

日本におけるコミュニティダンスの導入と展開

稲田 奈緒美

キーワード：コミュニティダンス、ワークショップ、コンテンポラリーダンス、
ファシリテーター

1. 研究の目的、方法、先行研究

1.1 研究の目的

誰でもどこでもどんなダンスでも踊ることができるコミュニティダンスは、英国、米国での発展を経て、2000年代になって日本に導入され近年徐々に普及している。従来のダンス、舞踊で用いられてきた対象、教授法、価値観とは異なるコミュニティダンスが日本で受け入れられ、広がり始めている状況について、日本の舞踊文化、舞踊史の文脈に位置づけて考察することが本稿の目的である。それによって、従来のダンス、舞踊の概念、意義、方法論、文化的背景などとの差異を明らかにし、特徴を分析することでコミュニティダンスへの理解を深めたい。

1.2 研究の経緯と方法

筆者は2003年度後半のロンドン滞在時の経験をもとにコミュニティダンスの研究、実践を始め、英国と日本でケーススタディ、観察、文献研究などを行ってきた。その成果は2006年度以降、報告書、学会発表、論文投稿によって発表してきたが、日本への導入と展開について焦点を絞った研究発表を行っていない。コミュニティダンスが徐々に普及しつつある現在、その特徴を分析し、日本の状況に適した展開を図るために本論で考察する。方法として、まず従来のダンスとの違いを教授方法に焦点を当てて考察する。さらに、日本への導入過程で、コンテンポラリーダンス・ワークショップとして実施された事例の観察とアーティストへのインタビュー等を基に特徴を分析する。コミュニティダンス導入以前のワークショップについては記録が少ないため、個人の体験を参照した。

1.3 先行研究

日本でコミュニティダンスが注目される契機となったのは、2008年にJCDN（ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク）とブリティッシュ・カウンシルが全国7か所で催した、『Dance Life Festival 2008 ダンスが世界を救う!?—日本におけるコミュニティダンスの確立に向けて—』のシンポジウム、ワークショップである。これ以前は、米国の

事例を紹介した増山 (増山、2003)、英国での経験をもとに日本での実践を研究した南村 (南村、2003)、高野 (高野、2006) (高野、2009) による先行研究があげられる。2008年以降は各地でコミュニティダンスの実践が見られるようになり、それを対象とした研究が現れるようになった。2011年から白井麻子による大阪体育大学、静岡市での実践的な研究、2014年から岩澤孝子による札幌市での事例研究などがある。また、コミュニティダンスの普及に伴い、その概念や意義を理解するため様々な枠組みで考察する研究も現れている。木野彩子は日英の比較 (木野、2016) から始め、ミハイル・バフチーンのカールナル論、柳田国男の民俗芸能論 (木野、2017a)、鶴見俊輔の限界芸術論 (木野、2017b) などを用いて考察し、小泉朝未は共生学、ジャック・ランシエールの主張を用いる (小泉、2018) など、学術的な研究対象となってきた。他方で、コミュニティダンスの手法を取り入れた舞踊教育学、体育学の実践的な報告も見られるようになった。いずれにしても、コミュニティダンスが紹介され、徐々に実践、経験する人々が現れてきたことで、舞踊研究のみならず生涯教育、医療福祉、共生、体育教育など多様な視点から研究され、実践の機会が増えている現状がわかる。

2. コミュニティダンスとワークショップの手法

2.1 既存のダンスとの違い

英国におけるコミュニティダンスの定義は、時代によって変化しているが¹、本稿では前述の2008年『Dance Life Festival 2008 ダンスが世界を救う!?!—日本におけるコミュニティダンスの確立に向けて—』で来日した、英国のコミュニティダンス財団 (Foundation for Community Dance。現 People Dancing - the foundation for community dance) のクリエイティブ・ダイレクターのケン・パートレットによる定義を用いる。「コミュニティダンスは、誰でもすべての人のためのものであり、どこでもあらゆる場所で起こり、あらゆる種類のダンスや踊ることを含み、高度な技能を有するプロフェッショナルなダンスの実践家によって導かれる」(Bartlett, 2008) である。ここで定義されているのは、1) コミュニティダンスはプロあるいはアマチュアのダンサーといった特定の対象が踊るものではなく、年齢、性別、職業、障がいや病気の有無などバックグラウンドによって制限や排除されず、誰でも踊れるものであること、2) 劇場やホールなど特定の場所で行われるのではなく、どんな場所でも起こること、3) バレエ、モダンダンス、日本舞踊など特定のジャンルやダンス様式を指すものではなく、あらゆるダンス、踊ることが含まれること、4) コミュニティダンスをリードするのは高度なスキルを持ったプロフェッショナルであること、である。

このうち1)と2)について、英国の舞踊史、舞踊教育の文脈に照らせば、ルドルフ・ラバンの「すべての人は踊ることができ、すべての人がそれぞれ独特な動き方をすることができる」という、“ムーブメント”を基本においたダンスと創造性に対する考え方が影

響力を持っており、そのトレーニングを多くの小学校教師が導入した（稲田、2019）、という背景に基づいている。

さらに、1960年代の英国で起こったコミュニティアート運動の流れの中からコミュニティダンスが生まれたことから、同時代に米国で生まれ、英国にも伝わったポスト・モダンダンスの思想と手法から影響を受けたことは容易に推測できる。1960年代から1970年代の米国の社会変動を背景に生まれたポスト・モダンダンスは、舞台芸術舞踊として主流であったバレエやモダンダンスへのアンチテーゼとして現れた。これらは、それぞれ固有の技術や形式、動きの型（バレエのパ等）や体の使い方（モダンダンスのコントラクション、リリース等）を持ち、価値基準も定まっていた。それを踊るには高い身体能力が求められるため、結果としてバレエやモダンダンスを踊ることができるのは、幼少期から厳しいトレーニングを受け、高い技術や表現力を獲得した若くて健康的なダンサーに限定される。彼らが踊るのは劇場の舞台であり、それぞれの舞踊の価値観、決まり事に則した作品が上演される。そのようなダンスの在り方に抗して生まれたのがポスト・モダンダンスであり、既存の技術や形式、価値観や決まり事を排した作品が創られ、劇場から飛び出して様々な場所でパフォーマンスされた。そのようなダンスを踊る上では、ソリストと群舞といったダンサー間のヒエラルキーも、プロフェッショナルとアマチュアという区別も排されたⁱⁱ。英国の戦後社会に起こったコミュニティアート運動の中から、新しい民主的なダンスが模索されたときに、誰でも踊れる、どんな動きでもダンスとして認められるダンスが採用されたと考えられるⁱⁱⁱ。

