Japanese Society for Dance Research

ニューズレター

第二号

目次

この時代におけるダンスのチカラ		
テルプシコラーはスニーカー履 いてデモに行ってしまいまし た、と誰かから聞いた	外山紀久子	2
正解のないダンスの現在	高橋るみ子	3
あの人にこの質問を		
浜中康子さん(バロックダンス)	インタビュー・ 構成 森立子	5
私の研究テーマ		
	中島那奈子	9
	岡千春	10
舞踊学会第17回定例研究会(春季特別大会)プログラ	Д	11
舞踊学会事務局よりお知らせ		12
掲示板		4
編集後記		12

特集 この時代における ダンスのチカラ

テルプシコラーはスニーカー履いてデモに行ってしまいました、と誰かから聞いた



外山 紀久子

この時代・ダンス・チカラ・・・

と、与えられたテーマを切れ切れにつぶやいてみても、時代感覚に超疎く、〈ダンス〉にもごくごく限られた偏った経験しかもっていない人間が譫言以上の何かを言えるのか、な?(のっけからハテナマーク付き、タイトルもへんだし。)

とにかく、自明なものは何もない、と。当たり前 過ぎて言うまでもないのですが、とりあえずまず、 <この時代>。この、どっちを向いてもとんでもな い危機の、今という時代。政府や専門家筋の権威が 紙のように軽くなり、巷に流れる情報はあてになら ず、地上メディアの基盤が総崩れになる一方、アン ダーグラウンドのサイバー言説空間には大小の暴風 雨が吹き荒れているような状況。無論それは、3. 11以前から漠然と認められていた、衰弱・没落・ 劣化の感覚に連なっているとは言え、今やその感覚 があまりにも生々しく、強烈に露出したために、-定程度公共性の認められた語りを担う人々の間でも 混乱が目立ってきている。混乱は、多分せめてもの 救いであって、緊急事態が日常化したくこの時代> を生きる私たちには、やはり新しい身の処し方、作 法が必要であろう(と、長い間社会的冬眠状態で生 きてきた私のような者さえ、思わずにはいられなく なった)。

新しい作法? 新しい「話法」? あるいは端的に、新しい身体、と言ってしまう方がよい? 耳が拒否し、目がスルーしてしまう、過剰に防衛的な、血の通わない官僚用語やマニュアル用語はもちろん、

(自分自身がその落ちこぼれである) 「寄生虫アカ

デミズム」の鎧で固めた言説も、傍観スタンスを崩さず隠蔽の超絶技巧を圧塗りしてきたかぎりは同罪ではないかという不穏な気分が渦巻く中、それら空虚なパロールに対抗できる凄い突破力をもったことばが求められている。それはやはり、旧い身体を脱いだ新しい身体(より正確には、失われ、再び見出されることを待っている身体?)からしか生まれない。グローバル情報支配(P. Virilio)や過剰な感性化に伴う非感性化(W. Welsch)の進行過程で摩滅しきってしまった身体知、アイステーシスの力、もしくはそれ以上に、「動物」としての基本的な力の回復が、「魂の脱植民地化」(安富歩)の前提条件なのではないか、と。

そうか。怒っている、のかな? 怒っていたい、の かな? 少し前迄、いや、今でも本当は「どんなアグ レッションも間違い」(A. Martin)という言葉を思 い出し、半可通ブディスト/タオイスト、タマシズ メ瞑想の路線でいこうとしてきたはずなのに、怒っ ている人々にむちゃくちゃシンパシーを抱いてし まっている? それってまさに(荒ぶる魂、安らわぬ スピリットに)「憑かれている」ということ?ノイ ローゼ、放射脳だ~と、はい、自他ともに認めてお ります。そして、それはそうと(?ハテナマークの 大放出も、止まらない)、「憑依」は、「マニ アー」は、「脱自」は、境界踏み越えの突破力は、 ダンスの核心部にあるものではなかったっけ??? とくに「神様と話す」ために踊るとか、奉納すると か、他界とのチャンネルを開くといった、古代の起 源に近いその巨大な姿を今でもとどめているケース では(=分裂以前の母ダンス>分裂以後の娘ダン ス)。だからこそ踊るひとは、自分の内なる自然、

自他の区別を意に介さない気前のよい無意識の領域に触れ(「穢れ」のステージを経過することによって)、浄められ、生の全体性を引き受ける(A. Halprin)。「私」という語る主体と同時に、よく躾けられた「清潔で適正な」身体を立ち上げる移行期のどこかで、囲いこまれ去勢されてしまっていた「ソフトな動物身体」を解放する(M. Oliver/J. McHugh)―それによって(多分学童期に)失われた声を取り戻し、赤子時代の身体を―皮膚感覚によって世界と直につながり、命が迸るような泣き方=語り方のできる身体を―奪回する、みたいな。

と言っても、いい大人はふつう(とくに日本では)踊ったりしない(まなざしを向ける者と向ける者との非対称性、権力闘争云々、小学生でさえ学年が進むと「恥」「めんどい」と!)。ところが、日本の若者たちは以前に比べどんどん踊っているらしい(湯山玲子)一クラブで、路上で、よっているらしい(湯山玲子)野球のそれとは対照かるで、ニコニコ動画で?野球のそれとは対照があるサッカー文化の身体性がすっかり根付いた感があるサッカー文化の身体性がすっかり根付いた感があるととも関係するのか。「見せるダンス」のレベルも男女問わず上昇を続け、日本のダンスの現在&未来は明るい一のかどうかはわからないが、このたび中学校の体育の授業で武道と並んでダンスが必修になったというのは、少し気になります。大幅に改善したとはいえ、「社会化=植民地化」の軍隊式伝統

