

ニューズレター

第3号

追悼：若松美黄先生

舞踊学会会長 古井戸秀夫

若松美黄先生が2012年8月1日、多発性骨髄腫のために逝去されました。享年77歳でした。舞踊学会ではじめてお目にかかったとき、先生は筑波大学の助教授でした。ダンサーとしての華やかさと爽やかさ、学者としての豊富な知識と分かりやすい言葉、教育者としての愛情と優しさをお持ちでした。モダンはもちろん、バレエからジャズダンスに至る迄、実際の体験に基づく理論や言葉には説得力がありました。国内はもちろん外国にも豊かなネットワークをお持ちでした。日本ではじめての本格的な国際舞踊会議「JADE' 93」や「WDA世界舞踊フェスティバル」、2001年にはソウルでの舞踊学会を実現してくださいました。会長の職を辞されたあと、名誉会員に推されましたが、お断りになっています。生涯1会員という御意志でした。昨年の大会でも、シンポジウムのパネリストをされています。舞踊学会では、そのときのお姿がお別れになりました。御冥福をお祈りいたします。

目次

追悼：若松美黄先生

古井戸 秀夫 1

特集 この時代におけるダンスのチカラ

生き生きと生きる力を湧き上がらせ、

自分の存在を確かなものにするダンスのチカラ

柴 真理子 2

踊りたい！

増山 尚美 3

「若松美黄を偲ぶ会」報告

大貫 秀明 4

あの人にこの質問を 山野博大さん（舞踊批評）

5

インタビュー・構成 森 立子

私の研究テーマ

古後 奈緒子 9

木場 裕紀 10

第64回大会情報

11

事務局だより

12

編集後記

12

特集 この時代における ダンスのチカラ

生き生きと生きる力を湧き上がらせ、
自分の存在を確かなものにするダンスのチカラ

柴真理子



これまで、私自身は「舞踊の力」について考えてきているが、それが「ダンスのチカラ」と同じものであるのかどうかは何とも言えない。

しかし、「ダンスのチカラ」「舞踊の力」のいずれであったとしても、ここでは、舞踊、ダンスと呼ばれる人間の営みに共通する根源的な特質のようなものを、言語で表現するということが求められているのであろう。ところが、本来、無様式知覚でもって感じ取っているチカラの全体像を、言語という全体像を分断するツールで表現することのもどかしさからは逃れ得ない。このことを前提にして、私の教育と研究を振り返りつつ、ダンスのチカラの一端について述べていきたい。

ダンス実践を通しての「ダンスのチカラ」の実感、これが、私に舞踊研究を継続させ、またその成果を生かしての実践を継続させる力となっている。本稿でとりあげるのは、私が指導する舞踊専攻及び舞踊非専攻の大学生、幼稚園児、精神病院入院中の患者さん達のダンスに取り組む姿やその変容を目の前にして実感する「ダンスのチカラ」であり、そのチカラはもちろん指導者の私にも作用する双方向のチカラである。このように年齢、性別、疾患の有無など背景の異なる人々との活動を通して、背景の違いを超えて共通するダンスのチカラと背景に固有のチカラ、時代を超えてみられるチカラと社会状況等を反映したその時代に固有のチカラといったものを感じてきている。そして、そのダンスのチカラはど

のようにして湧出するのか、それは人間にとってどのような意味があるのかを考え続けている。

大学院在学中の私の研究テーマは「舞踊の表現性」「舞踊の表現構造」に関するものであった。大学時代に幼稚園で身体表現の指導を始め、子ども達の自由な発想と生き生きした動きに魅かれると共に、自閉症の子どもが次第に身体表現の輪に加わり、また吃音の子どもが私と話す時にはすらすらと話す等の体験を通して、漠然と「身体表現って、すごいなあ」という思いを抱きつつも、そのことについて自覚的に考えることはなく、子どもたちと身体表現の世界を楽しんでいた。

その後、神戸大学へ赴任し、私のダンスの授業を受講する舞踊非専攻学生が綴った授業記録ノートに言語で表現されたダンスのチカラとも言うべき記述をみた時、舞踊専門の私が明確に言語化してこなかったダンスのチカラを、ダンスを初めて受講した学生が感じとり且つ言語で表現していることに衝撃を覚え、そこから私の研究テーマは「舞踊と人間形成」に移行していくこととなった。学生の記録を丹念に読み、ダンスのチカラを考えるキーワードを探り、舞踊における身体、創造性、イメージ、感性的コミュニケーション、自己実現、自己理解、他者理解、等をキーワードに舞踊における人間形成の研究に取り組んだ。

そのような研究を進める過程で、東京女子医科大

学神経精神科の教授と知己を得、精神病院で患者さんとのダンス活動と研究を始めた。開始前の何か特別な関わり方をする必要があるのではないかという思いは杞憂に終わり、患者さんとのダンスも、大学生や幼児の活動と同様に創造的自己表現を中核にしての活動となった。ダンスに参加して1年余を経たところで「ダンスを始めて変わったことは？」という主治医の質問に、患者さんの一人は「～生きる張り合いができた～どこかで自分の存在を叫んでいると思う～」と答えている。この答えに類するものは学生の記述にもみられ、私自身は子どものまるごとのからだを投じての身体表現にこの存在の叫びを感じていた。

ところが、もう15年以上前に、年々、学生やこども達が精一杯動くことや、自分の身体を思う存分に動かすことができにくくなっていること、それと同時に、感情表現は「メチャ楽しい一頭にきてキレル」という両極端にあり、その間にある彩り豊かな感情に気付いていないという感じを強く抱くように

