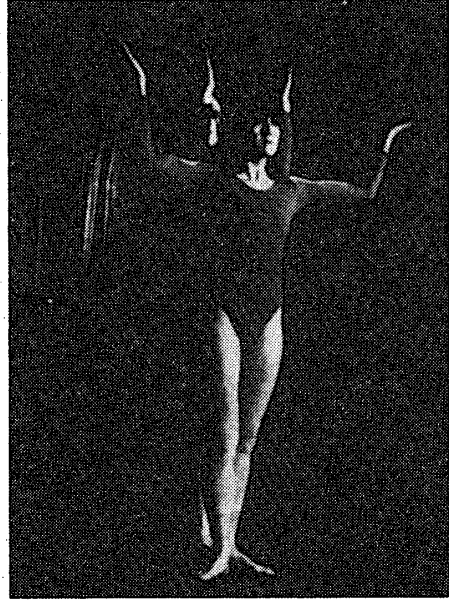
どこで（空間のいかなる道で？）

どのようにして（いかなる速度で？ いかなる力で？）

さらに，このやり方を実行すれば，行動に価値が付与されるだけでなく，行動を決定づけ，行動を支える，思考の内的な歩みが明らかになる。



社会的関係「ベンチの二人」



コスモ・モルフィスム「芽生え」

- 注(1) ドクローの用語。
(2) 同上。
(3) 同上。
(4) 同上。
(5) 本書、レシタシオンの章、157、158ページを見よ。

II 身体表現の題材^{マチエール}

私はひとつの宇宙である。

私はひとつの宇宙にいる。

1. 「人間が人間を表現する」

A) 私は有機的なひとつの世界である（内臓，肺，骨，筋肉，神経系統）

私はうごめいている（呼吸，消化）

私は巧みに何ものかを捉える（触覚，視覚，聴覚，嗅覚）

私は何事かを受けとめる（快楽，苦痛，暑さ，寒さ，飢え，渇き）

B) この凹面（私は受けとめている）に凸面が加わる（私は行動する。あるいは，私はこらえることができる。私は制御する）

[例]

怖い，私は逃げる。あるいは，身がすくむ，私は逃げざるをえない。あるいは，私はとどまらざるをえない……

何故こうなるのかといえば，それは，私が思い出し，反省し，分析し，演繹する，意識的な存在だからであり，そして，私が，段階を通ることができるからである。

- a) 私は無意識的に受けとめる。
- b) 私は受けとめていることを意識する。
- c) 私は理性を働かすことができる。

身体表現は行動の全過程を再構成しようとするものであるから，それは，先行していて，動機をあたえる，これらの，ゆっくりした，はっきりとは表われない過程に戻らなければならない。接近する，呼びかける，微笑む……などについて。

2. 「人間が諸要素と一体化する」即ち「コスモ・モルフィスム」

私は宇宙になる。私は木である。私は波である。私は太陽である。私は芽生えである。私は機械である。

ここでは、身体表現は、人間の外に存在する諸現象の本性に関心をもつ。これは、宇宙との真の同化-一致（原始的なダンス）であって、前もって観察-理解がなされていることを前提とする。

3. 「人間が不在の対象に錯覚の存在をあたえる」つまり「喚起」^{エゾオカシオン}

空間に構造をあたえつつ、私という現実的なものが、私が再創造する想像上の物理的な世界で、一連の動きをする。

私と想像上の橋、私と想像上のりんごの木、私と想像上の棚。

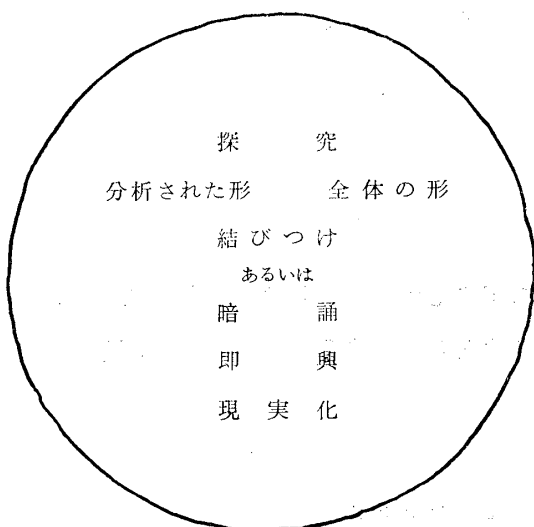
この訓練プランは、当然のことながら、きわめて類別的なものである。

身体表現は、二重の関係の複雑さを表現したいのである。即ち、
私はひとつの宇宙である。↔私はひとつの宇宙にいる。

上記の部分で定義された三つのジャンルのうち、ひとつだけに限定するという事は、生活を、それがもつ複雑な微妙さのなかで考察しない、ということである。同じく、伸ばすことは歓喜、曲げることは悲しみ、というようなことを肯定することである。それは、表現を、ニュアンス抜き常套句に立ち戻らせることである。

III 身体表現の教育に向けて

いかにして、^{メタフェー}題材を考慮して、人間存在に近づくべきか？



いかにして、世界の発見と肉体支配をめざす訓練を両立させるべきか？

この図は、使うことのできる、いろいろな手段を示す。また、それ自体で、師弟関係のいろいろな様式を示す。ヒエラルキーはないが、異った配合で、これらの勉強のかたちが共存する。あらゆる年齢水準において、技術的訓練と創造性のあいだに、一定の干渉があるにちがいない。創造性は空転して発揮されることは決してない。それは、以下に述べる

形式のもとで、十分に限定された状況に適応するのである。

——研究されたテーマを個人的に利用する形で。

——未だ研究されていないテーマについて探究する形で。

双方とも三つの水準を区別することができる。

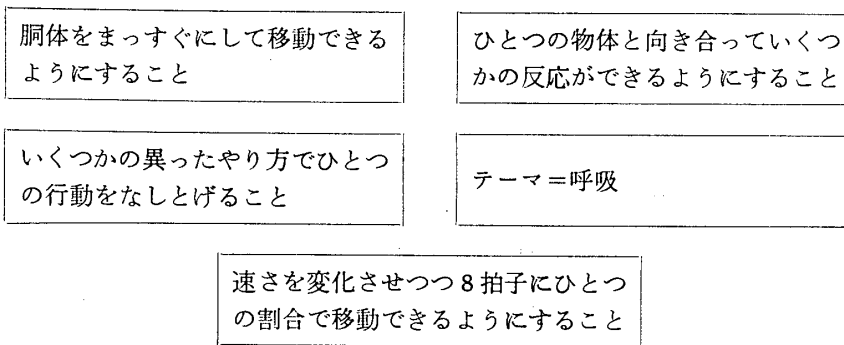
a) 「課題にたいする直接的応答」

[例]

ひとつのリズムのモチーフに合わせて即座に移動できるようにする。X人の個人がそれぞれの回答をあたえれば、X個の異った答がある。

b) 「探究期間後に延期される答」

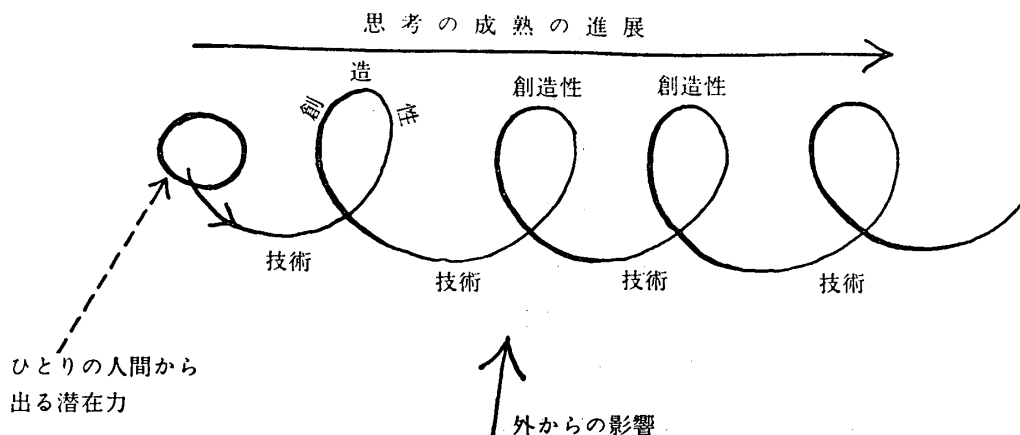
[例]



その他……

c) 「個人での、あるいは、グループでの^{コンポジション}構成」

あたえられたひとつのテーマについて、いくつかのシーケンスの間、有形化を探求する。協議し様式化する（いくつかの適切な表現を再編成する。選択する。有機的構造をあたえる）。そして、結果を比較対照し、成功度の多寡を判断し、なぜ成功したのか（形がテーマに完全に適合



している),あるいは、なぜ成功度が低いのか、を分析すること。

いずれの水準においても、われわれは、技術⇄創造性を再発見する。

もっと正確に言えば、前ページの図の通りである。

結論として、こういうことがいえよう。身体表現は、他のあらゆる芸術と同じように、自分自身へ帰ることを要求する。それは、自己愛的に凝視する^{ナルツツツ}という意味ではない。自分自身の眼をかすめるのをやめること、あるがままであること、他人のことや普遍的な問題を意識していること、その時代の社会に参加した証人であること、つまり、分かち合い、告発し、要求し、抗議すること、このような意味において、自分に帰らなければならないのである。

他の芸術と同じように(文学、絵画、音楽)、身体表現は、世界で自己を主張し、自分を世界と同一のものとして認め、世界を理解し、そしておそらく……世界を変える手段である。

第2章 創造的行動

総論

われわれはしばしば生徒たちを、実行者としてふるまい演奏者としてふるまっていない、といっって非難する。スポーツマンは競技の場面で失望させる。舞踊家は自分がやっていることの「中」にいない。体操の専門家は、個々にとらえた困難はなしとげているのに、それらをつなげることができない。

何故、われわれの生徒たちは、自分の答を創造することができないのだろうか？ 何故、自分たちが既に学んだことにとらわれているようにみえるのだろうか？ それでは、自分たちの「知識」、というよりも自分たちの知識だと思っているものを、消化していなかったのだろうか？ この失敗の責任者は誰か？ われわれの教え方が、この破綻の原因だろうか？ 病はもっと深いところにある、と考えられないだろうか？

われわれは、他人のなかにある創造性を発展させようと思う。そして、この創造性が、演劇を舞台にのせる場合、体操で準備練習をする場合、さらに、スポーツの試合をする場合に、明らかになるのを見たいと思う。このわれわれとは、いったい、何なのだろうか？ このような事柄にたいするわれわれの態度は、いったい、何だろうか？ われわれ自身が創造的状態にいるのか、それとも、われわれは、いくらかの知識を伝達する手段なのだろうか？

