

舞踊作品『静』の変遷について

- 作品を継続的に創作することに着目して -

木野彩子*

Transition of Creation “Shizuka”

-Focusing on How to Continue to Creation-

KINO Saiko*

キーワード：静御前、白拍子舞、コンテンポラリーダンス、継続的創造環境

Key Words: Shizuka Gozen, Shirabyoshi dance, Contemporary dance, Continuous creative environment

I. はじめに

2023年3月アメリカメリーランド州において、舞踊作品『静』の再演を行なった。それに伴い、これまでの作品制作過程を振り返り、変遷を明らかにすることを目的とする。

『静』の原型は2009年鎌倉由比ヶ浜近くにあるギャラリー招山で開催された『響庭』というパフォーマンスである。箏奏者八木美知依氏のCDジャケットのイメージと由比ヶ浜という場所から「静御前の舞」を踊ってほしいと依頼された。音楽は八木氏による楽曲が中心で、ある程度の構成をした上での即興として行なった。映像作家 michi 氏による周囲の木々へのプロジェクション（その後 michi 氏はプロジェクションマッピングの世界的なコンペティションを主催するようになる。この当時プロジェクションマッピングという言葉は一般的ではなかった。）の効果もあり、好評を受けた。

その後2012年神奈川芸術劇場にて文化庁新進芸術家海外派遣研修員による現代舞踊公演として上演機会を得た際に八木氏に依頼し20分の作品『しづ』を制作している。

2014年にはBankART Studio NYK 3C ギャラリーにおいてフルレングス作品『静』(以下『黒静』と表記)を発表、その半年後2B ギャラリーにおいて『静』(以下『白静』と表記)の別バージョンの発表をおこなっている。

なお、2015年に制作した『En attendant, . . . , 』(ベルリン Tanz Fabrik 及び東京セッションハウスにお

ける『Mobius』東京公演上演)、2018年『死者の書再読』(城崎国際アートセンター、とりぎん文化会館)2021年『Oil, Water, Woman』(倉吉丸十倉庫)ではその冒頭部分で『静』のモチーフを使用している。

10年以上にわたり創作を行う間にパフォーマーとしての筆者自身の身体も変化し、少しずつ内容が変わってきている。その違いを明らかにし、作品を長く踊り続けることの意味また成長させていく可能性について述べていきたい。

II. 作品ごとの変遷

II-1 『しづ』におけるコンセプト

文化庁海外派遣研修員(およびその後のイギリスでの活動からの帰国)公演ということもあり、前作『IchI』に続き、日本的な美しさを強く押し出して作品を作ることとした。「しづやしづしづのおだまきくりかえし、むかしはいまもなすよしもがな」の有名な唄に合わせて長い尾のような衣装をつけている。

白拍子としての静のイメージを作る上で、能の乱拍子を参考にしようとした。乱拍子とは、能『道成寺』もしくは『檜垣』に見られる緊迫した場面で、タイミングを合わせるのか合わせないのかギリギリのところで駆け引きをするという部分であるが、あまりの緊張感からか、動きとしては少なくなってしまう。それをコンテンポラリー(今時代)における表現として荒れ狂う乱れを演出してみてもどうかと八木氏と制作した。八木氏はエレクトリック箏の第一人者であり、通常の箏演奏の枠組みを逸脱した力強い演奏をおこなった。

*鳥取大学地域学部附属芸術文化センター、国際地域文化コース

『しづ』上演時には能『二人静』の演出を生かして音楽面と舞踊面2人で1人の静をあらわし、最後に八木氏が木野に触れることをきっかけに情念である木野が昇華し消え、融合するというシーンを含んでいる。これはその後の『黒静』『白静』にも踏襲された。

劇場公演ということもあり、三浦あさ子氏のデザインした照明効果もあり、幻想的な雰囲気作品に仕上がったが、5作品が並ぶ公演であり、20分という時間制限があるなど難しいところもあった。

