

ニューズレター

第15号

特集 「国内外のダンス・フェスティバル」

目次

巻頭言

- 「体感するフェスティバル～あいちトリエンナーレ2010－16における
ダンスプログラムの試み～」
唐津絵理（愛知県芸術劇場シニアプロデューサー） 2

特集関連エッセイ

- 「北九州芸術劇場「ダンスダイブウィーク」の取り組み」
村松 薫（ダンス制作 フリーランス） 4
- 「フェスティバル文化の来し方行く末」
中島那奈子（ダンス研究、ダンスドラマトウルク） 5

第14回 あの人にこの質問を

- 「すばらしい作品に出会うと、もう目が離せなくなるんです。」
佐藤まいみ（彩の国さいたま芸術劇場プロデューサー） 7

私の研究テーマ

- 「1889年パリ万国博覧会におけるベリーダンス（la danse du ventre）」
木原 悠（お茶の水女子大学大学院 博士後期課程） 14
- 「ダンス“ならでは”の価値を知りたくて」
安達詩穂（朝日大学保健医療学部健康スポーツ科学科 助教） 15

追悼

- 「芙二三枝子を偲ぶ」
馬場ひかり（舞踊家） 17
- 「追悼 薄井憲二先生」
松澤慶信（日本女子体育大学 教授） 19

- 舞踊関連書籍紹介 22
- 事務局だより 23
- 掲示板 24
- 編集後記

巻頭言

体感するフェスティバル

～あいちトリエンナーレ2010-16における

ダンスプログラムの試み～

唐津絵理（愛知県芸術劇場シニアプロデューサー）



世界各地で様々なダンスフェスティバルが開催されているが、日本ではダンスにフォーカスした国際芸術祭は数えるほどだ。太古より「ハレ」の役割を担ってきた祭＝フェスティバルにはダンスと音楽が不可欠であったにも関わらず、「ダンス」を扱うことの大変少ない日本のフェスティバルのあり方には、常々疑問を持っていた。

そういった現状の中で、私がキュレーターとして関わることになった3回の「あいちトリエンナーレ」のパフォーミングアーツ部門におけるダンス的アプローチについて簡単に振り返ってみたい。

1992年に開館した日本で最大級の複合文化施設、愛知芸術文化センターの約18年の蓄積を土台として、あいちトリエンナーレは2010年に第1回目が開催された。その使命のひとつは、劇場、美術館、文化情報センターをもつこの巨大な公共施設の効果的な活用と当センターで開催してきた現代的事業の拡大と発信であった。愛知県芸術劇場は開館時に「ダンス」を自主事業の対象として取り上げた日本でも稀有な公立劇場であったため、現代的なダンスを幅広く取り上げることはトリエンナーレにおいても大いに期待されていたと言って良いだろう。

この愛知の国際芸術祭の特徴は、現代美術と舞台芸術のいずれも射程に入れていること。中でも舞台芸術＝パフォーミングアーツは、先鋭的かつジャンル横断的な内容に積極的にアプローチしていること。展示期間に合わせ開催期間が3ヶ月と長いこと。3年毎の開催の度に芸術監督が変わり、固有のテーマが設定されることなどである。

こうしたあいちトリエンナーレの特徴（＝条件）の下、この東海地域でこそ可能となるパフォーミングアーツのキュレーションを考えるために、私はまず1990年頃から訪れていた国内外の様々なフェスティバルを分析することから始めた。

フェスティバルは幾つかのタイプに分けられる。①都市型／避暑地・過疎地型、②公演型／人材養成型、③招聘重視（再演）／新作重視（共同製作重視）、④専門家対象／一般市民対象、⑤ベテラン重視／若手発掘など。これらは場所のもつ歴史的・地理的条件やそこに住む人々の特性や志向を踏まえて決定された、各芸術祭のミッションを実現するための手法のひとつであり、複数を合わせもつ場合も多い。

その主な目的も同様に、(1)まだ観たことのない新たな創造に出会うことで、多様な価値観を受容すること、(2)地域の人々の交流と共生、そこからの新たな関係性の構築、(3)地域の資源活用による地域再生、(4)見慣れた都市の見方を変えることによって、日常の生き方を変容させること、(5)都市や公共空間に芸術を開き、芸術と社会が接続することなど、開催される環境によって多種多様である。

こうした各フェスティバルの独自の目的とそれを実現するための手法を参照しつつ、各回毎のテーマや芸術監督の関心事を、愛知とその周辺地域の特徴（都市でもあり地方でもある、多様な文化をもち質の高い芸術に親しんできた人も多など）に沿って新たに文脈化することによって、各回のパフォーミングアーツのプログラムを構成していった。

1回目のテーマは「都市の祝祭」。新作よりも評価の定まった高水準の作品を中心に上演し、初年度らしくまずは国際的な活動を広く知るための世界の窓となることを意識した。また劇場以外の美術館ギャラリーや屋外の様々なスペースを使用することで、テーマどおりの祝祭感を演出し、公共空間に通常とは異なる風景「ハレ」の場を創り出した。ダンサーの梅田宏明は舞台芸術と美術作

品の両分野で参加したが、それは脱領域的な今日のアート状況を反映してのものである。

さらに国際的な動向に接点を持ちにくい東海地域の観客のみならず、海外から多くのカンパニーが来日していた時代に若かった世代に向けて、コンテンポラリーの古典的作品の上演も行った。ベルギーのダンスカンパニー・ローザスのアンヌ・テレサ・ドウ・ケースマイケルの振付最新作とデビュー作の同時上演である。第3回のイスラエル・ガルバン招聘時にも新旧作を同時上演することにより、アーティストの進化のプロセスを視覚化し、アーカイヴすることの難しいダンスについて再考する機会も作った。

第2回目は、2011年の東北大震災を経験した直後のプログラミングだったということもあり、テーマの「揺れる大地」に呼応する作品を選定すると共に、振付家のイリ・キリアンに同テーマで新作を委嘱するなどの共同製作も複数行った。

「祭」そのものが、自然の畏怖に伴う祈祷の意味を持ち、身体を捧げてきた歴史をもつ。2011年の出来事は、そんな身体を媒体とする多くの舞踊家たちにとって、自らの表現活動を問い直す契機になった。今なぜ踊るのか。アーティストや我々はこの時代に何を提示すべきなのか。国際的にも求心性の強いテーマをもった芸術祭が増加している中であって、2013年に我々が試みたのは、ダンスと社会の接続であった。

第3回目のテーマは「虹のキャラバンサライ／創造する人間の旅」。2016年は人間の営みとしての「祭」の効用について歴史的な視座から問い直し、現代に再構築することを試みた。特に地域のコミュニティと積極的に関わり、地方に住む多国籍の人々との共生などにフォーカスした。フラメンコや能などの民俗舞踊や伝統芸能の起源から今日性を希求するアーティストを紹介する一方で、愛知県奥三河地域で700年以上にわたり継承されてきた神事「花祭り」を研究することから、振付家の山田うんが『いきのね』を創作した。

また、日本でも最もブラジル人の多い豊橋地域にて、ブラジル人振付家のダニ・リマによる

『Little collection of everything』を、日本語とポルトガル語をあえて混在させる状態で上演することにした。ここには日系ブラジル人によるきめ細やかな異文化理解への眼差しが存在し、これにより本作品は豊橋地域に住む日本語のわからないブラジルの子供たちへのプレゼントにもなった。

振り返ってみると、言葉を必要としないダンスは、地域も民族も超越して、誰もが平等に身ひとつ、集中的に降り注ぐ多くのリアルな出来事をじかに体感することができるという固有の特徴が浮かび上がってくる。

頭脳に傾斜しがちな現代社会の中で、不感症になりかけている私たちが、頭ではなく身体で思考すること、それは現代人が忘れそうになっている鋭敏な感覚を取り戻すための一助となるのではないだろうか。

一方で、祝祭的な祭の持つ高揚感是人々に楽しみを与え、それは未知のものを理解したいとの好奇心の扉を開くことも多い。体感が知性を刺激し、それは新たな生命の煌きを生むことに繋がっていく。ダンスのフェスティバルは、こうして未来を作る行為の一翼を担い、現代人が失われつつある何かを補い得る、ひとつの運動体として機能しているように思う。



あいちトリエンナーレ2016 Co. 山田うん
『いきのね』より (Photo:Naoshi Hatori)

特集関連エッセイ

北九州芸術劇場「ダンスダイブウィーク」の取り組み

村松 薫（ダンス制作 フリーランス）



私が今年3月まで所属していた北九州芸術劇場では、「ダンスダイブウィーク（以下、DDW）」というダンスフェスティバルを実施している。「初めてダンスに触れる人がdive（とびこむ）できるように、もっとダンスを楽しみたい人がdive（深く潜る）できるように」という願いを込め、地域の人々にダンスの魅力を知ってもらうことを主目的としている。私は立ち上げから参加し、5年間に渡りディレクションを行った。通りすがりの人からコアなダンスファンまで、多様な人がそれぞれの方法でダンスを味わうことができるように組み立てている。

北九州に移り住んだのは、2012年の春。東京で東日本大震災を経験し、大都市が一瞬にして機能しなくなる現実を目の当たりにし、これからは地域がますます重要になるだろうという思いから、縁もゆかりもない九州に足を踏み入れた。言葉や食文化の違いにも苦労したが、最も驚いたのは震災に対する意識の差異だった。私にとって人生観が変わる出来事でも、北九州の人は「こっちは揺れてないからわからんのよね」と話した。ショックだったが、しかしこれが真実なのだろうと思った。当時、震災をテーマにした舞台作品も北九州に来ていたが、これだけ感覚の違う人々は何を感じるのか、地域によって受け取り方は全く違うだろうと理解した。しかし、これは同時に、その土地の感性でしか感じ取れないものもあるということを意味していると感じた。

