

ビデオダンス (videodance) 研究

— 舞踊に対する新たな価値 —

お茶の水女子大学大学院 松岡 綾葉

近年、ダンスの映像作品であるビデオダンス (video dance) は目覚ましい発展を遂げ、舞踊の表現活動に映像という新たな局面をもたらした。このことによってビデオダンスはライブパフォーマンスとは異なる価値を有するのではないかと考える。ではビデオダンスの舞踊に対する新たな価値とは一体何であろうか。本研究の目的はビデオダンスの特性の考察を通して舞踊に対する新たな価値を考究することにある。

本研究は、文献研究、調査研究、作品分析の3つの方法を用いて行った。海外の調査研究では、筆者は2007年8月—2008年7月オランダに長期滞在し、現地で開催されたビデオダンスフェスティバルで多数の作品に触れ、ビデオダンスの特性をみる上での観点を導きだした。その観点を元に作品分析ではDV8 Physical Theatre “The Cost of Living” (2003), Renir Lyngdal “Burst” (2004), Saara Cantell “Portrait” (2004) を取り上げた。

ビデオダンスは、A:上演されたライブパフォーマンスの記録映像/B:ドキュメンタリー /C:映像芸術として作られたダンスの映像作品 に分類され、本研究における狭義の定義をCとした。そして調査研究では150以上もの多数のビデオダンス作品に触れ、そこからビデオダンスの特性に共通する3つの観点、「身体性」「社会性」「日常と非日常の倒錯」を見出した。

「身体性」は、ビデオダンス全体に共通する観点である。この特性として、「『アウラ』の喪失」「ヴァーチャルな身体」が明らかとなった。「社会性」「日常と非日常の倒錯」は、作品のテーマに見られる観点であり、コンペティション受賞作品の多くに共通する特性である。「社会性」では作品分析から、ビデオダンスは映画やドキュメンタリーのように社会的な問題に深く踏み入った作品製作が可能であることが明らかとなった。「日常と非日常の倒錯」では作品分析から、映像技術とカメラワークを駆使して、日常の風景から一転し非日常の空間へとダンスの場を發展させることが可能であることが明らかとなった。

以上を踏まえ、結論としてビデオダンスが舞踊にもたらす価値は、①2つの身体性：映像の特性によって得られた「『アウラ』の喪失」及び「ヴァーチャルな身体」、②変容し続けるダンス空間：多様な空間を使うことで社会性／日常と非日常の倒錯を表現する であることが示唆された。しかし、これらの価値は映像の持つ特性によって得られた価値であり、ビデオダンスの独自性については今後の研究が望まれる。

競技ダンスにおけるペア・ワークの仕組み

— ラテン・ダンス「ルンバ」をとりあげて —

日本女子体育大学大学院 井野 佳子

I 研究の目的

競技ダンスに於いて熟練者、未熟練者の各ペアを対象に実験的な場を設け、工夫されたコンタクトのあり方、ペア・ワークのペアの相互の関係など構造を明らかにすることを目的とする。

II 研究の方法

実験1と実験2と分けて行い、実験1では、
1. インタビューによる演舞時の内省調査・分析。
2. 映像分析。実験2では、調査で用いた3種類の動きを抜き出し、バイオメカニクス的手法を用いた動き [動き1], [動き2], [動き3] の分析を行った。

III 結果と考察

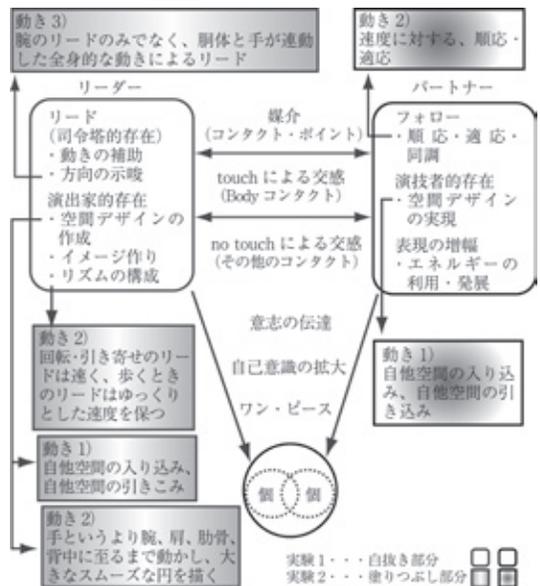


図1 熟練者ペア・ワークの仕組み (構造図)

