

教育としての舞踊表現に関する研究

～ジャンルを超えたより普遍的な表現へ～

塚本衣理子

(大学院文学研究科表現
文化専攻修了・天津市
立膳所小学校教諭)

黒田克正

(教育学科教授)

川口千代

(前教育学科教授・筑波大学
名誉教授)

序章

平成20年度小学校学習指導要領解説体育編において体育科改訂の趣旨・改善の具体的事項に記載されるように低学年は「表現リズム遊び」、中学年は「表現運動」として運動領域に位置付けられている。

京都女子大学大学院表現文化専攻において表現を核とした言語、音楽、造形、運動・舞踊について幅広く学び、経験・実践を重ねた。現在は教育現場に身を置き、児童とともに日々生きる表現を目の前に実践指導を試みている。

教育の主要なキーワードとして「生きる力」と「表現力」があげられる今日、本論文を通して、表現することがより普遍的なものへの追及となり、それらが生きる力となり得ることへ発展させていくことを目的とする。

1. 舞踊表現の史的概観

今日、様々なジャンルに分かれ発展してきたダンスであるが、かつての人間は、愛や恐れ、怒りを踊りにしていた。絶対的な力として、神に対する畏怖や日常生活での渴望を、足を踏みならし、手を打ち、叫ぶことによって身体の動きと共に音によっても表現し、伝えてきた。

このような呪術的動作としての舞踊を経て、古代ギリシア・アテネでは審美感覚がみられるようになる。さらにその後、ローマ人の出現以降は芸術性より娯楽を重視し、キリスト教の勢力が広がるにつれ肉体より魂を重視する精神的な世界へと進んでいったのである。

17世紀に楽器の改良とともに器楽が舞踊の伴奏音楽になり、1661年に芸術形式としてのバレ

エが新しく確立された。バレエは目標としてあくまでも技術の完成を掲げており、その動きは組織化されていた。一方で生き生きとした表現としてのフォークダンスが成長していった。誰もが持つ運動経験に基づき、生活の根底に流れる民族的情緒や、その活動の普遍的な形を分かち合う舞踊形体として発展してきた²⁾。

第一次世界大戦後、ロシアやヨーロッパの王室バレエの潮流は次第にアメリカへと流れはじめ、マーサ・グラハムをはじめとするモダン・ダンスのユニークな分野が拓けてきた。20世紀後半は、ニューヨークを世界的なダンス都市にした。アメリカが積み重ねてきた文化の集積の層の厚さと、自由な精神とが別のものでないことは、ミュージカルと隣り合わせに育ったダンスにおいても例外ではない。自由なスタイルや複雑な理念、新しい芸術のコンセプトを表現するモダン・ダンスの潮流は、いまやアメリカからヨーロッパへと逆流しているのである。

この自由なスタイルのジャンルとしてまたダンスは変化し、成長する。その形としてクローズアップされるのがタップ・ダンスである。60年以降急速に伸張をとげてきたブラック・パワーにあり、その隆盛現象は無視できない。両親たちと一緒に、お腹にいるときからタップを踏んで生まれてきたような、先験的な身体表現としてのタップがそれらブラック・ダンサーたちに自然のスタイルを形成させている。このタップダンスをストリートダンスとして発展したものがビバップと呼ばれ、またモダンダンスやジャズダンスからの発展で、ストリートジャズやガールズスタイルなどと称されるストリー

トダンスにつながっていくのである⁸⁾。

今日では、ストリートダンスは、数々の映画に取り入れられるようになり、若者をはじめ様々な年代の人々に知られるようになった。

また、新しい教育課程の基準となる改訂学習指導要領（中学・高校）に「現代的なリズムダンス」として告示されるまでに認知されているジャンルであるが、アメリカから輸入されてきた当時は認知度も低かった。ストリートダンスの産みの親であるアメリカの黒人は1619年にアフリカから南アメリカに連れてこられた20人の奴隷が原点であるといわれているが、ニューヨークの治安の悪い地域から生まれたものとされ、あまり良く思われたい傾向もあった⁹⁾。

