

## ジェローム・ベル作品にみる 反スペクタクルの戦略

— 《The Show Must Go On》を中心に —

早稲田大学 越智 雄磨

本論文は、1990年代にフランスで現れたノン・ダンスという舞踊の傾向に着目し、いち早くその特質を持つ作品を作り始めたとされるジェローム・ベルの作品分析を行ったものである。

ル・モンド紙の舞踊評論家ドミニク・フレタールは、1995年に発表されたジェローム・ベルの《ジェローム・ベル》がノン・ダンスの始まりであると措定し、「イリュージョンの終わりを告知する」その作品がフランスのコンテンポラリーダンスの流れに断絶を刻んだと述べる。実際に、作品映像、評論などを参照し、1980年代のコンテンポラリーダンスの傾向とベルの作品を比較考察したとき、それらはイリュージョンの形成や表象のモードが完全に異なるものであることが確認できる。

さらに現役の国立振付センターのディレクターであるマチルド・モニエの発言やノン・ダンスの振付家やダンサー達が参加していた団体「8月20日の署名者たち」の言論活動に注目してみると、彼らは、ロランス・ルップらが言及した80年代に文化行政によって進められた「属国化したアート」としてのダンスのあり方に批判的な見解を示している。これらの言説や作品分析を通してノン・ダンスが問題化したものは、80年代以降にCCN (Centre Chorégraphique National) を中心に自明のものとして確立されてきたダンスのスペクタクル性、及びそれを成立させる劇場や制度、それに依存する上演と観客の関係だと言える。

こうした80年代以降のダンスを巡るフランスの状況を踏まえた上で、ジェローム・ベルの1995年から2001年までに発表された作品《Jérôme Bel》《Shirtlogie》《Le Dernier Spectacle》《The Show Must Go On》を分析し、それぞれの作品の性質、その上演の意義を考察した。

2001年に発表された《The Show Must Go On》はビートルズやクイーン等の世界的にヒットしたポピュラーソングのみを使用し、パフォーマー達はその歌詞を「タスク」のように遂行することで成立している。この作品は振付の独創性を志向するのではなく、ロラン・バルトの「作者の死」という概念から出発していると言える。また、舞台と客席を分割する「第四の壁」によって規定される視線構造を解体し、高度な技術を有した「評価される身体」を舞台上に配置することもない。

こうした演出が企図するのは「舞台の身体」と「客席の身体」の同調であり、時には踊りだす観客さえ出現する。舞台上の身振りが観客に転移するこの作品は通常のスペクタクルの鑑賞とは別種の体験を観客に引き起こしていると考えられる。

## 「大野一雄における女装の意義とその変遷 —『ラ・アルヘンチーナ頌』に至る軌跡」

宮川麻理子 (東京大学大学院総合文化研究科)

本修士論文では、大野一雄が1977年に『ラ・アルヘンチーナ頌』を上演するまでの過程を分析し、女装が大野に与えた影響とその表象が持つ意義を考察した。また60年代後半から撮影された3本の映画を取り上げ、ここにすでに大野の舞踊の萌芽が見られる点を指摘した。最後に『ラ・アルヘンチーナ頌』の分析を試み、舞台上に現れる大野の演技／身体の多様性について検討した。

大野が初めて女装で踊ったのは1949年のことである。これは60年代に土方巽が試みたような意図的なジェンダー操作ではなく、女性的な繊細さを出すための工夫であった。しかしながら、シミーズという女性のエロティシズムと結びつく衣裳が使われた点は留意が必要である。

土方との初めての共同作業は1959年の『禁色』で、大野は男娼ディヴィースを踊った。ディヴィースはジェンダーのパフォーマティブな面を暴露する性質を持っているが、それは大野の意図したものではなかった。これ以降、60年代に大野が演じたのはアンドロギュヌスである。ディヴィースが両性の強引な融合ならば、アンドロギュヌスは踊りを通して中性化へと向かうものである。しかし土方が自分の中に「姉」を住まわせることで、アンドロギュヌスとしての大野はその役割を終える。

土方から距離を置いた大野は、60年代後半から3本の映画を撮影する。この中には、物としての身体から77年以降の舞台にも度々登場するイメージまでが見られる。またここでの女装は、日常的なレベルでの「女」というカテゴリーを破壊し、ジェンダー化された身体も解体するものである。

