

第18回定例研究会 シンポジウム『越境するダンス』 概要報告

定例研究会の特別プログラムとして、標記のシンポジウムが美学会との共催により行われました。その概要を報告します。

日時：2013年6月15日（土）14：00～17：30
会場：学習院女子大学 2号館237教室

<第一部>

- 開会の辞 篠原資明（美学会会長、京都大学教授）
趣旨説明 尼ヶ崎彬（学習院女子大学教授）
講演 1 近藤良平（振付家・ダンサー、
「コンドルズ」主宰）
講演 2 武藤大祐（群馬県立女子大学准教授、
舞踊批評家）
講演 3 貫 成人（専修大学教授、舞踊批評家）

<第二部>

- 討 論 近藤良平＋貫成人＋武藤大祐＋
尼ヶ崎彬（司会）
閉会の辞 柴真理子（舞踊学会会長、
お茶の水女子大学教授）

シンポジウム『越境するダンス』 趣旨説明

尼ヶ崎 彬

このシンポジウムは「芸術」の諸分野で起こっている「越境」という新しい波について、ダンスの場合を中心に検討するものである。

「芸術」と「非芸術」の境界を越える行為は、「芸術」の側からも「非芸術」の側からも行われてきた。前者は芸術家自身が「芸術」の定義を反省し、それを拡張したり、破壊を通じて再定義するために行われるもので、一般には「前衛」とか「実験芸術」とか「先端芸術」と呼ばれる。20世紀の芸術創造活動の中心にあったのは、この「芸術」革新運動であったと言ってもよい。後者は娯楽や趣味など「芸術」の定義から排除されてきたもの、あるいは「民俗芸術」「大衆芸能」「商業美術」など真正な芸術の周縁にあるとされてきたものが「芸術」としての権利を主張し、その地位確認を求めるものである。これは20世紀末に芸術研究者が「芸術の終焉」を語り始め、一般の人々が前衛芸術を真正な芸術というより芸術オタクの特殊な趣味とみ

なし始めたころから強まった現象である。現代における「芸術」の再定義にとっては従来前者の芸術家の側からの越境ばかり語られてきたが、このシンポジウムでは後者を含めて問題にしたい。もちろん、実際には両者は交錯しているのが実情である。

さて問題をはっきりさせるために、まず前者の視点から「芸術」の再定義が必要となった事情を説明しておこう。そもそも「芸術」とは一つの制度である。音楽や舞踊はいつでもどの文化にもある現象だが、「芸術」という制度は特定の文化にだけある。18世紀の西洋に発生し、近代文化の一要素として西洋文化を模倣する国々に伝播した。日本には19世紀に輸入され、「遊芸」と呼ばれていたものが「芸術」と「趣味」に分離し、「お道具」が「美術品」と「工芸」に分離した。音楽や文学についても「芸術」と大衆向けの娯楽とは区別された。この神聖なものとは凡俗なものとの境界線をもたらしたのは18世紀西洋に登場した概念「天才」とか「創造」という基準である。芸術家は神に選ばれた天才であり、作品はその創造物であり、凡庸な観客はそれを享受する榮譽に預かるだけとなった。「芸術」は神聖なものとされ、美術館や劇場といった非日常的な神殿が用意された。芸術と生活の間には、非日常と日常、特別な空間と生活空間、芸術家とアマチュアとを分けるはっきりとした境界線があった。

最初にこの境界線を破ったのはデュシャンである。1913年の『泉』は既製品の便器を展覧会場に置こうというもので、芸術家による創造だから「芸術」になるのではなく、観客が「芸術」として見るからそれが「芸術」になるのだというからくりを明らかにした。この系譜はその後の「芸術」を再定義しようとする活動に受け継がれた。たとえば64年のハイレッドセンターによる『首都圏清掃整理促進運動』。銀座通りを雑巾がけするこの行為は、「観客」ではなく「通行人」に見られること、言い換えれば「芸術」として見られない方法を求めた。それは非日常空間ではなく、日常空間の中の異物として存在しようとしたのである。同様の手法がいま世界で流行している。とりわけダンスの分野で。たとえば通りを歩いていた人々が突然踊りだすフラッシュモブ、経験不問でダンサーを公募するジェローム・ベルの舞台。これらは「芸術」の境界線を広げて、日常生活やアマチュアの中にまで侵入させる試みといえる。しかしこれを逆に見れば、盆踊りとか素人のネット上のダンスとかが新しい企画によって芸術家の実験的作品（ダンスの場合はコンテンポラリーダンスと呼ばれる分野）と競合し、「芸術」市場で評価を争う状況を開いている。この新しい現象について、研究者と振付家が話し合いたい。

ダンスの力—振付家の立場から

近藤 良平

僕は振付家としての立場で来ているので、より実践なところで、実際にどんなことが起きたのかを紹介がてら振り返り、振付したものが他人に勝手に影響していったりする流れについてお話したいと思います。

【NHK教育テレビ『からだであそぼう』の「こんどうさんちのたいそう」をスクリーンに映す】

僕は『からだであそぼう』という番組で動きの指導をしていたんです。その時「うちのかみさんとこんなもの作っちゃったんですよ」って部長に見せたら「そのままそれを流せばいいんじゃない」って言うんです。これ、もちろん家族ですし、その当時住んでいた家ですし、ただ作って見たんですけれど、それをNHKがそのまま使うと言う。子供はこのとき2、3歳です。さらに僕の父と母が参加したり、コンドルズも踊ったり、しまいには海外でフィリピンの人達と踊ったりもした。その映像もNHKで流しました。僕はそれまで舞台でこうやるとこんな反応があるというのはわかっていたのですけれど、テレビでやるとこんな反応があるというのがわかった最初の番組でした。

