

## 若松美黄の舞踊理論 —舞踊総論と作品創作の実践論の視点から—

唐 沢 優 江, 頭 川 昭 子<sup>1</sup>

The purpose of this study is to clarify the dance theory of Miki Wakamatsu who is a representative dancer, choreographer, professor and director of dance in Japan. It was extracted from his writings and personal interviews, focusing on the general problems in dance and his approaches to creating dance works.

The following conclusions has been reached:

1. As to the general problems of dance, dance is a conjugation with “Mu” which means “saturation of energy”. Dance communication is not only between the dancer and the audience but includes the intervention of Divine Spirit. Dance is an effective response to stress relief in crisis. The psychosomatic sense of the dancer has 3 phases; joints-muscle sense, skeletal sense and molecular sense. Wakamatsu’s attitude toward creating dance works is being intellectually flexible and allowing self-criticism.

2. As to his approaches to creating dance works, contents are extracted from living daily life. Contents pursue the full range of emotion, energy of movements, vitality of living and reality. Approaches to dance works balance between the abstract and the concrete through editing movements, and creating caricature in movements.

Therefore, Wakamatsu’s dance work is the challenge of putting his art at the intersection between the contemporary era and himself.

### 1. 研究の目的

理論とは、「或る問題についての特定の学者の見解・学説」<sup>1)</sup>とされている。舞踊家にとって、舞踊理論と舞踊作品は表裏一体をなし、作者の理論や意図に基づいて作品は創作され、作品の創作を通して理論が形成されると言えよう。従って、それぞれの舞踊家に各々の舞踊理論が確立されると考えられる。1760年に出版されたノヴェール(Noverre, J.-G. 1727–1810)による『舞踊とバレエについての手紙』<sup>2)</sup>は、その後のバレエに強い影響を与えた舞踊理論として、関連研究が見受けられる<sup>3)</sup>。日本に見られる舞踊理論では、舞踊作品創作法に関して、江口隆哉(1900–1977)<sup>4)</sup>や邦正美(1908–)<sup>5-14)</sup>らが著名である。また、近年の舞踊家については、藤井公(1928–)の舞踊理念を明らかにした研究が見られ<sup>15)</sup>、舞踏の分野においては土方巽(1928–1986)の舞踏技法に関する研究<sup>16)</sup>が見られる。

一方、日本において確立されつつあったモダンダンスに対して枠組みの破壊と拡大を挑み、一時は土方らと共に前衛という潮流を導いた若松美黄(1934–)は、モダンダンスという領域の中で多様な試みに挑戦し、今日のコンテンポラリーダンスの源の一人とされている<sup>17-18)</sup>。日本におけるモダンダンスは、1916年、石井漠(1868–1962)による舞踊詩運動<sup>19)</sup>に端を発し、高田雅夫(1895–1929)、せい子(1895–1977)夫妻、それに

続く江口隆哉らによる活動によってさらに広げられた。1956年には全日本芸術舞踊協会が発足、1958年には評論家、報道関係者による舞踊ペンクラブが発足されるなど、全国的なモダンダンスの土壌が確立されつつある中、若松は1957年にデビューしている。1959年の第6回新人舞踊公演で発表された『状況』<sup>20)</sup>は、土方巽による『禁色』<sup>21)</sup>と共に論議をかもしたが、合田は「強烈なエネルギーに満ち、動脈硬化しかけているモダン・ダンス界に鋭いくさびを打ち込んだ」<sup>19)</sup>と評している。若松の注目すべき点は、前衛的作風による既存の舞踊への反抗だけではない。その後、若松はダンス・クラシック<sup>22)</sup>のテクニクを十分に活用した作品を発表する。上林は「『伝統の否定』は、伝統の基盤にたつてこそ完遂される」<sup>20)</sup>と述べ、1960年代のポップ・アート<sup>23)</sup>の時代精神を先取りした若松の現代性を評価している。若松の作品に見られる、ダンス・クラシックのみならずジャズダンス<sup>24)</sup>や脱力技法の利用、音楽ではクラシックから演歌、フォークソングやロックの使用といった多様性は、建築では磯崎新(1931–)<sup>25)</sup>、音楽では現代音楽作曲家のシュニトケ, A.<sup>26)</sup>(Schnittke, A. 1934–1998)らに見られる多様主義に共通する点が見受けられる<sup>21-22)</sup>。また、嘆きのポーズ130からできた作品『嘆きのデザイン』に見られるようなコラージュの技法<sup>23)</sup>は、ベンヤミン, W. (Benjamin, W. 1892–1940)が「複製

<sup>1</sup> 筑波大学

技術時代の芸術作品」<sup>註9)</sup>(1936)で今日を予言したような、編集の技法とも考えられる。さらに、若松の舞踊作品には大衆的な風俗文化や笑いが盛り込まれているものが見られる。今日、若者による舞踊作品に日常性や笑いの要素が散見されるが<sup>註10)</sup>、1920年代に近代の個の確立とともに誕生し、発展したという背景から、モダンダンスは特に自己の内面や感情の発露としての作品が多く見られ、若松のような同時代性を持つ舞踊家は稀少な存在であったといえよう。

以上のような若松の実践に基づいた研究論文や著述文献の中には、若松独自の舞踊理論が展開され、実践とともに注目されるものである。しかし若松を研究対象として取り上げた研究は未だ見られない。その多様性、一筋縄では解釈困難な特性によるからかもしれない。しかし、20世紀という変動の時代を生き抜いた若松の舞踊に対する実践とその理論は、情報化やテクノロジーの発達により変化が加速し、多様化が進み、一つの枠組みだけでは語れない現代にこそ再考すべきであり、今後の舞踊文化に示唆を与えるものではないかと考えられる。

本研究は、日本のモダンダンスを代表する若松美黄の理論と実践を対象とした研究の一つの柱と

して、若松の舞踊理論を著述文献により明らかにするものである。若松の著述文献には、舞踊全般にわたる理論と、実際に作品創作に活用される実践論に関わる言説がある。従って、本研究は、舞踊総論と作品創作における実践論という二つの視点から、若松の舞踊理論を著述文献から導き出し、さらにインタビュー調査によってその理解を深めることを目的とする。

## Ⅱ. 研究方法

### 1. 資料

#### 1) 若松美黄の著述文献

若松のバックグラウンドと主な著述文献について Table 1 に示した。若松のバックグラウンドと舞踊理論との関わりを考察する(資料1参照)。

#### 2) インタビュー調査

日 時: 2001年3月2日 19時~22時30分  
場 所: 若松美黄宅

調査者: 唐沢優江. 調査補助: 中永真吾.

### 2. 分析の視点

若松の著述文献とインタビュー調査から、以下の2点に焦点をあて舞踊理論を明らかにした。

1) 舞踊全般にわたる特性や、舞踊における身体観などに関する舞踊総論

Table 1 若松美黄のバックグラウンドと主な著述文献

年	バックグラウンド	主な著述文献
1934	北海道札幌市に生まれる	
1957	北海道大学卒業後、舞踊界デビュー、津田信敏に師事する	
1959	第6回新人公演にて発表した作品「状況」が問題となる	
1960	全日本芸術舞踊協会を脱会、東宝劇団専属契約、テレビやファッションショーなどの振付、出演を行う	自由ダンスについて(1966)
1967	若松美黄・津田郁子自由ダンスカンパニー設立	自由ダンスをPRする(1967), 自由ダンスをPRする-まじめで堂々とした芸術-(1968), 自由ダンスをPRする-流れ者-(1969), 軽薄な舞踊(1970)
1971	作品「ふり」芸術祭賞受賞	舞踊ノート私の舞踊創作過程「ふり」について(1972)
1974-75	在外研修でヨーロッパ, アメリカへ留学	あれやこれや(1974)
1976	作品「村へ帰る」芸術祭賞, 舞踊批評家協会賞, 文化奨励賞受賞	動きの世界(1)「嘆き」のデザイン130のポーズからできあがった4分30秒の作品(1977), 動きの世界(3) 結果はわからない(1977)
1978	筑波大学赴任(助教授)	動きでさぐる舞踊の歴史(10)イサドラ・ダンカンの技法(1978)
1979	作品「暗黒から光へ」芸術祭賞受賞	ニューヨーク・ナウ・ヌレエフとバリシコフ(1979)
1981	作品「ジーキル博士とハイド氏の寓話」芸術祭賞受賞	舞踊と身体(1980), 楽しいダンスの指導(1983), ダンス現代スポーツコーチ実践講座26(1983), ダンスにおける出の研究-舞台両袖の比較-(1984), ダンスと円-ダンスにおける呪術的特性-(1984), ダンス作品の演出・振付けによる受賞「ジーキル博士とハイド氏の寓話」(1984)
1985	筑波大学教授に昇格	危機反応としてのダンス スポーツの科学(1985)
1992	文化経済学会理事, JADE'93主催	
1994	還暦を迎える	
1995	環アジア世界舞踊連盟(WDA)副会長	East Meets West(1995), 老いを創作する(1995), 舞踊における身体観<分子の集合体としての身体>(1996),
1997	WDA会長, 中央民俗大学(北京)客員教授	