1970年代後半、フランスでは国策として文化の地方化が図られ、大きな文化予算が組まれるようになった。その一環として舞踊部門にも積極的に資金が投下されるようになり、1978年にアンジェの「国立フランス現代バレエ団(CNDC)」が設置された。これは文化省のイゴール・エイスナーというダンス担当役人の働きによるもので、各地に地方振り付けセンターを作って上からダンスのネットワーク形成を図った。首都パリのオペラ座にも現代舞踊部門が設置され、その指導者としてアメリカ人ダンサー、カロリン・カールソンが招かれた。このカールソンがコンテンポラリー・ダンスの母とされている⁷⁾。

コンテンポラリー・ダンスは当初、ヌーベルダンスと呼ばれた。ヌーベルダンスは反バレエ、あるいは脱バレエ的な試みであった。その形成にはマース・カニングハムやピナ・バウシュ、フランスで「グループMA」をつくって活動した矢野英征（1943～88）らの影響があると考えられている。1990年代に入ると革新的なムーブメントの追及よりもむしろ新しい表現方法の追求にこだわる振付家が増え、映像、音響、照明、美術、ITを大規模かつ複合的に導入する事例がみられるようになった。同時にストリートダンスや日本の舞踏、タンツ・テアターの手法が取り入れられるに至り、名称もコンテンポラリー・ダンスへと変化した。

また、舞踏は50～60年代に土方巽と、大野一

雄とその周辺を中心に形作られていった。「私たちはおのずと命においすがってくるもの」と大野は主張する。肉体とは命そのものであり、形をもつのである。肉体そのものにすでに形があり、その形を初々しくなぞることで命の力、美しさ、醜さなどがあるがままに輝かすことが重要である。人間の原像と呼べるような生活の中に自分の表現すべきことをもっていて、偽りなく自分の生活でともにその風土、民族、文化的背景や環境、ひいてはその時代的制約や制度とも強く結びついたものである¹⁰⁾。

「舞踊においては身体が手段として用いられ、運動が媒体として用いられる。したがってダンサーは留意すべき二つの目標を持つことになる。第1に、身体を使用し、身体の状態を精神に反映させるように精神を訓練しなければならない。というのは舞踊の基本的な重要性は、身体に根源を持つ感情の状態であるからである。第2に、表現的精神に反応するように身体を訓練しなければならない。どのような思想や感情の状態を表現するにしても、身体によって感知されなければならない。それゆえに感情や情緒の重要性、およびそれらが筋肉的活動を動機づける力を見逃してはならない。」²⁾

まさに身体表現を追及するものにとって、これら両者の言葉は何度も頷きを覚える言葉である。もはや、身体を鍛えるということが哲学につながっており、現代のリベラルアートへと大きく分野を広げるのである。

2. 我が国の舞踊教育について⁴⁾

我が国の学校教育における舞踊教育の変遷はまず明治5年の学制公布から間もない同8年、伊澤修二による遊戯教育『唱歌遊戯』の試みから芽生えたと言える。

制度上では明治14年の『小学校教則綱領』が公布され、その中で特に初等科の1、2年生に対する遊戯教育について言及されている。これは遊戯を入り口とした体操を指向しており、更にその体操の一環として舞踊が盛り込まれているが、具体的に遊戯が尊重されだしたのは明治後期である。

次いで明治33年、川瀬元九郎によるスウェーデン体操理論の紹介と同36年井口あくりによる同体操の理論と実際が輸入された。33年から35年にかけて坪井玄道は仏・独・米に渡りダンス・行進法を我が国に持ち帰った。このような新たな刺激を受けて遊戯・ダンスの研究が盛んになったが、一方で体操が遊戯かいずれを取るべきかの混乱状態に陥ってしまった。そこで明治37年文部省は「体操遊戯取調委員」を任命し旧来の普通体操や遊戯と新来のスウェーデン体操や遊戯との調整などを図り同39年1月に公表され、その中で舞踊は、教科としての遊戯の中に「欧米のダンスを取り入れた遊戯」として扱われており、まだ体操の前段階の一種としての認識に過ぎなかった。さらに特筆すべきは明治34年の『高等女学校令』で、舞踊は『動作ヲ機敏ナラシメ、容儀ヲ整へ…』と特に女性らしさや美しさ、姿態の優美さを目標とした科目として定義されているように思える。