3) で、どんな動きや身振りも含まれると定義されるのは、上記の1) 2) から導かれるものである。コミュニティダンスとは何らかの踊り方や型によって特定されるジャンル、様式を示すのではなく、「誰でも、どこでも、どんなダンスでも」という制約や排除がないダンスであることを示す概念であり、多様なダンスを包括する名称である。

4) についてパートレットは、「led by highly skilled professional; dance practitioners」と語っているが、現在はファシリテート、ファシリテーターという用語と概念が用いられることが増えている。コミュニティダンスは、従来のダンススタジオや学校体育のように師匠や教師が弟子や生徒に教えるものではなく、また、趣味の集まりのようにメンバー同士で楽しむだけのものでもない。その場をリードし、ファシリテートするための高い技能を持つ実践家、ファシリテーターが存在する。従来のダンス教師と生徒、教える側と学ぶ側、という上下関係ではない水平的な関係性^{iv}であり、ファシリテーターが参加者のやる気や創造力を引き出し、活動を促進することが大きな特徴である。

2.2 ワークショップ手法の導入における四つの流れ

上記のようにコミュニティダンスの定義や特徴が言語化されて日本に紹介されたのは、2000年代に入ってからである。しかし、このような用語と概念が使用される以前に、既存のダンス、舞踊の教授方法と異なるものとして、“ワークショップ”が1980年代ごろか

ら実施されるようになっていた。

かつて日本のバレエ、モダンダンスの教授システムは、伝統芸能などに見られる家元制度に則ったものであり、特定の師匠、教師の下で内弟子として学んだり、月謝を支払って稽古を付けてもらう学び方であった。日本では明治期にバレエが移入された際、帝国劇場付属の養成学校で根づくことができず、江戸以前の家元制度を借りてバレエとモダンダンスは個人経営のスタジオで教授されるようになった。師匠と弟子、教師と生徒という上下関係において伝授され、師匠や教師を真似ることで習得するという教授システムを、西洋から移入されたバレエ、モダンダンスが採用したためである^v。そのため弟子や生徒が他のスタジオや稽古場へ行き、自分の師匠、教師以外から教えを受ければ、“破門”されるといった強い制約が存在した^{vi}。

1980年代頃から、海外から来日したコンテンポラリーダンスのカンパニーや振付家が、公演に合わせてワークショップを実施するようになった。また、国際舞踊夏期大学が毎年開催されて米国からポスト・モダンダンスのダンサーたちを始め、国内外の様々なジャンルの講師が指導に当たった^{vii}。このころからワークショップという用語が用いられるようになったと筆者は記憶するが^{viii}、当時の参加者はバレエやモダンダンスの経験者が専らだった。コンテンポラリーダンスという概念も用語も浸透しておらず、仏語圏のヌーヴェルダンスなど来日カンパニーの新しい技術やレパトリー習得を目的として、若いダンサーらが所属するスタジオやカンパニーの垣根を越えて参加するようになった。但し、舞踊経験者が自らのスキルを高めるために、指導者からダンスの教授を受ける、という関係性は従来のみである。

そのような対象と目的が限られたワークショップに対して、英国からの最初のインパクトであり、ワークショップの新しい流れを作ったのは、1989年に行われたウォルフガング・シュタンゲによるダンス・ワークショップであった。主催したミューズ・カンパニーは「障害のある人達のアート活動 (integrated arts works)」として位置づけており、その後継続的に行われたシュタンゲのワークショップ、及び日本のダンス・アーティスト（舞踏の岩下徹、中嶋夏、コンテンポラリーダンスのケイタケイ、伊藤キム、岩淵多喜子、北村明子、山田うん等）によるワークショップを経験した人たちの中から、現在、各地で障がい者と共に活動するダンスグループやファシリテーターが育っていった。また、マスコミに取り上げられるなど話題を集め、幅広い影響を与えたのは、1999年の「カンドウコ (CANDOCO)」初来日公演及び、同カンパニーのアダム・ベンジャミンによるワークショップであった。2000年以降は、ベンジャミン、カンドウコと、伊藤キム、川野真子、山田うん、近藤良平らによる共同振付やパフォーマンスが催された（伊地知、2007）。これは、単発ワークショップの体験レベルに留まることなく、芸術的な質を重視した作品の創造へと発展させ、かつ、日英アーティストのコラボレーションによって一般観客、アー

ティスト双方の関心の広がりを目指したものである。

以上のようにエージェンシー等の企画や主催によって実施され、コンテンポラリーダンスのアーティストが関わっていくワークショップは、後にコミュニティダンスに続く流れの一つとして位置づけることが可能である。

もう一つの流れは、芸術団体や劇場などの文化施設が、地域の学校や福祉施設など様々な場所にアーティストを派遣して、ワークショップやパフォーマンスを行う「アウトリーチ」から生まれたと考えられる。中でも、学校教育におけるアートの可能性を主眼として実施されたのが「アート・イン・エデュケーション（以下、AIE）」である。

日本でAIEを推進しているのは、主としてアートNPOであり、草分け的な存在が「NPO法人芸術家と子どもたち」による「ASIAS (Artist's Studio In A School)」である。その他、札幌の「S-AIR」、東京の「CANVAS」、横浜の「STスポット横浜」、京都の「子どもとアーティストの出会い」、福岡の「アートサポートふくおか」などが各地で活動した(吉本、2007)。

他方で、劇場、公共ホールなどの文化施設が行うアウトリーチとして、教育面よりもダンス体験と地域の活性化を重視するものがある。2005年に始まり全国的に展開している、財団法人地域創造の「公共ホール現代ダンス活性化事業（通称：ダン活）」では、各地の公共ホールにアーティストを派遣し、「ワークショップ」と「公演」事業の助成をしている。さらに劇場、公共ホールが実施するワークショップを加速させたのが、2012（平成24）年に施行された「劇場・音楽堂等の活性化に関する法律」（通称「劇場法」）である。

以上の四つの流れに、必ずしもすべての活動が分類されるわけではなく、また、重複する場合もある。ワークショップという用語を用いていないものもあるだろう。しかしながら上記のようなワークショップに、最初は参加者として、さらに教える側として関わるようになったのは、ほとんどが現在ではコンテンポラリーダンスに分類されるアーティストである。当時は、モダンダンスや舞踏といったジャンルに分けられていたアーティストが多いが、彼らはバレエやモダンダンスのジャンルや技術、様式からスタートはしても、新たなダンスを模索していた者がほとんどであった。