【NHK総合『サラリーマンNEO』の「サラリーマン体操」を映す】これは日常の題材をどうやったら面白がれるかなという発想から作ったものです。

【『からだであそぼう』の「アイーダアイダ」体操を映す】これは文部科学省の子供体力向上委員会からみんながやる体操みたいなものを作ってくれと依頼されて作りました。これは文部科学省の力でほとんどの国公立の小学校に送られました。その洗脳ビデオを紐解いた人は授業でやったかもしれないし、文化祭でやったかもしれないし、そんな感じです。

【「日産自動車 NOTE」のCMをスクリーンに映す】普通に洗車していたら面白くないから、新しい日常とは違う洗車の仕方がないかという依頼があってやりました。なんでこんな無理な洗車の仕方をやったのかというと、なぜかクライアントがそういう注文をだしたからです。

【NHK教育テレビ「中国語講座」の「文法体操」を映す】NHKの「中国語講座」で「文法体操」を作れと言われたんですよ。中国語にあわせて身体で動いたら覚えられるのではないだろうかということ。

一番影響力があったのは、「てっぱん」ダンスです。NHKの朝の連続テレビ小説のオープニングタイトルのところで毎回映像を視聴者から募集して流そうというので、簡単な振付を作って募集

したら、本当にたくさんの方が応募されました。でもこれもやっぱり洗脳型ですよ。今はBSがありますから朝もやるし、昼も夕方も再放送やりますので、一時期は、じいちゃん、ばあちゃんが1日3回ぐらいダンスやっていたみたいで、「元気になりました」とか手紙を送ってくれました。しまいには、『てっぱん』の構成まで変わってしまいました。朝の連続小説は意外ときれいに最後までとまるものなのですが、これは出演者が全員ダンスして、それで終わるといって、今までにはないものになったわけです。そのときたまたま東日本大震災があって出来なかったのですが、実はすごいことが用意されていて、最終回出演者全員が球場に観に来て球場にいる全員でダンスを踊ろう、テレビ見ながらみんなダンス踊ろう、という企画をNHK大阪の放送局が用意していたんです。

『てっぱん』以来、すごくダンスの振付がらみの依頼が多くなりました。つい最近ですと瀬戸内芸術祭で小豆島のじっちゃん、ばあちゃんたちを集めていっしょにダンスを作りました。この時には瀬戸内に行って瀬戸内の気候に触れてそのひとたちと、「あ、素麺つuckingしているんですか、それじゃ素麺ですね」という感じで、そうやって振りをその場所で全部作って、そこで共有して、おまけにそこで音楽も決めて一つの作品を作る、そういう形で「瀬戸内ダンス」を作りました。

【十日町の「越後アートプロジェクト」での「かんじきダンス」、豊島区から依頼された池袋西口広場の「にゅ～盆おどり」を紹介。最後に長岡市でのダンスを映す】これは「アオーレ長岡」という複合施設のオープニングの時の企画ですが、日常の動きがほとんどで、ダンスはちょびっとだけみたいな。たくさんの人達をどうやったら巻き込めるか、いろいろな方法を考えて。これ（最終場面）は長岡のメイン通りの、本当だったら大群集で踊りなんてしてはいけないところですよ。

いろいろやってきましたが、ほとんどが誰かしら仕掛ける人がいるんです。違う立場の人たち、いろいろな人たちが企んで、これとダンスと仕掛けると面白いのではといろいろなことを考えて発想してくれて、そこに僕が参加しているだけです。

僕一人では何もできません。みんながダンスをくっつけてくれる、ダンスを利用してくれる、そこから出てくるものが、今、うじゃうじゃあって、まとまらない状態になっている感じがします。この間やった六本木のアートライブで深夜2時に1000人が集まってダンスするというのは異常な世界でした。

ダンスの力が今進行中で、影響力があったり、次のヒントが隠されていたり、そんなことをよく感じます。あらゆる形でダンスというものが関わっていつている、進歩しているのがみえます。

以上です。ありがとうございました。

(文責：尼ヶ崎彬)

ダンスの生態系と 「コンテンポラリーダンス」

武藤 大祐

「芸術」の定義が曖昧になるという事態は確かにあるが、私はそれ以前に、そもそもダンスが芸術であるということが自明ではない世界と、「コンテンポラリーダンス」のコンタクトゾーンについてお話ししたい。

1. 東南アジアにおいてコンテンポラリーダンスとは何か？

まず東南アジアに目を向けてみよう。この地域はもともと伝統舞踊の文化が豊かで、経済発展とともにコンテンポラリーダンスも活発化しているが、事態は複雑だ。

例えばベルギーの振付家アルコ・レンツが、カンボジアのダンサーたちと作った作品『Crack (亀裂)』(2011年初演)。痙攣的なフレーズの反復の中に、カンボジアの伝統舞踊の型の断片が現れ、伝統文化と現代文化の間に引き裂かれた若いダンサーたちの現状が暗示的に示されている。ポル・ポト時代の虐殺により伝統舞踊は壊滅的打撃を受けたが、アメリカの非営利資本により設立されたNGO「アムリタ・パフォーミング・アーツ」が復興に尽力し、近年はその延長として現代作品にも取り組んでいる。レンツは若者たちに振付の「手本」を示すべく招かれたわけだが、カンボジア舞踊の元の文脈を捨象して、西洋的な舞台芸術の枠組に単なる「素材」として包摂してしまっている感もある。