表1:『しづ』基本データ

出演	八木美知依 (箏)、木野彩子
照明プラン	三浦あさ子
衣装	宮村泉
主催	文化庁、社団法人現代舞踊協会
会場	神奈川芸術劇場大スタジオ

II-2『黒静』における作品の掘り下げ

TPAM2014 (東京芸術見本市、当時は横浜のアートスペース BankART を中心に開催されていた) におけるショーケース出品作品として45分作品とした。会場が旧郵船倉庫の大きなコンクリート空間 (横幅20メートル以上) で、それを見越して舞台空間を照明によって区切り、シーン展開を図ることとした。

① 日常の私 (木野)

開場時間の間 (およそ15分)、8の字を描くようにして普段着の木野が歩き続ける。上手奥の窓を見つめ何者かを待つ仕草と、走り出すこと、方向転換を繰り返す。赤いジャンパーと靴を脱ぎ暗転する。

② 死者の世界から呼び戻される

暗転後、四角い小さな部屋に閉じ込められた女性 (静) が現れる。

③ 静を呼ぶ声 (17 弦箏による低音) が聞こえてきて、導かれる。

④ 祈り

舞台センターの土が盛られた空間で春日若宮おん祭における巫女舞を縮小したものを行う。

⑤ もうこの世にはいないということに気がつく。

⑥ 水晶の夢

八木氏による楽曲、日本舞踊同様に歌詞に合わせて振りが作られた。

⑦ 白い蛇になる (発狂と混乱)

地団駄を踏むように激しく足を踏み鳴らし、白い布を持って走り出す。窓から飛び出ようとするが引き戻され、絡みつくと布が執念、あるいは狂気を思わせる。

⑧ 実体の静 (八木) が残る

静は情念を昇華するように場を鎮める。

白拍子を研究するにあたり、沖本 (2016)、脇田 (2001) らの論文を参考にしたほか、民俗芸能のリサーチを行い、様々な祭り、踊りをもとに作成した。特に能『道成寺』と『檜垣』には乱拍子が含まれているが、その元となる『道成寺縁起』の話 (裏切られた娘の情念が川を遡るうちに白い蛇となってしまう。縁起上は道成寺の鐘に巻きつき、僧安珍を焼き殺してしまうという話で、能『道成寺』はその後日譚として制作されている。) を取り込んでいる。夢幻能の構造をベースにするべく、あえて現実の木野が静へと変わるシーン (①②に相当) を取り入れるものとした。

『今様之書』には「一声の後、舞台を一周した後白拍子の謡舞があり、最後に「セメ」と呼ばれる足拍子を踏むシーンがあった」旨の記述及び図示 (日本庶民文化史料集成による翻刻) があり、作品イメージを展開する際に応用した。リサーチに基づくリコンストラクションでもあった。

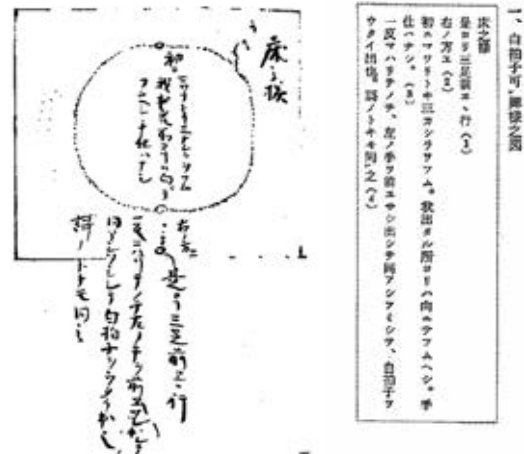


図1:「今様之書」より白拍子可舞様之図

後半部分では序破急を意識し、乱拍子という言葉に合わせ、本当に激しく、乱れるように振り付けた。なお、この日関東圏では珍しく大雪となり、JRなどが全て止まるなか、観客は5時間ほどかけてきた (約20名) という。猛吹雪の風の効果もあり、印象的な舞台となった。(早稲田大学演劇博物館に映像が収蔵されている)

