

専門者団体との関わりから考える舞踊教育の新たな可能性 なかの洋舞連盟主催「ダンスに親しむ会」の事例報告

木場 裕紀 (東京大学大学院・大学院生)

池田 恵巳 (なかの洋舞連盟事務局)

中野 優子 (東京大学大学院・大学院生)

中野真紀子 (聖徳大学短期大学部)

【「ダンスに親しむ会」の概要】

2012年8月27日(月)、なかのZERO視聴覚ホールにて行われたなかの洋舞連盟主催「ダンスに親しむ会」(後援:中野区)は、地元の中野区民を中心に、ダンスの魅力についてより知ってもらうきっかけ作りとして企画された。その内容は、同会が主催する「第13回なかの国際ダンスコンペティション(2011年)」創作部門受賞の2作品を題材に、ナビゲーターの進行による作品映像鑑賞と作者の談話、さらにそれを受けてのワークショップの実施という大変ユニークなものであった。

【同会の目的】

これまでコンクールの開催等を通じ、なかの洋舞連盟はダンスの振興・発展に尽力してきたが、「創作的なダンス」がなかなかポピュラーになっていかないこと、また、作者と観客との間に乖離が生じてしまっている状況に対して問題意識を持っていた。このような問題意識に加え、地域に根づいた団体を目指し、また、中野区との連携をより深いものにしていきたいとの思いに端を発する草の根的なアプローチとして同会は企画された。主な目的は以下の通りである。

- ①小学校高学年から成人までの幅広い層を対象に、「創作的なダンス」が高次の人間的創造性(物事の見方、捉え方、感じ方、考え方、想像力、構築力、表現力、コミュニケーション力等)を内包しており、子どもだけでなく大人にとっても示唆に富むことを参加者に具体的な体験を通じて実感してもらい、彼らの興味を喚起すること。
- ②同会を通じて、これまでダンスにあまり親しみのなかった、新たな客層を開拓すること。
- ③作品創作者にも客層開拓などのアウトリーチへの意識をもたせ、各方面での活用の可能性を開くこと。

【参加者の様子】

当日は小中大学生、社会人、主婦など10代から70代までの10余名が中野区内外から参加した。

前半から積極的な質問がなされ、後半のワークショップにおいても作者たちの投げかけに対して意欲的に取り組み、その成果を小作品へと結実させていった。その後の発言やアンケートから、虫になってみたり母親について考察したりしたことが、短時間ながら強い体験として刻まれ、次への意欲につながる様子が伺えた。特にヒップホップを習っている小学5年生の女子たちが積極的に取り組んでおり、深く興味を持っていた様子が印象的だった。

【考察】

本事例(「ダンスに親しむ会」)を、ダンスの専門者集団である「なかの洋舞連盟」から学校教育へのアプローチとして捉え、考察していきたい。そのような視点が意義を持つのは、集権性や閉鎖性が指摘されてきた学校が近年、「開かれた学校づくり」や「学び続ける教師」といった言葉に見られるように、その新たな在り様を追求しつつある中で、ダンスという学校教育におけるコンテンツを巡って、学校外部のアクターとの関係の見直し、そして新たな連携の可能性を探っていくことは、今後の学校ダンス、そして学校教育の在り方を考えるうえで必須の課題であるように思われるからである。すなわち、文部科学省—教育委員会—学校という従来型の「縦のプロフェッション」の中で醸成されてきた固有性・特殊性を保ちながらも、今後は学校外部のプロフェッショナル集団と交流・連携を図りながら、めまぐるしく変動する社会の状況に対して「ダンスは何ができるのか」を常に問いながら最適解を導き出し、更にそれを刷新し続けなければならないというアポリアに直面することになる。これまで専門者団体が学校教育に対して果たしてきた役割は、学校教育内容のもととなる知見・素材を提供すること、またそれらを「教育というフィルター」にかけ、学校に適合させる高度な作業を担う人材を供出することであった。近年の専門者団体に特徴的な動きは、上述の役割に加えて、学校現場教師の職能成長に対しても積極的な役割を果たそうとしている点にあると言える。そのことの功罪を明らかにしていくことが、本報告の重要な責務である。単一事例であるため、一般化し理論を提示することはできないが、仮説を提示するとともに、今後更なる事例の集積に努めていきたい。

身体表現を通した他者との関わりの構築過程とその意義－M病院におけるダンスプログラムを事例として－

佐藤 文音（お茶の水女子大学大学院研究生）

【はじめに】

筆者はこれまで、茨城県に所在するM病院での精神科入院患者を対象としたダンスプログラムに参加してきた。本プログラムの主目的は「創造的自己表現」とされ、参加者は指導者が提示する表現の課題に基づいて一人または他の参加者と共に複数人で身体表現を行う。

本研究では、プログラムの担当スタッフである作業療法士とプログラムに継続参加している患者Aに焦点を当て、二人の身体表現を通した関わりがいかに行われているのか、その過程を明らかにすることを目的とする。また、参加者にとっての身体表現活動参加の意義についても検討する。

【研究方法】

本研究では、スタッフSを対象に半構造化でのインタビュー調査を実施し、調査結果は修正版グラウンデッド・セオリー・アプローチ（以下、M-GTA）を用いて分析を行った。また、インタビュー調査及びM-GTAの分析から明らかになったSとAの関わりについて、発達心理学者の鯨岡峻と乳幼児精神医学者のD. N. Sternの諸概念から考察を行う。

【結果及び考察】

1. 鯨岡、Sternの諸概念からの考察

M-GTAの分析から明らかになった、Aと共に表現をしている時のSの活動について、鯨岡の諸概念から考察すると、SのAに対する対応は、受け止める志向性に根差す受け止める対応と示唆された。また、Sの受け止める対応はSとAの相互主体的なダンスの展開に繋がり、さらにそこから間主観性や主体の変容が生起する事が明らかとなった。

次に、Sternの諸概念から考察を行った結果、指導者から「風」等のイメージ課題が提示される局面において、Sはそのイメージや特定の感情、雰囲気、動きや言葉掛けのつかの間の輪郭によって具現化し、Aに伝えようとしている事が明らかになった。インタビュー結果からは、こうしたSの働きかけに対してAはSと同じように踊り出す事が明らかになり、AはSが提示するつかの間の輪郭を捉え、そこに込められたイメージ、感情等を理解しているという事、自分もSと同じように動いて共に踊り、自分が把握した内容を身体表現を通してSと共有している事が示唆された。以上の過程を経て、二人はイメージ課題に基づく表現的な動きを共に踊っている事が明らかになった。

2. Aに生じた変容

インタビュー調査結果からは、Aには長期継続的にSと共に身体表現を行う中で、また、Sの働きかけを受けた「いま、ここ」において様々な変容が起こっているという事が明らかになった。具体的には、Sの動きの模倣や独自の動きで身体表現をするといった内容、「動こう」という意思の芽生え等が挙げられるが、これらはAの意思や欲求によって生まれた行動の変化、ダンスに臨む様子の変容であると示唆される。鯨岡は、他の主体に受け止められた主体は、自ずと主体の成長や変容へ向かっていくと述べ、その重要性を示唆している。本研究で明らかになったAの変容はまさに鯨岡が示唆する主体自らが変容へ向かうという現象に当てはまると推測される。

【結論】

1. 共構築されるSとAの身体表現

SはAに対して受け止める対応を行い、これによって二人の間では相互主体性が生起している。すなわち、互いに相手を受け止めつつ自分を押し出し、その中で二人の表現が展開しているという事である。加えて、この相互主体性は間主観性や主体の変容という局面を生み出している。SとAは、過去の局面をこれまでの二人の表現として積み重ねつつ、「いま、ここ」における相手のありようを捉えて新たな二人の身体表現を創っている。以上、相互主体的に展開され、これまでの局面を積み重ねて新たな表現を創っていくというSとAの身体表現の過程は、共構築の過程と言える。

2. 身体表現活動とつかの間の輪郭の関係

本研究では、他者と共に身体表現を行うという事とつかの間輪郭の関係が示唆された。Sternは、人のあらゆる活動に生気情動、つかの間の輪郭が存在すると述べているが、身体表現活動においてもこれらは常に存在し、それによって自己や他者のイメージ、感情と言った主観的なものが伝達、共有される。またSとAの事例からは、他者から言葉をかけられてもその意味内容を理解する事が困難なAが、つかの間の輪郭を捉え、そこに込められた内容を理解する事は可能だと示唆された。

3. 身体表現活動への参加の意義

本研究では、ダンスプログラムにおける身体表現が参加者の社会交流に繋がるという事、こうした他者との多様な交流、関わりの中で参加者には自ら変わっていくという自発的な変容が生じる事が明らかになり、以上が参加者にとっての身体表現活動へ参加する事の意義と考えられる。

【参考文献】

- ・D.N. Stern (2004) *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life* (奥寺崇 監 訳津島豊美 訳 (2007) 『プレゼントモーメントー精神療法と日常生活における現在の瞬間ー』 岩崎学術出版社)
- ・鯨岡峻 (2006) 『ひとがひとをわかるということ 間主観性と相互主体性』 ミネルヴァ書房

発達障がい児をもつ親の幸福感を支える 創造的身体表現遊び

ー親子ムーブメント教室の実践をもとにー

大橋 さつき (和光大学)

【はじめに】

障がい児の発達支援のためには、親の子育てで充足感や親自身の幸福感、家族全体のQOLを高める活動が必須である。Frositg, Mらによる「ムーブメント教育・療法」では、従来から子どもの発達支援においては家族参加型の遊び活動を基本として発展しており、楽しく受容的な遊びの場の体験を通して親自身の意識にポジティブな変容が生まれ、そのことが子どもの発達にも良い影響を与えているのではないかと考えられている。特に、「共に創る」活動を重視した創造的な表現遊びのプログラムにおいては、大人の主体的な関わりが増し、場全体が活性化して好循環が生まれるという報告がされている。

そこで、本研究においては、発達障がい児の親の幸福感を支える創造的な身体表現遊びの集団プログラムの開発を目指し、以下の3つの研究を行った。

【研究1】ムーブメント活動における親の幸福感に関する事例的検討

1-1. 目的：ムーブメント活動において、発達障がい児の親が「楽しかった」「嬉しかった」「よかった」など、肯定的な気持ちを抱いたときにはどのような事象が起きていたのか、どのような場面と関係があったのか、明らかにする。

1-2. 方法：親子ムーブメント教室の感想として残された親自身による自由記述の文章を対象に、幸福感と関連する事例を抽出しそれらの概念の類似性に従い分類してカテゴリーを形成し、その出現比率を算出した。参与観察の記録と映像による記録とを照らし合わせて、記述された内容の詳細把握の補足資料とした。分析対象となるのは、過去10年間に実施された親子ムーブメント教室63回の記録である。

1-3. 結果：自由記述の内容から987例のデータを抽出し、「自身のリラックス・心身の解放 (5.2%)」、「子や他者との交流・活動の分かち合い (17.1%)」、「子に対する肯定的理解 (29.4%)」、「子の変化や成長に関する気づき (28.6%)」、「子を受容する場への感謝 (11.2%)」、「他者の喜びに対する共感や場全体への満足 (8.5%)」の6つのカテゴリーが形成された。

【研究2】ムーブメント活動の継続度と親の幸福感に関する調査

2-1. 目的：ムーブメント活動への継続度と親の幸福感と関係について考察する。

2-2. 方法：親子ムーブメント教室に参加する発達障がい児の親を対象に、先行研究をもとに作成した質問紙調査により、「育児幸福感」と「主観的幸福感」について調査し、ムーブメント活動の経験等との関連性を分析した。また、継続的に取り組んだ経験のある親14名を対象に聞き取り調査を行った。

2-3. 結果：1年(10回)以上のムーブメント活動への参加の経験がある親：継続群(25名)は、未継続群(36名)に比較して、育児幸福感と主観的幸福感の多くの項目で高い値を示した。

また、自身の幸福感とムーブメント活動の継続的取り組みとの関係について、継続群の親が、【研究1】のような体験を積み重ねて得ることで、子の成長だけでなく自分自身の成長を実感していることが解った。また、その因子を「子や障害への視点変化」、「子や他者への思いやり」、「社会的活動への積極性」、「人生を楽しむことへの意欲」にカテゴリー化した。

【研究3】ムーブメント法をもとにした創造的身体表現遊びの活動が親の気分を与える影響

3-1. 目的：【研究1】の結果から、親の幸福感と関係が深いと考えられる場面を重視した創造的な集団遊びのプログラムを考案し、その効果について検討する。

3-2. 方法：参加した親を対象に、実践における活動前と活動後の気分の変化を「POMS」によって調査した。

3-3. 下位尺度の比較では、緊張-不安、抑うつ-落ち込み、敵意-怒り、疲労、混乱の5つは活動前に比べて活動後が減少し、活気尺度が大きく増加し、良好な心理状態を示した。【研究2】における継続群、未継続群別の分析においては、両群間で有意な差は示されなかった。

【おわりに】

ムーブメント活動には、発達障がい児の親の幸福感を支える要素があり、より高い幸福感を得るためには継続的な取り組みが期待されるが、幸福感の支援を目指したプログラムの考案によって、その効果を高める可能性がある。

本研究の対象の殆どが「母親」であったが、「父親」との比較及び両親やきょうだい児が共に参加する場合等、「家族」の関係性を考慮した視点も必要である。今後の課題としたい。

<付記>本研究は、文部科学省科学研究費補助金若手研究B(課題番号23730868)の助成を受けた。

ロンドンでの Creative Partnership による ダンス教育の現状

高野 牧子 (山梨県立大学)

1. 研究目的

イギリスのCreative Partnership (以下、CPと略) 制度は国と地域行政が経済的に支援し、学校と各種芸術団体が連携し、質の高い芸術教育を行うことを目的にした制度である。この制度について内容を明らかにし、小学校のダンス教育における行政、各種芸術団体との連携制度について検討することを目的とする。

2. 研究方法

ロンドンで次の調査を実施した (2012.09.14.)。

①Caroline Sharp氏へのインタビュー調査

氏はNational Foundation for Education Research (NFER) のResearch Director であり、主な研究領域に幼児期における芸術教育やCPが含まれる。

②授業実践の見学と指導者へのインタビュー

All Saints' C of E Primary School (London)

3. 結果

(1) CP制度

CP制度はKen Robinson教授がカリキュラムを通じて創造性を培う必要性を説いたことを背景に2002年に設立された。CP制度は文化芸術教育として、地域の学校同士が連携し、1学期間、または1年間という長い期間で、学校が芸術家や文化財団等を招くプロジェクトを企画し、CP制度へ加盟申請し、政府から資金を得て、実施する。単に1日だけ劇場鑑賞をして終わるような内容ではなく、芸術家等が継続的に関わり、子どもたちが活動を通して創造性を高め、芸術への理解を深める学習である。また、この活動に学校の教師も参加することにより、創造性を促す指導法を学び、教師のスキルアップを図り、芸術家が訪問指導していない時にも、継続的に質の高い芸術教育が実践できることも期待している。

100万人の子どもと9万人を超す教師たちと共に、イギリスの5000校を超す学校で、8000ものプロジェクトが展開された。2011年にはWISEを受賞した。校長へのアンケート調査結果によると、PCの教育的成果として、生徒たちの自信やコミュニケーションスキル、動機づけにつながり、教師自身の指導法の改善にも効果的であったと評価している。しかしながら、政権が交代し、Art Councilの政策が変更となり、基金は2011年9月で打ち切りとなった。

現在ロンドンでは10校程度が、小規模で同様の活動を続けている。現在もダンサーを招き、指導している小学校での具体的活動を報告する。

(2) 小学校での芸術家によるダンス教育の実践

見学した小学校では、Artisという芸術家集団と連携し、ダンス指導が実践されていた。Artisはダンスと音楽、演劇の専門家が作った団体である。学期ごとに所属するアーティストが学校と契約し、子どもたちへ芸術教育を行っている。見学した小学校では、毎週金曜日、NurseryからYear2までは30分間、Year3からYear6は1時間、ダンス指導をしている。National Curriculumを基に、担任教師が決めたテーマを6週間で展開する。このテーマは他教科でも学習し、総合的な学びとなっている。Artisから派遣されているダンス教師はこのテーマを基に授業内容を計画し、指導実践し、生徒たちは学期の最後に作品創作し、発表する。

(3) Year4 (8・9歳, KS2, 25名) への指導内容

テーマは「Hot-Cold」だった。「Hot」から言葉でイメージを広げ、「Sunny Day」「Happy」等をあげ、「Hop」「Run&Jump」「Swing」「Turn」等具体的な動きを示し、音楽に合わせて、子どもたちが自由に組み合わせ踊った。次に「Cold」のテーマから、「Still」「Spiky」カクッと崩れていく等の動きを行った。どんな感じがしたか、意見を言い合った後、対比の重要性を話し、「Hot-Cold」の動きを半数ずつで見せ合い、互いに良い所を伝え合った。

次に5人組でこれらの動きを利用して、隊形と終わり方を工夫して創作発表し、多様な作品となった。子どもたち自身も生き生きと表現し、日本の小学校における表現運動の指導と同様、テーマに沿った「習得-活用-探究」があり、理想的な指導が展開されていた。

(4) Year5 (10・11歳, KS3, 27名) への指導内容

単元テーマは「第二次世界大戦」, 見学日は「疎開」が課題だった。ウォーミングアップの後、課題に入り、本を見せ、多くの子どもたちが疎開した事実とその時の気持ちを考えるように促し、7人組で「荷作りする」「さよならする」等、話と動きを1人ずつ出し、つなげていくように指導した。しかし、グループ活動は集中せず停滞した。指導者は活動を中断し、主任教師が来てクラス指導し、ふざけていた子どもたち4名は見学、ダンス指導は別の内容で続いた。

4. まとめ

芸術家が学校と連携し、子どもの創造性を高める質の高いダンス教育が展開されていた。また、学校外部のダンス指導者が指導を中断するには指導内容の自信と学校側との信頼がないとできない。教育内容の連携と信頼関係の上で、ダンス教育の質の高さが保たれていると感じた。

謝辞) 本研究はJSPS科研費23500698の助成を受けた成果である。

幼児の身体表現活動を継続する保育者の経験

—PAC分析を用いて—

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)

【はじめに】

本研究では、内藤 (1993) によって開発された PAC 分析の技法を用い、身体表現活動に取り組む意欲を促進したり、抑制したりする要因を探り、それを、対人関係という視点から乳児の精神発達を捉えた Stern の理論を援用して考察することが目的である。

【方法】

被験者：J 短大卒業後、N 市立保育園に 32 年勤務し、身体表現活動を継続している保育士 1 名。

手続き：被験者には 2 回の協力を要請し、初回は手続き①から③を、2 回目は⑤⑥を実施した。

①当該テーマに関する自由連想 (access)

口頭で以下の連想刺激を教示。「～何があなたに、身体表現活動を継続させてきたのでしょうか。身体表現活動を行う意欲を高めたり弱めるものとして、どんなことがイメージされますか。頭に浮かんできたイメージや言葉を、思い浮かんだ順にカードに記入して下さい。」

②連想項目の重要順での並び替え

③連想項目間の類似度評定

④類似度距離行列によるクラスター分析

類似度距離行列に基づき、HALWIN を用いてウォード法でクラスター分析を実施。

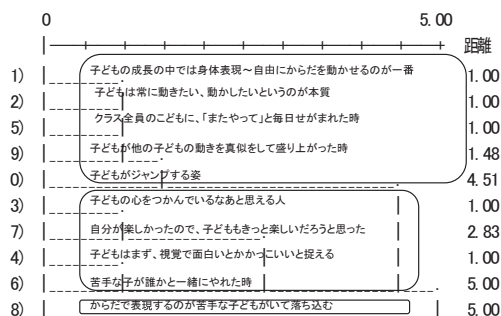
⑤被験者によるクラスター構造の解釈やイメージの報告。補足質問。IC レコーダーに録音。

⑥＋イメージの聴取

【結果と考察】

被験者が連想した 10 項目をクラスター分析し、それを 3 つのクラスターとして解釈した (左側の数字は、重要順位を示す)。

クラスター分析 — 基準: ウォード法



1. 被験者によるクラスターのイメージと解釈

紙面の都合により、当日資料として配布

2. 被験者についての総合的解釈

PAC 分析の結果から被験者についての総合的解釈を行い、クラスター 1 は「自由に動く子どもの姿と保育者のインセンティブの相互作用」、クラスター 2 は「保育者の使命と活動のポイント」、クラスター 3 は「苦手な子どもへのかかわり」と命名された。得られた 3 つのクラスターには、子どもと保育者との関わりが共通しており、身体表現活動を継続する保育者には、自身の理念や使命に基づく子どもと保育者の関わりという主題が通奏低音のように流れ、その活動における関わりのポイントを目の前のこどもの姿から映し取っての実践が、子どもと保育者双方の身体表現活動を継続する意欲を高めていると解釈できよう。

