

対話のできるからだの育成 ～「創作ダンス」の再評価に向けて～

米澤 麻佑子 (東京藝術大学)
大貫 秀明 (駿河台大学)

ダンス教育の現状及び研究目的

現行の学習指導要領施行を契機に、学校におけるダンスは、学校という場を超えて広く社会に認知されてきた。先行研究より、学校において行われているダンスの3つの領域の採択率は、ダンス必修化となった平成24年度では、現代的なリズムのダンスが最も多く、ついで創作ダンス、フォークダンスという結果になっている。また、中村恭子らによると、創作ダンスは、イメージ・テーマをもとに生徒の創意で動きを生み出す学習であり、ダンス領域の3種目の中で最も指導が難しいとされている。そのため、指導経験の少ない教員は創作ダンスを敬遠しがちであり、既成の動きの習得、模倣学習に終始している学校も少なくなく、コミュニケーション能力や互いを認めあう態度、論理的思考力を育むことを期待し、ダンス必修化になったねらいとは外れた現状であるともいえる。そこで、本来学校現場におけるダンス教育・学習の王道は、踊る・創る・観るという三本柱で行われてきたことをここで想起したい。

本研究では、創作ダンスの作品創作で必ず必要な「振付ける」という行為に着目した。これを重視しているポイントとしては、教育的意味を持つ「対話できるからだ」をつくることにつながると考えるからである。なぜなら、振付けで起こるメカニズムとして、人が人に言葉やからだを用いて伝える。例えば自分にとって不自然な動きだとしながらも受け入れる。これは他者を受け入れていくことであると考えられる。

そこで、本研究では、ダンス教育・学習の王道に立ち戻り、ダンス授業において行われる他者に振付けるという行為に着目し、「振付ける」という行為の内実を検討することを目的とする。また、ダンスにおける振付け作業に、どのような教育的要素を見いだせるかを考察し、創作ダンスにおける「創る」という行為がいかに現在の学校教育の現場に有意義であるかを改めて検討していく。

創作ダンスにおける振付け

他者に「振付ける」という行為について考えていくと、振付け作業は主に動作の順序、リズム、ハーモニー等を考慮して行われている。

振付けの伝達方法は人により様々だが、踊り手に振付けする際、からだで動きを伝えるか、言葉を使うか、さらに言葉を使う場合、動作の指示だ

けを出すのか、言葉でイメージやニュアンス等を伝えるのか、様々なアプローチがある。

一般的に、踊り手には与えられた動きを正確にこなす能力に加え、振付家の指示や作品の意図を汲み取る力も必要とされる。また、振付家は身体の動き方や構造、踊り手の身体の違いなどを理解していなければ、自分が意図した動きや作品はつくることができない。よって振付家、踊り手双方が互いのことを理解し合う必要があると考える。

振付けと他者受容

S大学で行っている、ダンスの授業では、二人一組による創作作業を行い、授業の最後では、自作自演ではなく、自作他演という形で発表を行った。選曲、テーマは自由で互いにそれぞれ振付けをし、ソロで発表を行う。

動きを少しずつ積み重ねていく過程で、両者がとてもよく話し合っているようすが見られた。また、理想の動きを伝え、実践してみる中で、踊り手に合う動きを考えたり、踊り手の持ち味を消さないよう工夫する、必要に応じて動きを変化させる等のやりとりがみられた。振付け作業を通して、自身をさらけだし、身心を解放するとともに、他者を認め、他者と向き合うというこれらの行為は、まさに「対話するからだ」であるといえるのではないかと考える。動きを自分自身で考えるという創作作業がなかなか進まず、時間がかかることや、完成した作品に課題や難点は確かにあるが、「他者に振付ける」ということ自体、非常に意義がある作業であると考えられる。

まとめ

独自のソロ作品の創作ではなく、他者（級友など）に振りをつけるという行為の構造を分解すると、振付者がダンサーに動きのイメージを言葉で語り、その動きを移すわけだが、その過程では相互に他者を受容し、協働することが不可避的に要求される。これら一連の行為は、結果的に自己の外世界を構築する契機に繋がり、よって社会性を培う。この一点においてもきわめて教育的であるといえる。コミュニケーション不足による人間関係の希薄化が重要な課題といわれる今日、「対話のできるからだの育成」こそ「心とからだを一体にとらえる」という保健体育の目標の具現に適した一方策といえると考えられる。これらの作業のほんの少しのやりとりでも、初等・中等教育課程学校現場で行うことができれば、まさに対話のできるからだの育成につながると考える。

男性の教員と教員志望学生の ダンスに対する意識

酒向 治子 (岡山大学)

田中 俊之 (武蔵大学)

猪崎 弥生 (お茶の水女子大学)

1. 研究目的

日本の体育教育の中で、長い間ダンスは主として女子生徒、武道は男子生徒が履修するものと位置づけられていた。1989年の学習指導要領改訂以降、制度上は男女同一カリキュラムが確立されたものの、実態は依然として男女別のカリキュラムが引き継がれることが多かった。芹澤・田原(2009)は、2004年に4県の国・公・市立中学校の教員を対象に行った調査において、ダンス授業を指導する女性教員の比率は72.1%であり、「性別を限定した学習の経験が教師自身にも根強く残っており、それが保健体育科目における男女教員の担当種目の偏りとしてあらわれている」(p.618)と述べている。また中村(2009)も東京都公立中学校637校の保健体育科教員を対象に行ったダンス男女必修化に対する評価等についての実態・意識調査の報告の中で、ダンス授業の担当が女性教員に偏っている(68.2%)ことを報告し、実技・指導経験のない男性教員からの不安の声が多く挙がっていることから「教員の研修機会や指導資料・学習教材の充実が急務」(p.37)であると提言している。

近年日本におけるダンス指導の中心的機関である日本女子体育連盟を中心に、現場の男性教員による指導実践が取り上げられるようになり、男性教員によるダンス指導のイメージは広まりつつある。ダンス授業を担当する性別の偏りをなくすためには、今後さらなる男性教員への支援が必要であろう。そしてそのためには、土台となる男性教員のダンスに対する意識をより掘り下げて考察を行う必要がある。

そこで本研究では、ダンスを指導した経験がある男性教員、および体育教員を志望している男子大学生への聞き取り調査を行い、ダンスについてのイメージおよびダンス指導意識、中でもダンス指導に関する困難性を具体的に明らかにすることを試みる。これを通して、今後のダンス指導者育成に資する検討課題を導き出すことを主な研究目的とする。

2. 研究方法

- (1) 調査期間：2012年8月～2013年2月
- (2) 対象者：①ダンス指導経験を有する中学校男性教員4名、及び②保健体育教員を志望する教員養成課程の男子大学生6名

- (3) 聞き取り調査：半構造化インタビュー調査を行った。主な質問項目は次の通りである。
 - ①ダンスに対するイメージについて
 - ②ダンスの経験(見る・やる)について
 - ③スポーツとの関わり方について
 - ④先生自身がダンスをすることについて
 - ⑤ダンス授業の中で、困難はあるか
 *学生へのインタビューは、上記項目を一部修正して行った。
- (4) 分析方法：聞き取り内容の分析には、グラウンデッドセオリーアプローチを用いる。インタビュー・データから得られた概念を生成し、概念間の関係を解釈的に図にまとめた。

3. 結果および考察

男性教員および保健体育教員を志望する男子大学生の聞き取り調査からは、四つのカテゴリーと、12の概念を導くことができた。それらは、以下の通りである。

- (1) 【ダンス指導者に求められる役割】
 - ①《気持ちの解放への雰囲気づくり》
 - ②《不確実性への対処》③《ダンスの演示》
- (2) 【ダンスのイメージ】
 - ④《表現の自由性》⑤《メディア・イメージ》
 - ⑥《ジェンダー・イメージ》
- (3) 【役割葛藤・不安】
 - ⑦《役割切り替え》⑧《技能観の再形成》
 - ⑨《漠然とした不安》
- (4) 【体育教師として求められる役割】
 - ⑩《規律・規範》⑪卓越した技能の提示(それ以外)⑫《期待》

ダンス指導の困難性について、《漠然とした不安》は授業のイメージが描けず、漠然とした不安をもつ学生の聞き取りから浮かび上がった概念である。《役割切り替え》は、体育教師とダンス指導者に求められる役割が正反対(規律⇔解放)という、指導役割に内在する問題であり、《技能観の再形成》は(体育：型における技能)⇔ダンスの表現特性：型からの解放)という技能観の再構築に関わる問題である。これらは男性だけに限らず、女性教員(志望者)に関わる問題であることが予想される。また、「ダンス＝女性らしい」というジェンダー・バイアスは見られたものの、それに起因する抵抗感は語られず、ジェンダー・バイアスと指導への抵抗感を安直に結びつけることに注意が必要であることが浮き彫りとなった。

引用・参考文献

- 芹澤・田原(2009) 体育授業にみるジェンダー・バイアス. 体育の科学 59(6): 614-619.
- 中村恭子(2009) 中学校ダンスの男女必修化の課題—中学校教員を対象とした調査に基づいて—. 順天堂スポーツ健康科学研究 1(1): 27-39.

ダンス創作における自己受容に関する質的研究・・・卒業作品創作ノートを題材として

岡本 悦子 (就実大学)

はじめに

ダンスは、人をいかに育てるのか。

中学校教育にダンスが必修化され、ダンスにおける教育的側面に注目が集まっている。しかしながら、ダンスを通して、人間がいかに成長することができるのかといった点を、そのプロセスを含めて検討した研究は、少ない。筆者が表現者として、また、大学教員として学生と向き合う中で出会った一人の学生の存在を通して、ダンスに内在する教育的可能性を、改めて問うことを本研究の目的とする。

研究の対象ならびに方法

筆者は、身体表現ゼミの卒業年次生に対して、卒業制作作品について創作ノートの作成を求めている。創作ノートの内容は、ダンスのテーマの解釈やダンスの構想、そして振り返り等である。平成18年度より現在までに、49人分の資料が蓄積されている。本研究では、その中で、創作前後を比較して飛躍的な変化が見られたHの卒業制作を取り上げる。

Hは、中学から大学にかけて、ほとんど他者と言葉を介さず、わずかな手振りや文章を通してのみコミュニケーションをとっていた。入学当初より、日常的に全身黒づくめの服、長髪は顔の前後を不明にするほどであった。4年次になり、創作ダンスの制作と向き合う中で、彼と仲間との距離は狭まり、彼の声量は増し、他者との対話の機会も徐々に増えていった。

資料は、創作ノートの他に、Hが表現した写真・映像、Hへのインタビュー、Hの同級生による観察ノートであった。彼の内面世界を明らかにするため、資料は質的に分析された。

結果（「」内は学生の創作ノートより抜粋）

1 内面的変化

彼は、2年次の身体表現の授業を契機に「それまで頭でしか物事をとらえてこなかったことに気づき」身体に興味を持つようになった。「幼少時のいじめの経験から自身の存在に価値を感じられず、その状況から脱したいと願いつつも、長らく自分の弱さから目を背け、人と関わることができなかった」と過去の自分を振り返り始めた。スポーツ経験をもつ彼には、勝つための合理的な根拠に基づくスポーツの動きに比べ、「弱さや無駄」を

も包括するダンスの表現世界が興味深く感じられるようになった。

彼は、卒業作品のタイトルとして、fragileを選んだ。タイトルを解釈するプロセスは、まさに、自己の「弱さを受け入れる」ことであった。自己と対話し、それをいかに表現するかといった葛藤を重ねていった。舞台発表では、「論理的に作品を構築すると、心の中で巻き起こる葛藤や矛盾した感情を外に引き出せない」として、「自分の身体や感性に身を委ね」大半を即興で舞った。

発表後の省察において、作家・編集者である松岡正剛らの著作に触れ、現代社会の構造を読み解きながら、「弱さは強さの欠如ではない。完全・統一性の志向される世の中では抜け落ちがちな不完全性・矛盾を内包する懐の深い現象なのではないか」と考察した。創作ノートの末尾には、「自分の弱さを受け入れ、なおかつ、そこにとどまろうとせず常に現状と葛藤し続けることにより、人は成長できるのではないだろうか」と結ばれ、ダンスと自己を行き来する中で、自己の弱さを引き受け、自己の成長を外の目から見るに至った。

2 舞踊創作作品「fragile」

2年次ゼミ活動における発表では、緊迫感に満ちた身体で5分間かけてゆっくりその場に立ち上がるだけの彼だったが、4年次卒業制作では舞台空間を生かして移動し、かつて下方に固定した視線は左右上下に移る等、全体として動域が広がった。動きの多様さは必ずしも常に表現に必要なものとは限らないが、彼独特の緊迫感により深みが増した。

考察

表現の主題としてHが選んだのはまさにその時の自身の課題であった「弱さを受け入れる」ことであった。自らが生きる上での課題を作品のテーマとし、テーマを解釈していったこと、すなわち、彼にとってこの舞踊作品の創作は、自分と向かい合うことであった。

創作の過程において、彼はこれまで見ないことにしてきた自身の生き様や、今現在動けるからだの限界という現実から逃避せずにそれらを受け入れ、自らが自らの人生を物語ることを通して自己受容に至ったことが推察された。

この受容を支えたのは、自分そのものに他ならず、また常に現実を突きつける「からだ」を素材とする表現（＝「踊る」）であり、型を踊るのではなく「創る」表現であった。さらに、自らの内面を意識的に創作ノートに「書く」という営みがテーマの解釈をより深めるとともに、自己をより客観的に見つめることにつながったと考察する。

舞踊の学習に「踊る」「創る」「見る」に加えて「書く」の重要性が示唆された。

ダンス発表会の教育的意義に ついての一考察

原田 純子 (関西大学)
白井 麻子 (大阪体育大学)

1. はじめに

「創作は、「つくること」を主張する以上、自分とは異なったものが生まれるということを認めるという立場に立たなければならない。教育科学として、共通の原則を見出そうとする歩みの一方に、常に、新しく生まれでもものの価値を高く認め、育んでいかなければならないところに、教育的芸術経験-その教師の苦しみがある」とは松本(1968)の言である。創作ダンスの学習は、「創る-踊る-観る」という体験の循環において、「自分とは異なったもの」に出会い、さらに新しいものを生み出し、互いにその価値を認め合う。この、「創る-踊る-観る」という完結したサイクルを繰り返す学習は、重ね深めていくことにより、まとまり感と達成感とをもって次なる欲求をかきたてる。

ダンスは平成24年度から中学校2年生までの保健体育で必修になり、踊りを通した仲間との交流やコミュニケーション能力の育成がその学習に期待されている。一方で、「創る-踊る-観る」というサイクルから生まれる“創造”や“発見”というダンス本来の妙味を味わう学習内容はまだ十分に検討されていないと考える。

筆者らは共にダンスの授業および部活動の指導にあたる中で、「作品創作」と「みられる(みせる)」体験としての「発表」にこだわり、その過程における学びの豊かさを感じてきた。

そこで本研究では、創作ダンスの「発表」を通じた経験から学習者が得るものを捉え、その教育的意義を検討することを目的とする。

2. 研究方法

ダンス授業内の創作発表会および学外の舞台発表に向けて創作活動に取り組んだ大学生を対象に、発表会後に記述した内省録とインタビュー調査の内容を分析した。

対象とした大学生は、①A大学ダンスの授業を受講し、その締めくくりとして行なった発表会に参加した男子学生60名と、②第26回全国高校・大学ダンスフェスティバル(神戸)の創作コンクール部門に出場したA大学およびB大学のダンス部学生24名(男子9名・女子15名)である。

①の学習者が記述した内省録については、KJ法で分類した。②のダンス部の学生の内省録は、テキストマイニングによる分析を行い、それをもとにインタビュー調査を実施し、ダンスの発表の

場が各学習者にとってどのような意義を持っていたかについて検討した。

3. 結果及び考察

ダンス受講生の内省録の記述内容は、ダンスの特性/楽しさ/見ること/表現/発表/テーマ/作品の出来/グループ・協力/コミュニケーション/恥ずかしさ/不安/自信/達成感/意欲/成長/教師の視点/その他の17の小カテゴリに分類できた。その中から、「発表」を通して得られるものの例として、創作過程で表現する楽しさ、動きや作品を生み出す面白さ、発表する喜びのほか、創作や鑑賞を通しての驚きや自他への賞賛の気持ちなどの記述がみられた。さらにこれらの小カテゴリを大きく括ると、『創作ダンスについての理解』、『ダンスを通した自他の気づき・変化』、『ダンス教育に関する学びについての内容』を習得したと捉えられる。

学外の舞台発表を経験した学生の内省録およびインタビューからは、「答えがないから追及しつづけるんだ」、「コンクールに合わせて無理やりゴールした気になってるけど、本当のゴールにはまだ辿りついてないのではないか」というように、作品発表を通して、テーマについて思考と判断を繰り返し、独自の表現を見つけ、追及していくことの難しさへの言及があった。また、ダンスの創作過程から舞台発表までの過程で数多くの発見があったことや、舞台に立つことで、「気持ち良い」、「楽しい」といった快感情が生まれることが明らかになった。ダンス発表については、「創作ダンス(をみること)は考えがあるから面白い」、「毎回違う作品を作り、次はどんなことをしたいかなと考えるのも楽しい」、「みてもらいたい」など、作品を通して自他の考えや存在を提示することに関わる語りがあった。

4. 結論

以上の結果から、「ダンス発表」の教育的意義として次の点を挙げることができよう。

- ・発表を目指す作品の創作過程に、生みの苦しみを経た喜びと発見を経験する。
- ・一過性ではなく繰り返すことにより、作品も自分自身も深まり豊かになる。
- ・苦しみから生み出した発見(作品)を他者に披露することで、自己肯定感を確かなものにする。
- ・新しい発見(仲間の協力や発見/自分たち自身の発見/他者の作品からの発見)により、感動し共感する感覚を理解し、次への意欲が生まれる。

引用文献：松本千代栄「創作指導-誰にでもできるダンス指導」体育科教育16(6)p.22, 大修館書店, 1968.

