

博士学位請求論文

リトミックにおける身体表現法に関する研究

—20世紀前後の身体表現教育との比較を中心に—

13SK1004

佐々木由喜子

# 目次

はじめに	1
序論 本研究の課題設定	3
1. J=ダルクローズのリトミックの概要	
2. リトミックの時代的背景	
3. 本研究の課題の設定と研究の目的	
4. 仮説の設定と研究の流れ	
第1章 J=ダルクローズのリトミックにおける身体表現法 〈プラスティック・アニメ〉について —概念の成立と変容を中心に—	15
第1節 身体表現法〈プラスティック・アニメ〉の概念の成立と変容	
1. 研究の課題と目的	
2. リトミックの誕生と発展の経緯	
1) リトミックの胎動期	
2) リトミックの誕生期（ジュネーヴ音楽院時代）	
3) リトミックの充実期（田園都市ヘレラウ時代）	
4) リトミックの応用期	
3. プラスティック・アニメの内容について	
1) プラスティック・アニメの内容の変化	
2) プラスティック・アニメの概念について	
3) プラスティックと音楽の共通要素	
4) 音楽とプラスティック・アニメの共通要素	
第2節 プラスティック・アニメの練習方法の分析と考察 — <i>Exercices de Plastique Animée</i> （プラスティック・アニメの練習）を 手がかりに—	
1. <i>Exercices de Plastique Animée</i> （プラスティック・アニメの練習）の概要	

- 1) プラスティック・アニメの練習への序文
  - 2) プラスティックと音楽の共通要素
  - 3) 強弱
  - 4) 時間の分割《agogique（アゴギック）》と空間の分割
  - 5) 時間の分割と関連した空間の分割との関係
  - 6) 身振りの連続
  - 7) 身振りの造形的、音楽的価値
  - 8) プラスティック・アニメのレッスン
2. 全体の考察
- 1) *Exercices de Plastique Animée*（プラスチック・アニメの練習）  
の内容の考察
  - 2) 考察のまとめ

## 第2章 古典バレエの身体表現法とプラスチック・アニメの比較研究

### —音楽と身体の動きの関係を中心に—

43

#### 第1節 古典バレエとプラスチック・アニメの比較研究の課題と目的

1. 研究の課題と目的
2. 研究の方法

#### 第2節 古典バレエ

1. 古典バレエの歴史の概観（15世紀より20世紀前半まで）
  - 1) ロマン主義以前の古典バレエ
  - 2) ロマン主義以降の古典バレエ
2. 古典バレエの教育史の概観
3. 古典バレエ教育における「ワガノワ・メソッド」について

#### 第3節 『ワガノワのバレエ・レッスン』の分析と比較考察

1. 『ワガノワのバレエ・レッスン』の概要
2. 『ワガノワのバレエ・レッスン』の音楽と動きに関する記述内容の考察
3. 古典バレエとプラスチック・アニメの比較と考察
4. 考察のまとめ

第3章 プラスティック・アニメに見られるデルサルト身体表現理論の  
影響に関する研究

59

第1節 デルサルトの身体表現理論

1. 研究の課題と目的
2. 研究の対象と方法
3. デルサルトの略歴とその系譜
4. デルサルトの身体表現理論
  - 1) 論理的側面
  - 2) 実技的側面

第2節 デルサルト身体表現理論の影響

1. 身振りに関する考え方
2. 動きと空間の捉え方
3. 音楽的要素の捉え方
4. 教育思想
5. まとめと考察

第4章 ラバンの舞踊教育とプラスティック・アニメの比較研究  
—音楽と身体の動きの関係を中心に—

78

第1節 ラバンの身体動作表現理論

1. 研究の課題と目的
2. モダン・ダンス (Modern Dance) について
  - 1) モダン・ダンスの誕生と成長について
  - 2) モダン・ダンスの表現主義的理念
3. モダン・ダンスの歴史における J=ダルクローズとラバンの位置づけ
  - 1) J=ダルクローズ
  - 2) ルドルフ・ラバン
4. ラバンの舞踊の原理
  - 1) ラバンの身体動作表現理論
  - 2) ラバノーテーション
  - 3) エフォート

## 第2節 ラバンの舞踊教育と プラスティック・アニメの比較

### — *The Mastery of Movement* を手がかりに —

1. 比較分析の方法
2. J=ダルクローズとラバンの思想的な比較と考察
  - 1) ラバンの舞踊の原理と音楽観にみる J=ダルクローズとの同異
  - 2) ラバンの教育観にみる J=ダルクローズとの同異
3. *The Mastery of Movement* (身体運動の習得)に見る身体表現法の分析  
—音楽と身体の動きの関係を中心に—
4. ラバノーテーションに見る基本的な考え方と  
プラスチック・アニメの比較に基づく考察
  - 1) 長さや強さの表記の方法の基本的な考え方
  - 2) 進行と身体の部位の表記
  - 3) 動きの向きと高さの表記の例
  - 4) J=ダルクローズの「8つの水平方向」と「9つの垂直方向」との  
関連性
  - 5) ラバノーテーションの分析に基づく考察
5. 分析のまとめと考察

## 第5章 ダンカンの舞踊教育とプラスチック・アニメの比較研究

### —音楽と身体の動きの関係を中心に—

100

### 第1節 〈モダン・ダンスの母〉イサドラ・ダンカン

1. 研究の課題と目的
2. 研究の対象と方法
3. 近代舞踊革命における J=ダルクローズとダンカン

### 第2節 J=ダルクローズとダンカンの比較分析

1. 教育思想
  - 1) J=ダルクローズの教育思想
  - 2) ダンカンの教育思想

2. 古典バレエ観と身体運動の原理
  - 1) J=ダルクローズ
  - 2) ダンカン
3. 相互の主な著作に見られる互いの評価
  - 1) 互いのメソッドの本質に関する記述
  - 2) 互いのメソッドの動き方に関する記述
  - 3) ダンカンの音楽観に見る J=ダルクローズとの同異
4. ダンカン・テクニクに見る具体的な身体表現法の比較
 

— *The Technique of Isadora Duncan* を手がかりに —

  - 1) ダンカン・テクニクの練習の内容及び総論
  - 2) *The Technique of Isadora Duncan* (ダンカン・テクニク) に見る身体表現法の分析
5. J=ダルクローズとダンカンの比較に基づく考察

**結論** **124**

1. リトミックにおける身体表現法〈プラスチック・アニメ〉の概念
 

— 20世紀前後の身体表現教育との比較検討の視点から —
2. 20世紀前後の身体表現教育の展開における J=ダルクローズ
3. リトミックの今日的課題

**参考文献** **134**

**おわりに** **143**

## はじめに

リトミックは、スイスの作曲家で音楽教育家のエミール・ジャック＝ダルクローズ (Emile Jaques=Dalcroze, 1865-1950、以下 J=ダルクローズと記す) によって創案された身体運動を伴ったリズムによる音楽教育法である。リトミックは、欧米では Eurhythmics (英米)、Rythmiques (仏) と呼ばれている。20 世紀の初頭、彼は、ジュネーヴ音楽院で教鞭を執っていたが、その専門教育において演奏技術が優先された教授法の在り方に憂慮し、自らの方法を模索した。つまり、音楽と身体の動きを一致させるという革新的な方法を創案した。これがリトミックである。リトミックは、20 世紀前後の社会的要請を背景としながら、J=ダルクローズ自身の独創的なアイデアに因るものと言えるだろう。リトミックは音楽の専門教育に限らず、児童期・幼児期の教育、障がい児の教育の分野などにも広く影響を及ぼした。本論の中で詳しく述べるが、リトミックは人間の諸能力を統合するものへと発展され、人間教育として発展を遂げていった。

さて、J=ダルクローズが活動した 19 世紀後半から 20 世紀前半の時代のヨーロッパは、産業革命に始まった様々な社会の変革と共に、人々の意識も大きく変容を遂げた時期であった。まさに彼は、時代の転換期を生きたのであった。身体表現の芸術分野では、それまで芸術舞踊として最高の地位にあった古典バレエに対峙するものとして、モダン・ダンスが誕生した。J=ダルクローズのリトミックは、身体芸術としての古典バレエをその揺り籠としながらも、その傍らで古典バレエの持つ音楽と動きに関する手法に大きな疑問を抱いた。彼は、次第に、独自の身体表現法である〈プラスティック・アニメ〉の概念を確立していった。それは身体による芸術を追い求めようとした時代の要請でもあったと考えられる。斬新なアイデアを含んだリトミックは、新しい時代を予感させる目覚めの象徴として、新しいリズム教育として注目されていった。その影響は音楽教育にとどまらず、演劇教育、舞踊教育、体操などの幅広い分野に影響を与えていった。とりわけ、ヘレラウで活動した時期に、舞台芸術における改革者アドルフ・アッピア (Adolphe Appia, 1862-1928) との共同作業による数々の作品は、リトミックの円熟期となり、多くの新進芸術家に刺激を与えたとされている。

本研究では、まず J=ダルクローズのリトミックにおける身体表現法である〈プラスティック・アニメ〉の概念について言及する。プラスティック・アニメの成立と変容の過程について明らかにしていく (第 1 章)。次に、J=ダルクローズが対峙するものとして捉え

ていた古典バレエにおける教育を取り上げ、リトミックにおける身体表現法と比較し、どのような点に違いが見られるのかを検討する（第2章）。次に、影響を受けたとされる19世紀後半の演劇教育におけるデルサルト身体表現理論を取り上げ、J=ダルクローズの理論にどのような影響を及ぼしたのか、その同質性・異質性について確認し検討する（第3章）。更に、モダン・ダンスの舞踊教育の代表的存在である、ラバンとダンカンの舞踊教育における理論との比較検討を通して、それぞれの特徴と独自性を明らかにする（第4章、第5章）。以上の検討を通して、結章ではリトミックの今日的意義を検討する。

既存のリトミック研究において、プラスチック・アニメに関する実践的研究や、モダン・ダンスの振付家による作品を取り上げ、音楽と動きの関係について検討した研究は散見される（浅倉、2004）<sup>1</sup>。しかし、プラスチック・アニメの成立過程に関する理論的変容について、つまり同時代（20世紀前後）の身体表現芸術を牽引した代表的な複数の教育と比較検討し、相互の同質性や異質性について検討した研究はない。本研究の意義は、この点におくことができるだろう。リトミックは、音楽教育の方法に改革をもたらしただけでなく、新しい身体表現の教育にも大きく影響を及ぼした。ここでは特に、リトミックの身体表現法である〈プラスチック・アニメ〉の概念を明確にし、この独自性を明らかにしたいと考えている。



# 序論

## 1. J=ダルクローズのリトミックの概要

J=ダルクローズは、1892年にジュネーヴ音楽院のソルフェージュと和声学の教授に就任し、教育活動を開始した。就任後、当時の音楽教育においては演奏技術のみが偏重された指導が行われており、音楽理論や聴覚の訓練であるソルフェージュ、更には歌唱や楽器の演奏技法は個別に教授され、それらは関連性を持たないで指導されている、という実態に直面した。それゆえに、音楽の演奏技能に秀でた学生であっても、音楽的な聴取能力が未発達で、音楽に対する感受と表現力がバランスを欠いた状態であった。J=ダルクローズは、このような状況に危惧を覚えた。彼は、従来の音楽教育が抱える根本的な問題点に着目し、その反省に基づいて、対象の学生の観察と実験を繰り返し、リトミックを練り上げていった。

リトミックでは、まず、音楽の演奏技術を習得する前に、聴覚の発達を優先することを重視している。J=ダルクローズは、「内的な音楽的聴覚を生み出し、特別な訓練を施して、彼らの旋律感覚、調性感覚、和声感覚を伸ばして」<sup>2</sup>いくことが、音楽教育の最初に行われるべきと考えた。まずは、音楽を聴く活動を通して、音楽のもつ様々なニュアンスを心の内に感受できなければ、豊かな情感を外に表現することはできないと、彼は考えた。

リズムとは運動そのものであり、リズムや音楽のニュアンスの獲得のためには、筋肉の運動感覚に訴える身体の動きを伴った音楽体験がもっとも重要である、と彼は考えた。そこで、リトミックでは、演奏する以前に「耳、声、筋肉組織の同時的な共働」<sup>3</sup>の反復経験を通して、音やリズムの意識を培っていくことを優先することとした。これは当時の音楽教育においては極めて革新的なものであった。

リトミックの教育内容は、「リズム運動」「ソルフェージュ」「即興演奏」の3領域が置かれた。

「リズム運動」は、即時的な反応や、音楽の持つ様々な要素に身体の動きを一致させながら、リズムや強弱などの音楽の諸要素を感じ取り、身体の動きとして表現することを狙っている。このリズム運動は、J=ダルクローズの音楽教育の中でもっとも重要な要素とみなされる。とりわけ、身体の動きに関する彼の身体表現法は〈プラスチック・アニメ〉と呼ばれた。プラスチック・アニメは、音楽と身体の動きを一致させ、神経組織と筋肉

組織とのより良い連携を整える。ゆえに、今日的にプラスチック・アニメはリトミック教育を特徴付けるものとみなされている。(プラスチック・アニメの中で)表現者は、音楽の持つ生き生きとした感情を身体の動きとして表現するのであるが、この体験の中では音楽に対する深い洞察力や分析力が求められる。言い換えるならば、空間、時間、強弱の関係に基づいて、音楽を身体で表現する。このとき、表現者は音楽の持つ情感を理解するとともに、音楽を理論的に分析する力が求められる。これら音楽と動き、あるいは情感と理論という双方向から音楽を学習する機会となる。この学習の過程において、学習者は次のような体験を辿る。

音楽を心の内側で感受する

↓

筋肉感覚の経験を通して音楽を知覚する

↓

表出

↓

視覚的に感受する(鑑賞者)

学習過程では、このような自然な流れを生み出すことが重要である。それは、表現者においては、音楽の聴取、作品の分析、身体表現という検討の積み重ねの機会となる。複数人によって表現を行うときには、意思や感情を共有し、協働して表現する機会となる。これは同時に社会性の鍛錬の機会ともなる。また、その表現を観る人(鑑賞者)にとっては、聴覚と視覚によって音楽を感受する、つまり“音楽がみえる”瞬間となるのである。

次に「ソルフェージュ」について着目する。ソルフェージュは、一般的に、楽譜の読み書きの学習のことを言う。J=ダルクローズは、このソルフェージュの学習を行う前に、身体の動きや歌唱を伴って〈音楽を聴く〉ことを体験させることとした。動きながら聴く体験を通して、音の動きを身体で感じ取り、フレーズ(音のまとまり)や和声など音楽理論について学ぶのである。J=ダルクローズは、従来の音楽教育の中では、殆ど重視されてこなかった〈音楽を聴く〉という学習の大切さを指摘し<sup>4</sup>、特に「楽器の助けなしに、思考・記譜・読譜などによって、音楽の感動や印象を呼び起こす能力」<sup>5</sup>である内的聴取力(inner ear)の発達は非常に重要であり、音楽の芸術的な表現に欠かせないものと考えている。このような問題意識のもとに構築されたJ=ダルクローズのソルフェージュ教育は、前述したリズム運動と関連づけられて〈ダルクローズ・ソルフェージュ〉と呼ばれている。

リトミックの3つ目の柱である「即興演奏」は、「リズム運動」や「ソルフェージュ」の中で培った感覚を、歌唱や楽器、身体の動きなどの即興的な活動として、音楽を即時に表現することを学ぶ。即興演奏そのものは、古くはヨハン・セバスチャン・バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) の教会音楽の時代においても、はたまた現代のジャズ音楽などでも扱われる手法である。J=ダルクローズのリトミックにおける即興演奏は、単に音楽を即興で演奏するだけに留まらない。身体の動きを通して感受したリズムやニュアンス等を音楽に再現する、あるいは逆に音楽を聴くことによって感受したそれらのものを身体的に表現する等、「リズム運動」や「ソルフェージュ」との関連の中で学習される要素を、自らの表現として即興的に演奏するのである。また、「演奏者のどんな音楽の能力や技能も前提条件にしない」<sup>6</sup>。つまり、即興演奏の体験の中で、音楽の生き生きとした表現と創造性を追求しようとしたのである。この点に関連して、J=ダルクローズは次のように述べている。「音楽の即興と同様に（中略）20世紀のダンスにおいて拘束力をもつルールから解放され、（中略）芸術的、身体技術的にもっとも高度に完成された動きの即興的表現、他方では自発的な感情表現」<sup>7</sup>となった。言い換えると、J=ダルクローズは、既成の楽曲を演奏するという当時の一般的な音楽教育に一石を投じただけでなく、伝統的な動きを重んじた古典バレエに対峙する新しい身体表現の分野、つまり自らの感情を自由に表現しようとするモダン・ダンスの誕生に影響を及ぼしたと考えられる。

リトミックの学習過程において、「リズム運動」「ソルフェージュ」「即興演奏」の3つの領域は常に相互に関連させ、音楽と身体の動きを一致・融合させる試みを反復的に体験することとなる。この体験を通して、（学習者は）神経組織と運動組織を連携させ、様々な感覚を統合する過程の中で、音楽的知覚や表現能力を高めていくのである。音楽の要素やニュアンスの獲得のために、様々な練習課題が提示され、「理論の勉強は実践のあとにおかれるべきである、（中略）子どもにまず最初に教えるべきことは、子どものもつ能力のすべてを使わせること、（中略）子どもに他人の考え方や結論を知らせるのは、そのあとでよい」<sup>8</sup>とした。このようにJ=ダルクローズは、一貫した経験主義の思想を基礎においている。この背景には、J=ダルクローズの母親がペスタロッチアン（ペスタロッチ主義の音楽教育者）であったことに因るものと考えられる<sup>9</sup>。また、J=ダルクローズ自身、ジュネーヴ大学に籍をおく<sup>10</sup>経験を持っており、ペスタロッチ (Johann Heinrich Pestalozzi, 1746-1827) の教育理論を学び、直感教授や段階教授といった考え方に影響を受けたと考えることもできる。J=ダルクローズの教育では、感覚の中でも、先述した聴

覚に加え、視覚及び触覚と同様に「知覚し分析する頭脳と演じる身体との間の情報伝達を確立」<sup>11</sup>するための神経組織の働きの重要性を説き、反復経験によってのみ習得される、筋肉の運動感覚を極めて重視したという特性を持っている。

関口（2012）によれば、今日的に「リトミック」と言えば、J=ダルクローズのリトミックを意味するが、もともとは「リズム法」を意味する言葉であり、その起源は古代ギリシャまで遡る。ギリシャ時代のリズムは、言語、音、身体運動を包括する法則で、そこに認められる秩序を探究するのがリズム法と拍節法であった。時代が進むにつれ、リズムは単に音楽の時間構成を意味するものという捉え方が一般的になったが、19世紀、ペスタロッチ主義の音楽教育家であるネーゲリ（Hans Georg Nägeli, 1773-1836）が、リズムと身体運動との関連を指摘した。音楽は運動器官と感覚を発達させるというネーゲリの考え方は、19世紀の音楽教育の中では殆ど顧みられなかったが、J=ダルクローズのリトミックによって受け継がれ、再び脚光を浴びる<sup>12</sup>ことになったと考えられる。

J=ダルクローズは、音楽理論上の「リズム」の見解の多くを、師と仰いだマティス・リュシー（Mathis Lussy, 1828-1910）に、更に板野・福嶋(2012)によれば、カール・ビューチャー（Karl Bücher, 1847-1930）の日常の労働におけるリズム思想を背景に持ちながら、リトミックの教義を創案していった<sup>13</sup>。

J=ダルクローズの教育思想の根底に流れる「リズム」とは、「生命、学問、芸術のあらゆる発現の根底にあるもの」<sup>14</sup>であり、リズムの意識の獲得が、生活上の活動にも影響を与えたとし、その重要性を訴えた。リズムによる教育により、あらゆる随意筋の共働で身体全体を目覚めさせ、感覚機能を高めることが目指す教育の第一歩であった。リズムの法則に基づいた、身体全体の神経組織と筋肉組織の教育であるリトミックは、〈動き—感覚—知覚〉の連携で諸能力の獲得をより強化し、心身の調整能力・精神的集中力・反応能力・反射性・自動性・直観力・記憶力などの諸感覚機能が、複合的に磨かれていくというものである。こうした感覚機能を十分に活用した豊かな音楽的経験が、芸術的な想像力や創造性を高め、ひいては広く人間形成に資することを教育の目的としたのである。更に付け加えるならば、本質的には個人の経験として体験されるリトミックであるが、集団としての表現法を介することによって、社会性や協調性を育みながら個性を伸ばしていく、つまり調和する社会を目指したものと考えられる。J=ダルクローズは、それを「オーケストラ化」<sup>15</sup>とよんだ。

リトミックは、J=ダルクローズの弛みない実験と研究の末に、音楽教育の枠組みを大

きく超え、人間教育としての身体教育へ、そして広く治療への応用も遂げ発展していった。さらに、内面を表現する即興的な身体表現は、モダン・ダンスにも大きな影響を与えるなど、新しい身体表現教育発展の礎を築くことになった。

J=ダルクローズが教育活動を始めた19世紀後半のスイスは、20世紀を迎えるにあたって、新しい時代の人間を育成するために学校教育を充実し、国民の意識高揚を図ることに最大限の努力を払った<sup>16</sup>とされる。教育活動に、大きな期待が寄せられた時代であると考えられる。このような時代の求める社会的要請の中で、リトミックは創案され、体系化されることになる。次に、当時のヨーロッパにおける社会の動向と市民の意識を概観し、リトミック誕生の時代的背景を確認してみたい。

## 2. リトミックの時代的背景

18世紀半ばから19世紀にかけてイギリスに始まった産業革命は、18世紀末のフランスの市民革命とも連動しながら、市民の意識を大きく変革させていった。ここでは、主に、長谷川（2000）が、特にドイツを中心にまとめた研究『世紀末の都市と身体』<sup>17</sup>の資料に依拠しながら、当時の社会の動向と、根底に流れる市民の意識や思想について概観する。

産業革命は、都市の急激な工業化をもたらした。その一方で、労働を担う人々の生活環境の整備が追いつかず、心身の健康を病んでしまう人々が多くなった。過酷な生活環境に苦悩した人々は、都市の生活や近代文明に否定的になり、伝統的な農村社会に見られたような人間味あふれる生活共同体、すなわち人間らしく生きるためのユートピアを求める社会現象を生み出した<sup>18</sup>。こうした市民の生活の変革を求める動きは、当時の人々が抱いた、経済的、社会的、政治的、文化的状況等への不満や憤りの結果であった。彼らが理想とした世界観は、自然と人間と社会の調和した社会であった。その結果として、ドイツにおいては「生活改革運動」<sup>19</sup>が起こった。「生活改革運動」の代表的なものとしては、「青年運動」「教育改革」「菜食主義」「住宅改革」「田園都市運動」「土地改革」「自然治癒主義」「日光浴」「裸体主義」「体操」「服装改革」「新舞踏」などがあげられる。

しかし、こうした自然観の思想的素地を考えるならば、ジャン・ジャック・ルソー（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）が、著書『エミール』（1762年）のなかで、自然への回帰を提唱した250年前に始まっていると言える。困難な労働条件や生活環境の中で、人々は、心のみならず身体の重要性を再発見し、古代ギリシャにみられたような、心と身体の一体化した「心身一元論」<sup>20</sup>に目覚めていく。人間性の回復や解放のためには、心と

身体を解放すること、とりわけ身体を尊重する<sup>21</sup>必要があるという考え方がより際立つこととなり、人々に舞踊や体操の必要性を再認識させることになっていった。

また、経済商業主義や物質主義、様々な自然科学と精神科学の発展は、それまでのキリスト教による価値観を崩壊させ、新しい原理を求めようとする機運が高まって行った。例えば、科学の分野では、特に、キューリー夫人（Maria Sklodowska-Curie,1867-1934）によるラジウムとレントゲンの発見、マックス・プランク（Max Karl Ernst Ludwig Planck,1858-1947）の量子論、アインシュタイン（Albert Einstein,1879-1955）の特殊相対性理論などに代表される歴史的な発見や開発が相続き、多様な価値観を模索しようとする市民意識を後押しした。こうして自然観察や科学的分析による自然主義が時代の主流を占めるようになった。時を同じくフロイト（Sigmund Schlomo Freud,1856-1939）が、1900年に『夢判断』を著わして、人間の内面への探究を進めたことで、個人に対する関心が高まりをみせるようになった。また、ニーチェ（Friedrich Wilhelm Nietzsche,1844-1900）は、近代都市文明における、文化不在の教育制度や進歩的思想を持つ国家を批判<sup>22</sup>し、当時のさまざまな市民活動を思想的に後押しした。

このように、連動して起こった新しい世界観が芽生える中で、無垢で「自然と融合していく身体」<sup>23</sup>が、理想的な新しい人間像として浮かび上がるようになった。ドイツ・ヘレラウで起こった田園都市構想は、そうした理想的社会を作り出そうとする試みであった。ここでは、芸術と経済、自然と文化、身体と精神が一体化された理想世界<sup>24</sup>を生み出そうとしたのである。この新しい都市に住む人々の精神的な中核となるものとして、政治や宗教や経済よりも、むしろ文化的側面、特に演劇やスポーツや音楽<sup>25</sup>が重視された。同地に招聘されたJ＝ダルクローズによる、リズムによる学校「リトミック学院」は、「新しい人間」の教育<sup>26</sup>を目指して、時代を牽引する身体教育として大きな注目を集めた。「リズム化する」という考え方は、当時の社会改革の一つの潮流となり、社会的にも市民権を得ていった。J＝ダルクローズのリトミック学院は、その象徴的な存在であった。音楽と身体運動がリズムによって統合し、身体と知性を融合しようとするアイディアは、新しい理想都市を構想した当時の人々のイメージを十分に満たすものであった<sup>27</sup>と言える。

以上のように、J＝ダルクローズが活動した時代は、既存の封建主義的な権威や、キリスト教的世界観等から脱却しようとした変革の時代であった。自然と共存し、自然に則った伝統的な生活環境のもとで、自立し解放された精神によって、自由な感情を素直に表現できるような新しい人間像が求められた<sup>28</sup>時代であったといえることができる。

### 3. 課題の設定と研究の目的

本研究における「身体表現法」とは、動きに示唆や動機を与える要素と、それに基づいた身体の動かし方の理論及び方法論と定義する。特にリトミックにおける身体表現法は、「身体の動きと音楽リズムの統合」<sup>29</sup>を目指すものとして、J=ダルクローズが命名した独自の〈プラスチック・アニメ (plastique animée)〉の用語を用いて論述する。

プラスチック・アニメとは、表現者が音楽的感情を身体の内部で感じ取り、身体の動きとして「音楽を極めて自然に翻訳する」<sup>30</sup>という典型的なリトミックの概念<sup>31</sup>である。

リトミックが、音楽教育として始まってからすでに100年が経過した。現在では、リトミック教育実践や研究は全世界に広がりを見せ、その可能性を広げており、教育や治療などの各分野への実質的影響は計り知れない。

本研究では、まず、プラスチック・アニメの概念の成立の過程とその変容を明らかにする。さらに、同時代の代表的な新しい身体表現教育との同異や相互の関係を、音楽と身体の動きの視点から考察する。各教育の理論や手法の詳細な比較検討を行い、20世紀前後の身体表現教育として、J=ダルクローズの理論の特徴を導き出すとともに、どのような役割を果たしていたのか、後世に与えた影響を考察し、今日的意義を検討することを主な目的とする。

なお、〈プラスチック・アニメ (plastique animée)〉の用語は、複数の翻訳本において、身体造形、身体造型、生きた造形術などと訳されているが、本研究では〈プラスチック・アニメ〉という記述とする。〈プラスチック (plastique)〉は、造形術、身体造形などと訳されているが〈プラスチック〉という記述に原則として統一し論述する。

### 4. 仮説の設定と研究の流れ

本研究では、プラスチック・アニメの成立以前より存在する古典バレエのバレエ教育、新しい身体表現を誘導したとされるフランソワ・デルサルト (Francois Delsarte, 1811-1871、以下デルサルトと記す) の身体表現理論、同時代に互いに影響を受けあっていた舞踊家ルドルフ・ラバン (Rudolf von Laban, 1879-1958、以下ラバンと記す) とイサドラ・ダンカン (Isadora Duncan, 1878-1927、以下ダンカンと記す) の舞踊教育を、J=ダルクローズの周辺の芸術的な身体表現教育と捉え、音楽と身体の動きを視点として、相互の同異や関連性を検討する。

相互の比較検討に先立ち、J=ダルクローズのリトミックと上記の各教育との関連性に

ついて、次のような仮説を設定する。

身体表現芸術として長い歴史を持つ古典バレエは、伝統的な型に基づいた身体の高度な技術が最優先された身体表現である。J=ダルクローズは、古典バレエにおいて、音楽が動きの伴奏の役割しかはたしていないことに大きな疑問を持っていた。従って、音楽と身体の動きについては、両者は大きな相違点を持っていると考えられる。しかし、一方で、J=ダルクローズが古典バレエへの疑問を持ったからこそ、音楽と一致し調和した身体の動きの必要性を確認したとも言える。よって、古典バレエは、プラスチック・アニメの概念成立の要因の一部を成すものであると考えられる。

デルサルトの身体表現理論は、演劇教育において、内面の感情を外に表出する方法として発展したものである。古典バレエのように伝統的な型を動くのではなく、内面的な要素を身体動作として表出するという新しい身体表現の発想を提示し、演劇教育のみならず、体操やモダン・ダンスの先駆的な理論となった。よって、J=ダルクローズの理論にある、音楽により感受した内面を身体の動きとして表出するという点に、大きな影響が確認できるものと考えられる。

ラバンの舞踊教育は、ラバン自身が J=ダルクローズの影響を受けていたことや、J=ダルクローズの生徒が、ラバンの基礎的な教育の一翼を担っていたことが確認される。ラバンは、モダン・ダンスにおいて脆弱とされていた、論理的な体系を構築したことに功績が認められる。ラバンは、J=ダルクローズの教育体系の論理性を学び、自分なりの教育体系を構築したと考えられる。よって、ラバンの教育は、J=ダルクローズのプラスチック・アニメの内容を包有しており、共通点を多く保有しているのではないかと考えられる。

ダンカンの舞踊教育は、ダンカン自身が著作において J=ダルクローズに相対する論述があり、またその逆もあることから、根本的な思想や方法論などにおいては、J=ダルクローズとの共通点は少ないと考えられる。しかし、古典バレエに対する批判的思想を持つなど、同じ時代に新しい身体表現を追求した一舞踊家として、少ないながらも共通する思想や手法はあるのではないかと考えられる。

以上の仮説のもとに、下記に示すような研究の流れに基づいて、J=ダルクローズの目指す身体表現教育の特徴と、20世紀前後の身体表現教育との関連性、共通点を導き出していきたいと考える。

研究の流れとしては、次に示す通りである。

第1章においては、リトミックにおけるプラスチック・アニメの概念の内容と、その



成立の過程と変容を、J=ダルクローズの主要な著作を基に明らかにしていく。教育活動における実践的な試みを考察しながら、教育的思想や影響を受けた主要な人物との交流、及び概念の成立の過程を概観し、その内容と変容を検討する<sup>32</sup>。

第2章においては、古典バレエの身体表現法を取り上げ、プラスチック・アニメと比較検証する。J=ダルクローズは、当時の古典バレエに見られた、時間軸を示すだけの伴奏としてのみ存在する音楽と、ダンサーの表す形式的な形の美しさや身体的妙技に対し、大きな疑問を抱いていたことが著作より確認できる。本章では、古典バレエの教育システムとして、現在でも一定の評価を確立しているワガノワ・メソッドを取り上げ、J=ダルクローズのプラスチック・アニメの手法との比較検討を行い、その身体表現法の違いを考察する。プラスチック・アニメの概念成立の過程において、誕生の揺り籠ともなった、古典バレエの身体表現法との具体的な相違を明らかにする。J=ダルクローズの定義した、音楽とプラスチック・アニメの共通要素を指針に比較検討する<sup>33</sup>。

第3章では、19世紀の舞台芸術の分野において「身体表現理論」を開発したとされる、デルサルトを取り上げる。デルサルトの「身体表現理論」は、一つひとつの身振りに意味や感情を投入し、より豊かな表現力を伴うことの重要性を説いたものである。しぐさや表情に意味を置き、単なる身体運動の反復練習や反応練習に留まらず、心で感受し身体全身で認識することを重視した点において、モダン・ダンスの誕生にも大きく影響を与えたとされている。同理論のリトミックへの影響はいかなるものだったのか、また、具体的にどのような同異が見られるのか、デルサルト理論との比較検討を行い、基本的な思想や手法の相違を検討する。デルサルト身体表現理論から受けた影響を明らかにすることによって、J=ダルクローズが、音楽の示す感情の伴った、新しい身体表現を創案した、理念的な背景を検証することができると思われる。

第4章では、J=ダルクローズと同時代に活躍した、舞踊家ラバンの教育思想や舞踊の原理を取り上げ比較検討する。ラバンは〈モダン・ダンスの父〉と呼ばれ、モダン・ダンスの誕生期における主要な人物である。ラバンは、田園都市ヘレラウに開かれたダルクローズ学院において、プラスチック・アニメの舞台発表を観たことが確認される。さらに、J=ダルクローズの下で学んだダンサーを自らのコロニーに受け入れ、リトミックの手法を使って舞踊教育の導入を行ったとされている<sup>34</sup>。両者の教育思想や、音楽と動きに対する同異を明らかにしていくことで、モダン・ダンス誕生期を牽引し支えた、両者の身体表現教育に対する特色と共通点が明らかになるものと考えられる<sup>35</sup>。

第5章では、同じく J=ダルクローズと同時代に活躍した、舞踊家ダンカンの教育思想や舞踊教育における手法を取り上げ比較検討する。ダンカンは〈モダン・ダンスの母〉と呼ばれ、当時一世を風靡したダンサーである。ダンカンは、前述のラバンと同じくモダン・ダンスの誕生期の主要な人物であるだけでなく、古典バレエはもとより美術などの新進の芸術家にも大きな影響を与えたとされている。ダンカンと J=ダルクローズとの直接の交流は確認されてはいないが、相互の著作の中に互いに関する記述が見られることから、意識し合っていたことは容易に想像できる。ダンカンと J=ダルクローズの著作から、音楽と身体の動きに対する考え方や教育観などについての同異を考察していく<sup>36</sup>。

第5章までの比較検討を基礎にして、結論では前述した仮説を検証し、プラスチック・アニメの概念の特性について検討する。また、20世紀前後の身体表現教育の展開において、J=ダルクローズが果たした役割を明らかにし、後世に及ぼした影響を考察するとともに今日的な意義について検討する。

リトミックは、あらゆる柔軟体操、音楽体操、ダンスなどのシステムとは明らかに区別されるべきものであると J=ダルクローズは考えていた。本研究において、他の身体教育と比較検討することによって、プラスチック・アニメの概念の在り様が J=ダルクローズの真意に迫る検証となり、身体表現教育としてのリトミックの根本的な理解を深める一助となるように努めていきたい。

## 【註及び引用文献】

- 1 浅倉恵子「プラスチック・アニメとして見たバランシンによる音楽の視覚化—バレエ〈ロベルト・シューマンのダヴィッド同盟舞曲集〉の分析を通して—」『ダルクローズ音楽教育研究』第29号、日本ダルクローズ音楽教育学会、2004、pp.11-22
- 2 J=ダルクローズ『リズムと音楽と教育』板野平監修、山本昌男訳、全音楽譜出版社、2003、p.2
- 3 同上書、p.44
- 4 同上書、p.2
- 5 L.チェクシー他『音楽教育メソッド比較』板野和彦訳、全音楽譜出版社、1994、p.57
- 6 R.リング他『リトミック事典』河口道朗他訳、開成出版、2006、p.126
- 7 同上書、p.126
- 8 J=ダルクローズ、前掲書、pp.76-77
- 9 L.チェクシー他、前掲書、p.53
- 10 フランク・マルタン他『エミール・ジャック＝ダルクローズ』板野平訳、全音楽譜出版社、1977、p.5
- 11 J=ダルクローズ、前掲書、p.74
- 12 日本ダルクローズ音楽教育学会第12回研究大会（2012,11,23）において、パネルディスカッションⅡ「ジャック＝ダルクローズのリズム論」をテーマに、関口博子氏司会、福嶋省吾氏、板野和彦氏、今田口匡彦氏により検討がなされている。
- 13 日本ダルクローズ音楽教育学会第12回研究大会（2012,11,23）、パネルディスカッションⅡ
- 14 J=ダルクローズ、前掲書、p.119
- 15 J=ダルクローズ、前掲書、序文 xii
- 16 梅根悟監修、世界教育史研究会編『世界教育史体系 13 イタリア・スイス教育史』講談社、1977、p.385
- 17 長谷川章『世紀末の都市と身体 芸術と空間あるいはユートピアの彼方へ』ブリュッケ、2000
- 18 同上書、p.35
- 19 同上書、p.37
- 20 邦正美『舞踊の文化史』岩波新書、1968、p.126
- 21 同上書、p.126
- 22 長谷川章、前掲書、p.51
- 23 同上書、p.55
- 24 同上書、p.82
- 25 同上書、p.86
- 26 同上書、p.111
- 27 同上書、p.87
- 28 同上書、p.104
- 29 J=ダルクローズ、前掲書、p.166
- 30 同上書、p.183
- 31 R.リング他、前掲書、p.216
- 32 佐々木由喜子「リトミック音楽教育におけるプラスチック・アニメに関する研究—概念の成立の過程と変容を中心に—」『ダルクローズ音楽教育研究』第40号、日本ダルクローズ音楽教育学会、2016、pp.63-74
- 33 佐々木由喜子「リトミックにおけるプラスチック・アニメに関する研究—音楽と身体の動きに見る古典バレエとの比較を中心に—」日本ダルクローズ音楽教育学会編『日本ダルクローズ音楽教育学会創立40周年記念集リトミック教育研究—理論と実践の調和を目指して—』開成出版、2015、pp.77-88

- 
- <sup>34</sup> Paul Murdhy. *In the Company of Visionaries:Dalcrose,Laban,and Perrottet*, state university of New York at Fredonia,Volume 41,Number1,2014
- <sup>35</sup> 佐々木由喜子「ラバンの舞踊の原理とリトミックに関する研究—ラバノーテーションの基本的な考え方とリトミックのリズム運動—」『ダルクローズ音楽教育研究』第 38 号、日本ダルクローズ音楽教育学会、2013、pp.14-25
- <sup>36</sup> 佐々木由喜子「イサドラ・ダンカンとエミール・ジャック＝ダルクローズの教育思想に関する研究—音楽と動きの概念を中心に—」『ダルクローズ音楽教育研究』第 39 号、日本ダルクローズ音楽教育学会、2014、pp.1-12

## 第1章 J=ダルクローズのリトミックにおける身体表現法

### 〈プラスティック・アニメ〉について

#### —概念の成立の過程と変容を中心に—

第1章では、リトミックにおける身体表現法について、その概念の成立の過程と変容に着目するとともに、練習の形態について考察する。

J=ダルクローズは、1892年にジュネーヴ音楽院の教授に就任した。その後、身体運動を伴った音楽教育を実践し始めた。彼は、生徒への教育実践を繰り返しながら研究を行い、リトミックの教授法を体系化していった。リトミックにおける身体表現法は、J=ダルクローズが〈プラスティック・アニメ〉と命名した、独自の概念である。

今日、国内外の教育機関やJ=ダルクローズの研究機関において、プラスティック・アニメの名の元に、教育実践や実演が行われるようになってきた。創案者J=ダルクローズの目指したプラスティック・アニメの概念とはいかなるものだったのか、改めて検証し考察していきたい。本章の検討が、広がりを見せる今日的なリトミックの解釈や、プラスティック・アニメの正しい理解を促す一助になるようにつとめたい。

### 第1節 身体表現法〈プラスティック・アニメ〉の概念の成立と変容

#### 1. 研究の課題と目的

リトミックにおける身体表現法は、プラスティック・アニメ (*plastique animée*) と呼ばれるものである。プラスティック・アニメとは、音楽の動きと身体の動きを一致させるという特性を持ち、「動きの練習と表現に対する典型的なリトミックの概念」<sup>1</sup>と位置づけられている。J=ダルクローズが教授活動を行った20世紀前後において、プラスティック (*plastique*: 造形) という考え方は、身体表現の芸術においては珍しいものではなかった。当時、舞台芸術の分野における先達であったフランソワ・デルサルト (*Francois Delsarte, 1811-1871*) の身体表現理論は、すでに欧米に広がりを見せていた。彼の理論に基づいた練習には、ギリシャ彫刻の模倣や、身体のポーズで精神の状態を表現しようという試み<sup>2</sup>が見られる。同理論は、その後の身体表現芸術に大きな影響を与え、モダン・ダンスへの影響も多大である。本研究では、同理論のJ=ダルクローズへの影響について、続く第3章で詳しく検討を行いたい。

プラスティックとは、一般的には柔軟に自由に形をつくる、という意味を含有している。J=ダルクローズのリトミック創案の背景には、伝統的な型から脱却し、自由な身体の表現を創造するプラスティックの考え方が存在していたものと考えられる。

では、プラスティック・アニメの概念は、どのような経緯をたどって確立されたのだろうか。本章では、J=ダルクローズの著作物や関連の資料より俯瞰的に検討することで、概念の成立に大きな影響を与えた出来事や、影響を受けた人物の理論等を明らかにする。また、その名をタイトルに冠する『*Exercices de Plastique Animée* プラスティック・アニメの練習』<sup>3</sup>（1917年）の内容から、J=ダルクローズが実際に教授していたと考えられる練習の形態を概観する。以上の考察により、プラスティック・アニメの内容と変遷、教育目的を検討することを、本章の目的とする。

既存のプラスティック・アニメ研究としては、第2章で詳述する古典バレエとの比較を行った拙稿<sup>4</sup>の他に、中館（2008）による近年のプラスティック・アニメの研究動向<sup>5</sup>によると、理念的研究、及び浅倉（2004）の行った舞踊家バランシンの作品研究<sup>6</sup>の実践的な研究等が散見される。しかし、これまで『プラスティック・アニメの練習』<sup>7</sup>の著作は研究対象として取り上げられてこなかった。よって同書の内容分析を伴い検討することに、研究の意義と独自性をおくことができると考える。

## 2. リトミックの誕生と発展の経緯

はじめに、プラスティック・アニメを包有する、リトミックの誕生と発展の経緯を概観する。J=ダルクローズの活動の様子から、4つの時期に分けて考察する。

### 1) リトミックの胎動期

J=ダルクローズは、1865年、ウィーンにおいて、裕福なスイス人実業家の息子として生まれた。6歳で初めてピアノのレッスンを受け、以後、専門的な音楽教育を受けて育った。彼の母親が、ペスタロッチ主義の音楽教師であったことは、幼少期からの環境として重要であり、大変興味深い点である。1875年、ジュネーヴに戻り、J=ダルクローズは多感な10代の時期は、スイスにおいて教育を受けた。1883年、18歳になったのを機にパリで学び始めた。パリでは、フランス国立音楽・演劇学校の教授を務めた、作曲家ガブリエル・フォーレ（Gabriel Urbain Fauré, 1845-1924）のもとで、また〈フランス・バレエ音楽の父〉と評されるレオ・ドリーブ（Clément Philibert Léo Delibes, 1836-1891）の子弟

となって作曲の勉強を行った。J=ダルクローズは、フォーレから「自己を極めて簡潔に表明し、思考と感情をコントロール」<sup>8</sup>することを学んだとされている。この考え方は、意識のコントロールと、外側への表出という点において、後のリトミックの発想に大きく影響を与えたと考えられる。また一方で、ドリーブは、ロマンティック・バレエ最後の著名な作品と評される「コッペリア」(1870年)の作曲家である。ドリーブの甘美な音楽は、フランス・バレエ音楽の中でも重要な存在であり、「リズムを多様化し、多くの楽器による管弦楽編成」<sup>9</sup>を試みたものである。本研究では、第2章で古典バレエの身体表現法とプラスチック・アニメの比較検討を行う。作曲の師であるドリーブが、バレエ音楽において輝かしい業績を持ち合わせている傍らで、J=ダルクローズが、音楽と身体の動きの関係においてバレエに対峙する概念を持ち、プラスチック・アニメの手法のアイデアを持つに至る点が、大変興味深い。

