

ニュースレター

創刊号

～このたびの東北地方太平洋沖地震災害で被災された皆様、そのご家族の方々に、心よりお見舞い申し上げますとともに、一日も早い復旧復興をお祈り申し上げます。～

創刊の辞

舞踊学会からの情報発信として、新たにニュースレターを配信することになりました。

このニュースレターは、ウェブ上に展開する、舞踊学会の交流広場です。舞踊を研究する人々、舞踊を愛好する人々が交流する場となることを願って発信されるものです。

創刊号は、今日の舞踊が直面する課題にスポットを当てるとともに、会員諸氏の活動を紹介するところから始めることになりました。

スタートは編集部からの発信になりましたが、ゆくゆくは双方向の意見交換の場へと発展することになるでしょう。

まずは、ウェブ上の扉を開けてください。そして、受け止めた感想をお寄せください。皆様の感想や意見、あるいは提案とともに、このニュースレターも成長してくれるものと思っています。

このニュースレターがそのような交流広場になってくれることを願ってやみません。

舞踊学会会長 古井戸秀夫

目次

創刊の辞	1	あの人にこの質問を 第1回	
特集 この時代におけるダンスのチカラ			村山 久美子さん 7
ダンサーは、ひたすら命を超えて、		私の研究テーマ	齋藤尚大 10
繰り返し反復稽古を重ねる	2		川島明子 11
若松美黄		第63回大会情報	13
「生きる力」をひきだすダンス		掲示板	14
八木ありさ	3	ニュースレター発刊に寄せて	14
～ダンサー、振付家の立場から～			
米澤麻佑子	5		
事務局だより	6		

特集

この時代における ダンスのチカラ

ダンサーは、ひたすら命を超えて、 繰り返し反復稽古を重ねる

若松美黄



1 舞踊家としての60年代

1960年代ダンスを学ぶためには、舞踊研究所に入所するのが普通だった。それは一定の教習制度を踏まえ、師弟関係を作るものでもあり、公演に参加するためには、研究所の生徒であり、所属が求められた。

若松美黄は、札幌でサハラ・篠原モダンバレエ教室に入所、やがて津田信敏師に学んだ。現代舞踊の当時のレッスン方法は、A身体訓練、B技法訓練が主体で、バーにつかまり、指導者の要求する身体活動を行うものだった。

訓練は、指導者が、実演しながら、大体、16小節ごとに、生徒がそれを追体験する運動学習から始まるもので色々なパターンがあった。また当時は、良く議論をした時代だった。当時、鏡に姿を映し稽古するか、しないか、裸足か靴を履くか？ など、それぞれに意見を持っていた。また内面を重んじるため、鏡の無いスタジオを支持する舞踊家も多かった。時代性から見ると、多少過剰な芸術性があり「絶対舞踊・音楽の無い舞踊」が、一般的にも行われ、現代舞踊協会の新人公演の12作品中9個の無伴奏作品が出されたこともある。確かに、私の師匠・津田信敏師によると、「ストラヴィンキーの音楽はストラヴィンスキーのものであり、舞踊家の作品とは言えない」「舞踊家は純粋にダンスを作り踊るものだ」とも書いている。

また反面、多くのスタジオではライブの伴奏者が、レッスンで、ピアノを弾いた。モダンダンスとは、伴奏者の音により、指導者が新しい振りを作り、生徒がそれを反復するものだった。

2 舞踊家としての70年代

60年代中ごろになるとこれに対して「言語的創作のイメージ」クラスが見られるようになった。指導者が、参加者にことばを講義するように「直線は二本の曲線だ」「茶の心のように」など、詩的な言語からも振付を促すものだった。観客としていらした三島由紀夫さんは、ある時「ダリの時計」という題を出した。ことばの刺激的なイメージが、何らかのパフォーマンスとなったことに深い興味を持っていらしたことがわかった。しかし、技法の向上、あるいは身体作りの面から、これらのパフォーマンスは、疑問でもあった。ある津田信敏先生による講習会で、「人間像」という話をして、皆で創作させた講習会があったそうだ。なかで、ある一人の参加者の動きが、身体を左右に揺らしきわめて特異に面白かった。そこで津田師は、演者に、動きの意図を聞くと、答えて——人間像ではなく、単に象さんだと思って、と言われ困った話をしてくれた。

60年代後半には、アメリカ・モダンダンス、あるいはグラハムの影響か、純化した動きの発展を求める方法で、動きの単元の精度を高めるものが流行し

た。音楽、構成、アイデアなど、限定して動きを
発展させる方法と言えようか。

このような動きの発見方法は、また舞台作品の振
付にも反映され、バレエ的な動きか、イメージの発
展か、動きの発展が当時の舞台作品を色付けた。

これらは抽象的発展とも言われたが、ことばの意
味内容に向かうものと、形式に向かうものが分離し
たように思う。たとえば津田作品「斜線」という作
品は、奥のダンサーが次々と斜線を形成し果てしな
く無機的に倒れるものだった。反対に「女心」で
は、象徴的意味内容が魅力的だった。

70年代に入ると、映像、音響、新しい演出素材、
風変りでビジュアルな情景が舞台造りに参加し、新
テクノロジーのもたらす映像とともに、身体そのも
のを見返す流行もあり、有料のスタジオ・レッスン
が爆発的に発展した。

しかし、80年代を過ぎると、実験的な企画もしだ
いに飽きられ、以前見たものの再現に近い印象のも
のが増加した。

3 舞踊家としての80年代

津田師は、ダンスについて相反する二つの原則を

口にした。一つは、ダンサーの風変りな表現を評価
する面と、反対に、普通の動きの普通さの重さを表
現する重みを評価する面である。師は、踊り手は、
まず自然な人「ダス・マンヌ」でなければならない
という。公演芸術そのものは、自然で、普通で、あ
りふれた人間らしい表現でありながら何かの高み
に向かうものでなくてはならない。

