



GAGAにおける「慣習の変更」の具体的実践 : 動きの方向性・身体の分節化を中心に

岡元, ひかる
関, 典子

(Citation)

神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要, 11(2):53-62

(Issue Date)

2018-03-30

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010289>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010289>



GAGA における「慣習の変更」の具体的実践

—動きの方向性・身体の分節化を中心に—

Specific Practice of GAGA's Key Concept "Change Habit": Focusing on
Two Approaches; Direction to Move and Way of Body Segmentation

岡元 ひかる* 関 典子**

Hikaru OKAMOTO* Noriko SEKI**

要約: 言葉を用いてダンサーの想像力を刺激し、個人の即興的な動きを引き出すダンス訓練 GAGA は、従来のテクニック習得とは本質を異にする。その根拠とされてきたのが、GAGA で標榜される「慣習の変更」である。本稿は GAGA を受講した坂口 (2010) の指摘を参照し、また GAGA の参与観察により収集した訓練中使用言語のデータおよび GAGA 専任講師へのインタビュー資料を元に、「慣習の変更」の実践的・具体的内容を明らかにする。

GAGA の「慣習の変更」には、動きの形骸化を防ぐ側面の他、ダンサーに新たな動き方の可能性に気づかせるという独自の側面がある。後者の実践では第一に、重力が上下以外の方向へ働く仮想的状況を想像させ、動きに多様な方向性があり得ることをダンサーに気づかせる。そのために、「水の中へ落ちるインク」「布に染み渡る染色液」などの既知のイメージから、自身の身体的経験を反芻することが求められる。第二に、GAGA はダンサーに、身体を分節する方法に関する新たなアイデアに気づかせる。通常は関節を境とする部位の集合として認識されがちな身体に対して、皮・肉・骨の分離など、新たな境界を想像/創造させる。以上のアプローチが、従来の訓練や日常生活の中で当たり前となったダンサーの慣習的認識を相対化するるのである。

1. 研究の背景

1-1. GAGA の概要および先行研究の検討

イスラエルを拠点とするバットシェバ舞踊団 (以下、「同団」) は、現在コンテンポラリーダンス¹⁾の世界において最高レベルの評価を得ている。殊に注目されているのが、ダンサーの「動き方」の個性である。例えば、舞踊評論家の石井達朗による公演評では、上演中のダンサーの動きについて「身体の核から湧き出るような動きの自発性」²⁾、「風変わりな動きをしているわけではないのに、体のバネ、関節の使い方などが新鮮な緊張感を漂わせる」³⁾などの印象が綴られている。石井の指摘は振付自体というより、その振付を踊っていた身体の様子がどのように特異であったかを描写するものであった。

そして、このようなダンサーの身体性を形成すると言われるのが、同団で日々行われる訓練 GAGA である。石井は、先に引用した「身体の核から湧き出るような動きの自発性」に続けて「それを可能にする秘密は、ナハリンが考案したテクニック GAGA の日ごろの訓練の賜物かもしれない」と推測している⁴⁾。

GAGA とは、同団の芸術監督と振付家を兼任する⁵⁾ オハッド・ナハリン (Naharin, Ohad 1952-) が独自に考案した身体訓練法である⁶⁾。GAGA の訓練を積んだダンサーが出演する作品に衝撃を受けた映画監督トメル・ハイマン (Heymann, Tomer 1970-) は、約7年ナハリン取材し、『MR.GAGA』(2015)を制作した⁷⁾

【図1】。これが2017年には日本でも公開されるなど、GAGA の世界的影響はダンス界のみならず映画界にも及んでいる。

「movement language」と謳われる GAGA のクラスでは、一人の専任講師が大勢のダンサーに向けて、約一時間、言葉を絶え間なく投げかける。このとき用いられる言葉には「漂え」「背骨が蛇になる」「身体の中に高速道路があり、車が走っている」「腕をロープにする」など⁸⁾、非現実的な状況を表す言葉が多く含まれ、ダンサーはそこから得るイメージを手掛かりに各々即興的に動く。



【図1】映画『MR. GAGA』(2015/2017日本公開)

以上の基本的枠組みが示す通り、GAGA は訓練といってもバレエやモダンダンスのように、特定の動きや身体フォームを目指すものではないとされてきた。そのことはナハリンの次の言葉

* 神戸大学大学院人間発達環境学研究科博士課程後期課程

** 神戸大学大学院人間発達環境学研究科准教授

(2017年9月30日 受付)
(2017年10月31日 受理)

からも読み取れる。

「GAGA はほかのダンス・メソッドに取って代わるものではないんですよ。ダンス・クラシックを学んでいる人にとっても、グレアム・メソッド⁹⁾を学んでいる人にとっても助けになってくれる、そんなメソッドです。言ってみれば、GAGA はダンスの大学教育。知識を深めようと思ったら、高校だけでなく大学に進もうと考えるでしょう。それと同じ役割を果たしていると思ってください。バレエ・ダンサーと一緒に仕事をするのも多いけれど、GAGA を学ぶことで彼らのバレエ表現がさらに深まっていくのを感じます。」¹⁰⁾

ナハリンは上の発言の中で、「ダンス・クラシック」や「グレアム・メソッド」に代表される従来の訓練と、自ら考案したGAGAの両方を「メソッド」と呼んでいるが、そこには異なる意味が込められている。前者は、ダンサーが反復練習によって身に覚えさせる、いわば土台としてのテクニックであると解釈できよう。その土台を形成する訓練が「高校」に喩えられている。これに対して「大学」に喩えられるGAGAは、既に身につけたテクニックに対して何らかの働きかけを行う結果、ダンサーの表現が「さらに深まっていく」のだと考えられる。

それではGAGAは、ダンサーが既に習得したテクニックに対してどう働きかけるのか。この点に関しガリリ(2015)は、ダンサーがGAGAを受講する際に重要なのは、「既に知っているメソッドを超えること」であると指摘する¹¹⁾。GAGAに関する研究書〈*Embodied Philosophy in Dance GAGA and Ohad Naharin's Movement Research*〉を出版した舞踊研究者カタン(2016)も、GAGAでは受講者が「動きにおける慣習的模式を探求し、それをフィジカルに突破する」¹²⁾と述べた。またGAGAについて、イスラエル人のモーシェ・フェルデンクライス(Feldenkrais, Moshé 1904-1984)が開発した運動療法「フェルデンクライス・メソッド」との関連が指摘されている¹³⁾。このフェルデンクライス・メソッドとGAGAの類縁性を論ずるギッティングス(2013)が強調する点もまた、身体内部に「耳を傾け、観察する」という点でテクニック習得とは異なる、内省的態度であった¹⁴⁾。

以上の先行研究が主張するように、GAGAは、あるメソッドを習得したダンサーが自分の慣習に気づき、それに働きかけるといって従来の訓練とは質を異にする。この点は、GAGAの公式ホームページの中で、ナハリン本人が自分の考案した訓練についての考えを表明した文書で、「新たな発見によって動きの慣習を変える(We change our movement habit by finding new ones.)」¹⁵⁾と述べていることから読み取れる。「慣習の変更」は、GAGAにおけるキー概念なのである。

ところが、「慣習の変更」に対するこれまでの考察のほとんどは、抽象論に留まってきた。また身体の用い方に言及する場合でも、GAGA特有の指示が受講者にもたらす「変更」の内容が具体的に言及されていない¹⁶⁾。

