

表現運動における「コンタクト・ダンス」教材化の試みー運動有能感の観点からー

萩原大河 (神戸大学大学院)
関典子 (神戸大学)
国土将平 (神戸大学)
金山千広 (神戸女学院大学)

【緒言】

表現運動が目指す「身体による豊かなコミュニケーション能力」の育成は、作品の創作・鑑賞を基に、仲間との話し合いや互いのよさを生かし工夫していくダンス学習の中で頻繁に行われている(文部科学省, 2013)。加えて、踊りを通じた身体の「接触」によってもコミュニケーション能力の育成が期待できる。接触による多様な動きを導くダンス表現として、コンタクト・インプロヴィゼーションが存在する。このダンス手法を形式化した「コンタクト・ワーク」は、運動に苦手意識を持つ学習者でも容易に実践できる内容となっている(清水, 1999)。

ダンス学習における「みんな違ってみんないい」というゴールフリーな特性は、体育科教育の他領域と比べ、より高い課題志向性が求められる。課題志向性を高めるには、自己の有能さを学習者に認知させることが重要である(伊藤・林, 2003)。したがって、ダンス学習の教材づくりに際しては、児童の運動有能感に着目する必要があると考えられる。

そこで本研究では、「コンタクト・ワーク」を取り入れた「コンタクト・ダンス」を提案する。さらに、その要素に対して運動有能感が与える影響を明らかにすることを目的とした。

【方法】

1) 実践内容

対象は兵庫県下の小学校の第5学年1クラス(男子15名, 女子15名/計30名)である。表現運動の単元を全8時間で構成した。清水(1999)のコンタクト・ワークのプログラムを参考にした「コンタクト・ダンス」を4時間実践した。その後、身近な生活や日常動作に着目した創作活動(中村, 2011)、ダンスの課題学習(笹井, 2011)を参考にした「表現」の学習を4時間実践した。調査期間は2013年11月~12月である。

2) 調査内容

本研究の質問項目については、松本ら(1996)の形成的評価の項目を参考に小学校教員とのトライアングレーションで検討した。ここでは、「おどる・つくる」の2項目、「わかる」の2項目、「かかわる」の4項目、「とりくむ」の5項目の計13項目を採用した。また、単元の独自の観点から「学習を通して、ダンスを身近に感じることはできましたか」という項目を追加した。これら14項目を、「はい」「どちらでも

ない」「いいえ」の3件法で尋ねた。

運動有能感の項目は、「身体的有能さの認知」「統制感」「受容感」の3因子12項目から構成された岡澤ら(1996)の尺度を用いた。単元の第1時において児童の運動有能感を調査した。それらの項目について、各因子の下位尺度得点の合計を上位群, 下位群(50%)に分類した。それぞれの授業実践後の形成的評価の各因子の下位尺度得点を比較検討した。

分析は、本研究で採択した14項目からなる質問項目の情報を集約するために因子分析(主因子法, 直交回転)を施した。また、コンタクト・ダンスと表現の授業を比較する上で、形成的評価と運動有能感の組み合わせを把握する必要がある。そこで、形成的評価の因子「かかわる」「みとめる」「とりくむ」の下位尺度得点について、運動有能感の上位群・下位群および2種類の授業を独立変数とする二元配置分散分析(混合計画)を施した。

【結果および考察】

因子分析の結果、固有値が1.0以上の3因子を抽出し、それぞれ「かかわる」「みとめる」「とりくむ」と解釈した($\alpha: 0.792 \sim 0.626$)。また、運動有能感の因子の α 係数は $0.883 \sim 0.576$ であり、概ね良好であった。

「かかわる」における男女ごとの二元配置分散分析の結果【表1】、男子は、受容感において、群間と授業の交互作用が有意であった(受容感: $F(1, 13) = 5.361, p < 0.05$)。女子は、身体的有能さの認知において、群間と授業の交互作用が有意であった(身体的有能さの認知: $F(1, 12) = 6.878, p < 0.05$)。単純主効果の検定の結果、受容感が高い男子は、授業間で表現の授業に有意に高い値を示した($F(1, 3) = 54, p < 0.01$)。さらに表現の授業において、受容感の群間で有意な差が認められた($F(1, 13) = 6.587, p < 0.05$)。また、身体的有能さの認知が低い女子は、授業間でコンタクト・ダンスに有意に高い値を示した($F(1, 10) = 5.559, p < 0.05$)。以上のことから、コンタクト・ダンスでの児童同士の協力は、身体的有能さの認知が低い児童に対して、有効に作用する可能性があることが示唆された。

