

ニューズレター

第13号

特集 「 舞踊と伝承 」

目 次

巻頭言

「 理事制の流派に育って今。 」

若柳宗樹さん （ 正派若柳流代表並びに正派若柳流若柳会会長 ）

2

関連テーマ

「 動く民俗文化博物館、タイ舞踊 」

岩澤孝子 （ 北海道教育大学教育学部准教授 ）

3

「台湾における中国舞踊発展の歩み 」

富燦霞 （ 明治大学アジア太平洋パフォーミングアーツ研究所研究推進委員 ）

5

「 琉球舞踊の教授組織と伝承 」

波照間永子 （ 明治大学情報コミュニケーション学部准教授 ）

7

「日本舞踊ー古典の伝承と創作群舞 」

阿部さとみ （ 早稲田大学演劇博物館招聘研究員 ）

8

私の研究テーマ

「ミハイル・フォーキンと二十世紀の舞踊史、そして舞踊学 」

北原まり子 （ 早稲田大学文学研究科／パリ第八大学 博士後期課程 ）

10

「学校ダンスと地域ダンス 」

山梨雅枝 （ 仙台大学体育学部講師 ）

11

事務局だより

13

掲示板

14

編集後記

14

巻頭言

「 理事制の流派に育って今。」

若柳宗樹（ 正派若柳流代表並びに正派若柳流若柳会会長 ）



私が所属しています正派若柳流についてお話致します。

〈組織について〉

正派若柳流は昭和26年1月5日に若柳流から独立し発足した流派で日本舞踊界ではめずらしい理事の合議制で運営される流派です。

創流と言わず発足と言うのは新しい流派を創ったのではなく若柳流に在籍する約80%以上の方達が正派若柳流に参加し若柳流の芸を伝承する理事制の組織を発足させたという意味からこの様に申しております。

発足当時は正派若柳流と称しておりましたが、次第に合議制の組織を意識しはじめ正派若柳会と称するようになりました。組織の制度が充実して参りました平成28年に流派名を正派若柳流に戻しこの流派の中に正派若柳流若柳会という運営団体を置くという形式をとり、正派若柳流は代表が統率し、正派若柳流若柳会は会長が統率するという組織に改めました。ちなみに選挙で選出された理事の互選により会長が選出され会長が流派代表を兼任しております。正派若柳流の受験に合格し名取、師範の資格を得た者が正派若柳流若柳会に会費を納入して入会し会員となり各事業に参加する事が出来ます。理事は立候補資格を得て立候補し規定の票を得ると当選し3年の任期をつとめます。

正派若柳流若柳会は会費によって運営され会の本部を資産として所有し活動の拠点としています。毎年総会を開き会則、規約、細則を充実させ会員の活動を円滑に進めております。

〈伝承について〉

正派若柳流は芸の伝承、継承、普及が主な目的となり

ます。若柳流の時は家元によって伝承が成されていましたが、正派若柳流になりますと伝承が少しずつ乱れて参ります。伝承を担う者が理事で複数の伝承となりますので当然の結果です。発足当時の理事は家元の膝下で修行された方々で舞踊活動が充実しており伝承を気にする必要はありませんでしたが時が移り伝承の乱れが気になって参りました昭和54年に当時の理事会が原典に戻り、「北州」の振りの統一を企画しましたが理事全員の同意を得られず中断し22年間の空白の後、発足50年目平成13年、現理事会が師範試験曲6曲の振りの統一の実施を決め、平成16年に「北州」、平成19年に「山姥」、20年に「夕月」、21年に「子守」、22年に「供奴」、23年に「道成寺」の振りの統一が成されここに永年の懸案であった振りの統一が実現しました。当流は現在10曲の選定曲を伝承しております。又流派の伝承とは別に各理事の家の芸も大切に伝承してゆくように努めております。

〈二つの伝承方法〉

伝承の方法も二通りあると思います。一つは門下に伝え普及してゆく伝承で振りを変えずにそのまましっかりと伝える方法です。もう一つは舞踊家としてより良い作品を後世に伝える為の方法で改めて作品を見直し伝えられた振りの意味を考え工夫し良い作品を伝承してゆく方法です。当流も発足当時は舞踊師匠として門下を指導する事が重視され、振りを忠実に覚え自分の研鑽の為に稽古を重ね、そこで得たものを門下に教えるのが中心でしたが、時代が進むにつれ舞踊家としての意識が高まり観客に日本舞踊を理解してもらう為の工夫をし、作品を見直し振りの意味を考えるという作業が増えてきました。現在は舞踊師匠としての指導力と舞踊家としての表現力の両方が要求されます。

そこで、教える舞踊と見せる舞踊を区別し、教える舞

踊は振りを変えずそのまましっかり伝える伝承、見せる舞踊は振りを見直し表現力を高めより良い作品を後世に伝える伝承という認識をもつべきだと思っております。

〈後継〉

伝承に必要なのは伝えてくれる人材の育成です。その為当流では研修生制度を設け各門下より研修生を募集し、踊りの基本、演奏、立廻り、着付け、化粧など必要な課程を2年間勉強し最後に卒業公演を行います。ここを卒業すると専門師範制度があります。ここは舞踊家としての勉強をする場で技術的にも他流の方々と互して踊れる能力が要求されます。第一次審査、第二次審査を経て合格となりますが第二次審査はほとんどが3～4回で合格しています。又児童の育成も視野に入れ平成28年度より幼児から中学生迄を対象とする「芽柳会」をはじめました。優秀な人材を後継として育てその人達が伝承をしっかりと受け継いでくれる道筋を作ってゆきたいと思っております。

