

『比較舞踊研究』30巻 記念 〈特別寄稿〉

舞踊とからだ

—“あし”をめぐって—

森下 はるみ (お茶の水女子大学名誉教授)

Dance and the Body :
Focusing on Leg and Foot Movements

Harumi MORISHITA (Professor Emeritus, Ochanomizu University)

〈特別寄稿〉企画の趣旨

本稿は、『比較舞踊研究』30巻という節目を記念して、本学会の前会長・森下はるみ先生に依頼しご寄稿いただきました。森下先生ご自身がこれまで発表なさった調査報告をもとに、“からだ”や“あし”を研究対象として探る“まなざし”や“おもしろさ”をお纏めくださいました。

なお、古い調査結果(図)を引用転載したため、読み取りにくい箇所があります。ご一読いただきまして、必要であれば本稿末の一覧に付した文献にてご確認くださいませようお願い申し上げます。

ご寄稿くださいました森下はるみ先生に、心よりお礼申し上げます。

(花城洋子・波照間永子〈特別寄稿〉担当編集)

はじめに

アフリカ大陸から北上、アリューシャン列島、さらに南米の南端までヒトは歩いた。歩けなくなった者には僅かな食べ物を残して……。歩かなくても、歩けなくても生きていける朝があけた時、人の文明と踊りが開幕した。

ヒトは〈直立二足歩行〉をする動物に分類されているが、〈二足歩行〉はヒトだけではない。絶滅恐竜も、まわりにいる鳥類の多くも二足歩行をしている。しかし、ヒトを人たらしめた歴史も文化も、移動という役割から解放された上半身、たとえば頭部や上肢に負うとする身体観から、ヨーロッパでは、古代・中世哲学以来、下半身は文字どおり下位に見られてきた。下半身には生殖・排泄などの部位があり、知性や理性にかかわる上半身に比べ「気高さ」にかけるといえるという見方である。

しかし、時代・身分・性・年齢にかかわらず、また身体観とくに下肢観の変遷にかかわらず人々は踊ってきた。時には自然や樹木崇拜のため、獣や鳥の敏捷さや強さを模するため。

日本で最も早く、公的祭儀舞踊として演じられたのは中国・朝鮮から輸入され、奈良・平安時代に全盛をきわめた宮廷雅楽（舞楽）がある。伴奏音楽、身振りの抽象性と儀式性など、宮内庁管轄下の祭儀舞踊として、すでに多くの報告があるが、本稿では考察の対象としなかった。今回は、体幹についての著者の報告「舞踊とからだ—体幹を中心に—」（森下，2016）の続編として、日本の伝統芸能の「からだづかい」における「すり足」と「構え」姿勢の“あし”に着目し、動作学的考察を試みた。

1 芸談にみる「すり足」と「構え」

まず日本の伝統芸能のうち、「すり足」と「構え」の特徴を芸談より検討する。

能：関根祥雪談

上半身は常に上から引っ張られ、頭の脳天は後ろ四五度に引っ張られているイメージ。腰から下は地面に引っ付き引っ張られ、上半身と下半身とで引っ張り合う。（中略）移動はすべてすり足で行われる。足は下の板を削るように、前に出そうと思っても、後ろから抵抗を感じながら一歩出す。（森田，2020：30）



図1. 能 渡邊他賀男（荀之助）師
（お茶の水女子大学 動作学研究室 1979年）

狂言：二世茂山千作談

ことばの稽古が終わりますと、立って型にうつります。ここで一番やかましく申しますのが腰を入れるということです。腰をいれるというのは、ひざを少し曲げて腰を落とすような恰好にかまえる事ですが、口で言うようにはなかなかまいりません。初心者がやるとえてしてばたれ腰になります。（中略）腰が入ってないとたえず上体がふらふらしていて落ち着きがない。これは能でもまったく同じことで、（後略）（二世茂山，1978：149）

日本舞踊；花柳千代談

すべての踊りは、正しい姿勢からはじまる。正しい姿勢は腰によって整えられる。（中略）歩くとき、

型を見せるとき、あらゆる場合に「腰をいれなさい」「もっと腰を落として」(第五腰椎、尾骶骨、丹田=へその下あたり=を下げることを、腰を落とす、入れるという)と、やかましく注意される。(後略)(花柳, 1981: 80)