の尻尾を今でも引きずっているように見える学校カルチャーに、少なくとも潜在的には反教育的でアナーキーな面をもつダンスの力を注ぎ入れるとき、それがどのような化学反応を起こすのか。単なるガス抜きとして矮小化して使われるだけなら、あるいは、(大戦時の「厚生舞踊」のように)身体の規律・統制による洗練された集団管理法に加担するくらいなら、ダンスは従来のほの暗いマージナルな場所に放っておかれたほうがましかもしれない。

他方、見るだけのものではなく自分が踊るものとして(傍観者ではなく当時者として)ダンスの「内側」に入る経験がより多くの人に共有されるとらには、ポストモダンダンスの遺産(の一部)が指しましたように、その生き方そのものに働きかけるようになられている。外遊びもビジョンをもままならない、太陽さえ冬眠に入るがでいくこの時代>には、タマシズメの技法と並んがでよったいる。舞踊の発生神話が伝える、陰を陽に転換した神懸かりのダンス。鎮魂はもともとその沈静化/活性化のふたつの方向に向かう行によって完成する―とすれば、まさに、「今こそ歌舞音曲」。

(埼玉大学教養学部 教授)

正解のないダンスの現在

少し前のことである。学校教育におけるダンス (創作ダンス)の未来を危惧する筆者に、同僚の教 員(教育方法学)が笑って言った。教育的に意味が なければとっくの昔に学習指導要領から「創作ダン ス」の文字は消えていますよ。さらに、常に「わか る」ことを要求される子どもたちにとって、堂々 「わからない」と言える創作ダンスは最高です、こ れからですよ。それを聞いて、筆者と「んまつーポス」(後述)とが実施する"学校でコンテンポラ リー・ダンス鑑賞教室"の「よくわからなかったけ れど、また見たいです。」という子どもたちの感想 とがつながった。さすが教育学のプロである。

平成22年。文部科学省は、演劇、ダンス等の表現 手法を用いた事業―児童生徒のコミュニケーション





能力の育成に資する芸術表現体験―を開始した。その特色の一つが「グループ単位(小集団)で協働して、正解のない課題に創造的・創作的に取り組む活動を中心とするワークショップの手法をとること」である。まさに創作ダンスの学習プロセスそのもの。ただ創作ダンスの現状を直視すれば、それが演劇であろうとも、正解を教えることを常とする教員に新しい事業の実践は難しい。日当35.000円を払ってまで表現活動の専門家(芸術家等)を派遣する理由はそこにある。裏返せば、もし創作ダンスの学習についても同様の手立てをとっていたとしたら・・・ダンス公演の今日の状況は違っていたはず

である。議論すべきは、体育だから、保健体育科教 員が指導するからではなく、振付家・ダンサーと協 働するシステムの構築についてであったのかもしれ ない。

話を戻すと、この芸術家等の協働については、文部科学省が設置した「コミュニケーション教育推進会議」の審議経過報告(2011.8)の中で、「(取組の)教員への効果」として触れている。次に抜粋する。

「芸術家等の表現活動の専門家は、子どもたちのグループ活動において、他者認識や自己認識を促進させたり、非言語コミュニケーションや即興的に対応したりすることにたけている。芸術家等の表現活動の専門家は、このような特有の技能を用いて子どもたちの主体性や他者との関係性の構築を重視したワークショップ型の授業を実施することで、子どもたちの気付きや発案を誘引し、潜在的な能力や学習意欲を引き出すことが多い。このことは教員にとって、通常の授業手法や評価方法を見直し、改善する機会となる。」

実はこの類の事業で実施分野を演劇とダンスに特化したものは珍しい。しかし喜びはつかの間、2年目からは音楽やメディア芸術等が実施分野に加わることになった。案の定、ダンスによる開催校は、初年度の4.8%(14校)が、次年度は2.4%(2校)に減少した。一方の演劇は48.6%(142校)が75.9%(63校)に増加した。この大差の一因が、それぞれの関係者の事業に対するモチベーションの違いにあることは否めない。例えば、推進会議(前述)の座長である平田オリザ氏は、この事業を「セミプロレベルで活動を続けたい劇団が活用できる新しい枠組みである」(2010)と捉え期待している。

平成23年度からの実施方法が、従来の学校から申請する方法と、国が実施の一部を委託する団体 (NPO

等)が申請する方法に改善された。その団体申請分でダンスは19校(19.4%)と健闘している。これは委託団体に採択されたJCDNやコデックスの"ダンスNPOのチカラ"による。ちなみに筆者の研究室もNPOを立ち上げて5年が経つ。委託団体にはなれなかったが、理事兼所属アーティストの「んまつーポス」(前述)が、派遣芸術家の側からダンス分野の取組の課題について探ることはできた。

その「んまつーポス」の実践に協力する中で、振 付家・ダンサーが参加した体育(表現・創作ダン ス)の学習活動が児童生徒をどれほど夢中にさせる ものであるかを目の当たりにした。きっと団体申請 分の19校でも、体育の時間の中で、振付家・ダン サーと児童生徒の間に同じようなことが起こってい たのではないだろうか。

この事業をきっかけに、前述の同僚が言うところの創作ダンスの「これから」が始まるのかもしれない。そして、振付家・ダンサーの手引きで正解のない課題を創造的・創作的に解決する活動を体験し、そこからスタートして、ダンスの世界で自分が創った作品を踊ることを当然とする若手が増えていくのだろう。

今年度のダンスの取組は何校であろうか。残念ながら本県の採択はゼロらしい。そうであるならば、 筆者が附属小学校等で取り組む実践研究(科学研究費)のみとなる。一方、東京の高校が「んまつーポス」で申請し、そちらの採択は確実と聞く。もし先方が許せば、学校で行われていることに興味・関心のある振付家・ダンサーに本事業を紹介するよい機会となろう。もちろん宮崎での実践研究は公開する予定である。

宮崎までは羽田から空路1時間30分です。

(宮崎大学教育文化学部准教授)

