

身体表現のスタイル

—ラバンの動きの分析と文体論の融合の可能性の示唆¹⁾—

岡 田 もえ子*

1. はじめに

対面相互作用において、人は、ことばとからだの両方を駆使して表現する。どのような言葉を選ぶのか、どのように喋るのか、どのような視線や表情を浮かべているのか、姿勢はどうか、身体の向きはどうか。これらの1つ1つに意味があり、これらがどのように組み合わせられているのかによってある表現が生まれる。しかし、多くの場合、話し手が何を言っているのかに注意が集中し、非言語要素に関しては、よほど特徴がある場合を除いて注目度が低い。言語学の領域においても、コミュニケーションを扱う談話（会話）分析や語用論の分野ですら、会話参加者の発した言葉の分析に終始し、身体による非言語表現が論じられることは稀少である。また、仮に取り上げられたとしても、その言及に止まることが多い。同様に、戯曲を分析対象として扱うことのある文体論の分野においても、セリフの言語表現や発話者の意図などの登場人物の言語行動に注視し、身体表現に関する記述は、ト書きに言及する程度にしか触れられることはない。しかし、より包括的な戯曲研究を志すならば、セリフと身体の動きの両方を分析してこそ、真の戯曲研究は完成する。

本稿の目的は、言語と身体という2つの側面から、表現のスタイルを考

*専修大学商学部教授

察する可能性を探ることである。言語表現の考察に関しては、ことばのスタイルを研究する文体論と、その隣接分野の語用論を使用し、身体表現の考察に関しては、異領域である舞踊の分野から、ルドルフ・ラバンの動きの分析の理論を借用する。具体的には、文体論的方法論による登場人物像の形成・分析と、ラバンによる役作りの方法論の融合を示唆するものである。

まず第2章では、ルドルフ・ラバンの経歴を紹介し、第3章では、彼の理論の中で最も重要とされているラバノーテーション（舞踊譜）(3.1)とエフォート(3.2)について簡潔に解説する。第4章では、ラバン理論の実践への応用について考察する。まずは、舞踊現場、教育、及び医療への応用の実績を示し(4.1)、次に演劇・舞踊における「役作り」への応用を記す(4.2)。最後に、文体論における登場人物の印象形成の方法論を提示し、ラバン理論との関連性と共通点を論ずる(4.3)。

2. ルドルフ・ラバン

ルドルフ・ラバン(Rudolf Laban, 1879-1958)とは、マッコウ(McCaw, 2011a: 1)によれば、「1920年代から30年代にかけて、ドイツのモダンダンスの先駆者の一人であり、1940年代から50年代にかけては、英国の動きの教育の先駆者の一人であった。」ラバンは、1879年にオーストリア・ハンガリー帝国の軍人の家に生まれた。幼少の頃に、父親が駐屯したボスニア・ヘルツェゴビナで、トルコのデルヴィーシュの踊り(神秘主義教団による旋回する舞)に出合い、舞踊に強い興味を抱いたとされる。その後、父親の希望に反して軍人にはならず、画家になるが、その絵には常に「動いているもの」が描かれていたという(McCaw, 2011a: 4)。父親の死後、1910年頃から舞踊家として頭角を現す。1920年代にはドイツ内外に20

以上の舞踊学校を設立し、舞踊に関する著書も数冊出版した。1930年にはベルリン国立オペラ座のバレエマスターに任命されるなどドイツの公的な仕事を行うが、1936年のベルリン・オリンピック関連の芸術祭での演目を巡ってナチス政権と折り合わず、1938年から1958年に亡くなるまで、英国で暮らすこととなる。英国でのラバンは、リサ・ウルマン (Lisa Ullman) と共にマンチェスターに Art of Movement Studio と呼ばれる舞踊学校を設立し (後にサリー州アドルストーンを経てロンドンへ移転、現トリニティ・ラバンの前身となる)、舞踊教育と舞踊理論の執筆に専念した。

ラバンのドイツ時代の教え子には、表現舞踊で著名なメリー・ウィグマン (Mary Wigman) や「緑のテーブル」を振付けたクルト・ヨース (Kurt Jooss) がいる。

なお、ラバンはこのように一般に「舞踊家」として知られているが、彼の興味は元来「動き (movement)」全般にあり、これには一般の人々の日常生活の何気ない仕草や、工場での効率的な動き方など幅広い範囲を含み、舞踊もその一つである。これは、ラバンの「誰もがダンサーである」(Lamb, 2011: 217-18; McCaw, 2011a: 15) という信念に通ずるものである²⁾。

3. ラバンの基本理論

本章では、ラバンの考案した様々な理論や概念の中から代表的なものを一部紹介する。ラバンは著書10冊と未刊行を含む数多くの論文やノートを残したが、現在は入手困難なものが多い。McCaw (2011a: 1-2) によれば、ドイツ語で書かれた5冊のうち4冊が英語に翻訳されず、英訳された1冊もその後絶版になっている。また、英語で書かれた本も絶版が多く、2013年現在市販されているのは *The Mastery of Movement* (1950) の

第四版(2011[1980])と *Choreutics* (2011[1966]) のみである。和訳版では、『新しい舞踊が生まれるまで』(*Ein Leben für den Tanz / A Life for Dance*)と『身体運動の習得』³⁾ (*The Mastery of Movement*) が出版されたが、後者は絶版である。ラバン自身による著作物が入手困難である一方で、当時のラバンのアシスタントを務めていたダンサーや弟子らによるラバンに関する著書が、最近多く出版されている。後に述べるように、ラバンの理論は複雑であることに加えて、彼の考えは常に変化し発展を遂げてきたので、ラバンと共に仕事をしてきた実践者や協力者らによる著書は、むしろ彼の概念を整理して分かりやすく提示しているという利点がある。このような理由から、本稿は、Newlove and Dalby(2004)を中心に、Hodgson(2001), Newlove(1993), Hackney(2002), Bradley(2009), Hutchinson-Guest(2008)などのラバン関係者らの著書と、ラバン本人による著書 *Effort* (1974 [1947]), *The Mastery of Movement* (1971第三版; 2011[1980]第四版), 及びラバンが考案し後に弟子のクヌスト(Knust)が完成させた *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)* (1979)を参照して執筆に当たった。

3.1 立体とラバノーテーション

ラバンは、人間の身体の動きの法則を見出すために、様々な芸術と科学を独学で学んだとされる(Hodgson, 2001: 25)。中でもプラトンの立体(Platonic solids)に興味を示した。プラトンの立体とは、正四面体(tetrahedron), 立方体(cube), 正八面体(octahedron), 正十二面体(dodecahedron), 正二十面体(icosahedron)のことで、プラトンは『ティマイオス』でこれらの立体をそれぞれ、火、地、風、宇宙、水の元素に分類した。ラバンはこれらの5つの立体をモチーフにして、人間の動きを捉えようと試みた。彼は立体を solids ではなく crystals (クリスタル)と呼んだ。なぜなら、

その方が詩的な響きがあることに加えて、透明なクリスタルの方が、人間がその中に入って動くことをイメージしやすいからである (Newlove and Dalby, 2004: 27)。ラバンは、キネスフィア (kinesphere) という用語 (造語と思われる) を使用したが、その意味は人の可動範囲である。つまり腕や脚などが届く範囲を指す。ラバンは5つのクリスタルの中でのキネスフィアをそれぞれ提示し、人間の身体の構造と可動域に一番密接に関係しているのは、正二十面体であると述べている (Newlove and Dalby, 2004: 47)。

ラバンはまた、キネスフィアを空間の中で如何に捉えるかを提示し、これをディメンショナル・クロス (Dimensional Cross) と呼んだ (図1)。このような図を解釈する時、自分があたかもその図の後ろに立っているかのような位置から見ることにする。すなわち、自分の身体の右側と図の右側が一致するように見る。

実際には人間の身体には横幅がある為、ラバンは上記の概念に幅を追加したディメンショナル・プレーン (Dimensional Planes) も提示した (図2)。これは、いわばパネル状の平面で三方向を表しているものである。高低を表す平面をドア・プレーン (the Door Plane), 左右をテーブル・

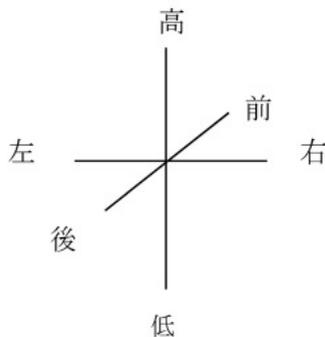


図1：ディメンショナル・クロス (Newlove and Dalby, 2004: 50より)

