

# マーガレット・ドゥブラーの舞踊教育論における経験の諸相 —J. デューイを手掛かりに—

木場裕紀 (東京大学大学院・日本学術振興会特別研究員)

The purpose of this paper is to explore the concept of experiences for Margaret H'Doubler in her theory of dance education, using J. Dewey's theory of experiences as a clue. From 1916 to 1917, H'Doubler studied at Columbia University Teachers College for her master's thesis study. Also, in her *Dance: A Creative Art Experience*, H'Doubler introduced Dewey's *Art as Experience* with some comments. Because of these facts, the author looked at how Dewey's ideas were related to her theory. Although H'Doubler denied his influence on her theory, we can find that H'Doubler had idea on 'the esthetic' in common with Dewey. However, it seems that what H'Doubler said about 'an art experience' and 'an aesthetic experience' were different from what Dewey said about 'an esthetic experience'. The reason why H'Doubler took different theory, the author thinks, was that she was talking about dance as a performing art, on which Dewey did not talk at all.

## 1 はじめに

マーガレット・ドゥブラー (Margaret N. H'Doubler, 1889-1982) 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科 (The University of Wisconsin-Madison, Department of Physical Education for Women) に世界初となるダンス専攻 (Dance major) を設立し、舞踊を初めてアカデミックなものとして高等教育機関の中に位置づけ、多くの舞踊教育者を育成した<sup>1</sup>。幼いころからピアノに親しみ、運動を愛好していたドゥブラー自身もウイスコンシン大学マディソン校で学んだ一人であるが、彼女が入学した当時には女性が体育を学ぶ環境が整っていなかったため、学部時代には生物学を主専攻、化学と哲学を副専攻としていた<sup>2</sup>。卒業後は新設された女性身体教育学科のアシスタントとして働き、水泳やバスケットボールの授業を担当する。

1916年から翌年にかけて一年間、修士論文研究のためにコロンビア大学ティーチャーズ・カレッジを訪れ、進歩主義教育を提唱し教育界を席巻していたジョン・デューイやウィリアム・キルパトリックの教えを受けている<sup>3</sup>。

ドゥブラーはウイスコンシンに戻ってから、自らの舞踊教育論を様々な著書にまとめているが、中でも1940年に出版された『Dance: A Creative Art Experience』はアメリカ国内のみならず世界中の多くの舞踊教育者に読まれており、日本においても松本千代栄氏による邦訳『舞踊学原論：創造的芸術経験』が出版されている。

ドゥブラーは著書の中で厳密に脚注を付けている箇所が少ない。しかしながら『Dance: A Creative Art Experience』の初版には参考文献

の一覧とともに、それぞれに文献についての寸評が書かれている。その中ではデューイの『Art as Experience』が取り上げられており、第7章「The natural history of form」と第8章「The organization of energies」、及び抽象化とリズムの議論に対して興味を示している<sup>4</sup>。ドゥブラーはデューイの『Art as Experience』が出版された6年後に『Dance: A Creative Art Experience』を著しており、「経験 (experience)」というキーワードを用いて舞踊教育論を展開している。ドゥブラーの舞踊教育論を読み解くヒントが、デューイの経験論に隠されているのではないか。これらを比較することで、ドゥブラーがデューイとどのような概念を共有していたのかが垣間見えてくるのではないか。本稿ではドゥブラーの舞踊教育論の中でも、特に経験 (experience) について論じている部分を、デューイの論を手掛かりに読み解き、ドゥブラーの経験概念の整理を行うことを目的とする。

また、ドゥブラーの舞踊教育論を経験概念の整理によって明らかにするという作業は、ダンサーと観客との間でどのようなコミュニケーションがなされているのかという大きな問いの解明にもつながる。ドゥブラーの師であるデューイが芸術を経験に引きつけて論じたことの眼目は、美 (beauty) の精神化 (spiritualization) に抗い、芸術を生次元に引き戻すことにあった<sup>5</sup>。カントが美的快を身体的喜びから切り離して以来、「哲学的美学は、芸術の経験を、身体的なものを捨てて精神化する方向に進めてきた」<sup>6</sup>とシュスターマンは述べる。デューイが経験を出発点に芸術を論じたことで、「(ダンスのような) 芸術家と芸術作品が分離し得ない芸術形態について語る事が可

能になったほか、「芸術創造それ自身が強力な経験であり、芸術家と作品の双方を形成するものであること」<sup>7</sup>が再び注目されるようになったとシュスターマンは評価する。

しかしながら、後述するようにデューイの美的経験論において芸術としてのダンスはほとんど語られることはなかった。経験に引きつけてダンスの創作及び鑑賞を語ったのは、デューイではなくドゥブラーである。本稿は、ドゥブラーの提示した経験概念に着目し、彼女が舞踊の上演場面におけるダンサーと観客との間のコミュニケーションをどのように捉えていたかを明らかにしようとするものである。

