

メッシュワークとしての振付

武 藤 大 祐

Choreography as Meshwork

Daisuke MUTO

序

2010年から2011年にかけて開催された展覧会「動き：あなたを振り付ける——1960年代以降のアートとダンス (MOVE. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s)」(ロンドン、ミュンヘン、デュッセルドルフ) が集約的に示したように、昨今、研究および実践の双方において「振付」の概念をめぐる問い直しが活発化している。

スーザン・リー・フォスターは欧米の舞踊芸術における「振付 (choreography)」の概念の歴史的変遷を概観し、近年の振付家はかつてのモダンダンスのそれのように無から創造する「作者」というより、複数の主体や文脈を取りまとめる「ファシリテーター」としての性格を持つようになったと強調する [Foster 2011b: 66]。とりわけ1950年代のアメリカの前衛芸術の文脈で生じた、異なるジャンルないし媒体 (映画、作曲、造形美術、文芸など) を横断するコラボレーション型の創作手法が、今日の「振付」の概念に大きな影響を及ぼしていることは確かだろう。

とはいえ、舞台芸術における振付家は依然として特権的な個人として全体を統括する立場を担うことが一般的であり、その意味では近代的な「作者」の枠組を脱してはいないように思われる。とりわけそのことが問題含みとなって来るのは、異文化や異質なバックグラウンドを持った「他者」を主題とする、近年ますます増加傾向にあるパフォーマンスな振付作品においてである。

典型的な例として、2005年に初演されたジェローム・ベルの作品『ピチェ・克蘭チェンと私 (*Pichet Klunchun and Myself*)』を挙げることができる。一見、この作品は二つの異なる舞踊文化の脈絡を相互的かつ対等に結び付けているように見えるのだが、タイトルの示す通り、実質的にはベルという作者に帰属する「作品」であって、他方のピチェ・克蘭チェンはその素材に過ぎない。

フォスターのいうように、もし今日の芸術家が「多様な文化や個人のアイデンティティとしての、ありとあらゆる身振り」に関心を持ち、それゆえ複数の主体や異質な文脈を取りまとめるファシリテーターとしての性格を担うようになっているのだとしても [Foster 2011b: 66]、振付を行う近代的主体の権力は揺るがないように思われる。そもそも「他者」という主題自体が、特権的個人としての「芸術家」による表象であるほかないからである。

そこで本稿では、人類学者のティム・インゴルドが提唱する「メッシュワーク (網細工)」の概念を援用することで、振付および振付家がいかにして近代的な「作者」や「作品」の枠組を超えることができるかを考えてみたい。インゴルドのいう「メッシュワーク」は、何らかの超越的な立場に身を置いて複数の対象を操作したり結合したりするのではなく、ある同一次元に内在する複数の主体の生の流れの交差そのものを考えることを可能にする。そのような視点をとることで、近年の舞台芸術における多文化主義の限界をとらえるとともに、舞台芸術とは異質な場において生まれてい

る事例を取り上げながら、新しい振付の可能性を考察してみたい。

1. 振付と多文化主義

(1) フォスターによる「振付」概念史

フォスターによれば、英語における「振付 (choreography)」の語の意味内容は今日きわめて流動的な状態にある。まず、ダンスの文脈に留まらず、軍隊の移動から会議での討論の方向付け、道路の街灯の配置などといった「身体運動の設計や編成」一般を指して広く用いられるようになっていく。

「振付は、きわめて多様な場面において、動きの構造化のことを意味するようだ。ただし何らかの秩序がその動きを統制することが求められるような場合である」[Foster 2011b: 15]

新聞などでの用語法においてはこのように「振付」の外延が拡大している一方、テレビのダンスコンテスト番組などでは、踊る技術や能力あるいは努力のみが強調され、動きを「作る」という意味での振付の作業の存在は顧慮されず、ひたすら訓練を積むことで達成可能な「無垢で自然な」パフォーマンスという観念が強化される傾向にあるという[15-16]。こうした現状をふまえつつ、フォスターは「振付 (choreography)」の概念が歴史的にどのような変遷を経て来たかを概観している。