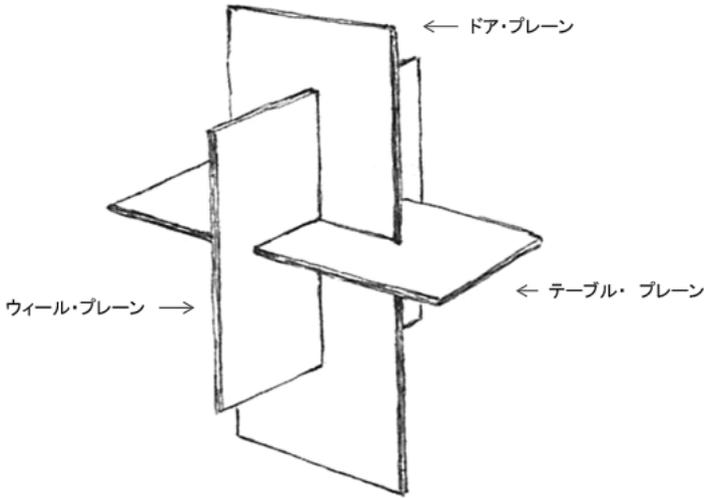


図 2 : 3つのディメンショナル・プレーン
(Newlove and Dalby, 2004: 50より)

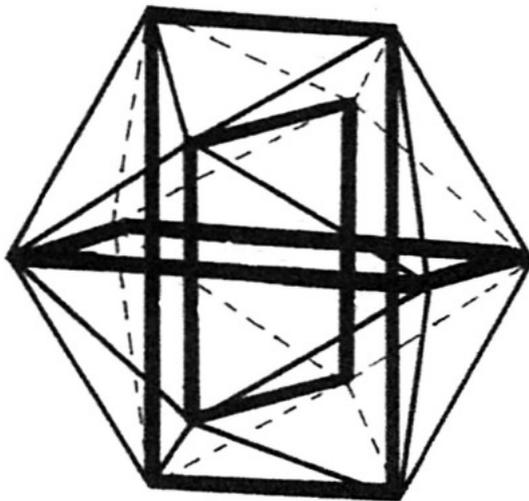


図 3 : 正二十面体とその中の3つのプレーン
(Newlove and Dalby, 2004: 52)

プレーン (the Table Plane), 前後をウィール・プレーン (the Wheel Plane) と名付けている。

ラバンは、これら3つのプレーンを正二十面体の中に見出し (図3), 身体の可動域, すなわちキネスフィアを, 動きのスケール (Movement Scales) と呼ばれる一連の動きによって表わした。ラバンは, デイメンシヨナル・スケール (the Dimensional Scale), ダイアゴナル・スケール (the Diagonal Scale), Aスケール (the 'A' Scale), Bスケール (the 'B' Scale), プライマリー・スケール (the Primary Scale) 等, 多くのスケールを創造した。スケール毎に決められた順番があり, ダンサーはその順番通りに滑らかに, 流れるように動いていく (図4)。そうしながら動きの可能性を探っていくのである。

更にラバンは, 人の動きを分析し記録する記譜法を考案した。これはラバノーテーション (Labanotation) と呼ばれ, 彼の功績の中で最も有名な

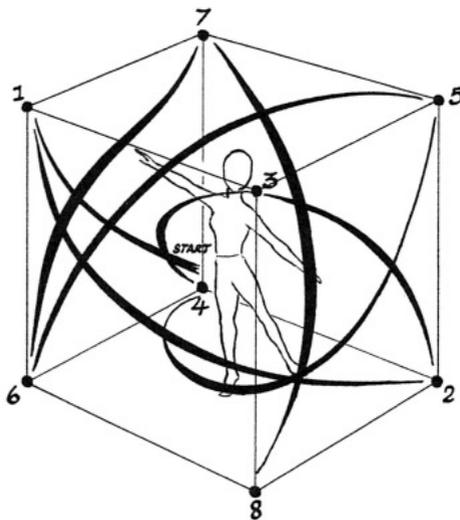


図4：ダイアゴナル・スケール
(Newlove and Dalby, 2004: 78)

ものの一つである。ラバンは、17世紀のフイエ (Roul Auger Feuillet)⁴⁾による記譜法などを幾つも学んだが、主に宮廷舞踊を記したそれまでの記譜法には満足できずに、独自の記譜法を創造し1928年に発表した。Lange (2011: 158)によれば、これは、動きと時間と空間を同時に記録できる最初の舞踊譜で、画期的なものであった。ラバンは、動きの中に表現された感情的な側面までも、記譜法によって表記できるはずだと考えた(Newlove and Dalby, 2004: 60)。ラバンが考案した基本的な記譜法は、後に弟子のアルブレヒト・クヌスト (Albrecht Knust) に託され、クヌストの多大な協力と献身的な研究を経て改良され、ラバノーテーションとして確立されることになる(Hodgson, 2001: 100-05)。クヌストはラバンの死後、1979年に *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)* を出版している。また、英国のプレストン・ダンロップ (Valerie Preston-Dunlop) と米国のハッチンソン・ゲスト (Ann Hutchinson-Guest) もラバノーテーションの確立・編集に貢献した人物として知られており、両者は現在でも各々ロンドンとニューヨークを拠点に活動している。

以下に、ラバノーテーションを示す。まず、レベル(level)と呼ばれる身体の高さを三段階で表示する。身体の高さとは、どの位置に身体があるのか、或いはどの位置である動作を行うかということである。図5のように、ストライプは高い位置、中心に黒点印は中位の高さ、黒塗りは低い位置を表す。



図5：ラバノーテーションのレベル表示
(Newlove and Dalby, 2004: 61)

高低の位置は、次のように定義される。

高位：爪先立ちの位置（バレエ用語でドゥミ・ポアント *demi-pointe*）

中位：通常の、踵が床に着いた位置

低位：膝を曲げた位置（バレエ用語でプリエ *plié*）

(Newlove, 1993: 30)

これら3つのレベルを踏まえたうえで、どちらの方向に動くのかを図形で表したのが図6である。

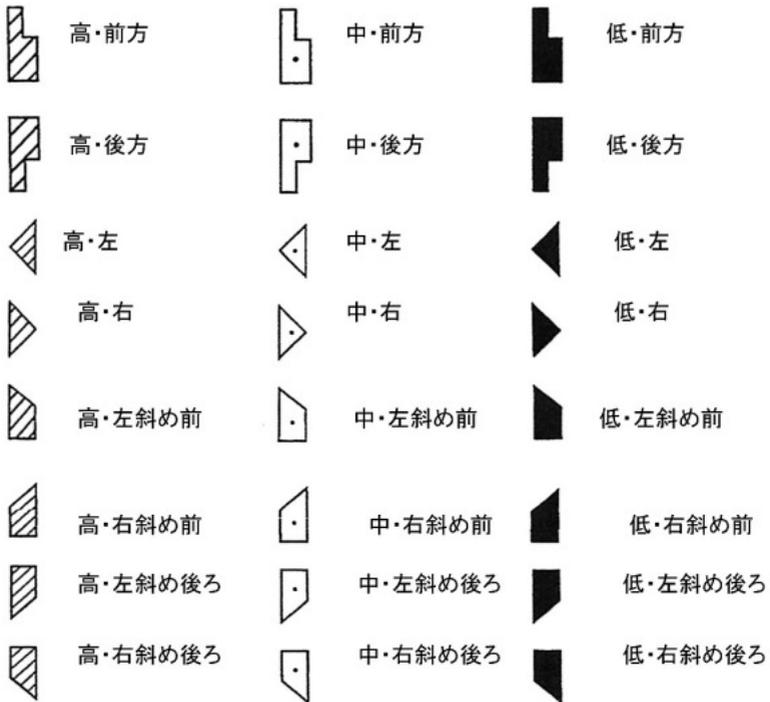


図6：ラバノーテーションの記号
(Newlove and Dalby, 2004: 61より)