なった。先行研究および実践から、身体が十分に動かないことと感情が乏しいことには深い関係があると推測し、「体感」をkey wordに、舞踊非専攻の大学生男女を対象に、同じ舞踊運動を繰り返し踊り、その体感の変化を調査する研究を実施した。その結果、各舞踊運動のもつ動きの特性を明確に捉えて踊れるようになるにつれ、それが有する感情も明確に感じ取れるようになること、動きの質の異なる踊りを踊ることによって、普段、感じることのない感情に出会えること等があきらかになり、このことから既成の動きを繰り返し踊り、その体感から着想を得ての創作を授業内容に組み込むこととなった。

この体感研究以後、お茶の水女子大学へ異動となり、それまでの舞踊指導の実践を核とした研究に加え、舞踊専攻の学生・院生と共に、創作する、踊る、鑑賞する、稽古する、といった舞踊の様々な実践に基づく人間と舞踊の関係に関する研究に取り組んでいる。

(お茶の水女子大学大学院教授)

踊りたい！

増山尚美



北海道では今でも本州を内地と呼ぶ人がいる。地理的、経済的な理由もあり、様々なダンスに直接触れることのできる人は限られている。そんな中でYOSAKOIソーラン祭りだけは、参加チーム数や観客が減少傾向にあるとはいえ、21回目の平成24年も271チーム2万7千人が参加、観客動員は約20万人と公表され、経済波及効果が取り上げられるほど盛況を極めている。老いも若きも踊りたいと思っている人がこれほどいる。

北海道でも「ヨサコイ」と略されているYOSAKOIソーラン祭りは、高知のよさこい祭りを見た大学生によってはじめられた。最初は地元放送局のロゴが入った法被を着て、にわか仕立ての踊り子が揃わないユニゾンで雨の中を練り歩く様子が痛々しくもあったが、徐々に技術や演出が洗練され、見ごたえのあるチームが増えていった。踊りの特徴は、元気で力強く、大勢で一体感があること+和風っぽさだ。

〈踊ることで自由になる〉

近所の公園でヨサコイらしき踊りを若い男女が2人で練習しているのを見た。専門的なトレーニングを受けたことがない、どこか固い動き。踊りを始めたばかりのころは意識が内に向かい、自己完結しているように見えるところがある。その2人も周りを気にせず夢中になって踊っていた。一般的に社会性を身に付けるにつれ、だんだん人は踊らなくなる。カラオケやヨサコイは現代人が日常歌い踊ることのできる装置として機能する。この2人も踊りを通して自分と向き合い、身体の輪郭を手に入れることで外の世界を認識し、自由を実感していたのかもしれない。

〈地域アイデンティティ〉

近代スポーツが共通ルールによってグローバル化したのと同様に、この祭りもルールの明快さによって広まったといって良いだろう。よさこい祭りを踏襲し、鳴子を持って踊る、ソーラン節のフレーズを入

れるという、たった2つのルールがすべてのチームを結びつける。鳴子というシンボルを手に入れば誰でも参加でき、どんな踊りもヨサコイになる。

さらによさこい節をソーラン節に置き換えるという発想によって、単に借り物ではない自分たちの踊りや祭りが完成した。ご当地ものと組み合わせれば、いくらでも応用が利くシステム。パッケージ化されたイベントともいえる手軽さで、地域またはチームのアイデンティティを形成することができるようになった。

道内では過疎化と高齢化が進み、鉄道や病院、学校、商店などライフラインが無くなっていく町村が少なくない。町村合併も進む。都市のマンションや施設に移る高齢者もいる。炭鉱閉山後の町はずれにある高齢者だけの集合住宅を訪れた時、世代交流のないコンクリートの住空間に閉塞感を覚えずにいらなかった。石畳に座り、大通公園に設置されたヨサコイの舞台を何時間も見ていた高齢者の姿が重なった。人は最期の日まで日常を紡ぐ。そして自分の存在を確認するために人とのつながりを求め続ける。共同体の喪失に伴い、多くの伝統芸能は失われていく運命にある。それに代わり「だれでも参加できて元気を与える」イベントの一つがヨサコイなのだろう。

〈踊る魂〉

この祭りは、神を奉る、死者を鎮めるといった背景を持たない。阿波踊りを見に行った時のことだ。祭りがはけた夜の街をそぞろ歩いていると、薄暗い路地の奥からかすかに三味線の音が聞こえてきた。音を頼りにいくつか角を曲がると、名残惜しそうに踊っている人がいた。街灯の下で、踊りたい思

いが残像となって舞っているかのように幻想的だった。二十歳を迎えマンネリ感が漂うようになったヨサコイも、人の一生分存続すれば別の世界への回路が開かれるのかもしれない。年齢や外見、時に生死をも超えて魂が共鳴する～それもダンスのチカラなのではないか。

〈そこにいないという存在〉

この原稿の締切日が10月15日で、奇しくも若松美黄先生のお別れの会と重なった。20年以上前になる。授業の中で若松先生が審査員をされていた埼玉国際創作舞踊コンクールの話をされた。キューバのグループだったと思うが記憶は定かではない。4人のうちの一人が予選後怪我で欠場となり、最終審査に3人で臨んだ。「一人抜けたから変なところが出てくるわけよ。本当は相手がいたところを一人で一生懸命やるでしょ。それが面白いの。予選よりぐっと良い作品になった。」皆で笑った後、いつものように速い展開で他の話題に移った。あそびやユーモアのあつ若松先生らしいと思いながらも、不完全になってしまった作品がなぜ意図とは別に成立したのか、ときどき思い返していた。

不在と最初から無であることは違う。そこにいないという存在を浮かび上がらせる表現があること。ダンサーの存在感が際立つことで観客にはそこにあったはずの存在が見えてきて、欠落した空間を埋めるためにイメージーションが掻き立てられたのかもしれない。

不祥の教え子は問いかけ続ける、そこにいないという存在に。

(北翔大学生涯スポーツ学部教授)