表2:『黒静』基本データ

構成・出演	木野彩子
音楽・出演	八木美知依 (17 弦箏、21 弦箏、歌)
照明	三浦あさ子

オリジナル衣装デザイン	宮村泉 ¹
音響効果	Mark . E. Rappaport
記録写真	小熊栄、古里麻衣
記録映像	たきしまひろよし
主催	キノコチケット
会場	BankART Studio NYK 3C ギャラリー

Ⅱ-3 『白静』における場の変容

『黒静』が大雪だったこともあり、BankART 側の企画により再演する機会を半年後に得た。この時期が横浜トリエンナーレの開催時期であり、公演会場にてアーティストインレジデンスをしながら作品制作を行うこととなった。同じ建物でありながら、全く雰囲気の異なる会場であり、全体的に白っぽく、床も木であることから『白静』と呼ばれている。舞台センター奥にあらかじめ衣装（宮村泉による『しづ』の際に制作されたもの）をオブジェとして吊るしておき、その衣装が後半に引き出す布に長くつながっているという形へと進化した。服を纏うことで情念を背負い、そしてそれが足枷となり身動きができなくなっていくという演出へと変更している他、最後には霊であり情念である木野は屋外へと退出するという昇華を思わせる演出を付け加えている。

途中で衣装を纏う演出は能『井筒』で直衣をつけ、男舞をするシーンから想起している。

表 3：『白静』基本データ

構成・出演	木野彩子
音楽・出演	八木美知依（17 絃箏、21 絃箏、唄）
照明デザイン	三浦あさ子
照明オペレーション	古矢涼子
オリジナル衣装デザイン	宮村泉
音響効果	Mark . E. Rappaport
記録映像	中川泰伸
主催	BankART1929 2014 年東アジア文化都市実行委員会
会場	BankART Studio NYK 2B ギャラリー

Ⅱ-4 『静』

2020 年に依頼²を受けたのち、新型コロナウイルスの感染拡大に伴い国内外の芸術活動の中断を受け、実際に再演を行うことができたのは2023年3月のこ

とであった。ギャラリーパフォーマンスから舞台空間に再び戻ったという場所の変化、白拍子や静御前の話を知らないであろう観客層、経済的事情により箏の運搬が難しいことから録音した楽曲を使用することになるなど問題が多くあった。録音の使用に伴い動きがほぼ完全に固定され、即興で行っている部分は足の踏みのリズムなど最小限のみになっている。

- ① 日常の私
客席後方から舞台上へと移動するところから演技を始め、上着と靴を脱ぎ、気がつけば舞台に吸い込まれていくように表現。
- ② 死者の世界から呼び戻される
暗転後四角い小さな部屋に閉じ込められた女性（静）が現れる。
- ③ 静を呼ぶ声（箏の音、録音音源を使用）がする
- ④ 祈り
舞台奥に祈りの場（土が盛られている）があり、そこに向かって舞う。『白静』までと異なり、実際の春日若宮の儀式で行われている動きそのままではなく、音の区切れ目と動きがシンクロするようにアレンジを加えている。
- ⑤ 水晶の夢
八木氏により楽曲、歌詞の一部が変化している。『白静』までで地団駄を踏むように激しく足を踏み鳴らしていた部分の演出では動きを抑え、照明もかなり薄暗い状態にしている。白い衣を強調、それに引き寄せられていく振り付け（ゆっくり歩く）を追加した。
- ⑥ 白い蛇になる（発狂と混乱）
舞台下手にある白い衣に手をかけそれを身につけた途端より、憑依し、白い布を持って走り出す。窓から飛び出ようとするが引き戻され、絡みつく布が執念、あるいは狂気を思わせる。『白静』『黒静』にあった窓（あるいは扉）がないことから外へ飛び出ようとする演出はなくなっている。
- ⑦ 「しづやしづ しづのおだまき くりかえし むかしはいまも なすよしもがな」（八木氏自身の声による囁きを追加）
崩れ落ちた静に唄が降り落ちてくる。
本作においては「しづやしづ しづのおだまき くりかえし むかしはいまも なすよしもがな」の和歌を詠むに至った経緯までが上演されており、動きも能における「乱拍子」に近い抑えた演出となった。
現地での Justin Rustle による レビュー³にも「“Shizuka” took my breath away. (中略)The

brutal slowness and focus displayed by Kino was a totally antithetical form of virtuosity, which I found aesthetically refreshing and emotionally captivating. (『静』に息を呑んだ。木野が見せた残酷なまでの緩急と集中力は、それ(アメリカのアップテンポなコンテンポラリーダンス)とはまったく逆で、美的にも新鮮で、感情的にも魅了されるものだった。)とあり、特殊な技術とは異なる集中力を要する表現であったことがわかる。