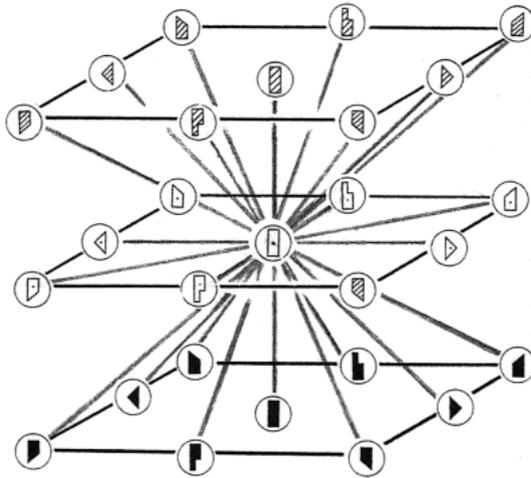
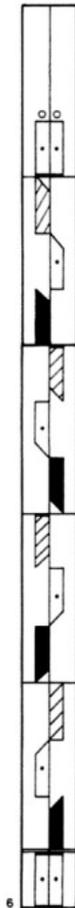


図7：ラバノーテーション記号の位置関係と3つのクロス
(Newlove and Dalby, 2004: 72)

以上の合計27個の記号の位置関係を示したものが図7となる。この図には、それぞれの位置から身体を中心位置（センター：縦型長方形の中央に黒点印の記号）を経由して、反対側の位置へと繋がる線も表されている。センターから直接高低（上下）、左右、前後へ伸びる線が、上記の図1で示したディメンショナル・クロスである。このディメンショナル・クロスは、動きの変化が、左から右、前から後などそれぞれ1方向しかない為、最も安定した、バランスの取りやすい動きであり、動きの基本となる。それに対して、図の一番上の長方形の四つ角からセンターを経由して、一番下の長方形の四つ角に延びる4つ対角線の動きは、それぞれ3方向全てが変化する為（例えば、「爪先立ち」で「前方」「左」から「膝を曲げて」「後方」「右」へ）、常に不安定な動きを伴う。この場合、バランスを取るのが難しい姿勢や、時にはオフ・バランスの瞬間が発生することになる。この4本の線をダイアゴナル・クロスと呼び、これらの動きを繋げて滑らかに行うと、前述のダイアゴナル・スケール（図4）となる。残りの6本の線

はダイアメトラル・クロス (the Diametral Cross) と呼ばれ、動きの変化はそれぞれ2方向である。

実際の動きをラバノーテーションで示したものが図8である。ラバンの舞踊譜は下から上へと読んでいく。一番下がスタンス、つまり最初の身体の状態を表す。図8の例では、足のつま先を前方に向けて両足を揃えて立つ。ステップは次のようになる。



1. 右足低位で右斜め前へ
2. 左足中位で右斜め前へ
3. 右足高位で右斜め前へ
4. 左足低位で左斜め後ろへ
5. 右足中位で左斜め後ろへ
6. 左足高位で左斜め後ろへ
7. 右足低位で右斜め後ろへ
8. 左足中位で右斜め後ろへ
9. 右足高位で右斜め後ろへ
10. 左足低位で左斜め前へ
11. 右足中位で左斜め前へ
12. 左足高位で左斜め前へ
13. 左足中位に戻し、右足を揃える
(最初のスタンスに戻る)

図8：ラバノーテーションによるステップ
(Laban with Ullman, 2011 [1980]: 28)

ラバノテーションには、他にも身体の部位や方向を示す符号が多数あるが、ここでは紹介しきれないので省略する。

3.2 エフォートと動きの要因

ラバンの理論の中で、もう一つ重要な概念は「エフォート」である。*Effort* は、ラバンとローレンス (F. C. Lawrence) との共著で、1947年に出版された。エフォートの定義は非常に曖昧で、現在も未だその意味については舞踊関係者や学者の間で合意がみられていない (Lamb, 2011: 218)。その理由として考えられることは、ラバン自身による用語の定義が不明瞭であることと、マッコウ (McCaw, 2011a: 18-19, 2011b: 198) が指摘するように、使用する用語が常に変わること、及び彼の概念が時を経て変化を遂げたことである。実際、*Movement Psychology* に収録されているラバン自身によるエフォートの定義には、ラバンの他の用語が多用されており、それらの用語の定義には、また別のラバン用語が使用されている⁵⁾。リサ・ウルマン (Lisa Ullman) が *The Mastery of Movement* の第二版以降につけた注釈には、エフォートの定義は次のようにある：

The inner impulses from which movement originates are in this and other publications of the author called “Effort”.

「動きが生ずる元となる内的衝動が、本書やラバンの他の著作物において、「エフォート」と呼ばれているものである。」

(第四版2011[1980]: 9)

人がある行動を取るとき、その行動を遂行するために必要になる動きの度合いがある。その行動の為に最も効率的で無駄のない動きをすることが、

理想的なエフォートである。例えば、何かの蓋を開けるという行為をする時、飲料用のペットボトルの蓋をひねる時と、保存用食品（例えばピクルスやトマトソース）の瓶詰の蓋をひねる時では、ひねりの強さが違うであろう。或いは、新聞を広げて読もうとした時、強すぎる力で広げたとしたら、破れてしまうかもしれない。人は、ある目的に対する最適なエフォートというものを、経験や訓練により学ぶことができるのである。

では、最も効率的で無駄のない動きとは何で決まるのだろうか。ラバンらは、「動きの要因 (movement factors)」には4つあると提唱した。それらは、空間(Space)、時間(Time)、重さ(Weight)⁶⁾、流れ(Flow)である。空間、時間、重さの3要因については、それらに抵抗しているか(resisting/fighting against)、或いはそれらに屈して身を委ねているか(yielding/indulging)が問題になると考えた。空間に抵抗している動きはまっすぐ直線的な(Direct)動きで、屈していればしなやかな曲線的な(Flexible)動き、時間に抵抗していれば急な(Sudden)動きで、屈していればゆっくりとした(Sustained)動き、重さに抵抗していれば強く(Strong)、屈していれば弱い(Light)動きとなる。流れに関しては、制限がある(bound-flow)動きか、或いは制限なく自由な(free-flow)動きかどうかの問題となると彼らは考えた。

更にラバンらは、人間が日常生活において行なう多様な動きを、8種類の動きに集約し、これらを「8つの基本エフォート (the Eight Basic Efforts)」と名付けた。基本エフォートとは、押しつける (pressing)、はじく・はたく (flicking)、ねじる (wringing)、軽くたたく (dabbing)、大きく弧を描きながら切る (slashing)、滑るように動く (gliding)、突然激しく押す (thrusting)、浮かぶ (floating) の8つである⁷⁾。次に彼らは、これら8つの基本エフォートを、上述の4つの動きの要因をもって分析した。表1は、Newlove and Dalby (2004: 129-40) の記述を基に、ラバンの分析を表にまとめたものである。この表から明らかなことは、基本エフォー

トが各々2つずつ対応していることである。つまり、「押しつける」と「はじく・はたく」とは逆の動きの特徴を示している。「ねじる」と「軽くたたたく」、「大きく弧を描きながら切る」と「滑るように動く」、「突然激しく押す」と「浮かぶ」も同様である。また、各エフォートの動きの要因を変化させると、別のエフォートになることも判る。例えば、「押しつける」の時間要因を「ゆっくり」から「急」に変え、「突然激しく押す」に変わる。これに加えて、重さの要因を「強」から「弱」に変化させると、動作は「軽くたたたく」に変化を遂げる。

ラバンは、我々が日常生活において、この8つの基本エフォートを全て行っている訳ではなく、どのエフォートを好んでよく行うかは個人差があり、その差異がその人物の性格や個性に繋がるのだと述べている。また、日常生活における様々な動きは、1つのエフォートだけで完結するものは殆どなく、幾つかのエフォートの組合せによって成立すると主張している (Newlove and Dalby, 2004: 140)。

更にラバンは、エフォートと動きの要因の関係を図に表す「エフォート・グラフ (effort graph)」というものを考案した。まずは、動きの要因の全てを含んだエフォートを示す (図9)。これらの要因のうち、各エフォートに特徴的な部分のみを表示したものが、それぞれの動きのエフォート・グラフとなる。例えば、「押しつける」というエフォートの動きの特徴は、「空間要因は直線的、時間要因はゆっくり、重さ要因は強」であるから、それに呼応する部分の線のみが示される。それぞれの基本エフォートを表すエフォート・グラフは図10のようになる。因みに、流れの要因に関しては、日常的に行われる動きは (つまり、あるエフォートを特別な感情を持って行うのではない限りは) 通常はニュートラルであるとして、記載を省略される (Newlove and Dalby, 2004: 154)。図10に示されたエフォート・グラフに、幾つかの符号を付け加えることによって、あるエフォートの動き方を表すことができる。例えば、動き手が、あるエフォートの中で「ゆ