以上、日本の伝統芸能の能・狂言・日本舞踊について、実演家による芸談の一部をみた。もっとも日常語では、“腰が高い”とか“低い”は尊大な態度や逆に謙虚さをあらわすが、伝統芸能で“腰が入る”とは、上体は直立のまま股-膝-足関節を屈曲させた立位姿勢を、「すり足」は足の裏を床からはなすことなく、すべらせながら歩むことをさす。

2 「すり足」と「構え」の様式化

歩行や姿勢において、このような基本の型にいたる所以は何か。いつごろ、どのように様式化されたのだろうか。

能の場合

文献・資料の多い能についても、資料や検証、身体操作に関する記述は少ない。もっとも狩猟民や肉食文化圏に比べ、日本語には身体部位語がもともと少ないため、舞踊動作の言語化には限界がある。

たとえば世阿弥のいう“第一身を、第二手を、第三足をつかうことなり”(風姿花伝)の身・手・足がどの身体部位をさすのか。この芸態に“皮・肉・骨あり、この三つ、そろそろ事なし”の場合も、body composition(身体組成)から見た身体像にはそのまま対応しない。観世栄夫はこれについて、「骨というのはその人の持っている生来の素質が自然とみがかれて光り出したような芸の力、肉とは舞歌の基本から習いつみかさねた技術によって表われる芸、皮とはこれ等を発展させた、ゆったりとし優雅な美しい姿を創り出したもの」と解説している(観世, 1977: 34)。

さらに世阿弥の秘伝書の一つ『二曲三体絵図』に描かれた〈二曲三体人形図〉は、現代の能と異なり、上体の前傾度がつよく、両下肢は左右に離れ、足部は強く外旋している。

また演能時間も現在とはだいぶ異なる。表(1987: 57)によれば、能の演能時間は室町末期までは今の半分以下で、世阿弥の甥・音阿弥の時代は40%程度、室町末期には60%程度であったという。豊臣秀吉の場合、五十代半ばごろ能を習い始め、呼び寄せた能役者から五十日ほどで十数番もの能を覚え、一日に四、五番も演じたという(表・天野, 1987: 82-83)。「のうにひまなく候」(天野, 1997: 154-156)という手紙からも、その耽溺ぶりがうかがえる。これは当時の能の芸質が軽かったためで、徳川中期以後、武家社会の占有芸能として式楽化したことにもない、演能時間は次第に伸びたが、このことは、当然、演者の「構え」や「はこび」、「所作」にも影響する。能を落ち度なく丁寧に、慎重に、そして重々しく演じるようになったという(表, 1987: 58)。

歌舞伎舞踊の場合

近世初頭の慶長8年(1603)ごろ、歌舞伎が記録上に明記されている。能が武家の式楽として固定化し、芸能としての生命をおとろえさせたのに対し、一般庶民の熱烈な支持をうけたという。この時、それまではやった女田楽、女曲舞、女申楽、女狂言の女芸人とともに風流踊りの一団にいた“出雲の阿国”が京でかぶき踊りを踊りデビューした。それが〈かぶき〉という常軌を逸した意味合いをふくめてひろがった(郡司, 1959: 79)。その後、1629年「女かぶき」が、続いて1652年「若衆かぶき」が禁止され、以後、「野郎かぶき」に至り、容色よりは「伎芸」に焦点をおいた大衆演芸として現代にいたるといふ。

また能と歌舞伎の違いについて、後者は初めから観客の参加性を期待する芸能で (小山, 1983: 22-25)、たとえば「花道」は、引っ込んでゆく役者が舞台から観客席の中に飛び込んでくる“場所”、一方“能”の橋掛かりは、この世とあの世をつなぐ場、永遠の中から去来するための場という。そこで歌舞伎では、観客の目にいかに映るかを前提に、出から入りまでテンポも歩容も演じわける。一方、能の場合は、距離の長い“目付柱”から“脇柱”、あるいは橋掛かりからの退場も、はじめの“構え”姿勢を保ったまま、つまり観客に身体をむけることもなく“あの世”へと消えてゆく。