また照明の美しさについても「With a single light shining overhead at a fraction of its possible brightness, the stage felt like an infinite emptiness which Kino was simultaneously swallowed into, and creating for herself. (頭上にはほんのわずかな光しかなく、舞台は無限の空虚に包まれ、そこに木野が飲み込まれると同時に、自らも作り出しているように感じられた。)と記載されており、近年のLEDを中心とした色彩豊かな表現とは異なる陰影を生かした表現が独自性として受け入れられた。

赤いジャンパー(レビュー上ではピンクと表記。日常の洋服)を脱ぎ捨て、白い着物(執着であると同時に足枷ともなっていく)へと着替え、あの世を垣間見るという意味で夢幻的な演出がさらに強調される展開になった。



図2 チラシイメージ(右が『静』の最終シーンのイメージ、左は同じ日に公演を行った Deep Vision company 代表 Nicole Martinell)

表4:『静』(アメリカ公演)基本データ

Choreographer and Dancer	Saiko KINO
Music	Michiyo YAGI
Lighting Design	Asako MIURA
Venue	Theater Project

In collaboration with Asian Arts and Culture Center at Towson University

Ⅲ. 作品における当事者性

一般に作品にはその人の人間性や思想、哲学があらわれると言われる。特にモダンダンスの系譜ではマリー・ウィグマンやマーサ・グレアムを上げるまでもなく、作者の実生活が織り込まれることが多い。本作品において、きっかけとしては外からの依頼(『響庭』)だったものの、長く続ける中で自分自身の実体験と重ね合わせて作品制作を行なっていくことになる。

例えば『黒静』では⑤に巨大な柱のふもとで倒れていると空から水が落ちてきて、ふと目覚めるというシーンがある。(実際には室内なので水は落ちるはずもない。)これはその数年前に自身に起きた「友人が亡くなったことを知らないのにわかる」という体験に基づいている。元々の体験はユングの言う「同時性(シンクロニシティ)」に相当すると考えられるが、小さな振り付け(天井から水を受けたイメージを持って臉を開ける)を再現することで、上演ごとに記憶を呼び起こし再体験し続けている。演者として感情をコントロールすることが難しい。その感情の揺れを抑え、そこに存在し、意識を正すために振付⁴が存在している。

一般にダンスは楽しい、と思われるが、筆者としてはそのようには感じておらず、様々な記憶を蘇らせる行為であり、よく泣きながら踊り続けている。舞台用語ではカタルシスと呼ばれる、深い感情を呼び起こす作業である。即興で踊る際にも多くの場合は音楽や周囲の環境に依拠して動いているが、時々日常の感情の揺れを深く超える別の次元を見ることがある。

「私が踊る」のではなく「私は何者かに踊らされている」という感触は国分(2017)の取り上げる中動態に近く、動くごとに物事を発見させられる状態になる。上演時には観客の気配もわかるのだが、観客の熱気に動かされるというものとも異なっているように踊り手である筆者自身は感じている。自分のコントロールではなく動いてしまう部分はメディウム(medium、媒介)としてのダンサーが自身の体験を踏まえた上で、そのものに「なっている」ということでもある。世阿弥は「離見の見」と名づけて客観性を重視していたことはよく知られるが、それは単純に自分の身体がどうなっているかを把握するというのみならず、劇場空間全体を把握しその空

間全体のバランスを動かし、動かされることでもある。同時に私自身を空間に溶かすような作業であり、むしろ自分自身の「表現」や「主張」というものをなくしていく行為でもあった。ダンスにおける稽古とは脱自己であり、自己を失う代わりに拡張させるためのものでもあった。