「若松美黄を偲ぶ会」報告

かねてより舞踊学会HPなどでもお知らせしておりました標記の会が、10月15日(月)に帝国ホテル(「富士の間」)にて催されました。500余名の参加者で会場は埋め尽くされ、植木浩氏(現代舞踊協会会長)による挨拶に始まり、牧阿佐美氏(新国立劇場バレエ団団長)、藤井利子氏(埼玉県舞踊協会会長)、永嶋敦正氏(日本女子体育大学学長)、川口千代氏(筑波大学名誉教授)、片岡康子氏(お茶の水女子大学名誉教授)と悼辞が続きました。

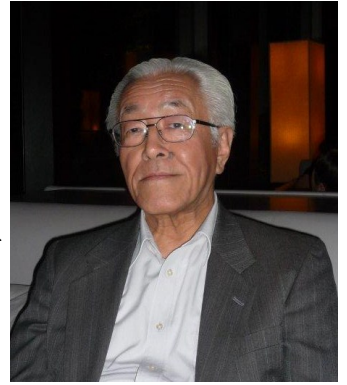
当日の10月15日が若松先生のお誕生日でもあることから、会の後半は誕生を祝う会へと趣向もあらためられ、自由ダンスカンパニーのみなさんによる小品の披露、そして若松門下としての平山素子さんによるソロパフォーマンス等を含む楽しい企画が繰り広げられました。そして、最後に津田郁子(若松育子)先生からご来臨のみなさまにお礼が申し述べられたのちに閉会となりました。

大貫秀明

あの人にこの質問を 第3回

山野博大さん（舞踊批評）

インタビュー・構成 森 立子



——山野先生は、半世紀以上も舞踊評論の世界で活躍されておられますが、どのような経緯でこの道に入られたのでしょうか。

山野：僕の中学時代、同じクラスにバレエをやっている男の子がいました。今フランスにいる酒井達男君です。彼は小牧バレエ団でした。また、同じ学年に、草刈民代さんのお父さんもいました。というように、僕の行っていた学校は、芸能に関わる人たちがたくさんいるところだったのです。僕自身はそれまで洋舞などあまり見なかったのだけど、そういう友達付き合いで、劇場に行くようになりました。同じ学年だけでなく、他の学年にもバレエをやっている人がいて、結構観る機会がありました。まだ昭和20年代ですから、そんなものを男の子が見に行くと、家ではあまり感心されないのが普通でした。ただ、うちは母親が東京の下町の生まれで芸能好きだったので、そういうものを観に行くことに抵抗も無かったし、切符を買うお金も親が出してくれました。舞台を観るにはいい環境でした。それで中学校から観はじめて、高校を経て、大学2年の時に批評家になってしまいました（笑）。

——中学はどちらの中学だったのですか？

山野：慶應中等部でした。だから無試験で大学まで上がった。ただ文学部だと父親に反対されるし、経済学部では点が足りないということで、法学部を選びました。

学生時代、色々な友達と付き合いしていく中で、舞踊というのは自分でやるよりも観るものだということが分かりました。やるってことはとても大変なんだ、と。だから自分は観る側でと思いました。それでちょっと勉強し始めたら、これが面白い。ただ、当時は洋舞関係の書籍は日本の書店にはありませんでした。だから外国から取り寄せるか、そうでなければアメリカ文化センターかブリティッシュカウンシルの図書館で本や雑誌を閲覧するということになる。図書館には当時コピー機などありませんでしたから、本を一生懸命書き写していたら、そばを自分の親くらいの世代の人が通りかかって、「何をしているんだい」と聞いてくれました。それが光吉夏哉

さんでした。僕は慶應の学生だったから慶應の帽子をそばに置いていたし、光吉さんも慶應だったから、「こいつは俺の後輩でバレエの本を読んでいるらしい」ということで声をかけてくれたのです。それで「実はバレエが好きで調べているのです」と言ったら、「そういう本はうちにたくさんあるからうちに来なさい」と言ってくれました。その頃、僕は音楽新聞——村松道弥さんのやっていた日本最古の業界誌なんですが——に投稿していて、どうやらうまく批評が書けるのかとか色々と考えていた時期だったので、これは有難いと思い、毎週のように光吉さんのところに伺いました。で、「君はどんなものを書いているんだ」と言うので、「こういうものを書いています」と見せたら、一読して「これは中学生の作文だな」と（笑）。こんなの批評じゃない、批評というのは良かった悪かったと感想を書くようなものではないんだ、と言うのです。そうではなくて、舞踊の歴史の中でこの作品がどこに位置付けられるのかを批評家が決めることが必要なんだ、と。確かに言われてみるとそうなんです。例えば、50年前に書かれた批評に、良かった悪かっただけが書いてあったとしても全然役に立たない。この作品はどういうふうに出ていて、歴史的にどこにつながっていて…といったことが明らかになって、そして最後に良かった悪かったがこないと批評にならないわけです。そういう点で、批評とは何かを光吉さんに教えてもらったことはとても良かったと思っています。今まわりを見渡しても、感想文だけの批評家がたくさんいます。それは、「批評とは何か」と考えるところをとばして、踊りが好きだということだけでこの業界に入ってきてしまっているからです。その意味で僕自身はとてもラッキーでした。

そんな形で、光吉さんのところに毎週伺っている時期に、小牧バレエ団がアントニー・チャーダーを呼んで、ノラ・ケイ主演『リラの園』日本初演を行いました。僕はこれを日劇で観て、すごいショックを受けました。難しいテクニックは一つもありません。ところが、ショーソンの《詩曲》——この曲はこの作品のために作られたわけではないのですが——を使って、主要登場人物4人の関係がはっきりと

描かれている。ダンサーの出入りと視線の交錯だけでそれぞれの思いが明らかになるように作ってあるのです。これを見て本当にショックを受けて、「これだけ広い世界があるのだったら、絶対に批評家になってやる」と、この時決心しました。

