

## メイド・イン・トーキョー—日本のコンテンポラリー・ダンス—

貫 成 人

現在、「東京スタイル」「J-ダンス」<sup>1</sup>とよばれる独特のパフォーマンススタイルが生まれ、海外へ発信・輸出されつつある。本稿ではその特徴や、国内外の文脈におけるその位置を明らかにしたい。問題のスタイルは「コンテンポラリー・ダンス (danse contemporaine<sup>2</sup>)」に属するとされるが、その内容も明示的に規定されているわけではない。そこで、ここではまずコンテンポラリー・ダンスの特徴を確認し、(1)、その上で日本の状況进行分析する(2)。

## (1) コンテンポラリー・ダンス

クラシック・バレエやダンスが欧米という地理的中心をもち、欧米の身体、方法、美学を正統的規範 (canon) とするのに対して、コンテンポラリー・ダンスの第一の特徴は地理的、歴史的、方法論的、美学的脱中心化にある。このような特徴が生まれた背景は、第二次世界大戦後から現代にいたるダンスの動きから窺い知ることができる。

(a) 第二次大戦後、ダンスの中心はアメリカだった。グレアムのモダンダンス、カニングハムのモダニズム、ジャドソン・チャーチ派のアヴァンギャルディズム、トワイラ・サープのポストモダニズム<sup>3</sup>は、それぞれ相互に鋭く対立しながらも一つの歴史的過程を形成し、相互に参照しあうことによって自らの美的規範を規定した。ダンスの系譜は、地理的・歴史的・美学的諸相にわたる重層的なしかたで中心化されていたのである。

一方、ここからコンテンポラリー・ダンスの核心をなす戦術も生まれた。グレアムは舞台上の身体によって、感情や運命、神話、思想などの舞台の外部にあるものを「再現 (representation)」しようとした。彼女は「精神性」や思想性といった「深遠なもの」を希求するロマン主義美学<sup>4</sup>に支配されていたのである。それに対して身体の動きというダンスの媒体に着目したカニングハム以降の人々が試みたのは、舞台上で何かを「呈示 (presentation)」することだった。身体を媒介にして何を語るかではなく、身体を主題として何を生み出すかが問題となったのである。

(b) 1980年前後から欧州のダンスシーンに登場したピナ・バウシュ、舞踏、ヌーヴェル・ダンスがコンテンポラリー・ダンスの原型となる。彼らはポスト／モダニズムをふまえ<sup>5</sup>、呈示の戦術をさらに徹底し、演劇的要素 (バウシュ、ナジなど)

やサーカス (ドゥクフレ) までをも取り入れる方法的アナーキズムにいたる。とはいえかれらは方法的ナルシズムと一線を画する。人間の「実存的不安や感情の機微を身体によって (表現するのではなく) 呈示することがかれらの主眼だったからだ。

(c) 90年代後半には、アラン・プラテル、サシャ・ワルツ、シャルロワ Cie、ワンダ・ゴロンカ、ジェローム・ベル、ザビエル・ルロワなどが、中心点も体系性もない混沌の「星雲状態」を生む。「実験」的手法はしばしば見られるが、身体や共同体などを自明なものと考えない<sup>6</sup>彼らの実験は、「文明化の中で残る自然」としての身体を信頼し、回復しようとするロマン主義に彩られた60年代の実験とは異なる。ダンス以前の身体を反省し、奇怪なものとしての身体を炙りだす彼らのあり方は「ポスト・ダンス」とよぶことができる。

コンテンポラリー・ダンスにおいては、バレエ的「美の規範」やモダンダンスの「身体回復」の論理的規範といった、時間や地域を超越した絶対的規範性に懐疑が突きつけられる。また、地理的・歴史的・方法的・美学的一元性が無効となり、「正統ヨーロッパ」の外部としてのエスニシティやポップカルチャーが取り入れられて「ハイカルチャー／ロウカルチャー」「中心／周縁」の区別が無効となる。欧米ブルジョワ芸術の制度が自明性を失うのである。

一方、コンテンポラリー・ダンスにおいては、方法やロマン主義美学に拘束されることなく観客にとって何かを起こすような舞台を自由に作ることができる。それは伝統的美意識のコードを外れたものであるため、観客としてもその都度、新たな美学を見出さなければならない。アナーキで豊かな美学という、コンテンポラリー・ダンスの第二の特徴がこうして成立する。

## (2) 東京ダンス

日本におけるコンテンポラリー・ダンスは、舞踏やポスト／モダンダンスの動きを土壌として1980年代前後に始まった。ここでは取りあえず次の四世代に区別しておこう。

80年代に登場した第一世代は、勅使川原三郎、木佐貫邦子、dump type、山海塾などによって代表される。90年代初めから半ばにかけて存在感を増した第二世代の多くは、都会的・未来的・耽美