ダンサーの室野井（2018）もダンサーとして舞台にのることを「おそろしいまでのよるべなさ」と捉えている。また「ダンスは創るものではなくみずからのからだに動きを、形を、色を、音を、ことばを、じぶんを、他者を、環境を、空を見いだしてゆく作業です」と記している。

私自身の感情の揺れを抑え込んだとしても、そのことによって、自身の元の経験に近い何かを観客が追体験し感銘を受けることができるというのが舞台空間で行われている観劇行為であり、映像で見るとは異なる何かの伝達が行われているように感じられる（例えば親しい人が亡くなった経験はなくても、Rustle氏は「息を呑む」時間を過ごすことになった）。

モダンダンスと呼ばれるジャンルはグラハム亡き後、ポストモダンダンス時代を経てコンテンポラリーダンスへとジャンル移行していく。さらに現代は特に魅せることに特化して派手な演出が取り入れられるようになり、ストリートダンスやサーカス要素の融合など動きは年々進化している。You Tubeなどの映像メディアの隆盛および、ツイッターやTik Tokの影響から短時間で目を引くものへと流行が変化している。

私自身は長く多くのダンスに関わってきたが、これらの派手さや見栄えに特化したここ数年の流れに逆行する自分を感じるだけではなく、いわゆる「自己表現」とも異なるように感じている。それは自身が幼少期から自己表現としてのモダンダンスや学校教育におけるいわゆる「創作ダンス」「表現ダンス」を学んできたことの影響とそれに対する違和感のあらわれと言えよう。最終的に長く続けることができる作品にはある種の当事者性や思い入れが不可欠なのだが、それは「表現」したり観客にわかることを求めるものではない。ひりひりとした切迫感やその人でなければならぬ必然などを抱えて小規模ながらインディペンデントな活動を続けているダンサー、舞踏家が私も含め少ないながらも存在している。世の中のダンスイメージはスポーツ同様ショー化、映像による見栄えを重視している傾向が強く、またわかりやすさを求められる現状からは乖離⁵しているが、自己を超えようとする試みであり、規模の大小

とは関係なく、作家として大切なスタンスである。

コンテンポラリーダンスの作家として「多様性があり、寛容性を有した社会」を作り出すためには様々な表現の形がこの世に存在していることを示していくことが重要であると考え、鳥取に赴任し地域学部に所属するようになってから、意図的に作品の当事者性について考えるようになった。あえて個人という最小単位で作品を作ることで学生たちに一人でも表現活動を行うことは可能であるということを示してきたつもりである。それは分かりやすく評価されるものではないかもしれないが、この世の中にとって大切な一歩であるかもしれない。芸術とはそういう覚悟を持って作ることであり、たとえ小さな一人の声であっても発せられる場所が舞台という場所だったはずである。

様々なアートプロジェクトが行われるようになり、楽しいアート、かっこいいアート、集客ができること、地域活性化などが求められるが、芸術とは身を切りながら世の中に投げかける行為だったのではないだろうか。

IV. 長く踊り続けることの必要性

本来舞台公演は上演を繰り返しながら作品を成長させていくものであった。しかしながら日本においてコンテンポラリーダンスや舞踏といった舞台芸術の多くは、再演を行えることは少ない。一般的に劇場を借り、舞台スタッフを集め舞台公演を行うためにかかる経費が数百万円を越えるようになった時、個人規模で頻繁に同じ演目を行うことは難しい。(助成金の申請なども新作でなければ受け入れられにくいという事情がある。)観客数が少ないこともあるが、チケット代金をそんなに高くできないのも事実である。

本来リハーサル（作品制作）にかかる費用を考慮するならば、公演回数を増やすことでその費用を分散させていくことを目指すのだが、劇団四季⁶や宝塚歌劇団などの規模にならなければ、またそれだけの投資をしなければ難しい。浅利慶太が新劇に対する批判も込めて経済システムを構築してきた⁷ように、様々なジャンルのエンターテインメントと同じように観客を喜ばせ楽しませることに特化し、投資を行いビジネスとして回せるようにしていくというのも一つの可能性である。そしてその経済規模はスポーツのそれには及ばないものの年々大型化している。また、大型舞台芸術の全国ツアーを支援する制度⁸もコロナによるアーティスト支援の一環で生まれ、