最近、病院での血液検査の結果に振り回されてい
る。この場合、平均値は、健康にちかく、むしろ、
平均値が貴重に感じられる。振り返って見ると日常
性という言葉で時代に切り込んだ50、60年代、それ
らしく見える日常性は、真の動作の核心に至る存在
だったのだろうか？

「舞う心」あるいは「無心」を求めているのに、
ある種の語り、技法が優先し、中核の自然体は無駄
な力が入り、古代から流れが遠ざかっているように
見える。

祈りはいつでもダンスであり、流れはいつもダン
スなのだろう。

この原点によって、ダンスが人生を開示させ、初
めて技法の向上をとまらう。そのために、ダンサー
は、ひたすら命を超えて、繰り返し反復稽古を重ね
る。

(舞踊学会前会長、筑波大学名誉教授)

「生きる力」をひきだすダンス

八木ありさ



【ダンス・セラピーにおける身体イメージの共有】

ドイツのダンス・セラピー資格課程での一場面。
司祭の資格を持つSさんは女子刑務所でダンス・セラ
ピーをはじめており、そこから生まれる自身の思い
について表現するよう求められた。Sさんは、暫く思
いを巡らせた後、伏臥姿勢をとった。顔を横に向け
目を閉じている。両腕は横に伸ばして掌は下向き。
脚はつくでもなく離れるでもなく、全身がフロアに
ぴったりついて、体重をすっかり床に預けた形だっ
た。指導者は、Sさんとの間でだけ聞こえるくらいの
声で何事か語りかけ、Sさんは涙を流した。

筆者は、まず「地球を抱きかかえている」、その
次に「沈んで行く」と感じた。大変難しい状態であ
るにもかかわらず、少し安らいでもいるような矛盾
した印象をもち、これを美しいと思った。「地球を
抱きかかえ」「沈んで行く」というのは筆者の個人
的な経験から生まれたイメージ言語である。一般化
するならば、大変に大きなものを心身の緊張をもつ
て抱えつつこれと同化して行く、ということだ。こ
こに「苦」と「安」の二重の感情価を感じ取った筆
者は、大変不安定な気持ちになった。この気持ちは、
強い不安を解消することによる快感への衝動の裏返
しだったかもしれない。

指導者との間で言語的にセッションの振り返りが行なわれると、Sさんのとった姿勢は、神の前、土芥の上に自分のすべてを投げ出す、カトリックの司祭となる儀式を象徴しているものだったことがわかった。そして涙は、司祭であると同時にダンス・セラピストとして、受刑者の多様なプライバシーを引き受けることの自分にとっての荷の重さと、しかしそれをすることが自分の使命であると発心した自己の再発見による解放から来るものであった。

この例からは、表現が生活上の何と結びついているのかを具体的に捉える為には、文化固有の象徴世界を知っていることが重要になる、ということが理解される一方、身体や感情に表れる基本的な質を捉えることにおいて、身体感覚が文化差を超えることもわかる。

「文化」という語にはいくつかの意味がある。「教養」と同様な意味で、本能との対比での精神機能の豊かさを意図して用いられることもある。他に、社会的「知のストック」として捉える考え方もある。「身体知」という言葉もかなり用いられるようになっていて、身体がそのなかにストックしてきた「暗黙知」がわれわれを賢く振る舞わせているという認識も浸透しつつある。また、どのような顔を可愛いと感じるか、などは、生物学的な根拠と文化的な根拠が影響し合っている。このように考えると、舞踊イメージに潜伏する身体文化は社会がもたらすものでありながら、遺伝的特質や本能とも関わっていると考える必要があるだろう。だからこそ、時代や文化を超えてダンス・セラピーのコンセプトが成立すると私は考える。ひとりひとりの身体に備わる「私という文化」と、そこに生まれる表現が「社会を構成する文化」を作っているという2重螺旋構造は、舞踊の美という形式で、これを体現する心と目撃する心に衝撃を与える。

【伝統芸能と生きる力】

誰もが心に抱き続けていること。本年3月に発生した東日本大震災によって、本当にたくさんの方々が大切なものを失うこととなった。家族、仲間、そうした人たちとの時間、集う場所…。この状況をどうにか支援したいと、当初から募金や寄付、特殊な専門技術の提供などの取り組みがあっただけでな

く、日本全体が、すわ「心のケア」と、色めき立った。臨床心理士などメンタルヘルスに繋がる人々が、自主的に動いて避難所等を回り、「聴く」ことで支えになりたいと、早期から活動を始めた。

ところが何週間かのうちに、避難所のいくつかには「カウンセラーおことわり」の貼り紙が出たそうだ。そのころは、「みんなよかれと思って来てくれる。ありがたい。だが、別の人があるたび何度も繰り返し語る。全国から来た専門家は、明日には帰ってしまい、また別の人がある。それでは今の自分たちの力にはならない」。

そのような中、東北地方に独特である伝統芸能「ししおどり」を伝え残すためのプロジェクトが立ち上がった。この緊急時に、歌舞音曲とは何事、もっと根本的対策を、との批判も今だにあるようだ。しかし、大抵のものが流され、町役場や町長までも失ってしまった大槌町で、全てを失い希望をどこに探したらよいかかわからない、という人々に、被災後1ヶ月の4月上旬という早い段階で「5月の連休に大槌町伝統の白澤鹿子踊りを発表できるように練習をしてみたらどうだろう」と声をかけ始めたのだ。

ほんの小さなことではあるけれども、自分たちの力で行なう具体的で目に見える目標にはひとの心を安定させる効果があった。また、全てを失ったように思えるけれど、「私たちの心と身体には、地域の伝統がしっかりと生きている！」ということが確かめられる活動となった。伝統芸能は、世代を超えて伝え残してきた地域の宝、心と身体を、人と人をつないでゆく身体文化そのものであると、改めて感嘆した出来事であった。はやりの“癒し”という言葉では到底触れることのできない、人の心身の底の底から生きる力を蘇らせるのだ。その後、他地域の鹿踊との交流が行なわれる等、点と点が結ばれるように活動は広がりを見せ、公的な財団が大震災で大きな打撃を受けた東北地方の祭りや伝統芸能の再生に取り組むべく「伝統芸能復興基金」を立ち上げるころまで展開している。ダンスの力を逸早く感じ取り、このうねりの発端を先頭に立って生み出した福祉の同僚に敬意を表したい。

