The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	舞踊の稽古における身体的な知の獲得の研究　指導者の語りからの現象学的考察
Author(s)	竹谷, 美佐子
Citation	大阪大学, 2019, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/72464
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

平成 30 年度　博士論文

舞踊の稽古における身体的な知の獲得の研究
指導者の語りからの現象学的考察

大阪大学大学院

人間科学研究科　人間科学専攻

竹谷　美佐子

平成 30 年 12 月

【目次】

序章
１．研究目的と問題の所在　・・・・・・・・・・・・1
２．本論文の構成　・・・・・・・・・・・・2

第１章　身体的な知と舞踊の運動に関する先行研究の整理
はじめに　・・・・・・・・・・・・4
１．身体的な知についての先行研究の検討　・・・・・・・・・・・・4
１－１．身体的な知の多義性について　・・・・・・・・・・・・4
１－２．身体技法の実践についての先行研究　・・・・・・・・・・・・5
２．舞踊論による運動についての先行研究　・・・・・・・・・・・・7
２－１．ルドルフ・ラバン　・・・・・・・・・・・・7
２－２．シーツ＝ジョンストンの現象学的舞踊論　・・・・・・・・・・・・8
２－３．スザンネ・ラヴンの舞踊経験の現象学的質的研究　・・・・・・・10
まとめ　・・・・・・・・・・・・11

第２章　舞踊の稽古における運動学習について
はじめに　・・・・・・・・・・・・12
１．運動学習についての現象学的考察の整理　・・・・・・・・・・・・12
１－１．メルロ＝ポンティの身体図式論　・・・・・・・・・・・・12
１－２．メルロ＝ポンティによる運動学習の議論　・・・・・・・・・・・・14
２．身体イメージに基づく運動学習　・・・・・・・・・・・・15
２－１．身体イメージについて　・・・・・・・・・・・・15
２－２．身体イメージに基づく運動学習　・・・・・・・・・・・・16
３．舞踊の稽古における運動経験について　・・・・・・・・・・・・17
３－１．具体化しない方法による身体の把握　・・・・・・・・・・・・17
３－２．舞踊の稽古の実践による運動経験の記述　・・・・・・・・・・・・18
まとめ　・・・・・・・・・・・・18

第３章　稽古の場における言語と身体の結びつきについて
はじめに　・・・・・・・・・・・・20
１．言語と身体についてのメルロ＝ポンティの議論　・・・・・・・・・・・・20
２．わざ言語　・・・・・・・・・・・・22
３．舞踊の稽古の場での指導者の言語的世界　・・・・・・・・・・・・24
まとめ　・・・・・・・・・・・・25

第４章　研究の方法
１．対象者 ・・・・・・・・・・・26
２．方法 ・・・・・・・・・・・26
３．インタビューの現象学的記述 ・・・・・・・・・・・27
４．データの分析 ・・・・・・・・・・・28

第５章　呼吸と運動生成について
はじめに ・・・・・・・・・・・30
１．呼吸による身体の組織化 ・・・・・・・・・・・30
１－１．吸気 ・・・・・・・・・・・30
１－２．吸気による身体の延長 ・・・・・・・・・・・31
２．呼吸による運動の潜在的可能性 ・・・・・・・・・・・32
２－１．呼気による身体の延長と弛緩 ・・・・・・・・・・・32
２－２．呼気による新たな運動の生成 ・・・・・・・・・・・33
３．具体的な運動の生成 ・・・・・・・・・・・34
３－１．呼吸とバランスをとる運動について ・・・・・・・・・・・34
３－２．ポーズをとることについて ・・・・・・・・・・・35
まとめ ・・・・・・・・・・・36

第６章　習慣的行為の投げかけと技法の獲得
はじめに ・・・・・・・・・・・37
１．習慣的行為をつうじた身体の再統合による運動生成 ・・・・・・・・37
１－１．稽古での課題 ・・・・・・・・・・・37
１－２．習慣を手がかりとした技法の遂行の構造 ・・・・・・・・・・・38
１－３．新たな意味生成の地としての習慣 ・・・・・・・・・・・39
２．技法の展開 ・・・・・・・・・・・40
２－１．習慣の組み換えによる身体－状況系の組織化 ・・・・・・・・・40
２－２．呼吸による技法の獲得 ・・・・・・・・・・・42
まとめ ・・・・・・・・・・・43

第７章　身体の同調・同期による運動生成について
はじめに ・・・・・・・・・・・46
１．身体の同調 ・・・・・・・・・・・46
１－１．同調による稽古の場の組織化 ・・・・・・・・・・・46
１－２．指導者と生徒の同調 ・・・・・・・・・・・47
２．身体の同期 ・・・・・・・・・・・48
２－１．稽古の場における同期 ・・・・・・・・・・・48
２－２．同期を引き起こすエポケー ・・・・・・・・・・・49

３．同調・同期をつうじた身体の組織化　・・・・・・・・・・・50
３－１．同調・同期による身体の再構成　・・・・・・・・・・・50
３－２．同期・同調を被る主体から導く主体へ　・・・・・・・・・・・51
まとめ　・・・・・・・・・・・52

第８章　解剖学的知と身体イメージ
はじめに　・・・・・・・・・・・54
１．体系化された知識と身体イメージの再構成　・・・・・・・・・・・54
１－１．体系化された知の獲得　・・・・・・・・・・・54
１－２．体系化された知の運動イメージへの転換　・・・・・・・・・・・55
２．身体イメージの再構成　・・・・・・・・・・・56
２－１．身体イメージの再構成の事例　・・・・・・・・・・・56
２－２．身体イメージの意識化　・・・・・・・・・・・57
３．身体イメージの移行と身体の統合　・・・・・・・・・・・58
３－１．運動をつうじた身体への客観的な視点の構造　・・・・・・・・58
３－２．衝動の水準への身体イメージの移行　・・・・・・・・・・・59
４．クラスでの知の共有のための実践　・・・・・・・・・・・61
４－１．押すー押し返す運動　・・・・・・・・・・・61
４－２．与えられたイメージの再言語化　・・・・・・・・・・・62
まとめ　・・・・・・・・・・・63

第９章　身体図式による身体図式の再構成
はじめに　・・・・・・・・・・・65
１．舞踊のスキル形成としての身体の図式化　・・・・・・・・・・・65
１－１．具体的な身体技法をつうじた身体の図式化　・・・・・・・・65
１－２．身体図式の延長　・・・・・・・・・・・66
２．運動の開始点の探求　・・・・・・・・・・・67
２－１．視覚による鏡像認知から身体への焦点化　・・・・・・・・・・・67
２－２．運動と意味の生成　・・・・・・・・・・・69
３．獲得された身体技法の解体　・・・・・・・・・・・70
３－１．重心をずらすこと　・・・・・・・・・・・70
３－２．運動のリズムの生成　・・・・・・・・・・・71
４．他者と動きを揃える実践について　・・・・・・・・・・・71
まとめ　・・・・・・・・・・・72

第１０章　脱力と運動の時間の再構成
はじめに　・・・・・・・・・・・74
１．身体への意識　・・・・・・・・・・・74

１－１．実践の背景となる身体について　・・・・・・・・・・・74
１－２．感覚する身体と見せられる身体の相即　・・・・・・・・・・・75
２．身体の統合の解除　・・・・・・・・・・・76
２－１．D さんの声かけと生徒の身体の統合の解除　・・・・・・・・・76
２－２．指導者と生徒の接触による運動生成　・・・・・・・・・・・77
３．運動の時間の再構成の実践　・・・・・・・・・・・78
３－１．運動の時間について　・・・・・・・・・・・78
３－２．イメージによる身体への反省と運動の時間　・・・・・・・・・79
まとめ　・・・・・・・・・・・81

終章　まとめと課題
１．身体　・・・・・・・・・・・82
２．空間　・・・・・・・・・・・83
３．言語　・・・・・・・・・・・83
４．時間　・・・・・・・・・・・84
５．課題　・・・・・・・・・・・85

註　・・・・・・・・・・・87

参考文献　・・・・・・・・・・・103

序章

１．研究目的と問題の所在

本研究の目的は、舞踊の稽古の実践による身体的な知の獲得の経験の構造を現象学的に明らかにすることである。指導者と生徒たちはともに稽古の場で取り組む舞踊の動きを反復しその技法を身に付けていく。この稽古の場における運動の探求の営みはどのような身体的な知に結びつくのであろうか。

舞踊による身体的な経験はこれまでに（舞踊）教育学、心理学、ダンスセラピーなどの治療の場でさまざまに応用されている。いずれも舞踊家らが実践から得られた何らかの心身の経験を応用して教育学や心理臨床の場に取り入れて発展させてきた。教育の場では、ドゥブラーが 1917 年より、「一人ひとりがその人らしく充分に生きられるようにすること」を目的に「舞踊実践と教育はともに身体を中心に据えて展開する」身体的な教育を開始し、学問として舞踊教育学を提唱している(1)。心理臨床の場では、1940 年代に舞踊教育家のマリアン・チェイスが精神科の入院患者を対象にリズム運動のクラスをおこなったのがダンスセラピーの原型とされている(2)。いずれも舞踊家がその実践をつうじて経験的に知っていることを教育や心理臨床の場面で応用し、その効果を学問として考察したという経緯を持つ。

舞踊の教育学や心理臨床への応用の近年の成果を挙げると、例えば柴は昨今の子どもたちや学生の感情表現が「メチャ楽しいーすぐキレる」の両極端にあると主張し、感情の豊かさにきづくには体感へのアプローチ必要だと述べる(3)。柴は、異なる感情価を有する舞踊運動をおこなった後、その体感を感情語５つ以内で回答する体感評価実験をダンス部に所属する大学生を対象に行っている。予め６つの感情群に集約した舞踊運動を実施した結果、６つの異なる感情体験がもたらされた。また同じ舞踊の運動を繰り返し行ない、そのプロセスを動作解析や自由記述による考察を行った結果、感情を内包する舞踊運動を行なうことで、日常で感じる機会の少ない感情を体感し、そのことが感情の広がりの糸口となることを指摘した。

また原田は舞踊における創造的表現活動の実践における心身の変化を質的・量的な手法で検討した(4)。原田は創造的表現活動をおこなうことによって、内的な感情が昇華される点に着目し、こうした活動のなかで自己の身体に「ミズカラ」働きかけて変化していく心身を「外にむけて拓かれている身体と心」と呼ぶ。創造的表現活動の参加者が自己の心身の変化の過程を「外に向けて拓かれていく身体と心」の「大きな進歩」と捉えその価値を明らかにした。

鍛冶は、心理臨床の場において身体性を重視する視点から、身体動作は個人の人格や精神内界の変化のプロセスを反映するという仮設に基づき、非言語的な心理療法的アプローチとしてのダンス/ムーブメントセラピーに着目した(5)。鍛冶は、ダンス/ムーブメントセラピーを受けたクライアントの経験を量的・質的な手法を用いて検討をおこなった(6)。その結果、クライエントはダンス/ムーブメントセラピーをつうじて自己と対峙する際に自己像や身体像に揺らぎが生じるが、その過程を経て心身の統合が達成されたとき、その自己および身体を肯定的に捉えられるようになることを指摘している。

教育の場で体感と感情との結びつきが再構成され、心身が拓かれるような経験や、心理臨床の

場面で自己像や身体像が揺らぐという経験は、質的・量的な実証をつうじて教育や治療面で効果が期待できるものとして指摘できた。一方で、対象者個々人が舞踊の動きをつうじた心身の再統合の経験を確かに経験しているにも関わらず、それは発達や成長やあるいは治療の効果としての文脈において語られており、個別具体的な場と状況においてどのような構造をもって現われたかについては明らかにされていない。

舞踊の運動について、教育や治療の効果という文脈を逃れ、どのようにそれが経験されるのかという経験の構造について考察しようとする際、舞踊家らが獲得してきた身体的な知がそれぞれの学問の場における応用の端緒となっていることに着目し、舞踊家らが獲得してきた身体的な知という視点に戻って考察することは有効であろう。よって本研究では、舞踊者が、その日常的な稽古の実践をつうじて身体的な知をどのように獲得するかについて、その経験の構造の考察を行う。

２．本論文の構成

第１章では、身体的な知についての先行研究をその多義性とある特定の場における身体的な知をめぐる考察を整理した後、それらの研究に欠けているのは空間的な知という視点であることを指摘したのち、舞踊における身体と空間、時間との関係についての先行研究を整理した。その上で、第２章では、舞踊の稽古における運動学習について、これまでの現象学的な考察を示した。舞踊の稽古で獲得される運動は、メルロ＝ポンティが指摘した身体図式による身体の統合と他者の行為の模倣による運動の獲得とは異なり、自動化された運動として獲得・遂行されるのではなく、むしろ身体への集中を必要とする。このときに手がかりとなるのが、ギャラガーが整理した区別した身体図式と身体イメージの議論である。舞踊の稽古において運動をおこなう際にさまざまなイメージを手がかりにし、運動に先行してイメージを図式化していく。ルグランとラヴンが指摘したように、舞踊の稽古の際の運動は「身体を知覚経験として捉えながら主体性の経験を導く」ような経験であり(7)、舞踊者たちは、それぞれの身体について「具体化しない志向的な対象」であると同時に運動の主体として経験する(8)。稽古の場では、こうした経験は、指導者と生徒たちとの言語的・身体的なやりとりにおいて成立している。

第３章では、稽古の場で、主に指導者から投げかけられることばと身体との関係を考察している。メルロ＝ポンティの言語論において、語と身振りは相即している。彼が知覚と身体とのあいだにゲシュタルト的な構造を見出したように言語的世界もまた発話行為の地に支えられて、状況や他者との交流をつうじてその振る舞い方を示す語が図として現われる。何らかの「わざ」を身につける際に指導者がなげかけることばも指導者と生徒との知覚と行為の協働性に支えられている。指導者は生徒たちがおこなう運動を先取りして比喩表現として提示したり、生徒たちが行なった運動についてその差異を示すような発話をおこなっている。稽古の場での言語的なやりとりの場面から、指導者は生徒の身体の統合の一連の過程について把握していると考えられる。このことから本研究では、稽古の場での指導者の経験を扱う。

第４章では、本研究の対象者と研究の方法を示し、そしてインタビューの現象学的記述について考察した。本研究では４名の現代の舞踊の舞踊家・指導者に日常的なルーティンとしての稽古での実践についてインタビューをおこなった。インタビューでの語りは、経験の再演であると同

時に、稽古の実践の場では語られないような自明なことがらが語られる。インタビューのデータから先行する現象学の議論を手がかりに彼らの稽古での実践の経験構造を記述する。

第５章からは、各指導者の具体的な語りを素材に彼らの稽古の場で実践される身体的な知について記述を行っている。まず第５章では、呼吸による身体イメージの図式化が身体と空間との関係を再構成する経験を扱った。次に第６章では、稽古の場でなげかける日常的な習慣的な行為の比喩表現と稽古の場での運動を導くのかについて記述した。第７章では、生徒たちが指導者にことばをなげかけてもらいながらなら運動を行なうことができるが自分たちだけではできないという場面を扱い、間身体的な同調・同期の構造を考察している。第８章では、解剖学的な身体の知識を元に身体イメージを再構成し運動を行う実践について記述した。ひとは自己の身体について漠然とした身体イメージを持っている。解剖学的な知識とそれを元にした運動で身体イメージを再構成し身体を細かく分節化していくことで運動のあり方を変えていく実践について扱っている。第９章では、運動の際に指導者が何らかのイメージを示すのではなく、これまでの身体の統合を支え習慣として機能している身体図式の働きを利用して運動を行なう場面について考察をおこなった。第１０章では、リリーステクニックをつうじて無自覚にはいっている力を抜く実践を取り上げる。指導者は生徒の無自覚に入っている力を抜くために身体に触れたり体重を預けさせたりする。それにより力が抜ける経験が自己の身体を対象化する契機となっている。無自覚に入っている力が運動の時間に影響していることを指摘し、運動の時間を再構成する試みについて記述した。

最終章では、舞踊の稽古における身体的な知について第５章以降の具体的な経験の記述から、身体・空間・言語・時間のカテゴリーにおいて整理した後本研究の課題を示した。

第１章　身体的な知と舞踊の運動に関する先行研究の整理

はじめに

わたしたちは、自転車の乗り方、泳ぎ方、歩き方や座り方など、環境や状況によってそのつど行為の際の身体運用を習得している。それらは通常意識することなく行っているが、草履を履いて歩くときと靴を履いて歩くときや、椅子に座るときと正座するときでは、わたしたちはそれぞれ異なる身体の運用法をとっている。何かを習得することは、習得者の身体の運用法の変化にとどまらず習得者の世界を変容させる(1)。自転車に乗れるようになったり自動車の運転の方法を身につけると物理的に移動可能な距離が変化するし、移動にかかる時間も変化する。こうした変化をつうじて近さ・遠さの感覚もまた変化していく。何かを習得し見につけるとは世界の経験の仕方を変えていくような現象である。

日常行為において習得され、実践される行為について「身体技法　technique du corps」の概念を提示し考察をおこなったのはフランスの社会学者マルセル・モースである(2)。彼は泳ぎ方や、軍隊でのシャベルの使用法など日常生活で当然のように行われている行為が、社会的な形式に基づいていることを示し。身体技法について「人間がそれぞれの社会で伝統的な様態でその身体を用いる方法」と定義した(3)。

私たちは「行為者の関知しないところでつねにすでに身体技法を刷り込まれた」身体を生きているが、身体技法はつねに習得者にとって無自覚に習得し形成されるものではない(4)。身体技法の意識的な指導や習得もまた、さまざまに実践されている。

身体技法の習得とは、身体の運用法を学ぶことであり運動を伴う。ゲーレンが、ひとは「多様な運動型を自由にできる」(5)と述べるように、日常生活ですでに獲得された行為だけでなく、「特殊で繊細なコントロールを必要とするもの」や「スポーツや舞踊のような実践的な目的をもたないが高度な技術を要するもの」など多種多様な運動を習得することが可能である(6)。これらの運動を習得し「自分のもの」としてできるようになったとき、身体は「その運動を知っている」状態と考えられる(7)。こうした知はしばしば身体知と呼ばれる。

１．　身体的な知についての先行研究の検討

１－１．身体的な知の多義性について

身体的な知に関する先行する議論が示しているのはその多義性である。身体的な知は、「身体性（embodiment）」「身体化された学習（embodied learning）」あるいは「身体の学習（somatic learning）」という語がしばしば互換的に用いられ議論されてきた(8)。

エンボディメントの語は、身体と（感情的・象徴的・文化的な）認知と関連づけられて用いられている。スタッキーはエンボディメントという語を「いろいろな感覚や…（略）身体の気づきとの関わりをつうじた身体的な学び」と定義し、エンボディメントは知覚的、身体的な認知であると述べる(9)。ショルダッシュはエンボディメントについて「ある実存の状態」、「意味づけが身体に生じる過程」と述べ、エンボディメントについて、ある身体的な状態と意味が結びつく現象であること強調する(10)。レイコフとジョンソンは認知科学の領域から、神経組織と環境との結びつきのあり方をエンボディメントであると指摘する(11)。彼らは神経組織と環境との結びつき

が「何が現実かという私たちの感覚」を与えることを指摘し、心（mind）は「身体に根付き、身体をつうじて」意味を導く方法として身体化されたものと述べる(12)。

身体化された学習の語は、ある活動をつうじてどのように身体的な知を獲得するかという視点に基づいて用いられている。フレイラーは、2004 年のタイ沖の津波災害の際にモウケン村の海洋民の一団が高い生存率を示した点に着目し、彼らの「環境の微妙な差異に対する事物の変化」への認知に着目し考察をおこなっている(13)。モウケンの海洋民たちは、他のものたちが気づこうとせず、あるいはどうやって気づこうとしたのか知らなかったサインを知っていた。フレイラーはその知について「環境との相互関連の文化的文脈のなかに埋め込まれたもの」(14)であり、モウケンの一団の環境への認知方法は、「彼らが自分たちの世界を生き経験するあり方」であり身体化された認知であると指摘する(15)。

こうした特定の場における身体化された経験を素材に身体的な知について理解する試みは近年看護や認知科学などさまざまな分野からおこなわれている(16)。

身体学習の語は、「身体を中心とする運動による、身体的知覚や感性を直接経験する学習」の文脈において用いられる(17)。フレイラーは、アレキサンダーテクニック、太極拳、ヨガなどの実践を挙げ、自己治癒やストレス軽減などのある特定の目的を有した身体実践であると述べる。一方ハナは、これらの実践について、特定の目標のために行われるのではなく、全体としてのからだに対するアプローチであると述べる(18)。ハナは「人間が外側から、すなわち三人称的観点から観察されたとき、人間の身体（body）という現象が知覚される。しかし、この同じ人間が自らの固有知覚（prpriocepceptive sense）という一人称の観点から観察されるとき、カテゴリーとして異なる現象、すなわち人間の「からだ（soma）」が知覚される」と述べ、これらの実践を「一人称の知覚で内側から捉えた身体としての「からだ」を探求する分野」であると定義する(20)。ハナの指摘に従うならば、フレイラーの「特定の目的」を設定した学習という考え方は、これらの実践の結果として身体に付随する経験の蓄積を利用し、それをあらかじめ目的として設定したのであり、実践の際には知覚や感性を経験することそのものが焦点化されると考えられる。

身体的な知はさまざまに定義されてきたが、いずれも環境を知覚的に経験し、あるいは環境との相互作用の経験からよりそうした経験についてより主観的な意味づけや解釈につなげていく知の構築方法といえる。ここでの知とは、ひとのさまざまな行動の場面を素材に身体と知覚との関係を考察し、行動と認知を状況に応じて再構成することと考えられる。

１－２．身体技法の実践についての先行研究

身体をつうじた知の獲得について、社会学、心理学、教育学において特定の身体技法の獲得の試みや、わざの実践の経験を素材にした考察をつうじて多様な方向性が示されている。

社会学者の倉島は、武術の稽古を素材に身体技法の獲得について考察を行った(20)。彼は私たちが生活の多様な局面においてそのつど実践として身につける何かを「技（わざ）」と総称した(21)。倉島によれば、技の習得によって新たに経験あるいは享受される世界は、意味世界の観念として捉えられるものではなく、そこには身体が存在する。倉島は身体が存在することによって経験ないし享受される世界を「身体的リアリティ」と呼び、さらに、技の習得によって身体的リアリティが変化することによって技は有効性を持つと主張する(22)。倉島は身体的なレベルで技の実践

者たちがその振る舞いに依拠して技を追及する身体的なリアリティを確認し、それを「相互身体」と呼ぶ(23)。自ら実践する武術 S 流での技の習得と身体的リアリティの変化について相互身体の観点から考察をおこなった。倉島は、モース以来の社会学的な身体技法研究を受け継ぎながら、客観的な社会的規範やデータから判断するのとは異なる視点から身体性を考察した点、主客を超えた「相互身体」という構成概念によって研究者自身の経験が研究方法において重要な役割を果たすことを明確にした点において身体技法研究に新たな方向性を示した。

認知心理学者の野村は、熟達者の発揮する行為、すなわち「わざ」への関心から、わざの熟達化の過程を認知心理学の見地から検討した(24)。野村はまず、心理学は、基本的には主客分離を是とする外部観測・全体視野を重視し、人々の行為を観察し、その知見に基づいて構築されていると述べる。そして認知心理学研究の現状を、「個々人の内部情報に対する一定の仮説を認め、その働きを情報システムとして捉えており、外界から与えられた情報を処理する個体を扱ったものでしかない」と批判する(25)。野村はこうした状況を踏まえ、いま・ここに生きる生身の人間を全体的な視野から捉えるためには外部観測された事象だけでは不十分であるとし、観測された事象の根底にある本質的な働き、すなわち経験を介して獲得されるものを捉えるべきだと述べる。その上で、従来の心理学の主客分離の手法に替わるものとして、経験を介して獲得されるもの、すなわち行為の熟達の過程を内部観測、自己省察、そしてその言語化という手法によって考察した。野村は、経験をとおして獲得される行為の熟達化の過程に注目し、仏像を彫るという自らの実践の内部観測をつうじて、経験の積み重ねによって対象世界の分節化や統合の形が質的に変化する連続的な過程を記述した。行為の熟達化の連続的な過程を記述する方法として、熟達者が自らの行為を内部観測、自己省察することを研究方法として提唱した。

しかし熟達化の過程は、コツや暗黙知として言葉で完全に記述できないこと、また熟達化が進むにつれて、その経験をこれまで語ってきた言葉で語ることが困難となることから、内部観測、自己省察でも熟達化の過程を言語で記述することは困難であることを指摘した。

教育学の領域では、奥井が、「身を投じた学び」という観点から、淡路人形座における人形遣いの人たちのわざの獲得のために稽古し興行する経験を現象学的に記述し、あらたな学びの可能性を提示した(26)。奥井はまず、稽古の場面での師匠と弟子とのやりとりが淡路人形座において伝承されてきた芸を個々の身体に定着させ暗黙のうちに様式化する過程を記述する。稽古では、人形遣いたちは動作としての振りと同時に「流れ」や「間」などの言葉で表される振りと振りの接続と調整を身につける。このとき「流れ」や「間」はそれ自体が主題として言葉による知的理解ではなく、振りの動作とともにことばにならない表現などを含めたやりとりをつうじて師匠と弟子とのあいだでわざを共有することで獲得する。淡路座の興行の場面では奥井は絶対的な手本を示す師匠が亡くなった後の共同体による伝統の維持と「新たな淡路らしさ」の探求について記述した。奥井は一連のわざの実践の詳細な記述によって、「教えてと学び手との行為の網目のなかで自らを超え出て、自らを超え出たものを取り込みながら変容していく営み」が「身を投じた学び」であり新たな教育の可能性となりうると指摘した(27)。

社会学、心理学、教育学という異なる分野の研究者でありながら三名の研究者に共通しているのは、わざの実践やわざの探求の経験の場面で、研究者自らがその場に身を投じながら内部観測、自己省察し記述を行うという方法論を提唱している点である。やりとりや自己省察、あるいはそ

の経験の構造に記述によってわざの獲得から身体を介した知の獲得の過程を示している。

こうした身体的な知について記述する際に、身体を介在する知性が「空間的な知性と分離できない」という視点が必要であるとパービアイネンは指摘する(28)。わざを獲得し熟達化しようとする際、その行為の主体は、空間やその周りのものを知覚し、それらと交流する必要があり、そうした働きを無視することはできない(29)。これまでの身体技法の獲得の経験についてさまざまな実践を素材に、さまざまな概念の提示や考察がなされてきたが、パービアイネンが指摘した空間的な知の観点からの記述は不十分であると考えられる。

身体的な知が空間的な知と切り離せないという視点に立つとき、身体技法の獲得の際に、舞踊を素材にすることは有効と考えられる。舞踊は、とりわけ 20 世紀以降その目的を「運動の可能性」に焦点をあてることで発展してきたという背景を持つためである(30)。シュケによると 20 世紀以降の舞踊は、バレエのような理念を視覚化する試みから、視覚と不可分に結びついた運動や運動に関わる知覚へと焦点が当てられた。20 世紀の舞踊家たちは自身の運動感覚がどのように構成されているかについて探求をおこない、各々が運動に対する理念と技法を編み出していった。彼らの試みは、シュケの指摘するとおり、「意識的にせよ無意識にせよ、人体の運動可能性という領域」においての試行であり「知覚可能なものと想像的なものとが限りなく洗練されたしかたで対話を交わす」もの、つまり身体感覚や想像的なものとの関わりにおいて生成される(31)。シュケは舞踊家らのこうした試みにおいて「自分自身の身体をたえず造りつづけている」ことは、「身体を備えた観客にも働きかけている」ことと相即すると述べ、舞踊家らの運動の試みが空間や他の身体に波及し、その状態を変様させると主張する(32)。この意味で舞踊家らの運動可能性への試行は空間的な現象であり、身体的な知の獲得が空間的な知と結びついたものである。

次節では、舞踊の運動を空間と時間から考察した先行研究を挙げ、その課題を提示する。

２．舞踊論による運動の先行研究

２－１．ルドルフ・ラバン

舞踊の運動は、宮廷舞踊の時代から、はじめはフロア全体に、後に舞台と観客席という形式が完成してからは客席に向けて図形を方向づけて描くという点では空間的に構築されてきたといえる(33)。舞踊の運動についてさらに三次元の空間を設定し考察したのがルドルフ・ラバンである。

ルドルフ・ラバンは舞踊家としてキャリアをスタートし、後に振付家、教育家として活動した人物である。彼は、運動について従来の刺激―反応、あるいは位置の変化といった生理学的、物理学的な化学的記述とは異なり、かつ主観的でないような記述の方法を探究した。1928 年に舞踊と身体の運動の記譜法を発表し、今日では主にアメリカではラバノテーション、ヨーロッパではキネトグラフィとして知られるようになった。ラバンの運動の記譜化の構想は、動きつつある身体を合理的・科学的な記号体系として記すことにあった。彼の記述の課題は運動する身体の形態を何枚も描いてコマ送りのような視覚的な変化を記録するのではなく、空間と身体との関係を記述することにあった。このため、まず「高い―低い」「長い―短い」などの三次元的な局面の可能性を含めた球体を設定し、そこに運動の方向づける頂点を持つ正二十面体の空間を設定し、運動する身体をこの中心に置いた。

ラバンは彼の記譜法において、外から見た二十面体の空間世界における人間の動きを問うだけ

でなく運動の質を表わすカテゴリーとして「エフォート」の観点を挿入する(34)。ミルバーンによるとエフォートという用語は、「生きられる動作、あるいは生きている動作の特性の分析から生まれたもの」であり、運動の質についての主観的、身体感覚的な志向をいう(35)。

ラバンは、エフォートについて「時間　time」「空間 space」「強さ　weight」「コントロール/フロー　control/flow」の四つに分類する(36)。時間は主観的な速度の感覚を表わす（要素の程度を表わす強度の両端を「速い―ゆっくり」に設定する）空間は位置の移動や形態の変化を表わし、強度の両端を「直線的―曲線的」とした。強さは身体の内的な感覚に関わる要素であり、筋肉にかかる力の強さを表わす（強度は「強い―軽い」）。コントロール/フローは、運動のコントロール感覚であり、「注意深くコントロールされているか―自由な勢いにまかせているか」の強度を設定している(37)。ラバンによるエフォート概念の挿入によって、舞踊がステップやポーズの連続とし切り取られ身体の形態をコマ送りの視覚的な像の連続として記述する方法ではなく、生きられた身体の動きとして記述することが可能となった(38)。

ラバンによるとエフォートの組み合わせによって人間の運動の質を記述するのみならず、他者との関わりにおいて組みかえられる。ひとは、エフォートの組み合わせを状況によって、あるいは訓練によって、あらかじめ設定されたエフォートの枠組みから離れて、新たにエフォートの組み合わせの仕方を変えていき、それに対する他者の反応を新たに構成されるエフォートの枠組みに組み入れる(39)。他者の理解やそれに応じて自身の運動を新たに構成していく点からエフォートは単に運動の質のみならずその背後にある感情や心理状態にも影響していると考えていた。他者のエフォートの知覚をつうじて、その感情や心理を直接的に理解し、また私たちのエフォートをつうじて感情や心理状態を表わしている(40)。

彼の運動に関する考察は、時間と空間において流動する現象としての運動を説明することを可能にした(41)。この意味で彼の議論は「空間の知覚が運動から生じると認める点において現象学的である」(42)。しかし、彼の理念の実践の経験の構造については述べられることがなかった。彼の運動についての考察は後にラバンセンターにおいて実践されているとおり、身体技法のひとつとして捉えられている。一方でその実践にあたり彼が課題とした空間、時間と身体との関係の再構成に関しての経験の記述が課題となっている。

２－２．シーツ＝ジョンストンの現象学的舞踊論

シーツ＝ジョンストンは、『舞踊の現象学』においてランガーの芸術の「虚」性についての議論を援用して舞踊の現象学的考察をおこなっている。

ランガーは、音楽や演劇、絵画、建築などの芸術の考察をつうじて、あらゆる芸術の根底にあるものを「虚（virtual）」と名付けた(43)。芸術の「虚」性は非現実的なものではなく、わたしたちが芸術に接する際に、通常の物理的属性を越えて「のように見える」などのように知覚している。ランガーの舞踊の生成過程では、現実の感情から出発して、創作をつうじて虚の感情へと移行する。この想像上の虚の感情をもとに身体の物理的な運動が現われる。運動は舞踊者によって虚の感情を表わす虚の「身振り」に変形することで、「のように見える」という舞踊の虚性を知覚可能な状態に到達するという議論である。

シーツ＝ジョンストンは、『舞踊の現象学』において、ランガーの舞踊の生成過程を感情や想像

的なものと身体とが個別に機能しており、身体はあらかじめ設定された感情の媒体としての機能しか与えられていないと指摘し、舞踊における虚性の現象学的な考察をおこなった。シーツ＝ジョンストンによると、舞踊者の運動は「力の発現」現象として現われる(44)。舞踊における虚性は、運動をつうじて現実の時間と空間に現われる動的な現象として現われるとシーツ＝ジョンストンは指摘する。

シーツ＝ジョンストンによると、舞踊者は舞台上で、身体の部位や運動の手順を確認したり舞台上のどこにいるか座標を確認するということがなく、舞踊の運動は非―反省的に現われる。さらに舞踊の運動は日常の文脈から解放され芸術的な文脈において現われる。例えば日常的な怒りの表現は怒りの感情があって動作に結びつくのではなく感情と動作は相即している。舞踊の運動は日常の文脈での動作はそのままでは成立せず芸術的な文脈において現われる。シーツはこの「芸術的なコンテクストにおける前－反省的な次元に現われる動的現象」(45)を虚の力としてその性質を「緊張」、「線形」、「空間」、「反射」の四種の構成要素に分類した(46)。

「緊張」は、身体感覚的にであれ視覚的にであれ、運動をつうじてただちに空間に現われる運動の強さと大きさに関わる質である。「線形」は、その力によって身体の形態を生み出すような性質をもつ。「空間」は運動する身体を中心とした力の収縮や拡大を表わし空間全体を構成する性質である。反射は力の現われ方を表わし、瞬発的か持続的かまたは弾道的かに分けられる。

舞踊の運動がつくりだす虚の力は運動の「流れ」として現われる。彼女はこの運動の流れを「ダイナミックライン」と名付けた(47)。ダイナミックラインは、先に分類した四種類の力の組み合わせによって構成されている。今生成しつつあるダイナミックラインはそれに先立つ動きによって力が設定され組織化される。この意味でダイナミックラインは時間性と空間性を持つ。

シーツ＝ジョンストンは後に、『運動の優位性』において四種の構成要素をもつ虚の力について、舞踊の場全体において知覚可能なものから、運動する主体の身体感覚に付随するものとして再定義し、運動の内的な感覚であるキネステーゼを素材に運動の現象学的理解を試みている(48)。運動の流れや質についての身体感覚を四種の構成要素に分類することで運動がどのように世界に存在する方法の基礎となるかについて考察をおこなった(49)。彼女は「動きにおける思考」と題した章において、即興舞踊を素材にして、舞踊者はあらかじめ実行されるべき振付をもたないという状況において、どのような運動をおこなうかについて、ある運動とそれに付随する身体感覚が次の運動を生み出すことを指摘し、思考が身体感覚的なものであることを指摘している(50)。

シーツ＝ジョンストンが、感情の媒体ではない動的な現象として運動を捉え、身体感覚と運動との結びつきの観点から考察した点は意義深い。しかし状況から生成される個別の運動を「力」の四類型に一般化したことで、それがどのような経験構造を持つか見えにくくなってしまった。また彼女は一貫して舞踊の運動は非―反省的なものという立場を貫いている。舞踊の運動で現われる「力」がシーツ＝ジョンストンが指摘したように身体感覚に基づくものであるとするなら、舞踊者が運動主体として生成する「力」がどのようなものであるかについて振り返る際、つまり舞踊者が運動がどのように生成されるかについて問う場合、その運動は非―反省的なものとして現われるのかという疑問が残る。

２－３．スザンネ・ラヴンの舞踊経験の現象学的質的研究

ラヴンは、舞踊者の舞踊の経験について探求する際、インタビューによって具体的な経験から記述を試みている(51)。運動についての専門家である 13 名のプロフェッショナルの舞踊家にインタビューを行い、彼らがどのように舞踊の生きられた経験を構成しているか分析している。舞踊家は彼らの取り組む舞踊の種類によって、クラシックバレエ、モダン・現代の舞踊、ポスト舞踏の舞踊者のグループに分け、彼らがどのようにパフォーマンスや運動の技法に取り組むかについて現象学的な視点を援用してグループごとに考察をおこなっている。

彼女がインタビューデータを考察する際、①運動の際に空間はどのように構成されるか、②舞踊家たちは運動という持続的なプロセスにおいてどのように感覚を利用して、身体的な主体（あるいはその一部）を経験するか、③運動をつうじて、どのように前の経験が現在の経験に組み込まれるかという現象学的な視点を手がかりに舞踊のカテゴリーごとに経験を記述している。

まず運動の際に空間はどのように構成されるかについて、ラヴンは、舞踊家たちの生きられた経験はあらかじめ設定されたステージなどの場における物理的な「今・ここ」の空間を越えて二次元・三次元に拡張していくと指摘する(52)。こうした「空間の活性化」(53)について、バレエダンサーにとっての空間は、「身体という楽器の周辺へと拡張され、運動をつうじてコントロール」される。モダンダンスの舞踊家たちにとっての空間は「空間を創造したり相互行為を探求するネットワークの機会」である(54)。モダンダンスの舞踊家は空間の一部を運動をつうじて構成する。ポスト舞踏の舞踊家たちは「空間と身体は、相互的な交流の対象」として述べている(55)。

次に運動の際の感覚と身体的な主体について、ラヴンによると舞踊家たちは運動の際、さまざまな方法を用いて感覚に集中する。このときの身体は運動の主体としてあるいは客体として、またはその両方の要素を含む。ラヴンは、舞踊家たちのインタビューから重さの感覚について分析をおこなっている(56)。運動の際の身体の重さは、身体の物理的な事実を現わす。舞踊家たちは身体と世界との複雑な相互関係を生きており、そのあり方を身体の重さをつうじて探求している。バレエダンサーにとっては、重さは垂直のバランスとしてコントロールされるべきものである。一方モダンダンスの舞踊家たちにとって重さは、重力との関係のあり方を示す(57)。ポスト舞踏の舞踊家たちにとって重さは、運動する身体の有機性や流動性を示している(58)。

運動をつうじた経験の過程についてラヴンは舞踊者たちは彼らが取り組む舞踊の伝統に依拠して運動の過程に集中すると述べる。先に獲得された動きに依拠しつつそれ自体が探求の素材でもある。舞踊家たちは継続的に取り組む舞踊の伝統を実践することで、運動における習慣を変化させている。日常的、持続的な運動の反復は、運動の分解と再構成として、また身体的な知の現われとして理解可能である。ラヴンはこの経験の分析についてバレエダンサーの実践を取り上げる。バレエダンサーたちは、運動のレパートリーを覚えて具体的に実行するためにとりわけ身体の能力に依存すると述べる。というのは、すでに獲得された振付やステップは、あたかも筋肉によって直接記憶され運動として現われるためである。