表1：8つの基本エフォートと4つの動きの要因の関係

基本エフォート	動きの特徴	抵抗	委ね	流れ
押しつける	直線, ゆっくり, 強い	空間, 重さ	時間	制限
はじく・はたく	曲線, 急, 弱い	時間	空間, 重さ	自由
ねじる	曲線, ゆっくり, 強い	重さ	空間, 時間	制限
軽くたたく	直線, 急, 弱い	空間, 時間	重さ	大抵は自由
大きく弧を描きながら切る	曲線, 急, 強い	時間, 重さ	空間	大抵は自由
滑るように動く	直線, ゆっくり, 弱い	空間	時間, 重さ	制限
突然激しく押す	直線, 急, 強い	空間, 時間, 重さ	—	制限または自由
浮かぶ	曲線, ゆっくり, 弱い	—	空間, 時間, 重さ	制限または自由

(Newlove and Dalby, 2004: 129-40を基に作成)

「ゆっくり」という要素が一番重要だと考えて動くならば、時間要因のゆっくりの線の横に、点(・)を付して重要性(stress)を示す(例:・—)。また、ある要因の強弱(intensity)を表したい時は、強にはプラス印(+), 弱にはマイナス印(-)をその要因の隣に付して、通常より強い状態なのか弱いのかを示す(例:+—)。更に、ある要因がだんだん強まっていく様を表わしたい時にはクレッシェンド印(<)を、徐々に弱まっていく時はディミヌエンド印(>)を付す(例:<—)。これらの符号は、同時に同じ要因につけることが可能である。

ラバンはまた、感情が動きに影響するとも考えていた。ある動きというのは、ある人が選択をした結果の産物であり、その選択とは、動きの中でどんなリズムでどんな線を描くかというものである。そしてその動きは、心のありようを反映している。日常生活において、人は通常2種類の精神状態を保持しており、どちらの精神状態にあるかということが、人の行動に影響を与える。一つは、「目的機能(Objective Function)」とラバンが

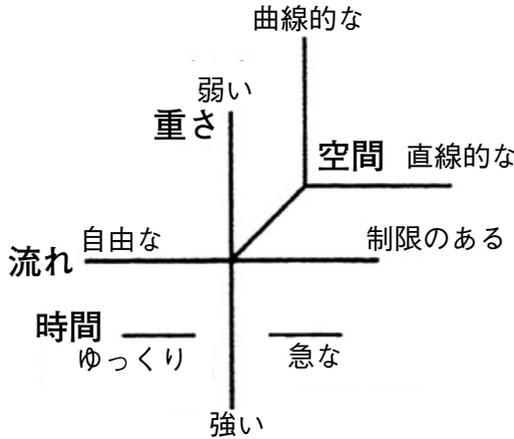


図9：動きの4要因を表すエフォート・グラフ
(Newlove and Dalby, 2004: 153より)

呼ぶもので、どんな感情も要求しない、純粹に機能としての動きのことである。歯を磨いたり着替えたりなど日々のルーティン・ワークなどがこの例である。もう一つは、「動きの感情 (Movement Sensation)」と呼ばれ、喜びや悲しみなどの感情を伴う動きのことである。それは、ある動きをすることで喜びを感じる場合と、喜びの感情の中で行う動きの場合の両方を含む。これら2つの動きの種類は、ある動きに対して定着しているとは限らず、同じ動きが場合によって、ある時には機能重視であり、別の時には感情の現れであることもある。例えば、子供が字を習う時には、一字一字苦勞して書き上げる為、その動作は動きの感情であると言える。一方、時間が経って字を習得し何の苦勞もなく書けるようになると、この動きはルーティン化し、目的機能の動きになる。楽器を習う際も同様のことが言える。ただし、芸術的な演奏の場合にはもう少し複雑である。つまり、ただ楽譜通りに弾くことは目的機能の動きであり、ピアニストのように感情を込めて弾く場合には動きの感情となる。前者は「何を」「いつ」「どこで」をつ

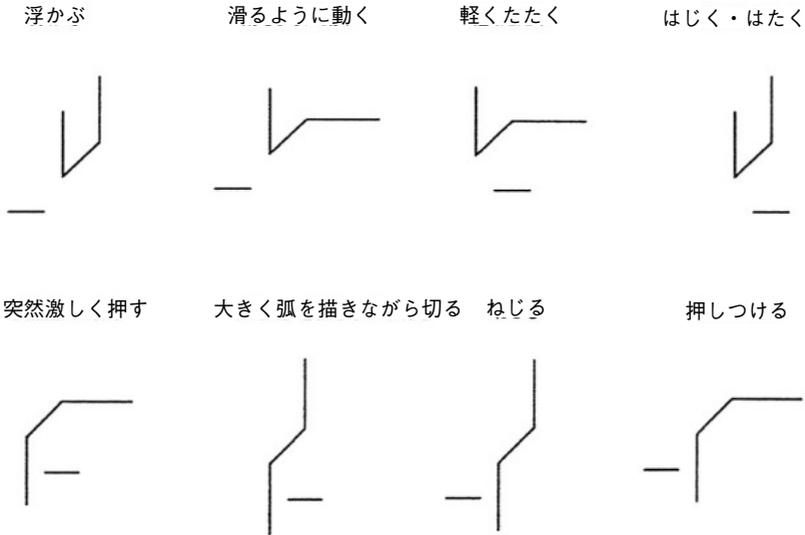


図10：基本8エフォートの動きの要因を表したエフォート・グラフ
(Newlove and Dalby, 2004: 154)

かさどるが、後者は「如何に」が必要となる (Newlove and Dalby, 2004: 160-62)。

それでは、感情を動きに取り入れるとどのようになるか。ラバンは、基本エフォートに感情の要素を取り入れた。まず、動きの要因で使用した用語を、以下のように、より情緒的な用語に修正した。

空間：直線的な／曲線的な→狭い (Narrow) / 柔軟な・広がりのある (Pliant)
 時間：急な／ゆっくり → 短い・瞬時の (Short) / 長い・永遠の (Long)
 重さ：強い／弱い → 快活な (Light-hearted) / 憂鬱な (Heavy)
 流れ：制限のある／自由な→流れている (Flowing) / 止まっている (Pausing)
 (Newlove and Dalby, 2004: 127, 129, 162-63より作成)

感情を加味したエフォートでは、「流れ」がとても重要になる。

ラバンは、8つの基本エフォートに動きの感情を加えたものを「8つの基本感情エフォート (the Eight Basic Sensation Efforts)」と名付けた。そして各エフォートの名称も、表2のように変更した。

ラバンは呼吸についても言及しており、動きと呼吸の関係や、感情と呼吸の関係にも注目していた。例えば、身体を小さく丸めて床の方に崩れ落ちるような動きは、息を吐く行為を伴い、反対に、上に伸び上げるような動きは、息を吸う行為を伴う。或いは、驚いた時には息を一瞬素早く吸いこみ、それから吐く。笑う、泣く、ため息をつく、あくびをする、なども息を吸って吐く行為であるが、それぞれ吸うタイミングや吐く長さ（息の深さ）、または吸って吐くリズムなどが異なる。

4. ラバンの理論から実践へ

この章では、ラバン理論が様々な分野に応用可能であることを示す。まずは、舞踊の現場、身体教育、及び医療分野への応用の実績を記す(4.1)。次に、演劇・舞踊における「役作り」への応用を述べる(4.2)。最後に、文体論における登場人物像形成の方法論を提示し、文体論とラバン理論との共通点を論じ、両者の融合の可能性を示唆する(4.3)。

4.1 舞踊、教育、医療への応用

ラバンの理論は、世界の多くの国で採り入れられ実践されている。すでに述べたように、ラバンは舞踊だけでなく、人間の日常生活でのあらゆる動きに着目していた為、彼の理論の応用も舞踊・演劇に留まらず、身体教育などの教育分野や、精神治療・理学療法を含む医療分野など広範囲に渡る。

