

リズム系ダンスのダンサーへの創作系作品の指導に関する研究

IPU 環太平洋大学 筒井愛知

1.はじめに

平成 24 年度より、中学校体育においてダンスが必修となった。このことはダンス教育において大きな転換点になる可能性を秘めているとともに、多くの耳目を集めることともなった。

急激な変化にともなって「ヒップホップの必修化」といった誤解を含む報道や、「ダンスの指導のための資格や検定」「ダンスのコンテスト」といったビジネスの発生、テレビでのダンスを取り上げる機会の増加など、本来目的とするところとはずれた注目を世間から集めている現状もあるものの、平成 24 年がダンス教育にとっての大きな転換点になる可能性のある年であることは間違いないだろう。

それだけにダンス教育の当事者が意識的に発信することを心がけることが常に求められる。

2.ダンスの鑑賞機会

多くの人にとってダンスという芸術は、普段接することが中々ないと思われる。なぜなら、公演の数や同時に鑑賞可能な人数などを考えれば、音楽や絵画や文学などと比べて圧倒的に触れる機会が少ないからである。それだけに中々伝わりにくい芸術だともいえる。

比較的ダンスを見る機会があるとすれば、テレビ番組や野外のイベント会場などの余興、あるいはインターネットの動画投稿サイトにおいてであり、そこで見ることは創作系ダンスよりは、ヒップホップやチアダンスなどのリズム系ダンスではないかと思われる。

そのような状況の中で、多くの人にダンスの楽しみや理解を広げてもらうための方法として、リズム系のテクニックで創作作品を創り、それを多くの人に見てもらうことを考えた。

3.研究協力校～北九州市立高校ダンス部～

本研究で北九州市立高校ダンス部を選んだ理由は以下の点である。

- ・ 10 年以上、全日本高校・大学ダンスコンテスト（神戸）に出場していて、創作系ダンスの大会に出場すること自体には慣れている。ただし、毎年三年生が出場するため生徒にとっては初めての体験である。
- ・ 毎年ストリートダンスらしさを追及して独自の作品を創り続けているものの、今までに一度も決戦に選ばれたことが無い。
- ・ 一方でストリーートの大会では全国優勝や全

米優勝などの経験が豊富で、身体能力・ストリートダンスの技術・ストリートダンスの伝統に対する理解などを備えている。

- ・ 指導者と筆者との連携がとりやすい。

部員は男子 3 名女子 22 名の合計 25 名の三年生部員全員で取り組んだ。

3.創作過程

筆者は 4 月から月に二回ほど、8 月までに合計 10 回高校を訪問し、一度の訪問で 6 時間程度の指導を行った。

4 月当初に部員で決めたテーマは「時間」。早く感じる時間、遅く感じる時間、取り返しのつかない時間などを逆再生やスローモーションなどを使って表現しようとした。この作品は創作の途中段階の 6 月に行われた文化祭で発表したのが、その後再びミーティングによりテーマの変更が行われた。

新しいテーマは「3.11～忘れてはいけないもの」。これは 2012 年 3 月 11 日のチャリティ公演で一度上演した作品がベースとなる。

基本的に振り付けは複数の生徒が担当して行い、筆者はそれに対しての「見え方」をお互いに確認させたり、講評したりといったことを積み重ねていった。

4.上演と反応

神戸大会では決戦出場はできなかったものの、北九州市立高校の得意とする、ストリート系の動きを応用した勢いのある表現に関しては、高評価を得られた。

その後この作品は、岩手県釜石市の高校で上演され、また 9 月の体育祭でも上演された。12 月の定期公演でも上演の予定である。

高校生は、作品創りの開始当初「創作は難しい」という意識であった。しかし、この作品を創る過程を通じて意識が変容していき、「また創りたい」という思いに変わって行った。

今回の指導における留意点。ダンサーの意識がどのように変容したか、またこの作品を見た観客の反応などは当日発表する予定である。

5.課題と展望

ダンス教育の世界では「リズム系」と「創作系」を、とかく別物として扱いがちであるが、今回リズム系のスキルの高い高校ダンス部のメンバーに創作をさせてみるという試みを通じて、リズム系ダンスの指導における芸術性を、どのように捉えて指導するかということが指導者として問われていると強く感じた。

福島県郡山市の乳幼児親子を対象とした身体あそびの実践報告

弓削田 綾乃 (早稲田大学)
竹内 エリカ (一般財団法人日本キッズコーチング協会)

1. 目的・対象・方法

2011年3月の東京電力第一原子力発電所の事故から1年以上が経過し、周辺地域では、子どもたちの屋内・屋外活動を支援する活動が盛んである。そのひとつとして、福島県郡山市で、未就学児親子に向けた身体あそびの教室を実施した。この実験的活動を対象として、現状を踏まえたねらいと内容、参加者の反応などを明らかにし、成果と課題を検討する。2012年8月～9月、身体あそびの教室を4回実施した際の映像記録・聞き取り・アンケート等を分析し、現地で聞き取りや屋内遊戯施設の見学記録等も参考に検討していく。

2. 結果と考察

(1) 活動の背景

参加者は、家庭保育の0～4歳児とその保護者である。日常的な遊び場は、自宅敷地内と屋内遊戯施設が多く、運動量の少なさや親子のストレスなどを懸念する声があがっていた。また、外遊びをさせたことがないという0歳児も複数いて、将来への不安の声が聞かれた。

これらに対して郡山市では、環境を整えると同時に、誰でもいつでも気軽に参加できるイベントを多数用意している。たとえば、大型屋内遊戯施設の無料開放や、こども総合支援センター「ニコニコこども館」での多彩な活動である。

特徴的なのは、家族単位で参加する点、選択肢が多い点、屋外の遊びを屋内で可能にする点などで、各自会場に行き参加する自主性が前提となる。それに対して、家の中で遊ぶ機会が多い乳幼児の場合、家でも気軽にできるあそびが求められているのではないだろうか。

(2) 身体あそびの概要

<活動のねらい> 日常的に活用できる室内あそびの実践を通して、親子のふれあい、体づくり、自己表現、地域連携等をはかることを目標にした。また保護者に対して、子どもと自己に対する気づきを促し、多様なコミュニケーションのあり方を意識してもらうことも心がけた。

<日程と内容> 4回を「心と体をほぐす動き」と「表現を楽しもう」という、ほぐしあそびと表現あそびとに大きく分けて、2回ずつおこなった。各回の主なテーマは以下のとおりである。

- キッズジムとリズムダンス：8/30 (木)
- キッズヨガ：9/12 (水)

●お囃子とあそぶ：9/13 (木)

●布とあそぶ：9/21 (金)

<会場・時間・参加者> 郡山市のこども総合支援センター「ニコニコこども館」で、同施設の協力を得て、各回90分間実施した。各回の参加者は、0～4歳児親子約20組であった。

(3) 参加者の反応～3つの事例から

<事例Ⅰ> 母親から消極的と評価されていた4歳女兒が、キッズジムを経て、最後のリズムダンスでは、前に出て踊った。母親からは「こんなに笑顔で踊れるなんて」という驚きと喜びの感想があった。前半、十分に心をほぐし、後半のリズムダンスで自己を表現したいという欲求を育み実現したものと思われる。

