

ダンスは冒険である——身体の現在形

石井達朗

## 目次

### 第一章 現、在、舞踊論——コンテンポラリーダンスへ

時代の共犯者としてのコンテンポラリーダンス 6

身体の現前性 13

ダンスと夢 24

「インクルーシヴダンス」をめぐる 35

ダンス、アクション、ポリテイクス 46

踊るコスプレ 65

アジア的時空／コンテンポラリーな身体 70

よみがえるサーカス 77

### 第二章 舞踊批評の現在——“いま”を見つめて

受苦と救済のはざままで揺れるスペクタクル——アラン・プラテル 114

出発点、そして三〇年後の到達点——ケースマイケルとローザス 100

ダンスから遠ざかるほど、ダンスが先鋭化する——ピーピング・トム 120

官能と戦慄が錯綜する——ジゼル・ヴィエンヌ 127

「死者でございます」——大野一雄 132

不条理な常闇とこがみがくすぶる——勅使川原三郎 141

多様な表象が揺らめく水晶宮——山口小夜子 147

### 第三章 舞踊対話——コトバも踊る

モダン、ポストモダン、コンテンポラリー、舞踏 vs 山野博大 154

舞踏をはじめて五〇年 vs 笠井叡 174

肉体の Edge に立つ孤高の舞踏家、室伏鴻 vs 室伏鴻 191

「土方異誕生」前夜 vs ヨネヤマママコ + 元藤燐子 206

フラメンコの異端児か、革命児か? vs イスラエル・ガルバン 218

ヤン・リーピンの神話的世界 vs ヤン・リーピン 224

常識やルールをダンスで壊していく vs 東京ゲゲゲイ MIKEY (牧宗孝) 236

東京にあるダンスの可能性 vs \*\*\*t kingz shoji 246

——  
コンテンポラリーダンスへ  
第一章 現、在、舞踊論



カルロッタ・グリジ「ジゼル」

## 時代の共犯者としてのコンテンポラリーダンス

### 日中ダンスフォーラム

中国北京のなかでもとくに古き良き時代をとどめる胡同<sup>フートン</sup>。そのど真ん中ともいえる場所に位置して蓬蒿劇<sup>ボンハオ</sup>場がある。この劇場は進取の精神に溢れる新しい演劇をサポートする小劇場、いわゆるオルタナティブシアターである。二〇一二年九月三日から八日までの六日間、ここで日中舞踊会議（ダンスフォーラム）が開催された。

折しも、日本でも中国でも尖閣列島のことや連日メディアで報ぜられ、両国のあいだの緊張感が加速度的に悪化していった時期である。そんなさなか、この小スペースに、日中の舞踊家・振付家・研究者がつどい、発表・討論・ワークショップ・公演などのびつしり詰まったプログラムを、日本語・中国語・英語を飛び交わしながら親密にこなす。その光景は、ここがまるでダンスという共通項を軸に、つながりを求める人々のサンクチュアリであるかのようであった。ダンスという社会的にも文化的にも、ともすると等閑視されがちな弱いメディアであるからこそ、その現場にいる人々は政治的な対立を超えて胸襟を開いた付き合いができてきた。小さな島の領有権を巡る大きな軋轢のなかで、ダンスは細くて丈夫な麻糸のように二つの国を結んでいった。小島を巡って揺れる険悪な空気も、小劇場に立ち昇る親和力も、双方ともに事実なのである。

中国側舞踊関係者の、日本の舞踏、コンテンポラリーダンスに対する関心は並々ならぬものがある。そこ

には日本が石井猷以来のモダンダンスの潮流のなかから、突然変異のような暗黒舞踏を生み、独自のコンテンポラリーダンスを育んでいることに対する敬意と好奇心が感じられる。日本ほどモダンとコンテンポラリーを区別する傾向がなく、伝統舞踊・雑技・武術など太古の昔から連綿と流れる豊かな身体文化を有する中国の現代舞踊には、「伝統」というものの美しさや強さがしつかりと根を下ろしている。それに比べると、伝統というものがほとんど見えてこないばかりか、むしろ最初から存在しないかのように展開する日本のコンテンポラリーダンスの背景や、今世紀に入ってからからのありようを再考せざるを得ない。

### 九〇年代からゼロ年代へ

セゾン文化財団が設立されたのは一九八七年。当時、コンテンポラリーダンスという言葉こそあまり耳にすることがなかったが、まちがいなく萌芽の時期である。勅使川原三郎がKARASを結成しバニョレで賞をとり、舞踏の始祖・土方巽が他界した八〇年代半ばからダンスの潮流がゆつくりと変わりつつあった。それ以前にも、厚木凡人、嵩康子、黒沢美香、木佐貫邦子などの、動きを客体化し分節化しながらも全体的な流れをつくってゆく、それまでの現代舞踊とは異質の活動をする先駆的な舞踊家たちがいた。しかし、これらの自立したアーティストたちの仕事が舞踊界のブームになることはなかった。