表2：基本エフォートと基本感情エフォート

基本エフォート		基本感情エフォート
押しつける (pressing)	→	沈んで (sinking)
はじく・はたく (flicking)	→	興奮した (excited)
ねじる (wringing)	→	リラックスした (relaxed)
軽くたたく (dabbing)	→	刺激的な (stimulated)
大きく弧を描きながら切る (slashing)	→	崩れて (collapsing)
滑るように動く (gliding)	→	活き揚々と (elated)
突然激しく押す (thrusting)	→	落ちて (dropping)
浮かぶ (floating)	→	停止した (suspended)

(Newlove and Dalby, 2004: 163-64より作成)

まずラバノーテーションに関しては、1928年に出版されて以来、ラバン本人を含め現在まで多くの振付家が、自身の作品をラバン式舞踊譜に書き起こして保存している。これにより、一瞬の上演で消えてしまう舞踊という芸術作品を、いわば演劇における戯曲台本のように、或いは音楽における楽譜のように、後世に残すことが可能になった。また、その舞踊譜を基に、その作品の再演をすることが可能になった。当時ラバノーテーションが使用された国は、ランゲ (Lange, 2011: 162) によると、ドイツ、ポーランド、ハンガリー、ボヘミア、クロアチア、オーストリア、フランス、イタリア、英国である。その後は米国でも、ニューヨーク・シティ・バレエ団のジェローム・ロビンス (Jerome Robbins) やジョージ・バランシン (George Balanchine) がラバノーテーションを採択している (堀野, 1995: 49-50)。

近年の電子機器の凄まじい発達の結果、ビデオ撮影やスマートフォンによる動画撮影など、個人レベルでも映像が簡単に作れるようになった。そのような状況の中で一つの疑問が生じる。舞踊を後世に残すには、習得が必要な煩雑な舞踊譜ではなく、ビデオで充分ではないのか？ビデオ映像で

残した方が、後で観たときに分かりやすく、かつ正確なのではないか？この問いに答えるべく、中村(2002: 89-90)は、舞踊譜の有効性を提示している。第一に、三次元の舞踊を二次元のビデオに収めると映らない部分が出てくる。第二に、ビデオ映像は、特定のダンサーによって表現されたその作品の一上演例にしかすぎず、作品そのものではない。第三に、舞踊譜は、舞踊の分析と研究の手法として有益である。第一の点に関しては、現在はカメラを数か所に設置して合成する方法なども可能であろうと思われるが、それでもやはり空間的な制約は否めないであろう。

欧米におけるラバノーテーションの後世への継承は、学校と出版によりなされている。現在ラバノーテーション専門学校としては、エッセンにある The Kinetographic Institute と、ニューヨークにある The Dance Notation Bureau の二カ所が存在する (Craine and Mackrell, 2004: 282)。この他、舞踊学校や大学の舞踊科の科目として、ラバノーテーションを教える学校もある。英国には Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance (旧ラバン・センター) があり、舞踊で学士号と修士号の取得ができる。旧ラバン・センターは、ラバンがナチス・ドイツから逃れて渡英した後、1948年にマンチェスターに設立した Art of Movement Studio の後身である。その後センターは、サリー州アドルストーンを経てロンドン (ニュークロス、その後デプトフォード) に移り、2005年に Trinity College of Music と合併した。ここでは、ラバノーテーションをはじめ、ラバン理論を動きに採り入れたコンテンポラリーダンス系の講座が展開されている。

出版物としては、3章で述べたように、ラバンの弟子達によって書かれた解説本が増えている。中でも、1936-1939年に英国のヨース・レーダー・スクール⁸⁾ (Jooss-Leeder School) でラバノーテーションを学び、その後米国に上述の The Dance Notation Bureau を設立したアン・ハッチンソン・ゲスト (Ann Hutchinson-Guest) は、1954年に *Labanotation: the System of Analyzing and Recording Movement* を出版し、米国でのラバノーテーシ

ヨンの普及に貢献した。*Labanotation* はその後改版を重ね、現在に至っている。彼女はラバンの理論を広める一方で、「ランゲージ・オヴ・ダンス (Language of Dance[®])」という独自の的方法論も考案し、彼女の著書 *Your Move* の中で発表している。また、同じくラバンの弟子であったアームガード・バーティニアフ (Irmgard Bartenieff) は、理学療法士として、ポリオ患者や身体障害者のリハビリなどにラバンの理論を応用した。彼女は、ラバンのノーテーションや概念を更に発展させた独自の的方法論「バーティニアフ・ファンダメンタル (Bartenieff Fundamentals)」を考案し、1978年ニューヨークに The Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies を設立した。1980年には *Body Movement: Coping With the Environment* を出版した。また、身体の動きの分析を、精神医療に応用した「ダンス・ムーヴメント・セラピー (Dance Movement Therapy)」にも携わった。これは必ずしも踊りを取り入れるとは限らず、むしろ対象者の身体の動き方や行動に注目した方法である。ダンス・ムーヴメント・セラピーは、現在米英で広く採り入れられている。

また、ラバンの理論を、学校やコミュニティにおける身体教育に応用する例も見られる (高野, 2011; 猪崎, 2012: 82-95)。これは自身の身体を使用して、表現をしたり他者とのコミュニケーションを図ったりすることを学ばせる手法である。成人にはもちろん、言語表現が未発達な幼児や子供にも有効な手法である。単にダンスのステップを教えるだけでなく、動くことによって身体の感覚を研ぎ澄ませ、心と身体の動きを認識させるのである。その他の分野では、近年、ラバノーテーションのコンピューター分野への応用 (Nakamura and Hachimura, 2006) や、ラバン理論のロボット学への応用 (中田他, 2001) など、科学者からの興味も寄せられている。

4.2 演劇・舞踊における登場人物の「役作り」への応用

ラバンは、*The Mastery of Movement* の後半で、動きの種類や質感などを、マイム劇における役柄や状況と関連付けて論じている。第6章⁹⁾は「動きの表現の研究」と称し、具体的には「群衆シーン」の製作法と「象徴的シーン」の表現法について指南している。この中でラバンは、戯曲のテキストとト書きの存在について、演者が従わなければならないものとして記している(2011[1980]: 137)。また第7章¹⁰⁾では、彼は、テキストとは劇作家がそれを通して、演者に登場人物の性格や状況及び目的を指示するものであること、演者はそこに書かれた言葉を自身の音声器官と身体を使って表現しなければならないこと、しかし行動や動きに関する指示は、セリフほど正確に記述できていないこと、を指摘している(2011[1980]: 144)。この最終章では、「3つのマイム劇」と題し、まず純粹な舞踊としてのモダンダンスと、文学的ストーリーを表現するダンスマイムの違いなどを論じた後、『魔笛』、『サロメ』、『金色のショール』の3つのマイム劇からのシーンをそれぞれ違う角度から提示している。『魔笛』と『サロメ』に関してはあらすじの説明の方が多い感が否めないが、『金色のショール』ではプロットの紹介と共に、各シーンとそれに呼応するダンサーの動きの種類や立ち位置(空間の使い方)、またそのシーンに相応しい音楽の有無などが示されている。演者と演出家の双方に向けた内容となっている。

英国でラバンの最初のアシスタントを務めていたニューラヴ(Newlove)は、*Laban for Actors and Dancers* の中で、コメディア・デ・ラルテの登場人物の役作りについて説明している(1993: 149-54)。例えば、スガナレルという若くて狡猾な策略家の男の役を、動きを通じてどの様に表現するかを、使用するエフォートと関連づけて解説をしている。彼の軽快で落ち着きのない様子を表現するには、足は軽く、動きは素早く、常に歩く方向を変え、手の動きは意味ありげに微細に動かす、などと示している。

同様に、ホッジソン (Hodgson) は、著書 *Mastering Movement* の中の1章を「演劇」と題し (2001: 227-39)、ラバンの様々な概念が俳優の訓練や役作りに有効であることを示している。ホッジソンは外的・身体的アプローチと内的・精神的アプローチに分け、外的アプローチの方は、姿勢、動きとセリフにおけるリズムと息使い、空間認識、質感認識、動きとセリフの同期、エフォートと性格の関連などを提示している。例えば、質感認識では、「持ち上げる」という行為を様々な質感で演じてみることを課す。具体的には、香水の瓶、牛乳瓶、ビール瓶、食器用洗剤の容器など、持ち上げる対象物により持ち上げ方の質が異なる。或いは、誰が持ち上げるのかという人物像を変えて演じると、質感も異なってくる。更には、どのような状況下でその行為をするのかを変えると、質感が変化する。エフォートとの関連で述べるならば、動きや話し方を8つの基本エフォートの1つ1つの様式で演じてみることである。ラバン自身も *The Mastery of Movement* の中で、「No」という言葉を8つのエフォートの様式で言ってみると、声の出し方と言ひ方の質がそれぞれ違うことを示している (2011 [1980]: 94)。例えば、「押しつける」のエフォートで言う、「強く、ゆっくりと、直線的に」言うことになる。それに対して、「はじく」エフォートで言うなら、「弱く、速く、曲線的に」なる。ラバンにとっては、声も音声器官を使用した「動き」であるから、ジェスチャーのような身体的な動きと同様に論じている。