むしろ効率的に舞台芸術公演活動を地域へ広げる施策として取り入れられている。

大規模な都市部で制作された「プロフェッショナル」の舞台を鳥取県も含め地方都市で鑑賞の機会を得ることができるになると聞こえはいいが、ますます舞台芸術に関わるアーティストは都市部に集中してしまい、特殊な仕事になってしまうだろう。また、地域で作られる舞台が逆に首都圏で公演をすることはまずない⁹。また、支援されるのがバレエなど大規模な舞台に限られてしまう傾向がある。

これに対しかつての小劇場演劇やテント芝居、野外演劇は会場費を節約し、観客との密なコミュニケーションを感じられるように工夫を重ね、現在もいくつかの団体が継続している。水や火器の使用など、通常の劇場ではできないような演出や、ライブならではの身体感はオンライン配信事業が一般的になった今でも人気を博している。小規模でも回数を重ねる公演を行える仕組みを作ることは劇団やカンパニーが長く継続していけるのに不可欠であると言える。

比較的小規模でインディペンデントな活動が多いコンテンポラリーダンスや舞踏、アンダーグラウンドな演劇、パントマイムなどの公演は個人努力に委ねられている現状がある。『静』のケースのようにアーティスト個人のつてがあるかないかで決定する。おそらく地方都市でも大型舞台公演以外の様々なジャンル・規模の芸術活動を目にする機会には必要なはずで、これにはアーティスト本人へのサポートではなくフェスティバルを運営するマネジメント人材を育成サポートし、交流機会を作っていくことで再演機会作り出せるのではないだろうか。再演の繰り返しは作品の熟成を促し、良質な作品へと進化していくことにつながっていくだろう。『静』は少人数で作られていること、会場に合わせて柔軟に演出を変えられること(自身が振付家でもあるため)、自身が今も現役ダンサーとして踊り続けられていたこと、また幸運なことに多くの支援者(劇場関係者等)の声かけがあり、これまで上演を繰り返すことができた。上演を繰り返すごとに作品は変化し、自身も変化し、新たな発見を繰り返している。そのような機会を作っていくことこそが幅広く豊かな芸術文化の醸成とならないだろうか。大規模なもの、経済的な効率だけを見ていないだろうか。

日本には2000を超える公共劇場があると言われている。それらがアーティストを育てる視点を持ち、連携して作品制作を行い相互に交流するようになっていけば好ましい。

筆者がいたダンスカンパニーはイギリスが本拠地であったが、フランスの劇場を回るツアーが主であった。またそのマネジメントを担う会社と契約を結んでおり、小さいながらも収益を得て活動を続けてきた。日本において、職業としてのダンサー、振付家が当たり前の存在になっていくためにはどうしたら良いのだろうか。

V. 終わりに

ダンスは日常的に目にするものになった。テレビやインターネットでみるもの、それを真似るものと考えられ、消費するものとなって久しい。一方で新聞などでの扱いはスポーツなどと比べると格段に少なく、批評文化もあまり育っていない。それは舞台芸術の場合、その場にいた人しか体験ができず、感覚を共有することが難しいためではないだろうか。野球やサッカーなら数万人がスタジアムで観戦し、さらにテレビ放映などがあり、実際にそれに憧れる子供たちがいる。それに比べると舞台芸術は目に触れられないまま、無かったことになってしまっていないだろうか。100人が入れば満杯の小劇場公演は何回も再演しなければ知ってもらうことすらできない。知っている人が来てくれればいいというだけでは、迫力ある映像やゲーム、漫画に興味関心は流れていってしまうだろう。広告代金から収益を得る無料コンテンツが溢れているのが現代である。