もっとも、歌舞伎舞踊では演じる対象の性、年齢、身分によって歩幅、歩容や上体の前傾度は変わるが、「構え」における体軸の垂直性保持は変わらない。したがって骨盤も普通歩行のような八の字廻旋運動は抑制される。さもなくば“侍役”帯刀は一步ごとに左右に振れ、側に“無礼者”を輩出することになってしまう。

3. 定量的データにみる「すり足」と「構え」

このように、伝統芸能はその時々々の社会文化的背景に基づき変化し様式化されてきた。ここで、筆者らによる動作学的手法を用いた「すり足」と「構え」の調査報告の一端を紹介する。

筋電図・床反力・映像

普通歩行研究を舞踊に応用し、その運動性をデータで示した (図2)。能の「すり足」歩行 (図2-左) では、歩行全期を通して構えの保持に働く体幹起立筋 (M. erect.sp.) や大腿部筋群 (M. vast.lat., M. biceps fem.) に持続的・周期的放電がみられ、歩行サイクル時の片足支持期と遊脚期に、下腿の筋 (前脛骨筋: M. tibial.ant., 腓腹筋: M. gastrocne.) のやや相反的な放電がみられる。このことは、大腿筋群が足関節を回転軸とした推進力の発現に大きく関与し、いわゆる“膝歩行”の特徴を筋電図学的に示すものである (森下・花城1979b: 125)。

