

「多様な動き」を素材とした視覚教材が表現運動の学習活動に与える効果：小学校6年生を対象に心に響く動きを探る実践的試み

白井 麻子（大阪体育大学）
長町 裕子（香川大学教育学部附属高松小学校）
伊藤 美智子（大阪体育大学）

キーワード：授業実践、動きの分析

【研究目的】

学習の初期段階で、学習者に習得させたい内容を提示することは、学習者が客観的に運動課題を概観できる。また、学習者が「できそうだ」、「やってみよう」と感じることも重要な点である。

そこで本研究では、表現運動の基礎的な動きづくりの学習の段階で、「多様な動き」を素材とする視覚教材を用いて、小学校6年生を対象に、心に響くよい動きを探る実践的な試みを行った。

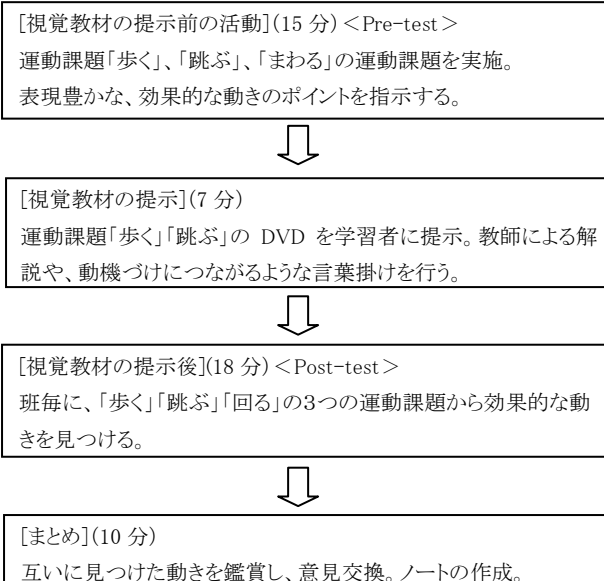
【研究方法】

本研究では、①表現・ダンス学習において経験してほしい多様な動きの映像を作成し、②授業中に映像を提示して、その前後で学習者の身体活動にどのような動きの変化があったのかを分析した。

1) 視覚教材：ダンス経験のある大学生による「多様な動き」の映像は、「歩く」26種類、「跳ぶ」22種類の運動課題である。一つの動きの種類に対して、約10秒間で2～10回繰り返す運動で、伴奏音楽をつけて映像編集したものである。

2) 研究対象：K附属T小学校第6学年38名（男児20名、女児18名）の表現運動単元全6時間の内の1時間目の授業である。授業者は、ベテラン教諭1名（教師歴16年）である。

3) 手続き：実践授業の流れと手順は以下の通りである。



4) 記録・分析方法

体育館に設置した固定のminiDVカメラで授業全体を撮影、記録をおこない、時間経過毎に観察できる動きをすべて抽出し、分析を行った。

【結果】

1) Pre-testの動きの特徴

「歩く」動きでは、足を使って歩くだけではなく、手や膝で歩いたり、足を大きく振り上げたり、高さを変えるとといった動きを変化することができていた。「跳ぶ」動きは、スキップ、ツーステップ、両足で跳びながら進むといった、膝をあまり曲げず、走った力を利用して移動の手段として跳ぶ動きが多くみられた。

2) Post-testの動きの特徴

18分間の活動時間において、クラス全体で130の動きが観察でき、視覚教材にあった動きの模倣は、42回みられた。模倣された動きの中で、「ブリッジで歩く」15回、「回し蹴り」7回、「反ったジャンプ」、「片足キックしながらジャンプ」といった跳ぶ動きが17回で多かった。跳ぶ動きの特徴としては、提示前に比べて垂直方法へのジャンプ力が増した。また跳んでいる間に足を開く、背中を反らす、といった空中動作の特徴がみられた。

【考察】

提示前と提示後で学習者の動きを比較すると、提示前は、これまで経験で体得してきたような動きであり、力のない迷いのある動きが多くみられた。提示後は形がみえる動きや、学習者が“こう動きたい”というイメージをもち、自信をもって動きを試みているという様子が観察できた。これは、学習の課題が映像として明確に提示され、学習者の中に“やってみよう”という意識が生まれたことの結果といえる。

視覚教材にみられる模倣した動きの特徴からは、“ひっくり返る”、“スピード感”、“翻る”、“浮遊感”があり、日常の動き、日常の空間から非日常、異空間へ誘う動きの要素の共通点がみられ、このような運動が、心に響く動きの手がかりになると考察できる。

これらの結果から、本研究で使用した視覚教材が児童の多様な動きを導き出す有効な視覚刺激であったと示唆された。

【まとめ】

本研究では、表現運動の基礎的な動きづくりの段階で素地となる多様な動きを獲得させるために、視覚教材を用い学習者への影響・効果を検討した。ダンス学習における視覚教材の導入に関してさらなる検証をしていく必要があると思われる。

ⁱ 各運動の実施時間は、1秒～30秒とばらつきがある。同じ動きを反復実施している場合は1回の動きとした。

ダンス学習における「ものを使った表現」の特性と意義に関する研究

中島由梨 (筑波大学大学院)
村田芳子 (筑波大学)

【はじめに】

ダンスの授業においては新聞紙や布、ゴムなどのもの(小道具)を表現の手がかりとして使った実践が多く行われており、また平成10年及び20年告示の中学・高等学校学習指導要領・解説においても、創作ダンスの「多様なテーマと題材や動き」の一例として「ものを使った表現」が示されている。筆者が過去20年間の「ものを使った表現」に関する実践事例を収集・分析した結果においても、新聞紙を筆頭にゴム、布の3つが多く取り上げられ、これらの「もの」がダンスの特性と関わってイメージや動きを引き出す教材としての可能性が大きいことが示唆された。

そこで本研究では、ゴムと新聞紙を使った授業を対象に、授業内容の分析と受講者への質問紙調査を通して「ものを使った表現」の特性と意義を検討することを目的とする。

【研究方法】

1) 調査期間と対象者

以下に示す教員と大学生を対象とした8つの授業を取り上げた。指導はダンス指導に定評があるM熟練指導者(T大学)により行われた。

集団(人)	所属	期間	専門(専攻、勤務校種)	性別・人数比	年齢層
A(21)	教員	7月27-28日	特別支援担当教員、数人は中高体育教員	男女混在	20代~50代
B(76)	教員	8月19日	幼稚園~高校教員(特別支援含む)の教員	男15:女66	20代~50代
C(87)	教員	8月20-21日	中学~高校の体育教員(ダンス専門、他種目専門)	女性のみ	20代~50代
D(81)	教員	8月24-25日	小学~高校の体育教員(ダンス以外の種目専門)	男51:女33	20代~50代
E(31)	大学生 大学院生	5月29日	体育専攻学生を中心、 数人のみ他の専攻学生	男17:女14	20代前半
F(35)	学生	7月29~31日	体育専攻学生	男25:女10	20代前半
G(29)	大学生	8月17~19日	教員(幼稚園~高校)を目指す学生	女性のみ	20代前半
H(54)	大学生	10月21日	体育(ダンス含め他領域)を専門にする学生	男42:女12	21代前半

教員(A~D)計265名 学生(E~H)計149名 合計414名

2) 授業の内容

対象とした授業は前半の導入部分にゴム、後半に新聞紙を使った活動が行われ、ゴムでは、輪にしたゴムを使った様々な動きを展開する2人組を中心とした約15分の活動を、新聞紙では、指導者が新聞紙を使いながら多様な動きを引き出し、その後2人組で互いに新聞紙を扱う・新聞紙になる役割で動きを見せ合うまでの展開の約40分の活動であった。

3) 分析方法

ビデオ撮影した授業の記録と逐語記録、指導者へのインタビューにより授業の特徴と指導の意図を把握した。受講者から各授業終了後「授業の満足度」と共に「活動内容の受け止め」に関する質問紙調査を実施し、各項目における自由記述回答は筆者と同研究領域に所属する複数の大学院生と共にKJ法により分類、そして要素を抽出した。

【結果と考察】

1) 授業の満足度

受講者に授業の満足度に関する4択回答を求めた結果、ゴムでは肯定333名(93%)、否定25名(7%)、新聞紙では肯定355名(98%)、否定6名(2%)であり、受講者はゴム・新聞紙の双方の活動に関して肯定的な高い満足度を示した。

2) 指導者の意図と受講者の受け止め

指導者はゴムや新聞紙の活動においても、主に「もの」自体の素材や質感を意識させ、その様相と身体の動きの一体化を促すことにより自然と動きの開発や創造が生み出されることを意図していた。ゴムでは伸縮性を、新聞紙では自在に変化する可塑性を強調し、その質感から刺激される身体のギリギリ感やメリハリ等を指導した。活動隊形においても基本は2人組で行われるが、徐々に人数を増やしたり見せ合ったり等、自然と他者と関わりやすい状況も意図して組み込んでいた。

これらの活動に対する受講者の受け止めからは主に『『もの』の質感に連動して生まれる動きの広がり』『他者との交流や一体感』『遊び感覚での取り組みやすさ』等が共通して挙げられた。中でも、ゴムでは可視化された他者との距離感の変化に対して視覚的な興味を惹かれる為、よりダンス経験の少ない受講者にとっては動機づけになっていたり、様々な質感を持ち併せている新聞紙では、各々が感じる段階に応じて多様な質感の動きや触発されるイメージの引き出しを感じていた等、8集団のうち、「教員」と「学生」の区分やダンスの経験値の有無等、属性の違いによって受け止めの内容にも広がりや深まりの違いが見られた。

こうした両活動に対する受講者の受け止めは指導者による活動の意図と関連する部分が多く見られ、受講者にとっては「もの」があることで惹かれる興味関心だけに止まらず、「もの」を身体表現の教材化した活動内容や指導者の促しによって初めてあるいは更に意識されたと考えられる。

【まとめ】

「ものを使った表現」としてゴム・新聞紙の活動を体験した受講者は両活動に対し高い満足度を示し、更に、受講者の所属やダンス経験値等、集団ごとの特性によって、受け止め内容の広がりや深まりには違いが見られた。これらの受け止めから「もの自体の質感との一体化による動きの広がり」「他者との交流・一体感」「遊び感覚で抵抗なく行える取り組み易さ」が「ものを使った表現」の特性と意義としてまとめられた。これらの受け止めは指導者の逐語記録に伺える活動展開や指導の意図と強く関連していることから、もの自体の特性を生かした教材解釈や指導によって「ものを使った表現」の特性と意義は引き出されることが示唆された。

舞踊創作活動における「受容」の意味 -バッテリー・ダンス・カンパニーによる ダンス・ワークショップにおける一事例-

原田純子(関西大学)・徳家雅子(Rond de Danse)

はじめに

2010年8月7日～10日、ニューヨークに活動拠点を置くバッテリー・ダンス・カンパニー(Battery Dance Company:以下BDC)が来日し、兵庫県立T高等学校においてダンス・ワークショップ(以下DWS)を行った。本研究では、そこに参加した生徒Aの体験と学びを「受容」という視点から報告し、舞踊の創作活動において「受け容れられること」の意味について考察する。

1. 研究対象と方法

1-1.ダンス・ワークショップの概要

観察対象としたDWSは、BDCの国際的文化交流プロジェクトである“Dancing to Connect”(ダンスを通して青少年の心と創造的思考の成長を促す国際的な取り組み)の一事業として行われた。その基本理念は“参加者が創り、参加者が演じる”創造的表現活動であり、“参加者が、自分の意見を重視してもらえると実感できる”体験であることの2点¹⁾である。

DWSの期間と実施概要: 2010年8月7日～10日の4日間、12:30～17:30の1日5時間のスケジュールで実施された。同校の英語担当の教諭(男性)と外部からの通訳(女性)が全日程に付き添った。なお、DWSで創作した作品は翌日の8月11日に「USA政府支援公演 日米友好 Dancing to Connect2010 Battery Dance Company Joint Concert」において、芦屋ルナ・ホール(兵庫県芦屋市)の舞台上で上演された。