チケット代が高価であるためか、舞台公演は一般に観客層の年齢が高く、生身の身体が動く舞台公演とはこの上なく贅沢なことになっていくのかもしれないと感じている¹⁰。

舞踊作品『静』はこのような世の中の流れの中、あえて能に着想を得た静かな舞へと変化をしてきた。自身の身体の変化も含め、激しい動きから集中力を要する小さな動きへと着目点が変わっていった。45分はソロ作品としては長いが、それゆえに観客と共にあの世を垣間見、また戻ってくる旅をすることができる。

コロナ禍でのオンライン上演の急増を受けて、映像では味わえないもの、ライブでなければ、生身の身体でなければ見えないものとはなんだろうかと思えてきたが、それは激しいダンスの熱量や水や火などの派手な演出だけではないと筆者は捉えた。本作品においては揺蕩う空気であり、緊張感であり、それは観客もその場で時間をかけて共有しなければ味わうことができないものであった。そしてその当たり前のことに気がつくために12年にわたってこ

のクリエーションは続けられ、私自身の老い¹¹と合わせ、悟っていく過程を味わってきた。時間をかけて再演を続けていくことで、新しい意味が見出される。そしてそれらの上演の記憶が表れ出てくる。また5年、10年と時を重ねていくとさらに熟成されていくだろう。上演を重ねていけるかどうかは寿命との兼ね合いで、運とでもいう他はない。

一般に演劇は戯曲があり様々な役者なり演出家が解釈をしつつ再演を繰り返していく。そしてその違いを批評する文化がある。また、クラシックバレエなどの振付が固定化される舞踊もそれに近い劇場文化を辿っているからこそ時代を越える。その人の身体からしか生み出すことができないという視座に立つコンテンポラリーダンスや舞踏はその人自身の中での変容もまた財産であり、まさしく、その時、その場所にいなければ出会えないものである。だからこそ貴重な経験であり、価値が生まれる。再現性の高い動きを追求することはデジタル化に似てその人固有の何かを損ねてしまうのではないだろうか。動きや振付そのものの進化に逆らうごとく、あえて捨てていくこと。『静』¹²はその段階に辿り着いたともいえよう。

注

- 1 実際には既製品による黒ワンピースであり、宮村氏の衣装の着用はしていない。ただし、彼女のアイデアで白い蛇になる、白い布を持って走るというイメージが出てきたことからクレジット表記を行なっている。冒頭に着用した赤いジャンパーも当時の普段着（既製品）ではあるが、その後『静』まで全ての公演にて着用することになった。
- 2 『しづ』の観客が地元の大学に働きかけたため、演目指定があった。
- 3 Maryland Theater Guideによる2023年3月14日の記事。オンライン上でも見ることができる。
<https://mdtheatreguide.com/2023/03/dance-review-kinetic-crossings-at-baltimore-theater-project-with-deep-vision-dance-company-and-saiko-kino/>（最終閲覧：2023年6月3日）
- 4 振付は一般に動きをつけるものと思われるが、ルールや場を設定するなどのケースもある。験を開け、天井を見上げ、頬を撫でるまでの動きは日常的な仕草で小さな動きではあるが、振付として固定されている。
- 5 2018年の「国際地域文化序説」の担当会で学生（当時4年）より「先生のダンスは私たちの考えるダンスとは違うので、ダンスという言葉を使わないでください」と言われたことは忘れられない。40年以上踊り続けて、ダンスに関わっていない人になぜ否定されなければいけないのか。誰をもって私たちなのか。寛容な社会であってほしいと考えるものの、現実には難しいのだと考えさせられた。経済効果を生むべく多数の人がわかるものを目指せば、流行に乗るように作

