

関係性が引き出す即興舞踊：対話を通じた 多文化共生プロジェクトの考察から

小 泉 朝 未 (大阪大学文芸研究科)

Abstract

This paper examines one of the characters of improvisational dance through studying a multicultural art project. In the project, contemporary dancer Midori Kurata had dialogue with the elderly in the nursery home of old Korean neighborhood in Kyoto to make dance performance with them. When she introduced herself as a dancer, she performed ballet style dance in front of those who asked her to do so during the dialogue. At that point she showed inconsistent behavior: while denying verbally her ballet style dance, she kept showing it to the elderly. We see here emerging her improvisational dance and compare it to some descriptions made by other contemporary dancers to grasp an idea of improvisational dance as constructing relationships that reconfigures each different body who participates in the situation. By field research and interviews of Kurata, we analyze how dialogue with the elderly influenced her understating of the elderly's total existence, and how her dance in front of them reflects their dialogue and embodies the feature of improvisational dance. At the end, we verify the improvisational dance was used effectively in her performance to convey who performers are under their unique relationships.

はじめに

参加型アートやアートプロジェクトと呼ばれ、芸術に多数の人びとが関わり、創作活動や作品の中心となるプロジェクトが欧米に端を発して、日本でも普及しつつある。熊倉・長津(2015:8)によれば、日本の大規模なアートプロジェクトとしては、都市部での作品展示を行う芸術祭や、地方で過疎化等の課題、地域性に向き合う芸術祭が実施されている。中小規模のアートプロジェクトで試みられているのは、まちづくり、大学の現場型教育、美術館の外で芸術体験や展示を行うアウトリーチ、芸術を経験する機会から社会的に排除されているホームレス・高齢者・障害者などマイノリティの包摂等だという(アートプロジェクト研究会2015)。

社会包摂の視点で取り込まれるアートプロジェクトはダンスを通じても取り込まれており、イギリスにおいて文化芸術による社会包摂政策に基づき発展した(Sanderson 2008)。その取り組みはコミュニティダンスと呼ばれ、社会的に周縁化された人びとがダンスに参加し、発表の機会を得ることで社会参加やエンパワメントの視点から評価がなされてきた(Houston 2005)。コミュニティダンスは、日本でも広がりを見せており、子どもから主婦、中年男性、高齢者、障害者に至るまでこれまでダンスの経験がなかった人がダンスに参加するきっかけとなっている(JCDN 2010)。

ダンスを通じて社会的課題に取り組むプロジェクトとして、本稿では2017年度に京都市が実施した「文化芸術で人が輝く社会づくりモデル事業」のうちの「多文化共生プロジェクト」を紹介する。まちづくりの資本が投入されつつある京都市の在日コリアン集住地域にある高齢者福祉施設を中心に、コンテンポラリーダンスの振付・演出家の倉田翠が地域住民や施設利用者との対話し、作品創作を行った。コミュニティダンスのように住民や施設利用者がダンスの技術を習得して舞台上で踊るのではなく、地域の中で行われたのと同様に、彼らと倉田との対話が舞台上で行われた。出演者には倉田、福祉施設利用者のほか、事業に関わった行政職員や地域で働く在日コリアンの福祉職員も登場した。

倉田は自身の作品を「過激とか暴力的と評価されがち」で、「社会包摂とは逆ベクトルに行く」と語る(倉田2019)。例えば倉田が3歳から訓練してきたバレエを主題とした倉田の代表作『家族写真』(2016年初演)では、倉田は過去の自分であるかのような若い出演者にバレエのピースを踊らせる。他方吐血し、バレエの型をしながら倒れ、踊る倉田の姿は家族役の出演者の視線に入らない構成を作り上げることで、バレエが与える傷や踊り手にとっての現実を再現する(長澤2018)。

本プロジェクトで創作された作品は、倉田と出演者との言葉のやりとりを中心に構成されたが、ダンスの作品だと倉田は作品中に言及する¹。

それはどのような意味でダンスの特徴を持つのだろうか。以下の論考では、倉田と地域住民や利用者とが対話する際に伴った倉田によるダンスに着目し、それが彼女の否定してきたバレエの形式であるにも関わらず、関係性を結び、異なる身体を捉え直す点で即興舞踊の特徴を持つことを明らかにする。そして対話の過程が即興舞踊にどのように影響して、上演作品に反映されたかを分析する。以上の目的を達成するため、本論ではプロジェクトの報告書資料、筆者による参与観察、アーティストへのインタビュー等の資料をもとに対話の過程を記述し、考察を行った。第1節では、プロジェクトの概要と調査の方法論を定めるための先行研究の検討を行う。

1. プロジェクトの紹介と先行研究の検討

1-1. 多文化共生プロジェクトの概要

プロジェクトが行われた東九条は大正中期、昭

和初期から京都市の市域拡張や都市計画事業を支えてきた在日コリアンらが、鉄道・道路整備や染色工場などで働き、多く居住してきた²地域である。鴨川の河川敷には陶化橋から一キロメートルに渡り、バラックの住居が並び、不法占拠地域と行政から見なされてきた。住民が主体となって、劣悪な環境への改善要求がおこなわれ、1963年から実態調査と改善が徐々に行われるようになった。

住民らは在日コリアンに限らず、障害者、ニューカマーの外国人、マジョリティの日本人など多様な人びとが住む街の側面を育もうとしてきた。多文化共生のまちづくりや東九条マダン³をはじめとした地域活動が実施されている。また、社会福祉法人による活動が高齢者の見守りや住まいの提供など、ケアのネットワークを形成し、住民同士の支え合いが社会で周縁にいる日本人の生活を支えるセーフティネットとなっている点が報告されている（石川2013：88-116, 163）。