3. 身体表現活動と情動調律

子どもと保育者のかかわりをスターンの生気情動、及び情動調律に照らして解釈した結果、身体表現活動における「なる」と「なりきる」の相違を生気情動の現れの源の相違にみることができ、保育者は自らの働きかけに対する子どもの反応をみて「＜共にある＞調律」「意図的誤調律」「非意図的誤調律」を使い分ける選択的な情動調律を行っている。この柔軟で選択的な情動調律が、子どものところをつかむことに繋がり、それが保育者の身体表現活動への取り組みの意欲を高めていると考察された。

【おわりに】

どのような活動においても保育者には環境設定が求められる。身体表現活動における環境とは、保育者自身のからだであり、子どもサイズの能力、体力のようなもので子どもに向き合うのではなく、保育者が今持っている能力を最大限に発揮して子どもに対峙すれば、その生気情動 (例えば、「先生、かっこいい、すごい」) を子どもが感じ取り、子どもも精一杯の力を発揮し、そこには生き生きとした生気情動のやりとりが起こってくる。

生気情動 vitality affect は、生命力に充ちた生き生きとした情動と捉えられ、素朴なりズムや躍動感あふれる動きに魅かれる幼い子どもたちは、そのまるごとのからだ (存在) に生命の根源をぎゅっと詰め込んでおり、その生命の根源を他者との交流 (相互主観的活動) の中で発揮し、発揮すると同時に充電している。この発揮と充電は、当然、他者である保育者にも起こっており、子どもと保育者は情動調律を通して (情動調律の体験の蓄積を通して)、育ち合っている。

【主要文献】

- ・ Stern, D.N. (小此木圭吾他訳) 『乳児の対人世界』岩崎学術出版社、東京 (第 8 版, 2000)
- ・ THE INTERPERSONAL WORLD OF THE INFANT. New York: Basic Books. (1985)
- ・ 内藤哲雄 『PAC 分析実施法入門』ナカニシヤ出版、京都 (第 4 版, 2009)

日本のバレエ教育現場への 一貫性プログラム導入にまつわる問題点 —ワガノワ・メソッドを経験した ダンサーの声を手がかりに—

倉田 梓 (筑波大学大学院)
平山 素子 (筑波大学)

【背景・目的】

現在、日本のバレエ教育の環境は、諸外国のそれとは様々な点で異なっている。

プロフェッショナルなバレエダンサーの養成を目的とした諸外国のバレエ学校は、各々に伝統のある一貫したメソッドの指導プログラムを持つ。これらは段階を踏んで基本的な身体の使い方から高度な技術までを身につけられるよう確立されており、それらを把握した指導がなされることで、より正しく合理的に動作の習得が可能となるのだ。しかし日本には国立のバレエ学校が存在せず、民間のバレエ教室の指導者たちの努力によって日本のバレエは発展してきた。

近年では多くの日本人ダンサーが海外でも活躍するなど、日本のバレエは随分と発展を遂げている。しかし、国立のバレエ学校がある諸外国とは異なり、指導者が一定の資格や免許を必要としないことから、未だ日本のバレエ教育の指導内容には課題や問題点があるのも事実と思われる。この現状を踏まえ、日本のバレエ教育現場の問題を検討するにあたり、海外のバレエ学校で導入されている一貫した指導プログラムと比較することでその示唆が得られると考えた。

本研究では、一貫性プログラムの有効性に着目しつつ、日本のバレエ教育にそれを導入するための今後の課題を明らかにすることを目的とする。

【研究方法】

調査研究 1.

日本におけるバレエ教室（バレエ学校・スクール・研究所・スタジオ等含む）293箇所の、入所の年齢、レッスン回数、用いている教授法（メソッド）、カリキュラム、主宰者が語る指導方針等について、文園社発行『バレリーナへの道』1巻～90巻（1991～2012）掲載「現場取材シリーズ」の取材内容、他資料を基に調査を行なう。

調査研究 2.

インタビュー調査

海外のバレエ学校に留学し、実際に一貫性プログラムを体験してきたダンサーたちに、その経験や日本との違い等を聞く。

1) 対象：ワガノワ・メソッドを基本として取り

扱う海外のバレエ学校（例：ワガノワ・バレエアカデミー、ポリショイ・バレエアカデミー、ペルミ国立バレエアカデミー等）に1年以上の留学経験を持ち、現在日本のバレエ団等で活躍する日本人バレエダンサー

2) 人数：11名

3) 実施日：2012年7月～8月

【結果とまとめ】

調査研究1の結果において、まず日本の多くの教室は教授法について「本格的なメソッド」「正しい基礎」と謳っているものの、特定のメソッドを掲げているところが少ない。これは主宰の指導者が一貫したメソッドを修了していないこと、また生徒側も特にメソッドについては重視していないことが要因として推測される。また多くの主宰者が語る指導方針としては、「挨拶や返事等の基本的なしつけを重視」「年齢に適した段階、基礎を重んじた正しい指導」「技術偏重にならず、表現力や情感を豊かに」「コンクールは結果を重視するのではなく過程・努力に意味を見出して取り組ませたい」などが挙げられた。

調査研究2では、インタビュー対象者の大半が、プロダンサーの育成には海外のバレエ学校のような一貫性プログラムが有効であると認めているものの、日本のバレエ教育現場に導入するには日本の教室経営形態、国内の職業ダンサーの定義の曖昧さ、コンクール偏重の風潮等の様々な問題点があるため、現段階での実現は不可能であろうという意見を述べていた。

2つの調査研究から、指導者たちの指導方針とダンサーたちが捉えている現状にはギャップがあることが分かった。指導者たちは理想を掲げて各々に活動しているものの、個人での動きには限界があるものと考えられる。

ダンサー達が、一貫性プログラムを導入するための今後の日本のバレエ教育の動きの理想として挙げているのは、国立・公立バレエ学校の設立、また指導者資格制度の設置であり、これらが国、地方公共団体、日本バレエ協会など統率力のある組織の動きによって行なわれることが、求められていると考えられる。

現代バレエの傾向に関する研究

－上演演目とアーティストの声から
考察する伝統と革新性－

山川 祥代 (筑波大学大学院)

[研究目的]

現代における舞踊の傾向の一つとして、“Borderless”というものが挙げられるだろう。個々のスタイルを継承するだけでなく、様々な舞踊形態がその枠を超えて、新しい動き、作品を創作するということが盛んに行われている。バレエにおいても、多くのカンパニーが古典作品だけではなく、コンテンポラリーな作品を上演、レパートリーとして保持し、現在活躍する様々な振付家と強い結びつきがあることも事実である。それに伴って、ダンサー自身もそれらの多様な作品に対応する能力を必要とされ、シルヴィ・ギエムのようにバレエダンサーとしての輝かしいキャリアの後、今では現代舞踊家としての活動を主とする者もいる。そこで本研究では、バレエという歴史ある舞踊形態が、今この現代において、どのように存在、発展しているのか、その伝統と革新性を上演演目とアーティストの声に着目して、考察することを目的とする。

[研究方法]

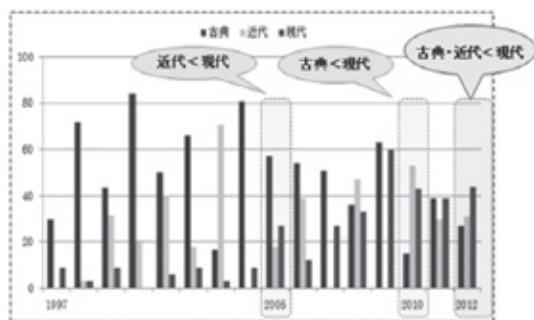
1. 上演演目調査

本研究で取り上げる上演演目として、英国ロイヤルバレエ団の1982/1983シーズン以降の過去30年分と、日本の新国立劇場バレエ団の全演目を事例として挙げる。上演演目に着目するにあたり、演目によって公演回数が異なる場合や、トリプル・ビルのような複数の小作品を扱ったプロジェクト等があるため、作品ごとに点数化することを試みた。それらを演目の初演の年から古典作品、近代作品、現代作品と3つの枠組みに仕分け、その数値の変遷をグラフに表すことによって傾向を考察する。今回は、19世紀までの演目を古典作品（-1900）、20世紀初頭から1980年までを近代作品（1901-1980）、1981年以降の演目を現代作品（1981-）と設定した。なお、ツアー公演やガラコンサート等に含まれる演目は対象から除外した。

2. インタビュー調査

対象者は実際に上演演目を構成する立場である芸術監督、作品を創作する振付家、そして振付家から与えられた動きを体現するダンサー、そしてそれを鑑賞し評価する評論家と、バレエの傾向を取り巻く関係者に設定した。

[結果と考察]



新国立劇場バレエ団に関しては、創立以来、古典作品が大半を占めてきた構成が、現在の芸術監督であるデヴィッド・ビントレイの作品が初めて上演された2005年、現代作品の数値が近代作品の数値を上回った。その5年後、2010年には古典作品を上回った。この年はビントレイが同バレエ団の芸術監督に就任した年である。そして今シーズン、現代作品の数値は古典、近代作品共に上回るという結果になっている。ビントレイが掲げている“a new direction”というバレエ団のテーマが大きく反映された結果とも考えられ、バレエにおける現代作品のこれからの躍進を予期させるものとなった。



コンテンポラリーダンスの振付家であるウェイン・マクレガーを、2005年より常任振付家に任命している英国ロイヤルバレエ団においても、現代作品の数値は増加する傾向にあることがわかる。今シーズンには最年少ハウスコリオグラファーに任命されたリアム・スカーレットの新作も予定されており、意欲的な取り組みが見受けられる。また近年、古典・近代・現代における数値の差が縮まってきており、均等に上演されるようになってきていることが示唆される。

インタビュー対象者の声からも聞かれたように、古典の技法によって鍛えられたダンサーの身体に、現代的な感性と思考が融合した新しいバレエを生み出す現代作品は、バレエを伝統ある古典芸術としてだけではなく、今もなお成長する現代芸術として存在させていると言える。これこそバレエの革新性なのではないだろうか。

チャイコフスキー記念東京バレエ学校理事長 林広吉—ソ連文化省資料をもとに—

斎藤 慶子（早稲田大学大学院生）

1. 研究目的及び方法

1960年5月に設立されたチャイコフスキー記念東京バレエ学校は、日本で初めての本格的なバレエ学校と言われ、多くの人々の注目を集めた。ソ連から経験豊かなバレエ教師の招聘、ソ連本国のバレエ学校カリキュラムを参考にした教育プログラム、ボリショイ劇場バレエ団ダンサーグループとの合同公演など当時として画期的な事業を行い実績を残したが、経営難のため志半ばにして5年で閉校を迎える。日本のバレエを新しい段階へ押し上げたとも言われる活動だが、おそらくその存続期間の短さと、のちに創立されたチャイコフスキー記念東京バレエ団、東京バレエ団付属東京バレエ学校とはあくまで別団体とみなされているために、まとまった記録は今までに残されていない。本研究は、チャイコフスキー記念東京バレエ学校の日本バレエ史における役割の再評価をする第一歩として、学校理事長を務めていた林広吉（1898-1971）とソ連文化省の間に交わされた書簡を検討することで、林の創設者としての姿勢、さらには彼が最終的に目指していた学校の形をあきらかにしようとするものである。

2. 結果考察

本研究では、考察の対象を、活動がより盛んだった前半の二年間、すなわちバレエ「まりも」（石井欽）上演（1962年6月）までとする。

（1）東京バレエ学校概略史

準備期（1957年～1960年5月）林が具体的なバレエ学校設立案をソ連文化省にもちかけたのは、ボリショイ劇場バレエ団初来日公演直後のことだった。林は、世界の文化交流の発展を目指す国際芸術センターの理事の一人として現れる。モイセーエフ民族舞踊団来日公演など様々な文化交流企画のうちにバレエ学校設立が含まれていた。おりしも日本の親ソをはかっていたソ連政府の協力を得て、学校開校へとこぎつける。

第一期（1960年5月～1961年10月）東京都世田谷区にバレエ学校設立。日本の有名スタジオ、バレエ団から生徒が集まる。モスクワからスラミフィ・メッセレル（1908-2004）とアレクセイ・ワルラーモフ（1920-1978）を教師に迎える。1961年8月～10月にかけて、開校一周年記念行事として、ボリショイ劇場バレエ団ダンサーたちのグループと合同公演を全国（14か所29回）で行った。学校生徒たちは『くるみ割り人形』（P. チャイコフスキー）を上演、ソ連の教師たちの指導力

が日本の観客から評価を受けた。

第二期（1961年10月～1962年6月）ワルラーモフ演出・振付で、アイヌの創作伝説をもとにしたバレエ『まりも』上演。メッセレルも指導にあたり、これが、任期終了を迎えた二人の置き土産となった。

（2）林の事業運営の手腕

開校一周年記念のボリショイ劇場バレエ団・東京バレエ学校の合同公演では、ソ連バレエとのつながりを日本の観客に向けてアピールした。東京で行われたソ連商工業見本市（1961年8月）に公演のスタートを合わせるなど、ソ連政府の思惑もくみとった結果、ミコヤン副首相も鑑賞に訪れ、ソ連が学校に寄せる期待を日本に示すまたとない機会になった。一方で、公演そのものの質を保証するべく、ソ連本国の公演の準備方法をできる限り踏襲しようとした。ボリショイ劇場公演を参考にした衣装と舞台装置、長期間の稽古と舞台リハーサル、ソ連からの指揮者の招聘など、舞踊手たちの他にも、公演に参加した日本のオーケストラにとっても学びの場となっただろう。

林が常に強調していたのは、国際交流の発展を願う活動家として、利益を顧みずに事業を遂行するという強い意志だった。バレエ『まりも』は日ソ文化交流のまさに結晶であり、望まれる成果が得られたが、一方でバレエ学校の経営は厳しい局面を迎えていた。

（3）林の求めた学校

経営難により実現されなかったが、林が目指していた学校の理想形は、バレエ学校という枠に納まらなかった。ヴァイオリン・声楽・ピアノ科を含む音楽学校を付設し、留学制度を設けるなど「芸術アカデミー」の創設を構想した。アイディア自体は珍しいものではなかったが、いずれは芸術全般、日本の文化生活全体に高度なソ連式教育の影響を行きわたらせようと、具体的かつスケールを大きく考えていた。

3. 結果

林は、社会の利益のため、バレエによって民族友好を実現するため、最上の環境を用意するべく奔走した。ソ連のバレエ教育に必要な環境について見通しが甘く、経済的感覚も乏しかったために、5年という短さで閉校させてしまったが、教授法から舞台での実践に至るまで、ひととおりのソ連の流儀を人々に体験させたことの意義は大きい。ここで得られた経験が、多くの生徒の後の活躍のための強固な足場となった。

【付記】 使用した主な資料は、ロシア国立文学芸術アーカイブ（РГАЛИ）と早稲田大学坪内博士記念演劇博物館に所蔵されている。

バレエ・デ・シャンゼリゼの上演作品

深澤 南土実 (お茶の水女子大学大学院)

研究目的と方法

バレエ・デ・シャンゼリゼ (1945-51) は、その活動や功績についてほとんど顧みられていない。今日でも再演されているローラン・プティ振付作品《旅芸人》、《ランデヴー》、《若者と死》以外のバレエ団の作品や、全レパートリーについては依然不明点が多い。

本研究は、バレエ団の当時のプログラムや新聞・雑誌の批評や評価、映像資料等の一次資料の調査を踏まえ、レパートリー作品の概要、スタッフやダンサー、装置や衣裳、振付について明らかにし、バレエ団の軌跡と合わせて検討、考察することを目的とする。

上演作品と振付家

バレエ・デ・シャンゼリゼは解散までの7年間、パリで全12シーズンの公演を行った。それに加え、ヨーロッパ中でツアーを多く行い、アフリカ大陸やレバノン、ブラジルへも船で移動し公演を行った。

年	振付家	数	年	振付家	数
1945	ローラン・プティ*	5	1948	ジャン・バビレ*	1
	ロジェ・フェノンジョワ	1		不明	1
	ジャンニヌ・シャラ*	1		シャラ	2
	マリウス・プティバ	3		ジョン・タラス*	2
	ミハイル・フォーキン	1		バビレ	1
1946	プティ*	3	1949	プティバ	1
	マルセル・ベルジェ*	1		セルジュ・リファール	1
	アナ・ネヴァダ、 フアニート・ガルシア*	1		グゾフスキー*	1
	サン・レオン	1		レオニード・マシーン*	1
	プティバ、イワノフ	1		イヴェット・ショヴィレ	2
	タリオーニ、プティバ	1		グゾフスキー*	1
	不明	1	1950	リファール	1
1947	オーレル・ミローシュ*	1		ルース・ページ*	2
	サン・レオン	1		プティバ	1
	不明	1		リファール	1
	不明	1		不明	1
1948	グゾフスキー*	3	1951	フランク・スタッフ*	1
	ダヴィット・リシン*	4		ウォルター・ゴア*	1
	アンナ・バヴロワ、 アレクサンドル・ヴォーリン	1			

上演作品の年代と振付家を表1に示した。筆者の現段階の調査では、バレエ団のレパートリーは52作品である。そのうち、バレエ団初演のオリジナル作品と呼べる作品は恐らく37作品であると考えられる (オリジナル作品を創作した振付家には*を付記した)。その中でも、プティの振付作品は9作品、芸術監督でもあったボリス・コフノ

が台本を担当した作品は13作品である。《ラ・シルフィード》や《薔薇の精》などの再演作品には、バレエ団結成からの教師・振付家であり、またプティが47年末に退団した後にメートル・ド・バレエとなったヴィクトール・グゾフスキーが深く関与している。グゾフスキーは、他にも自身の振付作品を4作品発表した。48年には、ダヴィット・リシンの振付作品が4作品あった。ジャンニヌ・シャラはバレエ団に3作品を振り付けた。また、ロジェ・フェノンジョワ、マルセル・ベルジェ、アナ・ネヴァダとフアニート・ガルシア、オーレル・ミローシュが1作品ずつ振り付けをしている。ジャン・バビレは自身が主役となる作品を2作品振り付けた。

ボリス・コフノとセルジュ・リファールはバレエ・リュスの時から不仲であったため、リファールはバレエ・デ・シャンゼリゼを「アンチリファールの企て」¹と振返る。しかし、リファールのヌーヴォ・バレエ・ド・モンテカルロと同バレエ団を行き来したダンサーは多かったことが明らかとなった。また、49年以降はリファールの振付作品は3作品ある。ショヴィレも同年から5作品を初演ダンサーとして踊り、自身でも2作品振り付けた。また、ジョン・タラス、レオニード・マシーン、ルース・ページ、フランク・スタッフ、ウォルター・ゴアもバレエ団のために作品を振り付けた。

バレエ団の精神的支えであり、バレエ団の代表的作品 (《旅芸人》、《出会い》など) の舞台美術と衣裳を担当した画家のクリスチャン・ベラールの存在は非常に大きかったと言える。49年2月にベラールが突然死去したことは、財政難で苦しんでいたバレエ団をさらに窮地に陥れ、解散を早めた。

50年6月のシャンゼリゼ劇場最後の公演にはマリカ・ベゾブラソヴァが、そしてアンピール劇場での最後のパリ・シーズン (51年10月) では、ユーリ・アルカロフがメートル・ド・バレエを務めた。破産寸前に陥ったバレエ団を助けようとしたルース・ページはこの最後のシーズンに補助金を出して振付作品も提供したが、バレエ団は解散を余儀なくされた。

バレエ・デ・シャンゼリゼの上演作品の調査により、コフノが自身の台本を多く使って作品化し、プティの振付作品がバレエ団の人気を後押ししたことが明確となった。また、古典作品を尊重し再演してはいたが、当時の芸術家たちと共同して、オリジナルの作品を多く創作しようとしていたことが明らかになった。

¹ Serge LIFAR, *Au service de la danse* (Paris, 1958), 145.