ちょうどその頃、光吉さんが「君は自分で踊ったことがないのだから、稽古場を紹介してやるからレッスンを見せてもらいなさい」というので、服部・島田バレエ団と、小牧バレエ団と、江口・宮舞踊研究所の3か所に週2回ずつ午前中に行くようになりました。そうすると週に6日間通うことになるので、学校に行く暇が無い(笑)。当時カンパニークラスのレッスンは午前中でしたから、これを2時間見せてもらって、午後は大学の授業に出る、という生活でした。スタジオには学生服で行っていましたから、目立つんですよね。「学生が来て何やっているのだろう」と。でも光吉さんという大評論家の紹介状があるものだから、団員の人たちも「先生がこんなに手厚く扱っているところを見ると、こいつは何なんだろう」というかんじでした。そしてだんだんそこに居場所が出来ていきました。バレエは、遠くの客席から見ているのと、至近距離から見ているのでは全く違うんですよね。遠くからだけでなく、近くから見ても何をやっているのかがきちんと分かるように、スタジオで見るという経験を積めたことはとても有難かったです。

一方で、大学には慶應義塾バレエ研究会という団体がありました。石田種生さんら、先輩たちが作っていたのですが、実技中心でした。僕の一年先輩にうらわまことさんもいますが、彼も当時は実技をやっていました。僕ははじめから踊るつもりはなかったのですが、研究会に行くと皆が踊れ踊れと言うものだから、いやだったんです(笑)。

そうこうしているうちに、だんだんと慣れてきて、批評を書いても音楽新聞などが採用してくれるようになりました。そしてちょうど20歳の頃、音楽新聞の社長から電話がかかってきて、「うちで批評家を一人採用したいので、君にちょっと会ってみたい」と言われました。当時、音楽新聞では僕の父親世代の人たちが批評を書いていたのですが、彼らが「大小すべての公演を担当するのは大変だから、小さい公演は若い人に任せてくれ」と社長に言ったらいいのです。それで、批評を投稿していた僕に声がかかったわけです。学生だったので学生服を着て社長に会いに行ったら、「えっ」と向こうは驚いてね。「山野博大」という名前だったから40代くらいのおじさんだと思っていたらしい(笑)。それで、どうしようか迷ったらしいんだけど、一応やらしてもらおうという話になり、その翌日から批評家になりました。批評家になって、批評を書いて、原稿料を

もらって最初にしたことは、背広を買ったことでした(笑)。いくらなんでも学生服はまずいだろうということで。

当時は、とにかくたくさん舞台を観たかったので、劇場の裏からもぐりこんだりとか色々やっていたわけです。だから、もぎりのお婆さんとは、「見つかったらつまみ出される」関係だった。それがある時、招待状を持っていったものだから向こうはびっくりしてね(笑)。こっちは以前追っかけられたりしているものだから逃げ腰になるのだけど、「あなたはもう先生なんだから胸をはって入りなさい」と背中をどんと叩かれたりして(笑)。

そんなこんなで、音楽新聞にはずっと書かせてもらっていました。学生時代は時間もあるので、本数も多く書いて経験を積んでいきました。そしてそのうち、大学を卒業する時期になって、今後どうするかという話になりました。僕は批評家という職業があると思っていたのですが、そういう職業は無いのだ、ということがそこでようやく分かった(笑)。それで、父親の友達の、毎日新聞の編集長をやっている人のところにアドバイスを受けに行きました。そうしたら、新聞社には舞踊批評家という職業はないし、もし一般の記者で入るならば何の係にされるか分からない、もしかすると離島の鳩の係になるかもしれない——当時は原稿を鳩で送っていましたから——などと言われました。そして、とにかく劇場に行くということが大事なことから、堅い仕事で5時になったら残業無しの会社を選んで就職しなさい、との助言を受けました。それでそういうところを探し、当時は就職難で大変ではあったのですが、金融関連の公的機関という非常に堅いところに入りました。

ただ入ってみたら5時に帰れやしない(笑)。だから色々ごまかしたりしてね。僕は営業だったので、出たきり戻ってこなくていいわけです。だから勤務時間内に一生懸命やって、7時頃には劇場に行けるようにしていました。内勤にされてしまうと困るから仕事はがんばりましたよ。でも、営業というのはそんなに次から次へと仕事があるわけではなくて、合間に喫茶店で暇な時間もあるので、そこで原稿を書いたりしていました。そんなある日、事件が起きました。その頃は、音楽新聞だけでなく他の新聞社からも頼まれたりしていたのですが、とある大新聞社のオートバイが原稿をとりやってきました。社旗をたてたオートバイが横付けになっていたね(笑)。それでだんだん会社にもばれてしまうことになりました。でも当時良かったのは、社会全体に、他の仕事もやることが許されるような雰囲気があったということです。会社の上の方の人たちが「うちには舞踊批評家がいるんだぞ」と他で自慢し

たりしていて。だから楽でしたし、ラッキーだったとも思います。

ただ、年を重ねていくと管理職になっていくわけです。そうすると夜に接待もしなければならぬ。これが大変なんです、夜に劇場に行かなければならぬのだから。それでまた知恵をしぼって、昼食で接待することにしました。やってみると、この昼食の接待はとても好評でした。というのも、先方も本当は夜帰りたいわけですから。それに昼食の接待は夜よりも安く済むので、余った分で良い手土産を渡していました。そうすると先方のご家族にも喜ばれ、とても評判が良かった。だから、営業で接待を色々やっている割には、劇場にもしょっちゅう通っていました。