一方、内的・精神的アプローチに関しては、ラバンの未刊の著である *Movement Psychology* に依る所が多い。この本の中で、ラバンは人間の内面にある心の状態と外側に現れる行動の関係を論じている (Hodgson, 2001: 156-61)。ホッジソンは、登場人物の理解と考察の為の幾つかの段階を提示している。以下にまとめると (Hodgson, 2001: 236-37):

1. その人物の内面の欲求を理解する。
例) 裕福になりたい, 結婚したい, 有名になりたい, など。
2. 内面に抱える抵抗を追加する。
例) 自己評価が低い, 怖い, 決断力に欠ける, 社会的地位が低い, など。
3. 外的問題を考察する。第一に, 他人にどのように思われたいと考えている人物なのか。
例) 良い人, 自信家, 野心家, 権威主義者, など。
4. 外的問題の二番目として, 外的障害を考察する。
例) 邪魔な人間がいる, 経済的破綻, 仲間や親からの圧力がある, など。
5. どのようにその障害を乗り越えていくのかを, 動きの要因で分析する。
例) 直接的な行動を取るのか, 間接的な行動か; 目的を定めるのが遅いか, 速いか; 方法は軽いか, 重いか; 動きの軌道は自由か, 制限されているか。

ホッジソンは, ラバンの理論や概念を演技に応用することには際限がないと論じ, 役者は人間の心理や感情を身体で表現する術を磨かなければならないと主張している。また, 我々の着ているものや生活環境, 或いはかもし出す雰囲気などが人に与える影響についても理解し, それらをどのように身体を通じて表現し観客に伝えていくのかを, 役者は学ぶべきであると述べている (Hodgson, 2001: 238)。人物の欲求や目的, そしてそれを手に入れる為に「どのように」するのかという点に関しては, 応用言語学の語用論と文体論に共通する点があり, これについては次のセクションで論ずる。

ニューラヴとダルビー (Newlove and Dalby, 2004: 209-25) も「演じ

る人へ」という章を設け、役柄を伝える演技の訓練に基本エフォートを採り入れている。ある言葉をそれぞれのエフォートの様式で言う訓練法については、上に述べた通りである。“No”の他にも、“Yes”, “Really?”, “How nice”, “I think so”, “I know”, “Leave it to me”, “No problem”など、よく使う表現を違うエフォートで言ってみることを課す (Newlove and Dalby, 2004: 211)。その次の段階として、今度は言葉では“I hate you(あなたが嫌い)”と言いながら、“I love you (あなたが好き)”という意味を伝えることを試みる。或いは反対に、“I love you”と言いながら、“I hate you”を意味していることを伝える。つまり、「実際の言葉」と、「意味する内容」が一致しないという状況設定である。これは一見すると高度のように見えるが、実は私たちの日常生活の中ではよくあることであり、後述するように、最近の応用言語学の語用論という分野の研究対象になっている事象である。ニューラヴらは、この訓練のために、2つのエフォートの組合せを練習することを提案している。例えば、ある言葉を「浮かぶ」エフォートで言いながら、実際には「押しつける」エフォートを感じるようにするのである (Newlove and Dalby, 2004: 212)。

ハックニー (Hackney) は、上述のパーティニアフ・ファンダメンタル (4.1を参照のこと)に基づいた自身の方法論を、*Making Connections* (1998)の中で示している。この本は、より実践的な内容を含んでいる。たとえば、身体の構造を解剖図で示し、実際の身体の動かし方をイラストで表し、パートナリング (ペアワーク) などの具体的な練習方法まで記している。注目したい点は、姿勢が人に与える印象について述べている箇所である。題名にもあるように、ハックニーは、身体を幾つかの部分に区分けし、各部分のコネクション (繋がり) が大切だと考えている。中でも、ヘッド・テイル・コネクティヴィティ (Head-Tail Connectivity) と呼ばれる頭頂部から尾骶骨までの繋がりが、動きの中では最重要だと主張している (1998: 87)。ハックニーは、背骨のラインの形状と頭の位置により、幾つかの人



落ち込んだ感じ

お高くとまった感じ

軽薄な感じ

図11：ヘッド-テイル・コネクティヴィティで作る人物像
(Hackeny, 1998: 86より)

物像を描くことができると解説している。

例えば、図11のように、頭を前方に出して肩を前方に丸めていると、落ち込んでいる印象を与え（左）、反対に、頭を後方に持っていき、背中全体を後方にやや反って歩くと、お高くとまった気取り屋の様相になり（中央）、また、肩からお尻にかけて大きく反り返り、お尻を突き出すようなラインを作ると、軽薄で誘っているような印象になる（右）。この表現方法は、役作りにおいても人物像分析においても、確実に有益である。

4.3 文体論における登場人物の「役作り」とラバン理論との関連：

ラバンと言語学との融合の可能性

このセクションでは、まず文体論的方法論による登場人物の印象形成研究を紹介し、その後ラバン理論との関連を論じる。

文体論 (stylistics) とは、応用言語学の一分野であり、言葉のスタイルを研究する学問である。文体論は、ロシア・フォルマリズムから始まりジャン・ムカロフスキー (Jan Mukarovsky) やロマン・ヤコブソン (Roman

Jakobson)らのプラハ構造主義者達によって発展した「前景化理論 (Foregrounding Theory)」¹¹⁾の流れを組む分野である。元々は、文学の言語と日常の言語との違いを論じ、焦点は文学作品におかれていた。例えば、シェイクスピアの言語スタイル分析や、ハーディとヘミングウェイの文体比較などである。しかし最近では、分析対象が広がり、文学作品のみならずニュースや新聞、或いはメディアや広告¹²⁾などの言葉もデータとして取り扱うようになった。現在では、社会の中の言語活動全てが文体論のデータになり得る。また、文体という形式にのみ注目するように思われるが、実際にはそうではない。単にテキストの言語的特徴(形)を分析するのではなく、その特徴が、そのテキストの中でどのような役割を担っているか(機能)を考察することが目的である。言語的分析結果とテキストの解釈を結びつけることこそが、文体論の鍵となる。

文体論の分野において、戯曲・演劇の研究はさほど多くはない。ハーマン(Herman, 1995)は、言語学や文学の様々な概念を使用し、演劇全般を論じた。岡田(Okada, 2001)は英語における喜劇性に焦点を絞り、喜劇の中のユーモア要素を、ベルクソン(Bergson)の概念や語用論及びスキーマ理論(下記参照)を用いて分析した。一方、登場人物の性格づけに特化して論じたのがカルペパー(Culpeper, 2001)である。カルペパーは、人物像を捉える時、または形成する時、トップ・ダウン方式とボトム・アップ方式の両方のアプローチが必要だと考えた。トップ・ダウンとは、すでに私たちの記憶にある既知の事実からの情報を指す。例えば、国籍、性別、階級や職業といった外側の認識である。つまり、「イギリス人の中流階級の男性で医師をしている人物」というだけで、ある程度その人物のイメージを掴むことができる。これは、私たちが過去の経験から、「イギリス人」「中流」「男性」「医師」とはそれぞれどのようなものかという概念を、予め持っているからである。このような長期的に記憶された知識を認知科学や人工知能の分野ではスキーマ(schema)と呼び、それがどのよ

うに組織されているのかを考察する理論を、スキーマ理論と呼ぶ。人物の印象形成に使用されるスキーマは、上に挙げたように、社会的な立場や集団を表すものが多い。

一方、ボトム・アップとは、その人物に固有の情報を指す。例えば、イギリス人だからと言って全員がフィッシュ・アンド・チップスを好物としている訳ではない。また、男性であっても、野球やサッカーなどのチーム・スポーツよりも、手芸を愛する人もいるであろう。このようなその人物特有の情報は、テキスト、つまり戯曲のセリフやト書きから得ることができる。文体論では、使用されている言葉のスタイルからそこに暗示されている内容を解釈する為、人物の話し方や言葉使いから人物像を読み解くことが可能である。また、上述したように、ラバンはテキストを、演者が従うべき劇作家からの指示として重要視している。