1-2. 本稿の目的

そこで本稿は、GAGAで企図される「慣習の変更」へのアプ

ローチの特徴が、クラスの内容と講師の実践にどのように顕れているのかを具体的に明らかにすることを目的とする。それにあたり、2010年の『MAX』来日公演に際し、上演中のダンサーの身体表現とGAGAとの関連について述べた舞踊評論家、坂口勝彦による以下の指摘を参照したい。

「公演の一週間前に行われたナハリンのGAGAクラスに2日間参加した。(中略)身体を漂わせるように保ちながら、各部位をばらばらにして複層的な運動を積み重ねていく。身体各部位の距離をできる限り大きくする、左右非対称な動きをする、などという単純ではあるが、常に逆方向の運動にも敏感になることが要求され、繊細で粘り強い感覚が養われていく。ナハリンがGAGAで強調していたそういうベクトルが『MAX』のいたるところで見られた。」¹⁷⁾

坂口が報告した「身体各部位の距離をできる限り大きくする」そして「左右非対称な動きをする」「常に逆方向の運動にも敏感になることが要求される」という受講者の感覚は、GAGAの特徴を顕著に示すと考えてよいだろう。本稿第4章では、こうした感覚をもたらすGAGAの要素として「重力、動きの多様な方向性の発見」および「身体分節化の新たな方法」を挙げ、その詳細を述べることでGAGAにおける「慣習の変更」の具体的実践を提示したい。

それに向け、実践への着眼と並行してGAGAのホームページに掲載されたナハリンの言説(以下、「言説」)を考案者の意図を探る糸口として参照し、かつGAGAに登場する言葉がダンサーの踊りに果たす機能を軸に論を進める。また本稿は、GAGAの受講者がダンス経験者である場合に着目した。よって本稿における「慣習」という語を、日常生活の中で身に馴染んだ動きに加え、何らかのダンステクニックを学んだ結果、「当たり前で、必然的に本人に意識されずとも生じる動き」¹⁸⁾を形容するものとする。

調査としては、2000年代以降日本でGAGAの講師として活動する鞍掛綾子・大手可奈が開催するクラスへの参与観察を行った。尚、GAGAでは、記録撮影や見学が禁止されているため、講師が与える語彙や指示の内容はクラス終了直後に記録した¹⁹⁾。

さらに、鞍掛・大手を対象とし、非構造化インタビューを行った。GAGAの講師は、ナハリンが考案したGAGAの語彙やアイデアを学び、自国で自分のクラスに反映させる。イスラエルで開催されるクラスではヘブライ語あるいは英語が使用されるが、他国ではその土地の言語が使用され、その翻訳は講師本人に一任される²⁰⁾。今回の調査では、用いられる言語の種類がクラスの質に影響することを考慮し、調査対象の範囲をなるべく日本語使用者にとどめている。

2. GAGAにおける「慣習の変更」の二側面

クラスでの具体的実践を見るに先立ち、ナハリンの言説およびGAGA講師の発言から概念的に読み取れる「慣習の変更」のアプローチを2種類、整理したい。

第1節におけるナハリンや講師の口述資料の解釈にあたっては、フランスの哲学者ガストン・バシュラール(Bachelard, Gaston

1884-1962)の理論を参照した。バシュラールは、物事の表面に現れる形や色、つまり視覚で受容される要素がつくるイメージを、重量や触感などのように身体的に受容される「物質的」イメージと対比させている点において、GAGAで要求される言語受容のあり方を考察するのに有用であると考えられるためである。

2-1. 「慣習の変更」：動きの形骸化からの解放

ナハリンはしばしば、GAGAによって「私たちは日々の基本にあるリミットを超える (We go beyond our familiar limits.)」²¹⁾と発言するが、講師の鞍掛は、この言葉について以下のように説明している。

「<馴染み深い動きを超える>というのは、<新しい習慣>を見つけること。(中略)動きを目で見えて覚えると、中身が問題ではなく、見た目的にどう動くかでしょ?それを練習すると、癖で動いてしまう。」²²⁾ (傍点筆者)

ここでバシュラールを参照しよう。橋爪(2012)によると、バシュラールは、形式や概念がすぐに硬化するのに対し、物質的想像力は習慣的なイメージに絶えず活力を取り戻させることができるという点で、後者をより重要視した²³⁾。例えば椗などの物体に備わる硬さは、私たちに「抵抗」を想像させるために「筋肉によって現実化されたイメージとしてあらわれてくる」²⁴⁾。肉体への直接的な働きかけを持つこのような想像の機能について、バシュラールは以下のように述べている。

「物質のイメージを夢見ることは—そうだ、ただ単にそれらを夢みただけで—ただちに意志に活力を与えることになる、といってもだれも驚きはしないだろう。はっきりと指示された、手ごたえのある、ひとつの物質を夢みる際には、ほんやりしていたり、放心していたり、無関心の状態にいることは不可能なのである。」²⁵⁾

講師に提示されたイメージを視覚的に再現した動きは、鞍掛の言う「見た目」の再現にほかならない。他方、イメージがビジュアルではなく「物質的」つまり身体的実感として経験しようとされる場合のイメージは、バシュラールの意見に即して考えるならば、ダンサーを「挑発」し「意志に活力を与え」ていることとなる²⁶⁾。よって後者の場合、講師の言葉はダンサーへ仮想的状況を提示すると同時に、その内容を現実として受容する努力を促す刺激装置として働くわけである。そうなる講師の指示内容は、身体が代理表象すべき主題ではなく、動きが生まれる根拠としての意義を持ち始める。結果、動きには踊る本人の必然性が伴い、「なんとなく」動くことが避けられる。

また、クラシックバレエにおいて膝を曲げる動作は、専門用語で「プリエ」と呼ばれているが、鞍掛によると、「<プリエ>と言われた時 (<プリエ>をすることを要求された時—筆者による補填)には、既に自分の仕方があり」²⁷⁾、この語が名指す動きを反射的に再現しようとすれば、そこには「リミット」²⁸⁾が生じるといふ。

通常、ダンサーが同じ動きを何度も繰り返すと、次第に身体の細部に注意を払うこと無しに身体が自動的に動くようになる。それは熟練の結果である反面、振付は形式化し、動きは個人の「いつも通り」の様子でしか生まれえない。鞍掛やナハリンの言説が述べる「リミット」とは、身体的フォームの再現のみに意識が向くことによって招かれる、この動きの形骸化を指すのである。

想像によって自分の動きが生じる理由が毎瞬において意識された状態は、以上のような「動きの慣習化」を防ぐと考えられる。ここにおいて刺激としての言葉は、想像という利利的な行為を継続する活力を与える機能を果たすのである。動きの形骸化とは、踊る本人が知らずのうちに自分の「動き方」の種類を制限することを意味する。クラスに登場する言葉はこの制限からダンサーを解放するのであり、それはGAGAの「慣習の変更」の重要な一側面として捉えることができる。

