

# Antibody としてのダンス —コンタクト・ゴンゾ『訓練されていない素人のための振付コンセプト』3部作を巡って—

越 智 雄 磨 (愛媛大学)

## Abstract

This study seeks to understand the significance and specifics of *Choreography Concept for Untrained Amateurs 001/002/003* written and performed by contact Gonzo, a Japanese performance group. The piece was first staged at the Toyota Choreography Award in 2014. This work consists of concepts and instruction for the performers to actualize the choreography for themselves and the spectators. Each part of the work focuses on the following three elements: “weight,” “speed,” and “angles.”

While few studies have assessed how this piece amplifies the notion of choreography, there have been fewer studies on its aesthetic value. This study focuses on both the aspects. Therefore, comparing this piece to similar or opposite examples in history of dance, this study proposes the following five analytical frameworks: 1. work and unwork, 2. task as choreography, 3. practice of “against interpretation”, 4. activating kinesthesia, and 5. attitude as amateur.

The study then compares the results of these analyses to Michel Foucault’s concept of the “disciplined bodies,” and attempts to extend the concept of the “antibody” originally proposed by French philosopher Michel Bernard. Finally, this study discusses how the body emerges as the “antibody” through contact Gonzo’s performance. The “antibody” imbodyes two meanings: attitude toward the body that normally suffers from modernity, and an illness of modernity.

## 序

本論文は、日本のパフォーマンス・グループであるコンタクト・ゴンゾ (contact Gonzo) による物理学シリーズ3部作『訓練されていない素人のための振付コンセプト001 / 重さと動きについての習作』『訓練されていない素人のための振付コンセプト002 / 速度と動きについての習作』、『訓練されていない素人のための振付コンセプト003 / 角度と動きについての習作』(以下それぞれ『001』『002』『003』と略記)を対象として分析を行い、その舞踊作品としての特殊性と意義を明らかにすることを目的としている。コンタクト・ゴンゾに関する学術的論文は現在のところ存在しないため、本作に関する批評やダンスやパフォーマンスにおける研究、舞踊の諸問題に関する美学、哲学に関する研究を応用しながら考察を進めることになるだろう。最終的に、哲学者ミシェル・ベルナルが述べた「antibody/anticorps」という言葉を手掛かりに、本作品において企図されている身体像を浮き彫りにするとともに、コンテンポラリー・ダンス全般が負っている課題や人文科学に果たしうる役割を明らかにすることを目指す。研究を進める上での作品資料としては、筆者自身の鑑賞体験と本作品の上演に際してコンタクト・ゴンゾが作成した「振付け作品／仕様書」および上演記録映像を利用する<sup>1</sup>。

## 1. コンタクト・ゴンゾの活動背景

コンタクト・ゴンゾ (contact Gonzo) は、2006年に塚原悠也と垣尾優により結成されたパフォーマンス集団および、自らが標榜する「痛みの哲学、接触の技法」の実践に名付けられた名称である。この名称は、身体的な「接触 (contact)」とアメリカのジャーナリストであるハンター・トンブソンが1970年代に提唱した「ゴンゾ・ジャーナリズム (gonzo journalism)」<sup>2</sup>に由来する。コンタクト・ゴンゾの実践は、結成当時「システム」などの現代格闘術を参考にしながら、塚原と垣尾が身体接触を試行するなかで練り上げられていった。現在のメンバーは、塚原悠也、三ヶ尻敬悟、松見拓也、NAZEの4人である。

コンタクト・ゴンゾ公式のYouTubeアカウントに記載された英文の説明によれば、この集団は「訓練されていないダンサーによる集団であり、格闘技からインターネット上のトレンドに至る様々なソースを借用したコンタクト・インプロヴィゼーションの特殊な様式を発展させている。互いの身体的な強度と敏捷性、集団内の信頼関係に立脚しながら、コンテンポラリー・ダンス、パフォーマンス・アート、アーヴァン・カルチャーとポピュラーカルチャーの諸要素 (筆者訳)」<sup>3</sup>を併せ持った活動を行なっている。彼らのいう「コンタクト・インプロヴィゼーションの特殊な様式」

とは、劇場に限らず、繁華街や公園、地下核シェルター、美術館などで一見殴り合いや喧嘩のようにも見える激しく強烈的な身体的接触から動きを繰り出す即興的なパフォーマンスのことを指していると考えられる。彼らは活動初期からその記録動画をYouTubeなどの動画共有サイトにアップロードしてきた。また、このような即興的な接触のパフォーマンスとは別に、北極圏の森でのテント生活や山の荒れた斜面を滑走する「山サーフィン」などの活動も行っており、総じて、彼らの活動においては、都市や自然における身体性や環境との関わり合いを確認する行為が目論まれていると考えられる。2008年には、世界各地の旅先でコンタクト・ゴンゾの実践を行う「project-MINIMA MORALIA」により吉原治良賞記念アートプロジェクト2008の大賞を受賞した<sup>4</sup>。以来、美術分野における活動も盛んに行なっており、その一部を挙げるならば、2008年には南京トリエンナーレ、2010年には森美術館が主催する展覧会「六本木クロッシング」に参加し、2013年にはニューヨーク近代美術館（MoMA）においても上演を行なうほか<sup>5</sup>、2017年にはワタリウム美術館で個展「コンタクト・ゴンゾ フィジカトピア展」を開催した<sup>6</sup>。塚原は、岡田利規演出の現代演劇作品『プラターナー：憑依のポートレート』にセノグラフィヤーと振付で参加し、2019年に読売演劇大賞優秀スタッフ賞も受賞している。

このようにアートワールドにおいて高評価を得る一方で、彼らの活動の本分として「現代美術やコンテンポラリー・ダンスでの了解事項とは別のモノが横から介入する」<sup>7</sup>ことを常に重要視しており、コンタクト・ゴンゾの活動は、芸術の領域と解釈からの逃走を図る点に一つの特徴がある。その態度は、スーザン・ソントグが非芸術（non art）と呼んだものに近接している<sup>8</sup>。

## 2. 『訓練されていない素人のための振付コンセプト』の概要

ここでは、本作品の上演史を振り返りつつ、順次発表されることになった『001』『002』『003』がどのような作品であったか簡潔に記述しておきたい。本作は、大阪のコンタクト・ゴンゾ事務所での初演を経て、2014年のトヨタ コレオグラフィアワードに出品された作品である。合計203件の応募の中から選ばれたファイナリスト6作品のうちの一つとして選出され、2014年8月3日に世田谷パブリックシアターで上演された<sup>9</sup>。その際には3部作のうち1部『訓練されていない素人のための振付コンセプト001／重さと動きについての習作』のみが上演された。

この作品では、他者の身体に重さをかける行為と他者にかげられる重さに耐えるという行為の二

つが主たるタスクとなる。舞台上には、4人の出演者（仕様書ではA、B、C、Dと記載される）があり、それぞれが役割を担っている。4人のうちの1人（A）は舞台上に横たわっており、Bが、自らの全体重をかけるように横たわったAの身体の上に立つ。Bのリュックサックにはこれまでに読んだことのある本をいっぱい詰めるように仕様書で指定されており、その10分後にCは同じく仕様書で指定されたように、10kgから12kg程度の石を持って横たわったAの上にBと共に乗り、Aにかかる重量を増やす。Aの顔は終始ビデオカメラで撮影されており、観客はその表情が大型モニターによって映し出される様子を見ることができる。身体に重さが加えられる度にその表情には苦悶が現れ、マイクによって増幅された呻き声が観客にも聞こえてくる。彼らの傍には1つのドラム（太鼓）が置かれており、横たわっているAはそこに向かってボルトナットを投げている。投げたボルトナットがドラムに当たって音が鳴ると、Bは照明を消し、舞台は暗転する（ボルトナットは1回で当たるわけではなく、当たるまで照明が消えない）。暗転すると、もう1人の人物（D）は、手前の3人とは無関係に、舞台奥に自身で作成した段ボールの小屋の中から出てきて横笛（指示書で得意ではない楽器と指定されたもの）を吹き、明転するとまた小屋の中に戻るといった行為を繰り返す。



『001／重さと動きについての習作』

写真撮影：和田悟志

身体にかかる重みに耐えて苦悶の表情を浮かべる出演者がいる一方で、それらの行為と無関係に笛を吹き鳴らす出演者が登場するときには客席から笑いも起こる。出演者のこれらの行為は基本的には真顔で淡々とタスクとして行われている。

公演後に観客に配布された「仕様書」には、本作品に必要なもの、人員、準備作業、実行の手順等が示されており、どのような条件やルールの下に、直前に鑑賞したパフォーマンスが行われていたのかを知ることができ、理念上そのパフォーマンス

