

ドイツ語版『エクセルシオール』の共同体意識  
古後奈緒子（大阪大学文学研究科）

1881年にミラノで制作、初演された『エクセルシオール』は、19世紀末のヨーロッパにおけるバレエの最大のヒット作と伝えられ、同時期に大型化し、かつインターナショナルな興行ネットワークに再編されつつあった各国の大都市の劇場でアダプトされている。多言語に翻訳されたリブレットはその証左である。本発表では、そのドイツ語版（ベルリン、ウィーン、フランクフルト）のうち、ベルリン版（*Excelsior. Textdichtung zu Luigi Manzotti's Ballet von Oscar Blumenthal. Berlin: R. Boll. 1890*）舞踊詩と、ウィーン版（*Excelsior. Ballet in 5 Akten mit 12 Bildern. Wien: A. Künast. 1888*）リブレットの比較を行い、モダンダンスの出現に前後する舞台舞踊と共同体意識の関係を、主に進歩主義に対する態度、ナショナリズムやコスモポリタニズムの混在した地理感覚という二つの観点から考察する。

### 1. 本作を取り上げる動機と目的

本分析の前段階には、モダンダンス出現の背景において作用していた諸関係への関心があり、その一環で行った、世紀転換期のベルリンとウィーンの帝立王立歌劇場のバレエマスター（エミール・グレープとヨーゼフ・ハスライター）の作品傾向の調査がある。その結果、パリやロンドンなどバレエの伝統の中心地における技術的衰退、倫理的墮落とはまた別の、大型化、装飾化といった時代に固有な形式的特徴のほか、制度面、作品主題におけるバレエの”ナショナル化”という関心が浮かび上がってきた。同時代のバレエと民族国家との結びつきという視点は、ハスライターを直接批判したフーゴー・フォン・ホーフマンスタール、さらにはイサドラ・ダンカンやルドルフ・フォン・ラバンといったモダンダンスの重要な言説生産者の舞踊論を理解する上でも、見過ごせないものである。そのような世紀転換期のバレエとモダンダンスの文化的な布置を踏まえ、まずはバレエと想像の共同体との結びつきの端緒を、興行的成功により同時代のバレエ制作への影響範囲も広いと考えられる『エクセルシオール』に遡って求めることが本研究の目的である。

発表では、初版リブレットとドイツ語版の異同、ドイツ語版の比較を通して、以下のことを明らかにしたい。

### 2. 初演版にみられる共同体意識

まずは初版リブレットの英訳（Pappacena, Flavia: *Excelsior: Documenti E Saggi. 1998* 所収）にもとづき、主題と構成を19世紀末の西洋の文化的状況と照らして吟味する。共同体意識との関連で注目されるのは、近代主義につながる啓蒙的な主題と、その地理的な広がりへの描き方である。本作では、擬人化された啓蒙主義と反啓蒙主義の闘いを主軸に、その背景で動力革命や技術革新における歴史的場面が、世界各地をロケーションとしてパノラマのように展開されてゆく。さらにその過程で学術による人間性の解放と人類の進歩という理念が、勝利し、異文化へ波及してゆく様子が描きだされる。これらは、当時のヨーロッパ都市の劇場の観客層の間に、地理的な隔たりを越えて繋がる人類や世界市民といった意識の醸成をうながす、近代の夢のようなものとして作用したと考えられる。一方で、当時の装飾バレエの慣習を考慮に入れると、舞踊というよりは衣装で異文化を表象する諸民族が登場する世界像は、人種の展示を生み出した万国博覧会にも通じ、西洋から異文化への一方的な視点により、見通しがきくよう単純化されている。分析からは、そのようなヨーロッパを中心として植民地におよぶ世界像における中心と周縁、さらに啓蒙と無知蒙昧の地理的な配分も確認される。