興味深い事例がある。2009年に伊藤キムがプロデュースした「おやじカフェ」は、東京と北九州の2箇所で開催されたが、同じ企画でもその後の展開が全く違う。東京では1度で完結したが、北九州ではダンスに目覚めてしまったおやじたちがグループを結成し、年間50ステージをこなす人気者になった。東京に比べて余暇が多く、娯楽が少なく、政令指定都

市の中で最も高齢化が進み、アクティブシニアが多い環境の中で、「おやじカフェ」が北九州のおやじたちにフィットしたのだ。北九州という地域だからこそ生まれた価値と言えるだろう。

そこでDDWを企画するにあたっては、「クオリティ」と、「その地域ならではの価値」という2つのベクトルを意識することを心掛けた。ここでは2017年度の事例を紹介したい。

（1）「夕暮れダンス～ちょいとごめんよ、じゃまするよ」

北九州特有の立ち飲み文化「角打(かくう)ち」とダンスを融合。夕暮れどきの店内に突如音楽が流れ出すと、ダンサーが乱入し、踊りで酒場を盛り上げるというもの。

（2）「昭和館で、ダンスに魅せられて」
老舗映画館「小倉昭和館」とのコラボで、ダンス映画上映とダンスパフォーマンスを併せて実施。地域資源である映画館の空間にマッチするパフォーマンスを制作し、ダンスで街の魅力を引き出す企画。

（3）井手茂太振付・演出作品「ギミック」クリエイション
佐賀県出身の井手茂太が、北九州芸術劇場オリジナルダンスカンパニー結成を目指し、腰を据えて本気の作品創作とダンサー育成に取り組む。クリエイションに参加する機会の少ない地域で、ダンサーとして経験を積んでもらうことが目的だ。

（4）即興公演「ダンスと音楽、その瞬間・宇宙」
KENTARO!!と2組のミュージシャンによる即興セッション。目的は、即興60分というダンサーの力量が試される設定の中で、ダンスの新たな楽しみ方を提供すること。

特に地域性を重視するのが（１）の「夕暮れダンス」だ。北九州では酒屋の一角で酒と乾き物を提供する「角打ち」という立ち飲みスタイルが根付いている。地元出身者が言うには、娯楽が少ないせいか仕事帰りの一杯が平日の唯一の楽しみだという人が多いとのこと。それなら角打ちで最高のダンスを楽しむことができれば、日々の疲れも吹き飛ばすような新たな価値が生まれるのではないか。そう考えこれを企画のゴールに設定した。振付家にはパワフルで生命力あるダンスを得意とする北村成美を起用し、公募で集まった30～60代の市民ダンサーと共に、120分間の巻き込み型パフォーマンスを行う。序盤は、突然始まった非日常にお客さんも驚いているが、中盤には一緒になって楽しんでくれる。祭り好きの地域性もあるのか、ラストには必ず店内の全員が参加するほどの大団円となる。観客も一緒になって思いきり踊った後のビールの美味しさは想像に難くない（ダンサーはノンアルコール）。

「夕暮れダンス」にはたくさんの反響があった。踊る楽しさに目覚めた人々が続出した。こんなに楽しい街なら、と山口県から移住した人もいた。観客として参加した人が翌年から公募メンバーに加わり、ダンスの輪の連鎖が起こっていった。そして今ではDDWの名物企画として定着している。

（２）の企画では、映画を取っ掛かりとして気軽にダンスを楽しめると映画ファンから好評で、今年からは昭和館の主催で同企画を引き継いでくれている。（３）は、井手にとっても初挑戦となるオーディション選出メンバーのみの完全オリジナル作品が完成。若手ダンサーの成長も目覚しく、現在再演に向けて動き出している。（４）は、これまでのDDWで毎年4組ずつ作品を紹介してきたショーケース企画のステップアップとして、ダンスを違う角度から観てもらおうと企画した。アンケートには「即興を観るのは難しいと思っていたが、観やすかった」という声もあり、次に繋がる成果があったと感じた。

DDWは、こうしたダンスの輪の連鎖によって地域に面白い変化を生み出していくことを目指したフェスティバルである。結果として、少しずつダンスに関わる人も増え、劇場でのダンス公演の集客も徐々にではあるが増えている。このような取り組みは、全国のどの地域でも成り立つものではなく、都市の規模や地域課題、劇場のミッションによってもなすべきことが違ってくる。現在は北九州を離れて東京在住であるが、この地ではどんな取り組みが可能だろうかと日々考えている。

フェスティバル文化の来し方行く末

中島那奈子（ダンス研究、ダンスドラマトウルク）



「当時はバレエ学校以外のダンス教育は無いに等しかったことを思い出すと、その意味で（公演とワークショップの組み合わせは）非常に新しいものでした。（略）当初、公演と教育を組み合わせようと考えていたのは、ベルリンの壁が倒れる前（誰も壁が倒れるとは思っていなかったのですが）ベルリン拠点のアーティストとダンサーを国際的な環境に組み入れる必要性があったためです。」（2018 フェスティバル・マガジンより）

1988年にベルリンの夏のダンス・フェスティバル「8月のダンス（Tanz im August）」を始めた

ヘッベル劇場の元芸術監督ネレ・ヘルトリングは、こう語っている。壁崩壊前には西側世界の中で陸の孤島のような位置にあった西ベルリンにおいて、新しいコンテンポラリー・ダンスの紹介は急務であり、このダンス・フェスティバルは「世界への窓」として機能した。ヘルトリングが去った後も「8月のダンス」は女性芸術監督が続き、現在はヴィルヴェ・スーティネンがキュレーションを務める。今年30周年を迎えたフェスティバルは、18カ国220人の芸術家による30作品を一ヶ月に渡って11箇所のスペースで紹介し、当初の柱であったワークショップに加えて、近年は家族向け作品の上演、映

画上映やインスタレーション、「8月の図書室 (Bibliothek im August)」を通して、観客のダンスの知の需要に応えている。私は当初批評家として、近年は参加作品のドラマトウルクとして、このダンス・フェスティバルに10年近く携わるようになった。そして、このフェスティバルがアーティスト名だけを押し出すのではなく、テーマに沿った作品を紹介することで、これまでのダンスとこれからのダンスを接続する歴史的認識を観客に提供する姿勢を間近で見てきた。また2017年は舞踏再考特集が組まれたが、ヨーロッパの多くのフェスティバル同様「8月のダンス」でも、日本を含めたアジアのアーティストはエキゾチックな他者というカテゴリーと常に格闘していた。

さて、欧州各都市で行われる舞台芸術フェスティバルは、アーティストとキュレーターにとって次の公演のブッキングを行うマーケットとしても機能している。一方、日本においてアジア舞台芸術の要として機能しているのは、「TPAM - 国際舞台芸術ミーティング in 横浜」である。TPAMは舞台芸術に携わるプロフェッショナル向けのマーケットとして始まった。現在、丸岡ひろみがディレクターを務めているが、2011年に名称を「東京芸術見本市 (Tokyo Performing Arts Market)」からミーティングと改め、多様な舞台芸術活動を対象とするプラットフォームとしてプログラムを一新した。9日間の会期中は、200以上の公演、300以上のミーティング、ディスカッション、セミナーが開かれる。TPAMは参加者が舞台芸術の創造・普及・活性化のための情報、インスピレーション、ネットワークを得る場とされ、20年以上の歴史を経て、アジアで最も影響力のある舞台芸術プラットフォームのひとつとして国際的に認知されている。

TPAMでは毎年委任するキュレーターによって、主催事業であるディレクションが組織されるだけでなく、公募のフリンジでは多くの作品が発表され、その後の国内外のツアーに繋がるサステナブルなインフラを作り上げている。2016年からはTPAMとして国際共同製作にも参画し、アジアのアーティストであるピチェ・クランチェン、マーク・テの作品の共同コミッショナーとして積

極的なサポートを始めている。私自身も、演出家オン・ケン・センがシンガポール国際芸術祭で発表したプログラムを引き継ぎ、2016年のTPAMディレクションとして「ダンスアーカイブボックス@TPAM2016」を発表した。

また、国内外の質の高い実験的作品を紹介するという点では、「KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭」が他の追随を許さないだろう。ここではダンスや演劇などの様々な境界を横断するような意欲的な作品が毎年紹介されており、私もドラマトウルクとして日独で進めていた『劇団ティクバ+循環プロジェクト』（振付、砂連尾理）を2012年に上演し、また2017年には春秋座で行った「イヴォンヌ・レイナーを巡るパフォーマティヴ・エクシビジョン」を提携プログラムとして実施した。

これまで日本の主要な舞台芸術フェスティバルで、主催事業として女性アーティストが紹介される場合、それは大抵欧米のアーティストであり、アジアや日本の女性アーティストは皆無に等しかった。2018年に9回目を迎えたKYOTO

EXPERIMENTでは、プログラム・ディレクターの橋本裕介が、女性アーティストであることおよび女性性をアイデンティティの核とするアーティスト／カンパニーにフォーカスを当てた革新的な12組の作品を、公式プログラムとして紹介した。ただ、ジョン・グムヒョン、山城知佳子、手塚夏子らとともに参加した市原佐都子が、トークの際に、自分が常に女性演出家と呼ばれる当惑を表明していた。「古い」や「障がい」「アジア」と同様、「女性」というカテゴリーは誰が誰に対して用いるものなのか。家父長制が継続する日本社会でどのような力関係のもとにそれが発話されるのか、主体を巡ってフェスティバルが掲げるテーマの政治性を考えさせられた。

このようなフェスティバル文化に関わってきた中で問題だと感じるのが、作り手と受け手の乖離である。フェスティバルにドラマトウルクとして参加すると、リハーサルのために、他の公演を見る余裕さえなくなってしまう。逆に、批評家として参加すると作品やフェスティバル全体は見

えやすいものの、自分の問題としてそれぞれの作品に踏み込んで考える姿勢が弱まる。外側からの視点と内側からの知の統合はいかに可能なのだろうか。異なる感じ方や考え方は、様々な舞台作品を見ることを通して、自分の中にインプットされ

