

# 井手茂太のダンス観とダンス・セラピーの交差する眼差し

—— ダンスがもたらす自由と「その人らしい動き」をめぐる ——

平 舘 ゆ う

## 0. はじめに

ダンス・セラピー（以下DMT<sup>1)</sup>）は、ダンスなどの身体動作を利用するセラピーであり、そのセッションでは、身体動作を通してクライアントの心身の健康維持と向上をはかることが目的とされている。そこでは、上手く踊ることではなく、内発的な感情や欲求を重視し、自己肯定や社会性の向上に向けた活動がおこなわれる。クライアントの動作を促すために、適切な声かけや動作の模倣といった方法論が用いられ、一般的には「振付」という作業はおこなわれない。クラシックバレエであれモダンダンスであれ、ダンスには振付があるものと考えがちであるが、DMTは、このように出発点からして存在理由を異にしているため、振付という行為に対する考え方も異なっており、見方によっては振付を否定しているともできるだろう。とはいえ、コンテンポラリーダンスを中心とした今日のダンス作品においても、少なからぬ振付家が、ダンサーを縛り付けるような振付を是とせず、自由な身体動作を肯定し積極的に取り入れようとしていることも事実である。昨今注目を浴びているダンサー／振付家である井手茂太などは、その代表的な例だといえるだろう。「その人らしい動き」を重視し、従来のダンスよりもはるかに柔軟な「振付」を志向し、踊る人の自由を尊重しようとしており、それは、例えば彼のワークショップに参加する者にとって大きな魅力となっている。筆者は、「振付」を行いながらも自由を実現する井手の手法には、DMTにおいてセラピストがクライアントの動作を引き出すための手法と通底するものが認められると考えている。本稿では、今日のダンスシーンにおいて現在進行形の課題である身体の自由というテーマをめぐる、ひとつの興味深い試みを展開している井手茂太の身体論に着目し、井手が追求しようとしている身体の自由というものが、実は、DMTにおいて求められている身体の自由と大きく重なり、この両者が、身体に共通の眼差しを向け、「その人らしさ」という観点から身体の動きを捉えようとしていることを描き出してみたい。

## 1. ダンスにおける自由な身体

### 1.1 背景

ダンスは古くから神々への祈りとして捧げられ、また感情を放出するための手段として用いられ、あるいは他者とのコミュニケーションを図るために踊られてきた。動作自体に生産性を求めず、内側から突き動かされる感情と共に、時にまじないや祈りなど「儀式」の一つとして、身体の緊張と弛緩の繰り返しがダンスとなって受け継がれて来た。ダンサーが、長らく音楽家や美術家のような芸術家の一つとして認められなかった理由の一つに、我々が身体を持ち続ける限り、そうした内面性を自身から切り離すことが難しかったことも挙げられるだろう。

15世紀のイタリア宮廷舞踊からフランスおよびロシアにおけるバレエが目覚ましく発展する19世紀末期へ向けて、ダンスの一つ一つの型の美しさや機能面に美的な価値が見出されるようになり、型は洗練され、形式が体系化された。20世紀初頭のバレエ・リュスの隆盛も加わり、その結果、バレエは鑑賞の対象として発展することになる。しかし、型の完成度が高まり、その美的判断が重視されるにつれて、皮肉なことに「型＝肉体」と「内面性＝精神」が分断されるようになっていく。型が重視されるあまり、時には形骸化された型ばかりが目立つということさえ起こるようになる。

20世紀初頭に登場したモダンダンスは、そのような「型」や「形式」とらわれず、本来、人がダンスを踊る衝動となるような内面から突き動かされる感情の部分に立ち戻り、ダンスを通してそれを表出させた。それは舞踊史における大きな転換点であったといえよう。

次節では、内面表出、とりわけダンサー自身の内面表出が認められるようになったモダンダンスと、それ以降の舞踊作品について、形式(型)と自由の対立という観点から考察する。

### 1.2 モダンダンス以降における「自由」の希求

#### 1.2.1 モダンダンスにおける個人の感情表現

19世紀に隆盛をみたバレエは、決まったルールに基づいた「型」に則って踊るものであった。バレエは、「宮廷舞踊、とりわけフランスの宮廷舞踊から生まれ<sup>2)</sup>たものである。そこではダンサー自身の感情は抑圧され、物語で語られるキャラクターがバレエの言語(パ)を用いて表現される。悲しみを表現するパ、喜びを表現するパ、というように、決められた型を組み合わせるが、パそのものに悲しみ「らしき」や喜び「らしき」はなく、柔軟性などの技巧面を高め、動きそのものの美しさを魅力の中心に据えた作品作りが行われてきた。もちろん、『白鳥の湖』や『ジゼル』の中で感情は表現されるが、それはダンサー個人の感情を表現することではなく、物語の中で抽象化され、型へと昇華された感情である。今日までバレエが鑑賞の対象とされ続けてきたのは、このように個人の感情に揺さぶられることのない