2-2. 「慣習の変更」：新たな発見

さて、前節では「動きの形骸化の防止」という観点からGAGAにおける「慣習の変更」の意図を考察した。一方、「私たちは動きの慣習を、新たなものを発見することで変更する」というナハリンの言説からは、「新たな発見」という別の側面が看取される。また、インタビューをした講師たちがGAGAにおける言葉の意義について考えを述べる際、それを「発見のための道具」として捉えていることも確認された。さらに「道具=tool」としての言葉という発想は、ナハリンの発言の中で頻繁に見られている²⁹⁾。本節ではGAGAの重要概念と思われるこの「道具」に関する講師の考えから出発し、「慣習の変更」に「発見」の視座から光を当てる。

まず、鞍掛によるGAGAにおける言葉の捉え方を見てみよう。

「いつも手で(コップを—筆者による補填)掴むのを、次は顔で、今度は肘で、という風に<tool>を変えると動きも変化する。だから言葉を<tool>という言い方をする。講師が持っているのは<toolbox>で、私はクラスでは<tool>を投げかける。(中略)動きは変わらないのだけれど、それを動かす<tool>を変えてみようということ。」³⁰⁾

上で述べられたのは、たとえ身体が描く空間的形象が同じであっても(=「動きは変わらないのだけれど」)、それを行う動きの質は無限に変化し得るということである。但しこの、動きの質の新たなバリエーションとは、GAGAにおいて期待される「発見」の一面にすぎない。「発見」のトピックは様々あり、さらに言葉の示す具体的状況によって、その内容は広がりを持つためである。

その一つが、第4章で詳述する「動きの方向性」である。因みに、ナハリンの言説の一節「私たちは、身体のあらゆる方向へ流れる、情報とエネルギーの重要さに気づく」(傍点筆者)からは、動きが向かうベクトルの多様性への志向が読み取れる。

GAGAには比喩を用いず講師の意図を伝える場合もあり、例えば講師エラ・ホチルド(Rothschild, Ella)³¹⁾のクラスでは、両腕を上げた状態を保つように指示された。通常、前後と左右ばかりに向きがちな腕の動きを、「ワンパターンではない腕の動かし

方を」という追加の条件が与えられたことで、このエクササイズは必然的に腕を動かす方向のバリエーションの多様化をもたらした。

一方、比喩を用いて動きの方向性に变化を促す指示は、大手のクラスに登場した。大手は受講者の動きがマンネリ化する様子を観察し、その場で「頭の後ろに目がある」そして「目のフォーカスを変えて」という指示を投げかけた。彼女によれば、この時与えた指示が〈tool〉に当たるといふ³²⁾。さらに「自分の脇の下」や「股の間」、また「部屋の反対側にいる受講者」つまり遠方を見よ、という具体的指示も見られる³³⁾。頭の後ろの目を想像することで初めて、それまで同じ位置に固定されがちであった頭部が新たな方向に向かって移動し始める。さらに視線が様々な距離にフォーカスするのにつられ、動きのダイナミクスも変化する。こうして受講者は、パターン化されていた自分の動き方が、大手の言葉に即せば、無限にある動き方の「オプション」³⁴⁾の中の一つにすぎないことを自覚するのである。

2-3. 「慣習の変更」：拡張される「動き方」の可能性

以上の「慣習の変更」の二側面を念頭に置きつつ、両者に共通して見られる GAGA の特殊性について述べる。

そもそも想像力を活用することで、慣習化・自動化された動きからの解放を狙う訓練の手法自体は GAGA のみに認められるわけではない。例えば舞踏³⁵⁾の始祖、土方巽(1928-1986)による作舞の手法にも似た構造が見出される。ただし舞踏の場合、ダンサーの日常的な身体が一旦完全に解体されると考察されてきたという点で GAGA のそれとは異なる。三上(1993)は土方の手法について、ダンサーは自分の身体を「絶えずからっぽの状態」³⁶⁾にし、その上で動物や幽霊など人間以外の存在に「なる」³⁷⁾ものと述べた。三上の意見を参照する貫(2000)によると、この過程が繰り返される結果、鑑賞者に理解不能な身体としての印象が与えられる³⁸⁾。

このような既存の慣習の「解体」が必要となる舞踏のプロセスと比較すると、GAGA の「慣習の変更」の特色として、常に足し算方式であることが際立ってくる。というのも、大手が「もとある道から新しい道に枝分かれする」³⁹⁾と説明するように、GAGA におけるアプローチとは、動きの選択肢を広げてゆくものであるためである。つまり、特定のテクニックの習得により生じる慣習や、日常的身体が持つ慣習を捨てるのではなく、むしろそれらを用いる方法の選択肢を増やすという立場なのである。

よって、「動きの可能性の拡張」こそが、GAGA における「慣習の変更」の本質であると考察される。ナハリンが頻繁に用いる「awareness=意識していること」というキーワードを借用するならば、それは「多様な動きの可能性を意識している状態」とも換言できる。GAGA で期待されるものとは、自分のいわば癖の外にある「動き方」の存在に気づいている状態なのである。なぜなら、自分の「動き方」の多様な選択肢の存在に気づいていることこそ、それらを利用するための必要条件であるためである。これを満たすことにより、様々な動きの方法をいつでも利用できる準備が整っている状態が GAGA では目指される。

GAGA 講師の間で認識されている「慣習の変更」概念とは、

自分の知る「動き方」を別のものと交換したり、否定したりすることではない。既知の方法の上に別の新たな「動き方」の方法を加え足し、自分の中にそれらの可能性を増やし続ける身振りを指すのである。

3. GAGA におけるメタファーの機能

前章では、「慣習の変更」にはダンサーの動きの形骸化を防ぐ側面、そして、ダンサーが自分の癖の外にある新しい動き方を意識している状態に導く側面があることを確認した。前者は比喩的な言葉一般に指摘され得る機能であるのに対し、後者の場合、GAGA が伝授する身体や動きのアイデア自体が、ダンサーの慣習的認識を超えているために「発見」がもたらされる場合がある。よって「慣習の変更」に関する GAGA の独自性は、後者におけるダンサーの「発見」の内実から析出されると考えられる。本稿は GAGA で伝授される独自のアイデアが、どのような点で慣習的な認識を超えているのかを示しながら、「慣習の変更」の具体を示したい。

それに先立ち、GAGA におけるアイデアの伝達行為について考察せねばならない。身体や動きに関するアイデアは、メタファーを活用することでよりよく伝わるが、GAGA の実践はその顕著な例であるためである。そのため本章では、GAGA におけるメタファーの機能に着目する。

3-1. 新奇な概念を理解させる比喩

メタファーを含む「レトリック」の本質について論ずる佐藤(1992)によれば、未だ名前を持たない概念を「そのまま」相手に理解させるための戦略が比喩の本質である。さらにその戦略には「まったくの新語をこしらえる」か、それとも、「従来からあるものごとの名称を比喩的に流用するか」があるという⁴⁰⁾。ナハリンの場合、そのどちらをも活用しているといえる。

例えば「手」「足首」「目」は辞書に記載された言葉で名指すことのできる身体部位である。しかし、足の指の付け根の部分は、説明的にしか言い表せない。ナハリンは、通常は意識の対象にもならないこの身体部位に、「ムーン」という独自の GAGA 語を名付けた⁴¹⁾。さらに GAGA では足の裏が仔細に分析され、足の裏の外側は「タシ」、足の裏の内側は「アシ」と呼ばれているのである⁴²⁾。これらは「新語をこしらえる」に当たる。