〈これからの正派若柳流〉

日本舞踊界にめずらしい理事制の流派についてはこの民主的な運営形態は継続してゆきたいと思っております。即断の出来ない組織と言う面はありますが、会員の資産を守り会則により相互の理解の上で事柄が決定されてゆくのは良いと思います。これは運営組織としての価値観で、一方芸に於ては保守的も民主的ありません。いかに研鑽し熟練してゆくかこの面では当流は民主的であるが故に厳しさに欠けることがあります。これからの課題は民主的な組織の中でいかに芸の実績や能力を加味した方向性を高めてゆくかという点だと思います。家元制ではないので芸の是非を統率者一人が決めることは出来ませんので話し合いが必要になってきます。気の付いた点を遠慮なく話し合う勇気を持ち、人の忠告により自分の芸が向上する事を自覚し、これを継続させてゆく事が課題であり流派の発展のキーポイントだと思っております。

関連テーマ

「動く民俗文化博物館、タイ舞踊」

岩 澤 孝 子 (北海道教育大学教育学部准教授)



20世紀以降の「タイ舞踊の伝承」は、学校教育への導入が大きな役割を果たしてきた。特に、タイ舞踊発展の中心的役割を担ってきたのが、現在国内に12校ある国立の芸能専門学校「ウィットヤーライ・ナータシン（以下、WNと略記す）」である。1932年の立憲革命によって庇護者と活躍の場を失った宮廷専属舞踊団の団員らを教員に迎え、1934年バンコクに国内初の芸能学校が設立された。宮廷舞踊および音楽の伝統を受け継ぐWNは、その後のタイ国内における伝統芸能教育の規範として、その真正性を保持し続けることができたのである。

1970年代になると、諸外国の脅威を防衛する手段として打ち出された愛国主義的キャンペーン「エーカラック・タイ¹⁾」が強化され、自国の文化・伝統とみな

される音楽や舞踊を支援し、国立の教育機関へ積極的に取り入れられるようになった。こうした社会の情勢に後押しされるようにして、WNは中等および高等教育機関（3-3-2の8年課程）へと成長し²⁾、地方都市にも次々と同種の学校が設立されたために、全国にその教育システムが知られることになった。

タイ舞踊は専門家育成のための学校のみならず、普通学校の芸術科目にも位置づけられているため、タイ舞踊を専門的に学び、高等教育課程を修めた者が全国各地の学校で教員として活躍している。タイの伝統舞踊に従事する専門家や教員を数多く輩出したという点からも、WNは現代におけるタイ舞踊文化の形成に大きな役割を果たしてきたのである。³⁾

そもそも「タイ舞踊」という語は、タイで実践され

る伝統的な枠組みにある舞踊の総称であり、宮廷舞踊の伝統に基づく古典舞踊や郷土で育まれた民俗舞踊を包括する概念とみなされる。このような包括的な概念と実践の普及は、近代学制におけるカリキュラム化実現のため、全国各地で伝承されていた舞踊の収集・分析と古典舞踊を基礎とした学習過程の画一化に起因する。WNのような専門の教育機関においては、宮廷舞踊の伝統にのっとった古典舞踊の所作を基礎として徹底的に教授されるとともに、全国の代表的な民俗舞踊を一律に学ぶことができる。舞踊文化の中央集権化とでもいふべき現象がおこったタイは、日本の伝統芸能をめぐる教育事情とは異なる状況にあったことがわかるだろう。

さらに、WNのような学校は、タイ舞踊という「過去の」文化遺産の保護を促進する場としてだけではなく、新たな伝統舞踊を生み出す場としても機能してきた。例えば、タイ北部地方の伝統的な茶摘み作業をモチーフとした「ラバム・ケップバイチャー」や南部地

方の伝統的な染布パーテッ⁴の技法をモチーフとした「ラバム・パーテッ」⁵は、伝統的な民俗舞踊曲としてよく知られているが、実は二曲とも1980年に創作されたものである。伝統の境界線は、時間ではなく、舞踊の動きとテーマ（伝統文化）にあると解釈されているため、高等教育課程の学生や教員に対しては特に「タイの伝統舞踊創作」も必要なスキルとして求められてきたのである

タイ舞踊家は、舞踊の伝統を守り育てるという使命感から、現代タイ人の生活には失われつつある伝統文化を表現し続けてきた。その実践の積み重ねと社会変容の結果、現在のタイ舞踊は、まるで「動く民俗文化博物館」とでもよぶべき新たな社会的な役割を担い始めている。

【参考文献】

岩澤 孝子 (2012) 「タイにおける伝統舞踊教育-その歴史的変遷と現代における伝承と創作の共存-」 『舞踊學』 第35号, pp1-12

(2001) 「伝統芸能教育の現在-タイ学制における伝統芸能教育を事例として-」
『カリキュラム研究』 第9号, pp. 89-102

Thepwong, Samit (2004) Saranukrom Rabam Ram Fon (タイ舞踊事典), O.S. Printing House, Bangkok (タイ語)