(日本社会事業大学社会福祉学部 教授)

ダンサー、振付家の立場から

米澤麻佑子



現在の自身の立場から、「この時代におけるダンスの力」について考えていきたいと思う。

3.11以降、日本人の価値観に変化が見え始めたように思う。幸福の価値観が変わってきたのである。それ以前の日本人の価値観といえば良い大学を出て、良い会社に入り、家庭を持ち、子供を育てる。人間が基本的に持っている種の保存の法則に変わらぬごく平凡な幸福のカタチであったのではないだろうか。

しかし、震災以降、日本人の価値観の中でいつ死ぬか分からないという危機感が生まれた。わたしたちの中に、これまでの日常にはなかった危機感という緊張感が生まれたように感じる。

勿論、震災以降ライフラインの確保が第一優先順位となり、多くの公演が中止となり、舞台芸術や娯楽の在り方など誰も気にも留めていなかったのではないか。アーティスト自身達以外は。ここ日本でアーティストと名乗っている職業の方は数多くいると考える。その私たちが一瞬にその価値を崩壊したように思ってしまった。被災地に向かって何が出来るのか？ダンスを通して何かできることはないか？相当数のアーティストが悩んだはずである。しかし、一つだけ確かな事も分かりつつあるように思う。

被災した方々に芸術や娯楽などの非日常の行為は生きる力を与える事が出来る。

それは今の時代をともに生きているアーティストが同じように復興を望み、被災した方々への想い、それらを未来に繋げようという活動が至るところで起こっているからである。

それぞれの等身大の想いも身近にいるアーティスト達と手を取り合い、小さな力をいくつも重ね、大きな活動のエネルギーに変えている。

今までアーティスト達が自分の為に踊り、創作し

ていた事が「誰かの為」という意識に変わり始めているのではないか。それはやはり日本人の幸福の価値観の変化に影響があり、それが根底にあるような気がする。今までは未成熟な日本の文化意識だったものが、危機感という後押しにより死生観に気づき、そして今を生きるという事に剋目し始めたのだ。

今を生きる意識こそ、日常の中に楽しみや心の豊かさを見つけ、謳歌する事に繋がる。衣食だけでなく、美術や絵画、個展、写真、ファッション、芸術と呼ばれるモノの楽しみ方が変わってきている。いつでも在るのではなくその瞬間にしか出会えないモノをその瞬間思い切り楽しむようになってきたのではないか。

例えば、なでしこジャパンに対する日本人の関心の向き方も（今の日本を元気にするというキャッチコピーも助けているが）、彼女達の旬を日本人が楽しみ、応援しようとしている。それが力になり、何かを動かす力にも変わっている。

ダンサーや振付家にも同じような力があり、なおかつ芸術性という点でも付加価値がついてくる。スポーツがその瞬間のエンターテインメントであるならば、ダンスはその瞬間、その一瞬の芸術である。舞台に関していえばその空間にいかなければ味わえない緊張感と、臨場感がある。様々な身体があり、それぞれの努力のカタチが舞台にあらわれる、とても残酷で素敵な瞬間であると思う。二度と同じ舞台に出会えない一瞬の芸術に人は酔いしれ、日常生活に新しい気付きや刺激を持ちかえるのである。その点は人々の生活に潤いを与え、明日への活力を創っているちからであるといえる。

昨今は多様なダンスのカタチが現れてきており、それぞれに人々に与える影響も違う。

それだけダンスの多様性は、さらに枝を伸ばし、違うアーティストのコラボレーションや劇場からの

脱出、空間からの逸脱など、それ自体の進化をも及ぼす。

ダンスがダンスにおける進化をする事。すなわち人間が時代とともにあり、時代の変化、岐路に立った時のすべき事に合わせ人間自身が進化する事に違いない。

進化という言葉が適当でなければ、順応するともいえばよいのかもしれない。人間の順応力が時代に寄り添い、時代とともに生き、そして今の時代を創る。ダンサー、振付家も一人の人間として考え、創作し、ダンスの観点から人間の生活を支える。

ダンスの力はやはり、それをやっている人間の力であり、ダンスを真剣に真摯に向き合って苦しんでいる人間だからこそ人を救える力が備わるのである

といえる。いつの時代も芸術や文化、娯楽は様々な方向転換、進化を踏まえ進んできた。ダンスそれ自体の力ではなく、その時代に生きている人間が創っているものだからこそ、その時代を生きる人間に力を与え、影響を及ぼすのではないか。

この時代におけるダンスの力とは私の観点から見れば、この時代に生きる人間の社会に対する思いやりなのではないかと思う。人間は一人では生きられない。だからこそ、自分の出来る仕事から社会と繋がり、人と繋がる。ダンスの深い芸術性は、人の心を癒し、時には勇気づけると私は信じている。

この時代だからこそ、ダンスを通して人間の生きる力や希望を体現できたら・・・と思っている。

(筑波大学大学院 人間総合科学研究科 特任助教)

■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。おかげさまで前々年度比、そして前年度比で、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下さい。

上記に伴い、6年以上未納の会員の方々につきましては、2011年度第1回理事会(6月)にて除名ということで承認されましたことをここにお知らせ致します。今年度(2011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

あの人にこの質問を 第1回

村山久美子さん

インタビュー・構成 森立子



「あの人にこの質問を」第1回のゲストは、舞踊史研究、舞踊評論を中心に多方面で幅広くご活躍の村山久美子さんです。

——今日は村山さんがどのような経緯で舞踊評論や舞踊研究の道に入られたのか、ということを中心にお話いただければと思っています。よろしくお願ひします。まずは、大学の学部時代あたりから話をはじめましょうか。学部は早稲田の露文を選ばれていますが、これは「ロシア・バレエ研究」を念頭においてのご選択だったのですか。