——少し時期を遡りますが、「20世紀舞踊の会」にも参加されておられましたね。この会の活動について、少しお聞かせいただけますか。

山野：当時、若い評論家たちが、「年寄りのやっていることは見ていられない。我々で日本の舞踊界を改革しよう」と言って、池宮信夫、うらわまこと、市川雅、久保正士、町田孝子、私の6人が集まりました。雑誌を出したり、話とパフォーマンスを混ぜた実験劇場のようなことをスタジオを借りてやったりしていました。外国の文献も色々読んで、海外でやっている新しいことも取りこんで、舞踊家も巻き込んで…。あの頃はジョン・ケージとマース・カニンガムの活動をはじめ、前衛の手法には事欠きませんでした。そういうものをいち早く取り入れたりしていた。例えば小杉武久らの「グループ・音楽」という若い音楽グループと一緒にやったりしていました。あちらも無茶苦茶やってまして、こちらも無茶苦茶やっていた（笑）。でも楽しかったですね。その頃は、批評も今みたいな生ぬるい批評ではなくて、ずばっと「だめ」と書いていましたしね。そうすると書かれた方も反論してくるのが普通でした。で、その反論にまた反論を返したり。直接呼ばれて殴られそうになることもありました。でも今よりもずっと活気があった時代でしたね。

——現在、舞踊批評塾を主宰されていますが、これはどのような形でなさっているのですか。

山野：批評を書きたいと思っている若い人たち——30代の女性が多いです——がメンバーです。皆に批評を書いてきてもらって、名前を伏せておいて、他の人たちがそれを読んでコメントする。それで全て出そろったところで、書いた人が名乗り出るといって、そういうシステムをとっています。俳句と一緒に。それで文章の端々まで全てチェックする。当初は課題の公演を決めておいて、それについて批評を書かせていましたが、皆働いていて時間の都合を

つけるのが難しいので、今はそれぞれ観たものを書いて持ってきてもらっています。そして、それらを発表する場が無くては仕方ないので、インターネット上でThe Dance Timesというサイトを立ち上げました。皆、なかなか自由に舞台を観られなかったり、大変なことは色々ありますが、批評を書くのは上手になってきたと感じています。普通の批評家は人から何も言われないうから、自分の欠点は欠点としてそのまま残ってしまうのですが、他の人から色々指摘されたらやはり変わってきますね。今はインターネットの時代ですから、批評らしきものはすぐに出来てしまいます。材料集めはすぐ出来ますから。だけれども、そういうのはだめだよ、と口を酸っぱくして言っています。一般の新聞に出ているものでも、プレスリリースを基に書いているものがあるけれど、あの程度のものは批評じゃない、批評はその先に一步踏み込まないと批評になりません。そういう意味で、文章の初めから終わりまでのどこかに、「ここは自分で観た」ということの証を書き込まなければだめだ、と言っています。それには数多くの舞台を観ることも大事だし、才能も関わってきます。それに、すごく初歩的なことなのですが、劇場のどこに座るかということも大事なんです。どこに座ったら自分にとって一番良く踊りが観られるか、ということも考えた方が良いでしょう。人間の目は、右目と左目、どちらかが利き目になっています。利き目で情報が7割くらい入ってきますから、そうすると利き目を前に出すような見方をした方が良いでしょうということになります。こういったことは誰も教えてくれないけれど、批評塾ではそういうことも教えています。それから、動きを覚えろ、とか。つまり舞踊作品では、前に踊った動きがずっと後に必ずもう一回出てくる。それでお客さんが何となく分かってくるので、振付家はそういったことをやるのです。しかしその時に、観る側が前に観たことを忘れていたら観たことになりません。「ここは大事なところなんだ」と観て判断する、といったことも重要だと教えています。また、舞台美術、照明などにも注意を向けなければなりません。ただし、舞台の裏のことを批評に書くのはとても難しい。裏の事情を分かって書かなければなりませんから。

批評家が人から「なるほど」と言われて頼りにされるようになるには、やはりきちんとしたことを書かなければなりません。それともう一つ。自分がこれと思って見始めたら、最後まで見届けることです。若いうちに「これはいい」と思って見始めたら、途中紆余曲折があっても必ず見る。あなたのことはあなた以上に知っています、というような関係を作ることによって信頼感が生まれてきます。批評家というのは公平に書かなければならないので、本当はそういうことをやってはいけないうのかもしれないかもしれません

が…しかし、いくつもの公演がある中である特定の公演に行く、というそのこと自体がすでに公平ではないわけです。だから批評家は公平ではありえないのです。批評家であるその人の中での判断になる。だから読む方はそのあたりを加味して読んで欲しいし、批評を書く時にはそういったことが分かるように書かなければなりません。つまり、「自分の言っていることは神の言葉ではなく、単なる私の一つの意見なんだ、しかし私としてはこう思います」ということをきちんと説明して読む方に納得してもらうというのが批評だと思います。だから例えば『白鳥の湖』のような定番の作品でも、前にやった時と今回とはどこが違うのか、ということが分からなければならないし、なぜそのように変えたのかということも分からなければならない。そういうことを書くのが批評です。

——批評のことを色々とお聞きしてきましたが、その一方で、見せる側、例えば振付家が学ぶべきことはどのようなことだとお考えですか。

山野：この世の中には勉強することは色々あって、いくらでもやることはあるから、無意識に色々なことをやったらそれにどんどん時間を取られてしまいます。だから自分の人生の限られた時間の中で、いかに上手に学ぶことをコントロールしていくかがとても大事です。

バレエの人は、バレエをやっているのだからバレエのことだけやっていけば良い、と漠然と思うわけです。そうすると、日本よりは、フランスやロシアなどのバレエ先進国に行って、向こうのものを身につけてこよう、というごく単純な発想に行きつく。それはいいんです。バレエというのは世界共通のテクニックの基盤に立っていますから、その世界共通のテクニックを身につけなければまず通用しません。ですからそれはいいのですが、しかしそこから一歩先に出たところで、日本人が世界へと伸びていくためには、日本人であるという特質を前に押し出さざるを得ないのです。