現在、東九条は高齢化の問題に直面しており、

プロジェクトの流れ（須川2018をもとに筆者が構成）

年	日付	「多文化共生プロジェクト」の流れ	ダンス・公演に関連する出来事
2017	9月12日	故郷の家・京都を倉田翠が事業メンバーと初訪問	
	9月22日	倉田らは傾聴ボランティアに登録し、以後故郷の家・京都の食堂で利用者が面会者と交流する「カフェ・アリアン」（毎週金曜日）や施設のカラオケ大会・ファッションショーなどの行事に定期参加（2018年2月9日まで）	
	9月25日	東九条の他の高齢者福祉施設への訪問開始	倉田は依頼されて利用者の前で短いダンスを披露。その後高齢者らの前でダンスの披露は繰り返される。倉田はカフェ・アリアンに参加する事業メンバーが舞台上で話すこともあり得るとアイデアをだす。
	10月2-3日	在日コリアンの歴史について専門家へヒアリング	
	10月6日	故郷の家・京都に利用者の映像撮影許可の依頼	
	10月9日	プロジェクトミーティング：地域の記録映像の鑑賞会	倉田は「なにか踊ってと言われて、きれいに踊ることはできない」とコメント。
	10月17日		故郷の家・京都へ出演してもらいたい利用者の希望を倉田は出す。
	10月20日	施設利用者・高齢者や地域の風景の撮影を開始	
	12月9日		故郷の家・京都で行われたボランティア公演で、中学生のピアノとバイオリンに合わせてダンサーの正木悠太と倉田が即興ダンスを披露。施設関係者に好評を得る。
2018	1月9日		関係者・出演者に向けて舞台構成の発表
	1月16日		利用者以外の出演者と倉田の稽古実施
	1月26日		舞台仕込み、利用者以外の出演者とリハーサル
	1月27日		故郷の家・京都 雲史ホールでの二回公演「はじめまして こんにちは、今私は誰ですか？」 14時開演（観客：故郷の家・京都利用者 40名程度、地域福祉施設利用者 20名程度、一般 40名） 16時開演（一般 98名）
	2月9日	カフェ・アリアンで公演の振り返り実施	
	3月8日		「ロームシアター京都×京都芸術センター U 35創造支援プログラム「KIPPU」」で作品の再演が決定。
	3月	倉田は事業の枠組みを離れ、カフェ・アリアンへの訪問を再開	
2019	2月15日		ロームシアター京都での公演「はじめまして こんにちは、今私は誰ですか？」会場：ノースホール 19時開演
	2月16日		ロームシアター京都での公演「はじめまして こんにちは、今私は誰ですか？」会場：ノースホール 13時開演 17時開演

なお、カフェ・アリアンには故郷の家・京都の利用者20-30名が参加しており、事業メンバーとしてコーディネーター、京都市職員、リサーチャーなど常時4-5人が倉田や映像記録の平澤直幸とともに訪問と対話を行った。

地域に暮らす若年層（15-65歳）が減少し、2015年には高齢化率が37%を示した（京都市2017：9）。

東九条に近接する地域への京都市立芸術大学の移転や、地域で「文化芸術」と「若者」を基軸としたプロジェクトが行政の主導で行われることになったのは、文化庁が京都に移転するにあたり、文化芸術と観光、産業、教育、まちづくりなどを融合した文化行政を推進する京都市の方針が決まったためである（ibid：1）。文化芸術による社会包摂⁴を目指す「文化芸術で人が輝く社会づくりモデル事業」も京都市の方針をもとに2017年度から始まった⁵。

本稿が紹介するのはモデル事業初年度に行われた三つのプロジェクト⁶のうちの一つであり、地域住民が入所する特別養護老人ホーム故郷の家・京都⁷でアーティストと利用者が交流し、成果発表を施設内のホールで行うことになった。故郷の家・京都では「梅干しとキムチのある老人ホーム」という標語にあるように、在日コリアンの一世や二世の入居者も多く、日韓両方の文化を大切に施設運営がなされている。コンテンポラリーダンスの振付・演出家の倉田翠は、コーディネーターらの紹介によって、事業に参加することになった。

倉田はまず施設を訪問して実際に入居者らと対話を始めた。2017年9月から始まった交流の結果、施設の利用者、地域の福祉職員、事業担当の行政職員と倉田が出演し、プロジェクトの記録映像と組み合わせられた舞台作品『はじめまして こんにちは、今私は誰ですか？』が出来上がった。

故郷の家・京都のホールで行われた作品発表では、入居者や職員や地域住民が集まり鑑賞をしたほか、一般の観客が訪れる二回公演が行われた。上演作品は倉田の主宰するakakilikeの作品として、京都芸術センター、ロームシアター京都、京都市の主催する京都市の公共劇場で上演するプログラムの公募に採択され、一年後に新たな構成や出演者を加え再演された⁸。プロジェクトの流れは前頁表のとおりである。

在日コリアンらの文化が育まれ、歴史的に排除の課題に向き合ってきた地域で、日本人であり、若手アーティストである倉田が、そこに暮らす高齢者に関わる作品を作る。政治や権力関係の問題にも発展しうる枠組みのもとで、倉田は葛藤しながらも、コンテンポラリーダンスの領域で取り組んできた創作アプローチを同様に用いてプロジェクトと作品作りを行ったという（須川2018：132）。

次項では先行研究をもとに、社会的排除や周縁化と芸術表現をめぐる本論の視座を確認し、次にアートプロジェクトの特性を反映した考察の方法をまとめる。

1-2. アートプロジェクト考察のための先行研究の検討

エスニシティが関わるアートプロジェクトや芸術作品に関する研究では、マジョリティによる他者表象の固定化や権力関係の再生産の危険が指摘されてきた。

フランス人振付家がニューカレドニア、ニュージーランドの先住民、日本人ら環太平洋地域のダンサーらと作り上げた『PACIFICMELTINGPOT』というプロジェクト⁹は、多文化共生に関わるアートプロジェクトの先例である。プロジェクトでは、人種、言語、文化の異なる人びとがいかに共存しうるかが問われ、文化に根ざした歌や踊りなど、互いの身体的経験を共有するリサーチからパフォーマンス作品が作られた。リサーチの中間成果として発表された公演では、地域ごとに分けられた出演者が名前、出身地を語り、文化ごとの歌やダンスを披露した。美術・舞台芸術批評家の高嶋慈（2017）によれば、舞台上に地域別に身体を提示することが、肌の色や体格差によって「フィジカルなレベルで「他者」であることを感じさせたという。「個々の身体はニュートラルで透明なものではけっしてなく、文化的・社会的・歴史的な様々な負荷を背負ったものとして、すでに政治性を帯びている。一方で固有性や差異を認めながら、それを「ナショナリティ」「人種」「民族」「ジェンダー」といった枠組みに還元せず、個々の身体的な対話の継続によって、共通項を探るとともに境界線を流動化させ、真に「メルティングポット」な状況を生み出すことはいかに可能か」と問いかける（高嶋：34）。2年後の本公演では、共通言語となった足を踏みしめる動きなどを軸に、「固有名をもった個人」としてあることが示される個々の身体が舞台上にあったという（ibid：38-9）。

高嶋は、異文化の対象化と創作される作品との関係性を取り上げる。文化的、歴史的背景を持ちながらも、個々の身体が名前を持った者として浮かび上がるための創作の技法や作品の構成が問われていると言えよう。

他の例として、ブラック・フェミニストとして黒人の共同体をめぐる多くの批判的考察を残したベル・フックスを参照することができる。フックス（2012：31）は、「固定化されて動かない、本質的な特徴や性質に根ざしたアイデンティティの存在」に疑問を呈する。フックスは民族的多様性の中で暮らしていれば、一緒にくらし育つ子ども達が肌の色にかかわらず、彼らにとってもっとも「リアル」な文化や話し方や振る舞いを身につけると指摘する。文化の「流用（appropriation）」という行為は、私たちが自己を作るプロセスの一部であるがゆえに、自己とは生得的で同一なものではない（ibid）。