1700年にフィエが『コレグラフィー、あるいは人物、図形、指示記号により舞踊を記述する技術 (Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs)』を著した際、それはギリシャ語の原義通り、舞踊 (χορεία) を記述 (γραφή) する行為を意味していた。しかしフォスターによれば、まさにこの「舞踊を記述する」という発想そのものが、ただちに“choreography”の意味の変容への先鞭を付けてもいた。

匿名的ないし伝統的な舞踊の諸形式を教師の身体から踊り手の身体へと受け渡している限りは、舞踊は舞踊家から独立して存在するものではない。「舞踊を構成すること、ある舞踊を覚えること、そして踊り方を学ぶこと、これらは同一ではないにしても、重なり合った事柄として考えられている」[38]。しかし記譜法を案出する過程で動きの記号化と体系化が行われると、動きを諸要素に分解して様々に組み立て直すという作業もまた可能になる。その結果、組み立てられた個々の「シークエンス」が帰属する「作者 (author)」の概念が生じて来た、というのである。

「動きはその最も基本的な単位へと分解されたのみならず、個々の動きが特定のシークエンスの中に据えられるようにもなった。それは、個人が動きに変更や装飾を加えたりすると同じようにして、加工可能なものなのである。こうして動きの構成ないし再構成が、個人がその作者として認められ得るような実践となってきた」[38]

いうまでもなく、ここには、特定の動きやシークエンスが紙に印刷されることで固定化され、それが制作物すなわち自律的な「作品」と見なされるようになるという過程も付随している。

しかしフォスターによれば、そうした「制作」の意味での「振付」という語法が一般に定着したのは20世紀に入ってからであり、伝統的なパと異質な要素を多彩に組み合わせたバレエ・リュスを語る際に用いられたのをきっかけに、1920年代に急速に広まったという。ブロードウェイ・ミュージカルの文脈においても「動きを作る、という芸術家の創造的関与」が注目され、とりわけモダンダンスにおいては「芸術家が動きを組み立てたり考え出したりするのみならず、動きと感情を融合

して普遍的な意味内容をダンスの形で表現するという独特の作業を振付と呼ぶようになった」[44]。こうして振付はいわば近代的な「芸術作品」の仲間入りを果たす。

「創造的作業の成果としての振付は、個々の芸術家の所有物と見なされるようになり、もはやファイエの時代のように実践者たちの共同体の中で共有されたステップの組み合わせではなく、動きとその展開を創造することだと考えられた」[52]

さらに1960年代に入ると、再び大きな変化が起きる。マース・カニンガムとジョン・ケージの共同作業はモダンダンスのような芸術家の主観の「表現」とは根本的に異質な方向を指し示し、またアンナ・ハルプリンはダンサーによる即興の技術を重視するために自らは「振付家」ではなく「演出家(director)」と名乗った。歩行など日常動作の中から「『見出された』動き(“found” movement)」を用いたジャドソン教会派は「芸術家＝天才という作者モデルの相対化」を引き起こした[61]。またダンスが舞台装置や映像、言葉などと複雑に組み合わせられるようになると、もはや「振付」よりも「構想」「演出」「構成」などの語が好まれるようになったという。そしてさらに時代が下ると、カンパニーを作らず、企画ごとに出演者などを集めて作業をするスタイルが広まり、

「振付家は、もはや舞踊作品の謎めいた創造者でもなければ、作り手ないし演出家でもなく、共同作業を設え、統括する存在になった。[...]こういった企画を取りまとめる振付家は、その作品のファシリテーター (facilitator) と見なされるようになったのである」[66]

