

## アメリカ人女性ダンサー達と解放運動

富田 佳子 武蔵大学人文学部（非常勤）

### <研究目的>

19世紀に先進国が迎えた産業革命は、一般庶民にも財産を得る機会を付与した。その動向と添うように上・中流家庭の女性に高等教育を受ける機会を増加させた。しかし、女性の実際的な経済進出は大変困難なままであり、彼女たちが参政権を得るまでにもさらに長い道のりを経なければならぬ。基本的に財産権を持たなかった富裕層の女性たちは教育を通して獲得した知性と才能を良い結婚のために役立てることはできたが、男性たちと同じ土台に立って職業婦人として活躍することや経済的に自立することは称揚されず、新旧の価値観の狭間に陥る。黒人女性に至っては女性と人種という二重の制約に苦しんでいた。やがて女性解放運動と公民権運動とが多くの犠牲を伴いながら発展していく。本発表では、このような大きな変動を経験する歴史的状況の中で、舞踊世界に新しい息吹を吹き込んで活躍した女性ダンサーたちに焦点をあて、舞踊を手段として成し遂げた文化的・芸術的な貢献、および女性差別や人種差別の圧力を揺さぶる新たな希望を与えた事実に着目して「女性の社会進出」という観点から彼女たちの功績を捉え直す。

### <発表要旨>

本発表では共にアメリカ出身である3人の女性ダンサー達の活動と思想を研究対象とする。白人のIsadora Duncan (1877-1927) は女性解放、黒人女性のJosephine Baker (1906-1975) は黒人解放を希求した代表的運動家として、また、Martha Grahamはモダンダンスをアカデミズムに通用するものに押し上げて、舞踊の社会的地位向上に貢献した知性的活動家として考察する。

アメリカで女性参政権が認められたのは1920年、イギリスでは1926年になってからのことである。Isadora Duncanが1900年にデビューを果たしたフランスでは日本と同年の1945年まで待たねばならない。Duncanの母親は女性としての幸福に恵まれず、それを見て育ったDuncanは弱冠12歳のときすでに女性解放思想について考えていたと自伝の中で記している。実際の婚姻法を研究し、女性の隷属的な状況をさらに学んだ。女性が自由であること、自己存在を肯定して人生の選択を自由にできることを重視するようになる。このようなDuncanが創出した新しい舞踊は、女性としての自己存在をそのまま受容しながらも、従来の女性ダンサーとしての枠組みを大きく取り払ったものとなった。身内に湧き上がる情感を源とする革新

的な舞踊の誕生である。

一方で、黒人女性であったJosephine Bakerは1925年にパリの「レビュー・ネグロ」に参加してヨーロッパデビューを果たす。彼女は、それまで白人たちのものでしかなかった舞台の上で、白人たちが黒人に抱くイメージを積極的に取り込んで伸びやかにそれを体現した。「琥珀の女王」として野蛮性の中に宿る美しさを表出し、パリのみならずヨーロッパ全体に大きな衝撃を与えて一世を風靡する。そして世界的成功を収めた最初の黒人女性となる。しかし、成功者となってアメリカに一時帰国したBakerは容赦のない差別を受けており、祖国ではいかに人種差別主義が執拗に残り続けたか、また質実な解放までの歩みがいかに遅く重苦しいものであったかの証ともなる人生を生きた。その後Bakerは1950～1960年にかけて再燃する公民権運動において多くの支援活動を行っている。公民権が正式に認められるのは1964年、Bakerが58歳となってからのことであった。

Martha Graham (1894-1991) はモダンダンスの開拓者として従来のものとは異なる作品を数多く創出した。舞踊作品に物語性を付与してその可能性を大きく押し広げ、芸術性を高めていった知的女性の表象となる。

それまで歴史的背景に閉じ込められていた女性や黒人たちが、自由な自己表現を基軸にして生み出したこのような舞踊の数々は社会的にも大きな反響を呼ぶものとなった。

### <結論>

古代から人々に親しまれてきた舞踊は人々の心に潜む苦悩や希望を表現する手段となってきた。19世紀末にはフロイトが人間の心の下に潜む心理について仮説を立てて心理療法により大きな貢献を果たした。これは、外界の通念に束縛されてきた社会的人間であること、女性であること、黒人であること等のすべての表層から奥深く深層に探り潜ること、すべての既成概念を掘り崩すことを意味していた。

女性たちが新時代の潮流の中で生み出した舞踊は、彼女たちの心に潜んでいた情動を源泉として、男性中心主義的であった社会的表層へと立ち向かうものであり、潜在していた新時代の社会的動向や自由思想等の種子に開花の力をも与えたのである。社会的深層に抑圧され束縛されてきた女性の身体を手段として、情動を美しく自由に表現したその舞踊は社会に大きな衝撃を与え、時代の潮流をさらに力強く推進させる「解放」の力となったのである。この「解放」の力こそが芸術としての舞踊が持つ本質的な要素であり、その存在意義を指し示すものであると考える。

# シャンゼリゼ・バレエ団

## ―第2次世界大戦後フランス・バレエの出版

お茶の水女子大学大学院 深澤 南土実

### 【研究目的】

第2次大戦直後のフランスのネオ・クラシックダンス（モダンバレエ）の中心は、シャンゼリゼ・バレエ団 Les Ballets des Champs-Élysées (1945-51) であった。本研究の目的は、ローラン・プティの最初のバレエ団でもある同バレエ団において、若手バレエ・ダンサーと一流の芸術家達が革新的な振付、そして人間味を持つ作品を次々に創作し発表したことに注目し、同バレエ団誕生の契機と初期の活動をプティの振付作品を中心に考察することである。

上記の目的のために、同バレエ団の発表作品や動向を当時のプログラムや新聞・雑誌の批評や評価、関連する文献・映像資料によって検討する。特に、バレエ団結成の契機となり、後にバレエ団の代表的作品であり続け、現在でも再演され続けているプティの振付作品《旅芸人》*Les Forains*、《ランデブー》*Le Rendez-vous*、また《若者と死》*Le jeune homme et la mort* を中心に検討する。

### 【考察】

プティは1940年にパリ・オペラ座に入団後、舞踊批評家のイレース・リドヴァによって、当時天才少女ダンサーとして名を馳せたジャンヌ・シャラのパートナーとして選ばれた。2人はオペラ座外でのリサイタルで作品を発表し始めた。1944年、リドヴァがリサイタル「舞踊の夕べ」を主催した。そこで2人を含めたオペラ座を飛び出した若く才能のあるダンサー達、ジャン・バビレヤルネ・ジャンメールらが踊り、バレエ愛好家や知識人の間で話題となった。

パリ解放後、プティはオペラ座を退団し父親の資金援助を得て、45年3月にシャンゼリゼ劇場で催す自身の公演を企画する。プティはディアギレフの秘書、そして台本家、照明家でもあったボリス・コフノに台本を依頼し、振付をした。この《旅芸人》は、大成功を収める。この作品では、衣裳や美術、装飾をクリスチャン・ベラルールが担当した。哀愁に満ち、かつアクロバティックな振付のこの作品に観客は魅了された。批評家達はこの作品を絶賛し、《旅芸人》は戦後最初の価値ある作品として位置づけられた。

同年6月「舞踊の夕べ」で初演した《ランデブー》では、ジャック・プレヴェールが台本、アンリ・ソーゲが作曲をそれぞれ担当し、またピカソがドロップカーテンを描き、写真家ブラッサイが美術

を担当した。プティは古典の伝統を継承するだけではなく、時代を反映したテーマ、そして共同作者を選んだ。

1945年10月、シャンゼリゼ劇場がプティらに提供され、シャンゼリゼ・バレエ団が設立される。コフノが芸術監督、弱冠21歳のプティがメートルド・バレエ、振付家兼ダンサーとなった。プティは上記3作品の他に《草上の昼食》*Déjeuner sur l'herbe*、《悪魔の花嫁》*La Fiancée du diable* (1945)、《ユピテルの恋》*Les Amours de Jupiter*、《洗濯女の舞踏会》*Le Bal des blanchisseuses* (1946)、《13の踊り》*Treize danses* (1947) を振付けし、意欲的に作品を発表し続けた。

シャンゼリゼ・バレエ団の発表する新作では、シャラ振付の《カルタ遊び》*Jeu de cartes* (1945) などコミカルな作品も人気を得た。作家のエルザ・トリオレは同バレエ団の発表する新作の特徴を次のようにうまく言い当てている。

「人間的なものである・・・テーマそのものが変化している。ダンスそのものへの動機が変わっている。日々の生活によってすり切れた上着がダンスに入り始めた。綺麗なピンクのタイツやクラシックシューズは続いているけれども。

おとぎ話は様相を一変させ、貧困、運命、困難なことについてのダンスに変わった」<sup>1</sup>（筆者拙訳）。トリオレが指摘する「貧困、運命、困難」という表現は、《旅芸人》《ランデブー》《若者と死》に最も当てはまるだろう。

舞踊批評家のアントワヌ・リビオが、当時のバレエ団の公演は「舞踊が中心になり、観客参加の印象を与える公演」<sup>2</sup>であったと位置づけている点は注目に値する。このことは、当時を振り返りコフノらが自らのバレエ団を皆が家族のような集団であったと思い出していることと無縁ではないと考える。後期バレエ・リュスに集結した一流の芸術家達による台本や音楽、衣裳や装置のデザインを目の当たりにして、オペラ座出身の勢いのあるダンサーや新たな発想を持ちつつあった振付家集団には、これで第2次世界大戦を乗り越えられるという一種の連帯感があったに違いない。戦争で厳しい生活を強いられていた観客は新鮮、かつシックで悲哀に満ちたバレエに惹き付けられ、新鮮なコミュニケーションをさえそこに見出したと言える。

<sup>1</sup> *Les Ballets des Champs-Élysées 1946*, Ed. Aljanvic, 1946, Paris. (バレエ団のプログラム)

<sup>2</sup> Livio Antoine, *Béjart*. 1970 (2004) Paris.

# 帝劇興行にみる洋舞の受容

杉山 千鶴

(早稲田大学スポーツ科学学術院)

## はじめに

帝国劇場は1911年3月の開場式での〈フラワー・ダンス〉以後、本興行にて専属女優、歌劇部（後に洋劇部に改称）員による洋舞作品を上演していた。これは我が国における洋舞受容の最初期に相当するが、現時点においては部分的に明らかにされているに過ぎず、特に専属女優の出演したものはほとんど顧みられていない（寺田2002：49）。そこで本研究は、帝劇の本興行において専属する女優・歌劇部員の出演した洋舞作品を対象に、以下の2点を通して我が国における初期の洋舞受容について考察することを目的とする。

- ①その概要を明らかにする。
- ②演目名称並びにタイトルより、概念としての洋舞の受容を考察する。

## 1. 興行記録による洋舞上演

閲覧可能な番組と絵本筋書より、演目名称とタイトルより洋舞作品と判断されるもの、また洋舞に近いと思われるものをまとめたところ、表の通りとなった。後者については「+」で作品数を、「その他」で演目名称を示した。

1917年以降は同年9月、1918年9月に外国人による洋舞が上演されたに過ぎず、これ以後は上記に該当する洋舞作品を認められなかった。

表一帝劇本興行における専属者による洋舞作品

年	作品数	演目名称				タイトル		その他
		西洋舞踏	ダンス	バレエ	なし・不明	ダンス	バレエ	
1911	7	5			なし2	2	1	
1912	7+1	6	1			4		無言劇
1913	2+1	2				1		無言劇
1914	2+1	2						黙劇
1915	6			2	なし2 不明2	1	2	
1916	1				不明1	1		

## 2. 洋舞上演の実態

帝劇では西洋舞踊はミス・ミクスとその後任のG.V.ローシーが指導していた。

### 2-1. 概観

1912年までと1915年に多く上演されている。1916年5月にローシーとの契約が満了した後は専

属者出演の洋舞作品は上演されなかった。

1915年に〈夢幻的バレエ〜三越呉服店玩具部〜〉の初演と再演を含むように、全てが初演ではない。しかし1911〜12年には同一タイトルの作品があるが、再演であるとの確証はない。

### 2-2. 出演者

1912年までは専属女優のみの出演であり、1913年以降は専属女優と歌劇部員の共演となる。歌劇部員のみの出演は1915年7月のバレエ1作品であった。

### 2-3. 作者と指導者

1912年10月のローシー着任以後は、「作」「指導」として彼の名が明記されているが、それ以前は記されていない。しかし新規に外来舞踊家に依頼したとは考え難く、これはミス・ミクスによる作品と指導と考えるのが妥当である。

## 3. 演目名称にみる洋舞概念の受容

1914年までは殆んどすべてに「西洋舞踏」が用いられている。ミス・ミクスの作品はタイトルに直接「ダンス」「バレエ」と付す他、スケッチ風と想像されるものが多い。それゆえ作者・指導者を明記するほど重視されなかったのかもしれない。またローシーによる3作品もスケッチ風であると思われる。従ってこの時点においては、洋舞とは、日本の舞踊とは異なった西洋の舞踊であり、その技法や形式を、新しい存在である女優が目新しい洋装で紹介したという段階にあったと言える。

1915年は演目名称で「神話的バレエ」「劇的バレエ」、タイトルで「夢幻的バレエ」と「バレエ」に特化され、作品の内容に合わせて「〇〇的」と付している。ここでは西洋の舞踊という漠然としたものを脱して、ジャンルを有するとの概念が、観客にも共有されていたと考えられる。

## おわりに

これにより初期の洋舞受容について以下の2点が考察された。すなわち

- ①専属の指導者による作品が再演も含めて上演されたが、不在となった1917年以降は上演されていない。主に専属女優が担っていた。
- ②洋舞は1914年までは西洋の舞踊として、1915年には特定のジャンルの存在を有するものとして受容された。

## 【参考文献】

- ・寺田詩麻(2002)：帝国劇場で演じられた劇，早稲田大学演劇博物館編：よみがえる帝国劇場展図録，早稲田大学演劇博物館

# イザドラ・ダンカンの創設した学校

—ドイツ、フランス、ロシアの学校を中心に—

早稲田大学大学院文学研究科演劇映像専攻舞踊コース

柳下 恵美

## 1. 研究目的

イザドラ・ダンカン (Isadora Duncan, 1877-1927) の公演活動や私生活については、様々な形でアプローチされ多くの文献はあるものの、彼女の長年の夢であった舞踊教育とそのための学校創設についての研究はきわめて少ない。

ヨーロッパ各地で数多くの公演を開催し成功を収めたイザドラは、多額の私財を基に、自身の理想の学校を創設した。特に有力な支援者を得て創設したのは、ドイツのグリューネヴァルト (1904年)、フランスのベルビュ (1914年)、ロシアのモスクワ (1921年) の3つの学校であった。