DWSのリーダー: BDCのメンバー(ダンサー)である女性と男性の2名。創作活動は、女性のリーダーシップによって進められた。

DWSの内容: 基本的な内容は、リーダーによるウォーミングアップ(約1時間)から始まり、その後リーダーから課題提示を受け、グループで創作活動と発表を行うという構成であった。1日目より創作と同時に徐々に作品構成が進められ、4日目の後半は完成した創作作品の通し稽古が何度も繰り返されて、翌日の本番に備えた。

1-2.DWS参加者について

参加者は兵庫県立T高校演劇科2年生女子生徒31名である。生徒らは、特別授業の一環として本DWSに参加した。彼女らは普段の授業においても、演劇科科目としてダンス系の教科の他に劇表現、音楽等を履修している。

1-3. 研究方法

参加者に対して幾つかの事前調査²⁾を行い、全日程を参与観察した。DWSの様子はビデオ収録し

た。また、生徒は1日終わるごとに内省録を記入した。さらに発表会終了の2週間後に6名の生徒にインタビューを行った。今回はその中の1名に焦点をあて、その生徒の体験と学びを報告し、舞踊の創作活動における「受容」の意味を考えたい。

2. 結果と考察

2-1. DWSにおける経験と学び ー生徒Aの事例

大部分の生徒が学外でもダンスを習い、得意科目にもダンスを挙げる中、生徒Aは、ダンスは学校の授業のみで得意科目にも挙げていない。不安を感じながら受けた1日目から、動き創りが難しく戸惑っていたところに、リーダーから「最初から完璧を目指さなくてよい」とアドバイスされ、ほっとしたと記している。「指摘され、直され、完璧を求められることが多い」(ダンス担当の講師談)という日常の授業に比して、このDWSでの活動は、「いつもの指摘じゃなくて、“nice”や“very good!”とほめてくれて、ほめられる程でもないのに、良いよと言ってくれたことが今回すごく心に響いています」と言い、「体を使う表現の中でもっと限界や能力を見つけないか」と思える程、「踊っていて楽しい」経験だったようだ。インタビューでは、リーダーがいつも自分達の創作を肯定的に捉えてくれることに対して、本当にこれで良いのかと不安を感じたが、その一方で「認めてもらうことにより、自分が満足できるまでやるのが大切だ」と感じ、「上手下手にとられるのではなく、自分を最大限に表現できたと思った時、本当に自信を持って踊れると言える」ことに気付いたという。

2-2. 創作活動における「受容」

内省録とインタビューから、生徒Aは創作活動において、以下のような「受容」を体験したと言える。①「完璧でなくてよい」と現状を受け容れ、今の自分を認めてくれる、②「良いよ」と、創作をいつもほめてくれる、③仲間の意見を「受け容れる」ことで、自分の世界が広がった。このように自分が「受容される」だけでなく、仲間を「受け容れる」体験からも生徒Aは学び、表現者としての自分をあらためて発見したと考えられる。

まとめ

生徒Aは「受容されること」やほめられること自体に価値を置いているのではなく、その事実が、「自分が満足できる地点」まで追求しても良いことを保障してくれるということに気付いたのであろう。また今回「受容された」ことで、「指摘されることも大切だと分かった」と語る彼女に、上手下手ではない、「表現者」としての世界が新しく開けているのを感じた。

1) BDCのHP (<http://www.batterydanceco.com/>)より。

2) 事前調査は、①基礎調査(参加者の属性)好きな教科、得意な教科、習い事について、ワークショップへの期待と目標、②KiSS-18による社会的スキルの測定を実施した。

中学校体育科における「現代的なリズムのダンス」の定着過程研究 一月刊誌『女子体育』の言説分析を中心に—

東京大学大学院 大学院生
木場裕紀

0. 問題の所在

平成元年の中学校学習指導要領で「その他のダンス」が「取り扱い」の内容として示されて以来、いわゆる「現代的なリズムのダンス」は授業の中で爆発的な勢いで広がりを見せ、学校ダンスはその様相を大きく変化させてきた。言うまでもなく、学校ダンス教育においてこれまで中心的な役割を担ってきた社団法人日本女子体育連盟（昭和 29 年発会、昭和 43 年社団法人として設立認可）は国内で唯一といってよい学校ダンスの学術研究団体であり、月刊誌『女子体育』は学校ダンスの実践研究や事例報告など膨大な研究の成果を蓄積してきた。そこで闊達に交わされる言説を分析することにより、「現代的なリズムのダンス」が学校体育の現場でどのように定着してきたかを概括できるとともに、日本の舞踊教育研究者、あるいは現場教員の間で何が問題とされ、それがどのような問題意識から構成されているかを明らかにすることが期待出来る。

本研究では「現代的なリズムのダンス」に関して月刊誌『女子体育』中での言説を中心に分析することで、上述のような問いを明らかにすることを試みる。

1. 研究の方法

本研究では月刊誌『女子体育』および「現代的なリズムのダンス」に関するこれまでの著作、論文の中でも、特に中学校体育についての言説の分析を中心に行う。「現代的なリズムのダンス」は学校ダンスにおけるもうひとつの地殻変動である男女共修化／必修化と深く関係しており、その意味で平成元年以前は男女別の学習が中心であった中学校体育を分析の中心に据えることが適当であると思われるからである。

なお本研究で分析の対象とした論文は『女子体育』…22 本、その他論文著作…4 本である。

2. 考察

雑誌『女子体育』（1985—2010）に掲載された「現代的なリズムのダンス」に関する論考を中心に「現代的なリズムのダンス」の定着過程についてまとめると次のようになる。まず、H.1 指導要領のなかで「取り扱い」の内容として導入された前後には、その内容が明確に同定されていなかったものの、「創作ダンス」の実践を活かすものとしてあるいは生徒のダンスへの垣根を低くする役割を積極的に評価されて、徐々に学校ダンスの中に

取り入れられていった。次に平成 10 年改訂（平成 14 年施行）の中学校学習指導要領で「学習内容」として定められて以後は、その内容や特性の同定が積極的になされ、「現代的なリズムのダンス」という名称も「市民権」を得てきている（村田）という状況に至った。しかしながら、「現代的なリズムのダンス」の実践が教師が一方的に生徒に振り付けを注入したり、動きの単純な模倣にとどまっていたりするのではないかと、といったことが“問題”として指摘されるようにもなった。そのような指摘は主に「創作ダンス」を研究の中心としてきた研究者にも共有されており、次第に「創作ダンスを重視する」「授業の中核には『創作ダンス』を置くべきである」といった言説がなされるようになった。＜現代的なリズムのダンスはダンス教育において独自の有用性を発揮しえる＞との言説に対し、＜創作ダンスを学校ダンスの中心に位置づけるべきである＞という言説が対抗言説として機能しており、近年の一部のカリキュラムの組み方にも影響を及ぼしている。カリキュラムの構成は、言説が作り出した事実をなぞる形でなされることを示しているともいえる。

また、「現代的なリズム」に関する言説を分析する作業を通じ、「現代的なリズムのダンス」が導入されることによって、それまでの「学校ダンス」≡「創作ダンス」という図式が崩され「創作ダンス」の価値がより相対的なものに変化してきた点も示唆された。「学校外文化」として若者に受け入れられてきたロックやヒップホップが「現代的なリズムのダンス」として「学習内容」と認められ正統性を付与されたことは、限りある授業時間の中でどのダンスを授業で展開するかを選択せざるを得ない状況をもたらし、「現代的なリズムのダンス」を含む形での「ダンス」の教育的意味を問い直す作業へと、教員や研究者を向かわせることとなった。言い換えれば「ダンス」は学校教育において、その領域内でも、またその他の運動領域あるいは教科との関係においても、そのアイデンティティを問われることとなったのである。

なお、本研究では分析の対象を中学校体育の「現代的なリズムのダンス」に関する研究や論考の言説に絞ったため、部分的な考察にとどまっている点は看過できない。今後、研究対象を学校ダンス全体へと拡張し、より総合的な観点から上述の点について言及した研究へと発展させる必要がある。

H・リードの芸術教育論と Creative Partnerships にみられる芸術教育が有する人間形成の意味について

お茶の水女子大学大学院
水原佐和子

本研究は、筆者が今年度修士論文として提出した論文においてその後の課題として残された部分に焦点をあて、新たに修正を加えたものとなっている。したがって、平成 21 年度修士論文をベースに新たな考察を試みた次第である。

ハーバート・リード(1893-1968)の代表作である *Education through Art*(1943)は、当時の心理学や生物学などによる成果を前提とした科学的研究と、これまでの幾多の人文的教育思想とを駆使しながら、プラトン、シラーによる「人間の美的な教育」という根源的な教育論を 20 世紀の時代へと継承することを目的とした文献である。日本国内においても、1952 年に設立された創造美育協会の運動が盛んであった頃に『芸術による教育』として紹介され、強い影響力をもって迎えられた。当時の芸術教育における理論的支柱を果たす重要な役割を担うと同時に、美術批評や文芸批評、政治思想といった各分野への影響が認められている。

一方で、*Education through Art* の全体像を現代的に解釈することが非常に困難であることについても否定することはできない。上記で述べた当時の心理学的成果などによる芸術教育の理論づけが、果たして今日において正当性を主張し得るのかなどの問題点を抱えている。そのような問題点は、これまでも多くの研究者によって指摘されてきている通り、*Education through Art* における学問領域の広さに起因する。出版から約 60 年の歳月が流れた。心理学との関係性については検討が必要だろう。

しかしそれでも、ハーバート・リードは読み続けられている。今年 5 月には 2001 年出版の新訳版が新たに再版されるなど、今日に至ってもなおその教育思想は注目されている。それは、そこに現代社会においても影響を与え続ける普遍的な思想が秘められているからではないだろうか。したがって本研究の目的は、今改めて *Education through Art* の真価を問い、その今日的意義を検討するために、リードの芸術教育論を考察することである。

リードの教育思想を考察するうえで、プラトンとシラーによる影響は欠くことができない。リードは自身の芸術教育論を、初期の教育手段として芸術に代わるものを何も見出さず提示しないプラトンによる教え、それを近代の世界で継承したシラー、そして自身はそれを引き継ぐものであると

述べている。修士論文では、この両者の思想をそれぞれ概観することによって「美的教育論」の系譜を辿ったが、リードの芸術教育論形成との関連における深い考察には至らなかった。しかし、プラトンによる『国家』、『法律』と同様に、シラーによる『人間の美的教育について』を基盤とし、リードの芸術教育思想を再考することは、その論における普遍性を見出す有効な手段であると考えられる。

シラーは『人間の美的教育について』の中で、人間が感性から理性へと発展していくことの必要性を主張するが、シラーはこれを論証するために、その発展が一つの中間的情調を通ることによって可能となるということを述べている。感性と理性が同時にはたらく、また感性の力と理性の力が互いに消しあい、身体的にも道徳的にも強制されず、同時に身体的にも道徳的にも活動している一。そのような中間の状態を通して始めて人間は感受から思惟へと移行行くことができる。そしてこの「感性的」、「理性的」という人間の状態がうまく均衡を保ち同時にはたらいっている状態こそが「美的なもの」と呼ばれるべき状態のことである。シラーはこの中間的情調状態を、充実した無限性、すなわちその「美的状態」の中に同時に「自由の状態」をみており、したがって、「感性的人間を理性的人間にする道は、その人間をそれ以前に美的にするよりほかに方法がない」のである。つまりシラーにとって、美や芸術が理性と感性を兼ね沿えた一人の人間を形成するという人間にとっての自己目的的行為であったと同時に、その人間形成は肉体的、精神的「自由」への帰結を図るものである。

このような美的教育思想の影響を受け、芸術や美の体験は人間教育の基礎として、個人の社会的統合を育む際に欠かすことのできないものであると、リードは以下のように主張している。「美的な教育が人間の調和的発達のための基礎である。したがって、芸術は教育の基礎でなければならない」(Read, 1961).

