執行正俊のドイツ留学（1930－1932）

就実大学　桑原　和美

１．目的

執行正俊（1908－1989）は、日本のモダンダンス草創期の昭和初期に舞踊家としての活動を始めた。戦前・戦後を通じてモダンダンス、バレエ作品を多数発表する傍ら、後進を育て、また現代舞踊協会と全日本舞踊連合の常任理事を務めるなど舞踊界の発展にも力を発揮した。彼は、1930 年 11 月から 1932 年 4 月までドイツに滞在し、当時世界的に最も著名な舞踊学校であったマリー・ヴィグマン学校に日本人として最初に学んだ。著書『華麗なる輪舞』に記した当時のドイツ舞踊事情の詳細な記述は舞踊史資料としても重要である。

執行の舞踊活動に関しては、これまで断片的に言及されてはいるが、舞踊史上の位置づけも含めて充分な考察がなされてきたとは言いがたい。本研究は、最終的に執行の舞踊活動全体を明らかにすることを目的とするが、本発表においては、ドイツ留学中、彼がどのような舞踊体験をし、また当時の舞踊をどう受け止めたのかを検討する。

２．方法

執行に関する記述で纏まったものとしては、自著『華麗なる輪舞』のほか、桜井勤による『日本の舞踊界を築いた人たちⅡ』、現代舞踊協会制作ビデオ『日本現代舞踊の流れ：第二部動乱期を生きぬく』があるが、いずれも執行本人の記述か聞き書きが基になっている。本研究では下記に示した参考文献に加え、彼の自筆記録、写真、書簡、新聞記事、プログラム、脚本、公演ちらし、メモ書きなどを資料として用いる。

３．留学以前

執行正俊（本名・正）は、1908 年、福岡県大川市に医者の四男として誕生した。中学を卒業後に上京し、東洋音楽学校に入学して、ピアノと作曲を学ぶ。また在学中に演劇に興味を持ち、劇団現代劇協会や築地小劇場の活動に関わるが、ヨーロッパ巡演から帰国した石井漠・小浪の舞踊リサイタルを観て、「音楽の心と舞踊の心が完全に結ばれた作品を作り出す」舞踊家になろうと決心する。当時築地小劇場でリトミックを教えていた岩村和雄に入門し、ドイツのダルクローズ学校で学んだ岩村から舞踊の基礎訓練とリトミックを学ぶ。1927 年と 1928 年にリサイタルを開き、東洋音楽学校を卒業した翌年の 1930 年 11 月に日本を発ち、シベリア経由でベルリンに向かった。

４．ドイツにおける舞踊体験

ベルリンに到着した執行はまずカテリナ・デルビエのバレエ学校でクラシックバレエとスペイン舞踊を学ぶが、この経験は後の舞踊活動に大きな意味を持った。また同年 12 月 15 日に、ラバン振付けの「プリンス・イーゴリ」を国立歌劇場で観た。この作品を含め、「ヨゼフ物語」「コッペリア」「ホフマン物語」など、滞独中に観たバレエ作品はいずれも後に彼の作品の中に活かされている。

翌 1931 年 2 月頃、マルガレーテ・ヴァルマンが責任者を務めるヴィグマンのベルリン分校に入学した。ヴィグマン舞踊学校の概要と指導内容については彼の著書に詳しい。初心者のクラスからスタートした彼が、約半年後には上級クラスにまで上がるについては、ヴァルマンに宛てて A4 サイズ４枚にもなる嘆願書を提出しており、その中で彼はドイツの舞踊に対する自身の考えを述べている。またひと月に一度、ヴィグマンの個人レッスンを受け、その即興舞踊の授業によって、「音楽の上に立って、踊りによって音楽を指導する」こと、「ホンノ１／４秒許り音楽の前に出る体の動き」など、舞踊の動きと音楽との関係性を理解したことは重要であった。この点については、約 1 年後にドレスデンのヴィグマン本校で同様の授業を受けた江口隆哉も、「モダンダンスの在り方をハッキリ掴めた」と述べている。執行はまた家族に宛てた手紙の中で、ヴィグマン学校の教授方法の問題点についても言及している。

５．上演活動

ドイツにおける上演活動で最も重要と思われるのは 1932 年 2 月 26 日、声楽家・湯浅ハツエの助演を得たリサイタルである。なおそれ以前にも、在独日本人会主催の催しなど、数回演舞の機会があった。プログラムは、能、郷土舞踊など日本的なテーマや形式を強調した作品の他、自作曲や西洋音楽によるノイエタンツ、スペイン舞踊など、いくつものスタイルがとりまぜてあった。その中で観客が注目したのは、「東洋独特なもの」「ヨーロッパ人にはまねできない」、西洋とは異質の民族性を強調した作品であった。これについて執行は、当時のドイツにおいては「どうしても日本的な題材を持った作品を発表しなければ理解して貰えなかった」と西洋人の視線を意識した作品作りをせざるをえなかったことを明らかにしている。

＜主要参考文献＞

桜井勤『日本の舞踊界を築いた人たちⅡ－モダンダンスの発生と日本バレエの確立－』日本照明家協会事務局

執行正俊『華麗なる輪舞』テス・カルチャーセンター 1981

西宮安一朗『江口隆哉と現代芸術史』東京新聞出版局 1989

町田孝子『舞踊の歩み百年』櫻楓社　1968

村松道弥『私の舞踊史・上巻』スタッフ・テス　1985

新橋芸妓「小ひ奈」50 年の舞踊人生を巡って

明海大学　　　矢島ますみ

1.　はじめに

本研究は、昭和 24 年（1949）に 24 歳で花街に入り、平成 11 年（1999）までの約 50 年間にわたって新橋芸者をつとめた“小ひ奈”の舞踊人生を、彼女が残した舞踊の映像や資料を手がかりに明らかにすることを目的とする。小ひ奈は、一般の生活から花街に入り、晩年には名舞踊手として活躍し、東京新橋組合副頭取を担う立場まで大成した新橋の芸妓である。本研究では、小ひ奈が自宅に保存していたビデオ資料や書籍等を、遺族より可能な範囲で提供して頂き、それらの資料を基礎に、小ひ奈が生きた時代背景とともに、小ひ奈が送った舞踊人生の特徴の考察を行った。

2.　新橋芸妓「小ひ奈」のプロフィール

小ひ奈（1926-1999）の本名は“宮脇　俊子（みやわき　としこ)”、大正 15 年 7 月 28 日、東京・築地で３人兄弟の末っ子として産まれ築地で育つ。幼稚園、小学校を経て高等女学校を卒業した後、タイピスト学校に１年通う。女学校を卒業後、海軍省でのアルバイトの際に出会った海軍中尉と 20 歳で結婚、結婚中には、洋裁学院にも通い主婦としての生活を充実させる。１子をもうけたが亡くしている。家族関係の折り合いもあって 24 歳（昭和 24 年）で離婚し実家に戻る。母のすすめで子供の頃から日本舞踊の稽古に通って身につけていた技芸の基礎を活かし（名取名：花柳祿豊)、女性が一人で生きていく手段として、一生の職業として昭和 24 年（1949）の暮れ、常磐津・分菊本、小時姐さんの元、照分菊の小ひ奈として御座敷に出る。

平成 6 年（1994）第 70 回の東をどりでは、長きにわたり新橋の立役(男役)で大スターであった“まり千代（1908～1996)”の持ち役を任せられる立場となり、東京新橋組合副頭取に就任するなど名妓の地位を確立した[1]。平成 11 年（1999）12 月 29 日、73 歳で約 50 年の芸妓人生を閉じる。

3.　小ひ奈の舞踊のビデオから

小ひ奈が生きた時代は、日本が戦後の復興から高度成長を達成し、世界にも重要な役割を担う発展を遂げ、その後のバブル崩壊（1991)、そして、バブル後遺症の影響が社会や個人の生活を苦しめた時代である。大きな経済の浮き沈みの時代を背景にしながら、小ひ奈は新橋花街で技芸の研鑽を積んでいく。

小ひ奈自身が残した舞踊のビデオ資料から、彼女が上演した舞踊の特徴をとらえてみると、＜お客様をもてなす為や楽しんでいただく為に演技する場面（宴会、祝賀会等での舞踊）＞、＜唄や有志のグループの勉強会・発表会等に出演し、演技する場面（鞍馬会・懇話会等）＞、＜技芸のお披露目や研鑽の意味を含めて演技する場面（新橋では「東をどり」が有名）＞の３つがあり、＜お座敷＞と＜舞台＞の二つの場で展開されている。

表　小ひ奈の舞踊の場面(ビデオ資料から)

舞踊の場面	場	曲目例
お客様をもてなす為や楽しんでいただく為に演技する場面（宴会、祝賀会等での出演等）	座敷	常磐津　『菊の盃』 荻江『鐘の岬』等
	舞台	清元『青海波』 宮薗節『鳥辺山』等
唄や有志のグループの勉強会・発表会等に出演し、演技する場面（鞍馬会・懇話会等）	座敷	義太夫『団子売り』 長唄『新曲浦島』等
	舞台	清元『北州』 長唄『吉原雀』等
技芸のお披露目や研鑽の意味を含めて演技する場面（「東をどり」や所属舞踊会）	舞台	東をどり『都風流』 長唄『鏡獅子』等

4.　小ひ奈の舞踊人生

立石隆一氏は、芸妓の舞踊が発展する理由として、「舞踊会や勉強会等での芸妓が舞踊する機会の増加による芸の洗練」、「芸妓の舞踊寿命が長くなっていることによる芸の洗練」、「劇的内容を含んだ劇的舞踊が流行することによる、演技力の幅の広がりと洗練」を指摘する[2]。

宮脇俊子が 24 歳で花街に入り、晩年には新橋組合副頭取を担うことができるまで洗練された理由として、１）時代の好景気とともに芸妓として座敷や舞台をつとめる機会が多かったこと、２）スター的存在の一流の芸妓衆と一緒に長い舞踊人生を送ることができたこと、3）『東をどり』等の会への出演によって優れた舞踊作品や舞台との出会いを持てたこと、が考えられる。戦後の復興期に花街に入り、バブル崩壊後の「失われた 10 年」の時期に花咲いた一人の芸妓の舞踊人生である。

謝辞

本研究は、平成 16 年度～平成 18 年度科学研究費補助金（基盤研究（C）課題番号 16602014）関東芸妓の座敷踊り文化の特徴分析と映像保存～新橋芸妓小ひ奈 50 年の映像資料から～」の研究成果の一部である。

1　岡副昭吾、河竹登志夫他『新橋と演舞場の七十年』、新橋演舞場株式会社、平成８年、p.296.
2　立石隆一「芸妓と舞踊”」、『花柳界』第４号、花柳界社、昭和 31 年 5 月 10 日発行、pp.98-101.

