

日本のコミュニティダンスの評価基準の作成に関する考察と今後の課題

白井 麻子 (大阪体育大学)

1. はじめに

日本のコミュニティダンスは、日本の文化的背景、地域の状況、問題、要望にあわせる形で急速に発展してきた。しかしそのコミュニティダンスの事業について、どのような観点を評価するのか、またその観点を評価する際の基準もないのが現状である。コミュニティダンスの実践者であるAmans (2008) は評価について、事業やダンスセッションの計画に対しての評価があり、またその手がかりの一つは、参加者のフィードバックであると述べている^{*1}。そこで、本研究は、2013年度に実施された二つのコミュニティダンス事業の参加者へのアンケートを手掛かりに、コミュニティダンスの事業評価の方法について検討することを目的とした。

2. 方法

(1) 調査対象の概要

A市で開催されたコミュニティダンス事業[以下:事業A]

- ・日程: 2013年6月26日～7月28日
- ・公演日: 2013年7月27, 28日
- ・会場: A市商店街の路上特設会場
- ・作・演出・振付: 舞踊家M
- ・参加者: ダンス参加者66名、音楽伴奏者10名、
- ・参加者の属性: 親子、子ども、成人、シニアといった多世代0歳から88歳までの年齢層があり、車いすでの参加者4名も含まれる。2012年度に引き続き2回目の開催であり、主催者側は、地域の多世代の参加者を募り、空きスペースを利用する試みなどを行い、ダンスを大勢に体験してもらう狙いがあった。

B市で開催されたコミュニティダンス事業[以下:事業B]

- ・日程: 2013年6月26日～8月31日
- ・公演日: 2013年8月30, 31日
- ・会場: B市民文化会館大ホール
- ・監修: 舞踊家Y、振付: コミュニティダンスプロジェクト参加者
- ・参加者: ダンス参加者70名、音楽伴奏者2名、美術参加者5名
- ・参加者の属性: 4歳から66歳の参加者がおり、過去の事業の参加者も多い。参加者側が積極的に事業の運営にかかわっている。2010年から4年目の継続事業であり、新しい試みとして地域のコミュニティダンスグループが振付し、ダンスを発信する企画があった。

(2) 調査方法

両事業で質問紙調査を実施した。子どもが出演者の場合は、保護者に依頼し、音楽担当者や美術担当者にも調査を依頼した。

本研究の調査項目は、①コミュニティダンスの

参加体験で良かった点について11項目とその他の12の選択肢^{*2}から当てはまるものを複数回答にて選択する設問と、②自由記述による意見・感想である。自由記述に関しては、考察の手がかりとした。

3. 結果及び考察

A, B事業の参加者の評価は以下の通りである。

表1 事業後の参加者の評価

| | いろいろな人と出会う機会がある | 新しいことに挑戦できる | 地域の行事に参加できる | ダンスを踊ることが出来る | 公演に出演できる | 楽しみが増える | たくさんの人と会える | からだを動かすことができる | 創造的な活動である | 友人と一緒に参加できる | 視野が広がる | 面白い |
|-----------|-----------------|-------------|-------------|--------------|----------|---------|------------|---------------|-----------|-------------|--------|-------|
| 事業A(N=22) | 90.9% | 77.3% | 68.2% | 50.0% | 45.5% | 72.7% | 36.4% | 50.0% | 68.2% | 18.2% | 45.5% | 45.5% |
| 事業B(N=45) | 87.0% | 71.7% | 17.4% | 71.7% | 58.7% | 60.9% | 63.0% | 67.4% | 63.0% | 19.6% | 65.2% | 65.2% |

他者との出会い、新しいことへの挑戦、創造的な活動に関しては、事業A, Bともに高い値であった。一方、地域の活動としての参加に関しては、差が見られた。これは、事業Aに関しては、地域にダンス文化を共有するコミュニティがなく、主催側が多世代の参加者が集まるように積極的に呼び掛けたことにより地域交流の観点で評価が高かったと考えられる。また、公演会場が、地域の商店街という公共性の高い場所であったことが影響していると推察される。事業Bは、4回目の開催であることから既存のダンスコミュニティがあり、地域の行事という意識が少ない傾向があると考えられる。事業Bは舞台空間で専門的な照明の下でダンス上演を実施する事業内容であり、ダンスや公演という舞台芸術の醍醐味を体験する機会であった。その他、事業Aとは異なり、事業Bの振付作品は、出演者による創作が大部分をしめていたことから、沢山のひとと共に作り上げることができる事業と評価されたと読み取れる。事業A, Bの事業内容に違いが多く、一つの尺度で測ることが出来ないものであるが、参加者の評価と、事業の狙い・目的に関して関連があることが明らかになった。

4. まとめ

コミュニティダンスの事業評価として、事業計画の時に、誰を対象に、いつ、どこで、何をどのようにするのかという目的を明確にし、それに対応したコンテンツを作成し、実施することによって、その評価が可能となることが示唆された。事業評価は、コミュニティダンス事業の様々な目的や対象、コンテンツの計画と密接に関わりをもっているため、それらを踏まえることが必要である。今後の課題として、計画と評価の関係性を明確化することが必要である。

*1 Amans, Diane (2008). An Introduction to Community Dance Practice. Palgrave Macmillan. New York.

*2 表1の最後の2項目はA, Bの選択肢が異なっている。その他の項目は抄録では割愛した。文部科学省: 科学研究費助成事業 課題番号(23720095)

高等学校ダンス部の組織化とその後の活動に関する事例研究—埼玉県を中心に—

木崎 秀子 (舞踊学会会員)

【はじめに】

平成24年度から完全実施された中学校1・2年生の男女のダンスの必修化は、広く社会の関心を集め、新聞・テレビ・雑誌等に取り上げられた。この状況は歓迎すべきところではあるが、戸惑いや違和感も隠しきることはできない。

今回の発表は、こうした華やかな話題性とは対極にある現場教師の、地味ではあるが着実に成果をあげた活動の記録を残しておきたいという思いから始まったものである。

【研究方法】

高等学校ダンス部の組織化とその後の活動について、埼玉県高等学校体育連盟（以下県高体連）ダンス専門部を事例にして、以下の3つの視点から発表する。

1. ダンス専門部（以下専門部）設立までの歩みとその後の活動の記録
2. 埼玉県学校総合体育大会（以下県大会）並びに全日本高校・大学ダンスフェスティバル受賞の記録
3. 加盟校・部員数の推移

【研究結果】

1. 専門部設立までの歩みと、その後の活動の記録は別表1のとおりである。この表をもとに、本組織の活動を4つの段階あるいは時期に分けて説明する。

1) 第1段階（黎明期 '93～'99）

発端は平成4年11月23日、日本女子体育大学主催の「全国中学校高等学校ダンスコンクール」で出会った3校の顧問が、県レベルの交流・合同練習会実施の夢を語り合ったことにある。これを機に翌年合同の練習会が実現し、3年後には参加した学校の顧問たちから専門部設置の要望が高まり、アンケート（資料1）の実施、申請書（資料2）の作成、提出へと進んでいった。

県高体連からは「設置に関する課題や条件」が提示され、その回答（資料3）をもとに基本問題検討委員会が検討を重ね、平成12年4月の評議員会で正式に承認された。

2) 第2段階（試行錯誤しながら組織の基盤をつくった時期 '00～'03）

- ①組織体制づくり
- ②事業の企画・運営
- ③専門部運営の予算作成と執行

特に専門部の中心的事業である県大会の実施は大会名称、審査員、観客等について実施のたびに修正を加え、加盟校の顧問の承認を経ながら然るべき形に収まった。

3) 第3段階（充実期 '04～'09）

専門部発足して10年以内に県代表が全国大会である全日本高校・大学ダンスフェスティバル入賞というもくろみが4年目に実現。「08埼玉総体」の総合開会式では20校627名の部員による式典演技を披露。翌年「第43回全国女子体育研究大会」では創作ダンスとストリートダンスの融合の可能性を実験的に試みた作品を発表することができた。

4) 第4段階（世代交代期 '10～ ）

本組織の立ち上げと運営に携わってきた者たちが順次定年退職し、世代交代が順調かつ円滑に進められている。

2. 県大会並びに全日本高校・大学ダンスフェスティバル受賞記録

本組織が着実に充実・発展している経緯が別表2の受賞記録に表れている。かつて県高体連加盟第一の条件に全国大会の予選会（コンクール）の導入を提示された時、はじめは「創作ダンス」は本来競い合う性格のものでないと回答をためらった。しかし当時の埼玉県舞踊協会会長藤井公氏（故人）の「切磋琢磨しない組織は廢れる」という言葉・助言によって一気に迷いが晴れ、方向を定めることができた。あの時の判断がまちがいでなかったと再認識する記録である。

3. 加盟校・部員数の推移

本組織の加盟校、部員数は別表3のとおり発足当初は21校441名（男子0 女子441名）であった。翌年には男子部員も入り、14年目の本年度は38校1853名（男子161 女子1692名）と増加の傾向を示している。これは県高体連加盟35専門部の中で13番目にあたる数値である。

【まとめ・今後の展望】

学習指導要領で「学校教育の一環」と明記された部活動を、埼玉県高等学校ダンス部は組織化することで成果をあげた。今後この活動を維持・発展させていくには、顧問をはじめとする指導者の育成・確保が重要かつ課題であろう。

このことについて、専門教育機関である大学関係者等と密接に連携していくことを強く望みたい。

引用・参考資料

- 県高体連ダンス専門部作成資料
- 高体連会報 H 12～25
- 埼玉県高等学校ダンス発表会第10回大会記念誌

若手芸術家と教員養成系大学等の連携・協力

高橋るみ子 (宮崎大学)

豊福 彬文 (んまつーポス)

1. はじめに

舞踊学・舞踊教育学の研究を基盤に、2006年に活動を開始した「んまつーポス」は、宮崎大学の高橋研究室を出自とするダンスユニットである。またMIYAZAKI C-DANCE CENTER（以下、「MCDC」と言う。）は、その「んまつーポス」と高橋が立ち上げた特定非営利活動法人であり、国から委託を受けて文化庁・文部科学省の「文化芸術による子供の育成事業」等に取り組んでいることで、公共文化施設や芸術家等に知られている。この「MCDC」を立ち上げた際に高橋らがモデルとしたグループ（企業）が、2005年に活動を開始した佐藤雅彦氏（現東京藝術大学大学院映像研究科教授）と慶応義塾大学佐藤雅彦研究室の卒業生からなる、クリエイティブ・グループ「ユーフラテス」である。NHK Eテレ「ピタゴラスイッチ」[0655&2355]等の企画に携わっていることで注目されている。

そもそも「ユーフラテス」と「んまつーポス」とでは、活動の環境（環境情報学部と教員養成系学部、私立と国立、中央と地方、等）が違う。しかし両者は、研究の成果を「これまでにないやり方でもできますよ、どうですか」と論文ではない形で世に問い、それに対する反応で検証するという活動形態が、スケールの違いはあるが酷似していた。研究によって得られた知識を生かして新しい表現を生み出していこうという活動の軸が共通していたということである。

2. 大学の知を生かした新しい表現の開発

「ユーフラテス」は、さまざまな「研究」を基盤として活動しているグループであり、佐藤氏の「研究活動から生まれる表現にこそ根源的な面白さがある」という考えのもと、映像、アニメーション、書籍、展示、テレビ番組、外部企業との共同研究等を通して、新しい表現の開発やメディアデザインに取り組んでいる。2010年には、制作の基盤となっている研究活動に焦点を当てた展覧会『EUPHRATES（ユーフラテス）展～研究から表現へ～』を開催し、その独自の活動形態を展示している（ギンザ・グラフィック・ギャラリー）。

「んまつーポス」も、高橋研究室と、それぞれが進学した大学院教育学研究科（教育方法学、教育情報科学、美術科教育等）の「研究・教育」活動から生まれる表現に根源的な面白さがあるという考えのもと、ダンス、映像、インスタレーショ