J=ダルクローズは、1887年にパリからウィーンに向かい、ウィーン大学で音楽理論を教えていた作曲家ブルックナー (Josef Anton Bruckner, 1824-1896) に師事した。そこでは、和声理論や対位法などの勉強をした。1889年、彼は24歳の時にパリへ戻り、スイスの音楽理論家であるマティス・リュシー (Mathis Lussy, 1828-1910)<sup>10</sup>と出会い、リズム論の指導を受けるようになった。そして1992年、J=ダルクローズは26歳にして、ジュネーヴ音楽院の教授として就任した。

J=ダルクローズは、音楽のみならず演劇にも興味関心を持っていた。実際に、コメディ・フランセーズ<sup>11</sup>の団員のもとで演劇を学び、ある演劇グループに同行し、短期間ながら、各地を公演して廻った<sup>12</sup>経験を有している。若き日のJ=ダルクローズが、演劇と音楽といずれに進むべきか迷った<sup>13</sup>という事実は、大変興味深いものがある。J=ダルクローズが、専門的な音楽教育と同時に、演劇に携わっていたことは、間接的にもデルサルートの理論を学ぶ機会を有し、少なからず影響を受けていたと考えられる。本研究では、第3章で、19世紀の舞台芸術における先達である、デルサルト身体表現理論を取り上げ検討するので、ここでは詳述を控えたい。

では、次に、この時期のJ=ダルクローズが、どのような経緯でリトミックを発想したのかに直目したい。

リトミック着想の時期について、J=ダルクローズは次のように述べている。

「私のリトミック表現に対する興味は、わたしがアルジェリアで過ごした1シーズンのうちに芽生えたものである。(中略) 私は拍子の観念を教えるのに、各拍子ごとに身振りを

入れさせることを思いついた。こうして、わたしの演奏者たちは、各楽器を弾く前に、長太鼓で思い通りのリズムを身につけた。」<sup>14</sup>

これは、1886年に、彼がオペラの指揮者として演奏旅行でアルジェリアの地を訪れた時のものである。アラブ音楽は複雑なリズムの要素を含む音楽<sup>15</sup>であり、古典的な音楽とは異なる性質を持っている。そのアラブ音楽で育った現地の演奏者を指揮した経験は、まさにJ=ダルクローズを開眼させた貴重な経験であったと考えられる。リトミック着想のきっかけになったと本人も述べているように、音楽のリズム（少なくとも音の長さ）に合わせた動きを求めた内容であるといえる。

ところで、J=ダルクローズは、1887年頃、すでにリトミック体操（後のリトミック）を着想し、シンコペーションによる分離と歩行の練習<sup>16</sup>を自ら行い、仲間に披露していたとされている。この時期は、ウイーンでブルックナーに音楽理論を学んでいた時期と重なる。アルジェリアに始まったリトミックの胎動は、まだ実際の教育活動としては開花していないものの、J=ダルクローズ自身の中では、徐々に実験的な形態を見せ始め、自身で試行を重ねていたものと考えられる。

1889年、J=ダルクローズは、リュシーの指導を受けるようになる。リュシーは、『近代音楽のアナクルーズ』（1903年）の著者である。彼のリズム論は、当時の音楽教育全般に革命をもたらしたものとされている。J=ダルクローズも、とりわけ「リズムの身体性」を中心に、同理論による大きな示唆を受けたと考えられ、「彼のニュアンス・アゴギークの研究は、肉体と精神の音楽衝動とのあいだに存在する諸関係を知る上で、多くの門戸を開くものである」<sup>17</sup>と述べている。リュシーのリズム理論は、リトミックの重要な理論的背景となったと考えられる。この点については、板野の一連の研究<sup>18</sup>にて詳細な検討がなされ、大変興味深いものとなっている。

次に、J=ダルクローズが本格的なリトミックの教育活動を始める、ジュネーヴ音楽院教授時代を概観する。

## 2) リトミックの誕生期（ジュネーヴ音楽院時代）

1892年、J=ダルクローズは、ジュネーヴ音楽院のソルフェージュと和声学の教授に就任した。彼は教鞭を執りながら、高い演奏技術の一方で、音楽を聴取し感受することのできない学生の姿に直面した。伝統的に演奏技術が偏重されてきた既存の音楽教育に対して、改革に着手することとなった。こうして、J=ダルクローズ自身の中で胎動を続けていた



リトミックの発想は、実際の教育の中に実験的な展開を見せ始めた。

1894年、J=ダルクローズは、技術に応じて段階を設けた実用練習曲集を作曲し学生に使用させた。「わたしの教育のごく初期に（中略）ソルフェージュの試験で、拍手をさせながら旋律を初見で歌わせてみた。（中略）それが子どものためのリトミックの最初のもの」<sup>19</sup>と述べている。歌うことを中心とするソルフェージュ教育において、歌に合わせて手を打つ動きを付け加えた彼の教授法は、リトミックの最初の試みとなった。

1896年、J=ダルクローズは、ジュネーヴ国営博覧会のフェスティバルにおいて作品『アルプスの詩』を発表した。およそ500人のメンバー（歌唱団体と体操クラブ）によるこの作品には、合唱隊の行進や子ども達の輪舞が盛り込まれた<sup>20</sup>のものであった。群衆による表現は好評を博し、その後もヨーロッパの諸都市に赴き、身振りと舞踊を伴った子どものためのシャンソンやロンドを発表<sup>21</sup>したが、いずれも大好評であった。

1898年、論文「音楽の学習と聴音教育」<sup>22</sup>を発表した。「身体そのものが音と私たちの思惟の間の媒介者的役割を演じ、私たちの感情をじかに表現する楽器」<sup>23</sup>となることを教育の理想に掲げている。その内容は、「適正かつリズムカルに動き、考えることを学ぶ（中略）。歩くことのメカニズムを制御することから始まり、声の動きは、身体全体の身振りに結び付けられる。そこには、リズムのための教育目的と、リズムによる教育が同時に存在する」<sup>24</sup>と述べている。この内容は、まさにリトミックの全体像を予見したものと考えてもよいだろう。

1901年、ローザンヌの音楽学校でリトミックの思想を講演する機会があり、熱心な支持者を得た。その縁があって、1903年、ローザンヌで開催されたヴォー州の連邦国家加入百年祭の行事に参加した。J=ダルクローズは1800人の合唱団を指揮し、動きを伴った合唱を披露した<sup>25</sup>。後に、J=ダルクローズは「わたしが身体の動きと空間と時間における変化との関係について根本的に学ぶ機会をもったのは『ヴォー州フェスティバル』の準備期間中においてである。」<sup>26</sup>と述べている。多人数での音楽と動きの構成を指揮する活動の過程で、後のフェスティバル作品として発表される作品群に見られる、群衆のリトミックの原型を発見したものと考えられる。

同年、ジュネーヴ音楽院の生徒に対し「ステップを踏む」最初の試みを行うが、その革新的な取り組みは学校側の猛反対にあうことになった<sup>27</sup>。様々な抵抗の中、1904年に「シャンソン・ド・ジェスト（身振りの歌）」第1集を刊行した。「すてきな白い腕、バラ色の腕、おまえたちはいろいろなものを表わす。鋭い動作、柔らかな動作、ゆるやかな動作、

大胆な動作、低く、高く、右に、左に、そして全てが表現される！」<sup>28</sup>という歌詞が、大変興味深い。抵抗にめげず、身振りを伴った音楽の教育の内容が織り込まれたもので、強い信念を持って取り組む J=ダルクローズの想いが溢れたものとなっている。

J=ダルクローズは、最終的に学校側の抵抗に耐え切れず、ジュネーヴ音楽院の中に「ステップを踏む」ためのクラスを設けることを諦めざるを得なかった。そこで、1905年、隣接するヴィクトリアホールに、リトミックのクラスを開設<sup>29</sup>した。また、最初に定期的なリトミック体操のレッスン（少女のための課程、子供のための課程、一般向教育講義）を、ジュネーヴのサン=ピエール劇場<sup>30</sup>で行った。同年7月、スイス音楽家協会の音楽教育会議がソルルールで開催され、リュシーが近代音楽におけるアナクルーズについて講演した。同時に J=ダルクローズが音楽教育の改革について講演し、リトミックの概略を述べた後に実演を行った<sup>31</sup>。

同年に発表した論文「学校音楽教育改革論」<sup>32</sup>において、J=ダルクローズは音を聴くことの重要性と、フレージングとニュアンスの法則などを示している。同論文の内容は、師と仰ぐリュシーの影響を色濃く感じられるものになっている。

1906年春、サン=ピエール劇場で行われたリトミック実技公演を、アドルフ・アッピア (Adolphe Appia, 1862-1928) が、初めて鑑賞しに訪れた。アッピアは舞台芸術の分野で、特に装置の改革者として活躍した人物である。アッピアは、この公演内容に大変感激し、J=ダルクローズのもとに早速書簡を送り、多大な賛辞を評した<sup>33</sup>とされている。この出会いの後、お互いの活動を理解し合い補完し合いながら親交を深めていった。後述するヘレラウにおける二人の共同作業は、特にリトミックの円熟期を代表するような重要な活動になった。

杉浦 (2006) は、「アッピアは自身の理論において役者の音楽的運動を要求していたがその体系付けをどのように行うかというアイデアを持っていなかったので、J=ダルクローズの方法は大きな助けとなった」<sup>34</sup>と分析している。二人は、音楽と身体の動きに対する極めて近い考えを有していた。アッピアにとっても J=ダルクローズにとっても、お互いは、科学反応のように刺激しあえる重要なパートナーであったと考えることができる。

同時期、J=ダルクローズは、スイス心理学派を創設したテオドール・フルルノワ (Théodore Flournoy, 1854-1920)、及び、後にジュネーブ大学にルソー研究所を設立 (1912) したエドワール・クラパレード (Edouard Claparède, 1873-1940) と交流する機会を得た。アッピアは「クラパレードとの数回の会談で、J=ダルクローズは欠かすことのできない

用語法を教わり、彼の教育的、審美的探究を科学的事実に結び付けることができた」<sup>35</sup>と述べている。J=ダルクローズは、クラパレードとの出会いにより科学的な視点を得たと言える。実際にどのような影響を受けたのかについては、今後の研究課題としていきたい。

1907年に発表された論文「リズムへの手引き」<sup>36</sup>には、身体のリズム意識に対するJ=ダルクローズの明確な考えが述べられている。それまでの論文には見られなかった、筋肉組織や神経組織、呼吸、四肢といった生理学的な視点に基づいた内容が多くなっている。これは、J=ダルクローズのリトミックが、新たな段階に入ったことを示していると考えられる。特に「強さと空間と時間の関係を観察し、統御すること（中略）エネルギーの制御は不可欠」<sup>37</sup>と結論づけている。つまり、強さ、空間、時間、そしてエネルギーの制御の経験を通さなければ、リズム意識は確立しないという前提に基づき、「音のリズムの中で、動きそのものと音そのものを識別し、動きを音に、音を身体的な動きやプラスチックな動きに変換する」<sup>38</sup>ことが重要であると示した。彼のそれまでの論文には見られなかった「プラスチック」という言葉が初めて登場する点が注目に値する。すでに、当時の動きの芸術において一般的になっていたプラスチックの概念だが、ただ自由に造形するのではなく、音楽と一致する造形という独自の概念に結び付けていったことがわかる。

### 3) リトミックの充実期（田園都市ヘレラウ時代）

J=ダルクローズは、ジュネーヴを拠点にヨーロッパ各地で、リトミックの講演や実演を精力的に行った。いつしか、その活動は広く周知されるようになり、注目を集めるようになっていった。そして彼は、1911年10月にドイツの田園都市ヘレラウに招聘され、同地の教育の拠点とも言えるリトミック学院に就任した。ヘレラウにおける彼の教授活動は、すでに親交を深めていた舞台演出家アッピアとの共同作業が中核をなした。舞台上でのプラスチック・アニメの表現が、世界的に注目を浴びた。ヘレラウでの活動は、まさにJ=ダルクローズのリトミックの充実期ということができよう。

アッピアの手によるリトミック学院の祝祭劇場<sup>39</sup>は、リトミックのために練られた空間様式であり、当時としては革新的なアイディアに溢れた舞台装置や照明による効果を伴っていた。それは、プラスチック・アニメの内容を良く理解していたアッピアならではの空間であったと言えるだろう。プラスチック・アニメの舞台表現は、アッピアによって、より革新的で洗練された内容を持つに至った。何より、J=ダルクローズ自身が、その可能性を認識させられたと考えられる。

1912年には、学校祭が開催される。プログラムは、J=ダルクローズ作の無言劇『エコーとナルシス』と、グルックの『オルフェ』の第2幕であった。同じく1913年の学校祭では『オルフェ』全曲が上演される<sup>40</sup>。また、1914年には、ジュネーヴ「六月祭」においても上演され、リトミックの生徒達による舞台に多くの注目が集まることとなった。これらの上演には、セルゲイ・ディアギレフ (Sergei Diaghilev, 1872-1929) やヴァスラフ・ニジンスキー (Vaslav Nijinsky, 1889-1950) などのバレエ関係者はもとより、多くの芸術関係者が訪れた。彼らはそれぞれに刺激を受け<sup>41</sup>、自身の芸術に新しい展開を模索し始めるようになった。こうして、J=ダルクローズの活動は、新しい身体表現の可能性を、広く発信していく役割を担っていった。

J=ダルクローズは、個人的な体験を軸としながらも、集団的な演技も重視した。「群衆運動の美的訓練、共通の身振りをつくり出すこの法則の研究、集団の姿勢と展開、これらの訓練はリトミックの一部を構成する」ものであると示している。集団による演技を「身体のオーケストラ」<sup>42</sup>と呼び重視した。また、その意義について「この種の祭典が人々にいつも精神的な励ましを与える。(中略) このような演劇を準備する過程で、優れて有益な連帯心が生まれ、育っていく」<sup>43</sup>と述べている。集団の活動に展開されたプラスティック・アニメには、個と個の繋がりが、社会性や協調性を育む教育となり得る可能性を見出していたことがわかる。

彼が1912年に発表した、論文「舞踊の復権」<sup>44</sup>には、それまでの論文には見られない〈プラスティック・アニメ〉という用語が初めて用いられている。特に、同論文の中に、「プラスティック・アニメ (古代ギリシャの舞踊術)」<sup>45</sup>と記している点から、詩と音楽と舞踊の三位一体を目指していたギリシャ時代への回帰の発想が、その根底に流れていることがわかる。

この僅か3年あまりのヘレラウでの活動は、J=ダルクローズの名声を大きく広めた。しかし、その充実した活動ぶりとは裏腹に、アッピアとの意見の相違による別離や、田園都市としてのヘレラウの運営上の問題、そして戦争などの諸問題がJ=ダルクローズを次のステージへと向かわせることになる。次の項でその内容を考察していきたい。

#### 4) リトミックの応用期

J=ダルクローズは、諸般の事情により、1914年にヘレラウを去ることを余儀なくされた。彼は改めてジュネーヴに活動の拠点を構えた。以後、リトミックの生徒と共に、療法

などの治療への応用の可能性を模索し発信していくことになった。

J=ダルクローズは、リトミック教育活動の中で、活動の困難や抑制に見舞われる生徒を観察し、一つ概念を発見した。それは《不整》である。つまり、不整とは、「神経機能の異常によって、またある場合には、神経組織と筋肉機能の不調和によって、ひき起こされる不器用な、均衡のとれていない」<sup>46</sup>である。この《不整》な状態から身体の自然なリズムを整え、神経組織と筋肉組織の良い流れをもたらす為の練習の延長線上に、音楽による治療（音楽療法）としてリトミックの応用的な展開が導かれていくことになった。

音楽による治療について、J=ダルクローズは次のように述べている。

音楽は一つの客観化の手段であり、一つの解放である。音楽は人間の精神に次の3つの作用をおよぼす。(a) 音楽は精神を刺激する力をもつ。その内に活力と歓びをそなえている。(b) 音楽は、精神を和らげる力をもつ。音楽は、強い調整力と緊張緩和の確実性に輝いている。(c) 音楽は精神を導く力をもつ。音楽は、秩序と均衡をもたらす効力をその内にもっている。<sup>47</sup>

上記の内容は、リトミックの原理の最も重要な要素である「音楽」の持つ効果に着目したものとなっている。音楽が、人間の精神面に働きかける作用を分析している点が、注目に値する。やがて、リトミックの生徒たちが、ジュネーヴにおける障害者の治療の一翼を担って、次々と成果をあげていくようになった。J=ダルクローズ自身も、1911年に、ドレスデンで行われた医師会議において、リズム体操のデモンストレーションを行った。この内容は「障害のある子ども達の教育に療法として行われるべきである」<sup>48</sup>と高い評価をうけた。1920年に「リトミックと盲人の教育」という論文を発表している。「リトミックのすべての訓練は例外なく、生命力と頭脳に伝えるところの造型的な (plastic)、内部器官の (visceral)、触感の (tactile)、観念 (impression) を生み出すことを意図している。」<sup>49</sup>と、その有益性と可能性に言及している。板野(2012)は、「J=ダルクローズによる視覚障害者教育は、対象の性質やニーズに細かい配慮がなされている点、『時間・空間・力』の要素のうち空間に重点をおいて構成されている点、論理的な考察が加えられたうえで具体的な練習が示されている点などがその特徴である」<sup>50</sup>と指摘する。すなわち、様々な対象者に対して、一番必要な具体的な練習を、時間・空間・エネルギー（強弱）の関係に基づいた音楽と身体の動きの一致した内容の体験として提示するものである。

ジャン・ピアジェ (Jean Piaget.1896-1990) <sup>51</sup>は、発達心理学の理論によって、「子どもの精神発達における知覚運動的な経験の重要性に関心を向けた」<sup>52</sup>と評価されている。しかし、そのずっと以前に、J=ダルクローズは、当初の純粹に音楽的な教育目標から発展し、人間の感覚を統合し、治療にも繋がる広範囲の教育として大きな可能性を提示したということはできないだろうか。音楽療法の活動家で、リトミックを学んだとされているマリアヌ・フロスティグ (Marianne Frostig,1906-1985)によって展開された知覚教育とムーブメント教育 (1969) は、リトミックの応用的展開に基づいて身体の動きの内容が明白になった<sup>53</sup>と高く評価されている。

リトミックの誕生と発展の経緯を概観したが、次に、プラスチック・アニメの概念と内容の変化を、リトミック誕生期から検討していきたい。

### 3. プラスティック・アニメの内容について

#### 1) プラスティック・アニメの内容の変化

1894年、J=ダルクローズは、自ら作曲した実用練習曲集を学生に使用させ、拍手をしながら旋律を初見で歌わせる<sup>54</sup>試みを行った。拍手というのが、音楽の拍であったのか旋律のリズムであったのかは定かではないが、これが子どものためのリトミックの最初の試みであったとされている。身体の部位の中でも比較的自在に動かしやすい手を使用することは、今日でも実践としてよく行われる内容であり大変興味深い。

そして次に、音楽に合わせて「ステップを踏む」活動が取り入れられる。リトミック誕生期から行われた基本的な活動としては「行進と停止の練習を課し、耳で聴く音楽リズムに身体的に反応する」<sup>55</sup>というものである。

では、何故 J=ダルクローズが「ステップを踏む」いわゆる歩行の上に基本的な形態を作ったのであろうか。一つには、歩行という日常的な動作は、抵抗なく受け入れられるものであったことが考えられる。次に、拍手と違い歩行は全身的な運動になり、筋肉の運動の流暢さが必要とされる。また、足という脳から一番遠い身体の部位の動きが、脳の中核へと伝わる、その一連の流れは、全身的な神経組織のより良い流れを育むには有効である。そして、歩行は、大きく身体を移動させることができる為、自らを取り巻く空間の大小の感覚を得ることができるなど、多くの利点が考えられる。

次に示されるのは、「休止の入った行進の練習」である。「X歩で歩かせ、号令によって止まらせ大きな歩幅と小さな歩幅のセットを交互にさせ、足と腕と手の調和を確立させる」

56と示されている。歩行という自動化しやすい運動に、ある条件を与え、神経組織の活性化を図ったものであると考えられる。

しかし、彼は、こうした聴覚と組み合わせた歩行も、リズム性の獲得には出発点にすぎないと考え、もっと全身的な動きの手法を模索した。そして「弦の上の弓の動きや、あるいは管楽器の引き伸ばされる動きと類似した肉体の連続する動き」57、つまり筋肉の抵抗によって生まれる動きを取り入れた。筋肉の抵抗とは、例えば重いものを持ち上げる時の動きである。持ち上げる際の緊張を強いられる筋肉の動きは、ものを下に降ろすと同時に一気に解放され弛緩する。この緊張と弛緩の動きは、まさに流れを伴ったリズム性のある動きとなる。連続する肉体の動きについては、第3章で取り上げるデルサルートの身体表現理論においても、重視されていたことがわかっている。

河口(2004)は「労働を原点とするリズムという思想をバックボーンとしてはじめて、リズムの方法論としてのリトミックは成立したといっても過言ではない」58と分析している。労働の中で生まれる一連の身体の動きを、リズムとして捉えた人物として、カール・ビューチャー (Karl Bücher, 1847-1930) があげられる。労働や日常動作の筋肉の緊張と弛緩の動きは、手足の動きから全身的な様々な部位の動きへと、流れるように連動していく。この視点は、J=ダルクローズの新しい身体教育の方法論に大きなヒントを与えたと考えられる。

こうして、J=ダルクローズは、リズム性の獲得には、聴覚のみならず、身体全体の教育が必要であることに思い至った。全身の筋肉組織とそれを司る神経組織の全体の働きによって、初めてリズム性の獲得が可能になることを、彼は発見したのである。「筋肉組織はリズムを知覚する。毎日くり返される経験のおかげで、筋肉の記憶が作り出され、リズムの鮮明で、確実な表象が定まる。」59と結論づけた。そして、身体運動で表されるリズムの「力と空間と時間の関係で動きを制御」60する条件を次のようにまとめている。なお、( ) の内容は J=ダルクローズの定義に対して、筆者の解釈を補完したものである。

- ① リズムとは動きである。(自然界を含めて一般的に動きによってリズムが生まれる。)
- ② 動きは、本来身体的なものである。(生物、特に人間にとって、リズムは身体の動きによって生まれる。心臓・呼吸・身振りなど)
- ③ すべて動きは、空間と時間を要する。(すべての動きには空間と時間が伴い、また良い動きは そのバランスが取れている。)

- ④ 身体的経験が音楽的意識をつくり上げる。(動くこと、歌うことの身体を伴った経験が、音楽的な意識を覚醒し、整えていく。)
- ⑤ 身体的媒体が完成に達すると、知覚が鮮明になるという結果が生じる。(練習によって身体の動きがより良い状態に高まっていくと、リズムなどの音楽的感覚が鮮明になり知覚される。)
- ⑥ 時間の中での動きは完成に達すると、音楽的リズムについての意識が確立する。(時間と動きのバランスがよく取れた状態になると、音の長さなどの音楽のリズム意識が確立する。)
- ⑦ 空間の中での動きは完成に達すると、プラスチックのリズムについての意識が確立する。(空間の中で身体全身を用いた動きが充実していくと、造形的なリズムの意識が確立する。)
- ⑧ 時間と空間の中で動きが完成に達するのは、リトミックと呼ぶ身体運動訓練によってのみ可能である。(時間と空間のバランスの整った動きが何より大切であり、リトミックの練習だけが、その関係を習得できるものである。)

以上の定義は 1907 年の論文「リズムへの手引き」にまとめられたものである。前述したように、すでにアッピアやクラパレードとの出会いを果たし、生理学的な見識を深め、自らの身体表現に関する概念の基本的な考え方を確立していたことがわかる。その後も、教授法の実験的な試みと考察の繰り返しにより、徐々にその概念や形態も変容を遂げていく。J=ダルクローズが 1919 年に発表した「リトミックとプラスチック・アニメ」<sup>61</sup>の論文においては、その概念の全容が明確に述べられている。続く項で考察してみたい。

## 2) プラスティック・アニメの概念について

J=ダルクローズは、当時のバレエが有する伝統的な型や、音楽が、あたかも時間軸を示す伴奏にのみ利用されていることに、大きな疑問を持っていた。また、当時、様々な身体の動きを伴った表現活動が台頭していた。

彼は「リトミックは、音楽の諸々の価値を身体で表現することを目的」とし、その表現は「音楽に生命を与える感情自身が指示する心の中の身のこなしが自ずと外に表れ出たものに他ならない」<sup>62</sup>と、自らの概念が音楽に依拠したものと明示している。



J=ダルクローズが、「音楽に生命を与える感情」<sup>63</sup>と述べている点に着目したい。この「感情」とは「音のリズムとそれが形というものを手に入れる様式（それに、ハーモニーや展開の決め手となってきた幾何学的、構築的側面への心配り）を生み出した情感」<sup>64</sup>と  
言い換えられている。すなわち、音楽を単に聴くことで生まれる受け手側の個人的な感情  
とは異なるものである。それは、その音楽が構造的にもつ、普遍的な解釈によって導き出  
される情感と言い換えられる。よって、その音楽の情感を理解するには、音楽理論上の解  
釈が前提になる。音楽の解釈を通して、身体の動きで「音楽を極めて自然に翻訳」<sup>65</sup>  
すること、さらに「芸術性を獲得」<sup>66</sup>したものであると、J=ダルクローズは述べている。  
また、こうした内容が個人の発達を促すだけでなく、「動いている多数の身体を調和さ  
せ、オーケストラ化する」<sup>67</sup>こと、つまり他者と調和し協調することで、社会性を培っ  
ていく視点を付与している点が、人間形成に寄与するものと言われる所以である。

以上の概念に基づき、音楽と身体の動きについての具体的な考え方を、共通要素として  
提示している。続いては、プラスチックと音楽の共通要素について考察を進める。

### 3) プラスティックと音楽の共通要素

1917年、J=ダルクローズが、他の多くの衛生的な体操やバレエなどの身体表現との違  
いについて「リトミックは何よりもまず、音楽を表現する身体運動のニュアンスについ  
ての芸術」<sup>68</sup>と述べ、「プラスチックと音楽の共通要素」を次のように示している。

- ① 適切に決められた強弱、いわば強弱のニュアンスに関する練習である。
- ② 時間の分割（アゴギック）、いわば速さのニュアンスに関する練習である。この時  
間の分割は次の項目によって補完される。
- ③ 空間の分割、前述の2つの概念は動きを定義するときには互いに異なったもので  
はありえない。（中略）プラスチックと音楽の2つの芸術は本質的に強弱の理論  
に基づくものであり、動きのニュアンスの練習が音楽にその基礎をおくという事は  
自然なことである。<sup>69</sup>

1907年の段階から、すでに「時間」と「空間」の要素が、そこに加えて1917年の内容  
には、「強弱」という要素が新たに加えられ、「ニュアンス」という視点も加えられている。  
ニュアンスとは色彩や音色などの微妙な差異を示す<sup>70</sup>言葉である。様々な音色に対応す  
る、極めて繊細な強弱や速度の表現を目指していたことがわかる。動きの練習に際して、

音楽の持つ繊細さを充分に感じ表現することの大切さを、他のプラスチックとの違いとして明示している。この内容は、次項で詳述する『*Exercices de Plastique Animée* (プラスチック・アニメの練習)』<sup>71</sup>に示され、その極めて詳細な練習方法も提示されている。プラスチック・アニメの全容が、J=ダルクローズ自身の中でほぼ完成されていたと考えることができる。

#### 4) 音楽とプラスチック・アニメの共通要素

1919年、「リトミックとプラスチック・アニメ」<sup>72</sup>という論文において、J=ダルクローズは、「*Les éléments communs à la musique et à la plastique animé* (音楽とプラスチック・アニメの共通要素)」<sup>73</sup>を提示している。

「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」では、一つひとつの音楽構造を、身体運動におきかえる為の指標として示されている。それは「音の高低」から始まり、以下、「音の強弱」「音質」「時価」「拍子」「リズム性」「休止」「メロディ」「対位法」「和音」「和声進行」「フレージング」「構成(形式)」「オーケストレーション」までの14の項目である。

まず、「音の高低」については「空間における身振りの位置と方向」と定義している。例えば、音の高さを空間における手の位置で表現する場合、低い音の場合には手を低い場所に、高い音の場合には高い場所に、音が徐々に上向する場合には手を徐々に持ち上げていく、音が下降する場合には手を徐々に下げていくという動き方である。

次に、「音の強弱」については、「筋肉の強弱性」と定義している。例えば、両手をたたく動作において音の強弱を表現する場合、弱い音は手の指先でそっと打つ、強い音の場合には、連動する腕の動きを伴って、手の平全体を使って強く等、音の強さに対して動きに伴う筋肉の力の強さを対応させる。

次に、「音質」については「(両性の)身体フォルムの多様性」と定義している。男性と女性の身体の本質的な違いを含めて、なめらかな身体の動きや、躍動的で力強い動き等で、様々な音楽の雰囲気(質)に対応させる。

次に、「時価」については「持続時間」と定義している。例えば、両手をたたく動作において音の長さを表現する場合、短い音に対しては速い手の動きで、長い音に対しては、連動する腕の動きを伴い、手の動きを止めずに、動きの持続する時間の長さを対応させる。

次に、「拍子」については、同じく「拍子」と定義している。例えば2拍子ならば、1拍目のクルーシス(打つこと)を中心に、2つの拍のまとまりが感じられるような、拍子

感を伴う動きを対応させる。

次に、「リズム性」については「リズム性」と定義している。例えば、スキップのリズムを実際に脚でスキップする場合には、足で床を強く蹴り上げ、脚を空間に大きく持ち上げるなど、個々のリズムの個性がはっきりと示される身体の動きを対応させる。

次に、「休止」については「静止」と定義している。音の動きが休止した場合には、動いていた身体の動きを静止して対応させる。

次に、「メロディ（旋律）」については「個別の動きの次から次への発生」と定義している。リズムや音の高低の要素を伴うメロディの、いずれの要素にも対応した動きで、メロディの切れ目まで、なめらかに繋がる動きの連続を対応させる。

次に、「対位法」については「動きの対位」と定義している。対位法とは、「複数の独立した旋律を同時に行う作曲技法」<sup>74</sup>である。各声部の動きは、対応するそれぞれの身体の部位もしくは、グループが、独立して動く旋律を、対位させながら動くように対応させる。

次に、「和音」については「連動している身振り（またはグループの身振り）の固定」と定義している。和音とは3音以上の音の重なりである。複数の音の響き合いから生まれる緊張感や調和性を、個々の（またはグループの）緊張感のある、または調和的な身振りとして対応させる。

次に、「和声進行」については、「連動している身振り（またはグループの身振り）の次から次の発生」と定義されている。和声法とは和音の連結法であり「和音にはそれぞれ働き（機能）があり、その働きによってはじめて自然な和声進行が起こる」<sup>75</sup>という考え方である。それぞれの働きを持った和音の持つ緊張感や調和性などが、和音の進行に伴い、次々と個々の（またはグループの）緊張感のある、または調和的な身振りの変化として対応される。

次に、「フレージング」については「フレージング」と定義している。フレージングとは文章の句読点に例えられるような、音楽のまとまり感を意味するものである。例えば呼吸を伴った動きで、息を吸いながら手を上に持ち上げ、息を履きながら手を下に下げていくと言ったような、1つのフレーズのまとまりに対して、対応する1つの身振りのまとまりを持った動きで対応させる。

次に、「構成（形式）」については「空間と時間の中での動きの配分」と定義している。例えば、初めのフレーズのまとまりを右手で動いた場合に、次のフレーズのまとまりを左手で動くなどで表現される。いくつかのフレージングのまとまりによって構成される部分

を、フレーズごとに身体の動きの空間を変え、違う動きを配分することで対応させる。

次に、「オーケストレーション」については「(両性の) さまざまな身体のフォルムの対位(音質を参照)とコンビネーション」と定義している。オーケストラとは「管弦楽、種々の管・弦・打楽器による合奏」<sup>76</sup>のことである。男性と女性の違いを含めて、身体の様々な状態の身振りを対位させたり、調和させたりすることによって、協働させながら一つの表現としてまとめる動き方である。

J=ダルクローズの示す「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」には、さらに「音楽と現代のバレエの共通要素は、唯一(拍子)であり、付け加えて、近似的には、(リズム)である。」<sup>77</sup>という一文が付け加えられている。音楽とバレエで共通する要素は、唯一(拍子)のみである。近似するものは(リズム)のみであり、他の要素は全く共通してはいないということを明確に打ち出している。この内容については、第2章の古典バレエとの比較検証を通して詳述する。

第1章ではJ=ダルクローズの〈プラスチック・アニメ〉の概念の成立と変容を、彼の活動内容とともに概観し考察した。第2節では、その理念と練習法について記された著作を分析することにより、彼の理想とする練習方法を考察する。

## 第2節 プラスティック・アニメの練習方法の分析と考察

— *Exercices de Plastique Animée* (プラスチック・アニメの練習)<sup>78</sup>を手がかりに—

J=ダルクローズの著作であり、プラスチック・アニメの名をタイトルにも冠する『*Exercices de Plastique Animée* (プラスチック・アニメの練習)』(1917年)の概要を分析し考察していく。同書は、全体の構成として、序文に始まり、本文では、前半で、プラスチック・アニメを解釈する上での重要な要点の解説を行っている。後半部分では、練習内容の参考例として、初歩的な内容から一連の流れをもったレッスンまで、自ら作曲した別冊の楽譜集における曲の番号を提示しながら解説している。練習内容は、徐々に複雑な内容や構成を持った流れとなっていることから、順を追って内容を検討し概観する。

### 1. *Exercices de Plastique Animée* (プラスチック・アニメの練習) の概要

#### 1) プラスティック・アニメの練習への序文

「プラスチック・アニメの練習への序文」では、目的と基本的な概念が示されてい

る。特に、次の四つの点が強調されている。まず、プラスチック・アニメの練習による、人間の身体の開発は、音楽芸術のみならず、身体表現芸術、演劇に必要不可欠である。また、身体運動は、第六の感覚である筋肉感覚による経験であり、神経組織とのより良い調和と制御により双方の秩序を整えていく。一方、当時の身体表現の多くが「姿勢」を重視したが、プラスチック・アニメでは、「姿勢」は、あくまでも動きの出発点であり、継続的でまとまりのある「動き」そのものが重要である。リズムの概念は、全ての芸術の基礎であるとともに社会の基礎である。よって、この方法を集団で行うことによって、集団の心と身体の調和と統一、社会性を育むことに繋がる。

## 2) プラスチックと音楽の共通要素

続いて本文では、第1章で前述した「プラスチックと音楽の共通要素」(1917年)<sup>79</sup>が提示されている。「造形と音楽という2つの芸術は、本質的に強弱の理論に基づくものであり、動きのニュアンスの練習が、音楽に基礎をおくということは自然なことである。」<sup>80</sup>と述べている。

## 3) 強弱

最初に示されているのが、「強弱」に関わる練習の必要性である。様々な度合いの強さの音を表現するためには、身体技術の徹底的な練習が必要であると示されている。身体において、局所的なアーティキュレーション (articulation)<sup>81</sup>の表現と識別のための練習、筋肉の収縮と弛緩の練習、いくつかの四肢の相反する筋肉のニュアンスで動く練習等、バランス感覚や柔軟さ、更に、弾力性のための練習等を挙げている。

## 4) 時間の分割《agogique (アゴギック)》と空間の分割

次に示されているのが、「時間の分割《agogique:アゴギック》と空間の分割」<sup>82</sup>である。音楽におけるアゴギックは、音価における変化、つまり、その音の速さの度合いにニュアンスをつけること、またはメトリック (métrique<sup>83</sup>)のあり方(各音の数学的な分割、各音符など)とパセティック (pathétique:感情に訴える種類のもの)のあり方(速さの徐々の変化等)にニュアンスをもたらすものであると定義されている。

音価の度合いを表現する例として、軽い四肢の動き、走るなどの動きでは速い動きを表現し、ゆっくりとした重い四肢による動きでは遅さを表現するというものである。

また、プラスチック・アニメは、動きの出発点として、立った状態で静止した身体に隣接して配置される想像上の球体を考え、球体それ自体を水平方向の(平面の)8つの断片に分け目印とする<sup>84</sup>。また、腕と手の動きの為の垂直方向における空間の方向を9つの

度合い<sup>85</sup>として示している。(本章末資料参照) J=ダルクローズは、この姿勢自体は、美的な価値を持たず、姿勢や身振りの美的な繋がりが重要であるとしながら、「20 の身振り (Les 20 gestes)」<sup>86</sup> (本章末資料参照) を基本として、それに様々な部位を組み合わせた姿勢を提示している。また、他にも音楽のニュアンスに応じて変化させるべき異なる腕の動きや、歩幅の違いと動き方なども細かく提示している。

### 5) 時間の分割と関連した空間の分割との関係

「時間の分割と関連した空間の分割との関係」<sup>87</sup>と、それに関連して、「時間の分割と、空間の中の個人の状態との関わりによる時間と空間の分割」<sup>88</sup>と続く。時間と重さのニュアンスを空間の中に規則性を持って表現することと示されている。この規則性とは、ゆっくりとした動きは大きな空間を伴う動きであり、逆に、速い動きは小さな空間を伴う動きであるということを意味している。また、複数での身体運動の場合には、個人が他の人と調和する為の、空間の使い方における工夫が必要であることが示されている。

### 6) 身振りの連続

前述したように、プラスチック・アニメでは「姿勢」ではなく連続する動きが重要視される。「身振りの連続」<sup>89</sup>では、「全ての論理的な脈略を持った身振りはフレーズを構成する」<sup>90</sup>と示され、木こりの動きを例に挙げ、動きのフレーズの形成を紹介している。特に、身体的なフレーズの始まりは、身体の部分の局部化に始まり、他の部分が連動して美的な繋がりを生み出すことで動きの造形的価値が生まれ、特に〈呼吸〉は最も重要な役割を持っていると述べられている。

### 7) 身振りの造形的、音楽的価値

ここでは、音楽のフレーズに沿って、身体のリズムを形成させる例が示されている。リュシーの音楽フレーズの解釈に基づいて解説され、音楽的なフレーズの価値を、そのまま身体のリズムに置き換えることの重要性が述べられている。「音楽は強弱とリズムに直接的に基礎をおく唯一の芸術であり、身体運動を様式化する」<sup>91</sup>ことができ、身体を様式化することにより、「身体を自由にし、感情を吹き込む感動を生む」<sup>92</sup>と述べられている。

### 8) プラスチック・アニメのレッスン

いくつかのセットになった練習が例示されている。先生は、生徒たちの能力の程度に合わせて練習を変化させること、それぞれの練習を異なるテンポや多様なニュアンスの中で学ばせる必要性を示している。また、各レッスンの始めの3分の1は、厳格に身体的準備にあてられ、その後、音楽に従ってニュアンスづけられた動きにするべきだと述べられて

いる。特筆すべきは、殆どのレッスンの内容に、同書の為に J=ダルクローズが作曲した *Esquisses Rythmiques* (エスキース・リトミック)<sup>93</sup> 及び *Marches Rythmiques* (マルシュ・リトミック)<sup>94</sup> の番号が指定され、動きと音楽の一致が小節単位で示されていることである。

また、各々のレッスンは次の 5 つの部分に分かれ、初歩的な段階から始まって、順を追って複雑な段階に至る体系となっている。基本的なレッスンの進行形態は、Ⅰ．リズム的な歩行、Ⅱ．身体的テクニック、Ⅲ．強弱、Ⅳ．空間と時間、Ⅴ．フレーズの順番である。

「リズム的な歩行」では、全てのテンポや強さのニュアンスで示される行進の音楽に合わせて、適切な歩き方を行いながら時々与えられる休止の合図に従う。または、指示された内容を動くという内容が主になっている。「身体的テクニック」では、走る、跳躍、跳ねる、スキップ、バランス、エレベーション(身体を持ち上げる)、上半身の運動、膝を曲げる、呼吸、横になることと起き上がること、身振りを伴ったスキップ等の練習が、音楽と共に細かく指示されている。続く「強弱」「空間と時間」「フレーズ」についても、同様に、具体的な音楽のもと、細かな動き方が示されている。

「身体的テクニック」の中には、オールをこぐ、木こりの動きをする、重い荷物を動かすイメージで動く、ゴムをイメージして伸ばす、ボール投げるなど大変身近な例えを伴って示され、実際の動きをイメージし模倣することで、フレーズ感を感じとるような工夫がされている。レッスンの進行上の順番は決められているが、常にどの要素も関連を持って進められている。

この他にも、前述した「20の身振り」を伴った練習、歌唱(合唱)を伴った練習、動きによるカノン(canon)<sup>95</sup>の練習、ソリストとグループの為の練習、グループで行う動きのアンサンブル(ensemble)<sup>96</sup>の練習など、紹介されたレッスンの内容は多岐に渡っている。シューマン(Robert Alexander Schumann, 1810-1856) やフォーレ(Gabriel Urbain Fauré, 1845-1924) などの小品を、強弱のニュアンスを捉えながら身振りを付けてステップするといったような、既成の楽曲を利用した練習も僅かに見られる。この点については「作曲者の考えを完成させようとか、厳選された表現の方法を気まぐれな解釈で置き換えようなどというものではない」<sup>97</sup>と説明し、あくまでも、内的な秩序を整えるための体験として、既成の楽曲を用いて行うとしている。

巻末に、プラスチック・アニメのレッスンでの練習の様子が、写真の図版として掲載されている。(本章末資料参照) なお、同書は全 123 ページであり、「プラスチック・ア

ニメのレッスン」のページ数は全体の約 7 割を占めている。

## 2. 全体の考察

*Exercices de Plastique Animée*（プラスチック・アニメの練習）の内容を考察するとともに、第 1 章で検討した〈プラスチック・アニメ〉の内容及びその成立の過程と変容を含め、全体的に考察しまとめとする。

### 1) *Exercices de Plastique Animée*（プラスチック・アニメの練習）の内容の考察

1917 年という執筆年代から、同書の内容は、J=ダルクローズのプラスチック・アニメに対する考えがすでに完成されていた内容と考えられる。身体の構造や動きについても、詳細な指示に見られるように研究の深まりが推察できる。また、作曲家としても活躍した彼は、同書の為に楽譜集 *Esquisses Rythmiques* と *Marches Rythmiques* を作曲している。動きを誘発するだけでなく音楽的にも優れた内容となっている。

また、前述したように、全体の約 7 割を占めているプラスチック・アニメのレッスンの形態は、初歩的なものから徐々に複雑な内容や構成を持った流れとなっている。次に、レッスンで示された内容の特徴的なものを考察する。

「リズム的な歩行」の内容は、音楽によって示される強弱や速さを捉えると同時に、レッスンが行われる空間の広がりや、歩くことによって自然に把握するものである。レッスンの導入の活動として、学習者に身体の準備としての歩行と、動きを通して全身で音楽を聴くこと、空間を把握することを同時に行うものとなっている。第 1 章でも述べたように、J=ダルクローズのリトミックは、初期には音楽に合わせて〈ステップを踏む〉という活動が中心であった。同書の内容にも、様々な歩行の練習が、意図を持った活動として位置づけられている点を確認できた。

また、「身体的テクニック」では、体の各部分から始まる〈動きの連続〉が重要視される。J=ダルクローズは、止まったままの身体の「姿勢」ではなく、〈動きの連続〉こそが、様々な音楽のリズムやニュアンスを美的に表現するものであるという視点にたっている。その上で、前述したように、「20 の身振り (Les 20 gestes)」を提示している。第 3 章で詳述するが、フランソワ・デルサルト (Francois Delsarte, 1811-1871) は、〈9 組の調和〉という独自の身体表現理論に基づいた感情を表現する身振り (姿勢) を示している。二人の図が、全く違う目的を持っていることに着目したい。

「身体的テクニック」では、様々な強弱や速さについて、空間をとらえながら、身体を



局部的に、あるいは連動して動かす様々な練習方法が提示されている。より美しい表現のためには、身体技術の練習は欠かせないという考え方である。強弱や空間と時間、そしてフレーズ等の内容を、木こりの動作やボールを投げる動作、ゴムを伸縮させる動作などの、日常的な動きに置き換えて疑似体験させることで学習させている。この点は、第2章で詳述するバレエに見られる、伝統的な型の動きの練習とは極めて異なる、想像性と創造性に満ちた動きの学習と捉えることが可能である。

次に、動きの練習用の音楽として作曲されている楽譜集である *Esquisses Rythmiques* と *Marches Rythmiques* に見られる主な音楽的傾向をまとめると、次のようになる。

ある特定の調に偏らず、様々な調で作曲されている。音楽の途中で、調性が変化する曲も多い。また、拍子についても、4分の2拍子、4分の3拍子、4分の4拍子、8分の6拍子、8分の9拍子などが多く見られる。特異なものとしては、4分の5拍子や4分の7拍子などで、音楽の途中で拍子が変わる形態も多く見られる。さらに、使用されているリズムについては、四分音符、八分音符、二分音符を中心に多岐に渡っている。音楽の強弱についても、細かく多様な指示がなされている。全体として、演奏の難易度は比較的高い傾向にある。

以上の音楽的な観点から、次のような点が考察できる。J=ダルクローズは、実に多様な音楽の形態を提示している。これは、音楽を聴き分析するというプラスチック・アニメの練習を、非常に豊かな音楽性の曲を用いて実践させているということである。特に、音楽の途中で調性が変化する、拍子が変わる等も、音楽全体の秩序を崩すことなく、あくまでも自然に変化するように巧妙に作曲されている。よって学習者は、気付かないうちに、自然に多様な音楽の要素を体験するということになる。プラスチック・アニメの学習において動きを誘導する音楽とは、豊かで生き生きとした情感溢れる音楽である必要性を提示していると考えられる。

巻末に、プラスチック・アニメのレッスンの様子が、写真の図版として掲載されている。(本章末資料参照) これにより、練習の時に着用されていた衣服が、胴体を締め付けないチュニックのようなものであり、素足でおこなっていることが確認できる。チュニックは、J=ダルクローズが、生徒たちに練習着として身に付けさせていたものである。第5章で詳述するイサドラ・ダンカン (Isadora Duncan, 1878-1927) も、ギリシャ風のチュニックを身に付け素足で踊ったことから、共通点として大変興味深い。プラスチック・アニメが、衣装の改革にも一石を投じていたことを意味している。

## 2) 考察のまとめ

本章では、プラスチック・アニメの概念の成立の過程、及び内容の変容を概観し考察した。それにより、下記の内容が明らかになった。

J=ダルクローズが1892年にジュネーヴ音楽院に就任する以前から、すでにリトミックの構想を持っていた。就任後、音楽リズムに身体的に反応する内容の練習を始めた。やがて、力と空間と時間の関係に基づいた、全身の動きを伴った身体反応へと進化を遂げた。1907年頃までには、プラスチック・アニメの概念を確立していたと考えられる。

J=ダルクローズが、著作の中でプラスチック・アニメという用語を初めて用いたのは「舞踊の復権」(1912年)である。田園都市ヘレラウにおける、自身の活動の全盛期とも言える時期にまとめられた。プラスチック・アニメは、アッピアの革新的な舞台装置や照明効果により、化学反応のように芸術性が高まっていった。特に、観衆を意識した集団による舞台構成は、多くの芸術家に刺激を与えるものとなった。

その後のジュネーヴにおけるJ=ダルクローズの活動は、舞台での発表よりも、治療への適用等、可能性を広げるとともに、人間形成に寄与する教育活動にその中心が移っていった。神経組織と筋肉組織の教育は個人的な発達を促しただけではなく、集団での動きの体験を通して、社会性や協調性の発達に効果をもたらした。また、治療への適用としては、「時間の中の空間の感覚、空間の中の時間の感覚をもつにいたる能力を全部獲得する」<sup>98</sup>ことを目指して試みられた。J=ダルクローズは、「動きを思いつく精神とそれを指示する脳、指令を伝える神経と実行に移す筋肉における相関関係が欠如」<sup>99</sup>している《不整》な状態が原因であることを導き出した。前述したように、この《不整》な状態に対する取り組みが、円熟期のJ=ダルクローズを突き動かしていくことになるのであるが、この点は、今後の研究課題としたい。

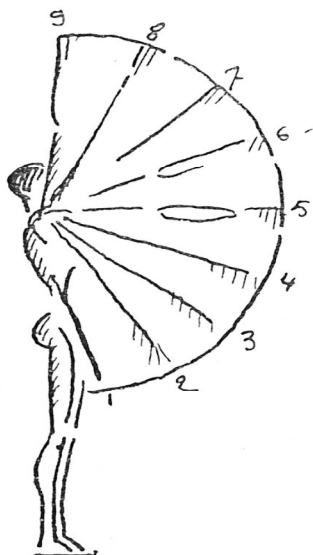
また、古典バレエなどの身体表現芸術に見られる音楽と身体の動きに対する矛盾を示すものとして、具体的な音楽と身体の動きの関係を示した「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」を定義した。しかし、この内容については、教授する側の音楽性や音楽的スキルが大きな問題となることも事実である。また、山下(2003)が「いかに忠実に置き換えるか、ということに努力が払われることが多い」<sup>100</sup>と指摘していることも看過できない。今後、リトミックの理念と手法論の矛盾を導き出す検討も必要である。

J=ダルクローズは、自ら曲を即興し、あるいは動きの為の音楽を作曲しながら、音楽で対象者に寄り添い、音楽と身体の動きを結びつける経験を通して、音楽の持つ情感が心

の内面に強く大きく働きかける可能性を示した。塩原(2008)は、「リトミック教育は、音楽学習の下地としての神経組織のシステムの訓練と共に、発達した神経回路を、さらに筋肉運動を通して音楽の動きの要素を知覚していくことを繰り返すことによって精密化しながら、音楽と私たちの内面世界を結びつける身体図式を発達させていく」<sup>101</sup>と述べている。音楽が特に人の精神面に働きかけることは、古代より指摘されていたことである。J=ダルクローズは、音楽と身体の動きを一致させることにより、内面と身体の組織の連携を整えていくという実践的効果を見出した。彼の大きな功績ともいえるだろう。

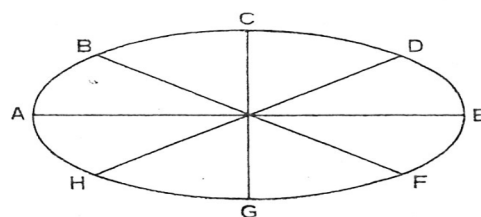
本検討により、J=ダルクローズは、初期の音楽の専門的な教育的 content から、心と身体の調和の取れた人間形成を支え、より良い社会を創っていくという広い教育を目指すに至ったことがわかった。体系化された教育法は、現代においても音楽の教育として、また音楽を用いる教育として、音楽専門教育はもとより学校教育及び幼児教育、そして治療の場にも広く応用されている。今後も、その正しい理解と応用が後世に受け継がれていくことを期待したい。

資料)



Les 9 degrés d'orientation d'espace, dans le sens vertical, pour les mouvements du bras et de la main.

