

日本舞踊家のジェンダー表現 — 男女による感情表現の比較 —

お茶の水女子大学

猪崎弥生・加藤未来・水村(久埜)真由美

1. 目的

さまざまな舞踊を比較する審美眼的アプローチによる研究の一環として、日本舞踊におけるジェンダー表現の鑑賞(印象形成)に及ぼす踊り手の身体性と表現性の影響について検討した。ここでは踊り手の性と舞踊表現における男性性・女性性(ジェンダー表現)を組み合わせた「クロスジェンダーマッチング」法で作成した映像を呈示して行った印象評価実験の結果を報告する。

2. 方法

映像刺激の作成にあたっては男性・女性の日本舞踊熟練者各1名に手だけの男踊り・女踊りにより喜怒哀楽を表現していただき、それをビデオに撮影して編集した。作成した刺激は踊り手2種類(男・女)、踊り2種類(男踊り・女踊り)、感情4種類の計16種類である。舞踊教育学コースの学生(女16人)が、個々の映像を見、舞踊運動評価尺度を用いて評定した。

3. 結果・考察

17評定項目について因子分析をした結果、4つの因子が抽出された。各因子の因子負荷量の高い項目を調べたところ、先行研究(猪崎・水村2009)^{注1}で扱った項目をそれぞれの因子の代表として用いてもよいことが確認された。それらについて、踊り手の性、踊りのジェンダー表現、感情表現を固定因子、評定者を変量因子として1変量の一般線型モデルを用いて統計分析をした結果、表1に示すように有意な変動が見られた。変動が有意であったものについて以下にまとめる。

表1

	アクセント	高低	バランス	重軽
1 踊り手	○	○	×	×
2 踊り (ジェンダー表現)	○	○	○	×
3 感情	○	○	○	○
4 踊り手×踊り	○	×	×	○
5 踊り手×感情	○	×	○	○
6 踊り×感情	○	○	×	×

○は有意差がある×は有意差がない

①踊り手の性の主効果

アクセントと高低について、踊り手の性による有意差がみられた。男性の踊り手は女性の踊り手よりもアクセントがあり高い印象を与えたことがわかった。

②踊りのジェンダー表現の主効果

アクセント、高低、バランスについて、踊りのジェンダー表現、すなわち男踊りと女踊りの間に有意差が見られた。すなわち、男踊りは女踊りよりもなめらかで、低く、バランスがとれている印象を与えていた。

③感情表現による主効果

アクセント、高低、バランス、重軽について4つの感情表現による変動が有意であった。しかし、順序は異なっていた。アクセントは楽>怒>喜>哀の順になめらかで、高低は楽=喜>怒>哀の順に低く、バランスは哀>怒=喜>楽の順にアンバランスで、重軽は怒>哀>喜=楽の順に軽い印象をもたれていた。

④踊り手と踊りのジェンダー表現の交互作用

アクセントと重軽について、踊り手と踊りのジェンダー表現の交互作用が有意であった。アクセントについては、男性・女性とも男踊りが女踊りよりもなめらかであると評価されたが、男性の踊り手の方が女性の踊り手よりも男踊りと女踊りの違いが大きかった。重軽については、男性の踊り手は男踊りが女踊りよりも軽い印象を与えているのに対して、女性の踊り手は逆であった。

⑤踊り手と感情表現の交互作用

アクセント、バランス、重軽について、踊り手と感情表現の交互作用が有意であった。アクセントでは怒りの感情表現で踊り手の間に有意差があり、重軽では哀しみの感情表現に違いが見られた。バランスは怒りと哀しみの感情表現に踊り手による違いが見られた。

⑥踊りのジェンダー表現と感情表現の交互作用

アクセントと高低について、踊りのジェンダー表現と感情表現の交互作用が有意であった。アクセントは喜びの感情表現に男踊りと女踊りの違いが見られ、高低は怒りの感情表現に男踊りと女踊りの違いが見られた。

4. 討議

印象評価実験の結果、日本舞踊家が男踊り・女踊りにより演じた感情表現が、喜怒哀楽という4つの感情表現の異なりを伝えるだけでなく、男の踊り、女の踊りという踊りにおけるジェンダーを伝え得ることが確認された。踊り手の違いが鑑賞者の印象形成に影響を及ぼすことが確認されたが、同時に、踊りにおけるジェンダーの異なりを日本舞踊家が踊り分けていることも確認された。踊りの型による表現性、あるいは、熟練した日本舞踊家の踊りの質が、踊りにおけるジェンダーを支えているものと推察されるが、踊り手や呈示刺激を追加・変更して実験を行ない、踊り手の身体性と表現性との関係について更に検討していきたい。

注1) 猪崎弥生・水村(久埜)真由美, バレエと日本舞踊における手による感情表現その2, 日本体育学会第58回大会

「藤娘」における上方と江戸の振付の比較 — 山村流を中心として

山村流・伝統芸能研究会
坂田 寿子

1. はじめに

文政9年(1826)9月中村座において、二代目関三十郎により初演された五変化舞踊「歌えすがえす余波大津絵」(かえすがえすおなごりおおつえ)の「藤娘」(長唄)、「座頭」(長唄・清元掛合)、「天神」(長唄)、「奴」(長唄)・「船頭」(清元)の一つである。作者勝井源八・三升屋二三治、作曲四代目杵屋六三郎、振付藤間大助(二世勘十郎)・西川扇蔵振付である。

本発表は、「藤娘」における江戸歌舞伎舞踊藤間流と上方歌舞伎舞踊山村流について、江戸の「踊」の振付と上方の「舞」を中心とした現行の振付を技法分析し比較研究するものである。

2. 江戸の「踊」と上方の「舞」

藤間流

「藤娘」を最初に振付した藤間大助のちの二世勘十郎の藤間流は、初世藤間勘兵衛を流祖とし、三世勘兵衛が藤間勘十郎の祖となる。大坂の世家真家から三世勘兵衛の養子となった藤間大助は、天保2年(1831)に藤間勘十郎を襲名した。一方の振付師西川扇蔵は、三世藤間勘助が襲名した。現在は、勘十郎派、勘右衛門派等に分かれている。

山村流

文化年間(1804～17)の歌舞伎役者山村友五郎が廃業し、三世中村歌右衛門に振付師として抜擢された。天保年間(1830～43)に上方の振付師として名声を得、舞扇斎吾斗と改名、山村流を創る。初世には、れん(九郎衛門町)、登久(島之内)、二世友五郎(新町)の三人の養子があり、登久の孫の若子が昭和17年(1942)二世舞扇斎吾斗を襲名した。現在の宗家は、四世若の孫武が六世若を継承している。

一般に、江戸の「踊」、上方の「舞」に区別されているが、山村流では、創始者が歌舞伎役者出身の振付師だったので、「舞」と「踊」が並行している。「舞」は座敷の畳半畳で舞う地歌のもの、長唄、常磐津、清元の派手で速いものを「踊」といっている。¹これによると「藤娘」は踊りに分類されるが、振付の特徴として、二代目以降四代目まで女性が継承したことから、歌舞伎舞踊であるが、江戸ものとは動きや振りが異なり、地歌舞の技法が各所に取り入れられている。

女方が地歌舞を稽古した感想について、「腰を入れ身体を締めていくまでは男女同じだが、女性は締めた身体を女性の情念で開いていき、女方はその状態で身体と心を女性としての自分に集中させる」と中村雀右衛門は述べている。²

3・舞踊の構成

衣装、小道具の藤の枝、黒の塗り笠、松の大木に藤の花房が下った小村雪岱考案の舞台装置は二流とも同じである。

舞踊の構成は「オキ」、「クドキ」、「入レゴト」、「踊り地」、「チラシ」という法則にのっとり振付がされている。「入レゴト」は「潮来出島」または岡鬼太郎作詞の「藤音頭」を使う。

藤間流の振付は、女方が踊るので、ショー的要素が強く手数は少ない。例えば、藤の枝を片手で持ち上げ回転させるといった男性の力でなければ難しい振付がされている。藤間流では、「鏡山、人のしがより・・・」の詞章には振りがないが、山村ではこの詞章を使うこともある。「藤音頭」を使う場合、座敷舞の技法、横座りし裾を利用した回転があり、女性らしさを強調している。

山村流において、「藤娘」は舞台舞踊ではあるが、座敷舞の細かな技法が各所に取り入れられている。小道具の使い方、藤の枝や笠の持ち方、紐の扱いは、精緻で技巧的である。

後半の合の手から詞章の終わりまで、山村では振り出し笠を両手に持って踊る。

山村流の技法の特徴

- ・三つ振りなし、頤をかけるのみ
- ・家元が文楽の景事の振付を担当していたので、人形の振りのものがある
- ・重心を前にかけ前傾した形で止まる
- ・静止したとき、足先はまっすぐまたは中心に向く
- ・片足を軸足として回転
- ・肩を微妙に下げ、女性美を出す
- ・歩行の際、歩幅は一定、無駄足を使う
- ・技巧的な扇の扱い(二枚扇等)
- ・能楽の影響(特に本行物)

3. まとめ

藤間流では、女方が踊ることを前提としたショー的な見た目の派手さ、テンポの速さ、女性らしさの中に男性の力を活用した振付がされている。山村流では、地歌舞の影響が強く、小道具や衣装の扱いに精緻な技巧を伴い、振付は内省的で女性の肉体を生かしたものとなっている。

1 山村若『上方の舞に命を』(1987) なにわ塾叢書

2 中村雀右衛門『私事』(2005) 岩波書店

鶴見和子の舞踊観 2

— 鶴見和子文庫を開く —

立命館大学産業社会学部 遠藤 保子

はじめに 鶴見和子（以下鶴見）は、社会学者として多くの研究業績をあげ、とりわけ生活記録運動や内発的発展論等が有名である。また、舞台上で舞踊を披露するという舞踊の実践家でもあった。

I 研究の目的 鶴見が、どのような舞踊観を有していたのかを探ることにある。特にここでは、病気で倒れた1995年以降に焦点をあてる。将来的には、学術的資料調査をもとに「普通の人の哲学」と「知識人の思想」の葛藤と交流という枠組みから以下の研究対象を分析し、鶴見の研究を戦後思想史の中に位置づけ、日本の戦後思想史をポスト占領状況という視界から再考することにある。

II 研究の対象と方法 京都文教大学に寄贈された鶴見の旧蔵書約4,500冊、草稿、フィールドノート、書簡等の未公開資料約6,000点の中から舞踊等に関するものを対象に分析・解説を行なった。現在、未公開資料は、南方熊楠、内発的発展論、生活、着物の自在、書簡等に分類され、それに研究者が注記や解説をつけている最中である。

III 研究の学術的背景 雑誌『思想の科学』は、多様な分野の寄稿者による研究論文、エッセイ、年譜、著作目録からなる「特集鶴見和子研究」(1997～1999年、藤原書店)を刊行し、その後『コレクション鶴見和子曼荼羅』全9巻(1999年、藤原書店)等も出版されたが、刊行されたテキストに基づいてなされており、本格的な鶴見研究は未だなされていないといっても過言ではない。

IV 研究の意義 鶴見の内発的発展論が、近代思想を再検討する同時代の様々な思想潮流と呼応して形成されてきた過程が明らかになることが予想され、鶴見の舞踊観や思想の全体像の理解をとおして、西欧的近代思想とは異なる形で、心身から社会そして地球環境を包括して理解する思想形成の可能性を模索するという意義がある。

V 略歴と回生 鶴見は、1918年6月10日、東京麻布狸穴町にて鶴見祐輔・愛子の長女として誕生する。1926年頃日本舞踊の初代花柳徳太郎に師事、1933年佐々木信綱に入門、1936年津田塾英学塾に入学、1939年同塾を卒業、同年花柳徳和子を名取り、歌集『虹』自費出版する。その後、アメリカへ留学、踊りを中断する。帰国後、成蹊大学や上智大学の教員を歴任、上記の研究や活動を行い、1982年再び踊り始める。1995年12月24日、自宅にて脳出血で倒れ、言語能力と認識能力は残ったが、運動神経は壊滅状態で歩くことができなくなる。1997年リハビリテーション(以下リハビリ)によって少し歩けるようになり、研究を再開、歌

集『回生』を出版する。2006年7月31日、京都<ゆうゆうの里>にて大腸がんのため他界した。

鶴見(2007:84～91)は、回生に関して以下を述べている：病気で倒れた日は、自分の命日であり、再び歩けるようになった年は、回生元年である。回生とは、「一旦死んで命蘇る。それから魂を活性化させる。そしてその活性化された魂によって、新しい人生を切り開く」ことで、そこではそれまでの人生でしてきたことが、新しい意味を持って役立ち、特に、歌と踊りと着物の効用がある。

VI 歌と踊りと着物の効用 ①歌は、生死の境を飛び越える杖の役割をし、言語で自分の状態を表現するためリハビリに役立つ。

②踊りも大事である。倒れて初めて萎えた足が、高気圧や低気圧を感知するように、体が自然の条件と連動し、自然と共に生きていることを実感する。歩くことや踊ることによって、魂が活性化され、生き生きしてくる。リハビリと踊りは、親近性がある。なぜなら、稽古の連続だが、できないと思っていたことが突然でき、自分の型ができるからである。鶴見は、元来歩くことや履物に興味があったようで、未公開資料には、履物商人・内藤道義に関する資料、例えば足裏を刺激すると体の運動強化に結びつくこと、歩き方は、「肝と脾で歩く」等がある。

③着物は、洋服よりもゆとりがあり、きちんと着ると身も心もピンとなる。体の姿勢等によって形を変える自由もある。だから思想も自由になり、原稿が書けるようになる。未公開資料には、着物や染織の資料が収録され、旧蔵書と同様、赤鉛筆による線の書き込みがある。その内容からすれば、伝統や革新等にも興味があったと思われる。

回生後の鶴見は、自然を非常に敏感に感じ取ることができるようになり、歌という言葉と舞踊という非言語、さらにゆとりがある自由な着物によって、自分の中にある内発性の意味を実感できるようになった、と捉えられる。

おわりに 今後も未公開資料の調査、及びゆかりのある人々に聞き取り調査を継続したい。

主な参考・引用文献 ①鶴見和子他2003年『おどりは人生』藤原書店、東京 ②鶴見和子2007年『遺言 - 斃れてのち元まる - 』藤原書店、東京 ③西川裕子他編2009年『戦後の生活記録にまなぶ - 鶴見和子文庫との対話・未来への通信 - 』日本図書センター、東京 ④未公開資料:生活文化・衣の箱棚番号16、ボックス番号3 アイテム番号1-45

本研究は、日本学術振興会基盤研究(B)「普通の人の哲学」と「知識人の思想」の葛藤をめぐる戦後思想史 - 鶴見和子文庫を開く - (研究代表者: 鶴飼正樹)の一部で、発表者は連携研究者である。

メルロ＝ポンティにおける 知覚としての運動性

一 舞踊にみるものとは何か 一

柿沼 美穂 (国立環境研究所)

舞踊は、おそらく人類の歴史の中でも、最も古い起源を有する芸術の一つである。人間の身体による動きと知覚とを基盤とした、上演者（ダンサー）の個別的介在による一回性の継起的な現象であり、一瞬後には消え去るような、もろくはかない性質を有するが、人類はこの芸術のもつ力を認め、魅了され続けてきた。しかしながら、身体という素材を直接的に用い、また音楽や造形芸術などの他の芸術的要素とともに上演されることの多い舞踊は、その考察において、多くの混乱を引き起こした。舞踊を行う身体の魅力に惑わされることも、舞踊に付随する音楽や美術のインパクトに圧倒される場合もある。

このような舞踊芸術について、それが人間の身体による動きと知覚を基盤とするということから、動きとその知覚について再考し、あらためて舞踊芸術の核心を捉え直すのが本発表の目的である。そのために、ここではメルロ＝ポンティの身体論と存在論を参照する。

舞踊における動きとその知覚について最も不思議なのは、それが単に客観的な移動を示唆するのではないということである。たしかにダンサーは舞台の上を移動するが、ダンサーも観客も、移動以外の動きの要素により集中する。移動そのものではなく、形や方法、美しさ、快いスピード感、柔らかさ、鋭さ、あるいは、そうしたものの組み合わせが注目されるのである。これらは、「質」に関係する動きの要素であるということができる。

メルロ＝ポンティは『知覚の現象学』のなかで、感覚的質の運動的意味、特に、色をもつ運動的意味という、通常、意外に思われる現象を分析している。彼は小脳または前頭部大脳皮質に疾患をもつ人の心理学実験を例にとり、色彩がこうした患者に引き起こす運動随伴現象を引き合いに出して、普通、物理的現象に対応するとは考えられない、赤や青といった色彩が、運動性と関連するとする。そしてまた実際に、このような疾患をもたぬ人でも、色彩が運動体験に関わると感ずることがある。ゲーテやカンディンスキーも色と運動に関わる記述を残しているし、メルロ＝ポンティが述べるように「青と緑では『休息と集中』の体験をする」人は少なくないはずである。

