

ダンスの「振付」に関する一考察 —レジーヌ・ショピノの仕事を例に—

富田大介（追手門学院大学 社会学部）

「子供が走ったり飛び跳ねたりするのを見ると、たまにとても調和のとれた、最大限に力の発揮された身体に会うが、そんなふう動くからだは自然と美を生む。非凡な才をもって生まれてくる子供たちがいるのだ。〔中略〕私たちアーティスト／振付家の仕事は、いまいったような幾人かの者が有している天賦の才、この美へと近付き、それを手懐けて親しみやすいものにする事。

〔中略〕ふと自然に生じるものも心地よく大切ではあるが、振付の芸術は、全てをかけたその人の人生に与するものなのである。」

この文は、アルジェリア生まれのフランス人ダンサー・振付家、レジーヌ・ショピノの自伝から引用したものである¹。本発表では、発表者がショピノと共に近年力を入れてきたプロジェクト／作品『PACIFIKMELTINGPOT』（パシフィックメルティングポット＝PMP）をもとに、ダンスの「振付」に関する一つの見解を示す。

PMPでは、ショピノのカンパニーCornucopiae（コルヌコピアエ）をハブとして、太平洋諸地域のアーティストや研究者が集合する。この仕事は、ショピノがニューカレドニアのカナクや、ニュージーランドのマオリ、サモアンらに残る口伝の文化からダンスを照射し、その可能性を追究するものである。今日の舞踊作品の多くは第三者の解する舞踊譜を用いず、また口伝においても文字は副次的な媒体であり、それらは共に、ある時間や空間の性質を離れては根本を伝え得ない。ショピノは、コンテンポラリーダンスのコンテンポラリー性²、ひいてはダンスの本性³と、口承文化の伝承性との間に類似を感じ、その一見遠い関係の間に立ってダンスを見直そうとしたのである。

その類似の直観を原動力とする彼女の仕事は、作品をつくる「振付」においてより深まったように思われる。PMPは二〇一五年、城崎国際アートセンターでの滞在制作を機に、それまでのワークショップ（参加メンバーの住む島々を「渡り鳥」のように移動しながら、各地でミーティング／セッションを行うこと）から、クリエイションへと移った。ショピノはそこで（「今回は振付ける」と）振付を確言する。それは殊、PMPにおいては、「カナク」や「日本人」あるいは「マオリの女」という国籍や民族やジェンダー等の網で掬い取れる一般性ではなく、その個人の個性と関係をもつことを意味する。冒頭の引用文には、振付家の仕事は、天が人に与えた特別な運動性（自然の野性）を、他の人にも享受してもらおうべく、親しみ

やすいものへと手懐ける、とある。この「なつかせる（apprivoiser）」は、周知のようにサン＝テグジュペリの「Le Petit Prince」（「ちいさな王子」野崎 訳）の一節で鍵になる語であり、それは「きずなを作る」こと、「お互いが必要になる」ことである⁴。PMPでのショピノの振付は、この個別的な愛を急所に行っていると思われる。

周囲を見渡せば、街の通行や軍隊の行進など、「振付」はいたるところにあるとも言えよう。しかし、仮に動き一般の振付（「誘導」や「強制」）と、ダンスの創作における振付とが分けられ、後者に幾分かでもその特質を見込めるならば、それは、多かれ少なかれ上記のことに准ずるのではないだろうか。個別的な感情をもつ振付家が、それを第三者と分有すべく、動き手を「なつかせる」。換言すれば、振付は、多かれ少なかれ「ほぼ対称的に⁵」という構造をもち、その振付けられた者が、振付家固有の感情や感覚の持続を「自身のなかで⁶」展開できるようになることを含む。

本発表では、現在学問的にも社会的にも伝統舞踊や民俗芸能などへの関心が高まるなかで、身体が身体に継いでゆくほかないダンスの振付を、自身の舞踊体験や、ショピノの言葉、そしてPMPを知る美学者や哲学者たちの思惟をもとに、考究してみたい。

¹ Cf. レジーヌ・ショピノ著、佐野未帆・富田大介訳、「身体感覚の旅」『身体感覚の旅—舞踊家レジーヌ・ショピノと PACIFIKMELTINGPOT—』所収（第二章「自伝」より）、大阪大学出版会、近刊（二〇一六年一〇月刊行予定）。

² Cf. Frédéric Pouillaude, « Scène et contemporanéité » et « Le travail réflexif de la performance » dans *Le désœuvrement chorégraphique – étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris : Vrin, 2009, p. 353-368.