揭示板

次の資料を探しています。《旅芸人》初演の1945年3月2日「スペクタクル・ローラン・プティ」(シャンゼリゼ劇場)のプログラム、もしくは当日の配役表(ハウスプログラム)。お心当りの方は深澤(natsumif@hotmail.com)までご連絡頂ければ幸いです。閲覧させていただきたく思います。

あの人にこの質問を 第2回

浜中康子さん(バロックダンス)

インタビュー・構成 森立子



――浜中さんは、まずピアノを専攻されていて、その後で バロックダンスの道に入られたということですが、そこには 何らかのきっかけがあったのでしょうか。

浜中:まずピアノを弾く上で、多くの「舞曲」を演奏する機会がありました。それはバロックの作品に限りません。ピアノ科ですと、ショパンをたくさん弾かなければならず、そうするとたとえばマズルカがあったりポロネーズがあったりするわけです。それで、CDを聞いたり、先生にレッスンを受けたりして、リズムの演奏法を学び、自分でも色々と考えながらやっていました。しかし、どうしてそういう風になるのかというところは分からず、それらしく弾くにはどうしたら良いかというアプローチをしているように感じていました。いったい何が「~らしさ」を作るのか、「リズム感が良い、悪い」と言われる時の「リズム」とは何なのか、ということが自分にとっての最初の疑問でした。

桐朋ピアノ科の学部時代に指揮の先生から、ピアノ教育 の中でリズムをどのように考えるかという課題を与えていた だいていたということもあり、東京芸大の大学院に進学して からも、そういった問題を考えてみたいと思っていました。 その時にはまだバロックダンスには出会っていなかったの で、演奏家が身体を使ってリズムのことを考えられる方法 としてどのようなものがあるのか、色々と探っていました。さ まざまな教育メソッドがあり、それぞれに意味のあることだ とは思いましたが、直接的に演奏表現に結びついてくるも のはなかなか見いだせませんでした。そんな時に、ポーラ ンドのバレエ学校でマズルカのレッスンを見学する機会に 恵まれ、衝撃を受けました。「舞曲」が、そのルーツとなる 「踊り」に深く関係しているのだということを改めて強く感じ ました。またその頃、ウィーン古典舞踊団が日本に来日 し、そこで私の生涯の師となるエヴァ・カンピアーヌ先生に 出会いました。カンピアーヌ先生に習ったのはバロックの 舞曲で、ショパンの舞曲とは違ったものですが、私たちが 必ず演奏するものであることには変わりなく、自分にとって もとても気になっている問題でした。マズルカなどの民族 舞踊とは異なり、バロックダンスは理論書や舞踏譜などが 残されているということを知り、それならばそれがどういうも のであったのかに近づいていけるかなと考えたのです。そ れがきっかけと言えるでしょうか。ですから最初は、自分が 弾く音楽が何なのかという疑問から始まったわけです。ダ ンスに出会った当初は、そこからそれ以上に何かしようと

は考えていませんでした。

ただ、ダンスを始めてみたら、「その踊りはその時代において、何のためにどんな人がどんな場で踊ったのか」という、文化的な背景の重要性を強く感じるようになっていきました。ダンスは、単にステップが分かれば良し、というような単純なものではないということ…そんな思いから、現在までダンスに関わり続けることになりました。

――修士論文はバロックダンスをテーマにされたのです か。

浜中:タイトルとしては、ピアノ教育におけるリズム感の育成、といった形でしたが、その枠の中でバロック舞曲をダンスとの関連から考察しました。

とにかく大学院の1年目と2年目は暗中模索の状態で、バロックダンスに出会ったのが2年になってからでした。そして3年目の前期までに、これは日本では全然見られるものではないけれど、例えばウィーンなどでは音楽大学でこういったダンスの授業も受けることが出来る、といった情報を得ていました。ヨーロッパでは、ダンスの専門家だけでなく、音楽畑の人たちもそういうことを勉強する場があるのだということを教えていただいていたのです。それで、修士3年目の春に、副査として論文指導をしていただいていた服部幸三先生に「こういう事情なんです」と説明したら、先生が一言、「だったら行って見ていらっしゃい」、と。「はい」とそのまま返事をし(笑)、それから研究室の先生のところへ行って、「前期の間は休ませていただきます」と言いました(笑)。修士の3年目でしたので、その年に論文を書き上げなくてはならなかったのですが。

それで、まずは古楽に関心の高い国ということでイギリスに行きました。ロンドンのアーリー・ミュージック・センターやギルドホールやロイヤル・カレッジなどを見学させていただいたり、レッスンを受けたりしました。それから、ウィーンへ。ここにはカンピアーヌ先生がいらしたので、先生の授業を受けたり、講習会に行ったりしました。この二つの国にはそれぞれ一か月以上滞在しました。その後、バーゼルやパリでも少しレッスンの見学などをさせていただき、こうして修士3年の前期期間が終わりました。でも、この時点で私はもう満足してしまっていました。私の調査のきっかけとなった疑問に対しての答え、あるいはそのヒントをたくさん得られ

て、満ち足りた気持ちになってしまっていて、これがどのように修士論文になるのかということはあまり考えていませんでした。

ただ、最後に訪れたパリで、ウェンディ・ヒルトンの大著 (Dance and Music of Court and Theater)に出会ったということがありました。実はその時点ですでにたくさんの本や資料などをかかえこんでいたので、この上さらにウェンディの本を買うかどうか、少々迷ったのです。その時に、色々教えて下さったのが仏文の斉藤一郎先生でした。先生が、「本というのは出会いですから、迷った時は買うべきです」とおっしゃったので、「そうか」と思って買って帰ってきました。開いてみるとウェンディの写真があって、ああこういう先生なのか、と。しかし今になって思えば、もしこの本を買わずにいたら、この先生に出会うことも無かったかもしれません。