## 2 ドゥブラーはデューイ主義者か？

### ——異なる二つの立場

ドゥブラーがコロンビア大学ティーチャーズ・カレッジに留学していた事実などから、彼女が誰に着想を得て「The Wisconsin Idea of Dance」と呼ばれた舞踊教育論を展開していったのかを、デューイの教育論と関連づけて探究した先行研究が蓄積されている (Ross, 2000; Wilson, 2006)<sup>8</sup>。ロス (2000) はドゥブラーがその生涯を通じて最も影響を受けたのがデューイの教育哲学であったとし、ドゥブラーはデューイ主義的な「経験の過程」という概念に沿って自らのダンス教育実践を方法論としてまとめあげたと指摘する<sup>9</sup>。ドゥブラーをデューイ主義者として見なしているロスは、ドゥブラーの論とデューイの論との間で懸隔が生じている箇所については、ドゥブラーがデューイの哲学について不完全な理解しか示していなかった、あるいは誤解していたとの評価を下している<sup>10</sup>。具体的には、人々は「芸術家の経験を生きる (live their experiences)」ために劇場に行くとしてドゥブラーが述べたことについて言及し、そのようなことをデューイは述べていなかったと指摘している<sup>11</sup>。しかしながら、経験についてドゥブラーが言及している箇所はロスが指摘する箇所以外にも数多くあり、ことさらこの部分を取り出してデューイの経験論を誤解していたと論ずるのは、些か性急であると言わねばならない。

ロスがドゥブラーをデューイの後継者と位置付けた一方で、ウィルソン (2006) はドゥブラーがデューイの教育哲学を舞踊教育の方法論に取り入れようとしていたのではなく、むしろコロンビア大学ティーチャーズ・カレッジの環境に刺激されながら自分自身の教育哲学を確立していったのではないかと主張している<sup>12</sup>。ウィルソンは具体的な資料を提示しながらこのような主張を行っているわけではないが、確かに、ドゥブラー自身はインタビューの中でデューイに影響を受けたか

と問われた際にその影響を完全に否定しており<sup>13</sup>、このことから考えると、少なくともドゥブラーは自分がデューイ哲学の後継者であるとは考えていなかったようである。デューイの影響を全否定することはできないにしても、ロスがそうしたようにドゥブラーを完全なるデューイ主義者として位置づけるのも無理があるように思われる。

いずれにせよ、ドゥブラーの舞踊教育論をデューイの論との関連から読み解くためには、単にドゥブラーがコロンビア大学に留学しデューイの教えを受けていた事実のみを取り上げ、デューイからの影響を論じるだけでは十分でなく、現代に残されている彼らの言葉からいかなる点を二人が共有していたのか、異なる点があるとすればなぜ彼女はデューイから距離を取って論を展開したのかを、資料に基づいて丹念に検証していく作業が必要になる。ドゥブラーの経験論においては「感情的経験 (emotional experience)」「美的経験 (aesthetic experience)」<sup>14</sup>「創造的芸術経験 (creative art experience)」といった語が登場するが、これらの使い分けはどのようになされているのかも合わせて検証する必要がある。

以上の作業課題を考察するにあたり、本稿ではロスとウィルソンが検討したH'Doubler, M. (1998 [1940]). 『Dance: A Creative Art Experience』Wisconsin: University of Wisconsin Press 及び Dewey, J. (2005 [1934]). 『Art as Experience』New York: Penguin Group を資料として使用する。ドゥブラーの『Dance: A Creative Art Experience』はデューイの『Art as Experience』に比して分量も少なく、例を用いた詳細な説明を施している箇所も少ない。しかしながら、次章で示すようにドゥブラーが用いている概念にはデューイと共通する部分が数多くあり、デューイの『Art as Experience』を手掛かりにドゥブラーの舞踊教育論を深く理解することが可能になるものと期待できる。

## 3 考察

### 3.1 「美的なもの」

まず、本節ではデューイとドゥブラーが美的なものをどのように捉えていたのかを資料に沿って整理していきたい。端的に述べると、デューイもドゥブラーも「美的なもの (the esthetic)」が我々の日常からかけ離れたものであるという考えに対して異を唱え、それを経験 (experience) に引きつけて理解しようとした。

まずデューイが美的なものをどのように捉えていたかを、彼の経験論との関係から見ていこう。『Art as Experience』のなかでデューイが明らかにしようとしたことの一つは、「美的なもの」

が我々の経験からかけ離れたものではなく、それが「〈一つの〉経験」が備える様々な特性のうちの一つである、ということであった<sup>15</sup>。私たちは強烈な印象を残す、始まりと終わりのある経験をした時に、それを「あれはひとつの経験だった」などと言って日常生活と区別する。「〈一つの〉経験 (an experience)」とはこのような自律性を持った一つの統一体 (an unity) である<sup>16</sup>。重要なのはデューイによれば「〈一つの〉経験 (an experience)」が美的な (esthetic) 性質を持つということである。一つの統一体 (an unity) としての経験は、それが知的なものを実践的なものであろうと、美的な性質を持っており、そのなかでも特に美的な特性が強い経験が「美的経験 (esthetic experience)」と呼ばれる<sup>17</sup>。