ンスを誰もが実行できるように公開されている<sup>10</sup>。この作品は、通常激しい身体的接触から即興的に動きを繰り返すことを活動の主眼に置くコンタクト・ゴンゾの活動にあって、スコアが「仕様書」という形で言語的に記述されている点で異色である。さらにこの作品には次のような但し書きが加えられていた。

contact Gonzozは本先品を1作品目として物理学シリーズの残り2作品を制作する。タイトルは以下のものを予定。『訓練されていない素人のための振付コンセプト002/速度と動きについての習作』『訓練されていない素人のための振付コンセプト003/角度と動きについての習作』すべてが完成すると60-70minの本作品となる。<sup>11</sup>

筆者は、本作の続編に関する記述に着目し、2015年に続編となる『002』の創作を依頼し、コンタクト・ゴンゾのメンバーによる『001』と『002』(ver.1)の通し上演を企画、実施した後、2017年に『003』の創作を依頼し、北千住Buoyでシリーズ3部作『001』『002』(改訂版)『003』(新作)の通し上演を企画、実施した<sup>12</sup>。『002』(改訂版)は『002』(ver.1)と比較して、基本的な構造に変わりはないが、出演者に課されるルールとタスクがより細かく規定されているため、ここでは2017年に上演された『002』(改訂版)と同日に行われた『003』について記述しておきたい。

『002』は、高速で果物(上演時にはミカンが使用された)を射出できる発射台が設えられ、そこから、20メートル(仕様書では20,000mmと指定される)ほど離れている地点にいる出演者に発射する行為とそれを等速で近づきながら身体で受けるというタスクが出演者に課される。上演開始時には、Aが発射台につき、B、C、Dは20メートル

離れた開始地点に1列になってならぶ(ミカンを受けたBは発射台で射出する役になり、射出した出演者は受ける側の列の最後尾に回り、4人で役割のローテーションが組まれている)。『001』では「作品は正面性を持つ」という指示が書かれているが、『002』は「正面性を持たない」という指示があり、2017年の上演時、観客は出演者たちがゆっくりと射出台へと近づきながら射出される物体を受け止めていく様子を傍で見るようになった。出演者たちは等速(1分間あたり1メートル、仕様書では発射台との距離が「20,000mmの場合は、時速0.06kmで進んだことになる」と記載されている)で射出装置へと徐々に接近していき、作品の終わりには発射台との距離がない状態で射出される果物を身体で受け止めなくてはならない。上演時に用意されていた速度計で時速80~100キロほど出ている果物が身体に飛来するとき、出演者の身体の動きは、演技ではなく危機を回避するために反射的に身を避けるような動きが現れる。

『003』は、出演者A、B、C、Dに加え、『001』『002』を見ていた観客も参加する作品となっており、仕様書では「角材と人の組み合わせで様々な角度が生じる」と概要が説明されている。『001』で「得意ではない楽器を演奏する」ことを指示されていた出演者Dが中心となり、やはり『001』で使用していた横笛を持っている。B、Cは観客の中から参加者を募り、Dの周りに誘導して、Dと各参加者の身体の間角材を挟む。角材を挟む上では、手のひらや肩、背中、脚、腹など身体の各部位が使われる。2017年10月の公演時には、ほぼ全ての観客(公演時70名程度)が様々な長さに切られた角材を身体間に挟むことによって繋がった。観客は身体の様々な部位に様々な角度で他者の身体の間に挟んだ角材を落とさないように20分間維持し、20分が経過した時点で、同時に全ての角材を床に落とすというタスクを実行することに



『002：速度と動きについての習作』 写真撮影：和田悟志





『003 / 角度と動きについての習作』

写真撮影：和田悟志

なる。タスクの実行レベルとしては難しいものではないが、他者との間に挟まれた角材を落とさないようにするには、互いに押す力の微妙なコントロールが常に必要であり、参加者全員の身体的な関与を通じた共同作業が生まれる。

### 3. 作品の美学的考察

本作に関しては研究論文などは書かれておらず、現時点では先行研究は存在していないと言える。しかしながら、美学・ダンス研究者である木村寛が独自に収集し、公開しているトヨタコレオグラフィアワードの審査員による本作の講評を読むことができる<sup>13</sup>。多くの講評に共通して見られるのは、本作品が「振付」や「ダンス」の再定義、もしくは定義の拡張に関わる作品だという指摘である。たとえば、川瀬浩介は「振付とは何か?について美術の文脈から再定義させようと挑戦する塚原悠也」と評し、寺田みさこは「塚原さんの仕事は、ダンスの定義そのものの押し広げ方や、その方法の鮮やかさという意味では圧倒的である」と評した。唐津絵里は「塚原さんの作品を議論するとなると『新しい振付の定義』を問い直す必要があります」と述べている。

ここでは、審査員たちが述べた本作品における振付およびダンスの定義の拡張は実際のところ何を指しているのかを明らかにするために、1. 作品化と脱-作品化の契機、2. 振付としてのタスク、3. 「反解釈」の実践、4. キネステジアの発動、5. 「素人」という態度表明、という5点に着目しながら検討してみたい。

#### 3-1. 作品化と脱-作品化の契機

本作の振付は全て言語によって記述、指定されており、一度公演されたら消滅するというパフォーマンスの一般的な特徴を備えているものの、パフォーマンスの基となる「仕様書」と称されるテキストがパフォーマンス前には実行に際して参照される振付のタスクとして、パフォーマンス後

には作品の再演可能性を記したスコアとして残存する。特に『001』に関しては、振付の仕様書がインターネットサイトを通じて公開されており、閲覧者が自由に実行することが奨励されている。

『002』と『003』は公開されていないが、基本的に『訓練されていない〜』シリーズは、全て言語で記述された振付の仕様書が基になっており、2017年にcontact・ゴンゾが実際に公演を行った際には、事前に観客にその指示書が共有された。公演が終わった後も、テキストとしてその指示書は観客の手に参照可能な資料として残り続ける。この舞踊作品としての特殊なあり方は、しばしば問題となる舞踊の記録や継承に関する問題に触れている。フランスの美学者フレデリック・ブイヨードは、「作品」が成立する条件として「公共性 (publicity)」と「持続性 (durability)」という二つの性質を条件として挙げ、ダンスにおいてその二つの条件を満たす場を「舞台」だと考えた<sup>14</sup>。舞台という装置を通して、観客の面前で上演が行われることにより「公共性」が保証され、舞台において再演されることにより、同一性を維持する「持続性」が、絵画や彫刻などと比べると脆弱であるにせよ、保証されるからである。ただし、ほとんどの作品が一度公演されたら減次に再演されることのないコンテンポラリー・ダンスにおいて、「舞台」は公共性を担保するとしても、持続性を担保する媒体としては不完全だと考えられる。しかしこの作品では、この不完全性を補うものとして仕様書が機能しており、再演のたびに即興的な部分は必ず生じるが、即興が生じさせる条件と構造が常に参照可能であるため、一般的なダンス作品以上に対象としての同一性がより強固なものになっている。それにより、観客にこの「振付」を共有することが可能になっているだけでなく、「作品」としてその所有権を購入することさえ可能になっている。本作の仕様書には次のように販売の条件も記されている。

contact Gonzoはこの作品（「訓練されていない素人のための振付コンセプト001/重さと動きについての習作」）の所有権を100,000jpyで販売。概念上の複製は20部まで販売する。購入者は以上の指示を守りこの作品を自由に上演する権利を持つ。contact Gonzoのメンバーが存命中は作品のメンテナンスに責任を持つ。

参考資料として、上演中（初演contact Gonzo事務所、及びトヨタコレオグラフィアワード・ファイナルステージ2014）に撮影したウェブカメラの映像を付与する。<sup>15</sup>

つまり、本作品は仕様書というテキストがある

ため、あたかも美術作品のように、振付作品を上演の権利も含めて購入することができ、また実践のレベルにおいて、作品の持続性がコンタクト・ゴンゾの「メンテナンス」保証により補強されることになる。