動きの「洗練」についての試論

柿沼美穂（国立環境研究所）

スポーツや運動のみならず、われわれのあらゆる動きにおいて、その習熟度はきわめて自然に理解される。習熟度が高い動きは、無駄がなく、力みがなく、美しい、あるいは、洗練されているといわれる。反対に習熟度の低い動きは、ぎこちなく、不必要な力みが感じられ、拙劣であると評される。舞踊から日常的動作にいたるまで、初心者と名人といわれる人の動きの差は、多くの人が、ごく自然に感得する。

動きの形だけを見るならば、習熟度が高い動きも、習熟度の低い動きも、まったく同様の軌跡を描いている場合がある。ところが、われわれはそこに何らかの違いをかなり明確に感じ取るのである。その違いとは何か。この違いを動きの「洗練」という概念で捉え、その相違の原因を考察するのがこの発表の目的である。

動きの洗練、習熟度の差を表す要素とは何か。前述のように動きの中で人がとる形ではない。舞踊等の評論でしばしば使われるのは「なめらかな」とか「自然な」という言葉である。これらの言葉は通常、「無駄な力が入っていない」ことを示しており、これはしばしば英語で **effortless** と表される様子と考えられる。

この **effortless** という様子を詳述するならば、それは「その身体が何ものにもとらわれず自在無碍に動ける」動感に満ちているということであろう。動きにおける力の入れ方、方向転換、スピード、そして動きの勢いといった質を、自由に操り、そこに無理がないことである。この動きの自在性を中心に、安定感、エコノミカルな（無駄な力みがない）感覚、動きの「冴え」、「身体が勝手に動く」ような感覚などが、動きの「洗練」を醸し出すと考えられるのである。（金子明友『スポーツ運動学』p.236 参照）

このような自在感を中心とする動感とは何か。また、人は、自分で動く際にこのような動感を獲得すると同時に、なぜ、他人のそれをも感得可能なのであろうか。

多くの場合、われわれは、このような自在な動感感覚を、動きの時間的・空間的計測から得られるデータをもとに検討しようと試みる。しかしながら、このような動感感覚を、こうした機械論的な分析では把握することは実は容易ではない。それは、ベルクソンがいうように「動きは分割できない」からである。身体運動は、絶えず時間の流

れとともにあり、一瞬の後には消えてしまうという性質を有する。しかし、前述のように移動距離や方向、あるいは速度や加速度といったものを測定するためには、その動きの流れを止めて空間化し、分割することが必要となる。動きを微分するとは、すなわち、その動きの流れをどこかで切断することである。つまり、身体の動きの重要な性質が計測の際に捨象されてしまっているのである。

このような身体の動きの流れを生かしつつ、身体の動きを理解し、動きの洗練を醸し出す動感感覚を把握するためには、通常の科学的分析、客観的アプローチではなく、自らの体感を含め、さまざまな身体における経験を詳細に記述しつつ考察していく現象学的発生分析論（フッサール後期、メルロ＝ポンティなど）が必要となる。

現象学的発生分析論の観点から、この自在感の動感感覚を吟味していくとき、最初に認められるのは、われわれ自身の身体の特異性である。われわれの身体は、その動きと動感感覚の絶対的な原点であり、われわれはそこから逃げ出すことはできない。それゆえ、そこに発生する自己運動は、直接的な明証性をもって、その本質を示すと捉えるべきである。そこで、もし、フッサールが述べるように「動感単なる意欲の様態を示すのではなく、目標を目指しての意志の道程として構成される」のであれば、われわれの身体は、ある動きを生み出すと同時にそれを反復訓練し、充実へと向かって努力する志向性を本質的に含んでいると考えることができるのである。

この「習練」過程を詳細に見るとき、そこに金子のいう「コツ」と「カン」に相当する要素が浮かび上がってくる。これらは身体に組み込まれた身体知の一種であり、コツは経験の集積から生み出された、その動きを上手く進めるためのポイント、カンはこれからその動きを上手く進めるための地平を開く予知的なものであるが、フッサールの考える内的時間意識における把持—原印象—予持の三つの位相にあてはまると考えられる。コツは把持（「今」過ぎ去ったものをなお「今」につなぎとめる意識の働き）であり、カンは予持（今まさに到来しつつあるものを待ち受ける意識の働き）である。自在感を中心とする動感感覚は、これらの核あるいは契機として定立されるのである。

同様の構造をメルロ＝ポンティも身体図式の中に認めている。さらにこれらの要素は身体に組み込まれた身体知の発現であって、メルロ＝ポンティの「肉」のように非人称の地平でつながっていると考えられる。それゆえ、われわれは自分のみならず他人の動感をも捉えられるのである。

つまり、動きを通して感得される自在感を中心とする動感こそが、動きの洗練の契機であると考えられるのである。

日本、インド、ナイジェリアの病いと舞踊
高橋京子
(早稲田大学オープン教育センター)

1. はじめに

病いの治癒を目的におこなわれる医療としての機能をもつ舞踊は、舞踊の発生形態の一つである。患者自らが自身の身体を用いてよりよく生きる方法を見出す、体系化されたダンスセラピーとは別に、世界各地で連綿と受け継がれてきた伝統的な舞踊の中にも、医療としての機能をもつ舞踊は存在する。

本発表では、医療としての機能をもつ伝統的な舞踊の例として、日本、インド、ナイジェリアにおいて疱瘡（天然痘）の治癒を目的に踊られる舞踊を対象にする。病いと舞踊の動作特性との関連について考察するとともに、社会・文化的背景の異なる地域の動作特性を明らかにし、通文化的な検討を試みることを目的とする。調査方法は現地調査を中心とし、振り付け分析にはグラフノーテーションを用いる。調査は、日本は 2000～2006 年、インドは 2003～2009 年、ナイジェリアは 2006、2009 年に実施した。

2. 病いの神格化

本発表で対象とする日本、インド、ナイジェリアの舞踊に共通してみられるのが、疱瘡という病いを神として崇める、病いの神格化である。

日本では、疱瘡神と呼ばれ、江戸時代疱瘡の流行時には、疱瘡神の好む赤色の絵を飾る風習など疱瘡神信仰も盛んであった。インドでは、南西部ケーララ州のテイヤム儀礼の中に、ヴァスーリマーラ、カンダカルナンという名の姉弟の疱瘡の神が存在する。ナイジェリアでは、ヨルバ族にサポナという名の疱瘡の神が存在する。しかし、この名前を用いることはせずに、代理でオバルワイエという名前を口にするのが一般的である。

3. 日本の舞踊の動作特性

日本では、鹿児島県薩摩半島側にのみ疱瘡踊りという名称の舞踊が現存している。これは疱瘡の治癒を願って踊られ始めたこととされる。起源は江戸時代末期と考えられ、現在は女性を中心とする婦人会、保存会により伝承されている。伝承地域の中で北部型と南部型に分類できる疱瘡踊りは、動作特性に加え、歌詞内容にも南北の違いがみられる。振り付け分析等から検討したところ、疱瘡踊りには疱瘡神を招く「まねき手」という核動作が見出された。これは神を招くと同時に隣村へ行ってもらおう送る動作であることも考えられた。

4. インドの舞踊の動作特性

インドでは、南西部ケーララ州北部のマラバール地域を中心に、起源が 5 世紀ともいわれるテイ

ヤム儀礼が現存する。ここではテイヤムつまり神に扮したテイヤッカーラン（テイヤムになる人）たちが祭文を唱え、舞踊を行い、託宣を与える。この一連の儀礼の中で行われる舞踊部分が本発表の対象である。儀礼を担うのはかつての不可触民カーストの男性で、世襲制である。テイヤムの目的は神を喜ばせることであり、テイヤムでは神が姿を現し踊っていると考えられている。その言葉通りテイヤッカーランは次第に人間から神へとなる。振り付け分析等から、女神ヴァスーリマーラの舞踊は、上肢動作のムドラ（手の表現）、下肢動作のステップを中心に、神話に基づき喜怒哀楽を表現する特性をもつことが考えられた。

5. ナイジェリアの舞踊の動作特性

ナイジェリアでは、ヨルバ族にサポナという疱瘡の神が伝承されている。先述のとおり、一般的には代理でオバルワイエとか年長者という意味のババアグバという名前が用いられている。理由は、サポナという名を口にするとその神がやって来る、つまり疱瘡が流行すると現在も信じられているためである。ヨルバ族のダンストゥルーブ一家に伝承されるオバルワイエの舞踊は、両腕を前方に押し引きする上肢動作が特徴的である。調査の結果、この動作は神をこちらへ招く動作であることが明らかとなった。また神は涙を流すのを嫌うために、担い手は楽しみながら歌い踊る。担い手の歌う内容はオバルワイエに食物、金銭、健康、長生きを懇願する内容であることも判明した。

6. まとめ

日本では上肢動作で神を招きもてなすのに対し、ナイジェリアでも上肢動作が同様の意味をもっていた。また、両者は神に対して人間が舞踊をおこなうのに対し、インドでは人間が神へ変身し、神自ら舞踊をするという形態が明確となった。

以上のように社会・文化的背景の異なる地域で、疱瘡という病いを神格化し、神に対し治癒を願う舞踊が現存している。この事実は、舞踊が民族医療の一翼を担う可能性も示唆しており、舞踊とは何かを知るうえでも重要であると考えている。

7. おわりに

疱瘡は 1980 年に WHO により撲滅が宣言されている。恐ろしい症状の現れる未知の病いに手の施しようのなかった時代、人々が必死に疱瘡の治癒を願って疱瘡の神に祈願したことは想像に難くない。人類の病いに対する意識が国境を超え、時代を超え、さらに共通して社会に内在され、舞踊に表現されているのではないだろうか。

8. 参考文献

高橋京子(2008)『日本とインドにおける疱瘡治癒祈願の舞踊研究—グラフノーテーションによる動作分析を中心に—』2007 年度立命館大学社会科学研究所博士学位論文

伝統に培われた民俗舞踊の身体技法

民俗舞踊研究所「舞スタジオ」 近藤洋子

1969年から現在に至るまで、「実践」に重きを置いた研究を進めてきた。その成果は・教育の場・内外の公演及び講演・学会発表 等々で発表してきた。500、600、700年にもわたる伝統で構築された民俗舞踊の身体技法を明らかにしたい。

研究対象となった主な民俗舞踊

山伏神楽、比山番楽、綾子舞、鹿島踊り、徳山の盆踊り、黒川さんさ踊り、西馬音内盆踊り、筑子踊り、北海道および樺太アイヌ古式舞踊、種取り祭、具志堅のしにぐ…その他

研究方法

1. 現地取材と自己研修：重心、足、腰、身体内部に注目し、現地そのままを大切に実践。
2. 教育現場での教材化研究：真似る、自然にしみこむ、身体が解ることを大切に。口唱歌を使用。生伴奏で行う。
3. 発表会の場を持つ：本番は最良の練習である。

研究結果

A. 自己研修で明らかになったこと。

1. 今までに経験したことのないものを実感した。
①一汗ごとに子供の頃の天真爛漫さが戻ってきた。
②激しく動いても疲労より充実感がある。③食欲が抑えられる。
2. 理想的な身体技法で成り立つ：運動の大原則である「最小限の力で最大の効果を発揮する」技法である。全ての運動に通用する技法である。
3. 運動呼吸が見られる：①吸動「足の裏から動きの力を『大地から』吸い上げて身体の隅々に流す。」
②呼動「力を抜き、腰を入れて次の準備をする。」
4. 腰を中心としたシンプルな技法である：動作に必要なだけ腰を入れると①力まない中心軸が出来る。②末端部から力が抜ける。手がしなやかに、扇が生きているごとく、重心のかからない足腰は楽に動く。＊腰の入れ方は無痛分婉に繋がった。
5. 支持足の腰、膝、足先は同一方向を向く。
6. 手は「身体のバランスを保ち、運動をリードする」ものである。
7. 上達することは楽に動ける（省エネ）技法が身に付くことで生涯現役もが可能である。

B. 教育現場で明らかになったこと。

1. 楽しい。①生涯で一番楽しい授業②精神的なダメージが消滅③貴重な体験（びっくり、ショック、衝撃）④日本人の血が騒いだ（人類共通の!!）
2. 身体運動技術を向上させる方法の再考に繋がった：①筋肉トレーニング以前に必要なことがある。②運動のエネルギーは大地からもらう。③出来るだけ不必要な力はいれない。力まない。④運動を「腰、重心を中心に考え直す」。⑤着物（浴衣）