コンタクトワークを取り入れた表現運動の授業実践

萩原 大河 (神戸大学大学院博士前期課程)
関 典子 (神戸大学)

【はじめに】

本研究は、小学校高学年の体育「表現運動」において、コンタクトワークを取り入れた授業を実践し、その意義を探ることを目的とする。

小学校学習指導要領において、表現の技能は「いろいろな題材から表したいイメージをとらえ、即興的な表現や、簡単なひとまとまりの表現で踊ること」と定められている。ここでいう「題材」は、身近な生活などからテーマやイメージを与え、身体を使って何かを表現させることが一般であったが、本研究では、「身体」そのものを題材としてとらえ、ペアでのコンタクトワークを通して、「即興的な表現」や「ひとまとまりの動き」を誘発させることを試みる。

本授業における「コンタクトダンス」は、動きの能動性と受動性とを身体接触を通して交感することを意図しており、2人の相互作用と協力によって生み出される動きの面白さ、即興的な対話へと導くことに主眼を置く。

【研究方法】

神戸大学附属住吉小学校6年生1学級39名(男子20名、女子19名)を対象に、全10回の単元の授業を実施し、参与観察・映像記録・アンケートをもとに分析を行った。

尚、対象児童は表現運動の経験はほとんどなく、初回授業時には、ダンスに対する固定観念(音楽に合わせて踊る、決まった振付を踊るなど)を抱いていた。また思春期であることから、体格差や性差に留意したペアリングを行った。

授業実施の準備段階として、京都を拠点に活動する「MonochromeCircus」(坂本公成・森裕子)による「定期コンタクト・レッスン」他への参与観察を行い、コンタクトワークの意義や実際の指導方法について検討を行った。

【授業計画】

1. 単元名

「コンタクトダンスをしよう」

2. 目標

- ・身体接触をもとに即興的に動きを生み出し、ひとまとまりとして表現できる。(技能)
- ・意欲的に取り組み、互いの信頼やコミュニケーションを築くことができる。(態度)
- ・ペアの持ち味を生かすような動きの発見や構成

の工夫、評価ができる。(思考・判断)

3. 授業計画

(1) 見つける (第1回)

授業のねらいは、ダンスの良さや特徴に気付かせることである。導入時にコンタクトダンスの動画を鑑賞させ、児童が特徴として発見した以下の3つを技能観点の目標として設定した。

- ・身体接触をもとに、止まることなく動く。
- ・体重をかけ合うことでバランスをとる。
- ・重心の移動を利用して簡単なリフトを行う。

(2) 見通す (第2回)

授業のねらいは、コンタクトワークの動きの構造を理解し、経験することである。触覚を際立たせるためのブラインドワークや、普段行っているペアでの柔軟体操を、接触や重さ、身体での即興的な対話を意識させながら、ダンス的にアレンジして行うことで、ペア間の信頼感やコミュニケーションを育み、どうすれば上手くいくのか、思考する機会を与える。

(3) 求める (第3～6回)

授業のねらいは、これまでに身につけた技能や動きの構造の理解をより発展させるべく、短い作品を創作することである。約7名ずつの6グループに分かれ、互いに鑑賞しあいながら、ペアの持ち味を生かすような動きの発見や構成の工夫ができるよう導く。

(4) 広げる (第7～10回)

本単元のまとめとして、発表と評価(コンテスト)の機会を設ける。表現を競い合うことに関しては検討すべき点が多くあるが、児童がより真剣に取り組むことを期待し、何よりも、児童が何をよと感じているのか、ダンスや表現をどのよう感じ、評価するのかをとらえるために、児童とともに評価基準を定め、「表現-鑑賞-評価」という多角的な視点からダンスに取り組むことをねらいとした。

【まとめ】

表現運動では、身体による豊かなコミュニケーション能力が求められている。コンタクトワークを取り入れた本単元を通して、相手の動きを感じ取り、その上で自分の動きを相手に伝えようとする身体間のノンヴァーバルなコミュニケーションの交感によって、ダンス以外の生活や人間関係におけるコミュニケーションの充実を図ること、および、表現の技能として重視される「即興的な表現」や「ひとまとまりの動き」を誘発することが可能であることが示唆された。今後の課題としては、指導における演示の重要性が確認されたとともに、安全面等をふまえたより効果的な学習内容の検討、演示の方法や、身体間の即興的な対話を誘発する指導言語の検討などの課題が見出された。

ダンス体験がもたらすダンスへの認識の変化と自己概念の変容に関する事例研究

新堀 まゆ (筑波大学大学院)

村田 芳子 (筑波大学)

【研究目的】

ダンスの学習体験は、学習者の身体面のみならず、精神的・内面的なものへの影響が大きいことが、高橋(2007)や中野ら(2012)の研究によって報告されている。これらは、「自己を取り巻く外界との関係における自分自身の捉え方」(ブラウティラ, 1997)とされる「自己概念」の変容にダンス体験が作用することを示していると考えられる。そこで本研究では、ダンス授業において、学習者がダンスの特性や内容を自己にどのように意味づけ、内面化しているかを授業前後の質問紙調査と具体的な場面に関する記述より考察し、ダンス体験がダンスへの認識の変化と自己概念の変容にどのように作用しているかを事例的に明らかにすることを目的とする。

【研究方法】

1. 予備調査

本研究で事例とするダンス授業の過去の感想記述(平成23年度実施, 34名分の記述)から自己概念の変容に関連する記述を抽出し「自分」「変化」「気付き」「ダンス観」の観点で分類しダンス体験を自己の内面に意味づけている記述が得られるような質問紙を作成した。

2. 本調査

1) 調査対象の概要と調査内容

- ・日時: 2013年9月19日～21日
- ・対象授業: 熟練指導者MによるS女子大学集中講義「人間学習6(心・からだ・コミュニケーション)」体ほぐしを含むダンス実習(リズム系ダンス, 多様なテーマからの即興表現。)
- ・被験者: S女子大学生(2～3年生)41名
- ・質問紙の内容: 授業前-被験者特性(自由記述)、授業前後-ダンスの特性(村田, 2005)とダンスへの気持ちを測る尺度(筆者作成)24項目(5件法)、自己概念尺度31項目(5件法)、毎時の感想(印象に残った内容・場面と自由記述)、授業後のみ-授業後の変化に関する感想(全体を通して印象に残った内容・場面と自由記述)

2) 分析方法

ダンスに対する印象・イメージ・捉え方を「ダンス観」と位置づけ、その変化の程度と、自己に対する意識の変化の程度、また、それらの変化を感じた場面の記述より、内容の分類を行い、ダンス観の変化と自己に対する意識の変容の関連について検討する。

【結果と考察】

1. ダンス観の変化

ダンス観の変化が授業前と比べてどの程度あったかという問いに、39名中38名(97.4%)が「非常にあった」「あった」と回答した。ダンス観の変化として特に感じた項目を3つ選択させたところ、即興で踊る事、他者と関わりあいながら踊る事、リズムにのって踊る事等に関連した項目が多く選択された。また、t検定の結果、24項目中20項目において授業前後で有意差が見られた。上位の特性を以下に示す。(表1)

表1 ダンス観の変化を特に感じたダンスの特性の項目

順位	ダンスの特性	選択数(割合)
1	仲間との一体感を感じることができるのが楽しい	13(12%)
2	からだをいっぱい使って思い切り踊るのが楽しい	11(10%)
3	友達と自由に関わりあいながら踊るのが楽しい	9(8%)
4	いろいろな音楽のリズムに乗って踊るのが楽しい	8(7%)
4	思いっくま次々と自由に踊るのが楽しい	8(7%)

(全回答数: 110)

理由の記述より、授業を通して、人と関わり合いながら即興で自由に踊れる楽しさの体験、また普段よりも表情が生き生きと踊る友人の姿を見た事、つまり、自身の体感と友人の変化の様子からダンス観が変化したと推察される。

2. 自己に対する意識の変化

授業を通して自己に対する意識の変化は、授業前と比べてどの程度あったかという問いに、39名中32名(82.0%)が「非常にあった」「あった」と回答した。特に変化を感じた内容や場面を選択させたところ、以下の活動内容が上位選択場面である。(表2)しかし、選択場面にはばらつきがあり変化を感じた場面は個人により異なることが分かる。

表2 自己に対する意識の変化を特に感じた場面

順位	場面	選択数(割合)
1	新聞紙を使った表現	13(23%)
2	手たたき交流ダンス	6(11%)
2	ブラインドウォーク	6(11%)

(全回答数: 57)

理由の記述より、自分の中からアイデアが意外と出てきたことへの驚きや、音にのったり、イメージになりきったりして開放感を伴って踊った時の友人との関わり等が多くみられた。

【まとめ】

ダンス授業における自己概念の変容の内容は、日常の枠を超えた新たな自己、他者の存在の発見が、深い気づきとして受け取められ、内面化されることが示唆される。

【参考文献】

- 高橋和子(2007)即興表現が自己に及ぼす影響について。日本体育学会大会予稿集, 58, p319.
- 中野優子・岡田猛(2012)即興表現を中心としたダンス授業実践とその効果—大学生の心理的変容に注目して—。舞踊学, 35, pp53-64.
- ブラウティラ(1997)アドベンチャーグループカウンセリングの実践。みくに出版, 東京, p13.
- 村田芳子(2005)ダンスの授業はここが楽しい。体育科教育, 53(10), pp14-17.

現代中国バレエに見られる中国的要素 —バレエ『大紅燈籠高高掛』の振付—

郭 琦 琪 (名古屋大学大学院)

序論

20世紀の初頭にロシア・バレエが中国へ流入してから100年間で、社会状況の大きな変化とともに中国バレエの創作も変化してきた。『紅色娘子軍』(1964)、『白毛女』(1965)のような革命を題材にした作品は、特殊な時代背景の下で、中国バレエにおいてはじめて西洋的な古典バレエを「民族化」(中国化)しようとする試みであった。一方、1980年代以降、改革開放によって西洋文化が中国社会に流入し、西洋古典バレエの作品が上演されてきた。2000年前後になると、グローバル化とともに古典バレエと中国的な文化要素を融合する創作バレエが上演されるようになった。中国的な文化要素を古典バレエに取り入れる方法は、中国現代バレエ界全体のバレエ観を表しており、現在の中国バレエ界で振付の主要な方法の一つになったと考えられる。2001年に中国中央バレエ団によって初演されたバレエ『大紅燈籠高高掛』はその代表作である。作品の振付には中国古典舞踊、京劇、拳法のような身体技法が取り入れられている。登場人物の人物造形のため、それぞれ異なった振付が用いられる。本発表では、主人公の「第三夫人」の振付を、特に中国古典舞踊とバレエの融合について、「身韻」を中心に考察する。

I バレエ『大紅燈籠高高掛』の物語構成

バレエ『大紅燈籠高高掛』はプロローグおよび四幕からなる創作バレエである。

舞台は封建的な慣習が残った1920年代の中国である。プロローグでは、若い花嫁が輿に押し込まれ、金持ちの邸宅へ送られる前に、昔の恋人との思い出を思い返すパ・ド・ドゥがある。第一幕では、第一夫人と第二夫人が召使たちを連れ、複雑な気持ちで「第三夫人」を迎える。この場面ではバレエと中国民族舞踊が融合されている。新婚の夜、第三夫人は主人に抵抗するが、悲しい運命から逃れられない。第二幕は、京劇の鑑賞のシーンである。京劇役者は偶然にも第三夫人の昔の恋人であった。古典バレエに中国的文化要素を取入れる振付の理念に従って、京劇と融合された群舞の「京劇を学ぶ」場面が挿入されている。第三幕では、マージャンをする機会に第三夫人は京劇役者と密会をする。二人の密会が第二夫人に見られ、主人に密告され、二人が捕えられる。しかし、第二夫人も主人の寵愛を失ってしまう。第四幕は恋人同士が第二夫人とともに刑場へ送られる場面である。三人は互いに許し合ったが、殺害されて

しまう。この物語は、封建制度が若い生命と美しい愛を抹殺するという主題を表している。

II 第三夫人の身体技法とその人物造形

第三夫人の振付中で最も重要と思われるのは、古典バレエの「パ」と中国古典舞踊の要素、特に「身韻」との融合である。「身韻」とは、呼吸や精神的なものを重視する中国古典舞踊の基本技法であり、「形」(身体)、「神」(精神)、「勁」(動きの重さ)、「律」(運動の規律)という四つの要素がある。第三夫人のヴァリエーションは(1)古典バレエ的な振付、(2)上半身と下半身で違いの見られる振付(例:図①)、(3)左半身と右半身で違いの見られる振付(例:図②)、(4)重心の変化に特徴がある振付、(5)中国古典舞踊的な振付という五つのパターンからなっており、このような振付によって、中国の伝統的な女性の美しい気質を持つ第三夫人の人物像が豊かに表現されている。



図①

図①では、背中を後へ引き込む動きに身韻の「靠」が取れられるが、全体のパは左脚がドゥミ・プリエしながら、右脚は前にバットマン・タンデュをしている。



図②

図②では、左脚のつま先と膝を前にして、中国舞踊の特徴が見られるが、右脚はポワントで立っている。

また、身韻の「形」は「拧(捻る)」、「傾(傾く)」、「圓(円)」、「曲(曲がる)」という四つの中国古典舞踊の身体形態を強調する。身韻の特徴が見られる振付によって、主人公の中国の伝統的な女性の身体の優しさと美しさが表れているだけではなく、例えば、プロローグのヴァリエーションにおいて「拧(捻る)」、「傾(傾く)」のような身体形態を表す振付によって、結婚して「第三夫人」になる前の主人公がづらい境遇に対して抵抗しようとする意志を持っていたことが明かされる。

結論

身韻を取入れた振付によって、美しい気質がある中国の伝統的な女性と運命に対して抵抗する意識を持つ新女性、という二重の性格を持つ主人公の女性像が造形された。また、バレエ『大紅燈籠高高掛』は、中国バレエが西洋の古典バレエの形式に基づいて、中国的な要素を取り入れ、それによって中国的な文化や思想を表現しようとするきっかけとなった。

タイ伝統芸術舞踊の舞踊技法に関する研究 —基本舞踊プレッ・チャー・プレッ・レウ (短編)の女役を中心に—

中野 真紀子 (聖徳大学短期大学部)