い、文化や地域といった条件すら容易に超越できるような、ある意味で絶対的な美の基準を求め、保持し続けてきたことにも、その理由を見いだすことができるだろう。

周知のとおり、こうしたバレエの伝統を壊していったのが、20世紀初頭に登場したモダンダンスである。市川雅がマーサ・グレアムについて「人間の内部に潜む欲望、恐怖、悲哀などの感情世界について表現を与えた」と述べ、また三浦雅士がイザドラ・ダンカンについて「様式化したバレエに飽き足りず、裸足で自由奔放に踊った」と述べているとおり、モダンダンスでは、それまで抑え込まれてきたダンサー自身の感情を解放させることが、まずもっとも大切であるという発想があった。

海野弘は、このようなモダンダンスの特徴について、「もし、モダンダンスを、自分の私的な感情や思想の身体的表現とするなら、自分の身体とその内面性への意識の目覚めに関連しているだろう<sup>3)</sup>」としている。このことは、自分自身の内側にあるものを表に出すこと、すなわち内面表出という大きな目的をダンスの中に見いだしたのである。それは別の見方をすれば、感情や感覚を丁寧になぞるというよりは、まず何よりも身体と内面とがリンクするのだということを自覚することがモダンダンスにおける最大の目的であったように感じられる。

### 1.2.2 ポスト・モダンダンスにおける即興

即興で踊ることについて、シーツ＝ジョンストンは次のように述べている。「何らかの舞踊譜に従っているものではなく、何らかのパフォーマンスを再演しているものでもない。(中略)即興舞踊は、創造力を過程として具体化するものであり、また過程であるがゆえに、その未来は開かれている<sup>4)</sup>」。

1960年代から1970年代に即興を始めとする様々な新しい試みが次々と行なわれた。それらはポスト・モダンダンスと呼ばれたが、その中心的人物がマース・カニングハムであった<sup>5)</sup>。カニングハムが行なったチャンスオペレーションでは、「苦悩、喜び、絶対といった感情の表出もなければ、ギリシャ悲劇をテーマにしたような物語性もない<sup>6)</sup>」ため、ひたすら非表現的な動きを生成し続けなければならなかった。市川雅は、カニングハムの「動きはつねに動きそのものから発生する意味を内用しているのであるから、ことさらに逐語的、物語的意味を身振りに付与するのは誤りである」と述べているが、当時の即興は、バレエのように型の完成度を高めて作品を作り上げるものとは大きく異なる上に、モダンダンスに見られた肉体と精神をリンクさせるような内面表出も行なわず、説明的な要素を一切取り除くことで、物語はおろか、感情的・精神的な意味付けを徹底的に排除したものだと言える。

ポスト・モダンダンスにおいては、型からの自由のみならず、意味付けからの自由が実現されたといえる。しかし、外から何も加えられることがない一方で、内側から何かを表出することも禁じ手とされたということを考えると、内的表出の点においては、むしろ自由を奪

われていたと言えよう。

### 1.3 コンテンポラリーダンス以降の振付の過程と意味付けの作業

80年代以降のいわゆるコンテンポラリーダンスは、その定義自体がとてもあいまいである。舞踊評論家の乗越たかおは「バレエじゃなく、モダンダンスでもなく、なんとなく新しい、あのへんのダンス<sup>7)</sup>」と揶揄するかのようになら定義してみせている。また、貫成人は「武術やサーカスなどダンス以外の身体技法、台詞、映像、照明、音楽パフォーマンス、コント、人形劇、歌や楽器演奏など、いかなる手段も用いられ、逆に従来型のバレエやダンスは忌避される。<sup>8)</sup>」と記している。バレエのように型の美しさを追求するわけではなく、かといって、モダンダンスのようにただ自身の感情に身体を任せて動くわけでもなく、ましてや即興のように意味を徹底的に排除することはせず、むしろ何らかのテーマをもって、綿密な作品作りが行なわれ、その方法も様々である。

例えば、一つ一つの動きを分解し、再構築することを試みたウィリアム・フォーサイスは、独自の頑強なダンスメソッドを確立し、それをダンサーに理解、習得させるために、一つ一つのパの解説を収録したCD-R附属のレクチャーブック<sup>9)</sup>を作成している。その中で、自身も実際に動きデモンストレーションを行ないながら、動きを100項目近くに分け、詳細に定義している。