このようにデューイは美が超越的な実在として芸術作品などに備わるのではなく、人間と芸術作品などの対象との相互作用のなかで「美的なもの」が生み出されることを示そうとした。ドゥブラーもまた、美が芸術作品に備わっているとする考えを否定する。ドゥブラーはギャラリーに展示されている秀作のみを芸術であるとする考えに対し、そのような見方は芸術制作を人々の日常生活からかけ離れたものにしてしまうと述べる。そして優れた芸術は長年の研究や修練を積んだ専門家によって生み出され、完全に理解されることは真実であるとしながらも、すべての人にとって芸術鑑賞のみならず芸術制作までもが可能であるとしている<sup>18</sup>。なぜなら、芸術による快 (pleasure) や価値 (value) は芸術作品そのものではなく、鑑賞者がそれにどのように反応するかに存するからである。

絵画、舞踊、交響曲のような、芸術作品の真の快や価値は、われわれが実際に何を見、何を聞いたかということではなく、受容したもののすべてにわれわれがどのように反応するかということにある<sup>19</sup>。

ドゥブラーはこのように述べ、芸術鑑賞の際には、鑑賞者が過去に経験したり想像したりしたことを芸術作品に関係付けるときに芸術の素晴らしさが伝わりとしている<sup>20</sup>。デューイと同様、芸術作品そのものに備わる超越的な概念として美があるのではなく、それに対する我々の反応において「美的なもの」が顕在化すると考えたのである<sup>21</sup>。

ここまで芸術の鑑賞場面に即して、「美的なもの」についての二人の考察を検討してきた。これまで見てきたように、芸術鑑賞における経験を問題にするときのデューイとドゥブラーの論は似通っている。一方で芸術の制作活動についての二人の考え方は大きく異なっている。次節では芸術

制作に関する二人の考え方の異同について論ずる。

### 3.2 芸術の制作活動と感情

ここで、デューイが芸術作品の制作をどのように考えていたのかを確認しておこう。デューイは芸術作品の制作を「人間と環境の条件やエネルギーとの相互作用から生まれる統合的経験の構築」<sup>22</sup>であるとしている。ここで人間が持つものとしてデューイが注目しているのが「感情 (an emotion)」である。感情がなければ芸術は存在せず、それが直接的に現れても芸術とはならないとデューイは述べる<sup>23</sup>。芸術制作の過程においては、物的素材だけでなく感情のような内的素材も徐々に変化していく。このような変化を経た感情を、デューイは「美的感情 (esthetic emotion)」と呼ぶ<sup>24</sup>。デューイにとっての芸術制作の過程とは、感情などの内的素材が物的素材と相互作用しながら変容し、内的素材と物的素材それぞれの美的性質が高められていく過程である<sup>25</sup>。

ドゥブラーもまた、芸術制作における感情の働きを重視していた。ドゥブラーによれば人間を芸術制作に向かわせるのは「他者をして自らが感じるように感じさせたいという切望、自らの感情に対し他者が反応するというに備わる豊かさを経験したいという切望」<sup>26</sup>である。言い換えると、感情の伝達欲求及び感情のコミュニケーションに内在する豊かさへの欲求が芸術制作の源泉であると捉えている。

注意しなければならないのは、ドゥブラーは芸術において感情がそのまま表現されると考えていたわけではないという点である。ドゥブラーによれば、芸術とは我々が望み描く理想を「実際に経験する機会を提供してくれる」<sup>27</sup>のものであり、合わせて次のように述べている。

すべての芸術は一つである。すなわち、人間の感情的経験の表現であり、その表現は思考、心が知覚できるなんらかの媒体として意図的に与えられた形態によって変容させられている。<sup>28</sup>

芸術表現の素材としてデューイが感情 (an emotion) という語を用いたのに対し、ドゥブラーは「感情的経験 (emotional experience)」という言葉を用いている。デューイにとって感情は経験に (美的な性質を含む) 質的なまとまりを付与する働きであって、「美的経験 (esthetic experience)」という概念は存在しても「感情的経験 (emotional experience)」という概念は存在しない。しかしながら、ドゥブラーにとっては感情を伴った特別な経験が芸術表現の出発点なのである。

十分に知覚されなかった経験が表現へと向かうことはほぼ、あるいはまったくないであろう。印象付けられていないことが表現されることはない。適切に機能している心は常に印象を受け取り、それを統合し、洗練し、選択し、解放し、そして心の目的により適合するよう変容させるのである。<sup>29</sup>

ドゥブラーは経験が表現へと向かうためには、その経験が「十分に知覚され (sufficiently perceived)」なくてはならないと述べる。経験することすべてが芸術表現へと向かうのではない。十分に知覚されるためには、その経験は強く印象付けられていなくてはならない。ドゥブラーは「心 (mind)」が印象を「統合」「洗練」「選択」「変形」と述べている<sup>30</sup>。心は感情的経験を操作することによって、その印象を適切に変容させる。ドゥブラーが「感情的経験 (emotional experience)」という語を用いたのは、芸術制作の過程において、感情そのものが変化するというよりも、心の働きによって感情的経験が生じた時点からその経験の持つ意味が変化すると考えたからであろう。

