

欧米の振付実践の変遷からみるポスト・コレオグラフィー
—「誤動」とジェローム・ベルを中心に—

Post-choreography in the Changes of Choreographic Practices:
“Clumsy-seeming Movement” and Jérôme Bel

東京藝術大学大学院 博士課程学位論文

音楽研究科 音楽文化学領域 芸術環境創造分野

2016 年度入学 2316914

2020 年 6 月

吉田 駿太朗 (Shuntaro, Yoshida)

論文内容の要旨

学 籍 番 号：2316914

氏名（ふりがな）：吉田 駿太郎（よしだ しゅんたろう）

論 文 等 題 目：欧米の振付実践の変遷からみるポスト・コレオグラフィー
—「誤動」とジェローム・ベルを中心に—

本研究論文は、欧米における参加型の振付実践に着目し、「ポスト・コレオグラフィー（*post-choreography*）」と「誤動（*clumsy-seeming movement*）」の結び付きを提示する。事例としては、約二年に渡って参与観察を行ったフランス人振付家ジェローム・ベルの振付実践を扱い、《ダンスと声のワークショップ（*Atelier danse et voix*）》（2014）、続いてブリュッセル、ヴェネチア、ミュンヘンのリサーチを目的とするワークショップ、そして最後にリサーチの成果である《ガラ（*Gala*）》（2015）のフランス国内ツアー及び海外ツアーを取り上げる。これらの振付実践を研究対象の中心に据え、2010年代のポスト・コレオグラフィーを捉えてみようという試みが本稿の主題であり、最終的に振付家のイニシアティブを解体させるような参加者の誤動を浮き彫りにする。

序論では、ポスト・コレオグラフィーにおける、振付家と振付に参加する人々の関係性、集団創作、振付家の不在、の三つの柱を提示する。これらの問題は振付家の意図を逸脱するような参加者の誤動に結び付くことで、日常の偶発性／不確定性と呼ばれるような他律性への視点に立脚し、コンテンポラリーダンスの築く振付家の独裁制を反駁するものである。前述の視点を完全なものとするため、欧米のダンス史における創作プロセスの全体像は「振付家による関係性のアプローチ」と名付けられ、このアプローチには、欧米流の合理化の上で構築される振付方法や振付方法からの逸脱が内包されていると仮説を立てる。

第一章では、ポスト・コレオグラフィーを解明するにあたって予備的考察を行う。まず、欧米の舞踊史の変遷に基づく「身体のシグナル」を実現する振付及び無意識の領域に依拠する「身体のノイズ」への振付を網羅する。次に、諸理論の考察を踏まえながら、創作プロセスの分類を検討し、個人創作と集団創作の視座を加えることで、「振付家による関係性のアプローチ」は措定される。最後に、振付家による関係性のアプローチのマトリクスを構築し、ポスト・コレオグラフィーの範囲を措定する。

第二章では、パリ郊外の地域住民を主体とする《ダンスと声のワークショップ》の事例やプロフェッショナル（以下、プロ）ダンサーが追加されるワークショップ（ブリュッセル、ヴェネチア、ミュンヘン）の事例を扱う。ワークショップでは、参加者の偶発性はどのようなものであるのか、を振付家と参加者の関係性の観点から論じ、振付家とアマチュア／プロ

の関係性によって解明されることを示す。第一に、フランスの文化政策を背景に、ベルはプロの「踊らない身体」からアマチュア「踊れない身体」に移行していることを主張する。第二に、一連のベルのワークショップの参与観察を通じて、ベルとアマチュア／プロの関係性の変化を提示する。第三に、ベルの意図するアマチュア／プロの偶発性を示す。最後に、参加者の偶発性がベルにおけるプロの否定によって解明されると論じる。

第三章では、ダンスの経験の有無、障害の有無、年齢、性別、人種に関わらず参加者が集められる《ガラ》を扱う。《ガラ》では、ベルの意図しない偶発性がどのようなものであるのか、を集団の表象と実践の観点から論じる。第一に、《ガラ》に至るワークショップに着目し、参加者の主体性を確認する。第二に、パリや日本、タイの《ガラ》の参与観察を通じて、参加者の主体性から派生する偶発的な行為と《ガラ》の構成要素を検討する。第三に、パリの《ガラ》と振付家が不在の日本の《ガラ》を比較することで、集団の実践と表象の拮抗性の有無を明示する。第四に、日本とタイの《ガラ》における問題点をパリの《ガラ》と比較し、振付の構成要素としての集団と振付家の相互依存性を論じる。最後に、パリの《ガラ》と日本とタイの《ガラ》の比較することで、「身体のノイズ」への参加者の決定権に対するベルの制御の有無という観点から、集団の表象に不可視な実践の領域にあるベルの意図しない誤動を位置づける。

第四章では、《ガラ》の初演と再演の観点から、参加者のパフォーマンスを再検討し、振付家の体系化を乗り越える「誤動」、そして「身体のノイズ」を明らかにする。第一に、初演における振付家の存在と再演における振付家不在の問題を例に挙げ、集団創作／個人創作の観点から、誤動の新たな捉え方を提示する。第二に、誤動における身体像に基づき、欧米のダンス史から排除される「誤」としての身体のノイズを論じる。最後に、ポスト・コレオグラフィーとしての誤動を問題提起する。

結論では、本研究論文で新たに提示するポスト・コレオグラフィーが振付家と振付に参加する人々の関係性、集団創作、振付家が「身体のノイズ」への参加者の決定権を制御しないという振付家の不在の諸要素の絡み合いによって全体像を形成することを明らかにする。

「ポスト・コレオグラフィー」は、振付に参加する人々が誤動の概念を共有することで、集団創作を可能にし、他者の身体を介したやり取りによって発生する「誤」としての身体のノイズを含意している。それゆえ、「ポスト・コレオグラフィー」は、参加者が自ら派生させる非意識的な身体運動を発生させるという点で、欧米のダンス史の合理的な身体の動きへのアンチ・テーゼやカウンターではなく、集団創作によって振付家の独裁制を乗り越えるものとなる。「誤」としての身体のノイズは、他者の制御・管理できない有機的な人間の身体への豊穡な視線をもたらし、誤動は欧米のダンス史が連綿と築き上げた「身体のシグナル」を実現する振付と「身体のノイズ」への振付を相対化させ、振付家の独裁制というシステムに障害を与えるという点で、既存の芸術システムの「外部」の人々がつくりだすダンスとして帰結する。最後に、振付家による関係性のアプローチにおいて、ベルの振付方法を再度位置づけ、「ポスト・コレオグラフィー」と「誤動」への取り組みを示す。

本研究に関する発表論文・学会発表など

本研究論文の一部は、学術誌、国内外の学会発表、修士論文などを若干修正、もしくは大幅に改変したものである。詳細は章毎に以下の通りである。

【序章】

吉田駿太郎, 「現代ダンス史におけるポスト・コレオグラフィーと振付実践の様相について」, 『舞踊学会 ニュースレター』 (2018)

吉田駿太郎, 「ISPA－欧州文化都市レーワルデン 2018 報告書」, 『第 26 回 EU・ジャパンフェスト公式報告書』 (2018)

Yoshida, Shuntaro, Viteri, Alex, “World constellations through poetic performing encounters”, at *Performance Studies international* #25 (2019)

【第一章】

Yoshida, Shuntaro, “La “Flash Mob Danse”: Enjeux et paradoxes d'une forme artistique participative ((『フラッシュモブダンス』—参加型アートという形式の問題点とパラドックス—))”, Université Paris 8 (2014)

Yoshida, Shuntaro, “La Flash Mob Danse, transformation de l'espace: configuration et perception des spectateurs (『フラッシュモブダンスにおける空間の変化—観客の形成と知覚—』)”, Université Paris 8 (2015)

吉田駿太郎, 「矢野英征 (1943-88) とダンス・アーカイヴ—振付ノートに現れる図的要素とその役割—」, 第 69 回舞踊学会 (2016)

Yoshida, Shuntaro, *The writings of Yano Hideyuki: A representation of exotic and mixed cultures in the case of 'At the hawk's well'*, at IV Baku International Theater Conference (2016)

吉田駿太郎, 「ビデオダンスにおける偶然性—振付・環境・観客を事例にして—」, 東京藝術大学大学院音楽研究科 (2016)

吉田駿太郎, 「フラッシュモブダンスにおける空間の変化に関する研究—観客の形態とフラッシュモブダンスの三つの価値について—」, 『音楽文化学論集』 (2017)

【第二章及び第三章】

Yoshida, Shuntaro, “Post-choreography as the notion of collective choreography: Research on the occurrence and the acceptance of choreographic practice in urban areas”, at *Société québécoise d'études théâtrales* (2019)

Yoshida, Shuntaro, “Collective choreography: togetherness as dancing in common (Jerome Bel’s “Atelier danse et voix”, “Gala” and Flash Mob Dance)”, at *Performance Studies international* #25 (2019)

【第四章】

吉田駿太郎, 呉宮百合香, 児玉北斗, 藤本雄二郎, 宮川麻理子, 「現代におけるダンスの実践と理論の拡張」, 第 71 回舞踊学会 (2019)

謝 辞

本研究論文は、令和 2 年 4 月東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学領域芸術環境創造分野博士課程に博士学位論文として提出したものであり、同大学院修士課程に入学した平成 24 年以来 8 年にわたる研究成果をまとめたものである。

同科前指導教員市村作知雄先生には、8 年にわたる実践及び研究活動を、心温かく見守って戴き、厳しくご指導戴いた。フランス留学を含め修士課程では、様々な壁にぶつかるものの、市村先生の親身な助言のおかげで研究を進めることができた。また、博士課程進学後も、市村先生は研究者としてだけでなく一人の人間として私を大きく成長させて下さった。同科教授毛利嘉孝先生には、指導教官として本研究の実施の機会を与えて戴き、その遂行にあたって終始ご指導戴いた。毛利先生には、毎度面談して戴き、懇切丁寧な助言を賜っただけでなく、アメリカでの研究の準備を大きく支えて戴いた。同科教授熊倉純子先生には、門外漢である私を研究室に快く受け入れて下さっただけでなく、博士論文に伴走して戴き、的確な助言と指導を賜った。同科特任教授長島確先生並びに同科教授丸井淳史先生には副査としてご助言を戴くとともに本論文の細部にわたりご指導を戴いた。特に、長島先生には修士課程以来、実践の場で集団創作について学ばせて戴くだけでなく、消失してしまう予定である研究室において、学部生及び大学院生と交流する場を設けて戴いた。以上の諸先生方に、深謝の意を表する。

パリ第 8 大学大学院修士課程では、指導教官を引き受けて下さったマハリア・ラッシビール教授及びジュリー・ペラン教授、ニューヨーク大学アーツ & サイエンス校東アジア研究科での滞在研究にあたり、指導教官を引き受けて下さったトーマス・D・ルーザー教授からは、大変丁寧な指導や研究の助言を賜った。ニューヨーク市立大学のピーター・エッカーソル教授とアメリカ人振付家ジェニファー・モンソン氏には、研究に対する有益な助言を戴いた。共同研究をともにしたニューヨーク市立大学博士課程アレックス・ヴィテリ氏には、理論と実践を架橋する多くの問いを戴いた。以上の諸先生方や共同研究者の同輩に、感謝の意を表する。

本研究の第二章と第三章は、私を研修生及びダンサーとして受け入れて下さった、フランス人振付家ジェローム・ベル氏のカンパニーである「*RB JEROME BEL*」に資料を提供して戴いた。ここに同氏及びカンパニー関係者に対して感謝の意を表する。《ダンスと声のワー

クショップ》及び《ガラ》の参加者には、インタビューを実施するとともに本研究にあたって大きな励ましを戴いた。心より感謝申し上げる。

本研究の一部は日本学術振興会科学研究費（特別研究員 No. 862957）、日本学術振興会若手研究者海外挑戦プログラム、公益財団法人松下幸之助志財団研究助成、東京藝術大学武藤舞音楽環境創造教育研究助成金、公益財団法人アメリカ研究振興会助成金、国際舞踊学会“Graduate Student Travel Award”によった。

本研究は、ダンス研究の理論と実践を繋ぐことを主眼としたものであり、これまで研究と実践の場で、下記の方々から貴重なご指導とご意見を戴いた。この場を借りて、改めて感謝申し上げる。

入手杏奈、ヴェロニク・エレナ、ウダ・ダウディ、エルザ・ウォリアストン、越智雄磨、北原まり子、呉宮百合香、児玉北斗、佐々木あゆみ、サンドロ・グランド、繆思莊、ジャンバチスト・シュレール、タウス・アバ、ディオラ・ジバ、ニコール・ドゥフォレ、フィリップ・メシエ、藤本雄二郎、フランソワーズ・ルガルディニエ、ブレア・チャン、マクシム・キュルヴェルス、松尾加奈、前野真榛、ミシェル・バーグ、宮川麻理子、矢崎与志子、横路佳幸、レベッカ・リー、ワタナ・ワッタンウィズィー、黄琬淳（五十音順・敬称略）

最後に、ここでは記すことのできなかった皆様のご支援、ご協力、ご助言があったからこそ本研究が実現した。本研究を遂行するにあたって国内外でご協力いただいた皆様、そして家族に、心より御礼申し上げます。

凡 例

- ・ 外国語文献を引用する際には、邦訳文献の該当頁数を示したが、特に断りがない限り、訳語および翻訳はすべて拙訳を使用する。
- ・ 文献の著者名を述べる際、略称は省略する。
- ・ 文献を引用する際、原文のイタリック体は、太字で表す。
- ・ 文献を引用する際、引用者による補足は、[] で表す。
- ・ 文献を引用する際、引用者による原文の中略は、(…) で表す。
- ・ 文献を引用する際の頁数は、脚注を参照されたい。
- ・ 脚注表記を簡潔にするために、脚注内で引用を行う場合には出典を括弧書きで(著者名、年号、頁数)の順番で示している箇所がある。その他の場合は末尾にまとめた参考文献を参照されたい。
- ・ 振付実践や舞踊作品に関しては《》内に作品のタイトルを記し、書籍、雑誌、映画、絵画に関しては『』内に、楽曲に関しては「」内にタイトルを表記する。
- ・ 本文中、() によって示した原語は、部分的に文脈の理解を助けるために表記する。
- ・ *contemporary dance* 及び *danse contemporaine* の訳語には、コンテンポラリーダンスと表記する。
- ・ *post modern dance* の訳語にはポスト・モダンダンスと表記する。

目 次

序論.....	1
0.1 はじめに	1
0.2 研究背景と研究目的	2
0.3 研究の到達点	6
0.3.1 他律性への視点	6
0.3.2 振付家による関係性のアプローチ	8
0.4 研究対象と先行研究	9
0.5 研究方法	10
0.6 本論文の構成	12
0.7 「誤動」に関する概念整理	14
0.7.1 偶然性	14
0.7.2 偶発性	15
0.7.3 誤動	16
第一章 ポスト・コレオグラフィーをめぐる諸前提	18
1.1 コンテンポラリーダンスの成立過程：「身体のスグナル」を実現する振付	19
1.1.1 ギリシャ演劇：脚本家による市民への振付	19
1.1.2 バレエ：作曲家による音楽のリズムと振付	20
1.1.3 モダンダンス／ポスト・モダンダンス：音楽のリズムに依拠しない振付	22
1.1.4 ピナ・バウシュの振付：振付家による監修	24
1.1.5 ヌーヴェル・ダンス：振付作品への署名	25
1.1.6 ヌーヴェル・ダンス以降の振付：振付コンセプトの発明	26
1.2 振付方法からの逸脱：「身体ノイズ」への振付	27
1.2.1 マース・カニングハムの振付：偶然性への振付	27
1.2.2 集団的な振付の発生：偶発性への振付	31
1.2.3 デジタルメディア時代の集団的な振付：匿名の参加者への振付	34
1.2.4 2010年代の参加型の振付実践：アマチュアへの振付	37
1.3 振付家による関係性のアプローチ	38
1.3.1 創作プロセスの分類：「教示的-民主的枠組み」	39

1.3.2 創作プロセスの再検討：関係性の再配置	41
1.3.3 創作プロセスの再分類：個人創作／集団創作	45
1.4 小結：振付家による関係性のアプローチのマトリクス	47
 第二章 集団創作の萌芽：《ダンスと声のワークショップ》を事例に	50
2.1 ジェローム・ベルの振付と創作方法	52
2.1.1 フランス文化政策とジェローム・ベル：振付家とダンサーのプロ化	53
2.1.2 振付方法からの逸脱：振付を「しない」	57
2.1.3 プロの「踊らない身体」：個人創作	58
2.1.4 アマチュアの「踊れない身体」：個人創作／集団創作	59
2.2 《ダンスと声のワークショップ》：パリ郊外の地域住民の実践	61
2.3 ベルのワークショップにおけるアマチュア／プロの実践	68
2.3.1 ブリュッセルのワークショップ：セミプロの技術への執着心	69
2.3.2 ヴェネチアのワークショップと成果発表：アマチュアとプロの邂逅	72
2.3.3 ミュンヘンのワークショップ：グローバルな「多様性」	82
2.4 ベルの意図する偶発性	85
2.5 小結：プロの否定	88
 第三章 《ガラ》における集団の表象に不可視な誤動	91
3.1 《ガラ》に至る経緯：参加者の主体性	96
3.1.1 衣装のアッサンブラージュ	97
3.1.2 真似のグループワーク	100
3.1.3 偶発的な失敗	103
3.1.4 対話的な振付方法	104
3.2 《ガラ》：主体的な参加と構築される上演	111
3.2.1 パリの《ガラ》：パリ郊外の地域住民による誤動	112
3.2.2 日本の《ガラ》：アマチュア／プロの協調作業	120
3.2.3 タイの《ガラ》：コミュニティの実践	129
3.3 パリの《ガラ》と日本の《ガラ》における集団の実践	133
3.3.1 パリの《ガラ》における集団の実践：自覚的な失敗と非意識的な身体運動	134

3.3.2 日本の《ガラ》における集団の実践：集団の協調性と自己探求の往還	139
3.3.3 パリと日本の《ガラ》の比較：集団の表象と実践の拮抗性	148
3.4 日本とタイの《ガラ》とパリの《ガラ》の比較：振付の構成要素としての集団と振付家の相互依存性	151
3.5 小結：ベルの意図しない参加者の誤動	153
 第四章 誤動の再検討：《ガラ》の初演と再演の比較を中心に	156
4.1 振付家の存在と不在の問題：《ガラ》の創作プロセスの比較	158
4.1.1 初演の《ガラ》の創作プロセス：参加者による集団創作	158
4.1.2 再演の《ガラ》の創作プロセス：振付家による個人創作	160
4.1.3 誤動の新たな捉え方：参加者の誤動を基軸とした集団創作	162
4.2 参加者の身体：《ガラ》における身体像の変遷	164
4.2.1 初演の《ガラ》の身体像：踊れない身体／誤動する身体	164
4.2.2 再演の《ガラ》の身体像：踊れない身体／消費される身体	166
4.2.3 誤動する主体の「身体のノイズ」	167
4.3 小結：ポスト・コレオグラフィーとしての誤動	168
 結論	171
 参考文献	176

図表類目次

図

図1：バターワースの提示する教示的－民主的枠組み.....	39
図2：振付家による関係性のアプローチのマトリクス.....	48
図3：ベルの意図する偶発性の結果.....	89
図4：振付家による関係性のアプローチのマトリクス（《ガラ》を含む）.....	174

表

表1：参与観察一覧.....	12
表2：《ダンスと声のワークショップ》とその後のワークショップの参与観察一覧.....	52
表3：《ダンスと声のワークショップ》の参加者と披露したパフォーマンスの一覧.....	68
表4：《ガラ》のワークショップ、リハーサル、公演の参与観察一覧.....	95
表5：パリの《ガラ》（2015）の参加者と披露したパフォーマンスの一覧.....	119
表6：日本の《ガラ》（2018）の参加者と披露したパフォーマンスの一覧.....	128
表7：タイの《ガラ》（2018）の参加者と披露したパフォーマンスの一覧.....	133

写真

写真1：披露されたパフォーマンス 「舞台上に死す」（ジェローム・ベル撮影）.....	62
写真2：モンフェルメイユの市民会館（筆者撮影）.....	63
写真3：《ダンスと声のワークショップ》（ジェローム・ベル撮影）.....	63
写真4：披露されたパフォーマンス 「ハレルヤ」（ジェローム・ベル撮影）.....	64
写真5：披露されたパフォーマンス ゾンビ・ダンス（ジェローム・ベル撮影）.....	65
写真6：ルティレ（ヴェロニク・エレナ撮影）.....	73
写真7：ピルエット（ヴェロニク・エレナ撮影）.....	73
写真8：グラン・ジュッテ（ヴェロニク・エレナ撮影）.....	73
写真9：《無題》の成果発表の様子（ヴェロニク・エレナ撮影）.....	76
写真10：アマチュアによるピルエット（ヴェロニク・エレナ撮影）.....	77
写真11：プロによるピルエット（ヴェロニク・エレナ撮影）.....	77
写真12：アマチュアによるルティレ（ヴェロニク・エレナ撮影）.....	77

写真 13：プロによるルティレ（ヴェロニク・エレナ撮影）	77
写真 14：アマチュアによるグラン・ジュッテ（ヴェロニク・エレナ撮影）	78
写真 15：プロによるグラン・ジュッテ（ヴェロニク・エレナ撮影）	78
写真 16：アマチュアによるお辞儀（ヴェロニク・エレナ撮影）	79
写真 17：プロによるお辞儀（ヴェロニク・エレナ撮影）	79
写真 18：《新世界》の1から1000を数える場面（ヴェロニク・エレナ撮影）	80
写真 19：ミュンヘンのワークショップの様子（マクシム・キュルヴェルス撮影）	83
写真 20：ハンガリーのフォーク・ダンス（筆者撮影）	84
写真 21：ワルツのための青のドレス（ジェローム・ベル撮影）	99
写真 22：メナジェリー・ドゥ・ベールでの食事の様子（筆者撮影）	110
写真 23：オーヴェルヴィリエ劇場の試作公演の参加者（ヴェロニク・エレナ撮影）	113
写真 24：パリの《ガラ》 オーヴェルヴィリエ劇場の試作公演の終演の様子（ジェロー ム・ベル撮影）	116
写真 25：パリの《ガラ》 パリ市立近代美術館での「即興」（ヴェロニク・エレナ撮影）	117
写真 26：日本の《ガラ》 上演前の参加者（関下景子撮影）	127
写真 27：タイの《ガラ》 チャン劇場でのリハーサル（筆者撮影）	129
写真 28：タイの《ガラ》 稽古場の様子（前野真榛撮影）	130
写真 29：タイの《ガラ》 上演前の参加者（筆者撮影）	131

序論

制度としての作者は死んだ。彼の公民的、情念的、伝記的人格は滅した。王位を失った彼の人格はもはや作品に対して恐るべき父性を発揮することはない。

(ロラン・バルト)¹

0.1 はじめに

筆者は2009年に、りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館を拠点とするカンパニー「Noism2」のダンサーとして活動していた。このカンパニーは、バレエとは異なる西洋のコンテンポラリーダンスに主眼を置いていたが、筆者はダンサーが振付家の作品意図から逃れられず、替えのきく駒のように扱われていることに疑問を持ち、一年間で退団した。その後に進学した東京藝術大学大学院では、アメリカ人振付家マース・カニングハムとその偶然性について研究を開始した。その際、筆者は2013年から2015年まで、フランスのパリ第8大学大学院芸術研究科ダンス専攻に留学し、フラッシュ・モブにおける偶発的な観客のパフォーマンスについて研究を続けた。留学期間中には、1980年代のヌーヴェル・ダンス (*nouvelle danse*)²の系譜を継ぐフランス人振付家ジェローム・ベルと偶然に出会い、彼がリサーチ・アシスタントを募集していたことから、研修生としてベルの創作現場に参加するようになった。そこで目にしたのは、ベルが集団創作の手法を用いながら、パリ郊外の地域住民と作品制作をしている光景であった。ベルはパリを皮切りに、ブリュッセル、ヴェネチア、ミュンヘンに赴き、リサーチを目的としたワークショップを開催した。その全てのワークショップに随行し、ベルのリサーチの過程で各国の多種多様な参加者に出会うこととなった。やがて、そのリサーチの成果が《ガラ》へと変容するとき、ベルは参加者の協働者としてではなく、監修者として存在することに、筆者は内部の参加者として違和感を感じた。《ガラ》のフランス国内ツアー及び海外ツアーに参加する中、筆者は振付家が監修者とはならない「ポスト・コ

¹ ロラン・バルト 1977 『テキストの快楽』, 沢崎浩平 訳 東京: みすず書房, 51-52 頁.

² ニューヴェル・ダンスとは、コンテンポラリーダンス (*danse contemporaine*) がフランスで発生した際に使用された名称である。フランスの文化政策のもと、1980年代に活躍する振付家の一群はヌーヴェル・ダンス第一世代と呼ばれる。1980年代のヌーヴェル・ダンスの成立と展開に関しては、『ヌーヴェルダンス横断』(前田 1995)を参照されたい。欧米では1990年代以降、コンテンポラリーダンスが通称名となる。したがって、本論文では、1980年代のフランスに発生する初期のコンテンポラリーダンスを「ヌーヴェル・ダンス」と記す。

レオグラフィー」を想定するようになっていった。約二年に渡るエスノグラフィーの手法を用いたベルの振付の参与観察の中で、「ポスト・コレオグラフィー」の輪郭は少しずつ浮き彫りとなっていった。本稿ではベルの振付実践を対象として、振付家と参加者の関係性の在り方について研究を進めていく。

0.2 研究背景と研究目的

20 世紀以降、幅広い手法で振付方法を構築してきたダンスは「コンテンポラリーダンス³」というジャンルを形成した。ダンサーの卓越した身体や技術が作品の大きな見所として扱われた過去の時代に比べると、このコンテンポラリーダンスにおいては、振付家が一切の権力を握っている。これはまさに「振付家の時代」⁴の到来であった。

実際、若手振付家の発掘は 1969 年のフランスのバニョレ国際振付コンクールをはじめ、1982 年にモントリオールのフェスティバル・インターナショナル・ド・ヌーヴェル・ダンス、1996 年に日本のパークタワー・ネクストダンス・フェスティバル、2001 年にトヨタ・コレオグラフィー・アワードなどにおいて推し進められた⁵。上記のフェスティバルは名称を変更・統合をしたり、あるいは事業が終了したりすることでもはや存在はしていないが、振付家が現代ダンスの領域において重要視されているのは歴史的な事実であろう⁶。現在では振付家が作品の枠組みを構築し、出演するダンサーがオリジナルのキャストでなくとも、

³ 本論文において、コンテンポラリーダンスの「現代性 (*contemporaneity*; *contemporanéité*)」の種別概念について言及することは割愛する。現代性とは欧米において発生した用語であり、その後アジアに受容される。当然ながら、欧米と日本のコンテンポラリーダンスは各々のダンス史の文脈が異なっている。そのため、本論文においては広範な範囲を網羅するために「現代ダンス」という名称を用い、欧米の特定の時代および地域に発生したダンスを「コンテンポラリーダンス」と呼称する。現代性の議論に関しては、下記の文献を参照されたい。

Pouillard, Frédéric. 2004, “Scène et contemporanéité”, in *Rue Descartes* n°44, pp.116-120.

⁴ 「振付家の時代」に関しては第二章 2.1.1 項を参照されたい。フランスでは、振付家の時代の礎が 1970 年代以降に文化政策とともに築かれた。フランスのアンジェに国立振付センター、各地に国立振付センターが設立され、多くの振付家はフランスのバニョレ国際振付コンクールを経て、それらのディレクターに就任した。

⁵ 「作者の映画 (*cinéma d’auteur*)」と同様に、振付家の振付作品に対して「作者のダンス (*danse d’auteur*)」と呼称される (Bentivoglio 1987, p. 131)。

⁶ フランスのバニョレ国際振付コンクールは、1995 年にセース・サン＝ドニ国際振付家による出会いの場 (*Les Rencontres Choregraphiques Internationales de Seine-Saint Denis*) に名称を改め、若手振付家のコンペティションの要素は消滅した。このフェスティバルは若手振付家の見本市であり、振付家がアーティストとしてプロデューサーや劇場の利害関係者とネットワークを築き、作品のツアーや売買について交渉する場でもある。

振付作品それ自体は変化せずに再演し続ける仕組みであることは自明である。そして、21 世紀を迎えて振付家は作品を制作するだけでなく、作品のプロデューサーとして役割を果たしつつある。

このような事例の中で特に注目したいのは、振付家が振付作品を制作する上での振付の方法論ではなく、いかに振付家とその振付への独創性や創造性、それに付随する権力を手放していくかという、一見荒唐無稽にも思われる今日の**ポスト・コレオグラフィー** (*post-choreography*)⁷である。本稿でのポスト・コレオグラフィーとは、集団的な振付実践のことを指し示し、ダンスにおけるポスト・コンテンポラリーダンス (*post-contemporary dance*) を意味する。このポスト・コレオグラフィーは「振付家の時代」の後の振付家の在り方であり、もはやダンスが振付家の意向のみで構築される芸術作品ではないことを示唆する。なぜなら、今日の非常に重要な認識として、ダンスはダンスという範囲にとどまることが不可能になっていることが挙げられる。そのようなダンス作品における振付実践は、ジェンダーに関する問題、コミュニティー形成の問題、環境・生態系に関する問題と密接に関わり合いながら、ダンスの範囲に留まるか、拡張するのか、世界の先進諸国で大きな問題となっている。こうした領域横断型あるいは社会関与型の振付実践に着目することで、コンテンポラリーダンスを築いてきた「振付家の時代」から徐々に変化している現在のポスト・コレオグラフィーを捉えることが可能であろう。この振付作品以後の脱振付家の実践を「振付実践 (*choreographic practice*)」として捉えてみようという試みは、本論文の大きな主題である。

では、脱振付家の実践とはどのように生まれ、どのように存在しうるのであるだろうか。そこには社会状況の変化や、ダンスの鑑賞者である人々のニーズの変化が関係している。たとえ

⁷ ポスト・コレオグラフィーという言葉には幾分注意が必要である。ドイツ人振付家・メディア研究者のヨハネス・ビリリンガーはデジタルメディア時代における振付の拡張として、ポスト・コレオグラフィーを示唆する。彼は、「タスク (アルゴリズム) の正確な指示でさえも、鍵をつけられ、あるいは決定されないが、(…) [タスクは] リアルタイムのドキュメントの『折り込み』に匹敵するくらい、再動員されることが可能である。この鍵の解除は、今日のリアルタイムの相互作用のダンス環境において、有限な制作を意味するのではなく、常に差別化されるポスト・コレオグラフィック・システムで作業することを提案する(…)。」

(Birringer 2013, p.11) と述べる。彼は、前に用意される振付と後に開発される振付とを区別し、後に開発される振付のプロセスに着目している。また、『ポスト・ダンス』(Andersson, Edvarsdsen, Spingberg 2017) では、新しい形式のコミュニケーションやパフォーマンスの卓越性の在り方、新しい階級に対して批判的で内省的な姿勢でアプローチが検討され、ポスト・モダニズムのポストの意味が議論される。ビリリンガーの提案するポスト・コレオグラフィーの使用は、振付メディア的な視点に留まり、前提となる「振付家の時代」の問題を考慮に入れていない。同様に、『ポスト・ダンス』は、従来のコンテンポラリーダンスの議論を包含しているように見受けられる。本論では、ポスト・コレオグラフィーとコンテンポラリーダンスを切り分けることで、安易なコラボレーションやコレクティブとの差異を明確にしながら議論を進めていく。

ば、近年日本ではアイドルのミュージック・ビデオにおける振付が、彼らのファンのみならず、体育教育の一環としてあるいは学園祭で、教育現場においても目につくようになってきた。テレビ広告 (CM) やアイドルの振付を手がける振付家 *akane* はその一例だ。彼女は元々高校の体育教師であったが、ダンス部の顧問として手がけた振付作品がツイッター (Twitter) で拡散され、一躍有名になっていった。彼女のつくる振付には、独自の型の魅力があり、人を魅了させる。また、カリスマとして君臨することで、人々はメディアを通じて彼女の振付を模倣し、熱狂する。だが、それと同時に振付の伝播は振付の変容を容易にした。振付を受容する側は画面上の伝播した振付を個人の意志と欲望で変容させ、その変容させた振付をインターネット上に投稿することで、振付を再帰的に生成するのである。こうした事例は、2000 年代以降ニコニコ動画の「踊ってみた」に見られる現象だけでなく、現在のモバイル向けショート・ムービー・プラットフォーム・アプリのティクトック (TikTok)、アイドルのライブ曲に合わせた独特のファンの動きであるヲタ芸や河内音頭のバリエーションなどが挙げられるだろう。これらの事例から推察できるのは、振付家が特定の振付方法を制作するのではなく、個人やコミュニティが振付を制作し、所有していくことである。つまり、それまでの振付概念がデジタルメディアの技術発展とともに拡張されたがゆえに、ソーシャル・ネットワーク (以下、SNS) を利用する不特定多数の人々が振付を模倣し、更には振付の型そのものを自らの手で創造するようになってきたのだ。このように、振付家と振付に参加する人々の関係性は、メディアの変遷とともに有機的な形で変容し、インターネット上において振付に参加する人々は振付家が不在の中、集団で共に創造することを可能にしている。これは振付家が振付方法を確立することで名声を浴びる一方で、その振付自体は大衆の創造性に委ねられているがゆえに、作者の振付方法を逸脱させ、自ら発展させているとも言えるだろう。

振付を共に創造する事例は、デジタルメディアの時代を待たずとも存在した。たとえば、イギリスにおいて貧困対策や教育政策の機能を補うものとして、1960 年代後半に普及したコミュニティ・アートの活動に影響を受けて生じたコミュニティ・ダンスは、作品を重視することと一線を画している。民主主義的な理念のもと、芸術活動にアクセスしにくい人々、たとえば、パーキンソン病、車椅子を使う人、障害⁸をもつ子供などを社会包摂の立場から

⁸ 本論では、障害をもつ人々のダンス表現を参照するが、以下では「しょうがいしゃ」という言葉の表記の仕方について説明しておく。最近では、「障害者」「障がい者」などの表記が使用されるようになってきたが、ポリティカル・コレクトネスという武装のために、これらの言葉を使用しない。その理由としては、「障害者」という表記そのものを、個人に押しつけるのではなく、社会システム側に問題があるのだという前提に立って考えているからである。すなわち、健常者の価値観を押しつける社会を再考するだけでな

どのようにエンパワーするのかという問題に取り組んでいるからである。コミュニティ・ダンスは社会的なマイノリティである参加者の表現や意志を積極的に反映させる試みであると同時に、その参加者の集団の実践を発揮する場面でもある。換言するならば、振付家と振付を享受する側の関係性は「共生」という言葉にあるような、集団での体験の共有が優先されるのである。このような社会に要請されるコミュニティ・ダンスは現代においても継承・創造され、「振付家の作品」へと対抗する振付の民主化、多様化の一役を担い続けている⁹。

上記の大衆の手に委ねられるダンスや社会に要請されるダンスでは、必ず振付家は何らかの振付方法を用いるが、本論の冒頭で述べた「振付家の時代」に現れる特異な振付家の振付方法とは、大きな違いがあるように見受けられる。個々の振付家の振付方法は様々であるが、権力を奮う振付家は暗黙に存在し続けている。しかし、2010年代の欧米の振付実践における脱振付家の振付方法を、次のように問いかけることはできないだろうか。すなわち、21世紀の振付家は、どのように振付に参加する人々と共に振付方法を創るのだろうか。そして、ポスト・コレオグラフィーは振付家のイニシアティブを脱する契機をいかにして成立させるのだろうか。このような問いは、舞踊美学上における振付家の作品の意図や芸術性を問題にするよりも、振付を共に創る参加者の参与が前景化される「集団の実践¹⁰」として扱う必要がある。そして、ポスト・コレオグラフィーは振付家と参加者の関係性において、コンセプトから作品を共有するような集団創作や脱振付家の問題を含んでいるように思われる。それゆえ、ポスト・コレオグラフィーに関する問いは、社会—芸術の問題へと展開される。

本論文の問題は三つの柱から形成される。一つ目の柱は、ポスト・コレオグラフィーをはじめとする「参加型の振付実践 (*participatory choreographic practice*)」¹¹の**振付家と振付に参加する人々との関係性**である。二つ目の柱は参加者を含めた**集団創作**であり、三つ目の柱は振付家が他者の身体を制御しないという**振付家の不在**である。したがって、振付家と振付に

く、障害者の価値観が社会に浸透し、新たなアイデアを実践していく社会を目指す必要性を考えているため、本論文では「障害者」という言葉を使用する。

⁹ 小泉朝未 2018「共生とアートの接点：コミュニティダンスの考察から」、『未来共生学5』, 216-217頁。

¹⁰ コンテンポラリー・アーティストのパブロ・エルゲラは現実の実践と象徴の実践を区別している。本論文では、この区別を集団の実践と集団の表象に峻別する。

Helguera, Pablo. 2011, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, TN: Lightning Source Inc., pp.5-8. (邦訳 34-38頁.)

¹¹ 本論文における「参加型」は、振付家がダンス経験のない参加者を公募あるいは依頼して集め、非専門家のアーティストと協働してダンスを制作することを意味する。一方で、「対話型」は、振付家とコミュニティとの間で対話することに重視することを指し、「観客参加型」は、観客を作品の出演者として見なさないことを示唆する。以上のように、「参加型」、「対話型」、「観客参加型」の意味を区別している。

参加する人々の関係性、集団創作、振付家の不在の諸要素を詳述することで、「ポスト・コレオグラフィー」の全体像を明らかにする。本研究では、当然ながら、従来の振付の在り方から「ポスト・コレオグラフィー」に至る過程において、欧米のダンス史でいくつかの排斥した観点を問題として取り扱う。最も注目すべき点は、欧米の舞台芸術から除外されてきた「誤動 (*clumsy-seeming movement; unskilled movement*)」¹² に関するものである。この「誤動」は振付に参加する人々の偶発性を意味するが、その意味は一般的な「突然に生じる事象」を指すのではなく、振付家の意図する振付方法からの逸脱を含意している。すなわち、「誤動」は振付家や観客が文節化できない参加者の身体運動を指しているのだ。だが、振付家や観客、専門家はしばしば、誤動を不器用な動きや非訓練された動きという外観からレッテルを貼り、歴史の隅に追いやってきた。というのも、欧米のダンス史の中で築かれるコンテンポラリーダンスにおいて、それらの身体運動は振付家の独裁制のもとで、プロフェッショナルリズムの追求とともに、削ぎ落とされてきたからである。しかし、この欧米のダンス史から除外されてきたこの身体運動に着目し、振付に参加する人々の誤動を分析することで、「ポスト・コレオグラフィー」の解明、そして三つの問題を紐解いていくことができるだろう。言い換えるならば、本論文の目的は、「ポスト・コレオグラフィー」と「誤動」を参加型の振付実践の事例とともに明らかにすることである。

0.3 本研究の到達点

本論文では、前節で挙げた三つの問題に応答するために、到達すべき他律性の視点と振付家による関係性のアプローチについて確認していく。

0.3.1 他律性への視点

「他律性への視点」とは、コンテンポラリーダンスにおける「コンテンポラリー」¹³への批判的な視座である。1990年代以降、欧米において「コンテンポラリーダンス」という用

¹² 「誤動」の詳細は0.7.3項を参照されたい。

¹³ 舞踊哲学者のミシェル・ベルナルは、「コンテンポラリー」の意味内容が、曖昧であることを指摘し、一瞬一瞬を知覚する質的な更新であることと、絶えず否定性に向かう際、一時的な経験は永続的な時間の質の変容することであると述べている。その上で、ベルナルは、フランスの「ノン・ダンス」と形容されるフランス人振付家のジェローム・ベルやボリス・シャルマツを引き合いに出しつつ、「コンテンポラリー」がこれまで体験したことのない別の体験に還元され、次のステップに前進しない、と述べている (Bernard, and Fabbri 2004, p.24, p.26.)。一方、舞踊研究者のアンドレ・レベッキは、コンテンポラリーダン

語が一つのジャンルとして定着し、作家としての振付家の独自性や独創性を重視し、作品の自律性に重きを置くようになっていった。背景には、第一章で述べるようにバレエ以来の音楽の支配から逃れるコンテンポラリーダンスの成立過程が挙げられる。振付家の独裁制とともに、作品は世界中で再演されるようになり、作品の位置づけはそれぞれの時代の状況や文脈の中で観客によって享受され、同時代性を獲得していくこととなった。このような「振付家の時代」の構築は、フランスの哲学者ロラン・バルトによる「作者の死」(1968)の概念が的確に説明している。バルトの観点を考慮するとき、振付家の意図する作品と同時代に異なる文脈に応じた観客の読解があるという「コンテンポラリー (同時代性／普遍性)」の枠組みの中で築かれたコンテンポラリーダンスは、モダンダンス、ポスト・モダンダンスを同時に存在させるという点で、欧米を中心としたグローバルな視点に立脚する。ここにおいて、グローバル化した「コンテンポラリー」は、振付家の独裁性とともに作者のメッセージ性を保持するものである、と定義できる。しかし、「コンテンポラリー」の次を見据える「ポスト・コレオグラフィー」は、振付に参加する人々の偶発的な身体運動を前景化させ、振付家の独裁制がもたらす従来の制限付きの偶然性と一線を画している。そのため、本論文における「他律性への視点」は、前述した振付家の独裁制にともなう作者のメッセージ性から離れ、振付に参加する人々の誤動との結びつくことで、「振付家の時代」の終焉へと向かう。

また、前述した誤動は、参加者が振付家の振付方法から逸脱するような、日常的な偶発性／不定性だとされ、振付家の意図しない出来事や状況として捉えられる。だが、連綿と続く欧米のダンス史の変遷の中で、人間の本質である「身体のノイズ」は排除され、あるいは矯正されてきた。たとえば、ダンサーは身体をニュートラルにするために訓練を行う。また、劇場は環境から余計な装飾をすべて排除してきた。このように欧米のダンス史では身体運動の意味づけが推し進められ、振付家にとって意味のない振付に参加する人々の誤動は削ぎ落とされてしまったのである。「ポスト・コレオグラフィー」を解明するには、「コンテン

スの「適時性 (*timeliness*)」に視覚芸術の文脈を追加し、「同時代性の実践」としてダンスが別の芸術枠組みの中で政治的な可能性を開くことを主張する (Lepecki 2012, p.15.)。他方で、舞踊研究者のサンサン・クワンは、コンテンポラリーの時間的あるいは美学的価値には言及せずに、コンサート形式のダンスとそれ以降のコンテンポラリーダンスの分類を検討する。彼女は、「コンテンポラリー・コンサート・ダンス」、「コンテンポラリー・コマーシャル・ダンス」、「コンテンポラリー・ワールド・ダンス」と区別し、これらの三つの分野は、アート・マーケットへの機能、ジェンダー・セクシャリティの規範化、植民地主義への影響を及ぼすようなハイ・アートとして考慮される、と主張する (Kwon 2017, p.48)。これらの多岐に渡るコンテンポラリーダンスの言及に対して、「ポスト・コレオグラフィー」は、振付原理に着目することで、コンテンポラリーダンスの次のステップを提案する。同時に、「ポスト・コレオグラフィー」はコンテンポラリーダンスに至るまで排除してきた振付に参加する人々の誤動に着目し、コンテンポラリーダンスの「普遍性」とは異なる、参加者のローカルな表現や経験を体系化せずに個別的に提示する。

ポラリーダンス」において非合理的とされてきた誤動の積極的な役割や機能を明らかにする必要がある。誤動が「ポスト・コレオグラフィー」の解明において重要な役割を担うと示すことができれば、振付家による主体的な振付の視点から参加者の主体的な振付の視点へと移行し、振付家の独裁制に至る近代的な振付さえも他律的な視点から捉え直すことが可能になるだろう。

0.3.2 振付家による関係性のアプローチ

「ポスト・コレオグラフィー」は振付家の独裁制に対する脱振付家を意味するが、モダンダンスやポスト・モダンダンスからコンテンポラリーダンスまで、振付家は最初から振付に参加する人々とコンセプトを共有することではなく、作品制作の最初から役割分担を行う。そのため、コンテンポラリーダンスは振付家の個人創作の観点から「振付家の時代」であることには変わらない。だが、ポスト・コレオグラフィーでは、振付家がダンサーや参加者にその方法を手渡し (*posting; post*)、役割分担がなされるが、作品の根幹であるコンセプトを共有しつつ、集団創作を行うことが特徴である。つまり、個人創作では、振付家と振付に参加する人々の関係が単なる役割分担に依拠する一方で、集団創作では、振付家と振付に参加する人々が最初からコンセプトを共有し、役割分担が行われるのだ。よって、コンテンポラリーダンスとポスト・コレオグラフィーは個人創作と集団創作の意味を切り分けることで捉えられ、これらの違いは創作プロセスの内実には依拠すると言える。

本論文では、振付家と振付に参加する人々の関係性と前述した創作プロセスの内実の組み合わせを**振付家による関係性のアプローチ (Choreographer's Relational Approach)**と名付ける。振付家による関係性のアプローチは、振付家と振付に参加する人々との関係性と創作プロセスを基盤として導かれる。このアプローチは「コンテンポラリーダンス」の成立過程に関わる振付方法や振付方法からの逸脱、そして「ポスト・コレオグラフィー」を包括し、創作プロセスの総体を形成している。それゆえ、振付家による関係性のアプローチは、欧米のダンス史に包含される「身体のシグナル」を実現する振付と無意識の領域に依拠する「身体のノイズ」への振付や個人創作と集団創作に関連する理論を内包し、他律性への視点に立脚することで「コンテンポラリーダンス」と「ポスト・コレオグラフィー」の範囲を提示する。

以上のように、本論文の最終的な到達点は、振付家による関係性のアプローチの妥当性を証明し、前節の三つの問題に応答することである。

0.4 研究対象と先行研究

本論文における研究対象は、0.1 節でも述べたように、フランス人振付家ジェローム・ベルの振付実践である。まず、ベルはヌーヴェル・ダンスの系譜に位置づけられるが、大所帯のカンパニーを持つことなく、振付家、アシスタント、制作者など最低限のカンパニーメンバーと活動している。彼のカンパニーである「*RB JEROME BEL*」には専属のダンサーは存在していないが、ベルは自身がパフォーマーとして出演することは少なく、他領域の著名なアーティストとのコラボレーション、プロジェクト毎にダンサーや参加者とともに作品制作を実施する。そのため、ベルは前述の振付家と振付に参加する人々との関係性及び集団創作を強く意識している。次に、ベルの振付は「ノン・ダンス」と呼称され、振付を「しない」というような振付方法からの逸脱を図り、現代ダンス史に多大な影響を与えている。ベルは近年もアマチュアや参加者、障害のある俳優を巻き込むような振付作品を制作し、専門的なダンスの技術を持たない人々とも協働していることから他律性への視点に少なからず立脚している。最後に、ベルの代表作である《ザ・ショー・マスト・ゴー・オン》の再演はレパートリー化され、各地域で参加者が集められる。その際、アシスタントが振付作品の指導を行い、ベルは遠隔地からそのアシスタントとスカイプで連絡を取り合う。このように、ベルはコンテンポラリーダンスとは異なる枠組みの中で、振付家不在で参加型の振付実践を成立させた数少ない振付家である。以上のような前提から、ベルを研究対象とし、「ポスト・コレオグラフィー」を検討することには一定の妥当性がある。

ベルの振付作品の研究は、コンテンポラリーダンスの領域における「パフォーマンス的転回」とともに、2010 年代において国内外で進められている。演劇・パフォーマンス研究者のゲラルト・ジークムントは『ジェローム・ベル：ダンス、演劇、主体』（Siegmond 2017）において、コンセプチュアル・アートの枠組みに基づき、ベルの作品分析を行い、ダンサーの主体について言及する。また、現代ダンス研究者の越智雄磨は『「ノン・ダンス」という概念を巡って—1990 年代以降のフランス現代舞踊の展開に関する一考察—』（越智 2018）において、ベルが形容される「ノン・ダンス」を再文脈化しながら、ヌーヴェル・ダンスに反発する新たな振付家の世代の傾向を紐解き、作者としての振付家やダンサー、観客の共存について言及する¹⁴。

¹⁴ 越智は、作者である振付家とダンサーと 観客の生に焦点を当てながら共存の形態を探る「共存のためのコレオグラフィ」（越智 2018, p.143.）と名付け、フランスの哲学者ロラン・バルトの「作者の死」の後のダンスとして提案する。本論のポスト・コレオグラフィーの議論は、振付家と振付に参加する人々の関係性

ベルの振付方法の研究の中でとりわけ重要視されているのは、1990年代のフランスの振付家が取り組むコンセプチュアル・ダンスである。特にベルの振付作品はコンセプトへの志向が強く、それは作家性を含め前面に押し出されている。越智は、「作者の世界観やメッセージを伝達する媒体として考えられていた『作品』ではなく、そこに居合わせた人々が共に関与し、創造性を発揮できる余白を組み込んだフレームワークとしての作品を構築しようとした¹⁵」と述べている。しかし、ベルは集団的な振付を追求する際、創作プロセスの中で様々な実験を試みているが、これらの振付研究は、創作プロセスに正面から言及していない。その一方で、ベルの一連の作品を見てみると、特に重点を置くのは「ノン・ダンス」を標榜するような「振付方法からの逸脱」である。すなわち、創作プロセスにおける振付方法からの逸脱はベルにとって切っても切り離せないキーワードであり、彼にとって偶発性の追求に他ならないのである。したがって、本稿ではベルの集団的な振付について、創作プロセスにおける振付方法からの逸脱と参加者の偶発性の関わりを論じていき、ポスト・コレオグラフィーにおける振付家と脱振付家の境界線を検討していく。これらの考察結果において、ベルの集団的な振付は振付に参加する人々の多様な偶発性を映し出し、そこに現れる意味を明らかにすることが本論の目的である。なお、本研究は現代ダンス史研究に位置づけられ、今後の現代ダンスにおける偶然性の研究に新たな視点を呼び起こすと同時に、地域の自発性をもたらし現代ダンス研究に貢献するものである。

0.5 研究方法

本研究では、フィールドワークを取り入れ、創作プロセスの有り様を描写し、参加型の振付実践の実態を明らかにすることを目的とする。これは同時に作品の表象には現れない誤動の意味を追究し、他者との関わりから生じる踊る主体の「身体のノイズ」を捉える試みである。そこで、エスノグラフィーを中心とした参与観察を用いて、研究対象であるベルの振付実践の様相を言語化することで、ベルの意図しない誤動を参加者のローカルな身体へと還元する。くわえて、実際にフィールドワークで得られた資料であるベルやアシスタントのメールやそのメールに添付される資料、公演のプログラム、筆者によって記述されたフィール

に加えて、集団創作、振付家の不在という観点から、ポスト・コンテンポラリーダンスを検討し、振付家のイニシアティブを解体する様相を提示する。

¹⁵ 越智 2018 『「ノンダンス」という概念を巡って—1990年代以降のフランス現代舞踊の展開に関する一考察—』、早稲田大学大学院文学研究科、博士学位論文（刊行）、148頁。

ドノート、記録された写真及び映像、参加者へのインタビュー¹⁶を複合的に組み合わせることで、現代ダンス研究における参加型の振付実践に即した創作プロセスの記述の可能性を見据えている。

事例として、第二章ではパリ郊外で開催された《ダンスと声のワークショップ》を皮切りに、ブリュッセル、ヴェネチア、ミュンヘンで実施されたアマチュアやプロフェッショナル（以下、プロ）を含めたリサーチのためのワークショップを扱う。第三章では、《ダンスと声のワークショップ》の延長線上にあるパリの《ガラ》やアジアで再演される日本の《ガラ》やタイの《ガラ》を事例とする。これらの一連のワークショップから初演の《ガラ》、そして再演の《ガラ》を選定した理由としては、二点挙げられる。一つ目は、調査対象となる《ダンスと声のワークショップ》、世界各国で実施されるワークショップ、そして《ガラ》において、振付に参加する人々がそれぞれ違うものの、集団的な振付という共通項があり、ベルが振付に参加者に任せ、アマチュアと協働するような作品制作を成立させていることである。ここでは、従来のコンテンポラリーダンスに見られる振付家の独裁制に依拠する個人創作とポスト・コレオグラフィーに見られる参加者の主体的な取り組みに依拠する集団創作の境界線上にあると仮定した上で、アマチュアの主体性から派生する偶発的な行為と集団の実践を正確に記述する。

二つ目は、ベルが《ダンスと声のワークショップ》からパリの《ガラ》まで、幾人かのパリ郊外の地域住民と協働して、作品を長期的に制作していることである。地域住民との協働は、振付方法からの逸脱を目指すベルがパリ郊外でのワークショップで地域住民と出会うことで開始された。パリ郊外の地域住民、すなわちアマチュアの参加者は長期間のワークショップを経験することで、主体性とともに自己表現を変容させ、次第にベルの意図しない非意識的な身体運動に身を委ねるようになっていく。言い換えるならば、時間をかけて築き上げられる集団の実践がそこにはあり、その実践の中に参加者の偶発性あるいは誤動が存在していると推測される。一方で、再演の日本とタイの《ガラ》では、長期的なワークショップは実施されず、見ず知らずの参加者が親密さのないまま集められる。これらの再演の《ガラ》では、ベルが作品をパッケージ化することで、参加者の集合知の形成や誤動といった表象に不可視な実践に領域への眼差しが徐々に後退していく。この点については、初演のパリの《ガラ》と再演の日本とタイの《ガラ》における集団の実践と表象を比較しながら、ベルの意図しない参加者の誤動を丁寧な分析とともに導き出す。

¹⁶ 筆者は『ダンスと声のアトリエ』（2014）、パリの『ガラ』（2015）、そして再演の日本やタイの『ガラ』（2018）に随行する中で、ベルが協働者から監修者へと変わっていることに違和感を持った。そのため、パリ郊外の地域住民へのインタビューは、再演の参与観察の後に実施した。

なお、次頁の表1には、第二章や第三章の参与観察のワークショップ及び公演、対象者、日時、場所を簡略化して記載している。

ワークショップ・公演名	対象者	日程	場所・地域
《ダンスと声のワークショップ》	パリ郊外の地域住民	2014年2月27日、 3月1日～2日、7日～9日、22日～23日	モンフェルメイユ、 クリシー＝ス＝ボワの市民会館 (セヌ・サン＝ドニ、フランス)
P.A.R.T.Sでのワークショップ	生徒	3月31日～4月4日	P.A.R.T.S (ブリュッセル、ベルギー)
ヴェネチア・ビエンナーレのダンス部門のワークショップとショーイング	アマチュア／プロ	①ワークショップ 6月9日～18日 ②成果発表 19日～22日	ヴェネチア高等音楽学校、テアトリノ・ディ・パラッツォ・グラッシ／エントランス (ヴェネチア、イタリア)
《ガラ》のワークショップ	ダンス 経験、 年齢、 性別、 障害、 人種不問	2014年9月27日～28日、11月22日～23日、12月6日～7日、 2015年1月17日～18日、2月28日～3月1日	メナジェリー・ドゥ・ヴェール (パリ、フランス) パリ国立ダンスセンター (パンタン、フランス)
《ガラ》のリハーサル		4月4日、6日、11日～13日	オーヴェルヴィリエ劇場 (オーヴェルヴィリエ、フランス)
《ガラ》の試作公演		4月14日～16日	オーヴェルヴィリエ劇場
《ガラ》のリハーサル		6月6日～7日 9月12～13日	ナンテール・アマンディエ劇場 (ナンテール、フランス)
パリ秋の芸術祭の《ガラ》の公演		9月17日～20日	
		10月1日～3日	オーヴェルヴィリエ劇場
		10月13日	アポストロフ劇場 (セルジー・ポントワーズ、フランス)
		12月5日	ルイ・アラゴン劇場 (トランブレ＝アン＝アンフランス、フランス)
		12月10日	パリ市立現代美術館 (パリ、フランス)
日本の《ガラ》のリハーサル及び再演		2018年1月11日～14日、19日～21日	彩の国さいたま芸術劇場 (埼玉、日本)
タイの《ガラ》の再演	3月6～7日	チャン劇場 (バンコク、タイ)	

表1 参与観察一覧 (ワークショップ・公演名、対象者、日時、場所 (筆者作成))

0.6 本論文の構成

全四章から成る本論文の詳細は以下の通りである。

第一章では、ポスト・コレオグラフィーの諸前提を解明するにあたり、予備的考察を行う。まず、欧米の舞踊史の変遷に基づく「身体のシグナル」を実現する振付の系譜を確認する。次に、無意識の領域に依拠する「身体のノイズ」への振付は、最終的に振付家によって方法論化させることで振付家の独裁制に収斂してしまい、振付家と演者の関係性が「コンテンポ

ラリーダンス」の枠組みに位置づけられることを確認する。最後に、諸理論の考察を踏まえながら、創作プロセスの分類を検討し、個人創作と集団創作の視座を加えることで、振付家による関係性のアプローチを措定する。最後に、振付家による関係性のアプローチのマトリクスを構築し、ポスト・コレオグラフィーの範囲を画定する。

第二章では、《ダンスと声のワークショップ (Atelier danse et voix)》(2014) を事例に、参加者の偶発性がどのようなものであるのか、をアマチュア／プロの観点から論じ、それが、振付家と参加者の関係性によって解明されることを示す。第一に、ベルがフランスの文化政策の「振付家の時代」を背景に、振付家としての地位を着実に築きながらも、個人創作から個人創作／集団創作へと移行していることを主張する。第二に、一連のベルのワークショップの参与観察を通じて、振付家と参加者の関係性、行為者の拡張に伴う集団創作の変化を提示する。第三に、ベルの意図するプロ／アマチュアの偶発性を示す。最終的に、ベルにおけるプロの否定としての参加者の偶発性が解明されると論じる。

第三章では、《ガラ (Gala)》(2015) を中心に、ベルの意図しない偶発性とはどのようなものであるのか、を集団の表象と実践の観点から論じ、ベルの意図しない参加者の誤動を示す。第一に、《ガラ》に至るワークショップに着目し、ベルの方法論化する「踊れない身体」に対して、参加者の主体性を確認する。第二に、パリや日本、タイの《ガラ》の参与観察を通じて、創作プロセス及び上演中の参加者のダンスへの取り組みを描き出し、《ガラ》の構成要素を検討する。第三に、パリの《ガラ》と振付家が不在の日本の《ガラ》を比較することで、集団の実践と表象の拮抗性の有無を明示する。第四に、日本とタイの《ガラ》における問題点をパリの《ガラ》と比較し、振付の構成要素としての集団と振付家の相互依存性を論じる。最後に、パリの《ガラ》と日本とタイの《ガラ》を比較することで、「身体のノイズ」への参加者の決定権に対するベルの制御の有無という観点から、集団の表象に不可視な実践の領域にあるベルの意図しない誤動を位置づける。

第四章では、《ガラ》の初演と再演の観点から、参加者のパフォーマンスを再検討し、振付家の体系化することができない「誤動」、そして「身体のノイズ」を明らかにする。第一に、初演における振付家の存在と再演における振付家不在の問題を例に挙げ、集団創作／個人創作の観点から、誤動の新たな捉え方を提示する。第二に、誤動における身体像に基づき、欧米のダンス史から排除される「誤」としての「身体のノイズ」を論じる。最後に、ポスト・コレオグラフィーとしての誤動を問題提起する。

本論文の構成は以上である。本序論を締めくくる前に、次節では偶然性の系譜にある誤動の概念整理を行っていく。

0.7 「誤動」に関する概念整理

本節では、「誤動」の概念整理を行う。誤動を説明していくにあたり、現代ダンスに関わる「偶然性」、「偶発性」、「誤動」の三つの語義定義を行っていく。

0.7.1 偶然性

偶然性 (*chance; hasard*) という言葉は、現代美術の領域であるダダイズム (*dadaïsme*) やシュルレアリスム (*surréalism*) の作品制作において始まり、その概念が発展していった。ダダイズムはチューリッヒのキャバレー・ヴォルテールにおいてトリスタン・ツァラを中心として 1916 年に始まった。その後、ダダイズムの運動はパリやニューヨークなどの他の国に展開していった。ダダイズムという言葉を考案するにあたって、「ダダ」という言葉は偶然に辞書で開いて決めたと言う事実が表しているように、ダダイズムにとって既成の秩序に反抗するための偶然の概念が非常に重要であった。

このダダイズムの運動の中核者であるソフィー・トイバー＝アルプは偶然という言葉について、「私にとって偶然性は曖昧で感知しがたい一つの大きな秩序における小さな秩序であり、完全に把握することができない」として、偶然性は科学的な必然性とは対照的な性質を有していることを述べている。たとえば、ダダイズムのパフォーマンスの中で、役者が詩を朗読するときに、他の役者が急に朗読を重ねて行う。このような同時的な行為はその結果を偶然に任せようとするものであった。このようなダダイズムの運動の中に偶然性の概念は二種類存在していた。二つの偶然性に対する考え方は、前期「神の必然としての偶然性」¹⁷、後期「遊戯の中での偶然性」¹⁸に分類されている。

一方、シュルレアリスムはパリにおいて始まり、1924 年のアンドレ・ブルトンらによる『シュルレアリスム宣言』はこの運動において決定的な役割を果たした。ダダイズムに参加

¹⁷ 偶然そのものが神から与えられるという考え方。ダダイストの創造的行為は、無条件に世界や生の優れた論理に身を任す方法として中世におけるフランシスコ会の偶然性の概念を取り入れていた (Lista 2005, p.47.)。

¹⁸ 人間が自ら何かの規則を与えることによって偶然を導き出すという考え方。神という必然性によって偶然性が与えられるのではなく、作品を制作するときの規則の中に生まれる偶然性を追求した。

「遊戯の機能と名付けられる偶然性は、ダダによって再び自由思想の遺産と結びつけられる (…) 自由思想者たちは、芸術創造の可能性である即時的な組み合わせや無限の組み合わせの中の独自の法則として「偶然性」を設定したのだ (…) 自然状態の中のなんらかの目的論者の概念を放棄する神の着想を取り除いたのである。(Ibid., p.164.)」

していた彼は仲間とともにダダイスムと決別し、この芸術運動を行った。また、この芸術運動はシュルレアリスム研究所に芸術家たちが集まることによって拡大していった。シュルレアリスムの作品は偶然性の用い方においてダダイスムより創造性が高いものであった。たとえば、この運動はダダイスムのように伝統の価値を壊すために実験的な形式を組み込み、自動筆記やコラージュといった無意識の領域に依拠した偶然性の手法を用い、「客観的偶然¹⁹」を追求した。彼らは偶然性を支配しながら、観客に奇妙な体験を繰り返し与えることを問題視した。つまり、シュルレアリストたちはダダイスムの実験的なパフォーマンスにおける偶然性を取り入れながら、偶然性そのものを追求するのではなく、作品制作の過程の中に偶然性を組み込むことをとりわけ重要視していた。

以上のように、ダダイスムとシュルレアリスムでは偶然性の使用方法が異なっている。ダダイスムは偶然性を生み出すためにパフォーマンスを上演するが、シュルレアリスムにおいては作品制作の過程の中で偶然性を組み込んでいるのである。現代ダンス史においては、主にアメリカ人振付家のマース・カニングハムが1960年代にチャンス・オペレーションを使用し、振付家の意図しない外部の法則を持ち込み、作品制作に組み込んだ。カニングハムは実践的で有力な道具として偶然性を用いたため、この偶然性は外部の法則を巻き込むことを意味する。

0.7.2 偶発性

偶発性 (*contingency; happenstance*) は二つの意味に分類できる。一つ目は、1960年代のアメリカの前衛集団のフルクサスによって提起されるハプニング (*happening*) である。ハプニングは、1958年にアラン・カプローによって開始され、そこにはシナリオはなく、自身で出来事を探求する。ハプニングの参加者は、アーティストの設計する計画に強制されており、参加者の自由意志があるわけではない²⁰。もう一つの偶発性の意味は、“*contingency*”であり、他律的な要素を含めた偶発性である。1990年代以降の社会関与型の芸術²¹は、芸術と

¹⁹ 客観的偶然は次のように説明されている。「この複数の出来事は基礎となるモデルに従う。つまり、二つの出来事は一つもしくは二つ三つの類似する特徴を提示する事実の一部であり、この二つの出来事が関係性を結ぶのである (Bürger 2013, pp.106-107.)」。

²⁰ ハプニングについては以下の文献を参照した。

R. Stanford, Mariellen (ed.). 1995, *Happenings and other Arts*, London: Routledge.

²¹ 本論文では、「ソーシャリー・エンゲージド・アート」、「ソーシャル・プラクティス」の語義範囲はそれぞれ異なっているため、「社会関与型の芸術」を使用する。というのも、「ソーシャリー・エンゲージド・アート」は、実験的なヴィジュアル・アート、社会運動、そして、演劇とパフォーマンス・スタディーズなど

社会の相互依存的な状態を指し示し、作品制作の上で巻き込まれる他律的な要素を積極的に含めるという点で偶発性を是認している。かたや、演劇の領域では、1990年代以降のポスト・ドラマ演劇を起点とし、参加者や観客を含めた創作プロセスが試みられ、他律的な要素である偶発性は創作プロセスの中で担保されていると考えられる。

本論文で扱う欧米の現代ダンスでは、振付家と振付に参加する人々との役割分担が前提にあり、振付家と振付に参加する人々という異なる役割を持つ主体の偶発性が含意されていることに注意されたい。そのため、振付家が制作の戦略として他律的な要素を含める事象を振付家の意図する偶発性と呼び、振付に参加する人々が創作プロセスや上演の中で身体的な出来事を突発的に発生させる事象を振付家の意図しない偶発性と呼称する。

0.7.3 誤動

誤動 (*clumsy-seeming movement; unskilled movement*) は集団創作における振付家の意図しない偶発性の範囲にあり、第三者からぎこちなく見える、あるいは不器用に見える身体運動である。その一方で、誤動は振付に参加する人々が自ら派生させる非意識的な身体運動でもある²²。このように、誤動には、第三者から見た偶発的な行為と振付に参加する人々の非意識的な身体運動という二つの側面が含意されている。差しあたり、誤作動 (*malfunction; failure*) の意味内容との違いについて言及しておく。誤作動は一般的に本来の動きではない、ぎこちない動作として用いられる言葉である。それはあくまでも人間の生理的、認知的な「エラー」とされ、円滑なコミュニケーションを妨げる障害と見なされ、当然ながら非合理的な動きである。しかし、誤動は誤作動の概念とは一線を画し、振付家や観客から見た合理的ではない身体運動であると同時に、集団の中で踊る主体が自ら派生させる非意識的な身体運動でもあ

に関連するからである。主に、1990年代以降のヴィジュアルアーティストの社会への関与の傾向と、コミュニティとの協働及び作品制作が強調される。一方、「ソーシャル・プラクティス」は社会実践としてより広範な言葉を想起される。ソーシャル・プラクティスはアクティビスト・アート、社会福祉に関わる作品、プロテスト・パフォーマンス、コラボレーティブ・アート、パフォーマンス・エスノグラフィ、コミュニティ・シアター、関係性の美学、カンバセーション・ピースーズ、アクション・リサーチという芸術制作における社会的及び政治的形式の表象的次元と同様に、社会的転回を示唆する用語を含む。また、リテラル・アート、機能主義のアート、“*dumbed-down art*”、社会主義リアリズムのアート、犠牲者のアート、消費可能なアートなど、常に祝祭的なものや楽しむものではない一連の他の用語とも関連している (Jackson 2011, pp.17-18.)。

²² 「非意識的」とは、精神分析学者ジークムント・フロイトの意識を拡張させるような意識化できる「無意識」と異なり、本論において「意図しない」あるいは「非自覚的」なことを意味する。

り、振付家と踊る主体の視点が折り重なった偶然的な身体運動の概念として積極的な意味合いを示す。

また、誤動は振付家の意図しない偶発性の起因となる踊る主体の「身体のノイズ」を少なからず包含している。身体のノイズとは、身体のシグナルのように何らかのメッセージやテキストを保持していることを示すのではなく、コンテンポラリーダンスの築き上げた振付家の独裁的な視点や文脈毎に自由に作品を享受する観客の視点とは別個に存在する、踊る主体の非意識的な身体の動きを意味する。だが、欧米のダンス史を振り返ると、誤動は振付家の独裁制の確立とともに、振付家の理想とする振付から取り除かれてきた。「振付家の時代」において、誤動の意味を再検討することは、振付家の意図しない偶発性を示すだけでなく、振付家に制御されることのない人間誰もが保持する身体運動の在り方へと向かい、本質的な問題を浮き彫りにする。すなわち、誤動が作品の表象に収斂されない踊る主体の身体を介した非意識的な身体運動として可視化され、コンテンポラリーダンスの枠組みから脱する手立てを与える概念として現れるとき、「身体のノイズ」の決定権は誰のものであるか、と問うことができるのだ。

以上のように、本論文における誤動の意味は、厳密には、欧米のダンス史における身体のシグナル（作者による意味づけやテキスト、メッセージなど）と身体のノイズを相対化させると同時に、踊る主体の「身体のノイズ」と深く関連しながら振付家の独裁制を脱する「他律的な視点」に結びついている。

第一章

ポスト・コレオグラフィーをめぐる諸前提

振付に偶然性を使うと、可能性が広がります。これにより、論理を超えて予期せぬことに到達することができるのです。(…) 偶然性は、通常の状態では、私がやろうとは思わなかったオプションを提供します。

(マース・カニングハム)²³

本章では、次章以降で分析していく参加型の振付実践のために、前段階としてポスト・コレオグラフィーの予備的考察を行う。この予備的考察では、欧米のダンス史がコンテンポラリーダンスという「振付家の時代」を形成してきた事実を鑑み、欧米のダンス史の変遷に基づく「身体のシグナル」を実現する振付と無意識の領域に依拠する「身体のノイズ」への振付の系譜に着目する。その上で、諸理論の考察を踏まえながら、創作プロセスを検討し、ポスト・コレオグラフィーをめぐる諸前提を解明していく。

本章 1.1 節では、振付家のダンサーへの指示と振付に対する決定権に注目する。すなわち、振付家がダンサーの身体運動の意味づけを用意し、自身の振付によって「身体のシグナル」を実現してきたことを確認していく。ここで注目したいのは、欧米のダンス史から誤動が排除され、振付家の独裁制が構築されてきた点である。

1.2 節では、欧米のダンス史の中で誤動が排除される一方で、幾人かの振付家たちは積極的に振付方法からの逸脱に傾倒していたことを吟味する。これらの振付家たちは振付方法からの逸脱を推進し、無意識の領域に依拠した偶然性の手法を見出しつつ、「身体のノイズ」への振付を形成する。「身体のノイズ」への振付では、振付家は無意識の領域を体系化していき、誤動を排除するという点で、振付家の独裁制というコンテンポラリーダンスの枠組みの中に留まっていることを提示する。

最後に 1.3 節では、コンテンポラリーダンスに収斂されないポスト・コレオグラフィーを措定するために、創作プロセスを分類する。この創作プロセスの分類では、個人創作／集団創作の観点から、ポスト・コレオグラフィーの範囲を画定し、前述してきたコンテンポラリーダンスとの違いを明確にする。

²³ 下記の雑誌におけるカニングハムのインタビューの引用。

McPherson, T. Massari. 1992, "Mentor of Motion", in *The Anchorage Times* January 23.