一つ一つの振りがバラバラに存在するという点は、カニングハムと通ずるが、ポスト・モダンダンスにおいては、あらゆる関係性を断つことを求めたのに対し、コンテンポラリーダンスは一旦バラバラにしたものを再構築し、個々の感情や内面の表出を可能にした。

一方、ダンサーと振付家がより密接にコミュニケーションをとるスタイルも多くみられた。乗越は、モダンダンスとの違いを次のように述べている。「昔は『振付家が厳密に作った振りをダンサーが覚えて踊る』というものだった。(中略)しかし、現在では振付家とダンサーとが話し合いながら一緒に作っていく『工房形式』が多い。振付家がさまざまなテーマや条件を与え、ダンサーがそれに応えてあれこれ動いてみせる。その中から振付家がいくつか選んで組み合わせ、さらに練り上げていく……という具合だ。つまり個々の動きはダンサーが作る。その動きをダンサーから引き出して作品に練り上げるのが振付家の仕事<sup>10)</sup>」なのだと言っている。

例えば、ピナ・バウシュの作品は、その創作過程において、振付家とダンサーとが密にやり取りをする共同作業が特徴的であった。

彼女の作品は、創作するうえで、「ダンサーたちが稽古の過程でさしだす個人的な経験を糧にして生まれる。他方で(中略)ダンサーたちに美的な要求をして、稽古場で彼らの最高の舞踊的かつ表現的な可能性を引き出そうと試みる。それがいつも心理的な強制を伴うことは考えられる<sup>11)</sup>」ほど、強力にダンサー自身の内面に入っていく。振付ける前の段階から、一人

一人のダンサーに多くの個人的な質問を投げかける。そこで返された答えを材料にまた議論を重ね、舞台を作り上げていく。結果、人の感情も様々な身体動作も、さらには舞台全体が切っても切り離せない一体感をもって作品を完成させる。

#### 1.4 まとめ

モダンダンスにおいては、それまでの形式的な制約をことごとく取り除き、自由な感情表現を目指した。身体動作を通して内面表出が可能であること自体が大きな転換であり、身体が内面とリンクすることを自覚することが最大の目的だったといえる。その後、ポスト・モダンダンス、とりわけ60年代のチャンスオペレーションに代表される即興舞踊においては、それまでのモダンダンスが振りに感情をのせ、動きに明確な意味づけが行なわれたことに対する反動のように、意味を徹底的に排除し、今この瞬間に創作されるものをそのまま作品としていった。型から解放されるという点では自由を手に入れたものの、意味の配乗は内的表現をも排除した。一方、コンテンポラリーダンスにおいては、再び内的表出が様々な形で行なわれるようになり、振付家やカンパニーごとに創作段階から独自のスタイルを築いていったといえる。

## 2. 井手のダンス創作における自由

これまでに述べてきたように、今日のダンス作品の多くにおいては、独自に無数の型を作り出すだけでなく、創作の段階において、振付家とダンサーのあいだの様々なやり取りを経て、作品が作り上げられることが珍しくなくなった。(もちろん、即興のように創作過程そのものが作品となるというものとは異なる。)

自身のカンパニーを率いて、90年代から活動を始めた井手のダンス作品もまた、そのような流れの中に位置づけることができるだろう。

本章では、井手の作品や論述などから、井手が試みている、あるいは、無意識的に試みているのだと筆者が考える、ダンサー自身の「内的欲求を動作へと変換する」ことによるダンスについて考察する。

### 2.1 井手の作品における振付とダンサーの個性

井手が主催する「イデビアン・クルー」は、ほぼ毎年1、2本の新作を発表しており、そのどの作品においてもユーモラスな動きで観客を楽しませることに定評がある。

『「補欠」』(2006)では、それぞれのダンサーがまったく関係性がみえてこない人物同士を演じる。ある者はカーレーサー、またある者はアイドル歌手として舞台上に現れる。そして、レーサーはヨガをしていたり、アイドル歌手はたくさんの応援をバックに歌い踊る姿を演じ

るなど、それぞれが思い思いに動くのである。このように舞台上で繰り広げられるダンサーの動きは何の脈絡もなく滑稽で、観客は思わず笑ってしまうのである。しかし、実は井手の作品はその創作過程に目を向けると、ダンサーの一人一人の個性が反映された結果であることが見えてくる。