カルペパーは、私たちがトップ・ダウン方式に必要な情報をスキーマから、ボトム・アップ方式に必要な情報をテキストの言葉から得て、ある人物の性格や印象を形成していると論じている(2001: 35-36)。但し、この2つは固定ではなく、サイクルの関係にある。つまり、既知の情報と目の前の情報は常に作用し合い、その都度その人物の印象は変化する、とカルペパーは主張している。

戯曲を文体論的に分析する際に、頻繁に使用される理論が、語用論(pragmatics)である。語用論は、文体論と同様に応用言語学の一分野であり、文体論の隣接分野である。語用論では、主に日常会話や談話をデータとして扱う為、戯曲の登場人物同士のセリフのやり取りにその理論を応用することができる。語用論とは、私達が実際の生活において、どのように言葉を使用しているのかを探る研究分野である。つまり、単に言葉の意味や文法を考察することに止まらず、言語を「社会の中で使用されている言葉」と捉え、「誰が」「誰に」「何を」「どのように」「どのような状況で」言ったのかを重要視する。実際の日常会話を分析してみると、人は思ったこと

をそのまま言わない場合が比較的多いことが判る。つまり、発話者の発した言葉の意味が、そのままその発話者の「意図する意味」とは限らないのである。例えば、「今何時ですか?」という発話は、文字通り時間を尋ねている場合もあれば、状況によって、「もう帰りましょう」や「まだ来ませんね」というように意味が変化するのである。聞き手は、発話者がどんな言葉を喋ったのかではなく、発話者が何を意図してその言葉を喋ったのかに注目する必要がある。この例では、発話者は疑問文を発しているが、その機能は本当に「質問」なのか、或いは「提案」または「批判」なのかを判断する必要がある。通常の会話では、聞き手はすぐ次の瞬間に発話者になり、先ほどの発話者は聞き手に回る。会話参加者はこの2つの立場を交代しながら会話を成立させていく。この流動性ゆえ、発話の中の意味というのは固定ではなく、やり取りの中で常に変化する。すなわち会話者間で、意味は交渉可能なのである。語用論の理論には、発話行為、協調の原理、ポライトネス理論などがあるが、個々の理論の詳細はここでは不要であるので省略する。

では、語用論を内包する文体論の戯曲登場人物研究と、ラバン理論による役作りの方法論には、共通点があるのだろうか。筆者は、二者の共通点は大いにあると考え、更には二者を融合することが可能だと主張する。例えば、前項で述べたホッジソンの外的アプローチの「持ち上げる」動作に関する俳優訓練には、人物像を変えて試みることや状況を変えてやってみることが含まれている。これは、正に語用論で鍵となる「誰が」「どのような状況で」「どのように」遂行するのに焦点が当てられていることになる。この場合、異なるのは表現方法が言葉ではなく、身体の動きで表されている点だけである。そして多くの場合、動作と発話は同時に起こることが考えられる為、両者は一致または呼応する可能性が高いと考えられる。また、内的アプローチで示した登場人物の理解・考察の為の5つの段階のうち、1番、3番、5番が、特に文体論・語用論的アプローチに関連して

いる。1 番目の「人物の内面の欲求(裕福になりたい, 結婚したい)」と, 3 番目の「他人にどのように思われたいか (良い人, 野心家)」は, 共に「目的」を指す。目的は, 語用論では「機能」と捉えられ, 何の為に発言するのかという意図に繋がる。5 番目の「どのようにその障害を乗り越えていくのか (直接的か間接的か)」という点は, 文体論において鍵である「どのように」表現するのかに通ずる。文体論の分析においては, 「何を」伝えているかも大切であるが, それ以上にその何かを「どのように」伝えているのが重視されるのである。興味深いことに, この文体論の特徴である「何を」「どのように」ということに, 正にホッジソンが言及している文章があるので以下に記す。

The actor talks with his body—not just the vocal apparatus within the body but the body as a whole. Every aspect of his body language is capable of a wide range of subtlety of communication. *The actor has to know what he wants to say and how he wants to say it.*

[俳優は身体で話をする—身体内の音声器官だけではなく, 身体全体を使って。俳優は身体言語のあらゆる側面を使って, コミュニケーションの様々な機微を表現できなければならない。俳優は, 何を言いたいのかと, それをどのように言いたいのかを解っていなければならないのだ。]

(Hodgson, 2001: 227 斜体付記)

5 番目の具体的な方法としての「直接的か間接的か」という問題に関しても, 語用論と共通点がある。発話行為やポライトネス理論には, 「直接ははっきりと言う」場合と, 「間接的に遠回しに言う」ことで目的を達成しようとする場合とが, 会話の戦略として示されている。

同様に, 前項で紹介したニューラヴとダルビーの訓練法のうち, “I hate you” と言いながら “I love you” という意味を伝えるものに関しては, 正

に語用論が得意とする部分である。人は言いたいことをそのまま言わないことが多いと上述したが、この場合、発話者の発話“I hate you”と、その言葉によって発話者が意図する意味“I love you”が、合致しないのである。このような場合について、ニューラヴとダルビーが解説している箇所がある：

Using the eight Basic Efforts can be very helpful where sub-text acting is required, that is *saying one thing but meaning another*.

[8つの基本エフォートを使用することは、言外の意味を演ずる必要がある場合に大変有効である。つまり、あることを言いながら別のことを意味するような演技をする場合にてである。]

(Newlove and Dalby, 2004: 211 斜体付記)

「あることを言いながら別のことを意味する」という表現は、語用論の研究事象の説明として使用されることが多いのである。ニューラヴとダルビーは、まさに表現の語用論的な分析方法を認識していることになる。

以上のように、文体論的アプローチによる人物像の形成・分析と、ラバン理論による演者の役作りの方法・訓練には、多くの共通点が見られる。当然のことながら、文体論は言語に焦点を当てており、ラバンは動きに焦点を当てているが、両者の目的はほぼ同じであると言える。役者は、文体論的手法により、役柄の性格や特徴を精密にテキストから読み取り、それをラバン訓練法により、声を含む身体の動きへと変換していく。人物像に対する文体論的アプローチとラバンのアプローチの融合は可能である。

5. 結び

本稿では、表現のスタイルの考察を、言語と身体の双方向からの視点を持つことによって試みた。コミュニケーション事象などを扱う応用言語学も含め、言語学の分野では、当然のことながら言語分析が主流であり、非言語の身体表現をも視野に入れた研究は未だ盛んではない。しかし、私達人間は、言語と身体の両方を駆使して表現をし、他者とのコミュニケーションを図っている。換言すれば、言語と非言語の両方を視野に入れてこそ、表現研究は完成すると言える。特に、相手と顔を合わせる日常会話の場面や、舞台上での人物のやり取りを観客にいわば目撃させる演劇においては、ことばとからだの一致・不一致は、発話者が伝えている内容に重大な意味を与えることになる。

言語学の視点としては、談話や会話のスタイルを分析する文体論と、発話者と聞き手の関係や、状況及び発話内容を分析する語用論の立場から論じた。身体論の視点としては、舞踊の分野よりルドルフ・ラバンの動きの分析に関する理論を借用した。特に、ラバノーテーションと呼ばれる動きの軌跡を記録する舞踊譜と、動きの様相を捉えるエフォートの概念に焦点を当てた。これら2つの異領域の共通項として、演劇・舞踊における人物像の構築を掲げ、文体論的方法論による登場人物の印象形成過程と、ラバン理論による役作り教育を、比較論じた。その結果、ラバン式演技訓練には、多くの文体論的及び語用論的要素が含まれていることが判明した。故に、人物像分析・表現において、言語学とラバン理論の融合の可能性を示唆することができた。

今後の課題としては、2つの領域を、戯曲テキストとその舞台公演に適用することである。本稿を通して、言語学者が身体表現に、そして演技関係者が言語学的考察に、それぞれ興味を抱く契機となれば幸いである。