1.1 コンテンポラリーダンスの成立過程： 「身体のスグナル」を実現する振付

本節では、現在のコンテンポラリーダンスに至るまで、どのように「振付家の時代」は築かれ、振付家の独裁制は確立したのか、という問題意識を中心に据え、「身体のスグナル」を実現する振付を確認していく。

1.1.1 ギリシャ演劇：脚本家による市民への振付

振付の語義を遡ると、ギリシャ語で“*χορεία*” (*chorus*)「コロス」、*“γραφῆ”* (*writing*)「記述」の二つの言葉が組み合わさることで、振付 (*choreography*) という語句が成立している。ここで述べる「コロス」とは、一般的な合唱 (コーラス) の意味をもつが、ギリシャ演劇においてはダンスという意味も含まれる。ギリシャ演劇では、コロスは朗読や合唱、ダンス、劇中で語られない感情を代弁するなど、複数の役割を担っていたと言われている。コロスは目の前で起こっている出来事に対して情動面でも観客の心を魅了させる機能を担い、叙情的な言葉・ダンス・音楽を用いて、観客の感性に訴えかける。アリストテレースの『詩学』(アリストテレース 1997) においては、「コロスもまた、俳優の一人とみなさなければならない。それは、全体の一部分として、上演に加わらなければならない²⁴⁾」と述べるように、コロスは集団制作の共演者であると解釈される。ここでコロスは、演劇の一部分を担い、演劇全体の筋の調整を行うが、悲劇や喜劇とはなんの関係ももたず、具体的あるいは感覚的な実現を媒介し、俳優と観客の仲介者となっていた。くわえて、ギリシャ演劇では、コロスは専門的な技術を持つダンサーではなく、市民から選出されたアマチュアで構成され²⁵⁾、振付の原義となるアマチュアの市民を主体とするダンスが存在していた²⁶⁾。コロスのダンスは、芸術的なダンスとは全く異にするようなものであり、コロスの振付は振付家ではなく、脚本家によって実現されていた。

²⁴⁾ アリストテレース 1997 「詩学・詩論」、松本仁助、岡道男 訳、東京：岩波書店、71 頁。

²⁵⁾ コロスの踊りは、円形舞台の中央を中心として旋回する振付が基本形であったと指摘されるが、詳細は不明であると言われている。作品によってはパントマイム風の踊りや「動きが激しい」踊りである以外は何も分かっていない。また、一般市民がコロスとしての参加義務を負ったのに対して、裕福な市民は「コレギス」の義務を負い、コロスに関する諸費用と舞台制作費を担っていた。

山形治江 2010 『ギリシャ劇大全』、東京：論創社、53-54 頁。

²⁶⁾ ギリシャ演劇では、ダンスは戯曲の作者がそのイメージを演出していることが推察される。本論においてこの議論は割愛する。

1.1.2 バレエ：作曲家による音楽のリズムと振付

バレエにおける振付の概念は、前述したダンスと図解による記述の二種類の行為 (*action*) の関係性を築くことを目指していた。15 世紀から 17 世紀の宮廷バレエや劇場の中のバレエでは、文字をステップの名前に置き換えつつ、文字はステップと音楽の関係性を結び付けた。言語的な記述と文字システムを用いてダンスの記述がなされ、初期の記譜法は、アルファベットでステップを省略して記述する傾向にあった。たとえば“*révérence* (お辞儀)”という言葉を“*r*”として簡略化して表記している²⁷。これはダンスと図解の中の行為／記述の関係性の最初の変化の予兆であり、ダンスと記述の関係性は 16 世紀により明瞭性を帯びるようになる。ダンスへの記述は、行為の記述を含めて完成度を高め、ダンサーには専門的な技術を求めるようになっていく。ダンサーは音楽のリズムに合わせながら、記述された文字そのものを空間の中で移動しながら提示し、この幾何学的な運動は言葉を形成する意味内容あるいはアレゴリー的な記号を抽象的に表現した。

バレエは音楽のリズムの支配のもと、「ダンスを解釈すること」と「ダンスを見ること」の両方の観点を振付概念に織り込み、音楽のリズム、ダンサーの記述、そして再現するイメージの絡み合いによって成立している。16 世紀の終わりに記号とダンスの象徴的な関係性は、ダンスの専門書や教本が出版されることで、さらにシステム化されていくようになった。これは現実には起きている時間や空間の音、運動をつくる行為が本質的な口承性の特徴から分離し、記号と行為の関係を熟知するダンサーが訓練され始めることを意味する。一つ一つの動作は記号である「パ (*pas*)」として法則化され、徐々に一連のポジションの組み合わせが振付として開発され、ダンサーは専門的な教育のもとでそれらのポジションを習得していく²⁸。ただし、初期の記譜法から一貫して音楽のリズムが存在し、ポジションの規則は音楽のリズムに依存しているという点で、ダンサーは音楽のリズムから逸脱することは許されなかった。

²⁷ Franko, Mark. 2011, “Writing for the body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance,” in *Common Knowledge* 17 (2), p.322.

²⁸ バレエの歴史の潮流には三つの問題点が含まれている。一つ目は、具体的な記述を基礎としたシステムと外観の行為との齟齬が完全には消失できていない問題である。二つ目は、形式主義あるいは抽象主義の美を見出すことで、ダンスそれ自体が近代的な振付へと向かった点にある。前述したバレエの歴史に見られるダンスの近代化は、一連のバの連続的な行為の流れによって振付を完成させた。そして、三つ目は、貴族文化の中で派生したバレエが、宮廷から劇場に移行していく際に、儀式から舞台芸術へと移行していくという点であろう。この三点の問題はバレエの振付概念から派生し、振付家による独裁制のように見受けられるが、音楽の観点から振付家の独裁制を検討する必要がある。

ダンスの記譜法の開発は 17 世紀以降も続き、ラウール＝オージェ・フィエの最初のバレエの教本『コレオグラフィ、あるいは人物・図形・指示記号による舞踊記述法』(Feuillet 1700) は、言語を基盤とするダンスの文法を共有させ、技術的に高度なダンスの語彙を展開していく。この時代のダンスの記譜法の共通点は、二次元から三次元への解読に移行し、床の上の動きやダンスを同時に読み取らせることである²⁹。ここにおいて、ダンサーの専門性は確立しつつある。当時の活版印刷の普及と相まって、ヨーロッパ各地の上流階級に波及し、書かれたダンスと踊られたダンスに矛盾が生じないバレエの技術がポジションとして普遍化されていった³⁰。一連のポジションを連続して行為することが振付として共有され、ダンサーの専門的な技術は超絶技巧へと向かうこととなる。

19 世紀のロマンティック・バレエでは、これまで以上に音楽家の存在が台頭してくる。ロマンティック・バレエでは、濃厚な物語を構築していく際に、音楽家の作曲が先行し、後に振付家が振付をポジションの組み合わせからシーンを構築する。だが、バレエにおいて、ダンサーは音楽家のリズムから逃れることはできず、実質的な振付家の存在は音楽家に譲っていたと言っても過言ではないだろう。さらに、振付家よりもエトワールやプリンシパルの著名性が際立ち、大衆の評価や歴史的な評価を受けていることを考慮すれば³¹、ダンサーは音楽によるリズムの法則と一連のポジションの規則によって、「身体の制約」と「身体の卓越性」を要求されていたと言える³²。

²⁹ *Ibid.*, pp.323-324.

³⁰ 音楽の分野では、活版印刷が普及する際に、音楽の楽譜が普及し、作曲家の権威は高まった(渡辺 2012, 84-88 頁)。バレエの分野では、フィエの教本が各地に普及することで、啓蒙的な普及が行われた。ただし、ダンスの記譜法は楽譜ほど普及されていないので、音楽の分野のように振付家の権威を高めることとはならない。フィエの教本の与えた啓蒙的な影響は以下の文献を参照した。

Glon, Marie. 2007, "The Materiality of Theory: Print Practices and the Construction of Meaning through Kellom Tomlinson's *The Art of Dancing explain'd* (1735)", in *Society of Dance History Scholars Proceeding, Thirteenth Annual Conference Co-Sponsored with CORD*, Paris: Centre national de la danse, pp.190-95.

³¹ フランスにおいてエトワールの図像学研究が進められているように、当時のエトワールはアイコンのような存在として扱われていることが理解できる (Olivesi 2008, pp.26-33.)。

³² 18 世紀のバレエ・ダクシオン (*Ballet d'action*) 及び 19 世紀のバレエにおける作者性の議論は割愛する。振付家のジャン＝ジョルジュ・ノヴェール (1727-1810) は、ダンスを記号による表象ではなく、情動の直接的な表現であるべきとし、マイムをダンスに取り入れた。作者による振付は、単なる記号表現から物語のストーリーの意味内容へと移行した。また、バレエの作者性の研究は次の現代ダンスの議論に継承されている。『コンテンポラリーダンスの詩学』(Louppe 2004) では、「身体の状態 (*les états de corps*)」を提起し、記述できないライブな運動をその都度、再発見し直すことに注目する。また、『振付の無為：ダンス作品の概念の研究』(Pouillaude 2009) では、「無為 (*désœuvrement chorégraphique*) 」という概念に着目し、ダンスを記録することの不可能な行為に着目し、記憶の再帰性に焦点を当てる。これらの議論の目的は、身体が外部のメディアに完全に記録されない身体あるいは振付そのものの優位性を置き、振付家の独裁制

一方、20 世紀初頭にヨーロッパから移入されたバレエ・リュスでは、オリジナルのバレエ作品の制作やレパートリーを改訂することで、振付家の作者性は徐々に重視されるようになっていく。バレエ・リュスの興行師のセルゲイ・ディアギレフは新たな古典様式を作るべく、ダンサーを振付家に抜擢する。たとえば、ヴァスラフ・ニジンスキーはダンサー兼振付家の役割を果たし、バレエの法則であるポジションを否定するような振付方法を編み出した。しかし、彼は作曲家・音楽教育家のジャック・エミール＝ダルクローズの弟子であるマリー・ランバートから音楽分析の方法論を享受し、彼の振付方法は音楽原則に従っていたと言われている。言い換えるならば、音楽のリズムは振付家の振付の基盤となるものであり、振付家が独裁制を築くことはできなかったのである。

このように 19 世紀に確立した古典のバレエは刷新され、振付家の存在は「作者性」を帯びるようになるものの、依然として音楽のリズムが振付を支配し、振付家の独裁制は作曲家によって阻まれていた。

1.1.3 モダンダンス／ポスト・モダンダンス： 音楽のリズムに依拠しない振付

振付家の独裁性は、バレエを否定する新たなダンス形式として、20 世紀初頭に現れるアメリカのモダンダンスに現れ始める。バレエの根付いていないアメリカでは、イサドラ・ダンカンの創始したモダンダンスが主流となり、興盛を極めるようになる。モダンダンスはバレエのポジションの規則性やその振付方法への対抗として、ダンサーの感情を表現するテクニックに由来するような、無からダンスを創作する振付を特徴としている。モダンダンスはアメリカ連邦政府ニューディール政策のもと、1930 年代に振興・普及され³³、アメリカの教育に根付いていった。

モダンダンスの大家のマーサ・グラハムは、自身の構築する特定の身体原理に基づいたグラハム・テクニックを「道具」としてダンサーに教育することで振付方法を成立させ、振付家とダンサーの主従関係をシステム化することに貢献した³⁴。また、グラハムは音楽家や美

に収斂させてしてしまうことである。バレエにおける振付家の振付方法及び振付家の独裁制に関する研究は今後に期したい。

³³ フレデリック・マルテル 2009『超大国アメリカの文化力：仏文化外交官による全米踏査レポート』、根本長兵衛、林はる芽 監訳、東京：岩波書店、112 頁。

³⁴ Foster, Susan Leigh. 1986, *Reading dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, CA: University of California Press, p.48.

術家に自身の着想イメージを明確に先に与え、作品を制作した³⁵。このことからモダンダンスでは、振付家とダンサーの間に師弟のような主従関係が築かれ、トップダウン形式を採用しているという点で、作曲家による音楽のリズムに依拠しつつも、振付家の独裁制が築かれたと解釈できるだろう。

一方、モダンダンスに反抗するポスト・モダンダンスの振付は、1960年代の実験音楽の分野との交錯の中で、その方法の変化を生み出す。これは同時に、モダンダンスの振付方法からの「断絶」を意図している。ポスト・モダンダンスの振付家は、実験音楽の構造を用いることで振付方法の新たな側面に挑戦したのだ。現代ダンス研究者のサリー・ベインズは、現代音楽家のジョン・ケージの遺産を引き継いだ実験音楽家ロバート・ダンのワークショップを事例に挙げ、ポスト・モダンダンスの振付家への影響に言及している。ダン は 1950 年代終わりから 1960 年代までカニングハム・スタジオでケージの教えを発展させつつ、図形楽譜をデヴィッド・ゴードンやイヴォンヌ・レイナーといったジャドソン記念教会派のメンバーに教示していた³⁶。実験音楽の方法論は徐々にポスト・モダンダンスの振付方法に浸透してだけでなく、振付のシステムに大きなパラダイム転換を起こした。ケージの不確定性の追求の一部分である図形楽譜と同じく、ポスト・モダンダンスの振付方法はダンサーの解釈の自由度を上げ、ダンサーへの依存を強めるのである。たとえば図形楽譜のスコアは、演奏者によって共有される指示であるが、その解釈は必ずしも最初から作曲者によって規定されているわけではなく、演奏者に任せられている³⁷。このように振付家は図形楽譜の

³⁵ グラハムは音楽家とのやり取りを次のように述べている。「通常私は詳細にわたった台本を渡す。台本には、私が読んだ本から書き取ったメモや、あれやこれやの引用が記されている。そこには、ダンサーたちの配置や方法に関することが書き入れられ、一応の順序や場面割りがすでにできている。たとえばここに、そこはソロ、ここはデュエット、と記す。ここは団体で、ここはまたソロに戻って、というふうに台本全体に書きこむ。私は決して、作曲された音楽をカットしたりはしない。時間の都合でカットしたりはしない。音楽を入手すると、私は振付を始める。私は絶対、いまだかつて、一音たりとも音符を削ったり、終わりの部分を省略したりしたことがない。もしそうしたなら、何のために人に頼んでいることになるのか。自分の鏡像など、私は望まないし、必要ともしない」(グレアム 1992, 262 頁)。また、グラハムは美術家イサム・ノグチと共同しているが、グラハムのイメージが絶対であるというヒエラルキーが存在していた。

³⁶ Banes, Sally. 1993, *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, NC: Duke University Press, pp1-33.

Banes, Sally. 1994, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, CT: Wesleyan University Press, pp.212-215.

実験音楽では、その場で起こる出来事が音楽となるため、作曲家はしばしば状況や環境を優先して作品制作にプロセスを含めていた。実験音楽については以下の文献を参照した。

ジョン・ケージ 1996 『サイレンス』, 柿沼敏江 訳, 東京: 水声社.

マイケル・ナイマン 1992 『実験音楽 ケージとその後』, 椎名亮輔 訳, 東京: 水声社.

³⁷ 図形音楽は次のように説明されている。「これは、演奏したいと思う人なら誰でも演奏できる種類の音楽です。何も、訓練を受けた音楽家である必要はない。この曲は、非伝統的な新たな記譜法によって書かれていますから、その読み方は、たとえ音楽の専門家でもいづれにせよゼロから学ばなければならない。音

構造を応用したり、美術的なドローイングを制作プロセスの中で活用したりすることで、制作の準備段階や制作プロセスにおいて、文面だけで構成される特異なダンス・スコアや図を使用した。ダンス・スコアは哲学者ネルソン・グッドマンが述べるアログラフィックな芸術としてダンスを規定することができると同時に、ダンサーが振付に参加する方法として機能したことが推測される³⁸。ポスト・モダンダンスの振付方法は、振付家がドローイングやスコアといったアナログのメディア（主に紙面）をダンサーや参加者に手渡し、共有することで集団への振付を可能にしているという点で、ポスト・コレオグラフィーの端緒となっている。ここにおいて、振付家の作者性は、ルールの枠組みの作成者であり、ダンサーはその枠組みに応じて運動を生み出すというものであった。

ここまで言及してきたポスト・モダンダンスの振付方法は「運動への志向」が見受けられ、運動の純粹化を目指した³⁹。ポスト・モダンダンスでは、振付家が遊戯やルール、プロセス、即興を開発することで、その振付方法の枠組みを拡張し、ダンサーの余計な身体運動を削ぎ落としたニュートラルな運動を引き出した。この点において、振付家は創作プロセスの中で、振付をダンサーに委任し、音楽のリズムの支配を排除するような振付家の振付方法を可能にしたのである。

1.1.4 ピナ・バウシュの振付：振付家による監修

1970年代後半のドイツでは、ドイツ表現主義の系譜を継ぐピナ・バウシュがダンサーと協働する振付方法に挑んでいる。彼女はダンサーの個々の物語を情動的な方法で観客と共有するだけでなく、ダンスにおける言葉を用いた創作プロセスに着目している。振付家はダ

楽大学で二十年も教えている教師でも、生まれてから未だ一度も音楽を演奏したことのない学生でも、この曲の演奏については同じ立場にあります」（クリスティアン 1991, 74 頁）。

³⁸ グッドマンは芸術をオートグラフィックとアログラフィックに区別し、ダンスをアログラフィック的な芸術であると説明する。アログラフィックとは、芸術の複製が贋作にならないものを指す。ダンスでは、記譜法の存在が、作品の複製を可能にしている（グッドマン 2017, 142 頁, 307 頁）。すなわち、グッドマンは記譜法の綴りが芸術の同一性を保持しているように考えている。このように、ダンスには記譜法があることで、アログラフィックに属すが、ダンス・スコアも同じように機能している。

³⁹ アメリカでは、ポスト・モダンダンスのモダニズムとポスト・モダニズムの論争が行われ、モダニズムの条件の二極化が議論される。ベインズはフォーマリズムの観点からダンスの運動だけを対象にすることを主張する（Banes 1980, p.17.）。他方で、ダンス研究者のスーザン・マニングはナショナリズムやジェンダーの観点から二つの領域が相互に引き離れることを指摘している。（Manning 1988, p.34.）。さらに、現代ダンス研究者の外山紀久子は、ポスト・モダンダンスを「モダニズムのもうひとつの契機、すなわち『外向き』のモダニズムとしての位置づけを要求する」（外山 1999, 51 頁）と述べ、モダニズムとポスト・モダニズムを差別化している。

ンサーと稽古場で対話をし、振付家とダンサーは互いにフィードバックを行いながら、ダンサーのオートビオグラフィー (*autobiography*) を提示する。パフォーマンスの個々のエピソードは、リハーサルから芸術を制作することを意味するだけでなく、日常生活のシーンを繰り返しとして現れる⁴⁰。このように、振付家とダンサーの関係性は対話のプロセスの中で再編成されることで、ダンサーの運動ではなく、ダンサーの個性や存在が注目される。振付家はダンサーの対話者となり、幾分か協働者という立場にいたながらも、最終的にはダンサーの振付を切り取りながら再編集するという点で監修者の役割を果たす。このような彼女の振付方法は「存在への志向」が見受けられ、ヨーロッパの多くの振付家に引き継がれている。だが、バウシュの振付方法はダンサーの存在に注目することで、ダンサー特有の身体運動を引きだそうとしているように見受けられるが、最終的な編集段階でそれらを加工することで、監修者としての振付家の独裁制へと向かってしまっている⁴¹。

1.1.5 ニューヴェル・ダンス：振付作品への署名

1980年代のフランスで発祥するニューヴェル・ダンスの振付家は、バレエの制度化する様式に反抗するため、階級制をダンサーの中に設けてはいない。そのため、振付家とダンサーの役割が既に固定化されている傾向がある。振付家の役割を固定化させることは、ダンサーの役割を創作者にはさせない。そのゆえ、振付家一人の振付への創造性や独自性が求められるようになる。ダンサーは振付家の振付方法に基本的に従属的であり、ダンサーのソロ、デュオ、トリオ、ユニゾンといった単位でフォーメーション形成することで、振付家が振付作品を構成する。一連の作品の振付方法は振付家に任されているという点で、振付作品に力点が置かれ、振付家重視型のモデルを一般的にした。このようなモデルの中で、振付家とダンサーの関係性が規範化されるだけでなく、振付家とダンサーとの完全な協働には至らない点で、ダンサーはしばしば意志のある主体として協働を築くことが困難である。ここにおいて、「振付家の時代」は築かれ、振付家が作品への完全な「署名者」となることで、振付家の独裁制は完全なものとなる。

⁴⁰ Siegmund, Gerald. 2018, “Doing the Contemporary: Pina Bausch as a Conceptual Artist”, in *Dance Research Journal* 50 (2), p.22.

⁴¹ 結果的に、欧米での振付家の振付方法は、振付家の志向を自律的なアプローチと他律的なアプローチという二極化を推し進めてしまったという議論がなされている。

1.1.6 スーヴェル・ダンス以降の振付：振付コンセプトの発明

1990年代以降のフランス人振付家のジェローム・ベル、グザビエ・ル・ロワ、ボリス・シャルマツなどの振付家たちは、前項のスーヴェル・ダンスの振付方法を脱するために、他律的な観客への志向を隠さない。この世代の振付家のダンスは同時代の、ニコラ・ブリオーの「トラフィック」展（1996）や『関係性の美学』（Bourriaud 1998）、パレ・ド・トーキョーの共同ディレクターの就任（1999-2006）に影響が見受けられ、振付家や文献によって着目されている⁴²。それらの影響は、フォルマリズムへの批判や演劇領域の「演劇性」、「他律的」なものを肯定し、振付家はダンサーの運動と対話のプロセスによって生じる「存在」の新たな関係性を生み出すことを思索する⁴³。これらのダンスはコンセプチャル・ダンス⁴⁴へ行き着くことで、振付方法は振付家が独裁者として権威を振るう場合もあれば、枠組みを提示し、ダンサーの運動を引き出す場合もある。また、協働者としてダンサーと対話をしながら振付を委任する場合もあり得る。振付家は作品のコンセプトに応じてこれらの創作プロセスを選択する。しかし、振付家はダンサーと協働する場合であっても、振付家の最終決定から逸脱するようなダンサーの誤動は可視化されないのが現状である。

⁴² 当時ニューヨークを拠点にしていたアメリカ人振付家のトラジャル・ハレルは、森下スタジオで開催された“*Whenever Wherever Festival 2012*”（日本人振付家の山崎広太主催）で、写真家のデイビッド・ベルグとともに7日間の《アドベンチャー》というワークショップを実施した（6日間の大部分はレクチャーや話し合いがなされた）。ハレルは1990年代のフランスの振付家たちと同じように、ポスト・モダンダンスの系譜を再考察する作品を制作している。ハレルはワークショップ内でギー・ドゥボールの『スペクタクルの社会』（ドゥボール 2003）やブリオーの『関係性の美学』（Bourriaud 1998）を紹介し、振付家たちにとってダンスやパフォーマンスの領域での重要な文献になっていることをレクチャーした。以下の文献では、1990年代の振付家が『関係性の美学』に影響を受け、ダンサーと観客の出会いに着目することを指摘している。Burt, Ramsay. 2008, “Revisiting ‘no to spectacle’: Self Unfinished and Véronique Doisneau” in *Forum Modernes Theater* 23 (1), pp.49-59.

⁴³ 近年のコンテンポラリーアートの領域では、関係性の在りようをめぐる議論がなされている。『関係性の美学』を発端とし、たとえば美術史研究者のクレア・ビショップはブリオーの考える和気藹々 (*convivialité*) とした関係性を痛烈に批判した（下記の文献参照）。1990年代の振付家がダンスのフォルマリズムへの批判として「関係性 (*relation*)」に注目したとしても、同様の批判がなされることは考慮にいれなければならない。本論文では、上記の論争には立ち入らない。

Bishop, Claire. 2004, “Antagonism and Relational Aesthetic”, in *October* 110, pp.51-79. (邦訳 75-113 頁)

Bourriaud, Nicolas. 1998, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel.

⁴⁴ 現代ダンス研究者のラムゼイ・バートはコンセプチャル・ダンスが、「運動の経験を基礎としないアイデアによる運動を課す」(Burt, 2017, p.10.) という特徴を示唆している。また、現代ダンス研究者のアンドレ・レベッキはコンセプチャル・ダンスにおける1960年代のコンセプチャル・アート・ムーブメントとそのミニマリズムの美的強調との関連や、1960年代のポストモダニズムとコンセプト・アートの実践におけるミニマリズムの関与との影響関係を指摘する (Lepecki 2005, p.135.)。

以上のように本節 1.1 では、コンテンポラリーダンスに至るまでの振付家の独裁制の成立背景を駆け足で時代毎に取り上げた。ギリシャ演劇では戯曲家が、バレエでは作曲家がそれぞれ振付家の独裁制を阻んでいたと推測できる。その一方で、振付家の独裁制はモダンダンス以降、徐々に音楽のリズムを排除することで構築されてきた。その背後には振付家がダンサーの「身体のシグナル（意味づけ）」を決定し、作品を実現してきたという事実を確認することができる。換言するならば、コンテンポラリーダンスの成立過程において、ポスト・コレオグラフィーにおける振付家の意図する振付方法からの逸脱は、振付方法の拡張という視点からまだ成し得ていないことが理解できるだろう。

次節では、振付家の意図する振付方法からの逸脱の事例を吟味し、ダンサーの無意識の領域に依拠する「身体のノイズ」への振付を検討していく。

1.2 振付方法からの逸脱：「身体のノイズ」への振付

前節のコンテンポラリーダンスの成立過程で見てきたように、振付家の独裁制は振付家が踊り手の身体運動に意味づけを決定し、作品を実現させることで成立している。同時に、振付家は踊り手の身体を訓練したり、自身の振付方法を確認したりすることでダンサーをプロ化する。振付家はダンサーの誤動を排除することで、「身体のシグナル」を実現する振付を目指してきた。だが、これまでの欧米のダンス史の変遷の中で、振付家はダンサーの「身体のシグナル」を戦略の中で決定し、その振付を実現していることがほとんどであり、積極的に振付方法からの逸脱を生み出そうとする振付家の振付方法を十分に検討できたとは言い難い。本節では、振付方法からの逸脱という観点から「身体のノイズ」への振付を検討していく。

1.2.1 マース・カニングハムの振付：偶然性への振付

アメリカ人振付家のマース・カニングハムは振付において積極的に偶然性を用いている。他の芸術分野⁴⁵では既に偶然性を主題に用いた作品が制作されているが、カニングハムはダンスにおいてそれを意識的に取り入れることで、新たな方法をモダンダンス以降の振付方法に導入している。彼は偶然性を振付方法の中に取り入れることによって不確定性を振付作

⁴⁵ 1910 年代や 20 年代に流行するダダイスム、シュルレアリスム、1960 年代に盛んに見られるアクション・ペインティングやハプニングが挙げられる。これらのコンテンポラリー・アートやパフォーマンス・アートの枠組みの中で偶然性という用語は使用される。

品に導入したのだ。カニングハムはたとえば、サイコロをふり、出た目に応じて振付を行うといった偶然性の使用法を志向していた⁴⁶。カニングハムの偶然性について思考していくきっかけを与えたのは、ケージとの出会いに他ならない。カニングハムは1937年にシアトルのコーニッシュ・スクールに入学し、そこでのダンスの授業でケージと出会い、1945年にニューヨークでグラハムのもとでダンサーとして働いていたときに再会を果たした。この再会後、カニングハムは1945年にグラハムのもとから離れ、独自の振付手法を発展させていったといわれている。カニングハムはモダンダンスの流れからは外れ、自身の固有の振付を追求したと同時に、ケージとの共同制作を始めたのである。

カニングハムとケージは1944年に初めて共同制作を行い、徐々に活動をともにするようになっていった。1950年代にケージはリズム、音や無音についての問題を偶然のプロセスを利用することによって解決し、様々な実験的な音楽を作り出した⁴⁷。そして、この時期からカニングハムはケージと共に「ダンス」と「音楽」の関係性について思考する実験を開始した。彼らは伝統的なモダンダンスにおける振付が音楽を前提としてなされており、音楽のテンポや速度がダンスに制約を生んでいると考えた。そこで、彼らは音楽とダンスを独立させることによって、その制約を解放する実験的制作を試みた。ここでいう実験とは、カニングハムとケージにおける一定のパフォーマンスの時間の中でダンスと音楽のどちらに依存することもなく、それらを両立させることによってダンスと音楽の間に現れる偶然性を吟味するというものであった。

カニングハムが振付に偶然性を取り込むことになるのは、前述したケージとの出会いだけでなく、1950年代にブラック・マウンテン・カレッジにおいて同時代の様々な分野の芸術家と交流し、共同で実験的な作品制作を行っていたこと、さらに東洋思想の「易経」や「禅」に影響を受けていたことなどが挙げられる。これらの実験的な実践と思想の影響の中で、初期のカニングハムの創作活動はチャンス・オペレーションという技法、すなわち振付の多くの部分をサイコロやコインを投げて決定する方法を用いていた。このように彼は偶然を振付方法に取り入れたことによって「ダンサーの身体の固有の可能性を広げる」⁴⁸ことに成功したと考えられている。また、振付方法は偶然性によって振付の分割 (*score; partition*) の仕方が変わるということが挙げられる。観客側に目を移すとアメリカのパフォーマンス研究者アンドレ・レペッキはカニングハムの偶然が現れる要因は振付によるものだとし、以下のように述べている。

⁴⁶ カニングハムの指向する身体やメソッドは振付方法の近代化を妨げるものであったという見方がある。

⁴⁷ Ginot, Isabelle, and Michel, Marcelle. 2008, *La danse au XXe siècle*, Paris: Larousse, p.128.

⁴⁸ Ginot, and Michel, *op.cit.*, p.130.

偶然は構成の既に確立された要素をただ単に混ぜ合わせ、毎夜ダンサーや観客にそれらの要素を違うもののようには与えるだろう。さらに、偶然は舞台の条件や文脈による複合的な要因によって引き起こされる身振りに由来する。⁴⁹

観客は舞台上においてカニングハムの振付をいつも異なったイメージで見て、さらにダンサーの身振りや動きによって生まれる偶然性を見るという生の体験を得る。カニングハムは振付を通じて、偶然性を観客に伝達することに成功していたと言えるだろう。

このようにカニングハムの偶然性は、作品制作における振付や構成といった規則の中で不確定性を志向していた。カニングハムは偶然性を用いることによって、作者の予期しない事象を作品の中に取り入れ、作者の意図しない振付にしていく。また、偶然性の伝達において、観客はその場の出来事の中でダンスを見るということ、そして見るという振付そのものを割り当てられている⁵⁰。このようにカニングハムの 1950 年代や 1960 年代のケージとの初期の作品群は、規則と偶然の間での遊びを振付方法の中に取り入れ、実験的な作品制作を行っていた。彼は振付方法の手段として偶然の要素を重要視し、想定を超えるような作品を制作したが、振付はあくまでも、偶然性というものに由来しつつ、最終的に振付をする側の無意識の領域に依拠している。

初期の偶然への取り組みの中で、カニングハムは「偶然とともに私は個人の心理を超える⁵¹」と述べているように、不確定な要素を振付方法の中に取り込んでいた。このようにカニングハムやケージはともに非主観性を重要視していた。偶然性の特徴について舞踊哲学者ミシェル・ベルナールは具体的に次のようにまとめて述べている。

いわば作品創造における偶然性の様式は四つの拒否を含む。

⁴⁹ Lepecki, André. 2013, “thing:dnace:daring:(proximal aesthetics),” in *Choreographing Exhibitions*, edited by Copeland, Mathieu, and Pellegrin, Julie, Dijon: Les presses du réel, p.96.

⁵⁰ たとえば、カニングハムは《ソリストと三人組の十六のダンス (Sixteen Dances for Soloist and Company of Three)》(1951) や《偶然の次 (Suite by Chance)》(1952) という作品において規則と偶然の関係を操作しながら作品制作を行っている。この二つの作品はコイン・トスを用いる点においては共通している。しかし、《ソリストと三人組の十六のダンス》ではダンスのリストを決定し、《偶然の次》では動きや構成全て決めていたのである。後者は振付や構成を決める際に多くの規則があり、そこに現れる偶然性の割合が増えるために作者の意識から離れた振付となる。すなわち、カニングハムの各々の作品は偶然への依拠の度合いがそれぞれ異なる中で制作されていた。

⁵¹ Bernard, Michel. 2001, *De la création chorégraphique*, Pantin: Centre national de la danse, p.197.

—ある潜在的な観客に「意味を記号化して示したり伝達したりする」意志の拒否。

—私的な体験を「表現する」意志の一部との関係性の拒否、つまり、ある主観的な特異な感情を表出する経験を提示する関係性の拒否。

—伝統に従属する個人もしくは特殊な文化の遺産に制限される知性による論理的な構成や命じられる技術の複数の規則や命令に「従うこと」への拒否。

—最後により根本的な、作品創作の元来の心的力域と権力のように主体の絶対的な「統治」の認識における拒否。⁵²

この四つの拒否はカニングハムの作品創作における振付方法に曖昧さや矛盾を残している。たとえば運動分析や作品分析の観点からは、カニングハムの振付に対する演者側の解釈の余地や運動における重力などへの考え方は偶然によって生み出されるものではないと見なされている。チャンス・オペレーションによって決められるダンサーの一つ一つの動きへの移行は興味深い、ダンサー側の解釈の余地は偶然性によって生み出されてはいない。言い換えるならば、偶然によって決定できる振付の要素は多くはなく、偶然性を組み込んだ振付であっても振付家であるカニングハムは自己の主観性から脱していないのである。実際、作者が作品に偶然を取り込む行為自体に既に作者の意志もしくは意図が介在するようなトートロジーのような疑問が投げかけられてしまう。この問題が袋小路に入ってしまうのは、振付作品が振付家の署名とともに捉えられてきたからである。くわえて、ケージとカニングハムの偶然性への動機は異なっていることが挙げられる。前者は個人の意思による武装を解除し、独りよがりな趣味の専制を避けるための手段であり、後者は、哲学的選択というよりはむしろ、実際的かつ有力な道具として偶然性を用いた⁵³。カニングハムにおける偶然性への振付は、ダンスの振付方法からの逸脱を狙い、芸術と生との一体化を目指すという点でアヴァンギャルドではあるのだが、振付家の最終決定によって作品化されるという点で、ダンサーは没—無意識的な身体運動を発生させているに過ぎない⁵⁴。

⁵² *Ibid.*, p.197.

⁵³ 外山の翻訳を参照。

外山紀久子 1999『帰宅しない放蕩娘 アメリカにおけるモダニズム・ポストモダニズム』、東京：勁草書房、20-21 頁。

Klosty, James. 1986, *Merce Cunningham*, NY: Limelight Editions, p.12.

⁵⁴ サイトスペシフィックな《イベント》において、カニングハムはコラージュの技法や状況、環境といった外部の法則を含むことで偶然性を使用する。だが、ビショップは創作プロセスの中で逸脱は生じないことを指摘する。以下のビショップによる口頭発表を参照した。

カニングハムの偶然性への振付は、前節のコンテンポラリーダンスの築き上げる振付家の独裁制を反駁すると思いきや、結果としてダンサーの没—無意識の領域に依拠した偶然性を手法として用い、振付家の独裁制へと合流してしまっている。そのため、カニングハムの偶然性への探求は終わってしまったように見受けられるだろう。彼は偶然性への振付について以下のように述べている。

振付に偶然性を使うと、可能性が広がります。これにより、論理を超えて予期せぬことに到達することができるのです。(…) 偶然性は、通常の状態では、私がやろうとは思わなかったオプションを提供します。⁵⁵

偶然性は論理を超えた外部の法則をもたらすが、カニングハムはそれをあくまでも振付のオプションと見なしている。カニングハムは、外部から生じる自身の意図しない偶然性とは別個に、没—無意識の領域に依拠した偶然性の手法を追究し、彼の偶然性への振付は、振付家の独裁制は免れないのである。

1.2.2 集団的な振付の発生：偶発性への振付

前節のカニングハムの振付と平行して、1960年代のポスト・モダンダンスの振付方法では、振付の枠組みの中で演者が自由にダンスを解釈しているが、振付家は完全にダンサーの偶発性を排除して、ダンスを制作することができたとはい切れない。本項では、この問題に対してできる限り応答するために、振付家の意志や意図を逸脱する偶発性について論じていく。

初期のジャドソン記念教会派のポスト・モダンダンスの振付家たちは、前述のケージやカニングハム、あるいは1950年代のモダンダンスのジェイムズ・ウォーリングのコレージュ、偶然性、ダダイストを系譜とする並置の技法に触発を受けている。彼らは、1960年代にニューヨークのジャドソン記念教会に集まり、ハプニングやコンサート形式イベントなど集団制作を行う。ジャドソン記念教会派はダンサーと非ダンサー（作曲家、映像作家、詩人など）が混じり合う集団であり、平等に振付に挑めるように卓越した技術を用いない振付方法を探求した。そのため、振付方法はダンス・スコア、ルール、タスクなどシンプルな枠組み

Bishop, Claire. 2019, “Pragmatic Experimentalism: Rethinking Merce Cunningham’s Event”, *100 years of Merce Cunningham: A Symposium of Ideas for the Next Century*, in Cunningham Symposium at NYPL, January 25.

⁵⁵ McPherson, T. Massari. 1992, “Mentor of Motion”, in *The Anchorage Times* January 23.

を基盤にしている⁵⁶。たとえば、ダンス・スコアは前節 1.1.3 項で述べてきたように、振付家が柔軟なパラメーターをダンサーに与え、ダンスの解釈方法へのバリエーションを促進させた。このようにルールやタスクに伴う構造の中で、振付家は集団の自発的な交渉やダイナミックな表現を誘発させる即興をダンサーに任せている。

アメリカ人振付家のアンナ・ハルプリンは、モダンダンスの出身であったが、タスクという参加者に委ねる創作方法を発明し、ポスト・モダンダンスの振付家たちに多大な影響を与えた。彼女はバウハウスに影響を受け⁵⁷、「サンフランシスコ・ダンサーズ・ワークショップ (San Francisco Dancer's Workshop)」という集団をサンフランシスコで結成し、アメリカ西海岸のダンスシーンを牽引する存在となる。集団には中産階級を出身とするダンサー、作曲家、俳優、建築家、詩人などが含まれており、集団的な振付は、彼女の振付方法を大きく変化させた。彼女は短文で構成された指示書としてのタスクを開発し、「タスクでは指示の制約により、直接の主観的なイニシアティブのすべてを禁止し、振付の構成が予想されていないプロセスをつくる⁵⁸」と説明し、彼女は集団創作のプロセスについて以下のように述べている。

私は偶然性の要素よりプロセス指向でした。しかし、それは偶然性の概念ではありません。物事は偶然性によって生じません、物事はプロセスの性質によって生じるのです。たとえば、私はここに座ることによって偶然性を使い、木を見て、鳥の声を聞き、そして、遠くの猫のどら声を聞き、そして突然、繋がりができるかもしれません。⁵⁹

タスクは外界の知覚と身体の内側の感覚に同時に注意を向けさせることで、ダンスを発生させるような振付方法であり、自然環境への意識を偶発的に生じさせる。1965 年に創設し

⁵⁶ タスクと振付領域の関係性については以下を参照されたい。

Sermon, Julie. 2016, "Partition(s): processus de compositions et division du travail artistique", *Partition(s): Objet concept des pratiques scénique (20^e et 21^e siècles)*, Sermon, Julie, Chapuis, Yvane, Dijon: Les presses du réel, pp.132-134.

⁵⁷ ハルプリンは 1937 年にハーヴァード大学のバウハウスのオリジナル・メンバーと出会っている。

⁵⁸ レイナーはタスクについて、「(…) タスクは、床から立ち上がって腕を上げ、骨盤を傾けます。椅子から出て、高い棚に手を伸ばし、誰も急いでいないときに階段を降ります。(…) 実行の方法において、それらは行為の事実上の質を持っています」(Rainer 1966, p.330) と説明する。レイナーはタスクが日常性そのものを客体化することを指摘している。一方、ハルプリンのタスクに関しては以下の文献から参照した。

Caux, Jacqueline. 2004, "Anna Halprin, exploratrice de danse", in *Mouvement* 30, pp.68-73.

Rainer, Yvonne. 1965, "Yvonne Rainer interviews Anna Halprin", in *Tulane Drama Review* vol. X/2, pp.145-178.

⁵⁹ Hussie-Taylor, Judy, and Joy, Jenn. (eds.). 2012, "Anna Halprin & Jenn Joy", in *Danspace Project Platform 2012: Judsonow*, NY: Danspace Project, p.50.

た多人種のダンスカンパニーは、1968 年にハルプリンの夫である建築家のローレンス・ハルプリンの理論化した“RSVP”フィードバック・ループ⁶⁰を基盤としながら、コミュニティだけでなくセクシャル・マイノリティ、ローカル・マイノリティ、HIV 患者とともに協働してダンスを制作した。ハルプリンの《シティー・ダンス (City Dance)》(1976-77) では、彼女の集団創作への傾倒がコミュニティの境界を超えた協働を生み出した。この社会関与型のダンスは、1960 年代の学生運動やベトナム反戦運動の社会状況に呼応した、集団的な振付として挙げられるだろう。ハルプリンは《シティー・ダンス》の導入部を以下のように記述している。

《シティー・ダンス》によるパフォーマンスは、(…) 準備されたダンスを実行する高度に訓練された「プロ」のダンサーと、あらゆる年齢およびバックグラウンドを持った人々のためのワークショップ・リーダーによるガイドされたダンスと、一般のメンバーによって作られ、実行された自発的なダンス、音楽、詩の同時的な組み合わせにより、(…) 興味深く、珍しいものになり、そしてエキサイティングなものになりました。(…) 子供達はサウス・パークで演技をした。一人のセラピストはツイン・パークで儀式を行う。詩人は糸をいたるところに張り巡らせる——すべてのエピソードを読みながら(話しながら)。ホームレスや気の狂った人が市場で参加した。(…) ダンサーたちは教会の墓地でパフォーマンスを行った。そして、個々のダンサーや俳優はマスクやコスチュームを装着して、予期せずにそして効果的に個々の演劇の作品に協力するために現れた。⁶¹

ハルプリンは《シティー・ダンス》の準備段階で、ワークショップを通じて集団を形成しつつ、スコアを使用しながら個々の参加者の主体性を創作プロセスに織り込んでいる。具体的には、日の出から日の入りまで一日中開催され、参加者はそれぞれの場所でスコアに応じたイベントを集団で創作する。しかし、参加者は協働のプロセスの中で偶発的な行為を起こし

⁶⁰ R はリソース (Resource) であり、人間や身体的なリソース、目的や動機が含まれる。S はスコアリング (Scoring; Structure)、プロセスの描写である。V は行為の評価 (Valuation) であり、行為の分析や決定や可能性を提供し、これは行為と決定のサイクルである。そして P のパフォーマンス (Performance; Execution) は、スコアの結果であり、プロセスに様式を与えるものである。ハルプリンの夫のローレンス・ハルプリンはこの四つが創作プロセスのモデルであると述べている (Halprin 2010, p.11.)。

⁶¹ 1977 年の《シティー・ダンス》の報告書を参照した。

Halprin, Anna. 1995, *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, CT: Wesleyan University Press, p.170.

つつも、「コミュニティ」という社会－政治的な集団の性質が優位となり⁶²、プロセスの中で生じる参加者の偶発的な出来事は作者の意図する表象に収斂され、不可視となってしまうている。

ポスト・モダンダンスの振付家では、1970年代にレイナーが《ストリート・アクション M-Walk (*Street Action (M-Walk)*)》(1970) という集団での実践を企画する。約40人の参加者がニューヨークの街をプロレタリアートの足並みで歩行し、野外において集団的な振付を政治的な主張とともに展開する。また、リハーサルなしでブリコラージュ式にパフォーマンスを行うグラント・ユニオン (*Grand Union*) (1970-76) のパフォーマンスやプロセス・アート作品に着想を得るレイナーの《毎日変わる連続のプロジェクト (*Continuos Project/Altered Daily*)》(1969-70) では、プロセスそのものに着目することで、日常性に目を向ける。これらの振付は、個々の振付家兼ダンサーの振付方法に依存しており、偶発性への振付は振付家兼ダンサーの超－無意識の領域に依拠した偶発性の手法を用いる⁶³。

1.2.3 デジタルメディア時代の集団的な振付： 匿名の参加者への振付

2000年代に世界中で流行した集団の実践であるフラッシュモブ (*Flash Mob*) はデジタルメディアを介在させることで、大規模な集団的な振付を可能にさせた事例である⁶⁴。フラッ

⁶² 2017年に開催された「ドクメンタ14」において、ハルプリンの《シティー・ダンス》のアーカイヴは展示されているが、その展示内容は社会－政治的なコミュニティの在り方に焦点が絞られていた。

⁶³ グラント・ユニオンの活動は、あらゆるヒエラルキーを解消したコレクティブであり、リーダーがいないことをコンセプトとして構築し、個々のメンバーの即興に依拠する。だが、この即興はコンセプトそのものを派生させない遊戯的な振付に留まっている。

Perron, Wendy. 2020, *The Grand Union: Accidental Anarchists of Downtown Dance, 1970-1976*, CT: Wesleyan University Press, p.253, p.273.

⁶⁴ エルゲラは、フラッシュモブの参加者が「積極的に、喜んで活動にたずさわる人々＝自発的 (*voluntary*)」に関与していると解釈し、以下のように続ける。「フラッシュモブは通常アートワークを自称しているわけではないが、(…) 現在ではオンライン・ソーシャル・ネットワークが、注意深く計画された政治活動を組織する有効なプラットフォームであることも証明されている。最近では2011年の『アラブの春』に関連したイベントにツイッターやフェイスブックを使って大群衆を集めた手法が話題になり、こういった集まりの社会的意義が単に象徴的なものにすぎないとは言えなくなっている。」(Helguera 2011, p.16. 邦訳 35頁)。フラッシュモブの特異性は、2004年にオックスフォード辞典で次のように定義されていることから理解できる。「インターネットや携帯電話を通じて呼びかけられた、見ず知らずの人々が公共の場に集まり、わけのわからないことをしてかしてからすぐにまた散り散りになること」(Soanes, and Stevenson 2004, p.541.)。

シュモブは主に公共空間あるいは野外空間で実施され、社会運動のように機能している⁶⁵。その様子は、インターネット上のユーチューブ（*YouTube*）やデイリーモーション（*Dailymotion*）、ビメオ（*Vimeo*）といった動画のプラットフォーム、あるいはフェイスブック（*Facebook*）やツイッターといった SNS を通じて、無数に投稿されるフラッシュモブの動画から理解できるだろう⁶⁶。2000 年代に流行現象のように生まれた初期の集団実践は、振付家不在のまま匿名の参加者がメレオロジーに偶発的な行為を連鎖させる可能性を保持していた⁶⁷。アーティストのベン・カミンスによってロンドンで開催された《モバイル・クラブbing（*Mobile Clubbing*）》（2003）やパリ、モスクワ、メキシコ、ストックホルム、日本などで開催されるマイケル・ジャクソンへのオマージュとしての大規模なフラッシュモブ、その他には、会社の宣伝のために行われた通信会社のティーモバイルが企画したロンドンでのフラッシュモブやアントワープでのサウンド・オブ・ミュージックの音楽を用いたフラッシュモブ、2009 年のパリのルーブル美術館でのパリ・オペラ座のダンサーによって企画されるフラッシュモブ⁶⁸など、多様なフラッシュモブが挙げられる。このような傾向は、2010 年代まで続き、ベルギーのナミュールで開催される《ブラスト・ダンス（*The blast dance*）》（2012）やフランスの 11 都市（アヌシー、カルカソンヌ、シャトールー、ショレ、ラロシェル、リヨン、モンペリエ、ニース、パリ、カンペール、レンヌ）で同時的に開催される《ドミニク・バグエのフラッシュモブ》（2012）、パリのサマーフェスティヴァルの一環でベルギーの振付家アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル率いるローザス（*Rosas*）によって《リ：ローザス（*Re:Rosas*）》がフラッシュモブとして 2015 年に実施された。

⁶⁵ フラッシュモブという言葉は“*flash*”と“*mob*”という二つの言葉が組み合わさった造語であり、フラッシュは形容詞で「一瞬の」と訳され、モブという言葉は、英語で「騒がしい群衆」（ラテン語の“*mobile vulgus*”の省略形である“*mobile*”に由来する）と訳される。他方で、モブという言葉は 18 世紀に現れる軍隊用語としての「動員」が“*mobilization*”という政治的な社会運動の言葉と関係を持っている。それゆえ、フラッシュモブは単に公共空間に騒がしい群衆を集合させるだけでなく、公共空間を占領し、参加者を動員することを意味する。このような意味において、参加者はパフォーマンスを行うために瞬時に動員されることが含意される。動員の系譜はここでは割愛するが、フラッシュモブは 1910 年代のソ連下のアジプロや 1960 年代のパリ五月革命における社会運動などのイデオロギーに基づいた組織形態ではなく、非イデオロギー、非指導者という特徴を持つ。以下の文献を参照した。

伊藤昌亮 2011 『フラッシュモブズ 儀礼と運動の交わる場所』、東京：NTT 出版。

Öktem, Z. 2014, *Flash Mobs as critical intervention: A Meeting point between media, performance, politics and activism*, Master thesis of University Utrecht.

⁶⁶ たとえば、ゾンビ・モブ、ピローファイト・モブ、フリーズ、フラッシュモブ・ダンス、ミュージカル・モブ、政治的モブ、テクノ・モブ、ハイブリッド・モブなど（Walker 2011, pp.146-163.）が挙げられる。

⁶⁷ フラッシュモブはハプニングにおける偶発的な出来事である「驚かせる概念」と関連し、その性質は前衛芸術の系譜にある「闘争的な創造性（*militantisme créatif*）」を持つ（Scripnic 2012, pp.71-74.）。

⁶⁸ Grappin-Schmitt, Sophie. 2010, “Flash Mob”, in Repères, *cahier de danse* n°25, p.10.

匿名の参加者による集団的な振付は、振付家不在のままで公共の場の享樂的な野外パフォーマンスを発生させるが、単にフラッシュモブをツールとして用いる振付方法が定型化してしまった。たとえば、『ドミニク・バグエのフラッシュモブ』⁶⁹では、アマチュアのフィリップ・シュヴァリエは企画団体の「カルネ・バグエ」⁷⁰と協力し、フランス人振付家のドミニク・バグエの振付を普及・拡散させることが目的であった⁷¹。このフラッシュモブは SNS を使用し、アマチュアやプロの参加者を募集し、フラッシュモブという名称を冠することで、多数の参加者を動員することを可能にしている。シュヴァリエのイニシアティブのもと「カルネ・バグエ」は、ワークショップや振付動画を介して振付を参加者に伝達し、現地空間とインターネット空間の両方にアプローチしながら、現地に来ることができる人も来ることができない人にもバグエの振付を共有する。このフラッシュモブから理解できることは、初期のフラッシュモブが日常のルーティーンを逸脱させる集団の実践⁷²から野外パフォーマンスへの意味内容の変化である。初期のフラッシュモブは、公共空間において作者不在で参加者を集合させるような実践であったが、2010 年代のフラッシュモブは徐々に振付家が台頭するようになり、その内実は振付を不特定多数の人々と共有し、上演作品を成立させるための一過性の集団の実践に収束していった⁷³。フラッシュモブにおいて、作者は自己を

⁶⁹ フラッシュモブにおける集団的な振付は二つのタイプに区別できる。一つ目のタイプは、「記述された命令の順序が企画者から参加者に伝達され、参加者はその指示に従って行動する」（吉田 2017, 133 頁）ような「即興-スコア型」である。二つ目のタイプは、「インターネット上の振付動画や現地でのワークショップを通じて、作家である振付家のダンスを参加者に習得させる」（*Ibid.*）ような「振付-アトリエ型」である。『ドミニク・バグエのフラッシュモブ』は後者の振付-アトリエ型に適合される。

⁷⁰ 「カルネ・バグエ」は 1993 年以来、バグエの振付作品の継承に取り組む民間非営利団体である。この団体は、「フランスの現代的な振付の遺産、その保存、普及、および一連の理論的問題への実用的なアプローチの問題に関する最初の機会を開いたプロジェクト」として言及される（Ginot 1999, p.15.）。

⁷¹ 以下の「カルネ・バグエ」のブログを参照した。このブログは公演後に記録として投稿されている。

Chevalier, Philippe. 2012, “* CONSTELLATION BAGOUET * CLIN d’œil à Dominique Bagouet”, January 26th. (<http://lescarnetsbagouet.blogspot.com/2012/01/constellation-bagouet.html>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)

⁷² 2003 年にアメリカ人のビル・ワジクによって紹介されたフラッシュモブは世界中に普及され、社会学的な視点から「ヒップスター (hipster)」と呼称される形式への準拠主義を批評した、と指摘される（ヒップスターとは、2000 年代の最先端の流行に乗る中産階級の若者であり、彼らは質の高い大学の教育を受け、メディアやテクノロジーに精通している人々を指す）。彼は公共空間でのイベントを実現するために、電子メールでフラッシュモブの案内を拡散し、パフォーマンスを実施した。ワジクのフラッシュモブは、インターネット上の個人のブログの中でフラッシュモブと名付けられ、フラッシュモブは瞬間に世界中に増殖した（Wasik 2006, p.57.）。

⁷³ 日本のフェスティバル／トーキョーでは、2012 年に F/T モブが開催されている。日本の事例では、振付家と協働して、フラッシュモブが実施されるが、参加型の野外パフォーマンスと見なされると同時に、日本独特な公共空間の規制を逸脱することが困難であったと言える。

公式ホームページ (<https://www.festival-tokyo.jp/13/program/12/mob/>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)

消し去ることを可能にし、欧米のダンス史が築いてきた作者性は解体された⁷⁴。しかし、コンテンポラリーダンスの振付家に関わるフラッシュモブは、自覚的に参加者の誤動の問題を受け止めきれなかったため、一過性の流行の中に収束していった。

1.2.4 2010 年代の参加型の振付実践：アマチュアへの振付

2010 年代には、集団的な振付は再び新たなジャンルとして現れる。フランスでは、フランス人振付家のボリス・シャルマツの子供の参加者を含めた《子供 (Enfant)》(2011)、ミカエル・フィリポの《エタンのために (Pour Ethan)》(2014)、アマチュアの参加者を含めたティエリー・ニアンの《春の… (…Du printemps!)》(2013)、マチルド・モニエの《私たちは何が起きたのか?!? (Qu'est-ce qui nous arrive?!?)》(2013)、地域住民や参加者と協働するグザビエ・ル・ロワの《続無題 (Still Untitled)》(2017) など、参加者を含めた多岐にわたる振付実践が挙げられる。これらの振付実践は振付家のコンセプトのもと、集団性が規定する点で集団と協働ができているとは必ずしも言えない。

一方、アメリカでは、本節 1.2.2 項のポスト・モダンダンスやハルプリンの延長線上に挙げられる事例は、ワークショップを重視する集団的な振付へと向かう。オーストリア人振付家のマイケル・クリエンの《議会 (Parliament)》(2014)、アメリカ人振付家のジェニファー・モンソンの《芸術、自然そしてダンスのための学際的な実験室 (iLANDing (interdisciplinary Laboratory for Art Nature and Dance))》(2014) など、ワークショップを重視する振付実践が挙げられる⁷⁵。アメリカでの事例の共通項は、公募で集められた参加者が最初にスコアを全員で共有し、協働してダンスを創作することである。摸索するダンスの目的はそれぞれに異なるが、振付はワークショップに参加する人々に委ねられるという点で、参加者は振付家の

⁷⁴ 文化人類学研究者のジョージアナ・ゴアは、フラッシュモブを次のように表現している。「[フラッシュモブの] ダンスの正式な美学は、ダンサーや観客のどちらにも目的や焦点を当てていない。振付は単純で集団的な一連の動作または一連のソロ [ダンス] のいずれかであり、単純で集団的な一連の動作は専門的な技術を必要とせず、両方とも観客がダンスに加わることができる」(Gore 2010, p.130.)。ゴアは、振付家の意図に関係なく、参加者の誰もがフラッシュモブの出来事に加担し、フラッシュモブを振付家や目的という中心点がないものとして位置づけている。このように、フラッシュモブは誰もが参加できるという美学と経験を生み出しているという点で、振付家の意図に関係なく共に創ることを成立させている。

⁷⁵ モンソンの異種混交な方法論は、場に存在する生命や相互作用の多くの形式に携わるリサーチを行うためのアプローチである。彼女は「ばらばらの要素であり、詩的なスコアは、実践者を新しく存在する方法へと引きずり込む」と述べているように、実際にこのダンス・スコアはどの場所にも適応し、新たな環境との関わり方を提示する。以下の文献には、ダンス・スコアが編集されている。

Monson, Jennifer. (ed.). 2017, *A Field Guide to iLANDing*, NY: 53rd State.

コンセプトに依存せずに、ダンスの創作に関与する。参加者は振付家によって渡されたスコアに基づいて、参加者同士で協働し、ダンスを築き上げるように仕組まれている。

フランスとアメリカの2010年代の集団的な振付では、コンセプトのもとで振付の枠組みを参加者に任せるのか、任せないのかという判断が存在し、振付方法からの逸脱は、多かれ少なかれ振付に参加する人々に委ねられている。だが、振付家は協働の方法だけを提示しているという点で、本節1.2.2項のハルブリンの《シティー・ダンス》の事例と同様に、作者の意図する表象に収斂され、参加者の偶発的な出来事が不明瞭となってしまう。

ポスト・コレオグラフィーは参加型の振付実践において一見、成立しているように見受けられる。集団的な振付では、振付家は集団を構成する人々に委ね、振付に参加する人々に任せる度合いが高い。ただし、振付家は協働するダンサーや参加者の生み出す誤動を的確に捉えているとは言い難く、参加型の振付実践は、振付家の独裁制と脱振付家の境界線上にある。換言するならば、参加型の振付実践はアマチュアの参加者による誤動を矛盾しつつも内包しているのだ。そして、この矛盾を紐解くには、振付家と振付に参加する人々との関係性を、よりつぶさに観察する必要があるだろう。なぜなら、従来の独裁的な振付家とパフォーマーとの協働の変遷には、コンテンポラリーダンスの枠組みに収斂されないような新たな振付家と演者との関係性、そして集団性の問題が含まれているからである。

次節では、ポスト・コレオグラフィーが振付家と振付に参加する人々との関係性や創作プロセスにおいて、どの範囲で許容されるのかを理解するために、振付家による関係性のアプローチの先行研究を踏まえつつ、検討していく。

1.3 振付家による関係性のアプローチ

前々節と前節で解明してきたように、振付家は「身体のシグナル」を実現する振付を実現し、また幾人かの振付家は無意識の領域に依拠する「身体のノイズ」への振付に着目し、積極的に取り組むことでその方法論を見出してきた。だが、これらの振付は結果的にコンテンポラリーダンスにおける振付家の独裁制に収斂することになってしまう。それゆえ、コンテンポラリーダンスの次を見据えるポスト・コレオグラフィーでは、振付家の意図しない振付方法からの逸脱が想定される。一方で、これまでの考察では、ポスト・コレオグラフィーにおいて振付家とダンサーの間の様々な権力関係がどのようなものであるか、を提示できなかった。本節では、欧米のダンス史で確認してきた振付家とダンサーの関係性の総体を包括するような「振付家による関係性のアプローチ」を検討し、2010年代の参加型の振付実践

を含めた振付家と参加者の関係性や創作プロセスについて考察を進めていく。特に、振付家の視点からパフォーマーの意志を含めた振付実践まで考慮することで、振付家による関係性のアプローチの射程と分類を吟味しながら、「コンテンポラリーダンス」と「ポスト・コレオグラフィー」の範囲を確定していく。

1.3.1 創作プロセスの分類：「教示的－民主的枠組み」

振付家とダンサーの関係性を示す先行研究として挙げられるのは、現代ダンス研究者のジョー・バターワースの提示する、コンテンポラリーダンスの創作プロセスの枠組みである⁷⁶。「教示的－民主的枠組み (*Didactic-democratic Framework*)」と呼ばれるモデルは、イギリスの高等教育機関で振付を指導するために考案されたものである。研究者や観客が作品を分析するための理論的な足がかりというよりも、教育の現場で作り手が活用していくことが想定されている。創作者を目指す学生がダンサーと振付家の関係性に意識を向け、作り方そのものを根本的に見直すことで、創作手法を相対化させていく機能を担っている。ここでいう「教示的 (*didactic*)」とは「見せて教える」という振付方法を指し、「民主的 (*democratic*)」とは対話をベースに協働的に創作する手法を意味している。プロセスは1から5まであり、特徴は以下のように整理されている (図1)。

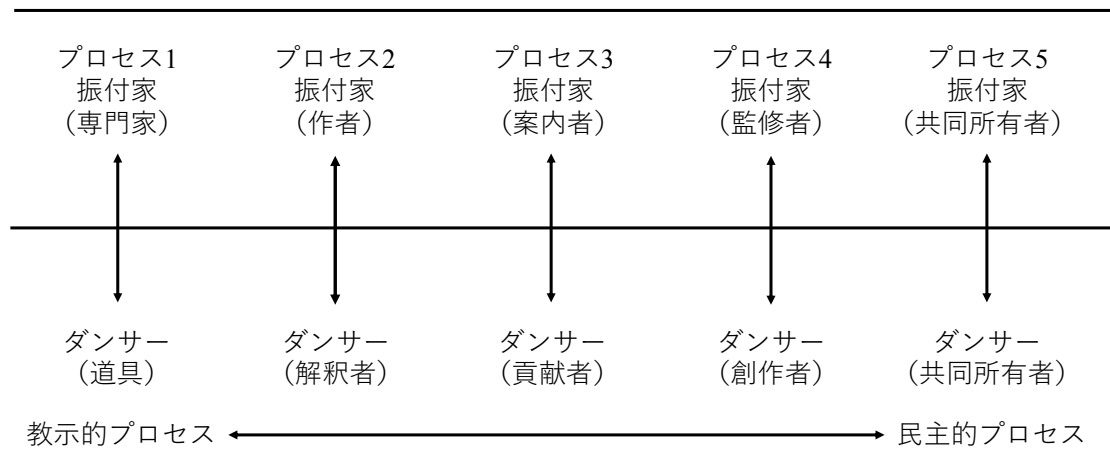


図1 バターワースの提示する教示的－民主的枠組み
(*Simple Didactic-democratic Framework*) (筆者翻訳)

⁷⁶ Butterworth, Jo, “Too many cooks?: A framework for dance making and devising” in *Contemporary Choreography*, edited by Butterworth, Jo, and Wildschut, Liesbeth, London: Routledge, 2018, pp.89-91.

プロセス 1

指導方法としては、「権威的」とみなされ、振付家が専門家 (*expert*)、ダンサーが道具 (*instrument*) というように、両者の従属関係がはっきりと区別される。ダンサーには振付家が提示する振付を真似たり、複製したりするスキルが求められ、ダンサーは受動的で人格や感情を持たない「非個人的」な様相を帯びることになる。振付家に必要なのは、コンセプト、形式、内容、構造、そして解釈の全てをコントロールする能力である。

プロセス 2

振付家は作者 (*author*)、ダンサーは解釈者 (*interpreter*) の役割を担うことになる。ダンサーは相変わらず振付家の模倣や複製を試みるが、プロセス 1 と異なるのは、そこにダンサーが「解釈」する余地が新たに加わる点である。指導方法が、「指揮的」と形容されるように、振付家はプロセス 1 の役割に加えて、ダンサーの可能性や素質との関係の中からあらゆる作品の要素を取りまとめていくようになる。プロセス 1 に比べて、ダンサーと振付家の相互作用の兆しが垣間見えてくる。

プロセス 3

「教示」と「民主」の中間に位置する創作手法を指している。ここでは、振付家は案内人 (*pilot*)、ダンサーは貢献者 (*contributor*) として配置されている。指導方法には、「先導」や「案内」が該当する。ダンサーは、依然として振付家の動きを複製する技術が必要になるが、即興やタスクに応じて内容を発展させるなど、実際に作品を形作っていく領域に踏み込むようになる。舵を取っているのは振付家だが、振付家による「コントロール」はもはや通用せず、ダンサーによる即興や想像力を伴いながら、振付を考案するようになる。

プロセス 4

振付家が監修者 (*facilitator*)、ダンサーが創作者 (*creator*) として、プロセスに関わるようになる。指導方法は、「育成」となり、ダンサーはより活発に創作に介入することが許される。振付家は、創作のプランニングやリサーチによってリーダーシップを持ち続けるものの、プロセスや意図、コンセプトに至っては、「交渉」が求められるようになる。振付家のスキルは、刺激を与えたり、内容を生み出したりすることか

ら、作品のマクロな構造に至るまで、広範囲にわたっていく。先述した三つのプロセスと大きく異なるのは、実際に振付を考案する主体が振付家からダンサーへとシフトしている点である。

プロセス 5

最も民主的なプロセスである。振付家は共同所有者 (*co-owner*)、ダンサーも共同所有者となる。指導方法に「共著者」の言葉が割り当てられるように、もはや振付家とダンサーの間に力関係は見られなくなり、両者の役割もかなり似通った性質を持つ。振付家とダンサーの相互作用は強く、作品のコンセプト、意図、形式、内容、構造全てのリサーチや交渉、意思決定が「共同制作」の範疇に組み込まれる。⁷⁷

バターワースのモデルでは、コンテンポラリーダンスの創作プロセスごとに分類がなされている。彼女の枠組みは、振付家とダンサーの関係性に着目することで、コンテンポラリーダンスの創作プロセスを体系化している。この点において、振付家による関係性のアプローチの議論の土台を築いている。しかしながら、彼女は振付家とダンサーの役割を二項対立で捉えることで、集団創作を含めた議論には至っていない。言い換えるならば、「民主的なプロセス」の意味は、具体的にダンサーの多数決で振付が決定されるプロセスなのか、集団での対話の末に振付が決定されるのか、あるいは振付家とダンサーがコンセプトを最初から共有し、役割分担のもと振付を生成するのか、釈然としないのである。

1.3.2 創作プロセスの再検討：関係性の再配置

前項の振付家の決定プロセスを解明するために、振付家がどのように対話的あるいは他律的な志向でダンサーと創作プロセスを進めるのか、詳しく見ていく必要があるだろう。以下では、振付家とダンサーの関係性を再配置する理論に着目し、先行研究を援用しながら、バターワースの分類を再検討していく。

プロセス 1 では、振付家とダンサーの関係性が「専門家」と「道具」とあるが、本章 1.1 節のコンテンポラリーダンスの成立過程において、モダンダンスの振付家とダンサーの関

⁷⁷ *Ibid.*, pp.98-101.