文化的流用は、批評の場では批判的な眼差しを向けられることが多く、社会階層や民族、人種の異なる者が、その人物の属していない集団の経験を文化的に流用し、作品に表現すると「本物」ではないと低く評価される。黒人の民衆文化に関わる芸術作品では、直接その経験をしたかどうかという「本物 (authenticity)」に関する批評が行われるという。フックスが引用するコペナ・マーサーによれば、それらの批評は「黒人コミュニティに誰が「属して」いて、誰が「属して」いないか、という議論に墮してしまうことが多い」(ibid: 31-2)。

彼女の指摘からは、主流 (マジョリティ) ではない文化を作品で扱う場合、流動的で構築的であるはずの文化やアイデンティティが否定され、作者がその文化を持つコミュニティに属しているか、生得的で直接的な経験や知識に基づき創作しているかという議論にすり替わりがちであることがわかる。

両者が示唆するのは、本プロジェクトでコミュニティの外部からやって来る他者としての倉田が「在日コリアン」の文化を作品化できたかという問いを設定する限界や問題である。ゆえに、本論はアーティストがコミュニティメンバーに入るかどうかではなく、地域の住民や高齢者との関係性を生み出すことや、社会的な枠組みに還元されず人びとが作品に登場しうることが考察の視座となる。次に、アートプロジェクトの特徴を整理しよう。アートプロジェクトに関する批評家や美術史家らによる論考では、関係者にしか創作や参加のプロセスがわからず、評価が難しい点が指摘されている (エルゲラ2015: 45)。

グラント・ケスター (Kester 2011: 9-10) によれば、アートプロジェクトのように21世紀に見られるようになった集合的で協働的なアートは、サイトスペシフィックであり、対話などの相互的なやりとりへの参加自体が創造的な芸術実践である。美的な自律性、生み出される知識、作品の解釈を変容させるがゆえに、対象ベースの芸術実践 (object-based art practices) とは異なる、参与観察やインタビューが協働的なアートの分析に必要である。

ケスターが目指すのはアーティストと参加者との交流や対話が「作品の不可欠な役割」(Kester 2004: 9) を果たす点で、「プロセスとしてのアート作品の新しい美的で理論的な枠組み」(ibid: 12) を「対話の美学」として取り上げる。美学者の田中均 (2018: 68) は、ケスターの議論を検討し、「他のジャンルのアートにおいては「作品」を生み出すためのインフラストラクチャーに含まれる対話的なプロセスが、アートプロジェクトにおいては、本来の美的経験の対象となっている」

と指摘する。むしろ、作品が対話のプロセスを知るためのインフラストラクチャーであり、作品やその展示空間、アートの枠組みが鑑賞者に「プロセスの関与者の経験に対する共感的な想像」をもたらしうる (ibid: 67)。

ケスターや田中を参考にすれば、作品になるまでのアーティストの交流や対話の様子を捉えることがアートプロジェクトの研究にはまず重要であることがわかる。本論ではこれまでのコンテンポラリーダンスを基礎としながら、倉田がプロの舞踊家とは異なる人びとと対話するプロセスを記述し、ダンスや作品のあり方を更新していく様子をまとめる (2-1)。対話のプロセスについて倉田へのインタビューを実施し、対話を背景にして引き出された即興舞踊の特徴を捉える (2-2, 2-3)。即興舞踊がいかに上演作品に反映されたかを検討 (3節) し、いかなる点で本作が舞踊作品と言えるかをまとめる (4節)¹⁰。

2. 対話を通じた関係性と即興舞踊の結びつき

2-1. 対話のプロセスの記述

本項の目的は、事業報告書の記録、作品に使用された映像記録、筆者による参与観察・インタビュー資料をもとに、倉田にとって対話のプロセスがどのように展開したかを記述・再構成することにある。この記述をもとに次項以降で対話と舞踊や作品の結びつきを考察する基礎とする¹¹。

先述したように、社会的に周縁化されてきた地域に行き、社会包摂という事業目的でその地域にいる人びとと作品を作ることは、彼らを作品のために対象化しうる行為である。それを避けるために、地域の歴史を知っておきたい。倉田はこのような考え地域に長らく生活した支援者らからヒアリングを行い (2017/10/2, 3)、東九条地域で日本と韓国・朝鮮の歴史についての映像資料¹²などを見る勉強会を事業メンバーと開いた (10/9)。倉田は地域にとっての他者であることを自覚しながら、プロジェクトを進めるために地域の歴史を知ろうとした。

他方で、倉田は地域住民との対話の中で、在日コリアンの歴史と一括りにできないものと出会っていった。高齢者が住む故郷の家・京都を初めて見学した際には、車椅子に乗ったまま上半身を動かし体操をする利用者や、朝鮮民謡を口ずさむ利用者を見かけた (9/12)。彼らが話す言語も様々で、在日コリアン・日本人と二分にできないことが倉田や事業メンバーにはわかったという。倉田は利用者らの様子に度々感動して涙し、職員らを驚かせた。

故郷の家・京都の利用者の多くは認知症などを抱えており、倉田との対話は毎回初対面のような

挨拶から始まる。利用者らは、これまでの職業、戦争がない今の状況の大切さ、好きな食べ物や歌謡曲やファッションなどについて語る¹³。

彼らは朝鮮半島を含め様々な場所から移動してきたというルーツや、各地で多様な仕事をしてきたことを話す。同時に、「あなたは何をしてんの？」と倉田に問う。ダンサーだという倉田に、利用者は「踊って見せて」と応答する。倉田は東九条の他施設でも住民と同様のやりとりをしていく¹⁴。このようにして、倉田は毎回自己紹介のように積極的にダンスを披露するようになった。ダンスを披露してほしいと言われて倉田は、笑顔で時には優雅に足を高くあげて見せ、連続で回転を続けて力強く止まるといように即興で踊る。それは倉田自身が否定してきた舞踊形式のクラシックやモダンバレエを基礎としたダンスだった。倉田のダンスに歓声をあげる利用者や住民らの中には、泣いて喜びを表現する者もいた。

倉田は利用者らの前で披露しているダンスや利用者らの反応に戸惑っていることをプロジェクトメンバーに語っていた。彼女は10/9のミーティングで「なにか踊ってと言われて、きれいに踊ることはできない」と繰り返したと筆者のメモにある。利用者や住民が倉田のダンスを喜ぶことに驚き、また彼らが日々好んで聞く曲やテレビ、朝鮮舞踊の公演に喜ぶ姿を見て、「これまで倉田が手掛けた作品とは違う、大衆的なテイストにした方がいいのか」(須川2018:116)と迷いが生じた。

利用者らが好むようには上手く踊ることを何年もしていないとプロジェクトメンバーには言い続ける一方で、利用者らを前にすると、「普段やるとのはちょっと違うけどな」と言いながら、クラシックやモダンバレエの形式を生かしたダンスが始まる。自身の表現としては違和感を感じながらも、倉田の身体は彼女が幼い頃に親しんで獲得した技法のバレエを踊る。