実験1と実験2の結果を整理すると図1のようになった。熟練者ペアにおいては、リーダーとパートナーは其々の役割を果たしながら、2人の双方向の相互作用 (交感) によって第3のエネルギーを生み出すなど、自己と他者との関係を再構築して二つの個体から一つの個体ワン・ピースとなって、即興的にしかも瞬時に2人の動きを創りあげるといふペア・ワークを行っている。

レフ・イワノフ —バレエの19世紀から20世紀への架け橋

日本女子体育大学大学院 渡辺 碧

19世紀後半、M. プティパ (1818-1910) によってクラシック・バレエはロシアで確立され、彼はバレエ史上稀にみる偉業を成し遂げたが、これは彼一人の手によってなされたわけではない。ここにはプティパの助手L. イワノフ (1834-1901) による貢献が大きいと考えられる。

本研究では彼に焦点を当てて、その業績に迫ったR. J. ワイリーの著書を中心にしつつもできる限りの入手可能な文献をもとに、彼がどのような人物だったのか、また実際に現存しているイワノフが創作した作品を分析することによって、19世紀から20世紀のバレエの大変革期に、彼はどのような足跡と影響を残したのかを探る。

イワノフ自身が残した文献は彼の回想録だけであり、その他の彼に関する資料は間接的で希少であるため、イワノフという人物像は特定しづらいのが実状である。さらにワイリーや舞踊評論家の薄井憲二も言うように、冷戦下のソ連時代にはフランス人プティパではなく、ロシア人イワノフを持ち上げようとする政治的配慮があったために、彼に対する評価がゆがんでいることも事実で、今後の資料発掘が待たれる次第である。

イワノフが振付けたとされる作品に関しては、現在上演されている作品がどこまでイワノフのオリジナルに近いかは慎重を要するが、とりあえず入手可能な映像資料とイワノフ作品についての批評や解釈を参考にしても、彼の作品は物語内容や意味を最優先にしつつ、プティパがダンシングによるスペクタクル・シーンとマイムによる物語の進行を分けたのに対して、あくまでもダンシングして物語するという創作方法にこだわったということは否めないだろう。

さらにイワノフの作品には二つの傾向—情景や全体の雰囲気やダンスによって表現しようとする情景描写的な傾向と、登場人物の感情や心理をダンスによって表現しようとする心理描写的な傾向があり、これら二つの特徴（前時代のロマンティック・バレエにおけるロマンティズムとこれらとの比較考察は今後の課題である）は、プティパの作品にはあまりみられないといえるだろう。プティパには自然現象を描写した作品はない。

20世紀、バランシンが牽引した抽象バレエはプティパを出発点とし、バレエにおける情景描写や心理描写は後にM. フォーキンやA. チューダーが継承してモダン・バレエの根幹を形成するが、それらをバレエ作品に最初に意識して取り上げたのはやはりイワノフであったと考えたい。

ダンスの授業における教師の 実践的指導力に関する研究

— 熟練指導者の指導言語を事例として —

筑波大学大学院 山崎 朱音

本研究は、熟練指導者によるダンス授業を取り上げその指導言語に着目し、学習者の受け止めと逐語記録、指導者自身の省察の分析を通して、その指導言語の特徴と学習者とのやりとりで起こる指導者の思考過程を指導言語から事例的に明らかにし、ダンス授業における教師の実践的指導力を普遍化する視座を見出すことを目的とした。

研究方法として、ダンス授業熟練指導者が行ったS大学ダンス実技集中講義 (2006・2007) の各3日間の授業とT大学ダンス実技授業 (2008) の各3日間の授業とT大学ダンス実技授業 (2008) の教材「新聞紙」を対象に、授業後「印象に残った指導言語とその理由」について質問紙調査、対象授業の逐語記録の作成、教材「新聞紙」授業後の授業者の省察から分析・考察した。

結果と考察として、第一に、S大学2年間の授業における学習者の「印象に残った指導言語」を集計した結果、回答数の上位に『動きにも興味期限がある』『へそで踊る』『全細胞同時進行』等の言語が挙げられ、これらの特徴から身近な例えで意外性のある言葉の組合せやイメージを内包するレトリカルな比喩表現、体に直接入り込みやすいオノマトペやリズム言葉が印象に残ることが明らかになった。更に、「印象に残った指導言語」を実際の発言場面とつぎ合わせ分析した結果、指導言語の内容と発言場面の関係として、活動場面で発言される「動きとイメージに同時に働きかける言語」は学習者が体で直接的にその意味を理解でき、説明場面等で発言される「ダンスの特性と関連づける言語」は学習内容をダンスの特性に意味づけ知的な理解を促すことが明らかになった。