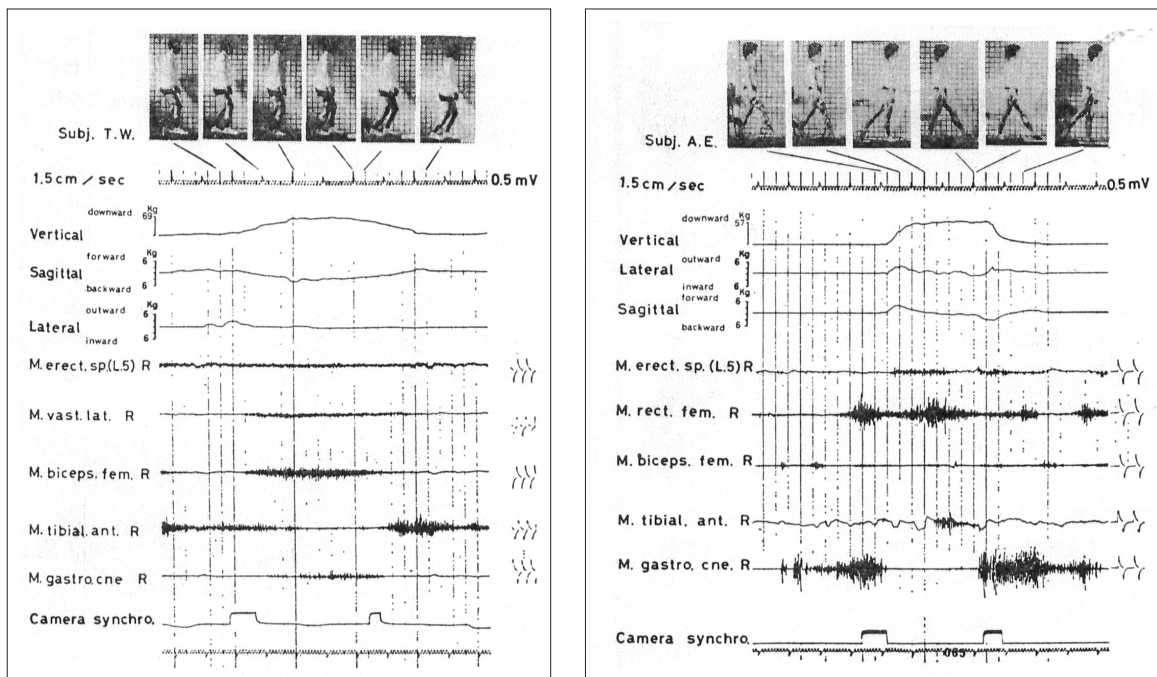


図2. 能 (左) とバレエ (右) における歩行時の下肢筋電図 (森下・花城, 1979b: 122) より一部転載

また、能の「すり足」における床反力のゆるやかな曲線（図2-左、上段：Vertical, Sagittal, Lateral）は「下肢は軽くまげて保つが、一方、脊柱をまっすぐに高くのぼし、腹（臍下丹田）に気を充実させたかたちが基本姿勢となっている…この構えは武道や東洋的心身鍛錬法と共通するもので、…舞系のすり足から上下動と弾みの多い踊り系のものまで、いずれも腰を入れることが求められる。こうすることで、上体は安定し、頭部は床反力の衝撃から保護され」ることを裏付ける（森下2002：50）。一方、バレエ歩行においては（図2-右）、下肢の伸展にあずかる大腿直筋（M.rect.fem.）と腓腹筋（M.gastrocne.）が、前者は片足支持期に、後者では蹴りだし時に連動的に強く働く。これは、股関節と足関節が継時的に回転軸となって、前方への推進力を発現させることを示し、いわゆる、“腰歩行”様式の特徴を顕著にあらわす。

歩行をはじめバランスや回転など巧緻な技法が可能になるのは、「日本の舞踊では腰、バレエなら体軸（センターとか、センターラインといわれる）の存在を体感として常に意識し、…この身体の〈要〉をスタビライザーとして確立した時」（森下、2002：50）である。

歩幅とカデンス

歩幅の増加にともないカデンス（毎分あたりの歩数）も増加するという普通歩行にみられる傾向は、あらゆる舞系－能、地唄舞、日本舞踊、琉球舞踊、バレエに認められる（図3）。さらに、舞踊間で比較すると、普通歩行（N. W. AD：Normal Walk, Adult）の延長線上に「すり足」系歩行がプロットされる。なかでも、歩幅・カデンス値ともに、その下限域に能と地唄舞が位置する。

カデンス値（能の「すり足」-50～80-、普通歩行-55～100-）と歩幅40～70cm余の範囲には、能の「すり足」と普通歩行の値が混在している。能の「すり足」と普通歩行のカデンスが混在する域、つまり、両者が定量的に重なる域をこえると、「すり足」は不可能となる。

一方、バレエでは、カデンスは下限域に、歩幅は上限域に分布する。カデンスに対する歩幅が他の歩行と比べ著しく広く、「すり足」系歩行と異なる歩行様式を示す。3歳児の歩行（N. W. 3Y）は歩幅が小さいわりにカデンスは大きい値を示し、幼児型歩行の特徴をもつ。

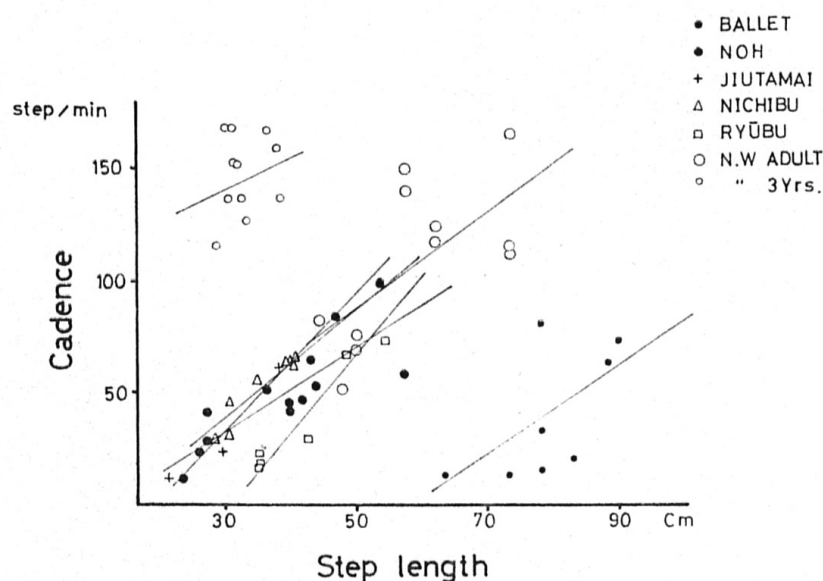


図3. 舞踊歩行における歩幅とカデンス（森下・花城，1979a：50）

日本の芸能に対して“静の美学”（武智），“緩速度の芸術”（クローデル）などと評される背景のひとつに、少なくとも舞踊動作の「すり足」の存在は大きいと示唆される。同時に、インド舞踊はじめ、環太平洋の島々には裸足の舞踊の「すり足」系歩行が多く観察され、装着（足袋など）の有無による「すり足」歩行の特性については課題があり今後の研究に委ねる。