村山：いえ、受験をした時には全然違う理由でした。私は9歳の時からバレエを習っていたのですが、高校3年生の時になぜか主役がまわってきました。本当は高校3年生でバレエをやめるつもりだったのですが、主役がきてしまったのでやめるわけにいかず(笑)、オーロラ姫を踊りました。そして踊り終わると「やはりバレエを続けたい」と思うようになりました。ところで私は、高校では国立理系のクラスに入っていて、理系しか受けるつもりはなかったのですが、早稲田だけは数学で文系が受けられたんです。受験をして、いくつかの学校に受かったのですが、「早稲田に行きたいな」という気持ちがあり、早稲田の文学部に決めました。それにしてもなぜ文学部か、というと、高校の理系の先生方がみな、「夜はバレエをやりたいでしょ。理系に行ったら時間がないからバレエは続けられないよ」とおっしゃっていたので、やはりバレエを続けたいと思っていた私は文学部を選ぶことになりました。早稲田の露文は有名でしたし、良い先生もたくさんいらしたし、バレエのこともロシア語で研究出来たらいいなと思って露文科に行くことにしました。

実は大学に入ってから東京バレエ団の夜のクラスには通っていて、最初の1~2年はプロのバレリーナになりたいと考えていたのですが、文学部の授業が思っていたよりも大変で、毎日夜勉強する時間がとれないと、それだけどんどん遅れてしまう。その遅れにだんだん耐えられなくなってきて、それに身長も小さかったので、プロのダンサーになるより研究者になった方がいいかなと考えるようになりました。で、どうせやるならば、これまで自分が

ずっとやってきたことを研究したいということで、ロシア文学ではなく舞台芸術を研究することにしました。

その次に私にとって大きかったのは、野崎韶夫先生にお会いしたということです。私は早稲田の語学研究所の授業もとっていたのですが、そこで教えていらした先生が、野崎先生を紹介して下さいました。私が早稲田に入学した時には、すでに野崎先生は退官なさっていて早稲田にはいらっしやらなかったのですが、「バレエをやりたかったら」ということで先生のお宅に連れて行っていただき、そしてそこから、私も研究の道でやっていこうというような流れになりました。

——では卒論も舞台芸術がテーマだったのですか。

そうですね、卒論も修論も、プーシキンとバレエについて研究しました。卒論の時は『バフチサライの泉』について、完全にバレエをテーマにして書きました。一方、修論では文学とバレエのつながり、その相互関係について論じました。野崎先生にお会いしたのは、学部3年の後半くらいでしたが、卒論についても色々相談にのって下さり、お宅に呼んで下さることもありました。また、その頃バレエの研究をしたいという人が何人かいたので、先生が月に1回その人たちを集めて、バレエの本の翻訳をしたり、あるいは先生が講義をされたり、といったこともしていました。

活字になった私の最初の評論というのも先生が紹介して下さいました。初めは、モスクワ音楽劇場バレエのプログラムに書いてごらん下さいと言われて書いたら、これを野崎先生が気に入って下さいました。そしてその後で、当時創刊されたばかりのダンスマガジンのお仕事をいただきました。《眠れる森の美女》の解説を書くというもので、もともとは先生にきたお仕事だったのですが、先生がこれを私に譲って下さいました。それで書いてみたら、ダンスマガジンの編集部が気に入って下さり、それから仕事に来るようになりました。というわけで、評論をやり始めたのは結構早い時期からでした。先生のおかげで、修士の頃から評論は活字になっていました。

その後、大学で教えるようになったのが、今から十数年前だったでしょうか。最初に教えたのは東京外国語大学でした。当時、一般大学には舞踊論、舞踊史の講座はほとんどなかったと思います。その講座を外語大に作って下さったのは、今の学長の亀山郁夫さんでした。亀山さんとはロシアで一緒にバレエの取材をしたりして知り合いになっていたのですが、私が博士課程にいる時に、試しに外語大で一度講義をやってみないかと話をもちかけて下さいました。それでやってみたところ評判が良かったので、博士課程が終わったら外語大で講義をやりたいという話になったのです。それで初めて、ロシア・バレエの講座が開講されました。そしてその後、他の大学でもだんだん舞踊に関心が寄せられるようになって、舞踊関係の講座をもたないかという話もいただくようになりました。今は複数の大学で教えています。

——今は、大学にも舞踊関係の講座が出来てきましたが、昔は全然ありませんでしたよね。ですから、舞踊の講座を持つとなれば、自分自身は受けてこなかった講義をしなければならなくなりますね。

村山：そうですね。でもそれについては、野崎先生にとっても助けられました。80年代の文学部と言えば、文学色がとても強くて、舞台芸術をやっている人など相手にされない雰囲気がありました。私自身も、修士の試験の面接で、とある先生から「バレエについて研究したいのだったらバレエ学校に行けば良いのではないですか」と言われました。もっともその時には、指導教官が助け舟を出して下さいましたが。とにかく、当時の文学部はそういう世界だったわけです。でも今では、「文学より文化」というところも増えてきて、全然様子が違いますね。舞台芸術を研究している若い人にとっては、昔よりも良い状況になっていると言えるかもしれません。

——ところで、村山さんはロシアとアメリカに留学もされていますね。その経緯などもお聞かせいただけますか。

村山：最初はロシアに行きました。まだソ連時代、ペレストロイカの後の、87年から88年にかけてでした。当時は、創価大学と東海大学にしか、大学を通してロシアに行くルートがありませんでした。それ以外の方は、日ソの交流協会を通して留学していました。私も「日ソ交流協会」に申し込んで、プーシキン記念外国語大学という外国人向けのロシア語教員養成大学に行きました。ですから、バレエで留学したわけではありません。ただ、大学で語学やロシア語教授法などを学んだ後、毎晩劇場に行きました。これも野崎先生のおかげなのですが、先生が友