ラヴンの研究は、ラバンやシーツ=ジョンストンが舞踊の運動を一般化した視点からその構造を考察したのとは異なり、インタビューによって舞踊家たちの経験を扱い、運動の際の身体感覚についての語りから空間と身体、時間についての経験の構造を取り出した点に意義がある。その一方で個別の経験にアプローチしながら、その経験構造を取り組む舞踊ごとにまとめた点に課題が

ある。確かに、バレエやモダンダンス、舞踏は異なる理念をもっておりその理念の実現に向けて身体技法を獲得するが、近年では舞踊者にとっての舞踊の運動は理念の具体化としてのみ経験されるのではないことがいくつかの研究で指摘されている(59)。

ラヴンは、舞踊者がすでにその技法を獲得したプロフェッショナルの個々の身体感覚的な経験を扱っていた。舞踊者は長期にわたる稽古によって身体のあり方を問う。それでは、その身体のあり方を変えていこうとするとき、通常では熟達者である指導者から身体の運用法を学ぶという形式をとる。こうした稽古の場で、熟練者と生徒たちとが集まってともに身体のあり方を変えていこうとするとき、複数の人間で運動は複数の人間でどのように経験されどのような構造を持つのかという視点が不可欠であると考えられる。

まとめ

身体的な知は、これまでさまざまな概念を用いて考察されさまざまな実践を素材として多様な方向性を提示してきたが、空間的な知という視点から考察する際、舞踊の運動は運動の可能性への問いであるとするならば身体的な知の空間的側面を記述する際の素材として有効である。舞踊論においては、運動の質について検討することでその空間性や時間を記述可能となったが、しばしば舞踊の運動が非―反省的なものとして扱われてきたため、運動を学習する際に空間や時間などの運動の質を振り返るという基本的な課題について記述を困難となっていた。また運動の質を振り返る際、舞踊の場合は複数の人間が稽古をおこなう。よって複数の人間でどのように経験されどのような構造を持つのかという視点が不可欠であると考えられる。

次章では、舞踊の稽古による運動学習がどのようにおこなわれているかについて現象学的に検討をおこなう。

第２章　舞踊の稽古における運動学習について

はじめに

舞踊者は舞踊の身体技法を獲得するためには長期間の取り組みが必要とされる。またひととおりの技法を獲得した後でも、技法を反復しそれらがどのように遂行されるかについて振り返る作業を継続的に行っている。舞踊の稽古の場面でのこうした運動学習の経験とはいかなるものであろうか。

コフは舞踊の実践について二つの経験を指摘する(1)。ひとつは「舞踊の訓練　dance training」として、「舞踊のスキルの熟達と将来のパフォーマンスを見据えて動きや特定の運動能力（motor skills）習得のための方法を定めそれを課す」ことである(2)。もうひとつは「舞踊教育　dance education」である。コフによると「動きをつうじて…（略）…自己の認識（self-knowledge）を高めることを目指す」ものである(3)。

舞踊の実践においてコフが指摘する訓練と教育の二つの側面は実践において切り離しが不可能なものである。舞踊の訓練ではまずスキルを実践しなければならない。スキルの学習をつうじて運動の手順や身体の形態の変化に関する身体の運用法を獲得するための試行を行う。同時にスキルの学習は、たんに外的な形態変化やその反復だけでなく、取り組む運動がどのように行われるのかについて理解する試みである。

譲原は舞踊を実践する身体に「メディア」という概念を挿入する(4)。譲原によるとメディアとは「意味の器」というよりは、人がそこに意味を見出そうと働きかけるような場である。つまり舞踊の身体においては、予め備わっている意味を何らかの運動で表現するのではなく、運動という働きかけにおいて意味は生成する。舞踊の稽古の実践は「メディアという特殊な身体へと仕立てるため」に行うのである。譲原によると、身体がメディアとして成立するためには「ひとの身体感覚の延長」が条件である(5)。舞踊の実践において舞踊者は運動をつうじて身体感覚を延長することで「そこに意味を見出したり意味を生み出したりしようと働きかける」(6)。

コフや譲原らによって、舞踊の実践の場において運動をつうじた身体感覚から自己を理解しようとしたり運動をつうじてなんらかの意味の生成とその理解の試みであることは見えてくる一方で、彼らが示唆する舞踊の実践が稽古の場面でどのように志向され、またそれがどのような経験であるかについてはこれまでほとんど記述されていない。

本稿では、舞踊の稽古における運動学習の経験について、まず現象学の分野でこれまで展開されてきた議論を踏まえそれがどのような経験かについての定義を試みる。

１．運動学習につての現象学的考察の整理

１－１．メルロ＝ポンティによる身体図式論

メルロ＝ポンティは『知覚の現象学』の「自己の身体の空間性、および運動性」と題した章において身体と運動についての詳細な記述を行っている。彼の議論において鍵となるのが「身体図式」の概念である。

身体図式の概念は神経学者のヘッドやシルダーらの議論を踏まえて提示された。ヘッドらは運動する身体の働きを「体位図式（postual schema）」と名付け、それを身体の部位や姿勢を知らせ

る生理学的な活動として捉えていた(7)。ヘッドが体位図式の作用を生理学的機能として捉えたのに対し、シルダーは心的な機能として「身体像」という概念を提唱した(8)。シルダーによると身体像とは視覚や触覚、痛覚などの諸感覚によって統一された「われわれが自分の心に形造る自身の身体についての画像」(9)のことであり、それは情動や欲求によって構成される。

メルロ＝ポンティはヘッド、シルダーらの議論をを現象学的に拡張する。「身体図式」という概念について彼は①身体のゲシュタルト性、②身体図式の等価性の二点を強調する。まず①の身体のゲシュタルト性について見てみよう。

メルロ＝ポンティによると私たちが何らかの行動を起こす際、身体は状況における図として現われる。この図は外界に向けて何らかの具体的な行動を起こす際の「私の身体が現勢的または可能的な或る任務に向かってとる姿勢」(10)として現われる。

> 私の身体が一つの＜形態＞でありそれを前にして未分化の地の上に特権的な図形が浮かんでくることができるのも、私の身体がその任務の方に集局化しており、それがその任務の方に向かって実存しているからに他ならないのであって、つまりは＜身体図式＞とは私の身体が世界内存在であることを表現するためのひとつの仕方だというわけである(11)

身体図式とは、状況との関わりにおいて作動する身体の統一性であり内的に閉じた系ではない。身体は部位の寄せ集めとして現われるのではなく状況にむかって身体がとる姿勢として現われる。

次に②の等価性についてみてみよう。

メルロ＝ポンティによると、身体図式は諸感覚の間や運動―感覚の間の等価性をつかさどる。例えば私たちが水が入ったガラスのコップを眺めるとき、ガラスの質感やコップの奥行き、あるいはどれぐらい水が入っているのかなどを感覚している。このときの諸感覚は統合され水の入ったガラスのコップという同一のものを構成する。このとき身体はガラスのコップを眺めるという行為において統一される。物においてその諸性質が等価的なのは私たちの「身体がそれらの性質や局面をひとつの等価系のうちに組織している」ためであり、物を感覚する身体の統合の働きと知覚された物の構成の働きは対をなしている(12)。

メルロ＝ポンティは身体図式の等価性について知覚された諸感覚を「自分自身の身体に適用調整する作用」(13)を指摘する。彼はある運動障害の患者を事例に実証する(14)。この患者は、医師と並んで座り鏡に映った医師の運動を見た場合に医師の行う運動を模倣できるが、医師と向かい合った場合には模倣ができない。神経学者はこの患者について、向かい合ったときの医師の左手はわたしの右手であり、医師にとっての左の方向はわたしにとっての右にあたるなどといった運動の言語的解釈や「定式化」の機能の欠損と結論づけるがそうではない。患者が障害を被っているのは身体図式の感覚 - 運動的な領域とその他の領域（この事例では運動する医師の姿を見るという視覚的な領野）を変換し等価系を打ち立てる能力である。健常者においては「身体を単に現に在る位置の系としてではなくさらにまたそのことによって、他の定向のなかで無限に等価の位置をとりうる開かれた系」(15)として身体図式は機能している。

１－２．メルロ＝ポンティによる運動学習の議論

メルロ＝ポンティは身体図式にもとづく運動学習について『意識と言語の獲得』において幼児の模倣を事例に記述している。彼はまず他者の行動を模倣する際にはまず他者のふるまいを見た後に、他者と同様のふるまいを再生するという古典的な模倣の議論を否定し、次のように主張する。

> 幼児は、他者を模倣する前に他者の活動を模倣するものです。この最初の模倣は、幼児が他者の身体を構造化された行為の担い手として一挙に把握していること、そして幼児自身が自分自身の身体を、ある意味をもった身ぶりを実現するための恒常的で全体的な能力として経験していることを前提にしています。つまり、模倣は他者の行動の把握と、自己がわでは、観相的ではなく運動的なものとしての主体、フッサールのいう「われなしあたう」としての主体を前提にしている、ということです。他者の行動の知覚と、全体的な身体図式による自己の身体の知覚は、自我と他者との同一視を実現するひとつの契機の二つの局面なのです(16)。

幼児は大人の行動を模倣する際、大人が行う運動の手順や身体の部位の変化をひとつひとつ確認しているのではない。他者の行動は、状況において全体として統合された身体として知覚する。こうした把握が成立するためには、予め何らかの状況への働きかけを行う際に身体が全体として統一される経験の獲得を前提とする。これにより、他者の行動における身体の統合のプロセスを身体図式に基づいて把握することが可能になる。

メルロ＝ポンティは、各々の身体の統合とその等価的な交換は「＜私の行動＞と＜他人＞の行動という二つの項を持ちながら、しかもひとつの全体として働くような＜一つの系＞」において実現すると指摘する(17)。彼によると他者もまた私と同じ世界にあり、さまざまな行動をつうじて状況や他の人間とかかわりつつ存在している。

> 他人知覚においては、私の身体と他者の身体は対にされ、言わばそのふたつでひとつの行為を成し遂げることになるのです。つまり私は、自分がただ見ているにすぎないその行為を、いわば離れたところから行き、それを私の行為として自分で行い、また理解するわけです。また逆に、私自身の行う動作が他人にとってもその志向的対象になりうることを、私は知っています(18)。

幼児の模倣は、大人の行動を共鳴的に自己の行動として反復することで成立する。このときに共鳴するのはたんに他者の身体の外的な形態変化だけでない。幼児は、行動の模倣をつうじて「世界に対する行動」すなわち状況への態度を共鳴的に把握する。大人の行動に含まれる意図や目標を直接的に理解するだけでなく私の行動として把握する。

このように自己の身体を他者の身体の間に潜在的に作動する共鳴的な関係をメルロ＝ポンティは「間身体性」と呼ぶ。これは他者の行動の知覚をつうじて、その行動の意味を感覚―運動的に理解し、自己の行為を支えるシステムとして機能する。

幼児の模倣をつうじた運動学習について河野は興味深い指摘を行っている。河野によると幼児の運動学習は、これまでに述べたように運動の目標や目指す対象の共有によって身体の外的な形態の変化だけでなく、状況へと向かう態度を獲得することで成立する。河野によるとこのとき幼児が「最初に意識するのは己の身体ではなく自分が働きかけようとしている対象」である(19)。

幼児は大人の運動の知覚をつうじて自己の運動として模倣する際、自己の身体がどのように統合されるかについての意識は背景として退く。

舞踊の稽古において、生徒たちが指導者の運動を模倣する場合、まず指導者が行う運動を示す。生徒たちは指導者の動きを見ながら一緒に運動を行ないながら運動の手順や身体の運用の仕方を確かめる。メルロ＝ポンティが指摘するように指導者と生徒の身体が即座に等価的に機能して生徒たちが運動を行なうというよりは、運動をつうじて身体を確認しながら指導者の運動の意味を探るような試みと言える。生徒たちは、指導者の運動を模倣する際には、指導者の身体に注目すると同時に自己の身体において運動がどう生成するかについて意識している。つまり運動の過程で焦点となるのは模倣する指導者の身体でもあるし模倣を行う私の身体でもある。

また指導者の運動を生徒が模倣する際にただ盲目的に模倣をするという場面はまれであろう。行う運動について指導者は何らかの説明を行っているし、生徒たちが模倣する際もそれを促すような何らかの声かけを行う場合がほとんどであろう。この意味で幼児の模倣とまったく同じような運動学習の仕方をとらないと考えられる。

次節では、身体図式に関連する身体イメージの概念にいて考察し身体イメージをつうじて運動の目標や意図が予め提示された場合の運動学習について検討する。

２．身体イメージにもとづく運動学習

２－１．身体イメージについて

身体と運動についてのメルロ＝ポンティの身体図式の議論においては明言されなかったが運動学習の記述において重要な概念として「身体イメージ」があげられる。身体イメージの概念について、ギャラガーは身体図式と区別して考察を行っている(20)。

ギャラガーは、身体イメージとは「自己の身体に付随する知覚、態度、信念の体系」と定義する。身体図式が「運動を調整する前意識的・非意識的な系」であるのに対し、身体イメージは自己の身体を対象として思い浮かべたり感覚したりさする複合的な志向的状態であり、主に①身体知覚、②身体概念、③身体情緒の三つの志向的要素に区分される。

まず、身体知覚とは主体による自己の身体の知覚的経験をいう。手足の位置や動きや姿勢への注意や観察は身体イメージの知覚的な側面に基づく(21)。例えば私たちは痛みや疲労などについて体性感覚をつうじて知覚する。また舞踊やスポーツの身体技法を獲得する際の意図的な運動の制御を行う際にも運動感覚から身体を知覚する(22)。運動の際、視覚（触覚）、体性感覚、自己受容的な注意がフォームを学習する際の運動制御を行うと同時に、運動の知覚をつうじて身体をイメージとして意識することが可能となる(23)。

次に、身体概念とは主体による身体一般の概念的な理解をいう。ギャラガーによるとこの理解には科学的な知識もしくは民間の知識をともに含む。たとえば解剖学的な知識に基づいて身体の筋骨格系の機能を学ぶことで運動する自己の身体のイメージを構成したり、あるいは通常見ること

も触れることもない臓器についてイメージを構成する。知識による身体イメージを構成は西洋科学にとどまらない。たとえばアーユルベーダではある臓器がひとのある体質や気質に結び付けられて理解されており、それに応じて身体イメージが構成されている。これらの知識は西洋の科学的な知識とは必ずしも一致しない。

身体概念のなかには身体をめぐる規範も含まれる(24)。ある場面でどのような容姿が望ましいのか、どのような所作が適切かといった文化的・社会的に構成された身体観もまた身体イメージの構成に影響する。

身体情緒とは、主体の自己自身に関する感情的な態度をいう。自己の身体の見え方は、身体知覚や身体概念との関係においてある価値判断を導く。例えばクラシックバレエにおいて女性ダンサーの望ましい身体がどのように変遷してきたか、またそれに応じて女性ダンサーが自己の身体をどうみなしてきたかについての考察(25)はクラシックバレエにおける女性ダンサーの身体イメージが社会的・文化的な規範を伴いながら構成されている事例となるだろう。

２－２．身体イメージに基づく運動学習

これまでの議論から、身体図式が自覚を伴わない運動調整の系であるのに対して、身体イメージは「私の身体」を対象化することで成立すること、身体イメージは知覚や知識、感情などから自己の身体がどのようであるかについての自己の身体の外部からの視点を伴うことを指摘した。

身体イメージが運動学習の場面においてどのように機能するかについて、田中が興味深い考察を行っている(26)。田中によると、身体イメージは、実在的な視点であれ想像上の視点であれ、自己の身体を外部から対象化する視点とともに成立することで運動の遂行を支える。たとえば、一定の注意が必要な複雑な運動や、他者からの指示に応じてある運動を行なう場合、架空の想定を行って動作をシュミレートする場合には、身体の特定の部位や全体が意識の志向対象としてイメージされ、その後で運動が遂行される。この意味で身体イメージは「可能的状況を地として浮かび上がる図」である(27)。運動が遂行されるには「現実世界の上に可能的世界を重ね合わせ、可能的世界において摂りうる行動の可能性を先行して投射できていなくてはならない」のである(28)。

運動学習の場面においては、可能的世界と現実的世界、身体イメージが相互にさまざまな関係を結んでいる。舞踊の稽古においてアラベスクパンシェを行う場面を取り上げてみよう。舞踊者は運動する自己の身体イメージ（伸ばしていく脚やポジションを維持するための腹筋や背筋の感覚などがあるだろう）に基づいて一番ポジションから右脚を後方へ伸ばしながら上げていく。舞踊者は、このとき軸足の足に伝わる床の感覚から、やや後ろに重心が傾いていることに気づく。そこで重心の位置をイメージしながら上体を伸ばしながら傾けていく。バランスが整うと脚も上体もよくストレッチされた身体を再びイメージする。このように重心の位置や四肢のポジションやストレッチの具合などを瞬時に比較しながらこのときにとりうる適切な動きを探っている。

このような運動習得の場面での身体イメージや可能的状況や現実の状況の協働は、一般的に「カン」と呼ばれる。田中はカンについて「現実的状況を無視した想像的期待でもないし、かといって現実の物理的条件に基づく論理的判断というわけでもなく、現実の状況に可能的状況を重ね合わせ、先取りされた将来の身体イメージから現在の運動を導く機能」として現象学的に定義する

(29)。

運動が熟達すると意図的にイメージしたり身体に注意を向けなくてもその運動について「身体が知っている」状態への移行、つまり「カン」から「コツ」をつかむ段階へと移行する。ドレイファスのスキル学習の議論において、最終的に獲得したスキルについてイメージなどの「表象」がなくとも自動的に状況に応じて適切な行為が行えるようになるエキスパート段階が設定されている(30)。コツをつかむことで運動のスキルが習慣となる。カンを働かせる段階からコツをつかむ段階への移行は、「身体イメージに合わせて意図的に身体を動かす段階から、身体図式の水準で全身が自発的に動く状態への運動の質の転換」である(31)。

運動の熟達は身体イメージの水準から身体図式の水準への移行により完成するという議論はこれまでにドレイファスの学習の議論でも行われてきた(32)。ドレイファスによると状況や運動の手順を確認して適切な応答を目指す、または適切な応答ができるようになる段階から、そうした確認なしに、すなわち手順や運動を意識せずに身体を統合するようになる(33)。

しかし熟達した運動は必ず身体イメージなどの「表象」なしに遂行されるのだろうか。また「表象」がない状態で行われる運動のみが運動を学習する際の最終的な目標となるのであろうか。少なくとも舞踊の稽古の場面では、運動の際に身体はどのようであるかについて運動の知覚をつうじて探求する場であり、この課題は初心者でも熟練者でも継続的に維持される。例えば初心者は、ある運動を行なう際に、指導者から提示された運動の手順やどのように運動を行なうかについての身体イメージについてひとつひとつ確認しながらゆっくりとその運動を始めるだろう。また熟練者には慣れた身体技法であっても自動化された運動として経験するというよりは、慣れた運動をつうじてその運動がどのように行なわれるか、運動の際に身体はどのようであるかについてなるべく多くの情報を得ることが課題となっている。

こうした舞踊の稽古の運動経験についてルグランらは身体を知覚経験の対象として捉えつつ主体性の経験を導くような経験として興味深い記述を行っている。

３．舞踊の稽古における運動経験について

３－１．具体化しない方法による身体の把握

ルグランらがプロフェッショナルな舞踊家の稽古の場面を事例として明らかにしたのは「身体を知覚経験として捉えながら、主体性の経験を導く」ような経験の構造である(34)。ルグランらは、身体的な主体の経験を記述するために、身体を「具体化しない」（non-reifying）方法で把握するあり方に注目する。ルグランらは、これまで行われてきた現象学的な身体論において議論されてきた「前反省的な身体的な視点」からの議論は、身体的な主体の経験を記述するには不十分であったと主張する。私たちがそれを知る以前に身体によって組織化される意識や認知（「前知性的身体化」）や、身体を他の事物のような物的な側面として把握するやり方（「対象としての身体」）や、身体の部位の位置や姿勢を意識する以前に把握するような意識の働き（「前反省的身体的意識」）については、それらはいずれも「身体的な主体の経験」としては記述されてこなかったことを指摘し、「前反省的に身体的な視点を経験することだけが、身体の主体性を経験する唯一の方法ではない」と指摘する(35)。これらの従来の視点にかわり提示したのが「具体化しない方法」による身体の把握の経験である。

ルグランらは具体化しない方法による身体の把握として友人の顔に眉間に刻まれたしわに気づくという経験を挙げる。友人の顔にきざまれた眉間のしわを観察するとき、しわは「具体化」されている。一方で、しわをつうじて友人が「うんざりしている」と捉えるとき、友人の状況や体調、気分などを全体として把握している。ルグランらによると、舞踊の稽古の場面において舞踊者らは身体についてしわをじっと見るような具体的な観察ではなく、しわをつうじて身体から現われる意味について知覚をつうじて把握するあり方を提示する。

ルグランらは、「具体化しない方法」による身体の把握が身体の主体的な経験であることを実証しその構造を明らかにする事例として舞踊の稽古の場面を取り上げる。

３－２．舞踊の稽古の実践による運動経験の記述

ルグランらは、バレエ、コンテンポラリーダンス、舞踏のプロフェッショナルの舞踊家らにインタビューを行い、稽古の場での経験についての記述を行っている。

ルグランらはバレエの舞踊者の運動について、それは視覚をつうじて経験されると指摘する。バレエダンサーらは、常に自身の動きが「どう見えるか」を焦点としている。それらは、鏡に映る自己の身体だけでなく、同僚や指導者や振付家らによる観察をつうじた「外的な眼」によって組織化される。バレエダンサーにとっての運動は視覚や鏡像と身体とが結びついて経験される。

一方、コンテンポラリーダンスの舞踊者らにとっては、運動の焦点は視覚的な身体の外見ではない。彼らにとって運動は筋感覚や骨格の感覚がどのように運動を導くのかについて焦点をあてている。動きを導くのは自己受容的な「筋感覚の論理」(36)である。例えば運動をつうじて「運動の始まりに焦点を当てたり、ある筋肉の緊張を緩める」といった身体の知覚が実際の運動の遂行の際の視覚的な形態に結びつく。このとき自己受容的な「内的な」感覚と運動の視覚的な形態のような「外的な」感覚の区別はなくなっていく(37)。

舞踏の舞踊家らは、バレエの舞踊家のような視覚と身体の結びつきでもなければ、コンテンポラリーダンスの舞踊家らのような、筋骨格系への焦点づけでもなく、内臓や身体の水分などを含んだ身体の深部に焦点をあてているとルグランらは指摘する。内受容的な感覚に焦点をあてることで、運動調整を経験している。

ルグランらは、プロフェッショナルな各分野の舞踊者は、運動をつうじて自らの身体に注意を向けているが、身体を具体化することなく、新しく生成する運動の源泉としていることを実証した。舞踊者らは運動を学習する過程において身体は「具体化されない志向性の対象」(38)として焦点を当てられると同時に運動の主体となる。それは、「当人がそこに焦点を合わせることができる」ものであり、それはこれまでの現象学で議論されてきた自動化された運動において焦点を当てられることない身体の構造とは異なる(39)。

身体は「具体化されない志向性の対象」として焦点をあてられると同時に運動の主体として機能することで、運動の際に知覚をつうじて「新たな主体と出会う」。このときコフや譲原らが提示するような「自己の認識」や「意味」を見出す。

まとめ

舞踊の稽古における運動学習の経験について、これまでの現象学的な考察から、舞踊の稽古で

の運動が必ずしも身体図式の水準で自動化されたものでもなく、また固定的な身体イメージの「像」に基づいたシュミレーションから獲得されるものでもないことを指摘し、ルグランの議論を提示することで、これまでの現象学的な運動の記述では見られなかった運動学習の経験の構造を指摘した。

ルグランらは、身体が「具体化されない志向的な対象」として焦点を向けられるの同時に運動の主体となることを指摘した点で、身体に焦点をあてつつ主体的に運動を経験することで身体を組織化するあり方を示した。こうしたあり方はこれまでの現象学的な運動学習における身体の記述にはみられなかったが、一方で課題も残る。視覚にせよ自己受容性・内受容性の知覚が新たな身体的な主体を導くのであれば、それは少なくとも身体イメージの作動が関わると言える。具体的なイメージを予め展開して運動をシュミレーションを行なった後それから運動を行なうという手順をプロフェッショナルの舞踊者らがとらなかったとしても、知覚が自己の身体がどのようであるかについて再構成する以上、身体イメージの作動を否定することはできない。ルグランらの事例では、身体イメージそのものに焦点が当てられているわけではないことから、ここでは身体イメージもまた「具体化されない」あり方で経験していると考えられる。舞踊の稽古において運動学習とは「身体イメージと身体図式は互いに含み合う」ような「多次元的で多感覚的な経験」であるため、それらがどのように経験されるのかについての記述が必要となる(40)。

またルグランらはプロフェッショナルの舞踊家個々人の身体感覚と運動について記述を行ったが、舞踊の稽古の場面では複数の人間で行うため、それらの経験は複数の人間のあいだでのやりとりにおいて組織化されるという観点が必要であろう。ルグランらは、指導者や同僚や振付家からの指摘を受けて自己の身体がどのように見えるかについて修正を行うというバレエの舞踊家らの事例を扱っているが、まさしくこのことは「具体化されない志向性の対象」と同時に「身体的な主体」としての運動学習の場面は、複数の人間とのやりとりにおいて成立することを明示している。そのやりとりは、おそらく運動の盲目的な模倣のみではなく、言葉で指摘する場面が含まれていると考えられる。身体技法の習得の場面ではただ盲目的な模倣のみということは極めてまれでさまざまな言葉が投げかけられておりそれらの言葉を「わざ言語」として分析が行われてきた。舞踊の稽古の場においても、指導者らが動いてみせるとともにさまざまな言葉を投げかけている。言葉を介することがより効果的であることを舞踊者らは経験的に知っているのである(41)。

よって舞踊における運動学習の場面は、模倣や言語を含むさまざまなやりとりの経験の構造としての記述が必要と考えられる。

第３章　言語と身体の結びつきについて

はじめに

第２章で、舞踊の稽古の場面では、身体を具現化（reifying）しない方法で意識の対象としながら、同時に運動を主体的に経験することを指摘し、それが指導者と生徒たちとの複数の人間によって経験されることを指摘した。具体的には、指導者が取り組む運動を決めて行なってみせた後、生徒たち（ときには指導者も）一緒に運動を行なう。このとき指導者の運動を生徒たちが盲目的に模倣するのではなく、指導者は取り組む運動についてなんらかの言葉を投げかける。指導者は、言語の使用が運動のあり方に影響を与えることを経験的に了解していると考えられる。指導者が投げかける言語について考察を行う。

まず現象学でメルロ＝ポンティによる身体と言語の結びつきの議論について整理した後、実際に何らかの身体技法を学ぶ場面での言語の使用に着目した生田のわざ言語の議論を整理した後、舞踊の稽古の場面での指導者が投げかける言語の機能について考察を行う。

１．言語と身体についてのメルロ＝ポンティの議論

身体と言語との関係については、メルロ＝ポンティが生涯にわたって考察を進めてきた。『知覚の現象学』において主知主義と経験論の身体の考察を批判し新たな身体論を展開した。言語についても「表現としての身体」の章において、主知主義と経験論の言語論を批判する(1)。

経験的な言語論において発話は「語句イメージ（image verbales）」が脳の中枢に蓄積され、外部からの刺激や興奮によって導かれる。メルロ＝ポンティは、経験論的な言語論を記憶によって蓄積された語句イメージが外的な刺激によって再生されることであり、それでは発話は物理的な音響現象ということになりそれ自体意味を持たないと批判する。

主知主義的な言語論は、単なる生理的物理的な現象としてではなく「語句イメージ」を使いこなす主体や意図に注目する。主知主義的な言語論では思考や意図によって語句イメージが定められた後に言葉として表出されると想定した。メルロ＝ポンティは語句イメージを使用する際の「一般的な機能」「一般的態度」を知的なカテゴリー操作や思惟の範疇によるものと想定した点について、言語は内的な思考が表出される際の外皮として捉えられていると批判する。

両者の議論は、発話をそれぞれ物理現象と知的操作の視点で捉えておりまったく異なる仕組みであるかのように思えるがメルロ＝ポンティは双方の視点について「語が意味を持つものではないという点で一致している」と指摘する(2)。

主知主義と経験論の言語観では、運動がどのようになされるかについて身体感覚との関係を考察するのは困難である。語が生理的な現象による語句イメージの再生であったり、知的な操作によってのみ表出されるならば、それらは常に「脳の学習機能や推測作用を経なければ把握できないものであり、身体感覚が運動に直接結びつくことにはならない」であろう(3)。

言語は脳内で完成された思考や意図の外皮として表出されるだけにとどまらない。わたしたちは話すことをつうじてはじめて自己の思考を明確に把握したり、話すことをつうじて新たな意味を把握したりする経験をしている。話すとは、すなわち、はじめに把握された自己の思考を超えて思考そのものが更新する可能性のある行為である。メルロ＝ポンティは既に完成した思考を音

に翻訳されたものではない点を強調して、「語自体が意味を持つ」と述べる(4)。さらに語は語句イメージの概念的な意味の把握や知的な理解に先立って、身振りを理解するときのような「所作的意味」として獲得されると主張する。

> 言葉は一つの真の所作であって、所作がその意味を内に含んでいるように、言葉もまたその意味を内に含んでいるのだ。意思伝達が可能になるのもこのためである。私が他者の言葉を了解するためたには明らかに、相手の語彙と文章構造とが私によって＜すでに知られて＞いるのでなければならない。けれども、このことは何も言葉がそれを連合している＜表象＞を私のなかに引き起こすように働いて、その表象が幾つか集まってついには話者のもっていた元の＜表象＞が私のなかにも再現されるようになる、なぞと言ったことを意味するものではない。まず何よりも私が意思伝達をもつのは、＜表象＞とか思惟とかにたいしてではなく、語っている一人の主体に対してであり、あるひとつの存在仕方にたいしてであり、彼の目指す＜世界＞にたいしてである。(5)

> 私が或る日＜あられ＞という語を＜つかまえた＞のは、あたかも或る所作を模倣するような具合だった。（略）語はけっして検査も分析も認識も構成もされはせず、或る語る能力によって、つまりは私の身体とその知覚的・実践的領野との最初の経験とともに私にあたえられているある運動能力によって、つかまえられ、ひきうけられたのである。語の意味の方はといえば、私はこれを学ぶのに、あたかも道具の使用法を学ぶような具合に、つまりこれが或る状況のコンテクストのなかで用いられているのを見習うといった仕方をする。語の意味というものは、対象のもつ若干の物的特性によって作られてはいず、それはなによりも、その対象が或る人間的経験のなかでとる局面、たとえば〔＜あられ＞という語の意味なら〕、空からすっかりできあがって降ってきたこの固く、もろく、水に溶け易い粒々のまえでの私のおどろきのことなのだ。(6)

知覚と身体の統合との間にゲシュタルト的な構造を見出したように言語もまた構造化されているとメルロ＝ポンティは指摘する。あられという語の獲得は、対応する語句イメージを探したり、あられが持つ物理的諸特性を知的に分析することによってなされるのではない。ことばは身体の部位の把握や運動の手順の確認に先立って、ある状況において身体が統合される「運動能力」として把握される。あられという語は空からあられが降るという状況全体から導かれたある身体のあり方として獲得される。

メルロ＝ポンティは、語がいかに表現されるかについて「意識と言語の獲得」、「間接的言語と沈黙の声」発話行為とそれを支える言語の関係について考察を行っている。彼はソシュールのラングとパロールの概念を援用して発話行為とそれを支える言語について考察をおこなっている。

メルロ＝ポンティはソシュールのラングの概念について『全体的言語活動』と捉えなおす。全体的言語活動としてのラングは、予めはっきりと分節化されたひとつひとつの語の寄せ集めではない(7)。所作や身振りなどを含めて構成された「発話行為の地」(8)として機能し個々の発話行為であるパロールを支える(9)。発話行為の地としてのラングには、すでに獲得された身体図式が習

慣として沈殿し新たな行為を支えるのと同様、すでに獲得された所作的意味、すなわち、これまでに獲得された状況と発話行為が意識下に沈殿している。ある状況や他者との交流において身体図式が再構成され新たなふるまいかたを獲得するように、新たな発話（パロール）も状況や他者との交流をつうじてその状況とふるまいかたそのものを示し、他の語との差異を表わす二重の役割を果たす。

柿沼は、言語と身体に関するメルロ＝ポンティの記述を踏まえ、運動学習の場面で身体と言語との関係を生かした言葉の使用について二つの提案を行っている(10)。

ひとつは「差異を意識しやすい言葉」の使用である(11)。舞踊の稽古の場面では、ある運動に取り組む際、舞踊者はそのつど新たな状況に出会う。このときの運動は自動化された習慣としておこなわれているのではない。無意識下で作動する身体図式の水準では対応できない「差異」や「ずれ」を感覚している。このときに、身体感覚や運動の意味について焦点をあてていくことで「差異」を調整し、新たな状況に対応できるようになる。このため差異を意識しやすいことばは、動きの質をより的確に把握する契機をとらえることができる。

柿沼の二つ目の提案は、「動きを単に概念的に形容するようなものではなく、それと関連するような感覚や感情への広がりをできる限り広範に持つようなことばや表現」である(12)。運動をつうじて新たな状況や意味にであう際にそのときのふるまい方を獲得するが、そのときには概念的なことがらだけではなく、私たちの身体が喚起する感覚や感情などのさまざまな局面が含まれているためである。

次節では、指導者が生徒たちに投げかけることばに着目したわざ言語の議論から、指導者が生徒たちの運動の知覚と言語の関係を考察する。

２．わざ言語

動作や感覚に関わる知は、かつてマイケル・ポラニーが「暗黙知」と定義したようにその体験を言語によって伝えたり共有したりすることは困難とされてきた(13)。すでに獲得され習慣化された動きは意識によって制御されなくとも行うことができる上、人体の物理的な構造として身体の各部位に高い自由度、すなわち「冗長性」を持つため、その全てを統御することが不可能なためである(14)。人間の動きは単一のパターンによって構成されているのではない。例えば腕を上げたり下げたりする動きも限りない経過や動きの質を経験可能である。ベルンシュタインは、冗長性があるからこそ、一連の動きのなかに巧みな動かし方とそうではない動かし方が共存しており、それを分けていくことで身体を統一していくと指摘する。

巧みな動きのような運動の質に関わる知はライルが区別した knowing how（どうすればよいかわかっている）にあたる(15)。動きの順番のような knowing that（～であることを知っている）の知と同様に教えたり学ぶことができる知であるが、必ずしも明示的に言うことができない。そのため、それらの動きの質を表わすことばは、模倣などの他の手段と並行して「一種のことわざやジャーゴン（隠語）のようなわかるひとにつうじる『通のことば』」として用いられている(16)。

指導者による「通のことば」は生田によって「わざ言語」と名付けられて以降考察が続けられている(17)。わざ言語とは、指導者が生徒や弟子にむけて投げかける比喩的な表現である。それは「あなたの形はここがこういう理由でよくないからこうしなさい」という理論的な説明ではな

く「点から舞い降りる雪をうける」といった比喩や独特なことばづかいによる投げかけである。

生田のわざ言語の議論は、ホワードの声楽の指導の場面での指導者の言葉づかいの考察をふまえたものである。ホワードは、声楽を教える際の指導者の投げかけについて、①理論的用語（自分の理論を正確に伝えるための用語）、②婉曲的表現（遠まわしな表現）、③技術的用語（相手にある感覚や行動を生じさせたり、現に行われている活動を改善するときに使用される用語）の三種類に分類する。このうち、③の技術的用語についてホワードは craft language と言い換えて指導の場面で指導者が「身体のなかの感覚をありのままに表現」したものであり、「学習者の身体に同じ感覚を生じさせる効果があり、さらにそのような感覚を学習者が持てたときに、声を出す整理機能がよく働く」と述べる(18)。ホワードの craft language は、指導者の身体感覚を表現したものであり、生徒は指導者の身体感覚的なことばの投げかけによって自らの身体感覚を対象とする契機となることばである。

生田はホワードの craft language を「わざ言語」と訳し、指導者のことばを契機とする生徒の技法の獲得について考察を行った。生田によると、わざ言語による比喩的な表現は具体的な指示の表現とは異なるため、「学習者を当惑」させるが、当惑するだけにとどまらず、比喩によって喚起されたイメージをたよりに、自分の知るべき形を身体全体で探る。このとき比喩表現から当の「形」とは無関係な事象に目を向け、関係のある属性と関係のない属性を自らより分ける「間接的なアプローチ」を行う。たとえば、指導者から「天から雪が舞い降りてくるのを受けるように」と指示された場合、生徒はこの投げかけどおりの情景を思い浮かべる。寒い日にゆっくりと落ちてくる雪を手にとるために、そっと手を差しのべるといった情景を思い浮かべた後、生徒たちがこれまで獲得してきた舞踊の知識とを比較する。その結果、これから行う舞踊の運動には必要がない雪の「白さ」や「冷たさ」といった属性を次々に捨てていき、雪の「軽さ」や「こわれやすさ」といった属性をこれから取り組む運動に類似する属性であることを知る。その上で、腕を無造作に上げるのではなく、そっと手を差し伸べるような動きが望ましい運動であることを知る。

生田のわざ言語による運動学習はメルロ＝ポンティの言語を「身体的所作」としてその意味を理解するとういう議論とは異なる。生田の運動学習はある語（雪）の属性をカテゴリー分類した後、適切な身振りを発見するという経過をとるのに対し、メルロ＝ポンティの所作的意味の理解は、ある語の語句イメージを分類する知的な理解を経過せず、状況全体から導かれたある身体のあり方として獲得される。生田の場合は、ある語句イメージはこれから取り組む動きにおいて不必要な属性として捨てられるが、メルロ＝ポンティの場合は、あられの固さやもろさや水にとけるといった物質的属性やあられが降るという事態が引きおこす驚きといった感覚も含めた状況全体を含む。

生田自身も情景を思い浮かべる際、イメージが可能世界に展開される点を指摘し、それは「可能的知覚」を基盤としていると述べている(19)。このため、指導者によって投げかけられた比喩の語句イメージは知的な操作によって必要なものだけを選択するのではなく、比喩的表現の持つ語句イメージの全体が可能的世界における地となり取り組む運動の背景となるといった方が適切であろう。

生田は、『「わざ」から知る』において、指導者の比喩的な表現が、生徒たちにある身体所作を導くことを指摘したが近年、生田はわざ言語を比喩的な表現だけにとどまらないと指摘し、ライ

ルの Task（課題活動）と Achievement（達成状態）という観点からわざ言語の役割を三つに分類している(20)。

ひとつは、わざ言語を Task の問題として捉え、具体的な行為や運動を指示することである。このため「手をもっと上に」などの具体的な運動の手続きについての指示もわざ言語として生徒の運動を導く。