## 2.2 創作過程における動きの模索

井手のダンス作品にみられる表現がどのように創出されるのか、その過程を実際に体験できる場にワークショップ<sup>12</sup>がある。次節からは、筆者が実際に参加したワークショップ<sup>13</sup>を中心に、創作過程における「その人らしい動き」から振付へと発展させる手法を精査し、井手のダンス観を描き出してみたい。

### 2.2.1 導入から発展

井手のワークショップは、ダンスのテクニックや振りを学ぶ場ではない。また、ワークショップではあるが、その後、ショーイングの時間を設けている点も特徴的である。ワークショップの中で動き作り上げ、最終的に小さな作品を創作するのである。ただし、焦点はあくまでも創作の過程に当てている。

ワークショップでは、まずストレッチや筋トレなどのウォームアップを、時間をかけておこなう。その後、空間を最大限に利用し、4人ずつ横に並び音楽に合わせてリズムカルにウォーキングをする<sup>14</sup>。導入として、きわめて入りやすい流れである。

しかし、実際にはこのウォーキングからすでに振付が始まっている。音楽に合わせてリズムカルに歩くこと自体は、必ずしも「ダンス的」とは言えないが、一通りウォーキングを済ませると、その後は井手から具体的な指示が伝えられ、急激にダンスへと転換する。

例えば参加者には以下のような指示が与えられる。

- a. 体の一部だけを使い、拍とともにアクセントをつける
- b. 体のどこかにチェーンガムがくっついてしまったので、引っ張って取ろうとする
- c. 体のどこかが猛烈にかゆくなるので、その場所を一瞬搔く
- d. 暑くてたまらないので、立ち止まってどこかの汗を拭く

これらの指示を、四拍子の音楽に合わせて、始めは1拍目のみ、次に1、3拍目、最終的には1～4すべての拍で、指示された内容を再現する。いずれも音楽のリズムに合わせてウォーキングをするという基本動作を崩すことなく、その動きを瞬間的に行ない、またウォーキングをしているあいだは繰り返し行なわなくてはならない。どこを動かしたら見栄えが良いか、ということのを頭で考える余裕を与えないということであるが、それが結果的に、無意

識のうちに「その人らしい動き」を引き出し、自由な動作を解放してくれるのである。瞬時に動きを作らなくてはならず、また一瞬の動きであるため、思い切って動ける。結果として、思いがけない動きを引き出し、面白い動きが次々と生まれる。

上記に挙げたいくつかの指示に対し、参加者はそれぞれの動きを作り出していくが、同じ指示を与えられているにもかかわらず、誰一人として同じ動きはない。例えばb.では、くっついてしまったガムをどこまで伸ばすのか、それを目で追うのか、それとも背けるのか、といったことが、個々にすべて異なる。井手は、その時のそれぞれの動きの「クセ」を鋭い観察力で掴み、次の指示へとつないでいく。

この時点で、客観的にみるとすでにダンス的な動きが生まれ始めているが、井手は、決してダンスの型や振りを指示することはない。その代わりに、次の段階として非常に具体的なシチュエーションを想定させる指示を行ない、参加者の動きを引き出す。

### 2.2.2 内的欲求を動きに変換する

ウォーキングによる動きを経ると、今度は参加社全体が空間の中を自由に歩き回るように指示があり、さらに、より具体的で演劇的な指示が入る。

- ・ Aは、誰かと目が合ったら驚いて後ろにジャンプする
- ・ Bは、Cに遭遇→BはCを慰めようとするが、Cはそれを拒む
- ・ Dは、誰と遭遇しても必ずお辞儀をする
- ・ Eは、男性に遭遇したら立ち止まってポーズをとる

井手はこのような指示を一人一人に出し、実際にやらせてみる。参加者によっては思惑とは異なる動きをする人や、うまく動けない人がいるが、井手はそれを詳細に観察し、動きをさらに増幅させたり、「その人らしい動き」、あるいは「その人らしくない動き」をあえて与える。ある程度の動きが決まると、それを一定の時間、何度も反復する。繰り返すことで「振付」らしくなるだけでなく、そうしたプロセスを通して、一度きりであれば、なんてことはない日常の身振りが、滑稽に思えたり、またやがて自分自身から引き出された動きとそこに付随する感情がどんなものであったのか、その感情になぜそのような動きを載せたのか、といったことを反芻することになる。

井手はインタビューの中で、「ダンスにおいて、ダンサーは立って動いたりするだけで、自然と見えてくるものがあるが、それはただ漠然と動くだけでは作られず、具体的な指示を出すことで、それを実現している<sup>15)</sup>」と述べているように、「その人らしさ」をどのように引き出し表出させるのか、その作業こそが肝要であるといえるであろう。