そして、このような色の運動的な意味は、現象的身体の根源的な志向性を通じて獲得されるとメルロ＝ポンティは論ずる。「赤はわれわれの反応の振幅を増大するとわれわれが言うとき、そこで

は赤の感覚と運動性反応というような二つの異なる事実が問題であるかのように考えてはならない—〔そうではなく〕赤は、われわれのまなざしが追い求めそして同化するその組成によって、すでにわれわれの運動的存在の拡大であると考えなければならないのだ」すなわち、われわれが何らかの色彩を知覚する際には、その知覚にふさわしい運動を準備し、その運動の展開によって、その色彩を獲得すると考えるのである。

実際、われわれの眼の構造と働きを考えても、このことは明らかである。メルロ＝ポンティが述べるように「眼の運動をまったく伴わない視覚などというもの」はありえない。触覚についても、「滑らかな物やざらざらした物の木目を感じさせてくれるその程度の速さと方向をもった運動」がなければ、感覚することは不可能である。メルロ＝ポンティによれば、こうした運動は、感覚を得るもの自らが何らかの予測をもって展開する運動であり、それがなければ知覚は成立しない。

感覚を得る者自身はこの自らの運動を客観的に見るができないのだが、それはまた、知覚とこの運動が同義であることを示すとメルロ＝ポンティは考える。つまり、運動には知覚との深い関係があり、そこに、われわれが世界の中で、あるいは他者との関わりにおいて、生きていく際の根源的な契機があるということなのである。

もちろん、舞踊という芸術において行われる動き、つまり運動が、上述のような運動と同一であると簡単に結論づけることはできない。上演者であるダンサーが自らの動きについて考えるのであれば、ある程度まであてはまるかもしれないが、ダンサーの動きを見る観客に関しては、やはり、外在的、客観的な運動現象でしかないのではないだろうか—多くの人がそのような疑問をもつことであろう。

しかしながら、ダンサーの動きをみる—知覚し、追う—観客も、上述のような知覚と深く関係する運動性を上演者であるダンサー同様に獲得するという考え方を、筆者は提起したい。すなわち、ダンサーによって、運動とともにある知覚のさまざまな方法が提示されるとき、観客はそれを共に展開するのではないか、ということである。

実際、メルロ＝ポンティは、主体と客体をまず分けて、その機能を考えるのではなく、身体が世界という「肉」とつながっており、身体の運動を伴う知覚によって世界が分節化されると考える。とすれば、上演者であるダンサーの運動を眼で追う観客も、ダンサーと全く同一ではないにせよ、何らかの共振する作動の仕方を得ると考えられるのではないか。つまり、われわれが舞踊においてみるものとは、自らの身体がもつ根源的な世界知覚の可能性そのものということになるのである。

マリアンネ・フォン・ヴェレフキンにおける 絵画と舞踊——予備的考察

名古屋大学 山口 庸子

1 目的

どこかシャガールを思わせる、神秘主義的な画風を持つ画家マリアンネ・フォン・ヴェレフキン(1860-1938)は、モダニズムの芸術家グループ『青騎士』の周縁に位置づけられ、画家アレクセイ・フォン・ヤウレンスキーとの不幸な恋愛に焦点が当てられることが多かった。しかし近年では、ロシアとドイツにまたがるモダニズムの先駆者、ならびにドイツ表現主義の代表的な画家として再評価されつつある。

この表現主義絵画とモダニズムの舞踊の間には、エミール・ノルデとメアリー・ヴィグマンの例のように、強い相互的な影響関係があったことが知られている。ヴェレフキンも例外ではなく、約400枚のダンスのデッサンを遺している。そのなかには、ヴェレフキンが親交を結んでいたサハロフ夫妻や、彼女が「私の、デーモンのような妹」と呼んだ、メアリー・ヴィグマンのデッサンも含まれている。このような舞踊への傾倒は、表面的な物珍しさに起因するのではなく、芸術における「最も内奥のもの」である「運動のリズム」を通じて、神が顕現するという、彼女の美学に基づいていた。

ヴェレフキン研究は、基礎的な資料の整備もいまだ不十分であり、評論や日記、書簡等も断片的にしか公開されていない。本格的な研究のためには、マリアンネ・ヴェレフキン財団に保管されている170冊にのぼるスケッチブックや、未公開の日記『未知なる者への手紙』等の調査が必要であるが、本発表の目的は、もっぱら二次文献によりながら、日本ではあまり知られていないヴェレフキンの業績を文化史的な側面から紹介し、併せて彼女の美学を、舞踊という観点から考察するための見取り図を描くことである。

2 ロシア時代

ヴェレフキンの芸術を理解するためには、彼女の生地ロシアを無視することはできない。ロシア帝国の将軍の娘として生まれたヴェレフキンは、一級の教養人であり、当時の哲学・文学・美術・自然科学などを幅広く摂取している。

ヴェレフキンは、はじめイラリオン・プリヤニシニコフに学び、ついでリアリズムの巨匠イリヤ・レーピンに師事して、画家としての評価を得た。また、パレエ・リュスを設立するセルゲイ・ディアギレフや『芸術世界』を刊行するアレクサンドル・ブノワら、ロシア象徴主義の代表者たちと知り合い、芸術観や舞踊観という点で、大きな影響を受けたと考えられる。

3 ミュンヘン、チューリヒ、アスコーナ

1891年、ヤウレンスキーと知り合ったヴェレフキンは、1896年にともにミュンヘンに移住する。1909年には、ヴァシリー・カンディンスキーを会長とするミュンヘン新芸術家協会の創立会員となり、『青騎士』成立後は、その展覧会にも出品した。ここで注目されるのは、カンディンスキーとの親近性であり、ヴァーグナーの受容や、総合芸術への志向、舞踊の重視、ルードルフ・シュタイナーの人智学との接点などの共通点が見られる。第一次大戦の勃発後、スイスへ移住したヴェレフキンは、チューリヒ・タダの夕べにも参加した。1918年以降は、モダンダンスの聖地として知られるイタリア語圏スイスのアスコーナで暮らし、1938年にそこで没している。

4 ヴェレフキンの美学と舞踊

ニコレ・ブレイクマンによれば、ヴェレフキンが遺した膨大なスケッチブックに描かれた舞踊は、6つのテーマに分類できるという。すなわち、サハロフ夫妻、メアリー・ヴィグマン、舞踊家不詳の様々な舞踊公演、サロメのモチーフ、居酒屋などでのペアダンス、およびヴァリエテなどのダンスである。また若い頃は、エリート的な芸術舞踊を多く取り上げているが、晩年には日常生活に根ざした社交ダンスなどに焦点が移るといふ。

上記の6つのテーマのうち、比較的よく知られているのが、サハロフ夫妻に関する作品である。青を基調とした印象的な肖像画のほか、身体の動き、舞台、衣装などが素描されている。また、ヴェレフキンは、短いサハロフ論を残している。同じくサハロフをデッサンの題材とした、画家のガブリエル・ミュンターやヤウレンスキーとも比較しつつ、ヴェレフキンの美学と舞踊の繋がりを考えたい。

(主要参考文献)

Adelsbach, Karin (Hrsg.): *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*. Köln 1996.

Brögmann, Nicole: *Marianne von Werefkin. Œuvres peintes 1907-1936*. Ascona 1996.

Merges-Knoth, Annkathrin: *Marianne Werefkins russische Wurzeln: Neuansätze zur Interpretation ihres künstlerischen Werkes*. Online Publication. 2004.

Marianne von Werefkin. *Die Farbe beisst mich ans Herz*. Hrsg. vom Verein August Macke Haus. Bonn 1999.

Peter, Frank-Manuel/Stamm, Rainer (Hrsg.): *Die Sacharoffs. Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters*. Köln 2002.

バレエダンサーにおける 骨盤ワークアウト導入の効果と意義 ～中高生を対象に～

金海 怜香 (筑波大学大学院) ・
平山 素子 (筑波大学)

1. 目的

技法としてのクラシックバレエにおいて、最も重要とされるのは「アンドゥオール」や「ターンアウト」と呼ばれる股関節の外旋である。そのためバレエダンサーは自身の股関節の機能改善に日々励むと同時に、骨盤・股関節の柔軟性、損傷、左右差等に関して様々な悩みを抱えている。

一方現代社会では、生活習慣のもたらす骨盤の歪み、それを改善する骨盤矯正のエクササイズが重視されるようになった。

そこで本研究では、骨盤矯正の要素を取り入れたバレエダンサーのためのワークアウトを考案し、日々のレッスンやストレッチに加えて導入する。その効果や意義を追及することを目的とする。

2. 方法

2-1. 文献をもとに収集した既存の骨盤・股関節エクササイズについて研究してそれらの重要理論を抽出し、バレエダンサーの特徴と関連させた上で再構成し、骨盤ワークアウトを考案する。

2-2. 考案したワークアウトを中高生対象に導入する実験研究を行う。プレテスト→1ヵ月間週3回の導入期間→ポストテストを行い、内観調査、動作分析、主観的評価を用いて効果を探る。内観調査は両テスト時の質問紙と経過の記録用紙から行う。動作分析では股関節の柔軟性、安定性と深く関係する基本動作ロンドウジャンプ・アンレールについて、左右腸骨稜と右膝を順に結んで成す角度を右股関節角度と定義し、角度推移を画像分析ソフト (Frame-DIAS II V3) を用いて二次元的に算出する。また同じく骨盤部の動きと関係するパッセやアラバスクを取り入れ、一連の流れをもたせた試技を、バレエの専門家3名が感性学的観点から主観的に評価して点数化する。

3. 結果と考察

3-1. ワークアウトは12種類の運動から構成され、その全てにおいて骨盤底筋を引き締める意識を徹底させる内容とした。つまり骨盤矯正の動き、骨盤底筋の意識、バレエの3つの要素が重なり合って特徴づけられた。骨盤底筋とはピラティスで重要とされる筋肉の一つでありバレエでは認知度が低いが、これを引き締める感覚は踊る際にとっても重要で、その有効性が示唆された。各運動の動きは身体の力を楽に抜いて揺らす、回す、押し出す等といった簡単なものであるが、表面の力を抜いた中でも深層部では引き締めた状態を維持するこ

とになり、重力と拮抗して動く特徴を持つバレエの理論を反映したものとなった。

3-2. 18人の対象者によるワークアウトの取り組み方は多様であったが、内観調査結果ではレッスンにおける動作感覚や意識の変化、自分自身への新たな気づきが、様々に有意義な形で表れた。動作分析による角度推移の変化は対象者によって異なり、個々のワークアウトへの取り組み方や身体の特徴、癖が反映されたことが示唆された。全体的に、股関節周囲の筋肉がほぐれたためか角度が増大した例が多いが、正しい範囲を超えて必要以上に拡大したことも考えられる。主観的評価では多くの対象者において、ワークアウトがもたらした意識変化によって向上がみられたことが示唆された。また対象者を限定して、以上の観点を統合的にみた際、さらに詳細な変化や個別の課題が明らかになった。

4. 結論

身体の発達期にある中高生を対象としたことで、対象者らの自分の身体に対する意識の乏しさが浮き彫りになり、新たな問題性が引き出された。しかし本研究において考案した骨盤ワークアウトを導入することで、取り組み方や達成度に差はあったものの各々が骨盤を中心とした運動を習得し、意識の変革を遂げ、レッスンやパフォーマンスにおいても向上がみられた。これにより、このワークアウトを発展途中のバレエダンサーに導入することの意義が明らかになった。なお、得られた動作分析と主観的評価の結果が一致して向上するためには、より長期にわたるワークアウト導入が必要となることが示唆された。

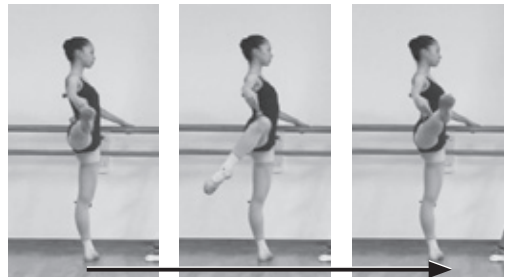


図1 試技ロンドウジャンプ・アンレールの例
(プレテストより)

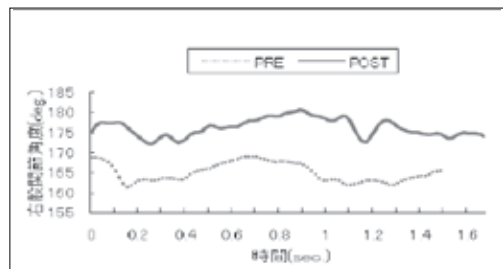


図2 右股関節角度推移の例 (上図同対象者)

舞踊鑑賞時の舞踊専攻生と 非専攻生の脳活動の比較

阿久津孝枝(お茶の水女子大学大学院)・柴眞理子(お茶の水女子大学)・
渡辺英寿(自治医科大学)・河村弘庸(飯田病院)・
河田真理・東島未知・渡辺真子・岡千春・
佐藤文音(お茶の水女子大学大学院)

I. はじめに

柴ら(2009)は、近赤外線光トポグラフィ(以下光トポ)を用いて、舞踊専攻生を対象に、「個々の動きに着目」、また「表現性に着目」、という二通りの見方から自分自身が踊る映像と他者が踊る映像をそれぞれ鑑賞した際の脳血流量の計測を行った。その結果、舞踊の異なる二通りの見方が脳活動の特性と結びついていることが示唆され、脳活動が舞踊の見方の指標となる可能性が推察された。

そこで本研究では、舞踊非専攻生を対象に、舞踊を見る際の脳活動を光トポを用いて計測し、舞踊の見方と脳活動の関係について検討する。そして、更にそれを舞踊専攻生の舞踊の見方と比較検討することが目的である。

II. 方法

【実験期間】2009年6月18日～25日

【被験者】一般学生10名

【実験材料】卒業公演のソロの創作舞踊作品の一部(30秒)の映像

【使用機器】48チャンネルの光トポグラフィ(日立ETG-4000)

【計測手順】座位で、以下の①～③の順に、実験材料の映像を見ている時の脳血流量を計測。

①舞踊の見方の指示無しで、映像をみる。

②舞踊の見方の指示の下に、映像をみる。

指示内容：movement(個々の動き)に着目。

③舞踊の見方の指示の下に、映像をみる。

指示内容：aura(表現性)に着目。

1回の計測において【(rest 30sec + task 30sec) × 3 + rest 30sec】という手順で計測し、平均加算を行った。

①の計測後と、②③の計測後すぐに、被験者に計測中の状態の記述を求めた。

【計測結果の解析】

計測結果の解析は3関心領域(ROI)(FP: fronto-polar, FT: fronto-temporal, M: moter)に区分し、それぞれのROIに対して渡辺が光トポの反応の大きさを視覚的に0-5に分類した。なお、左右区別せず統合的に評価した。0から5へと数値が大きいくほど、血流量が多くすなわち脳活動が大きいことを示す。

III. 結果と考察

表1: 舞踊非専攻生の脳活動

タスク 被験者	指示無し			movement			aura			合計		
	FT	FP	M	FT	FP	M	FT	FP	M	FT	FP	M
1	4	1	0	3	0	0	4	2	0	11	3	0
2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
3	3	2	2	0	0	0	0	2	3	3	4	5
4	0	0	0	3	2	0	4	2	0	7	4	0
5	0	2	0	0	0	0	1	3	2	1	5	2
6	3	0	0	3	0	0	2	3	0	8	3	0
7	3	0	2	3	2	0	4	0	1	10	2	3
8	2	3	0	0	3	1	2	3	0	4	9	1
9	4	0	0	4	0	0	3	0	0	11	0	0
10	0	0	0	3	4	0	4	3	2	7	7	2
合計	19	8	4	19	11	1	24	18	8	62	37	13

表2: 舞踊専攻生の脳活動

タスク 被験者	movement			aura			合計		
	FT	FP	M	FT	FP	M	FT	FP	M
1	4	2	4	3	3	1	7	5	5
2	4	4	4	4	3	2	8	7	6
3	0	4	3	4	0	0	4	4	3
4	4	2	4	4	2	4	8	4	8
5	4	2	4	4	3	2	8	5	6
6	4	0	0	4	0	4	8	0	4
7	5	3	4	0	3	2	5	6	6
8	4	0	3	4	3	3	8	3	6
9	0	3	0	0	4	2	0	7	2
10	4	0	4	4	3	3	8	3	7
11	3	0	3	4	3	4	7	3	7
12	0	0	4	4	0	0	4	0	4
合計	36	20	37	39	27	27	75	47	64

(参考文献2を基に作成)

表1・2には、各タスク時における被験者の3つのROIの活動レベルの解析結果を示した。縦の合計は被験者全員の活動レベルの合計、横の合計は各被験者のROI毎の活動レベルの合計を示す。

今回の実験(表1)では、3つのROIともにmovement着目時よりaura着目時の活動の方が大きく、またMの活動がmovement着目時には10計測中1計測であったのに対しaura着目時には4計測であった。このことから「動きに着目」するよりも「表現性に着目」する方がより強い刺激であることが推察された。