³ Cf. Frédéric Pouillaude, « D'une graphie qui ne dit rien » dans *op.cit.*, p.207-242.

⁴ 「〔前略〕『なつかせる』ってどういう意味なの？」「それはね、つい忘れられがちなことなんだよ。『きずなを作る』という意味なんだ」「きずなを作る？」「そうだと。ぼくにとってきみはまだ、たくさんいるほかの男の子たちとおなじ、ただの男の子でしかない。ぼくにとっては、きみがいなくなるとかまわないし、きみだって、ぼくなんかいなくてもいいだろ。きみにってぼくは、ほかのたくさんいるキツネとおなじ、ただのキツネでしかない。でも、もしきみがぼくをなつかせてくれるなら、ぼくらはお互いが必要になる。きみはぼくにとって、この世でたった一人のひとになるし、きみにってぼくは、この世でたった一匹のキツネになるんだよ……」 Cf. サン＝テグジュペリ著、野崎 訳、『ちいさな王子』、光文社古典新訳文庫、二〇〇六年、一〇五頁。

⁵ Cf. 梅原賢一郎、「肉と舞踊」『身体感覚の旅—舞踊家レジーヌ・ショピノと PACIFIKMELTINGPOT—』所収（第四章「美学」より）。

⁶ Cf. 本間直樹、「表現することから解放たれるとき」『身体感覚の旅—舞踊家レジーヌ・ショピノと PACIFIKMELTINGPOT—』所収（第三章「映像と哲学」より）。

クラシック・バレエにおける舞踊教育の意義： 「型の稽古」に着目して

お茶の水女子大学大学院

原みなみ

はじめに

筆者は自身の舞踊経験から、継続的なクラシック・バレエ(以下、バレエ)の実践はダンサーの身体のみならず、その人の人と成り、つまり人間形成にも関わっているのではないかと考えるに至った。

ルネッサンス期のイタリアで発祥したとされるバレエは、高度に体系化された舞踊形式を備えている。バレエダンサーは、幼少期から定められたバレエの技術体系とそれを用いた表現を学んでいく。しかし、この実践はバレエのステップの習得のみならず、バレエにおける思想を身につけるプロセスであると解釈でき、ダンサーは「バレエ的に形成された個人」となる(Morris 2003 21)。以上のようにバレエの実践を捉えると、バレエ実践がダンサーという一人の人間の形成に大きな影響を与えていることが推察される。しかし、先行研究では、バレエ教育における問題点の指摘や新たなアプローチの提唱に集中し、バレエ実践そのもののプロセスが持つ教育的意義について述べられているものが少ない。

一方、西洋と東洋の文化的差異はあれ、バレエのように古い歴史と確立された形式である「型」を持つ日本の芸道の研究では、その実践やアプローチの教育的意義に関する先行研究が存在する。本発表では、型を通して芸道を極める日本の伝統芸能の「型の稽古」の概念との比較からバレエにおける舞踊教育的意義を考察することを目的とする。

「型の稽古」：守破離の過程

日本の芸道における「型」は、形式、解釈、演出、伝統等を含む広い概念となっており、西山(1984)によれば、最も早くその道の熟達を可能とするものである。能の稽古を分析した西平(2009)の論をもとに「型の稽古」のプロセスを考察すると、(1)型を守って、型に含まれる諸要素を身に付ける、(2)身に付いた既存の型に拘束されるが、そこから脱しようとして、(3)身につけた型に基づいた自らの新しい型を創りだす、守破離の構造になっていると考えられる。特に、第二、第三段階にあたる「破」と「離」は、他者や既存の型との対立から自らのオリジナリティを見出すプロセスとも言える(中澤 2014)。この習得プロセスは、一方的に型にはめ込む作業ではなく、型と習得者とのあいだの相互作用

によって成り立つ、創造的なプロセスであると言える。

バレエにおける「型の稽古」

前述のようにバレエは数百年の歴史を有しており、ダンサーはその歴史の中で発展し、確立されてきた技術体系を学んでいく。また、技術体系のみならず、舞踊作品を習得していくなかで、バレエという世界における「型」を習得し、自らのダンサーとしての下地を形成することで、「バレエ的に形成された個人」となる。こうした実践は、「型の稽古」、守破離の守の段階であると解釈できる。