ブルノンヴィルとデンマークのナショナリズム

折田 彩 (独立行政法人日本芸術文化振興会)

1. 研究目的

バレエ振付家オーギュスト・ブルノンヴィル (August Bournonville, 1805-1879) は、1829年から1879年まで50年間にわたり、40の全幕バレエ作品、60を超えるディベルティスマンを創作した。この内現在までデンマーク王立バレエ団のレパートリーとして残っているのは、パリのロマンティック・バレエの流行にそって創作された異国趣味のあるいは幻想的な作品がほとんどである。しかし失われた作品の多くはこれらとは違い、当時デンマークで流行していたデンマーク・ロマン主義思想を反映した愛国的な作品であった。本研究は彼のむしろ失われたこれらの政治的な作品を辿ることで、ブルノンヴィルと19世紀デンマークのナショナリズムとの密接な関係を探る。

2. 発表要旨

ブルノンヴィルは生涯にわたって愛国的な作品を創作し続けた。しかし作品の内容や主題、作品に込められた政治的主張を分析すると、作品が創作された年代によってその愛国心の内容に明らかな相違が見いだせる。この相違は、彼が常にその時代ごとの流行や多数派の政治的主張に迎合した結果、生じたものであった。

デンマーク王国は1661年から1848年までの187年間にわたって絶対王制を敷いたが、ブルノンヴィルはこの絶対王制時代の最晩年にあたる1829年から1848年に、国王の私的機関である王立劇場でバレエ・マスターを務めた。ブルノンヴィルは王立劇場から要請され国家行事の度に、国民を教育するため国王を賛美する内容の作品を多数創作した。絶対王制下、様々な分野の芸術家が愛国的な国民教育作品を創作したが、彼らは皆絶対王制支持者であり、国王の良き臣民を育成することを目的に絶対王制を賛美する作品を創作していた。

しかし1848年にデンマークの国家体制が立憲君主制に移行したことにより、ブルノンヴィルを取り巻く環境は大きく変わった。王立劇場は実質的には国立劇場となり、事業予算は議会両院の決議により決定されることとなったからである。議会は王立劇場の事業予算を年々削減し続けた。また1848年に勃発した対独戦争により国民の外国人への排斥感情が高まり、フランス人とスウェーデン人の両親を持つ移民2世であるブルノンヴィルに対しても、デンマーク人としての純血性を疑問視する声が上がった。そこでブルノンヴィルは興行の成功による事業収入の確保と、劇場に自らの有

用性を認めさせ世間に対して自らの愛国心をアピールするという目的を果たすために、愛国的な作品の創作に絶対王制時代以上に邁進した。この愛国的な作品の創作によって、彼は国家体制の移行後もバレエ・マスターの地位を確保したのだった。

しかしその「愛国」の内容は絶対王制下とは大きく変化した。立憲君主制下においても様々な分野で愛国的な国民教育作品が創作されたが、ここでの「愛国」はもはや国王ではなく国民国家に忠誠を誓うことであり、国民教育はデンマーク国民とノルマン民族としてのナショナル・アイデンティティを涵養することを目的とした。そして彼は新しい国家体制が求めるこの政治思想に迎合し、それを積極的に創作に反映させたのだった。

ブルノンヴィルは時代の流行を作品にたくみに取り入れた。デンマーク、スウェーデン、ノルウェーの国家統合を目指す政治的汎スカンジナビア主義という政治思想が1830年代後半から1860年代前半にかけて熱狂的に流行すると、これをすぐさま創作に取り入れて、1844年から20年弱にわたってこの政治思想に沿った作品を創作し、1862年以降この思潮が衰退するのを察知すると、そういった作品の創作をすぐに止めた。またこの間の1848年と1864年にドイツとの間で戦争が起けると、国民の好戦的な感情に訴えかける軍国主義的な作品を多数創作した。

ブルノンヴィルは、デンマーク・ロマン主義と、そこから派生した絶対王制礼賛、文芸的汎スカンジナビア主義、政治的汎スカンジナビア主義など、その時代ごとに流行する思想に迎合した。彼には確たる政治信条はなく、どのような政治思想であっても、興行の成功や自身のアピールに結びつくのであれば積極的にそれらを取り入れた。ブルノンヴィルの愛国的な作品は、したがって時代ごとの政治思想を忠実に反映させたがゆえの政治的な作品であった。

しかしブルノンヴィルが、他の振付家のバレエ作品ではあまり反映されなかったロマン主義が持つ政治性を作品に強く反映させたのは、19世紀、近代国家に変貌していくまわりの大国に翻弄されるデンマークという国家がナショナリズムを高揚させなければならなかったように、その中で彼も地位を確保するためにはこの流行に乗らなければならなかったからだろう。デンマークの置かれた状況とその時の流行思想が鮮やかに彼の作品に浮かび上がってくるほどに、彼は時代に呼応した作品を作ったのだった。こうしてブルノンヴィルはロマン主義の持つ政治的思想を作品に反映させた唯一の振付家となり、ロマン主義思想の真の体現者ともなった。

おどる身体における 暗黙知的意識構造の段階について

本田 優帆（お茶の水女子大学大学院）

【はじめに】

「おどる」と「身体を動かす」とはどのような相違があるのだろうか。これまで、ダンサーの意識が変化することで、その踊りは鑑賞者からの見え方が変化するということを考察してきた。これより、ダンサーの意識が深まることで、おどりがダンサーの目指す方向に向かってゆくのではないかと推測する。そこで本研究では、湯浅泰雄の「身体論」と世阿弥の芸道論に依拠し、ダンサーの意識が稽古・経験を通して深まってゆく際に、具体的にどのような意識変化過程を通り、どのような意識状態へと向かうのかということについて考察する。

【身体論・芸道論から見たダンサーの意識】

ダンサーの意識の差異について、湯浅泰雄の心身関係の二重構造の概念に基づき考察した。湯浅は、日常的な「表層的意識構造」と、これに対する夢・催眠など、非日常的な限界的状況において表れてくる「基底意識構造」という二つの意識を通じた人間と世界の関わり方を提示しており、「基底意識構造」すなわち無意識の中に沈み、日常的には見えない意識構造において、我々は「創造的直観」を働かせるとし、芸術制作を含めた人間のすべての活動の根底にこの創造的直観がはたらくと述べている。これより舞踊における創造的直観のはたらきは身体運動とおどりの区別となり、重要な概念としてとらえるべきだと推測した。しかし、創造的直観がはたらくまでの経緯として、単に意識構造が択一的に変化するのではなく、おどる主体の技術レベル、および経験量の違い等によって、意識構造が段階を踏んで連続的に変化するのではないだろうか。

この、段階を考える上で世阿弥の芸道論について解釈している西平直による『世阿弥の稽古哲学』を参考とした。西平は伝書のなかで世阿弥が用いている「有心」「無心」という概念に特に注目し、芸道においてわざを極めることは、「未」⇒「有」⇒「無」という意識の変化からなることを述べている。すなわち、全く意識を他へ向けていない心身一元的状态から、失敗や不安、注意点などを意識化した心身二元的状态を通り、最終的に意識化していた部分を「身体で覚え」、内在化し、ふたたび心身一元的に、無意識的に演じることができるといふ過程である。西平の述べるわざを極める際の「未」⇒「有」⇒「無」という変化は、湯

浅の「表層的意識構造」から「基底意識構造」の変化の中で現れると解釈した。

【ダンサーの意識変化過程】

しかし以上の湯浅と西平の論では、具体的な変化過程が明らかとなっていない。筆者はよりミクロな視点での考察が必要であると考えた。

ダンサーが熟達してゆく際に起こる「未」⇒「有」⇒「無」の変化の中では、わざを習得する過程として、即時的な「未」⇒「有」⇒「無」の変化が起こり、入れ子的構造になっていると考える。即時的（短期的）な「未」⇒「有」⇒「無」の変化を繰り返すことで、長期的な「未」⇒「有」⇒「無」の変化が進行してゆくのではないかと。つまり、ダンサーは自分の外部にある要素に気づき、要素を知り、それを意識化し、さらに内在化させるといった経験を積み重ねてきたが、世界観や感覚、そして思考、観念などが変化すると考える。

【まとめ】

以上の考察は以下の3点にまとめられる。

①ダンサーの具体的な意識変化過程は、わざを習得する過程となる短期的変化と、それを繰り返す中で進んでゆくわざを極める過程となる長期的変化が入れ子的な構造で行われる。②身体運動からおどりへの変化、すなわち表層的意識構造から基底意識構造の変化というのは、複雑で細かい段階を踏んで行われ、択一的ではなく拮抗的・流動的に行われる。③心身一元的な状態でパフォーマンスすることが理想とされるものの、心身二元的な「有」の状態、意識化の過程を通ることが必要である。

今後は、おどる主体の意識が深まることで、舞踊の範囲に留まらず、主体の人間としての内面も深まってゆくという部分に焦点を当てたい。主に学校教育におけるダンスの一側面である「おどる」という行為の果たす役割について、また、舞踊が他の行為や活動、芸術とどのような相違を持ち、どのような独自性があるのかについて考察を進めていきたい。

※尚、研究を進めるに当たり「暗黙知」に触れる前に意識変化の全体像を把握することを優先すべきと判断したため、題目と内容が異なっていることをご容赦いただきたい。

【参考文献】

- 湯浅泰雄（1990）『身体論』講談社学術文庫
西平直（2009）『世阿弥の稽古哲学』東京大学出版会
世阿弥、市村宏訳（2011）『風姿花伝』講談社学術文庫

舞踊する身体と自我の熟達の関連

岡 千春（お茶の水女子大学大学院）

【はじめに】舞踊鑑賞時、ある特定のダンサーにのみ引き込まれてしまうことがある。筆者は、同じ体型、同じくらいの舞踊経験をもっている、観客を引き込むダンサーと、引き込まないダンサーが存在し、その違いが生じる要因は、引き込みを生むダンサーに特有の「身体」にあると考えた。そこで、「観客をより引き込むダンサーの身体」を、「舞踊する身体」として定義し、その構築過程に着目した。本研究では、「舞踊する身体」のありようを主にダンサーの視点から捉え、Jaana Parviainenの「自我の熟達」の論から、舞踊する身体構築過程を明らかにすることを目的とする。さらに、ダンサー自身がダンスを通して自我の熟達をどのような現象として捉えているのかをインタビュー上に探り、自我の熟達をより具体的に捉えるを試みる。

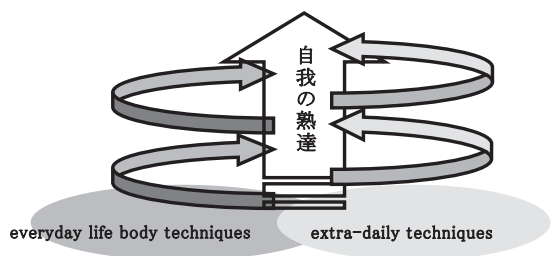
【研究方法】文献研究を中心とし、主としてJaana Parviainen著『Bodies Moving and Moved』（tampere university press, 1998）に依拠することとした。また、舞踊専攻生を対象にインタビュー調査を行い、その結果から「自我の熟達」の具体を探ることを試みた。対象は舞踊経験9年以上の舞踊専攻生15名とした。質問内容は、「あなたが考えるよいダンサーとは、どのようなダンサーか」「舞踊鑑賞時、引き込まれる、目標にしたいと感じるダンサーがいるとしたら、それはほかのダンサーとどこが違うと思うか」とし、半構造化インタビューとして行った。

【結果及び考察】

まず、Parviainenはダンサーに必要な身体テクニックを二つに分類している、すなわち、① everyday life body techniques（生活世界における身体テクニック）② extra-daily techniques（ダンサーや振り付け家が使用する身体的テクニック）である。筆者は、これらは完全に二分できるものではなく、複雑に絡み合い、相互に影響し合いながら発達していくものと考えた。Parviainenによれば、②が獲得されていないダンサーは、生活世界のみ形成された受動的な身体しか持ち得ないという。また、②を獲得するためには、①のテクニックを客観的に知ることが必要であるとも述べている。つまり、ダンサーは②を獲得する訓練の過程において、日常生活だけでは容易に発見することができない①の役割、価値、自らへ及ぼす影響を次第に理解していくと言える。普段の生活を送る上で自然に染み付いていった、社会的・文化的身体を知り、それをあるときは克服し、またあるときは利用しつつ、②を発達させていく必

要があると考えられる。その過程は段階的になるのではなく、①と②が相互に影響し合いながら、双方が徐々に発達していく構造を持つと考えられる。ダンサーは、舞踊の訓練を通して獲得される技術や知が、自らにとってどのような影響をもたらすのか、訓練が生活世界の身体をどのように変化させるのかを、経験的に理解することが求められるのである。

さらに、Parviainenは②のテクニックの獲得を、practice of the self（自我の熟達）として理解されるべきとしている。この概念は、舞踊の訓練が道具としての身体容貌を形づくるだけでなく、人の実存、世界内存在の存在様式、そして世界観を形づくるものであるという見解に基づいている。Parviainenにとって「自我の熟達」とは自己が何者かということ、つまりアイデンティティの理解が深まることであり、また心身観の変化に伴って、世界の見方、世界との関わり方が変化していくことである。芸術としての舞踊作品は、ダンサーの存在そのもの、人生の道そのものが身体の動きによって立ち現れる。つまり、観客を引き込む舞踊は、ダンサーの確かな世界観が必要ということになる。世界内存在としての自己を、その身体でもってどのように把握するのか、世界とどう関わろうとしているのかが、身体そのもの、身体の動きように発現し、それが引き込みを生む舞踊として認識されると考えられる。



インタビューから得た自我の熟達に関するダンサーの言からは、ダンサーが自らの舞踊、そして観客のことをどの程度考え、理解しているかが、「引き込み」の有無につながることを示唆された。Parviainenが言うように、舞踊の訓練過程は「自我の熟達」であり、身体としてのアイデンティティが変化していくことで、舞踊する身体へ近づくことができると考えられる。

本研究で明らかになった、舞踊する身体構築過程を、舞踊実践の場にどのように生かせるか、詳細に考察することを今後の課題としたい。

<参考文献> Jaana Parviainen (1998) *bodies moving and moved* (tampere university press), Tampere, Finland

ダンスにおけるエリート指導者のメンタルモデルの解明 —シニアダンサーの指導者に着目して—

宗宮 悠子 (筑波大学大学院)

寺山 由美 (筑波大学)

會田 宏 (筑波大学)

【はじめに】

舞踊において、教育、人物・作品、歴史、文化等幅広く研究が進められている。しかし幼少期からダンスを本格的に学ぶ子ども達への指導に特化した研究は限られたものである。一方、スポーツにおける競技志向の高い種目では、実際のコーチング場面からみられる課題を整理し、トップ選手を作り出すための、科学的・非科学的な研究が多く行われ実践に移している。永井(2007)は、「子どもの教育とは、しかるべき成長の時期に、しかるべき環境を与えて、はじめてまっとうな心身を作り出す」と述べている。では、ダンス指導において「まっとうな心身を作り出す」ことは、どのようなことなのだろうか。日本における現代舞踊の指導は、かつてから密室化され不透明性が存在すると言われている。また先行研究より、高いレベルの身体性を持ったダンサーが、ダンス指導に関わる要因からダンスを辞めてしまうといった報告もされている。

そこで本研究では、日本のダンス指導の課題解決の糸口を、各カテゴリー(シニア・ジュニア)のエリート指導者の声を基に見出し、エリート指導者のMental Model「心の中で持つ表象(イメージ)であり、それを操作することによって、問題を解決するもの」(J. Laird, 2007)を明らかにする。そして、今後の研究の資料を得ることを目的としている(今回の発表では、シニアダンサーの指導者に焦点をあて報告する)。

【研究方法】

1. 対象者

対象者は、下記条件にあった3名を選定した。

①18歳以上の指導が中心である。②プロ(トップ)ダンサーを輩出した。③自身の舞踊団(カンパニー/教室)を保有している。

2. 調査期間

2009年7月～2011年10月

3. インタビュー方法

インタビューの方法は、半構造化面接を用いた。(基幹・追跡・探索的質問項目の組み合わせにより実施)

4. 分析方法

インタビュー時に、対象者の許可を得てICレコーダーにて対話を録音し、逐語記録を作成した。STEP1では會田(2012)による「実践知の事例を研究する手続き」をもとに分析を行った。STEP2ではCôté et al. (1993)による質的分析方

法を使用し要素を抽出した。ダンス指導における繊細かつ複雑な指導を分析するにあたり、帰納的な見解を見出す必要があることから質的研究手法を用い分析を行った。

【考察】

STEP1の分析より指導者3名の指導観を考察した。抄録では指導者Bを一例として報告する。

①ダンサーの立場に立った指導(言葉がけ)

②ダンサーと指導者の相互依存をなくすための指導

③世界で通用するようなダンサーを作る＝踊れる身体作り

④ダンサーを管理(Manage)する意識

⑤将来性のあるダンサーを見抜き育成する

⑥レベルにあった指導者による段階的かつ継続的で流動的である指導意識

⑦時代の流れ(最先端)を察知した指導/ダンス作り

次に、STEP2の分析結果及び考察は以下にまとめる。

・102ページに及ぶInterview Trans-former Creative Dateから96の意味単位が得られた。

・その中から最終的に38の意味単位が本研究における分析対象とされた。

・38の意味単位は「徹底的な身体作り」「将来性・個性の伸長」「環境設定」「多様性への調和」「意識的な経験」「能動的態度への嚮導」「思考力(考える力)の深化」の7つのサブカテゴリーに分類

・最終的に「管理」「自立」「段階別指導への意識」「支援」の4つの大カテゴリーに分類された。

【Mental Model】

それぞれの調査結果と考察をもとに、Mental Modelを以下のように構成した。

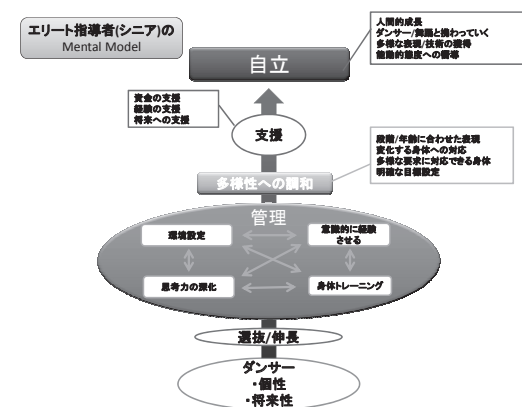


図1. エリート指導者(シニアを対象)のMental Model

【引用参考文献】

- 北村勝郎, (2005)「優れた指導者はいかにして選手とチームのパフォーマンスを高めるのか?」『現代スポーツ心理学研究』32 (1)
- 永井洋一 (2007)『少年スポーツダメな指導者バカな親』, 合同出版

ジュニア期におけるストリートダンスの技術指導に関する一考察～指導言語に着目して

田巻 以津香

(NPO法人Dance Association Seeds/筑波大学非)

1. はじめに

「ストリートダンス」という言葉が一般的に使われるようになって久しく、今日においては社会的にも市民権を得たと言ってよい状況になってきた。学習指導要領にも「リズムダンス」「現代的なリズムのダンス」として取り上げられており、その指導法、指導技術について研究が求められている。しかし、その語義、定義の不確定さもあり、いまだ技術に限らず「ストリートダンス」の研究は多いとは言い難い。本研究においては今日一般的に「ストリートダンス」と呼ばれるダンスについて、指導者の指導言語を分析することによりその特徴を明らかにし、「ストリートダンス」を指導する際の基礎資料を得ることを目的とする。

2. 研究方法

同一指導者が①ダンスの普及振興、②ストリートダンスの技術向上、という2つの異なる目的のクラスを指導する際の、各クラスについての逐語記録を作成し、指導言語を分類した。

＜調査対象＞

クラスA…ダンスの普及振興を目的としたクラス。

受講生11歳～15歳 15名

クラスB…ストリートダンスの技術向上を目的としたクラス。受講生10歳～14歳 13名

＜調査期日＞ 2012年9月22日

＜データ＞ ICレコーダにより指導者の発話を録音、および参与観察による記録を基に逐語記録を作成。

＜言語分類方法＞

- (1) レッソンの流れ：1レッスンを活動内容により時間配分し、各活動ごとにセクション名を定めた。
- (2) 項目別言語分類：収録言語を松本ら（1979）を参考に7カテゴリーに分類し、各カテゴリー別の総言語数に対する割合を分析した。

3. 結果と考察

(1) レッソンの流れ

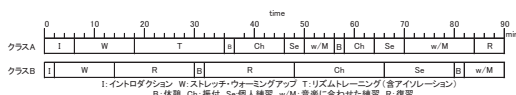


図1. レッソンの流れ

レッスンの流れは図1に示した。両クラスとも振付（Ch）の後に個人練習の時間が設けられる点は共通していた。

(2) 項目別言語分類

収録された言語は、Ⅰ身体に関する用語、Ⅱ基礎的な身体運動に関する用語、Ⅲ運動を形成する要因となる用語、Ⅳ作品形成に関する用語、Ⅴ学習・指導に関する用語、Ⅵ外的環境（音・服装）に関する用語、Ⅶその他の7カテゴリーに分類された。両クラス、各カテゴリーを概観しての共通点は擬音語の多様性である。クラシックバレエ等のように決まった型がないストリートダンスにおいて、学習者と共通認識を得るために欠くことのできない要素であると考えられる。また、「表現運動」とは区別して捉えられることの多いストリートダンスであるが、「身体は楽器やで。練習すればどんな音でも鳴る」や「みんなビートロック^(注)になって！」等の作品形成に関する用語が見られたことも両者に通ずる共通点である。