### 3. ドイツ語版にみられる地理的認識の修正

ドイツ語版リブレットにおいては、まず初演版との違いの中から、作品が文化圏を横断することにより被ったと考えられる変更—具体的には登場人物の名前やロケーションのドイツ文化圏における等価物への置き換え箇所—to注目する。例えばフランクフルト版は、1892年にフランクフルトで開催された国際電気博覧会を機に上演され、当の電気博が文明化を象徴する場面の一つに組み込まれている。このように作品の中心をなすロケーションを上演地域に引き寄せることは、初演版が提示する世界像を移入文化になじませつつも、そこに含まれるヨーロッパ内の序列関係に微妙な修正を加えるものと考えられる。そのような修正が、アダプトによりどのような形をとって現れるかを、政治的、文化的に当時対立的な補完関係にあったベルリンとウィーンの版を例に比較する。同様に、進歩を肯定しさらなる高みへと鼓舞する主題に関しても、近代化に舵を切ったプロイセンと旧体制にとどまろうとするハプスブルクの両首都でのアダプトを比較し、アダプト以降のレパートリーとの関係へと研究を展開する礎とする。

# イザドラ・ダンカンの舞踊の 形成と確立について

—ヨーロッパにおける初期活動を中心に—

柳下恵美

(早稲田大学大学院/日本学術振興会特別研究員)

## 1. はじめに

アメリカ・カリフォルニア州に生まれ、20世紀初頭に国際的に活躍したイザドラ・ダンカン(1877-1927)は、モダンダンスの創始者として周知されている。

本発表は、彼女が1899年から1902年頃に滞在していたロンドン、パリでの初期活動に焦点をあて、彼女独自の舞踊の形成と確立についてイザドラの回想録、未刊行の兄レイモンドの覚書、当時の公演プログラムや新聞記事等の一次史料を基に検証し明らかにする。

## 2. ロンドンでの舞踊研究

イザドラは、幼年期から社交ダンスをはじめ様々な舞踊を習得し、数多くの英国人作家の本を読破するなど、イギリスに憧れを抱いていた。

10代から公演活動を行っていたイザドラは、舞踊は魅力的と称賛されても単なる娯楽と見做されていた当時のアメリカの風潮に不満を持っていた。

1899年、憧れの地ロンドンに移住することになったイザドラは、そこで博物館や美術館を連日訪れ舞踊研究に励むことになる。とくに大英博物館ではギリシアの壺絵や彫刻・浅浮彫りに魅了され、これらを舞踊で表現しようと試みた。

## 3. ロンドンでの公演活動

キャンベル夫人との出会いから、数々の富裕層のサロンで踊りを披露する機会に恵まれたが、踊りは優雅と認められながらも、まだ余興の一つと見做される程度であった。

サロンで知り合ったニューギャラリーの館長シャルル・アレの尽力により、ヘレナ王女をはじめ多くの芸術愛好家の後援を得て、イザドラ・ダンカンの会が開催されるなど、彼女の活動の場が大きく展開していく。それまで詩や朗読を表現することが多かったイザドラは、音楽評論家からショパンの曲を踊るように助言されて以来、名曲を情感豊かに表現し、またギャラリーの絵画からインスピレーションを得て、神話、音楽、絵画を表現するようになり、踊りに変化がみられるようになった。

イザドラの舞踊の特徴は裸足で踊ることにあ

るが、当時の写真や新聞記事に掲載された批評を検証したところ、まだこの時点ではサンダルを履いて踊っていることが判明した。

## 3. パリでの舞踊研究

ニューギャラリーでの公演が成功し、イザドラの舞踊は芸術として認められる兆しが出てきたが、彼女は更なる飛躍を求めてパリに移住することになる。パリでもロンドン滞在時と同様、数々の美術館、博物館、図書館を訪れ舞踊芸術の本を読破するなど舞踊研究に励んだ。

1900年のパリは万博開催の最中であり、数々の文化を目の当たりにする機会に恵まれたイザドラは、とりわけロダンの彫刻と『芸者と武士』の川上貞奴の流れるような踊りに感銘を受け、連日鑑賞している。おそらく、この時草履を脱いで踊っている貞奴の自由な足下に注目していたと推察される。