われわれの生徒のなかで、いつか創造的な行動が花開くのを、それでも期待しながら、運動の個人教師の役割を熱心に行なっていれば、そのおかげで、望み通りの答を出す能力がなくて責められるような、機械仕掛け人間を作り上げることはできるのではあるまいか？

われわれが、われわれの創作や、一定の状況へのわれわれなりの答をもっているとしても、モ

デルとして生徒たちに押しつけるということは、全く問題外である。教師が創造者になるためには、グループの生活や欲求に関連して、いくつかの場^{シチュエーション}面を生じさせることができなければならない。

- そのグループによって、教師は勉強のテーマについてのインスピレーションをあたえられる。
- 教師がこのテーマをグループに提案する。
- 生徒たちが答をさがす。
- グループの各メンバーが、教師をも含めて、他人に自分の発見を伝える。

提案されたテーマを総括するとき、似かよったものが多いということはあることだが、だからといって、全グループに同じ学習テーマを统一的に適用したいと望むことなど、問題になりえない。テーマは現在の状況から生まれるべきであって、われわれの引出しの底から浮かび上がってくるものであってはならない。

シチュエーション 「場 面と生徒の創造的行動」

1. 「創造のテーマについて考えること」
2. 「一つのつながりをうまく完結させること」^{アンクニスマン}

それまでとは別の物の見方で経験を役立てようとする勉強、同じ材料をさまざまな方法で配置しようとする勉強、これはまさに、建築家や石工の仕事である。新たな命令に応じて材料をうまく配置するのは、かなり難しいことである。われわれは、どのようにすれば、生徒たちが一つのつながりを作り上げるようにすることができるのだろうか？

a) 問題を出すこと。

テーマ=私の家

第1段階=家の占める空間を決定すること。その境界を明確にすること。

第2段階=この家を探検すること。

第3段階=おそらく、ひとつの場所を作り出したという喜びにとらわれること。

b) 「テーマを圧縮すること」

A₁=眼差して家を探検すること。

A₂, A₃=行きつ戻りつして、自分の背後にある、奥の壁を探検すること。

A₄=廊下と非常口を探検すること。

——斜め右に廊下、その端っこの低い地点を指し示す。

——斜め左に廊下、その端っこの高い地点を指し示す。

A₅=右手の壁を指し、ついで左手の壁を指す。

くり返し=囲いに沿って、家の入口の扉のところに戻る。

確認

生徒たちは A₁ について一つの答をみつける。A₂ A₃ については別の答をみつける。彼らが A₂ A₃ を A₁ に結びつけようとするとき、困難が生じる。つながりをつけるとは、各要素を単純に並置すればよいというものではない。

だから、勇敢にやってみる、それだけでは十分でない。建設するためには、反省することも必要である。

こうして、課された問題がひきおこす混乱のあとに、きびしい練成の期間がつづく。そこでは、できることを全部示すことが問題なのではなく、明示するテーマについて正確な動作を選ぶこと、また、それにつづく、あるいは、それに先行するテーマについても、正当な動作を選ぶことが問題なのである。

独創的な答を出すのは難かしいように思われる。われわれは過去に受けた訓練に、あるいは、訓練の役割を果たしたものに、とらわれているのだ。

答はたいてい空疎で、その上、型にはまっている。

つながりをつけるのが終わったように見えるときに、バックグラウンドミュージックを導入してみよう。そのとき、リズムを尊重するように努めなければならない。運動を行なう形が、ふたたび、問題になる。運動それ自体についても同じである。

そのとき、生徒たちが、どうやら、この運動を徹底的に自分のものになっているわけではない、ということが確認される。彼らはそれを、あるコンテキストにおいては把握しているが、べつのコンテキストのなかに置き換えることはできない。

ひとつのつながりを達成しようとするれば、こうして、「肉体的語彙」という問題が出てくる。そして、何が消化吸収されており、何がされていないかという疑問だけではなく、音楽のテーマ、あるいは、スタイルにかんする、選択という問題も生じる。技術的な知識だけでは十分でない。ここでは未だ言及されていないけれども、創造的な行動が感受性に訴えかけ、また、理性にも訴えかけるのである。

3. 「つながりをつけた一連の動き、つまり、ひとつのアンシェヌマンを演じること」

アンシェヌマンはレシタシオンとも言うが、それを、決してモデルタイプと考えてはならない。それは、提起されたひとつの問題にたいする、可能な答のひとつとして、提案されているのである。

ここで示されるアンシェヌマンは、われわれが明確な目標に応じて見出したものである。

ひとつの音楽によって作り上げられたアンシェヌマンは踊りの型タイプとなり、ひとつの行動として作り上げられたアンシェヌマンは、いわゆる、パントマイムの型となりうる。したがって、「せいようたんぼの花」や「コップ」のフィギュールは、各動作間の動作のつなぎ目や、それらの句読点に価値を付け加えながら、ひとつの運動の分解を明らかにするものである。

アンシェヌマンは、きわめてさまざまなジャンルで可能であるが、競技運動としては絶対に考えることができない。それは「気分」をもっているのだ。だから、それは、音楽の楽譜と同様に、演奏しなければならないのであり、ただ実行しさえすればよいというものではない。各人の個性が求められているのであって、運動を伝える記憶力だけが求められているのはでない。

確かに、学生はひとつの鑄型のなかに滑りこむようにしむけられる。この記憶術的な努力はきわめて重要である。何故なら、あるひとつの運動に精通し、それから別の運動に精通する、というようなことではなく、一連の全く別々のシチュエーションを、つぎつぎに、ひとつずつ消化することこそが問題なのだから（身体の各部分の位置、空間における身体の体積、リズムの、また、方向のヴァリエーション……）。この連続は純粋な体操ではない。それは、ドラマとして、強調の瞬間として、演じられる、あるいは、踊られる行動として、体験されるのである。

この演技の努力のなかに、生徒たちの創造的な行動が、既に発揮されているのである。

創造のテーマ

アングロ・サクソン人によって用いられる「創造性」という言葉は、「創造の潜在的な能力」という概念の拡大と、いわば、その民主化を含んでいる。この能力は、芸術家と呼ばれる、一特権階級だけの現実なのではない。それは、われわれ各人のなかに、可能性として存在するのである。既に、ロートレアモンが19世紀にこう明言している。「詩は万人のために作られなければならない。一人のためではない」（「ポエジー」Ⅱ部）。

問題は、誰でもが「そうだ」と認めてもらえるようなものを創造しうるかどうか、を知ることでもないし、創造されたものについて、批判することでもない。どのようにして、どんな手段で、誰でも、各個人が、「無」から、彼自身から、「何かをひき出さ」ざるをえなくするようにしむけられるか、を自問することなのである。

われわれはここで、有利であろうと不利であろうと、次のような要因ファクター、即ち、授業の雰囲気や教師の個性、集団の力学などは、考慮に入れなかつもりである。われわれは、体験された、具体的な、実を結んだ方法、教育者の能力によって、さまざまな環境で、あらゆる水準に適應させることが可能である方法、そんな方法について述べるにとどめておこう。

運動の芸術の領域において、どのようにして創造性を呼び起こしたらいいのだろうか？

問題提起——挑発すること

「挑発的な質問は、思考を刺激するという点で、樽一杯の返事より大切である。発見するという行為には興奮がある」。(1)

質問は「研究」の出発点である。質問することによって、場合によっては莫大な数の答がもたらされることもあるし、あるひとつの真実が近づいてくることもある。

われわれは、創造性を喚び起こす三つのカテゴリーのテーマを考察することができよう。いずれにしても、答は一気に即答されるか、延期される、つまり、ある時間熟慮してから作り上げられるか、である。

A「純粋な運動や、時間・空間におけるささいな出来事にかんするテーマ。特別の意味は追求しない。実験や探検に近い。」

〔例〕

- 地面に降りるX個の方法を見つけること。
- 角ばった形、曲がった形。
- 身体^{セグメン}のべつべつ^{セグメン}の部分で平行線をつくること。
- 「蛇」になって対話すること。
- 胴体をまっすぐに保って対話すること。
- 両眼の運動と頭部の運動だけを利用して対話すること。
- 一平面で可能な運動。
- 単純なリズムのモチーフを運動で表現するX個のやり方を見つけること。その他……

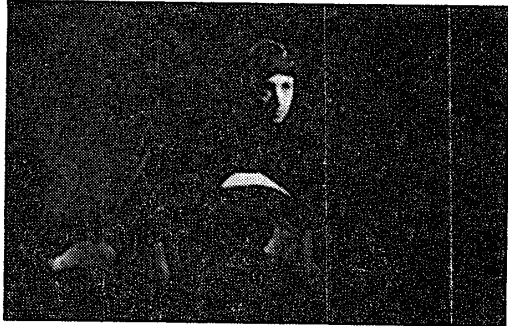
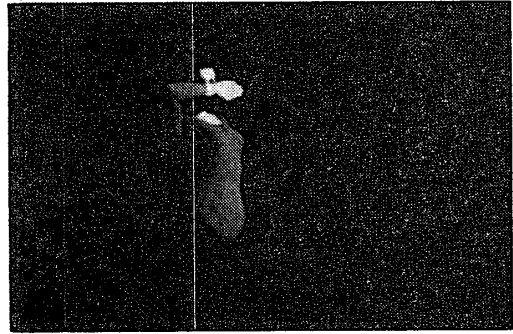
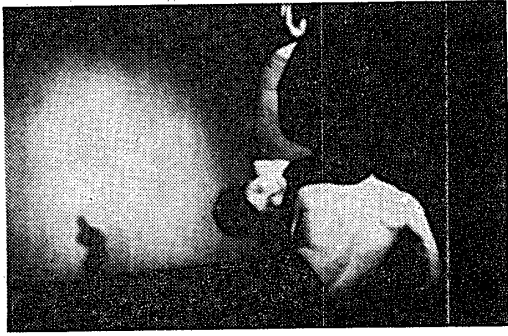
提起されている問題は、それぞれ、創意がその内側で発揮される限界点を示している。つまり、研究の範囲は自ずから限られるのである（幾何学的、あるいは、時間的限界、様式が強いられていることなど……）。

結果を観察すれば、観察者は、運動の意味について考えるようになる。このような形をつくれれば、動作にこのように句読点をつければ、そして、動作をこのように継起させれば、このような印象が生じるのだ、というように。純粋に幾何学的な訓練は、それを見ている人に、動いている人には意識されない、ある意味を明らかにすることがある。