日本舞踊における障害

このような日本の芸能における特有の姿勢や歩行は、実演家の身体に大きな負担を強いてきた。

例えば、日本舞踊を対象とした調査（図4）では、「頻繁に使われている床での立座り」などの動作、「一過性の強い衝撃による」技法、「構え、正座、床での立ち座りなど持続的、かつ反復性」のある技法などが原因で、怪我や障害が発生している。その発生部位と比率を図4（下坂・森下，1999）に示す。特に部位では、膝31%、腰22%と高く、中腰姿勢を維持するための足関節の柔軟性と大腿部の筋力の必要性を求めている。また、琉球舞踊における調査（花城・森下1993）でも膝関節、足関節、腰部の順で障害がみられた。

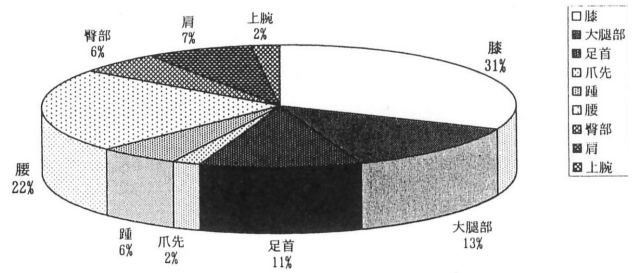


図4. 日本舞踊における障害部位
（下坂・森下，1999：49）

踊り独自の技法、基本姿勢の保持、“膝歩行”様式のすり足等々、稽古時の負荷（所作持続時間や所要時間）がいかに膝関節に重くのしかかっているか。日本の伝統芸能の舞踊における「構え」や「すり足」の美の表現は、下肢の駆使（特に膝関節）なしでは成立しえないと言っても過言でない。

4 近代化に抗う“あし”

前章では、日本の伝統芸能における“あし”づかいについて、筆者らによる調査報告を中心にみてきた。本章では、これらの“あし”づかいが、近代および現代の人々の“あし”づかいに与えた影響に関して若干の考察を加える。

「すり足」の日常化と女性の“内股”

武士の長袴や明治まで続いた女性の“お引きずり”衣服も、「すり足」歩行につながった。女性の場合、着物による“お引きずり”と“内輪あるき”（図5）が日常化したのは、歌舞伎役者、初代中村富十郎[1719-1786]の舞台姿の影響だといわれている。初代中村富十郎は、女形として女性らしい所作の一つ“内輪あるき”を編み出したという（武智，1978：252）。日常的には、女性たちは外出時には裾をからげ、“おはしょり”姿で下駄や草履をはいた様子が写真資料に残っている（新人物往来社編，2009）。

また明治維新から1世紀以上が経過した21世紀になっても、日本女性には内股（股関節の内旋）が多いという指摘がある（木寺，2011：34-39）（図6）。もっとも、武士の殿中での長袴着用は、儀礼性に加え、運動性抑制の含意もよみとれるが。

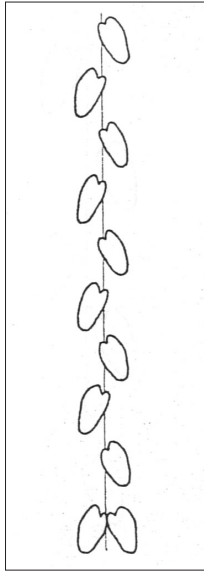


図5. 日本舞踊の内輪歩き
(花柳, 1981 : 92)



図6. 現代女性に多い内股 (木寺, 2011 : 35)
「10のまなざし10の日本—フランス人写真家が捉えた日本—」
(関西日仏学館主催) より

明治維新とからだ・下肢観：藁草履から革靴に

明治維新を境にした生活上の変化の一つに、屋外での裸・はだし、風呂屋での男女混浴禁止令などがある(高橋, 2007 : 5-14)。いずれも一朝一夕に実現しえなかつたらしく、維新後20年経ても、同じような通達とその違反のニュースが繰り返し報じられ、靴文化圏、とくに欧米諸国に対する後進意識がよみとれる。