ン、教材、鑑賞教室、教育委員会等との共同研究等を通して、新しい表現や実践に取り組んできた。2013年及び2014年には、大学との連携・協力を表現した作品『んまつーポス+宮崎大学～そうなるまでの事情vol.1』（TPAMショーケース参加）、『同vol.2』（全国ツアー公演）を上演している。同じく2013年から、いわき芸術文化交流館アリオスと協働で「現代芸術的体育～学校ダンスはどこへ行く」に取り組み、その成果（映像作品）を『第23回こうさくてん～テーマ「アウラの逆襲」』（金沢21世紀美術館）に展示している（2014）。

3. 芸術家の雇用につながるスキームの拡充

「MCDC」を設立した2年後（2010年）、平田オリザ氏と文部科学省等は、セミプロレベルで活動を続けたい劇団等が活用できる新しい枠組み（事業名は「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」）を試行した。それを受けて高橋と竹内（「MCDC」のオブザーバー、教育方法学）は、地方の教員養成系学部の強みを生かせば、若手芸術家の雇用の確保を図ることができるのではないかという仮定のもと、芸術家（「んまつーポス」を含む）の知を生かしたプロジェクト（将来にその価値が発現されることを意識した活動：佐藤）を立ち上げた。それが、教員養成系学部と「MCDC」が組織的に連携・協力して取り組んだ「平成25年度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」（コーディネート方式）及び現在進行中の「平成26年度文化芸術による子供の育成事業」（NPO法人等提案型）である。

プロジェクト実施2年目となる今年度は、音楽、美術、国語、保健体育、教育方法、特別活動等の教員で構成した「派遣芸術家選定委員会」と、地域の教育委員会、公共文化施設、宮崎県女子体育連盟等の教育関係団体、NPO等で組織した「派遣先選定委員会」の2つの委員会と、「MCDC」、学部附属教育協働開発センターが連携・協力しながら、3つの課題（①外部指導者の発掘、②新たなプログラムの共同開発、③新規実践校の開発）に取り組んでいる。実践数も39校（昨年度は5校）に増え、12名の派遣芸術家（県外招聘も含む）が県内の小中学生と「アートが誘う非日常の世界」を展開されている。

4. おわりに

今や芸術系大学等では、大学と卒業生による活動形態～面白いもの、イノベーションを生み出す仮説—検証を続けること～が珍しいことではない。今後は教員養成系大学等の事例も増えていくはずである。（参考文献等は省略）

マーガレット・ドゥブラーの 舞踊教育とその歴史的意義

木場 裕紀 東京大学大学院（大学院生）

マーガレット・ドゥブラーは、1926年、ウイスコンシン大学マディソン校女性身体教育学部に世界初となるダンス専攻を開設する。その舞踊教育論は運動生理学と独自のリズム論に基づいた独創的なものであり、「ドゥブラーの舞踊教育論」として全米中に展開されていった。

1. ドゥブラーに影響を与えた教育論

ドゥブラーは1916年から1年間、修士論文研究のためにニューヨークのコロンビア大学ティーチャーズカレッジで学んだ。当時同校で教鞭をとっていたジョン・デューイの進歩主義教育の影響が、ドゥブラーの舞踊教育論にも反映されている。また、ニューヨーク滞在中にダンス教育の実践を視察するよう命じられていたドゥブラーは、コルビーやラーソンの実践やバレエなどを視察したものの、心を動かされることはなかった。ドゥブラーが自らの舞踊教育実践のヒントを得たのはカーネギーホールで子どもたちに音楽を教えていたアリス・ベントリーの教育実践であった。そこでは子どもたちが床に横になり、音楽に合わせて自由に身体を動かしていた。

2. ドゥブラーの舞踊教育論

ドゥブラーは学部時代に生物学を専攻しており、生理学、運動生理学の知識を活かして人間の身体の構造に根差した舞踊教育論を展開した。また、身体が織りなす運動を空間（space）、時間（time）、エネルギーという三要素から分析しようと試みた。さらに運動感覚（kinesthetic sense）という言葉をも舞踊教育のフィールドにおいて重要視したのもドゥブラーであり、個人が運動の中で得る感覚を大切にしたい。ドゥブラーは運動の力学的な側面だけでなく、それが個人にもたらす心理学的な側面にも注目し、その際キーワードとしてあげたのが、個人が運動感覚的に感じる「リズム」であった。ドゥブラーは運動におけるリズムを「規定する力」「筋肉の活動における力が現れたもの」と定義した。ドゥブラーによれば人間の身体的機能だけでなく、生理学的機能や心理学的機能もリズムの法則に従っており、リズムの経験は運動感覚によって知覚される。このようにドゥブラーの舞踊教育論は生理学的知識に基づいた運動そのものの分析に端を発しているものの、「リズム」というキーワードを介して、運動と人間の感情、思考とをつなぎ合わせようと試みるものであった。そ

の根本には20世紀前半のモダンダンスの草創期にあって、ダンスを一部の人だけの個人化されたものではなくすべての人にアクセス可能な芸術形態として捉えようとする態度がある。ドゥブラーはダンス教育を個人の人格の発展、生活の豊かさをもたらすものとして活用しようと試み、その目的を「明確な自発的感情と経験を創造的に統合する能力に特別な強調点を置きながら、個人の実力を開発すること」と定めた。

3. ドゥブラーの業績の歴史的意義

ドゥブラーがウイスコンシン大学マディソン校でダンスを教え始めてから数年後の1919年には、600人近い生徒が彼女のもとでダンスを学ぶようになっていた。また、ドゥブラーはウイスコンシン州の公立学校や近隣の大学でも出張授業を行っていた。1938年にアメリカの高等教育機関でダンスを教えていたウイスコンシン大学の卒業生の数は実に44人にのぼる。1940年代までにはダンス専攻・ダンス学部が多く大学の専攻として開講されるにいたったが、その多くがダンスを高等教育機関に根付かせた彼女の先駆的な業績をモデルとしていた。

ドゥブラーはアマチュアリズムを志向していたが、同時に「オーケシス」と呼ばれる学生によるパフォーマンスを積極的に支援した。ウイスコンシン大学マディソン校で始まったオーケシスは他の大学でも盛んに行われるようになり、各大学内におけるダンスの認知度を高める絶好の機会となった。

運動生理学や心理学、さらにはリズムをキーワードとしたリズム論を内包して精緻に体系化されたドゥブラーの舞踊教育論は、高等教育ばかりでなく義務教育段階におけるカリキュラム開発にも活かされ、今日アメリカで実践されているダンス教育実践にも大きな影響を残している。

【主要参考文献】

- Brennan, M., A. (1972) Interview with Margaret H'Doubler Dance Educator, conducted on October 8.
- Gray, J., A. (1978) *To Want to Dance: A Biography of Margaret H'Doubler*, Dissertation submitted to the University of Arizona.
- H'Doubler, M., N. (1940) *Dance: A Creative Art Experience*, the University of Wisconsin Press.

アメリカの大学におけるダンスプログラムの現状—カリキュラムに着目して—

甲斐 久実代 (名古屋女子大学)

作田 飛鳥 (早稲田大学スポーツ科学学術院博士後期課程)

Mihwa Koo (オハイオ州立大学芸術修士課程)

【背景・目的】アメリカの高等教育におけるダンスは、1930年代に女性体育として始まった。現在では全米の665の高等教育機関でダンスを専攻・副専攻として学べるとされている。その数は増加の傾向にあり、特にBFA(プロフェッショナルダンサー/コレオグラファーの育成プログラム)は、近年では5年で33%増加しているとの報告もある。アメリカの4年制大学の特徴として、Double Major(同時に2主専攻を選択し異なる2学位を取得)と、Minor(副専攻)の存在があげられる。また、日本の文部科学省のように国の中央で教育を統括する政府機関がないため、大学教育の専門性を評価・統括するための独自組織による認定制度(accreditation)が設けられている場合があり、ダンスもまた、National Association of Schools of Dance (NASD)という独立組織により評価・統括されている。アメリカは広大な土地ゆえ、地域によって文化が異なるといわれ、ダンスプログラムもその影響を受けていると考えられる。本研究は、アメリカの4年制大学におけるダンスプログラムの特徴を明らかにすることを目的とした。

【方法】全米の4年制大学のダンスプログラムを各地域1校、全4校選出し、西部 University of California, Irvine (UCI)、南部 Texas Women's University (TWU)、中西部 The Ohio State University (OSU)、北東部 New York University (NYU)とした。プログラムの設置学部・学科、取得学士、Double Major、Minorの有無、大学院の有無、National Association of Schools of Dance (NASD)による認定の有無を調査した。また、NASDのガイドラインに明記されている授業科目を中心にプログラムのカリキュラムを詳しく調査し、必修もしくは選択として共通する授業科目をまとめた。

【結果】

1. 各大学のプログラム形態

各大学のプログラム形態を表1に示した。

表1 各大学の比較

| | UCI | TWU | OSU | NYU |
|--------------|----------|-----|-----|-----|
| 公立/私立 | 公立 | 私立 | 公立 | 私立 |
| 学部 | 芸術 | 芸術 | 教養 | 芸術 |
| 学科 | ダンス | ダンス | ダンス | ダンス |
| 学士号 | BA/(BFA) | BA* | BFA | BFA |
| Double Major | ○ | x | x | x |
| Minor | ○ | x | ○ | x |
| 大学院 | ○ | ○ | ○ | ○ |
| NASD | x | ○ | ○ | x |

BA: Bachelor of Arts (文学士)
 BFA: Bachelor of Fine Arts (芸術学士)
 * Teaching Certification (州の公立中学・高校でダンス授業を教える資格)選択可

BAが2校、BFAが2校であった。UCIは、両プログラムが存在するがBFAは学科内で選考があり、TWUのTeaching Certificationに関しても同様である。

2. カリキュラム

各大学のカリキュラム一覧を表2に示した。

表2 カリキュラム一覧(抜粋)

| 領域 | 科目 | UCI | TWU | OSU | NYU |
|-------|------------|-----|-----|-----|-----|
| ダンス実技 | バレエ | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ |
| | モダン | ◎ | ◎ | ◎** | ◎ |
| | ジャズ | ◎ | ◎ | ◎ | |
| | ワールドダンス | ○ | ○ | ○ | |
| | タップ | ○ | ○ | ○ | |
| | ポアント | ○ | ○ | ○ | *** |
| | 社交ダンス | ○ | ○ | ○ | |
| | ヒップホップ | ○ | ○ | ○ | |
| | ヨガ | | | ○ | |
| | ピラティス | ○ | | ○ | *** |
| 振付 | 振付 | ○ | ◎ | ◎ | ◎ |
| | インプロビゼーション | ○ | ◎ | ○ | ◎ |
| ダンス理論 | レパトリー | ○ | ◎ | ◎ | ◎ |
| | 舞踊記譜法(ラバン) | ◎ | ◎ | ◎ | |
| | ダンス史 | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ |
| | テクノロジー | ○ | | ○ | |
| | 音楽 | ◎ | | ○ | ◎ |
| | 解剖学 | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ |
| | 現代ダンス論* | ◎ | ◎ | ◎ | |
| 教授法 | 舞台演出 | ◎ | ◎ | ◎ | ◎ |
| | 教授法 | ○ | ○ | ◎ | |

* シラバスの内容から同授業科目とし、名称を現代ダンス論とした

** 名称はコンテンポラリー

*** バレエに含む

◎必修科目

○選択科目

共通している必修科目としては、バレエ、モダン、振付、ダンス史、解剖学、舞台演出であった。選択科目も含めると全プログラムで振付、インプロビゼーション、レパトリーが開講されている。バレエ、モダンに関してはどの大学もレベル別に3つ以上授業が開講されていた。また、振付に関してはどのプログラムも3種類以上開講している。

【考察】

アメリカの大学ダンスプログラムにおける実技の特徴として、多様なジャンルのダンス実技クラスの設置があげられる。また、レベル別にクラスが分かれており、実技においても段階的な教育が行われている。

複数ある振付、インプロビゼーション、レパトリー、舞台演出など、プロフェッショナルダンサー/コレオグラファー育成を目指した科目設置が行われている。

現代のダンス論をはじめ、インプロビゼーション、テクノロジー、ヒップホップ、ピラティス等の授業にも見られる通り、理論・実技共に舞踊界の「いま」の状況・位置づけ・あり方に即した科目設置が行われ、米国大学全体がそうであるように、実社会との結びつきを強く意識したカリキュラムになっている。