「ファシリテーターとしての振付家」は、出演者が動きを作り出すように求め、それをどのように見せるかを提案したり、衣装を考えたりするのであるが、その延長上で、さまざまな特殊技能や個性をもった出演者と作業をするようになっていった。すなわち、ジャグリング、体操、ブレイクダンスなどといった多様な技能を持った人々、さらには訓練されていない素人や、幅広い年齢の人々、身体障害者、社会的マイノリティなどである。

「しかじかの動きを行うのに必要な身体能力よりも、その動きが引き起こす文化的な共鳴の方に関心をもった振付家たちは問い始めた。こういった動きがアイデンティティを表すのはどのようにしてか？ そこにはどんな文化的環境が表象されているのだろうか？」[66]

こうして、マース・カニンガムとともに大きく拡張された振付の作業は、「多様な文化や個人のアイデンティティとしての、ありとあらゆる身振り」と向き合う多文化主義的な取り組みへと変容した、というのである [66]。

(2) 振付と他者

フォスターのいうように、「ファシリテーターとしての振付家」の活動が多様なアイデンティティとその身体性をめぐる問題へと徐々に焦点を合わせていったと見なすことは確かに可能であり、その傾向は2000年前後のヨーロッパにおいてますます顕著になったように思われる。

ヨーロッパではピナ・バウシュのような典型的なファシリテーター型の振付家が1970年代末から知られていたが、1990年代半ば以降、フランスを中心としてジャドソン教会派のレイナーやハルプリンなどへの関心も高まり、実験性の強い作品が現れ始めた。そしてあたかも移民問題の深刻化や医療技術の複雑化などと呼応するかのよう、振付家の間でも「多様な文化や個人のアイデンティ

ティとしての、ありとあらゆる身振り」、とりわけ社会的マイノリティへの注目が目立つようになる。

身体障害者のダンサーとともに作り出す作品で高く評価されるイギリスの舞踊団「カンドゥーコ (Candoco)」が結成されたのは1991年と比較的早いですが、身体障害者の身体をテーマとする舞踊団や作品は今日では珍しくなくなっている。ピナ・バウシュのカンパニーはもともと多国籍のダンサーによって構成されていたが、2000年には1978年の代表作『コンタクトホーフ (Kontakthof)』を「65歳以上の男女」の出演者による版として再制作して、大きな話題を呼んだ¹。またグザヴィエ・ル・ロワの名高い『未完了の自己 (Self Unfinished)』(1998年初演)はル・ロワ自身によるソロ作品ではあるが、観客の知覚と戯れるように身体を次々に変形させ、部位の「欠損」や「異常」な結合を想起させながら「人間」の姿勢の自明性に対してパフォーマンスに揺さぶりをかけるその内容は、こうした一連の傾向の中に位置付けることが可能だろう。

フランスを拠点に活動するジェローム・ベルは2001年、オーディションで選ばれた素人を出演させる作品『ショー・マスト・ゴー・オン (The Show Must Go On)』で、舞台と観客の期待が相互におりなす芸術の制度を揶揄してみせた後、2004年にはパリ・オペラ座バレエを退団したバレリーナが一人で舞台上立つ『ヴェロニク・ドワノー (Véronique Doisneau)』を発表した。いうまでもなくドワノーはプロの踊り手であったが、所属はコール・ド・バレエであり、バレエ団の中で「マイノリティ」として周縁化された自己の経験を観客の前で語りつつ、コール・ド・バレエの一人が舞台上でどのように踊り、時間を過ごしているかを、ユーモアを交えてデモンストレーションしてみせるのである。

この『ヴェロニク・ドワノー』の翌年、ベルは『ピチェ・克蘭チェンと私』を発表する。タイの古典仮面舞踊劇出身でコンテンポラリーダンスの文脈で活躍するピチェ・克蘭チェンを迎えたこの作品は、当初『ヴェロニク・ドワノー』と同じスタイルのソロ作品の予定だったが [Bel 2008]、最終的には前半がベルによるピチェのインタビュー、後半がピチェによるベルのインタビューという形式になっている。