しかし、そうした実践を行っていくうちに、時には型との対立が生じる。パリ・オペラ座の元エトワールであるオーレリ・デュポンは、『オネーギン』のリハーサル時に、規定の振り付けと自らの表現あるいは解釈との間にギャップを感じた経験を持つ。ところが、やがて彼女は当初対立していた振り付けという「型」を通して、新たな解釈を生み出すことができた(McKie 2012)。これは、型の稽古における破と離の段階であると考えられ、デュポンが経験した創造的体験であり、かつ彼女のダンサーとしてのオリジナリティの発見であったと言えよう。

バレエの下地の形成もダンサー自らの表現・解釈を探究していくプロセスのどちらも長期の取り組み、及びに経験が必須とされる。また、バレエ実践はデュポンの例からも明らかのように、ダンサーの心身すべての関与が不可欠である。それ故に、「型の稽古」が一人の人間の成長のプロセスとして捉えることができる。これはバレエのみならず、舞踊全般に共通するプロセスとも言えるが、特にバレエのような形式化された舞踊において、このプロセスを通じた教育的意義が認められる。

参考文献

- 中澤雄飛 (2014) 「芸道にみられる身体の学習論：身体の規律化とミメーシスとしての模倣をめぐって」 *体育・スポーツ哲学研究* 36 (2). 83-96.
- 西平直 (2009). *世阿弥の稽古哲学*. 東京大学出版.
- 西山松之助 (1984). *芸道と伝統*. 西山松之助著作集 第6巻. 吉川弘文館.
- McKie, E. (2012) "Turning into Tatiana: Five Ballerinas on Interpreting Onegin's passion-wrenched heroine." *Dance Magazine* Aug. 2012.
- Morris, G. (2003) "Problems with Ballet: Steps, Style and Training." *Research in Dance Education* 4 (1), 17-30.

大駱駝艦と舞踏

日本社会事業大学
相原 朋枝

1. 研究目的

俳優であり舞踏家である磨赤兒（1943-）を中心に1972年に結成された大駱駝艦は、60年代からの暗黒舞踏の流れをくむ舞踏グループである。ソロか少人数のグループが多く見られる舞踏の世界において、常時20名を超えるダンサーを擁し、スケールの大きな作品を発表している舞踏グループは、今や世界でも大駱駝艦のみである。この規模の集団を維持しつつ、1992年と1994年の2年を除き毎年公演を打ち続けており、その継続性においても比類がない。本研究は大駱駝艦に関する研究の第一段階として、およそ半世紀に渡る大駱駝艦および磨赤兒の活動状況に焦点をあて、その特性を検討することを目的とする。

2. 研究方法

(1) 文献研究：暗黒舞踏、舞踏、大駱駝艦に関する文献資料に加え、磨赤兒および大駱駝艦メンバーへのインタビューを行い、文字に起こしたものを検討資料とした。（2016年5月我妻恵美子、2016年6月鈴木奈緒美、2016年7月磨赤兒、於：東京）

(2) 参与観察：大駱駝艦の方法論の実際を理解すべく、我妻恵美子による稽古（原則非公開）の参与観察を行った。（2016年5月、於：東京）

3. 結果および考察

(1) 大駱駝艦の活動概観-結成、分派、国外公演
中学時代から演劇活動を始めていた磨赤兒は1964年に劇団「ぶとうの会」に参加、翌65年に唐十郎と出会い、劇団「状況劇場」の創設に参画する。同年、磨は土方巽と出会う。磨は土方の稽古やキャバレーショーを経験したが、土方の公演には参加せず、もっぱら唐の「特権的肉体論」を具現する俳優として活躍した。

状況劇場退団の翌年、1972年に磨は大駱駝艦を結成する。磨自身がそうであるように、演劇と舞踏の人材が融合して大駱駝艦は結成される。磨は自らの様式を演劇とも舞踏とも規定せず、また土方の舞踏と一定の距離を置き、「天賦典式」と命名した。創設期の注目すべき作品として、土方が客演した1973年の『陽物神譚』が挙げられる。土方にとって最後の公式の舞台出演であり、磨、天児、室伏ら舞踏の第二世代が一堂に会した舞台であった。

