

おどる身体における

暗黙知的意識構造の段階について

お茶の水女子大学大学院

本田優帆

### 【はじめに】

「おどる」ということと「身体を動かす」ということはどのような相違があるのだろうか。筆者はこれまで、ダンサーの意識が変化することで、その踊りは鑑賞者からの見え方が変化するということを考察してきた。これより、ダンサーの意識が深まることで、おどりがダンサーの目指す方向に向かってゆくのではないかと推測した。そこで本研究では、湯浅泰雄の「身体論」、西田幾多郎の「行為的直観」、マイケルポランニーの「創発」といった論に依拠し、ダンサーの意識が稽古・経験を通して深まってゆく際の、暗黙知的な意識構造がどのようなものであるかということ考察する。

### 【結果及び考察】

まず、「おどっている」状態と「身体を動かしている」状態におけるダンサーの意識の差異として、湯浅泰雄の心身関係の二重構造の概念に基づき考察した。湯浅は、日常的な「明るい意識」と、これに対する夢・催眠・神経症・精神病など、非日常的な「限界的状況」において表れてくる「暗い意識」という二つの意識を通した人間と世界の関わり方を提示しており、「暗い意識」つまりほぼ無意識の中に沈み、日常的には見えないような意識構造において、我々は創造性や潜在的な力を発揮するとしている。舞踊においても「明るい意識」から「暗い意識」が立ち表れる現象は考えられるが、現実的には極端ともいえる。おどる主体の技術レベル、および経験量の違い等によって、「明るい意識」から「暗い意識」への変化は、スイッチ的ではなく、より段階を踏んで連続的に変化するのではないか。

この、段階を考える上でマイケル・ポランニーの「創発」の概念を応用した。ポランニーは、自然界を階層構造として考えており、この階層構造は素粒子を始めとし、細胞、個体、文化、というように、低い階層の要素が包括されて高い階層の要素となる。そしてこの階層同士の関係は上下の規則性に沿うものといえるが、人間が潜在的に持つ暗黙知によってその規則性を打ちこわし、新しいものを生み出すことができる。この、「創発」の階層構造概念を舞踊に当てはめ

てみることで、湯浅の「明るい意識」「暗い意識」の間を埋める、段階的な諸要素が見えてくるだろう。ダンサーが意識を向ける舞踊の諸要素は、筋肉や関節といった細かな要素から、腕・脚・首などの各部位、全身としての動き、そしてさらには音やリズム、空間、他者との関係性といった広範囲な要素まで考えられる。ダンサーは「暗い意識」へと沈んでゆく中で、自分があらゆる要素の包括によって成り立っていること、そして同時にあらゆる要素のうちの一部であることを知る。これは、ポランニーによれば、諸要素の階層構造による規則的な感覚の習得に加え、人間が本来持っている、また経験によって培われる暗黙知によって身体が知ることだといえる。

ダンサーは自分の身体の細部やその周りにある要素に気づき、知り、経験を積むにしたがっておどっている際のイメージが広がるといえる。つまり、今まで認識していた階層構造が、要素を知ることにより多層になる。

以上のようにダンサーの意識が階層構造を通して段階的に変化してゆくことで、鑑賞者による見え方はダンサーの望む方向へと近付き、同時にダンサー自身の観念や感覚にも変化が表れ、再び意識がさらに深く変化してゆくと推測される。ダンサーは自身の身体、身体感覚、及び外的な刺激、空間などを省察し、視覚的に捉えられる身体や動きだけでなく、感覚や情動、思考といった内面まで変化を連続的に繰り返すのではないか。その結果、ダンサーは「暗い意識」を通して世界、鑑賞者となつながら持つといえ、内面を含んだダンサーの人となりや鑑賞者に伝わるのだと考察される。

### 【おわりに】

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

### 【参考文献】

石福恒雄 (1973) 『身体の現象学』 精神医学文庫／高橋勇夫 訳 マイケル・ポランニー (2003) 『暗黙知の次元』 ちくま学芸文庫／湯浅泰雄 (1990) 『身体論』 講談社学術文庫