両クラスの大きな違いは、Ⅰ身体に関する用語、Ⅱ基礎的な身体運動に関する用語において顕著に見られる。クラスAでは身体全体、大きな関節を指す、または使って動くことを指示する用語が多く用いられ、クラスBでは「足首」「肩のライン」および「身体の面・内側」等より細かく、または内面的な身体の使い方を指示する用語が多く用いられている。これらの用語により、動きの連続であるステップとステップを繋ぐ言語化不可能な動きを伝え、共有していると考えられる。

4. おわりに

これまでストリートダンスの技術について、初心者と上級者の動きの差は明らかにされてきたが、その差を埋めるための指導方法は明らかにされていない。本調査で明らかになったクラスBでの指導言語の特徴は、技術向上のための指導法の大きな着眼点が示唆された。今後、対象クラスを増やし、より指導法を明確すべく引き続き調査していきたい。

【参考文献】

- 松本千代栄、山田敦子、大熊琴月枝、本間清美、那須川知子（1979）舞踊用語に関する研究Ⅱ、舞踊学2、14-17
- 吉川京子、茶木香代子（1994）エアロビックスダンスの指導言語に関する研究、金沢大学教育学部紀要（教育科学編）43、139-144

（注）ビート・ロック（Pete Rock）：アメリカ、ブロンクス出身のヒップホップDJ、プロデューサー

アーティストが進化／深化させる 創作ダンスの学習

児玉 孝文 (NPO法人 MIYAZAKI C-DANCE CENTER)

高橋 るみ子 (宮崎大学)

豊福 彬文 (宮崎大学大学院教育学研究科院生)

1. はじめに

これまで学校で取り組まれてきた「創作ダンス」(小学校「表現」を含む)の学習は、児童生徒に創作の全体験(踊る, 創る, 観る)を保障してきたが, ここでの「観る」(鑑賞)は, 活動の結果(作品)を互いに見せ合うもので, 楽曲を「鑑賞」する音楽科の学びと異なるところである。しかし, 芸術家が授業に参画・実演披露することで, 創作ダンスの学習は, 音楽科の鑑賞と同じ「生活とのかかわりに関心をもって, 生涯にわたりダンス文化に親しむ態度をはぐくむ体験」を児童生徒に提供することが可能となる。そこで本研究では, 従来の活動に新たに芸術家の実演を鑑賞する体験を加えた学習を「創作ダンス学習の進化/深化」と定義する。

2. 研究の目的

本研究は, 開催を希望する学校に芸術家等を派遣する文部科学省の「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「芸術表現体験事業」という)の取組が研究動機の発端となっている。また, 研究着手のきっかけは, 平成23年度に宮崎大学教育文化学部附属小学校と同中学校が実施した「芸術表現体験事業」に児玉(んまつー波斯)が芸術家として派遣され, 「体育」(附属小)と「保健体育」(附属中)に位置づけて, 芸術表現体験活動を取り入れたワークショップ型の授業(附属小は4年生の「表現」, 附属中は1年生の「創作ダンス」)を実施したことである。

そこで, 実施したワークショップ型の授業を「表現」や「創作ダンス」の観点から分析し, 芸術家等がデザインする「創るダンス」の効果が明らかになれば, 芸術家と連携を望む教員や学校が増え, その結果, 「表現」や「創作ダンス」に積極的に取り組む教員や学校が増えるのではないかと考えた。これが本研究の動機と目的である。

併せて期待したことは, 芸術家等がデザインする「創るダンス」の効果が明らかになれば, これまで以上に学校で取り扱われてきたダンスの取組や, その取組を自身がデザインすることに興味・関心を示すアーティストが増えることである。

3. 芸術表現体験事業

平成22年度から, コミュニケーション能力の育成を図るため, 芸術家等を学校へ派遣し, 芸術表現体験活動を取り入れたワークショップ型(参加・体験する中で学習する指導方法)の授業を展開す

る「芸術表現体験事業」が実施されている。

ダンス分野の取組についてみると, 平成23年度の学校申請分は2校(2.4%), 団体申請分は19校(19.4%)。平成24年度の前者は5校(5.0%), 後者は未発表である。対する演劇分野は, それぞれ63校(75.9%), 59校(60.2%), 83校(82%)となっており, その差は大きい。

4. 附属小・中学校の平成23年度の取組

附属小の平成23年度の取組とその成果については, 第63回舞踊学会で報告した。今回は附属中の取組を分析し, その成果等を報告する。

附属中へは, 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(んまつー波斯)を派遣し, 「創作ダンス」(保健体育)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した。回数は, 4クラス×3回の12回である。具体的には, 前述の新事業の特色を踏まえ, 講話(導入)と実技指導(展開), ミニ鑑賞会(ふりかえり)を意識的に組み込んだプログラムとした。

事後に実施したアンケート調査から, 3回の芸術表現体験により, 「創作ダンス」の学習とその先に続くコンテンポラリー・ダンスや上演活動に対する生徒の興味・関心が高まっていたことが明らかになった。以下に生徒の感想を抜粋した。

「外部講師のダンスが新鮮だった」「プロは自分たちと表現の仕方がとても違うと感じました」「プロの人たちを観てすごいと思ったし, こんな風に踊れたらいいと思った」「ダンスを観るのもやるのも楽しかった」「他人と比べないで, 自分自身で考え自分自身で踊ることに魅力を感じました」「周りを気にしないで自分の世界に入れた」。

なお, 「今回のような授業をまた受けてみたい。」と回答した生徒は全体の60%であった。

5. おわりに

平成24年度「芸術表現体験事業」(学校申請分)の採択率は31%(101校)であり, 残念ながらその中に児玉らのNPO法人がコーディネートした宮崎県の学校(6校)はない。「はじめに創作ダンスありき」の申請書の記述(実施内容)が, 「コミュニケーション能力の育成に資する」の「資する」にそぐわないと判断されたのではないだろうか。その一方, 平成24年度の開催校に, 「創作ダンス」に取り組む都立広尾高等学校(担当教員: 君和田雅子)が採択となった。附属小や附属中と地域も発達段階も異なる高校生を対象に, んまつー波斯が「創るダンス」をデザインする。その詳細と効果等については場を改めて報告する。

本研究は, 平成24年度科学研究費助成事業「ダンスの芸術体験を用いたコミュニケーション能力の育成に資する取組の推進」(高橋)の一環として実施した。

舞踊鑑賞における視点の規定要因について

—鑑賞者の経験を手がかりに—

内山 恵 (筑波大学大学院)

寺山 由美 (筑波大学)

【緒言】

舞踊作品の鑑賞では、10人の観客がいれば10人の作品が存在すると言われるように、鑑賞者の視点は多岐にわたる。この視点は、鑑賞者がこれまでに獲得した知識を基礎としてその作品を鑑賞するため、多様なそれまでの経験に定められた鑑賞者の視点は予測し難く、何に規定されているか明らかにしていない。

そこで、本研究では、鑑賞者の視点の規定要因を、鑑賞者の過去の経験であると仮定し、研究を進めるに至った。

本研究では、鑑賞者の視点尺度を作成し、尺度を用いて鑑賞者を分類する実験を実施した。鑑賞者のグループ単位の経験特徴を読み取り、視点の規定要因を探ることが目的である。

【方法】

予備実験で鑑賞者の視点尺度を作成し、それを元に本実験を行った。

実験設定の際は、舞踊鑑賞研究の先行研究を元に、①ライブで舞踊作品を鑑賞させること②対象とする舞踊作品はある程度の評価を得ていること③被験者が一堂に会して実験を行うことの3点に留意した。

1. 予備実験 (尺度作成)

筑波大学の大学生または大学院生に舞踊作品をライブで鑑賞させ、得られた感想文から、鑑賞者の視点を松本 (1981) が構造化した舞踊の要素に基づいて分類し、内容的妥当性を検討、最終的に50項目が選定された。

2. 本実験

- ・日時：2012年7月30日 (月) 15:15~16:00
- ・場所：筑波大学第一多目的道場
- ・被験者：筑波大学生または大学院生112名
- ・鑑賞作品：国際コンクール受賞作品
- ・実験手順：①舞踊作品の鑑賞②質問紙の回答
- ・質問紙：被験者特性、感想文 (自由記述)、感想をもたらしたと思われるこれまでの経験 (自由記述)、尺度50項目 (5件法)、ライブ鑑賞について

【結果と考察】

1. 尺度の吟味

尺度50項目の内、平均値の高いものを除き、因子分析を施した。因子負荷量が低いものを除いた23項目に再度因子分析を行い、統一した解釈が可能な4因子解を妥当であるとした。4因子は松本 (1981) の舞踊の要素をもとに、第1因子は「動き・身体」、第2因子は「作品」、第3因子は「ダンサー」、第4因子は「効果」と命名した。本尺度の信頼性をCronbachの α 係数によって求めたところ、第

1因子 .773、第2因子 .789、第3因子 .789、第4因子 .739であり、本尺度得点に関する信頼性が確認された。

2. パターンの分類

各因子を構成する項目の単純和の標準得点をもとに、分析対象者となった112名をケースとするクラスター分析を行った。本研究におけるクラスター分析の目的は、4つの因子を手がかりとして、鑑賞者の視点を質的差異によって分類していくことである。

クラスター分析による鑑賞者の視点パターン数の決定にあたり、クラスター数を3から6の範囲で試行したところ、5を指定した場合に最も解釈可能な結果が得られ、本研究では5つのクラスターを抽出した結果を採用した。同定された5つの鑑賞者の視点パターン①~⑤ (図1) の概略と、各グループの特徴を以下に示す。

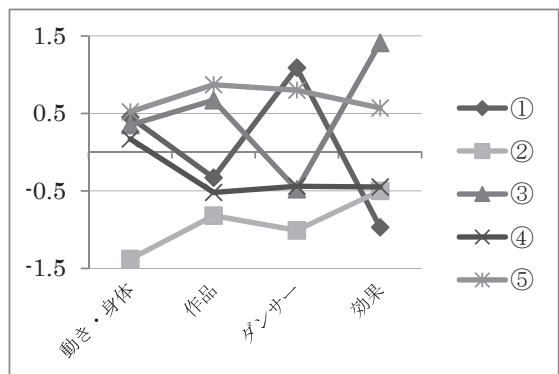


図1 鑑賞者の視点パターン

- ①「ダンサー」、「動き・身体」の順に得点が高い。自身の舞踊やスポーツ経験等から、動きや舞踊に取り組むことの大変さを理解している。
- ②全体的に低い得点を示している。それまでの自身の経験とのギャップに戸惑っている。
- ③「効果」(音楽や衣装)得点が最も高く、「ダンサー」得点が低い。継続的な舞踊経験はない。
- ④「動き・身体」が最も高く、その他は低い得点を示す。自身のそれまでの経験と差異を感じるが、スポーツ経験等から動きに興味がある。
- ⑤全体的に高い得点を示している。舞踊に関する深い経験がある。

【参考文献】

- 原田純子 (2004) 舞踊鑑賞の視点に関する事例研究. 大阪女学院大学紀要, 1:1-12.
- 小谷克彦・中込四郎 (2008) 運動指導者の葛藤生起パターンごとにみられる対人関係の中での自己知覚の特徴. スポーツ心理学研究, 35(2): 1-14.
- 松本千代栄 (1981) 舞踊用語に関する研究Ⅲ—批評・紹介記事の意味微分—, 舞踊学, 4: 16-17.

舞踊の稽古における身体の組織化 とフォーカシング

竹谷 美佐子

(大阪大学大学院人間科学研究科)

研究目的

舞踊者は長期に及ぶ稽古による技法の獲得をと
おして身体を組織化する。技法の獲得とは、たん
に動きの手順を覚えるのではない。物理的空間を
基準とした身体の移動に重ねられた潜勢的な身体
の作動を可能な限り前景化させることで技法は獲
得され身体は組織化される。稽古で取り組む運動
において、運動の予期としてのイメージや身体感
覚を分節化することによって潜勢的な身体が前景
化されることで技法や身体に対して新たに意味づ
けがなされると考えられる。

本発表では、このプロセスについて舞踊者の個
別具体的な稽古体験の語りから運動におけるイ
メージや身体感覚の分節化による身体の組織化に
ついてジェンドリンのフォーカシングの理論と技
法をてがかりに記述を試みる。

研究方法

舞踊者の稽古体験について熟練した舞踊者を対
象に非構造化インタビューを実施。舞踊者ひとり
ひとりの語りに現れる個別の特徴を考察する。本
発表ではモダンダンスの舞踊家Mさんの語りを
扱う。インタビューでの語りをジェンドリンの
フォーカシングの理論と技法を手掛かりに分析を
行った。フォーカシングは身体感覚へのアプロ
ーチにより自己の理解をはかる心理療法であり、
またジェンドリンは心理療法フォーカシングの開
発者であるがデルタイ研究者として出発した現象
学者であり身体感覚に注目し体験作用を記述する
方法論をとることから現象学との親近性が強いこ
とから舞踊の稽古体験の分析の手掛かりとして適
用する。

考察

フォーカシングの技法の理論的背景となる『体
験過程と意味の創造』において、ジェンドリンは
体験の次元を体験の内容とどのようにそれが体験
されているかの「体験過程」とに区別する。彼は
身体感覚を伴って現れる体験過程に内的に触れる
行為を直接照合と呼びそれによって捉えられたも
のを「感じられた意味（フェルトセンス）」と定
義する。このフェルトセンスに直接照合する際に
言語的、あるいは視覚運動的なシンボルを使用す
ることによってフェルトセンスが分節化し表象が可
能となる。

フォーカシングでは、体験過程やフェルトセン

スに触れるために、次の手順をとる。当人を悩ま
せる問題に対して距離をとり（空間を作る）、浮
かび上がった身体の全体的な感じを味わう（フェ
ルトセンス）。フェルトセンスからどのような言
葉やイメージが浮かんでくるか（ハンドリング）、
言葉やイメージとフェルトセンスの間を行き来す
る（共鳴させる）。これによりフェルトセンスは
身体的なシフトとして起こる（フェルトシフト）。
フェルトシフトによる全体的な感じを味わい（尋
ねる）、それを受け止める。問題そのものではなく
身体感覚からアプローチし、体験の流れと言葉
やイメージなどのシンボルとの機能的関係を通じ
て自己理解を目指す。こうした身体感覚に働きか
けて体験を動かすアプローチは舞踊の稽古との親
近性が高い。

舞踊の稽古では、今まさに取り組むべき動き、
イメージ、身体感覚、技法の実践を通じた身体全
体の曖昧な感じとしてのフェルトセンスが運動し
て働く。

舞踊家Mさんは、稽古を通じて身体が「つま
まっている」感じという曖昧な違和感を覚える。こ
れが運動における身体のフェルトセンスであり、改
善すべき問題として意識に現れる。稽古では、身
体の違和感を踏まえた上で、この違和感は棚上げ
される。動きの遂行の手掛かりとして解剖学的な
骨や関節の構造が指導者から与えられる。この客
観的な解剖学の知識が問題から距離をとり、運動
遂行のための視点をずらす。さらに解剖学的な知
識を外的な運動イメージとして直接照合すること
で、身体感覚が変化する（フェルトシフト）。「つま
まっている」という曖昧な身体全体の印象から、
形態としての身体が意識に前景化される。この形
態のイメージがさらなるフェルトシフトを導き、
動きに対して新たな身体感覚や運動イメージが展
開される。これにより、当初の問題となった運動
において「つままっている」という違和感は解消さ
れ、運動において身体の中の「流れ」という新
たな感覚を見出す。

言葉やイメージを作ることで身体感覚が変わり
運動が生成される過程についての個別具体的な経
験の分析から示されるのは、身体感覚とイメージ
が言語的な作動によって互いにシンボリックかつ機
能的な関係において展開されることによる運動の
生成と身体組織化の構造である。イメージと言
葉の創造が身体組織化の可能性の地平となり身
体感覚を変容させ運動を生成し、同時に運動主体
の個体化と身体組織化を導く。

「体験としての児童舞踊」からみえてくる 子どもの身体表現とはなにか(1)

吉田 明子 (日本大学文理学部)

1. はじめに

筆者はこれまで、「児童舞踊」の黎明期における中心的な指導者層の理念と普及発展をささえた名取制度を考察し、「子どもたちの文化」を独自に創造しようとした文学界・音楽界・教育界において、児童舞踊がどのような社会的意義をもっていたのかについて考察を深めてきた。

その結果、児童舞踊は「大人のための技芸の模倣と複製化をさせることなく、子どもらしさを追求しようとした日本独自の身体表現形式」であり、「子どもの『無垢』(童心)の概念が、近代過程の価値変容のなかにあった大人社会に対して、一種の『救い』『救済』の価値観を与える対象」であると言及してきた[川島 2011 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]。

しかし、これまでの研究は、児童という主体の体験を捉えるアプローチを置き去りにしてきたのではないかということに気づいてきた。

そこで本研究では、主体の体験にこそ社会学的意義を考察できる素材があるとした井上俊の「体験としてのスポーツ」論に依拠し、「体験としての児童舞踊」からみた子どもの身体表現とはなにかという論議を試みた。まず、児童舞踊における「児童」という言葉の捉え方を提示する。次に「体験としての」という分析方法を井上の論稿から読みとる。次に「体験としての児童舞踊」という視点から考察するにあたり、児童舞踊における「自然な動き」に注目する。

2. 児童舞踊における「児童」という言葉

「児童」という用語を冠した言葉は多く、それらの言葉は、「制度」として対象化されやすい。「制度」としての児童は、学校教育法では満6～12歳までを学齡児童、児童福祉法では満18歳未満を児童と区切られる。このように「児童」は、「建設されるべき近代国家を担う国民の育成をめざした」義務教育の対象として、社会の願望概念として存在している[河原 1998]。

しかし、筆者はここで改めて、「児童」という言葉には、社会の価値観を押し付けることなく、子どもらしい純真な心情を容認すべきであるとした意図を読みとる立場を明確にしておきたい。そのうえで、児童という主体の経験や体験を起点にした「体験としてのスポーツ」論をめぐる研究アプローチへの接近を試みていく。

3. 体験としての児童舞踊

本研究では、井上が「体験としてのスポーツ」

を論じるうえで取り上げた柔道家・三船久蔵十段(1883-1965)との対話に注目した。三船は柔道の技について、「長い柔道生活を通して一番大切だと思っているのは<自然な動き>」であると言及した。井上は、<自然な動き>が人間の行為を決定づけるさまざまな社会制度に制約を受けることなく、柔道をしている主体の体験をとおして、柔道の技から得られるスポーツの意義、身体運動の意義を説明しようとした。本研究における「体験としての児童舞踊」の視点は、このような立場をとっている。

4. 児童舞踊における「自然な動き」

まず児童舞踊における「自然な動き」を2つの段階に分けた。

子ども自身から出てくる「自然な動き」そのものを尊重する「子どもの自然な動きを導き出すこと」を1つ目の枠組みとして、保育現場での身体表現活動の例と児童心理学の乾孝や児童舞踊論の畦山恵理子の論考をもとに整理した。その結果、子どもの自然な動きを導き出すだけではなく、それを「演じ手の表現意図」を持った生きた身体表現にするために、大人と子どもが共に創っていくという姿勢が必要であり、その過程において、子どもたちが自分の表現の幅をさらに広げる経験を重ねることが大事であると整理できた。

次に、大人が子どもの童心を捉えて創作した子どもらしい動きを子どもたちが意識せずに「自然な動きにすること」を2つ目の枠組みとして、柔道における「自然な動き」をもとに整理した。その結果、柔道の技が人間性を示すように、児童舞踊においても人間性が表現されるため、反復練習によって違和感のない自然な動きにすることの必要性が認識できた。また、自分の意識を超えて「自覚的に解き放とう」とすることが「自然な動きにすること」につながることも確認できた[川島 2010「生活のなかのダンス論」序説——英国の「コミュニティダンス」と小林正佳の「舞踊論の視角」を手がかりに]。

児童舞踊は、一人ひとりの個性、人間性を大切にすることを前提に、児童と位置づけられるその時にしか表現できない年相応の子どもらしい身体表現を大人と共に創りながら身につけていくことであり、決して大人の技芸の模倣と複製化ではないと整理できた。

5. まとめ

児童舞踊は、単に子どもが踊る舞踊というだけではなく、子どもと大人が共に創る作品であることに意義があることが整理できた。また、子どもたちがそろって踊ることによって、子どもの身体をとおして、大人社会に大人と子どもの協調や大人同士の協調を訴える警鐘でもあったのではないかという問いが見いだせた。