そして大正2年「改正学校体操教授要目」が制定、公布された。この時期において体操中心の傾向はかわらず、遊戯は低学年に多く配当され学年が進むにつれ減少している。特に「発表的动作ヲ主トスル遊戯」は低学年のみに配当され「行進ヲ主トスル遊戯」は中学年から師範学校（女生徒の部）まで配当されていて、これは行進や隊形変換が主でダンスとしてより体操的性質がより強く出されていた。この要目により学校体育は一応の安定・充実期を迎えた。

さらに数多くの外国のダンスが紹介される中、和製の愛唱歌曲と結びついたダンスも創出された。内容もさらに分化し全体主義的傾向を持ちつつも自由な個性の発展に留意するなどが強調され、戦前の要目としては最も整った要目と言える。

昭和12年の日支事変を期に軍国化が進み同年1月の「国民学校令」により体操科は体錬科と改称、遊戯は心身の鍛錬に役立つものを第一とし、作品は軍国的色彩を帯び、ステップ名は漢字表記となり外来のダンス作品は姿を消した。優美な動きや豊かな情感を持った動きから活発で躍動的な動きの強調を迫られるなど、ダンス

は様々な拘束を受けた。

終戦と共に学校体育はそれまでの富強主義を払拭し、民主的文化国家の発展に寄与すべく心身ともに健全な市民の育成を目的としてすすめられるようになった。

すなわち、身体運動を通しての「人間形成」として全人教育の立場からその内容を検討した。昭和22年「学校体育指導要項」が示された。この時点でダンスも一大転換期をむかえ従来の教授中心の受け身の形態から脱し、児童生徒の自主創造性を重んじる方向へ歩みを進めた。「生活環境や生活感情から取材して創作的表現に導く」として自己を表現する創作的態度を明らかにした。

小学校では1～3年の男児にもダンスを行う事が望ましいとし、女子のみのものとしてのダンスから人間の表現活動、楽しみの活動として認められるようになった。昭和24年「小学校学習指導要項」ではダンスはさらに具体化し、小学校ではダンスはリズムによって楽しい活動を誘発されるものとして、「リズム遊び」「リズム運動」と改称され具体的な指導例が示された。

昭和26年「中学校・高等学校学習指導要領保健体育科体育編」が出された。これは先の小学校の上に繋がるものとして「リズムカルな身体の動きで自分の思想や感情を、美意識に基づいて自由に創作的に表現するもの」とし、表現力・創造力・鑑賞力を高め情操を豊かにすることがねらいとされた。この時、男子についてもフォークダンスが選択教材としてあげられた。

昭和29年には「小学校学習指導要領体育編」の改訂がなされ、内容が表現とフォークダンスの2つに大別された。表現は自己表現とともにグループ表現や活動の価値を明らかにし、またフォークダンスでは正課以外の余暇活動の善用に役立つよう考慮された。

またこの時、基礎的技能的指導の必要性を主張し単に運動の訓練のみではなく、よりよい表現を生むための手がかりとして全体的な表現の中における基礎的技能的考え方が位置づけられた。昭和31年「高等学校学習指導要領」が改訂され、ダンスはレクリエーション的種目に含め

られた。内容的には変化はなく表現とフォークダンスに大別され、表現は基礎運動・応用運動・作品の創作の3つに分けられ、具体的指導により便宜がはかられた。

平成10年改訂の学習指導要領では、まず舞踊教育の内容に、これまでの「表現・創作系」「フォークダンス（含・日本の民踊）」の二本柱に、更にリズムダンス（小）・現代的リズムのダンス（中・高）が加わった。

3. 筆者（塚本）の舞踊表現経験の軌跡

1) ジャズダンス

① ジャズダンスからストリートダンスへ

こうしてダンスは、進歩を繰り返しながら様々なジャンルを産出してきた。そんな多種あるダンスのなかで私は初めにジャズダンスを経験した。バレエやモダンダンスをもとに発展していったジャズダンスはやはり決められたフォームをいかに忠実に踊れるかということを要求された。バレエの基礎基本から始まり、踊るための身体作りをした。自分自身の身体であるのに自分の思うように動かすことがいかに困難で、どれほどの鍛錬が必要か思い知らされることとなる。舞台の経験も増え、純粹に踊る楽しさや身体の使い方を習得していった。