諸特徴の整理は以下の文献を引用した。なお、*pilot* 及び *facilitator* は拙訳による。

松尾加奈 2020『創作プロセスのアーカイブ：舞台芸術の稽古場における協働をめぐって』、東京芸術大学、国際芸術創造研究科、修士学位論文（未刊行）、45-46 頁。

係性が雛形である。これらの振付方法は既存のシステムによってダンサーを制約する。モダンダンスでは、ダンサーは訓練された身体を用いて作者の主題を表現する⁷⁸。両者の振付家は「統治者」として権威的な振付方法を用い、ダンサーは階級制度や師弟制度の中で「従属者」の役割を果たす。

続いてプロセス2では、振付家とダンサーの関係性は「作者」と「解釈者」である。この関係性は、1980年代の「振付家の時代」の基盤をつくるヌーヴェル・ダンスに顕著である。1980年代のヌーヴェル・ダンスの振付家が重視される時代においては、作品・作家主義が強まり、ダンサーではなく作品に対して力点が置かれる。ヌーヴェル・ダンスの発生とは、バレエとモダンダンスのモデルを取り込み、振付家が振付の独自性や創造性を最も担保する存在であり、ダンサーは解釈者としてその振付を体現する。この関係性は振付家重視型のモデルとして一般化され、振付家とダンサーの関係性は規範化される。振付家はダンサーを意志のある主体として捉えているが、両者の関係性はマルクス主義的な上部構造と下部構造に差別化されている。たとえカンパニー制度の中での階級の無化やダンサーのフリーランス化に歩みを進めたとしても、ダンス・プロジェクトにおける振付家とダンサーの間にあるヘゲモニーからは逃れられない。振付家のイニシアティブは振付が振付家によって創造される限り発揮され続ける。

プロセス3では、振付家と貢献者の関係性が挙げられている。ダンス研究者のスーザン・レイ・フォスターは文化人類学的な調査に基づく、『リーディングダンシング：アメリカのコンテンポラリーダンスにおける身体と主体』（Foster 1986）において、振付家の創作プロセスに言及している。フォスターは偶然性の振付を構築したカニングハムとポスト・モダンダンスの振付家のデボラ・ヘイの振付方法を例に挙げ、両者の振付方法はチャンス・オペレーションの使用によって、振付家とダンサーの関係性を幾分か権威的でないものにしていく⁷⁹。カニングハムの振付はフォルマリズ的な運動が最終的に求められ、振付家の権威は残り続けるが、ヘイの振付では、ダンサーが考える主体としての解釈者であり、振付家のイニシアティブから遠ざかる。つまり、カニングハムの振付では、振付家は偶然性への振付という枠組みの「作成者」であり、ダンサーは「貢献者」である。ヘイを含むポスト・モダンダンスの振付家はルールという枠組みの「作成者」であり、ダンサーは創作プロセスの中で想像やアイデアを考案する「解釈者」である。しかし、両者の創作プロセスは、振付家が個人で創造するという点で成立している。

⁷⁸ Foster, *op.cit.*, p.45.

⁷⁹ *Ibid.*, pp.42-43.

プロセス4では、振付家とダンサーの関係性は「監修者」と「創作者」である。振付家は創作プロセスそれ自体を重要視する。このような傾向は、たとえば現代演劇の分野の1990年代以降のドイツのポスト・ドラマ演劇に見受けられる。演劇研究者のハンス・レーマンが提唱する『ポスト・ドラマ演劇』(Lehmann 2006)においては、主にカタルシス的な物語に抵抗し、聖典であるテキストを脱構築することを目指すものであったが、これを機に、そのポスト・ドラマ演劇の概念とともに、観客が上演に大きく参与を求められるような演劇が発達していった。それはそれまでの演劇制作の根幹であった作品の再現からプロセスへの移行であり、プロセスに関わる全ての参加者たちの関係性が重要な探求対象となるものであった。レーマンはこの演劇のパラダイム・チェンジに属する数少ない振付家として、バウシュの事例を挙げる⁸⁰。監修者としての振付家は、パフォーマーの対話者となり、ダンサーのアイデンティティの一部を変容させる関係性をパフォーマンスに構築する。コンテンポラリーダンスの規範に演劇性を持ち込むことで、プロセス重視が強調され、そのプロセスの中に振付家のイニシアティブをゆるやかに溶解させる。この創作プロセスを経ることで、ダンサーは「創作者」として振付家と協働するが、振付家はダンサーの「監修者」の役割を果たし、振付家が最終的な決定権を持っている。

しかし、プロセス4では、上記の振付家とダンサーの関係性に留まらない参加型の振付実践の事例が挙げられる。現代ダンス研究と社会学研究を交錯させる社会学者のルディ・レーマンスは、『ムービング・トゥギャザー：コンテンポラリーダンスの理論化と制作』(Laermans 2015)において、1990年代以降のヨーロッパの動向を言及しつつ、振付家とダンサーの関係性を視野にいれて研究を行う。彼は次のように振付家の指示(*directive*)を三つに分類している。一つ目は、振付家が完全に指示をするアンダー・ディレクティブ(*Under-directive*)、二つ目は振付家が半分指示をするセミ・ディレクティブ(*Semi-directive*)、そして三つ目は、振付家が指示をしないノン・ディレクティブ(*Non-directive*)であり、これらの分類は共同制作と協働制作を区別している。彼は参加型のダンスをセミ・ディレクティブに位置付け、振付家(*I*)とパフォーマー(*him/her*)の言説の非対称性が現れると述べる⁸¹。彼は振付家が権威と最終決定の中で、参加者との間にヒエラルキーのある分割を条件付けながらも、振付家の指示が芸術と社会への距離を保っていることを指摘する。セミ・ディレクティブでは、共同制作と協働制作の中間に位置することで、創作プロセスによって左右さ

⁸⁰ Lehmann, Hans-Thies. 2006, *Postdramatic Theater*, Translated and with an Introduction by Karen Jürs-Munby, London: Routledge, pp.151-152. (邦訳 195 頁, 222 頁)

⁸¹ Laermans, Rudi. 2015, *Moving together: Theorizing and Making Contemporary Dance*, Valiz: Amsterdam, p.350, p.386.

れ、振付家は振付を集団に任せる際、集団創作が参加者によって規定される。2010年代の参加型の振付実践では、参加者は振付家の指示を受けて、フォーマット化されないダンスを集団で創作する。当然ながら、振付の枠組みとしては、参加者が最初の振付家のコンセプトを共有しないという点で、バウシュの事例のように創作プロセスは最終的に振付家の創作するものとして規定される。だが、振付家は振付を参加者に任せることで、参加者と距離を置き、集団の内部では、集合する参加者がダンスを経験する楽しさを共有し、振付を自身で考案したり、ダンスをアレンジしたりするような価値観が集団に浸透することで、個々の創作プロセスが細分化される。このような観点から、ゼミ・ディレクティブは単に民主的あるいは協働的とはならずとも、集団の中で *DIY (Do it yourself)* 的な価値観が芽生えることで集団創作へと向かう。

プロセス5の振付家とダンサーの双方が「共同所有者」とであるという関係性は、ルールマンズのノン・ディレクティブを適用できるだろう。ノン・ディレクティブでは、共に創るダンスがプロジェクトとして長期間継続され、振付家とダンサー間の協働かつ平等なコラボレーションを可能にしている。ルールマンズは、創作プロセスにおいて最終決定のヒエラルキーが存在することを指摘しつつも、半自動的な協働は創作プロセスの醍醐味である対話を促し、最終的に振付はその集団に帰属することを示唆する。彼は振付家がノン・ディレクティブに向かうほど、「私たち (we)」という集団性に巻き込まれることを明らかにしている。彼の結論とバターワースの「民主的なプロセス」をあわせて考慮するならば、振付家が最終決定を下さずに、集団創作をダンサーや参加者とオープンエンドで継続していくことがプロセス5の特徴となる。ルールマンズは事例として、グザビエ・ル・ロワの《エクステンションズ (E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.)》(1999-2001) というアーティストや研究者から構成された長期プロジェクトを挙げているが、作品の支援形態を見てみると共同制作となっており、結果的にル・ロワが監修者としての振付家となってしまう⁸²。振付家は参加者を含めて、最初の時点から作品制作の根幹であるコンセプトを共有し、役割分担を行うとき、集団創作は成立する。しかしながら、完全に平等な協働制作を行い且つ、共同所有者となる事例は未だ存在していないと言える。

⁸² 作品のクレジットには監修者の明記はなく、平等な協働制作を採用していることは推察される。公式ホームページ (<http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=61d2df0a600d3be0a687ecd4e767755d557a8feb&lg=en>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)

1.3.3 創作プロセスの再分類：個人創作／集団創作

前々項のバターワースの提示した創作プロセスに、個人創作と集団創作の視座を加えることで、振付家が最終的にプロの身体や作品の表象を優先しているのか、非専門家やアマチュアを含めたプロセスを優先させているのか、という違いが見えてくる。ここで個人創作と集団創作の語義定義を確認する。個人創作とは、振付家が独裁的にダンサーや参加者を支配する場合や振付家が役割分担された参加者のダンスを監修する場合を含み、振付に参加する人々を替えの効く存在として使用する。それゆえ、個人創作はピラミッドの頂点に立つ振付家がコンセプトを共有しない演者に役割を与えるという点で、振付家個人（複数の場合も含む）で創作することを意味する。それに対して集団創作は、振付家がイニシアティブを発揮する前段階に、集団内のダンサーや参加者が振付家と協働してコンセプトを考え、役割分担を経て創作に加担する。くわえて本論文では、参加型の振付実践の枠組みの中では、参加者が *DIY* 的な価値観に基づき、参加者が主体的に振付を考案していく場合も集団創作と呼ぶ。ただし、集団創作は振付家と振付家に参加する人々の関係性が民主的であるか、ないかにかかわらず、集団内で個々の独自性や創造性を担保し、それが集合知として機能するような形式を含意する。

個人創作と集団創作の両観点から、振付家とダンサーあるいは参加者の関係性を以下のように、五つに分類することができるだろう。

1. 統治者－従属者（個人創作）

モダンダンスの振付方法に見られる権威的な個人創作である。振付家はダンサーを統治する存在であり、振付家とダンサーの間で階級制度や師弟制度が内在化される。ダンスの自律性と表象を最も反映させるモデルである。

2. 作者－解釈者（個人創作）

振付家が運動や集団のフォーメーションの形式をつくるようなヌーヴェル・ダンスの創作プロセスに顕著である。「振付家の時代」における振付家とダンサーの関係性が意味されており、振付家は権威を保持している。その一方で、ダンサー間の階級制度の弱まりは指摘できる。振付家の作者性はダンサーとの格差を作ると同時に、作品の表象が優先される。振付家の署名を確立するという点で振付作品の自律性は保たれており、振付方法は自律的なアプローチに依拠している。

3. 作成者－貢献者／解釈者（個人創作）

振付家はプロトコル（原型）を作成し、振付の枠組みを作成する。振付家は振付方法をもとに、ダンサーを貢献者とするか、作成した指示書をダンサーや参加者に手渡すことでダンサーを解釈者とする。たとえば、カニングハムは偶然性の振付を選択することで枠組みに依存するが、彼は自律的なアプローチにおいて、運動のフォルマリズムを選択している。一方、ポスト・モダンダンスにおけるダンス・スコアや即興の使用するような振付方法は、プロセスを重要視するため、他律的なアプローチを指向する。この振付家とダンサーの関係性は、スコアや即興のプロトコルを発展させることで成立する。ポスト・モダンダンスの振付方法の事例は、参加者がスコアを共有し、個人創作を可能にするという点で、ダンサーは解釈者である。

4. 監修者－創作者（個人創作／個人創作⇔集団創作）

バウシュの振付や2010年代の参加型の振付実践がここに適用される。バウシュは創作プロセスの中で、ダンサーとの対話的な創作方法を採用し、ダンサーは創作者である。だが、バウシュは、最終決定を下す監修者となる点で、ダンサーの存在をドキュメンタリーの手法で提示する。この演出の方法は表象を優先させるような自律的なアプローチである。その一方で、2010年代の参加型の振付実践は、バウシュの事例とは正反対の極にある。振付家は振付を集団に任せ、参加者は創作者となるとき、振付家は参加者の監修者となる。参加型の振付実践では、プロのダンサーだけでなく、アマチュアの参加者が含まれるという点で、他律的なアプローチを志向する。また、振付方法は集合する参加者に委ねられ、参加者はDIY的な価値観のもと、自らの振付方法を通じて集合知を形成しながら、集団創作へと発展する。

5. 共同所有者－共同所有者（集団創作）

振付家と集団が一からコンセプトを共有し、対話を重ねながらコンセプトを練り上げていくことで、協働的な集団創作が成立する。ノン・ディレクティブと呼ばれるように、振付家は指示をする存在ではなく協働者としての役割を持つ。このモデルはプロセスを重視し、ダンサーや参加者を優先するという意味では、最も他律的なアプローチである。現代ダンス領域では、成功事例がまだ存在していないが、プロジェクト全員が集団創作に関わり、振付家はトップダウン形式を採用しない点で、このモデルは集団的な振付の最終形態である。

上記の振付家とダンサーの関係性は1から5に向かうほど、共同から協働へと移り変わり、個人創作から集団創作へと向かっていく。ただし、3、4において、個人創作と集団創作の違いは幾分複雑である。振付家のイニシアティブは対話的な振付方法を通じて、権力がどれほどダンサーや参加者に手渡されたとしても、振付家の独裁制が変わることなく、個人創作として成立している。かたや、2010年代の参加型の振付実践は個人創作に留まる場合もあれば、参加者の個々の主体性へと派生することで、最終的に振付家の意図を逸脱するような集団創作となる場合もある。これらの場合では、振付家による監修とは裏腹に、振付に参加する人々は、ダンスを主体的に経験することで、集団内に集合的な知を形成し、集団創作を成立させる。最後に、「5. 共同所有者－共同所有者（集団創作）」では、ポスト・コレオグラフィーは、初期段階から振付家と振付に参加する人々がコンセプトを共有し、役割分担のもと集団創作を行うことを仮説として得られる。すなわち、ポスト・コレオグラフィーでは、振付家のイニシアティブを解体するような集団創作となるのか、が問題として挙げられると言える。

小結：振付家による関係性のアプローチのマトリクス

最後に、個々の前提を要約しておく。1.1節では、コンテンポラリーダンスにおいて、振付家は「身体のシグナル」を実現する振付を構築してきたことを確認した。また1.2節では、振付家たちが挑む振付方法からの逸脱は、振付家の無意識の領域に依拠していると言わざるを得ない。「身体のノイズ」への振付は、結果的に振付家の意図しない身体運動を無意識の領域へと体系化するという点で、振付家の独裁制に陥り、コンテンポラリーダンスへと収斂される。このように欧米のダンス史では、「身体のシグナル」を実現する振付と「身体のノイズ」への振付は、ダンサーの身体運動を振付家の意識と無意識の領域に収斂させ、振付家の意図しない誤動は、振付家の独裁制のもとで排除されることを確認した。

しかし、ポスト・コレオグラフィーを措定する際、コンテンポラリーダンスにおいて、振付家の独裁制がどのように緩和してきたのか、を知っておく必要がある。たとえば、欧米のダンス史の変遷の中で、振付家の権威的な振付方法から、ダンサーとの対話型の振付方法へと徐々に移行していることが挙げられる。それと同時に、作品の表象からプロセスへ、すなわち身体の規律と運動を根幹とする自律的なアプローチから、運動と存在の新たな関係性を見出そうとする他律的なアプローチへと移行してきていることが確認できる。これらの

シフトは単なる振付家の振付方法の変遷ではなく、創作プロセスそれ自体が共同から協働へ、そして個人創作から集団創作へと敷衍させてきたことを意味している。

前述の移行に基づき、前節で再分類した五つの関係性を振付家による関係性のアプローチの中でマトリクスにしてみると以下ようになる（図2）。

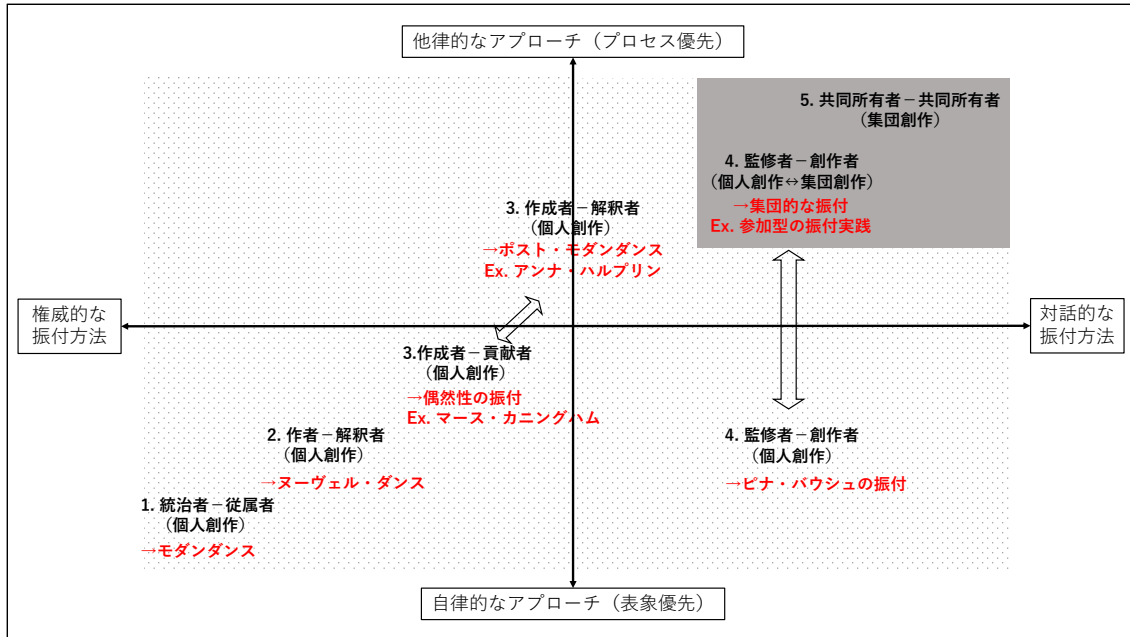


図2 振付家による関係性のアプローチのマトリクス（筆者作成）

（灰色部分：ポスト・コレオグラフィーの領域 点線部分：コンテンポラリーダンスの領域）

横軸の「権威的な振付方法」とは、振付家のトップダウンの振付方法を指し、「対話的な振付方法」とは、振付家がイニシアティブをダンサーや参加者に渡した上で成立するボトムアップの振付方法を指す。また、縦軸の「他律的なアプローチ（プロセス優先）」とは、創作プロセスを優先するとともに、ダンサーから参加者へと行為者の拡張を意味し、「自律的なアプローチ（表象優先）」は作品の表象を優先するとともに、作品を前提とした専門的なダンサーが主に制作に関与することを示す。図の矢印が上に近づくほど、異なる領域の専門家や非専門家による作品制作の要素が大きくなり、下に近づくほど、ダンサーやアーティストといった専門家による制作への関与の度合いが大きくなる。振付家による関係性のアプローチを参照する限り、第一象限に集団創作から成るポスト・コレオグラフィーが配置され、第二、三、四象限は振付家の独裁制から成るコンテンポラリーダンスを指している。

第一象限で特に重要なのは、振付家が自律的なアプローチから他律的なアプローチへと移行する中で、欧米のダンス史が築き上げてきたプロフェッショナリズムに伴う卓越した

ダンサーの身体だけでなく、ダンスの非専門家であるアマチュアの身体を射程に入れていることである。すなわち、振付に参加する人々は、プロのダンサーとは一線を画するような制御できない身体的な行為を発生させ、創作プロセスや上演においてその能力を発揮するのである。くわえて、前節の創作プロセスの分類の中で、ポスト・コレオグラフィーは振付家と振付に参加する人々が作品制作の初段階から作品のコンセプトを共有するような集団創作を内包している。したがって、ポスト・コレオグラフィーは暫定的に、アマチュアの身体的な行為が振付家のイニシアティブを解体させるような誤動を発生させると同時に、「身体のシグナル」と「身体のノイズ」を相対化させつつ、集団創作へと導かれると仮定できるだろう。

ただし、振付家による関係性のアプローチのマトリクスから理解できるように、集団創作の先行事例は未だ存在していない。そのため次章以降では、個人創作と集団創作の境界線上にある 2010 年代の参加型の振付実践の詳細な事例調査を行い、創作プロセスの内実を明らかにしていく。

第二章

集団創作の萌芽：《ダンスと声のワークショップ》を事例に

(…) さまざまな文化の有識者に話すと、多くの人が『《ダンスと声のワークショップ》の] プロジェクトをすぐに「社会的」であると言って、とても不愉快でした。

(ジェローム・ベル) ⁸³

本章では、参加型のダンスやコミュニティを主題とする振付実践の一事例を取り上げ、そこに見られる創作プロセスを明らかにし、参加者の偶発性について論じていく。前章で見てきたように、2010年代の欧米のコンテンポラリーダンスの分野では、ワークショップを通じて、ダンス経験の有無にかかわらず、参加者を巻き込むような振付実践が注目されている。その中でも、舞台芸術およびコンテンポラリー・アートの両分野で活躍する⁸⁴ジェローム・ベルの振付実践は、振付家とアマチュアの参加者との協働の事例が模索される。

本章では特に《ダンスと声のワークショップ (Atelier danse et voix)》(2014) に着目する。2014年のパリのワークショップを皮切りに、ブリュッセル、ヴェネチア、ミュンヘンで開催されたベルの一連のワークショップの参与観察を通じて、参加者による集団創作の様相を詳述していく。フランスでは、パリ郊外の地域住民の参加者を募ったのに対して、その後の三カ国でのワークショップは、プロ／アマチュアを対象とした。アマチュアからアマチュア／プロへと行為者の枠組みを拡げることで、振付家と参加者の関係性が浮き彫りにされ、ベルの振付方法を分析することが可能となる。

本章の先行研究は、演劇・パフォーマンス研究者のゲラルト・ジークムントの『ジェローム・ベル：ダンス、演劇、主体』(Siegmond 2017) が挙げられる。ジークムントは、メディ

⁸³ 2015年のパリ秋の芸術祭の機関誌に掲載されるベルのインタビューを参照した(筆者翻訳)。

Noisette, Philippe. 2015, "Chaque danse et un rapport au monde" in *Les Inrockuptible Festival d'Automne à Paris: théâtre / danse arts plastique cinéma / musique*, Cachot, Benjamin (ed.), p.24.

⁸⁴ ベルは国際美術展や美術館において、振付作品の映像展示やパフォーマンスを積極的に実施しており、コンテンポラリー・アートの業界にも認知・紹介されている。ベルは過去に、第13回ドクメンタ、ヴェネチア・ビエンナーレ、ニューヨーク近代美術館、ポンピドゥー・センターなど、世界各地の芸術祭や美術館に参加・展示の経験を持っている。

ウム・スペシフィシティの歴史的な批評性を参照することで、コンセプト・アートとベルの作品群の類似性を言及している⁸⁵。最終章では、美術批評家ロザリンド・E・クラウスのポスト・メディア論を援用しつつ、ベルの振付方法における、ダンスやパフォーマンス、演劇の領域横断性を指摘している。だが、ジークムントの指摘は振付作品と観客の視線に収斂してしまい、創作プロセスの内部の分析は見受けられない。また、彼の分析は他律的な視点に立脚しておらず、ベルの方法論化することのできない参加者の偶発的な行為について触れていない。これは、《ダンスと声のアトリエ》とその後の一連のワークショップを分析する際の致命的な欠点であり、本章はその欠点を補足しながら議論を進めていく。そのため、本章では、ベルの振付方法からの逸脱と参加者の偶発性の接点を照らし出す際に、ベルの振付方法に影響を与えるフランス文化政策や振付方法からの逸脱を捉える。その上で、ベルの個人創作／集団創作という創作プロセスの観点から、ベルの焦点が「踊れない身体」に移行していることを提示する。

本章の研究方法は、エスノグラフィーを中心とした参与観察を用いる。資料はメールで配布されるベルやアシスタントのマクシム・キュルヴェルスの資料、公演のプログラム、筆者によって記述されたフィールドノート、記録された写真及び映像、参加者へのインタビューを含んでいる。筆者は、フランス留学時代に友人の伝手でベルと出会い、修士論文のためにカンパニーの活動を調査したいと頼み込み、何度目かの依頼時にベルから許可を得て、2014年からカンパニーの活動に携わった。本章 2.3 節、2.4 節の事例調査は、このときに筆者がフィールドノートに記録したものである。ベルと筆者の間に雇用関係はなく、カンパニーの実務に関わることはなかった。そのため、ワークショップの際には、筆者はダンサーとしてアマチュアの参加者たちと友好的な関係性を築くことができた。ベルも筆者と参加者を同等に扱っていたように見受けられる。なお、本章の価値判断には、ベルの創作方法の中で揺れ動く筆者を含めた参加者の主観的な経験が内在していることを明記しておく。

表 2（次頁参照）には、参与観察のワークショップ及び成果発表、対象者、日時、場所を記載している。

⁸⁵ ジークムントは美学者・哲学者のピーター・オズボーンのコンセプト・アートのメディア的条件のカテゴリを援用して、近代のメディア的条件を位置づけている。①舞踊の物質的对象性とは、体現されたキャラクターである。身体とその能力が物質的对象性を保証する。②メディア固有性は、運動への／との作業であり、美的快楽はキネエステティックな経験から生じる。③振付を通じて舞踊の形式的諸要素への構造的な作用が組織化されることに基づく自律性。④時間性（Siegmond 2017, p.14.）。これらの条件を満たして、運動の対象化を純化させていくのがモダニズムである、としている。

第一に、ベルはフランスの文化政策によって築かれる「振付家の時代」を背景に、ダンサーや振付家としての地位を着実に築きながらも、ベルの焦点がプロの「踊らない身体」からアマチュアの「踊れない身体」に移行していることを確認する。第二に、一連の参与観察を通じて、振付家と参加者の関係性の変化やアマチュアからアマチュア／プロへと枠組みを拡げることによるワークショップの変化、そして創作プロセスの変容を提示する。第三に、振付方法からの逸脱を実験することで、ベルはアマチュア／プロの偶発性を示唆する。最終的に、振付方法からの逸脱は、プロの否定としての偶発性を是認し、参加者による集団創作が浮き彫りとなることを解明する。

ワークショップ名・公演名	対象者	日程	場所・地域
《ダンスと声のワークショップ》	パリ郊外のモンフェルメイユ地域住民	2014年2月27日、3月1日～2日、7日～9日、22日～23日	モンフェルメイユ、クリシー＝ス＝ボワの市民会館（セヌ・サン＝ドニ、フランス）
コンテンポラリーダンスの専門学校P.A.R.T.Sでのワークショップ	P.A.R.T.Sの生徒	3月31日～4月4日	P.A.R.T.S（ブリュッセル、ベルギー）
ヴェネチア・ビエンナーレのダンス部門のワークショップとショーイング	イタリア人のアマチュア／プロ（障害のある参加者を含む）	①ワークショップ 6月9日～18日 ②成果発表 19日～22日	ヴェネチア高等音楽学校、テアトリノ・ディ・パラッツォ・グラッシ / エントランス（ヴェネチア、イタリア）
TANZWERKSTATT EUROPAのプログラムでのワークショップ	ダンス経験不問	8月5日～9日	TANZWERKSTATT EUROPA（ミュンヘン、ドイツ）

表2 《ダンスと声のワークショップ》とその後のワークショップの参与観察一覧
（ワークショップ名、対象者、日時、場所）（筆者作成）

2.1 ジェローム・ベルの振付と創作方法

本節ではベルの振付と創作方法について確認する。ベルは、1990年代から活躍し、ほとんど踊らないコンセプチャルな作品観から「ノン・ダンス」と形容され、演劇的なダンスを制作する振付家として位置づけられている。しかし、2010年代のベルの振付は、振付を様々な身体的な特徴をもつダンサーや参加者に委ねており、ベルは振付に参加する人々との関係性を重視している。このようにベルが振付の対象を個人創作から集団創作へと移行する

とき、何らかのベルの動機が隠されていると言える。それらの疑問を解く鍵となるのは、フランスの文化政策である。すなわち、ベルがどのような環境のもとで振付方法を確立し、またどのような創作方法を探求したのか、という問いを立てる必要があるだろう。

ベルの振付方法は、フランスの1980年代のヌーヴェル・ダンスの政策と密接に関係して生みだされたとされている。ベルがダンサーとしてのキャリアを築く1980年代には、フランス社会党も政権が樹立し、この政権は地方分権化という政治理念を体現するべく、新たなダンスの政策を施策した。たとえば、国と地方自治体は、ダンサーの教育機関や国立現代ダンスセンター（CNDC: *Center national de danse contemporaine*）、国立振付センター（CCN: *Centre chorégraphique national*）など、国内各地に設立した経緯がある⁸⁶。このようなコンテンポラリーダンスを行う環境が整っていたフランスの背景の中で、ベルは国立現代ダンスセンターの生徒としてダンサーのキャリアを開始し、その後、振付家としての地位を築いた⁸⁷。以下では、まずプロフェSSIONナリズムを推し進めるフランスの文化政策とベルの関係を説明し、次にベルがプロ化していくコンテンポラリーダンスの環境の中で、振付方法からの逸脱に向かうことを確認する。最後にベルの振付方法の変遷を踏まえた上で、彼の振付がプロの「踊らない身体」からアマチュアの「踊れない身体」に移行し、アマチュアを含めた集団的な振付が個人創作／集団創作の両義性を持つことを明らかにする。

2.1.1 フランス文化政策とジェローム・ベル： 振付家とダンサーのプロ化

フランスでは、ルイ14世に始まるクラシックバレエが根付いており、1960年代までアメリカのモダンダンスは定着していなかった。1959年に、文化省（*Ministère des Affaires culturelles*）は創設され、経済的基盤を芸術（当時はハイ・アート）に提供し、大きな役割を果たすようになる。この文化政策は「文化の民主化」の名の下に、芸術あるいは文化を広く国民に開き、普及するものであった。このような状況の中で、舞台芸術としてのダンスは音楽分野の一部門として支援されるようになった⁸⁸。しかし、モダンダンスの流入は当時、断

⁸⁶ Guigou, Muriel. 2012, *La nouvelle danse française*, Paris: L'Harmattan, pp.5-8.

⁸⁷ 国立現代ダンスセンターの卒業生の大部分はフリーランスのプロのダンサーであり、失業保険制度の恩恵を被ることができるアンテルミタン（*intermittent du spectacle*）として活動する（藤井 2011, 77 頁）

⁸⁸ 当時、文化大臣のアンドレ・マルローは劇場や図書館を併設した複合文化型施設の「文化の家」を全県に設置しようと試みた（任期の終わりには10に至った。）。詳しくは以下の文献を参照した。

片的なものであり、アメリカ人振付家のマース・カニングハムが 1962 年に初公演を行い、1968 年にはアメリカ人振付家のアルヴィン・ニコライのダンス・カンパニーが初めて公演に訪れるなど、ごく稀であった。そのため、モダンダンスのカンパニーがフランスで普及することはなく、実験的なダンス・カンパニーが支援されるシステムはほとんどなかった。とはいえ、スーザン・バージやカロリン・カールソンといったアメリカの舞踊家がフランスで舞踊活動と教育活動⁸⁹に携わっていた。彼女たちのモダンダンスに特有な運動を重視する考え方は、ヌーヴェル・ダンスの第一世代⁹⁰にもたらされ、徐々に定着していった。さらに、フランスのダンス界における状況としては、1970 年代に国際的なフェスティバルが開催され⁹¹、運動を重視するような振付方法だけでなく、ドイツ表現主義を源流とするピナ・バウシュを筆頭に、ダンサーの存在 (*presence; being*) を提示するような振付方法からの影響が挙げられる。これらの振付方法や美学は混ざり合いつつ、1980 年代のヌーヴェル・ダンスの土壌が整えられていった。ヌーヴェル・ダンスの振付家は運動を基礎とし、ダンサーの個性を用いつつ、フォーメーションを駆使した作品を制作した。だが、それらの作品が芸術として認知されていく背景には、当時のフランス文化政策の後押しがあり、ヌーヴェル・ダンスの発展は文化政策なしにありえなかった⁹²。

1980 年代を通じて、フランスのコンテンポラリーダンスの基盤となるシステムが構築され、コンテンポラリーダンスの政策は主に、「創造 (*création*)」、「巡演／普及 (*diffusion*)」

藤井慎太郎 2007 「芸術、文化、民主主義—文化的平等とフランスの舞台芸術政策」、『演劇研究センター紀要 VIII 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム 〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』第 8 号, 271-286 頁。

⁸⁹ 詳しくは以下の文献を参照した。

壽田裕子 2002 「1970 年代フランスにおけるスーザン・バージとカロリン・カールソンの舞踊活動—ダンス・コンタンポレンスの発展要因を探る—」、『お茶の水大学人間文化研究年報』第 25 号, 99-107 頁。

⁹⁰ 1980 年から 90 年代にフランスで主に活躍する振付家はドミニク・バグエ、オディール・デュボック、ジャン＝クロード・ガロッタ、ダニエル・ラリーユ、マギー・マラン、アンジュラン・プレルジョカージョなど、を挙げられる。

⁹¹ 1970 年代にはパリを中心としたパリ秋の芸術祭 (*Festival d'Automne à Paris*)、アヴィニョン・フェスティバル (*Festival d'Avignon*)、ナンシー国際演劇フェスティバル (*Festival mondial du théâtre de Nancy*) などが開催され、国内外の振付家の紹介を行う。以下の文献では、1970 年代のフランスにおける文化政策の過程が分析されている。

壽田裕子 2003 「1970 年代フランスにおけるダンス政策」、『お茶の水大学人間文化研究年報』第 27 号, 67-76 頁。

⁹² 1980 年代には、文化大臣のジャック・ラングは文化施設だけでなく、芸術作品の創造を奨励し、コンテンポラリーダンスを発展させた。以下の文献において、フランスの国家主導型の文化政策が論じられている。

安田静 2002 「1980 年代のフランスの文化政策—ダンスの事例を中心とする日仏文化観の比較・考察—」、『研究紀要一般教育・外国語・保健体育』第 37 号, 日本大学経済学研究会, 141-155 頁。

「教育 (*formation*)」の三つに区別・実施された⁹³。創造の領域では、国立振付センターやダンスカンパニーの創作活動や活動拠点の助成制度の確立、普及の領域では地方でのダンスフェスティバルの実施、教育の領域では能力の高いプロのダンサーの養成とダンス教育の実践である。これらの三つの領域を基軸として、コンテンポラリーダンスのインフラストラクチャーは整備され、プロ化を支えるシステムが構築された。このシステムの構築とともに、文化政策の恩恵を被るヌーヴェル・ダンス世代の振付家が現れ始めるのはこの頃である。たとえば、新人振付家の登竜門であるバニョレ国際振付コンクール (*Concours de Bagnolet*) で脚光を浴びるヌーヴェル・ダンスの第一世代の振付家は、ダンサーを集合させ、カンパニーを運営し、さらに国立振付センターの芸術監督に昇進していった。多くのカンパニーは年に一回の新作の制作、作品の巡演、海外カンパニーとの企画などをこなしていったが、振付家は徐々に高齢化したダンサーを入れ替え、創作活動を続けるようになる。また、1980年代の地方分権化による国内各地でのダンサーの教育システムの確立によって、振付家とダンサーとの間の階級的な制度は弱まりつつあるように考えられていた。しかし、カンパニーのダンサーたちはダンスの理論、歴史あるいは美術史の知識を必要とされることはなく、ダンスの技術に取り組むことが重要であったと考えられている。実際に、ダンサーは文化の受動的な媒介であり、意識的に文化にアクセスすることを妨げられていた。1990年代半ばには、国立振付センターの振付家がダンサーを選出するという形式になり、振付家とダンサーの関係性は、完全な分業体制を生み出した。言い換えるならば、振付家はダンサーを駒のように取り替え可能な存在として扱えるようになったのである。

1990年代後半にはグローバル社会を迎え、労働環境の変化から全世界的にフリーランスの振付家が増加し、カンパニーによる大規模な作品だけでなく、小規模な作品を制作するようになっていく⁹⁴。実際、ベルのカンパニーは振付家、アシスタント、マネージャーなど必要最低限のメンバーで構成されている。ベルはプロジェクト毎に人を集め、共同して作品を制作することになるという点で、ベルのカンパニーはフランスの文化政策だけに依存していないことが示唆される。実際、ベルのカンパニーは自国から助成金を受け取り、ツアーを多くこなすことで収益を上げ、足りない部分を助成金で補填するようなモデルである⁹⁵。ベ

⁹³ Filloux-Vigreux, Marianne. 2001, *La danse et l'institution: Genèse et premiers pas d'une politiques de la danse en France 1970-1990*, Paris: L'Harmattan, p.12.

⁹⁴ フランソワ・ミッテラン大統領のもと、文化大臣のジャック・ラングによって文化政策の刷新が進められ、フランスは文化の黄金時代を築いた。しかし、1995年にはジャック・シラクが大統領に就任し、文化政策の予算は徐々に減少している。このような文化予算の減少は、作品制作の規模縮小と関連している。

⁹⁵ *Ibid.*, 58-59 頁

ルはフランスの文化政策から一定の距離をとっているが、フランス国内外の公共劇場のネットワークを駆使し、他国の文化政策の支援を活用するような形でカンパニーを運営している。このようにベルは、自国の文化政策だけに依存せずに、各国・各地のフェスティバルや劇場から助成を受けることで、劇場の共同プロデュースによる創作環境を整えた。したがって、ベルは初演時に制作をする場合、ダンサー時代の友人や地域で偶然に出会う人々、コミュニティを巻き込むような、実験的な制作を行う一方で、再演においては、助成金を回収するための権利ビジネスとなってしまうことは否定できない。

ここまで「振付家の時代」を確立するフランスの文化政策からベルの文化政策の距離の置き方を確認してきた。ヌーヴェル・ダンス第一世代の時代において、振付家の地位向上は文化政策とともに進められ、その地位は急速に確立されていった。振付家と文化政策の相互依存の関係は、振付家とダンサーの間にある振付への最終的な決定権を不均衡なものとするだけでなく、振付家の役割とダンサーの役割を固定してしまった。くわえて、振付作品は振付家の芸術作品として署名され、振付家は作品の利益を独占することを可能にした。このような状況が常態化するのには、コンテンポラリーダンスの自律性が文化政策の支えによって築かれているからである。ヌーヴェル・ダンスの振付家はカンパニー制度の中に組み込まれ、文化政策に庇護されることで、「振付家の時代」の流れに便乗していった。しかし、この「振付家の時代」の背後には、カンパニー制度によって生じる、美学面の硬直化が指摘された。たとえば、国立振付センターの芸術監督である振付家たちは実験的な振付作品の制作を長期間することは困難であった。さらに、文化政策の構造上、国立振付センターと他のダンスカンパニー間で資金面、物質面で格差があることは自明であったと言われている⁹⁶。

ベルは 1980 年代の「振付家の時代」を背景に、国立現代ダンスセンターでダンサーとしての専門的な教育を受け、ダンスの技術を習得している。彼はダンスの振付方法を熟知した上で、1990 年代から振付家としてキャリアを開始し、カンパニー制度と距離をおきながら振付作品を制作した。1990 年代後半には、ベルと同じくカンパニー制度の硬直化を問題視する振付家たちは、その問題の見直しを迫るように文化省に働きかけた。ダンス批評家のドミニク・フレタールは『コンテンポラリーダンス：ダンスとノンダンスの 25 年の歴史』（Frétard 2004）の中で、次世代の研究者や批評家、評論家が声を挙げていることを指摘して

⁹⁶ 中山大輔 2008『コンテンポラリー・ダンスは文化政策とどのような関係を築くことができるか』、東京大学超域文化科学専攻、修士学位論文（未刊行）、25 頁。

いる。彼は1990年代半ばのダンス界の新しい傾向を「ノン・ダンス」と呼び⁹⁷、これについて現代ダンス研究者の越智雄磨は、政治面、美学面の両方の停滞状況を打開しようとするダンスであると言及する⁹⁸。たしかに、この傾向は1994年から2004年までのベルの作品群が、文字通り、ほとんど踊ることのない振付作品であることをラベル化するものである。これらの振付作品は、ダンスの否定形として形容されるだけでなく、振付家とダンサーのプロ化への否定でもあったと言えるだろう。ベル自身はダンスの否定形を認めているわけではないが、プロのダンサーとして技術を習得してきたため、結果的に過去の振付方法からの逸脱を目指すことになる。

2.1.2 振付方法からの逸脱：振付を「しない」

前節の1980年代のヌーヴェル・ダンスと呼称される振付作品では、振付家はフォーメーションを構成しながら、ダンサーの感覚に依存するような振付方法を用いた。振付家とダンサーは役割分担を行い、振付家のイニシアティブは私的な言語を介して振付家からダンサーに伝達される。ヌーヴェル・ダンスでは、振付家がダンサーに対して、振付を「する」ことを開拓してきたのだ。この背景には、1980年代の文化政策に依存するカンパニーがモダンダンスの運動感覚を由来とする旧来の美学を重視していたことが挙げられる。このような美学を避けるべく、ベルは振付をダンサーに「する」ではなく、旧来の振付へのアンチ・テーゼとして振付をダンサーに「しない」ことで振付作品を成立させた。

ベルの振付における美学的実験は、バレエの叙情的な物語に抵抗しつつ、ヌーヴェル・ダンスに見られる、ダンスにとって本質的な運動を脱構築するものであった。たとえば、ベルの初期作品である1994年の《作者によって与えられた名前 (*Nom donné par l'auteur*)》では、ベル自身が出演する。1995年の《ジェローム・ベル (*Jérôme Bel*)》では、一般人を含めたダンサーがゆっくりとした動きの中で、淡々と課題を遂行する。これらの振付作品に共通した要素は、レーマンの『ポストドラマ演劇』(Lehmann 2006)の中で焦点となる「静け

⁹⁷ 記者のドミニク・フレタールは「ノン・ダンス」を「振付の慣習的なコードの拒絶するもの」として捉え、個人的な習慣、妙な癖、反復などを特徴としている、と述べている (Frétard 2004, p.7, 18.)。

⁹⁸ 舞踊研究者の越智は「ノン・ダンス」による1980年代のダンスへの美学面と政治面の否定を指摘する。美学面での否定は、80年代以降に暗黙のうちに形成され共有されてきた紋切り型の美学、スペクタクル性への批判、伝統的にダンス構成する運動性及びそれによって発生するイリュージョンの否定、舞台芸術というスペクタクルにまつわる既成美学の否定である。一方、政治面での否定は、「8月20日の署名者たち」の批判する80年代の国家に属国化したアートであり、安易に生産と消費がなされるスペクタクル化されたダンスに向けられたものである。(越智 2018, 25-26 頁)

さ」に依拠した、スペクタクル批判であろう。レーマンは、視覚芸術である彫刻から演劇的なイベントを再構成するという美術と演劇のメディアの変遷を指摘する。だが、ベルによる演劇性の導入は、コンテンポラリーダンスの規範の中にポスト・ドラマの概念を組み込むことでその規範を問い直すような効用がある。すなわち、ベルの振付作品における「静けさ」は、運動する振付から運動をしない振付へと移行することによって、劇場由来のイリュージョンやスペクタクルを批判し、批評的な駆動力を提供するのだ。ベルは、振付において運動を行う必要性がないことをあからさまに見せつけ、「文字通り」の動きを表現する。このことは、劇場においてダンスを見る姿勢を問い直させるものである。くわえて、ベルの振付は、ダンスの根源にある運動感覚への盲進を拒絶し、振付の戦略的な透明性を確保している。このような振付の構造への問いは、振付を「しない」ことで、何を振付するのかという問いを生み出し、運動をしない身体を前景化させることでシステム全体を晒していると言える。

以上のように、ベルは振付に参加する人々の身体とその能力を全面的に提示し、プロのダンサーだけでなく、アマチュアを巻き込んで作品を制作する。ベルの方法論は、フランスの文化政策を背景に築かれたプロ化への否定であり、習得した振付方法に基づく踊る身体への否定である。ベルは、振付の構造の提示だけでなく、文化政策が築き上げてきたコンテンポラリーダンスの美学と制度への否定を行い、パフォーマンスの仕組みを用いることで、既存のヌーヴェル・ダンスの振付方法から逸脱を遂行している⁹⁹。

2.1.3 プロの「踊らない身体」：個人創作

2001年から2009年までのベルは、ポートレート・シリーズという作品群を制作する。舞台上でダンサーが一人で語りながら、それにまつわるダンスを披露する。ダンサーは発話することで、それまで抑圧されて語り得なかった個人を表象していく。たとえば、2004年の《ヴェロニク・ドワノー (Veronique Doisneau)》は、退職間際のパリオペラ座の女性バレリーナのドキュメンタリー的な作品であり、ドワノーはエトワールとして踊ることを夢見ていた、いくつかの作品について語りながら踊る。また、2005年の《ピチェ・克蘭チェンと私 (Pichet Klunchun and myself)》では、タイの伝統舞踊家のピチェ・克蘭チェンとベルが異文化の差異を語りながら、それぞれのダンスをデモンストレーションしていく。これ

⁹⁹ 越智は、90年代の振付家が60年代的な「パフォーマンス的転回」をフランス固有な文脈の中で捉え直すような傾向を指摘し、レペキやパイヨードの議論を援用しつつ、身体の現前 (*présence*) の徴候を論じている (*Ibid.*, 88-90頁)。

らのポートレート・シリーズにおいて、ベルは経験的な言説やダンスをバレエ団やダンス・カンパニーに所属するプロのダンサーに披露させる。これらの作品はプロのダンサーの個人の物語を表象する一方で、ベルはダンサーの経験に依存し、振付をダンサーに委ねている。ポートレート・シリーズでは、ベルはカンパニーに所属するダンサーのローカルな物語を扱い、ダンサーに振付を委ねるという共通項が挙げられる。現代ダンス研究者の武藤大祐は、ベルが作品制作の中で振付家から監修者へと役割を移行するが、作品の美的な質を追求するために、振付家とダンサーの平等な関係性を築くことが困難であることを指摘する¹⁰⁰。たしかに、ベルによる個人創作の中で、ベルは最終的にダンサーを監修し、プロのダンサーは「踊らない身体」を表現している。実際、プロのダンサーは「踊らない身体」と踊りの「型」をデモンストレーションする「踊る身体」を交互に提示する。このようにプロのダンサーの「踊らない身体」と「踊る身体」は、個人創作の中でベルの方法論として提示される。そのため、「踊らない身体」は「踊る身体」の対立項としてベルによって積極的な意味づけを与えられている。このような観点から、ベルの提示する「踊らない身体」は、ベルの振付を「しない」という方法論に収斂してしまっている。

2.1.4 アマチュアの「踊れない身体」： 個人創作／集団創作

2012 年以降、ベルはコミュニティを扱うような作品制作を開始する。2012 年には、チューリッヒにあるダウン症の障害者の劇団テアター・ホラのメンバーと制作した《不自由な劇場》や 2013 年にアヴィニョン演劇祭で募集した参加者たちの《教皇庁の中庭（*Cour d'honneur*）》、2014 年の《ダンスと声のワークショップ》が挙げられる¹⁰¹。これらの作品が、今までのベルの振付と大きく違う点は、特定の集団に注目し、振付を集団に委ねることである。ベルは振付を集団に委ねることで、参加者との共犯的な関係を築き、集合する参加者は主体的に振付に関与する。これらの作品の共通点は、コミュニティの各成員がベルの要

¹⁰⁰ 武藤大祐 2015 「メッシュワークとしての振付」、『群馬県立大学紀要』第 36 号, 131 頁。

¹⁰¹ ギリシャ文学研究者のミシェル・ブリオンは『序文 踊るアマチュアの信じる身体／信じられない身体：芸術的、文化的、政治的な問題点』（Briand 2017）の中で、『不自由な劇場』がプロの俳優が出演していることから、アマチュアの実践の範囲に含まない、と述べる（*Ibid.*, p.20.）。また、彼は《教皇庁の中庭》、《ダンスと声のワークショップ》に出演する参加者を次のように分類している。《教皇庁の中庭》の参加者は、「観客／アマチュア」と名付け、証言者としての観客且つアマチュアを示す（*Ibid.*, p.16.）。《ダンスと声のワークショップ》の参加者は、「舞台上のアマチュア／振り付けられたアマチュア」と名付け、プレカリアス（不安定）／祝祭の性質に分類される（*Ibid.*, pp.18-19.）。

請に応じて振付を考案し、それぞれ提示することである。たとえば、《不自由な劇場》では、ダウン症の障害者のパフォーマーがそれぞれの好きなダンスを演技し¹⁰²、《教皇庁の中庭》では、集められた参加者が、観客として観劇したアヴィニョン演劇祭の舞台の一場面を語り、《ダンスと声のワークショップ》では、アマチュアがそれぞれのダンスと歌を持ち寄ってそれらを披露する。これらの作品の振付方法は、複数の参加者に委ねられ、それぞれの参加者の発想に任せられている。ベルは前項のプロのダンサーの「踊れない身体」から、アマチュアの「踊れない身体」に着目をするだけでなく、コミュニティの中で集団が協働するような集団創作を探求している。すなわち、「踊れない身体」は、「踊れない身体」の方法論の追究ではなく、振付家の独裁制を回避するような、個人創作と集団創作の境界線上にあると言える。

以上のように、ベルの方法論は時代とともに少しずつ変化していることが指摘できる。ベルの振付の時代区分は、振付方法からの逸脱から、個人創作、個人創作／集団創作へと移行する。すなわち、1980年代のフランスの文化政策に抵抗することによって生じるプロへの否定は、個人創作、そして集団的な振付において摸索され、振付に参加する人々との関係性を変容させる。この三つの区分では、ベルは振付を「しない」ことから、振付を徐々に参加者の経験や身体に委ねるという点で、プロの「踊れない身体」、そしてアマチュアの「踊れない身体」へと焦点を移しているように見受けられる。そして、ベルは創作プロセスの中で振付家の決定に完全には依存しない参加者の振付を志向している。特に、ベルの集団的な振付では、ベルは複数の参加者に振付方法を委ねており、参加者の発想に任せられる割合が大きい。つまり、参加者の集合的な行為には、ベルの意図する偶発性が存在しているように考えられるのだ。

では一体ベルの集団的な振付におけるベルの意図する偶発性はどのようなものであるのだろうか、という問題に応答するためには、創作プロセスの実態を解明することが重要である。次節では、《ダンスと声のワークショップ》の創作プロセスの実態を紐解いていく。

¹⁰² 《不自由な劇場》については以下の博士学位論文において事例調査及び分析がなされる。この研究では、障害者が参与するベルの振付は身体を標準化するダンスの歴史と振付家の意図する振付を無効化することを指摘されている。

DiLodovico, Amanda. 2017, *Choreographies of Disablement*, Doctoral Thesis of Temple University, pp.121-161.

2.2 《ダンスと声のワークショップ》：パリ郊外の地域住民の実践

2013 年から 2014 年まで、ベルは歌手・俳優ジャンヌ・バリバと歌手・音楽家エマニュエル・パレニンとともに、パリ郊外のモンフェルメイユやクリシー＝ス＝ボワの地域住民に対して、《ダンスと声のワークショップ》という企画を実施した。モンフェルメイユやクリシー＝ス＝ボワはセーヌ・サン＝ドニ県の移民の集住地域であり、社会における排除の対象となりやすい地域でもある。その地域性を考慮した上で、ベルは市を通じてダンスや歌に興味のある市民参加者の募集を行った（表 3：68 頁参照）。参加した市民の年代は 30 代から 60 代であり、職業や披露したパフォーマンスは多様であったが、国籍に関しては半分の参加者がフランスとは異なるルーツであった。たとえば、参加者 E はセネガル出身であり、参加者 H はカメルーン人、参加者 I はアルジェリア生まれのベルベル人、市民 K はモロッコにルーツをもち、これらの市民がワークショップに参加していた。この作品の創作プロセスは、「ある特定の地域やコミュニティに関与し、住民の多様性を包摂し、関係を新たに構築し直すという側面がみられる」¹⁰³と考えられている。《ダンスと声のワークショップ》では、集団の中での対話が重視され、アマチュアのみが参加するという点で、前節の最後に記した《不自由な劇場》や《教皇庁の中庭》と一線を画すものとなっている。

《ダンスと声のワークショップ》は創作プロセスを重視し、お互いのダンス観やパーソナリティを上演することを目的としている。参加者は、主にワークショップの過程や対話を再現するために、ベルはテキストを制作期間中に参加者と共同しながら作成した。ベルはテキストの最初でワークショップについて以下のように紹介している。

それではまず、皆さんのことをよく知りたいので自己紹介をお願いします。皆さんの好きな歌かダンスを知るために、というのも、皆さんが持って来る材料から制作を始めるからです。普段は、私と同じ文化、同じレファレンスをもつ、プロのダンサーと仕事をしています。アマチュアと一緒に制作をするので、皆さんのことや皆さんの文化、特技、そして好きなダンスや歌を披露してから、作品制作を始めたいと思っています。これは共同作業であり、あれやこれや何をすべきか皆さんに教えるつもりは全くありません。これはリサーチであり、実験です。私たちがこれから何をするのか、

¹⁰³ 越智はこのワークショップを筆者とともに参与観察しており、この作品の創作プロセスが「ソーシャリー・エンゲージド・アート」に類似していることを示唆している（越智 2016, 18 頁）。

何を見つけるのかは全く分かりません。私のアイデアは、皆さんがもたらすものから上演作品を作ることです。¹⁰⁴

ベルは好きなダンスや歌を用意することを参加者に依頼し、参加者はそれぞれ得意なダンスや歌、衣装などを参加者自身で持参してくるよう課題が設定されている。市民ダンスサークル「世界のダンス (*Danse du Monde*)」やモンフェルメイユ市の文化事業である市民劇団「音と光 (*Son et lumière*)」¹⁰⁵に所属する参加者 I、J は、それぞれの得意分野に応じて、ダンスや歌をベルに提示した。たとえば、参加者 I は、歌に自信がないとの理由でダンスを選択し、「世界のダンス」で学んだ知識を活かしつつ創作したダンスを用意した。派手なピンクと黒のドレスに身を包みながら、彼女は「ジュデオ・エスパニョール・ソング (*Judeo Espagnol Song*)」¹⁰⁶ というイスラエルの音楽をかけながら、ときたま指を鳴らすジェスチャーを組み込んだダンスを得意げに披露した。また、参加者 J は最初、参加者 I とともにカントリー・ダンスを提示したが、ベルはそのダンスをあまり好まず、参加者 J は結果的に自らの意志で得意な歌に変更した。参加者 J は iPhone から流れるジャン・ダ



写真1 披露されたパフォーマンス
「舞台上に死す」(ジェローム・ベル撮影)

¹⁰⁴ 2014年3月1日に行われたワークショップで使用されたテキスト“SCENE GROUPE 1 - 1mar”から引用した(筆者翻訳)。

¹⁰⁵ 「音と光」は1901年に創設された。主要な演目はセヌ・サン＝ドニ県で年に一回大規模に開催され、地域住民による演劇(《レミゼラブル》や《椿姫》など)が過去に実施されている。以下のモンフェルメイユ市のホームページを参照した。

公式ホームページ (<http://www.ville-montfermeil.fr/mes-loisirs/les-rendez-vous-annuels/son-et-lumiere/?fbclid=IwAR3Ne0VySKXmzZGjVvnEue2IN6SkgBxfry8kQzWi0cl4RmSyYHau7L9OJls>: 最終アクセス日2019年11月3日)

¹⁰⁶ ユダヤ系スペイン人(セファルディムと呼ぶ)の歌。

リダの「舞台上に死す (*Mourir sur scène*)」の曲を聴きながら、時折音の外れる名曲を披露した (写真1：前頁参照)。

これらのワークショップの傍らで、参加者たちは、自発的に毎回、巨大なアップル・パイや軽食、飲み物を持参し、休憩時に振る舞っていた。参加者たちは最近の出来事や悩み、地域の情報を共有しつつ、天気の良い日には市民会館の外で、ベルと食事を共にする光景が見られた。参



写真2 モンフェルメイユの市民会館 (筆者撮影)

加者はこうした時間を積極的に共有することで、集団の中に親密さが生まれていたと言える。参加者の繋がりや、彼女たちの主体性によって形成され、ワークショップは地域の仲間が集まり、語らう場所になっていった。また、ベルは仕事帰りから来る参加者に配慮し、平日は夜の17時から21時の時間帯にワークショップを開催した (写真2)。このようなベルの些細な気遣いは、参加者の自発的な参加を促し、勝手気ままに構築される地域の繋がりや、参加者のモチベーションをさらに上げる良い効果となった。実際、参加者は地域住民同士という濃い繋がりから、終始何気ない話をお互いにし、関係の輪を徐々に広げていった。



写真3 《ダンスと声のワークショップ》
(ジェローム・ベル撮影)

参加者の提示するダンスや歌のパフォーマンスの質はさほど高いわけではないが、それらの提示の後に、ベルは必ずパフォーマンスの由縁や意味を聞き、対話を重ねる。そうすることで、参加者の披露したダンスや歌と、参加者たちの物語を語る場面が織り交ぜられ、ワークショップの創作プロセスが表現された。このような参加者のダンスや歌、それに関わる対話は、ローカルなコミュニティの中で、

都市部のバリに対する批判的な振付実践として機能していた（写真 3：前頁参照）。たとえば、参加者 E、F、G、H がそれぞれの文化や宗教に根ざしたダンスや歌といったパフォーマンスを披露した後に、ベルは参加者のパフォーマンスを以下のようにまとめている。

（…）これはフランスの歴史です。私はこの 4 人の女性に対して、フランスの文化史を感じます。参加者 F はフランスの 1000 年以上の歴史あるキリスト教の文化を表現し、参加者 H は宣教師によってキリスト教が布教されたアフリカの一部の植民地化を表現し、参加者 G はアルジェリア独立戦争の歌で脱植民地化を表現しています。参加者 D の歌っている「シェルブールの雨傘」はそこに喚起されるアルジェリア戦争を〔表現しています〕。参加者 E は最後の世代です、彼女はアフリカのダンスを踊り、歴史のもう一つの段階に至っています。それはグローバリゼーションです！¹⁰⁷

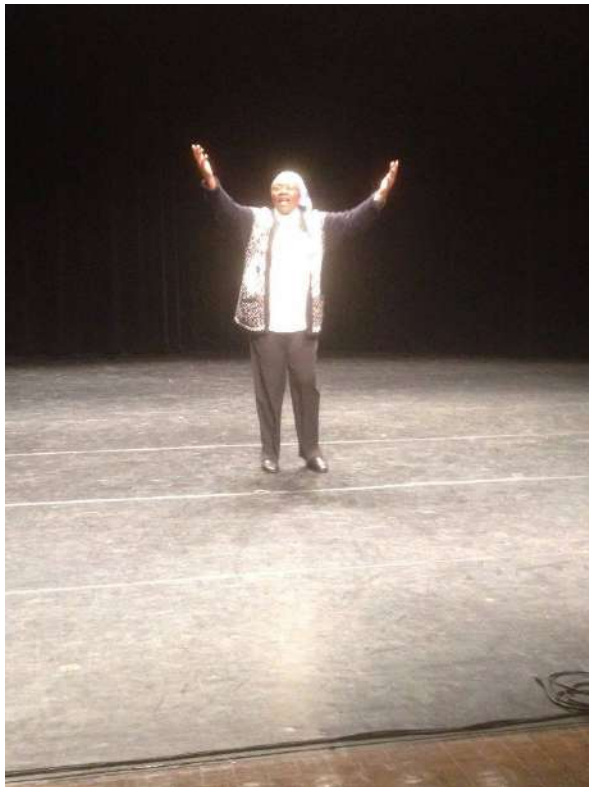


写真 4 披露されたパフォーマンス
「ハレルヤ」（ジェローム・ベル撮影）

ベルは参加者のダンスや歌の意味を主観的に言語化し、参加者の表現を集団の表象に集約している。たとえば、参加者 H は「ハレルヤ」を熱唱するが、参加者の表現はベルによって植民地化の問題と絡められて提示されている（写真 4）。ベルは参加者に委ねた振付を上記のように言説化することで、対話型の実践に見られる参加者の主観的な言説やパフォーマンスの質に重きを置くというより政治的な側面を強調している。

しかし、ベルが意図しない参加者の形成するコミュニティは振付実践の相乗効果となった。《ダンスと声のワークショップ》における参加者の主

体的な行為は、参加者のダンスや歌と地域コミュニティからなる集団を結び付けている。く

¹⁰⁷ 2014 年 2 月 27 日に行われたワークショップで使用されたテキスト“Groupe 2 transcription de la répétition du 27 février”から引用した（筆者翻訳）。

わえて、参加者の主体的な行為は、集団の実践の中でも見つけることができる。たとえば、参加者 N がゾンビ・ダンスを披露するときに、参加者は同じゾンビのマスクをつけて、その一挙手一投足を集団で真似るのだが、そのような真似について参加者 I は次のように述べている（写真 5）。



写真 5 披露されたパフォーマンス ゾンビ・ダンス
（ジェローム・ベル撮影）

《ダンスと声のワークショップ》のとき、ジェロームは私にダンスから学ぶように言いました。次に、結果を求めることをやめなさいとも言いました。（…）本当に、参加者 N が壁を叩けば、私たちも壁を叩きました。私たちは「真似する行為を」再考することも探求することなしに、「真似する行為を」良いか悪いか関係なく実践し、参加者 N の行為に対して、自身をさらけ出しました。¹⁰⁸

参加者はオリジナルのダンスの真似をするとき、間違いも含め、そのダンスから何かを学ぶことを促されている。このときに観察できるのは、振付家（教師）／参加者（生徒）の構図ではなく、参加者同士が真似をしながら学び合い、振付家であるはずのベルが参加者同士の真似によって生じる動きから学んでいるという構図であった。さらに、参加者はオリジナルのダンスを純粋に真似るが、その集団の中で「ダンスを学ぶ」と同時に、その真似に没入した。そして、参加者は主体的に真似ながら、集団で振付を共に創っていた。

¹⁰⁸ 筆者による参加者 I へのインタビュー（2019 年 9 月 6 日）

しかし、順調に進んでいたと思われた《ダンスと声のワークショップ》では、参加者 H がフランスで就労するビザを保持していないことから、賃金の発生する上演に参加できなる問題が生じた。ベルは仕方なく参加者 H の歌を映像で流すことにしたが、芸術祭の利害関係者は参加者 H の不参加だけでなく、アマチュアのみで実施される上演の質自体を問題視した。さらに、ワークショップでは、何人かの参加者は、他の人よりも目立ちたいという思いから勝手に豪華な衣装を持参したり、ダンスと歌の両方を舞台上で披露したいとベルに要求したりするなど、ベルとの不和が起きていた。ベルはワークショップの内部に生じていた問題や作品の問題を考慮し、最終的にプロジェクトの中止を決定した。参加者 J は、プロジェクトの中止の一因を以下のように述べる。

[2 月 27 日以前の] クリシーでのワークショップとクリシーでのリハーサルの後、私たちはモンフェルメイユでワークショップを行いました。[他の参加者の] 女性は嫉妬があったので、彼女はダンスと歌をしたいと言いました。二つですよ。ベルはその瞬間、すべてをやめました。なぜなら、[他の参加者の競い合う行為には] エゴがあったからです。¹⁰⁹

ベルは、参加者の自発的な行為と上記の引用にある利己的な行為を別に考え、利己的な行為は参加者の行為を抑制すると考えた。このように、《ダンスと声のワークショップ》は時折、地元のサークルを介すことで、高齢の地域住民がマジョリティとなり、若い世代との温度差が垣間見えた。参加者 E は以下のように内輪のパフォーマンスの問題について述べている。

モンフェルメイユの人たちは特別です。ワークショップをしていた人たちに知っている人ではありませんでした。(…) ダンスはヒップホップではないし、本当に独特でした。最初それは少し奇妙でした。(…) [郊外のモンフェルメイユの] 参加者は良い人たちでしたが、[若い世代のダンスに対して] 郊外のモンフェルメイユの人たちはとても閉鎖的でした。参加者はダンサーとして質が悪かったです。(…) 私は若い世代なので、それを認識しました。¹¹⁰

¹⁰⁹ 筆者による参加者 J へのインタビュー（2019 年 9 月 6 日）

¹¹⁰ 筆者による参加者 E へのインタビュー（2019 年 9 月 7 日）

若い世代である参加者 E は、他の参加者のパフォーマンスに嫌悪を示し、他の参加者の閉鎖的な気質を指摘する。このような発言をするのは、セネガル人の参加者 E が他の参加者よりも若く、ダンスへのモチベーションが高く、愛着があったことに起因している。彼女は誰にも真似ることのできないリズム感を発揮するセネガル・ダンスを提示するが、グループの世代間ギャップから表現を共有できていないと感じていたのだ。だが、参加者 E はベルとの間柄に満足していたことから継続してワークショップに参与した。また、参加者 M も同様に他の参加者より若く、参加者 M の提示するバトントワリングは、彼女自身の特異な能力の高さを際立たせていた。彼女はバトントワリングの賞を過去に受賞するほどの腕前であり、他の参加者の自己満足の行為とは一線を画していた。このように、他の参加者のパフォーマンスとは異なる参加者 E と M の表現は、内輪の合意を持たずとも成立するパフォーマンスであった。しかしながら、参加者は全員アマチュアであることから、パフォーマンスの質のパラメーターはなくなる。アマチュアの参加者は常にダンスや歌を完璧にできないという点において、パフォーマンスは地域で開催されるダンスの発表会のようになった。プロの卓越したダンスから程遠い参加者のパフォーマンスは、理想的なモデルを逸脱するレファレンスがなく、ダンスの不完全さのみが露わになった。くわえて、徐々にワークショップを重ねることで参加者同士の学び合いの新鮮さが失われ、ベルの考える振付が機能しなくなっていった。

《ダンスと声のワークショップ》の参与観察を通じて明らかになるのは、アマチュアの踊る身体が、彼女たちの得意な自己表現と日常の身体を交錯させ、都市とは一風変わったローカルさを表現することである。ベルはこの身体と個々のローカルな物語を統合しよう試みるが、参加者同士の関係性あるいは集団の構築には無頓着である。ベルは集団に振付を任せ、集合する参加者の偶発的な行為を振付の枠組みの中に留めようとしている。一方、真似の場面では、プラトンの意味する理想的なモデルを模倣するミメシス (*mimesis*) とは違い、アリストテレースの意味するような、模倣と行為を結び付けるような演劇的な遊戯が成立している。参加者は、その行為を楽しみながら演じることで、理想のモデルを追い求める真似から、演劇的な真似へと移行している。

以上のようなパリ郊外の地域住民の実践は、主体的にダンスや歌の素材を持ち寄り、振付家との対話の中でその素材を変更したり、修正したりしている。このような観点から、《ダンスと声のワークショップ》の創作プロセスでは、振付家と参加者との協働的な作業が成立している。参加者同士の関係の中で築き上げられる集団の実践は、ベルの制作の進め方をしばしば脱線させ、参加者の偶発的な行為が生じた。

次節では、《ダンスと声のワークショップ》に続いて、ブリュッセル、ヴェネチア、ミュンヘンで開催されたワークショップについてその創作プロセスの全容を明らかにしていく。

名前	国籍	年齢・性別	職業	披露したパフォーマンス
参加者 A	フランス人	40 代・女性	民間企業の開発部門	ジャズ・ダンス
参加者 B	フランス人	30 代・女性	保育士アシスタント	カントリー・ダンス
参加者 C	フランス人	50 代・女性	共済組合の会計部門	カントリー・ダンス、 「牧草地のイヌサフラン」 とダンス
参加者 D	フランス人	40 代・女性	身体障害者専用のタクシーのドライバー	「シェルブールの雨傘」
参加者 E	セネガル人	30 代・女性	薬剤師アシスタント	セネガル・ダンス
参加者 F	フランス人	40 代・女性	不明	アヴェ・マリアの祈り
参加者 G	アルジェリア人	40 代・女性	不明	アルジェリア独立戦争の歌
参加者 H	カメルーン人	40 代・女性	教会の宣教師	ハレルヤ
参加者 I	フランス人	60 代・女性	退職者	フラメンコ
参加者 J	フランス人	60 代・女性	退職者	ジャン・ダリダの「舞台上に死す」
参加者 K	フランス人	40 代・女性	不明	なし
参加者 L	フランス人	60 代・女性	退職者	なし
参加者 M	フランス人	40 代・女性	保育士アシスタント	バトントワリング
参加者 N	不明	20 代・男性	不明	ゾンビ・ダンス（マスク）

表3 《ダンスと声のワークショップ》の参加者と披露したパフォーマンスの一覧

2.3 ベルのワークショップにおけるアマチュア／プロの実践

前節で述べたように、《ダンスと声のワークショップ》はパリ秋の芸術祭で上演される予定であったが、中止となってしまう。その後のブリュッセル、ヴェネチア、ミュンヘンでのワークショップを通じて、ローカルなコミュニティの市民参加からアマチュアとプロを含めた振付実践へと内容の幅を広げていくことになる。ベルは、《ダンスと声のワークショップ》の参加者が全員アマチュアであったことから、ダンスや歌のパフォーマンスのパラメーターが変化しないことを問題視していた。それゆえ、ベルはその後のワークショップでプロを追加し、集団の実践が機能するのかという問題を再び問い直し始める。

ベルはまず、2014年3月から4月にブリュッセルの*P.A.R.T.S*¹¹¹において、専門性の高いダンスの技術をもった生徒に対してワークショップを行った。生徒たちは国籍が様々であるにもかかわらず、普遍的な「コンテンポラリーダンス」という枠組みから抜け出せず、多様な表現を提示することはできなかった。次に6月に、ヴェネチア・ビエンナーレのダンス部門のワークショップでは、一名の障害者とプロのダンサーを含めたワークショップとアマチュア／プロを含めたワークショップが開催され、その成果発表が行われた。参加者はヴェネチア出身あるいはイタリアの出身であり、人種の多様性はほとんど見られないものの、プロのダンサーとアマチュアが上手く組み合わせавったことで、これまでには見られない科学反応が生まれた。最後に、8月のミュンヘンのワークショップでは、ベルは専門性の有無を問わずに参加者を募集し、国際色豊かなダンスが見受けられた。本節ではブリュッセルのワークショップ、ヴェネチアのワークショップ、そしてミュンヘンのワークショップの三つの項目に分け、ベルの目的である参加者へのタスク¹¹²の構築と、参加者の体験そのものを芸術実践として昇華させるようなアマチュア／プロを含めた創作プロセスを明らかにする。

2.3.1 ブリュッセルのワークショップ： セミプロの技術への執着心

ベルは*P.A.R.T.S*の創始者であるベルギー人振付家のアンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケルと共同で作品を制作した過去を持つことから、*P.A.R.T.S*の生徒向けのワークショップを彼女から依頼された。ワークショップの構成は午前と午後の二回に分かれており、両方の回に同じ生徒がベルのワークショップに参加した。ベルはワークショップが五日間と短かったことから、前もって次のようなタスクを*P.A.R.T.S*の生徒たちにメールで送っている。

1. ダンスの描写のある文学のテキストを持ってきて下さい。
2. 一人一人のソロのダンスを見たいです。それは新しいものでも、既に行ったものでも構いません。これは短く、3分以内でなければなりません。音楽を使用できます。

¹¹¹ *P.A.R.T.S*は1995年に創設されたベルギーのコンテンポラリー・ダンサー、振付家の養成学校であり、生徒は世界各地から集まる。公式ホームページ (<https://www.parts.be/about>: 最終アクセス日2019年11月3日)

¹¹² タスク (Task) とは指示書の意味である。ハルプリンやポスト・モダンダンス時代のレイナーによって発明された言葉である。ベルはポスト・モダンダンスから多大な影響を受けていることを公言していること、ブリュッセルのワークショップから課題をタスクと述べていたため、以下ではこの言葉を使用する。

スマートフォンをサウンドシステムに接続できます。このソロはダンスですが、歌や楽器の演奏、テキストの朗読もできます。パフォーマンスに関連する何か...サーカス...ミュージカルなど...