## 4. パリでの公演活動と独自の舞踊の源の発見

シャルル・アレの甥の友人の紹介により、イザドラはパリにおいても数々の上流階級の夫人のサロンで踊りを披露し、称賛を得るようになる。

その後、ヴィリエール通りの広いスタジオに居を移したイザドラは、ここで舞踊について熟考した結果、自身の舞踊の源が太陽神経叢にあることを発見する。この時スタジオで撮影された写真を検証したところ、裸足で踊っていることが判明した。

イザドラは文筆家の妻カイザー夫人の紹介により、パリで名声を博していた画家ウジェーヌ・カリエールと知己になる。イザドラのスタジオで開催した公演で彼が舞踊についてスピーチをし、その中で一流の芸術家であるカリエールがイザドラの舞踊は芸術であると表明したことから、彼女の舞踊は芸術の領域に高められることになった。

## 5. おわりに

イザドラの踊りは技術がなく、即興で踊った舞踊家と定説のように言われている。しかし、彼女の舞踊形成の根底には、幼年期に習得した種々のダンス、ヨーロッパの美術館・博物館の芸術作品の鑑賞と多くの書物を読破したことが基盤となっていた。そこに芸術家達との交流から身に付けた教養が加わり、彼女独自の舞踊が確立し、舞踊が一芸術として認められることになったといえる。

チャイコフスキー記念東京バレエ学校『白鳥の湖』－『白鳥の湖』ソ連上演史のコンテクストにおける位置づけ

斎藤慶子  
早稲田大学大学院生

チャイコフスキー記念東京バレエ学校（1960－64）の生徒たちはソ連の教師から指導を受け、ソ連のダンサーと共に舞台上がり、ソ連の振り付け家の演出で公演を行うなどまさにソ連バレエを直接体験する機会に恵まれていた。東京バレエ学校の事業は日本のバレエを新しい段階に押し上げたという評価を日本では得ているが、学校生徒たちが受け取ったものがソ連バレエ史の中ではどのような位置を占めるものだったのかについては未だ検討されてこなかった。報告では以下の事例を検討することで東京バレエ学校事業の再評価を試みたい。

チャイコフスキー記念東京バレエ学校は『白鳥の湖』（作曲：チャイコフスキー、演出・振付：I.スミルノフ、M.スミルノワ [ゴールスキー版に基づく]）を1963年11月17日東京文化会館で初演した。ソ連から招聘した振付家イーゴリ・スミルノフとポリショイ劇場バレエ団ダンサーのマルガリータ・スミルノワが演出・振付を行ったこの作品は、日本のバレエ史においてソ連の演出家の直接指導を受けて『白鳥の湖』を全幕上演した例として最も早いうちの一つに数えられる。バレエ学校を引き継いだチャイコフスキー記念東京バレエ団で改変が加えられながらも現在に至るまで上演されている。

調査には主に当時の新聞雑誌評を使用した。

## 1、50～60年代のソ連『白鳥の湖』上演史

①1950年代の『白鳥の湖』上演史で大きな出来事といえば1953年にスタニスラフスキー&ネミロヴィチ＝ダンチェンコ記念国立モスクワ音楽劇場で上演されたブルメイステル振り付けの作品である。これ以降「チャイコフスキーの『白鳥の湖』をどのように上演すべきか」という論争が誌上で繰り広げられた。振付家にとって新しい選択肢が与えられることになった。

②ソ連が1917年の革命後に取り組み始め、この頃実を結びつつあったのが劇場政策だ。ソ連各地にオペラ・バレエ劇場とそれに付属するバレエ団を設立し、舞台芸術に民衆の社会主義教育の一端を担わせた。バレエ団の初期の課題が古典の習得と地方特有の舞踊文化を取り入れた