ヨーロッパにおける近年のコンセプチュアル・コレオグラフィーは、ダンスとその上演を可能にする諸条件(代理表象や空間をめぐる政治性、観客の役割など)を問い直して来たが、そうした中で「他者」、とりわけ異文化の問題が重要なテーマとなっている。ジェローム・ベルがタイ古典舞踊出身のピチェ・克蘭チェンと作った『ピチェ・克蘭チェンと私』(2005年初演)はその代表例であり、異質な文脈に属する二人が互いの経歴やダンスについて実演を交えつつ語り合うこのパフォーマンスは、優れて自己反省的なコンテンポラリーダンス作品、そして「トランスカルチュラル・パフォーマンス」として評価された。しかし『Crack』同様、西洋的な芸術の制度の中に他者を包摂することがどこまでトランスカルチュラルなのかは議論の余地がある。

対照的な例として、インドネシアの振付家シャーリル・アレツの作品『Legaran Raso Legaran Pareso (巡る感覚, 巡る精神)』(2007年初演)を見てみよう。一見、村祭りのような民俗舞踊だが、西スマトラのシラットや、スカートを叩いて音を出すパーカッションを効果的に用いて、舞台として成立させている。インドネシアでは伝統舞踊からの滑らかな延長線上で現代作品が作られる傾向がある。つまりヨーロッパにおける「コンテンポラリー(現代的)」とは文脈が違うのである。われわれはこうした歴史の複数性(共約不可能性)といかに向き合えるかを問うべきだろう。

2. 日常の中にあるダンスとコンテンポラリーダンス

舞台芸術として行われているコンテンポラリーダンスは、劇場の外で具体的な意味(機能)を担っている様々なダンスから隔絶した位置にあり、しかもそのことにしばしば無自覚である。では両者は一体どのように関係を結べるのか。

私は最近、東京の在日コリアンによる伝統舞踊のシーンに関心を抱き、足を運ぶようになった。公演の情報はあまり一般には流通しない。チラシやウェブどころか会場の日程表にも掲載されず、当日も建物の外から見てわかるような掲示はない。理由はいかようにも推測できよう。

日本人の多くは、日本が多民族社会だとは考えていない。沖縄の芸能は近年積極的に「日本の芸能」の枠組に包摂されるが、朝鮮の伝統舞踊が加わることなど考えられまい。しかし在日コリアンの朝鮮舞踊は、公的な認知の代わりに、在日コリアン社会の生態系の一部として生きている。彼女らのアイデンティティの拠り所となり、人とのつながりを確認する社会的契機でもあるだろう。公共圏へと汲み上げられることなく、都市の親密圏において日常生活と連続した地平の上で展開されるこうしたディアスポラ的な舞踊文化を、クラシックでもフォークでもなく、特に「コミュニティダンス」とよびたい。

このように見た時、興味深いのが神戸のダンスボックスの実践である。大阪市の予算削減に伴って神戸の新長田に移ったダンスボックスは、コンテンポラリーダンスの観客などいない土地で、まず周辺住民との関係構築に取り組んだ。コンテンポラリーダンスの普及・啓蒙に努めるだけでなく、地域社会の中でどんなダンスが行われているかを知らうとしたのだ。新長田には、在日コリアンや奄美系移民の社会があり、それぞれが民俗舞踊を実践していた。また日舞の先生が稽古場を構え、よさこいのチームもあった。ダンスボックスのスタッフはコンテンポラリーのダンサーとともに人々を訪れ、双方向的な交流を始めた。

私はこうした発想に魅力を感じる。コンテンポ

ラリーダンスと地域のコミュニティダンスの間にあくまで対等な関係を築こうとする姿勢が、両者を緩やかにつなぎ始めている。コミュニティダンスとの接触を通じ、芸術としてのコンテンポラリーダンスの価値が相対化され、問い直されるなら、これは全く新しい事態である。さらには両者が融合して新しい何か生まれるかも知れない。

先述した東南アジアでも、理論的には同様のことが可能である。それは、西洋的な芸術を中心に据えた単数形のモダニズムではなく、多様な歴史を持つ文化がそれぞれの未来を創造していくような、すなわち非西洋世界における多様なモダニズムの可能性でもあるだろう。

「越境」する「ダンス」： 芸術の視点／舞踊の立場 貫 成人

世紀末のダンカンやウィグマンにはじまり、グレアムやカニングハム、ジャドソン教会派を経てコンテンポラリーダンスにいたった展開において、2000年頃、当初はヨーロッパ内、やがて全世界規模でのダンスの浸透を背景とした、(ライムント・ホーゲ、グザヴィエ・ルロワ、ジェローム・ベルなどによる)「ノン・ダンス」、あるいは、昨今隆盛のフラッシュモブはやや異質な存在かもしれない。ベル『The Show Must Go On』などは、繊細な機知に満ちた上質のダンス作品でありながら、ダンス未経験者によって上演され、また、フラッシュモブは日常の路上でおこるのだから、それによってダンスは、「日常の関心と無関係に、プロが創った非日常世界」としての「芸術」の境界を越えるように見える。