副題 またこのソロのダンスをスマートフォンで撮影して下さい。

3. あなたにしかできないこと、ほとんどの人にはできない何らかの特技を見せて欲しいです...！

たとえば、ジャグリング、複雑なフォークダンス、カポエラ、楽器の演奏など。

4. 楽器を演奏する場合は、持参して下さい。（スタジオにはピアノがあります！）

5. ユニタード、レオタード、レギンス、見つけることができるすべてのタイツ、体にぴったりと合うすべての可能な服を着て下さい。色とプリントは大歓迎です。

あなたが「ダンサー」として見えるようになるような、すべての服を持ってきて下さい！¹¹³

P.A.R.T.S の生徒たちはこのタスクを皮切りに五日間、ベルの与える様々なタスクに応じなければならない。ベルはワークショップをリサーチのために引き受けたが、生徒たちはベルのワークショップを受講して技術を習得することを望んでいた。そのため、ベルのワークショップでは、生徒が困惑する場面が多かった。特に一日目、二日目のワークショップでは、1 から 1000 を数えること、1000 から 1 へと数えるというタスクを参加者全員が一緒に行った。このタスクでは、全体に生徒のやる気はなく、ベルがゆっくりとしたテンポで数を数えるよう指示しても、なかなか順調には進まなかった。実際、生徒たちはベルの指示に対して何をすればいいのかわからないという雰囲気さえ漂わせていたのだ。また、自由な解釈を挟むことができるタスク¹¹⁴では、生徒は自身の技術を活用して即興するに留まり、ベルはこの状況を見かねて、二日目に初期の作品《ジェローム・ベル》の一部を模範となるタスクとして生徒に提示するほどであった¹¹⁵。*P.A.R.T.S* の生徒は、模範のある技術について主体的な

¹¹³ ベルが 2014 年 3 月 20 日に生徒宛にメールで送ったテキスト“Lettre aux étudiants de PARTS pour le workshop”を参照した（筆者翻訳）。

¹¹⁴ ベルの持参した *iPhone* を使って一列に並んで五人がその音楽とともに即興的に踊るタスク（曲が気に入れば踊ってもよいし、気に入らなければ踊らなくてよい）。

¹¹⁵ 実際にレクチャーしたのは、《ジェローム・ベル》の作品の抜粋であり、裸体のダンサー同士の行う一場面である。一人が他方の心臓の音を聴いて、その鼓動の音に合わせて体の部位を動かすという、二人一組で行う実践である。

参加を示すが、《ダンスと声のワークショップ》のアマチュアのように、ベルの意図を理解しつつ、振付を自由に構築するには至らなかった。

しかし、ベルはこのような状況を気にする素振りも見せず、三日目以降も多様な実験を継続していった。たとえば、一人ずつ順々に、バレエのピルエット（片足での回転）、アラベスク（片足を空中に伸ばした状態で姿勢を保持）、ルティレ（片足を上げ、地面に付いている足をつま先立ちにする）、詩の朗読を披露し、ベルによって予め用意されたタスクに応じて生徒たちは、ヒップホップ、ワルツ、タンゴ、サルサ、ショーダンス、クラブダンスなどを提示した。生徒たちはダンサーとしての技術や能力を提示するに留まり、全体的に均一化された運動しか見受けられなかった。これを見かねて、ベルは *P.A.R.T.S* で働いている清掃員を部屋に招き入れ、二分間の無言でのロボットダンスを依頼した。彼は 50 代の男性であり、恥ずかしさと不安もありながらベルの依頼に応じ、2 分間の静寂のダンスを行った。彼は目を閉じ、ゆっくりと自分の身体に意識を向け、右手、左手の関節を屈折させ、ひざを屈折させていった。それは、*P.A.R.T.S* の生徒たちの提示する技術・能力とは違い、自己の表現と向き合い、運動を想像し、体験しているかのようであった。自己を表現することとダンスとを交錯させるような出来事は、その後のワークショップでも表れなかった。だが、アルジェリア出身の生徒やアフリカ出身の生徒が、ヒップホップ・ダンスやアフリカン・ダンスとコンテンポラリーダンスを混ぜたような創作ダンスを披露した際、ベルはそれらのダンスから何かを学ぼうと真剣な眼差しで観察していた。彼らのダンスは、彼ら自身の表現とコンテンポラリーダンスという形式の間に生じる摩擦を垣間見せると同時に、自身の表現がどこから来ているのかを探求していた。だが、彼らの表現は、振付を任せられるという枠組みの中で、ベルの思惑を体現したものに過ぎなかった。というのも、生徒たちの繰り出す振付方法はこれまで「振付家の時代」の中でキャリアを形成したベルにとっては既知のものであったからである。それゆえ、コンテンポラリーダンスのプロを目指す生徒は、ベルの意図する振付方法からの逸脱を体現することに辿り着かなかった。

五日間の中で実験されるタスクは《ダンスと声のワークショップ》から引用されているものと、ベルによって新たに加えられるタスクが存在した。参加者がそのタスクを遂行するとき、アマチュアの参加者とコンテンポラリーダンスを学んでいる生徒の表現には、大きな隔たりがあった。具体的には、遊戯に没入する表現や主体的な取り組みが挙げられ、両者の能力には雲泥の差があり、ベルは生徒たちの創造性が欠けていたと不満を述べていた。つまり、生徒たちはベルの要求するダンスやタスクに対して、自身の培ってきたダンス観と技術のみで対処してしまったのだ。ブリュッセルのワークショップでは、生徒による偶発的な行

為は起こることなく、生徒は自身の技術から自由になることもないまま自己表現に至らなかった。実際、一人の生徒は技術も得られないこのワークショップに辟易し、途中で退出してしまった。また、目的のないベルのリサーチに対して、不安を感じ、途方に暮れて泣いてしまう生徒が続出した。このようにワークショップは対話よりもタスクの実験に終始してしまい、生徒たちの自発的な創発性あるいは自然に振付を任せるには至らず、不完全燃焼のまま終わることになってしまった。

このワークショップの失敗には、ベルと生徒の関係性が教師／生徒の構図になってしまい、《ダンスと声のワークショップ》のような、真似をしながら生徒同士で学び合うということはほとんど起きなかった。生徒は専門的な技術を重視するコンテンポラリーダンスを理想のモデルとして考えるあまり、タスクの成功モデルを一つに制限してしまった。そして、生徒はその理想のモデルを目指すという制約を自らに課してしまった。いずれにしても短期間のワークショップは生徒同士の関係を良くも悪くもせず、生徒たちはベルをアーティストとして尊敬するあまり、タスクへの実験的な挑戦がなされないまま、ワークショップの時間だけが経過していった。

2.3.2 ヴェネチアのワークショップと成果発表： アマチュアとプロの邂逅

ブリュッセルに続いて、二年に一回開催されるヴェネチア・ビエンナーレのもとで行われる第九回国際コンテンポラリーダンス・フェスティバルにおいて、ベルは九日間のワークショップと四日間の成果発表を実施した。ヴェネチア・ビエンナーレの2014年の芸術監督であったイタリア人振付家ヴィルジリオ・シエーニは、ダンサーと人間の身振り、訓練されたダンサーと訓練されないダンサーの間の境界を行き来する芸術作品に興味を持っていた。そのようなわけで、彼はアマチュアの参加するダンスを制作していたベルを招聘した。ワークショップの構成は一日のワークショップを午前と午後に分け、午前はプロのダンサーを対象とし、午後はアマチュアを加えてプロとの混合で行われた。参加者は総勢24名であった。

前述した *P.A.R.T.S* と同じように、タスクは事前に参加者たちに知らされている。実際、初日のプロのワークショップでは、参加者は思い思いのダンサー像を想像し、カラフルなタイツを着用してベルを待ち構えていた。アマチュアとプロの参加者は大部分が知らない人同士であったが、ワークショップはヴェネチアの夏の清々しい気候も相まって、明るい雰囲気

気で開始された。午前のプロのワークショップでは、車椅子に乗る小人症のダンサーが一名参加していたが、*P.A.R.T.S* のワークショップと同様に、1 から 1000 まで一緒に数えるタスク、バレエに関連するピルエット、ルティレ、グラン・ジュッテ（大きな跳躍）、お辞儀のタスク、ワルツのタスク、詩の朗読のタスク、各々のソロのダンスのタスクを順々に試して



写真6 ルティレ
(ヴェロニク・エレナ撮影)



写真7 ピルエット
(ヴェロニク・エレナ撮影)



写真8 グラン・ジュッテ (ヴェロニク・エレナ撮影)

いった。車椅子に乗る小児症のダンサーはバレエのルティレのタスクのときに、片足でバランスをとる必要があり、一度車椅子を自力で降りてそのタスクをこなした（写真6：前頁参照）。また、彼女は、車椅子に乗りながらピルエット（写真7：前頁参照）やグラン・ジュッテ（写真8：前頁参照）のタスクに取り組み、ベルとの対話の中で表現を摸索し、ベルと共に創り上げていった。

たとえば、グラン・ジュッテでは、参加者は大きな跳躍を目指す、彼女は車椅子であったことから実際にジャンプすることはできなかった。最初は、彼女はジャンプを試みていた、ベルは彼女にその助走と跳躍を、車椅子という道具を用いて表現するように助言した。そして、最終的に彼女は、車椅子の車輪をできるだけ早く漕ぎ、次の瞬間に手を車輪から離し、グラン・ジュッテのポーズつくことで（そのスピードのまま車椅子は移動していく）、その跳躍のイメージを見事に表現した。また、プロとアマチュアの両方が参加する午後のワークショップでは、プロのダンサーがアマチュアの意欲的な表現から学ぶ機会が多く見受けられた。アマチュアとプロは互いの表現から学び合い、それぞれのタスクにおいて、自身の表現を摸索するという良い循環が生まれていた。ワークショップでは、プロによるコンテンポラリーダンスや障害のある参加者のダンスが採用されるだけでなく、アマチュアの持参してきたダンテの『神曲』の詩の朗読も取り入れられた。さらに、オイリュトミー、創作ダンス、ブロードウェイダンスなどのアマチュアのソロのダンスがベルに採用されていた。アマチュアとプロの協働は、アマチュアだけで構成される《ダンスと声のワークショップ》やP.A.R.T.Sのワークショップとは異なる創作プロセスを浮き彫りした。

参加者がベルのバレエのタスクに応じるとき、プロ、アマチュア、障害のあるダンサーの各々の表現方法は全く異なる。プロのダンサーは既に知識としてもっているグラン・ジュッテの図像を思い浮かべ、どのような意味、形式、プロセスでその行為を実験できるかを試す。一方、アマチュアはそのような図像のイメージがないので、何もない状態からイメージを膨らませ、バレエのポジションを脱技術化¹¹⁶させている。他方で、障害のあるダンサーは、そのバレエの図像を知識として理解しているが、乗っている車椅子を道具として用いることで、跳躍するための工夫や創造を加味する。これらの参加者の表現の奥行きが現れてくることは、ベルにとってワークショップの大きな成果であったと考えられる。参加者同士は、見ず知らずの間柄であり、またプロのワークショップは、五日目まではアマチュアと別に実施されたことから、午後のアマチュアとプロの混合ワークショップでは、プロとアマチュアが別々に分かれていることが散見された。しかし、五日目以降はアマチュアとプロの参加者は

¹¹⁶ ここでは古典の技術を解体する意味で用いる。

成果発表のためのウォームアップを混ざり合って実施し、参加者同士は良好な関係を築いた。たとえば、アマチュアの女性の参加者たちが和気藹々と誰彼かまわずに話をしている姿や気心が知れた仲間同士がワークショップ後に近くのバーで飲食をともにする姿が見受けられた。特に年長の女性の参加者の振る舞いは、中学生や高校生の参加者が、萎縮せずに伸び伸びと表現することを可能にする雰囲気作りとなっていた。それに対して、男性の中年の参加者は、目的のないタスクを集団で協働して行うことに不満を持ち、ワークショップの途中から参加せずに傍らでその成り行きを見守ることに徹していた。このような参加者の態度に対しても、ベルは参加しない自由もあると考えていたため、集団から排除せずにこの男性を受け入れていた。プロとアマチュアが混ざることによる参加者たちの表現の奥行きに加え、ベルの意図しない参加者たちの主体的な関係性の構築は、偶発的に発生していた。

ベルは九日間のワークショップを通じて、イタリア語で1から1000まで全員と一緒に数えるタスク、レ・シルフィードの音楽ともにバレエのピルエット、ルティレ、グラン・ジュッテのルーティーン、そして、参加者全員でソロのダンスを真似するグループワークのリスト化を行い、リストの最後にはライザ・ミネリの歌う「ニューヨーク・ニューヨーク」を据え、ワークショップの成果発表に備えた。成果発表は、九日間のワークショップの後に、6月19日から22日の四日間、ヴェネチア市内のテアトリノ・ディ・パラッツォ・グラッシ（*Teatrino di Palazzo Grassi*）とヴェネチア音楽高等学校（*Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia*）で、二つの演目に分けて実施された。内容としては、《ダンスと声のワークショップ》のと同じように、ワークショップで培った実践をそのまま発揮するという、ワークショップ形式を崩さないものであった。一つ目の演目《無題（*Senza titolo*）》は、安藤忠雄によってリノヴェーションされたテアトリノ・ディ・パラッツォ・グラッシの建築空間のエントランスで約20分間、披露された（写真9：次頁参照）。

ベルは作品のプログラム・ノートに、スウェーデン振付家マルティン・シュパンベルグの以下の言葉を引用している。

芸術作品の可能性は、振付さえも、今日では発言を提案することではなく、観客自身を再発明するために彼らを招き入れるか、あるいはよりユートピアを減じて、観ること、自己を構築すること、セキュリティを明確化するイデオロギーを再び探求することである。芸術作品はそれ自体で何も述べることはできず、政治的なアイデアや概念を表すことができるが、今日では芸術作品はそれ自体の定式化がなされている。芸術作品は自身の領域を調査または再調査し、（謎というスペキュラムによる）反省を通

じて自己意識となり、この認識を通じて、芸術作品は自己（観客）の経験になるが、その他の何かの経験とはならない。芸術体験の一部となることは、常に自己の体験に過ぎない。¹¹⁷



写真 9 《無題》の成果発表の様子（ヴェロニク・エレナ撮影）

《ダンスと声のワークショップ》以来、ベルは参加者自身の体験を表現させることで、その表現がベルの振付を阻む実践として意識していたのは事実である。そして、この上演では、ダンスの定式化する古典のバレエに対して、参加者は自己の体験を表明する。参加者たちは、バレエのピルエットを左右二回（写真 10, 11：次頁参照）、ルティレを左右二回（写真 12, 13：次頁参照）、グラン・ジュッテ（写真 14, 15：次々頁参照）、ダンテの『神曲』の冒頭部分を朗読し、最後にお辞儀を二回するタスク（写真 16, 17：79 頁参照）を、一人ずつ順番に繰り返していき、そして、参加者、特に初心者がこれらのタスクに挑戦することで、必ず奇妙な失敗が起き、観客の笑いが起こる。ベルは参加者を決して卑下するのではなく、その体験を明るく照らしだし、また賛辞した。観客は参加者の失敗する表現をキツなものと見て見るが、ベルは参加者がタスクに没入し、自己の体験として取り組むことを望んでいた。参加者はこの最小限のタスクに取り組むとき、自身の身体の特徴を加味し、意識化することができない運動を生じさせる。このような参加者の存在と運動の新たな関係は彼らの偶発的な行為によって浮き彫りになる。ここでの参加者のタスクへの取り組みは、ブリュッセルのワークショップのように、プロの専門的な技術を理想のモデルとして追求するの

¹¹⁷ 《無題（Senza titolo）》の公演プログラム』を参照した（筆者翻訳）。

ではなく、その理想のモデルから離れることを意味する。そして、参加者は未知なる経験へといざなわれる。特に、アマチュアの参加者はバレエの理想のポジションを脱することに成功している。このような参加者の偶発的な行為では、タスクへの失敗が単に指し示されるのではなく、タスクをさらに派生させるような工夫や創造がもたらされていた。

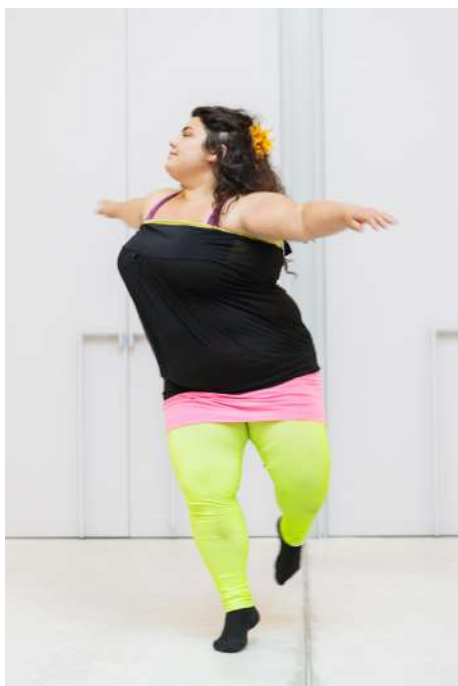


写真 10 アマチュアによるビルエット
(ヴェロニク・エレナ撮影)

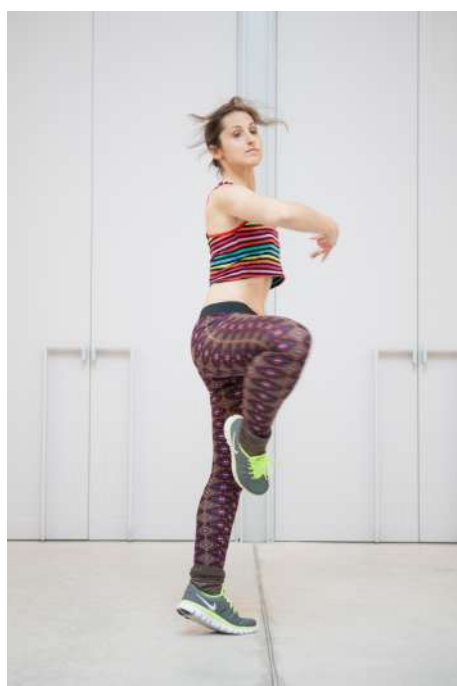


写真 11 プロによるビルエット
(ヴェロニク・エレナ撮影)



写真 12 アマチュアによるルティレ
(ヴェロニク・エレナ撮影)



写真 13 プロによるルティレ
(ヴェロニク・エレナ撮影)



写真 14 アマチュアによるグラン・ジュッテ
(ヴェロニク・エレナ撮影)



写真 15 プロによるグラン・ジュッテ
(ヴェロニク・エレナ撮影)



写真 16 アマチュアによるお辞儀
(ヴェロニク・エレナ撮影)

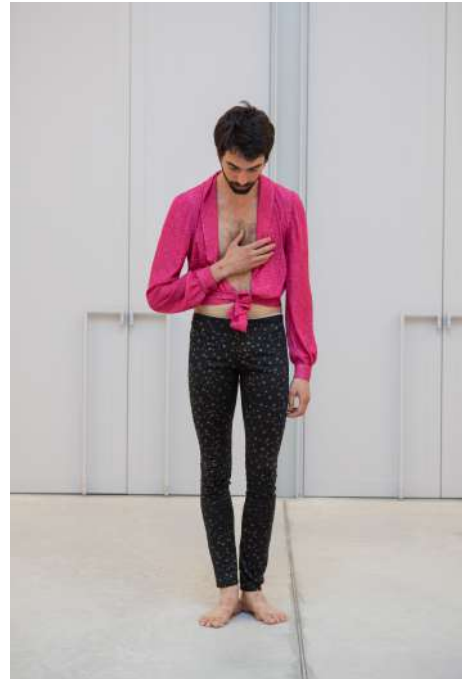


写真 17 プロによるお辞儀
(ヴェロニク・エレナ撮影)

二つ目の演目《新世界（*Mondo novo*）》は約 30 分の作品として上演された。このタイトルはジョヴァンニ・バッティスタ・ティエポロの《新世界》に描写されている群衆に着想して名付けられている。芸術監督であるシエーニは五つのヴェネチアの絵画から一つの絵画をベルに選ばせ、ベルは《新世界》という絵画を選択した。上演は二つの構成に分かれていた。前半は 25 人の参加者が 1 から 1000 まで全員で数えるタスクを披露した¹¹⁸。この公演を見たガーディアン紙の記者であるジュディス・マックレルは、上演の前半部分を以下のように説明している。

100 に達するまでに、効果はジョン・ケージの 4 分 33 秒のようになり、パフォーマンスの全体的なアイデアは、部屋のすべての偶然の要素が含まれ拡張される。キャストはじっと「観客を」見つめながら、「観客の」私たちはキャストがどのようにそわそわし、どのように後ろの列の二人の若い男性が笑いそうになっているのか、を傍観していることを認識する。ベルはこの種のイベントをオーケストレーションするのが上手であり、私たちは芸術とは何か、アクシデントとは何なのか、を問うことができない。上演中に出ていく女性は計画されているのか？これらは綿密なタイミングを見計らった小刻みの動きや細かな動作なのか。ベルは、カウントが 400 に達したと

¹¹⁸ 『《新世界（*Mondo novo*）の公演プログラム』を参照した。

き、ヴェネチアのすべての教会の鐘が鳴るように計画したのか。この小さなフレームに集中することで、人間が関心を持つ世界そのものが明らかになる。しかし、カウントが 730 に差し掛かると、ベルは数を数えさせるのをやめさせ、ダンスを開始させた。¹¹⁹

ベルの途中でカウントをやめさせる行為は、ワークショップでもよく見られた光景であった。ベルは偶発的な出来事が成立しないことに不満を感じ、本番の上演中にさえ介入した。参加者は、毎回 1 から 1000 まで数えることに、15 分以上かかるので、その間どうしても我慢できずに横を向いたり、動いたり、何か出来事を起こそうとしたりするが、どの行為も脈絡なく出現し、断片的に終息していった（写真 18）。参加者同士はお互いに配慮し合い、集中して偶然を引き起こす鍵を探るが、結果的にパフォーマンスの外部にある周辺環境が優先されてしまった。この前半部分では、アマチュアもプロも関係なく数を数えるという点で集団的な行為は成立して

いた。観客は参加者同士の微細な動きと外部に生じる変化との間で、参加者のそれぞれの能力と行為を眺め、何かが偶然に起きることを待っている。しかし、ここでは観客が期待するような参加者の偶発的な行為は生じず、観客は参加者を 15 分以上、見



写真 18 《新世界》の 1 から 1000 を数える場面
（ヴェロニク・エレナ撮影）

続けることになってしまう。マックレルの批評には出来事が複合的に記述されるが、その出来事の記述は、参加者全員が 15 分間を過ごす中で生じるような切り取られた行為を描き出し、短時間の中で生じるいくつかの劇的な瞬間を恣意的に結び付けているにしか過ぎなかった。

後半の真似のグループワークでは、各キャストが順番にダンスを披露すると同時に、他の参加者はそのダンスを同時に真似る。順に、モダンダンス、ボリウッド・ダンス、オイリュ

¹¹⁹ Mackrell, Judith. 2014, “From Bollywood to ballet, dance brings a new Aura to Venice Biennale”, June 20th. (<https://www.theguardian.com/stage/dance-blog/2014/jun/20/bollywood-ballet-dance-aura-venice-biennale-jerome-bel-saburo-teshigawara>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)（筆者翻訳）

トミー、女性によるフォーク・ダンス、プロのダンサーによるコンテンポラリーダンス、障害者のダンサーによるオリジナルのダンス、中国のカンフー・ダンス、ワルツ、男性によるフォークダンス、そして「ニューヨーク・ニューヨーク」の音楽に合わせたダンスショーを他の参加者の真似とともに提示していく。真似のグループワークでは、ソロのダンスを披露する参加者からそれを真似る参加者へと、振付の連鎖が自然に起こることで、集団でダンスを実践する遊戯性が現れていた。たとえば、障害のあるダンサーによる創作ダンスや男性によるフォークダンスが、顕著にそれを露わにしていた。障害のあるダンサーのダンスでは、障害者のダンサーは車椅子から降りて、転がりながらダンスをするのだが、それを真似る参加者は何を真似るのか想像し、工夫しなければならない。参加者は、障害者の身振りを含めた身体を真似るのか、そのダンスそのものの運動を真似るのか、取捨選択する必要があり、参加者の真似をする方法は十人十色である。結果的に参加者は、障害のあるダンサーの振付に修正を加えたり、なにか新しいことを付け加えたりしてしまう。彼女の振付は他の参加者が真似ることによって多重化し、他の参加者は無自覚な動きを生成することで、オリジナルの振付の範疇に収まらない偶発的な動きを生じさせていた。一方、男性によるフォーク・ダンスでは、円陣を組んでダンスを開始し、祭りを祝うようなコミュニティ・ダンスの形態となった。彼のダンスを真似する過程で、いろいろなスペースに走って行くため、真似をする参加者が彼を真似して追っていくときに、だれがリーダーであるのか分からなくなるような混乱が集団の中で発生する。このような振付を真似るときに生じる参加者の偶発的な動きや真似の中で起こる混乱は、集団的な行為へと導かれる。参加者は空間を共に創る中で、参加者は得体の知れない偶発的な行為を駆動させていた。

上記の真似のグループワークでは、参加者は真似をする最中に、それぞれが発見を見出すという意味が含まれていた。参加者は身体の異なる相手を真似るとき、参加者は他者のすべてを真似ることができないという矛盾を保持しつつ、その身体を真似ることの不完全さが露呈される。しかし、真似ることによる不完全さは、複製による劣化物と同義ではない。オリジナルとコピーの序列が作られるのではなく、その序列を喪失させるような参加者の偶発的な行為が見受けられる。真似による運動は、誰が真似る側なのか、そして誰が真似られる側なのかという問題にかかわらず、オリジナルの振付を逸脱する点で、理想的なモデルを追求するような学習行為ではない。それゆえ、アマチュアとプロの偶発的な行為を内包するようなダンス空間が現れ、集団の実践は、教える側／教えられる側の構図を打破するような真似によってベルの意図しない身体運動を発生させた。障害のある参加者を真似る際に生

じる偶発的な動き、そしてフォークダンスを真似るときに生じる集団による偶発的な行為は、真似の意味を多義的なものに押し広げた。

この演目の最後には、「ニューヨーク・ニューヨーク」の音楽に合わせたダンスショーがアマチュアの主婦のダンサーによって披露され、例のごとく他の全員がそれを真似る。だが、「ニューヨーク、ニューヨーク」という歌詞の部分に来るとき、全員で「ヴェネチア、ヴェネチア」と叫ぶ。これは、ワークショップ中にベルから提案であったが、ワークショップに来ていた参加者の大部分がイタリア人（ポルトガル人の一名を除き）であったことと関係している。また、《ダンスと声のワークショップ》のようにヴェネチアという土地への配慮があったのかもしれない。「ヴェネチア、ヴェネチア」と叫ばれる際に、参加者の表現と地域コンテキストは切り離されないものとして表象されている。しかしながら、実際に地域の繋がりは全くなかったことをここに付言しておく。

ヴェネチアの二週間にわたる濃密なワークショップは、《ダンスと声のワークショップ》から大きく進展した。一つ目は、アマチュアとプロの枠組みに関係なく、対等な関係性が構築されたことである。ワークショップでは、アマチュアとプロの協働が達成されただけでなく、ベルの意図しない参加者たちの関係性が生まれ、集団の実践へと至った。二つ目は、アマチュアとプロが混ざることによって参加者たちの表現の奥行きが現れたことである。たとえば、プロ、アマチュア、障害のあるダンサーはタスクに対して、それぞれの工夫や創造を加味しつつ、自ら派生させる身体運動を生じさせた。たとえば、車椅子に乗る障害のあるダンサーは、集団に溶け込みつつ、自身の表現にさらなる創造性を付与した。特に、アマチュアはバレエのポジションから逸脱することに成功し、ベルから与えられたタスクをさらに派生させるような工夫や創造を含めた偶発的な行為を表出していた。三つ目は、真似のグループワークで、真似による偶発的な動きが現れたことである。真似による運動は、参加者のオリジナルの振付を逸脱するような偶発性をもたらし、その意味は遊戯的に真似をする行為から、集団による偶発的な行為へと末広がりしていった。

2.3.3 ミュンヘンのワークショップ：グローバルな「多様性」

ヴェネチアに続き、ベルはミュンヘンのワークショップを五日間実施した。ワークショップでは、プロとアマチュアを区別しないようにするため、ダンス経験に関係なく参加者を募り、総勢 23 名の参加者が集まった。前々項や前項のワークショップと同様に、ベルはタスクを参加者に事前に知らせており、参加者はヴェネチアの参加者の持ち寄った服よりも、や

やカラフルさの抑えられた服を持ち寄った。実際、大部分の参加者は体にぴったりとあうカラーのあるレオタード、レギンス、タイツを各々着用していた(写真 19)。また前項と同様に、ワークショップは午前と午後に分けられ、同じメンバーが計四時間のワークショップに取り組んだ。



写真 19 ミュンヘンのワークショップの様子
(マクシム・キュルヴェルス撮影)

初日から二日目にかけて、参加者はドイツ語で 1 から 1000 を数えるタスクやバレエのタスクを淡々とこなしていった。ベルはマイケル・ジャクソンのムーン・ウォークやブレイク・ダンスに特有の背中で回るターンといった無茶なタスクを加え、バレエの形式だけでなくポップ・カルチャーの形式を実験した。しかし、バレエのタスクにせよ、ポップ・カルチャーのタスクにせよ、参加者は半ば諦めたような態度でそれらに取り組み、遊戯性のある動きは生まれていなかった。特にムーン・ウォークでは、参加者は音楽のリズムに触発されるものの、その足技に四苦八苦し、全ての参加者は足裏を床に擦りつけながら、後ろ向きのまま歩いているかのようなようであった。参加者はベルのタスクに対して真剣に挑んでしまい、その卓越した動きを追求するような動きになった。また、新しくタスクとして追加されたワルツでは、身長の高い女性と低い女性が一緒に組むことで、視覚的にもリズム的にも違和感のあるダンスとなったが、それ以上の収穫を得ていない様子であった。

三日目には、参加者の準備してきたソロのダンスが披露された。参加者たちの披露するソロのダンスは、ブリュッセルやヴェネチアのワークショップよりも国際色豊かなものとなった。たとえば、ドイツ人の若者によるブレイクダンス、中国をルーツにもつ女性の本格的な中国式の民俗ダンス、韓国人の女子大学生によるクラブ・ダンス、ドイツ人による舞踏、ハンガリーのフォーク・ダンス(写真 20: 次頁参照)など、多種多様なダンスが見受けられる。ワークショップが始まった時点では、参加者は一様にドイツ語で会話をしていたので、ドイツ人の参加者が中心であると考えられた。しかしながら、参加者が各々のダンスを披露するとき、その準備されるダンスとそれを踊る主体のアイデンティティの関係性によ



写真20 ハンガリーのフォーク・ダンス（筆者撮影）

って露呈される人種の違いが顕在化していった。ミュンヘンの参加者の表現は、ヨーロッパ都市社会におけるグローバルな意味での「多様性」と捉えることができる。具体的には、ドイツ人の参加者の舞踏は、ドイツにおける表現主義と舞踏

の繋がりを想起させ、日本からドイツへのトランスナショナルな表現をもたらす。また、若者のブレイク・ダンスやクラブ・ダンスは、都市の至る所で根付く、若い世代に特有なダンスであることを、中国式の民俗ダンスは中国の伝統表現が世界中の国に存在し、息づいていることを、ベルはワークショップを通じて発見していた。

四日目、五日目には、ヴェネチアの成果発表と同様に、参加者は音楽とともにバレエのピルエットを三回、ルティレを二回、アントルシャ（空中で足を三回交錯させる）のタスク、詩の朗読、音楽付きムーン・ウォークを実践し、その後「美しき青きドナウ」とともに二人一組でワルツを披露した。そして、参加者はベルに言い渡されたリストに沿って、順々にソロのダンスを真似るグループワークを行った。真似のグループワークでは、前項のヴェネチアのワークショップほど大きな進展は見られなかったが、参加者は一連のダンスを披露する際、多種多様なダンスは博物館に陳列されるような視覚的なディスプレイとして機能していた。その一方で、参加者のソロのダンスは、ダンスの表現それ自体と参加者の国籍、人種のルーツといったアイデンティティの関係性を孕んでいる。参加者によって提示される国際色豊かなダンスは、ミュンヘンという都市に住む参加者の実態を現していることが理解できる。ミュンヘンがドイツの大都市であり、多くの移民が居住していることは疑いのない事実である。さらに、参加者の披露するダンスは他の参加者によって真似られるとき、真似による運動は、オリジナルのパフォーマンスの劣化物となるのではなく、全く自分とは違うアイデンティティをもつ他者を必死に真似ることで、他者と自己を行き来する集団の実践となった。だが、参加者のオリジナルのダンスを真似するとき、真似る側は不完全さに気づいてしまい、結果的に理想のモデル（「アイデンティティ」）を摸索する状態に陥ってしまった。それゆえ、参加者は遊戯的に真似たり、偶発的な行為を発生させたり、する

ことに至らなかった。前述したミュンヘンという都市を合わせて考えると、真似のグループワークは、多様なダンスと様々なルーツの交錯する異種混交を知るような実践であった。

以上のようなブリュッセル、ヴェネチア、ミュンヘンの参与観察を通じて、ベルはワークショップでタスクを構築することに主眼を置きつつも、前節の《ダンスと声のワークショップ》と同様に、参加者が主体的に行為を生み出すような、創作プロセスを探求している。ヴェネチアのワークショップでは、セヌ・サン＝ドニの地域住民と同じように、参加者は集団を構築することに自発的に参与し、それぞれに参与の価値を見出しながら、アマチュア／プロに関係なく、集団創作に貢献している。くわえて、ヴェネチアのワークショップは、他のワークショップよりも実施期間が長いこと、成果発表が予定されていたこと、そして、イタリア人の明るい気質が功を奏して、ワークショップは成功に至った。これはブリュッセル、ミュンヘンのワークショップは見受けられない現象であった。また、アマチュアとプロのダンサーは混合し、アマチュアはバレエにおけるポジションの逸脱、真似のグループワークにおける真似する行為を派生させるような偶発的な行為へと発展させた。また、集団での真似による運動は、アマチュアとプロの序列を曖昧にするという点で装置としても機能していた。特に、集団によって生じる偶発的な行為は、参加者個人から引き出された偶発性の集合的な行為であり、参加者がそれぞれに真似をする行為を派生させ、参加者の解き放たれた身体運動を成立させていた。

総じて、ベルは参加者から偶発的な行為を引きだそうとする一方で、ベルが意図するような方法で制作が進められているわけではない。ブリュッセル、ヴェネチア、ミュンヘンのワークショップでは、ベルは参加者の既成概念をいかに解き放つのかという方法論を持っていないということが理解できるだろう。

次節では、これまで見てきたワークショップの創作プロセスから、ベルの意図する偶発性の意味について検討していく。

2.4 ベルの意図する偶発性

本節では、参与観察から導き出されたベルの意図する偶発性を明らかにする。ベルは《ダンスと声のワークショップ》からその後のワークショップまで、一貫して参加者から引き出されるアマチュアやプロの偶発性に依拠している。しかし、第一章 1.2 節の無意識の領域に依拠する「身体ノイズ」への振付とは違い、厳密には、ベルは振付の方法論や創作プロセスから振付の既成概念を壊すことを目指していない。では一体、ベルが意図する偶発性とは

何を意味するのだろうか。ベルは偶発性を少なくとも一般的な意味での、突発的に起こる出来事としては捉えていない。ベルの意図する偶発性は振付を参加者に任せることで生じているが、それは同時にフランス文化政策にも起因している。ベルの方法論は、コンテンポラリーダンスの専門的な教育から得られる知識や振付方法を諦めることを意味している。裏を返せば、ベルは自身の知見に基づいて制作すれば、既存のダンスとなってしまう、振付方法からの逸脱とはならない事実を心得ている。そのため、ベルは振付を「しない」ことに始まり、個人創作におけるプロの「踊らない身体」、そして集団創作におけるアマチュアの「踊れない身体」へと移行し、創作プロセスを探究してきたのである。本章 2.2 節で取り上げた《ダンスと声のワークショップ》では、ベルは自身の振付方法を抜け出す方法、そして過去を振り切る方法として参加者に振付を委ねていることが垣間見えた。参加者である地域住民はベルとの協働を楽しみ、ワークショップに主体的に関与することで、偶発的な行為を生み出した。本章 2.3 節のワークショップでは、ベルはプロを加えることで偶発的な行為のしゅつづらいを待ち続けている。これらの参与観察から得られた根拠から、ベルの考える偶発性を以下の二つに定義することができる。

(1) ベルと関係性のない、見ず知らずのアマチュアを参加者として募り、アマチュアの参加者が偶発的な行為を生み出す。

(2) プロのダンサーが新たな偶発的な行為を生み出す。

(1) は《ダンスと声のワークショップ》に見られた、ベルとアマチュアの上に築かれる関係性を基盤として生じている。ベルは振付を見ず知らずのアマチュアに任せ、参加者の能力を引き出すことで、振付方法から逸脱を達成しようと試みている。ここでの振付方法から逸脱とは、前述の偶然性への振付に見られるような無意識の領域に依拠した偶然性の手法ではない。また、前章 1 節 1.2.2 項の集団的な振付のように、振付家が創作プロセスを探究するための偶発性でもない。むしろ、ベルはこれまで習得してきた専門的な身体訓練や振付理論から抜け出す方法を得るため、アマチュアの集団創作に託している。《ダンスと声のワークショップ》では、参加者同士が主体的に距離を縮めることで、ベルの意志とは関係なく、アマチュアと有機的な関係性が構築された。それは次の参加者 I の言葉から読み取れるだろう。彼女は「《ダンスと声のワークショップ》は無償でした。それは私たちのメリットでも

あったので、何かと交換することなしにそして、喜びを持って取り組みました。¹²⁰」と述べている。アマチュアが披露するパフォーマンスは、1990年代の「アンチ・ダンス」と形容されるベルの振付方法とは真逆のベクトルにある。というのも、アマチュアの集団創作を前提とした振付家の他律的なアプローチに属しているからである。つまり、ベルの意図する偶発性は、アマチュアを巻き込むことで集団創作を発生させたのである。

(2) は一連のブリュッセル、ヴェネチア、ミュンヘンのワークショップから見出されるプロの偶発性である。ブリュッセルのワークショップでは、ベルは生徒から引き出そうとするが、生徒たちはコンテンポラリーダンスを規範とするモデルを逸脱するような偶発的な行為を生み出すに至らなかった。その後の、ヴェネチアのワークショップでは、ベルはアマチュアとプロを混合させることで、プロの既成概念を解放させることに成功する。しかし、ミュンヘンのワークショップでは、ベルはプロを解放する方法論を見出せず、プロの偶発的な行為は見受けられなかった。すなわち、プロが新たな偶発的な行為を生み出すことそれ自体が袋小路に入ってしまったのだ。くわえて、ワークショップという形式を選択する以上、プロの意識には少なからず振付家（教師）／ワークショップを受講するプロ（生徒）の構図が構築され、プロはその構図から完全に脱したとは言えない。このような意味で、ベルが引き出そうとするプロの新たな偶発的な行為は結果的に失敗に終わってしまった。ベルの意図する偶発性とは、プロが新たな技術を開発することであり、既存の振付方法にとらわれない新たなダンスを見出すことである。ただし、仮にプロが新たな偶発的な行為を生み出すことに成功したとしても、その方法論は集団創作に至らない点で、自律的なアプローチに属してしまう。

以上のようにベルの意図する偶発性には、(1) と (2) の二つの意味が含まれている。ただし、(2) のプロによって生み出される新たな偶発的な行為は袋小路に入り、(1) のアマチュアの偶発的な行為が優先されることで、ベルの意図する偶発性が他律的なアプローチとともに顕在化している。このアプローチは、アマチュアの偶発的な行為を促進させ、アマチュアとプロを並列化させる。ここで重要なのは、ベルはアマチュアのプロ化を要請していないことである。たとえば、《ダンスと声のワークショップ》では、ベルの意図する偶発性はアマチュアの社会事業を目的としているのではないか、という問題が挙げられる。たしかに社会関与型の芸術との接点は想起されるが、ベルは社会事業に対して一定の距離を取っていることが以下の発言から読み取れるだろう。

¹²⁰ 筆者による参加者 I へのインタビュー（2019年9月6日）

(…) さまざまな文化の有識者に話すと、多くの人が「《ダンスと声のワークショップ》の」プロジェクトをすぐに「社会的」と言って、とても不愉快でした。私がセース・サン＝ドニのアマチュアと「作品」制作をしていたから、私たちのプロジェクトが芸術的でなかったわけではありません。私にとって、それは芸術であり、文化事業でも社会事業でもありませんでした。私はダンサーとしてのこれらの人々に興味を持ちました。すべては自分たちのダンスを見つけることであって、一部のダンスは見せられるに値しないと思い、幾つかのダンスには全く納得できませんでした。

121

ベルは、《ダンスと声のワークショップ》における社会事業の側面を完全に否定しており、地域の人々のためにプロジェクトを行っているわけではないことを説明している。《ダンスと声のワークショップ》以降の一連のワークショップでは、ベルはプロが偶発的な行為を生み出すことができるかどうかを試すために、プロを追加する。ベルは「社会的なもの」から逃れるために、プロが新しく生み出す偶発的な行為に賭けているが、それを上回るような動きを生み出しているのは、アマチュアの参加者であることは明白である。したがって、ベルの意図する偶発性は、プロとアマチュアを並列に扱うが、プロの偶発的行為が停滞する際、力点はプロの否定に置かれると主張できるだろう。

2.5 小結：プロの否定

本章 2.1 節では、ベルはフランス文化政策を背景に、コンテンポラリーダンスの専門的な教育や振付方法を習得した上で、振付家のキャリアを開始したことを確認した。ベルは「振付家の時代」において停滞する制度に不満を持ち、「ノン・ダンス」という振付を「しない」コンセプチュアル・ダンスを振付方法からの逸脱として発明した。ベルは振付を「しない」ことで、ダンサーとして習得してきた技術を否定し、プロの「踊らない身体」からアマチュアの「踊れない身体」へと移行していく。並行して、ベルは個人創作から個人創作／集団創作へと移行することで、自身の振付方法に依存しないような振付方法の在り方と創作プロセスを探求している。

本章 2.2 節の事例として取り上げた《ダンスと声のワークショップ》では、ベルはパリ郊外のローカルなコミュニティに着目している一方で、地域住民である参加者が披露するダ

¹²¹ Noisette, *op.cit.*, p.24.

ンスは、既成概念にとらわれない多種多様な表現であった。ベルはパリ郊外に住む地域住民の素顔を写し出しつつ、参加者から引き出される偶発的な行為によって、ベルの意図する偶発性への道筋を開いた。続いて、本章 2.3 節の一連のワークショップでは、ベルはプロを追加し、プロの偶発的な行為がどのように創作プロセスの中で発生するのか、をアマチュアとプロを混在させながら問い直している。しかし、ベルは自身の意図するような方法で制作を進めることができない。言い換えるならば、ベルは参加者の既成概念をいかに解き放つのかという方法論を持っていないということが解明された。本章 2.4 節では、ベルの意図する偶発性を、アマチュアとプロの偶発的な行為に区別して定義を行った。その上で、「(1) ベルは関係性のない、見ず知らずのアマチュアを参加者として募り、アマチュアの参加者が偶発的な行為を生み出す」という、ベルの意図する偶発性が優先されることで、アマチュアとプロの並列化、ひいてはプロの否定に至ることを明らかにした。

プロの否定とは、「振付家の時代」に構築してきたプロフェッショナリズムへの否定及びプロのダンサーの否定を二重に意味している。前節の分析で見てきたアマチュアとプロの並列化は、ベルの意図する偶発性の観点から、もはや同列にさせない。すなわち、プロは偶発的な行為を生じさせることに失敗し、アマチュアは偶発的な行為を生み出すことに成功するという点で、**アマチュアとプロの立ち位置は転倒する**（図 3）。

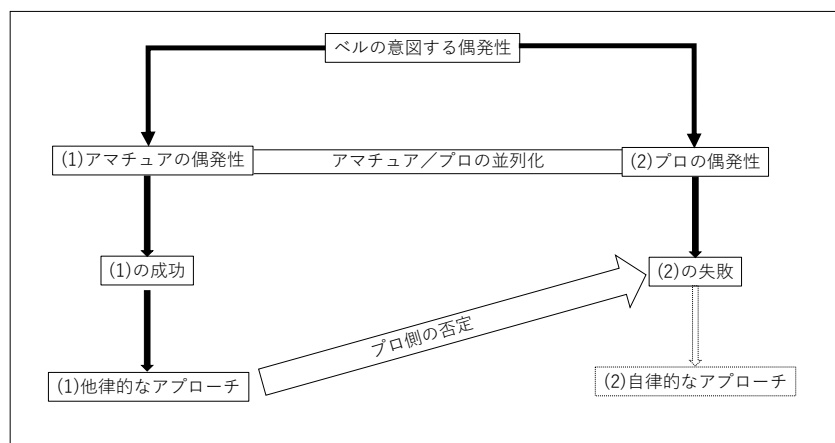


図 3 ベルの意図する偶発性の結果（筆者作成）

ただし、プロの否定は、アマチュアにしかできない不器用な動きやプロには出せない非専門家の動きなど、その場で即興的に生み出される遊戯性に富んだ偶発的な行為にのみ依拠しているわけではない。たとえば、ヴェネチアのワークショップに参加した障害のあるダンサーは、アマチュアと同じようにベルのタスクや真似による運動の中で、工夫・創造を加味しつつ、自ら運動を派生させるような偶発的な行為が発生した。このように、ベルの意図す

る偶発性はアマチュア、プロ、障害のある参加者を並列化させている。ベルはアウトサイダーである障害者をインサイダーに組み込むことによっても、プロの否定に至っていることをここに付言しておく。

次章では、本章のワークショップの成果として作品化される《ガラ》の創作プロセス及び上演を検討する。

第三章

《ガラ》における集団の表象に不可視な誤動

私は自身の行うことをコントロールしていないという意味で、指導者ではないのです。だから、30人のグループ、私が知らない人、子供などと一緒に仕事をします。つまり、私は頻繁に逸脱し、試行錯誤したいので、それに対して申し訳なく思います。

(ジェローム・ベル)¹²²

本章では、ワークショップを通じて、ダンス経験の有無、障害の有無、年齢、性別、人種にかかわらず、参加者を巻き込む《ガラ (Gala)》(2015)に着目する。パリの《ガラ》は前章で取り上げたアマチュアやプロを含めたワークショップの成果として、パリ郊外の地域住民だけでなく、プロのバレリーナ、コンテンポラリー・ダンサー、車椅子を使う障害者、トランス・ジェンダー、子供などを集め、参加者及びダンス表現は当然ながら多様化する。さらに世界各地で上演される《ガラ》では、上演される劇場の周辺に住む地域住民が出演者として集められ、その集団性は地域毎に異なるため、2014年のパリでのワークショップから、2015年のパリの《ガラ》、そして2018年に上演される日本やタイの《ガラ》の一連の参与観察を行う。これらの事例調査では、参加者が主体的に取り組む創作プロセスや上演に焦点を当てながら、参加者の偶発的な行為を分析し、ベルの意図しない誤動を明らかにする。

先行研究には、美術史研究者クレア・ビショップの『人工地獄：現代アートと観客の政治学』(Bishop, 2012)の第八章「委任されたパフォーマンス：外部に委ねられた真正性(*Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*)」が挙げられる。ベルは簡潔なタスクをアマチュアに与え、振付を制作することが多く、彼らの能力や経験を引き出して振付を行うという特徴を持つ。たとえば、ベルは参加するアマチュアの経験、知識、想像、欲望、思考、解釈などを作品に織り込み、当事者の身体込みで作品を舞台上あるいは美術館内で披露する。ビショップは、ベルのアマチュアを主軸にする参加型のアートを「コンテンポラリー・コレオグラフィー (*Contemporary Choreography*)」と呼称し、パフォーマンス・アートとパフォーマンス・

¹²² ベルが2014年月10月8日に参加者全員にメールで送ったベルのテキスト“Un mot pour vous remercier pour ce week-end”を参照した(筆者翻訳)。

アーツを架橋しながら、「パフォーマンスの委任 (*Delegated Performance*)」に位置づけている¹²³。たしかに 1990 年代後半には、美術領域であるパフォーマンス・アートの真正性 (*authenticity*) は演劇やコンテンポラリーダンス領域であるパフォーミング・アーツのライヴ性 (*liveness*) に組み込まれるような研究が見受けられ¹²⁴、振付家はパフォーマーの身体を「素材」として扱うような傾向がある。そうした中でビショップは、パフォーマンス・アートが一過性のイベントから脱物質化した象徴的な資本へと移行することを指摘する。特に彼女は、アマチュアを低賃金で雇い、パフォーマンスさせるシステムを敢えて 1990 年代の初期にビジネスの場面で流行語となるグローバル経済における外部委託 (*outsourcing*) と重ね合わせつつ、パフォーマンスの向上のために不測の事態の可能性を増大させる手立てとして、アマチュアの外部委託が行われると主張する¹²⁵。その一方で、彼女は「委任されたパフォーマンス」への批評や言説は、ポリティカル・コレクトネスの論点へと萎縮させずに、パフォーマーと観客の間に享楽や倒錯といった理解を推し進めることを促す。

《ガラ》では、障害者、ジェンダー・マイノリティなどを含めた参加者がポリティカル・コレクトネスのように配置され、常に集団の表象の批判がなされる。だが、集団の実践における参加者の主体性ととも慎重に考慮しなければならない。美学研究者の田中均は、ビショップの理論が、アーティストと参加者を序列化し、操作する問題を正当化するだけで、当事者である参加者の生産する主観的な行為について月並みの議論しか行わないことを指摘する¹²⁶。また、田中はこのようなビショップの解釈に対して、美術史家のグラント・ケスタ

¹²³ ビショップは「コンテンポラリー・コレオグラフィー」と呼称するが、参加者の主体性を含意せずにアーティストの意図を前景化させる。この名称は、序論において言及した振付家の独裁制にともなう「コンテンポラリーダンス」と同義である。

¹²⁴ 『パフォーマンスの美学』(フィッシャー＝リヒテ 2009) で語られるように、1970 年代のマリーナ・アブラモヴィッチは《トーマスの唇 (*Thomas Lips*)》(1975) で、アーティスト自らが舞台上に出て、自らの身体を犠牲にしてパフォーマンスを披露した。しかし、ビショップは、こうしたパフォーマンス・アートのアーティストが、徐々に他者の身体を素材として作品制作することにシフトし、アーティスト自身は舞台上に出ることなく、パフォーマンスを他者に委任することを指摘している。さらに、ビショップはパフォーマンスの委任において観客がパフォーマーを消費的な視線で眺めるだけでなく、情動を喚起するような快楽や倒錯を享受し、能動的に鑑賞することを肯定している。ビショップの「観客の解放」の議論は哲学者のジャック・ランシエールの解釈の仕方に立脚している。以下の文献を参照した。

Rancière, Jacques. 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique éditions.

¹²⁵ アート・プロデューサーの相馬千秋は、「ジェローム・ベルは、(…) グローバリゼーションを逆手に取り、コンセプチャルなフレームをプロトタイプ化して、世界のどんな地域のどんな身体でも再現可能なものとして世界規模で展開したアーティストの代表格である」と述べている (相馬 2018, 59 頁)。

¹²⁶ 美学研究者の田中均の発言から読み取れる。以下の文献を参照した。

一の主張に依拠するとともに、作者の意図するテキストが形成されていると述べる¹²⁷。これらの観点を考慮するとき、ベルの方法論化する「踊れない身体」はパフォーマンスの委任という観点から立証されるが、集団の表象に不可視な参加者の自発性や偶発的な行為、そして集団の自我の問題は抜け落ちていけると言える。さらに、前章 2.4 節のベルの意図する偶発性では、ベルは参加者の既成概念を解放させる方法論にたどり着いていなかったこと確認した。それゆえ、ベルの意図を逸脱するような参加者の誤動により一層着目することが必須である。

先行研究を補足する先行事例には、アメリカ人振付家ビル・T・ジョーンズの《スティル／ヒア (Still / Here)》(1994) が挙げられる。この作品は、エイズや末期癌を患う人々のビデオ・インタビューやワークショップを記録し、舞台上のダンスとは別に、ビデオやワークショップの光景をスクリーンに映写する。ジョーンズにとって、死期の迫る患者を巻き込むことが、協働的なプロセスであり、このスクリーンに映し出される「生存者の証言」は、死に関連する表現や市民あるいは同情といった暗喩と身体を結び付けて表象された。ダンス批評家のアレヌ・クロースは、死期に向かう患者のアクチュアルな記録としての「偶発性 (contingency)」を理由として、ジョーンズのパフォーマンスの批評を拒否した。彼女はこの作品を「犠牲者のアート (victim art)」と呼称し、文化的なアイデンティティの苦しみ、パフォーマンス・アートの中でキャラクターとして強調されることを主張している。そこでクロースは批評について、四つのオプションを次のように挙げている。「(1) 見て、批評を行う (2) 見て、批評を行わない (3) 見ない (4) 見たことのないものについて書く¹²⁸」。結果的に彼女はパフォーマンスの表現する社会的な意図によって芸術的な表現が除外されたと感じ、(4) を選択した。彼女の選択は、映し出される人々を消費的に見ることを回避するためのものであったと解釈できる¹²⁹。ジョーンズの先行事例から導かれる帰結は、エイズや末期癌を患う人々の表象が、それぞれの参加者の個性や表現を抑圧する結果を招

森山直人, 武藤大祐, 田中均, 江口正登 2016 「共同討議パフォーマンスの場はどこにあるのか」, 『表象 10』, 表象文化論学会, 156-159 頁。

¹²⁷ 田中均 2017 『『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 ① グラント・ケスター『一と多』における「コラボレーティヴ・アート」, 『Co*Design (2)』, 49-51 頁。

¹²⁸ Croce, Arlene. 1994, "Discussing the undiscussable: When players is a production aren't just acting out death but are really dying—as in Bill T. Jones's "Still/Here"—is it really art?", in *New Yorker* December, pp.54-55.

¹²⁹ 下記の文献では、クロースの批評がハイ・アート至上主義に基づいた批判であると指摘されている。Siegel, Marcia B. 1996, "Virtual Criticism and the Dance of Death", *The Drama Review* Vol. 40 No. 2 (Summer), pp. 60-70.