ていく。post-truth時代に世論の二極化が進む社会で、芸術を通して自分と異なる感性を受け止め、他者の一部となる自分を受け入れる力をつけることこそ、フェスティバル文化の効用であり、今の日本のダンスを外と内からエンパワーするものになるのではなかろうか。

第14回 あの人にこの質問を

彩の国さいたま芸術劇場プロデューサー
佐藤まいみ

「すばらしい作品に出会うと、
もう目が離せなくなるんです。」

インタビュー：國吉和子
2018年9月12日（水）横浜石川町某喫茶店にて



（©宮川舞子）

國吉（以下K）：今回のニューズレターインタビューに、世界的にご活躍のプロデューサー、佐藤まいみさんをお招きしました。本日はお忙しいところ、お時間をいただきありがとうございます。まずは、まいみさんがプロデュースのお仕事に関係するようになられたキッカケや、当時のヨーロッパのダンス状況などからお伺いしたいと思います。

佐藤（以下M）：ちょうど私がフランスにいた1980年代、ヨーロッパではあちこちでダンスに特化したフェスティバルが始まった時期でした。当時、日本ではまだこうしたダンス・フェスティバルが無かったと思います。唯一、鈴木忠志さんの利賀フェスティバルが始まりましたが、その中にマギー・マランのダンスが入っていた、そんな状況だったと思います。

K:1980年代前半日本では、フェスティバルというと'84年にAmerican Dance Festival (ADF Tokyo)、'85年に舞踏フェスティバル、'87年に神戸の全日本ダンスフェスティバル、'88年に東京国際演劇祭 (TIF Tokyo) が始まったばかりといった時期です。

M:1980年代のフランスでは、1940年代から続いているアヴィニヨン・フェスティバル、1960年代から始まったパリ・フェスティバル・ドートヌヌ、1978年に始まったナンシー演劇祭、83年のモンペリエ・ダンス・フェスティバルに続いて、リヨン・ダンス・ビエンナーレも始まりました。こうした流れと並行して、日本の舞踏家、大野一雄や山海塾、室伏鴻とアリアドネなどが紹介され、高く評価されていました。それと前後して、フランス国内に国立振付家センターがあちこちに設立され始めました。バニョレで賞をとったダンサー達が次々とこの振付センターに芸術監督として赴任していった時期で、今思えば80年代のダンスの変革期のような時にちょうど居合わせたといえます。

K:そもそもダンス公演に関わるようになられたキッカケというのはいつ頃ですか。

M:大野一雄がナンシー演劇祭に参加した1980年にパリ公演をすることになり、その時、通訳としてお手伝いしました。ポーラ・コダベンデさんという女性がその時の公演のプロデューサでしたが、彼女はそれを専門に仕事にしてる、ということが驚きでした。

この国では舞踏公演が仕事として成り立っているのだ、ということに。当時の日本では考えられないことでした。

K:それでプロデュースということを仕事として考えるようになったわけですね。

M:うーん。その時は考えなかったけど、その後、上杉貢代（満代）さん達（山田せつ子、岩名雅記）が83年にアヴィニヨンの隣町で新たに開かれていたフェルティバルに「ポスト・舞踏」というプログラムで招へいされていました。その後に、パリでも公演したいという上杉さんの希望があったので、彼女の公演の制作をやることにしました。そんな経験の中で、フランスでダンス公演がなりたつための制度を知ってゆき、この国のダンスカンパニーがどのように成立しているのかという興味も沸いてきたのです。いろいろ調べ始めました。

K:その頃ですかね、フランスのコンテンポラリーダンスが勢いをつけて登場したというのは。

M:そうね、社会党政権下のフランスの文化政策の中に、地方のフェスティバルや芸術活動を活性化させるという政策があったのね。あの頃はクレアシオン・エ・デフュジヨン（creation et diffusion）という標語をよく聞きました。創造して普及するという意味ですが、つまり創りましょう、そしてそれを広く見てもらいましょうというものでした。そしたらその受け皿も作っていかなければなりません。その受け皿がつまりフェスティバルであり、劇場だったのね。それに助成金が投入されていって、このような流れがシステムとして構築されていったので、急速に現代ダンスが活気づいたんだろうと思います。

K:その頃、まいみさんが凄く面白いと思ったフェスティバルはどのようなものでしたか。

M:1980年代はやっぱりアヴィニヨン・フェス

ティバルでした。P.バウシュが1983年に「カネーション」をやりましたし、その頃、ローザスもアヴィニヨンに初登場していますものね。

演劇ではなく、これからは言葉を越えたダンスの時代になるんだなぁと多くの演劇やダンスのプロデューサーが話していました。

K:当時、フランスのモダンダンサー達の活動についてはどう思いますか。

M:私もそのあたりのことを調べたりしたんですが、よくわからなかったのよ。日本のモダンダンスのような歴史はまったくないんですよ。ベジャールはフランス人ですが、活動の拠点はブリュッセルでしたから。

K:S.パジェスの本（『欲望と誤解の舞踏』）を見ると、ニコライスやカニングハムのダンスがフランスに入ってきたと思ったのですが。

M:カニングハムのダンスがフランスで知られるようになったのは70年代で、アメリカの新しいダンスを、フランス人たちは非常に刺激的なものと捉えました。その後、フランスに新しいダンスの波が起こった時（ヌーヴェルダンス）、その原動力のひとつとしてアメリカのダンスが挙げられていますから。ミシェル・ギーがフェスティバル・ドートンヌを始めた1960年代末、かなり意図的にアメリカのダンスを紹介していました。

K:カロリン・カールソンがパリ・オペラ座の現代舞踊研究グループ（GRTOP:Groupe de Recherche Theatrales de l'Opera）を設立したのは、いつ頃でしたかしら。

M:1973年ですね。カールソンはニコライス・カンパニーの中心的存在でしたが、1973年に踊ったソロがパリ・オペラ座のディレクターの眼にとまり、オペラ座の中にGRTOPを創設して、カールソンに同時代のダンス作品の創作とダンサーの育成を任せたのです。一方、できたばかりのアンジェ国立振付センターにはアルヴィ

ン・ニコライスが初代校長に迎え入れられました。フランス人ではなく、アメリカ人を先生にしたわけです、新しくことをはじめるために。

K:まいみさんは1979年～1987年まで在仏で、以後、日本に活動の場を移されることになります。

M:1987年7月に勅使川原三郎さんのスパイラル・ホール公演のプロデュースを手掛けることになって、その時に横浜市から1989年に予定している舞台芸術フェスティバルに関わらないか、というお話をいただいて、横浜に引っ越してきました。日本語もうまく話せなくなっていたので、不安でしたが、引き受けました。

K:いわば竜宮城から浦島太郎的な感じで帰国され、勅使川原さんの公演も成功した結果、横浜市から市政100周年記念企画の総合プロデュースの誘いがかったわけですね。ともかくあの1989年のヨコハマアートウェーブは画期的でした。物凄いラインアップのプログラムで、あのような企画は怖いもの知らずの浦島太郎だからできた企画かもしれませんね。

M:その「浦島太郎」、なんか別の言い方はないかしらねえ（笑）。

K:でも、当時はまいみさんも興奮していたのでは？

M: ええ、ちょっと浮かれていたかもね。日本ではダンスで食べていけない、と思っていたし、すごく悩んで、その気分を変えるためにフランスにいったようなものですからね。でも、こうしてこれまでの推移を振り返ってみると、当時、フランスやベルギーでは大野さんを中心に舞踏が高く評価されていて、日本ではマイナーだったものが、フランスでは評価されメジャーになっていたのを見て、カルチャーショックというか世界の見方が私の中で反転してしまったのね。だから私がそれまでやってきたモダン

ダンスってなんだったんだろう、と考えざるをえませんでした。

K:そもそもまいみさんはどんなモダンダンスを踊っていたんですか。

M:仙台の南（潮）先生という江口隆哉系の先生の「ひまわり舞踊研究所」で習っていました。南先生は江口隆哉さんともお友達だったようです。当時、私はなにもわからずに踊っていたんですが、夏期合宿で宮城県の海岸の砂の上で裸足で踊ったりもしていましたから。あとで思えばラバン系のドイツ表現主義的なダンスだったのかと。

K:そんなまいみさんがパリにいらした頃、フランスのモダンダンスの勢いはほとんど感じられなかったというわけですね。

M:勢いがなかったというより、なにも無かったという感じです。だから、ベジャールのような人がでてきても、それを受け入れるような地盤が無かったから、パリのオペラ座ではなくベルギーのモネ劇場にいつてしまったのは。ベジャールは1959年に「春の祭典」を振り付けますが、ちょうど土方巽が「禁色」を発表した同じ年ですね。まだ、ベルギーのほうが先鋭的だったんでしょう。フランスは、特にダンスは、保守的だったみたいです。1968年にバニョレで「明日のためのバレエ Ballet pour demain」というコンクールが始まります。これが新しいダンスの登竜門として俄然、活気を呈してきたのが、1979年か'80年。ガロッタ、マギー・マラン、カリーヌ・サポルタ、フィリップ・ドゥクフレ、フランソワ・ヴェレ、レジヌ・ショピノ、アンジュラン・ブレルジョ・カージュといった、その後フランスの新しいダンスを背負って立つ人々が賞をとってきました。1986年に勅使川原三郎さんがこの賞を取った数日後にはダンス・ア・エックス、ボルドーのシグマ・フェスティバル、ポンピドゥーセンターから公演の依頼を受けました。シグマ・フェスは新作を作りたいという依頼でした。ダンスが仕事につながるということを実感しました。バニョレはそういう意味で重要な役割を果た

していました。つまり、ここでの受賞が次の仕事につながるシステムが、ある程度出来上がっていたのです。

K:本当にまいみさんは、コンテンポラリーダンスの歴史の要所要所に立ち会っていますね。

M:う〜ん、そうかもしれませんねえ。(笑)