作品『見えない男』（初演 1999 年）
における道化的表現
―「逆さま」を中心に―

お茶の水女子大学大学院
人間文化創成科学研究科
川上暁子

変幻自在な身体による動きと、滑稽さの中に込められる規範からの逸脱など、道化の表現は古くから人々を惹きつけてきた。道化の特性を成り立たせている要素とは何だろうか。山口昌男は『道化の民俗学』（1985）において「道化の演技につきものの要素の一つが「さかしま」の振舞いである―」（p.318）と述べている*。「さかしま」、つまり「逆さま」が道化的な要素の一つとして推測される。「逆さま」とは、対比される物事の、本来の順序や位置が逆になっていることであると考える。山口が述べる「「さかしま」は言葉のうえだけで表現されるのではなく、行為のうえでも表現される。」（p.319）という道化的な表現について考察を深めたい。

以上を踏まえ、道化的表現の中に見られる「逆さま」に関する分析・考察を本研究で行う。取り扱う作品はカンパニー「水と油」（1995 年～2006 年 活動休止）の『見えない男』（初演 1999 年）。道化の身体表現方法の一つであるパントマイムを作品の表現基盤として用いていること、公演チラシなどに記載されている作品解説が逆説的な内容であることなどの理由から分析対象として選定した。

方法は､作品時間を軸として聴覚的(音楽･音)、視覚的（照明、装置、小道具、登場人物の動き）な各要素を記述し、読み取れる場面ごとに分割して分析を行った。分析 VTR は作品が再演された 2000 年に収録されたものを使用した。この分析を基に､「逆さま」を考察することに重点を置いて道化的表現の検討を試みた。

【考察 1：登場する役柄】

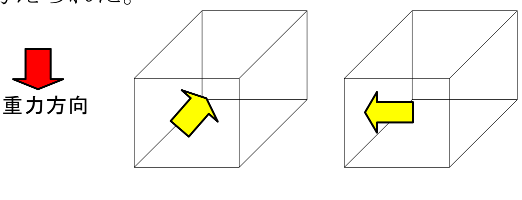
登場する役柄の特徴（外見や性別、キャラクター設定、役割）から「逆さま」は多く読み取れる。また各場面でメインの登場人物が必ずペアで演じられていることも､「逆さま」の提示となっていると考える。

表：役柄と読み取れる「逆さま」

場面と登場する役柄		読み取れる「逆さま」
1	2 人の男	小柄－大柄　衣装が暖色－寒色
2	男と女	小柄－大柄　弱い－強い　人間－機械
	男・女と黒子	動かされる－動かす　機械－修理人
3	客と店員	興奮－冷静　食べられる－食べる
5	2 人の男	勝つ－負ける　衣装がカラフル－白黒
6	男・女と黒子	トランクの中の持ち物－持ち主

【考察 2：動き】

上演空間の 3 方が壁に囲まれていることを利用した､方向性を見せる動きが各場面で考察された。重力方向に従わず､動きの方向性を作り出す(図)。重力の規制を受けず別の引力があるかのように見せる動きは、現象として日常性から反するものであり、動きにおける「逆さま」と読み取れる。この動き方は**黒子**のみが行っており、観客は他の役柄から異化させて見ることになる。動きにおける「逆さま」が、**黒子**を異化して他の役柄から浮き彫りにし、さらに作品の構造として機能していると考えられた。



図：黒子の動きが示す方向

【考察 3：作品の構造】

作品構造の中核を**黒子**（全身黒の衣装を纏う登場人物）が担っていると考えられる。作品を展開させる担い手は、一貫して**黒子**であり、他のすべての登場人物は**黒子**によって存在がコントロールされていると考察される。

場面 1 で現実と本の中という非現実の対比が提示され、現実に存在する実体として一人の**男**を観客は捉える。場面 2 になると、現実と非現実の対立を軸に作品が展開するのかと思わせて、実体と思われた**男**も**黒子**によって動かされる人形のような存在であると判明する。他場面においても、他の登場人物が存在する世界と、それをコントロールしている**黒子**の存在という対比を作品構造の中で推し測ることができる。

結末で**男**の背後に佇む**黒子**が象徴的に映し出され、見えないと想定された存在の**黒子（＝“見えない男”）**が、実は実体だったと感じさせられる。存在していた者が実体ではなく、存在ではなかった者が実体であるという逆説的な主題が浮き彫りになる。このように、作品構造における「逆さま」として、現実と非現実、また実在と不在の対比と転倒を考えることができた。

以上の考察から、作品『見えない男』において登場する役柄、動き、作品構造に「逆さま」を見出すことができる。道化的要素の「逆さま」とは日常で起こりうる現象への弾力性を提示し、新たな視点から人々の想像力を煽り、常套的な日常性を異化することではないかと考えられた。なぜ道化は「逆さま」を創り出すのか、さらに道化と「逆さま」について検討を続けていきたい。

---

* 道化と「逆さま」に関して、他に E・ウェルズフォードが『道化』（1979）で、W・ウィルフォードが『道化と杓杖』（1983）で言及を行っており、参考文献とした。

エイコ＆コマのダンス
－センシュアリティの表象を巡って－

お茶の水女子大学
酒向　治子

１．研究目的

エイコ＆コマ（Eiko&Koma）は、尾竹永子（エイコ）と尾竹隆（コマ）によるダンスユニットである。1972年以降米国ニューヨークを拠点に活動を続け、第一級のダンス・アーティストとして認知されている。しかし、その高い評価にも関わらず、これまで彼らに関する学術研究は行われてこなかった。

本研究では彼らの舞踊を理解する切り口として、裸体という創作アプローチに着目する。裸体は、主要作品の３分の１が裸体（全裸の他、半裸や一部裸体などを含む）によるものであるなど、彼らが長きにわたる創作活動の中で常に重視してきた創作アプローチの一つである。そして、彼らの裸体観・身体観を読み解く上で鍵となるのが、デリシャス・ムーヴメント・ワークショップと呼ぶ彼らが創案したワークショップの基軸となる、「センシュアル（sensual）」という言葉であると思われた。そこで本研究では、「センシュアル」をキイ・ワードとしながら、まず彼らの裸体観をその根底にある自然観や人間観との関連で考察し、次に主な裸体作品の特徴の解明を試みる。裸体という観点からエイコ＆コマの舞踊を分析することで、彼らの舞踊の本質に迫ることを本研究の主な目的とする。

エイコ＆コマは映像のために振り付けた作品をこれまで7作品発表してきたが、そのうち4作品が全裸による作品であり、1作品が半裸による作品である。映像作品は舞台の記録映像と比べて、その一コマ一コマに作家の視点が明確に反映されていることから、本研究では、彼らの主な裸体作品として、これらの映像作品を分析の対象とする。

２．考察

２－１．エイコ＆コマにとっての「裸」

２－１－１．「センシュアル」な裸とは

エイコ＆コマにとって裸とは、特に人間に限ったものではない。魚、木、火等々、自然界のあらゆるものの姿、それを裸と捉えている。彼らにとって人間の衣服とは人間の様々な文化的記号の象徴であるが、これらの記号を剥いだ姿、それを追い求めている。彼らは自然界にみられる裸の中に感覚的な快感、それをを「センシュアル」という言葉を使って説明する。彼らにとって“sensual”とは、通常の訳される肉体的、性的快感を指す「官能」ではなく、sensual の基盤である“sense”、五感によって感じる快感を意味する。彼らは人間の裸体を他の自然の現象における「裸」と同次元に置き、「センシュアル」という触覚的な快感を想起させるような裸象を追求していると考えられる。

２－１－２．裸体観の背景としての自然観

エイコによると、自然とはただ美しいだけではなく、もろく、破壊的な一面をもつものである。そして裸によって自然の一部としての人間、原始的生命体としての人間の姿を追求しているという。それは、「本質的に人間が動物に恐れを抱いていたときの、人間がもっと命におびえていた時の、そういう時の情景、感情、気持ち」[2]の追体験である。彼らにとっての人間の裸とは、このような弱く、情けなく、だらしないものである。原始的生命体としての人間像をイメージすることで、身体を過剰な文化の網から解きほぐし、肥大化した自我意識を解放することを目指すのである。彼らが好んで繰り返使う言い回しに「身体は風景であり、風景は身体である」というものがある。裸体は性的なものに重点が置かれたものではなく、あくまで風景としての裸である。彼らは観客に対して、自分たちのメッセージを観客に伝えるというより、風景としての身体を提示し、そこに観客が自分たちの思いを投影して欲しいと考えている。

２－２．エイコ＆コマ作品にみる裸象の特徴

エイコ＆コマの作品に見られた裸体は、映像の時空間の特性を活かした抽象的部分化と、水や木、土など自然と同等の次元で描かれた身体の生命性あふれる質感描写が特徴的であった。それは、性的な刺激を喚起する猥雑的な表現とはほど遠く、性的なリアリズム性を抑制した表現であるといえる。その一方で、身体が無機的なオヴジェになっているかというとそうとはいえない。性的ではないが、触覚を刺激するような質感に溢れている。例えば *Lament*（1986）における体から滴る水の流れ、*Husk* や *Breath*（1999）における体にまとわりつき、肌にすいつくような木の葉や土など、どれも体の動きと同様に非常に触感的である。それは、エイコ＆コマがいう「センシュアル」なイメージであるといえるだろう。

彼らが裸体の作品を手掛け始めたのは、創作活動を始めて10年ほどたった1980年代からである。エイコによれば、それまでボディ・ペイントや多くの衣装を試みたが、試行錯誤の結果、裸体にたどりついたという。従って彼らにとって裸体とは、「自然の裸性（”the nakedness of nature”）」[3]を表す最良の手段なのである。

［注］

１．2007年12月21日女子美術大学で行われた特別授業での尾竹永子氏の言葉。
２．2008年1月22日永子氏からのメールより。

近赤外線光トポグラフィを用いた
舞踊行動中の脳機能計測

柴眞理子（お茶の水女子大学）・渡辺英寿（自治医科大学）・河村弘庸（飯田病院）・伊沢彩乃（自治医科大学大学院）・河田真理・東島未知・渡邉真子（お茶の水女子大学大学院）

【はじめに】

活動中の脳の様子を体外から計測する技術は非侵襲脳機能マッピングと呼ばれ、1980 年代以降ｆMRI を中心に急速に普及した。PET,fMRI を用いた舞踊に関する研究は散見されるが、これらは頭部を固定する必要があり、全身運動をタスクとすることはできない。

本研究では近赤外線光トポグラフィ(以下光トポ)は、近赤外線を用いて脳機能を継続的に計測するもので運動中の脳活動も測定できるという特徴がある。本研究では、光トポを用いて、みる・踊る・イメージするという舞踊行動時の脳活動を計測し、脳内機序を検討した。

【方　法】

１．光トポ

光トポは神経活動に伴って脳局所におこる血流増加を指標とする。近赤外線は頭皮・頭蓋骨を透過して頭蓋内に広がり、反射光を 30㎜はなれた頭皮上で計測すると脳活動の様子が Hb の増減という指標で計測できる。これを多点で同時連続計測すると、頭外から脳活動を計測できる。

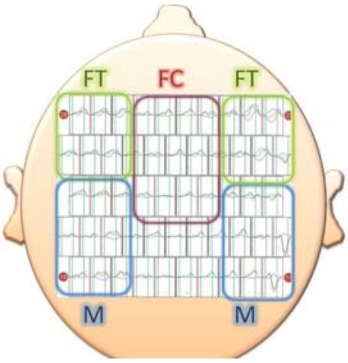
２．計測方法

４８チャンネルの光トポ（日立 ETG-40000）を用いた。被験者は舞踊教育専攻の女子４名で日を変えて、2－3 回の計測を行った。被験者は計測前に作成した 20 秒の舞踊運動を覚え、またこれをビデオ録画した。タスクは①ビデオをみる②壁に向かって踊る（動きに集中して踊る）③人の見ている前で踊る(舞台で踊っているつもり)④動きをイメージする⑤舞台で踊っている自分をイメージする、の５つのタスクである。計測は 3 回を平均加算した。

光トポ計測風景

【結　果】

①FC:前頭葉の正中部②FT:前頭側頭部③M:運動野とその前部、の 3 関心領域に大別し、光トポの反応の大きさは適宜 0-2 に分類した。なお、両側を区別せず評価した。



舞踊行動時の光トポの結果と領域分類

表１．タスク②と④の比較

Area ->	FT　FC　M	FT　FC　M
Case	踊　る	イメージング
A	0.5　0　1	1　1　1
B	1　0.2　0.2	1.5　0.5　1
C	1　0　1	0　1　1
D	0　1　1	0　1　1

表１はタスク②と④の比較を例示する。他のタスク間も同様に分析した。その結果、次のような傾向が見られた。

１：踊りの見方について、踊りの雰囲気、質、イメージなどをみようとすると、前頭葉の正中部 FC の活動が見られる傾向がある。

２：「単にイメージする」では M に活動が現れ、「舞台で踊っている自分をイメージする」とさらに FT で活動が見られる傾向があり、見られることによる心理過程が前頭側頭部を活性化させるものと示唆される。

３．表１にように「実際に踊る」と「イメージ」の比較では、いずれもMが活動するが、イメージでＦＣを中心に活動が増加する傾向が見られる。

４：踊りを見る場合、自分の映像では初回ＦＣは活動せず、その後次第に活動が増加、他人の映像では初回からＦＣに活動が見られ、ＦＣは批判的にみる場合に活性するかと考えられた。

【考　察】

今回の結果から､脳の活動は個人差が大きく､個々の心理過程の差を反映するものと考えられた。しかし共通して、実際に踊るときよりも、寧ろイメージのみを行っているときの方が、前頭葉を中心に脳活動が増加する傾向が見られた、観客を意識する都ＦＴが活動することなどから、イメージトレーニングの効果を判定する上で、光トポが有用である可能性が示唆される。

＜参考文献＞

・渡辺英寿他；近赤外線光トポグラフィを用いた失語症回復過程の計測，高次脳機能研究 25(3)，pp. 215-223，2005

・Emily S. Cross et al. Building a motor simulation de novo: Observation of dance by dancers. NeuroImage.31, pp.1257-1267,2006　他.