【注】

1. エーカラック・タイとは、タイ・アイデンティティを意味する標語である。1970年代に政府が刊行していた月刊誌のタイトルに使用されたこの語は、当時のタイ国民に対して自国中心主義を煽動するキーワードとなった。[岩澤 2001: 97]
2. 1972年に準学士課程を含む8年課程が確立されたWNだが、四年制大学を求める社会の風潮を反映して、2008年に準学士課程が廃止された。現在では中等教育課程（前期3年と後期3年）の6年課程である。[岩澤 2012: 3]
3. タイの伝統舞踊教育については、岩澤（2001, 2012）を参照してほしい。WN以外にもタイ舞踊を専門に学べる教育機関はあるが、本稿では字数の制約上、記述を省略している。
4. パーテッは、ろうけつ染めの技法「バティック」のタイ語読み。
5. 「ラバム・ケップバイチャー」は1980年にWNの学生と教員によって（Thepwong 2004: 21）、「ラバム・パーテッ」は1980年にラーチャパット大学ヤラー校舞踊学科の教員によって（同書: 120）創作された舞踊である。

「台湾における中国舞踊発展の歩み」

富 燦 霞

(明治大学アジア太平洋パフォーマンス研究所研究推進委員)



場所は台湾。授業中の時間帯に、実技教室が連なる大学舞踊学科フロアの廊下を進むと、“トップ・ヒール・シャッフル…”（タップダンス）、“プリーエ・タンドゥ・グランジュテー…”（バレエ）、“圓場・雲歩・平転・臥魚…”（中国舞踊）、異なるダンスの技法名が各教室から聞こえてくる。

様々な舞踊文化の表現とその使い分けが一人の体に仕込まれているのは台湾出身ダンサーの特徴といえるかもしれない。このような多様な身体表現をもつダンサーの教育は、大学舞踊学科よりもっと前から始まる。台湾におけるダンス学習環境をざっと見ると、ダンススタジオ、公立小中高校のダンス専攻クラス、大学の舞踊学科などがある。単一種目に特化したダンススタジオもあるが、中国舞踊・バレエ・モダンダンスを同時に教えられるのは、台湾において一般的なこととなっており、筆者の物心がついた時にはすでに定番であった。中国舞踊・バレエ・モダンダンスが台湾における舞踊学習の基本とみなされる中、中国舞踊は自国文化として中心的な位置付けになっている。

現在の台湾においては、二通りの中国舞踊の教育が施されている。一つは、台湾で明朝の移民とともに移植し庶民文化とともに育まれ、発展してきた中国舞踊。もう一つは、中国大陸で1950年代から発展し体系化された「中国古典舞体系」のテクニック。どちらも近現代から始まった再創造の中国舞踊であるが、全く異なるものとなっている。これは、中国国家体制の急変に由来する。

* * *

中国古典舞踊は宮廷舞踊隊によって代々伝承されてきたが、清王朝の崩壊とともに宮廷舞踊隊は解散し、その伝承が途絶えた。一方、宋元時代から発展してきた中国伝統戯曲は封建社会崩壊後も繁栄を続けている。伝統戯曲に吸収・保存され、発展してきた様々な舞踊表現に舞踊家たちが注目して以来、戯曲の中の舞踊表現は現代中国古典舞踊の発展の源となった。しかし1949年中国は政治政党の対立により台湾と中国大陸に分裂、以後両地の中国古典舞踊の発展は異なった歩みを見せることとなった。

台湾は様々な国の植民地になってきたが、その中で最も深い影響を受けているのは中国である。明朝末期に中国大陸沿岸の漢民族が台湾へ大量に移民するとともに導入された中国文化は、先祖文化を大切にする移

民者の世代や統治する国が変わっても、一貫して漢民族のアイデンティティであり続けている。漢民族の庶民文化の一部として、中国戯曲は絶えず台湾で上演されており、中国戯曲そのものだけでなく、その中の舞踊表現も、台湾の戯曲や舞踊に深い影響を及ぼしている。つまり、中国戯曲及び舞踊は17世紀半ばより台湾に種を蒔かれ成長してきたのである。

20世紀初頭、日本の植民地時代になると、台湾出身の舞踊家たちは相次いで東京へ赴き、石井漠氏など当時の著名な舞踊家の門下で創作舞踊を学んだ。彼らが発表した作品の中に創作中国舞踊の作品が多く含まれていることは、彼らの先祖文化に対する強い憧憬を物語っている。

時代が進み、台湾は日本の敗戦により中国に返還された。中華民国政府は1949年、台湾に移転すると、“復興中華文化政策”を提唱した。舞踊もその一環として、「民族舞踊」の名を冠した中国舞踊研究会が多く開かれ、さらに「民族舞踊コンクール」（現在「全国学生舞踊コンクール」に改名）が1954年より毎年開催され今日まで続いている。政府が主導する政策の推進により、大陸から渡ってきた舞踊家と台湾出身の舞踊家との交流の場が提供され、およそ40年の間台湾の舞踊はほぼ中国舞踊中心の偏った発展だったと指摘されるほど盛んになっていた。

台湾における中国舞踊は、“伝統の継承”を前提に、戯曲の中の舞踊表現技法及び技法が持つ身体性を含めて“中国を代表する身体技法”とみなし、これらを基本技法として再創造を積み重ねてきた。そして終戦前に東京で学んだ台湾出身の舞踊家たちの創作方法が戦後台湾の中国舞踊の発展に影響をもたらし貢献したということから、戦後台湾の中国舞踊は戯曲の中の舞踊表現を基礎とし、20世紀初期の日本の創作舞踊の影響を受けた再創造だったといえる。戯曲の中の舞踊技法を中国独自の動きとして、他の諸外国のダンスとは異なるという一線を画した意識を大切にしながら発展を進めたが、時代の変遷と価値観の変化により、新世代のダンサーはそのままの技法の再現・繰返しに魅力を感じなくなり、それまで盛んだった中国舞踊の創作の発展は徐々にスローダウンしていった。代わりに戯曲の中の舞踊技法をモダンダンスのテクニックの中に取り込んだ中国風の創作モダンダンスが台頭し、新たな模索の道として進まれてきた。そして時代が変わり、台湾と中国が再び交流できるようになる(1990年