1998	筑波大学定年退官, 日本女子体育大学赴任	若松美黄教授退官記念最終講義(1998), 美しく舞うコツ(1999)
1999	紫綬褒章受章 (芸術文化功績) World Dance Tokyoを招聘	
2000	日蘭ダンスコラボレーション「銀鼓」メンバーとして出演 WDA世界舞踊フェスティバル実行委員長	
2001	日韓国際舞踊シンポジウム特別公演振付出演	The Modernization of Asia Dance and The Modern Korea Dance, Baku Ishii as a Starting Point (2001), ダンス文化を支援するわけ(2002), 21世紀の舞踊教育 (2003)
2004	The 1st Seoul International Dance Competition審査員, We Love Dance Festival実行委員長	呪術とアニミズム(2004)舞踊家調査の整合性とそのキャリア形成調査についてー舞踊専攻学生を対象とした意識調査 (2004)

### 資料1 若松美黄の著述文献

	著 述 文 献	単 共	発行 年月	発行所, 雑誌名
著 書	スポーツと生理 図解体育	共	1983	大原出版 p.335-338
	ダンス	単	1983.9	ぎょうせい出版
	危機反応としてのダンス	共	1985.5	スポーツの科学 p.143-158 松浦義行編, 朝倉書店
国 際 学 術 論 文	East Meets West	単	1995	Harwood Academy Publishers
	The Dance Education for the Youth in Japan	単	1985	Asian Dance Association Korea Committee Proceedings 1:35
	Modern Situation and the Trait of Japanese Dancers	共	1990.8	The 5th Hong Kong International Dance Conference vol.2: 306-319
	Traits of Private Dance School in Japan	単	1994.8	Ministry of Culture, Arts and Tourism: topic 6:12
	Problem in Creating Dance in Asia	単	1994	Ministry of Culture, Arts and Tourism: topic 4:9
	Modern Society and Change of Dance	単	1994	Korean Alliance for Recreation and Dance: 11
	International Reports of Dance Education	共	1996	Impulse 1996-4: 187-189
	The Modernization of Asia dance and The Modern Korea Dance. Baku Ishii as a Starting Point	共	2001	東洋演劇学会1 (ソウル)
	ダンスと円ダンスにおける呪術的特性ーダンスにおける出の研究ー舞台両袖の比較ー上手・下手の空間概念の研究ーヘシオドスと古事記・日本書紀の比較に基づくー現代ジャズダンスの研究ーダンスの新分野としてー	単	1984.3	筑波大学体育科学系紀要7: 63-73
	美的姿態の研究ー新しいダンス創作のための画像分析ー	単	1986	筑波大学体育科学系紀要9: 79-90
学 術 論 文	ダンスにおける出と姿態の研究	単	1986.3	筑波大学運動学研究3: 1-10
	文化表象としての男性像・女性像	単	1986.9	筑波大学比較文化2: 1-12
	日本人の身体運動から見た空間概念	単	1987.3	筑波大学比較文化4: 47-67
	日本的姿態類型の研究ー画像分析によるー	単	1990	筑波大学体育科学系紀要13: 11
	現代日本は舞踊の時代かー統計による舞踊家と舞踊公演ー	共	1993	筑波大学運動学研究9: 25-36
	舞踊コンテール採点集計法の研究	共	1996.3	筑波大学体育科学系紀要19: 147-158
	東アジアにおける現代の舞踊の諸問題	共	1998	筑波大学体育科学系紀要21: 99-108
	舞踊における身体観ー分子集合としての身体ー	単	1996	体育原理研究27: 137-140
	21世紀の舞踊教育	共	2003	日韓舞踊教育シンポジウム記念2002年論文集: 78-86
	舞踊家調査の整合性とそのキャリア形成調査についてー舞踊専攻学生を対象とした意識調査	単	2004	平成13年度～平成15年度科研費特別研究促進費 (1) 芸術文化政策立案のための統計指標の開発と体系化に関する研究成果報告書:11-32
雑 誌 記 事	自由ダンスについて	単	1966	若松美黄の近作プログラム
	自由ダンスをPRする	単	1967.1	モダンダンス研究と評論 1: 11
	自由ダンスをPRする	単	1968.6	モダンダンス研究と評論 2: 26-27
	自由ダンスをPRするーまじめで堂々とした芸術舞踊ー	単	1968	モダンダンス研究と評論 3: 28-29
	自由ダンスをPRするー流れ者ー	単	1969	モダンダンス研究と評論 4: 24-25
	軽薄な舞踊	単	1970	モダンダンス研究と評論 7: 29-32
	あれやこれや	単	1974	モダンダンス研究と評論 13: 30-31

	著 述 文 献	単 共	発行 年月	発行所, 雑誌名
雑	舞踊ノート 私の舞踊創作過程「ふり」について	単	1972	女子体育14(8): 46-53
	動きの世界(1)「嘆き」のデザイン130のポーズからできあがった4分30秒の作品	単	1977	女子体育19(10): 42-44
	世界の中のモダン・ダンス現代の状況にたつて	共	1977	心30(2): 26-46
	動きの世界(2)一つの動きを違った意味に	単	1977	女子体育19(11): 36-38
	動きの世界(3)結果はわからない	単	1977	女子体育19(12): 46-49
	動きでさぐる舞踊の歴史(10)イサドラ・ダンカンの技法	単	1978	女子体育20(5): 48-55
	ニューヨーク・ナウ-ヌレエフとパリシニコフ	単	1979	女子体育21(9): 63-64
	全人的なものへ 舞踊	単	1980	肉体言語10: 82-88
	舞踊と身体	単	1980	体育科教育28(13): 40-41
	みんな一緒 バレエもモダンダンスもショーも	単	1982	さいたま舞芸4 バレエのための教養講座5: 22-23
誌	ストレスを調整するダンス	単	1983.5	トリムライフ50: 18-22
	LET'S DANCE	単	1983	トリムライフ6: 20-23
	楽しいダンスの指導	単	1983	女子体育25(6): 42-45
	ダンス作品の演出・振付による受賞” ジーキル博士とハイド氏の寓話”	単	1984	筑波フォーラム22: 121-125
	ダンスが示す時代相	単	1984	PRニュース215
	舞踊と音楽	単	1985	女子体育27(7): 2-6
	スポーツレーニングを考える	単	1985	クラブライフ62: 1-12
	ダンス・フォアオール時代のダンス教育	単	1986	体育科教育37(10): 30-32
	音楽を使ったトレーニング	共	1986	トリムリーダー養成講座サブ・テキストp.89-99
	男ダンサーの目立つ時代	単	1987.7	音楽の世界26(7): 3-5
記	個に応じるコーチ論-ダンス-	単	1989	女子体育31(6): 60-63
	生涯学習時代のダンス学習	単	1989	体育科教育37(10): 30-32
	身体芸術表現	共	1990	90年代のレジャーマインドp.7-10
	バレエ, モダンダンスにおける腰	単	1991	悲劇喜劇4: 32-35
	生命の創造活動としてのダンス	単	1992	体育科教育45(12): 36
	感動を伝える	単	1994	筑波フォーラム39: 117-121
	ダンス教育のこれからの展望	単	1995	体育科教育43(7): 22-24.
	老いを創作する	単	1995	女子体育37(10): 18-21
	何が表現運動・ダンスの指導を苦手にしていくのか	単	1996	学校体育49(10): 10-13
	バレエのなかの女性と男性の世界	単	1998	女子体育40(12): 4-7
事	体育・スポーツの原点を考える-パフォーミングアーツを踏まえて-	単	1997	いばらき健康・スポーツ科学15-3: 74-77
	美しく舞うコツ	単	1999	体育の科学49(11): 901-905
	時の流れ	単	2002	芸能実演家協議会「芸能白書」舞踊部門
	ダンス文化を支援するわけ	単	2002.2	女子体育44(2): 4-7
	プロとアマ	単	2002.1	日本女子体育大学80周年記念シンポジウム抄録
	舞踊家のTranjition (引退後の生活) について	単	2003	幕あいラウンジhttp://www.kk-video.jp/index.html
	舞踊技法への反発	単	2003	幕あいラウンジhttp://www.kk-video.jp/index.html
	呪術とアニミズム	単	2004	幕あいラウンジhttp://www.kk-video.jp/index.html