日本では一般的にバレエ、モダンダンスのダンサー、振付家が公演活動のみで生計を立てることは難しいため、自らのスタジオやクラスでアマチュアからプロフェッショナルまでのダンサーを教えることで収入を得てきた。しかしながら、コンテンポラリーダンスや舞踏のダンサー、振付家は、それを学びたい人が少ないため、クラスを教えて十分な収入を得ることは困難である。

コンテンポラリーダンスや舞踏という既存の技術や型、様式にこだわらないダンスの動きを用い、さらに定期的なクラスの教えて収入を得ることが難しいという状況が、彼らを

新しい“ワークショップ”という場に導いたと考えることができるだろう。そして彼らが教える対象は、同じダンスを志向して集まってくるプロフェッショナルからアマチュアまでのダンサーに限定されることなく、JCDNやミュージズ・カンパニーなどのエージェンシーやNPO、劇場、公共ホールが企画、主催するワークショップに参加する一般の人へと広がっていった、とまとめられる。新しいダンスを学ぶ場として、同時に新しいダンスを教える場として“ワークショップ”は広がっていったと考えられる。

2.3 ワークショップからコミュニティダンスへ

上記のようにコミュニティダンスが導入される前に、ワークショップという手法に慣れてきたコンテンポラリーダンス、舞踏のアーティストには、前節で挙げた他にも多数いる。彼らが個々の機会において、例えば「小学生に向けたワークショップ」、「高齢者ワークショップ」、「福祉施設でのワークショップ」などと対象ごとに行っていたものが、コミュニティダンスという用語と概念が紹介され、普及されるに従って、その一種として認められ、名付けられるようになっていった、と考えられる。

日本のアヴァンギャルドダンスの第一人者であった黒沢美香も、数多くのコミュニティダンス・ワークショップを実施し、作品を創り、上演している。しかし黒沢は常々、「私はコミュニティダンスが何なのかわかりません」と語るのを筆者は聞いており、コミュニティダンスとしてワークショップを実施したり、創作することはなかった。コミュニティダンスという概念を知る前から黒沢は、年齢や体格、性別、障がい、職業、ダンス経験の有無に関わらずダンサーの個性を引き出すことに長け、ダンスを創っていたのである。黒沢は2013年3月、京都芸術センターで開催された《Dance 4 All 2012 コミュニティダンスフェスティバル》で『ひとつの明るい建物』を指導、振り付けている。ここでは公募によって集まった老若男女がダンサーとして出演しているが、黒沢はコミュニティダンスを意識することなく、自らのアーティストとしての感性と厳しさをもって参加者に接し、結果として優れた作品に仕上がった(稲田、2017)。黒沢のアーティスト活動の延長としてコミュニティダンスが遂行された結果、過程に満足するだけでなく、優れたクオリティの作品が出来上がったといえる。

その他、筆者が実際に公演を見た範囲でも、コミュニティダンスとは名付けられていないが数々の優れた作品がある。例えば近藤良平が長期間のワークショップを経て2009年に結成した、埼玉県の障がい者のダンスグループ、ハンドルズの作品では、障がいを個性と見做してそれを活かした動きを共に考え、振付、構成を行っている。その手法は、近藤が主宰するコンドルズで、ダンスに秀でていたとは言い難い大半のメンバーの個性を活かして振付、構成、演出する方法の同一線上にある。

以上のように、日本でのコミュニティダンスの導入には、コンテンポラリーダンスや舞踏のダンサーが関わっているが、それは彼らの通常のワークショップ、創作方法、視点と大きく異なるものではなく、同一線上にあったと言えよう。よって次章では、コンテンポ

ラリーダンスのアーティストによるワークショップの実践例から、日本におけるコミュニティダンス導入期の特徴と、現在にもあてはまる課題を考察する。

3. アーティストによるワークショップ

3.1 ダンス・アーティストを対象とする調査概要

3.1.1 ワークショップの概要

2007年度、英国ミドルセックス大学クリストファー・バナーマン教授を研究代表者とし、ブリティッシュ・アカデミーの助成を受けて、「**Extending Participation in Contemporary Dance in Japan** (日本におけるコンテンポラリーダンスの参加拡大)」を実施した。研究方法は、二回のインタビューとワークショップ観察から成る「ケース・スタディ・メソドロジー」を採用し、研究対象はダンス・アーティストとしてのキャリア、バックグラウンド、年齢、性別、及び、活動の特徴とエージェンシー等の種類を考慮して4名を選考した。以下、ワークショップの概要をまとめる。

1) 勅使川原三郎

40年以上のキャリアを持ち、日本を代表するダンス・アーティストである。ダンス・カンパニー「KARAS」を主宰し、独自のムーブメントと抽象的で洗練された振付、美術、照明等により世界規模で活躍している。ワークショップの経験は20年以上。

2007年10月9日(火)、11月6日(火)、11月27日(火)

主催： 彩の国さいたま芸術劇場 (アウトリーチ)

調整： 同劇場、「KARAS」メンバー、スタッフ

指導： 勅使川原三郎、吉田梓、アシスタント2名

会場： 埼玉県川口市立芝東小学校 体育館

参加者： 5年生(男女38名)、6年生(男女22名)。回によって欠席者、見学者がいる。

時間： 8:45-10:15、10:50-12:25

備考： 前年度から継続している事業で、6年生は2年目、5年生は初めての体験となる。計8回のうち6回は、カンパニー・メンバー吉田梓が担当。前年度は全ての回を勅使川原が教えた。吉田は勅使川原のメソッドによるワークショップ指導経験が10年以上あり、前年度はアシスタントを務めている。

内容： 腕を繰り返し動かして余分な緊張を抜くエクササイズ、簡単なステップ、カーブを描きながら歩く、走る、ジャンプするなどシンプルな動きを続け、徐々に難しくしていった。前年度は最後にショーイングを行ったが、今年度は行わず動きの上達に専念することを目指した。授業の後、毎回生徒に感想を書かせて回収し、吉田が返事を書いて返却した。その結果、コミュニケーションが図られるだけでなく、生徒の文章力の向上が見られた。

2) 山田うん

器械体操、モダンダンスを経て一時中断した後に舞踏を学び、本格的に活動を始めて約20年のキャリアを持つ。ダンス・カンパニー「Co. 山田うん」を主宰し、高い技術を要する動きと身振りを使用した構築的な作品を作っている。2000年、コンクールでの受賞によって脚光を浴び、ワークショップの依頼を受けるようになった。ワークショップの人気が高く、全国各地から依頼が多い。