代～)とともに、中国大陸で発展した「中国古典舞体系」のテクニックが台湾へ導入されて以降、現在まで先に述べた二通りの中国舞踊が教えられている。

一方、中国大陸では、世界に通用するダンサーを育成するという目標を持ち、科学的な方法を取り入れて中国舞踊を進化させねばならないという考え方の下、戯曲の中の舞踊技法を基礎に、科学的な訓練法としてバレエの身体方法を取り入れ、長い年月をかけて研究・検討を重ね、中国舞踊を積極的に進化させようと技法の開発及び体系化を行い、「中国古典舞体系」という訓練法のテキストを完成させた。しかし再創造の過程において、バレエの身体技法が中核に置かれたため、「中国古典舞体系」で訓練されたダンサーは以前よりも身体能力のレベルが高く、またこの体系に沿って作られた新作は高重心・高旋回・高延長・高跳躍・大動作・大開脚といった身体を極限まで拡張する表現が多く、従来伝承されてきた中国舞踊と大きく異なるコンテンポラリー中国舞踊として見る事ができる。

以上が現在台湾で行われている二通りの中国舞踊の現状である。お察しのように、台湾と中国は環境と目標と再創造の方法がそれぞれ異なっていたにもかかわらず、どちらも“現代化する中国舞踊”或いは、“グローバル化する中国舞踊”へ向かって歩んでいることは否定できない。この発展をみて、近い未来に中国独自の表現としての中国舞踊が失われ、中国の身体文化が消え去ってしまうのではないかと懸念されている。

身体が環境によって進化・変化するのと同じように、伝統舞踊も身体とともに進化・変化を遂げていく。しかし後世への伝統舞踊の伝承は、その民族がもつ独自の精神・哲学・文化という土台の上に立って、時間とともにゆっくりと進化していくからこそ可能になると筆者は思う。伝統や後世に残すことを重んじる研究が、今後の中国舞踊において重要な課題と方向になることを願ってやまない。



台湾の「民族舞蹈」 写真：『台湾伝統舞蹈』より



「中国古典舞体系」の中国舞踊 新唐人TV主催第六回「全世界中国古典舞コンクール」2014より

「琉球舞踊の教授組織と伝承」

波 照 間 永 子（ 明治大学情報コミュニケーション学部准教授 ）



一般に古典芸能の伝承というと、家元制による閉鎖的な師弟関係を思い浮かべるでしょう。弟子は師匠および流派に対し固定的結合関係を持ち、許可なしに他の師匠、または他流派の師匠につくことは許されません。現在の琉球舞踊も同様です。このような師匠や流派に対する固定的結合関係は、昭和30年代の流会派発足にともなう家元制度導入により序々に強化されてきましたが、それ以前は「芸は皆の物＝共有の宝」という思想のもと、複数の師から得意芸「十八番芸」の演目を学ぶことが慣習とされていました。

本報告では、琉球舞踊界に教授組織が生まれ、家元制が確立し、マスコミ主催のコンクールの隆盛とそれに伴う流会派の系統化に至った概況を述べるとともに、沖縄県立芸術大学や国立劇場おきなわの組踊と舞踊の研修、国指定重要無形文化財の伝承者研修にみる舞踊伝承の近況を紹介します。紙面の制限があり概説にとどまりますが、拙稿が琉球舞踊における伝承の諸相を伝える一助になれば幸いです。

1. 家元制の誕生

琉球舞踊界に「～舞踊研究所」と銘打った教授組織が誕生したのは戦前の昭和13年です。それ以前は個人の自宅で細々と伝えられていました。昭和35年、まじきなゆうこう真境名由康が「真境名本流」を名乗ります。これは自身の創作作品の著作権的な性質を明示すべく便宜的に名付けたものですが、これを機に近代の三名優の一人たまぐすくせいじゅう玉城盛重たまぐすくせいぎの甥、玉城盛義が昭和38年に「たまぐすく玉城流」をたちあげました。これが、いわゆる沖縄県内における琉球舞踊の「流派」の誕生です*。その後多くの舞踊家が「～流」「～会」といった流派名を名乗るようになり現在に至っています。

2. 新聞社主催コンクールの隆盛と流会派の系統化 ～ 型の統一 ～

戦後の米国統治下、昭和29年、新聞社（沖縄タイムス社）が文化復興運動の一環として芸能コンクール「芸術祭」を実施しました。その審査基準を設定するため研究会や古典舞踊の型の統一事業が行われました。型の統一に関して批判の声もありましたが、当時は、古典の型の復活が、戦後沖縄の復興を促すという強い機運があり、統一事業へと向かったと考えられま

す。

昭和40年代には沖縄タイムス社に加え、琉球新報社もコンクールを実施、2社体制により開催され、その入賞が、若手舞踊家の登流門としての役割を果たすようになりました。コンクールの隆盛により、それぞれの流会派は琉球新報社と沖縄タイムス社の傘下におかれました。琉球新報社主催のコンクールを受ける流会派は「新報系流会派」、沖縄タイムス社主催のコンクールを受ける流会派は「タイムス系流会派」と呼ばれ、両社のコンクール受賞歴が、舞踊家の熟達度を示す一つの指標（資格）として認知されるようになりました。