注

- 1) この論文は、平成22年度専修大学長期在外研究員制度により、英国国立ロンドン大学を拠点に研究した「表現のスタイル：言語と身体」の成果の一部である。このような研究の機会を与えて下さった専修大学に、心から感謝したい。
- 2) ラバンに関する文献では、movement を「舞踊」と翻訳するところがあるが、その際も舞踊作品のみならず、動き全体を含んでいることに注意が必要である。また、一方で、ラバンが舞踊や演劇など舞台に関して論じている場合にも、実際にはプロの演者だけでなく一般の人々にも当てはまる事項を含んでいる。この点を考慮して、ウルマンは、ラバン著 *The Mastery of Movement on the Stage* を改版する際、タイトルから *on the Stage* を削除して *The Mastery of Movement* としている（ウルマンによる第二版のまえがきより、2011 [1960] : vii）。
- 3) 神沢和夫による日本語翻訳版『身体運動の習得』（1985）は、ラバン著 *The Mastery of Movement* 第二版（1960）の翻訳である。この翻訳版には、誠に残念ながら最終章である第7章「三つのマイム劇」（Three Mime Plays）の英文約27ページ相当分が全て割愛されており、収録されていない。その代り、ベティ・レッドファーン著「ラバン運動の芸術の紹介」というラバン・センター発行のリーフレット掲載記事が追加されている。「訳者あとがき」の中盤には、この変更の事実を記してはいるが、第7章削除の理由は全く述べられていない。ちなみに、第7章の内容については、この論文の後半で少し触れる。
 また、*The Mastery of Movement* の最新版は1980年刊行の第四版であるが、翻訳版（1985年刊行）は1960年の第二版である。第四版には、それまでの改版同様に弟子のウルマンによる本文の加筆修正の他に、二つの特徴がある。一つは第2章と第3章の内容をより明確に説明する為に、ウルマンによりラバノーテーションの図が随所に挿入されたことである。もう一つは、附録として、1950年以前に書かれたラバン自身によるエフォートに関する未刊の論文を掲載していることである。この二つの大きな改善点を考慮すると、神沢がなぜ第四版ではなく、20年も古い第二版を翻訳版として選んだのか疑問が残るが、その理由も記されていないのは残念である。
- 4) フイエは1700年に記譜法を記した *Chorégraphie* を出版している。
- 5) McCaw (2011c) に収録されている、ラバンの未刊の著 *Movement Psychology* の用語集（1954年）を参照した。

- 6) Lamb (2011: 218) によれば、ラバンは、元々は Weight ではなく Force (力) という用語を使用していた。
- 7) ここで、英語と日本語の言語の特性の問題が出てくる。一語で表せる概念というのは、その国や文化にいわば根付いている概念だと言うことができる。例えば、「押す」という行為を意味する英語は press, push, thrust などがあり、それぞれに押し方の種類が違うのであるが、日本語ではそれらにそれぞれ一語で対応する単語が存在しない。従って、日本語でそれらの違いを表すには、「突然激しく押す」のように「どのように」の部分をつけ加える必要がある。このような表現は、長くなるばかりでなく、元の単語の意味に対する正確さも万全とは言えない為、本来ならば、無理に翻訳せずにカタカナ表記が相応しいと思われる (slash がその良い例である)。しかしながら、日本人には比較的馴染みの薄い英単語が多く使用されている為、ここでは敢えて日本語を使い、説明的な表現にした。しかし、それでも本来のニュアンスが出ているとは言いきれない為、括弧内の英語表記を参照して頂きたい。
- 8) ラバンの生徒であった振付家のクルト・ヨース (Kurt Jooss) と英国でラバノーテーションの普及に努めたシグルド・レーダー (Sigurd Leeder) による学校。
- 9) 筆者が参照したのは第三版と第四版である。第6章は、初版では第3章第1部となっている。初版本は全3章で各章が二部構成になっているが、第二版作成時に、弟子のウルマンが加筆・修正を加えて6章に改め、更に序章を加えて全7章に改版した。
- 10) 初版では第3章第2部となっている。その理由は注釈9で述べたとおりである。
- 11) 前景化理論に関しては、Okada (2009) を参照されたい。
- 12) 広告の文体論的研究に関しては、Okada (2012) を参照されたい。

参考文献

- Bartenieff, Irmgard and Lewis, Dori (1980) *Body Movement: Coping With the Environment* NY: Routledge.
- Bradley, Karen (2009) *Rudolf Laban* London: Routledge.
- Craine, Debra and Mackrell, Judith (2004) *Oxford Dictionary of Dance* Oxford: OUP.

- Culpeper, Jonathan (2001) *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts* Harlow, Essex: Pearson Education.
- Hackney, Peggy (2002) *Making Connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals* London: Routledge.
- Herman, Vimala (1995) *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays* London: Routledge.
- Hodgson, John (2001) *Mastering Movement: The Life and Work of Rudolf Laban* London: Methuen Drama.
- Hutchinson-Guest, Ann (2008) *Your Move* 2nd ed. London: Routledge.
- Hutchinson-Guest, Ann (2012 [2005]) *Labanotation: the System of Analyzing and Recording Movement* 4th ed. New York: Routledge.
- Knust, Albrecht (1979) *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)* Plymouth: MacDonald and Evans.
- Laban, Rudolf (1971) *The Mastery of Movement* 3rd ed. revised and enlarged by Lisa Ullman, Boston: Plays Inc.
- Laban, Rudolf (2011 [1966]) *Choreutics* Annotated and edited by Lisa Ullman, Alton: Dance Books.
- Laban, Rudolf (2011 [1980]) *The Mastery of Movement* 4th ed. revised and enlarged by Lisa Ullman, Alton: Dance Books.
- Laban, Rudolf and Lawrence, F. C. (1974) *Effort* London: MacDonald and Evans.
- Lamb, Warren (2011) “Effort (1947)” McCaw, Dick (ed.) *The Laban Sourcebook*, London: Routledge.
- Lange, Roderyk (2011) “Laban and Movement Notation” McCaw, Dick (ed.) *The Laban Sourcebook*, London: Routledge.
- McCaw, Dick (2011a) “Editor’s Introduction” McCaw, Dick (ed.) *The Laban Sourcebook*, London: Routledge.
- McCaw, Dick (2011b) “Laban’s Concept of Effort and his Work in the 1940s and 1950s” McCaw, Dick (ed.) *The Laban Sourcebook*, London: Routledge.
- McCaw, Dick (ed.) (2011c) *The Laban Sourcebook* London: Routledge.
- Nakamura, Minako and Hachimura, Kozaburo (2006) “An XML Representation of Labanotation, LabanXML, and its Implementation on the Notation Editor LabanEditor 2” *Review of the National Center for Digitization* (Online Journal), 9: 47-51.

- Newlove, Jean (1993) *Laban for Actors and Dancers* London: Nick Hern Books.
- Newlove, Jean and Dalby, John (2004) *Laban for All* London: Nick Hern Books.
- Okada, Moeko (2001) *Linguistic Approaches to the Analysis of Humour in Modern English Dramatic Comedy* Ph.D thesis, Linguistics Dept., University of Lancaster, U.K.
- Okada, Moeko (2009) "Towards a Linguistic Theory of Humour: Incongruity, Foregrounding, and Bergson" *Studies in the Humanities: A Journal of the Senshu University Research Society* 84: 135-72.
- Okada, Moeko (2012) "Wordplay as a Selling Strategy in Advertisements and Sales Promotion" Chovanec, Jan and Ermida, Isabel (eds.) *Language and Humour in the Media* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- 猪崎弥生 (2012) 『開かれた身体を求めて：舞踊学へのプレリユード』東京：一二三書房.
- 高野牧子 (2011) 「幼児と保護者を対象とした身体表現の指導構造：Laban "Movement Play" コースの視察調査を手がかりにして」遠藤保子他（編）『舞踊学の現在』東京：文理閣.
- 中田亨, 森武俊, 佐藤知正 (2001) 「ロボットの身体動作表現と生成される印象とのラバン特徴量を介した定量的相関分析」『日本ロボット学会誌』19(2): 1-8。
- 中村美奈子 (2002) 「舞踊記譜法：用途，歴史，分類，そして応用」立命館アートリサーチセンター『アート・リサーチ』2:89-100.
- 堀野三郎 (1995) 「身体運動における運動記譜法の応用 2：ラバン記譜法以前の運動記譜法の史的沿革とラバン記譜法の出現と発展」『長崎大学教育学部教科教育学研究報告』25: 45-54.
- ラバン, ルドルフ (1985) 『身体運動の習得』神沢和夫訳, 東京：白水社.
- ラバン, ルドルフ (2007) 『新しい舞踊が生まれるまで』日下四郎訳, 東京：大修館.