また、柴らの実験(表2. 舞踊専攻生対象)では、見方の違いに関らずMの活動が活発なのに対し、舞踊非専攻生(表1)ではMの活動がほとんど見られない。先行研究の結果から、実際に運動していない時に表れるMの活動は、実際には動いていなくても動きを体でなぞっていると考えられ、舞踊経験の有無がMの活動に影響すると推察された。

【参考文献】

- 柴眞理子他：近赤外線光トポグラフィを用いた舞踊行動中の脳機能計測、第60回舞踊学会大会研究発表抄録(2008) p7
- 柴眞理子他：NIRS計測からみた舞踊の見方と脳活動の関係、第11回日本光脳機能イメージング研究会 発表抄録(2009) p32 他

近赤外線光トポグラフィを用いた 舞踊の創作活動中の脳機能計測

柴真理子(お茶の水女子大学)・渡辺英寿(自治医科大学)・
河村弘庸(飯田病院)・河田真理・東島未知・
渡邊真子・阿久津孝枝・佐藤文音・
岡千春(お茶の水女子大学大学院)

I. はじめに

「舞踊の創作過程で、脳はどのような活動をしているのか」「音楽の有無によって踊り手の脳の活動は異なるのか」「舞踊を鑑賞する脳の活動は、専門家と一般の人でどのように異なるのか」等々、舞踊行動中の脳の働きに関する問いは、これまで全身運動中の脳機能は計測することができなかつたために手つかずの状態であった。しかし、近年のテクノロジーの急速な発展に伴って計測が可能になり、それらの問いをたてることが可能になってきた。活動中の脳の様子を体外から計測する技術は非侵襲脳機能マッピングと呼ばれ、PET, fMRI, 近赤外線光トポグラフィ(以下光トポ)等があり、そのうち光トポのみが頭部を固定することなく運動中の脳活動を計測することができる。

本研究では、光トポを用いて、①座位で振りやイメージしながら創作する場合と実際に動きながら創作する場合の脳活動の比較、②自分が創作した踊りを踊る場合と、他人が創作した踊りを踊る場合の脳活動の比較を行い、創る・踊るといふ舞踊行動時の脳活動の特徴を検討した。

II. 方法

【被験者】舞踊教育専攻の女子学生11名

【実験時期】2009年6月

【使用機器】48チャンネルの光トポ
(日立ETG-4000)

【計測手順】

- 被験者は計測開始前に、実験材料の舞踊(被験者以外の舞踊教育専攻生が創作した作品の一部、30秒)を踊って覚える。
- 光トポによる計測：タスク①～④
 - 座位での創作。『水』というテーマで30秒間、創作。(創作という性質上、タスクは1回)
rest30sec→タスク①30sec→rest30sec.
 - 動きながらの創作。
rest30sec→タスク②30sec→rest30sec.
 - ①と②で創作したものを踊る。(自作)
(rest30sec→タスク③)×3回+rest30sec.
 - ①で覚えた他者の創作した舞踊を踊る。
(rest30sec→タスク④)×3回+rest30sec.

【計測結果の解析】

計測結果の解析は3関心領域(ROI)(FP: fronto-polar, FT: fronto-temporal, M: motor)に区分し、それぞれのROIに対して渡辺が光トポ

の反応の大きさを視覚的に0-5に分類した。なお、左右を区別せず統合的に評価した。0から5へと数値が大きいほど、血液量が多く、すなわち、脳活動が大きいことを示す。

3つのROIのうち、Mは主として「運動を計画してこれを運動野に送る機能」、FTは「判断や記憶」、FPは「感情や創造性」に関わっていると考えられている。

III. 結果と考察

表1. 創作中、及び踊っている時の脳活動

被験者	創作/座位			創作/動く			踊る/自作			踊る/他者		
	FT	FP	M	FT	FP	M	FT	FP	M	FT	FP	M
1	0	4	5	5	4	5	5	5	5	5	5	5
2	2	2	0	4	4	0	3	3	2	4	2	0
3	2	2	0	3	3	2	3	3	0	3	4	4
4	3	3	1	3	3	4	3	4	3	4	4	4
5	5	4	0	1	4	2	5	5	5	5	5	4
6	4	2	0	3	0	3	3	0	4	4	1	4
7	4	5	0	3	5	3	3	2	2	5	4	4
8	0	1	0	3	4	4	4	0	4	2	0	3
9	4	0	2	4	2	4	4	2	3	5	0	3
10	2	3	0	3	2	3	0	3	2	1	1	1
11	4	1	0	4	1	0	4	5	5	4	4	4
合計	30	27	8	36	32	30	37	32	35	42	30	36

表1には、4つのタスク時における被験者の3つのROIの活動レベルの解析結果を示した。合計は、11名の被験者の活動レベルの合計を示す。

座位での創作と動きながらの創作時を比較すると、すべてのROIにおいて、後者の方が活動レベルが高く、とりわけMの活動レベルに顕著な差がみられる。このことは、実際の動きを伴わない創作と動きを伴っての創作という違いが「運動を計画してこれを運動野に送る機能」を担うM(運動野とその前方の運動前野)の活動の相違となって表れたと推察される。次に、動きながらの創作時と、そこで創作した舞踊を踊るを比較すると、後者において、Mの活動レベルがやや高く、このことは、「創りつつ踊る」といふ動き方と「踊るのみ」といふ動き方の相違の反映ではないかと推察される。そして、自作を踊る時と、他者の創作した舞踊を踊る時とを比較すると、後者においてFTの活動レベルが高い。「判断や記憶」を担うFT前頭側頭部の活動が高いことは、被験者は他者の創作した踊りを踊るには、その動きを覚え、記憶しなければならず、踊る際には記憶を呼び起こして踊っていると推察される。

参考文献

- Steven Brown, et al, "The Neural Basis of Human Dance", Cerebral Cortex, 2006, pp.1157-1167.
- 渡辺英寿「光トポグラフィによる脳機能の計測」『BRAIN and NERVE』59-5, 医学書院, 2007, pp. 459-466
- 柴真理子他「NIRS計測からみた舞踊行動と脳活動の関係」表現文化研究9-1, 2009, pp.89-100.

ウィンドミルの運動の特性に関する研究 ～回転力を生み出す仕組み～

環太平洋大学 筒井 愛知

1. はじめに

ストリートダンスのBreakingは1970年代のニューヨークで、他のヒップホップ文化とともに生まれたヒップホップ文化の四要素の一つである。即興で行うBattleが特徴の一つであり、その性質上、時代とともに常に新しい動きが生み出されている。

Breakingのパワームーブのうちで回転系の動きは、ウィンドミル、ヘッドスピン、ナインティ、エアトラックスなど種々生み出されているが、最もよく知られているものの一つがウィンドミルである。この動きに憧れてBreakingを始めたものも多いし、一般的に「グルグル回る動き」として認識されている。

今回ウィンドミルを取り上げた理由は、

1. 他のジャンルのダンスにはあまりない動き
2. プレイキンの代名詞的動きの一つ
3. 他のパワームーブの練習の基礎となる
4. 他の動きとつないで使われることも多い
5. プレイキン発祥の初期からあった

2. 歴史

ウィンドミルは、元々はcontinuous back spinと呼ばれていて、ストリートダンスのグループ、Rock Steady CrewのCrazy Legs氏が1981年には完成させていた。

日本では1983年公開の映画「フラッシュダンス(原題:Flashdance)」とともに、Breakingが知られるようになり、以後Breakingは日本でも浸透していった。中でもウィンドミルは見た目の派手さからテレビなどに登場することも多く、一般のストリートダンスやBreakingのイメージを作る中心的な動きとして知られるようになったと考えられる。

3. ウィンドミルの動きの特徴

ウィンドミルで一番目に付くのは、大きく開脚して回転する両足である。両足が大きく回転しながら、ダンサー自身は仰向けとうつ伏せを繰り返すことで、回転運動を持続的に生み出している。

ダンサーは、足の振り、体の屈伸、体軸中心の回転による仰向けとうつ伏せの繰り返しを、コンビネーションとタイミングを考えながら動く必要がある。この、タイミングがずれてしまうと、いくら大きな力をかけても回転運動には繋がらない。

動きの始め方は、手をついた状態から開始するものでは「チェアー」という形から入るニューヨークスタイルや、立った状態から手をつけて入る方法などがある。逆に床に座った状態から入るロスアンゼルススタイルという方法もある。Battleの中では、さまざまな動きとつなげて使われるため、他の回転系の動きやフットワークから入ることも多い。

ウィンドミルには足の形や手の位置などでさまざまなバリエーションがあるが、スピード、形の美しさ、回転数、他の動きとのつなぎ方などを総合的に判断して評価される。

うつぶせになったタイミングで手を床につくことで別の回転系の動きにつなげたり、「フリーズ」というBattleの最後のきめの動きにつないだりすることが可能である。

逆に仰向けになったままでいれば、それまでの勢いで背中で回り続けることができるが、最後は体を反転させて手をつき起き上がることで、終了する。

4. 本研究の目的と方法

本研究はウィンドミルの動きをビデオカメラにより記録し、ダンサーの動きを解析し、初心者が短期間で動きを修得するための教授法を開発することが目的である。

そのため、大阪在住のプレイヤー熊野さんに協力してもらい、ウィンドミルの映像をさまざまな角度から撮影した。熊野さんはウィンドミルの世界記録を持っていて、その美しさスピードには定評があり、長時間にわたる撮影が可能であった。

研究は、

- 1 ビデオカメラで記録する
 - a 真上から記録
 - b 真横から15度ごとに24方向から記録
 - 2 記録した映像をパソコンに取り込み、回転のスピードの変化や重心の位置などを画像から測定し、運動の様子をグラフ化する
 - 3 運動の分析をする
- という手順で進めた。

5. 分析結果

解析の結果、ウィンドミルの指導には床と体の位置関係を把握しながら、水平方向の回転の感覚と、腰をひねるタイミングを意識した、段階的なトレーニングが必要なことがわかった。

ウィンドミルはぐるぐる回る感覚が新鮮であり、様々な動きと組み合わせることで、自由自在でダイナミックな表現を可能にする。

是非とも多くの人にチャレンジしてもらいたい。

共創的な身体表現に生成する共振感覚

西 洋子(東洋英和女学院大学)・渡辺貴文(早稲田大学)・三輪敬之(早稲田大学)

1. はじめに

自己と他者とが身体表現の場では、共同で表現を創り合う際には、表現意図の差異から生じる行為的ズレによって、不安や戸惑いの感情が生まれ、一方で表現が円滑に進むときには、互いの心身が深いレベルで同調する共振感覚が生じ、そこを起点に新たなイメージや表現が創られていく。発表者は、共創的な身体表現の具体例として、二者が手のひらを合わせて自由かつ即興的に身体表現を創り合う活動を題材に、約250名を対象とする主観調査を行い、「共振」の発現プロセスを推定した(西2003)。本研究では、こうした身体表現中の身心のやり取りから生じる身体的インタラクションを客観的に捉える手法を検討し、共創的な身体表現に生成する共振感覚のダイナミズムを解明する手掛かりを得ることを目的とする。

2. 研究方法

①計測システムの開発

身体表現中の身体的インタラクションを客観的に捉えるために、対象を簡易的に計測するシステムを考案した。具体的には、手合わせ状態での身体の動きを一軸に限定し、指や掌から伝わる複雑な情報を遮断して、腕による長手方向のみのインタラクションを扱うシステムを開発した(図1)。

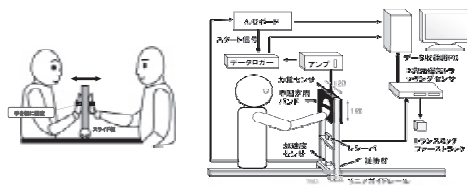


図1: 開発した計測システム

②システムでの共振の発現可能性に関する調査

開発したシステムでの共振の発現可能性を検討するために、舞踊熟練者4名を対象に手合わせ状態での身体表現を i リードする ii リードされる iii 自由なインタラクション各2分の3条件で実施し、感想と想起したイメージの自由記述を行った。

③身体的なインタラクションの計測

システムを用いた身体的インタラクションの計測として、20名の被験者を対象に②と同様の3条件でのインタラクション実験を実施し、「共振の発現プロセスに関する主観調査」によるアンケートおよび表現中の感想と想起したイメージの自由記述を行った。

3. 結果および考察

本研究では、共創的な身体表現に生成する共振感覚のダイナミズムの解明を目指し、手合わせ状態での表現過程を計測するシステムの開発を試みた。舞踊熟練者4名を対象とした調査の結果、本システムは全身での身体表現を一自由度に簡略化したものではあるが、全身での表現感や他者との一体感が生じる可能性が示唆された。具体的な感想としては、「相手と自分とが全身で一緒に動いている気がした」「どちらのリードか区別がつかない場面が多かった」「イメージが途切れることなく、ひとつの作品をつくっている感じがした」といった記述が得られ、想起されたイメージは、嵐に響く音、心の隙間を埋める霧、木にもたれて、伝えたい思い、弦など多様で豊かなものであった。また、本システムにおいて、スライド板を介した手のひらによる身体的インタラクション中の位置、加速度、力を計測することができた。身体的インタラクションの計測結果からは、熟練者では、力のピークが変位のピーク以外の箇所が生じており、相手と間を合わせるための「タメ」がつくられていると推定される。また、収録映像の観察からは、熟練者が身体の他の部分で自己のリズムを創りだしている可能性が読みとれた(図2, 3)。

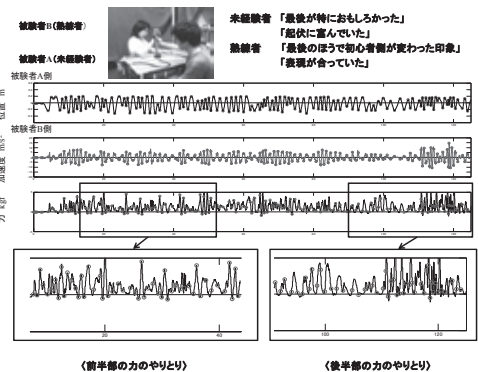


図2: 初心者と熟練者が自由にインタラクションを行ったとき

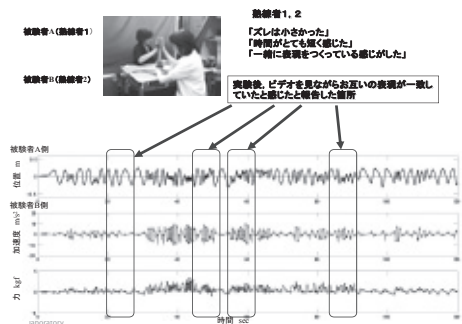


図3: 熟練者同士が自由にインタラクションを行ったとき

創作を主とする舞踊教育の生成過程

— 「与える」・「引き出す」をキーワードに —

筑波大学 寺山 由美

我が国の学校における舞踊教育は、児童・生徒が創作を行うことを主たる活動として取り上げている。松本は、戦後の昭和22年の学校体育指導要綱において「ダンス」という名称が初めて用いられ、「学校ダンス（表現）は、“つくられた教材を教えるもの”という長い伝統からはなれて、“つくらせるために教えるもの”という新しい方向にむかった」と、この時を舞踊教育の転換期であると捉えている（松本、1965、p.43）。「つくらせるために教える」、つまり、創作を主とした舞踊教育を展開してきたのである。

それが当然のこととなった現在、舞踊教育の学習内容等を検討するにあたり、必要不可欠な要素を知るために、根本に立ち戻って創作を主とする授業展開がどのような経緯で導入されたのか、舞踊教育の生成過程を鑑みる必要があると考えた。

舞踊教育の生成過程の研究は、すでに30年近く前に、松本千代栄氏と片岡康子氏が、各々研究を行っている。特に、松本は日本の変遷を、片岡はアメリカの変遷を追っている。本論では、違う視点から検討してきた松本と片岡の研究を辿りつつ、また、歴史的経緯を考察することで、我が国における創作を主とした舞踊教育の生成過程を振り返ることを目的としている。

松本らは、大正期から昭和初期の著書の分析から、舞踊教育が「遊戯」から「ダンス」へ変遷していった様子をまとめている。この時代の舞踊教育者達は、当時のアメリカの舞踊教育に影響を受けていた。

この時代に世界各国で展開された「新教育運動」のもと、様々な分野で教育改革が進む。20世紀初頭のアメリカの体育界では、「児童中心」という標語を掲げ新しい体育を模索していた。1927年、T.D.ウッドは『新体育』を出版し、ドイツやスウェーデン方式の古い体操から、児童中心主義の体育への転換を示した（岸野・野々宮、1984、p.114）。そのT.D.ウッドから新しい舞踊教育の提唱を託されたのが、G.K.コルビー（Gertrude kleine Colby）である。

コルビーは、①「自然（Natural）」②「自己表現（Self expression）」③「創造性（creativity）」という三原則を踏まえつつ、デルサート、ダルクローズ、ダンカンから得たアイデアをもとに、新しい舞踊教育の形を作り上げていく。片岡は、元来ダンカンの舞踊はナチュラル・ダンスと呼称されており、「コルビーとダンカンのナチュ