そんな出来事を経て、帰国して、しかしともあれ修士論 文を書き上げなければいけないという状況でした。私の論 文指導教官である山本文茂先生が、「貴重なものをたくさ ん見てきたのだから、まずはそれを記録として書くことが大 切なことですよ」と助言して下さり、そのような方向で書き進 めていくことになりました。

ところで、当時は今のように小さくて便利なビデオカメラ が無く、どうやって映像を撮ろうかということがヨーロッパに 行くにあたっての大きな課題でした。色々な方にアドヴァイ スを受け、結局、カメラは小さいけれどデッキは別になっ ているものを持っていくことにしました。とても重いバッテ リーを付けないといけないものでした。リュックにそれを背 負って、さらに三脚をかかえて、ロンドンやウィーンの街を 歩いていたのです。その写真を見た桐朋の指揮の岡部守 弘先生は、「これからあなたのことを二宮尊子と呼びます」 とおっしゃっていました(笑)。しかしそうやって画像も撮って くることが出来たので、画像資料など付録がたくさん付い た論文を提出することになりました。今ならば画像資料の 付いた論文も珍しくはないのでしょうが、私の頃にはまだそ れほど無かったと思います。テロップにしても、今ならコン ピューターで簡単に作業出来るのでしょうが、私の場合は 全部手書きでした。

私はピアノ専攻で、実技系でしたから、自分が実感していないと何かを書くことが出来ませんでした。自分が体験したことなら納得出来るのです。ですから、そういうアプローチの仕方で論文を書き上げました。

――では、芸大の修士を終えられてから、さらにどういった 形でバロックダンスを続けていかれたのですか。

浜中:バロックダンスはとても面白い世界だと思っていたので、論文が終わったにしても、自分で勉強は続けていきたいと考えていました。またちょうどその頃、今では古楽器の

世界の大ベテランとなっている人たちがヨーロッパから帰国してきていました。そして、彼らを通じて、「古楽や古典舞踏の研究も大事だ」というような意識が日本にも広がってきていました。

ただ、私がバロックダンスを続けられたのは、修士を終えて助手をしていた頃に、私のピアノの恩師である中山靖子先生がピアノ指導者協会の重鎮でいらして、「ぜひ協会の講座でやりなさい」とおっしゃって下さったからなのです。論文を書く時には、自分が知りたいこととして勉強していたのですが、人に伝えるとなったらこれは大変だと思いました。でも講座をやってみたら、興味をお持ちの方々がたくさんいらして、「そのダンスを教えて欲しい」といった声も上がるようになりました。ただ、ピアノは子供の頃からの経験がありましたが、バロックダンスはピアノに比べたら私自身の経験が圧倒的に少なく、こんな形で人に教えていいものだろうかと感じてもいました。自分がもう少しやっていかないことには人に伝えられないな、と。

ちょうどその時に、ウェンディ・ヒルトンがスタンフォード大 学で毎年夏に2週間の講座を開講しているということを知 り、この講座に行き始めました。結局14年間通ったでしょう か。もちろんそれ以前にも、カンピアーヌ先生に習ったり、 他の仲間たちと一緒に勉強してきたりしていましたが、ウェ ンディの講座に初めて参加した時には目から鱗が落ちる 思いでした。朝8時半から夕方6時までやることはびっしり 詰まっていますし、踊ることだけでなく、ノーテーションを読 むとか、ミュージック・クラスというのもあって…。それで、 「こんなに深い世界だったのか」と思いました。当時は音楽 のワークショップと一緒にやる形をとっていたので、とても 恵まれたことに、モニカ・ハゲットやマリオン・フェアブリュッ ヘンといった人々の演奏で私たちは踊らせてもらいまし た。ウェンディ・ヒルトンはバレエ出身ですが、音楽に対す る意識もとても高かった。このことにも私は大変触発されま した。

もちろん、古典舞踏のオリジンということを考えるならば、 ヨーロッパに行く選択も考えられたし、実際修士論文の時 にはヨーロッパを選びました。けれども、ウェンディ・ヒルトン -彼女自身はイギリス人ですが――のパイオニアとし ての偉大さにも惹かれたし、彼女の下には素晴らしい研究 者やダンサーが集まってきていたということも魅力でした。 また、これは日本と状況が似ているのかもしれませんが、 アメリカ人にとって自国の文化ではないので、研究対象と して客観的に見つめるという姿勢がありました。もちろん講 座には色々な国の人がいて、アメリカ人だけではありませ んでしたが、しかし皆がそのような視点を共有していて、 「自分の国に伝統として存在する文化に触れる」というのと は異なる雰囲気でした。私のように短期間行って講座を受 ける者にとっては、勉強しやすかったし、方法を明確に提 示してもらえて有難かった。それに、2週間という単位で勉 強出来る場は、ヨーロッパを見わたしてもそれほど無かっ たので、結局、このスタンフォードの講座に毎年通うことに なりました。

それで自分でも少しずつ分かってきたので、都留音楽祭などで講座を持たせていただいたりし始めて…でも、ウェンディのところで2週間習って、資料を集めて――しかも言葉との戦いもありましたし――、それでようやく3日分の教える内容を得るといった具合で、最初はまるで「蛸が自分の足を食べていく」ような感覚でした。そういう意味で、自分の勉強と、与えていただいた場との追いかけっこのような時期がずいぶんありました。

――自主公演も手がけられていますが、これはいつごろから始められたのですか。

浜中:本当の最初は1994年だったでしょうか。ただ、私が「ヴェルサイユの祝祭」として立ち上げたのは97年からです。私は87年からウェンディのところに行き始めましたから、ちょうど10年目くらいですね。