3-2. 「型」の反芻を促すメタファーの機能

他方で、造語に頼らずナハリンのアイデアを伝えるべく用いられるのが、GAGA におけるメタファーである。メタファーとは物事の類似を利用した比喩の一種であり、また、既知の具体的な物事から未知の抽象的な物事を理解する手法を指す。

ここで、そうしたメタファーをめぐる通念に新たな解釈を加えた J.レイコフと M.ジョンソンの研究を参照したい。そもそもメタファーは古代ギリシャにおける弁論の戦略として誕生し、やがて文章表現を飾るレトリックと見做されるようになった⁴³⁾。この流れに一石を投じるように、人間の認知との関係に着目してメタファーを捉えたのが、1980年に発表されたレイコフとジョンソンの『レトリックと人生』⁴⁴⁾である。彼らの主張を簡約すれば、人

間の思考や行動を支える概念体系は、根本的にメタファーによって成り立つ。そしてそのメタファーは主観的な経験、とりわけ身体にまつわる経験に支えられるということである。

メタファーの本質が、彼らの言う通り文学的レトリックではなく我々の概念の基盤を成すものであるならば、メタファーのどのような非現実的内容も、それを理解し用いる当人にとっては常に真実であると解釈される。なぜならレイコフとジョンソンによると、この場合のメタファーは、客観的真実を回り道をして非字義的に言い表すものではなく、何らかの経験があるがままに言語化された結果だからである⁴⁵⁾。

本稿で述べた通り、GAGA ではメタファーを受容するにあたり、動く本人にとつての現実感が追求される。これは主観的アプローチであり、ゆえに指示内容と動きとの対応関係が、外からダンサーを客観視する者にとって推測可能である必要はないのであった。

この点から、以上のような主観的意味論および経験基盤主義の立場をとる⁴⁶⁾ レイコフとジョンソンの見解は、GAGA におけるメタファーの意義の考察に有用であると考えられる。その具体に即して確認してみよう。

例えば、レイコフとジョンソンは、人間が様々な状態を「容器」のメタファーによって把握すると説明した。「He's in love. (彼は恋愛中だ)」「He fell into depression. (彼は抑うつ状態に入った)」という文章表現が何ら違和感なく（日本語に訳しても同様に）理解されるのは、彼らによれば、我々がある状況下にいることと、そうでないことを、それぞれ物質的容器の中と外にいることに喩えて理解しているからだという。そして人間の認知を支えるメタファーの基盤は身体的経験にあるという見地からすると、この「容器のメタファー」の場合、その基盤となるのは皮膚という境界で自己の外界と内界を区切られている経験だというわけである⁴⁷⁾。

他に、レイコフとジョンソンが「方向づけのメタファー」と呼ぶものがある。確かに、我々は空間的に把握できる上一下の感覚を、幸不幸や、良し悪しにまつわる物事を表現するために用いている。彼らは「I'm feeling up. (気分は上々だ)」や「I'm depressed. (落胆している)」という例文を挙げているが、日本語特有の「どん底」「有頂天」などの表現を思い浮かべても、そのことが納得できる。

このように、彼らはメタファーがもつ構造の種類を幾つか例示し、人間はそれらの型を用い、掴みどころのない抽象概念に姿を与えていると考えた。

さて、人間の概念体系が身体的経験の型によって成立しているとするならば⁴⁸⁾、我々がメタファーに出会うことで新たな概念を理解する行為を、いかに捉え得るだろうか。

レイコフとジョンソンに代表される認知言語学のアイデアを用いるニヶ崎（1990）は、赤ん坊が初めて見た他人のことを「パパ」と呼ぶ時、赤ん坊は知らない人を「パパ」に置き換えて理解したのではなく、「パパ」というカテゴリーの仲間に加え入れているのだと述べた。ニヶ崎によると類似を用いた理解、即ちメタファーによる物事の理解とは、その場であるカテゴリーを生み出すことなのである。そしてこの場合の「パパ」に代表されるよう

なカテゴリーの典型的事例を「そのままプロトタイプとして受け入れる」⁴⁹⁾ ことこそ、メタファーを利用した概念の理解の本質であると述べている。

さらにニヶ崎は、メタファーの内容を意味的に解釈するのではなく「そのまま」受け入れることを、「ある身体の構えの記憶を呼び起こす」⁵⁰⁾ ことと表現し、メタファーと身体的経験の強い関連性をより照射している。本稿はこれに依拠し、具体的事例にまつわる過去の経験の型を呼び起こし、それを身体的に「なぞり」⁵¹⁾ 反芻することこそ、GAGA における言語理解の内実であると考えられる。

4. 「慣習の変更」をもたらす GAGA の実践

さて、これまで GAGA における「慣習の変更」およびメタファーの機能を概念的に整理してきた。本稿の目的は、これらの具体を示すことにある。よって本章第1節では、先に確認したメタファーの機能を、講師の具体的実践に即して解釈する。そのために、ナハリンからあるアイデアを学んだ講師が、クラスで用いるメタファーを自ら創造し直す実践に着目する。第2節と第3節では、GAGA における「慣習の変更」の実践的内容を、筆者の参与観察のデータを元に詳らかにしてゆく。

4-1. 実践によるメタファーへの新たな意味づけ

他の講師たちと同様、GAGA を何度も経験した受講者としての一面を持つ大手は、ナハリンが用いた語彙を自分のクラスで流用する場合、単なる言葉のコピー&ペーストに陥る危険があると述べた。そのため、動きのアイデアをナハリンから学ぶ時、「その（言葉の——筆者による補填）イメージが湧いた時にもまず自分で実践して、〈ああこれだったら説明できる〉と身体で感じるのが重要」⁵²⁾ だと言う。

他方、講師がナハリンのアイデアを学んだ上で、しかしナハリンの言葉は用いずに自分が考案したメタファーを用いる場合もある。例えば大手は、ナハリンが考案した「漂え=float」で要求される動き方をダンサーにより分かりやすく伝えるために、別のメタファーを考案した。それは、「白く薄い布=tissue」である自分が「色のついた液体の中にいる=dye tissue」というメタファーである。以下は、その新たな語彙の意図に関するインタビューの聞き取り内容である。

「白い布を染めようとする時、どんどん布が染まってゆく。それを身体の中で染色液がどういう風に巡ってゆくか。（自分の身体に——筆者による補填）白いところが無くなるように、色のついた液体を流し込んでいこうと想像すれば、色々なところに神経が運ばれる。耳の裏とか脇の下とか、口の上側とか、目の中とか、耳の奥とか。そういうところまで神経を運んでもらいたいがために、そういうイメージを使っている。（中略）布は液体の中にあふわっと入れたら落ちない。広がってゆく。だんだんと色んなところまで、液体の色が染まってくると、ここ（腕——筆者による補填）だけじゃなくて、指先にまで液体が流れて、色が染まって行くでしょう？それを伝えたい。もともとベースとしては float してほしい。浮

いて、広がってほしい。』⁵³⁾

このメタファーの言い換えは、講師の創造的プロセスである点に留意せねばならない。本稿と同じくレイコフとジョンソンに依拠するカタン (2015) は、ダンサーが、まさにこれまで触れた「漂う」の指示を与えられて動くことに関し、以下のように考察した。