オハッド・ナハリンが開発したGagaが ダンスとダンス教育に問いかけるもの —テルアビヴでの聴き取りに基づいて—

村越 直子

武庫川女子大学大学院臨床教育学研究科

1. 研究の関心

バットシェバ舞踊団芸術監督オハッド・ナハリン (Ohad Naharin) は、彼自身90年代半ばに腰を痛め、そのリハビリとして考案した動きの探求方法をGagaと名付け、周囲の人々と共に実践を始めた。今ではバットシェバ舞踊団で日常的に行うトレーニングにも用いられている。Gagaには従来のダンス・トレーニングとはいくつかの点で違いがある。(Galili, 2008)

今回、Gagaを研究対象として取り上げる理由は、Gagaとソマティック・エデュケーションとの重なりを強く意識させられたからである。そして、その開発者が世界的に知名度の高い振付師オハッド・ナハリンであり、その指導のもとGagaを基本としたトレーニングによってダンサーたちが専門性を高め、世界第一級の水準を保ち舞踊作品を公演し続けているからである。

私は、アレクサンダー・テクニクやフェルデンクライス・メソッドなどのソマティック・エデュケーションが取り扱う「人間が生来持って生まれたからだの調整機能」や「人間の可能性をひらく教育」と、専門的な技能を高めるダンス・トレーニングやダンス教育との関連について関心を寄せている。ソマティック・エデュケーションをダンス専門教育のカリキュラムに取り入れる試みは、各国の舞踊専攻を持つ大学や舞踊学校で定着しつつある。また、その融合から生み出されダンス技法として確立しているものもある。北米ではジョアン・スキナー (Joan Skinner) によって60年代に開発されたスキナー・リリースング・テクニク (Skinner Releasing Technique) がその一つの例として挙げられる。(Knaster, 1996)

現代のダンス専門高等教育はややもすれば技術指導に陥りやすい傾向にあるが、Gagaはソマティック・エデュケーションが重視する姿勢の感覚を「ダンスする」活動のなかにうまく取り組んだ実践が行われていると考えられる。そのGaga=「動きの言語：movement language」がどんな必然性を持って現代に技法として形づくられ、なぜダンサーたちの興味を惹きつけているのか、その基軸にある思想を私が行ったインタビューからすくい上げ、今日の「身体」「表現」の教育、ダンス・ダンス教育の在り方について考察を深めていきたい。

2. 先行研究の動向

オハッド・ナハリンはインタビューで「Gagaについては、まだ更新し続けるので本を書くつもりはないし、また他人が書くことも勧めない」と述べている。彼自身からの発信はインタビュー記事やバットシェバ舞踊団のホームページに載せられるものに限られる。2013年12月のテルアビヴ訪問では、Gaga Movement (Gagaのワークショップや教師派遣・認定などを行う組織) において企画・運営を担当しながら、自らイスラエルのダンス/Gaga研究者として執筆活動も行うGaga教師のデボラ・ガリーリ (Deborah Galili) にもインタビューを行った。そのインタビューにおいてガリーリは「今後Gagaが21世紀ダンス・トレーニングの模範 (paradigm) の骨格となっていくのか、Gagaがどのようにダンス・トレーニングとして機能していくかをみていきたい」と述べている。また、演劇学が専門のギティンクス (Gittings, 2013) は、Gagaはダンサーたちの「初期のトレーニングや、それぞれに積み上げたダンスの型においては未開拓だった部分について」光を当てた意味において、ダンス教育に貢献をしたと評価し、「長く受け継がれ持続していくペダゴジーの典型を集約した、21世紀コンテンポラリー・ダンス」とも言い表している。

3. オハッド・ナハリンへのインタビューから

ナハリンはGagaについて、「私は何か新しいものを発明したとかは感じていない。もうすでに何人かの人々によって共通の知識 (common knowledge) となっていることを自分で見つけ出しているだけ」と述べ、Gagaをする人も個々にその探求の道すじを辿ることによって、Gaga実践の意味が明らかになると述べている。この探求の道すじは、「気づき」から自己の可能性をひらくソマティック・エデュケーションの手法に重なりをもつと考えられる。またGagaはナハリンが作品創作の際必要な、ダンサーとの意思疎通のための共通言語を紡ぎだす手段でもある。

ナハリンは、ダンスにおいても教育においても、パッション：情熱、スキル：やり遂げる為の能力、イマジネーション：想像力の3つが柱だと述べる。これらはダンス専門教育に欠かせない「ダンスする欲求」と、「高度な技術の獲得」、「個人の自由な表現」を簡潔な言葉に置き換えたものと理解できる。ナハリンは「この一つが欠けてもいけない」と繰り返し主張する。Gagaは、この3つが同時性をもって互いを支え合うことを土台に構築された身体技法である。今後はこのことに焦点を当て、それが実践としてどのような特異性をもつのか整理し、解釈を深める。

ドイツ語版『エクセルシオール』 の共同体意識

古後 奈緒子 (大阪大学文学研究科)

1881年にミラノで制作、初演された『エクセルシオール』は、19世紀末の中欧で最も成功したバレエの一つと伝えられ、同時期に大型化し、かつ国際的に拡大した興行網に再編されつつあった各国の大都市の劇場でアダプトされている。多言語に翻訳されたりブレットはその証左である。本発表では、ドイツ語版リブレットのうちベルリン版 (Excelsior. Textdichtung zu Luigi Manzotti's Ballet von Oscar Blumenthal. Berlin: R. Boll.1890)、ウィーン版 (Excelsior. Ballet in 5 Akten mit 12 Bildern. Wien: A. Künast. 1888)、フランクフルト版 (Excelsior. dramatisches Ballet in 5 Acten (12 Bildern). Textdichtung von Adolf Stoltze, Frankfurt am Main, Knauer 1892.) の比較を行い、モダンダンスの出現に前後する舞台舞踊と共同体意識の関係を考察する手がかりを得る。

1. 本作を取り上げる動機と目的

本分析の前段階には、モダンダンス出現の背景において作用していた諸関係への関心があり、その一環で行った、世紀転換期のベルリンとウィーンの帝立王立歌劇場のバレエマスター (エミール・グレープとヨーゼフ・ハスライター) の作品傾向の調査がある。その結果、パリやロンドンなどバレエの伝統の中心地における技術的衰退、倫理的墮落とはまた別の、大型化、装飾化といった時代に固有な形式的特徴のほか、制度面、作品主題にバレエの"ナショナル化"という関心が浮かび上がってきた。同時代のバレエと民族国家との結びつきという視点は、ハスライターを直接批判したフーゴー・フォン・ホーフマンスタール、さらにはイサドラ・ダンカンやルドルフ・フォン・ラバンといったモダンダンスの重要な言説生産者の舞踊論を理解する上でも、見過ごせないものである。そのような世紀転換期のバレエとモダンダンスの文化的な布置を踏まえ、まずはバレエの鑑賞と共同体意識がいかに関結していたのかを、興行的成功により同時代のバレエ制作への影響範囲も広いと考えられる『エクセルシオール』に遡って求めることが本研究の目的である。そのため、初版リブレットに同時代の連帯意識に訴える主題やパースペクティブを抽出し、ドイツ語版においてそれらにどのような変更が見られたかを確認する。

2. 初演版にみられる共同体意識

初版リブレット (Pappacena, Flavia: Excelsior:

Documenti E Saggi. 1998の英訳を参照) に基づくと、本作は、空想上の世界で展開される啓蒙主義と反啓蒙主義の闘いを軸に、その背景で前者の勝利と文明化の証左となる歴史的場面を、世界各地を舞台にパノラマのように展開する構成を持つ。まずはこのことから、場面を経るごとに形成される世界を視野に収め、民族や国家の分節を持つパースペクティブが、人類や民族といった成員の一人一人を知ることのない想像の共同体についての観念を鑑賞者の中に育む可能性が考えられる。内容的には、叡智の殿堂に寓意された人類の進歩、万国旗に彩られた大団円で称揚される民族間の平和など、人類や世界市民という連帯意識の醸成をうながす近代の夢のようなものとして作用したと考えられる一方で、その推進者と妨害者の地域や民族への割りあてには、限定的排他的に作用する郷土愛や愛国心に訴える要素も認められる。また、当時の装飾バレエの慣習を考慮に入れると、舞踊というよりは衣装で異文化を表象する諸民族が登場する世界像は、人種の展示を生み出した万国博覧会にも通じ、西洋から異文化への一方的な視点により単純化されている。分析からは、そのようなヨーロッパを中心として植民地におよぶ世界像における文明の中心と周縁、さらに啓蒙と無知蒙昧の地理的な配分も確認される。

3. ドイツ語版にみられる地理的認識の修正

ドイツ語版リブレットの翻訳と異同確認の結果、三版におけるクライマックスで開通するトンネルの自国圏への移動や、フランクフルト版への同市で前年に開催された国際電気博覧会の場面の挿入など、文明の中心地として提示される場面の上演地域への引き寄せが認められた。ベルリン版においては、スエズ運河開通にアメリカの西部開拓が置き換えられ、空想場面のはずの大団円が、同年に完成したニーダーヴァルト記念碑の前で行われるなど、ヴィルヘルム1世下の官制バレエに通じる政治意識を反映している。これらは初演版の世界像を移入文化に引きつけつつ、そこに含まれるヨーロッパ内の序列関係に修正を加える試みと考えられるが、異同に具体的に作用した要因は未調査である。今後はアダプト公演に関する具体的な資料の収集を進めるとともに、一九世紀の舞踊文化における他者表象、およびナショナリズム/コスモポリタニズムや進歩主義の現れに関する先行文献を参照し、20世紀ドイツ文化圏の舞台舞踊と共同体意識の結びつきについての考察につなげる。

イザドラ・ダンカンの舞踊の 形成と確立について

—ヨーロッパにおける初期活動を中心に—

柳下 恵美

(早稲田大学大学院/日本学術振興会特別研究員)

1. はじめに

アメリカ・カリフォルニア州に生まれ、20世紀初頭に国際的に活躍したイザドラ・ダンカン(1877-1927)は、モダンダンスの創始者として周知されている。

本発表は、彼女が1899年から1902年頃まで滞在していたロンドン、パリでの初期活動に焦点をあて、彼女独自の舞踊の形成と確立についてイザドラの回想録、未刊行の兄レイモンドの覚書、当時の公演プログラムや新聞記事等の一次史料を基に検証し明らかにする。

2. ロンドンでの舞踊研究

イザドラは、幼年期から社交ダンスをはじめ様々な舞踊を習得し、数多くの英国人作家の本を読破するなど、イギリスに憧れを抱いていた。

10代から公演活動を行っていたイザドラは、舞踊は魅力的と称賛されても単なる娯楽と見做されていた当時のアメリカの風潮に不満を持っていた。

1899年、憧れの地ロンドンに移住したイザドラは、そこで博物館や美術館を連日訪れ、舞踊研究に励んだ。とくに大英博物館ではギリシアの壺絵や彫刻・浅浮彫りに魅了され、これらを舞踊で表現しようと試みた。

3. ロンドンでの公演活動

キャンベル夫人との出会いから、数々の富裕層のサロンで踊る機会に恵まれたが、イザドラの踊りは優雅であると認められたが、まだ余興程度にしか見做されなかった。

サロンで知り合ったニューギャラリーの館長シャルル・アレの尽力により、ヘレン王女をはじめ多くの芸術愛好家の後援を得て、イザドラ・ダンカンの会が開催されるなど、彼女の活動の場が著しく広がっていく。それまで詩や朗読を表現することが多かったイザドラは、音楽評論家からショパンの曲を踊るように助言されて以来、名曲を情感豊かに表現し、またギャラリーの絵画からインスピレーションを得て、神話、音楽、絵画を表現するようになり、踊りに変化がみられるようになった。

イザドラの舞踊の特徴は裸足で踊ることにあるが、当時の写真や新聞記事に掲載された批評を検証したところ、まだこの時点ではサンダルを履いて踊っていることが判明した。

4. パリでの舞踊研究

ニューギャラリーでの公演が成功し、イザドラの舞踊は芸術として認められる兆しが出てきたが、彼女は更なる飛躍を求めてパリに移住することになる。パリでもロンドン滞在時と同様、数々の美術館、博物館、図書館を訪れ舞踊芸術の書物を読破するなど舞踊研究に励んだ。