ラル・ダンスが実に酷似している」ことを導き出している。つまり、コルビーは、舞踊家であるイサドラ・ダンカンの舞踊を、新体育の構想と混和させたのである。「新体育」の理念と舞踊芸術の時流の共通点を有したナチュラル・ダンスは、「形式化・鋳型化された自主性のない訓練の域」を脱し、「教師が教えこむのではなく子どもからひきだす教授法、子ども自身の興味・関心にもとづいた表現」（片岡、1983、p.92-96）を第一義に掲げる舞踊教育を提案することができた。

日本においては、渋井二夫、升元一人、印牧季雄らがナチュラル・ダンスやダンカンを著書に取り上げ、当時の新しい舞踊の精神や自然運動等が子どもの教育には必要であると述べている。昭和初期からは、「創作」という後も記され始めている。

当時の舞踊教育者達は、自ら振り付けた既成作品を発表するケースが大半ではあったが、戸倉の「創造する余地を残して教授する」と言った文言のように、「与える」だけではない舞踊教育を模索し始めた時であったことが伺える。

創作を主とした舞踊教育の生成は、時代の波に押されつつも「児童中心」という子どもの「自発性」を尊重する教育観と、舞踊芸術の「自己表現」が融合して起こったと考えられる。特に、ダンカンの出現によるナチュラル・ダンスの果たした役割は大きく、アメリカ体育界におけるダンカンとコルビーの出会いは舞踊教育を方向付けるものとなった。「リズムミカルな動きによる自己表現」の概念を体育に導入させることになり、今日のわれわれの創造的芸術経験としての舞踊教育へと結びつく、直接の糸口になって」といって片岡が説明するように、舞踊教育に多大な影響を与え、日本の舞踊教育をも大きく転換させる出来事であった（片岡、1984、pp.150-151）。これらの流れのなかで、学習者から「引き出す」という理念が開花したと考えられる。

引用参考文献

- 1) 片岡康子（1983）アメリカにおける創造的舞踊教育の成立過程—G.コルビーとB.ラーソンを中心として—、お茶の水女子大学人文科学紀要36：89-105
- 2) 片岡康子（1984）アメリカにおける創造的舞踊教育の成立過程—ナチュラル・ダンスからのアプローチ—、お茶の水女子大学人文科学紀要37：141-158
- 3) 岸野雄三・野々宮徹（1984）現代体育の源流とスポーツの国際的動向、岸野雄三編、体育史講義、大修館書店
- 4) 松本千代栄（1965）現行の学校ダンスはこれよりよいのか（一）—創作の問題を主として—、日本体育者、学校体育18（11）：40-45
- 5) 松本千代栄・安村清美（1983）大正・昭和前期の舞踊教育—「遊戯」から「ダンス」へ—、舞踊学6：1-17
- 6) 松本千代栄・岡野理子・中野祐子（1983）大正・昭和前期の舞踊教育（II）—戸倉ハルとその時代—、舞踊学6：33-34
- 7) 戸倉ハル（1927）唱歌遊戯、目黒書店

日本の大学におけるダンス・プログラム： 2フェーズの歴史と第3フェーズの出現

慶応義塾大学 政策・メディア研究科

浜本まり紗

発展し続ける技術社会の中、ダンスとダンス教育は、リアルな身体経験を提供する媒体として日本の社会にとってより重要な役割を果たすことが期待されている。同時に、次世代のダンサーも視野を広げることが求められている。大学におけるダンス・プログラムは、新たなダンス世代を生み出すために有力な役割を果たしているため、大学におけるダンス・プログラムの研究は有意義だと考えられる。

しかし、従来の大学におけるダンス教育についての研究は限られている。これまでは総合的な視点に立って日本の大学における舞踊教育について論じたものは1件、片岡が1998年に発行した論文のみである。しかし、この11年の間（1998～2009）、日本の大学におけるダンス・プログラムはより拡大・多様化する傾向が見られるため、片岡の所見は無効になりつつある。

本論文の目的は5つに渡る：①日本の大学におけるダンス・プログラムの成立過程を明確にすること。②片岡（1998）を更新・訂正すること。③現在のダンス・プログラムにおけるトレンドを吟味すること。④変化しつつあるダンス・プログラムの役割を吟味すること。⑤ダンス・プログラムの新たな方向性を提案すること。

本論文は日本の大学におけるダンス・プログラムの歴史的考察として第一にあたる。また、1998年以降における大学におけるダンス・プログラムの特徴を吟味した調査としても第一にあたる。より「客観的」な考察を実行するため、データは一般公開しているもののみ用いた。

調査の結果日本の大学におけるダンス・プログラムは2つのフェーズ：フェーズ1（1960 - 1975）、フェーズ2（1990 - 現在）、によって成立されたことが分かった。大学におけるダンス・プログラムの発展は、日本の高等教育、ダンスシーン、公共のダンス・トレンド、舞踊教育、舞踊研究の動向と相互に関係していることが分かった。また、現在のダンス・プログラムの特徴や傾向を吟味した結果、現在第3フェーズが出現しつつあることが予想できる。

図：日本の大学におけるダンス・プログラムの
創立年表

フェーズ①：1960～1975

1963	東京教育大学 体育学部 舞踊学講座 (1973～現在：筑波大学 体育学群 コーチング学専攻(?) 舞踊方法論)
1964	玉川大学 文学部 芸術学科 (2000～現在：玉川大学 芸術学部 パフォーマンス・アーツ学科)
1967	日本女子体育短期大学 体育科 舞踊専攻 (1999～現在：日本女子体育大学 体育学部 運動科学科 舞踊学専攻)
1969	日本大学 芸術学部 演劇学科 洋舞コース・日舞コース
1969	東京女子体育大学 体育学部体育学科 Gコース(ダンス) (1994年～現在：東京女子体育大学 体育学部体育学科 芸術的表現コース)
1970	お茶の水女子大学 文教育学部 表現芸術専攻 舞踊教育学 (1996～現在：お茶の水女子大学 文教育学部 芸術・表現行動学科 舞踊教育学コース)
1974	大阪芸術大学 芸術学部 舞台芸術学科 舞踊専攻 (〇〇～現在：大阪芸術大学 芸術学部 舞台芸術学科 舞踊コース)

フェーズ②：1990～現在

1989	近畿大学 文芸学部 芸術学科 演劇・芸能専攻 (2006～現在：近畿大学 文芸学部 芸術学科 舞台芸術専攻)
1994	東京藝術大学 音楽学部 邦楽学科 日本舞踊専攻
1996	昭和音楽学院 バレエコース (2006～現在：昭和音楽短期大学 バレエコース(舞踊家養成) & 昭和音楽大学 音楽運営芸術学科 バレエコース(講師養成))
1999	多摩美術大学 造形表現学部 映像演劇学科
1999	東京藝術大学 美術学部 先端芸術表現科
2000	京都造形芸術大学 芸術学部 映像・舞台芸術学科 (2007～現在：京都造形芸術大学 芸術学部 舞台芸術学科 ダンスコース)
2000	桜美林大学 文学部 総合文化学科 (2006～現在：桜美林大学 総合文化学部 演劇コース)
2000	日本体育大学 体育学部 武道学科 伝統芸能コース
2002	東京藝術大学 音楽学部 音楽環境創造科
2003	名古屋音楽大学 音楽学部 声楽学科 舞踊・演劇専攻 (2007～現在：名古屋音楽大学 音楽学科 舞踊・演劇・ミュージカルコース)
2004	創造学園大学 創造芸術学部 芸術学科 肉体的表現コース ダンスコース
2006	立教大学 現代心理学部 映像身体学科
2006	神戸女学院大学 音楽学部 音楽学科 舞踊専攻
2007	早稲田大学 文学部 演劇映像コース
2008	聖徳大学 音楽学部 演奏学科 舞台総合表現コース

教員養成を前提とする演劇的表現プログラムの開発と取り組み

— theater in drama『素劇』の アプローチより—

花輪 充 (東京家政大学)

■はじめに 保育園や幼稚園、小学校における我が国の演劇の取り組みは、長年に渡り、「在来の舞台様式」を下敷きとしてなされてきた。坪内逍遙は大正11年刊行の『家庭用児童劇』の中で、「劇」というと、先ずとかく在来の歌舞伎劇（京劇）や新派劇や所謂新劇団のそれや、又今いった普通の童話劇を連想するのが習わし…⁽¹⁾と説いている。今日に置き換えるならば、ミュージカルやアニメといったところだろうか。続けて「私ののは、いわば、ママゴトや何々ゴッコのもっと規則立てられ、藝術化され且つ規模を大きくされたものにすぎない。」⁽²⁾とし、子どもの劇が、自身の心から発せられた自然な遊び同然のものである以上、中途半端な干渉や指図をして、ありきたりの劇的な作意や演出方法を持ち込むことは彼らの心性啓発に裨益しない、と劇の在り方について一石を投じている。情報のグローバル化が進んだことで、子ども文化と大人文化の敷居も低くなった。そのため、大人の描く華美な世界観、大人の求める刺激的な生活観は、もはや子どもの心情・意欲・態度の下敷きともなり、子ども時代の、純で、無邪気で、無我夢中な表現（自己実現）の機会を根こそぎ奪い取る要因ともなっている。劇への取り組みも同様である。子どものイメージに縁のない題材への取り組み、実感すらわかない技法に執着するあまり、困難な習練をさせることは、子どもの健全な心性陶冶に歪みをもたらすことに他ならない。

■研究目的 幼児教育、保育における劇表現の在り方を、ごっこあそび・劇あそびといった視点から探求するとともに、その取り組みを支える保育者の役割について実践と検討を通して認識を深める。また、「素劇」の手法に触れることで、表現の愉しさ、奥深さ、奥ゆかしさ、に気づかせることを目的とする。

【素劇】とは 舞踊批評家の志賀信夫は「演出家関矢幸雄の提唱したもので、装置は「見立て」により表現される。おそらく日舞や落語での扇子の扱いなどが元だろう。関矢は長く児童のための演劇に関わったが、設備のない学校や地域巡業向きであるのみならず、子どもの想像力を刺激するものだ。」⁽³⁾とし、関矢は「素劇とは、基本的には何も無い空間で演じる劇のことで、衣裳、小道具等も、劇中の世界が「見立て」られる程度の簡素なものにとどめ、出来得る限り単純で、しかも深い表現方法を探求しつづける演劇と理解して頂きたい。要は演者も観者も素直に想像力（＝遊び心）をひらめき合うための演劇（＝Play＝遊び）ということにつきる。」⁽⁴⁾と述べている。

■研究方法 ●素劇の手法を用い、原作「きつねを一口」⁽⁵⁾を「太一とキツネ」に脚色、劇化する。●脚色台本「太一とキツネ」に、坪内の謂う「家庭劇」のねらいと「素劇」の手法を織り交ぜ、子どもたちが想像力を駆使して自発的に取り組める

プログラムとする。●幼稚園や保育園において公演／素劇と劇遊び「太一とキツネ」の実演。●検証と考察／①記録（ビデオ）を観ながら、素劇・劇遊び「太一とキツネ」における子どもたちの様子を、興味関心度、集中度、理解度、自制度、満足度等から検証。②各機関での実演の後、反省をもとに作品の見直しや手直し（演出の変更等）。③演者の素劇的表現が、子どもたちの鑑賞姿勢に及ぼす影響について検証。

■結果と考察 ●脚色 脚色の際、道徳的教訓などは暗示程度に留めるようにし、化け上手なキツネと太一の知恵比べといった具合にプロットは極めて大まかなものとした。●表現手法 素劇「太一とキツネ」は、一切合切が演者の演技によって表現される。もちろん舞台装置なるものはなく、暗転だの早変わりなどもない。●実施場所及び子どもの様子 北区T保育園（2008.10.2）初演だったこともあり、演者の緊張感が強く、劇遊びでは子どもたちのやる気に火を灯したものの、彼らの勢いに圧倒されるのみでまるで対応できなかった。稲城市M保育園（2008.10.9）素劇においても、劇遊びにおいても、子どもたちから発せられる声や仕草に耳を傾け、目をむけながら、物語を円滑に進行させることができていた。世田谷区M幼稚園（2008.10.29）全園児の参加となったが、冷静に状況を判断し、子どもとの間合いを計りながら、プログラムを進行させることができていた。狭山市M保育所（2008.11.13）数度の実演経験が演者の自信となり、巧みに子どもたちをガイドしながら、子どもたちの劇活動、子ども自身が楽しめる劇表現に邁進できていた。

■まとめ 素劇の最大の魅力は、「無から有を生じる」ことへのダイナミクスとでもいえるだろうか。何も存在しない空間が、僅かばかりの仕掛けと工夫によってあらゆる状況に変貌をとげる。しかし、それらの原動力は表現者各々の表現力（感性、想像、実行）であることは言うまでもない。また、それは子どもたちの遊びに対する執着心に他ならず、だからこそ、子どもたちは目前で演じられる素劇に見入る。この研究では、劇のもっている純な魅力と危うさに注目せるとともに、theater（劇）とdrama（劇遊び）に対する理解と、幼児教育、保育における演劇の取り組みの方向性と可能性について実践と検討を積み上げてきた。素劇の取り組みがそれであるが、そのプロセスが子どもの遊び同様、作り手自らが主体となって挑める機会であるという特質をもっていること、大仰な舞台装置や照明、煌びやかな衣装などがなく、自己実現に向けて体当たりできること全てが坪内の主張する『家庭劇』の在り方にも言及するものであり、子どもの劇活動の本質を検証していく上で重要なカギとなる。

*引用文献/参考データ

- (1) 『家庭用児童劇』坪内逍遙 早稲田大学出版部版 p 192
- (2) 『家庭用児童劇』坪内逍遙 早稲田大学出版部版 p 193
- (3) <http://d.hatena.ne.jp/butoh-art/20081030>
- (4) http://www.joym.co.jp/_userdata/helen_keller.pdf
- (5) 『子どもに聞かせる日本の民話』坪田譲治/大川悦生 実業之日本社

若年齢愛好者を対象とした ボールルームダンスの魅力抽出調査ⁱ

實方 宏海

神戸大学大学院 人間発達環境学研究所
人間表現専攻 博士後期課程

【1. 目的】一般的には「社交ダンス」と呼ばれている、「ボールルームダンス」は、娯楽性の高い趣味として、あるいは競技性の高いスポーツとして、また、健康増進、維持のために有効な活動として、現在さまざまな形で認識されている。しかし、現時点でなされている先行研究では、このような「ボールルームダンスの機能」が、そもそものような特性からもたらされてきたものであるのか、検討されていない。先行研究では、ボールルームダンスがある目的を達成する手段としてどのような価値（＝道具的価値）があるか、その点に焦点を当てているといえる。筆者は、これらの機能の背景にある、ボールルームダンスそのものの特性（＝内在的価値）を根本的に検討する必要性を感じ、ボールルームダンスの最も基本的な特性にせまることを目指している。

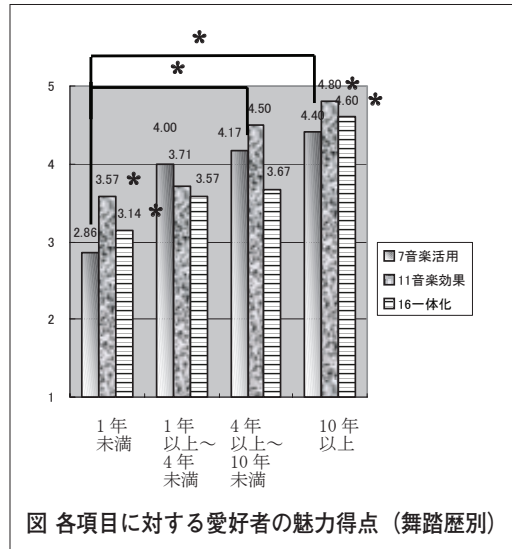
今回は、20代から40代の若年齢社交ダンス愛好者を対象に、ボールルームダンスの「内在的価値」を、「ボールルームダンスの魅力」という指標でとらえ、アンケート調査を行ったので報告する。アンケートでは、踊っているときに感じる様々な要素が、それぞれどのくらいボールルームダンスの魅力に関わっていると思うか、5件法で23項目を作成し回答させた。なお、アンケートは、競技選手から事前に得た、ボールルームダンスの魅力についての自由記述から、KJ法で整理したものを元に筆者が作成した。

【2. 調査対象】東京および神奈川県でサークル活動をする、若年齢ダンス愛好者28名（m=13, f=15）。調査対象となった集団は、構成員の年齢や舞踏歴、競技会経験にある程度のばらつきを持っているため、ボールルームダンスに取り組む集団の、小さなモデルと仮定することができると考えた。

【3. データの処理】データはすべてSPSS BASE 11.0Jにて処理を行った。まず因子分析を行い、ボールルームダンスに対する被験者のおおまかな認識を調べた。ついで、被験者を、舞踏歴によって、「0；1年未満」「1；1年以上～4年未満」「2；4年以上～10年未満」「3；10年以上」に分類し、一元配置の分散分析によって、各項目に対する舞踏歴の効果を調べた。

