

平成 26 年度 博士論文

踊ることによって生成される身体
—その様相と構築過程—

お茶の水女子大学大学院

人間文化創成科学研究科 比較社会文化学専攻

岡 千春

平成 27 年 3 月

【 目次 】

序章	1
第1節 研究目的と問題の所在	1
第2節 先行研究の検討	2
第3節 本論文の構成	4
第4節 語義規定	4
1. 「場」	
2. 「形」・「型」	
3. 「訓練」・「稽古」・「修行」	
第1章 舞踊する身体の様相	8
第1節 舞踊における心身一如 ―上演に向けて―	8
1-1. 行為的直観	9
1-2. 無の場所	14
1-3. 心身関係の二重構造とその逆転	17
1-4. 「無心」の位	19
1-4-1. 「無心」と心身一如の関連	17
1-4-2. 観客と共有される「無心」	22
1-4-3. 「無心」へ向かう工夫	24
1-5. 第1節まとめ	24
第2節 舞踊と場	26
2-1. 場の理論の外観	26
2-1-1. 「トポス」―中村雄二郎	27
①場所論	
②西田の「場所」との相違	
③多領域からの接近	
④場所としての身体	
2-1-2. 「場の理論」―清水博	29
①即興劇とリアルタイムの創出	
②西田の場所論の位置づけ	
③身体性	
④エンタテインメント	
2-2. ダンサーと鑑賞者間のエンタテインメント	33
2-2-1. 「エンタテインメント」と「引き込み」	33
2-2-2. 舞踊鑑賞と引き込み	37

①全身体的享受としての舞踊鑑賞	
②舞踊鑑賞時のエントレインメント	
③エントレインメントとダンサーの心身	
2-3. 第2節まとめ	42
第3節 ダンサーの意識構造	43
3-1. 離見と我見	43
3-2. 見所同心	45
3-3. 離見の見を目指す	48
3-4. 第3節まとめ ―ダンサーの鼎話的意識構造	50
章括	52
第2章 舞踊する身体の構築プロセス	55
第1節 「修行」としての舞踊	55
1-1. 湯浅泰雄の修行論	55
1-2. 芸道・武道における「修行」	57
1-3. 第1節まとめ ―舞踊における「修行」	61
第2節 Jaana Parviainen によるダンサーの practice of the self	63
2-1. 舞踊する身体と身体の変換 (transformation of the body)	63
2-2. 二つのテクニック	66
2-3. path としての知	67
2-4. 第2節まとめ ―ダンサーの practice of the self	69
第3節 舞踊する身体と稽古のプロセス	70
3-1. 「型」の稽古	70
3-1-1. 「形」から「型」へ	70
3-1-2. 「型」の習得におけるダンサーの主体性の問題	74
3-2. 舞踊の稽古における鼎話的構造	77
3-3. 「領域の出現」としての構築プロセス	79
3-4. 第3節まとめ ―舞踊する身体 of 構築プロセス	80
章括	82
第3章 舞踊する身体の様相および構築過程にかかわる要因の分析	
―PAC 分析を用いた事例 A～E より―	84
第1節 PAC 分析を用いたインタビュー調査 ―インタビュー調査 I―	84
1-1. PAC 分析とは	84
1-2. 調査対象および分析方法	84
第2節 クラスタ分析結果	87

2-1. 事例 A にみる舞踊する身体の特徴	87
① クラスターの命名	
② 事例 A の総合的解釈	
2-2. 事例 B にみる舞踊する身体の特徴	91
① クラスターの命名	
② 事例 B の総合的解釈	
2-3. 事例 C にみる舞踊する身体の特徴	94
① クラスターの命名	
② 事例 C の総合的解釈	
2-4. 事例 D にみる舞踊する身体の特徴	98
① クラスターの命名	
② 事例 D の総合的解釈	
2-5. 事例 E にみる舞踊する身体の特徴	102
① クラスターの命名	
② 事例 E の総合的解釈	
第 3 節 事例 A～E から抽出された舞踊する身体の共通項	107
第 4 節 舞踊する身体 of 構築過程に関連する要因の分析—インタビュー調査Ⅱ—	110
4-1. 対象者 A の語りにみる稽古のプロセス	111
4-2. 対象者 B の語りにみる稽古のプロセス	113
4-3. 対象者 C の語りにみる稽古のプロセス	115
4-4. 対象者 D の語りにみる稽古のプロセス	117
4-5. 対象者 E の語りにみる稽古のプロセス	119
4-6. 第 4 節まとめ	120
章括	122
第 4 章 ダンサーが捉える舞踊する身体の様相および構築過程	123
第 1 節 ダンサーが捉える舞踊する身体の様相	123
1-1. 分析結果から抽出された舞踊する身体	123
1-2. 第 1 節まとめ	131
第 2 節 ダンサーが捉える舞踊する身体 of 構築プロセス	133
2-1. インタビュー結果にみる舞踊する身体 of 構築プロセス	133
2-2. 第 2 節まとめ	137
章括	140
結章 舞踊する身体 of 特性	142
第 1 節 各章のまとめと結論	142
第 2 節 本研究の意義と今後の課題	145

引用・参考文献	・ ・ ・ ・ ・	146
卷末資料	・ ・ ・ ・ ・	153
卷末資料①	・ ・ ・ ・ ・	154
卷末資料②	・ ・ ・ ・ ・	156
卷末資料③	・ ・ ・ ・ ・	157
卷末資料④	・ ・ ・ ・ ・	158
卷末資料⑤	・ ・ ・ ・ ・	173
謝辞	・ ・ ・ ・ ・	183

【 凡例 】

- ・脚注は、各ページの下段に記す。
- ・引用文の記載については、短文のものは「 」でくくり、長文のものは前後 1 行を空け、3 字下げて記した。引用箇所直後には、著者名、刊行年、該当頁数を示した。
- ・引用文内の(…)は、一部省略を意味する。
- ・「 」は文献からの引用、インタビューからの引用、強調語句、論文名など示す。
- ・『 』は単行本、雑誌の題を示す。また、引用文中においては、原文 での「 」の箇所を『 』と表示する。
- ・〈 〉は PAC 分析において、対象者から連想された項目を示す。
- ・【 】はクラスター分析によって命名されたクラスター名を示す。
- ・《 》はクラスターから抽出された共通項の名称を示す。
- ・（ ）は引用文出典、但し書き、言い換え、参照事項を示す。

序章

第1節 研究目的と問題の所在

上演芸術である舞踊において、身体とは媒体であり、芸術家そのものでもある。こうした特徴により、舞踊における身体のあり方は、様々な視点から議論されうる問題である。しかし、今日の舞踊学研究では、舞踊における身体について語られる際、身体や身体の動きの見え方、あるいは踊られている振り付け（動き）そのものが議論の対象となりやすく、身体の物理的側面に焦点があたっていると概観される。つまり、舞踊における身体は、多くの場合鑑賞者の視点から論じられ、ダンサー自身が自己の身体に対してどのような感覚をもちうるかという視点で議論されることは少ない。なぜなら、舞踊経験がない者にとっては、ダンサーの身体感覚は特殊な性質をもっていると捉えられ、実体を伴った理論展開に至らないためであると考えられる。したがって、舞踊において身体がどのように見えているかという問題に加え、ダンサーが踊る身体をどのようにとらえているかという点について論じられる必要があると考える。

また、ダンサーにとっての身体が論じられる際、ダンサーの身体が変容していく過程についての問題も浮上するであろう。発達の視点から見た身体について、スポーツ競技における身体はこれまでも多分野で着目されてきたが、舞踊における身体の変容は、実体験を伴って詳細に論じられる機会は少ないとみられる。身体の変容からみたダンサーの発達論を考察するに当たり、筆者は東洋的心身論における身体の捉え方に着目した。「修行」における身体を東洋哲学的視点から論じた湯浅（1990）は、栄西の思想である「心身一如」の立場に立ち、身体的活動を精神的作用と切り離せないものとして論じている。筆者は、舞踊における身体も、湯浅が主張するような「心身一如」という視点で論じられる必要があると考えた。ダンサーの身体の変化は、第三者的視点から見れば身体の動き方や体型の変化として捉えられるが、ダンサーの感覚として捉えようとすると、身体の変化は心身の変化であり、稽古内容がダンサーの内面にもたらす作用を考慮する必要があると考えられる。

こうした背景から、舞踊における身体を、舞踊経験のあるダンサー自身の感覚を基に、ダンサーの物理的身体と内的な意識作用の関連という視点からとらえることが課題として挙げられる。

近年の日本においては、ダンス、特にモダンダンスやコンテンポラリーダンスの上演数が増加傾向にあり、様々な形で人々は「ダンサー」を目にする機会が増えたといえる。特にコンテンポラリーダンスの上演においては、踊った経験が全くない者も、「ダンサー」として表現をする場面が増えている。一見すると、「ダンサー」の多様化により、上演を行うダンサーに対し、豊富な舞踊経験は必ずしも必要とされていないようにも見受けられる。しかしその一方で、舞踊経験を重

ねた「ダンサー」にしかできない表現というものも、確かに存在していることは、優れたダンサーと称される人々の背景を見れば明らかである。

筆者は、こうした「優れたダンサー」の背景に着目することにより、「踊る」という行為を積み重ねることが、ダンサー自身にとって何を意味しているのかを考えるにいたった。

ダンサーの身体は踊ることによってどのように変化するのか。そして何故ダンサーはその身体によって観客を引き付け、引き込むことができるの であろうか。

このような、豊富な舞踊経験を前提として、観客を引き込むことを可能とする 身体は、ダンサーの持つ特殊な身体性であると捉えることができよう。筆者は本研究において、一定以上の舞踊経験に裏打ちされた「優れたダンサー」の身体の特徴を捉えるとともに、ダンサーの熟達化 という視座からダンサーの身体の変容をみていくこととした。そして、こうしたダンサー特有の身体は、意識作用を含んだ「心身一如」的立場から論じられる 必要があると考えられる。

以上のことから、本研究においては、この一定以上の舞踊経験に裏付けられたダンサーの身体を「舞踊する身体」とし、その身体の様相、およびその身体が構築されていくプロセスを、文献とダンサーの言の照合に基づいて明らかにすることを目的とする。訓練を積んだダンサーが持ちうる身体の様相を明らかにするとともに、そうした身体の発達 理論を、熟達化の視座から検証することとした。上演における舞踊する身体の特性とその熟達プロセスを論じることによって、ダンサー固有の発達理論の提示を目指すものである。

第 2 節 先行研究の 検討

本研究では先行研究として、上演舞踊における身体をあつかった論考 の中でも、特に身体がもたらす効果が論じられているもの、そして身体の変容について論じられているものについて検討する。

尼ヶ崎（2004）は、舞踊における身体について、美学、哲学的視座から考察を行っている。能やスポーツなど、さまざまな場面における身体の諸相をあげ、上演芸術である舞踊に おける身体の特徴を明らかにしたといえる。ダンサーが提示する身体として、演じる身体、秩序化した身体、みられる身体など、さまざまな角度から身体を捉えている。しかし、考察に際しダンサーや振付家の言が用いられているが、よりダンサー自身の心身の感覚に焦点を当てる必要があると考えられる。

また石淵（1999、2006）は、M・シーツ¹、S・K・ランガー²を参考に、身体の「雛形化」という

¹ Maxine Sheets-Johnstone：カリフォルニア大学で芸術学士を、ウィスコンシン大学にて芸術 修士および哲学博士を取得。主著 “The Phenomenology of dance” Wisconsin Univ. Press, Madison & Milwaukee 1966

概念を論じている。上演に際したダンサーの身体についての考察は、本研究にも通じている。しかし、あくまでも身体の見え方についての議論が中心であり、ダンサーの心身状態についての考察は見られない。

貫（1998、2000）は、ダンサーの身体が起こす「引き込み」について、鑑賞者の立場から論じている。貫によれば、舞踊における「引き込み」は大きく三種に分類され、ダンサーはこの「引き込み」を起こすべく様々な工夫を行っていることが示唆されている。本研究においては、訓練を経たダンサーのもつ身体性は引き込みを生じさせるものと仮定し、ダンサーは引き込みを可能にする身体を目指すものとして捉えることとする。鑑賞者との間に生じる効果として論じられる「引き込み」を、ダンサー側の感覚として再考する必要があると考える。

三上（1993）³はその著書において、暗黒舞踏における身体のあり方を、経験に即して論じている。実際の舞踊経験をもとに、舞踏の思想に基づいた稽古法や、目指されている身体について明らかにしようとした試みは興味深く、本研究にも通じていると言える。本研究においては、三上が論じた「身体の変容」について着目する。

稲垣（2004、2005）は、スポーツ史研究の立場から「スポーツする身体」の考察を試み、禅道や武道における身体と併せ、「舞踊する身体」を論じている。稲垣によれば、「スポーツする身体」、「武術する身体」「舞踊する身体」は、「エクスターズする身体」であるという共通性が見いだされるとされる。稲垣は、ハイデガー、バタイユらの論から、「エクスターズする身体」とは「開かれた身体」であり「他者肯定の身体」であると述べる。ダンサーの恍惚状態が、スポーツ選手のピーク・パフォーマンスと関連し、身体論の見地から論じられている点は、本研究とも関連が深いと考えられるが、恍惚状態のみが強調され、そこへ至る過程は議論の対象となっておらず、また観客を前にした際のダンサーの意識構造は論じられていない。

本研究で論じる「舞踊する身体」は、ダンサーの心身状態および観客との関係を重点に置いたものであり、稲垣が定義する「舞踊する身体」を参考にしながらも、筆者独自の定義をもとに論じたいと考える。

そして、世阿弥の伝書（『風姿花伝』『至花道』『拾玉得花』）は、ダンサーの身体意識の考察に深く関わると推察する。世阿弥は自身の舞台経験をもとに、舞台人としての心得、稽古時に考えるべきこと、舞台上での工夫などを説いている。能と舞踊というジャンルの異なりを超え、舞台に立つパフォーマーが有する意識構造を考える上で、世阿弥の論は示唆に富んでいる。この世阿弥の伝書について、生田（1984、1987）、西平（2009、2014）は実践者の変容のプロセスという面

² Susanne Katherina Langer：ラドクリフ大学で哲学博士を取得。主著 “Philosophy in a New Key” 1942, “Feeling and Form: A Theory of Art” 1953.

³ 三上賀代：お茶の水女子大学大学院舞踊教育学専攻修了。土方巽に暗黒舞踏を指し、著書『器としての身体—土方巽・暗黒舞踏技法へのアプローチ』（1993、ANZ 堂）において土方の身体技法を分析。

から考察しており、心身の変容という点で本論との関連があるとみられる。

本研究では、以上の論考を先行研究として、ダンサーが有する身体の特徴を、舞踊経験のあるダンサーの立場から検討し、さらにその構築プロセスについて考察を行うこととする。

第 3 節 本論文の構成

第 1 章では、舞踊する身体の様相について、文献から得た知見をもとに考察する。文献は、湯浅（1978、1982、1990）、西田（1987）の論を中心とし、心身一如の状態へ至るダンサーは、舞台上で行為的直観を体験しうると仮定して考察をすすめた。また、世阿弥の伝書、清水（1996、2000）の場の理論を参考とし、特に「離見の見」のはたらきに着目した。これらを統合し、舞踊経験を持つダンサーが有する身体にどのような特徴があるのか、主にダンサーの視点から考察を試みることとする。

第 2 章では、第 1 章で明らかになった舞踊する身体の様相をふまえ、ダンサーはどのような過程を経て舞踊する身体を構築していくのか、という問題をみていく。湯浅の修行論に加え、Parviainen（1998）⁴の二つのテクニック論、生田らの「形」と「型」の論を参考に、舞踊する身体構築プロセスと、ダンサーの意識構造の変化について考察することとする。

第 3 章においては、ダンサーを対象としたインタビュー調査の結果を示すこととする。この調査は内藤（2003、2008、2011）による PAC 分析の手法を用いて、5 名のダンサーを対象に行われた。調査によって得られたダンサーの言から、ダンサーが意識化している身体感覚および舞踊観、稽古の過程について総合的解釈を行う。

第 4 章では、第 1、2 章で得た論考をもとに、第 3 章で示された調査結果を考察することとする。舞踊する身体について、ダンサーはどのように認識し、またそれはどのように培われたものであるかを、文献研究および調査結果から検討する。

そして結章では、全 4 章を通して明らかになった、舞踊する身体の様相および構築過程について示し、本研究の意義を検討する。そして、今後の舞踊教育研究における本研究の位置づけを考察し、今後進めていくべき研究課題を模索する。

第 4 節 語義規定

⁴ Jaana Parviainen：タンペレ大学で哲学博士を取得し、動きの哲学や身体現象学について研究を行う。著書“Bodies Moving and Moved” 1998，Tampere University Press では、「踊る主体の現象学的分析や芸術舞踊の倫理的価値」について論じられている。

4-1. 「場」

本研究においては、「場」は清水（1996、2000）の論で使用される意味合いで使用するものとする。「場」とは物理的な場所ではなく、また、西田（1987）の思想における「場所」とも区別される。例えば、劇場はひとつの場所であるが、そこに演者や鑑賞者が存在し、相互的にはたらくことによって、劇場という場所は「場」となる。清水によれば、新しい場所に一步踏み込んだときにまず感じられる場所全体の印象が「場の情報」であり、物理的な特徴ではなく身体を通して超越的な観点から場所を見ることによって得られる情報であるとされている。また、場の情報は個々の身体を通して内面に映し出されるために、個人ごとに異なるさまざまなイメージを持ちうるものである。そして、場そのものは時間経過とともに変化し続けるものであり、身体を通して映し出される場の情報も刻々と変化し続けるという性質を持っている。

場とは、単に物理的な空間だけを意味するわけではなく、ヴァーチャルな空間や同じ経験の共有といった、より精神的な空間を含んでいる。本研究においては、「人間存在の基盤となる時空間を含む場所性の概念」と捉えるものとする。

4-2. 「形」・「型」

本研究では日本の伝統芸能における「形」と「型」の概念に着目している。「形」「型」は多義的であり、その意味も混同しやすいため、本研究では生田（1987）の論を参考とし、ダンサーの発達における「形」「型」について論じることとする。

生田は「形」について、「外面に表された可視的な形態」であり、「各界に固有の技術の体系が身体的動作に表されたものであり、手続きの連続として記述することができる」（生田、1987、p. 23）と述べる。また「型」については、『形』の意味であり、その道の「型」の習得には「形」の習得が含まれているとする。また西平（2009）は、世阿弥の伝書における「型」の概念を分析しているが、「形」との関連は述べられていない。本研究においては、西平の「型」の理論を参考としつつ、「形」と「型」の習得については、生田の論を援用することとする。

4-3. 「訓練」・「稽古」・「修行」

「訓練」とは、身体的・知的技能の獲得を目的として、技術や技法を教授し、繰り返し練習させることをさす。

「稽古」は、芸能・武術・技術などを習い、練習を行うことをさすが、演劇などでは本番に向けた練習、リハーサルをさすこともある。「稽」は「考える」ことを意味しており、「訓練」が師などから教えられる側面が強い一方で、「稽古」「練習」は自ら繰り返したり、工夫したりする活動も含まれていると考えられる。

「修行」は、宗教的行為として、禁欲的な身体実践によって心身の浄化・人格の完成を目指す

ものとされている。日本では、芸道や武道が禅宗と結びつくことによって、芸能や武術にはげみ、努力し、それをみがくことという意味をもつ。

本研究では、ダンサーの心身変容の過程を論じるに当たって、これらを以下のように区別する。

ダンサーが稽古場で行っている一連の具体的な活動を「稽古」とする。ダンサーの「稽古」には、師から教えられる基礎的な動きの「訓練」、技能の「訓練」のほか、上演に向けての作品創作や振り付け、リハーサルなどが含まれる。したがって、「稽古」の中でも特に技術・技能の習得や、決められた動きの反復練習、特定のはたらきに特化した練習を「訓練」として扱うこととする。技能の習得に向けた活動全体が、抽象的または広義的に論じられる場合は、文脈に応じて「訓練」を使用する。

また、ダンサーが主体的に「稽古」を行い、ダンサーの心身関係に変化がもたらされるとき、ダンサーの「稽古」は「修行」としての意味を持ちうると仮定し、考察を進めることとする。

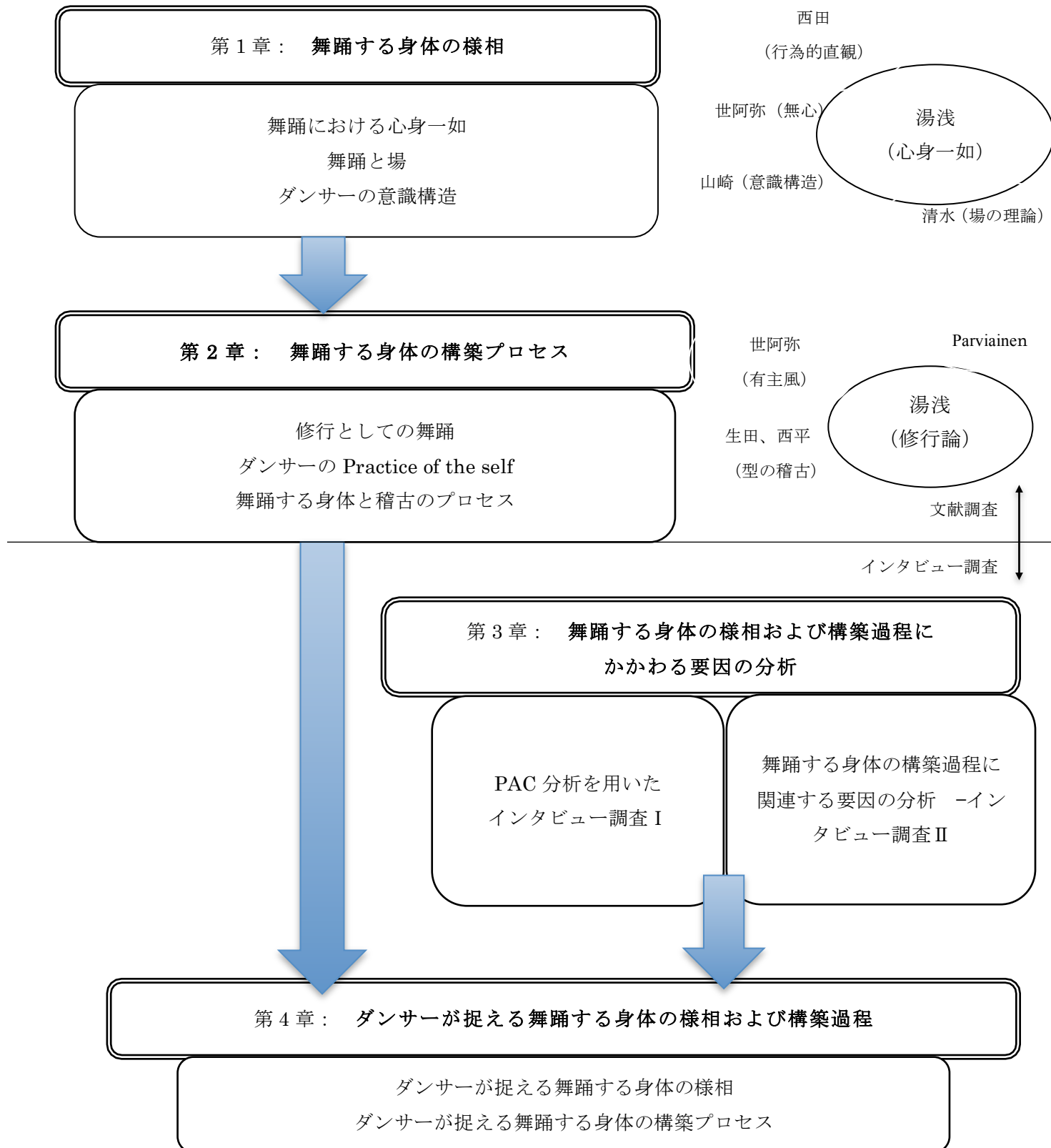


図 0-1 本論の構成

第1章 舞踊する身体の様相

第1章では、訓練を積んだダンサーがもつ舞踊する身体の特性について、ダンサーの心身関係および意識構造の面から考察することとする。まず、湯浅の心身論をもとに、舞踊する身体を「心身一如」の状態に近いと仮定し、その様相を検討する。次に、清水の場の理論から、舞踊上演時においてダンサーの身体へ作用する諸要素と、それらがダンサーの身体へどのように作用しうるかを探る。そして、世阿弥らの論から、ダンサーに特有の意識構造について考察し、舞踊する身体の様相を示すこととする。

第1節 舞踊における心身一如 ―上演に向けて―

舞踊の上演へ向けて訓練を行うダンサーは、訓練に際して何かしらの目標をもっていると予測されるが、その内容はさまざまであると言える。なぜなら、訓練の目的はその時の年齢や、訓練を続けている長さによっても異なるものであると考えられるためである。しかし、多くのダンサーが目指している境地には、「思い通りに踊る」という共通の事項が存在すると考えられる。ダンサーが訓練を行うのは、身体を思い通りに動かして踊るようになるためであり、それは思っていること＝心と、動き＝身体の間はずれがない状態と捉えることができる。つまり訓練過程にあるダンサーは、「舞踊において心と身体が一致する状態」を目指していると言っているだろう。

西洋哲学においては、デカルトをはじめとして、精神と肉体とは別個のものであり、肉体に対する精神の優位性が暗黙の了解として理解されてきた。しかし、東洋においては、身体と心は不可分であるという考えが根付いている。

湯浅康雄は、東洋の身体論、特に「修行」による心身関係の変化に着目し、宗教論や芸道論も踏まえつつ詳細な考察を展開している。湯浅は、修行によってたどり着く境地を「心身一如」、つまり心と身体が一致した状態であると述べている。心身一如とは、もとは禅僧の栄西が説いた語であるが、湯浅はこの「心と身体的一致」という状態は、ある訓練を通して得られるものであると考える。

『心身一如』という表現は、心と身体において見出される二元的で両義的な関係が解消し、両義性が克服され、そこから意識にとって新しい展望 ―ひらかれた地平ともいえるような― がみえてくることを意味する。心身一如とは、たとえば舞台上われを忘れて舞っている達人の演技のように、心と身体の動きの間に一分のすきもない昂揚した状態である。」(湯浅、1990、pp. 24-25)

湯浅はここで、「我を忘れて舞う」ダンサーを例として挙げているが、本研究において「心身一如」的に踊るということは、我を忘れているかのように見えるほど、自然で隙のない身体である