バレエ作品の創造だった。

## ③振付家の派遣

上記に連動して、中央から専門家を派遣して公演を行う体制が整えられた。中にはギチス（国立舞台芸術大学）振付科の卒業制作として地方に派遣され『白鳥の湖』演出を行う者もいた。こうした活動は新しい演出の可能性を生み出す土壌となった。

## 2、振付家イーゴリ・スミルノフ

チャイコフスキー記念東京バレエ学校への招聘教師第一陣のアレクセイ・ワルラーモフ、スラミフィ・メッセレルと比べて低い評価をされてきたのが第二陣のスミルノフ夫妻だ。特に夫のイーゴリ・スミルノフは一時期スタニスラフスキー&ネミロヴィチ＝ダンチェンコ記念国立モスクワ音楽劇場の首席振付家まで勤めながらほとんど知られていない存在である。当時の新聞記事や彼自身の著書を元に『白鳥の湖』演出と振付家自身について紹介したい。

開校からわずか3年という短い期間で『白鳥の湖』のような大作を上演するには生徒たち自身の努力はもちろんのこと、地方劇場の活動を促進するソ連芸術政策の実践があった。東京バレエ学校は広い意味でのソ連バレエのシステムに則って発展を遂げたと言えるだろう。

「ダンサーとして生きる」とはどういうことか—Anna Halprin 氏へのインタビュー—

中野優子

(東京大学大学院学際情報学府博士課程)

岡田猛

(東京大学大学院教育学研究科・情報学環)

## 1. 問題と目的

ダンサーとして生きる、つまり人生を通して踊り続けるとはどういうことだろうか。

アメリカの舞踊家、振付家であり、「ポスト・モダン・ダンスの母胎」(市川, 1975, p92)と称される Anna Halprin 氏は 94 歳の今なお現役で踊り続けている。Halprin 氏は 1955 年頃からアメリカ西海岸で活躍しはじめ、「Ceremony of Us」, 「Parades and Changes」といった数々の作品を生み出し続けてきた。これらの活動は、ポストモダンダンスのダンサーをはじめ、様々なアーティストに影響を与えている (Worth & Poynor, 2004)。

本研究では、このように非常に長期間にわたって第一線で活動し続けている数少ない舞踊家である Halprin 氏に実施したインタビュー結果に基づいて、ダンサーとして生きることの秘訣について以下の 3 つの観点から記述する。1. ダンスの主な表現の媒体である自分自身の身体や、2. それを突き動かす感情、3. 社会 (特に批評家) の評価、の 3 つの側面について、どのように向き合ってきたのかということである。ピナ・バウシュ、大野一雄といったダンス史にとって重要な舞踊家が次々に世を去っていく中で、今なお精神的に活躍を続ける Halprin 氏が直接語る言葉に触れることは、ダンサーとして生きていくとする人々にとって有益な示唆を与えるだろう。

## 2. 方法

方法：半構造化インタビュー

実施日時：2014 年 3 月 9 日 (1 時間程度)

実施場所：Halprin 氏自宅 (Kentfield, CA, USA)

主な質問項目：長くダンサーとして活動するための秘訣として 1. 身体の変化、2. 感情的な問題、3. 批評をどのように受け入れ、対処しているか  
分析手続き：インタビュー内容の質的記述

## 3. 結果と考察

3-1. 身体の変化をどのように受け止めるか

a. Halprin 氏はガンのサバイバーとして 40 年間生きていく。常に再発の恐怖が付きまとう中、毎日が身体の悪い部分だけでなく良い部分を見つけ全体をポジティブに捉えるためのレッスンであり、病気が先生 [teacher] だと語り、身体の良い面と悪い面の両方を日々みつめていくこ

との重要性を述べていた。

b. また Halprin 氏は「私は病気について踊った。自分の体験をダンスにしたことで、病気という困難な状況において、それに押しつぶされるよりは、むしろ創造的であるということについてのインスピレーションを得た。」と語り、死の恐怖すらも創作のリソースにしている様子が見える。