モーションキャプチャを用いた同一演者・同一演目の経時変化にみる動作比較 －自己研鑽過程の日本舞踊家を対象に

三戸 勇気*, 篠田 之孝**,
渡沼 玲史***, 小沢 徹*,
丸茂 祐佳*

* 日本大学芸術学部, ** 日本大学理工学部,
*** 一橋大学

1. はじめに

近年、モーションキャプチャの研究現場への普及とコンピュータの性能向上により大量のデジタルデータを用いた動作解析並びに動作の視覚的な提示が可能になり、動作比較や教育システムの新たな展開がみられるようになった^[1]。

我々は、日本舞踊においてモーションキャプチャを用いた教育支援が演者の学習意欲や教育的効果を高める可能性を探っている^[2]。

また、日本舞踊において極めて重要な身体重心を算出し動作解析を行い、その成果の一つとして身体動作及び身体重心を時系列で可視化する動作解析システムを構築した^[3]。

2. 目的

我々が構築した動作解析システムは、現在演者2人を並べて提示できるという利点を持つ。その機能により、「同一演者の過去と現在」、すなわち1人の演者の成長過程を比較することが可能になった。

そこで、本研究では演者の動作がどのように変わってきているのかについて、動作解析システムの視覚的な検討と、モーションキャプチャのデータとの両方から検討を行う。動作解析システムによる検討から、演者の過去と現在の「安定度」に差異があることが見て取れた。そこで今回は、モーションキャプチャデータの標準偏差を用いて考察する。

3. 方法

3-1. データの取得

被験者: 演者K・演者Wとも日本大学芸術学部演劇学科日舞コース卒業生20代女性、舞踊歴20年
対象演目: 長唄「娘道成寺」クドキ後半
計測日: 2011年8月13日・2012年2月26日
計測場所: 日本大学理工学部船橋校舎
実験装置: 光学式のモーションキャプチャ (Motion Analysis, MAC3D System) を用いて12台のカメラ (Hawk) で構成した。演者は身体に42個のマークを取り付け、マークから検出された時系列の三次元座標値を測定した。

3.2. 解析の方法

解析箇所: 歌詞「露をふくみし」の箇所

身体重心の算出方法: 14個の身体部位 (頭部、胴体、上腕、前腕、手、大腿、下腿、足) の位置データと質量中心比を用いて重心位置を算出し、次に各身体部位の重心位置と質量比を用いて身体重心を算出した。

動作の特徴量の抽出: 今回は、身体重心のZの位置データの標準偏差から分析を行う。Xは横方向、Yは前後方向、Zは上下方向のデータを示している。

4. 結果・考察

演者Kと演者Wの2011年と2012年の身体重心のZの位置データの標準偏差を図1に示す。

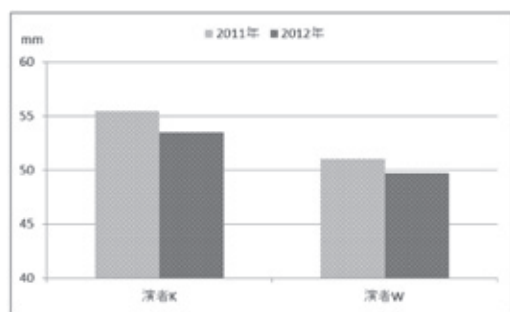


図1 演者Kと演者Wの2011年と2012年の身体重心のZの位置データの標準偏差

両演者の身体重心のZの位置データの標準偏差が2011年より2012年の方が小さくなっていった。つまり、重心の上下動作のばらつきが少なくなっていることがわかる。このことから、動作解析システムからの検討と、重心の上下動作に関連があることが示唆された。このように、動作の関連性を見出すことができたことから、動作解析システムが有益な情報をもたらすことが確認できた。

謝辞

本研究は平成23・24年度科学研究費基盤研究 (B) 「日本舞踊を中心とした身体重心の可視化及び教育支援システムの開発と検証」 (課題番号 23300225) によって行われた。

参考文献

- [1] 河野浩士他「狂言を事例とした暗黙知のマルチメディア活用表現法の一考察」 (情報処理学会第72回全国大会, 6ZJ-8, pp.4617-618, 2010)
- [2] 竹田陽子他「情報技術支援によるフィードバック・ループの効果」 (情報処理学会研究報告20010-CH-87, No.4, pp.1-8, 2010)
- [3] 篠田之孝他「モーションキャプチャを用いた日本舞踊の教育用動作解析システムの構築」 (電気学会論文誌A, pp270-276, 2011)

舞踊記譜法 Labanotation のマルチメディア 教材開発－学習用教材としての LabanEditor 3 の評価

中村 美奈子 (お茶の水女子大学),
Worawat Choensawat (Bangkok University),
八村 広三郎 (立命館大学 情報理工学部)

1. はじめに

筆者(中村)は、お茶の水女子大学舞踊教育学コースの専門科目(舞踊学特殊講義)として、舞踊記譜法Labanotationの初級理論を紹介する授業を担当している。その指導経験から、舞踊をテキストとして読み書きする訓練は、舞踊の備忘のための記録にとどまらず、舞踊を構造として捉え、分析する手法としても有効であると考えている。本研究では、日本の古典芸能で高度な様式性を持つ「能」の基本動作と、やはり高度な様式性を持つ西洋の舞踊、クラシック・バレエ(Ballet Classique)の基本動作の譜面を事例として、舞踊記譜法を用いた舞踊の学習および、Labanotationそのものの学習へのLabanEditor 3の応用について検討した。

2. LabanotationとLabanEditor

ルドルフ・フォン・ラバンRudolf von Laban (1879-1958)により20世紀半ばに考案された舞踊記譜法^[1]であり、特定のダンスの記譜ではなく「身体運動」の記譜を目的としている。記譜のシステムとしては、動きの方向(direction)をシンボル(記号)の形で表し、動きの高さ(level)をシンボルの模様で表し、動きの時間的な長さ(duration)をシンボルの長さであらわす。シンボルを譜表(Staff)の各身体部位に相当するコラム(column)に置くことによって記譜する。サポートコラムにより重心の移動を記述し、重心移動のない動き(ジェスチャー)と区別する点が特徴的であり、汎用的な舞踊譜としての利点であるといえる。ただし、記譜体系が複雑であるため、習得に2年以上かかり、資格を持ったノーテーターが存在する。

LabanEditorとは、立命館大学の八村研究室で開発中の、インタラクティブにLabanotationのスコアを作成してその動きを人型のCGで表現するソフトである。(図1、図2参照)ニューバージョンのLabanEditor3^[2]では、ダイナミックテンプレートという方式を用いて能の仕舞の舞踊譜の作成とCGによる再現を可能にした。これは、能の形(かた)という様式化された動作パターンをテンプレートとして用意しておくことにより、より効率的に譜面をCG化する方法である。本研究では、同じ方法を用いて、西洋の伝統的な舞踊であるクラシック・バレエの舞踊譜の作成とそのCGによる再現も試みた。

3. LabanEditor3の教材としての評価

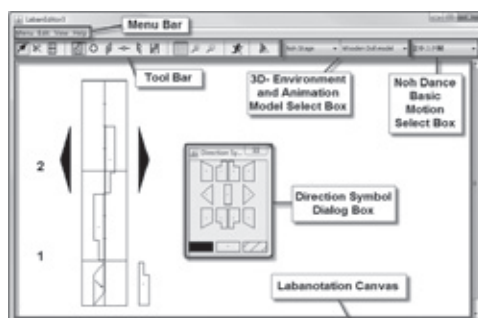


図1. LabanEditor3のエディタ画面



図2. CGアニメーションによる能の舞踊譜の再現

Labanotationのグラフィックエディタの開発は、1990年代より欧米を中心に行われてきており、LabanWriter^[3]のような高性能なエディタも存在するが、Labanotationの譜面からCGで動作を再現するソフトの開発はまだあまり進んでいない。それは、西洋音楽の楽譜(五線譜)と同様に、舞踊譜Labanotationそのものにも解釈の余地があることに起因する。本研究では、「様式性のある舞踊」に限定することにより、舞踊の譜面からの動きのCGの再現を可能にした。また、バレエの動きを理解している舞踊学習者に対しては、動きとLabanotationの記号表現(記譜法)を比較的容易に結びつけることが可能となるため、舞踊記譜法の学習用教材としての利用も可能であることが示唆された。

* 本研究は、科研費番号23501098および22300039の助成を得た。

<主要参考文献>

- [1] A. Hutchinson Guest: *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*, Theatre Arts Books (1997).
- [2] W. Choensawat, S. Takahashi, M. Nakamura, W. Choi, K. Hachimura: "Description and Reproduction of Stylized Traditional Dance Body Motion by Using Labanotation", *Trans-actions of the Virtual Reality Society of Japan*, Vol.15, No.3, pp.379-388 (2010).
- [3] <http://dance.osu.edu/Labanwriter> (Ohio State University Department of Dance)

動きの鮮度をもたらしもの

—身体知の観点からの考察—

柿沼 美穂 (国立環境研究所)

舞踊などの評論において、動きの「新鮮さ」について言及される場合がある。人間の運動感覚図式は未完成であり、それだからこそ新しい運動形態とそれを可能にする新しい運動感覚図式を無限に創出しようと言われるが、舞踊などにおける動きの新鮮さへの言及は、こうして獲得される動きが「ルーティン化」(=「習慣化」あるいは「馴化」)せず、生き生きとしていること、すなわち、今生まれたばかりのような輝きをもつことが要請される場合があるということを示唆する。それは、その動きがぎこちなく、「うまくない」ということではない。同じようにうまく、スムーズな動きであっても、人間はその動きが生まれたばかりのように「新鮮」かどうかを感じ取るのである。

こうした動きの「鮮度」は、物体の運動には感得されない。これは人間の運動が物体の運動とは異なり、主観的な運動感覚(=動感)をとともなうためである。自らが動くときのみならず、他人が動くのを見るとき、われわれはその運動がもつ動感を感得せざるをえない。おそらく動きの鮮度とは、小林正佳が考えたように、舞踊における普遍的な「型」を、具体的で個別的な一度きり起こって消えていく過程としての「形」として具体化する「過程としての創造」において働く要素——運動における質的要素であり、その基盤となっているのが運動感覚(=動感)ではないかと発表者は考えている。

ある運動を獲得する過程において、人間はまず、その動感を獲得し、運動を遂行できるという漠然とした「予感」を覚え、自らの身体の「現実」の間の「ずれ」や「亀裂」(=差異)を感得しながら動き始める。そして、志向的に予測する未規定な枠組みとしての動感を偶発的に掴むと、それを契機として、より「気持ちよく動ける」というある種の快の感情(価値の感覚)にもとづく「自己充実への志向性」にしたがい、差異を乗り越えながら、運動の上達・洗練の道をたどる。

しかし、その運動の動感形態の基礎図式が成立し、一種の安定化状態が生じるようになると、運動に慣れて獲得された動感が意識下に沈み、習慣化が始まる。発表者は、この「習慣化」が、動きの「鮮度」に大きく関連すると考える。習慣化によって、動感が意識下に沈むということは、運動の自動化あるいは機械化につながる。おそらく動感をつかんだ後、そして安定化・定着化が進みつつある状態が、動きの鮮度が最も発露される状態

なのではないか。その状態においては、運動は獲得されているが、いまだ習慣化しておらず、動感を意識的に探り、その再活性化を図らなければならない。そのような状態において、動感の最高度に活性化され、物体の運動とは異なる人間の運動の特徴が際立つはずだからである。しかし、運動の安定化・定着化が進むと、しばしば運動の自動化が進行し、動感が意識下に沈んで運動の習慣化が生ずるようになる。それによって動きが「ルーティン化」し、固癖化を招くことさえある。

それではなぜ、人間は、運動形成の過程において、ある程度の安定化状態に達すると、動感を意識下に沈め、運動の習慣化、つまり自動化を図るのか。動きの「新鮮さ」を保つためには、この仕組みを理解する必要がある。

人間の身体において、こうした自動化がなぜ起こるのか——メルロ＝ポンティは、人間が、個別的な反射のようなものに対する自らの意識的なコントロールを一部放棄することによって、安定化し、自動化した身体の諸器官やシステムを通じて世界と関わるができるためだと説明する。すなわち、意識的な世界とのかかわりを放棄したとき、人間は世界と一定の距離を置くことが可能となり、その距離によってはじめて、世界の意味を一つの全体として捉え、また、世界に向けて意味を発信することができるようになるということである。人間は動感を、同一の運動を繰り返す際の失敗を通じた「ずれ」や「亀裂」つまり「差異」を通じて獲得する。差異を明確化するには、それ以外を意識に背景に沈める必要が生ずる。安定化や自動化によって生ずる距離は、周囲の世界のみならず、身体自身が作り出す新たな意味を得ようとするとき、どうしても必要なのである。運動の自動化は、新たな運動の探索、図式化、そして安定化していく際に、必須のことなのであるが、動感の活性化を見失う可能性もある、「諸刃の剣」のような過程であるといえよう。

人間が動きの「鮮度」を感得し、評価するのは、新たな運動を獲得する際に必須であり、われわれ人間の身体という存在の構造に根ざすものである動感形態の「自動化」が、その上達と習慣化の両方向の結果を孕むためと考えられる。

舞踊や芸術スポーツなどにおいては、このような事態を防ぐさまざまな方法が、経験知として蓄えられている。練習の場所を変える、普段身体の右側で行う動作を左側で行う、あえて失敗するような練習を積む等、いずれも習慣化、すなわち馴化の地平を破壊することを目的とする。これらは人間の動感能力に新たな負担をかけ、動感の働きを現勢的身体に留めて、さらにその対応可能な幅を拡張するために役立つ。この動感再活性化の問題については今後さらなる研究の課題としたい。

イザドラ・ダンカンの養女

—リザ・ダンカンの活動と特徴を中心に—

柳下 恵美

(早稲田大学大学院文学研究科博士後期課程)

1. 研究目的

モダンダンスの創始者であるイザドラ・ダンカン (Isadora Duncan, 1877-1927) の舞踊が、100年もの間途絶えることなく脈々と受け継がれて来たことは、イザドラの6人の養女 (イザドラブルズ) の存在とその貢献を抜きには考えられない。

この6人の養女 (アナ、イルマ、リザ、テレサ、エリカ、マーゴ) は、イザドラが1904年に創設したドイツのグリューネヴァルトの学校に入学し、養女として選ばれた生徒であった。彼女達は優れた才能を持ち合わせたため、イザドラと共に公演ツアーを行う一方、後にイザドラの指導補佐役を務めた。

しかし1921年、イザドラがロシア政府の招聘により、学校創設のためロシア行きを決意した際、イルマのみが随行し、その他の養女はこれを機に独自の活動を展開していく。

6人の養女の内、マーゴは25歳の若さで病没、エリカは画家の道に転身したため、ダンカン舞踊の伝承者は、実際にはアナ、イルマ、リザ、テレサの4人であった。

4人は各々後進の指導をしながら公演活動に励むが、最終的にアメリカで後継者を育成したのはアナ、イルマ、テレサであり、リザのみがパリを拠点に学校を開設し、ダンカン舞踊の指導に当たった。

本発表においては、パリでダンカン舞踊の伝承に携わったリザ・ダンカンに的を絞り、彼女が開設したフランスの学校や公演活動、またフランス人振付家モーリス・ベジャールに与えた影響などについて明らかにする。併せてリザの後継者にあたるオディール・ピロスとマドレーヌ・リットンの踊りの映像とインタビューを基に、リザの舞踊について論じる。

2. 研究方法

先行研究としてリリアン・ローウェンサルの *The Search for Isadora* (1993) が挙げられるが、本発表では、ローウェンサルが明らかにしていないリザの学校や舞踊教育について論じ、ベジャールに与えた影響については映像を用いて明らかにする。

またローウェンサルが使用していない当時の公演プログラムや写真、雑誌、新聞記事、映像等を基に、リザの舞踊の特徴を探り、後継者へのインタ

ビューから想定されるリザ・ダンカン像についても報告する。

3. まとめ

以上、リザ・ダンカンについて様々な角度から調査研究した結果、主に下記の5点が明らかとなった。

- ① リザはパリを拠点に舞踊教育を施すため、シャンゼリゼ劇場の小劇場 (コメディ) を皮切りに、16区のヴェルサイユ通り、その後はサブロン街、晩年は8区のバルーズ通りと生涯に4つの学校を開設した。
- ② リザは公演活動の中で、イザドラが推奨しないドビュッシーの曲の使用やイザドラが使用しなかった仮面やドレス風の衣装を身に纏うなど、新しい演出を試み成功した。
- ③ リザの踊りの特徴は、腕から手先に至るまで人間業とは思えないほどの繊細な動きにあり、リザはイザドラの踊りと彼女の踊りを融合させ、彼女独自の作品を創作した。
- ④ リザの学校で学んでいたベジャールは、ダンカン舞踊を通じイザドラを賛美、プリマバレリーナのマイヤ・プリセツカヤに『イザドラ』というタイトルで踊りの振付をした。
- ⑤ リザや弟子 (ピロス、リットン) の踊りとベジャールの作品『イザドラ』には、手や腕の動きに共通したところがあることから、ベジャールはリザの繊細な指の動きに影響を受けた。

リザ・ダンカンはイザドラの踊りを継承しつつも、彼女独自の踊りをイザドラの踊りに融合させ、新しい作品に取り組みながら後継者の育成にも力を注いだ。

彼女亡き後、フランスにおけるダンカン舞踊は弟子のオディール・ピロスとマドレーヌ・リットンに引き継がれたが、ピロスは2012年1月に他界、リットンは高齢のため指導から遠ざかっているのが現状である。現在、リザの舞踊学校は存在しないが、ピロスとリットンに学んだ弟子たちが時折ワークショップを行い、舞踊の普及に努めている。

本発表では、これまで注目されてこなかったリザ・ダンカンの活動と彼女の舞踊の特徴、また彼女の踊りが与えた影響を提示することにより、フランスにおけるダンカン舞踊の発展を明らかにする。

舞踊理論家ピエール・コンテ Pierre Conté (1891-1971)

岡田 彩

(リヨン第二大学大学院
芸術学部音楽学専攻博士課程)

【研究対象と目的】

20世紀前半のフランスでは、舞踊¹と音楽において多種多様な関係が生まれた。その一例として、ピエール・コンテ (Pierre Conté 1891-1971) を本研究では取り上げる。

コンテは20世紀に活動したフランス人作曲家および振付師、舞踊理論家である。舞踊理論家としての彼の活動、とりわけコンテ舞踊譜は昨今、フランスで研究されるようになってきているとはいえ、ほぼ同時代のラバン舞踊譜と比較すると、まだ無名の存在だろう。上記を踏まえ本研究は、舞踊理論家としての彼の活動を紹介し、その研究意義を示すことを目的とする。

発表では、人物紹介をしながら、特に彼が独自のシステムを発案するにいたった経緯やその方法、特徴について述べ、続いて舞踊譜についてふれる。舞踊譜の解釈は、Michelle Nadal, *Grammaire de la notation Conté*, Centre national de la danse, Paris, 2010と、発表者がパリで受講したコンテ記譜法のセミナーで得た知識に依拠する。

【研究内容】

ピエール・コンテ

南仏トゥールーズ近くで生まれたコンテは、幼少時より音楽を学び、舞踊はマリウス・プティパのアシスタント、ナッタ (Natta) に師事した。青年期、第一次世界大戦に参戦した彼は、軍学校へ入学するが、そこでエティンヌ＝ジュール・マレ (Étienne-Jules Marey 1830-1904) 等の研究²に出会い、とりわけバイオメカニクスに興味をもつようになった。1920年代、学業を終えたコンテは高校で物理学の教鞭を執ったが、その傍らで楽器演奏者たちが、ほぼ同様の動きをすることに注目し、それをある種の「身体運動」として捉え、分析することに関心を寄せていた。こうしたことから、彼はラバン記譜法にも当然、目を向けていたわけだが結局、1931年に独自の舞踊記譜システムを発表する。これがコンテ舞踊譜である。

コンテは、1933年に定期刊行物『振付案内 *Le Guide chorégraphique*』を発行し、36年まで自らの舞踊譜に関する記事を連載した。のちに、この記譜法を用いて自作品の振付を記し³、また50年代には音楽家として作曲活動も行っている。