1900年のパリは万博開催の最中であり、数々の文化を目の当たりにする機会に恵まれたイザドラは、とりわけロダンの彫刻と『芸者と武士』の川上貞奴の流れるような踊りに感銘を受け、連日鑑賞している。おそらく、この時草履を脱いで踊っている貞奴の自由な足下に注目していたと推察される。

5. パリでの公演活動と独自の舞踊の源の発見

シャルル・アレの甥の友人の紹介により、イザドラはパリにおいても数々の上流階級の夫人のサロンで踊りを披露し、称賛を得るようになる。

その後、ヴィリエール通りの広いスタジオに居を移したイザドラは、ここで舞踊について熟考した結果、自身の舞踊の源が太陽神経叢にあることを発見する。この時スタジオで撮影された写真を検証したところ、裸足で踊っていることが判明した。

イザドラは文筆家の妻カイザー夫人の紹介により、パリで名声を博していた画家ウジェーヌ・カリエールと知己になる。イザドラのスタジオで開催した公演で彼が舞踊についてスピーチをし、その中で一流の芸術家であるカリエールがイザドラの舞踊は芸術であると明言したことから、彼女の舞踊は芸術の領域に高められることになった。

6. おわりに

イザドラの舞踊は技術がなく、即興で踊った舞踊家であると定説のように語られている。しかし、彼女の舞踊形成の根底には、幼年期に習得した種々のダンス、ヨーロッパの美術館・博物館の芸術作品の鑑賞や膨大な読書など芸術的・美的体験があった。そこに芸術家達との交流から身に付けた教養が加わり、彼女独自の舞踊が確立し、舞踊が一芸術として認められることになったといえる。

チャイコフスキー記念東京バレエ学校『白鳥の湖』－『白鳥の湖』ソ連上演史のコンテクストにおける位置づけ

斎藤 慶子

早稲田大学大学院生

チャイコフスキー記念東京バレエ学校（1960－64）の生徒たちは日本にいながらにしてソ連の教師から指導を受け、ソ連のダンサーと共に舞台上がり、ソ連の振付家の演出で公演を行うなどまさにソ連バレエを直接体験する機会に恵まれていた。結果として東京バレエ学校は日本のバレエを新しい段階に押し上げたという評価を日本では得ている。ただし学校生徒たちが受け取ったものがソ連バレエ史の中ではどのような位置を占めるものだったのかについては未だ検討されてこなかった。報告ではまず以下の事例を検討することで東京バレエ学校事業の一端の再評価を試みたい。

チャイコフスキー記念東京バレエ学校は『白鳥の湖』（作曲：チャイコフスキー、演出・振付：L.スミルノフ、M.スミルノフ〔ゴールスキー版に基づく〕）を1963年11月17日東京文化会館で日本初演。この上演は、日本のバレエ史においてソ連の演出家の直接指導を受けて『白鳥の湖』を全幕上演した例として最も早いうちの一つに数えられる。

スミルノフは1960年にペトロザヴォーツクではほぼ同じ演出の『白鳥の湖』を初演していた。調査には当時ソ連で上演されていた様々な演出の『白鳥の湖』に対する新聞雑誌評を使用、比較検討した。対象期間はブルメイステル版初演の1953年から、グリゴロヴィチ版初演前の1968年までとした。

1、振付家イーゴリ・スミルノフ

チャイコフスキー記念東京バレエ学校への招聘教師第一陣のアレクセイ・ワルラーモフ、スラミフィ・メッセレルと比べて低い評価をされてきたのが第二陣のスミルノフ夫妻だ。特に夫のイーゴリ・スミルノフは一時期スタニスラフスキー&ネミロヴィチ＝ダンチェンコ記念国立モスクワ音楽劇場の首席振付家まで勤めながらほとんど知られていない存在である。当時の新聞記事や彼自身の著書『カレリアは踊る Танцует Карелия』を元に『白鳥の湖』演出と振付家自身について紹介する。

2、50～60年代のソ連『白鳥の湖』上演史

ソ連が1917年の革命後に取り組み始め、この頃

実を結びつつあったのが劇場政策だ。ソ連各地にオペラ・バレエ劇場とそれに付属するバレエ団を設立し、舞台芸術に民衆の社会主義教育の一端を担わせた。バレエ団の初期の課題が古典の習得と地方特有の舞踊文化を取り入れたバレエ作品の創造だった。そのような中で『白鳥の湖』は古典の代名詞ともいえる存在で、バレエ団創立初期に取り上げられることが多かった。

1950年代の『白鳥の湖』上演史で大きな出来事といえば1953年にスタニスラフスキー&ネミロヴィチ＝ダンチェンコ記念国立モスクワ音楽劇場で上演されたブルメイステル振り付けの作品である。これ以降「チャイコフスキーの『白鳥の湖』をどのように上演すべきか」という論争が繰り返された。振付家にとって新しい選択肢が与えられることになった。50年代から60年代にかけてソ連各地で上演されていた主な『白鳥の湖』の演出は以下のように分類出来る。

- ・プティバ&イワノフ版
- ・ゴールスキー& A. メッセレル版
- ・最初の三幕がゴールスキー、四幕のみ振付家オリジナル
- ・ブルメイステル版
- ・プティバ&イワノフ&ブルメイステル&振付家オリジナル
- ・まったくのオリジナル
（ただし上記の多くがプティバ&イワノフ版に程度の差はあれ依拠している）

スミルノフが選択したのは「最初の三幕がゴールスキー、四幕のみオリジナル」という道だった。スミルノフはモスクワ国立舞台芸術大学の振付科でポリショイ系の教育を受けていた。ポリショイ劇場では1937年から四幕はメッセレルの改訂版で上演されており、スミルノフはその部分を自分で振付し直した。

結果

『白鳥の湖』をめぐる当時の様々な試みは、異なる舞踊様式の混合、音楽とできごとの齟齬、筋の首尾一貫性を目指したための過度な世俗化を招きがちだった。その中でスミルノフ版は叙情性を保ちながら首尾一貫性に優れ、テーマをパントマイムでなく舞踊言語で表現することに成功した稀な例で、高く評価された。ソ連国内での上演はペトロザヴォーツクのみで国全体における主流にはならなかったが、良作だったと言える。バレエ学校のあとをついだチャイコフスキー記念東京バレエ団のレパートリーに半世紀にわたって有り続けた所以だろう。

「ダンサーとして生きる」とはどういうことか - Anna Halprin 氏へのインタビュー -

中野 優子

(東京大学大学院学際情報学府博士課程)

岡田 猛

(東京大学大学院教育学研究科・情報学環)

1. 問題と目的

ダンサーとして生きる、つまり人生を通して踊り続けるとはどういうことだろうか。

アメリカの舞踊家、振付家であり、「ポスト・モダン・ダンスの母胎」(市川, 1975, p92)と称されるAnna Halprin氏は94歳の今なお現役で踊り続けている。Halprin氏は1955年頃からアメリカ西海岸で活躍しはじめ、「Ceremony of Us」, 「Parades and Changes」といった数々の作品を生み出し続けてきた。これらの活動は、ポストモダンダンスのダンサーをはじめ、様々なアーティストに影響を与えている(Worth & Poynor, 2004)。

本研究では、このように非常に長期間にわたって第一線で活動し続けている数少ない舞踊家であるHalprin氏に実施したインタビュー結果に基づいて、ダンサーとして生きることの秘訣について以下の3つの観点から記述する。1. ダンスの主な表現の媒体である自分自身の身体や、2. それを突き動かす感情、3. 社会(特に批評家)の評価、の3つの側面について、どのように向き合ってきたのかということである。ピナ・バウシュ、大野一雄といったダンス史にとって重要な舞踊家が次々に世を去っていく中で、今なお精神的に活躍を続けるHalprin氏が直接語る言葉に触れることは、ダンサーとして生きていこうとする人々にとって有益な示唆を与えるだろう。

2. 方法

方法：半構造化インタビュー

実施日時：2014年3月9日(1時間程度)

実施場所：Halprin氏自宅(Kentfield, CA, USA)

主な質問項目：長くダンサーとして活動するための秘訣として1. 身体の変化、2. 感情的な問題、3. 批評をどのように受け入れ、対処しているか
分析手続き：インタビュー内容の質的記述

3. 結果と考察

3-1. 身体の変化をどのように受け止めているのか

a. Halprin氏はガンのサバイバーとして40年間生きている。常に再発の恐怖が付きまとう中、毎日が身体の悪い部分だけでなく良い部分を見つけ全体をポジティブに捉えるためのレッスンであり、病気が先生[teacher]だと語り、身体の良い面と悪い面の両方を日々みつめていくことの重

要性を述べていた。

b. またHalprin氏は「私は病気について踊った。自分の体験をダンスにしたことで、病気という困難な状況において、それに押しつぶされるよりは、むしろ創造的であるということについてのインスピレーションを得た。」と語り、死の恐怖すらも創作のリソースにしている様子がうかがえる。

3-2. 感情的な問題にどのように対処するのか

a. Halprin氏は身体と感情を結びつけて表現するために、ドローイングとダンスを組み合わせるLife/Art Processという独自の方法を様々な人と協同で体系づけ、それが有効だと語った。

b. Halprin氏は身体と感情を切り離せないものと捉えており、Movement ritualという独自の運動方法によって、身体と呼吸に向き合い、身体の緊張を解放することが、感情的なストレスを解放することにもつながると語った。

3-3. 批評にどのように対処しているのか。

a. Halprin氏はまず、「批評家が言っていることをリソースとして使えたらいいかもしれない。」と常に自分に問うことが大切であると語った。つまり、一見ネガティブなコメントでも、自分の作品をより良くするためのヒントだと捉えることが大切であるということが語られた。

b. 次にHalprin氏は、「批評家たちが理解するためのボキャブラリーを持っていなかったら、そのときには書いて詳しく説明しなさい。それが彼らのボキャブラリーにもなるから。(中略)もう一つの方法は、リハーサルや記者会見といった自分のやっていることについて話せる場に招待することです。」と語った。歴史的に新奇な作品は、その新しさゆえに受け取る側が理解するための語彙を持ち合わせていない場合がある。ゆえにその語彙や、更に説明の場そのものも創っているということが言及された。

4. まとめ

ダンサーとして長く活動する秘訣について、Anna Halprin氏によって様々なことが語られたが、その特徴として3-1や3-3aのように、どのような困難も自分の芸術のリソースとして捉えるという考え方や、3-2や3-3bのように、具体的な方法を構築していることが特徴的であった。これらのことから、ダンサーとして生きていくということは、物事に対する独自の哲学と、それを具現化するための方法論の両方を創っていくことであるということが示唆された。

【参考文献】

市川雅(1975). 『アメリカン・ダンス ナウ』.