明治維新とともに発足した軍隊では、はじめて靴をはいた兵士たちの悲喜劇を生んだ。フランスから輸入した数百足の靴が日本兵の足にあわず、そのまま廃棄されたり、乃木大将が左右差のない靴を考案したり、行軍や遠征にあたっては履き替え草履を常に持参したりなどである。かつて豊臣秀吉も足半草履(ツマサキだけの小さな草履)をはき、予備の足半^{あしなか}一足を刀にくくりつけて出陣したというが(司馬, 1975 : 95)、戦国時代から明治まで常用履物は同じだったといえる(稲川・山本, 2011 : 13)。

とくに、1902年の対ロシア戦にそなえた青森の雪中訓練時、200名近い遭難死をひきおこしたが、その多くは藁沓をはいた兵だったという。次に引用する当時の『新式歩兵操典 生兵之部』をみると、靴歩行適応への難度が推察できる(陸軍省, 1878)。

24条：前への令にて兵卒は体の重みを右あし上に託す。

25条：進めの令にて左足を前に出し足の尖を少しく外に向け右踵を上げ全て体の重みを地上に踏みつけたる足に託して地を叩く事なく右足を離るる事六十五「さんちよめーとる」の前に踏みつくべし(以下略、原文はカタカナ文)。

はだしや藁沓になれた足から靴への適応が、20世紀日本人には考えられぬ難題であったことが推察できる。換言すると、近代化以前に伝承された“あし”をめぐる伝統的な身体技法が、日本人の“からだ”に根強く定着していたと考えられる。

5 見せる“あし”・隠す“あし”

以上、日本の伝統芸能における「すり足」歩行と「構え」姿勢の“あし”に着目し、動作学的考察を試みるとともに、その“あし”づかいが、近現代の人々の日常の身体に少なからず残存してきたことを述べた。本章では、近代期に導入された洋舞の下肢観を紹介しながら、日本の下肢観の特徴について触れる。

洋舞と下肢のライン：見せる“足”

現在、我々が目にするバレエの原点は、15-16世紀、イタリア宮廷舞踊にさかのぼる。現代バレエの祖とされるフランスのルイ14世は、自らも踊り、多くの人材を育てた。その中の一人がP. ポーシャン [1636-1705] で、彼による足関節外旋度に応じた五つの基本肢位（外旋角度は少ないが）、1番から5番にわたる分類は現代も変わらない（図7）。

当時は、この足関節外旋角確保と強化のため、器具の上に両踵をつけて、そのまま毎朝30分ほど我慢したとタリオーニは語っている。現代では、足部だけでなく、下肢全体の外旋位が大事とされ、その増強と維持のために、初心者からトップダンサーまでが、バレエのバー・エクササイズを丹念におこなうことはいうまでもない。また下肢の顕示領域の拡大によって、その表現性もいちじるしく増加し、このことが、バレエ・エクササイズが、モダンダンスから新体操にまでひろく適用される所以になった（図8）。

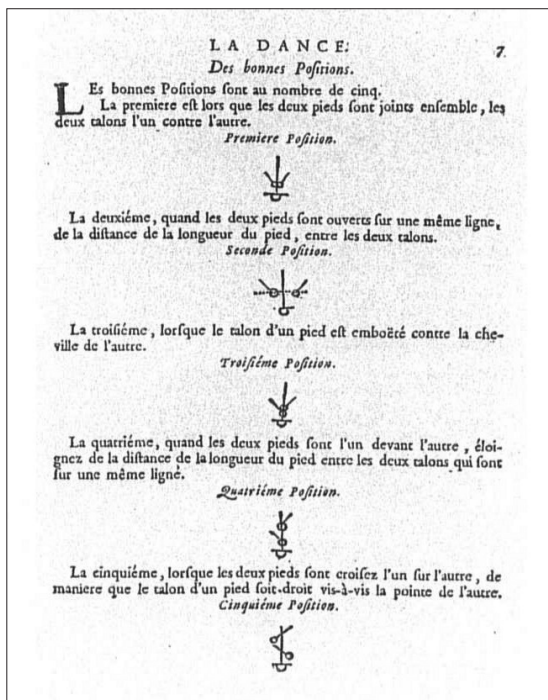


図7. ポーシャン [1636-1705] による
5つの足のポジション（薄井，1999：18）



図8. 新体操
（日本女子体育大学新体操部，2018）

写真（図9）はルイ14世の肖像画で、見る者の視点は、顔面部よりその見事に外旋し、すらりと伸びた下肢にあてられ、現代バレエの訓練写真（図10）のポアント・タンジュ・デヴァンそのものである。