## 2) 作品創作における実践論

- (1) 舞踊作品の内容に関する実践論
- (2) 舞踊作品の手法に関する実践論
- (3) 舞踊作品への創作態度

## Ⅲ. 結果と考察

### 1. 若松のバックグラウンドと舞踊理論の関連

若松は1934年北海道に生まれる。自由な発想による作品創作は、北海道内における前衛絵画の先駆者であった父親の影響も考えられるが、1957年津田信敏(1910-1984)に師事したことも大きく影響したと考えられる。津田は日本のモダンダンスの第二世代であり、「一貫して孤高、晦渋、前衛

と哲学が同居するといった趣きがある」<sup>24)</sup>と称される異色の舞踊家であった。津田の門下からは、若松の他、土方巽も輩出されている。1959年、三島由紀夫のプロデュースによる「6人のアバンギャルド」では若松が『アガベの屍臭』、土方が『禁色』を発表している。しかし、土方が舞踊の技法を一切否定し、独自の舞踏の技法を生み出したのに対して、若松は幼少期よりアイススケートのトレーニングをうけており、身体運動能力が高かったためか、ダンス・クラシックの技法やジャズダンスなど高度技術を駆使した作品を創作し、好対照とも言うべき方向へ進む。1960-67年にかけて著わされた「自由ダンス」に関する著述では、

「自由ダンスは何よりも型式（よりかかれるもの）を否定します」<sup>25)</sup>と述べ、形式や技法、主題の表現についても批判的に考察している。また、舞踊の歴史的背景や社会状況、絵画における主題と題材の関係など広範囲に渡る思索の上に、「やりたいように、内蔵感覚でやるのだといったヴァイタリティの芸術」<sup>26)</sup>として自由ダンスを提唱している。

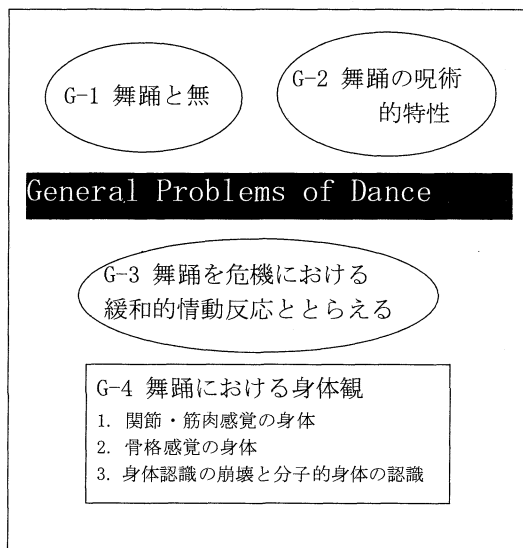
1978年筑波大学就任以後の著述文献を見ると、歴史、生理学、社会学、人類学などに基づいた舞踊概論や研究論文が見られる。芸術という枠組みだけではなく、学問的知見から広く、舞踊の起源や特性を述べている。

1994年に還暦を迎えた若松は、1995年より環アジア世界舞踊連盟（WDA）の副会長や日本代表を務める。世界的な視野におけるアジアの舞踊を概観した論文や、自身の老いの体験から得られる身体観や創作に関する文献も見られる。幅広い視野とともに、実践や自身の経験に基づいた舞踊理論が展開されようになる。

以上のように、通時的に見ると若松のバックグラウンドが舞踊理論にも影響を与えていることが伺われる。若松のバックグラウンドからは、前衛芸術家であった父親や、師事していた津田信敏による影響、筑波大学への就任、年齢を重ね還暦を迎えると同時に、国際的な社会的活動といった要因が考えられ、若松の自由ダンスの発想や、学問的知見に支えられ、広い視野を持ちながらも、自身の実践と経験に基づく理論が形成されたと言える。

## 2. 舞踊総論 General Problems of Dance

若松の舞踊総論は、Fig. 1のように示され、舞



(唐沢作成)

Fig. 1 舞踊総論 General Problems of Dance

踊全般に関してG-1~3が、舞踊における身体観に関してG-4が見られた。以下にそれぞれの項目について述べる。

### 1) G-1 舞踊と無

若松は「舞」「無」「武」は同根であり、舞踊と無が密接な関係にあることを繰り返し述べている<sup>27-30)</sup>。そこで言う「無」とは、「哲学的にいう『絶対無』という観念ではなく、何かが生じるエネルギーのような現象」<sup>31)</sup>としてとらえる。日本語では「舞」に mafu という回転、旋回、循環を意味する語を当てているが、「舞ふ」とは、まわる（旋回、回転）、まる、お参り、無、夢などと同根である。また、神々に対する「お参り」とは、神体の回りを mafuru ことから由来し、回転、旋回といった円表示動作を基本とする、エネルギーの初源的形態であると考え<sup>32-33)</sup>。それは、動物の Fight or Flight 反応<sup>註11)</sup>にみられるように、神に対する威信からくるアンビバレンツな感情による行為だとする。御霊おこし、御霊しずめ、ハレとケ、聖と俗、天と地といった思想があるが、それは一つの循環の中にある。「舞ふ」とは、両極性をもった「循環」をも意味し、現象として何か形が留まるのではなく、ある「流れ」ととらえられる<sup>34)</sup>。若松は舞踊における循環を、リズムの反復、円や球体といった形態の循環性にみる<sup>35-36)</sup>。したがって、舞踊とは、「全宇宙を表現する円であるとともに、ゼロを表現する円でもあり、時間におけるサイクル、リズムにおける反復、空間における円、運動における旋回・回転という聖性の象徴となり、性格特性が固定したものとはならない。固定できない性格を有用・無用で判別できようがない」<sup>37)</sup>ものである。

以上のように、若松は、とらえにくい性格特性を持つ舞踊を、無との関連から、次のようにとらえている。

舞と無、武は同根であり、日本語はこの漢字に、mafu という日本語を当てた。Mafu とは回転・旋回・循環であり、舞とはまるであり、全宇宙を表現する円であるとともに、ゼロ（無）を表現する円でもある。舞踊は、時間におけるサイクル、リズムにおける反復、空間における円、運動における旋回・回転を含む。これは両極性を持つ循環ととらえられ、舞踊は現象として、何か形が留まるのではなく、リズムの反復、球体、円という形態の循環性を形式とする。つまり若松は、舞踊とは固定的なものではなく、時間や時代の流れの中で形を変えてゆく流動的なものであり、あらゆるものが発生しうるエネルギーの集合体ともいえる無に近いものと捉えている。