これらの学校は、生徒の授業料、生活費等は全て無料の寄宿学校で、その費用はイザドラの収入と支援者の寄付金で賄われ、各学校の教育スケジュールは午前中に一般教養、午後はダンスの授業を行うなどカリキュラムを組んでいた。

イザドラは、子ども達は美と喜びの環境の下で成長し、装飾は舞踊を芸術として高めると考え、特に学校の内装に配慮し、部屋に美術作品等を設置した。

筆者は、イザドラが創設したドイツ、フランス、ロシアの3つの舞踊学校に焦点を絞り、学校創設までの経緯や学校運営、また学校で行われていた具体的な舞踊教育について報告し、併せて今まで整理されていなかったダンカン舞踊の現在までの系譜も提示する。

## 2. 研究方法

先行研究としては、1979年にケイ・バズリー (Kay Bardsley) がドイツの学校を中心に論じているが、本発表は、彼女が研究対象にしていないフランス、ロシアの学校を含め、当時の新聞記事などを調査し、イザドラの学校創設への思い、学校で行われていた舞踊教育、さらに各舞踊学校が閉校になった経緯などを明らかにする。

特にロシアの学校については、イザドラおよびイザドラの養女の一人であるイルマの二人から直接指導を受けたリリー・ディコヴスカヤにインタビューする機会を得た。その結果から明らかになったロシアの学校の当時の様子についても報告する。

またダンカンの末裔、ダンカンの直弟子に学んだ数多くのダンサー、関係者によるインタビューを基にダンカン舞踊の系譜を明らかにする。

## 3. まとめ

イザドラは幼少の頃、自然に親しみ、母が弾くピアノの音色、読んでくれる詩からインスピレーションを得、即興のダンスを踊り楽しんでいた。このような環境の下で成長したイザドラは、独自のダンカン舞踊を創出し、予てから認めていた自然を源とする舞踊の概念の実現として、巡業先のドイツ、フランス、ロシアの地に舞踊学校を創設した。

これら3つの学校に的を当て、創設の経緯とそこで行われていた舞踊教育について調査研究した結果、各学校の特徴は以下の3点であることが明らかとなった。

- ① ドイツの学校は、イザドラの真の後継者であるイザドラブルズが誕生し、ダンカン舞踊が現在まで継承されている。
- ② フランスの学校は、イザドラと交流のあった彫刻家のロダンをはじめとする芸術家たちが頻りに訪れ、イザドラが理想とする子ども達と芸術家との交流の場ができた。
- ③ ロシアの学校は、当時のロシア政府の支援があり、学校の入学者は50人と、3つの学校の中で最も大規模の学校となった。

これら学校の中で、ドイツのグリューネヴァルトの学校からイザドラの6人の養女であるイザドラブルズが誕生し、その内の4人 (イルマ、リザアナ、テレサ) がイザドラの舞踊理念を基に、各々が自身の芸術性や表現法を融合させてダンカン舞踊を今日まで継承してきた。

この事実より、イザドラの強い思いは果たされ、その意味からドイツのグリューネヴァルトの学校の存在意義はきわめて大きいといえる。

しかしながら一方で、この学校が財政的破綻やイザドラの個人的な理由により、4年未満という短い期間で閉校となったことには、イザドラ自身の限界と問題が表れているのではないだろうか。

# 観客による舞踊作品構築の構造

—表象を配置するダイナミズム概念の役割—

望月 崇博

筑波大学大学院人間総合科学研究科

## はじめに

舞踊作品の鑑賞体験は二つのレベルで捉えることができる。一つは、作品の進行と同時的なレベルで為される鑑賞体験（分析不可能な主客未分な領域）。二つめは、作品の進行から遅れた反省的なレベルにおける鑑賞体験（分析可能な対象的な領域）である。前者の分析不可能性に関しては、「観客（subject）vs上演時の舞踊作品（object）の鑑賞構造」が、「忘我状態、前一反省の体験」である理由による。また、分析可能な後者に関しては、観客は、鑑賞体験の結果として、その作品の「印象」なり「感想」を持つ場合、上演時よりも、終演後から始まる、いわば「終わり無き鑑賞体験」においてなされることも事実である。

本研究では、舞踊作品は振付家や演じ手としてのダンサーが作り、それを観客が受け取るという一般的な構造に対して、観客の鑑賞体験こそが、舞踊作品を作り出しているという、「作品が再構築される構造」を考察する。

## I. 観客が作り出す舞踊の表象

ランガーの述べるように、観客はダンサーの物理的動きを感覚的に見るのであり、観客は「虚の実在」を目の当たりにする。例えば、車輪に一つの点を付け、その車輪が回れば点は円になり我々に現前する。言い換えれば、虚構の円は我々が円という表象を能動的に持つことで達成される。舞踊において、このダイナミックなイメージを創りだしているのはダンサーの身体の動きを表象化する観客の見るという行為である。つまり観客は、舞踊作品にイメージ（表象）を付与する存在であると考えられる。

## II. 空虚な表象

例えば、観客が予期せぬ動きをダンサーに見てとった時、その舞踊表象はより強いものとなる。例えば、一連のスムーズな流れの振付けを踊っているダンサーが、突然、居心地悪く頭を搔いたりして止まったとする（もちろん、これはハプニングではなく、巧妙な演出であるとしよう）。観客はここに意外性を感じるが、その体験を残したまま、忘れ去られ（この場合、判断をしている時間を与えられないまま過去へと滑り込んでいくという意味で）、作品は進行していく。一方で、このような強い印象を残すこともなく見ている場面も少なからずある。これらの体験が全て「空虚な表

象」となって観客の過去の地平へと落としこまれる。そして、この表象こそが、作品を想起する際の重要なフラグメントとなるのである。

## III. 舞踊作品の再構築

舞踊の進行と同時的な鑑賞体験によって過去のものとなった舞踊作品は、鑑賞後になって初めて表象のレベルにたどり着く。このレベルにおいて、舞踊作品は観客の「終わりなき鑑賞体験」によって作られるのである。その都度の反省の対象となる作品中の任意の表象のフラグメントが重なり合い、積み重なり、新たな舞踊表象が形成される。つまり、この舞踊表象は、作品を反省しているまさにその時にも、形を変えていくものなのである。その意味で「終わりなき鑑賞体験は終わりなき作品構築」となる。

## IV. 舞踊作品のダイナミズム

これまでの議論で、舞踊と観客の同時的存在は、舞踊作品の成立にとって、必要ではあるが、中心的なものではなく、上演中に受け取り、終演後、過去の地平から呼び覚まされる舞踊表象こそが、観客をして作品を「暫定完成（上で述べたような未完の連続ながらも、その都度了解するという意味で）」せしめるという構造が明らかになってきた。

それでは、観客はどのようにして「分析不可能なりアルな鑑賞体験」から、複数の操作可能な舞踊表象のフラグメントを紡ぎだし、それを作品という一つの構築物へと形成させているのであろうか。ここで重要な役割を果たすものが「ダイナミズム」概念である。例えば、物語に起承転結、序破急という形式があるように、舞踊作品に通底する普遍的な形式があるとすれば、力動性（ダイナミズム）の変化ということができる。そして、留意すべき点は、舞踊作品におけるダイナミズムとは、あらかじめ振付家や演出家によって提示された、既にあるものとして理解されてはならない。そうではなく、観客が、想起する際の志向のダイナミズムこそが、その都度暫定完成される作品を構成しているのである。そのような意味で、「舞踊作品はダイナミズムによってつくられている」のである。

## 参考文献

- S.K.ランガー『芸術とは何か』岩波新書1967  
E.フッサー『受動的総合的分析』国文社1997

# 日韓の舞踊専攻生による デュエット時の動きと体感の変容

柴 眞理子 (お茶の水女子大学)  
坪倉紀代子 (十文字学園女子大学)

## 【緒言】

筆者らは、舞踊運動の体感に関する研究を継続し、中国とノルウェーで行った体感評価実験<sup>2</sup>から、国際化の時代に、「同じ場に身体をおいての創造的身体表現の活動が、身体を通しての異文化理解の一翼を担う」という仮説を導出した。本仮説の実証は、現代のグローバル化・情報化の著しい進展において、自己理解・受容や他者理解の困難性など、人間が本来的に自然に持つ感情や他者への共感性からの疎外が指摘される中で、舞踊運動(身体表現)がもたらす原初的な感性コミュニケーションの意義を明らかにすることが期待されるとともに、言語以外の異文化コミュニケーションの在り方、すなわち、文化圏の異なる人々との間において、どのような身体表現活動を行うことがより豊かなコミュニケーションに繋がるのかという問題についての探求に繋がるであろう。

このような背景をもとに、日韓の大学が協力し、同じ東アジア文化圏に位置づけられる日本及び韓国の舞踊専攻学生を対象に、同じ場で共に創り、踊るという実験を実施した。

本研究の目的は同じ場に身をおいて、同じ国の人と、また、異国の人と、共に創り踊る際の動きと体感の変容をみ、そこから創造的身体表現活動が個々人の態度変容に及ぼす影響と異文化間の相互理解の様相を考察することである。

## 【方法】

・日 時：2010年12月19日(日)  
・場 所：韓国芸術総合学校(Korea National University of Arts) ダンス室  
・被 験 者：お茶の水女子大学舞踊教育学コース 大学院生及び学生 5名  
韓国芸術総合学校舞踊院学生 5名  
・実験手順：(詳細については当日資料参照)  
被験者は、同国人同士、及び異国人と①課題1を二人で踊る②各自が課題2を発展させて一まとまりの動きを創る③二人組になり各自が創った動きを教えあい二人で踊る④デュエット(感じあって踊る：テーマ『対話』)を行い、各活動中の体感を自由に記述。VTRに収録。

## 【結果と考察】

本研究では、①と④を取り上げ、被験者の体感に関する自由記述と、VTRに収録された動きを

考察対象とする。

### 1. 体感の変容 自由記述の分析

- (1) 課題1を最初と最後に異国人と二人で踊る
- (2) 課題2, 3を二人で感じあって踊る

既知の同国人との踊りでは最初から間身体的現象が起り、間主観的な世界が成立しているのに対し、未知の異国人との踊りでは初めは文化が異なり言葉も通じない相手にとまどい、相手の様子をうかがい、動きを合わせることに終始し、身体と身体が自から感応するところまでいっていない。しかし、同じ異国人との活動を積み重ねることにより相手の呼吸を感じ、身体が感応し始め、間主観的な世界が成立してくる。

### 2. 動きの変容 動きの評価

- (1) 課題1を最初と最後に異国人と二人で踊る  
最初…各自、動きにメリハリがありリズムはとれているが、対のリズムになっていない。

最後…二人の動きが内側から自然にあって、対のリズムになっている。

- (2) 課題2, 3を二人で感じあって踊る

二人の動きがタイミングのよい能動—受動を生み、各人の動きの間が合わさって一つの間(全体の流れ)となっているかを評価の観点として1回目と2回目のデュエットを比較した。

その結果、同国人同士のデュエットでは1回目に、異国人とのデュエットでは2回目に、二人の間があわさった一つの間が共創される傾向がうかがえる。

### 3. 体感と動きの変容との関係

体感記述と動きの評価の照合から、①対のリズムで踊れている②二人の踊りに一つの間を創出できている場合は二人の体感記述が+で一致。逆にできていない場合は二人の体感にズレがある、或いはマイナスの体感が一致している。

## 【結語】

既知の同国人と踊る場合は最初から間主観的な世界が成立、換言するなら相手を分かり合うコミュニケーションが成立しているのに対し、未知の異国人と踊る場合には共に踊る回数を重ねることによって次第にコミュニケーションが成立するようになっていく。そして、異国人とのデュエットを通してノンバーバルコミュニケーションである舞踊の特質を再認識し、そのことが同国人同士のデュエットにも新鮮さをもたらしている。わずか一日の舞踊活動で、文化の異なる者同士が対のリズムで踊り、踊りを共創するようになり、同国人と踊る体感と異国人と踊る体感の相違は実験が進むにつれ次第になくなっていく。ここに、創造的表現活動による異文化間の相互理解の様相をみることができよう。

## 身体表現の意義に関する 体験的理解の構造

中村あかね, 原みなみ (お茶の水女子大学大学院)

福岡小百合 (お茶の水女子大学研究生)

柴真理子 (お茶の水女子大学)

### 【はじめに】

近年、学校の正課の中で行われるダンス系の活動には教員の指導によるものに加え、学外の教員免許を持たない舞踊家が指導に出向く動きがあり、プロの舞踊家が舞踊の醍醐味に子どもたちを引き込むことが期待される。その一方で、ダンスや運動に苦手意識を持つ子ども達を含めての指導となる学校においては、子ども達の苦手意識がどのように克服されていくのかそのプロセスと、意義を理解しておくことが望まれる。また、ダンスを専門としない教員にとってもその理解は必須である。

そこで、本研究では、その理解のために、舞踊経験の異なる学生が同じクラスで舞踊指導法を履修し、そのプロセスでの自らの変容とその変容の要因をどのように捉えているかを学生の授業記録に探り、舞踊経験の相違を1つの指標として身体表現の意義に関する体験的理解の構造をみることを目的とする。

### 【研究方法】

対象は、柴が担当する教職のシエア科目「舞踊教育法(初等)・初等体育実技」の受講生で、舞踊教育コースの学生(以下Dと表記)15名とそれ以外のコースの学生(NDと表記)21名である。学生には毎時間の授業記録を課した。

授業は2011年度前期の12回、震災の影響で通常より少ない3回は、表現題材の事前調査、絵日記などの宿題を課した。1回の授業の構成は、W-up(太陽への祈り)、身体と動きの探求、表現(創作)、発表・見せあいである。

### 【結果と考察】

授業記録の分析は、①意味を有する一文への分割②分割された文章のコーディング③カテゴリズの3段階であり、分析結果の一貫性を確保するためにメンバーチェックを反復した。

その結果、19項目が抽出された。これらを類似の項目の内容の類似性に基づいてまとめたところ、①楽しい・面白い②自分自身の身体・動き方③動きと表現④他者との繋がり・他者の表現・動き⑤指導の5つのカテゴリとなった。

なお、12回の授業を履修しての総括としての授業記録には、前述の5つのカテゴリに「変化」というカテゴリを加えた。これは、履修生自身が「何が・どのように・変化したか」への認識を

示し、本研究の中心になるものである。ここでは12回目の「変化」に分類された記述と、初回からの履修のプロセスにある記述とを照合することによって、身体表現の体験的理解の特徴についてみていく。