## 舞踊する身体と自我の熟達の関連

お茶の水女子大学大学院 岡 千春

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

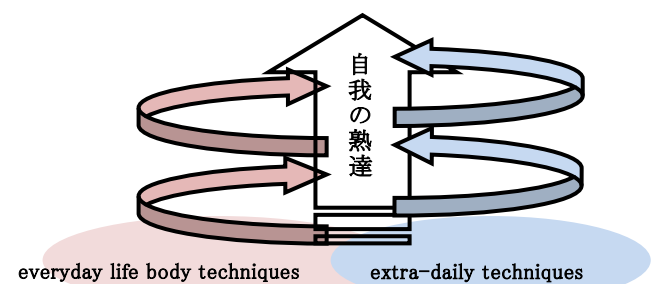
【研究方法】文献研究を中心とし、主として Jaana Parviainen 著『Bodies Moving and Moved』(TAMPERE UNIVERSITY PRESS、1998) に依拠することとした。また、舞踊専攻生を対象にインタビュー調査を行い、その結果から「自我の熟達」の具体を探ることを試みた。対象は舞踊経験9年以上の舞踊専攻生15名とした。質問内容は、「あなたが考えるよいダンサーとは、どのようなダンサーか。」「舞踊鑑賞時、引き込まれる、目標にしたいと感じるダンサーがいるとしたら、それはほかのダンサーとどこが違うと思うか。」とし、半構造化インタビューとして行った。

### 【結果及び考察】

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

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

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



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

本研究で明らかになった、舞踊する身体の構築過程を、舞踊実践の場にどのように生かせるか、詳細に考察することを今後の課題としたい。<参考文献> Jaana Parviainen (1998) *BODIES MOVING AND MOVED* (TAMPERE UNIVERSITY PRESS), Tampere, Finland

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

宗宮悠子(筑波大学大学院)  
寺山由美(筑波大学)  
會田 宏(筑波大学)

## 【はじめに】

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

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

## 【研究方法】

### 1. 対象者

対象者は、下記条件にあった3名を選定した。  
①18歳以上の指導が中心である。②プロ(トップ)ダンサーを輩出した。③自身の舞踊団(カンパニー/教室)を保有している。

### 2. 調査期間

2009年7月～2011年10月

### 3. インタビュー方法

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

### 4. 分析方法

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

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

## 【考察】

指導者3名が捉える日本の指導者達の特徴は、生徒を自己の理想に近づけることから指導者も生徒も相互に依存しすぎてしまう現状が多々あることを述べた。指導者が長期的な視野に立った指導や振付を行えているのかという問題が浮上した。指導者3名は、ジュニア期の指導の現状として、指導者達の多くはダンサーの「今」だけを捉えがちであることを述べた。指導者Cは、いずれかのタイミングで1人の指導者につき長期に渡り指導を受けることは、ダンサーの舞踊活動において必ず糧となることを述べている。よって、指導者の指導方針の中にダンサーの将来までを考えた内容が組み込まれていることが重要である。

また、指導者3名が18歳以上で出会ったダンサーを中心に指導していることから、ジュニア期を指導してきた指導者達が、育て上げたダンサーを快く手放す勇氣も必要であることが伺えた。次に、ダンサーの素質が良い場合でも、環境が悪ければ開花する可能性は低いという点が挙げられた。ダンサーにとって出会う環境が将来に大きな影響を与えるのである。そして、指導者3名は、指導をビジネスと考え、指導者には全体をマネジメントできる力が必要であることを述べている。指導者たちは自立に向かう若いダンサー達が様々な価値観を持つ振付家に出会い、そこで求められる心身を創り出すことが、大切である。これはダンサーを「管理(Manage)」するという意識であることが示唆された。指導者Bがインタビューの中で「これからは売れる商品を作らないといけない」と述べているように、ジャンルの壁を越えた「求められるダンサー」を輩出できるよう管理しなくてはならない。そして、やはりどんなにダンサーの素質が優れていても、「財力」がなければ開花する可能性を低くしてしまう可能性があることがインタビューより伺われ、それらを指導者や組織が負担できればより多くの魅力あるダンサーを輩出する可能性が高くなると考えられる。指導者A自身、ダンサーを育てる為に、負担してきた費用は膨大なものであることがインタビューで明らかとなり、それ故にそこから輩出された素晴らしいダンサーが多数存在することは確かである。

## 【Mental Model】

指導者3名から得られたデータより構成したMental Modelは、12月舞踊学会大会口頭発表にて報告する。

## 【引用参考文献】

1. 北村勝郎, (2005) 優れた指導者はいかにして選手とチームのパフォーマンスを高めるのか?
2. 永井洋一 (2007) 少年スポーツダメな指導者バカな親