「コンテンポラリーダンス」という言い方が日本のダンス界でよく聞かれるようになり、ジャンルを意識した活動が定着していったのは九〇年代初めである。例えば「ジェンダー」という用語が入ってくることにより、その概念がこれまでの歴史の読み直しや現在そして将来に向けた多様な社会文化的な活動を促したように、「コンテンポラリーダンス」というある領域をカテゴライズする表現が流布することが、ダンス状況の幅を広げ活性化することに一役買っていたともいえる。

一九八〇年代後半の日本は、土地や株式などへの過剰の投資が膨張する実態のない好景気の時代であり、これを「バブル」と呼んでいた。一九九一年、これが破綻する。いまだに語り継がれる「バブル崩壊」である。日本のコンテンポラリーダンスは、このバブル崩壊のあと、東京から日本のあちこちの都市に広がっていった。好景気に浮かれていた時代が終わり経済的な状況が冷え込んでいったときに、小さなスペースで自分の身ひとつで新たな表現を追い求めるダンサーたちが、文字通り躍り出てきたのである。

このころ、伊藤キム、大島早紀子、山崎広太、そして久々に日本の舞踊界に復帰した笠井勲、先鋭的なパフォーマンス路線を歩むダムタイプ (Dumb Type) などがその中心的な牽引力となり、目覚ましい活動を展開してゆく。まったく異なった活動をしてきた彼らに共通しているものを敢えて求めれば、「何を表現するのか？」ということと、「どのようなテクニクで？」という根っ子の部分をリンクさせながら、時代に向き合っていたことだ。とくに伊藤キム、山崎広太、笠井勲など、もともと舞踏から出発した者たちが切り開く舞台は、舞踏の歴史のない欧米のダンス界には見られない独自性をもっていた。それは心身二元論や、表現と技術の二分化というボーダーを超えて、両者が自ずと不可分になる時空での創造作業であった。

大島早紀子 (H・アール・カオス) の『春の祭典』(一九九九年)、勅使川原三郎の『Project (ノイジェクト)』(一九九二年)、伊藤キムの『生きたまま死んでいるヒトは死んだまま生きているのか?』(一九九六年のバニヨレで、勅使川原三郎につき受賞) などは、いずれも九〇年代半ばの日本の舞台が生んだ傑出した作品群である。九〇年代のこの盛り上がりは、今世紀初頭になり伊藤キムの『Close the door, open your mouth』(二〇〇一年)、山崎広太の『Cholon (シヨロン)』(同年、建築家・伊東豊雄が美術で参加)、大島早紀子 (H・アール・カオス) の『カルミナ・ブラーナ』(二〇〇二年) など、スペクタクル性をもちながらも実験性に富む、それぞれの力作にゆきつく。オリジナリティがあり、かつスケール感のある秀作が前後して出てきたのは、

制作サイドも含めての新しい世紀に対する期待の現われだろうか。

八〇年代終わりごろから小スペースで始まった祭り場的な盛り上がりは、今世紀に入ると、より社会文化的なレベルで受け止められつつあるような印象を受ける。まずダンスを含めた舞台全般を対象にする朝日舞台芸術賞が二〇〇一年に創設される(二〇〇八年の八回目をもって突然、頓挫)。同年、都市と地方を結ぶコンテンポラリーダンスの全国組織として画期的なJCDN (Japan Contemporary Dance Network) が立ち上がる。二〇〇二年にスタートしたトヨタコレオグラフィアワードは五年間継続(その後一年おきになり、一〇回目の二〇一六年に終了)。伊藤キムは二〇〇五年に、舞踏の嚆矢といわれる土方の歴史的な作品と同名の『禁色』を発表し、創作活動休止を宣言した。