【4. 結果と考察】23評定項目について因子分析を行った結果、7つの因子が抽出された。各因子の因子負荷量の上位3項目ないし2項目、計12項目を、因子を代表する項目とみなし、分散分析における従属変数として用いた。なお、各因子は固有値の大きい順に「2人・男女」「音楽・リズム衝動」「動くこと」「音楽・リズム多様性」「リズム

ムにのること」「パートナーシップ」であった。舞踏歴の違いによる有意差が見られたのは、「7. 音楽活用」「11. 音楽効果」「16. 一体化」の3項目であった（図）。ダンス経験年数が多くなれば、音楽に対してより敏感に体が反応し、踊りへとかきたてられること、舞踏経験が積まれれば、二人の一体化がより感じられ、魅力へとつながっていること、などが示唆されている。



また、初心者と、10年以上の経験年数の被験者の間には有意差が見られたが、経験年数の近い層同士では差が出なかった。このことから、愛好者層では、経験10年程度を境に、ダンスに対する認識が変わってくることも予想される。

【5. 議論】愛好者の、ボールルームダンスに対する魅力を構成しているものは、固有値の大きさと構成する項目数の多さから、「2人・男女」「音楽・リズム衝動」で大きく占められていると考えられる。分散分析の結果、舞踏歴の違いによる差が見られた「7. 音楽活用」「11. 音楽効果」「16. 一体化」も、この2つの因子を代表する項目であり、1年未満の愛好者に比べ10年以上の愛好者でより高い魅力を感じていることから、次のことが示唆されたと言える。すなわち、今回の調査では、ボールルームダンスに対して愛好者が感じる魅力は、大きく「2人の男女で組むこと」「音楽やリズムに体が突き動かされること」この2点であり、経験によってこの魅力がより強く感じられるようになる、という構造である。しかし、例えば、国内や海外の競技会で活躍する競技選手と今回の被調査者である愛好者とは、当然ボールルームダンスに対する認識も異なるものと予想される。今後、各レベルの競技選手を加え各層の、ダンスに対する認識の比較も試みたい。

ⁱ 学会発表時のタイトルは「ボールルームダンスにおけるコミュニケーションの特性について－若年齢愛好者を対象として－」

現代舞踊コンクール入賞者が ダンスを離れる原因

米澤麻佑子 (筑波大学大学院) ・
寺山 由美 (筑波大学)

1. 目的

全国舞踊コンクールを主催している東京新聞は、コンクールの目的として「日本の舞踊芸術発展向上のため、次代を担う舞踊家の発掘育成を図る」ことをあげている。コンクールは、未来を担うダンサーを育てることを目的としており、プロへの登竜門とも言われている。しかし、コンクールで高い評価を得たにも関わらず、ダンスの世界を離れる若手ダンサーが多くみられるのも現状である。舞踊評論家の中川(1995)は、「コンクールで入賞を果たしたが、その後舞踊界から消えていった人も多い。コンクールは舞踊家としてのゴールではなくスタート点であり、舞踊家としての長い道程のひとつでしかない」と述べている。続けて中川は、全国舞踊コンクールは舞踊界の裾野を広げつつ、質の向上を果たしたとした上で、「コンクールもそれに参加する人の姿勢により、マイナス面が出てくることも否定できない」と舞踊コンクールの功罪を指摘している。

今後、ダンサー育成を検討する前段階として、本研究では、コンクールで上位入賞を果たした若手ダンサーが受賞後ダンサーに至らない原因や、舞踊コンクールをとりまく現状と課題を明らかにすることを目的とする。

2. 方法の手順

1) コンクール入賞者のその後の舞踊活動に関する調査

日本で最も歴史のある東京新聞主催全国舞踊コンクールに焦点をあて、コンクール記録、舞踊年鑑、民間ダンススタジオへの聞き取り調査、民間ダンススタジオ発表会資料等により、過去の入賞者のダンス活動の現状に関して調査を行った。対象は、現在と同様の部門分けがなされた第37回～第59回(1980～2002)の現代舞踊第1部、ジュニア部、第2部の入賞者。

2) 指導者、コンクール1位経験者へのインタビュー

コンクールの第1位受賞経験者で現在はダンス活動を行っていない5名と、指導者を対象にインタビュー調査を行い、逐語記録より、ダンスを離れる要因をカテゴリーにわけて分析、考察を行った。

3. 結果と考察

1) 入賞者のその後のダンス活動の割合

東京新聞主催全国舞踊コンクール第37回から第59回までのコンクール入賞者のその後のダンス活動状況に関する調査を行った。表は、入賞者の中

で、現在ダンス活動を行っていないものの割合を示したものである。

〈表 ダンス活動を行っていないものの割合〉

	37回	41回	45回	49回	53回	57回	59回
1部	33%	30%	40%	18%	33%	11%	9%
ジュニア	45%	64%	83%	66%	60%	58%	28%
2部	93%	90%	82%	80%	70%	66%	36%

表の結果から、1部(シニア)においてダンス活動を行っていない者の割合は、24%であり、シニアで入賞を果たしたダンサーはその後ダンス活動を行っている者が多いことが示唆された。一方ジュニア部では58%、2部(12歳以下)では74%と、入賞者の多くがダンスの世界を離れているのが現状であった。このことから、若手育成をねらうコンクール主催者側の意図と出場者側の意図に意識の違いが生じていることが示唆された。

2) コンクール1位経験者がダンスを離れる原因

①ダンスを離れる要因

- ・ 個人的要因・・・「周囲からのプレッシャー」、「目標達成や新たな関心」、「思うようにいかない結果からの気力の衰え」等
- ・ 環境的要因・・・「指導者、親、ライバルとの関係」、「進路選択」、「経済的問題」、「コンクール以外の舞台活動機会の有無」
- ・ 特質要因「女性特有の結婚、家庭の維持」等

②ダンス活動を行っていない1位経験者の特徴

- ・ 1位をとることだけが目標

本来通過点であるはずのコンクールが最終目標となっており、目標が達成され目的を失うケースや、一度頂点を極めた後、思うような結果が得られない場合、その後ダンス活動を断念してしまう。

- ・ 舞踊観の相違

指導者はコンクールを最終目標とはしていないと回答しているが、ダンサーは賞をとることがゴールであるとしており、ダンスの価値をコンクールで得た舞踊観で理解している。

- ・ 舞台活動の機会がない

コンクール以外には、師の作品しか出演する機会がない。コンクールで入賞し、その後ダンス活動を継続したくてもなかなか公演参加の機会が少ない。

- ・ 経済的負担

若手が作品を発表できる機会はあるが、チケットノルマが高額であり経済的負担が大きい。

- ・ 創作することに対応できない

幼少よりコンクールで鍛えられた入賞者の中には、コンクールを通して踊ることだけを学んできた為、シニアに入り自身で振付、創作の機会に直面した際、思うように対応できないダンサーも多い。

『クリスチャン信仰に基づく舞踊観

- Springs Dance Company

ワークショップ参加者の体験から-』

お茶の水女子大学院 河田 真理

I. 研究の背景

舞踊の「聖性」とは何か。筆者はキリスト教信仰に基づく観点から、クリスチャンコミュニティにおいて行われる舞踊活動に焦点を当て、その「聖性」について研究を行っている。近年、欧米を中心としたクリスチャンコミュニティにおいて、舞踊を取り入れた礼拝やワークショップ、カンファレンス等様々な形態による舞踊活動が行われている。筆者はこれまでに、国や舞踊活動形態の異なる3件の事例についてその実態調査を行った。まず、2007年に、Glory Christian Fellowship Internationalというロサンゼルスにあるアフロアメリカ系プロテスタント教会で行われたワークショップダンスイベント、2008年にSprings Dance Company（以下SDC）というイギリスのクリスチャン・コンテンポラリーダンスカンパニーが主催するワークショップ、続いて2009年には国際的なクリスチャンダンス組織であるInternational Christian Dance Fellowshipが主催するセミナーの参与観察を行った。こうして、実際に筆者自身がその舞踊活動に参加し、当事者にインタビュー調査を行うことにより、現在のクリスチャンコミュニティにおける舞踊の役割とその意義、及びクリスチャンダンサー個人の信仰に基づく舞踊観について検証と考察を行ってきた。

本稿では、キリスト教の歴史において舞踊が排斥された時代を経て舞踊の価値が再認識され始めた背景となる、20世紀初頭の初期モダンダンサーの活動について述べ、その後、3件の事例調査の内、2件目のSDCの活動において、参与観察とインタビュー調査によりクリスチャンダンサーの舞踊観について明らかになったことについて述べる。

II. 結果及び考察

1) 20世紀初頭のクリスチャンコミュニティにおける舞踊活動

20世紀初頭、キリスト教の礼拝刷新運動による礼拝内容の改革に伴い、その「礼拝」の意味が見直された。Marilyn Danielsは、その著書『the dance in Christianity』において、「礼拝とは人間の全存在（Our whole being）を含むものであり、単に精神だけではない。コミュニケーション手段としての身体の重要性は徐々に理解され、伝統的な礼拝表現を復活させ、さらに新しい表現が取り入れられている」と述べ、こうした礼拝の刷新者として、モダンダンスの代表的舞踊家の一人であるルース・セント・デニス（Ruth St. Denis, 1879-1968）の名を挙げている。デニスは、1917

年にサンフランシスコにあるinterdenominational教会のプロテスタント礼拝において、祈り・頌栄歌・聖歌・詩編23章等を舞踊で表現し、それが批評家や多くの会衆に好感を持って受け入れられ、その後は有名な『the masque of Mary』（1934）等の作品をもって各国の大聖堂、教会、劇場で踊り、行く先々のダンサーや宗教グループ、教会指導者達を励まし、指導を行った。これにより、セミナー・ワークショップ等の活動や、礼拝における舞踊に関する文献の出版・ダンスカンパニーの結成に発展していく。

2) クリスチャンダンサーの舞踊観—Springs Dance Companyワークショップ参加者の体験から—

イギリスのクリスチャンコンテンポラリーダンスカンパニー、SDCによるワークショップでは、祈り・聖書研究、コンテンポラリーダンスのテクニククラス、創作、即興、上演を行った。筆者は参加者に対してその受講動機及び舞踊活動による心身の気付きと変容についてインタビュー調査を行った。

① 研究方法

SDCワークショップ参加者25名中、10名の参加者に対して、半構造化面接によるインタビュー調査を行い、その後グラウンデッドセオリアプローチ（以下GT）の手法を用いてデータ分析を行った。尚、10名中2名分のデータがノイズ等により聞き取り不能であったため、分析には8名分のデータを用いた。インタビューの内訳は、20代男性1名、10代女性2名、20代女性2名、30代女性1名、40代女性2名である。

② インタビューの結果及び考察

参加者にとって、舞踊とは「神の恵みに対する応答」であり、「全身による自由な信仰表現の探求」を志すものの、特にテクニクに対して不安と違和感を抱いていることが、受講動機となっていた。そして、主に「創作」や「テクニククラス」を通して、身体を動かすことによる体調や気分の変化、様々な動きの質感の発見、「神とリンクしている」という霊的感覚の気付きがあり、さらに他の参加者との身体的コミュニケーションを通して、自己への理解と自信を獲得し、それが教会における舞踊活動普及への意欲を促していることが示唆された。

III. 今後の課題

クリスチャンダンサーの信仰表現における「霊的感覚」について3件目の事例調査から検証を行い、その「聖性」について考察を行う。

【文献】

- ・Marilyn Daniels, 1981: the Dance in Christianity, Paulist Press, New York.

映像化された身体を探る

—DV8 Physical Theatre “The Cost of Living” (2003)
作品分析より—

松岡 綾葉 お茶の水女子大学大学院

1. はじめに

ダンスの映像作品であるビデオダンス (video dance) という表現形態は、ポストモダンダンスの隆盛の中で生まれ、近年なお目覚ましい発展を遂げている。ビデオダンスは映像技術を駆使することでダンス作品の記録映像にとどまらない新たな舞踊表現の可能性を切り開いてきた。このことは、ビデオダンスのフェスティバルやコンペティションが世界中で数多く開催され、また著名な振付家の多くがビデオダンス製作に取り組み、舞台作品とは異なるダンスへのアプローチを試みていることから顕著である。

本研究においては、映像化された舞踊の持つ新たな方向性に着目し、映像中において身体とその動きがどのように描かれ、捉えられているか作品分析による考察を行う。分析対象にはイギリスのダンスカンパニー DV8 Physical Theatreのビデオダンス作品 “The Cost of Living” (2003) を用いた。選定理由としては、振付家のロイド・ニューソン (Lloyd Newson 1962-) がビデオダンス製作に高い意欲を示し、これまでも多くのビデオダンス製作歴があること、本作品が複数の映画祭・ビデオダンスコンペティションでの受賞歴があり、客観的に高い評価を受けていることである。ビデオダンスとはどのような作品なのか定義を踏まえた上で、作品分析によって映像化された身体の特徴を考察する。そして考察結果から、ビデオダンスが切り開いた舞踊表現の可能性の一つを探ることを目的とする。

2. “new art form” としてのビデオダンス

映像とダンス、双方の創造性が融合したビデオダンスであるが、映像というフレームの向こうの遠心的空間が持つ様々な可能性から、ビデオダンスはしばしば “new art form”ⁱ と呼ばれ、ダンスでもない、映像でもない、新たな芸術ジャンルの一つとして位置づけられている。また、アメリカのビデオダンス作家・研究者である K. Pearlman によると、ビデオダンスを構成する要素として「ダンス」「映画」「ヴィジュアルアート」があり、ビデオダンス作品には各要素のいずれかが主体となっているという。これらの先行研究から本研究ではビデオダンスを「映像とダンスによる創造的な芸術作品」と捉え、そこに身体が介在するものと限定する。確かにコンピュータグラフィックスや生物以外の物体を駆使したダンサーの登場しないビデオダンス作品は存在する。しかし本研究では舞踊の本質的媒体である身体の映像化について

の解明を行っていく。

3. “The Cost of Living” における考察

以下、分析による考察から映像化された身体の特徴について述べる。

“The Cost of Living” は、Pearlmanのいう「映画」の要素が主であり、ドラマの比重が高く、カメラ回しも映画とほぼ同様である。ダンスの要素を除けば本作品は映画そのものである。映画の中の身体とは物語を語る媒体であり、身体の動きはすべて物語に関連しているものである。ところが、本作品においては物語のための身体にダンスの要素が加わる。そのダンスとは、①物語を補足し説明的なもの、②物語の表面的な筋に沿っておらずあえて深い解釈を必要とする逆説的なもの、③物語とは関係がなく、身体の面白さだけを表現したものの3つに大別される。このように物語と踊る身体との関係性によって、観客は「映画を見ているような、ダンスを見ているような」(飯名直人, 2007) 二重の知覚を得ることができると考える。

次に、カメラアングルや編集技術によって、身体は意図的に操作され、身体の見え方や質感は変容し、観客に新たな視座をもたらす。登場人物になりきったカメラアングルを使用することで作品の主題でもあるイギリスの社会問題に生々しく迫っていることが明らかとなった。このことにより、操作された身体は、観客に作品世界への没入感を与えてくれると考えられる。つまり、観客との間に常に一定の距離と客観性のある舞台作品に比べ、ビデオダンスは観客を主体的に作品に巻き込むことができるのである。

最後に、撮影ロケーションによって、日常性を追求し、よりリアルな空間を作ることができる。例えば障害者ダンサーによるダンスが、身体の向こう側に広がる街の光景によって、ダンスによる身体運動だけでなく、その作品背景やダンサーの登場人物としての心情にまでより明確に感じさせることができる。つまり、踊る身体の背景に見える日常性が作品世界に対する想像力を高めてくれるのである。カメラや編集による映像効果とも相まって、このような空間の演出効果は踊る身体にさらなる解釈をもたらすものと考えられる。

以上、映像という付加要素によって映像化された身体が特徴づけられていることが明らかとなった。今後は他の作品分析も並行しつつ、映像化された身体を探り続けていきたい。

ⁱ videodance.uk.org等複数のビデオダンス組織・関係者からの言説による。videodance.uk.orgの定義によると、「ビデオダンスという言葉は単に映像のフォーマットを使ったということに止まるだけではなく、もっと包括的な、比較的新しいアートの形態を指すための言葉である。ビデオアートや映像製作やTV放映とダンス創作に対する前衛的なアプローチとの融合」と説明されている。

ダムタイプによるパフォーマンス《S/N》 (1994)におけるアイデンティティの提示

竹田 恵子

(お茶の水女子大学博士後期課程
早稲田大学演劇博物館グローバル COE 研究員)

<目的および方法>

本報告で論じるダムタイプによる《S/N》は1994年の初演以来、現在に至るまで注目されつづけているパフォーマンスである。本報告では、当時の日本におけるHIV/AIDSを中心とする社会的文脈のなかで、《S/N》がどのような機能を果たしたのか明らかにすることを目的とする。