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

田巻以津香(NPO 法人 Dance Association Seeds／筑波大学(非)

## アーティストが進化/深化させる創作ダンスの学習

児玉孝文 (NPO 法人 MIYAZAKI C-DANCE CENTER)  
高橋るみ子 (宮崎大学)  
豊福彬文 (宮崎大学大学院教育学研究科院生)

### 1. はじめに

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

### 2. 研究の目的

本研究は、開催を希望する学校に芸術家等を派遣する文部科学省の「児童生徒のコミュニケーション能力の育成に資する芸術表現体験」(以下「芸術表現体験事業」という。)の取組が研究動機の発端となっている。また、研究着手のきっかけは、平成23年度に宮崎大学教育文化学部附属小学校と同中学校が実施した「芸術表現体験事業」に児玉(んまつーポス)が芸術家として派遣され、「体育」(附属小)と「保健体育」(附属中)に位置づけて、芸術表現体験活動を取り入れたワークショップ型の授業(附属小は4年生の「表現」、附属中は1年生の「創作ダンス」)を実施したことである。そこで、実施したワークショップ型の授業を「表現」や「創作ダンス」の観点から分析し、芸術家等がデザインする「創るダンス」の効果が明らかになれば、芸術家と連携を望む教員や学校が増え、その結果、「表現」や「創作ダンス」に積極的に取り組む教員や学校が増えるのではないかと考えた。これが本研究の動機と目的である。

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

### 3. 芸術表現体験事業

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

開する「芸術表現体験事業」が実施されている。

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

### 4. 附属小・中学校の平成23年度の取組

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

附属中へは、大学の舞踊学研究室が立ち上げたアートNPO法人に所属するアーティスト(んまつーポス)を派遣し、「創作ダンス」(保健体育)にコンテンポラリー・ダンスの体験活動を効果的に結び付けたワークショップ型の授業を実施した。回数は、4クラス×3回の12回である。具体的には、前述の新事業の特色を踏まえ、講話(導入)と実技指導(展開)、ミニ鑑賞会(ふりかえり)を意識的に組み込んだプログラムとした。

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

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

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

### 5. おわりに

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

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

舞踊鑑賞者の視点パターンの傾向について  
内山恵（筑波大学大学院）  
寺山由美（筑波大学）

## 【緒言】

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

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

本研究では、鑑賞者の視点尺度を作成し、尺度を用いて鑑賞者を分類する実験を実施した。鑑賞者のグループ単位の特徴を、過去の経験から読み取り、鑑賞者の視点パターンの傾向を探ることが目的である。

## 【方法】

予備実験で鑑賞者の視点尺度を作成し、それを元に本実験を行った。

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

### 1. 予備実験（尺度作成）

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

### 2. 本実験

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

## 【結果と考察】

### 1. 尺度の吟味

尺度50項目の内、平均値の高いものを除き、因子分析を施した。因子負荷量が低いものを除いた23項目に再度因子分析を行い、統一的解釈が可能な4因子解を妥当であるとした。4因子は松本(1981)の舞踊の要素をもとに、第1因子は「動き・身体」、第2因子は「作品」、第3

因子は「ダンサー」、第4因子は「効果」と命名した。本尺度の信頼性をCronbachの $\alpha$ 係数によって求めたところ、第1因子.773、第2因子.789、第3因子.789、第4因子.739であり、本尺度得点に関する信頼性が確認された。