だが、身体史からダンスを見直し、また、コンテンポラリーダンスの深層を考えたとき、事態は異なる相貌を呈する。

I 身体史的回顧

そもそも舞踊が芸術だったのは短い間のことだ。18世紀、シャルル・バトゥーによってその概念が提唱され、19世紀に制度が整えられた「芸術」に舞踊が昇格したのは、20世紀、ダンカンやグレアムらの頃である。西洋舞踊の基本カテゴリーであるバレエ、ダンス、コンテンポラリーダンスは、それ以前にむしろ、政治的危機の産物だった。

バレエの淵源は17世紀フランス宮廷舞踊だが、宮廷舞踊とは、粗暴な封建貴族に振舞の節度を教え、ルイ14世『夜のバレエ』に見られるように、王権を確立、強化、維持するための政治儀式だった。

ダンスは、18世紀身体政治に対する反動の産物

である。もともと多様だったひとびとの身体所作や言語などを学校や軍隊、工場などで画一化(小学校での行進や書写姿勢、標準語の訓練など)する「生の権力」によって、近代国民国家は誕生した(フォーコー『監獄の誕生』)。生権力の介入回路は「従順な身体」だったため、身体はトラウマを抱え、その反動として、裸体運動、自然食、ワンダーフォーゲル、体操、そしてダンスなどからなる「自然イデオロギー」を、世紀末のヨーロッパに生んだ。

冷戦下には、ソ連のバレエとアメリカのモダンダンス、社会主義と資本主義それぞれのショールームとしての東西ベルリン、また、フランス地方振興策としてのダンス助成など、各国文化政策が舞踊を支えた。冷戦崩壊後、文化政策は、アジアや南米、アフリカ諸国などに拡散する。グローバル化のなかでローカルアイデンティティを確保する手っ取り早い手段が文化政策、とくにコンテンポラリーダンスだからだ。文化先進国にオペラやバレエで対抗するのは至難だが、少人数で足り、「何をやっても構わない」コンテンポラリーダンスなら後発国にもチャンスはある。

舞踊は政治的存在だった。しかも、その概念も曖昧である。

II 「舞踊」の概念分析

「舞踊」「ダンス」とは、とりあえず、身体やその動きによる芸術と思われる。

だが、アフリカのラグバラ語には「歌と踊り」を指す「ongo」という言葉しかないし(遠藤保子『舞踊と社会』12頁)、能において、息と声、謡、所作は切り離せない(西平直『世阿弥の稽古哲学』199頁)。欧州でも、ダンスは体操か、芸術かという論争が絶えず、ゴードン・クレイグやオスカー・シュレンマーにとってダンスは身体芸術ではなく空間芸術だった。

「ダンス」「舞踊」とよばれるものはきわめて多様であり、それぞれ、どこか互いに似ているかもしれないが、すべてに共有される特徴(「本質」)はない。このような状態を、ウイトゲンシュタインは「家族的類似」とよんだ。大家族における祖父母や父母、叔父伯母、兄弟、従兄弟、孫などの顔は、それぞれどこかが似ているが、どこかが違い、家族全員に共通した特徴はない、そのような状態が家族的類似である。

「ダンスが芸術を越境した」といわれても、ダンスはもともと芸術ではなく、「ダンス」「舞踊」という概念も多義的である。

III 現状

しかもダンスの脱-芸術化は今に始まったことではない。ワイマール期ドイツでは「だれでもダ

ンサー (“Jeder Mensch ist ein Tänzer”）」といわれ、60年代、ニューヨーク、ジャドソン教会では「劇場からの脱出」が叫ばれた。いまや、ユーチューブ、中学校ダンス必修化、コミュニティーダンスなどが、ダンスのデモクラシー＝“大衆による支配”をすすめている。脱・芸術化は、30年代ドイツでは政治の、60年代アメリカでは芸術理論の、現在は社会構造のレベルで生じている。

それゆえ、現在、ダンスと芸術との関係も多義的である。F/T主導のフラッシュモブなどは、「芸術」制度の外部侵出の証しだが、その結果、「芸術」は蒸発する。「にゅ～盆踊り」などの参加者は、自分が芸術にコミットしているとは思わないからだ。

一方、世界各地に拡散したコンテンポラリーダンスは、ダンス経験希薄な行政、政策、批評、研究、実演関係者にも理解可能なものとならざるをえない。その結果あらわれたのが、言語化不可能な舞踏的身体や地域文化が希薄化し、「頭で」語った方がわかりやすい、理論先行型ノン・ダンスだ。そこでは、ヨーロッパ中心的制度（「言説」）とダンス公演が、「芸術」（「アート」）という名のもとに支え合っている。これはダンスにとっては、むしろ「死の谷」かもしれない。

討論：越境するダンス

～美学 vs. コンテンポラリーダンス～

近藤良平＋貫成人＋武藤大祐＋尼ヶ崎彬

尼ヶ崎（司会） 前半の講演は、私の単純な問題提起に対しましていろいろお話しいただきました。近藤さんからは、さまざまな実践例をどう解釈すべきか、いろいろな角度からいろいろ語れるだろうとお話しただいて、この問題が広まりました。武藤さんからは、ダンスというものが成立する文脈の多様性について、そしてその多様な文脈がどのようにして融合したり出会ったりしているかという原点についてお話しいただきました。最後に貫さんからは、我々美学者はつい芸術という観点から考えがちであるが、舞踏の観点から見た場合、舞踏が成立してくる文脈や条件は多様であり、そして近代においてはそれがどうなっているか。そして現状ではどうとう芸術というものは蒸発してしまって、これから新しい状況が構築されていくのだというようにお話しをいただきました。すべての問題点について話すことは到底できません。とりあえずパネリスト同士で疑問点あるいはコメントなどを、ほかの発表者に対してしていただきたいと思います。まず近藤さんからお願いしま