3. 県指定から国指定重要無形文化財へ ～ 芸脈を重視した伝承 ～

昭和47年、日本復帰の年に、組踊が国指定重要無形文化財の認定を受け、琉球舞踊（沖縄伝統舞踊）が県指定の無形文化財に指定されました。さらに平成21年には、琉球舞踊が国指定重要無形文化財（以下、「重文」）に総合認定を受けました。当時の認定者の大部は、昭和37年の第10回沖縄タイムス社主催のコンクール「芸術祭」における大賞（グランプリ）の受賞者でした。舞踊技能だけでなく理論や歌詞、衣装や結髪に関する面接試験など、総合的な見地から審査がなされました。

重文に総合認定を受けた団体「琉球舞踊保存会」は、戦後の文化復興運動が目指したような、「型を一つに統一する」のではなく、琉球舞踊の芸脈の実態を踏まえた伝承制度の確立をめざし伝承者研修を行っています。年度ごとに決められた課題を2演目設定し、歌詞解釈に関する座学講座を開催した後、おのおのの流会派で定められた時間の稽古を義務付けています。さらに年度末にはその成果を公開、重文保持者による「保持者総見」（実技審査）も実施され伝承者の更新可否が決定されています。

4. 大学および国立劇場研修生養成事業

最後に、県および国の伝承者養成の近況をお伝えします。昭和61年の沖縄県立芸術大学における組踊と琉球舞踊コース設置、並びに、平成17年の国立劇場おきなわにおける組踊研修生養成事業（協力：伝統組踊保存会）が開設され、これら公的養成事業の受講者から、優れた実演家がうまれています。とりわけ、組踊研修

生は男性に限られていることから、男性実演家の育成に寄与しています。受講生は組踊実技の他、副実技として琉球舞踊や楽器の修得も必須の事項として学んでいます。

受講者は以上のような大学および国立劇場研修で3～4年間、集中的に理論と実技を学びます。これと並行して家元制の内にある直接の師匠の稽古場にも継続的に通い指導を受け、到達度を確認してもらうという二重の学びを通して伝統の技を継承しています。

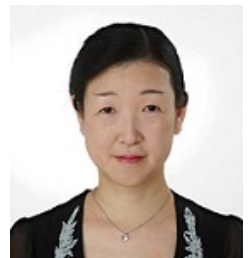
平成22年の舞踊学会例会（於：東京芸術劇場）で、沖縄県立芸術大学大学院の大城ナミ氏の、博士学位論文報告のコメンテータをつとめました。同席した大谷紀美子先生より、「琉球舞踊は流派ごとの差異が非常に僅かである」とのご意見をいただきました。伝承者である私にとっては、流会派による差異は大きいと感じていましたが、実は些細な差異であることに気が付かされました。ここ数年、韓国・中国・台湾の東アジア地域における舞踊の研究者と共同研究を進めていま

すが、同地の舞踊の変化に比して、琉球舞踊の変化の程度が実は小さいことも実感しています。琉球王国崩壊後、日本統治による日本化と近代化、戦後の米国統治を経た近現代の激動期のなかで、先人たちが次世代に何を残すべきか、琉球文化の本質はいかなるものを討議し、過去の遺産（古典）を真摯に掘り下げ保存し、未来に伝えんとした足跡を痛感しています。「模範となる師の技 “型” をひたすら模倣し、自己吟味を繰り返し技を体得する」という古典的な伝承のあり方も、角度を変えれば、揺るがない身体の内なる伝統の地盤を築き、明日への創造へと導く豊かな場となっているのではないかと考えます。

* 沖縄県内の流派創設に先んじて、昭和34年、東京では、冠船流川田琉球舞踊団が創立されている。（矢野輝雄『沖縄舞踊の歴史』築地書館、1988、p. 247）

「日本舞踊－古典の伝承と創作群舞」

阿部さとみ （早稲田大学演劇博物館招聘研究員）



日本舞踊には、古典の伝承と創作の二つの柱がある。創作にしてももちろん古典の技術を基礎としているが、それが近代に入って誕生した集団の舞踊である群舞、創作群舞になるとまた違う様相を呈してくる。古典が個性の表出であるとしたら、創作群舞は他者との同一表現が多用される。現在の日本舞踊はこの二つの異なる方向性を併せ持っている。

古典の伝承

日本舞踊は稽古を通じて師匠から直接伝承される。基本的には師匠とマンツーマンで習い覚える形式である。師匠と並んで稽古場の舞台に立ち、曲に沿って師の形を模倣することから始まり、やがて一人で踊るというパターンである。初心者から上級者までこの形式で、それぞれの実力に合わせて進められていく。基礎の形の一つ一つを繰り返し練習してからというのではなく、『汐汲』や『雨の五郎』といった作品を踊りながら基礎を身につける。これがバレエなど洋舞系のレッスンとの大きな違いだろう。それは、日本舞踊の

振りが曲を綴る歌詞と密接な関係にあり、日常の動作なども組み込まれていることなどの理由が考えられる。手の角度が何十度というキマリはなく、模倣しようとする形、菊ならば菊の形、酒を飲むならそのように見えれば良いということである。