さて、ドゥブラーは「美的経験 (aesthetic experience)」についても言及している。ドゥブラーの経験論において「美的経験」は「感情的経験」と近似した概念であるが、厳密には両者は区別して用いられていると考えられる。次節ではその違いについて詳しく述べる。

### 3.3 ドゥブラーの経験論における「美的経験」の意味

ドゥブラーは「美しい炎」の例を通じて、炎がもたらす悲しみ (例えば家屋の消失) を考えるか、その美しさを考えるかによって、炎の持つ意味が変わってくると論じている<sup>31</sup>。この事実から、美的なものが個人がそれを「経験する方法 (way of experiencing)」に備わる質であるとする。鑑賞者が芸術としての舞踊作品の中に美的なものを見出すときには「美しいという感じ (feelings of beauty)」を特定の舞踊に投影しており、舞踊作品との相互作用を通して鑑賞者の美的感覚が満足させられるとき、鑑賞者は舞踊を通して美的経験に達することができる。ドゥブラーは結論づけている<sup>32</sup>。

ここでいう美的経験 (aesthetic experience) とは何であろうか。感情的経験 (emotional experience) に近いものとして見なせるのであろうか。前節でドゥブラーは芸術を感情的経験の表現としていることを指摘したが、舞踊における技術 (technique) について述べている箇所では「ダンサーが美的経験を創作の中に体現する (embody aesthetic experience in a composition)」<sup>33</sup>という

言い回しを用いている。すなわち、ドゥブラーにとっては感情的経験も美的経験も、ともにダンサーがそれを用いて芸術制作を行う素材として捉えられていることがわかる。

しかしながら、彼女にとって美的経験と感情的経験は全く同じもの、というわけではなかったようである。その根拠を美的経験の要素についての考察に見いだすことができる。美的経験は知的な要素を含んではいるものの、一義的には「感じとる経験 (a feeling experience)」<sup>34</sup>であるという。知的な満足と感情的な満足をドゥブラーは区別して考えており、それらと美的経験との関係については次のように述べている。

感情的満足だけでなく知的満足も美的経験へと至るかもしれない。しかしながら、これら二つを織り交ぜることでより豊かで満足のゆく美的経験へと至るであろう。完全に満足度の高い美的経験はその両方を必要とするのである。<sup>35</sup>

ここから美的経験には段階があるとドゥブラーは考えていたことがわかる。ドゥブラーの論では美的経験は感情的満足と結びつくことが多いものの、知的満足とも結びつくことによって、より豊かな美的経験となるのである<sup>36</sup>。

ここまで、ドゥブラーの舞踊教育論における感情的経験 (emotional experience) と美的経験 (aesthetic experience) の違いについて考察してきた。美的経験は感情的満足に占められているとき感情的経験と非常に似通ったものになるが、そこに知的満足が加えられると、より高次の美的経験になる。次節ではこれらとドゥブラーのいう「芸術経験 (art experience)」とがどのような関係にあるかについて考察する。

### 3.4 舞踊における「芸術経験」

ドゥブラーはプロフェッショナルリズムの視点からではなく、すべての人が舞踊を学ぶことによって恩恵を受けることができるとのアマチュアリズムの視点から自身の舞踊教育論を展開した<sup>37</sup>。そのベースにはこれまで見てきたような「美的なもの (the esthetic)」についての捉え方がある。すなわち、美的なものが我々の日常からかけ離れたものではなく、我々と対象や出来事との相互作用で生み出される経験の質として捉えることができるとする捉え方である。美的なものが万人に開かれているのであれば、専門的な舞踊家のみならず全ての人が舞踊を美的に経験することができる。ドゥブラーは述べる。

(専門的な) パフォーマンスとしてではなく

教育的・創造的芸術経験としての舞踊を考えるにあたっては、学習者が現実において発見された美的価値を再体験する特殊な方法として舞踊を知ることができるよう配慮すべきである。<sup>38</sup>

「教育的・創造的芸術経験 (an educational creative art experience)」<sup>39</sup>としての舞踊は、学習者にとっては美的価値 (aesthetic value) を再体験 (re-experiencing)<sup>40</sup>する機会となる。舞踊を創作し踊ること自体が、学習者にとっては新たな経験となる。このような経験は学習者が必ずしもプロフェッショナルなダンサーになることにはつながらないとしても、人格の完成 (a fulfillment of the personality) という教育の大きな目的に対して、大いに寄与できるものであるとドゥブラーは主張する<sup>41</sup>。

さて、上述の引用部において、ドゥブラーは「芸術経験 (art experience)」と「美的経験 (aesthetic experience)」を明確に区別して用いている。芸術の制作・鑑賞について言うと、ドゥブラーにとって前者は芸術の制作活動に関する語、後者は芸術の鑑賞活動に関する語であり、両者の関係については次のように述べられている。

