

カソンケ・ジェリの舞踊 — マリ共和国バマコでの事例を中心に —

お茶の水女子大学大学院 上野千佳子

本修士論文はカソンケ・ジェリ主催のフェット(仏:fête)での舞踊を研究対象とし、ビデオ映像、文献、フィールドノーツを元に分析、舞踊の機能を考察することを目的とする。カソンケとはカン地方出身の人を意味する。ジェリに関しては系譜語り、スピーチ、歌、楽器演奏等に着目した先行研究があり、その文中で舞踊について時折触れられている。実際に現地ではジェリが歌い楽器を演奏する場面では多くの場合舞踊が見られる。しかし、これまでジェリが歌い演奏する場での「舞踊」を主題にした論文はなかった。

第1章では文献を元にマンデ文化を概括した。次にマンデ文化に見られる舞踊(マンデ系諸語:dan, 仏:danse)について、先行研究でどのように表れているかを調べ、マンデ文化では打楽器で演奏される曲の多くが舞踊と関係していると確認された。ジェリの舞踊に関し踊り手としてのジェリを研究した先行研究は見られないが、マンデの音楽等に関する文献中の舞踊に関する記述の調査および筆者の参与観察から舞踊もジェリの役割の一つであると考えられる。

第2章ではジェリの歴史上の表象を確認し、次に欧米でgriotと総称されている人々が西アフリカの諸言語でどのように呼ばれているか精査した。今日「グリオ」に相当する語彙は「ジェリ」他、多様で民族毎に異なることが示された。またマンデ文化のジェリの役割は系譜語りや楽器を演奏するという面だけではなく対人間の仲介・仲裁という役割を担っていることが確認された。

第3章ではカソンケ・ジェリの家でおこなわれたフェットのビデオ映像を考察した。まず、約2時間のフェット全体の大まかな流れを確認し、フェットの進行に流れの反復があることがわかった。また、映像を通して踊り手同士の身体接触を伴う舞踊動作は見られなかった。次にジェリの舞踊と言われている「サンジャ」について検証し、典型的な動作として旋回しながらおこなうステップが抽出された。サンジャについての舞踊と楽器演奏実践の分析からは、踊り手の旋回動作時に演奏がより濃密になることが示唆された。分析の結果、進行および動作の反復が確認された。

本研究では、録音された歌や演奏ではなく、ジェリが身体から発する生の声で名を誉め、歌い、舞踊と演奏を駆使し進行していることが示された。このように人々の面前で式を展開・進行し、人と人との間を仲立ちする担い手として必要とされていることが現代社会におけるジェリの存在意義となっているといえるのではないだろうか。

ダンス学習における「他者とのかかわり」に関する研究 — 2つの授業を事例に —

筑波大学大学院 伊藤 茉野

集団を前提としたダンス学習では、学習者と「他者」との関係が学習内容や学習者の動きを決定づけると考えられ、学習者間の「他者とのかかわり」は様々な面で着目されている。そこで本研究では2つの授業を事例に、「他者とのかかわり」を創出するダンス指導法と学習者の受けとめを明らかにすることを目的とした。

対象とした事例は、K(ダンサー、振付家)とM(舞踊教育の専門家)の2名の指導者によるコミュニケーションをテーマにしたダンス実技授業であり、授業観察と指導者インタビューから「他者とのかかわり」を創出する指導法(内容、形態、意図)と、学習者への質問紙調査から「他者とのかかわり」の省察を分析・考察した。

結果と考察として、第一に、人数別に授業実施時間を算出したところ、2事例とも2人組の活動形態が最も多いことが明らかとなった。これは、両指導者がダンスの発生において「他者」が必然であると捉え(指導者K「人は1人では踊りださない」、指導者M「ダンスは人と人をつなぐ」)、主体的な学びの最小単位として「1対1」による活動を通じて、個を確立させようとする意図(指導者K「他者を通じて自分を知る」、指導者M「他者を鏡にして自分の動きを変容させる」)があることがインタビューから明らかとなった。

第二に、指導者は「他者とのかかわり」を4つの場面(イメージによるかかわり、感じることによるかかわり、動きによるかかわり、リズムによるかかわり)と2つの動き方(共有、やりとり)を組み合わせて多様な「かかわり方」を設定していることが観察から明らかとなった。

第三に、学習者は「他者とのかかわり」を通じて多様な気づきを得ていることが明らかとなり、前述の「かかわり」の4つの場面ごとに固有の気づきや特徴がみられることから、「他者とのかかわり方」が学習者の認識に影響を与えていることが示唆された。