この作品は、ネルソン・グッドマンの言葉を借りれば、理念上の同一性を保持するノーテーションとしてのテキストというアログラフィック（非自筆的で複製可能）な性質と、実演における偶然性や演者による異同を含むオートグラフィック（自筆的で複製不可能）な性質の双方を兼ね備えているとも言える<sup>16</sup>。この事態をどう考えるべきだろうか。本作品は、アログラフィックに構造やコンセプトを言語で明示している点で、即興的な身体の接触とエネルギーの蕩尽によって特徴付けられるコンタクト・ゴンゾの通常のオートグラフィックなパフォーマンスと比較して、作品（oeuvre/work）としての枠付け、すなわち「公共性」と「持続性」が強化されている。また、それゆえに作品の概念上の複製及び所有権の購入が可能であり、購入者はこの作品をいつでも上演できる。このような本作の特質は、クレア・ビショップが指摘するように、ダンスやパフォーマンスが、美術館やギャラリーによって購入され、「ライブ・インスタレーション」として展示される2000年代以降の傾向とも呼応する。ビショップは、このような美術館におけるオブジェクトの鑑賞から出来事の実験への転換が生まれた要因について、ポスト・フォードイズムやネオリベラリズムにみられる労働や経済体制の変化に伴って、労働の最終目的が商品としてのプロダクションの生産からコミュニケーションや感情労働に転換したことに相関関係を見出し、この傾向の代表的な芸術家としてティノ・セーガルの名を挙げる。セーガルは振付の指示書を作成し、それをもとに一般の人々に実行させる「委任されたパフォーマンス」を多用する作家であるが、この方法は、芸術家本人が上演する必要がなく、作成されたインストラクションを美術館等が収蔵しやすいという利点があり、芸術の新たな市場を開拓しているとされる<sup>17</sup>。

他方で、本稿で問題にしているコンタクト・ゴンゾの作品の場合、「訓練されていない素人のための振付コンセプト001／重さと動きについての習作の積極的な無断再現」と指定されたタイトルを付ければ、理念上誰でも自由にこの作品を再現し、動画共有サイトなどに投稿できるという点で、販売可能性が一定程度放棄されており、オープンソースとして無償公開されている面もある。ただし、実際にこの作品を再現するには、出演する四人は事前に共に山登りなどの経験を共有する必要があるなど、課せられるタスクが上演の枠を超えて日常生活にまで及んでおり実行のハードルが高

い。そのためか、本作品を「無断再現」した事例を現時点では動画投稿サイトなどで見つけることはできない。このことは、コンタクト・ゴンゾのパフォーマンスおよび旅をも含む活動が、実は誰にでも容易に実行や模倣できるものではなく、本作は特定のアーティストによる特殊な経験を言語的にアログラフ化したものであることを暗示しているように思われる。

しかしながら、この作品の企図はそもそも作品性がその他の芸術よりも曖昧であるダンスの特殊性を逆手に取りながら、「作品」の様態を遊戯的に偽装し、「作品」という近代的概念を攪乱することにあるようにも見える。この作品には、作品化の契機と同時にそれを「脱-作品化／無為化」（désœuvrement/unworking）しようとする契機も仕組まれているのではないが<sup>18</sup>。その点に関しては、3.5.で後述する。

### 3-2. 振付としてのタスク

『訓練されていない素人のための振付コンセプト』は、明瞭に読み取れる作者のメッセージなし作品の内容というものはなく、本作の「振付」は装飾的な、表現的な、あるいはダイナミックな運動性で観客を魅了するようなダンスを作り出すものではない。むしろ、「重さ」「速度」「角度」といった物理学的要素に直面した身体が、意思や理性以前に先立っていかに対処するのか、あるいは日常生活においては表に出る機会が少ない身体の潜在的な能力を前面に引き出すことが問題とされており、その条件を作り出す指示やルールに基づいたタスクが「振付」として機能している。そのような点からすれば、この作品はスーザン・フォスターがマーサ・グラハムらのモダンダンスに見出した振付家の精神的な内面を独自の身体的原理やテクニックによって伝える「自己証言としてのコレオグラフィ（choreography as testifying）」とは全く異なるものである。むしろ、そのようなダンスにおける自己の表出とは距離を取ろうとしたポスト・モダンダンスにフォスターが見出した「メイキングとしてのコレオグラフィ（choreography as making）」の流れに位置づけられるだろう<sup>19</sup>。この振付モデルにおいては、「タスク」という構造化された即興を生み出す振付方法に特徴があり、『訓練されていない素人のための振付コンセプト』における振付の仕様に通じるものがある。ここではタスクの歴史と振付方法としてのその性質を確認しておきたい。

タスクは、1957年にアナ・ハルプリンによって考案され、1960年代のジャドソン・ダンス・シアターの舞踊家たちによって発展した手法である。それは、単純な動作の指示を出演者に与えることで、それまでダンスとしては捉えられてこな

かった身振りを発見、採集し、ダンスとして粹づけて再提示するという点にそれまでの振付とは異なる新規性があった。舞踊研究者のジュリー・ペランは「タスク」について、狭義には身振りの素材を創案するための方法と定義し、広義には作品のシークエンスに、あるいは作品全体に構造を与える行動のシナリオを成すものとして定義している<sup>20</sup>。ペランはまた、タスクの発案者とされるハルプリンらの言説に拠りながら、タスクという方法が生まれた過程を確認している。ペランによれば、第一にハルプリンが当初タスクを考案したのは、モダンダンスと断絶し、動きの別の形態を探る手段の必要性があったからである。つまり、ハルプリンはダンスのスペクタクル化ないしフォーマット化されたダンスの様式を回避し、「誰か特定の人物によるモデルを採用したり、テクニックを獲得する必要性なしに身体能力」<sup>21</sup>を発見することを目的としてタスクを考案した。タスクという方法の狙いは自己の内面から動きを作り出すのではなく、道具やオブジェ、身体が置かれた環境など外的要素との関係から動きを生み出す事であったと理解される。

第二の段階として、ハルプリンは、美術家や音楽家などダンサーではないアーティスト (non dancer) とのコラボレーションを容易にする手段としてタスクを利用するようになる。そこでタスクとして、脱ぐ、座る、食べる、掃くなどの日常的な行為がワークショップで試行された。こうした日常的な身振りに関する実験は60年代のジャドソン・ダンス・シアターにおいてイヴォンヌ・レイナーやステイヴ・パクストン等による、歩く、走るなどの「発見された動き (found movement)」の探究として引き継がれていく。レイナーはハルプリンによる初期のタスクのワークショップに参加しており、その時感じたタスクの効果について「身体についての意識を高め」るものであり、「タスクによって喚起されたキネステジアの感覚 (運動感覚)」<sup>22</sup>を得たと回想している。

60年代にはハルプリンは舞台作品にタスクを導入するが、この段階においてはタスクは身振りを発見するのみならず、ジャンス・ロスが「タスク・パフォーマンス・コレオグラフィ」<sup>23</sup>と名付けたように、作品に枠組みや構造を与えるものとして機能するに至る。さらに、シモーヌ・フォルティヤトリシャ・ブラウンはタスクを複雑化して「行為の構造」や「ルールゲーム」と呼ぶ構造化された即興の実践を開始し、タスクはゲームや指示によるダンスの構成方法となる。

「自己証言としてのコレオグラフィ」が芸術家の特権的な創造力やインスピレーションによって行われる近代的な芸術の創作モデルに近い形で

実行されるのに対して、反対にタスクを振付の方法とする「メイキングとしてのコレオグラフィ」においては、芸術家の位置はそのような特権的なものではなく、自己の表出を抑えた「職人的」なものであるとされる。それに関連して、作品を作家のメッセージないし内容の伝達媒体とする考えからは距離を取り、身体の即物性が強調される。コンタクト・ゴンゾの「物理学シリーズ」も、その振付は実行すべきタスクから成立しており、表現性を排してそれを実行するという点で、タスクを展開したハルプリンからジャドソンに至る系統に位置づけられる。上述のポスト・モダンダンスに見られる歴史的なタスクと比較して、『001』と『002』にみられるコンタクト・ゴンゾのタスクは、場合によっては身体を損傷する恐れもあるという意味でより危機的な状況に置くものであり<sup>24</sup>、また『003』では実際に観客にタスクを与えることから、出演者に対しても観客に対してもより強力なキネステジアの発動の条件として作動すると考えられる。この点について、「スコア」と呼ばれる指示書に基づいて上演されてきたジョン・ケージの実験音楽のコンサートや<sup>25</sup>、その延長にあるフルクサスが上演してきたイヴェントに類似性を見出すことができる。フルクサスのメンバーたち、とりわけジョージ・ブレクトはジョン・ケージがニュースクール・フォー・ソーシャルリサーチにおいて開講していた実験音楽の講座を受講し、それを機に「イヴェント」を生成するための「スコア」を集中的に制作している。なお、ブレクトにとって「スコア」による「イヴェント」は必ずしも実行されなければならないものではなく、どのように実践するかを思考するだけでも意味のあるものとされ、観者の知覚的経験を引き出すことが重視されていた<sup>26</sup>。3-1において、本作の「無断再現」が実際にはみられないことについて触れたが、ブレクトの「スコア」観を踏まえれば、観者が再現に至らなくとも、内的な経験として「イヴェント」が生産されたと考えられることもできるだろう。