西アフリカ内陸マンデ文化圏の舞踊と社会
—世襲制の楽師ジェリに注目して—

お茶の水女子大学　人間文化創成科学研究科　博士前期
上野千佳子

１．研究目的

ジェリ(またはジャリ)とは、マンデ社会における世襲制の語り部や楽師を指す。欧米及び日本では、グリオ(女性はグリオット)として知られるが、「グリオ」はアフリカの歌手、奏者全般に対して使われる場合もあり、本研究では「ジェリ」を用いる。アフリカの語り部に関しては、これまで語りの内容についての研究がある。また、マンデの音文化に関しては音楽的見地から研究がされ、打楽器を中心に近年解説･教則本が発行されている。しかし、これらの文献の中では舞踊の重要性について触れられながらも舞踊に主眼をおいた研究は進んでいない。本研究は、ジェリの役割を確認するとともに、マンデ社会における舞踊の重要性について考察することを目的とする。

２．研究方法および研究対象

筆者がバマコ市郊外のジェリの家庭に滞在し、打楽器の指導を受けた際のフィールドノートおよび滞在中に採録した結婚式の映像、CD 音源、舞踊団作品(DVD 等)、マンデ音楽に関する文献を元に、フィールド調査と文献の両面から分析する。

マンデには多種多様な舞踊があるが、本研究では、特にマリンケ人およびカソンケ人のジェリに注目しながら社会における舞踊の位置、役割、技芸の継承について考察をこころみる。

３．「マンデ」について（語義規定）

マンデ(マンデン、マンディングとも)とは、マンデ諸語を第一言語とする人々の総称でありその文化をさす。今日のマリ、ギニア及び周辺の国々に分布している。元来これらの地域は一国家一民族ではなく複数の民族が共生してきた。現代においても､例えばマリ共和国は 23 の民族から成ると公表している。マンデと呼ばれる人々の今日の人口については、国境を隔てていること、国ごとに呼称が異なること、また詳細を公表していない国もあり、人口の算定は難しいのだが、CIA fact book(2008 年 9 月現在)から算出するとマリ共和国内のマンデ系住民約 600 万人、ギニア共和国内のマリンケ人約 300 万人である。

４．考察

ヨーロッパ諸国の植民地となる以前、マンデ社会は大きく分類し自由民(ホロン)、職能民(ニャマカラ)､奴隷 (ジョン)という三つの身分で構成されていた。ジェリはニャマカラに属する。かつてジェリは、王族や各地の権力者の系譜を語り、歌、演奏、舞踊でほめたたえることにより、食物をはじめ生活の糧を得ていたという。西アフリカの中で、イギリスの植民地では王が存続されたが、フランス領となった地域(現在のマリ、ギニア他)では身分制が解体されたため、実体としての王は存在しない。

王の存在しない現在のマンデ社会において、ジェリが必要とされるのは、主に結婚式や命名式等の祝事の場である。それらの場でジェリは仲介役、進行役を担っている。結婚式では、演説口調の語りから次第に節がついて歌(ドンキリ)となり、弦楽器、打楽器の演奏が始まる。打楽器の音が大きくなるのとほぼ時同じくして歌が静まり、舞踊(ドン)がおこなわれる。踊り手(ドンケラ)の動きに合わせ打楽器ソリストが演奏する。この流れが何度も繰り返される。踊り手は主に参列者であるが、参列者が躊躇してなかなか踊らない時などジェリが踊って場を盛り上げることもよく見られる。

ジェリの中で、語り手(歌い手)と楽器奏者は分業されているが、舞踊に関しては男女を問わずほぼ全てのジェリがおこなうことができる。祝いの席では、主催者および参列者が踊りたくなるように演奏することが重要であるといってよいだろう。そのため、決まった曲順はなく、同じリズムが繰り返し演奏されることもある。式典の規模や踊りたい人の数によって式の長さは変わる。式の場所を変え数日に渡っておこなわれることもある。そのためジェリの演奏形態はマンデ音文化の中で移動に適している形態だといえるだろう。

先に、今日のマンデ社会に王はいないと述べたが､「王の子孫」は多く存在する。例えば､「ケイタ」という名字を持つ者は､ホロンの代表的人物であり､13 世紀にマリ王国の勢力を拡大したスンジャタ・ケイタ王の子孫とされる。現代のマンデ文化においても､13 世紀のスンジャタ王とジェリの関係は重要な意味を持っており、各地の舞踊団の演目になっている。また、音楽作品の主題にとりあげるミュージシャンも多い。一方ジェリの代表的な名字として「クヤテ」や「ジャバテ」等がある。歴史の中で王族と関わってきたジェリの家系である。

グリオ(ジェリを含む)は、文化/社会人類学分野の研究において「金次第で何でも言い、しつこく物乞いをする卑しい人物」という面と、仲介役・調停役を担っているという面が報告されてきた。この二面性を金銭のため仲介役を請け負っていると理解してよいものだろうか。執拗にお金を要求するグリオがいないとは言えない。しかしながら、すぐれた技芸を持つ人であればあるほど、修練を重ね誇りをもって責務を全うし技術の正当な対価として金銭を受け取っていると思われる。祝事での彼らの技芸からは卑劣な様子は見いだせず、自らも踊ることを楽しみ何より人々に踊ってもらうことを使命にしていることがうかがえ、また仲介者としての役割をはたしていると考察できる。

朝鮮王朝、地方教坊における女妓剣舞
－晋州地域の教坊と券番での活動を中心に

鄭　恵珍
お茶の水女子大学　大学院
比較社会文化学専攻

研究目的

韓国における剣舞は、新羅（BC57－AD935）時代に童子仮面舞形式で演じられたのをその由来とし、現在は晋州・密陽・平嬢など約７か所の地域にそれぞれ郷制化された剣舞が宴行されている。本研究では、晋州剣舞を事例とし、宮中と地方の教坊における女妓剣舞の全般的な伝承様相や女妓剣舞郷制化の背景を明らかにすることを目的とする。

研究方法

朝鮮後期、地方に散在していた教坊の実状を記録した唯一の文献である『教坊歌謡』により、19世紀中・後半において地方教坊の妓女らが宴行した剣舞を考察する。また、教坊廃止以後、近代までの女妓剣舞に関しては、朝鮮期、晋州教坊妓であり選上妓であったチェスンイ（1884－1969）の孫弟子で、現在、韓国重要無形文化財第12号として指定されている晋州剣舞の芸能保有者である成季玉(1927 年生)へのインタビューにより考察する。

語義規定

教坊：

教坊とは高麗（918-1392）時代以後朝鮮(1392-1910)時代末まで楽工や女妓を中心に楽・歌・舞を管掌した機関で、本来は中国の唐(618-907)時代に宮中舞踊の教習を目的に設置された機関であり、唐の影響を受けた高麗時代に楽・歌・舞の伝習機関としてその名前が初めて使われたとされている。高麗時代の教坊は中央機関に附属し、‘教坊女弟子’と呼ばれた人々が楽・歌・舞を担当していたのに対して、朝鮮建国以後の教坊は、高麗時代とは異なり中央機関ではなく地方官庁に附属し、‘外房女妓’とも呼ばれた‘郷妓’によって宴行された。

券番：

朝鮮の植民地期、妓女たちが妓籍を置いた組合で、検番または券班とも呼ばれた。徳川時代の遊郭制度を、1916 年 3 月、寺内総督が公娼制度として公布し、1947 年 10 月 14 日付けで、法律第 7 号で公娼制度が廃止されるまで、童妓に歌と踊りを教えて芸者を養成した。彼女らの花代を管理・監督する役目も果たしたこの制度は、教坊があった地域に存在していた。

結果及び考察

朝鮮王朝期は、中央と地方に慣習都監（後.掌楽院）や教坊を設置し、唐と宋の音律に依拠する唐楽流と民族固有の郷楽流の楽･歌･舞を習楽させ、礼宴で活躍する女妓らを養成した。

中央には京妓を、地方には郷妓を置き、君・臣・民の和合や王室親姻戚間の和睦を始めとし、辺境の軍士慰労や交隣政策を図る行事で舞わせた。

京妓が慣習都監（後.掌楽院）から楽・歌・舞を身につけ宮中の内宴や宮中賀礼及び親蚕礼（養蚕を奨励するため王妃が自ら養蚕の本をみせ絹生産に力をつくした宮廷儀礼）などで宮中呈才を担当した一方で、郷妓は、各地方の官庁に附属する教坊で楽・歌・舞を身につけ、外国に発つ朝鮮の使臣や朝鮮を尋ねて来た外国使臣のための使客宴、地方役人の赴任歓迎宴、各種官辺の公事宴亭などで教坊呈才を担当した。

彼女らのうち、才芸に優れた者は‘選上妓’として中央宮中に選上され、宮中宴亭に参加できる機会を与えられたため、こうした地方教坊所属の選上妓らによって中央の宮中呈才が地方の教坊にも受け継がれたのである。一方、地方の教坊呈才が選上妓によって宮中に流入した場合もあり、剣舞はその一例と言える。

このように剣舞は地方の教坊で郷妓らによって宴行されたものが 18 世紀末に宮中へ流入し､その後宮中呈才化された‘剣器舞’が、また選上妓によって地方の教坊へ受け継がれたとみなされている。

筆者のインタビュー調査によれば、晋州地域において晋州教坊の童妓であったチェスンイが、選上妓として宮中宴亭に参加し落郷した時期（1902年頃と推測される）を基点とし、晋州教坊での剣舞の宴行方式は変化したということである。宮中呈才としての節制された動きや宮中呈才のみに使われていた汗衫（手を隠すための長い布）の着用など演出形式・動作技法・剣の使い方の面で＜剣器舞＞の形式を用いるようになったのも丁度この時期である。

その後、晋州教坊が廃止され、教坊の女妓らが解散されてからは、1913 年に組織された‘晋州芸妓組合’を経て‘晋州券番’で剣舞が伝授された。

他の剣舞が主に取手が回る剣を用いて 4 剣舞形式で演じられるに対して、晋州剣舞は剣の取手が回らない剣を用いて８剣舞形式で演じられるのが特徴である。

本発表では、官妓制度の廃止 (1908) の前後に、官に所属していた女妓らのうち、地方の教坊に所属していた女妓らによって演じられていた剣舞の晋州地域での活動を事例として考察する。

日本舞踊における女らしさ
－手の動きと足の運びを中心に

お茶の水女子大学
猪崎弥生・水村（久埜）真由美

１．目的

猪崎（2006）[1]は、これまで舞踊運動評価尺度を用いてさまざまな舞踊を比較検討してきた。それらの研究[2,3]を通して、舞踊運動評価尺度の妥当性を裏づけるデータを得ることができた。本研究は、日本舞踊における女らしさの身体表現を検討するために、男性の踊り手に娘の踊りを踊ることを求め、それと女性の踊りを比較した。

２．方法

実験では、男性の日本舞踊熟練者１名の娘の踊りにおける手の上下動と歩行をビデオに撮影して、それを編集したものを舞踊教育学コースの学生（女 29 名）に提示し、舞踊運動評価尺度を用いて評定させた。比較のために、女性の日本舞踊熟練者１名の手の上下動と歩行を撮影、編集したものを同じ評定者に評定させた。実験は、これらを含む計 18 種類の舞踊動作について評定させた。この発表では、その中の４つを分析した結果を報告する。