磨は「一人一派」の思想を持ち、これに押さ

れて創設メンバーは74年より独自のグループを形成し始める。よって「アリアドネの会」、「山海塾」など、舞踏を代表するグループが77年までに大駱駝艦の内部に結成され、その後、彼らは欧州を拠点に80年代の舞踏の興盛を担っていく。大駱駝艦の分派の流れは舞踏が拡大していく歴史でもあり、結果として磨は土方以降の主要な舞踏グループを輩出する、いわゆる「インキュベーター」としての役割を果たした。

一方、大駱駝艦の国外公演は、82年『海印の馬』でのADFおよびアヴィニョン・フェスティバルへの登場が最初である。この大駱駝艦のADF登場こそが米国のダンス界で初めて「舞踏」の語が聞かれた時であったと指摘されている（Kisselgoff 1987）。それ以前にも舞踏の流れをくむ舞踊家による公演はあったものの、大駱駝艦によって舞踏は米国にもたらされた。なお大駱駝艦は現在までに13ヶ国34都市で公演を行っている。

(2) 大駱駝艦の方法論

大駱駝艦の方法論は、磨によれば「日常の中からの身振りの採集」、「鑄態」、「宇宙体」の三つの柱で構成されている。これらは実践的かつ具体的な作舞方法であり、身体訓練法でもある。各々の詳細については割愛する。

(3) 舞踏を拡張する大駱駝艦

2001年より大駱駝艦は磨の監修のもと、メンバーのひとりが振付家となり、アトリエで公演を行う「壺中天」と称する活動を開始している。およそ年に3回行われる公演は人気を博し、大駱駝艦の本公演とは異なる作風の、実験的な作品が次々に発表されている。国外公演も計8回行っている。壺中天の活動の特性として、大駱駝艦のメンバーに振付家・演出家として研鑽を積む機会を提供していることが挙げられる。もうひとつの特性は、壺中天を胚胎することによる大駱駝艦の組織の活性化である。後進の育成、また組織の維持において、このような方法をとる舞踏グループは他に見られず、極めて独自性が高い。

舞踏の揺籃期である60年代、磨は土方の影響を受けながらも演劇活動で頭角を現し、結果、舞踏と演劇の融合として大駱駝艦は誕生する。磨は自身の様式を天賦典式と命名し、土方の舞踏とは距離をとった。しかしながら、現在、大駱駝艦は舞踏を代表する存在であり、大駱駝艦および磨は70年代から現在に至るまで一貫して舞踏を拡張する活動を続けたと言える。

【文献】

Kisselgoff, A. (1987) "Dai Rakuda Kan's Theater of Raw Images," *The New York Times*, 19 April, p.8

ロンドンのヴァラエティ劇場でのバレエと 帝劇における G.V.ローシーの活動

山田 小夜歌(お茶の水女子大学大学院)

【研究目的と方法】

大正元年に帝国劇場歌劇部の教師として招聘された G.V.ローシー[Giovanni Vittorio Rosi、1867-?] は、来日以前、当時ロンドンにおけるバレエ上演の中心であったヴァラエティ劇場—アルハンブラ劇場 The Alhambra とエンパイア劇場 The Empire を拠点に活動した。

本研究は、アルハンブラとエンパイアの両劇場と、そこでのローシーの活動の実際を解明することによって、彼の在日中の上演活動を再検討することが目的である。これまで、ローシーの帝劇での活動を中心に調査を進めた結果、それは彼のヴァラエティ劇場での実践を基礎に行われていたことが示唆された。ローシーが来日以前に体得したバレエの性格を読み解くことを通して、彼が日本への導入を試みたバレエの特徴を明らかにする。

ローシーのロンドンでの芸歴については、上野(1992)¹の先行研究がある。本研究では、主に上記の2つの劇場のプログラム、写真、関係者の書簡、新聞・雑誌記事といった一次資料を用いて検討を進める。

【結果と考察】

1860年に開場したアルハンブラ劇場は、火事による焼失を経てヴァラエティ劇場として再建された1880年代以降、2または3のバレエ作品がプログラムの定番となった。1884年に同じレスター・スクエア内にエンパイア劇場が開場してバレエ上演を始めると、両劇場ともにロンドンの“Home of Ballet”を名乗り、それぞれが特色を打ち出して競い合った。