### 3-3. 「反解釈」の実践

本作に対して、解釈すべき明示的な「内容」が見当たらないという批判も生じうるが、むしろコンタクト・ゴンゾが取ろうとしている態度はスーザン・ソントグのいう「反解釈 (against interpretation)」という観点から捉えられるべきであろう。ソントグは、プラトンとアリストテレスの「芸術=模倣」説に起源を持つ西欧の芸術論が、必然的に芸術を具象的なものという前提で捉え、従って芸術の「形式」よりも「内容」を重視する見解が優勢になる傾向があることを批判した。しかし、ソントグの考えでは、そもそも芸術を形式と内容に分割することは誤りとされる。



多くの芸術分野における現実の傾向は、作品をまず内容として捉えようとする考え方から遠ざかりつつあると見えるが、しかし、その考え方は依然として法外な力をふるっている。これはおそらく、ある種の作品享受の仕方が今日芸術をまじめに考えようとするひとびとにすっかりしみこんでいて、内容重視の考え方はそこに根を下ろしているのだと、私は思う。内容を極度に重く見る結果何が生じるかといえば、それは解釈という試み一絶えることのない、そして成就することのないあの企図である。これを逆に言っても同じである。すなわち、芸術作品を解釈しようとしてこれに近づく習癖があるからこそ、作品の内容などというものが存在するという幻想が保たれるのだ。<sup>27</sup>

ソクタグは旧来の宗教的価値観や人間中心主義的価値観に結びつく芸術の「解釈-内容」の共犯関係を批判する。反対に、ソクタグが評価するのは「内容がない」と作家自身も標榜し、鑑賞者からもその点において時に批判されることもある芸術である。ダンスで言えば、ソクタグが愛好したのはマース・カニンガムやジョージ・バランシンなどの抽象的なダンス作品だった<sup>28</sup>。彼らの作品は、明示的な内容やメッセージ性を作品に内包しない作品であるが、その形態においてすでに彼らの思想や衝動、価値観が具現しているという点で評価されると考えられる<sup>29</sup>。『訓練されていない素人のための振付コンセプト』は、ソクタグが想定したカニンガムやバランシンのいわゆる「formalism」（ソクタグ自身はこの呼称に批判的であるが）とは区別されるものだと考えられるが、上述の「反解釈」的なソクタグの思考と共鳴していることは、2017年の上演時に配布された仕様書において「自らの感情や表現の発露として身体を捉える必要」はないと述べていることから理解できる。

つまりモダンダンスなどにおいて表現や解釈の対象となる「内容」がこの作品では問題になっておらず、この説明においてこの作品の「解釈」を拒む姿勢が示されている。3-1においても、本作は「作品」を遊戯的に偽装してみた作品なのではないかと指摘したが、本作の解釈を拒む性質について、ヨハン・ホイジンガがかつて遊戯について、その「『面白さ』はどんな分析も、どんな論理的解釈も受け付けない」<sup>30</sup>と述べた発言にも対応していると思われる。作品の進行プロセスにおいて生じる観客のどよめきや、不測の事態や動きが生じた時の笑いもこうした遊戯性に由来するのではないかと考えられる。

### 3-4. キネステジアの発動

内容の提示や解釈の回路を遮断すると同時に本作品で企図されているのは、身体の直接性の提示であり、出演者および観客を含むパフォーマンスに参加した者たちのキネステジア（kinesthesia）の起動だと考えられる。舞踊学者のスーザン・リー・フォスターは、19世紀以来、生理学などの分野でキネステジアの研究が行われその概念は時代とともに拡張したと指摘する。そして、20世紀に入り、その概念は初期モダンダンスの教育にも導入されることになる<sup>31</sup>。

フォスターの研究は、身体が精神に単純にコントロールされる物体ではなく、それ自体が複雑な機能の集合体であることが明らかになっていった過程を浮かび上がらせている。たとえば、1820年に生理学者のトーマス・ブラウンは「我々の筋肉のフレームは、単に運動を生成する生きた機械というだけではなく、まさに感覚の器官でもあったのだ」という結論に達し<sup>32</sup>、同時期に生理学者チャールズ・ベルは、筋肉が引き締まる際に生じる痛みと疲労、重さと抵抗、動きと姿勢という3つの感覚群を統合する「筋肉感覚（muscle sense）」が存在することを確認した。さらに19世紀半ばから後半にかけて、皮下にあって身体にかかる圧変化と振動を感知する感覚受容体であるパチニ小体、筋肉の緊張状態を感知する受容器である筋紡錘、関節にかかる負荷を感知するとともに腱や靭帯が損傷ないように調整機能を果たすゴルジ腱器官が次々と発見されていく。

そして1880年に、神経生理学者であるヘンリー・チャールストン・バステイアンがギリシア語のkine（運動）とaesthesia（感覚）を組み合わせ、「キネステジア（運動感覚）」という概念を考案した。この概念は、身体的位置や運動を認識させる筋肉や関節に内在する神経のセンサーの存在を確立しようとする研究に対応して発案された。20世紀半ばに活躍した知覚心理学者のジェイムス・J・ギブソンは、キネステジアが筋肉と関節だけではなく、さらに、前庭、皮膚、視覚等を経由した様々な感覚情報を統合する中心的な機能を持つと主張し、その概念を拡張した<sup>33</sup>。その説によれば、たとえば、我々が認識する視覚にしても、眼球それ自体からもたらされる視覚情報は限定的なものであり、眼球周りの筋肉と重力を感知する前庭のシステムと連携することによって、正確な環境に関する情報を私たちは取得することができる<sup>34</sup>。換言すれば、キネステジアとは人間に備わった「身体で視る」、あるいは「身体で知る」能力だと言える。

ダンスの分野においては、モダンダンスの思想的擁護者であった批評家のジョン・マーティンが、ダンスを踊る者と観る者の間には、距離が介

在していたとしても運動感覚的共感 (kinesthetic sympathy) が生じると主張したが、その理論的根拠となったのがキネステジアである<sup>35</sup>。マーティンは、観客は自身が見ている舞台上のダンサーと同様の運動感覚的 (kinesthetic) な経験を自らの身体内で追跡しつつ共有することができる考えた。このようなマーティンの運動感覚的な共感の理論は、現代の神経科学におけるミラーニューロンの発見によっても補強されていると言える。

『訓練されていない素人のための振付コンセプト』が起動させる感覚は、上に確認してきた19世紀以来の神経科学や生理学が発見してきた様々な身体に備わる機能やキネステジアを起動させ、その機能を検証するためのタスクを設定したものと捉えることができる。観客の側からすれば、『001』の身体にかかる重さから生じる痛みの感覚の想像、『002』の時速100キロほどの物体が身体に放たれる時に観る者が感じる鳩尾への違和感、これらのことを「観客」は自らのキネステジアを起動して追跡的に体験していると考えられる。『003』では出演者と観客の区別なく、その場に居合わせたものは実際に自らの身体を用いて他者との間に身体各部位の皮膚感覚や筋肉を使用した力の微妙なコントロールを共同作業として行う。これら3部作を通して起こるのは、自らの、そして他者の身体の力能を信頼し、負荷や環境に共に対処することである。

キネステジアが人間に備わっている普遍的な能力であり、そして、ダンスがキネスティックな経験を核とする芸術であるならば、ダンスによる運動感覚の共有を通じて、人間の間でコミュニケーションを可能にするというマーティンのかつての主張は正当なものだと考えられる。ただし、前節で確認したことと照らし合わせて、作品の「内容-解釈」の共犯関係が却ってダンスを通じたコミュニケーションを阻害する要因になりえる場合があることに留意すべきであろう。なぜならば、作品の内容やナラティブは悪い場合には作者のナルシズムを含む個人の主観や特定の時代や文化的コンテクストに大きく依存すると考えられるからである。『訓練されていない素人のための振付コンセプト』の3部作全体にかかる「(パフォーマーは) 表現としてではなく、これを作業として行うことができる人物が最適である」「ことさら『いい雰囲気』を作らないように注意する。淡々とやること」というタスクを実行する際の指示は、参加者の注意を身体感覚に向けさせ、キネステジアを最大限に前景化するための美学的戦略だといえる。