３．結果

17 評定項目について、2 元配置分散分析をしたところ、表 1 に示す結果が得られた。

表1　分散分析の結果（有意水準5%）

評定項目	踊り手	身体部位	踊り手×身体部位	交互作用のパターン
強い(1)－弱い(5)	男＞女	手＜足	○	Ⅱ
高い－低い	n.s.	手＜足	n.s.	
動的－静的	n.s.	手＞足	○	Ⅰ
とがった－まるい	男＞女	手＞足	n.s.	
急変的－持続的	n.s.	手＞足	○	Ⅰ
不規則な－規則正しい	男＜女	n.s.	○	Ⅲ
緊張－弛緩	男＞女	n.s.	○	Ⅱ
速い－遅い	n.s.	手＞足	○	Ⅰ
アクセントのある－なめらかな	n.s	手＞足	○	Ⅰ
重い－軽い	男＞女	n.s.	○	Ⅱ
リズミカルな－単調な	男＜女	手＞足	○	Ⅰ
加速的－減速的	n.s.	手＞足	n.s.	
大きい－小さい	n.s.	手＜足	n.s.	
直線的－曲線的	男＞女	手＞足	○	Ⅱ
バランスのとれた－アンバランスな	男＞女	手＜足	○	Ⅱ
メリハリのある－平坦な	n.s.	n.s.	○	Ⅰ
断続的－連続的	n.s.	n.s.	○	Ⅰ

注）強い－弱いの(1)と(5)は、非常に強いが1で、非常に弱いが5の評定値を示す

手の動きと足の運びのそれぞれについて対応のある差の検定（t 検定）を行ったところ、表 2 に示す結果が得られた。

４．考察

①踊り手の主効果

17 評定項目中 8 項目に有意差が見られた。結果に基づくと、男性は女性より弱い、まるい、不規則、弛緩、軽い、リズミカル、曲線的、アンバランスであることがわかる。ジェンダーについての一般的なイメージでは、男性は女性より、強い、とがっている、緊張、重い、直線的という印象を持つ。これに対し男性が娘を踊ると、逆に女性性が強調されることを物語っていると考える。

②身体部位の主効果

17 評定項目中 12 項目に有意差が見られた。結果に基づくと、手の動きは足の運びより、強い、高い、動的、まるい、持続的、遅い、なめらかな、単調な、減速的、大きい、曲線的、バランスのとれたと評定されている。高い、まるい、持続的、曲線的の４つは、手の身体的特徴を反映したものと考えられる。まるい、なめらかな、曲線的の３つは、女性性にかかわるイメージであり、これらの手の動きが足の運びに比べて、より印象的に表現されていたと考える。

③交互作用

交互作用は、３つのパターンに分類される。どのパターンも足の運びの印象における男女差が明瞭である。

表 2　対応するt検定（有意水準5%）

評定項目	手の動き	足の運び
強い(1)－弱い(5)	n.s.	男＞女
高い－低い	n.s.	n.s
動的－静的	男＞女	男＜女
とがった－まるい	n.s.	男＞女
急変的－持続的	男＞女	男＜女
不規則な－規則正しい	n.s.	男＜女
緊張－弛緩	n.s.	男＞女
速い－遅い	男＞女	男＞女
アクセントのある－なめらかな	男＞女	n.s
重い－軽い	n.s.	n.s
リズミカルな－単調な	n.s.	男＜女
加速的－減速的	n.s.	n.s
大きい－小さい	n.s.	n.s
直線的－曲線的	男＞女	男＞女
バランスのとれた－アンバランスな	n.s.	男＞女
メリハリのある－平坦な	n.s.	男＜女
断続的－連続的	n.s.	男＜女

注）強い－弱いの(1)と(5)は、非常に強いが1で、非常に弱いが5の評定値を示す

５．討議

本研究で行った認知実験の結果は、手の動きと足の運びの身体的特徴の差異を示すと同時に、手による身体表現と足による身体表現の差異を示した。また、ジェンダーについての一般的イメージに合致するいくつかの印象については、かえって男性の踊り手の方が女性の動きより女性性を強く表現し得ることが示唆された。

日本舞踊における女らしさというものは、伝統的様式の中で磨かれ、整えられ、高められたものであることが本研究からも確認される。

注）１．猪崎弥生（2006）舞踊教育における「見る」に関する実証的研究、神戸大学総合人間科学研究科博士論文
２．猪崎弥生・水村（久埜）真由美，バレエと日本舞踊における熟練者の身体表現，表現文化研究第 7 巻第 2 号 99-106.
３．猪崎弥生・水村（久埜）真由美，バレエと日本舞踊における手の感情表現，日本体育学会第 57 回大会

棋茂都流舞踊譜の特色と意義

岡田　万里子
（日本橋学館大学非常勤講師）

本発表は、近現代の日本舞踊を牽引してきた代表的な舞踊流派である楳茂都流の舞踊譜（2006年より大阪市歴史博物館寄託資料）を調査分析し、その特色と意義を明らかにすることを目的としている。

楳茂都流は、上方舞の流派のひとつである。流祖の初代楳茂都扇性は、幕末の頃、京都の門跡に仕えていた鷲谷正蔵の子で、「てには狂言」を案出し、大阪の劇場の振付師として活躍したという。二代目楳茂都扇性（1865-1928）は、初代の三男で、大阪の新町、北陽、京都の宮川町などで舞の師匠となり、花街の舞踊公演に画期的な群舞の振付を行ってきた。特に、明治 40 年からはじまった新町の「浪花をどり」の振付は、レビュー形式の先駆として高く評価されている。三代目を継いだ息子の楳茂都陸平（1897-1985）は、大正 6（1917）年に宝塚少女歌劇団の日本舞踊教授に抜擢され、舞踊劇の創作にあたり、大正 10（1921）年の「春から秋へ」など、新舞踊運動の先駆者として日本舞踊界に新風を巻き起こした。大正 13（1924）年には、楳茂都舞踊研究所を設立し、新舞踊の創作、洋舞曲の日本化などを試みて、多くの作品を発表した。さらに昭和 6（1931）年から渡欧して、日本舞踊を紹介するほか、ラバンの舞踊理論などを取り入れ、日本舞踊界を多用な側面から刺激している。

楳茂都流は、以上のように、大正期の新舞踊運動を牽引した流派ということができる。歌舞伎舞踊が大半を占める今日の日本舞踊のイメージをくつがえすような、革新的な作品が当時は次々と発表されていた。舞踊家たちは、文字通りの「日本の舞踊」の創造をめざして、古典を見直し、海外の芸術に学び、森羅万象を舞踊に表現しようと貪欲な企てを行っていた。この芸術運動の淵源となったのが、明治 37（1904）年に発表された坪内逍遙の『新楽劇論』であるということはすでに指摘されているところであるが、逍遥は、この三年後に、関西で二代目扇性の時代の楳茂都流の舞踊を見て賞賛している。

明治 40（1907）年 11 月、坪内逍遙に同行して、二代目扇性の自宅（鴬集庵）を訪れた朝日新聞の記者は、二人の意気投合した様を次のように記している。以下は、扇性が作詞作曲振付指導を一人で行った、神戸の芸妓の「花見時今様羽衣」という作品について述べた箇所である。

> 謡曲「羽衣」の骨を取てそれに扇性一流の衣服を着せる「謡曲に降参するのはいかにしても口惜しい」と云ふのが坪内博士の主張「大きにさうだす、私も御同感」で謡曲作り替えの模範ともいふべき心組で作つたのがこの曲である。
>
> （『朝日新聞』明治 40 年 11 月 2 日）

逍遙は「非常に面白い派手でさうして少しの隙もなく斯ほど長い舞に一つも重つた手の無いは感心だ（中略）謡曲物はどうしても謡曲に冠れ過ぎる傾きがあるがこの新曲は巧に逃げてある、斯うすれば謡曲物も捨てられぬ、それにワキの詞は幅があつた舞はみな宜しい」と新聞に感想を寄せた。

この作品は、「梅幸・梅奴・梅丸　さす手引手・調／楳茂都扇性記／明治四十丁未年十一月」と記された舞踊台本『新曲花見時今様羽衣』が早稲田大学演劇博物館に所蔵されている（ト 18-10-1）。むろん舞踊台本の存在は、この作品の特色を現在に伝えるものであるが、舞踊手の動きは新聞記事等から推定するしかなかった。しかし、2006 年に楳茂都陸平の遺族が大阪市歴史博物館に寄託した遺品の中に、831 点の舞踊譜があり、それらは、舞踊手の動きを如実に伝えているのである。

大正期の新舞踊運動は、その後、第二次世界大戦を迎え、他の芸術運動とともに下火になった。これに加えて、戦後の花街の衰退にともない、関西の舞踊の規模も次第に縮小されている。楳茂都流の作品に代表される日本舞踊史の記念碑的な舞台も忘れ去られようとしている現在、この舞踊譜の存在は特筆すべきものである。

なお、楳茂都流に舞踊譜が存在することは、これまでも報告されてきた。初代扇性が、「手付」と称した舞踊譜を考案し、それを二代目が補足して、「型付」と称し、「三絃譜」とともに採譜の理論を完成したといわれている。さらに、陸平が欧米の舞踊を研究した際、舞踊譜の比較研究も行っているのである。しかし、これらの舞踊譜は、流儀の重要資料として管理され、容易に見ることはできなかったので、今回の公共施設への寄託は、著しく画期的なことである。

発表者は、楳茂都陸平と西洋舞踊の研究を行っている就実大学の桑原和美とともに、遺族の許可を得てこれらの舞踊譜を閲覧し、整理・解読に努めてきた。舞踊譜は歌詞と三味線の譜にあわせて文章と図で舞踊の振りが記述されており、きわめて精細なものである。

本発表においては、この、831 点の舞踊譜を整理し、筆跡や料紙、形式等により区分、分析し、楳茂都流、さらには、日本舞踊の歴史と比較検討し、楳茂都流舞踊譜に見る、伝承曲の特色を探るものである。

鶴見和子の舞踊観
　―鶴見和子文庫を開く―

立命館大学産業社会学部　遠藤保子

はじめに　鶴見和子（1918 年～2006 年）は、思想の科学研究会創設メンバーの 1 人であり、比較社会学者として多くの業績をあげた。鶴見和子の研究は、生活記録運動、内発的発展論、また柳田国男、南方熊楠に関して論じられるときに必ず引用参照されている。さらに、鶴見和子は、初代花柳徳太郎に師事し、21 歳で花柳徳和子を名取、舞台で舞踊を披露するという実践家でもあった。

Ⅰ　研究の目的　鶴見和子が、どのような舞踊観（舞踊の①基本、②面白さ・うれしさ、③特性等）を探ることにある。将来的には、学際的な研究組織による学術的資料調査をもとに「普通の人の哲学」(生活者による具体的かつ経験的な思考及び人生観の意味）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・読解し、鶴見和子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ことにある。

Ⅱ　研究の対象＆研究の方法　京都文教大学に寄贈された鶴見和子の旧蔵書約 4,500 冊および草稿、フィールドノート、研究メモ、書簡等の未公開資料約 6,000 点の中から舞踊に関する資料・文献を対象に分析・解読を行なった。

Ⅲ　研究の学術的背景　雑誌『思想の科学』は、多様な分野の寄稿者による研究論文、エッセイ、年譜、著作目録からなる「特集鶴見和子研究」（藤原書店、1997～1999 年）を刊行し、その後『コレクション鶴見和子曼荼羅』全 9 巻（藤原書店、1999 年)、『鶴見和子の世界』（藤原書店、1999 年）も出版された。しかしながら、これらの諸文献は、各学問領域においてすでに刊行されたテキストに基づいてなされており、本格的な鶴見和子研究は未だなされていないといっても過言ではない。

Ⅳ　研究の意義　鶴見和子の「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、鶴見和子の舞踊観や思想の全体像の理解をとおして、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　鶴見和子の内発的発展論

　内発的発展の概略は、以下のように指摘できる（1996：9)：目標において人類共通であり、目標達成への経路と創出すべき社会のモデルについては、多様性に富む社会変化の過程である。共通目標とは、地球上すべての人々及び集団が、衣食住の基本的欲求を充足し人間の可能性を十分に発現できる、条件を作り出すことである。それは、現存の国内及び国際間の格差を生み出す構造を変革することを意味する。そこへ至る道すじと、そのような目標を実現するであろう社会の姿と、人々の生活スタイルとは、それぞれの社会および地域の人々の集団によって、固有の自然環境に適合し、文化遺産にもとづき、歴史的条件にしたがって、外来の知識・技術・制度などを照合しつつ、自立的に創出される、と。