以上のことからみると、今世紀初めの数年は、日本のコンテンポラリーダンスが以前よりも遙かに社会的に認知され、地盤をしっかりとしたものにしていったと言える。また、いわずもがなのことだが、一貫した見識を軸にアーティストたちを支えるセゾン文化財団やJCDN、そしてthe prize (ディプラッツ、二〇〇八年より日暮里に移動して中倉庫)、セツシヨンハウス、STSポット、テルプシコール、ダンスボックス(Dance Box)、アトリエ劇研(二〇一七年閉館)、シアターE9その他地方都市における小スペースの多彩なプログラムを継続した活動、また横浜ダンスコレクション、福岡ダンスフリンジフェスティバル、「ダンスが見たい! 新人シリーズ」など息長く持続するコンペなどが、新しいダンスの誕生にいかにも重要な役割を果たしてきたかを感じられる。このころに(あるいはその少し前に)創作活動をスタートさせ、現在につながる力を発揮しつづける舞踊家に、山田うん、北村明子、黒田育世、白井剛つよし、矢内原美邦などがいて、そのあとに関かおり、岩渕貞太、平原慎太郎、川村美紀子などがある。

## 「既知」よりも「未知」を

JCDNの最初の一〇年を長い第一ラウンドとすると、現在は次の一〇年という第二ラウンドに入ったところである。この第二ラウンドは、第一ラウンドとは攻め方も試合の内容も周りに求められるところも、かなり違うはずだ。ひと言でいえば、ネットワークの構築や交流の時代を通り過ぎて、質そのものが問われる。問題は、コンテンポラリーダンスの場合、何をもって、「質」というのかということだ。それはもとより「ウエルメイド」などではなく、常に既知よりも「未知」を志向し、それを時間と空間のなかにどのように刻印するのかという、オリジナルな発想と構成だろう。「未知」とはダンスや身体に関わる領域はもちろんだが、文化・社会・政治・歴史を含めたすべてである。

新しいダンスをつくるのにダンスだけでは埒があかない。身体とはもつとも身近にある「自然」の賜物であると同時に、たとえば「爪を切る」段階でそれはすでに「文化」であり「社会」である。そして、出生証明書を提出した直後から、身体は政治的なものであることから逃れられない。ダンスで作品をつくることは、体のことだけではなく、その体が好むと好まざるとに関係なく、置かれている状況と環境すべてに関わることなのだ。

コンテンポラリーダンスは、表現の方法論においてはまったく自由である。コンテンポラリーダンスのように、男女差、世代差、年齢差、職業、経験、学歴、師弟などのヒエラルキーから離れて、自分の身ひとつで表現することは、それまでの日本の歴史のなかではほとんど存在しなかった。数百年のスペインで日本の芸能史を俯瞰しても、前衛性・実験性を標榜するアングラ演劇や暗黒舞踏を見渡しても、表現者はさまざまに日本社会特有のヒエラルキーに囚われたり、身を寄せたり、利用してきたりした背景がある。一見「自由」

という幻想のもとに、その内実は年功序列や家父長的なシステムにのつとつた行動パターンを、体の隅々にまで染みこませていたことが多かったのではないか。

そんなしがらみからできるだけ離れて、よく言われる「何でもあり」「いま、ここ」ふうの作品を目指すのはいいが、それだけでは表現にならない。何をどう発信するのか、なぜいま、ここでそれをつくるのか、そのための技術とは何なのか……という原点が問われる。二〇〇〇年代一桁の終わりごろになって、そんな問いかけが薄れてくる感じがしばらく続いていた。コンテンポラリーダンスの新鮮なエネルギーにかけりが見え始め、ある種のマンネリズムに流されてゆくのではないかと不安があった。しかし、ここ二、三年の間に生まれてきたいくつかの作品は、そんな危惧を吹き飛ばすのに充分である。以下はそのほんの数例だ。

岩渕貞太・関かおり『Hetero』（横浜ダンスコレクションEX2012、フランス大使館賞）、関かおり『マアモント』（トヨタコレオグラフィアワード2012、次代を担う振付家賞）、柴田恵美『DRESS』（ダンスが見たい！新人シリーズ、新人賞受賞者公演、二〇一〇年）、川村美紀子（『へびの心臓』、横浜ダンスコレクションコンパティション最優秀新人賞受賞者公演、二〇一二年）、振子<sup>ねじ</sup>びじん『モチベーション代行』（F/Tアワード、二〇一一年）、木村愛子『温かい水を抱くⅢ』（ダンスが見たい！新人シリーズ、新人賞受賞者公演、二〇一一年）などは、たまたま何かしらの賞と関係しているが、受賞のいかんにかかわらず、いずれも「既知」に囚われずに挑戦する強度をもち、それを「作品」として定着させる戦略もある。また、以上のアーティストたちよりも活動歴の長い、山下<sup>だん</sup>残、コンタクト・ゴンズ、KENTARO』などの、ここ数年来の活動も大いに注目できる。

そのほか、二つのパフォーマンス集団のサウンド、言葉、照明、身体のアクシオンを複雑に重層化させた近作は、かつてないほど充実していた。『boat here, boat』（構成・演出：桑折<sup>こおり</sup>現 [dots]）、グライNDERマン