### 3-5. 「素人」という態度表明

近代以降、社会に存在する我々の身体はほとんど全てが、何らかの「訓練」を通過している状況にあって、この作品のタイトルにある「訓練されていない」という言葉が示唆するものを考察することは、この作品の特異性を浮き彫りにする上で有益であると思われる。本作品の仕様書に「特別な身体教育や身体表現の経験、舞台上の何らかの経験が一切なくとも成り立つ振り付け作品となっている」と記載されているように一義的には、身体表現のテクニックの訓練を受けていないという意味だと捉えられる。舞踊史においてこの観点からここでもやはり参照されるべきは、テクニックを拒絶し、「民主的な身体」を志向したジャドソン・ダンス・シアターになるだろう。その複数のメンバーはマース・カニンガムの舞踊団に所属し、その美学的理念を批判的に継承していたが、カニンガムとジャドソン・ダンス・シアターを分つものは、ダンス・テクニックの有無にある。芸術批評家のカルヴィン・トムキンスは、「あらゆる動きがダンスになりうる」といいながらもカニンガムがダンス・テクニックに依拠する動きは捨てていない「ダンスとしてのダンス (dance as dance)」を固持したのに対し、ジャドソン・ダンス・シアターのアーティストたちは訓練されていない身体による日常的な動作をもダンスとして見出し、「ノンダンスの美学」に達したと述べる<sup>36</sup>。すでに確認したように「タスク」という振付方法が、ダンサーのみならず音楽家や俳優、美術家などの「ノンダンサー」を対象にしていたことも思い起こしておきたい。前述の「タスク」における美学的な狙いは、身体から身体に染み付いたディシプリン (discipline, 規律・訓練) を意図的に引き抜くことにあると考えられる。ジャドソン・ダンス・シアターに代表されるポスト・モダンダンスの争点は、身体的な規律・訓練の一つであるダンス・テクニックを身体から引き剥がし、テクニックの習得を通じて秩序化される以前の身体の基層を露わにすることだったと考えられる。また、この論点を日本のコンテンポラリー・ダンスの文脈に接続するならば、桜井圭介による言説を参照する必要があるだろう。桜井はコンタクト・ゴンゾを日本の「ジャドスニアン」とみなしており、自身のプロデュースするダンスのショーケースに複数回コンタクト・ゴンゾをプログラムもしている<sup>37</sup>。桜井はまた、ジャドソン・ダンス・シアターのダンス観を一つの根拠として「コドモ身体」論を提唱した。その眼目は、「立派な (大人の) 身体」がダンスの世界標準、とりわけ西欧の標準として存在し、日本のダンス界がその標準に接近しようと「訓育」される歴史を反省した上で、ダンステクニックや制御を緩めた身体、あるいは西欧標準



の身体の規範をすり抜けるような日本独自の身体モデルを「コドモ身体」として理論的に枠づけることにあった<sup>38</sup>。それは、ラムゼイ・バートが近年に唱えている「統御しないダンス (ungoverning dance)」という概念にも近接していると考えられる<sup>39</sup>。このような桜井の見通しは、モダンダンスが普及することに努めていた「普遍的な身体」は、結局のところ「白人の、中産階級の身体 (the white, middle-class body)」であったと反省的に見直すフォスターの視線とも通じている<sup>40</sup>。モダンダンスを否定する性質を持っていたポスト・モダンダンスさえも、そのような特定の身体像を想定していたという点では桜井からもフォスターからも批判の対象となる。桜井は次のように述べる。

ダンスが、みずからを何が何でも歩行とは違うと主張したいがために、脚の上げ下げの角度やラインの正確さに固執するならば、結局普通の歩行以上に「楽しくない」ことになってしまう。そうした本末転倒した事態に対して、だったら「ダンス」(のフリ)なんかやめてただ「歩く」ほうがマシだ。というのがジャドソン・チャーチなど60年代のアメリカン・ポスト・モダンダンスだったわけだが、いかんせん「大人の身体」のままで「歩行」したので、結局それは本当にただの歩行にしかならなかった。惜しい!<sup>41</sup>

ここで桜井のいうダンスのプロフェッショナルリズムを批判的に相対化しようとして行われたポスト・モダンダンスの「大人の身体」による歩行という日常的行為は、フォスターの言葉では「ある社会階級、特定の生活様式」の中にある身体、すなわち中産階級の白人を前提にした動きということになる<sup>42</sup>。そして、そのように見定められた身体の規範の限界を越えようとするポテンシャルが「コドモ身体」論に託されていたといえる。コンタクト・ゴンゾに対して桜井が「コドモ身体」と呼んだことはないことに留意する必要があるが、この語に桜井が仮託した問題系に連なるものとしてコンタクト・ゴンゾを見出していたことは間違い無いだろう。

プロフェッショナルリズムの相対化という観点から言えば、『訓練されていない素人のための振付コンセプト』を特徴づける「訓練されていない」という点だけでなく、もう一点、考えなければならない概念は「素人」である。この概念は、プロフェッショナルな妙技とは別種の価値をより積極的に志向するものだと考えられる。

すでに触れた本作の遊戯性とも関連することであるが、コンタクト・ゴンゾは「素人 (amateur)」を、ロラン・バルトがかつて提起した愛好家・ア

マチュア (amateur) 像にも通じるものとして肯定的に打ち出していると考えられる。バルトのアマチュアについての記述を引用してみたい。

「愛好家 (アマチュア) (絵や音楽やスポーツや学問をたしなみながら、名人の域をねらうとか勝ち抜こうなどという魂胆はない人)。「愛好家」は、自分の享楽に連れ添って行く (「アマートル」とは、愛し、そして愛しつづける人、ということだ)。それは決して英雄 (創作やパフォーマンスの、ヒーロー) ではない。愛好家は、記号表現のなかに、《優雅に》(無報酬で) 腰をすえている。<sup>43</sup>

また、別のインタビューにおいて、バルトは次のようにも語っている。

「アマチュア」というのは興味惹かれるテーマです。[中略] アマチュアという立場の非常に大きな利点は、想像界やナルシズムを含まないという点です。アマチュアとしてデッサンしたり、色を塗ったりするとき、デッサンしたり絵を描いたりすることで自分に付与されるイメージだの「イマゴ」だのには頓着しません。したがって、解放感があります。文化や教養からの解放だと言いたいくらいです。フーリエ流のユートピアに通じるものです。他者に惹起するであろう自己のイメージを付度することなく人々が行動する文明と言いましょか。<sup>44</sup>

バルトが語る「アマチュア=素人」という態度の中には、純粋な楽しみを追求することによる優雅さが現れる。これは外的な評価の尺度、たとえば身体能力や技術力の高さを競う競争的な原理や、美的価値、商業的価値などに「付度しない」という態度によって生じるものだと考えられる。バルトはまた別の箇所でも、プロのように修行してしまうと、アマチュアが享受する楽しみが喪失するとも述べている。

『訓練されていない素人のための振付コンセプト』の仕様書には但し書きとして、コンタクト・ゴンゾがヨーロッパ・ツアーを行っていた際に、公演後に開催されるパーティーに関心を持たなかった理由が記述されている。コンタクト・ゴンゾにとって、舞台芸術のプロフェッショナルとして巡回するパフォーマンスだとしても、それがすでに自身にとっての「パーティ」の条件を満たしているからだと気がついたという。

ところでヨーロッパをツアー中になぜ皆公演後にパーティーに行きたがるのか、そして私

は全く興味が持てないのかを考えた結果、自分たちのパフォーマンスがすでに自分にとっての「パーティー」を十全に満たしていることに気がついた。つまり契約社会におけるパフォーマンスはあくまでも仕事なのではないかと考えるに至った。素人はそのようなことにすら思い至らない。だから同じことを決して繰り返さない。素人とは態度表明である。<sup>45</sup>

ここには、コンタクト・ゴンゾの作品観が表れていると言えるだろう。3-1において、この作品には「作品化の契機」と同時に、作品というそれ自体近代的な概念を異化するような「脱-作品化／無為」(désœuvrement/unworking)の契機が埋め込まれているのではないかと指摘したが、バルトのアマチュア概念と合わせて考えてみればより明確になる。上の引用からは自分たちのパフォーマンスを「パーティー」に近いものとして位置付け、一般的な契約社会におけるパフォーマンス、つまり舞台芸術のマーケットで流通している「作品／仕事」(œuvre /work)と明確に区別している<sup>46</sup>。バルトのアマチュア概念と統合すれば、コンタクト・ゴンゾにとっては、上演そのものが素人によるパーティーに近い、訓練を経ないアマチュア的活動を通じて享楽を得るものと位置付けられており、舞台芸術のマーケットで通常行われるプロによるパフォーマンス、すなわち訓練を経た者たちによる享楽の欠けた「仕事」との対比が本作の視座に埋め込まれていると理解することができる。上にみたタスクによるディシプリン(規律・訓練)を引き抜く作用はこの「素人」という態度表明とも連動している。