だから、学生は、かわるがわる役者になったり、他の学生を見物する人になったりすることが、大切である。

B「主体の率直な感受性に、その内面の感情的な世界に、訴えかけるテーマ」

「反響」としての応答反応をひきおこすような外的な刺激によって、何らかの興奮をよびさます



即興の瞬間

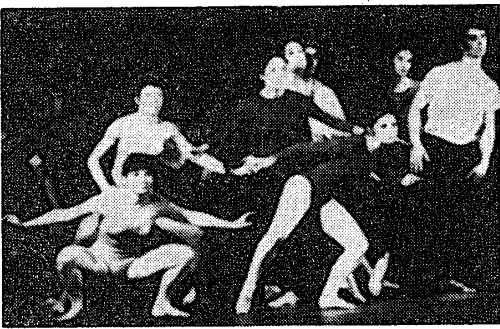
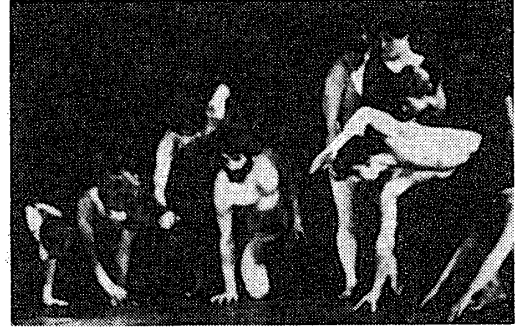
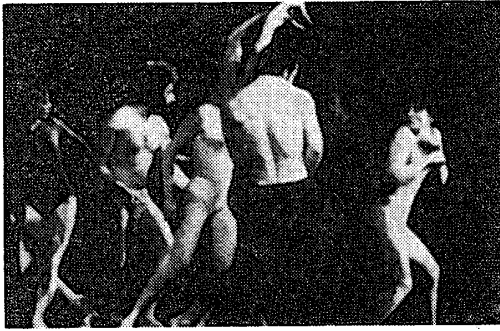
こと。刺激-反応の歩みは、Aの場合よりもはるかに非論理的で、より感情的であるといえよう。

可能な刺激とはどのようなものか？

音 音楽	{	具象音楽——電子音楽——効果音——パーカッション
		さまざまな楽器=ピアノ、フルート、オルガン、ヴィブラフォン、ギター、その他……

言葉	{	言表すればすぐに反応があるはずのバラバラの単語。たとえば、ナイフ、太陽、雲、砂漠、赤、その他……
		短い文章や詩で、その主題や性格や雰囲気が、個人や集団が現実的な表現のために動きだす出発点となりうるもの。

視覚的な刺激 {光——色——形——デッサン——絵画——彫刻……



グループでの即興=罪人，穴，郊外の列車，イギリスの旗，移民

これらのテーマについての即興は，初心者が対象である場合には，本当の投射検査でもある。その後，学生たちがもっと進歩している場合には，その反応は選択的になり，抑制され，意識的なものとなる。そのときは，これは投射検査であるとは主張できない。

C「俳優の演技型のテーマ」

ここでの反応は，過去に観察したところをよりどころとし，生活体験や，内面で経験する，あるいは，他者について観察する，日常的な反作用や振舞いや行為にかかわっている。

提案されたテーマの例

——ひとつの対象にたいして三つの反作用をすること（映画の演技の様式）。表現主義や錯乱状態に陥らないようにし，「現実主義」で演じること。

- 通過する形で、ひとつの状態を研究すること。たとえば、じれったさ、怒り、優しさ……
- ひとつの行動を研究すること。即ち、水の中、泥の中、群集の中、熱い砂の上……などを歩くこと。

この場合は、観客が見分けることのできるような、ある程度の真実を「表現する」ことである。役者の主体性はBの場合ほど大切なものではない。役者はあたかもルプレゼンテ^{ルプレゼンテ}するかのように行動する。そして、観客はこのとき、判断することができる。観客自身が過去にそれを観察したことがあり、認識の領域をもっているから、その行動を正しいとか偽りであるとか、判断できるのである。

観客は批評することができる。

- 人がこのようにして風に逆らって歩くのは真実であるか、偽りであるか。
- この老人のシルエットは本物らしいか否か。
- この役者は「やり」すぎる。
- こちらの人は妥当だ。
- あのもう一人の人は主題をよく把んでいない。
- こちらの人は大急ぎで演技している。彼のテンポはよくない……

俳優の演技の場合、動作の意味は明確でなければならず、観客にすぐそれと分るものでなければならない。創造的な行為は、もはや、Bの場合のように、主観的な水準にはない。それは、現実的なものを意識的に再構成し、そちらよりもむしろこちらを意味するのにふさわしい要素を選択する、という水準にあるのである。

*
* *

A, B, Cという3つのタイプのテーマから得られた結果を比較すれば、以下のような反応があたえられたということができよう。

- Aの場合＝抽象的、非習慣的、異常
- Bの場合＝抒情的、主観的、象徴的
- Cの場合＝現実的、客観的、日常的

観察する人にとって、AとBの場合には、意味は拡散的で解釈されるものであり、Cの場合には、明快で直接的で曖昧さが無い。

*
**

創造性に訴えること、それは個人を信頼すること、現在のその人を越えてゆく可能性を信じてやることである。

「創造性によって人間の存在は高められ強められる。創造性とは、進歩を引き起こし、未来は現在よりもよいという確信を引き起こす力である」。⁽²⁾

注(1) Betty Pease, University Michigan, article 《Research and Dance》, Revue Jopher, mai 64.

(2) Docteur Pease, 《Research and Dance》, Revue Jopher, mai 64.

イラストによる創造のテーマ

「Aタイプのテーマ」

模倣における忠実さ

多種多様な運動の発見

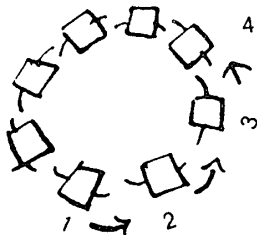
——学生たちは五人ずつのグループに分けられる。一人の学生がそのグループの前で、グループに背を向けて位置する。彼はリーダーの役割をつとめ、移動の主導権を握っている。



単純な移動から出発すること（歩く、走る）。その速度を速めたり遅くしたり、方向を変えたりすることができる。リーダーは、自分を真似ようとしているグループに責任を感じなければならない。だから、彼は、歩きぶりを徐々に変化させなければならない。

——リーダーを変えること。そのリーダーは、移動のための、単純なリズムの「モチーフ」を提案する。それは、時間的にも形の上でも、正確に再現されなければならない。他の人たちはできるだけすばやく真似る。

——グループに5番まで番号をつけさせる。ひとつの番号を呼ぶと、呼ばれた人はすぐに、打楽器奏者のあたえるリズムに合わせて、単純なモチーフを即興する。彼はそのモチーフをくり返す。



他の人たちはすばやく真似なければならない。番号をかえる。番号を呼ぶリズムをはやめる。

——クラス全員が輪になって都合のいい位置にすわる。今度は番号1がひとつの運動を提案する（頭に、胸に、肩に、腕に、胴体に……局限される運動）。グループはそれを真似る。番号2に移り、その人が新たな運動を即興する……

これら、即興の単純な演技をやっているうちに、動作や移動の宇宙は無限に広がるものであって、巧みな思いつきのすべてを見せられれば、人は、大いなる豊かさの印象を受けるものだ、ということがわかる。刺激としてのパーカッションの重要性に注目すること。

「Bタイプのテーマ」

即時の感情的な反応をひきおこす刺激

フランソワ・バイルの電子音楽「線と点」に合わせて、身体で音楽の速さ、強さ、響きなどの変化を表現しようと試みる。体全体か体の一部分を使うこと（両腕だけで演技するのは避けること。それは余りにも安易である）。

グループでの即興は、運動の大いなる多様性を示す。だが、それは団結の印象をあたえる（全員が停止する。全員が速度をゆるめる。全員が飛び上がるか、「飛び散って」反応する）。「ドラマティックな緊張」がつくりだされる。この緊張は以下に述べることから生じるのである。

1) 運動に動機をあたえる、音のする合図を待ち受けるという、期待や集中から。グループは、その展開を予想できないこの音楽に、「襲われる」のである。

2) 音の停止や音の氾濫やさまざまな音色のせいで、それ自体でドラマティックに感じられる音楽の、速さや音の予期せざる変化から。これが不安に満ちた世界をつくり出すのだが、その不安は、中断、不意打ち、偶然のできごと、減速などから生まれるのである。

この形態の音楽は、形や速さを頻繁に変化させるので、既知の運動にめっきをかけることはできない。刺激 - 音に一瞬のうちに反応したいという願望のために、形について、あらかじめ、よく考えておくこともできない。このため、反応することによって極度の多様性があたえられる、という印象が生じるのである。

「Cタイプのテーマ」

a) 呼吸

自然な、緊張のゆるんだ姿勢で地面に寝て、自分自身の呼吸に耳をかたむけること。

次に、観客に見えるくらいまで、呼吸を誇張すること。

リズムとダイナミックな特色、即ち、呼吸の真実感を保ったまま、身体の他の部分で「呼吸する」ことを試みる。手、頭、片足、骨盤、片腕……で（いくつかの様式が可能である）。そして、最後に全身で。吸いこむ動作から吐く動作へ移ること。寝て、中腰になって、立って…
…新たな形を見出しながら。

b) ひとつの物体にたいする反応

舞台空間の中央に物体を置く（脚台またはスツール）。そして、生徒に、好きなようにしてこの物体に近づくように要求しよう。

大切なのは、学生-役者にとって物体が何を表わしているのかを知ることではなく、彼がいかなる方法でこの物体に近づくかを知ることである。役者はこの物体をどのように眺め、それと対面してどう振舞おうとしているのだろうか？ この訓練には想像力を使う努力と、おそらく、既に体験された場面を再創造する反応が、要求されるのである。

学生は自分の接近の様式を選ぶ。彼が行動しおわったとき、観客が批評する。われわれはそのとき、生徒が自分の表わしたかったものを表明するのに成功したかどうか、判断するのである。成功したのなら、表現は正当であったし真摯なものであったことになる。成功しなかったのなら、その学生が使った手段が彼の意図をゆがめたのか、裏切ったのである。彼が伝えたいと望んでいたことは、理解されなかったのである。彼が真摯に演じなかった、と考えることもできるし、彼が「先験的に」、行動について型にはまったヴィジョンをもっているのだ、と考えることもできよう。

c) 一空間を示唆すること

● 観客と向き合って歩き、突然、海を発見すること。広大で水平な空間を、眼差しと身体で、われわれに示唆すること。この即興の間に、癖や特殊な運動や小さな出来事を捨てるように試みること。特徴のない状態で正面を向いてやってきて、この水平の広がりを見出し（したがって、いくつかの反応が可能である）、そして、その広がりをよく調査すること。