<事例Ⅱ> 最初は母親から離れられずにいた2歳男児が、絵本のイメージを膨らませる場面で、床にゴロンと転がった。それを支援者が真似すると、互いに触発しあって表現が広がった。その後は、親以外の他者への働きかけもみられるようになり、母親からは、人見知りと思っていた我が子の変化と感受性の豊かさへの驚きの声があがった。他者から受け入れられてつながることで、自己を開放したと考えられる。

<事例Ⅲ> 腹這いになった0歳6か月の女兒の顔の前に、母親が布を置いたり、支援者が上から布をそっとかけたりすると、様々な表情・反応が見られた。このことは母親に「何もできないと思っていたけれど、この子なりに感じて表している」という新たな気づきをもたらした。

3. おわりに

郡山市では、子どもだけでなく「家族」単位の支援を重視している。本研究でも、通常の育児不安に加えて、子どもの体力や健康などに対する家庭内での様々な葛藤がみえてきた。これに対する身体面からのアプローチを考えると、自主参加型プログラムの多様化と同時に、家で過ごす時間が長い乳幼児家庭への「家でのあそびの充実」を支援していくことが必要なのではないだろうか。この観点から、今回の活動で参加者それぞれが「家でやってみたいあそび」を発見してくれたことは成果の一つだと考える。

また、参加者の表現あそびに対する関心が高いことが伺えた。感受性が豊かで素直な乳幼児期に、日常的にからだを使った表現あそびをすることの大切さを一番身近な保護者が理解し、実践へつなげていくことが肝要だと考える。

各回が単発的实施になったため、ほぐしあそびから表現あそびへ、という発展性・継続性を検討することができなかった。それゆえ、今後はさらにプログラムを精査し、継続による効果を検討できればと考えている。

コミュニティダンスが与える効果に関する研究：静岡コミュニティダンスプロジェクトの事例を通して

白井麻子（大阪体育大学）

1. はじめに

コミュニティダンス事業の多くは、公民館や地域の文化施設などの公共の場所で開催されている。それらの目的は、生涯学習や、健康・福祉、地域活性化、文化振興等であり、各地域の公共事業として実施されている場合も多い。現在は、地域の恒例の行事として、文化的役割を果たしている事例もある。本研究は、20xx年に行われた静岡コミュニティダンスプロジェクトの事例より、活動情報を収集し、収集されたデータをもとに分析を行う。これにより、コミュニティダンスの実施によりどのような効果があり、またどのような情報が含まれているかどうかを検証することを目的としている。

2. 研究対象事例の概要

- ・日程：20xx年8月1日～28日
- ・主催：静岡市民文化会館 他5団体
- ・企画協力：NPO法人 Japan Contemporary Dance Network
- ・ファシリテーター：舞踊家1名と美術家1名
- ・参加者：大人31名、小学生20名、アシスタント3名
- ・スタッフ：21名

[活動の流れ]

オリエンテーション⇒チーム練習
⇒合同練習⇒リハーサル⇒公演

[活動内容]

オリエンテーションは、ファシリテーターによる企画趣旨の説明と、美術のワークショップの他、自己紹介、参加動機や日常生活の出来事を聞き、ゆっくりと身体を動かした。各チームの担当スタッフも、オリエンテーションと一緒に参加した。翌日から合同練習までは、チーム毎にファシリテーターと作品を創作し、全体の合同練習、前日の全体リハーサルを経て、2回の本番を実施した。

3. 資料収集の方法

本研究の資料収集の方法は、参与観察と、質問紙によるアンケート調査である。

参与観察はオリエンテーション、8月16,17日の練習、27,28日の最終のリハーサル、及び本番の日に実施した。(*1)

質問紙は、以下の2種類を使用した。

①主催団体が作成した質問紙。項目は、参加の動機、意見・感想、今後期待する事業のリクエストの3つである。主催団体が回収したものを、

本研究の資料として提供を受けた。本研究では、自由記述の意見・感想の項目に着目し、KJ法によりカテゴリー分類し、分析した。

②コミュニティダンスのイメージに関する質問紙33項目7段階のSD法による尺度を作成し、プロジェクト終了後に配布し主催団体に依頼して配布および回収した。

4. 調査結果

自由記述の意見・感想を分析した結果、“作品に関して” (29%)、“参加体験に関する自己の感情” (19%)、“他者との交流” (15%)、“参加体験に関して” (10%)、“ファシリテーターをはじめとする関係者への感謝の言葉” (10%)、“練習過程” (6%)、“広報”、“制作”、“鑑賞”に関する意見・感想に分類できた。ここからコミュニティダンスプロジェクトが参加者にどのような効果を与えているのかを検討した。作品に関する意見・感想が多く挙げられたことは、本事例が、ダンス作品を作り・踊り・発表するという芸術活動の体験を十分に味わい、達成感を得られる活動であったこととの関係が推察される。またその体験を通して、自己への気付き、共同での作品づくりは他者を感じ、交流することの喜びを実感するという関係が生まれるのではないかと考えられる。

SD法によるイメージに関する調査の単純集計の結果は、“有意義な”、“達成感がある”、“大きい”、“感動的な”、“嬉しい”、“集団的な”の項目の得点が非常に高かった。他のグループ(*2)の結果と比較すると、“有意義な”、“達成感がある”、“自信のある”の項目に有意な差($P < .01$)が見られた。“自信”の項目に有意差がみられたことは、緊張感をもった大舞台で達成感を味わった体験から得られる影響と考えられ、特筆すべき点である。これらから、本事例は、参加者に有意義であり、プロジェクトに対して達成感を持ち、喜びと共に、自信を得られる可能性がある事例であったことが確認された。

5. おわりに

Amans(2008)は、コミュニティダンスが参加者に与えるどのような意味をもたらすかは、個人的であり、誰かが決めることができないものであることを指摘している。Wilson(2000)は、プロジェクトの中でパフォーマンスの必要性について述べており、今後、これらの検証方法について、さらなる調査をする必要がある。またこの研究が日本におけるコミュニティダンスの発展に役立てることが出来ると考える。

(*1)参与観察については、紙面の都合上割愛している。

(*2)他のグループに同質問紙調査を実施し、t検定で比較検討した。

ホリゾンタル」という概念とコミュニティダンス

-Riz Lerman Dance Exchange (アメリカ) を事例として-

北海道教育大学 岩澤 孝子

1. 研究対象と研究方法

本研究は、現在日本でも注目されつつあるコミュニティダンスの先駆者の一人である、アメリカのリズ・ラーマンについて、さらに、彼女が30年以上に渡り牽引してきたダンスカンパニー、ダンス・エクステンジ(2011年代表が交代、新体制になった)の活動を対象としている。コミュニティダンスの特徴の一つとして、「様々なバックグラウンドを持つ人々がそれぞれのあり方で表現活動に参加できる」という点があげられるが、それを実現するためには、創作過程において、参加者とファシリテーターの双方に、ある種の工夫が必要となる。その工夫の鍵の一つとなるのが、リズ・ラーマンの提唱する「ホリゾンタル」という概念であると筆者は考える。この概念をキーに、コミュニティダンスに特有のダンス創作およびワークショップの手法を考察することを目的とする。