すべての美的経験が芸術経験へと発展するわけではないかもしれないが、美的経験なしではいかなる芸術経験も存在し得ない。美的経験は芸術作品の本質となる、熟考され方向付けられた経験の必要不可欠な予備条件である。いかなる経験も、快であれ不快であれ、美的経験になりえ、その価値はその表現の価値に存するのである。美的経験は創造的芸術活動によって、美の対象に変容させられるのである。<sup>42</sup>

すなわちドゥブラーにとって「美的経験 (aesthetic experience)」は「芸術経験 (art experience)」の必要条件なのである。実はこの点に於いてドゥブラーのいう「美的経験」とデューイのいう「美的経験」の違いが明らかとなる。

デューイは英語の「芸術的 artistic」という語と「美的 aesthetic」という語の二つを含意する語、すなわち制作と鑑賞の両過程を意味する語がないことを嘆く<sup>43</sup>。デューイによれば、「芸術的」という語は一般に制作活動を表し、「美的」という語は鑑賞活動を表すが、意識的な経験はこれら二つの側面が互いに支えあって成り立っているという。すなわち、芸術作品の制作者は鑑賞者がどのように作品を鑑賞するかを意識しながら制作を行い、一方で芸術作品の鑑賞者は制作場面を想像しながら芸術作品の鑑賞を行うため、両者は相互

排他的ではないとした<sup>44</sup>。『Art as Experience』のなかでデューイが芸術制作を「芸術経験 (art experience)」などと表現している箇所はなく、両者を分離できないものとして論じようと試みている<sup>45</sup>。

デューイは『Art as Experience』のなかで絵画や彫像、彫刻などを例に芸術を論じているが、舞踊についてはほとんど語っていない。しかしながら、舞踊はデューイが主に想定していた他の芸術表現とは、区別して論じる必要がある。なぜなら画や彫像、彫刻などの芸術表現においては、多くの場合、芸術作品の鑑賞は制作の後に行われるのに対し、舞踊においては作品の上演と鑑賞が同じ時間・場所で行われるからである<sup>46</sup>。また人間の身体の運動を媒体とする舞踊は、ダンサー自身が過去の美的経験を踊る瞬間において美的価値を再体験すると同時に、鑑賞者に美的経験を引き起こすという同時性も存在する。このように考えると、芸術としての舞踊を語るにあたり、作品の制作と鑑賞を「美的経験」として同時に論じるためには、「誰にとっての経験か」を常に意識していなければ混乱をきたしてしまう。ドゥブラーが鑑賞を「美的経験」、制作を「芸術経験」として区別して論じた背景には、このような舞踊の持つ特殊性があるのではないだろうか。

『Dance: A Creative Art Experience』の中で、ドゥブラーはデューイが十分に論じなかった「芸術経験としての舞踊 (dance as art experience)」に紙幅を割り、独自の論を展開している。ダンサーと鑑賞者が同居する場において、顕在化するのがリズムであり、両者の間のコミュニケーションを考える上でリズムの考察は不可欠である<sup>47</sup>。次節ではドゥブラーのリズム概念について考察する。

### 3.5 ドゥブラーの舞踊教育論におけるリズムと経験

『Dance: A Creative Art Experience』の中で、ドゥブラーは次のように舞踊の定義を試みている。

舞踊とは、美的に価値付けられた感情の状態のリズミックな運動表現であり、その運動による象徴は、再体験の、表現の、伝達の、遂行の、そして形式を作り出すことの快と満足のために、意識的に設計されたものであると言うことができるかもしれない。<sup>48</sup>

既に見てきたように、ドゥブラーの定義においては、舞踊において表現されているのはダンサーの過去の美的経験であるが、ここではさらにその運動表現が「リズミックな (rhythmic)」ものであることが指摘されている。ドゥブラーはリズムを「規定し、結びつける力 (regulating and binding

force)」<sup>49</sup>と端的に定義しており、リズムは「自己の身体的動作」や「自己を取り巻く環境における活動」にあまねく存在している<sup>50</sup>。しかしながら、それを感じることができるのは我々がそれを実際に経験している時であると述べる<sup>51</sup>。

リズムは筋肉の緊張の中に姿をあらわし、心は、運動感覚によって、この力に気づくようになる。運動はエネルギーの解放という意味を含んでおり、また運動は自然なタイミングの仕組みを備えた、構造的な機能の法則にしたがって発生するので、一つの経験としてのリズムは測定されたエネルギーと言えるかもしれない。<sup>52</sup>

リズムが形を表すのは我々の筋肉の緊張(tension)においてであり、我々は「運動感覚(kinesthetic sense)」によってリズムを経験することができる。このように舞踊の鑑賞・創作を成り立たせるのに不可欠なリズムを、ドゥブラーは身体が備えた運動感覚(kinesthetic sense)の働きの着目することによって捉えようとした。