### 2.2.3 「場」を作るための振付

井手は、「その人らしい動き」が自己の内部だけで完結するものではなく、他者との関係性を明確にすることで、浮き出させることも重要であるとする。それは単に「Aはここに立ち、Bはここに立つ」という指示で作られる振付ではなく、例えば、「Aは昨日喧嘩をした相手のBと仲直りがしたいと思っている」という非常に具体的な指示で、まず両者の関係性を提示したうえで、参加者を動かす。

井手は、他者との関係性を作り上げていく中で、コミュニケーションがどうしてもとれない状況も積極的に作り出す。例えば、「目を合わせよう、声をかけよう」という仕草に対し、相手はそれを無視する。乗越は、「＜イデビアン・クルー＞の作風で最も優れているのは、コミュニケーション／ディスコミュニケーションを描くその手腕<sup>16</sup>」であると述べているが、上記の例は、ディスコミュニケーションの典型的な例と言えるであろう。すなわち、人間には、コミュニケーションもディスコミュニケーションも存在し、このように他者がかかわる形で、両面から場を作っていく中で、井手は、一人一人の「その人らしい動き」を見事に描き出していることがわかる。

### 2.3 「その人らしさ」と自由な自己表現

『アレルギー』（2011）では、共通点のない10人の人たちが、ステージの上を往来する。その中で、すれ違う時に起こる、気まずさ、恥ずかしさ、いらだち、相手の思いがけない反応といったものを、ダンサーから丁寧に引き出す。

また、井手はワークショップを進めていく中で、参加者の動き方や反応の仕方をみて、普段どのような仕事をしている人なのか、言い当てていくというシーンがあった。それは「その人らしさ」を引き出す作業そのものであり、実際にそこから動きを発展させていく作業へと続いた。

振付の作業において、井手は「その人を見て、その人に合った動きを探すのが振付家の仕事<sup>17</sup>」だと述べているが、ワークショップの内容も、まさにそれを裏付けるような内容であったといえる。井手が創作の過程において「その人らしい動き」を引き出すプロセスは、モダンダンスにおける内的表出の自由に立ち返ると同時に、具体的なシチュエーションや細やかな感情を、動きを通して個々が発見し、そこから井手がさらに大きな動きへ発展、表出させるという流れがあるといえる。その身体動作は自由な自己表現が可能な状態にあるため、ダンサー（ワークショップでは参加者）自身にとっても、きわめて心地の良いものなるのだと筆者は考える。

### 2.4 まとめ

井手のワークショップなどにみられる創作過程や、完成後の作品をみていくと、井手のダ

ンス観の中に、モダンダンスの歴史が見て取れること、そして、型の対立項としての自由ではなく、ダンサー自身の内的表出の自由があることが確認できた。また、日常的な何気ない動きや直観的な動きを通して、また、他人との関係性を作り上げていく中で、「その人らしさ」を引き出し、自由な身体をとおして内面表出が可能になることが明らかになった。

### 3. DMTにおける自由な自己表現のための技法

ここまで、ダンスにおける「自分らしい動き」の引き出し方について、モダンダンス以降の踊りにおける自由な身体を整理した上で、井手の創作過程にみられる「その人らしい動き」についても具体的に明示した。ここでは、それらを踏まえた上で、DMTのセッションを構成する「導入」、「展開」、「集結」の3つの段階において、主に「導入」、「展開」にみられるいくつかの技法を取り上げながら、DMTにおける身体の自由と、「その人らしい」動きが引き出される過程について、考察する。

#### 3.1 概観

DMTは、その名称にも含まれているとおり、踊り（dance）や動作（movement）を通して、クライアントの心身の健康維持と向上をはかる。上手く踊ること、美しく踊る必要はないが、セラピーである以上は、具体的な治療効果が求められることはいうまでもない。ADTA<sup>18</sup>では、DMTを「ダンス・ムーブメントセラピーとは、個人の感情的、社会的、認知的、身体的統合を促進する一過程としてムーブメントを心理療法的に用いることである<sup>19</sup>。」と定義しており、心理療法的アプローチは不可欠であるといえる。一方、その目的は、個人のあらゆる面の統合を促進することであり、本稿では、後者に焦点を当て、「統合された身体」を目指すための「自由な身体」を捉えたい。

なお、セッションの形には、グループセッションと個人セッションがあるが、日本ではグループセッションが多く、本稿でもグループセッションにおける身体動作を中心に考察を進めたい。