舞踊譜

以上のように、コンテには振付師や作曲家など、いくつかの顔があった。しかしながら、その枠組みにとらわれることなく、むしろその相関関係に注目して「動き」を分析し、さらに、それを記すためのシステム、つまり舞踊譜を作り上げた。それこそが彼のオリジナリティだろう。さて、彼の舞踊譜の最大の特徴は、楽譜を土台にしたことにある。コンテ舞踊譜は、楽譜と同類の記号を用いるが、それらは「動き」を説明するための記号として、意味が置き換えて使用されている。例えば「#」は楽譜の場合「半音上げる」を意味するが、コンテの舞踊譜では「ドゥミ・ボワント」を示す。当然、音楽にない項目に関しては、新たな記号を付け足している。そもそも彼は舞踊を記すため、「動き」を四要素、すなわち空間 (espace)、リズム (temps)、ニュアンス (nuance)、アクセント (accent) に分類した。彼によれば「空間」のみが舞踊特有の項目で、それ以外の三項目は音楽にも存在する要素となる。また彼の舞踊譜は楽譜付き (上段が楽譜、下段に振付譜)⁴で、舞踊と音楽の相関関係が一目瞭然である。

舞踊理論家ピエール・コンテ

彼の理論・記譜法への批判はあるに違いない。だが、我々の課題は、そのシステムの是非を問うことではないはずである。目指すところは、こういった理論を通じて、舞踊をとりまく諸問題について分析し、考えを練り上げることではないだろうか。こういった概念的要素に対して、彼の理論はある答えを示しているように思える。

現在、ピエール・コンテに関する研究は、初期段階といえよう。しかしながら、彼の理論は舞踊を説明するための一例として、とりわけ舞踊と音楽の相関関係、つまりディシプリンを越えた研究への手引きとなるはずである。こういった文脈で、舞踊理論家としての彼の活動は、意義深いと考える。

- 1 ここでの舞踊は「劇場芸術としての舞踊」に限る。
- 2 写真を連続で撮影する写真銃を発明し、人物等の「動き」の研究を行った。この研究は映画撮影の原型となる。
- 3 コンテの舞踊譜は、フランス国立図書館 (Bnf) にて閲覧可能である。今後、フランス国立舞踊センターとの協力で電子資料になる予定。
- 4 楽譜はピアノ譜で記載されている。

ウィリアム・フォーサイスの 即興におけるダンスの主体

渡沼 玲史 (一橋大学)

ウィリアム・フォーサイスは、即興のためのシステムを作り、ダンサーたちに即興で踊らせる作品を作ることがある。その即興のためのシステムは作品ごとに異なるが、基本的には以下のとおりである。

まずダンサーたちは、即興のためのテクニックを習得する。これらのテクニックはフォーサイスがリリースしたCD-ROM『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』ⁱに収められている。これらは一種のタスクとして与えられるが、常に同じ動きを行うのではなく、変項によって多様に動きが変化する一種の函数である。また、身体や空間から変項を取得するためのテクニックも同時に習得することになる。

次にこの函数の変項となりうるダンスのフレーズを素材として作成する。この素材自体もこれらのテクニックを用いて作成されるが、完成した素材にはインデックスがふされ、一種のセリーとなる。こうしたインデックスと情報からなる様々なセリーが与えられる。アルファベット／マイム、記号／空間の位置、インデックス／動きそのもの、インデックス／変項など複数のセリーが用意される。

実演の段階でダンサーたちは舞台上で様々な情報が与えられ、そこから情報を取捨選択して即興で踊っていくことになる。そして得られた情報は、必ずしも一意にインデックスあるいは変項に対応するわけではなく、複数のインデックスや変項に対応しうる。ここでもダンサーは取捨選択して、次の行動を決定していく。したがってここにあるのは、情報として与えられたタスクを実行していただくだけの直線的な関係ではないので、展開は予測できない。更に身体が存在によってこの予測不能性は増すことになる。

タスクの実行においては時に、意識していない部分が動くことがある。これは「剰余の動き(residual movement)」ⁱⁱと呼ばれることがある。また、身体の動きが意識的なコントロールによって制御しきれないように複数のタスクを同時に遂行することが求められる。こうして動きは、条件を設定した振付家のみならずダンサーにとっても予測がつかないものとなる。そして動き続ける身体そのものが、次の動きの基盤となる動きの条件でありかつ変項やパラメータになり得るものであるという二重性によって、不確定な要素が増えていくことになる。こうして単なる選択の連鎖のみ

によって、新しい動きが即興で生み出される得る可能性が明確に示せる。フォーサイスが「複雑な対等関係(complex coordination)」と呼ぶのはこの状態のことだろう。ここには創造性や「裏をかく」といった神秘的な概念は必要ない。

フォーサイスのシステムの基本にある函数としてのタスクは音楽におけるセリー主義における変換と比較可能な創作の方法であろう。しかし、セリー主義が曲に対して、作曲家が超越的な主体として曲を支配する、あるいは主体として曲を操作するものであるのに対して、フォーサイスもダンサーも作品を統御する超越的な存在ではない。

ダンサーは一見、ダンスの主体として時々刻々ダンスを生成しているように見える。しかしながら、それは主体としてのダンサーが新しい動きを生み出すというよりも、ひたすら様々なタスクをこなしていくことであり、受動的であるとさえ言えるものだ。しかも、その時ダンス自体を操作しているのですらない。そして、創造的な瞬間と呼べることがもし起こるとすれば、ダンサーの身体への支配が失効し、思いもかけない動きが生まれるときである。つまり、ひたすら意識による身体への操作が失墜する地点を目指す実践がある。しかしこれはいわゆる神がかり的な憑依現象によるものではない。神秘主義のかけらもないある具体的な操作の連続にすぎない。だから常にダンサーの明瞭な意識は必要である。

フォーサイスの即興システムによるダンスにはひたすら外面的で明白な身体の動きと、観客にとっては不可視なダンサーたちによる複雑な操作という二重の運動がある。そしてこの二重の運動をつなぐのがダンサーの身体である。したがってここでダンサーの動きは、動きという操作可能な対象としてある一つの平面に収まるものではなく、この意味においてもセリー主義とは立場が異なる。ここでは観客の目に見えないタスクの連鎖こそが、ダンスとしての動きを生み出している。そしてこの二重の運動はそれまでの運動の累積を引き受けるフォーサイスの即興におけるダンスの主体である。

ⁱ 『ウィリアム・フォーサイス』、松澤慶喜監修、慶應義塾大学出版会、2000年

ⁱⁱ エリザベス・コルベットの「Working with William Forsythe～フォーサイスのダンスを語る」(2010年8月30日、日本大学芸術学部江古田校舎)における発言による。

リズム系ダンスのダンサーへの創作系作品の指導に関する研究

筒井 愛知 (IPU 環太平洋大学)

1. はじめに

平成24年度より、中学校体育においてダンスが必修となった。このことはダンス教育において大きな転換点になる可能性を秘めているとともに、多くの耳目を集めることともなった。

急激な変化にともなって「ヒップホップの必修化」といった誤解を含む報道や、「ダンスの指導のための資格や検定」「ダンスのコンテスト」といったビジネスの発生、テレビでのダンスを取り上げる機会の増加など、本来目的とするところとはずれた注目を世間から集めている現状もあるものの、平成24年がダンス教育にとっての大きな転換点になる可能性のある年であることは間違いないだろう。

それだけにダンス教育の当事者が意識的に発信することを心がけることが常に求められる。

2. ダンスの鑑賞機会

多くの人にとってダンスという芸術は、普段接することが中々ないと思われる。なぜなら、公演の数や同時に鑑賞可能な人数などを考えれば、音楽や絵画や文学などと比べて圧倒的に触れる機会が少ないからである。それだけに中々伝わりにくい芸術だともいえる。

比較的ダンスを見る機会があるとすれば、テレビ番組や野外のイベント会場などの余興、あるいはインターネットの動画投稿サイトにおいてであり、そこで見ることができるのは創作系ダンスよりは、ヒップホップやチアダンスなどのリズム系ダンスではないかと思われる。

そのような状況の中で、多くの人にダンスの楽しみや理解を広げてもらうための方法として、リズム系のテクニックで創作作品を創り、それを多くの人に見てもらおうことを考えた。

3. 研究協力校～北九州市立高校ダンス部～

本研究で北九州市立高校ダンス部を選んだ理由は以下の点である。

- ・ 10年以上、全日本高校・大学ダンスコンテスト（神戸）に出場していて、創作系ダンスの大会に出場すること自体には慣れている。ただし、毎年三年生が出場するため生徒にとっては初めての体験である。
- ・ 毎年ストリートダンスらしさを追及して独自の作品を創り続けているものの、今までに一度も決戦に選ばれたことが無い。

- ・ 一方でストリートの大会では全国優勝や全米優勝などの経験が豊富で、身体能力・ストリートダンスの技術・ストリートダンスの伝統に対する理解などを備えている。
- ・ 指導者と筆者との連携がとりやすい。

部員は男子3名女子22名の合計25名の三年生部員全員で取り組んだ。

3. 創作過程

筆者は4月から月に二回ほど、8月までに合計10回高校を訪問し、一度の訪問で6時間程度の指導を行った。

4月当初に部員で決めたテーマは「時間」。早く感じる時間、遅く感じる時間、取り返しのつかない時間などを逆再生やスローモーションなどを使って表現しようとした。この作品は創作の途中段階の6月に行われた文化祭で発表した。その後再びミーティングによりテーマの変更が行われた。

新しいテーマは「3.11～忘れてはいけないもの」。これは2012年3月11日のチャリティ公演で一度上演した作品がベースとなる。

基本的に振り付けは複数の生徒が担当して行い、筆者はそれに対しての「見え方」をお互いに確認させたり、講評したりといったことを積み重ねていった。

4. 上演と反応

神戸大会では決戦出場はできなかったものの、北九州市立高校の得意とする、ストリート系の動きを応用した勢いのある表現に関しては、高評価を得られた。

その後この作品は、岩手県釜石市の高校で上演され、また9月の体育祭でも上演された。12月の定期公演でも上演した。

高校生は、作品創りの開始当初「創作は難しい」という意識であった。しかし、この作品を創る過程を通じて意識が変容していき、「また創りたい」という思いに変わっていった。

5. 課題と展望

ダンス教育の世界では「リズム系」と「創作系」を、とかく別物として扱いがちであるが、今回リズム系のスキルの高い高校ダンス部のメンバーに創作をさせてみるという試みを通じて、リズム系ダンスの指導における芸術性を、どのように捉えて指導するかということが指導者として問われていると強く感じた。

福島県郡山市の乳幼児親子を対象 とした身体あそびの実践報告

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. 目的・対象・方法

2011年3月の東京電力第一原子力発電所の事故から1年以上が経過し、周辺地域では、子どもたちの屋内・屋外活動を支援する活動が盛んである。そのひとつとして、福島県郡山市で、未就学児親子に向けた身体あそびの教室を実施した。この実験的活動を対象として、現状を踏まえたねらいと内容、参加者の反応などを明らかにし、成果と課題を検討する。2012年8月～9月、身体あそびの教室を4回実施した際の映像記録・聞き取り・アンケート等を分析し、現地での聞き取りや屋内遊戯施設の見学記録等も参考に検討していく。

2. 結果と考察

(1) 活動の背景

参加者は、家庭保育の0～4歳児とその保護者である。日常的な遊び場は、自宅敷地内と屋内遊戯施設が多く、運動量の少なさと親子のストレスなどを懸念する声があがっていた。また、外遊びをさせたことがないという0歳児も複数いて、将来への不安の声が聞かれた。

これらに対して郡山市では、環境を整えると同時に、誰でもいつでも気軽に参加できるイベントを多数用意している。たとえば、大型屋内遊戯施設の無料開放や、こども総合支援センター「ニコニコこども館」での多彩な活動である。

特徴的なのは、家族単位で参加する点、選択肢が多い点、屋外の遊びを屋内で可能にする点などで、各自会場に行き参加する自主性が前提となる。それに対して、家の中で遊ぶ機会が多い乳幼児の場合、家でも気軽にできるあそびが求められているのではないだろうか。

(2) 身体あそびの概要

＜活動のねらい＞ 日常的に活用できる室内あそびの実践を通して、親子のふれあい、体づくり、自己表現、地域連携等をはかることを目標にした。また保護者に対して、子どもと自己に対する気づきを促し、多様なコミュニケーションのあり方を意識してもらうことも心がけた。

＜日程と内容＞ 4回を「心と体をほぐす動き」と「表現を楽しもう」という、ほぐしあそびと表現あそびとに大きく分けて、2回ずつおこなった。各回の主なテーマは以下のとおりである。

●キッズジムとリズムダンス：8／30（木）

●キッズヨガ：9／12（水）

●お囃子とあそぶ：9／13（木）

●布とあそぶ：9／21（金）

＜会場・時間・参加者＞ 郡山市のこども総合支援センター「ニコニコこども館」で、同施設の協力を得て、各回90分間実施した。各回の参加者は、0～4歳児親子約20組であった。

(3) 参加者の反応～3つの事例から

＜事例Ⅰ＞ 母親から消極的と評価されていた4歳女児が、キッズジムを経て、最後のリズムダンスでは、前に出て踊った。母親からは「こんなに笑顔で踊れるなんて」という驚きと喜びの感想があった。前半、十分に心をほぐし、後半のリズムダンスで自己を表現したいという欲求を育み実現したものと思われる。

＜事例Ⅱ＞ 最初は母親から離れられずにいた2歳男児が、絵本のイメージを膨らませる場面で、床にゴロンと転がった。それを支援者が真似すると、互いに触発しあって表現が広がった。その後は、親以外の他者への働きかけもみられるようになり、母親からは、人見知りと思っていた我が子の変化と感受性の豊かさへの驚きの声があがった。他者から受け入れられてつながることで、自己を開放したと考えられる。

＜事例Ⅲ＞ 腹這いになった0歳6か月の女児の顔の前に、母親が布を置いたり、支援者が上から布をそっとかけたりすると、様々な表情・反応が見られた。このことは母親に「何もできないと思っていたけれど、この子なりに感じて表している」という新たな気づきをもたらした。

3. おわりに

郡山市では、子どもだけでなく「家族」単位の支援を重視している。本研究でも、通常の育児不安に加えて、子どもの体力や健康などに対する家庭内での様々な葛藤がみえてきた。これに対する身体面からのアプローチを考えると、自主参加型プログラムの多様化と同時に、家で過ごす時間が長い乳幼児家庭への「家でのあそびの充実」を支援していくことが必要なのではないだろうか。この観点から、今回の活動で参加者それぞれが「家でやってみたいあそび」を発見してくれたことは成果の一つだと考える。

また、参加者の表現あそびに対する関心が高いことが伺えた。感受性が豊かで素直な乳幼児期に、日常的にからだを使った表現あそびをすることの大切さを一番身近な保護者が理解し、実践へつなげていくことが肝要だと考える。

各回が単発的实施になったため、ほぐしあそびから表現あそびへ、という発展性・継続性を検討することができなかった。それゆえ、今後はさらにプログラムを精査し、継続による効果を検討できればと考えている。

コミュニティダンスが与える効果に関する研究：静岡コミュニティダンスプロジェクトの事例を通して

白井 麻子（大阪体育大学）

1. はじめに

コミュニティダンス事業の多くは、公民館や地域の文化施設などの公共の場所で開催されている。それらの目的は、生涯学習や、健康・福祉、地域活性化、文化振興等であり、各地域の公共事業として実施されている場合も多い。現在は、地域の恒例の行事として、文化的役割を果たしている事例もある。本研究は、20xx年に行われた静岡コミュニティダンスプロジェクトの事例より、活動情報を収集し、収集されたデータをもとに分析を行う。これにより、コミュニティダンスの実施によりどのような効果があり、またどのような情報が含まれているかどうかを検証することを目的としている。

2. 研究対象事例の概要

- ・日程：20xx年8月1日～28日
- ・主催：静岡市民文化会館 他5団体
- ・企画協力：NPO法人Japan Contemporary Dance Network
- ・ファシリテーター：舞踊家1名と美術家1名
- ・参加者：大人31名、小学生20名、アシスタント3名
- ・スタッフ：21名

[活動の流れ]

オリエンテーション⇒チーム練習
⇒合同練習⇒リハーサル⇒公演

[活動内容]

オリエンテーションは、ファシリテーターによる企画趣旨の説明と、美術のワークショップの他、自己紹介、参加動機や日常生活の出来事聞き、ゆっくりと身体を動かした。各チームの担当スタッフも、オリエンテーションと一緒に参加した。翌日から合同練習までは、チーム毎にファシリテーターと作品を創作し、全体の合同練習、前日の全体リハーサルを経て、2回の本番を実施した。

3. 資料収集の方法

本研究の資料収集の方法は、参与観察と、質問紙によるアンケート調査である。

参与観察はオリエンテーション、8月16、17日の練習、27、28日の最終のリハーサル、及び本番の日に実施した。^(＊1)

質問紙は、以下の2種類を使用した。

- ①主催団体が作成した質問紙。項目は、参加の動機、意見・感想、今後期待する事業のリクエスト

の3つである。主催団体が回収したものを、本研究の資料として提供を受けた。本研究では、自由記述の意見・感想の項目に着目し、KJ法によりカテゴリ分類し、分析した。

②コミュニティダンスのイメージに関する質問紙33項目7段階のSD法による尺度を作成し、プロジェクト終了後に配布し主催団体に依頼して配布および回収した。

4. 調査結果

自由記述の意見・感想を分析した結果、“参加体験に関する自己の感情”(22%)、“作品に関して”(20%)、“他者との交流”(15%)、“参加体験に関して”(11%)、“ファシリテーターをはじめとする関係者への感謝の言葉”(10%)、のほか“練習過程”、“広報”、“制作”、“鑑賞”に関する意見・感想に分類できた。ここからコミュニティダンスプロジェクトが参加者にどのような効果を与えているのかを検討した。作品に関しての意見・感想が多く挙げられたことは、本事例が、ダンス作品を作り・踊り・発表するという芸術活動の体験を十分に味わい、達成感を得られる活動であったこととの関係が推察される。またその体験を通して、自己への気づき、共同での作品づくりは他者を感じ、交流することの喜びを実感するという関係が生まれるのではないかと考えられる。

SD法によるイメージに関する調査の単純集計の結果は、“有意義な”、“達成感がある”、“大きい”、“感動的な”、“嬉しい”、“集団的な”の項目の得点が非常に高かった。同様の質問紙をダンスグループA^(＊2)で実施したところ、本プロジェクトとの間に9項目で有意な差($p<0.05$)が見られた。“自信”の項目に有意差がみられたことは、緊張感をもった大舞台で達成感を味わった体験から得られる影響と考えられ、特筆すべき点である。これらから、本事例は、参加者に有意義であり、プロジェクトに対して達成感を持ち、喜びと共に、自信を得られる可能性がある事例であったことが確認された。

5. おわりに

Amans (2008) は、コミュニティダンスが参加者にどのような意味をもたらすかは、個人的であり、誰かが決めることができないものであることを指摘している。Wilson (2000) は、プロジェクトの中でパフォーマンスの必要性について述べており、今後、これらの検証方法について、さらなる調査をする必要がある。またこの研究が日本におけるコミュニティダンスの発展に役立てることが出来る考える。

(＊1) 参与観察については、紙面の都合上割愛している。

(＊2) 健康維持のために継続的に活動しているダンスグループAに同質問紙調査を実施し、統計的に比較検討した。

「ホリゾンタル」という概念と コミュニティダンス

— Liz Lerman Dance Exchange (アメリカ) を事例として —

岩澤 孝子 (北海道教育大学)

1. 研究対象と研究方法

本研究は、現在日本でも注目されつつあるコミュニティダンスの先駆者の一人である、アメリカのリズ・ラーマンについて、さらに、彼女が30年以上に渡り牽引してきたダンスカンパニー、ダンス・エクスチェンジ (2011年代表が交代、新体制になった) の活動を対象としている。コミュニティダンスの特徴の一つとして、「様々なバックグラウンドを持つ人々がそれぞれのあり方で表現活動に参加できる」という点があげられるが、それを実現するためには、創作過程において、参加者とファシリテーターの双方に、ある種の工夫が必要となる。その工夫の鍵の一つとなるのが、リズ・ラーマンの提唱する「ホリゾンタル」という概念であると筆者は考える。この概念をキーに、コミュニティダンスに特有のダンス創作およびワークショップの手法を考察することを目的とする。

また、研究の方法としては、2012年3月から4月にかけて2週間に渡って筆者が実施した、現地調査 (参与観察及び関係者への聞き取り調査) および参考資料の分析をもとに、アメリカにおけるコミュニティダンスのワークショップ、そして、作品創作のあり方を考察したい。