の『MUSTANG』シリーズである。ダンスでもなく演劇でもなく「パフォーマンス」という形をとらざるをえない必然性を感じさせる。内在するエネルギーをスパークさせるような硬質な方法論をこれからも追い求めて欲しい。

二〇一〇年代のいま、コンテンツポラリィダンスは明らかに以前とは違うフェーズを歩んでいる。今日的なファッションや現象としてではなく、性別・世代・国家・人種に関係なく個人と個人をつなぐ表現として、「ローカルに」ということは言うまでもなく、よりグローバルにも対応する戦略が求められている。その戦略はできるだけ鮮明であるほうがいい。既成のダンス語法をどのように扱うのか、多様な身体技法をサンプリングしリミックスする方法をとるのか、「物語性」をどう考えるのか、そしてなにより作品をつくることにより何を発信したいのか。つくり手である舞踊家は言うにおよばず、制作者も観客も批評やメディアに携わる者も、助成財団や文化行政も、同時代の共犯者として同じ舞台に立っている。

## 身体の現前性

### コンテンポラリーな時空と祭祀

二一世紀に入ってから、世界のコンテンポラリーダンスシーンに、舞踊の歴史の流れを変えるような、大きな節目があったかと問われれば、それは「否」である。今世紀に入ってから新しいダンスのさまざまな傾向は、当然のことながら二〇世紀の実験的な試みや、舞踊史の流れに対する反逆を引き継いでいる。それでも敢えてここ一〇数年のあいだに起こりつつある新たな現象として、記憶に残るものを挙げれば、それまで「アート」としては注目されてこなかった、アジアの民俗的な祭祀や儀礼の身体性である。それをコンテンポラリーな時空間にどのように活かすのか。わたしの強く印象に残る三作品のうち二つは、インドネシアの異なる地域からのもの、一つは台湾からの作品である。

インドネシア、スマトラのミナンカバウ社会から来日したナン・ジョンバン・ダンスカンパニーによる『Rantau Berbisik (異郷のささやき)』(二〇一〇年)。わたしは以前、ミナンカバウのいくつかの山村を訪ね、そこで行なわれているランダイという土着の伝統芸能をフィールドワークしたことがある。ミナンカバウは現在の地球上では非常に稀な母系社会として知られ、一部の文化人類学者が強い関心を寄せる地域である。このカンパニーは、ミナンカバウのこの民間芸能の身体技を多様に取り込みながら、伝統的な装いのなかに現代風の作品をつくっていた。衣装と音作りは民俗的ではあっても、もともとそこにあったかもしれない宗

教的な含蓄に回収されない作品として構成している。

日本以外の多くのアジアの現代舞踊において、「伝統と現代の相克」というテーマが繰り返されている。これを問うさまざまな方法論が試みられる。ナン・ジョンバンは、よくあるように、伝統を巧みに現代作品のなかに引用したり活かしたりするというのではなく、伝統そのもののなかに現代に生きる要素を抽出し、舞台化するというやり方である。もともと異なった目的のために使用されていたモノやワザを集めて、手仕事として創造する——これこそレヴィ・ストロースのいう「ブリコラージュ」だろう。遠方に眼をやらなくとも、生活している足元に豊かな創造の淵源が広がっている。

一万三千以上の島からなるインドネシアは多民族国家で、多様な言語と文化伝統が存在する。『Rantau Bertisik』と同じインドネシアだが、まったく異なる北マルク州西ハルマヘラ島ジャイロロの伝統的な祭祀舞踊を現代的に構成した、『Cry Jaiolo』という作品を二〇一五年に見た。数名の裸の男たちが、一定のビートを基に集団の隊列パターンを変形しながら動き続ける。シンプルで極めてフィジカルな動きを延々と持続するのだが、それが圧倒的な強度で空間を支配してゆく。これを構成した振付家エコ・スプリアントの「伝統」に対する眼差しと、一点たりとも緩みのないパワフルな仕事が強印象に残った。

『Cry Jaiolo』と同じ二〇一五年に台湾から初来日したのは、林麗珍（リン・リーチェン）率いる無垢舞踏劇場である。こちらはすでに世界各地で高い評価を得ている。『観<sup>カミ</sup>すすべてのものに捧げるおどろく』の、極限にまで様式化された超スローモーションの動きは日本生まれの舞踏を思わせるが、いわゆるコンテンポラリーダンスとも舞踏とも一線を画し、神話的・民話的なヴィジョンに溢れた独自の祭祀空間を実現している。