ことではないかと筆者は考える。おそらくここでいう「我」とは、日常的な物事にとらわれる意識を意味し、些末なことにとらわれずにひたすらに踊っている様子が、そうした意識から解放されたように見えているのではないかと考えられる。心身一如の境地において上演が行われるとき、「踊る」ことによってダンサーの心と身体は不可分のものとなり、「ひらかれた地平」として、ある種の高揚感を感じるはずである。「心」とはダンサーの内面に描き出される「こう踊りたい」という理想の姿であり、描かれた姿と実際の動きがぴたりと一致するとき、ダンサーは思い通りに踊っているということができると考える。

また、栄西と同じく禅僧の道元は、修行における悟りを「身心脱落」とした。湯浅によれば、「身心脱落」とは、心と身体の間二元性が消失すること⁵を意味する。そしてこれは、「修行」の過程を通してのみ経験できる次元である。

ダンサーが訓練を積む過程において、目標として目指している境地は、修行の末に得られる「心身一如」「身心脱落」の状態に、関連が深いと考えられる。筆者は、訓練を積んだダンサーの心身状態を「舞踊する身体」とし、その様相を理解するに当たり、湯浅の心身論を援用しつつ、舞踊独自の心身論について考察を行うこととした。湯浅はその著書において、心身論に関連が深い哲学者として和辻哲郎、西田幾多郎の論を上げ、特に西田哲学を重視し、修行論との関連を論じている。湯浅は、心身一如の状態と西田の「行為的直観」の概念は関連が深いと考えていることから、本研究ではまずは西田哲学の代表的な概念である「行為的直観」を取り上げることとする。

1-1. 行為的直観

西田哲学は、初期の「純粹経験」、中期「場所の哲学」、後期「行為的直観」といった流れで論が展開されており、その根本には「二元論の否定」という思想が一貫して存在している。西田は、主観と客観、内と外（主体と環境）といった二元論的な考えを否定する立場から、人間存在を考えようと試みたのである。

ここでは、湯浅によって、心身一如と通じると指摘されている、西田哲学の後期における代表的な思想概念、「行為的直観」についてみていくこととする。

一般には、行為というのは「行動すること」＝能動的であり、直観は「静観すること」＝受動的であるとされる。しかし西田は、一見同時には起こりえないであろう「行為」と「直観」を、同時的な事象として扱ったのである。

西田は「知的直観」について以下のように述べる。

「真の知的直観とは純粹経験に於ける統一作用其物である。生命の捕捉である、即ち技術

⁵ 湯浅は修行を通じた心身の変容について次のように述べている。「このことは、心身関係にみられる二元的な様態そのものが、修行の過程を通して次第に変化し変容するということを意味する。この変化は修行者が生きた体験の中で出会うものである。われわれは、修行の場において、そういう生きた経験の意味するところを明らかにすることができるだろう。」（湯浅、1990、p. 26）

の骨（こつ）の如き者、一層深く云へば美術の精神の如き者がそれである。例へば画家の興来り筆自ら動く様に複雑なる作用の背後に統一的或物が働いて居る。（…）こは実に主客合一、知意融合の状態である。」（西田著、上田編、1988、『善の研究』、pp. 47-48）

「現実が行為的直観的というのは、現実を単に受動的に見るということでもなければ、行為が先行的だということでもない。」（西田著、上田編、1988、『行為的直観』、p. 328）

このように、西田は「知的直観」について、絵画の制作において、筆がひとりで動くかのように、画家が何かに突き動かされて一心に描いている状態を、「主客合一、知意融合」とし、行為と直観が、どちらかが先行して生じたり優位に立ったりすることなく同時的に起こる作用であると論じている。西田は行為と直観を、「自己同一的に」結びつくものととらえ、相互に捕足しあう関係があるとする。また、西田は行為的直観の例として、芸術制作（ポイエーシス）⁶の場面をよくあげている。

「行為は単なる運動でもなく、単なる合目的的作用でもない。（…）行為はポイエシスでなければならない。客観的に我々に対するものは、単なる物質というものでない、表現的なものでなければならない。そこに見るという意味があるのである。」（西田、上田編、1988、『弁証法的な一般者としての世界』 pp. 79-80）

「唯、芸術的創作作用においては、物と我とが一になると考えられる、主と客が一となると考えられる。芸術的創作作用が勝義において直観と考えられる所以である。（西田、上田編、1988、『弁証法的な一般者としての世界』 p. 81）

以上から、西田の述べる主客合一とは、芸術創作において物と我が一つになる状態であると言える。芸術作品の創作という「行為」は、直観によって生じるものであり、そのとき物（対象）と自己は二元的ではなく一元的に存在していると言える。ここでの「物」とは、「表現的なもの」を意味し、芸術創作の場面においては、芸術家にとって表現を促す対象として理解できよう。西田哲学の研究者である小坂⁷は、西田が例に挙げる絵画の制作について、以下のように解釈している。

「（…）例えば、画家がある対象を見て感動し、それを描きたいという欲求が生じたとき、そ

⁶ ポイエシス、ポイエーシス（poiēsis）：ギリシャ語で「制作」あるいは「詩作」を表す。アリストテレスの分類によれば、プラクシス（実践）が倫理的・政治的行為であるのに対し、ポイエシスは芸術制作を含む物質的な生産行為を意味する。

⁷ 小坂国継（1943-）は、もっぱら西田哲学の研究を行っており、97年「西田哲学の研究」で早稲田大学において博士（文学）を取得。

の対象はもはや画家の外にあるものではなく、いわば画家の内に宿って、画家の内からその表現を迫るものとなっている。」(小坂、2002、p. 45)

「(…) 絵を描くという行為は対象を見ることによって生ずるといえるだろう。(…) 見るこ
とが描くことであり、直観が行為である。そして、対象に対するわれわれの直観が深ければ
深いほど、われわれの行為はより創造的となる。(…) 画家は絵を描くという行為をとおして
実は自分自身を見るのであり、この意味で、直観は行為によって生ずるといえる。すなわち、
働くということは見るということであり、行為は直観である。こうして直観が行為を生み、
行為が直観を生む、直観即行為・行為即直観であるといえる。」(小坂、2002、p. 187)

このように、画家が絵画を描きたいと思い、描くという行為がなされるとき、行為と直観は同
時に起こりうる現象とみることができる。舞踊上演の場合、画家が絵画を描く場面と全く同様の
現象が起こっているわけではないが、芸術家が何かを創作したいと思い、制作がなされるという
点では、全ての芸術においてこうした行為と直観の同時的発生がみられると考えてよいだろう。

西田の論を受け、湯浅も「直観」と「行為」という二つの契機は常に同時的であると共に、一
体不可分であると述べている。西田にとって「直観」とは、発生した刺激を単に受け取るという
受動的・消極的な能力というよりも、「行為」を促すべく働く能動的・積極的な能力であり、行為
と切り離すことはできないのである。

「(…) 我々は行為によって物を見て行くのである。而して我々が創造的であるかぎり、物
が我であり、我が物である。我と物とが一と考えられる、即ち直観的と考えられる。そこに
我々が自覚するのである。そこに我々が生きるのである、そこに我というものがあるのであ
る。行為的直観なくして我というものはない。」(西田、1988、『論理と生命』p. 253)

以上の西田の言から、創造的な行為においては、能動的な「直観」のはたらきによって描くべ
き「対象」を表現的存在として位置づけ、その直観と不可分な事象として描くという行為が生じ
る、ととらえることができる。このように、能動的に物(対象)を直観するということができな
ければ、人間は自己を形成することができない、というのが行為的直観の概念であると考えられ
る。

また、「行為的直観」は、「絶対的な自己否定」を媒介するとされる。ここでの「自己否定」と
は、自分というものから離れ、「物」の中に入り物の中から物を見る時、自分が物になりきるとい
うことを意味する。「物」になりきるとき、「自己」を「自己」の中からはではなく、「物」の中
に「自己」をみることになる。つまり「自己否定」とは、物と自己との区別がなくなるような働
きを指している。このような働きについて、西田は以下のように述べている。

「自己が道具的世界に入るといことは、一面に自己が消え行くことである。そしてそれ

は物から我を見ることである。自己の身体を物として見ることである。道具として有つということである。(…)我々の行動はいつも主観的・客観的である。」(西田、1988、『弁証法的一般者としての世界』 pp. 208-209)

「我が物となるということは、我が我を失い行くことである。その極、我というものが一応なくなることである。行為的直観の世界、歴史的实在の世界において身体が物となった時、我が消え失せた時、世界が道具的となる。」(西田、1988、『弁証法的一般者としての世界』p. 209)

西田は、物をもつ（有する）ということは、道具として使用することにつながるとする。つまり画家にとっての絵筆のような、物体もしくは品物としての「物」とすると理解しやすい。しかし、ここでの「物」とは、先にも述べたように、単に物理的な物体を指しているというよりは、「表現的なもの」であり、自己と区別される存在全てを意味しているとも考えられる。筆者は、西田の論じる「物」とは、「物」というよりも「他」に近い意味をもつのではないかと考えた。「物」は、物体を含みつつ、「他者」や「環境」といった意味としてもとらえられると推察する。つまり、「自己と物」との関係についての論は、「自己と他者」、「自己と環境」の関係についても当てはめることができると考えられる。

西田は、行為的直観が発揮される場面として芸術創作を例としており、特に画家の絵画制作がよくとりあげられているが、舞踊や演劇といった上演芸術の類いは、芸術制作の例としてあげられてはいない。しかし筆者は、舞踊の上演に際しても、ダンサーの「行為的直観」がかかわっていると推察する。舞踊においては「上演」と「制作」は区別されるため、絵画制作の場面とは「直観」と「行為」の現れが異なるであろう。しかし、舞踊における「制作」とは、振付家によってのみ行われるのではないと筆者は考える。他者が振り付けた振りを踊る際、必ずダンサー自身によって解釈がなされ、その解釈が踊り方に作用するであろう。例えば、振付家から同じ振り付けを与えられたとしても、個々のダンサーの解釈が異なれば、ダンサーごとに異なる舞踊として現れるはずである。このような、ダンサーごとに異なる解釈を一つの「制作」として捉えると、ダンサーは振り付けを踊る存在であると同時に、「制作」を行う存在でもあると言える。

つまり、ダンサーは舞台上で踊っている瞬間には、「制作者」であり「制作された対象」でもあると解釈しうる。したがって、西田が画家の制作に例えている行為的直観は、舞踊活動においても生じると考えることができる。

このような立場から見ると、「物を身体的に把握」することを意味する「直観」が、舞踊において現れるとき、「物」とは他のダンサーであり、観客であり、劇場全体である、とみることができよう。つまり、舞踊の場面においては、「踊る」という行為を通して「他者」という対象を把握することが、西田の「直観」にあたるのではないか。また、西田は行為的直観において、物（他）と我が一になると述べたが、これは、自己が「踊る」ことによって他者の内側に入り込むような感覚を得る、あるいは他者と自己との区別があいまいになる感覚が生じる、といった現象として捉えることができると考えられる。このように、「制作」や「行為的直観」の思想を舞踊に置き換

えて考えると、ダンサーは舞台上で行為的直観を体験しうる存在であると述べることができよう。

すでに述べたように、行為的直観とは、自己を否定し、自己矛盾的に「物」を見ることで、能動的な直観が生じることである。ここで「物」を「他」として捉えると、他者を認識することによって、「物から我を見る」に至り、自ずと「行為」が生まれることを意味する、と考えられる。

実は本研究の考察の対象となっているような、「身体」「心身」そのものに関する記述は、『論理と生命』以前の著書にはあまり見られない。西田は『論理と生命』以降、次第に 身体的自己のはたらきがなければ世界をとらえることはできない、という考えへ移行していく。

「(…) 世界に没入するということは、身体がなくなるということではない、単に一般的になることではない。かえってそれが深くなることである、むしろ身体の底に徹底することである。」(西田、1988、『論理と生命』p. 230)

「思惟ということは、自己の身体を離れることではない、自己の身体に徹することである。物を道具として有（も）ち、逆に物が自己の身体となるという方向において、自己が自己を失うという所に、行為的直観は思惟となるのである。思惟とは見るということを失った行為的直観である。自己が自己を失うという所に、『見る』ということは、唯、映すと考えられる。それが意識である。意識とは形成の意義を失った直観である、無創造的な行為的直観である。(西田、1988、『論理と生命』pp. 234-235)

西田はこのように、行為的直観をなすのは「身体的自己」であり、また「身体的自己」においてこそ行為的直観がはたらくとする。西田は、『論理と生命』の中で、ポイエシスの場面や道具を使用した「技術的身体」の問題を考えるにあたって、身体が働くことによって自己が形成されるという立場をとっている。「行為的直観」の思想には、身体の働きと意識の働きが不可分であるという考えをみることができ、二元論の否定という視点でみれば、「心身一如」の思想に通じていると考えられる。湯浅が心身論を語るにあたって、行為的直観の論理に着目し、重視したのは、こうした意識と身体の不可分性が、湯浅の考える心身一如の論と通じていたからであると考えられる。

しかし、舞踊においては、制作者の身体そのものが作品の素材（媒体）となるため、西田や湯浅が例としてあげている画家や音楽家とは異なった意識構造が存在するのではないかと筆者は考える。「制作」（振り付け）を行う主体と、制作される身体（の動き）は、同じ主体の中で意識される。また、作品の完成までの過程を「物」として客観的にみることもかなわない。この点で、先に挙げたダンサーの「直観」とは、他の芸術制作でみられるものとは異なっていると考えられる。

湯浅によれば、行為的直観とは「行為」（世界に対して身体を介して能動的に関係を形成する）という主体性と、「直観」（世界の状態を受動的に了解する）という客体性が同時に存在することを意味している。つまり、人間は身体による世界へのはたらきかけによって存在している、とい

う考えである。行為的直観は「身体」が「世界」に対して行為することによって成立するものであり、これによって自己は自己を形成していくと言える。

湯浅は西田の述べた直観を、感性的直観と行為的直観に分類している。日常的経験の場において、身体的（感性的）直観は世界空間に対して受動的な関わり方であり、身体的行為は能動的な関わり方である（湯浅、1990、p. 53）。これに対し、修行を積んだ場合に可能となる行為的直観を、湯浅は「無の場所」に根拠をおく「場所的自己における行為的直観」と呼ぶ（湯浅、1990、p. 62）。ここでの「場所的自己」とは、日常的経験における非本来の自己を超越した、本来の自己であるとされる。

本研究で扱うダンサーの身体は、豊富な舞踊経験や訓練を前提としたものであり、湯浅が修行によって至るとした次元に通じるとみてよいだろう。したがって、舞踊において行為的直観が生じるのであれば、ダンサーが経験するのは、湯浅が分類した直観の中でも「場所的自己における行為的直観」であると考えられる。このことから、舞踊における行為的直観と心身一如を考察するにあたって、湯浅の「場所的自己」への理解が必要であるといえよう。

湯浅は「場所的自己」について論じる上で、西田の「無の場所」の思想を取り上げる。したがって、湯浅の「場所的自己」を理解するために、西田の「無の場所」「絶対無」が何を意味しているか、中期の場所哲学にその思想をみることとする。

1-2. 無の場所

西田哲学における「場所論」では、場所というものを単なる空間としてではなく、意識とその対象が存在し、関係するための全体としてとらえられている。

西田によれば、物体と物体は、共通の空間においてはじめて関係する（関係が成立する）ことができる（西田、1987）。従来の物理学では、空間は「物体と物体の関係」ととらえられていた。この空間を「物理的空間」と呼ぶならば、西田は「物理的空間と物理的空間とを関係せしめるものはまた物理的空間ではない、更に物理的空間が於いてある場所がなければならぬ。」と述べる。これは、自己の側から物（他）を見るのではなく、物の側、または世界の側から自己を見ようとする立場であり、先に述べた自己否定の論理を見ることができる。

また、空間だけではなく、意識作用についても同様のことが考えられる。あらゆる意識現象がその内に於いてある「場所」が存在するはずである。自我と非我、あるいは主観と客観が、両者合一してひとつの統一的意識があるとしても、この意識が映される場所が必要であり、「如何なる関係も関係として成立するには関係の項として与えられるものがなければならぬ」（西田、1987、p. 68）と述べられているように、物と物、意識とその対象がそこに於いて関係し、そこに 於いて存在する、そうした全体のことを場所としたのである。

さらに、西田は大まかに分けて三段階の場所が存在すると論じている。第一段階は、物と物とが関係する場合、関係の各項と、関係がそこに「於いてある場所」が生じており、そのような場所として「空間」と「力の場」が挙げられる。ここで述べられている「力の場」は、物理学にお

ける電流や磁場のような力の場を直接的にさしてはいない。いわば「力の於いてある場所」であり、電流のような物理的力は、この「力の於いてある場所」において力学的力と経験内容とが合一して生じるものであるとされている。「空間」においては、物は単に「有るもの」であり、「力の場」においては、物は「働くもの」となる。また、「空間」は物に対し外的であるが、「力の場」は内的であるとも言える。このように物と物とが関係する場所を、西田は「有の場所」と定義した。「力の場」については、以下のように述べられている。

「(…) 空間は力の場とならなければならない、空虚なる空間は力を以て満たされることとなる。(…) 力というのは場所がこれに於いてあるものを内面的に包摂しようとする過程において現れ来る一形相である。」(西田、1987、p. 78)

第一段階は、このような物と物が関係する「力の場」としての「有の場所」であるが、さらに西田は、意識とその対象が関係する場所は「有の場所」に対立する場所であると考え、それを「意識の野」と呼び、次のように論じている。

「空間も、時間も、力もすべて思惟の手段と考えられた時、与えられた経験其者の直に於いてある客観的場所は超越的意識の野という如きものでなければならぬであろう。」(西田、1987、p. 102)

ここでの「有の場所」が物と物の関係する場所であるとすれば、「意識の野」は物事を思惟する際の、意識同士の関係する、第二段階の場所である。捉え方は「有の場所」と同様である。意識現象が存在するためにはその意識が映される場所（野）が必要である、という考え方である。「意識の野」について、西田は以下のように説いている。

「我々が物事を考える時、これを映す如き場所という如きものがなければならぬ。先ず意識の野というのをそれと考えることができる。而して映された意識現象と映す意識の野とは区別せられなければならぬ。(…) 時々刻々に移り行く意識現象に対して、移らざる意識の野というものがなければならぬ。これによって意識現象が互いに相関係し相連結するのである。」(西田、1987、p. 68)

「知るということは、自己の中に自己を映すということではなければならぬ。」(西田、1987、p. 83)

ここでいう「場所」は、実在に対して対立的な立場を取っており、この「無の場所」を意識の野とした場合は場所そのものが消失する。しかし西田のとらえている意識の野とは、実在に対立するのではなく、「有の場所」への対立であり、直覚そのものを包みこむものであるとされる。

さまざまな意識作用は意識の野、つまり共通の意識界において成立する。西田は、カントの説く認識とは主観による対象の構成作用ではなく、意識も対象とともにそこに「於いてある場所」（意識の野）のなかに対象を映してみることだ、と考えたのである。「意識の野」は「あらゆる意識現象の相互連関の根拠」（小坂、2002、p. 148）であり、意識作用を自己の内に包み込む場所である。

西田はさらに、この意識の野が無限に拡大していったその極限に、「真の無の場所」＝「絶対無の場所」がみられると考えた。「真の無の場所」とは「最も深い意識の意義」と述べられているが、ここでいう「無」は非実在的な「無」ではなく、実在的な物の奥に存在する目に見えないものとしての「無」である。この第三段階の場所としての「絶対的無の場所」とは、「自己の中に自己の影を映すもの、自己自身を照らす鏡という如きもの」であり、単に知識が成立する場所であるばかりでなく、また感情や意志とともに成立する場所なのである。

西田の場所の思想は、以上のように「有の場所」、「意識の野」、「絶対的無の場所」の三つの場所から成立している。この三つの場所は自覚の深まっていく三つの段階であるとされており、全く別個の物として成立しているのではなく、相互に重なり合い、結合し合っている（小坂、2002、p. 148）。「意識の野」は、「有の場所」および「有の場所」においてあるすべての物を含む場所とされ、また「絶対的無の場所」は、「意識の野」の拡大の極限であり、「意識の野」を含む場所である。つまり「有の場所」の極限として「意識の野」があり、「意識の野」の極限として「絶対的無の場所」があるといえる。この重層的関係にある三つの場所によって、自己は自己を自覚し、自己を直観することができるのである。このように、西洋の哲学においては受動的、静的な印象をもっていた「場所」が、西田哲学においては無限に活動的なものとして考えられている。

ここまで西田哲学における「無の場所」の思想についてみてきた。ここで再び湯浅の行為的直観についての解釈に戻ると、湯浅が述べる日常的経験における自己とは、「有る」と了解される場所、有の場所（湯浅、1990、p. 64）における経験を意味する。無の場所は有の場所が「於いてある場所」であり、意識が映される見えない場所を意味し、そのような表面にあらわれない次元における経験を、本来的自己における経験としてとらえるのである。

意識が無の場所にいたるためには、「場所が場所の底に超越する」ことが必要であり、日常的経験に根拠をおく自我意識を否定することで至りうる場所と解釈されている。

湯浅は、日常的経験の場にあらわれている自我意識の底に、みえない底層の部分があるとし、これを日常的自我意識（明るいコギトの層）—基底的自我意識（くらいコギトの層）と表現している。このくらい意識は普段、表面にあらわれることはなく、これを探求していくことが、意識が意識自身の底に没入すること、それは同時に、「基体的制約としての身体が存在」（湯浅、1990、p. 70）について、自己の内側に問うことを意味している、と湯浅は解釈する。つまり、無の場所（絶対的無の場所）とは、日常的に意識される心身関係の底にあるとされる、無意識的な領域を意味し、そこでの本来の身体のあり方、本来的自己を問うことが求められるというのである。

例えば、上演中のダンサーが行為的直観を体験しているとする、上演や稽古を行っていない日常の状態においては、ダンサーの意識は表層の明るい自我意識にあり、それが踊ることによってくらい基底の構造へと降りていき、(無意識下にある)本来の自己があらわれる、と考えることができる。(図 1-1)

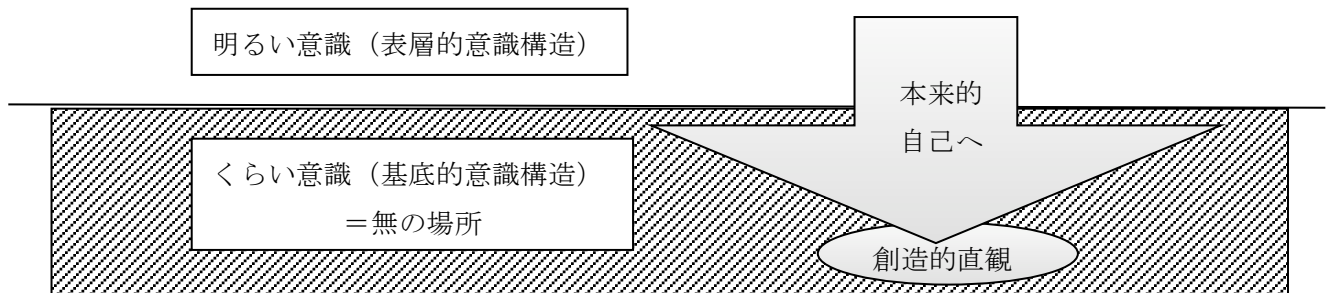


図 1-1 表層的意識構造と基底の意識構造

西田は無の場所の概念を下地として、行為的直観の思想を説き、そして湯浅は西田の行為的直観の論を「明るい意識」「くらい意識」、および「日常的自己」と「場所的自己」という独自の解釈を加え、心身関係の視点から論じている。西田哲学をもとに、心身関係の変容に着目して展開された湯浅の論

は、ダンサーの身体の様相を考察するうえで示唆に富んでいると言えよう。

1-3. 心身関係の二重構造とその逆転

湯浅は、行為的直観における「直観」の概念について、西田の論を下地としながら次のように解釈している。

先に述べたように、直観には大きく分けて「感性的直観」と「知的直観（創造的直観）」が存在するとされる。端的に言えば、前者は感覚作用をもとに、身体が受動的に直観するのに対し、後者は芸術的創造や宗教的实践において能動的に直観する、とされている。つまり、日常的な場面（感性的直観）においては、身体とは受動的に「直観」し、能動的に「行為」するものであるが、芸術制作などの場面（創造的直観）においては、この直観と行為の受動—能動関係が逆転するということである。

湯浅によれば、知的直観（創造的直観）とは、知的思考や芸術的創造など、「すべての意識作用の根底にはたらく未分化で一体的かつ創造的な統一力の発現」（湯浅、1990、p. 82-83）である。まるで画家の筆が何かに突き動かされて絵画を描くような、日常ではあらわれない「自己を突き動かす力」（湯浅、1990、p. 84）が能動的にはたらき、世界へ行為している次元が、無の場所における行為的直観となる。舞踊においても、舞台上で何かに突き動かされて踊るような感覚は体験しうると考えられ、このとき舞踊における創造的直観があらわれると言えよう。この創造的直観

があらわれる次元において、ダンサーは「心身一如」の状態であると考えられる。

日常においては、「心」が望むはたらきと、「身体」のはたらきは一致しないことが多い。しばしば、身体は心の働きに抵抗する重いもの、「自己の人間としての主体性を拘束する基体的制約」（湯浅、1990、p. 83）という性格をもつ。そのため、日常の場面で起こりうる感性的直観は受動的な直観としてあらわれる。しかし、訓練を積んだ芸術家のように、思った通りに身体が動く、むしろ動かされる、といった瞬間、身体はその抵抗する存在としての「客体性」を失い、主体化されており、能動的な創造的直観が作用すると言える。湯浅によれば、「意識の主体性と身体の客体性の分裂は克服され、心身の働きは一体化している」（湯浅、1990、p. 84）状態である。

つまり、「日常における感性的直観」から「無の場所における創造的直観」への変容における直観―行為の主客の逆転は、客体としての身体の主体化であり、心は「自我意識」というあり方を失い、「われなきわれ」へと至るとされるのである。（湯浅、1990、p. 89）

以上から、舞踊におけるダンサーの心身一如状態とは、心身関係の構造に湯浅の言うような主客の逆転が起こった状態であり、身体が主体化した状態において、創造的直観が生じる境地であると考えられる。

湯浅は、この無の場所への移行の過程について、西田の心身論としての解釈は不十分であるとしながらも、西田の「行為的直観」の論を前提として、心理学や生理学の知見を加え、考察を行っている。

上であげた二つの行為的直観は、言い換えれば「表層的構造（有の場所）に根拠を置く行為的直観＝感性的直観」と「底層的構造（無の場所）に根拠を置く行為的直観＝知的直観（創造的直観）」と理解できる、と湯浅は論じている。日常的経験の場において、自己は受動的な感性的直観を通じて世界を認識し、能動的に行為するとされる。