また、研究の方法としては、2012年3月から4月にかけて2週間に渡って筆者が実施した、現地調査(参与観察及び関係者への聞き取り調査)および参考資料の分析をもとに、アメリカにおけるコミュニティダンスのワークショップ、そして、作品創作のあり方を考察したい。

2. リズ・ラーマンとダンス・エクステンジ

リズ・ラーマンが、高度なテクニックを求めて訓練されたダンサー以外の人々とダンス創作にはじめて関わったのは、1975年ニューヨークの高齢者施設でのことだった。後に *the third age* というグループ名で活躍することになるシニア・ダンサーと出会い、彼らのもつ動きの美しさに気づく。1976年に自らのカンパニーを設立したリズだが、初期は、シニアのダンスグループと若手のダンスグループの創作を分けて実践していた。さらに、何百人規模の市民とのダンス創作および公演などの実践を経て、1993年、シニアのダンサーも若手ダンサーも混合し、リズ・ラーマン・ダンス・エクステンジとして組織を改編することになった。リズらは特定のコミュニティを対象とした長期的な創作のプロジェクトにより積極的に関わるようになり、コミュニティダンスの創作手法を確立していく。

3. 創作およびワークショップの手法

「ホリゾンタル」という概念は、ダンスにおいて、一面的な価値観にとらわれない、すなわち、ヒエラルキー的な価値観に対抗して、上も下もない、広く多様な視点によってダンス創作を行うことを目指すための中心概念である。それを実現するには、参加するダンサー個々の身体に合わせた「アダプテーション」や、「サブジェクト・マター」(これは、コミュニティが抱える問題〔個人、もしくは、集団が所有している物語〕から、作品の要素やテーマを抽出すること)などの手法が採用されている。その他として、「ツール・ボックス」、これは、多様なバックグラウンドをもつカンパニー所属のメンバーがチームでワークショップを実践できるようにするためのファシリテーションの拠り所となる方法論であり、ホリゾンタルなダンス創作への必要な様々な実践の方法論の開発が積極的に行われてきた。

4. まとめ

筆者が継続的に調査を実施している札幌市のコミュニティダンス・グループを含め、日本各地のコミュニティダンスにも大きな影響を与えてきたリズ・ラーマン(とそのダンスカンパニー)の活動とその方法論を検討することは、東日本大震災以後、人々の絆、コミュニティへの関心が高まりつつある現代日本の社会情勢において、ダンスの果たす役割を考えることにも繋がるかと筆者は考える。

上記のような方法論を獲得しただけで、「ホリゾンタル」という概念を基礎としたダンス創作を実現するのは取り組むのは、容易なことではないだろう。しかし、社会的な存在である人々と深く関わり、ダンスを通して、個人の、あるいは、コミュニティの活性化を目的としたコミュニティダンスの実践において、この概念への気づきや、それをどのようにして実現していくかが重要になるだろう。

(付記) 本研究は、平成24年度科学研究費補助金 挑戦的萌芽研究による助成を受けている。また、調査にご協力いただいた、リズ・ラーマン、そして、ダンス・エクステンジ関係者の方々に對し、謝辞を呈する。

舞踏の稽古録 その一

川村信博（舞踏家・舞踏神伎塾）

中川敬文（舞踏家）・能登谷浩一

（舞踏家）

舞踏とは、命の発露だ。内面からのほとぼしる情念だ。赤裸々な身体などいろいろな提起があるが、一番重要なのは、岡本太郎が言ったように、「芸術に必要なのは、“決断と勇氣”だ」という言葉があてはまるだろう。おもいっきり描いてみる。でたらめでもいい。絵を描くに必要なのは、その決断と勇氣。

舞踏に飛び込んでくる人達もいろいろな人がいるが、誰しも一番最初にやるのは、ぶっちゃまけてみる、自分を、唯おもいっきり動いてみる、踊りなんて言えない。それさえできない自分がいた。しかしそれが一番の資質なのだろう。人の前に、眼前に自分を晒す。そういう人が成長するにしたがって、何か違う面、自分の中にある、うまく言えないけど“種”を求めていく。静かな空間、静かな自分、動きを求めていくようになる。

そのための基本、それが“立つ”です。「立つ」、これは日常に大切な事です。禅でいう所の“立禅”、武道でいう所の“自然体”、気功でいう“站とう功”、能でいう“カマエ”、各種いろいろなもので基本に置かれているものです。頭頂から足の裏まで、各部位を意識して立つ、額に花を咲かせる、体呼吸、八方向に立って空間を拡げていく。その方向で自分が一番遠くへ行った景色を思い浮かべる、銀河系の上に立っている自分をイメージする。空間の中に立つ、空気、風を感じていく。これが「立つ」です。

“佇むへの移行”

その立った身体の中から、ゆっくりと手をあげる、あげるといふよりもあがっていく、あがっていくというよりあがってしまう。意志の力でなく、唯あがっていく、動いていく。これが佇むです。

そしてこれが太極拳のように、武術、武道のような動きに変っていく。このゆっくりとあがっていった腕が、空間を触っていく。たゆたう。そこに徐々に意志の力や気を流していく。孟子の言葉に“武は舞に通ず”という言葉があります。舞踊家が武道を習うのも大変意義があると

思います。これは世阿弥のいう“軍体”にもつながっていくでしょう。これが武道への移行です。

次にゆっくりと歩きましょう。この歩みは、能でいう“すり足”、禅でいう所の“経行（きんひん）”ですが舞踏でも最重要視しています。背面歩行、四つんばい、つま先立ち歩行、足の筋を出さずに歩行など、たくさんの歩み方があります。そこにイメージをのせていく。大野一雄先生が仰る“蓮の咲く池の廻りをお父さんと手をつないで歩いてみる”。元藤燐子先生の“黄金の小鳥を手の上ののせて歩いていく”。線光の歩行、“線光は砕れそうで砕れない”。ここではまだイメージをのせませんが（後日歩行の章で詳しく説明します）能の歩行のように、面（おもて）をかりたイメージを持って、ゆっくりと歩いてみる。

その歩みの中で、ふと顔が下を向く、そこに感情が生まれる。哀しみ。感情をのせて佇む。「内にグッとこめて、そこから大きく手を広げて、これが大野さん。」と言ったのは、玉野黄一の奥さんの弘子さん。こう手があがる、それがグッと折れる、そして指先・・・そうまるで大野さんが踊っているように、大野一雄のまね、いや違う、一人一人が違うように、立つだけでも一人一人の個性、違いが出てくる、もっているもの、背負っているもの、一人一人の違いが出てくる、動きに、カラダに、感情を情念をこめていく。踊っていく苦しみを、喜びを情熱を、動いてみる、哀しみを、せつなさを、淋しさを。そんなものをぜんぶうっちゃって、「フリースタイル、でたらめの限りを尽くして」(大野一雄言)