2007年12月13日(木)

事業名： 公共ホール現代ダンス活性化事業—小・中・高校生創作ダンス支援事業

主催： 財団法人 浜田市教育文化振興事業団(石央文化ホール)

共催： 財団法人 地域創造

調整： 志賀玲子(地域創造から派遣されたコーディネーター)

指導： 山田うん、アシスタント2名

会場： 鳥根県石央文化ホール 大ホール舞台

参加者： 学校の体育教師、フォークダンス・サークルなどから13名が応募。20-50代の女性。(3日通し参加料1500円を徴収)

時間： 19:00-21:00

備考： 3日連続の一般向けワークショップ。その他、市内の小、中、高等学校で各1回ワークショップを4日間に渡り実施した。最終日に劇場で公演。

2007年12月14日(金)

事業名から指導、備考は同上

会場： 浜田市立商業高校 体育館

参加者： 1年1組女子17名

時間： 11:00-12:50

内容： 無言のままの山田と参加者が握手をし、アイコンタクトからタッチへ、と導入部で参加者の意識を引き寄せ、二人組で鏡のように相手の動きを真似る、視点を定めて追いかけるなど、ゲームのように動くことから徐々に自由な動きを繋ぐことへ発展させる。当意即妙に参加者の興味を引き寄せ、日常的话题に結び付けて説明するなど、朗らかに緊張感を保っている。

3) 手塚夏子

演劇の勉強のためにマイムを始めたが、身体への関心が高まりダンスに移行。約20年のキャリアを持ち、2000年代初頭頃から痙攣的な身振りなどを用いたコンセプチュアルな作品で注目される。カンパニーは持たず個人で活動している。ワークショップは当初、個人レッスンや少人数で行い、徐々に対象と場が広がった。

2007年10月10日(水)、12月12日(水)

主催： 神奈川県、神奈川県教育委員会、NPO法人STスポット

事業名： アートを活用した新しい教育活動の構築事業

調整： NPO法人STスポット教育事業部

指導： 手塚夏子、アシスタント1名

会場： 神奈川県立荏田高校 体育館内卓球場

参加者： 2年生女子。21名、24名、32名 (回によって多少の増減あり)

時間： 8:50-9:40、11:50-12:40、13:25-14:15

備考： 2年生の体育授業で女子はダンス、男子は剣道を複数クラス合同で行った。女子を希望によって2グループに分け、一方を手塚が、もう一方を森下真樹が指導。

内容： 1回目は、二人組になって相手のからだの部分に触り、その感触を経験する、手塚が言う身体の部分に意識を集中させるなど、身体を感じ方や意識を経験させた。2回目はからだの地図を紙に描くことで、からだの内奥にあるものを感じ、意識させた。

4) 早川朋子

大学時代モダンダンス部に所属し、卒業後は一級建築士、アートマネジメントのキャリアを積んでいたが、劇場の中身を自ら活性化させるためダンスに転向した。ラバンのProfessional Diploma in Community Dance Studies コースを修了。ダンス・カンパニー「箱入りオペラート」を主宰しているが、公演活動よりもコミュニティダンス活動の方が多い。美術や演劇と組み合わせたワークショップも多く、「ASIAS」などエージェンシーや劇場、美術館などから依頼を受けることが多い。

2007年9月14日(金)

主催： 財団法人・越谷コミュニティセンター(サンシティホール)のアウトリーチ

調整： ミューズ・カンパニー

指導： 早川朋子、アシスタント2名

会場： 越谷市立北越谷小学校 体育館

参加者： 6年1組、2組(各組とも男女31名)

時間： 10:40-12:20、13:50-15:30(授業2回分を連続して利用)

備考： ワークショップは一週間後にもう一回行われている。

内容： ウォーミングアップとして早歩き、ジャンプ、床に転がるなどの運動、声をかけながらキャッチボール、からだを傾けて人に体重を預けるなどを行って身体をほぐしたあと、簡単な振付を覚えて歌いながら踊る、任意の動詞から動きを作ってフレーズを作る、などを行った。

2007年10月6日(土)

主催： 深谷市教育委員会

事業名： 財団法人 地域創造「公共ホール音楽活性化支援事業」音楽体験事業

調整： 深谷市教育委員会

指導： ダンスを早川とアシスタント1名、音楽を白石光隆(ピアニスト)

会場： 深谷市民文化会館 小ホール舞台

参加者： 深谷市アーティスト倶楽部(小学4年~中学生)から希望者、男女33名

時間： 14:00-15:30

備考： 本事業は、(財)地域創造「公共ホール音楽活性化事業(略称、おんかつ)」を実施した自治体が、継続的に事業を実施するための支援事業。白石のコンサート1回、音楽体験事業4回で構成され、うち1回をダンスとのコラボレーションにした。

内容： ピアノの音、音楽を使って、前述の内容を応用して実施した。

3.1.2 インタビューの方法

上記の各ダンス・アーティストが行った二回のワークショップにほぼ前後して、一回目のインタビューは、予め作成した質問を用いてセミ・ストラクチャード形式とし、二回目のインタビューは、ワークショップの観察を通じて生じた具体的な質問、疑問などを含めて自由形式で行った。バナーマン氏が同行する場合は英語、あるいは日本語と英語を交えて行った。以下でインタビューをもとに、日本のコミュニティダンスの特徴を英国型と比較しながら考察する。

3.2 調査結果からの考察

3.2.1 ワークショップを始めた契機

勅使川原は自らワークショップを始めたが、その理由を「ダンスをともに探っていこうというか、僕が考えているダンスに対する方法論を人々に伝えて、その参加者がどういうからだを持っているかということをも勉強できると思った」と語っており、教えることが自身のダンスの探求であったことがわかる。

他の3名は、彼女たちのダンス公演を見て、興味を持った人や団体から依頼や推薦を受けることでワークショップを始めている。

手塚は、依頼を受けて一対一で始めたが、「私にとってはとても実験だった。こんなことも考えられる、あんなことも考えられる、とワークショップのネタを考えるのはすごく楽しかった」と答えている。収入は、グループを対象とする一般的なワークショップでは一回90分位で2万~3万円だが、福祉作業所では交通費より少ない額でしかない。赤字であるにも関わらず継続したのは、「知的障がいの方たちは本当に違う反応をするので、自分の勉強になる」からと答えている。