図9 ルイ14世の肖像
Hyacinthe Rigaud 作 (1701年)
ルーブル美術館所蔵

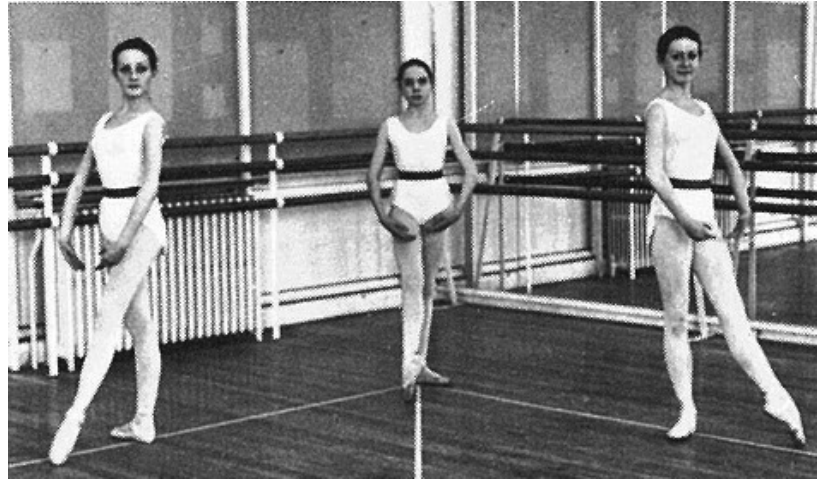


図10 バレエのpointe tendue devant (Lawson, 1973 : 49)

邦舞とフォルム：隠す“あし”

もっとも、美しいボデイラインを観客に呈するという意識は、日本の伝統芸能の能にはなく、歌舞伎舞踊や地唄舞にはみられる。ただし、そのラインは、あくまでも衣装との合成ラインである (図11・図12)。

渡辺は、武原はんの地唄舞にみる身体の美しさを「単なるポーズではなく、フォルムによってこそ成り立つ」(渡辺, 1991 : 71) と指摘し、次のように述べている。

…フォルムというのは単に形を意味しているのではない。形をこえた動きの^{かたち}関係とでもいうべきものをいう。手と足、足と裾、袖と肩、目と顔、そういう身体の各部分の相互の関係、ことにその部分の瞬間瞬間の動きによって変化する関係をいう。すなわち身体の美しさはこの動きのフォルム—つまり関係によってはじめてつくられるのである。(渡辺, 1991 : 74-75)



図11. 日本舞踊 西川祐子師
(写真提供：西川祐子)



図12. 地唄舞 神崎ひで貴師
(写真提供：神崎ひで貴)

ここで着目すべきは、「裾」や「袖」をも身体部位と並ぶ重要な「部分」として捉えている点である。とりわけ武原はんの「立ち姿」—衣装も含めた「後ろ姿」(図11)の美は「足と裾」が重要な役割を果たしている。「女の舞でありながら極端に股をひらく、踏み出した足につれてもう一方の足が動くのではなく、もう一方の足が後へ残る。その間に裾が美しくひろがる。それが実にいい形になって、立ち姿の基本ポーズになる」(渡辺, 1991: 77)。

踊り手は、「足と裾」で三角形の裾ひろがりのシルエット—「身体のライン」を次々とうみだす。隠す“あし”が身体美のフォルムを創る一翼を担っている。

おわりに

本稿では、日本の伝統芸能を中心に、下肢“あし”の動きをみた。なぜ「すり足」かに対する答えは多様である。一般生活では、地面が軟弱なときや平坦でないとき、重いものや大事なものを運ぶとき、衣服や履物で下肢運動を抑制されたとき、視野が抑制されたとき、相手への敬意・恭順をあらわすときなどで、「すり足」が見られる。

“しらぎー いって きかせやしょうー”とお嬢吉三は、見事に人間の二面性を、“足をだす”ことで演じわける。さらに、もともと人の“動き”の言語的記述には限界があり、だからこそ、演劇や舞踊の場があるともいえる。