以上の三作品に共通しているのは、身体そのものの動態が前面に出ていて、具体的な意味を呼び起こすよりも、抽象的イメージにより依拠していることだ。伝統的な祭祀にありがちな物語性（＝神話的な想像力）

が極めて希薄になり、したがってあるキャラクターに変身するというフィクション的な要素は後退し、代わりにパフォーマーの身体が「いま、ここ」にあるというプレゼンス、言葉を換えれば現前性（現在性）が突出するのである。そしてこの現前性は、多様な様相を見せる世界のコンテンポラリーダンスシーンのなかで、「踊り」で表現することにおいて陥りやすいナルシズムやテクニク偏重を排し、虚飾のない素の身体を求める流れと軌を一にする。

次にそのことを視野に入れつつ、二〇世紀からいまへと連綿と流れるダンスの系譜を考えてみたい。

### 先駆者たち

二〇世紀舞踊の流れのなかで、現在のコンテンポラリーダンスのあり方につながるいくつかのエポックが存在する。それらの重要性についてはたびたび指摘され、現在に至るまで議論されつづけている。二〇世紀初頭、ニジンスキーを擁してディアギレフが率いていたバレエ・リュス、マリー・ヴィグマン、ハラルド・クロイツベルク、クルト・ヨースなどを擁し、戦前の現代舞踊をリードしていたドイツ表現（主義）舞踊（ausdrucksanz）、その後の戦後世代で新たな展開を見せ世界を席卷したピナ・バウシュ、一九六〇年代初頭アメリカ、ニューヨークのジャドスン教会で行なわれた実験的な公演活動に端を発するポストモダンダンス、これとほぼ同じ時代に日本で生まれ世界に広がっている（暗黒）舞踏、そしてフランスのジャン・クロード・ガロッタ、ベルギーのヴィム・ヴァンデケイピュス、アンヌ・テレサ・ドウ・ケースマイケルなどに代表されるヌーヴェルダンスとも呼ばれる一連の新しいダンス界の動きなどである。

なかでも二一世紀の現在進行しつつある、「いま、ここ」にある身体の現前性へのこだわりは直接つながっているのは、ジャドスン教会の一連の実験的な活動である。ジェンダー的な観点から見れば、振り付けら

## 「土方巽<sup>たつみ</sup>誕生」前夜

ヨネヤママコ VS 元藤燐子 VS 石井達朗

### アスベスト館

石井 お話をうかがうのは、土方巽亡きあとアスベスト館を主宰している元藤燐子<sup>ゆきこ</sup>さん、そしてヨネヤママコさん、日本におけるパントマイムのパイオニアです。ヨネヤマさんと元藤さんを結ぶのは、土方巽という人物しかないわけで、ふだんあまり語られることのない若々しい土方が蘇ってくればいい、と思つています。

まず元藤さん、目黒のアスベスト館はどんなふうに生まれたのですか。

元藤 わたしがアスベスト館を見つけたのは一九五〇年で、目黒川を渡って目黒通りの坂を上りきったところに面白い一角があつたんです。硬い扉があつて鍵がかかつていて、これは何だろうと。そこをくぐると「慰廃園」という木の札がかかっていました。明治時代の終わりの頃、私立のハンセン氏病院の跡地だったんです。当時、「フジワラ」っていうおじいさんがいらして、写真を見せてもらつたんです。その写真を見ているあいだ、体が震えている状態でした。肉体と対話する。自分は体をどうつくっていくのかと、体の問題と取り組んでいましたので、わたしの考えと一致する場所だなと。

石井 施設はあつたんですか。

元藤 いえ、建物は九州の島に移っていたので、空き地があるだけ。跡地として教会があっただけです。わたしは三歳くらいからダンスをやっていましたから、肉体を追い続けておりましたので、体の学校を作ろうと思っていました。ここは適しているよ。

石井 おひとりですか。当時は結婚もされていない。

元藤 そうです。わたしが一九歳。

石井 そのあと津田信敏さんと結婚されましたね。そのときの資金は、元藤さんのお父さんからですか。

元藤 はい、そうです。いきさつは本（『土方異とともに』筑摩書房）に書きました。体の学校の前身である津田・元藤近代舞踊研究所をつくりました。それからわたしは津田と別れて、土方と一緒になっただけです。わたしは生涯、二人の舞踏家と過ごしてきたわけですが、津田については、ひと言も語られないですよ。非常に革命的なモダンダンスを開拓した人なのに……。江口隆哉、邦正美と津田の三人は、さうとう新しい舞踊家だったんです。