舞踏は宗教か、なんかお前らがやっている事は宗教くさいという声がどこからか聞こえてくる。舞踏は宗教じゃない、しかし宗教とも通じるものがあるか。

大野一雄の稽古場に「身心脱落」という額があった。「これはお坊さんからもらったんだよ」と慶人さんと奥さんが教えてくれた。僕が禅を習った西嶋愚道老子の著作に「身心脱落」という言葉が出てきた。禅でいう極意は身心脱落だ。身心脱落と身心一如。孟子のいう“放心を”求む。召康節（ショウコウセツ）の“心は放つが要なり”、儒教とも仏道とも舞踏は通ずるのだ。皆さんご承知の天照大神の岩戸隠れの前で踊った天のうづめ、日本の祭りの数々の舞、踊り、神楽、盆踊り。踊りは鎮魂や供養、雨ごいや祝祭、たくさんの神事、仏事と関係がある。まだまだある、“踊り念仏だ”、空也上人や一遍上人が踊った踊り念仏。舞踏もその中で育ってきた、立派に宗教にも通じるものかも知れない。

インドのマーシャルアーツ、カラリパヤット Kalaripayattu とパフォーマンスする身体 —マルタ・アーツ・フェスティバル参加を事例に

高橋 京子 (フェリス女学院大学)

1. はじめに

本発表では、長年に渡るカラリパヤットの現地調査を経て、英国ウェールズを拠点に俳優やダンサーらへのワークショップをおこなうザリリ、フィリップ Phillip B. Zarrilli (1947-) のメソッド (以降、ザリリ・メソッドと呼ぶ) を取り上げる。特に、発表者が参加したマルタ・アーツ・フェスティバルでのザリリのワークショップを事例にする。

研究目的は、南インド、ケーララ州発祥のマーシャルアーツであるカラリパヤットが、ザリリ・メソッドにおいてどのようにパフォーマンスする身体に活かされているかを考えることである。

研究方法は、2004 年から継続しているケーララ州内のカラリパヤット道場でのトレーニングの実施、インタビューを中心とする現地調査、2012 年 7 月 1 日～7 日にマルタ共和国で開催されたマルタ・アーツ・フェスティバルでのザリリのワークショップへの参加、インタビューを中心とする現地調査、そして文献調査である。

研究対象は、ケーララ州内のカラリパヤット道場グルクラム・カラリ・サンガム (以降、G.K.K.S. と呼ぶ) でのトレーニングと、ザリリ・メソッドの双方とする。

2. カラリパヤットと伝統的なパフォーマンス

カラリパヤットはインドの伝統医学アーユルヴェーダを基盤とし、身体エクササイズ、身体表現、ヘルスケア、自己防衛などの要素から成る。手と足を用いておこなうマッサージのウリチルも含まれる。

同州の伝統的なパフォーマンスである舞踊劇カタカリでは、パフォーマーの身体形成にカラリパヤットのエクササイズやマッサージ (ウリチル) を用いる。同州北部の舞踊的所作をおこなうテイヤム儀礼でも、幼少時にカラリパヤットを経験する伝承者もいる。

3. ザリリ・メソッド

3・1. 呼吸法

参加者は *inhalation* (吸う) と *exhalation* (吐く) の掛け声に従い、直立姿勢での呼吸法をおこなう。次に呼吸をしつつ、上肢動作を伴う段階へと進む。視線はまっすぐ前、丹田から見るように促される。

3・2. ヨガ、太極拳、そしてカラリパヤット

呼吸法の後、呼吸と丹田の意識を保ちながら、ヨガの一連の動作、座位でのストレッチ、太極拳の流れるような動作、カラリパヤットへと進む。カラリパヤットは、発表者が現地でおこなうエクササイズとは異なる点が多かった。それは指導者の違いに由来するとザリリは述べていた。例えば「象」のポーズでは、両手の平から肘までを顔の前で合わせ、肩幅より少し広めにとった脚を膝が直角になるまで曲げて腰を落とし、背中が地面と平行になるまで前傾姿勢になる。これは発表者が G.K.K.S. でおこなう姿勢である。一方、ザリリ・メソッドでは手の平は拳にして合わせ、膝を直角まで曲げず、背中も前傾しすぎないようにと発表者は注意を受けた。前者に比べると後者は楽な姿勢であり、丹田を意識することも可能な姿勢であると実感した。

4. ザリリ・メソッドとパフォーマンスする身体

初心者向けのザリリ・メソッドでは、カラリパヤットの根底にあるヒンドゥー教的、または土着信仰的な精神性は排除され、ヘルスケアに関する言及もない。メソッドは「Open your awareness.」に表現されるように、パフォーマーにとって不可欠なアウェアネス (自己の認識、覚醒など) の感覚を養うことが重視されている。このアウェアネスを得るために、丹田を意識することも強調される。

5. おわりに

同州の伝統的パフォーマンスでは身体形成のためにカラリパヤットを用いる。ザリリ・メソッドでは、パフォーマンスする身体の形成に直接役立つというよりはアウェアネスの感覚を養うためにカラリパヤットを手段として用いることがわかった。発表者はカラリパヤットを、ヒンドゥー教的土着信仰の上に成り立ち、ヘルスケア等の諸要素から構成されるものと捉える。今回の事例では信仰やヘルスケアに関する言及はなく、カラリパヤットの全体像を伝えきれているとは言い難い。しかし、ザリリの主張する、自身の 360 度すべてに意識を向けるという点で、マーシャルアーツのカラリパヤットがパフォーマンスする身体に活かされていることが理解できた。

参考文献

高橋京子 (2011) 「舞と武の融合のかたち—南インドのマーシャルアーツ、カラリパヤット—」『舞踊学の現在 芸術・民族・教育からのアプローチ』文理閣、pp.162-177

Zarrilli, Phillip B. (2009) *Psychophysical Acting*, Routledge, NY

コンテンポラリーダンス作品『クマカン・ゲレン』における「トラディショナル」と「モダン」

お茶の水女子大学大学院 上野 千佳子

1. 研究目的と方法

本発表は、マリ共和国のセグー州にある文化センター、ソントル・クルチュレル・コレ(以下、CCK)で活動するコレ・ダンス・カンパニー及びその作品に焦点をあてる。同カンパニーは2011年5月に設立され、舞踊手男女10数名と音楽家4名からなる。『クマカン・ゲレン』はトーゴ人舞踊/振付家 Anani Sanouvi による上演時間およそ30分のダンス作品である。

2012年2月にCCKの中庭の舞台上で上演された同作品を現地で見ただけのフィールドノート、振付家および舞踊手への聞き取り調査を元に、今日のマンデ文化における上演舞踊の「トラディショナル」と「モダン」を再考する。音楽学者の Eric Charry は、マンデの脈絡において、traditional(Fr: *traditionnelle*) と modern(Fr: *moderne*) は対立する概念ではない(p.24)、traditional と modern の世界観は互いに補完している(p.27)と述べる。本発表は、作品に見られるトラディショナルとモダンの表出を示し、Charry の主張を元に作品を検討するものである。

2. 文化センター概要

CCKは2011年2月、セグー州でホテル等を経営するマリ人のダフェ氏が中心となって設立した文化施設である。セグー州の中心であるセグー市から車で15分程の所に位置する。建物はスーダン-サハラ様式の概観を持ち、屋内ホール、展示室、録音スタジオを備え、セグーの現代文化の育成に力を入れている。これまでに音楽・舞踊・演劇の公演、造形芸術展示等が開催されている。