この時期を超えて実現されたのが77年の『ラ・アルヘンチーナ頌』である。ここでは大野の記憶の中の女性が大野の身体を通じて舞台上に表象される。しかしその演技においては、通常の演劇で現れる記号としての役だけでなく、大野自身の想いや、ダンサーとしての身体、構築された肉体が現れてくる。大野の舞踊では、記号的身体は一瞬ごとに生成され、まとまった記号として読み取ることが出来ない。こうした大野の身体は身体存在の現れとして知覚される現象的身体でもある。またアルヘンチーナという役は、大野にとって演じる動機となり現象的身体を導く鍵となる。しかしこのどちらでもない「肉体」の現れが大野の踊りのずれによってもたらされる。この自分の意志に反して止まってしまうかもしれない肉体までも現るのが大野の舞踊であり、女装を通じて大野はこうした多様な身体を舞台上に表現したのである。

## H・リードの芸術教育論と Creative Partnerships にみられる 芸術教育が有する人間形成の意味 について

お茶の水女子大学大学院 水原佐和子

本研究は、人間の本能的な営みである芸術活動が、今を生きる子どもたちにとって改めて何ができるのだろうか、という問いに対する答えを、ハーバート・リードの *Education through Art* (1961)、そしてイングランドで実際に行われている Creative Partnerships という教育プログラムに着目することで、人間形成という視点において考察することを目的とする。

本研究は、リードの芸術教育論を中心とした文献研究である。第1章では、リードの芸術教育論とその著作を中心としながら、関連する論文や文献を元にその思想を考察した。第2章では、文献およびイギリスで報告されている研究報告書やウェブサイト上の情報に依拠した。

第1章では、リードの芸術教育論思想の根源が、プラトンによる「美的な教育が人間の調和的発達のための基礎である」というものであり、その思想を元に自身の教育の目的、また芸術の役割を展開したということが明確になった。またリードは、美術、音楽、舞踊、詩、演劇などの様々な芸術による表現活動が人間の諸感覚を養い、これらの感覚が外界との間で調和的かつ継続的に保たれる際にも、統合的な人格が形成されると芸術の役割を主張した。つまりそれは、美や芸術によって調和的に意識の統合がはかれる人間の形成が、平和な有機的社会、そして自由へと帰結するという思想である。

第2章では、Creative Partnershipsに着目し、実践的な幅広い芸術を提供する実際の芸術教育が有する人間形成の可能性を考察した。この活動への調査結果から各学校に共通してみられた Creative Partnerships への評価は、「人間的、社会的な発達・発展」であったことが研究機関により報告された。その他にも、創造的な教育を通して、子どもたちが自身の教育活動を楽しみ、良い態度の形成や他者との協力、学習への意欲、自尊心の向上といった結果が一般的にもみられたことが報告された。

本研究において、理論と実践にみられる芸術教育が、人間社会の発展・結合を導くものと目的づけられ、カリキュラム上の教科の一つではなく、「教育の一般的な機能」として、あるいは「調和的発達のための基礎」として、芸術による人間の形成という点において、共通する思想を持ち合わせているのではないか、という可能性が示唆された。

## コンタクト・インプロヴィゼーション における即興の考え方

富山大学 福本まあや

本研究の主要な目的は、コンタクト・インプロヴィゼーション (1972-. C.I.) における即興の考え方を明らかにし、即興とはどのような経験かという問いに一つの事例を提示することである。研究方法は文献資料研究及びC.I.および関連ワークに関する実地調査 (1998-2007) である。

【系譜】C.I.の主な系譜は、創始者パクストンとフォルティら3人の舞踊家やグランド・ユニオンとの関わり、彼とカニングハムやダンとの関わり、彼自身の身体経験 (合気道など) や振付活動、及びC.I.の指導法の展開を支えた同時代のボディワークの流れに整理される。

【創始意図】パクストンは合気道で習得した技術を、集団即興で直面した問題を解決する形でC.I.につながる試みを展開する。その試みと形式創始の意図には、直立前方に向かう日常の動きや観客の目を楽しませるために踊る西洋の劇場舞踊の伝統から自身の動きを自由する、反射から生じた動きをイメージとして蓄えることで動きの基盤を拡大する、民主主義を具現する、が確認される。