観客を退屈させるのを恐れるかのように、学生たちは段階をどんどんとぼし、演技に時間をかけないことに気づく。また、万事が余りにもすばやく進むことにも気がつく。仲間を見てはじめて、学生たちは、運動の「停止」は興味深い、「のろさ」は退屈ではない、演技に時間をかける人ほど、ますます「そこに存在する」のだ、ということを確認する。その人のプレゼンスは重みがある。その人の停止は、その人が何か考えている、ということを示しているのである。

● 林間の空地、あるいは、大聖堂のような、空間-体積を発見すること。

広大であるということ、無限であるということは、運動の緩慢さで喚起されるということに、人は気づく。前者の場合は、頭部を回転させ、後者の場合には、全平面を頭部で調査するのである。また、空間の発見だけが問題なのに、この発見はほとんど常に、ひとつの主観的状态を伴う（恐れや感嘆などの始まり）ということにも、人は気がつく。これは、顔をしかめることによってではなく、項^{うなじ}の筋肉の拘攣や、胸郭前部を、程度の差はあろうが、大きく開いたり閉じたりすることなどによって示される。

第3章 技術についての考察

「規則のない表現は売春行為のようなものだ」 アラン

可能な運動の世界は限りない。運動の芸術（ダンスやパントマイム）に関係のある技術は、われわれに語彙と統辞法シンタククスを示している。これらの技術は、それぞれ、それにふさわしい方向に発展する（クラシックダンス、ジャズダンス、モダンダンス）。これらの技術は、それぞれ、使用する語彙や統辞法に応じて、自らの特殊な言語をもたらす（沈黙のなかで理解されるパントマイムのダイナミックな句読点や動作は、時間の大部分を音楽が動機をあたえる舞踊家の動作とは異なるだろう）。これらの技術は、それぞれ、運動の範囲や、運動を相互に組み合わせる範囲、つまり、身体用語の多様性や総和を、われわれに示しているのである。

技術は、自然発生的には生じることのない運動を生み出すが、それだけではなく、余分な動作を全部消去しながら、かつ、身体の線に最大限の様式化を施しつつ（適確な平面、関節の働きの限界まで動作を進展させて）、形を純化し、高める。技術は身体を、それが愚鈍ではなく完璧な機械になるように、運動に生命と意味をあたえる知恵デフォルマリゼに仕えるように、非肉体化するのである。

動作の芸術に興味をもつ者にとって、技術見習期間が必要なことは証明するまでもないことだ。「見ること」や、動作を限定された軌道のなかに制御することを学べば、こつコツが許され、ニュアンスの感覚があたえられる。自然さ、つまり、巧みさは、技術を忘れさせる。努力は感知されず、スタイルが残る。分析のすばやさ、および、分析-実行へと移行する際のすばやさ、即ち、新しい運動を即座に消化吸収する能力は、同時に発達するのである。

技術は「規準」キヤノン、あるいは規則に従う（クラシックダンスにおいては開脚と限定されたステップ、モダンダンスにおいては収縮と解放、パントマイムにおいては「ユヌ・ア・ラ・フワ」同時に1つ）⁽¹⁾の原則）。では、舞踊家は、ロボットや、調教されたきれいな馬にすぎないのだろうか？ 無論、そうではない。何故なら、舞踊家には、さまざまなアンシェヌマンが提案されていて、常に順応の努力が要求され、また、きわめて短い時間で新たな調整をするように求められているからである（陸上競技選手や体操の専門家にとっても、それは同じことだろうか？）

教える立場の人の教えるこつコツは、技術が習慣化するのを避けることにある（リズム、速さ、道程、ステップ、あるいは、動作の継起やつながり、などを変えることである）。

技術がもたらす運動の多様性、および、技術がひき起こす「純化」、あるいは、「非人間化」のゆえに、技術というものが美の一条件であるとしても、技術それ自体は目的でないということ、われわれはよく知っている。私が、もし創造的な仕事をするのなら、私は、自分ができるところをことごとく示したりはしない。私は、自分の考えを効果的で印象的なやり方で表現するのに役立つものだけを、技術として利用する。私は選択し、組立て、うまく混ぜ合わせ、必要のないもの

を除去する。もし、私に創造の機会がない場合は、私は閉鎖的になり、いくつかの図式や紋切型や、自分の個人的な癖のなかに、閉じこもってしまうことになる。

だから、アマチュアであろうとプロであろうと、生徒に、彼自身の探究様式を使ってみる機会をあたえることが、非常に大切なことだと思われる。技術を押しつけるのではなく、問題をあたえることによって、技術が呼び起こされてくることも、しばしば、見られることである。

こうして、学生たちに、空間内のいくつかの平面を自由に探究させたあとで、これらの平面を使って一連の運動を組み合わせるように要求することができる。学生たちが、自分たちのやり方で、自分たちの水準にしたがって、この問題に答えたときに、今度は彼らに、きわめて限定されたアンシェヌマン^{アンシェヌマン}を実行するように提案することができるし、さらに、彼らが好きなように完成させることのできるアンシェヌマンの下地を提案することもできる。このアンシェヌマンは、解答「そのもの」ではなくて、いくつかの可能性のなかの、ひとつの可能性である。また、学生の一人が見出した解答が、技術的な外形を呈しているのなら、つまり、明確さと困難さにおいて満足すべきある程度の水準を示しているならば、そこから出発することもできるだろう。

選択されたテーマや提案された目標に従って、授業は、技術が主調である方向へむかうこともありうるし、創造が主調である方向へむかうこともありうる。あるいは、同時に両方向へむかうこともありうるが、それは授業の進展ぶりや継続時間、また、学生たちの欲求や示唆によるのである（授業の柔軟性）。

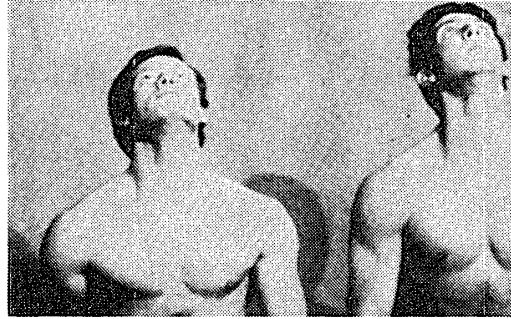
創造と探究のために、少なくとも、技術的完成に必要な時間と同じだけの時間を使うのである。これは大切なことであろう。

技術はどのようにして、創造性の一助となりうるのであろうか？ われわれは、学生が夢中になって、無意識的な自動運動を行なっているのに気づく。しばしば、ある同一の動作がくり返し現われるが、それは、過去に身につけた運動の記憶である。また、動作はしばしば漠然と示されたり、小さく縮められていたり、形をなさなかつたりする。技術があれば、形や新しい様式もたらされるし、それ故にまた、運動の大小の多様性もありうるのである。同時に、技術は、身体セグマンのいくつかの部分^{セグマン}を動かなくすることによって、特定のゾーンのもつ運動の可能性を見出させることもできる。それは、身体が全体性の下で動くときには、想像することができないような可能性である。

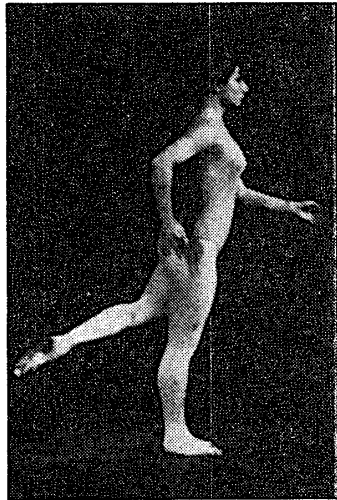
したがって、技術は運動の鍵を提供し、身体-道具を新しい音、新しい和音で豊かにする。そして、それらによって、技術は、自然発生的なものであれ、はるかに入念に作りあげられるものであれ、創造活動を豊かにするのである。

身体表現における技術は、すべての芸術の場合と同じように、表現^{エクスプレッション}性や芸術的達成^{リアリゼーション}に形をあたえるのに役に立つ限りにおいて、そこにおいてのみ、重要性をもつ。

注(1) ドクルーの用語。



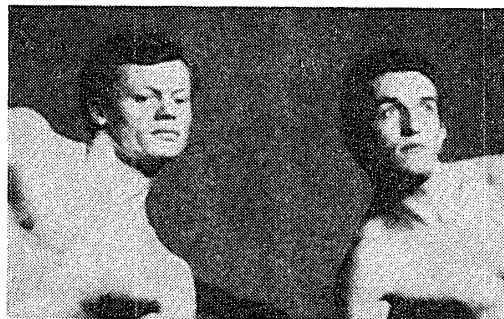
後退する蛇



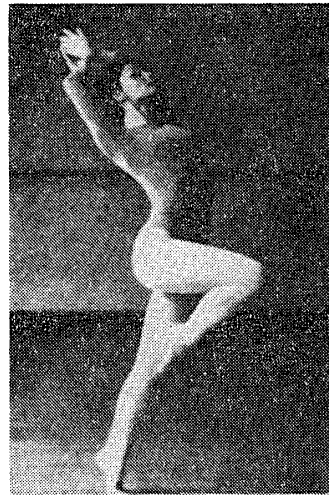
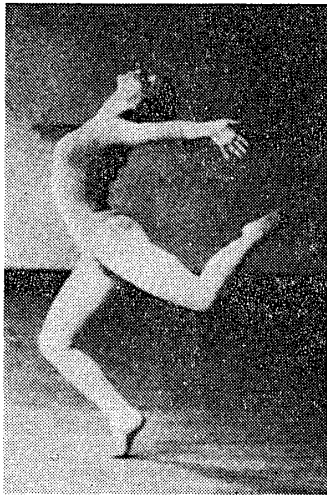
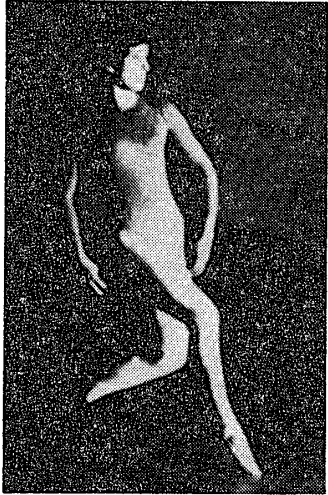
重心を前に



グランド・コケット



水平線上の頭



技術的訓練=ねじり，抑制された落下，半ば爪先立って均
衡をとる，中心を移動させる

ムザンス 動性

身体表現のいわゆる「技術的」訓練は、ある人たちによれば、^{セグマン}部分に分れているという意識の獲得から始めなければならない。何を指すのかと尋ねられたら、答はほぼこんなものである。「各部分の運動のさまざまな可能性と、各部分相互の関係の作用を発見すること。こうして、よりよい身体意識に到達すること」。