### 1. 履修を終えて (12回目)

変化に関する記述(ND:19/21人, D:5/15人)について。NDは、受講前からもっていた、「表現の授業・踊ること・運動への苦手意識」「表現することが恥ずかしい」「イメージがわからない・表現の引き出しが少ない」「表現の仕方やどう動いていいかわからない」といった自己認識が授業回数を重ねていくうちに、次第に変化していったと感じ、それらの変化は①自分自身の心理面②表現や動きの上達③表現の特性や指導に対する認識の3つに大別された。これに対し、Dは、NDが受講前もっていた表現への恥ずかしさはもっておらず、むしろ授業を受け始めた中で、授業に戸惑いや苦手意識をもった恥ずかしさを感じている。このように「何が」はNDとDでは異なるが、「どのようにして」、「どのように変化したか」はD、NDは共通している。

### 2. 毎回の授業記録

それでは、このような出発点の異なりが、具体的にどのようにして、類似した体験的理解へと至るのだろうか。初回からの5つのカテゴリ上に現れたND生とD生の記述の特徴を順を追ってみていったところ、初めのうちはそれまでの舞踊経験、自分の身体へ認識の異なりを反映して、ND生とD生では、授業に感じた楽しさの源が異なり(D:動くことが楽しい ND:出来ない動きが教師やTA, D生の指導によってできるようになり、その動きを共にすることが楽しい)、また自分の身体・動き方に関する認識が自分自身の身体、或いは他者の身体を通してもたらされるのかという点に相違がみられる。そして、これもまた舞踊経験に起因するのか、二人組の動きでの身体の使い方についてD生は「〇〇出来た」というように結果に対する認識であるのに対し、ND生は二人組での動きの性質—他者との関わりにおいて自分と他者の体の調子を感じとらせる—を認識している。

また、本授業での初めての表現では、ND生は表現は難しいとする者と楽しいとする者がいるがD生には難しいとする者はいない。しかし、共に、動物に対する固定観念、ステレオタイプな表現になってしまう自分を再認識し、そこから脱皮するために必要な指導技術を学んでいる。表現の学習を積むに連れ、表現することの面白さ、他者の表現をみることにより個性の表れや自分の改善点を知るようになる等の点においてND生とD生の認識が類似してくることが毎回の記録から考察される。

今後、舞踊経験の異なりと動きや表現の認識との関係について詳細に検討を進めていく。

# インドの身体技法がどのように「健康」な心身をもたらすか—授業実践と現地調査からの検討

高橋 京子

(明治大学 研究・知財戦略機構 研究推進員)

## 1. 研究目的

本研究は、インドの身体技法カラリパヤット Kalaripayattuが、どのように「健康」な心身をもたらすものであるかについて、発表者の授業実践を中心に、現地調査を踏まえつつ検討することを目的とする。

## 2. 研究対象

授業実践については、2011年度前期に発表者がおこなった大学でのカラリパヤットの実技授業を対象とする。本授業は2007年度より健康スポーツの一つとしておこなっている。現地調査については、2004年から2011年8月までの発表者自身による現地調査を対象とする。

## 3. 研究方法

授業実践では、POMS短縮版を用いた質問紙調査、立位体前屈計を用いたハムストリングの柔軟性測定をおこなう。現地調査では、現地で取得した映像をもとにダートフィッシュソフトウェア Connect5.5を用いた動作解析をおこなう。

## 4. 「健康」な心身とは

世界保健機関 (WHO) の健康の定義では、健康とは「身体的、精神的および社会的に完全に良好な状態であって、単に疾病がないとか虚弱でないというだけではない」である。カラリパヤットは、柔軟性を強化するエクササイズとしての側面を持つ。現地調査から、身体のリンパを刺激するために柔軟性が健康に直結するという考え方が明らかとなった。また授業実践において受講生のレポートから、カラリパヤットをして「健康になった」という感想が多々見受けられた。心と体を一体と捉えることは周知のとおりだが、ここでは便宜的に心と体を分けてカラリパヤットが身体的、精神的にどのように健康をもたらすかを明らかとする。

## 5. 授業実践から—POMS短縮版を用いた質問紙調査

POMSは気分を評価する質問紙法として1950年代に米国で開発された。POMS短縮版は、POMS日本語版65項目を30項目に減らしたもので、対象者の負担感を軽減、短時間で変化する感情の変化を測定することができ、その効果は65項目版と同様である(横山編2010, 1)。この手法では「緊張—不安感」「抑うつ—落ち込み」「怒り—敵意」「活気」「疲労」「混乱」の6つの気分尺度を評価することが可能である。

授業では、ウォーミングアップ後に、カラリパヤットの①基本姿勢、②脚のエクササイズ、③基本動作プータラトラルを順におこなう。特に③プータラトラルは、型を習得しなければならない。そのため12回の授業のうち、POMS 1回目は授業2回目のウォーミングアップの前、POMS 2回目は全受講生が型を習得したと考えられる授業7回目に③の動作後すぐの時点で実施した。

その結果、図1, 2のように男女ともに動作前に比べ動作後は「活気」が高く、その他の陰性気分のT得点は減少していることがわかった。男性では緊張—不安の尺度は5%水準で有意差があり、女性では緊張—不安、混乱の尺度は1%水準で有意差があった。したがって、③をおこなうことにより緊張や不安感が軽減され、精神的な健康を獲得する可能性が示唆できる。

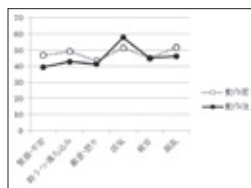


図1. POMS (T得点) 変化: 男子学生 (n=5)

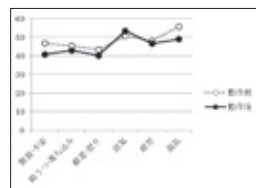


図2. POMS (T得点) 変化: 女子学生 (n=25)

## 6. 授業実践から—立位体前屈計を用いた柔軟性測定

12回の授業のうち、2回目の授業、11回目の授業において立位体前屈計を用いたハムストリングの柔軟性測定をおこなった。その結果、受講生の52%が、1.5センチ以上の増加を示していることがわかった。10週間、週1回、ウォーミングアップ後にカラリパヤットのエクササイズ①から③を継続した結果、柔軟性向上という身体的な効果が現れた可能性が指摘できる。

## 7. 映像による動作解析

2011年8月現地調査にて、現地のインストラクター、初心者成人男性の映像を取得した。その映像をもとに上級者と初心者の動作比較をおこなった。動作の特徴として、①基本姿勢のアマルチャの姿勢では背面動作の違い、②脚のエクササイズでは脚の蹴り上げ速度に差がみられるなど、上級者では柔軟性が高く、フレキシブルな身体を獲得していることが明らかとなった。

以上より、カラリパヤットは異文化社会の中でも精神的な健康をもたらすことができ、柔軟性強化により身体的な健康をもたらすことができると考えられた。

参考文献: 横山和仁編 (2010) 『POMS短縮版 手引と事例解説』 金子書房

本研究の一部は、ヤマハ発動機スポーツ振興財団YMFSスポーツチャレンジ助成を得て行われました。関係者各位に心より御礼申し上げます。



# コミュニティダンスワークショップの体験が参加者に与える効果：評価尺度作成にむけての予備的研究

白井 麻子 (大阪体育大学)

## 【はじめに】

コミュニティダンスは、現代社会に必要な生きる力を育む狙いとして、地域、福祉施設、学校等で実施されているダンス事業である。しかしながら、幅広く展開できる事業である特徴からその評価方法については整っていない現状にある。本研究では、評価尺度作成にむけて、ダンスワークショップ（以下WS）体験が参加者に与える影響についての基礎的資料を得ることを目的とした。

## 【研究方法】

1) 調査手続き：2011年7月にコミュニティダンスの講師経験のある舞踊家2名によるWS（100分間）を実施し、参加者にアンケート調査をおこなった。調査対象者は、O大学「ダンスムーブメントセラピー」講義の受講生54名（男子31名、女子23名）。会場はO大学体育館である。そのうち、有効回答は81%であった。

2) 質問紙：以下の3種類の質問紙を使用した。

①TDMS（二次元気分尺度）[アイエムエム株式会社：以下TDMS]

TDMSをWS前後に実施した。TDMSは被検査者による心理状態（気分）の測定ができ、特に短時間内での心理状態の変化に適しているため採用した。本研究では、活性度（無気力—活気にあふれた）と、安定度（リラックスした—ビリピリした）の気分尺度を分析に利用した。

②自己評価に関する質問紙

WS体験の自己評価および自由記述による感想をWS終了後に調査した。自己評価は、活動の取り組み方についての質問項目に対し、“そう思う”（7点）から、“思わない”（1点）の7件法で測定した。

③SD法によるコミュニティダンスのイメージに関する質問紙 [以下SD法]

過去のコミュニティダンス事業の感想<sup>i</sup>（自由記述式）をKJ法でカテゴリー分類した結果をもとに、29項目7段階のSD法による尺度を作成し、WS終了後に調査した。

## 【結果および考察】

WS前後のTDMSによる比較（図1）では、WS終了後に活性度得点が上昇した参加者は82%であった。安定度得点の平均値に減少傾向がみられ、68%の参加者が変化なし、または減少した。これは活動前のリラックス状態から興奮状態へ変化することにより生じたといえる。

自己評価の平均値と度数分布表をTable 1で示

した。自己評価得点は、最高点35点、最低点5点と個人間で差が生じた。質問項目に対して、ネガティブな自己評価をした参加者が20%を占めた。これらは、これまでの経験や初めてのWS内容に戸惑ったことや、思っていた以上に上手に踊れなかったことの自己に対する不満があったことが感想より把握できた。

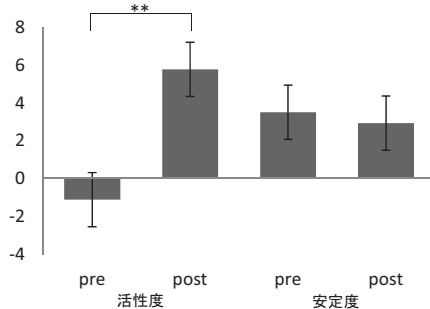


図1 WS前後のTDMSの変化 (N=44)

Table 1 WS自己評価得点 度数分布表 (N=44)

項目	平均値						
	そう思う	やや思う	どちらか よいほう 思う	どちらか よいほう 思わない	やや思 わない	思わな い	思わな い
恥ずかしがらずに出来た	4.5455	7	6	13	5	7	3
思うように動くことが出来た	4.8182	7	7	15	6	5	3
友人と協力して出来た	5.8409	19	9	11	2	2	0
自分らしい表現が出来た	5.0682	7	12	13	4	6	1
積極的に出来た	5.0682	8	16	6	3	6	1

個人間の差について、TDMS活性度得点と自己評価得点を比較すると相関がみられた ( $p<.01$ )。SD法によるイメージ調査は、自己評価得点が低いL群、高いH群、平均値で比較したところ、“貴重な体験”という共通のイメージを持ち、“気持ちのよい”、“自主的な”、“興味が無い”では、LH群間で得点差が大きかった。

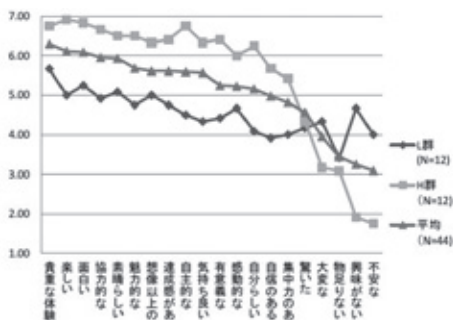


図2 SD法によるイメージ調査 (抜粋)

## 【まとめ】

WS体験によって、参加者の心理状態をポジティブ傾向へ変化させることが出来る可能性は大いにあるが、個人差が比較的大きいことが確認された。WSは自主性が求められる活動であるため、その関連について、さらなる検討が必要であることが示唆された。

<sup>i</sup> 資料提供：NPO法人 ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク

# ダンスを通じた集団形成の試み ～高校の部活動の指導実践より～

IPU 環太平洋大学 筒井 愛知

## 1. はじめに

ネットにつながるケータイが中高生に急速に普及する社会変化の中で、直接の人間関係に不安を感じていたりコミュニケーションに苦手意識を持ったりしている若者が増加し、他人との深い関わりを待とうとしないままに社会へ出て行くことが危惧されている。

そのような状況においてダンスという表現活動は、教育の力で直接の人間関係を結ぶ力を育成する上で、理にかなった有効な手段であると考えられる。なぜならば、創作や練習や発表などの様々な段階で、直接他人と関わらざるを得ない場面を、指導者が設定しやすいからである。

筆者は1999年より居場所作りや相互承認の仕組みを取り入れたダンスの指導を続けてきたが、その中で部員同士が関わる仕組みを確立し、生徒だけの自律的な活動ができるようになった。

## 2. 研究の目的

筆者が行ってきた指導の特徴はグループワークや居場所作りの活動手法を取り入れたところであり、八つのポイントがある。

- ①創作はメンバー全員で行う
- ②部員全員によるダメ出しシステム「見せ合い」を数回行う
- ③色々な役割をできるだけ多くの生徒に与える
- ④一年生（初心者）も振付に参加する
- ⑤ミーティングを行い、作品創り以前にまずは関係作りを大切にする
- ⑥部長は全員による直接選挙で決める
- ⑦生徒が主体となる活動となるように、指導者はファシリテーターに徹する
- ⑧持続可能な部活動となるよう、先輩から後輩に文化が伝承される仕組みを考える

本研究の目的は、仲間集団を形成するダンスの指導法をより多くの指導者が可能にするための検証である。このため、従来から指導しているグループにアンケート調査を行い、メンバー同士の関係性や本人の意識のありようを分析した。

## 3. 研究の方法

今回は「見せ合い」の手法についての検証を行った。これは、少人数のチームの作品を他の部員の前で発表し、作品に関する評価を一人一人が行うというものである。

このときのルールは①よいと思うことと、悪い

と思うことの両方を言う②どうすればよくなるかのアドバイスを言う③今見た作品について言う。の三つである。

「見せ合い」は創作の途中（本番の20日ほど前）に一回、作品が完成した段階（本番の10日ほど前）に衣装を着て一回と、最低二回は実施する。その作品に出ないメンバー全員が、一年生から順番にコメントをしていき、最後に部長がコメントする。指導者が同席している場合は最後に指導者がコメントする。作品を踊ったメンバーは自分のダンスノートにそのコメントのメモを取る。

創作中の一回目は振付や構成などの創作内容に関するコメントを主に行い、完成後は踊り方や技術などの表現力に関するコメントを行う。20人の部員が6チームの少人数グループに分かれて作品を作っている場合、2時間程度の時間がかかる。