1. 研究目的

本研究は、タイ伝統芸術舞踊の舞踊技法を明らかにしようとするものである。先行研究として、筆者はこれまで、上肢、下肢、上肢・下肢以外の身体部位に関する舞踊技法用語についてそれぞれ調べ、それらの動作特性を明らかにしてきた。また、初級段階で習得する基本舞踊であるプレッ・チャー・プレッ・レウ(短編)の女役の舞踊の構造も既に明らかにしている。これらの結果を踏まえ、舞踊技法用語に表された身体各部位の技法が、対象舞踊の構造にどのように組み込まれ舞踊運動を構成しているのかを検証し、基本舞踊の舞踊技法を明らかにすることを目的とした。

2. 研究方法

現地で撮影した対象舞踊のVTRを観察し、リズムパターンに則って舞踊運動を区切り、舞踊技法用語に表された技法と照合する。

3. 結果

〈基本舞踊プレッ・チャー・プレッ・レウ〉

プレッ・チャー・プレッ・レウ(プレッは曲、チャーは遅い、レウは速い、の意)の中のター・ラム(ターは型、ポーズの意。ラムは踊り。即ち踊りの型。)は、「メー・ター」(基本の型)と言えるものであり、タイ伝統芸術舞踊の基礎的言語とされている。40分程度の長編と、10分程度に短く編集されたものがある。本研究では、短編の女役を取り上げた。

〈構造〉

(1) 全体構成

プレッ・チャーの前半(曲①)とプレッ・レウの後半(曲②)に大きく分けられ、各々が明確なリズムパターンをもつ。曲①は「チャ・チョンッ・チャ、ティンッ・チョンッ・ティンッ」のゆっくりとしたリズム、曲②は「トウツッ・ティンッ・ティンッ」のやや速めのリズムによって舞踊は進行する。最終部にラーという終結に向かうことを意味する旋律(曲③)が付随する。

(2) 舞踊の構造

曲①は、リズムパターンによって規則的にター・ラム(踊りの型)が形成されていく。ター・ラムからター・ラムへの移行では、ゆっくりと優美に流れる運動(タイ伝統芸術舞踊の舞踊家はリーラーと呼ぶ)が観察できる。

曲②は、やや速めの単調なリズムパターンに合わせて、ター・ラムを形成したまま、身体各部位で

リズムを刻む反復運動が主であるが、合間にター・ラムからター・ラムへの移行が見られる。

〈舞踊技法〉

(1) ター・ラム

ター・ラムは、舞踊技法用語で表された規定の形と、規定の空間ポジションを有する身体各部位が統合されて、一つの踊りの型をなしている。上肢の形は、タンッ・ムー、ヂェッの2種が殆どで、曲③においてヂェッ・ロー・ゲウが現れた。下肢の形は、両足で立ち膝を曲げて腰を落とした姿勢ヨーが特徴的であったが、他に、ヨッ・ナー(前に上げる)、グラドッ・ランッ(後ろに上げる)が見られた。

(2) リーラー

リーラーにおいては、ゆっくりとした速度を保ちつつ、膝の運動ユー・ユッ(伸-屈)あるいは座った姿勢でのグラトッ・ゴン(臀部の浮-下)の抑揚と調和した身体各部位の運動が観察できた。上肢は、手首の運動(折-開、親指方向あるいは小指方向に回旋)を伴っていた。手首の回旋運動を表す技法、クライ・ムー、ムアン・ムー、グライ・ムー、ガイ・ムー・ラッ・ヂェッが多く見られ、テーン・ムー、ワート・ケーン、サーイ・ムーといった腕の運動を伴う技法も観察できた。上肢の動きを表す技法用語は20種あるが、そのうちの1/3程度しか含まれていない。基本舞踊においては上肢の表現性は制限されていると考えられる。下肢については、下肢技法を表す用語のうち幾つかを除いて観察できた。チャロット、プラド、テ、グラトウンッ、チャーイ・ターウ、スート・ターウといったいずれも足の親指の下の方を使っただけの技法、ガウ・ナー(前進)、トーン・ターウ(足を引く)ゲッ・ターウ(摺り足)といった足運びの技法が、基本的な下肢技法として位置付けられる。また重心移動が頻繁に行われ、頭や肩の左右の傾きのチェンジ、即ちイアンッ・シーサ、イアンッ・ライも多く見られ、上体を柔らかく傾斜する運動が観察できた。

その他曲②におけるリズムを刻む運動は、足の動きによるもの(トッ・ターウ)、膝、肩、首が連動した運動(グラトッ・カウ+ヤッ・ライ+ラッ・コー)、膝の運動に肩の運動が伴ったもの(グラトッ・カウ+ティー・ライ)、ステップによるもの(タッ・ターウ)、上肢の動きによるもの(サーイ・ムー)が観察できた。

本研究はJSPS科研費24652044の助成を受けている。また、タイ国立舞踊学校関係者、Chanutda (Waraporn) Kanneewong氏、米須パンジャラック氏にご協力頂いただいたことに感謝したい。

“あなた”を生み出す表現の力 ～身体的共創から社会的共創へ②～

西 洋子 (東洋英和女学院大学) ・
三輪 敬之 (早稲田大学)

〈はじめに〉

発表者らはこれまで、共創的な身体表現において、自己と他者とともに同時に生成する“身体の共振”に着目し、統計的手法を用いた共振の発現過程のモデル化や、身体計測システムを用いた創出ダイナミクスの検討、エピソード記述を対象とする共振の深化過程に関する質的検討を重ねてきた。特に深化については、連続する5つのmodeを推定し、モーションキャプチャを用いた実験的試行から、各modeの動作形態の違いを現象的に明らかにした。本研究では、こうした共振の深化の様相を、共創的な身体表現の実践現場での事例としてとらえることができたので、以下に報告する。

〈研究方法〉

① 対象とする実践現場

発表者らは、東日本大震災の被災地である宮城県内で、2012年4月より月に1回の割合で、子どもとその家族等を対象に、手合せ表現を主活動とする共創的な身体表現のワークショップ(以下WS)を行っている。本研究は、パイロットスタディ的なWSから、人々との協働を得て定例活動に発展した東松島市(2012.12～)および石巻市(2013.04～)での手合せWSを対象とする。毎回のWSでは、年齢や性別、障害の有無等の異なる人々が、身体で表現を創り合い多様な交流を展開している。

② 事例抽出と検討のための資料

上記WSでの毎回の記録映像(ビデオカメラ2～4台)や活動記録、参加者のエピソード記述、保護者へのインタビュー等を検討資料とする。

〈結果および考察〉

図1は、手合せ表現での共振の深化のモデルとその動作形態を現象的にとらえたものである。本研究では、この深化の過程との関連で、以下の①～③の事例の抽出と考察を行う。

事例①：表現による出会いの契機 (mode1-3)

抽出した事例は、東松島WSの参加者(以下

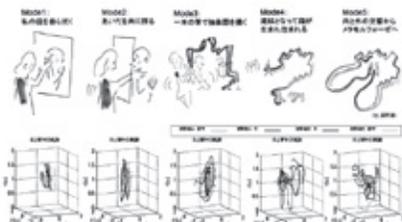


図1. 手合せ表現での共振の深化

pa) T(発達障害・男子)とファシリテータ(以下fa)Nの1～6回までの手合せ表現ならびにWS終了時の感想を述べる場面での身体的かかわりである。第1回では、N(fa)はT(pa)との表現を築くことはできなかったが、回を追う毎にmode1からmode3への移行が映像や活動記録から確認された。また、表現の深化に伴って、感想場面でのN(fa)のT(pa)への身体的なかかわりが、半ば無意識的に変化していることが明らかとなった(表1)。

表1. 感想場面でのN(fa)のT(pa)へのかかわりの変容

回	観目	呼びかけ時	得意時	言いかけ時	応答時
1	2012.12.09	見えに行く	腕をつかんで握ってくる	腕をつかんだまま	Tの腕にでてせーのの言葉かけで、片手で握りつつ
2	2012.02.11	見えに行く	腕をつかんで握ってくる	背中や肩に触れたまま	Tの腕にでて、両手で握りつつ
3	2012.02.20	手を差し出しながら見えに行く	その場で手を握る	手をつかないまま	片手をつかないまま片手で握りつつ
4	2012.04.28	少し離れた位置から手回しをする	手は握らなすが、触れることにより少し握る	腕に寄り、触れることにより握りかける	腕を握り合せてつつ
5	2012.06.09	顔面より離れた位置から手回しをする	Tに先行して歩き、Tを待つ	腕に寄り、握る方向を少しながら握りかける	腕を握り合せてつつ
6	2012.07.14	かなり離れた場所から呼びかけ	顔面より離れた場所から呼びかけ	握らな	言葉を発しているような関係での連動する

事例②：表現による共存の生成 (mode3-4)

抽出した事例は、東松島WSに参加する成人女性(障害のある子どもの母親たち)の集団での手合せ表現である。WSをはじめた頃(第1～3回)は、表現でのつながりを創り出すことが困難な様子が観察されたが、第8回のfaを含む10名による即興表現「花」では、共同表現から共創表現への深化を示すmode4が生成している可能性が、他の参加者の感想および、図2に示す時間経過に伴う表現空間内での位置の変化から推察された。

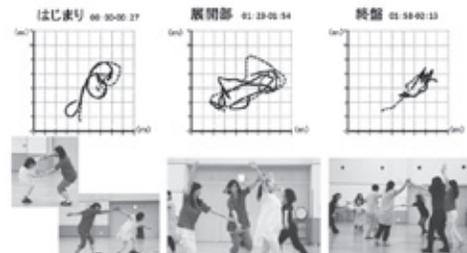


図2. 表現空間内での位置の変化：S(pa)とN(fa)

事例③：表現による開かれた交流 (mode4-5)

抽出した事例は、第4回石巻WS(2013.08.23)での作品鑑賞場面である。この回は、東京で活動する「みんなのダンスフィールド」との交流WSであり、WSの終盤に行われた作品「ハーモニー」の鑑賞時に、それまでは主体的な表現が乏しかった発達障害児2名が、作品世界に即興的に加わり、そのことで、WS全体が生き生きとした表現の場に変容する様相をとらえることができた。

今回抽出した事例より、手合せ表現による共創的な身体表現は、自己と他者との水平方向のつながりと深化を促すことはもとより、自己が垂直方向に自己を深め、新たな自己として、他者としての“あなた”と出会うことへの気づきを生むはたらしきあることが示唆された。

「創造的身体表現遊び」における 自閉症スペクトラム児のコミュニケーション支援

—母子関係の変化に着目して—

大橋 さつき (和光大学)

【はじめに】

自閉症スペクトラム（以下、ASDと略す）の特徴とされる三つ組み障害（「社会的相互交渉」「（言語・非言語）コミュニケーション」「想像力」）は、社会的相互交渉の障害、特に対人関係・仲間関係の形成という発達の課題として見られるようになり、ASD児が自他の関係性について困難さを有することは広く認識されるようになっていく。また、このことが、養育者（母親）との関係に影響を及ぼし、良好な愛着関係を築くことができずに悪循環に陥り二次障害につながることも指摘されている。一方、発表者は、これまでインクルーシブな場として、小林-Frostigによる「ムーブメント教育」と身体表現活動とを基盤にした「創造的身体表現遊び」の実践を展開してきたが、ASD児が集団遊びの中で共に動く喜びや表現する楽しさを体験する中で、他者とかかわる力を伸ばし、同時に母親の幸福感が高まっていくことを実感してきた。よって、本研究は、「創造的身体表現遊び」におけるASD児のコミュニケーション支援のあり方について、特に母子関係に着目した分析を行い、その効果を明らかにすることを目的とする。

【方法】

発達障がい児を含む親子遊びの活動として実践した「創造的身体表現遊び」の記録をもとに、ASD児4名（開始時5～7歳、アスペルガー障害1名含）を対象に、「他者とのやりとり」が見られる場面について、「インリアル・アプローチ」を参照し映像分析を行った。分析対象は、対象児4名が継続的に参加した2007年1月から2010年1月までの3年間に実施した教室のうち、映像記録に不備がない回の計24回分である。トランスクリプトの作成にあたっては、対象児別に作成し、他者には、母親、支援者（リーダー、ボランティア学生）、他児が含まれ、記号により整理し、分類した。第1～8回をⅠ期、9～16回をⅡ期、17～24回をⅢ期として分けて、行動数全体における、A：相互作用不成立状態、B：相互作用しかけの状態、C：相互作用成立状態の比率を計算した。特にCの場面について詳しい分析を行った。

【結果と考察】

(1) 分析の結果、対象児と他者との相互作用が成立する確率が高まったことが明らかになった。さらに、反応率の比較においては、かかわる相手によってコミュニケーションの相互作用の成立に

差があること、活動の継続によって母親の反応率が上昇したことが明らかになった。

(2) C：相互作用成立状態の場面の分析からは、①情動的交流・身体的共振、②模倣、③遊具の共有、④遊びの流れの共有、⑤要求・自己主張の5つの特徴が明らかとなった。

(3) 「創造的身体表現遊び」におけるコミュニケーション支援のあり方として、①包括的な遊びの場でコミュニケーションの「型」をなぞる、②かかわりながら、かかわることへの欲求を育む、③大人が遊ぶ主体としてかかわり続ける、の3点が提示された。

(4) 観察された母親の変化から、「創造的身体表現遊び」の体験が母親へ与える影響として、①子どもが遊ぶ姿から子どもの特徴や発達について気づきをつかむ、②他者と子どもの関係から親が子にかかわるための手がかりを得る、③親自身が遊び体験を共有することを通して自身の気持ちが子ども重なり、子どもの気持ちや表現の理解が深まる、といった効果が考察された。母親が子どもを肯定的に承認する経験が増えゆとりを持って子どもの気持ちに沿った対応が可能になり、母子で一緒に全身を投げ共通の体験を積むことが母子間のコミュニケーションの活性化や互いの理解につながり、母子関係の変容を促したと考えられる。

【まとめ】

従来、ASD児のコミュニケーション支援としては、障害による「個人の能力」の不足を訓練的なやり方で補い改善する方法や「特異」と見なされる行動を直接的に取り除くための対症療法的な方法で、「伝達」するためのスキル獲得を目指したアプローチに力点が置かれてきた。しかしながら、コミュニケーションの本来の意味は、「共有し合う」こと、「通じ合う」ことであり、「関係性」から切り離れたところでコミュニケーションの力は育たない。身体で通じ合う体験を通して、何より「かかわりたい」という欲求を育むことが重要である。そのためには、対象児のコミュニケーションスキルの向上だけに焦点を当てるのではなく、母子関係を中心に多様な関係性を支えることが必要であり、「創造的身体表現遊び」の場は、それを可能にすると言えるだろう。

【文献】

フロスティック、M著。小林芳文訳（2007）『フロスティックのムーブメント教育・療法』、日本文化科学社。

竹田契一監修、里美恵子・河内清美・岩井喜代香（2005）『実践インリアル・アプローチ事例集—豊かなコミュニケーションのために』、日本文化科学社。

<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。

身体表現を通じた被災地とのかかわりを考える — 関東からの参加者に焦点をあてて

弓削田綾乃・野口晴子・三輪敬之

(早稲田大学)

西 洋子 (東洋英和女学院大学)

1. 研究目的

東日本大震災から2年半が経過し、その間、多くの人々が被災地を訪れ、多種多様な活動を展開している。発表者らが2012年から月に1回の割合で実施している、宮城県内での共創的な身体表現ワークショップ(以下WS)もその一つであり、宮城県内外の人々が、被災地という現場で実施されるWSで出会い、共に身体での表現活動を行っている。このWSに関東から参加する人々にとって、被災地やそこで生活する人々と身体表現を通じてかかわる体験は、どのような意味をもつのであろうか。本研究は、WSの初期段階での関東からの参加者を対象に、被災地訪問やWSでの意識とその変容、実際の身体表現等にあらわれる変化等を検討することで、今後の継続的な実践研究のための基礎的知見を得ることを目的とする。

2. 研究方法

(1) 対象とするWS

【石巻市でのWS】参加者は、児童福祉サービスセンターを利用する発達障害のある子ども(10~12名)と保育者および関東からの参加者らである。【東松島市でのWS】年齢・性別・国籍、被災・障がい・ダンス経験の有無などが異なる多様な人々によるインクルーシブなWSである。

両WSは、手合せ表現を主活動とし、身体表現を専門とするファシリテータが全体を進行する。



写真1. 表現WSの様子

(2) 対象者

2012年12月~2013年8月の間に東松島市(7回)と石巻市(4回)で実施した身体表現WSの関東からの参加者49名のうち、感想等の記述で協力の得られた22名を対象とする。参加回数は、1回:10名、2回:5名、3回:4名、4回:3名である。