第二に、T大学「新聞紙」の授業における「印象に残った指導言語」には、『子ども心を忘れずに』『浮いている』等が挙げられ、これらの指導言語と発言場面の関係では、S大学の結果と同じ傾向が1つの教材の展開の中で指導者と学習者間に往還的にみられた。更に指導者による授業省察として『浮いている』『動きの連続感』等7つの指導言語の発言場面を抽出し考察した結果、指導者のダンス観や学習者の動きを把握する視点、その視点の移行、発言に至る思考過程が示唆された。

以上の結果から、熟練指導者の指導言語からみるダンス授業の実践的指導力は、「指導者の教えた内容を授業の状況・学習者の動きや心の状況を把握する視点から瞬時に判断・選択し、指導言語に含ませる内容を即興的に組み替え1つの指導言語として発する思考過程」であり、この思考過程のモデルが普遍化の視座として示唆された。

日本とインドにおける 痲瘡治癒祈願の舞踊研究

— グラフノーテーションによる動作分析を中心に —

早稲田大学 高橋 京子

本研究の目的は、日本とインドの痲瘡の治癒を祈願する舞踊を対象に、1. 日本の動作特性とその意味、2. インドの動作特性とその意味、3. 両者が現在も伝承される意味を舞踊、社会および文化との関わりから検討し、考察することである。調査対象は鹿児島県の痲瘡踊り、ケララ州のティヤム儀礼で行われる痲瘡神の舞踊とする。インド選択の理由は、日本と同じアジア圏内に位置し、一説に日本の痲瘡はインドが起源といわれるためでもある。方法は、2000～2008年にかけて映像撮影、インフォーマントへのフィードバックを含む聞き取り調査、参与観察などの舞踊人類学的なフィールドワークと、動作分析のグラフノーテーションである。研究意義は、1. 動作分析により舞踊の根幹の動作がわかること。2. danceの語源をもつといわれ、舞踊研究にとって重要なインドの舞踊も対象にすること。3. 舞踊の目的の一つである、病氣治癒の舞踊がわかること。4. 社会の深層を知る上では欠かせない舞踊を研究することである。

日本の舞踊は、女性による上肢動作の「まねき手」で、「ハレ」の場において痲瘡をもたらし痲瘡神を招き、送る動作である。比較的崇り神の性質の強い日本の痲瘡神は、痲瘡とともに「ケガレ」とされ、動作で排除されると考えられる。「ケガレ」である痲瘡は、「ケガレ」である痲瘡神に神格化される。痲瘡の神格化により踊り手は痲瘡神とともに「ケガレ」の正体である痲瘡そのものを祓うことができると考えられた。一方インドの舞踊は、かつての不可触民カーストの男性による地面を踏む下肢動作が中心で、「ハレ」の場において痲瘡神になる動作である。痲瘡神は治す神と与える神の2種類いる。インドの痲瘡神は「ケガレ」と扱われず、「ケガレ」とされる痲瘡だけが排除されると考えられる。すなわち痲瘡神が「ケガレ」でないことにより、踊り手は痲瘡神になることができると考えられた。共通して両者は、痲瘡にする、及び痲瘡から守るといふ両義的な性格の神を対象とし、「ケガレ」である痲瘡の排除を願う舞踊と考えられた。1980年WHOが痲瘡撲滅を宣言した後も、痲瘡は「ケガレ」である、という意識が潜在的に人々の中にあるのではないだろうか。痲瘡に対する「死の脅威」と戦うためにも対象は伝承される。この意識は国境を超え、共通して社会に内在され、舞踊に表現されているのではないかと考える。

[参考文献] Kealiinohomoku, Joann W. 1976 A Comparative Study of Dance as a Constellation of Motor Behaviors Among African and United States Negroes *CORD Dance Research Annual* VII, pp. 1-179

足音はどこから来たのか、 そしてどこへ行くのか

～ タップダンスをめぐる一考察 ～

東京芸術大学ほか(非) 恩地 元子

タップダンスは研究が遅れている分野である。とりわけ、アフリカ系アメリカ人の身体によって主に継承されてきた、足を重く踏み鳴らすリズムタップは、ミュージカルの舞台や映画のなかで用いられる見栄えのよい軽やかなタップダンスに比べて、アプローチするのは困難といえよう。人種差別や口頭伝承にまつわる諸問題、タップファミリーの親密な共同体、踊る身体が同時に音楽する身体であるというインターメディア的な側面、キリスト教文化とその思想圏における足の特異な位置、日常生活から芸術研究までの様々なレベルにおける視覚文化の優位などの要因が複合的に絡み合っており、遅れの原因となっていると考えられる。