人のロシア人研究者を紹介して下さい、この方がいつもポリショイのチケットをとって下さっていました。ダンサーやバレエ学校の学生などがいつでも見たい時に舞台が観られるように敷席の後ろ側に場所が設けられているのですが、そういったチケットをよくこちらに回してくれました。たまには座る席もありました（笑）。そのような形で、ほとんど毎晩何かを見ていました。ポリショイ以外は自分でチケットを手配しました。演劇もたくさん観ました。そうすると、何が良いかというと、ベースとなる演目が全部分かるようになるんです。日本に帰ってきてから、新しい演目が出たら、それを新たに観て補えばいい。ということで、モスクワ留学時代にたくさん色々なものを観たことは、今の自分のベースになっていると思います。結婚して一年後だったのに一人で留学したので、つらいところもありましたが、毎晩自由でしたね。毎晩出かけ、土日はマチネも観て…あれは、基本的なレパートリーを知る上ではとても良かったです。

そしてモスクワから帰ってきてから、90年にアメリカのボストンに行きました。私より先に夫のハーバード留学が決まり、それなら私もせっかくの機会だから、ということで音楽学部で留学しました。その時にもボストンの舞台は観ましたが、モスクワとは比べられません（笑）。でもとても良い図書館がありますけれども。

音楽学部では自分の好きな授業を選択して取るという形でした。正規の学生として登録していましたが、アメリカでは1単位ごとに所定の料金を払うシステムでしたので、入学の資格を取れば、あとはいくつ講座をとっても自由でした。音楽の授業と、あとはスラブ系の授業を取りました。あちらにはロシア・バレエの研究をしている人が結構いらしたように思います。まずシアター・コレクションがとても充実していますから。プティパのダンス・ノーテーションなどもハーバードに入っていますし。それと、ハーバードのスラブ科の教授陣はほとんどロシア系ユダヤ人の方でしたので、そこは完全にロシア語の世界でした。

——ではアメリカでロシア語も大いに役立ったわけですね。そしてその後で、日本に帰ってきて博士に入られた。

さて、批評に話が戻りますが、批評の方は修士の時からなさっていたのですよね。最初に批評を書かれた時に、とまどいなどはありませんでしたか。

村山：そのあたりは先生がうまく導いて下さったので…。一本目はモスクワ音楽劇場についてでしたが、先生が以前に書かれた原稿とか、色々な資料とかを渡してくれて、「これを引用してもいいし、参考にしてもいいから」とおっしゃって下さいまし

た。そういう方がいるととても助けられます。「きちんと世に出してあげる」というようなやり方でした。文系だと、そういったつながりは珍しいですよ。有難かったです。ダンスマガジンの《眠り》の原稿を書いた時には、「送る前に私に見せて下さい」とおっしゃって、きちんとチェックして下さい。ただ、その時点で一応合格点は出ましたけれども、批評を書き始めて十年経った時に、「一人前になるのに十年かかりましたねえ」と私の夫に語っていました（笑）。その時初めて先生の本音をお聞きしました（笑）。もちろん批評家として認められたことは嬉しかったですけれども。

——ずっと温かく見守って下さっていたということですね。

村山：そうです、本当に。普段話している限りでは、「包み込むような温かい」かんじの方ではないのですけれども。

——それは先生が村山さんのことを高く買っているからでもあるでしょう。

村山：そんなことはないでしょうけれど。ただ、私が「教えて下さい」と粘り強くついていったことは確かです。勉強会などでも、いつまでも翻訳などでお世話になっていたのが私だったので。

先生は色々と大事なことを教えて下さったのですが、特に私が大事だと思っていて、今学生にも言っていることは、原稿を書く時に、曖昧なこと、調べていないことを絶対に入れるなということ。人間は自分が正しいと思っていることであっても間違えるのだから、ましてや曖昧なことは必ず調べて書かないと、と繰り返し教えられました。そういうことを身につけるとするのは、やはり大事ですよ。水増しの文章なんていくらでもありますからね。私自身もいつも肝に銘じています。先生はそういうところは、とても厳しくなさっていましたね。

——ところでご自身も、バレエや、その他色々なジャンルの踊りをなさっていますよね。バレエは早くから始められたということですが、その他についてはいつ頃から始められたのですか。

村山：27歳まではバレエばかりやっていました。それから、だんだん違うものもやりたくなくなってきて、最初はスポーツクラブでジャズダンスやコンテンポラリーっぽいものやっていました。そしてその後アメリカに行き、ハーバードの近くでアメリカ人にモダンを習いました。帰国してからは、バレエへの意

欲はなくなってきて、コンテンポラリーの方に向かいました。H・アール・カオスを立ち上げたのは白河さんと大島さんと勝倉さんですが、その勝倉（寧子）さんに習いました。私はコンクールにも出たりしているのですが、最初に出た時は勝倉さんの振付でした。コンセプトは自分で作って、勝倉さんに振付けていただいたのです。その後、自分が踊るものは自分が作るのが一番いいかなと思うようになり、また、批評を書くために色々舞台を観ていたのでも知らず知らずのうちにボキャブラリーがたまっていたということもあり、意外に色々と出てくることに気が付いて、この5年くらいは自分で作ってやっています。今は、中村恩恵さんと廣田あつ子さんに習っているのですが、それは私のベースにバレエがあるので、バレエがベースにある方に教えてもらうのがいいかなと思って。中村さんはキリアンなども踊らせて下さいますしね。それと、もう9年になりますが、ストリートダンスもやっています。それも初めはスポーツクラブだったのですが、そこに松任谷由美の舞台を作っている振付の方が教えに来ていて、その方が手ほどきしてくれて。今は普通のスタジオに通っていますが、そこでは結構色々やっています、世界大会に出るようなレベルのものなので。去年は私がコンテンポラリー系、相手がストリート系という組み合わせでコンクールにも出ました。そして今年は工学院大学の体育の授業でストリートダンスを教えています。学生さんも一生懸命ついてきますよ。音楽をやっている子はリズム取りが上手です。男の子の方がうまいですね。女の子はまじめなんだけどリズムに乗れないかな。実技は今まで教えていなかったのですが、実技を教えると、とても充実感があるんです。身体をはって労働している（笑）。