### 2) G-2 舞踊の呪術的特性

若松は、先に述べた舞踊と無、円との関連から、さらに舞踊の呪術的特性について述べている。

「ダンスと円ーダンスにおける呪術的特性」<sup>38)</sup>では、舞踊が呪術的要因を持つという仮説をたて、今日の舞踊文化の典型である、ダンス・クラシックのレッスンにおける円表示動作が40%以上を占めることや、ダンス・クラシックのポーズや隊形、床に描かれる軌跡に球体、円が多いことを示す。円と呪術性との関連を歴史、語源等からつきとめ、舞踊の伝達を発信者と受信者という二極性の伝達ではなく、呪術的伝達、つまり神の介在を前提とした、発信者・受信者という三極性の伝達からなると論考している (Fig. 2 参照)。バレエにおいても、踊り手は観客の背後にある神性に向かって演じ、観客は個人の視覚的楽しみをこえて芸術の味わいを求める<sup>39)</sup>。従って、観客は舞踊における一つずつの動きの意味が理解されなくとも、「その状況が何を語っているかという枠組みがあれば細部の意味は問わない」<sup>40)</sup>。舞踊の原初形態が宗教舞踊として、神のために踊られたことに由来し、踊り手である発信者は見えない者、つまり神に対して踊り、それを観客である受信者が見るという図式である。踊り手はトランスあるいはエクスタシー、神懸かりといった没我の状態となり、自我や個性を離れ、神の世界に遊ぶ性質を持つ<sup>41-42)</sup>。上記の「舞踊と無」で触れたように、踊り手の神懸かりとは、エネルギーが充満している状態と考えられる。若松は今日の舞踊にも、そうした呪術的特性を回復するべきであると主張する<sup>43)</sup>。

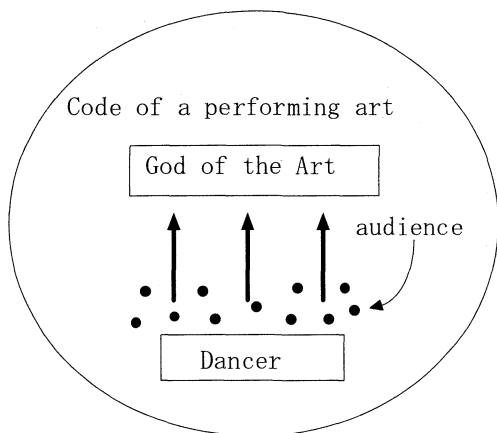


Fig. 2 Performance (dance) communication  
若松美黄 (1984) ダンスと円ーダンスにおける呪術的特性一。  
筑波大学体育科学紀要 7 p.71 より

以上のことから、若松の理論において、舞踊の呪術的特性の再確認と回復があげられる。舞踊の呪術的特性とは、発信者である踊り手はトランス、あるいはエクスタシーなどの没我の状態となって、自我や個性を離れ、神に対して踊り、それを観客

である受信者が観るという、神・発信者・受信者という三極性の伝達を指す。

3) G-3 舞踊を危機の緩和的情動反応としてとらえる

若松の著述文献には、舞踊を危機の緩和的情動反応としてとらえた記述が多く見られる<sup>44-49)</sup>。激しい絶望・情動は、身体に律動を自然発生させる。長時間の単純な律動刺激は、インパルス反復として大脳皮質の同期化・シンクロ化をもたらし、ついには、熱狂、エクスタシーの快感が訪れる。絶望した情動は、身体律動によって、疲弊した知を修復する。舞踊が古くから葬儀と関わりがあるのは、死が再生につながる両義性を持つ悲喜であるが故であると述べている<sup>50)</sup>。古事記、日本書紀では、太陽神の葬儀に舞踊が行われ<sup>註12)</sup>、インドのシバ神は舞踊の神として有名だが、破壊と創造の神でもある<sup>註13)</sup>。時代の変わり目には舞踊が流行し、社会的混乱の時代にダンス・クレーズ<sup>註14)</sup>が発生する。日本では「お陰まいる」<sup>註15)</sup>「エエジャナイカ」<sup>註16)</sup>がこれにあたり、大きな社会的危機の時代に発生している<sup>51)</sup>。

以上のような事例に基づき、若松は「危機反応の緊張の解除に律動動作が発生し、その動作が展開するなり、その動作を方向づけて言語思考に統合するなりの過程にダンスがみられる」<sup>52)</sup>とし、「ダンスは無意識的発生と、意識的制御・方向づけという二面性がみられる」<sup>53)</sup>と述べる。また、「創作ダンスとは自然発生する身振りを、演出的・意図的に方向づけたものを指す。つまり無意識動作から意識動作のうつり変わりにうまれるのである」<sup>54)</sup>とし、舞踊発生のモデルを「危機に発し、危機認知による情動の発生、生体反応ともいえる身体的律動とその意識的制御、方向づけによって舞踊となり、危機対処となる過程」<sup>55)</sup>に示している (fig. 3)。

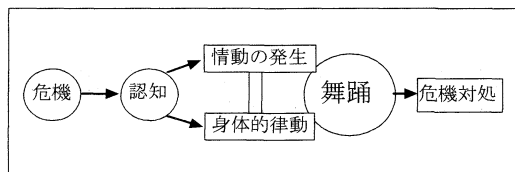


Fig. 3 舞踊発生のモデル (唐沢作成)  
若松美黄 (1983) ダンス. 現代スポーツコーチ実践講座26. p.254 参考

以上のように、若松は舞踊を危機における情動の緊張を解除に向かわせる、いわば緩和的情動反応ととらえ、緊張の解除に律動動作が発生し、無意識的な動作を意識的に展開するなり、方向づける過程に舞踊が発生するとしている。つまり、舞踊創作とは、危機の認知とその反応としての無意

識的な動きの追求、意識的な展開と方向づけによる演出と捉えられる。

#### 4) G-4 舞踊における身体観

若松は、ダンサーとしての実践活動の経験により、身体に関する様々な認識を体得し、以下のような身体観をあげている<sup>56)</sup>。

##### (1) 関節・筋肉感覚の身体

バレエに用いられるダンス・クラシックなどの舞踊技法の初段階として、技法を正確に関節・筋肉によって体得することが求められる。ダンス・クラシックでは、脚の外旋や、45度ずつの8方向、首の角度から腕の角度など、厳密な型があり、それを関節および筋感覚でとらえるという身体観である<sup>57)</sup>。

##### (2) 骨格感覚の身体

「関節・筋肉感覚はしだいに、筋肉知覚が無意識化し、単純化された骨格のイメージが持てるようになる。」<sup>58)</sup> それは、「骨格の線に意識が集中し、虚構の世界にあそび、なにかに『なる』」<sup>59)</sup> 身体とも言える。

##### (3) 身体認識の崩壊と分子的身体の認識

身体諸機能の長期低落感覚をぬぐえないまま、踊りつづけた若松は、気が付くと60歳になっていた。多くの課題を背負いながらも舞台を繰り広げていたある日、「従来の骨格感覚が知覚から消え、自分の身体が分子の集合体として感じられた。身体を構成する分子は、膨大な時間を経て、現在この場に集積している。その一時を感得すると、霧のような煙のような身体感覚がわき起こり、光を感じた」<sup>60)</sup> と述べる。分子的身体とは、「見られる身体でも見る身体でもなく、個人を越えた、地球の一部、あるいは無とも言える。」<sup>61)</sup>

以上の記述から、若松が長年の実践と経験により、関節・筋肉感覚から骨格感覚による身体認識、さらに身体認識の崩壊と分子的身体の認識を体得していることが伺われる。

### 3. 作品創作の実践論 The Approaches to Creating Dance Works

作品創作に関する実践論は、Fig. 4のように示され、内容に関する実践論C-1~4、手法に関する実践論A-1 A-2、及び舞踊作品への創作態度が見られた。以下にそれぞれの項目について述べる。

#### 1) 舞踊作品の内容に関する実践論 Contents of Dance Works

##### (1) C-1 自分の生きている生活から現代を問う

若松は、作品の内容について、特に現代性を重視する。先にみられたように、舞踊を危機の緩和的情動反応ととらえ、「危機を題材として現代に翻案し、現代の危機とした上でテーマや題材を見返すことは大切なことだ」<sup>62)</sup> と述べている。自身の生活から現代の危機を見だし、作品創作の刺激とする姿勢は、活動初期の記述にも見られ