的舞台で「かっこいい」身体を呈示する「スタイリッシュ系」という特徴を持つ。秩序ができては壊れる都会という存在を呈示する山崎広太、ダンサーの私的身体に介入し、あざといまでに観客に訴えかける伊藤キム、さらに H.art chaos, 北村明子などがそれに属する。やや遅れて登場した第三世代は「カワイイ」「ワラエル」といった美学を活用し、「おばか系」とよばれることもある。コンドルズはガクランをユニフォームとし、コマーシャルや人形劇、西部劇やブロードウェイミュージカルのパロディなどあらゆる手段を使って笑える舞台を作る。ほかに「はじけた脱力」<sup>7</sup>の珍しいキノコ舞踊団、さらにイデピアン・クルーなど。2000年代には「イマドキ」の若者の身体を呈示する第四世代が現れる。白井剛は、日常を巧みに切り取った映像を微妙にずらしながら、観客との交渉を演出する。ほかに、「キレル身体」と呈示するニブロール、また、山下残、石川ふくろうなど。かれらは多くの次のような特徴をもつ。

第一に、彼らの身体性や美意識はわれわれにとって身近だが、能や歌舞伎のような「日本的なもの」ではない。「日本的なもの」を切り取るオリエンタリズム的・ジャポニズムの視線は欧米を普遍的規範とする。それに対して、高度成長期後の日常から取り出されたアニメや流行歌、心象風景などを文化資源として利用し、欧米の方法論とは一線を画する身体性をベースにする彼らは欧米の規範の外部に立っている。

第二に、彼らの多くが呈示の戦術をとるために、作品がオリエンタリズムの解釈枠から外れても、異文化の観客には十分楽しめるものとなる。ニューヨークで「笑いの計測器があれば、その針は振り切れていただろう」といった評価をえたコンドルズはその典型である。

第三に、彼らは伝統的なダンスの制度や美意識をベースにしていない。確かに彼らは舞踏やモダンダンスなどのメソッドを習得した。けれども彼らの多くは、はじめから伝統的スクールの外で作品を作っている。

第四に、彼らの多くに、社会的、方法論的、美的規範への攻撃的反抗という意識はない。かれらが従来の枠組みを無効化するやり方は、別個の美や悦楽を呈示するという回路による<sup>8</sup>。その結果生じるのは、やりたいことはやるけれども攻撃性はない「優しいアナーキー」とでもよぶべき方向性だ。

このような動きが生まれた背景には、いくつかの条件が考えられる。伝統的な精神性や規範性、制度性が自明性を喪失する西欧中心主義のゆらぎは1989年の冷戦終結以来ますます加速した。その中で、方法の縛りなく多様な内容や身体性を盛り込むことのできるコンテンポラリー・ダンスとい

うパフォーマンス形態が生まれる。一方、日本には中世以来独自の文化や身体性があった。比較制度分析の観点から言えば、貴族やブルジョワなど政治的支配層からのトップダウンで形成されるハイ・カルチャーとそれへの「反抗」としてのカウンターカルチャーからなるヨーロッパ型文化<sup>9</sup>に対して、茶道などに代表される「遊芸／芸道」制度か歌舞伎に代表される庶民文化を反映した日本の文化形成はボトムアップを基本とする<sup>10</sup>。「ハイ／ロウ」の区別とは無関係に独特な美意識が生まれる土壌はすでに整っていた。内外のこうした条件の共振によって生まれたのが東京スタイルなのである。

#### 註

- 1 それぞれ、尼ヶ崎彬、榎本了彦による。
- 2 この語は「ヌーヴェル・ダンス」がもはや「新しい」ダンスではなく、ダンスの現在を代表するものとなったとき用いられた(Cf. Michel, M., Ginot, I., *Danse au XXe siècle*, Bordas, Paris, 1995.)。
- 3 参照：外山紀久子『帰宅しない放蕩娘』（勁草書房）、またそれについての拙稿書評『美学』204号。
- 4 ここで言うロマン主義美学は、「ロマンティック・バレエ」というときのそれより広い概念である。参照、外山前掲書17ページ。
- 5 ヌーヴェル・ダンスはカニングハムの影響なしには生まれなかった。土方巽はフランスのダダイズムやシュール・レアリスムの嫡子だったが、ダダイズムはアメリカのアヴァンギャルディズムの原型である。
- 6 ワルツの“Körper”，ルロワやゴロンカ，シャルロワの作品など。拙稿「不気味なものとしての身体」『思想』2000年10号参照。
- 7 副島博彦による。
- 8 この点に関しては、拙稿「ヌードを脱ぐ，男を捨てる」『シアターアーツ』10号参照。
- 9 ダンカンを見てもわかるとおり，ダンスは知的エリート之母体にしてきた。また，バレエは言うまでもなくルイ14世の宮廷や19世紀ブルジョワといった政治的エリートの「芸術」だった。
- 10 旦那衆など素人によって経済的に支えられた名人達からなる遊芸／芸道システムにせよ，歌舞伎や浪花節から歌謡曲にいたる庶民文化システムにせよ，その母体は市民や職人，農民などにあった。前者については，Amagasaki, Akira, *Art outside of Life vs Art as Life*, 後者については兵藤裕巳『〈声〉の国民国家・日本』（NHKブックス）参照。