【表1】「かかわる」における群および授業の形成的評価得点の平均値及び標準偏差の分散分析

		コンタクト・ダンス		表現	主効果		交互作用
運動有能感					群	授業	
男子	身体的有能さの認知	上位	-0.198(0.894)	-0.045(1.364)	0.781	0.714	0.066
		下位	-0.714(0.668)	-0.427(1.186)			
	統制感	上位	-0.465(0.753)	-0.351(1.475)	0.267	0.785	0.196
		下位	-0.312(0.998)	0.032(0.949)			
	受容感	上位	-0.054(0.330)	0.979(0.172)	4.279	3.723	5.361*
		下位	-0.531(0.927)	-0.625(1.217)			
女子							
運動有能感		コンタクト・ダンス		表現	主効果		交互作用
					群	授業	
	身体的有能さの認知	上位	-0.083(1.433)	0.606(0.526)	0.002	0.455	6.878*
		下位	0.439(0.895)	0.032(1.078)			
	統制感	上位	0.501(0.901)	0.376(0.937)	2.708	0.815	0.177
		下位	-0.312(1.241)	-0.657(0.911)			
	受容感	上位	0.622(0.651)	0.622(0.762)	2.748	0.677	0.677
		下位	0.032(1.225)	-0.312(1.033)			

()内は標準偏差 * $p < 0.05$

ダンスの授業作品の評価をめぐる 原田純子（関西大学）

1. はじめに

中学校学習指導要領では、ダンスは「イメージをとらえた表現や踊りを通じた交流を通して仲間とのコミュニケーションを豊かにすることを重視する運動で、仲間とともに感じを込めて踊ったり、イメージをとらえて自己を表現したりすることに楽しさや喜びを味わうことのできる運動」とある。ダンスのうちフォークダンスと現代的なリズムのダンスにおいてはある程度具体的な技能が示され、その動きができたかできないかが一つの評価指標となる。一方、創作ダンスでは、「多様なテーマから表したいイメージをとらえ、動きに変化を付けて即興的に表現したり、変化のあるひとまとまりの表現にしたりして踊ること」を目指し、「身近なテーマから連想を広げてイメージを出す」、「思いついた動きを即興的に踊って」、「テーマにふさわしい変化と起伏や場の使い方で、「はじめ—なか—おわり」の構成で表現して踊る」(p. 117)などの活動が例示されており、動きの可否とは別の評価基準が必要である。さらに、「ダンスの学習に積極的に取り組み、仲間のよさを認め合うことなどに意欲を持つ」という態度をも評価の対象とするには、活動過程と創作作品のなかに、それを読み取ることも至要であろう。

ところで、筆者が担当する教職必修科目のダンスの授業（創作ダンス）は、仲間と共に創って踊る喜びの体験と共に指導法の教示を主たる内容としている。受講者はダンス経験が浅い、あるいは皆無の者が大部分を占めるが、教職を目指す授業である以上、踊って楽しむだけではなく、学習指導要領が掲げるダンスの運動特性を、実体験をもって理解することが求められている。しかしながら、わずか15回の授業で、「創る・踊る・みる」という体験に加えて、「評価」に関わる経験を深めるのは難しく、試行錯誤を繰り返しているという現状がある。

以上を踏まえ、本稿ではこのダンス授業の受講者を対象に、相互の創作作品を評価した内容を分析し、何が捉えられているのか（何を捉えることができるのか）を明らかにし、今後の授業における「評価」に関わる指導の一助とすることを目的とする。

2. 研究方法

教職必修科目となっているスポーツ方法実習Ⅶ（ダンス）の授業（筆者指導）受講者・大学1年生68人（Aクラス男26、女10／Bクラス男女各16）が、13回目の授業で発表したグループによる創作9作品（Aクラス＝5、Bクラ

ス＝4）についての相互評価の内容を分析し、互いの作品について、何が評価できているかについて考察した。創作作品の評価の方法については、①発表当日（以下、ライブ）および②発表の1週間後に映像（以下、映像）にて再度同じ作品を鑑賞後、共に評価（良い・評価できるといった点、改善すれば良いといった点等）を自由に記述するよう指示した。