す。

近藤 僕も最近ではアジアに演劇祭とか行く機会が結構ありまして、2007年か8年か、フィリピンに行ってきたんです。その時に「コンテンポラリーダンサーです」と言う人が10人ぐらい来て、「これ、フィリピン内にいる全員です」と言われて（笑）。それがまた、もともと伝統舞踊をやってきた人、大学生で踊りはじめたばかりの人、小人症のちっちゃい人、いろいろな人がいる。僕自身も微妙です。場所によって「コンテンポラリーダンサーです」と言わなければいけない場合は使うし、警察の前では言わないし（笑）、そういう使い分けをしている。そういう状態で、アジアの人たちは自分がどういうダンサーだと思ってるのかということが、今日話を聞いていて気になりました。

武藤 アジアの人たちと話をしているよく話題になるのは、「コンテンポラリーダンス」の意味が全然かみ合わないこと。でも、それはずれているとかではなくて、考えの前提にあるものが全然違うので、話を合わせられないんです。例えばフィリピンだと、西洋化が進んでいるので伝統舞踊の影があまり濃くないんです。その代わり貧困が激しいので、いろいろな階層の人たちがいろいろなモチベーションで集まっている。急激に発達していて、大学が中心になってエリート教育っぽくなっている。「ロラン・バルトとかもみんなに読ませているのよ」とか、ちょっとヨーロッパ化しているなという感じがあります。

アジアに多いパターンは、一方に伝統舞踊の創作もののジャンルがあって、他方に伝統とは切れている人たちがいる。この状況は韓国とインドネシアは同じです。他方、タイやベトナムにはコンテンポラリーダンスのシーン自体がほぼないと思います。

近藤 韓国では大学で舞踊をやっている人たちがあんなにいっぱいいるじゃないですか。韓国はコンテンポラリー的な部分があるんじゃないですか。

武藤 マーサ・グレアムっぽいやつと伝統舞踏っぽい系統とあって、この二つは別々に走っています。2チャンネル走っている感じです。やはり何をもって「コンテンポラリーダンス」というのか、本当に千差万別で、たぶん個人個人でも違ったりするんじゃないでしょうか。日本のコンテンポラリーダンスは韓国とは違うし、フィリピンとかインドネシアとも違う、すごく独特の事情というか、背景を持っていると思っています。僕は近藤さんにはぜひ「コンテンポラリーダンスです」と言い続けてほしい。

近藤 まあ、使い分けますね。

武藤 警察にはだめなのはなぜですか。

近藤 いや、警察に行くときさらに話が面倒くさくなってしまいます。「なんだ、そのコンテンポラリーってというのは」と聞かれたりすると面倒くさいんです(笑)。本当に変な話ですが、「ダンス」という言葉さえ、オウム真理教がはやったころは大変でした(笑)。「ダンスをやっています」なんて言うのと「君、ちょっと来なさい」とか言われて(笑)。

尼ヶ崎 近藤さんが今日お話ししていた一つに、「人を巻き添えにする」という言葉がありましたよね。「観客参加」という言葉が芸術の世界ではよく使われているし、中には無理やり観客参加を迫るようなものもありますが、人を巻き添えにするというのはそれとは違うわけです。作る側が設計したとおりに人を動かすのではなく、むしろ人々が自発的に入ってきて一つの場所を作ってしまうみたいな感じですよ。

近藤 例えば絵を描いて自分がいいと思っても、これを見ろ見ろと言っても、温度差があるから興味をもってくれない。だから僕は誘導しないんです。こっちに人々を導きたいと思うと絶対に来てくれないので、「どうしたらいいのかな」とみんなと一緒に言っちゃう。僕のほうからは出さないで、向うから自発的に出すと、巻き添えの図ができ始める。僕が「いい」と言ったのではなく、あなたが「それがいい」と言ったというふうにすると、事がどんどん巻き添えになっていく。自分の導く方向というか、結果を最初からあんまり考えていないんです。もちろんどうしてもこういうふうにしてくれと言われる中で、こうなるようにと結果を求める時もあります。

例えば六本木でやった深夜の2時などは、僕の頭の中では、富山の「風の盆」がありました。突然踊って、突然やめて、また突然踊って、お酒を飲んでいる。あまりにも自然で、何もだれも導いている感じがなくて、そういうのをやりたいなど。といっても六本木でそんなものできるかなと思って、かなり捨て身。その時はみんなから勝手に期待されて、近藤さんが踊ってくれるんだなんて思われるといやなので、「今日は絶対に踊りませんよ、深夜2時なんて体に悪いですから」って(笑)。これを最初に言って、どうやったら深夜2時、一緒に楽しめるかなって。自分の中ではそういう方向で考えたんです。

尼ヶ崎 驚いたのは、それでみんなが、じゃあ自分で踊るよっていう雰囲気になっちゃったことです。日本人はこれまでシャイで、自分で踊るなんて、いくらそそのかされても踊らないものだと思っていたのに、あそこで近藤さんが「僕は今日、踊りませんよ」と言ったら、