K:帰国されてすぐに任されたヨコハマアートウェーブ(以下、YAW)というフェスティバルは、どのようなものにしようと考えていましたか?日本に前例もなく、見習うべきものも皆無な状態でしたね。

M:大野一雄さんや上杉満代さんや山田せつ子さんのフランス公演などの制作を手伝ったあと、室伏鴻さんや勅使川原三郎さんもヨーロッパ公演ツアーなどもやっていて、そんな中で参加する立場として大小さまざまなフェスティバルを体験していました。ダンスに特化されたフェスティバルから演劇祭まで80年代のヨーロッパはフェスティバルが毎年のように生まれていた感じですね。なので横浜市からYAWのディレクターのお話をいただいた時、これまでは呼ばれるアーティスト側にいたのが今度は日本という国で主催する側に立ってフェスティバルを企画することになったわけです。どのような方向の内容にするかは随分考えました。もちろんそれまでに体験したフェスティバルを参考にした部分はあります。でもインスタレーションした花電車を走らせるとか日本の盆踊りのようなことを山下公園でやりたいというのもあったのです。いろんな規制や、人手の問題でできないこともいっぱいありましたが。ビデオ・ダンスやレクチャーを公演と並行して行うといったやり方は、自分が見たいから、知りたいからというのもありました。予算にも限りがありましたので横浜の街を歩きながら、同時に市のアドバイスも参考にしながら、少しずつフェスティバルのイメージを作って行ったように思います。

K:在フランス体験を通して、特定のフェスティ

バルが手本になったというわけではなかったんですね。

M:日本の横浜という街で展開するフェスティバルだったので、日本開催ならではの特色も出したという思いはありました。

K:あの超弩級のプログラムでよくぞ公的な機関を説得し、動かししましたね。

M:横浜市役所でこのフェスティバル企画を立ち上げた担当の職員の方が「ここは横浜だから新しいことをやる方がいい」といって私に任せてくれました。フェスティバルは市政100年、開港130周年にあたっていたこともあり、市では世界中の主なフェスティバル、エジンバラ、アヴィニヨン、アデレード・フェスティバルなどの予算規模、職員数、プログラムの内容や方向性等を、音楽フェスティバルから演劇フェスティバルまで(ダンスフェスティバルはなかったんですが)をすでに調査していました。フェスティバルには芸術監督がいて、中身はその監督に任せるということも参考にされたようです。そういう考え方は、利賀フェスティバルを除けば、当時の日本では一般的ではなかったみたい。それまで日本ではフェスティバル=イベントで広告代理店に委託していたとのこと。その調査資料のおかげで日本では全く無名だったけれど、その方面の専門知識はあると判断されて私にディレクターの任が任されたのだと思います。予算は厳しくいわれましたが、内容は任されました。

K:YAWのすべてのプログラムはまいみさんの希望で決定されたのですか。

M:自分がこれまで見てきて面白いと思った作品を提案したという感じですね。横浜在住の大野一雄さんや勅使川原三郎さん、山海塾には参加していただきたかったのですが、なんと3人とも10月は海外公演が入っていて日程が合わないと言われて諦めたり、思うようにはいかないことが多かったけど、オープニングプログラムにピナ・バウシュの「カーネーション」を入れることができ

たのは本当に嬉しかった。横浜ボートシアターは横浜に縁のあるものを、ダニエル・ラリュエは横浜市とリヨン市が姉妹都市であったということもあって、すでに彼が絹に関連した小品をリヨンから委嘱されていたので、その続きを横浜で創っていただきました。ラリュエは自身が好きだという有元俊夫さんの絵画からインスパイアされた「風の薔薇」を公演しました。ローザスはフランスやベルギーで1983年ごろから見て衝撃を受けていましたが、これもぜひプログラムに入りたいグループの一つでした。日本では当時は全く無名のグループだったのでどんな反応になるのか見えなかったのですが、結果的にはとてもいい反響でした。

K:スペインのラ・フーラ・デウスバウスも凄かったですね。

M:あれは横浜らしい倉庫公演でした。マルチメディア・ハードロック・シアターというか。カタルニアの原初的なエネルギー炸裂というような作品でしたね。ラ・フーラはテレビ番組が取り上げてくれたこともあってチケットが早い段階で売り切れて、写真週刊誌にも取り上げられたり、話題になりました。

K:その後、90年代に入ってから神奈川芸術文化財団主催のフェスティバルを一手にひきうけることになりますね。その中でコンテンポラリー・アーツ・シリーズ「dance today」を始めますね。これは横浜の時代から一貫した趣旨で行ったのですか。

M:横浜市はYAWを2年に1回開催しますと約束していたのですが、バブルがはじけたせいか、市から同じ規模でのフェスティバルの予算を出すのは難しいとの答えでした。わたしには日本でのフェスティバル運営経験は乏しかったし、政治力、組織力が不足していました。オフィスはどこにするかスタッフを雇えるかなどもありますし、大きな壁を感じながらもフェスティバル継続を模索しつつ、勅使川原さんの海外公演や国内での新作の制作、同時に芸術監督制をやめた後のスパイラルホールでアーティス

ティック・アドバイザーなどをしていました。そんな中、90年代のはじめにスパイラル企画の一環として勅使川原三郎さんの新作「ノイズジェクト」の準備をしていました。勅使川原さんが倉庫を使って公演したいということでYAWの時に出会った横浜の方々にもサポートしてもらい倉庫公演が実現したのですが、そこに神奈川県庁の人が見に来ていました。神奈川県は文化芸術事業団・財団を創設して、そのメイン事業として国際フェスティバルをやりたいというプランを立てていて、そのフェスティバルのプロデューサーにならないか打診されました。わたしにとっては渡りに船の申し出ですね、あ、これでフェスティバルの名称は変わっても、場所は横浜でフェスティバルが続けられると、うれしかったですね。

K:神奈川芸術文化財団のコンテンポラリー・アーツ・シリーズでは、先鋭的なダンス公演を上演する、という路線をずっと貫いてこられたわけですか。

M:神奈川芸術フェスティバルのオフィスは神奈川県民ホール内にありました。このホールは2400人も収容する多目的ホールでしたから独創的で時代の先端をゆく作品を見せるにはリスクが大きすぎました。まだ今のKAATが出来る前です。神奈川県民ホールはオペラやバレエ公演が似合っていたのです。同時代の実験的な作品は難しいホールですから悩みました。で、コンテンポラリー・アーツ・シリーズ第一回目(1994年)のプログラムはフォーサイスのフランクフルト・バレエによる「アーティファクト」、ドゥクフレの「プティット・ピエス・モンテ」を県民ホールで、ヤン・ファールブルの「時間のもうひとつの側」と勅使川原三郎の「Bones in Pages」を紅葉坂の青少年センターホールで、ダムタイプ「S/N」をみなとみらいのランドマークホールで、といったラインアップにしました。その中で県が資金を用意してくれたのは、県民ホールで上演したドゥクフレの作品と、県立青少年センターでのヤン・ファールブルだけでしたが、それではフェスティバルとしては寂しすぎと思いましたから、企業協賛を得て後の3演目付け加えました。当時

はまだバブルの名残があったのかもしれませんが。フェスティバルだったからスポンサーがついたということはあるかもしれませんが。全て既存の劇場での公演でしたが、実行委員会方式での運営だったYAWとは違い、県の文化財団主催となったので継続できるフェスティバルになったのは良かったです。

K:時代の先端的なダンスを紹介したい、という一貫した思いは強かったんですね。

M:そうですね、やはり新たな視点を提案しつつ同時代を反映している勢いのある作品に共感がありましたから。とはいえ先ほど話したように神奈川芸術フェスティバルの場合は、県民ホールや青少年センターホールといった劇場向きの作品を公演する、というのがミッションでした。劇場には稽古場が一つしかなかったので、新作に取り組むのがむずかしかったのが大きな課題でしたが。

K:ヤン・ファールなどはまさに劇場の作品ですよ。

M:そう、彼は造形アーティストでもありますから劇場が必要な人だなあとと思います。

K:横浜、神奈川とまいみさんが活動されていた時期というのは、ちょうど日本のコンテンポラリーダンスがいよいよ盛んになってきた頃とも重なります。海外の舞踊団を招へいすることと同時に日本のダンスも盛り立ていく重要な位置にいらしたわけですね。

M:でもあの巨大な県民ホールでは若手の創造的な作品にチャレンジするのは難しかったです。当時は紅葉坂（横浜市西区）に現代の演劇・ダンス向きの新しい専門劇場を作るという構想があって、2000年ごろの開館を目指していました。その先行事業として1997年から若手ダンサーの育成を目的として、神奈川舞台芸術工房（Artist's Studio of Kanagawa, ASK）を始めました。その頃日本では若手のダンサーたちがフォーサイス風やピナ・バウシュ風やローザス

風なダンスをするようになっていたので、この3つの世界的なカンパニーから講師を招き、フォーサイスの場合はメソッドを、ローザスの場合はレパートリーに挑戦してもらいつつ、クリエーションの方法論に触れてもらうというクラスを組みました。

K:プロのダンサー向けのワークショップでしたね。

M:120名以上の申し込みのなかから、20名を選びました。ASKは凄い授業だった、だからちゃんと学校にして単位を出すべきだと受講生にいわれました。年二回やって一回が10日間ほど、朝10時から夜6時ぐらゐまでの集中ワークショップでしたから、それを3年間続けて最後に「dance today」という公演名で成果を発表しました。

K:当時の課題はどのようなことでしたか？

M:ASKではダンサー育成を行ったわけですが、その結果、そのダンサー達がダンスに専心して生きていけるような制度が日本にはまだ無い、活動の未来が描きにくいという現実の壁にぶち当たりました。それで海外に出ていった人もいます。そこで今でも振付家やダンサーとして活躍している人達はいます。ダンサーのクリエイティブな活動を保障する包括的制度の必要性を思い知らされました。