図 1) 腕と手の動きのための垂直方向における空間の方向の 9つの度合い<sup>102</sup>



Les 3 segments horizontaux formant la surface circulaire au milieu de laquelle est érigé le corps humain.

図 2) 3つの断片は円形の面を形成しその中心に、人の身体が立つ。<sup>103</sup>

Les 20 gestes

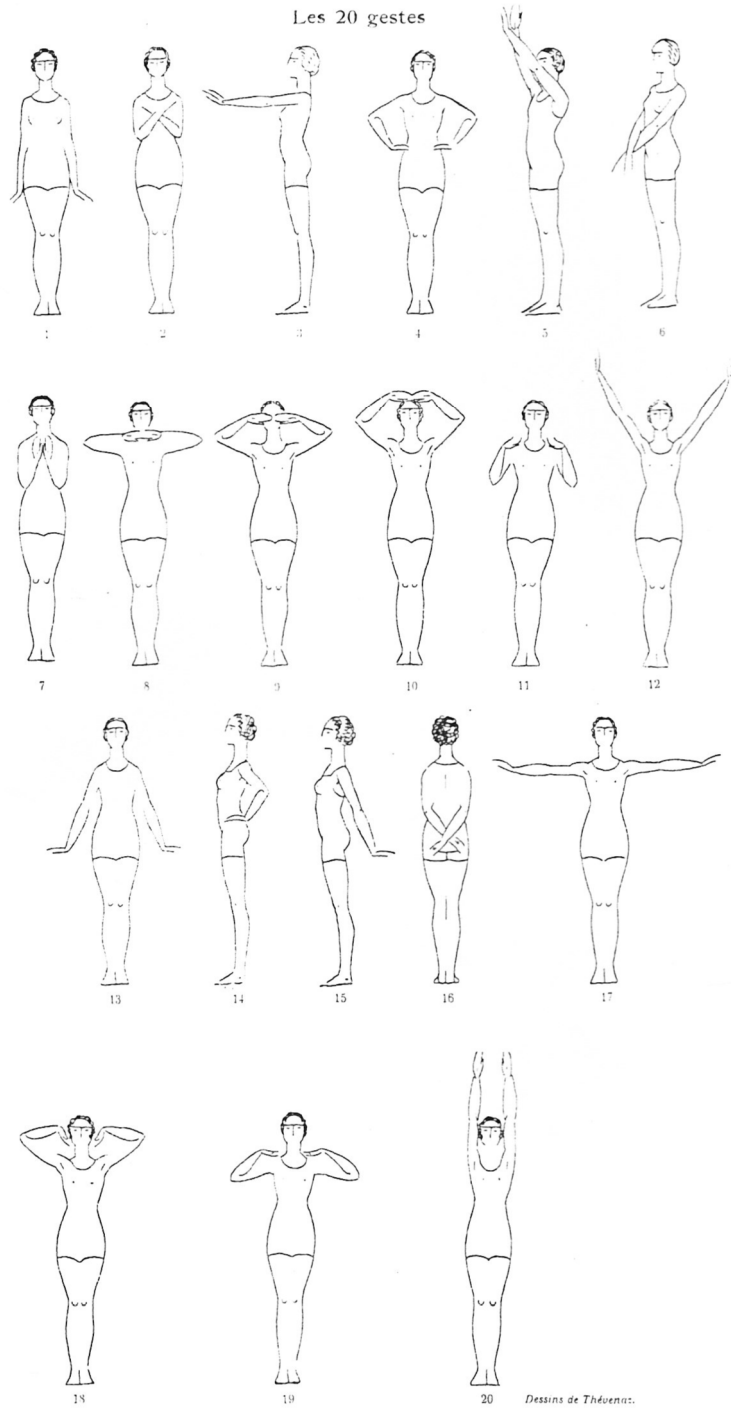


図 3) 20 の身振り 104



写真1) 跳躍と跳びはねる様子<sup>105</sup>



写真2) グループ・ダンス<sup>106</sup>



写真3) グループ・ダンス<sup>107</sup>

[註および引用文献]

- 1 R.リング／B.シュタインマン編著、川口道朗・川口眞朱美訳「プラスチック・アニメ」『リトミック事典』開成出版、2006、p.216
- 2 同上書、p.216
- 3 Emile Jaques-Dalcroze. *Exercices de Plastique Animée*. Lausanne : Jobin & Cie, Editeurs、佐々木由喜子訳（未公刊）、1917
- 4 佐々木由喜子「リトミックにおけるプラスチック・アニメに関する研究—音楽と身体の動きに見る古典バレエとの比較を中心に—」『日本ダルクローズ音楽教育学会創立40周年記念論集リトミック教育研究—理論と実践の調和を目指して—』開成出版、2015、pp.77-88
- 5 中館栄子「プラスチック・アニメの研究動向と今後の可能性」『日本ダルクローズ音楽教育学会創立35周年記念論集リトミック実践の現在』日本ダルクローズ音楽教育学会、開成出版、2008、pp.143-153
- 6 浅倉恵子「プラスチック・アニメとして見たバランシンによる音楽の視覚化—バレエ〈ロベルト・シューマンのダヴィッド同盟舞曲集〉の分析を通して—」『ダルクローズ音楽教育研究』第29号、日本ダルクローズ音楽教育学会、2004、pp.11-22
- 7 Dalcroze, *op.cit.*, 1917
- 8 R.リング他、前掲書、2006、p.144
- 9 フランク・マルタン他『エミール・ジャック＝ダルクローズ』板野平訳、全音楽譜出版社、1977、pp.33
- 10 J＝ダルクローズにとって、いろいろなニュアンス、アクセント、フレージング、アナクルーズ研究する上で刺激になった。R.リング他、前掲書、p.185
- 11 1680年、ルイ14世の時代に結成された、フランスを代表する王立（後に国立）の劇団である。また、パリのパレ・ロワイヤルに立つ同じ名称の劇場を本拠地とする。
- 12 R.リング他、前掲書、p.144
- 13 マルタン他、前掲書、pp.31
- 14 同上書、pp.33-34
- 15 アラブのリズムに典型的な特徴は、5/4であり、2+3、2+2+1などのように感じられる変則的なリズムの方法である。R.リング他、2006、p.144
- 16 マルタン他、前掲書、p.39 欄外
- 17 同上書、p.40
- 18 板野和彦「リュシイがリトミックに及ぼした影響に関する—考察—ニュアンスの法則を視点として—」『ダルクローズ音楽教育研究』第24号、日本ダルクローズ音楽教育学会、1999、pp.1-14  
——「リュシイとジャック＝ダルクローズによるアクセントについての見解に関する—考察—」『ダルクローズ音楽教育研究』第25号、日本ダルクローズ音楽教育学会、2000、pp.19-31  
——「リュシイとジャック＝ダルクローズによるフレーズについての見解に関する—考察—」『日本ダルクローズ音楽教育学会創立30周年記念論集リトミック研究の現在』日本ダルクローズ音楽教育学会、開成出版、2003、pp.15-24
- 19 同上書、p.44
- 20 同上書、pp.185-188
- 21 同上書、p.66
- 22 J＝ダルクローズ『リズムと音楽と教育』板野平監修、山本昌男訳、全音楽譜出版社、2003、p.1
- 23 同上書、p.5
- 24 同上書、p.5
- 25 マルタン他、前掲書、p.313

- 
- 2 6 同上書、p.56
- 2 7 同上書、pp.66-67
- 2 8 同上書、p.317
- 2 9 同上書、pp.314-315 当時、《レ・パ・ジャック》(レ・パとは足の意)と呼ばれていた。その後、《リトミック・ジャック＝ダルクローズ》と命名された。
- 3 0 同上書、p.67
- 3 1 同上書、p.70
- 3 2 J＝ダルクローズ、前掲書、p.7
- 3 3 マルタン他、前掲書、pp.408-409
- 3 4 杉浦康則「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック＝ダルクローズ」『北海道大学独語独文学研究年報』北海道大学、2006、p.54
- 3 5 マルタン他、前掲書、p.73
- 3 6 J＝ダルクローズ、前掲書、p.43
- 3 7 同上書、p.53
- 3 8 同上書、p.53
- 3 9 中央の最大のホールは縦 50m、横 16m、高さ 12m、役者と観客の間をさえぎるものは何もない。560 人分の観客席と約 250 人分の役者を想定している。「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック＝ダルクローズ」杉浦康則、前掲論文、p.55
- 4 0 マルタン他、前掲書、p.93
- 4 1 同上書、p.91
- 4 2 同上書、p.357
- 4 3 同上書、p.99
- 4 4 J＝ダルクローズ、前掲書、p.164
- 4 5 同上書、p.179
- 4 6 マルタン他、前掲書、p.322
- 4 7 同上書、pp.371-372
- 4 8 R.リング他、前掲書、p.281
- 4 9 J＝ダルクローズ『リトミック・芸術と教育』板野平訳、全音楽譜出版社、1986、p.128
- 5 0 板野和彦「ジャック＝ダルクローズによる視覚障害者教育の目的と方法についての研究」日本ダルクローズ音楽教育学会第 45 回研究例会個人研究発表、2012
- 5 1 スイスの心理学者、認知発達と発生的認識論を提唱した。
- 5 2 R.リング他、前掲書、p.288
- 5 3 同上書、p.288
- 5 4 マルタン他、前掲書、p.44
- 5 5 J＝ダルクローズ、前掲書、序文 ix
- 5 6 J＝ダルクローズ『音楽と人間』河口道朗訳、開成出版、2011、p.129
- 5 7 同上書、p.141
- 5 8 河口道朗「オリジナル版について」E.J＝ダルクローズ『定本オリジナル版リズム・音楽・教育』河口道朗編／川口眞朱美訳、開成出版、2009、xi 項
- 5 9 J＝ダルクローズ、前掲書、2003、p.45
- 6 0 同上書、p.47
- 6 1 同上書、p.181
- 6 2 同上書、p.182
- 6 3 同上書、p.182
- 6 4 同上書、pp.183-184
- 6 5 同上書、p.183
- 6 6 同上書、p.184
- 6 7 同上書、p.185

- 6 8 Dalcroze, *op. cit.*, p.5
- 6 9 Dalcroze, *ipid.*, p.19
- 7 0 Nuance : 仏語、色合い、濃淡、色調 ; (音・匂い・味の) 微妙な差異、《音楽》音の強弱抑揚、クラウン仏和辞典、三省堂、2006
- 7 1 Dalcroze, *op. cit.*
- 7 2 J=ダルクローズ、前掲書、2003、p.181
- 7 3 同上書、pp.185-186
- 7 4 対位法音楽の代表的な作曲家はバッハであり、カノン、フーガなど器楽様式の対位法を完成した。; 鈴木静哉他『明解・音楽用語辞典』ドレミ楽譜出版社、2008、p.39
- 7 5 機能和声はカデンツ (終止形) を作り調性を確立する。和音には主和音 (トニカ) 属和音 (ドミナント)、下屬和音 (サブドミナント) の3つがある。; 同上書、p.68
- 7 6 古代ギリシャの劇場の舞台と客席の間に設置された合唱団と楽器演奏者のための円形の踊り場「オルケストラ」に由来する。同上書、p.14
- 7 7 E.J=ダルクローズ、前掲書、2003、pp.185
- 7 8 Dalcroze, *op. cit.*, 1917
- 7 9 Dalcroze, *ibid.*, p.19
- 8 0 Dalcroze, *op. cit.*, p.19
- 8 1 フレーズ内の細かい部分の表現法。; 音の形を整え、音と音の繋がりに様々な強弱や表情をつけることで旋律などを細かく区分することを指すものと考えられる。
- 8 2 Dalcroze, *op. cit.*, p.20
- 8 3 計量的な。: 天羽均他『クラウン仏和辞典』三省堂、2008
- 8 4 Dalcroze, *op. cit.*, pp.21-22
- 8 5 Dalcroze, *ibid.*, p.22
- 8 6 Dalcroze, *ibid.*, p.24
- 8 7 Dalcroze, *ibid.*, p.32
- 8 8 Dalcroze, *ibid.*, p.33
- 8 9 Dalcroze, *ibid.*, p.33
- 9 0 Dalcroze, *ibid.*, p.33
- 9 1 Dalcroze, *ibid.*, p.36
- 9 2 Dalcroze, *ibid.*, p.36
- 9 3 Emile Jaques Dalcroze, *Esquisses Rythmiques*, Lausanne: Jobin & Co. Editeurs, 1916
- 9 4 Emile Jaques Dalcroze, *Marches Rythmiques*, Lausanne: Jobin & Cie. Editeurs, 1906
- 9 5 複数の声部が、同じ旋律を異なる時点から、それぞれ開始して演奏する様式の曲。
- 9 6 音楽用語で、二つ以上の楽器が同時に演奏すること。
- 9 7 Dalcroze, *op. cit.*, 1917, p.36
- 9 8 J=ダルクローズ、前掲書、2003、p.185
- 9 9 J=ダルクローズ、前掲書、2011、p.153
- 1 0 0 山下薫子「リトミックは音楽の知覚をどのように変えるのか」『日本ダルクローズ音楽教育学会創立30周年記念論集リトミック研究の現在』日本ダルクローズ音楽教育学会、開成出版、2003、pp.107-117
- 1 0 1 塩原麻里「ジャック=ダルクローズ音楽教育論の心理学的再考: 脳神経科学との関連から」『東京学芸大学紀要芸術・スポーツ科学系』東京学芸大学、2008、pp.43-49
- 1 0 2 Dalcroze, *op. cit.*, 1917, p.22
- 1 0 3 Dalcroze, *ibid.*, p.22
- 1 0 4 Dalcroze, *ibid.*, pp.24-25
- 1 0 5 Dalcroze, *ibid.*, 巻末の写真図版, p.16
- 1 0 6 Dalcroze, *ibid.*, 巻末の写真図版, p.6
- 1 0 7 Dalcroze, *ibid.*, 巻末の写真図版, p.6



## 第2章 古典バレエの身体表現法とプラスチック・アニメの比較研究

### —音楽と身体の動きの関係を中心に—

第1章では、J=ダルクローズのリトミックにおける身体表現法〈プラスチック・アニメ〉の概念の成立の過程や変容、練習形態を考察した。第2章では、古典バレエに着目していきたい。

J=ダルクローズは、音楽はもとより、演劇など幅広く表現芸術に対して興味を持っていた。よって、彼が幼少期より、当時の芸術的な身体表現の分野を席卷していた古典バレエを鑑賞していたこと、また、それにより身体表現に対する興味を培ったことは否めない。第1章で述べたように〈フランス・バレエ音楽の父〉と評される作曲家レオ・ドリーブ (Clément Philibert Léo Delibes, 1836-1891) とは師弟関係にあった事実もある。

しかし、J=ダルクローズは、古典バレエに対して批判的な意見を抱くに至る。彼は、音楽の専門的な教育を受け、作曲家としての視点でバレエを鑑賞するようになった。彼は、バレエでは音楽が動きの伴奏としてのみ機能し、音楽と身体の動きとの関連性に欠いている、と考えるようになった。このようなバレエにおける矛盾を解決すべく、音楽と身体の動きを一致させる、プラスチック・アニメという手法に至った、といっても過言ではないだろう。20世紀前後の身体解放の気運の中では、古典バレエの伝統的な形態は、高度な技術の偏重や、身体を締め付けるコスチュームなど、批判を受けていた。その社会的な意識が、J=ダルクローズを後押ししたとも考えられる。

本章では、「音楽と身体の動き」の関係を視点に、古典バレエの身体表現法を明らかにし、J=ダルクローズのプラスチック・アニメとの、基本的な考え方の同異を具体的に明らかにしていく。以上の検討により、プラスチック・アニメの理想とする音楽と身体の動きの関係について考察を深める。

### 第1節 古典バレエとプラスチック・アニメの比較研究の課題と目的

#### 1. 研究の課題と目的

J=ダルクローズは、『リズムと音楽と教育』の論文「リトミックとプラスチック・アニメ」において「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」<sup>1</sup>を提示している。これは音楽と身体の動きを一致させる〈プラスチック・アニメ〉の基本的な考え方を具体的に示したものになっている。本章では、この考え方を指針として、古典バレエの身体表現法と

プラスチック・アニメの方法論に見られる相違点を検証する。この試みにより「音楽と現代バレエの共通要素は、唯一〈拍子〉であり、付け加えて、近似的には、〈リズム〉である。』<sup>2</sup>と述べた J=ダルクローズの言述の根拠について検証できるものとする。

これまで、舞踊学の分野における古典バレエの先行研究としては、バレエ史上の主要な人物であるジャン・ジョルジュ・ノヴェール (Jean-Georges Noverre, 1727-1810) の理論を取り上げた、森 (2003) の研究「ノヴェールにおける“アクション”の意味」<sup>3</sup>や、武井 (2006) の研究「ノヴェールにおける“情念”と“自然”」<sup>4</sup>などがある。また、舞踊教育研究としては、小山 (2002) の「University of the Arts における舞踊教育の特徴—クラシック・バレエの位置づけから見た報告」<sup>5</sup>や、渡辺 (2014) が古典バレエの教育史の歩み<sup>6</sup>を俯瞰的にまとめた研究がある。

しかし、古典バレエの舞踊教育の手法を具体的に取り上げ、J=ダルクローズのプラスチック・アニメとの比較検討は未だなされていない。よって、本章では、古典バレエの舞踊教育に見られる身体表現法とプラスチック・アニメについて、音楽と身体の動きの観点から具体的な同異を考察することに、研究意義と独自性をおくことができると考える。

## 2. 研究の方法

本研究の第1章で考察した「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」は、J=ダルクローズが、音楽の各要素と身体の動きを関連づけて示した、極めて重要な指針である。本章では、古典バレエの身体表現法との比較検討の基準として取り上げる。

比較対象とするバレエの文献として、古典バレエの教授法をまとめた 1934 年初版の *Basic Principles of Classic ballet*<sup>7</sup> (以下 邦題『ワガノワのバレエ・レッスン』<sup>8</sup>) を取り上げる。選定理由としては、第一に、執筆者のアグリッピナ・ヤーコヴレヴナ・ワガノワ (Agrippina Yakovlevna Vaganova, 1879-1951、以下ワガノワと記す) が、バレリーナ及び指導者として活動した時代は、J=ダルクローズがリトミックを開発した時代に重なっており、同書が当時のバレエの内容を示すものであると考えられることである。第二に、同書は古典バレエの指導書として、バレエ関係文献の中でも非常に重要なものであり、現在でもバレエ教育においてその影響が強く見られることである。第三に J=ダルクローズの定義する「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」を含む論文の執筆年代が、同書が執筆された 1934 年に近いということである。最後に 20 世紀前半までに執筆されたバレエ教則本は、同書以外に見当たらない<sup>9</sup>という理由による。

J=ダルクローズの定義する「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」に示された要素に基づき、『ワガノワのバレエ・レッスン』内の記述内容について検討する。

分析方法は、まず、同書における音楽と身体の動きの関係性が認められるキーワードを全て抽出する。次に、抽出したキーワードに基づいて、リズムや音楽と具体的な身体の動きの関係、要求される動きの種類やリズム、空間の方向を照らし合わせて分析し検討する。

はじめに、古典バレエの歴史や教育を概観し、今回の比較検討で対照とする『ワガノワのバレエ・レッスン』の著者、ワガノワのバレエ史における位置づけを確認する。

## 第2節 古典バレエ

### 1. 古典バレエの歴史の概観（15世紀より20世紀前半まで）

#### 1) ロマン主義以前の古典バレエ

人類史上のどの文明においても、舞踊は自然発生的に誕生した。それぞれに、世俗的もしくは宗教的な固有の形態と様式を保有する。古典バレエの歴史を概観するならば、中世ヨーロッパの時代において、イタリアとフランスで徐々に作り上げられ、やがて急速にヨーロッパ各地に根付いていった。現在では、全世界に広がっている。古典バレエの初期においては、宮廷文化が大きな役割を果たした<sup>10</sup>とされている。

宮廷バレエは、まずイタリアにおいて萌芽する。1400年、ドメニコ・ダ・ピアチェンツァ（Domenico da Piacenza, 1400-1470）は、『舞踊術と振付法について』を著した。それまでに基礎づけられたバレエのテクニクに加えて、彼自身の美学、空間構成、音楽との調和、表現、跳躍といった問題<sup>11</sup>を論じて、後のバレエの礎をつくり上げたとされている。こうした15世紀の歩みを通じて、イタリアでは舞踊芸術としてのバレエの表現形態が成長を遂げた。さらには、イタリアの影響を受け、フランス宮廷バレエも大きく開花していくことになる。宮廷文化の中では、社交舞踏と演劇的舞踊、舞踏とバレエが混在しており、特に宮廷バレエは、祝祭などにおいて重要な役割を持つものであった。当時は、踊り手に王や貴族も加わって踊りに参加するという、娯楽的な要素の強い<sup>12</sup>ものであったとされている。しかし、フランス王室のルイ14世が、1670年の祝祭を最後に、自身のバレエの舞台参加を見送るようになると、宮廷バレエは一気に衰退した。以後、職業舞踊家による劇場舞踊としての古典バレエが、新しいバレエの有り様を示す<sup>13</sup>時代が到来した。パリ、オペラ座に代表されるような劇場舞踊では、自在に早変わりする装置、機械仕掛<sup>14</sup>などの装

置の改革に加えて、舞踊の技巧も、宮廷バレエの時代とは比較にならないほど、複雑で高度な内容のものが観衆に求められるようになった。

1600年代半ば、音楽家で舞踊家、そして振付家であったピエール・ボーシャン（Pierre Beauchamp,1631-1705）は、数々の舞踊音楽を手掛けた他、舞踊のテクニックを集成した。ボーシャンは、現代にも残るバレエの基本の5つのポジションを定めるなど、バレエの原則と技法を明確に示した。バレエの美学はエレヴァション〔「高み」の意、空中で演じられる舞踊の動き〕<sup>15</sup>を軽やかに行うことに加えて、アン・ドゥオール〔「外側」の意、外側へ離れる方向へ回転したり移動する動き〕<sup>16</sup>の形態がとられた。パ〔「ステップ」の意〕<sup>17</sup>の種類は、すでに非常に豊富に<sup>18</sup>なっていたものと考えられる。

舞台設置の変更は、視覚的効果に大きな影響を与えると同時に、バレエのスタイルにも大きな変更をもたらした。かつては三方向から、そして上から見下ろすように眺められていた舞踊は、イタリア式の舞台〔いわゆる額縁式舞台〕の到来で、正面から眺められるようになった。この変更は、バレエ史上の技巧的な新機軸、即ち〈外脚〉<sup>19</sup>に大きく貢献することになった。つまり、前方に位置する観客のために、踊り手はできる限りこの同一方向に面する必要性が生じてきた<sup>20</sup>ためであった。ソリストは、コールド・バレエ（群舞）から抜け出して、場内の観衆に対して平行に、あるいは垂直に動くようになった。また宮廷バレエと違って職業舞踊家のみになったことで、舞踊の展開も厳密なシンメトリーを求めることが可能になった。よって、線、優美さ、造形的調和の効果だけが重視されることに繋がり、表現性がおろそかになる傾向<sup>21</sup>があったとされている。

18世紀の中頃に入ると、舞踊の技法は発展し続け、バレエ・ダクシオン<sup>22</sup>という新しい傾向が現れた。フランスの舞踊家で振付師であったジャン・ジョルジュ・ノヴェール等が、物語バレエとしてのバレエをパリ・オペラ座等の舞台上で繰り広げ始めた。

## 2) ロマン主義以降の古典バレエ

18世紀後半から19世紀前半にかけ、情緒的で想像力に富んだ、個性や自我の自由な表現を重視したロマン主義の時代に入った。舞踊の内容にも大きな変化が訪れた。バレエの踊り手達が、舞踊史上において、初めて爪先で立つに至ったのがこの時代であった。当時熱望されていた天上界への憧れは、空中を飛翔するものに代表されるようになった。爪先立ちも、その象徴として位置づけられたものと考えられる。それに伴い、男性優位の時代は去り、空中に浮かぶような、はかなく軽やかさを表現するものとして、女性優位の様式<sup>23</sup>

が中心になった。この時代は、ロマンティック・バレエと呼ばれ、今日でも上演されることの多い《ラ・シルフィード》(1832年)や《ジゼル》(1841年)などの作品が生まれた。

ロマン主義のバレエ芸術は大変盛り上がりを見せた。しかし、19世紀半ばに入ると西欧に代わって、ロシアで成功を収めるようになった。中でも、マリウス・プティパ(Marius Petipa,1819-1910)は、現代ロシア・バレエの創始者<sup>24</sup>と呼ばれ、充実したロシア・バレエの素地を作った人物として知られる。後にバレエ界を牽引するミヒャエル・フォーキン(Mikhail Mikhailovich Fokin,1880-1931)や、スターダンサーとなったアンナ・パヴロワ(Anna Pavlova, 1881-1931)などを育てた人物である。《眠れる森の美女》(1890年)、《白鳥の湖》(1895年)は、ロシア・バレエの傑作として今日でも数多く上演されている。

バレエの旧習を改革し、新しいバレエのスタイルを提示していくのが前述のフォーキンである。フォーキンは、主題の様式と趣向に従って、独自の動きとパターンを展開させる、表現豊かな筋立ての演劇的流れをとった。常に全身を大きく使った振り付けや、舞踊と音楽と、装置と衣装に目的の統一性及び完全な協調を求めた。つまり、舞踊家だけではなく、音楽家、美術家、振付師達が統合性をめざして協働する必要性<sup>25</sup>を説いたのである。フォーキンの代表作は、いずれも1910年代初演の《火の鳥》《シェラザード》《ペトルーシュカ》などである。モダン・ダンスの誕生の時代に重なっていることから、イサドラ・ダンカン(Isadora Duncan, 1878-1927)や、J=ダルクローズの影響を受けているものと考えることができる。

また、バレエの復興に重要な役割をもつことになるのが、セルゲイ・ディアギレフ(Sergei Diaghilev,1872-1929)である。ロシアで音楽教育を受けたディアギレフは、その後バレエに出会った。彼は、真のバレエでは、音楽、振り付け、装飾美術の完全な統合が必要だと論じ、バレエの発展のために寄与した。ディアギレフの率いるバレエ・リュスは、バレエに限らず、当時の芸術分野において優れた才能人を発掘し、1909年パリ公演以降、西欧において人気を博すことになった。バレエ・リュスは、スターダンサーのワツラフ・ニジンスキー(Vaslav Fomich Nijinsky,1890-1950)を擁すバレエ団であり、《牧神の午後への前奏曲》(1912年)や《春の祭典》(1913年)などが有名である。《春の祭典》の振り付けに関しては、音楽的分析を、J=ダルクローズの弟子であるマリー・ランバート(Marie Rambert Dame,1888-1982)が担い、ニジンスキーを助けた<sup>26</sup>とされている点が、大変興味深い。つまり、バレエと新しい身体表現の融合が始まり、新しい潮流を形成しはじめていたわけである。しかし、1914年に戦争がはじまったことにより、バレエ・リュスの活動

は中止せざるを得なくなるという事態に陥った。

以上のように、フォーキンやディアギレフに代表される 20 世紀前半のバレエ界には、舞踊、音楽、造形美術を結びつけ、調和させる新しい動きが始まった。フォーキンは、彼以後のバレエの基礎となる原則を明確にした。決まりきった形式を避け、動きを状況に適応させ、舞踊的振りで筋を表現するというものであった。他にも、肉体を頭から爪先まで表情に富むものにすることや、コールド・バレエ（群舞）も積極的な役割をもつ<sup>27</sup>ようにする等の改革を遂げた。フォーキン以降のバレエ継承者達の多くは、この原則に則った。

## 2. 古典バレエの教育史の概観

古典バレエの教育史としては、渡辺が、およそ 300 年の歩みをまとめた研究<sup>28</sup>に詳細な記述が見られる。ここでは、渡辺の研究を基に、古典バレエの教育を牽引したバレエ学校を中心に、概要をまとめる。

舞踊教育は、フランス宮廷バレエの舞踊の基本原理を守ものとして、1661 年に創立された、フランス王立舞踊アカデミーに始まった。次に 1713 年、王立アカデミー直轄のパリ・オペラ座バレエ学校が創立された。現在もオペラ座の団員の殆どが同校の出身者を占めるなど、創立 300 年の歴史を誇る名門のバレエ学校である。

ロシアにおいては、1738 年、サンクトペテルブルクに帝室舞踊学校が開設された。その後改組を繰り返しながら、現在はワガノワ・バレエ・アカデミーとして、数多くのスターダンサーを輩出している。フォーキン、パヴァロワ、ニジンスキーや本研究でも取り上げるワガノワも、同校の卒業生である。また、1773 年、モスクワに、養育院で孤児たちに技芸を教えたのが始まりとされるバレエ・クラスが開講した。やがて、ボリショイ・バレエ・アカデミー（現在の正式名称：国立モスクワ・バレエ・アカデミー）として親しまれ、世紀の舞姫として有名なマイヤ・プリセツカヤ（**Maya Mikhailovna Plisetskaya, 1925-2015**）などを輩出している。

デンマークでは、1771 年、バレエ学校が創立され、後にデンマーク・ロイヤル・バレエ・スクールとなり現在に至る。イタリアでは 1813 年、ミラノ・スカラ座バレエ学校が創立し現在に至る。イギリスにおいては、1926 年バレエ学校が開設され、後にロイヤル・バレエ学校となり現在に至る。

アメリカにおいては、20 世紀半ばまでモダン・ダンスが主流であり、バレエは殆ど存在しなかったが、1934 年、スクール・オブ・アメリカン・バレエが開講した。振付家ジョー

ジ・バランシン（George Balanchine, 1904-1983）による独自のアメリカン・スタイルを特徴としたバレエが浸透し、今日に至る。

20世紀後半以降としては、1959年に開講したカナダ・ナショナル・バレエ・スクール、1971年に創立したシュツットガルトのジョン・クランコ・バレエ・スクール、1978年に創立したハンブルク・バレエ・スクールがある。日本では、2001年、新国立劇場バレエ研修所が開設して、バレエ・ダンサーを育成している。

### 3. 古典バレエ教育における「ワガノワ・メソッド」について

ワガノワはロシア、マリンスキー劇場のバレリーナとして活躍した。引退後、1920年より、レニングラード国立バレエ学校（現在のワガノワ・バレエ・アカデミー）において教授、そして、学校長を歴任する。バレエ教師として、自らの体験を基に独自の教授法を確立させ、後進の指導にあたった。1934年に自らの教授法の詳細を『*Basic Principles of Classic ballet*（ワガノワのバレエ・レッスン）』と題して著した。同書は、ロシアはもとより諸国のバレエ界において翻訳され、「ワガノワ・メソッド」を後世に伝えるものとして現在に至っている。

ワガノワがメソッドを作り上げた1920年代は、19世紀にロマンティック・バレエが隆盛したロシア・バレエにとっても、人氣が低迷した非常に困難な時期であった。古典作品のレパートリーは非難を浴び、代わりに、「テアフィズトレナージュ【筋力トレーニング】」、体操競技、「エキセントリック」ダンス、「機械」ダンス、「アクロバティック」ダンス等が、新しい舞踏としてもはやされた<sup>29</sup>。

意識的な保守主義や時代遅れ等、厳しい非難がバレエ学校に浴びせられた。ワガノワは、そうした事態に憂慮し、バレエ教育の全面的な改革を目指し、実習によって厳しく検証された教育システム「ワガノワ・メソッド」を編み上げていった。

「ワガノワ・メソッド」を体系的に示している『ワガノワのバレエ・レッスン』は、古典バレエの指導書としては最初のものであり、今日のバレエ教育の礎を築いた非常に重要なものとなっている。同書は、英語、ドイツ語、スペイン語、ポーランド語、チェコ語、ハンガリー語ほか多くの言語に翻訳され、舞踏界全体に広く知られるところとなり、現在でも高く評価されている。次節では、同書をJ=ダルクローズのプラスチック・アニメとの比較検討のための文献として分析し、同異を考察していく。

### 第3節 『ワガノワのバレエ・レッスン』の分析と比較考察

調和のとれたポーズや腕の表現の豊かさ、柔軟性、そして同時に鋼鉄のようにしっかりした上体、上品で自然な頭の位置など、身体のあらゆる動きの完全な協調を得ることが「ワガノワ・メソッド」の特徴とされている。

過度な装飾性や気取ったポーズではなく、情動の表現の豊かさ、厳格なフォーム、意志的でエネルギッシュな踊り方を重視している。特に身体全体で踊ることを学び、個々の動きを調和させ表現の幅を広げるように意図されている。機械的にパを習得することに反対していたワガノワ・メソッドは、学習のプロセスが熟考され厳密に作られていること、全ての動きへ意識的にアプローチすること<sup>30</sup>などが大きな特徴である。しかし、ワガノワ自身が、自分のメソッドを不変のものとは決して考えていなかった。よって、後継者達は自分の実際の教育活動に柔軟に合わせ、内容をより充実させ改良を加えながら現在に至っている。

#### 1. 『ワガノワのバレエ・レッスン』の概要

『ワガノワのバレエ・レッスン』は、次の15の内容に基づいて順に執筆されている。

目次に着目するならば、「基本概念」から始まるその練習方法は、段階を追って進んでいる。まず、総論である「レッスンの構成」と「クラシック舞踏の形態」に始まり、バレエ・レッスンにおける基本的な要素を述べているのが「基本的概念」である。「バットマン<sup>31</sup>」以下、「ロン・ド・ジャンプ<sup>32</sup>」「腕」「クラシック舞踏のポーズ」「つなぎの補助的動き」「跳躍」「ザノースカ<sup>33</sup>（脚を打つパ<sup>34</sup>）」「ポアント<sup>35</sup>・ワーク」「トゥール<sup>36</sup>」「その他の回転」という、一連の基本的な動きの練習がまとめられている。一部挿絵で説明を補いながら、具体的な動き方や留意点が細かく述べられており、比較的平易なものから応用的なものまでの、順を追った配列になっている。次に、「レッスンの実例」から「音楽の構成をつけたレッスン例」においては、前半で述べられた基本的な技術を活用し、組み合わせた内容のレッスンの展開例が述べられている。楽譜も添付され、具体的な音楽と動き方を確認することができるようになっている。

ワガノワが、同書において舞踏教育を体系的にまとめるまで、舞踏教育は、口述による指導が中心だったと考えられる。現代のように映像資料の無い時代において、同書の果たした役割は、大変大きいものだったと推測される。次に、同書の考察を行う。



## 2. 『ワガノワのバレエ・レッスン』の音楽と動きに関する記述内容の考察

『ワガノワのバレエ・レッスン』から、音楽的要素と動きに関連するキーワードを抽出する。J=ダルクローズが「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」において示す、音楽的な要素に対応する身体の動き方を基準にして検討を行う。J=ダルクローズが提示している音楽の要素は、「音の高低」以下、「音の強弱」「音質」「時価」「拍子」「リズム性」「休止」「メロディ」「対位法」「和音」「和声進行」「フレージング」「構成（形式）」「オーケストレーション」までの14の項目である。

なお、同書の内容は、前半が「レッスンの構成」より「クラシック舞踏の形態」まで、後半が、「レッスンの実例」より「音楽の構成をつけたレッスン例」までである。前半は基礎的な内容であり、後半は、「上級とマスタークラス用」と書かれていることから、応用に該当する部分である。よって、前半と後半の全体の二つに分けて分析した。

### I) 「レッスンの構成」より「クラシック舞踏の形態」まで

前半部分の分析は、以下の通りである。基礎的な指導の展開が確認できる。楽譜などは一切なく、音楽の指示は全て言葉により示されている。

拍子については、「4分の4拍子」や「4分の3拍子」「ワルツのテンポ」といった拍子の指示があるが、それ以外は見られない。他に、「4拍で行う」といったような指示のものがあるが、動きをリズムカルに行う為の時間分割や、タイミングのためと思われるような指示である。

「アクセント」の指示については、「脚を振り上げる」「床を打つ」というような動きによるものが殆どである。

音符については「4分音符」「8分音符」「16分音符」「1と2分の1拍」「2分の1拍」「4分の1拍」という表記しか見られないが、「1拍で行う」とされている動きの中にも、いくつかの種類の動きのコンビネーションが行われている場合があり、実際には多様なリズムが内在している。

複数の小節に渡って、動きのコンビネーションを作っていく過程では、一連の動きのまとまりとしてのフレーズ感が発生している。同じコンビネーションでも「反対の脚から同じように」といった指示や、末尾に同じ動きが繰り返される場合もあり、一定の形式が感じられるが、必然性はない。

「アダージョ」「アレグロ」については、テンポの指示というよりも、「アダージョ」が

身体のラインやバランスに注意して行うセクションであり、「アレグロ」がアダージョに続くセクションを指すといったように、古典バレエにおいては、レッスンの一部分を指す用語となっている。ただし、速度記号の意味と同じように、「アダージョ」の部分は、全体としてゆったりとした動きであり、「アレグロ」の部分は、速い動きである。

「速い」「急速なテンポ」「ゆるやかに」「動きを遅らせる」などの速さに関する表記は、わずかに見られる程度である。全体として、動きの習熟度が上がることによりテンポが上がる場合が多い。

「静か」「柔らかく」などニュアンスを表す表記が、腕の動きに関係する箇所においてごく僅かに見られた。腕の使い方のすばらしさがそのまま、流派の素晴らしさであると強調されている。腕の動きが、様々なニュアンスを表現する為の重要な要素となっている。

音楽伴奏については、機械的にやらずに音楽に従うと記された部分以外は、はっきり記されていない。

## **II) 「レッスンの実例」より「音楽の構成をつけたレッスン例」までの分析に基づく考察**

後半部分の分析結果は、以下の通りである。前述したように、応用的な指導内容の展開が確認できる。楽譜の掲載により、より具体的な音楽と動きの関係が確認できる。

最初は複雑な動きを入れずに、ウォーミング・アップを兼ねた「プリエ」の練習から始まり、次第に使用する身体の部位や動きの種類を増やし、難しい動きになるように工夫されている。また、後半に出てくる「ポアント」とは、トゥシューズで行う動きである。複雑なコンビネーションがたくさん登場しており、相応の経験とテクニックが必要であることが推測される。