——さて、少し漠然とした問いになってしまいますが、今までに強く印象に残っている仕事などありましたらそれについてお話いただけますか。

村山：そうですね、インタビューはやはり面白いですね。もちろん相手にもよりますが、深く考えている人にインタビューすると、劇場のことやその人自身のことなど、色々分かって面白いですね。本で調べるよりも面白い。

——特にインタビューで面白かった方はいらっしゃいますか。

村山：ロパートキナでしょうか。緊迫感のあるインタビューなので、こちらも結構大変ではあるのですが、本当に真剣に考えながら話してくれて。それか

らマクシーモワとか、エイフマンとか。それと、英語で行ったインタビューで、ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップスのエドゥアール・ロックも面白かったですね。

——最後に、ロシア・バレエを研究しようと思っ
ている若い世代になにかアドバイスなどいただければ
嬉しいのですが。

村山：まずはロシア語をしっかり身につけること
ですね。ロシア語の文献はたくさんありますが、訳さ
れていないものも非常に多いです。ですからまずは
それを読むことが出来なければなりません。

それから、例えばバレエ・リュスなど、新しいと
ころに最初から飛びつくのは危険が大きいのではな
いかと思います。古典をしっかり研究してからでな
いと、「こんなことも知らないでそれを言うのか」
といったことが出てきてしまいます。ですから、き

ちんと古典の歴史を研究してから、新しいところ
にとりかかる方が良いでしょう。例えば、プティパに
関する文献はロシアでたくさん出ていますが、そう
いったものをきちんと踏まえておかないと、恥ずか
しい思いをすることにもなりかねません。

あとは、ある程度の期間ロシアに滞在して、レ
パートリーを一通り観ておくことが出来るという
ですね。日本ですと、どうしても上演する演目も決
まってきたてしまいますので。それに、図書館を使
うにしても、諸々の手続きに結構時間がかかったり
しますね。ある程度長くいれば、古い文献なども見
ることが出来ますし。それで、そうやって一回長期
で行けば、あとはそれに足していけばいいわけ
です。その場合は短期滞在でも大丈夫です。ただ最
初だけは、やはり長期の方がいいですね。今は舞
台芸術関係の大学に留学している人もかなりいら
っしゃいますし、道はたくさんあると思います。

私の研究テーマ

齋藤尚大（横浜カメリアホスピタル）

「どこでパントマイムが終わり、ダンスが始まるのか？良い問いだ」。——進化精神医学的に誤読

括弧内の問いは、ジャン・セルマ・コーエンが自
身の「模倣芸術としてのダンス」（1953年）という
論文に後年（1982年）加えたコメントに見られます
（Cohen, SJ. Dance as an art of imitation. in What is
dance?: readings in theory and criticism. Edited by Roger
Copeland, Marshall Cohen. New York Oxford University
Press, 1983.）。この投げかけはジョン・ウィー
ヴァーを論じた件に付記されたもので、パントマイ
ムとは「優美な動きによる歴史的出来事の表象」を
行う芸術の一ジャンルと考えられます。よって、こ
の問いは、舞踊史におけるダンスというジャンルの
歴史的な位置付けをめぐるものでしょう。

この歴史学的問いは大変興味深いものですが、ひ
とたびこの文脈から切り離して、問いのみを取り出
してみても魅力的です。パントマイムが「ダンス」
的な動きへと変化する瞬間を捉えるというミクロの
視点から始まり、様々な観点からこの問いへ回答
することが可能でしょう。ここで私は、進化という
や巨視的な観点からこの問いに答えることができ
るのか、考えてみたいと思います。普段私は精神科医

療に従事しておりますが、近年関心が高まっている
自閉症スペクトラム障害（広汎性発達障害）圏
（autistic spectrum disorders; 以下、ASD）の病態か
ら、この問いの「変奏」にヒントが得られるのでは
ないかと思われるのです。

ASDは、社会的な対人関係の障害、言語の発達を
含むコミュニケーションの幅広い障害、また限定し
た常同的な興味や行為を特徴とします。これらに共
通し、学習や発達に影響する異常として、模倣の欠
損（deficit）が指摘されています（Ingersoll B. The
social role of imitation in autism. Implications for the
treatment of imitation deficits. *Infants & Young Children*
2008;21:107-119.）。例えばRogersらは、被験者に日
常生活動作など意味のある模倣行為やパントマイム
課題と意味のない行為の課題を実施し、ASDを伴う
子供ではコントロール群に比べて前者の成績が有意
に低かったが、後者の成績に有意差を認めなかった
ことより、模倣の欠損は象徴化機能の欠損の二次障
害ではなく一次障害であるとの説を提唱しています
（Rogers S, Bennetto L, McEvoy R et al. Imitation and
pantomime in high-functioning adolescents with autism

spectrum disorders. Child Development 1996;67:2060-2073.)。

では、模倣の能力が、コミュニケーション機能とどのように関与するのでしょうか。この点について、進化言語学の立場から出されたZlatev Jの「身体的ミメシス」、「ミメシス・ヒエラルキー」の議論は興味深いです。これは、動物のコミュニケーションからヒトの言語への進化をつなぐミッシング・リンクとして、「意図的ではあるが言葉によらない、意識的に自ら表象行為を行える能力」を据え、その進化を段階的に捉える理論です。Zlatevは、この能力を「身体的ミメシス (bodily mimesis)」と名付け、外部知覚と内部知覚のクロスモーダル・マッピングの水準 (プロト・ミメシス)、意識的にコントロールされ、行為者とは区別される対象を持つ水準 (二項的ミメシス)、行為が何かを指し示すという伝達記号としての機能を持つ水準 (三項的ミメシス)、さらには象徴機能を持つ水準 (ポスト・ミメシス) というように、前の水準を前提とする階層=ミメシス・ヒエラルキーとして提示しています。Zlatevは、「他者の精神状態を把握し共有する」という間主観性の機能も、ミメシス・ヒエラルキーを前提としていることを論じています (Zlatev J, Persson T, Gärdenfors P. Bodily mimesis as “the missing link” in human cognitive evolution. Lund University Cognitive Studies, 2005;121:1-43.)。