K:いろいろとなさりたいことがあったけれど、神奈川ではそれが十分に叶わなかった頃、今のさいたま芸術劇場に引き抜かれ、移られたわけですね。

M:リハーサルと発表の場が欲しかったんですね。ASKを3年やって、一番苦労したのは稽古場の獲得でした。家なき子みたいにあちこち探しましたね。稽古場欲しいーっと思っていた時、さいたまには稽古場あるなあー。でも通うのたいへんそう。。。とか、そんな感じでしたね。つまり、さいたまには劇場と稽古場に魅かれました。でも、私の担当は年間のダンス・プログラムを企画するプロデューサーというものでした。その

K:さいたまの劇場ではフェスティバルをやっているませんでした。

K:さいたまが新しい仕事場になったことで、神奈川のプログラムとの違いは意識されましたか。

M:よりシアトリカルなダンス、例えばヤン・ファールブやシディ・ラルビ・シェルカウイの作品を最初に取り上げました。さいたまはそれまで、ピナ・バウシュを連続して紹介してきた劇場でしたから。さらに地元の人達にも脚を運んでもらえそうな、親しみやすい作品も心がけました。稽古場を活かしたプログラムとして近藤良平とコンドルズに新作を委嘱し、さいたまの稽古場を1か月使って公演に取り組んでもらったりとか。近藤さんもさいたまの広い劇場空間に刺激されて、あらたな作り方を工夫し始めたと言っています。地元の観客も年ごとに増えいきました。バットシェバ舞踊団も公演とワークショップ（GAGA）を定期的にできるようになりました。劇場はやはり創っている時がもっとも活き活きするというのを、再確認させられましたね。いい作品を皆で観客の皆さんと共有できることは、本当に素敵なことです。今年の夏から「さいたまダンス・ラボラトリ」というタイトルで、若手アーティストの育成と新作創作に取り組む新しい企画も始めました。

K:観客も育てなければなりませんね。

M:育てるといっておこがましいですが、自分の気持ちが揺り動かされる作品をまず多くの観客にみてもらうことも大切だと思っています。観客を育てるといことは、結局いい作品をいっぱい見ていただくということに尽きます。たくさん見る事によってダンス的な想像力や洞察力が身につくのではないかな。

K:その作品の善し悪しは、まいみさんの直観なわけですね。自分がわくわくするような本能的なものを刺激されるような作品をもってくる、ということ。これはまいみさんが元ダンサーであったこととかも関係してくるでしょうね。

M:すばらしい作品に出会うと、もう目が離せなくなるんです。ワクワクするというか、なんか気持ちさがザワザワします。心臓を鷲掴みにされるという感じもね。ほんとうは気になっているんだけど、日常生活では気持ちに蓋をしているようなことを見せてくれるような作品とか。そういった作品に出会うと、気持ちが解放されるというか、なにか自由な気持ちになるんですよ。政治的、社会的なメッセージを直接には出していなくても、見ている人の中で共感する想像力を掻き立てられるような作品に出会いたいですね。

K:今、世界でどんなことが起こっているのか、どんな舞台が凄いことになっているのか、という情報はどうやって集めるんですか。

M:劇場のプロデューサーという仕事をしていると、アーティストやプロデューサー同士の人との繋がりのなかで、膨大な情報が入ってきます。その中から、気になるものを取捨選択して見に行くことになりますね。

K:これは今どうしても見続けたいというフェスティバルはありますか。

M:2000年代にはいるとEUの統合やアジア地域の政治経済的な状況の変化もあり、フェスティバルの内容も多種多様で数え切れなくなっています。同じフェスティバルでも芸術監督が代わってしまうと内容が大きく変わってしまいます。だから、特定のフェスを上げることは難しいですが、機会があれば多くのフェスティバルを見たいと思っています。

K:2012年と2015年に横浜のDance Dance Dance @ Yokohama (DDD) のディレクターをなさいましたが、横浜アートウェーブの時とはずいぶん内容が異なったフェスティバルでしたね。

M:実はYAWの時、現代のダンスだけではなく、日本の祭り——盆踊りのような踊り——的なものも取り入れたかったんです。私自身の生まれが岩手県南部の田舎だったので、最初に出会った踊りが盆踊りと御神楽だった。盆踊りは西洋には無いんですよ。新しい盆踊りを横浜でやりたかったんで

す。だからDDDは皆が参加できるフェスティバルの象徴としての新しい盆踊りができたらなあ〜っと。クラシックバレエから現代ダンス、世界の民俗（族）舞踊、ヒップホップまで盛り込んだフェスティバルも悪くないと思ったんです。DDDについては、専門家も市民も楽しめる、参加できる、というコンセプトの港町横浜らしいフェスティバルだと思います。

K:最近のダンスの傾向として、踊る側も見る側も一緒に盛り上がって楽しくやろう、といったダンスが多くなってきているように思いますが、まいみさんはどう思いますか。

M:市民参加型のダンスが広く普及していることは悪いことだとは思いません。今、世界では多様性や社会包括的な考えかたが社会の課題として注目されていて、政府も地方自治体もそういった企画を重点的に進めているように思いま

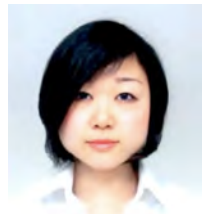
す。ただ、それがすべてになってしまうのは避けたいです。特別な能力、才能をもった振付家やダンサーによる優れた作品に劇場が取り組み続けてゆくことは重要なことだと思います。すぐれた作品には多くの人を共感させる力や、社会に対する批評の眼があります。だから、市民参加型と同時に劇場という空間の中で、専門家による作品が創作されてゆく、こうしたものが両立していくのが望ましいですね。

K:今日のお話を伺いながら、フェスティバルのプロデュースとともに、その周辺の環境も丹念に作り上げてゆくことの大切さを痛感しました。これからも個々のダンサーとの新鮮な出会いを通して、「尖ったアーティスティックな」ダンスをどんどん紹介してください。

今後のまいみさんのお仕事の一層のご発展を期待します。本日はありがとうございました。

私の研究テーマ

1889年パリ万国博覧会におけるベリーダンス (la danse du ventre)



木原 悠（お茶の水女子大学大学院 博士後期課程）

私は、ベリーダンスが元来の地域的なものから、今日のように世界的に知られる舞踊になった経緯に興味を持っています。ベリーダンスは腹筋や骨盤周りの運動に特徴を持つ舞踊で、特に20世紀後半に入り徐々に知名度が高まりました。この舞踊の歴史を考えるにあたり、エジプトの遺跡の壁画や古代ギリシャ人の記述にベリーダンスの起源を求める人もいますが、明確な起源については未だに結論が下されていません。今日、ベリーダンスは複雑な様相をみせ、「ベリーダンス」の定義付けそのものが難しくなっています。音楽や衣装の特徴が異なる様々なスタイルに枝分かれしているからです。さらに、近年は他の種類のダンスと融合させたパフォーマンスも行われ、ベリーダンスを取り巻く状況はますます複雑化しています。しかしながら、少なくとも「ベリーダンス」

という名称を考慮すれば、この舞踊の歴史を考える上で欧米との関わりは重要な観点だと考えています。ちなみに、この舞踊の「本場」エジプトやトルコにおいても、ベリーダンスやオリエンタル・ダンス（アラビア語で「ラクス・シャルキー」とも言う）と呼ばれ、英語の名称が用いられています。

この舞踊が西洋社会と出会ったのは一体いつ頃なのか、この点については、少なくとも19世紀後半に欧米で立て続けに開催された万国博覧会（以下、万博）がその舞台であったと言われています。具体的な時期については諸説ある中で、私は特に1889年に開催されたパリ万博に注目しています。この場においては、エジプトを含む北アフリカ諸地域の女性たちが踊りを披露し、それらが一括して「ベリーダンス (la danse du ventre)」と呼ばれていまし

た。la danse du ventreという名称自体はそれ以前にも存在していたようですが、この万博において大々的に広告されたことで、一躍流行しました。仏語で「腹部の舞踊」を意味するこの名称が英訳され、ベリーダンス (belly dance) になったと考えられています。約半年間にわたり開催された1889年パリ万博で、ベリーダンスは異国の見世物とされて大いに話題となり、万博の目玉として集客に貢献しました。この場で披露されたベリーダンスは具体的にどのような舞踊だったのか—その動きや音楽、衣装はどのようなものだったのか—、そしてこの舞踊を西洋の人々はどのように捉えたのかを検討し、この舞踊が西洋社会と接触した黎明期の様相を明らかにしたいと考えています。

研究方法は、歴史学の手法を用いた文献研究で、当時のフランスで刊行された新聞や雑誌を主な史料にしています。当時はフランスのジャーナリズムが発展した時代で、万博の様子は連日多くの新聞や雑誌に取りあげられました。ベリーダンスについても例外ではなく、イラストと共にその様子が多くの記事に残されています。記事を書いたのは当時のフランスで活躍していたジャーナリストであり、彼らが見たベリーダンスが詳細に記されています。こうした史料的な性格から、この万博においてベリーダンスはどのように眼差されたのかという点に注目して考察をしています。さらにいえば、そうした眼差しを生みだした歴史的

な背景を含めて検討していく必要があると考えています。

ベリーダンスがこの万博においてどのような役割を果たしたのか、この点について従来は、オリエンタリズム研究の中で度々取りあげられてきました。北アフリカ地域の各パビリオンにおける女性の舞踊としてベリーダンスは披露され、それは万博の娯楽的な性格と結びつきエキゾチックな見世物の機能をもっていました。当時の帝国主義的時代背景を考慮すれば、この舞踊にオリエンタリズム的な眼差しが向けられたことは明らかです。