二つ目は、Task と Achievement の間を橋渡しするような表現である。直接的な運動の指示を超えて、指導者の身体感覚と学習者の身体感覚の協調・共有を促すようなことばをいう。生田が『「わざ」から知る』において考察した比喩的な表現がこの機能を担う。

三つ目は、生徒の運動を Achievement として捉えた表現である。具体的な指示や身体感覚の共有を「しむける」のではなく、指導者（卓越者）の Achievement について生徒たちが探っていくような表現である。例えば、指導者が生徒の運動について予め「〜〜のようにしなさい」と指示するのではなく、生徒が行なった運動について「役になりきれ」「(つまらないから）もっと面白く」といった指示を行う。このことで生徒はおこなった運動が指導者のもとめるあり方に到達していないことに気づき、指導者がどのようにその運動を行なっているかについて考えるようになる。

生田は上記の分類のうち、二つ目の比喩表現についてのみ身体感覚の共有を強調しているが、例えばひとつめの Task としてのわざ言語において、指導者は生徒の運動を見て「手をもっと上に」と指示を出している。また三つ目の Achievement に関するわざ言語においても、生徒が運動を見た上で「もっと面白く」などの指示をなげかけている点に注目したい。指導者は生徒のこれから行なう運動にはじまり一連の運動の途中、そして運動を終えるまで一貫して生徒の運動を知覚してその運動がどのようになされたかを把握し、予め指導者が獲得した運動との差異や生徒反復した運動においての差異をわざ言語をつうじて表現している。つまり指導者は知覚を基盤にしてわざ言語による差異の表現を成り立たせており、それを可能にしているのは身体である。これら三つのわざ言語の機能について生田は、それが「いかに実践的な機能を発揮するかどうかは…（略）…発話される文脈を考慮せずに判断することはできない」と指摘しているとおり(21)、そのつど変化するある状況における身体的なあり方をそのつどわざ言語として表わしている。

３．舞踊の稽古の場での指導者の言語的世界

メルロ＝ポンティの身体と言語の議論と生田のわざ言語の考察を踏まえて舞踊の稽古の場において指導者の言語の機能についてまとめると次のようになる。

指導者は、まずこれからおこなう運動をやってみせるときの説明からはじまり、生徒たちが行なってみせた運動がどのようであるかについて発話が続けられている。舞踊の稽古では、まず取り組む運動について指導者から運動の手順やどのように行われるかについてのことばが投げかけられる。この投げかけは指導者が予め獲得した運動、すなわちある状況における身体のふるまい方に基づいている。このときの指導者の投げかけは、あらかじめ獲得された運動の所作的意味を身体図式に基づいて等価的に言語的世界に交換されたものである。発話をつうじて獲得された運動の意味は指導者の言語的世界においてパロールとして図式化される。このときの発話は「右脚を前に」といった具体的な指示表現であれ、「雪を受け止めるように手を伸ばす」といった比喩的

な表現であれ、身体―状況系においてある運動を導くような差異を示す。

指導者の投げかけを契機に運動についてのパロールは、実際に生徒が運動をおこなってみせる際の身体イメージとして可能的地平の図となる。さらに身体図式の作動によって身体が統合され取り組む運動は図式化される。このとき指導者は生徒の一連の運動を見ることをつうじて生徒たちと同様に可能的世界においてイメージを投射し運動を組織化している。

指導者は一連の生徒の運動を見ることで、これまでに獲得した運動の意味とのズレや生徒たちの運動がどのようであったかについて差異として知覚する。このときの知覚をつうじて指導者の言語的世界では、その運動についての新たな差異を取り入れられ図式が再構成される。この差異を表わすことば（パロール）が生成される。指導者の一連の発話は、指導者の知覚に基づいており、指導者と生徒とによる協働によって指導者の言語的世界のラングとパロールの図式の更新を行っている。

舞踊の稽古の場面での指導者のことばは、これからおこなう運動の説明をつうじて生徒たちがおこなう運動の意味を先取りして提示している。加えて、実際に生徒がおこなってみせた運動についてそれがどのようになされたかについて発話をつうじて生徒たちにその差異を自覚させる。生徒たちの運動の意味の獲得の端緒はつねに指導者から投げかけによるものである。

生田が指摘したとおり、指導者からの意味の端緒の提示はつねにあらたな状況との出会いのなかでその状況に依存して投げかけられる。このため個別具体的な経験からの分析が必要となろう。

まとめ

これまでの先行する議論から、稽古の場での指導者のことばがどのように生成されるかについて整理する。指導者が、これからおこなう技法の説明をおこなう場合、それはメルロ＝ポンティが指摘したような身体と語の獲得の関係のように、対応する語句イメージを探したり、これから行う運動の物理的諸特性を知的に分析することによってなされるのではない。指導者のことばは、身体の部位の把握や運動の手順の確認に先立ってある状況において身体が統合される「運動能力」として生成される。身体運動のみならず言語的世界においても稽古の場がことばを生成させる地として機能し、指導者のことばは状況全体から導かれたある身体のあり方として生成される。これから行う運動の説明に加えて、生徒たちの行なった運動の知覚に基づいて、運動を導いたり、あるいは、生徒たちの行なった運動と指導者自身が行ってみせる運動との差異を示すことができるのも、言語的世界の構造が身体運動と同じ「運動能力」として機能するためである。指導者の生徒が互いを知覚しながら、指導者がことばを投げかけていくことが、運動を行ない運動の意味の獲得を導く。運動の意味の獲得は、ポランニーが指摘したような暗黙的、また自動化されたものではなく言語的な分節を伴う(22)。指導者と生徒が互いを知覚する場において指導者がことばをなげかけることは生徒の言語的世界の組織化につながると考えられる。

第４章　研究の方法

１．対象者

本研究では運動をつうじて身体感覚や身体への意識の向け方を学び、運動の際に身体がどのようにあるかについて探求している「身体の専門家」である舞踊家４名の稽古での指導を含めた体験を扱う。

４名の舞踊家たちの実践は、西洋の劇場舞踊史的にみればモダンダンスやコンテンポラリーダンスなどにカテゴライズされる。西洋劇場舞踊の実践の主題をそのカテゴリー別で見ると、クラシックバレエにおいてはパの連続と古典の美の理念の体現が、モダンダンスではクラシックバレエに対抗する形でそれぞれのスタイルの創始者の理念の体現であるが、コンテンポラリーダンスでは特定の技法や理念を持たず、身体への問いが世界で同時多発的に起こった現象とされる(1)。４名の舞踊家たちは、バレエやモダンダンスやジャズダンス、あるいは演劇などさまざまな訓練を経て、現在の実践スタイルに至っている。稽古の場における彼らの一貫した主題は運動をつうじて身体感覚やイメージがどのように現われるかであり、この主題からみれば対象者は基盤となるテクニックに関わらず、同時代の舞踊が持つ身体への関心を共有していると考えられる。

本研究で取り上げる場面は稽古の場である。通常、舞踊者たちは、毎週決められた日時に設定された稽古により、指導者と複数の生徒たちとともに運動をつうじて各々の身体のあり方を探求する。この稽古は舞台での公演の有無に関わらず行われる。また生徒のなかには必ずしも公演への出演を目標としない者もいる。よって公演のための振付を練習するのではなく、決められた時間に身体のあり方を探求するルーティンとして機能している。

本研究で取り上げた 4 名の舞踊家は、それぞれバレエ教室やあるいは自らが主宰するスタジオにおいてモダンダンスあるいはコンテンポラリーダンスと名付けたクラスを持つ。あるいは貸し会場などによるワークショップという形式でクラスを自ら運営している。クラスの時間は 90 分から 120 分程度であり、身体をほぐすような小さな動きからはじまり各種自ら考案したエクササイズをおこない最後は自ら考案した振付（コンビネーション）を踊るのが稽古での一連の流れである。本研究でとりあげた 4 名の舞踊家は全員 50 代で、指導歴は 20 年から 30 年である。また、筆者の舞踊の経験からみると、指導者が特別に子ども向けの現代の舞踊のクラスやコンクールに参加するためのクラスを設定しているのではない場合、現代の舞踊のクラスに参加する生徒の傾向として、少なくとも 10 代後半以降でクラスに参加するようになり、20 代から 50 代までの成人で構成されるという特徴があり、本研究で取り上げる生徒たちも成人である。

本研究で取り上げる４名の舞踊家たちは、稽古の場では指導者の立場から生徒たちと言語による指示や間身体的なやりとりをつうじて、運動の際の身体のあり方を問う。指導者によるこれから行う運動の指示や生徒たちが行なった運動についての言語的な説明は、生徒たちが未だ獲得しえない身体の組織化や知覚と言語の交換などを喚起する。こうした意味でも舞踊家たちは身体の専門家といえる。

２．方法

本研究では、その趣旨をあらかじめ口頭と文書で説明し、同意を得られた舞踊家４名にインタ

ビューを実施した。対象者に一回 1 時間から 2 時間程度のインタビューを二回実施し、逐語録を作成した。インタビューの一回目では、「どのような舞踊を実践してきたか」と「稽古での実践をきかせてください」いう質問を設定し、自由に稽古の経験や実践を語ってもらい、内容に応じて適宜質問を行った。2 回目のインタビューでは、一回目の語りの全体の流れと内容を把握した後、語られた経験についてさらに具体的に質問を投げかけることで、語り手と聞き手の双方で経験の反省を行った。

インタビューは、ホルスタイン、グブリアムの提唱する「アクティブ・インタビュー」を参考とした(2)。彼らはインタビューを、聞き手と語り手がともに「意味を作りだす作業に関わっている」という点で、「両者は必然的に不可避的に「アクティブ」であり、インタビューは相互行為的な出来事となる」と述べる(3)。

インタビューにおける相互行為を円滑に進めるために、研究者は自身の舞踊経験を対象者の「経験に関連する状況の背景知」として持ち込んでいる(4)。4 名の舞踊家のうち 2 名の舞踊家について彼らのクラスを受けたことがあり、他の 2 名は研究者が舞踊の経験者であったことを知っている。インタビューの際にこうした背景知は、対象者の舞踊のスタイルおよびクラス進行、用語の使用などについてある程度文脈を共有した状態で対話が行われることにつながり、またインタビューで語りを聞く際には、「対象者のイメージの表現や運動の感覚的な経験を持ち込みながら舞踊家の実践に直接関わるような態度となる」(5)。

インタビューの語りは、「聞き手に向けて過去の経験を再演すること」であり、聞き手は語りの構成要素に必然的に含まれる(6)。語り手は聞き手に向けて自らの経験を反省しながら同時にそれを語りとして表わしていく。このとき、聞き手がいなければ語られないであろう内容が語られる(7)。例えば、ある運動をこれから行なう際にその運動について「～のようにやってみよう」という比喩表現で指示がなされ、そうした比喩表現を支えている指導者の身体感覚や運動を遂行するための知識などはその場で詳細に語られることがないことがある。また、ある運動をおこなった生徒の身体について「今の運動はこうだった」と説明する際に、焦点となっているのは生徒の身体であり、背景となっている指導者自身の身体感覚は詳細にその場で語られることはない場合などがある。インタビューの場では、稽古の場においてそのとき焦点とならない指導者の身体感覚や、語り手にとって自明とされているためにあえてその場では語られない状況などが改めて語りなおされることがある。インタビューは、語り手と聞き手の関わりにおいて経験について即興的に複数の文脈を活性化する(8)。インタビューで作り出される意味は、「インタビューの実践に結びついた発見の過程を通してのみ立ち現われる」(9)ものであり、「経験的な現象とは調査の過程において、調査それ自体への応答として事実上表われる」(10)。

３．インタビューの現象学的記述

インタビューで語られた舞踊の稽古の実践の経験について、その構造を現象学的に記述する。現象学は 20 世紀初頭、フッサールによって編み出された哲学の領域であり方法である。フッサールは、意識の外にある対象がなぜ正しく認識されるのかという哲学の問いに対し、意識において対象が現われる仕方を考察した。彼によると意識は常に何らかの対象を持ち、対象に向かっている(11)。私たちは通常、対象は意識の外にあると前提している（自然的態度）が、世界について

の経験の認識のために一端そうした素朴な判断を停止することを要求する（エポケー）。意識の外にある対象や世界の実在を括弧に入れることで、対象や世界の経験や認識を可能にしているものへと視線を向けなおす（現象学的還元）(12)。つまり、「そのつど出現する経験的で特異な事象（出来事・経験・行為）の動き」について、目につきやすい客体としてではなく現象として捉え、その運動と背景の生成について記述する方法を確立した。

現象学的還元は具体的な事象を踏まえて可能になるため、現象学的質的研究においてはインタビューのデータを踏まえつつ、それを分析する視点に立つことで成立する(13)。インタビューを実施しているときの語りは「個別的かつ具体的な経験」であり、聞き手は経験の「個別性と実在性にコミットする」かたちで語りに集中する(14)。インタビューデータを分析する視点に立つとき、語りは「ある現象が＜流れ＞として生起するときの、その生起を支える背景の諸構造」の水準に移行する(15)。個別具体的な語りの水準から経験の構造の水準への移行が質的研究における現象学的還元であり、データは普遍性を獲得する。

４．データ分析

舞踊の稽古の実践という具体的な語りから経験の構造を分析する際、運動、身体、空間、時間、言語に関するメルロ＝ポンティをはじめとする先行する現象学の議論は手がかりとして有効であろう。舞踊の実践の語りを分析する際に、語りの構造をこれらのカテゴリーを端緒に分析を行うことは有効である。ただし舞踊の稽古の実践では、先行する議論で記述されたように運動は意識下の水準で自動化されたものとしては生成せず、むしろ身体を具体化しないあり方で対象としながら運動の主体として現われる現象であり、しかもそれは指導者と生徒たちとの複数の人間の関わりにおいて現われる。このため先行する議論や概念に基づいて考察する際にそれらの議論や概念からずれが生じる。このずれがどのような現象の運動と構造によるものか記述されなければならない。

本研究では、インタビューデータを分析する際、これまでに先行する議論にはあてはまらないような現象が現われる端緒として語られた個別具体的な経験の内容とともにそれがどのように語られたかについての語りのプロセスにも注目した。具体的には語りと語りの間の沈黙、同じ経験を何度も言い直ししている語り、文法上のルールから外れた特徴的な言い回し、「ふわぁっとする」などのオノマトペである。

語りと語りの間の沈黙は、ジェンドリンのフォーカシングの技法や体験過程の議論から見ると語り手の自らの経験についての反省が深まる過程と考えられる(16)。語り手の沈黙は身体感覚的な現象である。沈黙は舞踊の稽古の実践という自らの経験を振り返りそれがどのようなものであるかについて言語に置き換わるのを待つ時間であり、新たな意味が生成する契機となる。

同じ経験の言い直しは、身体感覚をそのつど言語に置き換えながら、新たな意味を探求している過程といえる。

特徴的な言い回しについて、文法上のルールから外れた表現は、例えば自分で腕を動かす運動を行なっているときについて語る際、通常であれば身体を「腕を動かす」などの表現が用いられるが、対象者の語りでは「腕が動く」や「腕が動かされる」などの特徴的な表現で語られることがある。対象者の腕を動かすという経験の主体が「腕」となっていたり、「動かされる」といった

運動を被った経験として語られている。こうした語りでは現象の運動の主体が対象者の身体部位となっており、こうした主体の生起の経験について分析が要請される。

「ふわぁっとする」などのオノマトペは、対象者自身の身体感覚を表わしており、現象が動き身体の再構成を生きている瞬間を表わす。

本研究では、対象者の舞踊の稽古の実践では指導者として指導する立場から生徒たちとのやりとりをつうじて、それぞれの身体を組織化していく経験が語られる。このため先にあげた分析の手がかりが、生徒たちとのどのような関係において現われたかについて着目した。

以上の手続きにおいて、舞踊の稽古実践の経験について指導者の経験の記述を試みる。

第５章　呼吸と運動生成について

はじめに

第５章ではモダンダンスの舞踊家Ａさんの稽古の体験から呼吸と運動生成について記述する。

Ａさんは、プロフェッショナルの舞踊家および舞踊の指導者である。Ａさんは幼少期よりクラシックバレエを学んだ後、海外に留学、モダンダンスの訓練を受ける。海外のカンパニーで公演活動を行い、現在は舞台活動とともにいくつかのクラスを指導している。Ａさんは、自らのクラスを「カテゴリーでいうと、クラスはモダンダンスだけれども、…（略）クラスの半分以上は…からだを感じてもらえるようにとか、気持ち良いとか、窮屈な感じを味わう時間」と語る(1)。Ａさんのクラスにおいて、舞踊者にとっての目標は、たんにモダンダンスの舞踊の技法（型）を記憶したり連続させることではない。クラスでの具体的な課題として、運動をつうじて「気持ちいい感じ」を味わえるようになること、そのためには「からだの空間を知る」「自分の骨組みを知る」「呼吸を知る」や「からだの構造を知る」ことＡさんは語る(2)。わたしたちは、身体がなんらかの空間を構成していること、骨格や呼吸やからだの構造が運動の背景となっているが通常では意識することがない。Ａさんはこうした日常的に経験しているが通常では意識されない身体の働きを運動の手がかりとしている。

Ａさんの稽古では「呼吸」や「からだの構造」などの運動を支えているものがどのように作動するかを探求することが課題であり運動生成の条件を整える試みといえる。それらはどのように作用することで、運動は生成されるのだろうか。

第５章では舞踊家Ａさんの語りから、運動に重層される呼吸について分析し記述を試みる。まず呼吸を身体運動として意識的に行うことによって、身体を図式化していく過程を、次に意識的な呼吸の運動を舞踊の技法に重層することによって運動が生成される過程を記述する。

１．呼吸による身体の組織化

１－１．吸気

Ａさんは、呼吸によって現われる身体イメージと運動について次のように語る。

> Ａさん：呼吸も、息を吸ってって言われて、絶対肺でしか呼吸してないねんから。だけど、息を吸ったときに、頭の中も指の先まで空気が膨らむようにって（注：生徒に）言ったら（注：生徒が）わかるやん。イメージできるやん。そう思って呼吸するとき、ほんとに結果が違うねんね。(3)

Ａさんにとって呼吸とは、単なる生理的な現象ではなく、ひとつの身体運動であり「指の先まで空気が膨らむ」という「イメージ」を伴う。息を吸う際に身体が延長するイメージを挿入することで、状況は新たに設定しなおされ身体は組織化する。Ａさんの語りから、運動の際の身体イメージとは、運動生理学で一般的な「長期記憶からの再生」ではなく、また「自分が運動を行なっているのをみているような視覚運動イメージ」のように客体としての図像でもなく、さらに「筋感覚的イメージ」としてたんに運動する身体の像や筋肉の感覚として生成されるのではない(4)。

A さん：普通は息を吸い込んでるって思うけど、吸い込むっていうことは外に対して身体がこう、くううって拡がってるイメージやねんね、だから吸い寄せてるんじゃなくて、こう、拡げてる。(5)

A さん：息を吸ったときには、自分の身体全体を感じる時間、みたいな。輪郭が、風船、空気風船。空気で人形が、手足がはっきりしていくみたいな。(6)

吸気は、身体運動として与えられた「外」の空間に「身体が拡がる」という働きかけを行うと同時に、吸気によって A さんは空間における身体の輪郭が最再構成される。呼吸によって A さんが、外的な空間を身体を操作して「吸い寄せる」ことで空間と身体を結節させたり、A さんが吸気に先行して身体の輪郭線を空間に設定するのではない。吸気は、A さんの身体を運動主体として、身体が拡がる運動として作動する。吸気によって身体が「空気風船」のように外へと拡がることで、「手足がはっきりする」、すなわち身体の輪郭が感じられ身体は個体化される。
吸気の運動は、身体の輪郭を際立たせるだけでない。

A さん：（息を）いっぱい吸ったら、まあ、…（略）…からだのなかをすごい自分のなかでくって満タン抱えてるような…だから抱えてるっていう意識もあるかも知れない。息を吸うっていうことは、自分の重さをキャッチというか、うん。それはあるかも。(7)

身体の輪郭が現われたことで、輪郭の境界内が組織化されていく。吸気は状況において延長された身体の内部に向けて更なる組織化を導く。吸気によって再構成された身体の輪郭に、「満タン抱える」感覚として奥行きや質感を分節化し、A さんの身体内部は充溢していく。これにより身体を「抱えている」という感覚や自分の「重さ」を感じられる。吸気によって身体の内部を充溢し、身体の奥行や質感などを組織化することで吸気は身体の重さの感覚にすり替わる。

１－２．吸気による身体の延長

メルロ＝ポンティによれば、知覚対象はつねにあるまとまりを持って経験されつねに何らかの意味を帯びている。例えば同質の地の上の白い染みは地の上に浮かび上がって見え、地は白い染みの下にずっと続いているかのように見える(8)。わたしたちは図が現われてくるための地について全てを感覚的に把握している訳ではない。知覚野の周辺には知覚主体にとって「容易に記述しがたい」「未決定の」領域が含まれる。そうした未決定のものを地平に、図は現われる。知覚されたものはつねにそれが「実際に含んでいる以上のものを告知」している(9)。

吸気の運動は、生理学的に肺に酸素を供給する他（A さんは「息を吸ってって言われて、絶対肺でしか呼吸してないけど」(10)と語る）、空間内における身体を個体化させていく運動としても機能する（この意味で状況への投企である）。このことで、稽古の場という状況が設定しなおされる。吸気の運動を伴って新たな身体のあり方（輪郭や重さなどの質感）が組織化される。例えば稽古で呼吸を確かめる前には、身体が空間においてどのようにあるかについて意識されることは

なく、前人称的に統合されていた。A さんは、意識的に呼吸を行うことで身体は個体化し、地における図として組織化される。

A さん：息を吸うから、はああっ（呼吸音）てこう届いて、こう見えへんけど、自分の身体から、外へ行ってるイメージやねん、どっちかっていうと。(11)

A さん：息を吸うってことは、床に対してもにょきにょきにょきっと、こう、手が生えていく感じ。だから吸い上げてるんじゃなくて、はあって吸うことでぐっと押せてるってことやねんね。だから見えないけど、自分の頭のてっぺんが上に、こう、届いてるっていう…で、前後も届いてる。(12)

吸気の運動は、地における図として身体の輪郭を際立たせ個体化するだけでなく、個体化された身体を越えて「外へ行ってるイメージ」として空間へと浸透していく。身体の個体化の身体感覚をもとに、A さんの身体イメージは身体が「拡がって」輪郭がはっきりしていくという空間において図として個体化される図から、地としての空間や床を巻き込んだ状況全体へと延長される。吸気は、地としての空間における図としての身体として固体化する。さらに吸気によって身体が空間に「届く」いう感覚をつうじて、「呼吸し運動する身体」という「図」が延長して、空間全体を含みこむ。

吸気のこうした作用によって、A さんの身体は方向づけられる。吸気によって、「手が生え」るように身体が「外」へと延長し「床（下方）を押す」という運動の方向を導き、身体と床との物理的接触面を際立たせる。この運動において床は、身体との物理的な接触面としてではなく下方への運動が床に「届く」という形で運動（床を「押せてる」、つまり足で床をおして立つ運動）を支える。吸気による身体から外への運動によって「上に届く」「前後も届く」という身体感覚をとおして身体は運動の端緒としての＜ここ＞が設定され上下、前後などの方向を導く。吸気をつうじて未決定の地平を含む空間における図として輪郭や質感をともなった身体として組織化されるとき、そうした図としての身体はそれが現われるのを支える地平と切り離されて意図的に見出すものではない。

吸気による身体の個体化の運動と身体から「外」へと拡がる運動の連動により、身体と空間はひとつの全体として統合される。このときの身体感覚を A さんは、「だから自分の身体をキャッチしてるっていうこと、だから伸ばしてるイメージがある」と表現する。

２．呼吸による運動の潜在的可能性

２－１．呼気による身体の延長と弛緩

A さんは、呼気における運動について次のように語る。

A さん：（息を吸うときは）足の先までくっと感じられる時間、そのかわり、息をはいたときはそうじゃなくて、緩められる時間みたいな。(13)

A さん：はあっと吐いた瞬間に、次、チャンス、次もう違うことができるというか、同じ空気で、いち、にってやるよりは、いち、またはあって吐いた瞬間に、また次、イメージ違うのがぐって入っていくみたいな、その出し入れみたいな。…（略）…はああって吐いたときに、あ、緩んだなと思ったときに、いろいろ動かしてあげるとすごく動くねんね。息を吐いたときは、ほんとに空っぽになれる。だから次、どんなことでも、どこにでも行けるっていう…ポジションやねんね。(14)

吸気によって現れた、身体の輪郭や充溢といった運動は、呼気において「緩められる」。吸気において際立った図としての身体の輪郭や充溢といった身体の個体化の運動が「緩められる」のを感じた際に「いろいろ動かしてあげる」と A さんは語る。吸気に連動する空間における身体の図式化のイメージは、運動が呼気に切り替えられるとともに、私の身体を「動かしてあげる」契機となる。吸気から呼気へと変わる瞬間は、A さんの運動の意図を可能的地平に投射する契機となっている。この図に支えられて運動として空間に働きかけるとき「すごくよく動く」と語る。吸気から呼気へと切り替える瞬間は、「次、どんなことでも、どこにでもいける」ような潜在的な運動の可能性の地平に支えられて身体運動の契機となる。

吸気が身体を充溢・凝固させて輪郭をはっきりさせるのに対して、呼気は吸気によって構成された身体の統合が「緩んで」、運動の意図を可能的状況に投射することで身体を動かす（身体の個体化の運動が緩むのを感じた際に「いろいろ動かしてあげる」と A さんは語る）。吸気において運動主体は A さんの身体（「手が生える」）であった。吸気から呼気への移行の際、運動主体は身体から A さんの意識に転換される（A さんは「動かしてあげる」と語る）。呼気によって、図式化された身体のイメージは、呼気によって稽古の場を新たに設定しなおし、この状況において空間移動のための運動の予期としてのイメージに転換される（この転換の契機を「息を吐いたときにほんとに空っぽになれる」(15)と A さんは表現する。）

２－２．呼気による新たな運動の生成

前節では A さんは息を吸うことによって生成された充溢し空間に延長する身体イメージが、息を吐くことで緩められた。緩められた身体イメージは新たな運動の契機をなる。

A さん：息を吐いたときにはどうなるかっていうと、はあっ（呼吸音）と、なんかそれを、逆にいうと、吐いてるんやけど、はああって全部もらいつつ、お返ししてるみたいな、そういう感じやねんね。だからリーチと、…なんかそれがなくなって、ただ、なくったときは、次、何ができるかって言ったら、新しいことができるっていう、こう…（笑いながら）チャンスタイムみたいな。(16)

呼気において運動主体は、A さんの身体から意識に転換される。吸気による空間を押す運動によって、A さんの身体は個体化し、さらに個体化をこえて空間に浸透することで、身体は空間を巻き込んで状況全体として感覚する（A さんはこれを「リーチ」と語る）。吸気から呼気へと切り替わる際、図として自覚化された身体図式は、背景に退き（「なんかそれがなくなって」）、「新し

いこと」、つまりAさんの運動の意図が予期される。吸気によって再構成された身体イメージは、呼気によって身体運動の予期に切り替わる。しかし吸気によって再構成された身体イメージは消失するのではない。この身体イメージは、呼気によって生成される運動の背景として作動し（「全部もらいつつ」）、運動を支える。A さんが吸気から呼気へと切り替えるとき、背景となった身体イメージに支えられて、「どんなことでも、どこにでも行ける」ような身体運動を導く（この呼吸の切り替えをAさんは「チャンスタイム」と表現する）。

３．具体的な運動の生成

３－１．呼吸とバランスをとる運動について

前節で記述した呼吸による身体の図式化をもとに、それらをどのように舞踊の技法に重層させていくかについて、A さんがバランスをとる際に用いる意図的な呼吸についての語りから考察する。

> A さん：息を吸って、ぐっと、例えばバランスしていくと、とれるねん。なんでかっていうと外と繋がってるから…っていう感じやねん。…（略）…だから守られてるから、バランスがとれてるっていうか。(17)

吸気による身体と空間の図式化に支えられることで（Aさんは「外と繋がる」「守られてる」と表現する）、Aさんが意図的に身体の均衡する部位や点を探さなくともバランスをとるという運動が可能になる。

> A さん：ぱっとポーズしたときに、…（略）例えば目線も、自分の視界も閉じてる方が、止まれることは止まれるねん。だからバランスっていうことを、止まれると思うのか、なんかこう拡がってとまるっていうイメージなのかで全然変わってくるから。止まるっていうのが、ほんとにじいっとストップしてるっていうのは、踊りのなかではあんまり良いふうには捉えられへんから、(笑いながら)デジカメやったら絶対止まってって思うけど、そうじゃなくて、多少のこういうの（上体を旋回させるような動き）は絶対ある方がバランスはとれてるって思うのねんね。あの、例えば、両足で立ったときに、全然動かへんのは、からだ止まってるみたいな気がするから、からだのなかでいつも流れがあるっていうことは、どこかで足の裏でこういう…だって、水の袋持ってたら絶対にじっとは固めてないやん。そういう揺れを、微妙に感じてるのが一番綺麗に立ててるとしたら、止まってるのはちょっと不自然。(18)

身体がある形態をとるポーズを、運動主体がどのように意味づけるかによってまったく異なる運動として現われる。A さんが語った「止まれると思う」ことによるポーズと「拡がって止まるイメージ」によるポーズの運動生成の構造をそれぞれ分析することでその違いが明らかになろう。ポーズの運動に対して「止まれると思う」とは、A さんが、身体の形態をある位置に固定しようとすることである。ここでのAさんの意図は身体の形態の固定である。このとき、身体の形態の固定だけでなく「目線も、自分の視界も閉じたほうが止まれる」と語る。どこかに目線を送ると

いう運動は、見られた対象の図と未決の領域を含みこんだ地の視界を構成する。身体を意思によって静止させようとする際、視界のそうした潜在的な作動の影響を受けまいとして「自分の視界も閉じる」方が止まることができる。こうした身体の固定は「不自然」であり、舞踊として価値のある運動とは捉えられないのだとAさんは語る。Aさんを含む舞踊者が価値を置くのは、運動の「流れ」を感覚することである。運動の「流れ」は、デジタルカメラで切り取った一瞬の形態像とは異なり、時間と空間において構成される。A さんがポーズをとる際に「多少の」旋回や足裏で「揺れ」を感じるとき、あたかもその形態を固定されたかのような身体は、つねに床や空間などの状況において組織化され続けている。身体の「揺れ」は、どのように空間と時間において身体が組織化されるのかを「流れ」として知る手がかりであり、舞踊において価値のあるものである。

A さんが「拡がってとまるイメージ」を伴ってポーズをとるとき、身体の形態を固定することはAさんの注意の対象とならず背景に退き、運動の「流れ」すなわち空間と時間における身体の組織化のプロセスに向けられる。前節で身体が「拡がる」運動は吸気による点を指摘したが、「バランスをとる」とき、その運動はAさんが意図的に息を吸うこと、つまり吸気の運動とポーズをとるという運動を連動させることで実現される。吸気による「身体が外に広がる」運動は、空間を巻き込んで身体の図式化の運動として感覚される。ポーズやバランスをとるという運動は、顕在的には身体をある形態をとるが、吸気を意図的に連動させることで、運動を支える身体の作動を可能な限り明示化しながら遂行される。このために、「拡がってとまる」ポーズは、「からだの流れをずっと感じる」こと、運動を支える前人称的な作動を含めて身体感覚に注意を向けることが必要となる。

３－２．ポーズをとることについて

A さんによると、ポーズをとりバランスをとる際、呼吸によってつねに状況と身体の組織化が継続している。ポーズをとるとは身体運動の停止ではなく、状況―身体の系の組織化の均衡（「バランス」）によって生成される運動である。

一方、ポーズをとることを身体運動を「とまる」と思う舞踊者について次のように語る。

> A さん：だから、踊りのなかで静止っていうのがあったとしても、ほんとに止まってるっていうのは、止まらな、と思ってることとか、いっぱい入るとほんとに止まってるかも知れへんけど、なんかそれは、あんまり良くないとすると、…そうやなあ、流れをずっと感じる。ただ、踊りのなかで大きなポーズでっていうときに、やっぱり身体がちゃんと整ってない人とか、なんか自分に、動きに自信がない人は、やっぱり止まるっていう悪い方の止まる、にしがみついてるかも知れへん。うんうん…なんか、その辺はちょっと難しいけど。(19)

Aさんが「ちゃんと身体が整ってない人」「自分に、動きに自信がない人」と表現する舞踊者は、運動の際に空間と時間において身体がどのようにあるかについて感覚する訓練が不十分でありそのために運動する「自分」や運動そのものに「自信がない」。身体の作動をつうじて運動の「流れ」、すなわち運動の時間や空間について知ることができないため、「止まる」ことに「しがみつく」。

「拡がって止まる」ポーズの姿勢では、「流れをずっと感じる」と A さんは語る。つまりポーズをとり静止する際にも身体は状況に応じて組織化を続けている。この作動によって、潜在する身体の作動を「揺れ」として「微妙に感覚すること」で、身体が組織化する。ポーズをとるという具体的な運動は、身体がある形態をとり続けるのを支える身体の潜在的な作動を「流れ」の感覚をつうじて明示化することで成立する。

まとめ

運動は、身体において前人称的な作動によってそのつど身体が組織化されることで導かれる。まず、意識的に呼吸を行うことによる身体の組織化の過程を考察した。

吸気は、身体が運動主体として空間を押す運動として身体を固体化する。さらに身体を超えて運動が浸透することで、空間全体を巻き込んだ舞踊する身体として図式化される。吸気は具体的運動の契機となる。吸気によってイメージとして自覚化された身体図式に支えられながら、呼気へと切り替える際に具体的な運動生成の契機となる。運動は、呼吸による状況の設定とそのつどの身体の組織化として生成される。

次にポーズという舞踊における具体的運動を素材に呼吸と運動の関係について考察した。ポーズは A さんが吸気を意図的に連動させることで、運動を支える潜在的な作動を自覚化し、身体がある形態をとるという運動に重層される。吸気によって、ポーズの運動の潜在的な運動を自覚化する。身体感覚的に潜在する身体の作動を「揺れ」として「微妙に感覚すること」で、そのつど身体が組織化される。具体的な運動は、潜在的な作動とそのつどの身体の明示的な組織化の均衡（「バランス」）として生成される。

運動は、刺激―反射のような生理学的な単一の法則が作動した結果生じるのではない。また呼吸や視線などの小単位の運動がありそれらが結束された結果として運動が生成されるのではない。具体的な運動は、連動する呼吸や視覚などの作動の背景をなす潜在的な作動に支えられてそのつどの身体の組織化として生成する(20)。身体が何らかの姿勢をとるポーズとは、状況において非人称的な地平の作動と顕在的な作動が身体において「含み合い」均衡を保つ運動として捉えられる（A さんは「ポーズ」と「バランス」を同義的に語る）(21)。

舞踊者は、運動をつうじて潜在的で前人称的な作動を含みこんで運動を感覚する。舞踊者は、運動生成について、潜在的な作動をそのつど知覚をつうじて明示化する体系を獲得することが課題となる。A さんの語りでは、それは呼吸をすると「からだが膨らむ」「拡がる」といった「身体イメージ」を手がかりとしていた。クラスではそうした「イメージ」であったら「（生徒が）わかる」と述べていた。生徒たちは A さんの投げかけた身体イメージを利用してこうした運動の体系を獲得していく。A さんは、こうした体系を獲得していない動きは「見て（い）てしんどい」と語る。私たちが運動をつうじて理解するのは視覚的な形態の変化ではなく、変化を支える身体の潜在的な作動である。それは身体や運動とは切り離せないような知である。

舞踊者が稽古をつうじて前人称的な身体図式を活性化することは、極めて身体感覚的で自己言及的な試みとして舞踊者の身体を個体化していくと同時に潜在的な地平をも巻き込んで組織化していく。稽古の場で獲得された身体図式の活性化は、運動主体を個体化して運動主体のみに完結せず他者を巻き込んで全体としての舞踊経験として共有可能性をもつ(22)。

第６章　習慣的行為の投げかけと技法の獲得

はじめに

舞踊の稽古において技法を獲得する際、その具体的な方法は取り組む舞踊によってさまざまであるが、舞踊の稽古を開始する以前に獲得された運動時の姿勢などを手がかりに身体の状態を確認しながら取り組む点は多くの舞踊の稽古法において共通している(1)。

稽古の際、生徒たちは、やみくもに指導者の動きを模倣するのではなく、指導者から与えられた、どのように技法を遂行するのかについてのことばによる投げかけを手がかりに一定の注意を身体や状況に向けながら運動を行なう。指導者は、生徒の身体を知覚し、指導者が既に獲得した身体のあり方との差異を見出し、生徒が運動の際に適切な身体的態度をとれるよう何らかのことばを投げかける。

第６章では、A さんの指導経験を扱う。A さんは指導の際に、過去に獲得された習慣的行為を運動のイメージとして生徒たちに投げかける。通常、習慣的な行為は当人が意識しなくても身体図式の働きによって身体を統合し行為を成立させている。わたしたちは水の入ったグラスを持つ、あるいは本を手に持って読むなどの習慣的行為の際に、そのつど身体の上体について意識はしてないが一連の行為を知覚している。A さんは、この意識はしていないが知覚している習慣的行為を、技法を行う際の手がかりとして取り上げる。この章では A さんが指導者として過去に獲得された習慣を手がかりに生徒たちとともに技法を展開する過程の構造を記述する。次に A さんがドロップという技法を行う際の経験を取り上げる。ドロップの技法の際に A さんが意図的に連動させる呼吸が、運動の予期や展望などを組織化することで技法を実現させていく過程について記述する。

１．習慣的行為をつうじた身体の再統合による運動生成

１－１　稽古での課題

指導者にとって稽古の場とは技法の手順やどのように技法が行われるかについて提示し生徒とともに試行することで生徒のみならず指導者もまた身体を組織化していく場として機能する。

A さんは、指導するクラスを、「カテゴリーでいうとモダンダンス」と語るが、クラスの目標はモダンダンスの技法の種類を知ることや技法を実現するための身体操作ではない。課題となるのは運動に随伴する身体感覚から、運動がどのようになされたのかを確かめることである。

> A さん：からだの構造を知るっていうことでもあるし、呼吸を知るっていうことでもあるし、自分の今かたくなってるっていうか、閉ざされていることを知るっていうことでもあるし、ひらかれてる部分を知ることでもあるし、で、総合的には、やっぱり、からだってひとつの流れだし、どこかに滞ってるところがあれば、そこを使わないで踊ってしまっている。なので、できるだけ滞ってるところを発見する。（略）滞ってるところを発見したら、そこから緩めていく。(2)