山田は創作のために収入を得る必要があると思い、依頼に応じて始めたが、「教えるこ

とは自分へのトレーニング的な感じもあります。ワークショップは舞台上でパフォーマンスをする時と同じような感覚と思考を使い、全身全霊を働かせないとできません」と語っている。

よって彼らは単に収入のためでも、ボランティアでもなく、自らの創作、上演など芸術活動に役立つ、探求、勉強の場であると認識している。いずれも英国のコミュニティダンスの目的の多くが、観客層の開拓、受講料収入、助成金獲得の条件、義務であることと異なっており、日本のダンス環境に応じた特徴といえよう。

3.2.2 ワークショップのメソッド

上述のように彼らが教えることを創作、上演活動と結び付けて考える背景を考察する。

英国のダンサー、振付家の多くは専門の舞踊学校や大学、スタジオでカリキュラムに沿ったトレーニングを受けた経験がある。グラハム、カニングハム、リモンなどのメソッドを基盤にしているため、教える側に回った際は、それを利用して教えることも容易である。一方、日本にはコンテンポラリーダンスを含め、ダンスを専門的に教える学校、大学は非常に少ない。勅使川原はパントマイムとバレエを10年、手塚もパントマイムとバレエ、山田は暗黒舞踏を個人スタジオで習っており、それらのメソッドは知っているものの、コンテンポラリーダンスとして学んだ経験はなく、確立されたメソッドも修得していない。そのため自らが試行錯誤しながらトレーニングし、振付、創造していくプロセスを、そのままメソッドとして使用するという状況が必然的に生じたと考えてよい。勅使川原は「人に対しての教え方を教わるということではなくて、自分がどのように見出して、発見したか、勉強してきたかを伝えること、それが人に教えていくことに直接結びついていく」と自ら分析している。しかし、自分の方法に自信があったわけではなく、疑問も感じながら試行錯誤を続けたことを明らかにしている。

一方、早川は日本の大学のモダンダンス部で厳しく教えられ、ラバンで「ティーチング・スタディ」「コミュニティ・スタディ」としてメソッドを学んでいるが、どちらにも縛られず工夫を加えている。一点は、言葉を使って動きを作る、オリジナルの歌を作り、歌いながら動くなど、既存の音楽やリズムに合わせずに踊る工夫である。その理由を、大学のモダンダンス部では、ダンサー個々の骨格や柔軟性が異なるにもかかわらず、全員が音楽に合わせ、動きや手の角度まで細かく揃えることを厳しく指導されたため、合わせることに疑問を抱いていたからと答えている。ラバンでコンテンポラリーダンスやコンタクト・インプロヴァイゼーションを学び、外から与えられる「カウントやリズムを使わないダンスの楽しさ」を知ったことが契機となった。もう一点は、ラバンで学んだティーチングの骨組みである、「ウォーミングアップ→振付・パフォーマンス→アプリシエイト（鑑賞し意見、感想を交換、共有する）」という構成にこだわらない組み立て方の工夫である。その理由を、「そのまま繰り返していくと、自分が飽きてしまう。自分が飽きてしまうと良いワークショップはできない」と答えており、常に創造的であり続けることを重視して

いると指摘できる。

以上から、日本のコンテンポラリーダンスでは確立されたメソッドが無いがゆえに、個々のダンス・アーティストが創造する過程の試行錯誤が、そのまま独自のメソッドとして形成される、あるいは、既存のメソッドに独自の工夫を凝らすという特徴をあげることができる。

このようなメソッドの独自性が、ダンス・アーティストによるワークショップを、学校で教えるプロである教師から峻別する点である。

山田は、教師からダンスの教授方法を尋ねられることがあるが、「自分で判断して、自分でアイデアを膨らませていく」ことを勧めている。その理由を、「先生が誰かの真似をして生徒に教えるということは、生徒にとってリアルに感じることはでき」ないためと語る。アーティストは作品の創造に向かう姿勢と同様にメソッドを考え、実施する過程を自らのリアリティによって検証しつつ、工夫を重ねる。リアリティに裏付けられたメソッドが、生徒にリアリティを与えることによって、ワークショップの質を確保していると考えられる。

3.2.3 ワークショップの特徴

ワークショップの内容で4人に共通する特徴は、シンプルな動きを用いることである。それは、従来のバレエ、モダンダンスの高度な技術を用いた動き、様式化された型や動作と異なり、その点は英国のコミュニティダンスと一致する。英国で誰でもできる簡単な動きが用いられる背景には、いわばダンスの民主化とも言える、ポスト・モダンダンスの思想的影響があったことは既に述べた。それでは、日本の特徴はいかに生じたのだろうか。

勅使川原は、「観察すること」すなわち「からだの動かし方ではなくて身体が持っている感覚的なこと、知覚することとか、感覚することを探ること」を行っているという。その際に重要なのが、「見知らぬことに向かう態度をもって、物事の見方を見つける。固定観念、記憶というものに頼らないで未知なものを迎える」ことであり、マニュアルや既知の方法に頼らずに、自らの感覚を鋭敏に使用する必要性を強調している。さらに、「形式として学ぶものと、形式ではない次元のものに対して向かうことを同時に学ぶ」ことで、相対化させている。「身体がもっている要素、身体の運動機能を、表現に向かう直前までを経験する」ことを重視し、「表現の前の段階を徹底して」学ぶことを目的としている。

手塚も同様に「観察」という用語を使用し、「自分の感じている範囲のことしか観察できない」という状態を乗り越え、「観察の基盤になるような自分の感じ方というものを、いろいろに変え」るために、「既成概念みたいなものをはずせるような仕掛けを考えていた」と語った。勅使川原と同様に、観察の方法や視点に変化を持たせ、感受性を鋭敏にして閾値をさげることの必要性を語っている。

以上から、シンプルな動きが多用される理由は、動きの難易度を下げることで、より多くの人が経験できるようにすることではないと指摘できる。コンテンポラリーダンスでは、新しい様式や技術で創作するだけでなく、それを発想し工夫するために、媒体であり対象である自らの身体への視点と感性がオリジナルであることが肝要である。シンプルな動きによって身体への知覚を磨き、感覚を鋭敏にすること、マニュアルや既成概念の籐を外して対象の見方、捉え方、感受性を更新するという個々のアーティストの基本となる方法論が、より多くの人が経験できるワークショップの特徴になっていると考察される。