だが形にこだわるあまり身体や精神を調教される感覚に陥り、次第にその在り方に疑問を抱くようになる。その迷いの最中にストリートダンスの存在を知ることになる。

2) ストリートダンスからコンテンポラリーへ

前章で述べたようにストリートダンスは、その要素の一つとして若者たちに楽しく身体を動かし表現する場を与えた事が挙げられる。日本の若者の物質的欲求では満たされない精神の貧困、ある種の精神的な渴望が若者を捉えた。そのフラストレーションを解消するために容易に取り組むことができる格好いいダンスとしては最適だったのである。だが、いざダンスに取り組む始めると様々な壁にぶつかることになる。身体と向き合いながら自分らしい動きとは何なのだろうという問題に直面する。型にはまることはない分、オリジナリティを追求する必要性

が増え、自分自身の存在を問う機会が増える。枠をなくし、自由を手に入れたが本当の生みの苦しみも味わうことになる。ストリートダンスでのノリや動きの追及は自らの心身の解放であり、またそれは自らの終わり無き探求の旅の始まりとなった。自己を見つめ、自己を知り、自己を高めようとすることでより豊かに生きようとするすばらしい面もあった。自身のルーツを探り、自らの生まれ育った背景をも振り返ることも必要になっていく。

そしてさらにジャンルの壁にぶつかることになる。アフリカダンスや、ハウス、ヒップホップ、レゲエ、ポップ、ロックなどストリートダンスといっても幅広く、これら様々なジャンルを経験し、オリジナルスタイルを追求することに没頭する。

ダンスの楽しみ方も人それぞれなので一概には言えないが、最近の傾向として形や見た目だけを重視する若者が増えているように感じ出した。根底にある精神性を探ることなく、スタイルを受け入れ模倣するだけに留まっているのだ。ファッションとしてダンスの地位を向上させることに一役買っている面があるが、本来の意味からはずいぶんと遠ざかってしまった。大衆化の道をたどることで形骸化し、単なるスタイルとして広まっているだけに思えた。

自由とは何か、ある枠に閉じ込められたように思っていたがそんな疑問を抱いている最中にであったのがコンテンポラリー・ダンスや舞踏である。なんとも言い難い泥臭さを漂わせながらも、それが人間臭さを醸し出しているこれらに出会ったときは衝撃的であった。これらの経緯を通して創作したダンス・パフォーマンスを紹介する。

4. 自己の作品紹介

1) 【CHRONOGRAPH】(クロノグラフ)

この作品は2003年度、京都女子大学大学院文学研究科表現文化専攻の修了制作作品として創作・上演したものである。

作・企画・構成・出演：ERINKO(塚本衣理子)
日 時；2004年2月26日(木) 19：00開演

2月27日(金) 14:00開演・19:00開演
会場；アートコンプレックス1928

京都市中京区三条通御幸町東南角1928ビル3F
2004年2月、京都にて自作品「クロノグラフ」

を上演した。クロノグラフとは、時間を計測する装置のことで、ここでは、時間を計測するのは、我々自身の身体である。ストリートダンサーや、DJ、VJで構成されたパフォーマンス集団を結成し、ヒップホップの文化のもと、音楽(music)・造形(graphity)・言葉(rap)・身体(dance)を表現の基軸として「時間」という概念に迫る。世界の基準で定められた時間ではなく、人の感じ方によって変わる時の流れやズレを様々な捉え方でみる。

「光を見るために目があり、音を聴くために耳があるように人間には時間を感じるための心というものがある。そして、その心が時間を感じとらないようなときは、その時間は、ないものと同じだ。」¹⁾

人の感じ方によっては当たり前のように流れる時間。この『モモ』に出てくる話の中で、時間泥棒に時間を奪われた人たちはどうなっていくのか。やはり時間を感じないということは生きていないということなのだろうか。様々な疑問と共に出演者自らが問いかけ、作品を演じながら答えを探していく。