(3) 感想と映像記録の収集

上記参加者から、被災地見学およびWSに関する感想を自由記述により収集した。また、毎回のWSの様子は、会場に設置した2~4台のビデオカメラで撮影し映像記録とした。

(4) 分析方法

①収集した感想は、KJ法分析を参考に、一文を基本単位としたラベルを作成し、質的内容を検討した。2013年9月12日に舞踊学研究者3名でカテゴリーの抽出と確認を行った。

②インタビューは、自由記述の感想を得ていない参加者を中心に、半構造化面接を実施した。

③収集した映像記録は、①②で特徴的な変化のみられた2名に焦点をあて、身体表現を検討した。

3. 結果と考察

(1) KJ法分析と抽出カテゴリー

22名の感想から計427ラベルが作成された。これら全ての質的内容を検討し、次のカテゴリーを抽出した(写真2)。

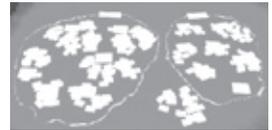


写真2. カテゴリーの抽出

【被災地見学(89)】

「風景」「訪問前」「自己(悲・恐)」「自己(前進)」「他者」「未来(わたし)」「未来(わたしたち)」

【WS(255)】「自己」「他者」「共創表現の場」「未来(わたし)」「未来(わたしたち)」「運営」「会場」

【その他(83)】

(2) 被災地訪問の感想と意識の変容

初めて被災地を訪問した参加者の記述として、「風景」と「自己(悲・恐)」の割合が大きかった。しかしこれらは2回目と4回目に減少し、かわりに「自己(前進)」に関する記述が、全体の約3分の1を占めるまでに増えた。また、「他者」「未来(わたし)」に関する記述は、3・4回目に増加傾向にあった。インタビューでも、初めての訪問については「重い空気」「怒り」等の否定的な言葉が多用されていたのに対し、その後の訪問には「希望」「前進」「心が軽く」等の肯定的な言葉が使われるようになっており、意識の変容が認められた。

(3) WSの感想と意識の変容

「自己」に関する記述が3・4回目に減少するのに対し、「他者」に関する記述は徐々に増加する傾向がみられた。「他者」の記述内容をみると、自分以外の人の表現や、人と人とのつながりなどへの気づきが、具体性をもって記されているものが多い。それと連動するように、「表現すると誰かが応える」「一緒に何かを創りだす感覚」「一体感」などの言葉であらわされる「共創表現の場」に関する記述が増加傾向にあるのも特徴的であった。

このような「自己」から「他者」へと広がる変容の過程は、WSでの身体表現にも認められた。対象者Aは、初回は座って見ている時間が長かったのに対し、2回目は人と主体的に関わろうと動き続ける姿がみられた。また、対象者Bは、初回は表現の場の周縁を移動しつつ手合せを試みようとしていたのに対し、3回目には表現の場の内側で自由に動き回りながら、多様な人たちと笑顔で手合せする姿がみられた。A・Bに認められた変化は、身体表現を通じて多様な人と深くつながろうとする意識変容のあらわれだと推察する。

*科学研究費基盤研究B(H25~27年度:25282187)「創造的な身体表現活動での共振創出に関する研究」(代表:西洋子)

カロリン・カールソン振付 『密度 21.5 (Densité 21,5)』にみる身体

壽田 裕子 (舞踊学会会員)

【研究目的および方法】

本研究では、1970年代フランスにおいてコンテンポラリーダンスの諸問題を提起したアメリカ人舞踊家カロリン・カールソン (Carolyn Carlson 1943-) に着目する。当時パリ・オペラ座とモリス・ベジャール率いるベルギー国立二十世紀バレエ団が展開するネオ・クラシックが優勢を占めていたフランス舞踊界で、カールソンの身体がどのように受入れられたかを検討することによって、フランスの舞踊文化が変容する一端を捉えることが本研究の目的である。そのために、1973年5月24日パリ・オペラ座で行われた公演「エドガー・ヴァレーズへのオマージュ」で上演されたソロ作品『密度21.5 (Densité 21,5)』を中心にカールソンの身体を考察する。研究方法は、新聞・雑誌の批評文および関連書籍、映像を用いる。

【結果および考察】

作品は1936年ヴァレーズが作曲したフルートのためのソロ作品『密度21.5』(4分30秒)に、前半4分間の無音を加えて振り付けられた。コンセプトは音楽から湧き出る内的イメージとジェスチャーによる抽象的な着想に基づく。

衣装はベルナルド・ダイデのデザインで、ユニタードに右半身には布を纏っており主体性を欠いたキツクネな雰囲気醸している。

ムーヴメントはアチチュードやアラベスクの形をみせ、一見バレエのイメージを想起させるがポーズをみせて停止することはなく常に動いている状態である。

ムーヴメントと音の関係は、一致或は不一致の関係を表し、おのおの自律している。

胴部のデザインは個性的。胴体を枉げる或は反るといった曲線的デザインがみられ、胴部をうねらす、前後に波打たせる表現を繰り返す。

腕の表現は、直線的なデザインと肘と手首を使う角張ったデザインがみられる。バレエにない多様な表現が使用されており、手首をくるくる回す、電流が伝わるかのように手先から微細に動かす、鳥の嘴を連想させるように両手を開く或は閉じる、ロボットのように肘を曲げて動かすという象徴的な表現がみられる。また腕の伸張と湾曲は彼女の細長い腕をさらに長くみせる効果をもつ。

ステップはパ・ド・ブレやジャンプといったバレエの基本的な動作がみられ、またこれと相反した踵を小刻みに動かす、立ち位置を確かめるよう

な慎重にバランスをとる動作がみられる。

カールソンの身体はバレエのイメージを織り込みながら、一瞬で解体されるムーヴメント、多様な腕の動きとステップ、象徴的な表現と直接意味を持たない表現を備えた「異質の身体」¹を混在させてバレエの規範を攪拌し、クラシックから逸脱した身体を呈示する。彼女の身体は人物描写や文学的・音楽的動機付けを拒否し、身体行為やムーヴメントの自発性を探求したアルヴィン・ニコライの概念に基づく。彼女の骨盤は定位されず、脊柱のラインはウエストから上下にまっすぐに引き伸ばされ固定されることはない。カールソンの身体は容易に姿勢を変え、胸像を彫るかのようには上半身が屈曲し、波打ち、また身体を吊るされた操り人形を連想させる形を表し、筋肉の緊張は緩和された状態を可能にする。このことは「生命においてムーヴメントの重心が一点ではない状態にある」²といえ、即ちニコライが遂行した「非集中心化」の現れといえる。

上半身を反らせ顔を手で軽く触れるとカールソンの身体が揺れるラストシーンは、パリ・オペラ座に師ニコライが継承し進化させたダンスにおける近代性の立役者であるラバンやヴィグマンらが探求した「無窮の可動性」³を印し、更に彼女特有の身体感覚から生じる詩情を視覚化してコンテンポラリーダンスの予兆を示した。

当時バレエ文化中心だったフランスでは、ベジャールを筆頭にバレエとモダンダンスをはじめとする別の表現形態を折衷してバレエの身体が多様性を呈示することによって文化としての身体が緩和される一方、アメリカで一般化されたモダンダンスは制度的には受入れられていなかった。こうした状況で、パリ・オペラ座に招かれたカールソンの身体はオペラ座の身体史を根本的に揺るがした。その後、カールソンはパリ・オペラ座舞台研究グループと共に文化として一元的であったバレエの身体自由化を促すことに一翼を担うのである。

¹ Bernadette Bost, « Micha Van Hœcke et Carolyn Carlson : Deux jeunes chorégraphes au Palais des Papes », *Le Dauphiné Libéré*, 4 août 1972/Maurice Fleuret, « L'étoile différente. Avec Carolyn Carlson, c'est la danse du future qui entre à l'Opéra », *Le Nouvel Observateur*, N° 496, 13 mars 1974

² Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XXe siècle*, Borda, Paris, 1995, P.225

³ Elisabeth Schwartz, « Les partenaires du solo », *La danse en solo - Une figure singulière de la modernité*, Centre National de la danse, Pantin, 2002, P.33

舞踊における意味の生成 —稽古体験の語りからの現象学的考察—

竹谷 美佐子 (大阪大学大学院)

目的

舞踊者の日常的な訓練による身体の組織化は、先行する身体運動体系の更新という自己言及性と、観るものとの間身体的な共有可能性としての意味を帯びる。この構造について舞踊者の稽古体験の語り素材に、メルロ＝ポンティの思想を手がかりとして現象学的記述を試みる。

はじめに

舞踊者は、長期におよぶ訓練によって身体を組織化する。稽古でのストレッチや振付などの一連の運動を身体感覚に依拠して確かめる。稽古とはつまり自らを運動主体でもあれば運動を感覚する主体としてその動的な現象の在り方を問う試みと言える。稽古では、舞踊者は、すでに獲得された習慣としての身体運動をもとに、投企によって与えられた稽古の場という状況を設定しなおし、そうした状況において運動遂行を支える前人称的な身体図式を活性化させていく。身体感覚に依拠して、運動をあるがままのものであれば、その顕在性を超えて知覚することで身体は組織化される。こうした舞踊者の試みは、舞踊者個々人の身体感覚に依拠している点で自己言及的である。同時に、こうした過程をへて身体を組織化していくことが、表現として舞踊する身体を経験を舞踊を観る者と共有しうる可能性をもつ。本発表では、稽古における身体の組織化の試みが、どのように舞踊の意味を獲得しうるのかについて、その構造を記述する。

研究の手続き

コンテンポラリーダンスの舞踊家・指導者 Cさんに舞踊の稽古体験について200X年Y月、非構造化インタビューを実施した。インタビューでの語りをもとに、メルロ＝ポンティを援用し、舞踊の稽古における身体の組織化と表現としての運動生成について記述する。

1. 舞踊のスキル形成としての身体の組織化

Cさんは、稽古での課題を「人前を出すからだを作ること」であり、そのために「スキルが見えること」と語る。稽古の場では、舞踊者は自らを動的な現象として身体感覚に依拠して探究していく。舞踊の「スキルが見える」とは、舞踊者が意志によって身体部位を操作し、技法の外的形態のみを展開させることではない。また、舞踊者が意

図的に感情を設定して、その身振りを再現することでもない。むしろ技法の遂行を支える前人称的な身体図式が活性化されていることである。意志による身体部位操作のみではなく、運動を支える前人称的な作動を含みこんで与えられた状況に展開されるとき「表情がでる」とCさんは語る。このときにすでにいまだ現前されていないが、舞踊を観るものの視線を想定している。舞踊の稽古による技法の獲得とは、過去に獲得された習慣の上に投企によって、稽古の場を設定しなおし、設定しなおされた状況において身体図式を再構成していくことである。

2. 運動的意味の了解の試み

1節で記述したような身体の図式化は、どのように運動がなされるかについての身体感覚的な振り返りによって実現される。この振り返りについてCさんは鏡をみるのではなく「からだで考える」、からだの「ここを感じないといけない」と表現する。舞踊者が身体を図式化する際、内受容的な自己感覚を、運動をつうじてそのまま組織化して統一する。Cさんが語るからだの「ここ」とは所与の状況において図式化され、また状況に投企することあらゆる姿勢をとりうるような潜在的な地平が拓かれた「生きられた身体」である。

3. 意味生成としての具体的運動

舞踊者が展開する運動の運動的意味は、図式化された身体の形態（フォーム）として現われるのではなく、運動生成の際、つねに運動生成を支える背景として作動し潜在的な運動可能性の地平を組織化する。私の身体が「ここ」への沈黙の進級によって予見不可能な意味の到来する潜在的な地平を確保する。

まとめ

舞踊における身体の図式化の構造記述によって舞踊の意味生成は舞踊する個体においてのみ完結する現象ではなく、むしろ前人称的・潜在的な地平を運動によって確保することを条件として現われる。この潜在性が舞踊者の身体を基盤に運動をつうじて組織化されることでCさんが表現する「スキル」として知覚可能となる。

舞踊する身体の様相 —ダンサーの視点から—

岡 千春 (お茶の水女子大学大学院)

【はじめに】 筆者は上演舞踊において、観客を引き込むダンサーが特殊な身体性=舞踊する身体を持つと考え、その様相をとらえるべく研究を進めている。

本研究では、舞踊する身体の様相をダンサーの側から内藤(1993)によって開発されたPAC分析を用いて探り、ダンサーの舞踊する身体がどのようにとらえられているか、またそこにはダンサーの舞踊経験がどのように関係しているかを明らかにすることを目的とする。

【方法】 被験者：お茶の水女子大学の舞踊教育学コース専攻の4年生3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)

連想刺激として次のように印刷された文章を提示するとともに、口頭で読み上げて教示した。なお、連想刺激としての質問作成にあたっては、「理想のダンサー像」を問うことで、訓練過程におけるダンサーが目標として目指している境地=「舞踊する身体」を浮かび上がらせることができると考え、以下の文章を連想刺激とした。

「あなたは今まで、～『このようなダンサーになりたい』と思ったことがあるのではないのでしょうか。そこで、『あなたが理想とするダンサー像は?』と問われた時に、どんな言葉やイメージが浮かびますか?頭に浮かんだ言葉やイメージを、浮かんだ順に番号をつけてカードに記入してください。」

②連想項目の重要度順での並び替え

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を用いてウオ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】

1. 被験者によるクラスターのイメージと解釈 (図1, 及び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 (省略)
3. 考察

3名の被験者は、既に十数年の舞踊経験を持っており、継続的な訓練と舞台経験を経て、意識構造の変化を自覚した次元に至っていることが推察できる。それは、被験者らが基盤としての技術の

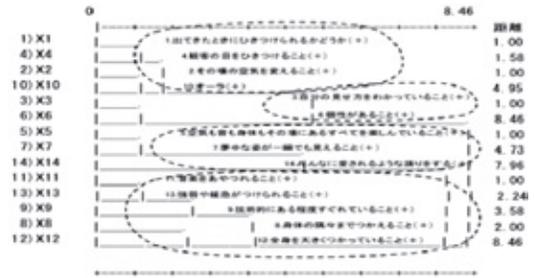


図1 被験者Aのクラスター分析結果

必要性を感じているだけでなく、自らの欲する表現を可能にするために、技術を自分のものとして身につけることを重要視していることから示唆される。さらに、訓練によって変換されるのは、舞踊に特化した身体技術だけではなく、日常生活における身体のあり方も含んだ心身全体であり、それが包括的に変化していくとしている。今回の調査結果をみると、訓練によって変換されるのは「目に見える」身体技術にとどまらず、表現を可能にする「目に見えない」部分であり、日常生活においても作用する心情の部分、日常生活における心身の構造に関係していると考えられる。心情、そして心身構造の変化は、同じ訓練を繰り返していれば得られるというわけではなく、「心身との対話」によって自らを客観視し、欲するものを理解し、熟考しながら自らの世界観、独自の舞踊観を確立することで可能となるものと考えられる。

また、舞踊を続けるモチベーションは三者三様である。被験者Aは舞踊鑑賞、Bは自らが舞台上で踊るという体験、Cは舞踊作品を創作し上演するという体験が、舞踊観の形成に特に寄与していることが示唆された。またその舞踊観も、日々の訓練や上演経験による心身の変化を内観的にとらえ、その変化をまた日々の訓練へフィードバックしていくという行為が繰り返されることによって、次第に変容していくものである。この動きは、Janna Parviainenの「自我の熟達」と通じているとみることができる。

このことから、舞踊する身体へ向かうダンサーは、それぞれ独自の舞踊観を持つことにより、稽古時や上演時のみならず、日常の場においても心身との対話を行うようになり、心と体の働きが一致した状態で踊ることが可能となる、心身一如の次元へ近づくと考えられる。

舞踊する身体は、ダンサーが鑑賞経験・上演経験・創作経験をもとにイメージするものであり、心身との対話を重ね経験的に舞踊観を深めていくことによって目指されるものであると考えられる。

【参考文献】

- ・Jaana Parviainen, "BODIES MOVING AND MOVED" (TAMPERE UNIVERSITY PRESS, 1998)
- ・内藤哲雄, PAC分析実施法入門 [改訂版], ナカニシヤ出版, 1992