　さらに鶴見和子は、以下を指摘している（2003：10＆11)：子どもの時からおこなったおどりや短歌が私の日本文化の根っこになり、そこに内発性が 1 つ根ざしている。内発性とは、ナショナリズムではなく、文化に根ざしているからこそ、人類普遍の心にアピールするものである、と。

Ⅵ　鶴見和子の舞踊観　Ⅵ・1 文献による考察

①舞踊の基本：歩くことにある。それによって魂が活性化される。自分を鍛え、習い、いろんなものを見て、いろんなものを得ていく。さらに自然との交流でいろんなものを得てゆく。そうすると自然に自分のなかに踊りたいという気持ちが出てくる。これが内発性である。毎日練習をしなければならず、身体の鍛錬、筋肉の鍛錬が大事である。

②舞踊の面白さ・うれしさ：自然や自分と違うものと一体化することにある。生命というのは、響きあうものがある。命の響きあいが、日本舞踊の地方と舞い手との間にあり、ぴったり合った時の舞踊というものは、自分が無になることになる。

③舞踊の特性：舞踊は、地域の自然生態系、宗教文化、生活文化と結びついて踊られ、生命の交流があるから、人は踊る。踊りは人間的であり、人間のあいだの流れをつくり、そこから踊り手も相手も活力を得る、つまり生きる力を得るのである。踊りの究極ゆきつくところは、祈りである。

Ⅵ・2 非公開資料による考察　①記録・保存：師事した師匠の経歴を丹念に聞き取り調査したものをノートに記述し、舞踊公演のプログラムや書簡等を保存している。②人的交流：社会学者上野千鶴子、岩波ホール支配人高野悦子、舞踊家西川千麗、花柳寿々紫等多彩である。③自己管理：自己の身体を定期的に管理し、前向きに対処している。

おわりに　今後は、鶴見和子にゆかりのある人々に聞き取り調査も行いながら、研究を継続したい。

引用文献　鶴見和子 1996 年『内発的発展論の展開』筑摩書房、東京　鶴見和子他 2003 年『おどりは人生』藤原書店、東京

　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（研究代表者：鵜飼正樹）の一部で、発表者は連携研究者である。

踊り手の場所中心的身体の必要性

お茶の水女子大学大学院
東島未知

【序】

舞台で踊られる舞踊には､観客が不可欠であり、もし舞台の上で自己中心的に踊るならば観客は必要がなくなる。つまり、舞台で必要なものは踊り手の自己中心的でない状態、清水博の場の論理からすると場所中心的な状態であるといえる。

本研究では、武道や即興劇の立場から展開している清水の場の論理を舞踊に当てはめ、場所中心的身体というものを具体的な方法で得るにはどうしたらよいか、実験を通して考察する。

【実験方法】

被験者はお茶の水女子大学舞踊教育学コース学生 15 名とし、５人１グループで行い１人（表現者）と４人（観客）に分かれる。表現者１人は４人（観客）の前で舞台を想定して２回歩き、１回目と２回目に感じた違いを表現者自身と観客両方に自由記述してもらった。順番を交代し１グループ計５回行う。１回目は「ここをステージだと思って出てきてください」と指示。２回目は「同じようにステージだと思って、今度は床を『感じて』出てきてください」と指示。最後には筆者自身が表現者になり、３グループとも共通の表現者を見て違いを書いてもらった。

【実験結果】

記述から得られた変化は､「動きの変化」「踊り手の気持ちの変化」「見えない力の変化」と３つに分類された。全体的に「目に見える動きの変化」についての記述が最も多く、見ているものがそれぞれ人によって違うことも明らかになった。「見えない力の変化」とは、具体的な記述からすると『１回目の方が薄い印象。２回目のほうは重みがある､足に存在感が出たように思う』『２回目の一歩一歩に重みを感じた。一連の動きにも重みや強さのようなものがあった｡』など､「存在感」や「重み」といった言葉で表現されていた。

【考察】

感じるということは、清水の場の論理からすると自己中心的ではなく、場所中心的であると考えられる。清水は自己の経験の生成に関して、西田幾多郎の直接経験の論を用いながら、花や金の音と自己の関係を説明している。「鐘の音が聞こえる」「花が見える」とき、人間は身体を通じてそれらを非分離的にキャッチしており「出来事が起きている最中の経験を、その経験の刹那に表現したもの」「自分は現在から未来に向かって流れていく時の中にある」と説いている。つまり経験の最中は主客非分離的な状態にある。つまり、自己と花や鐘の音が関係していると考えることが出来る。

これを今回の実験、舞台での歩きを当てはめて考えた時、視覚・聴覚と同じように五感の一つとしての触覚を鋭く働かせた時に自己と床の関係が説明できるだろう。表現者は床を感じることによって、その経験の刹那は主客非分離の状態にあったと考えられる。実際に表現者の立場となって舞台を想定して歩いた被験者の言葉にも『床を感じて、そこから周りの空気、音も感じるような気がした』という記述が得られた。この言葉からも、床を感じることにより閉鎖的な自他分離状態ではなく、開放的な自他非分離の状態が得られると考えられるだろう。

また、表現者を見た４人（観客）の記述から、床と自己の関係から、自己と他者の関係へと発展する可能性が示唆される。「存在感」がでる、このことは舞台にとって必要なものであるといえるだろう。舞台で踊られる舞踊は見てもらうことが前提にあり、そこでいかに観客の目をひきつけるかといえば、一つに「存在感」があることでそれが可能になるであろう。なぜ今回の実験で「感じる」ことで「存在感」が得られたのか。清水の論を用いて説明すると､「相手が中心にあるから」だといえるだろう。つまり自分の存在を、相手を映すいわば鏡のような状態にし､「相手に合わせる」という状態にしておくということである。他者がいて初めて自分の存在が成立する、という考えを舞踊にも当てはめれば、観客がいて初めて自分の存在が成立することになる。つまり「観客に合わせ」ればよいと考えることが出来る。

しかし､「観客に合わせる」ということは具体的にどういうことなのか、実際に踊り手はどうしたらよいのか、明らかではないだろう。そこで、遠くに居る観客に合わせるということをしようとするよりも、実際に触れることの出来る床を感じることからはじめれば、場所中心的身体は得られるだろうと考える。

【結論】

今回の実験、および考察から、清水の場の論理を舞踊に展開し､「相手に合わせる状態」が自分の「存在感」を生み出すことになると考えられた。そして、舞台上での歩きを想定したとき、舞台での「存在感」を生み出すには床を感じるという具体的な方法からのアプローチがあり、場所中心的身体を生み出せる可能性が示唆されるだろう。

文献

･清水博（1996）生命知としての場の論理（再版）. 中央公論新社：東京
・清水博編著　久米是志・三輪敬之・三宅美博（2000）場と共創．NTT 出版株式会社：東京
・日野晃　押切伸一（2005）ウィリアム・フォーサイス、武道家・日野晃に出会う.白水社：東京

『ワーシップダンスにみる聖性～“Evening of Praise with Day3 Dance Ministry”を事例として～』

河田真理
お茶の水女子大学院

Ⅰ． 研究動機及び研究目的

舞踊における聖性とはなにか。

聖書における「聖」とは、「神及び神と関係あるもの」(*1)という神との「関係」を表す。現在、キリスト教プロテスタント教会の礼拝では、「ワーシップダンス」としてあらゆるジャンルの舞踊を取り入れた礼拝が行われているが、そこには「聖」すなわち神との「関係」がどのように表されるのか。現在のところ「ワーシップダンス」の学術的研究は皆無であり、その実態や解釈については広く知られていない。そこで筆者は、2007年 5 月にロサンゼルスにある Glory Christian Fellowship International(以下、GCFI と略記)という黒人系キリスト教プロテスタント教会へ赴き、「ワーシップダンス」の現状を調査したところ、この教会に固有の方法を用いて行われ、そこでは神への信仰表現によるある種の強い「一体感」が生起されていた。本研究ではそうした現象を客観的に見つめ､ワーシップダンスの方法論とその「一体感」の構造を明らかにするとともに､そこに「聖性」がどのように表されるかという点に着目して考察することを目的とする。

Ⅱ． 研究方法

本研究では、文献研究、実地調査、及び VTR 資料による作品分析に加え、現地の教会のメンバーと連絡を取り合い、ワーシップダンスに関するインストラクションを得ながら研究を進めた。

Ⅲ．結果及び考察

1． キリスト教礼拝と神聖舞踊

聖書において「礼拝」を表す言葉は多様な意味を含む語として用いられ、それは象徴的行為を通して神と人､人と人の関係を強めることで､「共同体」としての結束を高めようとする原初的メカニズムであるといえる。 また、聖書における踊りとは、神との親しい関係性を明示する「喜びの象徴」であり､「礼拝の表現」「共同体の結束を高めるための手段」「聖霊を受け取るための手段」として、人々の宗教生活と密接に結び付いて用いられた。しかし、キリスト教礼拝における神聖舞踊の歴史において次第にその役割と聖性は失われていった。

２． ワーシップダンスの方法論

こうした背景のもと、20世紀の礼拝刷新運動に伴い、キリスト教プロテスタント礼拝において「ワーシップダンス」として再び舞踊が用いられるようになった。本研究では、GCFIの“Evening of Praise with Day3 Dance Ministry”というワーシップダンスイベントを対象として、人々の発言・行為・状況の変化について詳細な記述を行うことにより現象を理解するという「エスノメソドロジー」の手法を用いて検証を行った。GCFIのワーシップダンスは、ディレクターであるJanalyn Glymph固有の方法論により3日間に渡り行われ、1日目はダンサーと会衆とが交わり共に踊る形式をとり、これにより、両者がワーシップダンスを通して「神」という聖なる存在と自己とのつながりを確認するという経験を共有し、ワーシップダンスに対するある種の共通の「眼差し」が形成されていることが明らかになった。

３． ワーシップダンスにみる一体感の構造

2,3日目はダンサーによる作品形式のワーシップダンスが行われた。全21作品の分析の結果、ダンサーの動きに対して、会衆は「拍手」「両手を上げる」「立ち上がる」という反応を示していた。筆者はこの点に着目してダンサーの動きと会衆の反応との関係性についてさらに詳細な分析を行った。その結果、ダンサーの動きはいわゆる歌詞を動きにした「説明的な動き」と「即興的な動き」に大まかに分類され、前者は上肢を中心とした動きであり、後者は「体幹のねじれ」「頭の高さの変化」「下肢のダイナミックな動き」「表情の変化」を伴い、特に「回る」「跳びはねる」「走る」といった「人間の原初的な動き」を特徴としていた。会衆の反応は特にこうした後者の動きにおいてみられ、そこにはある種の強い「一体感」が生起されていた。このことにより、舞踊における伝達は「ことばや筋書きとして無言劇の形で他者へ伝達されるのではなく、知覚と身体的直感という、まさに身体的伝達である」(*2)ということが示唆され、さらにその「一体感」とは、「言語的論理を越えた世界に根ざす､身体の共振によるコミュニオン」(*2)というべき現象であるといえる。

Ⅳ．結論

ワーシップダンスにみる聖性とは、現実的な個の身体を超えて「聖なる神」によって動かされるというダンサーの感覚と、そのダンサーの動きを超えて生じる「虚の力」(*3)の中に「聖なる神」の存在をみる会衆との眼差しとの間に形成される、身体の共振による一体感であると考える。「聖性」という視点からこうした現象を捉えることは、人との繋がりが希薄化する現代において、有意味なことであると思われる。

(*1)『旧新約聖書神学辞典』(1961) 新教出版社,東京.
(*2) 石福恒雄著『身体の現象学』(1970) 金剛出版,東京.
(*3) ｽｻﾞﾝﾇ･ﾗﾝｶﾞｰ『感情と形式2』(1971) 太陽社,東京.