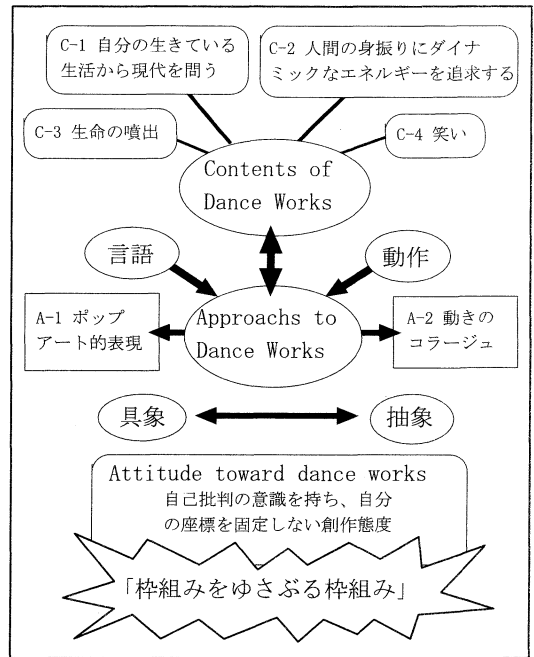


Fig. 4 作品創作の実践 (唐沢作成)  
The Approaches to creating dance works

る<sup>63-64)</sup>。「人間の思考は常に自分に関係させて『自らに関わった』生活で事を押し進める事が一つの力になる」<sup>65)</sup> と述べ、作家の自らが生きる姿勢、つまり私達が生きる現代が骨子(主題)となって、多種多様な運動が一つの状況へ統一され、作品へ再構成されるという方法論を論じている。

##### (2) C-2 人間の身振りにダイナミックなエネルギーを追求する

若松は、舞踊の動きを「ふり」と呼び、身振りのダイナミズムについて論じている。『踊りは創るものではない』みたいな発想があって、たとえば“ふり”がわいてくることをとめることができないということだと思うんだ。ある時には『目的意識を持つこともいけないのだ』みたいなこと、啓示と運動ということ」<sup>66)</sup> と語り、作品『ふり』(1978年)を創作している。日本舞踊においても、舞・振・踊りを原則とするが、この「ふり」は語源的には、「ふりさけみれば」「ふりゅう踊り」「ふり切る」「ふる年月」が見られるようにダイナミックな動きを指し、若松は、その人間の持つダイナミックな身振りを追究している<sup>67)</sup>。「大きな運動—『振りさけみれば』の空間を飛躍するフリ。それは関節を逆にかえすこと、スジを引き千切ることだ」<sup>68)</sup> という記述も見られる。また、インタビューでは「ふり」について次のように述べている<sup>69)</sup>。

「ふりさけみれば」の身振りのエネルギーは現在もテーマ。「ふり」「さけて」みる、ものすごいイメージの飛躍。「身振り」っていうのはもともと「ふり・さける」っていう広大なエネルギーがあった、踊りには。動きの中に、世界や社会の中にもエネルギーはつまっているけど、単純な身振りの中にも本当はエネルギーがつまっていて、身振りが、自分の想いが山から、空間を裂けるように、「ふりさける！」エネルギーがダンスの中にある。ぐわあって動く情動、僕が動くのではなく、世界が動く。ぐわって動くことによって、世界が、宇宙がぐわって動く。もともとは古代社会の中では舞踊のなかにそのような身振りのエネルギーを見ていた。そうしたダイナミズムが一つのテーマ。

以上の記述に見られるように、「ふり」とは、つまりダイナミックな動作を指す。「身振り」とはもともと「ふり・さける」という広大なエネルギーがあり、身振りのダイナミックなエネルギーが舞踊作品の一つのテーマとなる。

### (3) C-3 生命の噴出

若松は、舞踊作品を生きたものとするためには、根源性を追求し、哲学や思想を深めると同時に、無意識や偶然の要素を考えるべきである、と述べ、作品の生命について以下のように述べている<sup>70)</sup>。

特殊な世界を描いて普遍的な、現象を描いて本質にせまり、多様性を持ちながら統一されていく、人間の原本像にふれる根源性と、ごく卑俗な日常動作の破綻に顔を出すような偶然の出来事が、舞台には同居している。そして、その要素を、生あるものとして踊り切った時に、はじめて作品は生命を持つのである。この生命感はあると相関関係を持つ。-中略-非生産性身体運動(あそび)は、非実用的なひまつぶし、役に立たない娯楽でありながら一方で激しい生の渴望と結びついている。それは、新しい実験にかりたてる力であり、時には芸術作品の「ひとりよがり」ともとられる結果を生む。ひとりよがりが良いのではない、そうしたエネルギーをかける生命力がすばらしいのである。

こうした、若松の聖俗混淆、多様性と統一性の両面を取り入ようとする創作態度は作品に反映され、思想や哲学を深めると同時にあそびや偶然性を重視することによって、作品の深さと生命力をもたらそうとしていたと考えられる。

### (4) C-4 笑い

若松は、舞踊作品における内容について、人間

の心の真実を追究し、その感情や情動の流れを表現するが、心は固定したものではなく、両極性をもったイメージであり、伝達の方法も両極性があると述べている。したがって、舞踊作品の表現においても両極性の重要性を述べ、今日の舞踊作品の内容が深刻でシリアスなものに偏っていることを批判し、笑いについて次のように述べる<sup>71)</sup>。

歴史的には、今日のモダンダンスや創作ダンスでは、シリアスなものが100年近く優位となってきた。しかし、ダンスの歴史を考えてみると、ダンスには恐怖と笑い、厳粛と笑い、聖と俗などが対となって発展してきた。バレエのはじまりは「女王のバレエ・コミック」<sup>註17)</sup>であり、コミカルなものは神話を色づける手法であったし、「天の岩戸」<sup>註18)</sup>では踊り手が爆笑をよんでいる。-中略-ダンスの歴史は、しかし小劇場運動の発展とともに、大劇場の色々なスタイルが否定されたこと、国家主義の台頭による卑俗な芸能や芸術への干渉、合理的リアリズムの浸透、などにより、笑いの要素を前近代的なものとする風潮となった。

モダンダンスにおいても、ダンカン(Duncan, I. 1877-1927)は自然に帰れと言い、誇張を排し、シリアスな死や悲しみや革命を踊ることを好み、ラバン(Laban, R. 1879-1958)も自然運動や運動調和論で近代化を図った。

内的真実は、伝達を失うことを尊しとするムードも生じ、外界の描写を軽蔑し、抽象化が風潮となり、ポスト・モダンダンスはゲームや自閉症的なアクションを好んだ。今日の我々の創作ダンスは100年近い近代化の影響で、今なお笑いの要素が押さえられているように思う。

しかし今日、前衛的な劇団は、こぞって劇画風な誇張を好み、ダンスでもサイレント映画の身体表現に近いスタイルが好まれている。これは、押さえられていた笑いの要素が19世紀のそれと異なった多様性を持ち、今日の人々に求められていることを示している。それは物の価値を問いなおす、あるいはブラック・ジョーク、風刺性、絶望表現としての笑いなどの色々な装いを持っている。

創作ダンスにおいて、笑いを達成する前提には次ぎの四つがある。1. 緊張感がある、2. 対比が明確、3. 典型が明確、4. 発想が転換する。このうち2と3を誇張する動作としてもとえられる。大きな明確な動作が意図的に表現され、誇張するということを軽蔑しないムードとするようにしたい。

危機反応のダンスだからといって、悲劇的



ないし、延々と苦悩するばかりの作品とならないことを心がけ、自由な発想を行いたい。

以上のような、笑いに対する考えが若松の舞踊作品に大きく影響されていると考えられる。日常的な流行に見られる、今日の人々が求めるものと同時に、古代社会における舞踊の在り方までを時間軸に考え、大きな尺度で舞踊作品の内容を捉え、笑いから絶望までを描く、振幅の大きな舞踊作品の創作を目指していたと考えられよう。

## 2) 舞踊作品の手法に関する実践論 Approaches to Dance Works

振付の方法としては、「動作からダンスへ」<sup>72)</sup>と「言語からダンスへ」<sup>73)</sup>という2種の方法を述べている。「動作からダンスへ」とは、身体を快の方向へ動かすことによって動きを生み出す方法で、無意識動作(即興的動作)から、どう動いたのかを認識し、様々な動作を発展させる。さらに、無意識動作のイメージから方向性を見つけ、動作と感情を結合した流れを創り出す。「言語からダンスへ」は、題名や題材を追究し、それぞれの感情から動作を探求する方法である。

舞踊作品はテーマの深まりが重要である。観念は通常は言語の集積として発展するが、舞踊においては、観念は肉体のエネルギーとしてフィードバックし、観念を富ませる要素とならなければならないと述べている<sup>74)</sup>。その手法として、以下の項目が見られた。