この理論を応用して、われわれは何を確認しただろうか？

——部分にわかれた訓練が押し進められれば押し進められるほど、運動の^{ロカリゼーション}局部化が洗練される。

——ひとつの運動を身体の唯一の部分に位置づけようとする事、それはそれ以外の部分には不動であることを要求することである。

——特定部分だけの或る運動に、緻密さ、あるいは、力強さを要求すればするほど、身体、それと関係のない部分の不動性は、危険にさらされる。この、関係ない部分の不動性を完璧なものにすれば、特定部分だけの動作は成功する。

たとえば、ジャズダンス部門の一動作。ア・ラ・スゴンドに腕を開き、両手を動かさないで肩に前後運動をあたえること。

特定部分だけの運動を首尾よくやりとげるには、その注意力を、望まれる肩の運動に向けず、両手を固定することに向けるほうが望ましい（たとえば、空気に手をもたせかけるという感覚的印象をもつこと。あたかも、空気が固体であるかのように）。

では、この完璧な不動性とは何であろうか？

——それは痙攣することでもなく、押しつぶすことでもなく、さらに窒息することでもない。

——自分の体を動かす！ 身体各要素がそれぞれ、ここに、そして、あそこにある。ある器管が移動する。他の器管はどうなっているのか？ ひとつの立体がある平面から別の平面へとすべる。生きた彫刻である身体は、それ自身、変らずに、だが、一瞬まえとは別のものとなって動く。ときおり、すべてが停止し、また、ときには、一部分だけが停止する。何ひとつ決定的なものではなく、すべてが絶えず変転している。均衡のとれた堅固さの示すつかのまの現象、この不動性は、重さを拒絶した内奥の調整システムが生み出したもののように思われる。つまり、不動性のダンスである。

——したがって、特定部分だけの運動は、固定や運動の閉塞のおかげで成り立つのではなく、多様に変化する、一時的な支点によって成り立っているのである。

「支点の可変性」

——前提

セグマン部分=ひとつのまとまりをなすもの、あるいは、それらの総和

[例]

胴体部分^{セグマン}=骨盤+胴+胸+首+頭

上半身部分=胴+胸+首+頭

胸部部分=胸+首+頭

——身体上の支点の場所

●ひとつの部分の端、媒体部分、土台などは、部分^{セグマン}の統一体のうちの或る統一体、あるいは、別の統一体の動きにしたがって、支点となることが可能である。

[例]

坐っている姿勢から出発すれば、骨盤は胸部の側面移転のための支点となるだろう。同じ坐っている姿勢から出発すれば、骨盤と頭は胸前面の側面移転のための支点となるだろう。

●身体が移動しているにせよ、していないにせよ、そのいくつかの部分^{セグマン}の同時的な動きを考えれば、人は各支点の総和に帰着する。それは変化するものであるが、この総和の結果が一定であると、それが均衡のとれた動性^{モビリティ}なのである。

●したがって、問題は偶力のモーメントの問題である。「われわれの」人生の間に「われわれの」身体はたえずそれ自体で変化しているだけに、ますますそうである。だから、見た目には常に同一に見える反応をあたえるには、新たないくつかの支点を再発明しなければならない。たとえ周囲の状況が常に同じであっても、われわれはあえて、同じことを主張するであろう。

——支点の空間的な場所

●地面と身体の連続的な接触

歩行や走行にはいくつかの支点が必要である。これらの支点が条件にしたがって変化して行く。

1° 地面を攻撃するやり方=足を平らにして、爪先立ってパラレルに、爪先立って開脚で。

2° 接触=軽快に、押して、はね返して、軽く触れて。

3° 場の変更=登って、降りて、身をかがめて、荷物をもって、固い地面、柔かい地面、凍った地面。

●身体と地面の非連続的な接触。障害物をこえるために跳躍する場合、あるいは、そうでなくても、跳躍する場合には、跳躍の性質、障害物の性質、また、この障害物に近づくやり方などに従って、さまざまな支点が要求される。

● 地面とは別の要素と身体との接触。空間における支点の可変性は、身体が浮く、すべる、沈む、飛ぶ、旋回する、などに応じて、非常に大きくなる。また、それは、身体がこれらの行動のうちの一つを実行する場合、そこにある要素の質（水、温水、塩水。空気、正常な圧力、圧力をあげて、過度の圧力のもとで）によっても、同じように、とても大きくなる。

したがって、支点の可変性は、年齢が一定である場合について、

——ひとつであれ複数であれ、移動しつつある部分^{セグメン}に応じてきまる。

——宇宙の要素と全体との関係、あるいは、宇宙の要素と全体のなかの一部分との関係に応じてきまる。

——これらの要素の質に応じてきまる。

したがって、訓練技術について記述したいと望むことや、身体教育にたいして、しかしかの年齢を特別に考えることは、きわめて微妙なことがらである。

身体的な場の多様性に加えて、支点の空間的な場が多様であることから、運動の創造にはほぼ無限の展望が開かれる。身体は、地面との関係においてのみならず、空間との関係においても、動く立体を描く。身体は、自分自身と闘い、環境とも闘う。この厳しい闘いから、運動が生まれる。身体は、より多くの支点を知れば知るほど、より多くの運動を創造することができるだろう。その結果、身体は、動いている一部分だけの要求に答えるのではなく、異った状態にある各部分の集合体の要求に答えることができるようになるだろう。

この認識は、知識の集積によるのではなく、現実の所与についての理解に属している。それは、発達させるべき精神状態であって、みがきをかけるべき技術の百科全書的な総和ではない。体験、観察、構造化は、自己形成のための条件である。ただ、内容と目的性のみが重要であって、それらが、技術や方法を決定するのである。

ある種の肉体の教育、あるいは、さらに、ある種のスポーツ教育が運動をもっているという、啞然とするような幻想には、身体教育は同調できないのだと言えよう。

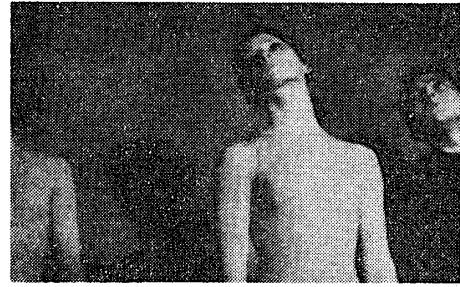
人間的な行動＝見ること

「眼差しとは距離をおいた触覚である」 エティエンヌ・ドクルー

「二つのことを区別する必要がある。主題と様式^{スタイル}である。そして……主題は様式に従属する。様式、それは、ダンス、体操、詩、儀式などに依る」アラン



横に傾ける



トリプル・デッサン



眼だけ, シンプル・デッサン



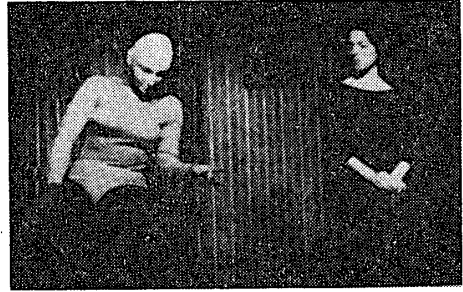
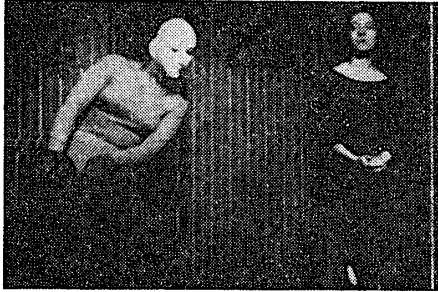
眼だけ, ダブル・デッサン



体をひっぱる頭



蛇回転



演技のシチュエーション



「眼差しとは距離をおいた触覚である」エティエンヌ・ドクルー



眼差し=興味, 化粧した顔

I 原則

- ^{セグマン}部分の発見
- ^{ロコモティヴ・セグマン}機関車部分のヴァリエーション
- ^{ダイナミック}力学的なヴァリエーション
- 方向の、線の、平面のヴァリエーション

授業の主題は「見ること」である。用いられる^{クラヴィエ}鍵盤（動きを伝える眼、トックあるいはフォンデュ、水平面での回転あるいは垂直面での傾斜）に従って、見物する人が受ける印象や役者が感じる印象は異なる。主題が様式に従属したり、様式が主題に従属したりすることによって、創造の領域は広げられる。

したがって、教育法は、

- ^{セグマン}厳密な鑄型のなかに、そっとすべりこませることであろう（部分、速度、力、方向……）
- 各訓練を経たのち、たまたま与えられた「言葉」をつかって、自分自身の文章を組立てることであろう。

II 研究されたいろいろな「言葉は」次のようなものとなるだろう

1. 眼のみ

水平面——垂直面

シンプル・デッサン——ダブル・デッサン

速度の変化＝フォンデュ、トック……

いくつかのデッサン、いくつかの速度の組合せ

2. 「化粧した顔」

——一定の平面におけるシンプル・デッサン＝回転、側面に傾けること（頂点で、中間で、下部で、それぞれ固定させる）。前方あるいは後方に傾けること、側面、前方、後方へ移動させること。

——ダブル・デッサン＝二つのデッサンの組合せ。

——トリプル・デッサン＝三つのデッサンの組合せ。

——デッサンの運搬（たとえばグリユ）

——速度のヴァリエーション——

3. 「眼 - 頭関係」

シンプル・デッサン, ダブル・デッサン, トリプル・デッサンについて, まず眼, それから頭, あるいはその逆。

4. 「眼差しと身体との関係」

まず眼, それから身体あるいは身体の部分^{セグマン}, またその逆。

III 演技のシチュエーション

——X個の見るやり方がある=存在する, 興味をもつ, 喚び起こす(私と宇宙, 私と他の人たち, 私と私自身)。

いくつかの力学的な訓練への最初のアプローチ

「学習」

トック——フォンデュ——かたつむりの角——^{ヴァイブラシオン}体をふるわす

「証明」

ひとつの動作は, それが始まった時点で始まるわけではなく, それが終わった時点で終るわけではない。思考の, 骨の, 筋肉の, 呼吸はすべて, 動作の始動に先立ち, その生命を支え, その発達に抑揚をつける。この潜在的な行動は, 飛行機のエンジンのそれにとてもよく似ている。それは, ミサイルが飛び出すのを可能にするために, 停止する方向にむかうのである。したがって, 現実化された行動は, 前もって動員されていたエネルギーの解放でしかない。