PARCO 出版

Worth, L. & Poynor, H. (2004). Anna Halprin. Oxon: Routledge

メッシュワークとしての振付

武藤 大祐 (群馬県立女子大学)

S・L・フォスターは、欧米の舞踊芸術における「振付 (choreography)」の概念の歴史的変遷を概観しつつ、現代の振付家はもはやかつてのモダンダンスのそのように無から創造する「作者」ではなく、複数の主体や文脈を取りまとめる「ファシリテーター」としての性格を担うようになったと強調する (Foster 2011:66)。

とはいえ舞台芸術における振付家は、依然、特権的な個人として全体を統括する立場にあることが一般的であり、必ずしも近代的な「作者」の枠組を脱しているわけではない。とりわけそのことが問題含みとなって来るのは、異文化や異質なバックグラウンドを持った「他者」を主題とする、近年ますます増加傾向にあるパフォーマンス的な振付作品においてである。

例えば紛争や災害などに見舞われた地域に赴いて滞在し、「当事者」たち (負傷兵, 身体障害者等) と共同で作品を制作するドイツのDIN A 13 ダンスカンパニーの諸作品や、あるいはジェローム・ベルの『ピチュ・クランチェンと私』(2005年)などが典型的に示すように、一見、異なる文脈が相互的かつ対等に結び付けられているように見えても、事実上それらを超越した「発話主体」(作者)は厳然と存在している。

なるほどフォスターのいうように、今日の芸術家が「多様な文化や個人のアイデンティティとしての、ありとあらゆる身振り」に関心を持ち (Ibid), それゆえ複数の主体や異質な文脈を束ねるファシリテーターとしての性格を担うようになったとしても、振付を行う主体の権力は揺るがないように思われる。そもそも「他者」という主題自体が、特権的個人としての「芸術家」による表象であるほかないからである。

ところで人類学者のティム・インゴルドは、離れた点と点をつなぐ「ネットワーク」的な思考モデルに対し、いくつもの運動の線によって織り成される「メッシュワーク」という思考モデルを提唱している (Ingold 2013:132)。複数の存在間の隔たりを架橋するネットワークが「純粋に空間的な構築物」であるのとは異なり、個々の存在がそれぞれに有する「運動と発展」の時間軸を等しく尊重し、それらが交差するところにたまさか出来事や行為主体 (agent) が出現する、と考えるのである。

このようなモデルに従えば、ファシリテーターとしての振付家が「他者」に対して持つ優位は一層明白となるだろうが、他方、そのような権力と能動性を有した振付家の行為とは質的に異なる

「振付」の様態を言語化することもまた可能になるものと思われる。

具体的な事例として、神戸の劇場/NPO法人「ダンスボックス」が周辺地域で展開している活動を機縁として生まれた、コンテンポラリーダンスと奄美舞踊の織りなすメッシュワークを取り上げたい。ダンスボックスでは2009年以来、「新長田のダンス事情」と題するプロジェクトにおいて、地域住民の間で行なわれている様々なダンス実践を民族誌的なアプローチで調査してきた。とはいえ調査者とインフォーマントの非対称な関係ではなく対等かつ双方向的な関係構築を明確に意識している点に特色があり、それを端的に示すが、コンテンポラリーダンスの文脈で活動するダンサーの西岡樹里と、「神戸奄美会館」で民踊と新舞踊を教えている藤田幸子の間に生まれた関係である。

両者は本プロジェクトを介して出会い、以後、西岡は新舞踊を習って発表会にも継続的に出演しており、藤田とその教室の生徒たちはダンスボックスのイベントに幾度か出演している。ここで興味深いのは、西岡と藤田それぞれの文脈 (=線) が一つに収斂するのではなく、互いに交差することによって多元的に新たな出来事を生んでいる点である。すなわち、西岡は未知の舞踊言語を身につけつつあり、他方の藤田は教室への新鮮な刺激になるとして西岡の参加を歓迎し、発表会でコンテンポラリーダンスの上演を試みさせたのである。

このように、「振り付ける」のではなく「習う」ことで何事かを新たに引き起こせるのなら、習うこともまた一つの「振付」行為だといえる。ただし「作者」としての超越的かつ特権的な視点から点と点をネットワーク的につなぐことで「作品」を創造するのではなく、メッシュワークの中に入り込んで自他の「運動と発展」の線を等価に尊重しながら交差させることにより「変化」を生み出す、そのような意味での「振付」である。同様の例として、NPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワークが東北の津波被災地で展開している「習いに行くぜ! 東北へ!!」や、地域の歴史を取材して盆踊りを作曲し、住民に提供している山中カメラなどが挙げられる。これら「メッシュワークとしての振付」においては、振付の主体と客体の二分法が失効し、その結果、複数の存在の間を新たな「生成変化の線」(ドゥルーズ&ガタリ) が走り抜ける (Ingold 2013:132)。

【文献】

- Foster, S. L. 2011. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge.
 Ingold, T. 2013. *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Routledge.

動感あるいは運動感覚における質的相違 —メヌエットとワルツの比較を契機として—

柿沼 美穂 (国立環境研究所)

舞曲としてのメヌエットとワルツは、実際の演奏を聴くと明らかに異なる印象を受けるが、楽譜を比較すると、実はよく似ていることがわかる。これは、楽譜というものが、音楽現象ではなく、物理現象としての音を記号化するものであるためである。このことから、二つの舞曲の違いは、物理現象としての音ではなく音楽現象としての音の秩序における、定量化が困難な要素、つまり質的な違いであると考えられる。

さらに、舞曲としてのメヌエットとワルツの質の違いは、舞踊としてのメヌエットとワルツの質の違いを反映していると推測される。というのは、舞曲としてのメヌエットとワルツは、舞踊としてのメヌエットとワルツを踊るために作られ、発展した音楽だからである。また、こうした舞曲を作曲する音楽家には、単に音楽を学習するだけでなく、実際にその舞踊を踊れるようになることが推奨されていたということも、歴史的な研究から明らかにされている。

たとえば、ペンシルヴァニア州立大学の音楽学者であるEric McKeeは、舞踊における音楽の構造やそこに含まれる意味をより深く理解するためには、その音楽の基盤となる舞踊の身体的リズムとその舞踊が実際に踊られていた社会について注意を払うべきだと考えているが、それは、Georg Muffat (1653-1704) やJohann Philipp Kirnberger (1721-1783) をはじめとする作曲家たちの証言の裏づけを得てのことである。McKeeは「舞曲を効果的に作曲し、演奏するためには、音楽の特徴とその身体的な基盤を理解することが必要である」と結論づけているが、これは、舞曲の特徴が、その舞踊における身体とその動きの特徴を反映している、つまり、舞曲には、その舞踊における身体とその動きに呼応する何らかの要素が含まれているということを意味する言明となっている。ただし、従来の研究の多くは、舞曲と舞踊の質的関係性を十分に説明してこなかったように思われる。

レイコフとジョンソンによるスキーマ理論的思考方法 (人間はしばしば比喩的表現を通じて、特に、時間的なことがらを空間的なことがらに置き換えて表現し、理解する強い傾向性に影響されていること)が、この関係性を理解する契機となった。つまり、舞踊はしばしば、時間芸術としての音楽を空間的に表現するものとして語られるが、音楽のように時間的なことがらを空間的なことがらに置き換えるとき、そこに内包されるすべてが置き

換えられるわけではなく、どうしても脱落してしまう要素があるということである。

音楽を空間化する際に、脱落する可能性の高い要素として最初に考えられるのは、音楽学者のViktor Zuckerkandl (1896-1965) の提起した、音楽現象における音がもつ「力性」(Dynamic Quality) と、それが示唆する音楽的秩序である。これらは、定量化できず、空間的表現に置き換えられない質的な要素であり、それゆえに記述によって残すことが難しい。そして、この力性とそれが示唆する音楽的秩序は、舞踊の質的な特徴の何らかの反映であるとも予測されるのである。ただし、舞踊と舞曲の間で、力性をはじめとする質的要素が、どのように影響しあっているかということについては、音楽学者の間でも見解は一致していない。

ここで発表者は、Zuckerkandlの考えに通ずるものとして、Rudolf Laban (1879-1958) のエフォート (effort) を挙げたいと思う。ラバンは、人間の動きについて、形の変化や位置の移動だけでなく、動きの質 (movement quality) が、非常に重要な役割をもっていることを理解し、注目した。おそらくは最初の一人である。さらに彼は、そのような動きの質が人間の運動感覚に基づくこと、そして、人間の運動のしかたと運動の知覚や人間による動きの意味理解に至るまで、非常に大きな影響を与えることに気がつき、それをエフォートという理論にまとめたのである。

Labanのエフォート、Zuckerkandlの音の力性とそれによる音楽的秩序の特徴は、いずれも、空間化困難な質的特性だということである。Labanのエフォートには空間化の試みが見られないわけではないが、彼はあえて空間化せずに記述するための「軸」も用意している。それが、Time (時間) であり、また、筋肉にかかる力 (Weight) やコントロール (Flow) といった要素である。

エフォートを用いてメヌエットとワルツを比較するときに浮かび上がってくるのは、動きと音楽の質とが、Weightと呼ばれる力の入り具合、そしてFlowと呼ばれるコントロールなどの人間の運動感覚と結びついているということである。エフォートの4つの「軸」の中でも、直接的な筋肉感覚に非常に近いこれら2つの要素は、最も空間化が困難な要素なのである。こうした質的要素はデータ化も不可能であり、適切な記述も難しい。それゆえ、われわれは、動きにおいても、音楽においても、このような質的要素を忘れがちである。しかし、今回の発表によれば、こうした、直接的にわれわれの筋肉に与えられるような運動感覚が、人間の活動のみならず、人間の知覚や表現などにおいても、大きな役割を果たしているのではないかという可能性が見えてくるのである。

表現運動における「コンタクト・ダンス」 教材化の試み－運動有能感の観点から－

萩原 大河 (神戸大学大学院)
 関 典子 (神戸大学)
 國土 将平 (神戸大学)
 金山 千広 (神戸女学院大学)

【緒言】

表現運動が目指す「身体による豊かなコミュニケーション能力」の育成は、作品の創作・鑑賞を基に、仲間との話し合いや互いのよさを生かし工夫していくダンス学習の中で頻繁に行われている(文部科学省, 2013)。加えて、踊りを通した身体の「接触」によってもコミュニケーション能力の育成が期待できる。接触による多様な動きを導くダンス表現として、コンタクト・インプロヴィゼーションが存在する。このダンス手法を形式化した「コンタクト・ワーク」は、運動に苦手意識を持つ学習者でも容易に実践できる内容となっている(清水, 1999)。

ダンス学習における「みんな違ってみんないい」というゴールフリーな特性は、体育科教育の他領域と比べ、より高い課題志向性が求められる。課題志向性を高めるには、自己の有能さを学習者に認知させることが重要である(伊藤・林, 2003)。したがって、ダンス学習の教材づくりに際しては、児童の運動有能感に着目する必要があると考えられる。

そこで本研究では、「コンタクト・ワーク」を取り入れた「コンタクト・ダンス」を提案する。さらに、その要素に対して運動有能感が与える影響を明らかにすることを目的とした。

【方法】

1) 実践内容

対象は兵庫県下の小学校の第5学年1クラス(男子15名, 女子15名/計30名)である。表現運動の単元を全8時間で構成した。清水(1999)のコンタクト・ワークのプログラムを参考にした「コンタクト・ダンス」を4時間実践した。その後、身近な生活や日常動作に着目した創作活動(中村, 2011)、ダンスの課題学習(笹井, 2011)を参考にした「表現」の学習を4時間実践した。調査期間は2013年11月～12月である。

2) 調査内容

本研究の質問項目については、松本ら(1996)の形成的評価の項目を参考に小学校教員とのトライアンギュレーションで検討した。ここでは、「おどる・つくる」の2項目、「わかる」の2項目、「かかわる」の4項目、「とりくむ」の5項目の計13項目を採用した。また、単元の独自の観点から「学習を通して、ダンスを身近に感じることはできましたか」という項目を追加した。これら14項目を、

「はい」「どちらでもない」「いいえ」の3件法で尋ねた。

運動有能感の項目は、「身体的有能さの認知」「統制感」「受容感」の3因子12項目から構成された岡澤ら(1996)の尺度を用いた。単元の第1時において児童の運動有能感を調査した。それらの項目について、各因子の下位尺度得点の合計を上位群、下位群(50%)に分類した。それぞれの授業実践後の形成的評価の各因子の下位尺度得点を比較検討した。

分析は、本研究で採択した14項目からなる質問項目の情報を集約するために因子分析(主因子法、直交回転)を施した。また、コンタクト・ダンスと表現の授業を比較する上で、形成的評価と運動有能感の組み合わせを把握する必要がある。そこで、形成的評価の因子「かかわる」「みとめる」「とりくむ」の下位尺度得点について、運動有能感の上位群・下位群および2種類の授業を独立変数とする二元配置分散分析(混合計画)を施した。

【結果および考察】

因子分析の結果、固有値が1.0以上の3因子を抽出し、それぞれ「かかわる」「みとめる」「とりくむ」と解釈した(α : 0.792～0.626)。また、運動有能感の因子の α 係数は0.883～0.576であり、概ね良好であった。