本発表は、発表者が<あし>(足・脚)について包括的に進めてきた研究の一環で、聴覚に関する事例のひとつである。ステップの基本、リズムタップの系譜を実演、映像によって概観したのち、アフリカ系アメリカ人の文化的特性が、パフォーマンスとしての歩行、コミュニケーションの形式「コール・アンド・レスポンス」、戦いの要素をもつパフォーマンス「タップ・チャレンジ」(Hill)に見られる即興性に表れていることを確認した。

さらにリズムタップが、足音そのものの表現力を回復することにより、今日、新たな可能性をもたらしていることに注目した。足音のみで内的な意味連関、堅固な構造体を創るのは困難だが、弱い表現であることによって、ジャンル、国籍を超えた様々なコラボレーションの可能性が生まれる。

タップダンスは、アメリカの芸術様式であるにもかかわらず、日本の能や歌舞伎、文楽ほど、民族、国を表象しているとは言い難い。リズムタップが開く地平はむしろ、日常生活における足音に対する気づき、音を聴く行為に対する気づき、足音がすれば<わたくし>が在ると感じることにあると言えよう。その興隆は、アフリカ系アメリカ人のアイデンティティ確立のストーリーとして語られがちであったが、アフリカ系アメリカ文化に、<離散する民族>から<散種する身体>へと転換する内的な力を与えたことを示唆した。

今後の課題として、タップについては、グループ化する身体を捉える試みをスポーツ医学、音響学の成果や方法を参照しながら追及し、<あし>と聴覚の関わりについては、タップ以外のダンスに遍在する足音の猟集に努め、成果を身体の博物誌としてまとめたいと考えている。

イヴォンヌ・レイナー『トリオA』とヴェトナム —— 複数の「現実」をめぐって

群馬県立女子大学 武藤 大祐

スペクタクルの制度を拒絶し、ダンサーと観客を媒介する共通の現実を基盤とするダンスを求めたジャドソン教会派の一連の作業の中であって、『トリオA』（1966年）はついにダンスの本質的な「限界」に行き当たってしまった作品であるとの見方がいまや支配的といえる。ダンスにおいては「行為する者と見る者、ないしは、ナルシズムとのぞき見行為の二元論」は乗り越えられないが、映画においてはそうではない——なるほどこのようにレイナーは書いたが、しかしこれは彼女がダンスを放棄して映画制作へと移行した後の発言（1973年）に過ぎない。むしろ実際に『トリオA』がいかなる社会的文脈の中で上演されたのかを踏まえれば、別の解釈が開かれるのではないか。

レイナーが大幅に依拠しているR・モリスの彫刻論との比較により、『トリオA』には二つの主題が見出せる。すなわち、視覚的なものから弁別される物理的なものとしての身体という観念、そしてヒエラルキーなき普遍の尺度としての「人間」という観念である。モリスもレイナーも、彫刻ないしダンスから視覚性に奉仕する要素を排除し、その必然的な結果として「等身大（ヒューマンスケール）」の彫刻ないしダンスを引き出したのである。確かに、これをモダニズム／ポストモダニズムなどといった舞踊史の自律的展開の枠組で捉える限り、レイナーはダンスからイリュージョンや超人的な見かけを削ぎ落としつつも、結局は「行為する者と見る者」という二元論は克服できなかったのだといわざるを得ないかも知れない。

しかし他方、「物理的なものとしての身体」なる観念は、TVなど視覚メディアの発達と相即するものとして、また普遍的な「人間」なる観念は当時のアメリカの前衛が直面していた民主主義の外部、特に有色人種との関係において理解されるべき主題でもある。そしてこの両者が交差する点に、「TV戦争」とよばれたヴェトナム戦争が位置する。つまり冷戦を背景とするジャドソン教会派の活動において、人々の「現実」が単一ではなく幾重にも分断されていることは自明だったのである。

このような状況下で『トリオA』は、「行為する者と見る者」を架橋する代わりに、両者の経験の隔絶を積極的に露呈させた。つまりそれは、理想主義的な単一の「現実」を求めてその限界に逢着したというより、むしろ「現実」の複数性を挑発的に強調したというべきだろう。かくして、

「人々」を様々な形で「活動に携わっている存在として提示する」のが上演の主眼だと述べた彼女の1968年の「声明」もまた、多元論的ともいえるべき特異な民主主義への呼び掛けとして読めるのである。