加えて日本舞踊には間の妙味というものがある。六代目尾上菊五郎が師である九代目市川団十郎から、間について「一尺の寸法を十に割って、一寸つづ十に踊れば一尺になる。それは極まっている定間の事だが、これを八寸まで速くトントンと踊込んで、残った二寸をゆつくり踊って、一尺に踊り科せば其趣に面白さが出るのだ」（尾上菊五郎『芸』改造社、1947。原文旧字体。）と教えられたように、日本舞踊の間は個人の工夫に拠るところが大きい。首を三つに振る動作にしても、チントンシャンという三味線の音にぴったりと合わせて振る人、少し遅れて振る人、様々なやり方が許されており、それがその人の味わいともなるのである。

昭和を代表する名優であり、藤間流四世家元でもある二代目尾上松緑は『踊りの心』（毎日新聞社、1971）の中で六代目尾上菊五郎、七代目坂東三津五郎、七代目松本幸四郎、三人の名優の踊りを次のように述べている。三津五郎は、狂いのないきっちりした踊り、首の振り方一つでもキチンとした決められた間で振る。菊五郎は必ずしもその間で振らなくともよく自由であったが、相手の出方を受けるということを重要視していた。そしてお尻が大きいという欠点を工夫により補っていた。幸四郎は、首を振る間も相手の受け方も関係なく、自分で面白くなって陶然として踊る踊りであったとし、三人三様でどれも良い手本だったというのだ。

こうした個性が、日本舞踊の妙味であり、その魅力への憧れから、各師匠の許へと入門し、その芸を受け継ごうとする。記録技術が発達した現代においても、こうした稽古を通じて古典の技術や師匠の間、呼吸を習得していくのである。

創作群舞

かつて日本舞踊の基となった歌舞伎舞踊には、群舞はほとんどなかったといえる。歌舞伎劇中の総踊りや舞踊劇の手踊りなどで同じ振りを踊ることはあっても、そこにも役の個性が反映され、腕の角度までを揃えて踊るということはなかった。ところが近代以降の新舞踊運動の過程において群舞が誕生。それまでの個性の追求とは異なった「揃える」という技術が必要になった。

近代に入って歌舞伎から離れ、新しい舞踊の創造を目指した新舞踊運動では、時代の好みを反映し洋楽や洋舞といった外来の芸能を取り入れる試みも行われた。昭和初期には、洋舞をとり入れた集団舞踊『太鼓のリズム』（五條珠実）が成果をあげ、戦後になると花柳徳兵衛舞踊団の『慟哭』という本格的な群舞が登場。以降、群舞という、古典とは違った技術を要する芸態も、日本舞踊としての地位を得ていく。

群舞は当然、皆で揃った同じ動きをすることが前提であるが、初期には、同一流派や門閥といった、同じ流れの中の群舞であったから、共通の動きにはもともとある種の統一性があったと思われる。しかし、それが次第に流派を超えたものへと広がっていった時、動作における統一の角度や同じ拍子を取ることに、かなりの苦労が生じたことだろう。洋楽などの詞章のないものはカウントで踊るという方法をとっていると聞く。自分で作る間ではなく、音に合わせていくという行き方である。

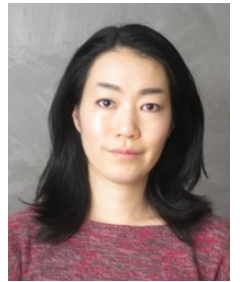
こうした群舞への取り組みは、今日では公益社団法人日本舞踊協会の「創作舞踊」や「新作舞踊公演」のように、様々な流派の大勢の人数が出演する大規模なものまである。若手・中堅世代は洋楽に慣れ親しんでいるとはいえ、身についた古典と群舞の技術とを行き来する柔軟性をもって奮闘している。個性の表現と揃える技術、この両面の表現をもって、今日の古典の伝承と創造が続けられているのである。

私の研究テーマ

「ミハイル・フォーキンと二十世紀の舞踊史、そして舞踊学」

北原 まり子

(早稲田大学文学研究科／パリ第八大学 博士後期課程)



私の研究対象であるミハイル・フォーキン(1880～1942)は、二十世紀の最も重要なバレエ改革者の一人である。彼が1907年に発表した《エウニス》《ショピニアーナ》《アルミードの館》はマリインスキー帝室劇場のレパートリーに入り、マリウス・プティパに代表される多幕バレエに代わる、いわゆる「一幕バレエ」の新時代を拓いた。この振付家はまた、自らの理論的な枠組みを早くから提示した。最初はインタビューでの発言だったが、1914年の英『タイムズ』紙へ寄せた有名な「五原則」に始まり、ロシアやアメリカでも自説を発表した。当時「新バレエ」と対比させられた「旧いバレエ」は、バレリーナを目立たせるため踊りを劇展開から分離し、主題の場所や時代とは無関係のアカデミックなテクニックで踊られる。そう批判したフォーキンは、既存のバの組み合わせではなく、主題に合わせてそのつど新たな踊りと身振りの形式を創り出すこと、それまでの従属的な振付家・音楽家・美術家の関係を自由で独立した「同盟関係」に変える——その結果、バレエの衣裳や音楽も改革される——ことを説いた。そこから、バレエ史上最も著名な十八世紀の理論家に重ねて、「新たなノヴェール」とも称されたのである。