### (1) A-1 ポップアートの表現

「私がいつも思うのは、日本の舞踊は楽天的な反抗に欠けることだ、江戸町人芸術が達した“のびやかな反骨”は、ヨーロッパ的シニニズムに席をゆずりすぎていやしないか」<sup>75)</sup>と問いかける若松は、ポップアートを江戸時代の浮世絵の持つ、ユーモラスで明るい、楽天的な反抗に見出す<sup>76)</sup>。さらに、「ポップ=大衆をのせて巧妙に裏切り、逆手でいかなければだめだということです。ローレンス・アロウェイが使いはじめた意味と別の、むしろアッサンブラージュの意味で、コマーシャルの方法がとられます」<sup>77)</sup>と述べ、自己の創作活動にも大衆的、民衆文化の要素を多く取り入れている。それは肯定の上に立つ、軽薄で楽天的な反抗としての、ポップアートの手法により、支配する体制、政治を意識したものであり、体制批判を主眼としていることが伺われる。具体的手法としては、日常の類型、政治の諷刺などを戯画的に提示する。戯画とは、表現の単純化、明確化、類型化である<sup>78)</sup>。若松は、現代の社会や政治、舞踊界といった体制に組み込まれながら、それらを批判するという諷刺的表現を舞踊作品の手法の一つとしてあげている。

### (2) A-2 動きのコラージュ

観念や目的意識を捨て、身体から自然発生される動きを追求する手法<sup>79)</sup>。「方針もなければ意図もなく、ただ体の動きたいように動く」<sup>80)</sup>。そうして創られた動きをコラージュ(編集)することによって、生きた生活感情のあふれる作品が創作される<sup>81)</sup>。動きの連なりは以下のような種類がある<sup>82)</sup>。

- ① 同じ動きの繰り返し(合同連合)
- ② 似たような動き(類似連合)
- ③ 身体の近接部分へフォーカスを変えようような動き(近接連合)
- ④ 正反対のイメージをかきたてるもの(反対連合)

舞踊にはこれらの抽象的な動きの連合に「観念」が加わる。

- ① 類似観念連合
- ② 近接観念連合
- ③ 反対観念連合

類似、近接、反対といった動きの連合の中から、動きを編集(コラージュ)していく手法があげられている。

以上のように、若松の舞踊作品における内容は、現代性が追求されるとともに、内容の幅が見られ、手法は、ポップアートの具象的表現から動きのコラージュによる抽象的表現という、具象と抽象をダイナミックに往還する表現方法が見られる。また、内容と手法との関係は、内容が先にあってそれを動きによって表現するといった固定的なものではなく、作者自身もテーマを探りながら創作される。ゆるぎないテーマの追求とともに、偶然性や遊びも取り入れ、内容と手法とが行き交う二本立て進行の創作過程が提示されている<sup>83)</sup>。

内山は、丸山圭三郎の「生の円環運動」理論を舞踊に適応し、「舞踊創作は、コスモスとカオスという2つの契機によって意識と無意識の間で持続される」<sup>84)</sup>と述べ、舞踊行為は非実体的であるが故に非連続的に円環を繰り返すことによって二項対立を超越すると述べている。若松の述べる、手法における具象から抽象、内容と手法とを行き交う二本立て進行は、意識と無意識間の往還と考えられ、内山の述べる円環運動に当てはまると言えよう。

### 3) 舞踊作品への創作態度 Attitude toward dance works

以上に見てきたように、若松の舞踊作品創作に関わる実践論が、作品の内容と手法の二側面について明らかにされた。しかし、理論が先立って作品があるのではなく、常に作品を創作してゆく中で理論にあてはまらない事が出てくる。それが、若松の「枠組みをゆさぶる枠組み」<sup>85-86)</sup>の理論であり、若松の作品創作に対する態度である。

若松は、絶えず自己批判の意識を持ち、自分の座標を固定しない創作態度をとる。「前衛芸術でありながら、前衛芸術でなく、社会主義リアリズムを否定しながら、社会主義を目指し、『動きにとけ込んでしまった今日のことは』で語り、観客の意識、下意識に攻め込むことだ<sup>87)</sup>と述べているが、若松は、枠組みを越えて、自由な発想による舞踊作品を目指したと考えられる。一見矛盾した主張に、自身の舞踊作品を固定化しない、自己批判の意識が強く伺われる。若松は作品創作において、常に時代の流動性と関係性の中に自分を見ると語っている<sup>88)</sup>。

カリネスクは、スペンダーの提示するモダンの芸術、つまり、「アイロニカルな自己批評」<sup>89)</sup>を含んだ芸術としてのモダンを引き、アイロニー、遊戯性、自己パロディ的なノスタルジアを方法の一部としたポストモダニズムは、モダンのひとつの顔であると述べる<sup>90-91)</sup>。若松はこうした20世紀におけるポストモダニズムをも含めた「広範囲のモダン」<sup>92)</sup>の時代に生きた舞踊家であり、自己批判の意識を持ちつつ、時代の関係性の中で作品を創作する作家であると考えられる。若松は舞踊が「『枠組み』の破壊を伴う『枠組み』を基底に持つ」<sup>93)</sup>と述べ、儀式の紋切り型が固定すると、儀式そのものの枠組みを変える手段が有効であることを述べる。それは、絶えず自己批判の意識を持ち、自分の座標を固定しない若松の創作態度に通ずると考えられる。

#### Ⅳ. 結 論

若松美黄の舞踊理論は、前衛芸術家であった父親や、師事していた津田信敏による影響により、既存の枠組みにとらわれず、自由な発想による舞踊理論が可能となり、筑波大学への就任により、学問的知見に基づく舞踊の認識が深められ、年齢を重ねたことにより、広い視野を持ちながらも、自身の実践と経験に基づく理論が形成されたと言える。

舞踊総論については、舞踊とは固定的なものではなく、時間や時代の流れの中で形を変えてゆく流動的なものであり、あらゆるものが発生しうるエネルギーの集合体ともいえる無に近いものと捉えており、舞踊の呪術的特性を認めている。舞踊の呪術的特性として、発信者である踊り手は自我や個性を離れ、神に対して踊り、それを観客である受信者が観るといふ、神・発信者・受信者という三極性の伝達があげられる。また、舞踊を危機における情動の緊張を解除に向かわせる、いわば緩和的情動反応ととらえ、緊張の解除に律動動作が発生し、無意識的な動作を意識的に展開し、方向づける過程に舞踊が発生するとしている。さらに、舞踊における身体観として、関節・筋肉感覚

から骨格感覚による身体認識、身体認識の崩壊と分子的身体の認識という三段階を提示している。

作品創作の実践論では、内容においては自身の生活から現代を問いかけると共に、笑いをも含めた両極性を取り入れ、人間の身振りの持つエネルギーそのものを舞踊作品の内容として捉えていた。手法においては、具象から抽象までをダイナミックに往還する手法が上げられ、内容と手法が行き交う二本立て進行の創作過程が提示されていた。また、作品創作においては、常に自己批判の意識を持ち、自分の座標を固定しない創作態度をとることが述べられていた。

以上のような若松の舞踊理論は、舞踊総論にみられる舞踊概念を基盤として実践論があるわけではなく、実践を重ねることによって、舞踊の認識が深まり、さらに実践へ還元されるという相互関係によって形成されたと考えられる。若松は、舞踊を無ととらえ、固定化しないことによって、時代に応じた内容と手法による作品創作を可能としたと考えられる。従って、若松にとっての作品創作は、時代の流れと、生きている自己との関係性の中での新たな挑戦であると言えよう。