動きでは「休止」となっている部分の音楽の殆どは、音が伸びている状態であり、休符とはなっていない。

腕や脚の上下する動きと音楽の高低を検証してみると、音の動きと合って上下している動きの部分はあっても、必然性は感じられない。

細かい動きでは、音楽に軽さを出す為と思われるスタッカートや、時価の短い音符で、動きと良く調和している部分もあるが、必然性は感じられない。

「床を擦るように動かす」という動きでは、音楽が16分音符の順次進行（音の跳躍がなく、順番に移動している）で示され、動きと良く合っていると感じられる。

「トゥール」に代表されるいくつかのターンを伴う動きでは、4分音符が用いられ、回

る様子が感じられない。左手の伴奏に細かいリズムが使用され、付点 8 分音符と 16 分音符の組み合わせ等、回る勢いの感じられる場合もあるが必然性が感じられない。

大きな動作の音楽には、オクターヴや和音などの音の重なりを使用して、強さを感じさせる部分もあるが、必然性は感じられない。

後半の内容には、例えば部屋の「6」より「2」（図 1 参照）に動く等、大きく移動しながら行う動きも多く見られる。後方より前方に移動する動きに対して音楽のメロディが上向き、段々強くなる等、前方に向かってくる勢いが感じられる。

舞台前方・観客

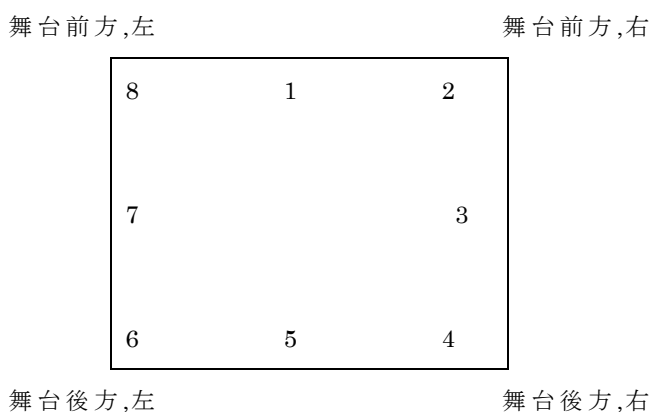


図 1) ロシア・メソッドによる舞台・稽古場での位置の示し方

音楽の構成については、殆どが 2 部形式でできている。2 または 4 小節のまとまりのフレーズで構成されている。同じ動きのパターンを、脚や方向を変えて繰り返すように指示されている。

掲載されている音楽は、全部で 21 曲である。S・S・プロツカヤが練習のために作曲した曲が主であるが、一部、既成の楽曲が確認できた。「バーについての練習」の項では全 8 曲、「センターでの練習」の項は、A・グラズーノフの 1 曲を含む全 4 曲、「大きなアダージョ」の項は 1 曲、「アレグロ」の項では、P. チャイコフスキー 1 曲を含む全 5 曲、「ポアント・ワーク」では 3 曲である。（なお、明らかに実際はつながっているが、動きを示す為にあえて別々に書いたと考えられる曲がある。別々の曲として計上した。）

前半の音楽の大半は、4 分の 2 拍子と 4 分の 4 拍子が占めている。後半で動きが難しくなりジャンプを含むコンビネーションが多くなるアレグロの部分で、8 分の 6 拍子が出てきている。ジャンプの動きの特徴と、8 分の 6 拍子が調和している。曲数としては、4 分の 2 拍子が 7 曲、4 分の 4 拍子が 7 曲、4 分の 3 拍子が 3 曲、8 分の 3 拍子が 2 曲、8 分

の 6 拍子が 2 曲である。

音楽の調性に着目するならば、長調の曲がその大半を占め、最後の 1 曲が転調により短調へと移行している。均等ではないものの、ハ長調を筆頭に、様々な長調の曲が使用されている。一方で短調の曲は、転調によりロ短調に移行したものを除いて全くない。具体的には、ハ長調が 4 曲、変二長調が 1 曲、二長調が 3 曲、変ホ長調が 2 曲、ホ長調が 3 曲、ヘ長調が 2 曲、ト長調が 1 曲、変イ長調が 1 曲、イ長調が 2 曲、変ロ長調が 1 曲、イ長調からホ短調に転調されている曲が 1 曲である。

譜例の音楽では、小節の第 1 拍目から始まらない弱起の曲が、全 21 曲中 13 曲と非常に多い。弱起の音から準備の動きが始まっていると考えられる。

ワガノワは、単独の動きの基礎練習を行った後は、数多くの動きのコンビネーションを通して練習すること、脚や向きを変えて練習することを推奨した。本項の「音楽の構成をつけたレッスン例」では、楽譜が添えられているが、S・S・プロツカヤの即興曲が中心となっている。ワガノワが動きのコンビネーションを考えたものを基に、S・S・プロツカヤが、実際の動きを観ながら、動きの伴奏音楽をピアノで即興的に付け、その過程を繰り返しながら、整えていったものと考えられる。

第 1 章で詳述したように、J=ダルクローズの『プラスチック・アニメの練習』においても、動きのための音楽が作曲され、動きの細かい指示がされている。『ワガノワのバレエ・レッスン』の中に示された音楽は、J=ダルクローズのものと比較すると、必ずしも音楽と身体の動きの一致を確認できるものではない。

### 3. 古典バレエとプラスチック・アニメの比較と考察

次に、今回の分析結果より確認できた、ワガノワのバレエ教育に見られる、音楽のそれぞれの要素に対する身体の動きを、J=ダルクローズの定義した「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」の内容に照らし合わせて検討する。

共通要素 14 項目のうち、共通要素として確実に確認できたのは「拍子」のみであった。「拍子」は音楽の拍節をベースにした基礎的かつ重要な要素であり、動きと音楽を同時に進行する上での、最低の条件であるからと考えられる。

「音の高低」「音の強弱」「音質」「時価」「リズム」「休止」の 6 つの要素については、常に共通性があると確認できず、必然性は感じられない。

「メロディ」「フレージング」「構成」については、特に「音楽の構成を付けたレッスン

例」という項においてのみ確認できる。このレッスン例は、同書の最後に総合的な練習として設け、楽譜まで付記しているという点を考えても、「構成」という観点が、当時から古典バレエにとっても重要な要素であると分かる。しかし、これらの点は、動きの一連の流れを、なめらかに動くために意図されたものと考えられ、音楽と動きの双方向の共通要素としては、十分に必然性を確認できるには至らなかった。

頻出度の高い「拍」「速度」に関する記述については、いずれも「時価」に関連する要素であり、この2つの要素においては一定の合致は確認できた。しかし、一つ一つのリズムの持つ時価に対しての合致は、確認できず、必然性は感じられない。

「対位法」「和音」「和声進行」「オーケストレーション」の4つの要素は、いずれも確認できなかった。この4つの要素は、音楽的に高度な学習を伴い、細かい音楽的分析を必要とする。このことから、古典バレエでは、音楽を深く表現するというよりは、古典バレエ特有の決められた様々な動きの、テンポや拍子を与え、動きを支えるものとして音楽を使用していたと考えられる。

#### 4. 考察のまとめ

これまでの検討から、全体的な考察をまとめる。

J=ダルクローズは、当時の表現芸術として中心的な位置にある古典バレエに対し、音楽の位置付けやその解釈の在り方、身体的妙義にのみ重きを求めるその表現方法に強い疑問を持っていた。彼は「バレエにおいては、音の動きは身体の動きに相伴して展開されるにとどまり、音楽の役割は付随的なもので、協力者としての役目をはたしていないのである。」<sup>37</sup>と述べている。また、「音楽と現代バレエ<sup>38</sup>の共通要素は、唯一〈拍子〉であり、付け加えて、近似的には、〈リズム〉である。」<sup>39</sup>とも述べている。今回の検討により、古典バレエにおける音楽と身体の動きには、必ずしも必然性が確認できなかった。J=ダルクローズが言述したように、バレエにおいては、音楽は付随的なものであると言わざるを得ない。

以上のことから、リトミックにおける身体表現法〈プラスチック・アニメ〉が、まず音楽を心で感受し、音楽を分析し、音楽を翻訳する様に身体の動きを用いたのに対し、古典バレエでは、伝統的に決められた動きに従い確実に動くことが重要であり、音楽的な要素を身体の動きとして表現しているとは認められない点に、両者の大きな相違を見出すことができた。

一方で、身体表現の歴史を俯瞰すると、音楽の動きと身体の動きを一致させるという〈プラスチック・アニメ〉は、長い歴史を誇る古典バレエを揺り籠にして生まれたという考え方もできる。第1章において考察したJ=ダルクローズの著作『プラスチック・アニメの練習』<sup>40</sup>の中に使用されている用語に、「パ」<sup>41</sup>や「エレヴァション」<sup>42</sup>などバレエの用語が数多く登場するのも、その一つの現れであると考えられる。例えばスイスのダルクローズ学院において、基礎的な身体の動きをトレーニングする方法として、バレエのレッスンが行われるのも、またその用語の多くがバレエの用語を踏襲しているのも、それを裏付けるものであると考えられる。古典バレエの伝統的な形態なくしては、リトミックやモダン・ダンスの隆盛はなかったと考えられる。

続く第3章では、J=ダルクローズに先駆けて、演劇の分野において、新しい身体表現の潮流を創ったとされているデルサルトの身体表現理論を取り上げる。J=ダルクローズの理論に、デルサルトがどのような影響を及ぼしたのかについて検討していきたい。

## 【註及び引用文献】

- 1 J=ダルクローズ、『リズムと音楽と教育』板野平監修、山本昌夫訳、全音楽譜出版社、2003、pp.185-186
- 2 同上書、p.185
- 3 森立子「ノヴェールにおける“アクション”の意味」『舞踊学』第26号、舞踊学会、2003、pp.1-10
- 4 武井隆道「ノヴェールにおける“情念”と“自然”」『舞踊学』第29号、舞踊学会、2006、pp.1-10
- 5 小山佳予子「University of Arts における舞踊教育の特徴—クラシックバレエの位置づけから見た報告—」『日本女子体育大学紀要』日本女子体育大学、第32号、2002、pp.63-72
- 6 渡辺真弓『世界のバレエ学校—誕生から300年の歴史』新国立劇場運営財団情報センター、2014
- 7 Agrippina Vaganova; *Basic Principles of Classical Ballet, Russian Ballet Technique* Dover Publications, inc, 1969
- 8 アグリピナ・ワガノワ『ワガノワのバレエ・レッスン』村山久美子訳、新書館、1996
- 9 渡辺真弓、前掲書
- 10 マリ=フランソワーズ・クリストゥ『バレエの歴史』佐藤俊子訳、白水社、1970、p.9
- 11 同上書、pp.9-10
- 12 同上書、p.22
- 13 同上書、p.30
- 14 同上書、p.31
- 15 デブラ・クレイン他『オックスフォード バレエダンス事典』鈴木晶監訳、平凡社、2010、p.97
- 16 同上書、p.332
- 17 同上書、p.368
- 18 クリストゥ、前掲書、p.34
- 19 両脚を自然な位置に置く代わりに、腰から外方へ向け、両足の爪先が左右反対の方向に向くこと。
- 20 J. マーチン『舞踊入門』小倉重夫訳、大修館書店、1980、p.173
- 21 クリストゥ、前掲書、p.35
- 22 クリストゥ、前掲書、p.42  
バレエ・ダクシオン (Ballet d'action) とは動き、音楽、装置衣装など、全ての構成要素を、一貫した主題を表現することに密着させたバレエのこと。
- 23 マーチン、前掲書、pp.182-183
- 24 クリストゥ、前掲書、p.86
- 25 マーチン、前掲書、pp.186-187
- 26 クリストゥ、前掲書、p.98 ; 1912年にディアギレフとニジンスキーは、ヘレラウに開講したダルクローズ音楽院を訪れている。
- 27 クリストゥ、前掲書、p.99
- 28 渡辺真弓、前掲書、2014
- 29 1920年代のロシアでは、エストラーダ（軽音楽劇場）や多数現れたスタジオ（小規模ダンスカンパニー）で、アクロバットや体操、機械の動き等々を取り入れたダンスや、舞踊的動きを拒否したパフォーマンスなどが盛んに行われた。これは、ダンカンやメイエルホルドに影響をうけたものが多かった。 ; ワガノワ、前掲書、p.16
- 30 ワガノワ、前掲書、p.18
- 31 **Battement** 真っ直ぐな、または曲げた脚を打ち付けるような動きを指すバレエ用語 : クレイン他、前掲書、p.385

- 
- 32 **rond de jambe** : 真っ直ぐな線に沿って片方の脚を身体から離してゆき、次いではっきりと半円を描くように動かす。床の上で、また脚を空中に持ち上げた状態で行われる。  
; クレイン他、前掲書、p.614
- 33 仏語のバットゥリー **batterie** のこと: 空中で両脚を打ち合わせる動き。: クレイン他、前掲書、p.384
- 34 **pas** ステップの意 ; クレイン他、前掲書、p.368
- 35 **pointe** 点の意、爪先の上に立って踊ることを指す。: クレイン他、前掲書、p.493
- 36 **tour** 片脚での体の回転の意 : ワガノワ、前掲書、p.185
- 37 **J=ダルクローズ**、前掲書、p.187
- 38 ここで述べられた「現代バレエ」は、論文の執筆された 1919 年当時のバレエであり、現代においては「古典バレエ」のことである。
- 39 **J=ダルクローズ**、前掲書、p.185
- 40 **Emile Jaques Dalcroze. *Exercices de Plastique Animée*. Lausanne : Jobin & Cie, Editeurs, 1917**
- 41 **pas** ステップの意 ; クレイン他、前掲書、p.368
- 42 **élévation** 高みの意、空中で演じられる舞踊の動き : クレイン他、前掲書、p.97



## 第3章 プラスティック・アニメに見られるデルサルト身体表現理論

### の影響に関する研究

第3章では、フランソワ・デルサルト（François Delsarte, 1811-1871、以下デルサルトと記す）の身体表現理論に着目する。第1章で述べたように、J=ダルクローズは、音楽のみならず演劇などにも興味関心を持ち、実際に、コメディ・フランセーズの団員のもとで演劇を学んでいた。また、短期間ではあるが、とある演劇グループとともに各地を公演し<sup>1</sup>、演劇と音楽と二つの職業のうちのいずれに進むべきか迷った<sup>2</sup>こともあるほど、演劇を好んでいたという事実がある。J=ダルクローズとデルサルトの直接の交流は確認できない。しかし、J=ダルクローズが、演劇関係者との交流により、間接的に何らかの影響を受けたと考えることは容易である。J=ダルクローズの著作の中にも、デルサルトに言及した言述が確認できる。

デルサルトの身体表現理論は、演劇の分野において、身振りと感情との結びつきを重視しながら、身体の調和的で表現的な身振りのために考案されたものである。身体運動において、初めて科学的な法則に従って発展した<sup>3</sup>理論として、ヨーロッパの演劇界に広まり、その後アメリカで、一大ブームを巻き起こすものとなった。

J=ダルクローズが、デルサルトの身体表現理論から、どのような影響を受けたのかを考察することは、身体表現法〈プラスティック・アニメ〉の基本的な考え方の源泉を探る一助になるものとする。

### 第1節 デルサルトの身体表現理論

#### 1. 研究の課題と目的

モダン・ダンスを体系的に俯瞰するならば、先駆者として挙げられるのは、デルサルト、J=ダルクローズ、第4章で取り上げるルドルフ・ラバン（Rudolf von Laban, 1879-1958、）の三人と言われている<sup>4</sup>。

本章で取り上げるデルサルトは、19世紀の演劇の分野にて独自の身体表現理論を確立した人物である。同理論は、当時の身体の解放を唱えた市民意識を大きく後押しし、健康法としての体操の流行をもたらした。また、イサドラ・ダンカン（Isadora Duncan, 1878-1927、以下ダンカンと記す）に代表されるような、アメリカのモダン・ダンスに大きな影響を与

えたとされている<sup>5</sup>。ダンカンについては、第5章で取り上げる為に詳述は控える。デルサルートの理論は、身体と精神と情緒を〈表出〉として一体化すること、すなわち、身体動作を、外面的な機能や運動ではなく内面を表現する<sup>6</sup>ものであると捉えている点が、当時としては極めて革新的であった。

J=ダルクローズが、音楽を内面で感受し身体表現として表出するという視点を持つに至る過程で、デルサルートから何等かの影響を受けたと考えてもおかしくない。実際、デルサルートに関する言述が、彼の著作により確認できる。

本章では、デルサルートの身体表現理論の創案された背景や、基本を成す考え方を検討し、プラスチック・アニメの基本的な考え方と照らし合わせながら、どのような影響が見られるのか考察していく。

## 2. 研究の対象と方法

デルサルート研究の対象として、次の著作を取り上げる。デルサルートは、生前において自らのテクニックと方法論をまとめた著作はなかった為、これまでもデルサルート研究においては、デルサルートの講演の記録や、弟子の著作を関連付けて行うことが慣例とされてきた。よって、本研究でも、下記の文献の内容は、デルサルート自身の記述に準ずるものとして検証する。

- ・ Ted Shawn , *Every Little Movement , A Book About Delsarte* <sup>7</sup>
- ・ Genevieve Stebbins, François Delsarte, *Delsarte System Of Expression-Primary Source Edition* <sup>8</sup>
- ・ Delaumosne, François Delsarte, *Delsarte System Of Oratory-Primary Source Edition* <sup>9</sup>

比較の方法としては、上記の著作において記述された、動きと空間、音楽的要素、教育思想に関係する記述を抽出し、その内容を、J=ダルクローズの主著書を中心に検討することで、両者の思想に見られる共通点と相違点を考察する。

なお、先行研究としては、武田（1999）の「デルサルートの表現システムについて I」<sup>10</sup>に、デルサルート理論の詳細な分析がなされており、大変参考になった。他には、笹山（2011）<sup>11</sup>の、デルサルートの理論に学ぶ歌舞伎役者の研究などが散見される。デルサルート理論のJ=ダルクローズへの影響を考察した先行研究としては、多賀（1996）の研究<sup>12</sup>がある。

しかし、同研究は、デルサルト理論の全体の考察がなされていないことに加えて、「gesture（身振り）」と「movement（動き）」の語彙に着目しての考察に留まっている傾向がある。よって、本研究では、デルサルト身体表現理論の全体の概要を把握した上で、両者の音楽的な視点や教育思想の同異の検討を行う点に、研究の独自性と意義をおきたい。

### 3. デルサルトの略歴とその系譜

デルサルトはフランスに生れ育った。幼くして孤児となり、パリの路上をさまよっていたところを、ある神父に救われた。神父により、音楽の才能を見出されたデルサルトは、音楽学校で歌手と俳優になるための勉強を始めた。しかし、指導を受けた複数の教師の間違った指導法の犠牲になって、声帯を痛めてしまうという、アクシデントに見舞われた。デルサルトは、自らの体験を基に、芸術と表現の原理と法則を発見するために生涯を捧げる決心をした。

彼は、あらゆる年齢層、社会的地位、性格類型の人間の情緒的刺激に対する身体反応を観察し、身振りの膨大なデータを収集した。さらに解剖学を修めた他、心の内面と行動の関係性をあらゆる側面から観察し研究したのである。19世紀半ばには、形態心理学や人相学といった分野に関心が集まっており、時代は自然主義芸術思想を迎えていた。デルサルトの理論は、医学と科学から影響を受け、身体と精神の調和という新しい概念として発展した。既存の概念とは根本的に異なる、身体とその教育に関する視点<sup>13</sup>を持っていた。

1939年から、自分のスタジオで「応用美学講座」の講義を始めたデルサルトのもとには、画家、彫刻家、作曲家、オペラ歌手、法律家、政治家、宗教家、批評家らが数多く集まった<sup>14</sup>。その講義内容は、全ての芸術の基本原理に渉るものだとして注目を集めるようになり、弟子と行った実際の公演では好評を博したとされている<sup>15</sup>。

デルサルトの理論の体系は、やがてジェイムズ・スティーブル・マッケイ (James Steele MacKaye, 1842-1894) とジュヌヴィエーヴ・ステビンス (Genevieve Stebbins, 1857-1914) という2人のアメリカ人の弟子によって受け継がれ、アメリカにて爆発的な広がりを見せた。生きた彫刻のようにポーズをとる表現や、パントマイムといったデルサルト理論を反映した諸形式は、ダンカンに、また同じくアメリカの女性ダンサー、ルース・セント・デニス (Ruth St. Denis, 1877-1968) に決定的な影響を与えた<sup>16</sup>とされている。

本章の研究対象とする *Every Little Movement* の著者、テッド・ショーン (Ted Shawn, 1891-1972)<sup>17</sup> は、ルース・セント・デニスと結婚後、1915年にデニショーン・スクー

ル<sup>18</sup>を開講した。同スクールでは、バレエ、リトミック等と共に、デルサルト運動を教え、アメリカの舞踊教育の礎を作り、アメリカン・モダン・バレエの先駆的存在となった。同スクールからは、マーサ・グレアム (Martha Graham, 1894-1991) やドリス・ハンフリー (Doris Humphrey, 1885-1958) など、偉大なダンサーを数多く輩出している<sup>19</sup>。

ショーンは、デルサルトの功績を「表現する器としての人間の身体を操る、その原理と法則を確立」<sup>20</sup>したことだと述べている。それまで、口頭でのみ指導されていた演技を、表現方法の指導体系として初めて確立したものであり、後世への影響は極めて多大である。

#### 4. デルサルトの身体表現理論

次に、デルサルト身体表現理論を、論理的側面と実技的側面から概観する。

##### 1) 論理的側面

「身振りは、魂と心に調和する」<sup>21</sup>というデルサルトの言葉がある。これは、些細な動きの一つひとつに感情が伴うことで、身体をより表現的に動かすことができるようになるとする、デルサルトの身体表現理論を簡潔に示した言葉である。彼の中心的な概念である〈調和の法則〉の根本的な考え方であると言い換えることもできる。デルサルトの〈調和の法則〉は、「全ての精神的な機能は、身体の機能に反応する。全ての身体の機能は精神的な働きに調和する。」<sup>22</sup>というものであり、同理論における〈三位一体の法則〉<sup>23</sup>の中心的な思想である。

そもそも、三位一体という考え方は、伝統的なキリスト教において重要な教理とされているものである。三位一体とは、様々な解釈があり未だに論争を生んでいることも事実であるが、一般的には「神」は父、子、聖霊の3つを示し、3つが一体であり、かつ3つの間に上下はない、あるいは、3つのものが1つになることという考え方である。アウグスティヌス (Aurelius Augustinus, 354-430) は、「私たちは主なる神の助けを得て、三位一体こそ唯一の真の神であり、御父と御子と聖霊は同一の実体ないし本質であると正しく語られ、信じられ、知解されるということについて、彼らが要求するとおりの力の限り論証に努めよう」<sup>24</sup>と述べている。キリスト教社会においては、三位一体の考え方が社会の規範であり、全ての物事へ応用されていたことを示唆している。

デルサルトは「全ての真実の普遍的な基準である。それは、科学の科学、自らを定義する、その名前は三位一体である。(中略) 全ての真実は、三角関係を成している。どん

な行いも、3 倍にされた 3 の公式に基づいて、物事の目的を解決する。」<sup>25</sup>と述べている。彼は、忠実なキリスト教の信者であったとされており、自らの理論を三位一体の考え方に依拠することで芸術の科学化を目指したと考えられる。武田（1999）の研究によれば、デルサルトは「芸術を他の諸科学と同じように公式化する」<sup>26</sup>ことを目指していたと分析されている。19 世紀に入ってダーウイン（Charles Robert Darwin, 1809 -1882）の進化論などに代表されるような科学主義的な気運が高まっていた。デルサルトの理論にも、その影響が強く表れているものと考えられる。

デルサルトは、あらゆる身体の動きと感情の三位一体を示すために、最終的に自分自身の専門用語を発明し、全てのしぐさに感情や意味を持たせて分類するに至った。客観的で外部世界へのつながりを持っている発展的な動きを **Excentric**（遠心的・外向的）、主観的な精神状態で引きしめ集中させる動きを **Concentric**（内向的・求心的）、以上二つの極端な動きの間でよくバランスが取れている動きを **Normal**（普通的）と名づけた<sup>27</sup>。この 3 種類の分類を組み合わせた 9 組のパターン（図 1）を「9 組の調和」と呼び、全ての身体の部位と感情の表現法の根本的な考え方として用いた<sup>28</sup>。（図 1 のうち、上段の太字は最強の影響、下段の小さな文字は副次的な弱い影響を及ぼすとしている。）

<b>外向的</b> 外向的	<b>普通的</b> 外向的	<b>求心的</b> 外向的
<b>外向的</b> 普通的	<b>普通的</b> 普通的	<b>求心的</b> 普通的
<b>外向的</b> 求心的	<b>普通的</b> 求心的	<b>求心的</b> 求心的

（図 1）9 組の調和<sup>29</sup> （翻訳：佐々木 2015 年）

## 2) 実践的側面

デルサルトは、三位一体の理論に基づき、身体を頭、胴体、四肢の 3 つの部分に分けて考えている。「頭」は内面的で知的なもの、「胴体」は感情的で精神的なもの、「四肢」は生命的で身体的なものという意味づけ、それぞれを特別な器官として位置付けた。さらに各部位は 3 分割され、図 1 の 9 組の調和の理論に基づいて分類される。

分割は更に細かくすることが可能で「身体のあらゆる部位、あらゆる種類の動き、空間の方向、同時的な共存、関係、互いの相互作用、そして多くの規律的訓練」<sup>30</sup>によって調和は保たれると示している。その上で、「最も素晴らしい身振りは、最大の数の関節が用いられている」<sup>31</sup>と、調和の法則の実践的側面を示した。デルサルトの9組の調和に基づいた「手の表情」(図2)と「脚と足の姿勢」(図4)を、表す感情と共に確認する。

まず、「手の表情」(図2)によると、最上段の3つの手の表情は、左から順に「激しい」「権威」「争い—紛争」と示され、いずれも強さが感じられるが、中央の手の表情は、その中でも中庸のものになっているのが確認できる。中段は、左から順に「のびやかな」「ゆったりとした」「疲労した」と示されている。中央の手の表情は、一番リラックスした状態のものであることが確認できる。下段は左から順に「激怒」「有頂天」「嫌悪」と示されている。図を縦軸に捉えても、横軸に捉えてもそれぞれの手の緊張と弛緩、対応する感情がイメージできるような図になっている。

次に、脚と足の姿勢(図4)では、上半身や腕、頭も連動して表情を表わしている。上段左から順に「挑戦的」「深く悩む」「争い—紛争」と示されている。中段は左から順に「ためらい」「健康的な、または上機嫌な、または平素の軍人」「注意の状態の軍人、親の前に立つ子ども、素晴らしいものを尊敬する様子」と示されている。下段は、左から順に「激しい」「有頂天な、拡張した」「青白いまたは儂い」と示されている。腕の向き、肩の表情、手を開いているのか、握っているのかによる違いなど、心の内面を示すのに、身体全体の部位を総動員していることが確認できる。

デルサルトの 9 組の調和に基づく身体の部位の図

図 2) 手の表情<sup>32</sup>

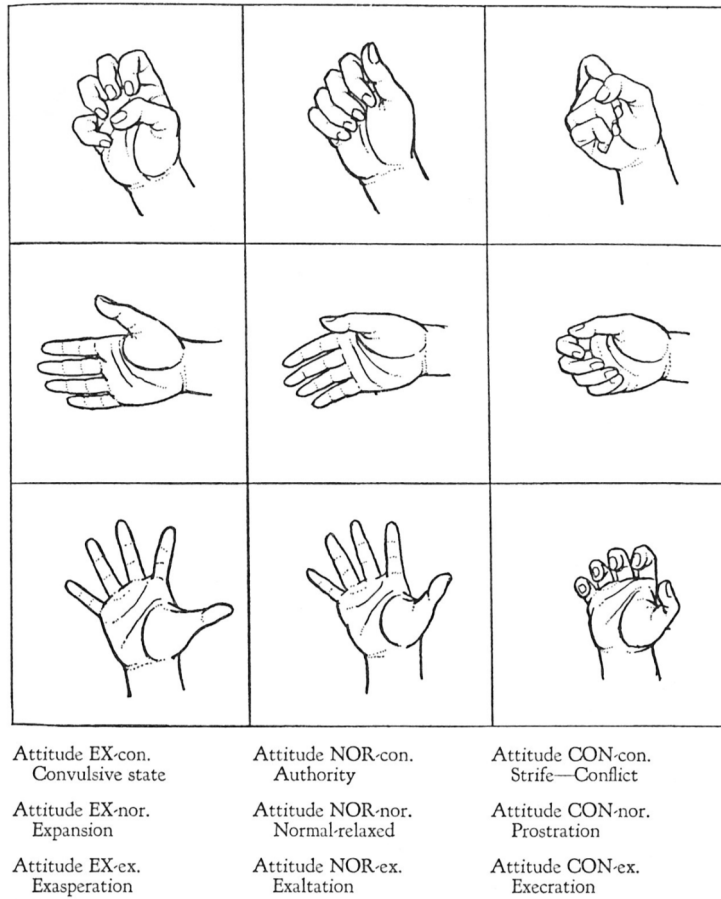


図 3) デルサルトの手の表情 (図 2) の 9 組の調和に示される感情の例

外向的 求心的 激しい	普通的 求心的 権威	求心的 求心的 争い—紛争
外向的 普通的 のびやかな	普通的 普通的 ゆったりとした	求心的 普通的 疲労した
外向的 外向的 激怒	普通的 外向的 有頂天	求心的 外向的 嫌悪

(翻訳と作成：佐々木 2015 年)

図 4) 脚と足の姿勢<sup>33</sup>

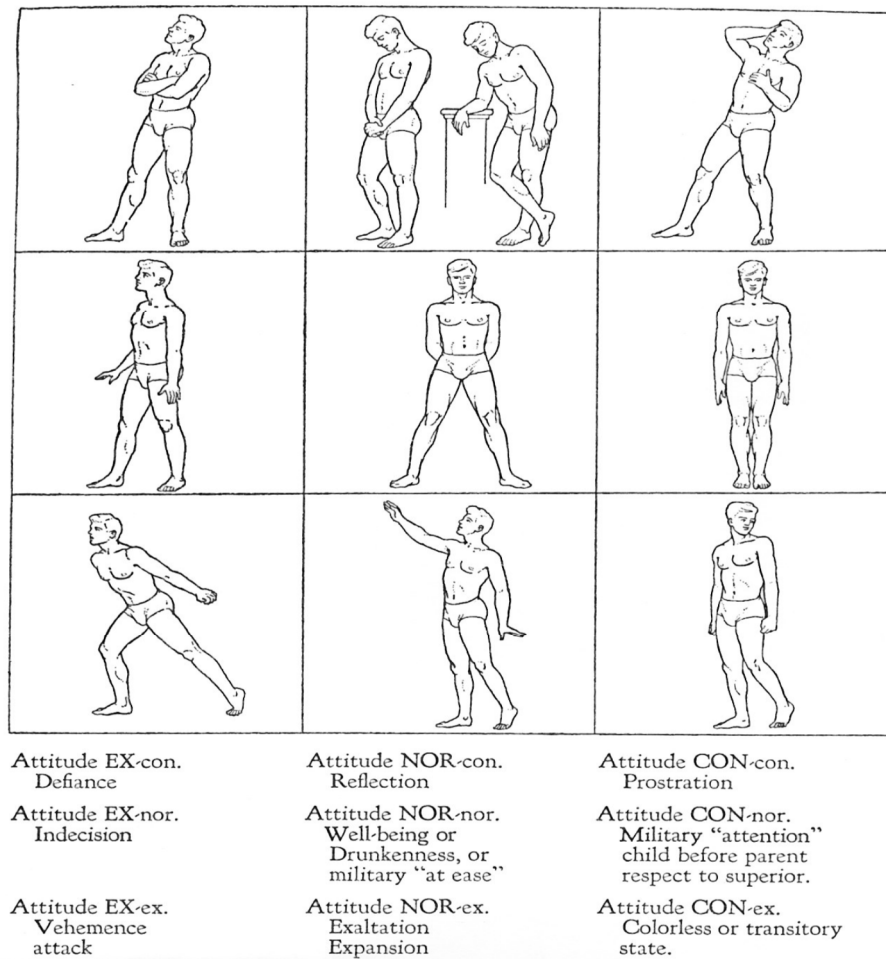


図 5) デルサルートの脚と足の姿勢 (図 4) の 9 組の調和に示される感情の例

外向的 求心的 挑戦的	普通的 求心的 深く悩む	求心的 求心的 争い—紛争
外向的 普通的 ためらい	普通的 普通的 健康的な または 上機嫌な または 平素の軍人	求心的 普通的 注意の状態の軍人 親の前に立つ子ども 素晴らしいものを尊敬 する様子
外向的 外向的 激しい	普通的 外向的 有頂天・拡張する	求心的 外向的 青白い または 儂い

(翻訳と作成: 佐々木 2015 年)



〈調和の法則〉に示されている〈動きの大きな要素〉<sup>34</sup>として挙げられているのは、**oppositions**（対比）、**parallelisms**（平行）、**successions**（連続）の**3**つである。

**oppositions**（対比）は、同時に反対の方向に動く身体の二つのパートによる、力、強さ、身体的または精神的な力の表現である<sup>35</sup>と示されている。**parallelisms**（平行）とは、同じ方向へと身体二つの部分が同時に動く、抵抗が弱く穏やかなことを意味している。伝統的なクラシック・バレエに用いられているものは、この平行の動きからなるものが殆どである<sup>36</sup>と示されている。**successions**（連続）とは、全身もしくは、身体の一部を使いながら動くことである。流動的でさざ波のように“どこからともなくやってくる”ような、それぞれの筋肉、骨、関節の動きを伴い、心の表現のための動きであると定義されている。この**successions**（連続）の要素は、デルサルトが定義したもので、アメリカン・ダンスと呼ばれるモダン・ダンスを形作る大きな力となった<sup>37</sup>とされている。ダンカンも、デルサルトの理論の**successions**（連続）の要素に、柔らかくなめらかな動きを学んだ。彼女は、ギリシャ彫刻を模範とする美意識に至るまで、デルサルトの影響を強く受けていたとされている<sup>38</sup>。

次に、身体の動きを支配する〈動作の**9**つの法則〉<sup>39</sup>として示されている要素は、「姿勢」以下、「力（強さ）」「動作」「順序」「方向」「形」「速さ（振り子）」「反応—反動（緊張—弛緩）」「拡張」の**9**つである。

「姿勢」の法則では、積極的な姿勢は高く、消極的な姿勢は下がるなど、感情と姿勢の向きについて示されている。「力」の法則では、強さを意識する為には弱さを想像し、その逆も同じように、相反するものを常に想定するようにと示されている。「動き」の法則では、興奮すると動きが大きくなり、思考の内容が動きに反映するなどの心と身体の関係が示されている。「順序」の法則では、思考（感情的な、感覚的な、アイディア）が初めにあり、それに表情やしぐさが伴い、会話は最後であると示されている。「方向」の法則では、長さは情熱的で、高さや深さは知性的、幅は意識的なものと示されている。

「形」の法則では、まっすぐな形は生き生きとして、円は精神的な、螺旋は道徳的で秘密主義など、形による印象を示している。「速さ」の法則では、振り子の振動に基づいて、リズムや速さが動きの量によって比例すると示されている。「反応」の法則では、反応の度合いは感情の度合いに比例すると示されている。「拡張」の法則では、しぐさが拡張するのは、感情の中の高まりに比例し、特に、呼吸を伴った空間の中でのしぐさの拡張は、美しさを伴うと示されている。

デルサルトの弟子であるステビンは、上記のデルサルト理論の実践として、次の21のレッスン<sup>40</sup>をまとめている。「身体分節化（緊張を解く）」以下、順に「調和のとれた身のこなし」「三位一体の原理」「脚」「歩行」「手」「腕」「胴体」「頭」「眼の活動的動因」「横顔」「唇と顎」「パントマイムの文法」「パントマイムにおける表現範囲」「声」「色彩」の項目にまとめられている。それぞれの項目は更に細分化され、感情の状態と関連づけられた動きによって、方向や使い方が細かく指示されている。

## 第2節 デルサルト身体表現理論の影響

J=ダルクローズは、「各々の精神の働きは身体の働きと呼応する、とデルサルトは述べている。」<sup>41</sup>と、デルサルトの理論に興味を持っていたことを示唆している。ここからは、J=ダルクローズの著作に見られる内容をもとに、身振りと教育の目的、動きと空間及び音楽的要素の捉え方について、デルサルトの影響を考察する。

### 1、身振りに関する考え方

J=ダルクローズの「身振りは、それ自体はなんでもなく、その価値は一切、それをかき立てる感情の内に在る」<sup>42</sup>とする考えは、先に述べた「しぐさは、魂と心に調和する」というデルサルトの考えに近似しているといえる。J=ダルクローズは、自らの目指す身体動きは、慣習的な動きの型によるものではなく、内面からあふれ出す感情の表出であるべきであると考えていた。動きと心の調和が重要である、という両者の基本的な考えが共通する。デルサルト理論に対するJ=ダルクローズの考えを下記の言述で確認する。

いかなる身体的動きも、それ自身においては表現的価値をもっていない。身振りによる表現は、動きの連なり、ハーモニーと動的、静的なリズムへの絶え間のない心配りによって決まる。静的というのは、均衡と釣り合いの法則の学習であり、(身振りの)動的というのは、表現の仕方の学習である。フランソワ・デルサルトの表現をかりれば、動的ハーモニーは、すべての身振りの実行部位のあいだにある関係の併存の上に築かれるものである。音楽に協和音と不協和音があるのとまったく同じように、身振りの芸にも、身振りの協和と不協和がある。〈協和する〉動きは、四肢、頭、胴体、つまり身振りの基本的な実行部位のあいだの完全な協調から生み出される。<sup>43</sup>

上記の言述から、J=ダルクローズは、デルサルートの9組の調和に示される、身体の姿勢は単体では価値がなく、動きの連なりの中にこそリズムやニュアンスが生まれると考えていたことが読み取れる。ただ、デルサルートの動きの法則に見るような、身体的なテクニックの法則を知ることが重要であると考えていたことも読み取れる。特に、J=ダルクローズは〈継続した動き〉という言葉で、第1章で詳述した *Exercices de Plastique Animée*<sup>44</sup> において多用している。これは、デルサルートが動きの大きな要素として提示した3つの中の〈連続〉に該当するものと考えられる。デルサルートが示した〈連続〉という概念は、新しい身体表現において、重要な概念のひとつとして継承されたと考えられる。

## 2、動きと空間の捉え方

デルサルートは、「あらゆる動きは、緊張と弛緩、バランスの取れた形態を有している。」としたうえで、「動き、空間、時間」「力、形態、デザイン」「エネルギー、愛、知恵」<sup>45</sup> という三位一体を示している。一方、J=ダルクローズは、動きについて「時間、空間、強弱（エネルギー）」の相関<sup>46</sup>を示している。取り上げる項目や、連動させる項目には相違があるが、「動き」に、「空間」と「時間」の関係を取り入れている点に、J=ダルクローズとの共通点がある。

デルサルートが、動きにおける「速さの法則」として示す、「しぐさのリズムやテンポは、動きの量によって比例する。この法則は、振り子の振動に基づいている。大きな振り子は、ゆっくりした動きである。小さな振り子は速い動きである。」<sup>47</sup>という考えがある。これは、J=ダルクローズの「時間、空間、強弱（エネルギー）」の考え方と共通する、科学的視点に基づいたものと捉えることができる。

また、デルサルートは、身体を取り囲むあらゆる角度の空間にも意識を向け、感情の意味付けをした。例えば、脚を含む胴体の下の部位を取り囲む空間は、外向的で身体的な空間の領域、頭部辺りの空間は内向的で知的な領域、頭頂部より上の領域は超自然的な領域で、忘我や祈りの感情を表現するとした。さらに、私たちの前の空間は生き生きしたもの、横の空間はより感情的で壮麗さを示すもの、後ろの空間は恐れや無意識、潜在意識など関係づけられるとした<sup>48</sup>。J=ダルクローズの空間の考え方には、デルサルートのような意味づけや意識との関連性は見当たらない。しかし、古典バレエが伝統的な慣習により決められた型を踏襲し、客席に向かって前向きの姿勢を意識していたのに対して、デルサルートは、身体をとりまく、あらゆる空間の方向を意識する考え方であった。この点は、J=ダルク

ローズとの共通性が確認できる。

デルサルトは、誰もが日常的に行う無意識の動きを意識化することで、感情を伴った美しい芸術表現を求めていった。デルサルトの考え方は、内なる感情を身体の動きとして表現するという点においてJ=ダルクローズを含む、後世の表現芸術に関わる全ての人々に、新しい身体表現の可能性の扉を開いたといえることができるだろう。

### 3、音楽的要素のとらえ方

J=ダルクローズは、「空間と時間の関係を調整しなければならず、それゆえにこそ、本質において、音楽的でなければならない。なぜなら、音楽は時間のニュアンスを教えてくれる唯一の芸術だからである。」<sup>49</sup>と、音楽の重要性を説いている。さらに、彼は「身体機構は、自然な身構えや身振りのうちに、音のリズムが呼び覚ます美的情感のすべてを移しとれるぐらい震動の良い、再生度の高い楽器にならねばならない。」<sup>50</sup>と説き、音楽こそが動きと心の調和をもたらすものであると確信を持っていたことがわかる。

一方、デルサルトも、音楽の専門的な教育を受けた経験を有している。

彼は、音楽における三位一体を「リズム、ハーモニー、メロディ」と定義した。「リズムは、動きの、存在することの形式であると断言できる。メロディは、動きの精神的な要素である。ハーモニーは、結合し調和していることを示したもので道徳的な感情の要素である。」<sup>51</sup>と述べている。

リズムについてのデルサルトの考え方は、〈動きの、存在することの形式〉と示され、リズムに対し〈命のリズム〉<sup>52</sup>や〈身体のリズム意識〉<sup>53</sup>と唱えたJ=ダルクローズの考えと共通している。

次に、デルサルトが、メロディは動きの精神的な要素、ハーモニーは道徳的な感情の要素であると定義した点は、大変興味深い。メロディを構成する要素には、リズムに始まり、音の高低や強弱等の様々な音楽的要素が含まれている。軽快な雰囲気や優雅な雰囲気など、私たちに音楽の持つ直接的な印象を与えるものである。デルサルトは、そのことを精神的な要素と表現している。和音に着目するならば、調性の中での和音の繋がり、つまりハーモニー（和声）の進行の中では、単体では持ちえない緊張感や安定感など、和音の一つひとつに様々な音楽的役割が生まれる。デルサルトは、そうしたハーモニーを、道徳的な感情の要素と表現した。

以上のことから、デルサルトは、J=ダルクローズが示したような、一つひとつの音楽

要素に対する細分化した考えは持っていなかったものの、音楽の大きな要素である「リズム」「メロディ」「ハーモニー」に対して、一定の指標を持っていたことはわかる。

さらに、デルサルトは、〈陰影法〉と題した項目の中でメロディについて述べている。

- ① もしも、上昇するフレーズが、繰り返しもなく不調和でなかったとしたら、音符は前に勢いよく進み、そして最高に高い音符は非常に強い。(これが) 1つ目の強さの度合いとなる。
- ② もし、上昇するフレーズの中で、繰り返す音符があったとしたら、その音符は、例えば低い音だったとしても、高い音よりも重要な音になるに違いない。そして、2つ目の強さとなるだろう。この場合、より高い音は柔らかい音でなければならない。
- ③ もし、繰り返しの音符が、同時に最高潮に達したら、強さの新しい度合いを必要とするだろう。3つ目の強さがあることになる。
- ④ 最高潮に達した音符を繰り返すことで上っていくフレーズの不調な音符を探すことが可能になる。(中略) その強さは、一番高く繰り返されている音符よりも大きくなるだろう。そして、4つ目の強さがあることになる。
- ⑤ もしも、調和的でない音符が一番高い音である場合、5つ目の強さになる。
- ⑥ 上っているフレーズの中で不調和な音が繰り返されていたら、この反復により、6つ目の強さが生まれるだろう。
- ⑦ もしも不調和な音符が同時に最高潮に達し繰り返されたら 7つ目の強さがあることになる。<sup>54</sup>