A さんにとって稽古の目的は、稽古の場という状況において何らかの技法を行うという働きか

けをつうじて「かたくなる」「閉ざされている」「ひらかれている」「滞っている」などの身体感覚を手がかりにして技法の生成のあり方を捉えていくことである。

A さんの「かたくなってる」「とざされている」「開かれている」という感覚は運動を支える身体-状況系の作動のあり方の身体への再帰感覚である。

技法の遂行時に「からだの構造」や「呼吸」などの作動が等価的に機能しているとき「ひらかれている」と A さんは感覚する。それらは身体 - 状況系（A さんは身体 - 状況系の基盤である「からだ」を感覚している）の「ひとつの流れ」として感覚される。この「ひとつの流れ」として運動に整合性を与えるような身体全体を統合する作用が身体図式である。また、「かたくなる」「とじている」という身体感覚は、「ひとつの流れ」として身体 - 状況系を組織化が作動していないことを意味する。技法の遂行の際に「ひとつの流れ」を感じることができない場合、すなわち身体 - 状況系が上手く機能しないようなときに身体は全体としてではなく、「どこか滞っているところ」としてその部位を際立たせる。技法遂行の際の状況への働きかけや状況における運動の図の立ち上げの過程を「流れ」ではなく「流れ」の阻害の感覚（「とじている」「かたくなる」）と捉えることで運動の「図」となる部分を際立たせる。舞踊者はこの仕組みを意図的に利用して、身体 - 状況系の作動である「流れ」の感覚を阻害するような部位を「できるだけ」「発見」する。

このために運動生成を支える身体 - 状況系が「ひとつの流れ」として感覚できるか、また身体と状況の系の組織化のために「呼吸」はどのように作動するか「知る」ことが必要となる。運動遂行の際「かたくなる」「とじている」「ひらかれている」などの身体感覚を手がかりにして試行することは状況を巻き込んだ身体の系の組織化の試行でありこうした実践が「からだの構造を知る」ことに結びつく。

１－２．習慣を手がかりとした技法の遂行の構造

稽古において舞踊者が、意志による身体部位の操作や型の連続だけではない方法で運動を生成させようとするとき、技法の遂行をつうじて身体感覚を頼りに状況にどのように働きかけることでどのような運動の背景を作動させるか、運動の背景に支えられてどのように技法が成立するかについて一連の作動を問うことが課題となる。A さんは、運動遂行を支えるために、日常的な身体行為を手がかりとして提示する。

> A さん：ここのつま先がこうですよとか、こうやったら脚が上がるとか教える事もできるんだけど、喩えるものがすごい私、日常のことが多くて、で、いっつもこう笑われる。（略）普段私が使ってるものでこうするでしょ、こんな感じで今のやったら良いねんって…いうことを。(3)

A さんは、身体（「つま先」）の物理的な構造や身体の部位操作としての「脚をあげる」方法を提示するのではなく、「日常のこと」「普段私が使ってるもの」という習慣化された行為を提示する。提示した習慣的行為のうち、主題となるのは習慣化された行為の形態ではなく、行為の背景として作動する状況 - 身体の系によってその形態に到達しうるような行為の意味である。それらを「こんな感じ」として稽古の場に提示する。

A さんは習慣的行為の投げかけによって生徒たちが技法を成立させる過程を次のように語る。

> A さん：多分やったことある感覚があるんだけど、それをもう一回再認識するのが、踊り…っていう気もするし、例えば熱い砂のところを歩いたらどんな感じやったって（注：生徒に訊いても）、みんなすぐ思い出せないやん。知ってるけどそれで歩いてみなさいって言われたときに、なかなか難しいけれども、それをイメージして、なんかこう歩いていくっていう、足の裏を丁寧に使っていうことやけど、言葉だけで丁寧にって言われても難しいやん。指先きれいにって言われても、なんか、難しいんだけど、なんか、細ーい手袋の中に手を入れていって先まで入れていく感じってなると、みんな、やったことあるやん。だから、多分、やったことあることを、いっぱいあるんだけど、それをなかなかこう踊りで…する機会が私たちもなかなかないけど、段々、踊っていくと、あ、いつもやってること。(4)

稽古では「やったことあること」を「もう一回再認識」すると A さんは語る。A さんによって投げかけられた「やったことあること」とは所与の状況がある行動を導くような関係として過去に獲得された身体的な態度のことである(5)。A さんの語りでは、こうした関係を確認する作業は単なる過去の想起ではない。ここでの過去とは「やったことある」つまり過去に獲得されているが A さんに投げかけられるまでは忘却していた過去の行為の身体感覚である。生徒たちは通常は忘却されている過去の行為の身体感覚を A さんによって投げかけられ稽古の場という状況で共有することで各々が個別に身体に注意を向ける際に投げかけを想像的に用いることで技法の「展望」(6)につなげていく。

A さんの語りから稽古の場で歩く際の運動の成立をとりあげよう。生徒たちが歩く際に「熱い砂の上を歩く」という過去に獲得された行為が A さんによって投げかけられる。この投げかけによって稽古の場での技法（「熱い砂の上を歩く」ように歩く）の可能性の地平が拓かれる。

生徒たちはそれを「すぐには思い出せない」ために A さんの投げかけに即応することができない。生徒たちは過去に獲得され忘却された熱い砂の上を歩くという運動に向けて稽古の場で技法として「なんかこう歩いていく」。このとき忘却された過去の行為の身体感覚は想像的に用いられる。A さんが投げかけによって開いた地平に生徒たちが「なんかこう歩いていく」とき忘れられた身体感覚を回帰するとともに技法の新たなスタイルを獲得していく。つまり歩くという技法は過去の身振りの再現でもなければ投げかけに対応する意味が予め設定されているわけではなく、忘却された過去を志向することにおいて新たに意味を獲得していくことで成立する。

A さんは「やったことあること…を踊りでする機会はなかなかない」にも関わらず「（稽古で）踊っていくといつもやってること」なのだと述べる。過去に獲得された行為の身振りをそのまま舞踊の技法として再生・反復させるわけではないために技法として「踊りでする機会はない」。しかし忘却された過去の志向をつうじて技法を遂行する際に過去に獲得された運動と今まさに行ないつつある運動との差異化をつうじて新たな意味が了承されるとき取り組む技法は獲得される。

１－３．あらたな意味生成の地としての習慣

A さんは、自らのクラスで「イメージはすごいしてもらうクラス」と語る。運動を行なう際に

設定されるイメージは、前節で記述したように運動する自己の身体像でもなければ身体の部位操作を促すものではない。A さんの言うイメージとは、過去に獲得され習慣化された行為の身体図式である。過去に獲得された行為の背景は今まさに行なう技法の可能性の地平となることで技法の意味は捉えなおされその成立を支える。こうしたイメージの機能について次のように語る。

> A さん：イメージって言ってしまうと簡単やけど、ううん…でも、イメージのボキャブラリーが、こう…どれだけあるかとか、それもすごい関わってくると思うし、（略）…モダンダンスとかコンテンポラリーってなると、普段やってるようなことが入ってくるから、その人が出てくるっていうか、なんか隠されへん。その人の、日常までは言えないけど、やっぱりなんかあるねんね。うん…でも、やっぱりその一個の経験を、木を触るにしても、いっぱい木を触った人が、ああ、木を触ったようにやってみようって思うのと、そこで違うと思うから、やっぱりその、同じ説明受けても、同じイメージで踊ってみようって思っても、やっぱりなんか違うっていうのは、やっぱりその人の、ボキャブラリーのような、…動きのボキャブラリーじゃなくって、なんかこう、物に対するとか、感じたことのあるボキャブラリーは、確かに…関係してくる…ような気は…します。(7)

A さんの語る「イメージ」とは、身体に沈殿する過去に獲得され習慣化された行為である。稽古の場において技法を遂行する際、それらは技法を成立させる地であり今まさに行なう技法の意味の基盤となる。A さんによればモダンダンスやコンテンポラリーダンスではこうした「普段やってるようなこと」を運動経験の地とするため、技法が成立する際に「その人」が現われる(8)。習慣化された行為の地が技法の遂行の際の地として作動し技法の運動が図として現われるため A さんによれば「日常まではいえない」、つまり習慣化された行為がそのまま反復再生されるわけではない。図として現われるモダンダンスやコンテンポラリーダンスの技法を行う「その人」の背景（地）として、その顕在性を超えて「なんか隠されへん（隠せない）」というかたちで露出する。

A さんによれば、ある習慣的行為を投げかけ、稽古の場において「同じイメージ」として共有される。舞踊者個々人が「踊ってみよう」と投企し現われた各々の運動は「やっぱりなんか違う」と語る。

メルロ＝ポンティによれば、習慣化された行為を支える身体図式は身体に沈殿し、意志や思考に先立って世界へと働きかける(9)。A さんは、舞踊の運動の背景となりる過去に獲得された行為の身体図式を「ボキャブラリー」と表現する。それらは「動きのボキャブラリー」としての身振りや身体の形態変化のパターンではない。すでに獲得された行為の身体図式は、与えられた状況においてどのように「物に対」し「感じた」りするかについての身体のあり方を決定する。A さんが語る「ボキャブラリー」は、技法の展開の方法やクセとしてではなく、新たな意味の生成の出発点となる。

２．技法の展開

２－１．習慣の組み換えによる身体 - 状況系の組織化

前節で明らかにした習慣化された行為の作動を踏まえて、それらがどのように具体的な技法と

して展開されるかについて、A さんの実践から記述する。

尼ヶ崎によれば、舞踊の運動は「ある程度のまとまりでひとつの意味」を持ち、舞踊者は一連の運動を部分の連結として捉えるのではなく、「フレーズ」として捉えている(10)。舞踊者にとっては、運動は認知の対象としてのみではなく、「自分の身体がそのフレーズを具現する行為」として舞踊者の身体において生成される(11)。舞踊者にとってはある技法は小単位の運動の連続としてではなく、いかにひとつの意味のまとまりとして実行するかが課題となる。つまり状況において技法の遂行をつうじていかに「空間と時間に住まう」かそのありかたそのものを問う。

舞踊者が何らかの技法としての運動を行なう際、「フレーズ」としての一連の運動の意味の獲得のために手がかりとして挿入されるのが前節で記述した過去に獲得され習慣化された行為である。

A さんが実践するモダンダンスでは、ドロップと呼ばれる技法がある。A さんによれば主に直立した状態から上体を前方（前屈）や側方に倒すように屈曲する運動のことである。立位の状態から上体を倒すという一連の運動の意味をどのように獲得しているのかについて A さんは次のように語る。

> A さん：落とすとか、ドロップって知ってたとしても、振りでいうとドロップとかいってはああって（息を吐いて上体を前に倒す）やってるけど、何か、ほんとに落とすっていう感覚を、物を持ち上げて落とすっていうのをやってみよう、な感じとか、何か日常に当てはめる(12)

A さんによれば、立位の状態から息を吐いて一気に上半身を前屈するという手順をとるドロップという技法をおこなう際「物を持ち上げて落とす」という過去に獲得された行為（「日常」）をあてはめる。ドロップの技法の運動の手順と物を持ち上げて落とすという運動の身振りは一致しない。ここでは身振りが問題となるのではなく、「落とすっていう感覚」と語るような日常的行為の地をドロップの技法の成立の手がかりとする。ドロップの技法は、立位から上体を倒すように屈曲するという一連の運動をフレーズとして行なわれる。ここでのフレーズとは上体を倒すという形をとることではなくドロップの技法をつうじて「（ものを持ち上げて）落とす」という運動感覚を生み出すことである。一連の運動について A さんは次のように語る。

> A さん：ううん……（6 秒）…そうやね…やっぱり、腕の重さとか、それから、まあ脚の重さはなかなか…難しいねん。なんでかっていったら、足、床につけてるからさ、重さをどんって感じるのは、すごい難しいねんけど、ドロップをするのは。感じるのは簡単やけど。まあ落とすのは胴体とか、そういう重さやから、それを…それこそ持ち上げる感覚はなかなか難しいから、息を吸って自分で高さを出して、で、一気に力を抜いてみる…ときの自分の重さを感じてみる…楽しさ。重さを感じる楽しさを、ドロップでは味わおうとしている。うん…だからどこからぶら下がってるのかとか、どの高さから落とすのかとか、イメージとしたらそういうのをつけながら、…（略）(13)

A さんは、ドロップの上体を倒すという運動を、意識的に呼吸を行うことで実現する。呼吸に

よって、稽古の場において「ものを持ち上げ」て「落とす」というイメージを機能させる。意図的な呼吸の挿入がイメージとしての「物を持ち上げて落とす」運動の方向付けを担う。

A さんは、ドロップの運動を行なう際に「落とすのは胴体とかそういう重さ」であり運動をつうじて「自分の重さを感じてみる」と語る。A さんにとってドロップの技法は一連の運動をつうじてどのように私の身体の「重さ」が現われるかについての試行である。

ドロップの技法は主に立位の状態で行われる。運動開始前の立位の状態で上半身（胴体）の重さを感覚したり、あるいは上半身を「持ち上げる」運動を行なうことは、人間の身体の物理的な条件上困難である。そこで胴体を「持ち上げる」運動のためにAさんが挿入するのが意図的な呼吸である。

Aさんは吸気によって「自分で高さを出し」たり、「どこからぶら下がってるか」を「イメージ」する。吸気が潜勢的に「(ものを）持ち上げる」運動として作動しイメージとしての「高さ」を設定する。A さんが意図的に物理的空間に落下の開始点を定めるのとは異なり、意図的な呼吸（吸気）が状況への投企として運動の開始点としての「高さ」を定める。これにより「どこからぶら下がるのか」「どの高さから落とすのか」という運動の「展望」(14)が予期される。吸気が状況と身体の系を再設定し潜勢的な運動の地として組織化する。一連の組織化の作用は「高さ」や「ぶらさがる」などの身体感覚としてAさんの身体に再帰する。

吸気によって状況と身体の系が組織化し、「高さ」などの身体感覚として自覚化されるとそれを契機に、「息をはいて一気に力を抜いて」上体を倒すように屈曲される。呼気は上体を倒す運動が現われるための運動の方向付け（落下）を担う。吸気によって図として現われた運動の展望は呼気によってドロップの経験の地に移行し上体が倒す運動を支える。このとき運動の図はドロップされた身体のリアルな重さに移行する。このときに感覚される「自分の重さ」の感覚は、どのように図－地構造が移行しあいながら状況と身体を組織化しドロップの一連の運動が現われたかの指標となる。

２－２．呼吸による技法の獲得

A さんは前節の語りに引き続きドロップの技法を行う際に意図的な呼吸を挿入することで稽古の場において潜勢的に状況 - 身体系を組織化する経験を次のように語る。

> A さん：まあ、一個の呼吸が、吐いたときの、一個の動きの象徴でもあるけど、ねえ。息吸ったままやったら、なかなかできへんから、全てをふわって投げ出したときに、(略）ドロップっていうことは息も吐いて、はああって軽くなる、実際は重くなるねんけど、はああっていう重さも感じて、…だから要所要所にちょっとそういうことを、でも必ずしも、こう（上体を倒す）なわけじゃなくて、頭がそのままでも、息はそのまま落とせるわけやから、何も高いところからじゃなくて、息をすとんと落とす…こともドロップやし、ちっちゃい動きでも良いねんやんか。でも必ず、そういう、ちょっと…入れながら、やるほうがまあ、踊り手も良いし、そんな感じかな。だから、自分の身体を味わう、ひとつの…うん…（笑いながら）方法？(15)

A さんが呼吸はドロップの技法の「象徴」と語るように、吸気が高さや持ち上げる運動を潜勢的なイメージの領域において組織化する。呼吸がドロップの経験の図と地を移行するための運動の契機として「要所要所に」呼吸を意図的に挿入していく。これにより、吸気によるイメージの組織化が呼気によってドロップの経験の地として背景に退く際の「はああって軽く」なる感覚とドロップされた身体のリアルな重さの感覚が相即する。

A さんによれば、上体を倒す運動を伴わなくとも「息を落とす」だけでドロップの技法は成立する。A さんにおいて意図的な呼吸と「ものを持ち上げて落とす」上昇と落下の運動は互いを象徴しあう(16)。想像的な領野をふくめた状況全体における運動の方向付けの主体は A さんの意図的な呼吸である。意図的な呼吸による運動の方向付けにより「ものを持ち上げて落とす」運動感覚の想像的な使用が可能となる。運動の方向付けのための意図的な呼吸の主体は A さんである。このため象徴的な領野の作動は場から切り離されることなく A さんに再帰する。呼吸が運動の方向付けを担うために「頭（の位置）がそのまま」で上体を倒す運動を現われることがなく、また「ちっちゃい動き」であったとしても身体 - 状況系の作動としてドロップの（ものを持ち上げて落とす）運動をまとめあげる。

A さんは、ドロップの技法遂行の際の「ものを落とす」という過去に獲得された行為が意図的な呼吸によって高さなどの状況や運動の展望を組織化すること、ドロップの経験に図と地の移行、また象徴として潜勢的に作動し稽古の場でのドロップの技法をまとめ上げる一連の作用を「踊り手も良い」として技法遂行で扱う主題とする。このように技法の獲得を試みる際に一連の作動そのものを問うあり方を「からだを味わうひとつの方法」と語る。

まとめ

A さんの語りを素材に舞踊の稽古の際の技法の構造を記述した。立つ、歩くなどの過去に獲得された習慣を更新し技法を獲得する過程の記述で明らかになったのは、習慣を手がかりとする際に、通常は忘れられている過去を出発点とすることである。過去に獲得され身体に沈殿するが通常は思い出せない過去の行為の身体感覚を技法遂行の際に想像的に用いることで技法の展望が組織化される。技法遂行の際に志向される習慣は状況において可能的な身体的態度のボキャブラリー、すなわち新たな意味生成の地として潜勢している。

技法遂行の際に想像的に用いられる過去に獲得された習慣の運動感覚が運動を方向づける。ドロップの技法では、ものを持ち上げて落とす際にイメージされる落下するものの重さの感覚が上体を倒す運動の手がかりとなっていた。ものの重さの感覚のイメージがドロップの技法を導き稽古の場という現実の状況においては倒される上体の重さの感覚にすりかわる。この作動の媒体となるのが技法遂行に意図的に挿入される呼吸である。意図的な呼吸によって想像的・象徴的な地平において上昇・落下（ものを持ち上げて落とす）の運動を組織化することで過去の習慣に回帰するとともに技法（ドロップ）の展望をまとめる。呼吸が実際の技法の運動の方向付けを行うとともにその運動を象徴する。

技法の獲得を試みる際に過去の習慣を手がかりとすることは身振りの反復・再生ではなく、そのつどあらたな意味や身体のスタイルの生成や運動の象徴と方向付けに結びつく。このことが技法の獲得の試みの創造性を担う。

生徒たちにとって指導者 A さん投げかけは技法の遂行を導くような刺激となっていた。忘却された過去の身体感覚は稽古の場において A さんが投げかけとして稽古の場という現実の状況に提供し、それらを生徒たちと共有することで各々の技法遂行を導いていた。個別に経験される身体感覚が、稽古の場において共働性をもつことが示唆される。こうした身体感覚がある状況において協働性を伴い作用することの構造については次章でとりあげる。

第７章　身体の同調・同期による運動生成について

はじめに

舞踊の稽古では、ほとんどの場合指導者と生徒たちによる複数の人間によって行われる。稽古では指導者が生徒に技法を示し生徒が技法を獲得するが、ここでのそれぞれの身体の組織化の体験は、指導者による技法の提供と生徒による技法の享受といった一方的な関係によるものとはいえない。指導者が行う技法を生徒たちが模倣したり、あるいは指導者と生徒たちがともに技法を行いながら互いの身体を組織化していく。このとき稽古の場という同一の系において、各々を互いに知覚しながら身体を図として立ち上げていく過程をとる。

メルロ＝ポンティは、『シーニュ』所収の「哲学者とその影」においてこうした同一の系において、複数の身体が器官として作動する協働性を間身体性(1)と呼ぶ。彼は『知覚の現象学』においてもこの概念につながる「無記名の実存」(2)という概念を用いて、私の身体と他者の身体がそれぞれ個別具体的な身体でありながら協働してひとつの系をなすような身体の協働性を指摘している(3)。舞踊の稽古は、メルロ＝ポンティが指摘した身体の協働性を前提として進められる。舞踊の稽古の場面においては、指導者がそのときに行うべき技法を提示し、それをいかに行うかについて実際に生徒たちとともに技法を行うことで各々の身体を組織化していく。

社会心理学の領域では、こうした身体的な協働性について非言語的なコミュニケーションの成立という観点から分析が行われている。対人相互作用場面において、非言語行動が相手のそれと同期または類似し、コミュニケーション行動が連動していく現象についてベルニエリとローゼンサールは「行動の同調　behavior matching」と「相互作用の同期　interactional synchrony」に分類する(4)。

行動の同調とは、コミュニケーションの際に、相互作用者の姿勢や癖などの身体の動作が当人たちが意図せずに一致する現象をいう。新生児模倣(5)や、学校教育の場面で教師と生徒が同じ姿勢をとったり(6)、心理臨床の場面でクライエントとセラピストの姿勢が一致(7)する事例が報告されている。社会心理学において、こうした身体動作の同調は円滑なコミュニケーションの指標とされている。

相互作用の同期とは、コミュニケーション当事者による身体動作について、一方が行動を起こすとそれに呼応して他方の行動が発現する現象のことをいう。同期が生成している場面では、コミュニケーションは、一方のある行動がもう一方の行動を導くパターンをとりながら進行する。例えば、養育者の音声に連動して乳児の身体動作が発現したり(8)、演説の場面において、話し手の音声に応じて聴き手の身体動作が連動する観察事例(9)などが報告されている。社会心理学においては、こうした一方の身体動作に呼応して契機的に他方の身体動作が発現する同期の現象は、社会適応の指標として考えられている(10)。

田中によると、こうした同調、同期の現象とは知覚的な出来事であり、「自他のあいだの知覚 - 行為の循環的関係」を基盤としている(11)。同調、同期の現象は「他者の行為を知覚することが自己の行為を促し誘発するような関係」において、「他者の行為を知覚すると、自己の身体の感覚 - 運動的な次元において同じ行為の可能性が反芻されるだけでなく、他者の行為の意図に応答する新たな行為が誘発」される(12)。

知覚と行為の循環的関係を基盤に成立する行動の同調・同期の概念を舞踊の稽古の場面にあてはめてみよう。舞踊の稽古では主に次のようなプロセスをとる。まず、指導者の示す動きを生徒たちが模倣してこれから行う技法の手順を覚える。次に生徒たちが、ときに指導者も一緒に音楽やカウントなどに合わせてその技法を行う。本稿では稽古者がともに運動を行なう場面を身体の同調の場面として取り上げる。指導者によって設定された運動の手順を確認しともに運動を行うことによる姿勢の一致という点では、コミュニケーション場面における相互作用者の意図しない姿勢の一致とは異なる。一方で舞踊の稽古において稽古者たちは、他の稽古者たちと動きを揃えなければならないといった基準に従って運動をおこなっているのではない。舞踊の稽古の場での同調は、この意味で他者の期待や標準に合わせて個人が態度を変える同調行動とは異なる（13)。指導者と生徒の各々にとって主題となるのは、運動が私の身体をつうじてどのように行なわれるかであり、稽古者どうしの姿勢の一致それ自体には関心がない点に注意が必要である。稽古の場面では、他者の行為の知覚を背景に各々が状況へ投企することで結果的に姿勢が揃うという視点が必要であり、この意味で心理学の同調の成立と共通する構造をもつ。

稽古の場では、生徒たちが運動に取り組む際、遂行される運動に応じて継起的に指導者が声をかける場面もしばしば見られる。この章では、指導者の声かけに応じて生徒の身体が組織化されていく過程を、身体の同期の場面として取り上げる。稽古の場での運動をつうじた身体の同期・同調は、運動する個々人の身体感覚をつうじて知覚される。舞踊の稽古とは取り組む身体技法の運動をつうじた「運動の運動的意味の了解」(14)の試みであり、意味の獲得は舞踊者の身体感覚を手がかりとする。舞踊の稽古は、技法の遂行の場面で指導者と生徒たちの間での同調や同期が交替、あるいはときに双方を含みながら進行していく。本稿では、舞踊の稽古における同調と同期の場面に注目し、それぞれの場面で指導者と生徒たちがどのような間身体的な協働関係をとることでそれぞれの動きが組織化され、技法の獲得に至るのかについて記述を試みる。

A さんのインタビューの語りをもとに、同調や同期などの間身体的な協働性の構造について現象学的に考察を行った。

１．身体の同調

１－１．同調による稽古の場の組織化

通常の舞踊の稽古では、指導者と生徒が集まり、指導者が組み立てたストレッチやエクササイズなどの運動を一緒に行なう。１節では、生徒たちが一緒に運動を行なうという同調の場面について考察を行う。

A さんは、稽古の場に皆が集まり、同じ技法を一緒に行うことについて次のように語る。

> A さん：ダンスをやってない人でも、多分できることやねんけど、それをあえてクラスで、こんなんやって大丈夫かなあって思ってやってるねんけど。でもクラスって、いつも言うねん、みんな。一人ではできないよね、しんどくてって。だるいよねえーって、うん。もう、こんなん～って、でもみんなだからできるよね、今、みたいな感じで。クラスってそうやん、一人でも私がやってるストレッチとかできるよねって思うけど、誰も家でできへんねん。で、私もできへんねん。みんなといって、声かけながらやると、できるねん。やっぱりクラスの

よさって、…そういう…ね？空気ができてるというのもあるし、…うん、みんなと一緒やから続けられるみたいなこともあるし…うん。(15)

A さんによると、クラスで行う技法はダンス未経験者でもできるような簡単な運動である。指導者が手順を示したり、生徒がそれを模倣をしなくてもできるような運動、すなわち稽古の場での同調や同期の場面が必要ではないような運動である。そのため A さんは、生徒たちがそれぞれ自宅で「一人でも」「できる」と思っている。だが実際には指導者 A さんを含めてクラスの参加者は「一人ではできない」。個々人の運動が成立するためには「今」「みんなだからできる」ような場、すなわち「クラス」が必要となる。

A さんは、クラスの場において「みんなといって、声かけながらやると、できる」のだと述べる。「みんなといって」とは、個々人が稽古場に「いって」参加すること、および稽古の場で個々人が課題となる運動をつうじて場に投企することの二重に意味を持つ。稽古の場での同調は、単に外的形態の一致だけではなく、「みんなといく」こと、すなわちクラス参加者の稽古の場への投企によって成立する。A さんや生徒たちの運動は、こうした同調を背景に、生成されつつある運動について声をかけることをつうじて成立する（なお指導者の声かけと生徒の運動生成については２節で記述を行なう）。

稽古の場は、「みんなとい」くことで運動の可能性が潜在する場となる。A さんは、こうした場を「空気ができてる」と表現する。ひとりで運動を行なおうとする場合、運動の可能性が潜在する場が機能していないために遂行が困難となる（「しんどい」「だるいよね」という語りで表わされる）。稽古の場で「みんなとい」くことで運動可能性が潜在する場として運動を支えているために、知覚と行為の循環関係が機能し、その運動は「（みんなと一緒だから）続けられる」。誰にでもできる簡単な運動を「あえてクラスで」行うことの意味はこうした構造にある。

１－２．指導者と生徒の同調

前節では、稽古の場で各々の稽古の場への投企が同調することで、運動の可能性が潜在する場となることを指摘した。各々の運動は、この可能性の地平に支えられて生成される。

A さんの稽古の場合は具体的に次のように行われる。稽古の場では、通常指導者が生徒たちの前に立ち、これから取り組む運動について説明したり目の前で行ってみせたりする。生徒たちは指導者が行う運動を一緒に行なうことで運動の手順を覚えたり、その運動はいかに生成されるかについての指導者からの説明をもとに試行する。

A さんはこのときの生徒たちとの関係のとり方について次のように語る。

A さん：みんながいるのも、良し悪しってあるやん。そんなに、周りとわあってやるのが好きじゃない人が、やっぱりいるねんね。だから…わあじゃなくて、私が思ってるのは、クラスに、例えば 10 人（註：生徒が）いてても、あの…その人は、あの、1 対 1 で良いと思うねん。別にあの、青春ものじゃないねんから、横の人と一緒にやらないとっていうのは、そんなん全然いいねんけど、（註：指導者と生徒たちが向かい合って）立ったら 1 対 10 やねんけど、1 対 1 の気持ちで、…うん、とりあえず、できるだけするようにしてるねんけど。（略）

…だから自分だけのことじゃなくて、他のことも入ってくるから良いんとちがう？だから、それが、みんなとやってて、ああ、あの人、あんなんやあってふっと思うこともひとつやし、それと自分で、良い感じで比べるっていうか、よかった、私もできてないわあって思うことも一個やし、わ、私もそれって頑張ろうとか、やっぱり、そういう、先生だけじゃなくて、…何人かいてたら、自分もこう、客観的に見られる…うん。それがこう、良いんやと思う、一緒にやる。(16)

生徒が「横の人と一緒にやらないと」と思う場合、他者と行為を合わせることが期待され、行動を合わせること自体が主題となっている状態である。A さんは、生徒間で動きを揃えなければならないという状況は期待していない（なお他者の期待に応えるために行動を揃える状態は心理学の領域においても同調行動と呼ばれ、同調や同期とは明確に区別される(註 17)）。また生徒たちのなかにも「周りとわあってやるのが好きじゃない人が、やっぱりいる」と A さんが語るように、他の生徒たちの運動を意識しながら指導者の課題を行うことを好まない者もいる。そのような生徒は指導者と生徒が「1 対 1」であるかのように稽古を進めれば良いと語る。A さんも、指導者と生徒たちの関係を「1 対 10（指導者と生徒たち）」ではなく「1 対 1 の気持ち」で稽古を進めるのだと語る。

A さんが示した運動を「みんなとやって」いるとき、前節で記述したように稽古の場は運動の可能性が潜在する場となる。このとき生徒たちは、他の生徒と動きを揃えるといった同調行動が主題となるのではなく、指導者と生徒たちのそれぞれが同調する。

生徒から見た「1 対 1」の関係において、各々の生徒たちは指導者 A さんが行う運動を志向しながら、運動をつうじて自らを感覚している。つまり A さんと同調が成立しており、他の生徒たちの運動はその背景となる。これは A さんが「1 対 10」と表わした、指導者が同調している集団としての生徒たちと対峙するという関係とは異なる。

A さんによれば、こうした「1 対 1」の関係をとることで、生徒たちは「自分だけのことじゃなくて、他のことも入ってくる」。つまり、生徒たちは、指導者の身体に同調しながら私の身体を感覚しているとき、背景となっている他の生徒の運動について知覚し、私の身体感覚と「比べる」ことが可能となる。生徒たちが互いに同調しているのではなく、生徒たちそれぞれが指導者との同調をつうじて運動を実現している。このとき生徒たちは、各々の運動の生成の仕方を私の運動生成との差異として感覚する。A さんの言う「1 対 1」の関係をとることが、他の生徒だけでなく私の身体のあり方を「客観的に見」ることが可能となる。

２．身体の同期

２－１．稽古の場における同期

２節では、生徒たちの運動の際に指導者が声をかけることによる生徒たちの運動が生成される経験について考察を行う。

A さんは、生徒たちが運動する際に声をかけることについて次のように語る。

A さん：（生徒のなかの）ある人は、先生の号令が良いんですよって。号令っていうのは、は

い、ここ息吸って〜、もっともっともっと〜って言われるからできるんですって。でも暗示みたいにみんなできることがあるねん、ふわあって。でも、言わないとできへんなあって。めっちゃ、細かく細かく、はい、次、肘の関節〜、はい、脇〜っていったらふわあって。でも自分でやってって言ったら、えっみたいな感じで、暗示みたいにかけられますわって。うん。だから、暗示のように言っていくのも先生の役目かもしれないし、私も何か教えるというよりは、こう、その人がやりやすいように、ひ…こう、ひっぱっていくというか、そういう役目かなと思ってクラスはやるようにしてて。(18)

生徒たちの運動に合わせて、指導者が声をかけるという同期の場面についてAさんは、稽古場での生徒の発言を借りながら「号令」と「暗示（にかかる）」の関係で語る。

A さんの投げかける「息吸って」「肘の関節」「脇」という「号令」は、提示した運動の手順に従ってここで息継ぎをせよ、肘や脇などの身体部位を操作せよ、という指示ではない。
A さんは、生徒たちの運動の過程を知覚し、生徒たちが行なう運動についてイメージとして予期している。つまり生徒たちの運動の可能的地平の組織化をAさんが担う。この運動イメージを「息を吸って」「肘の関節」「脇」などに「細かく細かく」図として生徒たちに投げかける。生徒たちは、A さんの声かけを契機に、A さんが可能的地平に拓いた運動イメージを知覚する。これによりAさんが組織化した運動イメージに支えられて生徒たちの運動が生成してしまう。

互いの身体を知覚することで相手の運動を引き受けてしまう現象は「引きこみ　entrainment」と呼ばれている。貫によれば、引きこみとは「<物のうちでの超越>のメカニズム」を介して、他者の身体と私の身体の系が転移する現象である(19)。A さんの事例では、声かけをつうじて A さんが組織化する運動の可能的地平に生徒たちを引きこむことで生徒たちの運動が生成してしまう。このようにAさんの声をかけ（「号令」）と生徒たちの運動生成（「暗示」）は、引きこみを背景として成立する。

生徒たちは、運動の可能的地平の組織化をAさんが担っており、それに引きこまれる形で運動が生成されてしまうので、その運動を「暗示にかけられる」ように感覚する。また、運動の可能的地平の組織化をAさんが担っているために、「(A さんが) 言わないとできない」(A さんが声かけをつうじて組織化したイメージに引きこまれなければ生徒たちは運動ができない)。

A さんは、引きこみによって生徒たちの運動が生成してしまう事態を「ふわあっ」という語で表す（なおAさんが「みんなできる」と語るように、ここでの運動は生徒間で同調している。）Aさんは、生徒たちの運動をこのように導くことを「何かを教えるというより」生徒たちが「やりやすいように」「ひっぱっていく」と表現する。生徒にとって「やりやすい」とは、自分では運動イメージを可能的地平に組織化できないような運動を、引きこみによる協働関係において生成させるような方法をとることである。

２－２．同期を引き起こすエポケー

前節では、指導者と生徒の「号令」と「暗示」という協働関係によって運動の可能的地平の組織化をAさんが担い、声かけを契機とする引きこみが作動することで生徒たちの運動が生成してしまうような事態について記述した。生徒たちは、A さんによる引きこみにおいて受動的に運動

を被るだけではない。運動の際、「暗示」のように運動が生成されてしまうような事態を経験するために積極的に状況に投企していると考えられる。

生徒の視点から運動を生成するために必要なことについて、A さんは次のように述べる。

> A さん：知ってることでも一回さらにして、自分も気をつけてるって思うけどそれはちょっと置いといて、先生の言うとおりに導かれて一回やってみるとか、そうすると、ちょっと…ふわあって感覚が違ったり、私これ、できてた感じやったけど…ちょっと違うわみたいなんがあったりするから、それはやっぱり、受ける方がどれだけ素直かにもよるし、…うーん。(20)

A さんによると、運動をおこなう際、「知ってること」や「気をつけてる」ことを「ちょっと置い」て指導者に「導かれ」ることで、これまでとは異なる運動が生成される。つまり生徒たちは既に獲得された運動における身体的な態度を「エポケー」する。さらに前節のような引きこみによる協働関係において、今まさに行なう運動の可能的地平の組織化を担う指導者 A さんの身体を知覚することで、生徒たちは運動をこれまでとは異なるあり方で生成してしまう事態として経験する。

実践の最中に実践者が行為していることがらについて考えるプロセスについて「行為のなかの反省」と呼ばれている(21)。彼は、実践者は実践をしながら状況をいかに把握し行為を成立させているのかについて、自覚的であれ無自覚的であれ振り返っている点を指摘する。A さんと生徒たちの事例では、生徒たちは運動の際、私がいかに状況に投企するのかについてはエポケーし、指導者の声かけを契機とした引きこみによって運動が導かれる。生徒たちは指導者と同期を引き起こすために積極的に「エポケー」し、自己の意図を消す。こうした間身体的な協働関係において生成した運動は生徒たちそれぞれの運動として表れ「知覚をつうじて直接的に理解され」る(22)。生徒たちの「反省的な自己」は、自己の意図を消すことで同調を成立させる間身体的な協働関係において運動として経験する。この運動を「ふわあ」という身体感覚や、これまで行ってきた運動との「ちょっと違う」という差異として感覚する。

３．同調・同期をつうじた身体の組織化

３－１．同調・同期による身体の再構成

前節まで、同調や同期による運動生成の構造について記述した。３節では、稽古の場における指導者と生徒たちの協働関係において運動が生成される際、どのように身体が再構成されるのかについて考察を行う。

A さんは、「号令」と「暗示」のような協働関係における身体の再構成について、次のように述べる。

> A さん：それですぐ変わるわけじゃないし、思い込みも一個の蓋になってるから、その人の長年の思い込みがもし、例えば腕が、極端に言うと腕は…ここから（肩を触る）って思ってる思い込みをすぐには直されへんけど、ほんとは腕は（胸の中央のあたりに手を置く）ここ

からやねんけど、腕はここから（胸の中央）ていう思い込みを自分なかでまた違う、埋め込むにはまた何か月か何年かいると思うねんけど…思い込みを、何か…あ、ここもオッケー、あ、ここから考えてもいいよねってその人がほんまに、こう流動的に…あの…暗示にかかるじゃないけど、あ、そこでって思ってやってみようって思うことで、絶対何かは…変わるやん。ほんとに解剖学的に言ってるだけでは、そんなんさあ…動きはふわあっとは生まれへんと思うねんね。(23)

運動生成の「蓋」、つまり号令と暗示の協働関係をとりながら自己の身体の組織化を目指す際に、それを妨げるのは生徒たちの「思いこみ」である。A さんの語りの事例では、生徒の「思い込み」とは腕が肩から始まっているという身体イメージである。身体イメージは「自己の身体に対して付随する（時に意図的な）身体の知覚、態度、信念のシステム」として機能し、状況への投企を支える(24)。腕が肩から始まるという身体イメージが長期にわたり固定化されている場合（「長年の思い込み」）、そうした身体イメージに支えられた運動は習慣として現われる。こうした身体イメージを「また違う」ものとして再構成し、新たな習慣として「埋め込む」には短期的・一時的に同期や同調を被ることでは「すぐには変わらない」。

A さんによると「何ヶ月、何年」といった長期的な同調の継続が必要となる。

また A さんによると、解剖学的な身体の物理的構造を説明しているだけではそうした身体イメージの再構成は成立しない。また解剖学のような一般化された知をもとに運動するには、生徒たちはその知をもとに自分で運動イメージを再構成しなければならないため、運動の可能的地平の組織化を指導者が担い声かけを契機とした引きこみによって運動が生成されるあり方とは異なる(25)。

指導者は声かけを契機とする引きこみによって生徒たちの運動を導く。このとき生徒の側も「そこでって思ってやってみようって思う」ことで、生徒の身体は再構成され「何かが変わる」。つまり、声かけによって A さんが組織化した可能的地平に引きこまれる際、生徒は「思い込み」をエポケーし、身体は「流動的に」再構成される（これを A さんは「暗示にかかる」と表現している）。身体イメージを再構成し、新たな習慣として状況への姿勢を獲得するには、自らの意図を消し、引きこみによる流動的な運動生成の体験を「何ヶ月か何年か」反復していかなければならない。