また、ドゥブラーが「一つの経験としてのリズム(rhythm as an experience)」という表現を用いていることに注目したい。リズムが「一つの経験」であるということは、どのような意味であろうか。上述のように、我々がリズムを知覚するのは我々の運動感覚による。ドゥブラーは運動における美的経験の基礎は「高められた感受性と気づき(heightened sensitivity and awareness)」<sup>53</sup>であると述べているが、我々が運動感覚によってリズムを鋭敏に捉えるとき、自身の運動や環境に存在するリズムを他とは切り分けられた経験として、すなわち一つの経験(an experience)として捉えることが可能になるのである。

前節でも触れたが、上演芸術としての舞踊に特徴的なのは、ダンサーの「芸術経験(art experience)」が身体の運動として現れている際、同時にその表現が鑑賞者と相互作用をなして鑑賞者に「美的経験(aesthetic experience)」を生起せしめるという点であった。その際、鑑賞者は自身の運動感覚の働きによってダンサーの身体に顕在化したリズムを捉えていると考えられる。それに加え、ダンサーの身体運動は高められた運動感覚によってダンサー自身によって知覚され、彼(女)自身の中にも新たな「美的経験(aesthetic experience)」をもたらしていると考えられる。すなわちドゥブラーの経験論をもとに舞踊を考察すると、舞踊の上演においては鑑賞者の美的経験に加え、ダンサーの芸術経験と美的経験が同時発生的に生起しているということになる。これらを媒介するのがダンサーの運動に表出するリズムで

あり、ダンサーも鑑賞者も運動感覚によってそれを捉えることができるとドゥブラーは考えたのである。

このようにドゥブラーにとってリズムは舞踊を成り立たせるのに不可欠なものであり、ダンサーも鑑賞者も運動感覚によってそれを捉えるときに、それを経験できると考えられていた。また、ドゥブラーが論じた様々な要素の中でも、リズムだけを「一つの経験」として捉えられていることを鑑みると、その働きを特に重要視していたことがうかがえる。ドゥブラーが「一つの経験」という表現を用いているとき、デューイのいう「<一つの>経験(an experience)」をどの程度意識していたかについては明確には述べられていない。「美的なもの(the esthetic)」を人間が対象や出来事と相互作用するなかで生起する「美的経験」の中に求めるなど、デューイの経験論と共通する部分をもちながらも、ドゥブラーは身体の運動を媒体とした上演芸術であるという舞踊のもつ特性に着目し、舞踊が人々のために何ができるかを模索するなかで、独自にその論を展開したと評価できるのではないだろうか。

#### 4 結語

本稿では、マーガレット・ドゥブラーの舞踊教育論をデューイの経験論を手掛かりに読み解き、そこで展開されている様々な種類の経験の概念的な整理を行った。ドゥブラーは鑑賞者が芸術作品などの対象と相互作用するなかで生み出される「美的経験(aesthetic experience)」のなかに見出されるものとして美的なものを捉えた。芸術制作に関してドゥブラーは「感情的経験(emotional experience)」及び「美的経験」をその出発点としており、制作の過程のなかで心の働きによってその経験の持つ意味が変容していくとしている。「美的経験」は感情的要素と結びつくこともあるが、知的要素と結びついてより高次の「美的経験」ともなりうる。また芸術作品の鑑賞に関わる「美的経験」に対し、「芸術経験」は芸術制作に関わり、「美的経験」は「芸術経験」の必要条件として捉えられている。「芸術経験」としての舞踊においてダンサーは運動感覚を通じてリズムを経験することが可能であり、その際ダンサーの身体の運動自体が新たな「美的経験(aesthetic experience)」として再帰的に経験されるという螺旋構造が生じている。

このように見ると、ドゥブラーの展開した経験論はデューイのそれと近接する部分を持ちながらも、多くの部分で乖離しているように思われる。これらの乖離をロスが論じたようにデューイの「誤読」と捉えることには、筆者は強い違和感

を覚える。特権的な一部の人だけではなくすべての人にとっての舞踊の価値を追求したドゥブラーが、デューイと同様に誰しもが持ちうる経験の中に美的なものの所在を求めたことは、舞踊を万人に開くというドゥブラーの意図から考えると必然であったと言えよう。ドゥブラーが「デューイとともに」美を論ずる一方で、「デューイから離れて」独自の経験論へと向かっていったのは、舞踊という上演芸術形態に即した論の展開が希求されていたからであると考えることができる。すなわち、舞踊の上演場面において「誰にとっての経験か」を明確にするために、敢えて「美的経験 (aesthetic experience)」と「芸術経験 (art experience)」を峻別して論じる構えをとったのではないか。このような構えをとることにより、ドゥブラーは上演芸術におけるダンサーと鑑賞者との相互作用を捉える一視点を提供したという事実を、もっと積極的に評価しても良いのではないだろうか<sup>54</sup>。