この作品が興味深いのは、単にピチェ・克蘭チェンという「他者」をエキゾチックな展示対象とするのではなく、ジェローム・ベル自身と並列することで、両者が互いに「他者」である関係自体を見せている点である。ピチェはベルに対し、古典仮面舞踊劇「コーン」の概要や表現上の技法、タイの芸能における慣習や倫理観などを、デモンストレーションを交えながら語り、他方のベルはバレエの歴史から始まってコンテンポラリーダンスの文脈で自分がどのような作品を作っているかを説明する。異文化間の対話をそのまま舞台に乗せたかのような、コミカルでありながらも含蓄の深いパフォーマンスである。

この作品において「多様な文化や個人のアイデンティティとしての身振り」が扱われていることは明らかであり、振付家としてのベルは「動きを作る」ことはせず、あくまでもピチェと自分との対話をファシリテートする役割に徹しているといえる。モダンダンス的な「創造」とは異なり、文化の相対性をパフォーマンスに提示しているのである。しかしながら、そうした発話は作品が孕む明白な非対称性によって裏切られてもいるように思われる。

すなわちこの作品自体が、ジェローム・ベルおよび欧米における舞踊芸術の歴史的展開という文脈の中に論理的に位置付けられるのに対し、ピチェ・克蘭チェンやコーンの歴史的な文脈内には位置付けようもない、ということである。いいかえれば、ジェローム・ベル自身の諸作品の系列にお

1 2008年には「14歳以上のティーンエイジャー」版も制作された。それぞれドキュメンタリー映画としても公開されている。*Damen und Herren ab 65* (2002年)および *Tanzträume - Jugendliche tanzen KONTAKTHOF von Pina Bausch* (2010年)。

いては『ピチェ・クランチェンと私』のような作品が現れてくる一定の脈絡があり、バレエからモダンダンス、そしてコンテンポラリーダンスへとという舞踊芸術の歴史的な脈絡においてもそれは説明可能であるが、他方でピチェの経歴やコーンの歴史の脈絡からはおよそ説明がつかない。

少なくとも論理的には、ベルは対話の相手を変えさえすれば同じ方法で『アラム・カーンと私』や『坂東玉三郎と私』を作ることも可能なのであるから、ピチェ・クランチェンは交換可能な選択肢の一つに過ぎないといえるだろう。事実、ベルは2005年にリオ・デ・ジャネイロのバレリーナによる同様のソロ作品『イザベル・トレス (*Isabel Torres*)』、2009年にピナ・バウシュのダンサーによる『ルッツ・フェルスター (*Lutz Förster*)』とリヨンのバレエダンサーによる『セドリック・アンドリュウ (*Cédric Andrieux*)』を制作しており、『ピチェ・クランチェンと私』を含め、ベルはこれらを『「ヴェロニク・ドワノー」から始まった一つのシリーズ』であると説明している [Bel 2009]。しかしなぜ『ピチェ・クランチェンと私』だけがデュオの形式を取っているのだろうか。理由の詮索に意味はないとしても、もしこの作品がピチェ・クランチェンのソロであったら観客はどのような印象を受けるか、と想像してみることは許されよう。単に踊るのではなく、踊ることをめぐる本人の自伝的な語りとともに踊ってみせる、という自己反省的な身振りをパフォーマンスとして提示するベルの作品ではあるが、バレエダンサーによる上演が機知に富んだアイロニーを漂わせるのに対し、ピチェによるそれはあたかも植民地展示のような居心地の悪さを免れないだろう。本人の出自とは全く関係のない歴史的脈絡の中に置かれたピチェは、あからさまにベルおよびヨーロッパにとっての「客体」として現れてくるだろうからである。異質な文化の文脈を捨象して等価に扱おうとするベルの姿勢は、かつてジェイムズ・クリフォードが「二十世紀美術におけるプリミティヴィズム」展に際して投げかけた「ヘゲモニックな西洋的前提」への批判にも耐えるものとは思われない [クリフォード 2003: 253]。