3-2. 感情的な問題にどのように対処するのか

a. Halprin 氏は身体と感情を結びつけて表現するために、ドローイングとダンスを組み合わせる Life/Art Process という独自の方法を様々な人と協同で体系づけ、それが有効だと語った。

b. Halprin 氏は身体と感情を切り離せないものと捉えており、Movement ritual という独自の運動方法によって、身体と呼吸に向き合い、身体の緊張を解放することが、感情的なストレスを解放することにもつながると語った。

3-3. 批評にどのように対処しているのか。

a. Halprin 氏はまず、「批評家が言っていることをリソースとして使えたらいいかもしれない。」と常に自分に問うことが大切であると語った。つまり、一見ネガティブなコメントでも、自分の作品をより良くするためのヒントだと捉えることが大切であるということが語られた。

b. 次に Halprin 氏は、「批評家たちが理解するためのボキャブラリーを持っていないから、そのときには書いて詳しく説明しなさい。それが彼らのボキャブラリーにもなるから。(中略)もう一つの方法は、リハーサルや記者会見といった自分のやっていることについて話せる場に招待することです。」と語った。歴史的に新奇な作品は、その新しさゆえに受け取る側が理解するための語彙を持ち合わせていない場合がある。ゆえにその語彙や、更に説明の場そのものも創っているということが言及された。

## 4. まとめ

ダンサーとして長く活動する秘訣について、Anna Halprin 氏によって様々なことが語られたが、その特徴として 3-1 や 3-3a のように、どのような困難も自分の芸術のリソースとして捉えるという考え方と、3-2 や 3-3b のように、具体的な方法を構築していることが特徴的であった。これらのことから、ダンサーとして生きていくということは、物事に対する独自の哲学と、それを具現化するための方法論の両方を創っていくことであるということが示唆された。

### 【参考文献】

市川雅 (1975). 『アメリカン・ダンス ナウ』. PARCO 出版

Worth, L. & Poynor, H. (2004). Anna Halprin. Oxon: Routledge

メッシュワークとしての振付

武藤 大祐 (群馬県立女子大学)

S・L・フォスターは、欧米の舞踊芸術における「振付 (choreography)」の概念の歴史の変遷を概観しつつ、現代の振付家はもはやかつてのモダンダンスのそれのように無から創造する「作者」ではなく、複数の主体や文脈を取りまとめる「ファシリテーター」としての性格を担うようになったと強調する (Foster 2011:66)。

とはいえ舞台芸術における振付家は、依然、特権的な個人として全体を統括する立場にあることが一般的であり、必ずしも近代的な「作者」の枠組を脱しているわけではない。とりわけそのことが問題含みとなって来るのは、異文化や異質なバックグラウンドを持った「他者」を主題とする、近年ますます増加傾向にあるパフォーマンス振付作品においてである。

例えば紛争や災害などに見舞われた地域に赴いて滞在し、「当事者」たち (負傷兵、身体障害者等) と共同で作品を制作するドイツの DIN A 13 ダンスカンパニーの諸作品や、あるいはジェローム・ベルの『ピチェ・クランチェンと私』 (2005年) などが典型的に示すように、一見、異なる文脈が相互的かつ対等に結び付けられているように見えても、事実上それらを超越した「発話主体」(作者) は厳然と存在している。

なるほどフォスターのいうように、今日の芸術家が「多様な文化や個人のアイデンティティとしての、ありとあらゆる身振り」に関心を持ち (Ibid)、それゆえ複数の主体や異質な文脈を束ねるファシリテーターとしての性格を担うようになったとしても、振付を行う主体の権力は揺るがないように思われる。そもそも「他者」という主題自体が、特権的な個人としての「芸術家」による表象であるほかないからである。

ところで人類学者のティム・インゴルドは、離れた点と点をつなぐ「ネットワーク」的な思考モデルに対し、いくつもの運動の線によって織り成される「メッシュワーク」という思考モデルを提唱している (Ingold 2013:132)。複数の存在間の隔たりを架橋するネットワークが「純粋に空間的な構築物」であるのとは異なり、個々の存在がそれぞれに有する「運動と発展」の時間軸を等しく尊重し、それらが交差するところにたまさか出来事や行為主体 (agent) が出現する、と考えるのである。