というのは、フランスのバレエは「フランスのバレエ」が何たるかということを考えません。初めからそこにあるのですから。一方、ロシアのバレエは「ロシアのバレエ」が何たるかを一生懸命考えている。なぜなら後から出来ましたから。だからこそディアギレフがフランスのバレエ界に衝撃を与えることが出来たのです。それと同じように、20世紀に入っても、アメリカのバレエでバランシンが出てきたり、オランダのバレエでキリアンが出てきたり…その国の文化を背景にしてバレエは出来てくるわけです。だから日本人は日本の文化を自分のばねにし

なければ、絶対に世界に伸して行けないんです、特に作品を作る際には。踊る場合だってそうです。例えば吉田都さんの踊り方、あれは絶対に向こうの人には出来ません。日本人だからというところがたくさんあると思います。そういうところを意識的に身につけるためには、日本のいいものをたくさん自分の身体の中に取り入れるというのが一番良いことだと思います。そういう点からいって、日本の洋舞の人は、日本のパフォーミングアーツを見ておくことが必要だし、日本の小説なども読んでもらいたい。日本人の物の考え方、物の説明の仕方は、パフォーミングアーツを見ているとすごく良く分かります。例えば、人形浄瑠璃で義太夫が語っていますが、そういう語りの手順は日本ならではのものがあります。それを身につけて、それを洋舞として外国に持っていくと、向こうの人にとってはまさにそこが新鮮に映るわけです。外国の人をまねしたって、向こうの人は絶対ほめません。自分の方が上手なんですから。そうではなく、彼らは「自分には無いもの」によって衝撃を受けるのです。ですから、まず手近にある日本のものを見てもらいたい、というのが僕の望みです。今のところ、洋舞の人が日本のものに顔を出すことは少ないし、邦舞の人が日本のバレエ団の公演に来たりすることも少ない。そういう相互乗り入れをもっとすれば、双方にとって得なのではないかと思うのです。だから、もし余っている席があるのだったら、洋舞の人は邦舞の人に、邦舞の人は洋舞の人に割引をしてあげる方法を考えとかして、相互乗り入れしやすい環境にしていきたい。お互いに良いものは共有する、というような意識が高まっていくことを願っています。

これと同じことは批評家についても言えると思います。今、批評家も細かく分野ごとに分かれる傾向が強くて、例えばコンテンポラリーだけ観ていても批評家として成り立ってしまいます。でも、他のものも観て欲しいと思うのです。バレエも観てもらいたいし、邦舞にも顔を出してもらいたい。それは、今の時代に批評家として生きる人にとっての義務だと思います。僕らの先輩たちは、分野を問わず、全部をカバーしていました。なぜなら、昔は年間100公演くらいしかありませんでしたから、全部観ることが出来たのです。そして、公演の後で皆で飲んで悪口言い合って…それも結構面白かった。ただで色々教わったりもしましたしね。でも今の時代はそうではありません。その世界の人たちだけで閉鎖的にやっている。だけれども、外の世界に出ていけば、やはり違うことが起こるんじゃないかと思うのです。

私の研究テーマ

古後奈緒子（神戸女学院大学他非常勤講師）

「そこに現れたのは何かの塊、否、肉体、人間存在、若い未成熟な少女だ。」

フーゴ・フォン・ホーフマンスタール『別世界の少女』より

スペクタクルとしての舞踊の本質は、踊る者を見る者から隔てる技術そのものではなく、双方の相互的なコミュニケーションの中に見いだされる。このような主張はスペクタクル批判の試みに始まったものではなく、近代の視覚が上演芸術への参加と社交から身を切り離してゆく中で繰り返されてきた。その背景には技術や資本の力により推し進められる分業や序列の定着があり、西洋における近代の自覚の中でその要因は、啓蒙主義のもとで推し進められた上演芸術の文学化と、市民化とともに劇場機構に浸透した資本主義に求められてきた。書く技術に秀でた作家を頂点に他の芸術家および技芸が組織され、観客はその受け手に甘んじる。その一方で観客は手にする資本の量に応じて、商品を生産し消費する一つの大きな運動に荷担し、マスとして権力を行使する。これら制度化に由来する舞台と客席の非対称な関係の中で踊りを見せようとすることは、踊り子に分裂と疎外感をもたらす、と。

劇場に限らず、公の場で見られたり動いたりする身体を奪われてゆきつつある今日、私たちの踊りの享受を考える上で、この100年以上も前の図式は改訂する必要がある。一方で、未だに芸術市場の矛盾を、そこに生きる術を見いだそうとしているダンサーの身体が最大に引き受けている事実のほうは変わらない。踊る身体と見る身体の間いかに交通を開いてゆくかという問いは、アクチュアルだと考える。

歴史的な舞踊作品には、この問いに対していくつか参照しうる姿勢が見つけられる。もともと作中に踊る者がいればそれを見る者もいるのが当たり前のバレエ台本には、19世紀末ともなると金銭的な対価に舞踊を求める観客が拝金主義の化身マモンなどと登場するようになる。中でもブレヒトの『小市民の七つの大罪』は、同時代の観客にとって痛烈な映し鏡となるよう書かれたものだろうし、万博の影響を受けた見世物として改革者には非難されたハスライターの『人形の精』でも、品定めに店に陳列された各国の人形たちは、客や店主には真の踊りは開示しない。さらに表象から一步出て、知覚体験として周到に設計された作品の中で、踊りを見る構えを揺さぶろうと目論むものがある。例えば冒頭に一節を引いたホーフマンスタールの『別世界の少女 das

fremde Mädchen』。そこでの踊る者と見る者の出会いは、宮廷社会の作法や同時代のヴィルトゥオーゾと見巧者の関係にも通じる、果てなき遊戯運動へ誘導される。