この公演が実現したのは、ウェンディのところでトーマス・ベアードとペイジ・ウィットリー・ボーゲスという二人の優れたダンサー・研究家に出会っていたからです。彼らは二人ともアメリカ人ですが、ヨーロッパの伝統的な文化に真摯な姿勢で向きあっていて、私にとっても非常に尊敬出来る人たちでした。私自身もそうだったのですが、何か新しいものを作り出す前に、まずそのオリジナルなところを知りたいという二人で、そういうアプローチをしていらしたし、彼らのダンスも素晴らしかったし…特に「アポロンのアントレ」を私は初めて向こうで見て、とても感動して、彼らと一緒に公演することによってこれを日本で紹介することが出来たら、と思いました。私は音楽からアプローチしており、彼らはバレエからアプローチしているのですが、このバロックダンスという分野を手がけるには、それら両者の力を結集しなければ絶対出来ない、と。

また当時の日本では、どちらかというと音楽関係の人たちが知りたい分野としてバロックダンスがあったので、舞踊専門の人たちが見せてくれるチャンスというのはそれほどありませんでした。そういう意味でも、彼らと一緒に公演が出来ればと思ったのです。

幸い、二人とも快く協力してくれると言ってくれました。また演奏家についても、(バロック・ヴァイオリンの)若松夏美さん、高田あずみさん、(ヴィオラ・ダ・ガンバの)平尾雅子さんなど、この時から参加して下さって、以来、最近の公演までずっと一緒にやって下さっている方々がいらっしゃいます。

ただ、最初の時にはみんな「どうやってやるの」というかんじでした。私も何も見えていなかったですし。例えば何か助成金がいただきたいと思っても、出す資料すら無い、写

真すら一枚も無い。そういうことではものすごく苦労しました。

――ダンサーの人選はどのようになさっているのですか。

浜中:それは本当に苦労があるというか…年数を重ねるに つれてやっと思うようになってきたかんじです。

当時のダンス教師たちは、自ら踊り、振り付けをし、ヴァイオリンも弾けて、舞曲が作曲できる人たちでした。ということは、バロックダンスは「音楽家が作っているダンス」でもあるわけです。「音楽そのものを踊っている」という部分がすごくあるので、そういう表現が必要なんだという音楽の聴き方をして下さるダンサーでないととても難しい。もちろん動きも大切ではあるのですが。それで最初は、バレエの経験もあるけれど音楽が専門です、という人たちを主に集めました。そしてそこにトムとペイジが加わって下さる、という形をとりました。

ところで私はずっと「9人のバレエ」を実現したいと思って いました。それはフイエのノーテーションで残っており、男 性ダンサー9人によって踊られる作品です。私はノーテー ションを見て、「これをいつかやることが出来たらすごいな あ」と思っていたし、トムともそんな話をしていました。それ で、「ヴェルサイユの祝祭」の5回目、つまりこの公演を始 めて10年目の年に、もう一度「バロックダンスとは何なの か」ということを自分なりに、10年前とは違った形で問うて みたいと思い、「バレエの原点」としてのバロックダンスとい うテーマを考えました。そしてそこで「9人のバレエ」を採り あげることを思いつきました。トムとペイジもそれに賛同し てくれたのですが、さて日本のダンサーは…となった時 に、これはもう「バレエをちょっと習った音楽家」では歯が立 たない。ものすごく技術的に難しいもので、バレエダンサー の方たちにも「こんなに難しいことを昔やっていたのです か」と言われるようなことがたくさん書かれているのです。た だその頃にちょうど、新国立劇場のバレエ研修所で教える 機会があり、その縁で、生徒であった2期生の男の子2人 がダンサーとして加わってくれることになりました。また、バ ロックダンスにとても興味をお持ちでいらした東京シティバ レエ団の安達悦子先生が、バロックダンスを踊って下さる シティバレエの先生をご紹介下さいました。そしてさらに、 私と一緒にバロックダンスをやっていたバレエダンサーの 方も入って下さって…。それでバレエの方々がたくさんメン バーに加わったのです。もっとも、残念ながら、9人全員男 性バレエダンサーというわけにはいきませんでした。でも、 「知りたい、やりたい」という方ばかりが集まって下さったの で、本当に嬉しかったです。ただ、彼らは踊ることは出来て も舞踏譜は読めないので、私が舞踏譜をすべて読んで、 一人ずつに――難しいステップについてはうまく見本を

踊ってみせることは出来ないですが――振り移しをしていきました。1月28日に公演があったのですが、我が家に誰もこなかったのは元旦と2日だけという…。そして最後にトムとペイジが来て一緒になって、という段階に至りました。もう私にとっては「感動」の一言でした。

そしてそれを機にバレエの人たちが見方をすごく変えて下さいました。今まで書物で「バレエのルーツ」とだけ読んでいたものが像を結んだということで。そしてそういう人たちがその後も協力してくれるようになりました。ですからそこで、状況が全く変わったかんじがします。

――話題は変わりますが、在外研修時のお話も少しお聞かせいただけますか。

浜中:在外は10年ほど前のことになります。ウェンディ・ヒル トンのところには、それまでも夏に通っていましたが、もっと まとまった形でウェンディに、そして彼女が元気なうちに― ―ウェンディは2002年に他界されました――たくさんのこと を習いたいと思っていました。ということはつまり、ニュー ヨークに一定期間滞在するということです。バロックダンス をやるのになぜニューヨークなの、と思われるかもしれませ んが、ウェンディに習うためというのがその理由です。た だ、バロックダンスで在外に行くという前例が無かったの で、まず音楽で応募するのか舞踊で応募するのかというと ころから悩みました。これについては、「ダンス」と付いてい るのだから舞踊で出して下さい、と言われてそのようにしま した。また応募するのに、誰かしらの推薦が無くては応募 出来ないというシステムになっていたのですが、ダンス関 係で所属している団体も無かったし、だからといって演奏 家連盟などに推薦していただくというのも違うだろうし…。 で、結局は東京都に推薦していただくという形で応募しま した。そんな状況でしたから、バロックダンスで実際に在 外に行かせてもらえるとはあまり思っていなかったのです。