研究方法は、当時の日本におけるHIV/AIDSの社会的文脈を明らかにするために、1980年代から1990年代前半までの厚生労働省における「AIDS関連資料」、 「男性同性愛者」向け雑誌記事、新聞記事、HIV陽性者の手記を一次資料として用いた言説分析、《S/N》を映像資料中の一場面を社会学理論を用いてパフォーマンス分析である。

<考察>

《S/N》は約85分の作品であり、オープニング・トーク、シーン01から07の計8シーンで構成されている。舞台中央に白い壁のような舞台装置があり、そこに映像やテキストが投影される。舞台装置の上や前方で出演者がパフォーマンスを行えるようになっている。本発表において主に分析の対象になるのは、《S/N》の冒頭場面、「オープニング・トーク」である。この場面では3人のスーツ姿の男性に「Black」、「HIV+」、「Deaf」、「Homosexual」等と書かれたラベルが貼られている。そして出演者の一人が「I am sorry, but we are not actors. We are this. (略) And How are you?」と述べる。

この場面出演者のスーツに貼られたラベルから、出演者がいくつかの「アイデンティティ identity」を提示していることがうかがえる。さらに、出演者の一人が自分たちはラベルの通りの人間であると述べることにより、彼らの実生活と舞台空間との差異が曖昧になっている。

アイデンティティとは、社会が人びとを区分するカテゴリや属性のことである。人は誰しも、当該社会における社会的アイデンティティ／カテゴリ体系のもと、アイデンティティを振り当てられることで、何者であるかが社会的に画定される(Goffman 1963=2003:2)。

《S/N》発表当時のHIV/AIDSを中心とする社会的文脈を調査すると、「後天性免疫不全症候群の予防に関する法律(エイズ予防法)」や当時の新聞記事などの言説から、「男性同性愛者」や女性性労働従事者を含む性行為によるHIV陽性者と

血液製剤によるHIV陽性者の扱われ方には明らかに前者に不利な形での差異が見られることが明らかである。さらに、「男性同性愛者」は当初より行政やメディアによってハイ・リスク集団とされていたにも関わらず、当時の一般メディアには非常に限られた例を除いて登場することはない。また、一般「男性同性愛者」は不利なアイデンティティを回避する「パッシング passing」の傾向が強かった。

以上のような状況下、「HIV陽性者」や「同性愛者」といった社会的に不利なアイデンティティの提示は、制作者＝出演者の意図はどうか「カミング・アウト coming out」として機能することから一定の価値があったと考えられる。カミング・アウトとは単なるアイデンティティの表明を越えた、自己肯定の行為でもあるからである。

しかし、このような行為にはいくつかの危険性が存在する。まず、ある集団内部の細かな差異を看過して集団としての表象を即座に代表して提示することは、認識の暴力を孕む危険性が大きい。《S/N》でもそのような点があることは否めない。しかし、《S/N》中では出演者は自らの実生活の経験をそのまま語っており、そのアイデンティティは決して単純なステレオタイプに回収されていない。また当時のHIV/AIDSの支配的言説からのずれがうかがえる。さらに、アイデンティティのラベルが複数貼られていることから、多様な生の側面を、一義的な「性」や「人種」に圧縮してしまうことや、人格化してしまうことを避けているともいえる。またアイデンティティはラベルに書かれ取り外し可能な形で貼られていることから、その本質化をも避けていると考えられる。ただし、ここで明記しておかなくてはならないのは、古橋をはじめとした制作者＝出演者が《S/N》においてアイデンティティの提示による異議申し立てを強く企図していたわけではないということである。しかし、企図はどうか、そのような効果あるいは機能を本作品は持っていると考えられた。

《S/N》で行われたようなアイデンティティの提示は、HIV/AIDSに関して、一般メディアや法律制度・行政による「男性同性愛者」の不利な形での取り扱いに一石を投じる効果を持っていたが、カミング・アウトに付随する危険性を最大限回避していたと考えられる。

<引用文献>

Goffman, E. (1963) *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall. (=2003『ステイグマの社会学 - 烙印を押されたアイデンティティ』せりか書房.)

コンタクト・インプロヴィゼーション における観客の考え方

— 初期上演活動への批評と 創始者パクストンの主張を中心に —

富山大学 福本まあや

1. 研究の目的と方法

コンタクト・インプロヴィゼーション (Contact Improvisation, 以下「C.I.」) は、1972年合衆国にてパクストン (Steve Paxton, 1939-) が創始したダンスの即興形式である。この形式は上演の形式というよりは実践の形式であると言われている。また本研究者は、C.I.が即興の形式として維持され得た重要な要因の一つとして、パクストンが形式の方向付けとして「視覚の役割を縮小させたこと」と捉えている (福本 2008)。そもそもパクストンが、即興という上演形式に関心を抱くようになった背景には、従来のダンス社会における、振付家と上演者、そして上演者同士の関係に対する問題意識が確認される (Novack 1990; 福本 2007) が、対観客についての問題意識は見られない。C.I.の上演において、観客の立場はどのように考えられたのだろうか。それは、形式の実践に影響を与えたのだろうか。

本研究は、C.I.における観客の考え方について、パクストンの主張を中心に明らかにすることを目的とする。方法は文献資料研究とし、この形式の初期上演活動 (1972-1982) がどのような集団によって、どのような目的で行われていたかを踏まえた上で、そうした上演活動に対する批評と、C.I.における観客や上演についてのパクストンの言及を明らかにする。

2. 結果と考察

(1) C.I.上演グループの活動

1970年代後半、C.I.の上演グループとして、Mangrove, Fulcrum, Catpot等が存在するが、80年前半には、そのほとんどが解散する。彼らは、C.I.のワークショップを通して仲間と出会い、その訓練の継続を目的としてグループを結成している。そのためC.I.の指導をも活発に行い、上演の目的にはC.I.とは何かを伝える、人が関心を抱いているから上演する、といった記述が確認される。

(2) C.I.の上演に向けられた批評

舞踊批評家らはC.I.の上演に対して、「性別に関係なく身体接触を行い」「予め定められたことを持たない」「繊細な動きからアクロバティックな動きまでを含む」活動であり、「舞踊におけるジェンダー・イメージを変化させた」等と批評している。また先行研究者らは、当時の批評家らの反応について、彼らは従来の枠組みから外れたその形式に

戸惑い、「肯定と否定の間で揺れ動き」「多くの上演は無視された」(Horwitz 1995) と指摘している。(3) パクストンの言説に見る観客の考え方

パクストンは、C.I.が固定した作品として結実することを期待する (Vernon 1977; Glaserfeld 1977) といった批評に応答する形で、C.I.がどのような活動であるかを説明し、その上演に際して観客に期待することや舞踊批評家のとるべき立場について述べている。

彼は、舞踊批評家は、舞踊のために存在すべきだと (Paxton 1977) し、言語や視覚の優位性が舞踊芸術にもたらす危険性を指摘するとともに、ある知覚はあるシステムの内側で成立しているにすぎない (Paxton 1987) と指摘している。また、観客-上演者の関係性は一つのものではなく、互いの立場から関係性を確立しているにすぎないとし、観客が上演者に期待を抱くように、上演者も観客に期待を抱いて良いと思う、とも述べている。そして、C.I.における観客に期待することとして、スポーツ観戦者がそのルールを知ることで楽しむように、C.I.の前提を理解し、景色から形式を体系づけるナチュラルリストのように、立ち会ってほしい (Paxton 1984) と述べている。

パクストンは、C.I.の上演が見るに値する理由を次のように説明している：物理的な力のやりとりが即興的にかつ安全に行われ得ること、そしてそこにコミュニケーション不良や意図的な作為がないこと等。多くの劇場舞踊が葛藤とコントラストによるものである一方で、C.I.は協力とコミュニケーションに基づくとも説明している。そして、これらの特殊性ゆえに観客は満足するだろう (Paxton 1977, 1984) と述べている。これらは、一部の批評記事にも見られる説明であり、当時の様々な上演グループの活動を擁護したとも捉えられる。一方で、上演グループの多くが、個々の上演行為というレベルにおいて、パクストンのC.I.を説明する言葉のイメージから自由になれず、その即興が「反復に陥り」「観客に飽きられる」ことにつながったと考えられる。

3. まとめ

パクストンは、C.I.の上演に際して上演者らに、実践とは異なる意識変化を求めるのではなく、そこに立ち会う観客に対して、従来の鑑賞態度からの変化を求めたことが分かる。パクソンを含め60年代の前衛舞踊家らは、日常の様々な動きをダンスの額縁 (文脈) に入れることで、それをダンスの動きとして提示したと言われている。C.I.においては、観客がその特殊な行為に立ち会うこと自体がそうした額縁として機能し、観客自身が、そこから人間の行為の普遍性を読み取ることをパクストンは提案していると考察される。

エスノパフォーマンスを活用した 身体表現創出の可能性 ～影絵芝居ワヤン・クリを用いて～

杉山千鶴(早稲田大学), 弓削田綾乃(お茶の水女子大学),
福岡正太(国立民族学博物館), 三尾 稔(国立民族学博物館),
西 洋子(東洋英和女学院大学)

1. 研究目的及び方法

エスノパフォーマンスとの接触は、多様な文化に生きる人々の営みと意思に対する感性的な気づきを生む。それが当該文化基盤への知的理解と統合され、気づきが深化した時に、異文化を理解しつつ、同時に自らの身体・文化を見つめ直し、新たに自文化を創出する可能性が期待できる。

本研究はインドネシアの影絵芝居「ワヤン・クリ(Wayang Kulit)」に注目し、身体ではなく、物を用いたエスノパフォーマンスとのふれあいが、異文化理解と同時に新たな自文化＝身体表現の創出を引き出す可能性について検討を行うものである。

2. 結果と考察

2-1. ワヤン・クリの概説

ワヤン・クリは水牛の革で出来た人形の影を白い幕に投影し、物語を上演する影絵芝居である。記録上は10世紀には存在したが、現在の上演形態に近いものは16世紀ころに成立した。古代インドの叙事詩『ラーマヤナ』と『マハーバーラタ』を題材とするが、その根底には自然や祖霊への崇拜がある。儀礼などに際して徹夜で演じられることが多い。幕裏では人形遣い「ダラン」が人形操作、語り、効果音など全てを1人で取り仕切る。物語の粗筋をベースとしつつ、人形の動きやセリフを即興で演じながら、社会風刺、流行などを織り込む。ダランは一つの名人芸として確立している。音楽はガムランが演奏される。

2-2. ワヤン・クリの表現特性

2-2-1. 物語性と全体構成

ワヤン・クリには、人物の性格、義理や恩義、呪いや誓いの言葉、因縁などを描く、独自のエピソード等が無数に散りばめられている。

そしてその構成は①「起承」②「転」③「結」と分けることができる。①では、物語に関わる王国と主な登場人物が紹介され、事件のきっかけが語られる。②では道化が活躍して観客を笑わせる。③は戦いが中心であり、主人公側が勝利して終演となる。場面転換は、語り、歌、音楽などの他に、カヨン(あるいはグヌンガン)によって示される。

2-2-2. 人形操作の表現と人物の類型化

ワヤン・クリの重要な表現として、“人形”を扱う点と、その“影”を見せる点が挙げられる。

“人形”は、動きが上肢に集約されており可動

域が制限される代わりに、移動速度、飛翔など超人的な表現も可能になる。デフォルメされた身体部位により、表現の拡がりもみられる。上肢は長く、従ってその影は際立つ。上半身の表現が多用されるが、これを際立たせるための一つの技法として、下肢の動きが抑制されている。これは伝承地における身体の文化的拘束と考えられる。

一方、“影”は、模様や色彩などの情報が遮断され、抽象化された形となった身体が映し出される。光源からの距離により、実際の大きさに左右されずに大小の変化、人形同士の位置関係を自在に操ることが可能となる。

登場する人物像は、大きくは④洗練された型、⑤粗野な型、⑥女性、⑦怪物に分類される。これらは目の形、顔の向き、装飾品の多寡、顔の色など、容姿によってある程度類型化される。また動きの大きさ、上肢を挙上する高さは、型によって異なる。さらにセリフの語り口、動きに合わせた音楽(特に太鼓)などによっても描き分けられる。

2-3. 異文化理解への活用

—身体表現創出にむけて

ワヤン・クリのおもな表現特性として、物語性、人形特有の表現の抑制と拡がり、影による抽象化と遠近の自在化があげられた。

このような人形特有の上限の抑制と広がりを、まず体験として模倣することによって、身体レベルでの感性的な気づきを促すことが可能となる。従って、ここで知的理解を助ける働きかけをすることが、異文化理解にはより効果的と考えられる。

そして影は、自己の存在を外在化させるはたらきを担うが、それは自己の身体から切り離されたものではない。さらに遠近を利用して、他者との物理的な隔たりを消し去り、「大きさ」「重なり」「つながり」などの操作を可能にする。従って模倣した影に触発されたり、自らの影を人形の影と同時に投影するような、影を介した人形と自己との関わりによって、新たな身体表現と共に新たな交流が創出される可能性を指摘できる。

3. 結論

以上より、ワヤン・クリは模倣による身体レベルでの異文化理解を果たすが、さらに知的理解への働きかけを必要とするという課題をもち、また“人形の影”と“自分の身体”或いは“自分の身体の影”とのコラボレーションによって、自己の身体へ目を向けさせ、新たな身体表現を引き出すのに有効であることが明らかとされた。

さらに物語の創造によって物語性を付与することによって、他者との共存的な場も創出されるのである。

※本研究は国立民族学博物館共同研究「民族学博物館における表現創出を活用した異文化理解プログラムの開発～多元的な場での“気づきの深化”のデザイン化～」(代表：西洋子)の一環である。

マーシャルアーツ、カラリパヤットの 大学体育での実践を通じた身体の可能性

高橋 京子

(早稲田大学オープン教育センター)

1. はじめに

日本では健康志向の波が続いている。この流れを受けて大学の一般体育でも、ヨガなど心身の健康増進を目的とする実技授業への需要が高まっている。当センターでも体育実技科目を健康スポーツ、競技スポーツ、その他という区分で展開している。本発表テーマのカラリパヤットは健康スポーツに含まれるマーシャルアーツである。

2. 研究目的

カラリパヤットKalarippayattuは、南インド、ケーララ州に伝承する。1～2人で脚のエクササイズから武器まで型をこなす身体トレーニング、医学的なマッサージのウリチル、ケガレの概念や神への礼拝など信仰としての側面もある。本発表では、大学体育の中の健康スポーツに位置するカラリパヤットを通じて、得られる身体について検討することを目的とする。

3. 研究方法

本発表では現地調査(2004年～)、受講生へのアンケートを研究方法に用いる。前者では、特に2009年9月に同州カンヌール県の道場グルクラム・カラリ・サンガム(G.K.K.S.)にてインフォーマント(師匠、インストラクター)へ行ったインタビュー、体験を含む参与観察を中心とする。後者では、早稲田大学オープン教育センター開講科目「09年度前期「アジアのフィジカルエクササイズ基礎」受講生21名に対し質問紙調査を行った。

4. カラリパヤットの構成要素

現地調査の結果、カラリパヤットを構成するのは次の5つであることが新たにわかった。1. 自己防衛、2. ヘルスケア、3. 身体表現、4. 身体エクササイズ、5. スポーツの5要素である。カラリパヤットは、軍人教育として発達してきた歴史をもつ。けれども1は敵からの攻撃に対する護身術の意よりも、日常で転倒した際など身の危険からとっさに身をかわすという意が強い。2は、身体の柔軟性、強さ、消化機能、血液循環機能、免疫機能、記憶力など脳の活性化に加え、メンタル面の向上という精神面も含む。歩行不可能だったポリオ患者の歩行の回復、喘息患者の回復の具体例もある。3は、象、ライオン、蛇、猫、孔雀、馬、猪、鶏の8つの動物のポーズ/動作をさす。これらは、主に身体トレーニングの基本動作メイパヤットに含まれる。例えば健康上で重要な

アマルチャというポーズが象のポーズである。これは両掌から両肘までを接触させ体幹の前に保持し、両足を肩幅程度に開き、両膝を90度まで屈曲し腰を落とし体幹と大腿部を近づけるポーズである。ここでは、象の太く丸い足先のように両足で一つの弧を描くようイメージし腰を落とすことで、象の下肢のように安定した強さを獲得できる。3は身体表現である一方、2の意味ももつ。猫の動作で、腹と背中を究極に薄くする蛇動運動は消化機能を促進させる。4はスタミナを高めるエクササイズ、5はカラリパヤットアソシエーション主催の競技会をさす。これら5要素は信仰、マーシャルアーツを基盤に成り立つ。

5. 健康スポーツとしてのカラリパヤットの身体

「健康・体力を維持増進させる、あるいは病気や障害からの回復を図る」(東京大学身体運動科学研究室編2009, 160)健康スポーツは、近年大学体育ではウェルネスという名称でも展開されている。本対象は構成要素にあるように、健康スポーツとしての多様な役割を担っていると考えられる。対象では柔軟性が第一条件だが、これは2としても重要である。象のポーズ、アマルチャは股関節にあるリンパを刺激し体内の健康を促す。結果、冷え性改善、痔の治癒、女性の子宮等に効果がある。骨盤矯正、消化機能促進などもある。受講生のアンケートでは、柔軟性強化、冷え性改善、疲れにくくなった、目覚めが良くなったなどから、他種目にとって有効な筋力を獲得できたという意見もあった。