ダンスインプロヴィゼーションにおける 動きの生成過程について

○重松 悠希 (お茶の水女子大学大学院)
猪崎 弥生 (お茶の水女子大学)

【研究背景】

ダンスにおいて特別なテクニックを必要とせず、自分の思うままに表現を行う「即興」は、創作法の一つとして、またパフォーマンスの一手法として、現在多くのダンサーが取り入れている方法である。しかし現在ダンスにおける即興に関する先行研究は音楽や演劇の即興に比べると成されている研究が少なく、いまだはっきりとした手法の確立、分類づけなどがなされていない状況である。そこで、即興における動きの生成過程を構造化することによって即興のダンスにおける意義を探り、より有効な即興の指導法に資することを期待し、即興において動きが生成される過程を構造化することを本研究の目的とする。

本研究ではダンスにおいて1人以上でその場の状況、音、相手の動きなどから刺激を受けるなどして即興的に動きを生み出していくことを「ダンスインプロヴィゼーション」とし、「即興」と「インプロヴィゼーション」は同義語として扱う。また、コンタクト・インプロヴィゼーション(以下CI)に関してはダンスインプロヴィゼーションの一手法として位置づけることとする。

【研究目的】

ダンスインプロヴィゼーションにおいて動きが生成される過程の構造化を目的とする。

【研究方法】

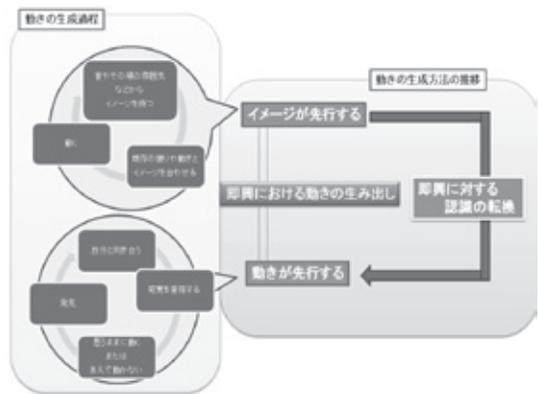
2011年3月8日～11日にお茶の水女子大学舞踊教育学コースにおいて行われた「舞踊表現技法実習(中級)」の授業の受講者を対象に半構造的面接法によるインタビュー調査を行い、その内容を修正版グラウンデット・セオリー・アプローチ(M-GTA)で分析を行うことによってダンスインプロヴィゼーションにおける動きの生成プロセスの構造化を試みる。

なお、本授業の講師は勝部ちこ氏であり、ダンス経験者である受講者が即興の可能性に気づくこと、即興的に踊ることに対して学生を慣れさせることを目的とし(講師へのインタビューより)、1日約6時間×4日間で構成された授業である。ただし、最終日の3月11日は東日本大震災のため全てのメニューを消化できてはいない。

【結果】

受講者へのインタビュー調査の内容をM-GTAで分析した結果、右のような概念図が得られた。

動きの生成方法には、イメージが先行する方法すなわち頭で考えることが先行したのちに動きを生み出していく方法と、身体が先行する方法すなわち思考を排除した状態で感じたままに動きを生み出していく方法の二つがあると考えられる。即



興に不慣れで自由に踊ることに対して抵抗感のある学生はまず、イメージが先行する方法で即興を行う。これは即興開始時の場の雰囲気やかかっている音楽などから明るい感じ、暗い感じなどのイメージを持ち、そのイメージと既存の振りや動きを掛け合わせて動いてみる、といった流れで行われる動きの生成方法である。しかし自由に踊ることへの抵抗感が減るにつれ、動きの生成方法は徐々に動きが先行する方法へと移行していく。これは即興開始時に自分の感覚に重きを置き思うままに動くという流れで行われる動きの生成方法である。

【考察】

「即興とは自由であるべきだ」という概念は、即興に不慣れな者にとっては「何をしたらよいのか分からない」という考えにつながる足かせになってしまう場合もある。即興を授業等で取り扱う場合には、このような状況を念頭においたうえで受講者の動きの生成方法の段階を把握してその段階移行を促す授業内容を展開していくべきであるだろう。

また、即興における動きの生み出し方法が身体による動きが先行する段階に移行した場合、即興を行う中で実践者が今までの自分では生み出せなかった新しい動きをすることができたり新たな可動範囲で身体を動かすことができたりするようになる。即興においてこのような新しい発見をすることは、舞踊の創作においてその発見で得た動きや動き方を応用する重要な機会である。つまり、即興における動きの生成方法の段階が転換することによって頭で考えて生み出される動きだけではなく身体から引き出される動きによるダンスへの気づきを得て、舞踊創作へのアプローチが広がる可能性を持つと考えられる。

【参考文献】

木下康仁『ライブ講義M-GTA 実践的質的研究法』(弘文堂) 2013

重松悠希「ダンスインプロヴィゼーションによる身体的・精神的変容について」(お茶の水女子大学 卒業論文) 2012

運動感覚における強度と調整 —動作のダイナミズムを形づくるもの—

柿沼 美穂 (国立環境研究所)

舞踊という芸術が人間を魅了するのは何によるのか。舞踊は、先史時代の遺跡にまでその起源を確認でき、舞踊に類似した動作をもたない民族はほとんどないといわれるほど世界中に広く普及した芸術形態である。しかし「舞踊とは何か」という問いに関しては、ランガーが指摘したように「混乱」状況が続いている。それは、舞踊に客観化の困難な運動感覚が関係するからだと考えられる。

舞踊は空間芸術であると同時に時間芸術でもあり、人間の視覚と聴覚の双方に働きかける。しかし、最も特徴的なのは、舞踊を行う者のみならず見る者の深部感覚、あるいは体性感覚としての運動感覚に大きな影響を与える点であろう。それは、われわれが今ここに存在し、自らの身体を動かしていると感じ取る感覚であり、また周囲からの刺激に対応しつつ、自らの基本的な姿勢や動きを調整する、身体のもっとも基本的な感覚の一つである。具体的には筋肉の抵抗感や力、方向性、スピードといったものが要素として挙げられる。

この運動感覚は、何よりもまず自分自身の動きにおいて生じ、感じ取られるものと考えられる。しかし、実際には、他者の動きに対してもそのような感覚を得ることが可能である。われわれが他人の動きを見るとき、その人の力の入り方や抵抗の大きさ、時にはその動きへの熟練度まで、程度の差はあれ、感じ取ることができる。舞踊は、こうした人間の動きを主要な要素とする芸術である。とすれば、このような運動感覚をあらためて捉えなおす必要があるのではないだろうか。

運動感覚は、視覚や聴覚に代表される五感のような感覚とはやや異なる性質を有する。それは、視覚や聴覚のような認識能力とは異なり、人間の行動や行為を調整する働きが重要となる能力である。そのためこれを対象化して見つめなおし、記述することは、視覚や聴覚のような感覚に比べて難しい。たとえば自転車に乗れるようになるには、身体各部のバランスや力の配分を「認識」とすると同時に、そのバランスや力、スピードなどをうまく「調整」し、何らかの規則性の下にまとめあげなければならない。われわれは、この運動感覚の働きをある程度まで自覚できる。しかしそれは、視覚や聴覚に比べて、非常に漠然とした自覚でしかない。これは、運動感覚が、視覚や聴覚とは異なり、調整能力としての働きに主眼が置かれるからにはほかならない。しかも、この調整能力には、いったん、その運動の獲得に成功するとそれを習

慣化し、無意識化する強い傾向性があるのである。

しかし、そうした運動感覚のなかでも、筋肉が感ずる力や勢い、抵抗感といった、いわばダイナミックな力動感の変化を感じ取ることは比較的容易である。このような力動感の変化は、人間の動きにおける「原志向的位相」→「探索位相」→「偶発位相」(金子明友『わごの伝承』pp.417-425, 2002年, 明和出版)のような、予期と探索、試行錯誤という一連の時間的な経過に沿って現れる。

この主観的な運動感覚は、力動感が生み出すリズムを伴いつつ、自ずと作り出される規則の下に「ひとまとまり」の運動の連なりによって構成される独自の時間を生み出すものと言える。さらにこの運動感覚は、状況に対応して調整する能力であるがゆえに、変化や発展の可能性を有している。つまり、この運動感覚によって、一定の長さのある分割し得ない何らかのまとまりを基体としてもち、力動感のリズムなどを基盤とした何らかの規則性を獲得しながら続いていくような時間が作り出され、しかも、それは状況に応じて変化や発展をするのである。

発表者は、今回の発表において、人間の主観的な時間には、カントやフッサール等が提唱した時間のほかに、このような運動感覚によって感じ取られる時間があることを提起したい。カントは、内官の形式としての時間秩序によって、諸知覚が時間軸に沿って分節化し、秩序ある現象として把握されうるとした。ベルクソンは、空間的認識として分割できない「持続」である意識流が時間の基盤となると考え、そのダイナミズムに注目した。フッサールの提起した、意識の把持が基盤となる、過去-現在-未来と名付けられる時間は、この運動感覚が生み出す時間に似ているところがある。しかし、それらは、いずれも認識における時間であり、動きの形成あるいは産出という実践的場面におけるものではないという点で異なっている。

このような運動感覚を基盤とする時間の感覚は、筋肉が感じ取る力や勢いの「強度」の変化を通じて得られるものであり、これが動作のダイナミズムの基盤となる。われわれは運動感覚の調整能力を通じてこのダイナミズムを規則化し、一連の動きを展開する。舞踊は、こうしたダイナミズムの規則性を非常に重要な要素として有している。とすれば舞踊は、このような人間の行動における基本的な時間性をわれわれに思い起こさせ、あるいは獲得するために、非常に有用なものではないか、と考えられるのである。さらに、メルロ＝ポンティが述べるように、人間の運動がその知覚を裏打ちするとすれば、このような時間性を獲得することは、人間の運動ばかりでなく、知覚の可能性を拡張し、世界との関係を深めることにつながることもなるのである。

劇場と大学(教員養成学部)との新たな関係づくり ～いわき芸術文化交流館アリオスと宮崎大学の実践～

高橋 るみ子 (宮崎大学)
児玉 孝文 (らまつーぽす)

本研究では、大学の専門的な教育力を効果的に導入したアウトリーチ活動(おでかけアリオス「らまつーぽす身体表現ワークショップ」)について紹介し、地方大学と教員養成という二つの観点から、大学と劇場等の連携・協力について考察する。

1. おでかけアリオス

広大ないわき市の隅々にアートの魅力を伝えた。いわき芸術文化交流館アリオス(以下、アリオス)のコミュニティー・プログラム「おでかけアリオス」は、2007年の開始から現在まで、予定も含めて95のプログラムを197の学校に届けてきた。震災後は、クラシック音楽中心のメニューにダンスワークショップ(伊藤千枝「珍しいキノコ舞踊団」)をはじめ、「震災等による大きな不安やストレスを感じている子どもたち、そして被災した市民の心が少しでも和らいだり、感性の豊かさを取り戻したりする一助となるようなプログラム」を届けている。

2. 新しい出会いを生み出す回路を持つ

「らまつーぽす」

「おでかけアリオス」がダンスワークショップの二番手に人選した「らまつーぽす」は、体育で取り扱うダンス(表現体育)に拘り続けてきたコンテンポラリー・ダンスユニットである。彼らは、横浜ダンスコレクションやソウル国際振付フェスティバルのファイナリストに選出されるなど、宮崎を拠点に国内外で活動する一方、文化庁事業等の派遣芸術家として、学校でワークショップ型の授業を実施している(小学校13、中学校6校、高校1校)。また、宮崎大学の舞踊学研究室が立ち上げたアートNPO法人の中心メンバーとして、体育では難しい「鑑賞」の体験を子どもたちに提供する「コンテンポラリー・ダンス鑑賞教室」を開催している(開催校30校)。

3. おでかけアリオス「らまつーぽす身体表現ワークショップ」(以下、らまつーぽすWS)

「らまつーぽすWS」は、高橋がダンスならではの復興支援について打診したことを契機に、大学との協働を模索するアリオスが実験的に取り組むプログラムである。今年度の実施回数は6回(6～10月)、開催校はいわき市立小白井小学校・中学校(児童生徒数7名)。毎回2時間、子どもたちと教員、時にはアリオスのスタッフも加わり、学校のあらゆる空間を舞台に表現活動を実施する。また、最終回となる第6回は、地域で活動の成果

(作品)を上演する。できるだけ長い時間を、お金をかけずに、らまつーぽすと小白井の子どもたち、そしてアリオスのスタッフが楽しく過ごすプログラムである。

4. 劇場と大学の連携・協力の実際

前章で述べたように、「らまつーぽすWS」は、「おでかけアリオス」が大学とはじめて協働するプログラムであり、子どもたちの身体の健やかさ・豊かさを育むために、これまでは縁のなかった「体育」に位置づけて実施するプログラムである。

それに対し、大学は、極小規模校・小中一貫校の開催校にふさわしい教材を開発する、授業アドバイザーとして授業づくりにかかわる、WSに必須な「ふりかえり」(非日常の単発の体験としてではなく、日常との連続性の中に位置づけるような活動)を企画するなど協力した。ただし、これらは、アリオスのスタッフが宮崎大学を訪問する、大学が企画・実施した意見交換会(横浜市)にスタッフが参加する、事前に大学と担当教員とが共通理解するための場(於:実施校)を設定するなど、丁寧な関係づくりを重視してきたアリオスのサポートがあってこそその協力といえる。

5. 実践を通して見えてきたこと

今般の劇場法において、劇場等の職員の資質向上を図るような大学との連携・協力の推進が示されたが、地方では、必ずしも劇場の必要と合致する教育力を有する大学があるとは限らない。アリオスの場合は、遠く宮崎大学に必要とする教育力があつたということである。けれども『文化からの復興』(水曜社)が出版されていないならば、宮崎大学は、アリオスが何を必要とし何を大学に期待しているかを知る術はなかった。同じく、高橋らがアピールをしなければ、人材も含めて宮崎大学がどのような教育力を有しているかをアリオスが知ることはなかった。劇場等が期待する教育力と大学の教育力を公開・調整する全国的なネットワークの構築が急がれる。

同じく、劇場法に学校教育との連携が示されたが、アウトリーチ活動を通して子どもの発想力やコミュニケーション能力の育成等を図るには、劇場等と協働する力をもつ教員の養成が不可欠となる。今回は、各回の活動をA1サイズのポスターにまとめ、いわき市の全小学校に配布する活動(「ふりかえり」の部分)を学生に任せ、教員を目標とする学生の協働する力を培う場とした。教員養成を行う大学は、劇場等との連携・協力を前提とした新たな組織を考える時である。

現在、宮崎大学では、教育協働開発センターが中心となり、芸術教科の教員や地域の教育委員会、県立芸術劇場やアートNPO法人等を巻き込んだ組織づくりが進行中である。またアリオスも、「らまつーぽす」の続投や教員のための実技研修会を検討している。

芸術家が考案したダンスフラッシュモブを学校体育に～芸術家と子どもと教師とで拓く表現の世界～

豊福 彬文 (宮崎大学大学院教育学研究科院生)
野邊 壮平 (NPO法人 MIYAZAKI C-DANCE CENTER)

1. はじめに

これまで学校の授業で教えてきた基礎的な内容を家で学び、家で取り組んできた応用課題を学校で学ぶ「反転授業 (flipped classroom)」が、ICT技術の進展で可能になった。我が国でも全国に先駆けて佐賀県武雄市が、まずは理科と算数の一部単元を選び実証実験を重ねながら、順次全科で試みるという。

この反転授業において、子どもたちが自宅で予習に使用する動画は、教師自らが撮影しても、教材映像専用のサーバーから選んでもよい。実際の授業では、予習のチェックをした上で、子どもたちは自宅で学習してきたことを話し合ったり、分からなかったところを解決したりする。この反転授業に対して、情報学の専門家は、「近代の学校の基本である一斉授業のスタイルをICTを用いて変えるものだ。10年後の教室では本命になり得る」と述べ、「自宅で予習する教材をどう充実させるか」という課題を示している。