石井 ヨネヤマさんは、津田さんやアスベスト館についてはご存じだった？

ヨネヤマ はい。わたし、江口先生の弟子でした。

石井 ママコさんはマイムを始める以前、江口さんの弟子だったんですか。

ヨネヤマ わたしは江口先生の弟子でありながら、舞踊コンクールで、『雪の夜に猫を捨てる』（一九五四年）というタイトルのマイムを取り入れた作品をつくってしまいました。そのころ、マルセル・マルソーが来日しました。アリヤットとわたしの道が決まっちゃったんです。わたしは本能的にマイムの踊りをつくってました。『雪の夜に……』はわたしのデビュー作で、ダンスマイムって言われました。日本舞踊の先生か

らは、もしかしたら日本舞踊なんじゃないかって言われるくらい、日本人的な情緒があったみたいです。だから純粋なマイムかどうか。自分で言ってしまうと元も子もないんですが（笑）。

石井 舞踏の歴史の起点とされている土方巽の『禁色』が一九五九年。それ以前の土方が何を求めて上京し、どうしていたのかは、あまり聞きません。ママコさんはそのころの土方とじかに接していた方なのだろうか。いたいんですが、ママコさんが最初に土方を見たのはいつですか。

ヨネヤマ 安藤三子（みこ）（哲子）さんというジャズダンスの先生のところで、先生に「ボクちゃん」とか言われて、かなり大人しくしていました。米山九日生（くにお）という本名で踊っていました。安藤三子先生は作曲家の方（宅考二）と一緒に活動していました。土方は安藤さんのお弟子さんで、土方ともう一人踊る人（凶師明子）がいました。そのあと、今井重幸さんの阿佐ヶ谷駅前の小さなプレハブの貸スタジオ、スタジオ・アルスノールヴァで踊っていました。

石井 今井重幸さんは、ママコさんと一緒に住んでたんですか。

ヨネヤマ スポンサーであり、スタジオを作って貸してくださり。パトロンっていうんですかね、一緒に暮らしていたんです。

石井 阿佐ヶ谷の駅前のスタジオですか。

ヨネヤマ 今でもまだあります、ボロいですけれど（一〇〇七年）。スタジオ・アルスノールヴァ。彼は作曲家と制作者を兼ねてますから、わたしはそこで六歳から一二、三歳の子どもを集めて教えていたんです。スタジオを借りた分だけノルマで稼がなくてはならなかった。三五人くらい生徒がいて、東京に出てきてまだ二年くらいだったし、二三歳くらいだったからかなり大変でした。

石井 それはいつ頃ですか。五〇年代後半ですか。

ヨネヤマ 後半ですね。へんな話、まだ水洗便所がありませんでした。阿佐ヶ谷も汲み取り式でした。そのスタジオの前に飲み屋さんがあります。そこがわたしの応接室だったんです。そこに土方が飛び込んできまして。

石井 なぜ？

ヨネヤマ なぜなんでしょうね。例のしゃべり方ですよ。非常に緊張している。「ママコさんねえ……」って言って、そのあとしばらくくれないんですからね。で、また「ママコさんねえ……」って。何を言おうとするのか、オレがここに来たよって意味なんでしょうけど。そのあと彼はそこに居着いてしまったんですね。元藤 そのまんま？

ヨネヤマ そのまんま。今井重幸先生も土方がすごく面白いし、新しい公演をやったから、土方に居候させて、何か新しい面白いことをやりたかったんだと思います。わたしに生徒を教えさせて経営を成り立たせて。アーティストであって先生であるという、両方であるのは大変ですね。先生っていうのは博愛主義でいなきゃならない。与え続けなきゃいけない。アーティストってのは、時に自分本位で考える自分主体そのまったく矛盾したことを、田舎から出てきて二年のわたしがやらなければならなかった。当時はそれですごく悩んで。だから男が目の前に「ママコさんね……」って現れてもピンと来ないんですよ。今考えたらもったいないような（笑）。

スタジオ・アルスノーヴァで

石井 ママコさんは、何歳のときに上京されたんですか。

ヨネヤマ 東京教育大学（現・筑波大学）に一九歳で入って、大学の三年目に今井さんに、「天才かもしれないな

## 常識やルールをダンスで壊していく

東京ゲゲゲイ MIKEY (牧宗孝) vs 石井達朗

### ストリートダンスへ

石井 どういうきっかけでダンスを始めたのですか。子どものころ、今のダンスにつながるような体験が何かありますか。

MIKEY もともとすごい目立ちたがり屋だったんです。とにかく人前で何かをするのが好きで、歌ったり踊ったりしていました。お正月、親戚が集まっている時に子どもが何かやると、お捻り(チップ)をもらえるでしょ。五、六歳の頃だと思うけど、お母さんのワンピースを着て、中森明菜や中山美穂の曲で歌って踊ったのが、最初につくったショーです。それがわたしにとって大切な年一回のイベントになりました。