デルサルトは、メロディの、特に音の動き方により、音の強さの要素が増加し変化すると考えていた。この考えは、J=ダルクローズが『ダルクローズ・ソルフェージュ』の中でニュアンスの法則、アクセントの法則と定義したものに解釈に近いものがある。上記①は、「ニュアンスの第1法則 a) : 全ての上行の旋律は、例外を除いて *crescendo*、すなわち各々の音の響きをだんだん増しながら歌われるべきである。」<sup>55</sup>に極めて近い。上記②③⑥⑦は、「ニュアンスの第4法則 ; 同じ音が続けて何度か歌われる場合、その反復音は *crescendo* を伴う。」<sup>56</sup>との類似性が考えられる。

〈ハーモニーについて音楽の中で取り戻された聖なる三位一体〉と題された、デルサ

ルトの記述がある。彼は、音楽の専門的な教育を受けており、音楽に対する考えが表れた部分であるので、少し長いが引用する。

音は、聖なる印象の反映である。音楽の中には、3つの反映する印象がある。：生命の反映、知性の反映、愛の反映である。音には、3つの音が含まれている。主音、属音、そして第三音である。主音（父）は、属音（子）を生み出すのに必要である。そして第三音（精霊）は、最初の二つから続けるために必要である。（中略）全ての音は、それを発生する主音に含まれている必要がある。属音もそれを発生させ、そして中間音は他の二つに続くのである。これら3つの音の集まりが、一つになり、完全なる和音となるのである。充分で完全なる調和は、結束した、愛の、正常な状態の、調和の、平和の表現である。；それらは、善なるものの源泉、神へと戻っていくのである。

もし、4番目に完全なる和音を加えようとする、不協和音が必要となるだろう。この4番目の和音は、その激しさゆえに、唯一努力によって開かれるだろう。それは、充実した外観を伴い、聖なる法則によって、穏やかなるものを創り出すことができる。；苦しい感覚は、不協和音によって訪れる。不調和な不協和音があったらすぐに、動物は吠え、犬は鳴き、身動きできない身体は、震えだすだろう。；しかし、全てはやがて穏やかになり、再び調和がやってくるだろう。<sup>57</sup>

デルサルトは、音楽の和音を構成する3つの音を、ここでも三位一体の考え方に照らし解釈していることがわかる。注目すべきは、調和のとれた三和音に、異なる音を加えた不安定な緊張感を持つ不協和音を対比させていることである。身体が震え出すほどの不協和音と対比的に、それが解決した時の三和音の調和した響きは、生物に与える快適な影響として現れると考えている。聴覚によって受け止められた音の心象が、身振りとして外に表出してくることを示唆している点として、大変興味深い。

J=ダルクローズは、「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」の中の「ハーモニー」に対して「連動している身振りの固定」<sup>58</sup>と提示している。音と音が重なり合うことで生まれる響きは、様々な動きや身振りの関係を連動させ、支配するという考え方である。例えば調和した三和音の響きは、次に不協和の和音が訪れることにより、安心感から緊張感へと身振りが増える。和音の持つ様々な響きを、人間の持つ様々な感情に

関係させ表現させようとした試みに、両者の共通性がみられる。

#### 4、教育思想

最後に、両者の教育思想について検討する。

デルサルトは「あらゆる精神的な機能は、身体の機能に依っている。あらゆる身体の主要な機能は、精神的な働きに調和している。」<sup>59</sup>と述べている。さらに「自然の法則を妨害するような伝統的な出来事の一連のことがらを、機械的に繰り返さないことである。結果は、明らかに理解され、完全に感覚として捉えられた状態に呼応するものでなければならない。」<sup>60</sup>と述べている。ここで読み取れるのは、デルサルトが、自身が犠牲になった無理な発声練習に象徴されるような、表現活動の分野の慣習的方法に対して失望していたということではないだろうか。また、当時の身体表現芸術の慣例的で形骸化されていた動きに対しても疑問を持ち、〈調和の法則〉を考案したと考えられる。

以上のことは、テクニックが偏重され、音や音楽を内的に聴取することが軽んじられていた当時の音楽教育に対し、深い憂慮を覚えていた J=ダルクローズのリトミック創案の動機や、古典バレエの身体表現に対する疑問と大きく重なっていくものとして大変興味深い。

デルサルトは、教育の目標について「各々の生徒が自分自身を開発すること」としたうえで「末端の自由さを持って中心をコントロールしなさい。」<sup>61</sup>と説いた。身振りやしぐさが、感情と深く結びつくことを目指した、デルサルトの理想とする人間の姿がここに示されている。彼の言う末端とは、つまり身体における四肢であると考えられる。身体を十分に訓練することによって、中心、つまり精神をコントロールすることができるようになるということを示している。すなわち、身体と心を調和させ、一人ひとりの個性を開花させていこう、という教育の目的を読み取ることができる。

一方、J=ダルクローズの教育目標は、「子どもたちが自分の人格性に目覚め、自分たちのもって生まれた気質を伸ばし、一人ひとりの命のリズムをあらゆる障害から解放する」<sup>62</sup>と示されている。さらに「自分自身のもつさまざまな能力を評価し、そのバランスを保ち、それらを個人生活上の必要にも、社会生活上の必要にも役立たせてくれる経験には素直に従うように導くことである」<sup>63</sup>と述べている。彼には、個の集団としての社会全体が豊かな調和を保つこと、すなわち社会性を育むという考えを示している点で、デルサルトの教育の目的を、更に発展させた内容を持っていたと考えられる。

J=ダルクローズは、デルサルトの考え方に対して、次のように述べている。

デルサルトは（中略）身振りによる表現に関心をよせていたが、私には身振りの練習はもっと未来に向けて推し進められ、生理学や心理学の領域に位置づくべきものであると思われる。（中略）人間という存在の表明は非常に多様で、その組み合わせもさまざまであるため、知性、心、肉体で形成されるこの三位一体からじかに生まれる表現すべてを分類することは興味深いだろう。（中略）私はこの最新のカテゴリーに、表現の欲求と心と体の動きとの緊密な関係を確認しないわけにはいかない。

64

この J=ダルクローズの言述からは、内なる感情の表出としての身体の動きを重視したデルサルト身体表現理論に、大きな可能性を見出していたことがわかる。すなわち、科学的な視座に基づく身体表現の分析により、教育や療法への汎用が可能になると考えたのだ。自然主義が台頭していた 20 世紀前後の社会の要請による、自然でありのままの心と、心を自然に表現する身体との調和は、デルサルトから J=ダルクローズへと受け継がれた、大きなテーマであったとも言えるだろう。

## 5、まとめと考察

本研究では、しぐさ（身振り）に関する考え方、動きと空間及び音楽的要素に対する捉え方、教育の目標に着目し J=ダルクローズのリトミックに見るデルサルトの影響を検討した。本検討の中で見いだせた内容は、次のようになる。

まず、デルサルト身体表現理論の〈感情を伴った動き〉の意識化、という点に J=ダルクローズとの共通点が見いだせた。内面の感情を身体の動きに表出するという点は、デルサルトから後世に受け継がれた、大きな要素の一つであると考えられる。形骸化した動きではなく、感情が伴う身体の動きは、新しい時代の身体表現の理想とした姿である。J=ダルクローズは、デルサルトが示した内面の感情の表出は、特に音楽によって教育すべきであると考え、プラスチック・アニメの手法に至ったものと考えられる。

一方で、J=ダルクローズは、デルサルトの「9組の調和」に示された、停止した身振りには、あまり価値を見出していなかったことが、言述により確認できた。しかし、動きの継続性（連続した動き）という点で、共通点が見出せた。さらに、身体を取り巻く全



ての空間を意識するという点、動き、時間、空間の捉え方においても共通点が見いだせた。

デルサルトは、音楽の専門的な教育を受けた経験もあることから、音楽的な言述も複数みられる。デルサルトの示した音楽における要素「リズム、メロディ、ハーモニー」の捉え方について、広義の意味においてJ=ダルクローズとの共通点を見出せた。

教育目的としては、〈個人の開発〉としているデルサルトに対して、J=ダルクローズは、社会性という視点を付け加えていることがわかった。

以上の検討から、J=ダルクローズは、デルサルトの身体表現理論に対して、一部異なる意見を持ちながらも、非常に高い関心を持ち、いくつかの要素を継承していたことがわかった。

第1章において、J=ダルクローズの教育は、初期における音楽の教育としての内容から、音楽による教育、という大きな変容を遂げたことがわかった。創案や変容の過程において、デルサルトの身体表現理論にも、少なからず影響や刺激を受け、要素の一部を継承していたと結論づけられる。

【註と引用文献】

- 1 R.リング他『リトミック事典』河口道郎他訳、開成出版、2006、p.144
- 2 フランク・マルタン他『エミール・ジャック＝ダルクローズ』板野平訳、全音楽譜出版社、1977、p.31
- 3 海野弘『モダンダンスの歴史』新書館、1999、p.12
- 4 神澤和夫『20世紀の舞踊』未来社、1990、巻末資料「パノラマで見る20世紀の舞踊の展開」
- 5 同上書、巻末資料
- 6 海野弘、前掲書、p.20
- 7 Ted Shawn, *Every Little Movement, A Book About Delsarte* ; Second Revised and Enlarged Edition, Dance Horizon, New York, 佐々木由喜子訳（未公刊）, 1960
- 8 Genevieve Stebbins, François Delsarte, *Delsarte System Of Expression-Primary Source Edition* ; Second Edition, Copyright by Edgar S. Werner, New York, 佐々木由喜子訳（未公刊）, 1887
- 9 Delaumosne, François Delsarte, *Delsarte System Of Oratory-Primary Source Edition* Copyright by Edgar S. Werner, New York, 佐々木由喜子訳（未公刊）, 1893
- 10 武田清「デルサルートの表現システムについてⅠ」『文芸研究』第81号、明治大学文学部文学科、1999
- 11 笹山敬輔「洋行と演技術一抱月・松翁・左団次一」筑波大学比較・理論文学会、文芸研究論集第29号、2011、pp.15-28
- 12 多賀仁美「J＝ダルクローズとデルサルート式「身振り表情術」の関わりについて—gesture—を軸として」『ダルクローズ音楽教育研究』第21号、日本ダルクローズ音楽教育学会、1996、pp.13-26
- 13 アニエス・イズリーヌ『ダンスは国家と踊る フランスコンテンプラリー・ダンスの系譜』岩下綾他訳、慶応義塾大学出版会、2010、pp.43-44
- 14 Shawn, *ibid.*, pp.15-16 ;最後の講演は1867年ソルボンヌ大学医学部で行われた。
- 15 作曲家ベルリオーズはデルサルートについて「才気に溢れる立派な手本を見せ、作品は革新的な精神に満ち、鈍感で不信感を持つものを感化する」と述べた。：神澤和夫、前掲書、p.135
- 16 デルサルートの弟子であったポテ夫人がセント・デニスの母親を教え、母親が娘に伝授した。；イズリーヌ、前掲書、p.64
- 17 海野弘、前掲書、p.327
- 18 日本からも伊藤道郎が学んでいる。
- 19 鈴木晶『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』平凡社、2012、pp.155-157
- 20 Shawn, *op. cit.*, p.26
- 21 Delaumosne, *op. cit.*, p.465
- 22 Shawn, *op. cit.*, p.22
- 23 Shawn, *ibid.*, 1960, p.24 : デルサルートは熱心なキリスト教信者であったと共に〈三〉という数字に強い拘りを持っていたとされる。
- 24 アウグスティヌス『アウグスティヌス著作集第28巻』泉治典訳、教文館、2004、p.13
- 25 Delaumosne, *op. cit.*, pp.453-454
- 26 武田清、前掲論文、p.104
- 27 武田清、同上論文、p.116
- 28 Shawn, *op. cit.*, p.30

- 
- 2 9 Shawn,*ibid.*,p.30  
3 0 Shawn,*ibid.*,p.31  
3 1 Shawn,*ibid.*,p.31  
3 2 Shawn,*ibid.*,p.43  
3 3 Shawn,*ibid.*,p.45  
3 4 Shawn,*ibid.*,p.27  
3 5 Shawn,*ibid.*,p.33  
3 6 Shawn,*ibid.*,p.34  
3 7 Shawn,*ibid.*,p.34  
3 8 鈴木晶、前掲書、 p.14  
3 9 Shawn,*op.cit.*,pp.47-48  
4 0 Stebbins,*op.cit.*,  
4 1 Emile Jaques-Dalcroze *Gymnastique Ryhmique*; Lausanne :Sandoz,Jobin&  
Cie,Editeurs,板野和彦訳（未公刊）,1906  
4 2 J=ダルクローズ『リズムと音楽と教育』板野平監修、山本昌男訳、全音楽譜出版社、  
2003、 p.173  
4 3 同上書、 p.159  
4 4 Emile Jaques-Dalcroze *Exercices de Plastique Animée* Lausanne :Jobin &  
Cie,Editeur,佐々木由喜子訳（未公刊）,1917  
4 5 Shawn,*op.cit.*,p.29  
4 6 （時間）遅い—（空間）大きい—（エネルギー）強い：速い—小さい—弱い  
4 7 Shawn,*op.cit.*,p.48  
4 8 Shawn,*ibid.*,p.32  
4 9 J=ダルクローズ、前掲書、 p.161  
5 0 同上書、 p.145  
5 1 Shawn,*ibid.*,p.55  
5 2 J=ダルクローズ、前掲書、序文 xi  
5 3 同上書、 p.43  
5 4 Delaumosne,*ibid.*,pp.493 - 494  
5 5 J=ダルクローズ『ダルクローズ・ソルフェージュ 第1巻音階と調性フレーズとニュア  
ンス』国立音楽大学、板野平他訳、1978、 p.22  
5 6 J=ダルクローズ、前掲書、2003、 p.34  
5 7 Delaumosne,*op.cit.*,pp.484-485  
5 8 J=ダルクローズ、前掲書、2003、 p.186  
5 9 Shawn,*op.cit.*,p.31  
6 0 Shawn,*ibid.*,p.59  
6 1 Shawn,*ibid.*,p.58  
6 2 J=ダルクローズ、前掲書、2003、序文 xi  
6 3 J=ダルクローズ、同上書、序文 x  
6 4 J=ダルクローズ『音楽と人間』河口道朗訳、全音楽譜出版社、2011、 p.19

## 第4章 ラバンの舞踊教育とプラスチック・アニメの比較研究

### —音楽と身体の動きの関係を中心に—

第4章では、J=ダルクローズのプラスチック・アニメの概念が、同時代に誕生したモダン・ダンスに、どのような影響を与えていたのかという点を中心に検討する。

着目するのは、舞踊家ルドルフ・ラバン（Rudolf von Laban, 1879-1958、以下ラバンと記す）の舞踊教育である。J=ダルクローズとラバンは、直接的な交流は認められない。しかし、ラバンは自らリトミックの研究をしており、J=ダルクローズのもとで学んだ生徒が、ラバンのコロニーで活躍していた。よって、少なからず J=ダルクローズの影響を受けているものと考えられる。ラバンの舞踊学校では、パントマイムなどに加えて、第3章で詳述したデルサルト表現理論、そしてリトミックの科目も開講されていた<sup>1</sup>という事実がある。両者は、それぞれの立場で身体運動を伴う表現芸術を確立し、後世の礎を作った芸術家であり教育者であると言える。ラバンの原理と方法において、J=ダルクローズのプラスチック・アニメの概念の影響や共通点が認められるのか、相互の関連性及び独自性を検討していきたい。

### 第1節 ラバンの身体動作表現理論

#### 1. 研究の課題と目的

ラバンは、〈モダン・ダンスの父〉と呼ばれている。彼は、科学的で体系的な舞踊指導法と舞踊記譜法（ラバノーテーション）<sup>2</sup>の開発で知られ、芸術及び産業の分野に影響を及ぼしたとされている。桐生（1984）の研究では、ラバンは純理論の抽象的把握に留まらず、実践の為の方法を築きあげた点にその卓越性が認められる<sup>3</sup>と分析されている。ラバン理論に基づいた研究は舞踊学のみならず、身体の動きと空間の科学的な把握を伴っている為に、工学の分野でも研究が進んでいるのが特徴である。

ラバンは1930年代にドイツから亡命し、イギリスに渡り、教育舞踊センター「Art of Movement Studio（アート・オブ・ムーヴメント・スタジオ）」を設立する。そこに現職教師が集まって研究し、ラバン理論に基づく舞踊教育がイギリスの学校現場に浸透した。その後1974年には、ロンドン大学にて大学コースに発展した。よって、教育実践は、現在でもイギリスが中心である<sup>4</sup>。

J=ダルクローズとラバンは、20世紀初頭、産業革命後の社会意識の変容の中で、ほぼ同

時代に、音楽教育、舞踊教育、それぞれの立場で身体教育を実践した。社会の中で一定の評価を獲得し、教育の体系化によって、継承者達によって綿々と教育が受け継がれているのが、両者の共通点であるといえることができるだろう。

これまでのラバン研究としては、斎藤による一連の研究「大都市と祝祭文化 ルドルフ・フォン・ラバンの 1920-30 年代における著作と演出に関する一考察」(2000)<sup>5</sup>及び「コレオグラフィーの遺産ルドルフ・フォン・ラバンの 1920-30 年代における著作と演出に関する一考察」<sup>6</sup>(2003)等が、代表的なものとしてあげられる。これらは、ラバンの身体動作表現理論の分析だけではなく、ドイツの祝祭文化への功績を詳細に捉えた内容として、大変貴重な資料となっている。また、広範な舞踊教育としての観点においては、榎田(2007)による研究「身体表現としての舞踊教育—アメリカ、イギリス、日本を中心に—」<sup>7</sup>や、伊藤(2005)による研究「新教育運動における身体性の問題：東洋的宗教性への憧憬」<sup>8</sup>等に、J=ダルクローズとラバンの教育内容に言及した研究は散見される。しかし、いずれも、両者の直接の比較検討ではない。よって、本章では、これまでの研究では取り上げられていない、両者の身体表現法の具体的な内容や教育思想を検討し、その同異を確認することを目的とし、研究の意義と独自性をおくものとする。

## 2. モダン・ダンス (Modern Dance) について

### 1) モダン・ダンスの誕生と成長について

「モダン・ダンス」とは、古典バレエのアカデミックな流れに基づかない劇場舞踊を意味しており、アメリカ、イギリスで広く用いられる用語である。アメリカン・ダンスまたは、コンテンポラリー・ダンスとも呼ばれている。

モダン・ダンスの誕生は、第 5 章で詳述する 20 世紀初頭のアメリカの舞踊家、イサドラ・ダンカン (Isadora Duncan, 1878-1927, 以下ダンカンと記す) に代表される<sup>9</sup>。アメリカでは、もともと健全なる身体に健全なる精神が宿るといった思想が根付いていた。19 世紀に入り、ギリシャ彫刻のポーズをする体操が広がる中、フランスよりデルサルトの身体表現理論 (第 3 章参照) がヨーロッパより伝えられ、勢いを持ってアメリカに広まった。こうして、ダンカンらの革新的な舞踊家を輩出する素地を整えたと考えてもいいたろう。ダンカンの他にも、ロイ・フラー (Loie Fuller, 1862-1928)、ルース・セント・デニス (Ruth St. Denis, 1877-1968)、さらにはマーサ・グレアム (Martha Graham, 1894-1991) など、20 世紀初期のモダン・ダンスの実践家たちはみな、古典バレエに対峙するものとしてモダ

ン・ダンスを捉え、自らの表現を創造した。

ドイツは、ダンス芸術の歴史が殆どなかった。そこに、19世紀後半、ダンカンらが来訪し、モダン・ダンスが根付いていった。ドイツでは、ノイエ・タンツ(Neue-tanz;新舞踊)、またはアウスドルックスタンツ(Ausdruckstanz;表現舞踊)と呼ばれ、大きな関心を集めることとなった。やがて、ヘレラウにJ=ダルクローズがダルクローズ学院を開設したのに続いて、ラバンが舞踊学校を開設している<sup>10</sup>ことから、その気運の高まりがいかに大きかったかが推察される。

しかし、ドイツでは、第二次世界大戦を境に、急速にモダン・ダンスの人気は低迷し<sup>11</sup>、古典バレエにとって代わられることになる。現在では、名実ともにアメリカがモダン・ダンスの中心になっている。

20世紀の終わりまでには、次第に、ダンサーも振り付け家も、古典バレエとモダン・ダンスの両方の様式で仕事をするようになり、今日では、その境界については、あまり言及されなくなった<sup>12</sup>経緯もある。

## 2)モダン・ダンスの表現主義的理念

モダン・ダンスは、決められたポーズの美しさや、高度な技巧のみを追求する、古典バレエに対峙することで出発したと考えられる。先行していたデルサルト身体表現理論がもたらした影響は、内なる感情や思想の身体的表現として、自分の身体と、その内面性への目覚めに及んだ。よって、より自由な動きの様式が好まれたのである。

ダンカンについて、出口(1993)は、「ダンス芸術といえば古典バレエであった20世紀初頭に、一切束縛を断ち切った踊りを展開したのは、ダンス史上極めて意義深いことだった」<sup>13</sup>と分析している。第2章で検討しているように、古典バレエに代表される古典の舞踏は、それぞれ伝統的な「動きの型」を持つ為に、学習でき得る一部の人に限られていた。一方、モダン・ダンスの自由さは、誰でも自由に踊ることを可能にした。実際に、多くの人々が踊り始め、また、踊ることに抵抗を感じなくなったと言われている。

しかし、その自由さが、「新しい形式」を模索し続けなければならないという葛藤を産むことにも繋がった。よって、ポスト・モダン・ダンスにおいては、ハプニングやチャンス・オペレーション(偶然性のダンス)等の、混沌とした状態に行きつく結果を産むことになっていった<sup>14</sup>。この点については、今後の研究課題としてみたい。

### 3. モダン・ダンスの歴史における J=ダルクローズとラバンの位置づけ

#### 1) J=ダルクローズ

J=ダルクローズについては、第1章に詳述しているのので、以下には、モダン・ダンスとの関わりについて概要をまとめる。

J=ダルクローズは、ジュネーヴ音楽院の教授時代に、リトミックを創案した。その後、1910年に、ドイツのヘレラウに開設されたダルクローズ学院は、第一次世界大戦の影響が及ぶまで、産業革命後の新しく変容を遂げようとする社会的な気運に乗って発展した。ヘレラウでのJ=ダルクローズの活動は、ドイツ工芸工房を設立していたカール・シュミットを中心にした、理想的な田園都市の計画に招聘されたことから始まった。「精神と身体を調和させる」<sup>15</sup>ことを目指したJ=ダルクローズの理念が、理想的な社会の中核を支えるものとして受け入れられていくことになった。

ヘレラウのダルクローズ学院は、当時の女性に自由に勉強する希望を与え、実際に多くの女性が集ったといわれている。その中には、後にダンサーとして有名になったマリー・ヴィグマン (Mary Wigman, 1911-1973) などもいた。

バレエを含む、多くの舞台関係者がヘレラウを訪れた。1912年、1913年の夏に開かれた学校祭では、グルックの《オルフェオとエウリディーチェ》全曲がリトミックで上演され、国際的な注目を浴びた。1913年の学校祭には、ヨーロッパ全土から、5000人を超える観客が集まったといわれている。こうして、ダルクローズ学院は、新しい舞踊の息吹を育む拠点になり、多くの芸術関係者を刺激し、触発することになった。ロシア・バレエの寵児と呼ばれたニジンスキー (Vaslav Fomich Nijinsky, 1890-1950) や、ラバンらがヘレラウを訪れた。学院生であったマリー・ランベール (Marie Dame Rambert, 1888-1982) は、ディアギレフのバレエ・リュスの作品に音楽的理解をもたらす為の一翼を担った<sup>16</sup>。

しかし、芸術家としての気概に溢れたダンサーの中には、J=ダルクローズの示す、音楽と動きの厳密さに、もっと自由に踊って表現したいという欲望を持つ者が現れた。スザンヌ・ペロテット (Suzanne Perrottet, 1889-1983) は、その一人あり、やがてラバンのコロニーへ移って行った。他にも、「ダルクローズはバレエとはまったく違っていた。(中略)すぐに私は、身体を他の芸術に従属させる重い足かせを感じるようになった。」<sup>17</sup>と語った、ヴィグマンもその一人であった。

先行していたデルサルトの身体表現理論は、身振りの精密な図式として示され、静止したポーズなどの身体の身振りに、感情的な意味を持たせたものであった。第3章での検討

により、J=ダルクローズにも、同理論の影響は認められる。しかし、ギリシャ彫刻のポーズの真似をするなど、同理論の空間的な把握は、身体を直接取り巻いているエリアに限定されていた。一方で、J=ダルクローズのプラスチック・アニメは、身体運動を介して時間の長さを、空間の広がりへと拡大する<sup>18</sup>ものであり、空間の捉え方が、より大きくダイナミックなものであった。この空間認識に対する変化は、その後のモダン・ダンスの発展を大きく支えたと言えるだろう。

## 2) ルドルフ・ラバン

ラバンは、幼少期よりバレエを学んだ経験を持っていた。彼は、オーストリア帝国の將軍をしていた父と共に外国に駐屯し、特に神秘的な東欧の文化や自然やダンスに魅かれていった。その後、パリの美術学校に入り、この時期に音楽、生理学、解剖学、身体運動について学んだ。デルサルト理論と出会い、ケルペルクトウール（身体的文化）やJ=ダルクローズのリトミックを研究した。1913年、ヘレラウのダルクローズ学院の学校祭にて発表された、グルックの《オルフェオとエウリディーチェ》を観る<sup>19</sup>など、リトミックの研究を行いながら、芸術的な身体表現を追求した。

1913年、ラバンはドイツのミュンヘンに、最初の身体運動の学校を設立した<sup>20</sup>。

その後、スイスのアスコナの芸術コロニーで生活をしながら舞踊活動を展開していた。ラバンの下には、ダンスを習いたい多数の若者が集まっていた。そこに、ダルクローズ学院の生徒だったスザンヌ・ペロテットや、マリー・ヴィグマンが移ってきた<sup>21</sup>。「音楽音痴の向き（中略）には、リトミックの訓練を通して、身体をみんなと一緒に動けるように工夫した。」<sup>22</sup>と示されているように、ラバンの学校では、教育の内容にリトミックが導入されていたことが確認できる。

当時のアスコナ、モンテ・ヴェリタの山には、神秘主義者等が集う芸術のコロニーや保養施設が集まっていた。その中心的人物の一人としてラバンがいたことにより、当時のモダン・ダンスが、病と健康、何より精神的な解放にも関わっていた<sup>23</sup>ことがわかる。

1919年、ラバンはドイツに戻り〈ラバン・ダンス劇場〉を発足した。クルト・ヨース（Kurt Jooss,1901-1979）など、その後のモダン・ダンス界を牽引する生徒が集まった。ラバンは、その後も精力的に〈コーラス舞踊〉と呼ばれる、アマチュアによる集団創作活動を展開した。そしてカーニヴァルの催しなどの企画を多く手掛けた。〈ドイツ舞踊家会議〉を主催するなど、舞踊家の権利を守り活動を発展させる為に尽力した。



1936年、ラバンは、ベルリンオリンピックの開催序奏作品を組織した。その際、ユダヤ人の教育に協力した罪で、ナチス政府より処分拘留されることとなった。その弾圧に耐えられなくなったラバンは、2年後、英国のダーティントンにクルト・ヨースらと亡命した。その後、彼は英国にとどまり教育活動に専念することになった。1946年、マンチェスターに、リザ・ウルマン (Lisa Ullmann, 1907-1985)<sup>24</sup>と共に、教育舞踊センター「Art of Movement Studio (アート・オブ・ムーヴメント・スタジオ)」を設立した。イギリスでのラバンは、後進の指導及び、身体運動の理論化や舞踊記譜法の開発にも専心した。また、舞踊療法や運動指導の面でも多大な貢献をし、とりわけ運動の心理学について熱い関心を寄せ研究した<sup>25</sup>と伝えられている。

#### 4. ラバンの舞踊の原理

##### 1) ラバン身体動作表現理論 (Laban Movement Analysis, LMA)

ラバン身体動作表現理論とは、ラバンを中心とするドイツ表現主義舞踊の創作者らが1920～40年代に構築した、心理状態と身体運動の相関関係を規定する理論である。増田ら(2006)の研究<sup>26</sup>によれば、同理論は、ダーウィン (Charles Darwin, 1809-1882) が1872年に提唱した「動物の身体表現の構造に関する理論」を受け継ぎ、それを詳細に具体化したものとなっており、表現の幅を拡張するようにできている。また、この理論の概念は、数理的かつ具体的であるために、理工学との親和性が高いことから、ロボット工学等の分野にも大きな影響を与えている。

松井(2013)の研究<sup>27</sup>によると、ラバンは、身体とそれを取り囲む空間を「キネスフィア (kinesphere)」<sup>28</sup>と定義している。キネスフィアは、実際には球に近い形であると考えられるが、身体を中心として、縦(天地)、横(左右)、奥行き(前後)の軸を設定した、3つの次元の空間に展開される正六面体(立方体)のモデルを当てている。それを基本的な運動の方向とし、この6方向への運動が相互に結び合わされ、それを基本に様々な運動を作り出すことができるとするものである(6スカーラの理論)<sup>29</sup>。後にラバンは、その頂点が12ある正20面体の空間モデルへと拡張している。その中心にいるダンサーが、所定の順序で身体を動かして、その空間におかれた身体の12の方向を結び合わせる12スカーラの理論へと発展させた。このスカーラを、ラバンは「空間調和構造」と呼び、身体運動の教育、振付、記譜の基礎とした<sup>30</sup>。その体系化されたものは「ラバノーテーション」としてまとめられ、今日に至る。

ラバンは、運動を、キネスフィア内での身体各部の移動として捉え、動いている身体要素の重さ (weight)、移動する時間 (time) と空間 (space) という要素で計測することができ、物理的な事由もしくは動き手の意図によって動きの流れ (flow) が生じるとしている。また、「身体の意志」ともいえる「エフォート (Effort)」が作用することで、動きが特徴づけられると考えた。このエフォートを適切に組み合わせることにより、心理状態を身体表現へと表現するダンスが創作できる。また、振り付けの用途を逆転することにより、身体運動の観察から動作者の心理状態を推定することが可能になり、音楽療法や作業療法等の分野への応用にも大きく貢献した。

## 2) ラバノーテーション (Labanotation)

舞踊譜 (Choreography Notation) は、伝統的な舞踊の伝承においては必要とされてこなかったが、舞踊アカデミー等で、正しい形を教える際に必要とされ発達した。現代では、映像技術も発達してきたが、視覚的な観察力や記憶力にのみ依存した学習ではなく、譜により正確な動きを知ることができるとして活用される。現在世界で用いられている舞踊譜には Labanotation、Benesh Movement Notation、Eshkol-Wachmann Movement Notation の 3 種類が存在しているが、最も広く用いられているのが Labanotation である<sup>31</sup>。

ラバンは、バレエ、デルサルト、リトミック、フォークダンス、数学、幾何学、解剖学を使って、運動を作り統禦する基本的要素を解析しようとした。ダンスの組織的で秩序だった把握が、1928年「ラバノーテーション」という舞踊譜にまとめられた。その後、後継者によって整えられ、現在も発展中の身体運動記譜法である。アメリカやイギリスなどのいくつかの公的機関が、その記譜法を用いた教育を行っている。岩城 (1994) の研究では、「古来より存在した舞踊における記譜法は、それを再現する主体がコレオグラファーあるいはダンサー自身であり、普遍化した記号読解のシステムをあえて必要としなかったが、ラバノーテーションは想像力を必要としながらも、記号によって全ての身体運動を普遍的に表記しようとした点が非常に優れ、教育や産業にも役立てる可能性をもたらした」<sup>32</sup>と分析している。ラバンの開発したラバノーテーションが、科学的な分析に耐えうる手法であることが、他の分野への応用を可能にしたと言えるだろう。

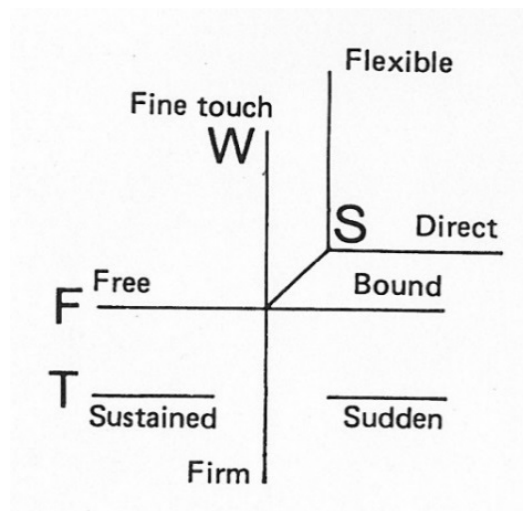
この体系づけられたラバンのダンスの理論と研究において、重要なキーワードとして位置づけられるのが、前述した「重さ」「時間」「空間」「流れ」の 4 要素からなる「エフォート (Effort)」という概念である。次に、エフォートの概念について、検討を進める。

### 3) エフォート (Effort)

「エフォート」は、ラバンによれば「動きのもとになる内的なはたらき」<sup>33</sup>であり、それが作用することで動きが特徴づけられる。エフォートは「動きを生み出す際に発揮される、いわば身体の意志」と言う事ができる。エフォートの効果により、ノーテーションはただの記号の列記ではなく、そこには「生ける身体モチベーション」<sup>34</sup>が存在し、何より重要な働きとなってくる。

ラバンによる、エフォート理解に必要な要素としては、「W : weight (重さ)」「T : time (時間)」「S : space (空間)」「F : flow (流れ)」の4つの観点があげられる。その概観は次のとおりである。(図1)

図に示される W (weight)の縦軸は、地面に垂直に伸びる。重力に関連していると考えられる。F (flow)の横軸は、水平に伸びる。中心より下の部分にある T (time)は、主に脚によって示される時間の変化を示していると考えられる。後方に奥行を作る S(space)は、まさに身体を取り囲む立体的な空間を示していると考えられる。



(図1) エフォートグラフ<sup>35</sup>

また、「weight (重さ)」「time (時間)」「space (空間)」「flow (流れ)」の4つの運動要素を、それぞれコントロールするエフォート要素として次のように示している。(表1)

(表 1) 運動要素とエフォート要素<sup>3 6</sup>

運動要素	エフォート要素	
weight (重さ)	Firm (しっかりした)	light (優しい)
Time (時間)	sudden (突然の)	sustained (ゆっくりした)
space (空間)	direct (まっすぐな)	Flexible (うねるような)
flow (流れ)	bound (束縛された)	free (自由な)

「weight (重さ)」「time (時間)」「space (空間)」に対応する 6 つのエフォート要素のうち、任意の 3 つをもつ 8 種類の行動を挙げ、あらゆる動作の基本であるとみなしている。

「ポンポンたたく (dab)」「すべる (glide)」「押しつける (press)」「押す (thrust)」「激しく鞭打つ (slash)」「しぼる (wring)」「はじく (flick)」「漂う (float)」の 8 つがラバンの身体表現理論の指針となる動作の基本要素である。

次の第 2 節においては、両者の身体表現法において、具体的にどのような同異があるのかを検討していきたい。

## 第 2 節 ラバンの舞踊教育とプラスチック・アニメの比較

### — *The Mastery of Movement* を手がかりに —

#### 1. 比較分析の方法

本研究では、ラバンの主要な著作である *The Mastery of Movement*<sup>3 7</sup> (身体運動の習得<sup>3 8</sup>)、及び *Modern Educational Dance*<sup>3 9</sup> (現代の教育的舞踊) を中心に、音楽観や教育思想、身体表現法の基本的な考え方に着目する。音楽との関係性が認められる内容を抽出し、第 1 章で詳述した J=ダルクローズの「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」<sup>4 0</sup> (第 1 章 p.24 参照) を指針に、両者の比較を通して同異を明らかにする。

#### 2. J=ダルクローズとラバンの思想的な比較と考察

ラバンの舞踊の原理と音楽観、次に教育観について検討し、両者の身体表現法に関する思想的観点から同異を検討する。

## 1) ラバンの舞踊の原理と音楽観に見る J=ダルクローズとの同異

ラバンは、「身体運動は、動きを学ぶ者に身体を表現の為の楽器とするように訓練する教程を提供しようとするものである。」<sup>41</sup>と述べている。この点は、J=ダルクローズが「音楽を極めて自然に翻訳」<sup>42</sup>するように「身体を楽器にする」<sup>43</sup>と言述した内容に近似しているものとして大変興味深い。但し、ラバンは音楽を表現する、とは限定しておらず、幅広く身体による表現として捉えている。

また、前述したように、ラバンの舞踊の原理においては、運動要素とエフォート要素の相関性を意味づけた「重さ」「時間」「空間」「流れ」の4つの要素がある。J=ダルクローズのプラスチック・アニメでは、「強さ（エネルギー）」「時間」「空間」の3要素の相関関係が、身体表現の重要な要素とされている。「時間」と「空間」の2つの要素が全く共通している。また、ラバンの定義する「重さ」は、J=ダルクローズの「強さ（エネルギー）」と、語彙の違いはあるものの、類似した考えであることがわかる。一方で、ラバンの「流れ」の要素に該当する要素はJ=ダルクローズにはない。

次に、「音と身体の動き」の観点では、J=ダルクローズが音と身体の動きを一致させることを基本にしている。一方、ラバンは「舞踊では少数の主要な動きが選ばれて、特徴的なパターンを形成する。(中略)ともなっている音楽(中略)の構造や情緒的内容に影響されるので、音楽的内容と近い場合がある。」<sup>44</sup>と示している。古典バレエが、音楽よりも伝統的な動きの型を重視していたのとは違い、ラバンは音楽と動きの関連性において、音楽の持つ構造や情緒によって、動きも影響を受けると考えていたことがわかる。つまり、古典バレエに比べると、J=ダルクローズに近い考えであるということが出来る。しかし、J=ダルクローズが、あくまでも「音(音楽)」を第一義と考えているのに対し、ラバンは、「動き」が第一義であり、音楽に影響を受ける場合もある、と考えている。このように、両者の考え方は、近似してはいるものの、根本的な違いが浮き彫りになっている。

次に「音楽の捉え方」の観点でみるならば、J=ダルクローズは「リトミックは、音楽の諸々の価値を身体で表現することを目的とする(中略)音楽に生命を与える感情自身が指示する心の中の身のこなしが自ずと外に表れ出たものに他ならない」<sup>45</sup>と、述べている。これに対し、ラバンは「音楽は我々の感情を沸き立たせる(中略)、しかし、たいていの場合一つの<ムード>が持続して残るだけだ。ところが舞踊を見ると<ムード>以外にさらに<確信>が生まれる。舞踊は一般に言うムード的なものだけではなく、人を納得させる何かを持つ」<sup>46</sup>と述べている。音楽を、感情を沸き立たせるムードと捉えていたラバンの

言述からは、J=ダルクローズとの決定的な相違を確認できる。ラバンが一番に捉えていたのは、音楽ではなく、あくまでも身体の動きであったと考えられる。

## 2) ラバンの教育観にみる J=ダルクローズとの同異

次に、ラバンの著作、*Modern Educational Dance*（現代の教育的舞踊）を中心に、ラバンの教育感を検討していきたい。

まず、ラバンが「ダンスによって最初にもたらされる優位性は、動きの流れを有効に利用することで、子どもたちは、毎日の生活において、全ての実用的な動きやすさを獲得する」<sup>47</sup>と言述している点に着目したい。ラバンは類似の表現で、同書の様々な箇所と同じような内容を繰り返し述べている。さらに「全ての芸術的な表現としてのダンスを通して、明確なリズムと動きの記憶に集中することで、生活の経験が強化される。（中略）全ての表現や人々とのコミュニケーションの明確さと正確さを得る上で、不可欠な経験となる。」<sup>48</sup>とも述べている。これらの言述で明らかになるのは、ラバンの舞踊教育が、舞踊専門家の教育ではなく、生活上の経験を強化する目的を有しているとしていることである。ラバンの示す、生活の中のリズムを獲得する動きの記憶とは、身体のバランスを整え、動きを円滑にする、身体機能を強化するものであると考えられる。その上で得られるものとして、コミュニケーション能力の向上に言述している点は、極めて重要である。さらに、明確なリズムと動きの学習を、繰り返して経験させることの重要性に言及している点に、J=ダルクローズと共通点を見出すことができる。

また、ラバンは「教育的なダンスでは、その人が、潜在的な能力を理解し高めることを助ける」<sup>49</sup>と述べている。この点は、J=ダルクローズが、リトミック音楽教育の目的として「第一に自分自身をはっきり知るよう、ついで自分の知的・身体的能力を（中略）推量するよう教えること—そして、自分自身のもつさまざまな能力を評価」<sup>50</sup>するとした内容に共通するものである。個人の能力や個性を理解し、向上させることを教育の目標においている。

以上の考察により、ラバンは、舞踊教育を、個人の生活のみならず社会生活上に役立つ経験として位置づけている。すなわち、人間の生活に欠かせない、社会性の向上を目的として包有していたと考えることができる。次に、少し長い文章だが、ラバンの舞踊教育の理想を総括する内容として、非常に重要であると考えられるので引用する。

動きにおける洗練された感覚と、それをより高度に知覚することは、世界と、そしてお互いを関係づけようとする能力の重要な部分である。ダンスにおいて我々は、より自分自身と他の人とを知ることができる関係性を体験することができる。ダンスの喜びの感情は、調和的な精神を与えてくれ、社会の一員としての感覚をつかむことができる。この、我々に備わっている動きによる欲求は、生命力と豊かな感情表現の積み重ねへと導いていくことを必要としている。我々がダンスをすることで十分に動き、純粋な感動に達した時、我々の生活の中で作ってきた壁や、我々が作ってきた精神的な状況を破壊し始めるだろう。もし、この教授法の中で、我々が、誰かの恐怖心を追いやり、自由に、繊細に、創造的にコミュニケーションがとれるようになるという信頼を勝ち得ることができたら、もし、我々が、小さな範囲から、自分自身の意識と他の人の意識を目覚めさせることができたなら、成功した感覚に達成することができるだろう。そのような成功例はダンス教育の素晴らしさを証明するものだろう。<sup>51</sup>

前述したように、ラバンは、J=ダルクローズのリトミックを研究していた。また、ラバンがミュンヘンに初めて開設した学校においても、基礎的な音楽理解の目的で、生徒にリトミックを教えていたとされている。今回の考察により、ラバンの舞踊の原理には、多くの点で、J=ダルクローズとの共通点が見いだせた。またラバンの教育観からは、J=ダルクローズと共通した、リズムの重要性と、個人の諸能力の開発から、社会性を培う人間性の教育としての目的を包有していたことがわかった。

続いては、ラバンが示す具体的な身体表現法の内容に、どのような J=ダルクローズの影響が確認できるのか、主著の内容を基に検討していく。

### 3. *The Mastery of Movement* (身体運動の習得) に見る身体表現法の分析

#### —音楽と身体の動きの関係を中心に—

次に、ラバンの著作 *The Mastery of Movement* (身体運動の習得) の中に示される身体表現法を、音楽と身体の動きの関係を中心に捉え、J=ダルクローズの示した「音楽とプラスティック・アニメの共通要素」(第1章 p.24 参照) を指針として分析し考察する。

「運動と身体」の項目には、ラバンの音楽観が示されている。この内容は、前述しているので、詳述は控える。

次に「運動と身体」の記述には、同書への序論とも考えられる内容が、次のように示されている。「身体を表現の為の楽器とする（中略）、身体運動が生み出すムードや内的態度、（中略）想像力を鍛える方法」<sup>52</sup>の重要性を示している。これらの内容は、前述した内容と重複するので詳述は控えるが、ラバンが、「内的態度」と示し、身体表現にとって内面の感情が大変重要だと考えていた点を、J=ダルクローズとの共通点として挙げるができる。

身体運動においては、「身体、時間、空間、筋エネルギーの区別の様々な組み合わせ」<sup>53</sup>の認識が重要であることが、多くの部分で述べられている。J=ダルクローズが、音楽と身体の動きの関連に対して「時間－空間－強さ（エネルギー）」の関連性を重視したことと近似している。

また、「筋肉エネルギー」というキーワードが頻繁に出てくる。そして「抗力」という語彙で筋肉の緊張度を表現し「強い・普通・弱い」の練習を何度も繰り返すように促している。これは、「強弱」のニュアンスを獲得することが極めて重要であると示した J=ダルクローズの考えに極めて近似している。