を着て、その場で立ったり座ったりするだけで十二分な運動量を確保出来る。⑥腰を入れておどるのは難しい。⑦過去の体験に共通するものがある。

3. 腰痛、捻挫、膝関節の障害等々の身体損傷を抱える者を改善。生理痛、生理不順、冷え性等の改善。内股、外股、X脚、O脚の改善へと繋がった。

考察

1. 民俗舞踊の担い手は舞踊の専門家ではない。その人々が何百年も伝承したものである。難易な技法は淘汰されシンプルな技法だけが伝わったと思われる。それは、地球物理の法則に乗っ取った自然な、合理的な運動の原則で成立していた。運動不足で、正しい身体使いが出来ていない者に正しい道筋を示したと言える。
2. 民俗舞踊は祭りのおどりであり、日常の節目に再生の活力を得る「場」を持つことである。日常の心身共の疲労回復が行われた伝統行事が正しい観点で指導を受けた者に伝わり、心身共のリハビリになった。また「腰を入れる＝腹部と臀部を引き締める」は内蔵に圧迫刺激を与え副交感神経を刺激、血流を活発化し、精神を穏やかにした。
3. 現在の我々の生活は欧米諸国とあまり変わらない生活である。日本的なものに触れる機会は少なく、まして伝統ある民俗の文化を身体で学ぶ体験をすることは新鮮で貴重なものであった。

結論

何百年もの長い時間と何世代にもわたる人々に伝承された民俗舞踊の身体技法は「ひと足ひと足大地を『腰を入れ』て踏みしめ、身体の中心軸を地球の重力線に沿わせ、末端部の不必要な力を抜き、五体の調和がとれ、全身がのびのびする。」ものであった。そして祭りの原理である「生命の再生」となるものであった。

日本人でありながら、あまりに日本的なものから離れた生活、文字や言葉に多くを頼っている生活、圧倒的な運動不足、ストレスを抱える現代人にとって、からだで学ぶ伝統ある民俗舞踊は日本人としての自覚を促し、楽しみながら十分に運動量を与えてくれるものでもあり、ストレスを解消してくれるものだった。

これからの日本人にとって、日本の踊りを教養として身につけることは必須のことでもあろう。その時に大切なことは「民俗舞踊が長年培った腰を中心としたシンプルな身体技法」による学習を行うことである。

参考資料

1. 舞踊学 「体育実技- 日本民俗舞踊の授業- 40年の実績と将来」第32号、2010年
2. DVD「健康教育授業を軸とした健康支援」平成19年度特色ある大学教育支援プログラム 青山学院短期大学発行 2010年

鶴見和子の舞踊観

—1995年以降の鶴見和子文庫を中心に—

立命館大学産業社会学部 遠藤保子

はじめに 鶴見和子（以下鶴見）は、社会学者として多くの研究業績をあげ、とりわけ生活記録運動や内発的発展論等が有名である。さらに舞台で舞踊を披露するという舞踊の実践家でもあった。

I 研究の目的 鶴見が、どのような舞踊観を有していたのかを探ることにあるが、特にここでは1995年以降に焦点をあてる。将来的には、学術的資料調査をもとに「普通の人の哲学」と「知識人の思想」の葛藤と交流という枠組みから以下の研究対象を分析し、鶴見の研究を戦後思想史の中に位置づけ、日本の戦後思想史をポスト占領状況という視界から再考する。

II 研究の対象と方法 京都文教大学に寄贈された鶴見の旧蔵書約4,500冊、草稿、フィールドノート、書簡等の未公開資料約6,000点の中から主に舞踊に関するものを対象に分析・解説を行なった。現在、未公開資料は、南方熊楠、内発的発展論、生活等のジャンル別に分類し、さらに棚No、ボックスNo、アイテムNo、挿入資料の有無、種別、形態、オリジナルタイトル、年月日、研究者のコメント等を入力している最中である。

III 研究の学術的背景 雑誌『思想の科学』は、多様な寄稿者による研究論文、エッセイ、年譜、等からなる「特集鶴見和子研究」（1997～1999年、藤原書店）を刊行し、『コレクション鶴見和子曼荼羅』全9巻（1999年、藤原書店）も出版されたが、これらは、刊行されたテキストに基づいてなされており、本格的な鶴見研究は未だなされていないともいえる。

IV 研究の意義 鶴見の内発的発展論が、近代思想を再検討する同時代の様々な思想潮流と呼応して形成されてきた過程が明らかになることが予想され、鶴見の舞踊観や思想の全体像の理解をとおり、西欧的近代思想とは異なる形で、心身から社会そして地球環境を包括して理解する思想形成の可能性を模索するという意義がある。

V 半身不随と新しい人生 1995年12月24日、鶴見は脳出血で倒れ、言語能力と認識能力は残ったが、運動神経は壊滅状態で歩くことができなくなった。しかし、目標指向的リハビリテーション（以下リハビリ）により、少し歩けるようになる。鶴見は、元気な時は理屈だけで認識したことが、半身不随になって初めて身をもって感得するようになった。例えば、『歌壇』2001年3月号134頁では、以下を述べている：人間は自然の一部であ

るということを初めて実感することができた。鳥や草花からも大切なことを学ぶことができるようになった。燕の動きを模倣することによって、車椅子から立ち上がることができた。これが歩く稽古の第1歩であった。

舞踊を習っていた鶴見（2003：55）にとって、リハビリは、単に歩く訓練ではなく歩くお稽古である。また、倒れたとたん歌もよみがえり、突然歌が身体の底から湧き上がってきたのである。弟の俊輔（2008：131）は、姉の人生は2分されて、あとのほうがいい、と評価している。

VI 鶴見の舞踊観 未公開資料 T 青ファイル鶴見和子原稿日本語（通称）には、鶴見の手書メモ（A4横書きレポート用紙2枚、執筆日不記載、内容から推察して1995年以降）があり、1枚目には、自分にとっての日本文化の根は、短歌とおどり（ひらがな）である、と明記され、そのあとに主な舞踊歴が記載されている。また2枚目には、日本舞踊の特徴が、以下のように記載されている：西欧のダンスは、バレエにしてもモダンダンスにしても30才をこえると舞台上で踊れなくなる。（中略）ところが日本舞踊は年とともに新しい境地を開いて死ぬまで踊ることができる。例えば、武原はん、井上八千代。身体が動かなくなって魂の自由を獲得する。この記述の下には、1行毎に単語が数行にわたって記載されている。中でも特筆すべきは、霊性である。用紙には、この単語しか記載されていないため、他の資料（『婦人画報』2001年6月号4頁）を調べてみると、以下が述べられている：西川千麗の舞踊公演を見て、こんなに魂を打つ日本舞踊の新作をみたのは初めてであり、そこで感じたのは「舞の霊性」である。西川の他の舞踊のビデオを見て同じ「霊性」を感じた。原作が、西川の舞によって、その精髓がとらえられたとき、共通した霊性を帯びてくる。それは、魂の昇華であり、飛翔である。日本の伝統に根ざした舞の霊性が人類共通の魂を呼びさます。

これらをもとにすると、霊性は、鶴見の舞踊観を表す重要なとらえ方の1つではないか、と思われる。

おわりに 今後も未公開資料の解説・分析を続行し、ゆかりの人々に聞き取り調査を行いたい。

主な参考文献 ①上田敏・鶴和子2003年『患者学のすすめ - 内発的リハビリテーション -』藤原書店 ②鶴見俊輔他2008年『鶴見和子を語る - 長女の社会学 -』藤原書店 ③未公開資料：T 青ファイル鶴見和子原稿日本語（通称）、2006年追加ボックス踊り論①、踊り論②、踊り論③等。

本研究は、日本学術振興会基盤研究（B）「普通の人の哲学」と「知識人の思想」の葛藤をめぐる戦後思想史 - 鶴見和子文庫を開く」の1部であり、遠藤は連携研究者である。

谷崎潤一郎『細雪』における山村舞

舞踊学会、近代文学会会員
坂田寿子

はじめに

関東大震災後、谷崎潤一郎は関西へ移住し、彼の作風は、「悪魔主義」、「耽美主義」、「西洋風ダンディズム」から日本的古典主義へと転換した。関東在住の頃の小説や随筆には、江戸の歌舞伎、舞踊、長唄、清元、常磐津、歌沢、端唄、俗曲がモチーフとして取り上げられている。関西移住後の彼の作品には、文楽、地歌、上方舞、京舞がモチーフとして重要な役割を果たすようになった。その中でも、昭和17年から書き始めた代表的長編小説『細雪』には、主人公の四姉妹たちが演奏したり舞ったりする地歌の曲や山村舞を通して、彼女たちの立場や心理描写をより深く理解することができる。また、当時の上方舞が、関東の踊りに圧倒されていく危機的な状況を知ることができる。

1. 『細雪』の中の地歌、山村舞

関西移住後、谷崎は、みずから菊原琴治に地歌を、最初の妻千代と娘鮎子は、山村わかについて舞を習いはじめ、三番目の妻松子も妹たちと一緒に谷崎の家族とともに稽古していた。

『細雪』に取り上げられていると山村舞の曲は次のとおり。

細雪上巻	地歌 万歳
中巻	地歌 雪、十日戎の替え歌、黒髪、桶取、大仏、江戸土産、茶音頭、袖香爐、菜の葉、すり鉢、芋かしら、八島、鐵輪、近江八景、由縁の月 長唄 汐汲、都鳥
下巻	地歌 手ほどき曲、四季の花、黒髪、雪、鶴の聲、袖香爐、「残月」、近江八景、茶音頭、由縁の月、

松子によると谷崎の好みの曲は「黒髪」、「菜の葉」、「蘆荊」、「露の蝶」、「由縁の月」で詞章のよいものだったという。¹ 『細雪』の中で四姉妹の

末娘妙子が舞う「雪」は一番の愛好曲であり、昭和23年「新潮」10月号に「雪」についての随筆を書き、「限りなくさまざまな連想があざやかな形を取って浮かび来たり浮かび去るのを禁じがたい」と述べている。

2. 妙子と「雪」

末娘妙子は、自立心旺盛なモダンガールであるが、趣味は伝統芸能の山村舞で、名取になろうと志している。『細雪』の中で、妙子は自宅でのおさらい会と山村さく師匠追善の会で、二度「雪」を舞っている。自由奔放な彼女は、新聞記事にまでなった奥畑との駆け落ち事件起こし、写真家板倉が洪水から妙子を救出したことから始まった板倉との恋と彼の死に直面し、バーテンダー三好と付き合い妊娠し、ひっそりと出産するという波乱万丈な上の三人の姉とは正反対の人生を歩む。

妙子が舞う「雪」は、ミスマッチのようであるが、ここに谷崎の「雪」に対する深い洞察力と隠された意図を示すモチーフとして存在し、「雪」の詞章は、妙子の人生を暗示している。

3. 山村舞と谷崎

昭和10年、南木芳太郎が率いる上方郷土研究会主催により第一回上方舞大会が開催された際、谷崎は出席し、同11年の第二回大会の感想を「上方」5月号に寄稿し、「上方の舞とは、男の仕舞に対する女の舞」との見解を示している。関東の歌舞伎舞踊に押されて衰退していく状況に、南木と谷崎は危機感を持った。『細雪』の上巻にはこの危機的状況を登場人物が嘆く様子がでてくる。また、南木から、小説中ではさぎさく師匠にあたる山村えびらく師を紹介してもらおう。谷崎の妻や義妹、養女に対するえびらく師の、稽古やおさらい会の様子が『細雪』に描かれている。山村舞は、上、中、下巻のすべてにモチーフとして取り上げられている。

まとめ

この小説は、三女雪子の見合いに焦点が置かれ物語が展開していくが、谷崎はモダンガールの妙子に山村舞を舞わせる設定にし、当時の上方舞の危機的状況を小説の中で訴え、その後の小説に地歌や上方舞はなくてはならない重要な役割を果たしている。

¹ 谷崎松子『蘆辺の夢』中央公論社1998

三番叟物の詞章にみる構成要素

～現行曲を対象に～

吹田 響子（日本大学大学院）

1. 研究目的

日本舞踊における三番叟物の詞章の分析を行い、その元となった構成要素を探ることを目的とする。今回は現行の作品を対象とする。

三番叟物の先行研究は、小寺融吉『近代舞踊史論』、九重左近『江戸近世舞踊史』、三隅治雄『日本舞踊史の研究』、郡司正勝「白と黒の舞」（『郡司正勝刪定集 第四巻』所収）・『舞踊集』、蒲生郷昭「近世邦楽の三番叟物」（『芸能部プロジェクト報告書 伝統芸能の特殊な上演に関する調査研究』所収）などがあげられる。