### 2. パターンの分類

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

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

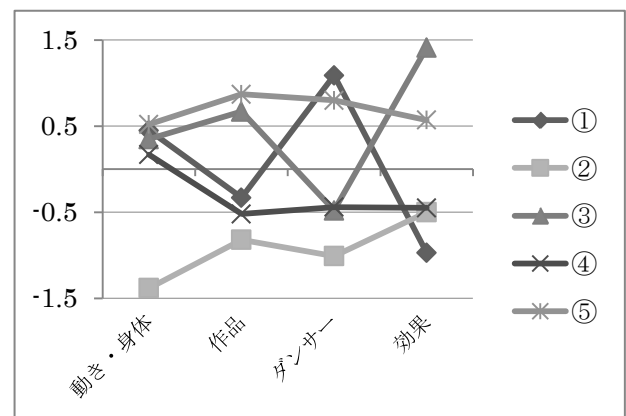


図1 鑑賞者の視点パターン

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

### 【参考文献】

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

## 舞踊の稽古における身体の組織化とフォーカシング

竹谷 美佐子

大阪大学大学院人間科学研究科

### 研究目的

舞踊者は長期に及ぶ稽古による技法の獲得をとおして身体を組織化する。技法の獲得とは、たんに動きの手順を覚えるのではない。物理的空間を基準とした身体の移動に重ねられた潜勢的な身体の作動を可能な限り前景化させることで技法は獲得され身体は組織化される。稽古で取り組む運動において、運動の予期としてのイメージや身体感覚を分節化することによって潜勢的な身体が前景化されることで技法や身体に対して新たに意味づけがなされると考えられる。本発表では、このプロセスについて舞踊者の個別具体的な稽古体験の語りから運動におけるイメージや身体感覚の分節化による身体の組織化についてジェンドリンのフォーカシングの理論と技法をてがかりに記述を試みる。

### 研究方法

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

### 考察

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

フォーカシングでは、体験過程やフェルトセン

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

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

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

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

# 「体験としての児童舞踊」からみえてくる 子どもの身体表現とはなにか(1)

日本大学文理学部 吉田 明子

## 1. はじめに

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

その結果、児童舞踊は「大人のための芸芸の模倣と複製化をさせることなく、子どもらしさを追求しようとした日本独自の身体表現形式」であり、「子どもの『無垢』(童心)の概念が、近代過程の価値変容のなかにあった大人社会に対して、一種の『救い』『救済』の価値観を与える対象」と言及してきた[川島 2011 児童舞踊の黎明期における「児童問題」に関する考察——対抗文化としての児童舞踊]。

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

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

## 2. 児童舞踊における「児童」という言葉

「児童」という用語を冠した言葉は多く、これらの言葉は、「制度」として対象化されやすい。

「制度」としての児童は、学校教育法では満 6～12 歳までを学齢児童、児童福祉法では満 18 歳未満を児童と区切られる。このように「児童」は、「建設されるべき近代国家を担う国民の育成をめざした」義務教育の対象として、社会の願望概念として存在している[河原 1998]。

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

## 3. 体験としての児童舞踊

本研究では、井上が「体験としてのスポーツ」を論じるうえで取り上げた柔道家・三船久蔵十

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

## 4. 児童舞踊における「自然な動き」

まず児童舞踊における「自然な動き」を2つの段階に分けた。

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

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

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

## 5. まとめ

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



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

三戸勇氣\*, 篠田之孝\*\*, 渡沼玲史\*\*\*, 小沢徹\*, 丸茂祐佳\*

\*日本大学芸術学部, \*\*日本大学理工学部, \*\*\*一橋大学

## 1. はじめに

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

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

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

## 2. 目的

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

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

## 3. 方法

### 3-1. データの取得

被験者: 演者 K・演者 W とも日本大学芸術学部演劇学科日舞コース卒業生 20 代女性, 舞踊歴 20 年

対象演目: 長唄「娘道成寺」クドキ後半

計測日: 2011 年 8 月 13 日・2012 年 2 月 26 日

計測場所: 日本大学理工学部船橋校舎

実験装置: 光学式のモーションキャプチャ (Motion Analysis, MAC3D System) を用いて 12 台のカメラ (Hawk) で構成した. 演者は身体に 42 個のマーカを取り付け, マーカから検出された時系列の三次元座標値を測定した.

### 3.2. 解析の方法

解析箇所: 歌詞「露をふくみし」の箇所

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

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

## 4. 結果・考察

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

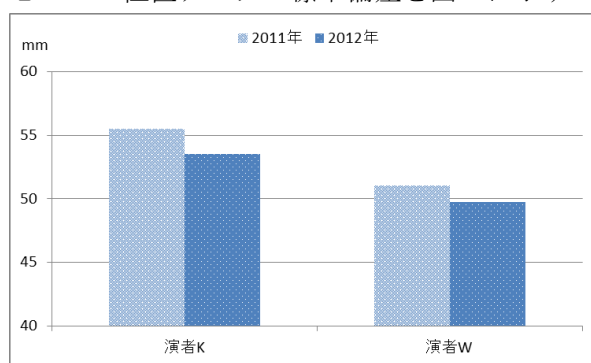


図 1 演者 K と演者 W の 2011 年と 2012 年の身体重心の Z の位置データの標準偏差

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

## 謝辞

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

## 参考文献

- [1] 河野浩士他「狂言を事例とした暗黙知のマルチメディア活用表現法の一考察」(情報処理学会第 72 回全国大会, 6ZJ-8, pp4-617-618, 2010)
- [2] 竹田陽子他「情報技術支援によるフィードバック・ループの効果」(情報処理学会研究報告 20010-CH-87, No. 4, pp. 1-8, 2010)
- [3] 篠田之孝他「モーションキャプチャを用いた日本舞踊の教育用動作解析システムの構築」(電気学会論文誌 A, pp270-276, 2011)