くことである。同時に、この先行事例は身体の現前性を単なる記録や脱物質化された消費物として扱い、創作プロセスの内部の振付家と参加者のコミュニケーションを不可視にしている。

本章ではジョーンズの先行事例を踏まえ、ベルの方法論化する参加者の振付や舞台芸術の「批評」の原理には見出されない部分を照らしだすとともに、前述したビショップのパフォーマンスの委任やクロースの批評の提起する問題を「可視／不可視」という観点から批判する。具体的には、パリ、日本、タイの《ガラ》の参与観察を通じてその構成要素を炙り出しつつ、集団の表象と実践の間に生じる齟齬を浮き彫りにし、集団の表象に不可視な誤動の検討に踏み込む。

ビショップの先行研究やジョーンズの先行事例を反駁するために、本章の研究方法は、前章と同様にエスノグラフィーを中心とした参与観察を用いる。資料はメールで配布されるベルやアシスタントのマクシム・キュルヴェルス、レベッカ・リーの資料、公演のパンフレット、筆者によって記述されたフィールドノート、記録された写真及び映像、参加者へのインタビューを含んでいる。前章と異なるのは、筆者の観察スタンスの違いである。3.1 節、3.2.1 節ではベルのカンパニー「*RB JEROME BEL*」のダンサーとして、内部の実態をより深く調査するために、ワークショップ及び公演に参加していることを明記しておく。また、3.2.2 節では、日本の《ガラ》の上演をダンサーという内部の立場で、3.2.3 節ではタイの《ガラ》の上演を観察者という外部の立場で、内部と外部の視点を往還しながら参与観察を行った。3.3 節では、前章の《ダンスと声のワークショップ》からパリの《ガラ》に継続した参加した出演者3名と日本の《ガラ》のプロ枠、アマチュア枠、障害者枠¹³⁰で参加した出演者3名にインタビュー調査を実施し、その分析に着手した。なお、表4（次頁参照）には参与観察のワークショップ及び公演名、対象者、日時、場所を記載している。

第一に、《ガラ》に至るワークショップに着目し、ベルの方法論化する「踊れない身体」に対して、参加者の主体性を確認する。第二に、パリや日本、タイの《ガラ》の参与観察を通じて、創作プロセス及び上演中の参加者のダンスへの取り組みを描き出し、《ガラ》の構成要素を検討する。第三に、パリの《ガラ》と振付家が不在の日本の《ガラ》を比較することで、集団の実践と表象の拮抗性の有無を明示する。第四に、日本とタイの《ガラ》にお

¹³⁰ 前章のワークショップ及び本章のパリのワークショップでは、障害者のある参加者はプロのダンサーであった。そのため今回のインタビューでは、ダンス経験のないアマチュアの障害者を対象にインタビューを実施した。

る問題点をパリの《ガラ》と比較し、振付の構成要素としての集団と振付家の相互依存性を論じる。最後に、パリの《ガラ》と日本とタイの《ガラ》の比較することで、「身体のノイズ」への参加者の決定権に対するベルの制御の有無という観点から、集団の表象に不可視な実践の領域にあるベルの意図しない誤動を位置づける。

ワークショップ・公演名	対象者	日程	場所・地域
《ガラ》の ワークショップ	ダンス 経験, 年齢, 性別, 障害, 人種不問	2014 年 9 月 27 日～28 日, 11 月 22 日～23 日, 12 月 6 日 ～7 日, 2015 年 1 月 17 日～18 日, 2 月 28 日～3 月 1 日	メナジェリー・ドゥ・ヴ ェール (パリ、フランス) パリ国立ダンスセンター (パンタン、フランス)
《ガラ》のリハーサル		4 月 4 日, 6 日, 11 日～13 日	オーヴェルヴィリエ劇場 (オーヴェルヴィリエ、 フランス)
《ガラ》の試作公演		4 月 14 日～16 日	オーヴェルヴィリエ劇場
《ガラ》のリハーサル		6 月 6 日～7 日, 9 月 12～13 日	ナンテール・アマンディ エ劇場 (ナンテール、 フランス)
パリ秋の芸術祭の 《ガラ》の公演		9 月 17 日～20 日	オーヴェルヴィリエ劇場
		10 月 1 日～3 日	
		10 月 13 日	アポストロフ劇場 (セルジー・ポントワー ズ、フランス)
		12 月 5 日	ルイ・アラゴン劇場 (ト ランブレ＝アン＝アンフ ランス、フランス)
		12 月 10 日	パリ市立現代美術館 (パリ、フランス)
日本の《ガラ》の リハーサル及び再演			2018 年 1 月 11 日～14 日, 19 日～21 日 (本番：1 月 20 日～21 日)
タイの《ガラ》の再演		本番：3 月 6～7 日	チャン劇場 (バンコク、タイ)

表4 《ガラ》のワークショップ、リハーサル、公演の参与観察一覧
(ワークショップ名、対象者、日時、場所) (筆者作成)

3.1 《ガラ》に至る経緯：参加者の主体性

前章のミュンヘンのワークショップの後、2015 年のパリ秋の芸術祭に上演する《ガラ》を制作するため、ベルはパリで断続的にワークショップを再開した。ワークショップでは、ベルは参加者の独創的なアプローチを採用し、参加者の主体性に依拠していることが理解できる。ベルの主眼は、参加者の能力に関係なく、誰でもタスクに取り組めるダンスを制作することであり、アマチュア／プロという二項対立を崩すために、多様な参加者による集団創作を目指した。実際、パリでのワークショップでは、ベルは以下のようなメールを参加者に送っている。

昨年、私はクリシー＝ス＝ボワとモンフェルメールでワークショップを開催し、その後、ヴェネチア、ブリュッセル、ミュンヘンでワークショップを開催しました。約 30 人のグループに新しい参加者を招待して、この制作を続けたいと思います。皆さんと一緒に試してみたいアイデアが幾つかあります。参加者の能力に関係なく、誰でもできるグループワークです。このグループは、退職者、子供、ダンサー、学生、高校生、ビジュアル・アーティスト、教師、保育士、女優、郵便局員などで構成されています。

131

参加者は、前章の世界各地で行われたワークショップのようにアマチュアとプロに留まらない。ベルは職業や世代別のアマチュアの参加者から引き出される主体性に焦点を当てつつ、参加者全員のグループワークとして集団の実践を行うことを強調している。ワークショップでは、《ダンスと声のワークショップ》のメンバーを除いて、大部分の参加者はパリに在住し、上は 60 代、下は 10 代以下の子供（一番下の年齢は 4 歳）まで、多様な世代・性別の参加者が集まった（表 5：119 頁参照）。参加者の中には、《ダンスと声のワークショップ》に参加していた 7 名、また、ベルの過去の作品に出演した同僚とその子供が多数含まれていた。集められた 30 名の参加者はベルと何らかの繋がりのある人々であるが、《ダンスと声のワークショップ》のようなパリ郊外の地域住民によって築かれる地域の繋がりはなく、あったとしても、それはパリという都市の緩やかな繋がりであった。

¹³¹ キュルヴェルスが 2014 年 9 月 17 日にメールで送ったベルのテキスト“*Atelier 27 et 28 sept*”を参照した（筆者翻訳）。

《ガラ》に至る経緯の中では、衣装のアッサンブラージュ、真似のグループワークの中でアマチュアの主体性が垣間見える。また、偶発的な失敗、対話的な方法といったベルによるアマチュアの参加者へのアプローチにおいて、ここでもやはり参加者の主体性が見受けられる。この四つの過程を踏まえた上で、次章の《ガラ》の参与観察を行っていく。

3.1.1 衣装のアッサンブラージュ

パリでのワークショップでは最初、メナジェリー・ドゥ・ヴェール (*Ménagerie de verre*) とパリ国立ダンスセンターで実施され、前章の世界各地のワークショップと同じようにタスクの構築に重きを置いた実験がなされた。以下はワークショップの前にベルから参加者に送られた三つのタスクである。

ワークショップでは次の三つのお願いがあります。

1. 男性ダンサーあるいは女性ダンサーとして着用する服、つまりレオタード、タイツ、レギンス、ビスチェなど。身体にすべてぴったりと張り付く、できる限りスキニーな服。色、プリント、きらきらのものを強く薦めます。しかし、何も買わないで下さい。水着、スポーツウェア、他の家族の小さすぎる服などを使用して下さい。もし、このタイプの服がたくさんある場合は、何も見つからない他の参加者にそれらを貸し出すためにそれらを持ってきて下さい。(ヴェネチア、ミュンヘンの写真を参照して下さい。)
2. 頭からつま先まで全身を青にする服を持ってきて下さい(靴はいりません)。どんなものでも構いません。ジーンズ、ドレス、セーターなど。あるいはコート、バック、アクセサリ、手袋、帽子、スカーフなども。自分のクローゼットの中で見つかるそれぞれのものです。決して何も買わないで下さい、[何もなければ] 解決策を見つけてます！
3. あなたがやりたいソロのダンスを準備して下さい。これはあなたがダンスクラスで既にやったものです。それは、コンテンポラリーダンス、クラシック・バレエ、フォーク・ダンス、社交ダンス、クラブ・ダンス、即興、太極拳、スポーツのプラクティス(エアロビクス、武道)などです(参加者 A、B、C、E、I、J、M は既にソロのダンスがあります！)。ダンスは短く、二分でなければなりません。音楽とあなたの

ソロのダンスを用意して下さい（しかし、音楽なしでも可能です）。音楽をアップロードしてメールでマクシム・キュルヴェルスに送るか、音楽のタイトルを彼にメールで送って下さい。¹³²

参加者は上記のタスクに応じて、各自の衣装を持参し、ダンスを用意した。ヴェネチアとミュンヘンの服の写真が、参加者全員に共有されていたこともあり（写真 12, 14：前掲参照）、参加者は各々に想像を膨らました上で、ワークショップに参加した。子供は天使の羽をつけた衣装や蟻のような可愛らしい衣装などを着用し、大人は網タイツを使ったセクシーな衣装、スパンコールの衣装、バレリーナのチュチュ、レ・シルフィードにでてくるダンサーを真似した服などを着用した。

《ダンスと声のワークショップ》から継続して参加した I、J、K、L は、ベルの依頼を受けて多くの青い優雅なドレスをパリ郊外の自宅からスーツケースで携行してきた。ベルは参加者のもたらす衣装の機能を以下のように述べている。

私の上演作品で衣装を使うのは初めてです（！）。あなたたちが提案したものを見て、私が探求しているものをより良く理解します。（…）私の考えは、身体の表明とやや軽薄な誘惑、想像上の軽やかで楽しい、明るくカラフルな上演、おそらく子供時代や親しみのある上演に関連しています。（…）技術的な観点から見ると、上演は、全体的に悲惨であり、私たちが少し派手なコスチュームを着ることが特色です。それは本当の衣装です。何か他のものに変装するための衣装、ダンサー／キラキラと輝くエトワール、スターに変身するための衣装です。しかし、私たちはその偽装を感じなければなりませんし、この衣装におけるあなたの想像を見なければなりません。あなたたちは独自の手段でそれを構築するので、鑑賞することが刺激的になります。（…）[衣装は]上演のきらびやかな面と、使い古された古着の面、二つの機能があります。（…）クリシーのグループのメンバーである彼女たちは一貫して、華麗でエレガントなこの想像上の上演に憧れています。そのため、私が青[の服]を求めたら、彼女たちは（長い）青のドレス、青のサテンのドレスを持参してきました。それは素晴らしいことです。（…）それは当時のバレエ・リュスのきらびやかさ、そして衣装の創造性に

¹³² キュルヴェルスが 2014 年 9 月 17 日にメールで送ったベルのテキスト“*Atelier 27 et 28 sept*”を参照した（筆者翻訳）。

ついて考えさせられました。すなわち、私は今、あなたたちが「バレエ・リュスと」同じプロセスで服を着る方法とパフォーマンスをする方法を用いていることを知りました。それは上演へのファンタジーです。私はクリシーで、ワークショップの参加者とそれを見つけたのです。¹³³

ベルは参加者に衣装を考案してもらうことを目的としている。参加者の持つ服を再利用することによって新たな衣装の方法を探求すると同時に、参加者の上演に対する想像を摸索する。参加者は無論、自身の感受性のままに衣装を選択しているが、『ダンスと声のワークショップ』の参加者たちは、一

日目から自身のソロのダンスで踊るためのドレスと似て異なる衣装を持参してきた（写真 21）。また、他の参加者はその様子を観察し、次の日のワークショップには、自宅にある派手な衣装を持ってくるというような相乗効果が起こった。ベルの衣装さえも参加者の主体性に任せるという行



写真 21 ワルツのための青のドレス
（ジェローム・ベル撮影）

為は、参加者の自発的な意志を前提としている。実際、それらを着用しながらダンスの表現をすることを楽しんでいたように見受けられた。

参加者たちのほとんどの衣装はそれぞれの個人の物語だけでなく、フランス流のきらびやかな衣装へのイメージを映し出している。そして、参加者の大半は、積極的に友人と衣装を交換するなど、お互いが持ち寄った衣装に手を加え、独創的な衣装を構築しようと試みた。

¹³³ ベルが 2014 年月 10 月 8 日に参加者全員にメールで送ったベルのテキスト“Un mot pour vous remercier pour ce week-end”を参照した（筆者翻訳）。

3.1.2 真似のグループワーク

パリのワークショップでは、参加者は子供から大人まで順々に、馬と鳥が合体するダンス、蟻のダンス、コンテンポラリーダンス、バトントワリング、モーリス・ベジャールの《ボレロ》、ソーラン節、スポーツのプラクティス、クラブ・ダンス、リップシンクなどを披露した。事前に準備されたソロのダンスは、前章のワークショップと同様に、集団で真似ることによって、無自覚な動きの連鎖を引き起こすような装置となっていた。これについては前章の《ダンスと声のワークショップ》でベルが試していたことでもあるが、参加者の多様さによって真似をするパラメーターが増幅した。たとえば、子供の参加者 AF は、馬と鳥をそれぞれ表現し、想像上のペガサスになって舞台上を軽やかに走り回る。他の参加者は子供の想像するものを真似ることは不可能だが、ひとまず幼少期を思い出しながら、両手を広げて軽やかなステップを踏みつつ真似を試みる。一方、蟻のダンスでは、4歳の参加者 AG は這い這いをして舞台を横断しながら行ったり来たりする。60代の老人たちは、子供の姿勢を真似しながらダンスを追いかけることが困難であり、しばしば真似をする途中で脱落し、真似ることを諦めていた。他方で、参加者 M のバトントワリングは超絶技巧であるため、彼女のダンスを真似ることは非常に複雑であった。参加者はバトンを真似るだけでなく、彼女のダンスも同様に真似る必要があり、参加者がこの両方に追随していくことは不可能であった。さらに、バトンを大きく空中に放り出す際、参加者同士のバトンが入れ替わったり、参加者同士が衝突してしまったりすることが幾度も生じていた。このように真似のグループワークでは、参加者は言語を介在させないで他者の想像するものを含めて真似ること、身体のかたちを真似ること、超絶技巧を真似ることなどが主題となっている反面、遊戯的に真似るという動機がそれらの真似を支えていた。

ベルは真似のグループワークについて以下のように言及している。

真似については、今回、特異な言語を持つ人々が「ダンスを」披露しました（川を渡る蟻、参加者 O のコンテンポラリーダンス、参加者 M のバトントワリング、参加者 S／モーリス・ベジャール／ジョルジュ・ドンなど）。真似は、それほど複雑ではないと思います。（…）この「真似をする」パートは、私にとって、どのソロを真似するのが最も効果的か、そしてその「真似の」継承を見ていくことです。もし、歌詞（…）

を使用したとしても機能しない場合もあるし、一方で参加者 AB のかけ声は非常に上手く機能しました。¹³⁴

ベルによるパフォーマンスの委任は、真似をする参加者の中で、振付を継承していくことを意味しており、ダンスの振付が主要な要素である。しかし、参加者は真似の継承の中でダンスの振付以外の副次的な要素にも目を向け、その要素を連鎖させていくことに成功した。たとえば、参加者 AB の披露するソーラン節では、日本語で「どっこいしょ、どっこいしょ」と叫ぶときに、真似る参加者が「どっこいしょ」を「豚 (cochon)」と聞き間違い、その聞き取れた誤訳を面白がりながら「豚、豚」と叫んでいた。魚を網に掛けて引っ張る動作にもかかわらず、「豚、豚」と叫ぶことが、真似をする参加者たちにとってダンスの振付よりも想像力を駆動させるものであり、真似る参加者は自然発生的に生じた誤訳を面白がることで、主体的に誤訳を使用した。このように、参加者の一人が誤って解釈した参加者 AB のかけ声は他の参加者の解釈に影響を与え、そのかけ声は異なるかけ声へと置き換わることで、集団の中で自動的に共有された。

また、参加者 R による身体障害を活かしたダンスでは、集団の中で面白い真似の継承がなされていく。参加者 R は車椅子から降り、膝立ちになってバランスを保とうとするが、身体の問題でバランスを常に保つことができず、倒れることを繰り返し表現する。他の参加者は参加者 R のダンスを真似る際に、単純に一つの行為を真似るだけでなく、細かな指の動きや感情を含めて真似をする必要があった。実際、他の参加者は障害のある参加者の「倒れる」という主要な動きを真似るだけでなく、他の部位で生じる別の余分な動き、たとえば彼女が倒れるときに小指をピクピクと動かしていることも主体的に真似る。他者の身体の無自覚な動きを完璧に全て真似ることは、ほとんど不可能である。しかし、他の参加者は彼女の根源的な身体の動きを懸命に真似ようと試みるその瞬間、自身の身体と他者の身体の間で揺れ動きながら、他者の余分な動きと自身のぎこちない身体運動を自動的に連動させてしまう。この実践は参加者一人一人に委ねられているが、集団の実践として他者の身体と交感しようとする経験があったとも言える。なぜなら、前述したように真似る参加者は必死に参加者 R のダンスを真似ようと試みるときに、真似すべき「倒れる」あるいは「バランスを保つ」といった主要な身体運動以外の余分な身振りが山のように多く存在するからで

¹³⁴ ベルが 2014 年月 10 月 8 日に参加者全員にメールで送ったベルのテキスト“Un mot pour vous remercier pour ce week-end”を参照した（筆者翻訳）。

ある。真似をする参加者は参加者 R の身振りの情報を主体的に取捨選択する、あるいは偶発的に受け取ることで、想像力を駆動させ、他者の身体の語るものを受け止めつつ、ダンスを共に創造していった。つまり、真似のグループワークでは、単に障害のある参加者の創作ダンスが提示するだけでなく、また「障害者」の身体を露呈するだけでもなく、参加者 R は背後の真似をする参加者との連携を生み出した。真似による運動では、ダンスを披露する障害のある参加者の主要な身体運動以外の無自覚な身体の動きが浮き彫りとなり、参加者 R の解き放たれた身体の動きは他のアマチュアの「踊れない身体」の余分な身体の動きと自動的に連鎖し、増幅し続ける。換言するならば、参加者 R の振付は、集団の中で単に真似し合うだけでなく、他の参加者は参加者 R の主要な身体運動と無自覚な身体の動きを主体的あるいは偶発的に受け取ることで、両者の根源的な身体の動きを排除せずに集合的な行為として形成していった。

以上のように真似のグループワークでは、参加者は非言語的、認知前の相互作用の只中で真似による運動に快感を感じながら主体的に取り組み、他者の無自覚な動きに想像力を働かせる。ベルは前章の《ダンスと声のワークショップ》において、彫刻的な視線で身体を真似るように参加者に促していた。だが、《ダンスと声のワークショップ》が進むにつれ、参加者は理想のモデルを真似ることとは違う、遊戯的に真似をする演劇的な身振りに変容させていった。さらに本項のパリのワークショップでは、ベルは参加者にタブラ・ラーサ（白紙）になることを要求し続ける。参加者は、ベルの方法論化する「踊れない身体」に依拠しつつも、前方のダンサーから後方にいる参加者への受け渡しの中で、他者の身体のたまたま語るものを必死になって受け止め、運動のネットワークを形成する。参加者の主体的な取り組みが示唆する動きの連鎖の意味とは、他者の無自覚な身体の動きを偶発的に受け取り、それを自身の余分な身体の動きと共鳴させ、自身の不器用な身体運動へと自動的に連動させていくことであった。それゆえ、参加者の主体的な取り組みはベルの方法論化する「踊れない身体」と一線を画している。なぜなら真似のグループワークは、真似る側と真似られる側という二項対立の構図ではなく、解き放たれた身体の動きの連鎖から生じる、微細なずれを集団の内部に派生させるからである。参加者は他者の身体を真似しようと試み、山のようにある情報を取捨選択する中で、他者の無自覚な身体の動きに対して想像力を駆動させ、他者の余分な身体の動きへの想像力は、身体運動の絶え間ないずれを生じさせる。換言するならば、参加者は真似の中で常にせわしなく身体を動かし続け、そのごこちない身体の動きを提示する中で、参加者自身の意識的な身体の動きと非意識的な身体の動きを往還する。真似の

グループワークでは、参加者の主体的且つ偶発的な取り組みによって集合的な行為が成立し、参加者の無自覚な身体の動きはベルから与えられたコンセプトとはずれが生じているにもかかわらず、排除されずに集団の動きの中で維持されていた。

3.1.3 偶発的な失敗

ベルは前項の真似のグループワークにおける参加者の真似が伝播していく行為を「継承」と呼んでいるが、これは参加者の解釈ではなく、真似の中で即興的に起こる参加者の主体的な失敗 (*échec*) も含意されている。ここでの失敗とは、他者の身体を真似ることが不可能にもかかわらず、必死になって真似ることで、偶発的な行為を生じさせるような積極的な意味である。ベルは《ガラ》において、アイルランド出身の小説家であるサミュエル・ベケットの「またためす。また失敗する。もっと良く失敗する。」¹³⁵という言葉を用い、一般的な意味とは異なる失敗の可能性を導き出している。ベルは無駄な徒労に終わるかもしれないが、参加者が懸命に真似に取り組み、理想のモデルにたどり着かずに失敗する恍惚状態を、一つのコンセプトとして捉え、「踊れない身体」の方法論化を図る。

ベルは真似のグループワークだけでなく、他のタスクについてもワークショップを通じて、参加者が「欲望」と「想像」を主体的に加味した上で、上手く失敗して欲しいと考えている。ベルはバレエやマイケル・ジャクソンのムーン・ウォークのタスクについて以下のよう述べている。

私にとって、ピルエットは達成の欲求とともに試されなければなりませんし、自身にとって、大多数の人にとって絶対的な証拠はなく、それは事実上未知であり、不可能であり、ピルエットは想像上のものであり、それが私の見せたいものであり、私たちの知らない何かを試し、リスクをかけて体験したいという欲望です。そのことを実験するために試さなければならないです、そして、それを後で評価することなしに [です]。(…) マイケル・ジャクソン [のタスクは]、より明確でシンプルです、あなたはこのクリシェ [(紋切り型)] をどのように解決しますか。また、マイケル・ジャクソンであると思わせる挑戦はど

¹³⁵ サミュエル・ベケット、『いざ最悪の方へ』、長島確 訳、東京：書肆山田、1999年、12頁。

れほど勇気のあることでしょうか。ほとんどの場合、この足技を再現することはできません（でも練習はしないで下さい）。¹³⁶

ベルは参加者がタスクの未知の領域を想像し、リスクをかけて体験することを欲することによって、失敗とは何かを問い、失敗による多様な身体運動の派生を狙っている。ベルは参加者が結果的に失敗してしまうことを舞台で表現させる意図を持つが、参加者はあくまでも理想的なプロトコルやモデルに対して、想像力を働かせ、異なる形を与えることで理想のモデルから解放される。つまり、参加者はベルのタスクに柔軟に挑むのではなく、自ら既成概念を解き放つような偶発的な失敗を発生させているのだ。

パリのワークショップでは、ベルは参加者に「上手く失敗して欲しい」とは言わずに、「タスクに対する想像力を見せて欲しい」と述べる。たしかに、参加者はベルの意図する失敗のコンセプトを理解せずに、ワークショップという体験を通じて、ベルの与えるタスクについて真摯に取り組んでいた。《ダンスと声のワークショップ》から継続して参加したパリ郊外の地域住民はベルの望む失敗への意図を十全に理解し、敢えて不測の事態を呼び込もうと偶発的に起きる失敗に自覚的に取り組む。一方で、プロのダンサーや俳優は、タスクへの理想モデルを意識するあまり、無難なタスクへの挑戦に留まってしまい、ベルのコンセプトに相反する。他方で、このワークショップを始めて体験するアマチュアの参加者は、タスクに対して純粹に取り組むことによって生じる偶発的な行為に身を委ねるが、その偶発的な行為はベルの意図する失敗の枠組みの中に収斂されていった。このようにパリのワークショップでは、《ダンスと声のワークショップ》に参加していたパリ郊外の地域住民の主体的な取り組みとその他のプロ／アマチュアの取り組みとの間に、異なる質の偶発的な失敗が存在していた。

3.1.4 対話的な振付方法

本項では、パリのワークショップの間で交わされたベルと 3 名の参加者の対話について検討していく。ベルは《ダンスと声のワークショップ》の参加者、そして新たに追加されたプロとアマチュアを混合し、参加者との対話を積み重ねながら作品を制作するだけでなく、

¹³⁶ ベルが 2014 年月 10 月 8 日に参加者全員にメールで送ったベルのテキスト“Un mot pour vous remercier pour ce week-end”を参照（筆者翻訳）。

ベルは参加者とメール上で意見交換を行っている。この意見交換は、9月のワークショップの後に、ベルと参加者の間でやり取りされたメールである。3名の内訳は、《ダンスと声のワークショップ》に参加したアマチュア L、新しく参加したプロの俳優 AJ、そしてこのワークショップに初めて参加する大学生 X である。以下では、それぞれの参加者のワークショップに対するフィードバックとベルの参加者への応答を吟味し、単なるパフォーマンスの委任ではなく、参加者の主体性に任せるようなベルの対話的な振付方法を確認していく。

まず、《ダンスと声のワークショップ》から継続して参加した L のワークショップに対するフィードバックとベルのそれに対する返答は、以下のように交換されている。

参加者 L：ご存知のように [《ダンスと声のワークショップ》の] ワークショップの後半から参加し、グループに入ったのは、その想像力という何かがあり、私の中にあり続ける、想像と共鳴する何かを作る子供心があったからです。私が才能豊かな若い頃、この衣装で役を演じ、これは上演した舞台の思い出なのです。私は本当に下手なダンサーですが、舞台上に上がるとき、私は年齢、体重を忘れ、きらきらと輝きます。だから私は、継続してあなたの冒険に参加したのです。それは私にとって豊かなものであり、喜びです。私は参加者 AB [のダンス] や若い頃の多くの記憶を思い出させるワルツが大好きです。

参加者 L への返答：思い出という言葉は私たちの [上演の] 一部にとって役立つと思います。私が尋ねることに対してあなたの取り組む方法は、私にとって非常に正確であるように思います。いずれにせよ、私があなたのダンスを見ると、その方法は私が認識するものを裏付けます。あなたはまるで、他の人の判断、特定の習慣をからかうようなことを行い、まるでそれはあなたのために行っているかのようです。それが何よりも私が探しているものです。ルールや判断から解放されます。¹³⁷

参加者 L は、《ダンスと声のワークショップ》からパリのワークショップに参加した経緯と自身の動機を説明すると同時に、舞台上で踊ることの喜びや公演を楽しむ子供心、その想像力について言及している。彼女はワークショップに途中から参加したため、《ダンスと声の

¹³⁷ ベルが 2014 年 10 月 14 日に参加者全員にメールで送ったベルのテキスト“Quelques retours forts intéressants à ma lettre « remerciements et réflexions » qui éclairent le projet”を参照した（筆者翻訳）。

ワークショップ》ではダンスを披露していなかったが、パリのワークショップでは、パフォーマンスを事前に準備し、パントマイムを披露した。そのパントマイムは、無音で檻の中に閉じ込められた人間が、その檻を脱出することを再現しており、彼女は身振りや手振りを用いて寸劇で表現した。ベルは彼女の子供心への憧憬とコメディアンのような寸劇を社会の規範や判断を嘲笑うような実践であると肯定的に捉えている。彼女の披露するパフォーマンスは子供じみた遊びのように見えるが、彼女は自身がアマチュアであることを自覚しながら、披露するパントマイムによって大人の既成概念から解放されている。くわえて、参加者 L は、若い頃の自身の記憶を思い出させるワルツや他の参加者のダンスへの真似に主体的に取り組むことで、自身の記憶や他者のダンスを介しつつ、自ら経験することへの快樂を得ている。

続いて、パリのワークショップに初めて参加するプロの俳優 AJ のフィードバックとそれに対するベルの返答を見ていく。

参加者 AJ：想像力。あなたは日曜日のワークショップの最後にこの言葉を出していたので、最悪だと思いました。私は完全に間違った方向にいました！あなたのたくさんの演目を観劇したので、私はたくさんの欲望と関心とともにこのワークショップに挑みました。同様に、コメディアン、あるいは障害者のような感覚があり、そして大きな欠陥がありました。それゆえ私は、二日間のワークショップを通じて、幾つかの抑制を余儀なくされました。（私は昨日、オーヴェルヴィリエで《ジェローム・ベル》を見ました。あなたの作品の別の瞬間に（間違った方向に）立ち戻りました。）つまり、自身に「負担がかかり」過ぎることはなかったので、私は可能な限り、より正確にその行為を遂行することに焦点を当てました。私はむしろ「上演への想像力」を禁じました。

参加者 AJ への返答：これは本当に問題です。特に、プロが私の期待していることを試そうと望み、他の上演作品に依拠することは、非常に悪い選択です！なぜなら、私は以前の上演作品の美学を全く再現したくないからです。私は次に会うときに、私た

ちが知っていることをとても正確に、話すことを提案します。そして、これこそが、私の作品を知らないアマチュアと一緒に制作をすることを好む理由なのです！¹³⁸

参加者 AJ は、ワークショップに初めて参加したので、ベルの作品に対する偏見をもってタスクに対処していた。参加者 AJ は、ベルが初期の作品に形容される「ノン・ダンス」からベルの振付を「しない」というイメージを心に浮かべ、ベルの意図を誤解した。パリのワークショップでは、参加者 AJ はベルがプロの制御できない身体運動を摸索していることを意識し過ぎるあまり、タスクに対して主体的に取り組むことができなかったと釈明している。ベルのワークショップで志向される美学は、上演への想像力に向かっていると同時に、ベルはアマチュアとの協働を肯定し、素朴な身体運動を探求する。それゆえ、アマチュアの参加者は、プロの俳優やプロのダンサーよりも技術的に卓越していないにもかかわらず、依然としてベルの振付実践において偶発的な行為を発揮する重要な主体なのである。参加者 AJ は偶発的な行為を発揮することに辿り着かないだけでなく、むしろプロとして抑制を感じていることを吐露していた。

最後に、パリのワークショップに初めて参加した大学生 X は、以下のような長文のメールをフィードバックとしてベルに送っている。

参加者 X: この二日間のワークショップから、私たちが試したことについて多くのことを考えてきました。そして特に、グループ全体がソリストを真似しなければならない瞬間についてです。私は感じたことだけを話したいと思います。ソロは、多かれ少なかれ難しかったり、簡単だったりします。それでも可能な限りそれらを真似することが必要だったので、その瞬間、正確に最善を尽くすることが一種の要請として感じられました。一方、私はそれが大好きでした。なぜなら、真似には魔法のようなものがあるように思えたからです。モデルへの敬意としてだけでなく、彼よりも上手く（よりよく見えるために？）やりたいという深い欲望がありました。

私は常に、「上演」は不完全であるか、理性的でないものと思っていました。上演は少なくとも、[舞台の] 正方形でもなく、合理的には説明できないかもしれないと思っていました。私はいつも遊び心のある、壊れたものを探していました。それは気

¹³⁸ ベルが 2014 年 10 月 14 日に参加者全員にメールで送ったベルのテキスト“Quelques retours forts intéressants à ma lettre « remerciements et réflexions » qui éclairent le projet”を参照した（筆者翻訳）。

まずいものではなく、むしろ創ることの可能性であり、そして、それは遊ぶことができることなどです。それは全員で真似をするときに感じたものだと思います。私たちは互いを見て、私たちが彼のようにになりたいという願望を持っています。なぜなら、仰々しく自分を誇示するソリストがいて、[私たちは] 真似をしているからです。(…) ワルツ (…) に対しても、ダンスを学ぶことを信じながら同じ種類の印象を抱きました。(…) パートナーがワルツを踊る方法を私と同じように知らなかったにせよ、パートナーが参加者 Z の代わりに、飛ぶような感覚を与えるような、驚くべき方法を用いたステップで [私を] 連れて行ってくれるにせよ。このダンスのやり方には解放感がありました。そして、私が今までしたことのないことを自分自身に許すことで、私が考えていたことやできることを超えられるという印象もありました。¹³⁹

パリのワークショップに対する経験値が全くない参加者 X は、真似のグループワークにおいて、ソロのダンスを単に真似るだけでなく、その提示されるダンスよりも、もっと上手くやりたいという別の理想と欲望を発見している。この欲望の発見は、集団の中の真似に拍車を掛け、新たに加入した参加者は、架空の理想を追い求めるという点で、無自覚な動きの連鎖を他の参加者とともに自動生成させた。また、ワルツにおいて参加者 X は、相手の力量にかかわらず、自身を相手に委ねている。参加者 X はワルツを組む相手との相互関係の中で、パートナーと協働しながら、一人では達成できないワルツに至ることを言及した。ベルはこの参加者 X のフィードバックに対して、以下のようなメールを返答している。

参加者 X への返答：1. あなたは愚かではない、それを確認して下さい。あなたが考える態度について一般的な誤解がありました。私は意識的にこの態度を明確にしたいがありませんでした。私が参加者に期待していたものを見ましたが、全員ではありません。この「態度」で再び同じことを始めなければならないように思えます。

2. 「真似をする人への敬意」を感じていることを嬉しく思います。それを上手く言うことはできませんでした。これは、クリシーでこの真似のシーンを見つけたときにいつも見たものです。誰もが他の人を真似し、それを理解しようとし、その人の好み、知識、文化を受け入れようと試みます。しかし同様に、この真似はより楽しいもので

¹³⁹ ベルが 2014 年 10 月 14 日に参加者全員にメールで送ったベルのテキスト“Quelques retours forts intéressants à ma lettre « remerciements et réflexions » qui éclairent le projet”を参照した（筆者翻訳）。

あり、誰もが他者の脆弱さ、差異、狂気、欲望を真似しようと試みます。あなたが敬意をもって言うように、それについて文字通り熱狂的なものがあります。反対に、あなたが「より良くする」ことを試みると言うとき、私は理解していませんでした。私たちはこれを展開しようとしなければなりません。

3. 「仰々しく自分を誇示しないようにする」ことは、同様に基本的なことのようだと思います。私はこれが真似をする人に起こることで、それが私をととても魅了することを、理解していませんでした。あなたが説明するこの状況は、私が提案していることを解釈する別の方法を理解するために、非常に重要だと思います。実際、ピルエット、(…)マイケル・ジャクソン、およびワルツはあなたが真似しているものと同じです。しかし、ここでは不可視なのです！

それは想像力です。それはあなたの頭の中にあるものです。しかし、それは仰々しく自分を誇示しないということです。つまり、「私はピルエットで与えるものが分からない、私は何も分からない。私は、いまここで何を与えるのかを見ながら、ピルエットをする度に、ピルエットを表象しないで、結果を先取りすることなく、毎回ピルエットを体験することを試します。」(…)マイケル・ジャクソンとワルツも同様です。

4. ワルツ。あなたの経験についての説明、参加者 X は並外れて素晴らしいです。私はそのような同じことを想像することはできませんでした。あなたが自分で踊る方法が分からないときに、パートナーがあなたを上手く踊らせることができるという考えも奇跡的なものです。ワルツに興味を持っているのは、明らかに二人の関係性です。各々が見ること、パートナーによってあなたのダンスを変えられますし、上手いあるいは下手なのは重要ではありません。美しいのは、あなたのパートナーがあなたを変えることです。¹⁴⁰

ベルは、無知ということが愚かではない前提を挙げた上で、参加者 X のアイデアを惜しみなく賞賛している。まず、ベルは最初、真似のグループワークの真似をする側がダンスをより良くする点を考慮していなかった。なぜなら、ベルは振付を参加者の主体的な行為に任せただけで、参加者が振付を偶発的な行為によって展開していく振付原理を理解していないからである。次にベルは、真似のグループワーク、バレエ、ムーン・ウォークを例に挙げて、

¹⁴⁰ ベルが 2014 年 10 月 14 日に参加者全員にメールで送ったベルのテキスト“Quelques retours forts intéressants à ma lettre « remerciements et réflexions » qui éclairent le projet”を参照した（筆者翻訳）。

参加者が利己的な失敗や真似するのではなく、何か理想のモデルに対する想像力を発揮し、エフェメラルな表現として消尽することを重視している。ベルはアマチュアの参加者が経験する快楽を意図していることは明白である。その一方で、ベルは参加者が真似や失敗の経験の中で、利己的な表現を抑制していることを予想していなかった。最後に二人一組で行われるワルツでは、ベルはパートナーによって自分の踊りが良くなるという真似のグループワークと同じように発生する現象を、勘案していなかったことが上記の応答から理解できる。当然ながら、ベルはワルツで、二人の関係性によって支え合う状態を意識していたが、参加者 X は他の参加者の器量に影響を受け、ワルツがさらに良くなることを目指すような、ワルツの理想とも異なる別のパフォーマンスを発見していた。

参加者との意見交換において共通しているのは、参加者 AJ を除き、ベルの意図する不可視な想像力への主体的な取り組みだけでなく、ベルの提示したタスクに対するアマチュアの偶発的な行為への取り組みである。ベルは振付の方向性について助言をプロに与えるが、アマチュアの参加者はそれぞれの実践において、既成概念から解放される術を他の参加者の行為から学んでいることを明示する。参加者 X はベルとは異なる視点のアイデアを幾つも提供するだけでなく、参加者 X のフィードバックは、参加者が集団の内部で主体的な行為を活性化させていることを指し示し、ベルの予想していなかった参加者の経験を示唆している。前章の《ダンスと声のワークショップ》に引き続き、ベルは制作を進める上で参加者の対話者となり、対話的な振付方法を実践する。実際、上記の参加者とベルの意見交換は、ワークショップのプロセスとして参加者全員に共有され、参加者の主体性が創作プロセスの中に折り込まれていた。

上記の意見交換以降、ワークショップは振付家と参加者の関係は密なものとなっていった。11月のパリ市内のメナジェリー・ドゥ・ヴェールのワークショップでは、ダンススタジオが食事を用意してくれたことが功を奏し、参加者は雰囲気の良い中、ダンスに取り組んでいた（写真22）。このワークショップでは、ベルはこれまでのタスクに加えて、《ダンスと声



写真 22 メナジェリー・ドゥ・ヴェールでの食事の様子
(筆者撮影)

のワークショップ》で提示した参加者 J の「舞台上に死す」の歌を試したり、参加者 AF の用意してきた「コメディアン (*Les comédiens*)」という歌を試したりするなど、舞台に対する想像力を喚起するような表象を探求した。12 月のワークショップでは、《ダンスと声のワークショップ》で司会者の役を経験したことがあった参加者 K は、セレモニーの司会者として作品の進行役に抜擢され、作品が完成形に近づいていった¹⁴¹。また、前章のヴェネチアのワークショップに参加していた車椅子に乗った障害のあるダンサーは二日間、ワークショップに参加するなど、ベルは参加者を入れ替えつつ、ワークショップの新鮮さを失わせないように、参加者の状態に目を配った。

継続されるパリのワークショップにおいては、ベルは劇場の写真を集めたスライドショーを作成し、このスライドショーについて、参加者と話し合いをする時間を設けるなど、対話的な姿勢は変えずに、実験を続けた。その脇では、《ダンスと声のワークショップ》の参加者たちは、持ち前の経験を活かし、自身の作った料理を率先して他の参加者に振る舞い、積極的に交流を図っていたことが見受けられた。くわえて、車椅子に乗る参加者 R はリハーサル室に入る際に補助を必要とするため、参加者が手助けをするなど、自然と助け合いが集団内でなされた。また、子供は誰彼かまわずに、お喋りに来たり、自身のお菓子を渡しにきたりすることで、集団内に自然と対話が生まれた。参加者同士の交流や助け合い、対話は、世代や国籍、ダンス経験、障害の有無にかかわらず、折り重なることで、集団の繋がりを形成した。創作プロセスの中には、明らかにベルに予想しない参加者の主体的あるいは偶発的な取り組みが存在し、参加者同士の関係はワークショップ毎にベルの意図しない場所になっていった。

3.2 《ガラ》：主体的な参加と構築される上演

前節のパリのワークショップは、参加者の主体性とベルによる参加者へのアプローチの下で形成される主体的な取り組みによって、《ガラ》の初期形態を徐々に形づくる。総勢 30 名の参加者がワークショップに集められ、《ガラ》では最終的に 28 名となった。オーヴェルヴィリエ劇場では、4 月に実質的な初演である《ガラ》の試作公演がパリで上演され、《ガラ》はその後のパリ秋の芸術祭における国内ツアーへと継続していった。現在では、《ガラ》

¹⁴¹ キュルヴェルスが 2014 年 11 月 26 日にメールで送ったベルのテキスト“*Lettre de Jérôme*”を参照した（筆者翻訳）。

は 50 都市以上で上演され、アジアでは、シンガポール、マレーシア、日本、タイ、台湾、香港、中国、韓国などで再演されている。再演においてパリの《ガラ》と共通しているのは、プロのバレエ・ダンサー、コンテンポラリー・ダンサー、俳優に加えて、6 歳から 75 歳までのダンスや芝居とは全く縁の無いアマチュア、障害者まで、年齢、職業、国籍など多種多様なバックグラウンドをもつメンバーがキャスティングされることである。一方、パリの《ガラ》と大きく異なるのは、現地で参加者がキャスティングされ、五日間のリハーサルで上演するような振付作品としてパッケージ化がなされている点にある。参加者は五日間という短期間で、集団を形成し、振付に取り組まなければならない。さらに、アシスタントの二名がタスクの説明を参加者に伝え、ベルの今まで行ってきた業務を代替して行うことが特徴として見られる。これらの特徴を考慮した上で、パリ、日本、タイで上演された《ガラ》の参与観察を描写し、構成要素を列挙していく。

3.2.1 パリの《ガラ》：パリ郊外の地域住民による誤動

オーヴェルヴィリエ劇場の《ガラ》のリハーサルでは、参加者は舞台上でパフォーマンスを発揮するだけでなく、参加者は舞台裏で協調し合うことが求められている。たとえば、オーヴェルヴィリエ劇場は舞台の面積や袖のスペースがとても狭いため、リハーサル時から様々な問題が生じた。バレエのタスクにおいて、一人ずつ舞台上に出て行く際に必ず誰かが、舞台袖で合図を送り、タイミング良く各参加者を送り出した。また、バレエのグラン・ジュッテでは、参加者は舞台を斜めに突っ切って走り抜けていくのだが、プロのダンサーである参加者 P は加速したスピードのまま舞台袖に入った際、突き出ている鉄棒に衝突するという事故に遭った。そのため、舞台袖の中に先に入った参加者は、次に来る参加者を待ち構えるようになった。同様に、ムーン・ウォークでは、参加者は後ろ向きに下がりながら歩いて行くので、舞台袖の中で他の参加者がムーン・ウォークをしている参加者を迎え入れる必要があった。このように舞台裏で繰り広げられる参加者の助け合いは、進行をスムーズに繋げていくために自然と生じていた。

上記の舞台裏のチームワークとともに、舞台上で参加者は、前半バレエ（ピルエットを二回、グラン・ジュッテ）のタスク、ワルツのタスク、即興のタスク、ムーン・ウォークのタスク、お辞儀のタスクを順々に一人ずつ披露していく。リハーサル中に、新しいタスクとして加わったのは即興である。即興のタスクでは、参加者が三分間、好きなように即興を実践

する。バレエやムーン・ウォークのタスクとは異なり、参加者は思い思いの動きを実演する。たとえば、動物を演じる人、ずっと転がっている人、なにもしないで動かない人、カーテンをずっと触っている人など、多種多様な行為が見受けられた。障害のある参加者 R は車椅子を降りて即興をすることが多々あった。ベルは三分の即興の後に、必ず全員で、舞台袖に戻っていくことを目指していたので、近くの参加者が参加者 R を手助けし、彼女を車椅子に乗せていた。ベルはこのような場面を特別に演出として舞台上で見せる意図を持っていたのではなく、参加者は集団の中で上手く問題を対処するようにベルに求められていた。後半のグループワークでも、参加者 R のソロのダンスの後に同じような場面が見受けられた。最初、参加者 R は自力で車椅子を降りてソロのダンスを開始するが、ダンスを終える際に、参加者 K や参加者 X といった若い参加者は、参加者 R が車椅子に戻るときに補助をした。集団内のチームワークは、パリのワークショップを長期間行うことで築き上げられた信頼に裏打ちされるものであり、自然な助け合いであった。前半のタスクにせよ、後半の真似のグループワークにせよ、集団内の協働それ自体は、普段のワークショップにおいて独りで形成された参加者同士の関係に依拠していた。

《ガラ》の試作公演は、前半と後半のパートに分けられ、前半では、参加者が個々にタスクに取り組む。参加者 K が導入のテキストを読み上げ、スクリーン上に劇場の 33 枚のスライドショーが 15 分間、観客に提示される。その後、「バレエ (Ballet)」と書かれたカレンダーの裏紙を持った女性が登場し、前半に、レ・シルフィードの優雅なバレエ音楽とともに



写真 23 パリの《ガラ》 オーヴェルヴィリエ劇場の試作公演の参加者 (ヴェロニク・エレナ撮影)

ピルエットを二回に分けて彼女の回転を披露する。その際、観客は舞台上に出てくる参加者の衣装の奇抜さ (写真 23) に笑い、さらに参加者の回転の失敗に対して爆笑した。トルコ行進曲を背景の行うグラン・ジュッテの跳躍では、観客は参加者の大きな跳躍の失敗を笑っていたが、プロのダンサーの完璧な跳躍や参加者 R の創意工夫をした車椅子

子での跳躍が現れ始めると、その笑い声は段々と拍手へと変わった。その後、二人一人組で

行う「ワルツ (Valse)」が披露される。また、無音で行われる「3 分間の静寂での即興 (Improvisation en silence 3 minutes)」では、参加者は無我夢中で即興を行い、無音であるために観客の笑い声やしゃべり声が入り交じる空間へと変容した。続いて、参加者は一人ずつ「マイケル・ジャクソン (Michel Jackson)」のムーン・ウォークを披露し、不完全なステップにもかかわらず、観客は曲のリズムに乗りながら、手拍子を送っていた。最後の「お辞儀 (Salut)」のタスクでは、参加者のダンスの成功と失敗を判断するかのように、観客は大小の拍手を参加者に送る。多くの参加者はベルのコンセプトを理解し、それらのタスクに挑戦しながらも、失敗し続けた。そして、観客は多かれ少なかれ、参加者の表現に呼応して、笑い、喜び、拍手などで反応した。参加者は当初、緊張や戸惑いがあったものの、自身の表現に対して、呼応する観客の姿を目の当たりにして、気分を良くしていった。

前半と後半の間には、リハーサル時にベルが提案していた参加者同士の衣装の交換が行われ、それぞれの衣装を組み合わせつつ、即席で異種混交の衣装のアッセンブラージュを遂行した。その衣装替えの間には、参加者 J は一人で「舞台上に死す」を披露した。参加者 J は懸命に歌うのだが、その歌は全く音程にはまらず、観客は彼女の脆弱な歌に対して苦笑いをしていた。参加者 J はこの経験について、以下のように述べている。

最初の時は、パニックになって、良くなかったです。(…) 私はそこでできる限り歌いましたが、歌えませんでした。ストレスがあり、それが全てでした。観客がいて、最初は成功できませんでした。良くなかったです。¹⁴²

参加者 J は完璧な歌を披露することを目指していたが、観客の反応に対して影響を受けることで、自身の表現に「失敗」してしまった。この出来事は、参加者 J がそれまで《ダンスと声のワークショップ》で行っていた地域の仲間同士の発表から脱するはじめての瞬間であった。参加者 J の表現は観客との関係によって、自身がコントロールしていた歌の表現に至らなかったのである。そして、彼女は歌手ダリダのように歌うのではなく、舞台上で自覚的に失敗するという、これまでのアプローチとは異なる表現を芽生えさせた。参加者 J はこの表現の変化について以下のように述べている。

¹⁴² 筆者による参加者 J へのインタビュー (2019 年 9 月 6 日)

舞台上に出ていって、観客が笑い、ダリダの曲を歌うときに、ダリダにならないようにしました。そして、笑わせるのです。(…) ダリダだけど、ダリダじゃなくて「私」でした。私はダリダに取って代わることはできません。なので、私は私の方法で歌を披露しました。私自身を強く感じました。(…) 舞台上にたどり着いたとき、緊張し、演劇のように精神を保たなくてはいけませんでした。そして、観客を無視しなくてはいけませんでした。

参加者 J は観客が笑うことを無視し、集中を高めて歌う。彼女はダリダを模倣するのではなく、彼女自身を表現するために歌うというライブ性を高め、観客がそのパフォーマンスを笑うことさえ想定する。それゆえ、彼女は、自覚的に失敗することに注力していたと言える。前章の《ダンスと声のワークショップ》では、地域住民の集まりの中で、自身の表現を披露する行為は、顔見知り同士の関係において、自己満足の行為であった。しかし、彼女は内輪の合意を持たない観客の前に立つことで、自己の表現を「失敗を演じる」ことへと移行させた。参加者 J は、ベルの好きに歌って欲しいという依頼の先にあるベルの意図するコンセプト、すなわちタスクの意図を理解し、ベルの意図しない自覚的な失敗に取り組み、不器用に見えるパフォーマンスを披露する。

後半のパートでは、「カンパニー・カンパニー (Company Company)」と呼称される真似のグループワークが参加者全員で行われる。司会者の参加者 K は一人で三分間ボリウッド・ダンスを披露し、参加者 K が踊り終わると、異様な衣装に包まれた他の参加者たちが舞台上に登場する。観客は参加者の姿に笑い、参加者たちを再度凝視した。参加者 K は再び三分間、ボリウッド・ダンスを踊り、他の参加者は彼女のダンスを真似る。その後、各々の参加者が、コンテンポラリーダンスのレパトリー、創作ダンス、クラブ・ダンス、パントマイム、バトントワリング、ミュージカル、伝統舞踊などを披露し、背後にいる参加者は全員でそれらのダンスを真似る。特に、ジェンダー・マイノリティの参加者 AA の「欲望からの解放 (Freed From Desire)」の曲とともに披露されるリップシンクやアフリカ系の参加者 U のお尻をふりふりと動かす陽気なダンスは、参加者が到底真似できない動きであり、観客は参加者の真似への失敗を見て、その失敗を面白がり笑った。真似のグループワークの終わりには、お腹の大きくなった妊婦の参加者 S が「ニューヨーク・ニューヨーク」のミュージカル・ダンスを踊った。参加者全員はヴェネチアのワークショップと同じく、「ニューヨーク、ニューヨーク」と歌われる部分を「パリ、パリ」と大声で叫びながら、きらびやかな雰囲気

でダンスを真似し続ける。このダンスの終わる頃には、大部分の参加者が異種混交の衣装をはぎ取り、裸の状態となり、舞台の幕は閉じるのであった（写真24）。

観客は盛大な拍手を半裸の出演者に送っていたが、大半の観客は、多様な世代、人種、ダンスの経験、障害の有無を問わないユートピアな集団の



写真24 パリの《ガラ》 オーヴェルヴィリエ劇場の試作公演の終演の様子（ジェローム・ベル撮影）

表象に対して感動していた。また、観客は「ガラ¹⁴³」という言葉とは正反対に、出演者による失敗の連続をエンターテインメントとして喜んでいたことが推察される。だが、ベルの考えるパリの縮図は、《ダンスと声のワークショップ》の参加者の存在によって妥当性のあるものになっていた。仮に彼女たちが存在しなければ、パリ郊外の市民を排除した単なるパリの都市社会の理想的な集団の表象になってしまうからである。また、《ダンスと声のワークショップ》から《ガラ》に移行するプロセスの中で、彼女たちは自己表現を脱し、自覚的な失敗に注力することで、ベルの予想に反した身体の動きを提示する。ベルは参加者全員にパフォーマンスの委任を行い、好きなダンスや歌を披露することを依頼するが、パリ郊外の参加者たちは、ベルの失敗して欲しいというコンセプトを見透かし、自覚的にその失敗に挑む。ここにおいて、彼女らの自覚的な失敗は理想のモデルへの失敗ではなく、この既存の失敗を攪乱させるような無自覚な身体運動として誤動を発生させる。すなわち、誤動とは、参加者の主体性の中で派生する振付家から見た偶発的な行為と、参加者自らが派生させる非意識的な身体運動の織りなす、偶然的な身体運動の概念であり、従来の制限付きの偶然性とは一線を画すものである。

¹⁴³ 越智は「ガラ」という用語に関して次のように述べている。「夜会服を着用して赴くオペラ座の豪華な特別興行を思い起こされる。そこでは高度な技術を備えたダンサーが輝かしい魅力を放ち、壮麗な舞台芸術が眼を悦ばせる」であるが、ベルの《ガラ》では、専門的な身体によるヴィルトゥオジテ（卓越性）が目指されているわけではない（越智 2018, 18 頁）。

試作公演の後、《ガラ》はパリ秋の芸術祭において、表 5（次々頁参照）のメンバーとともに 2015 年 9 月からパリ市内とパリ郊外を巡演していった。パリ近郊のナンテール・アマンディエ劇場、オーヴェルヴィリエ劇場、パリ郊外のアポストロフ劇場、ルイ・アラゴン劇場¹⁴⁴などでは、観客はスタンディング・オベーションの拍手喝采を出演者に送った。参加者は各劇場で、無自覚な身体運動に取り組み、観客の反応に呼応するように誤動を生み出していった。しかし、パリ市立現代美術館においては、自覚的な失敗とはまた違う意味での「失敗」が生じた。その美術館では、《ガラ》の前半の演目が上演され、フランス人画家のアンリ・マティスの巨大な『ダンス』の絵画が飾られる空間で、参加者はバレエ、ワルツ、即興、ムーン・ウォーク、お辞儀が順々に披露した（写真 25）。ワルツの際、参加者 AB は参加者



写真 25 パリの《ガラ》 パリ市立近代美術館での「即興」
（ヴェロニク・エレナ撮影）

R の車椅子を押しながらワルツを踊っていた。参加者 AB は音楽のテンポが上がるとともにスピードに乗って、蛇行しながら車椅子を押していると、障害のある参加者 R を車椅子から落としてしまうという事故が起きた。参加者 R は幸いにも怪我をすることはなかったが、参加者 J は観客としてその出来事を

見ていて、悲鳴を上げるほどであった。参加者 AB はその状況を以下のように述べる。

観客は叫び声を上げ、時間が止まり、笑いはなく、驚いていました。(…) [見ていた] 参加者 J は叫び、言葉も出なかったと言っていました。(…) 私は、参加者 R に申し訳なく思いました。彼女を拾い上げて、タスクを続けました。観客はなにか物語を参加者 R と私の間に作っていました。(…) 参加者 R は本当のワルツをしたと言ってい

¹⁴⁴ 筆者は参与観察していないが、《ガラ》はパリ市立劇場において、2015 年 11 月 30 日、12 月 1 日、3 日に行われており、同様にスタンディング・オベーションであったと言われている。

ました。[参加者 R は] 笑っていて、驚いていませんでした。ベルは事故と考えていませんでしたが、私はワルツに集中していて、偶然これが起きました。¹⁴⁵

このようにベルの意図しない参加者の誤動は、自覚的な失敗だけでなく、観客の情動を揺さぶり、結果的に観客の想定する失敗を超えるような偶発的な失敗へと派生していった。

なお、《ガラ》の初演は公式上、5月9日のベルギーのクンステン・フェスティヴァルで開催されたと表記されている¹⁴⁶が、4月の試作公演は一部を除き、初演の《ガラ》と同じ内容であり、実質的には初演であった。一部と述べたのは、オーヴェルヴィリエ劇場の試作公演では、参加者 K がセレモニーの司会者として、一人一人の出演者の名前を読み上げ、作品の導入を担っていたからである。しかし、5月9日のベルギーのクンステン・フェスティヴァルで開催される公式上の初演の《ガラ》では、ブリュッセルの参加者が集められ、一週間のリハーサル後に上演をしなければならず、司会者に適格な人が見つからなかった。そのため、このシーンは削除された。また、試作公演では、参加者 J の「舞台上に死す」が披露されるが、当然ながらブリュッセルでは、フランス人歌手のダリダの歌を知る人は誰もいなかったため、その場面はベルによって取り除かれた。このように、パリの《ガラ》では、《ダンスと声のワークショップ》の参加者が誰にも取り替えられることのない能力を発揮し続けていた。言い換えるならば、パリ郊外の地域住民によって継続的に構築された関係性そのものが、パリの《ガラ》には反映されていると言えるだろう。

以上の参与観察からパリの《ガラ》の構成要素を以下のように挙げることができる。

- (A) 仮初めの集団によるユートピアへの批判
- (B) 都市を社会の縮図と見立てることによる集団のグローバルな表象
- (C) パリ郊外の地域住民のリアリティのあるダンス
- (D) 参加者の真似や失敗における誤動

これらの五つの構成要素の中で (A)、(B) はベルの意図する振付手法である一方で、(C) は前章のパリ郊外の地域住民の自身の物語に直結するダンスであり、特に (D) は地域住民

¹⁴⁵ 筆者による参加者 AB へのインタビュー (2019 年 9 月 9 日)

¹⁴⁶ 公式ホームページ参照 (<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=17&ctid=7>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)

によって構築されることから、彼女たちによって無自覚に編み出された振付手法であることが理解できる。

名前	国籍	年齢・性別	職業	披露したパフォーマンス
参加者 A	フランス人	30 代・女性	イベント系民間企業	ジャズ・ダンス
参加者 E	セネガル人	30 代・女性	不明	セネガル・ダンス
参加者 I	フランス人	60 代・女性	退職者	フラメンコ
参加者 J	フランス人	60 代・女性	退職者	「舞台上に死す」
参加者 K	フランス人	40 代・女性	不明	ハリウッド・ダンス
参加者 L	フランス人	60 代・女性	退職者	パントマイム
参加者 M	フランス人	40 代・女性	不明	バントワリング
参加者 O	フランス人	40 代・女性	ダンサー	コンテンポラリーダンス、ニューヨーク・ニューヨーク
参加者 P	フランス人	40 代・女性	ダンサー	ニューヨーク・ニューヨーク
参加者 Q	フランス人	60 代・女性	退職者	ユダヤ系音楽のフォーク・ダンス
参加者 R	フランス人	20 代・女性	ダンサー・俳優	身体障害を活かした創作ダンス
参加者 S	アメリカ人	40 代・女性	主婦	《ボレロ》、ニューヨーク・ニューヨーク
参加者 T	フランス人	20 代・女性	文化施設職員	マギーマランのレパートリー
参加者 U	フランス人	40 代・女性	劇場職員	アフリカン・ダンス
参加者 V	フランス人	20 代・男性	大学生	無音での即興的なアクロバット
参加者 W	フランス人	40 代・男性	映像作家	クラブ・ダンス
参加者 X	フランス人	20 代・男性	大学生	物語的創作ダンス
参加者 Y	フランス人	40 代・男性	振付家・ダンサー	ニューヨーク・ニューヨーク
参加者 Z	フランス人	30 代・男性	ダンサー	コンテンポラリーダンス
参加者 AA	フランス人	30 代・不詳	不明	リップシンク「欲望からの解放」
参加者 AB	日本人	20 代・男性	大学生	ソーラン節
参加者 AC	フランス人	10 代・女性	小学生	創作ダンス
参加者 AD	フランス人	10 代・女性	中学生	韓国の K ポップに合わせたダンス
参加者 AE	セネガル人	10 代以下・女性	小学生	なし
参加者 AF	フランス人	10 代以下・女性	小学生	鳥と馬の合体するペガサスのダンス（幕の中と客席を走る）
参加者 AG	フランス人	10 代以下・男性	不明	《天空の城ラピュタ》の曲にあわせた蟻のダンス
参加者 AH	フランス人	10 代以下・男性	小学生	「ハッピー (Happy)」にあわせたダンス
参加者 AI	スイス人	20 代・女性	ダンサー	なし

表 5 パリの《ガラ》(2015) の参加者と披露したパフォーマンスの一覧
(灰色部分：《ダンスと声のワークショップ》から継続して参加したパリ郊外の地域住民)

3.2.2 日本の《ガラ》：アマチュア／プロの協調作業

本項では、日本の《ガラ》がどのような構成要素を持つのか、参与観察とともに詳細に見ていく。

2018 年 1 月に日本で上演された《ガラ》では、ベルはパリの《ガラ》のように参加者を自身の手で集めることはせず、劇場の関係者が参加者を予め選出した。参加者の募集といっても公募ではなく、劇場の関係者が知人や関係者の人脈を辿って、個別に参加者に依頼した。このような依頼を行う理由としては、ベルが作品をツアーで巡演させるために作品としてパッケージ化し、参加者枠を既に決定していることが挙げられる。参加者枠は次のように規定されている。コンテンポラリー・ダンサーを三枠、バレエ・ダンサーを二枠、バトントワリングのプロを一枠、LGBTQ を一枠、障害者を二枠（車椅子やダウン症の障害者）、アマチュアの主婦を二枠、大学生を一枠、退職者を二枠、中学生を二枠、小学生を二枠、外国籍を二枠である（表 6：128 頁参照）。劇場関係者は参加者枠に適応する参加者を選出する。当然ながら、参加者枠は適宜修正されるが、他国の上演を見ても参加者枠はほとんど共通している。

劇場関係者から送られてきた応募の詳細は以下の通りである。

《応募の際に必要な資料》

- 1 名前
- 2 年齢
- 3 職業 ※学生や、退職者の方はその旨をご記入ください。
- 4 メールアドレス
- 5 携帯電話番号 ※携帯をお持ち出ない方は、ご自宅のお電話番号をご記入ください。
- 6 顔写真
- 7 全身が映った写真
- 8 自分が「ダンサー」だと思う服を着た全身写真 ※新たに購入した衣裳ではなく、自前の服をお使いください。 ※レオタード、タイツ、レギンスなどのダンス用の服、身体に良くフィットする服などが良いです。体のラインがわかるものが望ましいです。また、よりカラフルで、光沢があればあるほど良いです。

9 一人で楽しくダンスを踊っている動画（2 分間）

いただいた資料は演出家ジェローム・ベルが確認し、出演者を決定いたします。結果は後日改めてご連絡いたします。¹⁴⁷

劇場関係者は上記のベルの規定する参加者枠に基づき、参加者の目星を付け、応募する参加者を仮内定した上で、参加者の資料として衣装の写真やダンス動画をベルにメールで送る。そして、ベルはそれらのデジタル資料に目を通しながら参加者を選考し、決定する。劇場関係者は当初、埼玉県にゆかりのある参加者を選出しようとしたが、選考の段階でしばしば困難を極め、埼玉県や東京都に在住している参加者が総勢 20 名集められた。劇場関係者はアフリカをルーツに持つ一般人や男性退職者の参加者枠を上演の一ヶ月前まで決めることができず、参加者探しに四苦八苦していた。最終的には劇場職員の知人の伝手で、一週間前に日本に来たばかりのセネガル人男性を見つけ出した。また、男性退職者の募集も難航していたため、彩の国さいたま劇術劇場で過去に公演を行った高齢者演劇集団「さいたまゴールド・シアター」のメンバーの男性に白羽の矢が立った。《ガラ》は地域に根ざすような取り組みのように見受けられる一方で、参加者の選考は劇場が持つネットワークに大きく依存しており、《ガラ》面白みである地域性や人種の多様性に失敗していた。実際、セネガル人の参加者 AN、中国人参加者 BB 以外は全員日本人であったことから、多文化的な様相はほとんど見られなかった。

参加者全員が集まる初日のミーティングの前に、アシスタントのキュルヴェルスからベルが来日しないことや事前に用意するタスクについて、以下のようなメールが参加者に送られた。

今回ジェローム・ベル自身は来日できないのですが、アシスタントのマキシム・キュルヴェルスより皆様にメッセージが届いていますのでお送りします。

皆様

こんにちは、ジェローム・ベルのアシスタントのマキシム・キュルヴェルスです。

¹⁴⁷ 劇場関係者が 2018 年 1 月 9 日に参加者全員にメールで送った添付資料「●【GALA】応募詳細資料」を参照した。

埼玉公演の『ガラ』を担当するシモーヌ・トゥロングとともに『ガラ』の出演が決まった皆さんとご一緒できることを嬉しく思います。（ご参加ありがとうございます！）皆さん既に彩の国さいたま芸術劇場から稽古と本番に関する情報が届いているかと思えます。

1月11日（木）の最初のミーティングでは、皆さんの衣装を見ますので、動画を撮影いただいた時に使った衣装を持ってきてください。それ以外のものも持ってきていただいて構いません。そうすれば、アイテムが少ない人に貸してあげられるかもしれません。

その時のお願いですが、ブカブカの服やジャージ等のトレーニング・ウェアは避けてください。そういう服は本番では使えません。

また、11日には皆さんがダンスで使う音源をすべて集めます。CD か USB スティックに入れて持ってきてください。もしくは、音楽のタイトル等を（…）メールで送ってください。¹⁴⁸

参加者は上記のキュルヴェルスの指示通り、きらびやかな衣装やダンスの音源を初日のミーティング時に持参した。たとえば、参加者 AK、AU はバレエ団で使用するチュチュを、参加者 AV はドラァッグ・クイーンの花粧、ウィッグ、派手なスパンコールの衣装を、そして参加者 BB は中国式の赤い民族衣装を提示した。他の参加者は身近にある派手すぎない服を用意し、派手な衣装を持っている人は多くなかった。キュルヴェルスとトゥロングは各人の衣装をチェックし、参加者の衣装が派手でなかったり、「ダンサー」のような格好に相応しくなかったりすると、衣装を交換するように参加者に助言した。パリの《ガラ》の参加者と比較しても、即座にきらびやかな衣装を持ってくることは、日本の参加者にとって困難なタスクであった。たとえば、参加者 BC は、初日から最終日まで衣装について逐一、アシスタントの二人から指摘を受け続けた。

一日目のリハーサルでは、ミーティングは出演者とスタッフの顔合わせや衣装のチェック、音楽の回収のみで終了した。参加者は知り合いの人がほとんどいない状態であったことに加えて、アシスタントは二時間のミーティングの全ての時間を自己紹介と衣装のチェックに費やしたため、参加者は互いに十分に知り合うことも、喋ることもなかった。よって、参加者同士の関係はほとんど皆無の状態からスタートした。特に、セネガルから来日したば

¹⁴⁸ 劇場関係者が2018年1月9日に参加者全員にメールで送った文面を参照した。

かりの参加者 AN は、ウォルフ語とセネガルの公用語であるフランス語しか話せず、フランス語を話すアシスタントの二人と参加者 BA 以外とは、コミュニケーションを図ることができなかった。

二日目は、四時間のリハーサルが実施された。参加者全員は衣装に着替え、舞台上で一連のバレエのタスク、個々のソロのダンスを披露した。参加者はその後の四日間で上演の準備をしなければならず、リハーサルはそれぞれの参加者の能力に委ねられている。プロのコンテンポラリー・ダンサーの参加者 AP、AR は参加者の能力に依存するような作者不在の創作プロセスを疑問視し、しばしばアシスタントに意見を申し立てた。また、参加者 BC は初日のアシスタントからの衣装についての駄目だしを受けて、異なる紫色の長袖 T シャツをもってきたが、アシスタントはより一層派手な服を持ってくるように参加者 BC に助言した。参加者 BC は派手な服を持ってきたにもかかわらず、この指摘を受けたことに対して憤慨した。バレエのタスクでは、参加者 BC は「何故わけの分からないタスクを遂行し、失敗しないといけないのか」と不満を毎回アシスタントに述べ、他の参加者が参加者 BC をなだめるような出来事が繰り返された。総じて、二日目のリハーサルでは、参加者は楽しんでタスクに挑むというよりは、ベルが不在によって、アシスタントの指摘に耳を傾けるしかなく、ベルから任された振付に対して為す術なく彷徨っているような状態であった。

三日目は、午前中から九時間（昼休憩を挟む）のリハーサルを実施した。バレエのタスクに加えて、ワルツやムーン・ウォークのタスクが試された。マイケル・ジャクソンのムーン・ウォークのタスクでは、障害のある参加者 AY はキレの良い身振り披露し、他の参加者を驚かせていた。参加者 AY はムーン・ウォークのステップを完璧かつ厳密に出来ているわけではないが、リズムに乗りながら即興でジャクソンのような上半身の動きを創っていくという点で、彼のダンスは圧巻であった。このように自身の好きな曲を楽しむ様子は他の参加者に伝播し、参加者は幾分かタスクに対する異なる手法を見出し、自身の既成概念を解放しようと試みた。一方、真似のグループワークでは、参加者のソロのダンスを理想のモデルとして真似るような模倣行為に陥ってしまった。参加者 BC は参加者 AO のバトントワリングを真似る際に、アシスタントから正確に真似るように何度も注意を受け、「なぜ危ないにもかかわらず、あえて真似をしてバトンを高くまで上に飛ばさなければいけないのか」というような不満をアシスタントに述べていた。キュルヴェルスは彼の不満に対して、「そのような危険性への解決策があります。これまでたくさんの上演を通じて、様々な問題に対処してきました」と説明した。たしかに、パリの《ガラ》では、60 代の参加者 Q はバトンが頭に落

ちてくることを恐れて、バトントワリングを真似するときだけ、ヘルメットを被ってグループワーク挑んでいた。すなわち、ベルを含めアシスタントは50都市以上の《ガラ》の上演を経験し、様々な参加者に出会う中で、参加者の困難を解決するデータ・ベースを築き上げていたのだ。それゆえ、アシスタントは参加者の問題や不満を巧みに解決することが可能であった。実際、アシスタントは参加者BCの不満に対して余裕を持って対処していた。このような状況の中で、アマチュア枠の参加者ATは参加者BCが集団に上手く溶け込めないことを察知し、参加者BBの経営する中華料理店で食事会を開いた。参加者ATは酒の場で参加者BCの不満を聴きながら、ダンスへの助言を参加者BCに行った。この食事会では、半数以上のメンバーが参加し、こうした食事会を通じて親密な関係になっていった。

四日目は三日目と同様のリハーサルが実施されたが、前日の食事会が影響したのか、参加者同士のコミュニケーションは円滑に進められた。たとえば、真似のグループワークでは、参加者Xは二分間延々と側転のダンスを披露した際、参加者APは体力的について行けず、回数を減らすことを参加者Xに要望した。また、電動車椅子に乗る障害のある参加者AZは、参加者APの側転や舞台上から舞台裏まで走り回ることを真似するのが困難であった。そのため、彼女は電動車椅子の電源スイッチを切り、参加者BAが参加者AZの電動車椅子を手で押すなど、参加者同士が相互に調整するような主体的な取り組みは自然となされた。参加者間の相互行為は、ベルの意図したものであるかは定かでないが、短期間で上演するという制約が、参加者のチームワークを生じさせた。真似のグループワークの最後に踊られる「ニューヨーク・ニューヨーク」のダンスには、プロの参加者ARが選抜された。しかし、参加者ARはコンテンポラリーダンスの出身であることから、ダンスの動きが柔らかいため、アシスタントからミュージカル・ショーのような明るい雰囲気や歌詞に沿いながら踊るように要望された。参加者ARはミュージカルの歌の歌詞を覚え直し、その歌詞に合う振付を考案した。参加者ARは、「ニューヨーク・ニューヨーク」の踊りの最中に参加者BAに寄りかかる場面を示し合わせたが、最終的にその場面を削るようにアシスタントから指摘された。アシスタントは、参加者が互いの判断で行う工夫やコミュニケーションに対して無頓着であるにもかかわらず、何度か参加者の演出する行為を制止した。このように、アシスタントは参加の対話者ではなく、参加者がリハーサルの中で築く関係の中で生じるアシスタントの意図しない行為を制止する役割を持っていた。

五日目には、ベルのカンパニーから派遣されたレベッカ・リーが一連のリハーサルを視察した後に、彼女は「コミュニティとしての一体感を見ることができれば良い」という助言を

参加者全員に向けて述べた。一方、キュルヴェルスは今まで行ってきたリハーサル通りに能力を発揮して欲しいと発言した。他方で、トゥロングは個々の細かい仕草や動作について指摘をしていた。アシスタントの役割を果たすリー、キュルヴェルス、トゥロングの三者のコメントは全く噛み合っておらず、参加者は三者のちぐはぐなコメントによって混乱した。最終的には、参加者は互いに意思統一を図ることで事なきを得たが、このような混乱が発生するのは、リハーサルを参加者に全て任せているからであり、振付家不在の状態が原因であった。さらに公演の直前には、キュルヴェルスがムーン・ウォークをより一層練習するように参加者 AL に頼んだり、真似のグループワークをより積極的にやるように参加者 BA に要請したり、最後まで参加者に細かな指示を与えた。だが、これらの助言は、自覚的な失敗への取り組みや真似による根源的な身体運動とは大きくかけ離れていたものになってしまった。このリハーサルの最終日には、障害のある参加者 AY が急遽披露することになった「ダンシング・ヒーロー」に合わせたダンスが、真似のグループワークのリストに選出された。アシスタントは、最後までダンスの組み合わせを試し続け、参加者は慌ただしい状況で上演を迎えた。また、参加者 BC は参加者 AR や参加者 BA の衣装を借りて、マイケル・ジャクソンのような格好を創り上げ、公演のための衣装を用意した。彼は他の参加者の助けを借りながら、ようやく自身の衣装の問題を最終日に解決し、その衣装でアシスタントを納得させたことに、満足感を得ていた。

《ガラ》の上演では、前半のバレエ、ワルツ、即興、ムーン・ウォークのタスクにおいて、パリの《ガラ》と比べると、観客の笑い声をほとんど聞くことができなかった。参加者はそれぞれ緊張した面持ちで、それぞれタスクを遂行するが、観客はそれらの行為が成功か失敗かの境界線上に置かれていることを既に知っていて、参加者の失敗は理想のモデルを逸脱するような行為には至らなかった。一方、参加者 BB が舞台上に上がっていったとき、「よっ」というかけ声を上げる人があるなど、ローカルな雰囲気にも包まれる場面もあった。前半最後のお辞儀のタスクでは、観客は毎回拍手を送っていたが、その拍手はそれまでの遂行してきたタスクへの良し悪しといった評価ではなく、参加者全員に等しく送られるものであった。後半は、参加者同士が衣装を交換し、真似のグループワークに移っていく。アマチュア枠の参加者 AT の「ゴールドベルク変奏曲」に合わせた即興、ウィッグのないドラァグ・クイーンに参加者 AV のリップシンク（ウィッグは衣装交換の際に、セネガル人の参加者 AN が着用）、参加者 AK のクラシック・バレエ、参加者 AW の日本舞踊、障害のある参加者 AZ による「風になりたい」に合わせたダンス、参加者 BB の中国式の民族ダンス、障害

のある参加者 AY の「ダンシング・ヒーロー」に合わせたダンス、参加者 AO のバトントワリング、参加者 AX のスーパー・マリオのテーマ曲に合わせた側転のダンス、そして最後に参加者 AZ の「ニューヨーク・ニューヨーク」が順々に披露された。真似のグループワークでは、参加者はソロのダンスを追従するような理想モデルを真似することに陥ってしまう場面が多々あった。しかし、参加者 AV のリップシンクは誰も真似ることのできないダンスであり、参加者全員はそのダンスに限って、恍惚状態に思い切り浸りながら真似をしていた。リップシンクを含めた参加者 AV のダンスに対して、観客は笑ったり、どよめいたり、拍手することで反応した。プロのダンサーの参加者 AL は、「一番楽しかったのは、参加者 AV のダンスで、あそこが真似するんじゃなくて、あの人よりもよく見えないほどではないけど、ここは楽しく踊りたいなと思っていた¹⁴⁹」と述べている。参加者は理想のモデルを真似するのではなく、また楽しみながら演じるわけでもなく、全員で一緒に踊るという喜びを重視していた。また、障害のある参加者 AZ のダンスは電動車椅子に乗っているため、上半身しか動かすことができなかった。参加者は、彼女の小さな身振りのリズムを感じながら、そのグルーブを真似ようと工夫することで、彼女の無自覚な身体運動に遭遇した。最後の「ニューヨーク・ニューヨーク」では、「ニューヨーク、ニューヨーク」の歌詞の部分を「埼玉、埼玉」と叫ぶのだが、音節の数が異なることから毎回、参加者は一緒に叫ぶことに失敗していた。その一方で、リハーサル期間、常に着替えを拒んでいた小学生の参加者 AX は最後の高揚感からか他の参加者と同じように自ら服を脱ぎ捨てていくような一幕も見受けられた。

以上のように日本の《ガラ》では、リハーサルから上演まで、参加者はパリの《ガラ》と同様に舞台上や舞台裏でのチームワークが求められ、主体的な取り組みが参加者に任せられている。事前に参加者枠が設定されているため、アシスタントは参加者の役割に固執する場面も多く、ベルのパッケージ化の中で、参加者はベルのコンセプトを理解し、それを自覚的に体現するには至らない。特に、真似のグループワークでは、参加者は遊戯的に真似る行為や真似による解き放たれた身体運動に至るケースは稀であり、参加者のほとんどは集団として相互の真似を遊戯として捉えるよりも、アシスタントの求める動きを追究するという教師／生徒の構図を築いてしまっていた。さらに、前項のパリの《ガラ》では、創作プロセスにおいて、ベルは参加者とともに実験を行い、様々な手法を実践するが、日本の《ガラ》では、ワークショップ形式で実験が進められるというより、上演するための構造が優先され