それに対し、本来的自己の次元へ向かうはたらきは、「自己意識が自己を忘れてくらい無意識領域へ背進し、沈潜してゆく過程」（湯浅、p. 274）であるとされる。このとき行為的直観は日常的次元の感覚―運動回路とは逆の働き方をする。西田はこの本来的自己へ至ることができる人間は、天才と呼ばれる一握りのみであるという考えを示しているが、湯浅は、「修行」に相当する心身の訓練を積むことで、すべての人間に到達可能な次元である、またすべての心身能力の基底に可能性として存在すると述べている（湯浅、1990、p. 276）。

湯浅によれば、心身関係の二重構造における「日常的経験における非本来的自己」とは大脳皮質に中枢をおく表層的構造である。身体で言えば四肢の部分、外界知覚と運動感覚（体性系内部知覚）及び思考作用からなる「意識」の主要部分である。感覚―運動回路に伴う「明るい意識」を通じて自己と世界を関係づけているものであり、日常的経験の場における人間の存在様式の表層を形成していると言える。

この表層構造の根底に、基底的構造が設定される。身体では内臓諸器官、これと結びつく情動及び内臓感覚（自律系内部知覚）の関連の構造であり、感情という形で意識レベルにその一部が

あらわれているが、大部分が漠然とした無意識領域に沈んでいる。つまり「明るい意識」の底に隠れた「くらい意識」を形成しているのであり、「世界内存在」の存在様式においては明確な姿をあらわさない。このくらい意識が表面にあらわれてくるのは、夢・催眠・精神病といった非日常的な、異常な限界的状況であるとされており、湯浅によれば、天才の創造的直観も、くらい意識の表層への発動を伴って現れてくるとされる。

「(…) 本来的次元における直観は、少なくとも皮質機能と結びついた心身関係の表層的構造には属さない。それは明るい意識の底層にあるぼんやりした無意識領域から、闇を破る閃光のように輝き出てくる作用である。このような作用が天才において経験され得るということ、また心身の訓練によってある程度はだれもがそのような次元に近づき得るということは、(…) 心身関係の基底構造のうちに、日常的次元における作動様式とは逆のメカニズムがはたらいているということを意味する。」(湯浅、1990、p. 276)

このように、自己の身体と他者の身体との間にある境界線がなくなるような感覚は、舞踊上演におけるダンサー同士の関係、そしてダンサーと鑑賞者の関係にみることができると推察される。つまり、創造的直観がはたらいたダンサーは、他者との身体的な関わりを密にすることができると考えられる。

では、創造的直観がはたらいているとき、ダンサー自身はどのような感覚を得ているのだろうか。湯浅は修行論を展開するにあたり、日本の芸道論・武道論を取り上げている。そのなかでも、特に世阿弥の伝書にみる心身関係の考察は、同じ舞台芸術として、舞踊上演にも通じていると推察できる。これを受け、世阿弥が自身の舞台経験をもとに語った伝書の中から、「無心」の位に着目し、舞踊における心身一如との関連をみていくこととする。

1-4. 「無心」の位

1-4-1. 「無心」と心身一如の関連

世阿弥は、舞台人が目指す境地のひとつとして「無心」状態を論じているが、この無心状態とは、行為的直観に共通するところがあると湯浅によって述べられている。

世阿弥の伝書において「無心」という語はそう多くはみられないが、舞台人にとって「無心」になるということはどのような感覚であるのか、その「無心」の境地へ向かうための意図的な工夫を読み取ることができる。以下は『花鏡』の記述である。

「万能縮一心事（まんのうをいっしんにつなぐこと）

見所の批判に云（いはく）、「せぬ所が面白き」など云（いふ）事あり。是は、為手の秘する所の案心なり。まづ、二曲を初めとして、立ちはたらき・物まねの色々、ことごとくみな身になす態（わざ）也。せぬ所と申（まうす）は、その隙なり。このせぬ隙は何とて面白き

ぞと見る所、是は、油断なく心をつなぐ性根也。(…)あらゆる品々の隙々に、心を捨てずして、用心を待つ内心也。此(この)内心の感、外に匂ひて面白きなり。かやうなれども、此(この)内心ありと、よそに見えては悪かるべし。もし見えば、それは態(わざ)になるべし。せぬにてはあるべからず。無心の位にて、我(わが)心をわれにも隠す安心にて、せぬ隙の前後を縮ぐべし。是則(これすなはち)、万能を一心にて縮ぐ感力也。(…)申樂も、色々の物まねは作り物なり。これを持つ物は心なり。此(この)心をば、人に見ゆべからず。もしもし見えば、あやつりの糸の見えんがごとし。返々(かへすがへす)、心を糸にして、人に知らせずして、万能を縮ぐべし。如此(かくのごとく)ならば、能の命あるべし。

惣じて、即座に限るべからず。日々夜々、行住座臥にこの心を忘れずして、定心(ちやうしん)に縮ぐべし。かやうに、油断なく工夫せば、能いや増しになるべし。

此条、極めたる秘伝也。」(世阿弥、『花鏡』1974、p. 100)

見所とは観客を意味し、演者はなにもしていない場面でも「心をつなぐ⁸」ことで「面白い」と感じさせることができる。しかし、この面白く見せようとする心があからさまに見えてしまうと面白さはなくなる。この「心」は演者自身にも隠すようにもつべきである、と解釈できる⁹。これを世阿弥は「無心の位」と称し、すべてにおいて集中せよ(万能を一心につなぐ)、しかし集中しようとする心は自分にも隠すようにすることで、「無心」になれる、というのである。それは人形使いの糸のように、「操っている糸」をみせずして、あたかも人形が勝手に動いているかのように見せることに例えられている。操り人形は少しでも不自然な動きが有れば糸によって操られていることを観客に意識させてしまう。そうならないために、常に集中して糸を操らなければいけない。能においても、心の糸を見せないようにする集中が必要である、と説かれている。

さらに、以下は『拾玉得花』の記述であるが、ここでは観客における「無心」が語られている。

「爰(ここ)に、当道の安心に寄せて是を見るに、遊樂の面白きと見る即心は、無心の感也。(以下は底本墨筆の注記：無心感とは、易には、誠感応の即心には心もなきが故に、感と云(いふ)文字の下、心を書かで、咸とばかりを読ませたりと云(いふ)。)」

(「さて、この道の深い工夫に関連させてこれを考察すると、能を面白いと見る瞬間の心は、意識以前の無心の感だ。)」

(世阿弥、『拾玉得花』、表・加藤校注、1974、p. 188)

「舞歌の曲をなし、意景感風の心耳を驚かす堺、覚えず見所の感応をなす、是、妙花也。是、面白き也。是、無心咸なり。此(この)三ヶ条の感は、正に無心の切也。」

⁸ 「『縮』は、繋ぐ、貫く、統べる等の意を持つ。」(能勢、1940、p. 377)

⁹ 「我(わが)心をわれにも隠す安心にて」とは、「自分が芸の隙を内心の力で縮ぐといふその意識を、自分自身にもさとられない位の案心で」と能勢(1940、p. 378)は解釈している。

(世阿弥、『拾玉得花』、1974、pp. 188-189)

世阿弥は観客を感動させるための工夫として、「花」「妙」などに加えて「無心の威」を説く。観客が本当に感動する時は「心」のはたらきがないとされるが、つまり観客にとって意識的な感動ではなく、思わず、無意識的に生じる感動をさしている、と考えられる。また、「無心の威」は「妙花」「面白き」と同列で語られる。小西によって「意識を超えた瞬間」とされているように、観客は演者の演技に対してあれこれ考える隙もなく感じ入る時がある。それが観客にとっての「無心」である。したがって、世阿弥は演者も観客も「無心」になる瞬間を理想としていると見ることができる。演者の視点から見れば、観客を「無心の威」に至らせるために、自らの心の糸を常に見せないようにつないでおく必要がある、と見ることができる。

湯浅はこうした世阿弥の「無心」について、主に演者の視点から考察している。心を自己に隠す、とは、意識せずに舞う、ということとも言えるが、このとき演者の心は主体性を失い、「心身一如」の状態に近い、と解釈される。

『無心』の状態においては、自己の『心』と『身体』における主体的＝客体的な両義性は消失し、客体としての身体は完全に主体化されている。身体は、主体としての心の動きに抵抗する客体としての重さを既に失っている。そのとき身体は、日常的自己意識の次元をこえた次元からあふれでる創造的直観の力を受動して行為しているのである。身体がこのようにして完全に主体化されるときには、(…)心は完全に客体化され、舞台に舞っている身体の『形』がそのまま『心』を意味しているのである。」(湯浅、1990、p. 138-139)

先に述べたようなダンサーの創造的直観と、その直観に導かれた心身一如の状態を考察するに当たり、世阿弥の伝書に見られる、舞台人としての体験に基づく具体的な記述というのは、能の達人のみならず現代のダンサーにも共通の現象として理解できる点が多いと推察する。したがって、湯浅の論を前提とし、世阿弥が舞台上における演者の心身をどのようにとらえているかを見ていくこととする。

『花鏡』にあるように、世阿弥は、無心を「一心」と言い換えてもいる。また、この一心は日常生活においても持続されるべきと説かれる。(「そうじて、即座に限るべからず。日々夜々、行住座臥にこの心を忘れずして、定心につなぐべし。かやうに、油断なく工夫せば、能いや増しになるべし。」(『花鏡』)) 舞台上で「一心につなぐ」こと、能そのものに集中するということは、すぐにできるようになるものではなく、日常的にこの集中する心を忘れずにいることが求められていることがわかる。舞台上や稽古場における意識と、日常生活の意識は、切り離すのではなく常につながっているということを意味していると推察できる。

演者は舞台上に限らず、日常生活においても濃密な集中をなし、その集中の中で演じれば観客とともに無心になる感覚を得られる、ということである。しかし、「集中」といっても「意識」

に囚われることを意味しているのではない。「我が心を我にも隠す」というように、「集中しよう、失敗せずに舞おう」といった意識は自身に隠されるのだと考えられる。演技に集中しすぎると、失敗するのではないかと考えられるが、失敗への危惧すらなくなるほど、「我心」から離れることができれば、「無心の位」で舞うことができるのではないかと推察する。「我心」から離れる、「我心」を消す、という働きは、世阿弥が特に強調した働きであると西平（2013）は指摘しているが、この点で「無心」とは西田哲学における「否定」の論理に近いのではないかと考えられる。

また、ここでの「我心」を、西平は「演者の作為的意識」として解釈する。意図的にわざを操ろうとする意識であり、この意識の働きが表に出てしまうと、観客からは「わざとらしく」映ってしまうということである。「我心」に対し、演技に対する深い集中は「内心」とされる。「内心」は「我心」の根底にあり、一曲を通して流れを繋ぎ止める心の持続である、と説かれる。湯浅の言葉を借りれば、我心とは日常生活における明るい意識、表層にあらわれる「心」であり、「内心」とは基底構造における心の作用を意味している、と見ることができよう。つまり、舞台人にとっての「くらい意識」、本来的自己とは、演技に深く集中し、自身でも心の動きをあえて意識しない「無心」、あるいは「内心」のはたらきとして自覚されるものであると言えよう。

湯浅は、舞台上における無心状態において、日常的な心は主体性を失い、創造的直観によって身体が主体的に作用する、と述べた。西平もまた、主体が「我心」から「内心」に移ることで「われ」が変容する、と解釈しており、舞台人が「無心」へと向かうということは、心身関係の構造が変容することであることが示唆される。

以上より、世阿弥の伝書における「無心」には、湯浅の論じた心身関係の二重構造との共通点を見ることができる。湯浅の表層的構造とは、舞台においては「作為的な意識＝我心」として存在し、基底構造は「演技をつなぐ深い集中＝内心」としてあらわれる、と解釈することができる。世阿弥は、「我心」を自身に対して「隠す」ことで、内心に重心を置いた演技が実現できるとした。舞台における演者に「二重構造の逆転」が起こっていると仮定すれば、演者にとっては「我心を隠す」というのはたらきとして捉えられていると考えられる。

また、すでに述べたようにこの「無心」は「一心」とも言い換えられ、日常生活においても持続することが求められるとされる。したがって、舞台人として「無心」に演じるためには、日常の場においても「行為的直観」が生じるような（自己を基底意識へ下降させていくような）体験をもつべきである、と読むことができる。舞踊においても、ダンサーが体験する心身一如とは、世阿弥の述べるような「無心」状態であると言える。

1-4-2. 観客と共有される「無心」

世阿弥は無心の「成」について、観客も意識をしていない（心がない）状態で起こる感動であると説いている。見事な能が上演されたとき、観客と演者の双方の心の働きがなくなり、深い一体感が生じると言える。つまり「無心」とは演者が自覚する心身状態だけではなく、観客と一体になる感覚としても用いられていることがわかる。

「又、面白き位より上に、心にも覚えぬ『あつ』と云（いふ）重あるべし。是は感なり。これは、心にも覚えねば、面白しとだに思はぬ感なり。（…）為手の位も如此（かくのごとし）。初心より連続に習（ならい）上がりては、よき為手と言はるるまでなり。是は、はや上手に至る位也。その上に面白き位あれば、はや名人の位なり。その上に無心の感を持つ事、天下の名望を得る位なり。此（この）重々を能々（よくよく）習ひて、工夫して、心を以て能の高上に至り至るべし。」（世阿弥、『花鏡』、1974、pp. 95-96）

観客は、芸を見て「面白い」と感じることもあるが、その「面白い」という感の上に、さらに感動する瞬間として、思いもよらぬ演技をみて「あつ」と感嘆する状態がある、とされる。上記の記述から、観客を感動させる演者には段階があることがわかる。わざの稽古を積んだ「上手」の上に「面白い」「名人」、さらに上に「無心」が位置づけられる。無心においては、面白いと思う心すら消え去る。したがって、「面白い」というのも「妙」「花」とであるとされているが、「面白い」と判断されている時点で、観客の心は日常的な視点のまま働いているのではないかと考えられる。

以下は『拾玉得花』の論述である。

「（…）奥蔵を極め、達人になりて、何とも心のままなるは、安き位なるべし。然（しか）云へ共、猶（なほ）も是は、稽古を習道したる成功の安位也。しからば、無心とはなをも申しがたし。

抑（そもそも）、安位者（といつば）、意景・態相に全くかかはらぬ所あるべし。＜是者（は）、其の態を成す当心には習功意安位也＞。其時は、稽古・習道を尽くしつる条々、心中に一物もなし。一物もなきと云（いふ）も、又習道の成功力なり。…是、砂の金、泥に蓮花、まじはるとも染むべからず。此位の達人をこそ、真実の安位とも云（いふ）べけれ。是、万曲をなすとも、心中に『安し』とだにも思ふべからず。無曲・無心の当態なり。此（この）位をや、本無妙花とも申すべき。

」（世阿弥、『拾玉得花』1974、p. 189-190）

以上からは、世阿弥が、「安位（安き位）」と「無心」とを区別していることがわかる。安位においては、自在に演じることができるとされているが、これは観客からすれば「上手」・「面白い」演技として映ると推察する。これは稽古を重ねた結果であるという自覚がある状態であるとも述べられている。これに対し、「あつ」という思いもよらない感動が生じるのは、ここでは「本当の安き位」「無心の位」に至った時であると考えられる。観客は思いもよらない出来事、初めて見るような出来事に対して普段働いている「意識」が消え去る、と考えられる。このとき演者も観客も意識を介在せずに相互に感応しあうとされる。

「無心の感」とは心（意識）のはたらきが止むことを意味し、それは日常的に意識される「個」としての感覚がなくなることであると考えられる。演者からすれば、「我心」を隠すことによって「内心」が働き、行為的直観に導かれた演技の中で、観客と一体になる感覚を得るといえる。

この個人の粋をこえた「演者と観客の一体感」は、「離見の見」としても語られているが、後述することとする。

1-4-3. 「無心」へ向かう工夫

『拾玉得花』の記述からは、「無心」と稽古の関連をみることができる。「その時は、稽古・習道を尽しつる条々、心中に一物もなし。一物も無きと云ふも、また習道の成功力なり。」とあるように、「安位」において、稽古によって得られたさまざまな能力についての意識は消えているはずであるが、その境地は稽古ありきである。本当の安位、本無妙花（真の「無」を得た妙花）の位においては、稽古によって得るさまざまなことに加え、別の次元の意識状態が求められている。つまり、「無心」へ向かうプロセスに、稽古というものは必要不可欠であるはずであるが、「無心」へ至らしめるのは稽古そのものではない、と推察する。

無心とは意識的な操作から離れたところに「生じてくる」ものである、と西平（2013）は解釈している。「流れ」がおのずからやってきて、それに「のる」ことで無心に舞うことができるのであるが、やってくるのをただ待っているわけではなく、招きよせる必要があると述べられている。その「流れ」を招き寄せるための工夫が稽古であり、離見の見であるとみることができよう。稽古者は、意識的に意識からはなれ、その行為の意味を自ら理解する必要があると考えられる。

また、このような意識的なはたらきは、行為的直観における「能動的な創造的直観」にも通じる考え方であると推察する。したがって、無心へ向かう「工夫」は稽古によるものであっても、「無心」は稽古を積み重ねられるものではないと言えよう。

また、「無心」は新たな意識状態の生成を促すようにはたらくとみることができる。日常的な意識から離れる（消す）ことによって、新たな意識が生じるのであるが、この新たな意識は日常の意識とは異なる次元ではたらく意識であると言える。この構図は、西田哲学における、否定から行為的直観が生じる構造と結びつくと考えられる。西田は「物」との関連として、自己を否定し、自己矛盾的に「物」を見ることで、能動的な直観が生じるとした。世阿弥もまた、「我心」を消す、という一種の自己否定によって、直観的な、超越的意識が生じるという点において、「自己否定」の論理を説いているとみることができよう。行為的直観が導く心身一如の体験は、上演芸術における演者にとって「無心」の状態であり、その根底にある「自己否定」の構造が、「我心」の消滅として自覚されうるということが示唆された。

1-5. 第1節まとめ

世阿弥は能の舞台経験から伝書を記しているが、今日における上演舞踊もまた、上演芸術であるという点で、能との共通点を見いだすことができよう。実際には、世阿弥の伝書においては「謡」

も「舞」と同等に重要視されている。また、演目には演劇的要素が強く表れており、翁、女形などの役に「なりきる」ことが求められるため、ほぼ振り付けのみによる表現で「芸術」として成立する舞踊とは、演者の身体意識や訓練法などが異なるだろう。しかし、観客を前にし、いかに観客と一体になるか、という工夫を、舞いながら行っているという点において、上演舞踊と能楽のそれぞれの演者には、絵画や音楽といった他の芸術分野にはない共通の意識が存在すると思われる。

ダンサーが、能における演者と同様に、無心状態で舞っているとき、湯浅が指摘するように、本来的自己における「創造的直観」がはたらき、心身一如の状態であることがうかがえる。しかし、「無心」状態というのは、西平が分析したように、実践の場において多義的に用いられていた語であるため、そのはたらきを確実にとらえることは困難である。本研究においては、世阿弥の「無心」を、舞台人にとっての「創造的直観」がどのようにあらわれるか、実践的に探求した結果の生の感覚として捉えることができると考える。したがって、世阿弥の伝書にみる「無心への工夫」を、能楽のみならず、上演芸術の演者に特有の意識としてとらえることができ、ダンサーも同様の工夫を行っていると推察する。また、観客との関係性を述べる上で世阿弥の「離見の見」が重要な概念であるとみることができるが、この考えは場の理論から考察することが有効であると考えられる。

以上から、ダンサーが訓練によって目指している心身の状態のひとつの指標として、「心身一如」があげられ、それは心身関係の二重構造が逆転した、本来的自己における行為的直観がはたらく次元であると仮定することができる。ダンサーは身体訓練を行うことで、次第に普段の意識の底層にある暗い意識が表層化することを自覚するであろう。そのとき、訓練前には全くの無意識下で活動していた、身体の自律系機能を意識することができる。舞踊の訓練に従事する者にとっては、このように身体を動かすことによって情動のはたらきをコントロールしていくという作用は自明であり、意図的に行われていない可能性もあると推察する。しかし、本研究において、舞踊する身体の様相を考察する上では、中心に据えるべき重要な理論であると考えられる。

ダンサーが目指している心身状態として、無の場所における行為的直観（創造的直観）がはたらく境地としての心身一如が想定でき、それはある種の「無心」状態として捉えられることが示唆された。

第2節では、舞台という空間に踊るダンサーの心身状態を詳細に考察するべく、主に清水の「場の理論」、中村の「トポス」、山崎の演劇論を取り上げ、進めていくこととする。

第2節 舞踊と「場」

第1節において、舞踊する身体とは心身一如の状態において創造的直観を体験しうる境地であることが示唆された。ここで、実際に舞台上で踊っているダンサーの身体について考えるとき、「舞台」という稽古場とは異なる空間で、鑑賞者の視線を浴びながら踊るとき、ダンサーの身体はいかにして無心状態へと至るのであるのか。特殊な空間ともいえる舞台において、ダンサーはなぜ直観的に踊ることができるのかという問題について、筆者は「場」の概念に着目した。

第2節では、日本における「場」の理論を概観した上で、清水博の論に依拠し、場の視点から見た身ダンサーの身体、鑑賞者とダンサーのコミュニケーションについて明らかにし、舞台上の舞踊する身体の特徴を捉えたいと考える。

2-1. 場の理論の概観

場、および場所ということばには多義性がある。初めて「場所」という概念を哲学的に考察したのは西田幾多郎であると言われているが、清水博は西田の場所哲学を踏まえつつもさらに関係子の科学的視点から論の確立を試みた。場所、もしくは場、と聞くと、特定の「空間」を指す語としての印象が強いが、ここでの「場所」「場」とは、物理的空間のみを意味するのではない。西田の「無の場所」でも扱ったが、場所とは「物が於いてある場所」、「はたらきを支え、映し出す地」として捉えられる。清水は次のように述べている。

「身体と、その身体が存在している場所との間には、直接的なインタラクションがある。そしてそのインタラクションを通じて場所の状態が身体の状態に直接的に反映する。…偏在的な存在形態にある生命の働きを通じて、身体には場所の全体的な状態が反映するのである。このように身体の内部に映される場所の状態が場である。それはあたかも外の光が室内の闇に差し込んでくるように、身体という「働き」を通じて場所が自己の内部へ直入し、そこに自分の姿を映し出すとでも表現すべきであろう。身体に映し出された場所のイメージに相当するものが場である。そこに映し出される場所には、その不可分な一部として自己自身が入っている。場には、それと分離することができないものとして偏在的自己のイメージが映っているのである。」（清水編著、2000、p. 97）

「場」とはつまり、内部に形成される自己や他者を含む空間のイメージである。教育の場においては「授業の場作り」などのことばでしばしば使用されよう。この場合の「場」は、教室や体育館の設備といった、単なる物理的な環境のみを指しているのではない。授業の雰囲気や全体の流れ、生徒の反応をある程度予測し、生徒を引きつける授業の展開そのものを意味すると言っても過言ではない。「教室」が物理的な場所だとすれば、その教室に存在している自己、および他者の存在や他者との関係、さらにはその教室を取り巻いている空気が重苦しいものか明るいものか、

などがイメージとして取り込まれ、場となるのである。場には経験そのものを、空間ごと自らの内面に取り込んでつくりあげる、精神的な空間も含まれるのである。

先に述べたように、西田哲学の特徴は、主体そのものではなく述語的性格に着目した点にあり、その象徴ともいえるのが場所哲学である。西洋哲学的な二元論を否定する立場をとり、主体ではなく作用の側へ焦点を当てることで、場所の思想を生み出した西田の論は、場の理論の土台を築き、重要な意義を持っている。しかし、人間と空間の関わりを考える上で、身体と場所との関わりに関する記述がみられず、西田の場所を舞踊現象へそのまま適用することはできない。この西田の場所論を引き継ぎ、多面的な分野からの研究を試みた、中村の著書から、場の思想の新たな展開をみていくこととする。

2-1-1. 「トポス」 -中村雄二郎

西田の場所論の影響を受けて独自の論を展開した一人として、筆者は中村雄二郎に着目した。中村は、その著書「場所（トポス）」において、西田の論に否定的な立場をとりつつ、物理学や生命科学等、複数の観点から「場所」についての見解を述べている。

① 場所論

中村が「場所」を問題として意識したのは、演劇について考察する過程であった。劇的なシチュエーションやコロス（舞唱隊）等が、劇的行動を支える「場所」としての働きを持っていることに気づいた中村は、舞台空間や劇場空間のもつ働きに目を向け、やがて地の精霊（ゲニウス・ロキ）や居住空間・都市空間へ関心を広げていき、一つの問題群として場所の問題を意識するようになった。

ここで中村は、「場所」には意味の濃密な空間を作り出す働きがあると考えた。「演劇の面白みは、役者の身体性、劇の筋立て、装置や照明など、いろいろな約束事のもとに、人々の想像力を駆り立てて、変幻自在に多様な意味空間をつくりだすことにある。」と述べているように、劇場空間をイメージを持った意味空間（場所）と捉えていることがわかる。居住空間・都市空間についても、深層から住む人に働きかける象徴的意味に注目している。このように、中村はまず意味空間としての場所を考えることからアプローチを始めたのである。

さらに中村は、新たに自然科学における「場」の概念（生命体の自己組織系や「生命場」）へと目を向ける。生命体の自己組織系と場の概念は密接な関わりを持っていると考え、物理的場とは異なる分野から考察を行っている。この生命系における「形態形成場」、「生命場」の考え方は、清水博の「場の理論」へとつながっていく重要な視点である。

② 西田の「場所」との相違

西田の場所哲学は、基体そのものを主語から述語へと移動させ、「無」の概念を中心に据えた点が大きく異なっているといえる。しかし中村は、場所の基底性が、「無」というかたちで捉えられ

ていることに疑問を投げかける。「無は、すべてを曖昧に包み込む」とし、文中では「絶対的無の場所」よりもその述語性に着目したのである。

中村の論においては、西田の論は述語の哲学として、場所の述語性の証明として位置付けられているといえよう。中村が結論として、場所とは「無」と、「有機的な宇宙」という性質を持ったものであるとしているところからみて、場所の本質を「無」だけに求めることはせず、「濃密な意味を帯びた空間」としての宇宙性に新たな場所の可能性をみている。それは、西田の論理の述語性に注目して論を発展させたことに因るといえるだろう。