観客がごく自然に巻き込まれて踊る主体になってしまった。あのへんのメカニズムが非常に不思議な気がしたんですが、そのへんはノウハウとか秘伝とか。

近藤 ノウハウとかあったらいいですね。いやいや、本当にわからないですよ。でも最近思うのは、単純に体があって、ずっとじっとしていると、うずいてくるというか、踊りでなくてもいいから、何かしら表現というか、外に出していくことがある。うまく言えないけれど、1人とネットのほうにはけ口を見つけるんですけど、2人以上になると意外と人同士でやりとりする。そういうのをいい意味で人肌的な感じで楽しむというところをみんな持っているという感じがします。僕がうんぬんではなくて。

武藤 いま聞いていて思い出したのは、珍しいキノコ舞踊団が、2003年にびわ湖ホールでやった時の『Flower Picking』という作品で、あれは観客をツアーさせるやつだったんです。移動させながら、途中で楽屋に小分けにされる。12、3人ずつに小分けにされて、そこでビデオが流れて振付を教えられる。そうしたら、みんなやっただけです。お菓子とか置いてあって、だれか世話焼きな人が「どうですか」とか言い始めると、その12、3人がちょっと打ち解けてくるんです。そうすると恥ずかしいという気持ちが少し下がって踊れる空気になる。これが例えば300人いっぺんにやれとか言ったら、たぶんそんなことにはならないでしょう。さっきノウハウなんてないですとおっしゃいましたが、必ず何かメカニズムはある。それが直感的についていらっしゃるんですよ。そこはもしかしたら分析できないことはないのではないかと僕は思っています。難しいかもしれませんが。

近藤 あんまり分析されたくないですけどね(笑)。

武藤 そうですか(笑)。

貫 六本木でのノウハウについてもうすこし突っ込んだお話をお聞きしたいと思うのですが、一昨年、近藤さんは『からだと心の対話術』を出版なさいました。ワークショップなどで、背中あわせて立っていても、だれかが腰をかがめると、特に打ち合わせをするわけでもない、合図があるわけでもないのに、みんな一斉に腰をかがめてしまう。だんだん人数を増やして10人ぐらいでも変わらない、といったお話がありました。また、鷺田清一さんとの対談では、「人間の体って、1個1個違うように見えるけれど、実は一つの大きな体だ」というご発言もありました。それと関係づけて六本木での出来事をご説明していただければ、と思うのですが、いかがでしょう。

近藤 すごく単純に、例えば僕がこういうふうに出す。手を出してもらっていいですか。(聴衆が手を出す) こうやって動かす(近藤氏の手の動きに合わせて聴衆が手を動かす)と、ほら、僕はいま何も言ってないですよ(笑)。僕、ついてきてと言ってないですよ。「手を出して」と言っただけです。でも、こうやって、こうやると、僕の動きについてきてくれる。もう1回やって。これで、こう、こうやると、クロスしちゃった。クロス、楽しくないですか(笑)。

これをつまらなくもできるんです。つまらなくするか楽しくするか。これは内容の問題ではなくて、心持ちなので。僕、この動きを通りに歩いている人には通信できません。今ここにいる、ある体、一個の状態という状況があって、そこにおいてはできる。これが1万人だったらさすがに難しいかもしれませんが、できなくもないかもしれない。これを15分かけて、皆さん、心を一つにしましょうということだったら、たぶんついてこないと思います。メカニズムとしてはわからないけれど、そういうことを感じています。

尼ヶ崎 貫さんから武藤さんに何かありますか。

貫 さきほど、ヨーロッパの振付家がアジアで活動している例をご報告いただきました。たとえばドイツでは、アフリカ、東欧、アジアなどのアーティストを招聘してレジデンスや公演を行う施設、劇場がありますが、そのなかでも活発なベルリンのDas Haus der Kulturen der Welt(「世界文化の家」)は外務省の所管です。つまり文化政策としてではなく外交政策としてそうしたことをやっています。先ほどご報告の例の背後にこうした政策的な意図はあるのでしょうか。

武藤 順序としては専門的なダンサーの身体の自明性を疑って、素人の身体とかそういったものがまず注目されたような気がします。その延長でもっといろいろな他者をフィーチャーしてこうということをジェローム・ベルが順序立ててやっている感じがして、普通の人、あとピチェ・クランチェンのようなアジア人、身体障害者、動物とかやっていますよね。「われわれはどこまで他者と意志疎通できるのか」みたいなことがどんどん拡張されている印象を僕は持っています。やはり多文化主義とか、ポスト・ヒューマンとか、20世紀にはずっと通用していた基準値が揺るがされてきて、それに対しておれたちはどう応答すればいいだろうみたいなムーブメントだと僕は見えています。

特にダンスは「国語」というものを通さないでかかわれるというのが一つある。また別の面で言うと、外務省でつながっているとおっしゃっていましたが、外交戦略としての文化外

交、パブリック・ディプロマシーが盛んになってきて、いまドイツは本当にすごい勢いでやっていますよね。文化のソフトパワーでドイツのステータスを上げていくんだと。前線基地が設置されるのとほぼ同じ勢いでGoethe-Institutが世界中に設置されている。二つがセットで設置されると聞いたことがありますが、ミャンマーには一番乗りでゲーテが入ったんです。しかもゲーテは必ずしもドイツの文化を売り込むではなくて、現地の人たちが必要としているネットワーク事業などをバックアップするという態度です。スリランカには2010年、Goethe-Institutがコンテンポラリーダンスのプラットフォームをつくったし、アフリカでもすごい勢いでゲーテが広がったりしている。他者との接点をより持っていこうというのは、ヨーロッパ人にとって直接的な利益にもなるし、やっていけば巡りめぐって自分たちのポジションをよくしていくことにつながるから、これはやろうという、そういう動きが見えます。