ひとつの動作の過去と将来は, 人類の過去と未来よりも判然としているわけではないが, いずれの場合も, 現在というものの価値を条件づける。

動作のこの生涯が, その動作の力学である。

「授業」

a) トック

1. 基本的定義=その運動の出発点と到達点を知っていても, それを行なう速度がとてはやかかったら, その運動の^{トラジェ}道程を描くことはできないだろう。こういうとき, 運動は「エクスプロジ

オン、あるいは、トック」といわれる（ただ、映画のスローモーションのみは、一貫した^{トラジエ}道程を現出できよう）。

2. 「ルボン」⁽¹⁾ に合わせて拍子^{テンポ}をいくつかの規則正しいシリーズに切ること。

☆各拍子に合わせた速度のレアクション。一方の足からもう一方の足に跳ねること。歩くこと。体重のかけかえ。全身がこの反応に参加する。

☆テンポがつかまれたら、部分意識^{セグマン}、つまり、位置を定められた動き、小さな動き、すばやい動き、鋭い動き、はっきりした動き、などに都合のいい意識を獲得すること（例＝頭、肩、手首、蹠）。

結果＝以下のような困難がある。

——身体の一部を動員^{セグマン}し、それから別の部分を動員することについての困難（速さのファクター）。

——二つの運動の間で停止することについての困難。したがって、いくつかの明確な動作をすることの難かしさ。

3. 「エクスプロジオン I」⁽²⁾ リズミカルにテンポを切るかわりに、時間的に異った間[＊]をおく音の合図をとり入れてみよう。即座に反応することや、刺激のところで反応を止めることなどを行なえば、はっきりした、コントロールされた停止が後につづく、激しい運動や、くっきりした運動（位置を定められたものであろうと全身的なものであろうと）の訓練ができる。

結果＝以下のような困難がある。

——支えを制御することについての困難。

——身体^{セグマン}の諸部分が動く平面を変えることについての困難。

——腕よりも胴体や脚を動員することについての困難。

——停止を保つことについての困難（身体の一部、あるいは、全部の緩慢な軟化が確認されている）。

——停止を試みる場合に呼吸を止めないようにすることについての困難。

——地面に潰れたりせずにエクスプロジオンをすることについての困難。

4. 以上のことから「エクスプロジオン II」について（連続的なリズム、それに音の合図がつけ加えられる）、連続的な行動を行ない（歩く、地面に降りる）、突発的なできごと（短い、あるいは、急な動き、または、ブレーキをかけること）でそれをさえぎること。そして、この行動をつづけること。

結果＝以下のような困難がある。

——「エクスプロジオン」の動きののち、連続する同じリズムで、基本の歩行を再び始めることについての困難。身体は、自分が今しがた行なったばかりのエクスプロジオンの記憶を、あまりにも持ちすぎているのである。

——適切なエクスプロジオンを実現することについての困難。つまり、身体はまた、歩行の「連続性」についての記憶も持ちつづけているように思われる。

5. クラスの半分がオーケストラをやり、残りの半分が動きをする。

クラスは、たとえば、タン・タン・ターン（— — ——）とリズムをつける。オーケストラの各メンバーは、順番にエクスプロジオンの音の合図を発しなければならない。それから、声を出して、アンサンブルに戻らなければならない。

結果＝以下のような困難がある。

——叫び声を出した後で、グループのテンポをとりもどすことについての困難。

——音による、短くて鋭い、適切な合図を実現することについての困難。

したがって、4と5の場合には、同じ困難さがある。

6. クラスの半分が沈黙して即興を行なう（場^{シチュエーション}面で質疑応答）。

結果＝問題点

——他の人たちの、見ること－理解すること、について。

——まさしくひとつの答であって、何でもいいというわけにはいかないような答について。

——軽いトック、重たいトック、その他……についての選択。

b) フォンデュ

1. 基本的定義＝ひとつの運動が、一定してゆっくりした同一の速度でくり広げられるとき、それは「フォンデュ」といわれる。

この形の運動は、人を不安にするような、非人間的なものである。このような動作には起源も生成期もない。それは存在しているものであって、あるがままに実現される。それには老いる時もない。時間からふいに立ち現われるこの運動は、おそらく、過去をもっている。だが、われわれはそれを知らない。それは存在している。既に存在しているのである。その停止は中断であって、終りではない。それは、弱さによる抵抗や情念の激発を抑える力によって、生気をあたえられる。そのとき、それは、この運動には終りはなく、何物も止めることはできないのだ、という印象を、われわれにあたえるのである。

2. フォンデュの初見

「連続運動」⁽³⁾

——フォンデュの動作を、様式化された形を追わないで行ない、それから、別の動作を行なうこと。軽快に行ってもよいし、「圧力-抵抗」として行なってもよい。

——ひとつの運動の誕生から終末に至るまでの幾何学な論理、それから、もうひとつの別の運動とつなげること（音の合図への反応）

3. 沈黙したままグループで即興を行なう。

● グループ内部で、フォンデュの、本来の速度を決めること。

☆ テーマ=まっすぐな姿勢で地面に下りる、そして、また上る。

☆ 様式=^{モード}まっすぐなままであること（一本の管のイメージ）。

☆ 可能な場合

——上昇あるいは、下降の途中で停止すること。

——フォノ・プランで周囲を見回すこと（フォノ・プランとは、垂直線において、地面にたいする高さによって決定される水平の面のことである）。

☆ 結果=見物する人に奇妙な世界という印象をあたえるが、身体は、

——弱い。身体は自分自身にたいする心遣いでいっぱいである。たとえば、地面に着くまえの、下降の最後の瞬間。

——自分の支えについての自信をもっていない。たとえば、フォノ・プランで回転する際に、支えを十分に予測していないので、一定の垂直軸を選んでも、それを軽視してしまうことになる。

——垂直のままにいるという義務の厳しさに服従することを拒否する。身体のあらゆる裏切りが、奇妙な世界を見るという感覚的印象を打ちこわす。われわれは、自分が眺めている人びとの通常を思い起こすことになる。

● 統一のとれたグループで集団的な反応を決めること。

☆ テーマ=フォンデュで矢状平面に進むこと。

☆ 様式=^{モード}同じ水平面にとどまったままで。

☆ 結果=見物人に、そのグループの峻厳な決定、という印象をあたえる。

矢状平面において、利き側の運動や往復運動は、グループの力を破壊する。

注意事項

1. 別の様式でテーマを実行すること。たとえば、矢状平面のかわりに垂直面だったら、見物人は異った印象を投げかけられていただろう。

2. 即興はグループの命令で停止されることもできる。たとえば、合図を受けて垂直面でエクスポジションを行なう。

c) ヴィブラシオン

1. 基本的な定義=位置を定められていることもあり、そうでないこともあるが、往復する小さくて速い運動。それは、かすかな振幅と高い瀬度をもつ振動とすることができる。それは、緊張すると同時に柔軟である筋肉が、体内で一種の運動を起こすために生じるのである。

2. 学習=同じ速さで歩く。合図を受けて、片手、片腕、頭、胸、両肩のヴィブラシオン。そのとき、歩行はそのまま続け、体の他の部分を少しも変化させない。歩行を止める。片脚ずつヴィブラシオン。あるいは、胴体の、そして、全身のヴィブラシオン。ヴィブラシオンの位置づけを確かめるために、隣りの人と握手をし、頭をかたむけて微笑する……

d) かたつむりの角

1. 基本的定義=加速-減速する収縮。加速はわずかな距離、わずかな時間についてなされる。

2. 学習=手、足、肩……

e) 即興

ひとつのグループは見物する人、ひとつのグループは役者。軽いトック、重いトック、フォンデュ、ヴィブラシオン、かたつむりの角などを用いながら、役者のグループのなかで質疑応答する。

注(1) パーカッション、F・サンブラン、ディスク《études dynamiques》

(2) サラブラン《études dynamiques》

(3) サンブラン《études dynamiques》

支えと移動の問題

「足は美の^{プロレタリア}労働者である」。(1)

足は、移動するときにも停止するときにも、身体という塊りを支えなければならない。したがって、足が強いという確信をもつこと、あるいは、それを強くすることが、大切である。しかも、移動の多様性は実に大きいので、足は強いばかりでなく、敏捷で鋭敏で神経質でなければならな

い。いいかえれば、「知的」でなければならない。

両足、両脚が繊細さをもつように教育されていないと、あらゆる移動が凡庸で、不様で、曖昧なままであるのは確かである。

きっぱりと停止できる、軸を中心に回転できる、すべることができる、「スタイル」をもつことができる、楽々と、かつ、優雅に動ける——このようなことは、くり返し努力することと、自分に「欠けているもの」を意識し、運動を分析することを通して、厳しい学習によってのみ獲得されることである。

その上、骨盤、あるいは、胴体が移動の影響を受けないようにして、両脚を動かすことができなければならない。

両脚に支えられる、あるいは、運ばれる胴体は、代償作用を避けるために、胴体を垂直に保ってくれる支持物の緊張によって、たえず制御されなければならない。ドミプリエ、歩行、平衡は、胴体という建造物に修正を加えることなく、行なわれることができなければならない。胴体という建造物は、そのとき、馬に乗っている騎兵のように、たまたま両脚に運ばれているのである。このことから、胴体の平静さを保つのを受けもっている、すべての筋肉のグループが、たえず制御の動きをしていることが予想されるのである。

——ルソール（はねること）を加えて、垂直面で移動すること。第1パラレルから第2パラレルへ。



【例】第1パラレルで4ルソール、つづいて第2パラレルへ移りつつ4ルソール、第1、第2、第1とつづける。

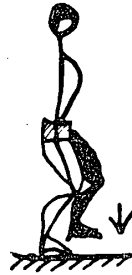
あるいは、第1パラレルで1ルソール、第2パラレルで1ルソールとつづけ、それから方向を転換する。