¹⁴⁹ 筆者による参加者 AL へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

る。実際、《ガラ》の構造がパッケージ化されることによって、参加者の参与に無理が生じていた。たとえば、ベルの考える参加者枠が前提にあることで、参加者 AT はダンス経験が豊富にあるものの、募集の段階で劇場関係者から主婦役で演じるように提案された。参加者 AT はダンス経験のないアマチュア的主婦を偽装することで参加者としての表現を成立させていたが、このような内部事情は、自覚的な失敗・逸脱を生み出す機会を奪っていた。くわえて、参加者枠は一見コミュニティ・ダンスのように多様性を謳っているが、日本の《ガラ》では参加者の人種的な偏在化が全く反映されず、地域に根ざしたコミュニティ作りにも失敗している。つまり、ベルの考える社会＝コミュニティの表象は機能し得なかった。日本の《ガラ》における作品のパッケージ化は、ベルのコンセプトである「踊れない身体」を全面に打ち出すが、振付家の不在によって、既成概念を解放するような参加者の根源的な身体運動は発生しない。それゆえ日本の《ガラ》では、ベルが方法論化した制御できない身体という代替可能なモデルに留まり、誤動を失ったことで、多様な身体を裏付けるリアリティがダンスの中に見えてくることは無くなったのだ。衣装では、それぞれの参加者の物語を見せるものではなく、華やかな衣装と言っても日本人の考える華やかさとベルの意図するショーの華やかさにも齟齬が生まれている。特に、ドラァグ・クイーン衣装はアシスタントの要望によって、日常とはかけ離れたものを求められており、他の参加者も含めて衣装のリアリティはなかった(写真26)。

また、参加者の真似や失敗も理想のモデルを追いかけることに置き換わり、参加同士の対話はどのように上演を構築するのか、というものに終始し、参加者は結果的にチームワークの形成に取り組むしかなかった。すなわち、日本の《ガラ》では、個々のダンスがベルの批判する仮初めの「多様性」の一部に包含されてしまったのである。

以上の参与観察から日本の《ガラ》の構成要素を以下のようにまとめられる。

(A) 仮初めの集団によるユートピアの表象の批判



写真 26 日本の《ガラ》 上演前の参加者 (関下景子撮影)

- (B) 振付家の不在とアシスタントによる監修
- (C) 参加者の共犯性
- (D) アマチュアとプロの協調作業

これらの構成要素の中で、ベルの手法は (A)、(B) である。特に (B) では、アシスタントによって参加者のダンスへの取り組みは制御されている。一方で、役割の委任による (C) の中で、参加者は (D) の要素を一層強めている。

名前	国籍	年齢・性別	参加者枠	披露されたパフォーマンス
参加者 AJ	日本人	10 代・男性	中学生	「ハッピー」にあわせたダンス
参加者 AK	日本人	20 代・男性	バレエ・ダンサー	《海賊》のヴァリエーション
参加者 AL	日本人	20 代・女性	コンテンポラリー	コンテンポラリールダンス
参加者 AM	日本人	30 代・女性	主婦	なし
参加者 AN	セネガル人	20 代・男性	外国人	セネガル・ダンス
参加者 AO	日本人	30 代・女性	バトントワリング	バトントワリング
参加者 AP	日本人	40 代・男性	コンテンポラリー	唄に合わせたダンス
参加者 AQ	日本人	10 代・女性	小学生	なし
参加者 AR	日本人	40 代・男性	コンテンポラリー	ニューヨーク・ニューヨーク
参加者 AS	日本人	10 代・女性	中学生	新体操
参加者 AT	日本人	40 代・女性	主婦	「ゴールドベルク変奏曲」に合わせた即興
参加者 AU	日本人	30 代・女性	バレエ・ダンサー	《海賊》のヴァリエーション
参加者 AV	日本人	30 代・男性	ドラッグ・クイーン	“Booty”の音楽に合わせたリップシンク
参加者 AW	日本人	60 代・女性	退職者	日本舞踊
参加者 AX	日本人	6 歳・男性	小学生	スーパー・マリオのテーマ曲に合わせた側転ダンス（幕の中を通り抜ける）
参加者 AY	日本人	20 代・男性	ダウン症の障害者	「ダンシング・ヒーロー」の音楽に合わせた創作ダンス
参加者 AZ	日本人	50 代・女性	電動車椅子に乗る障害者	「風になりたい」の音楽に合わせた創作ダンス
参加者 BA	日本人	20 代・男性	大学生	ディズニーのショー・ダンス
参加者 BB	中国人	40 代・女性	外国人	中国式の民族ダンス
参加者 BC	日本人	50 代・男性	退職者	なし

表 6 日本の《ガラ》(2018)の参加者と披露したパフォーマンスの一覧
(灰色部分：上演時に披露されたパフォーマンス)

3.2.3 タイの《ガラ》：コミュニティの実践

前項の日本の《ガラ》に続き、トランスナショナルに受容されるタイの《ガラ》の参与観察及びその構成要素を検討していく。

2018 年 3 月にタイのバンコク近郊で《ガラ》は上演された。タイの《ガラ》は日本で上演された《ガラ》と同様に、参加者が現地で集められ、五日間のリハーサルを経て上演される構造となっている。《ガラ》が上演されるチャン劇場は、2009 年に克蘭チェンによって設立された劇場であり、タイのムスリムが居住するエリアに位置している¹⁵⁰。ベルは《ガラ》の公演の一週間前に《ピチェ・克蘭チェンと私》を同劇場で再演するため、タイを訪れていたが、《ガラ》では、二人のアシスタントのキュルヴェルスとキャラ・ガッレラーニ



写真 27 タイの《ガラ》 チャン劇場でのリハーサル
(筆者撮影)

が主にリハーサルを進めた（写真 27）。劇場の規模はそれほど大きくなかったため、総勢 15 名の参加者が集められた。参加者枠の内実は、コンテンポラリー・ダンサー二枠、バレエ・ダンサー一枠、LGBTQ 一枠、障害者二枠（内訳は車椅子に乗った障害者、ダウン症の障害者）、主婦二枠、新体操（ボールを用いる）一枠、退職者二枠、大学生二枠、中学生一枠、小学生一枠である（表 7：

133 頁参照）。多くの参加者は克蘭チェンの持つ人脈やタイの大学のパフォーミング・アーツ学部のネットワークを介しており、ダンス経験が豊富であった。プロのダンサーは克蘭チェンのカンパニーのダンサーから二人選出され、克蘭チェンを中心に繋がるコミュニティの意識が全面に押し出されていた。参加者の中にはタイ人だけでなく中国をルーツに持つ人々もあり、ルーツの多様さが見受けられた¹⁵¹。

¹⁵⁰ 『チャン劇場プログラム 2018 (Chang Theatre Program 2018)』を参照した。

チャン劇場の紹介には、「チャン劇場はバンコクの西に位置し、典型的なタイとタイのイスラム教徒の住宅地にある」と記されている。（筆者翻訳）

¹⁵¹ ただし、日本の《ガラ》のようにアフリカ系の参加者は選出されなかったことをここに付言しておく。これはタイにアフリカ人が住んでいないことを意味しない。筆者はバンコクを歩いていると、韓国系の

リハーサルの大部分は日本と酷似しているので詳細は割愛するが、ベルは自身の公演後、《ガラ》の上演前日のリハーサルの様子を見にきていた。ベルのリハーサルへの関与は、日本の《ガラ》とは異なる状況を生み出した。たとえば、参加者 BG と BL のワルツの際、参加者 BG は小学生の参加者 BL の勝手気ままな動きに追随するような態度であった。その状況を見かねて、ベルは実演を交え、参加者 BL を遠心力に任せながらぐるぐると空中に浮かせるように回し、彼女にベルの提示した動きを実践するように提案した。たしかに、子供の参加者 BL は空中で身体を浮遊させ、回される状態を非常に喜び、彼女たちのワルツはワルツ全体のアクセントとなっていた。このように、日本の《ガラ》のような振付家不在とはいき切れず、ベルはリハーサル中に参加者に幾度も相手の能動性を引き出すような実演や助言を与え、集団の実践を変化させた。

タイのリハーサルでは、アマチュアの主婦の活躍が顕著に見られた。主婦の参加者 BM は、10 年以上ダンス経験があり、ボールルームでダンスを日常的に楽しむような人物であった。彼女はパリの《ガラ》でダリダの曲を歌う参加者 J や日本の《ガラ》の参加者 AT と同じようなパーソナリティーを持ち、コミュニティの核になるような存在であった。見ず知らずの外国人である筆者がリハーサルに訪れた際、参加者 BM はタイ語を喋ることができない筆者に対して積極的に話しかけ、さらに他の参加者を理由もなく稽古場で紹介してくれた（写真 28）。また、彼女はタイの南部の特産品である布をベルに渡していたが、これは前章の《ダンスと声のワークショップ》に参加していた



写真 28 タイの《ガラ》稽古場の様子
(前野真榛撮影)

地域住民にも頻繁に見られた行動である（食事を提供するなど）。ここから推察できるのは、参加者 BM、J、AT は集団へのエンパワーメントを果たす役割を持っていることである。彼女たちは振付家との信頼関係を上手く築き、参加者同士を結び付ける人物であった。《ガ

カフェに集まるアフリカ人の団体に出会った。彼らはギニア人出身で、多くの人々が装飾品の商売のために出稼ぎにきていることを筆者に教えてくれた。

ラ》には、このようなパーソナリティーを持つアマチュアは集団の中に一人、二人必ず含まれている。くわえて、リハーサル後には、劇場の横の稽古場に食事が用意してあり、ベルやクランチェン、アシスタント含め、参加者全員で食事を共にしていた。このようにタイのリハーサルでは、アマチュアとプロの境目のない集団が形成された。

上演では、日本の《ガラ》と進行は変わらないが、その内実は異なっていた。バレエのタスクでは、パリや日本の《ガラ》と比べると全体として参加者の不得意さが目立っていた。たしかに、フランスではバレエ文化が根付いていること、日本でもバレエの習い事文化が普及していることから参加者のバレエへの抵抗感は少なかった。しかし、バレエ文化が日本と比較して普及していないタイにおいて、多くの参加者はピルエットやグラン・ジュッテのタスクを遂行するのが困難であった。このような状況は、タイでダンスが踊られていないことを意味するわけではない。実際、タイでは多くの子供がカルチャーセンターなどで伝統舞踊を学んでいる光景を日常的に目にする。タイの人々が踊るタイの伝統舞踊は、西欧のバレエのような上へと向かう身体の動きではない。それゆえ、タイでバレエがタスクとして課される歪みはここにおいて生じていた。

後半の真似のグループワークでは、順々に、以下のダンスが提示された。アマチュアの参加者 BH のタイ北部の民族ダンス、参加者 BG のパーティー・ソングに合わせた創作ダンス、参加者 BJ のバレエ、車椅子に乗った参加者 BE のポップ・ミュージックに合わせたダンス、参加者 BO のラテン・ダンス、プロの参加者 BI によるタイの伝統舞踊の仮面劇《コーン》の猿役のダンス、参加者 BQ のボサノヴァ風のポップ・ミュージックに合わせたダンス、参加者 BN のボールを用いた新体操、参加者 BL のブリトニー・スピアーズの曲に合

せたダンス、そしてプロの参加者 BK による「ニューヨーク・ニューヨーク」である（写真 29）。この披露されるパフォーマンスの中で、観客はアマチュアとプロの差異を見出すことが難しかった。たとえば、参加者 BN のボールを用いた新体操は、バトントワリングほど超絶技巧を感じられ



写真 29 タイの《ガラ》 上演前の参加者（筆者撮影）

なかった。そのため、アマチュアとプロの境界線は顕在化しなかった。このようにアマチュアとプロの境界線が明確ではなく、集団（＝コミュニティ）が重視されるとき、参加者の無自覚な身体運動は発生せず、参加者はベルのパッケージ化されたシステムに取り込まれ、ベルの方法論化する「踊れない身体」に収斂された。

《ガラ》の公演後には、レセプション・パーティーが劇場のエントランスで開催された。このパーティーでは、タイにもかかわらずアジア料理は出されず、西洋風の創作料理が並べられ、日本の寿司も加えられた。その背景には、フランス大使館がこの公演を後援していたことが関係している¹⁵²。実際、多くのフランス人がバンコクの中心地から離れた郊外の劇場を訪れていた。参加者BSは、「チャン劇場の主催者であるタイ人振付家のクランチェンが、タイで初めて政府から助成を受けた唯一のコンテンポラリー・ダンサーである」と述べるように、《ガラ》のような演目がコンテンポラリーダンスの公演としてタイで助成されるのは稀であった。タイの《ガラ》にどの程度の予算が支出されていたかは不明であるが、チャン劇場がバンコク近郊に位置し、劇場周辺にはバンコクのような高層ビルはほとんどない場所であることを考慮すると、盛大なパーティーが開かれている様子は少なからず違和感を生み出していた。

以上の参与観察からタイの《ガラ》の構成要素を以下のように挙げることができる。

- (A) 仮初めの集団によるユートピアの批判
- (B) アシスタントによる監修と振付家の存在
- (C) タスクによって現れる文化的非対称性
- (D) アマチュアとプロの境界のないコミュニティの実践

タイの《ガラ》では、ベルの手法として（A）、（B）の構成要素が挙げられる一方で、トランスナショナルに受容されることによる弊害が（C）として顕著に見られる。また、マイノリティのタイ・ムスリムが住む地域において、参加者はダンスに対して主体的に取り組むことで、（D）へと収斂されることが観察された。

¹⁵² 日本では同様に在日フランス大使館が後援しており、終演後に関係者のみのパーティーが開催された。しかし、タイでのパーティーはオープンであるだけでなく、日本よりも豪華なパーティーが開かれていたのは何かしらの賃金の差異が生じていたことは推察できる。この問題については3.4節で触れる。

名前	国籍	年齢・性別	参加者枠	披露されたパフォーマンス
参加者 BD	タイ人	20 代・女性	中学生	なし
参加者 BE	タイ人	20 代・男性	車椅子にのった障害者	タイのポップ・ミュージックに合わせたダンス
参加者 BF	タイ人	50 代・女性	主婦	なし
参加者 BG	タイ人	20 代・不明	LGBTQ	パーティー・ソングに合わせたダンス
参加者 BH	タイ人	30 代・女性	主婦	タイ北部の民俗ダンス “Fon Sao Mai”
参加者 BI	タイ人	30 代・男性	コンテンポラリー	タイの伝統舞踊《コーン》の猿役のダンス
参加者 BJ	タイ人	20 代・女性	バレエ・ダンサー	バレエ
参加者 BK	タイ人	30 代・女性	コンテンポラリー	ニューヨーク・ニューヨーク
参加者 BL	タイ人	10 代・女性	小学生	ブリトニー・スピアーズの曲に合わせたダンス (幕の中を通り抜ける)
参加者 BM	タイ人	60 代・女性	退職者	なし
参加者 BN	タイ人	20 代・女性	新体操	ボール使用した新体操
参加者 BO	タイ人	20 代・女性	大学性	ラテン・ダンス
参加者 BQ	タイ人	30 代・女性	ダウン症の障害者	ボサノヴァ風のポップ・ミュージックに合わせたダンス
参加者 BR	タイ人	60 代・男性	退職者	なし
参加者 BS	タイ人	20 歳・男性	大学生	なし

表 7 タイの《ガラ》(2018)の参加者と披露したパフォーマンスの一覧

3.3 パリの《ガラ》と日本の《ガラ》における集団の実践

本節では、前節の参与観察において列挙してきた構成要素に基づき、パリの《ガラ》と振付家が不在の日本の《ガラ》の参加者のインタビューの分析を行う。このインタビュー分析では、リハーサル及び上演の参加者のダンスへの取り組みのプロセスが集団の実践においてどのような意味を持つのかを解明する。さらに、パリと日本の《ガラ》の比較分析では、集団の表象と実践の間に拮抗性の有無を明示し、参加者のダンスへの取り組みの変化が集団の実践の鍵となることを示す。

まず、集団内部の視点から参与観察を行ったパリの《ガラ》、次に振付家が不在の日本の《ガラ》を、参加者の主体性の観点から分析する。最後に、それらの《ガラ》の比較しながら、集団の表象と実践の拮抗性について検討していく。

なお、パリの《ガラ》では《ダンスと声のワークショップ》から継続して参加した E、I、J の 3 名に、日本の《ガラ》ではプロ枠の参加者 AL、アマチュア枠の参加者 AT、そして障害者枠の参加者 AZ にインタビューを実施した。

3.3.1 パリの《ガラ》における集団の実践： 自覚的な失敗と非意識的な身体運動

パリの《ガラ》に至る経緯は、前章で既に述べた通りだが、結論として得られたのはアマチュア／プロの二項対立におけるプロ側の否定であり、アマチュアの主体的な取り組みがより一層重要性を帯びていた。《ガラ》では、ベルはパリ郊外の地域住民だけでなく、障害のある参加者¹⁵³、ジェンダー・マイノリティ、子供などの参加者を人種に関係なく巻き込み、それぞれ参加者の主体性に依拠した作品制作を開始した。新しく追加されたアマチュアは偶発的な行為を生み出すという点で、《ガラ》における創作プロセスに新たな展開をもたらしたことは、3.1 節からも一目瞭然である¹⁵⁴。しかし、前項のパリの《ガラ》の構成要素から観察できたのは、《ダンスと声のワークショップ》からパリの《ガラ》まで継続して参加したパリ郊外の地域住民たちの誤動であり、彼女たちは無自覚な身体運動を派生させながら、ベルから見た偶発的な行為に取り組むことをやめない。それは、無償から有償へと《ガラ》が移行することで決定的になった。参加者 E、I は以下のように述べている。

参加者 E： 有償になったからです。(…) 真剣にダンスしました。とても良い経験でした。(…) 私は自分の娘と参加することができました。私にとって幸運でした。私は全てをやりきりました。同時に、ベルが要求することに対して、誠実にダンスをしました。最初は、楽しさや幾つかの感情がありました。プロやアマチュアが混ざって、異なる水平線があって、異なる子供、文化があり、それぞれの役割がありました。(…)

¹⁵³ 障害のある参加者 R はダンサーや役者として活動しており、彼女をアマチュアと定義することは困難である。

¹⁵⁴ 参加者 I は「《ガラ》を行っていたとき、新しい参加者は「ベルのやりたいこと」を知りませんでした。ベルは、新しい参加者が失敗することに満足していました」と述べている。

筆者による参加者 I へのインタビュー（2019 年 9 月 6 日）

それは難しかったです。懸命に取り組みました。そしてとても良い経験でした。私にとって《ガラ》は「《ダンスと声のワークショップ》よりも」面白かったです。¹⁵⁵

参加者 I:《ガラ》は私たちのボスになったベルによって作られ、劇場でダンスをするにはステージに行くための表明をする必要がありました。(…) 私たちは、[ベルに]よく説明をしてもらいました。(…) 一度でも表明したら、社会の関係性の中に引き張り込まれるのだと、彼は「私たちに」よく説明しました。彼の目的は、参加者が宣言することで、金銭を支払うことを機能させるというものでした。¹⁵⁶

参加者 E は、《ダンスと声のアトリエ》から《ガラ》に移行する際、ダンスへの出演が有償労働になると同時に、ダンスに取り組む真剣さが増したと指摘する。参加者 I は金銭が支払われるという意味が社会の中に組み込まれること、あるいは芸術領域ではアート・ワールドの中に巻き込まれることを示唆する。たしかに、表現に対して報酬が支払われることで、それまでの自己表現欲求に基づいていたダンスが、報酬を得るための労働へと変化したことは理解できる。実際、給与明細にはアマチュアやプロに関係なく「アーティスト」と明記されており、すべての参加者に金銭が支払われる¹⁵⁷。しかし、パリの《ガラ》では、彼女たちのダンスへの取り組みはリハーサルや上演の過程で、受動的なものとはならず、また集団の和気藹々さがなくなってしまうこともなかった。参加者 E、I、J は真似のグループワークにおける取り組みを以下のように述べる。

参加者 E:最後の「カンパニー・カンパニー」[の真似]であのとき、観客と繋がりました。楽しみ、笑い、とても良かったです。「カンパニー・カンパニー」はとても好きでした。衣装を替え、他の人を真似て、いつも簡単ではありませんでした。¹⁵⁸

¹⁵⁵ 筆者による参加者 E へのインタビュー（2019 年 9 月 7 日）

¹⁵⁶ 筆者による参加者 I へのインタビュー（2019 年 9 月 6 日）

¹⁵⁷ アマチュアやプロとしての経歴や経験のレベルに関係なく、すべての人に平等に報酬は支払われる。パリのワークショップ以降、一公演につき、137 ユーロ、8 時間のリハーサルあたり 105 ユーロとなっている（時間給）（交通費別）。

2015 年 1 月 16 日に参加者全員に送られたサンドロ・グランドのメールを参照した（筆者翻訳）。

¹⁵⁸ 筆者による参加者 E へのインタビュー（2019 年 9 月 7 日）

参加者 I: [参加者 AB のソーラン節の] 引っ張る、引っ張るは良かったわ。それは最高でした。それは喜ばしいことでした。誰かがダンスを行うとき、私たちは真似をしようとして、所有しようとしていました。何回も落胆して、何回も一生懸命になることが真実です。なぜなら、私たちはダンスに一生懸命になり、観察しています。前で [他の参加者を] 魅了させ、何も考えられないまま、すぐに何かが起こり、参加者 AB の言葉、脚、腕に対して同時的に、そしてすぐに [真似して] 追いかけていかないとはいけませんでした。(…) 自動的な仕掛けが (…) あります。(…) もし一生懸命に取り組めば、笑えて、面白いです、なぜならそれは「コモンセンス」だからです。笑うことはないです、なぜなら、そこには良い瞬間があつて、何か行為することができるものがあつて、同時に私たちはアマチュアです。(…) 参加者 AB はあの瞬間、用意していました。彼がダンスをする瞬間に、彼は準備をしています。彼が仕掛けを作るとき、他の参加者は彼の準備をすることに対して自動的に備えます。彼は自身のダンスを用意することで、後方の参加者に準備させるのです。¹⁵⁹

参加者 J: ダンスの真似は最高でした。それは何かに入ることができました。私たちが知らないものを知りました。(…) それぞれの参加者は違うし、次に私たちが見るものに一生懸命になります。同様に私たちもダンスをすることができます。それだけです。どのように言えるでしょうか。驚きでもありますし、それに対してさえも一生懸命になります。¹⁶⁰

参加者 E は他の人を真似る困難さを感じているが、真似のグループワークの過程で、そこで出会う感情を楽しみ、観客との一体感をつくる快感を指摘する。一方、参加者 AB の異なる文化圏のダンスを真似ることによって起こる自動的な仕掛けを見出し、常に真似を徹底的に続け参加者 I は、他者の身体運動に出会うエフェメラルな瞬間を探求する。この探求の中で、彼女は真似の連鎖生み出す微細なずれに遊戯性を感じつつも、他者の身体を介在させることによって生じる自身の解き放たれた動きを発生させる。他方で、参加者 J は他者の身体運動を知り、真似することに一生懸命になる。彼女は真似るときに出会う余分な動きを偶然に受け取り、そのハプニングに対して再び懸命に取り組むことを繰り返す。彼女たちのダ

¹⁵⁹ 筆者による参加者 I へのインタビュー (2019 年 9 月 6 日)

¹⁶⁰ 筆者による参加者 J へのインタビュー (2019 年 9 月 6 日)

ンスへの取り組みは、前章の《ダンスと声のワークショップ》と変わらずに、ベルのコンセプトである素朴な身体を理解し、ベルの求めるエクスタシーを発揮し続けている。だが、彼女たちはアマチュアとしてベルのタスクに挑み続け、真似のグループワークの中でベルの全く意図していない無自覚な身体運動を生み出す。たとえば、参加者 I の発言から分かるように、彼女は事前に準備されるダンスからランダムに生じる他の参加者の余分な動きに触発され、さらに自らの根源的な身体運動を連鎖させる。彼女のダンスへの取り組みは、ベルの制御できない身体を自ら派生させようとするものである。参加者 E、I、J は、それぞれの振付の真似の連鎖が生み出す微細なずれに懸命に取り組み、ベルの意図するダンスへの快楽だけでなく、更なる無自覚な身体運動を偶発的に巻き込むことを集団の実践として確立している。

上記の集団の実践に留まることなく、無自覚な身体運動は、失敗という枠組みの中にも現れる。参加者 E、I、J は失敗について、以下のように述べている。

参加者 E：私は良いグラン・ジュッテをしました。ピルエットも上手く披露し、全てのことを肯定的に感じていました。¹⁶¹

参加者 I：バレエと言うとき、バレエの表現は完璧を目指します。それらは優雅ですよ。私たちは、美しいバレリーナを見せるだけなのです。アマチュアはピルエットをすることができて、自身で回れます。どんな回転でも、完璧ではないけど、回ることができます。¹⁶²

参加者 J：観客の要請に対して懸命に応え、同時にダンスをすることができます。なぜならダンスは完璧でないからです。しかし、私たちは何か良く試そうとしました。だから私たちはこの言葉〔(一生懸命にやる)〕を使いました。それはおそらく(…)私たちの表現です。(…)それは喜びです。一生懸命にやること、何かをすることへの喜びです。周りに喜びを与えるためにです。(…)私たちはダンサーではありませんでした。それは分かっていました。幾人かは、私も同様に、一生懸命にダンスすることを試していましたが、私たちはそこに辿り着かず、観客は何も受け取っていません

¹⁶¹ 筆者による参加者 E へのインタビュー（2019 年 9 月 7 日）

¹⁶² 筆者による参加者 I へのインタビュー（2019 年 9 月 6 日）

んでした。そして、私たちが行為することを通じて、ちょうど、観客が笑うことを想起することができました。なぜならそれは、私たちが「成功に」たどり着かないものとして見せるのが面白いからです。(…) 観客は私たちをプロだ感じていません。[既に] 言ったように、私たちはプロではありません。私たちはバレエを見せ、いずれにせよ、それはベルが私たちに依頼したことです。全ての参加者は固有の身体を持っていて、プロであることに関係なく、一生懸命に努力をして、そこに辿り着くように見せることができます。観客はそれを強く感じています。そして、観客は意地悪く笑っていません。(…) なぜなら、参加者は試し、良いものには辿り着かないことを[観客は] 見るからです。¹⁶³

参加者 E、I、J は共通して自分たちがアマチュアであることを自覚し、ベルのコンセプトを理解した上で、自覚的な失敗に注力する。たとえば、参加者 E はバレエの技術や知識を習得していないので、失敗することに真剣かつ懸命に取り組み、その失敗を肯定的に捉える点で、タスクに対して能動的に取り組んでいる。参加者 I も同様な捉え方をしている。一方、参加者 J はベルの依頼を引き受けることによって、舞台上で十全に自身の力を使い果たすことが可能であると述べる。彼女は根源的な身体運動に一生懸命になり、理想のモデルに辿り着かないことを知りつつも、自覚的な失敗を実践していることが見受けられる。参加者 J はベルのタスクに取り組む際、観客の視線とは交錯しない非意識的な身体運動に身を投じる。参加者 E、I、J は、ベルの求める恍惚状態あるいは快楽を実践するのではなく、彼女たちのリアリティのあるダンスとアマチュアを自覚しながら無自覚な身体運動を表現する。すなわち、彼女らはベルが方法論化しようとする「踊れない身体」を自らの非意識的な身体運動によって派生させることで、ベルの意図しない誤動の枠組みを作り上げたと言える。

以上のように、参加者 E、I、J は、無償から有償のプロジェクトへの移行の中で、集団の和気藹々さ失わないばかりか、ベルの求める素朴な身体から無自覚な身体運動に主体的に取り組む、「アマチュア」として自覚的な失敗を表現することをより一層明確にしている。アマチュアという表現者に留まることは一見、アマチュアとプロとの二項対立を生み出し、アマチュアのダンスへの取り組みを受動的にさせるように考えられる。しかし、真似のグループワークでは、アマチュアはプロの参加者に関係なく、想像力を他者の存在や身体に働かせ、自ら派生させる解き放たれた身体運動を存在させる。言い換えるならば、真似によるず

¹⁶³ 筆者による参加者 J へのインタビュー（2019 年 9 月 6 日）

れは各参加者の想像力を駆動させ、他者の身体がたまたま語ったものをなんとか自分なりに受け止めた無自覚な身体運動が彼女たちの独創的な「誤」の部分であり、ベルの意図しない誤動なのである。ベルの意図しない誤動は、ベルから見た「参加者の不器用なように見える身体運動」と「参加者が自ら派生させる非意識的な身体運動」が交錯しているという点においては、ベルの想像の域にある。その一方で、パリの《ガラ》では、真似のずれによる非意識的な身体運動は、他の参加者の身体を介したやり取りによって参加者の「誤」を生み出すという点で、ベルのコンセプトであるアマチュアの「踊れない身体」の体系化を乗り越え、集団の実践が成立している。

3.3.2 日本の《ガラ》における集団の実践： 集団の協調性と自己探求の往還

前項のパリの《ガラ》に対して、日本の《ガラ》は参加者の枠組みは先に決まっている。そのため、参加者個人の役割はベルによって設定されていると予想できる。また、日本の《ガラ》では、本章 3.2.2 項の構成要素から、振付家不在にもかかわらず、パリの《ガラ》と同じような、集団の和気藹々とした協調作業が前提として挙げられる。本項では、作品のパッケージ化にともなう「参加者枠」の中で、参加者のダンスに取り組むプロセスを検討し、集団の実践について分析する。なお、本項では、プロのコンテンポラリー・ダンサー枠の参加者 AT、アマチュアの主婦枠の参加者 AL、そしてダンス未経験者であった障害者枠の参加者 AZ にインタビューを実施した¹⁶⁴。

参加者 AT、AL、AZ の応募動機から確認していく。彼女たちは以下のように応募した理由を述べている。

¹⁶⁴ 本章では、アマチュアの参加者を中心に議論してきた。日本の《ガラ》では、アマチュアとプロの協調作業が重要な構成要素であるため、インタビューイーをプロ、アマチュア、そして「その他の参加者」の三者に選定した。くわえて、ダンス経験のない人物を選定するため、ジェンダー・マイノリティの参加者 AV はプロのダンサーという理由から除外した。障害のある参加者をインタビューイーに選んだ理由については、以下の三点が挙げられる。一つ目は、障害のある参加者 AZ が自ら能動的に応募し、ダンスへのモチベーションがあったことである。二つ目は、障害のある参加者が舞台上でスティグマ化を受けやすいため、どのような偶発的な行為を生じさせているのか考察するためである。そして、三つ目は、ダウン症の障害のある参加者 AY が日本人振付家の近藤良平の主催する「コンドルズ」の運営する「ハンドルズ（障害者ダンス・チーム）」の出演経験があり、ダンス経験が豊富であったためである。上記の理由から、舞台上でのダンス経験のない参加者 AZ をインタビューイーに選定した。

参加者 AL：私の師匠（…）が劇場関係者からダンサーを探しているのを聞いて、割と「プロの」コンテンポラリーな人で、女の人で、（…）「私に」連絡が来たという感じです。¹⁶⁵

参加者 AT：私は、劇場関係者の人と昔から「共通の知り合いの」その人を知っていて、「頼まれた」（…）踊れないおばさん役、（…）元気で、普段制作活動をしていない、普通に生活している、一般の主婦みたい枠だったんだと思う。（…）あんまり上手に踊らないでって言われた。¹⁶⁶

参加者 AZ：ダンスとかバレエが好きで、ヘルパーさんの中にプロのダンサーがいて、こういう募集があるのを知らされて、メールで介助者の事務所の方に連絡がかかってきて、応募する方いますかって、そこに踊るって書いてなくて、（…）ラジオ体操程度で大丈夫って。「渡された」動画の中では、ほとんど車椅子の人は踊ってなかったんですよ。自分から動くとは「思っていませんでした」。この程度なら舞台上で、みんなが踊るのを見てればいいのだからって、気軽に応募して、最初に話していた車椅子の人がだめになって11月の終わりに決まりました。¹⁶⁷

パリの《ガラ》では、《ダンスと声のワークショップ》の参加者は継続的なプロセスへの参加に意欲的であったが、日本の《ガラ》では、上記の発言から理解できるように、参加者はほとんど内容を知らされないまま、出演を依頼されている。最初の段階では、劇場側はプロ枠として参加者 AL、アマチュア枠として参加者 AT、障害者枠として参加者 AZ に依頼している。とりわけ、参加者 AT は劇場側からアマチュアの主婦というキャラクター設定を持ちかけられている。一方、ダンス経験のない参加者 AZ は障害者の演劇集団の一員であったため、舞台作品に対してのモチベーションがあり、ベルの作品やダンスの内実は知らないものの、能動的に応募している。このように参加者全員は出演の依頼や応募を経て採用されるが、ダンスへの取り組みの内容を知らない状態で集められる。

¹⁶⁵ 筆者による参加者 AL へのインタビュー（2019年11月26日）

¹⁶⁶ 筆者による参加者 AT へのインタビュー（2019年11月26日）

¹⁶⁷ 筆者による参加者 AZ へのインタビュー（2019年11月26日）

彼女たちは五日間のリハーサルにおける参加者同士の関係を以下のように語っている。

参加者 AL：やっぱり、舞台監督さんがいるんだけど、割と自分たちでみんな幕をさ、車椅子が来るときに開けたりとか、介錯とか、自分たちでしろって言われたじゃないですか、あれだけでかい劇場で、めちゃくちゃスタッフさんいるのに、そういうところ自分たちでやらせて、そのなかで関係性、それも演出なんだ、と思った。(…) それを含めて作品、関係を作っていく中で、自動的に助け合っていく。¹⁶⁸

参加者 AT：[関係性作りを] やらなきゃいけない状況になったらやるし、必要ないときはやらない。逆に最初みんなが積極的じゃなかったときは、ものすごくやっていたかも。ただ、みんながそういうことに参加し始めてからは、あたしは引いたから。なんていうの、バランスは見ていた。¹⁶⁹

参加者 AZ：みんなとの一体感、本当にファミリーみたいな、感じになっていて。会ったばかりの人が、十時間、見ず知らずの人と[時間を過ごした]。キュルヴェルスとかの悪口とかを言って、一体感で。踊ってみろよ！そんなに言うなら[キュルヴェルス] 自分で踊ってみろよ[とか思っていた]。¹⁷⁰

プロである参加者 AL が大劇場の中で普段行わない舞台裏の仕事を肯定的に捉えるのは、参加者全員で助け合いながらリハーサルを進めていくことを、ベルの演出であると理解しているからである。参加者 AL は集団でダンスを成立させる取り組みに遊戯性を感じている。一方、コミュニケーション能力の高い参加者 AT は、他の参加者への配慮を見せ、リハーサルにおける集団のコミュニケーションに目を配る。他方で、参加者 AZ は、五日間見ず知らずの人と一緒に時間を過ごすことで築かれる集団の連帯意識のおかげで、アシスタントの述べることに必ずしも従順ではないことを指摘する。彼女たちの発言から理解できるのは、和気藹々とした集団を自ら構築し、参加者がリハーサルに主体的に取り組んでいることである。しかし、日本の《ガラ》では、コミュニティ作りに興味のないベルは、パフォーマン

¹⁶⁸ 筆者による参加者 AL へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

¹⁶⁹ 筆者による参加者 AT へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

¹⁷⁰ 筆者による参加者 AZ へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

スの委任において参加者同士の対話や関係作りを成功しているが、参加者のダンスへの主体的な取り組みを機能させているのだろうか、という疑問が生じる。というのも、日本の《ガラ》は、ベルによるパフォーマンスの委任は参加者の役割への「共犯性」によって、ダンスへの主体的な取り組みを参加者に約束させているからである。

彼女たちはリハーサル及び上演におけるダンスへの主体的な取り組みについて、以下のように述べる。

参加者 AL：自分のダンサーというものの曖昧さ。たとえば、参加者 AP はキャラクターがはっきりしてるじゃん。踊れて欲しいと思って呼ばれているのに、そんなに（…）身体能力があるわけでもないし、自分のキャラクターはどういうものなのかと。（…）あまりプロだから、じゃあ私はここで、こういう振る舞いで、参加しようとしたらもったいないなと思って、（…）一人一人、人間で、どうしても車椅子に乗ってます、バレエをやってます、色々あるから、プロかどうかの曖昧なところでブレーキを踏むのはちょっとね、もったいないと思ったから、今の自分ができることをやろうと思って。¹⁷¹

参加者 AT：[参加者 AV] が衣装を全部替えろ、って言われたじゃん。脱がなきゃいけないから。せっかく決めてきたのに、考えてきて、全部、[リハーサル前に] 作ってきたじゃん、結局さ、知らないじゃん [衣装交換のときに] 全部脱がなきゃいけないくて、全部、人に渡さなきゃいけないことは誰も知らないから、参加者 AV は衣装をめっちゃ考えてさ、化粧して、時間かかるじゃん、支度するのに。[かつらを] 取れるものにしてくれた。参加者 AV とか参加者 AP とか、ああいうプロフェッショナルをやっている人たちは最初引いているのが分かった。（…）必要とされて呼ばれた人は、全員役目があって呼ばれているから、それはプロだと思う。そこに選ばれて来ているわけだから。それはプロだと思う。自分がやりたい、やりたいって言って、出ているわけじゃないじゃん。それはプロとして呼ばれているんだと思う。（…）受かったからはどうでもいい。踊れようが踊れまいが、そこに来ちゃったら、関係ないんだ

¹⁷¹ 筆者による参加者 AL へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

よ。ただその中の作品の何かのキャラクターでいれば、確立すれば、あまり問題じゃない。¹⁷²

参加者 AZ：ジャンプとかすごいし、高いし、やっぱプロはすごいなって。バレエの二人もそうだし、参加者 AR もそうだし、参加者 AT もそうだし、やっぱ動きが切れ切れで。参加者 AT は最初素人さんみたいだったけど、すごい踊れて。(…) 私のソロをみんなが、真似したとき、私は障害がある人のプロなんだっていうのを感じました。私の動きはみんなそっくりにはできない。(…) 障害があることが決してマイナスではないし。(…) [ベルの] 手にいたという意識は全然ない。踊らされていたわけではない、自分で踊って、楽しくて踊ってたから。(…) いろいろこうしなさいと言われたけど、それは自分の踊り、なんて言うんだろう、それは自分の踊りを良くするためのアドバイスであって、そう言われて踊らされていたわけじゃない。踊りたくて踊ってたから。¹⁷³

他の参加者との比較を通じて、プロのダンサーであることの曖昧さを認識している参加者 AL は、《ガラ》において、プロとしての存在意義を確立できず、ダンスの取り組みにおいて快樂に浸ることができない。一方で、プロの表現がアシスタントによって抑制されていることに気づく参加者 AT は、プロの自己表現が阻害されることに違和感を持つ。彼女自身の表現についてはキャラクターの役割との共犯関係を持ち、キャラクターを演じることを割り切っている。他方で、「障害者のプロ」を担っていると発言する障害のある参加者 AZ は、自身の踊りがベルから搾取されていることを意味せず、自ら表現者として存在していると述べる。だが、障害のある参加者としてのキャラクターはベルによって先に枠組みとして与えられ、障害のある参加者 AZ の役割をスティグマ化¹⁷⁴する危険性を孕んでいる。彼女たちのダンスはベルのパフォーマンスの委任によってリアリティを失い、ダンスへの主体的な取り組みが抑制される。たとえば、プロの参加者のダンスへの主体的な取り組みはアシスタ

¹⁷² 筆者による参加者 AT へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

¹⁷³ 筆者による参加者 AZ へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

¹⁷⁴ スティグマという言葉自体は、社会的な表象によってカテゴリー化され、烙印されるアイデンティティを意味する。詳しくは下記の文献を参照されたい。

アーヴィング・ゴッフマン 2003 『スティグマの社会学 烙印を押されたアイデンティティ』、石黒毅 訳、東京：せりか書房。

ントによって抑制され、障害のある参加者を含めたアマチュアはベルの想起するキャラクターとしての役割を演じる。そのため、ベルの意図していた自己をさらけ出すようなエクスタシーの表現には辿り着かない。ここからベルのパフォーマンスの委任の欠陥が推察できる。

彼女たちは、ベルの不在の中で自ら派生させる動きの決定権について、以下のように述べている。

参加者 AL：じゃあ作品作りましょうってなって、知らない人もいて、知らない人もいてクリエーションがある。たとえば、そこに子供がいるということがなかなかないし、まあこんな経験はないから、ずっと面白かった。(…) ベルがいないことが逆に、良かったのかも。いたら、聞いちゃいそうだけど、トゥロングとキュルヴェルスのいうことは微妙に違うし、最後に来てくれた [リー]、色んな人が色んなことを言ってきて、この [アシスタントたちの] 中でも色んなことを言っていて、だからもうなんかみんなで頑張ろうみたいな、色々あるけど、いないのが逆に良かった。伸び伸びやれた。¹⁷⁵

参加者 AT：ソロは気持ちよかった。(…) 曲を流されて自由にやれって言われて。[プロの] 参加者 AR が超喜んでた。一番好きな曲なんだって。(…) だから、私がやる時、一生懸命やってるんだ、と言ってた。でもなんか、どうして欲しいのかは分からないから。よくよく考えたら、動かなくてもいいような感じだったから、参加者 AR からもそんな動こうとしなくていいんじゃないって言われたり、毎晩、参加者 AR と飲んでたからさ。ほらやっぱり、客観的な意見とかさ、いろいろ聞けたし、具体的に [アシスタントから] 言われたし、こうしてとか、必ず前向けとか、前向きから始めろとか。(…) [二回やるけど一回目は] 発散しちゃった。二度目の時は、参加者 AR とかキュルヴェルスからのアドバイスで、そんなに動かなくていいというか、中をもっと見つめていい、本当はそっちのほうが好きなの。(…) 振りを作ってなかったからさ。あの、「同じようにしなくていいんですか」、って聞いたら、「いい」っていうからさ。それで俄然気が楽になって。¹⁷⁶

¹⁷⁵ 筆者による参加者 AL へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

¹⁷⁶ 筆者による参加者 AT へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

参加者 AZ：最初にジャンプしろと言われてたでしょ。なにを言ってるんだ、このおじさん〔(アシスタント)〕は。跳べとか言われて、どうやって跳ぶんですかって聞いたから、それは自分で考えて下さいって言われて。でもそれが段々面白くなりましたね。

177

集団で考えることによって遊戯的な側面が増すと述べる参加者 AL は、アシスタントのコメントに一貫性がないため、集団の合意のもと、物事を進めていくことに主体性を感じている。一方で、参加者 AT は、アシスタントの提案された曲でソロのダンスを即興で踊るタスクを与えられた。彼女は、プロの参加者 AR やアシスタントに助言を受けるなどして、自らダンスの振り付けをした。他方で、障害のある参加者 AZ は自身にとって絶対的に不可能なタスクに挑戦させるアシスタントに戸惑いを覚えつつも、自らの動きを工夫し、試行錯誤する。彼女たちはリハーサルにおいて、仲間やアシスタントとの対話の中で、集団の協調性を保ちつつ、受動的な態度から能動的な態度へと移行する。しかしながら、彼女たちは、真似や失敗において自ら派生させる解き放たれた動きを実現できない。

参加者 AT、AL、AZ は真似のグループワークの取り組みについて以下のように述べている。

参加者 AL：参加者 AZ は音を取っている。グローヴみたいなものになれば良かったな。ちょっと違ってても良いんだろうなって。(…)〔真似する対象に〕近づきたいと思うけど、やっぱりあの参加者 AZ の柔らかさ、手とか触ると柔らかいし、あの柔らかさにはなれないけど、でも一体あれは何なのだろう、と思いながら、目指していたって感じ。¹⁷⁸

参加者 AT：とにかく、その人から目を離すなって言われたじゃん。それだけ頑張ってた守ったかも。それでやれることをやったかも。(…)とにかく目を離すなって言われたことを一番大事にした。結局覚えないようにした。だから、初めてのように思えるように〔真似をした〕。逆にだからその振りとして追わないで、その瞬間、瞬間を

¹⁷⁷ 筆者による参加者 AZ へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

¹⁷⁸ 筆者による参加者 AL へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

見てた。(…) だから決して [真似は] スムーズにいかないけど。(…) それに全うしようと思った。¹⁷⁹

参加者 AZ：あの男の子 [(参加者 AX)]。(…) もう車椅子のスピードじゃ追いかけるられない。[参加者 BA に] 動かされているのも面白い。人任せにして、快感みたいな。(…) もうちょっと上手く、やりたかったな。もっと、自分の心を、気持ちを表現しつつ、動けたらよかったな。まだまだ言われるままに、必死に付いていくって状態で。やっぱりちょっと障害があるのも悔しい、身体がもっと動けば、表現できたのに、っていう悔しさも感じましたね。(…) やっぱり、この世の中には本当に、いろんな人がいて、価値観も色々違うし、本当に皆違って皆いい。っていう。そのままでもいい。誰かになろうとする必要がないし。真似をしなさいって言われるけれど、完全にその人のコピーじゃなくて、やっぱり真似をしてても自分っていうのが出てくる。真似をすることによって逆に自分が見つかる。¹⁸⁰

参加者 AL は障害のある参加者 AZ の異形の身体に直面することで、彼女の身体に完全に同一化できないが、他者の身体から発生するリズムに出会い、彼女の身体に近づこうと真似に取り組む。一方で、参加者 AT は動く対象の一瞬、一瞬を切り取りながら、エフェメラルな身体の動きを真似することを繰り返し実践する。他方で、参加者 AZ は、他者の価値観、身体の違いを認識し、他者の身体になりきれない自分自身のぎこちない身体運動を自覚する。参加者 AZ は参加者 BA に自身の運動を委ねる場面（電動椅子のスイッチを切り、参加者 BA に電動車椅子を押してもらう場面）でその運動の快感を得つつも、他の参加者と同じように十全に表現できないことに葛藤する。そして、参加者 AZ は真似や模倣できない自己の表現に立ち戻り、自己を再発見する。真似のグループワークにおける、彼女たちの個々の経験は、他の参加者の身体運動に影響を受け、自身の身体運動との差異を確認するものであり、その結果、自己とは何かを問うのである。言い換えるならば、彼女たちは、集団の協調性の中で自己を再発見する。

続けて、三者は真似と失敗について以下のように述べている。

¹⁷⁹ 筆者による参加者 AT へのインタビュー（2019年11月26日）

¹⁸⁰ 筆者による参加者 AZ へのインタビュー（2019年11月26日）

参加者 AL：故意に失敗するというのはなかった。(…) むちゃくちゃ純粋にやっていた。バトンが全然出来なかったじゃん、そのときに、参加者 BC が危ないって、出来るわけじゃないか、って言って、でもやれって、まじでやれって言ってんだなあと思った。出来ないけど、とにかくやってみようって気持ちになった。(…) 参加者 AX がめちゃくちゃ側転していると。参加者 AP が側転やめてくれと言ったり、身体的に子供はできるけど、こっちはきつみみたいな。振り幅は面白い。[参加者 AX は]好きなだけやりなさいって感じだし。参加者 AP は途中でやめていた。¹⁸¹

参加者 AT：個人、個人が認められている感じがする。結局その人を真似したって、その人と同じことはできない。なんて言うの、その人だから。だけど、[真似を]することで見えてくるわけ。(…) こうなってくると、全く委ねられない人か、全く委ねられる人かに分かれて、どっちが豊かと言ったら、全く委ねた方が豊かになれる。捨て身。失敗もギャグになるじゃん。¹⁸²

参加者 AZ：参加者 AN はバトントワリングのとき、すごい一生懸命拾ってくれて、自分のをすぐにパッと渡して、落としたやつを拾って、ずっとやってくれてた。なんか親切にやってますよじゃなくて、すごい自然に、なんか動いてくれて。¹⁸³

参加者 AL は、真似することができない超絶技巧のバトントワリングに対して不満を述べる参加者 BC や子供の参加者 AX の真似を途中でやめてしまうプロの参加者 AP とは異なる真似る行為を実践する。そして、彼女は真似の遊戯性や真似による失敗を自己の経験を豊かにするものとして捉える。一方、参加者 AT は理想的なモデルを真似することによって生じる失敗も、全身全霊で身を投じることで、笑いになると述べる。彼女はアマチュア／主婦の役割への共犯性を理解し、キャラクターとしての主婦を演じるが、彼女の真似をする行為は、失敗のプロセスの中で一人称の「私」を見出す。他方で、参加者 AZ は、自身が落としたバトンを拾う、言葉の通じないセネガル人の参加者 AN の予期せぬ行為によって、自身のバト

¹⁸¹ 筆者による参加者 AL へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

¹⁸² 筆者による参加者 AT へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

¹⁸³ 筆者による参加者 AZ へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

ンを落とすという失敗を反復する。そして、彼女は参加者 AN との失敗することによって生じる相互行為において自己を探求している。

以上のように日本の《ガラ》では、ベルによるパフォーマンスの委任は参加者の主体的な取り組みを派生させないという点で、機能していない。特に、リハーサルと上演では、作品のパッケージ化によって前項のパリの《ガラ》のような真似のグループワークにおける自覚的な失敗や非意識的な身体運動を見ることができない。なぜなら、日本の《ガラ》では、劇場側から参加者へ役割が与えられ、参加者たちは自分が与えられた役割の属性と、個としての自分自身の表現のずれに違和感を抱えながら踊るからである。したがって、五日間のリハーサルを通じて、参加者は集団の協調性を重視し、他者の身体を真似ることによって、与えられた役割とは違う自己を探求する。また、「好きに踊ってください」という態度を示すベルが不在であることで、参加者は集団の協調性と自己探求の往還に対して主体性を見出す。それゆえ、日本の《ガラ》の参加者のダンスへの主体的な取り組みとは、ベルによって与えられた役割と異なる自己の探求だと言えるだろう。

3.3.3 パリと日本の《ガラ》の比較： 集団の表象と実践の拮抗性

前々項及び前項のパリと日本の《ガラ》のインタビュー分析を比較すると、参加者のダンスへの取り組みの観点から集団の実践の共通性と差異が浮かび上がってくる。パリと日本の《ガラ》の間で共通しているのは、集団の親密さや協調性であり、見ず知らずのアマチュアやプロを巻き込む実践として成立していることである。一方で、パリと日本の《ガラ》の差異は、ベルの存在／不在の条件のもとで生じる、ダンスへの主体的な取り組みに対する参加者の決定権にある。以下では、パリと日本の《ガラ》におけるダンスの取り組みに対する参加者の決定権に焦点を当て、集団の表象と実践の間にある拮抗性の有無を検討する。

パリの《ガラ》では、パリ郊外の地域住民の参加者は、真似のグループワークの中で、他者の身体を介した「誤」によって、無自覚な身体運動へと自ら派生させ、彼女たちのリアリティのあるダンスと共に、ベルの意図しない誤動を発生させた。特に、パリ郊外の地域住民の参加者は、創作プロセスの中で「真似」や「失敗」に取り組むことによって、根源的な身体運動を機能させ、プロや他のアマチュアの参加者と「失敗する身体」という共通項を作る。たとえば、参加者の失敗は、(1) プロが新たな偶発的な行為を生み出すことへの失敗、(2)

新しく追加されたアマチュアの偶発的な失敗、(3) パリ郊外の地域住民の自覚的な失敗、の三つに分類され、これらは「失敗する身体」として共通項を持つ。パリ郊外の地域住民の参加者 E、I、J の真似や失敗は、ベルの意図する参加者のエクスタシーの発露と自ら派生させる無自覚な身体運動を相対化させるという点で、彼女らはダンスへの主体的な取り組みに対する彼女たちの決定権をベルに譲渡しない。

かたや日本の《ガラ》では、キャラクターとしての役割が作品のパッケージ化によって、最初から参加者に割り当てられている。そのため、参加者は集団の関係作りに加え、その役割を遂行することがベルのパフォーマンスの委任に含意されている。プロ卒の参加者 AT、アマチュア卒の参加者 AL、そして障害者卒の参加者 AZ は、ダンスへの主体的な取り組みを通じて、集団の連帯意識を高め、チームワークのもと協調し合うことを実践する。また、リハーサルの中で、彼女たちはベルによって規定された役割とは異なる自己探求において、ダンスへの主体的な取り組みに対する決定権を摸索するが、このプロセスはベルの方法論化する「踊れない身体」の表象に収斂される。

ここで参加者 AZ の発言を再度、引用してみよう。「[ベルの] 手中にいたという意識は全然ない。踊らされていたわけではない、自分で踊って、楽しくて踊っていたから。¹⁸⁴」という言葉に集約されるように、日本の《ガラ》では、障害のある参加者のダンスへの主体的な取り組みは、自己の再発見という自己充足的なプロセスを顕在化させる。だが、障害のある参加者のスティグマ化は、ベルの作品のパッケージ化によって集団の表象とともになされ、振付家への共犯性が表裏一体に機能する。ベルが不在のリハーサルでは、参加者はベルのコンセプトを知らないまま、役割を与えられ、ダンスに取り組むため、結果的にベルの制御できない身体に従属する。くわえて、障害のある参加者の役割は、ベルの考える集団の表象に取り込まれる際に、批評で指摘されるような「差異が優劣とならないユートピア¹⁸⁵」や「失敗さえも。各自のあり方をみせるドキュメント¹⁸⁶」といった表層的な理解が優先される。リハーサルや上演における障害のある参加者のアクチュアルな自己探求は一切無視され、ダンスへの主体的な取り組みに対する参加者の決定権は、ベルの意図する素朴な身体を乗り越えることができない。換言するならば、ダンスへの主体的な取り組みに対する障害のある

¹⁸⁴ 筆者による参加者 AZ へのインタビュー（2019 年 11 月 26 日）

¹⁸⁵ 長野由紀 2018 「ジェローム・ベル『ガラ』」, 日本経済新聞 2 月 7 日.

¹⁸⁶ 貫成人 2018 「ジェローム・ベル『Gala——ガラ』」, 『ダンスマガジン』第 28 巻第 4 号, 87 頁.

参加者の決定権は、振付家による作品のパッケージ化だけでなく、批評によっても不可視なものとなる。

以上のパリと日本の《ガラ》の比較分析により、振付家の存在／不在におけるダンスへの主体的な取り組みに対する参加者の決定権の観点から、集団の表象と実践の拮抗性の有無を明確にできる。パリの《ガラ》では、パリの都市社会の縮図を表象するために、パリ郊外に住む参加者に加え、新たにアマチュア、プロ等がベルによって集められ、仮初めの集団によるユートピアへの批判とグローバルな表象が可視化される。一方で、集団の実践では、パリ郊外の地域住民が自覚的な失敗をもたらすことで、「失敗する身体」という共通項を築き、ベルの意図しない誤動が生じる。ここにおいて、ベルの意図しない誤動とは、参加者の主体性の中で派生する振付家から見た偶発的な行為である快楽的な表現と、参加者自らによる作品への自覚的な没入という、自己規制の中で派生させる非意識的な身体運動が織りなす、偶発的な身体運動の概念であり、振付家に制限されない参加者自らが作り出す振付の決定権を示唆する。パリ郊外の地域住民の参加者は、ベルがパリ郊外からパリの都市社会へと関心を移す中でも、ベルの意図する制御できない身体への理解を示しつつも、ダンスへの主体的な取り組みに対する決定権を保持する。彼女たちはベルがダンスを依頼して以来、自身のリアリティのあるダンスを一貫して追い求め、自身の身体の不器用さを失敗や真似において無自覚な身体運動を自らの振付の決定権とし、その決定権をベルに譲渡しなかった。それゆえ、集団の表象に対してベルの意図しない誤動は、集団の表象の不可視な領域に追いやられるが、ベルの意図する集団の表象の裏付けとして力強く存在することとなる。言い換えるならば、パリの《ガラ》では、グローバルな視点での「多様性」という民主的な表象と、パリ郊外の地域住民のローカルな視点において自ら振付を決定してきた実践の間に拮抗性が生じていると明示できる。

最後に、パリ郊外の地域住民はパリの《ガラ》の公演の後も、ダンスへの主体的な取り組みを継続している。たとえば、参加者 J はモンフェルメイユの演劇を継続するだけでなく、個人的に土曜の夜にマディソンのようなディスコを始めたと述べる。参加者 K、L は「パリ市立劇場での《ガラ》の経験を話す会」をモンフェルメイユで開催し、その後、参加者とダンスを創作する企画を実施すると話してくれた。参加者 I、L は“*Les Clameuses*”という舞台批評を行うアマチュア女性団体を立ち上げ、精力的に活動している。このようにパリ郊外の地域住民は、ベルの長期間ワークショップをきっかけに様々なエンパワーメントを開始し、

彼女たちのローカルな場でのダンスへの主体的な取り組みが継続されていることをここに付言しておく¹⁸⁷。

3.4 日本とタイの《ガラ》とパリの《ガラ》の比較： 振付の構成要素としての集団と振付家の相互依存性

本節では、日本とタイの《ガラ》における問題点をパリの《ガラ》と比較し、振付の構成要素としての集団と振付家の相互依存性を論じる。

日本の《ガラ》では、ベルが不在の中で、リハーサルはアシスタント主導で行われ、参加者は与えられた役割を起点として、集団の協調性と自己探求の往還が見受けられた。一方で、タイの《ガラ》では、ベルは演目の関係上、後半のリハーサルに居合わせ、幾度か助言を参加者に与えていた。このような違いはあるものの、リハーサルは基本的にアシスタントによって進められた。日本とタイの《ガラ》に見受けられる作品のパッケージ化は、アシスタントの監修を可能にするだけでなく、ベルは上演先の劇場や現地のスタッフに、参加者の選出やリハーサルの進行などを委ねている。たとえば、日本の《ガラ》では、本章3.2.2項の参与観察で見てきたように劇場に参加者の募集を委ね、参加者の大半が日本人であり、集団の人種の多様性に失敗していた。タイの《ガラ》では、ルーツの多様さはあるものの、ポリティカル・コレクトネスのような「多様性」は保持されず、クランチェンのネットワークを介した芸術文化に親しみのある参加者が集まった。日本とタイの《ガラ》では、舞台上の表層的な多様性と、役割によって制限されたアマチュアの動きは、現実のローカルとかけ離れたものになってしまった。これらの共通点は、不可視の領域の必然性をあらためて確認するための重要な視点である。

日本とタイの《ガラ》では、アート・ワールドと何らかの関係を持つ参加者が集団の構成員の大半を占めていた。また、ベルは創作プロセスに関与しないことで、集団が主体的にチームワークを発揮し、連帯意識を高め、アマチュアとプロの協調作業あるいはアマチュアとプロの境界のないコミュニティの実践を成立させた。しかし、これらの集団の実践は誰もが

¹⁸⁷ Lehoussse, Christophe. 2019 *Les Clameuses, la critique joviale*, December 12. (https://lemag.seinesaintdenis.fr/Les-Clameuses-la-critique-joviale?fbclid=IwAR0hb57qGk4SKUg0g3SF10jcf6I6IrXQivaipdjBKw52OKALFnqXkIJIV_o : 最終アクセス日 2019 年 12 月 12 日)

筆者による参加者 J へのインタビュー (2019 年 9 月 6 日)

筆者による参加者 L へのインタビュー (2019 年 9 月 7 日)

排斥されないという表象に取り込まれてしまうという点で、問題含みである。参加者のダンスへの主体的な取り組みは集団の全体的な行為として統合されるので、集団はベルにとっての振付の構成要素になってしまっている。ベルの振付の構成要素としての集団は、「踊れない身体」の方法論に留まるという点で、ベルの意図しない参加者の誤動を生じさせない。日本とタイの《ガラ》における集団は、結果的に振付家の意図する多様性の一部となり、ダンスへの主体的な取り組みに対する参加者の決定権をベルに従属させることで、集団の実践と表象の間に拮抗性は生じさせない。つまり、参加者の誤動はベルの体系化する制御できない身体の様式に取り込まれ、表象に不可視な実践の領域は厚みのないものになってしまう。

参加者の誤動が表象に不可視な実践の領域に追いやられるのは、民主的なダンスの表象が優先される問題だけでなく、前節 3.3.3 項で触れた批評の問題も含まれている。たとえば、日本の《ガラ》では、参加者の近親者は知り合いが舞台上に出てきた際に、かけ声をかけたり、「頑張れ」と言ったりするなど、声援は大規模な公共劇場にもかかわらず参加者に送られた。タイの《ガラ》でも同様の出来事は起き、親密さや和やかな雰囲気がローカルな劇場を包んでいた。一方で、アート・ワールドに関係する観客は、このような状況を目にすると、地域の祭り、地元の発表会あるいはコミュニティ・ダンスと結び付けて鑑賞する。このとき、参加者の実践は色眼鏡をつけて捉えられてしまい、集団の表象に不可視な実践の領域に対して無関心になっていく。さらに、日本の《ガラ》は、昨今の「ポスト・ドラマ演劇」や「アート・プロジェクト¹⁸⁸」の高まりによって、ベルの振付作品が都市や地域の現実を反映しないこと¹⁸⁹、あるいは民主的なダンスの様相を見せつつも人種的な問題を解決できないことを批判される。これらの批判は、表象に不可視な実践の領域をますます等閑にし、集団の自律的な表象が優先的に可視化されていく事態を招く。また、タイでは欧米のコンテンポラリーダンスの分野がそれほど浸透しているとは言えず、《ガラ》は欧米のアーティストの実験的なダンス且つ自律的なアート作品として捉えられ、当然ながら参加者のダンスへの主体的な取り組みに対する参加者の決定権はないものとして扱われる。このように、日本

¹⁸⁸ アート・プロジェクトの研究者である熊倉純子、長津結一郎によれば、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。中小規模でのアート・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るホームレス・高齢者・障害者などマイノリティ包摂だという（熊倉、長津 2015, 8 頁）。

¹⁸⁹ 相馬千秋 2018 「演劇性の拡張——演劇と現代アートの交錯をめぐる」、『表象 12』, 表象文化論学会, 60 頁。

とタイの《ガラ》は、各国のアート・ワールドの状況に応じて再吟味され、批評家は振付の構成要素としての集団と創作プロセスに関与しない振付家の関係を相互依存性のもとに位置づけ、表象に不可視な誤動は見出されない。

以上のように日本とタイの《ガラ》とパリの《ガラ》を比較するとき、日本とタイの《ガラ》には一つの共通項が浮き彫りとなる。ベルによる作品のパッケージ化は、創作プロセスをローカルなものに外部委託すると同時に、集団をベルの振付の構成要素に組み込む。ベルの関与しない創作プロセスの中で、ダンスへの主体的な取り組みに対する参加者の決定権は集団の民主的な表象に収斂し、パリの《ガラ》のような集団の表象と実践の間の拮抗性は生じない。さらに、批評家やアート・ワールドに関係する観客は、表象に不可視な実践の領域への無関心さに加担してしまう。このように日本とタイの《ガラ》では、振付の構成要素である集団と創作プロセスに関与しない振付家の相互依存性が明白になるのだ。

3.5 小結：ベルの意図しない参加者の誤動

本章 3.1 節では、《ガラ》に至る経緯において、集団創作のプロセスを豊かにする参加者の主体的な取り組みや偶発的な取り組みを確認した。3.2 節のパリ、日本、タイの《ガラ》の参与観察では、それぞれの《ガラ》の構成要素を列挙した。パリ、日本、タイの《ガラ》では、参加者の表現欲求を制御することのないベルの制御できない身体によって、参加者の主体的な行為及び偶発的な行為を起点に集団に自我が生じるという仮説を立てた。続いて、本章 3.3 節では、3.2 節の構成要素に基づき、パリと日本の《ガラ》のインタビュー分析を行い、その分析結果をもとに、集団の実践を比較しながら、集団の表象と集団の実践の拮抗性の有無を解明した。特にパリの《ガラ》では、参加者の主体性の中で派生する振付家から見た偶発的な行為と、参加者自らが派生させる非意識的な身体運動の織りなす、偶然的な身体運動の概念として、表象に不可視な誤動が現れ、参加者がダンスへの主体的な取り組みに対する決定権を保持することで、集団の表象と実践に拮抗性をもたすことを明らかにした。一方で、振付家が不在の日本の《ガラ》では、集団の協調性は形成されるが、パフォーマンスの委任の欠陥が生じ、ダンスへの主体的な取り組みに対する参加者の決定権はベルに委ねられることを示した。本章 3.4 節の日本とタイの《ガラ》とパリの《ガラ》の比較では、日本とタイの《ガラ》の共通項を解明した。日本とタイの《ガラ》はベルの関与しない創作プロセスの中で、集団の協調性あるいはコミュニティが構築される。だが、パリの《ガラ》

のようなエクスタシーを発揮する表現には至らないという点で、ベルの意図する素朴な身体
の表象へと収斂され、振付の構成要素としての集団と振付家の相互依存性は免れ得ない。
さらに、批評家やアート・ワールドに関係する観客は集団の民主的な表象に加担する。日本
とタイの《ガラ》の表象に不可視な実践の領域は、彼らの不可視な実践の領域に対する無関
心な態度によって、徐々に厚みのないものとなる。

まとめよう。表象に不可視な誤動とは、ベルの意図しない参加者の誤動であり、前章の《ダ
ンスと声のワークショップ》から継続して参加したパリ郊外の地域住民が自ら派生させた
無自覚な身体運動である。本章 3.2.1 節で述べたように、誤動とは、参加者の主体性の中で
派生する振付家から見た偶発的な行為と、参加者自らが派生させる非意識的な身体運動の
織りなす、偶然的な身体運動の概念であり、従来の制限付きの偶然性とは一線を画すものな
のである。すなわち、ベルの意図しない誤動は、他者の身体を介した「誤」に対する参加者
の決定権を含意し、ベルの欧米のダンス史に対するアンチ・テーゼである「踊れない身体」
を相対化するような参加者の「身体ノイズ」を浮き彫りにするのである。

最後に、パリの《ガラ》と日本とタイの《ガラ》をベルの意図しない誤動を観点から見ると、以下の二点に区別できるだろう。

- (1) パリの《ガラ》では、ベルの意図しない参加者の誤動は、ベルの方法論化
する「踊れない身体」における偶発的な行為と参加者自ら派生させる非意
識的な身体運動の織りなす、偶然的な身体運動である一方で、「身体ノ
イズ」への参加者の決定権は振付家によって制限されていない。
- (2) 日本とタイの《ガラ》では、ベルの意図しない参加者の誤動は、ベルの方
法論化する「踊れない身体」の表象に収斂され、「身体ノイズ」への参
加者の決定権は振付家によって制限されている。

(1)、(2)の差異とは、「身体ノイズ」への参加者の決定権に対する振付家の制限の有
無である。簡潔に述べれば、非意識的な身体運動とは、無-自覚であり、根源的であり、且
つ解き放たれた身体運動で、身体にもともと備わった消すことのできない運動と言える。一
方、踊れない身体は、もう少し表層的で、素朴で、自身で制御できないが、他者によって制

御可能な身体とも言えるだろう。したがって、ベルの意図しない参加者の誤動は、参加者の「身体のノイズ」への決定権に対する振付家の制限の有無に左右されるのだ。

ベルはパリの《ガラ》の創作プロセスの中で自身の制御について以下のように述べている。

私を知らない人にとっては、私は少し素っ気なく、不器用なように思われるかもしれませんが、私は申し訳なく思います。しかし、[作品制作の]仕事は私にとって強烈すぎて、私はときどき厄介なことを言います。私は自身の行うことをコントロールしていないという意味で、指導者ではないのです。だから、30人のグループ、私が知らない人、子供などと一緒に仕事をします。つまり、私は頻繁に逸脱し、試行錯誤したいので、それに対して申し訳なく思います。¹⁹⁰

創作プロセスの中で、ベルは参加者の偶発的な行為を探求し、偶発的な行為を可視化しようと試みるが、参加者の制御を諦めていることは上記の発言から理解できる。それゆえ、パリの《ガラ》では、ベルの意図する民主的な表象とは別個に、「身体のノイズ」への参加者の決定権は保持されていたと言えるだろう。

次章では、誤動を再考するために、本章のパリ、日本、タイの《ガラ》を初演と再演の観点からその両義性を評価し、誤動の再評価を行う。

¹⁹⁰ ベルが2014年月10月8日に参加者全員にメールで送ったベルのテキスト“Un mot pour vous remercier pour ce week-end”を参照した（筆者翻訳）。

第四章

誤動の再検討：《ガラ》の初演と再演の比較を中心に

芸術的な問題提起は、作品制作の問題と経済的な問題に基づいています。個人的には、芸術的なプロジェクトが「やり方」を変え、組織の問題を提起したときに何かを捉えると知っています。システムに障害が発生する場合、それは私たちが何か面白いことに触れていることを意味します。

(ジェローム・ベル)¹⁹¹

前々章から前章まで、ベルの振付方法からの逸脱を起点に、ベルの意図する偶発性、続いてベルの意図しない偶発性を提示した。特に前章では、創作プロセスにおける参加者のダンスへの取り組みの観点から、ベルの意図しない参加者の誤動を解明した。前章までの議論において明らかになったのは、以下の三点である。

一つ目は、既存の振付方法とは明らかに一線を画すベルの振付方法である。ベルはアマチュアを巻き込み、アマチュアの偶発的な行為に委ねている。欧米のダンスにおける既存の振付方法では、振付家がコンセプトを決定することで作品を支配してきたが、ベルは創作プロセスを通じて、参加者のダンスへの主体的な取り組みを制御せずに、振付方法を参加者に委任した。たとえば、パリ郊外の地域住民が上手く踊ることでできなかったとしても、ベルは参加者と対話を交わし続け、彼女たちの自己表現に手を加えることはしなかった。さらに、継続して参加したパリ郊外の地域住民は、ベルのコンセプトを理解した上で、アマチュアとして自覚的に失敗に取り組み、そこには無自覚な身体運動が存在した。新たに追加されたアマチュアの参加者の偶発的な失敗が運動のエラーだとするならば、パリ郊外の地域住民による自覚的な失敗は、ベルの方法論化する「踊れない身体」と自己表現の快楽に自覚的であるが故に生まれるジレンマから、踊る主体の自ら派生させる非意識的な身体運動、すなわち誤動を生成したと言える。

二つ目は、パリや日本、タイの《ガラ》の比較分析から、「身体のノイズ」への参加者の決定権に対するベルの制御の有無が浮き彫りになった点である。パリの《ガラ》では、多様な参加者は創作プロセスの中で、自己表現を基盤とする、ベルから見た偶発的な行為を生み

¹⁹¹ 『2015年のパリ芸術祭の《ガラ》のパンフレット』（ベルのインタビュー）を参照した。

出すが、ベルは振付家としてダンスへの主体的な取り組みに対する参加者の決定権を制御しない。そうすることで、集団の実践は自己運動していき、集団の表象との間に拮抗性を生じさせる。一方、日本とタイの《ガラ》では、ベルは創作プロセスに関与しないことで、ダンスへの主体的な取り組みに対する参加者の決定権に制御が生じる。日本の《ガラ》では、参加者は与えられた役割への対抗手段として、集団内の協調性と自己探求の間で往還しながら、創作プロセスを豊かにしようとする。だが、振付の構成要素としての集団は、ベルの意図する集団の民主的な表象に収斂することによって、ダンスへの主体的な取り組みに対する「身体のノイズ」への参加者の決定権をベルに委ねる。さらに、タイの《ガラ》では、批評家やアート・ワールドの観客がベルの意図する「多様性」を称揚することで、結果的に「身体のノイズ」への参加者の決定権に対するベルの制御を強化してしまう。このように「身体のノイズ」への参加者の決定権に対するベルの制御の有無は、パリの《ガラ》と日本とタイの《ガラ》の間で区別されていると考えられる。

三つ目は、パリの《ガラ》におけるベルの意図しない参加者の誤動は、ベルから見た参加者の偶発的な行為と参加者が自ら派生させる非意識的な身体運動の織りなす、従来の偶然性の概念とは一線を画す、偶発的な身体運動の概念であることを示した。特に、『ダンスと声のワークショップ』から継続して参加したパリ郊外の地域住民である E、I、J は、アマチュアとして、自身の派生させる無自覚な身体運動をもたらし、「身体のノイズ」を見出している。彼女たちは、ベルの意図するコンセプトである「踊れない身体」を理解した上で、文化的なステレオタイプを脱却した真似や失敗を提示する。換言するならば、誤動の「誤」はベルの方法論化する「踊れない身体」に対して、他者の身体を介した踊る主体の「身体のノイズ」を意味する。

上記の三点の仮説を紐解くために、本章全体では《ガラ》の初演と再演の観点から、参加者のパフォーマンスを再検討し、振付家の独裁制を乗り越える「誤動」、そして「身体のノイズ」を明らかにする¹⁹²。

¹⁹² ここで敢えて「パフォーマンス」と強調したのは、1980年代以降のアメリカを中心としたパフォーマンス研究で活発に議論される一種のライヴ性としての「エフェメラリティ」を起点にしているからである。現代ダンスを含むパフォーマンスの領域は、「いま、ここに」、消尽するようなペギー・フェランの存在論的な議論が挙げられる。その後、2000年代以降は、パフォーマンスの消失への批判は見受けられとともに、身体自体をメディアとして考える動きが見られる。2010年代における、参加型の振付実践における参加者のパフォーマンスは、こうした系譜を辿りながら、リエナクトメントやレパトリー議論がなされ、再演であったとしても、それは副次的な要素ではなく、アーカイヴとしてのパフォーマンスである、と述べられる。上記の系譜については、以下の文献を参照されたい。

Phelan, Peggy. 1993, *Unmarked: The Politics of Performance*, London: Routledge.