勅使川原は、「動きやすいこと、動きにくいことに対面する」、「動きやすいものだけが身体ではなくて、動きにくいものを同時にもつことがその人の気持ちを創りあげていく」ことは、障がいの有無にかかわらず「同じ経過を辿ることができる」と言う。動きの容易さをもって参加者のアクセスを拡大し、障がい者をインクルードするという発想は、健常者を優位とする社会のヒエラルキーを残したまま間口を広げることであり、現実を揺るがすものではない。反対に、勅使川原や手塚らの発想は、シンプルな動きを用いることの意味を書き換えている。それこそが価値の転倒や意味の創造を可能にする、芸術の意義であろう^{ix}。

ダンスへのアプローチが、即、動きや振付に向かうのではなく、根本的な媒体である身体への知覚へと向かう背景に、日本の舞踏（暗黒舞踏）の存在を指摘することが可能ではないか。アメリカのポスト・モダンダンスと同時代に、再現表象性を否定してダンスの媒体の純粹化、自律化を目指した舞踏は、身体の動きではなく、身体そのものを探求し、実験する方向を目指した。動くこと、表現することの前に身体の観察と思考を置く姿勢が、日本の舞踊史に蓄積され、現在のコンテンポラリーダンサーに伝わっていると考えられるだろう。

3.2.4 目的と評価

次に、彼らが参加者に何を期待し、結果をいかに評価しているのかを考察する。

早川は、参加者から「ありきたりでない動き」、「誰かの真似をするのではなく、自分の創造力から動きが出てきたときはとても嬉しくなる」と言う。それは偶然ではなく、「自分の動きが生まれる瞬間というのは、集中していること、そして、からだがある程度温まって初めて生まれる」ものである。動きのオリジナリティの有無から遡って、それを生み出せる状況を整え、意欲を引き出していたか否かを自ら判定し、評価していると言える。

手塚は、参加者の年齢によって理解や状態が異なるため、目的を分けている。「幼い子に対しては、感覚を解放すること」、「もう少し年齢が上がって、自我がはっきりしてきた子に対しては、自分のからだを観察すること」、「観察することで、自分の中にあるけれど自覚していなかった痛みとか性質とか癖を発見すること」を目的としている。手塚の言う「感じることは」、「見るとか、聞くとか、嗅ぐ、触るとかそういう感覚が全部つながって、その関係が一つの感覚になっている」ものである。感じている内的な状況は、身体の

反応や動きに反映されると考えており、表象された動きの形や大きさ、スピードの良し悪しを評価するのではなく、「動きがその人のどこから出てきているのか」を感じ取ろうと努めている。しかし、非ダンサーは未知の動きや感情が出てくることを恐れる傾向がある。感覚を解放して未知のもの、予期せぬ出来事を受け容れ、「面白がれる」客観性と距離感を有することを目指していると指摘できる。

山田もまた、「どんな動きであっても、自分で考えて出てきた動きだから素晴らしいと思います。その動きが気持ち良いと思わなくてもいいんです」と言っており、早川、手塚と同様の評価基準が認められる。但し、目的によって評価基準は異なる。本研究で取り上げた対象はワークショップのみであり、最後にショーイングやパフォーマンスが設定されていなかったが、劇場での上演や、学芸会、運動会などで発表する作品を振付、指導することを目的とする場合もある。よって山田は、ワークショップのみの場合は「どれだけ集中してくれたか」を重視し、終了後に多くの意見や反応が参加者から帰ってきたときは、よい成果であったと判断する。一方、ワークショップの過程、内容を見せるためにショーイングを行う場合は、「参加者が楽しんでいるか、積極的に参加しているかどうか」によって評価し、プロフェッショナルなレベルの作品を創作し、上演することが目的である場合は、作品自体を評価している。

勅使川原も目的によって評価基準を分けている。ワークショップでは「自分の呼吸を見つける」ことが出発点であるため、「身体を疲れさせることによって自分の身体がコントロールできない状態に追い込み」、「無意識に行っている呼吸を意識できる状態を作る」。呼吸を始めとして無意識に行われている「自動的な運動」への意識を持ち、結果として、「自然な機能や感覚を使うために意識をコントロールする」ことを目指している。そのため、「身体感覚、身体機能への理解がより深まること」が評価される。

一方、「創作はメソッドから自由であるべき」と考えており、逆説的であるが、「ダンスに向かいたい身体を発見して、そこから何かを生み出したい、生み出した身体を動かすことで何か表現したい」と思っている参加者に対して、「最終的な目標を、まず設定しない」ことに「教育的な目的」があると言う。それは目標や課題がないのではなく、「作品の設定をしてしまうことで、それに向かう過程が自動的に計画を持つ。そのときの自動的に計画しようとする心理が、身体の自己判断、自己規制、目的意識、固定観念とかを組み立てて、都合良く一番効果的に目的に向かおうとする。ところが、設定しないことによって、より多くの発見がありうる」と考えているからである。定石を排し、困難な状況を経ることで、より多くの収穫を目指していると言えよう。これこそがコンテンポラリー・アーティスト特有の、創造的で挑戦的な発想であり、時代に応じたオリジナリティのあるアートを創造する原動力でもあろう。

3.2.5 ダンス・アーティストが教える意義

次に彼ら自身が考える、教育現場や地域で教えることの意義を検討する。

山田は、多くの教師と接した経験から、「先のことや将来のことばかりを与える」傾向を指摘し、「ダンサーやアーティストは比較的、‘今’という時間だけを大事にし」「そこでどのくらい生きられるかということに賭けている」ことと比較する。過去の達成度や将来の目標、計画をまず考えるのではなく、‘今’の充実とその連続を重視する思考と方法は、勅使川原の「最終的な目標を、まず設定しない」という方法に繋がるだろう。

手塚は、保育園でのワークショップ経験から、「何かをやったら大人たちがそれを見て、評価している」という考え方が、既に4、5歳の幼児に浸透しており、「どっかで感じるものをガードしなきゃいけない日常」が幼児にあるのは、「大人が子供に何を求めているか」の反映だと憂えている。よって、「いわゆる良い子であることが難しくても、自分の中に肯定される要素が何かないかを探している子とか、自分で探すことはできなくてもアーティストとの関わりがあればそういうものを見出せる人」がおり、アーティストという別の大人が教えることの必要性を主張している。