3. 結果と考察

良いと評価できる点については、A・Bどちらのクラスとも、ライブでも映像でも「動き」への言及、例えば、「大きい／斬新な／多様な動き」等が最も多かった。まずは、目に見える動き自体を捉えることが先行しているように見受けられる。一方、改善点への言及数は、A・B共に、映像で評価した時の方が3倍以上に増加していた。その内容は、ライブでは、「動きがそろっていない」「同じ動きが多い」(A)、「もっと動きにメリハリがあれば」(B)のように「動き」に関する評価が多くを占めたが、映像では、「テーマが分かりにくい」(A)、「もっと躍動感があれば」「空間をもっと大きく使えば」(B)というように、動きだけではない部分についても触れていた。

次に、ライブでは「楽しそう」「面白い」「分かり易い」など、作品の全体的な印象や踊り方についての意見を述べ、「ストーリー」的なものを理解しようとしているのに対し、映像では「テーマに沿った動き」を評価する記述が多く、さらに、「引き込まれる」「生き生きとした表現」「〇〇がよく伝わってきた」というように、作品が表現する世界を追体験するような姿勢も見られ、イメージを持ち、想像しながら作品に向き合っていることが伺えた。

また、Bクラスではライブ・映像共に作品の「起承転結」の明確さや、「授業」で学んだことを作品に活かしている点が、評価できる点として挙げられていた。

4. 結論

以上より、ダンス経験の浅い学生でも「動き」の変化や多様性については十分に捉えることができていたが、その独自性や斬新さに言及するには、さらなる舞踊体験を重ねることが必要である。また、作品構成や空間構成を把握するには、ライブのみより映像による補足が有効であると考えられ、映像によって、「感情を込めた表現」で描かれる作品世界を追体験する可能性も見てとれた。今後の授業において、映像の有効な利用を検討し、評価の指導に役立てたい。

【引用文献】

中学校学習指導要領解説 保健体育編(2008)
文部科学省

知的障害教育におけるダンス教材の指導実践と
課題について—小学部を中心に—

Practices and Issues of Dance Instruction in Intellectual Disability Education

茅野 理子
(宇都宮大学)

1. 緒言

現行の特別支援学校の学習指導要領では、児童生徒等の障害の重複化、多様化に対応して柔軟な教育課程の編成が求められ、それは各学校に委ねられている。基準では、ダンス領域の内容は主として音楽科と体育科の両方に含まれる。音楽科の目標は、音楽的な感受性の育成、情緒の安定、豊かな情操の涵養にあり、その内容に、①音楽遊び、②鑑賞、③身体表現、④楽器、⑤歌唱を取り上げている。体育科の目標は、適切な運動の経験、健康の保持増進、体力の向上、楽しく明るい生活を営む態度であり、内容は、小学校と同様の6運動系で、その中に表現遊び、表現運動が含まれる。

近年、ダンスセラピーやダンスムーブメント教育を背景として、舞踊教育の立場から特別支援でのダンス指導に関わる研究が多く報告されているが、その多くは、個別の事例や各学校の実践報告をまとめたものであり、特別支援学校におけるダンス領域の内容を、その全容から検討したものは少ない。

藤原(2004)は、知的障害養護学校における音楽科の教育課程の編成を検討し、その目標や内容が、実用主義的なものから、「音楽的能力の育成を最終的目標とし、全面発達を支えながら音楽表現へ導く(略)独自の教育課程が編成されていくことになった」(pp.87-88)と分析し、身体表現の位置づけを評価している。長谷川(2008)は、中学部で実践されているリトミックについての調査研究で、リトミックの活動で最も多かったのが、リズムに合わせて歩く活動であり、そのうち多くの回答者が音楽に合わせて動き出したり止まったりする活動と組み合わせて行っていたと報告している。

一方、体育の教育課程に関する研究では、渡邊ら(2007)が調査研究によって、年間の指導内容で、「表現遊び、表現運動」は小学部において35.5%であり、学部段階があがるにつれて少なくなっていると指摘している。また、体育の目標やねらいで特に重視しているものとして、小学部では身体の動きづくりが88%と最も多く、社会性の向上や仲間づくり、余暇の充実については、小中学部ではそれほど重視されていなかったと報告している。