３－２．同期・同調を被る主体から導く主体へ

前節まで、同調によって運動の可能性が潜在する場を組織化し、同期によって運動が導かれるとき、引きこみの作用を背景としていること、また同期・同調による運動の経験は、身体イメージの再構成の契機であり習慣の更新の契機となる点を記述した。前節の A さんの語りのような「何ヶ月か何年かかけて」新たな「思いこみ」を習慣にしていく際、指導者と生徒たちの同調・同期は、いかに機能するのかについて A さんの語りから考察する。A さんは次のように語る。

A さん：私も 10 年 20 年前に、先生のクラス…好きな先生がいてて、その先生のおどりがすごい好きやってん。自分が真似しようと思っても、これちょっと違うわあって、自分でわかってるねん。でも、どうしたらできるんやろうってわからへんくって、それ 10 年くらいかか

ってん、できるようになるのに。うん。だから、私もそれをみんなに伝えたからといってすぐできるようになるとは思ってないねん。10 年ぐらいかかってもいいよっていうノリ？そんなんすぐわかられても困るわっていうみたいな。だけど、これをやらないと、やったらいいんだよ、みたいな。（略）私が 10 年前にみた先生の腕が、なんであんなふうになるんやろってずうっと思って、考え続けてたからちょっと答えが出て。…で、それをぱっと最後の答えを聞いてもさあ…ああ、もう、ああわかったって喜ぶ人もいれば、わかったけど自分はちょっとまだ違う気がする…っていうか自分がまだできてないと思う人が、次行くんやと思う。それを自分なりの言葉とか、イメージとか…作ったことで動けるようになると思う。それでまた伝えていける。(26)

A さんは、過去にある指導者に師事していた際に、その指導者のようにやってみたいが真似をしても「ちょっと違う」という違和感を抱えていた。その指導者の腕の動きが「なんであんなふうになるのか」と考えながら稽古を続けて 10 年以上経過したときに「ちょっと答えが出」たのだという。

ある運動が「どうしたらできる」のか考え続けることとは、指導者の運動を知的に解釈することではない。その運動を試行する際、過去に A さんが見た「先生のおどり」「先生の腕（の動き）」に同調する試みそのものこそが思考である。こうした指導者への同調・同期の試みは「10 年ぐらいかかって」次第に近づけるような試みである。

こうした経験を踏まえて、A さんは生徒たちが、自分の声かけなどの提示を即座に理解し運動ができるようになるとは考えていない。生徒たちは、同調による稽古の場の組織化や同期による指導者による引きこみに支えられて生成された運動と、自分でそれを再現した運動とのズレを「ちょっと違う」身体感覚として知覚する。この「ちょっと違う」という違和感を、手がかりとして反復するうちに運動の意味が変形されたときに「できるようになる」と A さんは語る。

A さんは、ひとりで運動ができるようになるには、「これをやらないと」「（これを）やったらいいんだよ」と語る。「これ」とは、同期・同調の関係をとることで、運動が導かれるように生成してしまうような経験である。それまでの同調・同期の継続の経験が、その運動に対する「自分なりの言葉」を生むための支えとなっている。

生徒たちは、長期的に指導者に同調・同期する私の身体について「自分なりの言葉」で分節し、かつ可能的地平に「イメージ」を組織化できたときに「動ける」ようになる。これは A さんに導かれながら運動が生成してしまう主体から、自ら可能性の地平に運動イメージを図として描くことで運動を導く主体への移行である。また A さんの声かけによる生徒たちの運動生成のように、言葉を投げかけることで、運動の可能的地平に生徒たちを引きこむことが可能となり、運動を「伝えられる」。

まとめ

この章では、舞踊の稽古における指導者と生徒たちの間身体的な協働性を同調と同期の観点から記述を行った。

稽古の場に指導者と生徒たちが集まり、課題となる運動をつうじて場に投企することで稽古の

場は運動の可能性が潜在する場となる。指導者と生徒はこうした場に支えられて互いの身体を知覚しながら運動を生成することが可能となる。生徒たちが運動を行なう際、一見生徒たちが同調しているように見える場合、生徒間での同調ではなく、それぞれの生徒と指導者との同調による協働性が成立していた。社会心理学の観察による方法では、指導者の行動に応じて生徒の運動が揃うという現象をラポールとして帰結する(27)。本稿では舞踊の稽古の場面を取り上げインタビューによる体験記述によって、ラポールはたんに姿勢が一致するといった外的指標のみならず、その構造を記述した。生徒たちが相互に同調することで成立するのではなく、指導者と各々の生徒との個別の協働性が機能することで場全体の協働性をまとめることで成立することを指摘できよう。

また生徒たち個人と指導者による同調する際、他の生徒がそれぞれ指導者と同調する過程を背景として知覚している。このことで、生徒と指導者との同調による運動生成の仕方と他の生徒のそれを差異として比較することが可能となる。

同期の場面では指導者が生徒たちに声をかけることによる生徒たちの運動生成をとりあげた。A さんと生徒たちにおいては、声かけをつうじて A さんが組織化する可能的地平に生徒たちを引きこむことで彼らの運動が生成してしまう。これは互いの身体を知覚することで相手の運動を引き受けてしまう「引きこみ」の現象を背景となっている。声かけをつうじて A さんが組織化する可能的地平に引きこまれることで運動が生成してしまうような事態である。生徒たちは、引きこみ現象を背景とした同調による運動生成の際、ただ受動的に運動を被るだけではない。指導者の声かけをつうじて既に獲得された運動の運動的な意味をエポケーすることで運動を経験している。A さんと生徒たちの事例では、こうした経験は、身体イメージの再構成の喚起となることについて指摘した。

A さんは生徒たちの運動イメージを契機的な声かけをつうじて提示する。生徒たちは A さんが組織化した運動イメージに引き込まれることで運動が生成してしまう。こうした同期による運動生成の経験は、生徒たちの身体イメージの再構成を喚起する。

また、指導者と生徒との同調や同期による運動生成は短期的に遂行されるのではない。生徒は運動を反復する際、指導者の運動について知的に解釈するのではなく、そのつどの試行において指導者の身体への同調や同期を試みている。舞踊の稽古における間身体的な協働性をもとにした技法の獲得は、その背景に以上のような同調・同期の構造において遂行される。

このような同調や同期の試みの反復をつうじて、言葉で分節し、あるいはイメージとして可能的地平を組織化することが可能となったとき、同調や同期によって運動が導かれる主体から運動を導く主体へと移行する。

第８章　解剖学的知と身体イメージ

はじめに

舞踊の稽古では、指導者が考案したエクササイズや振付を実際に行ってみせて生徒が模倣したり、指導者が投げかける運動の仕方についてのことばを手がかりとして運動を試行する。生徒たちは、指導者が示す運動の手順の確認などの「運動についての思考」を経て、実際に技法を遂行する際の「運動の質」を問う(1)。この試みはシーツ＝ジョンストンが指摘するような「運動における思考」である(2)。運動における思考は「実際にやってみる、ないしはやってみせるしか代替物はない」(3)。

この章では、コンテンポラリーダンスの舞踊家 B さんの実践を扱う。B さんは、ジャズダンスをはじめ、クラシックバレエ、モダンダンスを実践し、その間にヒップホップのクラスなども受けてきた。現在はコンテンポラリーダンスの舞踊家として活動しクラス指導も行っている。B さんが、運動の質を問う際に手がかりとしているのが解剖学などの身体についての客観的な知識である。舞踊の稽古において技法の遂行を身体イメージの再構成の過程に着目することで、稽古をつうじた身体的思考の構造の考察を行う。

１．体系化された知識と身体イメージの再構成

１－１．体系化された知の獲得

技法を遂行する際、舞踊者の身体は運動主体でもあれば可能的状況の図であるイメージの主体である。技法はランダムな運動ではなく、運動をめぐる身体イメージと身体感覚の結びつきをつうじて「私の身体はどのようにあるのか」についてその身体的姿勢を問う試みである。B さんはこうした舞踊の稽古における身体的思考を「からだの訓練」と表現する。舞踊者は、一定の注意を身体に向けながら運動する身体についてイメージしなければならない。こうしたイメージの手がかりについて、B さんは次のように語る。

> B さん:からだで表現っていうのが…一番大事だと思うので、やっぱりからだの訓練っていうのは欠かせない、ですね。（略）やっぱり骨格を意識したトレーニングは必ずすることで、…（5 秒）…言葉、やっぱりからだが言葉を発せられるように、ならないといけないと思うので、自分の身体を客観的に意識して、ええと…イメージするように踊れるように…。ただそこに行くには、的確な知識、からだの構造、骨格の知識っていうのがやっぱり必要なので、そういうものも研究して、脳に叩き込んで（笑う）。やっぱり、何回も何回もしないと、以前はね、やっぱり力まかせに動かしてて故障なんかもしていたのでそれもやっぱり変えたいっていう思いもあって、あの…からだの構造の勉強ですね、解剖学とかも勉強をしたり。(4)

「イメージするように踊れる」こと、それが B さんの稽古の課題である。B さんは意図的な身体イメージをもとに、これまで反省されることのなかった私の身体を構成しすでに環境に働きかけている身体の部位と身体感覚とを結びつけることで身体感覚を変化させていく。

B さんがイメージの手がかりとするのが「からだの構造」や「骨格」「解剖学」などの「的確

な知識」である。B さんは、骨格の知識を「脳に叩き込んで」その上で「何回も何回も」反復するのだと語る。

私たちが通常目にする解剖学や骨格などの知識は、身体の物理的構造について三人称的な視点で体系化し記述したものである。B さんは身体の故障を契機に、まず身体の物理的特性を知識として「脳にたたきこむ」。ここで語られる「客観的に身体を意識する」こととは、解剖学の知識を手がかりに身体を対象化し、骨格を持つ身体としてイメージすることである。

解剖学の知とはそれぞれ個体差がある人体の構造を客観的・上空飛翔的な視点で記述したものである。この解剖学の知識の獲得によって、B さんは身体を、骨格を持つ身体であり、骨格を持つことによって特性づけられた運動の仕組みを持つ身体として対象化する。B さんが故障をする以前、つまり「力まかせに動かして」いたとき、身体の内にある骨格が対象化されることはなかった。ここでは客観的な視点で記述された解剖学の知識が、B さんの身体を対象化する視点の手がかりとなる。

１－２．体系化された知の運動イメージへの転換

イメージの手がかりとなる三人称的視点で記述された解剖学や骨格の知識から運動がどのように生成されるかについて B さんは次のように語る。

> B さん：やっぱり骨を動かすっていうので、あ、からだっていうのは、負担なく、骨格どおりに動いてくれる…のは、やっぱり自分のからだを何回も何回も使うことで実践して、体得して、からだで身につけた知識、…それを普段、毎回からだっていうのは変わるので、毎日。欠かさずできるだけするようにしています。(5)

> B さん：骨を動かすっていうイメージをすることによって、一番骨に近い筋肉が動くんかなって思うんですよ。それは解剖してみてないから、一回見てみたいですよね、どう動いてるのか、何がどう動いてるのかって。（略）根元をできるだけ意識すると、根元に近い筋肉が動くのかなあって。それこそ、イメージですよね、そうじゃないかも知れない、実際は。でもまあ、今までやったイメージのなかで、それが一番、上手く行ってるので、それをやってるだけであって、事実とは違うかもしれませんけど、筋肉が動かしてるん、筋肉だから腱が動かしてるんやと思いますけど、事実はね。(6)

B さんは、「骨を動かす」というイメージをする。B さんが実際に技法を遂行する際に、獲得された骨格の構造の知識は固定化された知識から、私の身体を構成し状況に働きかける媒体として動的なイメージへと超越する。

B さんは、「骨を動かす」というイメージと身体感覚とを結びつける作業を「何回も繰り返す」。このときの試行はランダムに行われるのではない。獲得された骨格の知識は、身体イメージとして可能的地平に展開される際にそのつど「知覚世界に投射しなおされ」、身体に向かって「さらなる行為を喚起する」ように機能する(7)。

さらに「毎回身体っていうのは変わる」と B さんが言うように、私たちの身体は意識に先立っ

て常にすでに環境への姿勢をとるために、稽古のたびに身体感覚は変化する。そのために、骨格の知識は、稽古をするたびに異なるそのつどの身体感覚に応じイメージする。

一般的に解剖学では、筋肉が収縮または伸展して関節を稼動させることで身体運動が成立するとされている。B さんは、骨格の知識をイメージへと超越することで、運動は「骨を動かす」、すなわち「骨」を基点に行われる。このイメージに対して B さんも「事実とは違うかも知れない」と語るように筋骨格系の物理的な運動の仕組みと一致しない。B さんは解剖学の知を、「根元をできるだけ意識すると根元に近い筋肉が動くのかなあ」といった身体イメージに転換する。運動が身体のどこを基点にするのかイメージすることでその部位が作動するような運動イメージに転換される。B さんの運動は、「骨を動かす」という架空の状況をイメージすることで身体感覚に結び付けられる。

２．身体イメージの再構成

２－１．身体イメージの再構成の事例

１節では、まず運動に先立って三人称的な視点で記述された解剖学や骨格の構造などの知識を獲得し、それを運動の際の身体イメージとして転換し、身体感覚と結び付けていくという稽古の課題について記述した。２節では、そうした身体イメージの展開の具体的な事例を紹介し、身体イメージの再構成のプロセスと身体への作動の構造について記述する。

B さんは解剖学や骨格の構造をどのように具体的に身体に適用していくかについて次のように語る。

> B さん：股関節と尾てい骨。股関節の左右の位置と尾てい骨が、まあ二等辺三角形になっている。（略）それの三角で、特に、股関節の後ろに、尾てい骨、背骨があって、この順番を、こう…無意識に履き違えると、かなり、脚とかに負担がかかってしまう。
>
> T：履き違えるっていうのは、例えば、
>
> B さん：背骨が、前にいっちゃう。腰をこう…ロックし、押し過ぎっていう状態。（略）僕は、きゅって前に押してしまってた。で、本来あるべき股関節の後ろにあっていい尾てい骨の位置がかなり前にシフトしてしまってた。それによって本来の骨格が変わってしまって、脚に負担、腰に負担がかかってしまって故障につながったっていう経験がありましたんで、そこからちょっと。まあ、変えていったんですけど。その三点の位置っていうのは、僕の中ではすごく大事なんですね。それがまず、そこの出発点になってて、で、尾てい骨がここの…背骨のトップとつながっている。で、えーと、だいたいなんですけど、鼻と耳が交差する箇所が背骨のトップっていうふうにイメージしてまして、で、横から見るとこう S 字のカーブがあって、で、前に脚がついてる。その奥行き、もすごく大事ですね。それが常にこう思い出せるように動かしている。(8)

B さんは骨盤周辺部の骨の配置と関節の構造をもとに身体の内部に左右の股関節の位置とそれ

よりも後方に位置する尾骨とを結んだ「二等辺三角形」をイメージする。こうしたイメージの再構成によって姿勢が変化しBさんは身体を「奥行き」を持つ身体として意識する。これは身体内部の空間の再構成である。B さんによると、故障をするまでは姿勢に関する身体イメージは「無意識に履き違える」状態であった。故障を契機に、解剖学的な骨格の構造を手がかりにそれまで対象化されていなかった身体内部の空間を二等辺三角形としてイメージする。このイメージと身体感覚とを運動をつうじて結びつけることで、「本来の骨格が変わってしまって」いたことに気づく。それまでの姿勢は「背骨が前に行」き「腰を（註：前方に）押しすぎ」の状態であった。

Bさんの「二等辺三角形」のイメージは、骨盤周辺の部分にとどまらず脊柱（「背骨のトップ」）や脚の位置（脊柱の「S字カーブがあって、前に脚がついてる」）などの身体の部位と統合し全体としての身体を再構成する「出発点」となっている。

また、イメージを可能的地平の図として運動を導くだけではない。B さんが「思い出せるように動かしている」と語るように、イメージを思いだすために「奥行き」の身体感覚からもこうした身体イメージの展開を試みている。

２－２．身体イメージの意識化

骨格の構造や配置を身体イメージとして分節することで、それまでの身体イメージとそれに導かれる状況に対する身体の態度の「履き違え」に気づく。つまりイメージがどのようなものであり、どのように身体に作動しているかに左右される。そのため身体と意識の関係への反省が必要となる。Bさんはこのことについて次のように語る。

> Bさん：イメージですよね、イコール、脳で動かすとイコール。そのイメージが違ってたら、まあ、その、要するに硬いイメージを持ったら、硬く動くわけじゃないですか、身体って。（略）意識化することが大事ですよね。自分の考えを客観的に意識化できないと、無意識、思い込みで思ってるものをできるだけ排除する。思い込みで思ってると、そっちの方が勝つので、いくら、例えば硬いイメージで動かすっていっても、そうじゃないイメージがどっかで入ってることもあるんですね、人間って。（略）思い込みの方が強い。だから客観的にできるだけこう、身体と意識をみてあげてないと、こう…イメージ力は使えない、ですよね。(9)

B さんによると、イメージを可能的地平に展開するのは「脳」である。つまりどのようなイメージを意図的に展開するかで運動が変わってくるのだと語る。例えば、可能的地平に投射された「硬さ」のイメージはそのまま「硬く動く」、すなわち硬さの感覚に結びつく。B さんによると、このときに可能的地平の図となった「硬さ」のイメージは、実際の身体と一致していない場合がある。そのために運動の際に、どのようなイメージを展開しているかを「意識化」しなければならないとBさんは語る。

B さんの「自分の考え」とは、意図的な身体イメージによって意識に浮かび上がる身体への態度や信念だけではない。Bさんが「無意識」「思い込み」と表現する、いまだ反省されることはないが身体に表れてしまっているような「身体的な主観性」(10)を含んでいる。このことについて B さんは、意図的に「硬いイメージ」を展開したときにも図として現われた「硬さ」以外に「そう

じゃないイメージがどこかで入ってることがある」のだと語る。つまり意識の志向対象となる身体イメージには、身体図式の水準で作動し身体を組織化するイメージをも含みこんでいる。

ギャラガーによると、意図的な身体イメージは「ひとつの部分や領域に向けられる限りしばしば抽象的で不完全な、あるいは明確な身体の表象を含む」(11)。また「身体イメージは常に意図的に現われるのではない。通常の環境では身体図式がバランスや姿勢を自動的に調整するよう機能している」(12)。

B さんの事例では、「硬い」イメージを可能的状況の図とすることで「硬い」運動として現われる。一方で硬いイメージの運動の際に「そうじゃないイメージがどこかで入っている」ときには、それらは意図的なイメージの展開の背後で身体図式の水準で作動し、身体の姿勢を調整する。B さんによると、そうした身体図式の水準で運動の背景をなす「思い込み」の方が意図的にイメージを展開した場合よりも「強い」。つまり習慣として運動を導く「極」(13)として作動し身体を統合している。そのため、意図的な身体イメージの背景で無自覚に作動するイメージが含まれていないかについてイメージの生成過程について反省されなければならない。

３．身体イメージの移行と身体の統合

３－１．運動をつうじた身体への客観的な視点の構造

運動は意図的な身体イメージの水準のみによって導かれるのではなく、身体図式の水準で作動し身体を組織化するようなイメージも含まれる。このため、運動をつうじて意識の志向対象となっている身体イメージの背景の作動について反省されなければならない。こうしたイメージの反省について B さんは次のように語る。

> B さん：最初はどうしても感覚的なものが僕も強かったので、こう…動き…動きながら自然に出てくるものっていうのだけでやってるときもありましたし、思い込みとも思ってなかったんですけど、怪我をしてから、使い方を変えないといけないっていうので…え～と…どう動かしてるかっていうのを感じるっていう、客観的に止まる、止まって意識する…（略）あの、一歩出して、右足が出てますって…あの、ひとつひとつ唱えるというか、自分のなかで反芻しながら、自分の上から自分が見ているような意識で。（略）自分のからだであるけど（注：じぶんの）からだじゃないっていう、（略）身体の動かし方も、そのようにできるのであれば、イメージも…え～と…こういうふうに…太陽は赤い…オレンジっていう…ひとつのイメージだけできたものが…いや、こないだちょっと、青かったで、とか。（略）…そういう観察の目をもって、立ち止まって、いつもゼロに戻れるように、リセットできるように。(14)

負傷するまでの B さんは、運動をつうじて構成される「感覚的なもの」や「自然に出てくるもの」で「やってるときもあった」と語る。つまり運動をつうじて、身体感覚や運動を導く身体イメージの結びつきについて反省されることがなかった。負傷を契機に運動をつうじた私の身体を問うようになり、それまで可能的地平の図として現われていた身体イメージが、実際の身体とズレがあることに気づく。

B さんによると、身体への問いは運動をつうじて「客観的に」「止まって意識する」という方法

をとる。

技法を行う際、B さんは「一歩出して、右足が出てますって…あの、ひとつひとつ唱える」ように行う。B さんは運動主体として「一歩出す」という運動を行なうと同時に、「右足が出てます」と意識することで、「自分の上から自分が見る」ような外からの視点を持つ。こうした視点によって「客観的」に身体を「意識する」のと同時に、運動は「自分のなかで反芻」と語るように身体感覚的に結びついている。

B さんによると、こうした運動をつうじた身体への反省が身体についてのイメージの反省と連動する（「身体の動かし方も、そのようにできるのであれば、イメージも」と語る）。

意図的にイメージを展開することで運動は導かれるが、イメージについて反省を行う際にはイメージそのものを扱うことはできない。むしろ運動をつうじて身体において何が起こっているのかという視点が必要となる。

身体イメージは、「実在的な視点であれ想像上の視点であれ、自己の身体をその外部から対象化する視点とともに成立する」(15)。この意味では、「（注：自分の）からだじゃない」と B さんは語る。一方身体イメージは「私の身体」として身体保持感にかかわる一人称的な経験であり(16)、身体イメージに導かれた運動は身体感覚として知覚される点において「自分のからだ」である。

ここでの語りで B さんが表現する「客観的に身体を意識する」こととは、外的な対象としての視点から物と物の位置関係や重さの計測などの調査として行われるのではない。運動をつうじて身体イメージがどのように身体感覚として再帰するかについての反省である。舞踊の稽古において、運動をつうじて「反省的な自己の意識は身体的に表れ」ておりそれらは「知覚をつうじて直接的に理解され」る(17)。つまり身体は意図的な知覚の対象として扱うのではなく身体的な主観として経験される。

B さんの語りで重要な点は、私のからだがどう動いているのかという身体の対象化する視点を持つことが、身体イメージのこれまで意識の志向対象とならなかった側面を図として立ち上げることにある（B さんは太陽の色を喩えにして赤い、またはオレンジの太陽という「ひとつのイメージだけできたものが」「青かった」と語る）。B さんはこうしたイメージの再構成の瞬間を「ゼロに戻る」「リセット」すると表現する。これまで意識されることのなかったイメージのもつ別の側面が図として浮かび上がる「リセット」の瞬間は身体に対する態度や信念のイメージの再構成の契機となる。

３－２．衝動の水準への身体イメージの移行

運動をつうじた身体イメージの反省とは一人称的な経験でありながら自己の身体を対象化する契機となる。こうした反省をつうじて身体イメージのこれまで図となっていなかった側面を浮かび上がらせる。B さんは、運動をつうじた身体への集中が身体イメージや姿勢を再構成するだけではなく、意志や運動への衝動を巻き込んで私の身体を統合する経験について次のように語る。

> B さん：からだもいつもニュートラルに戻してそこからスタート…うん…だから…見るものもリセット、事実だけを見れるように…思い込みイコール、その人の主観が入るので…感情が入るので、それを、排除するのではなく、感情は感情で置いとけるように、事実に対して、

あ、ここに、水に氷は入ってるという事実と、冷たそう、美味しそう、いや、寒そう、そういう感情が別にあって…分析できるように。思い込みっていうのも削れていって…ニュートラルになるかなあっていう。すると、…イメージで、頭の中のイメージで、自分の主観を意図的に増やせると思うんですよ。あ、もうここは主観だけで良いとか。そういうふうに、コントロールできるようになれば、一番ベストやと思うんですね、何でもそうやと思いますけど。

T：主観って、今の私の身体はこうであるとか

B さん：あ、今の主観は、私はこうやりたいっていう衝動かも知れない

T：あ、衝動、うん。

B さん：もう、とりあえず動きたいとかね。（略）もうそのときは考えんで良いから表現しなさいって、自分にゴーサインを出してあげる自分がいるとか。(18)

運動をつうじた身体イメージの再構成は、「思い込み」を排除するのではないのだと B さんは語る。B さんの「思い込み」とは身体に対する態度や信念を含みこんだこれまでの身体イメージの図である。

B さんによる「水に氷は入っている」という事実と予測される「冷たそう」「美味しそう」「寒そう」などの比喩的な語りを、運動をつうじた身体イメージの展開と運動に対する「感情」すなわちある心的な態度との結びつきの場面として読み替えてみよう。

B さんは、イメージが可能的地平の図となることで予持される運動についての心的態度を「感情」と表現する。そうした「感情」、すなわち心的な態度は排除されるのではない。それらは運動をつうじて「分析」が行えるように運動の背景として保たれる。この「分析」をつうじて運動の背景となっている心的な態度の「思い込み」に気づいていく。このように B さんは、運動をつうじた運動と運動に対する心的態度のズレ（「思い込み」）を「削る」ことで、実際に感じられるものを感覚することが可能となる。一連の運動をつうじた身体イメージの再構成と身体感覚的な分析の作業を「ニュートラルに戻す」と B さんは表現する。

こうした身体イメージの再構成と身体感覚との結びつきの反省を経ることで、「私はこうやりたいっていう衝動」を運動経験の図にすることが可能となる。

身体イメージの再構成と身体感覚との結びつきの試行は、私の身体はどのようにあるかを問う試みを経て「こうやりたい」「とりあえず動きたい」という B さんの意志をイメージする（「主観を意図的に増やせる」）。運動をつうじた問いは身体の対象化の水準から意志を問う水準に移行する。今・ここの私の身体のあり方の再構成が「こうやりたい」という未来への展望をひらくことで、意志による運動は整合性を得る。本稿の 1 節で取り上げた B さんの語りの「からだで表現」「からだが言葉を発せられる」とはこうしたあり方を指す。

B さんは、「自分にゴーサインを出してあげる自分がいる」と語るように身体イメージの図の展

開について身体そのものを問う水準から意志の水準への移行までを感覚している。こうした「コントロール（が）できるようになれ」ば「ベスト」な状態だと語る。

B さん：基本となるものがあって、ニュートラルなものがあって、…え～と…組み立てられていって、で、あ、ここでもう行けるなっていう、でもなんか、それは体験としてだいたいわかるようになってきて、もうこの時点やったら、もうどんなん入っても、好き勝手に動いてもいけるなっていうのが。だから最初からやっちゃうと、身体はもう（笑いながら）ばきばきになってしまうので、もう、年齢もありますのでね。若い時は良いと思うんですけど、やっぱり長く動かしたいんであれば、基本的な構造を入れて、で、主観というか衝動みたいなものを後で入れる。…ああ～…今はそう…いうやり方ですね、うん。(19)

「基本となるもの」「ニュートラルなもの」とは、これまで記述したような三人称的に記述された骨格の知識を手がかりに、身体を対象化して身体イメージを意図的に展開し、身体感覚的に結び付ける作業である。これにより、それまで図として現われていなかったイメージの図を浮かび上がらせる作業である。意図的な身体イメージと身体感覚に再帰する過程の反省をつうじて、私の身体のありかた、すなわち身体イメージに含まれる身体への態度や信念、身体保持感を再構成していく。こうした身体イメージを手がかりとした反省は身体そのものから意志の水準に移行され身体感覚と結びつけられることで身体は「組み立てられる」、つまり意志や衝動などの心的な態度も含めて私の身体は統合される。

B さんは「衝動みたいなものを後で入れる」と語る。運動に対する「こうしたい」という意志の水準は、身体イメージによる身体のあり方の再構成の際にはその背景として潜勢しており身体的な自己として再構成される。

こうした段階を経ると「もうどんなん入っても、好き勝手に動いてもいける」という状態に到達するのだと B さんは語る。B さんの表現での「主観」や「衝動」をイメージの図として運動を導いたとしても再構成された身体イメージがその背景として運動を支えている。

４．クラスでの知の共有のための実践

４－１．押す―押し返す運動

B さんは、骨格の知識を手がかりとした実践について「これでやれば絶対いい方向には動くっていう確信を持てるようになってきたんですけど、それを一般の方とかダンスを楽しくやりたいっていう方に、そのまま伝えたら、ぽかーん…とか、逆に遠ざけてしまったり、難しいってなってしまう」と語る。そのため、クラスでは、解剖学的な身体の物理的な構造をそのまま伝えて生徒にイメージしてもらうのではなく「触れたところをからだで押し返す」ことで各々が身体に集中し探求するというアプローチをとる。

B さん：足が順番に、だいたいの関節の位置が把握できたら、今度は尾てい骨を意識して、で、背骨があって、背骨もね、ひとつひとつ触りながら、もう地味～に

T：（注：指で）触ったところをからだで押し返す？

B さん：そうです、そうです、自分で触って自分で押し返す。意外と慣れないときって押してるとこと違うとこを押すんですね。人に触ってもらったらわかるんですけど、ここやで？って言っても動かないんですけど。（略）そういうところは背骨が止まってしまってるから動かない。でもレッスンで、エクササイズで、生徒さんにやってもらうと、全然上体の動きが違うんですよ。…（20 秒）…なかなか、こういうエクササイズっていうのは、ある程度訓練を受けた方でないと、なかなか自分でやるっていうふうにはモチベーションを持ってる方でないと、初心者の方とかは何をやってるのかわからない。まず（注：動きの）順番を覚えなあかんので、だから、自分のなかで葛藤はいつもあるんです。(20)

クラスではまず足から順番に触れていき、触れた場所の関節の位置を把握する。通常では足や背骨などは関節が集まって構成されていることを意識する機会はほとんどないまま無自覚にその部位を用いて運動している。このため足の関節に触れて関節をひとつひとつ確かめることで、無自覚に統合されていた身体を分節化していく。このときの分節は通常私たちが漠然と意識している足や背骨といった大きな部位から指先で触れた箇所というミニマムな分節である。

クラスでは生徒どうしで「人に触ってもらって」その部位を「押す」こともある。このとき「慣れないとき」は「押してるとこと違うとこを押す」ことがあったり、背骨のある部位を指されても「背骨が止まってしまってるから動かない」。このとき触れるという行為と触れられた部位との関係は等価的ではない。触れられた部位は、ミニマムな分節化をされていないため同じ部位を「押す」という動きをつうじて触れ返すことができない。通常では触れる―触れられるという関係において身体は再帰性を帯びている(21)。ここでは、触れられた部位はただ触れる運動を被るだけではなく押し返す運動、すなわち「触れる―触れ返す」という運動をつうじて身体を分節化し、ミニマムに分節化された部位は「押し返す」という運動の端緒となる。

こうした身体の分節化を経て、振付などの他の運動を行なうと一連の運動をつうじてミニマムに分節化された身体が連動し全体を統合するようになる。このため「全然上体の動きが違う」のだと B さんは語る。

通常無自覚に統合されている身体を解剖学的な知識や「押す―押し返す」運動をつうじて再構成していく試みは、「なかなか自分でやるっていうふうにはモチベーションを持ってる方でないと、初心者の方とかは何をやってるのかわからない」と B さんは語る。振付などの運動の実行ではなくそれを成り立たせている身体をまず探求することは、初心者にとってはその取り組みが振付とどのような関係があるのかわからない上に、そもそもクラスで行う運動の手順を覚えるということにもなれていない。そのため「何をやっているのかわからない」が、そうした取り組みに価値を置くことができる生徒にのみ有効である。

４－２．与えられたイメージの再言語化

現在指導しているクラスでは、クラシックバレエ教室の生徒たちにこうした実践をおこなっている。バレエを経験していることである程度運動することに慣れており、また B さんが提示する

身体への集中の仕方にも慣れている。そのため、B さんがそのまま解剖学的な知識を伝えそれを手がかりに身体に空間をイメージするなどの身体感覚をそのまま伝えている。身体に集中しつつ身体に起こることを感覚できるようにするために、運動の際のイメージを伝えることがある。

> B さん：からだに張り付いているので、その張り付いているのをはがすようにあげてくださいとか、自分の脚が自分の脚じゃなくて誰かの脚と思って、手は自分の手、脚は人の脚と思ってあげてくださいとか、そういうアプローチに変えますね、イメージの方に。（略）イメージを伝えることによって、あ、そうかって、なんかこう、リンクっていうか、ひらめきがぽんって入る方が割といらっしゃるなあって気づいたので…今でしたらね、（注：クラスを）受けてる方が、質問があります、今こう仰ったんですけど、私こういうイメージの方が入りやすいんですがいいですかって。ああ、どうぞどうぞって、だからどんなものでも、いいので入りやすいイメージで。（略）だから感覚、イメージのものと、解剖学的な、美的な、知的な、知識的なものを両方、今は合わせてするようにしてます。(22)

「イメージ」によって、身体は運動の主体でありながら客観的な視点を得ることが可能になる。B さんの語りでは、「誰かの脚」や「人の脚」だと「思って」運動をおこなうことで、運動を被る側として運動を経験することが可能となる。生徒たちは、B さんの提示するイメージを可能的状況の図としながら運動を行なうと、その運動について独自のイメージが展開されることがある。これは生徒が運動の意味を了解し、生徒が自らイメージを可能的状況の図として投射できるようになったためである。自ら先行するイメージを展開できるようになるとき、運動に対する身体の統合の仕方とともに、そのあり方を言語に等価的に置き換えが可能になる。

舞踊の稽古の際に運動に際に身体がとるべき態度は身体を統合して運動を遂行することと、それを経験しながら対象として感覚することの二つである。この二つの働きを支えるために「感覚、イメージのものと、解剖学的な、美的な、知的な、知識的なもの」はその手がかりとして運動に組み込んでいく。

まとめ

B さんの事例から、身体イメージの再構成を手がかりとした身体的な思考の構造を記述した。身体イメージは、運動と身体感覚の結びつきの試行として、つまり身体的な自己は運動をつうじて反省され知覚を通じた理解をつうじて再構成された。

身体イメージの再構成の手がかりとなったのが、B さんの事例では三人称的視点で記述された解剖学や骨格の構造の知識であった。B さんは、身体について既に体系化された知を手がかりに、骨格を持つ身体をイメージする。それは技法の際には、動的なイメージに変容する。

また運動をつうじた身体への知覚的な反省は、イメージのこれまで可能的状況の図とならなかった側面を図として浮かび上がらせる。B さんはこの作業を「からだをニュートラルに戻す」と表現する。この作業をつうじて B さんは「主観を意図的に増やせる」「衝動みたいなものを後でいれる」と語る。身体イメージは、今ここの私の身体のあり方を問う水準から未来への意志の水準に移行する。身体的反省による身体イメージの再構成のプロセスを経て、身体は、意志や衝動

などの運動に対する心的な態度を含めて全体として統合される。

第８章では、舞踊の稽古を素材に、運動をつうじた身体的反省において身体イメージの再構成が身体のあり方や意志をふくめた全体として私のあり方の再構成につながることを指摘した。舞踊の稽古における身体への反省と身体の統合は、これまで記述されてきた一般的な体操やスポーツでの運動学習やボディワークにおける心身の統合のあり方とは異なる。

スポーツにおける運動学習では、取り組む種目によって「身体の動かし方があらかじめ決定されており、外的に立てられた基準に合わせて」身体をコントロールする方法を学習する(23)。スポーツにおける身体の統合は、技法のコツやカンとして滑らかに遂行できるかについてや、より高く飛ぶ、より多い回転数、より長い距離などの技法の効果や合理性に主題が置かれる。

ボディワークにおいて身体の統合は、身体に働きかけることで「自分の身体と向き合いそこで内的に感じられることを重視する」(24)。フォーカシングやダンスセラピーなどのワークでは、内的な身体のプロセスをつうじてそのつどの心的な状態にフィードバックすることで心身の統合を目指すメソッドといえる(25)。

舞踊の稽古では、技法をつうじて身体の運用の仕方はあらかじめ決定されているが、同時に技法の遂行をつうじて身体のプロセスを反省することで身体イメージを再構成する。舞踊の稽古とは、技法の効率化にも心的な状態に焦点を当てているわけではなく、身体のあり方を問うことに焦点をあてる。こうした運動をつうじた身体への集中が、運動に対する心的態度をも含めて全体として私の身体を統合に結びつく。

第９章　身体図式による身体図式の再構成

はじめに

第９章では、C さんの稽古の体験の語りを扱う。

C さんは、舞踊をはじめる前は演劇に取り組んでいた。シェークスピアやアングラ、シュールレアリスムなどさまざまな演劇に取り組んだ後、バレエの研究所に入ったがそこではバレエは教えてもらえずモダンダンスの訓練を受ける。1980 年代頃から、バレエやモダン、ジャズダンスなど習ったテクニックをもとに作品を作り発表していく。C さん自身は、自己の実践がどんなジャンルの舞踊であるかはとくにこだわりはないが、「コンテンポラリーダンスと周りの人間に言われだして、面倒くさいからコンテンポラリーダンスって言い出した」と語る(1)。C さんは現在、スタジオを主宰し、自らもコンテンポラリーダンスとジャズダンスのクラスを指導している。

通常の運動学習の場面では、運動の獲得を目指す際に、先に何らかのイメージやシミュレーションによって可能的地平の図を組織化した後に、実際の運動をおこなうという手順をとる。舞踊者が、自らの運動について振り返りを行なう際にあらためて何らかのイメージを用いて身体を組織化していく事例は、A さんの「日常的な例え」「呼吸による身体イメージ」や B さんの客観的な「解剖学的知を感覚的な身体イメージとしていく」作業で記述してきた。

本章で扱う C さんの事例は、運動の際に意図的にイメージを展開させない点が特徴である。C さんはイメージを手がかりとするのではなく、取り組む運動とは別の運動やその感覚が直接的に身体を再構成していく。こうした経験は舞踊の稽古の場面に限定的なものではなく、通常私たちが日常的に状況に応じて身体を統合していく過程として無自覚に経験している。C さんは、この身体―状況系による身体の再構成のシステムそのものを運動の手がかりとしている。

１．舞踊のスキル形成としての身体の図式化

１－１．具体的な身体技法をつうじた身体の図式化

C さんは、日常的な稽古の課題について、「人前に出すからだをつくる」ことであり、そのために「ちゃんとしたスキルがみえること」であり、自分が実践するメソッドでなくてもいいので何らかの舞踊のメソッドを「ひとつでもいいからしっかりとやった上で、それを捨てられるからだでないとだめだと思って」いると語る(2)。稽古において何らかの「メソッド」、つまりなんらかの身体技法を獲得することは重要な課題となるが、D さんは、獲得されたメソッドによる身体の統合を「スキル」として見せるのではなく、それを稽古をつうじて再構成していくことにある。

C さんは、身体の再構成を目指す際に新たに特定の舞踊のメソッドに取り組むということはしない。C さんは、稽古での具体的な実践として、これまで経験してきた舞踊のメソッドに則った実践を繰り返し行なっている(3)。こうした運動の実践において課題となるものについて次のように語る。