小寺は歌舞伎の翁は田遊びの翁が儀式化したものであり、全て能を模したのではないとみている。そして、詞章については舞踊と同時に発生していないので文句にとらわれては翁の真理は掴めないという立場から詞章については触れていない。九重は能の「翁」を模したものが歌舞伎の三番叟物であるという立場をとり、三番叟物の歌舞伎におけるの創始である「乱曲三番叟」について見解を述べ、「子宝三番叟」の問答は「志賀山三番叟」を取り入れたと述べている。三隅は田の翁・山の翁の芸能化が三番叟物であり、特に明るく動的な三番叟が歌舞伎と合致したとみており、人生を全うした者は神（翁）になるという生活思考が翁を神格化した要因であると述べている。郡司は「白と黒の舞」では能と歌舞伎の翁は民俗芸能の翁の芸能化とみ、『舞踊集』では「舌出し三番叟」の詞章・動作について詳細に分析をしている。蒲生は狂言の三番叟の小鼓の型を歌舞伎の三番叟の三味線の手に移したと解明した。

このように、能の式三番や民俗芸能の翁についてその思想や扮装・動作を中心に日本舞踊の三番叟物の源流を求めてきたのが主流で、詞章の研究は郡司・蒲生によってすでに取り上げられてはきたが、発表者は詞章の構成要素を探ることで日本舞踊の三番叟物の成立について考えていきたい。

2. 研究の対象と方法

研究の対象は以下の通りとする。但、（ ）内は開曲・初演年代である。

「雛鶴三番叟」（宝暦5年）「晒三番叟」（宝暦5年）「寿式三番叟」（宝暦13年・明治中期復曲）「子宝三番叟」（天明7年）「舌出し三番叟」（文化9年）「祝言式三番叟」（文化12年）「廓三番叟」（文政9年）「翁千歳三番叟」（安政3年）「櫓三番叟」（天保8年）「四季三葉草」（天保9年）「操三番叟」（嘉永6年）「三番叟」

（明治19年）の現行12曲とする。

研究方法は以下の通りとする。

- ① 正本を翻刻・校訂し、それらを資料とする。
- ② 文句のもとになる素材（原典）を調査する。
- ③ 段落ごとによる素材（原典）の分布を調査する。
- ④ 三番叟物の詞章における構成要素を分類する。

3. 考察と結果

分析の結果、(1)式三番の詞章はほぼ全ての三番叟物に取られているほか、(2)謡曲、(3)和歌集、(4)神話、(5)歌謡、(6)能楽論などの多様な方面からの摂取が、以下の通り、みられることが判明した。

- (2)謡曲は「高砂」が取られている。謡曲の詞章が変化し、「雛鶴三番叟」「寿式三番叟」「舌出し三番叟」「翁千歳三番叟」にみられる。中でも「雛鶴三番叟」ではチラシに「高砂」とほぼ同じ詞章がそのまま取り入れられる。
- (3)和歌集は『古今和歌集』『詞花和歌集』の和歌の一部分が変化し、「晒三番叟」「子宝三番叟」に単数・複数回取り入れられている。
- (4)神話は記紀にみられる天岩戸・鈿女の神子・高天原・二柱・神楽などが「雛鶴三番叟」「晒三番叟」「寿式三番叟」「舌出し三番叟」「祝言式三番叟」「櫓三番叟」「操三番叟」「三番叟」に取り入れられ、三番叟物の多くにみられ、欠かせない要素となっていると言える。
- (5)歌謡は万歳歌が変化し、「舌出し三番叟」に複数回取り入れられている。
- (6)能楽論は『風姿花伝』『申楽聞書』の一部分が変化し「寿式三番叟」に取り入れられている。また、段落ごとによる素材（原典）の分布について、次の傾向が指摘できる。

- (1)式三番の翁の詞章「とうとうたらり」はオキ・出にみられ、三番叟の詞章「おおさへおおさへ」もそれに続く形でみられた。
- (2)謡曲「高砂」の詞章は居直り・踊り地・チラシなどにみられた。
- (3)和歌集はクドキ・踊り地・チラシにみられた。
- (4)神話はオキ・居直り・踊り地などにみられた。
- (5)歌謡の万歳歌は居直りでみられた。
- (6)能楽論は居直り・踊り地でみられた。

そして、「祝言式三番叟」は「寿式三番叟」の詞章を取り入れ、「操三番叟」は「舌出し三番叟」を取り入れ、「操三番叟」は「雛鶴三番叟」を取り入れ、三番叟物の先行作の詞章の一部を踏襲する傾向が多くみられるが、現段階では作詞者・作曲者・演者・演奏者・劇場との関連は指摘できない。

4. 今後の課題

今後は非現行曲まで範囲を広げ、同じ研究方法で構成要素を探ることを課題とする。

ローラン・プティ 《若者と死》

—映像・資料にみるその変遷—

お茶の水女子大学大学院 深澤 南土実

【研究目的】

ローラン・プティ(Roland Petit)は、第二次世界大戦後、様々な「新しいバレエ」作品を創作した。特に、1946年初演の《若者と死》(*Le jeune homme et la mort*)は、当時のフランスの芸術界で最も傑出した「事件」と言われた。現在に至るまで、《若者と死》は男性ダンサーや観客を惹き付け、再演され続けている。《若者と死》の何が衝撃的/革新的だったのかを映像・資料を通して検討することで、作品の本質に迫ることを本研究の目的とする。

研究方法としては、新聞・雑誌記事等の様々な角度・観点からの批評や評価、ダンサー自身やプティの発言や映像を検討した。

また、《若者と死》は初演から今日に至るまでの約60年の間に、古今ともにバレエ界の時の最高のダンサーによって踊られてきた。本研究において対象とした5人の男性ダンサー¹の残された映像から、《若者と死》の振付の特徴的な点を明らかにし、5人のダンサーの技や振付に着目し、比較・検討をした。

【結果および考察】

1946年当時、プティが振付家兼メートル・ド・バレエを務めていたシャンゼリゼ・バレエ団は、バレエ・リュスに集結した様々なジャンルの一流の芸術家達とパリ・オペラ座出身の若いダンサー達で構成されていた。《若者と死》は、ジャン・コクトーが当時「現代のニジンスキー」と見た天才ダンサー、ジャン・バビレのために脚本を考えた。

作品の特徴は、ミモドラマ(無言劇)であることと、バビレの身体性を生かしたアクロバティックな振付にある。リハーサル時にはジャズの曲に合わせた踊りだったが、コクトーの意向²で本番直前にパッサカリアの「パッサカリア」(Passacaille B. W. V. 582)に置き換えられた。そのため、ダンサーによる即興的要素が強いバレエ作品であることも特徴である。

映像の検討の結果、作品の筋書きはコクトーの脚本通りであるが、プティ自身も語るように、プティがダンサーの個性や特徴に合わせて振付を変化・発展させて来たことが明らかとなった。

この作品の批評や評価、またプティ、ダンサーへのインタビュー記事から明らかになったことは、《若者と死》を踊るダンサーには技術力と表現力、役に対しての解釈や存在感が要求されること、ま

た若者役には身体を限界まで駆使することが求められる技術的に難解な振付であること、さらに非常に強い感情を表出することが求められることが示された。ダンサーには若者の心理状態を身体で表現することが求められる。若者役の苦悩を表現することはダンサーの表現力と技量を示すものであり、そこに若者の「生」が表象される。ダンサー達は若者の若さゆえの焦燥感や絶望感、情熱、女性への愛(エロス)を巧みに表現する。

作品には、まさに「生」の象徴でもある「若者」の「死」に対するアンビヴァレントな感情、愛と憎しみ、欲望と恐れが表現されている。若者の感情がダンサーの表情や身振りなどの演技にもまして難解なステップの技で表現されている。そのようにして、若者の「苦悩」に代表される「生」が「生の」身体に表象・具現化させていると考えられる。

さらに机や椅子などの日常的道具を使用し、それらを身体の延長として見せていることも相乗効果を生み出している。また、転がる、寝るなどの床を用いた動きが多いことも、この作品の特徴と言える。

《若者と死》の「死」について、コクトーはその「死」を「再生」と捉えていたが、若者は「生」を象徴するが故に、「死」と対極の存在であることと、さらに若者の未曾有の大量死をもたらした第二次世界大戦の終了直後という時代性も考慮すると、「死」は若者にとって避けることの出来ない運命、現実と捉えることも可能である。つまり、戦争直後の若者の絶望や苦悩という現実がこの作品の見えない舞台となっていたと考えられる。

そのような今を生きる等身大の若者をバレエ作品に登場させたことが、当時、この作品が「新しいバレエ」であった最大の理由といえる。以上のことは、ジャン・バビレ自身の「作品の重要な点は現実の男性が踊っていること」、「あの若者は私自身であった」という言葉からも裏打ちされる³。「現実」の若者を登場させているバレエ作品だからこそ、「適切な演技者がいなければ、そう容易には上演できるバレエではない」⁴ 作品と評されていると言えよう。

¹ ジャン・バビレ、ルドルフ・ヌレフ、ミハイル・バリシニコフ、ニコラ・ル・リッシュ、熊川哲也

² コクトーが「偶然的な同時進行性の神秘」(le mystère du synchronisme accidentel)と名付けた、音楽の実験。

³ 2010年9月22日パリ市内での、筆者によるジャン・バビレ氏へのインタビューでの言葉。

⁴ Ries, Frank W.D.(1986) *The Dance Theatre of Jean Cocteau*. UMI Research Press:Michigan.

藤田嗣治の江古田アトリエで構想された『白鳥の湖』舞台美術プランー1946年帝国劇場第1回東京バレエ団公演の劇場舞踊空間

佐野勝也(早稲田大学美術史学博士後期課程/
早稲田大学演劇博物館グローバルCOE 研究員)

終戦翌年の1946年8月にあつて帝国劇場において『白鳥の湖』全幕が初演される。戦前からのバレエ団が合同して「東京バレエ団」を結成し公演が実現する。公演の中心人物であつた舞踊評論家蘆原英了は舞台美術を叔父藤田嗣治に依頼する。当時、藤田は江古田、練馬区小竹町のアトリエ兼自宅に居を構えたばかりであつた。ここで日本初演の『白鳥の湖』舞台美術プランが構想される。発表はこの帝国劇場第1回東京バレエ団公演の劇場舞踊空間に関しての一考察を行なう。

第1回東京バレエ団公演実現経緯

日本のバレエ史を振り返るとき、1946年の『白鳥の湖』全幕初演の成功を忘れることはできない。オデット＝オディール：松尾明美・貝谷八百子、ジークフリート王子：東勇作・島田廣のダブル・キャスト、振付・演出は上海バレエ・リュスで活躍し帰国した小牧正英が担当する。制作は東宝の瀧村和男、掛下慶吉と舞踊評論家の蘆原英了が中心となり、山田和男指揮で東宝交響楽団が演奏した。終戦翌年という空襲の焼跡がいたるところに残る復興の最中、8月9日から最終的に8月30日まで延長され計22日間という長期公演であつた。しかも、本邦初演という難業の準備期間がたった3ヶ月であつたことは特筆すべきことであつた。

舞台美術を担当した画家藤田嗣治

公演制作の中心人物蘆原英了は、懸案であつた舞台美術を彼の叔父にあたる画家藤田嗣治に依頼する。当時の日本にあつて、この古典バレエ『白鳥の湖』の舞台を理解していた数少ない人物の一人であつたといえよう。

藤田嗣治(レオナルド・フジタ、1886-1968)は、「素晴らしき乳白色」による裸婦像で一躍パリの寵児となり、エコール・ド・パリの代表的な画家として活躍する。1933年帰国して戦後1949年日本を離れ戻るまで15年間活動の拠点を日本に置く。