2. リズ・ラーマンとダンス・エクスチェンジ

リズ・ラーマンが、高度なテクニックを求めて訓練されたダンサー以外の人々とダンス創作にはじめて関わったのは、1975年ニューヨークの高齢者施設でのことだった。後にthe third ageというグループ名で活躍することになるシニア・ダンサーと出会い、彼らのもつ動きの美しさに気づく。1976年に自らのカンパニーを設立したリズだが、初期は、シニアのダンスグループと若手のダンスグループの創作を分けて実践していた。さらに、何百人規模の市民とのダンス創作および公演などの実践を経て、1993年、シニアのダンサーも若手ダンサーも混合し、リズ・ラーマン・ダンス・エクスチェンジとして組織を改編することになった。リズらは特定のコミュニティを対象とした長期的な創作のプロジェクトにより積極的に関わるようになり、コミュニティダンスの創作手法を確立していく。

3. 創作およびワークショップの手法

「ホリゾンタル」という概念は、ダンスにおいて、一面的な価値観にとらわれない、すなわち、ヒエラルキー的な価値観に対抗して、上も下もない、広く多様な視点によってダンス創作を行うことを目指すための中心概念である。それを実現するには、参加するダンサー個々の身体に合わせた「アダプテーション」や、「サブジェクト・マター」 (これは、コミュニティが抱える問題〔個人、もしくは、集団が所有している物語〕から、作品の要素やテーマを抽出すること) などの手法が採用されている。その他として、「ツール・ボックス」、これは、多様なバックグラウンドをもつカンパニー所属のメンバーがチームでワークショップを実践できるようにするためのファシリテーションの拠り所となる方法論であり、ホリゾンタルなダンス創作に必要な方法論の開発が積極的に行われてきた。

4. まとめ

筆者が継続調査を実施している札幌市のコミュニティダンス・グループを含め、日本各地のコミュニティダンスにも大きな影響を与えてきたリズ・ラーマン (とそのダンスカンパニー) の活動とその方法論を検討することは、東日本大震災以後、人々の絆、コミュニティへの関心が高まりつつある現代日本の社会情勢において、ダンスの果たす役割の再考にも繋がると筆者は考える。

上記のような方法論を獲得しただけで、「ホリゾンタル」という概念を基礎としたダンス創作を実現するのは容易なことではないだろう。しかし、社会的な存在である人々と深く関わり、ダンスを通して、個人の、あるいは、コミュニティの活性化を目的としたコミュニティダンスの実践において、この概念への気づきや、現場での実現可能性を探る努力が重要になるだろう。

(付記) 本研究は、平成24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、リズ・ラーマン、そして、ダンス・エクスチェンジ関係者の方々にに対し、謝辞を呈する。

舞踏の稽古録 その一

川村 信博（舞踏家・舞踏神伎塾）

中川 敬文（舞踏家）

能登谷浩一（舞踏家）

舞踏とは、命の発露だ。内面からのほとぼしる情念だ。赤裸々な身体などいろいろな提起があるが、一番重要なのは、岡本太郎が言ったように、「芸術に必要なのは、“決断と勇気”だ」という言葉が当てはまるだろう。おもいっきり描いてみる。でたらめでもいい。絵を描くに必要なのは、その決断と勇気。

舞踏に飛び込んでくる人達もいろいろな人がいるが、誰も一番最初にやるのは、ぶっちゃけてみる、自分を、唯おもいっきり動いてみる、踊りなんて言えない。それさえできない自分がいた。しかしそれが一番の資質なのだろう。人の前に、眼前に自分を晒す。そういう人が成長するにしたがって、何か違う面、自分の中にある、うまく言えないけど“種”を求めていく。静かな空間、静かな自分、動きを求めていくようになる。

そのための基本、それが「立つ」です。「立つ」、これは日常に大切な事です。禅でいう所の“立禅”、武道でいう所の“自然体”、気功でいう“站とう功”、能でいう“カマエ”、各種いろいろなもので基本に置かれているものです。頭頂から足の裏まで、各部位を意識して立つ、額に花を咲かせる、体呼吸、八方向に立って空間を抜けていく。その方向で自分が一番遠くへ行った景色を思い浮かべる、銀河系の上に立っている自分をイメージする。空間の中に立つ、空気、風を感じていく。これが「立つ」です。

“佇むへの移行”

その立った身体の中から、ゆっくりと手をあげる、あげるというよりもあがっていく、あがっていくというよりもあがってしまう。意志の力でなく、唯あがっていく、動いていく。これが佇むです。

そしてこれが太極拳のように、武術、武道のような動きに変っていく。このゆっくりとあがっていった腕が、空間を触っていく。たゆたう。そこに徐々に意志の力や気を流していく。孟子の言葉に“武は舞に通ず”という言葉があります。舞踏家が武道を習うのも大変意義があると思います。これは世阿弥のいう“軍体”にもつながっていくでしょう。これが武道への移行です。

次にゆっくりと歩きましょう。この歩みは、能でいう“すり足”、禅でいう所の“経行（きんひん）”ですが舞踏でも最重要視しています。背面歩行、

四つんばい、つま先立ち歩行、足の筋を出さずに歩行など、たくさんの歩み方があります。そこにイメージをのせていく。大野一雄先生が仰る“蓮の咲く池の廻りをお父さんと手をつないで歩いてみる”。元藤燐子先生の“黄金の小鳥を手の上にのせて歩いていく”。線光の歩行，“線光は碎れそうに碎れない”。ここではまだイメージをのせませんが（後日歩行の章で詳しく説明します）能の歩行のように、面（おもて）をかりたイメージを持って、ゆっくりと歩いてみる。

その歩みの中で、ふと顔が下を向く、そこに感情が生まれる。哀しみ。感情をのせて佇む。「内にグッとこめて、そこから大きく手を広げて、これが大野さん。」と言ったのは、玉野黄一の奥さんの弘子さん。こう手があがる、それがグッと折れる、そして指先・・・そうまるで大野さんが踊っているように、大野一雄のまね、いや違う、一人一人が違うように、立つだけでも一人一人の個性、違いが出てくる、もっているもの、背負っているもの、一人一人の違いが出てくる、動きに、カラダに、感情を情念をこめていく。踊っていく苦しみを、喜びを情熱を、動いてみる、哀しみを、せつなさを、淋しさを。そんなものをぜんぶうちやって、「フリースタイル、でたらめの限りを尽くして」（大野一雄言）

舞踏は宗教か、なんかお前らがやっている事は宗教くさいという声がどこからか聞こえてくる。舞踏は宗教じゃない、しかし宗教とも通じるものがあるか。

大野一雄の稽古場に「身心脱落」という額があった。「これはお坊さんからもらったんだよ」と慶人さんと奥さんが教えてくれた。僕が禅を習った西嶋愚道老子の著作に「身心脱落」という言葉が出てきた。禅でいう極意は身心脱落だ。身心脱落と身心一如。孟子のいう“放心を”求む。召康節（ショウコウセツ）の“心は放つが要なり”、儒教とも仏道とも舞踏は通ずるのだ。皆さんご承知の天照大神の岩戸隠れの前で踊った天のうづめ、日本の祭りの数々の舞、踊り、神楽、盆踊り。踊りは鎮魂や供養、雨ごいや祝祭、たくさんの神事、仏事と関係がある。まだまだある、“踊り念仏だ”、空也上人や一遍上人が踊った踊り念仏。舞踏もその中で育ってきた、立派に宗教にも通じるものかも知れない。

インドのマーシャルアーツ、カラリパヤット Kalarippayattu とパフォーマンスする身体 -マルタ・アーツ・フェスティバル参加を事例に

高橋 京子 (フェリス学院大学)

1. はじめに

本発表では、長年に渡るカラリパヤットの現地調査を経て、英国ウェールズを拠点に俳優やダンサーらへのワークショップをおこなうザリリ、フィリップ Phillip B. Zarrilli (1947-) のメソッド(以降、ザリリ・メソッドと呼ぶ)を取り上げる。特に、発表者が参加したマルタ・アーツ・フェスティバルでのザリリのワークショップを事例にする。

研究目的は、南インド、ケーララ州発祥のマーシャルアーツであるカラリパヤットが、ザリリ・メソッドにおいてどのようにパフォーマンスする身体に活かされているかを考えることである。

研究方法は、2004年から継続しているケーララ州内のカラリパヤット道場でのトレーニングの実施、インタビューを中心とする現地調査、2012年7月1日～7日にマルタ共和国で開催されたマルタ・アーツ・フェスティバルでのザリリのワークショップへの参加、インタビューを中心とする現地調査、そして文献調査である。

研究対象は、ケーララ州内のカラリパヤット道場グルクラム・カラリ・サンガム(以降、G.K.K.S.と呼ぶ)でのトレーニングと、ザリリ・メソッドの双方とする。

2. カラリパヤットと伝統的なパフォーマンス

カラリパヤットはインドの伝統医学アーユルヴェーダを基盤とし、身体エクササイズ、身体表現、ヘルスケア、自己防衛などの要素から成る。手と足を用いておこなうマッサージ(ウリチル)も含まれる。

同州の伝統的なパフォーマンスである舞踊劇カタカリでは、パフォーマーの身体形成にカラリパヤットのエクササイズやマッサージを用いる。同州北部の舞踊的所作をおこなうティヤム儀礼でも、幼少時にカラリパヤットを経験する伝承者もいる。

3. ザリリ・メソッド

3・1. 呼吸法

参加者は inhalation(吸う)と exhalation(吐く)の掛け声に従い、直立姿勢での呼吸法をおこなう。次に呼吸をしつつ、上肢動作を伴う段階へと進む。視線はまっすぐ前、丹田から見るように促される。

3・2. ヨガ、太極拳、そしてカラリパヤット

呼吸法の後、呼吸と丹田の意識を保ちながら、ヨガの一連の動作、座位でのストレッチ、太極拳の流れるような動作、カラリパヤットへと進む。カラリパヤットは、発表者が現地でおこなうエクササイズとは異なる点が多かった。それは指導者の違いに由来するとザリリは述べていた。例えば「象」のポーズでは、両手の平から肘までを顔の前で合わせ、肩幅より少し広めにとった脚を膝が直角になるまで曲げて腰を落とし、背中が地面と平行になるまで前傾姿勢になる。これは発表者が G.K.K.S.でおこなう姿勢である。一方、ザリリ・メソッドでは手の平は拳にして合わせ、膝を直角まで曲げず、背中も前傾しすぎないようにと発表者は注意を受けた。前者に比べると後者は楽な姿勢であり、丹田を意識することも可能な姿勢であると実感した。

4. ザリリ・メソッドとパフォーマンスする身体

初心者向けのザリリ・メソッドでは、カラリパヤットの根底にあるヒンドゥー教的、または土着信仰的な精神性は排除され、ヘルスケアに関する言及もない。メソッドは 'Open your awareness.' に表現されるように、パフォーマーにとって不可欠なアウェアネス(自己の認識、覚醒など)の感覚を養うことが重視されている。このアウェアネスを得るために、丹田を意識することも強調される。

5. おわりに

同州の伝統的なパフォーマンスでは身体形成のためにカラリパヤットを用いる。ザリリ・メソッドでは、パフォーマーの身体形成に直接役立つというよりはアウェアネスの感覚を養うためにカラリパヤットを手段として用いることがわかった。発表者はカラリパヤットを、ヒンドゥー教的土着信仰の上に成り立ち、ヘルスケア等の諸要素から構成されるものと捉える。今回の事例では信仰やヘルスケアに関する言及はなく、カラリパヤットの全体像を伝えきれているとは言い難い。しかし、ザリリの主張する、自身の360度すべてに意識を向けるという点で、マーシャルアーツのカラリパヤットがパフォーマンスする身体に活かされていることが理解できた。

参考文献

- 高橋京子 (2011) 「舞と武の融合のかたち—南インドのマーシャルアーツ、カラリパヤット—」『舞踊学の現在 芸術・民族・教育からのアプローチ』文理閣、pp.162-177.
Zarrilli, Phillip B. (2009) *Psychophysical Acting*, Routledge, NY.

コンテンポラリーダンス作品 《クマカン・ゲレン》における 「トラディショナル」と「モダン」

上野 千佳子 (お茶の水女子大学大学院)

1. 研究目的と方法

本発表は、マリ共和国のセグー州にある文化センター、Centre Culturel Kôré (以下「コレ文化センター」とする) で活動するCompagnie de Danse Kôré (以下「コレ・ダンス・カンパニー」とする) 及びその作品に焦点をあてる。同カンパニーは2011年5月に設立され、舞踊手男女10数名と音楽家4名からなる。《クマカン・ゲレン Kumakan guèlen》はトーゴ人舞踊/振付家アナニ・サヌヴィ Anani Sanouviによる上演時間約30分のダンス作品である。

2012年2月コレ文化センター中庭の舞台上演された際のフィールドノート、振付家および舞踊手への聞き取り調査を元に、今日のマンデ文化における上演舞踊の「トラディショナル」と「モダン」を再考する。音楽学者のエリック・チャリー Eric Charryは、マンデの脈絡において、traditional (Fr: *traditionnel*) とmodern (Fr: *moderne*) は対立する概念ではない (p.24)、traditionalとmodernの世界観は互いに補完している (p.27) と述べる。本発表は、作品に見られるトラディショナルとモダンの表出を示し、チャリーの主張を元に作品を検討するものである。

2. コレ文化センター概要

2011年2月、マリ人の実業家ダフェ氏が中心となって設立した文化施設である。建物はスーダン・サハラ様式の外観を持ち、屋内ホール、展示室、録音スタジオを備え、セグーの現代文化の育成に力を入れている。これまでに音楽・舞踊・演劇の公演、造形芸術展示等が開催されている。

3. 振付家アナニ・サヌヴィ略歴

1975年トーゴ生まれ。1997年プロの舞踊家としての活動を始め、フランスのモンペリエやセネガルでの活動を経て、2007年にはベルギーでAnne Teresa De Keersmaeckerに指導を受ける。現在はオランダを拠点に活動。《クマカン・ゲレン》は振付のみで出演していない。

4. マリ共和国における上演舞踊

マリ共和国の上演舞踊の代表として1960年国家独立の後に設立され活動を続けている国立の歌舞楽団Les Ballets Maliens (以下「バレエ・マリアン」) があげられる。バレエ・マリアンはこれまで一貫してマリ共和国各地の伝統芸能、舞踊、楽器、民族衣装を元にマリ人が監督し舞台化している。

マリの首都のバマコでは、ダンス・フェスティ

バル Dense Bamako Danse がほぼ毎年開催され (2012年で第9回を数える)、アフリカ内外のダンサーが参加している。またバマコには、ハイチ出身舞踊/振付家Kettly Noë主宰のダンス・カンパニー Donko Sekoが拠点を置き活動しており、上述のフェスティバル以外にもコンテンポラリーダンス公演をおこなっている。バマコと比較し、セグーでコンテンポラリーダンスが上演される機会は少ない。

5. 考察

《クマカン・ゲレン》の上演当日、観客数はおよそ250名、欧米人が40名ほど見られたが、観客の多くは地元住民であると見受けられ、特に10～20代前半の若者の姿が目立った。コレ・ダンス・カンパニーについてプログラムには、「作品創作にあたり、トラディショナルなそしてモダンなダンスとリズムを基礎に構成する。」と記載されている。音楽にはマリの伝統的な楽器 (体鳴楽器、膜鳴楽器、弦鳴楽器) を使用している。衣装は後半登場する1名を除いて、民族伝統に由来する衣装の着用ではなく、ジーンズ、Tシャツ、ジャージ等、現代の若者が家にいるときの姿である。視覚的には外国人の観客は伝統芸能が含まれていることに気づきにくいだろう。聞き取りから、作品の中にはセグー州の2つの伝統芸能、北部の州の伝統芸能が1つ組み込まれていることが確認された。作品中、伝統舞踊が踊られる際の打楽器リズムや動作が用いられ、ジーンズ姿の男性舞踊手の腰にセグーの伝統芸能で着用するスカーフが見られる。コンテンポラリーダンスのテクニクをもつ振付家を外国から招き作品を創作する手法は、バレエ・マリアンとは異なる点である。そこには現代の舞台芸術を積極的に取り入れていくという姿勢が表れているといえるだろう。聞き取りから、作品には「貧しさ」と「健全さ」というメッセージがこめられていることがわかった。

まとめとして、本作品は、コンテンポラリーダンスのテクニクを身につけた振付家が創作に関わることで、伝統芸能とは異なる新しさをめざし、また、多くの観客と年齢の近い舞踊手が現代のカジュアルな姿で登場することで若者たちに親近感を与え、関心をひきつけ、同時に、伝統芸能の要素を組み込むことで、地域の伝統を再提示していると考えられる。

引用文献

CHARRY, Eric

2000 *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, Chicago: The University of Chicago Press.

タイ伝統芸術舞踊の 舞踊技法に関する研究

— 舞踊技法用語を中心に —

中野 真紀子 (聖徳大学短期大学部)

1. 研究目的

タイ伝統芸術舞踊は厳格な伝承形態のもとに継承されている。舞踊技法もまた舞踊の文化的諸相とともに厳格に受け継がれてきた。慣習的に使用されてきた技法を表す用語は、タイ伝統芸術舞踊を次代へ引き継ぐための伝承言語として重要な機能を果たし、厳格な継承を支えてきた。本研究では舞踊技法用語に着目し、その意味を解明することにより舞踊技法の動作特性を探り、タイ伝統芸術舞踊の舞踊技法研究の基礎的な資料とすることを目的とする。

2. 研究方法

文献(主要参考文献参照)から舞踊技法用語を抽出し、意味を読み解く作業と、実際に用語が示す形や動きを確認する作業により動作特性を導き出す。

3. 結果

舞踊技法用語は、大別して上肢に関するもの33個、下肢に関するもの25個、上肢・下肢以外の身体部位に関するもの13個に分類された。

①上肢に関する舞踊技法用語

上肢に関する舞踊技法用語は、形と動きを表すものに分けられる。主な手の形は2種だけであったが、ポジションによって用語を使い分けていた。動きを表すものは、手首の運動と、手首と腕の運動とがあり、手首の回旋方向の違いや運動の質の微妙な差異によって、細かく技法を呼び分けていた。このことから上肢技法は繊細で多様な表現性を生むことが推察される。形、動きともに腕のカーブや手首の回旋運動が多く見られ、曲線的であることが特徴として明らかとなった。

②下肢に関する舞踊技法用語

下肢に関する舞踊技法用語は、形を表すもの、動きを表すもの、足運びを表すもの、下肢でリズムを刻むものに分けられ、そのいずれも技巧的には単純であった。

下肢の形は、膝を曲げる、足首を折る、足の指を反らすことによって「角」をなす形が特徴となっていた。下肢の動きは、足先を反らす運動、足の親指の付け根の下を使う運動、踵を使う運動が多く見られた。足運びも、足の親指の付け根の下の使い方と踵の状態についての記述が多く見られた。下肢でリズムを刻むものは、膝の屈伸、足首の運動を伴っており、床を叩いてリズムを刻む場合は、足の親指の付け根の下を使っていた。下肢に関す

る舞踊技法用語はいずれも、足の高さ・方向、足の着地する位置や歩幅などのポジションについて詳細な記述が見られ、厳密に規定していた。これら用語に表された形・動き・足運びは、すべて非常に狭い空間内に収まっている。

③上肢・下肢以外の身体部位に関する舞踊技法用語

上肢・下肢以外の身体部位に関する舞踊技法用語は、頭に関するもの、顔に関するもの、首に関するもの、肩に関するもの、胴体に関するもの、座る姿勢に関するものがあった。

頭、顔、首、肩、胴体に関する用語の中には、各部位が互いに連動して滑らかな曲線をなす運動が多くあり、似通っていたものもあったが、それぞれの技法用語は部位の使い分けや部位間の関係性など微妙な差異を区別していた。座る姿勢に関するものは、形を表すものと、ポーズから別のポーズへ移行するときの区切りとしてリズムを刻むものがあった。

4. まとめ

タイ伝統芸術舞踊の舞踊技法用語から読み取れる技法の動作特性は以下のようにまとめられる。すべての用語は形や動きを厳密に細かく規定していた。このことから動作特性として舞踊技法は限定的であると言える。これはタイ伝統芸術舞踊の厳格な舞踊の型と関係していると考えられる。また上肢技法は曲線美が特徴となっており、それと対照的に下肢技法は形や動きに直線的な角を含んでいることが特徴となっていた。このコントラストがタイ伝統芸術舞踊の形式美となっていると考えられる。上肢・下肢以外の身体部位のうち、頭、顔、首、肩、胴体に関する技法は滑らかで曲線的な運動を伴っており微妙なニュアンスを含むことから、上肢・下肢の技法が生み出す形式美に、繊細で奥行きのある表現性を加えていることが推察される。