——第1開脚と第2開脚で同じ訓練、両腿を外側に回す。



——パラレルでのモチーフと、外側へのモチーフを組み合わせる。

——ドミプリエの平行から出発し、頭は水平線上をすべっている状態で、足全体を地面につけるかたちで、小さく地面を打ちながら移動する。

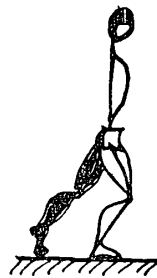


——リズムの変化をともなって同じ訓練。

——「^{クリス}固定させられた」停止をともなって同じ訓練。

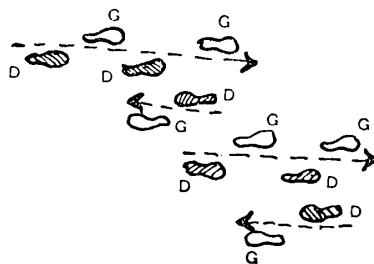
〔例〕 1 2 3 4 5 etc.
 歩 歩 歩 歩 停止

——すべり歩き。重力を前方にかけてドミフレシし、すばやく軽く歩く。胴体は体重と同時に動く。



——後退しつつ同じことをする。

——組合わせる。即ち、前進しつつ4歩、後退しつつ2歩、あるいは、4—3, 4—2, 3—1, その他……

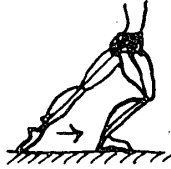


——すばやいドミツール（半回転）をともなって同じ歩行。そして別方向に再度出発し、ド

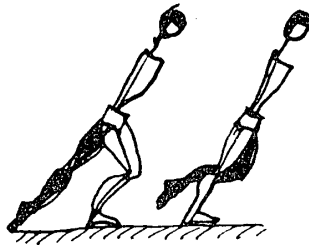
ミトール。胴体が活発に回転するよう試みながら戻る。

〔例〕 4—2, 3—2, 4—3, その他……

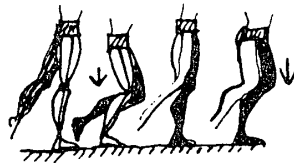
——後脚の圧力で長い歩行。ドミプリエしている前脚に近づける。重力は前方にかける。



——前方に倒れかかりながら歩く。後脚をびんと張って伸ばし、胴体は斜めに。後脚が通過するときには支える方の脚をびんと伸ばす。



——「チャールストン」歩行。即ち、脚をびんと伸ばし足を平らにして地面をアタックする。「くずおれて」ドミプリエの拍子。それから、もう一方の脚で地面をアタックする。

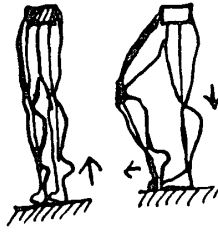


伸ばす 折る 伸ばす 折る
右 右 左 左

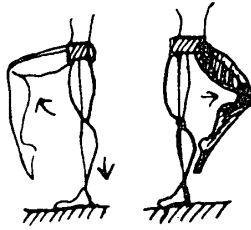
たとえば、それがきわめて単純なものであっても、移動の際にはいろいろな困難に出会うものであり、そのため、移動をしないで体重のみを移転するという問題が生じる。また、胴体を垂直に保って、膝や足のレベルで、入念に関節を動かすことを検討せざるをえなくなる。

「体重移転の例」

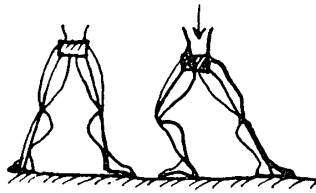
一方の足からもう一方の足へ。半ば爪先立って最大限のルルベをし、それから片方の脚に降りるのだが、そのとき、踵が地面を押している、という感覚的印象をもつこと。



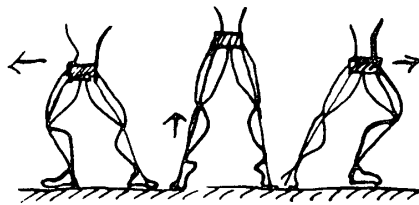
——前述のものと同じだが、踵に降りる度に、自由である方の足を地面の上で解放する。先ず平行、それから開脚で。



——胴体の側面移転、平行の第2ポジションから出発。右から左へ、左から右へ、体重を移す。絶対に垂直でシンメトリーの状態を保っている胴体をゆがめてならない。開脚で同じことをやる。

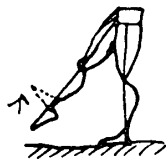


——同じことをするのだが、真中で半ば爪先立ちになってルルベする。平行で、そして、開脚で行なう。踵が地面についたとき、踵で地面を押し。

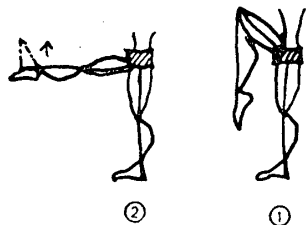


「足——膝——脚 動員の例」

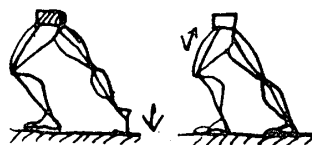
——片方の脚で立ち、もう一方は前方で解放された状態にしておく。この自由な脚の踵から先の屈曲と伸張の最大限を追求する。脚の軸線に従って行なうものであって、内側にではない。



——パラレルの状態です膝を高く上げ、足をびんと伸ばす。このようにして曲げられていた脚を解放する。足を曲げてから脚を伸ばす。足を曲げたままでバットマン。脚を水平に保って足を屈曲伸張させるといふ深い運動。足を伸ばして脚を折りながら戻る。もう一方の脚で再び始める。



——体重を前へ、パラレルな状態で曲げられた脚にかける。後脚は伸ばして、踵を地面に小さなバネ運動で押しつける。



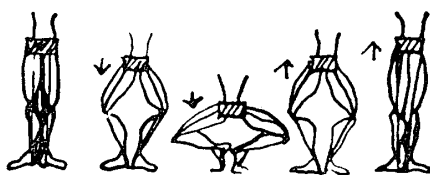
——地面に身体をつけて、第2タンデュから出発。踵を固定してダブルフレクション。脚と膝を伸ばして戻る。そのとき、足と膝は踵が地面から軽く離れるまで伸ばす。

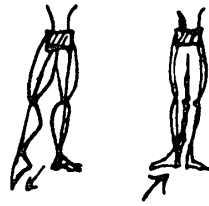


——足首の労働と最大限に伸ばすという労働、そして、足指をもとに戻し、足は脚軸に従ってルソールの拍子で前方へ。



——開脚でドミプリエとグランプリエ。開脚第1ポジションから出発。身体は地面を押し、伸びる極限を求めているように見える。ドミプリエは踵を地面につけたままでなされるが、グランプリエに達するために踵をもち上げられる。ドミプリエを再び通過して、それから脚を伸ばす。





——地面にバットマン。第1開脚から出発。外側にびんと伸ばされた脚は、伸ばされて前方の地面に爪先で直線を描く足先によって、解放される。踵でもどる。踵が運動を誘導する。膝はフレンセずに踵から先がプリエする。

注(1) Étienne Decroux, *Propos de cours*.

第4章 レシタシオンの例

A) デイヴ・ブリュベックの「アップステイジ・ルンバ」(ニューヨークの印象, CBSレコード), あるいは「トロピカル」, フランシスコ・サンプルのパーカッション, に合わせてアンシェヌマン。

目的=そうとうに速いテンポに合わせて, あるゆる平面で胴体を動かす。そこから, エクスプロジオン-停止, という短い動きが生まれる。初歩段階では2度, あるいは4度, 各シーケンスをくり返すこと。

1番目のシーケンス=胸部を環状にして左に傾ける。ただちに元にもどす。つづいて頭を下に向けて右左, 左右と半周往復。胸部を右側に傾けて同じ動作を行なう。(4回)。

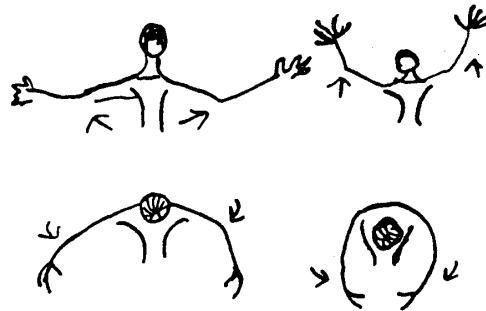


2番目のシーケンス=両脚をドミプリエして拍子をとってルソール。それとともに, 頭を正面に向けたままで胸部を回す。ルソールの2拍子につき1回転。毎拍子, 停止をともなう。ついでダイレクトな2回転。一方に1回転, もう一方に1回転。

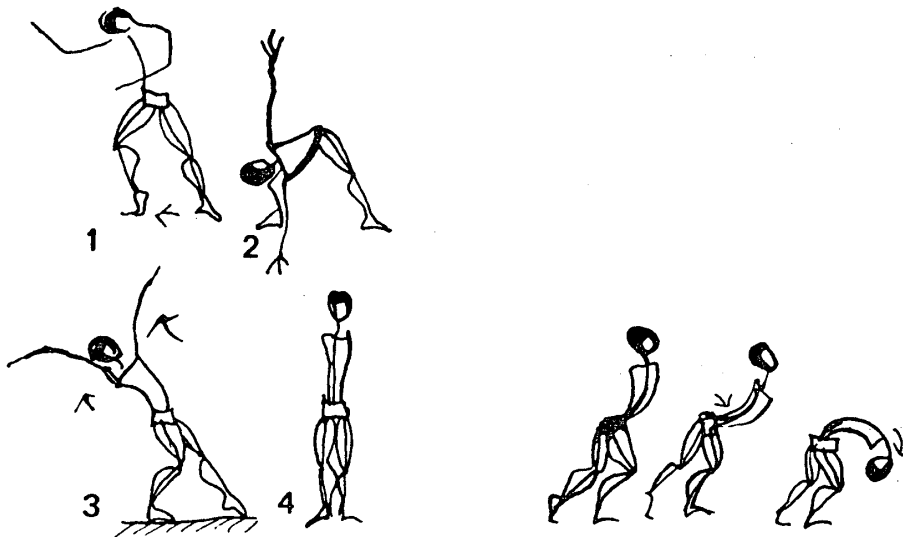


〔例〕 1 と 2 と 3 と 4
 まず 正面 左 正面 右 (胸)
 つづいて 左 右 左 右
 (4回)

3番目のシーケンス=両腕を開いて胸部と頭を2拍子で上方と後方に伸ばす。各拍子ごとに停止を明確に示すこと。それから、両腕を閉じながら、胸を前にかがめて戻る(4回)。



4番目のシーケンス=右足を右へ移動させる。胴体は漸進的に下降して右足とつづけて2回接触する。胴体は前方に傾斜し、より右へ回転する。左手は地面にふれ、右手は天井の方へ。ついで左足を前方に移動させながら、胴体を後ろに傾ける。体重はドミフレシしている右足にかかったままである。そして、まっすぐな姿勢にもどる(4回)。



5番目のシーケンス=胴体を波打たせる(2拍子で降り、2拍子でまた昇る)。頭部は遅れる(4回)。

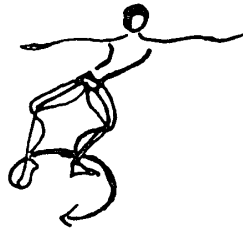
6番目のシーケンス=前進しながらチャールストン。

伸ばす プリエ 伸ばす ポーズ
 右 右 (4回)

7番目のシーケンス=両肩で円を描きつつ2歩前進，そして後退。各歩ごとに右足，左足に体重がかかる。第2ポジションでフレシ，つづけて2回。両脚によって運ばれる胴体の中心は垂直面で円を描く(4回)。