同時に、私はベリーダンスに特有の身体的動きに注目しています。ベリーダンスは腹部の筋肉や骨盤周りの運動を主としていますが、これは当時の西洋社会にとって非常に新しいものでした。西洋では伝統的に脚部の運動が中心だったからです。実際に、ベリーダンスの動きは万博を訪れた観客を驚かし、舞踊としてよりも、むしろ病的な症状とまで捉える人もいたほどでした。この社会的な背景には、当時の帝国主義社会での人種概念や社会進化論の台頭による未知なる身体に対する興味が指摘できます。

これらを論点に掲げ、本万博に登場したベリーダンスは西洋社会にどのようなインパクトを与えたのか、ひいてはベリーダンス史上における1889年パリ万博の位置付けを再検討したいと考えています。

ダンス“ならでは”の価値を知りたくて

安達詩穂（朝日大学保健医療学部健康スポーツ科学科 助教）



私は日本女子体育大学に入学し、元々実演家志望でしたが、なぜ、研究職に進んだのかといえ、振り返れば、2つの動機があったように思います。1つは、ダンスの技術もアイデアも秀でていた先輩が、卒業する時、ダンサーという名のフリーターの道に進んでいく姿を見たことでし

た。もちろん、フリーでダンスをやること自体の魅力も今は分かります。しかし、私は悔しさを感じました。そして、なぜ悔しさを感じるのか、その理由と解決策について考えるようになりました。その結果、私は、ダンスの持つ魅力をもっと社会に発信しなければならないことと、その方法

は、ダンスの魅力の1つであるノンバーバルな方法ではなく、言葉で説明できることが、大切だと思うようになりました。このことは、第66回の舞踊学会大会で、トリニティ・ラバン所長（当時）のAnthony Bowneさんが、ダンスが映画と同じように日常に溢れるように、ダンスが学位に値するものになるように、ダンスの地位のようなものを確保するためには「ロビー活動が必要」だと主張していたことから、確信に変わりました。

そして、もう1つの動機が、私の研究テーマの根底に常にある疑問です。きっかけは、大学在学時、コンテンポラリーダンスに夢中だった私に対し、「コンテンポラリーダンスってよくわからないよね」とクラシックバレエやストリートダンスに取り組む友達が言ったことでした。確かにコンテンポラリーダンスってなんだ？なぜ私はこれに魅力を感じるのか？「わからない」ってなんだ？と、考えるようになりました。

現段階では、コンテンポラリーダンスの定義が「いま」の時代を生きる人が「ここ」で考えたダンスであるとすれば、この「その時」「その場」という即興性と、多様な価値を受け入れる姿勢に、コンテンポラリーダンスの魅力があるのだと考えています。この特徴を社会貢献という形で役立たせる方法を探るために、コミュニティダンスやアーティスト派遣事業などの取り組みについて調べるようになりました。そして、中央教育審議会の答申に言われている「現代の子どもたちに必要な力」の育成に、これらが役立つことを明らかにしようと、アーティストをお招きしてワークショップを実施し、自己価値の高まりや、「良い」と思うものが増えるといった内容について質問紙調査を行い、効果を確認しました。また、アーティストの方へ半構造化インタビューを実施し、コンテンポラリーダンスの「ダンス観」の構造を調べることも行いました。

他方で、ストリートやチアなどのダンスの指導に関わる中で、近年、動画などの普及でダンスに憧れを持つ子どもたちが増えてきているように感じます。指導を通して、既成ダンス、すなわち過去に振り付けられた定型のダンスを習う経験もまた、子どもたちの成長に役立つのではないかと

考えるようになりました。こういった考えの変化を経て、既成ダンスは自主創造性教育に繋がりにくいとされ、創作が重視されてきた教育舞踊の歴史と、「ある程度の形式を習得することは自己表現の手助けとなる」などの相反するとも言える意見について、実態を確認すべく、現在、小学校の実践現場での調査を計画しています。

また、職場では、スポーツに取り組む男子学生や各種スポーツの専門家の方との接点が多く、ダンスとスポーツの共通点や相違点を日々考えさせられます。その中で、ダンス“ならでは”の教育的価値や、ダンス“ならでは”の身につく心理社会スキルなどを、エビデンスベースで述べるのが目標であると感じています。これまで、コンテンポラリーダンスの特徴やその効果を考えてきた中で、例えば、自己価値を高めることは、「ダンスだからできる」のではなく、「ダンスでもできる」ということを述べてきたに過ぎないと感じています。絵を描くことが好きな子ども、テストの得点が伸びることが自信となる子ども、人によって自己価値の高まりを感じるための方法は異なると思います。その中で、ダンス“ならでは”の価値を確かめることが、今となっては研究生活全体の本筋となる研究テーマになっていると感じます。現在取り組んでいる既成ダンスの問題も、研究テーマという大きな幹にくっついている枝となっているのだと思います。模索中ではありますが、現段階では、身体を使ったノンバーバルな自己表現の実現や、身体を介した律動的なコミュニケーションが、ダンス“ならでは”の価値なのではないかと考え、自己表現、コミュニケーションの構成概念について改めて考えを深め、指導法や評価法を見つめ直しています。

私は、このように、これまでダンスという研究対象となる題材ありきで研究を始めたため、研究手法は、その時の目的に応じて、心理学や社会学から「借りて来て」使用してきました。この立場には賛否があると思います。私は、ダンス研究の研究手法は、より厳密な妥当性、信頼性が必要であると思います。そのため、近い将来、もう一度自分の研究の方向を省みるためにも、研究手法を中心に改めて勉強したいと考えています。

追悼

芙二三枝子を偲ぶ

馬場ひかり（舞踊家）



〈芙二三枝子プロフィール〉

1955年、目白に芙二三枝子舞踊研究所を設立。以来、独自のトレーニングを開発し、舞踊家を育て、意欲的に創作活動を行い、国内及び、米国、英国、中国、インドで公演。国内では、日生劇場、アーツフィア、東京芸術劇場等で、芙二三枝子現代舞踊公演を行う。代表作に、『土面』（'72）、『青坐』（'76）等がある。70年代より研究を開始した「感覚を目覚めさせるエクササイズ」が東京福祉専門学校で、ダンス・セラピーとして必修科目に取り入れられ、講師に就任。以後、ダンスセラピーの講座を国内各地及びスイス、米国、中国で開催。また、としま未来文化財団主催公演「目白三人の会」では、日本舞踊の花柳千代、バレエの小林紀子と共に、舞踊を多くの一般の地域の人たちに観てもらおうという趣旨で公演活動を行っている。著書に「芙二三枝子のダンス・セラピー」、「太陽風」等がある。芙二三枝子舞踊団芸術監督、同研究所所長、日本ダンスセラピー協会名誉会長、（一般社団法人）現代舞踊協会相談役、舞踊学会名誉会員。

〔受賞歴〕

1961年～72年 文化庁芸術祭賞6回受賞／1976年 ニムラ賞受賞

1983年 舞踊芸術賞受賞／1984年 紫綬褒章授章

1994年 勲四等宝冠章授章／1999年 江口隆哉賞受賞

今年3月16日、芙二三枝子は、95才の豊かな人生を全うして、桜満開の中、旅立った。生涯現役、舞踊一筋の舞踊家、芙二三枝子を、57年見てきた。

若い時には、跳躍力があり、パワフルな踊りを踊っていたそうだが、私の知る芙二三枝子は、コレオグラファー、演出家としての才能にたけ、作品を次々と創作する舞踊家だ。今振り返ってみて、彼女には、私生活というものがなかったといえば、嘘になるだろうが、踊りの他に、趣味も遊びもない、踊りが人生のすべてだった。それくらい踊りを愛していたのだと思う。音楽や、美術、日本の伝統芸能にも関心があり、コンサートや公演にはまめに足を運び、交友の幅は広く、ジャンルを超えたアーティスト

トとの友人が多い。高齢になっても好奇心旺盛だったことには驚く。

60～70年代には、芸術祭で数多くの賞を受賞、群舞の芙二三枝子と呼ばれ、大きな作品を創っていた。常に時代を先取りするような社会性のあるテーマ、また、宇宙の原理を思わせるような作品が多く、情緒的なものより、ユニセックスなその構築は、どちらかといえば男性的だ。ただ、芙二自身が踊ったソロ作品「駈込」（1961）は、女性的な詩情豊かな作品だが、美術に田中一光という奇才を起用、クールな切り口の演出で、観客をあっと言わせた。この作品を後年、2005年、再演。私が踊る機会を得た。

映像の記録もない時代で、芙二の記憶だけを頼りに、新しく振付したものだが、この振付、稽古の、芙二との時間は、今思い出しても、胸が熱くなる、濃い、素晴らしい時間だった。当時、芙二は、すでに80を超え、自分ではあまり動かず振付、指導したのだが、泉のようにイメージが湧いて、動きが生まれ、興奮するような、楽しい稽古だったことを覚えている。まさに、機が熟したというか、芙二三枝子という振付家と、馬場ひかりというダンサーが、共に創り上げた、新版「駈込」は、心に深く残る最後のソロ作品となった。

時代は戻るが、私が始めて舞踊団公演に出演した作品は、「火流」「響」（1971）、「火流」は、音楽がピンク・フロイドという、プログレッシヴなロック、「響」は、バリ島のガムラン、ケチャの現地録音の音を使用という、先鋭的な作品だった。翌年には、「土面」という傑作が生まれた。縄文土器に魅せられ、自ら井戸尻遺跡なども訪ねた芙二の、原初的な生命力溢れる、生と死、呪術的なテーマの作品は、代表作の一つとなった。そして「巨木」（1973）と続く。小杉武久の音楽と、日本の伝統音楽、鼓なども取り入れ、現代の神楽として、日本人の自然への愛と祈りが表現されている。このどちらも、舞台装置はない。しかし、これらの作品には、照明家、大庭三郎の力が大きく影響している。この頃から、芙二は、大庭三郎という芸術的な素晴らしいコラボレーターを得て、日生劇場などで大作を発表し続けている。