第一次大戦が勃発し、欧州の拠点——とりわけセルゲイ・ディアギレフのバレエ・リュスやパリ・オペラ座——から引き離されると、その国際的な名声は徐々にかけり始める。ロシア革命を逃れ、北欧経由で1919年にアメリカに到着した後は、ルネ・ブルムやドゥ・バジル大佐、バレエ・シアター(現ABT)に再び迎えられる1930年代半ばになるまで、かつてのような恵まれた環境で継続的に仕事をすることはかなわなかった。ただし、1930年代にレオニード・マシーンが「交響曲バレエ」を打ち出し、抽象／純粹バレエに対する関心が高まった際、そうした試みの初めとしてフォーキンの《レ・シルフィード(ショピニアーナ)》が再び評価されることになる。

ところで歴史記述において、この振付家の位置づけはそれほど明白ではない。その初めからロシアでは、同時期にロシア巡業を開始したイサドラ・ダンカンと結びつけられ、フォーキンは彼女の「模倣者」というレッテルに生涯悩まされることになる。また、「フォーキン芸術の限界のさらに先に行く」ことを公言した後継のヴァーツラフ・ニジンスキーによって新たな美学が示されると、フォーキンは急速にノスタルジーを誘う前時代の巨匠とみなされるようになる。同時代のモダニズムの試みに対しては、一貫して「人形の身振り」——つまりは自らの「ペトルーシュカ」の模倣——と批判したが、1930年のマリー・ヴィグマンの米巡業を契機にドイツ表現主義やマーサ・グラームに対して彼がとった攻撃的な態度は、新世代の目に退行的に映ったに違いない。そうして今日フォーキンは、ダンカンに続いた者、ニジンスキーに比べ改革面でよりラディカルでない者という中間的なポジションに置かれ、さらにはプティパに代表される古典バレエの最も終盤に位置づけられることもある。

バレエ・リュスの代表的な研究者リン・ガラフォラは、フォーキン作品の評価の問題点の一つに、「再演の質の不十分さ」をあげている。上演および再演の問題は、交通および複製技術の著しく発展した二十世紀、また総合芸術の潮流にあって、最初にそれらの恩恵と弊害を受けた振付家フォーキンにとって避けることはできないものであった。おそらく彼は、戦後に進展をみることになる舞踊芸術の著作権問題、つまりは振付家の地位の問題に最もさらされた最初の一人であった。瞬く間に成功を得た彼の作品は、数年後には世界の至る所で模倣され始める(日本も例外ではない)。1925年に写真付きのマニュアル『瀕死の白鳥』を出版したのも、こうした問題に対する彼なりの対策であり、1930年頃からは自作を記譜したりフィルムに映像を残すことにも関心を向けた。その遺志は戦後一人息子に受け継がれ、現在はさらにその子供たちが彼

の作品の著作権および上演を管理している。ところでフォーキンの息子が戦後に復元した父親の諸作品は、テアトル・ダール・デュ・バレエ団と共に1958年に来日したが、批評家の江口博は「どこまでフォーキンの振付が正確に伝えられているかに疑問が残る」と記した。

現在執筆中の私の博士論文では、前半を歴史記述の分析に割り、後半を作品分析にあてている。舞踊芸術における言説の問題は、作品自体が残らないという性質から、いっそう複雑だ。二十世紀初頭から現在に至

る、フォーキンをめぐる言説の構築の過程を詳しく追うことは、舞踊学のそうした特殊な側面を浮かび上がらせることにもなるだろう。作品分析は主に、フォーキン作品に共通するいくつかの形象と、その特徴的な「様式化」におけるアンドゥオールとアンドゥダンの用い方に注目する。また、1909年の《松明の踊り》および1930年代の作品映像をもとに、動きおよび演出の「継続性」という観点からフォーキン美学の独自性を明らかにする予定である。

私の研究テーマ

「学校ダンスと地域ダンス」

山 梨 雅 枝 （ 仙台大学体育学部講師 ）



私の地元では、「七夕音頭」という踊りが学校のダンスの授業や地域の盆踊り、市の祭りで取り入れられています。私自身はいまや滅多に踊ることはありませんが、帰省した際、この曲を耳にすることがあれば、家族や地元の友人、幼いころの記憶が懐かしく思い出されます。これは、ある種のノスタルジアではありますが、記憶や想いを通じて、その土地の風土や風習を思い出す作業でもあります。

ところで、私が現在暮らしている仙台にも「仙台すずめ踊り」という踊りがあります。1603年に仙台城新築移転の儀式の宴席で、大阪から来ていた石工たちが即興で披露した踊りを由来とするそうです。伊達家の家紋が「竹に雀」であったこと、はね踊る姿が餌をついばむ雀の姿に似ていたことから「すずめ踊り」と名付けられました。この踊りは、一旦は途絶えかけたようですが、1990年前後より地域振興と結びついて「復活」し、今では学校のダンスの授業や運動会、市内の祭りなどでも踊られるなど、盛況を博しているようです。とりわけ年に一度の「夏祭り仙台すずめ踊り」では、地元だけでなく遠方からも観光客が集まっています。

さて私は、震災の翌年にあたる2012年に仙台大学に

着任しました。当時、特に津波の被害が甚大だった宮城県沿岸部の学校を、被災地支援の一環として訪問した際の衝撃は、今でも忘れることができません。たとえば私が2年間に亘って支援を担当した気仙沼市では、校庭に仮設住宅が建設され、学校での体育の授業や部活動はすべて教室や体育館で実施されるなど、生徒の運動時間の確保が難しい状況でした。