3. 振付家 Anani Sanouvi 略歴

振付を担当した Anani Sanouvi は、1997年プロの舞踊家としての活動を始める。フランスのモンペリエやセネガルでの活動を経て、2007年にはベルギーで Anne Teresa De Keersmaeker に指導を受け、現在はオランダを拠点に活動をおこなっている(2012.9月現在)。

4. 考察

『クマカン・ゲレン』の上演当日、観客数はおよそ250名、欧米人が40名ほど見られたが、客の多くは地元住民であると見受けられ、特に10~20代前半の若者の姿が目立った。マリの首都のバマコでは、ダンス・ピエンナール Dense Bamako Danse がこれまでに8回開催され、アフリカ内外のコンテンポラリー・ダンサーが参

加している。またバマコには、ハイチ出身の舞踊家 Ketty Noel 率いるダンス・カンパニー Donko seko が拠点を置き活動を続けているため、コンテンポラリーダンスを見る機会がある。バマコと比較し、セグーで上演される機会は少ない。

ところで、マリの上演舞踊の代表はマリ共和国の独立後に設立され、今日も活動を続けている国立の Le Ballet Malien(以下、バレエ・マリアン)とあってよいだろう。バレエ・マリアンはこれまで一貫してマリ各地の伝統舞踊、楽器、民族衣装を元にマリ人の手によって伝統芸能を舞台化している。コレ・ダンス・カンパニーは、マリ各地の楽器(体鳴楽器、膜鳴楽器、弦鳴楽器)を用い、作品の中にはセグー州の2つの伝統芸能、北部の州の伝統芸能が1つ見られたが、後半登場する1名を除いて、舞踊手は民族伝統に由来する衣装の着用ではなく、ジーンズ、Tシャツ、ジャージなど、「モダンな」今日の日常生活での衣服を着用し踊っている。そのため、一見ただけでは、伝統芸能が含まれていることは気づきにくい。しかし、作品中には時折伝統舞踊が踊られる際の打楽器リズムが演奏されたり、ジーンズ姿の男性舞踊手の腰にセグーの伝統芸能で用いられるスカーフが見られたりなど、伝統芸能の要素が部分的に組み込まれている。

コンテンポラリーダンスのテクニックを身につけた振付家を外国から招き作品を創作する手法は、バレエ・マリアンとは異なる点である。そこには現代の舞台芸術を積極的に取り入れていくという姿勢があらわれているといえるだろう。関係者への聞き取りからは、作品には「貧しさ」と「健全さ」というメッセージがこめられていることがわかった。

まとめとして、本作品は、コンテンポラリーダンスのテクニックを身につけた振付家が創作に関わることで、伝統芸能とは異なる新しさをめざし、また、多くの観客と同じ世代の舞踊手が、カジュアルな服を身につけ登場することで、親近感を与え若者たちの関心をひきつけ、同時に、伝統芸能の要素が組み込まれることで、地域の伝統を再確認しているといえる。本作品では、上記のように、創作舞踊に「トラディショナル」と「モダン」を組み込み、メッセージを伝えていると考えられる。

参考文献

CHARRY, Eric

2000 *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, Chicago: The University of Chicago Press. pp. 24-27

タイ伝統芸術舞踊の舞踊技法に関する研究 —舞踊技法用語を中心に—

中野 真紀子（聖徳大学短期大学部）

1. 研究目的

タイ伝統芸術舞踊は厳格な伝承形態のもとに継承されている。舞踊技法もまた舞踊の文化的諸相とともに厳格に受け継がれてきた。慣習的に使用されてきた技法を表す用語は、タイ伝統芸術舞踊を次代へ引き継ぐための伝承言語として重要な機能を果たし、厳格な継承を支えてきた。本研究では舞踊技法用語に着目し、その意味を解明することにより舞踊技法の動作特性を探り、タイ伝統芸術舞踊の舞踊技法研究の基礎的な資料とすることを目的とする。

2. 研究方法

文献（主要参考文献参照）から舞踊技法用語を抽出し、意味を読み解く作業と、実際に用語が示す形や動きを確認する作業により動作特性を導き出す。

3. 結果

舞踊技法用語は、大別して上肢に関するもの 33 個、下肢に関するもの 23 個、上肢・下肢以外の身体部位に関するもの 13 個に分類された。

①上肢に関する舞踊技法用語

上肢に関する舞踊技法用語は、形と動きを表すものに分けられる。主な手の形は 2 種だけであったが、ポジションによって用語を使い分けていた。動きを表すものは、手首の運動と、手首と腕の運動とがあり、手首の回旋方向の違いや運動の質の微妙な差異によって、細かく技法を呼び分けていた。このことから上肢技法は繊細で多様な表現性を生むことが推察される。形、動きともに腕のカーブや手首の回旋運動が多く見られ、曲線的であることが特徴として明らかとなった。

②下肢に関する舞踊技法用語

下肢に関する舞踊技法用語は、形を表すもの、動きを表すもの、足運びを表すもの、下肢でリズムを刻むものに分けられ、そのいずれも技巧的には単純であった。

下肢の形は、膝を曲げる、足首を折る、足の指を反らすことによって「角」をなす形が特徴となっていた。下肢の動きは、足先を反らす運動、足の親指の付け根の下を使う運動、踵を使う運動が多く見られた。足運びも、足の親指の付け根の下を使い方や踵の状態についての記述が多く見られた。下肢でリズムを刻むものは、膝の屈伸、足首の運動を伴っており、床を叩いてリズムを刻む場合は、足の親指の付け根の下を使っていた。下肢に関する舞踊技法用語はい

ずれも、足の高さ・方向、足の着地する位置や歩幅などのポジションについて詳細な記述が見られ、厳密に規定していた。これら用語に表された形・動き・足運びは、すべて非常に狭い空間内に収まっている。

③上肢・下肢以外の身体部位に関する舞踊技法用語

上肢・下肢以外の身体部位に関する舞踊技法用語は、頭に関するもの、顔に関するもの、首に関するもの、肩に関するもの、胴体に関するもの、座る姿勢に関するものがあった。

頭、顔、首、肩、胴体に関する用語の中には、各部位が互いに連動して滑らかな曲線をなす運動が多くあり、似通っていたものもあったが、それぞれの技法用語は部位の使い分けや部位間の関係性など微妙な差異を区別していた。座る姿勢に関するものは、形を表すものと、ポーズから別のポーズへ移行するときの区切りとしてリズムを刻むものがあった。

4. まとめ

タイ伝統芸術舞踊の舞踊技法用語から読み取れる技法の動作特性は以下のようにまとめられる。すべての用語は形や動きを厳密に細かく規定していた。このことから動作特性として舞踊技法は限定的であると言える。これはタイ伝統芸術舞踊の厳格な舞踊の型と関係していると考えられる。また上肢技法は曲線美が特徴となっており、それと対照的に下肢技法は形や動きに直線的な角を含んでいることが特徴となっていた。このコントラストがタイ伝統芸術舞踊の形式美となっていると考えられる。上肢・下肢以外の身体部位のうち、頭、顔、首、肩、胴体に関する技法は滑らかで曲線的な運動を伴っており微妙なニュアンスを含むことから、上肢・下肢の技法が生み出す形式美に、繊細で奥行きのある表現性を加えていることが推察される。