倉田はクラシックバレエやモダンバレエを「綺麗なダンス」と呼んで今まで距離を置いてきたが、利用者らの感動に動かされて、踊ってしまうことで、バレエも自身の表現である「ダンス」だと気づかされたこと初演後、筆者に向けて語った(倉田2018a)。そのような思考の変化にあわせて、倉田はプロジェクトの作品の中で利用者や地域住民とともに自身も舞台に立ち、踊ることを決めた。

以上の記述から筆者が解釈できることをまとめよう。倉田の作品創作への迷いは、地域の人びとを対象化する問題だけでなく、コンテンポラリーダンスが彼らにとって見慣れないことを意識し、地域での振る舞いや披露する作品の方向性を定められない様子を示している。しかし倉田がバレエを披露するときには、彼女の身体は利用者との間で生まれる状況に合わせて動いてしまう。この点

に、コンテンポラリーダンスの舞踊家として倉田の意図を超えていく即興舞踊の特徴が見え始めていると考えられる。倉田自身が即興表現であることを認識し、言語で説明できるようになる前に、彼女はバレエを踊ってしまうのである。次節では、コンテンポラリーダンスや現代舞踊と即興舞踊の関係を概略的に捉え、即興を用いて異なる分野と協働し、新たな表現を生み出している現代舞踊家らの記述を例に即興舞踊の特徴を明らかにし、倉田の行ったダンスを考察する。

2-2. 異なる身体を捉え直す即興舞踊の例

倉田はクラシックバレエ、モダンバレエからダンスの訓練を始め、京都造形芸術大学 映像・舞台芸術学科在学中より、コンテンポラリーダンスへと舞踊の領域を広げ作品を作り続けている。そのため以下ではまず、コンテンポラリーダンスや21世紀以降の現代舞踊作品が即興舞踊とどのような関係を持つと論じられてきたかを確認する。そして、倉田と同様に、モダンダンスや舞踏などを基礎に持ちながらその舞踊の形式の枠組みを超え、様々な人びとと即興舞踊を行う現代舞踊家らの記述に着目し、その一つの特徴を汲み取る。

コンテンポラリーダンスは、現在進行形で生まれ続けている表現であることから、一方では既存の身体技法や従来の美学にとらわれない「否定的特性」(貫2012:230)や「明確な定義のなさ」(乗越2007:8)から特徴づけられることが多い。他方では、身体そのものの現前・現在性という共通性が指摘されている。フィクショナルな物語性や具体性よりも、「身体そのものの動態が前面に出て」(石井2015:46)、「直立してただけの身体」も表現として提示される(貫2015:87-9)。身体の現在性を押し出すことと相関して、「現場の環境や自らの心身のコンディションから今ここで生じるべくして生じるコトにかかわる態勢を慈しむ」(富田2011:73)ことがコンテンポラリーダンスで育まれる。それによって「出来事(即興)の感じ」は作品の重要な要素となる(ibid 70、括弧内は著者による挿入)。

舞踏から舞踊家としての訓練を始めた山田せつ子は自らを現代舞踊家と位置付け、即興を核とした作品創作も続けている(山田2005:116)。山田はインタビューで即興舞踊の特徴について「自分がその外界とのコミュニケーションの中から、それにふさわしい形が生まれてくるというのが醍醐味」(細川2010:61)と述べ、そのために、「外界からあらゆるものを「瞬時に受け入れ、また発信する」、「器」としての身体が必要になるという。彼女は、その身体がイメージに先行して形を作るありように着目する(ibid:64-65)。山田は即興舞踊において、身体が環境に合わせて反応し、物

理的に変形していく点に焦点を当てていると言える。

同様に「交感（コミュニケーション）」としての即興舞踊を試みる舞踊家に岩下徹がいる。精神科病院で患者らとのダンスセラピーのワークショップ¹⁵を続けている岩下は、遷延性うつ病患者が示した表現に即興舞踊の核心を見て、危機に立つ彼女が「考えた後で身体を動かしたのでは既に遅く、考える前にもう身体が動いていなければならない。何よりも身体をして先行せしめ」る様子であったとを描写する（岩下 2010:52）。彼は「即興ダンスとは、身体を既知の～を表現する手段として扱うことでは決してなく、飽くまで身体に未知の～が表出することそのもの」（ibid）という。岩下の「表出」という言葉からは、状況に応じる身体は、出来事の生じる現象の場であることがわかる。

山田と岩下の両者の記述は、舞踊家の意図や思考を超えて、外界や状況に応じて身体が変化していく点から即興舞踊を捉える。それに対して、異なる身体とともに進む即興舞踊の記述では、舞踊家の身体のみならず、異なる身体との関係性も更新されていく。

舞台作品のみならず、認知症で施設に入所する高齢者らとダンスワークショップ¹⁶を重ねる砂連尾理（2016）は、理解し合うことが成立しないかもしれない状況で、「とまどえばとまどうほど、そこには豊かなダンスがたくさん存在している」という（ibid:98）。顔をごく近くまで近づけたり、背後から目を覆ったりして認知症の高齢者との即興のやりとりを始めるのは砂連尾が自己を「揺らす」ためであるという。

相手を理解できていないかもしれないし、自分が相手に理解されていないかもしれない。それを認めるのは自分の存在、自己イメージを「揺らす」ことになる。自分を「揺らす」と目の前にいるだれかが思いもよらなかった身振りや仕草を見せてくれる。それはまた相手も「揺れた」ということ。そうしたものが、お互いの関係の中にどんどん増えて行く。（ibid:98）

彼の即興舞踊は身体と身体が対面すればおのずから立ち上がるのではない。相手との特殊な関係が生まれる状況を準備し、その状況が通常の互いの存在への理解やイメージを壊していく。そうして、目の前にしていただければ、見えなかった身振りが引き出される。その一連の流れが即興舞踊であると言える。

ジャワ舞踊家としてキャリアを始めた佐久間新も、異なる身体を持つ障害のある人びととの即興

舞踊を続けている¹⁷。即興舞踊において彼は「自分から発信する」のとは異なる「受信器」であり、最近では「周りの人がチューニングを合わせなくなるような、微弱な電波というか、共鳴を生む筒のようなものをつくる」と記述する（佐久間・大澤 2016:123）。

佐久間の場合は、まず相手に働きかけダンスが起きる状況を作るよりも、参加する人たちの身体が結びついていく共通点やより微弱な共通感覚を探ることが即興舞踊のなかで起きていると言える。感覚のように見えないものが「お互いが響きあう関係」に至るまで増幅していくことでダンスが生まれ（ibid）、障害のあるメンバー、佐久間自身、メンバーをケアするスタッフも少しずつ変化していったという（ibid:120）。