> C さん：自分の…要するに大切にしていることっていうのは、ボディを、コアトレーニングじゃないけど、ボディを使ってからだを動かせてっていうのを一番大切にしてます。だからどうしても、コアトレーニングっていうか、自分なりのね、それは中心になってきますね、

トレーニングとしては。(4)

C さん：あの…これは多分の話しやけど、例えばボディから手を動かしていって、こう動きを作っていく、っていうのは、やっぱり脳みそじゃなくてからだが動いてると思います。それ…たとえばこういうふうに動かしてっていうと、こうやるっていうのは脳みそが動かしてるじゃないですか。で、そうすると、あまり意味がない、かな。やっぱりからだから動かしていくことによって、からだが勝手に動いてくれるわけですから、すごくニュートラルな状態で、それぞれのからだが動いていってるじゃないですか。(5)

C さんの稽古では、「ボディを使ってからだを動かす」ことや、「脳みそじゃなくてからだが動いてる」ことが課題となる。つまり意志による身体（「手」「からだ」）の操作の結果として生成されるのではない。あらかじめイメージを用いて運動をシミュレーションを行なうことには「意味がない」のだと語り、運動の開始はそうしたイメージではなく、身体それ自体である。メルロ＝ポンティが指摘したように、わたしたちの身体は意識に先立って身体図式によって統合されている。C さんは、このシステムを舞踊の稽古で取り組む運動で取り上げようとする。

C さんが、「ボディから手を動かす」と語る際、先行的に運動をイメージするのではなく、今ここで運動をするという状況において身体と状況が「ひとつの全体」として組織化される過程に焦点をあてる。このことにより「ニュートラルな状態」すなわちイメージで決定された動きではなく、状況に応じてどのようにも動きうる身体になる。このとき運動は「からだが勝手に動く」ような感覚として知覚される。

稽古による身体技法の獲得は、すでに獲得された立つ、歩くなどの運動を支える前人称的な習慣の更新である。C さんが稽古で日常的に行うエクササイズなどで、予め運動の手順が定められている場合でも、それらは身体の操作方法や運動の手順を意志によってコントロールするのではなく、「からだから動かしていく」「からだが勝手に動く」こと、つまり身体イメージを先行させるのではなく、そのつど状況において身体が統合されることそのものが課題となる。

C さんが運動の際に「からだが動いている」「からだが勝手に動いている」と感覚するとき、身体はそのつどの状況に応じて境界や力線や方向が設定され組織化される(6)。方向や身体の姿勢は、物理的空間での点の集合や空間内の他の対象物との並置的な関係によって決定されるのではない。

身体が運動主体となることで、運動は物理的空間内に予め設定された点の移動としてではなく、状況に応じてあらゆる姿勢をとりうるような潜在的な地平が開かれる。こうした地平に支えられて運動は生成される。

C さんはあらゆる姿勢をとりうるような状態の身体を「ニュートラル」と表現する。C さんは、稽古で運動を行なうという状況へと働きかける主体であると同時に状況において組織化を被る基盤である身体を「コア」と言い、運動をつうじて身体を明示的に組織化することを「コアトレーニング」と述べる。

１－２．身体図式の延長

C さんの実践である「コアトレーニング」、つまり身体の図式化は、図式化を被る身体を超えて

延長する。こうした経験をCさんは「ドライブ」の経験を比喩として用いながら語る(7)。

C さん：例えば車にのってるとき、別にリラックスしてるわけじゃないですか。で、ちょっとハンドル動かせば車が、おっきな車が曲がるわけじゃないですか。おっきな車が、自体が自分のからだの末端だと思ったら、ドライブしてるっていうことかな、結局。(8)

Cさん：どれだけ遠くで自分のからだをドライブできるかっていうことが大事だと思います。(9)
C さん：一番自分のからだの遠くでドライブとか、ハンドル持ってる手は一番はしっこじゃないといけないと思うんです。(10)

C さんは、「からだの末端」を車に見立て、また状況への働きかけを「ハンドル」に見立てる。ドライブする際、通常われわれは車の体積や道幅を計測したり、どのようにハンドルを操作するかについてそのつど対象化していない（C さんの語るように「リラックスしている」）。C さんは運動の意図と身体について、それぞれ「ハンドル」と「おっきな車」の語りで対比する。「ちょっとハンドルを動かせば」「おっきな車が曲がる」と語るように C さんの運動の意図は、身体全体をコントロールして空間に座標づけることではない。動くという意図によって状況にはたらきかけをおこなえば、後は身体が状況に応じて動き出すのにまかせる。

「どれだけ遠くで自分のからだをドライブできるか」「ハンドルを持ってる手は一番はしっこじゃないといけない」と語るとき、C さんの動くという意図と運動が相即するのではない。はじめに状況にはたらきかけた意図は、「遠く」なって運動経験の背景に退き、後に続く身体の統合がどのようであったかを感覚する。一連の運動の経験は、はじめに運動の主体として経験し後に運動主体は身体に移行しCさんは運動を被り感覚している。こうした運動の主体の移行によって運動への距離が生じ（「遠く」「はしっこ」という語で表わされる）客観的に捉えることが可能となる。

２．運動の開始点の探求

２－１．視覚による鏡像認知から身体へと焦点を移行すること

前節では運動の際、運動主体がCさんの意図から身体への移行を経験し、運動は意図によって私の身体をどのように位置づけるかよりもむしろ、どのように運動がなされるか感覚することを記述した。運動の感覚的な振り返りについて次のように述べる

Cさん：やっぱりからだで考えるっていうことになるのかなあって。(略) からだに関しては、これ、今思い出したんですけど、鏡をよく見る人っているじゃないですか。鏡をみて踊ってしまうと、どうしても自分のからだが見えないんですよ。だって、向こうにいる自分をみているわけだし。唯一目だけが、そういうふうに意識できるわけですよね。でも目を閉じてしまうと、急にからだがここしかなくなるわけやから、ここを感じないといけない。そういう人はほんとに目を閉じて踊ってもらって、筋肉の動きを感じてもらって、自分がどこで動かされているのかって。(略) 自分がどうやってうごかされているのかって考えることは、その

ドライブするハンドルはやっぱりここらへん（注：腹部に触れる）にあるんですよね。すごく抽象的な話しですけど。(11)

C さんは運動の際に鏡に映る自己像を見て確認する人の経験と運動を鏡像からではなく身体感覚から確認する人の経験の違いについて語る。

鏡を見て踊る場合、「見る」という行為をつうじて鏡に映る自己像（「向こうにいる自分」）のあり方が焦点となる。鏡像は運動する身体によってというよりも、むしろ視覚（「目」）だけで構成される。このため「どうしても自分のからだが見えない」、つまり、運動を被る身体を感覚することができない。そこで C さんは鏡を見てしまう生徒には目を閉じて踊ってもらう。そうすることで、運動知覚は鏡像ではなく、身体となり、運動を意図することで状況にはたらきかけ、運動を被り感覚するという C さんの目指す運動の経験の仕方に戻ることができる。生徒は目を閉じて運動を感覚し感覚された「筋肉の動き」によって身体の統合のあり方を知ることが可能となる。これを「からだで考える」と C さんは表現する。このとき運動を意図し運動が開始する端緒となる身体部位が腹部にあたると C さんは述べる。

C さんは、鏡に映る自己の姿を見ることを「向こうにいる自分を見ている」と語るように、「からだで考える」際、鏡に映る自己像から身体的姿勢を探ることはない。

メルロ＝ポンティは、「幼児の対人関係」と題した論考においてワロンの議論をもとに、鏡像によって幼児は内受容性の側面だけではなく自己の視像があることを学び、内受容性だけでは完全には捉えきれない自己感覚を外的な鏡像によって統一すると指摘する(12)。鏡像による自己の統一は、「自己を見つめる他人によってなされる＜自己の押収＞がどんなものであるかを素描」している(13)。つまり、鏡像は「ここ」からではなく「向こう」で、潜在する他者によって組織化された姿として現われる。鏡像は見るという行為によって現われた光景は私の身体的姿勢のなかに包含される。ただし、このときの光景は他者から見える客観的な像として、見るという行為をつうじて視覚的に統一される。このことを「唯一目だけが意識できる」と C さんは表現する。

舞踊者が、光景に含まれるはずの私の身体がどのように図式化されるかについて感覚しようとする際には、視覚だけではなく、私の身体の「ここ」が課題となる。舞踊者は、内受容的な自己感覚を、運動をつうじてそのまま組織化して統一することを試みる。鏡を見ることは、内受容的な自己感覚の統一の作動をそのまま内受容的に感覚することを妨げるがゆえに「どうしても自分のからだが見えない」と C さんは語る。

C さんが語る身体の「ここ」とは、与えられた状況において図式化され、また与えられた状況に働きかける媒体としての「生きられた身体」である。生きられた身体による前人称的な作動によって、あらゆる姿勢をとりうるような可能的な地平が開かれる。舞踊者は、こうした一連の作動を動的な現象として身体感覚的に「どこで動かされているのか」「どうやって動かされるのか」として試行する（C さんは「筋肉の動きを感じてもらう」と語る）。舞踊者は運動をつうじたこの試行において、「どこで動かされるのか」「どうやって動かされるのか」について運動的な意味を獲得したときにその運動は了解される。このような「ここ」は、前節の C さんの引用では「ニュートラルな状態」という言葉で表現されていた。

メルロ＝ポンティは、意味が生成するための条件として、マチスの絵筆の一瞬のためらいを事

例に「沈黙」の機能を指摘する(14)。マチスは意図的に絵筆を停止したわけではないが、この沈黙はあらゆる意味生成の手前に生じる現象である。舞踊者は、運動の意図が退き身体が運動の主体に移行し運動を感覚する、つまり「からだで考える」。運動の主体が意図から身体へと移行するとき、前節で記述したようなどのような姿勢をもとりうるような「ニュートラルな状態」を作る。このニュートラルな状態が、運動の際の運動的な意味の生成の手前の「沈黙」の状態である。このニュートラルな状態を経て「どこで動かされているのか」「どうやって動かされているのか」といった運動的な意味が到来する。舞踊者にとっての運動の意味は予め与えられているのではなく「からだで考えること」によって沈黙が作動することで「予見不可能な意味の生成可能性を確保」することで生成される(15)。

２－２．運動と意味の生成

C さんは運動をつうじて生成される意味について次のように語る。

> C さん：そんな大げさなことじゃないんですけど、例えば手をあげるでしょ、手をまっすぐにあげたら、手っていうのは、要するにそれ以上の目的はなさないわけでしょ。でも、こうやってあげて、からだを使って手をあげていくと、手は自由なわけじゃないですか。で、自由なわけですから、そこでいろんな表情が生まれてくるでしょ。だからそんなふうにして、なるべく、こう身体の実際に稼働しているところは見せないで、あの、動かすとかね。そういう意味でコアトレーニングっていうのは、あの…表現といっていいかどうかがわからないけど、色々空気が出てくる。（T：空気が、はい）空気が出てくるからだになるっていうのかな。(16)

C さんが「手をまっすぐにあげる」とき、すなわち、身体の部位の操作や形態の変化が目的として遂行される運動では、身体部位（「手」）は操作の対象以上の意味をもたない（「それ以上の目的はない」）。C さんが、前節で記述したように「からだを使って手をあげていく」際、身体はどのような動きをもとりうるような「ニュートラル」な状態を経て「どのように動かされるか」と問うことが可能となる。どのような動きをもとりうるような地平に支えられた運動は、客観的に位置づけられた座標に向けて動かすのとは異なり「自由」な動きとなる。

C さんは「身体の実際に稼働しているところは見せないで（…）動かす」と語るように、意図が運動経験の背景に退き、身体が状況に応じて統合される際に「ニュートラル」な状態それ自体では身体の動きは顕在的なものでなくとも運動の端緒となっている。こうして遂行された運動をつうじて、「表情」「表現」「空気」と表されるような運動的意味が生成される。

C さんは、こうした運動的意味について、次のように語る。

> C さん：そこで悲しいとか嬉しいとかいう表情はまったくなくて、なんか、どういうんやろなあ…ううん…もうちょっとその…言葉がぴっと思い浮かばへんのやけど、その以前の段階、感情とかではなくて、難しいなあ。(17)

C さん：だから手が上がるとかいうのは、ひとつの形、フォルムだから、フォルムではなくて、ムーヴメントのなかで空間に軌跡を描きながら、あの、結果的にそれが形になろうがなるまいが、振付するときもそういうことを説明しながら、やりますね。(18)

C さんは、運動的な意味について語る際に、「表情」「表現」「空気」と、何度も言い直しを行なう。運動をつうじて生成された意味は、ある運動に対して一義的な意味として現われるのではない。また「悲しい」「嬉しい」といった感情が対応しているわけではない。ここでの「手が上がる」運動は、身体の形態（「フォルム」）として現われるのではなく、運動をつうじて「作動的で潜在的な意味」として現われる(19)。

C さんが「結果的にそれが形になろうがなるまいが」と語るように、意味はフォルム（形態）に対応しているのではない。むしろ運動の過程それ自体が意味の現われである。こうしたダイナミズムを C さんは「空間に軌跡を描く」と表現する。こうした意味の生成は「形になろうがなるまいが」という予見不可能なかたちで現われる。

３．獲得された身体技法の解体

３－１．重心をずらすこと

C さんは、稽古の課題について、何らかの舞踊のメソッドを「ひとつでもいいからしっかりとやった上で、それを捨てられるからだでないとだめ」と述べる。具体的には、「バレエのからだとかあったら壊せるけど、最初から何もなかったら壊せない」と語り、すでに獲得されたバレエの身体技法における身体の所作（上体を垂直方向に引き上げ維持する・股関節を外旋する）から出発して動きを展開している。「バレエのからだ」を「壊す」、つまり獲得された身体技法を解体する方法について、次のように語る。

C さん：実際には、重心をずらすことが多いです。（略）そういうズレみたいなところからスピードが出てくるし、面白いフォルムもでてくるので、そういうことが中心に。(20)

C さん：（注：重心をずらすことでからだが）倒れることに関しては、まあまあ、倒れたら怖いですよねえ…だけど倒れる自分がわかっていたら、倒れる瞬間の自分っていうのは…どういうのかなあ…倒れる瞬間に、例えば床を見なくても、その、自分の重力がわかってたら、次にどういう反応をするのかが見えてくるじゃないですか、なんか、その反応が…面白いのかな、で、そこにメソッドはないんです。(21)

あらかじめ獲得されたメソッドがバレエであれば、その身体所作が運動の規範として運動を支えている。C さんは、この規範を「壊す」際に、別のメソッドによる身体所作を利用したり、何らかの形態を考案するのではなく、姿勢を維持することを可能にしている「重心をずらす」。を身体の重心をずらすという運動が、あとに続く一連の運動の時間を決定し（「スピードが出る」）、その時間に応じて身体の形態が決定される。運動の時間を決定するスピードも運動によって現われる身体の形態（「フォルム」）も重心をずらすという身体への働きかけの時点では未決定である（「面

白いフォルムが出てくる」という表現に注意したい)。C さんの運動の探求では、つねに動きの時間と空間は予めシミュレートによって決定するのではなく、身体へのアプローチによって後から決定される点が特徴である。

からだが倒れていく際に、C さんが手がかりとするのは「重力」すなわち床へとむかう身体の重さの感覚である。通常私たちが床に立っている際、身体にかかる重力や「重さ」を感覚することはなく無意識に身体は調整されている。C さんは、床に引っ張られる「重力」の感覚に焦点を当てることが、次の運動を知る手がかりとなる。ここでも運動をイメージを先行させて行うのではなく、重力の感覚が後に続く運動を導く。あくまでも C さんが、運動を先行的にイメージしたのではなく、重心をずらす際の身体の統合が次の運動を生み出しており、C さんにとってはそのつどの運動は「被る」ものであるため「その反応が面白い」。

C さんのそうした実践には、きまったメソッド、重心をずらすという運動を貫く身体の所作がない。重心をずらして身体が倒れるという運動の時間と空間はそのつど構成されていく一回性の運動である。

３－２．運動のリズムの生成

C さんは、重心をずらすというアプローチに続く身体と状況との組織化について「リズム」という語を用いて次のように語る。

> C さん：そういう、（注：メソッドを）壊すことによって…できるリズムってあるじゃないですか。ビルが倒壊したときの、がちゃがちゃっとしたリズムとか。ぶっちゃけた話し、僕はリズムを作ることが一番大切だと思うんです、で、それ、そういうリズムを作るための作業。(22)

> C さん：（注：からだが）倒れちゃって、そのままハイたったったったって止まっちゃったらリズムもできないけど、なんか、倒れたことで次のエネルギーがもらえるし、人間がもってるその、いちエネルギーみたいな、ポテンシャルみたいなものが、どんどん利用して、利用できるかなあって。(23)

C さんは、重心をずらすという運動で振り返るのは、重心をずらすという身体へのアプローチによって身体が倒れるという運動の時間（「スピード」）や空間（「フォルム」）のあり方だけにとどまらない。身体が倒れるという運動をつうじて「次のエネルギー」をもらうのだと C さんは語る。重心をずらすことで身体が時間と空間の再構成することで床や周りの空間との関係が変化し、その関係の変化に応じて身体は組織化を続ける。このプロセスが C さんの言う「リズム」である。予め運動を先行的にイメージしなくとも、身体は一度運動を被ることで周囲の状況との関係が変化するとその変化に応じてさらに組織化するという「ポテンシャル」を持つ。C さんは、身体が前―反省的に身体と状況の系において絶えず組織化する力を、運動をつうじて探求し掬い取る。

４．他者と動きを揃える実践について

C さんは、振付を踊る際にユニゾンというみんながそろって同じ動きをする際に手がかりとする素材も何らかのイメージや比喩表現ではなく、他者の身体図式である。ユニゾンの実践について、C さんは次のように語る。

> C さん：（生徒それぞれで）感じ方が違うから微妙にズレているときがあって、それをみんなでどれが正解なんやみたいな。曲が難しいから、合わせないといけないから、ここで合わせようよってなったときに、ちょっと変な動きがあると、ここはちょっとそこの動きは違うよ、みたいな。すごい、なんか、野蛮な作り方、で、揃ってないとおかしいじゃないですか。で、ほんとは揃えるっていうことは、二人で…二人がミラー、ミラーみたいに動くトレーニングをして。で、僕のほうからアプローチをして、相手が真似して、また次、相手の真似をして、お互いに今度はどっちがとっかかったんじゃないような感じで真似をしていったら、それをそのまま前を向けたらユニゾンになるじゃないですか。(24)

生徒たち各々が、前節までの運動の意図や後に続く身体と状況の組織化を行うと「感じ方が違うから微妙にズレている」。ユニゾンで動きを揃える際、そうしたズレを「変な動き」や「ちょっとそこの動きは違う」と共有することから始まる。C さんのクラスでは、ユニゾンについても、カウントを設定して動きを合わせたり、身体部位の位置の角度を揃えたり、あるいは動きのイメージを共有するという方法をとらない。腕を伸ばす角度などの外的な方向付けの基準から出発しない点を C さんは「なんか、野蛮」と表現している。

C さんが、動きを揃えるために行うのは「ミラーみたいに動くトレーニング」である。はじめに動くのは C さんでありユニゾンの動きの「とっかかり」は C さんである。生徒は C さんの動きの模倣をつうじて C さんの運動の意味を身体に組み込む。これは身体図式によって、C さんの運動の知覚を等価的に生徒の感覚―運動系に変換する作業である。次に、C さんの運動の意味を身体に組み込んだ生徒の動きを別の生徒が模倣する。この作業を繰り返した後、「今度はどっちがとっかかったんじゃないような感じで真似」をして、お互いがお互いの動きを模倣する。

C さんが「ミラーみたい」と表現する。前節までの「鏡を見て動く」生徒の記述で、運動の振り返りの際に鏡像を志向し鏡像から運動の意味を獲得していた。ここでの「ミラーみたいな動き」では、生徒は、模倣する際に、自己の身体を志向対象として感覚するのではなく、模倣する相手の身体を志向する対象としている。この作業を経て、はじめに個々が動いたときの各々の身体と動きの感覚は経験の背後に退いて、模倣をつうじて各々の身体を組み込んだ身体―状況の系が作動する。

模倣によって他者の運動の意味を身体が直接的に獲得する点はメルロ=ポンティが「幼児の対人関係」において指摘したが、C さんの事例では、模倣のリレーを行うことで、運動の意味は C さんを含む生徒たち全員の身体をひとつの全体（ユニゾン）として組織化する。

まとめ

舞踊者は、日常的な稽古をつうじて、身体技法を獲得し、身体を組織化する。彼らは一連の運動をつうじて、身体感覚に依拠しながら、運動がどのように展開されるかを知ろうと試みる。稽

古で行なう一連の運動について、舞踊者は、運動主体でもあれば運動を感覚する主体として経験する。彼らは、自らの運動を知覚対象として「そこに現われるがままのものでもあれば、その顕在性を超えて」知覚することで運動を展開させる(25)。舞踊者にとって運動は知覚の結果ではなく知覚行為として生成される。

これまでの運動学習の議論では、運動に先行してイメージを可能的地平にの図にした後、後に続く現実の運動とのフィードバックを行なう。運動を獲得し熟達した者が運動を行う場合はあたかも自動化されたかのように非―反省的に行われるという主張がなされてきた。C さんの実践では、これまでの運動学習のような過程をとらない。運動の際に手がかりとするのは、先行的なイメージではない。また鏡像を手がかりとして視覚に基づく身体の統合を目指すのでもない。C さんは、「手をあげる」ために身体のどこが運動の端緒となるか、あるいは「重心をずらす」などの運動の意図の後に身体が状況に応じて組織化し、それによって運動の時間と空間が決定する一連の過程を感覚していた。意図から身体へと運動経験の焦点が移行する際の、「ニュートラルな」身体が、後に続くあらゆる姿勢をとりうるような地平を拓く。C さんにとっては、そうした意図の後に続く運動はつねに「予見不可能」な形で現われる。

C さんのクラスで、運動の際の手がかりとしている非明示的な身体図式の作動は、個々人のうちに完結することがない。ユニゾンを行う際の模倣の「リレー」の実践において、各々の身体の統合のあり方を含み合いながら、ユニゾンというひとつの全体を作り上げる。

第１０章　脱力と運動の時間の再構成

はじめに

この章では、コンテンポラリーダンスの舞踊家・指導者である D さんの稽古での実践を扱う。D さんは 10 歳からバレエを始め、続いてジャズダンスに取り組むようになる。高校卒業後はアメリカへのダンス留学を繰り返し、同時期にクラス指導も開始する。現在はコンテンポラリーダンスのクラスの指導を行う。なお D さんのクラスは成人の参加者で構成されている。

D さんのコンテンポラリーダンスのクラスの実践では、運動の際、無自覚に入っている「力」を抜くという一貫した課題がある。D さんはリリーステクニックという方法を用いて生徒たちの無自覚の力みの解放を試みる。第１０章では、D さんの実践において、「脱力」の試みをつうじて身体や運動の時間を再構成していく実践を考察する。

１．身体への意識

１－１．実践の背景となる身体について

D さんは自身が指導するコンテンポラリーダンスのクラスの特徴と課題について次のように語る。

> D さん：からだ、ベースはバレエですね。なんでかって言ったらバレエのトレーニングをしてたら、肉体の存在がしっかり見えてくるから、やっぱり必要な筋肉とか、ジャンプ力とか、普通に歩いてるだけでも、（略）バレエのトレーニングをしてる人が、その筋力で歩くのと、コンテンポラリーしかしてない人が歩くのとでは、やっぱり肉体の存在感が違うんですよね。あの、だからそういう意味でベースはバレエにもっていってます。プラス、リリーステクニックとか、背中とか、バレエは真っ直ぐなんで、背骨の動きを取り入れて…あの、見せ（ら）れるからだづくりっていうのかな。あと、自分がからだと向かい合う時間。だから見た目じゃなくて自分がどう感じてるかっていうことを大事にしてもらいたいと思ってやってます。(1)

クラスでの課題についての D さんの語りの特徴は、身体のあり方について「肉体」と「からだ」と二通りの表現をしている点である。

D さんのコンテンポラリーダンスのクラスでは「ベースはバレエ」と語る。D さんのクラスは、バレエの理念と身体訓練法のシステムにおいて再統合された身体から出発して、新たな身体の統合のあり方を発見するような試みである。バレエのトレーニングをして獲得された「肉体の存在」「肉体の存在感」とは、クラス内で「ジャンプ」や「普通に歩く」「背骨が真っ直ぐ」などの行為をつうじて現われるバレエをつうじて統合された身体による状況への身体的な態度であり、それは当人が意図せずとも周囲に「見えてくる」ものである。

「リリーステクニック」や「背骨の動き」を取り入れることで「見せれるからだ」を作ることを目指すが、それは運動する身体の外的形態（「見た目」）を成果として「見せ」るのではない。「リリーステクニック」や「背骨の動き」を行う際の身体を問う（「自分がからだと向かい合う」）

ことが「見せれるからだ」の組織化に結びつく。

１－２．感覚する身体と見せられる身体の相即

D さんは、身体を問うことが「見せれるからだ」として組織化されることについて次のように語る。

> D さん：見せれるからだっていうか、見せれるからだって、自分で自分のからだを感じてる人でしか見せれないと思いますね。ちゃんと意識化して、ああここに左の足の小指があるなとか、自分のからだをどれだけ発見できてるかで、見せれるからだが変わると思うんですよ。引き付けられるかどうかっていう。普通に立ってて、からだをもってない人ってたくさんいると思うんですよね。じゃなくって、ほんとに、感じれる人、自分の存在、自分のからだ、右手なり、どこでも、耳でも、自分のからだを多く発見できる人が、見せれる人と思います。無意識の人っていうのは消えてますね、肉体が。と私は思っています。(2)

D さんの実践では「背骨の動き」や「リリーステクニック」などをつうじて「からだを感じること」が主題となる。

D さんの「からだを発見」する試みは、身体はどのように統合されているかについて運動を感覚することで「左の足の小指」「右手」「耳」などの身体の部位を身体イメージとして運動経験の図にしていく作業である。D さんは、身体イメージとして図式化された身体の部位の「意識化」をつうじてその背景をなす状況における身体全体の統合を「発見」しようとしている。D さんによるとこの試みが「見せれるからだ」に変えていく。

D さんは「自分のからだをどれだけ発見できてるかで、見せれるからだが変わる」すなわち見る側が「引き付けられる」身体と、「普通に立ってて、からだをもっていない人」と対比する。運動をつうじて身体を問うことが稽古の課題だとすると、運動の知覚をつうじて身体イメージとして意識化された身体の部位は D さんにとって身体の統合のあり方の解答である。それは「自己言及的な意図のレベルの下位で作動する感覚―運動的な機能」(3)でありそれ自体を取り上げられるものではなくかつそのつどの運動において作動する可変的なものである。身体の統合のあり方を「発見」するには、自分で運動を行ない感覚し感覚をもとに身体イメージとして図式化していくより他ない。D さんの「普通に立ってて、からだをもっていない人」あるいは「無意識な人っていうのは消えてますね、肉体が」という語りは、運動を感覚することから出発し身体の統合について問うという一連の作業について「無意識」な状態を表わす。

D さんによると「からだを」「発見」することが運動する私の身体を対象化する契機となると同時に「見せ（ら）れる」という表現で運動を見る側の視点を持つ。D さんや生徒たちの運動を見る人は、運動を見る際に「物のうちでの超越」のメカニズムをつうじて対象を見る側の身体が引き受ける「引きこみ」の現象が起こる(4)。D さんは、舞踊者が運動をつうじて発見した身体への問いの解答を見る側の身体が引き受けてしまう事態を「引き付けられる」と表現する。

２．身体の統合の解除

２－１．D さんの声かけと生徒の身体の統合の解除

舞踊者は稽古をつうじて身体を問う。この問いは舞踊の稽古では指導者と生徒たちの複数の人間による「知覚と行為の循環関係」において実践される。D さんの事例では「リリーステクニック」をつうじて D さんによる声かけや生徒の身体に触れることで生徒の身体を再構成していく。

D さんが実践する「リリーステクニック」について確認しておきたい。リリーステクニックは特定の型やステップなどの技法を指すのではない。リリーステクニックはバレエのように理念を運動において体系化・システム化する形で発展・継承されてきたのではなく、舞踊者個々人の身体感覚への注目を促すコンセプトにおいて展開されてきた。このため現在ではリリーステクニックのコンセプトを具現化するためのアプローチの仕方や意味づけがそれぞれの舞踊家にとって異なる(5)。

D さんは「リリーステクニック」について、「解放するっていう意味があるから…（略）自分のからだを発見していくことでないと解放できない」(6)と語る。また「自分のからだを見つけることからリリーステクニックはあると思う…（略）で、割と、力はいってるときって無自覚なことが多くって、で、抜けたときに、えっこんなに力はいってたんやっていうこととか、私はよくあって」(7)と語る。D さんにとってのリリーステクニックとは、「力」が入った状態とそれに気づき「力」を抜くことによる身体感覚との差異において理解されるものと言ってよいだろう。

生徒が D さんのリリーステクニックの課題を獲得していくための実践について、D さんは次のように語る。

> D さん：純粋に自分の意志で、思いきって空間にからだを放り出してくれるとき、こけても良いよって言ったらやってくれるんですけど、みんな無意識にこけたらあかんとか、バランスはとれないとあかんとか、正統派の方向に、みんな、考えがちなんですけど、でも私がやってるテクニックは、こけながらでないと獲得できないテクニックなんですね、リリースやから、ちょっとくってなったら筋肉の状態が固まって、欲しい筋肉じゃなくなるんで、もうそこらへん転がっといてっていったら安心して、あのからだを、放り投げ始めて、その結果かえって出来たりする。だからそういうことがすごく面白いですね。(8)

D さんが稽古で行うリリーステクニックは「こけながらでないと獲得できない」。

通常、運動の際の私たちの身体は身体図式によって統合され姿勢やバランスを維持するよう機能している。例として、自転車に乗るときのことを考えてみよう。障害物を避けるときに自転車に乗る私と障害物との距離を計測することなく避けていく。坂道にさしかかった際には少し上体を浮かせて腿に力を込めて上がろうとするかもしれない。与えられた状況において、意図せずとも姿勢やバランスを維持することは習慣として私たちの行動を導いている。

D さんのクラスにおいても、立つ、歩くなどの日常的な運動を含めて、既に獲得された習慣的行為の身体図式を背景としている。それに加えて、ベースとしているバレエの身体は特定の型の姿勢を維持しバランスをとる訓練をつうじて再構成していく。このため生徒は D さんのクラスでも「無意識に」「こけたらあかん」「バランスはとれないとあかん」という「正統派の方向」で姿

勢をとろうとする。しかし、D さんによると、リリーステクニックは「こけながらでないと獲得できない」。これまで習慣とされてきた運動の際の姿勢やバランスを維持するような身体の統合の仕方では「筋肉の状態が固まって欲しい筋肉じゃなくなる」と D さんは語る。そうしたあり方は、先に D さんが語った「解放」や「力」が「抜ける」といった身体感覚には結びつかない。このため D さんは「こけてもいいよ」「そこらへん転がっといて」などの声かけを行う。この声かけは、生徒たちは「こけたらあかん」「バランスはとれないとあかん」という「無意識」の態度を停止し、「こける」「転がる」ことを通じこれまでの身体の統合のあり方から外れていくことを促す。通常、私たちが転倒するときは予想しない突発的な出来事として経験されるが、D さんの稽古の場では「こける」「転がる」とは「自分の意志で、思いきって空間にからだを放り出」すことであり、習慣となっている姿勢やバランスの維持から外れることを指す。生徒たちの運動が空間に身体を「放り出」す「放り投げ」るという身体感覚に結びついたとき、D さんのリリーステクニックの課題（「力を抜く」「解放」）を了解する。

２－２．指導者と生徒の接触による運動生成

指導者が生徒の運動を導く際、声かけによって生徒たちの無意識の態度を停止し生徒が意図的に身体を意識しながら場に投企することを促すだけでなく、生徒に触れることで運動を導くという方法をとることもある。

> D さん：あの、リリースってしにくいから、いくら生徒さんにこうよ？こうよ？っていってもなかなか難しい、力を抜きにくいから、例えばこう、手を貸してもらって、はい私に体重預けてって言って、ぱっと落としたらこれリリースやでって、いうふうに、具体的に触れ合って、からだをちょっと持ったり、サポートして、それで、具体的に、自分の、物理的に、からだの抜き方みたいなんを体験してもらうようにしてます。それが一番手っ取り早いから。それとか、もたれてもらって持ち上げたりとか。だからコンタクトですね、コンタクトでだいたいわかっていってもらいますね。それとか普通にタンジュで（注：脚を）出すときも、タンジュするときもお尻からずうっと、べろべろべろって撫でてあげると筋肉の流れがわかるから、あ、こうやったら窮屈に出ないんだっていうふうに。（略）そうやったら、やっぱりわかってもらいやすいですね。で、ジャンプのときはこう、ここを
> T：骨盤を
> D さん：そう、一緒に持ち上げてあげたら、やっぱり、ぱんって浮くから、こんな浮遊感があるんだっていうことを発見してもらうために、やっぱりコンタクトはいいですね。(9)

D さんによると、声かけだけでは、生徒たちが「力を抜く」というリリーステクニックの課題を具現化するのは難しい。そのため、生徒の身体に触れること（「コンタクト」）をつうじて二人でひとつの運動を行なう。D さんが語った運動の事例では運動の主体が途中で交替しながら生徒の身体の「力を抜く」ような身体の再統合（「からだの抜き方」）を目指す。

「（生徒の）手を貸してもらって…ぱっと落とす」という一連の運動のうち、腕を D さんに差出し「重さ」を D さんに預けるところまでは生徒は意図的にその動作を行うが、腕を「ぱっと落

とす」動作の主体はDさんであり、生徒は「落とす」運動を被る。また、「(生徒に) もたれてもらって（D さんが）持ち上げる」という運動も同様に、生徒は「もたれる」ことで体重を預けた後、D さんの「持ち上げる」運動を被る。生徒がジャンプをした際に、D さんが生徒の骨盤部分を持って「持ち上げる」運動を被ることで「浮く」という予期しなかった身体感覚を経験する。

通常、運動の際、私たちの身体はその外的形態のみならずその重さを含めて統合され姿勢やバランスを維持している。D さんの事例では腕の重さや身体全体の重さを D さんに「預ける」ことや D さんが生徒の身体を「持ち上げる」ことで重さの感覚を宙吊りにされた状態で運動が生成する。生徒は「重さ」の感覚を D さんに預けることで、これまで予期しなかった「浮く」「力を抜く」「からだを抜く」感覚を経験する。

「タンジュ」とは、片脚を軸足から離して出すバレエの技法である。この動きについて、D さんは生徒の身体（臀部から脚）を撫でる。D さんは「撫でる」ことをつうじて、生徒の運動の予期に先行して身体の統合を導き生徒の身体を組み替えていく。このことで生徒はこれまでのタンジュの「窮屈」な感じとは違う運動を経験する。D さんはクラスで行なうバレエの技法においても「コンタクト」をつうじて「解放」するというリリーステクニックの課題の具現化を導いている。

これまでの運動学習の議論においては、可能的地平に運動する身体をイメージとして先行的に投射できたとき、その運動は整合性を得られ取り組む運動の動的な意味を了解できるとされている(10)。D さんの「コンタクト」の事例では、運動の途中で D さんの「コンタクト」が入ることで運動主体が D さんへと移行することでイメージの投射を委ねる。このことで「重さ」の感覚を宙吊りにしたまま生徒の身体が組み替えられる。あるいはタンジュの例のように「コンタクト（撫でる)」をつうじて生徒に先行して身体を組み替えてしまうことで習慣的な身体の統合を更新していく。

３．運動の時間の再構成の実践

３－１．運動の時間について

D さんは、一連のエクササイズの後、D さんが考案した振付を踊るコンビネーションをおこなう際、音楽を使用する。このときのある生徒のカウントがとれない動きとその指導経験について次のように語る。

> D さん：性格があって、せかせかせかせか神経質で、こう、すぐ、追い込むタイプの人っていうのはものすごく音楽を早取りするんです、もうカウントできないんです、勘定できなんです。カウントできなくて、カウント無視して、が一っと行ってしまうんです。で、止まれないんです。だから分析できてないんです。時間軸っていうのがないんです、きゅってなっちゃって。あの隙間あって良いねんでって、時間軸。そのあいだに自分は呼吸する時間もあって良いのよみたいなことが、あの、一気に自分を追い込んでしまうタイプって結構いててね。あの、私もそういう部分もありますし、だから…落ち着け…落ち着け…みたいな感じで（笑う)、あの、その、陥りやすい状況っていうところからできるだけ引き戻してあげないといけないっていうのも、特に、今の時代上そうなっちゃうのかなって思いますけど。うん。

多いですね。(11)

D さんにとっての音楽とは、自身が考えたエクササイズや振付にカウントを外付けしたものではない。音楽のカウントが「隙間」や「呼吸する」「時間」を生み出す契機として用いられている。運動の際の時間の流れを音楽や音楽に付随するカウントを支えにして、舞踊者は運動をつうじて「隙間」を見出したり「呼吸」をして運動の際の時間の流れを自ら再構成しその運動を自分のものにして「空間や時間に住み込」んでいかなければならない(12)。

D さんのいう「追い込むタイプの人」はカウントを無視して運動をおこなう。そのとき「自分を追い込んで」、時間の流れを自ら再構成する契機である音楽に付随するカウントや「呼吸」のための「隙間」を「早取り」してしまう。こうした状況の場合、どのように空間や時間に住み込むことができたか「止まって」、「分析」することはできない。つまり、運動をつうじて身体や運動を振り返るという視点に立つことができない。

D さんは、こうした「自分を追い込むタイプ」について「私もそういう部分がある」しそうしたタイプの人が多いと語る。このことについて D さんは「時代上そうなっちゃうのかな」と表現するように、それは個人の「性格」でもあれば、「時代」という社会的な時間による身体の組織化を指摘する。ひとはさまざまな行為をつうじてその時間が構成されているがそれは時代という社会的な時間に支えられている。D さんのクラスでは、そうした無自覚に構成された時間の構成と、クラスでの運動をつうじて「隙間」や「呼吸」を見つけて時間と空間を再構成していくことについて「分析」する。このときにカウントをとれず運動の振り返りができない状況に陥った生徒を「引き戻してあげないといけない」と D さんは語る。

３－２．イメージによる身体への反省と運動の時間

D さんは、振付を踊る際にカウントがとれずどんどん動きが速くなってしまう生徒に身体の反省を促す具体的な方法について次のように語る。

> D さん：その触ったその皮膚感覚を思い出してって言うんです。もうねムーブメントになったら、もう振りだけしかしないから、こう手を出したときの、何か触ってって言うんですよ。空気触ってでも良いし、あの、そこに誰かいてると思って、そしたら手が変わったりとかするから、その…触れてる感覚って、触れてるっていうことは触覚をすごく使ってるってことだから、感覚が目覚め始めてる。感覚が目覚めたからだでないとダンスみてられないし（笑う）、それが、そこのとこがみたいところなので（笑う）。だから、あの…コンタクトでほぐれたからだで、あのコンビネーションに戻って。で、忘れちゃっても、そういうことを、つねに手のひらで感じてとか、右の肩に小鳥が乗ってるよとか、なんかそうやってなるべく、具体的に、ぱっと元に戻れるように声かけてます。そしたら戻れるから面白いんですよね。(13)