見せ合いを行った後で、誰からのどんなコメントがその後の自分たちの作品創りに役に立ったかをアンケート調査し、その内容を分析した。また、見せ合いの様子をビデオに撮影し、コメントする様子も記録した。

## 4. 研究対象

A 岡山県立鴨方高等学校ダンス部18名の2011年10月8日の文化祭に向けての作品創り。

チーム数：7

学年：高校1年生～高校3年生

B 浅口市総合型地域スポーツクラブ「遊ぶところ」ダンス教室の生徒42名の2011年12月18日のキッズフェスティバルに向けての作品創り。

チーム数：5

学年：小学3年～中学3年。

## 5. 結果と課題

「見せ合い」が仲間意識を高めたり、グループ内での人間関係作りに有効であることや、そのような相互承認する文化がひとたび継承されるようになることで、指導者があまり時間を割かなくても自律的に行動できるようなグループになることは、経験的にはわかっていたのだが、今回それが検証できたことは意義深い。

しかしながら実施には長い時間を必要とするため、部活動では可能であっても、授業などで行うには簡素化するなどの工夫が必要である。授業に取り入れやすいのは短時間で完結するペアで行う手法で、これは短いフレーズの動きを確認するために振り移しや踊り込みの際に行うものである。

**参考文献** 筒井愛知「高校の部活動と居場所作り」田中治彦・萩原健次郎編著『若者の居場所と参加～ユースワークが築く新たな社会～』東洋館出版、2012

# コミュニティダンスにおける効果的なファシリテーションに関する考察

—札幌市立教育文化会館 教文コミュニティダンス部を事例に—

北海道教育大学 岩澤 孝子

## 1. 研究対象と研究方法

我々を取り巻く社会の諸問題を解決するツールとしてアートを活用する「コミュニティアート」の運動が、近年世界的に高まりを見せている。なかでも、「コミュニティダンス」は、基本的にすべての人が参加できること、そして、身体を媒体とした、ダンスというコミュニケーションツールによって、新しいコミュニティ（人と人とのつながり）が形成されることに特徴があり、注目を集めている。

本研究の対象は、札幌市立教育文化会館の主宰事業として行われている「教文コミュニティダンス部」の活動である。教文コミュニティダンス部は、2009年1月から3月にかけておこなわれたアメリカのダンスカンパニー、Dance Exchange（代表 Liz Lerman）による市民参加型のワークショップおよび発表公演がきっかけとなって生まれたグループである。公演後、参加者から活動継続の声が高まり、2010年に「教文コミュニティダンス部」として発足した。活動歴は短い、公的機関において、実践を伴いながら、コミュニティダンスにおけるファシリテーションの方法を模索し、ファシリテーターの養成とコミュニティダンスの普及を主目的としている点が興味深い。

また、研究の方法としては、2010年9月から現在まで、ファシリテーターの一人として参加している筆者の参与観察記録をもとに、教文コミュニティダンス部のワークショップ分析を行う。資料には、複数のファシリテーターによるフィードバックの記録や、ワークショップ参加者から収集したアンケート回答なども含まれる。

## 2. 考察

教文コミュニティダンス部の活動は、1)月に一度開催される参加型ワークショップ、2)ワークショップの企画進行を担当するファシリテーターの養成(実践的ファシリテーション研究)、3)シンポジウム、4)発表公演、5)アウトリーチ、の5つがある。ここでは、「一回完結型のワークショップ(アウトリーチ)」と、拠点である札幌市教育文化会館において実施される「継続的に行われるワークショップ」の二種類を取り上げ、それぞれについて、参加者の特徴と実践されたワークショップの内容について検討する。

教文コミュニティダンス部は、ファシリテ

ーターの養成(ファシリテーション研究)も、その事業内容に含んでいるため、ほとんどすべてのワークショップについて、公開リハーサルを行っている。数名のファシリテーターが、事前に収集した参加者の情報を考慮しながら、ワークショップの内容を確認し、実践に臨む。一つのワークショップは、企画→実践(WSリハーサル[A])→反省→実践(WS[B])→フィードバックという5段階で成り立っており、[A]と[B]の前後でおこる「想定」と「実践」のギャップが生じる。ここにワークショップの効果を考えるヒントがある。

## 3. 結び

「誰もが参加可能なダンス」をモットーとするコミュニティダンスにおいて、バックグラウンドや参加目的の多様な参加者と相互に働きかけあうワークショップを実践するのは、創造の可能性という意味で魅力的だが、同時にそれは不確定要素にもつながり、ファシリテーターにとって、進行が困難な場合もある。

ワークショップの「効果」を考えるとき、「参加者を知る」ことの重要性に気づかされる。一回完結型のワークショップでは、参加者の特徴・目的などの事前情報が少ないため、効果的に作用しない(=参加者の満足や理解が得られにくい)と感じられる場合もある。しかし、そうした事前の外的情報だけに頼らず、人を知り、互いの関係を深めることは可能である。ここに、コミュニティダンスの本質がある。より豊かなコミュニケーションや創造性を引き出す、質の高いワークショップ実現のために重要なのは、ダンスが行われている現場や人を、身体で知ろうとすることであり、コミュニティダンスの効果的なファシリテーションの源である。

(付記) 本研究の一部は、平成23年度科学研究費補助金 挑戦的萌芽研究による助成を受けている。また、調査にご協力いただいた、札幌市教育文化会館、および、教文コミュニティダンス部の活動に参加した関係者の方々に、謝辞を呈する。

## 舞踊する身体の構築過程

お茶の水女子大学大学院 岡 千春

【はじめに】舞踊鑑賞者は、複数のダンサーが同じ振り付けを踊っていたとしても、引き込まれるダンサーとそうでないダンサーがいることに気づくだろう。鑑賞者が引き込まれるダンサーは特殊な身体性を有していると考えられる。そのような身体を、筆者は「舞踊する身体」としてとらえている。以上をふまえ、本研究では、舞台上で発現する舞踊する身体が、どのような構築過程を辿るのかを明らかにすることを目的とする。

【研究方法】本研究では一つには清水博の論を中心に、西田幾多郎、中村雄二郎の論を補完的に用いて舞踊と場について考察する。そして他方では、そこで定義された舞踊する身体が、ダンサーにとってどのような身体感覚であるかを明らかにするために、舞踊経験者を対象としたインタビュー調査を実施し分析を行った。

対象：舞踊経験10年以上、経験舞台数15以上の舞踊専攻生13名

主に以下の観点から質問項目を作成した。

舞台上で踊る上で、意識すべきこととして受けた指導言語・身体感覚に変化を感じた指導言語・舞台上で踊る際に配慮している点

### 【結果及び考察】

本研究では、まず舞踊と場及び舞踊する身体について、文献に基づく論考とインタビュー結果を用いて総合的に考察を行った。

まず、舞台空間とはダンサーにとって、物理的・精神的要因から緊張や混乱を促す空間である。しかし、ダンサーはリハーサルやゲネプロを経て空間に適応していく。メルロ＝ポンティの言葉を借りれば、このとき、ダンサーの身体は、舞台上の自己の身体空間を了解していくといえるだろう。ポンティの身体図式概念から、ダンサーの身体は運動によって舞台空間に住み込むと考えられる。それに際しては、目に映る光景の違いも含めた、身体の筋運動感覚によって感じ取る情報と、「見られている」ことを意識することで影響される精神の状況の両方を内観的に了解しなければならず、この了解は舞台を数多く踏み、経験を重ねることで可能になる働きであると考察できる。

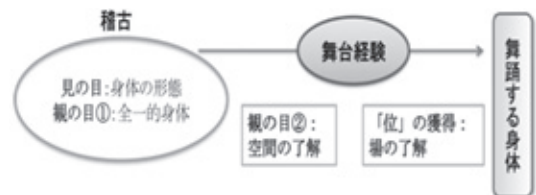
このような場の了解は舞踊する身体によってなされていくものと考えられ、稽古場での稽古だけではなく、舞台経験を積むことで身に付けられると推察する。

清水の場の理論と深く関わっている柳生新陰流の思想においては、物理的に物事を捉える視点を

「見の目」、対して客観的に、直感的に捉える視点を「観の目」とし、観の目の働きがなければ、後ろ側から近づく敵や攻撃の仕方を知ることができないとされている。この二つの目の協働的な働きがダンサーにとって重要な役割を果たしていると考えられる。場の情報を身体に映し出して超越的に観ることで、目では見えない後ろ側の身体や後ろ側の空間を知ることができるのである。

実際の訓練の場では、まず身体を見の目で見ることから始まる。振り付けを踊る上での身体図式のあり方を内観的に知っていることが必須であり、そのために経験の浅いダンサーはまず自己の身体を見の目で認識することが求められる。そこから観の目を働かせて360度、全身を同時に意識することに至るのである。

次に、舞台上で如何に空間に適応するか、観客席から自己の身体がどのように見えているのかを認識するのをもた観の目の働きによるものであると推察される。劇場において観の目を働かせて創出を行う力は、舞台経験を重ね、身体の空間性を経験の中で分析していくことで培われると考えられる。また、経験を積み重ね、自信を持って落ち着いた状態で舞台にのことは、「位」（清水、1996）をもっていると言え、ダンサーはこの「位」によって、「見の目」で得る情報に気を取られすぎない、ある無心状態になる。舞踊する身体とはこの「位」を持った状態であるといえるだろう。舞踊する身体は、以上のような段階を経て構築されるものであることが示唆された。



また、この構築過程は、湯浅の身体論における二つの意識（明るい意識、暗い意識）の概念と深く関わっていると推察される。湯浅によって論じられる、無意識下の暗い意識が訓練される過程は、舞踊する身体の獲得においてもみることができる。今後はこの舞踊する身体を湯浅の論を用いてより広義に捉えていくことが課題である。

### <参考文献>

清水博（1996）『生命知としての場の論理』中央公論新社：東京  
小坂国継（2002）『西田幾多郎の思想』講談社：東京

## 振付家とダンサー間における スタイルの共有にみるスタイルの意義

お茶の水女子大学大学院 原 みなみ

**【研究動機・研究目的】**ダンサー、振付家、カンパニーやバレエ学校には独自のスタイルや哲学がある。主要なバレエ・カンパニーには付属の公式バレエ学校があり、カンパニーで将来活躍するダンサーを独自のスタイルに基づいて教育・訓練している。振付家のようなバレエを監督する立場の人間とバレエのスタイルを共有することは、ダンサーたちにどのような影響があるのだろうか。舞踊におけるスタイルの先行研究は、サーリッジとアーミラゴスの「舞踊の内と外」の舞踊の表現におけるスタイルに関わるものなどが挙げられるが、振付家とダンサーのスタイル共有の意義を説いているものはみられない。本発表では、舞踊におけるスタイルの定義をした上で、その意義の考察を行い、また、そのスタイルが身体を用いた訓練や稽古を通して習得され、共有されることの意義をダンサー側から考察することを目的としている。

**【研究方法】**スタイルにおける先行研究（参考文献①と②参照）と市川浩の「仲だち」の〈組み込み〉の論を中心とした文献研究である。

**【考察】**初めに、「スタイル」の定義をする。佐々木健一による『美学事典』の「様式（スタイル）」の項目とサーリッジとアーミラゴスの舞踊におけるスタイルの定義をもとに、振付家のスタイルを「バを振付家の背景、理念や美学にそって編成させ、パの時空間を埋める特徴が作品群に典型的にみられるもの」と定義した。本研究では、振付家とダンサーにおけるスタイルの共有を主題としているため、振付家のスタイルに基づいて考察を行った。

次に、スタイルの共有についての考察をする。この共有には外面での共有（動きの共有）と内面（価値観等）の共有の二種類がある。振付家のスタイルは、一般的に指導法のようには体系化されていない。ダンサーは、振付家が実際に行う動きを模倣し、指導言語（「もっとこういうふうに」等）を通して振付家のスタイルを共有していく。これらの共有は、リハーサルや稽古を通して行われる。こうしたダンサーが振付家のスタイルで踊るプロセスを経て、まず振付家とダンサー間の外面の共有が発生する。

それに続いて、内面の共有に関しては、市川の「仲だち」の〈組み込み〉論に基づいて考察を行った。市川は、「われわれの生きられている身体」

を生成的構造としている。たえず統合し、また解体して、自分の部分系を全体化することによって、自らの個性性を維持する。この統合や解体の結果としてできた構造が現実化された結果の生成的構造が生きられている身体となる。「仲だち」の〈組み込み〉論は、この生成的構造の統合に関するものである。仲立ちという媒体（振付家のスタイル）を生成的構造（ダンサー）の中に取り入れると新しい生成的構造—仲だちされた構造—が生まれる、というものである。「仲だち」は、生成的構造に組み込まれることによって、はじめて〈仲だちされた構造〉として機能することが可能となる。つまり、振付家のスタイルを組み込むことによって、ダンサーは今までは異なる生成的構造となる。これにより新たな世界観や舞踊観を生むことや自己の反省等が可能になることが、スタイルの共有によってダンサーにもたらされる影響として考察できる。また、「仲だち」を利用するのと同時に、こちらが利用されるということが起こり、これを〈組み込みの逆転〉と言う。ダンサーが、（優先的に）振付家のスタイルで踊るようになるとする、ダンサーの動き方のみならず、ダンサーの美意識やバレエをはじめとする舞踊観も振付家のスタイルに影響されてくることが考えられる。

**【結論】**振付家のスタイルに基づいた訓練あるいは稽古をすることによって、ダンサーは動きの特徴のみならず振付家の哲学や美意識等にも影響を受ける。スタイルを介して、ダンサーが振付家を理解するという次元にまで至るのではないかと推察され、スタイルがダンサーに反省の機会や異なる世界観を与えることが、ダンサーの成長につながるかと考察された。今回は舞踊のジャンルを限定することなくスタイルの意義について考察したが、今後は舞踊のジャンルをバレエにしぼり、幼少期からバレエ学校で訓練・教育されていくようなスタイルの共有が、ダンサーへ与える影響について取り組んでいきたい。

### 【参考文献】

- ①佐々木健一、1995「様式」『美学事典』。東京大学出版会、128-137。
- ②サーリッジ、アーミラゴス 尼ヶ崎紀久子訳 1988「舞踊の内と外—スタイルの一面としての表現—」『芸術としての身体』。勁草書房、132-157。
- ③市川浩 1993『〈身〉の構造』講談社学術文庫。

## ダンス・エスノグラフィーという視角

竹村 嘉晃

(国立民族学博物館・外来研究員)