Schneider, Rebecca. 2011, *Performing Remains Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London: Routledge.

第一に、初演における振付家の存在と再演における振付家不在の問題を例に挙げ、集団創作／個人創作の観点から、誤動の新たな捉え方を提示する。第二に、誤動における身体像に基づき、欧米のダンス史から排除される「身体のノイズ」を論じる。最後に、ポスト・コロオグラフィーとしての誤動を問題提起する。

4.1 振付家の存在と不在の問題：《ガラ》の創作プロセスの比較

振付家の存在は、一般的に振付作品の作者を意味するが、本研究の序章で述べた「振付家の時代」において、振付家の独裁制を築き上げることで確立した。一方で、振付家の不在とは、欧米のダンス史が築き上げてきた「身体のシグナル」を実現する振付とは一線を画していると言える。そこには、振付家が振付のイニシアティブを放棄することや、振付に参加する人々との協働的な作品制作など、様々な意味合いが折り込まれている。だが、前章のパリの《ガラ》と日本、タイの《ガラ》の比較では、振付家が存在する初演と振付家が創作プロセスに関与しないという実質的な振付家不在の再演の間で、上記の振付家の存在／不在の議論が逆転している。実際、初演では、振付家が存在し、参加者は協働的な作品制作に関与するが、再演では、振付家が不在であるにもかかわらず、作品がパッケージ化されることによって、参加者は自由な創作者とはならない。

本節では、《ガラ》の初演と再演の差異に着目して、振付家の存在／不在の観点から、それぞれの創作プロセスの違いを再規定し、誤動の新たな捉え方を提示する。

4.1.1 初演の《ガラ》の創作プロセス：アマチュアによる集団創作

初演の《ガラ》では、《ダンスと声のワークショップ》から継続して参加したパリ郊外の地域住民は、長期的なワークショップを経て、自己表現から派生する無自覚な身体運動を表現した。ベルは全体をとりまとめたり、アマチュアとプロの表現を比較したりすることなく、参加者が表現方法を自身で決定し、自らその表現を派生させるようなプロセスを推し進めている。一方、参加者は創作プロセスの中で、他の参加者と合意をとりながら、協働していく。この点で、振付家のイニシアティブとは別個に、参加者同士のコミュニケーション、さらには均質化されない集団の構築が、参加者の手に委ねられている。

初演のパリの《ガラ》において、集団の実践は振付家が存在するにもかかわらず、個々のダンスの記述の正確さを高めている。たとえば、パリ郊外の地域住民は、自身の表明する文

化的アイデンティティに対して様々な意見を述べる。たとえば、セネガル人の参加者 E は、多様な参加者の織りなす表現や役割がある中で、「黒人であることを表現しました¹⁹³」と述べる。参加者 E は肌の色を文化として捉え、自身の文化を一つの文化として体現していると主張する。一方、参加者 K はモロッコ人のルーツを持つが、フランスのパリ第 8 大学に通い、フランス国籍を取得した後に、移民に関する業務に従事する。《ダンスと声のワークショップ》では、彼女は自身のルーツに関わるダンスや曲を選択することに否定的であった。だが、初演の《ガラ》では、彼女は自身の好きなインドのボリウッ드의曲を選定し、文化の異なる音楽に対して躍動するダンスを自ら創作し、パフォーマンスを披露した。参加者 E は肌の色の違いを文化として捉え、セネガルダンスをしながら自らのアイデンティティを顕示し、参加者 K はフランスの同化主義のもと、自身の文化を表明するというより、グローバリゼーションの中で選択する自身の趣味そのものを提示し、創作プロセスの中で彼女のパフォーマンスを披露する。集団には、文化的アイデンティティを表明する参加者やグローバリズムの中で自身の趣味を顕示する参加者が入り交じり、個々の文化や個人の趣味は抑圧されることなく、集合的な振付が成立していた。

初演のパリの《ガラ》に参加したパリ郊外の地域住民は、第二章の《ダンスと声のワークショップ》の事例で既に述べたように、移民が多く集住する地域に居住していた。パリの郊外は、フランスが移民の同化主義を進める上で、都市部への抵抗と都市部からの排除の場となっている。パリ／パリ郊外の領域化とは、パリの中心地から同心円状に外へと向かうほど、移民の数を増していき、地理的な距離が経済的な格差を作り出すということを意味している。初演のパリの《ガラ》の前身である《ダンスと声のワークショップ》を開催したクリシー＝ス＝ボワには、低所得者を対象とする公営住宅が非常に多く建設されている¹⁹⁴。ワークショップが開催される周辺地域や参加者の住む公営住宅で聞こえる会話のほとんどは、北アフリカ系の言語でなされ、フランス語はほとんど聞くことのできない場所であった¹⁹⁵。《ガラ》に参加したパリ郊外の地域住民の大半は、人種やルーツがエスニック・マイノリテ

¹⁹³ 筆者による参加者 E へのインタビュー（2019 年 9 月 7 日）

¹⁹⁴ クリシー＝ス＝ボワは最下層脆弱都市区域であり、7 割強が社会住宅に居住していることがわかる（2006 年時点）。

森千香子 2016 『排除と抵抗の郊外 フランス〈移民〉居住地域の形成と変容』、東京：東京大学出版会、34 頁。

¹⁹⁵ 筆者がモンフェルメイユやクリシー＝ス＝ボワを訪れる限り、アジア系の住民に出会うことはなかった。

ィ¹⁹⁶であり、パリ郊外に居住する参加者たちにとって、主体的に自身を表明することが一種のエリートに対する抵抗を意味していた。初演の《ガラ》では、パリ郊外の地域住民とパリに居住する参加者が混在することで、参加者は階級の分断を乗り越え、ベルはパリ郊外の地域住民の表現や個性を抑圧せずに集団創作を推し進めることができた。パリ郊外の地域住民による文化的な搾取に抵抗するような表現は、ベルの集団制作の中で幸運にも守られ、また自ら派生させる解き放たれた身体運動とともにパリ郊外と市内の観客に届けられたのである¹⁹⁷。

このように初演の《ガラ》では、参加者の文化的なアイデンティティに基づく自己表現が、ベルによって抑制されることなく、他の参加者を含めた集団創作が目指された。初演の創作プロセスの質は、振付家としてのベルが存在するにもかかわらず、参加者による集合的な振付によって担保されている。そのため、長期的に参加するパリ郊外の地域住民の表現は、欧米の植民地主義の文化的な搾取に対する抵抗とグローバル文化の普遍主義への抵抗として価値づけられる。すなわち、ベルは創作プロセスの舵を参加者に任せることで、集団の連帯意識を高めつつ、参加者は個人のローカルな表現を均質化させないパフォーマンスと自ら派生させる非意識的な身体運動が網目のように重なる、集団創作に取り組んでいたと言えるだろう。

4.1.2 再演の《ガラ》の創作プロセス：振付家による個人創作

再演の《ガラ》では、参加者は地域毎に集められ、全ての進行はベル不在のまま、ローカルなものに委託されている。ベルと参加者の間での直接の対話はほとんどなく、参加者同士あるいは参加者とアシスタントとの対話の中でリハーサルが進められる¹⁹⁸。しかし、ベルが

¹⁹⁶ 「エスニック・マイノリティ」という呼称は、主に非白人人種を指す言葉として用いられる。この言葉は移民社会の二世、三世を含めた社会構造において、白人人種と非白人人種の支配-被支配の関係を孕んでいる。

¹⁹⁷ パリの秋の芸術祭のパンフレットにあるインタビューにおいて、ベルは次のように述べている。「パリの秋の芸術祭のおかげで、作品〔《ガラ》〕はパリ市内だけでなく、ナンテール、オーヴェルヴィリエ、ポントワーズ、トランブレ＝アン＝アンフランスなど、においても発表します。」

『2015年のパリ芸術祭の《ガラ》のパンフレット』（ベルのインタビュー）を参照した。

¹⁹⁸ ベルは、昨今の気候変動の問題を重く受け止め、「環境的な配慮から『RB JEROME BEL』は、移動のために飛行機を使用しない」と2019年に自身のウェブサイト上に書き記している。それゆえ、《ガラ》の再演では、アシスタントが電車を利用して、現地に赴きリハーサルを実施する。しかし、幾つかのヨーロッパ以外の遠方の再演では、SNSやベルの伝手で現地のアシスタントを募り、データ・ベースを持たないアシスタントがリハーサルの進行を実施するため、完全な外部委託が達成されている。

公式ホームページ (<http://www.jeromebel.fr>: 最終アクセス日 2020 年 5 月 30 日)

不在にもかかわらず、参加者は集団の協調性のもと、ダンスへの主体的な取り組みを通じて集団の関係性を醸成した。参加者の和気藹々とした関係が構築されることで、参加者はリハーサルの中で集団創作に取り組んでいるような錯覚を覚えるが、それはベルの戦略によるものである。参加者は自身の与えられる参加者枠の役割から「自由」に自己探求を行うこと、あるいはコミュニティとして実践に関与することで、ベルのコンセプトを理解しているような気分になってしまう。ここに大きな落とし穴が存在する。

再演の《ガラ》では、参加者は集団の民主的な表象を達成するための代替可能な駒のように扱われ、振付家のイニシアティブを脱することはできない。たしかに、再演の日本やタイの《ガラ》の参加者は、劇場やクランチェンの伝手で集められたこともあり、コンテンポラリーダンスあるいはコンテンポラリー・アートを全く知らない参加者はほとんどいなかった。再演の参加者の個々の「文化資本¹⁹⁹」は高く見積もられ、初演の《ガラ》に参加したパリ郊外の地域住民の「文化資本」とは全く異なる質を持っている。また、再演で集められる参加者は、ベルの作品に知らぬ間に再配置され、ベルの意図に絡み取られるという点で、文化的非対称性に脅かされる²⁰⁰。ベルは参加者枠を先に設定することで、アマチュアとプロの間に明確な境界線を引いており、初演のようにプロをあとから追加したというわけではない。つまり、参加者の自己探求は、「約束された役割」と「真なる自己」の二項対立で捉えることによって生じており、ローカルなパフォーマンスや自ら派生させる非意識的な身体運動は、ベルのパッケージ化によって効力を失っている。換言するならば、アマチュアは振付家の独裁制によって築かれたコンテンポラリーダンスの文脈に位置づけられ、アマチュア／プロの二項対立の構造の中に巻き込まれるだけでなく、ダンスへの主体的な取り組みに対する「身体のノイズ」への決定権を失うのだ。そして、再演では、アマチュア／プロの文化的非対称性が構造化され、プロを否定するようなアマチュアリズムは提示されないままである。

¹⁹⁹ 文化資本とは、フランスの社会学者ピエール・ブルデューの提唱した概念である。文化資本は、教育や家族の教養の影響を受けることで制度化されて蓄積していく（この他にも身体的な文化資本や客体的な文化資本が存在している）。当事者の文化資本は、当事者以外の継承や影響によって成立しており、その偏りが文化的な知識の非対象性を生じさせると論じられる。以下の文献を参照されたい。

Bourdieu, Pierre. 1979, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris: Editions de Minuit.

²⁰⁰ アーティスト・エコノミストのハンス・アビングは、「社会的な階層がある限り、そして芸術作品が社会の梯子の上での位置を明確にするために用いられる限り、芸術作品の非対称的な判断は存在するだろう。社会の低い位置にいる人々は、高い位置にいる人々の芸術を見下すことがなく尊敬するのに、高い位置にいる人々は、自分より低い位置にいる人々の芸術を見下す。」（Hans 2003, p.23. 邦訳 35-36 頁.）と述べ、梯子の上にいる人々が芸術を占有していると指摘している。つまるところ、どのような社会的集団に属していても、何を芸術とみなすかは類似しているが、芸術を選好するかはそれぞれの集団の間で非対称的であり、非対称的な判断（文化的非対称性）がなされるのである。

再演の《ガラ》に見受けられるアマチュアリズムは、民主的な平等のもとに位置づけられながらも、アマチュアとプロの関係が構造化された「愛好家」であり、アマチュアとプロの間には、振付家の独裁制によって形成される分断が存在する。障害のある参加者、トランス・ジェンダーなども例外ではなく、アマチュアを含めたこれらの参加者はコンテンポラリーダンスにおける外部に追いやられる。アマチュアはプロに対して、常に「普通のアマチュア (*amateur ordinaire*)」²⁰¹ として構造化・政治化され、アマチュアの表現はプロの表現と差別化される。すなわち、《ガラ》の再演において、欧米のダンス史の中で非合理的なものを排除してきたコンテンポラリーダンスの構造が、顕在化してしまっていると言えるだろう。ここにおいて振付家の独裁制は、「プロ・ダンサー」を確立し、アマチュアの表現をパターン化させることで、アマチュアとプロの分断を構造化させ、一方ではアマチュア／プロの役割からの逸脱を許さない。つまり、再演の《ガラ》では、個々の表現が振付家の独裁制によって相対化されずに、コンテンポラリーダンスの政治性に取り込まれてしまったのだ。

以上のように再演の《ガラ》では、アマチュアとプロを転倒させないばかりか、コンテンポラリーダンスの構造化するアマチュア／プロに依拠するという点で振付家の独裁制に基づいている。それゆえ、振付家であるベルは不在にもかかわらず、ベルの個人創作となることが決定的となる。

4.1.3 誤動の新たな捉え方：参加者の誤動を基軸とした集団創作

前々項や前項から導き出される初演と再演の違いは、参加者による集団創作とベルによる個人創作であると言い改めることができる。この差異は誤動の新たな捉え方へと繋がっている。

初演の《ガラ》では、ベルは「身体ノイズ」への参加者の決定権を制御しないことによって、アマチュアとプロを転倒させ、アマチュアはローカルなパフォーマンスと自ら派生させる非意識的な身体運動を連鎖させるような集団的な振付を確立させている。その過程において重要なのは、参加者の個々の表現やダンスなど、アマチュアの不器用なように見える身体運動——すなわち、他者の身体を介したやり取りの中で生じる「誤」としての「身体

²⁰¹ 現代ダンス研究者のイザベル・ジノはアマチュアが制度によって規定されていることを指摘し、「歩行者 (*piéton*)」と「アマチュア」を二項対立に置きながら、1960年代70年代のポスト・モダンダンスの系譜となる「歩行者」としてのダンサーあるいは身体がいかなる定義にも入らないと解釈している。彼女は結論の中で、「普通のアマチュア」はエクゾチズム化されてしまうと述べている。彼女は、アマチュアが舞台上でパターン化され、表象されていることを指摘している (Ginot 2017, pp.25-43.)。

ノイズ」——を舞台上から排除させなかった点にある。特に、パリ郊外の地域住民は、文化的アイデンティティの抑圧やグローバリズムに対抗し、ローカルな参加者の身体に潜む、根源的な身体運動を表出する。参加者による集団創作は、アマチュア／プロの視座を攪乱しつつ、アマチュアが自ら派生させる無自覚な身体運動としての誤動を成立させる。すなわち、アマチュアの参加者は、集団創作の中で振付家の体系化を乗り越える誤動の枠組みを、形成していると言える。一方で、再演の《ガラ》では、ベルによる参加者の「身体のノイズ」の制御によって個人創作が成立し、振付家の独裁制のもとアマチュアとプロの分断が生じる。そのため、誤動は「身体のノイズ」への参加者の決定権に対するベルの制御の有無だけでなく、参加者の集団創作の有無に大きく連関している。

ベルの意図しない参加者の誤動を中心的な視点に据える際、集団創作への考え方は劇的に変わる。二章の最後にも述べたが、ベルはアマチュアがどのように既成概念から解放されるのか、という方法論を確立していなかった。そのため、アマチュアは自ら派生させる解放された身体運動を生み出し、ベルから見た参加者の偶発的な行為を相対化させることを可能にした。参加者の無自覚な身体運動は、他の参加者の身体を介するやり取りを連鎖的に共有することで、別次元の集団創作を可能にしている。言い換えるならば、初演と再演を比較することによって考察される誤動の新たな捉え方とは、参加者の主体性の中で派生する振付家から見た「不器用に見える身体運動」あるいは「技術化されない身体運動」²⁰²と、参加者自らが派生させる「非意識的な身体運動」の織りなす、「誤動」の枠組みが、集団創作を成立させていることを意味する。このように初演の《ガラ》では、アマチュアが自ら派生させる根源的な身体運動は、ベルの方法論化する「踊れない身体」における「不器用なように見える身体運動」とは別個に、ベルの意図しない参加者の誤動として存在しつつ、集団の枠組みを形成し、集団創作を可能にした。

第一章 1.3.3 項において集団創作は、「振付家がイニシアティブを発揮する前段階に、集団内のダンサーや参加者が振付家と協働してコンセプトを考え、役割分担を経て創作に加担する」と定義した。だが、本項で得られた誤動の新たな捉え方では、従来の制限付きの偶然性とは一線を画す、振付家の制御を受けない誤動は、それ自体が集団の枠組みとして集団内に自動的に浸透し、他者の身体を介したやり取りによって生じるアマチュアの個々の「誤」としての「身体のノイズ」を共鳴させていった。すなわち、アマチュアはベルの方法論化す

²⁰² 参加者の主体性から派生する振付家から見た偶発的な行為は、誤動の訳の一つである“*clumsy-seeming movement*”の直訳である「不器用なように見える身体運動」を示唆する。そしてもう一つの訳語にも相当する、“*unskilled movement*”の「技術化されない身体運動」の意味も含まれる。本研究においては、脱技術化／再技術化（*deskilling/reskilling*）の議論は割愛する。

る「踊れない身体」とは別個に、振付家の独裁制を乗り越える「誤動」を基軸に、集団創作を構築しているのである。

上記の誤動の新たな捉え方から得られる帰結は、参加者の誤動が集団創作を生み出すことに留まらない。無自覚な身体運動の連鎖はアマチュアの参加者を起点とし、プロをアマチュアの側に取り込み、従来のコンテンポラリーダンスのアマチュア／プロ、更にはコンテンポラリーダンスの外部に位置づけられる障害のある参加者、トランス・ジェンダーなどを並列化させる。ただし、この並列化は参加者のローカルなパフォーマンスを均質化させることを意味しない。なぜなら、偶然的な身体運動の概念としての参加者の誤動は、振付家の独裁制によって排除された参加者の「誤」としての「身体のノイズ」を、新たな装いで登場させているからである。このように、誤動の新たな捉え方から醸成される集団創作の議論は、非意識的な身体運動が生み出す「身体のノイズ」への議論へと飛び火し、他者の身体を介したやり取りの中で生じる「誤」としての身体運動の議論へと展開していく。

次節では、「身体のノイズ」を論じるために、初演と再演の《ガラ》における参加者の身体像を考察していく。

4.2 参加者の身体：《ガラ》における身体像の変遷

前節では、初演と再演の比較から誤動の新たな捉え方を提示した。本節では、再び初演と再演を区別して、参加者自ら派生させる身体像の移り変わりを吟味する。その両義性を解明した上で、誤動する主体の「身体のノイズ」へと議論を進めていく。

4.2.1 初演の《ガラ》の身体像：踊れない身体／誤動する身体

初演の《ガラ》では、アマチュアは他の参加者の身体を介したやり取りによって誤動という偶発的な身体運動の概念を発生させ、振付家の独裁性によって分断されていたアマチュア／プロを乗り越えるような多様な個の集団創作から集団的な振付へと発展させていった。特に、パリ郊外の地域住民は舞台上で、自覚的な失敗から無自覚な身体運動へと派生させることで、プロの求められる「卓越性」と一線を画す表現領域、すなわち「不器用に見える身体運動」や「技術化されない身体運動」を成立させる。真似のグループワークでは、パリ郊外の地域住民はプロとの差異を楽しみながら根源的な身体運動に身を委ねていた。また、パリ郊外の地域住民は、バレエといったあからさまに芸術性の高い表現、あるいはプロでさえ

完璧にこなすことのできないムーン・ウォークに自覚的に失敗し、自ら派生させる無自覚な身体運動と他の失敗する参加者と共通性を築く。このようにパリ郊外の地域住民は、他者を介した無自覚な身体運動を通じて、参加者の共通項としての「失敗する身体」を浮き彫りにした。では、参加者は誤動を起点とした集団創作の中で、この「失敗する身体」をどのような身体像へと結実させるのだろうか。

真似のグループワークでは、参加者は上記の「失敗する身体」を共通項として、参加者の主体的な取り組みから派生させた「意図しない出来事」だけでなく、他者の身体を介したやり取りによって生じる解き放たれた身体運動を発生させた。また、参加者は、絶えず他の参加者の根源的な身体運動に出会い、「自己の予想外の運動」を連鎖させていく。無自覚な身体運動を真似する身体の集合体は、不確定な出来事を無限に作り出している。パリの初演では、参加者が主体的に派生させるベルから見た「偶発的な行為」は参加者の身体の脆弱さと重なり、そこに「不器用に見える身体運動」や「技術化されない身体運動」が横たわっていた。参加者の「不器用に見える身体運動」あるいは「技術化されない身体運動」は、ベルからの方法論化する制御できない身体という否定的な意味を示唆している。だが、パリ郊外の地域住民は創作プロセスの中で、他の参加者の根源的な身体運動を真似しながら自身の無自覚な身体運動を引き出し、また他の参加者の解き放たれた身体運動と連鎖させていく。すなわち、この連鎖は、参加する個々人の非意識的な身体運動が制限されることなく、生まれ来るような仕掛けを有している。

アマチュアの自覚的な失敗への取り組みは、芸術的な逸脱という体系化を乗り越え、「身体のノイズ」への決定権を保持することによって生じる無自覚な身体運動をしゅつらいさせる。参加者は「失敗する身体」を共通項とすることで、自身の派生させる無自覚な身体運動、すなわち他者の身体を介したやり取りによって生じる、個に内在する「誤」としての「身体のノイズ」と向き合う。この身体運動は、動きのエラーではなく、参加者自ら工夫・創造によって派生させた、「誤動する身体」を提示する。「誤動する身体」の意味は、もはや一般的な意味での踊る主体のエラーでも、ベルの方法論化する素朴な身体でもなく、失敗を相対化する解き放たれた身体運動の織りなす身体像である。パリ郊外の地域住民は《ダンスと声のワークショップ》から《ガラ》までの約二年間の継続した主体的な参加によって、自ら派生させる様々な無自覚な身体運動——長期のワークショップで見せる対話、食事、創作などの彼女たちの偶発的な行為——を「誤動する身体」として体現している。

ベルの方法論化する「踊れない身体」と参加者自ら派生させる「誤動する身体」は、否定的な身体像と肯定的な身体像を持つが、「失敗する身体」を共通項とすることで、それぞれ

の身体像の意味合いを相対化する。特に、「誤動する身体」は、ベルの方法論化する身体像を相対化するという点で、計算しつくされた芸術的な逸脱や単なるカオスをもたらす踊る主体を意味するではなく、パリ郊外の地域住民が他者の身体を介したやり取りによって生じる「誤」としての「身体ノイズ」の決定権を保持しつつ、自ら偶然に彫像したもう一つの元型なのである。

4.2.2 再演の《ガラ》の身体像：踊れない身体／消費される身体

再演の《ガラ》では、参加者の真似や失敗はベルの考える「多様性」の一部となり、その真似や失敗が文化的なステレオタイプとなってしまうことは否めない。ベルが前提とする参加者枠に基づき劇場関係者は参加者を集め、想定されたキャラクターとしての役割を参加者に要請する。その際、ベルは、ローカルな文脈に起こる都市／地方にまつわるエスニシティの問題を扱わない。たとえば、日本の《ガラ》では、セネガル人の参加者枠を設けていたように、フランスのエスニシティに基づいて編成されており、舞台上のダイバーシティは見る者に違和感を与える。また、タイの《ガラ》では、ルーツの混在は見られるが、タイ・ムスリムが暮らすエリアにある劇場にもかかわらず、イスラム系タイ人の姿はない。再演の《ガラ》では、このような表面的かつ文化的アイデンティティの差異にのみ焦点が当たり、結果的にローカルな文脈への意識の軽薄さへと繋がるだけでなく、参加者の個々の表現は現実味のない表象に暴力的に収斂される。しかし、2018年にアメリカ合衆国のフィラデルフィアで開催された再演の《ガラ》では、観客は、文化的なステレオタイプによって生じる差異に熱狂している。これは多文化主義先進国であるという社会背景が、舞台上の表象に現実味を与えるからであろう。観客はポリティカル・コレクトネスという社会正義を肯定的に捉え、参加者に対して平等に拍手を送り、異なる身体の協働を歓迎していた²⁰³。

ベルのパッケージ化によって先に規定される参加者の「多様性」は、五日間という短いリハーサルの中で、参加者のローカルなパフォーマンスを均質化してしまう。リハーサルの内容自体は紆余曲折があり、参加者は与えられた役割に抵抗し、自己探求を行うのだが、その役割と時間の制限により、ローカルな身体へと還元できなかった。一方で、参加者は集団の和気藹々さを築くために協調し合い、上演を構築することに取り組む。ベルはローカルな文脈を背景にもつ参加者の表現を、集団の民主的な表象で括り、個々のエスニシティや民族の

²⁰³ 筆者は直接公演を鑑賞していないが、映像資料を調査したところ、観客による熱狂的な反応が見受けられる。以下の映像を参照した。

《ガラ》：2018年3月9日（フィラデルフィア、アメリカ合衆国）

身体を欧米のグローバルな普遍主義の視点で眺めてしまっている。それゆえ、日本とタイの再演では、ローカルな歴史は忘却され、マジョリティのアイデンティティが優先して提示されるのだ。

再演の《ガラ》では、ベルは参加者に役割を要請し、更には自己の探求の中で、個々の身体を素朴な身体の表象へと強制的に統合させ、個人創作となってしまった。その上で、参加者はベルの考える民主的な協働に従うようなかたちで、「協働する身体」を全面的に表出させる。だが、観客は当然ながらローカルな文脈に横たわる現実味を見出すことはできず、「協働する身体」を芸術作品として安易に消費してしまう。すなわち再演では、振付家の独裁制に準ずる形で、参加者の個性や表現は商品として観客に提示され、「踊れない身体」は「消費される身体」へとその意味内容を変えてしまったのである。

4.2.3 誤動する主体の「身体ノイズ」

前々項の初演の《ガラ》における「踊れない身体／誤動する身体」は、前項の再演の《ガラ》における「踊れない身体／消費される身体」とは正反対に、否定的な身体像と肯定的な身体像によって可視／不可視な領域を構築している。では、不可視な領域に位置づけられる誤動する主体の「身体ノイズ」は誰のものであり、どのように評価されるのだろうか。

繰り返しにはなるが、誤動とは、参加者の主体性の中で派生する振付家から見た偶発的な行為と、参加者自らが派生させる非意識的な身体運動の織りなす、偶然的な身体運動の概念であり、従来の制限付きの偶然性とは一線を画すものであった。誤動する主体は、集団創作の中で、身体に潜むノイズを無自覚に表出する。振付家の独裁制から身体ノイズを捉えるのであれば、身体ノイズは振付家の実現する身体シグナルにとって障害となる要素を意味し、ベルの方法化する素朴な身体に対置される他者の身体を介したやり取りによって生じる「誤」である。誤動はこの「誤」としての身体ノイズによって構成された非意識的な身体運動と捉えられるだろう。身体ノイズは、第一章で見てきたような、振付家の独裁制を確立していく過程で、身体を矯正する際に失われてしまった要素なのである。また、劇場においても同様に、身体ノイズは邪魔者であり、システムの調和を乱す要素である。かたや、身体ノイズを体系化する振付では、常に振付家の制限が存在していた。それゆえ、身体ノイズは、振付家の独裁制によって排除された他律的な要素であり、コンテンポラリーダンスの専門的な教育からは抜け落ちてきたものでもある。しかし、人間が本質的に保持している身体ノイズは潜在的なものであり、振付家の独裁制によって実現しようとする

身体運動の表象的・意味的な関係を切断する。すなわち、誤動する主体は、振付家によって身体運動が制限される以前の「身体ノイズ」の在り方を捉えているのである。一方、再演では、踊る主体を素材化して提示することで、再び意味や表象に回帰してしまう。つまり、誤動する主体の「身体ノイズ」は、生身の人間の身体を代替可能な駒や素材として見なす際には見えてこない、他者の身体を介したやり取りによって生じる個の内在的な行為の派生を見出し、非意識的な身体運動を機能させていると言えるだろう。

このように誤動する主体の「身体ノイズ」は、欧米のダンス史の合理的な身体の動きへのアンチ・テーゼやカウンターではなく、身体に内在する偶然的な身体運動を呼び起こすような外部からもたされた「誤」の別名称であり、集団創作において他者の身体を介したやり取りによって生じる失敗や真似の中で「誤」としての「身体ノイズ」が連鎖している。そして、「誤」としての「身体ノイズ」は、参加者の主体性の中で派生する振付家から見た偶発的な行為と参加者が自ら派生させる非意識的な身体運動の織りなす、偶発的な身体運動を参加者に経験させるという点で、参加者の手に委ねられている。したがって、振付家の独裁制において振付家に従属化されていた「身体ノイズ」は、参加者にその決定権が委ねられることで、欧米のコンテンポラリーダンスの身体観を相対化させ、「誤動」とともに評価できるのだ。

4.3 小結：ポスト・コレオグラフィーとしての誤動

前章までで確認してきたのは、ベルが存在していても参加者の誤動は発生し、振付家の有無と参加者の「身体ノイズ」に対する制御の有無が比例していないことであった。参加者の誤動を吟味するにあたり、本章では、《ガラ》の初演と再演の観点から、創作プロセスと参加者の身体像を再検討した。ここでの帰結は、振付家としてのベルの有無とベルの参加者の「身体ノイズ」に対するベルの制御の有無は反比例していることである。すなわち、振付家の不在は、誤動を生じさせる絶対条件とはならないことが解明されたと言える。

第一に提示したのは、誤動の新たな捉え方である。誤動の新たな捉え方とは、ベルの意図しない誤動が集団内で共有され、誤動の枠組みが集団内に浸透することで、振付家によって参加者の「身体ノイズ」に対する制御を受けない新たな概念を確立したことである。誤動の新たな捉え方では、振付家の独裁制によって生じるアマチュア／プロの構造化、更にはコンテンポラリーダンスの外部に位置づけられる障害のある参加者、トランス・ジェンダーなどの多様な参加者のパフォーマンスを均質化させずに並列化させ、分断させなかったこと

である。また、参加者の誤動は、振付家の独裁制から排除された参加者の個々の「誤」としての身体のノイズを、新たな装いで登場させることに繋がった。

第二に提示したのは、誤動する主体の身体のノイズである。初演と再演における参加者の身体像を吟味し、「踊れない身体／誤動する身体」と「踊れない身体／消費される身体」を解明し、初演のパリの《ガラ》における誤動する主体の身体のノイズの特異性に着目した。踊る主体の身体のノイズが提起するものは、生身の人間の身体を代替可能な駒や素材として見なす際には見えてこない、他者の身体を介するやり取りによって生じる「誤」であり、外部からもたされた「誤」としての身体のノイズである。そして、身体のノイズは参加者の主体性の中で派生する振付家から見た偶発的な行為と参加者が自ら派生させる非意識的な身体運動の織りなす、偶発的な身体運動を踊る主体に経験させ、参加者の手に委ねられる。

以上から、初演の《ガラ》では、参加者は誤動によって集団創作を可能にし、振付家の独裁性において障害であった「誤」としての身体のノイズが、他者の身体を介しつつ、経験・提示されると結論づけられる。これは次のことを意味する。初演の《ガラ》に生み出されるベルの意図しない参加者の誤動は、今まで振付家の独裁制において評価されてこなかった「誤」としての身体のノイズを定着させるだけでなく、参加者自ら派生させる解き放たれた身体運動へと導く。それゆえ、初演の《ガラ》における踊る主体の身体のノイズは、振付家であるベルの独創性や独自性とは一線を画すだけでなく、踊る主体が他者の身体を介するやり取りによって生じる「誤」において、参加者自ら派生・経験することで、「ポスト・コレオグラフィーとしての誤動」に至るのである。

最後に、ベルは内部に起こるシステム障害を目指していることが、以下のパリの秋芸術祭のインタビューの中で理解できるだろう。

芸術的な問題提起は、作品制作の問題と経済的な問題に基づいています。個人的には、芸術的なプロジェクトが「やり方」を変え、組織の問題を提起したときに何かを捉えると知っています。システムに障害が発生する場合、それは私たちが何か面白いことに触れていることを意味します。²⁰⁴

ベルの発言は、フランスの国内ツアーで初演の《ガラ》をパリ市内だけでなく、パリ郊外で上演することの意義を説明するものである。「ポスト・コレオグラフィーとしての誤動」は、コンテンポラリーダンスの成立過程における「身体のシグナル」を実現する振付と「身体の

²⁰⁴ 『2015年のパリ芸術祭の《ガラ》のパンフレット』（ベルのインタビュー）を参照した。

ノイズ」への振付を相対化させつつ、振付家の独裁制というシステムに障害を与えるという点で、より創造的で深遠な領域に導くものである。

結論

序論で述べたように、本論文における目的は、振付家がイニシアティブを手放しつつ、振付を参加者に委ねる振付実践——本結論でも、「ポスト・コレオグラフィー」と呼ぶ——の振付家と振付に参加する人々の関係性、集団創作、振付家不在の在り方を、ダンスの他律性への視点から解明することであった。いまや「ポスト・コレオグラフィー」とはどのようなものであり、またそれらがどのような特徴及び仕組みを備えているかは、十分に明らかになったと思われる。簡潔にまとめると、振付家と振付に参加する人々の関係性、集団創作、振付家の不在のそれぞれにおいて、「誤動」という観点から次のように明らかになった。

(1) ベルは偶発性を重視するために、アマチュアを重視する一方で、プロを否定する。

(2) パリの《ガラ》では、ベルの意図しない参加者の誤動は、ベルの方法論化する「踊れない身体」における偶発的な行為と参加者自ら派生させる非意識的な身体運動の織りなす、偶然的な身体運動である一方で、「身体のノイズ」への参加者の決定権は振付家によって制限されていない。日本とタイの《ガラ》では、ベルの意図しない参加者の誤動は、ベルの方法論化する「踊れない身体」の表象に収斂され、「身体のノイズ」への参加者の決定権は振付家によって制限されている。

(3) 初演と再演では、振付家としてのベルの存在／不在と「身体のノイズ」への参加者の決定権に対するベルの制御の有無は反比例しており、振付家の不在が誤動を生じさせる絶対条件とはならない一方で、初演の《ガラ》では、ベルの意図しない誤動は集団内で共有され、誤動の枠組みが集団に浸透することで、振付家の制御を受けない新たな概念として確立する。また、初演の《ガラ》における踊る主体の身体のノイズは、振付家であるベルの独創性や独自性とは一線を画すだけでなく、踊る主体が他者の身体を介するやり取りによって生じる「誤」において、参加者自ら派生させ、経験することで、「ポスト・コレオグラフィーとしての誤動」となる。

順に (1) はプロの否定 (第二章 2.5 節)、(2) はベルの意図しない参加者の誤動 (第三章 3.5 節)、(3) ポスト・コレオグラフィーとしての誤動 (第四章 4.3 節) で示したものである。これらは第二章、第三章のベルの《ダンスと歌のワークショップ》を皮切りに、世界各地で開かれたワークショップ (ブリュッセル、ヴェネチア、ミュンヘン) から、初演のパリの《ガラ》と再演の日本とタイの《ガラ》までの事例を中心に見ていくことで、ベルの意図しない参加者の誤動は、振付家の独創性や独自性とは一線を画していることが明らかとなる。また、踊る主体が他者の身体を介するやり取りによって生じる「誤」としての身体のノイズは、上記の三つの要素と絡み合っていることが理解できる。

以上の (1) から (3) が、本論文で新たに提示するものである。これにより、本論文が明らかにしようとした、振付家と振付に参加する人々の関係性、集団創作、振付家が「身体のノイズ」への参加者の決定権を制御しないという振付家の不在、とともに、「ポスト・コレオグラフィー」は、初演のパリの《ガラ》で成立する。初演のパリの《ガラ》では、振付家は存在しつつも、「身体のノイズ」への決定権を参加者に委ねるという姿勢が参加者の誤動を生み出し、他者の身体を介するやり取りによって生じる「誤」としての身体のノイズを含意した集団的な振付を生成した。一方、再演の日本やタイの《ガラ》では集団創作及び「身体のノイズ」への参加者の決定権に対して振付家の制御が生じるため、振付家の不在の要素が成立しない。《ガラ》の再演の場合は、振付家が創作プロセスに関与しないことは、文字通りの意味で参加者を自由にするのではなく、そこに「身体のノイズ」への参加者の決定権に対する振付家の制御が暗黙に存在している。

序論 0.3 節では、「ポスト・コレオグラフィー」における誤動との結び付きと振付家と振付に参加する人々との関係性の観点から、振付家による関係性のアプローチと名付けた。さらに、第一章では、ポスト・コレオグラフィーをめぐる諸前提を「身体のシグナル」を実現する振付と無意識の領域に依拠する「身体のノイズ」への振付の観点からコンテンポラリーダンスを位置づけた上で、振付家による関係性のアプローチを構築し、ポスト・コレオグラフィーの射程と分類を措定し、振付家と脱振付家の境目を確認した。第二章から第三章で扱ったベルの事例では、参加者の偶発性とその延長線上にあるベルの意図しない参加者の誤動を明らかにした。特に、《ダンスと声のワークショップ》から初演のパリの《ガラ》において、継続して参加したパリ郊外の地域住民の誤動を次のように定義することができた。

誤動とは、参加者の主体性の中で派生する振付家から見た偶発的な行為と、参加者自らが派生させる非意識的な身体運動の織りなす、偶然的な身体運動の概念であり、従来の制限付きの偶然性とは一線を画すものである。

初演のパリの《ガラ》は、上記の定義により「ポスト・コレオグラフィー」を構成する可能性を持つようになった。第四章では、振付家の存在と不在の問題を起点として、初演のパリの《ガラ》と再演の日本とタイの《ガラ》における創作プロセスと参加者の身体像の解明を試みた。初演の《ガラ》では、踊る主体の身体のノイズが、振付家であるベルの独創性や独自性とは一線を画し、また踊る主体が自ら派生し、経験するポスト・コレオグラフィーとしての誤動となることを明らかにした。本論文全体で導き出したことは、振付家による関係性のアプローチが、振付家と振付に参加する人々との関係性、集団創作、振付家が制御しないことによる振付家の不在の諸要素を含み、参加者の誤動の観点から、より具体的かつ相互的に上記の (1)、(2)、(3) のような「ポスト・コレオグラフィー」の全体像を明らかにするものである。ここにおいて、参加者自らが派生させる非意識的な身体運動である「誤動」を生成する「ポスト・コレオグラフィー」を、振付家による関係性のアプローチという展望のもとに置くことは初めて可能になる。したがって、(1)、(2)、(3) から成る「ポスト・コレオグラフィー」は、振付に参加する人々が誤動の概念を共有することで、集団創作を可能にし、振付家が「身体のノイズ」への参加者の決定権を制御しないような、他者の身体を介したやり取りによって発生する「誤」としての身体のノイズを含意している。そして、「ポスト・コレオグラフィー」は、欧米のダンス史の合理的な身体の動きへのアンチ・テーゼやカウンターではなく、集団創作によって振付家の独裁制を乗り越えるものとなる。「誤」としての身体のノイズは、他者の制御・管理できない有機的な人間の身体への豊穡な視線をもたらし、誤動は欧米のダンス史が連綿と築き上げた「身体のシグナル」を実現する振付と「身体のノイズ」への振付を相対化させ、振付家の独裁制というシステムに障害を与えるという点で、既存の芸術システムの「外部」の人々が作りだすダンスとして芸術—社会領域に登場するのである。

最後に第一章 1.4 節で述べたことを思い出してみよう。それによれば振付家による関係性のアプローチのマトリクスの「5. 共同所有者—共同所有者（集団創作）」の妥当性は事例がいまだに存在しないことから条件付きであった。「ポスト・コレオグラフィー」に値する可

能性のある第四章の《ガラ》の初演をこのマトリクスに組み込むことで、次頁のように細分化することができるだろう。

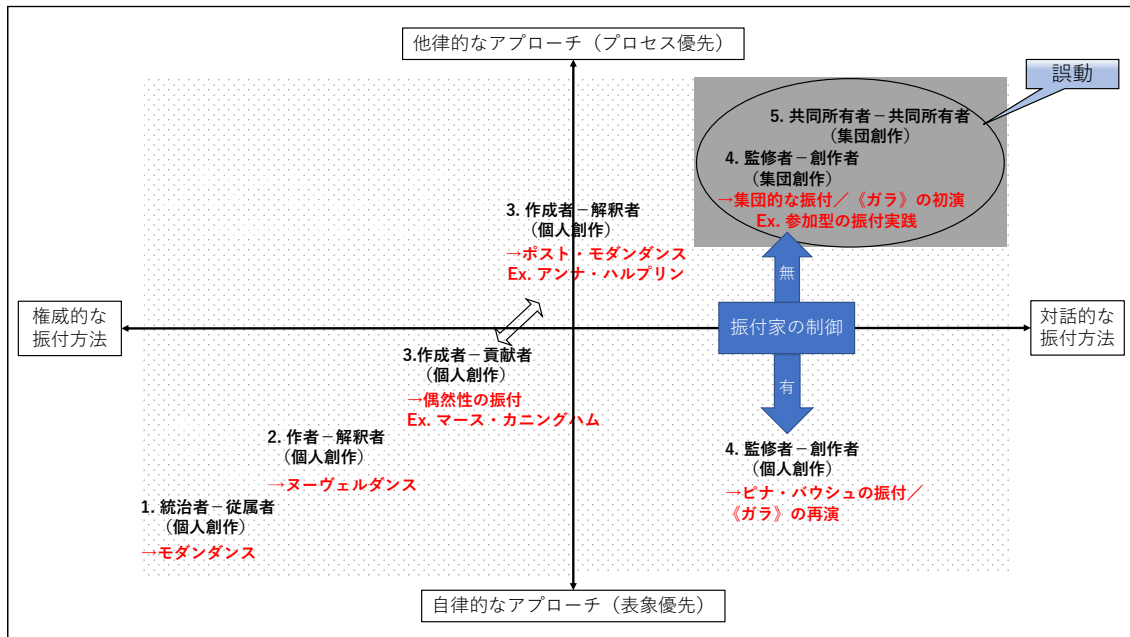


図4 振付家による関係性のアプローチのマトリクス（ベルの《ガラ》を含む）（筆者作成）
 （円部分：誤動の領域 灰色部分：ポスト・コレオグラフィーの領域
 点線部分：コンテンポラリーダンスの領域）

ポスト・コレオグラフィーをめぐる諸前提を構成する分類、射程の中では、第三章で扱ったベルの初演のパリの《ガラ》は、「4. 監修者－創作者（集団創作）」に当てはまり、再演の日本とタイの《ガラ》は「4. 監修者－創作者（個人創作）」に適用される。ベルの初演のパリの《ガラ》では、参加者が誤動という概念を共有するような枠組みを発生させることで集団創作に至った。しかし、これは「5. 共同所有者－共同所有者（集団創作）」であることを保証するものではない。振付家による関係性のアプローチが申し分ない統一性のあるものになるためには、やはり実質的に、振付家が不在となりつつ、参加者の個々の行為の和である共同行為を基礎付ける必要があるだろう。とはいっても、本研究で解明した参加者の誤動を出発点とすることで、初演のパリの《ガラ》では、参加者による実りある集団創作が生まれたのは事実である。そして、その集団創作を出発点とすることで、「4. 監修者－創作者（集団創作）」から「5. 共同所有者－共同所有者（集団創作）」への架け橋となる概念は一体何であるのか、という問題に引き継がれていくと言えるだろう。その架け橋となるのは、紛れ

もなく振付家のイニシアティヴを解体させるような契機をつくる、踊る主体の「誤」としての「身体ノイズ」である。しかし、「振付家の時代」以降の「ポスト・コレオグラフィー」の理論をより完全なものとするためには、一からコンセプトを振付家と参加者がともに創り上げる創作プロセスの問題に取り組む必要がある。この問題については次の研究に譲ることとしたい。

本研究が目指したのは、振付に参加する人々を代替可能な駒や単なる素材にせず、「身体ノイズ」への決定権を参加者の手に委ねつつ、踊る主体自らが派生させる「誤動」への取り組みを示すものである。それと同時に本研究では、「誤」としての「身体ノイズ」が、振付家の独裁制にともなう作者のメッセージ性から離れつつ、振付に参加する人々の誤動と結びつくことを解明し、「コンテンポラリー」の次を見据える「ポスト・コレオグラフィー」を示した。

参考文献

【文献（和文・欧文含む）】

- Abbing, H. 2003, *Why are artists poor?: The exceptional economy of the arts*, Amsterdam: Amsterdam University Press. [『金と芸術 なぜアーティストは貧乏なのか』, 山本和弘 訳, 東京: grambooks, 2007 年.]
- Andersson, D, Edvarsdsen, M, and Spingberg, M. (ed.). 2017, *Post-Dance*, Stockholm: MDT.
- アリストテレース 1997 「詩学・詩論」, 松本仁助, 岡道男 訳, 東京: 岩波書店.
- Banes, S. 1980, *Terpsichore in Sneakers: post-modern dance*, MA: Houghton Mifflin Company.
- . 1993, *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, NC: Duke University Press.
- . 1994, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, CT: Wesleyan University Press.
- Bentivoglio, L. 1987, “Europe et États-Unis: un courant”, in *La Danse au défi*, Febvre, Michele. (éd.), Montréal: Éditions Parachute.
- Bernard, M. 2001, *De la création chorégraphique*, Pantin: Centre national de la danse.
- , and Fabbri, V. 2004, “Généalogie et pouvoir d'un discours: de l'usage des categories, moderne, postmoderne, contemporaine, à propos de la danse”, in *Rue Descartes* n°44, pp.21-29.
- Birringer, J. 2013, “What score? Pre-choreography and post-choreography”, in *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 9, 2013, pp.7-13.
- Bishop, C. 2004, “Antagonism and Relational Aesthetic”, in *October* 110, p.51-79. [「敵対と関係性」, 星野太 訳, 『表象 5』, 表象文化論学会, 2011 年, 75-113 頁.]
- . 2012, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso. [『人工地獄 現代アートと観客の政治学』, 大森俊克 訳, 東京: フィルムアート社, 2016 年.]
- Bourdieu, P. 1979, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris: Editions de Minuit. [『ディスタンクシオン : 社会的判断力批判』 I-II, 石井洋二郎 訳, 東京: 藤原書店, 1990 年.]
- Bourriaud, N. 1998, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel.
- Briand, M. 2017, “Avant-propos: Les corps (in)croyables de l'amateur dansant: enjeux artistiques, culturels, politiques”, *Corps (in)croyables: Pratiques amateur en danse contemporaine*,

- Briand, Michel(dir.), Paris: Centre national de la danse, pp.7-22.
- Bürger, P. 2013, *Théorie de l'avant-garde*, Paris: Questions théoriques.
- Burt, R. 2008, "Revisiting 'no to spectacle': Self Unfinished and Véronique Doisneau" in *Forum Modernes Theater* 23 (1), pp.49-59.
- . 2017. *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. NY: Oxford University Press.
- Butterworth, J. 2018, "Too many cooks?: A framework for dance making and devising" in *Contemporary Choreography*, edited by Butterworth, Jo, and Wildschut, Liesbeth, London: Routledge.
- Caux, J. 2004, "Anna Halprin, exploratrice de danse", in *Mouvement* 30, pp.68-73.
- クリスティアン・ウォルフ 1991 「音楽と政治」, 小林康夫 (編)『現代音楽のポリティックス』, 東京: 水声社, 57-80 頁.
- Croce, A. 1994, "Discussing the undiscussable: When players in a production aren't just acting out death but are really dying—as in Bill T. Jones's "Still/Here" —is it really art?", in *New Yorker* December, pp.54-83.
- DiLodovico, A. 2017, *Choreographies of Disablement*, Doctoral Thesis of Temple University.
- エリカ・フィッシャー＝リヒテ 2009 『パフォーマンスの美学』, 中島裕昭, 平田栄一郎, 寺尾格, 三輪玲子, 四ッ谷亮子, 萩原健 訳, 東京: 論創社.
- アーヴィング・ゴッフマン 2003 『ステイグマの社会学 烙印を押されたアイデンティティ』, 石黒毅 訳, 東京: せりか書房.
- Feuillet, R-A. 1700, *Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes desmonstratifs*, Paris: Gilles Paulus-Du-Mesnil.
- Filloux-Vigreux, M. 2001, *La danse et l'institution: Genèse et premiers pas d'une politiques de la danse en France 1970-1990*, Paris: L'Harmattan
- Foster, S-L. 1986, *Reading dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, CA: University of California Press.
- Franko, M. 2011, "Writing for the body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance", in *Common Knowledge* 17 (2), pp.321-334.
- フレデリック・マルテル 2009 『超大国アメリカの文化力: 仏文化外交官による全米踏査レポート』, 根本長兵衛, 林はる芽 監訳, 東京: 岩波書店.

- Frétard, D. 2004, *Danse Contemporaine: Danse et non-Danse vingt-cinq ans d'histoires*. Paris: Cercle d'art.
- 藤井慎太郎 2007 「芸術、文化、民主主義—文化的平等とフランスの舞台芸術政策」, 『演劇研究センター紀要 VIII 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム 〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』 第 8 号, 271-286 頁.
- . 2011 「フランスの舞踊環境の変遷 アンジェ国立現代舞踊センターを中心に」 『地域創造』 Vol. 30, 63-68 頁.
- Ginot, I. 1999, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin: Centre national de la danse.
- , and Michel, M. 2008, *La danse au XXe siècle*, Paris: Larousse.
- . 2017, “Du piéton ordinaire”, *Corps (in)croyables: Pratiques amateur en danse contemporaine*, Briand, Michel(dir.), Paris: Centre national de la danse, pp.25-43.
- Glon, M. 2007, “The Materiality of Theory: Print Practices and the Construction of Meaning through Kellom Tomlinson’s *The Art of Dancing explain’d* (1735),” in *Society of Dance History Scholars Proceeding*, Thirteenth Annual Conference Co-Sponsored with CORD, Paris: Centre national de la danse, pp.190-195.
- Gore, G. 2010, “Flash Mob Dance and the Territorialisation of Urban Movement”, in *Anthropological notebooks* 16, pp.125-131.
- Grappin-Schmitt, S. 2010, “Flash Mob”, in *Repères, cahier de danse* n°25, p.10.
- Guigou, M. 2012, *La nouvelle danse française*, Paris: L’Harmattan.
- ギー・ドゥボール 2003 『スペクタクルの社会』, 木下誠 訳, 東京: 筑摩書房.
- Halprin, A. 1995, *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Halprin, L. 2010, “Les Cycles RSVP: Dispositif de création dans le champ des activités humaines”, translated by Élise Argoud, in *de l’une à l’autre: Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles: Contredanse.
- Helguera, P. 2011, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, TN: Lightning Source Inc. [『ソーシャリー・エンゲイジド・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&ソサエティ研究センター SEA 研究会 訳, 東京: フィルムアート社, 2015 年.]
- Hussie-Taylor, J, and Joy, J. (eds.). 2012, “Anna Halprin & Jenn Joy”, in *Danspace Project Platform*

- 2012: *Judsonow*, NY: Danspace Project, pp.49-56.
- 伊藤昌亮 2011『フラッシュモブズ 儀礼と運動の交わる場所』, 東京: NTT 出版.
- Jackson, S. 2011, *Social Works: performing art, supporting publics*, NY: Routledge.
- ジョン・ケージ 1996『サイレンス』, 柿沼敏江 訳, 東京: 水声社.
- Klosty, J. 1986, *Merce Cunningham*, NY: Limelight Editions.
- 小泉朝未 2018「共生とアートの接点: コミュニティダンスの考察から」, 『未来共生学 5』, 201-223 頁.
- 熊倉純子, 長津結一郎 2015「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』, 東京: アーツカウンシル東京, 3-12 頁.
- Kwan, S. 2017, "When Is Contemporary Dance?", in *Dance Research Journal* 49 (3), pp.38-52.
- Laermans, R. 2015, *Moving together: Theorizing and Making Contemporary Dance*, Valiz: Amsterdam.
- Lehmann, H-T. 2006, *Postdramatic Theater*, Translated and with an Introduction by Karen Jürs-Munby, London: Routledge. (『ポストドラマ演劇』, 谷川道子, 新野守広, 本田雅也, 三輪玲子, 四ッ谷亮子, 平田栄一郎 訳, 東京: 同学社, 2002 年.)
- Lepecki, A. 2005, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, NY: Routledge.
- . 2012, "Introduction: Dance as a Practice of Contemporaneity," in *Dance*, edited by André Lepecki pp.14-23, MA: MIT Press.
- . 2013, "thing: dnace: daring; (proximal aesthetics)", in *Choreographing Exhibitions*, edited by Copeland, Mathieu, and Pellegrin, Julie, Dijon: Les presses du réel.
- Lista, G. (ed.). 2005, *Dada libertin & libertaire*, Paris: L'insolite.
- Loupe, L. 2004, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles: Les Éditions Contredanse.
- 前田允 1995『スーヴェルダンス横断』, 東京: 新書館.
- Manning, S. 1988, "Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' "Terpsichore in Sneakers"" in *The Drama Review* Vol. 32 No. 4 (Winter), pp.32-39.
- 松尾加奈 2020『創作プロセスのアーカイブ: 舞台芸術の稽古場における協働をめぐって』, 東京芸術大学国際芸術創造研究科, 修士学位論文 (未刊行).
- マーサ・グレアム 1992『血の記憶—マーサ・グレアム自伝』筒井宏一 訳, 東京: 新書館.
- McPherson, T. M. 1992, "Mentor of Motion", in *The Anchorage Times* January 23.

- マイケル・ナイマン 1992 『実験音楽 ケージとその後』, 椎名亮輔 訳, 東京: 水声社.
- Monson, J. (ed.). 2017, *A Field Guide to iLANDing*, NY: 53rd State.
- 森千香子 2016 『排除と抵抗の郊外 フランス〈移民〉居住地域の形成と変容』, 東京: 東京大学出版会.
- 森山直人, 武藤大祐, 田中均, 江口正登 2016 「共同討議パフォーマンスの場はどこにあるのか」, 『表象 10』, 表象文化論学会, 142-181 頁.
- 武藤大祐 2015 「メッシュワークとしての振付」, 『群馬県立大学紀要』第 36 号, 127-136 頁.
- 長津結一郎 2018 『舞台の上の障害者 境界から生まれる表現』, 福岡: 九州大学出版会.
- 長野由紀 2018 「ジェローム・ベル『ガラ』」, 日本経済新聞, 2 月 7 日.
- 中山大輔 2008 『コンテンポラリー・ダンスは文化政策とどのような関係を築くことができるか』, 東京大学超域文化科学専攻, 修士学位論文 (未刊行) .
- ネルソン・グッドマン 2007 『芸術の言語』, 戸澤義夫, 松永伸司 訳, 東京: 慶応義塾大学出版会.
- Noisette, P. 2015, “Chaque danse et un rapport au monde” in *Les Inrockuptible Festival d’Automne à Paris: théâtre / danse arts plastique cinéma / musique*, Cachot, Benjamin (éd.).
- 貫成人 2018 「ジェローム・ベル『Gala——ガラ』」, 『ダンスマガジン』第 28 巻第 4 号, 87 頁.
- 越智雄磨 2016 「ジェローム・ベル『Gala』(2015) について」, 『日仏演劇会報』復刊 6 号, 18-20 頁.
- . 2018 『「ノンダンス」という概念を巡って—1990 年代以降のフランス現代舞踊の展開に関する一考察—』, 早稲田大学大学院文学研究科, 博士学位論文 (刊行) . [2020 『コンテンポラリーダンスの現在 ノン・ダンス以後の地平』, 東京: 国書刊行会]
- Öktem, Z. 2014, *Flash Mobs as critical intervention: A Meeting point between media, performance, politics and activism*, Master thesis of University Utrecht.
- Olivesi, V. 2008, “Iconographie du ballet. Portraits d’artistes et construction de l’identité professionnelle, 1800-1850”, in *Revue de la Bibliothèque nationale de France* n°29, pp.26-33.
- Perron, W. 2020, *The Grand Union: Accidental Anarchists of Downtown Dance, 1970-1976*, CT: Wesleyan University Press.
- Phelan, P. 1993, *Unmarked: The Politics of Performance*, London: Routledge.

- Pouillaude, F. 2004, “Scène et contemporanéité”, in *Rue Descartes* n°44, pp.116-120.
- . 2009, *Le désœuvrement chorégraphique: Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris: Vrin.
- Rainer, Y. 1965, “Yvonne Rainer interviews Anna Halprin”, in *Tulane Drama Review* vol. X/2, pp.145-178.
- . 1983, “A Quasi Survey of some ‘Minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or and Analysis of Trio A” (1966), in *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Roger Copeland Marshall Cohen, Oxford: Oxford University Press, pp.325-332.
- Rancière, J. 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique éditions. [『解放された観客』, 梶田裕 訳, 東京: 法政大学出版局, 2013 年.]
- ロラン・バルト 1977 『テクストの快樂』, 沢崎浩平 訳, 東京: みすず書房.
- R. Stanford, Mariellen (ed.). 1995, *Happenings and other Arts*, London: Routledge.
- サミュエル・ベケット 1999 『いざ最悪の方へ』, 長島確 訳, 東京: 書肆山田.
- Schneider, R. 2011, *Performing Remains Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London: Routledge.
- Scripnic, E. 2012, *La Flash-Mob: Un dispositif socio-politique à part entière. Nature et enjeu*, Mémoire de l'Université Nice Sophia Antipolis, 2012.
- Sermon, J. 2016, “Partition(s): processus de compositions et division du travail artistique”, in *Partition(s): Objet concept des pratiques scénique (20^e et 21^e siècles)*, Sermon, Julie, Chapuis Yvane, Dijon: Les presses du réel, pp.25-232.
- Siegel, M-B. 1996, “Virtual Criticism and the Dance of Death”, *The Drama Review* Vol. 40 No. 2 (Summer), pp. 60-70.
- Siegmund, G. 2017, *Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject*, London: Palgrave Macmillan.
- . 2018, “Doing the Contemporary: Pina Bausch as a Conceptual Artist”, in *Dance Research Journal* 50 (2), pp.15-30.
- Soanes, C, and Stevenson, A. (ed.). 2004, *Concise Oxford English Dictionary 11th edition*, Oxford: Oxford University Press.
- 相馬千秋 2018 「演劇性の拡張——演劇と現代アートの交錯をめぐって」, 『表象 12』, 表象文化論学会, 57-65 頁.
- 壽田裕子 2002 「1970 年代フランスにおけるスーザン・バージとカロリン・カールソンの

- 舞踊活動—ダンス・コンタンポレンスの発展要因を探る—, 『お茶の水大学人間文化研究年報』 第 25 号, 99-107 頁.
- . 2003 「1970 年代フランスにおけるダンス政策」, 『お茶の水大学人間文化研究年報』 第 27 号, 67-76 頁.
- 田中均 2017 「『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 ① グラント・ケスター『一と多』における「コラボレーティヴ・アート」, 『Co * Design (2)』, 2017 年, 41-58 頁.
- 外山紀久子 1999 『帰宅しない放蕩娘 アメリカにおけるモダニズム・ポストモダニズム』, 東京: 勁草書房.
- 渡辺裕 2012 『聴衆の誕生: ポスト・モダン時代の音楽文化』, 東京: 中央公論新社.
- Walker, R. 2011, *Eight is not enough: a historical, cultural, and philosophical, analysis of the flash mobs*, Doctoral Thesis of University of North Texas.
- Wasik, B. 2006, “My Crowd. Or phase 5: A Report from the inventor of the Flash Mob”, in *Haper's Magazin* 312, pp.56-66.
- 山形治江 2010 『ギリシャ劇大全』, 東京: 論創社.
- 安田静 2002 「1980 年代のフランスの文化政策—ダンスの事例を中心とする日仏文化観の比較・考察—」, 『研究紀要一般教育・外国語・保健体育』 第 37 号, 日本大学経済学研究会, 141-155 頁.
- 吉田駿太朗 2017 「フラッシュモブダンスにおける空間の変化に関する研究—観客の形態とフラッシュモブダンスの三つの価値について—」, 『音楽文化学論集』 第 7 号, 131-141 頁.

【シンポジウム】

- Bishop, C. 2019, “Pragmatic Experimentalism: Rethinking Merce Cunningham’s Event”, in *100 years of Merce Cunningham: A Symposium of Ideas for the Next Century*, Cunningham Symposium at NYPL, January 25.

【ホームページ】

Chevalier, P. 2012, “* CONSTELLATION BAGOUET * CLIN d’œil à Dominique Bagouet”, January 26th. (<http://lescarnetsbagouet.blogspot.com/2012/01/constellation-bagouet.html>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)

公式ホームページ (<https://www.festival-tokyo.jp/13/program/12/mob/>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)

公式ホームページ (<http://www.jeromebel.fr>: 最終アクセス日 2020 年 5 月 30 日)

公式ホームページ (<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=17&ctid=7>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)

公式ホームページ (<https://www.parts.be/about>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)

公式ホームページ (<https://www.rosasdanstrosas.be/342-quartier-dete/>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)

公式ホームページ (<http://www.ville-montfermeil.fr/mes-loisirs/les-rendez-vous-annuels/son-et-lumiere/?fbclid=IwAR3Ne0VySKXmzZGjVvnEue2IN6SkgBxfry8kQzWi0cI4RmSyYHau7L9OJls>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)

公式ホームページ (<http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=61d2df0a600d3be0a687ecd4e767755d557a8feb&lg=en>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)

Lehousse, C. 2019 *Les Clameuses, la critique joviale*, December 12.