その後、日本舞踊を少しだけやりました。すごく小さい頃、母親に「踊りやりたい！」と言ったらしく、たまたま近所で教えている方がいて、習いに行っていました。それよりすぐくのめり込んだのがお囃子で、一〇年ぐらいやっています。わたしが住んでいた立川のお祭りは、山車だしの上に乗ってお囃子、ひよっこや狐のお面をかぶった踊りをやるんですが、すごく気持ちよかったです。見てもらって、お捻りもらって、たぶんショーガールになったかっただと思えます(笑)。

石井 いろいろなダンスのジャンルがありますが、そのなかでストリートダンスに惹かれたのはなぜですか。

MICKY ストリートダンスを意識するようになったのは、中学生の頃だったと思います。立川には米軍基地があったので、その頃には黒人が経営するヒップホップのお店ができました。ただそういうお店に通ってそこでダンスをするのは、いわゆるヤンキーと呼ばれる不良のお遊びみたいな風潮があつて。かっこいいなど憧れてはいたけど、踏み入れることができなかった。

海外の音楽を聴き始めたのもその頃だったから、マイケル・ジャクソンやジャネット・ジャクソンの真似をして、家でこっそりヒップホップを踊ったりしていました。お母さんのスカーフを巻いて、メイクして(笑)。今思えば、その頃から憧れているアーティストは女性だったんですね。四、五歳のときにはスカーフを巻いて踊っても別にどうってことないけど、思春期になると、やっぱりこれって変態的なことかもしれないという気持ちも芽生えて。ラジカセとヘッドフォンを持って屋上に行つて、星空を見ながら人知れず踊つたりしてましたねえ(笑)。

こうやって振り返っていると、いろんなことを思い出して恥ずかしくなってくるけど。子どもの頃、本当に些細な身近なことだけど、わたしが言い返せなかったことや反論できなかったことを、東京ゲゲゲイのダンスに込めて表現・発散するというのはあるかもしれません。

石井 家族からはどのように受け止められていたのでしょうか。

MICKY 両親は「ウチの息子ちよつと変わつてるよなあ」みたいな感じでした。唯一、フラダンスをやっていたお祖母ちゃんだけは、「あんたはこういうの好きだからねえ」って感じで、わたしのやりたいことに対してすごくサポートしてくれました。だから、お祖母ちゃん子ですよ。

石井 ストリートダンスを誰かに学んだことはありませんか。

MICKY 実は一度歌手を目指して、一九歳のときに、あるレコード会社に所属していたことがあります。

それまでは歌も踊りも我流だったので、ボイストレーニングとダンスレッスンを受けさせられました。でも、スタジオで基礎からレッスンするというのは何て退屈なんだと。ああしろこうしろって言われるのが嫌だし、半年で辞めちゃいました（笑）。

それで二〇歳になり、ひとりでクラブに行ける歳になって、ただただダンスミュージックを聞きたくて、ダンサーのショーを見たくて、クラブに通うようになりました。そこでヒップホップを踊るようになり、ストリートでも踊り始めました。

その頃は、まだ自分がゲイだとカミングアウトしてなかったんで、友だちと練習しているときにも、ダボダボの服を着て男っぽい振付で。でも本当はこういうのをやりたいんじゃない！って、四年ぐらい悶々としていました。

### 東京☆キッズから東京ゲゲイ

石井 それで二〇〇五年に「東京☆キッズ」を立ち上げます。

MIKEY MAIKOと出会ったのがきっかけです。彼女はゲイカルチャーやボンテージファッションがすごく好きで、そのエキセントリックなセンスに心を打たれて、一緒にやりたいと思いました。そうすれば自分をもっと解放できるんじゃないかって。実際、彼女といる作品づくりをするなかで、どんどん感性が開放されていったんです。それで自分がゲイだとカミングアウトしたら、もうやりたいことが何でもできるような感じになって（笑）、ショーが段々奇抜になっていった。初期のメンバーは五人だったけど、「ついていけないよ」って抜ける子がでて、彼らが「s\*kingz」をつくったんです。

東京☆キッズは七年ぐらいやって、最後はMAIKOと二人になりましたが、最終的に全部自分でつくり

たくなった。子どもの頃からダンススタジオで教えていた子たちのスキルも上がって、結構いいダンサーになってきたので、一緒に「東京ゲゲゲイ」を結成しました。彼らはわたしの好き勝手、わがままを聞いてくれる道連れ。できませんと一回も言われたことがない（笑）。今、MAIKOはきゅりーばみゅばみゅの振付などで活躍しています。