これらを実証するには、この結果を踏まえ、実際の舞踊作品の中で舞踊技法を分析し、検証しなければならない。

<主要参考文献>

1. อากม สาขากม (2002) รวมงานนิพนธ์ ของ นายอากม สาขากม, กรมศิลปากร
2. เรชญ โกลสินานนท์ (2001) นาฏยศัพท์ภาษาท่านาฏศิลป์ไทย, ไทยวัฒนาพานิช

本研究は JSPS 科研費 24652044 の助成を受けている。また、舞踊技法用語の確認作業において、Chanutda(Waraporn) Kanneewong 氏にご協力頂いたことに感謝したい。

G. V. ローシー

帝劇における上演作品

お茶の水女子大学大学院 山田小夜歌

【研究目的と方法】

G. V. ローシー (Giovanni Vittorio Rosi, 1867～?) は、大正初期に開場した帝国劇場 (帝劇) 歌劇部の舞踊教師として英国ロンドンから招聘された。エンリコ・チェケッティの門下生であったローシーは、正統なバレエを教授していたが、途中からその指導を優秀な門下生へと任せ、彼自身は帝劇で上演するための舞踊や歌劇作品の創作、改作、そして演出を行い、歌劇部 (洋劇部) 解散後も自身のオペラ館で歌劇の上演を続けた。戦前の日本におけるこのようなローシーの活動は、日本洋舞界の発展に貢献したことが推察される。しかし、その活動の詳細に関しては明らかとなっていない部分も多い。

したがって本研究では、ローシーの帝劇における活動期 (1912年～1916年) において中心となった作品の上演に関して、閲覧可能な番組、絵本筋書、批評記事、関連する文献などからその概要を明らかにする。また今回は、ローシーが上演に関わった 22 作品 (帝劇特別公演を含む) の中から、演目名称と題名から舞踊作品と判断できた 10 作品について検討を行う。

【ローシーの舞踊作品】

ローシーの上演した舞踊作品は大きく、ストーリー性のあるもの (6 作品) とストーリー性のないもの (4 作品) に分けられる。ストーリーのない「西洋舞踏」と称された『エレクトリック・ダンスー春の花園一』、『生ける立像一花の一隅一』 (1913)、『春の宵』、『夏の園』 (1914) の 4 作品は、いずれも 10～20 名ほどの群舞による作品であった。いずれもローシー「指導」と書かれており、写真資料などから前任の舞踊教師ミス・ミックスの作品によく似ているものもあるが、男性歌劇部員が出演していることから、ローシー「振付」と考えるのが妥当であろう。

ストーリー性のある作品は、来日から 2 ヶ月後に上演された無言劇『犠牲』が最初のものである。この作品は「作」ローシーと書かれ、ロンドンで上演して好評を得たという作品だったが上野¹⁾の調査からはそれらしいものは認識できなかった。〈無言劇〉と題されているが、「愛の踊り」や「別れの踊り」といった踊りが中心の作品となっていた。これは日本で初めて上演されたローシーによる舞踊作品となったが、作品や踊り手の技術に対する評価はなく、見慣れ

ないタイト姿や肉体の線が見える踊りに関心が集まった。1913年にはローシー「作・振付」の無言劇『マリー・ド・クロンビツレ』、1914年にはローシー「作・指導」の黙劇『金色鬼』が上演された。この「金色鬼」には石井林郎、柏木敏、高田春夫といった後に日本洋舞界のパイオニアとして活躍した舞踊家達が初めて主要キャストとして出演した。この〈無言劇〉〈黙劇〉と称された 3 作品は、いずれも登場人物が多いのが特徴で、ローシー夫妻を含む数名の主要キャストの他に、専属俳優や女優、歌劇部員ら 30 名近くが出演した。踊りよりもストーリーを重視した作品であったと考えられるが、物語が難解なものも多く、反響は少なかった。1915年には〈バレエ〉と称された 3 作品が上演された。ローシー「作・指導」の夢幻的バレエ『三越呉服店玩具部』は、その内容の分かりやすさと、アメリカ帰りの高木徳子が特別出演し得意のトウ・ダンスを披露したことで好評を博した。次に上演されたローシー「作・指導」の夢幻的バレエ (神話的バレエ) 『狼の女神』は、沢モリノと高田春夫が主演し、ローシー自作のストーリーがある作品に初めて日本人のみが出演したが、反響は少なかった。ローシー関わった最後の舞踊作品、劇的バレエ『嫉妬』は歌劇『カルメン』をもとにして創られた。この作品を増井は「踊りの見せ場を作るためだけに構成された」²⁾と述べているが、それはローシーの作品が、ストーリーを伝えるに留まらず、踊りを見せるという本来の〈バレエ〉作品へと発展したことを意味するのではなからうか。

以上のことからローシーの舞踊作品は、①群舞で単純な踊りを見せる〈西洋舞踏〉②多くの登場人物を出演させ、踊りよりもストーリーを重視した〈黙劇〉〈無言劇〉③特定の舞踊ジャンルを名称に取り入れた〈バレエ〉の三つに分けられる。ローシーの着任当初は〈黙劇〉〈無言劇〉といった作品が上演されていることから見ても、ローシーが歌劇部員達の技術レベルに合った作品を創作していたことが分かる。また、〈バレエ〉というジャンルを認識させるためにジャンルを表記したとも考えられるが、実際には〈バレエ〉について言及した批評記事は少なく、民衆に〈バレエ〉を認識させるには至らなかったと言える。しかしながら、洋舞の下地のない日本に於いて新しい芸術作品を世に発表し、反響を呼んだことは注目に値する。

¹⁾上野房子 「日本初のバレエ教師 G.V.ローシー 来日前の歩みを探る」『舞踊学』第 14 号 舞踊学会 1992

²⁾増井敬二 『日本のオペラ 明治から大正へ』 民音音楽資料館 1984

天津乙女（宝塚歌劇）の歌舞伎舞踊
—『鏡獅子』を中心に—

阿部さとみ
早稲田大学演劇博物館招聘研究員

はじめに

宝塚歌劇（以下宝塚と略す）における歌舞伎舞踊の歴史を辿り、小林一三が目指した歌舞伎舞踊改革の流れを検証する。今回は天津乙女の『鏡獅子』を中心にその変遷を探る。

天津は大正7年に6期生として宝塚に入団。当初から日本舞踊の優れた技量を発揮し、昭和3年には舞踊助教授に任命され、生徒初の指導者となり、昭和8年からは日本舞踊専科に所属した。『寿式三番叟』『船弁慶』『鏡獅子』『連獅子』『奴道成寺』など、宝塚における歌舞伎舞踊のほとんどが天津の主演で、その展開を考えるのに欠くことのできないスターである。中でも『鏡獅子』は天津の代表作として知られ、昭和8年の初演から昭和32年までに19公演¹が行われている。今日残されている『宝塚歌劇脚本集』『歌劇』『宝塚舞台年鑑』などからその演出を見ていくことにする。