③ 多領域からの接近

中村は、場所の重要性を強調することによって、主体を否定するのではなく主体を場所の側から捉え直すことを目的としていた。まず古典物理学における「絶対空間」を考えることで、時空間の歪みとしての重力のはたらき、ユークリッド的に一様ではない経験空間、結果として絶対主体としての場所が浮き上がってくる。そして絶対空間が一度否定された後の電磁場や重力場、量子場の前面化によって、再び経験空間が歪みを持つことが確実とされ、実在は場と粒子の相互作用からなることが打ち立てられたのである。この物理学における場をふまえ、中村は新たに自然科学の領域から生命場の問題に着手する。場の生成は有機体の自己組織系と密接に関係していると考え、秩序形成、オート・ポイエシス（自己創造）の働きを「生命場」と捉えたのである。

「場所あるいは場が抽象的な空間と異なるのは、時間性の有無以前に、それが均質的でなく、方向性を持ち、つまりは意味を帯びていることにある。（…）もともと非線形の自己組織現象と深く関わっている。そのような場所あるいは場あるいは意味のネットワークからなっているからである。そのような場所あるいは場のもっとも複雑でかつ時間性を帯びたものこそ、生命場にほかならない。

生命場は生命体つまり生命を生み出すとともに、逆に生物によって変様され、作りかえられる。」（中村、1989、p. 205）

④ 場所としての身体

西田がポイエシスの観点から身体の問題を捉えていたのに対し、中村は主体と場所の相互作用を論じる過程で身体の問題に言及している。物理学におけるユークリッド空間は、ポアンカレの幾何学的空間に対して表象的な空間であり、それは視覚空間・触覚空間・運動空間の3つの側面を持つとされた。この視覚と触覚と筋肉感覚の協力によって状態の変化と位置の変化の知覚がなされ、われわれは空間の概念を持つことができるのである。したがって、ユークリッド空間はわれわれ人間の活動する身体の基礎の上に成り立っていることが示される。それは、「場所あるいは基体としての身体」として現象学的な視点から語られている。

ここでいう基体とは、意識的自我の存在根拠とされている。身体的実存（基体）によって空間

的な場所は意味付けられ分節化される。言い換えれば、有意味的な空間は基体的な身体の拡張として捉えることができるということである。現象学的に言えば、自己は身体そのものを生きることによって世界に向かって開かれており、その身体は肉体の枠を越えて拡大された身体である。この拡大された身体によって外的な空間も捉え直され内面化されるとしている。中村はこのような身体の例として舞台上の能役者をあげている。

「能役者がほとんど視野を欠いた面をつけながら自在に能舞台で舞うことができるのは、彼の拡大された身体が三軒四方の能舞台の全体に及び、そのことを通して、能舞台の空間が彼のうちに内面化されているからである。」（中村、1989、p. 141）

舞台上の演者が空間の内面化を可能にするのであれば、ダンサーもまた、舞台空間の内面化を行っているはずである。その意味で、中村は主体にとっての空間の質について述べている点が興味深い。主体はその身体でもって世界と関係することができる。中村によって多様な領域からみた場のあり方が浮き上がってきており、場が「人が生きる」こととどのような相関関係にあるのかという一つの大きな主題のもとに集約されていることは注目に値すると考えている。しかしながら、中村は社会空間や共同体を場所と捉えてはいるものの、そこに他者の存在が希薄であるように感じられる。主体と同じ身体を持った、個としての他者と相互に影響し合う関係は語られず、主に共同体としての漠然とした他者に焦点が当てられているといっていよう。

こうした多領域における場所の概念をふまつつも、現代における他者とのコミュニケーションを場所的な観点から論じ、場の理論を確立したのが清水博であった。

2-1-2. 「場の理論」-清水博

清水は生命学者であり、生命関係学の視点から独自の「場の理論」を確立した。場所の問題に注目するようになったのは、もとは生命とはなにかという問いが始まりであった。生命体がさまざまな変化に対応しながら生きているのはなぜか、そこから主体が他者と関わりのなかで相互に影響し合っているという現象に目を向けていく。ヒントとなったのは日本の伝統文化としての「場の文化技術」、特に柳生新陰流の理念である。それは自分と相手の関係に目を付けて、その関係を截相（きりあい）と捉えることから始まる。相手を一方的に斬るという考えが「自己中心的観点」であるとすれば、柳生新陰流の理は「場所中心的観点」であり、相手を「働かせて」相手の働きに合わせてともに斬り合うという考え方である。

この理念を清水は「普遍の理」とし、現代の生命科学に必要な論理であると考えた。生物は複雑な環境世界で生きていかなければならず、予測の立たない無限定な状況の中で、その場その場でリアルタイムに適切な判断をし、決断をすることが課せられているといえる。清水は、このリアルタイムの判断を行う知を「リアルタイムの創出知」とし、それはまた柳生新陰流の理念に通じる「普遍の知」であった。知識に頼る「機械的な知」に対し、生物的な知であり、身体的な知

である。

清水は場の文化技術や禅の思想のような東洋の論理を始点として、現代の科学技術に応用できる「リアルタイムの創出知」の理論を考えようとする。しかし、清水自身、東洋の論理を西洋の論理（科学的、社会的問題）にそのまま応用することは矛盾を生むことになる」と述べ、基本的には東洋の論理に立ちつつも西洋の論理に結びつけることのできる考え方を追求するという立場を取っている。

場の理論は、他者を含んだ世界全体とリアルタイムに関わり合いながら生きていく生命体の働きを捉えようとするものであり、その働きは「即興劇」に例えられながら論が進められていく。

① 即興劇とリアルタイムの創出

生命体が生命を営みながら何かを創造するということは、ドラマの創造に例えるとわかりやすい、と清水は述べている。ここでは、常に自らの状況と場の状況に適したドラマを生み出していかなければならないことになるが、そのためにはまず場の情報の変化を感じ取る能力が必要であると言える。場の情報とは、新しい場所に一步踏み込んだときにまず感じられる、漠然とした場所全体の情報である。それは自己と対象とが分離される以前の状態、つまり自他非分離の状態で見られる情報である。清水は超越的な観点、つまり「内的観点」に立って、自他非分離的に「場所から場所を見る」ことでその情報を得られるとしている。ここで、内的観点に立って場所を見るということは、自分自身が役者となって、場所の中で一つのドラマに創造的に参加しながら即興的にドラマを演じていくことに例えることができる。場所とは、生きているところ、行動するところであり、即興劇と言うなら劇場全体を指す。観客の気持ちや劇場の雰囲気、明るさ、温度など、身体を通じて受け取られる様々な情報が役者にとっての場の情報であり、この「劇場全体」に整合的に一致した演技を生み出していくことが役者には求められている。清水はこの即興劇のモデルを例に、自分自身がその場の状態に整合的に関わることがリアルタイムの創出が行われることであり、そのポイントは「自己の身体に映っている場所をどう観ずるか」にあると述べている。清水の場の理論は、まず生命科学と場所の思想を結びつけた点、そして即興劇モデルを用いて創出のメカニズムを解明している点に大きな特徴があると考えられる。

② 西田の場所論の位置づけ

清水は西田の研究内容に注目し、概ねその理論を下敷きにしていると思われる。即興劇モデルを用いたリアルタイムの創出理論は、西田哲学の応用だけでは成り立たず、結果的に「関係子（役者）の理論に片足を乗せ、もう片足を西田哲学に乗せるという不安定な状態」で理論の構築を行ったと述べている。

このような立場に立った理由として、西田哲学によって場の理論を説明することは可能でも、場の創出原理を論じることはできないことを指摘している。清水は、西田哲学は場所論の世界的な古典として、場の生成を論じるのに不可欠な理論であると述べている。しかし今後必要になるの

は創出の理論であり、どのように創作されるかを説明する「創作的場所論」が示されなければならないと主張している。西田の論理形式はその構造上、コヒーレンスの持続的な生成と消滅、拘束条件の創出そのものを語ることができず、科学技術的な応用が不可能であると見なしたために、清水は上記のような立場を取って場所論を展開したのである。清水は西田の「自覚的場所論」を踏まえつつ、場所をできる限り科学技術の立場に立って現象論的に考える「創作的場所論」を示すこととなった。

また、清水の理論において重要な要素である「関係子」には、西田哲学では注目されている「自己言及性」が欠如していることが西田研究会において指摘されているとの記述がある。観察者と対象との自他分離性を前提としている科学技術の論理（対象性の論理）によって自己言及性を扱うと論理的に矛盾が生じてしまうのである。清水はここで、場所を自他非分離的に扱うことでこの矛盾を回避するが、それによって科学技術の持つ創作の論理は捨てざるを得なかったと述べる。自己言及のパラドックスを西田の場所論の発想（自他非分離性）によって論理的にすり抜けながら科学技術の論理につなぐことを目的として清水が考えだしたのが自己の二中心モデル（自己中心的自己・場所中心的自己）と相互誘導合致の理論であった。二つの自己の整合的な状態（コヒーレント）への相互誘導合致によって説明される「自己言及サイクル」、ここでは自己言及の論理が、一点に停留して循環するのではなく、時間的に前へ向かう「場所を物語る論理」に置き換えられており、パラドックスを回避している。この場合の場所中心的自己とは「見えない自己」「見えない身体」の働きの具体的表現として扱われているが、この場所中心的自己がリアルタイムの創出において重要な意味を持つのである。

このように、清水は西田哲学で直接取り扱うことができない問題を模索したと言える。

③ 身体性

清水の論は場所の問題と身体の問題を結びつけて考えているという点でも、舞踊における身体を捉える上で注目したい理論である。清水によれば、場所の情報を感知するのは身体を通じてであり、自己の身体を内側から見ることによって得られるとされる。

場所が自覚されるとき、場所は内観される身体のことであり、つまり場所が身体に映されていると言える。したがって、自己の二中心モデルにおける場所中心的モデルとは、言い換えれば身体的自己とも言えることになる。内側から見ることによってはじめて知ることができる身体が身体的自己であると清水は述べている。そして、場の情報には内観的な身体の空間性や時間性、つまり「内観的な身体性¹⁰」が反映しているために、場の情報の変化には身体性の変化が含まれていることになる。

中村は世界に向かって開かれ、拡張された身体によって、外的な空間は内面化されると述べた。

¹⁰ 清水は「場所を見る」ということについて、「場所と関わり合う自分の身体を通じて『内側から見る』ということ」とし、「自己の身体的情報が場に意味をつけ」、「内観的な身体性が場の情報に反映している」と述べている。（清水、1996、pp. 69-70）

清水は内的な身体性に映された場の情報がいわば超越的に捉えられ、相互誘導合致の働きによってリアルタイムの創出がなされるとした。見えない身体への着目は類似しているが、清水は時間的な経過により焦点を当て、変化する場の情報を観ずることで未来を予測し、物語を生成していく、あるいは場を物語っていく、そのプロセスを重視していることがわかる。中村の述べた空間と身体の関係は、舞台空間を把握する演者の意識に例えることができるが、清水は、観客や共演者を含めた、劇場全体に対してふさわしい演技を創出する働きそのものを論じていると言える。また、これらに関連して「内観的な身体性」が語られていることに注目すべきであると考え。内観される身体とは、先に述べた西田の無の場所における行為的直観に通じる概念であり、清水によってより具体的な事象として考察が可能になると言える。

④ エントレインメント

ここで、清水の理論の中で重要な位置を占めるのが「引き込み現象（エントレインメント）」である。

清水は人間のコミュニケーションと場のつながりを述べるにあたって、相手との間に引き起こされる身体の同調に注目し、この同調についてエントレインメントの理論を用いて論じている。空間と時間を同じくする人間同士が、相互のかかわり合いの中で創出を行っていく際に、このエントレインメントの発生は不可欠であると考えられる。他者との間にこのエントレインメントが働いたとき、二者は自他非分離的状态にあると言え、その際には自己中心的領域ではなく互いの場所中心的領域において、場の共有がなされているとあってよいだろう。ここで、行為的直観（西田）、空間の内面化（中村）と語られてきた働きが、他者とのかかわりの中で生じる現象として捉えることが可能になると考える。

「(…) 互いにここを開いて相手を受け入れることによって、自分と相手のところが触れ合い、自他非分離の状態が生まれるのである。その状態になると、(…) エントレインメント（相互引き込み）という機構によって相手のところの働きが自分のところに伝わってくる。したがって自分が自分のところを正しく見ることさえできれば、相手のところを自分のところの中に見ることができるのである。母親はこの方法によって自分の子供のところを的確に知ることができる。」（清水編著、2000、p. 43）

エントレインメントは、もとは物理学の用語であり、異なる電磁波振動の相互引き込み現象を説明する語であった。しかしアメリカのウィリアム・コンドンの研究により、この引き込みは人間が対話をする際にも発生することが示された。コンドンは、対話を行うときの心拍数や呼吸周期を計測し、会話をすすめるうちに二人の脈拍が同調することを発見した。コミュニケーションを行おうとする身体は、お互いに相手の身体に同調しようとしていることが証明されたのである。また、乳児と母親の間に生まれるコミュニケーションの要因ともされ、心理学用語としても広く

知られている。まだことばを持たない子供に、母親はほほえみかけ、手を振ることでお互いの間に信頼関係を築いていく。手の動きばかりでなく、「うなずき」や「まばたき」、「表情」、更には呼吸や心拍の「リズムの変動」の間でもエンタテインメントが存在している。舞踊上演においてエンタテインメントが生じる場合として、ダンサー同士、鑑賞者同士、そしてダンサー―鑑賞者間を考えることができる。仮に、舞台上のダンサーが創造的直観を働かせ、心身一如の状態で踊っている状態であれば、ダンサー同士、そしてダンサーと鑑賞者の間にはエンタテインメントが生じる可能性が高いと考えられる。ダンサーはそのとき場所的自己の領域で自己および場を内観し、リアルタイムの創出を行っており、そこには他のダンサーおよび鑑賞者との相互のやりとりが存在することによって、二重のエンタテインメントが発生すると考えられる。次項では、鑑賞者側の視点で舞踊のエンタテインメントについて考察していく。

2-2. ダンサーと鑑賞者間のエンタテインメント

2-2-1. 「エンタテインメント」と「引き込み」

清水がリアルタイムの創出を論じる際、演劇の中でも特に即興劇に例えられて具体的に説明される。即興劇ではあらかじめ用意されたセリフはなく、他の役者や観客の様子、場の情報を常に感じながら、ふさわしい芝居をすることが求められるが、このとき必要になるのがリアルタイムの創出知である。

ここでこの即興劇モデルを舞踊に当てはめて、場の情報にあたるものを具体的に考えてゆく。舞台上の役者（ダンサー）の側からみると、さまざまな情報を受け取ることになるが、清水が最も重視しているのが観客の気持ちである。実際には、観客の表情や姿勢、視線、さらに観客席全体を覆う空気等によって受け取られるであろう。こうした観客の状態と整合的にドラマを創作していくことがリアルタイムの創出であり、このとき役者（ダンサー）は観客と自他非分離的状态にあると言える。しかし、舞台上にいる表現者が感じ取る情報は、観客席の情報だけではないのは自明である。劇場全体の温度や湿度、明るさ、音の響き、空間の広さ（舞台の奥行き・天井の高さ）、観客席の規模、舞台の床の固さや温度、舞台袖の長さ、舞台から客席までの距離や角度といった、表現者の身体感覚を通して感じられるすべての情報が、「場」としてはたらきかけていると考えられる。

二者間のコミュニケーションの際には、会話の内容に加え、相手の表情や口調、ジェスチャーを、身体を通して感じることで、自他非分離的状态、エンタテインメントの生ずる状態へといたることができる。しかし演劇や舞踊においては、主体は舞台上にあり、相手となるのは客席に座る多数の観客であるために、また見せる（見られる）ことを前提として演技を創出する立場であるために、主体にとっての「場」の様相そのものが特殊性を帯びているのではないかと考えられる。舞踊と場を考察するにあたっては、ダンサーにとっての場の情報が多様であることを踏まえねばならないだろう。

さらに、ここでいう舞踊のパフォーマンスは即興舞踊を指してはいない。即興舞踊の現象学的

考察は M・シーツが行っているが、ここでの即興舞踊の定義はやや曖昧であるように思われる。清水の即興劇にしても同じことが言えるが、実際に舞台上で即興を行う際、課せられる拘束条件は多岐にわたる。主題（テーマ）、役や場所の設定、大まかなストーリー、衣装や音楽、照明、作品時間など、演技を始める前にある程度の設定が条件として与えられており、どこまでが即興で、どこからが既成作品となるのか、論のなかでははっきりと定められていないのである。

論文中で扱う舞踊に関しては、即興舞踊を含めず、振り付けが決定されている舞踊に限定することとしたい。これにより清水の即興劇モデルとは「即興」の部分でずれが生じる とみることもできるが、ダンサーが舞台上で踊る際に、あらゆる場の情報をその都度受け取りながら演技をしていくという点では、「即興的要素」を排除することはむしろ不可能であり、その点では十分にリアルタイムの創出であると言えるのではないかと考える。

また、主体を観客にした場合にも、五感を通して劇場のあらゆる情報を場として感じ取っている点はダンサーと同様である。観客は全身体的に舞台上に展開される舞踊を享受するのであるが、実際はここで必然的にエンタテインメントが生じるわけではない。観客は主にパフォーマンスの内容如何によって、あるときには身を乗り出して見入り、あるときにはつまらないと感じて眠くなってしまう。前者の場合はダンサーと観客の間が自他非分離的であり、整合的な創出が成功している、つまりエンタテインメントが生じている状態であると言えるが、後者は互いの同調がうまくいかず、有機的な関係は築けていないといっているだろう。もちろん、同じ上演を見ていても観客によって反応は様々である。鑑賞経験や舞踊経験も影響するであろうし、引き込まれるか否かは観客一人一人の問題であって、一概に 分類してしまうことはできない。しかし、一人の観客にとって、引き込まれる舞踊とそうでない舞踊が存在するのは確かである。

貫によれば、優れた舞台に引き込まれるという現象には多様な局面があり、その一側面として身体的同調があげられている。

「事例は各人各様でいい。『ボレロ』（ベジャール）のリズミカルな動きに体がつられる、大野や勅使川原のゆっくりした手の動きにつれて自己の身体の奥で何かが固まっていく、リズミカルにまっすぐ歩いていたイデビアン（イデビアン）のダンサーが突然上体を横に傾けたときにふわっと引き込まれる、などなど。舞台を見ている最中、体のどこかが一定方向へ引っ張られ、緊張する場合、東映やくざ映画を見た後の観客が肩を怒らして映画館を出る場合、ピナ（ピナ）の作品を見た観客が終演後、ダンサーの動きをまねる場合なども『身体的共鳴』の例である。」（貫、1998）

鑑賞者が見るダンサーの身体や動きが、鑑賞者の身体感覚（身体図式）に作用することで、生命複雑系モデルの構造、つまりフィードバックループや引き込み現象が発生していることを理解することができる。

貫は「複雑系としての劇場-舞踊における「引き込み」現象」（1998）において、観客にとって

の引き込み現象を分類した上で、生命複雑系モデルに関連づけた説明を試みている。貫によれば、舞踊における引き込みは、

1. 筋肉の構えなど相手と同じ身体図式をそっくり引き受ける場合
2. 相手の動きによって自分の身体に緊張・弛緩などが生じるけれども、それが必ずしも相手の身体図式と一致しない場合
3. 物語、演奏、照明等の舞台装置などを駆使して初めて実現されるレベルの「引き込み」

の三種類に分けられるとしている。タイプ 1 の場合、観客はダンサーの振り付けを真似たくなったり、知らず知らずのうちにダンサーとおなじような姿勢や格好になっていたりする。2 の場合は、スポーツ観戦時にもみられることであるが、そのスポーツを行った経験がなくてもおこる現象である。3 は、印象的なシーンを配置するなど作品構成による引き込みや、効果的な音楽の使用などによって引き込みを生む場合である。

本研究では、ダンサー・鑑賞者の身体に着目していることにより、タイプ 3 の引き込みについては扱わず、タイプ 1 とタイプ 2 に着目したいと考える。

貫は、「舞踊鑑者に最も普遍的に見られるのは第二のタイプの引き込みである」としており、筆者がこれまで述べてきた自他非分離的関係の成立のもと生じる身体的同調もまた、概ねこの引き込みに近いと考えられる。しかし、タイプ 1 の引き込みもまた、舞踊による身体的同調としてはよく見られるものであり、特に舞踊やスポーツの経験者にとっては、この二つの引き込み現象は完全に別物として感じられるものであると推察される。

筆者は場の理論の立場から舞踊現象をとらえており、また舞踊経験者の視点を持っている為に、メルロ＝ポンティの「体位の受胎」と通じるタイプ 1 の引き込みと、呼吸や筋肉の動きによって同調するタイプ 2 の引き込みは、はっきりと境界線が引けるものではないと考える。この二つのタイプの引き込みは、密接なつながりを持って鑑賞者の身体にあらわれていると捉えることができよう。舞踊鑑賞者は、運動の速度やリズムのみに引き込まれているのではなく、内受容的な身体図式もまた作用していると推察する。

貫はまた、身体的同調による引き込み（タイプ 2）は、映像における鑑賞でも十分起こりうることを指摘している。スポーツ観戦でも、ビデオダンスにおいても、映像の中に身体が効果的に映し出された場合には生の鑑賞と同等の引き込みが起こりうるとしている。映画館のような大画面で、アップに映し出された身体の部分や、巧妙に動きを追う映像などは生身のようなリアリティを持つ。しかしながら、場の理論からするとこの考えは矛盾してしまう。自他非分離のコミュニケーションは、自己と他者が場を同じくしていることが前提であり、時間と空間の共有がなければ、リアルタイムの創出は達成できないのである。

また、複数のダンサーのアンサンブルに対しても引き込みが生じるのは、貫が言うようにタイプ 1 の作用のみでは説明がつかず、タイプ 2 の引き込みが重要な位置を占めているのだろう。

舞踊が鑑賞者を引きつけるのは、石福の言う「ダンサーから溢れ出す生气¹¹」、またはランガーの「虚の力¹²」だとすれば、そのような力はダンサーの人数が増えれば舞台上で増幅し合うと考えられる。この場合、自他非分離の状態は複数のダンサーそれぞれと成立し合うということになる。清水が柳生新陰流の教えに場の理論を見いだしたことを考えれば、アンサンブルとの身体的同調も考えうるだろう。一人で多数の敵を相手にする際には、感覚を研ぎすまして敵の動きに留意すると同時に、敵の精神を場所的領域で引き受けることが求められる。敵に対峙する剣客というのは、観客を前にしたダンサーでもあり、ダンサーたちを前にした鑑賞者でもある。つまり場の理論における自他非分離の状態は、一対一の関係に限って成立するものではないのである。

筆者は、舞踊における引き込みは、生の鑑賞が前提として起こる現象であると考ええる。舞踊上演が行われる劇場を一つの場として考えると、そこにダンサーと鑑賞者という存在が時間と空間を共にすることでリアルタイムの創出がなされうるのである。映像で感じられる身体的同調は、厳密に言えば引き込み現象とは質の異なる同調ではないだろうか。目の前の身体が呼吸をし、刻々と移り変わりながら生きている時間を感じることが、他者の身体を生きることへとつながる。映像の中の身体は鑑賞者にとっては過去の身体であり、自らの身体と地平が異なっているために、その身体とリアルタイムの創出は行われないのである。

また、リアルタイムの創出は相互作用である。ダンサーは一方的に舞踊を提示しているのではなく、また鑑賞者も一方的に享受しているのではない。場の理論から述べる「引き込み現象」は、二者が互いに身体を関わらせ、相手の反応によって自己の次の反応が決定されていく、相互的な現象である。映像を通した鑑賞では、相互的なやり取りは不可能となり、両者は遮断されてしまうが故に、リアルタイムの創出を前提とした引き込みは起こりえないと考えられる。尼ヶ崎は次のように述べている。

「音楽や舞踊の観客がこの『場』へ参与する度合いはさまざまである。…だが『引き込み』がないかぎり観客は観察者にとどまり、批評はできても感動することはできないだろう。いうまでもなく芸術は観察するためにあるのではない。」(尼ヶ崎、2004、p. 256)

舞踊鑑賞者はダンサーと自他非分離的な関係になる可能性を持つてはいるが、必ずしもすべての鑑賞者に引き込みがおこる訳ではないし、すべての舞踊作品あるいはダンサーに引き込みを起こす力がある訳でもない。時として鑑賞者は尼崎の言う観察者として存在することになる。このことから、ダンサーがどのように働きかけることで、鑑賞者は「感動」しうるか、ダンサーが鑑賞者と自他非分離的な関係を築くには、どのような条件が存在するか、という問題について述べ

¹¹ 石福はダンサーから観客への伝達に関して、次のように述べている。「舞踊は一つには知覚をとおして、もう一つは踊る者の身体から溢れ出すあのいいようなない雰囲気と生气によって—それはダンサーの肉体そのものの延長であり、拡大であり、溢出なのであるが—他者のもとへと伝達される。」(石福、1977、pp. 181)

¹² ランガーは、芸術は部門ごとに固有の一次仮象を持つとし、舞踊は「虚の力」とされている。(Langer, 1967)

たい。

2-2-2. 舞踊鑑賞と引き込み

① 全身体的享受としての舞踊鑑賞

芸術鑑賞という経験は、五感すべてを伴う全身体的な経験である。例えば、ある音楽を聴いている際、人は聴覚のみを働かせているわけではない。生で音楽を鑑賞すると、鼓膜だけではなく肌から感じられる音や振動に気づく。また、音楽から何かしらの風景を思い出したり、色や香りを思い描いたりする。時には無意識的に筋肉が緊張していたり、弛緩していたりもする。このとき、人は「想像上の」知覚が働くことによって、全身の筋運動感覚や内臓器官に芸術作品が作用していることを感じる。コリングウッド（1973）はこの体験を「全体的想像体験」（The Total Imaginative Experience）と称し、全ての芸術は現実の運動及び想像上の運動とつながっているとしている。

では、劇場で舞踊の上演が行われているとき、客席に座る鑑賞者は何を享受しているのだろうか。舞踊という芸術は、主に視覚に訴えかけるものともいえるが、生の舞踊鑑賞において鑑賞者が受け取るのは視覚的情報のみではない。知覚されるのは、その瞬間ごとのダンサーの動き、且つダンサーの身体そのものであり、照明や衣装、使用されている音楽、その他の音（呼吸音や衣擦れの音など）、さらに周囲の観客の反応や劇場全体の温度や湿度、香りなども鑑賞者一人一人が感じ取っているはずである。芸術鑑賞は身体的な経験であるが、上演芸術である舞踊鑑賞は、特に全身体的感覚を用いた鑑賞であるといえる。