石井 ダンスではいわゆる師匠はいなくて、自分自身のさまざまな経験から独自の世界観をつくっていったということですが、音楽とか他のジャンルのアーティストで憧れた人はいなかったのですか。

MIKEY それはいますね。うまく言えないですが、マイケル・ジャクソンとはシンクロしてるなと思います。ネバーランド（彼の大豪邸）とか、彼のあのファンタジーへの思いとか、「わかるぞー！マイケル」って感じで（笑）。勝手にシンクロしちゃうんです。

石井 東京ゲゲゲイについてお聞きします。衣装、設定、振付とMIKEYの美意識、遊戯的な感覚が満載です。たとえば記念すべき第一作の「東京ゲゲゲイ女学院の誓い」は、セーラー服を着て、清く正しく美しくという女学院をパロディにしたようなラディカルなダンスを繰り広げます。女学院シリーズは東京ゲゲゲイの定番になっていますね。もっぱらテクニクを競うストリートダンスに演劇性を持ち込み、ある種の物語的なイメージがあるのが、MIKEYの振付の特徴のひとつになっています。

MIKEY わたしの振付はそれぞれのジャンルを極めている純度の高いダンサーからすると、めちゃめちゃ邪道。それぞれの常識をことごとく壊し、色々なエッセンスを取り入れて混ぜちゃってるから。ゲゲゲイ女学院では、最初のナレーションで、「常に汚れ、ふしだらに、醜く、果てしなき芸の道を歩むことを誓います」と宣言していて、わたしを縛っていた常識やルールをダンスで壊していく快感があります。まあ、芸はカタカナの「ゲイ」かもしれないけど（笑）。

## 石井達朗 (いしい・たつろう)

慶應大学卒。舞踊評論家。州立ハワイ大学講師、私立ニューヨーク大学 (NYU) 演劇科・パフォーマンス研究科研究員、慶應大学教授、愛知県立芸術大学客員教授、お茶の水女子大学・早稲田大学などの非常勤講師を経て慶應大学名誉教授。舞踊評論のほかに韓国、中国、インド、インドネシアなどの祭祀、伝統舞踊、現代舞踊をフィールドワーク。ジェンダー・セクシュアリティからみる身体文化、サーカス、脱領域のパフォーマンスアートなどについても執筆。2001年より2004年まで朝日舞台芸術賞選考委員。2003年第14回カイロ国際実験演劇祭審査員。2005年韓国ソウルの国立劇場における舞踏フェスティバル実行委員長。2006年、2008年トヨタコレオグラフィアワード、2014年～2016年東京都へブンアーティスト、2017年～「踊る。秋田」土方巽記念賞、2018年WifiBody (マニラ) などの審査員。韓国・ソウル、東草 (ソクチョ)、北京、上海、マニラ、ニューヨーク、メキシコシティ、イタリア・ヴェネチア、レッツェ、ハンガリー・ブダペスト、ペーチュ、インド・デリー、ブバネシュワルなどで日本のコンテンポラリーダンスや舞踏について講演。舞踊学会、国際演劇評論家協会 (AICT) 会員、慶應大学アートセンター訪問所員、東京芸術劇場運営委員、セゾン文化財団評議員。主な著書『アウラを放つ間—身体行為のスピリット・ジャーニー』(バルコ出版) 『男装論』 『ポリセクシュアル・ラヴ』 『アジア、旅と身体のコスモス』 『アクロバットとダンス』 『身体の臨界点』 (以上、青弓社) 『サーカスのフィルモロジー』 『異装のセクシュアリティ』 (以上、新宿書房) など。趣味は未知の街や村の散策、音楽 (クラシック、現代音楽、ジャズ、ロック、ピアノソロ)、メダカ・小エビの飼育、野生ランの栽培、希少植物、アジアの古布、映画、珍しい食材。

## ダンスは冒険である——身体の現在形

---

2020年2月10日 初版第1刷印刷

2020年2月20日 初版第1刷発行

著者 石井達朗

発行人 森下紀夫

発行所 論創社

〒101-0051 東京都千代田区神田神保町 2-23 北井ビル 2F

TEL: 03-3264-5254 FAX: 03-3264-5232 振替口座 00160-1-155266

装幀／宗利淳一

印刷・製本／中央精版印刷

組版／フレックスアート

ISBN978-4-8460-1849-8 © Tatsuro Ishii 2020, printed in Japan

落丁・乱丁本はお取り替えいたします。