舞踊作品における映像の機能とは何か

大東文化大学
石渕　聡

はじめに

舞踊の上演において、作品中で映像が投射される状況は現実の身体と映像の身体が共に同じ資格（舞台上にあるということ）で第３者（観客）に認知されるというものである。通常、映像は空間的時間的な枠組みによって明らかに閉じられていることに対して、現実はそのような意味では閉ざされることがないので、比較対照が困難である。しかしながら、上演シーンと上映シーンが並列されている状況では、映像と同様に舞台という現実も、作品上演という空間時間的な枠の中に閉ざされている。この状況は映像と現実の特質について同じ枠組みで考察できる場として有効である。

１、演出的効果としての虚性／舞台と観客の壁を消失させる機能

映像が持つ虚構性に着目するならば、映像を提示する事で、上演空間をよりリアルなものとして強調するという効果を挙げることができる。この考えは素朴であるが、単に「映像を現実から何かが欠如したもの」というところに留まらせてしまうものではない。観客は上演される舞踊よりも投射される映像を「より虚構性の高いもの」として認知するということが、結果として観客と舞台との空間的構造に変容をもたらすのである。つまり、通常は客席と舞台が現実と虚構という対立でもって壁ができていると考えるならば、「より虚構性の高い」映像の出現によって、舞台の虚構性が観客の現実に近づくという構造を見出すことが可能である。

２、舞台上の身体像に対する変容

また、そのような映像の持つ虚性の舞台上の身体に対する効果も留意すべきものである。映像による身体の「うつしかた」は観客に対して、ある見方を促すと考えることができる。というのは、映像は我々が注視しないことによって捉えていないものを提示しうるからである。仮に、観客がダンサーの手首だけが写されている映像を見る場合、直後に見る舞台上のダンサーに対して、ことさら「手首」を捉えようとし、身体の全体的な統一像は保ちつつも、それまでとは別の身体表象を構成するといってよい。つまり、映像が現実を切り取り、規範化することで、現実の方が逆につくられていくようなあり方を見ることができる。

３、パースペクティブの意識化

さらに、「観客にパースペクティブを意識させる」という機能も挙げられる。観客は通常は、固定した席から舞台を見る。仮に、上映される映像が、リアルタイムで出演者を映した映像である場合、観客は自分の場所とは異なるパースペクティブからの身体を見ることになる。このような演出は「見ることに対する反省」を促す意味で異化的な効果の一つとして捉えることができる。また、別の議論となるが、上演シーンが観客の見る場所によって違いが出る、つまり、パースペクティブを持つ場所に表象内容が影響を受けることに対して、上映シーンにおいては基本的には見る場所を問わないということは、映像の二次元性のもつ特性である。そのことは映像表象の二次元性によって、舞台の三次元性、すなわち、空間性が強調されると言い換えることもできる。

４、時間性を強調する効果

また、時間的なことについても留意すべきである。映像が基本的に見るものと取り結ぶ関係は「現在－過去」である。たとえば、ダンサーのしぐさを中継して、ほんの二、三秒のわずかなタイムラグをつけて投射するような演出の場合、観客が得る身体表象の情報量は非常に多くなる。つまり、現在進行中の舞台上のダンサーのものと映像が示す数秒前のダンサーのものが別のパースペクティブから二次元的な表象として、さらにそれに加えて、その映像によって想起される数秒前の舞台上のダンサーのものである。このような多次元的な情報の錯綜する演出が成功した場合は、身体表象においては視覚的な形象よりも、「時間的推移」の感覚が強調される。このような特殊な演出の他に、映像表象が単独で時間性を強調するものとしては、スローモーションなどの技術的な処理を挙げることできる。また、同一人物の映像であれば、そのダンサーの過去や他所性を舞台に乗せることが可能であるし、このような物語性を持ち込むような演出も多く行われて然るべきである。

まとめ

舞台上で投射される映像による演出的方法や効果は、まだ多くのものが残されている。だが、ここに例示し分析しただけでも、舞踊作品における映像の機能が「虚構性によって観客と舞台の間の壁を消失」させ、「舞台上の身体表象」を再構成し、観客に「視線の存在」を示し、また、時として身体的形象ではなく「時間性」を表象させうるものであることは明らかである。それは、「ダンサーの身体」と「身体的存在としての観客」の構造的関係を変容させる程の重要な要因として捉えておくことが可能である。

古橋悌二の「芸術」観とドラァグ・クィーンとしての活動

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 研究員）

＜研究目的および研究方法＞

古橋悌二（Furuhashi,Teiji 1960-1995）はマルチ・メディア・パフォーマンス集団ダムタイプ（dumb type）の一員であり、とくに評価の高い劇場上演作品≪S/N≫（1994）の制作において中心的な役割を果たした。また、彼は京都市にあるクラブメトロ等でドラァグ・クィーンとしても活動していたが、その事実はダムタイプでの活動に比べ、あまり注目されてこなかった。

古橋は 1992 年 10 月に自らが HIV に感染していることを告白した手紙（以下＜手紙＞と記述）を友人らに送った。この＜手紙＞には古橋の新しい自己なるものが強調されており、彼にとっての転換点であったと考えられる。また、この＜手紙＞が 1990 年代京都市左京区において、HIV/AIDS に関するさまざまな活動が巻き起こるきっかけとなったことが 2007 年京都市エイズ等性感染症公開講座において報告されたことから、社会的にも重要な位置づけにあると考えられる。

本発表では、この＜手紙＞から彼が死亡するまで（1992 年 10 月 11 日 - 1995 年 10 月 29 日）の言説を対象として「芸術/アート」という言葉を用いた部分を抽出することによって、古橋が考えていた「芸術」観について分析する。さらに古橋のクラブにおけるドラァグ・クィーンとしての活動がこの「芸術」観に照らし合せると、どのように位置づけられるか考察することを目的とする。

＜考察＞[以下の引用部分は（ダムタイプ　2000）、（江口　1994）による]

1992 年 10 月の＜手紙＞において特徴的であるのが、古橋の「芸術/アート」へのこだわりであった。「今までこだわり続けてきたアートは有効な表現手段なのだろうか」と彼は疑問を呈する。ここでの「芸術/アート」とは、「性のモラリティー」という「現代社会を生きる人間にとって冒されざるを得ない精神の病巣を治癒する手段として」有効であり、「人間の精神に影響を与えるものの中で最も公平な手段」とされていた。

しかし、＜手紙＞以降、古橋の目指す「芸術/アート」は一方的に人間の精神に影響を与えるものだけではなくなっていく。古橋は自らの「芸術/アート」における観客とのコミュニケーションへのこだわりを示し「我々は旧来の芸術観から、“いち抜けた”、そして新しいコミュニケーションの地平に一歩踏み出したところです」と述べる。彼はこの「旧来の芸術観」について言及する際、「お城」という言葉を否定的に用いており、「芸術という名のお城に閉じこもりたくはない」と述べる。この「お城」とは「ギャラリー、作品、売買、美術館」などといった「さまざまなシステム」、つまり「アート界」を示す場合もあるが、観客一人ひとりとコミュニケーションを取ろうとせず、観客が「芸術に求めてお金を費やす対象になるもの」を「偏見によって」、「お城のように」つくる「芸術家/アーティスト」自身への反省も伴っている。古橋にとって「芸術/アート」とは、観客と芸術家が相互に影響を与えあうコミュニケーションであり、伝統的に「アート界」と言われてきた領域のみではなく、さらに広い社会に向けて活動を展開することを望んでいた。

また、「新しいコミュニケーション」とは、「芸術を通してしか触れることのできない人間の精神の深淵」に「従来のコミュニケーションの方法では伝わりにくいとてつもなく複雑な心の内奥にわざわざ入り組んだ複雑な表現形態をもってようやく触れるっていう作業」であり、「言論ではできない」、「脳ではなくて全身のコミュニケーション」であるという。つまり、それは全身の感覚器官を使用したコミュニケーションであり、だからこそ複雑な表現形態を持ち、「心の内奥」を揺さぶることができると古橋は考えていた。

古橋悌二は 1986 年からニューヨークでドラァグ・クィーンとして活動し、1989 年、日本で独自の活動を繰り広げていたシモーヌ深雪、DJ.LALA（山中透）らとともにクラブ・パーティ『Diamond Night』を立ち上げた。ドラァグ・クィーンは通例派手な異装を用いクラブなどでパフォーマンスを行う。このようなドラァグ・クィーンとしての活動は古橋にとって「芸術であり、単に興味の尽きない驚きにとどまらない」ものであった。また、「アート界」にとどまらず、ゲイやレズビアンのコミュニティやアクティヴィストのコミュニティまで幅広く出会える」という点でも重要であり、ダムタイプにおける活動と「同じ重要性を持って」いた。しかしこの活動は「HIGH＆LOW のヒエラルキー」を付けられ「評価」をされないことや「ジョークで片付けられる」ことがあることを述べ、意義を唱えている。

古橋の「芸術」観に照らしあわせると、彼のドラァグ・クィーンとしての活動は全身の感覚器官を使用する、パフォーマンスという形態を取り、「アート界」と言われてきた領域以外の人びとと出会えるという点において、古橋が志向する「芸術」にある程度当てはまるものであったと考えられる。

＜参考・引用文献＞

ダムタイプ（編）（2000）『メモランダム　古橋悌二』東京：リトルモア.

江口，研一（1994）「今月のひと」『すばる』7 月号.

舞踊の近代における祝祭空間
フーゴー・フォン・ホーフマンスタールの祝祭劇

古後　奈緒子（龍谷大学他非常勤講師）

発表趣旨

　本発表は、近代以降の劇場における祝祭劇の試みから、舞台舞踊を観客との関係において考察する手がかりを得る試みである。芸術学、哲学、人類学、社会学の分野において、祝祭は、諸々の結びつきから断絶した個人に全体性の体験をもたらす、あるいは社会における他者との間に共同性を打ち立てる契機として論じられてきた。それらに通低する文明化を前提とした個人と社会の関係に対する問題意識は、上演芸術の歴史的な実践にも多く認められる。その中から、20 世紀初頭の舞台舞踊の刷新とザルツブルク演劇祭 Salzburger Festspiele の創立に深く関った詩人・戯曲家、フーゴー・フォン・ホーフマンスタール（Hugo von Hofmannsthal1874-1929)の上演芸術構想を軸に、近代の劇場において、祝祭空間の創出をめざす際に何が問題とされたのかを確認し、そこで舞踊がどのような契機とみなされ得るか考察する。

近代における祝祭（劇）

　19 世紀後半のドイツ文化圏において、都市では市民が主体として参加する祝祭の催しが大規模化し、劇場ではリヒャルト・ワーグナーの祝祭劇が“民族”の文化的根幹にねざす物語の創造を試みている。これらは異なる手法をとりつつも、急激な近代化の過程で現れた、伝統的な共同体の変容に対する問題認識や民族国家という新たな帰属意識を背景に、個人あるいは公衆をなんらかの共同性の創出体験へと導く性格を持つ。このような自覚された共同性への志向は、後にルソーの演劇論に遡って文明化に伴う諸問題と関連づけられ、20 世紀初頭の劇場改革や戦後の民衆演劇運動を包括する西欧近代の祝祭論の基調をなしてゆく。本論では以上の射程を持つ祝祭を、伝統的に営まれてきた祝祭（劇）と区別して扱う。

祝祭劇におけるホーフマンスタールの取り組み

　ホーフマンスタールが文学から上演芸術へと創作の重点を移していった世紀転換期は、祝祭劇の創作に際して、先行世代とは異なる問題が浮上した時代でもある。それは、歴史や文化の共通性に依拠する物語を共有する既存の共同体を越えて、祝祭空間をいかに実現するか、そして、ワーグナーの影響下に舞台と客席の分離が決定的なものとなった劇場で、公衆をいかに結びつけるかといった問題である。ホーフマンスタールの上演芸術作品においても、西欧の文化リソースとしての古代ギリシャなどに物語の題材を求めつつそれを相対化する姿勢や、見る者と見られる者が相互に作用し合う関係を失い、社交空間から個人空間へと変容した劇場の変化を踏まえた取り組みが認められる。そこで祝祭空間を生み出す契機として、物語の優位に置かれるのが、舞踊とパントマイムが未分であるような身体言語である。

司祭／他者としての舞踊

　言葉に対する懐疑に動機をもつホーフマンスタールの上演芸術の創作において、身体の言語は、演じ手の人格を刻印した個人の表現であると同時に、民族の違いに左右されない人類の普遍言語でもある。それは、演じ手と演じる役との間に乖離のない全体性において見る者に直接作用し、全体の融合した一体感へと導くと考えられる。このような演技者の技能を前提としつつ、ホーフマンスタールは、タイプの異なる俳優、舞踊家の演技の鑑賞経験から、共同体を代表する者と外部の者という、物語のレベルにおいては相反する二つの特性を抽出する。イタリア人の女優、エレオノーラ・ドゥーゼを原型とする儀式の司祭、そして、東洋の舞踊をヨーロッパに紹介したアメリカの舞踊家、ルース・セント＝デニスを原型とする異質な者という性格である。とりわけ、後者を物語の主人公の性格づけに用いた『見知らぬ少女』、『アテネの廃墟』は、鑑賞者は直接的に人物との同一化へ誘われるのではなく、社会における他者の視線をとおして、舞踊に対する距離の克服を含むプロセスを経て、象徴体験へと導かれる。