「<漂う>というメタファーを実践する中で、ダンサーは身体を行かせる／動かす (=let go) と同時に、身体を持ち上げるダイナミクスを運ばなければならない。ダンサーは肉の中の重さと軽さで遊ぶ。(中略) そのアクションの中で、彼らの肉はデリケートで、かつ活発でもある。それゆえ繊細さと優しさの類義語としての、<漂う>の意味が生み出される。結果、動きとしての<漂う>は、水面で他の運動的力にコントロールされ運ばれるという意味よりも、さらに広範な意味をもつ。」

上記は、クラスにおける身体的実践を経て、「漂う」というメタファーが新しい意味を持つ様子を描いている。GAGA におけるメタファーはダンサーの過去の経験を呼び起こすが、同時にここから想像力を刺激されて自ら動くというクラスの実践が、ある一つの身体的経験として、また新たなメタファーの基盤を創出するのである。

カタン (2015) が主張した、GAGA におけるメタファーの意味の新たな創出は、大手の実践の中に読み取れる。それは「漂う」のアイデアを自分の受講者により良く伝える目的で行った、メタファーの言い換えなのである。

ある動きや身体の状態が「漂う」に喩えられると、その場で「漂う」というカテゴリーが創出される。大手はそれを身体で実践した結果、新たに「染み渡る」や「広がる」感覚に光を当て直すことになったと考えられる。そして今度は、より「染み渡る」や「広がる」経験を示すのに最適な具体的事例として「染色液の中の白い布」が選ばれたのではないだろうか。ここで重要なのは、たとえ言葉が異なっても、それらが共通に意図する動きのカテゴリーが GAGA には存在するという点である。そのカテゴリーが持つどの側面に光を当てるのか、またそれを伝えるためにどのようなメタファーを採用するのかについて、講師個人の背景や身体的条件が大きく影響する。

以後、異なる講師、異なる言語表現が共通に意図すると考えられる GAGA 独自の動きのカテゴリーを二つ、「慣習の変更」の観点から述べる。それらは第一に「動きの多様な方向性の発見」、第二に「身体の分節化の新たな方法」である。

4-2. 「慣習の変更」：重力、動きの多様な方向性の発見

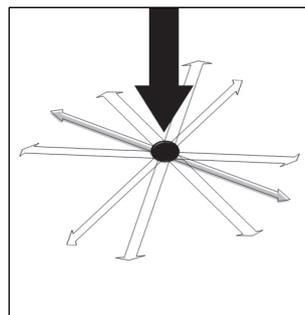
重力とダンサーの関係性という観点から、前節で挙げた「自分は白くて薄い布」「色のついた液体」という指示に再び注目しよう。その上で、GAGA に登場する別の指示を見れば、これらのメタファーが呼び起こす経験の型が、似たような形で他にも存在することが分かる。

例えば鞍掛は自分のクラスの中で、「水の中に落ちるインク」という指示を投げかける。この、水の中に落ちる布とインクのメタファーからは、重力が作用する方向性に関するアイデアの共通性が取り出される。それは、はじめに一度は身体を上から下へ落とす重力を感じた後、ある時点から想像力を働かせ、その重力が作用するベクトルを四方八方へと分散させる、切り替えの身体感覚である。染色液中の布のメタファーについて、大手は「布は液体の中にふわっと入れたら落ちない。広がっていく」と描写したが、軽い布やインクが液体の中へ落ちた途端、水の抵抗を受けながら柔らかくあらゆる方向へ拡散する様子を、GAGA を受講する殆どのダンサーが一度は見たことがあるだろう。あるいは自分自身が水の中に飛び込んだ瞬間、下方へ働く重力よりもむしろ水中の浮力を感じられる変化を知る人も多いはずである。さらに、大手の別の指示として「身体の中を細かい砂が落ち」「その砂が水の中に入る」⁵⁴⁾ というメタファーも登場する。この仮想的状況から、前者二つのメタファーと同様の型を見出すのに苦労はしない。

重力が作用するベクトルという切り口を据えることで、以上のメタファーが言わんとするアイデアから見出せる経験の型を図式化するならば、【図2】のようになるだろう。「重力は上から下へ働く」という慣習的認識に囚われていては、この型を現実的に実感しようとする事は叶わない。

このような型の実感が GAGA で企図されていることを示唆するのは、用いられるメタファーのみではない。クラスでは、直接的な指示も交えつつ「上-下」以外へ向かう重力を想像させる場合がある。

具体を挙げてみよう。初めは「誰かが手を上からひっぱっている」ため、受講者は「バンザイ」のポーズになり、上体はつ



【図2】重力の作用する方向性に関する「慣習の変更」

り上がるように緊張する。そこから膝、骨盤、肋骨の順で、関節を境に身体部位を落としてゆき、最後に一気に「水の中へ落ちる」。最初は重力に身を任せて落下するが、水中状態を想像した途端に動きのベクトルが「上-下」以外の、あらゆる方向へと分散されるのである⁵⁵⁾。これはまさに【図2】に示した重力の働く方向性を感じるためのものである。

また GAGA/dancers のクラスは、特にクラシックバレエのテクニックを用い、既存のテクニックを行う際にも通常と異なる重力の用い方があることをダンサーに認識させる。バレエの動きを可能とする主な原理の一つには、エレヴェーション（上体の引き上げ）が挙げられるが⁵⁶⁾、それゆえプリエを行うのに際し⁵⁷⁾、身体の位置が床方向へ沈むのに対して、ダンサーは自分の上体を重力に抗ひ引き上げ続けなければならない。

ところが GAGA では、プリエに際し「水平の力=horizontal force」という言葉が投げかけられる。「膝が横へ引っ張られる」から結果として「身体が沈む」⁵⁸⁾ のだという、普段のプリエでは意識されない新たな動きのメカニズムが設定される。

以上のようにしてクラスで殊に強調されるのは、重力を通常通り「上一下」に感じることに、重力が「上一下」以外の方向へ働くことを実感すること、この両者間の差異である。ダンサーがクラスの中で繰り返すのは特定の動きではなく、慣習の「変更」そのものなのである。

この視点から、最後に「動きの中に落ちる＝fall into movement」というメタファーに注目したい。この指示は汎用性が高く、様々な動きを行っている際に投げかけられる。「足でステップを踏むその動きの中へ落ちる＝fall into the foot step」「身体をシェイクさせるその動きの中へ落ちる＝fall into the shake」⁵⁹⁾、あるいは座ったまま床から両足を浮かせた状態で、四肢を身体の前方向へ動かす動きの中へ「落ちる」⁶⁰⁾。「fall into」と組み合わせられた動きの数々が、実際に下へ落ちる動きではないことが示すように、この時のダンサーは「落ちる」に関する認識を新たに獲得する。大手によれば、このメタファーは、動きの方向に関する指示というよりも、「次の動きに繋げるための」感覚に対する働きかけを行うものである。

「例えばのイメージだけど、〈shake〉というボールがあって、〈shake〉の中に自分が〈ザブーン〉と入る瞬間にシェイクを起こすとか、〈ザブーン〉と入る瞬間に動きを起こすとか。」⁶¹⁾

GAGAでは新たな「動き方」が獲得されるのみならず、ある「動き方」から別の「動き方」への移行するための、新しい「移行方」までもが、メタファー（上の場合では「落ちる」）によって伝達されようとするのである。