本発表は、欧米の舞踊研究ならびに舞踊関連の科目を有する高等教育機関において、一定の地位を確立しつつあるダンス・エスノグラフィー（舞踊民族誌）という方法論を照射し、近年の研究動向を整理しながらその有益性を論じる。

1990年代末以降、舞踊やパフォーマンス、民俗芸能や舞台芸術など、広義の意味での身体文化に関して、文化・社会的観点にもとづく研究が欧米を中心に相次いで報告されている。1998年にオックスフォード大学出版局から刊行された *International Encyclopedia of Dance* 全6巻（以下、『舞踊の百科事典』）は、その先駆けといえるものである。

『舞踊の百科事典』は、ともすればバレエやモダンダンス、コンテンポラリーなどのジャンルに偏重しがちな項目を、世界の身体表現とその実践者たちの地平に広く開き、舞台芸術、儀礼、舞踊劇、民俗芸能、古典舞踊、民族舞踊といった多様な領域を網羅している点で評価される。発表者が研究調査を続けている南インド・ケーララ州のローカルな儀礼パフォーマンスでさえも、例外にもれず一項目分を費やして記述されていることは驚きに値する。『舞踊の百科事典』の特徴はそれだけでなく、方法論の項目において、社会学や人類学、カルチュラル・スタディーズといった文化・社会的観点からのアプローチが解説され、それらをふまえた新たな方法論の必要性が説かれている点にもある。

『舞踊の百科事典』の出版を前後して、Desmondらの *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* (1997) や Buckland らの *Dance in the Field: Theory, Methods, and Issues in Dance Ethnography* (1999)、Doolittle らの *Dancing Bodies, Living Histories* (2000) などが刊行されている。近年では、Bucklandが編纂した *Dancing from the Past to Present: Nation, Culture, Identities* (2007) や David らの *Field in Motion: Ethnography in the Worlds of Dance* (2011) などが注目される。これらの研究では、分析対象となる舞踊や広義の意味での身体文化について、バレエ、モダンダンス、コンテンポラリー、民族舞踊といった個別の枠組みのなかだけ論じるのではなく、そのテキストやコンテキストを学際的な文脈と問題群のなかに並置して議論が展開されている点にその特色がある。

舞踊や広義の身体文化を人類学や社会学的にアプローチする方法は、すでに1960年代からKurathらによって進められてきたことは周知の通りである [Hanna 1979; Kaepler 1978;

Kealiinohomoku 1972; Kurath 1960; Merriam 1972; Royce 1972; Spencer 1985 etc.]。こうした研究の流れは、現在にまで受け継がれており、高等教育機関における舞踊関連の科目にも反映されている。今日では、動作学的分析もあれば、歴史学や美学、社会学や人類学などのアプローチのほか、ジェンダー、アイデンティティ、移民、ディアスポラなどの観点からも研究が進められている。

欧米における舞踊研究が多角的かつ学際的に発展していく傍ら、日本国内における舞踊研究の領域では、こうした議論や研究動向が必ずしも反映されているわけではない。日本においても、1980年代以降、文化・社会的観点を踏まえたアプローチがなされているが、本格的な方法論の確立にはいたっていない [石福 1982; 遠藤 2001; 小林 2001; 姫野 1992; 本田 2002; 宮尾 1987他]。

こうした背景には、すでに指摘されているように、日本における舞踊研究が民族音楽学の方法論を身につけた研究者と、日本舞踊の舞踊家や体育学部にも属する創作舞踊家あるいは舞踊教育に携わる研究者という二つのグループに分かれており、両者の交流が活発でないことが影響していると考えられる [cf大谷 1999]。また、個々の研究では動作解析や演劇学、美学的な観点などによる研究が豊富に蓄積されているものの、人文・社会科学との学際的な交流や共同プロジェクトの遂行は必ずしも多いとはいえない。このような状況は、日本における舞踊研究がテキスト中心に発展してきたことと関係があるとはいえないだろうか。

発表者は、テキスト分析の方法論とその研究がもたらした功績を評価しつつも、文化事象がグローバルに往来する現代社会において、テキスト中心主義的なアプローチが、舞踊やそれを含む広義の身体文化の動態的・多面的・脱領域的な受容と消費、さらにはそのテキストを生み出す実践者たちの多様な価値観やアイデンティティを見えにくくしているのではないかと問い直してみたい。

本発表では、人類学者や社会学者たちがコンテキストに偏重するがゆえ、舞踊研究者たちから「それで、実際にその踊りはどういうものなのですか？」と問われて窮する現状と、テキスト中心主義的なアプローチゆえにその作り手や実践者、鑑賞する人びとの営為が汲み取られていない実態を、ダンス・エスノグラフィーという視角から「橋渡し」することを試み、その方法論の有益性について考える。

## 緊張が具現化するもの ——ルドルフ・フォン・ラバンの の舞踊実践における秘教と記憶

齋藤 尚大

横浜カメラリアホスピタル

ルドルフ・フォン・ラバンの1910年代から30年代の活動に一貫性をみる論点として、舞踊を通じた秘教の形成を論じるものと、技術がもたらす経験の貧困に抗する集団的記憶の表象を中心に据えるものとがある。本論では、両者は排他的ではなく、相互に関連するものであることを論じていく。

マリオン・カントは論文「ラバンの秘教」において、第一次大戦期のアスコナで参加した東方聖堂騎士団（OTO）といったフリーメーソン活動からトゥーレ協会に至るまで、ラバンの秘密結社との関わりを概観し、ラバンの著作から舞踊教育・学校組織に至るまでその活動の全体を、フリーメーソンに範を得た秘教の形成という観点から一元的に理解しようと試みている。

カントによれば、秘教的共同体の構想には、カトリックとグノーシス主義の影響がある。特に、『ダンサーの世界』や『舞踊に捧げた一生』の世界観には、グノーシス主義の「悪の物質世界と善の霊的世界」という対立が反映している。カントは、舞踊を通じた別の世界への超越の技法が「素晴らしき知（Phantasognosis）」と名付けられていることを指摘し、ラバンを頂点とし、タンツビューネのダンサーや舞踊のコーラスのリーダーといったイニシエーションを受けた指導者へと下るヒエラルキーによって、その知が秘密裏に伝達されるものと捉えている。特に、舞踊の文法や調和を具現化しているとされたルーネ文字に擬せられた舞踊記譜法への習熟を、霊的な「秘教的秩序に参入する」方法として重要視している。確かに、アスコナ時代のフリーメーソン活動やナチス政権下のティンクシュピールにおいて、集団的舞踊は霊的世界の理想を指し示しているように思われる。

しかし一方で、より世俗的だがそれゆえに実効性と普遍性を持つ知の存在も指摘されている。アーニー・シュケは、論文「ステージ 踊る身体：知覚の実験室」において、モダンダンス史をダンサーの身体の観点から概説し、ラバンの舞踊が重力と記憶を関係づけたことを評価している。工業時代の諸技術のもたらす知覚的経験は「記憶の堆積」を困難にする。この経験に対し、ラバンは身体運動の可能性を通じて、生物の進化史をたどる系統発生的な身振りの記憶や、技術の進歩により適応を迫られた身体の記憶といった、個人を超えた水準の身体的記憶を覚醒させようと試みていると論

じられている。この試みは、具体的には「緊張」の概念で示される重力の統禦を通じてなされると論じられる。緊張の概念は、『ダンサーの世界』の序から再三登場し、形態変化のいわばミクロコスモスからマクロコスモスまでを貫く役割を付与されている。「空間緊張」を通じて、いわば照応関係のうちに身体と事物、身体と技術的痕跡が関係付けられる。

しかし、秘教的実践に関してはラバンの著作で明確に述べられているのに対し、緊張と集団的記憶の関係は明確ではない。それぞれの記述は散在しているに過ぎない。シュケの言説は、記憶が外部メディアによって担われる時代における身振りという記憶装置の意義を問い直す文脈で、ラバンの活動を再構築するものであろう。そして、カントの論じる秘教とシュケの論じる記憶は、以下のような関連を持つのではないか。

ベルナルド・スティグレルは『技術と時間』で、身体から技術へと記憶がひとつたび外在化されると、身振りはもはや外在化された人工的な記憶がないと存在しないと、記憶技術の「進化」の一般的プログラムの一部として身振りを位置付ける。ラバンの舞踊実践は、諸技術との関係において特権的地位を剥奪された身振りの可能性を推し量るものであろう。だが、身振りによる集団的記憶の表象は、個々の身体的記憶によって規定されざるを得ない。秘教と記憶の関係は、次のように要約されると思われる。すなわち、事物や記号あるいは系統発生的に身体の内にも宿る非個人的な記憶を、ダンサーの個人的記憶に規定された身振りで表象するという断裂を伴う経験は、ジョルジョ・アガンベンを借りれば「インファンティア」の経験であり、それはラバンにとって、「守るべき沈黙」としての秘教的知であった。

ラバン自身の舞踊に、一方で空間緊張を通じた集団的記憶の具現化の試み、他方でその上演の困難さを見て取れる。例えば、1925年にハンブルクで初演された「ドン・ファン」において、ラバンは主役ドン・ファンを踊り、「悪魔のような美しさを持った野獣」と評された。『舞踊に捧げた一生』において、ラバンはその身体を「愛憎の悪魔」という情動性を帯びた原型と捉えており、実際の演出ではモダンで抽象的なコーラス舞踊に対置した。その表現効果は、非合理性や恍惚ではなく、合理的構成を批評の論点として浮かび上がらせた。だが、カール・トプファーが指摘するように、この試みは多層的歴史を意図しつつも、冗長で情緒的構造が築けず、物語性が欠如していた。結局、「素晴らしき知」へと観客をいざなうような表現力を持ちえなかったのではないか。

# 舞踊の実践知と実践の知識に関する考察

—David Carr を中心に—

阿久津 孝枝

(十文字学園女子大学非常勤講師)

## 【はじめに】

舞踊という実践やその実践知、実践の知識に関しては、イギリスの哲学者、Graham Mcfee（以下、マクフィー）、David Carr（以下、カー）、David Bestらによって研究が進められている。<sup>\*1</sup>

本研究で着目したカーは、エジンバラ大学の名誉教授であり、専門分野は教育哲学、美学・道徳教育など多岐にわたる。教育カリキュラムにおける実践的な学問への関心から、舞踊と実践的な学問の関係について多くの論文を発表している。「アリストテレスからインスピレーションを得て、デビット・カーは舞踊実践者の行動に埋め込まれた知識の再構築について述べている。」<sup>\*2</sup>とマクフィーが述べるように、カーはアリストテレスのテクネとフロネーシスの概念から舞踊実践について考察している。

そこで本研究ではカーが発表した舞踊に関する論文に焦点を絞り、特に過去に発表した論文を彼自身が批判的に考察している『Further Reflections on Practical Knowledge and Dance a decade on』<sup>\*3</sup>を中心とし、舞踊の実践知と実践の知識について検討した上でそれらの関連について考察する。

## 【デビッド・カーの見解】

まず、教授・学習という教育哲学へ関心を持つ初期のカーにとって、学習者が実践的な活動を習得するためにはどのような教授が必要であるかが問題であり、舞踊実践における焦点は習慣的な技術や技能の習得にあった。特に、習得すべき技能を実践の知識として説明していたが、それは実践者の身体を以て実践しなくとも、手順上で実践の知識を習得する可能性を含むものであった。カーは後に、実践の知識には技能以上に多くの想像的かつ創造的な局面があることを指摘している。

そこで次に、舞踊実践は技術や技能の習得以上であることを、技術や技能以外に習得すべき実践の知識を提示することで明らかにしようと試みた。しかし、このように知識が固定されたところから舞踊が実践されるという考えに対して、実践自体が育むような実践に固有の知識の可能性が示唆されており<sup>\*1</sup>、カー自身も後に習得すべき知識を提示したことは機械的な解釈であったと批判している。

そしてカーは、舞踊実践の技術や技能でも、また理論的でもない局面をアリストテレスのフロ

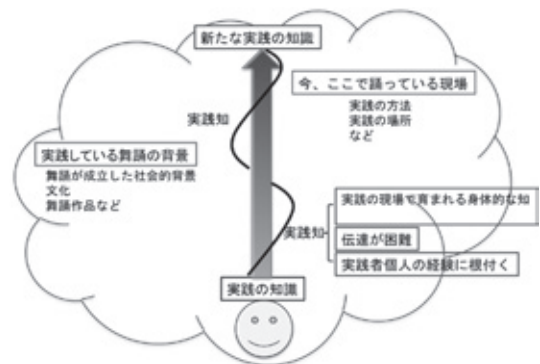
ネーシス（実践知）の概念に求め、舞踊の実践の知識とは、テクネとフロネーシスの相互作用であると主張している。

## 【舞踊の実践知と実践の知識】

以上のようなカーの見解をふまえた上で、筆者は舞踊の実践知と実践の知識、またその関連について次のように考察する。

実践知とは、舞踊実践の現場で育まれる実践に固有の知であり、実践者個人の経験に根付き、かつ伝達が困難であるような身体的な知である。

また実践の知識とは、実践において実践知と絡み合いながら、実践者の内に明確になっていく知識である。そして舞踊実践を重ねる中で、実践知は舞踊実践の知識の用い方としてとして働き、やがて舞踊実践の新たな知識となっていく。



## 【展望】

筆者は創作ダンス指導に関心があるが、学習者に豊かな創造を引き出す指導者の実践知とは何かを、実践の現場からどのように明らかにすることが出来るか、その方法について検討していきたい。また、実践者個人に認識される実践の知識には、技術や一部の技能のように普遍的な知識と、個人に特有の知識とに分けることができると考えている。いま、舞踊創作の指導において共有されるべき実践の知識とは何かを明らかにしていきたい。

## 【註】

<sup>\*1</sup> Pakes, Anne (2003) 'Original Embodied Knowledge : the epistemology of the new in dance practice as research' *Research in Dance Education*, 4: 2, 127-149

<sup>\*2\*</sup> Mcfee, Graham (ed.1999) 『Dance, Education and Philosophy』 Meyer & Meyer Sport (UK) Ltd



## 運動における自己充実への志向性について

柿沼 美穂 (国立環境研究所)

人間の運動は、いわゆる物体の運動とは異なり、説明困難なくつかの矛盾がある。それらの矛盾は、通常の科学的知見 (= 数理科学的分析から得られる知見) において、常に大きな障害となってきた。しかし、ヴァイツゼッカーなどはこうしたことが人間の知覚や運動に本質的であって生命の現実を構成し、そこにこそ、説明可能な観点と方法論とを見出しうると考えた。