このようなモデルに従えば、ファシリテーターとしての振付家が「他者」に対して持つ優位は一層明白となるだろうが、他方、そのような権力と能動性を有した振付家の行為とは質的に異なる「振付」の様態を言語化することもまた

可能になるものと思われる。

具体的な事例として、神戸の劇場/NPO法人「ダンスボックス」が周辺地域で展開している活動を機縁として生まれた、コンテンポラリーダンスと奄美舞踊の織りなすメッシュワークを取り上げたい。ダンスボックスでは 2009 年以来、「新長田のダンス事情」と題するプロジェクトにおいて、地域住民の間で行なわれている様々なダンス実践を民族誌的なアプローチで調査してきた。とはいえ調査者とインフォーマントの非対称な関係ではなく対等かつ双方向的な関係構築を明確に意識している点に特色があり、それを端的に示すのが、コンテンポラリーダンスの文脈で活動するダンサーの西岡樹里と、「神戸奄美会館」で民踊と新舞踊を教えている藤田幸子の間に生まれた関係である。

両者は本プロジェクトを介して出会い、以後、西岡は新舞踊を習って発表会にも継続的に出演しており、藤田とその教室の生徒たちはダンスボックスのイベントに幾度か出演している。ここで興味深いのは、西岡と藤田それぞれの文脈 (=線) が一つに収斂するのではなく、互いに交差することによって多角的に新たな出来事を生んでいる点である。すなわち、西岡は未知の舞踊言語を身につけつつあり、他方の藤田は教室への新鮮な刺激になるとして西岡の参加を歓迎し、発表会でコンテンポラリーダンスの上演を試みさせたのである。

このように、「振り付ける」のではなく「習う」ことで何事かを新たに引き起こせるのなら、習うこともまた一つの「振付」行為だといえる。ただし「作者」としての超越的かつ特権的な視点から点と点をネットワーク的につなぐことで「作品」を創造するのではなく、メッシュワークの中に入り込んで自他の「運動と発展」の線を等価に尊重しながら交差させることにより「変化」を生み出す、そのような意味での「振付」である。同様の例として、NPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワークが東北の津波被災地で展開している「習いに行くぜ! 東北へ!!」や、地域の歴史を取材して盆踊りを作曲し、住民に提供している山中カメラなどが挙げられる。これら「メッシュワークとしての振付」においては、振付の主体と客体の二分法が失効し、その結果、複数の存在の間を新たな「生成変化の線」(ドゥルーズ&ガタリ) が走り抜ける (Ingold 2013:132)。

【文献】

Foster, S. L. 2011. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge.  
Ingold, T. 2013. *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Routledge.

## 動感あるいは運動感覚における質的相違

柿沼美穂（国立環境研究所）

舞踊は空間芸術であると同時に時間芸術でもあり、人間の視覚と聴覚の双方に働きかける。しかし、舞踊という芸術の最大の特徴は、舞踊を遂行する者のみならず舞踊を見る者の深部感覚、あるいは体性感覚としての運動感覚に大きな影響を与えることではないかと考えられる。舞踊における「動き」におけるダイナミズム（動感）が、舞踊を行う者の運動感覚のみならず、見る者の運動感覚にも影響を及ぼすのである。

運動感覚は、人間が自らの身体について、その状況やどのように動かしているかといったことを感じ取る感覚であり、また周囲からの刺激に対応しつつ、自らの基本的な姿勢や動きを調整する、身体の基本的な能力の一つである。具体的には筋肉や骨の抵抗感や力、方向性、角度、スピードといったものが要素として挙げられる。そして、この運動感覚は、視覚や聴覚のような周囲の世界を認識する能力とは異なり、人間の行動や行為を調整する働きが主となる能力であるため、対象化し、記述することが難しいという特徴がある。