運動について、振り返ることができない状況に陥り、その結果、時間を自分で再構成できなくなっている人を「引き戻す」ための手がかりとするのが「皮膚感覚」である。ムーブメント（振

付）をおこなう際に、振付を実行することだけが運動の焦点となっている生徒たちに、D さんは「何か触って」と言葉を投げかける。通常ではつねに皮膚に接触しているが意識することのない「空気」や、そこに「誰か（が）いてると思って」みるなど、生徒が自ら状況をイメージとして設定しなおすことで、「触れてる感覚」が「目覚め始めてる」、つまり、イメージされた状況に重ねられた身体の運動が知覚可能になる。これは生徒だけに起こる現象ではなく「そこのところが見たい」という D さんを含め見る側も踊る側の身体のあり方がどのようであるか知覚可能な現象である。

D さんは、前節で記述した、身体の重さを他者に預ける「コンタクト」をつうじたリリーステクニックによる脱力や無自覚に構成されていた身体図式の解放と再構成することで、「ほぐれたからだ」になると語る。習慣としてあらかじめ獲得された身体図式から解放された状態で新たな状況を設定したり、それによる身体のあり方を振り返ることのできる身体である。リリーステクニック自体が、「重さ」の感覚に焦点をあてて身体のあり方の変化経験することが課題であった。D さんによると振付の実行も同様に、身体や周囲の状況に焦点を当てることで身体のあり方の変化を経験することが課題である。そのためコンビネーション（振付）の運動の手順どおりに実行することが焦点になって、その課題を「忘れて」しまった生徒にその課題「戻ってきて」もらうために、「つねに手のひらで感じて」「右の肩に小鳥が乗ってるよ」などの言葉を投げかける。生徒はこの投げかけにより「手のひら」と空間の関係や、肩に小鳥が乗るという架空の状況における身体のあり方を感覚することが可能になる。

> D さん：戻れるんです。そこはやっぱり大人やからね。子どもやったら何のことかわからない子はわからないんですよ。でもやっぱり大人って面白いのは、なんか、具体的に、階段一段登ってって言ったらそういうからだになるんですよね、記憶があるから。そういうのは、面白いところですね。そうやって、あの、カチンコチンで来た人が、帰るときには、違う…、違うっていうか本来の自分に戻って、あの、こう…いろんな、いらんものが落ちていった状態で、帰っていってくれると良いなと思いますね。（14）

D さんは、身体や状況に焦点をあてることで変化する身体のあり方を経験することを「戻る」と表現し、大人はこうした方法で身体の再構成が可能であると語る。通常、無自覚に身体が統合されその統合は習慣として行為を支えている。稽古ではそうした無自覚に統合された身体から出発して、重さやイメージされたある状況に焦点をあてることで身体を再構成していく。稽古での身体の再構成の経験も「記憶」として身体に潜勢する。大人は指導者の接触や指示によって運動をつうじて「記憶」として潜勢する身体を振り返り新たに身体を統合することが可能である。通常では無自覚に統合された身体図式によって「カチンコチン」な状態で稽古に現われる生徒たちが、一連の課題を行なうことでそうした身体図式から解放された状態を「本来の自分」と D さんは語る。「いらんものが落ちていった状態」、すなわちこれまで獲得された身体の統合のあり方に含まれる無自覚な力みやカウントがとれないような身体的なあり方からの再構成がなされた状態になってもらうことを希望する。これはリリーステクニックから振付まで一貫する D さんの稽古の課題である。

まとめ

D さんの実践は、バレエにおいてシステム化された身体の統合から出発し、運動する身体を感覚することが課題でありその具体的な方法は、リリーステクニックをつうじて「力を抜く」ことを探求することであった。それらは、指導者 D さんと生徒たち複数の人間で行なわれる。声かけをつうじて生徒の身体の組織化を促したり、あるいは接触をつうじて重さの感覚を他者に預けることによる新たな身体の統合のあり方を発見していくという方法であった。

こうした実践について D さんは「そこに自分がいてることの、現在を感じられる」「過去とか未来に向かってとかじゃなくて、今、今、自分のからだがこういう状態なんだなって…（略）その状態を、冷静に見つけられたときって、いいと思う」と語る(15)。

D さんの技法の獲得とは、運動をつうじて「現在」の私の「からだ」の状態を知ることに価値を見出す。そうした身体的な自己の認知は、過去や未来との関係によってではなく、運動をつうじて無自覚に入っていた「力」が抜けるという経験をつうじて獲得される。このように「力」が入っている、または「力が抜ける」という「からだ」の「状態」を「冷静に見つけられたとき」とは、姿勢やバランスの維持や「重さ」の感覚などの無自覚な身体の統合のあり方にアプローチし身体が組み替えられるときである。

無自覚な身体の統合は、運動の時間の捉え方にも作用する。D さんは、身体や架空の状況の設定を促す言葉をかけることで、生徒の運動の時間を組み替えていく。稽古の場では、既に無自覚に身体-状況系にくみこまれた時間をいわば「再び住み込み直す」作業となる。

こうした実践をつうじてわたしの「現在」を捉えようとする。これは運動の経験をつうじて身体的な自己がつねに変化しうるものであることを積極的に認めることに繋がる。

終章　まとめと課題

本研究では指導者と生徒たちの舞踊の稽古の実践について、指導者のイメージや身体感覚のことばによる投げかけと生徒の試行と身体的なやりとりに着目し、彼らの運動経験をその個別性にこだわり記述した。指導者と生徒たちはともに稽古の場で取り組む舞踊の動きを反復しその技法を身に付けていく。この稽古の場における運動の探求の試みはどのような身体的な知に結びつくかについて個別具体的な実践を手がかりにその経験の構造を記述した。

これまでの記述をもとに舞踊の稽古における身体的な知について現象学的な考察の基本的な指針となる「身体」「空間」「言語」「時間」のカテゴリーに分けてまとめた後、課題を示す。

１．身体

舞踊の稽古の実践では、しばしば運動をつうじて「重さを感じる」ことが課題となっていた。舞踊者たちは、身体の重さという身体の物理的な特性を感覚することから運動の意味を見出そうとする。

通常、わたしたちは事物としての身体 Köper と生きる身体 Leib は互いに浸透し合っており、事物としての身体と体験としての運動感覚を区別しない(1)。舞踊の稽古では、具体化しない方法による身体への集中によってそれらがどのように浸透しあっているかを探求する。 本研究では、ドロップの技法をしたときの身体の重さ（６章　A さん)、重心をずらしてからだが倒れて床に崩れていくときの重さと、その重さが次の運動の展望を決定すること（９章　C さん)、リリーステクニックによる脱力をつうじて身体を他者に預ける際の「重さ」（１０章　D さん）などの事例の記述を行った。

舞踊の稽古をつうじた具体化しない方法による身体への集中をつうじて、それぞれの身体の重さは物理的な条件から生きる身体にすり替わる。それぞれの身体の重さが生きる身体にすり替わったとき、身体の重さの感覚は、それまで意識されなかった空間と身体の境界面をあらわにする。舞踊者は運動の際の身体の重さの感覚をつうじて、運動の意味を獲得する。

通常では「自分のからだが重量を持つ」という事実は経験の背景に埋もれており、疲労や病気などを経験する際にしばしば意識される(2)。舞踊の稽古では、身体を対象としつつ運動経験の主体として運動を経験し、具体化しない方法において身体に集中することで、身体において互いに浸透しあう物理的身体と経験としての生きる身体との浸透について取り上げそれらを再構成する。指導者たちは、背景として埋もれている「重さ」を取り上げるために、身体イメージや重心をずらすなどの身体図式の再統合を図るような運動を提示する。

稽古の場における間身体性の作動について次のようにまとめることができる。

指導者の投げかけによって、指導者と生徒たちの身体が「同期」することで生徒たちの運動を「暗示」のように導くという経験（８章 A さん）では、運動の意味生成は指導者に預ける形で生徒たちの運動が現われる。この場面では、生徒たちは運動の主体として各々の身体に集中しているとも言えず、指導者の動きを視覚的に追ったり模倣をしたりすることによる指導者の身体に集中しているとも言えない。指導者の投げかけをつうじて組織化された可能的状況における運動の図式に生徒が引きこまれる形での運動の生成を経験していた。ここでの間身体性は、指導者が投

企した可能的状況における運動の図式化であり場を貫く同一の系として機能している。こうした運動生成はメルロ＝ポンティが記述した幼児が大人を模倣し身体図式によって運動の意味を即座に模倣をつうじて了解する形での運動の生成とは異なる。生徒たちの「暗示」のような運動経験は、引き込みをつうじて身体運動は生成されるが運動の意味生成は他者に委ねているという状態で運動が生成される。

また複数の人間が同じ動きで踊るユニゾンの稽古の場面（９章　C さん）では動きを揃える際に、はじめに指導者と生徒が「ミラー」のように向かい合って指導者の動きを模倣し、次は指導者を模倣した生徒と別の生徒が対になって動きを模倣し、模倣した生徒が別の生徒と対になり模倣していき、メンバー全員が誰かの動きを模倣するまで続けられる。対になった二人のうち一人がもう一人の模倣をつうじて身体図式を引きこむうちに、個々の身体のあり方が揃う。指導者が提示した身体図式は、生徒たち各々が対になって模倣するという試みをつうじてそれぞれの身体図式を引きこみながら一般性を獲得する。やがて指導者の身体図式を端緒とする身体図式はユニゾンをする場を支える「ひとつの系」となりそれぞれの身体の統合を支える。

２．空間

わたしたちは通常、身体イメージの作動により漠然と身体と空間の境界面を知っている。日常的な行為において生きる身体は、身体と空間を物理的な境界面によって区別するだけでなく杖をついたり自転車に乗るなどの特定の状況下で、意識をしなくとも杖や自転車を身体の一部に組み込み身体と空間の関係をそのつど再構成している。

本研究では、呼吸を使って空間に身体を延長させる試みを記述した（５章 A さん)。呼吸による空間への身体の延長とその弛緩が運動を方向付けたり次の運動の展望を組織化していた。運動学習の議論では、運動主体が先行的に可能的状況の図を投射できたとき、身体はその運動を行なうことができるとされていた。呼吸による身体の延長と弛緩では、空間と身体との関係それ自体が運動を支え展望を組織化している。

また本研究では、身体の骨格の構造をもとに身体（骨盤）内部に二等辺三角形の空間を設定し（８章　B さん）運動を経験する試みを記述した。身体内部の空間の感覚は、身体イメージを「奥行き」のある身体に更新し、状況へと向かう身体のあり方を再構成する。身体内部の空間は保たれたまま身体の境界をこえた空間に作動する。

３．言語

稽古の場では、指導者によって運動の手順、運動の際の身体感覚やイメージ説明や遂行された運動の差異を示す語が投げかけられる。生徒たちはこれらの投げかけをもとに運動を試行する。指導者のことばの投げかけと生徒の運動は互いの知覚と行為の循環関係によって生成される。

こうした指導者によることばの投げかけと生徒の運動の試行、さらに生徒による運動の理解の過程について A さんがインタビューで指摘した以下の語りをあげたい。

> A さん：（注：指導者に）ことばでいわれたものを、私ら（注：生徒は）はからだで、翻訳して試してみるっていう、その一連が必ずある(3)

A さん:(指導者に)言われたときに、その人のからだがどういうふうに解釈していくかとか、それを訳していくかっていうか分解していくかによってからだに反映されるものも変わっていく(4)

A さん:それを自分なりのことばとか、イメージとか作ったことで動けるようになると思う。(5)

指導者による運動の説明などの投げかけは、指導者があらかじめ獲得された技法の所作的意味を身体図式に基づいて等価的に言語的世界に交換されたものである。このときの語は筋骨格系の構造の説明（８章　B さん）や比喩的表現や（「熱い砂の上を歩くように」（６章　A さん））など多岐におよぶ。また「ふわあ」などのオノマトペなどは必ずしも明確な文法構造を持たない。それらは指導者の獲得された経験の過程や稽古の場の状況に応じてそのつど投げかけられる。こうした指導者からの投げかけによって、生徒たちの側では各々の身体へ集中するあり方や身体の再統合の過程が決定される。このときの一連の運動経験が、A さんが「翻訳」と表現する運動である。

８章の B さんの事例では、B さんがあるイメージを提示した際、生徒が身体に集中し運動を経験し「私はこのイメージの方が入りやすいけどいいですか」と応えていた。指導者の投げかけをもとに生徒が身体に集中する際に、生徒の指導者の投げかけは生徒の「このイメージ」という新たな語として再構成された。投げかけられた語が生徒の身体の統合を支え、それをつうじて生徒が新たな統合の仕方を自分のものにしたとき、投げかけられた語は新たな語に再構成される。この一連の働きが A さんが述べた「分解」「解釈」である。

投げかけられた語は、生徒の「日常」の「物に対するとか、感じたことのあるボキャブラリー」（６章　A さん)、つまりそれまでに獲得され習慣となっている身体のあり方に関わる。行為を支え一般化された地としての習慣は言語活動の地としても作動している。指導者は投げかけをつうじて生徒の経験を支える地の活性化を試みており、生徒は運動をつうじて身体に集中することで運動経験の地と言語活動の地を活性化する。生徒の言語活動の地から新たな語が図として生成されたとき、生徒はその運動を獲得し、自ら先行的に運動の可能的状況の図として運動をイメージし身体を統合することが可能となる。この意味で指導者の投げかけたことばは、生徒の運動経験のはじめから終わりまでの一連を支える。８章で A さんの身体と投げかけに生徒が同期した事例では、生徒たちが A さんに同期したがゆえに、生徒が自己の身体に集中しながら運動の「翻訳」「解釈」「分解」には至らなかった。このため「自分ではできない」という事態が発生している。運動をつうじた言語的世界の活性化は、生徒の運動の理解と獲得に強く関わっている。

４．時間

稽古の場で生徒たちは、指導者を模倣したり投げかけられたことばをもとに、具体化しない方法によって身体に集中しながら運動を経験する。生徒たちは、指導者が示した運動の時間と空間を自分のものとして経験できたとき、その動きは自分のものとして獲得したことになる。

前節で挙げたAさんの動きに生徒たちが同期する事例（８章）では、Aさんに同期するがために、運動の際に各々の身体に集中しているとは言えない状態で運動を経験していた。生徒たちはAさんに同期したとき、Aさんの運動の空間と時間に「住まう」ことで運動を成立させていた。生徒たちが、運動を自分のものとして経験するためには、前節でAさんが述べた運動を「解釈」「分析」し「翻訳」する時間、すなわち各々で運動の可能的状況の図を組織化し、統合される身体に集中する作業が必要となる。こうした運動の「解釈」や「翻訳」の時間は、実際の稽古の場でそのとき行われる一連の技法の時間と必ずしも一致しない。７章のAさんの事例では、Aさんが指導者の技法を「なんであんなふうになるんやろう」と10年以上考え続けて、ようやくその技法を獲得している。生徒たちが指導者が示す技法の獲得するには稽古の場で指導者の身体に同期する時間、指導者の技法を「解釈」「分析」「翻訳」する時間のどちらにも「住み込み」(6)その時間を自分のものにする作業が必要となる。

１０章のDさんの事例では、踊る際に「カウントをとれない」生徒への指導経験を記述した。カウントが取れず、一気に振付の動きを連続させてしまう生徒のことを「時間軸っていうのがない」とDさんは表現していた。ある行為（ここでは振付を踊る）の際に、通常はその時間性について振り返らなくとも身体がその行為の時間を生きている。Dさんが「今の時代上そうなっちゃうのかな」と語るように身体が生きる時間は、個々の身体において組織化されるのではなく、社会的に作られ身体において習慣として現われている。１０章の生徒の時間の習慣は一気に運動を連続させることとして獲得されていた。Dさんの実践では、身体に集中する契機となるような比喩的な表現によって、生徒が振付を踊る際の時間の組み替えを促していた。比喩的な表現を投げかけを受けて身体への集中が、その振付の時間を生きることを可能にし、振付の動きと時間を自分のものにしていた。

５．課題

以上のように指導者と生徒は、間身体的、かつ言語的なやりとりをつうじて運動を試行し空間、時間、そして言語的世界を再構成していく。生徒の側では、一連の空間、時間、言語的世界の再構成の仕方について、それを獲得している指導者と場を共有しながら運動の可能的地平に同期したり、あるいは指導者からの言語的な表現によって身体のあり方の再構成を喚起することでこうした身体的な知を獲得していく。指導者の側においても、状況に応じてそのつど生徒に向けて示す動きやことばを変えていくことで身体を再構成していく。稽古の場における運動の経験は、個体の作用として完結するのではなく、指導者と生徒との間の身体的、言語的な協働性に支えられている。こうした協働性に支えられて運動を自分のものにしたときに、その経験は序章で問うた「外に拓かれる」経験や「身体感覚と言語が結びつく」経験として生きることができる。

舞踊者が運動の手がかりとする身体感覚は、知覚や触覚的現象として扱われるだけでなく、自己の認知や感情あるいは対人関係や価値観などに影響を与えていることが近年の脳科学から明らかにされている(7)。今回取り上げた稽古の実践では、運動を試行した後に具体的に感情や認知についてフィードバックする作業は行われなかったが「そこに自分がいていることの、現在を感じる」「今、自分のからだがこういう状態なんだ」という１０章のDさんの語りのように、運動経験をつうじた身体的な知の獲得をつうじて現在の自己を知ることが可能となる。指導者がクラス

で指導する経験という観点からみると、運動を提示しことばを投げかける経験をつうじて自己の現在を知るとどうじに生徒たちの現在を知る作業となっていた。

本研究では、指導者と生徒の協働性に支えられた身体的な知の獲得の過程について、運動を提示しながら運動について自己の身体の過程を説明し、試行する生徒たちの身体を知覚し、その差異をことばで示ししたり生徒の運動を導く指導者の経験をもとに考察をおこなった。本研究では生徒たちの視点から身体的な知に触れ身体を再統合しそれをどのようにじぶんのものにしていくかについての経験の構造には触れなかった。また、本研究では、彼らのルーティンの稽古の場面に限定して考察をおこなった。彼らの実践はルーティンの稽古での身体の振り返りのみにとどまらない。彼らの実践は日常の稽古に加えて、舞台での公演を目指したリハーサルなどの場面が想定される。そこで彼らが日常の稽古で再統合された身体によって作品を作り上げるというリハーサルの場面での知の獲得の考察には本研究では触れておらず今後の課題となった。

註

序章

(1)猪崎弥生『拓かれた身体を求めて　舞踊学へのプレリュード』、一二三書房、2012 年、p.29-30.
(2)八木ありさ『ダンスセラピーの理論と方法』、彩流社、2008 年、p.67.　および鍛冶（2006）、p.66.。
(3)柴眞理子「舞踊運動の体感の変化のプロセスとその意味」、『バイオメカニズム学会誌』、29 巻 3 号、2005 年、p.124-128.
(4)原田純子「外にむけて拓かれていく身体と心　創造的身体表現活動の価値を考える」、『人体科学』15 巻 2 号、2006 年、p.25-36.
(5)鍛冶美由紀「ダンスセラピー　こころの健康と“踊り”」『バイオメカニズム学会誌』、30 巻 2 号、2006 年、p.666-70.
(6)鍛冶美由紀「ダンス/ムーブメントセラピーにおける体験の様態」『心理臨床学研究』、24 巻 6 号、2007 年、p.687-699.
(7) Legrand,D., and Ravn,S.Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers. Phenomenology and the Cognitive Science 8,no.3, 2009,p.389-408.
(8)Ibid.

第１章　身体的な知と舞踊の運動に関する先行研究の整理

(1) 倉島哲『身体技法と社会学的認識』、世界思想者、2002 年、p.3.
(2) Mauss,M.,*Sociologie et anthropologie*,Paris,Press universtaire de france,1968,p.365-372.（邦訳 M・モース『社会学と人類学　Ⅱ』、有地亭、山口俊夫訳、弘文堂、1976 年、p.121-134）
(3) ibid.（邦訳　同上）
(4) 倉島哲「意味から慣習へ　「わざ言語」再考」、『出会いと文化』、出会いと文化研究会、晃洋書房、2003 年、p.160.
(5) アーノルド・ゲーレン『人間』、池井望訳、世界思想社、2008 年、p.34.
(6) 柿沼美穂「人間の movement と「ことば」の関係　実験の試みとその考察」、第 69 回舞踊学会発表原稿、2017 年、p.1-2.
(7) 同上、p.1.
(8) Freiler,T.J.”Leaning Through the Body.”In S.Merriam(ed.),Third Update on Adult Leaning Theory.New Directions for Adult and Continuing Education,No.119.San Francisco:Jossey-Bass,2008.p.37-43.（邦訳金藤ふゆ子「身体をつうじた学習」立田慶裕・岩崎久美子・金藤ふゆ子・荻野亮吾訳『成人学習理論の新しい動向―脳や身体による学習からグローバリゼーションまで』福村出版、2010 年、p.60-74.）
(9) Stuckey,H.L.,and Nobel,J.”The Connection Between Art,Healing,and Public Health:A

Review of Current Literature." American Journal of Public Health,2010,100(2),p.254-263.

(10) Csordas,T,J.,(ed.),*Embodiment and Experience:The Existential Ground of Culture and Self*:Cambridge University Press,1994,p.20.

(11) Lakoff ,G.,and Johnson,M.Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought.New York: Basic Books,1999,p.17.

(12) Ibid,p.6

(13) Freiler,T.J., "Learning Through the Body.",In S.Merriam(ed.),Third Update on Adult Learning Theory.New Direction for Adult and Continuing Education,no.119.San Francisco:Jossey-Bass,2008,p.37-47. （邦訳金藤ふゆ子「身体をつうじた学習」立田慶裕・岩崎久美子・金藤ふゆ子・荻野亮吾訳『成人学習理論の新しい動向―脳や身体による学習からグローバリゼーションまで』福村出版、2010 年、p.60-74.）

(14) Ibid.

(15) Ibid.

(16)認知科学の領域からは諏訪正樹が、身体技法を獲得の際に技法の熟達と身体感覚、言葉との結びつきについて考察をおこなっている（諏訪正樹『「こつ」とスランプの研究　身体知の認知科学』、講談社、2016 年）。また看護の領域では西村ユミ、村上靖彦らが看護師の実践について現象学的な考察をおこなっている（西村ユミ『交流する身体　「ケア」を捉えなおす』、日本放送出版協会、2007 年。村上靖彦『摘便とお花見　看護の語りの現象学』、医学書院、2013 年）。

(17) Freiler,T.J., "Learning Through the Body.",In S.Merriam(ed.),Third Update on Adult Learning Theory.New Direction for Adult and Continuing Education,no.119.San Francisco:Jossey-Bass,2008.p. 39.（邦訳金藤ふゆ子「身体をつうじた学習」立田慶裕・岩崎久美子・金藤ふゆ子・荻野亮吾訳『成人学習理論の新しい動向―脳や身体による学習からグローバリゼーションまで』福村出版、2010 年、p.60-74.）

(18) Hana,T.,"What is Somatics ? ", Somatics,5(4),p.4-8.

(19) ibid,p.4.

(20) 倉島哲『身体技法と社会学的認識』、世界思想者、2007 年。

(21) 同上、p.1.

(22) 同上、p.4.

(23) 同上、p.128.

(24) 野村幸正『熟達心理学の構想　生の体験から行為の理論へ』、関西大学出版部、2009 年。

(25) 同上、p.12.

(26) 奥井遼『＜わざ＞を生きる身体　人形遣いと稽古の臨床教育学』、ミネルヴァ書房、2015 年。

(27) 前掲、p.309.

(28) Parviainen,J."Choreographing Resistances:Spatial-Kinesthetic Intelligence and Bodily Knowledge as Political Tools in Activist Work." Mobilities,2010,5(3),p.311-329.

(29) 奥井の師匠と弟子とのやりとりとつうじたわざの共有の実践の現象学的記述は、人形遣いの動作として空間的なものであり、また興行の場面で絶対的な手本が不在のなか伝統を維持しかつ新たな淡路座を模索する記述は時間的な構造を持つといえる。しかし人形遣い当人たちにとっては、動作の際の空間や時間がその場で扱うべき主題ではなく暗黙的に組織化されていた。これは

奥井が指摘したとおり「わざを新しく身につけるプロセスそのものが多様性を持つ」ために、現象学的記述の際にどのような体験を扱うのかによって、おのずと記述可能な時間や空間の構造が決まるという特徴のためといえる（奥井遼「身体的主体を経験する　「身体による学び」の現象学のための理論的整理」、『いのちの未来＝The Future of Life』、第２号、京都大学、2017年、p.1-17.）。

(30) Suquet,A.,Le corpsdansant:un laboratoire de la perception,Courtine,JJ(Ed)Histoire du corps,3,Edition du Seuil,2006,p.407-429.（邦訳 アニー・シュケ「ステージ　踊る身体：知覚の実験室」、アラン・コルバン、ジャン＝ジャック・クルティーヌ、ジョルジュ・ヴィガレロ監修『身体の歴史　Ⅲ』、岑村傑訳、藤原書店、p.475-502.

(31) Ibid,p.411-412.（邦訳 p.479.）

(32) Ibid,p.428.（邦訳 p.499.）観客による舞踊者の運動の「引きこみ」を知覚の構造から考察したものに貫の議論などがある（貫成人「ダンスをみる＜眼＞」『メルロ＝ポンティ研究』、第 13 号、メルロ＝ポンティサークル、2009 年、p.109-123.）。

(33) 譲原晶子『踊る身体のディスクール』、春秋社、2011 年を参照

(34) Laban,Rudolf.,F.C.Lawrence., Effort:Economy of human movement（2 nd Ed）,Macdonald and Evans LTD,1974.

ラバンは同名の著書を記しているにも関わらず、エフォートについて明確な定義を記していない。彼は指導の際、エフォートという語を運動の質に関わる場面で広範な意味で使用していたようである。後に彼に師事した実践家や研究者たちによってさまざまな定義がなされている。例えばラバン研究者の神沢はエフォートについて「動きを内的に推進する力」と定義する（ラバン『身体運動の習得』、神沢和夫訳、白水社、1885 年、p.22）。美学者の塚本は「内観的な力の感覚」（塚本明子『動く知フロネーシス』ゆみる出版、2008 年、p.148.）、スナイダーは「人間を運動へと駆り立てる内的な衝動」と定義している（アレグラ・フラー・スナイダー、澤田昌人・野村雅一訳「ダンスイベントにおけるジェスチャーの諸レベル」『技術としての身体』野村雅一・市川雅編、大修館書店、1999 年、p.316.）。エフォートは運動の際にどのようにそれを行うかについての身体感覚を伴う志向であり、状況依存的に機能するものといってよいだろう。

(35) Milburn,P.,Movement and the Ideal of Organism.Main Currenes In Modern Thought,31,No.1.1974,p.34.

(36) Laban,Lawrence ,p.8-13. ラバン『身体運動の習得』、p.25-26.

(37) 柿沼美穂「身体の哲学」、鈴木守編著『「知としての身体」を考える』、株式会社学研マーケティング、2014 年、p.50.

(38) Milburn,前掲,p.34-35. 運動の質を表わすエフォート概念の挿入で運動が知覚経験の基礎であり、生きられる動作の特性の記述が可能となったと指摘する。

(39) 「時と場合で、または練習によって、その人は…エフォートの枠組みから離れてエフォート要素の組み合わせと結合の仕方を変え、それに対する他人の反応を組み入れる」（『身体運動の習得』、p.25.）

(40) Laban,Lawrence,p.62-74.

(41) Maletic,V.,Body-Space-Expression.Berlin,Mouton de Gruyter,1987,p.52,p.115,p.126.

(42) Milburn,,p.35.

(43) Langer,S.K.,*Feeling and Form,*Routledge,1953,p.169－187.（邦訳 S・K・ランガー『感情

と形式』、大久保直幹・永田光展・塚本利明・柳内茂雄訳、太陽社、1971 年、p.261-277.）
(44) Sheets-Johnstone.S.,*Phenomenology of dance* ,Temple University Press,1966.p.25-26.
(45) 石渕聡『冒険する身体　現象学的舞踊論の試み』、春風社、2006 年、p.62.
(46) Sheets-Johnstone.S.,p.39-46.
(47) Ibid,p.69-90.
(48) Sheets-Johnstone,S. Praimacy of movement,John Benjamins Publishing Company,2011,
キネステーゼに付随するものとして緊張、線形、広がり、反射と再定義している。
(49) Ibid,p.113-152.
(50) Ibid,p.419-448.
(51) Ravn,S., *Sensing Movement,Living Spaces*,VDM Verleg Dr.Müller Aktiengsellschaft and Co.KG,2009.
(52) Ibid,p.168-169.
(53) Ibid,p.276.
(54) Ibid,p.166-167.
(55) Ibid,p.276.
(56) Ibid,p.205.
(57) Ibid,p.219-224.
(58) Ibid,p.171-172,p.230-231.
(59) Wulff.H.,Ballet across the border,Oxford,New york,2001.
また理念の具体化としての訓練のなかにも実践者個々人の身体の集中としての経験の側面を指摘する研究（原みなみ「バレエ実践の教育研究の現状」比較舞踊研究、第 23 巻、比較舞踊学会、2017 年、p.31-41.）やテクノロジーと身体についてコンテンポラリーダンスを素材にした考察などがある（Kozel.S.,*Closer,*Cambridge,MIT Press,2007）などがある。

第２章　舞踊の稽古における運動学習について

(1) Koff,S.R.,2000,"Toward a Defenition of Dance Education",Childhood Education,77（1）,pp.27-31.
(2) Ibid,p.27.
(3) Ibid,p.27.
(4) 譲原晶子『踊る身体のディスクール』、春秋社、2007 年、p.30.
(5) Ibid,p.30.
(6) Ibid,p18.
(7) Head,H.and Holmes,G.: "Sensory disturbance from cerebral lesions", Brain, 34, p102-254, 1911.
(8) 河野哲也『メルロ＝ポンティの意味論』、創文社、2000 年、p.74.
(9) Schilder,Paul. The Image and Appearance of the Human Body. London: International

UP,1935,p.11.（邦訳 P.シルダー『身体の心理学　身体のイメージとその現象』、秋辰雄・秋元俊夫編訳、星和書店、1987 年、p.5。）

(10) PP,p.116.（邦訳 1 巻 p.174.）

(11) PP,p.117.（ 邦訳 1 巻 p.175-176.）

(12) 河野哲也、前掲、p.83.

(13) PP,p.164-165.（邦訳 1 巻 p.236-238.）

(14) PP,p.164-165.（邦訳 1 巻 p.237-238.）

(15) PP,p.164-165.（邦訳 1 巻 p.237-238.）

(16) M.Merleau-Ponty, à la sorbonne : Résumé de cours 1949-1952. Grenoble : Cynara, 1989. p.34-35.（邦訳『意識と言語の獲得―ソルボンヌ講義 1』木田源・鯨岡峻訳、みすず書房、1993 年、p.44-45.）

(17)M.Merleau-Ponty,Les relations avec autrui chez l'enfant,In Les Cours de Sorbonne,Paris:Centre de Documentation universitaire,1975, p.22-24.（邦訳「幼児の対人関係」『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1970 年、p.136-137。）

(18) Ibid,p.136.（邦訳 同上、p.136.）

(19) 河野哲也、前掲、p.88.

(20) Gallagher,S.,*How the Body Shapes the Mind.*New York:Oxford University Press,2005,p.17-39.

(21) Ibid,p.17-39.

(22) 田中彰吾『生きられた＜私＞をもとめて　身体・意識・他者』、北大路書房、2017 年、p.53-55.

(23) Gallagher,S. 前掲、p.17-39.

(24) 田中彰吾、前掲、p.55.

(25) 森下はるみ「日本の舞踊における身体づかい」『舞踊と身体表現』、日本学術会議文化人類学・民俗学研究連絡委員会編、財団法人に本学術協力財団、2005 年、p.11-26.

(26) 田中彰吾「運動学習におけるコツと身体図式の機能」、バイオメカニズム学会誌、37 巻 4 号、2013 年、pp.205-210.

(27) 同上、p.207.

(28) 同上、p.207.

(29) 同上、p.209.

(30) Dreyfus,H.L.,Intelligence without representation　―Merleau-Ponty's critique of mental representation:The relevance of phenomenology to Scientific explanation.,Phenomenology and the Cognitive Sciences, 1, 2002,p.367-383.

(31) 田中、前掲、p.209.

(32) Dreyfus,H.L.,Dreyfus,S.E.,and Athanasiou,T. Mind over Machine: the Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer, Oxford,UK ; B.Blackwell. 1986.（邦訳『純粋人工知能批判―コンピュータは思考を獲得できるか』、椋田直子訳、アスキー出版、1987 年）

(33) Ibid,p.378.ドレイファスは初心者からエキスパートの五段階の行為の熟達度を分類して考察している。

(34) Legrand,D., and Ravn,S.Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers.

Phenomenology and the Cognitive Science 8,no.3, 2009,p.389-408.
奥井遼「「身体的主体を経験する―「身体による学び」の現象学のための理論的整理」、『いのちの未来＝The Future of Life』、2 巻、京都大学、2017 年、p.1-17.
(35) Legrand,D., and Ravn,S.、同上、p.389-408.
(36) Ibid, p.389-408.
(37) Ibid, p.400.
(38) Ibid, p.405.
(39) 奥井、前掲、p.1-17.
(40) S.Ehrenberg.,A Contemporary Dancer's Kinaesthetic Experiences with Dancing Self-Images.In *Dancing Spaces Practices of Movement.* Susanne Ravn and Leena Rouhiainen (eds.), University Press of Southern Denmark. p.203.
(41) 柿沼美穂「動きを言語化する　運動感覚の言語化の試みとその意味」、第 67 回舞踊学会発表原稿、2015 年。

第３章　言語と身体の結びつきについて

(1) PP, p.203-232. （邦訳 1 巻 p.286-326.）
(2) PP,p.205.（邦訳 1 巻 p.290.）
(3) 柿沼美穂「動きを言語化する　運動感覚の言語化の試みとその意味」、第 67 回舞踊学会大会発表原稿、p.3.
(4) PP,p.206.（邦訳 1 巻 p.291.）
(5) PP,p.214.（邦訳 1 巻 p.301.）
(6) PP.p.461-462.（邦訳 2 巻 p.295-296.）
(7)ソシュールにおいては全体が最初にくるのだが、その場合の全体は文法書や辞書が記録しているような、完全なラングの、明確なかたちをそなえ、はっきりと分節化された全体ではありえない。M.Merleau-Ponty.,*Signe*,Paris,Gallimard,1960,p.49.（邦訳 M・メルロ＝ポンティ『シーニュ　1』、竹内芳郎監訳、みすず書房、1969 年、p.63.）
(8) 河野哲也『メルロ＝ポンティの意味論』、創文社、2000 年、p.61.
(9) 言語活動はあらゆる身体活動と不可分なその延長物であると同時に、それは身体活動にたいして新しい活動である。発話行為（parole）は所作や身振りなどで構成されている『全体的言語活動』（langage total）から姿を現してくる。(.Merleau-Ponty, à la sorbonne：Résumé de cours 1949-1952. Grenoble：Cynara, 1989. p.15.（邦訳『意識と言語の獲得―ソルボンヌ講義 1』木田源・鯨岡峻訳、みすず書房、p.14.）
(10) 柿沼、前掲、p.4-5.
(11) 同上、p.4-5.
(12) 同上、p.4-5.
(13) M.Polanyi, *The Tacit Dimension*,Garden City,NY,Doubleday,1966.（邦訳　M・ポラニー『暗黙知の次元　言語から非言語へ』、佐藤敬三訳、紀伊国屋書店、1966 年。）

ポラニーは「わたしたちは言葉にできるより多くのことを知ることができる」(p.4（邦訳 p.18.))と指摘する。

(14) ニコライ・A・ベルンシュタイン『デクステリティ　巧みさとその発達』、工藤和俊訳、佐々木正人監訳、金子書房、2003 年。

(15) Ryle,G.,*The Concept of Mind,*Hutchison,1949,p25-31.（邦訳.G・ライル『心の概念』、坂本百也他訳、みすず書房、1987 年、p.23-33.）

(16) 塚本明子「芸と術の間　その 1」『紀要比較文化』東京大学教養学部、1989 年、p.15-56.

(17) 生田久美子『わざから知る』、

(18) Howard,V.A.,Artistry:The Works of Artists.Hacket Publishing Company,1982,p46-47.

(19) 生田、前掲、p.99.

(20) 生田久美子、北村勝朗編著『わざ言語　感覚の共有を通じての学びへ』、慶応義塾大学出版会、2011 年、p.4.。

(21) 同上、p.4.

(22)諏訪が認知科学の領域から、身体技法の獲得とその熟達の際に言語的分節を伴うことを指摘している。（諏訪正樹『「こつ」と「スランプ」の研究　身体知の認知科学』、講談社、2016 年。）

第４章　研究の方法

(1) 鈴木晶編『バレエとダンスの歴史　欧米劇場舞踊史』、平凡社、2012 年、p.229-253.

貫成人「コンテンポラリーダンスの身体とヨーロッパ諸都市の文化構造」、『人文科学年報』、専修大学人文科学研究所編、46 号、2016 年、p.131-143.

(2) ジェイムズ・ホルスタイン、ジェイバー・グブリアム著、山田富秋、兼子一、倉石一郎・矢原龍之介『アクティブ・インタビュー　相互行為としての社会調査』、せりか書房、2004 年。

(3) 同上、p.21.

(4) 同上、p.195.

(5) Legrand,D.and Ravn,S.,2009,p.395.

マーネンによると調査の際、そもそも研究者の個人的な「身構え」から切り離して客観的に体験を扱うことはできない。彼によるとある現象を考察しようとする際、対象にすでに特定の関心や位置を示している。例えばマーネンは教育の場における意味の生成を考察する際に、親として教師としての身構えをすでにもっており、研究にあたりその身構えを持ち込んでいる。（van Mane,Max. *Reseacheng Lived Experience: Human Science for an Sensitive Pedagogy,* State University of New York Press,1999,p.9.　邦訳 M.V.マーネン『生きられた経験の探求　人間科学が拓く感受性豊かな「教育」の世界』、ゆみる出版、2011 年、p.29.）

(6) 村上靖彦『摘便とお花見　看護の語りの現象学』、医学書院、2013 年、p.348.

(7) 同上、p.347.

(8) ホルスタイン、グブリアム、前掲、p.29.

(9) 同上、p.188.

(10) 同上、p.186.

(11) フッサール『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』、細谷恒夫・木田元訳、中央公論社、1995 年、p.149.

世界に属するすべてのものが意味をくみ出してくるのはまさにこの自我の機能からであるからだ。したがって自分の心的存在、つまり日常的な意味での自我も、やはりそこから意味をくみ出しているのである。

(12) フッサール『イデーンⅠ－１』、渡辺二郎訳、みすず書房、1979 年、p.214-215.