この作品では、富める者と貧しき者が対置された大都市を舞台に、富裕な若者の一夜の不思議な体験が辿られる。それは、自らの側に生を見いだせない主人公が反対側に見つけた少女を追って、親しい領域と未知の領域の敷居を幾度も越え、最後に救おうとした少女の死により自らの生を救われるというものだ。途上で若者は、fremdをはじめとする属性を少女と交換してゆくので、少女の死と若者の再生はそれまでの秩序の更新を象徴する。その間繰り返される越境は二つの領域間の平行移動にとどまらず、二項対立の価値体系の外部への脱出、つまり貧富という旧知の世界の分節の超越にまで至る。その様を詩人は、ダンスの台本には違和感のあるレトリックを駆使して示しているのだが、さらに劇場の観客が主人公と同じまなざしで少女の現れに身を乗り出すように、舞台空間に関する物理的な指示も行っている。本作の観客は安全圏で幻想を眺めるのではなく、現実と地続きの未知の領域へ誘われるという趣向だ。この時越境を促すのは美や技巧ではなく、社会の周縁に発し自らを周縁たらしめている読解格子の破棄を迫りさえする少女の他者性である。それは冒頭に引いた最初の登場場面のように、一度には把握しがたい身体イメージによっても、対象を捉えようとする若者の視線を相関運動に巻き込んでゆく。

ホーフマンスタールは、芸術が作り手と受け手の遊戯的で社会的な関係において、階級やジェンダーといった社会における隔てを流動化するポリフォニックな精神空間を形成すると考えていた。上演芸術にその実現可能性を見いだした彼は、当時はまだ社会においても芸術界においても下位にあった舞踊の領域から出た革新的な芸術家たち—セント＝デニス、ヴィーゼンタール、ニジンスキーら—に、作者と観客を媒介する使命を託した。その際諸々の乖離を統合する全一性とともに称揚されたのは、眼にした者を試し、運動へと促す、格差を含む領域の敷居として作用する異質性だった。そのような身体の現れに目を凝らした者のテキストをとおして、今しばらく踊る者と見る者の関係を考えてゆきたい。

私の研究テーマ

現在、東京大学大学院教育学研究科博士課程の大学院生として、教育行政論、学校経営論、カリキュラム論を中心に学んでいる。修士論文、そして今取り組んでいる博士論文では、学校ダンスのカリキュラム・ヒストリー及びカリキュラム・ポリティクスをテーマとして設定した。これまで舞踊教育学研究の多くは教科教育の範疇に含まれるものであったように思う。ダンスをいかに楽しく教えるか、学校の先生の誰もがダンスを効果的に教えられるようにするにはどのように指導法を確立すべきか、といった問いは、戦後日本における既成作品から表現・創作へという「学校ダンスのコペルニクス的転回」以来、数多の先人たちが果敢に取り組んできた問いであり、既に諸外国に誇る成果が蓄積されてきた。それらに敬意を払いながらも、これまで舞踊教育学ではなく教育学を学んできた、ある意味では門外漢の立場から、教科教育の範疇にとどまりきらない豊富な内容をもつ「舞踊の教育学」なるものに、わずかばかりでも貢献したい、というのが私の研究の根幹にある思いである。探究したいことはいくつもあるのだが、今回は学位論文のテーマに話を絞る。

カリキュラム論の視点から見ると、学校ダンスは「コペルニクス的転回」のほかにも、平成元年度改訂学習指導要領における男女共修、平成10年度改訂学習指導要領におけるリズム系ダンスの導入、そして平成20年度改訂中学校学習指導要領における男女共必修と、その履修対象者と内容が大きく変化してきた。そのような変化の背景を探ることが、現在の大きな研究関心である。もう少し詳しく問いを進めよう。日本における学校ダンスは、戦後永らく女子のみに課されてきた領域であった。ところがここ二十年來の学習指導要領では、男女共修を経て男女共必修が実現された。「なぜ学校教育でダンスを学ぶ必要があるのか」という問いに、我々はこれからも答えを提示し続けていかなければならないだろうが、「女子のみ」が履修すべきものとしての学校ダンスを支えるロジックと、「男女ともに」履修すべきものとしての学校ダンスを支えるロジックとは、歴史的に大きく変化してきたはずであり、そのことを一度振り返る作業は、未来の学校ダンス・カリキュラムを考えるうえで必要不可欠であると考ええる。修士論文ではこの点を究明すべく、戦後発刊された体育雑誌をひも解いていった。10年前、20年

木場裕紀（東京大学大学院教育学研究科博士課程）

前、30年前…と時系列に沿って遡ると、学校ダンスに対する人々の語りかた一言説が変容してきたことが見て取れる。また、学校ダンスの歴史をひも解くうえでもう一つ見過ごせないのが「リズムダンス」「現代的なリズムのダンス」の扱いである。学説史的にも、フランクフルト学派による大衆文化批判に見られるように、ハイ・カルチャーとポピュラー・カルチャーとの間には少なからず緊張関係が存在する。学校においてそのような文化を巡る緊張関係が問題になるのは、P. ブルデューが文化的再生産論において論じたように、学校が文化的再生産装置として機能する側面をもつからである。現在、学校におけるリズム系ダンスは、いわゆるヒップホップ・ダンスやストリート・ダンスとは異なるものではあるものの、全く無関係というわけではないように思われる（やや横道にそれるが、決して少なくない学校で、いわば誤解された「リズム系ダンス」の授業実践が行われていることも看過してはならない）。すなわち、学校ダンスはジェンダーとカルチャーという二つの軸を巡るポリティカルな場としてとらえることができる。