(https://lemag.seinesaintdenis.fr/Les-Clameuses-la-critique-joviale?fbclid=IwAR0hb57qGk4SKUg0g3SF10jcf6I6IrXQivaipdjBKw52OKALFnqXkIJIV_o: 最終アクセス日 2019 年 12 月 12 日)

Mackrell, J. 2014, “From Bollywood to ballet, dance brings a new Aura to Venice Biennale”, June 20th. (<https://www.theguardian.com/stage/dance-blog/2014/jun/20/bollywood-ballet-dance-aura-venice-biennale-jerome-bel-saburo-teshigawara>: 最終アクセス日 2019 年 11 月 3 日)

【メール内のテキスト】

※太字で示したテキスト及び和訳を別冊に収録している。

“**Groupe 2 transcription de la répétition du 27 février**” (2014 年 2 月 27 日)

“**SCENE GROUPE 1 - 1mar**” (2014 年 3 月 1 日)

“Lettre aux étudiants de PARTS pour le workshop” (2014 年 3 月 20 日)

“Atelier 27 et 28 sept” (2014 年 9 月 17 日)

“Un mot pour vous remercier pour ce week-end” (2014 年 10 月 8 日)

“Quelques retours forts intéressants à ma lettre « remerciements et réflexions » qui éclairent le projet”
(2014 年 10 月 14 日)

“Lettre de Jérôme” (2014 年 11 月 26 日)

「ジェローム・ベル『Gala-ガラ』参加者の皆様へ」(2017 年 11 月 23 日)

「●【GALA】応募詳細資料」(2018 年 1 月 9 日)

【プログラム】

※別冊にプログラムを収録している。

『《新世界 (*Mondo novo*)》の公演プログラム』

『《無題 (*Senza titolo*)》の公演プログラム』

『パリの秋芸術祭の《ガラ (*Gala*)》のパンフレット』

『チャン劇場プログラム 2018 (*Chang Theatre Program 2018*)』

【インタビュー】

参加者 I：2019 年 9 月 6 日 (モンフェルメイユ, フランス)

参加者 J：2019 年 9 月 6 日 (モンフェルメイユ, フランス)

参加者 E：2019 年 9 月 7 日 (パンタン, フランス)

参加者 L：2019 年 9 月 7 日 (パンタン, フランス)

参加者 AB：2019 年 9 月 9 日 (パリ, フランス)

参加者 AL：2019 年 11 月 26 日 (東京, 日本)

参加者 AT：2019 年 11 月 26 日 (東京, 日本)

参加者 AZ：2019 年 11 月 26 日 (東京, 日本)

【映像資料】

※別冊の USB に収録している。

《ガラ》：2015 年 12 月 5 日 (トランブレ＝アン＝フランス, フランス)

《ガラ》：2018 年 1 月 20 日 (埼玉, 日本)

《ガラ》：2018 年 3 月 5 日 (バンコク, タイ)

《ガラ》：2018 年 3 月 9 日（フィラデルフィア，アメリカ合衆国）

欧米の振付実践の変遷からみるポスト・コレオグラフィー
—「誤動」とジェローム・ベルを中心に—

【別冊 付録資料】

Post-choreography in the Changes of Choreographic Practices:

“Clumsy-seeming Movement” and Jérôme Bel

【Appendix】

東京藝術大学 博士課程学位論文

音楽研究科 音楽文化学領域 芸術環境創造分野

2016 年度入学 2316914

2020 年 6 月

吉田 駿太郎(Shuntaro, Yoshida)

目 次

付録.....	1
1 《ダンスと声のワークショップ》のテキスト：グループ①.....	1
1.1 “SCENE GROUPE 1-1MAR”：対話テキスト（仏文）	1
1.2 「グループ1 の場面—3 月 1 日」：対話テキスト（和文）	5
2 《ダンスと声のワークショップ》のテキスト：グループ②.....	11
2.1 “GROUPE 2 TRANSCRIPTION DE RÉPÉTITION DU 27 FÉVRIER”：対話テキスト（仏文）	11
2.2 「グループ2 2 月 27 日のリハーサルの記録」：対話テキスト（和文）	16
3 プログラム.....	22
3.1 『《新世界（MONDO NOVO）》の公演プログラム』	22
3.2 『《無題（SENZA TITOLO）》の公演プログラム』	23
3.3 『パリの秋芸術祭の《ガラ（GALA）》のパンフレット』	24
3.4 『チャン劇場プログラム 2018（CHANG THEATRE PROGRAM 2018）』	29
3.5 『タイの《ガラ（GALA）》のパンフレット』	30
4 映像（末頁に付す USB を参照されたい）	
4.1 《ガラ》：2015 年 12 月 5 日（トランブレ＝アン＝フランス，フランス）	
4.2 《ガラ》：2018 年 1 月 20 日（埼玉，日本）	
4.3 《ガラ》：2018 年 3 月 5 日（バンコク，タイ）	
4.4 《ガラ》：2018 年 3 月 9 日（フィラデルフィア，アメリカ合衆国）	

付録

1 《ダンスと声のワークショップ》のテキスト：グループ①

1.1 “SCENE GROUPE 1 – 1MAR”：対話テキスト（仏文）

“Scene Groupe 1 - mar”

Jérôme : Bonjour je suis content que vous soyez là. Merci. (Bienvenue aux ateliers danse et voix). Je me présente je suis Jérôme Bel, je suis danseur et chorégraphe de danse contemporaine. Les ateliers seront également animés par Jeanne Balibar qui est chanteuse et comédienne et aussi Emmanuelle Parrenin qui est chanteuse et musicienne. Pour commencer, je vais vous demander de vous présenter, pour mieux vous connaître. Pour savoir ce que vous aimez faire, en chant et en danse, car on va travailler à partir du matériel que vous allez amener. D’habitude je travaille avec des danseurs professionnels qui ont la même culture, les mêmes références que moi. En travaillant avec des amateurs je veux travailler à partir de vous, de votre culture, de ce que vous pouvez faire, de ce que vous aimez danser ou chanter. C’est un travail en collaboration, je ne vais pas vous dire ce qu’il faut faire, fais ceci, fais cela, pas du tout ! C’est un travail de recherche, un travail expérimental, je ne sais pas du tout ce qu’on va faire, ce qu’on va trouver, mon idée, c’est de faire un spectacle à partir de ce que vous allez amener. Est-ce que vous avez des questions ?

Toutes : Non, euh.... Non...

Jérôme : Donc qui veut commencer ?

(temps)

Participant A : Oui je veux bien. Bonjour, je m’appelle Participant A, j’ai 46 ans, et je vis actuellement à Gagny. Je suis chargée de développement dans une société privée ce qui consiste en des montages de projets, des mises en place d’événements à développer. En ce qui concerne mes loisirs, je fais partie du son et lumière de Montfermeil. C’est un spectacle qui met en scène les Misérables de Victor Hugo dont l’action justement se déroule à Montfermeil.

Jérôme : Et qu’est-ce que vous faites ?

Participant A : J'ai un rôle de bourgeoise, en tenue d'époque. J'interprète plusieurs scènes de la vie de l'époque. Mais c'est un rôle muet. Ce sont des thèmes qui se jouent à plusieurs. Et parallèlement à ça je fais de la danse modern jazz dans une association où on prépare des petites chorégraphies pour un gala à la fin de l'année.

Jérôme : Et est-ce que vous pourrez nous en montrer une la fois prochaine ?

Participant A : Oui.

Jérôme : *LAISSER UN LEGER TEMPS* Bon ben à vous

Participant C : Je m'appelle Participant C. J'ai 59 ans. Je travaille dans une société mutualiste. Dans un service de comptabilité et j'habite à Saint Denis. Quand j'étais jeune j'avais toujours désiré faire de la danse, mais je n'en ai jamais fait parce que mes parents n'avaient pas les moyens. Donc, j'ai fait du basket.

(temps)

Et plus tard j'ai fait de la danse country, j'ai fait aussi du gospel.

Jérôme : Ah très bien. Est-ce que vous avez aussi une pratique du théâtre ?

Participant C : Oui je suis aussi dans le spectacle du son et lumière de Montfermeil. Mais moi je joue une ouvrière. J'aime bien ce rôle là, ça me correspond plus physiquement qu'une bourgeoise. Et puis moi je viens d'un milieu ouvrier. Je me sens plus à l'aise dans ces rôles-là.

Jérôme : *(Ah je suis très curieux ; vous vous jouez une ouvrière et vous une bourgeoise ? vous avez une scène commune ?*

Participant A et C : Oui.

Jérôme : *Est-ce que vous pourriez nous montrer à peu près ce que vous faites ?)*

Participant A et C : Oui.

Jérôme : Ok merci. Très bien, et Participant C, est-ce que vous avez une chanson que vous aimez particulièrement ?

Participant C : J'aime toutes les chansons dès lors qu'elles me touchent, mais y en a une que j'adore "c'est Colchiques dans les prés". C'est la chanson que je préfère. Et à chaque fois qu'il y a des enfants qui la chantent ça me donne des frissons.

Jérôme : Moi aussi, j'adore cette chanson. Est-ce que vous pourriez la chanter la prochaine fois ?

Participant C : Oui.

Jérôme : À votre tour.

Participant B : Bonjour je m'appelle Participant B. J'ai 33 ans. J'habite à St Denis. Je suis auxiliaire de puériculture. ~~Comme Participant A.~~ Moi aussi je fais le son et lumière de Montfermeil où je joue le rôle de Fantine.

Jérôme : Vous avez un rôle très important !

Participant B : Oui. Et sinon je fais aussi du gospel et de la danse country.

Jérôme : Ah comme Participant C ?

Participant B : Oui, au fait c'est ma mère.

Jérôme : Ah c'est votre mère ??? Mais pourquoi vous vous êtes intéressée à la danse country et au gospel ? C'est très américain tout ça !

Participant B : Ben en fait on a fait un voyage aux États Unis en 1992 et c'est là-bas qu'on a découvert des bals country et qu'on a entendu des gospels.

Jérôme : D'accord ! bah alors est-ce que vous pourriez toutes les deux nous préparer une danse country pour la prochaine fois ?

Participant B : Oui.

Jérôme : À vous.

Participant D : Bonjour, je m'appelle Participant D, j'ai 53 ans, j'habite sur Sevan. Je suis chauffeur transport handicapé. Et, je fais aussi le son et lumière, je suis rentrée dans les misérables par l'intermédiaire de la couturière qui m'a poussé parce que j'étais en dépression et ça m'a beaucoup aidé à aller de l'avant, à rencontrer des gens et à me faire des amis. J'aime beaucoup les comédies musicales, quand j'étais petite j'allais voir les opérettes de Luis Mariano au Chatelet avec ma mère, où j'ai découvert tout ce qui était costumes et paillettes. Et actuellement je me suis inscrite à cet atelier parce que j'aimerais évoluer en chant. Car mon rêve serait de faire un duo avec un homme.

Jérôme : Est-ce que vous pourriez préparer quelque chose pour la semaine prochaine ? A vous.

Participant M : Bonjour, je m'appelle Participant M, j'ai 45 ans, j'habite Montfermeil, je suis atsem....

Jérôme : C'est quoi ?

Participant M : C'est assistante maternelle dans une école. Et sinon j'aime beaucoup le spectacle en général, j'ai été chef de parade à Eurodisney. Et j'ai travaillé dans un théâtre, à l'accueil de la comédie caumartin, pour les spectacles de Franck Dubosc. J'aime aussi le karaoké. Et j'ai fait aussi de la danse

moderne-jazz et pendant huit ans j'ai été majorette. J'ai été capitaine, ça veut dire que je dirigeais mon groupe de majorettes.

Jérôme : Vous allez pouvoir nous faire une démonstration de majorettes alors !

Participant M : Ben d'accord.

Jérôme : Formidable ! Eh bien merci beaucoup à toutes ; on se revoit la semaine prochaine avec vos danses et vos chants, d'accord ? Je compte sur vous.

***Participant K :** Une semaine plus tard.*

Jérôme : Bonjour

Elles répondent

Jérôme : Comment ça va aujourd'hui ?

Elles répondent

Jérôme : Vous avez pu préparer quelque chose ? On va commencer par vous, Participant B et C. Vous avez préparé votre danse ?

Participant B : Oui.

DANSE COUNTRY

Jérôme : Merci Participant B et merci Participant C. Participant C, est-ce que vous avez préparé Colchiques ?

Participant C : Oui.

COLCHIQUES

Jérôme : Ah c'est super ! Ça me plait beaucoup. Ça me rappelle un danseur japonais, Kazuo Ohno, que j'aime beaucoup. Et puis avec votre veste c'est parfait ; on a l'impression de voir la nature ; c'est comme le décor de votre scène. A vous, Participant A.

Participant A : J'ai préparé une petite chorégraphie par contre aujourd'hui je suis grippée, je ne vais pas pouvoir faire la chorée à fond.

Jérôme : Ben vous faites ce que vous pouvez.

Participant A accompagne Participant B qui lance la musique sur le lecteur avant de se placer en fond de scène. NEW YORK

Jérôme : Merci beaucoup Participant A. Participant D, vous allez pouvoir nous chanter quelque chose ?

Participant D : Oui.

PARAPLUIES DE CHERBOURG

(attendre que tout le monde soit assis)

Jérôme : C'était très beau. Très émouvant. A vous, Participant M.

Participant M : Je suis désolée mais je ne pourrai pas faire ma démonstration de majorettes car j'ai mal au poignet.

Jérôme : Quel dommage. Tant pis.... Bon alors l'atelier est terminé.

1.2 「グループ 1 の場面—3 月 1 日」：対話テキスト（和文）

「グループ 1 の場面—3 月 1 日」

ジェローム : こんにちは、皆さんがここに来てくれたことを嬉しく思います。ありがとうございます。（ダンスと声のワークショップへ、ようこそ）。私の自己紹介をします。ジェローム・ベルと言います。コンテンポラリーダンスのダンサーと振付家をしています。ワークショップは、歌手で女優のジャンヌ・バリバ、歌手で音楽家のエマニュエル・パレニンと一緒に実施します。それではまず、皆さんのことをよく知りたいので自己紹介をお願いします。皆さんの好きな歌かダンスを知るために、というのも、皆さんが持って来る材料から制

作を始めるからです。普段は、私と同じ文化、同じレファレンスをもつ、プロのダンサーと仕事をしています。アマチュアと一緒に制作をするので、皆さんのことや皆さんの文化、特技、そして好きなダンスや歌を披露してから、作品制作を始めたいと思っています。これは共同作業であり、あれやこれや何をすべきか皆さんに教えるつもりは全くありません。これはリサーチであり、実験です。私たちがこれから何をするのか、何を見つけるのかは全く分かりません。私のアイデアは、皆さんがもたらすものから上演作品を作ることです。何か質問はありますか？

全員：いいえ、うーん…ありません。

ジェローム：それでは、誰から始めましょうか？

(間)

参加者 A：はい、やりたいです。こんにちは、参加者 A といいます。46 歳です。今、ガニーに住んでいます。仕事は、プロジェクトの立案やイベントの実施を用意する民間企業の開発部門担当です。趣味に関しては、モンフェルメイユの「音と光」に所属しています。「音と光」の文化事業はモンフェルメイユで開催され、ヴィクトル・ユーゴーの《レ・ミゼラブル》を上演します。

ジェローム：あなたは何を演じますか？

参加者 A：当時のブルジョワの役です。当時の生活のいくつかの場面を演技します。でも、何も喋らない役。何人かと一緒に演じるのがテーマです。「音と光」と平行して、サークルでモダン・ジャズ・ダンスを習っていて、年末のガラでは振付小作品を準備しています。

ジェローム：次のワークショップで私たちにそれを披露してくれませんか？

参加者 A：はい。

ジェローム：(少し間) …はい、それでは、あなたは？

参加者 C：参加者 C といいます。59 歳です。共済組合で働いています。経理部に所属していて、サンドニに住んでいます。若い頃はいつもダンスを習いたいと思っていました。両親はダンスの教え方を知らなかったなので、私はダンスを全くしませんでした。なので、バスケットボールを習いました。

(間)

その後、カントリー・ダンスを習い、ゴスペルも始めました。

ジェローム：それは、とてもいいですね。演劇もしていますか？

参加者 C：はい、私もモンフェルメイユの「音と光」の上演作品に参加しています。労働者を演じます。この役が好きです。役柄はブルジョワより肉体的で合っています。それは、私が労働者階級の出身だからです。この役では、とても喜びを感じています。

ジェローム：（ああ、非常に興味があります。あなたは労働者を演じ、あなたはブルジョアを演じるのですか？共通の場面はありますか？

参加者 A と参加者 C：はい。

ジェローム：あなたたちが演じることを大体でいいので、私たちに披露できますか？)

参加者 A と参加者 C：はい。

ジェローム：オーケー。ありがとう。とても良いですね、参加者 C、特に好きな歌はありますか？

参加者 C：歌に感動すれば、すべての歌を好きになります。私の大好きな曲は「牧草地のイヌサフラン（*Colchiques dans les prés*）」です。これは私のお気に入りの曲です。そして、この曲を歌う子供がいるたびに自然の息吹を感じます。

ジェローム：その歌は私も大好きです。次回のワークショップで歌を披露してくれませんか？

参加者 C：はい。

ジェローム：あなたの番です。

参加者 B：こんにちは、参加者 B といいます。33 歳です。サンドニに住んでいます。仕事は保育士のアシスタントをしています。~~参加者 A のように、~~モンフェルメイユの「音と光」に所属し、ファンティース役を演じます。

ジェローム：とても重要な役ですね！

参加者 B：はい。あとは、私もゴスペルとカントリー・ダンスもします。

ジェローム：ええ、参加者 C のように？

参加者 B：はい、実は、私の母です。

ジェローム：あ、あなたのお母さんですか？？？だけど、なぜあなたたちはカントリー・ダンスとゴスペルに興味を持ったのですか？どれも全てがとてもアメリカ的です！

参加者 B：はい、その通りです。私たちは 1992 年にアメリカを旅行し、カントリー・ダンスのバルに出会い、ゴスペルを聞いたのです。

ジェローム：わかりました！それじゃあ、あなたたちは次回のワークショップで、二人でカントリー・ダンスを私たちに披露してくれませんか？

参加者 B：はい。

ジェローム：あなたの番です。

参加者 D：こんにちは。参加者 D といいます。53 歳です。スヴランに住んでいます。仕事は身体障害者向きのタクシーのドライバーをしています。私も「音と光」に所属していて、仕立屋の役で《レ・ミゼラブル》に参加しました。この役はうつ病であった私を後押ししてくれ、たくさんの人々と出会い、友達をつくることに私を前向きにさせ、とても助けてくれました。幼い頃、コメディ・ミュージカルが大好きで、母と一緒にシャトレ座でルイス・マリアーノのオペレッタを見に行きました。そこでは全員が衣装やспанコールの服を着ていることがわかりました。また今は、歌を上達させたいので、このワークショップに申し込みました。私の夢は男性とデュエットをすることです。

ジェローム：来週のワークショップに向けて何か準備できますか？あなたの番です。

参加者 M：こんにちは、参加者 M といいます。45 歳です。モンフェルメイユに住んでいます、仕事は…

ジェローム：何ですか？

参加者 M：学校の保育士のアシスタントです。一般的には上演作品がとても好きであるという以外には、ユーロディズニーのパレードの責任者をしていました。また、フランク・デュボスの上演のために、コメディ・コーマルタン劇場の受付として、仕事をしていました。カラオケも好きです。モダン・ジャズ・ダンスも習っていて、8 年間バトントワリングをしていました。キャプテン、つまり、私のバトントワリングの団体のリーダーでした。

ジェローム：それでは、バトントワリングを私たちに披露して見せて下さい！

参加者 M：ええ、わかりました。

ジェローム：すばらしい！えー、皆さん、どうもありがとうございました。来週のワークショップでまた会いましょう、皆さんのダンスと歌を用意して下さい。大丈夫ですか？皆さんに期待しています。

参加者 K：1 週間後。

ジェローム：こんにちは。

参加者の返答。

ジェローム：今日の調子はどうですか。

参加者の返答。

ジェローム：皆さんは何か準備をしてきましたか？参加者 B、C、あなたたちから始めましょう。あなたたちのダンスを準備してきましたか？

参加者 B：はい。

参加者 B と C カントリーダンスを披露する。

ジェローム：参加者 B、C、ありがとう。参加者 C、「牧草地のイヌサフラン」を準備してきましたか？

参加者 B：はい。

参加者 C は「牧草地のイヌサフラン」のアカペラと踊りを披露する。

ジェローム：ああ、最高です！とても気に入りました。私の本当に好きな日本のダンサーの大野一雄を思い出します。それから、あなたのジャケットは完璧です。自然を見ているようで、舞台の装飾のように見えます。参加者 A の番です。

参加者 A：振付小作品を準備しましたが、今日、インフルエンザに罹って、ダンスを完璧に踊ることができません。

ジェローム：それでは、できる限りでいいのでダンスを披露して下さい。

参加者 A は参加者 B に同行し、参加者 B は CD プレーヤーで音楽をかけ舞台裏に退場。

ニューヨーク・ニューヨークを披露する。

ジェローム：参加者 A、本当にありがとうございました。参加者 D、何か歌を私たちに披露してくれますか？

参加者 D：はい。

参加者 D は「シェルブールの雨傘」の歌を披露する。

(全員が着席するまで待つ。)

ジェローム：とても美しかったです。とても感動しました。参加者 M、あなたの番です。

参加者 M：すみません、手首が痛いのでバトントワリングを披露することはできません。

ジェローム：なんて残念なんだ。仕方ない…それでは、ワークショップを終わらしましょう。

2 《ダンスと声のワークショップ》のテキスト：グループ②

2.1 “GROUPE 2 TRANSCRIPTION DE LA RÉPÉTITION DU 27 FÉVRIER”：対話テキスト（仏文）

“Groupe 2 transcription de la répétition du 27 février”

Jérôme : Bon on va répéter. Tout le monde est là ?

Coulisse : Oui

Jérôme : Participant E tu es prête ?

Participant E : Oui

Jérôme : Maxime tu es prêt ?

Maxime : Oui.

Jérôme : Participant E, tu peux venir faire ton solo.

Participant E entre, se place, Maxime envoie la musique, Participant E se met à danser.

Jérôme : Super Participant E. C'est quoi comme danse ?

Participant E va chercher le micro chez Participant H.

Participant E : C'est djumbala ; c'est de la danse sénégalaise.

Jérôme : Et tu dances ça quand ?

Participant E : Dans les boîtes ou chez moi.

Jérôme : Et pourquoi tu aimes cette danse ?

Participant E : (Parce que j'aime bien le rythme)

Jérôme : Et tu te sens bien, parce que j'ai l'impression que parfois tu n'es pas très à l'aise...

Participant E : Oui je suis un peu timide.

Participant H : Non mais c'est intéressant cette fragilité. Moi quand je suis sur scène ça me le fait également.

Jérôme : OK on continue avec Participant F.

Participant F entre et chante sa prière à Marie.

Jérôme : Merci Participant F, c'est un chant ou c'est une prière ?

Participant F va chercher le micro chez Participant H.

Participant F : C'est à la fois un chant et une prière, ça parle de Marie qui est la maman de Jésus car pour les chrétiens elle est la mère de dieu puisque Jésus est le fils de dieu. Je voulais mettre à l'honneur cette femme qui a accompagné son fils jusqu'à la croix et qui a donc beaucoup souffert. C'est quelqu'un d'important dans ma vie.

Jérôme : Vous êtes catholique ?

Participant F : Oui.

Jérôme : Si cette scène est dans le spectacle, ça ne vous dérange pas de chanter un chant sacré dans un théâtre ?

Participant F : Non pas du tout.

Jérôme : Qu'est-ce que vous croyez que le public va penser de ça ?

Participant F : J'espère que le public va accueillir, tout simplement.

Jérôme : Vous ne croyez pas que des spectateurs vont penser que c'est du prosélytisme ?

Participant F : ... bah non, j'espère que non. Je ne le fais pas pour convaincre qui que ce soit, donc je ne vois pas pourquoi ce serait du prosélytisme ; et puis vous m'avez demandé quelque chose d'important pour moi en chant ou en danse, et en fait c'est pratiquement la première chose qui m'est venue. En plus c'est un chant facile dont je ne crains pas d'oublier les paroles.

Jérôme : Participant H qu'est-ce que tu en penses ?

Participant H : Je trouve ta question un peu débile Jérôme. Quand tu entends une messe de Mozart tu ne demandes pas si c'est du prosélytisme. Je trouve ça bizarre de pas reconnaître la parenté entre le fait de se produire sur une scène et le fait de faire une prière. L'histoire du théâtre occidental c'est comme ça que ça commence, sur les parvis des églises, ce sont les péchés et les luxures qui sont représentés et dans n'importe quelle civilisation le théâtre est lié au sacré. C'est vrai qu'aujourd'hui dans les théâtres on a une pratique laïque du théâtre, mais à l'origine ceci est fortement lié.

Jérôme : Parfait, non mais moi je trouve ça super, je voulais juste savoir ce que tu en pensais. OK merci Participant F. Participant G, vous êtes prête ?

Participant G : Oui.

Jérôme : On y va alors. Quand vous voulez.

Participant G rentre et chante une chanson.

Jérôme : C'est très beau,

Participant H : Qu'est-ce qu'elle raconte cette chanson, Participant G ?

Participant G va chercher le micro chez Participant H.

Participant G : Cette chanson elle parle d'un combattant qui part à la guerre et qui a laissé sa femme et ses enfants ; et qui demande à sa femme de prendre soin de ses enfants et d'elle, et il lui dit si je meurs dis à nos enfants que je suis mort à la guerre et que je suis un héros.

Participant H : C'est quelle guerre ?

Participant G : C'est la guerre d'Algérie

Jérôme : OK, merci, merci Participant G.

Participant G : J'ai préparé une danse aussi. Vous voulez l'entendre ?

Jérôme : Est-ce que tu peux voir la danse ? Volontiers ! Allez-y.

Participant G danse.

Jérôme : Bon c'est super, j'adore, rien à dire. C'est une danse que vous dansez où et quand ?

Participant G : Généralement dans les mariages, les fêtes et des fois je mets un cd et je danse toute seule devant un miroir.

Jérôme : OK, merci, merci Participant G. Participant H, quand vous voulez.

Participant H chante alleluia.

Jérôme : Participant H y a une seule chose que j'ai compris c'est Alleluia mais le reste c'est quoi ?

Participant H : Je suis camerounaise, et c'est un chant en éwondo, du centre du Cameroun.

Jérôme : Et qu'est-ce que ça dit ?

Participant H : Je chante pour la foi, en ce que je crois ; parce que dieu nous a donné plein de choses et moi que je sois à la maison ou ailleurs, je chante en ce que je crois : la joie de la foi.

Jérôme : En vous voyant chantez j'ai l'impression que vous aimez danser ?

Participant H : Oui beaucoup, j'aime beaucoup danser parce que ça me libère.

Jérôme : Est-ce que vous avez amené de la musique ?

Participant H : Non.

Jérôme : Alors j'ai une idée. J'ai un exercice que j'ai depuis quelques temps et que j'aimerais essayer avec vous. On va faire une improvisation. Vous savez ce que ça veut dire improviser ?

Participant H : Oui.

Jérôme : Alors j'aimerais qu'on essaye que vous improvisiez sur les musiques de mon téléphone portable ; dans mon Iphone, j'ai des musiques qui sont toutes mes musiques préférées ; je vais les mettre et j'aimerais que vous improvisiez ; je ne sais pas quelle musique va sortir parce que c'est en mode aléatoire.

Impro Participant H.

Jérôme : OK merci c'est super intéressant. Bon, c'est fini. Merci à toutes, c'était super, on se revoit bientôt.

Elles passent la tête hors des coulisses.

Jérôme : Participant H on peut discuter un peu ? Bon, moi je vois un truc qui c'est, tu vas rire, c'est l'histoire de la France, avec ces 4 femmes j'ai l'impression de voir l'histoire culturelle de la France ; Participant F qui représente la France séculaire, millénaire même avec la culture chrétienne, puis avec Participant H on voit la colonisation, une partie de l'Afrique christianisée par les missionnaires, et la décolonisation avec Participant G qui chante la guerre d'indépendance algérienne. Guerre d'Algérie qui est évoquée dans « Les Parapluies de Cherbourg » que chante Participant D. Participant E c'est la dernière génération, elle danse ses danses d'Afrique, on est à un autre stade de l'histoire, c'est la globalisation !

(Jérôme : J'adore l'impro de Participant H il y a un truc à faire avec ça. Le truc c'est qu'est-ce que je fais avec ce matériel, c'est tellement différent comment je les mets en scène ensemble, comment je les fais danser ensemble ? Putain, je ne suis pas dans la merde.

Participant H : Mais non tu vas trouver, je suis sûre.

Jérôme : Je me demande quoi...)

Participant K : deux semaines plus tard

Participant K rentre en coulisse et toutes rentrent.

Jérôme : Bonjour à toutes, tout le monde va bien ?

Toutes : *Réponses nouvelles à chaque fois ...*

Jérôme : Je voudrais essayer quelque chose. Vous vous rappelez de l'improvisation de Participant H à partir de mon Iphone la dernière fois. Eh bien je voudrais que vous essayiez ensembles. C'est à dire que vous improvisiez ensemble. Vous êtes en ligne là. Je mets mon Iphone ici et vous pouvez changer la musique quand vous voulez, on ne sait pas quelle musique va sortir car le Iphone est réglé sur le mode aléatoire. Si la musique ne vous plait pas ou que vous en avez marre vous changez en appuyant là sur la double flèche. Vous avez le droit de ne pas danser aussi, juste d'écouter... On peut essayer ? Vous avez des questions ?

Participant F : C'est-à-dire que quand ça ne nous plait pas on change ?

Jérôme : Exactement ! Et vous faites ce que vous voulez. Vous n'êtes pas forcées de danser. Ok on essaye pendant 5 minutes. Maxime tu baisseras la musique au bout de 5 minutes.

Impro sur le Iphone

Jérôme : Bon c'est très intéressant, est-ce qu'on peut réessayer une fois.

Participant H : C'est un peu mou quand personne ne prend vraiment de décisions....

Jérôme : OK on recommence 5 minutes.

Impro 2 sur le Iphone

Jérôme : Participant H moi j'adore ça, c'est super risqué mais c'est magnifique de les voir réagir comme elle peuvent sur mes musiques, ça représente un dialogue entre elle et moi, c'est comme si on discutait, on se comprends des fois, des fois non...bon c'est risqué, c'est de l'impro, si les musiques qui sortent sont pas « bonnes », qu'est-ce que tu en penses ?

Jeanne : ...je trouve cette méthode un peu bizarre. Quand c'est du rock tout va bien quand c'est du classique tout va mal ; il faudrait qu'on travaille à une méthode pour concilier les deux.

Jérôme : Bon c'est fini pour aujourd'hui. C'est très intéressant ; on va continuer à travailler ça. Merci à toutes.

TIMING AU 27 Février : 38''30

2.2 「グループ 2 2 月 27 日のリハーサルの記録」 : 対話テキスト (和文)

「グループ 2 2 月 27 日のリハーサルの記録」

ジェローム : それでは、リハーサルを始めましょう。皆さん、いらっしゃいますか？

舞台裏 : はい。

ジェローム : 参加者 E、準備はできていますか？

参加者 E : 大丈夫です。

ジェローム : マクシム、準備は大丈夫？

マクシム : 大丈夫。

ジェローム : 参加者 E、あなたのソロのダンスをお願いします。

参加者 E はステージに入場、ポジションに立ち、マクシムは音楽をかける、ダンスを披露する。

ジェローム : 最高です、参加者 E。それは何のダンスですか？

参加者 E は参加者 H のマイクを取りに行く。

参加者 E：ジャンバラです。セネガルのダンスです。

ジェローム：どんな時に踊りますか？

参加者 E：クラブか、家の中。

ジェローム：では、なぜあなたはこのダンスが好きなのですか？

参加者 E：…（リズムが好きだからです）…

ジェローム：あなたはときどきあまり気持ちの良い感じではないようだったので、良かったです。

参加者 E：はい、少し恥ずかしがり屋で…

参加者 H：いいえ。この脆弱さは面白いです。ステージにいるとき、私も同じようにそれ感じています。

ジェローム：オーケー、参加者 F、続けましょう。

参加者 F はステージに入り、アヴェ・マリアの祈りを歌う。

ジェローム：参加者 F、ありがとう、それは歌、それとも祈りですか？

参加者 F は参加者 H のマイクを取りに行く。

参加者 F：これは歌でもあり、祈りでもあります。イエスの母であるマリアについて歌っているのは、キリスト教徒にとってマリアが、神の母であり、イエスは神の息子だからです。彼女は十字架までイエスと一緒に同伴し、多くの苦しみを受けたので、私はこの女性を尊敬しています。私の人生において重要な人です。

ジェローム：あなたはカトリック教徒ですか？

参加者 F：はい。

ジェローム：この歌の場面が上演中に存在するとき、劇場で神聖な歌を歌うことに対して気になりますか？

参加者 F：全然気にしません。

ジェローム：観客はそれについて考えると思いますか？

参加者 F：観客は単にその歌を歓迎するだけだと思います。

ジェローム：観客はこの歌を宣教だと考えませんか？

参加者 F：…うーん、いいえ、そうは思いません。誰かを説得するための宣教はしませんし、なぜそれが宣教であるのかわかりません。それから、あなたは歌やダンスで、私にとって重要なものを依頼し、実際に、この歌は最初に私の頭の中に浮かんだ歌でした。さらに、この歌は私が歌詞を忘れる心配のない簡単な歌です。

ジェローム：参加者 H、あなたはどう思いますか？

参加者 H：ジェローム、あなたの質問は少し意地悪だと思います。モーツァルトのミサを聞くとき、あなたは宣教であるかどうかは尋ねません。舞台上で演奏することと祈るということの間の類似性を認識しないのは変だと思います。西洋演劇の歴史は、教会の広場において始まり、罪と欲望を表現し、どんな文明でも劇場は神聖なものと結びついています。今日、劇場にはライシテ [(政教分離の原則)] がありますが、もともと神聖なものと強く結びついています。

ジェローム：全くその通り。私は素晴らしいと思います。あなたがそれについて考えていることを知リたかっただけです。オーケー。参加者 F、ありがとう。参加者 G、準備はいいですか？

参加者 G：はい。

ジェローム：それでは、お願いします。あなたが好きなときにいつでもどうぞ。

参加者 G はステージに入場、歌を披露する。

ジェローム：とても美しい。

参加者 H：参加者 G、この曲は何について歌っていますか？

参加者 G は参加者 H のマイクを取りに行く。

参加者 G：この曲は、戦争に出発した軍人について歌っています。彼は妻と子供たちを残し、そして、妻に子供と彼女の健康を案じるように言い、「私が死んだら、戦争で死んで英雄になった」と子供たちに話すよう妻に頼みました。

参加者 H：何の戦争ですか？

参加者 G：アルジェリア戦争です。

ジェローム：オーケー。参加者 G、ありがとう、ありがとう。

参加者 G：ダンスも準備してきました。あなたは私のダンスを見たいですか？

ジェローム：あなたはダンスを披露してくれるのですか？喜んで！お願いします。

参加者 G はダンスを披露する。

ジェローム：いいですね、最高です。大好きです。言葉にできません。どんな時にあなたはそのダンスを踊りますか？

参加者 G：普段は、結婚式やパーティー、そして時折、CD をかけて、一人で鏡の前で踊ります。

ジェローム：オーケー。参加者 G、ありがとう、ありがとう。参加者 H、あなたの好きなきにどうぞ。

参加者 H はハレルヤを披露する。

ジェローム：参加者 H、私が理解したのは一つの言葉だけで、それはハレルヤです。他の言葉は何ですか？

参加者 H：私はカメルーン人です。それから、これはカメルーンの中央部のエウォンド語の歌です。

ジェローム：では、何について歌っているのですか？

参加者 H：私が信じるもの、信仰ために歌っています。神はたくさんのことを私たちに与えたので、自宅であろうと他の場所であろうと、信じていること、つまり信仰の喜びを歌うのです。

ジェローム：あなたが歌うのを見るとき、私はあなたが踊るのが好きだと感じました、そうですか？

参加者 H：はい、とても。私を自由にさせるので、ダンスが大好きです。

ジェローム：あなたは音楽を持ってきましたか？

参加者 H：いいえ。

ジェローム：それでは、一つアイデアがあります。二、三分間のエクササイズがあり、あなたと一緒に試してみたいと思っています。即興をしてみましょう。あなたは即興の意味を知っていますか？

参加者 H：はい。

ジェローム：それでは、あなたは私の携帯から音楽を流すので即興をしてみてください。私の iPhone には、お気に入りの曲がたくさん入っています。それらを流すので、即興して下さい。ランダムモードなので、どの音楽が流れるかはわかりません。

参加者 H が即興を披露する。

ジェローム：オーケー。ありがとうございます。最高に面白いです。

ジェローム：さて、これで終わりです。皆さん、ありがとうございました。最高でした。すぐにまた会いましょう。

参加者は舞台裏に退場する。

ジェローム：参加者 H、ちょっと話せますか？まあ、あることが分かりました、あなたはそれを笑うかもしれません。これはフランスの歴史です。私はこの4人の女性に対して、フランスの文化史を感じます。参加者 F はフランスの1000年以上の歴史あるキリスト教の文化を表現し、参加者 H は宣教師によってキリスト教が布教されたアフリカの一部の植民地化を表現し、参加者 G はアルジェリア独立戦争の歌で脱植民地化を表現しています。参加者 D の歌っている「シェルブールの雨傘」はそこに喚起されるアルジェリア戦争を〔表現しています〕。参加者 E は最後の世代です、彼女はアフリカのダンスを踊り、歴史のもう一つの段階に至っています。それはグローバリゼーションです！

（ジェローム：参加者 H の即興は面白いし、ダンスと一緒にできるトリックがあります。この材料と一緒に何をするかというトリックです。とても違いがあって、どうやって彼らを一緒にステージ上に立たせ、一緒にダンスを披露させるのか。畜生、なんとかなるさ。

参加者 H：いいえ、きっとあなたは「解決策を」見つけるでしょう。

ジェローム：それは一体何なのか…

参加者 K：二週間後。

参加者 K は舞台袖に入り、全員がステージ上に入場する。

ジェローム：皆さん、こんにちは。みんな元気ですか。

全員：（毎回新しい返答）…

ジェローム：いくつか試してみたいことがあります。前回、私の iPhone で参加者 H の即興を披露してもらったのをあなたたちは覚えているかと思います。ええ、それを皆さんと一緒にやってもらいたいのです。つまり、皆さんと一緒に即興を披露します。そこに一列になって下さい。ここに iPhone を置くので、皆さんが好きなときに、音楽を変更できます。iPhone はランダムモードに設定されているため、どの音楽が出てくるかはわかりません。もし音楽が気に入らない、または飽きた場合は、iPhone の二重の矢印を押して曲を変更して下さい。皆さんには、踊らない権利や、聞くだけの権利もあります。…試してみましようか？皆さん、何か質問はありますか？

参加者 F：つまり、気に入らないときは曲を変えられる？

ジェローム：その通りです！そして、皆さんは好きなことをして下さい。無理に踊る必要はありません。オーケー、5 分間、やってみましよう。 マクシム、あなたは 5 分後に音楽の音量を下げて下さい。

iPhone で即興を披露する。

ジェローム：良いですね、非常に興味深いです。もう一度試すことはできますか？

参加者 H：誰もはっきりと決定を下さないときは、すこし締めりがありません…

ジェローム：オーケー。もう一度、5 分間やってみましよう。

iPhone で二回目の即興を披露する。

ジェローム：参加者 H、即興が大好きです、非常にリスクがありますが、彼らが私の音楽にできる限り反応するのを見るのは素晴らしいことです。それは音楽と私との間の対話を表現し、私たちが対話しているかのようで、時々お互いを理解し、時折全くしていません…ええ、それがリスクで、即興です。もし出てくる音楽が「良く」ない場合、あなたはそれについてどう思いますか？

参加者 H：…この方法は少し奇妙です。ロックのときは上手くいっていますが、クラシック音楽のときは、全て上手くいきません。この二つを両立するための方法に取り組む必要があります。

ジェローム：さあ、今日は終わりです。とても興味深かったです。私たちはこれに取り組み続けましょう。皆さん、ありがとうございました。

2月27日の時間：38分30秒

3 プログラム

3.1 『《新世界 (MONDO NOVO) 》の公演プログラム』

BIENNALE DANZA 2014

mondo novo
gesto, luogo, comunità

Venezia 19.06-29.06



la Biennale di Venezia

**9. Festival
Internazionale
di Danza
Contemporanea**

AURA
JÉRÔME BEL

Mondo novo

PRIMA ASSOLUTA / WORLD PREMIERE
FRANCIA / FRANCE

Conservatorio Benedetto Marcello
19.06, h 17.30
20.06, h 18.30
21.06, h 17.00
22.06, h 17.30

PRODUZIONE
la Biennale di Venezia

**INSTITUT
FRANÇAIS**

con il sostegno dell'Institut français /
with the support of the Institut français

1 : Uno 2 : Due 3 : Tre 4 : Quattro 5 : Cinque 6 : Sei 7 : Sette 8 : Otto
9 : Nove 10 : Dieci 11 : Undici 12 : Dodici 13 : Tredici 14 : Quattordici
15 : Quindici 16 : Sedici 17 : Diciassette 18 : Diciotto 19 : Dicianove 20 :
Venti 21 : Ventuno 22 : Ventidue 23 : Ventitré 24 : Ventiquattro 25 :
Venticinque 26 : Ventisei 27 : Ventisette 28 : Ventotto 29 : Ventinove 30 :
Trenta 31 : trentuno...40 : quaranta...50 : cinquanta...60 : sessanta...70 :
settanta...80 : ottanta...90 : novanta...100 : cento... 200 : duecento... 300 :
trecento... 400 : quattrocento... 500 : cinquecento... 600 : seicento...
700 : settecento... 800 : ottocento... 900 : novecento...1000 : mille

AURA
Sezione dedicata allo sguardo sul dettaglio di alcune opere d'arte
a Venezia. Cinque coreografi hanno scelto di indagare alcune opere
pittoriche veneziane attraverso la vita di un dettaglio come punto di
partenza per creare una propria geografia di gesti.

omaggio a Il Mondo Novo di Giandomenico Tiepolo, affresco staccato dalla villa di Zianigo (Mirano) - oggi a Ca' Rezzonico - 1791

tribute to Il Mondo Novo by Giandomenico Tiepolo, fresco removed from the villa at Zianigo (Mirano) - now at Ca' Rezzonico - 1791

CONCEZIONE
Jérôme Bel

COSTUMI
Jérôme Bel e i danzatori

ASSISTENTE
Maxime Kurvers

STAGISTA
Shuntaro Yoshida

CON
Anna Albanese, Caterina Basso,
Chiara Bersani, Margherita D'Adamo,
Martina Di Iulio, Alice Donaggio,
Mathieu Ehrlicher, Martina Fileccia,
Margherita Fiozzo, Eva Geatti,
Jacopo Jenna, Chiara Marcassa,
Arianna Marcolini, Nicolò Meggiato,
Paola Stella Minni, Camilla Monga,
Silvia Piovani, Francesca Pistolato,
Mauro Romito, Laura Sardo, Andrea Sassoli,
Arianna Spina, Yari Sili,
Annachiara Tronchin, Carla Vimercati

durata 30'

A section dedicated to the observation of a detail of certain Venetian masterpieces. Five choreographers have chosen to explore specific Venetian paintings taking the life of a detail as the point of departure to create a personal geography of gestures.

Le attività del Settore Danza 2014 sono realizzate con il sostegno della Fondazione Prada.
The activities of the Dance Sector 2014 are developed with the support of Fondazione Prada.

www.labiennale.org

3.2 『《無題 (SENZA TITOLO) 》の公演プログラム』

BIENNALE DANZA 2014

mondo novo
gesto, luogo, comunità

Venezia 19.06-29.06



la Biennale di Venezia

**9. Festival
Internazionale
di Danza
Contemporanea**

INVENZIONI JÉRÔME BEL

Senza titolo

PRIMA ASSOLUTA / WORLD PREMIERE
FRANCIA / FRANCE

Teatrino Palazzo Grassi / Foyer
19.06, h 19.45
20.06, h 16.45
21>22.06, h 11.45

La possibilità di un'opera d'arte oggi, o di una coreografia, non è quella di fare un'affermazione, ma di invitare lo spettatore a reinventarsi, o in modo meno utopico, di ricercare la propria ideologia dello sguardo o della costruzione di Sé, o l'articolazione della propria sicurezza.

L'opera d'arte non può dire nulla in sé, può rappresentare un'idea politica o un concetto, ma oggi l'opera d'arte è la formulazione di se stessa. L'opera d'arte non può che indagare, o ricercare, il proprio dominio, e acquisire la coscienza di sé attraverso la riflessione (per speculum in aenigmae) e attraverso questa consapevolezza diventare un'esperienza del Sé (lo spettatore) ma mai un'esperienza di qualcosa di diverso. Far parte di un'esperienza d'arte è sempre e solo un'esperienza di sé.

Marten Spangberg

CONCEZIONE
Jérôme Bel

COSTUMI
Jérôme Bel e i danzatori

ASSISTENTE
Maxime Kurvers

STAGISTA
Shuntaro Yoshida

CON (IN ALTERNANZA)
Anna Albanese, Caterina Basso,
Chiara Bersani, Margherita
D'Adamo, Martina Di Julio,
Alice Donaggio, Matthieu Ehrlicher,
Martina Filecchia, Margherita
Fiozzo, Eva Geatti, Jacopo Jenna,
Chiara Marcassa, Arianna
Marcolini, Nicolò Meggiato, Paola
Stella Minni, Camilla Monga, Silvia
Piovan, Francesca Pistolato,
Maurizio Romito, Laura Sardo,
Andrea Sassoli, Arianna Spina,
Yari Stilo, Annachiara Tronchin,
Carla Vimerati

PRODUZIONE
la Biennale di Venezia

durata 20'

PRODUZIONE
la Biennale di Venezia

**INSTITUT
FRANÇAIS**

con il sostegno dell'Institut français /
with the support of the Institut français

The possibility of an art-piece, even a choreography, today is not to propose an utterance, but to invite the spectator to re-invent him/herself, or perhaps less utopic, to re-search his/her ideology of watching, of constructing Self, or articulating security. The artwork cannot say anything in itself, it can represent a political idea or concept, but today the artwork is a formulation of itself.

The artwork can only investigate, or re-search, its own domain, and become self-conscious through reflection (per speculum in aenigmae) and through this awareness it can become an experience of the Self (the spectator) but never an experience of something else. To be part of an art-experience is always only the experience of the self.

Marten Spangberg

INVENZIONI

Tre nuove creazioni sono nate dal lavoro di tre coreografi rimasti in residenza a Venezia per circa due settimane. Le opere create appositamente per il Festival propongono tre differenti riflessioni sulla genesi del gesto.

Three new creations are the result of the work of three choreographers who were in residency in Venice for about two weeks. The pieces, created specifically for the Festival, offer three different reflections on the genesis of the gesture.

Le attività del Settore Danza 2014 sono realizzate con il sostegno della Fondazione Prada.
The activities of the Dance Sector 2014 are developed with the support of Fondazione Prada.

www.labiennale.org

3.3 『パリの秋芸術祭の《ガラ（GALA）》のパンフレット』



Gala (2015)

Nanterre-Amandiers / 17 - 20 septembre
 La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers / 1^{er} - 3 octobre
 L'apostrophe - Théâtre des Louvrais / Pontoise / 13 octobre
 Théâtre de la Ville / 30 novembre - 2 décembre
 Théâtre Louis Aragon / scène conventionnée de Tremblay-en-France / 5 décembre

Conception, **Jérôme Bel**

Assisté de Maxime Kurvers

De et par (en alternance), Taous Abbas, Cédric Andrieux, Sheila Atala, Michèle Bargues, Ryo Bel, Coralie Bernard, La Bourette, Vassia Chavaroché, Houda Daoudi, Raphaëlle Delaunay, Diola Djiba, Shadé Djiba, Nicole Dufaure, Chiara Gallerani, Nicolas Garsault, Lola Gianina, Stéphanie Gomes, Peggy Grelat-Dupont, Marie-Yollette Jura, Salvador Kamoun, Akira Lee, Aldo Lee, Françoise Legardinier, Jude Letullier-Grelat, Magali Saby, Marlène Saldana, Oliviane Sarazin, Frédéric Seguet, Simone Truong, Marceline Wegrowe et Shuntaro Yoshida

Production R.B. Jérôme Bel / Coproduction Dance Umbrella (Londres) ; Theaterworks Singapore/72-13 ; Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles) ; Tanzquartier Wien ; Nanterre-Amandiers, centre dramatique national ; Festival d'Automne à Paris ; Theater Chur et TAK Theater Liechtenstein (Schaan) - TanzPlanOst ; Fondazione La Biennale di Venezia ; Théâtre de la Ville-Paris ; HAU Hebbel am Ufer (Berlin) ; BIT Teatergarasjen (Bergen) ; La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers ; Tanzhaus nrw (Düsseldorf) ; House on Fire avec le soutien du programme culturel de l'Union européenne / Avec le soutien du CND, un centre d'art pour la danse, de la Ménagerie de Verre dans le cadre du Studioblab pour la mise à disposition de leurs espaces de répétitions / Remerciements à Maguy Marin, Boris Charmatz, Jeanne Balibar ainsi que les partenaires et participants des Ateliers danse et voix, NL Architects et Les rendez-vous d'ailleurs / Spectacle créé le 8 mai 2015 au Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)

En partenariat avec France Culture et Arte



Durée estimée : 1h15

1000

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris / 15 octobre
 Musée du Louvre / FIAC / 23 octobre

Concept, **Jérôme Bel**

Performance pour des espaces non-théâtraux

Durée : 35 minutes

Les performances du 23 octobre s'inscrivent dans le cadre de « Ouvertures/Openings », un cycle de performances conçu et réalisé par le musée du Louvre et la FIAC du 23 au 25 octobre 2015 au musée du Louvre (www.louvre.fr).

Ballet (extrait de Gala)

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris / 10 décembre

Durée : 30 minutes

Diaporama (extrait de Gala)

Palais de Tokyo / 10 décembre - 6 janvier

Durée : 8 minutes (en boucle)

www.festival-automne.com - 01 53 45 17 17 // www.nanterre-amandiers.com - 01 46 14 70 00 // www.lacommune-aubervilliers.fr - 01 48 33 16 16 // www.lapostrophe.net - 01 34 20 14 14 // www.theatredelaville-paris.com - 01 42 74 22 77 // www.theatrelouisaragon.fr - 01 49 63 70 58 // www.mam.paris.fr - 01 53 67 40 00 // www.louvre.fr - 01 40 20 55 00 // www.palaisdetokyo.com - 01 81 97 35 88

Photographies : © Véronique Ellena (couverture) / © Herman Sorgeloos (pages intérieures)

« Traverser différentes possibilités de la danse »

Entretien avec Jérôme Bel



Depuis *Disabled Theater* et *Cour d'honneur*, votre recherche s'oriente de plus en plus vers une analyse du spectacle à partir des corps des individus qui en sont le plus souvent exclus. Quels sont les enjeux politiques et esthétiques de *Gala* pour vous ?

Le projet *Gala* émerge d'une recherche qui a eu lieu sur un temps assez long. À l'origine, Jeanne Balibar m'avait demandé de venir travailler avec elle à Montfermeil et à Clichy-sous-Bois pour accompagner des amateurs. Je n'avais jamais fait ça – et il se trouve que par ailleurs, je n'enseigne pas. Mais dans ce contexte-là, j'avais l'impression que c'était possible : d'une part parce que Jeanne m'apportait tout sur un plateau, et d'autre part parce que cela me semblait être un lieu favorable pour traiter certains problèmes que je ressentais comme une possible limite de mon travail. Du coup, j'ai sauté sur l'occasion ! Nous sommes partis tous les deux organiser ces ateliers, qui s'appelaient « ateliers danse et voix ». Lors de l'atelier, j'ai rencontré des gens venus là parce qu'ils avaient un intérêt pour la danse et le chant – intérêt qui n'était d'ailleurs pas très bien défini. Pour ma part, je ne savais pas non plus ce que cela allait pouvoir donner, et la rencontre de ces « non-savoirs » a été très riche – très fragile aussi, nécessairement. J'ai donc décidé de poursuivre et d'en faire un spectacle

professionnel, réalisé principalement avec des amateurs. *Gala*, en tant que spectacle, vient de cette expérience.

Ensuite, je me suis très vite aperçu que si je ne travaillais qu'avec des amateurs, le travail courait le risque d'être lu selon un prisme « social », qualificatif qui me semble réducteur. Mon travail est d'abord artistique, et conséquemment, social et politique. Afin d'éviter cette lecture, j'ai pensé qu'il fallait inviter des professionnels à participer au spectacle, afin d'effacer cette distinction amateur/professionnel ou social/artistique. J'ai le sentiment que si *Gala* peut avoir un sens, il se doit d'être l'occasion d'un rassemblement, non de l'exclusion de qui que ce soit. Du coup la distribution réunit des gens qui ne sont jamais montés sur scène et des gens dont c'est le travail – sans la moindre distinction.

Lors de l'atelier danse et voix, chacun des participants amenait une matière reliée à un contexte personnel, brossant des portraits subjectifs. Est-ce que cela forme encore un fil dramaturgique dans *Gala* ?

Par définition, ce sont des « amateurs », donc des gens qui aiment. Amateur ne veut pas dire seulement « non-professionnel », mais aussi – et il faut que cette dimension reste centrale – « qui aime, qui apprécie la danse, le spectacle ». Du coup, dans la mesure où l'objectif n'est pas du tout d'en faire des professionnels, la recherche s'est appuyée sur ce qu'ils aimaient faire. Je leur ai demandé comment ils aimaient danser, quelles étaient leurs références, à quoi ils s'identifiaient. Est apparue très vite l'idée de danse comme culture plutôt que comme art : la culture de la danse. Comment des pratiques ou des formes savantes créées par des artistes se répandent dans la société ? Ça c'est une perspective assez passionnante. Je tournais déjà autour de ces questions, mais avec *Gala*, c'est beaucoup plus précis. Chacun porte des savoirs – non pas chorégraphiques, mais « dansés » –, savoirs plus ou moins sophistiqués selon les personnes. L'enjeu de la pièce, c'est d'éviter les jugements. Ce qui est important, c'est ce que signifient ces danses : pas leurs qualités intrinsèques mais ce qu'elles expriment. Sachant que les profes-

sionnels aussi bien que les non-professionnels sont aliénés à cet impératif de qualité, également soumis à la règle du « bien faire ».

Au fond, vous essayez de repartir de la danse en tant que « médium », en cherchant à souligner ce qu'elle transporte plutôt que la façon dont elle est effectuée.

La danse comme médium d'une expression subjective, c'est ça. Qu'est-ce qu'elle révèle, et qu'est-ce qu'elle permet à chacun d'entre nous d'exprimer. Du coup, tous les gens qui me disent « ah mais moi je ne sais pas danser », ça m'intéresse beaucoup : j'ai tendance à répondre « mais si ». Partir de cet impossible là, de ce « je ne sais pas danser » pour dépasser la notion de jugement. Quelqu'un qui « danse mal », dans ma perspective, ça dit quelque chose : quelque chose de son rapport au corps, de sa culture, de son histoire personnelle.

J'ai appelé cette pièce *Gala* parce que pour la première fois, j'utilise vraiment les ressorts, les outils que le spectacle me permet. J'ai utilisé ces ressorts pour la première fois avec *Disabled Theater*, parce que les acteurs handicapés m'y ont poussé, et que je les ai laissés faire. Donc j'accepte désormais d'utiliser le « pouvoir du théâtre » pour les gens qui n'ont habituellement pas accès à ces outils, qui ne sont pas dans le champ de la danse ou du théâtre en position de pouvoir. Avec *Gala*, j'essaie en quelque sorte de leur redonner des armes – de la musique, des costumes, un public...

La forme de *Gala*, dans l'imaginaire collectif, est également attachée à l'idée de celui de fin d'année – avec tout ce que cela porte de moyens pauvres et de formes hétérogènes. Est-ce que cet aspect vous a attiré dans l'idée de « gala » ?

L'idée de gala vient d'abord du format. Cela fait des années que j'ai envie d'utiliser un format fragmentaire, et que je m'interroge sur la prédominance du format d'à peu près une heure dans la danse contemporaine. Il peut arriver qu'un artiste ait une idée, et qu'il en fasse une pièce. Mais parfois, on peut résoudre le problème que pose cette idée en cinq minutes ! Il n'y a pas forcément besoin d'en faire une pièce d'une heure... Donc *Gala* rassemble plusieurs pièces de longueurs et d'esthétiques différentes.

Il y a une autre question qui me trotte dans la tête depuis des années : d'où me vient cette passion pour le théâtre ? Je sais – après avoir fait des films, travaillé dans des musées – que le théâtre est le lieu qui me convient, où je me sens le mieux, où je suis à ma

place. J'ai essayé de voir ce qui avait pu faire événement pour moi ; j'ai cherché dans l'enfance une expérience décisive. Et récemment je me suis aperçu que c'était le gala de danse de ma sœur : ces galas où l'on voit des enfants rangés par classe d'âge dansant comme ils le peuvent...

Voilà, je dirais qu'il y a ces deux raisons : l'une, de format, l'autre, plus personnelle – un peu comme une scène primitive. Dans ce *Gala*, il y a une dimension de célébration, qui est due aux amateurs qui m'ont amené vers leur intérêt pour la danse ; cela s'était déjà produit – mais à mon insu – lors de la pièce avec les handicapés mentaux. Avant cette pièce, je faisais principalement parler les danseurs. Les handicapés mentaux ayant beaucoup de difficultés à s'exprimer par le biais du langage, c'est quand ils dansaient qu'ils étaient le plus... éloquents. Alors je les ai laissés danser.

Comment avez-vous travaillé avec les amateurs dans le sens de ce « non-jugement », sans mise en concurrence des « talents » ?

L'opération que je fais, c'est par rapport à la danse. L'idée n'est pas « tout le monde fait ce qu'il veut », mais tout le monde travaille par rapport à une référence, à une certaine culture. Je leur fais traverser différentes possibilités de la danse : le ballet, la danse moderne, la pop, etc. Comme toujours, c'est la danse qui sert à dire quelque chose du monde. Ma question a toujours été : qu'est-ce que c'est que ce dispositif de représentation, celui du théâtre occidental ? Je suis assigné à cette question. Mais tout le monde n'est pas relié au monde du spectacle. Il faut un minimum de désir – comme pour les spectateurs dans la salle d'ailleurs... S'ils sont assis dans la salle, ce n'est pas pour assister à un récital ou à un match de foot. De part et d'autre, ça ne peut marcher qu'avec des gens qui mettent en jeu un peu de leur désir. Et c'est le traitement de ce désir qui peut permettre de contrer la notion de jugement.

À propos de l'atelier danse et voix, un mot en particulier m'avait marqué, celui de « souveraineté » : rendre à l'individu sa souveraineté face aux codes du spectacle.

C'est très important. Je leur en parle beaucoup. Le fait que les amateurs fassent autre chose dans la société – que le spectacle ne soit pas leur travail – fait que pour eux, c'est un endroit de liberté, de pur désir. Ce qui est en jeu en partant de ce désir, c'est aussi de sauver les pros : les amener à réinterroger le désir chez eux. Qu'est-ce qu'ils font là au fond ?

On travaille sur des questions toutes simples comme : « qu'est-ce qu'un tour » ? Le tour, c'est une sensation, c'est pour ça qu'un enfant de deux ans se met à tourner si on met de la musique. Et pourquoi ils tournent ? Parce que cela leur procure une sensation... Du coup, on travaille, par exemple, sur la pirouette. Le mot « pirouette », si c'est un mot technique de danse classique, évoque le fait de tourner pour tout le monde. Cela fait partie du langage commun. Je travaille là-dessus : comment une chose spécifique, appartenant à un champ défini, celui des « professionnels de la profession » pour citer Godard, est aussi utilisé en dehors de ce champ. C'est ce que je disais au début sur les formes qui se répandent... La pièce travaille sur cet écart entre langage spécialisé et langage courant – entre culture d'avant-garde, de recherche, et culture populaire. L'objectif, c'est que ça s'adresse aux deux. Cela implique toute une politique en terme de production : nous allons jouer dans des lieux, des théâtres où je ne joue pas habituellement. En banlieue parisienne d'abord – grâce au Festival d'Automne, qui fait en sorte que les pièces ne soient pas montrées qu'à Paris intra-muros, mais aussi à Nanterre, Aubervilliers, Pontoise, Tremblay-en-France... C'est une économie passionnante en soi, qui nécessite de changer les modes de production. Les questions artistiques reposent sur des questions de production et des questions économiques. Personnellement, je sais que je tiens quelque chose lorsque le projet artistique change les « manières de faire » et repose la question de l'organisation. Lorsque ça fait flancher le système, c'est que l'on touche à quelque chose d'intéressant.

Vous présentez également des extraits de *Gala (Ballet et Diaporama)* ainsi que *1000* dans des espaces muséaux. Est-ce que cela induit un rapport particulier au public et à l'espace ?

Oui assurément, le dispositif muséal est très différent du dispositif théâtral. Chacune de ces pièces sera présentée dans des contextes particuliers à l'intérieur du Musée mais je ne sais pas encore vraiment ce que cela va produire. Depuis quelques années certains musées souhaitent présenter mes travaux dans leurs espaces. Cela me semble intéressant de confronter ma pratique à des espaces non-théâtraux afin de voir quel sens cela produit, quelles expériences sont possibles là qui ne le sont pas dans le théâtre et inversement. C'est un nouveau champ d'expérimentation.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

Jérôme Bel

Jérôme Bel vit à Paris et travaille dans le monde entier. Sa première pièce, *nom donné par l'auteur* (1994), est une chorégraphie d'objets. La seconde, *Jérôme Bel* (1995), est basée sur la totale nudité des interprètes. La troisième, *Shirtologie* (1997), met en scène un danseur portant plusieurs dizaines de T-shirts. *Le dernier spectacle* (1998), en citant un solo de la chorégraphe Susanne Linke, mais aussi *Hamlet* ou André Agassi, essaie de définir une ontologie du spectacle vivant. La pièce *Xavier Le Roy* (2000) est signée par Jérôme Bel mais entièrement réalisée par le chorégraphe Xavier Le Roy. *The show must go on* (2001) réunit vingt interprètes, dix-neuf chansons pop et un DJ. En 2004, invité par le ballet de l'Opéra de Paris, il produit *Véronique Doisneau* (2004), sur le travail de la danseuse du corps de ballet Véronique Doisneau. *Isabel Torres* (2005) pour le ballet du Teatro Municipal de Rio de Janeiro est la version brésilienne de la production de l'Opéra de Paris. *Pichet Klunchun and myself* (2005) est conçu à Bangkok avec le danseur traditionnel thaïlandais Pichet Klunchun. En 2009 est produit *Cédric Andrieux* (2009), danseur dans la Merce Cunningham Dance Company puis au Ballet de l'Opéra de Lyon. En 2010, il signe avec Anne Teresa De Keersmaecker *3Abschied* (2010) à partir du *Chant de la Terre* de Gustav Mahler. En 2012, il crée *Disabled Theater* (2012), une pièce avec les acteurs professionnels handicapés mentaux du Theater Hora, compagnie basée à Zurich. Dans *Cour d'honneur* (2013) il met en scène quatorze spectateurs dans la Cour d'honneur du Palais des papes au Festival d'Avignon. En février 2015, il crée à l'Opéra Garnier *Les Variations Goldberg* (chorégraphie Jérôme Robbins). Les films de ses spectacles sont présentés lors de biennales d'art contemporain et dans des institutions muséales. Jérôme Bel a reçu un Bessie Award pour les représentations de *The show must go on* à New York en 2005. En 2008, Jérôme Bel et Pichet Klunchun ont été récompensés par le Prix Routes Princesse Margriet pour la Diversité Culturelle (Fondation Européenne de la Culture) pour le spectacle *Pichet Klunchun and myself*. En 2013, *Disabled Theater* a été sélectionné pour le Theaterreffen à Berlin et a reçu le Prix suisse de danse – Création actuelle de danse.

www.jeromebel.fr

3.4 『チャン劇場プログラム 2018 (CHANG THEATRE PROGRAM 2018)』



**CHANG
THEA
TRE**

Chang Theatre was founded in 2009 by Pichet Klunchun, the renown Thai Contemporary dancer and choreographer. Chang Theatre is located in Western Bangkok among typical Thai and Thai-Muslim residential area of Prachautit Road Soi 61, Thungkru District. It is a 80 to 100-seat indoor theatre with a 'homey' atmosphere which is a meeting point for Contemporary dance and art performances. Audiences are welcome to the performances that are scheduled here each year. Artists who are interested in performing art are also welcome to use the space.



โรงละครช้าง

จากความตั้งใจที่จะเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่การแสดงร่วมสมัยที่ไร้พรมแดนในการเต้นและการสื่อสารในรูปแบบประเพณีไทยและสากล

พิเชษฐ กลั่นชื่น ศิลปินนักเต้นชาวไทย ที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ ซึ่งได้ดำเนินการสร้างโรงละครช้างขึ้นในปี พ.ศ. 2552 เพื่อเป็นเวทีและสถานที่พบปะระหว่างผู้ชื่นชอบในศิลปะการแสดงและการแสดงร่วมสมัย ทั้งจากประเทศไทยและจากต่างประเทศ โรงละครช้างแทรกตัวอยู่ในพื้นที่ชุมชนไทยมุสลิมที่สงบและเป็นธรรมชาติบริเวณซอยประชาอุทิศ 61 เขตทุ่งครุ โรงละครช้างเป็นโรงละครแบบ Black Box ขนาดเล็ก 80-100 ที่นั่ง เพื่อให้ได้บรรยากาศในการชมการแสดงระหว่างผู้แสดงและผู้ชมในบรรยากาศแบบกันเอง



(Photo: Joceline Thomasi)

Gala

March 6-7
2018

Jérôme
Bel

Gala is a liberating show that encourages us, the audience, to re-consider the judgements we make watching performers on stage.

Gala is about lots of people, professional dancers, actors, but also amateurs of all ages and walks of life, showing their dance just as much as their dance shows them. *Gala* is a captivating showcase for all admirers of dance.

Through their movement, the gentle humanity of each performer lights up this inspired production. Breaking the sanctity of the stage, this is a jumble of joys, failures, and stumbling insights into the uniting power of dance. *Gala* suggests that theater is community, both onstage and off. It's a tour de force, wildly entertaining and truly radical.



3.5 『タイの《ガラ (GALA)》のパンフレット』

thanks to our partners :







follow us :



@ChangTheatre
@lafete.festival



<http://www.french-highlights.com>



<http://changtheatre.com>





French Embassy in Thailand and Chang Theatre
present :

GALA

Conceived and directed by Jérôme Bel



© Josefina Tommasi

Bangkok March 6 and 7th

GALA

Gala offers a different approach to dance. In this collective art form, Jérôme Bel's project brings together dance professionals and amateurs of diverse backgrounds. The different acts never call on us to pass judgement, but they reveal the way in which each person's cultural repertoire involves them in a singular relationship with that desire for something else that dance is.

After Disabled Theater, a piece performed by a troupe of mentally handicapped actors, and Cour d'honneur, which put a group of spectators centre stage, Gala uses the same question as its starting point: how can we bring to the realms of onstage representation individuals and bodies that are all too often excluded from such a possibility? How can we make best use of all the various resources of this unique apparatus, the theatre - with its codes, venues, genres and professionals - in order to enlarge the perimeter of what can be shown in it? And how can we (re)shape it into a democratic means that lies within the grasp of all those drawn to dance, singing and the performing arts?

Driven on by the experience of workshops run with amateurs, Jérôme Bel sought to set down a flexible framework to travel with, and which could give rise to a wide variety of forms. He wanted it to be accessible to amateurs from all different horizons and to provide them with the opportunity to give their all and make the project their own. In doing so, he took that most 'commonplace' of theatrical experiences: the gala, a festive, group occasion, spanning end-of-year shows and amateur performances. He then subverted the genre in order to cover different styles and fragments of stories, which would build up an inventory of a dance 'with no particular qualities' and bring out all the possible relationships that are unique to the body and voice. What is it that makes us dance? How do we watch dance that might be fragile and precarious without indulging in notions of judgement, such as 'well done' or 'badly done'?

The result is a gala that is bitty, patched up, traversed by moments of reflection, like galleries of living portraits. With its 'Fail again, Fail better' emphasis, Gala goes from one theatre to the next, like 'a mirror taking a stroll by the side of a road', and brings home to us something about the making of those we are watching as well as the way we watch.

Conception : Jérôme Bel

Assistant : Maxime Kurvers

Assistants for the local restaging : Chiara Gallerani and Maxime Kurvers

By and with :

Ms. Akira Ampornpisutlert
Mr. Arnun Changan
Ms. Chantane Chuangsuvanich
Mr. Niwat Wanairloh
Ms. Ornanong Panyawong Awakul
Mr. Padung Jumpun
Ms. Paengpim Somjai
Ms. Paida Wachirapanyaporn

Ms. Pichayalida Singholka
Ms. Pomrat Damrhung
Ms. Rinthanan Manthanararat
Ms. Supathida Srichanarat
Ms. Supatta Songwattana
Mr. Thueythepp Bhattana
Mr. Warrant Wattanawithe

costumes : the dancers

production : R.B. Jérôme Bel (Paris)

coproduction : Dance Umbrella (London), TheaterWorks Singapore/72-13, KunstenFestivalsdesArts (Brussels), Tanzquartier Wien, Nanterre-Amandiers Centre Dramatique National, Festival d'Automne à Paris, Theater Chur (Chur) and TAK Theater Liechtenstein (Schaan) - TanzPlan Ost, Fondazione La Biennale di Venezia, Théâtre de la Ville (Paris), HAU Hebbel am Ufer (Berlin), BIT Teatergarasjen (Bergen), La Commune Centre dramatique national d'Aubervilliers, Tanzhaus nrw (Düsseldorf), House on Fire with the support of the European Union cultural program.

with the support of : Centre National de la Danse (Paris) and Ménagerie de Verre (Paris) in the framework of Studioblab for providing studio spaces.

with the help of the Institut Français and the French Embassy in Thailand

thanks to : the partners and participants of the Dance and voice workshops, NL Architects and Les rendez-vous d'ailleurs