文献

- 1) 天野文雄, 1997, 『能に憑かれた権力者—秀吉能楽愛好記』, 講談社: 東京.
- 2) 郡司正勝, 1959, 『おどりの美学』, 演劇出版社: 東京.
- 3) 花城洋子・森下はるみ, 1993, 「琉球舞踊の障害・怪我にかんする調査」, 『体育の科学』: 303-306.
- 4) 花柳千代, 1981, 『日本舞踊の基礎』, 東京書籍: 東京.
- 5) 稲川實・山本芳美, 2011, 『靴づくりの文化史: 日本の靴と職人』, 現代書館: 東京.
- 6) 観世栄夫, 1977, 「能役者からみた世阿弥理論」(世阿弥——能の美学; 世阿弥の新視角), 『国文学: 解釈と鑑賞』42(3): 30-38.
- 7) 木寺英史, 2011, 『錯覚のスポーツ身体学』, 東京堂出版: 東京.
- 8) 小山観翁, 1983, 『古典芸能の基礎知識』, 三省堂: 東京.
- 9) 森下はるみ・花城洋子, 1979a, 「舞踊における歩行動作の研究—[I]—すり足の歩容について」, 『体育の科学』29(1): 46-51.
- 10) 森下はるみ・花城洋子, 1979b, 「舞踊における歩行動作の研究—[II]—すり足の筋電図および床反力」, 『体育の科学』29(2): 121-126.
- 11) 森下はるみ, 2002, 「舞踊の立場からみたウォーキング」, 『ウォーキング研究』No.6: 45-50.
- 12) 森下はるみ, 2016, 「舞踊とからだ—体幹を中心—」, 『比較舞踊研究』22: 1-9.
- 13) 森田ゆい, 2020, 『ようこそ伝統芸能の世界: 伝承者に聞く技と心』, 薫風社: 東京.
- 14) 日本女子体育大学新体操部, 2018, 『TIME 私の中で流れる～瞬間 トキ～』(47th 新体操競技発表会プログラム, 於: 駒沢オリンピック公園屋内球戯場, 2018年11月3日プログラム).
- 15) 二世茂山千作, 1978, 「狂言八十年」, 『日本の芸談3 能 狂言 文楽』, 九芸出版: 東京 85-195.

- 16) 表章, 1987, 「演能所要時間の推移」, 『日本文学誌要』 36 : 47-58.
- 17) 表章・天野文雄, 1987, 『能楽の歴史』 (横道万里雄 [ほか] 編 岩波講座「能・狂言 I」), 岩波書店 : 東京.
- 18) 陸軍省, 1878, 『新式歩兵操典 生兵之部』.
- 19) 司馬遼太郎, 1975, 『余話として』, 文芸春秋 : 東京.
- 20) 下坂佐知・森下 はるみ, 1999, 「日本舞踊における外傷・障害および身体適正に関する調査」, 『比較舞踊研究』 5 (1) 1999 : 42-51.
- 21) 新人物往来社編, 2009, 『江戸時代おもしろビックリ商売図鑑—古写真と錦絵でよみがえる』 (別冊歴史読本 43), 新人物往来社 : 東京.
- 22) 高橋晴子, 2007, 『年表近代日本の身装文化』, 三元社 : 東京.
- 23) 武智鉄二, 1978, 『武智鉄二全集第一巻 歌舞伎 I』, 三一書房 : 東京.
- 24) 薄井憲二, 1999, 『バレエ : 誕生から現代までの歴史』, 音楽之友社 : 東京.
- 25) 渡辺保, 1991, 『日本の舞踊』 (岩波新書), 岩波書店 : 東京.
- 26) Lawson, Joan, 1973, *The Teaching of classical ballet; common faults in young dancers and their training*, Adam and Charles Black.: London.

絵画資料

リゴー (イアサント・リゴー), 1701, 「ルイ 14 世の肖像」 (油絵, カンヴァス), ルーブル美術館所蔵

【謝辞】

貴重なお写真をご提供くださいました、西川祐子師、故 神崎ひで貴師に感謝申し上げます。

また、渡邊荀之助師には 1979 年当時、お茶の水女子大学動作学研究室にて撮影した写真 (森下はるみ宅所蔵) を掲載させていただきました。心よりお礼申し上げます。

担当編集 : 花城洋子・波照間永子