#### 3.2 「導入」にみられる身体への意識

「導入」とは、「今まさに参加者やセラピストが生活している現実の場面から、ダンスセラピーの場面に導入する部分」であり、「参加者にとっては自分の身体の状態を探ったり、気持ちを整えたり、羞恥心などのこだわりを少しずつ取り除いていく場面<sup>20</sup>」である。セラピストにとっては、その「セッションの方向性を予測する」場という意味合いもあるが、何よりも参加者が現実の場面からダンス・セラピーセッションにスムーズに入っていくためのウォーミングアップの場として、非常に重要である。

そのために、まず、自分自身の身体に意識を向けることから始める。

今、自分がどのような床の上で、どのように立っているのか、足の裏のどの部分に一番重みを感じるのか、ということ意識化する作業は、動きに入っていく前の自分自身と向き合うプロセスとして有効である。その後の動きへの導入としては、人が日常的に行なう動作の一つであるウォーキングがよく使用される。空間内を歩きまわり、誰かと遭遇をしたらお辞儀する、ということ延々と繰り返す中で、身体への意識は希薄化されていき、精神のコントロールから外れた身体は、まさに自由な身体として、無意識的な、それゆえ自発的な動きを表出し始める。

### 3.3 「展開」における自由な身体

「展開」においては、より密度の濃い、あるいは活発なワークが行なわれる。以下、きわめて対照的な二つの例を紹介し、そこで追求されている身体の自由について考察してみたい。

#### 3.3.1 オーセンティック・ムーブメントにおける身体の自由

アメリカにおけるDMTの創始者の1人であるメアリー・ホワイトハウスは、ユングの概念の一つである能動的想像を用いて、内面から自然に生み出されるイメージを動きに取り入れ、活動を行なった。それは後にオーセンティック・ムーブメントと位置付けられた。

オーセンティック・ムーブメントは、即興を踊ることに似ているが、大きな違いは、内面に目を向けることが主たる目的であり、その過程で動きたくなければ動かなくてもいいという点と、動く人 (Mover) と見守る (観察する) 人 (Witness) <sup>21</sup>が存在する点である。前者に関しては、何に基づいて動くのか、そもそも動くか動かないか、その時間に何を考えるのか、発声の有無といったことに一切のルールがなく、また多くの場合、音楽も使用しない、非常に自由度の高いワークであるといえる。後者に関しては、WitnessがMoverを観察することを通して、自分では気付かなかった内的表出と向き合うことが可能になる。そのため、「イマジネーションの世界への働きかけが個をはぐくむ有効な手段」として、また「個の洞察を深めるためのアプローチ」法、またセラピスト自身のトレーニング法としても位置づけられている<sup>22</sup>。外的要因に縛られずに、自己の内面とひたすら向き合う作業を通して、また、それを観察するMoverが否定することなく受け止めてくれることによって、徐々に、身体が自由を獲得していく。

#### 3.3.2 ファンタジー・セラピーにおける「その人らしさ」

DMTの技法の一つにファンタジー・セラピーを活用したワークがある。オーセンティック・ムーブメントが、自己の内面を深く掘り下げ探求していくことに有効であるのに対し、ファンタジー・セラピーは非現実である想像の世界を体験しながら、内面を引き出すのに有

効であると思われている。トゥルーディ・シュープは、「空想は患者だけのものではなく、ダンスの時空間においては、われわれにとっても共有できるもの<sup>23</sup>」だと考え、「動きと感情のつながりに着目しながら、即興的な動きに現れる患者たちの空想 (fantasy) を、動きとともにセッションで共有し、そのセッションから現実の世界に着地できるよう働きかけるように努めていた」という。

即興の中から生まれるユーモアを活用し、グループワークを中心としたダンス・セラピーを行なったトゥルーディ・シュープは、自身のセッションを記録したドキュメンタリーの中で、「DMTは、表現のヴァリエーションを増やし、表現の仕方を教えるものだ」と発言している。動きと感情は常に結びつきに着目をし、自身の内部にある表現したい何かを正しく表出するのに、ダンスが有効であると考えた。ファンタジー・セラピーは、DMTという安全な「場」を確保した上で、セラピスト自身がクライアントから発せられる空想の世界を受け止め、またそれをグループ全体で共有し体験することで、バラバラになっていた個人的感情と身体感覚が統合され、「その人らしい身体」、ひいては「その人らしい動き」を引き出すことを可能にする。