#### 註

- 1) 帝国劇場歌劇部第一期生であった石井漢が、バレエの直輸入に疑問を持ち、西洋で音楽を勉強してきた山田耕柝(1886-1962)、小山内薫(1881-1928)らの影響を受け、舞踊詩と銘打ち旗揚げした公演。1916年の第1回公演では『日記の一頁』『ものがたり』などの作品があり、日本におけるモダンダンスのはじまりとされている。
- 2) 『状況』について若松は、「物と動きの対決。物の意味の反転をくわだてた」<sup>94)</sup>としている。合田によると、水の入ったビール瓶を用いて男性の自慰行為をも表現した作品で、「人為化し—情緒化、快楽化—墮落した現代の性に対するこれは若松のロマンチックな抵抗ともいえるものだ」<sup>95)</sup>と評している。
- 3) 『禁色』は、男性二人と鶏を舞台の暗闇にのせ、男性というそれまでの舞踊の舞台では取り上げられなかったテーマを扱い話題を呼んだ。
- 4) フランスの王立舞踊学校の舞踊教師であったポーシャン、P. (Beauchamp, Pierre 1639-1705) が基礎づけたバレエの技法「五つのポジション」を基本とし、アンデオール(en dehors)外旋、エレバシオン(elevation)跳躍、アプロム(aplomb)均衡を三大原則としたバレエの身体技法を言う<sup>96)</sup>。
- 5) ポップ・アートという名称は、アロウエイ(Alloway, L)によると、1950年代イギリスの小グループの芸術家の間で使われていたという<sup>97)</sup>。1960年代にアメリカにてポップ・アートは急速に一般化する。それはウォーホルやリキテンスタインらに代表される、マス・メディアから拾い上げたイメージを芸術作品に用いるといった手法によってなされた<sup>98)</sup>。若松の舞踊作品におけるポップ・アートの要素に関しては、映画監督の広木正幹や、詩人清水俊彦らによって認められている<sup>99-100)</sup>。
- 6) ジャズダンスはダンス・クラシックの技法や、モダンダンスの表現性を取り入れ、かつ黒人の持つ特有のリズムの独自性や即興生を持ち、確立されたこととされ、「身体各部位の孤立運動、身体各部位の

動きを同時に別々のリズムで行う多中心性とリズムの細分化、個々の動きの細分化」<sup>101)</sup>、スウィングやシンクベーションのリズムや腰を強調した動きを特徴とする。

- 7) 磯崎新は国内外各地で活躍し、「どの思想領域にも属さない個人的な思考と空間の展開でありながら、政治・社会・文化に他のどの建築家よりも深く接触しつつ、それを建築において開示してきた」<sup>102)</sup>建築家として知られる。岡林洋は、ポスト・モダンの美術の典型として「技法と引用の多元主義」<sup>103)</sup>をあげ、建築におけるポスト・モダンとして、十数名の西洋の建築家の援用を行う磯崎新の建築をあげている。
- 8) シュニトケは旧ソ連の作曲家で、様々なスタイルを混在させた、多様主義の作風や実験的な取り組みで知られる。
- 9) ベンヤミンはその著作「複製技術時代の芸術作品」において、既に1936年に1960-70年代のポップ・アートや80年代以降のサブカルチャーとも言われる大衆文化との乖離を予言したとして注目されている<sup>104-105)</sup>。ベンヤミンは写真という複製技術の発達により、芸術作品が持つ一回限りの特性アウラが凋落することを述べている。また、映画製作の、(選択し、連結する) モンタージュ、つまり編集の手法に芸術の新たな地平を垣間みている。
- 10) 笑いやパロディ、日常性の要素を取り入れた若手の舞踊家として、近藤良平率いる「コンドルズ」や、井手茂太率いる「イデビアン・クルー」などが上げられる<sup>106)</sup>。
- 11) Fight or Flight 反応とは、闘争・逃避反応とも言われ、生体(有機体)が危険な状況に曝される時に生ずる一連の行動を指す。人間の場合、ストレスの多い状況におかれると、自律神経系の働きによってそれに対処できるような準備状態に自動的になっていく。すなわち、心拍数が上がり、筋肉への血液流入量、呼吸数、血圧、代謝などが増加し、戦うか、逃げるかに適した状態を体の中につくあげる反応である。若松は、ネコの威嚇動作、人間では緊張時の体の震え、手足をゆらすといった無意識動作を発生させる Fight or Flight 反応から、威嚇や祈願、戦闘にそなえる舞踊が生ずると述べている<sup>107)</sup>。
- 12) 日本書紀における「天の岩戸」、古事記における「神遊」が葬儀における歌舞を示している。
- 13) シバ神とは、ヒンドゥー教の三神の一。破壊神であるとともに創造神で、リンガ(男根)を象徴とする<sup>108)</sup>。ナターラージャ(踊りの神)とも呼ばれ、丸い炎の中で片足をあげて踊っている姿の彫像が知られる<sup>109)</sup>。
- 14) ダンス・クレーズとは踊り狂いの意味で、人々が集団をなし、通常とは異なった憑かれたような踊りをする。ドイツの聖ファイトの踊り、フランスで聖ギイの踊りなどが知られる<sup>110)</sup>。
- 15) お陰参りとは、伊勢神宮の遷宮のあった翌年、お陰年に伊勢神宮に参謀する行事。
- 16) ええじゃないかとは、幕末、東海・近畿地方を中心に起った大衆的狂乱のこと。農村におけるお陰参りを基盤として、1867年8月頃東海地方に始まり、翌年2月頃にかけて近畿・四国、信州方面等に広がった。「ええじゃないか」の囃子をもった唄を高唱しながら集団で乱舞する<sup>111)</sup>。
- 17) フランスのアムリ2世(在位1536-1559)のもとにイタリアのカトリーヌ・ド・メディシス(1519-1589)が嫁いだ際、イタリアの宮廷舞踊を持ち込み、多くの音楽家、振付家、舞踊家が招かれた。カトリーヌ王妃によって1581年に催された、「女王のバレエコミック」がバレエの始まりとされている<sup>112)</sup>。
- 18) 日本神話で、天照大神(あまてらすおおみかみ)が

素戔鳴尊(すさのおのみこと)の暴状を怒り、天の岩戸に籠ったため、天地が常闇となった。神々が相談しているところ、天鈿女命(あまのうずめのみこと)が舞ったところ、大神が出て来て、世が再び明るくなった話<sup>113)</sup>。

#### 引用文献

- 1) 広辞苑(1978)新村出編。第2版(1955初版)岩波書店、東京。「理論」p.2332
- 2) ノヴェール、J.-G.(1968)小倉重夫訳。舞踊とバレエについての手紙。春秋社、東京。<Noverre, Jean Georges, Letters sur la danse et sur les ballets. Stuttgart & Lyon, 1760>
- 3) 森立子(1999)J.-G. ノヴェールの舞踊論-舞踊と音楽の関係を中心に-。舞踊学22:50-56。
- 4) 江口隆哉(1962)舞踊創作法。カワイ楽譜、東京。
- 5) 邦正美(1942)芸術舞踊の研究。富山房、東京。
- 6) 邦正美(1968)舞踊の文化史。岩波書店、東京。
- 7) 邦正美(1948)舞踊概説。京都学校舞踊研究会、京都。
- 8) 邦正美(1949)創作舞踊。鹿鳴出版社、東京。
- 9) 邦正美(1950)教育舞踊。万有社、東京。
- 10) 邦正美(1954)動きのリズム。万有社、東京。
- 11) 邦正美(1954)舞踊。体育の科学社、東京。
- 12) 邦正美(1960)教育舞踊原論。万有出版、東京。
- 13) 邦正美(1973)舞踊の美学。富山房、東京。
- 14) 邦正美(1986)舞踊創作と舞踊演出。論創社、東京。
- 15) 柴眞理子(1998)藤井公のモダンダンス理念。風間書房、東京。
- 16) 三上賀代(1993)器としての身体-土方巽・暗黒舞踏技法へのアプローチ。ANZ堂、東京。
- 17) 國吉和子(1998)夢の衣裳 記憶の壺。アサヒグラフ4006-12。p.47-49。
- 18) 若松美黄・三浦雅士(2003)コンテンポラリー・ダンスの源一津田信敏、土方巽、若松美黄の時代と現在。ダンスマガジン13(8):62-66。
- 19) 合田成男(1959)若々しい精神の爆発。音楽新聞。
- 20) 上林澄雄(1970)輪郭明瞭な舞踊のために。モダンダンス研究と評論7:24-28。
- 21) 岡林洋(1991)ポスト・モダン建築の「家族的類似性」-チャールズ・ジェンクスの示唆-。神林恒道編。芸術現代論。p.175。
- 22) 松平頼暁(1992)ポリスタイリシズムの真実-アヴァンギャルドから多様主義へ-。シュニトケの作品分析を中心に。音楽芸術50(9):18-23。
- 23) 若松美黄(1977-a)動きの世界(1)「嘆き」のデザイン130のポーズからできあがった4分30秒の作品。女子体育19(10):42-44。
- 24) 日下四郎(1990)ビデオ「日本現代舞踊の流れ第2部 動乱期を行きぬく」注釈p.21。
- 25) 若松美黄(1967)自由ダンスをPRする。モダンダンス研究と評論1:11。
- 26) 若松美黄(1968-a)自由ダンスをPRする。モダンダンス研究と評論2:26-27。
- 27) 若松美黄先生退官記念最終講義資料「ダンスと無」(1998.2.10) 於筑波大学。
- 28) 若松美黄(1989)生涯学習時代のダンス学習。体育科教育37(10):30-32。p.30。
- 29) 若松美黄(1997)体育・スポーツ科学の原点を考える-パフォーミングアーツを踏まえて-。いばらき健康・スポーツ科学15:74-77。p.76。
- 30) 若松美黄(1999)美しく舞うコツ。体育の科学49(11):901-905。p.901-902。
- 31) 若松美黄(1999)p.901。
- 32) 同上、p.902。
- 33) 若松美黄(1989)p.30。
- 34) 若松先生最終講義「ダンスと無」(1998)若松美黄教授退官記念集。筑波大学体育科学研究科舞踊研