本研究は、10年後にダンス学習も反転授業が本命になることを想定し、子どもたちが自宅で予習する教材 (動画) とその充実について提案する。

2. 芸術家が考案したダンスフラッシュモブ

フラッシュモブ (一瞬の群集) とは「交流サイト (SNS) やメールを通じて集まった人々が街中で突如一斉にパフォーマンスを行い、すぐに散会する」ものである。フラッシュモブによっては難しいテクニックを使用するものもある。

そこで、子どもたちが自宅で予習する教材の候補として、豊福らが着眼した動画が、youtubeなどで手軽に視聴できる芸術家が考案したダンスフラッシュモブである。

日本でも、国際舞台芸術祭「フェスティバル／トーキョー (F / T)」が、井手茂太氏、白神もこ氏、KENTARO!!氏等の芸術家を企画者としたダンスフラッシュモブ (F / Tモブ) を実施している。この「F / Tモブ」の特徴は、①集団でのコミュニケーション、②参加型プログラム、③既存のダンススタイルに捉われない自由な発想、④日常の身振りを生かしたオリジナリティ溢れる振付手法、そして短い (一分ないし二分) ことである。

そこで、豊福らは、この「F / Tモブ」＝ダイナミックなコミュニケーションの場の創出が目的で、芸術家が考案したダンスフラッシュモブの動画を、児童生徒が自宅で予習に使用する教材とし、ダンス学習の模擬反転授業を試みた。

なお、模擬授業は、職業 (振付家・ダンサー) を有する大学院生である豊福と野邊が取り組む実践研究「芸術家と子どもと教師とで拓く表現の世界」の一環として実施した。

3. 「F / Tモブ」を活用したダンスの授業

宮崎市立大宮中学校の第3学年の選択ダンス (男女) において、「F / Tモブ」の動画を教材に、3時間のワークショップ型授業を実施した。

授業内容は、①基礎的な知識を身につける活動 (井手氏及び白神氏が考案したダンスフラッシュモブをみんなで踊って楽しむ) ②応用課題に取り組む活動 (芸術家が考案したダンスフラッシュモブの面白さについて話し合い、グループ毎にオリジナルを創作する) ③振り返り (各グループが創作したダンスフラッシュモブを見せ合い、みんなで踊る) で構成した。

事後に課した自由記述の感想文では、「思わず体を動かしたくなるようなものばかりでした。」「身近な動きをダンスに変えることができるという発見がありました。」「家で練習して、やっと一通り踊ることができました。」等、芸術家が考案したダンスフラッシュモブ及びその動画を活用した授業が、学習者に肯定的に受け入れられたことが明らかになった。

また、授業を参与観察した舞踊教育の専門家は、「芸術家が考案したダンスフラッシュモブと予習のための動画は、これまでの学校ダンスの授業風景を大胆・芸術的に変容させることができるだろう」が、「著作権フリーの動画の充実」が今後の課題であると述べている。

4. おわりに

井手氏が考案した「F / Tモブ」の教材化について、本人にインタビュー (書面) をしたところ「振付の権利の問題もあるので快諾はできないがモブの一例としてお見せいただく分には問題ない」という回答を得た。井手氏が指摘するように、芸術家には教材化を前提とした動画創作の依頼が必要だということが分かった。

今後は、教材化が前提のものを「ダンス学校モブ」と呼び、学校やダンス教育に興味・関心を持つ芸術家に呼びかけ、子どもたちの予習のための動画として集めていきたい。このことが「著作権フリーの動画の充実」を図る方法であり、「芸術家と子どもと教師とで拓く表現の世界」の一つの方法である。

高齢者とコミュニティダンス

岩澤 孝子 (北海道教育大学)

1. 研究対象と研究方法

近年、芸術のあり方が、芸術のための芸術から、社会のための芸術へとシフトし、社会の諸問題を解決するツールとしての芸術の活用法が探求されはじめています。これは芸術の創造性という特性が、社会や個人に別の視点をもたらし、新たな自己の発見と他者との関係性の変化を促すことが可能になるからである。誰もが創造的な活動に参加しうるコミュニティダンスという分野は、そうした芸術活用の一例と考えられる。

本研究は、2013年8月、米国ニューヨーク州のシャトーカにおいて5日間にわたって行われたEncore creativity for older adults (以下Encoreと略記す)という高齢者を対象とした芸術プログラムの中でも、特にコミュニティダンスに関わる部分にフォーカスし、それを研究の対象としている。筆者の参与観察記録と関係者(ワークショップの主催者、ファシリテーター、参加者)へのインタビューを中心に、高齢者を対象としたコミュニティダンス(の手法)が実施される社会的意義とこの実践が参加者に及ぼす効果について分析・考察する。

2. Encoreにおけるコミュニティダンス

Encoreとは、高齢者(55歳以上)を対象に、プロのアーティストの指導のもとで行う市民のコーラス活動である。しかし、その目的は高齢者の生き甲斐の創成、そして、彼らの社会参加を推進・支援するものことにあり、ワシントンD.C.を中心にアメリカ東海岸地域に広く居住する高齢者が参加している。この芸術プログラムは、高齢者たちの身体的・精神的・社会的な状況を改善する可能性があるとして、老人学の分野でも注目されている。本研究の対象であるシャトーカでのサマープログラム(年に一回開催)は、Encoreの特別事業であり、そこではコーラスだけではなく、演劇とダンスを加えたより創造的な芸術プログラムに取り組んでいる。

ダンス部門のファシリテーターとして招かれたのは、アメリカで30年以上にわたってコミュニティのためのダンスを展開してきたダンス・エクステンションというダンスカンパニーのメンバーである。

3. 高齢者のためのコミュニティダンス

ダンス・エクステンションでは、その創始者であるリズ・ラーマンが考案したツールボックスと呼ばれるダンスワークショップのための独自の方法

論がある。カンパニーのメンバーはそれを共有しており、ワークショップの状況に応じてそれをうまく活用している。ここでは、Encoreのプログラムで実際に用いられたエッセンスという手法を例に、高齢者を対象としたときの創造的なダンスのあり方を検証したい。

これは、他者の動きを観察し、その動きのエッセンスを抽出し、自分の動きとして再構成して表現するという手法である。他のダンス活動によくある振付の模倣と比較すると、誰もが創造的にダンスに参加できることをモットーとするコミュニティダンスの特徴が浮かび上がる。振付を他者と同じように踊ろうとして模倣する行為は、ある種のダンス経験者にとっては当たり前のことに思われるが、それに慣れない人々にとっては困難な作業であり、ダンスへの参加に消極的になることがある。しかし、エッセンスを用いれば、他者の動き(振付)を自分なりに解釈すること、それを再構成して表現することが「創造的」であるとして逆に評価されるため、参加者の自信と発見につながり、積極的な参加を促進できる。特に高齢者にとっては、動きを覚えること自体が困難であるため、効果的な手法の一つといえるのである。

4. 結び

Encoreのダンス部門は、参加者たちが創造的な自己に気づき、自信を得るとともに、徐々に社会の中で芸術活動を行う未来の自分を思い描くようになっていく姿が実に印象的なプログラムであった。コミュニティダンスの手法が高齢者に活用されたとき、自己肯定感と他者との新しい関係性の構築という点で、大きな社会的意義をもつと考えられる。こうした活動が、社会的意義のみならず芸術的な価値のあるものとして評価されるような社会に変化していくことが、高齢者をめぐる諸問題を解決するさらなる糸口となるであろう。

(付記) 本研究の一部は、平成25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、アメリカでの現地調査にご協力いただいた、シューラ・ストラスフェルド、ジーン・ケリー、そして、Encore creativity for older adultsの関係者の方々に対し、謝辞を呈する。

ダンス・ワークショップにおける ファシリテーターの役割に関する研究 —5つの事例を対象に—

河合 史菜 (筑波大学大学院)
村田 芳子 (筑波大学)

1. はじめに

ダンス・ワークショップ(以下DWS)は、主体性や相互の学び合いを特徴として「参加体験型グループ学習」と捉えられ、近年、学校や福祉・地域のコミュニティなど様々な場で展開され、人々がダンスに触れる新しい形態として注目を集めている。しかし、「その実態は様々であり、ワークショップという名称を使っている、本質から外れているようなものもある」と増山(2003)が指摘するように、進行する立場にあるファシリテーター(以下FT)によってその内容・方法は多岐にわたっている。そこで本研究では、DWSにおけるFTに着目し、5つの事例を対象に、参与観察及びインタビュー調査を通して、DWSのプログラム内容と展開におけるFTの関わり方を中心にその役割を明らかにすることを目的とする。

2. 研究方法

1) 調査対象・期間

国内外で実績を上げ、社会的評価の高いFT 5名を対象として選出し、実施するDWSへの参与観察及びインタビューを行った。以下各FTの概要と調査期間、WS参加者について示す。

表1 各ファシリテーターの特徴・調査期間

対象者	特徴	観察期間	参加者	インタビュー期間
鞍掛綾子(日本)	誰にでも参加できる動きのメソッド、「GAGA」を日本で最初に展開した。	2013/6/15・16	18歳以上 全て	7月
山田うん(日本)	子ども、市民、高齢者、障がい者など様々な対象に向けたWSを多数行っている。	2013/6/6・8 2013/7/13	小学生 指定なし	7月
北村成美(日本)	子ども、市民、高齢者、障がい者など様々な対象に向けたWSを多数行っている。	2013/8/17～23 2013/8/30～9/1	小学生	8月
ウォルフガング・シュタンゲ(ドイツ)	障がい者と健常者のWSを中心にイギリスを基盤として世界で活躍している。	2013/7/26～28	指定なし	7月
アダム・ベンジャミン(ドイツ)	障がい者と健常者のWSを中心にイギリスを基盤として世界で活躍している。	2013/7/5・6	指定なし	7月

2) 分析内容・方法

事例は、VTR撮影(鞍掛の事例を除く)と参与観察から、「プログラム内容」「プログラム構成」「提示の仕方」「言葉かけ」を中心に記録を作成した。インタビューは活動に対する意図と自身の役割に対する考えを中心に半構造化インタビューを行い、内容ごとに分析を行った。そこからプログラム内容とFTの関係、役割に関する考え方との関連について考察を行う。

3. 結果と考察

表2 DWSの展開例(アダム・ベンジャミン)

	内容(2013年7月5日18:30～21:30)
1	自己紹介
2	目が合った人と握手をする 手を握り、握り直す 手を感じて自由に踊る
3	目を閉じて手を握り、握り返す 目を閉じて手を感じて踊る (その他の部分でも踊りだす)
4	見せ合い①(終わりをみつける) 見せ合い②(終わりをみつける)
5	押された分だけ歩く① 押された分だけ歩く② (壁を使って戻ってくる)
6	好きな空間へ身体を置き、戻る 好きなタイミングで出ていき自由即興 好きなタイミングで出ていき自由即興(2回目)
7	歩いて出会った人と握手・ハグする

1) プログラム内容とFTの関わり

FTが実施するDWSの内容として、表2の「目を閉じて手を感じて踊る」や「押された分だけ歩く」のように、5事例中3事例において、参加者自身の身体感覚や動きに目を向けさせるような内容が多いことが特徴的であった。また、内容提示の際、FTは他者や物を通して自身に目を向けさせるきっかけをつくっていた。

2) プログラム構成とFTの関わり

DWSのプログラム構成では、5事例中4事例に共通して、①参加者同士の関係を作る場面②動きへの導入③動きを引き出し体験する場面④参加者が主体的に動きの創出を行う場面・自由に動く中で少し発展的になる場面⑤まとめ、の場面がみられた。ただし北村の事例に関しては、形のある動きの中で参加者が主体的に動く場面が多くみられた。5事例中多くは①～⑤の順で展開されたが、同時に、または単発的に行われることもあった。

3) FTによる提示の仕方と言葉かけの特徴

5事例中3事例の特徴として、FTは、示範により動きを提示した後、観察やリードを通して必要に応じ言葉かけをしていることが挙げられた。また北村は「洗顔」「食事」等日常のシーンを取り入れるなど、状況設定を利用して参加者の動きを引き出し、鞍掛は言葉と示範を行い続けることを特徴としている。インタビューより、5人のFTは各参加者の主体性を重視し、参加者が自身に目を向ける為のきっかけ役の様に捉えており、これらの考えが前述した3項目の背景にあると考えられた。

4. まとめ

DWSにおけるFTは、他者や物・言葉・状況設定等を通して、自身の身体感覚や動きを意識させ、参加者自らが動き出してしまうような場を設定し、必要に応じて言葉かけや示範を行うことが分かった。こうしたFTの役割を具体的に知ることは、今後のダンス指導のてがかりとなるのではないだろうか。

北九州芸術劇場におけるダンスのアウトリーチ ～「地域のアートレパトリー創造事業・ 社ダンス」を事例に～

村松 薫（北九州芸術劇場 舞台事業課）

1. はじめに

今年で10周年を迎えた北九州芸術劇場では、開館以来、継続してダンスのアウトリーチ事業を行っている。これまでに様々な形態のアウトリーチを実施してきたが、10年間継続して“種蒔き”を行った結果として各団体からの確かな手応えを感じているとともに、劇場の認知度も徐々に向上している。

そして現在は、劇場の次の10年に向けて改めてアウトリーチ事業のあり方を見直しながら、事業を再構築する段階にあるとの考えから、新たなアウトリーチの事業設計を進めている。劇場が地域の文化拠点として果たすべきミッションを念頭に置き、戦略的にダンスのアウトリーチ事業を組み立てて取り組んでいる。

本発表では、現在、当劇場が考えるダンスのアウトリーチ事業のあり方を明らかにした上で、近年実施している事業「地域のアートレパトリー創造事業・社ダンス」を事例にその目的と実施方法を紹介し、ダンスによるアウトリーチの可能性について考えたい。

2. 北九州芸術劇場におけるダンスアウトリーチ事業の組み立て

当劇場ではこれまで、演劇・ダンスのアウトリーチ事業「アーティスト往来プログラム」を数年に渡って実施してきた（現在も継続中）。この事業では、アーティストの派遣を希望する団体を公募し、団体側のニーズに合ったアーティストを劇場がコーディネートしてアウトリーチを行っている。

しかし、財団法人地域創造が発行した『新「アウトリーチのすすめ」』ⁱでも明言されているように、アウトリーチは教育、福祉、まちづくりなど文化以外の政策領域にも有効であることが調査研究により明らかとなり、これらの意義と有効性を理解した上で行政施策の中に位置づけていくことが重要だとされている。そこで、当劇場では近年、文化以外の政策領域におけるアウトリーチ事業を意識的に組み立てて実施している。

3. 事例紹介

■まちづくりとしてのアウトリーチ 「地域のアートレパトリー創造事業」

かつては製鉄で栄えたものづくりのまち・北九州市は、現在も多くの企業が本社を構えていると

ころが特色の一つである。このまちの特色に着目し、ダンスの力で職環境をより良いものにするを目的とした事業が「地域のアートレパトリー創造事業・社ダンス」である。

この事業では、北九州市の企業や団体等と国内外の第一線で活躍しているアーティストが協働し、地域のアートレパトリーとなりうる作品を創作する。劇場は協働する企業団体とともに、継続的な上演等に耐えうる作品づくりを行うと同時に、作品を通じた継続的な地域の活性化や地域課題の解決等を模索するというものである。

平成24年度は、安川電機と振付家・伊藤キムによるダンスプロジェクトを実施。会社のマスコットとなっているロボット「やすかわくん」のテーマソングに伊藤が振り付け、社員が踊るというワークショップを実施した。

平成25年度は、当劇場の入っている複合施設「リバーウォーク北九州」と振付家・近藤良平がオリジナルダンス「リバダン」を製作。リバーウォーク北九州内で働く従業員がダンスを習得し、夏祭りの企業パレードやフラッシュモブで披露するほか、週1回の朝練を設けてともに汗を流した。普段はあまり顔を合わせない人もダンスを通じて気楽に触れ合うことで、社内コミュニケーションの活性化を促す結果となった。また、劇場では財団内の衛生委員会が健康のためにこの朝練への参加を推進し、職員の健康促進にも繋がった。

4. まとめ、今後の展望

本発表で紹介した事例「リバダン」では、ダンスによる従業員間でのコミュニケーションの活性化や健康促進といった成果に留まらず、“時にダンスをしながら楽しそうに働いている人たちがいる会社”というイメージを発信することで企業PRに繋がるという側面もあった。企業の多い工業地帯としての地域特性と、人口減少という地域課題に対して、この事業を通じて“働きたくなる”まちづくりが出来るのではないかと考える。今年度の「リバダン」を1つの事業モデルとして、来年度以降も市内の様々な企業にアプローチし、北九州ならではのダンスアウトリーチプログラムを築いていきたい。

ⁱ 『文化・芸術による地域政策に関する調査研究報告書 新「アウトリーチのすすめ」』、財団法人地域創造、2010年、pp.6～10.