そこで、本研究では、知的障害教育小学部でのダンス領域指導の実態について焦点をあて、その教育課程から目的、方法等を分析し、実践におけ

る傾向と課題について検討することを目的とした。

2. 研究方法

ウェブ検索^{注)}により、全国特別支援学校565校をデータベース化し、そのうちダンス領域のねらい、学習内容(教材)が明示されている120校を分析対象とした。検索期間は、平成26年6月～9月である。

3. 結果及び考察

(1) ねらいについて

音楽におけるねらいの多くは、藤原(2004)が述べているような全面発達を支える内容が導入されていると言える。体育のねらいでは、健康の保持増進、体力や運動機能の向上という点に主眼が置かれている。

(2) 学習内容について

音楽の中に取り入れられている身体表現の内容としては、手遊び、リトミック、ダンスが多くみられる。ダンスの内容を具体的にみてみると、振り付けしたものを一緒に踊るとかジェンカやマイムマイムなどのフォークダンスが使われ、音楽に合わせて体を動かす活動が多い。一方、体育の内容には、音楽を使ってのリズムダンスやリズム体操、様々な動きをまねする模倣の運動を取り入れた表現運動であり、この中にリトミックが導入されている学校も散見され、表現としての運動よりもねらいにそった内容が多い。

ダンス領域は、授業以外でも、集会や交流の時間に活用されていて、特別支援学校における主要な活動となっている。

(3) 課題について

自立活動や遊びの指導とも関連して、ダンス領域の意義は大きい。舞踊教育の立場から学習内容の精選を図り、主体的かつ創造的な学習により、自尊感情を高め、将来にわたりQOLを高める支援となる方策を今後本研究の課題ともしたい。

注：ウェブ検索は、全知P連ホームページ中の概要(会員校)から情報を収集した。

<http://www.zenchipren.jp/introduction/gaiyou.html>
引用文献：

・藤原志帆(2004)知的障害養護学校音楽家の教育課程の変遷—学習指導要領および同解説の分析を通して—。広島大学大学院教育学研究科音楽文化教育学研究紀要XVI:77-89。

・渡邊貴裕ほか(2007)特別支援学校における体育の教育課程に関する調査研究。発達障害支援システム学研究6(2):45-51。

・長谷川徹(2008)知的障害児教育におけるリトミックに関する研究—中学における音楽の授業を対象とした調査と教材の検討—。ウェブ検索

http://www.juen.ac.jp/handi/Course/list/h19/h19_28.pdf 平成26年6月23日取得。

G. V. ローシーの ローヤル館における活動について

お茶の水女子大学大学院 山田 小夜歌

【研究背景および目的】

G.V. ローシー [Giovanni Vittorio Rosi、1867-?]は 1912 年に来日し、1918 年にアメリカに渡るまで、舞踊、歌劇・喜歌劇、現代劇と様々な作品の上演に関わった人物である。

筆者はこれまで、ローシーの 6 年の在日期間のうち、帝劇の雇い教師として来日し契約を満了するまでの 1912 年～1916 年の活動に着目して研究を進めてきた。その結果、彼の舞踊・歌劇・演劇とジャンルを超えた活動の根底には、バレエの「型」の習得という理念が存在し、彼が「バレエ教師」として活動を行っていたことが導き出された。

他方で、ローシーが帝劇教師の任期満了後、自ら主催したローヤル館に関して書かれた書籍や先行研究においては、約 1 年半という短い活動にも関わらず、歌劇・喜歌劇上演の常設小屋として、日本人による本格オペラ原語上演を行ったほか、作品の多くが後に浅草オペラへと引き継がれていったことから、主に日本オペラ史や音楽史の分野において注目されてきた。

そうしたローヤル館におけるローシーの活動は、彼に関する先行研究にみられる来日前および離日後の活動や、前述した帝劇教師時代における「バレエ」を基礎とした活動とは性格を違えており、一見すると唯一ローシーとバレエとの関わりが希薄になった期間のようにも思える。

以上のことから、本研究では、ローシーのローヤル館における活動について改めて検討したい。閲覧可能な番組・筋書、批評記事、また関係者の言説等の史資料を用いて、彼の活動を概観するとともに、特徴について探っていく。