まとめ

　以上のように、ホーフマンスタールの上演芸術には、ドイツ文化圏の祝祭劇の伝統を踏まえつつも、それが置かれた文化的文脈に対する批判に根ざした試みが認められる。とりわけ、言語と対置することで展開された舞踊の特性は、劇場における観客のみならず、それが成員となる社会集団との関係を含めて上演芸術を捉える際の手がかりとなると考えられる。

インドのマーシャルアーツ、
カラリパヤット Kalarippayattu の動作研究
―「舞」と「武」の同根性を手がかりに―

高橋京子（早稲田大学）

１、研究目的

カラリパヤットは南インド、ケーララ州を発祥地とするマーシャルアーツである。稲垣（2001）は、舞踊の「舞」と武術の「武」が祈りに端を発する呪術の一形態として誕生したことから、カラリパヤットを例にそれらの同根性を主張する。舞踊､武術の身体の基礎作りにカラリパヤットの「基本体操」（稲垣 2001、57）が行われ、この体操と舞踊と武術が三位一体となったものがカラリパヤットと指摘する。さらにカラリパヤットの根底に、舞踊と武術の根源的な共通要素の土着信仰的な祈りがあるとも指摘する。本研究の目的はこの見解を手がかりに、カラリパヤットがマーシャルアーツを意味する武術のみならず、より舞踊に通じる身体表現であることを実証的に明らかとすることである。

２、研究対象

ケーララ州に伝承されるカラリパヤットを対象とする。発表者は同州カンヌール県のグルクラム・カラリ・サンガム（以下、G.K.K.S.）において実証的に研究を行っている。

３、研究方法

2004 年から現在に至るまでの文化人類学的な手法によるフィールドワーク（インタビュー、体験含む参与観察等）を主とし、グラフノーテーションによる動作分析も参考とする。

４、結果

４・１、身体トレーニング

カラリパヤットは①脚のエクササイズ、②一連の動作（プータラトラル、メイパヤット）、③武器の順で行われる。①は７種の蹴りである。前方向に蹴り上げるのがネルカル、ネルカル後の下ろした脚を着地させず軸足で 180 度身体の向きを変え再度ネルカルをし、軸足で同様に 180 度向きを変え進行方向に向き直るのがティルチュカル、というように各々名称がある。７種全てにおいて、両上肢を伸ばし万歳の状態で頭上に保持し、軸足の左足を一歩出し、右足から動作を開始する。つま先も伸ばさねばならない。②は①などを組み合わせた型をもつ動作である。稲垣が指摘する「基本体操」がこれにあたる。②ではトールドゥ・アマルヌという動作が頻繁に現れる。a.両足を平行で肩幅に開き、膝を 90 度に曲げ腰を落とす。b.両手の平から腕までを胸の前で合わせ、腕が離れないように体幹を蛇動させ、背筋を伸ばし両膝に極力近づける。c.最終的に顔（目）はまっすぐ前を向きポーズをする。③は８種類あるとされ、ある程度のレベルに達した者に許される二人一組のトレーニングである。

４・２、身体動作にみられる世界観

①では軸足が地球からのパワー、動かす脚が自然からのパワーを得るため両足ともに重要である。集中力を高めるためまっすぐ前を見る。太陽からのパワーを得るため両上肢を伸ばし頭上で保持する。②はいずれもカラリ（道場の意）を守る女神への祈りで終わる。トールドゥ･アマルヌには敵から身を守る自己防衛機能がある。両上肢で覆われた頭部から股関節までの部分には 108 のマルマン（つぼ、急所）のうち重要なものが集中する。そこを守ることで自己防衛となる。この姿勢から両手を前へ鋭く出し敵を突くこともでき、攻撃機能もある。

４・３、身体動作にみられる医学的効果

カラリパヤットでは柔軟性を高めることが健康上の第一目標にあげられ、特に股関節と脊髄に対して効果があると G.K.K.S.のグルカル（師匠）は言う。①では脚の血流改善のためにつま先を伸ばし、神経系を一直線にするためにも両上肢を頭上に保持する。②でのトールドゥ・アマルヌの体幹の蛇動が消化作用に効き、腹筋も鍛えられる。最終ポーズが、内側と外側の筋肉を鍛え骨盤の位置を正常に戻す効果があり、股関節を刺激しリンパの流れにも影響する。女性の健康にも有効で子宮に効く。さらにポーズを保持すれば痔も治るという。加えて、カラリパヤットにはトレーニングの他に治療として、または柔軟性強化としてのウリチル（マッサージ）もあり、グルカルのみが行える。グルカルは地域では接骨医としても機能する。

５、考察

カラリパヤットは生きるための機能をもつ、心身の健康を考慮した身体表現であると考えられる。G.K.K.S.のグルカルによれば同州の舞踊劇カタカリではウリチルが身体形成のために実施されているように、カラリパヤットで得られる柔軟な身体は舞踊に適している。例えば、欧米の舞踊においても、股関節の柔軟性は不可欠な要素であり、つま先を伸ばすことも同様である。両者は当然文化的背景が大きく異なる。しかし動作に特化して実証的に考察すると、カラリパヤットは後者と共通な要素をもつという多角的な見方も可能となる。

参考文献

稲垣正浩(2001)『スポーツ文化の脱構築』叢文社;東京。

高橋京子(2006)「カラリパヤット *Kalarippayattu* の諸相―南インド、ケーララ州におけるマーシャルアーツの実証的研究―」『立命館産業社会論集』42(2)、pp85-107。

稚児舞楽の舞踊技法

――小國の十二段舞楽における比較を事例として――

弓削田　綾乃（お茶の水女子大学）

１．目的と対象

人の身体が超越的存在とみなされる舞踊行為は、信仰と結びつき、世界各地に存在してきた。日本の地域伝統芸能「稚児舞楽」は、演者となる子どもが神仏あるいはそれに近い存在と認識され、特別な扱いを受ける。こうした聖性が付与された舞踊において、「目に見える身体は精神世界や社会通念等の表象として存在する」という仮説を立て、いくつかの視点から舞踊技法を分析し、その特性を整理することを本研究の目的とする。（本研究は舞踊表現の特性を明らかにする段階であり、思想背景に基づく詳細な解釈は今後の研究課題としたい。）

事例として、稚児舞楽を含む複数の演目を伝承する静岡県周智郡森町小國神社の十二段舞楽を対象に、他演目との比較により稚児舞楽の独自性を明らかにする。

２．方法

小國神社の舞楽を対象として、行事次第、舞台構造、動作、衣裳、化粧等を分析し、演出を検討する。特に動作については、稽古のＶＴＲと伝承者に伝わる舞踊譜（1685年）をもとに、フレーズとポーズを抽出し、動作軌跡や手のポーズ、隊形移動等の諸要素について分析した。

３．結果と考察

（１）行事次第と演目

毎年４月 18 日に例大祭を執り行い、それに最も近い土日に「十二段舞楽」が奉納される。十二段とは、演目が 12 あることを意味し、名称と順番は、１.連舞、２.色香、３.蝶の舞、４.鳥の舞、５.太平楽、６.新鞋鞨、７.安摩、８.二の舞、９.陵王、10.抜頭、11.納曽利、12.獅子で、番外として「花の舞」がある。これらのうち、伝承者に稚児舞楽（＝稚児舞）と認識されているのは、１、３、４、６、10の５演目である。

稚児舞は前半に多く、稚児舞以外は、大人が仏に扮する「仏舞」と、少年による呪術的動作が多用される「太平楽」であり、粛々と進行する。それに対して後半は大人の勇壮な舞や滑稽な舞などが続き、盛り上がる。

演者となる稚児（小学校低学年男児）は、祭礼前に神域で「おこもり」をし、稽古を重ねる。また、奏舞の前には神域の湧き水を浴びて身を清める。さらに、舞台以外は肩車で移動し、地面に足をつけない。

このように、重層的な潔斎および演目次第により身体そのものが聖なる存在に近づけられていくと考えられる。

（２）衣裳・化粧

衣裳･化粧の特性として以下の点があげられる。

小袖を着て、袴をはき、その上から表着を重ねる。これらは一般的に「稚児装束」と呼ばれる類のもので、小國でも、「ちごきもの」「ちご下着」などと呼ばれる。表着と袴は、色が２種類ずつあり、演目によって着替える。天冠には太陽と月が飾られる。

他演目は仮面をつけるが、稚児舞には用いず化粧を施す。白塗りの顔に赤い頬紅と額の月型を描き、目元と耳たぶに赤い線を引く。

いずれも舞楽装飾というだけではなく、稚児が人知を超越した存在であることを示すと考えられる。

（３）動作

動作特性として以下の点があげられる。

独特の名称が存在し、「おがみ手」「こぐなり」「まねき」「おどり」「くり手」「巻手(伝承者に手印と解される)」等、各演目のモチーフとなる動きが含まれるものが多い。演目全体は２部構成であり、フレーズの規則的な反復、緩慢なテンポ、基本的に左右対称の繰り返し、左が優勢、上肢の回旋・前屈・跳躍・「足拍子」の多用、といった特徴がある。また、基本的に４人の演者で正方形の隊形となり、身体の方向を変えて四方を向く。

他演目に比べて、移動運動を伴わないポーズあるいは等速の比較的緩やかな動作のあいまに、躍動的な動作が挿入される点が特徴的である。これによって、上肢あるいは全身運動の動作が強調されると同時に、直後の「静」のポーズがより印象的に顕示されるといった表現上の効果が推察された。

４．おわりに

稚児の外見は、人間を超越した存在の具現であり、動作としては、手印、反閇、拝礼などの呪術的所作を含む動作を静かに繰り返し印象づける。それらは舞楽の世界観の体現であるだけでなく、神格化された身体の威徳を発揮する手段として機能しているのではないだろうか。

本研究の結果について、今後は民俗信仰を中心とした思想背景に基づき解釈していきたい。

教員養成を前提とする身体表現活動の授業プログラムの開発と取り組み

～グループワーク『アニメイム』の実践より～

花輪　充（東京家政大学）

■はじめに　かつては幼児教育の現場に身を置き、現在は大学の教員を勤めながら、演劇の世界からも抜け出せないでいる筆者にとって、作品の創造、いわば「人と人との協同作業」というものが人の心身の成長や飛躍にいかなる影響を与えるかは、これまで多くの経験から目にしてきたつもりである。人は己のスキルの範疇でことの成り行きに見通しをつけたがる。また、己の感性において事象を受け止め、理解し、価値を見出そうとする。しかし、自分のハンドルさばきだけでは物事は円滑に進まない。そこには、優れたナビゲーターが必要なのである。筆者が本務校で担当している科目は、保育内容の研究（表現Ⅲ）である。表現Ⅰが造形的内容に関するもの、表現Ⅱが音楽的内容に関するものに対して、劇的な内容に関するものを扱った科目であり、短大保育科２年次の半期、４大児童学科３年次の通年を担当している。「幼児の身体表現、言語表現に視点をあて、『ごっこあそび』や『劇あそび』について、事例を交えながら体験的に学習していく」ことを核として、学生たちのコミュニケーションスキルやエンターテイメント力の向上を目指した実技中心のプログラムで構成している。本研究では、「教員養成を前提とする身体表現活動の授業プログラムの開発と取り組み」について、グループワーク「アニメイム」の可能性を検討することを目的とする。