ドゥブラーの展開した舞踊教育論 (The Wisconsin Idea of Dance) を支えたのは、美的経験や芸術経験といった種々の経験概念であり、ドゥブラーは個々の学習者の経験や探求を重視した。ドゥブラーの授業は、当時ドリス・ハンフリーやマーサ・グラハムが実践していたような教師主導型の授業ではなく、学習者個人による即興を中心に展開されるものであった<sup>55</sup>。本稿では十分に触れることができなかつたが、ドゥブラーは運動生理学の知見から身体の多様な動きを追求し、学習者の表現の幅を広げる実践を行っていた。科学的な視点を活かして万人のための舞踊教育を方法化したところにドゥブラーの舞踊教育論の真髄がある。ドゥブラーが経験に引きつけて舞踊を捉え、万人にとって学習可能なダンス・プログラムを構築したからこそ、多くの舞踊教育者が彼女のもとから誕生し、アメリカの教育におけるダンス (dance in education) の基盤が築かれ得たといえるのではないだろうか。

※本研究はJSPS科研費 (15J04185) の助成を受けたものである。

【謝辞】 本稿を執筆するにあたってご指導してくださった勝野正章先生、Mary A. Brennan先生、そして勝野研究室ゼミ生のみなさまにこの場をお借りし御礼申し上げます。

<sup>1</sup> ドゥブラーが登場する以前にもアメリカにおいて創造的なダンスを扱う高等教育機関は存在した。1918年にはG. コルビーがコロンビア大学ティーチャーズ・カレッジにおいて「ナチュラル・ダンシング (Natural Dancing)」と呼ばれる実践を展開してい

たし、同時期にB. ラーソンはバーナード・カレッジで「ナチュラル・リズムック・エクスペッション (Natural Rhythmic Expression)」と呼ばれる、トルソーを効果的に用いることで身体の自然な動きを追求する実践を行っていた (Kraus, R. (1991). *History of the Dance in Art and Education*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 片岡康子. (1983). 「アメリカにおける創造的舞踊教育の成立過程—G. コルビーとB. ラーソンを中心として」『お茶の水女子大学人文科学紀要』. vol.36. pp.89-107. 他)。

<sup>2</sup> H'Doubler, M. (2006). 'H' Doubler in H'Doubler'. in Wilson, J., Hagood, T., and Brennan, M., A. (ed.). *Margaret H'Doubler: the legacy of America's dance education pioneer*. New York: Cambria Press. p.17.  
<sup>3</sup> 片岡康子. (1991). 「舞踊教育の思潮と動向」『舞踊学講義』. 大修館書店. p.113.

<sup>4</sup> H'Doubler, M. (1940). *Dance: A Creative Art Experience*. Wisconsin: University of Wisconsin Press. p.177.

<sup>5</sup> Dewey, J. (2005 [1934]). *Art as Experience*. New York: Penguin group. p.10.

<sup>6</sup> R. シュスターマン著. 秋庭史典訳. (1999). 『ポピュラー芸術の美学 プラグマティズムの立場から』. 勁草書房. p.34.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>8</sup> 『Dance: A Creative Art Experience』の日本語訳者でもある松本千代栄氏もドゥブラーの思想にデューイの影響があったことを指摘している (松本千代栄. (1979). 「現代体育・スポーツのイデオロギー—M・ドゥブラー (下) —」『体育科教育』. vol.27 (12). pp.60-63.)。

<sup>9</sup> Ross, J. (2000). *Moving lessons: Margaret H'Doubler and the beginning of dance in American education*. Wisconsin: the University of Wisconsin Press. p.127.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.137.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>12</sup> Wilson, J. (2006). 'Margaret H'Doubler's mottos in context'. in Wilson, J., Hagood, T., and Brennan, M., A. (ed.), *op. cit.*, p.326.

<sup>13</sup> 'A roundtable discussion'. in Wilson, J., Hagood, T., and Brennan, M., A. (ed.), *Ibid.*, p.158.

<sup>14</sup> estheticとaestheticとは同一の意味を表す語であるが、後述するようにデューイのいう「美的経験 (esthetic experience) とドゥブラーのいう「美的経験 (aesthetic experience)」とは異なる概念である。

<sup>15</sup> Dewey, J. (2005 [1934]). *op. cit.*, p.48.

<sup>16</sup> デューイによると、経験とは「生き物が自分の生活環境と相互作用する結果」である。経験は絶えず身の回りに起こっているが、それらの漫然とした経験は<一つの>経験 (an experience) とは区別される (*Ibid.*, p.46.)。

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>18</sup> H'Doubler, M. (1998 [1940]). *Dance: A Creative Art Experience*. Wisconsin: University of Wisconsin Press. p.50.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>21</sup> このように美的なものを経験論に引きつけてとらえるという視点は、デューイやドゥブラーが初めて提起したものではない。すでに18世紀にはカントが『判断力批判』の中で趣味判断が主観的にならざるを得ないことを指摘しており、このカントの主張に依拠して多くの論者が美的経験について論じてきたが、ここでは思想的起源ではなく、デューイとドゥブラーが美的なものを経験との関係を同様に捉えていたということに注目したい。

<sup>22</sup> Dewey (2005 [1934]), *op. cit.*, p.67.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.78.