宝塚版『鏡獅子』の変遷

宝塚版『鏡獅子』は昭和8年2月、宝塚大劇場で初演された。前シテが御小姓弥生、後シテが獅子の精であるという構造は歌舞伎舞踊と変わらないが、洋楽を地とすることを基本に、老女と中老の替りに大勢の腰元が出ること、前シテの踊り始めが「恋の根笹」からで、「春は花」の女扇の件をカットするなど、かなり短縮していること、胡蝶の精と牡丹の精の群舞があること、後シテの背景が清涼山であること、大薩摩の間に獅子の精の出があることなど、異なる点が多々あり、宝塚ならではの演出が見える。洋楽の地は、独唱と合唱を伴い、長唄という独吟の箇所が蔭独唱になっているのも特徴的である。7回目の公演（昭和18年6月）からは、「幾千代かけて」というオリジナル曲の合唱が挿入される。その一方で牡丹の精は登場しなくなり、前シテの踊り始めが「されば…」からと歌舞伎舞踊に近いものになる。16回目（昭和27年5月）には、初演以来の水田茂振付から天津自身の改修・振付に変わり、前シテに長唄を採用。ここで「春は花」の件が加えられ、前半は歌舞伎舞踊とほぼ同様になる。17回目（昭和31年1月）の天津演出では、「幾千代かけて」のオリジナルの歌を復活させ、「春は花～」の件を合唱にするなど、洋楽を取り入れる方向に戻している。

『歌劇』の読者投稿欄「高声低声」には、初演時から、洋楽の導入や胡蝶の群舞に関しては賛否

両論の意見が寄せられているが、天津の芸に関しては称賛の声が圧倒的に多く、ここからも天津の優れた技芸が想像できる。小林一三の提案「中間のつなぎは洋楽の群舞でも、その他は従来の歌舞伎芝居の長所を生かして、長唄の出語りで試みる」（「おもいつ記」『歌劇』S31.2）も興味深い。

振りの分析

では具体的に天津の『鏡獅子』とはどのようなものであったのだろうか。現在、その振りの断片を確認できる資料は二つ残されている。①「天津乙女の鏡獅子抄」（『歌劇』S24.11）の写真による型の紹介と②昭和38年2月「阪急友の会特別公演」（宝塚大劇場）の映像²である。この二つの資料のみから天津の『鏡獅子』の特徴を断定することはできないが、それをさぐる手掛かりとしたい。

①は35枚（前シテ27枚、後シテ8枚）の写真から成る。ほとんどが歌舞伎舞踊と同様の振りになっており、この時点で歌舞伎舞踊に近いものであったことが確かめられる。②は「実に石橋の有様は」以降の映像で、歌舞伎舞踊では扇一本で踊り、後の合方で手獅子の振りとなるのに対して、ここでは冒頭から手獅子の振りとなっている。また、洋楽の地ではあるが、前シテの引っ込み、後シテの出から本舞台でのキマリ、胡蝶との絡みなど、獅子の精自体の動きは、歌舞伎舞踊の振りが基になっているのが認められる。一方で胡蝶の群舞には、レビューの要素がふんだんに盛り込まれ、岩から飛び降りたり、側転をするなどアクロバティックな動きが多々見られ、歌舞伎舞踊から離れたものになっている。そして、獅子も胡蝶も共に洋楽に合わせた素早い動きに伴い、爪先立ちをしたような足の運びになっているのが特徴的である。

まとめ

このように宝塚版『鏡獅子』は、様々な変遷を経、歌舞伎舞踊の動きを基本としながらも、群舞にレビューの要素を取り入れた作品となった。また洋楽で踊るという過程からは従来の歌舞伎舞踊の足の運びとは異なるものが生まれた。現在、本公演での歌舞伎舞踊の上演は途絶えたが、この技法は日本物レビューの中に受け継がれている。

なお、当研究は科学技術研究費基金助成研究「日本演劇史における歌舞伎と宝塚歌劇の影響研究」によるものである。

¹ 歌舞伎舞踊の持えをした上演で、数日間以上の興行をする本公演のみを対象とし、1日限りの特別公演や素踊り（昭和54年）は除いた。

² 「宝塚アーカイブス」第二回「踊り手 天津乙女～日本ものの立役者～」所収。公演のダイジェスト版である。

藤田嗣治が舞台美術を担当した 1948年有楽座光輪会舞踊詩劇『静物語』

早稲田大学大学院文学研究科 美術史学コース
博士後期課程3年
佐野勝也

終戦後間もない1948年7月、東京・有楽座に於いて光輪会第1回公演として舞踊詩劇『静物語』が上演された。高松宮殿下の御名を仰いで、初代中村吉右衛門、吾妻流の吾妻徳穂を中心に豪華な出演者と制作関係者が集まり、新しい舞台芸術を創造しようという公演であった。舞台作品自体の完成度は高いものには出来ず、興行的にも失敗に終わり光輪会としての活動もこの『静物語』上演のみで終了する。戦後の混乱期における独立自主企画の公演ということもあり上演資料は散逸し、この舞踊詩劇『静物語』公演自体が忘れられたといえよう。発表者は、現在、画家藤田嗣治の舞台美術作品を研究テーマとして、藤田の舞台美術と劇場空間に対して美術史学の見地に加え舞踊学と演劇学の視点も交えた多角的な検証及び考察を踏まえ研究を進めている。研究調査段階で、藤田が舞踊詩劇『静物語』の舞台装置を担当していることが判明した。藤田の舞台装置資料としては舞台写真4枚を特定したが、舞台装置草案、道具帳、背景幕や大道具の図面は所在を確かめることは出来ていない。しかしながら、吾妻流事務所の御協力を頂いて、公演パンフレットと吾妻徳穂が使用した公演台本を調査分析することが出来た。その結果、全貌解明には至らないものの公演企画及び作品内容が実験的かつ野心的な試みであったことが概観的ながら検証できたといえよう。

光輪会舞踊史劇『静物語』の概要と実現経緯

『静物語』は義経記を基にして三幕十五抄で構成される。第一幕「雨乞の舞」五抄は、京都神泉苑で若き白拍子「静」と社会変革的行動者である「義経」の邂逅と恋愛。第二幕「黒き力と白き別れ」六抄は、「頼朝」と「政子」を中心に暗黒なる現実の点描と、雪の吉野山での「義経」と「静」の別離及び彼女の平和と和解の為の新しき決意。第三幕「をだまきの舞」四抄は、鎌倉若宮八幡宮で裁きを受ける「静」が兄弟相争う悲劇を諫め平和への切なる願いで「君が代」「吉野山」「しづのおだまき」を舞い、永遠の美への探究と漂泊の中に劇は終わる。吾妻徳穂が静御前を踊り、義経を夫君の藤間万三哉。頼朝に初代中村吉右衛門、北条政子に六代目中村芝翫（六代目中村歌右衛門）、幕前の語りで五代目