異なる人びととの即興舞踊に関する記述の共通点は、目の前の身体の物理的側面だけでは捉えられない、相手の感覚や習慣に基づく身振りを引き出し、互いの身体を通じて見えるようにしていく点である。そのための関係を作るやり方はそれぞれの舞踊家によって異なる。しかし通常の意味世界や社会的状況とは異なる、独自の関係性を発見し、見えていなかった側面を含めて互いの身体に生じることから存在を捉え直していくこと、そしてさらに関係性を更新していくことが即興舞踊の一つのありかたと言える。

以上を即興舞踊の一つの特徴として焦点を絞り、次項では倉田の表現の変化についての公演後のインタビュー（倉田2019）を振り返る。そして、どのようにしてバレエの形式をとった即興舞踊が生まれたのかを明らかにしよう。

2-3. 利用者らを前に捉え直される「立ち方」としてのバレエ

認知症の利用者は、倉田を排除せずに話に迎え入れる。しかし彼女は、初め利用者らと対話するときに、緊張もあったとインタビューで語った¹⁸。そのうち何度も繰り返される話が、彼らの人生で色濃く刻まれた部分であると感じて、それに触れられることに感動し、一緒にその情景を想像するようになった。

〇さん居合抜きの話めっちゃするやん、居合抜きとか用心棒してたんやっていうことが、ばーって色濃いんやと思うねん。それ以外にもいっぱいあったはずやけどさ。〇さん多分さ、居合抜きの話してる時、その時のこと思い出してると思うねん。前はさ、「認知症の方」と話をしてる、っていうことに緊張してたけど、私は〇さんが今、思い出してる情景とかを想像して、ちゃんと今、話すようになった。

このようにして倉田は「今」に焦点を当て、話すようになった。繰り返される話から過去の利用者の状況や生を想像し、現在目の前にいるOさんをはじめとした人びとを「認知症の方」以上の存在として捉えるようになる。過去との連なりを現在において色濃く滲ませる利用者の姿を捉えたことは、倉田自身の振る舞いにも反映される。

できたら、おじいちゃんたちには喜んでいてもらいたい。傷つけたくない。特に認知症の方なんてさ、今しかないのにさ。私はどちらかと言うとお客さんにもさ、もの考えるようにさ、なかったことにして生きてきていることを思い出させていうふうにしてさ、何かを提示する。でもそんなことおじいちゃんに対していらんやん。今、わあ綺麗って言って欲しいってこの時の私の立ち方が、私にとっては、あのバレエみたいなダンスっていう。

過去を振り返ることを観客に要求する一方で、対話の最中に過去を滲ませて今だけを生きる利用者の前では、倉田は今どのように振る舞うかに誠実である。コンテンポラリーダンサーとして乗り越えようとしてきたバレエの舞踊形式が利用者らと楽しみ、現在において結びつく身体の「立ち方」であるなら、そこでバレエが生じるのをとどめない。この点に独自の関係性を発見し、互いの身振りから利用者や倉田自身それぞれの存在を捉え直していく即興舞踊の特徴が見える。

なぜ、バレエが利用者の前で出てきたかを筆者が問うと、幼少期からクラシックバレエの訓練を積んだ倉田は、コンテンポラリーダンスの舞踊家としての現在のダンス表現へのねじれた気持ちを語った。

今やっているダンスが万人に喜ばれる踊りの形じゃないと言うことをすごく自覚している。おじいちゃんとか、おばあちゃんとか、親とか人がわあっと喜んでくれるのはクラシックバレエ寄りの、誰が見ても、あ、ダンスだっと思われる形だと思ってる。

利用者らに引き出されたバレエを用いた即興は、倉田の身体の「記憶」に根ざしていると言える。利用者らと直に話すことで、彼らの過去の記憶が「今思い出す」というように現在において繰り返し生きられていると倉田は捉えた。だからこそ、「今やっているダンス」ではないバレエは、倉田にとって過去のものだったが、倉田は自身の過去の舞踊形式が現在の自分に繋がっていると捉え直すきっかけとなった。倉田はプロジェクトの最中

には「きれいに踊ることはできない」とコメントしていたことから、現れたバレエは意図を超えて、倉田の身体の記憶に根ざし、彼女の身体に生起した即興の表現であると言える。

即興舞踊において舞台上の身体の現在性を強調することは、身体やその動作をコントロールしようとする主体やその習慣を解体することでもある。先行研究ではしばしば主体に従属した身体を乗り越えるための「からだの内の音を聞く」（細川2010：61）というような自己の身体の知覚に敏感になる、主体に先行する身体を獲得する身体訓練法をコンテンポラリーダンスの舞踊家らが即興表現の基礎としていることが報告されてきた。¹⁹

倉田の例は、即興舞踊における主体のコントロールを解放する身体へのアプローチが、意図を超えて身体に記憶されてしまっていることへも接近可能であることを示している。利用者が話をすることで立ち上がる「色濃い」それぞれの存在は、これまで生きた時間を経た身体に沈殿²⁰した実存的な様相だが、対話を通じて倉田はその実存が現在の利用者から消えないことを知った。同様に倉田は、彼らの前で踊ってしまうバレエが彼女の身体のうちに沈殿する自身にとって「色濃い」経験や記憶と捉え直した。ゆえに、利用者らの時間性を反映した身体のありようを彼女自身の身体が反映し、倉田の即興の舞踊が引き出されたと言えるだろう。

このようにして倉田の利用者との対話から生まれた即興舞踊が舞台作品の核となることを次節ではみていく。

3. 上演の分析

本節では、映像記録が残された2017年度の公演を主として、第2節に記したプロジェクトの対話の過程や即興表現がいかに作品に反映されたかを分析する。

故郷の家・京都の利用者が車椅子に乗り、施設職員に押されて出てくる冒頭のシーンでは、利用者が対面する位置にくると、倉田は車椅子に目線を合わせるようにしゃがみ、施設で行っていたのと同様に「こんにちは」から会話を始める²¹（図1参照）。利用者は何かセリフがあり、舞台に立っているのではなく、話かける倉田にいつものように応答する。彼は観客を前にしても戸惑うことなく、何をするのかと倉田に問いかける。「ちょっと踊るから見ててね」と言って、利用者の前にそれまで使っていたマイクを置き、見ておいてね、と言いながら、倉田は笑顔を浮かべながらつま先立ち、足を高く上げ、優雅に回転する（図2）。バレエの華やかさが見える動きを披露され、利用者は「ああ、こういうことはわしはようせんわ」



図1：故郷の家・京都の利用者と職員、
向かいあう倉田（2019年度公演）。
撮影：前谷開



図2：利用者を前にした即興舞踊。撮影：前谷開

と言って、手を叩く。観客も踊っている倉田も笑い、利用者は退場する。

ダンスをしている途中から、映像が舞台バックで流れ始める。施設の中で舞台にいたのと同じ利用者の前で彼の好みの歌謡曲に合わせてダンスを披露する倉田が映る。映像の中の倉田は、先ほど舞台上でした踊りと同じような回転をし、足を高くあげて踊り、映像の中の利用者は手を叩いて「すごいなあ」と言っている。観客はダンスを含めて倉田と利用者のやりとりが即興的なものでありながら、施設の中でも繰り返されてきたことを知る。