われわれは、自然を構成する意識に属する諸作用を、(…) 素朴な仕方で遂行するのをやめ、(…) これらのすべての定立を、つまり顕在的な定立も、またあらかじめ潜在的な定立も、「作用の外に」置くのである。

(13) 村上靖彦『仙人と妄想デートする　看護の現象学と自由の哲学』、人文書院、2016 年、p.228.

(14) 村上靖彦『摘便とお花見』、p.359.

(15) 同上、p.360. 村上は分析者の視点に立つことで語りはその実在性が剥奪され超越論的な水準に移行すると指摘する。

(16) Gendlin,E. Experiencing and the Creation of Meaning, Eanston,Northern University Press,1962. 以下 ECM と表記（邦訳ユージン・ジェンドリン『体験過程と意味の創造』、筒井健雄訳、ぶっく東京、1993 年。）

Gendlin,E. Focusing: How to Gain Direct Access to Your Bodys Knowledge, London,Rider,2003.

ジェンドリンはディルタイ哲学の研究者であったがロジャーズに師事し、そこでのカウンセリング実習を通じてクライエントの体験と言語化に関して考察した成果を ECM にまとめ、ECM での理論を元に開発された技法がフォーカシングである。ECM において、ジェンドリンは体験をその内容と、どのようにそれが体験されているかの「体験過程」とに区別する。「体験過程」は体験において「どの瞬間にでも持っている感情の流れ（p.50-51）」でありそれは身体感覚を伴って現われる。体験過程に注意を集中し内的に触れる行為を「直接照合」と呼び、それによって捉えられたものを「フェルトセンス」と定義する。彼によるとフェルトセンスは身体感覚を伴う。

体験過程やフェルトセンスに触れるための技法であるフォーカシングでは「意図的に＜からだ＞を感じてみて、感じていることを言い表す行為」（池見陽『僕のフォーカシング＝カウンセリング　ひとときの生を言い表す』、2010 年、p.66.）として次の手順をとる。まず当人を悩ませる問題から距離をとり（空間を作る）、浮かび上がった身体の全体的な感じを味わう（フェルトセンス）。フェルトセンスからどのような言葉やイメージが浮かんでくるか（ハンドリング）、言葉やイメージとフェルトセンスの間を行き来する（共鳴させる）。これによりフェルトセンスは身体感覚を伴いながら更新される（フェルトシフト）。

インタビューでの沈黙は、経験の反省が進行する過程であり、ジェンドリンに倣うならば稽古の実践の身体感覚に注意を集中するフェルトセンスを味わう作業である。また同じ経験について何度も言い直す作業はフェルトセンスに対し言葉やイメージをハンドリングさせる作業といえる。

第５章　呼吸と運動生成について

(1) インタビュー一回目、逐語録、p.1.

(2) 同上、p.2.

(3) 同上、p.14.

(4) 森岡周・松尾篤『イメージの科学　リハビリテーションの応用に向けて』三輪書店、2012 年、p.102.

(5) インタビュー二回目、逐語録、p.13.

(6) インタビュー二回目、逐語録、p.15.

(7) インタビュー二回目、逐語録、p.20.

(8) Maurice Merleau-Ponty,Phenomenology de la perception,Paris:Gallimard,1945, p.9-10. 以下 PP と略記する。（邦訳 M・メルロ=ポンティ『知覚の現象学　1』竹内芳郎・小木貞孝訳、みすず書房、1967 年、p.30.）

(9) PP,p.10（前掲、p.30.）

(10) インタビュー一回目、逐語録、p.14.

(11) インタビュー二回目、逐語録、p.13-14.

(12) 同上、p.14.

(13) 同上、p.15.

(14) 同上、p.15.

(15) 同上、p.14.

(16) 同上、p.14.

(17) 同上、p.14.

(18) 同上、p.21.

(19) 同上、p.21-22.

(20) メルロ＝ポンティによれば、運動が生成される際、「それに関係した身体諸部分のあいだで役割が自然に分配される」（PP,p.174. 邦訳　1 巻 p.248.）。舞踊の稽古において運動する際、状況ごとの価値に応じて身体の諸部分の役割が配分され、全体の統合をもたらすことで運動が実現する。

(21) PP,p.174.（前掲、p.236.）

(22) 舞踊の観る際の知覚経験の構造について、貫、柿沼がそれぞれ現象学的な分析を行っている。貫は、舞踊を見る経験はたんに工学的幾何学的視覚として舞踊をみるのではなく、凝視という視覚的行為をつうじてさまざまな身体感覚を経験しながら＜物のうちでの超越＞による身体の分節化の経験や自他の身体系の転移などによる「引きこみ」の構造を指摘する（貫成人「ダンスを観る＜眼＞」、『メルロ＝ポンティ研究』第 13 号、メルロ＝ポンティサークル、2009 年、p.109-123.）。柿沼は観る―観られるという主観と客観の入れ代わりを経験すると指摘する（柿沼美穂「生産と受容の立場を超えて　メルロ＝ポンティの芸術論がもつ可能性について」『メルロ＝ポンティ研究』第 13 号、メルロ＝ポンティサークル、2009 年、p35-47.）

第６章　習慣的行為の投げかけと技法の獲得

(1) 貫（2000）はクラシックやスパニッシュなどの舞踊は立つ・歩くなどの習慣の組み換えをつうじて技法を獲得することを指摘している（貫成人「＜不気味なもの」としての身体　－現代アート、現代舞踊、反 - 本質主義の現象学」、『思想』10 号、岩波書店、2000 年、p.254.）。
(2) インタビュー一回目、逐語録 p.2-3.
(3) インタビュー一回目、逐語録 p.4.
(4) インタビュー一回目、逐語録 p.5-6.
(5) 田中は運動学習について「たんなる条件反射の組み合わせではない」。ある運動を導くような刺激になりうるために「所与の状況がある行為をアフォードするような関係が過去に学習され、世界に向かって投射されていなくてはならない」と指摘する（田中彰吾「運動学習におけるコツと身体図式の機能」『バイオメカニズム学会誌』、37 巻 4 号、2013 年、pp.208.）。
(6) PP,p. 130.（邦訳一巻 p.193.）
(7) インタビュー二回目、逐語録 p.12-13.
(8) 劇場舞踊の大まかな特徴としてクラシックバレエでの踊る主体のあり方はステップやパなど分節化された型の「カノン」をつうじて美を具現化することであり、モダンダンスは創設者が開発した身体技法を用いてクラシックバレエの美の理念とは異なる理念を表わすことである。コンテンポラリーダンスは技法や理念にこだわらないという形で実践される。現代の舞踊のあり方の特徴としては特定の身体技法に限らず、またときに音響や映像などさまざまな媒体を利用しながら状況 - 身体系の組織化を問うという特徴があるため、舞踊者自身が自らがどのカテゴリーの舞踊を実践するのかにこだわらない点に注意が必要であろう（『バレエとダンスの歴史　－欧米劇場舞踊史－』、平凡社、2012 年 pp.250-253.）。A さんの場合はモダンダンスのテクニックを用いながら身体－状況系の組織化のあり方を問うている。
(9) PP,pp.114-117.（邦訳 pp.172-176.）
(10) 尼ヶ崎彬『ダンス・クリティーク　舞踊の現在／舞踊の身体』、勁草書房、2004 年、p.239。
(11) 同上、p.238.
(12) インタビュー一回目、逐語録 p.19-20.
(13) インタビュー二回目、逐語録 p.26.
(14) PP,p.130.（邦訳 p.193.）
(15) インタビュー二回目、逐語録 p.27.
(16) メルロ＝ポンティはビンスワンガーの神話的世界や夢のなかでの上昇と落下の体験と呼吸運動の連動について物理的現象である呼吸と夢などの象徴的な領域の運動は切り離されるものではなく、「覚醒状態でさえ身体に象徴的な価値」を認めるべきであり、物理的空間で方向付けられる上昇と落下の運動と夢での運動は「互いを象徴し合って」おり、夢や神話的世界などの象徴的領野が物理的空間で上昇落下の運動を組織化することを指摘する（PP,p.329.（邦訳二巻 p.120.））。

第７章　身体の同調・同期による運動生成について

(1)Maurice Merleau-Ponty, Le philosophe et son ombre in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960,p.275. （邦訳 M・メルロ＝ポンティ『シーニュ 2』竹内芳郎監訳、みすず書房、1969 年、p.18.）

(2)Maurice Merleau-Ponty. *Phenomenologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945, p.406.（以下 PP と略記する。）（邦訳 M・メルロ＝ポンティ、竹内芳郎・小木貞孝訳『知覚の現象学』二巻、みすず書房、1967 年、p.218-219.）

(3)PP,p.406.（邦訳二巻 p.218-219.）メルロ＝ポンティは無記名の実存について次のように記す。

> ちょうど私の身体の諸部分が相寄ってひとつの系をなしているように、他者の身体と私の身体もただ一つの全体をなし、ただ一つの現象の表裏となる。私の身体がその時々のその痕跡でしかない無記名の実存が、以後これら二つの身体に同時に住み着くことになるのである。

(4)F.J.Bernieri, R.Rosenthal ,"Interpersonal coordination:Behavior matching and interactional synchrony", R.S.Feldman, B.Rimé（Eds）,Fundamentals of nonverbal behavior, Cambridge,UK: Cambridge University press,1991,pp.410-432.

(5)B.B Gump, J.A Kulik,"Stress,affiliation and emotional contagion,"Jornal of Personality and Social Psychology,72,pp305-319.

(6)M.LaFrance, M.Broadbent,"Group Rapport ： Posture Sharing as a Nonverbal Indicator,"Group and Organization Studies,1976,pp.328-333.

(7)小森政嗣、長岡千賀「心理臨床対話におけるクライエントとカウンセラーの身体動作の関係：映像解析による予備的検討」、認知心理学研究、第 8 巻 1 号、2010 年、pp.1-9.

(8)F.J.Bernieri,J.S.Reznick,R.Rosenthal,"Synchrony,Pseudosynchrony,and Dissynchrony: Measuring the Entrainment Process in Mother－Infant Interactions," Jornal of Personality and Social Psychology,54(2),1998,pp.243-253.

(9)A.Kendon."Movement coordination in social interaction: Some examples described,"ActaPsychologia",32.1970.,pp.101-125.

(10) 長岡千賀「対人コミュニケーションにおける日言語活動の 2 者相互影響に関する研究」、『対人心理学研究』、第 4 巻 8 号、2008 年、pp.101-112.

(11) 田中彰吾「即興的な描画を用いた非言語コミュニケーションに関する予備調査」、『東海大学総合教育センター紀要』、第 33 号、2013 年、p.39.

(12) 田中彰吾「心身問題と他者問題」、黒木幹夫・鎌田東二・鮎澤聡編『身体の知　湯浅哲学の継承と展開』、ビイングネット・プレス、2016 年、p.147.

(13) 長岡千賀「対人コミュニケーションにおける日言語活動の 2 者相互影響に関する研究」、『対人心理学研究』、第 4 巻 8 号、2008 年、pp.101-112.

(14) PP,p.167（邦訳一巻　p.240.）

(15) インタビュー一回目、逐語録 p.6.

(16) インタビュー一回目、逐語録 p.6-7.
(17) 長岡千賀「対人コミュニケーションにおける日言語活動の 2 者相互影響に関する研究」、『対人心理学研究』、第 4 巻 8 号、2008 年、pp.101-112.
(18) インタビュー一回目　p.7.
(19) 貫成人「ダンスをみる＜眼＞」、『メルロ＝ポンティ研究』、第 13 号、2009 年、p.109-123.
(20) インタビュー一回目、逐語録 p.7.
(21) D.A.Schön,The Reflective Practitioner:How Professionals Think in Action,Basic Book,1983,p.21-75.（邦訳 D.ショーン『省察的実践とは何か　プロフェッショナルの行為と思考』、柳沢昌一監訳、鳳書房、2007 年、p.50-72.）
(22) D.Legrand., & S.Ravn, : Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers.Phenomenology and Cognitive Science,(8),p.393,2009.
(23) インタビュー一回目、逐語録 p.13.
(24) S.Gallager,"Dynamic models of body schematic processes:," H.D.Preester and V.Knockaet(Eds):Body Image and Body Schema:Interdisciplinary perspectives on the body, John Benjamins Publishing Company,2005,p.234.
(25) 解剖学的な知をもとに運動イメージを再構成していくことによる運動生成については竹谷美佐子「舞踊の稽古における身体的思考　身体イメージの再構成を手がかりとして」、『人体科学』、25 巻 1 号、2016 年、pp.23-33.を参照。
(26) インタビュー一回目、逐語録 P.15.
(27) M.LaFrance, M.Broadbent,"Group Rapport ： Posture Sharing as a Nonverbal Indicator,"Group and Organization Studies,1976,pp.328-333.

第８章　解剖学的知と身体イメージ

(1) M.Sheets-Johnstone : *The Primacy of Movement　Expanded 2nd* ed., John Benjamins Publishing Company,2011. p.420-439. シーツ＝ジョンストンは「運動についての思考」と「運動における思考」はそれぞれ別の経験だと指摘する。
(2) Ibid,p.420-439.
(3) 塚本明子『動く知フロネーシス』、ゆみる出版、2008 年、p.158.　塚本によると舞踊者は技法について「動くもの」として対象化するだけでなく、実際に技法を遂行することで「動くこと」として捉えなければならないと述べる（p.155-157.）。
(4) インタビュー一回目、逐語録 p.2.
(5) 同上、p.2.
(6) 同上、p.2.
(7) H.L.Dreyfus.,Merleau-Ponty and recent cognitive science,T.Carman and M.B.N.Hansen,(Eds),*The Cambridge Companion to Merleau-Ponty,* Cambridge,Cambridge University Press,2005. p.132. ドレイファスによると過去に獲得された各種の行動が知覚世界に

向けて先行的に投射されていることで行動可能性を身体に向かって喚起されている。彼によると、これはメルロ＝ポンティが「指向弓」と定義した意識の機能であり、指向弓は学習者と知覚世界とのフィードバックループであると述べる。B さんの事例では、可能的地平に骨格のイメージを組織化することで運動可能性を身体に喚起する。

(8) インタビュー一回目、逐語録 p.2-3.

(9) 同上、p.11-12.

(10) Legrand.D.and Ravn,S.,Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers.Phenomenology and Cognitive Science(8),p.389,2009. ルグランらは、身体性と主観性の双方を同時に経験することは、身体的なレベルでの主観性に反省的にアクセスするようなあり方において可能であると述べる。

(11) Gallagher,S.,Body Schema and Intentionality, Bermúdez,J.L.,Marcel.A,and Eilan.N,(Eds) *The Body and the Self,* ,the Massachusetts Institute of Technology, 1995.,p.228-229

(12) 同上、p.228-229.

(13) PP,p.184.（邦訳 1 巻 p.123.）

(14) インタビュー一回目、逐語録 p.12.

(15) 田中彰吾「運動学習におけるコツと身体図式の機能」、『バイオメカニズム学会誌』、37 巻 4 号、2013 年、p.207.

(16) 同上、p.207.

(17) Legrand.D.,Ravn,S.,Perceiving subjectivity in bodily movement ： The case of dancers.*Phenomenology and Cognitive Science,*(8),2009 ,p.393.

(18) インタビュー一回目、逐語録 p.13.

(19) 同上、p.14.

(20) 同上、p.7.

(21) フッサールの考察やメルロ=ポンティの考察などがある（E.フッサール『イデーンⅡ－１』、立松弘孝・別所良美訳、みすず書房、2001 年、p.170-191.。M.Merleau-Ponty,*Le visible et l'invisible*,Paris,Gallimard,1964,p171-201.（邦訳 M・メルロ＝ポンティ『見えるものとみないもの』、滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1989 年、p.180-215.）。またルグランらは、「触れる」という主体性と同時に「触れられる」という形での主体性を指摘している（Legrand.D.,Ravn,S 前掲、p.392.）。

(22) インタビュー一回目、逐語録 p.6.

(23) 田中彰吾「ボディワークとトランスパーソナル―身体の役割」、『トランスパーソナル心理学/精神医学』1 巻 1 号、2000 年、p.35.

(24) 同上、p.36.

(25) ダンスセラピーでは、身体運動を用いて「こころの葛藤や苦悩といった心理的軋轢を和らげ……全体的な調和を取り戻す」ことに視点が置かれる（関則雄編『新しい芸術療法の流れ　クリエイティブ・アーツセラピー』、フィルムアート社、2008 年、 p.33.）。

池見によるとフォーカシングとは、「意図的に＜からだ＞を感じてみて、感じていることを言い表す行為」である（池見陽：『僕のフォーカシング＝カウンセリング　ひとときの生を言い表す』、

p.66.、創元社、2010.)。問題そのものではなく、身体感覚からアプローチすることで自己理解を目指す技法である。

第９章　身体図式による身体図式の再構成

(1) インタビュー一回目、逐語録 p.1.
(2) 同上、p.3.
(3) 具体的にはモダンダンスやジャズダンス、コンテンポラリーダンスでも行われているような「ロールアップとロールダウン」といった技法であるとＤさんは語る（インタビュー一回目、筑語録 p.11.)。
(4) インタビュー一回目、逐語録 p.4.
(5) 同上、p.11.
(6) PP,p.130（邦訳 p.193.）
(7) 身体図式は、場面ごとに身体の部位を変化させる等価的なシステムであり、稽古の場における運動生成の経験をドライブの比喩を用いて語ることができるのもこうした身体図式によってドライブの際の身体図式を稽古体験に置換可能であるためである。
(8) インタビュー一回目、逐語録 p.4-5.
(9) 同上、p.23.
(10) 同上、p.24.
(11) 同上 p.24.
(12) M.Merleau-Ponty, Les relations avec autrui chez l'enfant,In *Les Cours de Sorbonne,*Paris:Centre de Documentation universitaire,1975.p.31-46.（邦訳「幼児の対人関係」『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1970 年、p.147-170.
(13) Ibid,p.42.（邦訳　同上、p.165.）
(14) Maurice Merleau-Ponty.,Signes,Signes,Paris,Gallimard,1960,p.57.（以下 SN と略記する。邦訳は『シーニュ』、p. 68 を参照とした。）
　メルロ＝ポンティは、マチスの仕事ぶりのスローモーション映像を事例に次のように記述する。

> 肉眼で見ると、或る動作から別の動作へと飛び移っているように見えるこの同じ絵筆が、拡大した厳かな時間のなかで、世界のはじまりのある切迫した気配に身を浸して、瞑想にふけり、可能なる多くのの動きをためし…そしてついに必要なる唯一の道筋にむかって襲いかかかるのが見られたのである。

(15) 村上靖彦「沈黙と回復　－メルロ＝ポンティの主体変容論―」、『現代思想』第 36 巻 16 号、2008 年、p.169.なお村上は、沈黙について「目の前の相手に向けて語りだされるにせよ、潜在的な鑑賞者にむけられるにせよ、受け止めて反応する「相手」という地平を前提」としており、「沈黙もそれを聴き取る相手を必要とする」ことを指摘する（p.169-170)。舞踊の稽古において、舞

踊の実践の目標が貫（2000）の言うように「ともに何かを経験すること」とする場合、稽古の場における身体の図式化や運動の意味生成の手前の沈黙もまた、潜在的な鑑賞者という地平が確保されていなければならない。C さんは稽古での実践を「人前に出す身体を作る」と語る。稽古の場が、指導者や生とのみならず、潜在的な鑑賞者とともに身体の組織化や運動の意味獲得がおこなわれている間主観的な場として機能している。舞踊経験の構造を舞踊者のみならず観客の身体を含み全体として組織化されることは貫（2011）、尼ヶ崎（2004）、柿沼（2011）らの研究によって明らかにされている。こうした舞踊経験の基盤となるような稽古の場における間主観性と舞踊者の身体の組織化の構造については今後の分析の課題となる。

(16) インタビュー一回目、逐語録 p.4.

(17) 同上、p.5.

(18) 同上、p.4.

(19) SN,p.66 邦訳 p.80 。メルロ＝ポンティは、言語や絵画などの表現活動において、言語や色などの記号の背景に間接的な意味の生成を指摘する。

(20) インタビュー二回目、逐語録 p.18.

(21) 同上、p.18.

(22) 同上、p.18.

(23) 同上、p.18-19.

(24) 同上、p.11.

(25) 加賀野井秀一『メルロ＝ポンティ　触発する思考』、白水社、2009 年、p.125.

第１０章　脱力と運動の時間の再構成

(1) インタビュー一回目、逐語録 p.4.

(2) 同上、p.4-5.

(3) Gallager,S.,*How the Body Shapes the Mind*,Oxford,Oxford University Press,2005,p.17-39.

(4) 貫成人「ダンスをみる＜眼＞」、『メルロ＝ポンティ研究』、第 13 号、2009 年、p.109-123.

(5) Lepkoff,D.,”What is Release Technique? ” ,Movement Reseach Performance Journal,19,1999,p.2-5.

(6) インタビュー二回目　逐語録 p.1

(7) 同上、p.2.

(8) インタビュー一回目　逐語録 p.8.

(9) 同上、逐語録 p.8-9.

(10) 田中彰吾「運動学習におけるコツと身体図式の機能」、『バイオメカニズム学会誌』、37 巻 4 号、2013 年、pp.205-210.

(11) インタビュー一回目、逐語録 p.11.

(12) PP,p.162.（邦訳　1 巻、p.235.）

(13) インタビュー一回目、逐語録 p.10.

(14) 同上、p.11.
(15) 同上、p.5.

終章　まとめと課題

(1)B・ヴァルデンフェルス『講義・身体の現象学　身体という自己』、山口一郎・鷲田清一監訳、知泉書院、2004 年、p.9-12.
(2) 村上靖彦「重力と水」『顔とその彼方　レヴィナス『全体性と分限』のプリズム』合田正人編、知泉書館、2014 年、p.189-212.
(3) インタビュー一回目、逐語録 p.7.
(4) 同上、p.8.
(5) インタビュー二回目、逐語録 p.18.
(6) PP,p.162.（邦訳 1 巻　p.235.）
(7) 福島は、内受容感覚に敏感であると不安などの傾向を増すという標準的な知見におさまらない結果がしばしば報告されることを指摘し身体が感情につながる流れの多様性を提示する（福島宏器「内受容感覚と感情の複雑な関係　－寺沢・梅田論文へのコメント - 」『心理学評論』、57 号 1 巻、2014 年、pp.67-76.）。

参考文献

尼ヶ崎彬『ダンス・クリティーク　舞踊の現在／舞踊の身体』、勁草書房、2004 年。

Bernieri,F.J,Reznick,J.S.,R.Rosenthal, ”Synchrony,Pseudosynchrony,and Dissynchrony: Measuring the Entrainment Process in Mother－Infant Interactions,” Jornal of Personality and Social Psychology,54(2),1998,pp.243-253.

Bernieri,F.J., Rosenthal,R., ,”Interpersonal coordination:Behavior matching and interactional synchrony”, R.S.Feldman, B.Rimé（Eds）,Fundamentals of nonverbal behavior, Cambridge,UK: Cambridge University press,1991,pp.410-432.

ニコライ・A・ベルンシュタイン『デクステリティ　巧みさとその発達』、工藤和俊訳、佐々木正人監訳、金子書房、2003 年.

Csordas,T,J..(ed.),*Embodiment and Experience:The Existential Ground of Culture and Self.*,Cambridge,Cambridge University Press,1994.p.1-23.

福島宏器「内受容感覚と感情の複雑な関係　―寺沢・梅田論文へのコメント―」『心理学評論』、57 号 1 巻、2014 年。p.67-76.

Dreyfus,H.L.,Intelligence without representation ―Merleau-Ponty's critique of mental representation:The relevance of phenomenology to Scientific explanation.,Phenomenology and the Cognitive Sciences, 1, 2002,p.367-383.

Dreyfus,H.L.,Merleau-Ponty and recent cognitive science,Carman,T.and Hansen,M.B.N.(Eds),*The Cambridge Companion to Merleau-Ponty,* Cambridge,Cambridge University Press,2005,p.129-150.

Dreyfus,H.L.,Dreyfus,S.E.,and Athanasiou,T. Mind over Machine: the Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer, Oxford,UK ; B.Blackwell. 1986.（邦訳『純粋人工知能批判―コンピュータは思考を獲得できるか』、椋田直子訳、アスキー出版、1987 年）

Ehrenberg,S.,A Contemporary Dancer's Kinaesthetic Experiences with Dancing Self-Images, In *Dancing Spaces Practices of Movement.* ,Susanne Ravn and Leena Rouhiainen (eds.), University Press of Southern Denmark,2012,p.193-213.

Freiler,T.J.”Leaning Through the Body.”In S.Merriam(ed.),Third Update on Adult Leaning Theory. New Directions for Adult and Continuing Education,No.119.San Francisco:Jossey-Bass,2008.p.37-47.（邦訳 T・J・フレイラー「身体をつうじた学習」邦訳金藤ふゆ子、『成人学習理論の新しい動向―脳や身体による学習からグローバリゼーションまで』、立田慶裕・岩崎久美子・金藤ふゆ子・荻野亮吾訳福村出版、2010 年、p.60-74.）

Gallager,S.,Dynamic models of body schematic processes:,H.D.Preester and V.Knockaet(Eds):Body Image and Body Schema:Interdisciplinary perspectives on the body,,John Benjamins Publishing Company,2005.p.233-251.

Gallager,S.,*How the Body Shapes the Mind*,Oxford,Oxford University Press,2005.

Gallagher,S.,Body Schema and Intentionality,Bermúdez,J.L.,Marcel,A.and Eilan,N.(Eds): *The Body and the Self*, the Massachusetts Institute of Technology, 1995,p.225-244.

Gendlin,E. *Experiencing and the Creation of Meaning,* Eanston,Northern University Press,1962. 以下 ECM と表記（邦訳ユージン・ジェンドリン『体験過程と意味の創造』、筒井健雄訳、ぶっく東京、1993 年。
Gendlin,E.,*Focusing:How to Gain Direct Access to Your Bodies Knowledge*, London,Rider,2003.
アーノルド・ゲーレン『人間』、池井望訳、世界思想社、2008 年。
Gump,B.B.,Kulik,J.A.,,"Stress,affiliation and emotional contagion,"Jornal of Personality and Social Psychology,72,pp305-319.
Hana,T.,"What is Somatics ?", Somatics,5(4),p.4-8.
Head,H.and Holmes,G.: "Sensory disturbance from cerebral lesions", Brain, 34,1911, p102-254.
原みなみ「バレエ実践の教育研究の現状」比較舞踊研究、第 23 巻、比較舞踊学会、2017 年、p.31-41.
原田純子「外にむけて拓かれていく身体と心　創造的身体表現活動の価値を考える」、『人体科学』15 巻 2 号、2006 年、p.25-36.
ジェイムズ・ホルスタイン、ジェイバー・グブリアム著、山田富秋、兼子一、倉石一郎・矢原龍之介『アクティブ・インタビュー　相互行為としての社会調査』、せりか書房、2004 年。
フッサール『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』、細谷恒夫・木田元訳、中央公論社、1995 年。
フッサール『イデーンⅠ－１』、渡辺二郎訳、みすず書房、1979 年。
フッサール『イデーンⅡ－１』、立松弘孝・別所良美訳、みすず書房、2001 年。
池見陽『僕のフォーカシング＝カウンセリング　ひとときの生を言い表す』、2010 年。
猪崎弥生『拓かれた身体を求めて　舞踊学へのプレリュード』、一二三書房、2012 年。
石渕聡『冒険する身体　現象学的舞踊論の試み』、春風社、2006 年。
生田久美子『わざから知る』、東京大学出版会、1987 年。
生田久美子、北村勝朗編著『わざ言語　感覚の共有を通じての学びへ』、慶応義塾大学出版会、2011 年。
加賀野井秀一『メルロ＝ポンティ　触発する思考』、白水社、2009 年。
鍛冶美由紀「ダンスセラピー　こころの健康と"踊り"」『バイオメカニズム学会誌』、30 巻 2 号、2006 年、p.666-70.
鍛冶美由紀「ダンス/ムーブメントセラピーにおける体験の様態」『心理臨床学研究』、24 巻 6 号、2007 年、p.687-699.
柿沼美穂「生産と受容の立場を超えて　メルロ＝ポンティの芸術論がもつ可能性について」『メルロ＝ポンティ研究』第 13 号、メルロ＝ポンティサークル、2009 年。
柿沼美穂「身体の哲学」、鈴木守編著『「知としての身体」を考える』、株式会社学研マーケティング、2014 年。
柿沼美穂「動きを言語化する　運動感覚の言語化の試みとその意味」、第 67 回舞踊学会発表原稿、2015 年。
柿沼美穂「人間の movement と「ことば」の関係　実験の試みとその考察」、第 69 回舞踊学会発表原稿、2017 年。

Kendon,A..”Movement coordination in social interaction: Some examples described,”ActaPsychologia”,32.1970.,pp.101-125.

河野哲也『メルロ＝ポンティの意味論』、創文社、2000 年。

小森政嗣、長岡千賀「心理臨床対話におけるクライエントとカウンセラーの身体動作の関係：映像解析による予備的検討」、認知心理学研究、第 8 巻 1 号、2010 年、pp.1-9.

Kozel.S.,*Closer,*Cambridge,MIT Press,2007.

倉島哲『身体技法と社会学的認識』、世界思想社、2007 年。

倉島哲「意味から慣習へ　「わざ言語」再考」、『出会いと文化』、出会いと文化研究会、晃洋書房、2003 年。

Laban,Rudolf.,F.C.Lawrence., *Effort:Economy of human movement*（2 nd Ed）,Macdonald and Evans LTD,1974.

ルドルフ・ラバン『身体運動の習得』、神沢和夫訳、白水社、1885 年。

Langer,S.K.,*Feeling and Form,*Routledge,1953,p.169－187.（邦訳 S・K・ランガー『感情と形式』、大久保直幹・永田光展・塚本利明・柳内茂雄訳、太陽社、1971 年、p.261-277.）

LaFrance,M.,Broadbent,M.,”Group Rapport ： Posture Sharing as a Nonverbal Indicator,”Group and Organization Studies,1976,pp.328-333.

Legrand,D., and Ravn,S.Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers. Phenomenology and the Cognitive Science 8,no.3, 2009,p.389-408.

Lepkoff,D.,”What is Release Technique?”Movement Reseach Performance Journal,19,1999,p.2-5.

Maletic,V.,*Body-Space-Expression.*Berlin,Mouton de Gruyter,1987.

Mane,Max. *Reseacheng Lived Experience: Human Science for an Sensitive Pedagogy,* State University of New York Press,1999.（邦訳 M.V.マーネン『生きられた経験の探求　人間科学が拓く感受性豊かな「教育」の世界』、ゆみる出版、2011 年。）

Maurice Merleau-Ponty.,*Phénoménologie de la perception,*Paris,Gallimard,1945.（邦訳『知覚の現象学』竹内芳郎ほか訳、みすず書房、1967 年。）

M.Merleau-Ponty.,*Signe,*Paris,Gallimard,1960.（邦訳 M・メルロ＝ポンティ『シーニュ　1』、竹内芳郎監訳、みすず書房、1969 年。）

M.Merleau-Ponty, Les relations avec autrui chez l’enfant,In *Les Cours de Sorbonne,*Paris:Centre de Documentation universitaire,1975.（邦訳「幼児の対人関係」『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1970 年。）

M.Merleau-Ponty.,*Le visible et l’invisible,*Paris,Gallimard,1964.(邦訳 M・メルロ＝ポンティ『見えるものとみないもの』、滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1989 年。）

M.Merleau-Ponty, à la sorbonne：Résumé de cours 1949-1952. Grenoble：Cynara, 1989. （邦訳『意識と言語の獲得―ソルボンヌ講義 1』木田源・鯨岡峻訳、みすず書房、1993 年）

Mauss,M.,Sociologie et anthropologie,Paris,Press universtaire de france,1968.（邦訳 M・モース『社会学と人類学　II』、有地亭、山口俊夫訳、弘文堂、1976 年。）

Milburn,P.,Movement and the Ideal of Organism, *Main Currenes In Modern Thought*,31,No.1,p.32-36.

村上靖彦「沈黙と回復　ーメルロ＝ポンティの主体変容論―」、『現代思想』、青土社、第 36 巻 16 号、2008 年、p.161-181.
村上靖彦『摘便とお花見　看護の語りの現象学』、医学書院、2013 年。
村上靖彦『仙人と妄想デートする　看護の現象学と自由の哲学』、人文書院、2016 年。
森岡周・松尾篤『イメージの科学　リハビリテーションの応用に向けて』三輪書店、2012 年
森下はるみ「日本の舞踊における身体づかい」『舞踊と身体表現』、日本学術会議文化人類学・民俗学研究連絡委員会編、財団法人に本学術協力財団、2005 年、p.11-26.
長岡千賀「対人コミュニケーションにおける日言語活動の 2 者相互影響に関する研究」、『対人心理学研究』、第 4 巻 8 号、2008 年、pp.101-112.
西村ユミ『交流する身体　「ケア」を捉えなおす』、日本放送出版協会、2007 年
野村雅一・市川雅編『技術としての身体』、大修館書店、1999 年。
野村幸正『熟達心理学の構想―生の体験から行為の理論へ』、関西大学出版部、2009 年
貫成人「＜不気味なもの＞としての身体　現代アート、現代舞踊、反-本質主義の現象」『思想』、916 号、2000 年、p.244-262.
貫成人「ダンスをみる＜眼＞」、『メルロ＝ポンティ研究』、第 13 号、メルロ＝ポンティサークル、2009 年、p.109-123.
貫成人「コンテンポラリーダンスの身体とヨーロッパ諸都市の文化構造」、『人文科学年報』、専修大学人文科学研究所編、46 号、2016 年、p.131-143.
Ravn,S., *Sensing Movement, Living Spaces*, VDM Verleg Dr.Müller Aktiengsellschaft and Co.KG,2009.
奥井遼『＜わざ＞を生きる身体　人形遣いと稽古の臨床教育学』、ミネルヴァ書房、2015 年。
奥井遼「身体的主体を経験する　「身体による学び」の現象学のための理論的整理」『いのちの未来＝The Future of Life』、2 号、京都大学、2017 年、p.1-17.
Parviainen,J.”Choreographing Resistances:Spatial-Kinesthetic Intelligence and Bodily Knowledge as Political Tools in Activist Work.” Mobilities,2010,5(3),p.311-329.
Polanyi,M. *The Tacit Dimension*,Garden City,NY,Doubleday,1966.（邦訳　M・ポラニー『暗黙知の次元　言語から非言語へ』、佐藤敬三訳、紀伊国屋書店、1966 年)
Ryle,G.,*The Concept of Mind,*Hutchison,1949.（邦訳.G・ライル『心の概念』、坂本百也他訳、みすず書房、1987 年。）
Schön.D.A.,The Reflective Practitioner:How Professionals Think in Action,Basic Book,1983,p.21-75.（邦訳 D.ショーン『省察的実践とは何か　プロフェッショナルの行為と思考』、柳沢昌一監訳、鳳書房、2007 年、p.50-72.）
関則雄編『新しい芸術療法の流れ　クリエイティブ・アーツセラピー』、フィルムアート社、2008 年。
Sheets-Johnstone.S.,*Phenomenology of dance* ,Temple University Press,1966.
Sheets-Johnstone,S. *Praimacy of movement*,John Benjamins Publishing Company,2011.
柴眞理子「舞踊運動の体感の変化のプロセスとその意味」、『バイオメカニズム学会誌』、29 巻 3 号、2005 年、p.124-128.
Stuckey,H.L.,and Nobel,J.”The Connection Between Art,Healing,and Public Health:A Review

of Current Literature." American Journal of Public Health,2010,100(2), p.254-263.
Suquet,A.,Lecorps dansant:unlaboratoire de la percepton,inCourtine.JJ (ed) Histoire du corps 3,Editions du Seuil,2006.p. p.407-429.（邦訳　アニー・シュケ「ステージ　踊る身体：知覚の実験室」、アラン・コルバン、ジャン＝ジャック・クルティーヌ、ジョルジュ・ヴィガレロ監修『身体の歴史Ⅲ　20 世紀　まなざしの変容』、岑村傑訳、藤原書店、p.475-502.）
鈴木晶編『バレエとダンスの歴史　欧米劇場舞踊史』、平凡社、2012 年。
諏訪正樹『「こつ」とスランプの研究　身体知の認知科学』、講談社、2016 年。
竹谷美佐子「舞踊の稽古における身体的思考　身体イメージの再構成を手がかりとして」、『人体科学』、25 巻 1 号、2016 年、pp.23-33.
田中彰吾「ボディワークとトランスパーソナル―身体の役割」、トランスパーソナル心理学/精神医学、1 巻 1 号、2000 年、p.35-39.
田中彰吾「運動学習におけるコツと身体図式の機能」、『バイオメカニズム学会誌』、37 巻 4 号、2013 年、pp.205-210.
田中彰吾「即興的な描画を用いた非言語コミュニケーションに関する予備調査」、『東海大学総合教育センター紀要』、第 33 号、2013 年、p.27-43.
田中彰吾「心身問題と他者問題」、黒木幹夫・鎌田東二・鮎澤聡編『身体の知　湯浅哲学の継承と展開』、ビイングネット・プレス、2016 年、p.136-155.
田中彰吾『生きられた＜私＞をもとめて　身体・意識・他者』、北大路書房、2017 年。
塚本明子『動く知フロネーシス』、ゆみる出版、2008 年。
塚本明子「芸と術の間　その 1」『紀要比較文化』東京大学教養学部、1990 年、p.15-56.
八木ありさ『ダンスセラピーの理論と方法』、彩流社、2008 年。
譲原晶子『踊る身体のディスクール』、春秋社、2007 年。
B・ヴァルデンフェルス『講義・身体の現象学　身体という自己』、山口一郎・鷲田清一監訳、知泉書院、2004 年。
Wulff.H.,*Ballet across the border*,Oxford,New york,2001.

【謝辞】

本研究を学位論文にまとめるにあたり多くの方々のご指導・ご協力・ご支援を賜りました。本研究は、主査である村上靖彦教授のもとで執筆いたしました。研究にあたり、的確なご指導と励ましのお言葉を何度も頂きました。心よりお礼申し上げます。

また副査である福岡まどか教授からは人類学的視点から、村川治彦教授からは身体性哲学の立場からご指導を頂けますことを心よりお礼申し上げます。

本研究は、４名の舞踊家にインタビューのご協力を頂きました。この４名の舞踊家でなければ引き出せない貴重な知見を賜りました。皆様の知見は本研究を開始から学位論文にまとめる力にもなりました。この場を借りて皆様に心よりお礼申し上げます。

学会等でお会いするたびに研究へのご助言をいただきました貫成人教授をはじめ舞踊の経験記述に取り組みいつもご助言を賜りまし皆様に心より感謝申し上げます。

最後に、大学進学を決めたときから現在まで、見守り支援してくれた両親に深く感謝の意を表し、謝辞といたします。

平成 30 年 12 月

竹谷美佐子