これらを実証するには、この結果を踏まえ、実際の舞踊作品の中で舞踊技法を分析し、検証しなければならない。

<主要参考文献>

1. อาคม สาขาคม (2002) รวมงานนิพนธ์ ของ นายอาคม สาขาคม, กรมศิลปากร
2. เรณู โกสินานนท์ (2001) นาฏยศัพท์การทํานาฏศิลป์ไทย, ไทยวัฒนาพานิช

本研究はJSPS科研費24652044の助成を受けている。また、舞踊技法用語の確認作業において、Chanutda (Waraporn) Kanneewong氏、米須パンジャラック氏にご協力頂いたことに感謝したい。

G.V. ローシーの帝劇における上演作品

山田 小夜歌 (お茶の水女子大学大学院)

【研究目的・方法】

G.V.ローシー (Giovanni Vittorio Rosi, 1867～?) は、明治44年に開場した帝国劇場 (帝劇) 歌劇部の舞踊教師として英国ロンドンから招聘された。彼は、帝劇を中心に舞踊や歌劇・喜歌劇作品、演劇作品の創作、改作、演出、そして指導を行い、歌劇部 (洋劇部) 解散後も自身のオペラ館で作品の上演を続けた。エンリコ・チェケッティの門下生とされるローシーは、日本において初めてバレエを教授した人物として知られる。しかし実際には彼の門下生からバレエの道に進んだ者はなく、日本におけるバレエの受容という点からみたローシーの存在は必ずしも重要視されていない。これまでの研究では、ローシーの日本における活動に関して部分的には取り上げられているものの、依然明らかとなっていない部分も多い。

したがって本研究では、ローシーの帝劇における活動期 (1912年～1916年) において中心となった作品の上演に関して、閲覧可能な番組、絵本筋書、写真資料 (早稲田大学演劇博物館所蔵)、批評記事などからその概要を明らかにすることを目的とする。また今回は、演目名称と題名から舞踊作品と判断できた12作品 (マチネー公演の作品を除く) について検討を行う。

【結果と考察】

ローシーが上演した12の舞踊作品は資料等から以下の3つに分類される。

ストーリーのない作品	①<西洋舞踏> 5作品
ストーリーのある作品	②<無言劇><默劇> 3作品
	③<バレエ> 4作品 *

*例外として、西洋舞踏『夢幻的バレエ』は<バレエ>作品とみなした¹。

①<西洋舞踏>はストーリーのない、群舞を中心に構成された作品である。該当する作品は、『スコッチダンス』(1912)、『エレクトリック・ダンスー春の花園ー』、『生ける立像ー花園の一隅ー』(1913)、『春の宵』、『夏の園』(1914)で、いずれもローシー「指導」と書かれている。ローシーの前任の舞踊教師であったミス・ミックスの時代に同名の作品が上演されている『スコッチダンス』を除いた4作品は、男性出演者の存在やトウ・シューズらしき靴の着用、技術的な難易度が上がっていると見られることなどから、ローシー「作」であったと考えることができる。また後年の作品では、写真資料から現在のバレエと共通する面を多く認識することができた。

②<無言劇><默劇>は、ストーリーを重視した作品である。無言劇『犠牲』(1912)は、ローシー「作・指導」と書かれ、来日後初のローシー作品とあって多くの反響を呼んだが、観客の関心が見慣れない衣裳や身体線の線といった、踊りや作品ではないところに集中していたことが批評記事から伺える。1913年にはローシー「作」の無言劇『マリー・ド・クロンビツレ』、1914年にはローシー「作・指導」の默劇『金色鬼』が上演された。この『金色鬼』には、石井林郎、柏木敏、高田春雄といった後に日本洋舞界のパイオニアとして活躍した舞踊家達が初めて主要キャストとして出演した。いずれの作品も登場人物が多く、詳しいストーリーが絵本筋書に書かれてはいたが、難解過ぎるストーリーを指摘した批評が多く見られ、必ずしも好評ではなかったと考えられる。

③<バレエ>はストーリーと踊りを見せることの両面を重視した作品である。いずれの作品もローシー着任から3年目の1915年に上演された。ローシー「作・指導」の夢幻的バレエ『三越呉服店玩具部』は、その内容の分かりやすさと、アメリカ帰りの高木徳子が特別出演し得意のトウ・ダンスを披露したことで好評を博した。この作品は翌月に西洋舞踏『夢幻的バレエ』と名前を変えて再演されたが、高木徳子は出演しなかった。次に上演されたローシー「作・指導」の神話的バレエ『狐の女神』は、沢モリノと高田春雄が主演し、ローシー自作のストーリーがある作品に、初めて日本人のみが出演した。写真資料からは、トウ・シューズらしき靴の着用、脚のターン・アウト (外旋)、男女のパートナーワークなどの様子が見受けられ、現代のバレエの要素を多く含んでいたことが認識できる。しかし、日本人のみが<バレエ>という作品に出演したことに対する評価は見られなかった。劇的バレエ『嫉妬』はローシーによる最後の舞踊作品となったが、作品全体や踊りに関する批評はあまり見られなかった。

また、ローシーはかなり本格的にバレエを教授し、出演者たちの技術レベルの上達に合わせて作品を創作していたことが推察された。結果として、門下生からバレエの道に進んだ者はなく、日本の民衆にバレエという舞踊ジャンルを認識させるには至らなかったものの、洋舞の下地のない日本に於いて新しい芸術作品を世に発表し、反響を呼んだことは注目値する。

1 杉山千鶴 「新しい舞踊を求めて」『舞踊学の現在：芸術・民族・教育からのアプローチ』文理閣、2011、京都

天津乙女(宝塚歌劇)の歌舞伎舞踊 —『鏡獅子』を中心に—

阿部 さとみ

(早稲田大学演劇博物館招聘研究員)

はじめに

宝塚歌劇(以下宝塚と略す)における歌舞伎舞踊の歴史を辿り、小林一三が目指した歌舞伎舞踊改革の流れを検証する。今回は天津乙女の『鏡獅子』を中心にその特徴を探る。

天津は大正7年に6期生として宝塚に入団。当初から日本舞踊の優れた技量を発揮し、昭和3年には舞踊助教授に任命され、生徒初の指導者となる。昭和8年からは日本舞踊専科に所属した。『寿式三番叟』『船弁慶』『鏡獅子』『連獅子』『奴道成寺』など、宝塚における歌舞伎舞踊のほとんどが天津の主演によるもので、その展開を考えるのに欠くことのできないスターである。中でも『鏡獅子』は天津の代表作として名高く、『鏡獅子』を得意とした六代目尾上菊五郎に私淑していたこともよく知られている。

宝塚版『鏡獅子』の変遷

宝塚版『鏡獅子』は昭和8年2月、宝塚大劇場で初演、昭和32年までに19公演¹上演された。主演は全て天津乙女である。『宝塚歌劇脚本集』『歌劇』『宝塚舞台年鑑』などからその演出を辿ると、前シテが御小姓弥生、後シテが獅子の精という構造は歌舞伎舞踊と変わらないが、洋楽を地として合唱や蔭独唱などで構成され、初演では、老女と中老の替りに大勢の腰元が出ることで、胡蝶と牡丹の精の群舞があること、後シテの背景が清涼山であることなどが主な違いとなっている。詞章は歌舞伎舞踊をほとんどそのまま流用しながら、前シテの出、後シテの出を変え、女扇の件や胡蝶の件を大幅にカットするなど、宝塚ならではの演出が窺い知れる。

初演以降の変遷を見ても、弥生の出の直前にオリジナル曲を挿入する他、前シテに長唄を採用するなど、多少の変更はあるものの、特に群舞と絡む後シテを洋楽の合唱、蔭合唱にするという原則は崩していない。

新聞や雑誌に掲載された評判²では、初演時から、洋楽の導入や胡蝶の群舞に関しては賛否両論の意見が寄せられているが、天津の芸に関しては称賛の声が圧倒的に多く、ここからは天津の優れた技芸が想像できる。

振りの分析

では具体的に天津の『鏡獅子』とはどのような

ものであったのだろうか。現在、その振りの断片を確認できる資料は二つ残されている。①「天津乙女の鏡獅子抄」(『歌劇』S24.11)の写真による型の紹介と②昭和38年2月「阪急友の会特別公演」(宝塚大劇場)の映像³である。この二つの資料のみから天津の『鏡獅子』を断定することはできないが、それをさぐる手掛かりとしたい。

①は35枚(前シテ27枚、後シテ8枚)の写真から成る。このうち34枚が歌舞伎舞踊と同様の振りで、この時点で振りは歌舞伎舞踊に近いものであったことが確かめられる。②は前シテの終局部「実に石橋の有様は」以降の映像で、歌舞伎舞踊では扇一本で踊り、後の合方で手獅子の振りとなるのに対して、ここでは冒頭から手獅子の振りとなっている。洋楽の地という側面からは、胡蝶の情緒的なシーン、獅子の勇壮な様を示す件などの曲調が歌舞伎舞踊と大きく異なる印象を受けるものの、前シテの引っ込み、後シテの出から本舞台でのキマリ、胡蝶との絡みなど、獅子の精自体の振りは、歌舞伎舞踊の振りが基になっているのが認められる。他方、後半の胡蝶の動きは歌舞伎舞踊と相違し、岩から飛び降りる、側転をするなどスピーディで活発な動きとなっている。

七代目松本幸四郎は宝塚の初期の作品を見、洋楽と歌舞伎舞踊の折衷について⁴、作曲と作詞が振りに合っていること、振りが腰から下の運動を洋楽に合せ、上半身に日本の舞踊の動きを取り入れて、巧く混和されていることに感心を示しているが、上半身と下半身の異なる拍子が融和するという特徴はこの映像でも見受けられた。

まとめ

このように宝塚版『鏡獅子』は、洋楽の摂取をしながら、振りの多くは従来の歌舞伎舞踊の型を取り入れ、上半身と下半身が違う拍子を取る独特の舞踊となった。現在、本公演での歌舞伎舞踊の上演は途絶えているが、洋楽で踊る技法は日本物レビューの中に受け継がれ、今日なお宝塚の日本物の舞踊を特徴づけるものとなっている。

なお、当研究は科学技術研究費基金助成研究「日本演劇史における歌舞伎と宝塚歌劇の影響研究」(歌劇研究会、代表・吉田弥生氏)によるものである。

- 1 歌舞伎舞踊の捨てをした上演で、数日間以上の興行をする本公演のみを対象とし、1日限りの特別公演や素踊り(昭和54年)は除いた。
- 2 『朝日新聞』(S8.3.2.9)『歌劇』(S27.5)『読売新聞』(S31.4.17)『産経時事』(S31.4.17)『日本経済新聞』(S31.4.18)など。
- 3 「宝塚アーカイブス」第二回「踊り手 天津乙女～日本ものの立役者～」所収。公演のダイジェスト版である。
- 4 「成功したる少女歌劇」(『宝塚歌劇五十年史』S39)

藤田嗣治が舞台美術を担当した 1948年有楽座光輪会舞踊詩劇『静物語』

佐野 勝也

(早稲田大学大学院文学研究科 美術史学コース
博士後期課程3年)

終戦後間もない1948年7月、東京・有楽座に於いて光輪会第1回公演として舞踊詩劇『静物語』が上演された。高松宮殿下の御名を仰いで、初代中村吉右衛門、吾妻流の吾妻徳穂を中心に豪華な出演者と制作関係者が集まり、新しい舞台芸術を創造しようという公演であった。しかし、舞台作品自体の完成度は高いものには出来ず、興行的にも失敗に終わり光輪会としての活動もこの『静物語』上演のみで終了する。戦後の混乱期における独立自主企画の公演ということもあり上演資料は散逸し、この舞踊詩劇『静物語』公演自体が忘れられていた。発表者は、現在、画家藤田嗣治の舞台美術作品を研究テーマとして、藤田の舞台美術と劇場空間に対して美術史学の見地に加え舞踊学と演劇学の視点も交えた多角的な検証及び考察を行いながら研究を進めている。研究調査段階で、藤田が舞踊詩劇『静物語』の舞台装置を担当していることが判明した。藤田の舞台装置資料としては舞台写真4枚を特定したが、舞台装置草案、道具帳、背景幕や大道具の図面は所在を確かめることは出来ていない。幸いにも、吾妻流事務所の御協力を頂いて、公演パンフレットと吾妻徳穂が使用した公演台本を調査分析することが出来た。その結果、全貌解明には至らないものの公演企画及び作品内容が実験的かつ野心的な試みであったことが概観的ながら検証できた。

光輪会舞踊史劇『静物語』の概要と実現経緯

『静物語』は義経記を基にして三幕十五抄で構成される。第一幕「雨乞の舞」五抄は、京都神泉苑で若き白拍子「静」と社会変革的行動者である「義経」の邂逅と恋愛。第二幕「黒き力と白き別れ」六抄は、「頼朝」と「政子」を中心に暗黒なる現実の点描と、雪の吉野山での「義経」と「静」の別離及び彼女の平和と和解の為の新しき決意。第三幕「をだまきの舞」四抄は、鎌倉若宮八幡宮で裁きを受ける「静」が兄弟相争う悲劇を諫め平和への切なる願いで「君が代」「吉野山」「しづのおだまき」を舞い、永遠の美への探究と漂泊の中に劇は終わる。吾妻徳穂が静御前を踊り、義経を夫君の藤間万三哉。頼朝に初代中村吉右衛門、北条政子に六代目中村芝翫（六代目中村歌右衛門）、幕前の語りで五代目市川染五郎（初代松本白鸚）、磯禪司に五代目澤村訥升（九代目澤村宗十郎）、「永

遠の女性/小野小町」に小夜福子他、総勢35名の出演者であった。和楽器演奏団は笛1名、鼓1名、箏第一部2名、箏第二部2名、十七弦1名、フルート及笙1名、尺八2名、打物1名、唄3名の計14名で編成、原智恵子がピアノ演奏。制作関係として「演劇」を中村吉右衛門、「音楽」を宮城道雄と原智恵子、「美術」は「装置」を藤田嗣治、「考証」を吉村忠夫、「照明」を遠山静雄と大庭三郎、「舞踊」を吾妻徳穂と藤間万三哉が担うという布陣であった。公演パンフレットに記載がない制作監督的な中心人物は川添浩史で、1946年から高松宮殿下の国際関係特別秘書官に任じられ高松宮邸を転用した迎賓館「光輪閣」支配人を兼務していた。吾妻徳穂は以前より川添の妻でピアニスト原智恵子の演奏に魅かれ、原の演奏するピアノを伴奏に踊りたいと願っていた。1947年『王朝』で吾妻徳穂の振付をする日本舞踊に原がピアノを弾くことが実現し、その翌年、川添は友人に執筆させた『静物語』の脚本をもって吾妻に企画を持ち掛け実現に動き出すのであった。資金面ではスバル興業の遠山不羈夫が制作資金を全面的に提供し、1948年光輪会第1回上演が実現に至った。藤田の舞台美術に関しては残された数枚の舞台写真だけが手がかりの部分的な検証になっているが、藤田が手掛けた上演パンフレットからは藤田独特の意匠が確認できた。

宮城道郎作曲和楽器演奏と原智恵子ピアノ演奏

上演台本を検証した結果、各幕導入部の説明的な語りが長く、台詞の量も多いものであった。『演劇界』第6巻第9号「藝能日録」で「脚本が生硬な活歴式で、舞踊素少く音楽もなしにセリフで物語を進める個所多く、…」と評された通り、語りの場面で音楽、舞踊要素を排除してしまい全体的な音楽的調和を持つての舞踊詩劇を構成することが出来なかったと推測される。けれども、宮城道雄が作曲した和楽器演奏部と原智恵子によるショパン『24の前奏曲』から選曲したピアノ演奏部を組み入れ、第6番に関しては宮城が編曲した箏と原のピアノを合奏させるという実験的かつ野心的な音楽的な試みがなされた日本舞踊舞台作品であったといえよう。

その後に吾妻徳穂が川添浩史の協力を得て1954、55年に2回に渡るアヅマカブキの欧米公演を実現させたことを顧みるならば、1948年舞踊詩劇『静物語』公演の実験的な試みを振り返る作業は、戦後混乱期の日本舞踊史を考える上で有意義である。

帝劇歌劇部員・小森敏 (1887-1951) の活動

杉山 千鶴

(早稲田大学スポーツ科学学術院)

はじめに

帝国劇場歌劇部（のち洋劇部と改称）出身の舞踊家・小森敏は、近代日本洋舞史において、従来は見過ごされることが多かった。2011年に茂木秀夫氏による詳細な伝記が出版され、ようやくその名が認識されるようになったと言える。茂木によると、帝劇歌劇部時代の小森は新劇に非常に近いところにいたという〔茂木2011：48-49〕。筆者は既に歌劇部興行の歌劇・喜歌劇・舞踊における小森について部分的に触れた〔杉山2011〕が、本研究では新たな資料を加え、茂木の指摘した新劇も含め帝劇歌劇部時代の小森の活動について改めて概観し、考察する。

1. 帝劇における活動

1-1. 歌劇・喜歌劇

歌劇部員・小森のデビューは、1912年2月の創作歌劇『熊野』の従者役だった。続く同年6月の創作歌劇『釈迦』では主役の夫・釈迦役を務め、以後はほとんどの作品で主役の周辺にいる役を務めた。楽譜の読めない者もいた〔小島1967：29〕という歌劇部員の中では、東京音楽学校出身、歌劇部の指導者と共演したという経歴は、歌劇俳優としての小森を保証することとなった。また後年小森と交流のあった人物や晩年の愛弟子である藤井利子によれば、小森は非常に穏やかでおとなしく、撫で肩でスラリとしていたという。舞台写真の小森の姿はまさにそのとおりであり、その性格を反映してか存在感が強いとはいえない。保証を持ちつつもそのような存在感の小森は、主役に近くこれを引き立てる脇役として、まさに相応しい人材だったと言える。

1-2. 舞踊作品

男性部員の舞踊作品には必ず出演し、配役のある作品では脇役を務め、群舞作品の配役表では石井漠や服部曙光に次いで氏名が記載されている。後に我が国のモダンダンスの草創となる石井や高田雅夫、指導者ローシーに評価された澤モリノらとは異なり、小森は群舞においては不可欠な存在であるという位置づけであった。

1-3. 女優劇・喜劇

女優劇や無名会との合同公演では喜劇や現代劇に出演、常に何らかの役を務め、特に少人数の作品では主人公に近い存在の脇役を務めた。また付属技芸学校の新規採用の女優による試演会にもたびたび出演し、1913年5月の現代劇で主人公を務める他、やはり主役にもっとも近い存在の役を務

めている。このことから小森が俳優として一定の評価を得ていたことがわかる。

2. 帝劇外における活動

小森は歌劇部生として研修中の1909年12月に山田耕作作曲の聖劇『誓いの星』に出演した。主役は歌劇部指導者である清水金太郎であり、小森は3人の博士の一人を務め、「当時としての男声のベスト・メンバー」〔原1933：128-129〕に数え上げられた。また1913年5月の吾声会第1回公演『鴨』では、資料ではレリング役として小森の名を確認できるが、批評文や舞台写真の同役は別人である。『明治大正新劇史資料』には「髪の薄い紳士（小森恵）」〔田中1964：115〕とあり、茂木はこれを小森としている〔茂木2011：69〕が資料からは確認できず、帝劇外の活動については、今後さらなる調査を進める必要がある。

おわりに

帝劇歌劇部による歌劇や喜歌劇のほとんどは、男性主役は固定しており、歌劇部員の割りこみ余地はなかった。その中で小森は歌劇俳優としての保証と、主役を担うには不十分ながら主役を凌駕することのない存在感により、常に主役に近い脇役を務めていた。一方で喜劇や現代劇では、俳優としての評価を得ており、この点が歌劇や喜歌劇の配役の根拠の一つとなったと考えられる。また舞踊作品では群舞には不可欠な存在であった。

従って、小森敏は、帝劇歌劇部時代にはジャンルを特化せずに器用に演じる手堅い存在であり、特に俳優としての評価を確立していたと言える。

新劇との関連や、これ以後、小森の中で舞踊が特化されていく経過については今後の課題とした。

【引用・参考文献】

- ・原比露志（1933）：續寢室の美学，風俗資料刊行会
- ・小島洋々（1967）：三浦環さんの温情，内山惣十郎：浅草オペラの生活，雄山閣：28-29。
- ・茂木秀夫（2011）：小森敏とパリの日本人—近代日本舞踊の国際交流—，創栄出版
- ・拙稿（2011）：声楽家から舞踊家へ—小森敏（1887-1951）の転身，早稲田大学演劇博物館GCOE紀要演劇映像学2010第3集
- ・田中栄三（1964）：明治大正新劇史資料，演劇出版社

※本研究は科学研究費補助金基盤（C）（課題番号：24520183，研究代表者：杉山千鶴）を受けた研究成果の一部である。