6. おわりに

対象は、症状の回復、健康増進のための柔軟性強化、身体表現や他種目に効果的なエクササイズなど、様々な要望をもつ身体に対応可能であると考える。健康スポーツが展開される背景には、競技スポーツへの苦手意識と同時に、心身がリラックスする程度に身体を動かしたいという特に女子学生の要望がある。後者の場合、身体へ何らかのプラス効果を求めている場合が多い。現代の大学体育での需要を考えたとき、ヨガやピラティスと並んで本対象は適しているのではないかと考える。

7. 参考文献

- Nair, Chirakkal T. Sreedharan 2007 *KALARIPPAYATTU* Westland books pvt. ltd, Chennai
高橋京子2006「カラリパヤット*Kalarippayattu*の諸相—南インド、ケーララ州におけるマーシャルアーツの実証的研究—」『立命館産業社会論集』42(2), pp85-107
東京大学身体運動科学研究室編2009『教養としての身体運動・健康科学』東京大学出版会

現代タイにおける舞踊教育

国立民族学博物館 岩澤 孝子

研究目的および研究方法

タイにおける舞踊教育は、20世紀初め学制に導入され、学校を舞台に展開してきた。なかでも、タイの伝統舞踊教育がその中核をなしている。義務教育から高等教育にいたるまで、タイでは、舞踊の学習は、私設空間よりむしろ学校という公共空間のなかで充実してきた。それゆえ、タイの伝統舞踊の従事者は学校教育の現場で職を得ることができる。2004年実施の教育改革に伴って、現在、その構造が変化しつつある。タイの舞踊教育の中心的教育機関ともいえるThe College of Dramatic Arts（タイ国立演劇舞踊学校）ならびに、Institute of Fine Arts Development（タイ国立芸術大学）での活動と組織の歴史の変遷を手がかりに、学制におけるタイ伝統舞踊教育の現状について明らかにする。

なお、本研究の方法は、2007年～2008年にかけてタイ、バンコクで実施した舞踊教育の実態調査（授業の参与観察、関係者への聞き取り、学生へのアンケート調査、カリキュラム関係の資料収集）の分析に基づく。

タイ学制における舞踊教育（専門学校歴史）

1934年、タイの学制において舞踊教育がスタートしたのは、国立音楽舞踊学校においてである。この学校の成立背景には1932年の民主革命があり、それまで王室に帰属した宮廷舞踊団が革命時に解散させられ、2年後に学校組織として再編成された。これが、タイ国立演劇舞踊学校バンコク校の前身であり、故にアジアで最古の音楽舞踊専門学校としても知られる。

1970年代には、この学校だけでなく、初等教育、中等教育さらには高等教育での舞踊がナショナルカリキュラムに導入され全国的に広まっていく。また、同時期、国立演劇舞踊学校もバンコクを含めて全国12カ所に拡大した。

中等課程及び高等課程からなる国立演劇舞踊学校は、当時10年制であり、卒業生には短期大学の卒業資格と教員免許が付与されていた。しかし、時代が進むにつれ、4年制大学卒業の資格が要求されるようになり、国立演劇舞踊学校の上級高等教育機関として、1998年タイ国立芸術大学が誕生した。当初、国立演劇舞踊学校に欠けていた大学3年、4年時教育をカバーする組織であったが、徐々に独立した大学として機能するようになった。国立芸術大学の充実に伴って、2008年には、国立演劇舞踊学校内に組織されていた短期大学部は廃止され、中等教育機関として再編成されることとなった。

教育改革と高等教育機関における舞踊教育

2004年に実施された教育改革によって、タイにおけるすべての高等教育レベルの教員養成課程は、それまでの4年制から5年制へと移行した。これを契機に、タイにおける舞踊教育は、特に大学レベルの教育現場で大きく変化していく。

国立芸術大学では、それまで一つの学部へ帰属した舞踊学科が教育学部と芸術学部へ二分されることとなった。つまり、2004年の改革以前は芸術学部の舞踊科に学ぶ学生は教員を目指すか否かに関わらず卒業時に教員免許を取得したが、改革以降、学生たちは、将来の職に対する明確な意志を求められることとなった。芸術学部へ進学する者はプロフェッショナルな舞踊家への道を、また、教育学部へ進学する者は教育者として舞踊に携わる道を、選択する必要がある、各学部は組織やカリキュラム内容にも相違が見られる。

現代と伝統

教育という点において、両学部のカリキュラムは異なっているものの、両者が直面している問題は、伝統の現代的継承という意味で、一致している。卒業研究の重要な課題とされるのは、①古い舞踊の発掘と保存、そして②タイ伝統舞踊を基礎とした舞踊作品の創作である。

これら二つの課題は、舞踊学科を有する他の大学でも同様に行われており、故に、タイの高等教育機関での活動の中から、毎年数多くの伝統芸能が創作され、また、古い芸能の見直しも行われている。こうしたプロセスを通して、タイの伝統芸能は、守られ、活性化されているのである。

付記：本研究の一部は、2007年8月から2008年7月に受けた日本財団アジアフェローシップ（API）の助成による。また、調査にご協力いただいたThe College of Dramatic Arts（タイ国立演劇舞踊学校バンコク校）ならびに、Institute of Fine Arts Development（タイ国立芸術大学）の関係者の方々に対し、謝辞を呈する。

体育実技－日本民俗舞踊の授業－ 40年の実績と将来

民俗舞踊研究所「舞スタジオ」 近藤 洋子

1970年に国際基督教大学に於いて日本民俗舞の授業を体育実技の授業として開講した。共学初級のクラスが二コマであったが、二学期間の好評を受けてその年度の三学期目には中級クラスが早くも開講の運びとなった。以来学生の需要が高く40年休むことなく継続（担当の私が退職迄に通算3回各回1年間の研究期間においても、）した。私の担当は今年度をもって終止符を打つが、この授業は他の担当者に引き継がれて継続されることに決定された。どのような実績があって、将来への継続へと繋がったのか、将来どのような発展が期待されるのかを述べさせていただく。

教材にとりあげた民俗舞踊

☆＝共学の初級クラス、★＝共学の中級、

★＝共学上級

○＝女子初級、◎＝女子中級、◎＝女子上級

●＝男子初級、●＝男子中級及び上級

山伏神楽：★鳥舞、★●三番叟、★天女（岩手県）

比山番楽：☆○●三番叟（山形県）

女歌舞伎：◎◎小原木踊り（新潟県）

若衆歌舞伎：○月は八幡、○羯鼓、○桜川（東京都）

他の古歌舞伎：○徳山の盆踊り ぼたん（静岡県）

黒川さんさ踊り：★庭ならし、二度踊り ☆一拍子、

☆二拍子、☆三拍子、☆四つ踊り、★竹の子舞（岩手県）

☆西馬音内盆踊り：音頭、願化（秋田県）

☆○筑子踊り：紙垂踊り、板ざらの踊り、手踊り（富山県）

アイヌ舞踊：☆○挨拶の踊、☆○ク（弓）リムセ、

☆○イセポ（兎）リムセ、☆○ルイカ（橋）リムセ、

☆○バツキウポポ、☆○雨燕舞、☆○鶴舞 以上

北海道。☆○ブルブルケ、☆○●イソーニソーニ、

☆○ウンデリー ンコーコ 以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

以上樺太、

考察

いずれの成果も、日本民俗舞踊の持つ深遠なる実力が発揮されたに過ぎない。

1. 人々の願いや祈りを込めた祭の踊りは、心と身体を元気にする＝生命力を鼓舞するものであった。
2. 地球上の住民として、理想的な（人類共通でもある）身体技法で成り立つ。運動の大原則である「最小限の力で最大の効果を発揮する」技法で成立。
3. 日本文化の独自性をはっきりと指し示した。（文字や言葉に寄らない手法の効果）生活スタイルがすっかり欧米化した学生にとって、ショックと言える程の新鮮な感動を与え、また、日本人としての自覚と誇りをも与えた。

指導する着眼点の成功でもあった。

1. 地元どおりを目標とした（生伴奏による指導、口唱歌による指導効果は抜群のものがあつた）
2. 目に見えない身体内部の営みを重視。重心、足の裏、腰のありよう、地球物理の法則（重力、引力、慣性）に注目。

結論

日本人でありながら、あまりに日本的なものから離れて生活している学生、文字や言葉で多くを学んでいる学生にとって、からだを通して学ぶ日本民俗舞踊の授業は感動を持って受け入れられた。そして40年の歳月の流れは止まることのないながれとなった。グローバル化の一途をたどる世界情勢の中で、日本人が日本の踊りを教養として身につけることは必須のことであろう。教員養成の現場においてとりあげることの大切さを感じている。簡素でシンプルな身体技法（身体運動全般における基本にもなる）と心の健康をもたらす民俗舞踊の授業は今日の教育現場にふさわしいものである。

参考資料

1. 「女子体育」1976年2月号 p.36—44, 1992年9月号 p.44—47, 2000年2月号 p.25—28, 2001年11月号 p.8—11,
2. 『大学時報』1991年 p.16-29
3. 「大学体育」第61号 p.49—54
4. 舞踊学「早池峰神楽-面の舞い-が舞手にもたらしたもの」第20号, 1996/12 p.73, 「男性の癒し—日本民俗舞踊」第23号, 2000/10 p.90, 91
5. 比較舞踊学研究「日本民俗舞踊実践研究-身体での記録と教育での伝承-」第2号1995/3. p.54-69, 「阿国の面影を残す小原木踊り」第3号 1996/3. p.62-74
6. 「教養としてのスポーツ人類学」『民俗舞踊の教育』大修館 2004年 p.125—130
7. 『自己を語る身体表現』冬弓舎2007年 p.14—58

日韓の学校における ダンスカリキュラムの比較研究

～日本の新学習指導要領と
韓国の2007年改訂教育課程を中心に～

朴京眞 (筑波大学大学院)・村田芳子 (筑波大学)

1. 研究目的

ダンス教育の必要が求められている現在、ほぼ同じ時期に日本と韓国のナショナルカリキュラムが改定された。日本と韓国のいずれも、体育教科の中で一領域としてダンス領域が位置づけられており、今回の改訂において、日本ではダンスが中学校2学年まで必修領域となった。一方、韓国では舞踊という領域名がなくなり、表現活動と統合された。このように、両国とも今回のダンスカリキュラムにおいて特徴的な変化がみられている。

そこで、本研究では日本の2008年の新学習指導要領と韓国の2007年改訂教育課程におけるダンスカリキュラムを中心に、改訂ポイントと内容の比較・検討を通して、両国のダンスカリキュラムの特徴を明らかにすることを目的とした。

2. 研究方法及び研究対象

研究方法としては、文献研究とインタビュー調査を用いた。文献研究では、主に小・中・高等学校のナショナルカリキュラムを収集・分析した。さらに、カリキュラムの解説書及び教科書、教師用指導書も参考にした。インタビュー調査は、日韓のカリキュラムの改訂及び作成に関与した専門家（改訂を担当した機関・体育科教育・ダンス教育関係の専門家）を対象とし、改訂ポイントの背景について調査した。分析は、Bereday (1964) の比較教育学の比較の四段階研究法（記述、解析、併置、比較）を用いて行った。

3. 研究結果及び考察

(1) 改訂ポイントの比較分析 (図1参照)

①ダンス領域の内容構成

内容においては、日本ではこれまで通り、「表現・創作ダンス、フォークダンス、リズム系のダンス」の3つの内容を中心に構成されている。更に、同解説においては「何をどのように」という指導内容が具体的に例示された。

一方、韓国では「身体活動価値中心」の改訂が行われ、種目構成から「価値中心の構成」になり、前回まで内容で示されていた種目は選択例示に示された。従って、今回は「健康、挑戦、競争、表現、余暇」の5つの価値を中心に内容が構成された。特に、韓国では以前までの「表現活動・舞踊」の領域名が「表現活動」に統合され、内容としては「あらゆる身体活動」、すなわちダンス以外のリズム体操や音楽縄跳びなども表現活動の例

示として一緒に示された。

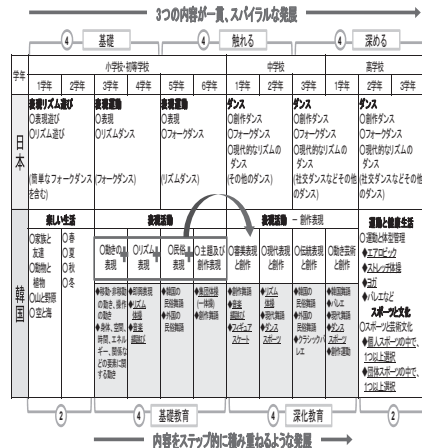
②指導内容の体系化・系列化

日本では、小・中・高等学校において3つの内容を一貫して取り上げ、発達に応じてそれらがスパイラルな広がりを持ち深まりを持つようにしている。

一方、韓国では発達段階を考慮し、特に初等学校の内容はステップ的に積み重ねて発展できるようにしている。

③履修

日本では中学校2学年までダンス領域が、韓国では高等学校1学年まで表現活動が必修となった。



＜図1. 日韓のダンスカリキュラムの比較＞

(2) ダンスカリキュラムの詳しい内容の比較分析

今回改訂されたダンスカリキュラムの内容を詳しく見てみると、「表現・創作、リズム、フォーク（韓国では「民俗表現」）」という表面的な内容の名称は類似しているように思われるが、音楽縄跳びやリズム体操などが選択例示として示されているなど、その中身と捉え方においては違いがみられた。従って、授業として行われる際に、両国ではまったく異なる内容が展開される可能性があると推測される。

また、中学校からは両国の内容に大きな違いがみられるため具体的に比較することは難しいが、日本では学校におけるダンス教育が創造的芸術経験として独自の学習方法を用い、高等学校まで続けられるようになってきているが、韓国では学年が上がるにつれ、バレエや韓国舞踊など芸術舞踊と呼ばれている専門的な内容が示されていることが相違点として挙げられる。

以上のように、日本と韓国のダンスカリキュラムの内容を比較・検討してみた。文化的な背景の違いからカリキュラムでも違いが存在することは当然であるが、本研究は今後ダンス教育の発展を図る際に参考になれる一つの基礎研究として意味があると考えられる。

表現・創作の指導法に関する研究

カードを利用した即興表現を事例にー

白井 麻子 (大阪体育大学)

キーワード：身体表現 即興表現 ダンス創作

【研究目的】

ダンスにおいて「即興」は重要な役割を担っている。例えば、踊りを作るための即興、踊るための即興、踊りを見せるための即興によるパフォーマンスなどがある。学校におけるダンス指導のなかでも即興的な表現が多く、指導法に取り入れられ、その扱ひも多様である。本研究では、筆者の先行研究¹⁾をもとに、即興的な身体表現の魅力について実践授業を通して検討することを目的とする。

【研究方法】

(1) 対象：

調査対象：保育養成課程で身体表現を受講している大学2年生 74名 (2クラス)

調査時期：2008年10月20日 3, 4時限目

(2) 調査方法：身体表現の授業90分 (第3回目 / 全15回)

(3) 実践課題：グループ毎にA, Bの2種類のカードを作成。カードAに表現したいものの絵を描き、カードBにAで選択したもの(本実践では動物、昆虫)がどのような行動や特徴があるかを文字で記入した。その後、カードを利用した即興表現を全体で実施し、最後はカードを混ぜることによるゲーム的な要素を取り入れ即興表現を行った。

(4) 記録方法：授業をビデオ撮影し、授業前、授業後にアンケート調査を実施した。

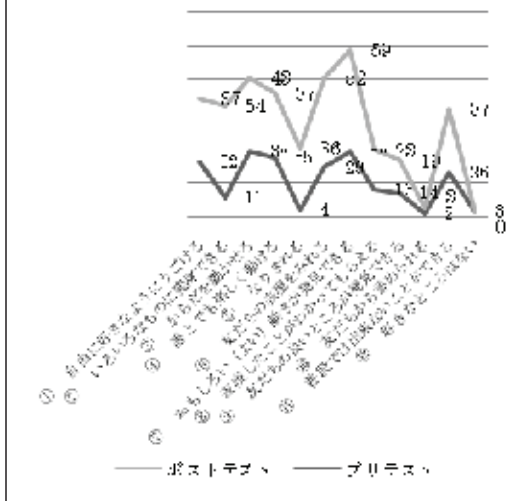
【結果と考察】

ビデオとアンケートより、考察をおこなった。まず、カードを利用して即興表現することの利点として、表現の対象物がイメージしやすいという回答が多くあり、一方で難点として、絵が上手にかけないという回答が上位になった。すなわち、カードの利用は、描かれた絵をみることで、すぐに身体で即興する表現や模倣をすることに役立つ一方で、その前段階の絵を描くという作業にはやはり想像力やアイデアを要するという結果であった。またカードの指示内容が明確なため自由な表現を抑制させてしまう可能性もあきらかになった。その他、カードをめくることや、指令・命令ゲームのような遊びの要素、カードを互いに共有することにより、他者の身体表現や想像力の共有ができるという利点を感じていることや、何が出るかわからないという偶然性なども楽しめた