芙二の稽古は厳しく、70年代後半は、リハーサルも日曜日など、5時間くらい行い、寝転がると、床に人型の汗染みがつくほど、汗みどろになった。それでも、作品を踊ることが楽しく、稽古の後には、時に、皆で車座になって、作品のことを語り合い、議論し、若者たちが燃えていた。そして、アメリカ、ロンドン、中国など、海外公演も多く、舞踊団は一番充実していた。

創作活動の他に、芙二の仕事として特筆すべきことは、ダンスセラピーである。70年代の終わり、舞踊創作のかたわら、独自のダンスセラピーを編み出し、本も出版、日本ダンスセラピー協会の会長も務めた。今でこそ、世間で、身体への意識が高まり、ダンスセラピーにも関心を持つ人が増えたが、当時は、ダンスセラピーという言葉がまだ世の中に浸透していなかった。時代を先取りしていた、いや、先見の明があったというのか。心を病む現代人が増え、高齢者社会がやってくることを予期していたかのように。彼女の提唱した「感覚を目覚めさせるエクササイズ」は、デジタルな現代社会に生きる私たちが失いがちな人間の本来持つ感覚、感性を目覚めさせ、しなやかな、開かれた心とからだを取り戻そうというものだ。舞台芸術としての舞踊を究めた者だからこそ、説得力がある。実際、2005年、脳梗塞で入院した病院で、回復時には、理学療法士、患者を集めて、ダンスセラピーのセッションを行い、皆に喜ばれ、一躍病院中の人気者になった。その行動力もあっばれだ。その後も、リハビリに励み、舞台に立てるまでに回復した。舞踊団の芸術監督として仕事を続けてきたが、昨年暮れに、心不全を起こし入院して以来、家に帰ることは叶わなかった。

芙二の鋭い感性、音楽性、美学、作品の根底にある確実な理論などをもち、舞踊作家としての並外れた才能の持ち主であったから、風あたりも強かったかもしれないが、自分自身、人生でいい出会いが多くあったことに感謝すると、言っていた。ぶれない人生とはこの人のことを言うのかもしれない。病に伏せ、身体が不自由になった最後まで、心では踊っていたにちがいないし、踊りに関しては、鋭い感性は鈍らず、リハーサルを観る目は、曇っていなかった。病室を訪ねる私に、毎日のように「踊ってる？ 創ってる？ 稽古はうまくいっている？」と聞いていた。「踊ってますよ、新作振付始めましたよ。」と言うと、とても嬉しそうな顔をしていた。私も、若い、尖っていた時には、時に喧嘩もしたが、今思うと、私と芙二は、良く似てい

る。私が見た公演や、展覧会など感動したことを話すと、一番面白そうに聞いてくれるのは、芙二だった。あなたと芸術の話ができるから嬉しいと良く言っていた。今、私も、語る人を失って、寂しい。芙二から、舞踊の原点、次元を超えた表現となるような集中力と、高い精神性など、舞踊家としての多くの大事な事を学んだ。これからは、私が後輩、弟子に、芙二の舞踊の奥義を伝え繋がないといけない。新しいものを生み出しながらも、先人から学ぶことは多い。遺品を整理していると、紙が茶色になり風化しそうな創作ノートが出てきて、思わず、掃除の手が止まる。小さい文字でびっしりと埋められたノートには、テーマについて学んだ書籍からの引用や、覚え書き、作者の思い、作品イメージを表す言葉のかけらが情熱的に記され

ている。人にとってはゴミかもしれないが、私にとってはお宝。〈捨てるな！ひかりお取り置き〉とメモをつけて、本棚の片隅に置いた。

純粋な故に、頑固で、気難しく、怒ると怖い。しかし、天才だから、許されてしまう、愛すべき人だった。晩年は、幼女のように、無邪気に、踊る事を楽しんでいた。

私を芸術家に育ててくれた師、母である芙二三枝子を誇りに思うと共に、心から感謝している。これからも、私たちを遠くから見守ってくれるにちがいない。彼女の生み出した作品のように、自らの存在が、宇宙に繋がり、大地に繋がったのだから。合掌。

追悼 薄井憲二先生

松澤慶信（日本女子体育大学 教授）



『踊りの魂賞』授賞式-1@モスクワ・ダンチェンコ音楽劇場 (ロシア 2016年4月27日)

もう1年が経つ。このような追悼文を書くことになることがとても悲しい。しかし忘れ去られていくことにささやかながら抵抗をしたい。薄井憲二というバレエを愛した者がいたことを、そしてその業績を記すほんの一助となるために、私なりの視点から。

私は薄井さんとも言うが基本的には、ましてこれからは薄井先生と呼ぶ。それは結局学恩があるからだと思う。初めての出会いもそうだった。私が留学している1990年の初夏、ロンドンのセシルコート古書店街にあった（バレエショップFreedの奥にあった）Dance Books（今はネット通販）で本を見ていたら、店主のDavid Leonardに紹介された。先生はバーミンガム・ロイヤルバレエがマシーンの『コレアティウム』

を上演するのを見にロンドンに来られていたのだった。もちろんご高名は伺っていたが、先生の方から何を勉強しているのと聞かれ、それだったらBeaumontのComplete Book of Balletsを買いなさいと言われ、その場ですぐに他の補追版も入れて4冊買ったのだった。確かにこれは使えます。学生が舞踊と音楽で論文を書こうとした際に、マシーンのシンフォニックダンスに関しては一級資料だと今も思う。

出会いはそのような学恩からだった。その後、先生がロンドンに來られるとそのDance Booksがあったビルの上階に借りていた部屋に宿泊なさるので、そこにお呼ばれしていろいろ話を伺った。その部屋にはヌレエフが舞台上でダンシングする恍惚した顔だけをトリミングした写真が飾ってあ

り、『スパルタカス』という世界中のゲイスポットを紹介する旅行ガイドなども置いてあるのだった。このように先生のお部屋に上がってお話を伺うのはその後、大阪枚方市、京都のご自宅、東京では定宿だった芝パークホテル（先生のお別れ会の行われた会場）などであった。

学恩の話である。先生は注を付けたいいわゆる論文を書かれるのは嫌がられた。私はディレクターで収集家です、学者ではありませんと。しかし兵庫県立芸術文化センターにある薄井憲二バレエ・コレクションの目録が当初作られた際に、出来上がってきたその目録の資料提示がいい加減だと怒っていらしたのだった。実は先生は非常にデータに細かい人だった。それもそうで、記憶力はすごくて、何かあると先生にたずねればこの文献を見なさいとご教示が得られるのだった。

その出典の確かさと記憶力（先生は写真のように視覚的に残ると言われた）は私との活字になった対談でいえば、このニューズレター11号での映画の話や、舞踊年鑑2014でのバレエもやま話を垣間見るだけでも十分にその片鱗が見られる。もちろんご本人が書かれた文章からもわかる。しかし特筆したいことは彼の訳書の選択にもそのセンスが見られることで、晶文社『踊る大紐育(ニューヨーク)—ある日系人ダンサーの生涯』（著書のオーサトさんにニューヨークで直接会われたそうで、非常に強い性格の女性で怖かったと言っていた）や、平凡社『ディアギレフ・バレエ年代記1909-1929』など、訳すにしてもその選択は目の付け所が違った。後者はまさにバレエリユスに属していたグリゴリエフの証言だから重要で面白いと仰っておられたのを、私とダンスキューブ編集長の関口紘一さんとで無理に押して出版にこぎつけたのだった。

結局、先生の晩年（この表現が寂しい）には、こちらも歳をとり少しばかり知識も増えてきて、先生が話して下さる情報と内容の出典を先にわかるようになってきたのだが、やはり

まだお教えを請いたいことは一杯ある。かつて私が学生だった頃に中国学の泰斗吉川幸次郎が亡くなったときに、その膨大な知識が無くなることへの懸念を抱いた人がいたが、その思いを今は亡き薄井先生に思う。

学恩というべきは、もしかしたら先生の評価の一声にこそあったのかもしれない。学生が舞踊学会でイワノフについて研究発表するので原典に近い「くるみ割り人形」はどの映像を参照すればいいですかとおたずねしたら、ヴィハレフ版（彼も昨年に先生よりも早く亡くなっており、とても嘆いておられた）こそが良いと言われ（NBAバレエ団でも上演された）、それをもとに学生は発表したのだが、その際にこのヴィハレフ版は評判が悪くてこれを使ってはいけませんと言う人がいたと先生に後から話すと、その人は何も知らないのよと返されたのだった。このように研究の指針として、先生がそう評価されたのならそれでいいんだというこの安心感と心強さは大きい。ワガノワの研究をしている学生がいるという、先生がウラノワに会ってワガノワのことを聞いたら、またワガノワのことを聞くとウラノワがとても嫌がったというエピソードはワガノワに対する本質を突く。当然、学生は自分なりに読み込んで得た論点を、つまりワガノワは当時確立されていなかったメソッドを確かにうまくまとめて、かつ旧ソ連にあって政治的にうまく乗り切っていく、旧ソ連のバレエを世界にアピールする点で、当局にとってもバレエの権威として利用できる都合のいい人であったという評価を、先生の指針によって自信を持って研究の基軸に置けたのだった。

このような裏付けの支えになる評価を薄井先生は下せる人だったと思う。薄井先生がそう仰るならそれで良いんだ。このような人はもういない。私が好きなフォーサイスは認めておられなかったし、バランシンも初期の作品が良い、ピナは面白い、ノイマイヤーにはクビをかしげられていたとか（これは私と同意見）、先生のテイストとは違っていることがあっても、私にとっても評価の太い指針となる人だった。