ともあれ、ニューヨーク行きが決まり、ウェンディの下で勉強することになりました。当時ウェンディ自身はどこかの学校の先生をしているわけではなかったので、毎週のように(個人的に)レッスンをしていただきました。加えて、トムやペイジとも会っていました。そしてちょうどこの期間中、彼らと「太ったカトスの結婚」というフィリドールのオペラの復元に取り組みました。この「カトス」は帰国してから公演を行っています。あとは、彼らと一緒に、アメリカでの公演にいくつか出させていただいたりもしました。あちらの古楽器奏者たちと一緒に舞台に立てて、とても貴重な経験をさせていただきました。

――浜中さんがニューヨークに行かれたのは、ウェンディが亡くなる直前だったのですね。

浜中:本当に直前でした。その時にはもう彼女の病気もかなり進んだ状態だったのですが、それでも熱心に見て下さいました。今考えると、本当にラストチャンスだったと思います。帰国して次の年に亡くなられましたから。

ウェンディが亡くなった時には、ジュリアードでメモリアルコンサートが開かれ、私も呼んでいただいて踊らせていただきました。その場は、世界中のバロックダンス関係者が一堂に会したかのような様相でした。ウェンディは本当にすごい人です。

私が恵まれていたと思うのは、カンピアーヌ先生とウェンディがお互いに知り合いであったということ。ロイヤルバレエで少しだけ一緒だった時期があったそうなのです。とても良く知っているということではないですが、お互いに知っていることは知っていた。だから、私がウェンディのところで勉強することをカンピアーヌ先生もとても喜んで下さいました。それに、カンピアーヌ先生は、私が日本でバロックダンスを続けることをいつも応援して下さり、いまだにひんぱんにお手紙を下さいます。去年の震災の時にまずお電話を下さったのもカンピアーヌ先生でした。ですから、私は師にも仲間にも恵まれたと思っていますし、こうした師や仲間がいたからこそ、ここまでやってこられたのだと思っています。それに徐々に若い世代も育ってきているとも思いますし。

――では最後に、バロックダンスに興味を持つ若い世代 に向けて、何かアドヴァイスなどあればお願いします。

浜中:皆さんに私が伝えたいと思うのは、様式的に音楽を 捉えられることと、歴史・文化をきちんと理解すること、そし て舞踏譜に基づいて踊るということ、この三つがバロックダ ンスのトライアングルだ、と。ただし、これらすべてにおいて 専門であることは難しいですから、どこかにバックグラウン ドをしっかり持っていることが重要なのではないかと思いま す。例えば、バレエの人たちがとてもきれいに踊れる、そう したらさらに、それがノーテーションでどう書かれているの かというところにも触れていかなければならないだろうし、 演奏家になる必要は無いけれども、音楽をどう聞こうかと 考えたり、音楽にたくさん触れたりということも必要になって くるでしょう。また音楽家であるならば、自分には出来ない と思わずに、「動き」ということにもアプローチする必要があ るし、歴史を知ることも必要だと思います。つまり、常に「音 楽」「舞踊」「歴史」の三つの視点があるアプローチの仕方 をしていって欲しいし、それが必要だと思っています。

私の研究テーマ

中島那奈子(日本学術振興会特別研究員(PD)·埼玉大学)

「歳を取れば また踊りたく なるかしら」

私は踊りを踊っていたとき、いつももっと大きくなりたい、歳をとりたいと思っていました。母と一緒に初めて踊りの稽古場を訪れた時、私はまだ小さすぎるからと稽古場から追い返されてしまいました。3歳になったら稽古を始めてもいというお許しをとりつけ、その後20年以上稽古場に通ううちに、踊りの代表が、まだあなたの踊りには年齢が足りないといわれ続けてきました。年齢を重ねないとでない踊りの良さがある。26歳の時、そう感じて私は踊りの稽古を止め、東京からニューヨークへと拠点を移しました。

私のこれまでの研究は、継続してきた日本舞踊の 実践を、演劇学及び美学の枠組みで行った研究の延 長線上に、ニューヨーク大学で学んだパフォーマン ススタディズでの文化人類学、他者論の視点を加 え、ベルリン自由大学の舞踊学の地平で、博士号論 文「踊りと老い」Aging Body in Danceとして まとめ たものでした。医学の発展と少子化の影響で、先進 国を先駆として社会で高齢者の占める割合が近年急 激に高まり、人口の高齢化は21世紀社会の様々な分 野に大きな影響を与えることが予想されています。 欧米文化圏においては、老いについて語ることは社 会的タブーであり、老人殊に老女は、「美」の対極 に位置づけられます。従って、理想の身体を体現し てきた舞踊において、老いのテーマを設定すること は、美学的社会的パラダイムの転換を促すのです。 私の博士論文では三人の舞踊家(イヴォンヌ・レイ ナー、花柳寿南海、大野一雄)を取り上げ、踊りと 老いの議論をまず米国のポスト・モダンダンスの議 論上に設定した上で、世界最高齢国日本の「伝統芸 能」で認められる高齢の踊り手とその言説を欧米の ダンスの反例として提示し、最後にグローバル化と 共に、老いた踊り手の美を世界に広めた大野一雄を 挙げることで、日本国内外の老いと踊りにまつわる 研究・受容モデルを繋ぎ合わせた研究となりまし た。現在のポストドクターとしての研究は、「踊り における老い」というテーマ上に、「コドモ」の変 数を加え、踊り手における老いのプロセスが踊りに 与える影響を、老いとコドモという二つの極から 図っています。