たとえば、人間の動きにおいては一回性と反復性 (再現可能性) が同時に成立する。たとえ同一の人であっても、厳密には2度と同じ動きを繰り返すことはできないが、人間は、再現不可能な運動を「反復する」意識を有する。現象としてみれば、運動の軌跡も同一でなく、そのスピードや大きさ、得られる運動感覚も一回一回違うのに、われわれはある運動現象を「同一」とみなし、その運動現象を「繰り返す」ことが可能なのである。

これは、われわれが、運動を一瞬一瞬別々に把握するのではなく、何らかの緊密な連関を有する、ある時間的なひとかたまりをまとめて把握することを示している。つまり、厳密には一回性を原則とする運動現象のなかから、「…部分に小間切れにできない、緊密な全体構造をもった有意味な運動経過」というものを取り出し、それに名前を付して、ある運動を他の運動から区別する (金子明友・朝岡正雄編著『運動学講義』p.29) のである。

このような「緊密な全体構造をもった有意味な運動経過」をなぜ把握可能であるか、またその可能な制約が何かということに関しては、知覚と同様に「人間は運動をいわゆるゲシュタルトとして捉えるからだ」という考え方が提起されている。

このゲシュタルト的な「緊密な全体構造をもった有意味な運動経過」は、自らの運動感覚 (= 動感) として、直接に「私自身」に与えられる。たとえば私が動こうとするとき、人間は、そのひとかたまりの新たな運動形態を構造化しようとする。このとき、人は自分がすでに身につけている類似的な運動感覚の図式などを駆使して、その運動の「規範」や「意味」を探索する。しかしながら、人間の身体は、新たな運動形態を即座に、また十分なかたちで図式化して遂行することはできない。

人間の運動は、他の動物の運動と異なり、驚くほど多種多様な様相を示すことがわかっている。これはおそらくゲーレン (Arnold Gehlen, 1904-1976) や金子の指摘によるように、「(人間の) 運動系列は専門化されていない」(アーノルト・

ゲーレン『人間』池井望訳, p.34, 2008年, 世界思想社) からであり、「人間の運動感覚能力は、どこまでも限らない分化発展を秘めているからこそつねに未完成である」(金子明友『わぎの伝承』p.373, 2002年, 明和出版) ためである。

しかし、数理科学的な把握が困難なため、こうした動感とは、学的研究からは遠ざけられてきた。動感を数理科学的な分析によって把握しようとする場合、動きを時間的・空間的計測データ化しなければならない。データ化には、定量 (数値) 化、つまり計測という方法論が用いられるが、これは、そこに流れる時間を何らかの方法で空間的に固定することを意味する。ところが、バルクソンが述べるように「動きは分割できない」、つまり全体として把握されなければ、本質を理解できないものであり、動感とは、このような動きの本質と密接な関係にあると考えられる。この動感が、メルロ=ポンティやアンリが考えたように、絶対的な主観性の圏域のなかで内在的知覚として私自身に直接与えられるとすれば、主観的な感覚を捨象し、その事象の時間経過を空間的に分割して把握するような数理科学的分析では、運動の本質を把握することは困難であると言わざるを得ない。

けれども、上述のような運動感覚を捨象することなく、われわれの身体運動について再考するとき、人間の運動、特に運動が「自己充実への志向性」を有するという新たな知見を得られると発表者は考える。この「自己充実の志向性」とは、われわれが新たな動きを獲得する際、自らが最も「気持ちよく動ける」仕方を必然的につきとめるまで自然に努力する傾向のことである。こうした傾向の原動力となるものは「気持ちよく動ける」= 快の感情に関係するある種の「価値」の感覚である。これは、フッサール (Edmund Husserl, 1859-1938) の提起する価値論的な直観にあたる (エトムント・フッサール『イデーニ-II』立松弘孝・別所良美共訳, p.10-11, 2001年, みすず書房) と考えられる。

人間の運動における「緊密な全体構造をもった有意味な運動経過」は、人間の「動ける」という身体知、いわば予感的な運動感覚とともに生起するが、このとき人間は、その運動がもつ生きた規範あるいは意味をも感得する。そしてこのとき、おそらく、この規範に達することができたときに感ずる「楽しさ」や「快感」をも、同時に予感するのである。これは、単なる「楽しさ」や「快感」に浸っているという状態とは違い、そこに何らかの価値を感知し判定する姿勢である。フッサールはこのような価値論的直観を「価値覚」(Wertnehmen) と名づけている。人間はこうした「価値」の充実を目指す努力志向性を具えており、それは人間の運動においても現れるのである。

# 舞台美術から展開する現代舞踊作品の構想と試作—地域協働による現代舞踊作品制作の在り方・国民文化祭おかやま2010「洋舞フェスティバル」上演作品について—

新山 順子 (岡山県立大学)

岡本 悦子 (就実大学)

## I. 研究目的

本研究は、第25回国民文化祭おかやま2010「洋舞フェスティバル」(2010年11月;倉敷市市民会館)で上演された現代舞踊作品「COCOON」の制作過程を整理・再考し、地域協働による現代舞踊作品制作の在り方を検討するものである。筆者らは、国民文化祭のために立ち上げられた岡山県現代舞踊連盟の会員として、2002年より国民文化祭のための準備を始めた。組織作りから始めて上演まで8年の歳月を費やしている。本研究で取り上げるのは、制作の中で最も重要と考えられる作品構想と試作の部分である。

## II. 研究方法

作品「COCOON」の構想と試作について、資料(岡山県現代舞踊連盟の記録、プログラム、映像)に基づき検討する。作品構想と試作に費やした具体的な期間としては、2009年4月から2010年3月である。また作品構想と関連するため岡山県現代舞踊連盟の成り立ちや「洋舞フェスティバル」の概要等も加えながら考察する。

## III. 結果及び考察

### 1. 「洋舞フェスティバル」を支える連盟組織

岡山県現代舞踊連盟(以下、現代舞踊連盟と略す)は岡山県からの依頼により国民文化祭を担うことを使命として2002年に立ち上げられた。会員は、岡山県内の舞踊家、舞踊を専門とする教員、学生団体等、多種多様な構成である。国民文化祭における舞踊公演のモチ方は地域の実情により様々であるが、岡山県では、財政面組織面の様々な実情を鑑みて、早くから現代舞踊とバレエ合同の「洋舞フェスティバル」という形で舞踊公演を開催する方向に決まっていた。

### 2. 地域性を反映する作品の主題

国民文化祭では、開催県の舞踊連盟が30分程度の柱となる作品を制作することが多い。またその作品の主題は、概ね開催県の地域性を反映したものを求められる。現代舞踊連盟では、「岡山らしさ」の掘り起こしを行い、岡山県の自然景観、行事、伝説、特産品等、様々な主題の可能性を協議した。しかし、今回の作品制作では「岡山らしさ」以上に「現代舞踊だからこそできること」も重要であると考えていた。

### 3. 舞台美術から展開する作品の構想

現代舞踊作品は動きや構成に決まりがないため、様々なモノとのコラボレーションに挑戦すること

が可能である。2009年の春、岡山在住の造形作家・島田清徳氏のテキスタイルアート作品(作品名「遠との共鳴」)に出会い、この壮大な美しい作品を舞台美術に使用させていただく可能性が拓けた。そして、この舞台美術から主題を構想するという発想に考え方を転換させた。幾重にも折り重なった白い布の襞が印象的なアート作品からどのような主題が展開できるか、さらに協議を重ねた。

## 4. 試演会の開催

2009年8月には振付家(現代舞踊連盟会員:平井優子氏)が決定し、これまでの経緯を引き継ぎながらも、これ以降は振付家自身が構想を練り「COCOON(コクーン)=繭」というイメージに辿り着いた。内なる世界(ふるさと)で何かが生み出されるという、抽象的幻想的な作品構想で、それゆえ新奇な試みにも挑戦できるものであった。その後、2010年1月には国民文化祭プレ公演(岡山市市民会館)で作品の一部を上演した。また制作途中であっても地域へ発信していくことが必要と考え、同年3月には就実大学体育館において、試演会とワークショップを開催した。この試演会とワークショップでは、テキスタイルアート作品を写真1のように初めて舞台上に吊り込み、振付家がダンサーと舞台美術の関わりを考えながら動きを模索した。



写真1. 試演会の様子

## IV. まとめ

今回の取り組みでは、新進の造形作家と振付家とのコラボレーションにより作品構想が柔軟に変化した点、2度の試作の公開により構想が具体化及び地域の関心を高めた点、等が特長である。国民文化祭の上演作品としては実験的でユニークな制作スタイルであったと考える。現代舞踊制作では、本番直前まで振付・演出に変更が加えられる場合が多い。制作が長期にわたる中、魅力的な「舞台美術=テキスタイルアート作品」が、ダンサーや制作に関わるスタッフにとって象徴的存在として共通イメージ保持やモチベーション維持に有効に機能したことも重要である。

(※本研究は平成21年度岡山県立大学地域貢献特別研究の一部である。)

# 地域から発信する現代舞踊の模索

一国民文化祭おかやま 2010 を  
めぐる岡山の事例より一

岡本 悦子 (就実大学)

新山 順子 (岡山県立大学)

## I. 研究目的と方法

本研究の目的は、①現代舞踊の特性を国民文化祭（以下国文祭）にどう生かすか、②国文祭における岡山県現代舞踊連盟（以下連盟）の取り組みの特徴は何か、③国文祭遂行にあたって重要であったことは何かを明らかにすることである。

本研究では、地域社会に向けて創造的な身体表現の経験を拓いた企画の一つとして、連盟の国文祭主催事業への取り組みをとり上げ、企画運営総括に携わった実践と資料をもとに、その成果を検証し、今後の課題と展望に言及する。

## II. 結果および考察

### 1. 国文祭における連盟の課題

古くから日本の東西と山陰・山陽、四国をつなぐ要所として発展し、気候にも恵まれた岡山では、伝統重視と中央志向の傾向が根強く、バレエやジャズ教室の発表会は毎年満席である。また、今や岡山名物となった市民参加型の夏祭りうらじゃでは、今年6850名の踊り子が踊り、50万の客を誘致した。自由度の差こそあれ、一定の動きの型をもつ舞踊が参加型に転じたとき、連帯を生み出し、地域の活性化に寄与している様ともいえよう。一方、筆者は①表現の多様性は多様な人間の理解につながる。②自他の中に新しい可能性を見出す経験は人々に意欲を生み出す。③現代芸術のもつ同時代性には時代を代弁し、啓発する力があると現代舞踊の魅力をつかえた。連盟では、この国民的事業を契機にどのように現代舞踊を地域に拓き、活性化させるかを課題とした。

### 2. 国文祭における連盟の取り組み

祭典を共催するバレエ連盟作品（大原美術館モチーフの大きかりな仕掛け有）や他県ゲスト作品（テクニクに長けた少数精鋭ダンサーによる小作品）とのバランスに配慮し、我々は地元の気鋭現代美術家による襲をモチーフとした巨大現代芸術作品とのコラボを試みた。身体の内部への回帰を想起させる美術作品から普遍的にふるさとを描き、現代舞踊人口の少なさを逆手に取って、多彩な出演者による多様な身体融合イメージを表現すること、かつ、祭典ならではの非日常的演出を取り入れるなどの方向性を導きだした。

#### 2-1 スペクタクルな演出への挑戦（巨大現代美術作品とのコラボレーション）

振付家は美術作品に触発されて構想を練った。

作品を特殊な照明効果で生き物のように演出し、舞台上を動かし、かつアートサーカスシーンを挿入する等ユニークなアイデアを盛り込んだ。

#### 2-2 出演者を意欲的な地元の若手表現者達に託す

地域が抱える最大の困難は、現代舞踊に携わる人口（舞踊家、指導者、生徒、別種職業が本務の愛好者、批評家等）の少なさにある。連盟は会員外の県民にも開いた公募オーディションによって、作品に必要な柔軟な発想と存在感のある身体表現力を備えた出演者を選抜した。メンバーには2005年開催の岡山国体式典演技をはじめ、近年開催されてきた市民参加型の創作舞踊及び演劇など身体表現企画参加者が参集するなど、所属や分野を超えて培われ始めていた結実が基盤となった。

#### 2-3 創作プロセスの開示によって表現の理解を促進

振付家は出演者との対話を重視して創作した。出演者は振付家のイメージが形を成すプロセスに立ち会う経験を通して、鑑賞の目を養った。

連盟は2度地域へ向けて試作を公開し、プログラム等における解説や、報道取材への対応では、「とっつきにくい現代舞踊」という先入観を軽減できるよう努めた。

## III. まとめ

岡山では、国体・国文祭といった近年の国家的事業を契機に、より多くの県民が参加・支援・鑑賞という形で現代舞踊に触れた。それまで個々に活動してきた所属や分野の異なる表現者達がこの機に長期にわたって創作の現場を共有し、以降、連携して実験的な取り組みを開始した。彼らは県外にもその活動域を拡げ始め、かつ、相互に持つ観客層を取り込みあって結果的に拡大させている。行政や公的機関は、大事業後も次世代育成・地元発信を掲げて、現代舞踊支援企画を積極的に継続している。

以上のことから、普遍性や多様性の融合という連盟の方向性は型とは異なる形で人をつなぎ、国文祭を成功に導くことができたともいえよう。

しかし一方で、国文祭のために設立し、運営を担った連盟の会員数は事後に半減した。行政主導の大組織体制下にあつて、会員外をも巻き込んでより煩雑になった事務や交渉事の負担が重く、会員個々の稽古場運営や別種本務への支障を来したことに因るものであろうと考えられる。表現者集団であった連盟は国文祭において舞台上に精通したアートマネージメント役をもこなし、祭典を成功に導いたが、同時にそれは地域におけるアートマネジメント専門職の不在を再認識させられた経験でもあり、今後の課題としてあげられよう。

## ダンサーの立場からみる「10年」間隔 —海外活動キャリアをもつ日本人ダンサーの声を 手掛かりに—

三輪 亜希子 (名古屋女子大学短期大学部) ・  
平山 素子 (筑波大学)

### 1. はじめに

20世紀の舞踊は、19世紀末に誕生した自由で創造的なダンスの総称であり、100年という短期間に様々変化を遂げ、21世紀となって約10年が経過した今日もなおその実験的な道程は続いている。

「舞台はコレオグラファーの作品となった」(三浦, 1993, p.10)と謳われるこの革新的な舞踊は、作品の主義・主張や上演形態、振付全てにおいて崩壊と再生を繰り返し、その名称も次々変化していった。

各時代の先導者、つまりコレオグラファーがそれまでの手法へ幾度となくアンチを唱え、崩れ、時代が変わり、そして多様化する方法論と共に豊かに展開してきたといえる。

こうした時代の流れの中で、特に20世紀から21世紀への移行期に近年のダンス界を盛りたてた「巨匠」と呼ばれるコレオグラファー等の名声は高く、彼等の下でミュージックのように踊り手として邁進した数少ないダンサーが存在する。