■研究方法　アニメイムとは、かつては舞踊家であり演出家の関矢幸雄氏が創作した表現技法であり、昭和40年代から現在に至るまで、演劇の世界のみならず、舞踊の世界においても取り上げられている。関矢氏はアニメイムについて「アニメーションとパントマイムの造語であり、わかりやすく言うならば、俳優が棒、フープ、ボール等を操り、動物のウマやゾウやダチョウの形状を造形するのみに終わらず、それらの存在の感情の移ろいをドラマチックに表現することのできる創造的表現活動」すなわち、信頼と共感のためのグループワークと主張している。アニメイムの目指すところは、自立的に物事の結果を導き出そうとするところを出発点として、積極的な依存の機会（繋がりあいの機会）に至るとでも譬えたらいいであろうか。互いが互いの必要性に気づき、互いが互いの個性を尊重しあえるようになること、そこにこそ存在価値があるのだろう。授業では棒やフープといった硬質の道具でなく、取り扱いの簡単な１メートルほどのウレタン性のスティック（サンテック丸棒）を用意している。これだと労せず輪にしたり、波打たせたり、繋げてユニークな形状を創造できるからである。一人あそびにはじまり、二人で輪からハートを形づくらせる。最後は 12人ほどの学生が一緒に馴染みの楽曲をアニメイムとして仕上げるのである。作業の最中、学生は二つのことを知るであろう。一つは「集中」することの意味。いかに夢中にひたむきになれるか。もう一つは「協力」することの意味。それぞれがアイデアやイメージを出し合い、融和させ、協同させ、助け合いあいながら作業を進めていけるかどうか。

■結果と考察　アニメイムへの取り組みは易しいものとして学生の目には映るらしい。ところが、いざはじめてみるとこれがなんとも奇想天外な交流の場となる。一人あそびにさっさと飽きた学生は、自発的に二人組、三人組と仲間を増やす。一様に士気は高まるが、リーダーシップが問題となる。だれの発想とリードで作業を進行させていったらよいのか。衝突を避けるあまり、士気が下がり、精彩の欠ける取り組みになってしまうことも少なくない。反対に、よりよいパートナーシップを築いていくグループもある。そうした風景が他のグループに波及することも多く、至るところから一喜一憂の声があがる。12名ほどで取り組んだ「♪チューリップ」では、初めのうち、戸惑いを感じていた学生も、スティックをくっつけたり繋げたりしているうちにわだかまりも消え、瞬く間にアニメイム「♪チューリップ」が出来上がった。

■まとめ　物事を総合的且つ独裁的に展開しようとする幼児の振る舞いは、学生にとって大いなる戸惑いである。それは大概の学生が教育実習や保育実習ではじめて幼児期の子どもたちと対峙するからである。遊びの指導法、いわば保育技能なり概論的知識を机上の上で学んできた学生にとっては、それらの知識や技能を駆使して子どもたちとコミュニケーションする以外なす術はないからである。与え手対受け手といった構造の中でのみ成立する計画と見通しでは保育はままならない。まして、こだわりが人一倍強く、一方で興味の移ろいの早い幼児期の子どもたちにとっては、孤軍奮闘とも思える一人担任制の在り方では叶わぬことも多々あるであろう。アニメイムの取り組みは、幼稚園における「教師の多様なかかわり」や「幼稚園全体の教師による協力体制」いわば、ティームティーチの在り方にも言及しているといってよい。複数の教員なり保育者が繋がりあい、共創の取り組みにあたることは、偏重した子ども理解や先入観を補うだけでなく、保育者の資質や個性を適材適所生かす機会ともなる。そして何よりも保育者たちの前向きな交流を目の当たりにした子どもたちが、優れた環境と出会えることなのである。

コミュニカビリティと共創表現
〜身体の影によるイメージ創出〜

西洋子*[1] 沖山良太*[2] 渡辺大喜*[2] 三輪敬之*[2]
(*1:東洋英和女学院大学　*2:早稲田大学)

1．はじめに

筆者（西）は，インクルーシブダンスの実践を通して，多様な人々が共に身体表現を行う現場では，性や年齢，障害の有無や舞踊経験といった差異を超えて，包みつつ包まれるという相互に主体的で受容的な関係性が生成することを確認してきた．さらに，特性の異なる他者との共創表現では，活動者間に表現自体を目的とする機能的関係性が築かれることはもとより，相互に不安や戸惑い・ズレを感じながら，そこを起点に新たな共創へと向かう過程で表現の相補性・同時性・等価性（三輪, 2008）への感受性が高まり，気づきを伴う存在的関係性が構築される可能性が示唆された（三輪・西, 2008）．本研究では，このような共創の場での機能的・存在的関係性の生成・循環による自己と他者との交流可能性を，身体の“コミュニカビリティ”と位置づける．本研究の目的は，コミュニカビリティの拡充に向けて，共創的な身体表現が引き出されるために必要なイメージの共創出過程を，映像メディア技術を適用することで，身体の能動的・受動的（明在的・暗在的）な二つの異なる働きに着目して検討することである．

2．３DCG を活用したイメージ創出支援

身体表現でのコミュニカビリティ拡充を目指す具体的支援の試みとして，筆者（西ら，2008）は，支援者側が制作した抽象的な３DCG アニメーションを用いて，まずは表現を行う個々人の運動とイメージの関係性を創出的に強化し，且つ，表現の場においてそれぞれのイメージを統合することで，即興的に共同表現が進む仕組みを考案した．作成した３種類の３DCG は，200 名を対象とする感情・運動評定調査によって特性を抽出・検証した後に，幼児から大人までの 300 名がこれを表現素材とする活動を実施し，成果と課題を整理した．結果として３DCG を素材とすることで，CG の質を反映した多様な表現が行われることや，共同での表現が円滑に進むことが明らかとなり，特に運動とイメージの統合に困難さを抱える初期的段階の活動者への教育的支援として有効であることが実証された．一方で，３DCG は素材として表現前に完結した形で提示され，それ自体が表現に適合しながら変化する構造ではないため，活動者とシステム間での分離が生じ，活動者がシステムも含めた表現の場を，身体を通じて無意識的に受動し，そこから刻一刻と新たな表現を創出し得る存在的関係性構築への支援としては，一定の限界をもつことが課題となった．

3．身体の影によるイメージ創出支援

これまで筆者（三輪ら，2002）は，身体を介して行われる暗在的な場のコミュニケーションを，地理的に離れた場所にいる人々の間で【影】を送り合うことにより技術的に実現できることを示してきた．本研究では，このような影の働きに着目することにより，身体表現活動におけるイメージ創出が促され，コミュニカビリティの支援につながるのではないかと考え，以下の２種類のソフトを用いた表現（[予感研究所２]：2008 年 7 月 26 日〜30 日科学未来館でのデモ等他）を取り上げることとする．
①伸びる影：身体の動きに合わせて，自分の影がゴムのように伸び縮みする．②残像を利用した二重影：時間的なズレを表現した二重の身体像を，残像効果を加えた影として提示する(図 1).

結果として，例えば伸びる影による表現では，自己と非分離にある影が伸びることで，身体自体が拡張する感覚が生じ，自然に体が動くような自発的な表現が引き出される様子が多く見られた．このような身体の拡張感覚は，シルエット的（鏡像的）な影表現では起こりにくいことから，身体と影の存在的な非分離性によって発現したものと考えられる．一方，残像を利用した二重影では，体験者から「ずっと動いていたくなる」「安心感・一体感がある」「時間の感覚が変化する」等の主観報告が寄せられ，個のイメージと全体的なイメージが循環しながら表現が紡ぎだされることで，共創の場が創出することが示唆された．

図１　伸びる影（左）と二重残像影（右）

4．おわりに

影映像は３DCG とは異なり，人が意識的（能動的）に捉える対象である一方で，身体との非分離性によって，自己や他者の存在とそれらが織り成す表現を無意識的（受動的）に直感させるものでもある．身体表現でのイメージ創出に際して，身体のもつ能動的・受動的な異なる二つの働きを統合する支援を行うことで，個々の表現の源泉的イメージが表現の場に流れはじめ，相互に包みつつ包まれながら，より高次の共創表現が引き出されるものと推察される．残像を利用した二重影システムは，この妥当性を検証する手がかりとなることが期待される．

舞踊における動作表現
-定量的分析とは何か-

柿沼美穂（国立環境研究所）

舞踊は、人間の動きを基盤とするもろくこわれやすい芸術といわれる。上演芸術であって、上演者（ダンサー）の個別的介在がなければ実際に生じえない一回性の継起的な現象であり、それも一瞬後には消え去ってしまうという性質を有するからである。さらに、舞踊譜（ノーテーション）も８０種類ほど存在するが、音楽の楽譜のような地位を占めることはない。技術の進歩により、ビデオなどによる記録も可能となったが、三次元に存在する舞踊の全容を記録することは不可能である。つまり、舞踊という芸術は、多くの場合、受容者にとっては、一瞬の現象としてのみ存在するのである。

しかしながら、人間には自らとそのふるまいを記録し、解明し、それを再現したいという強い願いがある。人間の動きに関しても、それは変わらない。古代ギリシアの神話のピグマリオンから、ピノキオの童話、さまざまな舞踊譜の存在、そして現代におけるモーションキャプチャやロボットの研究に至るまでのことが、それを裏づけているといえよう。

このような人間の動きの解明と再現の研究は、舞踊芸術においては、さまざまなかたちで現在に至るまで続けられてきているが、２０世紀に入ってから最も盛んに研究されたのは、いわゆるヒューマノイド、つまりロボット工学の分野であるといえよう。前世紀の半ばまで、記号理論を基盤にした人工知能の研究と、計測技術の進歩による動きの定量化が飛躍的に進歩し、機械による人間の動きの再現は、時間の問題であると考えられていた。

ところが、現実には研究が進むにつれ、記号理論の操作と、より精密な動きの計測および定量化だけでは、機械による人間の動きの再現ができないらしいことがわかってくる。それは、私たち人間が、記号理論だけを基盤として思考しているわけではないし、コミュニケーションという要素までが絡んでくるような動きの問題においては、主観的な問題が関係してくるがゆえに、計測や定量化から、一定の傾向を引き出しにくくなるためである。

こうした問題を、人工知能やロボット研究者よりも、かなり早い段階で認識し、それについての理論を考えたのが、ルドルフ・フォン・ラバン（Rudolf von Laban 1879－1958）である。彼は代表的な舞踊譜であるラバノーテーション（Labanotation）の考案者として知られているが、そのほかに、Choreology と Effort という理論をも提起している。

なかでも Effort 理論は、人間の動きとそれを推進する内面の力の結びつきを、非常に具体的かつ個別的な動きを想定しつつ考察している。ここでラバンは、通常、人が動きでまず注目する「形」ではなく、動きの「質」に注目する。彼はこの質の中でも４つの要素、すなわち、強さ、時間、方向性、そしてフローを選び出し、それらをグラフ化して、人間の心理状態とそれがどのように関係するかを明らかにしようとしたのである。

この理論は今まで、「理論の導出の仕方が経験的すぎる」「完全な定量化ではない」といった理由から、教育の場で実践的に利用されることはあっても、理論としてはそれほど高く評価されることはなかったように思われる。事実、この Effort 理論は、工場労働の研究におけるラバンの実際的な経験を基盤として導出されたものであると言われてきたし、エフォートグラフの作成は、作成者の解釈に負うところが大であるために、まったく同じ動きに関してでも、見る人によってまったくことなるグラフが作られる可能性も少なくないのである。

しかしながら、この Effort 理論におけるように、記号理論の枠を越えた部分に注目し、さらに「主観的な定量化」という、数値化＝客観化ということがあたりまえのように受け取られる現在の状況においては、逆説的な定量化の試みによる理論のほうが、完全な客観化が行われ得ないコミュニケーションを含む舞踊のような動きに関しては、有効なのではないか、という可能性を、筆者は提起したい。

たしかに、ラバンの Effort 理論に従って、さまざまな動きのエフォートグラフを、さまざまな人に作成してもらい、何らかの方法でその平均をとって、そこから、動きと人間の内面について考察するということを考えるならば、客観性にも有用性にも乏しいため、学的な価値はあまりないかもしれない。しかしながら、ラバンが取り出した４つの質を、主観的な定量化を経てグラフ化する際に、人がどのように把握し、その強度をどのように把握したのかを心身両面から探究する端緒として考えることができれば、コミュニケーションをも含めた動きに関する考察において、貴重な示唆を得ることになる。

今回の発表においては、このような動きの「質」の定量化に関し、いわゆる客観化に限られない新たな意義について、言語記号で表現されえない感覚や思考と、その解釈および表現の観点から述べることになる。