3部構成で上演し、まず第1部は世界で定められた標準時刻を基にして、今この時に世界中の様々な人々がそれぞれの時間を過ごしているという全く当たり前が出来事を映像とパフォーマンスで表現している。パフォーマーたちそれぞれの動きと連動する材料を用意し、それらを使って動きを作り出した。

1部

私たちは共通する時間の中で日々の生活を送っている。しかし、今この時それぞれに異なる体験をし、異なることを考えている。こんな当たり前の事実を表現しようと試みる。

- ・開場された時点で時計の音が聞こえる(この時計の音のみでビートやリズムを刻む)
- ・それぞれのダンサーの生活の違いに対して、

それぞれウォークマンを用いて違う音楽で踊る。会場にはいくつもの音楽が重ねられていくため人が増えるたびに聴衆にはノイズに聞こえることになる

- ・同じ時間に流れる世界の様々な国のラジオを流す(世界地図と時差の映像)
- ・動きと共に床にテープで矢印を示し、その上で風船・バトン・鎖・発泡スチロール棒・バランスポールなどと動きを連動させる

2部

感覚的に捉える時間に焦点を当てて表現する。一定に正確さを保ち動き続ける時計と違い、感覚で捉える時は、止まる・戻る・繰り返す・速度が変わるといった変化を遂げる。

これらの感覚的な時間の変化を音楽と動きと映像で表すことを試みる。

- ・変わらない背景の中にいる人の映像をスキャンラインが描写し、フレームが一つずつ現れてまた次の映像が完成していく(この映像はあらかじめダンスのポージングを撮影したものを加工している、瞬間の認識)
- ・時間は止まる・戻る・繰り返す・速度が変わるといった感覚的变化を具体的に動きで表す(ダンサーたちによるパフォーマンス)
- ・その場で踊る姿を映像で捉え、一コマずつずらしてスクリーンに再び映像化
- ・グループ感よりも群舞の中であえて一人がずれていたり、音がいきなり止まっていたりすることなどで視覚的に表現する

3部

時間の流れとともに音楽を構成し、その音楽に身体をのせてきたが、ここでは身体の動きによってリズムを作り出し、身体の周りから聞こえる音や、身体の内部から聞こえる音に耳をすまして踊る。

- ・従来のチームダンスを始めるが、次第に音がフェイドアウトし、人数も減っていく中で最後に自分だけが残る(自らその空間から感じ取ったものにより身体が動く即興) 終幕

*添付画像1, 2参照

以上【CHRONOGRAPH】(3部構成)を紹介したが、この経験の過程で舞踏、コンテンポラリーとの出会いから、作品は様々な変化を遂げていった。

次に私自身もストリートダンスの師匠から独立した第一歩目の作品とも言える第2の作品【SIX SENCE】を紹介する。なかなか実現しなかった自らを開放し、破壊することが可能になったため、さらにストリートからも飛躍できたのではないかと思われた作品である。

2) 【SIX SENCE】

作・企画・構成・出演：ERINKO, AKKO

関西8大学ストリートダンスコンテストにおいて審査員として参加、及び審査員参考作品として上演

日時；2004年10月8日(金)

場所；大阪CLUB ITOI

このイベントにおいて審査員ショーとして発表した作品で、衣装・音楽・ビート・構成などの面でストリートダンスからも大きく飛躍した作品となった。

人間は決められたビートで踊っていると自らの心地良い速さに安堵していることがある。そこで、変速ビートをたくさん使うことでリズムの心地よさをなくし不快感を表現した。途中ノイズが入り、そこからは音に全く決まりがないので予測のつかない動きが繰り返される。

相反するものが存在するからこそ存在できる(明暗、白黒など)ものを衣装で表現し、あえて二人でパフォーマンスすることでも印象を深める。また、作品の序章と結末を同じに音や動きにすることで宇宙の環を表現した(因果応報・輪廻転生)

人の五感には、視覚、聴覚、嗅覚、味覚、触覚がある。人間が五感を全て作動させるとき、視覚が占める割合が大きく、他の感覚器官があまり作動していないように感じる。そのため、視覚を遮断した場合の他の感覚器官の働き具合を試してみた。そうすることで他の感覚器官が通常以上の能力を発揮するのではないかという