25 *Ibid.*, pp.78-79.  
26 H'Doubler (1998 [1940]), *op. cit.*, p.52.  
27 *Ibid.*, p.56.  
28 *Ibid.*, p.56.  
29 *Ibid.*, p.71.  
30 この点はデューイが芸術制作において感情 (an emotion) が美的感情 (esthetic emotion) へと変容していくとした点と重なる。  
31 *Ibid.*, p.112.  
32 *Ibid.*, p.113.  
33 *Ibid.*, p.147.  
34 *Ibid.*, p.114.  
35 *Ibid.*, p.114.  
36 「満足」と「経験」はイコールではない。ドゥブラーによれば満足 (satisfaction) とは人が何かを経験するとき、その経験を占める質である (*Ibid.*, p.112.)。すなわち「満足」と「経験」は置換可能ではなく、感情的満足は感情的経験もしくは美的経験を占める質ということになる。  
37 アマチュアであってもプロと同等の技術をもつものもいるが、ドゥブラーは卓越した技術をもつプロのダンサーにアマチュアの学生を対置していた (*Ibid.*, p.65.)。  
38 *Ibid.*, p.64.  
39 ドゥブラーが『Dance: A Creative Art Experience』のなかで創造的芸術経験 (creative art experience) という語を用いているのはこの箇所のみである。本稿では創造的芸術経験を類出する芸術活動 (art experience) と同じ概念と捉え、芸術制作に関わる概念として説明した。  
40 価値 (value) についてドゥブラーは「芸術が表現する価値は感情的な価値であり感情的な意識によって把捉される」(*Ibid.*, p.114.) と述べている。創造的芸術経験において「美的価値が再体験される」とは、端的に言うところ素材としての感情的経験や美的経験を占める感情が芸術制作の際に想起されるということになる。  
41 *Ibid.*, p.64.  
42 *Ibid.*, p.115.  
43 Dewey (2005 [1934]), *op. cit.*, p.48.  
44 *Ibid.*, p.47.  
45 「芸術的・美的経験 (artistic-esthetic experience)」と表現している箇所はある (*Ibid.*, p.51.)。  
46 もちろん絵画や彫像の制作の過程を上演芸術 (performing arts) として提示する芸術表現も多数存在するが、デューイは『Art as Experience』のなかでそのような表現を想定して論を展開していない。また上演芸術について言うのであれば音楽や演劇も舞踊と同じような特徴を持つものとして検討される必要があるだろう。後述するドゥブラーの論を用いて音楽や演劇を考えると、それらが上演芸術である限りにおいて①演者が自らの美的経験から表現を生み出す (演者にとっての芸術経験)、②観客が演者の発した表現を鑑賞する (観客にとっての美的経験)、③ (②と同時に起こる) 演者自らの表現が演者にとっての美的経験となる、という3つのポイントを満たしてはいるものの、演者にとって表現媒体が身体の運動ではなく音それ自体や言語 (概念) となることは、リズムとそれを捉える運動感覚を鍵概念に演者と観客とのコミュニケーションを捉えるドゥブラーの論の射程からは外れるように思われる。  
47 ドゥブラーはリズムについて問われた際、「それは私のペットです (that's my pet)」と答えたという。それほどにまでリズム概念について深く探求し、興味と愛着を持っていったのだろう (Brennan, M., A. (1972). *University of Wisconsin-Madison Archives Oral History project: Interview #609, H'Doubler, Margaret*, p.16.)。  
48 H'Doubler (1998 [1940]), *op. cit.*, pp.128-129.

49 *Ibid.*, p.86.  
50 *Ibid.*, p.87.  
51 *Ibid.*, p.85.  
52 *Ibid.*, p.86.  
53 *Ibid.*, p.84.  
54 とはいえ、ドゥブラーの経験論が問題を抱えていないわけではない。例えば第3章5節で見たように、ドゥブラーは運動感覚 (kinesthetic sense) によって私たちはリズムを経験できると主張したが、同時代にジョン・マーティン (John Martin) が主張した「メタキネシス (metakinesis)」という概念は批判に晒されており、ドゥブラーの論も同様の批判を免れ得ないと思われる (McFee, G. (2013). 'Defusing Dualism: John Martin on Dance Appreciation'. in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.71 (2), pp.187-194.)。また、ドゥブラーは美しいと感じることは主観的なことであるとする一方で、その普遍的側面についても論じており、普遍性の根拠を社会で共有される「社会化された美的価値 (socialized artistic values)」に見いだそうとしているが、ドゥブラーのいう社会はどの範囲を指すものなのか、美的価値を共有する「大多数の人々」とは一体誰なのか、といった問いに答えていない以上、「社会化された美的価値」を基盤に普遍的側面を論じることはできないであろう。  
55 先述したように、アメリカの高等教育機関においては例えばコルビーがドゥブラーに先んじて創造的なダンスの教育実践を行っていたが、彼女の実践は動きを通じて何かを表現することに力点が置かれすぎていたため、動きそのものの発展という観点からは限界を抱えていた (Hagood, T., K. (2000). *History of Dance in American Higher Education: Dance and the American University*. New York: Edwin Mellen Press, p.76.)。