早川も同意見を持っており、教師はクラスの中で、「この子は落ち着きがないとか、成績がいいとか、どんなグループに分かれているとかをわかってしまいます。そこに、何も知らないアーティストが外部から来て、一日ワークショップをすることで、子供たちとまっさらな状態で向き合うことができる。普段あまり褒められないような子が褒められたりする。そういうことが学校にとって大切なんだな、と実感することがあった」と語っている。早川は、日本でアートを通して学ぶ意義は、「自信をもつこと」であると語り、ラバンで学んだ方法論に組み込まれた「アプリケーション」の必要性を必ずしも考えなくなったという。それは、日本では他者の目、他者の評価を気にしすぎるという傾向があるため、自己規制を取り除いてあげたいという希望の反映だろう。

山田には数年間継続してワークショップを行っている小学校があり、その成果を長期的に見ることが可能である。教員がワークショップの方法をコピーするのではなく、「先生のオリジナルが組み込まれていて授業が進んでいくと、非常に楽しい世界観が子供たちにも伝わっていて、ダンスだけでなく国語や算数など他の教科の授業にも繋がって」成果を上げたという。小学校教員は全教科を教えるため、教科を組み合わせるなど、より独自の方法を開発できる可能性を山田は感じている。

3.2.6 課題—システム、助成金

アーティストという他者が学校や施設、地域に入り、異なる方法論や価値観を持ち込むことを喜ぶ人もいれば、そうでない人もいる。早川によれば、「自分のクラスの良いところも悪いところも外部の人に見せる恐怖」、「外部から講師を呼ぶことに否定的な感情」を持つ教師は決して少なくない。

そのために必要なのが、事前の打ち合わせを通して情報交換と相互理解を図り、信頼関係を深めることである。多くの場合ワークショップの前に1、2回、コーディネーター等が打ち合わせを設定し、現地の下見も行うが、それで十分と考えるアーティストは少な

い。特にダンスに必要な点を、勅使川原は「運動的な視点と芸術的な視点」に関する相互理解だと言う。ダンスは日本の教育では体育として扱われているが、芸術であり、また、娯楽や交流など多様な性質を持つ。ゆえに、当該ワークショップの目的と評価を明確にし、互いに了解することが重要であると指摘できる。

しかし、アーティストが直接担当者、教師、教育委員会などとの打ち合わせを設定するのは困難である場合が多い。そこで必要なのが仲介者、コーディネイトをするエージェンシー等である。だが手塚は、アーティスト側からも「問題意識をアウトプット」し働きかける必要性を認めている。

山田は、「芸術活動、イベントなどを積極的に行っている、元気のある地域には必ず、中心となるキーパーソンがいます」と言い、「芸術活動に熱心で、イベントの企画を立て、主催し、予算を集め、アーティストに依頼する」キーパーソンがいない場合は、劇場スタッフらになることを依頼するという。その結果として、単発ではなく継続的なワークショップを行える状況を自ら作っている。

また山田は、アシスタントの重要性も指摘しており、自らのカンパニー・メンバーを起用する場合は厳しく要求、指導している。施設の介助者、ボランティア等が行う場合は、その人たちを対象とした事前のワークショップを設ける場合もある。ただし、山田が求めるのは「何かをやらせようとしたり、誘導したり、誰かに集中したり、個人的に指摘するのではなく、広い視野でクラス全体を見て、一緒に身体を動かすこと」である。

このようなワークショップの実施における問題点、課題と並行して、企画、運営等の問題点、課題も非常に多い。現状ではアーティストの個人的な活動や、エージェンシー、NPOによる限られた範囲での活動であるため、ネットワークの構築や組織化はあまり果たされておらず、予算も人員も不足している。ダンサー、エージェンシー、NPO、劇場関係者等の献身的な努力と熱意によって、なんとか活動を継続しているというのが現状である。人的、金銭的な助成制度、発展するためのシステムが形成されていないため、社会的な認知度も低く、公的な助成も少ない。(財)地域創造は潤沢な資金を有して幅広く活動しているが、大多数の小規模エージェンシーやNPOは、継続的かつ安定的な資金を確保することは困難であると総括できる。

4. 結論

日本のコミュニティダンスをシステムとインフラから比較すれば、英国に遥かに劣っているのは明らかである。しかしながら、コンテンポラリーダンスのアーティストによるワークショップの質は決して劣っていない。理由は逆説的であるが、コンテンポラリーダンスの専門的な教育機関もメソッドもないがゆえに、個々のダンス・アーティストがダンスと身体について試行錯誤する過程と蓄積が、独自に身体を鍛え、知覚と感性を鋭敏にするメソッドを創りあげ、振付、創作するための方法論を更新していく状況を作ってきたた

めである。そのため日本のダンス・アーティストは、自らの芸術活動をコミュニティダンスへと移行させることが容易であり、別物とは考えていない。

山田は、「芸術の本質はとても個人的な活動であるのに比べ、教育の本質は大衆的、一般的なもの」として明確に分けながらも、両者が交わる点、共有できる点があると考えている。手塚は、「アーティストが自分個人を追求した末に、世界に対して果たせる役割が結び付けば、大きな力になるはず」と語っており、義務や手段としてではなく、芸術活動が自ずと社会や教育に結び付く状況を目指している。勅使川原は、「素晴らしいアーティストというのは、自分自身をよく教育できる人です。終わることなく自身を教育し続けられる人です」と言っており、自らが真摯に学び続ける姿勢、謙虚さ、それに裏付けられた自信が、芸術活動と教育活動を結び付けると考えている。勅使川原は「教育とは芸術だ」と信念を述べるが、芸術も教育も創造的かつ、探求し続けるもの、との認識があるからであろう。

本稿で考察した事例から既に10年以上がたち、その間に日本のコミュニティダンスの状況も変化してきた。徐々にではあるが国内各地に普及し、そこで定着しつつある。また、かつてはワークショップをリードするのはコンテンポラリーダンス・アーティストが多くを占めていたが、現在では、コミュニティダンス・ファシリテーターとしての教育、研修を受けた専門家が育成され、活動を始めている。他のジャンルを用いたものも現れている。特に日本の状況として際立つのは、2011年の東日本大震災後に被災地で、その地で継承されてきた鹿踊、剣舞などの郷土芸能が用いられ、他のダンスとコラボレーションをするようになったことである^x。このような変化を踏まえて、コミュニティダンスの特質を地域、社会、教育、福祉に活かすためには、今後も具体的に課題を議論し、システムを整え、人材を育成していく必要があるだろう。