「巨匠」の下でダンサーとしての貴重な経験を積んだ彼等のそれは、一体どんな経験であったのか、ダンサーは日々何を感じ、何を考え、受け止めてきたのか。そして、21世紀の舞踊を歩み続ける中で未来に向けて何を求めているのか。

以上を前提に、筆者は20世紀の舞踊の繁栄に関してダンサーの捉え方に興味を抱き、コレオグラファーとの関係を中心としたインタビュー調査を行った。

対象としたダンサーは、20世紀の舞踊を支えた「巨匠」の下での貴重な経験をもつ日本人ダンサー12名である。

「巨匠」の下での体験記をもつダンサー達の声を集め、総じて考察していくという先行研究は見当たらず、それを試みたいということが目的である。

### 2. ダンサーの立場からみる「10年」間隔

本研究は、得られたインタビュー回答の一考察である。

「10年」という数字には明快な根拠が隠されているのではなく、ダンサーからの回答群に幾つかそれを示唆する内容が聞き取れたことと、ダンサーの感覚としてこの程度の長さが次の変革まで必要視されるのではないかという推測である。

ダンサーFから、「今は小さなプロジェクトで

始めているようなカンパニーが10年後とかに大きくなるのでは」という回答が得られ、彼の「現在はリサーチの途中」という言葉に代表されるように、少なくとも調査を行ったダンサーの大半はすぐに何かが出てくるということではないと現状を捉えていた。

過去への振り返りでは、コレオグラファーと過ごした刺激的で濃密な環境に対する敬意の言葉と20世紀の舞踊の盛大さを物語る言葉が多く聞きとれ、そこから独自の道を選ぶまでには10年前後の時間を必要としたという回答が幾つか挙がった。

そして、未来に関する回答の多くは「分からない」であり、実験を絶えず重ね「知的感動」を呼び起こす身体の出出を探し求めていく先に次のダンスを提案できる哲学も見えてくるのではないかという内容を示す言葉が幾つか得られた。

しかし、「巨匠」も同様に、その功績の確立には10数年という長い歴史が隠されているのは周知の事実であろう。

現代ダンスの面白みは、他と異なる提案をすることにあるという見方も一つであり、これまでコレオグラファーが「どのように作るのか」独自のスタイルを提案すべく邁進してきたように、ダンサーとしての実験を続け10年程度の長期の時間をかけて切り開かれたものが新たな過去を作り出して舞踊は継承されていくのではないか。

本研究を通して上記のような考察に至った。

そして、コンテンポラリーダンスという名称が台頭して20年強が経つこの時期に、そろそろ名称の変化が起きる大きな改革時期が訪れることを期待する声もあるだろうが、今は実験の方向性が演出や方法論よりも、身体の内側を見つめるような非常にミニマムなこだわりへと移っていることも現代の特徴であり、そのために変化が見出しにくいという事も考え得るのではないだろうか。

表1 調査対象者の概要

ダンサー名	聞き取り対象のコレオグラファー	カンパニー名 (国名)	カンパニー 所属期
ダンサーA	ピナ・バウシュ	ヴッパタール舞踊団 (ドイツ)	1982-1998
ダンサーB	グレゴ・ゼーリン	オスナブルック市立劇場 (ドイツ)	2002-2005
ダンサーC	オハッド・ナハリン	バットシェバ舞踊団 (イスラエル)	1997-2007
ダンサーD	ウヴェ・ショルツ	ライブ・ツイヒ舞踊団 (ドイツ)	1998-2008
ダンサーE	ジャン・クロード・ガロツタ	グルノーブル文化センター (フランス)	2001-2007
ダンサーF	イリ・キリアン	N D T (オランダ)	2003-2009
ダンサーG	マース・カニングハム	カニングハム舞踊団 (アメリカ)	1998-2009
ダンサーH	イリ・キリアン	N D T (オランダ)	1991-1999
ダンサーI	ヨハン・インガー	クルベリー・バレエ団 (スウェーデン)	2007-
ダンサーJ	オハッド・ナハリン	バットシェバ舞踊団 (イスラエル)	1997-2009
ダンサーK	ピナ・バウシュ	ヴッパタール舞踊団 (ドイツ)	2000-
ダンサーL	アンヌ・テレサ・ド・ケースマイケル	ローザス (ベルギー)	1994-1997

・三浦雅士 (1993) 舞踊, 炎える焦点。季刊アート・エクスプレス No.1, 新書館, 東京: 10

# 子どもたちのコミュニケーション能力を育むためにアーティストができること～「児童生徒のコミュニケーション能力の育成に資する芸術表現体験」におけるダンス分野の取組～

高橋 るみ子 (宮崎大学)

児玉 孝文 (NPO法人 MIYAZAKI C-DANCE CENTER)

## 1. はじめに

NPO法人や劇場等に所属する芸術家を学校へ派遣し、その芸術家と教師が連携して国語、社会、体育、音楽、総合的な学習の時間、特別活動などの授業に芸術表現体験活動を効果的に結び付けたワークショップ型の授業を実施する取組が、文部科学省「児童生徒のコミュニケーション能力の育成に資する芸術表現体験」(以下、「新事業」と言う。)である。2年目となる平成23年度も、全国25都道府県83校(別に団体申請分89校)が採択されている。実施分野は、ダンス(2校)、演劇(63校)、メディア芸術(10校)、音楽(4校)、太鼓・人形劇・美術・映像(各1校)など多岐にわたる。

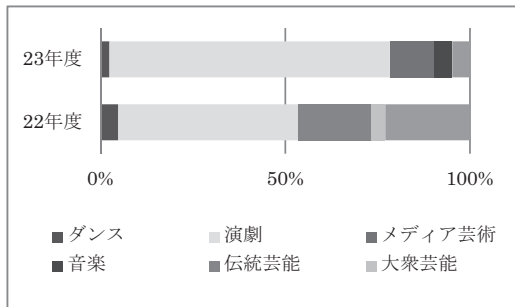


図1 分野別実施状況 (作図:高橋, 出典:コミュニケーション教育普及協議会関係資料, 2011)

今大会は、新事業の実態と併せて、今年度の開催校(学校申請分)のうち、唯一ダンスで実施する宮崎大学教育文化学部附属学校の取組(小中一貫教育研究)について分析・報告する。

## 2. 新事業の特色と効果

「コミュニケーション教育推進会議審議経過報告(案)」(文部科学省, 2011)では、新事業の特色を、次のように集約している。

- ①グループ単位で協働して、正解のない課題に創造的・創作的に取り組む活動を中心とするワークショップ型の手法をとること。
  - ②演劇的活動などの表現手法を豊富に取り入れていること。
  - ③ワークショップの理論や手法を備えた芸術家等の外部講師が授業に参画すること。
- また、こうした取組を実践したことによって、

子どもたちに次のような効果を認めることができる、と報告している。

- ・他者認識や自己認識の力が向上する。
- ・身体表現等を用いて相互に伝え合うことの喜びに気づき、「伝える力」が向上する。
- ・自己肯定感と自信の醸成がなされる。
- ・学級の雰囲気改善されて、学級全体の学力が向上する。
- ・いじめや不登校、暴力行為などの問題解決にもつながる。

## 3. 芸術家等に対する要望

今年8月に開催された「コミュニケーション教育普及協議会～コミュニケーション教育・フェスタ～」(文部科学省)において、平成22年度の開催校に実施したアンケート結果が報告された。その結果から芸術家等に対する要望を探った。

<開催校>めざすところが学校側と芸術家との間にずれがあった。学校の現状を理解してほしい。当初の予定とは講師も内容も変更になった。全体の場での言葉づかいに注意してほしい。ゆっくりわかるように話してほしい。悪い意味で目立っている生徒にはその場で積極的に注意や指導をしてほしい。◎芸術家の表現を児童に見せる場面を作してほしい。

<教育委員会>当初の計画の予算内で、学校のできる範囲で実施できるようにしてほしい。

<児童・生徒>知らない人(芸術家)と話しづらい。自分に役立つものではなかった。◎たくさん考えてやったのに、プロの人に「こうした方がよい」と言われて批判されたのが嫌だった。

## 4. アーティストができること

附属小・中学校へは、大学の舞踊学研究室が立ち上げたアートNPO法人に所属するアーティスト(ままつーぽす)を派遣し、体育の授業にコンテンポラリーダンスの体験活動を効果的に結び付けたワークショップ型の授業を実施する。回数は、前者が3クラス×4回、後者が4クラス×3回のそれぞれ12回である。具体的には、前述の新事業の特色及び芸術家に対する要望を踏まえ、「導入」「展開」「ふりかえり」を意識的に組み込んだプログラムとし、主となる展開の場面では、活動の過程(創作やグループでの話し合い等)を重視する中で、ファシリテーターとしての専門力と、クリエーターとしての専門力を活かすようにする。実施に当たっては、教員との事前事後の打ち合わせの時間を確保し、教員と学習のねらいや目標とそのため手法などを共有し、授業における役割分担を確認する。

## 5. おわりに

今回の報告により、体育や総合的な学習の時間、特別活動における新事業(ダンス・舞踊分野)の取組が増加することを期待したい。なお平成24年の1月に実施する附属中の実践については、小中一貫教育研究としてまとめ、後日報告する。

# 福島県郡山市の林間学校における ダンス活動の意義と課題

弓削田 綾乃 (早稲田大学)

竹内 エリカ (一般財団法人日本キッズコーチング協会)

## 1. はじめに

3月の東京電力第一原子力発電所の事故を受けて、屋外活動を制限されている地域は広範囲にわたる。その一地域である福島県郡山市では、教育委員会主導のもと、児童の夏季林間学校が市内で開催され、短時間のダンス教室が組み込まれた。この実験的なダンス活動を対象として、現状と行政の取り組み、子どもたちの反応と成果等を明らかにし、被災地での意義と課題を検討する。

## 2. 郡山市湖南林間学校の概要と子どもたちが おかれた現状

2011年7月30日から8月10日の間、3回に分けて、児童と保護者約450名を対象とした「郡山市湖南林間学校～君の笑顔は郡山の希望 いっしょにあそぼう！」が開催された。主催は、郡山市や郡山市教育委員会等からなる「平成23年度郡山市湖南林間学校実行委員会」である。

目的は、屋外活動が制限されている子どもたちに、夏休みの宿泊体験を提供し、自然の中で安心して、思う存分、笑い・楽しみ・学ぶ機会を提供することである(郡山市教育委員会資料より)。内容は多岐にわたり、それらのプログラムの1つに、「楽しく体を動かそうダンス教室」があった。

開催背景として、市が指針を示した、屋外活動を1日3時間以内とする「3時間ルール」がある。そのため、屋外での運動機会が減り、長期的にみると、各発達段階で獲得すべき運動能力の欠如が懸念される。また、言葉での自己表現が未熟な子どもたちが、身体運動による自己表現・自己開放を存分にできないことも問題だろう。

また運動以外にも、いくつかの問題が指摘されている。家庭による対応の差や、度重なる風評被害などが、子どもたちの心に深刻な影響を与えているという。これらを受けて郡山市は、心の問題に対処するプロジェクトを始動させる一方で、運動機会を提供する市内林間学校や県外キャンプへの呼びかけなどをおこない、選択肢の充実に努めている。

## 3. ダンス教室が目指したもの

ダンス教室は、低学年グループと中・高学年グループとに別れて実施された。いずれも短時間だったため、リズムダンスをコーチが振り移して発表する形式だった。

目指したのは、体幹を中心とした粗大運動によって心身を活性化し、自主性・積極性を引きだして自立と開放を支援することである。具体的には、子ども自らが、①動きを提案する、②舞台上でのダンス発表を希望することをゴールとした。そのために、活動を支援するコーチらは、次のことをあらかじめ決めていた。体幹中心の大きな動きを心がけ、左右均等の動きや、手足の細かい動きをなるべく入れないようにした。また、承認の言葉かけを多用する、子どもの創意を尊重する、数字のカウントをとらない(言葉で表現)などを統一していた。

## 4. 参加者の反応

「もう1回踊りたい」「次はいつ来るの?」「また来てね」等の感想からは、充実感・達成感が推測された。粗大運動を中心に実施したことにより、手足の細かい動きよりも、身体全体を動かすことが意識され、運動欲求に対する満足が高かったのではないかと思われる。

また、時間の経過に伴い、「先生、みて」「できたよ」という要求や、「この振りはどう?」という提案、「前で踊りたい」という意欲の言葉が出るようになった。様々な場面で承認されたことで自信につながり、活動を通して心身の開放と積極性を養えたのではないかと考える。

例をあげると、前半は母親から離れられなかった低学年の子が、休憩時のコーチや仲間とのふれあいを経て、後半は子どもの輪に入り、ステージ発表をやり遂げた。自立の一步となったのではないだろうか。また、無表情で動きが小さかった中・高学年の男児が、コーチの働きかけによって、笑顔でいきいきと踊るようになった。ダンスで心の状態を押し量り、対応した結果の変化と考える。

## 5. おわりに

心身のストレスを引き起こす現状に対して、行政側は、環境を整え、イベント等の選択肢を用意して要望に応じている。しかし日常的な運動については、各校の判断に任せざるを得ない状況である。こうした日常的な運動を充実させるために、成長段階にあわせた屋内運動の奨励と環境整備が課題と考える。子どもたちの現状を踏まえると、心身の問題へ適切に対応するために、ダンスを含めた表現活動の活用を視野に入れる必要があるだろう。

また、「短期的支援よりも長期的支援を」との声に応え、単発的支援の継続による支援や、教育現場での人材育成への支援などが、肝要だと考える。

# 舞踏の受容と「間」—— 「〈間〉日本の時空間展」を中心に

宮川 麻理子 (東京大学大学院)

## 1. はじめに——研究目的

1978年秋、パリで開催された「〈間〉日本の時空間展」(以下、〈間〉展と記す)の一環として、芦川羊子・田中泯の舞踏が上演された。同年1月に、カルロッタ池田・室伏鴻・ミゼール花岡の「アリアドネの会」がパリへ進出し、『最後の楽園』を上演している。この公演が、舞踏がフランスにおける大きな成功を取めた最初の公演といえる。これ以降、〈間〉展での芦川羊子や田中泯、1980年の山海塾や大野一雄など、多数の舞踏家がフランスで公演を行っている。こうした文脈において、1978年に「間」をコンセプトとして開催された展覧会の中で舞踏が上演されたことは、その後の舞踏の理解にどのような影響を与えたのだろうか。ここでは主として、〈間〉展における芦川羊子と田中泯の舞踏に対する批評の分析を試み、「間」という概念が舞踏の解釈にいかん使用されたか／されなかったのか、展覧会の批評やその後の舞踏批評から考察する。