鑑賞者にとって、そこに存在するダンサーの身体が、自らと同じ人間の身体であるという事実は大きな意味を持っている。舞台上に現れている一連の出来事は、すべて人間の身体が引き起こしていることであり、そのために鑑賞者の身体、つまり鑑賞者の場所的領域に働きかけやすいのではないかと考えられる。個々の身体を生きている鑑賞者は、人間の身体の運動性やその限界、身体のうちから感じられるリズム性などを、個人の経験から身を以て知っている。そのため、目の前の踊る身体が、どれ位困難な動きをしているのか、舞踊経験のない鑑賞者でも、ある程度は自分の身体をもってして、検討づけることができる。筆者もまた、舞踊を始めたばかりの頃と現在とでは、舞踊鑑賞中の身体感覚に違いを感じている。舞踊経験を重ね、自己の身体でダンサーの身体をなぞるように鑑賞しているために、見終わった後は心地よい疲労感に包まれることが多々ある。同じ舞踊をみても、鑑賞者それぞれの経験が、舞踊が身体に及ぼす影響の差異に作用していることがわかる。

つまり、舞踊は上演芸術の中でも、鑑賞者の身体に特に直接的に働きかける傾向のある芸術分野であると言える。踊るダンサーをみているうちに、動機が激しくなる、息をのむ、拳を握りしめる、頭が揺れたり足がステップを踏んでいたりする、など、鑑賞者に現れる身体の変化は、全身体的な鑑賞体験をしていることを物語っている。これは、鑑賞者とダンサーの間にエンタレインメントが生じた結果であるとみることができよう。

石福は、こうした舞踊の鑑賞体験を「知覚と身体的直観という、まさに身体的伝達」(石福、1977、p. 181) として論じている。

西田、湯浅の論を踏まえると、ここでの「知覚」とは「感性的直観」であり、「身体的直観」とは「創造的直観」に類似した体験としてとらえることができよう。行為的直観は訓練を積んだ結果として経験できるものとされるが、訓練されたダンサーのエネルギーは、鑑賞者の身体を通じて、無意識的な場所的領域にはたらきかけるのではないか。心身構造の逆転化として考えるならば、この場合、ダンサーの動きに呼応するイメージを能動的に「直観」し、「みる」という行為が受動的になる、と考えることができよう。

清水は、場所の情報は身体を通じて内観的に得られるものであることを指摘している。場の情報には個々の情動的な情報も含まれる。したがって、情報を受け取る時点で、個人の情動がフィルターとして機能し、同じ場に存在していても受け取る情報は個々に異なっているのである。

「情報の起源を捉えようとすれば、自己の内側を見るしか方法がないのです。それは自己の身体を内側から見ると言うことですから、結局、対象化できない情報とは自己の身体を内側から見ることによって得られる情報と言うことになります。すなわち、自覚される場所とは内観される身体のことであり、身体は場所の媒介者として、場所の一部になって場の情報を意識に伝えているのです。すなわち、場所が身体に映されているのです。したがって場所中心的自己とは身体的自己であるということになります。ここでいう身体的自己とは、内側から見ることによってはじめて知ることができる身体、外側からは決して『見えない身体』のことです。」(清水、1996、p. 70)

「内観的な身体性（内観的な身体の空間性や時間性）が場所の情報に反映しているのです。したがって場の情報の変化には、身体性の変化が含まれているはずです。」(清水、1996、p. 70)

このように、場の情報を得るということは、自己の身体を通じて「内側から見る」ということであり、その際、個々の身体および情動が情報に意味づけを行うのである。

舞踊の場合、鑑賞者は客席に座ったまま舞台上の出来事を凝視している存在であるが、そのとき鑑賞者の身体には、鑑賞している舞踊が一つの生きられた経験として内的にあらわれ得るといえる。鑑賞者にとっては鑑賞という行為によって感受できるすべてが場としての舞踊、生きられた経験としての舞踊である。

活動する身体が直接の鑑賞対象となるのは、舞踊と演劇に限られる。中でもテキストを介さない舞踊は、鑑賞対象が鑑賞者の身体性により直接的に関わるといえる。鑑賞者はダンサーの身体に自己の身体を映し出し、また自己の身体の中にダンサーの身体を映し出す。ダンサーもまた、自己の身体が鑑賞者の身体と相互的な関係にあることを、踊りながら実感しようと推察する。ダンサーの側からすれば鑑賞者は暗い客席に座る不特定多数の漠然とした存在であるともいえるが、客席全体の雰囲気は明確な場の情報であり、ダンサーの身体に少なからず反映されと考えられ

る。

このとき鑑賞者は場としての舞踊を全身体的に享受し、また内側に映し出された舞踊 そのものと身体的に同調することで、清水の主張するリアルタイムの創出が可能となるのではないかと考えられる。

「場の情報と、場所の中のさまざまな個物の意味が互いに辻褄が合ってつながり合った状態が整合的な状態（コヒーレントな状態）です。（…）自分自身が場の状態と整合的に成ったということを意味しています。すなわち、それは『リアルタイムの創出がおこなわれた』ということです。自己の身体に映っている場所をどう観ずるか、リアルタイムの創出のポイントはここにあります。」（清水、1996、p. 70）

清水が述べるように、身体同士が整合的な関係を持ちうる状態にあることで、舞踊鑑賞者と舞台上のダンサーは自他非分離的關係になることができるといえる。もちろんこの自他非分離の状態とは必ずしも起こりうる現象ではなく、どのような身体、どのような動きによって自他非分離に至るかは鑑賞者それぞれの身体性によっても異なるだろう。石福は以下のように述べている。

「確かに舞踊は舞踊によって、踊る者と見る者の間の融合を引き起こす。感動の中でダンサーと観客は一つに溶け合う。しかし、それは言語的世界において何かを表現し、それが聴く者に伝達され共感を生む場合とは異なり、言語を越えた世界のなかでの融合である。」（石福、1977、p. 179）

石福の言う融合とはつまり、鑑賞者とダンサーが自他非分離であって、自己の身体を以てダンサーの身体を経験している状態と言えるだろう。自他非分離の状態 そのものは日常生活の様々な場面で生じるものである。しかし、舞踊鑑賞において鑑賞者が感じられる一種の快感や感動は、自他非分離の状態を前提にしながらも、さらに深く根源的な同調の発生によるものであると考えられる。多様な分野の芸術によって引き起こされる想像的体験と、他者の身体を経験する身体的同調が、鑑賞者の場所的領域に同居していると言って も良いだろう。それは音楽を聴いて心地よくなる感覚や、スポーツを観戦して筋肉が緊張する感覚とは、質の異なる経験として生きられるものである。

身体によって精神的なつながりを得るというのが自他非分離の関係であるが、重要なのは他者のところに近づくこと、つまり他者の観点から物事を捉えることである。自他分離的な理解が、他者を自分から切り離れた対象として客観的に理解するのに対し、自他非分離的理解は変化する他者のところに聞き入り、自分が他者になったかのようにイメージすることで達成される理解である。

こうした身体による内観的な場の経験により、自他非分離は成立すると言える。この関係を前

提として、舞踊鑑賞時に発生するのが身体的同調であり、 エントレインメントであると考え。

② 舞踊鑑賞時のエントレインメント

清水は、個別性を創り出す自己中心的領域と、他者と協力して全体性を創り出す場所的領域が同時に存在することで、共同体における自己の生成が行われるとした。自己中心的領域が他者との間で個別的な関係を創るのに対し、場所的領域は他者と「波のように同調して」共通の場を組織するとされる。

「熱心に話し合う二人はリアルタイムに頷き合い、手振り身振りによる身体もそれに参加させる。さらには呼吸や心臓の拍動までが同調して動いている場合がある。(…) 一口に言えば身体的同調は場所的合意の印。すなわち自他非分離的な世界が二人の間に生成して、二人が共通のコンテクストのもとで情報を交換している印である。(…) これらの事実は身体や神経回路がエントレインメントを通じて、(言語という概念道具を使うことなく直接的にこころを伝え合って) 互いの間に自他非分離の状態 —共通の場— を生成するという魅力的な可能性を示してくれる。」(清水編著、2000、p. 161)

この二領域の働きによって、他者とは違う存在である、一個体である自己と、他者との関係の中で存在する自己の両方を認識することができるのである。舞踊における場の共有には場所的領域が大きく影響する。

場の理論からみた舞踊のエントレインメントとは、現前するダンサー／鑑賞者の身体と、その身体が放つ生氣、空間性、時間性を、一つの場として内観的に身体に映し出すことであって、身体と身体の間に発生する現象として捉えることができる。このときダンサーと鑑賞者は、創造的直観によって引き込みあう関係にあり、ここに舞踊特有のエントレインメントをみることができると考えられる。

③ エントレインメントとダンサーの心身

舞踊鑑賞者は、優れたダンサーの動きによって、そのエネルギーを内観的に感じることができ、ダンサーと引き込みあう感覚を持ちうることが示唆された。舞台上のダンサーもまた、鑑賞者の身体、観客席全体の様子を内観することで、鑑賞者と自他非分離の状態になり、その場全体が整合性（コヒーレンス）あるいは有機性をもつのではないかと推察される。

ここで、エントレインメントが生じている際のダンサーはどのような状態にあるのか、まずはメルロ＝ポンティの身体図式についてこれまでの論を踏まえ考察したい。

芸術と哲学の関わりについて、メルロ＝ポンティは主に絵画（特にセザンヌ）を中心に論じており、舞踊に関する記述はほとんどといっていいほどみられない。しかし、メルロ＝ポンティが習慣の獲得を論じるにあたって着目した身体図式の問題、また身体と空間の関わりについての記

述は、舞踊における身体を考察する上で興味深い視点を与えている。

メルロ＝ポンティの著書において、身体は「世界が現れる場」であり、「世界—内—存在の媒質」として扱われる。ここで使用される「場」という語は、清水のいうところの場と同義ではなく、場の理論における場に類似した語として、現象学においては「世界」といわれることが多い。また身体とは、「ある根源的な運動志向性としての実存の実践的な動性をあらわす言葉」(鷲田、2003)として捉えられている。

メルロ＝ポンティは習慣の獲得を「身体が了解する」こととして語るために、図式としての身体、「身体図式」の考え方に着目した。

「私は私の身体を、分割のきかぬ一つの所有のなかで保持し、私が私の手足の一つ一つ
の位置を知るのも、それらを全部包み込んでいる一つの身体図式 (schéma corporel) によ
ってである。」(Merleau-Ponty、竹内・小木訳、1967、p.172)

自己が世界を生きるための意味生成の場としての身体が前提であり、この場合、身体の各器官は並列的に存在しているのではなく、お互いに包み込まれ、含み合うことによって存在しているといえる。自己が世界を身体の延長として生きていくということは、様々な経験は身体を通して自己のうちに構造化されるといえる。

もともと心理学においては「身体的経験の一つの要約」として理解されていた身体図式であるが、メルロ＝ポンティによって単なる私の身体の経験ではなく、「世界の中での私の身体の経験」(Merleau-Ponty、竹内・小木訳、1967、p.238)として捉え直され、それにより身体の空間性を説明するのに明確な視点を持つことができた とされる。

世界に開かれた系としての身体図式を持つことによって、さまざまな運動任務が変換可能となる。習慣の獲得は身体図式の組み替え／更新であり、言い換えれば、習慣が身体によって「了解される」ことで達成されるものなのである。現象学的に「了解する (comprendre)」とは、「知解 (intellection)」とは区別され、「その全体的な指向を奪還すること」(Merleau-Ponty、竹内・小木訳、1967、p.20)「感性的所与を或る観念のもとに包摂すること」「われわれのめざしているものと与えられているもの、意図と遂行とのあいだの合致を感得すること」(Merleau-Ponty、竹内・小木訳、1967、p.242) とされるが、つまり身体がある新しい意味を経験によって適用することで、身体が了解し、習慣が獲得されたといえるのである。

ダンサーが劇場という場に整合的なパフォーマンスをすること で引き込みが生まれると仮定するとき、この身体図式の理論がダンサーの身体(舞踊する身体)に関係しているのではないかと推察する。

清水もまた、自己の二中心領域を説明するにあたり、「自己の二つの中心という考えは(…)脳の構造と働き、精神病理学的知見、メルロ＝ポンティの身体図式などとも辻褄があっている。」(清水、1996、p.258)と述べている。

つまり、身体図式とは、清水の二中心領域が身体によって統合された、総合的な身体観であると推察される。またこれは、湯浅が述べた、明るい意識（表層的構造）とくらい意識（底層的構造）の二重性を前提とした、包括的な心身構造であると捉えることができる。世阿弥が述べるように、稽古を積んで新たな意識が生じ、心身関係が変化したとき、身体図式は更新されたと解釈することができる。

2-3. 第2節 まとめ

以上を踏まえ、エントレインメントが生じる際のダンサーについて、以下のことが考えられる。

観客が舞踊に引き込まれるとき、身体的同調がおこっており、ダンサーとは自他非分離の状態にある。しかし、どんなときでもエントレインメントがおこるのではなく、ダンサーによってエントレインメントが生じる場合とそうではない場合とがある。観客がダンサーに引き込まれるとき、そのダンサーは観客それぞれの場所的領域のみならず、劇場全体から感じ取れる情報＝場として捉えられるすべての感覚に非分離な状態で踊っているのではないかと考えられる。これは、現象学的視点でいえば、場の「了解」であると言える。場そのものを内観することで、場に整合的な舞踊を創出でき、鑑賞者とのエントレインメントが生じると考えられる。

メルロ＝ポンティが「空間の了解」「運動の了解」という語によって述べたかったのは、身体の経験的知と、空間のあり方（方向性や普遍性）との結びつきであろう。しかし、筆者は、ダンサーが舞台上で経験的に「了解」するのは、空間でも運動でもなく、場そのものであると考えている。場を了解するダンサーは、このとき「舞踊している」のであり、単に「踊っている」状態とは、そこで発生する舞踊の有機性によって区別されるように考えられる。つまり、舞台上のダンサーは、空間、時間、鑑賞者、劇場など、場としてあらわれるすべてに対して自他非分離に関わることで、場の了解を可能にすると言える。

これまで述べたように、優れたダンサーは場所的領域（無の場所）において自己そして場を内観し、創造的直観がはたらく次元で踊る存在であると言える。このときダンサーは場そのものを了解し、場から自己をみることで自他非分離的に観客とかわることを可能にするのである。しかしその観客の存在を、ダンサーはどのようにとらえるのか。場の了解とただけでは、ダンサーが「見せる」意識をもつ根源となる観客に対する意識があいまいなままになってしまう。そこで、次項では、世阿弥の「離見の見」について述べることにする。

第3節 ダンサーの意識構造

第2節では、劇場という場において、ダンサーと鑑賞者の間には エンタテインメントが生じることが示唆された。このような現象は、ダンサーが場の了解を行うことで可能となると考えられるが、こうした上演時の工夫を、ダンサー自身の視点ではどのような感覚としてとらえられているのだろうか。

世阿弥は、観客とともに「無心」になるために、意識的に「我心」から離れることを説いたのであるが、上演時の工夫として同時に重要な概念となるのが、「離見」と「我見」であると考えられる。第3節においては、世阿弥の「離見の見」の理論を取り上げることで、「場の了解」を上演芸術における演者の感覚としてとらえなおし、それをもとにダンサーの意識構造を考察することとする。

3-1. 離見と我見

ここでは、世阿弥の伝書における「離見の見」について、山崎、西平、湯浅の解釈を参考として考察し、ダンサー—観客間のエンタテインメントをダンサーの視点から捉えなおすことを試みる。

世阿弥によれば、舞台上の演者は常に観客の視点を考慮するべきであるとされる。そこでは観客の存在そのもの、そして観客の存在を意識することが、演者が完全なパフォーマンスをするための必要条件としてとらえられている。つまり、観客が存在しない状態や、演者が観客を意識しない状態においては、よいパフォーマンスは生まれないということであると解釈できる。

以下は風姿花伝第三条より、「観客と一体となる工夫」に関する論である。

風姿花伝第三 問答条々

「(…) 先 (まづ)、その日の庭を見るに、今日は能よく出で来べき、悪しく出で来べき、端相あるべし。是 (これ)、申 (まうし) がたし。しかれども、およその料簡を以て見るに、神事、貴人の御前などの申樂に、人群集して、座敷いまだ静まらず。さる程に、いかにもいかにも静めて、見物衆、申樂を待 (まち) かねて、数万人の心一同に、遅しと楽屋を見る所に、時を得て出でて、一声をも上ぐれば、やがて座敷も時の調子に移りて、万人の心、為手の振舞に和合して、しみじみとなれば、なにとするも、その日の申樂ははや良し。(世阿弥、『風姿花伝』1974、p. 27)

このように、世阿弥は、観客の集中を引き寄せ、一体となる状態＝エンタテインメントを生じべく、その時々観客の状態を良く観察し、どのように見せればより魅了できるかをその場で察知する必要があると述べる。稽古によって得たわざを、いつも同じように演じるのではなく、一回一回の観客の様子に合わせ、一体になろうとする工夫をせよというのである。この点につい

て、馬場は以下のように解釈する。

「世阿弥時代の申楽でも、＜場＞をどう捉えて演技するかは、『その道に得たらん人』、つまり経験深い人でなければ判断がむずかしいというのももったもな事だ。(…) そうした時を捉えて幕を掲げて登場し、全体を調和するにふさわしい、謡の調子で謡い出せば、たちまち見物の心を舞台に吸収することができると述べている。(…) 世阿弥は、申楽の繁栄のために、この困難な＜場の調整＞に、くどいまでに熱意をみせる。」(馬場、2003、pp. 82-83)

「単に芸のみすぐれていたからといって、評判は出ない。芸能はあくまで、見る人があり、見せる場があって、その場の空気に敏感に反応する演技者の総合的な感性が必要とされる。」(馬場、2003、p. 84)

馬場が述べているように、世阿弥は観客や舞台全体の空気を瞬間ごとに察知し、場にふさわしい(整合的な)演技をすることを演者に求めたのである。これは清水の述べる「リアルタイムの創出知」にも通じていると考えられる。このように、劇場全体から感じる「場」の情報から、整合的な舞踊を生み出す力は、第3節で論じた、ダンサーの「場を了解する力」としてとらえることができよう。

さらに、こうした演者の「場の了解」を促す工夫として、世阿弥は「離見の見」という概念を打ち出す。以下は『花鏡』における「離見の見」の解説である。

「又、舞に、目前心後と云(いふ)事あり。目を前に見て、心を後ろに置け」となり。是(これ)は、以前申(まうし)つる舞智風体の用心也。見所より見る所の風姿は、我が離見也。しかれば、我が眼(まなこ)の見る所は、我見也。離見の見にはあらず。離見の見にて見る所は、則(すなはち)、見所同心の見なり。其時は、我(わが)姿を見得(けんとか)する也。我(わが)姿を見得すれば、左右前後を見るなり。しかれ共、目前左右までをば見れども、後姿をばいまだ知らぬか。後姿を覚えねば、姿の俗なる所をわきまへず。さるほどに、離見の見にて、見所同見と成(なり)て、不及目(ふぎふもく)の身所まで見智して、五体相応の幽姿をなすべし。是則(これすなはち)、「心を後(うしろ)に置く」にてあらずや。返々(かへすがへす)、離見の見を能々(よくよく)見得して、眼まなこを見ぬ所を覚えて、左右前後を分明に安見せよ。定(さだめて)花姿玉得の幽舞に至らん事、目前之証見なるべし。」(世阿弥、『花鏡』、1974、pp. 88-89)

まず「目前心後」とは、目は前を見ながらも、意識は後ろ側におくようにせよ、ということである。肉眼では絶対に見ることができない自分の身体の後ろ側は、どうしたら意識することができるのか。その答えが「離見の見」である。「離見」とは、「見(我見)」から「離れる」ことを意

味する。ここでの「我見」とは、演者自身の目が見ることを意味している。西平（2013）によれば、「我見」とは演者の意識の働きを意味しており、「観客」と対峙する意識主体・観客のまなざしと闘う主体であるとともに、意図的・能動的・作為的に舞台を操作しようと企てる主体（西平、2013、p. 132）である。そこから「離れる」ということは、自己を客観的に見る視点を持つということの意味する。つまり、場の視点から自己を見るべきである、という主張であると考えられる。

さらに、「離見」とは「観客のまなざし」を意味している。そしてその観客のまなざしに映る演者の姿が「わが離見」とであるとされる（「見所より見る所の風姿は、わが離見なり」）。（西平、2013、p. 141）つまり、「離見」の見＝観客のまなざしに映る姿を見るということになるため、「離見の見」もまた、演者の見であるという点では「我見」と同じということになる。世阿弥によれば、この「離見」（観客のまなざし）で自身の姿を（外側から・客観的に）見ることができたとき、演者は観客と同じ心になるとされる。このとき演者と観客は一体になり、これが「見所同心の見」とであると述べている。見所とは観客席を意味し、観客と同じ心で自己を見ることで、観客と一体になることを目指したのである。

世阿弥は、「見所同心の見」で見ることができれば、演者は自らの姿を正しく見得することができるとした。観客から自身の姿がどう見えているかを意識し、理解すれば、肉眼の及ばない部位も、横からの姿の見え方も、把握することができる。自分の目から直接得られる情報にのみ頼るのではなく、観客席から見える姿を常にイメージとして持ちながら舞うことが求められる。突き詰めていけば、この自己の客観視する意識も、「無心の位」においてはすべて無意識下の働きとなる、と考えられる。

以上をふまえると、「離見」とは、「無心」へ向かうプロセスと同様に、日常生活において表層にある意識から離れることであるといえよう。意識から離れることによって、自分の姿を離れたところから「見る」、そして体の内側からわき起こるような流れに「のる」感覚があらわれる。この作用は場を内観し了解することによって、「直観」が生じている、と解釈できる。このわき起こる流れが、前述した行為的直観とすれば、世阿弥の論じている「離見の見」というのは、舞台人が意図的に行為的直観を導く企てであったと見ることができる。

ダンサーは「場を了解する力」の働きによって、劇場全体に対し整合的な身体であろうとするのであるが、鑑賞者との間にエンタテインメントを生じさせ、自他非分離的にかかわることを目指す時、ダンサーは「離見の見」の作用を必要とするのではないかと考えられる。

3-2. 見所同心

「見所」とは観客席・観客の存在を意味しており、「見所同心」とは演者が観客と心と同じくすることを表す。「見所同心の見」とは舞台上の演者が、「離見の見」によって観客との境がなくなり、同じ心で一体になる、ということの意味していると言える。観客と同じ感覚になることが演者側から目指されているという点から、「見所同心の見」は清水の論じる自他非分離的なコミュニケーションを可能にする手だてであると考えられる。演者と観客の間にエンタテインメントが生

じるとき、二者は自他非分離状態にあるという現象を、世阿弥の伝書からも読み取れるのである。

では、演者は「見所同心」に至るために、何を意識的に工夫しているのでしょうか。

山崎は、演劇における俳優の意識を分析する上で、「離見の見」の概念を用いて論じている。舞台上の演者は観客のまなざしを利用し、「使いこなす」ことによって自己意識のとりわれから離れることができる、と山崎は述べている。また、「離見の見」が演者にとってどのように感じられるのかを詳細に探っており、「離見の見」における観客の眼というのは、一人一人の目としてではなく、視線の束としての全体的な眼として、一対一のやり取りにおける視線とは異質な構造をもつとする。

『離見』はひとつの姿勢の感覚、あるいは身体的なリズムの感覚として、直接に感じ取られている、と推察することができる。人間の姿勢は単なる形体ではなく、心身の全体にみなぎる微妙な緊張のかたちなのであって、これは他人の眼によってではなく、彼の心身的な感応によって直接に捉えられるものだからである。この感応が客席全体に広がったとき、それはさまざまな陰影を持つ気分としてたゆたふはずであり、さうなれば、見られている俳優もまた、その気分をみづからの身体によって感じ取ることができる。この瞬間、俳優は自分の姿勢の正否を自己の外側に感じ取ったのであり、いはば観客の気分を鏡としてそれを読みとった、といひあらはしてもよいであらう。 自己の眼が自己の行動の外にあり、むしろ他人の眼がその内にある、といふのはそれ自体がきはめて逆説的な構造であるが、演技についての世阿弥のこの発見は、われわれの今後の考察にとって、多くの手がかりを与えてくれるやうに思はれるのである。」(山崎、1988、pp. 69-70)

山崎はこのように述べているが、前述した「場の情報」のうち、特に観客席の状態を「気分」として演者は受け取りつつ、その「気分」によって自らの演技の整合性を判断していると解釈できる。山崎によれば、世阿弥は観客の眼(まなざし)を重視している点が特徴的である。演者は、観客と一体になりながら、陶醉することなく、観客の求める演技ができるよう、身体を意識の統制下に置くことが求められるとする。山崎は、この「離見」とはつまり、他人の視線の感触が行動の内的緊張の実質として捉えられる、言い換えれば演者の「心」に対応するものであると解釈する。

このように、「離見の見」とは、多数の観客の視線を感じながら、その視線を意識的に利用し、場の情報を内観することであると言える。観客が存在することによって、演者は自らの演技がその場にふさわしいものであるかを、その都度感じ取っているのである。このとき、演者がどのように見せたいと考えるか、という、演者自身の心によって、情報の受け取り方はそれぞれ異なる。そのため、観客の視線とは、自身の姿だけではなく、自身の心を映しとる鏡のような役割を果たしていると考えられる。

「俳優が現実を感じるのはあくまでも視線の感触であって、具体的には観客の気分の波であり、劇場を包む雰囲気のリズムであらうが、しかし、独我論的な立場からいへば、これが俳優の外側にあるものであることは、いふまでもない。(…)世阿弥の場合、演技の最初にあるものがこの観客の気分であって、俳優は登場の瞬間にまづそれを読みとり、『当日の氣に我意を念籠する』かたちで表現を始めるのであった。彼は、一方で自己の表現によってそれに影響をあたへ、同時にそれによって自己の表現を調整するのであり、この相互作用を通じて、気分をしだいに明確な『序破急』のリズムまで高めてゆく。」(山崎、1988、p. 351)

演者はまずその劇場全体の雰囲気を感じ取るが、このとき観客がどの程度集中しているか、視線の集まり方や「気分の波」などによって判断すると言える。そして「離見」によって舞台上の自身の姿を客観的にとらえ、観客の眼にはどのように映っているかをイメージする。その上で、観客の眼に映るイメージ上の自身と、内的に感じられる「姿勢」(筋運動感覚)を対応させるように演じていく、と考えられる。観客に演者として作用しながら、観客の気分の波としての視線を、自らの演技に作用させる、という、演者と観客の相互作用が見て取れる。