「訓練されていない素人のための振付コンセプト」にとって重要なのは、プロの仕事のように有益性のエコノミーに属する営為よりも、それを追求すると失われてしまう享楽につき従うことであり、本作品の潜勢力は、ジャン＝リュック・ナンシーの言い振りを借りれば「社会的、経済的、技術的、制度的な営みの解体としての無為(désœuvrement)」<sup>47</sup>へと突き抜けていくことに存すると言えるだろう。そして、その果てには、何にも付度しない遊戯的で優雅な「素人」たちによる「無為の共同体」が到来する。

#### 4. 身振りの喪失とダンス

以上、5つの観点から本作品についての美学的考察を行い、本作品の特徴を明らかにしてきた。舞踊史的観点からは、ジャドソン・ダンス・シアター以後の系譜に位置づけられると考えられるが、コンタクト・ゴンゾの作品は、作品化と脱-作品化、振付としてのタスク、反解釈の実践、キネステジ

アの起動、素人という態度表明という3.1～3.5でみた5つの要素が相互に作用しあいながら、作品として独自の存在様態と効果を作り出していると考えられる。「作品」の要素を保ちながら、「作品」の手前にある、あるいは「作品」の向こう側にある優雅な遊戯的な振る舞いとしてのダンスを取り出すような試みに見える。

ここでは、それらの特徴を踏まえた上で、舞踊史の展開にコンタクト・ゴンゾの作品を位置付けるにとどまらず、その意義をより明らかにするために、ミシェル・フーコーが近代的な身体を作り出すものとして同定した「規律・訓練」という概念やそのような視座を共有していると考えられるジョルジョ・アガンベン、三浦雅士、兵藤裕己の研究を拠り所としながら、『訓練されていない素人のための振付コンセプト』の提示する身体を舞踊史と並走関係にある身体文化史のなかに位置付け、その政治的、美学的な潜勢力について考えてみたい。それは、先に桜井およびフォスターの言説に触れながら言及した世界標準化した身体への批判ないしオルタナティブなモデルとしての本作の位置取りを明らかにする試みでもある。

かつて、アガンベンは20世紀初頭のダンス、具体的にはイザドラ・ダンカンとバレエ・リュスの登場の歴史的意義について語ったことがある。アガンベンは近代化を経た19世紀末の西洋のブルジョワジーに起こった「身振りの喪失」への一種の対症療法としてダンカンやバレエ・リュスの登場を位置付けた<sup>48</sup>。つまり、近代とは身体から身振りを喪失させた時代であり、失われた身振りの回復のために20世紀初頭にダンスが勃興したとアガンベンは述べているわけであるが、演劇批評家の鴻英良は、アガンベンがそのように断定するとき、その事態がフーコーが『監獄の誕生』のなかで描き出した近代的な身体の出現と対応していることを指摘する<sup>49</sup>。フーコーは『監獄の誕生』で、17世紀から18世紀にかけて、国家などの主権権力による新たな統治方法として「規律・訓練」が一般化したことを文献学的に論証した。

フーコーは、社会的な生を受けるほぼ全ての人間が軍隊や病院や学校などにおける「規律・訓練」を通じて管理に適した身体の画一化を通過するプロセスが近代の核心にあるとする<sup>50</sup>。こうして生み出される「従順な身体」とは、兵役や労働など主権に奉ずる営為に対して最適化された身体である。こうしたフーコーの視座は、三浦雅士の『身体の零度』にも引き継がれている。三浦もまた軍隊や体育、産業革命などの中に身振りの貧困化を見出す。三浦の言う「身体の零度」とは、端的に言えば、近代化するヨーロッパを中心に起こった身体の均質化ないし普遍化であるが、それはヨーロッパから社会モデルを採用した日本においても

無縁ではなく、むしろ積極的に推進されてきた<sup>51</sup>。軍隊、工場、学校などで「規律・訓練」の制御下に置かれた身体から多様性が失われていく、あるいは異質な身体が排除されていく一方で、三浦が20世紀のダンスの展開とそれがもたらす豊穡な身振りの領域に重要性を認めたことはよく知られている。この身振りの喪失とダンスによる回復という見取り図は、アガンベンのそれと相似形を成している。三浦によれば、零度の身体はモダン・ダンスの先駆者たちにとって自らの思考や記号を書き込むことができる身体のタブラ・ラサであった。しかし同時に、それは先にフォスターの言説に触れながら確認したように、「白人の中産階級」に代表される身体でもある。

日本における近代化による身体の変容に焦点を当てた兵藤裕己の研究は、欧州由来の身体近代化が、明治時代以降の日本の伝統芸能や大衆の身体感覚においても伝播したことを仔細に論証している。そこでは国民の教化といった目的に基づいた国家的な生産性や有益性の原理に、歌舞伎などの伝統芸能や演劇の身体が、ひいては大衆の身体が取り込まれていく過程が描き出される<sup>52</sup>。兵藤の研究において注目されるべきは、私たちの身体がすでに「近代的なもの(モダニティ)」による変容を被っており、日本人という主体(と思われるもの)も、明治以後に斉一化された身体によって形成されたという指摘である。それゆえに、反近代を標榜した1960年代のアングラ演劇や舞踏をめぐる言説の中にみられる、日本人のルーツとしての土着的なるものを見出そうとする言説を兵藤は警戒する。その試みが人為的に形成されたナショナルリズムに絡めとられる虞れがあるからである<sup>53</sup>。

コロニアリズム的に西洋化=近代化された身体が我々にとっての標準的なデフォルトであるならば、そのような「身体」を持った私たちがダンスを踊ろうとする時、その「身体」を根底から規定し直す「反-身体」とでもいう困難を貫く態度が必然的に必要とされるだろう。また同時に、ナショナルリズムの陥穽を回避するためには、外的な概念による身体の新たな条件付けが有効な手段となると考えられる。

『訓練されていない素人のための振付コンセプト』の政治的・美学的な賭けもまたこの点にあると考えられる。60年代のポスト・モダンダンスに見られる「タスク」による振付は、ダンス・テクニクを解除した身体を露わにすることはできるかもしれないが、フーコーらの議論を踏まえれば、そこで現れてくる身体はやはり近代化というコーディングを経た身体、あるいは先に見た桜井の言葉では標準化された「大人の身体」ということになるだろう。他方、60年代、70年代の舞踏やアン

グラ演劇に見られる反-近代の戦略は身体近代化に亀裂を入れる事に成功したと思われるが、反近代的なるものとして遡行すべき起源を想定することは、それ自体が近代という枠組みの中に収まるという危険性とも隣り合わせである。そのような現代にあって、『訓練されていない素人のための振付コンセプト』は、戦略的かつ遊戯的に身体を危険に晒しながらも身体能力を信頼し、精神や意図による統御ではなく、身体の生理的あるいは反射的な反応を伴うキネステジアを引き出す事で、しかしモダンダンスとは異なり、身体の零度というタブラ・ラサの上に思想やイメージを書き込むのではなく、それに亀裂をいれることで、また舞踏やアングラ演劇の一部に見られたある種の伝統回帰とも異なる経路で、我々の身体の深層にある機能や感覚を露出させる試みなのだと考えられる。

## 結語

以上みてきたようにコンタクト・ゴンゾの『訓練されていない素人のための振付コンセプト』にみられる美学的な特徴及び戦略は、本作品が近代化という不可逆的な変容を被った私たちの身体そのものを操作し、異化の対象とすることまで可能にしているように思われる。それゆえに、近代化を受容した身体、西欧の近代的な基準によって強固に築かれてきた身体の規範そのものを解体する「反-身体」の試みであると同時に、芸術作品、営為、解釈など近代的な概念の病を退ける「抗体」であるという二重の意味において、本作品が出現させる身体及びダンスを、ミシェル・ベルナルに倣って「antibody(反-身体/抗体)」と名指すことを提案したい<sup>54</sup>。反近代の、しかし「民族性」や「土着性」への回帰を志向するわけではないこの身体像は、ロージ・プライドッティが主張する「ポスト・ヒューマン」という概念とも呼応する。プライドッティは、長い歴史を積み重ねてきた欧州のヒューマニティ(人間なるもの)が欧州の男性を普遍化したフォーマットであり、正常性、常態性、規範性から成るその人間的規範の狭小さと限界を見ているからである<sup>55</sup>。つまり、そこで課題とされているのは、西欧中心主義的に形成されてきた人間像の解体とオルタナティブなモデルの形成である。それは、コンテンポラリー・ダンス全般が向かい合うべき課題でもあり、「素人」「子供」「女性」「老人」「障害者」「クィア」「死体」など、身体性の様々な「antibody」のヴァリエーションが想定される。コンテンポラリー・ダンスの領域から生み出されつつあると思われる様々な「antibody」の事例についての検討はまた機会を改めて検討したい。