この議論に従えば、ASDの特徴は個体発生のレベルでの身体的ミメシスの障害に帰せられると仮定され、身体的ミメシスに基づく間主観性が障害さ

れ、身振りや言語といった対人的コミュニケーションに支障をきたすと考えられます。そしてASDの言語獲得について、次のように論じられています。

「普通の言語獲得への第一の要件は、他者の同定や養育者との相互的な情緒関係といった間主観性であろう。このことは、自閉症を伴う高機能の子供が言語に熟達しないということの意味しない。それは、普通の子供たちと異なる (そして比較的遅い) 言語発達のパターンを取る可能性を意味する」。かくして獲得された言語は、「完全にコミュニティにフィットしない」ものになるでしょう (Zlatev J. Intersubjectivity, mimetic schemas and the emergence of language. *Intellectica*, 2007:123-152.)。

パントマイムもダンスも他者からの視線を前提とする三項的ミメシス以上の階層に位置付けられると思われませんが、必ずしも言語へと至るヒエラルキーに納まるものではなく、さらにそれらの関係ともなると、多様な偏位があると想像されます。すなわちそれは、必ずしも言語へと至る「正常」で「単一」の階層関係に含まれるのではなく、ASDの言語獲得の場合のように「異」なり「複数」の可能性を持つ関係に、さらに言えば、慣例・規範性へと上昇する関係のみならず、未分化な感覚へと下降する関係に従うこともあり得るのではないのでしょうか。

ASDの「ぎこちない」言語や身振りの発達を身体的ミメシスの議論より考察することから、進化の過程でダンスという身体表現がどのように具現化されてきたかを想像することへ——メガロマニアックな夢想は続きます。

私の研究テーマ

私は、「児童舞踊」に関する研究を行っています。児童舞踊を研究することになった理由には、私自身の以下のような経験が影響しているように思います。

私は、大学院修士課程の時に、障がいのある人とない人が共に育ちあうことを目指した学童のようなNPO法人で、ダンスの指導をしていました。そこでの振付は、障がいの有無の別なく子どもたちが踊り

川島明子 (日本大学文理学部体育学科 助手)

やすい振りや興味を持ちやすい振りを取り入れるだけではなく、障がいをもつ子の普通の身振りを振付として取り入れることにも配慮していました。この経験から、生活のなかに埋もれている身振りを取り出して、身体表現として表現することによって、自己と他者の存在意義や「その人らしさ」を確かめ合い、認め合う瞬間になることを感じました。そして、ダンスという身体表現をとおして、生活のなか

での人と人とのつながりやその人自身のコミュニケーションの幅が広がる可能性を感じました。

児童舞踊は、日本舞踊やストリート系ダンスのような大人の身体表現の模倣と複製化ではなく、あくまで子どもの「童心」に寄り添い子どもたちの身体表現を創造していく日本独自の舞踊です。明治期に学校教材として発端しながら、その普及発展に寄与したのは学校教員だけではなく、民間の舞踊家たちだったため、学校だけでなく学校外にも広まってきました。学校教育におけるダンスの研究は多くありますが、私は、学校外での子どもの身体表現、つまり学校という枠を抜けて、子どもたちにとってより自由な空間での身体表現を研究することにしました。

私は、児童舞踊の普及発展の過程を「萌芽期」「黎明期」「発展・成熟期」の3つに分け、「黎明期」である1917（大正6）年から1928（昭和3）年を研究対象としてきました。大正デモクラシーにあたるこの時期は、芸術や教育に関係する各界において、明治期までの国家主義を見直し、新しい芸術や教育を求めて、童謡運動や新舞踊運動などの運動が多く起こった時期でした。つまり児童舞踊は、舞踊界だけでなく、文学・音楽・教育などの各界と複合的な関わりを持ち、また、日本舞踊のような古典的な日本文化と新しく入ってきたリトミックのような西洋文化が混じり合って発展してきたのです。その複雑な絡みも影響してか、舞踊界における「児童舞踊」という身体表現の位置づけが、少々曖昧なのではないだろうかと感じるようになりました。

私は、まず、児童舞踊の普及発展を支えた「名取制度」について考察しました。その結果、児童舞踊の名取制度は、日本舞踊のそれにみられるような包摂性を持つ制度というよりは、あくまでも児童舞踊という子どもの童心に即した創造性を受け入れる制度であることが読み取れました。

次に、児童舞踊の中心的な人物であった平多正於や島田豊、そして、二人の師匠にあたる榎茂都陸平の舞踊観を考察しました。榎茂都の研究は、児童舞

踊が日本舞踊と西洋舞踊が混じり合った子どもを主体とする日本独自の舞踊であることを裏付けるものでした。というのは、榎茂都は日本舞踊の家元でありながら、宝塚音楽歌劇学校で子どもたちにバレエやリトミックを含むダンス指導をし、群舞作品を多く創作していたからです。この頃から、子どもたちが舞台上立ってダンスを魅せるという文化が始まりました。榎茂都の編年史や宝塚に関する著書からは、こうした子どもたちの群舞が、資本主義社会にあらわれた観客主義や大衆娯楽文化への対抗的側面をもつこと、また、群舞作品にあらわれる子どもたちの存在は資本主義社会の混乱を「中和」する作用にもなっていたことが読み取れました。また、児童舞踊が対抗的文化であるとする背景には、児童中心主義を貫き芸術自由教育を推奨する指導者層の姿勢を国家体制側が問題視する大正期の「児童問題」が関連していることもわかってきました。

こうした研究をもとに、現在は視点を変えて、もっと子どもたちの側に立った視点で児童舞踊の社会的意義を考察すべく、井上俊の「体験としてのスポーツ」論に依拠して、「体験としての児童舞踊」からみた子どもの身体表現とはなにか、という論議を試みています。この考察にあたり、子どもの身体表現における「自然な動き」というキーワードに注目しています。NPO法人での経験を思い出しながら、子どもたちの身体表現における「自然な動き」とは何なのか。生活のなかの身振りを取り入れたり、子どもたちの動きを引き出すことなのか。それとも、大人が子どもの童心に沿って創作した動きを自然にできるようになることなのか。こうした疑問をもとに、他のスポーツ分野における「自然な動き」との関連も踏まえながら考察を試みています。また、「体験としての児童舞踊」という主体の体験に沿うことで、新たな指導観を見出すことも視野にいられています。