以上の結果から、「他者とのかかわり」を創出する指導では、2人組を中心とした多様な「かかわり方」が設定され、こうした活動は「他者」を必要不可欠と捉える指導者の舞踊観・学習者観に支えられることが明らかとなった。また、このような「かかわり」を通じて、学習者が相手や自分の体や動きを知り、踊ることが許容され、その気になって動くといった認識が重層的に存在することから、「他者とのかかわり」により学習者同士の互いの動き合いの中から、学習者の「踊り出す体」が引き出されることが示唆された。

舞踊家 田中泯 (1945~) 研究

— 農耕する身体から生成される踊る身体 —

お茶の水女子大学大学院 李 世珍

本研究は、共同体生活を基盤として農耕と舞踊を同時実践する田中泯の舞踊を、身体及び舞踊活動の背景、農耕実践前後における活動の変遷、主要作品の評価、「半農半芸」(田中1988.2)の実態を取り上げ明らかにすることで、自然の中で農耕する身体が舞台上で踊る身体へと拡大される根拠を探り、農耕する身体から生成される踊る身体とは如何なるものであるかを、踊ることの基点となる‘身体’そのものに焦点を当て解明することを目的としている。研究方法は、文献研究と田中が主宰する《桃花村》(2000~)での農耕実践及び共同体生活にて行なった参与観察の結果を用いる。

農耕実践前の舞踊活動は、身体に対する様々な疑問、固定化された身体への認識からの解放のために行われたものであり、そのために、先ず自己の身体への凝視から始まるものであった。1978年バリーで開催された〈間—日本の時空間〉展への参加をきっかけに、海外での活動が始まり、その他、共同体の設立、他芸術家とのコラボレーション等、次第に他者と関わることで拡大される活動領域の変化がみられる。このような田中の舞踊活動にはすでに敬愛していた土方巽(1928-1986)の存在が影響を与えており、暗黒舞踏をもって追求した土方の舞踊に立ち向かう姿勢と精神は、田中において生きることとつながる舞踊として継承されていると考えられる。1985年、白州に移り住み、《身体気象農場》を開設し、始めた農耕実践は、環境と共存する身体を明確に認識できる身体の稽古としてつながる。そして作品制作を始め、白州で行われるフェスティバルや《舞踊資源研究所》の活動は、《身体気象農場》での日常と深く関わるものであり、それ故、農耕と白州の自然環境は、田中の活動のスケールをさらに拡大させる役割を果たすものであると言える。農耕と舞踊の同時実践の実際においても、その舞踊は農耕する日常により創造されることを通して、生きることと密接に関わる舞踊を実現可能にすると検証された。

その結果、農耕する身体から生成される踊る身体は、田中が捉えている身体概念、つまり‘生命体としての身体’に意識を置くことで成り立つものであり、さらにそれは、‘時間が蓄積された身体’そして、‘環境が反映されている身体’として表すことができる。

児童舞踊の黎明期における「児童問題」に関する考察 — 対抗文化としての児童舞踊 —

日本大学 川島 明子

児童舞踊は、日本舞踊や歌舞伎などに代表されるような大人のための技芸の模倣と複製化をさせることなく、あくまでも子どもの「童心」に寄り添い子どもたちの身体表現を独自に創造していく日本独自の身体表現形式である。

すでに筆者は、児童舞踊の発展に寄与した島田豊や平多正於および二人の師匠である榎茂都陸平の舞踊観の考察から、日本における児童舞踊の独自性を明らかにする研究を試みてきた。ここからは、児童舞踊を観劇文化に反発する対抗的文化として捉える一つの側面を考察することができた。

そこで、本研究では、児童舞踊を観劇文化に反発する対抗的文化として捉えることをさらに裏付けするため、児童舞踊の黎明期の教育界、文学界、音楽界、舞踊界における「児童問題」を論じることで、児童舞踊が対抗的文化であったことを読み解くカギとして「経験」としての芸術の可能性があることを考察していくことを試みた。

その結果、「児童問題」は児童中心主義を貫き児童の自由な心情に寄り添って情操教育を育むとする芸術自由教育を推奨する指導者層の姿勢を忌々しき事柄とする問題性にあったことが読み取れた。児童舞踊が対抗的文化であった、とするその社会的背景には、体制側から問題性として喧伝されるこうした「児童問題」があったことは重要である。

このように「児童問題」を捉えていくと、井上俊が芸術の社会学的考察において言及した「芸術はそれを取りまく社会環境の総体によって決定される」という「環境決定論」から説明することも可能となる。井上は、芸術を一種の社会制度と見なすことによって芸術の歴史や事実から社会の側が示唆を受けたり、刺激を受けて社会変革を促す可能性を主張する。また、「芸術との交流を通して社会学的思考を豊かにしていくという方向が、正当に認知され、今後さらに開発されていくことが望ましい」という[井上 2000:135]。