またこういった研究を、ダンス制作の場における ドラマトゥルクとしての実践や、学術シンポジウム として連動させる試みも行っています。2004年に、 ニューヨーク大学のアンドレ・レペッキ教授の推薦 で始めたダンス・ドラマトゥルクとしての仕事は、 専門知識を実際のダンスの現場に還元し、理論と実 践を横断する新たな可能性を私にもたらしてくれま した。当初は、実験的なニューヨークダウンタウン ダンスの分野でのドラマトゥルクとして、ダンサー であるべき身体を実験し、新しいダンスの感じ方を どう作品化していくかを行っていました。しかし、 アートしてのダンスの制度やダンスマーケットのあ り方に疑問を抱くようになり、ベルリンに移った後 は、従来ダンサーではなかった人々をダンサーとす るプロジェクトにも関心が広がってきました。その ベルリンでのプロジェクトの一つに、2008年に振付 家の砂連尾理氏と立ち上げた日独国際ダンス・プロ ジェクト「劇団ティクバ+循環プロジェクト」があり ますが、これは他者論、障害学、そして踊りと老い の研究と連動したPractice as Researchとしても提唱 できると考えています。この作品は2012年7月にベ ルリンで、また9月には国際舞台芸術フェスティバル KYOTO EXPERIMENT で再演を行います。また、こ れまでの研究の集大成として、「踊りと老い」を テーマにした国際ダンスシンポジウム Aging Body in Dance. Zur Ästhetik und Politik des Körpers im Vergleich von europäisch-amerikanischen und japanischen Tanzkulturenを、ベルリン自由大学のガ ブリエレ・ブラントシュテッター教授と共に、2012 年6月28-30日にベルリンの劇場Uferstudioで開催し ます。

踊りにおける老いの研究は、私が日本舞踊の稽古の中で長年感じていた、年齢に関する強い意識と共に始まっています。日本を離れ、米国を経てドイツへと所在を移していく中で、年齢への意識が、自分が何歳にみられるかという異文化受容と共に複なしてきました。米国やヨーロッパでは、私ははるかに若く、幼く見える。初めて踊りを始めた3歳のときから、私はずっと大きくなりたいと思い続けているのきした。そして、必ずしももう若くはないはずの今でも、まだもっと歳をとりたいと思い続けているのでも、まだもっと歳をとりたいと思い続けているの長い旅の中で、必然的に生まれてきた、踊りと私自身との対話をさぐるものだと考えています。

私の研究テーマ

人は何故、素晴らしいダンスを見ると「鳥肌が立つ」「息をのむ」といった体験をするのだろうか、そして同じ振り付けを踊っていても魅かれるダンサーとそうではないダンサーがいるように感じられるのはなぜなのだろうか。

私自身が舞踊活動を続ける中で、観客が舞踊をみることで得られる全身体的な感動は、ダンサーが提示する特殊な身体性に因るところが大きいのではないかと考えた。この現象を清水博の場の理論に依拠して「引き込み現象(エントレインメント)」(=身体的同調によって引き込み合い自他非分離となる状態)と解釈し、修士論文においては、舞踊における引き込みと、引き込みを生むダンサーの身体=「舞踊する身体」の発現に着目し、研究を行った。

舞踊が上演される「劇場」とは、物理的な空間に とどまらず、ダンサー、観客、振り付け家等、様々 な立場の人間のイメージが交錯する「場」として働 く。場の情報は身体の全感覚から享受されるもので あり、舞踊が感動を生む際にはダンサーの身体と観 客の身体の間で無意識的に引き込みが生じていると 推察される。

観客が舞踊に引き込まれるとき、身体的同調がおこっており、ダンサーとは自他非分離的状態にある。その時ダンサーは、劇場全体から感じ取れる情報=場として捉えられるすべての感覚に対し、非分離な状態で踊っているのではないか。私はそれを「場の了解」と捉え、ダンサーはこの状態において、場に整合的な舞踊を創出でき、強い引き込みが生じると考えた。(現象学者メルロ=ポンティは「空間/運動の了解」という語によって身体の経験的知と、空間の方向性や普遍性との結びつきを述べようとした。しかし、ダンサーが舞台上で経験的に「了解」するのは、場そのものであると考えられる。) 以上より、引き込みを生じさせる身体を、「場を了解した舞踊する身体」と定義付けた。

博士後期課程では、「舞踊する身体」の構築過程 に着目し、文献研究および調査を進めている。

湯浅泰雄は、東洋哲学の立場から身体に関する論を著しており、「修行」によって日常的経験における世界理解の仕方を逆転してゆくことを述べた。日々の生活に根ざした日常的身体とは非本来的自己であり、それを修行によって本来的自己へ近づけていくのだと説く。それは身体意識の表層的構造と基底的構造における逆転のメカニズムによって説明されるのであるが、注目すべきは訓練を行う中で、本来的自己における「暗い意識」に根を下ろし、それによって「心」と「身体」のはたらきが一致する心身一如の状態に至るとされている点である。

先に私が定義した「舞踊する身体」は、ここでは

岡 千春(お茶の水女子大学大学院 博士後期課程)

舞台上で心身一如に至る身体であると仮定する。

湯浅の論のみではこれらを舞踊活動に即して具体的に述べることができないが、Parviainen(Jaana Parviainen(Tampere University)著『Body Moving and Moved』(TAMPERE UNIVERSITY PRESS、1998)三章「dancer's path」)の論を参照し、生活世界における身体のテクニックと、舞踊活動における身体的テクニックを異なるレベルで捉えたとき、明確な見解として考察することができると思われる。

Parviainen は、「自我の熟達」(practice of the self)という概念から、舞踊における訓練と、それに伴う変化を、ダンサーや振り付け家の視点で論じている。生活世界における身体的テクニックとは、文化や社会に根ざし、具体的に使用されるテクニック(everyday life body techniques)である。これに対し舞踊活動におけるテクニックは「extra-daily techniques」とされ、ダンサーが自身の人生や独自性、身体の修辞性を発見しうる技術であるとした。