今後も定例研究会などで様々な現場のご意見を頂戴しながら、児童舞踊の新たな側面を研究していきたいと思います。

第63回舞踊学会大会

「ダンスの拡張／ハルプリン以後」

■期日 2011年(平成23年) 12月3日(土)・4日(日)

■会場 彩の国さいたま芸術劇場

(JR埼京線「与野本町」駅下車 徒歩7分)

■大会の全体スケジュール

12月3日(土)	12月4日(日)
9:30～ 受付	9:30～ 受付
10:00～12:00 一般研究発表(2会場11演題)	10:00～12:00 一般研究発表(2会場11演題)
12:00～13:30 昼食(理事会)	12:00～13:00 昼食
13:30～17:00 特別講演&ワークショップ 「ダンスの拡張／ハルプリン以後」	13:00～14:00 一般研究発表(1会場3演題)
17:00～18:00 総会 18:00～20:00 懇親会	14:30～17:00 シンポジウム 「ハルプリン以後の身体」

■主催 舞踊学会(会長 古井戸秀夫)

■提携 埼玉県芸術文化振興財団彩の国さいたま芸術劇場

■第63回大会実行委員会

委員長:外山紀久子 委員:國吉和子 貫成人 細川江利子 八木ありさ(以上、担当理事)

野田寿美子 中島那奈子

「ダンスの拡張／ハルプリン以後」【企画の趣旨】

アナ・ハルプリン(Anna Halprin 1920-)はポストモダンダンスの母胎となったサンフランシスコ・ダンサーズ・ワークショップ(San Francisco Dancer's Workshop/1955創設)によって分野を越えた内外の才能に影響を与えてきた伝説的な存在であり、90歳を過ぎた現在もケントフィールドのタマルパ研究所(Tamalpa Institute/1978創設)を中心に活動を続けている。ステージ用のいわゆる芸術舞踊の枠を越えて、「現実の問題」と取り組むムーヴメント・リチュアル、他分野の表現媒体を駆使するアーツ・セラピー、さらに近年のコミュニティ・アートの先駆けとしても重要な役割を果たしてきた。

第1日目は、ハルプリンの活動について、木村覚氏、昆野まり子氏により専門の研究者としての立場から映像資料を交えて講演していただき、その後タマルパ研究所の講師陣のひとり、ジェイミー・マヒュー氏(Jamie McHugh)による講演とワークショップを実施する。マヒュー氏はハルプリンに啓発されつつ「身体の知」を目覚めさせるための種々の関連する身体技法を取り込んで独自のメソッド《Somatic Expression》を開発している。

そして、2日目のシンポジウムでは、日本人のアヴァンギャルド舞踊家として国際的な評価を得ているケイ・タケイ氏および若松美黄氏をパネラーとして迎えて、それぞれのハルプリン体験とその後の展開について語っていただく。とともに樋口聡氏(広島大学)が、リチャード・シュスターマン(Richard Shusterman)の提唱する「身体感性論」(somaesthetics)の視点からパネルに加わり、ハルプリンが示唆したダンスの射程や問題点をめぐって三氏で討議していただく。

以上のプログラムにより、身体感覚(身体という自然環境)の劣化・麻痺・非感性化の状況が進むなかで、ハルプリンの系譜に連なる拡張された舞踊が、「良く生きる/生き切るための技術(arts of living)」としてどのような可能性を有するのかを考えていきたい。

掲示板

次の資料を捜しています。

『20世紀舞踊』創刊号 1960年7月1日発行

『20世紀舞踊』第二号 1960年7月15日発行

いずれも発行は、20世紀舞踊の会です。

バレエ、モダンダンスを対象とした舞踊批評誌です。

お心当たりの方は、國吉 (KHB00532@nifty.com)

まで連絡をいただければ幸いです。原本をコピーさせていただきますたく思っております。

よろしく願いいたします。

國吉和子

【編集後記】

ニューズレター発行に寄せて

ニューズレター発行責任担当理事 大貫 秀明

舞踊学会理事会において長きにわたり懸案事項であったニューズレターの発行がやっと実現の運びとなりました。喜ばしいかぎりです。当座、地ならし的に学会大会ならびに例会それぞれの直前の発行を目標としています。

「舞踊学」、学会大会、例会を盛り立てる媒体であるとともに、その目的以上に願うことは、なによりもこれからの研究者のみなさんの発言の場にしたいということです。広く会員みなさまからのご要望などを積極的に取り入れながら、魅力的な内容・構成をもって毎号お届けできればと考えているところです。ご期待ください。

ニューズレター創刊号をお届けいたします。今回の編集作業は手探り状態からの出発でしたが、多くの方々のご協力を得て、無事に完成にこぎつけることが出来ました。関係各位に心よりお礼申し上げます。

これでひとまずニューズレターの一つのモデルは出来たわけですが、今後皆様のご意見を取り入れながら、このニューズレターをさらに進化させていきたい、というのが編集委員一同の願うところです。会員の皆様のアクチュアルな関心に応えられるような紙面作りを目指してがんばりますので、どうぞよろしくお願いいたします。

(森立子)

ニューズレターではそれぞれ専門を異にする会員の方々が、専門外の研究に触れ、思いも寄らない化学変化のきっかけの場になることを夢想しています。とはいえ、ニューズレターはまだ始まったばかりで、これからいかようにも変わっていくことができると思いますが、ご意見・ご提案がございましたら、お気軽にニューズレター編集委員会にお知らせください。

(渡沼玲史)

ニューズレター創刊号

2011年11月26日

編集：大貫秀明、森立子、渡沼玲史 (chief)

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