注

- i (稲田、2019) 参照
- ii ポスト・モダンダンスの代表的なダンサーであるイヴォンス・レイナーは、以下のように既存のダンスを否定した。「スペクタクルの否定、名人芸の否定、変身とマジックと作り事の否定、肉体的な魅力とスター・イメージの超越性の否定、ヒロイックの否定、アンチ・ヒロイックの否定、くだらない比喩の否定、パフォーマーや観客を巻き込むことの否定、様式の否定、キャンプの否定、パフォーマーの策略で観客を惑わすことの否定、常軌を逸した行為の否定、動くことまたは動かされることの否定」(Rainer, 1965)
- iii いわばダンスの民主化として結実したコミュニティダンスの社会的背景をさらに遡れば、ジョン・ラスキンの社会思想、ウィリアム・モリスのアーツ・アンド・クラフト運動以来の英国における芸術文化の民主化、アンチ・エリート指向が認められる。
- iv 岩澤は米国のコミュニティダンスの先駆者の一人であるリズ・ラーマンの提唱する「ホリゾンタル」という概念から、コミュニティダンスに特有のダンス創作、ワークショップの手法を考察している(岩澤、2013)
- v 日本のバレエ黎明期の教授法については、(稲田、2011)(稲田、2013)を参照。
- vi このような教授システムに反して、英国、米国でバレエダンサーとして活動した小川亜矢子が

- 帰国後に、誰でも受けられるチケット制のオープンスタジオをコマ劇場で始め、さらに六本木の一番街スタジオを運営し始めたのは1980年代頃である。
- vii 筆者が国際舞踊夏期大学を受講したのは1990年代に入ってからだが、米国からポスト・モダンダンスのダンサー、振付家であるモリッサ・フェンレイ、ダナ・ライツ、中馬芳子、ケイタケイらのクラスほか、バレエ、ボディワーク、日本の舞踏家・犬野一雄、笠井叡のクラスもあった。
- viii 筆者が初めて海外からのアーティストのワークショップに参加したのは、1987年頃、リンゼイ・ケンプだったと記憶している。公演を主催するバルコ劇場のプロモーションとして実施された。
- ix 勅使川原三郎がロンドンにあるサドラーズウェルズ劇場の地域教育プログラムでワークショップを行った際に参加した、全盲の青年がダンサーとして出演した《Luminous ルミナス》(2001年初演)では、視覚の代わりに全身を感覚器官のように研ぎ澄ませた伸びやかでシンプルな動きが、既存のダンスの美しさを超える表現となっていた。ここでは障がいゆえの表現が、新たな美と強さ、リアリティの表現になったことでヒエラルキーが転倒し、価値観が更新されている。
- x JCDNが企画・運営する三陸国際フェスティバルでは、2014年の第一回はコンテンポラリーダンスを用いたコミュニティダンスが実施されたが、2015年の第二回からは郷土芸能が加わった。郷土芸能がコミュニティダンスと同様の機能を果たしていたこと、アーティストが関わることの相互のメリットは(稲田、2015)(稲田、2016)に記している。

【参考文献一覧】

- Bartlett, Ken, 2008, *Community Dance in UK* 『Dance Life Festival 2008 ダンスが世界を救う!? -日本におけるコミュニティダンスの確立に向けて-』 シンポジウム
- Brinson, Peter, 1991, *Dance as Education: Towards a National Dance Culture*, The Falmer Press
- Rainer, Yvonne, 1965, "NO' TO SPECTACLE", *Tulane Drama Review* (1965) 10, 2:178
- 伊地知優子, 2007, *Dance for All? : How do agencies work with artists to develop the engagement of participants and audiences?*, *Artists Open Door: Japan/UK 150 Symposium*, Middlesex University ResCen
- 稲田奈緒美 2006 「ロンドンの高等教育機関・劇場における調査研究報告」平成16年度～17年度文部科学省科学研究費補助金基盤研究(C)「アートマネージャー養成システムの構築に関する基礎的研究」(課題番号16602016)(研究代表者 古井戸秀夫)
- 2012 「日本バレエの創成期におけるバレエ教育」『昭和音楽大学紀要』31
- 2013 「日本バレエの初期におけるバレエ団の運営」『昭和音楽大学紀要』32
- 2015.10.21 「『三陸国際芸術祭』レポート」、The Dance Times、
<http://www.dance-times.com/archives/4955960.html#more>
- 2016.11.28 「『三陸国際芸術祭 2016』メインプログラム in 大船渡」、The dance Times、
<http://www.dance-times.com/archives/5138238.html#more>
- 2017.3.14 黒沢美香さん追悼特集「確かさと美しさ」と、The Dance Times、投稿
<http://www.dance-times.com/archives/5184366.html#more>
- 2019 「英国におけるコミュニティダンスの発展と現状」『人文研究』10、桜美林大学
- 木野彩子, 2016 「コミュニティダンスの日英の現状からみたプロモーション再考」『地域学論集』鳥取大学地域学部紀要13(1)、109-129
- 2017a 「コミュニティダンスの歴史的原点を求めて：カーニバルと祭りにおける「カオス」のもつ面白さ」『地域学論集』鳥取大学地域学部紀要13(3)、129-147
- 2017b 「コミュニティダンスの基本概念を探る—鶴見俊輔の限界芸術論をもとに—」『地域学論集』鳥取大学地域学部紀要14(1)、187-202

- 小泉朝未、2018「共生とアートの接点：コミュニティダンスの考察から」『未来共生学』(5)、201-223
- 高野牧子、2006「イギリスにおける親子ムーブメント教室」『山梨県立大学人間福祉学部紀要』(1)、65-72
- 2009「地域療育拠点での親子活動“ふれあい遊び・身体表現遊び” —山梨県立あけぼの医療福祉センターでのコミュニティ・ダンス実践」『保健の科学』51 (6)、391-396、杏林書院
- 勅使川原三郎、インタビュー、2007.11.30、12.23
- 手塚夏子、インタビュー、2007.11.19、12.29
- 早川朋子、インタビュー、2007.7.25、12.25
- 増山尚美、2003「コミュニティ・ダンス・ワークショップにみる生涯学習における学習形態について」『生涯学習研究と実践』第4号、北海道浅井学園大学生涯学習研究所
- 南村千里、2003「コミュニティ・ダンスの意義—『アートプロジェクト検見川送信所2002』での実践を通して—」横浜国立大学大学院修士論文
- 山田うん、インタビュー、2007.8.29、12.26
- 吉本光宏、2007「“アート”から教育を考える—国内外のチャレンジから—」『ニッセイ基礎研究所REPORT』(7)、10-17