【結果と考察】

ローヤル館(ローシー・オペラ・コミック [Rosi's Opera Comique])は、1916 年 9 月 25 日の舞台披露を経て、10 月に華々しく開場した。同年 5 月の帝劇洋劇部(旧歌劇部)解散の約半年前に、竹内平吉、原信子、清水金太郎ら帝劇メンバーからの依頼を受け、ローシーは赤坂見附の活動写真場『萬歳館』を買い取って改修し、約 10 か月の準備期間を経て開場公演を迎えた。ローヤル館の興行期間は約 25 日間で、毎月演目を変えて行った。また、神戸、大阪、京都、鎌倉などにおける地方公演や横浜のゲーテ座にも出演するなど、精力的に活動を行っていたことが伺える。公演は、極力曲のカットを行わずに全曲を上演し、1 公演 1 演目の上演という帝

劇とは異なる上演法導入を目指した。しかし、当時の規制により、演目の前に奇術などの前座をつけなければ上演が認められず、劇場としてではなく仮設観物(寄席)として開場せざるを得なかった。その観劇料は帝劇に次いで、あるいはそれを凌ぐほど高額であった。ローシーは、高額な観劇料に見合う良質な舞台を提供すれば繁盛すると豪語していたというが、客層の大半を占めていた外国人や学生にはなかなか受け入れられず、不入りをもたらした大きな要因の一つとなったことが推測される。

ローヤル館は、オッフエンバックの《天国と地獄》で幕を開けて以降、14 の歌劇・喜歌劇作品を上演している。そのうち 5 作品は帝劇時代の再演であるが、他に《カヴァレリア・ルスティカーナ》の日本初全曲原語上演や《椿姫》の日本人初演など、先行研究でも言われるように日本オペラ発展に大きく寄与したことが分かる。

他方で、ローシーは《アンゴラ夫人の娘》の上演にロシアの舞踊家を特別出演させたほか、妻のジュリアによるソロ作品《タランテラ》、《春の歌》、女性 6 名による群舞作品《夜明け》という 3 つの舞踊小作品を上演している。また、ローシーが《コルヌヴィルの鐘》に自ら出演した際には、彼の舞踊家としての才能を称える批評が見受けられ、オペラの上演に従事しながらも、少なからず舞踊に関わる活動が存在していたことがわかる。

ローシーは指導に際して、常に「一もミュージック、二もミュージック」¹、「音楽をもっと勉強せよ」²と口にしていたという。興行の批評には、帝劇時代に比して出演者たちの歌唱力に言及した記事が多く見受けられ、ローヤル館がオペラ専門の興行小屋であったことを改めて認識できる。しかし、実際にはローシーは歌唱技術に関しては知識が乏しく、主に清水が指導に当たっていたという。また、殆どの上演において主演を務めた原や清水は、常に一定の評価を受けており、ローシー自身も音楽や歌唱力の重要性を口にしていたように、オペラ館・ローヤル館の存続と発展には彼らの力が必要不可欠であったに違いない。

ローヤル館におけるローシーは、帝劇教師時代と同様に自ら稽古場に立って作品指導を行いながらも、自らが主導した舞踊作品は 3 作品に留まり、オペラの上演に不可欠な人材や資金をマネジメントするという興行主としての役割が、その活動の中で大きな割合を占めたものと考えられる。

¹ 内山惣十郎『浅草オペラの生活』雄山閣出版、1967、p.213

² 秋月正夫『蛙の寝言』山ノ手書房、1956、p.33

フランス滞在時（1922～1936）の小森敏の活動 —現物資料をもとに—

杉山千鶴（早稲田大学）

1. はじめに

これまで小森敏については、関連する人物を詳細に調べた伝記（茂木 2011）や晩年の愛弟子・藤井利子の談話の一部分（山野 2014）等より明らかになりつつあるが、フランス滞在中（1922年7月～1936年2月）については、交流した人々の著書や帰国後の談話から部分的に知るにとどまる。本研究ではフランス滞在中のスクラップブックを用いて、フランス滞在時の活動を概観する。

2. スクラップブック概要

スクラップブックは黄土色の布製であり、表紙の右下に SOIREES D' ART PAR TOSHI KOMORI DU THEATER IMPERIAL DE TOKIO とある。「DU～」以降は資料中でも小森の紹介に用いられている。