【動きの原理】C.I.の動きの原理「相互に動く塊に用意されている最も容易い通り道をとってワークすること」における「最も容易い」とは、身心及び自他が動きにおいて「争わないこと」と換言できる。より積極的には「身体の知性」を重視し、「目撃する態度」をとり「最小の意図」を抱きつつも「合力に動きの主体を譲る態度」で動く、という考え方が明らかになった。

【即興の考え方とメカニズム】パクストンは即興を、親しみのないシステムに出会った時に経験される“getting lost”の瞬間や状態と説明し、その経験には「目撃する態度」が必要であると述べる。

この即興がC.I.において必然的に生じるメカニズムは、C.I.の動きの原理が必然的に引き起こす「克服すべき“disorientation”」が、訓練を通して「望ましい“disorientation”」へと変容する点に確認される。

【総括】C.I.において「最小の意図」の源泉は個人にまかされながらも、“getting lost”と説明される即興が、単なる向こう見ずな活動にならないために必要とされている。それは、他者や物理的な力と出会った時に、自分がどのように動くかを目撃し、そこから新しいイメージを形成するために必要とされている。このことから、C.I.は実践者の様々な目的に関わらず、その実践を通して他者と出会うばかりか、新たな自己を見出す経験を提供すると指摘される。

# 「琉球舞踊の女踊りにおける型 — 運動譜による試み —」

大城 ナミ

老人踊り、若衆踊り、二才踊り、女踊り、雑踊りを琉球舞踊と呼ぶ。明治以降に出現した雑踊りを除いて、老人踊り、若衆踊り、二才踊り、女踊りは冠船舞踊を出自とし、古典舞踊とされている。明治以降衰退し、第二次世界大戦後復興した古典舞踊は、1972年には県指定無形文化財伝統舞踊となり、2009年には重要無形文化財に指定された。現在では多くの流派が生まれるほど盛んになっている。それにともない、琉球舞踊の「型」が多様化しているが、「型」とは何かということは明白ではない。本研究は琉球舞踊の「型」を、舞踊の中の運動に着目して、明らかにすることを目的とする。女踊りの「総掛」「伊野波節」「諸屯」「柳」「天川」「作田」を研究対象に選び、それぞれの作品から運動を取り出し、その組み立てられ方で「型」を明らかにするという方法を提示した。以下に結果の概要を記す。

1. 取り出した運動に名称をつけた。2. 複数の運動が同時的、連続的に起こる時、その複数の運動が一つの運動のような動きを生み出すことがわかった。それを「連動塊」と名づけた。3. 個々の運動や「連動塊」が決まった組み立てられ方で出現することがわかった。それを【准型】と名づけた。4. 運動、「連動塊」、【准型】を用いて運動譜を作成した。5. 【准型】は振り付けられた位置により、その前の体勢に影響されるので、同じ名称になる【准型】でも運動譜で見るとまったく同じ運動の組み合わせにはならないものもある。そして、その【准型】が従来「型」と呼ばれ、伝承されてきたものであり、それは流派や個人により変更されやすく、これまでの伝承の場でも変更されてきたものであることがわかった。6. 同じ名称の【准型】を運動で対応してみると、どの体勢から行われる【准型】にも共通する動きを持っていることが明らかになった。それを核運動と名づけ、「型」とした。本来はその「型」を琉球舞踊の「型」とするべきと結論し、『芸術祭総覧』の中で「型は一つ」と言われている「一つ」は核運動を指していると推測した。

本研究では型を組み立てている一つ一つの運動や型に名称をつけた。本研究で作成した運動譜は当該舞踊を記述するのに有効で、舞踊分析がしやすく、伝承継承にも有効である。また、運動譜を作成したのち、筆者は踊りの中で自身や弟子の動きを意識的に捉えることが容易になった。

これらのことから本研究の方法は琉球舞踊の伝承継承や技法の研究に意義があり、さらに、琉球舞踊以外の舞踊の研究にも応用できる可能性を秘めていると考える。

## 【ワークショップ報告】

### ～身体表現による気づきとその深化～

西 洋子(東洋英和女学院大学), 三尾 稔(国立民族学博物館), 三輪敬之(早稲田大学), 秋田有希湖(鶴見大学短期大学部), 杉山千鶴(早稲田大学), 高橋うらら(東京都市大学), 本山益子(京都文教短期大学), 弓削田綾乃(早稲田大学)