考えのもと試行した。

また、その五感にはそれぞれの意味が存在し、それらの持つ一つ一つの本当の意味をもう一度検討する必要があるのではないかと考える。感性を研ぎ澄ますというときにそれら一つ一つの意味を超えて、その感覚が一挙に存在しあうのではないだろうか。具体的には絵画を鑑賞するときに感じることを例にあげてみることにする。基本的には見るという視覚でとらえているが風景の風を肌で感じたり、おいしそうな匂いがしたり、また唾がわいたり、音が聞こえてきたりした経験がある。感性が研ぎ澄まされるということは、一つの感覚器官から他の感覚器官へと刺激が連鎖していくことではないかと考える。さらには、どの感覚器官においても個人によって感じ方が変わってくる。人によって異なるこの感覚のズレを錯覚と呼び、この錯覚を音と動きで表現している。

また、この錯覚という感覚を独立した一つの感覚とみなすと第六番目の感覚器官となる。この錯覚でもって人との違いを感じ、自らがここに生きていることを感じるのではないか。この六感すべてが働いてこそ生きる実感と呼び起こすものであると考える。*添付画像3、4参照

3) 第23回 JAPAN JAZZ DANCE FESTIVAL

作・企画・構成・出演：ERINKO, YURI

日時；2005年3月26日(土)～27日(日)

場所；大阪厚生年金会館芸術ホール

タイトル【REPLAY】

ここで出品した作品では時間の流れを様々な大きさで捉え、「時代」から「瞬間」までをコンセプトに表現した。タイトルは、音楽を再生するという意味「REPLAY」ともう一つの意味を込めた。このとき一緒に構成を考える友人がスランプに陥っていたため、ダンスと出会ったころのように今一度楽しもうという概念を含む作品である。(re-再び、play-遊ぶ・楽しむ)毎年ジャズ界の重鎮たちが様々な作品を連ねる中、ジャズとは言い難い若者の作品は浮いていたかもしれない。動きに関しては、ジャズダン

スの良さを残しつつも、ジャズもストリートをも超越した自由な発想で振り付けした。音楽はいわゆる構築音楽となるが、元となる曲に音を加えたり、曲と曲を重複させたり (MIX)、使用する音楽を自ら編集することでコンセプトにより近いものに仕上げていった。当時の生徒たち約20名とインストラクター仲間と構成している。始めは、主に二つの時代に分け、未来と古代を様々な捉え方で衣装も時代に合わせて作成しているので構成は分かりやすいだろう。次第に時間の捉え方を短くしていき、最後は一瞬の時を迫る秒刻みの音で表し、最後は完全に停止して終了。
*添付画像5～8参照

2. まとめと今後の展開

1) 普遍的な表現としてのリベラルアート ～新しさと命を求めて～

作品の創作過程で常に斬新さを求め、探求する時期があったが、結局たどり着いた所は、人々が表現する形に《全く新しいもの》はないと実感した。

「人間が直観的に芸術作品に与えてきた基本的な形は、自然界の存在する基本的な形と同じである。」¹⁾

どこかで見聞きし、感じたことが手だてとなり、それらをどう組み合わせるかということである。誰も見たことのない唯一無二のものを生み出そうとして躍起になって作品作りに望むが、実際唯一無二の存在であるのは、その人自身であることに気づく。探し回った結果、結局はそこにある、生命そのものが最も新しく、最も秘められた本源的な部分において美的であると考えられる。単に物質的であるだけでなく、美的でもある形にエネルギーが具現化されることによるのみ生命は「存在する」のである。

一度に一つの感覚だけでなく複数の感覚に同時に働きかけ、ついには私たちの精神という全ての感覚の貯水池へと満足をもたらす。そのために私たちが見つけなくてはならないものは、人間の個人的な特性の外部にある基準であって、その基準というのが「自然」である。この概念はリベラルアートと通ずるものがあり、まさに