貫 作家の芸術的関心や現地の人々への善意ということではなく、政治的意図が重要です。フランスも、アフリカ、しかもサハラ以南のブルキナファソにCentre de Développement Chorégraphiqueをつくり、また、おなじくサハラ以南のセネガルには、ベジャールの肝いりでダンス学校が70年代からあります。そうした国家レベルでの文化戦略、文化政策を見逃すわけにはいきません。

ところで近藤さんにお聞きしたいのは、いま多くの振付家が、いわゆる「障害者」とのコラボレーションをおこなっている。とすると、どうしても「ハンドルズ」を思い出します。ハンドルズとは、近藤さんがダウン症など、さまざまな「障害」をもつ15人ぐらいのメンバーとおこなっている活動です。いわゆる「エイブル・アート」が「障害者の人でも健常者と同じ、こんなこともできる」という活動であるのに対して、ハンドルズは、むしろ障害者が持っている独特の、彼らだからこそ可能な明るさを表現しているように思いますが、いかがでしょう。

近藤 僕は日本人で、外人に緊張するし、アフリカ人にも緊張するし、障害者と接する時も緊張する。でも、それだと作品が作れないので。障害者も、接していくとまったく何の差もない。僕がいちばん強烈だったのは、意外とこんな人が、夜寝る前にいつも熱燗を飲む。熱燗を飲むと体が緩むと。僕、びっくりしました。そんな日々を暮らしているみたいなことを言われて、なんだ、全然変わらないじゃんって。

あと、作品を作る側からすると、うん、車椅子か、車椅子は駐禁を取られるのかな。車椅子

を駐車してはいけないところに置いたらどうなのかな。それだったら暴走族になれるとか、そういうちょっとおもしろいことを考えて、それを障害者の方に普通に話をすると、それ、おもしろいって言ってくれるんです。障害者にもストーカーがいたりするし（笑）。一見、特別視しそうなことが何でもなくて、本当に普通に過ごせる。そういうふうになると、日本人と作品を作る、外人と何かを作るのと何も変わらずに、障害者と一緒に作品が作れる。

貫 先ほど、ジェローム・ベルが障害者を「素材」とするというご発言がありました。そのようなスタンスとハンドルズはすこし違うのではないのかなと思ったわけです。

武藤 ハンドルズの公演は本当にすばらしかった。始まるやいなや、「障害者プロレス」みたいな状態じゃないですか（笑）。こんなに暴力的なことが初っぱなから来てしまうとは予想もしていなかったし、バリアがなくなって、どっちの側が有利でもないようなアリーナになってしまったのが、本当に衝撃だったんです。他者性を真に受けて接するとバリアができてしまうけれど、あえて真に受けない。徹底して真に受けない姿勢みたいなものが1回共有できてしまうと、バリアなんて関係ないみたいなふうになれる。ただ、だれでも簡単にできることではないと思います。そんなことをしてしまっているのかな、って迷うことがあるじゃないですか。

近藤 ありますよ。言ったとおり僕も緊張した日々で、そんな簡単じゃないです。僕、そこまでオープンではないので。でも、ごく普通の出来事で。セネガルの人と一緒にやれと言われたら、セネガルのことを調べてしまったりするよね（笑）。サッカー、強かったな、そこから開くかなと。そういうことは考えます。

武藤 接点をつくるための努力はちゃんとしないと、そんな簡単にいきなり大胆なことにはできない。

近藤 そう思いますよ。そこまで広くできないですね。

武藤 ちなみにジェローム・ベルの『ディスエイブルド・シアター』は、聞いたらドイツの障害者劇団の側がベルにオファーして、作品を作ってくれと言ったらしいんです。だから、すごいみんな乗り乗りで。どちらかというとその乗り乗り具合がちょっと……また言葉を選んでしまいました（笑）、要するにトゥー・マッチに感じてしまって、これはこれでややこしいことになっている気もしました。

近藤 いま、ヨーロッパの人たちは日本の、あとアジアのダンスをどう思っているんでしょうか。ちょっと前だと例えばジャン=クロード・

ガロットが日本を拠点にしてアジアとつながろうとしている、そういう雰囲気の時もあったんですが。いまヨーロッパの人たちは、どんなふうに日本を見本にしていたり、日本の事情に興味を持っていたり、持っていなかったりするんでしょうか。

貫 ガロットが静岡でレジデンスをしていたのは、15年前のことです。バブルが崩壊したとはいえ日本はまだ世界第二の経済国でした。2000年代になってからは、たとえばヴィム・バンデケイビュスなど、かつて日本に来ていたカンパニーも、台湾やシンガポール、香港、北京、ソウルまではくるけれども、日本には来ないようになりました。日本には高額のギャラを要求できる「癖」ができてしまっていたからでもあります。

一方、日本のカンパニーに対する関心は、当然、今でもあります。日本のコンテンポラリーダンスに関心を持つ劇場やフェスティバルディレクターはおり、また、川村美紀子など、ヨーロッパツアーをするダンサー、カンパニーもいます。ただ、川村は別として、かれらの好みと、国内での好みはかならずしも一致していないのが現状です。