## 2. 展覧会概要

日本を特集した〈間〉展は、1978年の芸術祭フェスティバル・ドートンヌの一環として開催された。建築家・磯崎新によって企画されたこの展覧会は、「『間』という言葉で表現できるような日本の時間と空間を具体的に、ものをみせるというよりは、コンセプトを見せるという展覧会」(磯崎、武満、p.30)として構成され、西洋とは異なる時間・空間の日本的な捉え方を「間」という概念のもとに表そうと試みられた。ルーブル装飾美術館の会場は、サブテーマごとに9つの部屋に区切られ、プロローグから始まり、〈みちゆき〉〈すき〉〈やみ〉〈ひもろぎ〉〈はし〉〈うつろい〉〈さび〉というタイトルがつけられた部屋を経てエピローグで結ばれた。各タイトルの意味を説明しながら、写真や彫刻、茶室の模型などが「間」という概念に基づいて配置された。その中で〈やみ〉の部屋では、照明が落とされ能舞台を模した舞台が設けられ、ここで声明や地唄、芦川羊子や田中泯、また白石加代子によるパフォーマンスが行われた。

## 3. 〈間〉展での舞踏上演

舞踏の上演が行われた〈やみ〉の部屋にある舞台は、鈍い光を放つ鏡の床と背面を備え、橋掛かりが付いた、シンプルで抽象的なつくりをしていた。芦川羊子はここで、土方巽振り付けによる『闇の舞姫十二態——ルーブル宮のための十四晩』を踊った。出演は芦川羊子のみで、四つの演目(「フ

サ——死ぬときの夢」「夜桜姫」「白兎姫」「半分かぐや」)が日替わりで構成され上演された。老婆や伝説上の姫、狐、虫へと身体を変貌させていく芦川羊子の踊りは、大きな衝撃をもって迎えられた。一方の田中泯は、芦川羊子の日程の後20日間公演し、こちらも反響を呼んだ。自身が展開していた「ハイパー・ダンス」の海外公演の一環として〈やみ〉の部屋で、音や照明ともコラボレーションしつつ踊った。

## 4. 新聞評に見る〈間〉展の影響

以上のような芦川羊子・田中泯の舞踏はどのように批評されたのだろうか。そもそも、当時のフランスの新聞に掲載された批評を見ると、「間」という概念自体が理解しづらいものであったことが伺える。1978年10月12日のル・モンド紙においては、〈間〉展を特集した記事が大々的に組まれたが、そこで「間」は「二つもしくはそれ以上の要素の間の距離、もしくはその緊張関係であり、これらの要素が物であった場合は、間は西洋的な意味での空間を意味し、音や身振りであった場合には我々の概念でいうところの時間を意味する」(Edelmann)と説明されている。芦川羊子・田中泯の舞踏もこの展覧会の延長上で紹介されるものの、「間」と関連づけて理解されるというよりも、全く未知のダンスに出会ったという衝撃が大きいように思われる。芦川羊子の舞踏に関しては、〈やみ〉という言葉との関連で「死」や「暗黒」がイメージとして纏わり付き、あるいは谷崎潤一郎の小説『陰翳礼讃』に登場する「闇」に引きつけて語られもした。その他、この時期の批評記事には、ヒロシマの原爆を経験した日本で生れた踊りという、その後も舞踏が語られる際に登場する言葉を既に見ることが出来る。

## 5. 結論と今後の課題

以上の例からも分かるように、この〈間〉展における芦川羊子の踊りは、暗黒舞踏=Danse des ténèbresという訳の定着に一役買った。しかし、「間」というコンセプトの中に置かれた〈やみ〉の意味の理解と、「死」の世界を類推させる「闇」、谷崎が描写した「闇」は、芦川羊子や土方巽が踊りの中に捉えていた「闇」とは隔たりがある。今後これらの差異を明確にすることで、〈間〉展がフランスにおける舞踏の受容に与えた真の影響、および土方巽の舞踏において鍵となる「闇」の意味が見えてくるのではないだろうか。

## ■引用文献

- 磯崎新、武満徹「『日本展』の構想を語る」『藝術新潮』1978年9月号、pp.29-36。  
Edelmann, Frédéric. "Temps, Espace, Japon: La chute d'une feuille à l'automne". *Le Monde*, 12, octobre, 1978, p.13.

エクスタシス

## 暗黒舞踏における脱自性の論理と要件

### ——「器」に読む土方巽の心身関係論——

大阪大学大学院国際公共政策研究科 特任助教  
富田 大介

土方：「ええ。それにほくはほくでなくなったという経験をしたたかにしていますからね」（全集II, 13頁）。土方：「ありますね、そういうことの原理といいますか、私が私でなくなる瞬間をはいせつしておりますね」（全集II, 31頁）。これらの発言は、土方の方向性を決定付けたとされる『土方巽と日本人——肉体の叛乱』（1968年10月）と時期的に重なることから、彼が自らの活動の行方（と喧伝の効果）を自覚しながら口にしたものと考えられる<sup>1</sup>。

本稿は、土方の発言やテキストの解釈を中心にして、彼の舞踏思想に見られる上記のような脱自性に焦点を合わせ、その論理と要件を問う。

大工道具の鉋のように硬い体の感覚へ、腐りかけたキャベツのように軟い身の感覚へ、あるいは暗い湿地の水のように冷暗な身体感覚へ etc.<sup>2</sup>、土方は知覚に類似するこのような身体の感覚的変容を具に観察し、自から他へと脱する論理と要件を真面目に研究していた<sup>3</sup>。

その脱自性のロジックは、土方自身言明してはいないものの、類似をもとにする類比（アナロジー）と言える。講演「風だるま」はこの主題において重要なテキストであり、特に寝ぼけた男が歯ざりししながら蚕の「ジャリジャリジャリ」という囁み音に近付いて行く件は、目覚めている時の明るい意識とは異なる暗い意識のもとにある人間が外的知覚を自身の類似する身体運動へと延長（拡張）している事例として注視されて良い（Cf. 全集II, 119頁）<sup>4</sup>。

続いて、その論理の成立する要件を考察するに際しては、「遊びのレトリック」（原題「精神と肉体 四次元の舞踏」）が多くを教えてくれる。土方は正確な意味での理論書を残さなかったが、このエッセイは彼の舞踏試論と呼んでも差支えない内容である。土方はそこで舞踏の意義を「放縦さ」という規律から抜け出す身体の不均に見ており、それを生む素因を、空想の源として「騙されやすい注意力」と捉えている。経済性、効率性に回収されない放心（心を放つこと）的な注意力が、類似性の論理を精神の側から支える一方で、諸対象に同化しうる柔軟な体性感覚が、騙されやすい注意力の「迷走の拠点」として、それを身体の側から支えることを彼は自覚している（cf. 全集I, 240-241頁）。「舞踏」を可能にする心身の条件として、特異な注意力と体性感覚があることを、土

方はその言葉の通り（註1を参照）1970年前後に認識していたことが窺える。

土方のこの自覚が意味するところは、舞踏の主体が、身体と精神双方に移りうるということでもあろう。事実、土方は自分が踊っている時に「踊っている体を私はじっと覗いている」一方で、「身体から眺められる状態に支配されて動いている」時間があることを明言している（cf. 全集II, 156頁、全集I, 240頁）。

以上のことをもとにして、推論の射程を土方の心身関係論とでも呼べるものへと延ばすならば、そこには一つの興味深い帰結を覗くことができる。それは、「精神と肉体 四次元の舞踏」で語られる「器の場所」は、身体そのものに位置付けられるよりも、精神と身体の迷走をつなぐ環境に値するだろうということ、それは言い換えれば、土方が心身の架橋的存在を覚知し、それを「器」の表象において理解していたのではないか、ということである。この心身に共通の環境である「器」の運動性と変質性から、舞踏家は類似によって我が身を抜け出る脱自を容易にし、土方自身の表現で言えば、時間（死）と空間（生）の「イコール」となったダンス<sup>5</sup>、すなわち「精神と肉体 四次元 [時 - 空] の舞踏」を成しうるのではないだろうか。

土方の「器」の概念をこのように心身の出会いの場として再考する本稿の主張は、「身体」が過度に強調される）暗黒舞踏の言説に、「精神」への思惟をも促すものである。それはまた、論に輪を掛けることが許されるならば、ダンスの概念を拡げたと評価される「舞踏」から、現代のいわゆる「コンテンポラリーダンス」の技術<sup>6</sup>を論じる手掛かりを得ようとする試みでもある。

<sup>1</sup> 実際、土方は「舞踏」がこうした「私が私でなくなる」時間を本質にしていることを晩年まで語り続けている。1986年正月に亡くなるその2か月前の講演にも次のようにある。「こういうようなことを私は十五年前にほとんど解決するんですが、[…略…]そして自分の身体の中に、自分の腕が自分の腕でないように感じとる瞬間を入念に追跡し尾行して来た。ここに重要な秘密が隠されている。舞踏の根幹が秘められている」（全集II, 158頁）。

<sup>2</sup> Cf. 全集II, 115-117頁、全集I, 91頁。

<sup>3</sup> 「これは外から見たらわからないでしょう。ところが私は必死にそういうことと格闘していたわけだ」（全集II, 117頁）。

<sup>4</sup> これに類する話は『病める舞姫』にも散見される。

<sup>5</sup> Cf. 全集II, 138頁。



## 土方巽と東北・秋田 ——写真集『鎌鼬』分析

多摩美術大学 國吉 和子

暗黒舞踏の土方巽と東北の関連は、これまでもさまざまに語られているが、今回の発表では、土方が1970年代に「東北歌舞伎」と称した一連の作品を発表する直前の、1960年代末の写真資料を対象とした。改めて当時の資料を渉猟し、読み直すことによって、土方が故郷東北・秋田をどのように捉え、それが土方の暗黒舞踏とどのようなつながりがあるのかについて明らかにすることを目的として論考した。

**<方法>** 分析の対象としたテキスト『鎌鼬』は、暗黒舞踏の土方巽を被写体として撮影され、1969年に思潮社から限定1000部で発行された細江英公撮影による土方の写真集である。土方の1960年代最後を写した資料のひとつであり、その後、「東北歌舞伎」シリーズへと展開する土方の作風の変化を考察するためには不可欠な作品として、これまで位置付けられてきた。しかし、実際の撮影は1965年8月頃から始められ、まずは東京の目黒近辺が舞台となった。撮影場所は東北地方の秋田だけに限られていないことは、細江自身が初版の奥付で記している。

『鎌鼬』本来の意図を探るために、写真集出版の1年前に開かれた細江の写真展と、引き続き開催された土方の独舞公演「土方巽と日本人」（通称「肉体の叛乱」）について、写真資料、土方および同時代人の言説を再検証した。また、細江の写真分析に際しては、他の写真集および同じ東北地方を被写体とした木村伊兵衛の「東北」シリーズとの比較を通して、細江の写真技法の特徴を考察した。

### <結果と考察>

細江は土方を1950年代末から被写体として映し記録しているが、特に、1960年の細江監督作品の16ミリ映画「へそと原爆」に続いて、写真集『おとこと女』（1961年）、三島由紀夫を撮った『薔薇刑』（1963年、いずれも撮影は細江）における土方は、特異な被写体として強い印象を与えている。写真集『鎌鼬』は、細江の写真展「とてつもなく悲劇的な喜劇 天才土方巽の写真劇場」（1968年3月銀座ニコンサロン）に出品された写真が基になっている。この写真展を細江が「写真劇場」と称していることに注目した。写真展の作品と写真集『鎌鼬』に掲載された写真には一部異同あるものの、一貫して特徴的だったことは、細江の撮影では、広角レンズの頻繁な使用が劇的な効果を挙げていることである。被写体の土方を取り巻く広大な外部（景色）とのコントラストによって、焦

点は土方に集まり、否応なくドラマティックな効果をあげている。これは標準レンズでリアルなドキュメントを写すことに徹した木村伊兵衛の作品との比較でさらに明確になった。印画紙に浮かび上がるイメージが一連の組み写真という形で示されることによって、視る者がさまざまに文脈化し、解釈してゆく。断片的な肉体を極めて意図的な演出空間のなかに登場させることによって、演劇的な空間を作り上げるともいえるだろう。見る者がそこに東北世界を浮上させたならば、それは人々の中に記憶として残影していた東北であり、自ずと求められた物語であったといえるのではないだろうか。演劇性と物語化を意図した組み写真を、細江はあえて「写真劇場」と称したのだ。細江の写真展評にドイツ文学者の種村季弘は賛辞を発表、種村の文章に勢いを得た土方は、独舞公演のサブタイトルに種村の文章より「肉体の反乱」という表現を引用し、「肉体の叛乱」と改めた。

細江の写真によって展開した東北のイメージは当初の意図とは関係なく広がり、1970年代以降の土方の作品に濃厚に反映されることとなった。と同時に、土方の言説から肉体そのものを語る言葉に代わって、語りによる時間の物語化、個人史の捏造、深く関わる言説が現れ、増加していったと考えられる。

写真集『鎌鼬』は、1960年代から1970年代への土方の転換期において重要な時期に出版されたが、特に、1970年代以後強調されるようになる東北地方の風土性と舞踏する肉体の関係は、この『鎌鼬』にその根拠が置かれ、その後の土方の評価に重要な要素となると位置づけられた。しかし、『鎌鼬』に関しては東北という題材は本来のテーマではなかったと言える。細江の写真展、土方の独舞公演、写真集の出版という3点の間に、土方は意図的な操作を行いながら、フィクショナルな物語世界として構築した舞台が、1972年の「四季のための二十七晩」の連続公演となって具体化したと考えられる。そしてこの時期を境として、土方自身は自ら舞台に立つことなく、振付・演出・構成に専念すると同時に、舞踏技法を作り上げてゆく時期へと移行してゆく。

**<主な参考文献>**——『鎌鼬』1969年11月25日初版限定発行、現代思潮社（東京）、2005年5月10日完全復刻版、青幻舎（京都）、日本語版、英語版ともに500部限定、2009年普及版、青幻舎（京都）。『木村伊兵衛写真全集 昭和時代』第4巻「秋田民俗」、2001年8月初版第二版、筑摩書房。『アスベスト館通信』No. 2、『細江英公の写真1950-2000』2000年、共同通信社。『肉体の叛乱——舞踏1968/存在のセミオロジー』慶應義塾大学アート・センター、2009年。『カメラ朝日』他