### 3.4 まとめ

DMTにおけるいずれのセッションにおいても、安全な「場」と、あらゆる感情や動きをありのままに受け止めるセラピストの存在があり、そこではモダンダンス以来の内的表出の自由が認められることがみてとれた。ワークを通して、まずは自分自身が自己を受け入れることが肝要であり、単純に繰り返される動きなどを通して、やがては身体が自由を獲得していくのである。また、そこで表出されたものを、セッションの中で、セラピストやグループ全体が受け入れることで、精神的、肉体的、そして社会的にも統合された身体を目指すことが可能であり、「その人らしさ」を獲得していく過程が明らかになった。

## 4. 結語として

これまで、モダンダンス以降の舞踊を中心に、ダンスがもたらす自由と「その人らしさ」についてみてきた。本論考を通して、井手は、コンテポラリー・ダンス以降の比較的新しいダンス作品を作る振付家でありながら、モダンダンスにおいて見いだされた内的表出の自由に立ち返っていることを確認した。また、井手の創作手法は身体的に鍛錬を重ねたダンサーを対象としているが、ダンサー自身の経験に関わらず、創作過程における「その人らしい動き」を引き出すプロセスが、DMTにおける自由な身体動作を引き出す技法、また基本的な考え方である「個人の感情的、社会的、認知的、身体的統合を目指す」姿勢と、そこに求められる身体の自由と「その人らしさ」という部分で強く共鳴していることが明らかになった。

## 引用・参考文献

<書籍・雑誌>

- 市川雅『舞踊のコスモロジー』、勁草書房、1983年
- 市川雅『ダンスの20世紀』、新書館、1995年
- イデビアン・クルー『アレルギー』パンフレット、新国立劇場、2011年
- 海野弘『モダンダンスの歴史』、新書館、1999年
- 大沼小雪『ケアに活かすダンス&ファンタジー・セラピー 癒しの臨床』、エム・シー・ミュージズ、2008年
- 大沼幸子他（編著）『ダンスセラピーの理論と実践』、ジアース教育新社、2012年
- 北村明子「舞踊作品における振付とその生成過程」、遠藤保子、細川江利子、高野牧子、打越みゆき編著『舞踊学の現在』、文理閣、2011年
- 崎山ゆかり『タッチングと心理療法』、創元社、2007年
- シーツ＝ジョンストン、マクシーン（著）、瀧一郎（訳）、「動きという形の思考」、尼ヶ崎彬（編）『芸術としての身体』、勁草書房、1988年
- シュミット、ヨッヘン、谷川道子（訳）『ピナ・バウシュ 怖がらずに踊ってごらん』、フィルムアート社、1999年
- ダンスマガジン（編）『コリオグラファーは語る』、新書館、1998年
- ダンスマガジン（編）『ダンス・ハンドブック』、新書館、1999年
- 浅田彰（監修）『フォーサイス1999』、NTT出版、1999年
- 貫成人「コンテンポラリーダンスの近況」、星海舟（編）『世界のダンス』、不昧堂出版、2013年
- 乗越たかお『ダンス・バイブル コンテンポラリー・ダンス誕生の秘密を探る』、河出書房新社、2010年
- ハスカル、A、三省堂編修所（訳）『舞踊の歴史』、三省堂、1974年
- 日野晃「武道の達人、伊藤一刀斎が発見した純粹身体運動」、『舞踊學』第32号、2009年
- フォーサイス、ウィリアム、松沢慶信（訳）『インプロヴィゼーション・テクノロジー』レクチャーブック（CD-R付録）、2000年
- 三宅美博「「間（ま）」と共創コミュニケーション」、『舞踊學』第32号、2009年
- 三浦雅士『バレエの現代』、文芸春秋、1995年
- 八木ありさ『ダンスセラピーの理論と方法』、彩流社、2008年
- ブラム、リン・アン、チャプリン、L.タリン（著）、碓井節子（訳）『舞踊創作の技法—身体運動の根源に触れる』、新宿書房、2005年
- Levy, Fran J., *Dance Movement Therapy*, National Dance Association, 2005
- Trudi Schoop, *Come Dance with Me*, Wilke Film, 1992, VHS

公演レビュー イデビアン・クルー「補欠」『Danza』第7号、東京MDE、2006年

公演情報 イデビアン・クルー「排気口」『Danza』第17号、東京MDE、2008年

公演情報 イデビアン・クルー「コウカシタ」『Danza』第20号、東京MDE、2009年

公演レビュー イデビアン・クルー「アレルギー」『Danza』第33号、東京MDE、2011年

## 参照URL

—いわき芸術文化交流館アリオスタイル「井手茂太ダンスワークショップ体験記～曖昧に踊れ、或いは大人の考えで～第1回」(2010年8月19日)

<http://alios-style.jp/cd/app/index.cgi?CID=column&TID=PAGE&dataID=00048> (2013年8月18日アクセス)