宮城県における公共ホール主催による舞踊家のアウトリーチの実施例

～ストリートダンサーによる学校での授業例を中心に
中村なおみ(東海大学)・篠田明音(茨城大学)
山梨雅恵(仙台大学)・田巻以津香(東海大学)

1. 目的

新学習指導要領では、中学1・2年生において「武道」「ダンス」を含むすべての領域を男女ともに必修とする改訂が示され、平成24年度から完全実施となり、必修の取組みはすでに現場では歩を進めている。しかし、現場の教員にとっては教材研究・指導法研究が十分に行えていないといった課題が残されている。

さらに、昨今はダンスの内容について誤った解釈の報道がなされるなどの混乱も見られる。テレビのニュースで扱われ始めた当初、「学校教育にダンスが入る」という論調であったり、「ダンス必修化」という言葉を用いても「ダンス」=「ヒップホップ」「ストリートダンス」という誤った認識を助長するような報道が繰り返されている。

本研究者は、ダンスの学習内容と指導方法、評価基準の明確化、指導力養成が緊急課題であると考え、全国ダンス表現運動授業研究会にて多数の授業者と共に実践を重ねる研究を継続してきた。また、2005年から宮城県における公共ホールが主催し、公演・ワークショップ・アウトリーチという形でダンスプログラムの実施に立会う機会を得て、特に学校教育での指導場面を中心として、学校での授業づくりの手がかりを探ってきた。

現在体育授業においては、技能の習得学習ではなく、探求的な学習を仕組む授業づくりが求められている。ダンス領域は、まさに動きの探究であり、個々が自由な表現を模索し、相互の違いを味わう学習であることが他領域にはない特性である。現代的リズムのダンスにおいて

本研究では、1) 舞踊家によるアウトリーチの実施と教育現場の反応について、2) ストリート系ダンスのダンサーの授業における教師行動について、を明らかにし、動きを介して子どもたちと踊る楽しみを共有しあう指導のあり方を探ることを目的としている。

2. 方法

- 1) 宮城県における公共ホールが実施した舞踊家によるアウトリーチの実施例をまとめ、実践内容を整理し、教育現場の反応について取材する。…担当者へのインタビュー及び資料・記録の収集
- 2) ストリートダンサーの学校での指導を授業分析の手法を用いて分析し、児童・生徒の感想を分類する。…授業映像の分析、生徒・参観教員へのアンケート調査

3. 結果

- 1) えずこホールが行ったダンスプログラムは表の通りであった。多数のアーティストの協力を得て、実施されている。

年目	公演	珍しいキノコ舞踊団
2005年度	ワークショップ	笠井瑞文、山田うん、伊藤千枝、矢内原美邦
	アウトリーチ	山田うん、伊藤千枝
	公演	山海塾、室伏鴻ソロ
2006年度	ワークショップ	蟬丸、黒沢美香、室伏鴻、矢内原美邦
	アウトリーチ	黒沢美香、室伏鴻
	公演	えずこダンスクロッシング(康本雅子、ポクデス、KATHY、Off Nibroll)
2007年度	ワークショップ	井手茂太、山田うん、ISOPP
	アウトリーチ…	山田うん
	公演	踊りに行くぜ!!(LUDENS、北村成美、鈴木清貴×藤田拓也、地元WS参加者)
2008年度	ワークショップ	北村成美、OHASHI
	アウトリーチ…	山田うん、北村成美、ISOPP
	公演	珍しいキノコ舞踊団
2009年度	ワークショップ	山田うん、ISOPP
	アウトリーチ	山田うん、ISOPP
	公演	開催なし
2010年度	ワークショップ	山田うん、ISOPP
	アウトリーチ	山田うん、ISOPP
	公演	Co.山田うん
2011年度	ワークショップ	山田うん、ISOPP、楠原竜也
	アウトリーチ	山田うん、ISOPP、楠原竜也
	公演	楠原竜也 ISOPP(ジャズユニット:フライドプライドのゲスト出演として)
2012年度	ワークショップ	楠原竜也、青木尚哉、ISOPP
	アウトリーチ	楠原竜也、青木尚哉、ISOPP
	公演	ISOPP
2013年度	ワークショップ	青木尚哉、ISOPP
	アウトリーチ	青木尚哉、ISOPP

2) ストリートダンサーの学校での授業については、
2008年 小学校2校・高校ダンス部2校
2009年 小学校4校
2010年 小学校4校
2011年 小学校4校
2012年 小学校7校
2013年 小学校7校
実施数23校、30回、述べ参加者数1242人に対して行われた。実施された小学校での授業事例における児童への調査では、楽しさや興味関心の高さが示された。授業の分析では「これできる?」という問いを投げかけ、「練習」ではなく「子どもがやってみたくなる雰囲気」を作る。「これはどう?」「これもやってみる?」と次々とテンポよく運動学習が行われ、見せ合って楽しむまとめであった。指導言語に否定的な言葉はない・「教える」より相互作用(運動を通したやりとり)を楽しむ・完成形を求めない・子どもの気持ちを受け止めながら柔軟に対応するなどが特徴的であった。

ジャンル確立期における「舞踊」理論の比較分析

～ルドルフ・フォン・ラバンと
オスカー・シュレンマーの理論

柴田 隆子 (学習院大学)

■ 研究目的

ルドルフ・フォン・ラバン (Rudolf von Laban 1879-1958) とオスカー・シュレンマー (Oskar Schlemmer 1888-1943) は20世紀初頭において共に芸術表現の可能性として人間の身体に注目し、分析的、学術的にアプローチすることで、舞踊を芸術分野の中に位置づけようとした人物である。本研究では、共通の問題意識と目的を持ちながらも「舞踊」と「演劇」という異なるジャンルをめざした両者の理論の比較分析を通して、ジャンル形成と理論との関係を考察する。

■ 問題の背景

舞踊が芸術ジャンルに向かう動きの背景に、19世紀後半から急速に近代化が進んだ産業社会への抵抗と適応を同時に体現する「新しい人間」モデルとしてのダンサーへの注目がある¹。ニーチェらに始まるこのダンサー像は、ブルジョワ社会の基盤をなす伝統的な思考モデルを解体しようする試みと共にあった²。ラバンもシュレンマーも単に作品制作の方法論ではなく、理論化によって社会と芸術の新たな関係性を構築することをめざし、主観的表現ではなく、共通理解可能な数学や力学を用いて舞踊表現を分析的に示す道筋を考えた。

■ ラバンの理論

本研究では1920年代を中心とした理論を分析対象とする。最終的には舞踊の体系化に向かうラバンだが、初期の理論では体験を重視した祝祭的舞踊を提唱し、運動現象として舞踊を捉えようとしている。カンディンスキーから影響を受けた動きの内容と形式の問題に加え、20年代後半に顕著なのは「空間方向」と「空間リズム」という運動力学的観点であった³。「空間方向」では身体を中心にした二十面体の空間構造体を実験的枠組となり、「空間リズム」は、等間隔に進む時間的要素とは異なる、美的な時間概念として捉えられた。この「空間リズム」は後に「エフォート」と呼ばれるようになる⁴。群舞として集団を形成する「動きのコロス (Bewegungschor)」にも、個々のダンサーの空間方向と空間リズムの考えは活かされた。

■ シュレンマーの理論

シュレンマーもラバン同様、空間への運動学的

観点を取り入れ、さらに独自の視点として、空間に与える身体の影響との相互関係が重要だと考えた。彼は「人間」を多層的に捉え、身体機能や動きのメカニズムや形体、あるいは骨格や血液循環や神経組織の他、感情、感覚、思考といった精神面などの位相においても、それぞれの法則性が支配する身体像を構想した。一方で、周囲の環境・空間が人間に及ぼす影響も幾何学的法則性として捉え、空間と身体の両方の法則に従う人間を「舞踊人間 (Tänzer Mensch)」, その外的な形象を「芸術的形象 (Kunstfigur)」と名付けモデル化した⁵。シュレンマーはこの空間と人間の法則を衣装によって形象化し可視化することで、硬直した日常秩序に対する抵抗の可能性を検討した⁶。空間構造体に関しては主として劇場規模で考え、ダンサーの他、照明や舞台機構の人間や観客が舞台芸術空間の生成に関与する重要性を指摘した⁷。

■ 考察

両者の理論はいずれも舞踊の動きを現象として扱い、構造として分析する視点を持つ。作品制作の方法論としては、ラバンは身体表現の体系化を、シュレンマーは空間造形のためのモデル化をめざしていたと言える。だが「新しい人間」の構築モデルとして見ると、いずれも「ダンサー」表象に分析的に近づこうとする試みと言える。空間と身体の法則性を調整する「ダンサー」という観点は両者に共通するものであり、それまでの「新しい人間」の思考モデルを踏まえている。

創作のためのモデル化として理論を捉える場合、表現様式の差異による分類は大きな意味をもたない。これはラバン主催で開催されたダンス会議で舞台芸術としての「舞踊」の定義めぐり、様々な議論が起きたことから明らかである⁸。逆説的だが、ジャンル形成期には体系化をめざす理論は必ずしも必要ではなく、社会の問題と接続しうる、領域外部にも理解可能な創作の思考モデルが重要となるのである。

¹ Baxmann, Inge, *Mythos: Gemeinschaft: Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München: Wilhelm Fink, 2000, p.108.

² ibd., p.25.

³ Laban, Rudolf von, „Vortragsbezeichnungen und Bewegungsbegriffe“, *Tanz in dieser Zeit*, Paul Stefan (Hg.), Wien: Universal-Edition, 1926, p.28.

⁴ Laban, Rudolf von, *Modern Educational Dance*, Plymouth: Macdonald and Evans, 1948: 1975, pp.34-8.

⁵ Schlemmer, Oskar, „Mensch und Kunstfigur“, *Die Bühne im Bauhaus*, Berlin: Gebr.Mann, 1925: 2003, pp.15-18.

⁶ ibd., p.8.

⁷ ibd., p.20.

⁸ 海野弘『モダンダンスの歴史』新書館, 1999年, 243頁。

舞踊における身体様式に関する研究 - コンテンポラリーダンサーの捉える 「色気」に着目して -

鳴崎 綾乃 (筑波大学大学院)
平山 素子 (筑波大学)

1. はじめに

今日に至るまで多様なジャンルの舞踊が生まれ、発展してきたが、その根源には身体という存在があり、その身体性はジャンルによって異なるものの、舞踊という行為そのものがもたらす身体の在り様には普遍的なものがある。それぞれのジャンルは、独自の身体様式を確立し、ダンサーは稽古によってメソッドや技術を習得する。そして、多くの舞踊は、独自の身体様式の秩序を持ち、男性と女性の役割が区別され、その身体様式も異なっている。しかし、コンテンポラリーダンスには、男性と女性を区別するような身体様式はみられず、「身体技法に関しては、各カンパニー、ダンサーごとに異なった技法を、既存の様々なメソッドを組み合わせてたり、新たな技法を開発することによって用いている」(貫, 2005)とあるように、明確な定義は確立されていない。しかしながら、そのようなコンテンポラリーダンスの踊り手であるダンサーから、「色気」という概念を意識する瞬間を、男女問わず垣間見ることがあると考えられる。このことから、「色気」は、コンテンポラリーダンスにおいて性別を超えて共通する魅力的な身体様式のひとつなのではないだろうか。

本研究は、舞踊や芸術における身体様式の一特徴である「色気」に着目し、プロのコンテンポラリーダンサー12名を対象に、身体様式としての「色気」の表し方、また、「色気」の捉え方を明らかにすることを目的とした。

2. 研究方法

筆者は、「色気」に関してのダンサーの捉え方に興味を抱き、コンテンポラリーダンサー12名に直接面接法による半構造化インタビュー調査を行った。対象としたダンサーは、舞踊歴とその活動において顕著な功績を残し、プロとして認められるダンサーたちである。本研究では、インタビュー調査と文献研究をもとに分析と考察を行った。

3. 結果及び考察

インタビュー調査では、鋭い感性と卓越した技能を有するダンサーが、自らの身体表現や感性において「色気」という概念をどのように捉えている

のか、またその概念が作品の創作過程や評価にどのように影響しているのかを主な考察の着眼点とした。そして、時代の先端を体現する身体と感性を持つダンサーの「今」の言説の確保を試みた。

コンテンポラリーダンサーの言説から、「色気」はダンサーの魅力的要素として必要であること、評価基準のひとつとなり得ることが示唆された。どのような舞踊においても「色気」は必ず存在することは、多くのダンサーに回答されていた。しかしコンテンポラリーダンスにおける「色気」の魅力の特徴は、性的魅力というよりも、ダンサー自身の内側から滲み出る独自の雰囲気であり、ダンサーの内的経験や人間性が瞬間的に身体に表出するものである。だからこそ、「儂いもの」や「不安定なもの」として捉えられているが、それが表現のスパイス的な要素となることがうかがえる。テクニクとして表現するものではなく、「匂い立つ」ものや「漏れる」ものなど、においや味、色に例えて述べる回答も多く得られた。しかし、身体表現として、視線や、身体の角度、間の取り方、速度によって感じ得る可能性があることも述べられ、それらは享受する側に共感されることで成立するとも言えるのではないだろうか。

本研究で得られた結論は、現在のコンテンポラリーダンスにおける「色気」は、表現するものではなく、表出するもの、滲み出るものでありたいということ、性的観念による「色気」には抵抗感があるが、それを逆しにとる表現を意図的に用いることがあること、人としての豊かな内面性と、ジェンダーをも超えたダンサーとしての独自性が介在することによって生まれる魅力のひとつであることが明らかとなった。

【引用・参考文献】

貫成人 (2005) コンテンポラリーダンスとはなにか?。専修大学人文研究所月報, 216 : 77-85。

ダンスステップにおける感情強度の違いが動作に及ぼす影響

小島理永¹⁾ 来田宣幸²⁾ 野村照夫²⁾

¹⁾ 大阪大学 ²⁾ 京都工芸繊維大学

1. 緒言

記録や勝敗によって評価されるスポーツの分野では、主観的努力度と客観的達成度であるパフォーマンスは対応している¹⁾等の報告がある。

一方、身体表現であるダンスにおいては、パフォーマンスを評価する上で、実施者の感情表現が動作に影響を及ぼすものと考えられる。

そこで、本研究ではヒップホップダンスのステップを題材として、感情とその強度の関係を明らかにすることを目的とした。

2. 方法

1) 対象者

被験者は、ヒップホップダンス、ジャズダンス、よさこい、バレエ、創作ダンス等を経験している男女10名(平均ダンス歴4.6±6.2年)とした。

2) 実験動作および使用感情

被験者に6つの基本動作で構成されるコンビネーションについて、4種類の感情(「怒っている」「悲しい」「楽しい」「音楽にのっている」)を3種類の強度(無感情、やや、すごく)をつけて表現しながら踊るよう依頼した。

3) 実験環境

実験は室内(6.78m×6.48m)にて行い、被験者の身体には、反射マーカを15カ所(両肩関節、両肘関節、両手関節、両大転子、上後腸骨棘、両膝関節外側、両足関節外果、両第5趾MP)貼付した。また、撮影に際しては、6台の光学式三次元動作分析装置(Vicon, Inter Reha社製, 100Hz)を設置し動作を撮影した。

4) データ分析

撮影した画像は、プラットフォームソフトウェア(Vicon Nexus, Inter Reha社製)を用いて3次元座標系を構築し、座標を原点として被験者からみて右側をx軸の正の方向、正面をy軸の正の方向、鉛直上向きをz軸として、貼付した反射マーカの座標を算出した。

5) 分析方法

本実験では、Labanによる運動の記述構成(Hutchinson, 1977)である、body(全身)、Space(空間性)、Time(時間性)、dynamics(力性)のうち、Space(空間性)において分析した。