市川染五郎（初代松本白鸚）、磯禅司に五代目澤村訥升（九代目澤村宗十郎）、「永遠の女性/小野小町」に小夜福子他、総勢35名の出演者であった。和楽器演奏団は笛1名、鼓1名、箏第一部2名、箏第二部2名、十七弦1名、フルート及笙1名、尺八2名、打物1名、唄3名の計14名で編成、原智恵子がピアノ演奏。制作関係として「演劇」を中村吉右衛門、「音楽」を宮城道雄と原智恵子、「美術」は「装置」を藤田嗣治、「考証」を吉村忠夫、「照明」を遠山静雄と大庭三郎、「舞踊」を吾妻徳穂と藤間万三哉が担うという布陣であった。公演パンフレットに記載がない制作監督的な中心人物は川添浩史で、1946年から高松宮殿下の国際関係特別秘書官に任じられ高松宮邸を転用した迎賓館「光輪閣」支配人を兼務していた。吾妻徳穂は以前より川添の妻でピアニスト原智恵子の演奏に魅かれ、原の演奏するピアノを伴奏に踊りたいと願っていた。1947年『王朝』で吾妻徳穂の振付をする日本舞踊に原がピアノを弾くことが実現し、その翌年、川添は友人に執筆させた『静物語』の脚本をもって吾妻に企画を持ち掛け実現に動き出すのであった。資金面ではスバル興業の遠山不羈夫が制作資金を全面的に提供し、1948年光輪会第1回上演が実現に至った。藤田の舞台美術に関しては残された数枚の舞台写真だけが手がかりの部分的な検証になっているが、藤田が手掛けた上演パンフレットからは藤田独特の意匠が確認できた。

原智恵子ピアノと宮城道郎作曲和楽器編成

上演台本を検証した結果、各幕各抄の導入部での説明的な語りが長く、登場人物の台詞の量もかなり多いものであった。『演劇界』第6巻第9号「藝能日録」で「脚本が生硬な活歴式で、舞踊素少く音楽もなしにセリフで物語を進める個所多く、…」と評された通り、語りの場面で音楽、舞踊要素を排除してしまい全体的な音楽的調和を持つての舞踊詩劇を構成することが出来なかったと推察される。けれども、ショパンの『24の前奏曲』組曲をモチーフとして宮城道雄が作曲し、和楽器の演奏編成に原智恵子がピアノを演奏するというとても野心的な日本舞踊の舞台作品であった。宮城がショパンの前奏曲第6番を基にした誰にでも歌える主題歌「今様」を作曲しており楽譜資料が現存している。

その後に吾妻徳穂が川添浩史の協力を得て1954、55年に2回に渡るアヅマカブキの欧米公演を実現させたことを顧みるならば、1948年舞踊詩劇『静物語』公演の実験的な試みを振り返る作業は日本舞踊史において有意義である。

帝劇歌劇部員・小森敏(1887-1951)の活動

杉山千鶴

早稲田大学スポーツ科学学術院

はじめに

帝國劇場歌劇部(のち洋劇部と改称)出身の舞踊家・小森敏は、これまで近代日本洋舞史においては見過ごされることが多かった。昨年、茂木秀夫氏による詳細な伝記『小森敏とパリの日本人』が出版され、ようやく小森の名が認識されるようになったと言える。この茂木によると、帝劇歌劇部時代の小森が新劇に非常に近いところにいたという[茂木 2011:48-49]。筆者は既に歌劇部興行の歌劇・喜歌劇・舞踊における小森について部分的に触れた[杉山 2011]が、本研究では新たな資料を加え、茂木の指摘した新劇も含め帝劇歌劇部時代の小森の活動について概観し、改めて考察する。

1. 帝劇における活動

1-1. 歌劇・喜歌劇

歌劇部員・小森のデビューは1912年6月の創作歌劇《熊野》の従者役だった。主役の男性は指導者の清水金太郎や専属俳優の松本幸四郎が務める中で、小森は1912年6月の創作歌劇《釈迦》における主役の夫・釈迦役を始め、ほとんど全ての作品で主役に絡む脇役になっている。楽譜の読めない者もいた[小島 1967:29]という歌劇部員の中では、東京音楽学校出身、後述の通り清水と共演した経歴は、歌劇俳優としての小森を保証するものであった。また後年小森と交流のあった人物や晩年の愛弟子である藤井利子によれば、小森は非常に穏やかでおとなしく、撫で肩でスラリとしていたという。舞台写真等の小森は、その性格を反映するかのようには希薄な存在感である。つまり保証を持ちつつも存在感の弱い小森は、主役に近い脇役としてまさに相応しい人材だったのである。

1-2. 舞踊作品

男性歌劇部員の出演する舞踊作品には必ず出演し、主役のいる作品では脇役であり、群舞作品では、配役表には石井漢や稀に出演した服部曙光に次いで氏名が記載されている。ローシーがステーキ代を支給するよう帝劇に働きかけたという石井や高田雅夫、直々に芸名を受けた澤モリノらはいずれも舞踊作品の主役を務めており、小森は彼らには及ばないものの、そこに次ぐ、不可欠な存在であったと思われる。

1-3. 女優劇・喜劇

1914年9月末には喜劇《カアニバルの夜》で

主人公の夫・マルチノ役を、1915年5月の女優劇《女優風情》の劇中劇に出演している。また専属女優を養成していた付属技芸学校では新規採用の女優による試演会を催していたが、小森は1913年5月と6月の試演会で現代劇に出演している。中でも5月の現代劇《腕輪》では主人公を務め、俳優として課題を内包している点を指摘されつつも、その表現を評価されている。

2. 帝劇外における活動

小森は歌劇部生として研修中の1909年12月に山田耕作作曲の聖劇《誓いの星》に出演、このときの主役は清水金太郎であった。また1913年5月の吾声会第1回公演《鴨》では、資料の配役表ではレリング役として小森の名を確認できるが、批評文や舞台写真の同役は別人である。『明治大正新劇史資料』には「髪の薄い紳士(小森恵)」[田中 1964:115]とあり、茂木はこれを小森としている[茂木 2011:69]が、資料からは確認できなかった。帝劇外の活動については、今後さらなる調査を進める必要がある。

おわりに

帝劇の興行では、配役は帝劇サイドが決定していた。歌劇部による歌劇や喜歌劇では男性主役は固定しており、歌劇部員の割りこむ余地はなかった。その中で常に主役に近い脇役を常に務めていたのは、歌劇俳優としての保証と、実は主役を担うには不十分な存在感を有していたからである。一方で喜劇や現代劇の配役を見ると、俳優としての評価も得ていたと思われるが、この点も歌劇や喜歌劇の配役の根拠となっていると推察される。また舞踊においても突出していないがダンサーとしても十分な存在であったようである。帝劇にとって、このように器用に多様なジャンルを演じる小森は手堅い存在だったのである。この後、小森の中で舞踊が特化されていく経過については今後の課題としたい。

【引用・参考文献】

- ・小島洋々(1967):三浦環さんの温情、内山惣十郎:浅草オペラの生活、雄山閣:28-29.
- ・茂木秀夫(2011):小森敏とパリの日本人—近代日本舞踊の国際交流—、創栄出版
- ・拙稿(2011):声楽家から舞踊家へ—小森敏(1887-1951)の転身、早稲田大学演劇博物館 GCOE 紀要演劇映像学 2010 第3集
- ・田中栄三(1964):明治大正新劇史資料、演劇出版社

※本研究は科学研究費助成金基盤(C)(課題番号:24520183,研究代表者:杉山千鶴)を受けた研究成果の一部である。