4-3. 「慣習の変更」：身体の分節化の新たな方法

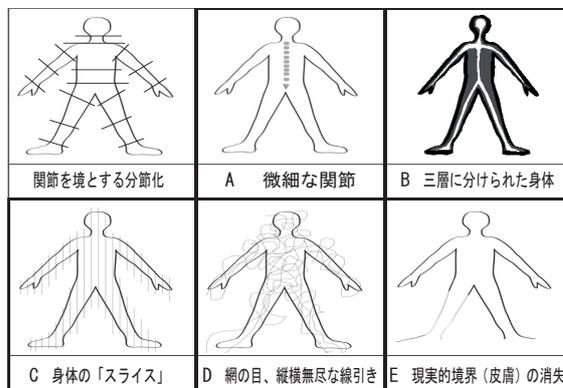
次に「身体の分節化」を切り口としたナハリンのアイデアの独自性を考察したい。一般に「身体の分節化」は、関節を境に身体各部を切り離し、それらを個々に動かす手法として、幅広いダンスの領域に定着している。いわゆる「アイソレーション」の手法である。モダンダンスでは、ハンヤ・ホルム、ホセ・リモン⁶²⁾、ドリス・ハンフリーのテクニクに見られる他⁶³⁾、アフリカンダンス、ジャズダンス、インドの古典舞踊においても⁶⁴⁾、アイソレーションの概念は定着している。本稿はこのような従来のアイソレーションの通念にみられる特徴として、二点を挙げたい。第一に、身体を分節する境界が主に関節部であること、第二に、ある部位は動いているが他の部位は動いていないかのように見せるために、身体の一部が固定されていることである。

さて、GAGAにも関節部において身体の分離を促す指示は見られる。例えば「関節の中にボールがある」「関節の中に油を注ぐ」といった指示である。さらに「肩・肘・手首をそれぞれ異なる方向へ動かす」という直接的な表現により、関節を境とする各身体部位の動きを、互いに連動させない感覚が求められるもする⁶⁵⁾。

一方でGAGAは、メタファーを用いることで関節以外の身体部分に境界を想像／創造させる点で特異である。かつGAGAにおける「バラバラ」な感覚は、ある部位の固定を必ずしも要求しない。以上の観点から、GAGAにおける「身体の分節化」は、

従来のアイソレーションと近似するものでありながらも、異なるアイデアとして理解が可能である。

そこで本稿は、筆者がクラスの参与観察を通じて収集した講師の指示のデータを元に、GAGAにおける「身体の分節化」に関するアイデアを分類した（【図3】）。



【図3】GAGAにおける身体の分節化

A. 微細な関節：「背骨が蛇になる」「椎骨同士をバラバラに」

私たちが意識的に曲げ伸ばしできる肘、腕、首などとは異なり脊椎の分節をなす一つ一つの「椎骨」という微細な関節は、普段意識の対象になることもない。GAGAでは、これらの骨一つ一つをバラバラにすることが求められる。「背骨が蛇になる」というメタファーが頻繁に登場するのは、この感覚を導くためである。

B. 三層に分けられた身体：「皮・肉・骨」に関する指示

ナハリンの言説の中に「私たちは肉と骨の摩擦に気がつく」というものがある。GAGAでは皮と肉と骨に関する指示が、様々なバリエーションをとって頻繁に用いられるのである。例えば「骨と肉と皮を剥がす」「肉の間を骨が滑る」「肉が骨を掴んで引っ張る」「骨が皮を突き抜ける」「煮込まれたシチューのように肉が溶け、骨だけが残る」である。通常、私たちは身体を「頭」「首」「胴」「耳」「親指」などのブロックの集合体として認識している。これに対しナハリンのアイデアは、身体を外側の皮膚、中間にある肉、そして最も内側の骨から成る三層として捉えているのである。さらに先述の例が示すように、三層を分節するそのやり方にも「剥がす」「滑る」「引っ張る」「突き抜ける」「溶ける」のように様々な種類が存在し、これらのメタファーにより実感されるべき感覚は従来のアイソレーションが意味する「孤立・分離」の概念とは異なる。この類の指示は、身体の構造に対する認識と、身体の分け方に関する様々な可能性を示すのである。

C. 身体の「スライス」：「slice gravity」

さらにGAGAでは「slice gravity」という指示が登場し、床面に対して垂直な無数の直線が、身体を薄くスライスするイメージが与えられる。

ここでナハリンの言説中の一節「私たちは身体の部分の重さに気がつく」を参照したい。自分自身の重さを感じるとなれば、我々は身体全体の重さを感じることを前提としがちである。ところがGAGAでは「目の重さを感じる」⁶⁶⁾などの指示が登場し、身体のある一部だけの重さに意識を向けさせる。これに似て「slice

gravity」は、薄く切り取られた身体のスライス一枚一枚の重さを感じることを狙う。さらにこの指示においては、スライスの厚みや切れ目の位置がダンサーの想像力に委ねられている。

目は、「目」という辞書的名称を持つ身体部位であるのに対し、ダンサーが関節に囚われずに身体の境界を想像することで創出されるのは、名状できない身体部位なのである。

D. 網の目、縦横無尽な線引き：「web」、身体の中の移動物

想像による身体の境界は、縦横無尽に引かれる場合もある。ナハリンが考案したアイデア「web」のイメージは、その好例と言える。その指示では、身体中のあらゆるところに「網=web」が張り巡らされ、その中の「糸を一本取り出す」⁶⁷⁾。

あるいは、境界自体がアクティブに動く場合もある。「身体の中の水が流れている」「身体の中の高速道路」「身体の中を動くもの=traveling stuff」など、何かが身体の中を縦横無尽に、ランダムな方向へと駆け巡るイメージを基にした動きの指示が GAGA では多用されているのである。

E. 現実的境界(=皮膚)の消失

そして、「肉が床に溶けて、広がる」「あらゆる関節の骨が皮膚を突き抜ける」などの指示では、身体の内外を隔てる皮膚という現実の境界を想像の中で消失させてしまう。しかもその消失の仕方にも「溶ける」「突き抜ける」などの多様性が存在するのである。

5. 結語

GAGA の講師は年に一度、イスラエルへ赴き研修を受けなければならない。筆者が大手にインタビューを行ったのは、今回の調査が二度目であった。初回の2013年の時点でも、2017年の今回でも一貫して大手が強調していたのは、イスラエルでの研修が、単にナハリンが新たに考案した語彙を学ぶための機会ではないという点である。大手は講師の立場から、GAGA のクラスについて「常に変化するし、常に想像力を働かせて自分の身体を理解して、しかも相手に伝えなければならない」⁶⁸⁾ ことが魅力であり挑戦であると考えている。GAGA においては、ナハリンが発信する語彙の種類や数が変化するというより、身体や動きに関するナハリンの考え方そのものが変化するためである。この意味で、創始者本人が健在の GAGA の実態は現在、流動的であると言ってよい。また地理的観点に立ってみても、世界中に分布する GAGA を固定的に捉えることの困難さが直ちに想起される。そして何より、GAGA クラスの内容と質は講師個人に影響される。

本稿は GAGA の「慣習の変更」の概念的考察を経て、二つの観点からその具体的内容を提示した。その一つが、あらゆる方向へ向かう動きと重力の関係であり、もう一つが関節を境としない様々な身体の方節化の方法であった。