普遍的な表現の対象となる。

リベラルアートとは、原義は「人を自由にする学問」、それを学ぶことで非奴隷たる自由人としての教養が身につくものことであり、起源は古代ギリシアにまで遡る。日本語の「藝術」という言葉は元来、明治時代に啓蒙家によってリベラルアートの訳語として造語されたものである。自由七科とも呼ばれ、言語に関わる三学である文法・修辞学・弁証法と、あと四科が算術・幾何・天文・音楽である。哲学は、この自由七科の上位に位置し、自由七科を統治すると考えられた。哲学はさらに神学の予備学として論理的思考を教えるものとされる。自らの哲学を持ち、考え、表現し、対話することで人は自由になり、人として生きることができるということではないだろうか。そして今以上に教育と平行線をたどり、向かう目標を同じとし、表現することと結びつけ今後の課題としたい。

2) 今後の展開

筆者は、これら普遍的な表現を追究するにあたり、生涯教育や感性の教育の重要性を掲げる現代の教育現場 (小学校教諭) に活動の場を移した。まさにリードの提唱する芸術による教育の実践となったのである。芸術というと何やら敷居の高いものと捉えてしまいがちであるが、ここではあらゆる表現を芸術と捉えている。芸術という言葉は鶴見俊輔は自らの著『限界芸術論』で次のように分類している。

今日用語法で「芸術」とよばれている作品を「純粹芸術」とよびかえることとし、この純粹芸術にくらべると俗悪的なもの、非芸術的なもの、ニセモノ芸術と考えられている作品を「大衆芸術」とよぶこととし、両者よりもさらに広大な領域で芸術と生活との境界線にあたる作品を「限界芸術」とよぶことにしてみよう²⁾。

具体的には「大衆芸術」として流行歌・ポスター・大衆小説などであり、「限界芸術」としては日常生活の身ぶり・盆踊り・替え歌・らくがき・祭りなどである。この分類で見ていくと、ここで紹介した今までの創作活動は「大衆芸術」から「純粹芸術」へとベクトルを向けているが、

現在の小学校という教育現場では「大衆芸術」から「限界芸術」へとベクトルを変えなければいけないということである。つまり、さらに大衆に歩み寄り、日常生活から発信される身ぶりを見逃さぬよう感性を張り巡らしておかなければならない。

小学校の教師を勤めながら実際に教育の現場で子どもたちと触れ合い、感性をいかに作動させ、感覚として捉え、それらを表現するということの重要性を日々感じる。子どもだけでなく人間は表現無くしては生活できない。また、自由な表現は身体活動と精神的な過程の広い範囲に対応する。遊びは、子どもの自由な表現の最も明確な形式であり、人類学者や心理学者の側にはあらゆる形式の自由な表現を遊びと同一視するという一貫した試みが見られる。心理学者のフレーベルは次のように主張している。「遊びは子どもにとって人間としての発達の最高表現である。なぜなら、そのみが子どもの魂の中にあるものの自由な表現だからである。それは子どもにとってもっとも純粹でもっとも精神的な生産物であり、同時にまた、あらゆる段階、あらゆる関連における人間の生活の典型であり、模倣である。」

また、リードは「同じ真実について、芸術は表現し、科学は説明する。教育の目的とは、芸術家、すなわち様々な方式による表現に優れた人々を創造すること¹⁾と著している。

つまり教育とは、子どもたちが自分の内面を何らかの形で表現できるようにすること、またその表現方法を伝えたり経験させたりすることではないだろうか。

そして重要なのはこの「限界芸術」を発信するだけでなく、それとともに受け止めることのできる感受性を養っていく必要がある。具体的な実践を踏まえた授業への展開、それによる子どもたちの反応や変化を捉えることにより今後の研究を絞っていく。芸術による教育を実証すべく、遊びをいかに「限界」から「大衆」、「大衆」から「純粹」へと結びつけることができるかを試し人間として必要な教育とは何かを探っていく。一つの方法で追求すると見えなくなり