ことがアンケートから読み取れた。

また実践授業の事前事後に行った意識調査の結果を下記のグラフに示した。身体で表現することにおいて好きな点をいくつでも選び、回答する形式でデータを集めたものである。その結果、身体表現にする好きな項目に関するポイントは授業前より実践授業後に明らかに増加した。(図1, n=74, p<.01) これは活動を通して、表現遊びが楽しい活動の一つとして体験できたと判断でき、アンケート上位からは、「面白い動きが発見できる」(59人), 「いろいろなものへ変身できること」(54人) という、表現することの面白さとともに、「なりきる」ということに成果を見出せたのではないだろうか。また「友人の表現をみる楽しさ」が増加したことにも注目したい。これは、他者の身体表現に興味をもち、共感できる力を持つことを期待できるのではないだろうか。

図1 身体表現の好きな項目について



【結論】

本研究では、カードを利用した即興表現の実践授業として展開し、どのような動きが生まれ、どのような経験を得られるのかを考察し、即興的な身体表現の魅力について検討してきた。そしてこの活動を通して、体で表現する楽しさを獲得し、かつ身体言語のボキャブラリーを多く体得することができ、表現や、ダンスの導入につながりうるということが確認できた。しかしながら、今回の方法は、ダンス指導の重点にあげられている、ひと流れの動きや、ひとまとまりの動きにまで発展させることができなかった点は、今後の課題として検討していきたい。

i 白井麻子 (1999) 中学生を対象としたダンスの即興指導に関する一研究 お茶の水女子大学修士論文。

影のはたらきと身体表現Ⅰ

～個物の影と自分の影とのかかわり～

本山益子 (京都文教短期大学)・
秋田有希湖 (豊橋創造大学短期大学部)・
西 洋子 (東洋英和女学院大学)・三輪敬之 (早稲田大学)・
高橋うらら (東京都市大学)・塚本順子 (天理大学)

I. はじめに

筆者らは、国立民族学博物館の共同研究『多元的共生空間の創成に関する研究』(代表:横山廣子, 2004～2007)の一環として、公開ワークショップ「ダンスで出会う・ダンスでつながる」(2005～2007)を企画・運営し、性別や年齢、障害の有無等に差異のある多様な人々が博物館に集い、展示を題材に共同で創造的な身体表現を行う実践的研究を展開してきた。さらに2008年度から5カ年の計画で『民族学博物館における表現創出を活用した異文化理解プログラムの開発～多元的な場での"気づきの深化"のデザイン化～』(代表:西洋子)をテーマに、人類学、工学及び身体表現の研究者で組織する学際的な共同研究を立ち上げ、多様な人々が文化資源と出会い、共創的な身体表現を行う場での感性的な気づきとその深化から、異文化への理解を促す新しい教育プログラムの開発を目指している。特に今年度は、ジャワの影絵芝居を題材にした創造的な身体表現のワークショップを計画している。ジャワの影絵芝居は、それ自体が豊かな文化的特性をもつと同時に、創造的な身体表現の題材としての影は、自身の身体と切り離すことのできないメディアであり、制限された情報量であるがゆえに、新たなイメージや表現の生成する余白を多く含んでいると言える。本研究は、このワークショップの導入部検討のための基礎的研究である。具体的には、特性の異なる3種類の個物を影空間に持ち込んだ際の身体表現に関して、実空間とは異なる、影を介した個物と身体とのかかわりの様相を検討し、動きやイメージ生成への影響および表現の展開の可能性についての検討を行う。

II. 研究方法

1. 題材とした個物

特性の異なる3種類の個物、①抜け(切り絵・かご・ネットなど)②透け(布・サランラップ・ビニール袋など)③自然物(枝)を題材とした。

2. 表現空間の設定

プロジェクターを光源に、影が映るスクリーン(縦3m×横5m)を設置した室内を表現空間とした。

3. 身体表現の実施

年齢や性別、障害の有無について差異のある8人の活動者を、無作為に2つのグループに分け、「これらの個物を使って、影と一緒に自由から全部であそんでください」との条件で身体表現を促した。各グループとも活動終了後に、①身体や個物の影の特性への気づき②共に表現する人へ

の気づきについてインタビューを行った。

4. 身体表現の観察記録および分析

行われた身体表現に対して、5名の験者が観察記録を作成した。あわせて、収録した映像を4名の舞踊経験者および、工学的な観点から影を活用した表現支援の研究を行っている者7名が検討し、収集したインタビューと関連づけながら、表現の分析を試みた。

III. 結果および考察

1. 個物の影の特性と表現

まずは、各々が選択した個物の影を客観的に確認することからはじまった影空間での身体表現は、個物と個物のかかわりを試みることに移行し、次第に個物の影を何かに見立てる様子が多く観察された。具体的な表現としては、影に映る〈抜け〉の部分から身体を出すことを試みたり、〈透け〉の個物を鳥やクラゲに見立て、飛ばせたり泳がせる表現を試みたり、〈透け〉の大きな布を使って「水中にいる感じを自分の影で楽しんだ」といった、影としての個物の特性から引き出される多様なイメージ(写真1:鬼の口に入る, 写真2:水の中で)が想起された。一方で、〈自然物〉として設定した枝は、影空間でも実空間でのイメージをそのまま持ち込んでいたが、枝を掴もうとしたり(写真3)、一緒にひっぱったり、押しつぶされそうになったりといったような、実空間では実現しない表現が試みられ、活動者間でイメージを共有し、「ストーリーが生まれる感じがした」といった振り返りがなされた。つまり、変形する個物は影空間での新しいイメージが創出される点で効果的であり、自然物は影空間ならではの主体的なかわりから、体感をともなう表現的な動きが容易に誘発される点に効果が認められた。



写真1. 抜け 写真2. 透け 写真3. 自然

2. 活動者相互の関係

最初は、他者よりも個物への意識が強く働き、「個人的に表現することが多かった」が、切り絵と団扇を組み合わせるなど、個物でのかかわりを影に投影することで「一つの場面を作ってみたいという気持ちに」なり、さらには、大きな布や枝などの共通の影に集中し、共に動く過程で「一緒になっていくのを感じる」ようになった。つまり、個物の影の個人的な確認が、その影の工夫を通して共通の影への意識化を促し、そこから他者とのつながりを実感するようになったと考えられる。

こうした表現体験は、連続した実験(研究Ⅱ)において、個物の特性を身体のはたらきに置き換えたダイナミックで深みのある表現の創出へとつながったと推察される。

影のはたらきと身体表現Ⅱ

～影を介した自己と他者とのかかわり～

秋田有希湖（豊橋創造大学短期大学部）・

本山益子（京都文教短期大学）・

西 洋子（東洋英和女学院大学）・三輪敬之（早稲田大学）・

高橋うらら（東京都市大学）・塚本順子（天理大学）

【はじめに】本研究は、『影のはたらきと身体表現～個物の影と自分の影とのかかわり～』（以後「研究Ⅰ」）の継続研究である。自己と他者とは、自然な身体的コミュニケーションを行い、自由な表現を創り合う際には、不安や戸惑いを感じることもなく、また、「上手にやらなくてはい」という過剰な意識をもつことなく、身心を開放した状態で表現へと向かうことが大切である。影は、自己の身体と切り離すことのできない、かつ制限された情報量ゆえにイメージや表現の余白を含むメディアであり、「つながり」「大きさ」「重なり」といった点で、実際の動きやかかわりとは異なる特性を有することから、活動者間に実空間では成し得ない新たな関係性や表現をもたらす可能性がある。そこで本研究では、影を介した自己と他者との身体相互のかかわりに着目し、影の特性を活かした身体的コミュニケーションや共創的な身体表現の検討を試みることを目的とする。なお本研究は、国立民族学博物館での学際的な共同研究（『民族学博物館における表現創出を活用した異文化理解プログラムの開発～多面的な場での"気づきの深化"のデザイン化～』）の実践部分として構想中のインクルーシブな表現ワークショップにむけた基礎研究である。

【方法】年齢や性別、障害の有無について差異のある8人の活動者を無作為に2グループに分け、全く自由な設定で5分間全身を使って表現する活動をおこなった。室内は「研究Ⅰ」と同様の環境設定であり、VTR記録（3台）と5名の観者による観察記録をおこなった。活動終了後、活動者にはインタビューとアンケート（自由記述）による意識調査を実施し、あわせて、収録した映像を4名の舞踊経験者および7名の影による表現支援研究を行っている工学研究者が検討し、収集したインタビュー結果と関連づけながら、表現の分析を試みた。

【結果と考察】両グループとも、活動開始後すぐに相手の影の動きを見ながらスクリーン上で影同士を触れ合わせたりつなげたりするなど、横方向での他者とかかわりを持ち始める姿が捉えられた。（写真1）この様子は「相手の影を見て自分はこう動いてみようと思えた」「自然とつながろうとした」などと記述された意識調査からも確認することができ、他者の影が自分の影に触れる瞬間には、実際に身体と身体とが触れたような体感が伴うことも合わせて確認された。また、影の大きさを調整して通常おこなえないような大胆なかかわりや影から想起されたイメージの表現を試みるなど、影の世界での表現に没頭する姿も捉えられた。

（写真2）アンケート調査では「普段では出来ないことができた」と新しい表現の現われを認識する様子が捉えられた。その後活動が進み、影の存在に慣れてくると、影同士を前後に重ね他者と一体となって表現する様子が確認された。（写真3）



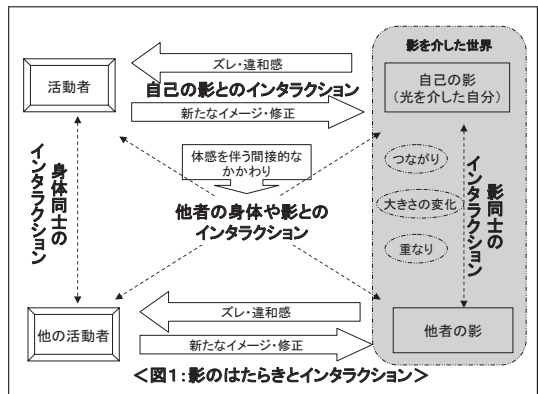
写真1

写真2

写真3

また自発的な動きとは対照的に、意識調査では、影とのかかわりや影を介した他者とのかかわりについて「影と自分の中のイメージとが違っていたりして不思議」「自分の影がどう映るか気になり、かかわりにくい」「距離と影の大きさとの関係がいつもと違って難しい」と非日常的な距離感やイメージとのギャップに困難さを感じている様子も確認された。

【まとめ】本活動では、それぞれの活動者が自分の影・他者の影・他の活動者（の身体）とインタラクションする様子が捉えられた（図1）。そ



＜図1：影のはたらきとインタラクション＞

の過程には、影特有のはたらきが加味されており、それらのはたらきが自分のイメージを超え、ズレや違和感として認識される時、困難さの意識が生じると捉えられる。一方で活動者の身体はそれらのズレや違和感を刺激として反応しており、寧ろそのズレや違和感の感覚が実空間では成し得ない新たなイメージや表現を持続的に生み出す重要な要素の一つとなっていると考えられる。加えて本活動では、すぐに他者との自発的なインタラクションが生まれたことから、影は他者との身体コミュニケーションを創出する機能を十分に備えていることが確認できた。また活動者が気づき、活用する影の特性には「つながり」「大きさ」「重なり」という順序性のあることが示唆された。この気づきには「研究Ⅰ」での体験が活かされていることから、活動前の導入によってさらに円滑なインタラクションが期待できると考えられる。

ダンス学習での気づきの構造化

— イメージ・動き・表現・
コミュニケーションの観点から —

塚本順子(天理大学)・西 洋子(東洋英和女学院大学)

1. はじめに

創造的な身体表現を行うダンスの学習では、学習者自身の内的なイメージをからだや動きで外在化させ、両者が循環しながら広がり、深まることで豊かな表現が創られていく。こうした身体での創造的表現活動を複数人で行う際には、個々の学習者は、自己と他者とのあいだで、共通するあるいは差異のあるイメージや動きを相互に感じ取りながら、協同で新たな表現を築き合うこととなり、言葉とは異なる、より直接的で同時的なコミュニケーションが展開される。

これまでのダンス学習を対象とする研究においては、学習の成果や課題の検討に際しては、同一の質問項目への各学習者の回答が、学習前後でどのように変化したかを比較検討するものが中心であった。一方で、ダイナミックな創造的活動のプロセスにおいて、学習者自身の内面がどのように変化するかを捉えるためには、活動中の気づきに焦点をあてた項目の抽出や、項目相互の関係性を検討する視点が必要となる。

そこで本研究では、創造的な身体表現を授業内容とするダンス学習において、まずは、学習者の気づきに関する項目を抽出し、質問紙による調査を実施する。さらに、項目間に何らかの順序性やどのような相互関係があるのかを検討することで、ダンス学習での気づきの構造化を試みることを目的とする。

2. 研究方法

①質問項目の作成：創造的な身体表現活動における学習者の気づきに焦点をあて、身体表現の重要な要素である「イメージ」「動き」「表現」「コミュニケーション」の4つの観点と、ダンス学習場面での学習者の内面の変化に関連する観点〈発見〉〈広がり〉〈深まり〉〈共有〉を掛け合わせて17項目を作成した(表1)。

表1. 作成した17のアンケート項目

1. これまでにない新しい動きを体験した
2. いろいろな動きが次々とわいてくる感じがした
3. 自分の動きが深まる感じがした
4. 動くことを他者と一緒に楽しむことができた
5. 動いている中で新しいイメージを現つけることができた
6. いろいろなイメージが次々とわいてくる感じがした
7. 自分のイメージが深まる感じがした
8. イメージを他者と共有する楽しさを感じた
9. 動いている中で気づいていると感ぜられる瞬間があった
10. からだや動きによる自己認識が広がったと感じた
11. からだや動きによる自己認識が深まったと感じた
12. からだや動きで表現することを他者と一緒に楽しむことができた
13. 自分の動きを通して人に何かを伝えることができたと感じた
14. 他者の動きを通して何かを受け取ることができると感じた
15. からだや動きによる他者とのコミュニケーションが広がったと感じた
16. からだや動きによる他者とのコミュニケーションが深まったと感じた
17. からだや動きによる他者とのコミュニケーションを楽しむことができた

②授業の実施：以下の内容で2回の授業(90分)を行った。第1回：新聞紙を使った表現・運動課

題「走る・止まる」、第2回：ダンスW-up・イメージ課題「スポーツ名場面集」

③アンケート調査：2007～2009年度前期のT大学『保健体育指導法』での2回のダンス学習受講後に、受講生425名(男子282名・女子143名)に実施し、あわせて自由記述による感想を収集した。

④結果の処理：階層クラスター分析とKJ法を用いて、量的および定性的な検討を行った。

3. 結果および考察

図1に示すように、各質問項目に関する学習者の意識は2つに大別される。1つ目の項目群は、「コミュニケーション」の観点での〈広がり〉〈深まり〉〈共有〉と「イメージ」「動き」「表現」の観点での〈共有〉、「動き」〈発見〉の7項目で構成され、「動き」の〈発見〉を除けば、他者との出会いからもたらされる気づきであると言える。他方の項目群には、自己への気づきに関連する項目が集まっている。この結果から、ダンス学習での学習者の気づきは、自己への気づきと他者との気づきとが分離して生成する傾向のあることが推察され、何らかの順序性が示唆される。さらに、通常は自己への気づきと想定される「動き」の〈発見〉は、今回の調査では、他者との気づきを示す項目との関係性が強い結果となった。収集した自由記述に「それぞれに動きが違ってこれが個性だと実感した」とあるように、他者の存在を通して自己の動きの個性を発見していることが確認された。

今回の結果から、ダンス学習では、「表現」から自己への気づきを得ることと、他者との身体的「コミュニケーション」から他者との気づきを得ることのあいだで、自己と他者との「動き」や「イメージ」の共通性や差異への気づきが生まれて表現が創出する、気づきの構造化が明らかとなった(図2)。

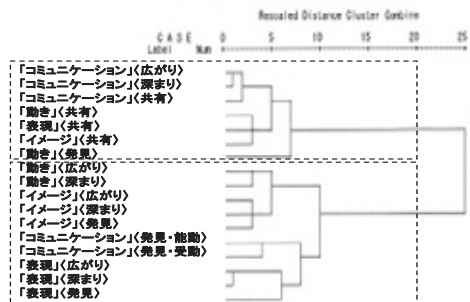


図1. 階層クラスター分析によるデンドログラム

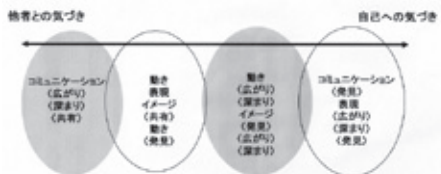


図2. ダンス学習での気づきの構造モデル
(イメージ・動き・表現・コミュニケーションの観点から)