8番目のシーケンス=頭と両肩を固定して両脚で骨盤を移動させる。4歩で，右に，後ろに，左に，前に(4回)。

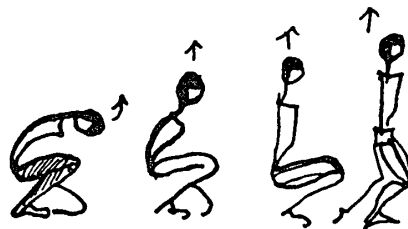


つづいて一つのシーケンスから別のシーケンスへ，くり返しなしで移ること。

B) アルビノーニのアダジオ，あるいは，フランシスコ・サンプランの「航跡」に合わせて「フォンデュ」の稽古。

空間平面の利用，中心から離れた動作と中心に向かう動作の交代，「フォンデュ」による実行，これらのことに特徴づけられるような一連の動作をつなぐこと。

——意識の目覚め=片膝を地面につけ，胴体は膝の上で前方に傾けたところから出発する。頭だけを垂直になるまで立てる。それから胴体を，立っている姿勢になるまでゆっくり上げていく。



体重は右脚にかける。

——踏^{プロスベクション}査 = 後脚を交叉させて軸で回転する。第2開脚でドミプリエしてから体重を左脚にかける。



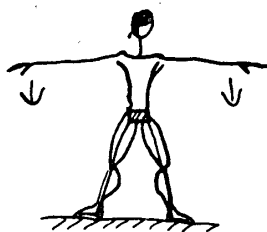
——心を開き屈託がないこと = 胸と頭を後ろに伸ばす。腕は水平面で広げる。後ろに引いた右脚で支える。その足は地面に平らにつけられている。左脚は同時にドミプリエする。



——自閉状態 = 胸郭前部を収縮させ、背中を凸状にして、右脚のルソール。



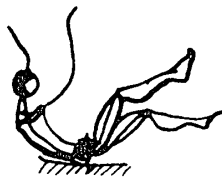
——世界の把握 = 垂直面で両腕を上下させて空間を把握するとともに、ぴんと張った第2ポジションに移る。



——体を縮めること = 両足でぐるりと回り、胴体を閉じながら地面に降りる。



——中心に収縮することによって均衡をとること。両尻をついて、両腕を無重力の状態で上げつづけながら。



——集中=あぐらをかいいた姿勢にたどりつくようにする。胴体は前へ。



動作の一つ一つは、音楽の音の長さに合わせながら、フォンデュで流れてゆく。学生たちに、「フォンデュ」というテーマはそのまま、自分自身のひとつながりを見つけるように求めてみよう。さまざまな解決が可能だ。つまり、床についても、這いながら、転がりながら、身を伸ばして立ち上がりながら、あるいは、ちぢこまりながら、あるいは、再び上りながら、床を利用することができる。そして、求心的な運動をすれば、新たな運動が周辺に向かって放出されるのだ、ということに注目させよう。また、同じ動作を二度、繰り返させないようにしよう。

C) 音楽ぬきの「フィギュール・ド・スティール」のいくつかの描写

a) 「コップ」=垂直ないし水平の道程トラジエにしたがって分解される17局面で、ひとつのコップをつかむ、飲む、そして再び置く。

b) 「西洋たんぼの花」=頭でひとつの花を発見する(頭を回す、傾ける)。垂直面で大きくなり傾斜して身体が反応する。片腕で花を包んで把む。茎を折る。手だけ戻す。つづいて身体が戻る。それから頭を回す。身体のエッフェル塔。花に息を吹きかける。片手のヴィブラシオン。頭、体、腕が同時に戻る。

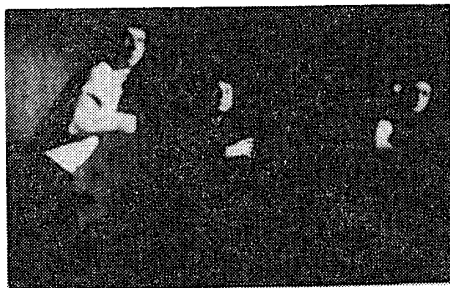
c) 毒を盛る人=頭だけがフォンデュで出発する⇒左へ回す、前に傾ける。同じ道筋を軽いトックで戻る。頭が再び出発する。同じ道筋をたどるのだが速度がはやめられている。両脚で身体を左に回す。頭は固定されている。頭が胴体をひきずりつつ斜めに移動し、左足の方に近づく。不動。後方にまっすぐなシーソー運動で決心する。前方に戻る。右腕が小瓶を包む。頭の軽いトック⇒垂直に戻る、右に回転。左手が小瓶を包む。両脚で身体を右旋回させる。頭は固定されている。舞台の斜め奥へ歩いて退場する。



1



2



3



4

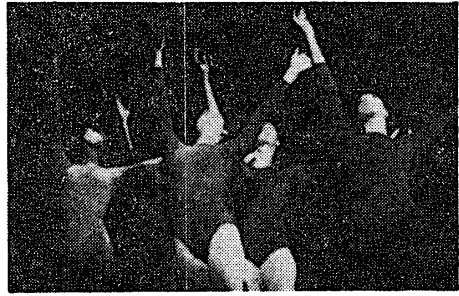


5

フィギュール・ド・スタイル=毒を盛る人 (1, 2, 3), 西洋たんぽぽの花 (4), あらゆる平面における蛇(5)



1



2



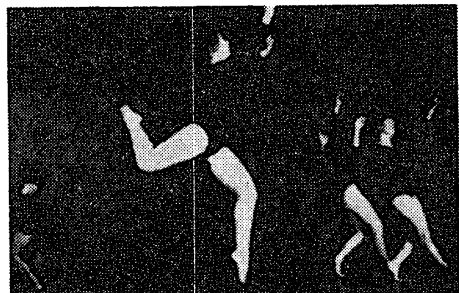
3



4



5



6

歓喜 (1, 2), ディキシーランド (3, 4, 5), グロリア(6)

d) 喜劇の下男＝シソンスですばやく入ってくる。舞台下手で立ち止まりバスク跳び。左脚に体重をかけて観衆に打明け話。頭を左に回して「かたつむりの角」で戻る。頭を両肩にうずめる。両脚をフレシしてパ・ド・ブレで出て行く。

e) 扇と武士の死＝演者は観衆と向き合う。しゃがんで、扇を閉じて顔の前にもっておく。扇がゆっくり開かれる。頭が扇の上にあがる。扇が再びゆっくり閉じられ、頭も扇の後ろにひっこむ。扇が再び開く。頭があがる。身体がそれにつづく。扇は固定されたままである。頭で左を見る。「かたつむりの角」で頭を戻す。扇をもっている右腕が水平面で移動する。それは身体をひきずり、身体はフォンデュでまわる。不動。つづいて虚脱と胸部の収縮。斜め後ろから斜め前へ腕を大きくもってきて、後方ヘシーソー運動。シーソー運動から戻る。前方にある右手が扇の上で掌を下げる。扇を裏返す。扇を水平面でゆっくりと胸に近づける。げんこつの一撃をよそおう片手のトック、胸が後退し閉ざされてから、フォンデュで地面に降下。スローモーションで横に倒れる。扇が最終的にたたまれる。

結 論

この本は運動について行なわれた一省察である。この場合の運動とは、それが実行されれば表現－意味づけ－伝達が実現されるような運動であり、また、その究極の目的もそこにあるような運動である。そして、この考察には、芸術家のダイナミックな思考が要求するものと、教育家がかかえているいくつかの問題点とが、緊密にいりくんで共存しているのである。何を表現するのか？ どのようにして、身体を何かを表現するものとするのか？ 様式を越えて本質的なものをつまみ、人間があくまでも自分自身でありつづけて、誰かの画一的なコピーにならないことを可能にしてくれるような教育の出発点を、作り上げることができるものは何か？

この本はひとつの総合でありたい。また、基本的な原則へ立ち戻るものでありたい。運動の特殊な一様式や、その技術的な体系化を発展させるような書物ではありたくない。

この総合の試みは、以下のことによって初めて実現されたものである。

——身体的な技術（パントマイム、モダンダンス、クラシックダンス、ジャズ、その他）の長期にわたる、ゆっくりとした実際の経験。

——いくつかのスペクタクルを実現するために、われわれが実行しなければならなかった芸術的な展開。この展開は、形式の内容への適合という問題を、われわれが経験した、その範囲において、われわれにとって決定的なものであった。

——若い人たち（役者、学生）のグループと一緒に勉強、研究。集団創作はこの不断の努力か

ら生まれた。グループはパリや地方で、「運動と思考」というテーマを明示して講演-実演を行ない、自分たちの存在を明らかにした。

最後に、諸外国（カナダ、イギリス、イタリア、チェコスロヴァキア、ドイツ、日本）に理解と熱情をもって受け入れられたことが、われわれの励みとなり、われわれに実験を続けさせてくれた。

結論として言おう。身体表現という用語には、そのまわりに、ある曖昧さがただよっている。ある人たちにとって、身体表現とは、サイコドラマ、ハプニング、個人的な幻覚の解放などと同じことである。われわれにとっては、身体表現という用語は、以下のことがらに属するものである。

——個人の自然発生的な「^{エクスパンション}発展」。

——現象-運動の「分析」。つまり、考察と実践を同時に行なうこと。実践とは、まさに身体を支配することである。それも、そうすることが「動かす」可能性や人間存在の全体的な発展としてもたらしてくれる豊かさで、身体を支配することである。

——よくよく考えぬいた創造的な仕上げ。あるいは、無用のものや冗長さをとり除いて本質的なもののみを守ることを目的とした「**レアリゼーション**」。

身体表現は、制御され置き換えられた^{エクスパンション}発展-伝達である。それは運動の芸術である。もし、自然発生的な段階が越えられないならば、個人は沈滞し、自分の殻に閉じこもってしまう。前進するためには、外からの影響を消化吸収しなければならない。伝達するためには、また、自分の伝達的手段を完全なものにするためには、^{マテリアル}材料と^{メソッド}方法を支配しなければならない。形式と内容の関係における厳しさが、運動による言語活動に読みやすさと激しさをあたえてくれるだろう。

初心者の学生たちは、誰しも、自分の身体のなかで自分は窮屈だと感じている。この窮屈さは、「力」がない、という不快感にほかならない。これが伝達を妨げたり、ずれさせたりするのである。だから、自然発生的な表現を最初に試みると、その後で、誰もが、自分の身体を経験的によく知り、支配したいと望むのである。伝達の奇跡は、「**明晰であること、真実であること、密度が高いこと**」から生まれる。

これには、大胆に存在すること、自分を離れてものを見ること、そして、たくさん稽古をすることが必要とされる。