がちなることを、多方面の表現方法を研究することにより幅広く物事が見えるようにする。そしてさらなる普遍的な表現へと進める。

以上の研究をふまえて、教育現場において表現活動として各教科の境を越えた授業展開に挑戦し、研究を継続していきたい。

引用参考文献

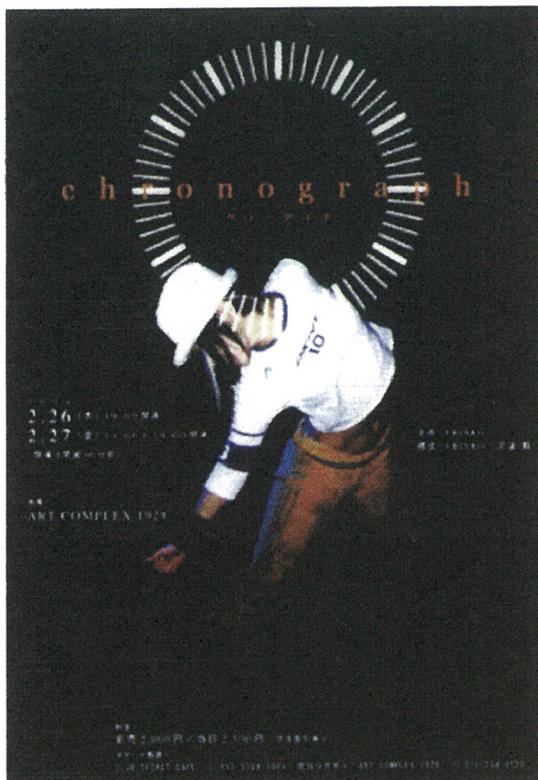
- 1) 『芸術による教育』 ハーバート・リード著 宮協理 岩崎清 直江俊雄 訳 (2001) フィルムアート社
- 2) 『表現の文化と教育』 難波正明 小林公江 川口千代 編 (平成19年) オブラ・パブリケーション
- 3) 『限界芸術論』 鶴見俊輔 (1991) 筑摩学芸文庫
- 4) 『女性スポーツのアイデンティティと舞踊教育～学校体育の制度上の変遷と日本女子体育連盟の活動を中心に～』 川口千代 体育史研究 第24号 (2007)
- 5) 『「現代的なリズムのダンス」の特性とダンス授業における学習内容としての有用性』 三木綾子・川口千代・頭川昭子・村田芳子 (2003, 5) 日本体育学会茨城支部「いばらき健康・スポーツ科学」第20号
- 6) 『コンテンポラリー・ダンス 徹底ガイド』 乗越たかお (2003) ㈱作品社
- 7) 『コンテンポラリー・ダンス 徹底ガイド HYPER』 乗越たかお (2006) ㈱作品社
- 8) 『ROOTS OF STREET DANCE』 安東旺嗣 (2001) 株式会社ぶんか社
- 9) 『デュシャンとの対話』 G・シャルボニエ 北山研二 訳 みすず書房
- 10) 『天人戯楽 大野一雄の世界』 立木鷹志 編 著 青弓社
- 11) 『モモ』 ミヒヤエル・エンデ 大島かおり訳 (1976) 岩波書店
- 12) 『ニューヨーク・グラフィティ』 能勢理子 (2000) グラフィック社
- 13) 『臨床する芸術学』 小林昌廣 (1999) 昭和堂
- 14) 『美の位相と芸術』 今道友信 (1971) 東京大学出版会
- 15) 『芸術学がわかる』 朝日新聞社 (1995)
- 16) 『時間を哲学する～過去はどこへ行ったのか～』 中島義道 (1996) 講談社
- 17) 『ものの見方 考え方 表し方』 飛岡健 (1983) 実務教育出版
- 18) 『ニューヨークのパフォーミング・アーツ』 大平和登 (1989) 新書館
- 19) 『現代の若者における表現欲とストリートダンス』 2004年度 京都女子大学大学院文学研究科表現文化専攻 武田衣理子 修士論文 (副論文)

参考添付画像

作品1【CHRONOGRAPH】

- 出演ダンサー KANA
AKKO
AYUMI
SEITAROU
マッスル
KENJI
TAKENO
ERINKO
- 映像・構成 宮道 毅
- 音楽 DJ ZOE
DJ MINOYAMA
宮道 毅
- 宣伝美術 IMGCRK design
MORI

【日 時】2004. 2. 26[木] 19:00開演
2004. 2. 27[金] 14:00開演
19:00開演
※開場は開演の30分前



【会 場】アートコンプレックス1928

京都市中京区三条通御幸町東南角1928ビル3F

1



2

作品2 【SIX SENCE】



3



4

作品3 【REPLAY】



5



6



7



8