武藤 日本の後から発展してきたアジアの国のほうが、ヨーロッパでうまくやっている気がします。すごく研究していて、向こうでヒットするようなコンテンツを作って、しかもそれを国がバックアップする状況が今できているけれど、そういう動きに日本は全然乗れなかったなという感じがします。日本が行け行けドンドンだった時代は、おもしろいものがどんどん出てきていたし、それが向こうで喜ばれたことがあるかもしれませんが……。韓国とか、すごい研究しているじゃないですか。そこまでして売りたい、モチベーションがあるわけですね。

貫 貞奴を擁する川上音二郎一座はアメリカに上陸したのですが、ぜんぜん観客に受けない。そこでどうしたかという「腹切り」シーンを入れたのです。そうしたらものすごく観客が入るようになり、その後、ニューヨーク、ロンドンなど、大成功します。つまり、欧米の観客が喜ぶ、あるいは受け入れられる仕掛けでなければダメ、という「オリエンタリズム的構造」は昔からあった。80年代からヨーロッパで著名だった台湾のカンパニーは、美学的、技法的、制度的に、こうしたメカニズムを最大限に活用しました。

舞踏や勅使川原三郎、また、ダム・タイプは、少なくとも意図的にこうしたメカニズムを利用したわけではないという意味で特殊な成功例と言えるでしょう。一方、90年代以降の日本については「ガラバゴス化」と言われます。この言

い方はもちろん「自虐的」ですが、しかし、コンテンポラリーダンスというものが、そもそも多様であり、各ダンサーの存在を賭けたものであるなら、むしろ贅辞と言えます。コンテンポラリーダンスの、「グローバル化」という名のもとでの画一化・規格化が進む今、少なくとも、その網に外れた進化を遂げ、ダンスの多様性を確保する存在として、日本のコンテンポラリーダンスは、大局的にみれば、存在価値があります。

近藤 興味があるのは、ネット上でしか踊らない女の子。ネット上でいかに踊ってカウントを稼ぐか。4000回見られたとか。でも、本人は人前では1回も踊らないんです。制服で踊ったりするので、そういうのを見ている人は意外と外人だったりするんです。そういう関わり方というのは僕も追いつかない。僕の中ではもうちょっと体ありきで行きたい。

尼ヶ崎 ニコニコ動画とかユーチューブには、例えば「何々を踊ってみた」というのがたくさんあります。たいがい下手なんですけど、再生回数100万回ぐらいのものが結構あるんです。100万人を劇場に集めるといったら大変なことですよ。もう一つ、ネットというのは簡単に国境を越えるので、例えばPerfumeの踊りをロシア人が踊って、世界中の人が見るということが現にあるわけです。そういう意味では文化的コンテクストうんぬんというのは、ネット上では簡単に越えられてしまっているという現状があります。そういう問題についてはどう思われますか。

武藤 コンテンポラリーダンスというのは、大都市のように共同体が壊れてしまっている、人づきあいができないというようなシチュエーションの中で、どうやって人と人をつなぐかというモダンダンス以来の発想が根本にあると思うんです。今日のお話を聞いていて印象的だったのは、近藤さんは日本という枠組の中でいかにみんなを踊らせるかみたいなことにすごく成功していらっしゃるし、そのためのヒントがたくさん隠されているように僕には見えるんです。それと同時に、国とかではなくて、ネット経由でもそういう新しいコミュニティをつくってしまうし、メディアを通してそれを流通させてしまう。人と人のつながりが何もないところにつながりをつくってしまう。日本だからとかそういうことではなくて、どんなところでもそういうことをやってしまうところに、近藤さんは関心があるんだろうなと思いました。

近藤 関心はあります。それを望んでいたわけではなくて、そういう時代に勝手に突入してしまった感じがするんです。だって、いま僕は振付をしていてもおもしろくて。いま名古屋で一つ振付をしているんですが、映像で送っただけ

ですから。家でチロチロと踊ってみて、この振付ですと。それで送ってしまいますから。前だったらありえない。体で、自分で行かないと振付ができなかったのが、いま僕、どこにも出なくてもいいかなって。

武藤 前から思っていたことですが、近藤さんはメディア上で普通に振付ができるような、半分バーチャルな存在になりつつあるんですよ(笑)。

近藤 初音ミクじゃないですか(笑)。

貫 たしかに、インターネットや動画サイトがなければフラッシュモブは普及しませんでしたし、フラッシュモブは新たな「つながり」を構築する試みかもしれません。しかし、じつは、宮廷舞踊やダンス、コンテンポラリーダンスなど、すべて、共同体構築という「政治的機能」を担っていました。

日常空間でのフラッシュモブや、素人によるコンテンポラリーダンスによって、従来の美学的枠組が「越境」されるというのがこのシンポジウムの趣旨でしたが、「ネット上の存在」「Perfumeの越境」など、新たなメディアなどによってえられたものもあり、失われたものもあるでしょう。

かつてラ・ラ・ラ・ヒューマンステップスは、映像を世界中に販売することによってファンを増やし世界ツアーを成功させましたが、いまや、動画サイトはもっと簡単に利用できます。ジェローム・ベルも作品を公開している。そういうネットショーみたいなものもありうるのかもかもしれませんね。

近藤 そういうのも、やりたいですね。



*本シンポジウムの記録は、早稲田大学の佐野勝也氏にご協力をいただきました。