藤田は明治の名門の家柄で父嗣章は陸軍軍医総監を務めた。母方の従兄に日本演劇の黎明期を築いた小山内薫がいる。裕福な家庭の理解ある父のもと従兄の影響もあり、歌舞伎、新派、新劇と観劇三昧の学生だつた。また東京美術学校卒業後、岡本一平、田中良等の同級生と西洋画教授であつた和田英作の下で1911年、帝国劇場開場における

装飾壁画制作や背景部の仕事を手伝う。最新鋭の舞台機構を持った帝国劇場の背景部で藤田は専門的な舞台美術の知識を吸収していた。また、帝国劇場は1912年歌劇部を創設し指導者としてローシーを招く。このことが日本バレエの原点となるわけだが、若き藤田は背景部の裏方として立ち会うのである。あらためて1946年帝国劇場『白鳥の湖』全幕初演成功の要因のひとつに、舞台美術を画家藤田が担当したことが挙げられるであろう。

江古田アトリエで構想された劇場舞踊空間

藤田は1944年から神奈川県津久井郡小淵村藤野に疎開する。翌年4月の空襲で麹町のアトリエが焼失してしまったため、東京には1946年2月に江古田に転居することになる。正確な所在が判明していなかったが、発表者は現地調査を丹念に行い、藤田の江古田アトリエが現在の練馬区小竹町67番地の一画と特定する。

東宝が主体となつて帝国劇場で8月に上演が決定するまで紆余曲折があつた経緯があり、また終戦翌年の厳しい状況で、バレエ公演という新しい試みに予算や帝国劇場背景部の舞台装置・衣裳の製作等の計画準備はさらに困難を極めた。蘆原から藤田に正式に『白鳥の湖』の舞台美術を依頼できたのは、6月上旬から6月半ばであつただろう。帝国劇場支配人から命をうけて藤田との連絡役を務めることになった当時の背景部の関係者に発表者はインタビューの機会を得た。蒸し暑い雨の日に初めて藤田のアトリエを訪問し、7月の暑い日に何回か訪問したという。その訪問の度に、君代夫人が江古田北の市場で購入された冷たい西瓜やメロンをだしてくれてとても美味しかったことを語っていた。帝国劇場背景部の図面を持参しての打ち合わせもあり、その質問の多くは専門的で藤田の舞台美術経験の豊富さを感じたということである。ファースト・プラン図は2回目の訪問の際に詳しい説明の上で藤田から渡され、資材の調達も含めて検討し、演出や製作の為の打合わせそして各作業場のために次回訪問までに何枚かの模写をして持参するよう指示したという。同時進行でファースト・プラン図をもとに資材調達、装置及び背景幕の製作準備が進められた。

最終的に『白鳥の湖』の舞台美術は資材調達が困難でかつ短い製作期間の為、藤田の構想通りに実現したわけではなかつたことも判明した。藤田直筆のプラン画は公演最中の混乱に紛れて失われ、写真等々の記録や資料の多くも散逸してしまつた。しかしながら、今まで藤田が舞台美術を手掛けたという事実が伝えられるのみで詳細は不明とされていた1946年『白鳥の湖』全幕初演の劇場舞踊空間を、まだ全貌ではないが、部分的ながらも把握できたといえるであろう。

チェルフィッチュの身体表現

― 日常の身体とダンスの身体 ―

千葉敬愛短期大学 林 孝憲

1. はじめに

岡田利規のユニットであるチェルフィッチュは、舞台において演劇とダンスの2つの分野で活動を行っている。しかし、チェルフィッチュの演劇とダンスは、表現の概念や様式の上で基本的な違いはない。そこで本発表では、岡田の著書や文章、インタビュー、批評文、映像といった資料を分析し、2001年から2007年までの前期のチェルフィッチュの舞台における身体表現の構造を解明する。

2. チェルフィッチュのプロフィール

チェルフィッチュは、1997年に平田オリザの提唱する現代口語演劇に感化された岡田利規(1973-)によって旗揚げされた演劇ユニットであり、岡田が全作品の脚本と演出を手掛けている。ユニット名 *chelfitsch* とは *selfish* の幼児語表記で、現代の日本、特に東京の社会と文化の特性を表わしている。

2001年『彼等の希望に嘘れ』よりチェルフィッチュの作品の特徴となる現代の若者を象徴した日本語による台詞が使われる。また2002年の『マンション』を機にもう一つの特徴である日常的所作を誇張したのだらだらとしたノイジーな身体表現が現れる。その特異な身体表現は舞踊界からも注目され、2004年初演のダンス作品『クーラー』は「TOYOTA CHOREOGRAPHY AWARD 2005」の最終選考にノミネートされる。ダンス作品『ホットペッパー、クーラー、そしてお別れの挨拶』は国内外で上演されている。

3. ナチュラルリズム

岡田利規は「超リアル日本語」と形容される、今日の若者が発する口語を戯曲に用いることから、平田オリザらの次の世代として〈ポスト現代口語演劇〉の牽引者としてしばしば位置づけられる。岡田自身も平田の現代口語演劇からの影響を認め、現代口語演劇をどのように展開していくかという課題を世代として抱えていたと述べている。平田のナチュラルリズムが岡田の演劇における特異な言語表現の呼び水になったことは間違いない。岡田は演劇がもつ、形式化され暗黙のうちに前提となっている台詞回しなどの嘘臭さや日常で使われる言語とは異なる整理された日本語による台詞に、演劇という表現への違和感を持っていた。

そこで岡田は日常生活で交わされる自然でノイズが多く要領を得ない話し方を戯曲に取り入れる。そして、その要領を得ないものの中に存在するものの豊かさを表現しようとする。

身体表現においても同様にナチュラルリズムが実践されている。舞台では劇の内容に寄り添った動き、台詞を補い、説明を目的とする動作の演出がしばしば行われるが、これに対し岡田は疑問を呈する。実際に人が話す時に見せる仕草は、発語と連動するのはまれで、そのほとんどが言葉とは無関係に話し手固有の癖のようなものになっている。チェルフィッチュのだらだらとしたノイズの多い動作は、この身体のナチュラルリズムに帰すると考えられる。

4. 動作のメカニズム

3で述べたように、動作は台詞から引き出された結果、作られるものではない。それではどのように動作は導き出されるのかということ、岡田はイメージという概念を挙げている。イメージとは台詞や身体の動きに先行するものであり、発語や動作の根拠となるものが、存在する源泉のようなものである。イメージは複雑で豊かなものなので、ノイジーなものを多く内包しており、すべてに先行するものであると定義される。ゆえに役者は与えられた台詞からイメージを作り上げ、演技をするのではなく、イメージから台詞や動作を抽出していかなければならないということになる。自ずと役者の意識は台詞からイメージに置かれる。そしてイメージは言葉では表現しきれないほどの豊かさを持った世界であるので、そこから引き出された身体の動きは、言葉と距離を持つことができるのである。チェルフィッチュの役者が示す言葉と連動しないノイジーな身体は、イメージの豊かさの象徴と考えられる。

5. おわりに

本発表では岡田が率いるチェルフィッチュ前期(2001年から2007年)の身体表現の構造を分析した。現在のチェルフィッチュは、創作の核となるイメージと表象との概念は変わらぬものの、言葉と身体との関係において変化が見受けられる。更に今後の作品を含め、創作の理念の推移を考察したいと考えている。

参考文献

岡田利規『コンセプト』BCKKS ブックス文庫、2010年

<http://www.chelfitsch.net/>

http://www.performingarts.jp/J/art_interview/0510/1.html

<http://www.wonderlands.jp/interview/001/01.htm>

ダムタイプによるパフォーマンス作品《S/N》 (1994) 物語構造分析

竹田 恵子 (お茶の水女子大学博士後期課程
早稲田大学演劇博物館グローバル COE 研究生)

<目的および方法>

本発表で論じるダムタイプによる《S/N》は1994年の初演以来、現在に至るまで注目されつづけているパフォーマンスである。筆者の現在までの研究において《S/N》創作の中心的役割を果たした古橋悌二の「アート」を創作する意図に、社会変革という側面があったことが明らかとなっている(竹田 2010:48-50)。そこで、彼の志向する「アート」とは具体的にどのようなものであるのか、作品内在的な分析が必要であると考えた。本発表においては《S/N》記録映像における物語構造分析により、《S/N》の深層構造を明らかにすることを目的とする。また、表現様式の区分も行い、それが物語構造とどのように関連しているについても明らかにする。

研究方法は、《S/N》記録映像を物語の最小単位である「シノプシス」に分類し、シノプシスの内容における相同性に着目しながら、「シェーマ」を抽出する。さらに「シェーマ」に示された概念において対立項を抽出し、それらの概念が使用された意義を同定していくという作業を行う(レヴィ=ストロース 1993)。さらに、《S/N》は物語性が明確ではなく、比喩を用いたシーンが用いられることも多いため、そこに使用されている比喩を参照しながら、表層的な「HIV/エイズ」や「男性同性愛者」「聾啞者」といった題材ではなく、さらに深層構造を解明することを目指した。表現形式の区分は、①有徴化された登場人物が存在するかどうか、②登場人物が言語を用いる手法(モノログ/ダイアログ/無言)、③照明、音楽を手がかりに行った。

<考察>

《S/N》は記録映像によると約85分の作品であり、オープニング・トーク、シーン01、02、03、04、05、06、07の8シーンで構成されている。舞台中央に白い壁のような舞台装置があり、そこに映像やテキストが投影される。舞台装置の上や前方で出演者がパフォーマンスを行えるようになっている。

結果、《S/N》では計31のシノプシスが確認でき、シェーマA「アイデンティティの提示・脱アイデンティティ的宣言・アイデンティティ証明の失敗・アイデンティティの創成の宣言・アイデンティティからの解放」、シェーマB「ノイズの抑圧・ノイズの提示・ノイズの解放」、シェーマC「今ある世界からの離脱の試み・離脱の失敗・離

脱の成功」、シェーマD「関係性についての話し合い・関係性の失敗・関係性の締結」という4つのシェーマが確認できた。シェーマの対立項はA「アイデンティティの提示⇔アイデンティティからの解放」、B「ノイズの抑圧⇔解放」、C「今ある世界からの離脱の失敗⇔成功」、D「関係性締結の失敗⇔締結の達成」である。

これらのシェーマは、《S/N》後半部分、シーン5の25個目のシノプシス「聾啞者のアレックスが、自分自身のアイデンティティを誰かとの関係性のなかで創成していくことを宣言する」のち、対立項の左項から右項へいずれも移行することが明らかとなった。すなわち、シノプシス25を分水嶺として、各シェーマには発展的移行が見られ、とくに「解放」や「今ある世界からの離脱の成功」への移行が見られることから、希望的な側面が見いだせることが明らかとなった。

また、《S/N》表現形式として明確に見いだせたものは、有徴化された登場人物が存在し、対話が用いられる形式 α 、有徴化された登場人物は存在せず、電子音を構成した音楽、照明、人物の動きが統合されて用いられる形式 β 、有徴化された登場人物が存在し、ドラッグ・クィーンのパフォーマンスが行われる形式 γ である。なお、これらの形式は時系列に沿って $\alpha \rightarrow \beta \rightarrow \alpha' \rightarrow \gamma \dots \alpha' \rightarrow \beta' \rightarrow \gamma'$ というふう構成され、形式 α 、 β 、 γ の反復がなされていることが明らかとなった。さらに、シノプシス25移行、シェーマに発展的移行が見られると同時に、反復された形式 $\alpha' \rightarrow \beta' \rightarrow \gamma'$ が遂行されていた。

まとめると、物語深層構造において、《S/N》には後半部分にシェーマの発展的移行が見られ希望的な側面がうかがえることが、観客に対して訴求的な効果を与えたことが推測できる。また、後半部分の発展的移行と一致した表現形式の反復形態から、表現形式と物語構造の相乗的な効果が期待できるだろう。

<参考文献>

レヴィ=ストロース, クロード L'évi-Strauss C. 1961 La geste d' Asdiwal, Les temps modernes.16(179), 1080-1123.

日本語訳 1993『アスディワル武勲詩』西澤, 文昭(訳) 青土社.

竹田, 恵子

2010『日本におけるHIV/AIDSの言説と古橋悌二の<手紙>』『お茶の水女子大学人間文化創成科学論叢 第12巻』、お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科.