3. 結果および考察

基本動作で構成されるコンビネーションのうち、主にサイドステップについて分析を行った。

1) 関節部位の移動距離

左右の肩関節における移動距離の平均値、標準

偏差を算出した結果、「悲しい」感情以外、感情強度が上がるにつれ、次第に移動距離が長くなっていた。また、移動距離の最大値は、「すごくのっている」(左肩関節5.11±0.89m, 右肩関節4.82±0.84m)、また最小値では「すごく悲しい」(左肩関節4.25±0.48m, 右肩関節4.05±0.36m)であった。この結果より、移動距離が最も短かった「すごく悲しい」は肩関節の動きが最も小さく、最も長かった「すごくのっている」では、肩関節の動きが大きかったといえる。

2) 関節部位における上下動

左方前傾姿勢3試行のうち、カウント前後での右肩関節の上下動について、感情別に平均値の経時変化を図示した(Fig.1)。その結果、「悲しい」以外の感情においては、「すごく」の時が「無感情」に比べ上下動の変化が大きくみられた。

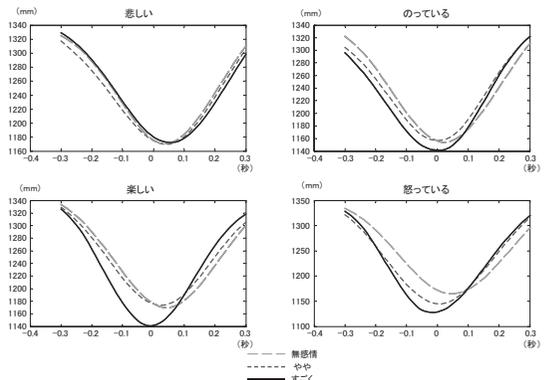


Fig.1 右肩関節における高さの変化

3) 関節部位の屈曲角度

初期動作における感情別の左膝屈曲角度を算出した。最も屈曲しているとされる最小値の平均値、標準偏差は「悲しい」108.1±3.90°、「のっている」102.1±1.54°、「楽しい」107.9±2.83°、「怒っている」106.0±1.53°であった。この結果より、「のっている」を表現した時が他の感情と比べ低い姿勢であったといえる。

4. まとめ

ダンスステップによる動作は、感情の種類や強度によって、影響を受けることが明らかになった。特に「悲しい」感情と比較して、「のっている」「楽しい」「怒っている」の感情は、強度が増すにつれ変化することが明らかになった。

【参考文献】

- 1) 合屋十四秋・野村照夫・杉浦加枝子(2005) 女子水泳選手におけるクロール泳の速度出力調整と動作との関係、スポーツ方法学研究, 18:75-83.
- 2) Hutchisn, A. (1977) Labanotation. The system of Analyzing and Recording Movement, R-outledge/Theatre Arts Books, p.12.

ファミ・ファタール 〈運命の女〉と妖精のイメージ

高橋 由季子 (学習院大学大学院)

研究目的

ロマン派バレエ (ballet romantique) において女性ダンサーの優位性が示され、女性中心のスター主義が確立していたのは、男性が主体の家父長制度のなかで女性ダンサーが他者として存在していたことに由来する。本発表ではロマン派バレエにおける〈運命の女〉像に注目し、代表的な作品の女性登場人物の性質から男性観客が女性ダンサーに求めた理想の女性像のひとつを考察する。

研究方法

女性登場人物の分析には、セジウィック (Sedgwick, Eve Kosofsky) が論じたホモソーシャルの関係論を使用する。男対女の権力関係は男対男の権力関係に組み込まれているので、有名作品の人間関係には女性の位置づけに共通点がみられるだろうと仮定し、女性像を分析する。登場人物の人間関係を男性同士の絆を表す男-男-女の「性愛の三角形」と、男性にふたりの女性という男=女=女の三角関係の2種類にあてはめ、女性像を論じる。

研究内容

19世紀の女性像には、「聖母、誘惑するもの、美の女神」¹ という三つの元型が席卷していた。「美の女神」は生身の女性というよりは、ひとつの理念を体現したものであるため本発表から除外するが、「聖母」「誘惑するもの」というふたつの女性像はロマン派バレエにも登場するイメージである。

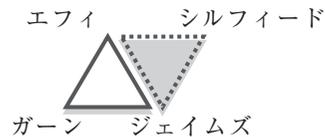
19世紀、ブルジョワジーが家庭に関して新しい概念を創り出した。家庭における娘 (処女)、妻、母という役割に貞淑で献身的な良妻賢母像を求め、ブルジョワ社会が模範とする女性像を「聖母」像に見出した。そして、「誘惑するもの」として娼婦に性的魅力を求めた。性の二重基準である。性の二重基準は女性をふたつのジャンル、「聖母」と「誘惑するもの」に分割した。

彼ら男性観客たちは自分たちの妻に「聖母」を求め、舞台という非日常においてダンサーの肉体やイメージに「誘惑するもの」を求めた。〈運命の女〉とは「誘惑するもの」で、官能性をもつ女性である。ロマン派バレエにおける女性主人公は官能性を前面に押し出した異国的なキャラクターと白い妖精というキャラクターが多く、このふたつのキャラクターはまるで対のイメージのように扱われてきた。つまり、官能的なキャラクターは

「誘惑するもの」、妖精は「聖母」のように言及されていたのである。しかし、両者とも男性主人公を誘惑するため、「誘惑するもの」のカテゴリーに属し、そのカテゴリー内で分類されるべき女性像である。

本発表では「誘惑するもの」としての妖精像を取り上げ、妖精と準主役の女性像を分析する。一例として『ラ・シルフィード (La Sylphide)』(1832)を取り上げる。

シルフィードを演じたことによって主演のタリオーニは白く儂い女性というイメージをもった。キリスト教的なダンサーと称されたように、タリオーニのイメージは「聖母」に近いと考えられる。しかし、シルフィードは男性ジェイムズを誘惑する〈運命の女〉である。



ジェイムズはガーンという友人をもち、エフィという婚約者がいる。ガーンはエフィに懸想しているため、「性愛の三角形」(図左)が成立する。ジェイムズは誘惑するシルフィードに心引かれたため、ジェイムズ=シルフィード=エフィという三角関係(図右)が成立する。この男=女=女の三角形は、男性が2人の女性に悩まされる三角形であるから、便宜上〈男性を悩ます三角形〉と名付ける。この三角形における2人の女性の性質は対を成す。〈運命の女〉シルフィードに対し、エフィは家庭の妻となるべき女性で「聖母」に分類される女性像である。そして、上記のような「性愛の三角形」と〈男性を悩ます三角形〉が組み合った図形が典型的なロマン派バレエ作品といえる。

このように、男性主人公にタイプの違う女性をあてがった理由として考えられるのは、男性観客が男性主人公に感情移入することで、女性ダンサーの人気を高め、彼女たちのイメージ消費を目的としたためである。こうしたイメージ戦略は功を奏し、パリ・オペラ座の経営は潤った。19世紀の二項対立的なものを好む傾向と、「聖母」と〈運命の女〉という対の女性像によって、ロマン派バレエはロマン主義時代以降のバレエにも多大な影響を与えたともいえるだろう。

¹ デュビュイ, G, ペロー, M, 監修『女の歴史IV 十九世紀1』杉村和子, 志賀亮一監訳, 藤原書店, 1996, p.405.

20世紀初頭イタリアの舞踊 —未来派とモダン・ダンスをめぐる考察—

横田 さやか

(東京外国語大学大学院/
ボローニャ大学大学院)

20世紀初頭、果たしてイタリアではモダン・ダンスの誕生がみられなかったのだろうか。イサドラ・ダンカン、ロイ・フラー、そしてバレエ・リュスの巡業がヨーロッパを席卷した一方、イタリアではモダン・ダンスは生まれなかったと看做すのは、「踊る身体」を巡る極めてイタリアに特徴的な現象を見過ごすことにならないか。本発表では、イタリアの前衛芸術運動未来派（未来主義）に注目し、踊る身体の可能性への鋭い関心と、新しい舞踊を創造する動きについて、徹底した一次資料調査に基づいた考察を行う。

イタリアのミラノに結成した未来派は、1909年に発表された『未来派創立宣言』を皮切りに、文学、絵画、彫刻、建築、音楽、演劇、ダンス等さまざまな芸術分野にその実験の場を広げていく。創立者である詩人フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ（1876-1944）を中心に、未来派の生み出すアートは多面的に展開し、変容をみせつつも、グローバルに他国のモダニズムへと吸収されていった。未来派美学の三大美とは、機械、戦争、速さであり、未来派運動とは、計画的政治運動ではなく、絶えず現代化へと変容する生活への意識、そして身体の反応のあらわれであり、新たな世界への沸き立つような飛翔への欲求であったといえる。

その未来派と同時代のモダン・ダンスの隆盛にはふたつの潮流がみられる。ひとつは、機械文明に順応する流れであり、もう一方は、自然との調和に特徴づけられる流れである。機械と身体の融合を唱えた未来派は、たしかに、前者にあてはめられる。しかし、一方で、かれらは身体そのものの潜在的可能性に決して無関心ではなかった。即興を伴う自由な身振り、そして感情表出の媒体としての身振りを確立するに至るのである。つまり、この二潮流が断絶するのではなく、絡まり合い影響し合っていたなかで、未来派のダンスは、実はふたつの流れをどちらも汲みとる傾向にあったといえる。更には、未来派にとって、「増大した身体」、あるいは「飛翔する身体」を実現可能にしようとする「踊る身体」が織り成すダンスこそ、格好のテーマであった。

未来派が踊る身体の可能性にいかにか敏感であったかは、なによりもまず詩人マリネッティの卓越した身体感覚の鋭さに見出せる。1917年、バレエ・リュスのローマ公演に未来派作品が参加した

ことをきっかけに『未来派ダンス宣言』を発表するが、その他多数の宣言文にも踊る動作の比喩や人間の身体能力の進化への言及がみられる。興味深いのは、マリネッティが自らの身体感覚を敏感に研ぎすませて人間の進化を想像した点であり、かれは身体を積極的に介入させるパフォーマンスであった。更に、『未来派ダンス宣言』は未来派的なダンスの定義を規定する意図はなく、むしろ新しいダンスを積極的に創造するための声掛けとして発表された。バレエ・リュスとの交流は、未来派ダンスを考察するにあたって重要な転換点になる。パリのバレエ団とイタリアの前衛芸術家集団は、まさに「触媒現象」がみられる影響関係にあり、関心を共有し、作品の制作過程で大いに刺激を与え合った。実際には上演に至らなかったにせよ、創作過程でディアギレフが未来派美学をバレエに取り入れようとしていたことは明らかである。当時パリの画家たちがそうであったように、セヴェリーニやバッラ、デペーロといった画家が好んでダンサーを描いていることがまず挙げられる。未来派画家は動作中の身体や機械を画布に再現するため、馬、機関車、トラム、自動車といった主題を好んだが、動きの美であるダンスもまた、その絶好の主題となった。劇場演出としては、画家エンリコ・ブランボリーニ（1894-1956）がドイツ文化圏の舞踊に影響を受け、みずからのパントマイム劇団を立ち上げる。そして、スカラ座バレエ学校で学んだバレリーナ、ジャンニーナ・チェンシ（1913-1995）は、クラシック・バレエの技術を基に独自の振付けをおこない、アクロバット飛行の興奮、恐怖、醜悪の感情を踊った。未来派に特徴的であった機械のかたちを模すための甲冑衣装は用いず、四肢の自由な動きを優先し装飾の無い衣装を身に着けた。音楽も用いず、静寂ののせて舞台美術に代わる「航空絵画」を表現するか、マリネッティが舞台袖から朗唱する「航空詩」にのせて踊った。チェンシは、振付け、衣装、音楽など総合的なダンスとしてイタリアのモダン・ダンスを代表するダンサーであるといえる。

以上の例は、引用すべき資料の読解と作品解説のごく一部にすぎないが、未来派がモダン・ダンスにどうアプローチしていたのかを解くには、宣言文などに記された理論の側面と、舞台作品の下絵など、実践の側面との両面から考察することができる。その結果、明らかになることは、未来派の活動が、イタリアにおける「イタリアの」モダン・ダンスを特徴づけていることである。

ボリス・エイフマンの モダン・バレエのロシア性

村山 久美子

(早稲田大学非常勤講師/舞踊評論家)

サンクト＝ペテルブルグのエイフマン・バレエを率いる振付家ボリス・エイフマンは、ソ連のペレストロイカ期、1980年代後半あたりから国内外で脚光を浴び、現在は、ロシアのモダン・バレエの旗手として世界のダンス界をリードする存在の一人となっている。

近年、日本でも、新国立劇場バレエ団が、エイフマン振付『アンナ・カレーニナ』の初演、再演で非常に高い評価を得たことと、ベルリン国立バレエ団が、スーパースター、ウラジーミル・マラーホフの主演で『チャイコフスキー～光と影』を上演して評判になったことから、エイフマンの実力が再認識された観がある。世界的には、現在のよう、押しも押されぬ実力をもつ振付家と認識されるようになったのは、1990年代に、毎年アメリカ合衆国で50回公演を行い、新作を発表するようになってからである。アメリカ在住で、エイフマンと同じロシア系ユダヤ人のプロモーターが、このような契約で、エイフマンの才能を世界に知らしめたのだった。

とはいえ、エイフマンの活動は、1980年代までは、非常に厳しい状況にあった。ソ連時代、ロシアの振付家たちのほぼすべては、国立の名門バレエ学校、ワガーノワ・バレエ・アカデミーやモスクワ（通称ポリショイ）・バレエ・アカデミーで学んだのち、マリインスキー・バレエやポリショイ・バレエなどの国立のバレエ団にダンサーとして入団し、所属のバレエ団で創作活動に着手していた。ソ連時代に存在していた芸術委員会の検閲を通らなければならないという苦労があったものの、彼らは、国のトップクラスのダンサーたちと十分な制作費、有能な種々のスタッフを使って舞台を創ることができた。

しかしエイフマンは、地方のキシニョーフ・バレエ学校卒業後、レニングラード高等音楽院のバレエ・マスター科（振付科）に入学し、ワガーノワ・バレエ・アカデミーで振付家として働いたのち、私立のカンパニーを創設することが非常に難しかった1970年代に、自らバレエ団を創設したのだった。ユダヤ人への迫害があったソ連でエイフマンがユダヤ人であることも影響して、反ソ活動でなくとも政府から冷遇され、リハーサルを確保することさえ大きな苦労であったという。そしてさらに、芸術委員会の検閲は、毎回胃の痛むものだった。それでもエイフマンは、国立劇場

のような古典バレエ作品の上演をメインにするバレエ団ではなく、同時代のロシア人が舞台を見て共感する思考や感情をダンスで語るためのカンパニーを創りたかった。

ワガーノワ・バレエ・アカデミーの教え子たちを集めて結成した彼のバレエ団は、その活動に惹かれた名舞踊手アラ・オアシペンコ、ジョン・マルコフスキー、マリス・リエバなどの客演の協力も得て、まず若者の熱狂的な支持を得たのち、たちまち観客層を広げていった。

このように、エイフマンのバレエがすぐに熱狂的な支持を得た理由には、もちろん、アクロバティックな独創的動きをクラシック舞踊に加えた新しい舞踊ボキャブラリーや、クラシック以外にジャズ、ロックなども用いる音楽の新しさにもよるが、それ以上に、このような新しい舞踊ボキャブラリー、新しい音楽で、ドラマティックな物語が展開されること、しかもそこに、ロシア演劇、バレエ等々の舞台芸術の伝統の中に豊富に含まれている創意豊かな演出の手法がちりばめられていることにあるように思われる。これこそが、ロシア・バレエの伝統を受け継いでいる現代作品ならではの特質といえることができる。

本報告では、エイフマン・バレエが結成された時代の1970～80年代のロシア・バレエの状況を考察して、このようなカンパニーが結成された要因を検討したのち、ロシア舞台芸術の伝統的な特質を明らかにしながら、エイフマンの創作の特質を分析する。

報告者は、1980年代後半に、モスクワで、エイフマン・バレエの『巨匠とマルガリータ』公演の会場の熱狂を目の当たりにし、日本のプロモーターにバレエ団招聘を勧めて、幸いにも、このバレエ団を日本に紹介する役割を果たすことができた。エイフマンの作品は長年自分の目で見てきており、エイフマンへのインタビューも数多く行っている。今回は、このような取材の資料も駆使しての報告を行いたい。