博物館で展示を観賞する際、私たちは対象を観察したり解説等を手がかりに理解を深めたりといった理性的なかかわりを主として行う。同時に私たちの感性は、対象が内包する多義的であまいな情報を直観的につかみ取り、ときに無意識的に様々なイメージを感受する。このような感性を介した対象との出会いは、通常は理性的な理解や獲得した知識ほどには意識化されない。一方で表現する営みにおいては、理性と感性とが混交しながら対象に新たな意味づけが成され、自己の表現が醸成されて外在化し、他者と共有されていく。

発表者らは、異文化理解のための新たなアプローチとして、非言語的で直観的なイメージを湛える文化資源との感性的な出会いに焦点をあて、博物館に多様な身体による表現の場を設定することで、身体を基軸とする“受けとること”と“表すこと”の循環の中で、気づきがどのように引き起こされるのか、またその際、共に表現する場に多様な他者が存在することで、質の異なる気づきが、身体を介したつながりによって、各々の気づきの深化にどう作用するのかといった問題を検討し、感性的な出会いに連なる気づきとその深化を促す方法論のデザイン化と評価のあり方について、多領域の研究者が協働するプロジェクト(図1)で検討している。本発表では、こうした問題を実践の場で具体的に検討することを目的に開催した国立民族学博物館での表現ワークショップ『表現で出会う、表現でつながる～影で出会う、影でつながる～』(国立民族学博物館平成21年度文化資源プロジェクト、平成22年3月21、22日に実施)の事例(図2)を、ワークショップの映像を通して報告した。



図1. プロジェクトで協働する研究領域



図2. ワークショップの様子

## 児童舞踊の黎明期を支えた煤茂都陸平の 舞踊観についての一考察

日本大学 川島 明子

本研究は、大人の身体表現の模倣と複製化をすることなく、子どもの「童心」に寄り添い、子どもたちの身体表現を創造していく日本独自の舞踊「児童舞踊」そのものの意味に迫るための一考察である。「童心」という言葉は、児童舞踊の黎明期において、舞踊界だけでなく文学界や音楽界、教育界など子どもを育てる場を中心にして社会一般に広く受け入れられていた。本研究では、舞踊界で「童心」中心主義を称え、新舞踊運動の中心的役割を果たしていた煤茂都陸平（以下、陸平）の舞踊観を手がかりにして考察を試みた。陸平は、児童舞踊家の島田豊や平多正於が師事した人物であり、「童心是我師（どうしんこれわがしなり）」という座右の銘を掲げて、児童舞踊を「群舞」の表現形式をもちいて創作した人物である。

第一に、児童舞踊の黎明期における時代背景を社会学的に読みといた。この時代は、西洋文化に対する包摂と排除が入り混じる「モダン化」のなかにあり、陸平が宝塚音楽歌劇養成会で指導をはじめ、自身の舞踊研究所を創設するも、日本舞踊の煤茂都流家元襲名のために研究所を閉鎖した時代であった。第二に、陸平の編年史のなかからとくに児童舞踊の黎明期にあたる時期を切り取り、群舞にこだわって創作していた陸平の舞踊観や陸平を取り巻く人々との関係性を読みとった。第三に、陸平の活動拠点となっていた宝塚における坪内逍遙や小林一三を創業者とする阪急電鉄の経営戦略や大衆演劇の集客戦略との相克を取り上げた。ここから陸平は、過剰な西洋文化の包摂状況にあるなかで、子どもによる舞踊表現が、ある特定の文化的側面を「偏って見させない」ことができることを期待していたことが読みとれた。

以上の考察をとおして、(1) 観客主義に陥りがちな観劇文化に反発するように子どもをとおして、大衆娯楽文化への対抗的プロパガンダの一種として群舞作品を創作していたこと。(2) 子どもの無垢な身体表現が、資本主義社会にあらわれた観客至上主義を払拭できるとする期待が包含されていたこと。(3) 大正期の自由主義的な世相は、儲け主義に偏り、集客のためなら何でもありの舞踊作品群になってしまうことを恐れていた。宝塚歌劇は、そうした世相の警戒心を分散させるよう、陸平の手腕を借りて、子どもを題材にした舞踊作品を発表していたこと。(4) 家族揃ってみられる観劇文化として位置付けることで、革新的な舞踊文化を中和化することを目指していたことという4点を明察することができた。