また、世阿弥の伝書において「離見の見」は「無心」との関連として語られている箇所があるが、この点について西平(2013)は以下のように解釈する。

「しかし、そのまま一体感に埋もれてしまうわけではない。(…)観客と一体となった地平に生じる新しい主体が、観客と一体になっている自分を、見る。(…)この『離見の見』は、世阿弥が『無心』という言葉に託した境地(意識状態)において生じる。あるいは、そこに生じる出来事を、無心という言葉ではなく、『離見の見』という言葉によって、詳細に解き明かそうとしたことになる。」(西平、2013、p. 120)

世阿弥の伝書に見る「無心」状態そのものは、さまざまな要素が組み込まれており、「離見の見」と完全なる同義ではない。しかし、世阿弥が目指した「見所同心」の状態において、演者は「無心」とであると推察できる。世阿弥は「安位」にも程度が有るとしたが、演技が稽古の成果であるということが意識されている状態(初期段階の「安位」)は、「見所同心」とは言いがたい。「真の安位」においては我心から離れることが求められるが、「我見」とらわれている状態とは未だ我心の働きが強いことを意味しているのではないかと考えられる。「離見の見」の意識構造は、一見すると山崎が言うように常に意識にとらわれているようにもみえる。しかし、この「離見の見」が繰り返され、日常においても集中を途切れさせることなく「一心につなぐ」ことを可能にすれば、工夫しようという意識が消え、「無心」で観客と一体になることを可能にする、と考えられる。

つまり、演者は常に集中しながらも、意識にとらわれすぎないままに観客と一体になることを目指していると言える。一体になっている状態に拘泥するのではなく、その場全体を俯瞰的にとらえ続ける意識が必要であると考えられる。「離見の見」とは「自己が見る」という意識を超え、

見られている意識をも超え、観客の視線を意識しながら観客の視点で自己を見ることで、観客存在を含めた場を了解している状態と考えられる。このように、演者が場を了解するということは、日常的な心の状態から一度離れることと、離れることで見えるものを内的な自己に対応させる働き、という、意識の二方向性によって可能になることが示唆される。「離見の見」「見所同心の見」とは、「我見」と「離見」が内在するということにとどまらず、その二つの「見」を統合させるはたらきによってあらわれる新たな「見」であると言える。

3-3. 「離見の見」を目指す

「離見の見」は、世阿弥の伝書において「目前心後」というのはたらきとの関連としても述べられている。目は前を見ていながら、心は後ろにおく（心の眼を背後におく）ようにせよ、という教えである。肉眼で見ることができる自分の姿に固執しては、観客から見た姿を意識することができない。「離見の見」のはたらきによって、自分の身体の全体を「見る」ことが可能となるのである。そこで初めて演者は自らの舞姿の全体をとらえられるようになる。石福はこのように全身体が意識されたダンサーについて以下のように述べている。

「踊る肉体は隅々まで光で満たされていて、日常生活におけるまえとうしろの区別はなく、まえとうしろはただ異なる美を提示するばかりなのである。（中略）たとえ傘を右に握っている時も左手はそっと右手に添えられ、あるいは前に横に揺れながら、肉体はその全体の調和を失わない。右は左に溶解し去り、左もまた右に融合し、すべての部分はもはや部分ではなく全体であり、肉体は全き意味で全一なるものとして現出している。」（石福、1977、p. 184）

「この時、肉体はもはやあの日常的な身体が示すような、前向きであるのではない。肉体はあらゆる方面に向かって空間の中へと光を放つ。日常的身体がまえから横へ、横からうしろへと次第に明るさを減じていく空間を生み出しているのとは違って、踊る肉体はあらゆる方向に向かって明るく、光に満ち満ちている。それゆえ、この肉体はここからそこへ、現在から未来へという空間と時間の推移を知らない。踊る肉体には、ここと現在しか存在しない。」（石福、1977、p. 185）

以上は鑑賞者の視点からみた舞踊する身体のもつ特徴の一部であると考えられる。日常的身体とは、ここでは訓練を行っていない「素人」の身体であると言えよう。訓練を行わない身体と比べ、ダンサーの身体はその空間に対して全方向的に働きかけることができることが示唆される。それは、「離見の見」をはたらかせ、「場」という観点からとらえた身体イメージと、内的な身体感覚を対応させることによって可能となると考えられる。このような「離見の見」から得る身体と内的身体感覚が統合された全身体的な感覚は、まず意識を後ろ側へもっていくこ

とによってアプローチされる、というのが世阿弥の教えであったと推察する。

また、西平（2013）は特に内的な身体感覚について、視覚や触覚というよりも、「そうした諸感覚の基底にある身体内部の感覚」と解釈する。この内的な感覚は、皮膚感覚、筋肉感覚を含む運動感覚、内蔵感覚を含んでいる、「体性感覚 synesthesia」（「体感」「共感覚」）であるとされる。

つまり、「離見の見」によって「わが姿を見得する」というのは、筋運動感覚を中心とした体性感覚から得られる「我見」的身体と、「場」からとらえられるイメージ上の「離見」的身体を、同時的に把握するということを意味していると考えられる。

前述した湯浅の創造的直観の論においても、基底的構造に意識が降下し、本来的自己における体験がなされる場合、直観が能動的となり行為が受動的になるということであった。世阿弥はこの「心身関係の二重構造が逆転した」感覚を、舞台上で自覚していたということになる。自己の意識を目前心後に構え、「離見の見」の作用を経験的に分析することによって、意図的に能動的な創造的直観を導きだそうとしたのではないかと考えられる。

優れた演者は、演じる自己の姿にのみ集中するのではなく、肉眼に映る景色への意識の働きを弱めつつ、自らにもその意識を隠そうとする。そのようにして「我見」から離れることで、能動的な直観が働くようになるのである。そして自身の姿ばかり意識しようとする作用を、観客のまなざしを「利用」することによって弱めることができる。「離れよう」とする意識もまた、固執するとある種の我見になりうるが、その意識をも「隠そう」とし、隠していることすら自分に隠すように、観客のまなざしに集中することが求められるのである。（西平、2013、p. 151）

このように、「離見の見」はまず自己意識から離れることを意味しており、離れることによって「本来的自己における創造的直観」が生じるのである。また、観客と一体になりながらも、その一体になっている自己を離れたところから見つめるような意識をもつことが求められる。最初から観客を引き込もうとするとうまくいかず、その企ては自らの意識の表層に現れることなく「隠されて」行われて初めて、観客を引き込むことになるのである。西平は「離見の見」について「逆説の多層的な重なり」と述べている。「離見の見」は演者の意識が変換されることを意味するのであるが、意図的に意識するのではないという、一見正反対の出来事が、舞台上の演者の内部で生じているということが示唆される。

また、この「離見の見」についての世阿弥の経験的な論説は、舞台における「無心」状態を目指す中で求められる要素についての考察として捉えることができ、「心身一如」の状態＝「舞踊する身体」を目指すダンサーに必要な意識状態であると考えられる。

演者が体験する「無心」状態とは、創造的直観が生じる場であり、観客とのエンタテインメントを導く作用として捉えることができる。そのため、「心身一如」と「無心」とは同義ではないが、そこに至る心身構造という点で深くつながっていると言える。「離見の見」は観客の心と自己の心を内観する術として解釈でき、そのとき演者は無意識のうちにリアルタイムの創出を行っていると考えられる。

3-4. 第3節まとめ –ダンサーの鼎話的意識構造

ここで、「離見の見」をもとにダンサーの意識構造を考察する。上演を行うダンサーは、肉眼で見えるものに注意を向けている「我見」と、観客の視点に立つ「離見」を協働させていると考えられる。この二つの「見」によって得られる情報を無の場所へ映し、そこから新たな「見」が生じる。これが「離見の見」であり、この新たな「見」の成立には、「観客」の存在が不可欠であると言える。

つまり、ダンサーの意識内では、「我見」による体性感覚、観客の存在と観客のまなざし（「離見」）、そして二つの見が反映される新たな身体像、という三者構造が存在すると考えられる。

こうした意識構造について、山崎は、演劇における俳優の意識について研究を行っている。山崎もまた、演劇の表現において、三種類の人間が参加しているとする。すなわち俳優自身、相手役の俳優、観客である。演じるには相手役の俳優に対しての表現が発せられなければならない、しかし表現として成立するにはその対話を眺める存在としての観客が、対話を受容すること が必要なのである。（山崎、1988、pp. 32-33）山崎の著書には、舞踊についての記述があるが、舞踊の場合はこの鼎談構造は当てはまらないと述べられている。なぜなら、二人のダンサーの相互のやり取りは表現そのものにはなりえず、対話を表現とする演劇とは異なっている。舞踊の場合は、ダンサー間の対話は問題の中心にされず、観客へ直接的に伝達される表現として捉えられる。ここでは鼎談的構造をみることはできず、二者間の対話として解釈されている。

しかし、これまでのエンタテインメント、「離見の見」の論を踏まえると、舞踊には山崎の述べるような二者の双方向の対話ではなく、独自の表現構造を見出すことができると推察する。

高田（2010）は、「舞踊における鼎話的表現」として、独自の表現モデルを作成している（図1-2）。山崎が俳優①・俳優②・観客という三者で構造化したのに対し、高田は市川（1993）に依拠し、①演技者の身体（対他身体） ②離見の見がなされた演技者の身体（私にとっての私の対他身体） ③観客の身体（他者の身体）という3者を設定する。「我見」と「離見」が総合的に作用した「離見の見」がなされることによって、演者は見られている（こう見えていると考えられる）身体をイメージできるはずであり、観客もまた、そのイメージに従った演者の表現を受け取っていると考えられることができる。

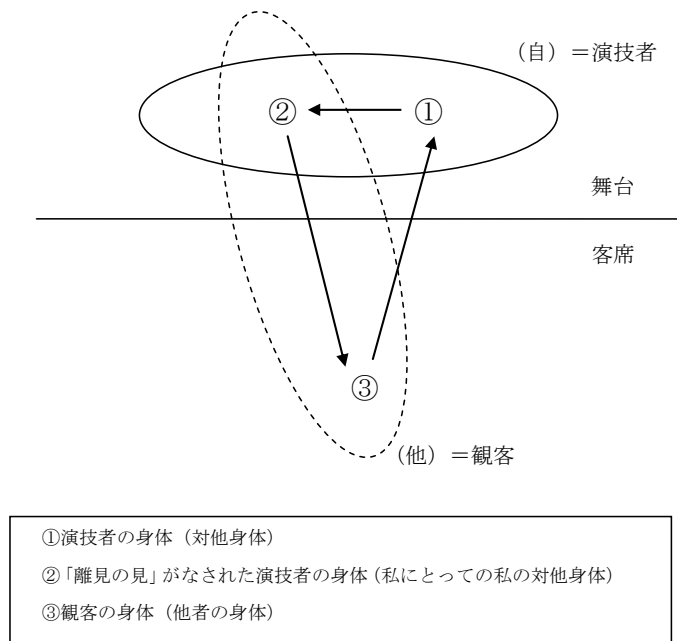


図 1-2 舞踊における鼎話的表現
高田 (2010) 作成

舞踊における「心身一如」を考えると、「心身一如」の「心」は、イメージされる身体、つまり「離見」によって得られる、自己の身体が「観客に対して整合的に踊る姿」のイメージであり、「身」は内観される身体（内側から感じられる身体）であると仮定できる。思い通りに踊るということは、「こう踊りたい」という意識と、実際の踊りの間にずれがないことを意味するということを踏まえると、舞踊における心身一如とは、「離見」的身体（イメージ）と「我見」的身体（感覚）が一致することであり、またリアルタイムの創出でもありとえられる。訓練を積んだダンサーは自らの内部にもう一つの身体を作り上げ、自ずとこのような三者構造を形成し、観客とのエンタテインメントを可能にしていると考えられる。

また、①と②が一致しているという視点で考えると、実際に発現している場では不可分であるのかもしれないが、この二つの身体の間にもエンタテインメントが生じているのではないかと考えられる。自己の内観される身体は、「離見」による身体イメージと、場所的領域において非分離であり、そこにはお互いを一致させようと引き込みあう働きを見ることができよう。(図 1-3)

このように、舞踊する身体においては、ダンサーの表現は「鼎話的構造」を示していると考えられる。

また、この構造において、まずダンサーは自身の踊る身体と、離見によってイメージされる身体とのずれをなくそうとし、結果的にこの二つの身体は引き込み合うと推察する。ダンサーの中で場に整合的な舞踊を理解し、発現がなされたときには、観客とダンサーの間にエンタテインメントが生じるのである。そのためにダンサーは自己の身体意識から離れ、場から自己をとらえ、動きへ還元していく。このはたらきが意識的ではなく、直観的に行われるとき、ダンサーは創造的直観が働いた「無心」状態で踊っていると言える。身体の動きと心が一致する、心身一如を可能にするダンサーとは、このように心身構造を変換させ、「場の了解」を行うことによって到達す

るものであると考えられる。

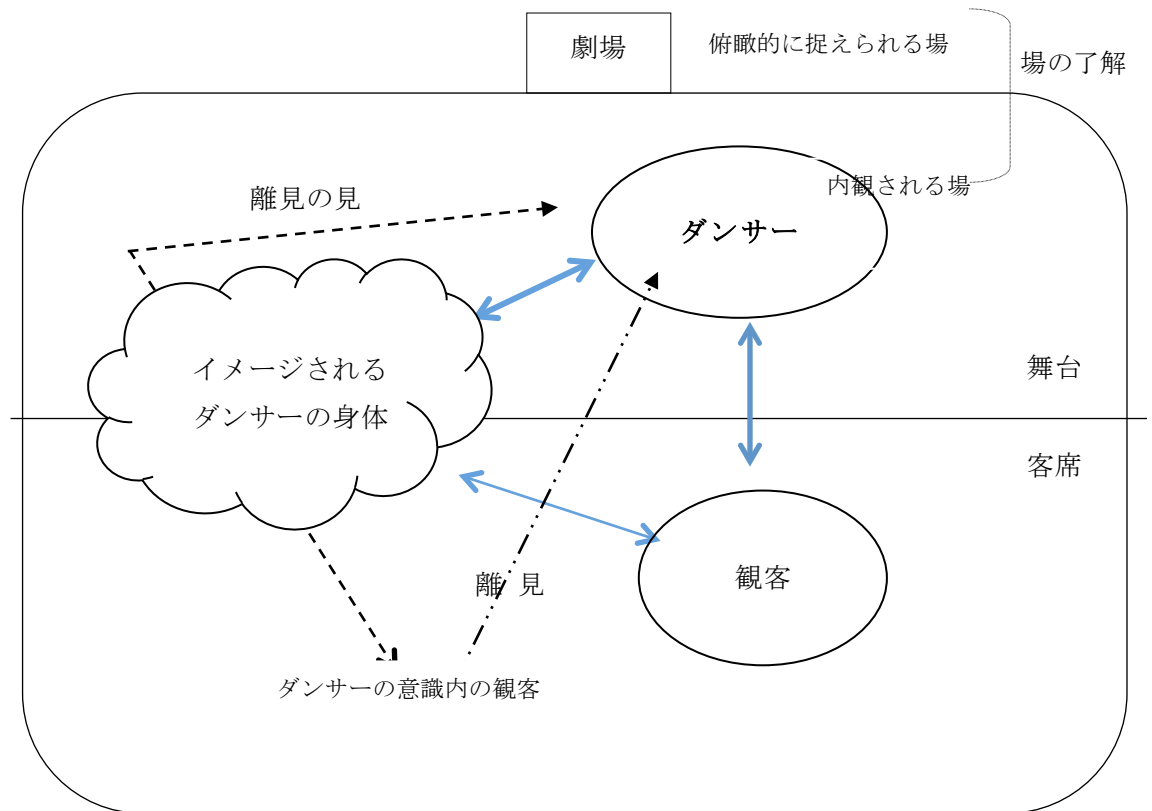


図 1-3 舞踊における鼎話的意識構造

↑↓ : エンタテインメント

章括

まず、訓練過程にあるダンサーが、心の動きと身体の動きが一致した状態、「心身一如」に至った存在として踊ることを目指していると仮定すると、ダンサーは稽古によって創造的直観が生じる境地へ向かっていると考えられる。それは、日常においては意識の底層にかくれている「くらい意識」へ目を向ける作業であるにとらえられる。身体を訓練することによって、普段は無意識的に動いている情動や自律神経系のはたらきをコントロールできる状態へと向かうのである。また、この「くらい意識」がはたらくのは、無意識的領域を意味する「無の場所」においてであり、この領域において場所的自己があらわれるとされる。日常的に意識される自己意識に対して、この場所的自己が「本来的自己」であると湯浅は述べた。ダンサーは心身一如を目指して稽古する中で、自ずと本来的自己を表層化しようという動きが生じると考えられる。

このような本来的自己が働く次元においてダンサーが踊るとき、まるで何かに突き動かされるような、我を忘れたかのように夢中になりつつも、自然に踊れるという状態へ至ると推察できる。この状態は、ダンサーの身体が創造的直観によって動かされているのであると解釈できる。湯浅によって、創造的直観とは、心身関係における二重構造が逆転する際に生じることが論じられていることから、ダンサーは稽古を重ねることで、その心身関係が変容し、特有の創造的直観が生じるのではないかと考えられる。このとき、普段は主体化されている「心」が主体性を失い、身体が主体的に働く、という主客の逆転がおこっている。このような身体の主体性がより発揮できるのが舞踊活動であると考えられ、ダンサーは観客の身体をも巻き込んで、その「場」全体へと作用するのである。

観客を前にした「直観」の発動について、世阿弥は「無心」になる状態として論じている。世阿弥は能の上演によって、演者と観客がともに「無心」に至り、ひとつに溶け合うような次元を目指したと言える。よけいな心の動き（我心）を観客に見せず、自分自身にも隠すようにすることによって、流れくる直観に身体を委ねることができる。このように、工夫しようとする心をまず消し去ることで、創造的直観を導き出す新たな心身構造が現れるといえる。創造的直観は稽古を繰り返すことで至りうるものであるが、能の演者と同様に、ダンサーは意図的に日常的な「我心」を消し、直観を導く工夫を行っていることが示唆される。

ダンサーと観客との関係は、場の理論から言えば「自他非分離的」になりうる。ダンサーが無心で踊ることで身体的な同調が生じ、二者間にエンタテインメントが生じると言える。観客との関係性が特に重視されるという点で、創造的直観がはたらく様々な場面の中でも、舞踊上演には特殊なコミュニケーション形態をみることができよう。「無心」で踊ることが最終目標ではなく、上演において観客を引き込み、エンタテインメントを生じさせることが目指されると考えられる。世阿弥は演者と観客の自他非分離状態を「見所同心」とし、舞台上で演者がすべき工夫を説いている。世阿弥の論に依拠すると、ダンサーはまず肉眼で見える身体だけでなく、自ら見ることがかなわない身体の全体像を捉える必要がある。世阿弥は「目前心後」としてその心得を論じて

おり、目は前を見ながらも、意識は身体の後ろ側へもっていくように指示するのである。また、見ることのできない身体を見るにあたり、世阿弥は観客からどのように見えているかを意識するように説く。これが「離見」であり、肉眼で見る「我見」から離れることを意味する。さらに、我見と離見の二つの見から得た情報を統合し、その場を俯瞰的に捉えるのが「離見の見」「見所同心の見」であり、客観的にその場を「見る」ことが、舞台上の演者には求められていると言える。実際に場をとらえるのはダンサー自身の身体感覚である。視覚、聴覚、触覚などから得られる情報や、筋肉や内蔵感覚、重力から得る「内部感覚」(身体図式)、また、観客の視線から見たイメージ上の身体の「見え」(離見)などのさまざまな情報を、場所的自己の領域に映し出すことで「場」をとらえ、「場」から自己を見る。言い換えれば場を内観しているのであり、エンタテインメントを生じさせるダンサーは、場を内観することによって、その場に整合的な舞踊を瞬間ごとに生み出していると考えられる。このようなダンサーは、「場」を了解し、リアルタイムの創出を行っているといえる。また、このときダンサーは、踊っている自己の身体(内部感覚)、離見によってイメージされる身体、そして観客の身体という三つの視点へ意識を向けているといえ、ここに舞踊特有の鼎話的構造を見ることができると考えられる。

以上のように、心身一如として現れるダンサーの身体(舞踊する身体)は、心身の訓練=稽古に裏打ちされ、特殊な心身構造を有していることが示唆された。

第2章 舞踊する身体の構築プロセス

第2章では、第1章で示された舞踊する身体の様相を前提とし、ダンサーが舞踊の訓練を積むことでどのようにその心身を変容させていくかを探ることとする。まず、第1章に引き続き湯浅の身体論を参考とし、中でも特に修行論に着目することとした。ダンサーが行う稽古内容を、湯浅の述べる修行に一致すると捉えたとき、ダンサーが熟達していく過程はどのように説明しうるかを考察する。次に、Parviainenの著書から、特にダンサーの発達過程について述べている部分を扱い、実際に舞踊経験をもつ Parviainen の理論と、本研究における舞踊する身体論との関連を示す。そして、生田らが分析する、日本の伝統芸能における「形」と「型」の習得と、ダンサーが行う稽古との共通性を、これまでの考察をもとに検証し、舞踊する身体を獲得に向けたダンサーの稽古および心身の変容を探ることとする。

第1節 「修行」としての舞踊

舞踊する身体へと向かうダンサーは、稽古を行うことによってどのように変化していくのか。

まずは第1章に引き続き、湯浅の身体論の中でも特に修行論に着目し、舞踊の稽古を東洋における修行の概念に照らして考察を進めていくこととする。

1-1. 湯浅泰雄の修行論

「修行」の概念は、鳥が卵を温めてヒナをかえす現象を意味すると言われる。サンスクリット語では修行は *tapas* と表すが、抱卵、孵化を意味し、新しい自己を自分自身の中から誕生させる創造的なはたらきを説く言葉である。(湯浅、1982、pp. 647-648) 湯浅によれば、修行とは、瞑想によって心身関係の基底的構造のメカニズムを実践的に探求し、それを顕在化してゆく過程(湯浅、1990、p. 276)であり、その本来的自己における直観のはたらきから、日常における自己を捉えなおすことが可能になるのである。

湯浅は深層心理学を論じるユングを取り上げながら、東洋にみられる「自己変容」の特徴を次のように述べている。

「心身の諸機能の訓練を通じて、その根底深く蔵された自己の多様な可能性、すなわち人格の潜在的諸位相を顕在化し現実化させてゆく実践的な人格変容の努力である。(…) 仏教に代表されるような東洋の諸哲学は、元来、修行という実践的場面で得られる、日常的経験のあり方とはちがった新しい(たとえば幻視とか悟りといった)経験についての理論的考察から生まれてきたものであった。」(湯浅、1982、p. 648)

西田哲学における行為的直観(創造的直観)もまた、訓練を積んだ先に、非日常的なはたらきとしてあらわれるものととらえられていた。この行為的直観へ向かう過程を「修行」としてみる

と、「修行」とは「心身の諸機能」の訓練であり、日常においては表だって意識されることのない、くらい意識（基底的構造）にはたらきかける「実践的な人格変容の努力」ととらえられる。第 1 章で述べたように、舞踊する身体は舞台上で行為的直観を体験しうるものであり、ダンサーは、日常では意識することのない、くらい意識にはたらきかけるべく稽古（心身の訓練）を行っていると考えられる。したがって、本研究における舞踊する身体は、湯浅の述べる「修行」に類似したプロセスを経て目指されるものであると推察する。

第 1 章で述べた「心身関係の二重構造」に照らして考えると、修行とは、「行為」と「直観」における主客の逆転を可能にする方向へ促す実践的活動と考えられる。湯浅によれば、無意識の領域である「くらい意識」とは、生理学的には自律神経系の機能に通じており、普段コントロールされることはない。したがって、修行とは、普段は意思が介入しない自律系の作用を、意識的にコントロールするための訓練¹³としてみることができる。（湯浅、1982、pp. 649-652）

湯浅の論の中心となる「心身一如」を舞踊において考えると、第 1 章では、「我見」的身体感覚と「離見」的身体イメージの一致として解釈がなされた。ここでさらに、「修行」によって目指される心身状態として「心身一如」をとらえるならば、「我見」的身体感覚を自ら把握しコントロールするということは、思い通りに身体が動かせるという状態にとどまらず、普段意識されることのない身体機能を意識的にコントロールできる状態を意味しているといえる。湯浅によれば、「修行」とは、このような主客の二元性、物心の二元性を超えた非日常的経験を実践的努力によって目指すことを意味しているのである。

「道元のいう参禅による「身心脱落」の体は、日常自然な経験の場で直接に与えられているものではない。それは修行という特殊な実践的手段を通じてのみ体験可能な経験である。その意味においてそれは非日常的あるいは超日常的な、したがって異常な経験とよんでもよいであろう。すなわち、修行は、日常的経験の場から超日常的な経験の場へ至るための不可避の通路であり迂路である。（湯浅、1990、p. 152）

湯浅は、禅修行における瞑想や、ヨガ修行を例に挙げ、「修行」とは、身体的技能の訓練というよりもむしろ、身体の訓練を行うことで「情動、心情の能力」を訓練するはたらきとしてとらえている。（湯浅、1990、p. 287）

湯浅はまた、日本の芸道論にもこの「修行」的思想をみる。「芸の稽古」は「道」に例えられ、いわば人間完成に至るまでの修行である。さらに、武道における技能訓練や、学問においても、根本の思想は同様であるとされる。つまり、「修行」による心身の訓練は、結局は「人格」へと向かっているものであり、身体の技能的訓練のみが目的とされてはいないのである。能力が優れてい

¹³この無意識的領域のはたらきは、メルロ＝ポンティが「身体図式」として言い表したものに通じていると湯浅は指摘している。「認識される身体の底に「習慣的身体」が存在するのであり、習慣が身につくことを「身体図式の更新または組み換え」ととらえた。」（湯浅、p.655）

ても、心情に問題がある状態を無視しているならば、それは修行とはみなされず、危険な訓練となる。修行とは、身体の訓練と捉えられがちであるが、情動あるいは心情の能力を訓練し、支配できるようになるためのはたらきとみるべきであると、湯浅は主張する。

「おそらく近代的人間観において最も無視されているのは、情動の能力が人間性において占める役割であるといつてよいかもしれない。（…）我々の立場からいえば、心情の才能というものは、過去の宗教において『愛』とか『慈悲』といった言葉で説かれているような、人間関係に心の平和と調和をもたらすような能力といつてよいものであろう。そこに人格の核心にふれる問題がある。」（湯浅、1990、p. 288）

「修行」の目指すところは、単に行為的直観（創造的直観）が可能となる領域に加え、その中心となる人格形成の部分を含んでいることがわかる。言い換えれば、心情の能力を自覚し、自己の心身観に基づいて世界とかかわれるということが、すなわち身体的技能の発達や芸の熟練へ結びつくと言えるのである。