このような主体と客体の非対称性は、フォスターのいうファシリテーター型の振付家による作品には多かれ少なかれ常に付いて回る。障害者の身体、ゲイの身体、ムスリムの身体、動物の身体…といった「他者」への操作抜きに上演は考えられないからである。換言すれば、モダンダンスに典型的に見られた振付家の近代的主体性は、複数の異質な主体や文脈を束ねる多文化主義的なパフォーマンスにおいても、それらを超越した「発話主体」(作者)として厳然と存在する。とりわけ多文化主義的な舞踊作品に示される他者への「寛容」の度合とは、結局のところ振付を行う主体が行使する権力の度合に呼応する、という矛盾を抱えることになるだろう²。

2. 「メッシュワーク」と振付の概念

ファシリテーター型の振付家が、複数の異質な主体や文脈をつなぎ合わせる際に、主体の側の文脈において他者を解釈し、客体化してしまう非対称性は、いいかえれば、運動性を備えた主体と、運動性をもたない客体の関係の生産と見ることができる。このような客体化を、イギリスの人類学

2 2008年、ピチェ・クランチェンとジェローム・ベルはこの作品によって欧州文化財団の第一回マルブリート王女賞を受賞した。同賞は「差別なきヨーロッパ (inclusive Europe) の構築に貢献する文化の力を示したヨーロッパの芸術家や思想家に与えられる」[<http://www.culturalfoundation.eu/pma/2014年9月17日閲覧>]。すなわちピチェは、自らを包摂 (include) するヨーロッパの構築に貢献した、と讃えられているわけである。なおこの年には思想家のスチュアート・ホール (Stuart Hall, 1932-2014) も受賞している。

者、ティム・インゴルドは「倒錯 (inversion)」とよぶ³。

インゴルドによれば、生きた存在はそれ自体として固有の持続を有しており、したがってその生は「線」の形で表すことができる。ところが複数の存在者を結びつけようとするネットワークの思考は得てして無自覚に諸存在を動かない「点」として把握してしまうのである。インゴルドはこうした「ネットワーク」の観念を超えるものとして「メッシュワーク」の論理を展開している。インゴルドによれば、ネットワークは離れた点と点を結んだ構造であり、時間性を孕まない「純然たる空間的構築物」である。それに対してメッシュワークは「運動や成長」という「持続」の線がいくつも互いに絡まり合った状態をいう [Ingold 2013:132]。

インゴルドのいう「メッシュワーク」は、ドゥルーズとガタリの「此性 (heccéité)」や「リズム」の概念に多くを負いながらも、現実世界の複雑な様相を動的に捉える有効な視点を提供する。インゴルドが強調するのは、動かない「点」としての諸存在ではなく、動きの「線」としての諸存在が、それ自体として運動するとともに他の「線」との関係によって絶えず新たな運動を生ぜしめでもいる、そのようなダイナミックな世界の様相にほかならない。そこでは個々の存在もまた、複数の動きの「線」の一時的な束に過ぎず (此性)、時間の経過とともに解けて別のいくつもの新しい関係の中に入って行く可能性を孕んでいる。

インゴルドは、無数の個が統率のとれた組織 (ネットワーク) を作るアリと、網上の巣を通して世界と関係を持つクモを対比し、後者にとっての世界をメッシュワークとして説明している。

「まるで自分の体は、たくさんある脚から網を通して周りの環境まで伸び広がった、生命の線を束ねた所に成り立っているかのようだ。世界は、自分にとっては、点や断片の集積ではなくて、線や道の絡まり合いなのだ。これがメッシュワークということだ」 [Ingold 2011: 91-92]