「かかわる」における男女ごとの二元配置分散分析の結果【表1】、男子は、受容感において、群間と授業の交互作用が有意であった(受容感:F(1, 13) = 5.361, $p < 0.05$)。女子は、身体的有能さの認知において、群間と授業の交互作用が有意であった(身体的有能さの認知:F(1, 12) = 6.878, $p < 0.05$)。単純主効果の検定の結果、受容感が高い男子は、授業間で表現の授業に有意に高い値を示した(F(1, 3) = 54, $p < 0.01$)。さらに表現の授業において、受容感の群間で有意な差が認められた(F(1, 13) = 6.587, $p < 0.05$)。また、身体的有能さの認知が低い女子は、授業間でコンタクト・ダンスに有意に高い値を示した(F(1, 10) = 5.559, $p < 0.05$)。以上のことから、コンタクト・ダンスでの児童同士の協力は、身体的有能さの認知が低い児童に対して、有効に作用する可能性があることが示唆された。

【表1】「かかわる」における群および授業の形成的授業評価得点の平均値及び標準偏差の分散分析

| 男子 | | | | | |
|-----------|-----------|---------------|---------------|-------|-------|
| 運動有能感 | コンタクト・ダンス | 表現 | 主効果 | | |
| | | | 群 | 授業 | 交互作用 |
| 身体的有能さの認知 | 上位 | -0.198(0.894) | -0.045(1.364) | | |
| | 下位 | -0.714(0.668) | -0.427(1.186) | 0.781 | 0.714 |
| 統制感 | 上位 | -0.465(0.753) | -0.351(1.475) | | |
| | 下位 | -0.312(0.988) | 0.032(0.949) | 0.267 | 0.785 |
| 受容感 | 上位 | -0.054(0.330) | 0.979(0.172) | | |
| | 下位 | -0.531(0.927) | -0.625(1.217) | 4.279 | 3.723 |
| 女子 | | | | | |
| 運動有能感 | コンタクト・ダンス | 表現 | 主効果 | | |
| | | | 群 | 授業 | 交互作用 |
| 身体的有能さの認知 | 上位 | -0.083(1.433) | 0.606(0.526) | | |
| | 下位 | 0.439(0.895) | 0.032(1.078) | 0.002 | 0.455 |
| 統制感 | 上位 | 0.501(0.901) | 0.376(0.937) | | |
| | 下位 | -0.312(1.241) | -0.657(0.911) | 2.708 | 0.815 |
| 受容感 | 上位 | 0.622(0.651) | 0.622(0.762) | | |
| | 下位 | 0.032(1.225) | -0.312(1.033) | 2.748 | 0.677 |

()内は標準偏差 * $p < 0.05$

知的障害教育におけるダンス教材の指導実践と課題について—小学部を中心に—

茅野 理子 (宇都宮大学)

1. 緒言

近年、佐分利、伊藤、大橋ら、多くの舞踊教育関係の研究者が障害教育における舞踊の意義について貴重な報告、提言をしている。日本体育学会では、平成17年度に専門分科会としてアダプテッド・スポーツ科学が設置されてから10年が経過している。この間の学会における一般研究発表の件数を、舞踊に焦点を絞ってみると、必ずしも多いとは言えない。舞踊学会でも同様である。

現行の特別支援学校の学習指導要領では、ダンス領域の内容は、音楽と体育の両方に含まれる。教科の内容は、前者では、①音楽遊び、②鑑賞、③身体表現、④器楽及び歌唱の4つに、後者では、「基本的な運動」、「運動遊び」、「いろいろな運動」、「きまり・安全」で示され、その中に、表現遊び、表現運動が含まれている。

ところで、藤原(2004)が、「知的障害養護学校における音楽実践に関する研究は、個別の事例や各学校の実践報告をまとめたものが多く」(p.77)と指摘しているように、ダンス領域においても教育課程の視点から捉えた研究は少ない。一方、体育の教育課程については、渡邊ら(2007)が調査研究によって、年間の指導内容で、「表現遊び、表現運動」は小学部において35.5%であり、学部段階があがるにつれて少なくなっていると指摘している。また、体育の目標やねらいで特に重視しているものとして、小学部では身体の動きづくりが88%と最も多く、社会性の向上や仲間づくり、余暇の充実については小、中学部ではそれほど重視されていなかったと報告している。

そこで、本研究では、知的障害教育小学部でのダンス領域指導の実態について、その教育課程から目標、方法等を分析し、実践における傾向と課題について検討することを目的とした。

2. 研究方法

ウェブ検索^{注)}により、全国特別支援学校知的障害教育校704校のうち小学部のある565校をデータベース化し、単一障がい学級を分析対象とした。分析の観点は、指導の形態、授業時数、目標、学習内容(教材、実践事例など)である。

検索期間は、平成26年6月～9月であった。

3. 結果及び考察

(1) 指導の形態、(2) 授業時数については略(3) 目標について

音楽では、「豊かな情操」、「情緒の安定」などの文言が多く見られた。藤原(2004)が述べているような全面発達を支える内容が導入されている

といえる。一方、体育では、健康の保持増進、体力や運動機能の向上という点に主眼が置かれている。

(4) 学習内容について

1) 音楽科の内容

音楽の中に取り入れられている身体表現の内容としては、手遊び、リズム遊び、リトミック、ダンスが多くみられる。具体的にみると、「リトミック(音を聞いて判断して動く、ストップ&ゴーなど)」「(YA校)」、「リズム(行進、とんぼ、かにさんなど)」「(TO校)」とあるように、音楽に合わせて体を動かす活動が多い。長谷川(2008)は、中学部で実践されているリトミックについての調査研究で、最も多かったのがリズムに合わせて歩く活動で、そのうち多くの回答者が音楽に合わせて動き出したり止まったりする活動と組み合わせて行っていたと報告している。本調査結果からも小学部の活動として同様のことがみられた。

2) 体育科の内容について

体育の内容に含まれるダンス教材では、「音楽を使つてのリズムダンスやリズム体操、様々な動きをまねする模倣の運動を取り入れた表現運動」(HG校)であり、この中にリトミックが導入されている学校も散見される。

4. 特別支援学校におけるダンス領域指導の現状と課題について

ダンス領域は、教科の授業以外でも、集会や交流の時間に多用されていて、特別支援学校における重要な学習内容となっていることがわかる。しかし、ダンスの動きはあくまでも教師の方から与えられるものが多く、また、外部講師に指導を依頼している学校も5校ほどあった。

自立活動や遊びの指導とも関連して、ダンス領域の意義は大きい。舞踊教育の立場から学習内容の精選を図り、主体的かつ創造的な学習により、自尊感情を高め、将来にわたりQOLを高める支援となる方策を今後本研究の課題としたい。

本報告は、科研費基盤研究(C)25350717の助成による。

注：ウェブ検索は、全知P連ホームページ中の概要(会員校)から情報を収集した。

<http://www.zenchipren.jp/introduction/gaiyou.html>

引用文献：

- ・藤原志帆(2004)知的障害養護学校音楽家の教育課程の変遷—学習指導要領および同解説の分析を通して—。広島大学大学院教育学研究科音楽文化教育学研究紀要XVI：77-89。
- ・渡邊貴裕ほか(2007)特別支援学校における体育の教育課程に関する調査研究。発達障害支援システム学研究6(2)：45-51。
- ・長谷川徹(2008)知的障害児教育におけるリトミックに関する研究—中学における音楽の授業を対象とした調査と教材の検討—。ウェブ検索http://www.juen.ac.jp/handi/Course/list/h19/h19_28.pdf 平成26年6月23日取得。

G.V.ローシーの ロイヤル館における活動について

お茶の水女子大学大学院 山田 小夜歌

【研究背景および目的】

G.V.ローシー [Giovanni Vittorio Rosi, 1867-?] は1912年に来日し、1918年にアメリカに渡るまで、舞踊、歌劇・喜歌劇、現代劇と様々な作品の上演に関わった人物である。

筆者はこれまで、ローシーの6年の在日期間のうち、帝劇の雇い教師として来日し契約を満了するまでの1912年～1916年の活動に着目して研究を進めてきた。その結果、彼の舞踊・歌劇・演劇とジャンルを超えた活動の根底には、「型」の習得というバレエに根差した理念が存在し、その上演作品には彼が来日前に上演に関わった作品との共通性が示唆された。

他方で、ローシーが帝劇教師の任期満了後、自ら主宰したロイヤル館に関して書かれた書籍や先行研究においては、約1年半という短い活動にも関わらず、歌劇・喜歌劇上演の常設小屋として、日本人による本格オペラ原語上演を行ったほか、作品の多くが後に浅草オペラへと引き継がれていったことに着目し、日本オペラ界の発展に寄与したことを評価している。

そうしたロイヤル館におけるローシーの活動は、彼に関する先行研究にみられる来日前および離日後の活動や、前述した帝劇教師時代における「バレエ」を基礎とした活動とは性格を違えており、一見すると唯一、ローシーの基礎を成したであろうバレエとの関わりが希薄になった期間のようにも思える。

以上のことから、本研究では、ローシーのロイヤル館における活動について改めて検討したい。閲覧可能な番組、新聞・雑誌記事、関係者の言説等の史資料を用いて、彼の活動を概観するとともに、その特徴について、ロイヤル館以前の活動とあわせて検討を行う。

【結果と考察】

ロイヤル館は、竹内平吉、原信子、清水金太郎の幹部をはじめとした旧帝劇メンバーに加え、新規のメンバーを募集し、約10か月の準備期間を経て1916年10月に本興行を開始した。座名をローシー・オペラ・コミック [Rosi's Opera Comique] (後にはローシー・オペラ) とし、1か月に約25日間、夏季を除いて毎月演目を変えて興行を行ったほか、神戸、大阪、京都、鎌倉などにおける地方公演や横浜のゲーテ座にも出演した。上演は、1公演1演目を基本とし、極力曲のカットを行わずに全曲を上演するという帝劇とは異なる上演法導入を目指した。こうした西欧の歌劇場

に做った上演法導入の背景には、座の立ち上げに関与した竹内ら幹部の意図が反映された可能性が残る。実際には、当時の規制により、劇場としてではなく寄席として開場したため、演目の前に奇術などの前座をつけなければ上演が認められなかった。その観劇料は帝劇に次いで、あるいはそれを凌ぐほど高額であったこと、さらに座員が定着しなかったことなどがロイヤル館閉鎖の大きな要因となった。

現時点の調査では、ロイヤル館は14の歌劇・喜歌劇作品に加え、地方興行において2つの楽劇と喜劇をそれぞれ上演している。以上のうち7作品は帝劇時代の再演であるが、他に《カヴァレリア・ルスティカーナ》の日本初全曲原語上演や《椿姫》の日本人初演など、先行研究でも言われるように日本オペラ発展に大きく寄与したことが分かる。

他方で、妻のジュリアによるソロ作品《春の歌》、女性6名による群舞作品《夜明け》、ジュリアと、ローシーに舞踊の才能を認められていた高田雅夫が共演したとみられる《タランテラ》という3つの舞踊小作品を上演している。また、ローシーはロンドンにおいて、そのバレエ版に出演して好評を博した《コルヌヴィルの鐘》にロイヤル館でも出演している。さらに、特別興行として上演したお伽歌劇《善の女神》は、イギリスでクリスマスに頻繁に上演されたパントマイム《シンデレラ》との共通性がうたがわれる。こうした上演活動は、帝劇教師時代と同様、彼の来日前の活動の影響が示唆される。

一方で、ローシーは指導に際して、常に「一にもミュージック、二にもミュージック」¹、「音楽をもっと勉強せよ」²と口癖のように繰り返していたといい、動きの「型」の習得を唱えた帝劇教師時代とは違った一面を見せている。しかし、実際にはローシーは歌唱技術に関しては知識が乏しく、主に清水が指導に当たっていたという。また、殆どの上演において主演を務めた原や清水は、常に一定の評価を受けており、ローシー自身も音楽や歌唱力の重要性を口にしていたように、音楽を軸とする歌劇・喜歌劇上演の常設小屋であるロイヤル館の存続と発展には、彼らの力が必要不可欠であったに違いない。

ロイヤル館におけるローシーは、帝劇教師時代と同様に自ら稽古場に立って作品指導を行いながらも、オペラの上演に不可欠な人材や資金をマネジメントするという興行主としての役割が、その活動の中で大きな割合を占めていたものと考えられる。