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

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

### 1. はじめに

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

### 2. Labanotation と LabanEditor

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

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

### 3. LabanEditor3 の教材としての評価

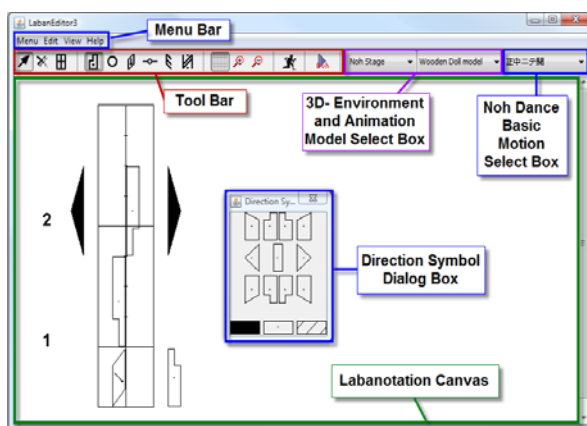


図 1. LabanEditor3 のエディタ画面



図 2. CG アニメーションによる能の舞踊譜の再現

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

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

動きの鮮度をもたらすもの  
—身体知の観点からの考察—

柿沼美穂（国立環境研究所）

人間の運動は、いわゆる物体の運動とは異なり、主観的な運動感覚をとともなう。この運動感覚は、自らの運動を「ある緊密な全体構造をもった有意義な運動経過」として把握するように働く。たとえば、道路の水たまりを跨ぎ越そうとするとき、私は片方の足で水たまりの手前にある地面を踏み切り、もう片方の足で向こう側に着地する。踏み切るときの足の動きと、着地するときの足の動きは方向も加速度の大きさもまったく異なるが、私が実際に跨ぎ越すという動作を行うときには、それがひとかたまりのものとして一気に捉えられなければならない。

この主観的な運動感覚はしばしば「動感」と呼ばれ、人間の運動を考察するうえで通常看取される、現象としての運動とは異なる重要な観点を提起する。動感とは、われわれの身体に可能性として存在し、実際の運動によって展開され、自らの可能性を広げていく。ただし、実際に発生・遂行されつつある運動に付随するものであるため、すでに成し遂げられ、空間的に固定された運動の時間的・空間的な計測データによって把握されることはない。また、このような動感を言い表す言語も、いわゆる「わざ言語」をはじめとして、科学的言語や記述言語のように明晰判明な言述はほとんどないのである。

こうした理由から、動感とは長い間、学的な探究の外に置かれてきた。しかし、動感を把握しなければ、われわれは動きを自分の「ものにする」ことはできない。プロの職人や芸術家、スポーツ選手などによる現象としての動きを、どれほど数理工学的に計測し、データを集めて再現しようとしても、動感がともなわなければ、自分では動けないのである。

今回は、この動感の観点を踏まえて、動きの「鮮度」（＝新鮮さ）について考察してみたい。

動きの新鮮さが重要とされるのは舞踊や芸術スポーツの分野である。動きが「新鮮である」ということは、動きが「ルーティン化」していないこと、すなわち、今生まれでたばかりのような輝きをもっていることを意味する。ただしそれは、その動きがぎこちなく、「うまくない」ということとは異なる。不思議なことに人間は、同じようにスムーズな動きであっても、そこに鮮度の違いを感じ取るのである。なるほど、動作の主体たる人間が動きに感じ取る「新鮮さ」と、他人の動作に看

て取る「新鮮さ」は完全に同一とは言えないかもしれない。しかし、いずれにせよ、その動きがルーティン化したもの（＝「習慣化している」）かどうか、われわれは敏感にかぎわけているのである。

「新鮮さ」は動きにおける一種の質であるが、このように数理工学的な計測によって把握しきれない質には動感に関係する。そして、特に動きの鮮度に関しては、動感がわれわれの身体図式においてどのようなところで働いているのかということが、大きく影響していると考えられる。