一方で県南地域においては、風評被害も含めて原発の影響が強い状況にありました。たとえば伊具郡丸森町では、当時子どもの外遊び場が制限されており、住民、特に子どもの体力低下が問題になりました。そのような状況を踏まえて、2015年には丸森町のダンスを創作する企画がもち上がり、町民と共同でダンスを考案しました。音楽は、住民から「丸森町らしさ」が伝わる用語についてアンケート調査を実施し、丸森町出身のシンガーソングライターの協力を得て、歌詞に反映させました。自分たちが暮らす町への愛着と復興への強い願いが込められたこのダンスは現在、町の催しや幼稚園の運動会などで踊られています。このダンスが受け継がれ「共通のダンス言語」として機能していったとき、「七夕音頭」や「仙台すずめ踊り」のように、地域の誇りとして伝承されていくのではないのでしょうか。

ところで地域の伝承的なダンスは、学校の授業や催しで習うことが多いと考えられますが、それが体育の授業で取り上げられる際には、フォークダンスの一環として採用されるのが実情です。そもそもフォークダンスの特徴として多人数で踊ることが挙げられますが、この特徴に、年齢や性別に関係なく踊りを通じて地域コミュニティへの参加を促す効果も加えて良いのかもしれない。

この点で、地域ダンスの伝承の場として学校での実施は大きな期待があります。現行の学習指導要領では、中学校でのダンス必修化を受けて、ダンスの授業で現代的なリズムのダンスの実施率が高いことはこれまでの研究で報告されています。こうした現行の授業展開の意義を十分に認めたうえで、地域への理解や繋がりを学ぶ契機、あるいは「共通のダンス言語」を学ぶ機会として、フォークダンスの機能も今一度再確認すべきではないでしょうか。

この話題の延長として、私がいま一番興味をもっているのは、宮古島など沖縄県下の一部の地域で実施さ

れている校歌ダンスです。これは、各学校の校歌に合わせたダンスで、誕生の経緯などの詳細は不明ながら、今なお沖縄県内の複数の小学校で踊り継がれています。校歌ダンスは、運動会などで踊られることが多いようですが、現地の方のお話では、結婚式の余興などで活用されることもあるそうです。各学校の校歌は、その学校の象徴するものとして制定され、建学の精神や理想とする校風などを表しており、そもそも校歌自体がひとつの「共通言語」ともいえますが、校歌ダンスの場合は、より広く身体的なレベルで「ダンス言語」を共有することも可能でしょう。

この校歌ダンスの存在を知ってからまだ日が浅いため、詳細については確認できておりませんが、これまで学校ダンスの領域から見逃されていた校歌ダンスの存在を視野に、学校でのダンス教育の意義を検討する必要があるのではないのでしょうか。

E-mail dancerresearch.info@kagoya.net

掲示板

◇都民芸術フェスティバル 平成30年1月11日から3月22日まで <https://www.tomin-fes.com/fes/index.html>
東京都により昭和43年度に開始され平成29年度で50回目の開催となる、舞台芸術や芸能を身近に感じていただくための文化事業。公益財団法人東京都歴史文化財団と東京都との共催により実施。オーケストラ、室内楽、オペラ、現代演劇、バレエ、現代舞踊、邦楽、日本舞踊、能楽、民俗芸能、寄席芸能の全11分野にわたる様々な演目の公演を、都内各所の会場で実施。

◇「現代舞踊名作劇場」石井みどり「体一たい一」＋江口隆哉・宮 操子「プロメテの火ー全景ー」
<http://www.gendaibuyou.or.jp/stage/stage-p/s180324000>
2018年3月24日(土) 開演：18:30、3月25日(日) 開演：15:30 彩の国さいたま芸術劇場 大ホール

【編集後記】

ニューズレター13号をお届けします。今号では舞踊の伝承という問題に焦点をあてました。巻頭言には、正派若柳流宗家の若柳宗樹先生をお迎えし現在お進めの運営体制についてご執筆いただきました。また、一口に「受け継ぐ」と言っても、舞踊の種類によってそれぞれのシステム、方法が工夫されてきました。関連エッセイには、中国舞踊、タイ舞踊、琉球舞踊、日本舞踊、と、さまざまな舞踊から伝承の問題についてお寄せいただきました。
(國吉和子)

周辺諸地域にみる舞踊伝承の実態に触れる好機となりました。若柳先生はじめ諸先生方に心より感謝申し上げます。また、執筆者の一人として参加させていただき重ねてお礼申し上げます。(波照間永子)

民族・民俗舞踊はtheater artとしてとらえる場合と、教育舞踊として、あるいは人類学的なコミュニケーション・ツールとして実践的に考える場合とで様々に違いますので、椅子(観客席も含めて)に座ってどうこう言っている人間にはとても刺激的です。(松澤慶信)

編集作業を通して、多彩で多才な先生方と交流させていただき、心の財産となりました。第5号から4年間、本当にありがとうございました。(弓削田綾乃)

今号で卒業です。先生方の奥深い研究や知見に触れることが出来、自分には勿体無い経験をさせていただきました。本当にありがとうございました。(高橋系子)

ニューズレター第13号

発行者：舞踊学会（会長：大貫秀明）

発行日：2017年11月28日

ご意見、ご感想、掲示板への投稿希望は以下のアドレスまでお願いいたします。

編集：國吉和子 松澤慶信 波照間永子 弓削田綾乃

高橋系子（編集補助）

ニューズレター編集委員会

danceresearch.newsletter@kagoya.net