また、本来的自己における創造的直観を体験するとき、自己の身体と他者の身体の違いは消滅するとされる。「修行」を積むにつれ、「心」の主体性は克服され、「身体」は「客体」ではなくなってしまうからである。

「自己の身体と他者の身体、自己という存在者と他者という存在者の存在の違いは消え去り、すべての存在者は超越的なものの輝きによって透明にされた全一なる光明体と化するのである。」（湯浅、1990、p. 273）

つまり、修行を行うことによって、修行者の心身は主客二元性を超え、また他者の身体との区別をも超え行く可能性を含んでいる。

舞踊する身体においても、第1章で示唆された心身状態へと至るべく、ダンサーが行っている稽古は、「心情」をコントロールするための「修行」的要素が含まれていると考えられる。世阿弥が述べる「離見の見」とは、日常的自己における意識の働きを消し、その結果生じる新たな心身構造によって至りうるものであった。日常的意識を一旦消した先の創造的直観を体験するべく、演者は日々の稽古時から「万能を一心につなぐ」ことが求められるのであるが、このような一連のはたらきを「心情」のコントロールとしてとらえた時、上演へ向けてダンサーが行う稽古は「修行」として捉えることができると考えられる。

1-2. 芸道・武道における「修行」

世阿弥は能の上演・稽古について論じたが、湯浅は、能に限らず、日本の伝統芸能には「修行」の思想がみられると述べる。芸道において、その人間観は禅宗に影響を受けているとされ、「稽古」

の捉え方もまた、禅の修行に通じている。

以下は世阿弥の『風姿花伝』の一部である。

「問。能に花を知る事、此（この）条々を見るに、無上第一なり。肝要也。又は不審也。是、いかんとして心得べきや。

答。此（この）道の奥義を極むる所なるべし。一大事とも秘事とも、ただこの一道なり。

(…) 先（まづ）、七歳よりこのかた、年来稽古の条々、物まねの品々を、能々（よくよく）心中にあてて分ち覚えて、能を尽くし、工夫を極めて後、この花の失せぬ所をば知るべし。この物数を極むる心、則（すなはち）花の種なるべし。されば、花を知らんと思はば、先（まづ）種を知るべし。花は心、種は態（わざ）なるべし。」（世阿弥、『風姿花伝』、1974、p. 37）

能において目指される境地は、様々に語られているが、世阿弥の伝書において「妙」「面白き」「無心の位」と同義として用いられつつ、特に多用されているのが「花」である。注目すべきは、「花は心、種がわざ」であると述べられている点である。「花は心」における「心」が意味するところは、様々な解釈が存在するが、馬場は次のように解釈する。

「本来、芸道の本筋は論理でもなく、理念を得ることでもなく、あくまでも稽古を積むことによって、体で、わざで、芸の場で、『花』が何たるかを会得するのが本筋である。」（馬場、2003、p. 117）

「要するに、身につけた芸の数々を生かして『花』と咲かせるのは『心』ひとつの工夫にある。時により、場により、芸を新しくして工夫する演技者の主体、それが何よりも大切な問題なのである。」（馬場、2003、p. 118）

花に至るためには、「わざ」（種）が必要条件であるが、単にわざができるようになれば「花」が得られるということではなく、最後に必要になるのは「心」、「芸を工夫する演技者の主体」である、ということである。

以上をふまえ、まずは「花」と「わざ」についての概念を、生田（1984、1987）の論を参考として整理しておきたい。

生田によれば、「花」には二つの要素があるとされる。すなわち、「態（わざ）」から出てくる「花」と、「心」から出てくる「花」である。「態」は身体で覚えこむことであり、「態」から出てくる花は姿かたちや声、鍛えられた身体から出てくる「時分の花」である。それに対し、心から出てくる「花」は、『いつ』、『どこで』、『誰に』見せるかを考慮すること（生田、1984）を意味している。

1章の論との関連から言えば、心から出てくる「花」とは、場に整合的な演技を生み出す力を表していると考えられ、この場合の「心」とは「場の了解」を含んだ意識の働きを意味している

と推察する。

能における「花を知る」という働きは、このような「心と態」の対を知ることである、と生田は述べている。

しかし、演者側の感覚としては、必ずしも二分された知ではないと推察される。身体の動かし方を知ることと、「場の了解」を体験的に知るということは、観客を前に上演を行う際に、別次元で発揮されるのではなく、有機的に統合して発現するものであろう。稽古の成果および心情が同時的にはたらくことでエンタテインメントが生じ、演者は自己にとっての「花」を知るに至るのではないかと考えられる。

この能における「花」にあたるような「知」は、他の伝統芸能の世界にもそれぞれの独自のかたちで存在している。それを生田は「わざ」とし、また「わざ」の世界における「型」と同義であると考察している。

「(『わざ』の世界とは) 単なる身体技術あるいは身体技能の習得および教授(『形』の習得および教授)を超えた、『わざ』の習得及び教授(『型』の習得及び教授)を共通に目指している世界をも指している。」(生田、1987、p.8)

「形」と「型」の違いについては後述することとするが、生田は「形」ではなく「型」の習得に特に着目している。生田の論において、「わざ」を知することは「型」を習得することとほぼ同義であるとされている。世阿弥が「わざ」を種とし、「心のはたらき」を花に例えたことから、わざとは、その芸に特有の表現形態のあり方を指していると考えられる。第1章との関連から言えば、舞踊における「わざ」とは、身体の動かし方としての技術的な意味を含みつつ、舞踊を通して世界にどのようなはたらきかけるかということを意味していると考えられる。舞踊において「わざ」を知るということは、ダンサーという存在のあり方を、訓練によって得られる「技能」だけではなく、長期的な稽古、舞台上で上演する体験によって知ることであると言える。この「わざ」を知ること、最終的には「演者自身の主体・心情」が演技に効果的に作用し、「花」を得るのではないかと考えられる。こうした思想は、「心情」のコントロールを目指す「修行」の概念とも通じていよう。

この「主体」がはたらくことで「花」を得たと言えるのであれば、「花は心」の「心」とは、世阿弥の論じる「有主風」のはたらきが関連していると考えられる。「有主風」とは「わざ」を体得し、それを自分自身の能として見せることで得られる、主体的な「風体」である。

世阿弥の伝書にもみられるように、「わざ」の習得は、まず「形」の模倣から開始されると生田は主張する。能に限らず、芸道では師匠の身のこなしや舞姿を見たまま模倣することから開始されることが、伝統的に行われてきているのである。

したがって、芸道における「修行」には、「わざ」と呼ばれる特有の「型」の習得と、一連の活動における心情のはたらきを体験的に理解する、という二側面が存在すると言える。そして「型」

の習得にはまず「形」の習得が「模倣」によって目指されるということが示唆される。湯浅の述べる「修行」は、芸道においては以上のような背景のもと、実際の行為の中で心身関係を変化させながら進むということであろう。

また、湯浅は、武道の修行においても、その心身関係の 捉え方は通じる部分があるとする。

武道の「修行」にも、「模倣」から始める「形稽古」が存在する。「形」を知ることによってまず身体の動かし方を知るのである。しかし、芸道と武道の異なる点は、目指す心身構造にあると考えられる。内田（1996）によれば、武道が目指しているのは「マイナスの心身一如の克服」である。武道において、心の緊張や不安が身体に現れ出てしまうことを避けなければ、敵との勝負に敗れる可能性がある。したがって、真剣勝負の場では、心の働きを介せずに、反射のように身体を反応させることが目指されるのである。そのため、心と体を切り離すように稽古がなされる。身体訓練は、「型」の動きが反射的に、無意識に出てくるようにするためのものである。内田によれば、「武道的身体」の理想は、『意味』を一切無視して、刺激だけにオートマティックに反応する身体（内田、1996、pp. 13-14）であるとされる。

『それは中枢からの指令抜きで、手足を動かす』ということである。身体が知覚情報を『現場で処理する』ということである。澤庵はこの『非中枢的』な身体運用方を『石火の機』という言葉で言い表している。（…）身体的な刺激に対して、身体が（『心』を介在させないで）瞬間的に応答するような心身構造のことである。（…）運動（『はい』と答えること）はするが、反省（『何の用だろう』と思索すること）はしないような心身図式を身体運用の理想と考えた。（内田、2001、p. 111）

一見すると、芸道と武道の身体は異なっているようにも見える。しかし、湯浅の述べる「心情のコントロール」を、プラスとマイナスの両方の意味でとらえると、共通点が見えてくる。芸道（能）においては、「思うがまま踊る」こと、心の働きが身体へとズレなく反映されることが目指される。武道においては心の緊張や意識を介さない瞬間的な身体の応答が求められる。これらはどちらも、日常における心の働きを一度「消す」、「離れる」ことによって新たな心身状態が生じていると言える。武道においては「木人」（人形）が操られて踊るかのように、何も感じずに反応するということが理想とされた。心の働きを「消す」ということを意識的に行いつつ、身体の動かし方を察することができる、という点は、「離見の見」へ向かう意識構造に近いと推察する。内田は、武道における身体の動きを感得する過程について、次のように述べている。

「（…）この複雑な運動は、上肢を意識的に操作してみてもなかなかできない。しかし、想像的な『私の外部』に支点を移し、一時的に『私』を消してみると、その感じをつかむことができる。」（内田、2001、p. 113）

このように、「我心」を消し、客観的に自己をとらえる、という働きは世阿弥の「離見」の作用と一致する。武道であれ、芸道であれ、「修行」の概念には、西田哲学でも説かれた「自己否定」の論理が存在していると言えよう。そして、この一連の心身構造の変容は、身体の動きを先立てて行われる、という点も共通していると考えられる。身体を先立てる訓練において何が生じるのか、内田は次のように述べている。

『私』が『私』である限り、つまり『母国語』的な身体運用に繫縛されている限り、武道の稽古は身体的な苦痛以外のなにももたらさない。それは（…）動かせる身体部位を動かさず、統御できない身体部位を統御しようとする被虐的なエクササイズに過ぎない。

しかし、武道の修行が、『母国語』的な身体コードをはずし、『それ』としかいいようのないものに同調してゆく『自己異化』であることを理解したときに、不意に快楽の経験が訪れることがある。

自分にとっての『自然な身体運用』と感じられていたものが『民族誌的奇習』にすぎないことを覚知したとき、自分の身体は『それ以外のコード』でも動くことができるという事実を知ったときに、私たちは体感の『ずれ』のようなものを感じる。『私』が『私のものではない身体』を生きる経験。それは長期にわたって組織的な訓練を積み重ねてきたものだけが味わうことのできる、ある種の至福の体験である。」（内田、1996、p. 18）

このように、芸道や武道にみられる「修行」とは、まず「模倣」によって身体を日常的な「形」からはずし、その道にふさわしい動かし方を身体に覚え込ませることから開始される。その稽古を繰り返し、現場の経験を踏むうちに、「型」「わざ」を知り、特別に意識することなく動きが出てくるような状態に至るのである。こうした「型」を習得した上で、稽古者は創造的直観を体験しうるのであり、湯浅が述べた心情のコントロールが可能となっていくのである。芸道においては心の働きを「消す」ことによって生じる新たな心身構造によって、「無心」状態で舞うことができるとされる。武道においては、心の働きを完全に消し、身体そのものが瞬間的に動きを察知する能力が備わるとされる。芸道、武道いずれも、「形」から「型」、そして「心情」のコントロールというプロセスを見いだすことができる。

1-3. 第1節まとめ -舞踊における修行

湯浅の論から、東洋思想における修行とは、世界との関わり方を心身関係から変えてゆくことと解釈することができる。したがって、舞踊においても、その稽古において目指されるのは、自らの身体への意識、心身関係の構造に変化がもたらされるような次元であるといえる。

舞台上で「創造的直観が身体的行為を先導する」ような行為的直観の次元に至るために、ダンサーは稽古の中である種の「瞑想」を行い、日常的な自己ではなく本来的自己へと近づいていく。日常経験における「明るい意識」ではなく、その底にある「くらい意識」を表層化することが可

能となると、「舞踊する身体」に至ることができると推察される。前述のように、「舞踊する身体」に至るダンサーは、世阿弥の「離見の見」を通じて、ある無心状態になることが示唆されている。こうした無心状態における演者は、湯浅が述べているように、「舞台に舞っている身体の「形」がそのまま「心」を意味する」境地にあると考えられる。舞踊における心身一如へ向かうには、訓練において心のはたらきを身体のはたらきによってコントロールする必要があると言えよう。湯浅は、「くらい意識」へ降りていく訓練を「瞑想」としたが、舞踊においても、何らかの形で「瞑想」に近い実践的活動がなされることが考えられる。

実際に修行が行われる際には、身体のあり方が重視される。湯浅によれば、「形」に従って身体を訓練し、それによって自己の心の在り方を正してゆくことが修行の出発点となる。(湯浅、1990、p. 153) 瞑想とは、座禅を組み呼吸をコントロールするという身体的行為を伴う。つまり「形」に従うことによって身体を心に先立てると言える。それにより、日常的な自己のあり方が非本来的であり、身体は「理性的意識の支配に属し得ない「客体」であること」を体験的に気付くのである。修行とは、ある「形」に入ることによって本来的な心身関係を得るという試みである。心情の能力を訓練する、ということは、身体を心に先立てることによって目指される作用であることがわかる。

湯浅の論に従えば、舞踊における訓練も身体の形を先立てて、内的自己の働きを促す作用を持つと考えられる。例えば、クラシックバレエにおいてはかならずバーレッスンが存在し、プリエ、タンデュといった一連の「形」に沿った訓練が行われている。このように身体を「形」に従わせることは、ダンサーの身体にとってどのような意味を持つのか。また、舞踊における訓練は、具体的にはどのようなプロセスをたどるのであろうか。

第2節では舞踊の稽古における心身の変容を、ダンサーの視点から見ていくこととする。

第2節 Jaana Parviainen によるダンサーの practice of the self

第2節では、Jaana Parviainen (University of Tampere) 著『Bodies Moving and Moved』(TAMPERE UNIVERSITY PRESS、1998) を取り上げ、現象学的視点から舞踊の訓練を考察することとした。Parviainen は、practice of the self という概念から、舞踊における訓練と、それに伴う変化を、ダンサーや振付家の視点で論じている。著者は哲学等(「The philosophy of movement, phenomenology, epistemology」)を専攻しているが、自身もコンテンポラリーダンスを習得し、実技の授業をも教えている¹⁴ため、現象学的視点を持ちつつも、実践者の視点で論じられていることがこの著書の大きな特徴であると言える。

Parviainen の理論の根本は湯浅の修行論に近く、本研究における舞踊する身体を、ダンサーの身体感覚として具体的に考察ができると考え、取り上げることとした。

2-1. 舞踊する身体と身体の変換 (transformation of the body)

Jaana Parviainen は、舞台上で踊るプロのダンサーは、観客を納得させる舞踊を見せるものであり、ダンサーはそうしたプロのダンサーに近づくべく訓練を行うものだと主張する。そのため、Parviainen が目指すべきとしている「プロのダンサー」は、筆者の考える「舞踊する身体」に近い概念であると捉えられる。

Parviainen は、観客を納得させるダンサーであるためには、「身体の変換 (transformation of the body)」が必要であり、身体の変換がなされることで、ダンサーは固有の表現を可能にするとしている。本研究においては、Parviainen の舞踊訓練についての論、身体の変換のプロセスを「舞踊する身体」へ向かう過程の分析論としてとらえ、考察を行うものとする。

Parviainen は、Michel Foucault の論に依拠し、身体を語る上で「body politics」の概念を重要視している。Foucault 曰く、身体とは社会によって半ば強制的に形成されていくものであり、あくまで従順な、道具としての身体を前提として論じている。しかし、Parviainen はメルロ＝ポンティの「生きられた身体 (the lived body)」の概念を中心に据えており、人間の身体とは、社会に形成されるのみではないと主張する。人間が社会の中で生活していく上で、文化や慣習から何らかの影響を受け、それぞれの社会に固有の身体性がみられることは様々な研究者が論じてきた。しかし Parviainen は、身体をただ受動的なままではないものと捉えている。そのため body politics という概念を、「社会によって操作され、抑圧され、習慣づけられた身体」として、否定的にとらえている。Parviainen は舞踊を現象学的に分析する際、個それぞれの経験を身体で感じ取り、その経験的身体をもとにつくりあげられるアイデンティティ＝「身体的自己」の理解が必要であり、生きられた身体・経験的身体から舞踊を考えていくべきであると主張したのである。

しかし、自ら省みることができる身体的経験を、単純に理解するのみでは不十分である。

¹⁴ University of Tampere ホームページ (<http://www.uta.fi/english/index.html>) を参照したものである。

Parviainen によれば、舞踊の訓練において、この body politics＝抑圧された社会的身体が存在がプラスにもマイナスにも働くとされる。訓練の過程でこの社会的身体が大きな壁となり、ダンサーは自らの身体に対し挫折感を感じることもあるとされる。ここで重要なのは、社会的身体に気づき、その影響を知り、舞踊活動を通してそれを克服・変換していくことである。湯浅の言葉で言えば、思い通りにならない「重い」身体が、社会的身体の一側面であるにとらえることができる。「模倣」として修行を開始した際、なかなか「形」通りに身体が動かない場合がある。これは、社会的身体の克服がなされていない状態であり、修行を重ねることによって、自身の社会的身体に気づくと言える。

近代日本における暗黒舞踏においても、社会的身体と同様の概念が「桎梏」という表現でとらえられ（三上、1993、p. 77）、そこから身体を解放することが目指された。

「…身体の物理的制約は、自由な表現行為の根本的な妨げとなる。そのため、身体の生理によって想念を表現しようとする舞踊家にとって、身体は桎梏となる。

そして、この身体の桎梏からの解放が、舞踊家にとっての命題となり、いかにこの桎梏から解放されるか、つまり、いかにこの桎梏を克服するかということが舞踊の技術となっている。」（三上、1993、p. 77）

このような「制約からの解放」としての身体の変換は、舞踊のジャンルを超えた、共通概念であることが示唆される。三上はこの変換を「なる」身体と述べており、舞踏だけではなくクラシックバレエにおけるアンデ・オール技術もまた、「克服」し「変換」するための手段であるにとらえている。舞踏には人間以外の者に「メタモルフォーズ」という、固有の身体技法が存在していることからみても、「変換」のされ方や技術はジャンルごとに異なることが伺える。しかし、訓練を通じ社会的身体に気づき、打破していくという過程は、舞踊における「修行」において普遍の概念であると言える。

「…この『なる』身体技法とは、身体操作法を意味している。したがって『なる』身体は、バレエや能等の、身体を素材とする芸術表現においてみられるのと同じく、各々の表現形式のために訓練によって獲得される、非日常的身体の一つの在り方であるということができる。」（三上、1993、pp. 77-78）

また内田も、武道において修行が足らない状態を『『母国語』的な身体運用に繫縛されている』（内田、1996）と表現する。舞踊のみならず、武道においても抑圧された身体が存在を知り、克服することが求められていることがわかる。さらに、西平は、「型」の稽古において、初心者がもっている癖のような「有害な型」「既存の型」を克服し、新たな型を習得すると解釈する。このように、ダンサーは稽古によって特定の「型」の習得を目指し、社会的身体が克服されていくと言

える。

Parviainen は、この社会的身体の克服という視点を鍵概念としながら、ダンサーの身体と舞踊の訓練の関連についてより具体的に論を展開していく。

Parviainen は、ダンサーが自らの身体へ向ける意識を「ダンサーの知 (knowledge)」とし、その「知」の獲得過程について論じている。舞台上でよりよいダンサー、パフォーマーとして踊るために、「知」を獲得し、身体の変換がなされるべきであるとする。ここでの変換とは、「身体の再認識及び、支配的な body politics の中でアイデンティティを発見するべくはたらく身体の意図」と、「舞台での上演の際、明確にものやイメージを表現し明示する上での、ある特定の身体技術を使う能力」の両方を含んでいる。後者はダンサーとして舞台に立つ上で必要な、具体的な「能力 (技術)」ということができるが、前者は身体的自己を探ることを意味しているという。

その上で Parviainen は、ダンサーにとっての身体の変換とは、振り付けに芸術的価値を与える能力の獲得だけではなく、人生経験そのものを舞踊へ企投 (project) し、身体としてのアイデンティティを確立することをも意味しており、この「変換」によって、ダンサーは自らの心身構造を根本的に変化させることができるとしている。そして、この変換と身体訓練の関係について Parviainen は次のように述べている。

「徹底的な身体訓練において、ダンサーは、変換のプロセスつまり身体における経験的な変化と、可視的な変化の双方をもたらす、ダンス教育を通過する。この身体変換のプロセスは、動く身体スキルと知識、具体化における目に見える変化もまた生み出す。この過程を通らない芸術家は、社会的に形成された習慣と生活世界によって形づくられた、生きられた身体しか持ち得ない。ダンスの生徒は、彼らの毎日の振る舞いを改め、パフォーマーになるための変換のプロセスにおいて、存在の習慣的なあり方を変えるのである。」(Parviainen、1998)

これらのことから、自ら目で見て認識できる変化 (可視的変化) が、ある特定の身体技術を使う能力の獲得であるとする、身体における経験的な変化とは「生活世界における身体」と「稽古における身体」双方の再認識、すなわち身体的自己の探求であると考えることができる。双方の身体の再認識が達成されることで、身体の変換がなされるといえる。これまでの論で言えば、心身関係の二重構造における主客の逆転によって、ダンサーは直観的に動くことが可能となるが、これが「身体の変換」であり、また「身体図式」の更新としてみることもできるだろう。

Parviainen にとって「ダンサーの知」は身体的知識であり、個人的に形成されるものである。ダンサーは動きの訓練を行い、かつ動く身体を自身で理解することによって、個人的な「知識の身体」が形成されるのである。

Parviainen の「変換」のプロセスは湯浅の修行論と結びつくと推察でき、本研究における舞踊する身体の構築過程とは、「ダンサーの個人的な知」を獲得していく過程を意味していると言える。

2-2. 二つのテクニック

Parviainen は、身体の変換のプロセスを、二つの *body techniques* と、*practice of the self* の概念によって分析しようと試みている。ダンサーが獲得する身体テクニックはさまざまな側面を持ち、それらは最終的に *practice of the self* として包括的に捉えることができる。ダンサーの発達の過程を *practice of the self* として論じた点は、Parviainen の論の主軸であり大きな特徴となっていると言える。

Parviainen は、ダンサーがもつ身体テクニックを二つに分類している。それはすなわち、①生活世界における身体のテクニック (*everyday life body techniques*) と、②ダンサーや振り付け家が使用する身体的テクニックであり、これらは異なるレベルで働くと述べられている。

①は *body politics* の影響を受けた上で、文化や社会に根ざし、日常において具体的に使用されるテクニックである。そして②のテクニックについて、Parviainen は Eugenio Barba¹⁵ の論を参照している。Barba はこの②のテクニックを「*extra-daily techniques*」と命名し、ダンス教師やパフォーマーが自身の人生や独自性、身体の修辞性を発見しうる技術であるとした。この技術は美的身体や対象的身体の機能に影響を及ぼすものであるが、この影響は、機械的に与えられるものではない。生きられた身体は個によって異なり、従って訓練の影響で生じる技術の現れ方も異なる。舞踊に自らの人生経験を企投できる次元へ到達するためには、この影響を個がそれぞれ理解し、自身による反省 (*reflection*) 及び熟考を行うことが必要とされるのである。

Parviainen は、②*extra-daily techniques* を獲得する過程を通らなければ、社会的枠組み、生活世界によってのみ形成された身体しか持ち得ないと述べる。つまり、従順な、受動的な身体をもつのみということである。

ダンサーにはあくまでも①と②の両方のテクニックが必要であり、それによって「存在の習慣的なあり方」を変えていくことができる。「変換」において身体は能動的な性質をもっていると考えられる。このプロセスにおいてはまず、①*everyday life body techniques* の価値及び制限を発見しなければならず、その上で②*extra-daily techniques* の獲得が可能となるのである。つまり、社会的身体の克服を可能にし、舞踊する身体へ向かう具体的なプロセスが、この二つのテクニックの概念によって分析されているといえる。

舞踊活動を行わない人も、平等に①*everyday life body techniques* を持っているが、あまりに自明のことであるために、日常生活のみでその価値および影響を発見することは困難である。ダンサーは舞踊活動を行う中で、自らが育った社会・文化に形成された①*everyday life body techniques* の価値を見極め、②*extra-daily techniques* を使用する確かな方法を見つけなければならない。訓練を行う過程で、自らの身体に染み付いた習慣や癖などが、枷となる場合もあり、また逆にプラスに働く場合もある。重要なのは、普段は客観的に捉えることのない、生活世界の身体を経験的に理

¹⁵ Eugenio Barba : 1979 年に国際演劇人類学学校 (ISTA) を設立。演劇人類学の実践的な探求を行う。主著 “A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer” Routledge, Barba & Savarese, 1991.