本研究からは、児童舞踊を大人の技芸の模倣と複製化によって技芸の継承をしてきたことへの対抗的文化としての見方に対して、「児童問題」という社会的背景が存在していたという一側面を考察することができた。今後は、こうした社会制度としてみなす芸術の見方を超えて、「芸術との交流を通して社会学的思考を豊かにする」、「経験」としての芸術を考察していくことが必要である。その意味では、「児童問題」は「経験」的な事実であり、それは体制側と芸術家側の人間関係の相克をあらわしていたのではないかと思う。

文芸協会が目指した演劇界の刷新と新芸術の振興とは

(坪内逍遙が成し遂げようとした演劇教育の理論と実践)

花輪 充 (東京家政大学)

1906年に発足した文芸協会は、「雑誌『早稲田文学』の発行、文芸講演会の開催、雅楽や新社会劇の試演、歌舞伎をはじめ日本の演芸や音楽の研究、演劇学校の創設、文芸保護の働きかけなど。これらの事業を通して、文学、美術、演芸の改良をはかり、社会の風尚を高め、文運を隆盛にする」⁽²⁾ことを目的とした。紆余曲折の末、1909年に文芸協会は演劇団体として再出発になることになる。修行年限は2年、シェイクスピアの講義(逍遙)をはじめ、演劇史(伊原青々園)、芸術哲学(金子筑水)、近代劇研究(島村抱月)などの教授内容を通して、能や歌舞伎といった伝統芸能と西洋近代劇とを、いかにして統合・調和させるか。伝統的な師弟関係による芸道の修行方法と学校式教育法をいかに体験させるかなどが協会の命題であった。中でも、逍遙が一番に問題視したことは、観衆の教育であった。そこで逍遙が取り組んだことは、児童の演劇に対する関心を高め、国民全体に演劇文化を向上させることであった。それゆえ、逍遙は公共劇運動としてのページェント劇と、児童教育を目的とする児童劇を提唱した。それは、娯楽本位で、芸術至上主義で、営利欲にくらんだ演劇からの脱皮をはかることであり、人々が自分自身のために創造する劇を盛んにすることであった。しかし、ページェント劇による社会教化の提唱は芳しい結果を得ることなく、早々と頓挫してしまうことになる。一方、児童劇は演劇教育において実を結ぶ。逍遙は、「子供の爲の子供自身の子供劇」⁽³⁾を児童劇の目指すところとし、演出などは子ども自身が行い、若干のアドバイスなどは年配者がしながらも、台詞廻しや扮装などはなるべく教えず、子ども自身に取り組ませるように説いている。逍遙が、民衆のための民衆自身の劇をページェントとするように、児童劇の概念の中に、子どものための子ども自身の劇といった考え方を定着させようとしたことは興味深い。逍遙によって、演劇による教育と、演劇そのものの教育とが一元化されたことは言うまでもない。だからこそ、今日広く使われている児童劇といった名称は、逍遙によって確定されたとも言えるのである。

【注】(1)演劇論全五巻(第四巻)飯塚友一郎「演劇と文化」(河出書房 昭和17年)129頁 (2)倉田喜弘「近代劇のあけぼの」(毎日新聞社)228頁 (3)坪内逍遙「家庭用児童劇」(早稲田大学出版部 大正11年)192頁

子宮に働きかける民俗舞踊・女歌舞伎踊り「小原木踊り」を実例として

民俗舞踊研究所「舞スタジオ」 近藤 洋子

日本民俗舞踊の授業は効率よく心身を整える効果を持つ。2011年1月提出のレポートに前略…4年間無月経であったので、ホルモン剤をいつも飲んでた。しかし、驚いたことに今年の9月から1月まで、一切の薬なしで月経が正常に来るようになったのだ。…後略が見られた。それ迄にも多くの女子学生より同じような報告を受けた。何故生理不順が好転するのかを考察したい。研究結果と考察

1. 「小原木踊り」の身体使い

13分間程、23種類もの扇使い、腰を低くして踊る特徴を持ち、500年の伝統を誇る踊りである。

(1) 基本の身体使い

・おどる力は大地から→腰→体の末端部へと流す。・動く前には緩む。緩む→動くを繰り返す。③腰を入れると末端部からは余分な力がぬけ、手はしなやかな表現が可能になり扇をひるがえすことが出来る。・体全体を最小限の力で動かすことが出来る。