- 1 『訓練されていない素人のための振付コンセプト』は2014年のトヨタ コレオグラフィアワードに出品された作品であり、その際には3部作のうち完成していた1部『001／重さと動きについての習作』のみが上演された。筆者は、その時に観客に配布され、またウェブ上で公開された「仕様書」に記載されていた「本シリーズが続編となる2部と3部を合わせて完成される」という但書きに着目し、続編の創作と上演を依頼することで、『002』『003』をあわせた3部作の上演を2017年10月28日、29日に実現した。従って作品の考察にあたって、2014年に作成された『001』の仕様書および2017年に作成された3部作全体の仕様書と上演記録映像を参照資料とする。
- 2 「gonzo」はならずもの、常軌を逸したなどの意味があり、本来、対象に対する客観性を求められるジャーナリズムとは反対に、出来事のうちに自ら入り込み相当程度に主観に寄った記述を行う報道スタイルである。
- 3 “contact Gonzo / Museum of Modern Art.” <https://www.youtube.com/watch?v=Ax-wwMmw70A>: 最終アクセス日2020年3月31日。
- 4 具体美術協会の創設者である吉原治良を記念して設立された賞。
- 5 ニューヨーク近代美術館において同美術館のメディアとパフォーマンス・アート部門が企画した展覧会「Performing Histories: Live Artworks Examining the Past」(会期:2012年9月12日～2013年3月8日)及び「Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde」(2012年11月18日～2013年2月25日)の関連事業として、2013年3月29日にコンタクト・ゴンゾが同美術館でパフォーマンスを行った。MoMA公式サイトにおける記録写真 (<https://www.moma.org/calendar/performance/1303>:最終アクセス日2020年3月14日)及びYouTubeのコンタクト・ゴンゾのアカウントからアップロードされた動画 (<https://www.youtube.com/watch?v=Ax-wwMmw70A>:最終アクセス日2020年3月14日)より同パフォーマンスの様子を窺い知ることができる。
- 6 <http://www.watarium.co.jp/exhibition/1702gonzo/index.html>:最終アクセス日2020年3月31日。
- 7 木ノ下智恵子「contact Gonzo」『六本木クロッシング2010展:芸術は可能か?』,美術出版社,2010年,p.55。
- 8 ソンタグの以下の記述を参照されたい。「今日の芸術の多くは、解釈を逃れようとする動機から発していると考えたほうが、理解しやすかもしれない。解釈から身をかすために、芸術はパロディになることもある。あるいは、抽象的になることもある。あるいはまた装飾的(「でしかない」という輩は必ずいるものだが)になることもある。さらにまた、解釈に完全な空振りをおわせるために、芸術は非芸術になることもある。」スーザン・ソンタグ、高橋康也訳「反解釈」「反解釈」,筑摩書房,1996年,p.27。英語版初版はSusan Sontag, *Against Interpretation*, 1961。日本語版初版は竹内書店新社より1971年に刊行された。
- 9 トヨタ コレオグラフィアワードは2003年から2006年までは毎年、2008年から2016年までは隔年で世田谷パブリックシアターにおいて開催されてきたコンテンツラリー・ダンスのコンペティションである。「時代を担う振付家の発掘と育成」を目的として、世田谷パブリックシアターとトヨタ自動車株式会社の提携によって合計9回行われてきた。2014年のファイナリストは、川村美紀子、木村玲奈、ズキ拓郎、塚原悠也、振子びじん、乗松薫の6名である。本来、コンタクト・ゴンゾはコレクティブ(集団)として活動を行っているグループであるが、アワードの応募規定により振付家の個人名を記載する

必要があったため、塚原悠也の名前でノミネートされた。本アワードでは、最終的に、審査委員・ゲスト審査委員の討議・投票により「次代を担う振付家賞」として1名、観客投票により「オーディエンス賞」として1名が選ばれるが、2014年は、川村美紀子がダブル受賞した。

- 10 『001』は2015年に早稲田大学坪内博士記念演劇博物館秋季企画展「Who Dance? 振付のアクチュアリティ」でコンタクト・ゴンゾのメンバーではない者たちによって演じられた2つのバージョンの映像が展示され、そのうちの一つは女性だけで演じられていた。また、2016年には「咲くやこの花芸術祭2016」において、女性だけで再演された例を確認することができる。コンタクト・ゴンゾの通常のパフォーマンスは男性の固定メンバーで行われるが、この作品の場合、上演を実行する身体として幅広い身体が想定されていることが、これらの事例から窺い知れる。なお、『001』の仕様書はコンタクト・ゴンゾの公式ブログ上に掲載されている他、国際交流基金が運営するウェブサイト「Performing Arts Network Japan」の「日本の現代戯曲データベース」にも「無言劇」のト書き台本として掲載されている。以下のウェブサイト参照されたい。コンタクト・ゴンゾ公式ブログ「071 振付け作品／仕様書」,2014年8月14日。(<http://contactgonzo.blogspot.com/search?updated-max=2014-09-29T13:34:00%2B09:00&max-results=5>:最終アクセス日:2020年3月15日)。国際交流基金Performing Arts Network Japan「日本現代戯曲データベース」『訓練されていない素人のための振付けのコンセプト001／重さと動きについての習作』([https://performingarts.jp/j/data\\_drama/theater/d-00208.html](https://performingarts.jp/j/data_drama/theater/d-00208.html):最終アクセス日2020年3月15日)。
- 11 同上。
- 12 2015年時の『001』と『002』の通し公演は、筆者がキュレーションを担当した早稲田大学坪内博士記念演劇博物館における秋季企画展「Who Dance? 振付のアクチュアリティ」展の関連イベント「連続パフォーマンス講座vol. 2」として2015年11月20日に早稲田大学小野記念講堂で行われた。2017年10月28日、29日の3部作通し公演は科研費挑戦的萌芽研究研「ソーシャリー・エンゲイジド・アートとしてのダンス:その理論と実践の探求」(研究代表者:越智雄磨,研究課題番号:16K13167)の一環として行われた。
- 13 「トヨタコレオグラフィアワードの可能性(2)「トヨタコレオグラフィアワード2014」選評募集プロジェクト」「BONUS」(<http://www.bonus.dance/journalism/02/>:最終アクセス日2020年3月16日)。「BONUS」は木村覚によって設立されたダンスの環境向上や育成を目的としたウェブ上のプラットフォームである。「トヨタコレオグラフィアワード2014選評募集プロジェクト」は、同アワードの受賞者選定において非公開である審査員同士の議論を公に開くことを目的として行われた。同ページでは、木村が独自に審査員たちへ依頼し、収集した審査員たちの講評を読むことができる。
- 14 Frédéric Poillaude, Anna Pake (tr.), “Preface to the English Translation” *Unworking Choreography: the Notion of the Work in Dance*, Oxford University Press, p.xiii, 2017.
- 15 コンタクト・ゴンゾ公式サイト (<http://contactgonzo.blogspot.com/search?updated-max=2014-09-29T13:34:00%2B09:00&max-results=5>:最終アクセス日2020年3月27日)。筆者は、この作品の所有権を2015年に購入し、その後、購入証明書と所有権を早稲田大学坪内博士記念演劇博物館に譲渡した。
- 16 ネルソン・グッドマン、戸澤良夫・松永伸司訳『芸術の言語』,慶應義塾大学出版会,2017年,pp.134-