- 研究室編, p.21-25. p.24.
- 35) 同上, p.25.
- 36) 若松美黄 (1985) 危機反応としてのダンス. 松浦義行編. スポーツの科学. 浅倉書店, 東京. P.147.
- 37) 同上.
- 38) 若松美黄 (1984) ダンスと円-ダンスにおける呪術的特性- 筑波大学体育科学紀要7: 63-73.
- 39) 同上, p.70.
- 40) 同上, p.71.
- 41) 若松美黄 (1989) 個に応じるコーチ論-ダンス-. 女子体育31(6): 60-63. p.62.
- 42) 若松美黄 (1999) p.902.
- 43) 若松美黄 (2004) 呪術とアニミズム. HP幕あいラウンジ. <http://www.kk-video.jp/index.html>
- 44) 若松美黄 (1983) ダンス. 現代スポーツコーチ実践講座26. 大石三郎・浅田隆夫編. ぎょうせい, 東京. p.253-257.
- 45) 若松美黄 (1985) p.152-155.
- 46) 若松美黄・松田義幸 (1986) からだ-その意味を問う. 「からだと運動」下. 学校体育39(3): 128-133. p.130-131.
- 47) 若松美黄 (1986) ダンス・フォア・オール時代のダンス教育. 体育科教育34(11): 15-18. p.17.
- 48) 若松美黄 (1995) ダンス教育のこれからの展望. 体育科教育43(7): 22-24. p.22.
- 49) 若松美黄 (1996-b) 何が表現運動・ダンスの指導を苦手にしているのか. 学校体育49(10): 10-13. p.11.
- 50) 若松美黄 (1995) p.22.
- 51) 若松美黄 (1985) p.151.
- 52) 若松美黄 (1985) p.153.
- 53) 同上.
- 54) 若松美黄 (1983) p.257.
- 55) 同上, p.256.
- 56) 若松美黄 (1996-a) 舞踊における身体観-分子の集合体としての身体-. 体育原理研究27: 137-140.
- 57) 同上, p.139.
- 58) 同上.
- 59) 同上.
- 60) 同上, p.140.
- 61) 同上.
- 62) 若松美黄 (1983) p.265.
- 63) 若松美黄 (1960) 『ミキ・ダンス・ド・サロン』プログラム.
- 64) 若松美黄 (1961) 『若松美黄の近作』プログラム.
- 65) 同上.
- 66) 若松美黄 (1978) 若松美黄・津田郁子自由ダンス公演『ふり』プログラム.
- 67) 若松美黄 (1972) 舞踊ノート (5) 若松美黄「ふり」について. 女子体育14(8): 46-53.
- 68) 若松美黄 (1974) あれやこれや. モダンダンス研究と評論13: 30-31.
- 69) インタビュー.
- 70) 若松美黄 (1983) p.267.
- 71) 若松美黄 (1983) p.270-271.
- 72) 若松美黄 (1983) p.276.
- 73) 若松美黄 (1983) p.277.
- 74) 同上.
- 75) 若松美黄 (1968-b) 自由ダンスをPRする-流れ者-. モダンダンス研究と論評4: 24-25.
- 76) 音楽新聞 (1968) 「ロマンスと漫画による楽天的反抗」津田・若松舞踊研究所がひらく.
- 77) 若松美黄 (1968-a) p.27.
- 78) インタビュー.
- 79) 若松美黄 (1972) p.52.
- 80) 同上.
- 81) 同上.
- 82) 若松美黄 (1977-a) p.43-44.
- 83) 若松美黄 (1977-b) 結果は分からない. 女子体育19(12): 46-49. p.4.
- 84) 内山須美子・内山治樹(1997)舞踊研究における文化記号論的視座: 丸山圭三郎の「生の円感運動」理論に依拠して. 体育学研究41: 305-317.
- 85) 若松美黄 (1997) p.75.
- 86) 若松美黄 (1996-a) p.139.
- 87) 若松美黄 (1966) 『若松美黄の近作』プログラム.
- 88) インタビュー.
- 89) カリネスク, M., 富山英俊・梅正行訳 (1989) モダンの五つの顔-モダン・アヴァンギャルド・デカダンス・キッシュ・ポストモダン-. せりか書房, 東京. <Calinescu, M. Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadance, kitsch, post-modernism. Duke university press, North Carolina, 1987> p.127. スペンダー, S.1963 現代人の闘争. からの引用.
- 90) 同上, p.376.
- 91) 同上, p.421.
- 92) 同上.
- 93) 若松美黄 (1996-a) p.139.
- 94) 上林澄雄 (1977) 昭和50年代の若松美黄. ダンスワーク20: 58-70.
- 95) 合田成夫 (1960) 新しい創作理念-生と密着した行動-舞踊家若松美黄氏. 北海道新聞.
- 96) バレエの三大原則 (1991) 片岡康子編著. 舞踊学講義. p.244.
- 97) アロウエイ, L. 日下隆司訳 (1998) 芸術とマス・メディア. ルートヴィヒ・コレクションポップアート20世紀の大衆芸術革命. セゾン美術館編. ホワイトPR, 東京. p.140-142. <Laurence Alloway, The arts and The Mass Medea, Architectual Design & Construction, 1958, p.84-85>
- 98) フィンチ, C. 石崎浩一郎訳 (1985) ポップアートオブジェとイメージ. 第6刷 (1976初版) PARCO出版局, 東京. p.172.
- 99) 広木正幹 (1966) 若い舞踊隊-DANCE EXHIBITION-. 映像.
- 100) 清水俊彦 (1966) 『若松美黄の近作』評. 旬刊雑誌Vou.
- 101) 平柳弥生 (1991) ダンステクニック (技術的特性) 舞踊学講義. 大修館書店, 東京. p.189.
- 102) 磯崎新略歴 HP <http://tokino.lib.net/editiong/Zisozaki.html>
- 103) 岡林洋 (1991) p.163.
- 104) 多木浩二 (2002) ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読. 第3刷. (初版2000) 岩波書店, 東京. p.37-38.
- 105) 神林恒道 (1991) 芸術と大衆文化. 神林恒道編. 芸術現代論モダンからポスト・モダンへ. 昭和堂, 京都. p.131-152.
- 106) 乗越たかお (2003) コンテンポラリー・ダンス徹底ガイド. 作品社, 東京. p.168-175.
- 107) 若松 (1983) p.8.
- 108) 「シバ神」E.P. 広辞苑第5版.
- 109) Raffe, W. G., Purdon, M. E., Dictionary of the dance. A. S. Barnes and Company, New York, Thomas Yoseloff LTD, London, 1964, 巻頭頁.
- 110) 邦正美 (1968) p.46.
- 111) 「ええじゃないか」E.P. 広辞苑第5版.
- 112) 佐藤俊子 (1987) 「バレエ」日本体育協会監修. 岸野雄三編. スポーツ大事典. 大修館書店, 東京. p.1017.
- 113) 「天の岩屋戸」E.P. 広辞苑第5版.