これまでの調査で知り得た限りでは、ローシーはアルハンブラ劇場において17作品の上演に関わったことが判明している(振付:2作品(共作を含む)、出演:16作品)。当時のアルハンブラ・バレエでは、ディヴェルティスマンに加え、喜歌劇やパントマイム、メロドラマなどの様々なジャンルの趣向を取り入れた作品が多数上演されていた。それらの多くは、演劇的な動きで物語を進行し、その合間に舞踊シーンを挿入するという演出がなされ、台詞や歌が用いられる場合もあった。作品の題材としては、ギリシャ神話やシェイクスピアの戯曲などのほか、“up-to-date”と称された、時の英国の政治や国際情勢を反映させた作品(《英仏協商》、《二つの国旗》など)、または旅行や喫煙といった民衆の趣味や流行をテーマにした作品(《街角で》、

《我がニコチン夫人》など)が人気を呼んだ。

ローシーはこうした作品の主要キャストとして出演したほか、アルハンブラ・バレエが通常興行とは別に行ったチャリティー公演やバレエの特別公演にも出演した。ローシーは新聞評でも度々言及され、特に、後に自身が帝劇やローヤル館でも上演し、アルハンブラ・バレエの人気作品として再演が繰り返されていた《古城の鐘》のバレエ版では、「彼の表現が成功を勝ち取った」²などと高評価を受けた。また彼は、女性ダンサーとのデュエット作品でも度々相手役として出演しており、アルハンブラ・バレエの主要男性ダンサーとして、安定した地位を保っていたものと考えられる。

他方、エンパイア劇場の出演記録は現段階では2作品のみであった。《ダンス教師》では、初演でメイン・キャストの一人として出演したバレエ・リュスのアドルフ・ボルム[Adolph Bolm]の後任を務めたほか、《ファウヌ》ではマリンスキー劇場バレエのプリマ、リディア・キャシュト[Lydia Kyaksht]の相手役を務めており、エンパイア劇場の制作側からも一定の評価を得ていたことがわかる。

以上から、ローシーは両劇場で主要な役を務め、特にアルハンブラ・バレエの上演に継続的に従事していたことが明確となった。

両劇場のバレエは、壮大で華やかな装置や衣裳といった舞台美術と大多数のコール・ド・バレエを用いたスペクタクルな舞台が人気を後押ししたが、一方で、バレエ・テクニクの貧困が度々指摘された。バレエ学校をもたない両劇場は、ミラノ・スカラ座出身の教師たちによって作品リハーサルを通じたバレエ訓練が行われたが、どちらかと言うと演技の指導に時間が割かれた。それには、ヴァラエティ劇場のバレエ作品の趣向と演出にも関係していただろう。

体系的なバレエ学校をもつイタリア出身のローシーは、その状況を目の当たりにし、また卓越したテクニクをもつロシア出身のダンサーとの共演を経て、バレエ訓練の重要性を再認識したに違いない。

帝劇におけるローシーの活動は、ヴァラエティ劇場での実体験が多分に反映され、種々雑多な作品の上演と、テクニクの習得とマイム表現法の双方を重んじる厳格なバレエ指導に結び付いたといえるだろう。

¹ 上野房子「日本初のバレエ教師 G.V.ローシー 来日前の歩みを探る」『舞踊学』第14号、pp.1-11、舞踊学会、1992

² “LES CLOCHES DE CORNEVILLE”, *The Era*, 1907.10.12.p.23

習うことのポリティクス——民俗芸能への介入
武藤大祐（群馬県立女子大学）

近年、日本ではコンテンポラリーダンス等に関わる踊り手や組織が民俗芸能（あるいは郷土芸能）との接触を試みる場面が目立って増えている。すなわち全くの部外者でありながら、民俗芸能の現場に滞在し、実践者から芸能を習うなどといったプロジェクトである。本発表では、異質なダンス実践の文脈を越えて「習う」というこの行為が、どのような見通しのもとに展開しており、またどのような展望をもたらしているのかを考察する。