このようなクモと世界の関係は、主体と客体関係ではなく、またそこには自己と外部といった明確な区別も存在しない。「運動や成長」の線の絡まり合いの中に、やはりそれらの束である個体が住まっている。このような全体的な状況をインゴルドは「生きた世界の肌理 (texture of the lifeworld)」あるいは「関係の場 (a relational field)」ともよんでいる [Ingold 2011:70]。

フォスターのいうファシリテーター型の振付もまた、本質的にはこうした価値観を共有しているといっているのかも知れない。自ら案出した動きやイメージを踊り手に押し付けるのではなく、多様な身体がそれぞれのアイデンティティとして有する身振りに関心を向ける振付家は、そうした異質な諸要素を活かすことを目的とするはずだからである。しかし他者との接触を求めつつ結果的には客体化してしまう主体の権力を迂回し、何らかの超越的な立場から対象を操作するのではなしに自他がともに同一平面上で交差するような事態を引き起こすような新しい「振付」の事例も現われ始めている。すなわち振付家だけが線を生きているのではなく、生きた存在の線たちが織り成しているメッシュワークの中に入り、そのただ中において新たに生み出されるような振付である。

3. メッシュワークの中に入る

アジアのコンテンポラリーダンスがヨーロッパの舞台芸術の文脈へと急速に包摂されつつあるの

3 「私は『倒錯』という語を、逃走線を固定された点に変えてしまう働きを指して使う」 [Ingold 2011: 63]

とは対照的に、日本では地域の生活に根差したヴァナキュラーな舞踊文化とコンテンポラリーダンスの関係が見直され始めている。中でも、神戸の新長田地区にある NPO 法人「ダンスボックス」は、前節で見たようなメッシュワークとしての振付をめぐって示唆的な例を提供しているように思われる⁴。

ダンスボックスは1996年に大阪で設立され、2002年に NPO 法人化し、2009年に大阪から神戸に移転した、コンテンポラリーダンスを主軸とする制作組織および劇場であるが、コンテンポラリーダンスの文脈が全く存在しない新長田で活動を展開するにあたり、地域住民との積極的な交流を始めた。とりわけ地域で行なわれている様々なダンス実践に着目し、民族誌的なアプローチで調査・交流するプロジェクト「新長田のダンス事情」を継続する中から、様々な出来事が生まれつつある。

「新長田のダンス事情」は、調査者とインフォーマントの非対称な関係ではない、対等かつ双方向的な関係構築を明確に意識している点に特色がある。ここでは、それを端的に示すケースとして、コンテンポラリーダンスの文脈で活動するダンサーの西岡樹里と、「神戸奄美会館」で民踊と新舞踊を教えている藤田幸子の間に生まれた関係を取り上げたい。

西岡樹里は2011年に大学を卒業した直後からダンスボックスと関わりをもつようになり、他方の藤田幸子はダンスボックスからのアプローチによって交流が始まった。奄美諸島の徳之島出身で、新長田の徳之島出身者コミュニティの中で民踊と新舞踊を教えている。ダンスボックスが「新長田のダンス事情」の一環として地域の踊り手たちの共同作業を提案した際に、西岡はいくつかの選択肢の中から藤田との交流を選んだ。

「誰か町で踊ってる人と何か舞台上で発表するっていうことが決まった時に、ダンスボックスが『新長田のダンス事情』を通して出会ってきた人たちの中で誰が良いですかと。チングドゥル[在日コリアンを中心とする芸能団体]、藤田先生、ダンスボックスのスタジオで教えているフラの先生、エイサーの団体とか、色んなジャンルの人たちの中で、どういう人とやりたいですかと。そこで藤田先生がいいなと」[西岡 2014]

以後、西岡は新舞踊を習い始め、発表会にも現在までに二度出演しており、藤田とその教室の生徒たちはダンスボックスのイベントにも繰り返し出演している。ここで興味深いのは、西岡と藤田それぞれの文脈（＝線）が一つに収斂するのではなく、交差することによって多元的に新たな出来事を生んでいる点である。