¹ 内山惣十郎『浅草オペラの生活』雄山閣出版、1967、p.34

² 秋月正夫『蛙の寝言』山ノ手書房、1956、p.33

フランス滞在時(1922~1936)の小森敏の活動 —現物資料をもとに—

杉山 千鶴 (早稲田大学)

1. はじめに

これまで小森敏については、関連する人物を詳細に調べた伝記(茂木2011)や晩年の愛弟子・藤井利子の談話の一部分(山野2014)等より明らかになりつつあるが、フランス滞在中(1922年7月~1936年2月)については、交流した人々の著書や帰国後の談話から部分的に知るにとどまる。本研究では小森作成のスクラップブックの貼付資料を元に、フランス滞在時の活動を概観する。

2. スクラップブック概要

スクラップブックは黄土色の布製であり、表紙の右下にSOIREES D'ART PAR TOSHI KOMORI DU THEATER IMPERIAL DE TOKIOとある。「DU~」以降は資料中でも小森の紹介に用いられている。

資料には貼付されているものと挟まれているものがあり、全部で121点であった。その内訳は①新聞・雑誌等の切抜き74点、②プログラム・チラシ43点、③手紙4通である。本研究では②を用いるが、年月日・会場とも記載あるもの、年不明のもの、年月日不明のものがあり、また重複するもの、氏名の記載のないものが含まれる。1924年と1930~1933年のものはないが、年不明のものが該当する可能性がある。

3. フランス滞在時の小森の舞踊活動

3-1. パリ・デビュー

小森のパリ・デビューには1923年12月28日LA REVUE MUSICALE 誌主催公演(於ヴュー・コロンビエ座)(利根1936)、1925年12月19日MATINEE de DANSE(於フェミナ座)(武林1972:119)の2通りがある。しかし資料の中で最も早い日程は1922年12月22日、EVOCATION DU JAPON(於コメディ・デ・シャンゼリゼ)であり、両者よりも早い。

3-2. 活動の場

3-2-1. 地域: 文献ではフランスの他、オランダ、ベルギー、スペインがわかっているが、資料よりフランス、1925年以降はイタリア、スイス、イギリス、ベルギーが確認された。

3-2-2. 形態: 資料より(1)小森やそのグループによる単独、(2)ガラ公演(チャリティを含む)、(3)フランス在住の芸術家とのジョイント、(4)他団体への参加、に分類できる。(1)は主にフランス国内であり、(2)(3)は単独出演を含み、(4)はプランボリーニの未来派パントマイム公演が該当する。

3-2-3. 会場: フランスでは大劇場、中劇場、学校、クラブ、サロン等多様であった。1925年5月14日のLA LIBERTE 紙企画チャリティー・ガラ公演(於パリ・オペラ座)に出演している。

3-3. 作品

文献等にある<浦島><京人形(京の四季)><越後獅子>、<おかめ><紅葉狩>の他、<扇><儀式><吟遊詩人>(山田耕作曲)、<猩々>(ポリニャック夫人曲)、<狐>(ズベルディア曲)、<祭囃子><かっぱれ>等々の他、<カンボジアの幻想><中国人>など、日本・アジアを題材にしたものが多い。なお<ゴリ・ウォークのケーキ・ウォーク>(ドビュッシー曲)は1926年12月のサロン・ドートンヌで踊るのみであった。なお音楽はピアノの生演奏であった。

3-4. 主なメンバー

当初は芦田栄、その後1925~1927年にパリ・オペラ座のアリス・ブルガ、1925~1934年(中断あり)に武林文子が参加した。この他に声楽家の松山芳野里や実弟の小森譲が歌唱を披露している。小森は1929年3月には藤間静枝のパリ公演に出演したが、その翌日にも藤間とサロンで踊っている。

4. おわりに

資料より、小森は少なくともフランスに到着したその年には活動を開始していたこと、その活動はヨーロッパの複数の国々に亘り、フランス国内では多様な場で踊っていたことがわかる。また作品では日本を題材にしたものが大部分を占めるが、フランスの植民地であるカンボジアや中国のものも散見された。これらはヨーロッパの人々のまなざしに十分に応じるものであり、それゆえにこのような活動が展開されたものと思われる。また小森にはマネージャーがついていたが(宮田1966:150-151)、その存在も小森の広範囲に亘る活動を支えていたと思われる。これらの作品の詳細と評価については今後の課題とする。

【引用・参考文献】

- ・石井漠(1926):「海外に於ける邦人舞臺芸術家(二)」『映画往来』1月号:22-24.
- ・益田甫(1934):「巴里で踊つてゐた仲間(三)」『舞踊日本』第9号:4-5.
- ・宮田文子(1966):『わたしの白書—幸福な妖婦の告白』講談社
- ・武林無想庵(1972):『無想庵物語 COCUのなげき』記録文化社
- ・利根二郎(1936):「小森敏氏に就て」『演芸日報日曜版』日付不明

※本研究はJSPS KAKENHI(課題番号:24520183, 研究代表者:杉山千鶴)の助成を受けた研究成果の一部である。

ストリートダンサーの マーケットセグメンテーション

石川 織江 (慶應義塾幼稚舎)
畑 攻 (日本女子体育大学)
八丁茉莉佳 (日本女子体育大学)

1. 研究目的

本研究は、ストリートダンスを広くスポーツ行動として捉え、運動者行動(消費者行動)論の視点から分析・考察する。具体的には、ストリートダンサーの諸特性を統合的に類型化し、その意味を検討する。また、彼らの基本的なライフスタイル要因を検討し、今後のストリートダンスのプロモーションの可能性を基礎的に考察するものである。

2. 研究方法

首都圏数カ所で開催するストリートダンサーを対象にアンケート調査を実施し、164名の回答を得た。得られたデータに対し統計処理を施し、基本特性やライフスタイル特性のパターンを抽出し、これらの結果を用いて考察した。

3. 結果と考察

(1) ストリートダンサーの諸特性

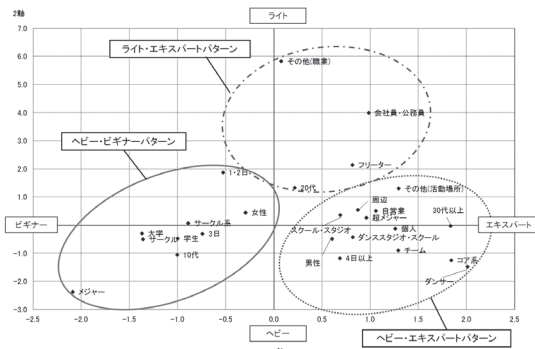
10代から20代の若者が多く、中でも学生を中心に盛んに活動が行われており、個人やチームといった自発的な活動よりもスクールやサークルでの活動が多いことが示された。ダンサーレベルは、専門性の高いストリートダンス経験者の視点から、趣味程度の取り組みの者や初心者系を「ビギナー系」、熟練者を「コア系」と名付けて分析した。その結果、「ビギナー系」が約8割を占める結果となった。また、ストリートダンサーの活動スポットには特徴があり、本研究では、ストリート練習場としての知名度が高い、新宿損保ジャパンビルなどを「超メジャー」、渋谷駅周辺などを「周辺」、などと名付けて分析した。その結果、「大学」が最も多く、「超メジャー」、「メジャー」が少ない結果である。ストリートダンサーの運動・スポーツ特性は、部活動を中心とかなりの割合で運動に関わっていたという特徴的な結果を示した。

(2) ストリートダンサーのマーケットセグメンテーション

①基本特性のパターン分類(数量化Ⅲ類)

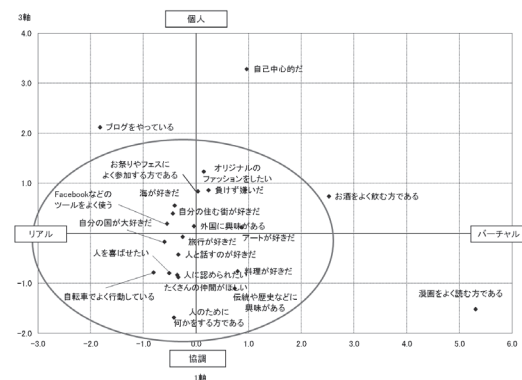
ストリートダンサーの基本特性のパターン分類の結果から、ダンスを始めて間もないようなビギナーレベルである10代中心のダンサーが大学スポットなどで和気あいあいと活動する「ヘビー・ビギナーパターン」、30代以上が中心となり比較的高レベルなダンサーが濃い活動をする「ヘビー・エキスパートパターン」、会社員・公務員を中心としたある程度ダンススキルは身に付けて

いるものの活動が少ないような「ライト・エキスパートパターン」という三つのセグメントが抽出された。特徴的なそれぞれのセグメントに対し、効果的なサービスを提案していくことが、ダンサーの満足やダンス市場全体の拡大へ繋がるものと考えられる。



②ライフスタイルのパターン分類(数量化Ⅲ類)

多様な運動者の集まりであるストリートダンサーは、ライフスタイルも多様であり、いくつかのパターンに分類されるのではないかと推察された。しかしながら、本研究の分析から、ライフスタイルは、一部ばらつきのあるカテゴリーがみられるものの、ほぼ中心部分に集約された一つのパターンが抽出された。また、ストリートダンサーのライフスタイルの特徴から彼らは地域への愛着性が伺えるとともに仲間との交流を重視する一種の現代的な若者像として捉えられ、その可能性が期待される。



4. まとめ

本研究では、ストリートダンサーの諸特性を明らかにするとともにセグメントを抽出し、ストリートダンサーのための新たなマネジメントを検討した。その結果、ストリートダンサーの諸特性による三つのセグメントとライフスタイル特性による一つのパターンが抽出された。これらのセグメントや諸特性の検討により、ストリートダンサーのための新たなマネジメントの在り方やサービス開発の可能性が示唆された。

『ベリーダンス・ジャパン』誌に見られる 理想的な女性のイメージ

名古屋大学大学院 国際言語文化研究科 李旒

I はじめに

中東で踊られていたオリエンタル・ダンスは、1893年に開かれたシカゴ万博のマネージャーであるソル・ブルームによって、「ベリーダンス」と名付けられ、万博の舞台上に登場している。その後の40～50年間に、ベリーダンスは、異国趣味の官能的な踊りとして、アメリカ合衆国（以下、「アメリカ」と呼ぶ）のナイトクラブなどで踊られた。1950年代から1970年代かけて、ベリーダンスは、アメリカの女性解放運動と関連付けられ、女性性を再構築し、社会的な抑圧から解放する女性の踊りとして位置付けられるようになる。その後世界的に受容されるようになった。

日本では、1980年前後に、アメリカから女性の踊りとしてのベリーダンスが移入された後、女性の踊りという特色を一層強め、現在殆ど「女性だけの踊り」として踊られている。また2007年秋には、イカロス社による『ベリーダンス・ジャパン』という季刊の専門誌も創刊された。

ところが、『ベリーダンス・ジャパン』にみられる理想的な女性のイメージからは、アメリカの場合のように、社会的な抑圧から女性を解放しようとする対抗文化的な側面が見られず、日本の既存の文化の一部として適応しようとする傾向が見られている。そこで、本稿では、『ベリーダンス・ジャパン』に見られる理想的な女性のイメージを分析し、なぜそれが、日本の既存の文化の一部として適応する傾向があると言えるのかについて考えてみたい。

II 女性だけの表紙と男性の居ないスタジオ

『ベリーダンス・ジャパン』の表紙を分析した結果、「おんなを磨く、女を上げるダンスマガジン」というモットー、女性ダンサー一人が表紙を飾るパターン、砂漠やピラミッドだけで観客の居ない不毛の地である背景、小道具の一つであるベールを用いるダンサーを好む傾向、などの特徴から、表紙が醸し出す「女性だけの踊り」というイメージを明らかにする。更に、神秘的な異国趣味のイメージが作られていて、われわれの仕事の場や家庭の場のようなリアルな生活環境から距離感があるイメージが作られていることがわかる。

また、「スタジオ訪問」の連載記事の分析から、実際にベリーダンス・スタジオで活躍しているのは、殆ど女性であることを明らかにする。一般的なベリーダンスのワークショップ、イベントの参