その変容を言説空間外の社会的コンテクストや、「歴史的事実」を説明変数に設定して描き出すのではなく、言説空間内における言説同士の関係性に着目し、ある言説に対する対抗言説の究明、そしてその量的な散らばりを、あくまでも言説空間内のパワーバランスの変化として描き出す言説分析を研究手法として用いてきた。複数の軸を巡るポリティカルな場としての学校ダンスを対象とする本研究においては、知識社会学的なイデオロギー分析よりも、重層的なアイデンティティをもつ主体として個人をとらえることを可能にする言説分析の方が、方法論としてより適しているからである。また、言説同士のせめぎあいの中で、実際のカリキュラムの決定を行う主体がどのような判断を迫られてきたのかを明らかにするべく、学校教員や指導要領作成協力者へのインタビュー調査も同時並行で進めている。

オーソドックスな歴史研究とは異なるし、リリカルな表現もできないが、私もダンスの可能性を信じている。常に変動し続ける社会にあって、一人でも多くの子供もたちがダンスの喜びに出会えるよう願いつつ、研究を続けていきたい。

第64回舞踊学会大会

「宝塚—ピアノで踊る日本舞踊」

■期日 2012年(平成24年) 12月1日(土)・2日(日)

■会場 東京大学文学部(本郷キャンパス)

■大会の全体スケジュール

12月1日(土) 9:30 受付開始	12月2日(日) 9:30 受付開始
10:00~12:00 一般研究発表① (2会場10演題)	10:00~12:00 一般研究発表② (3会場15演題)
12:00~13:30 昼休み 理事会(文学部第三会議室)	12:00~13:00 昼休み 新理事懇談会(文学部第三会議室)
13:30~14:30 総会(文学部法文2号館 2番大教室)	13:00~14:40 一般研究発表③ (3会場12演題)
14:40~17:40 特集「宝塚—ピアノで踊る日本舞踊」 (第1日目)	15:00~16:40 特集「宝塚—ピアノで踊る日本舞踊」 (第2日目)

*懇親会(第1日目)18:00-20:00 医学部教育研究棟13Fカボ・ペリカーノ本郷

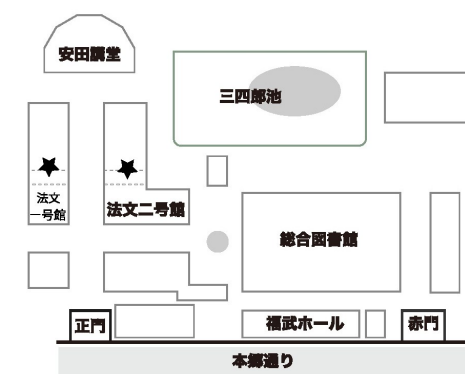
<東京大学本郷キャンパスへのアクセス>

▲最寄り駅

- ・営団地下鉄丸の内線「本郷三丁目」駅下車・・・徒歩10分
- ・都営地下鉄大江戸線「本郷三丁目」駅下車・・・徒歩10分
- ・営団地下鉄南北線「東大前」駅下車・・・徒歩10分

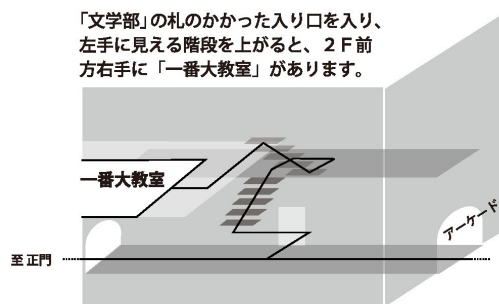
*文学部法文1号館・法文2号館へは正門から入ってまっすぐ奥へ歩くとわかりやすいです。

<東大構内案内図>



←地下鉄「東大前駅」 地下鉄「本郷三丁目駅」→

「文学部」の札のかかった入り口に入り、
左手に見える階段を上ると、2F前
方右手に「一番大教室」があります。



■ 大会参加費 会員2000円(学生1000円) 当日会員3000円(学生1500円)

■ 懇親会 会費5000円 学生3000円

■ 今大会では、昼食(お弁当)のご用意は致しません。近隣の飲食店・コンビニをご利用ください。

第64回舞踊学会大会実行委員会

委員長:古井戸秀夫 委員:尼ヶ崎彬・猪崎弥生・桑原和美

〒113-0033 東京都文京区本郷7-3-1 東京大学文学部文化資源学(古井戸)研究室

電話03-5841-3722 Eメールアドレス buyou2012@mbr.nifty.com

■舞踊学会事務局よりお知らせ■

現在事務局では、会員の皆様に向けて過去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ございましたら事務局までご連絡ください。

上記に伴い、6年以上未納の会員の方々、また長期にわたって郵便物が宛先不明で返却されている方々につきましては、理事会の承認を経て除名という形を取らせていただいております。舞踊学会からのお手紙やご案内がお手元に届いていない方々は、除名の対象となっている可能性がございますので、下記事務局までお問い合わせください。

最後に、今年度をもちまして舞踊学会事務局が移転することとなりました。3年間、至らない点も多く会員の皆様には多大なるご迷惑をおかけしたものと存じますが、今後とも舞踊学会の活動にご理解、ご協力を賜りたく思っております。

どうぞ宜しくお願い申し上げます。

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】

ここに第3号をお届けします。「私の研究テーマ」の執筆にふさわしい方を自薦、他薦問わず募集いたします。年齢不問(?)で、字数は約2000字でお願いします。編集委員一同、お待ちしております。(大貫秀明)

ニューズレター第3号をお届けいたします。インタビュー担当としては、毎回大変興味深いお話をお聞かせいただき、ただただ有難く感謝に堪えません。原稿に起こす際に、インタビューの内容だけでなくその臨場感まで皆さまにお伝え出来ればと思っているのですが、いかがでしょうか。(森立子)

ニューズレターは、これで一区切りになります。ありがとうございました。(渡沼玲史)

ニューズレター第3号

2012年11月23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