日本においてコンテンポラリーダンスの側から民俗芸能に接触するプロジェクトは、神戸のNPO法人ダンスボックスが2009年に開始しており、また2013年からNPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク（JCND）が東日本大震災の被災地域で展開する「習いに行くぜ！東北へ!!」が代表的な例である。また2008年から青森で手踊り、岩手で鹿踊の修練を積んでいるイギリスのコンテンポラリーダンサー、ショーネッド・ヒューズの事例や、2016年に滋賀の高島市文化遺産活用実行委員会および「朽木の知恵と技発見・復活プロジェクト」がアーティストを招いて実施した朽木古谷六斎念仏踊の復活の試みもある。これらに共通するのは、必ずしもコンテンポラリーダンス等の作品の制作過程の一段階として民俗芸能を取材しているのではなく、むしろ実践者から芸能を習うこと自体に主眼を置いている点である〔武藤2015; Muto 2016〕。

「習う」動機については、プロジェクトごと、また関与する主体ごとに多様かつ複合的であるだろうが、大まかには、①地域での交流を目的とするもの、②作品創作へのインスピレーションを目的とするもの、そして③衰微した伝統芸能の支援を目的とするもの、と分けることができる。こうした中で、プロジェクトの事後評価が社会的に重要な意味を持つのは③であろう。

例えば、「習いに行くぜ」を主催するJCNDの佐東範一は同企画の趣旨を「東北内にある文化芸術をみんなで大事にして、活発にすること」と説明している（「習いに行くぜ！東北へ!!」ウェブサイト）。具体的には、現地の芸能の実践者との関係を構築しながら、当該地域の枠組を越えた社会的な関心を高めていくことに主眼がある。佐東は「ゆくゆくは、日本人がバリ舞踊やハワイアンダンスなどを習いに行くように、海外や日本各地の人たちが、被災地の郷土芸能を習いに行くようなことが出来るのでは」という（同）。すなわち佐東は、上演に対する消費需要ではなく、「習う」ものとしての芸能の産業化を念頭に置いている。注目すべきは、郷土芸能を当該の地域共同体から切り

離せないものと決め付けず、より広範で離散的かつ緩やかな実践共同体がイメージされている点である。朽木古谷六斎念仏踊の「復活プロジェクト」も、差し当たっては事業の継続性を謳わない実験的試みとして行われており、その意味では「正統的」継承とは異なる離散的で緩やかな実践共同体の可能性を指し示すものといえる。

他方、このようなプロジェクトを受け入れ、芸能を「教える」側はこうした試みとどのように向き合っているのか。

民俗芸能を部外者が習うということ自体は、決して新しい事態ではなく〔大石2007〕、近年では都市部の学校が児童に体験学習をさせる例も増えている。こうした中で、当該地域に定着するのではない形で郷土芸能を継承する離散的な共同体への期待は、当事者の間にもある程度見受けられる。金津流浦浜獅子躍および浦浜念仏剣舞の実践者であり「習いに行くぜ」にも積極的に関わっている古水力氏は、地域に居住せずとも芸能を身に付け、「夏が来たらポロッと入るとかすればいい」「毎年途切れず祭りが続けばいい」という。震災以後、三陸地方の民俗芸能を支援している橋本裕之は、支援の段階的プロセスとして「資金」「空間」「雇用環境」の確保を挙げつつ、第四の段階として「当事者が部外者を参加させて民俗芸能を協働」することの意義を指摘するが〔橋本2016〕、これも同様の枠組で理解できよう。これに対し、コンテンポラリーダンス系のプロジェクトでは、卓越した身体能力や専門的知見をもったダンサーの積極的な学習によって、「教え手」の側に新しい刺激を与える可能性が見えて来ている。すなわち「正統的」な実践共同体の内部に変化を生み出し〔cf. 竹内2011〕、単なる継承ではなく「一緒に何かを創って行く」（佐東）過程への入口が現れつつある。

【文献】

大石奏夫（2007）『芸能の〈伝承現場〉論——若者たちの民俗的学びの共同体』、東京：ひつじ書房。
竹内一真（2011）「専門家の技能に関する先行研究と現在の動向——ポスト正統的周辺参加論における『教え手』の位相——」、『京都大学大学院教育学研究科紀要』第57号。
橋本裕之（2016）「支援から協働へ」、橋本・林編『災害文化の継承と創造』、京都：臨川書店。
武藤大祐（2015）「メッシュワークとしての振付」、『群馬県立女子大学紀要』第36号。
Muto, Daisuke（2016）“Choreography as Meshwork: The Production of Motion and the Vernacular”, DeFrantz and Rothfield (Eds.), *Choreography and Corporeality: Relay in Motion*. London: Palgrave Macmillan.