(2) 腰を最も低くする動作：4種類で合計27回

①良い姿勢・背筋を楽に真直ぐを保ったまま低くなる：腰を入れて・腹筋と臀筋を同時に引き締める。②元の高さに戻るとき：タイミング良く足裏から反発力を得て・大地の力を得、腰→末端へと力をもらう。③扇や手は動作をリードしバランスをとる。

(3) その他の動作は14種類

どんな動作も腰を駆使し、中心軸をしなやかに保ち、末端部をしなやかにのびのびと動かす。

2. 他の民俗舞踊(身体使いの激しい)と比較しても勝とも劣らない腰使いがある。

・山伏神楽「鳥舞」：24回、豊作(3,40年の周期)の踊り「黒川さんさ踊り」：25回

3. 腰を低くする動作の繰り返しをもたらす意味(1)腰回りの筋肉強化(2)腰回りの自律神経を刺激する(3)腰内部の深層筋を使う(4)腰内部にある臓器の筋肉を刺激する。

結論

民俗舞踊の「腰使い」で、無痛分娩を経験した私は「腰を入れて踊る」指導を重要視している。ストレス、運動不足、食生活の乱れ等々に陥りやすい若者のは、自律神経のバランスを崩しホルモンバランスも崩れて生理不順に悩む学生を少なからず存在させている。腰を駆使し楽しくておどり続ける授業は、ハードな授業にも関わらずに回を重ねることが出来、特に腰回り内外の強化に繋がりが、生理不順を改善させ、無月経を解消させたのである。

三番叟物の構成要素の検討 ～正本の分析を中心に～

吹田 響子 (日本大学大学院)

1. 研究目的

本研究は日本舞踊における三番叟物を構成する要素について検討することを目的としている。今回の発表は、第62回舞踊学会大会における研究発表(前発表)に続くもので、現在舞踊や曲として伝わっていない非現行の正本まで対象を広げ、前発表と同様の研究方法で詞章の分析を行った。また、今回は絵表紙から三番叟のみに焦点をあてて類型化し、絵の構図の分析も行った。

2. 研究の対象と方法

研究の対象は「舞踊を伴ってできた曲」11曲、「音楽としてできた曲」11曲、「未分類」1曲の計23曲とする。研究方法は以下の通りとする。

- ① 正本を翻刻・校訂し、それらを資料とする。
- ② 文句のもとになる素材(原典)を調査する。
- ③ 段落ごとによる素材(原典)の分布を調査する。
- ④ 三番叟物の詞章における構成要素を分類する。
- ⑤ 「舞踊を伴ってできた曲」と「音楽からできた曲」との2つに分けて分析をする。
- ⑥ 絵表紙を分析する。

3. 考察と結果

前回構成要素としてあげた(1)能の式三番、(2)子宝、(3)田歌、(4)謡曲、(5)和歌集、(6)神話、(7)歌謡、(8)能楽論に、三番叟問答の(9)烏帽子、三番叟の型の(10)烏飛、そして、(11)座と音曲の寿ぎ[注]を今回新たに加えて検討した。(10)烏飛は「舞踊を伴ってできた曲」に多くみられ、舞踊にするのに振りがつけやすいこと等が考えられ、二つの分類で構成要素に特徴がみられることが分かった。

絵の構図を三番叟に焦点をあてた位置から分類をすると、以下ようになる。

- イ. 三番叟が下手で舞い(座り)、翁が中央、千歳が上手にいる
- ロ. 三番叟が中央で舞い、千歳が下手にいる
- ハ. 三番叟のみが中央で舞っている

以上、イの構図が多く、三番叟が舞う形は右足を上げ、跳躍する鈴の段を描く傾向にあった。三番叟の衣装は剣先烏帽子をかぶり、小道具として鈴や扇を持つ絵が多かった。

4. 今後の課題

今後は、構成要素を新たに再編成し、考察をしたい。また、絵表紙の翁・千歳・三番叟の三人に対して、実際の登場人物との関係や本行の扱いとの関係について検討を重ねたい。

[注]古井戸秀夫「今様の所作事」(『国語と国文学』平成20年12月号所収) 参照

「晒す」身体表現の位相 ～戦略的パフォーマンスとしてのストリップ試論～

(株)シアターワークショップ 安達 真実

【問題意識と研究目的】

「猥褻」は、「直接的な」'性表現'としての側面を有するストリップの表現特性にとって関係の深い概念と思われる。しかし「猥褻」とは何か、という定義の問題は、主に法や倫理観等の側面をもってストリップの位置づけを覆い、それゆえ舞踊学のフィールドを脱しがちとも考えられよう。