そのほか、映像には、Rさんが倉田の手を握り、「結婚してんの」と聞いて「してるよ」と倉田が答える場面や、「スナックの用心棒やったんや」「こうやってパーンてな」と居合い抜きの手先だというOさんは、車椅子を足で細かく前後させながら語り、刀を振り下ろす動作を見せる場面がある。

舞台上の倉田と利用者は、その場で偶然に任せていつものように話しをするが、ときには言葉やアクセントをおうむ返しするように繰り返す、やりとりが進む。2回目に利用者が舞台上に登場したときのやりとりも即興であり、どちらがどちらの言葉を引き出しているかははっきりしないが、対話を通して培った独自の関係性をもとにそれを更

新していく様子が見られる(括弧内は筆者の補足)。

倉田「今、映ってたの、見た？」

O「見たよ」

倉田「どうでしたか、自分の」

O「どう言うたらええんか」

倉田「どう言うたらええんやろな。ふふ。私、踊ってたの見てた？」

O「ああ、見た」

倉田「そう、見てくれてたやん。ゲー？(手で親指を立てて聞く)」

O「どう言うたらええんかな」

倉田「でも、私も、もしOさんだったら、ちょっと意味がわからないかも」

O「ほんまや。意味がわからんわ」

倉田「意味わからんよね、しかもさっきそこ(客席)で見てたんだよ」

O「ああ、そうかい」

倉田「でも、私、忘れちゃってもいいと思ってて。私も忘れるし」

O「ああ、わしもすぐ忘れるわ」

倉田「でも、また自慢するときに、用心棒してたことと、広島映画に出たこと、あと、これ、これ(この作品)に主役でたんやって言って」

O「ああ。そうします」

倉田「そうしてください」「じゃあ、もう一回踊るので、見といてください」

(2018年1月27日 16時公演の記録より)

その後、倉田はくるくるくとターンを続けながら移動し、アラベスクのように後ろに足をあげる。

作品中盤のシーンでは行政職員、地域で働く在日コリアンの職員が倉田と一対一で会話をしている。その後倉田はスピードの速い激しい即興舞踊を展開する。両手を握り、背をかがめて肘を腹に突き刺すような動きや、踊りながら壁に衝突する動き、俯せ寝転び腕で上半身を持ち上げると同時に、ひざは折り曲げられ、足先が鋭く天を突く。

作品の最後に3度目の登場をする利用者とも「どうも、こんにちは」と倉田は会話を始める。倉田はもう一度ダンスを見てほしいと言って、マイクを置き、ダンスを始める。これまでのように、倉田の即興はバレエ的な回転から始まるが、床でのスライディングや肘を振りかぶり左右に下ろすような動きも入っている。観客には中盤のシーンで見られた激しい即興舞踊が形を変えて繰り返されており、鋭さとスピードを落とした形で提示されているように見える²²。利用者前で、倉田は自らを突き刺すようには踊っていない。利用者を前にしたバレエに基づく即興と、倉田のこれまでの

コンテンポラリーダンスが結びついた表現が舞台では最後に示される。

このように今回の作品は、バレエの形式での表現、倉田独自の激しさを伴った身体表現どちらも見られる。観客はそれぞれの出演者を前にした倉田の即興を比較しながら見ることができ、動きの質、速度の変化を相対的に感じる事が可能である。

作品のタイトルは『はじめまして こんにちは、今私は誰ですか?』である。東九条という地域に関わる重みは作品中でも言及されるが、タイトルにある「今」現在に焦点を定めようとする倉田の考えが明らかになっている。倉田は「現実には生きていることと舞台表現は繋がっていると思い、創作をしてきた。でも、彼らの背景は歴史の中で個人が選ばずに背負わされたもの。歴史的に括られたものを表現することからできるだけ離れようと思った」と述べている(倉田2018b)。また、当日のパンフレットには「ここには「今」しか存在しません。たくさんの過去を背負った「今」だけがある」と記載されている。認知症の利用者らと、今どのように出会い、話をし、どのようなダンスの表現をするか。歴史の枠組みに抵抗することが可能なものとして「今」に焦点があたる。

「今」を問題にするために倉田は、即興舞踊をパフォーマンスの形式としても選択したと言える。倉田がそれまでの対話に基づいて舞台でも関係性を作ることで、互いの身振りや表現が引き出される。利用者の話し方や、ダンスを見た反応などから、利用者の実存的な様相が浮かび上がるようになっていく。

本来舞踊家ではない、出演者それぞれも、倉田とのやりとりで毎回新たに関係性を更新していく一端を担うことから、彼らは体を動かす「ダンス」を踊っていないとしても、舞台に立つことで即興舞踊に参加していると言えるだろう。

このような即興舞踊によって、舞台に立つ出演者それぞれが対話する相手にとってどのような存在であるかが作品では浮かび上がったと言える。出演者らがバレエを基礎に持つダンサー、在日コリアン、施設利用の高齢者、福祉施設職員、行政職員という社会的に与えられた属性を持つことは、当日のパンフレットや舞台の会話の内容から伝わる。そうした社会的に与えられたものを背景ににじませながらも、舞台の上で、社会的表象を超えて人びとが会おう対話の側面が即興舞踊を通じて作品で示されたと言える。

4. まとめ

倉田の作品は、倉田と利用者、地域の福祉職員、行政職員間の交流を見せることに加えて、その二

者以外では作れなかった関係性を発見し、とっさにそれぞれの身体に出てきた反応や身振りやダンスを見せているという点で、即興舞踊の特徴を持ち、かつそのときその場の出来事を作品展開の核とすることでコンテンポラリーダンスの作品として成立したと言える。舞台上で何かを演じ、振付を踊るのではなくとも、倉田、利用者、地域の福祉職員、行政職員らが強制されることなく、そう考えたり振る舞ったりしてしまう存在のありかたが、それぞれの「表現」として観客に受け取られる。

本作は即興舞踊の特徴を用いることで、社会的な差異を表象するのではなく、本作タイトルにある通り、舞台の上で対話をする二人の関係を通じて、今それぞれにとって相手が「だれであるか」を示す。関係性によって引き出される即興舞踊や身体表現という視点は、異なる人びとがともにいるためのアートプロジェクトやワークショップが増加したことによって考察が始められたばかりである。それらの視点を深めるための研究を今後のさらなる課題としたい。

本研究の遂行、発展にあたりプロジェクトの関係者の全面的な協力を得ました。下記にお名前を記し、謝意を示したいと思います。

倉田翠氏、akakilikeの皆様

金井忠司氏(故郷の家・京都)

岡永遠氏、藏原藍子氏(東山 アーティスト・プレースメント・サービス実行委員会)

須川渡氏

吉岡久美子氏、倉谷誠氏、山本亮太郎氏(京都市職員)