さらに、その内容に着眼して初めて明らかとなったのは、GAGA のクラスが、ダンサーに自らの慣習と新たな動き方の存在に気づかせるのみならず、両者の差異そのものに光を当て意識させるという点である。「身体の方節化」においては、ダンサーが肉と骨と皮の三層に身体を分けるプロセスにも様々なメタファー

が与えられることで、慣習を変更する身振り自体にバリエーションが生まれる。また自分の身体が上から下へ落ちるという認識を、重力が多方向へ作用するという認識に切り替える瞬間の感覚が、クラスの中では何度も強調されていた。

以上の内容はある時点の、かつ大手と鞍掛が講師を務める GAGA の実践の考察としてしか捉えることはできないであろう。だが同時に、そのことは本考察が日本における GAGA の特徴を切り取ったものであることを意味する。そのためには GAGA の抽象的枠組みではなく、具体的実態を提示する必要がある。

今回の調査では、筆者による参与観察の記録を主な資料の一つとした。GAGA には「見学禁止・撮影禁止」という基本原則があるため、外部からの観察が叶わないことがその理由の一つであるが、本稿の序盤で触れてきたこのルール之所以を鑑みれば、分析する主体が自らの身体を用いることなしには GAGA の本質が見えてこないことは明白である。

一方、世界に分散する他の講師、バットシェバ舞踊団および GAGA の本拠地であるイスラエルのテルアビブにおけるクラス内容に研究の視野を広げることは、日本における GAGA を捉えるためにも、GAGA 全体を考察するためにも今後の必須の課題となる。本稿が最後に取り上げたものと同様のアイデアが、別の人物が持つ異なる語彙で伝達されようとしているのではないかと想定している。

注

- 1) コンテンポラリーダンス：1980年前後に登場したダンス表現の総称。「地域や作家ごとに多様な表現手段、演出、技法、美意識が存在するくなんでもあり」のジャンル」（鈴木晶 編著『バレエとダンスの歴史』平凡社、2012年、229頁）と言われている。
- 2) 石井達朗「ジェンダーを超えるエロス」『ダンスマガジン』2010年7月号、新書館、75頁
- 3) 石井達朗「バットシェバ舞踊団<Sadeh21 サデ21>」『ダンスマガジン』2013年3月号、新書館、83頁
- 4) 石井前掲書（註2）、75頁
- 5) ナハリンは1990年の芸術監督就任以来バットシェバ舞踊団を牽引してきたが、2018年9月から退任し、元バットシェバ舞踊団ダンサーでありリハーサルディレクターを務めてきたジリ・ナボットに同職を交代することを発表した。ナハリンは「ハウス・コレオグラファー」としてバットシェバ舞踊団に残り、振付を続ける。
Sulcas, Roslyn (2017) “Ohad Naharin to Step Down as Batsheva Dance Company Artistic Director”. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2017/07/17/arts/dance/ohad-naharin-batsheva-dance-company.html> (2017年8月15日最終閲覧)
- 6) 本稿では「訓練」という語を、身体的テクニックの習得、表現力や感受性に関わる能力の向上、および自己の身体のリサーチなどを含む広範な活動を指して用いる。
- 7) 『トメル・マイハン監督インタビュー』、映画『MR.GAGA』パンフレット、プレイタイム、2017年、11頁-12頁
- 8) GAGA クラス（講師：鞍掛）の参与観察記録

- 9) ここで言う「ダンス・クラシック」とは、クラシック・バレエで用いられるテクニックを指す。「グレアム・メソッド」とは、アメリカにおけるモダンダンスの草分け的存在の舞踊家マーサ・グレアム (Graham, Martha 1894-1991) が確立したメソッドである。彼女によるダンスの教授法はコントラクションとリリースの原理として様式化され、モダンダンスを代表するメソッドとして広く定着している。
- 10) 「バットシェバ舞踊団来日直前インタビュー 観客と一緒に感じ、何かが生まれる舞台を オハッド・ナハリン」『ダンスマガジン』新書館、2008年3月号、71頁
- 11) Galili, Deborah Friedes. “Gaga: Moving beyond Technique with Ohad Naharin in the Twenty-First Century.” *Dance Chronicle*, 38.(3), 2015, p.377
- 12) Katan-Schmid, Einav. *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin’s Movement Research*. Basingstoke: Springer, 2016, p.25
- 13) ナハリンの父親は心理学者、母親はフェルデンクライス・メソッドの講師であり、「ナハリンは両親からの影響を受けたとも語っている。」譲原晶子『バットシェバ舞踊団とオハッド・ナハリン』来日公演パンフレット、1997年、27頁
- 14) Gittings, Diane J. “Building bodies with a soft spine: Gaga: Ohad Naharin’s invention in practice, its roots in Feldenkrais and the vision of a pedagogy.”, 2013, p.30
- 15) 以下、筆者による全文の邦訳である。GAGA 公式ホームページ <http://gagapeople.com/english/about-gaga/> (2017年8月14日最終閲覧)
- GAGAは“多層的なタスク”に挑戦するものである。
 私たちは努力と喜びの繋がりに気づいている。
 私たちは身体部分同士の間の距離に気づいている。
 私たちは肉と骨の摩擦に気づいている。
 私たちは身体部分の重さを感じる。ただし重力によって形は作られない。
 私たちは不必要な緊張がある場所に気づいている。
 私たちは自分を行かせようとするところに、命と効率的な動きだけを持っていく。
 私たちは自分の身体を聞くためのボリュームを上げる。
 私たちは小さな身振りをきちんと理解する。
 私たちは肉と皮膚のテクスチャーを計り、遊ぶ。
 私たちはバカになっても良い。私たちは自分自身のことを笑っても良い。
 私たちは「たっぷりとした時間」の感覚につながる。特に早く動く時は、私たちの汗を愛することを学ぶ。
 私たちは動く情熱を発見し、それを努力へ繋げる。
 私たちは動物的な自分と、想像する力の両方を発見する。
 私たちは「柔らかい背骨を持ったボディービルダー」である。
 私たちは、控えめな表現と誇張をよく理解することを学ぶ。
 私たちはもっと繊細になり、私たちは、身体のあらゆる方向へ流れる、情報とエネルギーの重要性に気づく。
 私たちは、力を効率的に利用することを学び、私たちは「他の」力を使うことを学ぶ。
- 私たちは、柔らかい肉と、繊細な手の利点を発見する。
 私たちは音楽がない時でさえ、グローブに繋がることを学ぶ。
 私たちは部屋の中にいる人々を意識し、自分が全体の中心ではないことに気づく。私たちは自分の形にもっと意識的になり、自分のことを鏡で見ない。；鏡はない。私たちは可能性が無限にあるという感覚に繋がる。
 私たちが素早く動く用意ができている間、常に何かを生み出している。
 私たちは、多次元な動きを切り開く。
 私たちは筋肉の中の燃える感覚を楽しみ、私たちは爆発的なエネルギーを意識し、時にそれを使う。私たちは動きの慣習を、新たなものを発見することで変更する。私たちは同時に穏やかで、機敏かつ抜け目ない状態になれる。私たちは利用可能 (“available”) になる…。
- 16) 尚、筆者はこれまで、舞踊学会第19回定例研究会における口頭発表「オハッド・ナハリンの GAGA 考—多層性を導く比喩表現の役割—」(岡元・関2014)、比較舞踊学会第25回大会における口頭発表「“動きの言語 (movement language)” 考—GAGA と舞踏譜を例として—」(関2014) など、GAGA の実態を解明する研究を行っている。
- 17) 坂口勝彦「バットシェバ舞踊団<MAX マックス>」『The Dance Times』 <http://www.dance-times.com/archives/2632196.html> (2017年8月14日最終閲覧)
- 18) Preston-Dunlop, Valerie, ed. *Dance words*. London: Routledge, 1995, p.230
- 19) 尚、GAGA には、参加者が外側から見える自己を意識しないように「鏡を見ない」「見学は禁止」というルールが設けられ(クラス会場に鏡がある場合は布で覆う)、さらにクラス開始から参加者の一体感を積み重ねてゆくことが重要視されるため、遅刻しても途中参加は認められない。また同団の専属ダンサーを除いた一般人も受講可能なワークショップが開催されており、GAGA は日本を含む世界各地で広く受講可能である。プロのダンサーやダンスを学ぶ者を対象とする「GAGA/dancers」と、ダンス未経験者にも開かれた「GAGA/people」の二種類がある。GAGA 公式ホームページ <http://gagapeople.com/english/about-gaga/> (2017年8月14日最終閲覧)
- 20) 筆者による大手可奈へのインタビュー資料 (2017年8月9日、JR 渋谷駅構内カフェにて実施。以下、「大手インタビュー」とする。)
- 21) 例えば以下において、「私たちは日々の基本にあるリミットを超える」との言説が見られる。
1. GAGA 公式ホームページ <http://gagapeople.com/english/> (2017年8月23日最終閲覧)
 2. Schabas, Nartha. (2017) “Choreographer Ohad Naharin on developing the dance language Gaga” *The Globe and Mail*, <https://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/choreographer-ohad-naharin-on-developing-the-dance-language-gaga/article33531396/> (2017年8月23日最終閲覧)
 3. オハッド・ナハリン インタビュー映像 (2012) “Ohad