筋肉の緊張度を応用した「アクセント（強い刺激）」に対する反応が、動きの練習の重要な部分を占めていることも確認できた。特に「アクセントを持たない部分がアクセントに先行し、アクセントを引き出す。アクセントを持たない部分がアクセントに後続し、いわば解決する働きをする。」<sup>54</sup>という記述がある。アクセントには、そこを頂点とした動きの一連の流れが重要であると考えていることがわかる。この内容は、J=ダルクローズが「アナクルーシス・クルーシス・メタクルーシス」<sup>55</sup>の関係において、クルーシス（アクセント）を中心として、一連の流れを形成することを重視した点と共通する。

動きの流れを示すものとして「フレーズ」という表記や、同義の言葉として「運動つながり」というキーワードが頻繁に出てくる。ラバンが動きの連続を重要視したということがわかる。これは、「姿勢」よりも「動きの連続」を重視した、J=ダルクローズの考えと一致している。

「体幹の動きの原則」では「体幹の多彩な運動を見れば、基本原則の組み合わせが一静止と動きの両方において一しばしば狭い空間、小さいエネルギー、短い時間の差の中に一観察される。」<sup>56</sup>と示されている。この考え方は、J=ダルクローズが「時間－空間－エネルギー」の関係で示す「速い動き－狭い空間－弱い力」の原則と一致している。

「運動様式の他の源泉」においては、「ある歌手の音域がバス、バリトン、テノール、ア



ルト、メゾ・ソプラノのどれかであるかはっきり識別できるように、舞踊手の場合も、身体を高くする、低くする動きに際して自然な傾向というものが認められるのである。」<sup>57</sup>と述べている。これは、J=ダルクローズがいう「音の高低」の要素に対しての「空間における身振りの位置と変化」という考え方に一致している。

「連動する腕と脚の動作」では、「身体は動きによる表現の道具である。この際、身体は各部門が互いに関連しあいながら独立に、または全体の一部としても働くオーケストラのように動く。多くの部分は、調和を持った行為として連動する。」<sup>58</sup>と述べられている。身体の局部の独立と、それに連動する他の部分の関連性を整えるという考え方は、第1章で詳述したように、身体のテクニックを重視した J=ダルクローズの考えに一致している。連動する動きの調和を「オーケストラ」に例えて説明している部分も、「身体をオーケストラ化する」<sup>59</sup>と述べた J=ダルクローズの記述内容に極めて近い。J=ダルクローズは、特に集団での表現に対して、この考えを示している。ラバンのこの記述では、特に集団での表現であるかどうかは確認できないものの、アマチュアを主体にした〈コーラス舞踊〉という名の集団表現を指揮していたラバンにとっては、集団での身体の動きを、あたかも「オーケストラ」のように調和させ秩序づけるという考えを持っていたとわかる。

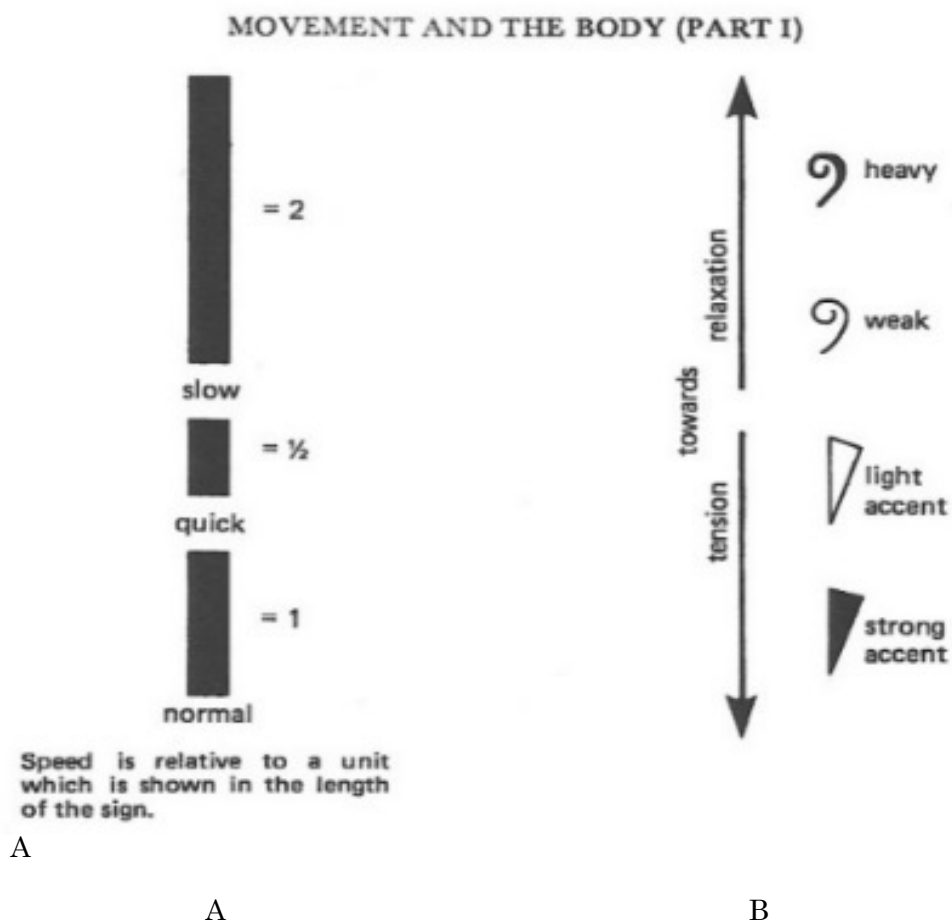
以上の検討により、J=ダルクローズの示した「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」の共通要素14項目のうち、音楽と動きの相関性が僅かでも確認ができたものは、「音の高低」「音の強弱」「時価」「リズム性」「休止」「リズム性」「フレージング」の7項目であった。同書の内容は、動きに関する内容が多くを占め、音楽的内容の記述は非常に限られている。リズムの指示が一部見られるものの、楽譜などの例示は全く無い。この点からも、音楽教育家としての J=ダルクローズと、舞踊家としてのラバンの着眼点の違いは、歴然としている。しかし、前述したように、音楽と動きの関係を重要だとしていた点、「時間－空間－エネルギー」の関連性を重視した点、「強弱」のニュアンスを獲得することを重視していた点、「音の高低」の要素に対して「空間における身振りの位置と変化」という考え方を持っていた点、「姿勢」よりも動きの連続を重視した点、身体の動きを「オーケストラ」のように調和させ秩序づけることを求めた点など、多くの部分で、共通した考え方を持っていたと考えられる。

#### 4. ラバノーテーションに見る基本的な考え方とプラスチック・アニメの比較に基づく考察

次は、*The Mastery of Movement*に示された、ラバノーテーションに着目して、その基本的な考え方を、J=ダルクローズのプラスチック・アニメに示された要素との具体的な比較を行い検討していく。

##### 1) 長さや強さの表記の方法の基本的な考え方<sup>60</sup>

図2A及びBに示されているのは、ラバノーテーションに示された Movement And The Body (動きと身体)の基本的なサインの表示である。ここでは、次のようなことが確認できる。



(図2) ラバノーテーションの基本的なサイン

##### ・図2-A

表の中に「速さは、サインの長さに関連している」と記されているように、動きの時間的長さとシンボルの長さは相関している。1 : 1/2 : 2 の表記については、音楽におけ

る音符、4分音符：8分音符：2分音符にあたるものと捉えることが可能であり、同じ論理を採用していると考えられる。時間の長さや空間の大きさが比例するという点がJ=ダルクローズの考えと共通している。

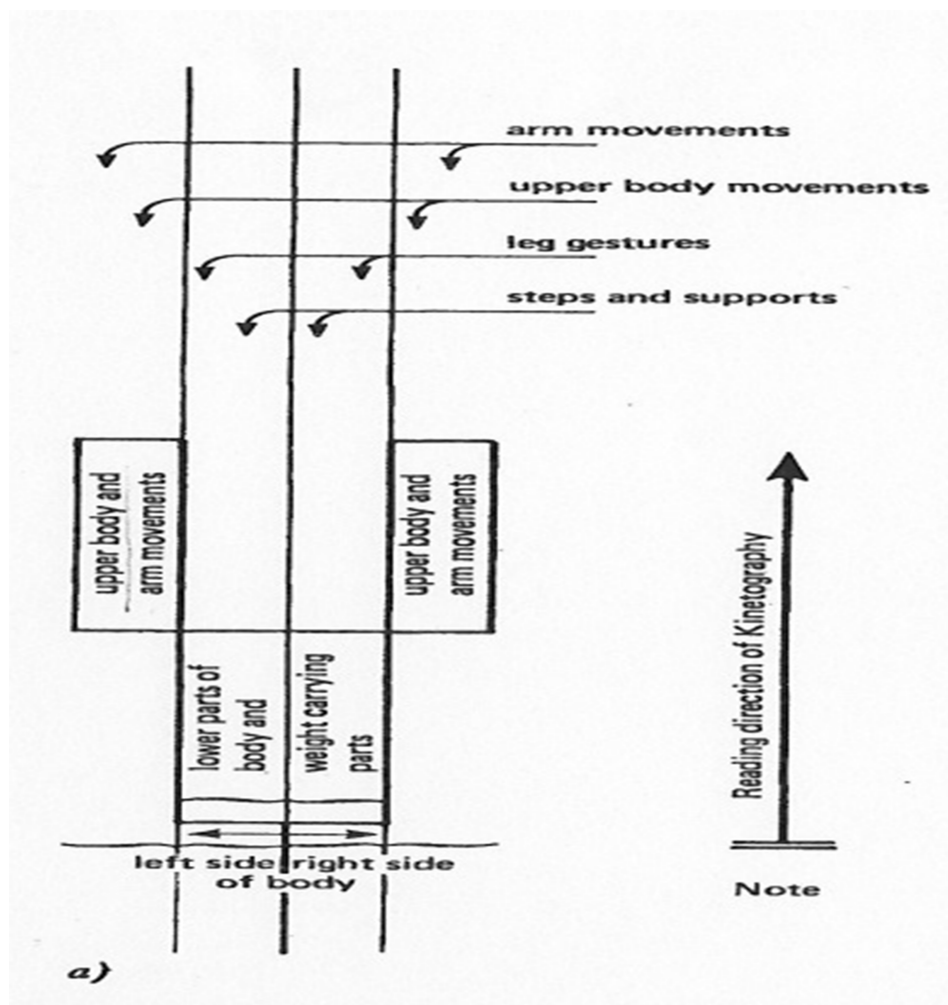
・ 図 2-B

「重い」「弱い」などの強さのニュアンス、「弱いアクセント」「強いアクセント」の違いはサインの濃淡や太さで表現されている。強弱などの音質に対するニュアンスを重視し、デザインで適切に表現している考え方に共通点を感じられる。

「弛緩」状態は上行、「緊張」状態は下降と動きの方向性が示されている。

2) 進行と身体の部位の表記<sup>61</sup>

図3は、ラバノーテーションにおける進行方向と身体の部位の表記について示されている。ここでは、以下のようなことが確認できる。



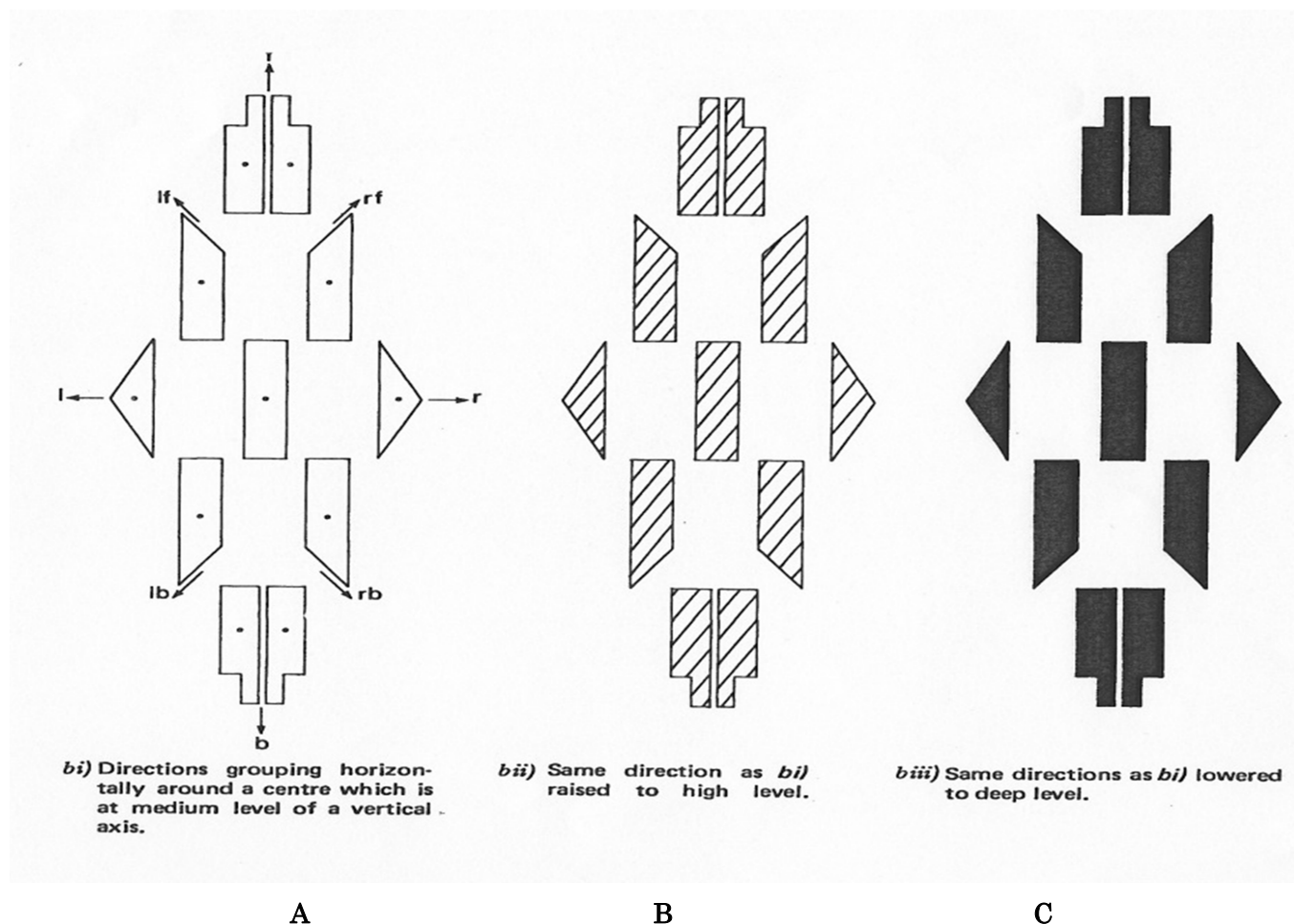
(図3) 進行と身体の部位の表記

図3で確認できるように、ラバノーテーションでは、音楽の5線を縦にしたような形をしている。左側の図で確認できるのは、中央の線が身体を中心線を表し、その右側が身体の右側の動作を、左側が身体の左側の動作を表すことである。中心線に近いところから外側に向かって下から「ステップと支え」「脚の振り」「上半身の動き」「腕の動き」に分けて表記される。これはJ=ダルクローズが、著作『リズム運動』において「簡単なステップ・腕の動き・跳躍・突き出す動き」<sup>62</sup>と、動きを高さのレベルによって分類したことに類似している。

図3の右側の図は、前述した、身体とそれを取り囲む空間であるキネスフィアの指し示す方向を意味している。下から上に向かって時間軸が進むことが確認できる

### 3) 動きの向きと高さの表記の例<sup>63</sup>

図4は、ラバノーテーションの動きの向きと高さの表記についてのサインである。ここでは、以下のような点を確認できる。



(図4) 動きの向きと高さの表記

図 4 で確認できるのは、動きの方向をシンボルの形で示していることである。長方形のシンボルは「その場」を示し、その他はシンボルの尖った方向への動きを意味している。

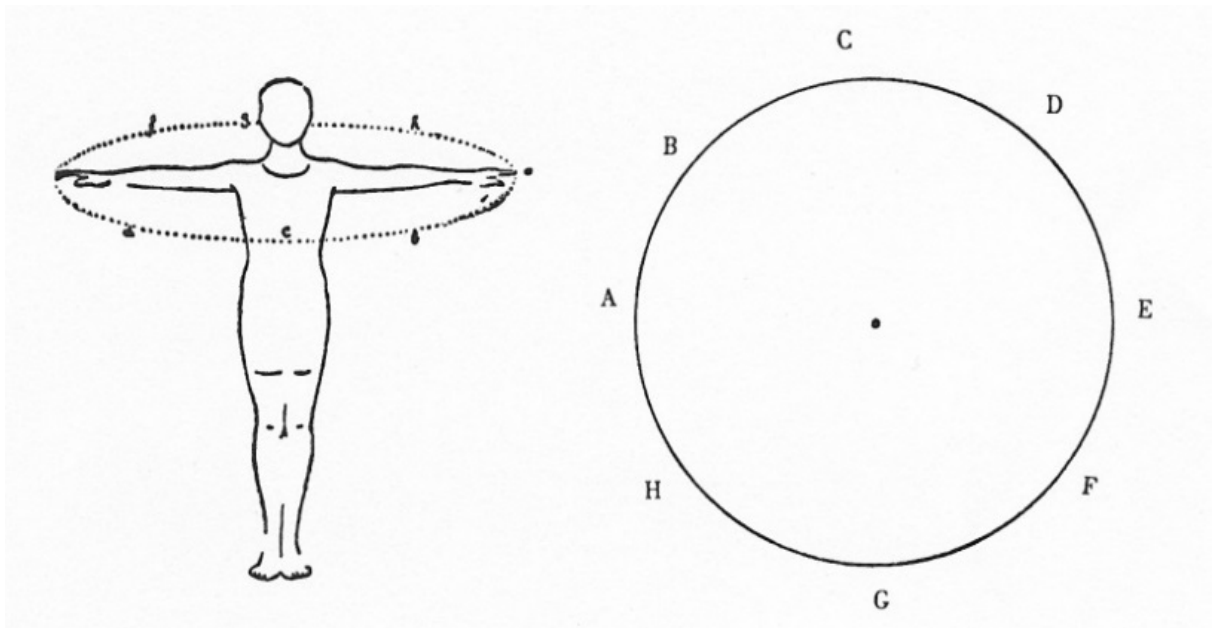
また、動きの高さとして、垂直方向の分割を、膝の曲げ伸ばしによる 3 段階に分け、シンボルの模様によって、次のように表記している。

膝を伸ばしてまっすぐに立った状態を中位：A、背伸びをした状態を高位：B、膝を曲げた状態低位：C である。

#### 4) J=ダルクローズの「8つの水平方向」と「9つの垂直方向」<sup>6.4</sup>との関連性

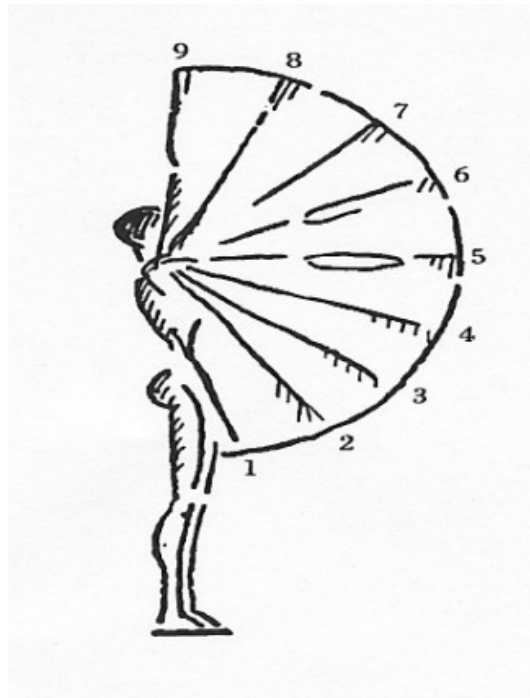
図 4 に見られるラバノーテーションの表記に関連して次のようなことが確認できる。

図 4-A で示されるように、ラバノーテーションの身体の方法は、水平上での 8 方位 (b・rb・lb・r・l・rf・lf・r) があることが確認できる。これは、J=ダルクローズが定義した「8つの水平方向」(図 5) と全く同一の考えであることが確認できる。



(図 5) J=ダルクローズの「8つの水平方向」

また、図 4 に見られるラバノーテーションの垂直方向の分割は、膝の曲げ伸ばしによる 3 段階である。(膝を伸ばしてまっすぐに立った状態を中位：A、背伸びをした状態を高位：B、膝を曲げた状態低位：C) これに対し、J=ダルクローズが腕の上下を伴う分割として定義したのは、図 6 に示されるように「9つの垂直方向」である。両者の数には相違があるものの、それぞれ空間の垂直方向における分割が見られるという共通点を確認できる。



(図 6) J=ダルクローズの「9つの垂直方向」

#### 5) ラバノーテーションの分析に基づく考察

以上の検討結果より、ラバノーテーションの表記に示された時間と空間の把握における身体の動きと、J=ダルクローズの『リズム運動』に基づく時間と空間の把握における身体の動きの基本的な考え方には、以下の共通点と類似点を確認することができた。

- ① 時価の長さや動きにおける空間の広さは比例する。
- ② 身体を中心にした空間の分割において、4つの部位を使った動きを考えたところが類似している。「足」「脚」「腕」「上半身 (J=ダルクローズは“突き出す動き”とした)」
- ③ 身体を中心にした空間の分割において、水平方向における空間の分割が8方位である。
- ④ 身体を中心にした空間の分割において、その数は違うものの、垂直方向における空間の分割が認められる。ラバノーテーションにおいては、膝の曲げ伸ばしによる3方位であり、J=ダルクローズにおいては、腕による9方位である。

以上の比較研究を通して、「ラバノーテーション」にみるラバンの舞踊の原理と、リトミックにおけるプラスチック・アニメの「音楽と動き」の関連性については、複数の共通要素の存在が確認された。このことにより、共に身体運動を伴う表現活動として、空間の捉え方における共通点や類似点、方向性においては両者とも近似した考え方をもっていたと考えられる。

## 5. 分析のまとめと考察

本章では、音楽教育家である J=ダルクローズと、同時代に活動した舞踊家であるラバンの身体表現法の比較検討を行った。

ラバンの舞踊の原理や思想には、多くの J=ダルクローズとの共通性を見出すことができた。心の内面を身体の動きに表現するという、デルサルト身体表現理論より受け継がれたと考えられる内容の他に、音楽と身体の動きの関連性には共通点が見いだせた。一方で、音楽の捉え方に関しては、根本的な違いも確認することができた。

特筆すべきは教育観であると考ええる。ラバンも J=ダルクローズと同様に、専門教育というよりも、個人の能力の拡張と社会性の獲得を掲げる人間性の教育、という大きな目的を持っていたことがわかった。また、ラバンが後世に残した大きな業績である「ラバノーテーション」の様々な要素にも、J=ダルクローズとの共通性を多数確認することができた。

両者の教育は、産業革命後の「心身の解放」を目指した時代に生まれ、社会の要請にも後押しされた。心の内面と身体の動きを一致させ、調和させる表現芸術の教育として発展したものと考えられる。J=ダルクローズとラバンは、音楽に、あるいは身体の動きにと、重きをおく要素はそれぞれ異なっていたが、空間の把握を重要とし、「重さ」「時間」「空間」の相関関係が、運動に大きく関わっていることを示した。また、身体表現としての教育が、我々人間の、心身の調和のとれた生活の実現を目的としていたことに、大きな共通点が見いだせた。

J=ダルクローズの理論は、モダン・ダンスに影響を与えたとされている。今回の検討を通して、影響を与えた具体的な要素が明らかになったこと、ラバンの舞踊の原理の中に共通要素として継承されていること確認ができた点が、本章での検討の成果であると考えられる。

## [注と引用文献]

- 1 鈴木晶他『バレエとダンスの歴史欧米劇場舞踏史』平凡社、2012、pp.194-195
- 2 アメリカでは Labanotation、ヨーロッパでは Kinetography Laban と呼ばれる。
- 3 桐生敬子他「ルドルフ・ラバン研究その(2) - Chreosophie と Choreographie -」  
『聖徳学園短期大学研究紀要』第17号、聖徳学園短期大学、1984、pp.43-58
- 4 榎田芳美「身体表現としての舞踊教育—アメリカ、イギリス、日本を中心に—」  
『総合人間科学』第7巻、東亜大学総合人間・文化学部、2007、pp.21-30
- 5 斉藤尚大「大都市と祝祭文化 ルドルフ・フォン・ラバンの1920-30年代における著作と演出に関する一考察」『舞踊学』第23号、舞踊学会、2000、pp.12-22
- 6 斉藤尚大「コレオグラフィーの遺産 ルドルフ・フォン・ラバンの1920-30年代における著作と演出に関する一考察」『舞踊学』第26号、舞踊学会、2003、pp.11-20
- 7 榎田芳美、前掲論文
- 8 伊藤敏子「新教育運動における身体性の問題：東洋的宗教性への憧憬」『三重大学教育学部研究紀要』三重大学、2005、pp.277-288
- 9 海野弘『モダンダンスの歴史』新書館、1999、p.9
- 10 同上書、p.330
- 11 ドイツにおけるノイエ・タンツの全盛期がナチスの時代と重なっていたことにより、第二次世界大戦後ナチスの悪夢を忘れ去ろうとする国民感情が急速に勢いを失わせたとされている。(倉橋健、竹内敏晴監修『演劇百科』平凡社、1983、p.452)
- 12 デブラ・クレイン他『オックスフォードバレエダンス事典』平凡社、2010、p.545
- 13 出口敦美「ダンス芸術における表現主義の一考察—モダン・ダンスの理論的諸問題—」  
『岩手大学教育学部附属教育研究指導センター研究紀要』第3号、岩手大学、1993、pp.89-102
- 14 鈴木晶他、前掲書、p.173
- 15 J=ダルクローズ『リズムと音楽と教育』板野平監修、山本昌男訳、全音楽譜出版社、2003、ix
- 16 フランク・マルタン他『エミール・ジャック・ダルクローズ』板野平訳、全音楽譜出版社、1977、p.351
- 17 海野弘、前掲書、p.167
- 18 同上書、p.114
- 19 鈴木晶他、前掲書、p.194
- 20 同上書、p.194
- 21 海野弘、前掲書、p.77
- 22 ラバン『ルドルフ・ラバン新しい舞踏が生まれるまで』日下四郎訳、大修館書店、2007、p.216
- 23 海野弘、前掲書、p.70
- 24 舞踊をベルリン・ラバン学校で学ぶ。20年間(1938-1958)に渡ってラバンの主要な協力者となる。ラバンが著したいくつかの図書の改訂に責任を持つ。(本章の第2節で取り上げる *Modern Educational Dance Third Edition* は、ウルマンの手で改訂されたものである。) ; デブラ・クレイン他、前掲書、p.83
- 25 神澤和夫著『20世紀の舞踏』未来社、1990、p.78
- 26 増田恵他「ラバン理論に基づいたヒューマロイドロボット身体動作からの感情推定」  
名古屋工業大学大学院工学研究科情報工学専攻、2009
- 27 松井智子「フォーサイスとラバン—フォーサイスの『インプロヴィゼーション・テクノロジー』に見られるラバンの影響と独自の展開—」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』早稲田大学大学院、2013、pp.25-39
- 28 片足を軸足にして立った状態で四肢をむりなく伸ばして届く範囲の空間のこと。
- 29 鈴木晶他、前掲書、p.195



- 
- 3 0 同上書、pp.195-196
- 3 1 服部元史他「舞踊譜による身体表現の解析のための情報処理」システム/制御/情報、  
Vol,45、No.12、2001、pp.679-686
- 3 2 岩城朱美「ルドルフ・ラバンにおける身体運動記譜法に関する考察」『日本建築学会大  
会学術講演集』日本建築学会、1999
- 3 3 ラバン『身体運動の習得』神沢和夫訳、白水社、1985、p.40
- 3 4 ラバン、前掲書、2007、p.298
- 3 5 ラバン、前掲書、1985、p.122
- 3 6 同上書、p.123
- 3 7 Laban,Rudolf Revised by Lisa Ullman,*The Mastery of Movement*,Dance Books、  
2011
- 3 8 ラバン、前掲書、1985、
- 3 9 Laban,Rudolf Revised by Lisa Ullman,*Modern Educational Dance Third Edition*、  
Macdonald&Evans Ltd.、佐々木由喜子訳（未公刊）、1975
- 4 0 J=ダルクローズ、前掲書、pp.185-186
- 4 1 ラバン、前掲書、1985、p42
- 4 2 J=ダルクローズ、前掲書、p.183
- 4 3 マルタン他、前掲書、p.303
- 4 4 ラバン、前掲書、1985、p.41
- 4 5 J=ダルクローズ、前掲書、pp.181-182
- 4 6 ラバン、前掲書、2007、p.263
- 4 7 Laban Revised by Ullman,*op.cit.*,p.97
- 4 8 *ibid.*,p.98
- 4 9 *ibid.*,p.117
- 5 0 J=ダルクローズ、前掲書、序文 x
- 5 1 Laban Revised by Ullman,*op.cit.*,p.133
- 5 2 ラバン、前掲書、1985、p.41
- 5 3 同上書、p.81
- 5 4 同上書、pp.74-75
- 5 5 **Crusis** とは、ギリシャ語で“打つこと”。アウフタクト（弱起）のアナクルーズと、  
完全なタクト（volltaking）のクルーズのあと、メタ（meta;後で）クルーズが続く。;  
リング他著『リトミック事典』河口道朗他訳、開成出版、2006、p.170
- 5 6 ラバン、前掲書、1985、p.70
- 5 7 同上書、p.196
- 5 8 同上書、p.60
- 5 9 J=ダルクローズ、前掲書、序文 xii
- 6 0 Laban,*op.cit.*,2011、p.24
- 6 1 *ibid.*,p.25
- 6 2 J=ダルクローズ『リズム運動』板野平訳、全音楽譜出版社、1970、p.17
- 6 3 Laban,*op.cit.*,2011,p.25
- 6 4 J=ダルクローズ、前掲書、1970、p.17

## 第5章 ダンカンの舞踊教育とプラスチック・アニメの比較研究

### —音楽と身体の動きの関係を中心に—

本章では、イサドラ・ダンカン (Isadora Duncan, 1878-1927, 以下ダンカンと記す) に着目する。ダンカンは、J=ダルクローズ、および第4章で取り上げたルドルフ・ラバンと同時代に、一世を風靡したアメリカの舞踊家である。彼女は、古典バレエに対峙する、極めて革新的な舞踊を展開したことで注目を浴び、19世紀末からの舞踊を含む新進の芸術家達に多大な影響を及ぼした。音楽と身体の動きという視座から、ダンカンの舞踊教育とJ=ダルクローズのリトミック音楽教育における身体表現法〈プラスチック・アニメ〉を比較検討し、両者の身体表現法に見られる同異を考察する。

J=ダルクローズは、著書の中に、ダンカンに関する記述を複数残している。彼が、ダンカンの舞踊に対して、大変関心を寄せていたことの現われであるにとらえても良いだろう。革新的とされたダンカンの舞踊スタイルを、自らの手法と照合しながら、彼自身が、再びリトミックの教育目的や方法論、さらにはプラスチック・アニメの理想の姿を明確にしたと考えることもできる。

第4章では、舞踊家ラバンとJ=ダルクローズの思想や方法について比較検討を行った。教育思想など、複数にわたる両者の類似点や共通点などを発見するに至った。本章においては、ダンカンとJ=ダルクローズを比較検討することによって、同様に両者の同異を確認していきたい。同異が確認されることで、デルサルトに始まる新しい身体教育の潮流の中で、J=ダルクローズが、どのような役割を果たしたのかが推察できるであろう。20世紀前後の社会に求められていた、新しい身体教育の理想とする姿をとらえる一助となるようにつとめていきたい。

### 第1節 〈モダン・ダンスの母〉イサドラ・ダンカン

#### 1. 研究の課題と目的

第4章で前述しているように、モダン・ダンスを体系的に俯瞰すると、先駆者として次の人物が挙げられている。デルサルト、J=ダルクローズ、そしてラバンの三人である。<sup>1</sup>しかし、〈モダン・ダンスの母〉として圧倒的な知名度を博す、舞踊家ダンカンの存在も極めて重要である。

ダンカンは、20世紀初頭、古典バレエの人気の低迷等で混沌としていた舞踊界に彗星の

ごとく現れた。当時の多くの革新的な芸術家と交わりながら、独自の舞踊スタイルを確立し、近代舞踊の草分け的存在となった人物である。ダンカンとJ=ダルクローズとは、直接の交流は確認されていないものの、相互に意識しあい影響を受けあっていることが、お互いの著作により認められる。

ダンカン研究は、特に舞踊学の分野で、その手法や影響をとりあげたものなど、多数確認できる。代表的な先行研究としては、津田(1983)の研究「イサドラ・ダンカン再考—モダン・ダンスとの関連から—」<sup>2</sup>があげられる。モダン・ダンスの根本原理の基礎づけをした、ダンカンの舞踊理論の特徴が詳細にまとめられている。また、森田の一連の研究(2008-2012)「ダンカン・ダンスの運動的特性」<sup>3</sup>では、ダンカンの身体表現における動きの特性が、細かく分析されている。いずれも、ダンカンの理解に多くの示唆を与える、興味深い内容になっている。しかし、いずれもダンカンの舞踊を、運動的な視点から分析し検討した内容であり、音楽的な視点は確認できない。

國本(2011)の研究「イサドラ・ダンカンの音楽観」<sup>4</sup>には、既成の音楽を聴くことによりインスピレーションを与えられ、動きを創作したダンカンの音楽の捉え方が検討されている。本研究に示唆を与えるものとして、興味深い分析である。しかし、いずれの研究にも、J=ダルクローズに言及した内容は確認できない。

よって、本研究では、音楽教育家J=ダルクローズと舞踊家ダンカンの、音楽と身体の動きの基本的な考え方や、教育思想についての共通点や相違点を、相互の著作に基づいて比較検証する。その分析により、モダン・ダンスの誕生と発展に深く関わったとされる両者の理念の特徴と独自性を明らかにするものである。

## 2. 研究の対象と方法

本研究では、ダンカン研究の対象として、次の著作を取り上げ検討する。

- ・イサドラ・ダンカン『魂の燃ゆるままに—イサドラ・ダンカン自伝』<sup>5</sup>
- ・イサドラ・ダンカン『芸術と回想』シェルドン・チェニー編<sup>6</sup>
- ・Irma Duncan *The Technique of Isadora Duncan*<sup>7</sup>

なお、*The Technique of Isadora Duncan*は、ダンカンの愛弟子であり養女となったイルマ・ダンカン(Irma Duncan, 1897-1977)によってまとめられた、ダンカン・テクニクの教則本である。ダンカンは、生前、自伝や舞踊についての考えについては記述を残しているが、自らのテクニクをまとめた著作はなかった。その為、これまでもダンカン研究

においては、ダンカンの著作と弟子であるイルマ・ダンカンの *The Technique of Isadora Duncan* を関連付けて行うことが慣例とされてきた。よって、本研究においても、同書の内容はイサドラ自身の記述に準ずるものとして検証する。

比較の方法としては、上記のダンカンの著作において記述されている、音楽と動きの内容、及び教育思想に関係する内容を抽出し、J=ダルクローズの主著書を中心に、併せて検討することで、両者の同異を明らかにしていく。

まず、比較検討に先立ち、次に J=ダルクローズとダンカンの時代的背景を考察する。

### 3. 近代舞踊革命における J=ダルクローズとダンカン

19世紀後期の産業技術の発達は、目覚ましいものがあった。特に交通や通信技術の画期的な発達や伸展に支えられ、産業技術や文化的交流は、世界規模で加速していった。中でも、万国博覧会の開催等は、世界各地の芸術文化が交流し融合されていく契機となっていた。

19世紀に身体的表現の改革を牽引したのは、第3章で詳述したデルサルトである。デルサルトは自然運動を説き、身体の感情表現の研究を行った人物である。彼は、三位一体の法則を基礎においた、独自の身体表現理論を導きだした。彼の理論は、演劇教育のみならず、新しい舞踊の発展に多大な影響を及ぼしたとされている。デルサルトによる影響を受けた人物は、数多く挙げられるが、J=ダルクローズもその一人であったことが、第3章の検討により明らかになった。J=ダルクローズのリトミックは、デルサルト理論のうち、感情を身体で表現するという重要な要素を、音楽活動と結びつけ、音楽と身体の動きの一致を目指す革新的な音楽教育法として創案された。また、リトミックは、舞踊の訓練においても、効果を発揮するものとして高い評価を受けていた。

邦(1968)によれば「20世紀に入る頃から自然運動はますます強くなり、それは具体的に調和体操、リズム体操、表現体操などというものを生み出した。これらの名称は体操でも実質的には舞踊であり、人々はこれを一種の舞踊として受け入れた」<sup>8</sup>と考察されている。序論でまとめているように、当時の自然運動は、大きな社会現象であった。よって、舞踊の分野でも、古典バレエの持つ構造的な形式性や、技巧重視の考えは遠ざけられ、人気は低迷することとなった。より自由で、より自然な動きの様式が、舞踊の中でも台頭したのは、以上のような社会的背景に起因していると考えられる。さらに、自然な動きの為の、身体を締め付けない衣装が好まれるとともに、奇抜で自由な衣装が考案された。同時に、

舞台装飾の革新なども行われるようになった。内なる感情や思想を身体的に表現する新しい舞踊は、係る様々なものの改革を促し、大きなうねりと発展していった。その一連の流れは、やがて舞踊改革運動となり、「近代舞踊革命」<sup>9</sup>と呼ばれた。

片岡（1979）は、近代舞踊革命について「近代的観念（個性を尊び自由を重んずる）を体現しうる舞踊の創造を目指し、個人主義の時代に即した芸術形態として確立」<sup>10</sup>する為の動きであったと考察している。新しい舞踊は、一つの自己表現の場として位置づけられ、「踊る」「観る」に加えて「創る」という新しい要素が取り込まれていった。古典バレエに対峙する一つの表現芸術として、新しい舞踊は高まりを見せていった。

近代舞踊革命を先導した代表的舞踊家としてあげられるのは、いずれもアメリカ出身の女性舞踊家ロイ・フラー（Loie Fuller,1862-1928）、ルース・セント・デニス（Ruth St.Denis, 1877-1968）、そしてダンカンである。3人の舞踊家はともに、従来 of 古典バレエのトゥシューズや衣装を纏わなかったばかりか、それぞれが新しい舞踊の手法や形式を、独自に追求した。

当時の芸術家たちの間では、造形芸術の中にもリズムやメロディという時間的な要素を導入しようとする気運が高まっていた。彼らの中では「何よりもまず音楽を」<sup>11</sup>、という合言葉で、詩や文学のみならず、演劇や舞踊の舞台芸術において、また、絵画や装飾においてすら、リズムに代表される音楽性が求められた。J=ダルクローズの音楽によるリズム教育や、ダンカンの「音楽を踊る」といった方向性は、こうした気運の中で育まれていったということができる。

さらに、舞踊改革の運動は、単に舞踊を改革するという動きに留まらなかった。学校教育の中にも、身体に関わる教育の発想を呼び込んでいくことになった。その代表が、1910年に、ドイツ・ヘレラウで始まったダルクローズ学院であるといえるだろう。J=ダルクローズに学んだ、多くの舞踊家達<sup>12</sup>の中には、その後、舞踊家ラバンのもとに移る者、さらに独立して、独自の身体運動を目指し活動を始めていく者も現れた。まさに、多くの新しい身体表現が萌芽する起因の一つに、J=ダルクローズの教育があげられる。

一方、ダンカンは、ダンサーとして、まずドイツで成功を収めていた。ドイツには伝統的に体操はあったが、古典バレエなどの舞踊の分野の伝統はなかった。よって、当時としては斬新であったダンカンの舞踊が、容易にドイツに受け入れられ社会現象化した理由の一端が、そこに起因すると考えても良いだろう。ダンカンは、人気の絶頂期にあった1904年12月、ベルリン近郊のグリュネワルドに舞踊学校を創設した。そこで、自ら理想と掲

げる、舞踊教育の実践に取り掛かかったのである。

こうした一連の流れは、自然運動を背景にした近代舞踊革命が、教育の中の、身体教育を改革するものとしての役割をも担っていたことを意味する。国境を越えての改革は、市民運動という原動力があったまさに時代の転換期に、両者が存在したということができる。

## 第2節 J=ダルクローズとイサドラ・ダンカンの比較分析

第1節では、舞踊史におけるJ=ダルクローズとダンカンの位置づけなどを概観した。第2節では、教育思想、古典バレエ観、身体表現法の原理、互いの評価等を考察し、また、*The Technique of Isadora Duncan* の分析を通して、具体的な練習法の視点から、両者の同異を考察する。

### 1、教育の思想

まず初めに、J=ダルクローズとダンカンの教育思想に着眼して考察する。J=ダルクローズはもとより、ダンカンも、1904年に舞踊学校を設立したのを始めとして、各地に舞踊学校を開校して舞踊教育を広めた。

#### 1) J=ダルクローズの教育思想

J=ダルクローズについては、第1章にて詳述しているので、ここでは、概要をまとめる。

J=ダルクローズは、ジュネーヴ音楽学校の教授時代、演奏技術の向上のみに重きが置かれ、音楽を聴く力や感性が育っていない学生の姿に憂慮し、リトミックを創案した。彼は、リズムの法則に基づいた、身体全体の神経組織と筋肉組織の教育の必要性に気づいたのである。リトミックでは、〈動き—感覚—知覚〉の連携で、感覚を統合し、心身の調整能力が培われると考えたのである。また、同時に、集中力・反応能力・反射性・自動性・直観力・記憶力などの、諸感覚機能が高まっていくと考えた。こうした感覚機能を十分に磨き上げるには、豊かな音楽的経験が必要であると考えていた。音楽による体験は、芸術的な想像力や創造性を高め、ひいては人間としての資質の高まりに寄与することを目的としたのである。リトミックは、本質的には個人の経験として体験されるのであるが、集団による経験を通すことで、調和的な表現が創造される。J=ダルクローズは、このような体験を、「オーケストラ化」<sup>13</sup>と呼んだ。個性を大切にしながらも、社会性や協調性を育むことの重要性を訴えたのである。

J=ダルクローズが、様々な試行錯誤と研究の末に目指したものは、「子どもたちが自分の人格性に目覚め、自分たちのもって生まれた気質を伸ばし、一人ひとりの命のリズムをあらゆる障害から解放する」<sup>14</sup>という、個人の人格や個性を自らが確認することであった。さらに「自分自身のもつさまざまな能力を評価し、そのバランスを保ち、それらを個人生活上の必要にも、社会生活上の必要にも役立たせてくれる経験には素直に従うように導くことである」<sup>15</sup>としている。すなわち、J=ダルクローズの教育目的は、個人が社会の一員としてその個性を生かしていけるようにし、個の集団としての社会全体が豊かな調和を保つことであったと考えることができる。

## 2) ダンカンの教育思想

次に、ダンカンの教育思想について考察する。

アメリカで生まれ育ったダンカンは、幼少期より、舞踊の専門的な教育を受けたことが殆ど無かった。が、幼い頃から、日々の生活の中で、自由に踊り始めたとも述べている<sup>16</sup>。彼女の生活の一部に、型を気にせずに自由に踊るというスタイルが、幼少期から育まれていたことになる。

彼女は、成長した後、初めは生活の為に商業ダンサーとして活動したが、自由に表現するという独自のスタイルを固持した。アメリカでは、なかなか認められることができなかった為、活動の場を求め、ヨーロッパに渡った。これを契機として、ドイツで認められたダンカンは、一躍時の人になっていった。彼女の交友関係は、広く新進気鋭の芸術家達に及び、相互に刺激を受け合う形で共に発展した。ダンカンの舞踊は、多彩な芸術的影響を得て、さらに独創的な舞踊表現として確立されていくことになった。また、ダンカンは、ニーチェ (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) に傾倒し、哲学的思想に目覚めた。さらにルソー (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) の『エミール』にも学び、自然なるものの洞察を深め、自然主義的思想<sup>17</sup>持つようになっていった。こうして、ダンカンの舞踊活動や教育思想は、大きく舞踊教育としての形態を整えていくことになる。