エイコ&コマの活動
—Delicious Movement Workshop の実際—

実践女子大学（非常勤） 相原 朋枝
岡山大学 酒向 治子

1. 研究目的

尾竹永子（エイコ）尾竹隆（コマ）によるダンスユニット、エイコ&コマは、米国では第一級のダンス・アーティストに与えられる賞を次々と受賞するなど、ダンス界で極めて高い評価を受けている。34年の長きに渡る彼らの活動を支えてきたのが、継続的な助成金の支援と、また世界各地で行うワークショップである。彼らは長年の試行錯誤の末、現在「デリシャス・ムーヴメント・ワークショップ（Delicious Movement Workshop：以下DMW）と呼ぶワークショップの内容と方法論を確立するに至っている。エイコ&コマはこのワークショップを単なる財政的な手段ではなく、彼らの舞踊と一般の人々をつなぐ重要な柱と見なしている。DMWの構造とその思想的背景を考察することは、エイコ&コマのアーティスト活動を掘り下げて理解する上で不可欠な作業であると考えられる。

そこで本研究では、はじめにDMWの成立過程を検討し、次にDMWの構造とその基幹となる思想を、最も基本的なスコアに着目しつつ検討する。舞踊作品とは異なる側面からエイコ&コマの活動を照射することで、彼らの特性をより多角的に把握することを本研究の目的とする。

2. 研究方法

（1）文献研究：先行研究として、UCLAでの10週間のワークショップに関する記述を参照した。¹ また、エイコを招いた特別講義（学習院大学2006年；女子美術大学2007年）を文字起こしし、検討資料とした。さらに、2000年から現在に至るまでのエイコとコマ双方への断続的なインタビュー記録を用いた。

（2）参与観察：DMWの実際を理解すべく、6回にわたるDMWの参与観察（2000年8月東京、2004年5月ニューヨーク、同年8月東京、2006年6月東京、2007年12月神奈川、2010年8月東京）を行った。

3. 結果及び考察

（1）DMWの成立過程

70年代初頭に土方巽、大野一雄のスタジオを経て渡欧したエイコ&コマは、アムステルダムにてルーカス・ホービンよりワークショップの講師を依頼される。ここでダンスの技術を教えるのではなく、作品のアイデアや創作方法を様々な人々と

共有する場としての「ワークショップ」の形式と出会う。1980年には米国コロラド州ナロパ（Naropa）大学にて、1983年、84年には米国キャッツキル（Catskill）の自宅にて長期ワークショップを行い、この3回を経てDMWの骨子であるスコアやその展開の方法が固まる。また83年には「体のあらゆる感覚を開き、味わう」といったニュアンスを含む名称を検討した結果、Delicious Movement Workshopと自らの活動を命名するに至る。近年はDMWの理念を「マニフェスト」として掲げ、原爆文学講読とDMWを融合するコース（Wesleyan大学、2007年～）を設定するなど、その形態をより発展させている。

エイコが「アーティストとして教える」と語るように、彼らは創作活動を第一義としながら、同時にDMWの場で自らの身体観や創作の方法論をあらゆる人々と共有し社会に還元する。その確立にはナロパでの詩人アレン・ギンズバーグとの出会いやニューヨークのMovement Researchでの他のアーティストとの協働作業が大きく影響しており、これらの流れを検討すると、舞踏を出発点としながらも、欧米のワークショップ文化の文脈において自らの方法論をアートと社会をつなぐ手段として積極的に位置付けていったと捉えられる。

（2）DMWの基本構造とその思想

DMWは、その開催地や状況によってアプローチは変わるが、その根幹となる実践内容と指導法は一定している。本研究ではDMWの中核となる“Sleeping”，“Kindergarten”，“Survey”等の基礎的スコアの実践方法に焦点を当て、その構造を分析した。

DMWでは、「おいしい動き“Delicious Movement”」という言葉に象徴されるように、触覚を軸とした体の感覚（sense）をくまなく使って動きを味わうことに重点が置かれる。スコアの基本となるのが、目を閉じる、床に近い姿勢で行う、他者との身体部位の接触を行う、止まらない等の仕掛けに基づく即興であり、それを導くエイコの詩的言語である。エイコは即興の間に多くの言葉を放ち、人間の体を分解するように普段意識化されない身体部位へ言及する。特に身体部位を自然のイメージと一体化させた言葉によって、触覚を刺激しながら受講者の体の感覚を拓いていく点に特徴がある。様々なスコアに通底するのは、身体意識や自他の境界を揺るがし、境界の曖昧な世界に誘導するという、身体の実践を通じた日常的な風景の問いかけである。

【先行研究】

1: Candelario, Rosemary. “A Manifesto for Moving: Eiko&Koma's Delicious Movement Workshop,” *Theatre, Dance and Performance Training*. 1.1(2010): 88-100.

トップダンサー育成プログラムに関する研究 —所属ダンサーの1年の変化に着目して—

宗宮 悠子(筑波大学大学院)
寺山 由美(筑波大学)

キーワード：トップダンサー、育成、コーチング

【動機】

平成20年度筑波大学卒業論文にて「思春期におけるダンサーとダンスに影響を及ぼす要因」というテーマから、日本の民間ダンススタジオに通うジュニア世代(12歳から18歳)のダンサーを対象に「悩み」について調査を行った。ここではダンサーの「将来に対する不安」という項目が特にダンス事体に影響を及ぼしていることがわかった。日本でダンスを取り組む上で、「将来への不安」というものは、継続を困難にさせる要因の一つであろう。では日本のトップダンサー育成プログラムにおいても同じ問題が抽出されるのだろうか。対象を変えて更に調査を進める必要性を感じ、本研究の動機となった。

【研究目的】

筑波大学修士論文では、Noism2を対象に、所属ダンサーの1年の変容に着目してプログラム内容を考察する。Noism2とは2009年9月より日本で唯一行政と連携をとりながらトップダンサー育成プログラムを実施している団体である。所属ダンサーの1年の変容に着目してプログラム内容を考察すると共に、トップダンサーになる為のプロセスやNoism2の今後の課題や展望を明らかにすることを目的としている。(本研究ではトップダンサーを職業として捉えている人を指す。)

【研究方法】

1. 質問紙調査

- 所属ダンサーへの質問紙調査
- Noism2 バレエミストレスへの質問紙調査
実施日：a)、b)共に平成21年9月～7月

2. インタビュー調査

- 所属ダンサー
- 関係者へのインタビュー調査

実施対象者：

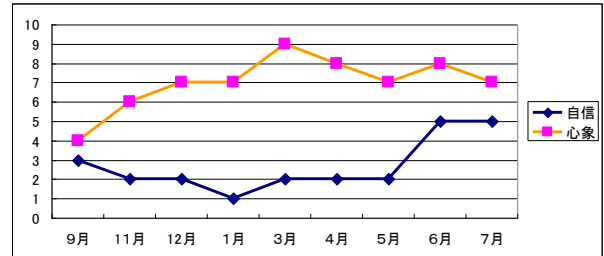
- 金森穰(りゅーとぴあ舞踊部門芸術監督
Noism 芸術監督/演出振付家、舞踊家)
- M.S(Noism2 バレエミストレス)
- A.F(日本体操協会強化部部員)

A.Fは、新体操の育成に関する資料が極めて少ないことから、現在の新体操の育成施策について中心に実施。

【結果と考察】

Noism2では、午前は金森メソッドとNoismバレエ、午後はクリエーションとリハーサルを週1

回の休み以外、毎日行っている。年に1度、Noism2単独公演があり、シーズン開始後、公演に向けてのリハーサルが開始する。またNoism1のアンダーキャストとしてレパトリーの習得も行っている。



これは、ダンサーAのPAPシートの「自信」「心象」の項目である。3月を境に、点数が向上し最終的に7月の点数は9月よりも高い。これらは、他のダンサーや他の項目でも見受けられた。予定表や、内省調査と照らし合わせると3月には、Noism2単独公演があり、心身共に所属ダンサーに影響を与えていることが明らかになった。所属ダンサーの中には高校を退学し通信で卒業する者や、大学の単位習得により来季の活動を辞めざる得ない者もいた。確実にトップダンサーになれる保証はない中、学校との両立はダンサー達に不安を残してしまう結果となっている。金森のインタビューからは、Noism2の公演数やツアーの実施、指導者の増員、スクールの開校を今後の施策として必要なことであると述べている。しかし、これらは資金など現実的に厳しいものであり課題の一つである。

【結論】

金森は自身の留学経験から、長期間に及び身体トレーニングへ打ち込み仲間と切磋琢磨し、刺激しあえる経験を積んできた。そこから日本を舞台にした環境設立への思いを抱き、新潟市の援助を得てNoism2を設立した。今回1年間での短い時間で所属ダンサーの変化について調査を行った中で、心身共に変化がみられる部分もあり、そのプログラムは所属ダンサー達にトップダンサーになるためのプロセスとして影響を与えていることがわかった。しかし、ダンサーの生活面や心身サポートにおいてはまだまだ課題が残る。若いダンサーを1つの場所に集め、日々トレーニングを積んでいく時、組織を拡大する必要性が出てくると同時に、資金面の問題も生じることも明らかとなり、これは今後の課題であると示唆される。しかし、金森の長期にわたる育成プログラムに賛同するダンサー達の心身の成長は期待したい。

【参考文献】

- J. タイラー, S. ライナー (2003) : ダンスのメンタルトレーニング『psychology of dance』. 大修書店, 東京

教師教育プログラムとしての コンテンポラリー・ダンスワークショップの開発

NPO 法人 MIYAZAKI C-DANCE CENTER
児玉 孝文

はじめに

コンテンポラリー・ダンスは、モノや事柄と人との新たな関わりを築き、自己の内的真実を探求し表現するアートである。しかし、子どもたちの日常生活のいたるところにリズム系のダンスが氾濫し、ダンスという行為が消費の対象となっている。そうした現代にあって、意味を問いかける機会を与えるという点で、コンテンポラリー・ダンスの基礎を学ぶ教育はますます重要になる。

他方、新しい指導要領（平成20年度改訂）において中学校「ダンス」の必修化が示され、中学校「ダンス」との接続を踏まえた小学校「表現運動」の在り方や指導の改善が求められている。そこで、これまでにない教師の自主研修の試みやコンテンポラリー・ダンスの教材解釈を通して、ダンスの指導力を高める教師の学びのあり様を明らかにし、コンテンポラリー・ダンスの基礎を学ぶ「表現運動」（表現遊びや表現）の学習について提案する。

第1章 学校教育におけるコンテンポラリー・ダンスワークショップ

現行の学習指導要領の体育の指導について、苦手と感じる内容を問うたアンケートから、小学校教員の「表現運動」の指導に対する苦手意識が浮き彫りになった。また苦手を払しょくする必要性を感じながらも、積極的な手だてを講じていない実態が明らかになった。

そこで、「表現運動」の指導力の向上と、教師力（学校現場の可能性を新たに切り開く力）の向上を望む教員と連携し、現職教員による自主研修（コンテンポラリー・ダンスワークショップ）プログラムを実施した。また見本を示さずに、ダンスの身体や、ダンス（美的創造的運動）とは何かということを経験的かつ短時間に教えることを可能にした教材『夜の動物園』を示した。

しかし、ダンスの指導力を高めたいと願っている教員であっても、ダンスに対する苦手意識は、自主研修や『夜の動物園』のような表現運動・ダンスの指導の不安軽減と容易な授業展開ができるという意図を持って開発した教材だけでは払しょくすることは難しいことが明らかになった。

第2章 コンテンポラリー・ダンスのワークショップ過程の分析

表現・ダンスを指導する中において、どのよう

な点が苦手、あるいは難しいと感じているかを、著者らが実施したワークショップの分析から探った。実施したワークショップの概要は下記のとおりである。

実施日：2008年3月4日水曜日

場 所：宮崎県川南町 川南町立通山小学校体育館

講 師：んまつーポス（みのわそうへい、児玉孝文）

対 象：通山小学校6学年全児童男子25名女子23名

内 容：コンテンポラリー・ダンスワークショップ

時 間：45分

通山小学校におけるコンテンポラリー・ダンスのワークショップの過程を分析し、ワークショップの導入としてワークショップ講師が行った自己紹介と、「暑い国から来たスパイ」の活動におけるワークショップ講師の演示が、子どもたちを創造の戸口へ連れていくための方法であることを明らかにした。