らねばならないだろう。しかし本来芸術とはそのようなものではなかったはずである。

- 6 劇団四季は1953年設立。劇場を8、専用のトレーニング施設「四季芸術センター」を持つなど育成から上演、興行までを全てになっている。浅利は「劇団四季メソッド「美しい日本語の話し方」」（2013）においてスタッフ等を合わせると1200人で構成する世界でも最大規模の劇団と称している。「舞台の収入だけで劇団員の生活を安定させたこと」は四季60年の成果の一つであり（p162）、逆に言えばそれほど演劇のマネジメントは難しい。
- 7 一方で浅利自身はストレートプレイを原点として大事にしてきたという。観客を喜ばせ楽しませるのが目的ではない舞台芸術のあり方がそこにある。
- 8 文化庁「大規模かつ質の高い文化芸術活動を核としたアートキャラバン事業」（令和3年度）、文化庁「統括団体によるアートキャラバン事業（コロナ禍からの文化芸術活動の再興支援事業）」（令和4年度）、文化芸術振興費補助金「統括団体による文化芸術需要回復地域活性化事業」（令和5年度）と名称は変遷しているが、バレエ、オーケストラなど統括団体を通じた支援が行われるようになった。なお、現代舞踊協会（英語名はcontemporary dance association of Japan）はあるものの、モダンダンスとコンテンポラリーダンスの境目が曖昧で、従来型の劇場公演を重視する活動であることから、コンテンポラリーダンスの統括団体として良いのか疑問を持つダンサーは少なくない。（本来コンテンポラリーダンスの多様性と思想を考えれば「統括」団体という概念自体が合わないとも言える。）
文化庁HP統括団体による文化芸術需要回復・地域活性化事業
https://www.bunka.go.jp/shinsei_boshu/kobo/93833801.html（最終閲覧2023年6月3日）
特定非営利活動法人映像産業振興機構
HPhttps://www.vipo.or.jp/project/artcaravan_r4s/（最終閲覧2023年6月3日）
- 9 例えば鳥取県では新倉健鳥取大学名誉教授を中心にオリジナルオペラを作る活動が続いている。2023年5月にも新作『窓』が発表された。本来であれば地域でアーティストを育てるといった視点が働くのだが、あくまで自費での公演となっている。地域から発信される芸術文化活動の多くはその地域内での上演に留まっているのが現状である。筆者は個人で制作、少人数で展開することで他地域での公演に対応できるようにしている。
- 10 Facebook、Twitter、Instagram、TikTokの順にSNS

は進化し、それぞれ使用年齢層が異なっている。長文を読み書きすることが徐々にできなくなり、短い時間での笑いを追求していく傾向が明らかに出ている。これはタイパ(タイムパフォーマンス)を追求して映画のショート版を制作してしまう・見てしまうなどの行為につながっており、従来表現において大事にされてきた間合い、質感などが無視されてしまうことを意味している。もちろん短い時間にいかに集約するかも一つの表現の可能性であるが、これに慣れている人にとっては1時間劇場で動くことができない(自分で見たいものを変えることができない)状況は耐え難いだろうと筆者は感じている。なお、コロナ前より鳥取大学ダンス部は3分程度のパフォーマンスをショーケースと呼んで学内外で発表していたが、ここ数年で3分の中でもさらに3曲ほど繋いで構成するように変化してきている。これも学生世代の集中力に適した時間配分なのだろうと思われる。

- 11 現在40代ではあるが、バレエダンサーであればすでに定年を迎えている年代になっている。また2022年春リウマチを発症し、一時期床から立ち上がったたり、

鍋やフライパンが持てなかったことを考えると一般的な舞踊家としては既に難しい段階にある。「今踊ることができている」ということが奇跡的であり、その感覚を持って動くことができるようになったことが1つの財産であるように思われる。

- 12 『静』は2024年1月5日、6日にとりぎん文化会館小ホールにて公演予定。

文献

- 浅利慶太 (2013) 『劇団四季メソッド「美しい日本語の話し方」』 文藝春秋社
 国分巧一郎 (2017) 『中動態の世界』 医学書院
 室野井洋子 (2018) 『ダンサーは消える』 ザリガニヤ
 沖本幸子 (2016) 『乱舞の中世～白拍子・乱拍子・猿楽』 吉川弘文館
 植木行宣, 森修, 山路興造編 (1978) 『日本庶民文化史料集成第2巻』 三一書房、p345-354
 脇田晴子 (2001) 『女性芸能の源流傀儡・曲舞・白拍子』 角川学芸出版