加者募集では、「女性限定」という表現が普通であり、『ベリーダンス・ジャパン』のジェンダーに関する位置づけと一致している。

表紙にみられる「女性だけの踊り」のイメージとベリーダンス・スタジオで活躍するのが、殆ど女性であることから読み取れる理想的な女性のイメージは、女性の世界だけに没頭し、実際の生活環境と距離を取る女性である。

III 『ベリーダンス・ジャパン』における「女らしさ」の言説

『ベリーダンス・ジャパン』におけるベリーダンスの言説の最も顕著な特徴としては、それが、常に「女らしさ」と関連付けられていることである。「女らしさ」の普遍性を主張し、従属的な「女らしさ」を擁護しつつ、内面的な「女らしさ」を追求する理想的な女性のイメージを構築しようとしている。また、アメリカにおけるベリーダンスの言説と比較すると、以下の2つの特徴が見られる。第1に、アメリカにおける言説のような西洋の従来の支配的宗教、社会秩序、男性主体の社会構造に対抗する特質の代わりに、『ベリーダンス・ジャパン』の言説では、従属的な「女らしさ」が強調されている。第2に、ベリーダンスは常に「女神」、「精神世界」、「別世界」、「自ら内面と対話」などという表現と結びつけられている。このベリーダンスは、単なる身体の運動だけではなく、解放を求める自己発見、自己回帰や自己認識、自己実現のような意味合いも帯びている。ベリーダンスを踊ることによって、自分の存在を再確認し、自分の価値を見出し、女性としての喜びを感じ、自分の中に潜んでいる女神を発見するというアプローチは、ある種のスピリチュアリティを表す傾向を持っていると考えられる。この二つの特徴からみると、『ベリーダンス・ジャパン』におけるベリーダンスの言説は、アメリカのような既存の社会秩序に対抗する特質を排除しつつ、日本の既存の文化の一部として適応するように変容していると考えられる。

IV まとめ

以上のように、『ベリーダンス・ジャパン』におけるベリーダンスは、「女性だけの踊り」であり、その理想的な女性ダンサーのイメージは、既存社会の秩序を従いつつ、自己実現できる女性である。今後、踊り手であるダンサーに焦点を当てて、日本社会におけるベリーダンスの特質を更に追究したい。

タイ伝統芸術舞踊の舞踊技法に関する研究

—基本舞踊^{メー・ポット・レッツ}の女役を中心に—

中野 真紀子 (聖徳大学短期大学部)

1. はじめに

本研究は、タイ伝統芸術舞踊の舞踊技法の継続研究である。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。次に、舞踊技法用語に表された身体各部位の技法が、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た。まず、初級段階で習得する基本舞踊、^{プレング・チャー・プレング・レウ} (短編)の女役の舞踊技法について調べ、明らかにした。本研究では、次段階として基本舞踊^{メー・ポット・レッツ}の女役に焦点を当て、舞踊技法を明らかにしたい。

2. 研究方法

現地で撮影した対象舞踊のVTRを観察し、歌詞の意味に基づき舞踊運動を区切り、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^{メー・ポット・レッツ}＞

^{メー・ポット} (メーは基本、^{ポット}は歌詞の意)は、歌詞を伴った曲の基本舞踊であり、基本舞踊^{プレング・チャー・プレング・レウ} (速い曲・遅い曲の意)の次の段階で習得する練習曲である。64の基本型からなる^{メー・ポット・ヤイ} (ヤイは大の意)と18の基本型からなる^{メー・ポット・レッツ} (^{レッツ}は小の意)がある。^{メー・ポット・レッツ}は練習曲であると同時に、タイ伝統芸術舞踊のエッセンスが詰まった上演用の演目でもある。本研究では^{メー・ポット・レッツ}の女役を対象とした。

＜舞踊の構造＞

18の基本型の呼称が歌詞になっている。6節からなる歌詞は2節ごとに短い^{ラツ}と呼ばれる間奏曲が挿入され、前に前奏^{プレング・ルア}が、終盤に^{プレング・レウ} (速い曲)と^{プレング・ラー} (ラーは終結を意味する)が付随するが多い。^{ラツ}や^{プレング・レウ}、^{プレング・ラー}の部分は場合によっていくつかのパターンが存在するため、今回は分析対象から外した。舞踊の構造は、18の型の歌詞の意味に合わせて、ター・ラム (ターは型、ポーズの意。ラムは踊り。即ち踊りの型。)の形成と優雅に流れるリーラー (舞踊運動)を観察することができた。

＜舞踊技法＞

歌詞を伴わない^{プレング・チャー・プレング・レウ}に比べ、^{メー・ポット・レッツ}は「鹿が森を歩いている」「天女^{メーカラー}が手にした宝石を

振っている」などの歌詞に合致した表示的な表現を生むため、技法も複雑になっていた。

(1) ター・ラム

上肢の形は、舞踊技法用語に表された4種類すべての形が確認できたが、^{タン}・^{ムー}、^{チャー}の2種が主であった。^{チャー}・^{ロー}・^{ゲーウ}と^{チャー}・^{グワーン}は、それぞれ「宝石」・「ヴィシヌ神の武器」と「鹿が歩く」様子を表すというように、ター・ラムにおいて特定の意味をもつときに使われていた。^{プレング・チャー・プレング・レウ} (短編)において、左右の上肢は、舞踊技法用語で表された形で規定の空間ポジション (上, 前, 下, 後ろ, 横-伸・曲)をとっていたが、^{メー・ポット・レッツ}においては、規定の空間ポジションに加え、それ以外にも様々なポジションをとることにより、歌詞に合致する多様な表現を生んでいた。下肢の形は、^{プレング・チャー・プレング・レウ} (短編)では見られなかった^{ディアウ・ターウ}や^{グランド}・^{シアウ}を含む、舞踊技法用語で表されたすべての形が確認できた。

(2) リーラー

リーラーにおいては、体重移動とともに頭と肩の傾きのチェンジ (^{イアン}・^{シーサ}, ^{イアン}・^{ライ})が頻繁に見られ、上体の柔らかい運動が観察できた。ター・ラムが形成される前には、膝の伸-屈運動 (^{ユート}・^{ユツ})が確認できた。上肢の動きを表す技法は、20のうち15技法が確認できた。手首の運動 (折-開, 親指方向あるいは小指方向に回旋)が多く見られ、最も頻繁に見られたのが手首の回旋運動を表す技法^{クライ・ムー}、^{ムアン・ムー}、^{ガーイ・ムー・ラツ}・^{チャー}である。その他^{ソート・ムー}、^{タツ}・^{ムー}といった手首の運動もしばしば観察できた。一方^{ボン}・^{ナー}、^{サーイ・ムー}といった技法は、歌詞の中の特定のものを表しており、より表示的に用いられていた。^{プレング・チャー・プレング・レウ} (短編)と比べて上肢の技法数は増加しており、明らかに上肢の表現性も増幅していた。下肢の動きを表す技法は8技法中6技法、足運びを表す技法は10技法中6技法が確認できた。歌詞には動的な表現のフレーズも多く、足運びを表す技法は^{プレング・チャー・プレング・レウ} (短編)と比べて多く見られた。その他の身体部位に関する技法はすべて観察できた。顔・首・肩・胴体に関する技法は^{プレング・チャー・プレング・レウ} (短編)と比べると多く確認でき、それらの技法は舞踊運動に微妙なニュアンスを生んでいた。

本研究はJSPS科研費24652044の助成を受けたものである。また、タイ国立舞踊学校関係者、Chanutda (Waraporn) Kanneewong氏にご協力頂いただいたことに感謝したい。

民俗舞踊の普遍性

近藤 洋子

(民俗舞踊研究所)

日本の民俗舞踊の研究は1969年に始まり現在迄45年間継続されている。その舞踊の特性は①「祈り、願い、感謝のおどり」が時代により、継承する人により、環境変化に応じて変化しながら長年継続して来たものである。②舞踊専門家ではない人々によるおどりの継続は「地球の引力、重力に寄り添った身体使い」となった。③地球の自然物・動物、植物、山、川、海等々の様相と共通性を持ち、地球上の「何処の国の人々をも魅了する」ものであった。

これらのことを一民俗舞踊の普遍性—と題して発表する。

研究方法

1. 実践現場での調査

① 大学正課授業 (1970~2010年)

初級クラス：「アイヌ舞踊」、黒川さんさ踊り、徳山の盆踊、鹿島踊り、西馬音内盆踊、筑子踊り

中級クラス：黒川さんさ踊り、女歌舞伎踊り、山伏神楽

上級クラス：山伏神楽、女歌舞伎踊吏、黒川さんさ踊り、

大学課外授業 (1974年~現在)

アイヌ舞踊、黒川さんさ踊り、西馬音内盆踊、筑子踊り、女歌舞伎踊り、山伏神楽

② 海外公演 (1993~2014年 研修、講演も含む)

アメリカ、カナダ、メキシコ、タイ、ブータン、ポーランド、韓国、オーストラリア、イタリア、中国、アフリカ、台湾

③ 大学に於けるクラブ活動 (1979年~現在)

④ 2005年より開催した民俗舞踊の稽古 (週一回クラス、月二回クラス、月一回クラス合計5クラス)

2. 動作分析による研究：①日本の民俗舞踊 ②外国の民俗舞踊との比較③スポーツとの比較④日常動作、作業動作との比較

3. アンケート結果の調査：①大学授業の期末レポート②大学授業の毎時間レポート③2005年以後のアンケート (対象者は4才~70才)

考察

1. 身体使いに関して ①上手に踊れるようになるということは「腕が上がる」という褒め言葉を文字通りに示すことであった。即ち、上手になる=腰が入るようになる=末端部から余分な力が抜ける=肩関節が楽になり腕・上腕の動きがスムー

ズになる②上手になると同様に腰が入り、末端部の足の間接からも余分な力が抜けて、揚げた足先が美しくなる。③腰が入るので、腰の中身に影響を与える。・便通が良くなる・生理が順調になる・腰痛が治る・腰痛に成りにくなる・痔病の改善に繋がる・出産時に多大な恩恵を与える。④腰が入るということは下腹が引き締まると同時に臀筋も引き締まるといことで・腹部に張り巡らす自律神経を刺激する。煎じ詰めれば・鎮魂・招魂の作用をもたらす。⑤腰が入るといことは身体活動全般が良好にこなせる力を身につけたこととなる。

2. 海外交流で①ブータン王国での2回における調査結果・祭りでのラマ僧の華麗な舞踊行為チャムは山伏神楽と全く同じ行為であった。神楽は舞うといわれ、チャムはdance、舞、踊りではなく宗教儀式であった。・両国でおこなわれる「翁」は全く同じような設定、長寿のシンボルであった。③イタリア、サルデニアのフェスティバルで出会ったブラジルチームに西馬音内盆踊がカポエラと似ているといわれた。ブラジルチームのカポエラは二人で行なう格闘技と私達の目に映ったが、盆踊に秘められた農民の苦しい日常と拳法の型が見られると言われているところが、そう感じさせたのであろうか。④アフリカ、ルワンダでは・私達がウォームアップに楽しんでいた西馬音内盆踊を一緒に楽しむダンサーが連日熱狂していた。閉会式にその映像が流れたほどであった。・ルワンダのダンサーはルワンダを代表する演目にその身体使いが同じだと言って、喜んで一緒に踊り、夜遅く迄かかって黒川さんさ踊りの「庭ならし」をマスターした。⑤韓国での公演は6回程に及んだが拍手喝采を得る場所は日本人観客の拍手と同じところであった。⑥留学生の反応に人類共通の基盤を有する民俗舞踊の本質を感じた。

結論

1. 万国共通で人間なら誰もが目標としなければならない動物としての基本「最小限の力で最大の効果をもたらす」身体使いで成立していた。

2. 大地から踊る力を得て腰を中心として手、足をのびのびと駆使する舞踊は心身両面に働きかけるシステムを持つものであった。1) 穏やかな心に、晴れやかな心に人を誘い、時に勇気や希望を与えてくれる。2) 身体を巧みに動くように仕向け・けがを未然に防ぐ役割と・怪我をしたものにはリハビリの役割を与えた。

3. 日本固有の舞踊であるが、それを経験した異民族の人達を魅了する人類共通の基盤をもつものであった。

参考文献：人体の不思議展

株式会社 メディ・イシユ 2006年