この運動感覚による調整のしかたは、非常に複雑で精妙なものであり、コンピュータのプログラムのように書き出すとしたら、非常に膨大な情報量を有するものとなるはずである。たとえば「自転車に乗る」とか「逆上がり」ができるようになるには、身体各部のバランスや力の配分を「認識」すると同時に、そのバランスや力、スピードなどをうまく「調整」し、何らかの規則性の下にまとめあげなければならないが、その状況を明確に意識化することは、実際には至難の業である。

おそらく人間の運動感覚には、このような状況を詳細に把握するような性質がない。それどころか、人間にはある運動の獲得に成功するとそれを習慣化し、無意識化する強い傾向性がある。そうでなければ、人間が（他の動物とは異なり）つねに多種多様な動きを習得し、さらに絶えず新たな動き方の可能性を探索することは不可能である。

このような運動感覚のなかでも、筋肉が感じる力や勢い、抵抗感といったもの、つまり、ダイナミックな動きの動感の変化につながるものは、意識的な把握が比較的容易であり、また実際、新たな動きの獲得に非常に重要な役割を果たしている。

前回の発表では、動きのダイナミズムについて、それが、動きにおける動感あるいは運動感覚の変化であり、人間の動きにおける、一連の時間的な

経過（ただし、限りなく微分可能な「点」のような時間ではない）であり、ある一定の「持続」をもった時間的経過に沿って現れること、そして、「ある種の連続と特別に結びついた知覚的性質」（Christian von Ehrenfels, 1859～1932）と捉えられ、知覚されたものに基づいて、次に起こることを予期可能な「リズム」が、舞踊（あるいは舞踊的とされる動き）におけるダイナミズムにとって、重要なファクターであることを示した。

人間の動きがリズムに大きく影響されることは、人間の筋肉が機械とは異なり、「質」の異なる動き方を組み合わせなければすぐに疲労してしまうこと、人間にとっては、質の異なる動き方を、ランダムにではなく、ある秩序をもって組み合わせるほうが、それを把握し無意識化すること、すなわち、メルロ＝ポンティの身体図式における習慣的身体にその動き方を安定化・定着化させやすいということからも説明しうる。そして何より、人間は自らの動きの可能性を広げることに、強い志向性をもっており、リズムのような構造化されたダイナミズムに、新たな動きを獲得する可能性の契機を見出しやすいと考えられる。だからこそ人間は、ある秩序を有するリズムを通じたダイナミズムが際立つ舞踊に惹きつけられるのである。

発表者は、このような動感あるいは運動感覚によって捉えられる、舞踊をはじめとする動きのダイナミズムの性質について、より詳細で具体的な考察を行いたいと考えている。特に今回は、メヌエットとワルツという二つの踊り方を取り上げ、その質的な相違に注目する。

メヌエットとワルツは、いずれも三拍子の舞踊であり、また、これらの舞踊のために作曲され、メヌエットやワルツの名を冠した音楽が多数存在する。メヌエットとワルツの楽譜は、いわゆる表情記号等を隠してしまうと、非常によく似ている。しかし、演奏を聴けば、その質の違いを感じ取ることが可能である。もちろん、この二つの踊り方にも質的な相違がある。とすれば、この二つの舞踊の動き方と音楽における演奏の特徴をすり合わせることで、メヌエットとワルツにおけるダイナミズムの質的相違を記述し、そこから、このような動きの質に関するさらなる考察への契機を得ることが可能なのではないか。実際、18世紀の音楽家たちは、舞踊についても一通り習得しておくことが推奨されており、バッハやモーツァルトは、自らも舞踊が得意であったといわれている。このことから舞踊的な動き方と音楽における質が深い関係にあることが推察されるのである。

今回の発表では、この二種類の舞踊の分析を通じて、動きのダイナミズムの質とは何か、そして、その獲得が、人間とその行動どのような意味もちうるかということについて考察する。