西岡は藤田との交流に興味を持ったきっかけを次のように話している。

「まず先生と一緒にダンスをしたかったんだけど、ダンスを作るというより、ダンスが生まれてくるということの方が私には理解できる。色んな人たちが毎日生活していく中でダンスは生まれてくるものでもあるんだろうとっていて。お稽古ごととかで踊りを習っている人たちにとって、生活のリズムの中にあるものだし、そこで習われて踊られているものっていうのは、そこで生活しているからこそたどり着くダンスだとも感じるし。振付作品を作りたいっていうよりは、踊りが生まれる現場を見てみたい、体験してみたいっていう興味があった。[…]そういう話が来たので、何ができるかわからないけどもしかしたらそういうことに

4 これについては2013年6月15日に開催された美学会・舞踊学会の共催シンポジウム「越境するダンス 美学 vs.コンテンポラリーダンス」(学習院女子大学)における講演で、別の角度から詳しく扱った。[武藤 2014] を参照。

関わられるかと思った」[西岡 2014]

他方、藤田の側も積極的である。もっとも表向きはひどく曖昧なその姿勢は少々頼りなく感じられるほどであり、

「何が一緒にやりたいって言うよりは、来たいんやったら来ていいし、見たいんやったら見ていいって感じ。[ダンスボックス側の意図については]あまり理解していないし、あまり『興味』がない」[西岡 2014]

という印象を西岡は持っているが、それにもかかわらず西岡が稽古に通うこと自体は歓迎されているばかりか、発表会への出演に際しての費用まで負担してくれているという。

「私が新舞踊だけでなく徳之島にも興味を持っているので、島に関するイベントで踊らせてくれたりもしている。踊りも全くの素人じゃないから教えやすいようだし、出てほしいという感じ。そこまで真剣に育ててる感じじゃないけど、コミュニティに若い人がいるかいないかで、クラスのモチベーションが変わると言っていた。『やめんといてな』と。私としては行かせてもらっている以上、先生が喜んでくれることがあればいいなと」[西岡 2014]

筆者が「新長田のダンス事情」のイベント（2013年9月）で神戸奄美会館の教室を見学した際も、西岡が新舞踊を踊ってみせると教室の仲間たちが「筋がいい」と盛んに声を上げていた。奄美や徳之島とは関係のない若者が自分たちの踊りを踊ることへの、一義的には説明のつかない期待や興奮が感じられ、強く印象に残っている。驚くべきことに、藤田は発表会で西岡のコンテンポラリーダンスをプログラムに加えることさえ試みたという（所属する竹巴流の家元が難色を示し、実現はしなかった）。

いずれにせよ、この事例は、「振り付ける」のではなく「習う」こともまた何事かを新たに引き起こす、ということを示している。いわば、習うこともまた一つの「振付」行為なのである。ただし「作者」としての超越的かつ特権的な視点から点と点をネットワーク的につなぐことで「作品」を創造するのではなく、メッシュワークの中に入り込んで自他の「運動や成長」の線を交差させることにより変化を生み出す、そのような意味での「振付」である。

これと非常に近い、しかしより大規模な例として、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）が2013年から東北の津波被災地で展開している「習いに行くぜ！東北へ!!」がある⁵。伝統芸能の被災と復興は大きな課題となっているが、従来「踊りに行くぜ!!」というタイトルでコンテンポラリーダンスの普及活動を全国規模で展開していた JCDN が、踊り手を派遣して既存の舞踊を「習う」という機軸を打ち出したことは興味深い。

JCDN はさらに地元の芸能団体と協力しながら、2014年8月に「三陸国際芸術祭2014」⁶ を岩手県大船渡市で開催し、虎舞や鹿踊りに加え、韓国の農楽やバリ島の舞踊なども共演する大規模なイベントに地域内外から多くの観客を集めた。複数の虎舞が同時に踊ったり、鹿踊りと農楽とバリ・ガムランが共演してポリリズムともいいがたい混沌を作り出すなど、伝統芸能とコンテンポラリーダ