ダンカンは、グリユネワルドに舞踊学校を創設した。その後、パリ、ニューヨーク、モスクワなどにも学校を開校し、自らの理想とする舞踊教育の実践に取り掛かった。特に、グリユネワルドの舞踊学校で学んだ、「イサドラブルズ」と呼ばれる最初の6人の弟子は、継承者として育ち、ダンカンの芸術と教育活動を支えていく<sup>18</sup>大きな力となった。

ダンカンは「成長しつつある子どもの発育に、最も自然で、最も美しい助けになる (中

略) 舞踊を包括する教育のみが正しい」<sup>19</sup>のだと考えていた。そして、その舞踊教育において「私の動きの模倣を教えるのではなく、彼女たち自身の動きをするよう教える。私は、ある規定された動きを学ぶことを強いはしない」<sup>20</sup>と述べている。ダンカンの考えでは、一人ひとりが、誰の真似でもない、自分自身の動きをすることに重きをおいた。この点が、動きに対して、伝統的な型を持っていた古典バレエと、大きく異なる新しい考え方である。また「劇場用の踊り手を育てたいという願いなど毛頭なく、私の唯一の望みといえば、多くの子供たちを私の学校で教育し、舞踊と音楽と詩と歌を通して、気品と美を有する人間の感情を表現できるようにすることである」<sup>21</sup>と述べている。

一連の言述からは、ダンカンの舞踊教育が、専門家の教育というよりも、人間性を高める教育としての目的を有していたことが読み取れる。「肉体と魂とがともに調和して発育し、その魂の自然な言葉が、肉体の動きとなる」<sup>22</sup>ことが、ダンカンの理想とする舞踊教育の、大きな目的と考えることができる。津田(1983)の研究において、<モダン・ダンスの母>と称されるダンカンが、モダン・ダンスの源流・確立者として位置づけられていない理由について、「直系の弟子がモダン・ダンスの確立には殆ど参与していない」<sup>23</sup>ことをその一つに挙げている。この傾向は、前述した教育目的が大きく起因しているものと考えられる。つまり、ダンカンの舞踊教育は、専門的な舞踊家の育成を掲げていなかったのである。ダンカン自身が、一人の舞踊家として大成する一方で、芸術活動というよりも社会生活全般についての改革を切に願う<sup>24</sup>、人間を育てるための教育の手段として、教育的舞踊の重要性を訴え、自ら実行した結果であると言えるのではないだろうか。

## 2. 古典バレエ観と身体運動の原理

古典バレエは、歴史的にみれば宮廷文化として始まり、芸術舞踊としての長き伝統を有するものである。しかし、近代舞踊革命と共に、世紀末の生活改革運動<sup>25</sup>を基軸とした大きな社会意識の変革の中で、古典バレエの形態は、多くの批判的な見解にさらされることになった。J=ダルクローズとダンカンも、音楽と動きの観点から、古典バレエに強い疑問を持つという共通点を持っていた。ここからは、J=ダルクローズとダンカンの、それぞれの古典バレエ観を考察し、その上に築かれた身体表現法の原理を考察する。

### 1) J=ダルクローズ

J=ダルクローズは、古典バレエの内容に触れた言述を多く残している。代表的な見解



は、「バレエにおいては、音の動きは身体の動きと相伴して展開されるにとどまり、音楽の役割は付随的なもので、協力者としての役目も果たしてはいない」<sup>26</sup>という内容である。本研究の第2章の検討では、彼の言述の根拠となる結論を導くに至った。

J=ダルクローズは、古典バレエにおいては、音楽と身体の動きの調和よりも、ダンサーの技巧が重視されていることに、強い疑問と不満を持っていた。彼は、古典バレエの「動きは、二つの異なるポーズを結びつける橋」<sup>27</sup>にすぎず、身体の動きが「感情を表明し、音楽を表現したいという要求」<sup>28</sup>には、何の関係も持たないと考えていた。

J=ダルクローズの身体表現法であるプラスチック・アニメは、第1章で検討しているように、心で感受した「音楽を極めて自然に翻訳する」<sup>29</sup>という手法である。まず音楽を聴取し、分析を行い、その上で身体表現するという経験の積み重ねが行われる。プラスチック・アニメには、時間、空間、強弱（エネルギー）という物理的な観点がある。動きの知覚は感覚へと転換され、神経組織を通して脳へと送られ知識へと変換され、「筋肉運動感覚」<sup>30</sup>となる。

プラスチック・アニメの動きの要素は、形式的なものや視覚的に見栄えのするものではない。歩く、走る、ジャンプする、手を打つ、腕を揺らす等の、比較的平易な動きを中心とするものである。こうした筋肉運動感覚による経験を通して、動きを意識化し、さらには自動化する。自動化されることによって、同時に複数のリズムを表現することも可能になる。J=ダルクローズは、その経験の過程において、注意力や集中力を高めるとともに、自発的な意思を持つ、あるいは自己肯定感などの心理的な効果が、人間形成に大きな役割を果たすと考えたのである。彼の身体表現の原理には、物理学や生理学、そして心理学の融合した、音楽と身体の動きのメカニズムが確認できる。

## 2) ダンカン

ダンカンも、古典バレエについては、厳しい意見を持っていた。

彼女は、古典バレエが有する、トゥシューズやコルセットに身を包むなどの伝統的な形態は、「美しい女性の身体を無理やり変形させる」<sup>31</sup>のものであると考えていた。そればかりか、人間が本来持っている身体の美に対して、不自然さや危険性を伴うものであると主張した。さらに、古典バレエにおいて、高度な技巧のみが重視されることについても異論を持っていた。それは、「リズムの完全無視であり、(中略) 不可欠であるべき全体の流れとか、釣り合い、一貫性などまるでない」<sup>32</sup>と指摘した。

ダンカン自身は、自身の動きの源泉を「自然」の中に見出していた。

大地の動き、草と木の動き、動物の動き、風と波の動きを学ばねばならぬ。それから、子供の動きを学ぶことである。全ての自然の事物の動きが、調和のある表現の中で働いていることを見出すだろう。(中略)自然は、全ての芸術の源となるべきであり、舞踊は、調和とリズムの中の自然の力を利用すべきである。<sup>33</sup>

ダンカンの主張する「自然」という解釈は、その言葉のままの自然と、人間が本来持っている自然な姿、心に自然に湧き上がる情感を意味すると考えることができる。序章でも述べたが、ダンカンの舞踊原理にも、自然主義思想が根づいていることがわかる。

ダンカンの舞踊の動きの要素は、J=ダルクローズと同じように、非常に一般的な動きを使ったものである。後述するイルマ・ダンカンの *The Technique of Isadora Duncan* によると、歩く、走る、スキップ、スイング・ステップ、ジャンプ、腕の動き、横たわり起き上がる、タナグラ像のフォーム<sup>34</sup>、ワルツ、回転、ポルカ、体操の12の練習内容に分けられている<sup>35</sup>。それぞれの練習は、重い、軽い、速い、遅い等の要因を配慮した様々な動きが取り込まれている。また、ダンカンは、自然性を何より重要視していた。よって、運動内容にも、調和的な動きが求められた。動き方として、身体の各部が、中心より遠心的に動きを伝えることや、踵の柔軟さなどが特徴としてあげられる。また、音楽との融合、内面からの表現性を重視し、装飾的な表現は省く、といったような指示が付け加えられている。これらは全て、古典バレエの表現法とは、対峙するものであると考えられる。

また、彼女は、身体運動の中心、すなわちソーラー・プレクサス（太陽神経叢、胃の下のあたりにあるエネルギーの集結部）<sup>36</sup>の中心性を発見したと言われている。片岡（1979）によれば「バレエの動きの中心が背中の中中央部にあるとしている理論に対し、これは新しい理論であり、彼女が確立する流派の核となる理論」<sup>37</sup>であった。ダンカンの身体表現が、古典バレエの動きの源泉とは、全く違う運動の中心を持っていたことがわかる。動きの中心性の変化は、途切れることのない、流れるような動きの継続性を持ち、何より、自然な動きを可能にした。さらに、片岡（1979）によれば、彼女は、運動は重力への抵抗と従順によって生じる力の起伏（Dynamism）を持つ<sup>38</sup>ということを明らかにした。ダンカンの動きの特徴である、動きの継続性と力の起伏（Dynamism）は、モダン・ダンスの身体表現の根本原理を基礎づけるものになったと考えてもよいのではないだろうか。

### 3. 相互の主な著作にみられる互いの評価

J=ダルクローズの著作の中に見られる、ダンカンに関する記述は決して少なくはない。彼が、ダンカンに対して強い関心を持っていたと考えてもいいだろう。ダンカンは、時すでに、表現の方法や内容の斬新さで一世を風靡していた。J=ダルクローズにとっても、ダンカンの舞踊は、決して無視することのできないものであったと考えられる。

一方、ダンカンの著作の中にも、J=ダルクローズに対する記述が見られる。J=ダルクローズが、音楽教育のみならず、舞踊教育界においても、大きな影響を与えていたと考えることができる。ここからは、互いについてのそれぞれの記述を確認し、相手に関心を寄せ観察する中で、どのような本質的な同異を感じ取っていたのかを考察していく。

#### 1) 互いのメソッドの本質に関する記述

J=ダルクローズは、ダンカンに対する複数の記述を残している。

「多くの身体造形的表現の中で、イサドラ・ダンカンは、本能的に身体を連続的な動きに任せており、このような演技表現は、この上なく生き生きとした、示唆に富んだものである」<sup>39</sup>と、一定の評価を示している。ダンカンの身体表現は、連続的な動きを中心とした躍動感のあるものである、と評価していることが読み取れる。つまり、動作が画一的だった古典バレエとは、明らかに違っていることを評価したのであった。彼が、ダンカンの舞踊は、自分の考えている方向性に近いものがあると考えていたとわかる。

しかし、その一方で、「イサドラは、音楽ではなく、造形術に優れていたものであり、彼女が演じていたのは彼女一個人の音楽だった」<sup>40</sup>と述べている。J=ダルクローズにとって、ダンカンの表現は、音楽を使用したものではあるものの、音楽の内容を表現しているとは言えない。確かに音楽に合わせているものの、ダンカンの個人的な情感を、何よりも優先させている。つまり、ダンカンの表現は、あくまでも彼女の個人的な感情の発露に留まっている、と指摘したものになっている。

一方、ダンカンは、J=ダルクローズに対して次のように述べている。「体操用にアレンジされているだけの、舞踊システムで踊ることは、あまりに論理的すぎる理解の仕方ではない(ダルクローズら)。」<sup>41</sup> つまり、ダンカンにとっては、J=ダルクローズの身体表現法は、あまりにも理論的な制約が多すぎる、窮屈なものとしてとらえていたことが確認できる。その上で、彼女は、次のように述べた。

あまりにも理論的な練習は、衝動力や靈感を鈍くさせる一方、頭脳の厳格な力によって発育中の肉体を指導することは、子どもの教育においては罪だからである。子どもの肉体を満足に導くことのできる唯一の力は、魂の靈感である<sup>42</sup>

ダンカンにとっては、理論よりも、人間が本来持っている〈魂の靈感〉という精神性、つまり内的な感情を重視した点が、J=ダルクローズとの大きな相違点として確認できる。

両者の理念は、同じように音楽を聴取し感受することにより始まるが、リズムや音楽の要素に極めて忠実な身体の動きを目指し、音楽と身体の動きを論理的、そして生理学的に導いた J=ダルクローズに対し、個人の靈感という精神性に動きの源泉をおいたダンカンとは、互いに相容れない大きな相違点があった。

## 2) 互いのメソッドの動き方に関する記述

次に、動き方に着目し、両者の考え方の同異を考察する。

ダンカンの身体表現は、ダンカン自身が傾倒していた、ギリシャ文化の影響を色濃く感じさせるものである。まず、ダンカンは、ギリシャ時代の人々が纏っていたようなチュニックを着て、素足でサンダルを履いていた。よって、彼女が踊ると「ギリシャ風のダンス」という表現で評されていた。

その動き方について、J=ダルクローズは次のように指摘している。

アダージョでは、彼女はめったに拍子に合わせて歩かず、音楽のフレーズが指定している数のパ（ステップ）に、その都度、1ないしそれ以上の数のパを無意識のうちに付け足している<sup>43</sup>

音楽に極めて忠実に動くという彼の原理によると、ダンカンの動きは、音楽の要素を無視した部分があると分析したのである。また、ダンカンの動きは多様で、美しく、数多くの身振りをもっているとしながらも、それらは、往々にして古いもの、特にギリシャの彫刻のポーズの焼き直しであると指摘している。つまり、彼にとって、ダンカンの動きは、「音楽によって指定されている感情のニュアンスの必然的な結果ではない」<sup>44</sup>ということになり、音楽に偶然に一致する場合はあったとしても、必然性を持っていないと分析したのである。

また、第1章において詳述したが、ポーズ（姿勢）は、J=ダルクローズの身体表現法の中では、動きの連続の中の出発点であり、到達点であった。よって、ダンカンがこだわりを持っていた、ギリシャ彫刻のポーズの模倣については、J=ダルクローズにとっては、なんら必然性の無いものであった。

それに対し、ダンカンは、自分の舞踊について次のように述べている。

「理論に拘束されたり規則に息の根を止められるようなこともなく—ダルクローズたちのしていることのように—神が私に与えて下さった自然で真実なる芸術」<sup>4 5</sup>である。つまり、ダンカンにとって、J=ダルクローズのメソッドは、理論や規則に縛られていて、自分の求めている自然な動きとは、全く相いれないと考えていたことを示唆している。

上記の相互の言述は、両者の本質的な違いを浮き彫りにしている点として、大変重要であると考えられる。あくまでも音楽に忠実に、理論的であることによる普遍性を求め、動きに一つの法則性を持たせた J=ダルクローズに対して、ダンカンは、音楽を聴くことにより湧き上がる、個人の情感や靈感という精神性を重視し、一音一音の音やニュアンスに合わせて動くということに強いこだわりを持っていなかった。音楽と身体の動きに対する、両者の根本的な見解の違いが明らかである。

### 3) ダンカンの音楽観に見る J=ダルクローズとの同異

続いては、ダンカンの音楽観について考察する。

ダンカンは、音楽の専門的な教育を十分に受けた経験はない。しかし、音楽教師だった母親の影響で、幼少期より、日常的にクラシック音楽に触れる機会を有していた。ダンカンは、母親の弾くピアノに合わせて、自由に踊ったとされている。彼女を見守り育んだ家庭環境は、既成の楽曲に合わせて自由に踊る、という斬新で自由な発想を育てていった。そして、それは、それまでの舞踊界にはないことであった。ダンカンの次の言述には、どのように舞踊による表現を創造していったのか、ダンカン独特の音楽の聴き方や、豊かな想像力が読み取れる。

静かに横になって目を閉じていると、いつも、まるで自分の目の前で演奏しているかのように、はっきりとオーケストラが聞こえてきた。そして、全ての楽器に対して、表現豊かに動いている神のような姿が見えた。この幻のオーケストラはつねに私の心の中で踊っていた<sup>4 6</sup>

J=ダルクローズは、「心的聴力」<sup>47</sup>という言葉を残している。つまり、音楽が実際に流れていなくても、心の中に音楽を再現することができる能力である。彼は、「心的聴力」は、知覚と記憶に依拠している、と説いている。上記のダンカンの有り様も、J=ダルクローズの述べる「心的聴力」による再現に、加えて映像が重なって見えている点が大変興味深い。ダンカンには、音楽を分析的に聴取するというよりも、音楽から受ける想像力が豊かであったと考えられる。

ダンカンの舞踊は、音楽によって刺激され、内面の感情が湧き上がることによって、初めて身体が動き始めるものであった。それを、片岡（1979）は「音楽を踊る」<sup>48</sup>と表現した。片岡によれば「いつでもダンカンは内的目覚めから出発した。ダンカンの場合は音楽によって喚起される感情が主であり（中略）音楽に対する深い沈静から肉体が喚起されるのを待った。するとやがて肉体は意志とは無関係に動き出した」<sup>49</sup>と分析している。ダンカンが依拠していた身体運動の原理は、J=ダルクローズの求めるような、極めて音楽的な分析を必要とする内容ではなかった。音楽をとらえる時の、内的な感性である魂の靈感が、身体表現として表出することがダンカンの原理であった。彼女の、その心身の一体化こそが、それまでにない、新しい身体表現であり、多くの観衆を感動させ、多くの芸術家に影響を与えたのであると考えられる。

ダンカンには、それまでになかった身体表現の手法や、ギリシャ風の服装であるチュニックや裸足というスタイルで、古典バレエの慣習を大きく塗り替えた。しかし、後世にとって、決定的な影響を与えたことがある。それは、舞踊の為の音楽として作曲された音楽ではなく、著名な作曲家が作曲した既存の楽曲を使用して表現するというものであった。これは、当時の舞踊界を揺るがすような革新的試みだった。ダンカンには、様々な評論や好奇の眼差しの中でも、バッハ、グルック、ベートーヴェン、ショパン、シューベルト、ワーグナーなどの楽曲を用い、自らの身体表現法で踊った。

こうした交響曲の舞踊化は、ダンカン以後、多くの試みが行われるようになり、現代のモダン・バレエにはなくてはならないものになっている。ダンカンには、既存の楽曲を使用することについて「音楽のようにならずと先に進んでいる芸術に合わせようとするのは、とても難しく矛盾したもの」<sup>50</sup>と述べた上で「私にできるのは漠然としたヒント、多くの踊り手による未来の踊りの大まかなスケッチを提供することだけ」<sup>51</sup>と述べている。この言述からは、ダンカンが、自分の表現方法に対する根本的な限界も認めた上で、既存の楽曲に合わせて踊る試みをしていたことが読み取れる。しかし、このダンカンの斬新な試み

は、様々な論争を生み、特に「交響曲」を使用したことは、当時の芸術界に大論争を巻き起こすことになった。

國本(2011)は「最も論争を生んだ作品は、ベートーヴェンの『第7交響曲』に振り付けたとき」だったとし、「ダンカンは、音楽を意味論的にも構造論的にも考慮することなく、交響曲をただのきっかけにして『自由に』『自身の感性の赴くままに』踊り、それが結果的に彼女の音楽解釈が当時間違っているとされ、否定される理由となった」<sup>52</sup>と考察している。また、同じく國本は、ダンカンの音楽と動きの関係について「音楽の内包する構造（音楽が持つ時間分割）も内容（音楽が持つ感情、物語性）も意識しない」で「自分の感性の赴くままに踊る」<sup>53</sup>ことだったと結論付けている。以上の点については、J=ダルクローズも、次のように述べている。

ダンカンが、エモーションを表現する技術は抜きんでいたが、しかし不運にも音楽家ではなかったため、古典派の音楽や近代の音楽のうちでもっとも暗示に富むものでさえ、彼女にとっては付随物でしかなかった<sup>54</sup>

ダンカン本人も認めているが、交響曲やオペラなど、複雑で総合的な面で既に高みに達していた音楽を従え、たった一人で表現することには、限界があったことは否めない。斬新さや奇抜さに富むとは言え、音楽解釈という面での稚拙さは拭えなかった。よって、複雑な構成で編み上げられた音楽、特に交響曲の持つスケールの大きさを、十分に表現しきれなかったと考えられる。國本も分析しているように、ダンカンにとって、音楽はあくまでもきっかけであった。よって、音楽の構造や、音楽の持つ感情を表現しようとしたJ=ダルクローズとは、決定的な相違があることが確認できる。

以上の考察から、次のようなことが推察される。

ダンカンが、確かに既成の楽曲を使用したことが、それは、J=ダルクローズが「身体の動きと音の動きが、音楽的要素と身体造形的要素とが緊密に一体化」<sup>55</sup>され、動きによって音楽を翻訳しようとした試みとは、大きく異なるものであった。ダンカンにとっては、あくまでも、音楽は情感に訴える「きっかけ」であった。音楽を聴くことにより浮かび上がる内面的情感を、「自由に」「自然に」踊ることで、人間本来の動きを取り戻すことが、ダンカンの第一義の目的であったといえる。

#### 4. ダンカン・テクニックに見る具体的な身体表現法の比較

##### — *The Technique of Isadora Duncan* を手がかりに —

次に、*The Technique of Isadora Duncan* (ダンカン・テクニック) の内容を分析する。著者は、ダンカンの育てた弟子で、第一の後継者であるイルマ・ダンカンである。同書は、生前のダンカンの教えを、体験を基にまとめたダンカン・テクニックの教則本である。

ダンカン・テクニックについては、森田の一連の研究「ダンカン・ダンスの運動特性」<sup>56</sup>に、極めて詳しい検討がなされている。しかし、同研究では、特に動き方に主体が置かれ、音楽については言及されていない。よって、本研究では、森田の研究を参考にしながら、音楽と身体の動きという視点に基づいて、J=ダルクローズとの同異を考察していく。

同書の冒頭「筆者のまえがき」において、同書の内容は、ダンカンがモスクワの学校の生徒たちに初めて教えた時のものであると示されている。比較的平易な動きに始まり、応用的な動きまで示されていることから、同書の練習内容を順に追って確認し、J=ダルクローズとの同異を考察する。

##### 1) *The Technique of Isadora Duncan* (ダンカン・テクニック) の練習内容及び総論

ダンカン・テクニックでは、まず「Walking (歩く)」から具体的な練習が示され、以下「Running (走る)」「Skipping (スキップ)」「Swing step (揺れるステップ)」「Jumping (ジャンプ)」「Arm Movements (腕の動き)」「Lying Down and Rising (横たわり起き上がる)」「Tanagra Figures (タナグラのフィギア)」「The Waltz (ワルツ)」「Twirling (回転)」「The Polka (ポルカ)」「Gymnastics (体操)」の順番に、12に渡る練習が示されている。最後に「General Rules (一般的なルール)」として総論が述べられている。

次は、音楽と動きの関係について言述された点を中心に、順を追って概要をまとめ、考察する。

始めの練習は「Walking (歩く)」から始まっている。立ったままで、ゆっくりとした足の動きの練習から始まり、実際に歩くときの身体の姿勢に至るまで、細かく指示されている。譜例はないが、4分の4拍子のゆっくりとしたマーチに合わせて、できる限り滑らかに歩く、と指示されている。まず、音楽の速さに合わせて動くことから始めている点は、第1章でも詳述したように、J=ダルクローズが、『プラスチック・アニメの練習』において、歩くための身体の動きを細かく示し、マーチの音楽に合わせて指示しているのと



共通している。但し、J=ダルクローズの練習では、様々な速さで歩くことが求められている点に違いが確認できる。

次は、「Running (走る)」である。様々な速さに対応するように、足の爪先や腕の使い方が示されている。ここでも、譜例はないが音楽に合わせ、軽やかに正確に刻むように、と指示している。

次は、「Skipping (スキップ)」である。脚を音楽のリズムにしっかりと合わせていくことや、胴体、腕、手、頭も、メロディやリズムに合わせていくようにと指示されている。特に譜例が無いために、どのようなメロディであるかは、確認できない。

続いて「Swing step (揺れるステップ)」「Jumping (ジャンプ)」「Arm Movements (腕の動き)」までは、動きの指示はあるが、音楽の指示はない。

「Lying Down and Rising (横たわり起き上がる)」の項は、全体としてゆったりとした動きが中心になっている。音楽としては、「時々、リストの“愛の夢”のような優しい音楽を伴って行うとよい」<sup>57</sup>と指示されている。

「Tanagra Figures (タナグラのフィギア)」では、譜例はないが、「有名な音楽のワルツのテンポを使って、それぞれのポーズを4小節で行う」<sup>58</sup>と指示されている。ここでは、あるポーズを4小節間続けて、次のポーズを4小節間続けることの繰り返しである。J=ダルクローズのプラスチック・アニメの練習では、ポーズは動きの出発点であるという考え方なので、かなりの相違がある。

「The Waltz (ワルツ)」の項では、「気高く非常に優雅なリズムの踊りなので、誰もが学ばなければならない。舞踏場で踊られる従来のワルツは、私たちの練習するものと、アクセントが大きく異なっている。」と述べられている。さらに、ワルツの3拍子を1セットとして動いている様子が次の記述に確認できる。「1&3とカウントする。2は左足を右足の後ろに行くように引き寄せるものである。」<sup>59</sup>これは、ワルツの3拍子感を意識した脚の動きである。

「The Waltz (ワルツ)」の項の中の「ターンの練習」では、ワルツのステップを踏むとされたうえで「脚は、完全にワルツのリズムの中で動かなければならない。なめらかに、そしていつも最初の拍にアクセントを伴う(中略)このダンスの練習は、ピアノのテクニックと比較することができる。常に脚に付けられるリズムカルな拍は、ピアノ演奏における左手の動きと一致する。腕と頭の動きは、ピアノ上で右手が演奏するメロディの変化と一致する。」<sup>60</sup>と、述べられている。譜例はないが、この指示は、3拍子の最初の拍にア

アクセントが付けられること、ピアノの左手で弾かれる低い音で示される 3 拍子の拍を脚で表現し、腕や頭などは、右手で弾かれるメロディに合わせてといった指示である。この内容からは、「音の高低」に対応するように、表現する身体の部位を合わせていくこと、拍やメロディに合わせてといったリズム性に言及した内容となっている。

さらに、「どの動きも最初の拍でさっとやっつてしまわないで、残りの拍もしっかり使う。最初のワルツステップの最初のビートから、次のワルツステップの最後のビートで終わりにしなければならない。」<sup>61</sup>と述べられている。この内容は、3 拍子の 1 拍目でステップを踏み、2 拍目は反対の脚を軽く寄せ、最後の 3 拍目で、またステップを踏み、流れを付けるというものである。ワルツの音楽の 3 拍子感が感じられる。

「Twirling (回転)」では、最初はワルツのリズムでゆっくり行うが、スピードをあげ速いテンポでできるようにする、と指示されている。また、「ショパンの“ワルツ ブリランテ” 作品 34 の 2 番目のパッセージは、ステップを実行する最高の曲であり、音楽のアイディアを教えてくれる最高の曲である。」<sup>62</sup>と具体的な曲名を明記している。ショパンの曲は、ダンカンが好んで良く使用した曲であると言われている。

「The Polka (ポルカ)」では「ポルカは、4 つの八分音符の間に、スキップ一回と 3 回の走る動作で成っている。4 つ目の八分音符でスキップし始め、それに続く 3 つの八分音符で走る。右膝を持ち上げてスキップしたら、右脚を最初の八分音符で速やかにおろす。」<sup>63</sup>と、具体的な音符に対する動きの指示が明記されている。また、譜例は示されていないが、腕でしっかりテンポを刻む、メロディのアクセントをしっかり表現する、脚と身体の両方で音楽を強調するなどの、リズムカルさを重要とする指示が多い。ポルカの譜例は示されていないが、躍動的な音楽に対応する動き方として明示されている。

「Gymnastics (体操)」では、特に音楽の指示はない。脚や腰の柔軟性の重要さが示されている。

最後に、「(General Rules) 一般的なルール」として総論がまとめられている。

「足首の強さと柔軟性は、軽さと、速さと足の動きのバランスを保つために重要である。音楽に合わせてダンスするとき、メロディやリズムに合わせて。最初の音を聴くまで待ち、すぐにそれを受け止める。音楽の雰囲気の良い時、聴く前に動いてはならず、例えば、ほんの少しでもはやく動いてはならない。」<sup>64</sup>この指示からは、音楽の要素として確認できるのは「速さ」「メロディ」「リズム」の 3 つの点であり、それらに合わせてことが大切と示されている。J=ダルクローズのように、非常に詳細に音楽の動きを身体の

動きに表現するという事ではないものの、メロディやリズムに注意を促している。

また、「常に、自分の中で動きを感じる、(中略)感情は、いつも動きを通してより表情豊かに表現されなければならない。」<sup>65</sup>という言述からは、動きに感情的な要素を要求していることがわかる。さらに、「あなたの身体が強くなり、動きのバランスが良くなり、柔軟になって初めて、心の中にあるあなた自身の思いを表現することができる。その時は、あなた自身が完全なる楽器になっていて、本当に美しいことを創造するにふさわしい閃きを得ていることと想う。」<sup>66</sup>と言述されている。身体の動きを柔軟にすることが、内面を表現する上でも重要であること、その体験を通して、人は「完全なる楽器」となり、美の創造に繋がる、心と身体の調和を目指していることを示している。最後に「身体的な教育と、動きの芸術に対する知識を通して多くのことを学ぶものである。精神的そして身体的な両方を開放する教育を受けた人々は、なんの障害も持たない人々である。」<sup>67</sup>とまとめられ、人間教育を目指したダンカンの舞踊教育の目的が示されている。

以上の *The Technique of Isadora Duncan* の中から抽出した、音楽と身体の動きに関連する言述に対して、次に分析を行う。

## 2) *The Technique of Isadora Duncan* (ダンカン・テクニク) に見る身体表現法の分析

ダンカン・テクニクの中で抽出した、音楽と動きが示された具体的な記述を、J=ダルクローズの示した「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」<sup>68</sup> (第1章 p.24 参照) を指針に検討する。

まず、「音の高低」についての指示は殆ど見られないが、「ワルツ」の項目の中で、音の高さと動きに対する指示があった。

次に「音の強弱」については、「アクセント」と、その関連での指示が若干見られるが、非常に少ない。強弱については、さほど重要視されていないことが確認できる。

次に「音質」としては、「なめらかに」「しなやかに」「軽やかに」といった指示は見られるものの、具体的な音楽との対比では示されていない。

次に「時価」は、具体的な音符に対しての動きの指示が見られた部分もあった。「ゆっくりと」や「速く」といった指示は多く見られたが、その他は「音楽に合わせて正確に」といった指示だった。少なくとも、音の速さに合わせることは重視していたとわかる。

「拍子」の指示は、歩く時のマーチ、4分の4拍子、あるいはワルツの項では、3拍子

感を持った動きの指示があった。拍子については、意識されていたとわかる。

次に、「リズム性」では、「リズムカルに」「リズムに合わせて」といった指示が多くみられた。具体的なリズムを示し対応する動きの指示のある部分は、僅かだった。

「メロディ」については、「音楽に合わせてダンスするとき、メロディやリズムに合わせて」と指示をしているが、実際の音楽が示されていないことから、メロディの中の、主にリズムのまとまり（フレーズ）に合わせて動くことを意味するのではないかと考えられる。よって、この指示の内容は「フレージング」（音楽のまとまり）についても包括していると推測される。

「休止」以下「対位法」「和音」「和声進行」「構成」「オーケストレーション」については、言及された記述は確認できなかった。

以上の考察により、ダンカン・テクニクにおいては、音楽と動きの対応する要素は「音の高低」「音質」「時価」「拍子」「リズム性」「メロディ」「フレージング」であり、この5点については、意識を持って指導されていることが確認できた。しかし、確認できた内容も、具体的な音楽の譜例に対しての指示ではないこと、また、数が非常に僅かであり、とても曖昧な表記が多い。

一方で、「音の強弱」以下「休止」「対位法」「和音」「和声進行」「構成」「オーケストレーション」については、全く言及されていない為、重視されていないことが確認できた。

第1章で詳述したように、「音の強弱」は、J=ダルクローズのプラスチック・アニメにおいては、「時間の分割」や「空間の分割」と関連する最も重要な要素である。また、「対位法」「和音」「和声進行」「構成」「オーケストレーション」については、音楽の要素の中でも、高度な学習を必要とする内容である。その内容に言及されていないダンカン・テクニクの教授内容からは、ダンカンが、音楽的な要素の一部しか重要視していないことがわかる。

以上の考察により、J=ダルクローズがダンカンの音楽観について言述した「ダンカンは、エモーションを表現する技術は抜きんでいたが、しかし不運にも音楽家ではなかったので、古典派の音楽や近代の音楽のうちでもっとも暗示に富むものでさえ、彼女にとっては付随物でしかなかった」<sup>69</sup>という内容を、裏付けられる結果が得られた。また、國本（2011）が分析した、ダンカンの音楽と動きの関係は「音楽の内包する構造（音楽が持つ時間分割）も内容（音楽が持つ感情、物語性）も意識しない」で「自分の感性の赴くままに踊る」<sup>70</sup>という分析についても、正しいと考えることができる。

## 5. J=ダルクローズとダンカンの比較に基づく考察

これまでのJ=ダルクローズとダンカンの比較から、教育思想、特に音楽観と身体観、そして音楽と動きの関係に対する考え方を考察する。

両者の教育思想は、音楽と動きの融合に基づいた新しい動き方により、社会的な生活を営む上で、心と身体の調和のとれた人間を育てる、という点において共通している。ダンカンは、「魂の自然な言葉が身体の動きとなるまでに、その身体と魂とがともに調和して発達」<sup>71</sup>することを目指し、自らの新しい舞踊に、新しい社会の人間のあるべき姿を求め舞踊教育を推し進めた。その姿には、舞踊家というよりも教育者として、J=ダルクローズと共通した、豊かな人間形成への希望と期待が感じられる。

次に、古典バレエが形式的で高度な技巧を重視し、音楽が単に付随物のように存在していることに大きな疑問を持っている点が共通している。さらに、両者の動きの要素は、歩く、走る、ジャンプする等であり、非常に一般的で誰もができるような動きを基本にしている点には共通点が見いだせた。また、バレエが、バレエの為に作曲された曲を使用しているのに対して、多くの作曲家の既成の楽曲に動きを付けた点にも共通点が見いだせた。

しかしながら、内実については、明確な相違点が見られた。音楽を心で感受すると同時に、あくまでも音楽と身体の動きを一致させる身体の動きを重んじたのがJ=ダルクローズであり、音楽を繰り返し聴くことにより内的に捉え、あくまでも個人が受け取った情感から導かれる、自由なる動きに変換することを最重要視したのがダンカンであった。

また、両者は、五感の枠に収まらない、それぞれの特殊な感覚を発見し、それを育んでいくことがそれぞれの教育の課題であることを示した。それは、J=ダルクローズにおいては「筋肉の運動感覚」であり、ダンカンにおいては「魂の靈感」である。

他にも、共通して使用する音楽という芸術に対して、すでに高度な高みに達しているという見解や、音楽の持つリズム性による身体への好影響には共通点が見られる一方で、両者の音楽観には根本的な違いが見られた。J=ダルクローズは、音楽家、音楽教育者として、常に音楽的な視座にあった。彼は、「音楽が人間の身体の奥深く入り込み、身体とひとつになることができ、人間の身体機能が、心の情感の多彩なリズムに全面的に満たされ、自然に反応する」<sup>72</sup>ことを目指し、音楽の理論的な解釈と身体の動きとの結びつきの重要性を強く訴えた。それゆえに、その規則性に対し、身体が音楽に従属させられていると解釈した舞踊家もいたのだと考えられる。しかし、J=ダルクローズが、近代舞踊革命における舞踊家たちの、音楽的な基礎を育成するうえで大きな功績を果たしたことは言うまで

もないことであり、新しい舞踊教育として、一つの社会的な教育モデルを示したとも言えるだろう。

一方、ダンカンには、舞踊の専門的な教育を受けたことが無いことが幸いして、古典バレエのシステム的な鎧を、いとも簡単に打ち破ることができたのではないかと考えられる。人間が本来持つ自然な姿を尊び、自然や更にはもっと深遠な目に見えない靈感を軸とするダンカンの芸術は、自らの内なる芸術を掘り下げ昇華しようとする天才舞踊家の孤高の営みであったとも言える。彼女の手法は、間違いなくモダン・ダンスの先駆的な思想となり、方法論となったと考えられる。しかし、音楽を理論的に分析し多くの練習を自ら作成し提示した J=ダルクローズに比べて、ダンカンには伝記や論文はあっても自著によるメソッドの教則本がなく、また本人の映像による記録が殆どない。自らの天才的な感覚に依存するダンカン・テクニクは、技術体系や訓練方法の発展が伴わず、それゆえに、正しい理解や伝承を難しくしたとも言えるだろう。

今回の比較検討の中で、その斬新さゆえに古典バレエと対極に位置し、あたかも孤軍奮闘するがごときダンカンの目指した新しい舞踊に対して、J=ダルクローズは音楽に対する捉え方や方法論の違いは認めつつも、本質的には一定の評価を抱いていることがわかった。一方、ダンカンの言述からは、J=ダルクローズを含めた同時代の舞踊家に対する肯定的な記述は殆ど確認できない。それは偏に、ダンカンが自分の目指すものに絶対の信念と自信を持っていたからであろうと推察される。古典バレエの形式的なスタイルや技法から完全に脱却し、簡単なギリシャ風の衣装を纏い素足で踊ったダンカンの姿に、当時の多くの人々は、限りない自由への可能性を感じ、大いに魅了され感化されたことだろう。両者はお互いを意識しあうことによって自分自身の方向性を再確認し、自らの思想やメソッドの研究に邁進したとも考えられる。それぞれの立場で、モダン・ダンスの根本原理の基礎づけに重要な役割を担い、身体表現教育に対しても、大きな道筋を切り開いたということが出来るだろう。

## 【註と引用文献】

- 1 神澤和夫『20世紀の舞踊』未來社、1990、巻末資料「パノラマで見る20世紀の舞踊の展開」
- 2 津田淳子「イサドラ・ダンカン再考—モダン・ダンスとの関連から—」  
『長崎県立女子短期大学研究紀要』第31号、長崎県立女子短期大学、1983
- 3 森田玲子「ダンカン・ダンスの運動特性（その1）」『比較舞踊学研究』13巻1号、比較舞踊学会、2008、pp.45-59  
——「ダンカン・ダンスの運動特性（その2）」『比較舞踊学研究』14・15巻合併号、比較舞踊学会、2009、pp.67-78  
——「ダンカン・ダンスの運動特性（その3）—上肢の運動と姿勢変容を中心に」  
『比較舞踊学研究』16巻、比較舞踊学会、2010、pp.69-79  
——「ダンカン・ダンスの運動特性（その4）—タナグラ・フィギア (Tanagra Figures) のポーズと表現性—」『比較舞踊学研究』18巻、比較舞踊学会、2012、pp.49-61
- 4 國本眞由子「イサドラ・ダンカンの音楽観」『日本女子体育大学大学院研究紀要』日本女子体育大学大学院、2011
- 5 イサドラ・ダンカン『魂の燃ゆるままに』山川亜希子・山川絃矢訳、富山房インターナショナル、2004
- 6 イサドラ・ダンカン『芸術と回想』シェルドン・チェニー編、小倉重夫訳、富山房、1977
- 7 Irma Duncan . *The Technique of Isadora Duncan*. New York : Dance Horizon、佐々木由喜子訳（未公刊）、Copyright 1970(The first edition published in 1937 by Kamin Publishers, New York)
- 8 邦正美『舞踊の文化史』岩波新書、1968、p.132
- 9 同上書、p.125
- 10 片岡康子他『体育・スポーツ人物思想史』不味堂、1979、p.474
- 11 高階秀爾『世紀末芸術』ちくま学芸文庫、2008、p.187 ヴェルレーヌの詩の冒頭
- 12 ルドルフ・フォン・ラバン (Laban, Rudolf von, 1879-1958)、ルドルフ・ボーデ (Bode, Rudolf, 1881-1970)、マリー・ヴィグマン (Wigman, Mary, 1886-1973) 等があげられる。
- 13 J=ダルクローズ『リズムと音楽と教育』板野平監修、山本昌男訳、全音楽譜出版社 2003、xii
- 14 同上書、序文 xi
- 15 同上書、序文 x
- 16 ダンカン、前掲書、2004、p.16
- 17 ダンカン、前掲書、1977、p.20
- 18 片岡康子他、前掲書、p.491  
「イサドラブルズ」は皆ダンカンという姓をもらう。イルマ・ダンカン、アンナ・ダンカン、マリー・テレザ・ダンカン、リサ・ダンカン、エリカ・ダンカン、マーゴット・ダンカンである。
- 19 ダンカン、前掲書、1977、p.74
- 20 同上書、p.38
- 21 同上書、p.110
- 22 同上書、p.185
- 23 津田淳子、前掲論文、1983
- 24 ダンカン、前掲書、2004、p.90

- 2 5 生活改革運動は、ドイツに発生した急激に進行した産業革命によって生じた社会の歪みを是正する総括的な試みで、近代化の過程で起こったものであるが、その理念の源流は実はプラトン以来の伝統的なユートピア思想にある。; 副島美由紀『ドイツのユートピア思想とモダニズムの生活改革運動に関する総合的研究』小樽商科大学 2002、2003、2004
- 2 6 J=ダルクローズ、前掲書、2003、p.187
- 2 7 同上書、p.193
- 2 8 同上書、p.167
- 2 9 同上書、p.183
- 3 0 L.チェクシー他『音楽教育メソッドの比較』板野和彦訳、全音楽譜出版社、1994、p.61
- 3 1 ダンカン、前掲書、1977、p.32
- 3 2 イサドラ・ダンカン&ゴードン・グレイグ『あなたのイサドラ 愛の手紙』F・スティーグミュラー編、阿部千律子訳、富山房、1980、p.49
- 3 3 ダンカン、前掲書、1977、p.58
- 3 4 タナグラ（古代ギリシャの都市）の墓地で発見された、繊細なテラコッタ像がタナグラ・フィギアと言われている。ダンカンは、様々なテラコッタの像のポーズを用いた。;  
森田玲子「ダンカン・ダンスの運動特性（その4）ータナグラ・フィギア（Tanagra Figures）のポーズと表現性ー」『比較舞踊学研究』18巻、比較舞踊学会、2012、pp.50
- 3 5 Irma Duncan,*op.cit.*,
- 3 6 ダンカン、前掲書、2004、p.432
- 3 7 片岡康子他、前掲書、p.486; 神経叢とは脊椎動物の末梢神経の基部や末端部で、多数の神経細胞などが枝分かれして網状になっている部分であり、ダンカンの言う太陽神経叢とは今日の腹腔神経叢で、位置は鳩尾（みぞおち）のところと考えられる。
- 3 8 片岡康子他、前掲書、p.514
- 3 9 J=ダルクローズ、前掲書、p.193（欄外）
- 4 0 J=ダルクローズ『音楽と人間』河口道朗訳、全音楽譜出版社、2011、p.52
- 4 1 ダンカン、前掲書、1977、p.28
- 4 2 同上書、p.28
- 4 3 J=ダルクローズ、前掲書、2003、p.169
- 4 4 同上書、p.171
- 4 5 ダンカン、前掲書、1977、p.102
- 4 6 ダンカン、前掲書、2004、p.281
- 4 7 J=ダルクローズ、前掲書、2003、p.91
- 4 8 片岡康子他、前掲書、p.507
- 4 9 同上書、p.507
- 5 0 ダンカン、前掲書、2004、p.277
- 5 1 同上書、p.182
- 5 2 國本眞由子、前掲論文、p.12
- 5 3 國本眞由子、前掲論文、p.13
- 5 4 J=ダルクローズ、前掲書、2011、p.52
- 5 5 J=ダルクローズ、前掲書、2003、p.142
- 5 6 森田玲子「ダンカン・ダンスの運動特性」（その1）～（その4）上記3参照
- 5 7 Irma Duncan,*op.cit.*,p.15
- 5 8 Irma Duncan,*ibid.*,p.17
- 5 9 Irma Duncan,*ibid.*,p.22
- 6 0 Irma Duncan,*ibid.*,pp.23-24
- 6 1 Irma Duncan,*ibid.*,p.25
- 6 2 Irma Duncan,*ibid.*,p.27



- 
- 6 3 Irma Duncan, *ibid.*, p.28  
6 4 Irma Duncan, *ibid.*, p.33  
6 5 Irma Duncan, *ibid.*, p.33  
6 6 Irma Duncan, *ibid.*, p.34  
6 7 Irma Duncan, *ibid.*, p.35  
6 8 J=ダルクローズ、前掲書、2003、pp.185-186  
6 9 J=ダルクローズ、前掲書、2011、p.52  
7 0 國本眞由子、前掲論文、2011、p.13  
7 1 ダンカン、前掲書、1977、p.40  
7 2 J=ダルクローズ、前掲書、2003、p.179

## 結論

### 1. リトミックにおける身体表現法〈プラスチック・アニメ〉の概念

#### —20世紀前後の身体表現教育との比較検討の視点から—

序論にも述べたように、20世紀前後のヨーロッパ社会は、大きな変革期にあった。経済商業主義や物質主義の台頭、自然科学と精神科学の発展も顕著であった。そうした変化は、多様な価値観が混在することになり、社会的な変革をもたらした。市民レベルでの意識改革がもたらされ、理想とする「新しい人間」を教育するための試みも活発となった。身体の教育も、その一つであった。

このような時代的な変革期の中で、J=ダルクローズの革新的なアイディアは、人間解放の機運を背景として、従来の伝統的な音楽教育の在り方に一石を投じた。J=ダルクローズの音楽と動きを一致・調和させる方法は、その可能性を広げていった。