参考文献

アートプロジェクト研究会「ケーススタディ『日本型アートプロジェクトの歴史と現在1990年→2012年』の概要から」、熊倉純子・長津結一郎・アートプロジェクト研究会編『「日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年」補遺』, pp.13-26, アーツカウンシル東京, 2015年, <http://tarl.jp/wp/wp-content/uploads/2017/01/tarl_output_39-1.pdf> (2019年7月6日閲覧)。

石井達朗「身体の現前性をめぐって」、越智雄磨編『Who Dance? 振付のアクチュアリティ』, pp.45-53, 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館, 2015年。

石川久仁子「「複合的不利地域」におけるコミュニティ実践に関する研究：京都・東九条を中心に」, 関西学院大学大学院博士論文, pp.1-191, 2013年。

- 岩下徹「可能性としての即興ダンス」, エイブル・アートジャパン+フィルムアート社編『生きるための試行 エイブル・アートの実験』, pp. 50-53, フィルムアート社, 2010年。
- 岩田正美「社会的排除 ワーキングプアを中心に」, 『日本労働研究雑誌』597号, pp. 10-13, 2010年。
- パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲージド・アート入門: アートが社会と深く関わるための10のポイント』, アート&ソサイエティ研究センター SAE研究会訳, フィルムアート社, 2015年。
- 熊倉純子・長津結一郎「アートプロジェクトとは何か? その歴史と地域との関係性」, 熊倉純子・長津結一郎・アートプロジェクト研究会編『「日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年」補遺』, pp. 3-12, アーツカウンシル東京, 2015年, <http://tarl.jp/wp/wp-content/uploads/2017/01/tarl_output_39-1.pdf> (2019年7月6日閲覧)。
- 倉田翠 筆者の質問へのメールでの返答, 2018年9月25日 (本文では倉田2018aと記載)。
- 倉田翠 筆者によるインタビュー記録 (メモ), 2018年11月18日 (倉田2018bと記載)。
- 倉田翠 筆者によるインタビュー記録 (逐語録), 2019年3月20日。
- 京都市『京都駅東南部エリア活性化方針 (冊子)』, 2017年, <<https://www.city.kyoto.lg.jp/sogo/cmsfiles/contents/0000217/217013/houshin.pdf>> (2019年7月6日閲覧)。
- 佐久間新・大澤寅雄「境界を消し共鳴を起こすダンス」, 一般財団法人たんぼぼの家編『ソーシャルアート: 障害のある人とアートで社会を変える』, pp. 114-124, 学芸出版社, 2016年。
- 砂速尾理『老人ホームで生まれた〈とつとつダンス〉: ダンスのような, 介護のような』, pp. 9-153, 晶文社, 2016年。
- NPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク (JCDN)『コミュニティダンスのすすめ』, pp. 1-26, NPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク, 2010年。
- 須川渡「文化芸術による社会包摂を推進するためのモデル事業報告 多文化共生プロジェクト」, 『平成29年度京都市 文化芸術で人が輝く社会づくりモデル事業報告書』, pp. 73-137, 東山 アーティスツ・プレイメント・サービス (HAPS), 2018年。
- 高嶋慈「「PACIFKMELTINGPOT」という共同体-多声的な包容の時空間へ向けて」, 富田大介編『身体感覚の旅 舞踊家レジーヌ・シヨピノとパシフィックメルティングポット』, pp. 28-41, 大阪大学出版会, 2017年。
- 田中均「「アートプロジェクト」の美的評価: その理論的モデルを求めて② グラント・ケスター『カンヴァセーション・ピース』における「対話の美学」」, 『Co*Design』, 3号, pp. 55-69, 2018年。
- 富田大介「習慣の原理についての一考察-「心体操」の理論的基礎付けに向けて-」, 神戸大学大学院博士論文, pp. 69-99, 2011年。
- 長澤慶太「akakilike『家族写真』」, 『劇評18/19 +』, 2018年, <<https://criticism1819.hatenablog.com/entry/2018/10/12/172344?fbclid=IwAR2z3dEjDl9A6yREE9WIVWAcP7TPX3XlbrISTyCbWN7Vfa40DVWV7qqgRrQ>> (2019年7月6日閲覧)。
- 貫成人「コンテンポラリーダンス」, 鈴木晶編『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』, pp. 229-253, 平凡社, 2012年。
- 貫成人「身体の拡散とダンスの豊穡化」, 越智雄磨編『Who Dance? 振付のアクチュアリテイ』, pp. 82-92, 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館, 2015年。
- 乗越たかお『コンテンポラリー・ダンス徹底ガイドHYPER』, 作品社, 2007年。
- 東九条マダン「東九条マダンとは」 <<http://www.h-madang.com/%E6%9D%B1%E4%B9%9D%E6%9D%A1%E3%83%9E%E3%83%80%E3%83%B3%E3%81%A8%E3%81%AF>> (最終閲覧2019年3月21日)。
- ベル・フックス『アート・オン・マイ・マインド アフリカ系アメリカ人芸術における人種・ジェンダー・階級』, 杉山直子訳, 三元社, 2012年。
- 文化庁「文化芸術の振興に関する基本的な方針 (平成23年2月8日閣議決定) 成熟社会における成長の源泉」 <http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/hoshin/kihon_hoshin_3ji/01-2-2-1.html> (最終閲覧 2019年3月28日)。
- 細川江利子「現代の舞踊における即興-山田せつ子 (1950-) を事例として-」, 『埼玉大学紀要 教育学部』59号 (1), pp. 59-71, 2010年。
- モーリス・メルロ=ポンティ『知覚の現象学』I・II, 竹内芳郎・小木忠孝・木田元・宮本忠雄訳, みすず書房, 1981・1979年。
- 山田せつ子『速度ノ花 ダンス・エッセイ集』, pp. 7-185, 五柳書院, 2005年。
- 山本崇記「「不法占拠地域」における住民運動の条件 - 京都市東九条を事例に-」, 『日本都市社会学会年報』27号, pp. 61-76, 2009年。
- Houston, Sara., 2005, 'Participation in Community

Dance: A Road to Empowerment and Transformation?', *New Theatre Quarterly*, 21 (2), pp. 166-177.

Kester, Grant H., 2011, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, pp.3-10.

Kester, Grant H., 2004, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, pp.8-12.

Sanderson, Patricia., 2008, 'The Arts, Social Inclusion and Social Class: The Case of Dance', *British Educational Research Journal*, 34 (4), pp. 467-490.