資料には貼付されているものと挟まれているものがあり、全部で 121 点であった。その内訳は①新聞・雑誌等の切抜き 74 点、②プログラム・チラシ 43 点、③手紙 4 通である。本研究では②を用いるが、年月日・会場とも記載あるもの、年不明のもの、年月日不明のものがあり、また重複するもの、氏名の記載のないものが含まれる。1924 年と 1930～1933 年のものはないが、年不明のものが該当する可能性がある。

3. フランス滞在時の小森の舞踊活動

3-1. パリ・デビュー

小森のパリ・デビューには 1923 年 12 月 28 日 LA REVUE MUSICALE 誌主催公演（於ヴェー・コロンビエ座）（利根 1936）、1925 年 12 月 19 日 MATINEE de DANSE（於フェミナ座）（武林 1972:119）の 2 通りがある。しかし資料の中で最も早い日程は 1922 年 12 月 22 日、EVOCATION DU JAPON（於コメディ・デ・シャンゼリゼ）であり、両者よりも早い。

3-2. 活動の場

3-2-1. 地域：文献ではフランスの他、オランダ、ベルギー、スペインがわかっているが、資料よりフランス、1925 年以降はイタリア、スイス、イギリス、ベルギーが確認された。

3-2-2. 形態：資料より(1)小森やそのグループによる単独、(2)ガラ公演（チャリティを含む）、(3)フランス在住の芸術家とのジョイント、(4)他団体への参加、に分類できる。(1)はフランス国内に限定され、(2)(3)は単独出演を含み、(4)はプランボリーニの未来派パントマイム公演が該当する。

3-2-3. 会場：フランスでは大劇場、中劇場、学校、

クラブ、サロン等多様であった。1925 年 5 月 14 日の LA LIBERTE 紙企画チャリティー・ガラ公演（パリ・オペラ座）に出演している。イタリアでは学校、それ以外は大劇場・中劇場であった。

3-3. 作品

文献等にある《浦島》《京人形（京の四季）》《越後獅子》、《おかめ》《紅葉狩》の他、《扇》《儀式》《吟遊詩人》（山田耕作曲）、《猩々》（ポリニャック夫人曲）、《狐》（ズベルディア曲）、《祭囃子》《かっぱれ》等々の他、《カンボジアの幻想》《中国人》など、日本・アジアを題材にしたものが多い。なお《ゴリ・ウォークのケーキ・ウォーク》（ドビュッシー曲）は 1926 年 12 月のサロン・ドートンヌで踊るのみであった。

3-4. 主なメンバー

当初は芦田栄、その後 1925～1927 年にパリ・オペラ座のアリス・ブルガ、1925～1934 年（中絶あり）に武林文子が参加した。この他に声楽家の松山芳野里や小森讓が歌唱を披露している。なお音楽はピアノの生演奏であった。小森は 1929 年 3 月には藤間静枝のパリ公演に出演したが、その翌日にも藤間とサロンで踊っている。

4. おわりに

資料より、小森は少なくともフランスに到着したその年には活動を開始していたこと、その活動はヨーロッパの複数の国々に亘り、フランス国内では多様な場で踊っていたことがわかる。また作品では日本を題材にしたものが大部分を占めるが、フランスの植民地であるカンボジアや中国のものも散見された。これらはヨーロッパの人々のまなざしに十分に応じるものであり、それゆえにこのような活動が展開されたものと思われる。また小森にはマネージャーがついていたが（宮田 1966:150-151）、その存在も小森の広範囲に亘る活動を支えていたと思われる。これらの作品の詳細と評価については今後の課題とする。

【引用・参考文献】

- ・石井漠（1926）：「海外に於ける邦人舞臺芸術家（二）」『映画往来』1月号：22-24.
- ・益田甫（1936）：「巴里で踊つてみた仲間（三）」『舞踊日本』第9号：4-5.
- ・宮田文子（1966）：『わたしの白書—幸福な妖婦の告白』講談社
- ・武林無想庵（1972）：『無想庵物語 COCU のなげき』記録文化社
- ・利根二郎（1936）：「小森敏氏に就て」『演芸日報 日曜版』日付不明

※本研究は科学研究費補助金基盤(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。