5 <http://narainiikuze.com/>

6 <http://sanfes.com/>

ンスの発想が混淆する稀有な場面も見られた。

他方、近年の新しい傾向として「盆踊り」に注目が集まっている。音楽家の大友良英が主導する「プロジェクト FUKUSHIMA!」⁷ や、コンテンポラリーダンスの近藤良平が2008年以降、東京の池袋で毎年行なっている「にゅ〜盆踊り」に比して、異彩を放つのが「現代音頭作曲家」として活動する山中カメラの「ボンダンス」である。

山中はいわゆる滞在制作のスタイルをとり、その地域の史料を読み込んだり、住民に取材するなどしながら歌詞を書き上げるとともに、通常の盆踊りでは用いられないマイナーコードをメロディーに挿入して「盆踊り」を異化する。そしていうまでもなく劇場やギャラリーではなく学校の校庭や町の広場で盆踊りは開催され、地域の住民が踊る山中カメラ作曲の盆踊りは、作者の手を離れて地域で共有されるに至っている。舞踊音楽の作曲もまた広義の「振付」であると考えれば、アーティストとしての山中の「線」と地域の文脈という「線」を自覚的に交差させるメッシュワーク的な振付のすぐれた例といえるだろう。

結

見て来たように、ファシリテーター型の振付が近代的な振付の主体とその客体のネットワーク的な関係を脱し切れないのに対し、新しいメッシュワーク的な振付の手法が、舞台芸術の文脈の外部で、また「作品」「作者」「所有権」といった近代芸術の制度から大きく逸脱する形で、姿を現し始めている。

このような「メッシュワークとしての振付」においては、振付の主体と客体の二分法が完全に失効しているとはいえないまでも、複数のアクターによる動的な関係が機能する。その結果、インゴルドがいうように、複数の存在の間を新たな「生成変化の線」（ドゥルーズ&ガタリ）が走り抜けることになるのである [Ingold 2013:132]。

【文献】

- Bel, Jérôme. 2008. Interview by Jan Ritsema (video), in: Catalogue Raisonné (<http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne?idChor=11>), last access Sep 30, 2014.
- Bel, Jérôme. 2009. *Cédric Andrieux*, in: Catalogue Raisonné (<http://www.jeromebel.fr/performances/presentation?performance=Cédric%20Andrieux>), last access Sep 30, 2014.
- Foster, Susan Leigh. 2011a. "Choreographing Your Move," in: *MOVE. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s* (exh. cat.), ed. by Stephanie Rosenthal, Cambridge and London: The MIT Press.
- Foster, Susan Leigh. 2011b. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London and New York: Routledge.
- Ingold, Tim. 2011. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London and New York: Routledge.
- Ingold, Tim. 2013. *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, London and New York: Routledge.
- クリフォード、ジェイムズ 2003[1988]『文化の窮状——二十世紀の民族誌、文学、芸術』（太田他訳）、京都：人文書院

7 <http://www.pj-fukushima.jp/>

- ドゥルーズ、ジル+フェリックス・ガタリ 2010 [1980] 『千のプラトール——資本主義と分裂症 (中)』
(宇野他訳)、東京：河出書房新社 (河出文庫)
- 西岡樹里 2014 筆者によるインタビュー、神戸 (2014年9月)
- 盆踊ろう会 2014 『盆踊る本——盆踊りをはじめよう!』、京都：青幻舎
- 武藤大祐 2014 「ダンスの生態系と『コンテンポラリーダンス』」(講演抄録)、『舞踊學』第36号
- 山中カメラ 2014 「あのアーティストに会いたい! no.4 山中カメラさん」、『福岡市文化芸術新興財
団機関誌 wa』 vol.61