- 1 倉田は観客に挨拶をする形で作品を始め、コンテンポラリーダンスの作品だが見てほしいと語る。
- 2 行政調査をもとに東九条の住民の状況をまとめた山本 (2009 : 61-4) によれば、鴨川沿いの不法占拠地は40番地と呼ばれ、高度成長による都市開発や産業化に影響を受けて、1960年代から人口が急増した。同地域には、隣接コリアンストラムや被差別部落からの転居が多かったという。東九条を貧困・差別・住宅問題・少子高齢化・民族問題など社会との関係の中で不利な立場を被ってきた「複合的不利地域」と位置付ける石川 (2013 : 56) によれば、住民の要求の結果1996-2004年に建設された公営住宅に40番地の住人が移り住んだ。
- 3 東九条マダンのテーマは「与えられる文化ではなく、自ら発見し創り出す民衆文化」であり、民族の違いだけでなく、障害や性別、世代などの違いを多様な文化として表現し、共生を実現していくためのまじりの開催を続けている (参照: 東九条マダン)。
- 4 フランスで80年代に長期失業者の問題とともに社会的排除という言葉が生まれ、社会包摂はその対義語として広がった (岩田2010)。日本では、文化芸術振興基本法を実施するための「文化芸術振興に関する基本方針」(第3次基本方針) で、「文化芸術は、子ども・若者や、高齢者、障害者、失業者、在留外国人等にも社会参加の機会をひらく社会的基盤となり得る」と初めて社会包摂の機能が明記されるようになった (文化庁2011)。
- 5 筆者は同事業のリサーチャーとして、「多文化共生プロジェクト」とは別事業の調査を行った。参与観察等が可能となったのは、本プロジェクトチームのミーティングに参加、プロジェクトに同行するなどして出来事の生起を知りえたためである。
- 6 他のプロジェクトとして、他地域で子ども (期間 : 2017/10- 2018/3)、セクシュアルマイノリティ (2017/10-2018/2) を対象にしたセミナー・ワークショップが行われた (須川2018)。
- 7 40番地に暮らした住民の住む公営住宅がある東九条地区の東南部に位置する。
- 8 2019年の再演のきっかけとなったのは、「ROOMシアター京都×京都芸術センター U 35創造支援プログラム "KIPPU"」による若手アーティストの作品募集である。
- 9 本プロジェクトはレジヌ・ショピノによる太平洋諸地域の口承文化へのリサーチ (2009 ~) から発展したもので、2013年に大阪大学での滞在制作と成果発表、2015年に同大学と城崎アートセンターでの滞在制作を経て作品としてArtTheater dB Kobeで初演された (高嶋2017)。
- 10 本論の参与観察の記述、インタビュー、図版は、倉

田翠、京都市、施設関係者に合意を得たうえで掲載している。

- 11 対話をもとに流動的に発展していくアートプロジェクトの特徴により、プロジェクトが始まる前の段階で、研究上の問い、調査期間や調査対象者、記録の対象を設定することは難しい。本論ではプロジェクトが開始され、作品が上演されるまでの過程を参与観察し、結果的に倉田の「綺麗なダンス」への認識の変化をめぐる考察を行うことを決め、その視点で対話のプロセスの再構成を行った。フィールド調査や報告書の記載では不十分な情報を補うためにインタビューを倉田に依頼した。以下、インタビューや筆者のメモ等断りが無い限り、須川 (2018 : 114-137) から再構成した文章である。
- 12 「40番地」があった当時の在日コリアンらの生活記録を収録した映像などを鑑賞した。
- 13 東九条で高齢者福祉を担う支援者によれば、「利用者はまず自分が如何に日本社会の中で苦勞してきたのかを延々と話す」と言う (石川2013 : 160)。倉田も戦前・戦後の利用者らの苦勞を聞き、同時に利用者が苦勞した後に楽しんだこと、自慢したいこと、人生の中で大切なことを聞き対話は進んだ。筆者もそうした対話に調査の途中に参加した。
- 14 倉田は地域の公営住宅の管理と生活支援を行う市民団体が主催の会食事業や、高齢者向けのデイサービスを訪問し、交流した。どちらの場所でも、倉田はダンサーであると自己紹介すると「踊って」と頼まれて、ダンスを披露する。本段落と「踊って見せて」のコメント、p.37、3段落目「普段やっているとのはちょっと違うけどな」と言って踊る倉田の様子は、作品中に流される映像記録から把握できる。
- 15 1988年より、岩下は滋賀県/湖南病院 (精神科) でダンスセラピーの試みを続けている (岩下2010)。
- 16 京都府舞鶴の特別養護老人ホームで2009年より行われている「とつとつダンス」と呼ばれるプロジェクト。2010年、2014年にはプロジェクトの公演が行われた (砂連尾2016)。
- 17 2004年から佐久間は奈良県の「たんぼぼの家」で障害のある人びととダンスワークショップを行い、その経験に基づいた公演を多数実施している (佐久間・大澤 2016)。
- 18 本項の記述は倉田 (2019) に基づく。
- 19 細川 (2010 : 63) は、山田せつ子が武道を基礎にした身体トレーニングで「外界と自分との関係に鋭敏なからだ」という身体的主体を準備することを明らかにしている。富田 (2011 : 69-78) も岩下徹が野口体操に基づき体性感覚を高め、習慣を緩めるような訓練法を実施していることを指摘する。山田と岩下から倉田は在学中にコンテンポラリーダンスの指導を受けている。
- 20 沈殿 (sédimentation) はメルロ＝ポンティの語法を参考にした。彼は、時間と空間は身体に先験的に与えられているが、身体は対象からの促しに応答する志向性を持つことで、環境を意味づけ、人間にとって活動可能な場が生まれることを明らかにした。志向性は、働くたびに新たに意味づけをするのではなく、沈殿し、行為の指針となる。例えば箸の使い方を一度身につけると忘れないように、言葉や概念の理解においても働く志向性は、身体に沈殿し、言葉や概念を他者と共有する、間主観的な「文化的世界」を形作る (メルロ＝ポンティ 1981 : 299, 311, メルロ＝ポンティ 1979 : 209)。倉田の場合、生きてきたなかで身につけたバレエの所作が利用者の存在に促されて、表現として引き出されるという場合、意識的に否定していても身体にはその所作が沈殿していると考えられる。
- 21 舞台上に出演した故郷の家・京都の利用者はふたりで、RさんとOさんである。Rさんは2017年度公演14時公演、Oさんは2017年度の16時公演と2018年度の

全ての公演に出演した。

- ²² 倉田の作品の多くは、「『すでに過ぎた時間が、同じように、唐突に何度も繰り返される』という音楽の形式」の「リトルネロ」に模した演出が行われることが指摘されている。あるシーンの振る舞いや舞踊やセリフが断片的なフレーズとして、作品中に繰り返される（長澤2018）。本作では、倉田は行政職員らの前で葛藤するような激しい舞踊のフレーズが、利用者を前にして3度目に踊るシーンで断片的に観察できるが、利用者の前ではそのフレーズがそのまま繰り返されることはなく、緩やかに変化した形で行われる。倉田作品の特徴であるフレーズの繰り返しが、作品中の時間的経過を経て利用者を前に変化することで、利用者が登場する3度目シーンでは、利用者の倉田に与えた影響と彼の現前性とをより引き立てることが可能となっている。