- Nahrin discusses Gaga Movement” 2012年10月25日公開
<https://www.youtube.com/watch?v=OGPG1QL1vJc> (2017年8月23日最終閲覧)
- 22) 筆者による鞍掛綾子へのインタビュー資料 (2014年4月29日、鞍掛の自宅にて実施。以下、「鞍掛インタビュー」とする。)
- 23) 橋爪恵子「触覚を中心としたバシユラールの身体論への一視座」『美学芸術学研究』31号、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室、2012年、43頁
- 24) ガストン・バシユラール著 及川馥訳『大地と意志の夢想』思潮社、1972年、83頁
- 25) バシユラール前掲書、35頁
- 26) バシユラール前掲書、69頁
- 27) 鞍掛インタビュー
- 28) 鞍掛インタビュー
- 29) 1. Boon, Maxim. (2015) “Batsheva’s Dance will literally drive you GAGA”. *LIMELIGHT AUSTRARIA’s CLASSICAL MUSIC AND ARTS MAGAZINE* <http://www.limelightmagazine.com.au/features/batsheva’s-dance-will-literally-drive-you-gaga> (2017年8月16日最終閲覧)
2. Kussell, Stacey Menchel. (2016) “Lord Gaga of Batsheva” *Tablet*. <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/theater-and-dance/196751/lord-gaga-of-batsheva> (2017年8月16日最終閲覧)
- 30) 鞍掛インタビュー
- 31) エラ・ホチルド：イスラエル出身のダンサー・振付家。2002年から2006年にバットシェバ舞踊団のジュニアカンパニー、バットシェバアンサンブルのメンバーとして活動する。2008年から2010年はバットシェバ舞踊団のダンサーとして、ナハリ振付の作品に参加。現在、フリーランスのダンサーとして活動中。GAGA 公式ホームページ<http://gagapeople.com/english/team/teachers/ella-rothschild/> および エラ・ホチルド公式ホームページ <http://ellarothschild.com/about/> (2017年8月16日最終閲覧)
- 32) 大手インタビュー
- 33) GAGA クラス (講師：大手) の参与観察記録
- 34) 大手インタビュー
- 35) 舞踏とは、1960年代に土方巽によって創始されたダンス表現の一形態である。1980年のナンシー国際演劇祭で大野一雄が絶賛されるなど、土方の弟子によって派生した様々な表現が世界で高く評価されて以来、舞踏は世界に浸透し、日本発祥のダンスとして広く認知されるようになった。
- 36) 三上賀代『器としての身体』ANZ 堂、1993年、137頁
- 37) 三上前掲書、134頁
- 38) 貫成人『〈不気味なものとしての身体〉—現代アート、現代舞踊、反—本質主義の現象学』『思想』2000年10月号、岩波書店、254-255頁
- 39) 大手インタビュー
- 40) 佐藤信夫『レトリック感覚』講談社学術文庫、1992年、126頁
- 41) GAGA クラス (講師：鞍掛) の参与観察記録
- 42) GAGA クラス (講師：鞍掛) の参与観察記録
- 43) 佐藤前掲書、20頁
- 44) G.レイコフ、M.ジョンソン著 渡部昇一、楠瀬純三訳『レトリックと人生』大修館書店、1986年、4頁
- 45) 谷口一美『認知意味論の新展開 メタファーとメトニミー』研究社、2003年、30-31頁
- 46) 谷口前掲書、30-33頁
- 47) レイコフ、ジョンソン前掲書、44頁
- 48) 彼らは世界の全ての概念が身体的経験から発生するとは主張してはいない。どのような経験も文化内での前提に影響を受けていることを認め、より「肉体的」経験に基づくものと、より「文化的」経験に基づくものの区別の必要性を述べている。そのうえで、様々にある種類の経験のうち最も基盤となるものとして、「肉体的」経験の重要性を強調している。
- 49) 尼ヶ崎彬『ことばと身体』勁草書房、1990年、64頁
- 50) 尼ヶ崎前掲書、139頁
- 51) 尼ヶ崎前掲書、140頁
- 52) 大手インタビュー
- 53) 同上
- 54) GAGA クラス (講師：大手) の参与観察記録
- 55) GAGA クラス (講師：大手) の参与観察記録
- 56) 小山佳予子、渡辺碧、八丁茉莉佳、畑炊「クラシック・バレエの基本指導における基礎的研究—バー・プログラムにおける3つの原理の意義に着目して—」『日本女子体育大学紀要44号』2014年、2頁
- 57) クラシック・バレエのテクニックの基本として、上体の引き上げの他に下肢の外旋が挙げられる。外旋によって脚は常に股関節を起点に外側へ向けられ、膝・爪先も外を向く。そのためプリエ (本稿55頁左段を参照) を行うと、日常のように膝が身体の正面側へ曲がるのではなく、左右に向かうことになる。
- 58) GAGA クラス (講師：大手) の参与観察記録
- 59) 大手インタビュー
- 60) GAGA クラス (講師：鞍掛) の参与観察記録
- 61) 大手インタビュー
- 62) Dunlop, op.cit., p.258
- 63) Legg, Joshua. *Introduction to Modern Dance Techniques*. New Jersey: Prinston Book Company, 2011, p.43
- 64) Dunlop, op.cit., pp.258-259
- 65) GAGA クラス (講師：鞍掛) の参与観察記録
- 66) GAGA クラス (講師：大手) の参与観察記録
- 67) 大手インタビュー
- 68) 大手インタビュー