結論では、本論で明らかになった点を確認し、プラスチック・アニメの概念とその独自性について検討し、序論で設定した仮説の検証を行う。J=ダルクローズが、20世紀前後の身体表現教育に与えた影響についても考察する。

第1章では、プラスチック・アニメの概念の成立過程を辿りながら、その概念を明らかにした。J=ダルクローズは、1892年にジュネーヴ音楽院に就任する以前から、すでにリトミックの構想を抱いていた。音楽院に就任と同時に、学生に対して独自の新しい試みを始め、1907年頃までには、プラスチック・アニメの構想を確立していたと考えられる。1911年から1914年にわたるヘレラウ・ダルクローズ学院で活動した時期は、J=ダルクローズの全盛期であった。この時期は、音楽の舞台発表において、アドルフ・アッピアの革新的な舞台装置や照明効果により芸術性が高まり、多くの芸術家に刺激を与えるものとなった。その後、ジュネーヴでのJ=ダルクローズの教育活動は、人間の諸感覚を統合するものとして治療への適用の可能性を拡張しながら、次第に人間形成に寄与する教育活動にその中心を置くようになった。つまり、身体の動きによって生み出される感覚の統合は、一人ひとりの個人の内での発達を育む。また同時に、その感覚統合は、社会性の育成にも寄与するものになる。リトミックが人間教育と言われる所以は、このあたりに見出される。

プラスチック・アニメの内容も変容を遂げていった。例えば、歌に合わせて手を打つ、ステップをするなどの初期の段階の活動から、エネルギー(強弱)と空間と時間の関係に基

づいた、全身の動きを伴った活動へと進化していった。音楽と身体の動きを一致させることにより、神経組織との連携を伴った筋肉の運動感覚を育もうとした。つまり、心と身体を調和させ、人間の本質的な能力を高めていこうとしたのである。これは、人間教育への発展を見せた、と考えられる。こうした J=ダルクローズの取り組みの重要な点は、音楽と身体表現の組み合わせにより、音楽が特に人の精神面に働きかける効果を、教育の実践の中に見出したことである。その成果は、後の様々な教育や治療への可能性を拓けたと言えるだろう。

第2章では、古典バレエにおける身体表現との比較検討を行った。

ルネッサンス時代から続く古典バレエは、身体表現芸術の伝統を形作ってきた。J=ダルクローズは、この古典バレエの在り方について、音楽と身体の動きの一致の観点から、大きな疑問を抱いた。自ら定義した「音楽とプラスチック・アニメの共通要素」の観点から「音楽と現代バレエ<sup>1</sup>の共通要素は、唯一『拍子』であり、付け加えて、近似的には、『リズム』である。」<sup>2</sup>と述べている。

すなわち、プラスチック・アニメでは、まず音楽を心で感受し、音楽を動きで翻訳するがごとく、全身的で自由な身体の動きを用いる。これに対して古典バレエでは、伝統的な動きの型を、正確に動くための動きのテクニックを優位としており、音楽は動きを支える伴奏として終始している。これは、音楽と身体の動きの観点から、両者には大きな相違があると言える。加えて、この相違点は、後述する様々な身体表現に大きな影響を及ぼすことになるのである。

第3章では、19世紀の演劇教育におけるデルサルト身体表現論の内容を検討し、プラスチック・アニメに及ぼした影響を考察した。感情を伴った動きの意識化、動きの連続性、動きと時間と空間のとらえ方、音楽における要素〈リズム、メロディ、ハーモニー〉に対する考え方等に、両者の共通点を見出すことができた。また、デルサルトは、身体表現教育を通して〈個人の開発〉を目指した。加えて J=ダルクローズは、〈社会性〉という視点を付与した。つまり、従来の専門的な教育目的に、人間教育という点を付加した点で共通点を見出すことができる。デルサルトの身体表現理論は、形式的な動きではなく、身体の動きに内面的な要素を持たせることに、特色と新しさがあった。この点が J=ダルクローズに大きく影響を与え、継承されている要素と考えられる。同様に、(次に検討を行った)ラバン及びダンカンの舞踊教育にも影響を与えている。同理論は、まさに新しい身体表現の時代を牽引したものと考えることができる。

第4章では、J=ダルクローズと同時代に活躍した、舞踊家ルドルフ・ラバンの舞踊教育との比較検討を行った。「エフォート」と名付けられた、ラバンの舞踊の原理において、「重さ」「時間」「空間」「流れ」と定められた運動要素は、J=ダルクローズの「エネルギー（強弱）」「時間」「空間」の関連性と共通したものが見出せた。また、ラバンが開発した舞踊譜「ラバノーテーション」における〈音楽と身体の動きの関連性〉については、複数の共通要素の存在が確認できた。身体を取り巻く空間のとらえ方や、動きの方向性において、両者とも非常に近似した考え方を持っていたと考えられる。また、教育思想においても、J=ダルクローズと同様に、ラバンの舞踊教育にも、個人の諸能力の開発から、社会性を培う人間教育として共通した目的を見出すことができた。一方で、音楽を第一義とするJ=ダルクローズと、身体の動きを第一義とするラバンでは、身体表現の方法に加えて、音楽に対する根本的な思想の相違が存在することがわかった。

第5章では、〈モダン・ダンスの母〉と呼ばれたイサドラ・ダンカンの舞踊教育との比較検討を行った。心と身体の調和のとれた人間を育てるという教育思想、古典バレエに対する批判的思想、一般的な動きを用いて自ら創造するといった表現の手法、既成の音楽に動きをつける等、複数の共通点が見出せた。一方で、身体運動の原理を、音楽と身体の動きの一致〈プラスチック・アニメ〉においたJ=ダルクローズに対して、ダンカンには、音楽を聴くことによって自然にわき上がる感情、つまり、魂の靈感という、非常に個人的で精神的な要素に依拠する身体表現であった。この点に、大きな相違点を見出すことができた。

これまでの検討を通して明らかになった点、つまり、各教育の内容の特徴を、「活動の形態」以下「教育思想」「古典バレエに対する考え方」「身体運動の原理」「特徴的な感覚」「運動形態の特徴」「音楽と動きに対する考え方」「使用する音楽」「その他の特徴」の9項目に着目し、整理した。(表1参照)

(表1) 各教育の特徴的な内容

(佐々木作成 2016年)

	J=ダルクローズ	古典バレエ	デルサルト	ラバン	ダンカン
教育形態	音楽教育	バレエ教育	演劇教育	舞踊教育	舞踊教育
教育思想	心と身体の調和のとれた人間を育てる。 自分自身の様々な能力を評価・社会性	伝統的な型と美しい動きの為に高い身体技能の育成	個性の開発 身振りやしぐさが感情と調和する。	個人の潜在的能力を高める。 調和的精神の獲得 生活リズムの獲得	身体と魂とがともに調和して発達する。 魂の自然な言葉が肉体の動きとなる。
古典バレエに関する考え方	身体技巧重視 音楽が伴奏にしかなっていない。		自然の法則を妨害する伝統的な一連のことがら	—————	女性の体を変形 リズムの完全無視
身体運動の原理	プラスチック・アニメ(時間・空間・強弱の相関関係)・内面で感受したものを表現	伝統的な型と動きのパターン	身体表現理論 身振りは魂と心に調和する。 ・三位一体の法則	身体動作表現理論 (時間・空間・重さ・動きの流れ： エフォート(意志))	感じたまま・自由に動く。
特徴的な感覚	筋肉運動感覚	跳躍・旋回などの身体技能	9組の調和による身振りの感覚	エフォート (身体の意志)	魂の靈感
運動形態の特徴	歩く・走るなどの一般的な動き ・連続した動き	伝統的な型 高度な身体技能	姿勢や身振りが心の状態と調和すること ・連続した動き	歩く・走るなどの一般的な動き ・連続した動き	歩く・走るなどの一般的な動き・ギリシャ彫刻のポーズの模倣・連続した動き
音楽と動きに対する考え方	音楽を動きで翻訳する。(音と身体の動きが一致する)	伝統的な型に基づく動きが優位	—————	動きが優位 音楽に影響を受ける場合もある。	音楽を「きっかけ」として自由に感性の赴くままに動く。
使用する音楽	既成の楽曲 即興演奏	バレエのための楽曲	—————	既成の楽曲	既成の楽曲
その他の特徴	教育の体系が整っている。	教育体系が整っている。	教育の体系化にやや脆弱性	ラバノーテーションの工学への応用 教育の体系が整っている。	教育の体系化に脆弱性

「教育の形態」としては、J=ダルクローズが音楽教育、古典バレエは15世紀からの伝統を有するバレエ教育、ラバン及びダンカンが舞踊教育と位置づけられる。

「教育思想」としては、古典バレエが伝統的な型と美しい動きの為の高い身体技能の育成を目指す、いわゆるバレエ技術の専門教育であるのに対して、その他は、微細な表現の差はあるものの、いずれも個性の開発や心と身体の調和などに代表されるような、人間教育としての要素を有している。

「古典バレエに対する考え方」については、ラバンの見解が本研究では明らかにならなかったが、残る3者については、技巧重視や自然の法則を妨害するなどの批判的な見解が確認できた。

「身体運動の原理」としては、古典バレエが伝統的な動きの型を優先するのに対して、残る4者には、いずれも心の内面と身体の動きとの関連性が認められた。この点は、先行するデルサルトの身体表現理論の影響が強く確認できるものである。

「特徴的な感覚」としては、J=ダルクローズが第6番目の感覚と称した筋肉運動感覚、古典バレエでは、跳躍や旋回などを軽やかに行う高い身体技能の感覚、デルサルトは三位一体の法則から導かれた9組の調和を表現する身振りの感覚、ラバンは「エフォート」と名付けられた身体の意志とも言える感覚、ダンカンは魂の靈感という非常に精神的な感覚である。

「運動形態の特徴」としては、古典バレエが、伝統的な型を重んじ高度な身体技能を必要とするものであるのに対し、J=ダルクローズやラバン、ダンカンは、歩く、走るなどの誰もができ得る一般的な動きが中心である。また、デルサルトが先行して発見した「連続した動き」は、J=ダルクローズ、ラバン、ダンカンのいずれにも確認することができた。特に、デルサルトとダンカンに共通している点としては、姿勢の有り様を重視している点である。デルサルトは、感情と調和した姿勢や身振りを示し、ダンカンはギリシャ文化に傾倒しており、ギリシャ彫刻のポーズを模倣する練習を取り入れている。一方、J=ダルクローズは、姿勢や身振りについては、それだけでは意味を持たず、あくまでも連続した動きが重要であると考えていた。

「音楽と動きに対する考え方」については、本研究ではデルサルトの見解が明らかにならなかった。古典バレエでは、伝統的な動きの型が音楽より優先された。一方、J=ダルクローズは、音楽と身体の動きは一致する。ラバンは、音楽よりも動きに優位をおいていたが、音楽に影響を受ける場合もあると示した。ダンカンは、音楽は動くための「きっ

かけ」として、感受したものを個人が自由に表現することを重視した。

「使用する音楽」としては、本研究ではデルサルトの見解が明らかにならなかった。古典バレエは、バレエのために作曲された既成の楽曲が中心である。他の3者については、既成の楽曲を使用している。加えて、J=ダルクローズは作曲家であったことから、自ら作曲した声楽曲や動きの為の楽曲、即興演奏による音楽等、幅広く音楽を使用している点が特徴としてあげられる。

「その他の特徴」としては、教育の体系がしっかりと整っているもとして J=ダルクローズ、古典バレエ、ラバンがあげられる。デルサルトとダンカンについては、本人による教育体系の著書がない等、弟子の手に委ねられた部分があり、脆弱性がある。また、ラバンのラバノーテーションについては、科学的な要素を多分に有していることから、工学の分野への応用や研究も盛んに行われていることが確認できた。

以上の検討から、今回取り上げた20世紀前後の身体表現教育において、次の複数の共通点が見出せた。

デルサルト身体表現理論に発現した「感情と身体の動きの一致」が、J=ダルクローズ、ラバン、ダンカンの教育に共通した要素であった。これは、伝統的な動きの型を重視した、古典バレエに対峙する共通の考え方である。この時代の社会の要請である、自然なる姿を尊び、心身を解放すること、すなわち心の内面を外に表現することが、芸術や教育の目的に置かれていたことを示すものである。

次に、運動の形態の検討からは、「姿勢」に対する見解の不一致はあるものの、流れるような「連続した動き」を重視した点が、共通点として挙げられる。また、伝統的な型はなく、身体を取り巻く空間を多様に用いること、歩く、走るなどの一般的な動きの中に見出される動きを表現の形態としている点に共通点が見いだせた。

さらに、教育思想の検討からは、J=ダルクローズ、ラバン、ダンカンのいずれの教育目的にも、個人の諸能力の開発、社会性を培う人間教育としての目的に共通性を見出すことができた。

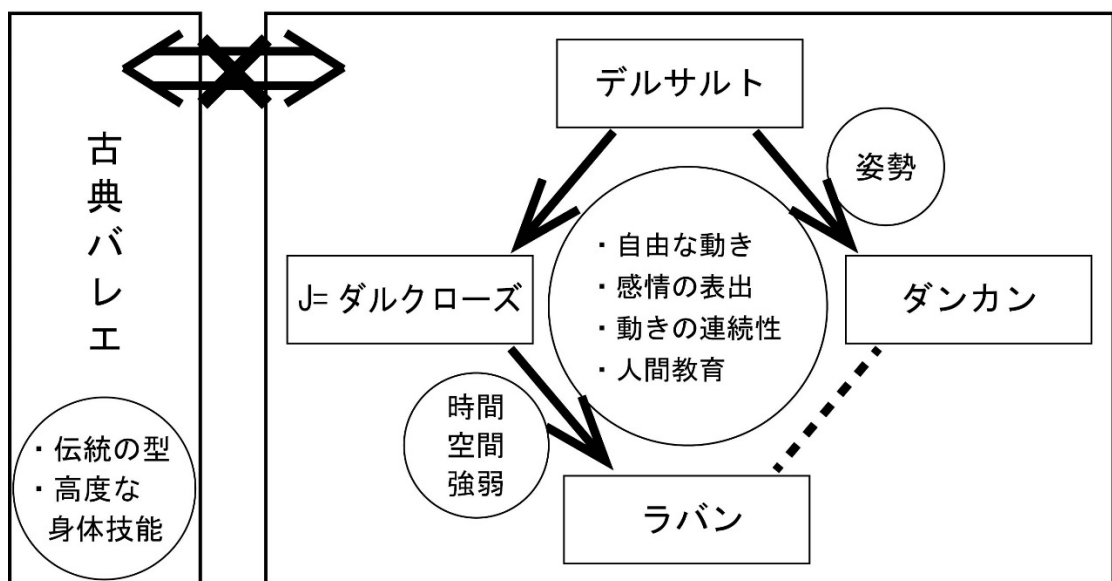
次に、本検討を総括しながら、J=ダルクローズのリトミック音楽教育におけるプラスチック・アニメの概念を、20世紀前後の身体表現教育の展開の中で、改めて考察していきたい。

## 2. 20世紀前後の身体表現教育の展開における J=ダルクローズ

本研究で明らかになった、プラスチック・アニメと他の身体表現教育との大きな相違点がある。プラスチック・アニメは、あくまでも音楽教育の上に軸足をおいた、音楽による身体表現教育であるという点である。音楽の深い理解と分析を、教育内容の中心にしている。すなわち、音楽からもたらされる、生き生きとした内的感情を常に優先し、身体の動きに置き換えるのである。よって、J=ダルクローズ自身も述べているように、音楽が単なる動きの伴奏として使用されるような身体教育や、体操、フォーク・ダンスなどとは、大きく一線を画す概念であると言える。

また、彼は、身体運動の基礎的な訓練の必要性は説いたが、決して身体の特別な技術を求めたわけではなかった。つまり、誰もができる一般的な動きの上に、表現としての運動の形態が成り立っている。その点が、古典バレエの身体表現法との決定的な相違である。特殊で高度な身体技術は必要とせず、内面を身振りや動作で表現する。すなわち、デルサルト身体表現理論により萌芽した身体表現法が、J=ダルクローズに受け継がれている。また、ラバンに代表される J=ダルクローズ以降の身体表現法にも脈々と継承されていると考えることができる。

本研究の検討を通して、20世紀前後の身体表現教育の展開における J=ダルクローズと、他の身体表現教育の、特徴的な概念の相関関係を図式化すると下記のようなになる。(図1)



(図1) J=ダルクローズと20世紀前後の身体表現教育の相関関係図

(佐々木作成 2016年)



図1に示したように、今回取り上げた古典バレエと、J=ダルクローズを含む4者の新しい身体表現教育の枠組みには、相容れない要素が確認できた。伝統的な型を有し、高度な身体技能を必要とする古典バレエは、当時の自然主義思想の観点からも、必然的に新しい身体表現の体系とは対峙するものとなった。ただ、実際には、古典バレエの枠組みにも、次第に(バレエ・リュスなど)、新しい身体表現と交流し、新しいバレエのスタイルを模索する展開が興るのである。この内容については、今後の研究課題としていきたい。

新しい身体表現教育に見られる、共通する代表的な要素としては、「自由な動き」で「感情の表出」を伴うこと、「人間教育」としての教育思想、そして、さざ波のように身体の動きが繋がっていく「動きの連続性」があげられる。その他にも、デルサルトからダンカンへと継承された代表的な要素は、ギリシャ彫刻のような「姿勢」を保つことであり、J=ダルクローズからラバンへと継承された代表的な要素は、「時間・空間・強弱(エネルギー)」を軸にする動きと空間のとらえ方である。

図1に示したように、デルサルトは、新しい身体表現教育の先行的教育である。中でも、デルサルトの影響を色濃く受けたのはダンカンである。彼女は、その天才的な感性と裏腹に、教育の体系化の脆弱性により、後世への継承が弱かったと考えられる。一方、J=ダルクローズは、古典バレエに対する疑問を持ち、先行するデルサルト身体表現理論を吸収し、社会の要請に答えるべき新しい身体表現教育を創り出した。また、その理論と体系化された教育法は、ラバンを代表とする後世のモダン・ダンスにしっかりと継承された。すなわち、J=ダルクローズの教育は、20世紀前後の身体表現教育の展開において、理論と教育の体系化を伴った、極めて重要で、かつ影響力を持った教育であったと結論づけられる。

20世紀前後に求められた新しい時代に、その理想的な「新しい人間」の教育として、音楽と身体の動きを通し、心身の調和を目指した教育であった。それは、個人の能力を拡大し、深め、柔軟な発想や意思を育む。その結果、人は受動的な活動から脱却し、自らの想像を膨らませ、創造的に生き抜く力を獲得することができる。自分の意思を持つと同時に、周囲と協調し合う、バランスのとれた社会性を維持することができるようになる。

本研究を通して、リトミックにおけるプラスチック・アニメによる教育は、個人の発見と受容、さらに人間社会に求められる社会性の練磨という、今日の教育においても重要な理念を有していたことが確認できた。

### 3. リトミックの今日的課題

価値観の多様化した現代において、個人の持つ個性を大切にしながらも、調和していくことの重要性が叫ばれている。また、文明の発達に伴う生活の利便性の狭間で、人間が人間らしく生きることの難しさが指摘されている。J=ダルクローズの理論は、現代の我々に、心身の調和の大切さを訴えかける。

現在の日本において、リトミックは、教育の中においても、音楽の専門教育のみならず生涯教育としても幅広く普及している。また、体育や特別支援教育といった分野にも取り入れられている。特に幼児教育においては、〈リトミック〉や〈プラスティック・アニメ〉という言葉で認知されていない場合も含めて、幼児期の表現教育の一環として深く根付いてきている。幼稚園教育要領<sup>3</sup>の領域「表現」にも見られるように、身体性の強い幼児期の発達の特徴を考えると、心と身体のバランスを育てながら「感性を育む」ものとして期待され、その意義と可能性は大きいだろう。また学校教育においても、文部科学省が学習指導要領（2008）<sup>4</sup>において、指揮、舞踏と並んで、形式に囚われない自由な身体的表現活動を取り入れた音楽活動の実践を提示している。この傾向は、表現領域、すなわち歌唱、器楽、創作における学習を充実させるとともに、創意工夫の過程で効果的に取り入れられることが期待されているものである。

J=ダルクローズは、早い段階から「リトミックと治療」の可能性に気づき、特に視覚障害者の教育に対しては、その成果を論文にもまとめている。感覚の再教育の必要な障がい者に、視覚や聴覚の欠陥を補う為の空間感覚、触知感覚、聴覚能力の発達を、音楽と筋肉の運動感覚を関連づけた様々な課題で体験させた。失われた感覚の統合を図り、補うことで生活の質を向上させ、ひいては精神的な安定と自立性を高めていこうとする試みである。こうした治療への適用は、まさに対象者に合わせて提示される必要がある。一人ひとりに対して自在に対応することのできる、まさにプラスティックな教育内容であることが重要である。

今日的な課題としては、リトミックの教育的な効果、治療への適用等、実践的で科学的な検討が進む必要性があげられる。理論と実践の双方の研究が整ってこそ、バランスの取れた教育的内容へと発展でき得るものとする。身体教育として柔軟に発展していく為に、リトミック研究の広がりや内容の深まりが、今後、益々重要になっている。

## 註と引用文献

---

- 1 ここで述べられた「現代バレエ」は、論文の執筆された 1919 年当時のバレエであり現代においては「古典バレエ」のことである。
- 2 J=ダルクローズ「リズムと音楽と教育」板野平監修、山本昌男訳、全音楽譜出版社、2003、p.185
- 3 文部科学省『幼稚園教育要領解説』フレーベル館、2008
- 4 文部科学省『中学校学習指導要領解説音楽編(2008)[http://www.mext.go.jp/component/a.../1234912\\_007.pdf](http://www.mext.go.jp/component/a.../1234912_007.pdf) (2010 年 10 月 2 日)

## 参考文献

### 1. 欧文文献

- 1 ) Emile Jaques=Dalcroze, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne Jobin& Cie. ,Editeurs :Foetisch freres,1965
- 2 ) Emile Jaques=Dalcroze, *Exercices de Plastique Animée*, Lausanne Jobin& Cie. ,Editeurs,1917
- 3 ) Emile Jaques=Dalcroze, *Esquisses Rythmiques*, Lausanne Jobin& Cie. ,Editeurs,1916
- 4 ) Emile Jaques=Dalcroze, *Marches Rythmiques*, Lausanne Jobin& Cie. ,Editeurs,1916
- 5 ) Emile Jaques=Dalcroze *Gymnastique Rythmique*; Lausanne :Sandoz,Jobin& Cie,Editeurs,1906
- 6 ) Adolphe Appia, , *The Work of living Art ,A Theory of The Theatre and Man is The Measure of All Things*, Translated by H.D.albright,and by Barnard Hewitt,Edited by Barnard Hewitt,University of Miami Press,1969
- 7 ) Adolphe Appia, *Essays,Scenarios,and designs*, Translated by Walther R. Volbach, Edited by Richard C.Beacham,UMI Reserch Press,London,1984
- 8 ) Oscar G.Brockett,Robert Findlay, *Century of Inovation*, Allyn and Bacon A Division of Simon&Shuster,Inc.Massachusetts,1991
- 9 ) Angelique Arnaud,François Delsarte, François Delaumosne, *The Art of Oratory, System of delsarte – Primary Source Edition*, Edgar S.Werner,1884
- 1 0 ) Delaumosne, François Delsarte, Angelique Arnaud,Marie Delsarte Gerald, Hector Berlioz, *Delsarte System of Oratory-Primary Source Edition*, Edgar S.Werner,1893
- 1 1 ) Isadora Duncan, *Isadora Speaks*, Edited and Introduced by Franklin Rosemont,City Lights Books, San Francisco,1981
- 1 2 ) Irma Duncan, *The Technique of Isadora Duncan*, Kamin Publishers,New York,1937

- 1 3 ) Sylvia Gold, *A Selection of Isadora Duncan Dance :The Shubert Selection*, The Center For Sutton Movement Writing, Inc., 1984
- 1 4 ) Rudolf Laban, *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, Gerhard Stalling Verlag Oldenburg I.O. 1926
- 1 5 ) Rudolf Laban, *Gymnastik und Tanz*, Gerhard Stalling Verlag Oldenburg I.O. 1926
- 1 6 ) Rudolf Laban, F.C. Lawrence, *Effort*, Macdonald and Evans, London, 1947
- 1 7 ) Rudolf Laban, *Modern Educational Dance*, Third Edition revised by Lisa Ullmann, Macdonald and Evans Limited, 1975
- 1 8 ) Rudolf Laban, *The Mastery of Movement*, Fourth Edition revised by Lisa Ullmann, Dance Books Ltd., Alton, Hampshire, UK, 2011
- 1 9 ) Roderyk Lange, *Laban's Principles of Dance and Movement Notation Second Edition*, Macdonald and Evans Limited, 1975
- 2 0 ) Dick McCaw, *The Laban Sourcebook*, TJ International LTD, Padstow, Cornwall, 2011
- 2 1 ) Janet Lynn Roseman, *Dance was her Religion*, Hohm Press, Arizona, 2004
- 2 2 ) Genevieve Stebbins, François Delsarte, *Delsarte System of Expression -Primary Source Edition*, Edgar S. Werner, 1887
- 2 3 ) Ted Shawn, *Every Little Movement A Book of Delsarte; Second Revised and Enlarged Edition*, Dance Horizon, New York, 1960
- 2 4 ) Agrippina Vaganova, *Basic Principles of Classical Ballet*, Translated from the Russian by Anatole Chujoy, Dover Publications, Inc. New York, 1969

## 2. 和文文献

- 1) エミール・ジャック＝ダルクローズ『リズムと音楽と教育』板野平監修、山本昌男訳、全音楽譜出版社、2003年【欧文文献1)の和訳】
- 2) エミール・ジャック＝ダルクローズ『リズムと音楽と教育』河口道朗監修、河口朱子訳、開成出版、2003年【欧文文献1)の和訳】

- 3) エミール・ジャック＝ダルクローズ『リズム運動』板野平訳、全音楽譜出版社、  
1991年
- 4) エミール・ジャック＝ダルクローズ『リトミック・芸術と教育』板野平訳、全音楽譜出版社、1989年
- 5) エミール・ジャック＝ダルクローズ『音楽と人間』河口道朗訳、開成出版、2011年
- 6) エミール・ジャック＝ダルクローズ『ダルクローズ・ソルフェージュ』全3巻、板野平・岡本仁訳、国立音楽大学出版部、1978年
- 7) フランク・マルタン他『作曲家・リトミック創始者エミール・ジャック＝ダルクローズ』板野平訳、全音楽譜出版社、1994年
- 8) アウグスティヌス『アウグスティヌス著作集第28巻』泉治典訳、教文館、2004年
- 9) アグリピナ・ワガノワ『ワガノワのバレエレッスン』村山久美子訳、新書館、  
1996年 [欧文文献24) の和訳]
- 10) 浅倉恵子「プラスチック・アニメとして見たバランシンによる音楽の視覚化ーバレエ〈ロベルト・シューマンのダヴィット同盟舞曲集〉の分析を通してー」『ダルクローズ音楽教育研究』第29号、日本ダルクローズ音楽教育学会、2004年、  
pp.11-22
- 11) アニエス・イズリーヌ『ダンスは国家と踊るフランス・コンテンポラリー・ダンスの系譜』岩下綾・松澤慶信訳、慶応義塾大学出版会、2010年
- 12) アルフレート・クラインベルク『近代欧州文化史』田中友次郎訳、出版東京、  
1961年
- 13) イェジュイ・グロトフスキ『実験演劇論ー持たざる演劇めざしてー』大島勉訳、テアトロ刊、1970年
- 14) イサドラ・ダンカン『あなたのイサドラ イサドラ・ダンカン&ゴードン・グレーグ愛の手紙』富山房、1979年
- 15) イサドラ・ダンカン『芸術と回想』シェルドン・チェニー編、小倉重夫訳編、富山房、1977年
- 16) イサドラ・ダンカン『魂の燃ゆるままにーイサドラ・ダンカン自伝』山川亜希子・山川紘矢訳、(株)富山房インターナショナル、2004年
- 17) イサドラ・ダンカン『わが生涯ーイサドラ・ダンカン』小倉重夫・阿部千津子訳、富山房、1980年

- 1 8) 板野和彦「ジャック＝ダルクローズの音楽教育観の変遷に関する研究」2007年  
(未公刊)
- 1 9) 伊藤敏子「新教育運動における身体性の問題：東洋的宗教性への憧憬」『三重大学教育学部研究紀要』、三重大学、2005年、pp.277-288
- 2 0) イルマ・ダンカン、アラン・ロス・マクドゥーガル編著『続わが生涯—イサドラ・ダンカン』小倉重夫・阿部千津子訳、富山房、1977年
- 2 1) 岩城朱美「ルドルフ・ラバンにおける身体運動記譜法に関する研究」『日本建築学会大会学術講演集』、日本建築学会、1999
- 2 2) 海野弘『アール・ヌーボーの世界 モダン・アートの源泉』中央文庫、2003年
- 2 3) 海野弘『モダンダンスの歴史』新書館、1999年
- 2 4) 梅根悟監修、世界教育史研究会編『イタリア・スイス教育史』(世界教育史体系13)、講談社、1977年
- 2 5) 小川哲也「20世紀初頭ドイツにおける身体文化運動に関する一考察—表現ダンス運動における“身体教育論”の今日的意義—」『九州教育学会研究紀要』第27巻、九州教育学会、1999年、pp.39-45
- 2 6) 小澤周三・影山昇・小澤滋子・今井重孝『教育思想史』有斐閣、2011年
- 2 7) カール・ビュヒャー『作業歌〈労働とリズム〉』高山洋吉訳、西田書店、1970年
- 2 8) 河口道朗『近代音楽教育論成立史研究』音楽之友社、1996年
- 2 9) 神澤和夫『20世紀の舞踊』未来社、1990年
- 3 0) 岸野雄三他編『体育・スポーツ人物思想史』不味堂出版、1982年
- 3 1) 桐生敬子、猪狩初代「ルドルフ・ラバン研究その(2) — Chreosophie と Choreographie —」『聖徳学園短期大学研究紀要』第17号、聖徳学園短期大学、1984年、pp.43-58
- 3 2) 櫛田芳美「身体表現としての舞踊教育—アメリカ、イギリス、日本を中心に—」『総合人間科学』第7巻、東亜大学総合人間・文化部、2007年、pp.21-30
- 3 3) 邦正美『舞踊の文化史』岩波新書、1968年
- 3 4) 國本眞由子「イサドラ・ダンカンの音楽観」『日本女子体育大学大学院研究紀要』、日本女子体育大学大学院、2011年
- 3 5) 倉橋健、竹内敏晴監修『演劇百科』平凡社、1983年

- 36) クルツィア・フェラーリ『美の女神 イサドラ・ダンカン』小瀬村幸子訳、音楽之友社、1978年
- 37) グレッチェン・ワーレン『クラシックバレエテクニック』谷桃子監訳、大修館書店、2008年
- 38) 小山佳予子「University of Arts における舞踊教育の特徴ークラシックバレエの位置づけから見た報告ー」『日本女子体育大学紀要』第32号、日本女子体育大学、2002年、pp.63-72
- 39) 斎藤尚大「大都市と祝祭文化 ルドルフ・フォン・ラバンの1920-30年代における著作と演出に関する一考察」『舞踊学』第23号、舞踊学会、2000年、pp.12-22
- 40) 斎藤尚大「コレオグラフィーの遺産 ルドルフ・フォン・ラバンの1920-30年代における著作と演出に関する一考察」『舞踊学』第26号、舞踊学会、2003年、pp.11-20
- 41) 佐々井利夫・樋口修資・廣島龍太郎『教育原理』明星大学出版部、2012年
- 42) 笹山敬輔「洋行と演技術ー抱月・松翁・左団次ー」『文芸研究論集』第29号、筑波大学比較・理論文学会、2011年、pp.15-28
- 43) 塩原麻里「ジャック=ダルクローズ音楽教育論の心理学的再考：脳神経科学との関連から」『東京学芸大学紀要芸術・スポーツ科学系』、東京学芸大学 2008年、pp.43-49
- 44) シャルル・ジリヤール『スイス史』江口清訳、白水社、1987年
- 45) ジャン=ジョルジュ・ノヴェール『舞踊とバレエについての手紙』小倉重夫訳、富山房、1974年
- 46) シュウェル・ストークス『裸足のイサドラ』山本恭子訳、角川文庫、1973年
- 47) ジュリア・ブラック、ステファン・ムーア『リズム・インサイド』神原雅之編訳、ふくろう出版、2005年
- 48) ジョーン・マーチン『舞踊入門』小倉重夫訳、大修館書店、1980年
- 49) 菅井京子「『ドイツ体操 (Deutsche Gymnastik)』に果たしたルードルフ・フォン・ラバンの貢献について」『スポーツ史研究』第25号、びわこ成蹊スポーツ大学、2012
- 50) 杉浦康則「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック=ダルクローズ」『北海道大学独語独文学研究年報』北海道大学、2006年、pp.48-68



- 5 1) 杉浦康則「アドルフ・アッピアの理論と『ニーベルングの指輪』演出」『北海道大学独語独文学研究年報』北海道大学、2005年、pp.36-56
- 5 2) 鈴木晶他『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』平凡社、2012年
- 5 3) 鈴木静哉・竹内ふみ子『明解・音楽用語辞典』ドレミ楽譜出版社、2008年
- 5 4) スザンヌ・K・ランガー『感情と形式—続「シンボルの哲学」—』大久保直幹他訳、太陽社、1977年（太陽選書17）
- 5 5) 関口博子『近代ドイツ語圏の学校音楽教育と合唱運動—19世紀前半のスイスにおけるH.G. ネーグリの思想とその活動を中心として—』風間書房、2007年
- 5 6) 多賀仁美「J=ダルクローズとデルサルト式「身振り表現術」の関わりについて—gesture—を軸として」『ダルクローズ音楽教育研究』第21号、日本ダルクローズ音楽教育学会1996年、pp.13-26
- 5 7) 高階秀爾『世紀末芸術』ちくま学芸文庫、2008年
- 5 8) 武井隆道「ノヴェールにおける“情念”と“自然”」『舞踊学』第29号、舞踊学会、2006年
- 5 9) 武田清「デルサルトの表現システムについてI」『文芸研究』第81号、明治大学文学部文学科、1999年
- 6 0) 津田淳子「イサドラ・ダンカンの舞踊とその背景〈その1〉—初期（1877年~1901年）の時代—」『長崎県立女子短期大学研究紀要』第28号、長崎県立女子短期大学、1980年
- 6 1) 津田淳子「イサドラ・ダンカン再考—モダン・ダンスとの関連から—」『長崎県立女子短期大学研究紀要』第31号、長崎県立女子短期大学、1983年
- 6 2) 出口敦美「ダンス芸術における表現主義の一考察—モダン・ダンスの理論的諸問題—」『岩手大学教育学部附属教育研究指導センター研究紀要』第3号、岩手大学、1993年、pp.89-102
- 6 3) デブラ・クレイン、ジュディス・マックレル『オックスフォードバレエダンス事典』鈴木晶監訳、平凡社、2010年
- 6 4) 遠山静雄『現代舞台芸術の父 アドルフ・アッピア』相模書房、1976年
- 6 5) 日本学術会議文化人類学・民族学研究連絡委員会編『舞踊と身体表現』財団法人日本学術協力財団、2005年
- 6 6) 日本ダルクローズ音楽教育学会編『リトミック研究の現在』開成出版、2003年

- 67) 日本ダルクローズ音楽教育学会編『リトミック実践の現在』開成出版、2008年
- 68) 日本ダルクローズ音楽教育学会編、日本ダルクローズ音楽教育学会創立40周年記念論集『リトミック教育研究—理論と実践の調和を目指して—』開成出版、2015年
- 69) 乗越たかお『ダンス・バイブル コンテンポラリー・ダンス誕生の秘密を探る』河出書房新社、2010年
- 70) 長谷川章『世紀末の都市と身体 芸術と空間あるいはユートピアの彼方へ』ブリュッケ、2000年
- 71) 服部元史他「舞踊譜による身体表現の解析のための情報処理」システム/制御/情報、Vol.45、No.12、2001、pp.679-686
- 72) ハーバード・リード『芸術による教育』宮脇理・岩崎清・直江俊夫訳、フィルムアート社、2001年
- 73) ヒーザー・ジェル『こどものための音楽と動き』板野平、鈴木敏朗訳、全音楽譜出版社、1979年
- 74) 平沢信康「初期文化学院における舞踊教育実践について—山田耕筈による「舞踊詩」の試み—」『鹿屋体育大学学術研究紀要』第34号、鹿屋体育大学、2006年、pp.9-29
- 75) 福島勝則「アドルフ・アピア ヘレラウでのダルクローズとのコラボレーション」『多摩美術大学研究紀要』第9号、多摩美術大学、1994年、pp.75-86
- 76) 副島美由紀「モダニズムが夢見たユートピア；ドイツ田園都市建設の歴史（1）～（6）」『人文研究』第96~106、小樽商科大学、1998年~2004年
- 77) フレドリカ・ブレア『踊るヴィーナス—イサドラ・ダンカンの生涯—』メアリー・佐野監修、鈴木万理子訳、PARCO出版、1990年
- 78) 増田恵他「ラバン理論に基づいたヒューマロイドロボット身体動作からの感情推定」名古屋工業大学大学院工学研究科情報工学専攻、2009年
- 79) マティス・リュシー『音楽のリズム』稲森訓敏訳、中央アート出版社、2008年
- 80) 松井智子「フォーサイスとラバン—フォーサイスの『インプロヴィゼーション・テクノロジーズ』に見られるラバンの影響と独自の展開—」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』早稲田大学大学院、2013年、pp.25-39
- 81) マリアンヌ・フロスティッグ『フロスティッグのムーブメント教育・療法 理論と実際』小林芳文訳、日本文化科学社、2007年

- 8 2) マリー・ヴィグマン『舞踊の表現』河井富美恵・林悦子訳、大修館書店、1975年
- 8 3) マリー・フランソワーズ・クリストゥ『バレエの歴史』佐藤俊子訳、白水社、  
1998年
- 8 4) マルセル・ブルガ『バレエ入門』一川周史訳、白水社、1994年
- 8 5) 三浦雅士『身体の零度 何が近代を成立させたか』講談社、1994年
- 8 6) 村山久美子『知られざるロシアバレエ史』東洋書店、2006年
- 8 7) 森立子「ノヴェールにおける“アクション”の意味」『舞踊学』第26号、舞踊学会、  
2003年
- 8 8) 森田玲子「ダンカン・ダンスの運動的特性（その1）」『比較舞踊学研究』13巻1号、  
比較舞踊学会、2008年、pp.45-59
- 8 9) 森田玲子「ダンカン・ダンスの運動的特性（その2）」『比較舞踊学研究』14・15  
巻合併号、比較舞踊学会、2009年、pp.67-78
- 9 0) 森田玲子「ダンカン・ダンスの運動的特性（その3）—上肢の運動と姿勢変容を中  
心に—」『比較舞踊学研究』16巻、比較舞踊学会、2010年、pp.69-79
- 9 1) 森田玲子「ダンカン・ダンスの運動的特性（その4）—タナグラ・フィギア (Tanagra  
figures) のポーズと表現性—」『比較舞踊学研究』18巻、比較舞踊学会、  
2012年、pp.69-79
- 9 2) 文部科学省「中学校学習指導要領解説音楽編」（2008年）  
[http://www.mext.go.jp/component/a.../1234912\\_007.pdf](http://www.mext.go.jp/component/a.../1234912_007.pdf) (2010年10月2日)
- 9 3) 文部科学省『幼稚園教育要領解説』フレーベル館、2008年
- 9 4) 矢田俊隆、田口晃『オーストリア スイス現代史』（世界現代史 25）山川出版社、  
1983年
- 9 5) 柳下恵美「イサドラ・ダンカンの舞踊学校—最初に創設されたドイツの学校を中心  
に—」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第57号、早稲田大学大学院、  
2011年
- 9 6) 山名淳『夢幻のドイツ田園都市 教育共同体へレラウの挑戦』ミネルヴァ書房、  
2006年
- 9 7) 山内登美雄編『ヨーロッパ演劇の変貌 ゲオルグ二世からストレーレルまで』  
白鳳社、1994年

- 98) 芳賀直子『ビジュアル版バレエヒストリー バレエ誕生からバレエ・リュスまで』  
世界文化社、2014年
- 99) ヨゼフ・ラツィンガー『イエス・キリストの神 三位一体についての省察』里野泰  
昭訳、春秋社、2011年
- 100) ラインハルト・リング、ブリギッテ・シュタインマン編著『リトミック事典』  
河口道朗、河口眞朱美訳、開成出版、2006年
- 101) ルイス・チェクシー他『音楽教育メソッドの比較』板野和彦訳、全音楽譜出版社、  
2009年
- 102) ルドルフ・ラバン『ルドルフ・ラバン 新しい舞踊が生まれるまで』日下四郎訳、  
大修館書店、2007年
- 103) ルドルフ・ラバン『身体運動の習得』神沢和夫訳、白水社、1985年  
[欧文文献20)の和訳]
- 104) レスリー・バント『音楽療法 ことばを超えた対話』稲田雅美訳、ミネルヴァ書  
房、2002年
- 105) ロイヤル・アカデミー・オブ・ダンシング編『バレエ クラス イラストつき公  
式バレエ等級別教則本』ケイコ・キーン訳、文化出版局、1997年
- 106) ロジャー・P・フェルプス『音楽教育入門』山本文茂他訳、音楽之友社、1983年
- 107) 渡辺真弓『世界のバレエ学校—誕生から300年の歴史』新国立劇場運営財団情報  
センター、2014年

### 3. 参考視聴覚資料

- 1) ドミトリ・ロドネフ監修 DVD『ワガノワ・メソッド ロシア・バレエクラス』  
クリエイティヴ・コア株式会社、2006年
- 2) ワガノワ・バレエ・アカデミー監修 DVD『ワガノワ・メソッド 動くバレエ用語集』  
ワガノワ・バレエ・アカデミー、2010年

## おわりに

私のリトミックの経験は、国立音楽大学の入学を機に始まる。

「リズム運動」という身体表現の時間は、私の大好きな講義だった。奇しくも、現在、明星大学通信制大学院でご教授頂いている板野和彦先生の、亡きお父様である板野平先生に、直接リトミックのご教授を頂いた、幸せな学部時代であった。しかし、当時は、身体表現を楽しむことが中心であり、理論的な研究の重要さに気付くのは、卒業後、ずっと後になってからである。時が流れ、自分自身が抱いた行き詰まりや問いを埋めるべく、明星大学に入学し学びの機会を得たこと、親子二代で日本のリトミック音楽教育界を牽引しておられる、二人の板野先生にご指導頂けたこと、このご縁に感謝の念は絶えない。

本研究は、明星大学通信制大学院の博士前期課程入学より、後期課程へと、足掛け5年の年月をかけて研究した内容である。まだまだ不十分な点があり、決して満足できる内容ではない。しかし、研究の途中で途方に暮れる私を、叱責することも諦めることなく、前へ前へと導いて下さった板野和彦先生のお力添えが無ければ、決して辿りつくことのできなかった今日である。板野先生への感謝は、どれほど言葉を添えても足りないと思う。

また、論文審査においてご指導頂いた、佐々井利夫先生、樋口修資先生、そして神原雅之先生には、研究に対する重要な視点を、明確にご指摘頂いた。まとめの時期に、改めて基本的な視点に立ち返り、研究の論理実証の手法の在り様に気づかせて頂いた。また、内容を的確に表現する文章の表現に対しても、多くのご指摘を頂いた。先生方の的確なご教示に心から感謝すると共に、今後の研究の指針として未永く心に留めておきたいと思う。

立ち止まり、振り返り、また先を見上げ歩みを進める、明星大学通信制大学院で過ごした5年の日々は、まさに登山の如き日々であった。しかし、公私共に困難を抱えていた自分を奮起させる、かけがえのない日々であったと振り返る。頂上は、未だ雲の上で視界には入らない。明星大学で出会うことのできた諸先生方のご教示を糧に、これからも真摯な姿勢で、研究の歩みを続けて行きたいと思う。

最後に、私を支え励まして下さった全ての方々に心からのお礼を申し上げ、終わりの言葉としたい。

平成 28 年 6 月

佐々木由喜子