ここで筆者に、「猥褻」とみなされる身体があるとして、その「猥褻」観をつくりあげる関係性そのものへの関心が浮上する。本研究は、パフォーマーとオーディエンスとの相互行為的な様相に注視する必要性を踏まえて展開する。これによりストリップ=「晒す」身体表現の位相を明らかにし、戦略的パフォーマンスとしてのストリップ像を捉えることを目的とする。

【結果および考察】

1947年日本にストリップが発生したとき、それは「聖」なるものとしての特権的パフォーマンスであり、パフォーマーとオーディエンスとの間には、接触到課せられている制約が横たわっていた。しかし、最盛期にその社会的距離を縮めた両者の関係性は、衰退期に入ると同時に逆転し、1960年に降根ざされる価値の理念型は、オーディエンスを上位・パフォーマーを下位に置くかたちで、逆方向の理想化として共有される。

このことは身体レベルにおいて、「男=上位者・女=下位者」へと振り分ける分類図式として、ショーの内に具現化されていく。しかし社会に慣習化された枠組に従うからといって、踊り子の意識がそのまま分類図式に呪縛されているのではない。すなわち分類図式を含意する路線設定を活用することによって、踊り子は戦略を講じていると言い換えることができる。

今日、踊り子が舞台上にのせたりアリティに対して抱く意識は、信-(中間)-不信のサイクルをたどる。その要因が、オーディエンスの認識にあった。つまり踊り子は、「男」と「女」の一方ではなく、ときとして両方を踏まえ得るのであり、この特徴が、彼女達に自らを卑下するばかりではなく、舞台上のアリティに「信」を置かせることを許しているものと考えられる。

今日のストリップが、「聖」性を失い、「性」性を強めた中で、踊り子達は「晒す」身体表現を全うするための独特の意識構造を有している。彼女達はオーディエンスの意向に縛られるというよりは逆手にとって、戦略的パフォーマンスを展開している。

“Choreograph”における「表現なき身体」

藤堂 寛子（東京大学総合文化研究科）

ダンスという芸術様式における特殊性とは、それが静止〈Still〉の様態ではなく、絶えず動き、変化していくムーヴメントが、一瞬の形象として「凝固」してゆくことで把握される、という点である。このとき「絶えず動き、変化していくムーヴメント」とは、「時間」あるいは「リアルなもの」と言い換えることができる。芸術作品における、「時間」と、それを一瞬のあいだ「凝固」させる形式との関わりについて、ヴァルター・ベンヤミン（Walter Benjamin, 1892-1940）は、“ゲーテの『親和力』”の分析において「形式は、カオスを一瞬のあいだ魔法にかけて世界に変える」ものであるとし、この「仮象に停止を命じるもの」を〈表現をもたぬもの（das Ausdruckslose）〉と名付け、それを「仮象」ないしは「表現」「イメージ」との対立関係のうちにおいてしか論ずることのできないものとして定義づけている。

ベンヤミンのいう〈表現をもたぬもの〉と「仮象」との相克は、まさにダンスという芸術形式の「本質的」問題であるといえる。このことは、「身体のコード化」ということ＝Choreographの問題を考えると顕著である。ダンスを「スコア化」ということは、ルドルフ・フォン・ラバン（Rudolf von Laban 1879-1958）をはじめとして様々に試みられてきたことであるが、それらはいずれも、メディアとしての身体の動きを分節し、それをあらかじめ分節された記述＝コードに落とし込むという作業であった。しかしベンヤミンによる〈表現をもたぬもの〉に含意されているように、ダンスという芸術様式には常に「コード化できない」身体というべきものが前提とされており、もしこの「コード化できない」身体を可視化していく過程こそがダンスという芸術様式であるとするなら、ダンスにおける身体とは「分節可能な身体」と「分節不可能な身体」の相克の場であると考えられる。

この「分節不可能な身体」を引き出そうという試みで特記すべきであるのはウィリアム・フォーサイス（William Forsythe 1949-）によるインプロヴィゼーション・テクノロジー（Improvisation Technologies）である。これは、即興で生み出される動きを取り入れながら、ダンスの文法それ自体を現在進行形で変化させていくものであり、「分節不可能な身体」を、ダンスに絶えず呼び込むための体制、形式である。このテクノロジーが導きだすのは、既存のダンスのグラマトロジーでは未分化の状態にある「ムーヴメント生成の瞬間」であり、この「ムーヴメント生成の瞬間」こそが、ダンスが求めてやまない「分節不可能な身体」なのである。