- 135.
- 17 Claire Bishop, "Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention", *TDR: The Drama Review* 62:2 (T238) Summer 2018, pp.22-25.
- 18 この観点から、フレデリック・ブイヨードによる以下の著作から得られた。Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique : Étude sur la notion d'Œuvre en danse*, Vrin, 2009. 英訳版は註14を参照。
- 19 Susan Leigh Foster, "Choreographies and Choreographers", 『演劇博物館グローバルCOE紀要演劇映像学2008報告集』, 2010, pp.47-61.
- 20 Julie Perrin, "Tâche, *Composer en danse: Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Les presses du réel, 2019, p.410.
- 21 *Ibid.*
- 22 Anna Halprin, *Mouvements de vie*, Contredanse, 2009, p.101.
- 23 Janice Ross, *Anna Halprin, Experience as Dance*, Berkeley: University of California Press, 2007, p.182.
- 24 本作のタスクに関しては、仕様書の「全体的な事前の準備に関して」という項目における「健康保険に加入していること」という指示や『001』における「肋骨や胸骨、鎖骨等を折らないようにも気を付ける」という記述から危険性が相対的に高いものであると判断される。また、2015年11月20日に行われた『002』の公演後、高速で射出されるミカンを身体で受け止めていたことにより、出演者の一人の腹部には大きな痣ができていた。コンタクト・ゴンゾの公式Twitterにアップロードされた写真を参照。該当ツイートURL ([https://twitter.com/contact\\_Gonzo/status/668978280830140416](https://twitter.com/contact_Gonzo/status/668978280830140416): 最終アクセス日2020年7月9日)。より危険と思われるパフォーマンスの歴史上の事例としては、15フィート離れた距離から自らの左腕に向けて22口径のライフルを友人に撃たせたクリス・バーデン (Chris Burden: 1946-2015) によるパフォーマンス『Shoot』(1971)がある。
- 25 ケージ本人は「スコア」に基づいた実験音楽の演奏であると同時にパフォーマンスの要素も兼ね備えた作品として『ウォーター・ミュージック』(1952)や『ウォーター・ウォーク』(1959)を創作していた。ケージのこのような音が生み出される過程を見せる作品をマイケル・カービーは音楽演奏の演劇化と呼んだ。マイケル・カービー, 木村覚訳「新しい演劇」『表象』04, 2010年, p.117。
- 26 小野寺奈津「フルクサスにおける『イベント』の実演方法をめぐって—ジョージ・ブレクトの概念を中心に—」『美学』第68巻1号(250号), 2017年。
- 27 スーザン・ソントグ『反解釈』pp.18-19.
- 28 スーザン・ソントグ, 富山太佳夫訳「ダンスとダンス批評」『ユリイカ』1983年11月号, pp.48-58。原文はSusan Sontag, *On Dance and Dance Writing, New Performance*, vol.1, No.3, Oberlin Dance Collective, 1981.
- 29 それは、ソントグの次のような作品観から察せられる。「理想的には、解釈家をまくための別の方法が可能ではなくである。すなわち、作品の表面がきわめて統一的で明晰であり、作品の運動がおそろしく迅速であり、作品の訴えかけが実に直接的なので、作品はついに……まさにそれ自身となる—そういう作品を作ることだ。」前掲書, p.29.
- 30 ホイジンガ, 高橋英夫訳『ホモ・ルーデンス』, 中央公論新社, 2019年(初版1973年), p.19.
- 31 Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy*, Routledge, 2011.
- 32 *Ibid.*, p.74. フォスターが依拠した原典は, E.G. Jones "The Development of the 'Muscular Sense' Concept During the Nineteenth Century and the Work of H.Charlton Bastian, *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 27, no.3 (July 1972), p.72.
- 33 *Ibid.*, p.115. フォスターが依拠した原典は, James Jerome Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin, 1966, p.111.
- 34 *Ibid.*, p.7, p.116.
- 35 John Joseph Martin, *America Dancing: Background and Personalities of Modern Dance*, Dodge Publishing, 1936, p.117.
- 36 Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde*, Penguin Books, 1976, p.264.
- 37 桜井圭介のtwitter上での発言を参照 (<https://twitter.com/sakuraikisuke/status/711596474065227777>: 最終アクセス日2020年7月11日)。また桜井はコンテンポラリー・ダンスのショーケース「吾妻橋ダンスクロッシング」を2004年から2013年までアサヒアートスクエアにおいて開催し、2009年にコンタクト・ゴンゾをプログラムに含めている。また、2010年に東京舞台芸術見本市において自身がディレクターを務めたショーケース「Now This is our "Dance"」においてもコンタクト・ゴンゾを紹介した。
- 38 桜井圭介「『コドモ身体』ということ—コンテンポラリー・ダンスにみる『歴史と記憶』(?)」, *Critic Side "DANCIN ALL NIGHT!!*, <http://www.t3.rim.or.jp/~sakurah/kodomobody.html>: 最終アクセス日2020年7月12日。参照した原稿は、『舞台芸術』第5号(2005年)初出のものに加筆修正されていたもの。
- 39 Ramsay Burt, *Ungoverning Dance*, Oxford University Press, 2017, p.4.
- 40 Foster, *op.cit.*, 2011, p.162.
- 41 桜井圭介「ダンスという“コドモ身体”」『恋よりどきどき: コンテンポラリーダンスの感覚』, 東京都写真美術館, 2005年, p.23.
- 42 Foster, *op.cit.*, 2008, p.54.
- 43 ロラン・バルト, 佐藤信夫訳『彼自身によるロラン・バルト』, みすず書房, 2004年(初版1979年), p.65。原著はRoland Barthes *par Roland Barthes*, Editions du Seuil, Paris, 1975, pp.56-57. 引用は佐藤信夫訳に依拠しつつ訳し直した。
- 44 Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Tome 3, p.323. バルトによるこのアマチュアに関する記述については, 安永愛「ロラン・バルトと音楽のユートピア」『人文論集: 静岡大学人文学部社会学科・言語文化学科研究報告』(2011年)によって知り得た。引用は安永による訳文に依拠している。
- 45 コンタクト・ゴンゾ『訓練されていない素人のための振付コンセプト』仕様書, 2017年10月上演時に配布された。
- 46 貫成人によれば, 「作品」という概念および制度は, 「芸術」概念の誕生と連動しながら近代に出現した概念であるが, 芸術を商取引の対象物とする経済的文脈において, あるいは国民的作家を擁立することで国威を発揚する政治的文脈において形成されてきた側面を持つ。貫の考察は多岐に渡るが, 本論文にとって, とりわけ以下の指摘は重要だと思われる。「『作品』, また, それについて語るために必要な『タイトル』『作家』も, 当初は競売や画商などの商取引やナショナリズム, やがて, 美術史や音楽史などの学問・真理・美術学科やジャーナリズムなどの制度, それによる, 国威発揚や国民形成などの政治的支配が連動した, フーコーの言説によって生み出されたのだった」。貫成人「『作品』の現象学, 『作品』概念の社会史—舞踊の現場から—」『哲学雑誌』第132巻, 第804・第805号合冊, 有斐閣, 2018年, p.141.
- 47 ジャン＝リュック・ナンシー, 西谷修・安原伸一郎訳『無為の共同体』, 以文社, 2001年, p.58.

- 48 ジョルジョ・アガンベン, 高桑和巳訳『人権の彼方に—政治哲学ノート』, 以文社, 2002年, p.58。
- 49 鴻英良「死と身振り」『現代思想』第34巻6号, 青土社, 2006年, pp.218-229。
- 50 ミシェル・フーコー, 田村俣訳『監獄の誕生』新潮社, 1977年, pp.142-143。
- 51 三浦雅士『身体の零度 何が近代を成立させたか』, 講談社, 1994年。
- 52 兵藤裕己『演じられた近代(国民)の身体とパフォーマンス』, 岩波書店, 2005年。
- 53 たとえば, 土方巽は『土方巽と日本人—肉体の叛乱』(1968), 『四季のための二十七晩』(1972)といった「日本回帰」「東北回帰」と評される作品を創作するが, ウィリアム・マロッチェは「人種的文化的本質という理想化された概念を根拠とする」観点から土方の舞踏を同定する本質主義的な解釈を批判した(ウィリアム・マロッチェ, 川水美穂子訳「舞踏の問題性と本質主義の罫」『シアターアーツ』8号, 1997年, pp.88-96)。また, 宇野邦一は, 土方巽が東北・秋田の風土を身体に刻印していたことを認めつつも, その探求を単純に「日本回帰」に還元するべきではないという議論を展開している(宇野邦一『土方巽衰弱体の思想』, みすず書房, 2017年)。
- 54 この結論は, Michel Bernardによる“De la corporéité comme «anticorps» ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de «corps»”, *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, 2001, pp.17-24. から着想を得た。英訳は, Michel Bernard, Translated by Marie Claire Forté, “Corporeality as ‘Antibody’. Or the Aesthetic Subversion of ‘Body’ as a Traditional Category. [online], Paris 8 Danse. www.danse.univ-paris8.fr, 2019 [2001]. である。ベルナルは, 資本主義の影響下で, 私たちの日常生活における複雑性や偶然性等の諸要素を統御する「身体」, あるいはア prioriに規範化されてきた「身体」の対抗モデルとして「antibody/anticorps」という概念を提唱した。本論文では, このベルナルの概念を敷衍する形で使用し, 西洋中心主義的な近代化が形成した身体規範への対抗という意味をこの言葉に付与している。また, ベルナルはこの概念を定立する際に, ドゥルーズ／ガタリのいう非意味形成的で強度を持った純粋な領域としての「器官なき身体」, メルロ＝ポンティの不均質な複数の感覚が交差する場としての「肉」などの哲学的諸概念も参照している。この点については本稿で深入りできないが, ダンスにとって検討すべき複数の有益な思考がそこには含まれていると考えられる。
- 55 ロージ・ブライドッチェ, 門林岳史監訳『ポスト・ヒューマン 新しい人文学に向けて』, フィルムアート社, 2019年, p.45。