—いわき芸術文化交流館アリオスタイル「井手茂太ダンスワークショップ体験記～曖昧に踊れ、或いは大人の考えで～第2回」(2010年8月22日)

<http://alios-style.jp/cd/app/index.cgi?C=column&H=PAGE&D=00049> (2013年8月18日アクセス)

—いわき芸術文化交流館アリオスタイル「井手茂太ダンスワークショップ体験記～曖昧に踊れ、或いは大人の考えで～最終回」(2010年8月30日)

<http://alios-style.jp/cd/app/index.cgi?C=column&H=PAGE&D=00051> (2013年8月18日アクセス)

—北九州市芸術劇場「公演情報」

<http://www.kitakyushu-performingartscenter.or.jp/event/2013/0928idevian-repo.html> (2013年8月31日アクセス)

—新国立劇場／ニュース：井手茂太インタビュー (2011年2月18日)

<http://www.nntt.jac.go.jp/release/updata/20001367.html> (2013年8月31日アクセス)

## 注

- 1 ダンス・セラピーという名称には、DTの略語とDMTの略語があてられることがある。日本では、ダンス・セラピーと呼ばれることが多いが、ダンス・セラピー発祥の地である米国では、アメリカ・ダンス・セラピー協会という名称はそのままに、ダンス・セラピーという用語をダンス／ムーブメント・セラピーに置き換えることが一般的になっている。これは、あらゆる身体動作をセラピーとして利用するという立場を明確にするものであり、筆者も、それに倣って、本論文ではダンス・セラピーをDance/Movement Therapy=DMTとして記述する。

- 2 三浦、1995、50頁

- 3 海野、1999、10頁
- 4 シーツ=ジョンストン、1988、181頁
- 5 市川、1995、238頁
- 6 市川、1983、118頁
- 7 乗越、2000、8頁
- 8 貫、2013、94頁
- 9 フォーサイス、2000／フォーサイスは、独自に作り上げたバを整理し、ダンサー自身に学んでもらうために、レクチャーブックを作成した。
- 10 乗越、2010、266頁
- 11 シュミット、1999、137頁
- 12 新作公演の前に行なわれることが多い。対象はダンサー（あるいはダンサーを目指す者）だけでなく、舞台表現に関わる者など、広く募る。
- 13 2013年5月25日、26日にKAAT神奈川芸術劇場（アトリエ）にて実施。同劇場で2013年秋に行なわれた新作公演に先駆けるかたちで開催されたイデビアン・クルー主催のワークショップ&ショーイング。筆者は初日の25日に参加した。
- 14 これは井手のWSにおいて頻繁に使用される流れで、筆者が参加したワークショップだけでなく、過去の多くのワークショップにおいて、この流れが組み込まれている。
- 15 新国立劇場、2011
- 16 乗越、2003、169頁
- 17 北九州芸術劇場、2013
- 18 米国ダンス・セラピー学会（American Dance/Movement Therapy Association）で、1966年に設立された。
- 19 Dance/Movement Therapy is the psychotherapeutic use of movement as a process which furthers the emotional, social, cognitive, and physical integration of the individual.（訳：町田章一）なお、2013年現在、日本ダンス・セラピー協会で独自の定義は作成されていない。
- 20 大沼他、2012、23頁
- 21 個人セッションにおいては、セラピスト自身がWitnessの役割を担うことも多い。
- 22 オーセンティック・ムーブメントは、内面を深く掘り下げる作業を有することから、自我が安定している神経症系のクライアントや一般の人々、またセラピスト向けに行なわれることが多い。
- 23 大沼他、2012、152頁

**A common ground between Shigehiro Ide's dance  
and Dance/Movement Therapy:  
A study concerning unrestricted body in dance and a "distinctive-self"**

TAIRADATE Yu

The aim of this study is to compare and examine similarities and dissimilarities between Shigehiro Ide's dance and Dance/Movement Therapy, and seek for unrestricted body movements.

In Dance/Movement Therapy, the clients are never forced to dance well, nor to be precisely choreographed, but instead, therapists should try to keep clients' body unrestricted, so they can concentrate on their intrinsic feelings and desires. In doing so, it is essential that we bring our body at an unrestricted state.

On the other side, more and more choreographers are recently assertive on their body to be unrestricted. Ide is definitely one of them, and his approach toward choreographing has always been about gaining unrestricted body and "Distinctive-self".

Through the study, it has become clear that Ide's approach is likely to be a great support in Dance/Movement Therapy sessions, and undoubtedly, the other way around as well.