舞踊学会の書き物としては上記で充分かもしれない。しかし今後も下記のようなことを書く人は

おられないだろうから、やはりこの場を借りて書いておきたい。

先生は若松美黄先生のようにまことのオールドリベラリストだった。自らのテイストを信じるが絶対を信じない人だったと思う。危機リスクへの関心も高かった。過剰や出過ぎることを嫌った。しかし頑固で熱い人だった、一見穏やかな接し方の内に秘めて。戦争でロシアに抑留されていても人生と生活に喜びと張りを見いだす人だった先生は、どこかに労働に連れて行かれるときにいつも通る沿線の「平和」という駅から見た夕焼けの美しかったことを、当時のシベリア抑留の参謀だった瀬島龍三について、あの人の言うことは違っていますという厳しい発言とともに話されるのだった。2016年4月末に「踊りの魂賞」（ロシア・バレエ振興特別賞）を受賞しにモスクワに行った際にロシア国立軍事公文書館にも立ち寄って、ご自身の抑留のドキュメントを見たら（私もそのコピーを見せていただいた）、本当は1年早く帰国許可が出ていたのに余分に居たのよねと笑いながら仰る。これも誰も書かれないだろうからここで言っておこう。戦争に駆り出されて生還して帰国しても何も生活の保障もなかったことを淡々と話されたが、しかし昭和天皇の戦争責任について、天皇自らが1975年の記者会見で言葉のアヤと文学の問題として述べたことに対しては強い不満を持っておられたのだった。政治的な話はめったにされなかったが、批判精神は生き生きとしていた。ご自宅に伺う際には『週間新潮』と『サンデー毎日』を買ってきてねと頼まれるのだった。

趣味の人でした。お姉様がピアノをなさっていたので、ピアノ曲はだいたいわかるのよね、入院中にウナギの本をたくさん読んだとウナギ好きの先生は言われ、カズオ・イシグロはいいね（それを話題にしたのは今年の夏で、ご存じのようにその年のノーベル文学賞受賞）、年に一回はレイ・ブラッドベリを読むよ、等々。お兄様が薄井恭一という美食の道では名の知れた方でもあったからか、先生も美食家だった。

これも書こう。先生は東勇作の銅像を私費で

仙台の公園に立てられたが、彼に師事してバレエの面白さを深めたと話された。しかしそうしてバレエにのめり込んでいって集めた膨大で貴重な世界に誇れるにまで至ったコレクションを、実は一度アラビアの青年に恋してそのための旅行費などですべて売り払ったことがあったという。でもその後もう一度集め直してそれ以上になったという話とか、戦争が終わってすぐに神田の古書店街の店先に大量に積まれていたフランスやアメリカのグラフ誌からバレエの記事や写真を見つけて、こっそり破って持ち帰ったことが収集の始まりよねとか、少し照れながら話されたのだった。ロマンティック・バレエの舞姫、マリー・タリオニーやカルロッタ・グリッジ、ファニー・エルスラーらの直筆手紙はあるけど、ルシル・グラーンは筆無精で数がなく高かったので持っていないの、買ってあげばよかったとも話された。今はネットですぐに出てしまうけど、昔は海外のコレクターや古書店が市場に出る前にまずFAXを送って知らせてくれたのよ。

河合隼雄著『未来への記憶』にニジンスキーに関する話がある。その婦人のロモラが来日した折りに宝塚を見て、A・Tさんが夫のニジンスキーとそっくりだと言って彼女にぞっこんになる話が載っていることを薄井先生に話したら、明石照子さんのことでしょ、文部省の会議で河合さんとその話をしたわよ、でもロモラは明石さんがニジンスキーに似ているからではなく、本当に彼女のことを好きになってその後何度も来日していたのよと言われた。こういう話を一杯話して下さった。ヌレエフが初来日したときに生卵をたくさん食したこと、さすがにここでは書けない彼のすごい話を淡々と話されたのだった。ディアギレフは淡泊だったよね。先生が話されることは尽きない。また先生は本当に才能豊かなボーン・ダンサーを若い内から見抜いて応援していた。もう止めましょう、学会のレターに書くことではないでしょう、ごめんなさい、私の思い出はもう封印しよう。

私たちは先生のコレクションを通してからでしか、これからは薄井憲二に接しられない。しかしそのコレクションにあるバレットメニアの熱き思いをダンス研究の励みにしたい。それが薄井先生から受けた私たちの学恩への応えだと思うから。



AYM-05 集合写真 (内田道生・鈴木滝夫・薄井憲二・東勇作)(日本 1940年代)



『春の祭典』(日本 2005年) 兵庫県立芸術文化センター開館ガラ公演 (撮影：飯島隆)



『ドン・キホーテ』 1950年代



『ロミオとジュリエット』 1950年代

舞踊関連書籍紹介

- 小宮山昭 著『膨らむ身体——身体の空間表象』
東京、せりか書房、2018年10月
- 森龍朗 著『二人の舞踊家——指導者 服部智恵子 振付師 島田廣』
東京、文芸春秋企画出版部、2018年10月
- 山本順二 著『ロイ・フラワー 元祖モダン・ダンサーの波乱の生涯』
東京、風媒社、2018年10月
- 室野井洋子 著『ダンサーは消える』
東京、ザリガニヤ、2018年10月
- A History of Japanese Theatre
Edited by Jonah Salz,
London, Cambridge University Press, 2018, Sept.
(2016 年出版の単行本のペーパーバック版)
- Emily Wilcox
Revolutionary Bodies ----- Chinese Dance and the Socialist Legacy
California, University of California Press, 2018, Oct.
- The Routledge Companion to Butoh Performance
Edited by Bruce Baird and Rosemary Candelario
London & New York, Routledge 2019

…事務局だよ！… 会員の皆さまへ

その1. 会費納入のお願い

2016 年度より、振込みだけでなく**現金の納入も受け付けております。**

※ 学会大会会場にて随時受け付けております。
お気軽に事務局までお声掛けください。

その2. メーリングリスト参加のお願い

舞踊学会では様々なご連絡・ご案内を、メーリングリスト（ML）にご参加の方々に
はメールによってお送りしています。**まだ ML にご参加ではない方には、これを機にぜひ！！！！ご参加下さいますようお願い致します。**

※ **ML 参加ご希望の方は**、下記の事務局アドレスまで、
アドレスと ML 参加希望の旨をご連絡下さい。

その3. 登録情報変更申請のお願い

住所、勤務先等に変更のございます方は、

① **学会 HP の「各種事務手続き」** から「会員情報の変更申請（会員限定）」のページにて変更後の情報をお寄せ下さい。

或いは

② 下記の**事務局アドレスまでご連絡**下さい。

いずれにしても確認次第、事務局より折り返しご連絡致します。

※ 会費等の振込用紙をご利用の際には、**必ず変更の旨を通信欄にご記載下さい。**
※ 「会員情報の変更申請（会員限定）」に入るには、ID とパスワードが必要となります。これらについては、メーリングリストにて配信済みです。

日一日と寒さが募っております。みなさま、どうぞご自愛下さいませ。

・・・舞踊学会事務局・・・

〒359-1192 埼玉県所沢市三ヶ島 2-579-15

早稲田大学スポーツ科学学術院 杉山千鶴研究室

E-mail danceresearch.info@kagoya.net

掲示板

・9月9日（土）早稲田大学戸山キャンパス33号館で、マース・カニングハム生誕100年記念座談会が開かれました。外山紀久子先生、武藤大祐先生らの呼びかけで、酒向治子先生、平倉圭先生のご発表が行われた後、フリートークが行われました。お話しの内容等は次号の『舞踊学』に掲載される予定です。

・慶應義塾大学アートセンターが1998年、ジェネティック・アーカイヴ・エンジンを起動し、新たなアーカイヴを目指して設立されてから、今年で20年を迎えました。このアーカイヴのパイロット・モデルとなって立ち上げられた土方巽アーカイヴには、連日国内外からの研究者、舞踏家、舞踊家がリサーチに訪れています。今年はまだ、1968年から50年という年でもあり、アートセンターでは記念の展示会や研究フォーラム、シンポジウム、上映会などが開かれました。アートセンターには土方巽の資料の他、瀧口修造、西脇順三郎、油井正一、ノグチ・ルーム・アーカイヴ（イサム・ノグチ）、など5人の巨匠の資料の収集、公開が行われています。一般公開されている資料もありますので、お問合せの上、大いにご利用ください。（NL-CAT）

【編集後記】

・薄井憲二先生、英二三枝子先生お二人への追悼文とともに15号をお届けすることとなりました。先月には折田克子先生が他界され、巨星の相次ぐ訃報に戸惑うばかりです。折田先生は直前までシアターXの舞台に立たれていらして、今でも信じられません。追悼文が今号発行に間に合いませんでした。ごめんなさい。

・今号では国内外のダンス・フェスティバルについて特集いたしました。劇場文化を活性化する大きな役割をになうフェスティバル、その現状と成果、今後の課題について考えてみました（國吉和子）。

・今回は、追悼することの寂しさと、そして不謹慎な言い方ですが、そうやって送る人を確認する充実感を得た投稿となりました（松澤慶信）。

・「巻頭言」のコーディネーターを担当しました。最後のパラグラフ「体感が知性を刺激」というキーワードに感銘を受けました。フェスティバルにとどまらず、日々の大学の実技授業でも、学生の身体にこのような刺激を与えることができると良いなど。唐津先生、ありがとうございました（波照間永子）。

・国内外のフェスティバル特集では、実際に内部で関わってきた方々に執筆していただきました。自らの一観客としての立場とは異なる視点を伺えたことは、とても興味深く、フェスティバルのあり方を考える上で貴重な機会になったと思います（宮川麻理子）。

・様々なかたちで舞踊に携わってきた方々の専門的で多彩な経験談にとってもワクワクしながら拝読しました。コンテンポラリーダンスの歴史の要所に実際に居合わせていらした佐藤さんのインタビューでは、身体は椅子に座っていても心踊る気持ちでした（安達詩穂）。

ニューズレター第15号

発行者：舞踊学会（会長：大貫秀明）

発行日：2018年11月30日

ご意見、ご感想、掲示板への投稿希望は以下のア

編集：國吉和子 松澤慶信 波照間永子 宮川麻理子

ドレスまでお願いいたします。

安達詩穂（編集補助）

ニューズレター編集委員会

danceresearch.newsletter@kagoya.net