第3章 教員養成教育におけるコンテンポラリー・ダンスワークショップの試み

教員養成教育で実施した、作品（VTR）鑑賞を内容とするコンテンポラリー・ダンスのワークショップを分析し、「表現運動」を教材解釈する力量が形成されるプロセスと課題を明らかにした。現職教員の中には、ダンスの実技研修を受けたり、ダンスの教材解釈をしたり、あるいはアーティストのまねをすれば、自分も子どもたちと新しい表現の世界を拓くような体験を仕組むことができると考える教師は少なくない。しかし、現職教員による自主研修というこれまでにない試みによっても、表現遊びや表現の教材解釈は難しかった。また、作品鑑賞による教材解釈も、ダンスの理解や子どもたちの動きや表現を見とる力量は高まるが、ワークショップ講師が行う演示につながる「踊ること」に対する「嫌い」は変えることができなかった。

おわりに

教師がダンスの指導力を高めるために必要なことは、嫌いを克服する学習プログラムはなく、他者と協働を図ることができる力量を高める学習プログラムであり、開発・実施したアーティストによるコンテンポラリー・ダンスのワークショップや、コンテンポラリー・ダンスの世界を解釈するワークショップは、他者との協働を図る力量を高める学習プログラムであることが明らかになった。

主要引用・参考文献

- 1) 市川博『教師教育学Ⅲ、教師として生きる』学文社、2002
- 2) 舞踊文化と教育研究会『松本千代栄撰集 1』明治図書、2008年。

コミュニケーション教育推進事業（演劇、ダンスなどによるコミュニケーション教育制度）における実演家と学校との関係づくりについての課題

高橋るみ子（宮崎大学）

野邊壮平(NPO 法人 MIYAZAKI C-DANCE CENTER)

1. はじめに

今年度、演劇による試行が始まった「コミュニケーション教育推進事業」（児童生徒のコミュニケーションの育成に資する芸術表現体験事業）について、演劇と異なり、すでに体育科の中で取り扱われているダンスについて、実演家と学校との関係づくりの観点から課題を明らかにする。

2. コミュニケーション教育推進事業（以下、「推進事業」と言う。）

文部科学省が、最終的には 200 億円規模の事業を目指す「推進事業」は、地域に 5,000 人の実演家の雇用を確保したいと願う、内閣官房参与の平田オリザ氏（劇作家・演出家）の構想から実現した教育制度である。セミプロレベルで活動が続きたい劇団が活用できる新しい枠組みとして、今年度に 2 億円の予算がついた。

これと連動させて、文化庁は、従来の 4 事業を平成 21 年度をもって廃止とし、今年度から「巡回公演事業」と「派遣事業」を内容とする「子どものための優れた舞台芸術体験事業」を開始した。平成 22 年度予算は 50 億円で、先の 2 億円はこの内数となっている。

3. 劇団・アーティストの支援について

「推進事業」と、学校へ芸術家を派遣する文化庁の「派遣事業」とを比較する。実施回数は、計画的・継続的な実技指導を実施する前者は「原則として 3 回以上 12 回以内」であり、後者は 3 回以内である。講師の条件は、前者の「NPO 法人か劇団に所属する芸術家」に対し、後者は優れた活動を行っている芸術家である。派遣分野は、前者が「演劇、ダンス・舞踊、伝統芸能、大衆芸能等」（表現手法を用いて作品をつくり上げるもの）に対し、後者は文化芸術（音楽、演劇、ダンス・舞踊、美術、文学、囲碁や将棋、華道・茶道、和装等の生活文化、メディア芸術）である。謝金は、両者とも 1 人 1 回（1 日）当たり 35,000 円となっている。対象は、前者の「講師 5 名・補助者 25 名」に対し、後者は講師最大 2 名・補助者 5 名である。経費は、前者の上限が 40 万円に対し、後者は 5 万円以内である。

2 つの事業の比較からも、「推進事業」が、実演家（劇団・アーティスト）の支援を前提としたコミュニケーション教育の推進であることは明らかである。

4. 講師（実演家）と学校の関係づくり

「推進事業」の応募要項（案）には、「講師は、学校教育における指導の一部を担うことを鑑み、教育的な効果や学校教育に対する理解、講師本人の経験などを総合的に勘案し、学校の設置者又は校長が適正と認める者とする。」と明記されている。これに対し、筆者らは、既に教育課程（体育科）に位置付けているダンスについては、演劇と異なる事業へのアプローチが求められていると考え、2 つのプログラムを行った。

1) アーティストによる学校でのダンスワークショップ（以下、「WS」と言う。）

①ダンス教材「気がつきゃほら！ダンスシリーズ」の開発及び「アーティストが創るダンスの授業」の実践 ②「んまつーぽす」による学校（園）での WS 及び鑑賞教室の実施（幼稚園 1、小学校 4、中学校 1） ③リーフレットの作成・配布

2) 学校での WS を希望するアーティストのための講師教育

<研修モデルの作成> 宮崎大学での授業科目「実技（ダンス）指導法Ⅱ」（担当：高橋）内容と、アーティストに求められること（WS で「んまつーぽす」が求められたこと）で構成した。具体的には、1. はじめに（喫煙・茶髪・体罰の禁止等を含む） 2. ダンス文化における学校ダンスの位置付け 3. アーティストが参画できる活動 4. 学校ダンスの歴史 5. 学習指導要領及びその解説 6. 学習内容及び発達段階別目標・評価 7. 学校ダンスの実態と課題 8. 参画の方法、となっている。

<研修モデルの試行・検討> NPO 法人 JCDN（Japan Contemporary Dance Network）が主催する「コンテンポラリー・ダンスから中学校ダンス必修化を考える勉強会」（京都）において研修モデルを試行・検討した。参加者は、学校関係者、アーティスト、NPO 法人、劇場等である。「表現」及び「創作ダンス」の授業の一環として WS を設定したモデルに対し、アーティストの満足感・達成感への配慮が不足しているとする否定的な意見と、教科教育の視点をもつことで安心して WS ができるとする肯定的な意見とが出された。教師ではない特別な存在がアーティストであり、「学校で行われていること」を尊重しつつ、表現活動のファシリテーターとしてのモチベーションが高まるような研修モデルの改善が今後の課題である。

5. おわりに

「推進事業」は、ある意味、教員の道が閉ざされている演劇からの反撃であり、文化行政の改革を予感させる。教育課程に位置付きながら、周囲からは実態が見え難いダンス（＝作品をつくり上げるもの）ダンスのチャンスとなるかピンチとなるか。ダンス関係者の先見力が試されている。

坪内逍遙の「家庭用児童劇」論に垣間見る演劇の自在性と創造性を探る — 「こだま」「親すずめと子すずめ」「蠅と蜘蛛」の劇づくりと実演を通して—

花輪 充（東京家政大学）

■はじめに

大正芸術教育運動隆興のさなか、坪内逍遙は大正11年刊行の『家庭用児童劇』の中で、当時行われていた児童劇（お伽劇、童話劇など）の在り方を憂慮するとともに、子どもの視点にたった子供劇の創造と啓蒙に東奔西走した。観せることに主眼をおいた在来の演劇や「文学者や芸術家の単なる芸術欲の発露」とも取れるような演劇観とは一線をおき、あくまで子どもの発想と振舞いに沿った〈劇〉への取り組み、いわば〈ごっこあそび〉の視点に拘ろうとする確固たる姿勢は、今日の教育現場においてもいっそう検証されなければならない課題であることは言うまでもない。

■研究目的

本研究では、逍遙の家庭用児童劇論に掲載されている台本「こだま」「親すずめと子すずめ」「蠅と蜘蛛」の3部作を朗読劇（リーダースシアター）⁽¹⁾と素劇⁽²⁾の手法でもって構成・演出するとともに、それらの実演を通して導きだされた可能性と問題点を検証することにする。

■研究方法

●**テキストの作成**／坪内逍遙の「こだま」「親すずめと子すずめ」「蠅と蜘蛛」の3部作を構成・脚色する。

●**1**／B学院大学人間環境学部児童発達学科2年生120名履修「保育内容研究（表現）」の授業における取り組み。「蠅と蜘蛛」のテキストを即興的動きの創造（パントマイム）と朗読を絡めた手法によって学生たちに取り組みさせる。○**手順**／①坪内逍遙の家庭用児童劇脚本「蠅と蜘蛛」のテキストを学生に配布。②黙読後、4人ほどのグループに分かれて、読みあわせを行う。③読み合わせの過程で、物語の登場人物像について話し合いの機会を設定する。④一つの役を「語り＝リーディング」と「動き＝アクション」にわけ、物語を立体的に表現する機会を提供する。⑤グループごとに演じ方（リーディング/アクション）や舞台様式（フレーム）等を創意工夫させる。⑥発表会の開催。 ●**2**／T大学家政学部児童学科保育児支援専攻3年生18名履修「総合演習A」の授業における取り組み。「こだま」のテキストを朗読劇（リーダースシアター）の手法で学生に取り組みさせる。○**手順**／①家庭用児童劇脚本「こだま」のテキストを学生に配布。②黙読後、グループに分かれて読みあわせを行う。③読み合わせの過程で、物語の登場人物像について話し合いの機会を設定する。④朗読劇（リーダースシアター）の手法で、物語を映像的に表現する機会を提供する。⑤グループごとに演じ方（リーディング/アクション）や舞台様式（フ

レーム）等を創意工夫させる。⑥発表会の開催。

●**3**／遊育研究所〈素劇舎〉研究員の取り組み。「親すずめと子すずめ」「蠅と蜘蛛」のテキストを素劇の方法によって俳優（声優）に取り組みさせる。**手順**／①家庭用児童劇脚本「親すずめと子すずめ」「蠅と蜘蛛」のテキストを俳優に配布。②黙読、音読の過程において、登場人物像等について話し合う。③俳優自身の手で芝居を構成させる。④演出家の手により演出及びステージングがはいる。⑤発表会等の開催。 ●**検証と考察**／**1、2、3**の取り組みに関する振り返り。①記録（ビデオ）を観ながら、家庭用児童劇のシナリオを実演する際の素劇や朗読劇（リーダースシアター）との相性や可能性に関して検証するとともに、演者の即興的表現、朗読劇的表現、素劇的表現が、子どもたちの鑑賞姿勢に及ぼす影響について考察する。

■結果と考察

●**脚色** 今日の子供たちがイメージしやすい、コミュニケーションしやすい言葉表現にするために原作に若干の手をいれた。

●**活動の概要** **1**、の取り組みでは、即興的な動きの創造（パントマイム）とアクティブな朗読をコラボレーションさせることにポイントをおいた。学生たちがリラックスして取り組めるようにするためであり、在来の演技術に傾倒しない「ごっこ」に近づけるためであった。**2**、の取り組みでは、朗読劇の手法を演技表現に持ち込むこととし、絵本の読み聞かせや素話の延長線上をいくものとして、学生たちに取り組みさせることにした。このように、**1、2**、の取り組みは、家庭用児童劇といったものが、学生たちの経験値から遊離した難解なものにならないよう配慮したつもりである。**3**、では、専門の俳優たちに取り組みさせることで、**1、2**、の取り組みにおいて求めることの難しかった、素劇、参加劇といった劇表現の技術の練磨に着手するとともに、相模原市の保育ウィークへの参加を足がかりに、世田谷区、中野区、町田市の幼稚園や保育園での公演を行なうこととなった。

■まとめ

逍遙は、子どもの劇について、「子供らの心から自發する純な、自然な遊戯同然のもの…（中略）子供の自由畫と同じような旨味や力を發揮すると同時に、子供ら自身の心性啓發に裨益する所の多かるべきものである。」⁽¹⁾としている。これは、他人に見せることを目的とした劇とは一線を画す、いわば〈劇あそび〉とも形容できるものであろう。このことは、今日においても〈子どもと劇〉を考える際の指標ともなる文言である。そうした坪内逍遙の家庭用児童劇の自在性と創造性を活かすには、いかなる演技の術が考えられるか、今後とも、保育者の目線、子どもの目線にたって引き続き考えていくつもりである。

(1) 坪内逍遙著「家庭用児童劇」早稲田大学出版部 p184