Parviainenは「extra-daily techniques」を自我の熟達として理解されるべきとしている。訓練によって獲得される技術や知が、自己にとってどのような影響をもたらすのか、生活世界の身体をどのように変化させうるのかを、経験的に理解しなければならないということである。

舞踊する身体とは、日常においては意識の基底に 沈んでいる本来的自己が表層化している状態で発現 するものと考えることができる。しかし、舞踊する 身体の底には常に生活世界の身体が存在しているの であり、二つの身体は相互に影響し合う関係にある といえよう。それは訓練の過程においても同様であ るため、熟練したダンサーは二つの身体テクニック を発達させていく必要がある。

ダンサーは、舞台経験を積むうちに、観客の状態 や劇場空間の様相を内観的に感じ、場を了解した創 出を瞬間ごとに行っていく力を培っていくことが必 要である。

自我の熟達とは、心身観を変化させ、世界との関わり方をかえていくことであることが示されたが、私は、これは場を了解する力と密接に関わりあっていると考える。「了解」されるのは、空間であり、環境であり、他者であり、自己の心身である。舞踊する身体として場の了解を可能とするには、自我を熟達させてゆくことが必要であり、それは身体を訓練し、心身の関係を自らがよく理解することが求められると言うことであろう。

今後も、舞踊活動を通して新たに獲得できると見られる、自我の熟達としての身体と場の関わりを、 ダンサーへの調査も行いつつ探っていきたいと思っている。

舞踊学会第17回定例研究会(春季特別大会)

- **■**期日 2012年6月3日(日)
- ■会場 立命館大学衣笠キャンパス志学館121~123教室

一般研究発表 会場:志学館121

/4/~	以前7月7日7日公 五分 1日 1日日1								
No	時間	時間	演題	座長					
1	10:00° 11:00	花輪 充	坪内逍遥が「家庭用児童劇」にて唱える 三綱領「簡単」「純撲」「無邪気」の意 味を探る-劇づくりと実演を通して-	丸茂祐佳					
2	11:00° 12:00	稲田奈緒美 市瀬陽子	フランスにおけるダンス指導者国家資格 の現状と背景	細川江利子					
				*発表40	分、質疑20分				
昼食 (理事懇談会、会場:志学館123)									
3	13:00° 13:45	藤堂寛子	ダンスの「書き方」論 -William Forsythe に拠る-	貫 成人					
*発表30分、質疑15分									
修士論文発表									
No	時間	演者	演題	座長	コメンテーター				
4	13:45 [~] 14:15	伊藤雅子	アンドレ・レヴィンソンと20世紀ダンス	貫 成人	尼ヶ崎 彬				
		•	********************************	20分、コメン	ト+質疑10分				
博士	博士論文発表								
5	14:15~ 15:00	竹村嘉晃	神霊を生きる人びとの『現在』 - 南インド・ケーララ州のテイヤム祭祀の実践者たちをめぐる民族誌的研究 -	高橋京子	石井達朗 橘 健一				
6	15:00 [~] 15:45	富田大介	習慣の原理についての一考察 — 「心体 操」の理論的基礎付けに向けて —	遠藤保子	外山紀久子 稲田奈緒美				

発表30分、コメント+質疑15分

ラウンドテーブル 会場:志学館123

No	時間	名称	オーガナイザー	スピーカー
7	16:00~ 18:00 震災と舞踊	震災と舞踊	村田芳子	弓削田綾乃 砂連尾 理
			粟谷佳司	

控室:志学館122

■舞踊学会事務局よりお知らせ■

事務局より会員の皆様に向けて、今年度(2012年度)の会費納入のご案内を送付させていただきました。前号の事務局だよりでもお知らせしました通り、現在事務局では、過去5年にさかのぼって会費の納入状況をお知らせするとともに、未納分の精算をしていただいております。おかげさまで順調に会費納入率がアップしている状況です。学会の活動は会員の皆様から納入いただいた会費で運営しております。ご理解、ご協力の程、どうぞ宜しくお願い致します。また、会費納入につきましてご不明な点がありましたら事務局までご連絡下さい。

また、6年以上未納の会員の方々につきましては、理事会の承認により除名というかたちを取らせて頂きますので、あらかじめご了承ください。今年度(2012年度)に会費納入についてのお知らせがお手元に届かなかった方々は、除名の対象、もしくは転居等に伴う住所変更のお知らせを事務局に頂いてない可能性がありますので、事務局までお問い合わせください。

舞踊学会事務局

〒112-8610 東京都文京区大塚2 - 1 - 1 お茶の水女子大学 文教育学部 芸術・表現行動学科 舞踊教育学コース 猪崎研究室 TEL・FAX 03 - 5978 - 5263(研究室) 03 - 5978 - 5271(助手室) E-mail danceresearch.info@kagoya.net

【編集後記】

時宜を得、かつ魅力的な「掲示版」への投稿を心待ちにしております。ご協力ください(大貫)。

ニューズレター第2号をお送りします。学会員の自由な発言、交流の場として立ち上げたニューズレターですが、編集委員としては、まだまだ皆様のお声を拾いきれていないのではないかという思いもいたします。ご意見ご希望など、随時受け付けておりますので、ニューズレター編集委員までお寄せいただけますようお願い申し上げます(森)。

舞踊が多様なら舞踊へのアプローチも多彩です。今後も舞踊の多様さとアプローチの多彩さをお伝えできるメディアでありたいと思います(渡沼)。

ニューズレター第2号

2012年5月26日

編集:大貫秀明、森立子、渡沼玲史

発行者:舞踊学会(会長:古井戸秀夫)

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。

ニューズレター編集委員会

newsletter@kir.jp