人間の運動が発生し、形成される状況は、金子によれば、1) 原志向位相、2) 探索位相、3) 偶発位相、4) 図式化位相、5) 自在位相という五位相を有するとされる。この位相は、新たな運動を獲得する局面においては、現勢的身体に重点をおいて展開される。また、それは「気持ちよく動ける」というある種の快の感情（「価値」の感覚）にもとづく「自己充実への志向性」によって、上達・洗練の道をたどる。

しかし、4)あるいは5)の位相に達すると、動感形態の基礎図式が成立し、一種の安定化状態が生じる。これは運動の定着化の始まりであるが、同時に馴化の危険性を孕んでいる。動き方に慣れて獲得された動感が意識下に沈み、習慣的身体へと移行し始めるからである。この移行は、ゲーレンによる、いわゆる負担免除の法則によるものである。それは、われわれの動感がさらなる進化を遂げるために、つまり、その運動に関し、身体内外の諸条件の変化にも自在に対応可能となるために必要な段階ではあるのだが、同時にその運動が動感を見失い、単なる「ルーティン」となる契機の可能性も含んでいる。動感が単に習慣的身体に移行し、進化の歩みを止めてしまうと、動きの鮮度は失われていく。そのまま、何の輝きも感じられない単に慣れたものとなる可能性もある。

このような事態を防ぐ方法の一つは、馴化の地平を破壊することである。その運動が行われる周囲の状況を変化させる、あるいは、運動に変化をつけてみるといったことが思い浮かぶであろう。こうしたことは人間の動感能力に新たな負担をかけ、動感の働きを現勢的身体に留めて、さらにその対応可能な幅を拡張するために役立つ。

特に、人間は他の動物とは異なり、未完成な運動感覚図式しかもたず、それゆえに、新しい運動形態と、それを可能にする新しい運動感覚図式を、無限につくりだしていくことができる存在である。このように考えるとき、たとえばわれわれが舞踊芸術において、絶えず新しく、ときには「美しくない」と思われる動きすらも採り入れていこうとする姿勢をもつ理由の一つをみいだせるようにも思われる。それは、われわれ人間の身体という存在の構造に根ざすものなのである。

# イザドラ・ダンカンの養女

## ーリザ・ダンカンの活動と特徴を中心にー

早稲田大学大学院文学研究科博士後期課程  
柳下恵美

### 1. 研究目的

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

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

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

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

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

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

### 2. 研究方法

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

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

ビューから想定されるリザ・ダンカン像についても報告する。

### 3. まとめ

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

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

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

彼女亡き後、フランスにおけるダンカン舞踊は弟子のオディール・ピロスとマドレーヌ・リットンに引き継がれたが、ピロスは今年1月に他界、リットンは現在91歳という高齢のため指導から遠ざかっているのが現状である。

現在リザの流れを組む舞踊学校はほぼ壊滅状態であるが、これまで明らかにされてこなかったリザ・ダンカンの活動と彼女の舞踊の特徴、また彼女の踊りが与えた影響を提示することにより、フランスにおけるダンカン舞踊の発展を明らかにする。

## 舞踊理論家ピエール・コンテ

Pierre Conté (1891-1971)

岡田 彩  
リヨン第二大学大学院  
芸術学部音楽学専攻博士課程

### 【研究対象と目的】

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

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

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

### 【研究内容】

#### ピエール・コンテ

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

コンテは、1933年に定期刊行物『振付案内 *Le Guide chorégraphie*』を発行し、36年まで自らの舞踊譜に関する記事を連載した。のちに、この記譜法を用いて自作品の振付を記し<sup>3</sup>、また

50年代には音楽家として作曲活動も行っている。  
舞踊譜

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

#### 舞踊理論家ピエール・コンテ

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

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

1ここでの舞踊は「劇場芸術としての舞踊」に限る。

2写真を連続で撮影する写真銃を発明し、人物等の「動き」の研究を行った。この研究は映画撮影の原型となる。

3コンテの舞踊譜は、フランス国立図書館 (Bnf) にて閲覧可能である。今後、フランス国立舞踊センターとの協力で電子資料になる予定。

4楽譜はピアノ譜で記載されている。

ウィリアム・フォーサイスの即興におけるダンスの主体

渡沼玲史（一橋大学）

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

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

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

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

タスクの実行においては時に、意識していない部分が動くことがある。これは「剰余の動き

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

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

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

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

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