解することである。これはむしろ、西平が考察したように、世阿弥の無心へ近づくプロセスに近いと推察する。有の場所が中心となる表層的構造（生活世界）から、無の場所の領域で能動的な直観に身をゆだねることで、非日常の状態から日常における自らの身体を省みるはたらきである。

このように社会的身体の克服も含め、訓練の実践の中で①everyday life body techniques を捉え直すことで、②extra-daily techniques の性質と、身体へ及ぼす影響を知ることができるといえる。そしてこの二つのテクニックは、実際には二分できるものではなく、相互に作用しあい、複雑に絡み合いながら発達していくものと考えられる。

ところで、一般的に舞踊における「技術」というと、様々な捉え方があり、足が高くあがる、より多く回転できる、などの物理的な技術に重きを置く論も見られる。そしてそうした所謂「技術」を獲得すれば芸術家としてのダンサーになりうるという考えも目にする。しかし、ダンサーの発達の様相を考えてみると、①everyday life body techniques というものは、個々の生きられた身体の相違を反映している。生まれ持った身体の違いだけでなく、body politics の現れもひとりひとり異なっており、それによりテクニックの獲得のされ方も異なる。従って、②extra-daily techniques の作用も、個人により異なるため、単純に物理的な技術として捉えるのは誤りであると考ええる。

②extra-daily techniques は、ダンサーが機械的に使用でき、誰でも芸術家になりうるシステムを与えているものではない、と Parviainen は主張している。あくまでも、自身の生きられた身体における「技術」の役割を理解することが重要なのであり、プロのダンサーに近づくためには、訓練における自身の反省と、熟考が必要である、と解釈できる。

2-3. path としての知

ダンサーは、動きについての知識を、実践的な舞踊活動を通して徐々に獲得するとされる。Parviainen は、既にみたように、舞踊の訓練を、誰にでも同じ方法で行われるような、「既製のモデル」として考えてはいない。個々が選びとった、身体そのものに導かれる訓練の実践を、ダンサーの身体の変化（変換）の「道」として考える立場を取っている。

ダンサーの「知」の獲得は、ある地点で終わってしまうものではなく、常に更新され、積み重なっていくもので、それをひとつの道(path)として Parviainen は捉えている。これは、ジャンルの違いに依存するのではない。同じ内容の舞踊訓練が行われていたとしても、ダンサー一人一人によって訓練の受け止め方、訓練の効果の現れ方は異なるものである。Path としてのダンサーの知識は個人によって選択されるものである。その選択は意識的に行われる場合と、無意識に行っている場合とが考えられるが、無意識であれば、それはこれまでの訓練経験や社会的身体から自動的にダンサーの身体が選択したと考えられる。

Parviainen によれば、ダンサーの「知」は、動きのボキャブラリーを学び、学んだ動きを通して生活することによって、身体をそのボキャブラリーに慣れさせるといふ、ある企投(project)である。また、個人ごとに選択される path としての知は、その人自身の能力の発展を導くのである。つまり短期間の訓練のみで獲得されるような限定的な知ではなく、長期的な訓練の中で徐々に発

見され、ダンサー個人のアイデンティティの変化と影響しあいながら発展していく、身体の経験的知であると見ることができよう。

Parviainen は、踊り、演じる身体として自らを慣れさせるために、ダンサーは身体的スキルを維持するような毎日の訓練を要すると述べる。これは、コンスタントに行われている訓練において、1 度でも中断があった場合、身体のコンドディションは瞬く間に変わってしまうからである。しかし、このコンディションの変化は、普段の訓練がどのように身体に影響しているのか、また訓練をしない場合はどのような変化が現れるかということに気づくチャンスにもなりうるという。訓練の場を一時離れ、訓練を行う自身の身体を客観的に見つめなおす機会を得ることができ、また訓練を行わずにいると身体はどのように変わるかを知ることができるからである。

さらに、ダンサーは、訓練のプロセスにある身体に聞き入る（listening to body）ことで、舞踊に自らを企投するための適切な身体テクニックを発見するという。様々な状況下で身体に聞き入ると、個は、訓練の作用と、訓練に対する身体の反応を知ることができる。従って、ダンサー自身が身体について可視的・経験的に理解し、熟考することは、生きられた身体において使用される二つのテクニックの影響を理解できるようにするために必要なのである。身体に聞き入ること（listening to body）は個の思想の具体化のために敏感になる能力、つまり動きの質と身体の変化における違いを受けとる能力を意味していると言える。

身体は訓練のプロセスにおいて「変換」され、動きの質を表現することを可能にし、意味やイメージを内包する動く身体として、表現を行うことができるようになる。身体における「知」、あるいは動きのスキルや知識を獲得するには、ダンサーは、訓練された身体のコンドディションと、アイデンティティを維持する能力を必要としているのである。

さらに、プロとしてのダンサー（つまり舞踊する身体が獲得されたダンサー）は、舞台での上演と毎日の生活の間のずれを処理することが求められると Parviainen は主張する。言い換えれば、二つの身体テクニックがお互いに及ぼす影響を理解し、生活における適切なリズムを見つけ出すことで、日常と上演のバランスを保つことが可能になるのである。プロのダンサーは舞踊の訓練時・上演時のみならず、生活様式をもその身体的自己によって選択していると考えられる。このように、ダンサーにとって重要な点は、日常生活と舞踊上演とが、バランスがとれて釣り合っている状態である。

したがって、舞踊する身体は、舞踊活動を通してのみ目指されるものではなく、生活世界の身体意識も絡み合っているということが示唆される。

湯浅の論を踏まえると、舞踊の訓練において身体を「形」にはめることが繰り返されると、ダンサーは自らの身体に染み付いている社会的身体に気づく。ダンサーはそれを打破しようとする、あるいは利用する中で、動きを通して身体の変化を自覚するようになる。そして段階的にダンサーの「知」が獲得されるわけであるが、それは生活世界の身体意識にも変化をもたらす知である。それは、どの個人においても同じようにみられるものではなく、社会的身体が個々に異なるように、訓練によって培われる「知」の内容も、過程も発達速度も個人ごとに異なるものと解釈で

きる。Parviainen はさらに「practice of the self」の概念を用いてこのプロセスを包括的に論じている。

2-4. 第2節まとめ –ダンサーの practice of the self

Parviainen は②extra-daily technique を practice of the self として理解されるべきとしている。前述の通り、身体の変換とは心身構造が根本的に変化することであり、身体の変化に伴い心情も変化していくと捉えることができる。日々行う稽古が道具としての身体の容貌を形づくるだけでなく、人の実存、世界内存在の存在様式、そして世界観を形づくっているのである。Parviainen にとって practice of the self とは自己が何者かということ、アイデンティティの理解が深まることであり、また心身観の変化に伴って、世界の見方、世界との関わり方が変化していくことである。

このことは例えば、第1章で論じたように、「離見の見」が生じることによって自己を客観的にとらえ、その場に整合的な舞踊を生成するようになるという事象に通じていると考えられる。すなわち、上演経験を重ねることで、うまく振り付けを踊るということだけではなく、観客にどのように見えるのか、自分はどのように見せたいのかを、ダンサーは繰り返し考えるようになる。それは、観客のいない稽古場で完結していた舞踊から、観客が入ることによってひとつの変換がなされた状態であり、つまり上演経験はダンサーの心身関係の変化を促す事象として見ることができよう。このように、舞踊経験を重ねていくことは、身体能力が向上するだけでなく、心情、心身関係に何らかの働きかけがあることがうかがえる。そしてこれは場を内観し、整合的な舞踊を行うことができるようになるための必要条件として存在しているとみることができる。

つまり、単なる身体訓練としてというよりも、practice of the self としての舞踊の稽古を繰り返すことで、ダンサーは観客を引き込む（納得させる、共感を得られる）ことを可能にしていくと考えられる。その過程はまず訓練を通して社会的身体に気づくことから始まり、稽古で獲得されるテクニックと、日常の身体感覚とが相互に作用し、その身体感覚の変容に伴って心情が変化する、という構図を見ることができる。その心情の変化は、自己の舞踊に対する考え方、場の捉え方の変化である。ダンサーが舞踊を通して何を目指し、何を求めるのかということが、心身の訓練を通して変容してことが、Parviainen の主張する practice of the self ではないかと考えられる。

以上のように、ダンサーは訓練を行うことによって、舞踊に必要な技能の習得のみならず、日常の身体のあり方を顧みることになり、そのような身体感覚の相互作用が、practice of the self として心情を変容させていくということが示唆された。第1章では湯浅の論によって、心身関係の構造が変化することで行為的直観がはたらくということをみてきたが、Parviainen の著書に沿って考察することによって、実際の舞踊の現場において、心身の変化に対しダンサーがどのような感覚を得ているかを検証することができたといえる。

第3節 舞踊する身体と稽古のプロセス

第1節、第2節では、舞踊の稽古においてダンサーの身体が舞踊する身体へと変容するさまをみてきた。

しかし、長期的な稽古を実践する中で、具体的にはどのような過程を辿ってダンサーの身体は変容するのであろうか。

芸道、武道などの「修行」の過程の分析においては、少なからず「型」の概念が存在していると言える。「修行」的側面をもつさまざまな稽古において、稽古者は、その「道」に特有の「型」の習得を目指しつつ、「型」の習得そのものが最終的な目標となるわけではない。舞踊においても同様のことが言えると考えられる。

では、舞踊の稽古において「型」の習得とは何を意味し、ダンサー自身は「型」をどのように捉えるのか。筆者は第1章と同様に世阿弥の伝書に着目した。稽古内容は能と舞踊でそれぞれ異なるが、上演へ向けた心身の訓練という点は共通していると言える。舞踊の訓練過程を、身体を先立てていくという修行的思想に基づいた稽古として捉えると、舞踊する身体の構築プロセスを考察する上で、世阿弥の稽古論は有効であると考えられる。

第3節では、世阿弥の稽古理論から舞踊する身体の構築過程を考察する。なお、世阿弥の伝書を読み解くにあたり、その稽古理論を十分に理解することが困難であり、西平直、生田久美子の解釈を参考とした。

3-1. 型の稽古

3-1-1. 「形」から「型」へ

世阿弥の伝書においては、「形」「型」という語は登場せず、「形木」という語が使用されている。

「(…)我(わが)風体の形木のをろそかならむは、ことにことに能の命あるべからず。是(これ)、弱き為手なるべし。我(わが)風体の形木を極めてこそ、あまねき風体をも知りたるにてはあるべけれ。あまねき風体を心にかけんとして、我(わが)形木に入(いら)ざらん為手は、我が風体を知らぬのみならず、よその風体をも、確かにはまして知るまじき也。」(世阿弥、『風姿花伝』、1974、p. 44)

(「ひろくすべての芸風を目標にしようとして、自分の基本をおろそかにするような役者は、自分の能について未熟であるのみならず、ましてや他流の芸風についても、しっかりは習得出来るはずがないのである。」竹本訳、2009、p. 197)

第1節で見たように、「形」と「型」は、その意味も習得される過程も異なる。「型」について

はその表記や解釈が、扱われる世界により様々であるため、本研究においては世阿弥の伝書における「形木」、そして西平、生田の論じる「型」の分析に沿って進めたい。

生田は世阿弥の「形木」を自身の述べる「型」に対応させていることから、本研究においても、世阿弥の「形木」を「形」というよりは「型」に近い意味でとらえたいと考える。

世阿弥は、形木（型）を重要な基礎としていることがわかる。常に基礎の稽古を疎かにしないことで、様々な演技に対応できると述べられている。では「基本」とされる「形木（型）」にはどのような性質があるのか。生田によれば、「形」は「外面的に表された可視的な形態、固有の技術」とされ、型は「現実感を持った人間として生存する基本」、「人間の生活の中で生じてくる『形』の意味」（生田、1987、p.23）とされる。その上で、「型」の習得には、まず外面的な「形」の習得がなされなければならないとする。この形態としての「形」をまず習得することによって、「芸」そのものを表す「型」の習得への道が開けると言える。

「(…) 学習者は各界に固有な技術の体系としての『形』の習得をまずもってしなければならないことも厳然たる事実である。しかしながら、彼らが究極に目指すものは『形』の完璧な模倣ではなく、いわばそれを超えた『型』の習得にあると言わなければならない。」（生田、1987、p. 24）

生田はこのように述べ、社会学者マルセル・モースの「ハビトゥス」の概念に着目し、「型」の習得は学習者が「形」を「善いもの」として認識する主体性が重要であると論じている（生田、1987、p. 29）。身体の動き方としての「形」の模倣は不可欠であるが、模倣された動作の意味を解釈し、「形」を自らの主体的な動きにしていくこと（「形」のハビトゥス化）によって、「型」が習得されるのである（生田、1987、p. 43）

また西平は、「型」と「形」の違いを次のように解釈する。「形」は具体的であり、「型」は実際には「形」として現れるのであるが、「型」は「原理」とであるとされる。そして、「型」は「原理」として存在する一方で、「生きた動体」でもあり、身体の動きに内在するものである（西平、2009、p. 109）。身体の動きに内在するということは、その身体を有する主体の状況によって「型」そのものが変化する可能性を含んでいるということを意味していると考えられる。この点は、Parviainen の「知」の概念に共通している。ダンサーは稽古によって、「型」を含む「ダンサーの知」を得るが、それはダンサーそれぞれの身体に内在するため、個によって「知」がもたらす意味も現れ方も異なるのである。

つまり、主体の身体が動くことで変容していくのであり、ダンサーにとっては身体そのものに内在する「ダンサーの知」としてとらえられているとみることができよう。

具体的な「形」と比べてみれば、「型」はそれ自体が変わっているとみることはできない。「型」はその道の普遍的な原理として、固定した規範として機能する。しかし、規範として存在しながらも、「型」は「変化する」（西平、2009、p. 109）。主体の心身が変わると、内在する身体イメー

ジとしての「型」も変化する。それは厳密には「型」そのものが変わったというよりも、主体にとっての「型」の意味が変わったと考えられる。稽古者は「形」の意味、「型」の意味を、稽古を行いながら解釈し、舞踊活動全体や、芸術としての舞踊における「型」について、身体を介して主体的に理解するとき、「型」が習得されたと言えるのである。

生田は「わざ」の世界における稽古について、まずは「形」の模倣・繰り返しから始められると分析する。この点は世阿弥の伝書にもみられるが、師匠の動きをとにかく真似て、動きそのものを身体で覚え込むことで、その芸の「技能」を身につけるのである。しかし、「形」を模倣するにも、反復練習が必要である。反復によって、「形」と稽古者の間に何度もフィードバックが生じ、「形」を身につけることができる。「形」が身につくということは、模倣された動きを身体が覚えこみ、意識しなくてもその動作を行うことができる状態であると考えられる。

「形」の習得の特徴は、この「模倣」と「反復」にある、と生田も分析しているが、機械的な反復によって習得される訳ではない。この模倣は、模倣する対象に対して稽古者が「価値」を見いだしてなければうまくいかないとされる。つまり、「形」の模倣・反復とは、強制的な模倣・機械的な模倣ということではなく、稽古者がその模倣に意味を感じていなければ、「形」の習得へは至り得ないのである。

「そのような『善いもの』へ向かうことへの同意としての認識があつてはじめて、学習者は自らが模倣する『形』の意味を実感として捉えていくことができるのであるし、またその『形』が当人にとって無意識に近い生物学的な動作になっていく可能性が生まれるのである。」(生田、1987、p. 28)

さらに、この「形」の模倣が、「型」の習得へと至るためには、ポランニーの指摘する「解釈の努力」が必要であると生田は述べる(生田、1987、p. 32)。模倣であった「形」の習得に対し、「形」の本来の意味を自ら探るというのはたらしきをさしていると考えられる。身につけられた「形」が、芸道の修行において何を意味しているか、また「形」の習得によって自己の心身がどんな変化を遂げているかを顧みることによって、「型」の理解につながるという考えであると言える。

「学習者が『形』を自らの主体的な動きにすることができるかどうかは、(…)学習者自身が『形』の意味の発見をすることができるかどうかにかかっているのである。」(生田、1987、p. 32)

『「解釈の努力」』とは、いわゆる説明的、言語的な解釈ではない。(…)身体全体でその『形』の意味についての納得を得たい、積極的に探りたいといった、人間にとってのより開かれた解釈の努力である。」(生田、1987、p. 33)

この点は、Parviainen の listening to the body の考え方に近いとみられる。舞踊においては、身体

訓練（形の模倣）を日々繰り返しながら、身体の変化を自身で判断し、意味を見いだしていく。身体的自己の変化は日常生活における身体にも作用し、ダンサーの社会的身体が克服されていくことで、心身がその舞踊の「型」を獲得する、と考えられる。

さらに、生田は「わざ」についての項で世阿弥の「有主風」の思想に触れているが、「型」の習得のプロセスには、この「有主風」という概念が関わっていると考えられる。

生田は「形」と「型」の習得について以下のように述べている。

『型』の習得と『形』の習得の決定的に異なる点は、手続きの連続を辿るプロセスで、個々の手続きが共通に目指しているところのものは何か、どうしてこのような手続きをふむのかなどについて解釈しながら、しだいに自らの注目を全体的活動の意味は何かという、より大きな目標に移していき、最終的にその手続きの連続を自らが産み出す主体となっていくという点にあるのである。」（生田、1987、p. 36）

『形』の模倣、繰り返しを経るうちに、そこでの目標を自ら生成的により豊かにしていき、そうした目標と要素的活動とを照らし合わせながら、『形』の意味を身体全体で積極的に納得していこうという努力を始める。そして、やがて全体的な活動の意味は何かという、より上位の、より開かれた目標へと自らの注目を移動させていくにつれ、諸細目、すなわち要素的活動については意識を向けなくなり、やがてほとんど意識を介在させない自然な動作としていくのである。」（生田、1987、p. 37）

生田の論を言い換えれば、稽古者は自らの意思で模倣を行うことがなければ、「型」の習得に至ることができないことになる。単なる身体的技能の習得にとどまっているだけでは、その訓練は practice of the self と言うことはできないのである。「型」の習得への移行には、稽古者自身の主体性が必要であり、意図的に「目標の移行」を行う必要があるのである。生田の論に従えば、「形」の模倣が心身の訓練であるためには、ダンサー自身の積極的な解釈が求められると言えよう。

世阿弥は、「形」の模倣にとどまっている状態を「無主風」とし、「無心の位」に至るためには「有主風」が必要であると述べている。以下は『至花道』および『拾玉得花』からの引用である。

「(…) まづ、舞歌においても、習似（ならいに）するまでは、いまだ無主風なり。これは、一旦似るやうなれども、我物（わがもの）にいまだならで、風力不足にて、能の上らぬは、是、無主風の士手なるべし。師によく似せ習い、見取りて、我物になりて、身心に覚え入りて、安き位の達人に至るは、是、主也。是、生きたる能なるべし。下地の 芸力によりて、習い稽古しつる分力をはやく得て、其者（そのもの）になる所、則（すなはち）有主風の士手なるべし。返々（かへすがへす）、有主・無主の変り目を見得すべし。」（世阿弥、『至花道』、1974、p. 114）

「問。稽古の条々に、安き位と云（いへ）り。是（これ）は、無心の感、妙花の所と同意な
るべきやらん。

答。是（これ）は安心也。ただ、無心の感、妙花、同意也。さりながら、其（その）位の
有主風を得てこそ、真実の安き位なるべけれ。無位真人と云（いふ）文あり。形なき位と云
（いふ）。ただ無位を誠の位とす。是、安位。」（世阿弥、『拾玉得花』、1974、p. 189）

世阿弥は、師匠のまねごとにとどまっている状態（無主風）では、その先へ上達することがで
きないとする。有主風に至るには、師匠の「型」を心身で覚え込み、自然に演じられるようにな
らなければならない。「形」の模倣にとどまっていると、稽古者の意思がはたらかず、観客と一体
となるような芸は生み出せないのである。師匠から習う「形」を自己の解釈によって消化し、そ
れが「芸」としてどのように発現しうるのか、そして自己はどのような「芸」によって「見所同
心」に至りたいかを理解することで、「有主風」を得ると考えられる。馬場はこの有主風について、
以下のように述べている。

「普遍性ばかりを心に掛けて、基本的な修練を怠っているようでは、つまり、自流の風体
さえも得ずに、他流を理解することはできるはずもない。世阿弥の理想とするところはあく
まで主体性の保たれたしっかりした風体なのである。芸の主張のない脆弱なところに、久し
く滅びぬ『花』などは生まれない。いってみれば一にも稽古、二にも稽古、孜々として励み
工夫する中に、『花とはこういうことなのか』と悟る以外ないのである。」（馬場、2003、
pp. 144-145）

このように、世阿弥が目指す「花」とは、主体性が保たれているべきであり、稽古者自身によ
って主張された「型」であると考えられる。

生田は「型」の習得に稽古者自身の意図的な視点の移行を見いだした。舞踊の訓練においても、
practice of the self としてとらえられるように、ダンサー自身の主体性がはたらかけなければ、
社会的身体の克服、身体の変換はありえないのである。「形」の習得から「型」の習得への移行の
条件は、稽古者の主体性であり、「芸」そのものを理解しようとする意思であると考えられる。

3-1-2. 「型」の習得におけるダンサーの主体性の問題

稽古において、「形」の模倣を経て「型」の習得がなされることが示唆されたが、世阿弥の伝書
においては、有主風に至ることが最終目的とされているのではない。また、「形木」の重要性は説
かれているが、世阿弥が重視するのは「形木」の保持ではなく、観客と共に「無心の感」に至り
一体となる状態であるといえる。

西平はそうのように臨機応変に観客に対峙できる演者を「即興的な身体」と称し（西平、2009、

p. 7)、即興性を身につけるために基礎稽古が必要である、と述べる。

「基礎がなかったら振り回される。即興的な動きの中で生じるエネルギーに振り回されるだけに終わってしまう。とらわれのない自由な身体は、慎重に工夫された稽古を積み重ねることによって初めて可能になる。稽古において重要なのは即興性ではない。即興性を可能にする身体の基礎。いかなる基礎の上に即興性が可能になるのか。そのダイナミズムを問うことである。」(西平、2009、pp. 7-8)

第1章で論じたように、見所同心とは場を理解することによって可能になるのであるが、ここで西平は特に「即興性」を身につける過程に着目している。清水の言葉を借りれば、「リアルタイムの創出」をよりよく行うために、演者はどのように稽古を行うべきか、という問題である。そして、西平の解釈によれば、即興的な身体を育てるためには、即興的な稽古をするのではなく、基礎を繰り返し、繰り返すことによって身につけることが必要であるとする。基本が身についていることによって初めて、その場で自由な対応が可能となるからである。この概念は、より反射的に反応ができることを理想とした、武道の身体観にも通じていると推察する。

こうした即興的な対応とは、リアルタイムに「場の了解」を行うことを意味し、「創造的直観」のはたらきによるものであると考えられる。つまり、1章で述べたような心身関係とは、「形」の模倣を介した「型」の稽古が基礎として身に付いていることによって至りうるものであると言える。「即興性」がはたらく場面は、上演芸術のほか、武道や競技スポーツにおいても想定できるのであるが、瞬間ごとに「場」を判断し、ふさわしい行為を生み出す力というのは、ある程度の身体訓練に裏付けられていることが示唆されよう。つまり、「型」が身に付くことによって瞬間ごとの直観をはたらかせることができる、と解釈できる。そして、「型」の習得に「有主風」がかかわっているのであれば、稽古者は予め、観客を前にした「即興性」を身につけることを目標に据えて、基礎となる「形」を模倣しながら、自身の「花」を探るように稽古を行っていく必要がある、と言える。

このような、直観的に「即興性」がはたらく段階とは、「型」が身に付くことで初めて至る境地であると筆者は考える。「型」が身に付くことによって、稽古者は次第に、無意識でも動きが自然に出てくるようになり、そのとき心身関係が変化し、直観を可能にすると考えられる。「無の場所」から生じる「直観」は偶然やってくるのではなく、逆に「直観」を生じさせるべく身体に「型」を覚え込ませる、という工夫が、世阿弥の時代から行われていたということである。「型」が自然な動きとして身に付いたとき、意識は「無の場所」へ下りていき、基底的構造における本来の自己のはたらきによって、直感的に行うことが可能となると考えられる。

しかし、「型」が動きの流れを停滞させる、「型に縛られる」という事態が生じる可能性があるとして西平は指摘する(西平、2009、p. 103)。時として稽古者は、一度身についた「型」を窮屈に感じ、創造性を阻害してしまう。そのため、「型から離れる」ことが必要になる。「型」が身につく

ことが最終ではなく、一度習得した「型」から離れ、より自由自在に、稽古者が主体的に動ける境地を目指すために、「型」を用いた稽古が行われるのである。この作用は、社会的身体が克服されることで、身体図式が更新されるはたらきと一致すると言えよう。また、一度「離れる」という作用は、「無心の位」へ近づくために意識を「消す」という感覚にも近い。稽古の過程においても、舞台上の心身においても、自在に演じる境地へ向かうための工夫として、一種の「自己否定」が行われる。訓練過程においても、西田の「否定」の論理に基づく意識作用が求められていると言える。

また、西平はこの「型」から離れるというはたらきを、「外側からはぎ取る仕方で（ネガティブに）取り除くのではなく、内側から組み替えてゆく（ポジティブに変質させてゆく）ことによって実現されてゆく」（西平、2009、p. 106）と述べている。先の論に従えば、「型」から離れるとは、生活世界の身体様式と稽古によって身に付く技術とが乖離せず、お互いの作用を了解しながら身体図式そのものを更新していく働きとして見るこ とができる。言い換えれば、稽古時の身体だけでなく、日常生活における身体の在り方が重視されるということである。これは、Parviainen が、日常的な身体の有り様を *technique* という語を用い、訓練によって得る身体技能と同列において論じていることからわかるように、ダンサーの身体変容とは、日常生活において意識される身体の存在が深く関わっていることが伺える。

芸道のみならず、武士道においても、その修行においては「住み込み制度」がみられる。日常生活における身体の土台を整えることを目指す、あるいは入門以前に身 につけておくべきことをまなぶことを意味すると推察する。また、稽古とは、稽古場の準備や片づけなどの空間的な意味における稽古をも含むと西平は解釈している。言い換えれば、普段無意識に行っている日常の身体の動きを意識下に置くことは、稽古を重ねた先の、「基底構造」における行為的直観への到達を助ける作用をもつということである。

「型」の習得とは、身体の動かし方や技能を身につけると言うよりも、「見所同心」へ至るべく、即興的に場を了解し、ふさわしい演技を引き出すために必要な基礎を身につけよ、ということであると解釈できる。そのためには演者自身の主体性がはたらくことが必要条件であり、Parviainen が述べる *practice of the self* としての「型」稽古が目指され、それらが即興的に発揮されるとき、舞台上での心情のコントロール（無心）が可能となるのである。

このように、舞踊する身体の構築には、「形」の模倣から社会的身体の克服を経て、舞踊の「型」が習得され、舞台上での直観が導かれる、という過程を見ることができると考えられる。その過程では、観客を前にしたリアルタイムの創出を行えるよう、「場を了解する力」の獲得が目指されるのであるが、そのためには身体的自己における心身関係が変換され、行為的直観を導き出す必要があると言える。

また、このように心身関係を変化させていくことは、ダンサー自身の主体性の働きが不可欠である。自らの意思で「形」の意味、「型」の意味を解釈することが求められるのである。稽古者が意図的に稽古へ向かい、自らの解釈に基づく固有の「型」が新たにあらわれることで、自分のも

のとしての舞踊が身につく、舞台上で直観的に生じると考えられる。以上から、ダンサーは「形」・「型」の習得を目指すなかで、主体的な稽古が必要であり、独自の解釈によって、独自の「型」が習得され、その時々鑑賞者に合わせて即興的に発揮されるものであることが示唆された。

3-2. 舞踊の稽古における鼎話的構造

ここで、稽古段階におけるダンサーの意識構造について考えたい。第1章において、舞台上ではダンサー特有の鼎話的構造が生じることが示唆されたが、稽古時の身体意識においても、類似の構造が生じるのではないかと推察する。すなわち、観客の存在、演者の「我見」による身体感覚、「離見」による身体イメージ、という三者構造である。ここでは、ダンサーの稽古時の三者構造について、生田の論を参考として論じることとする。

生田は、「型」の習得が進む過程に、「視点の変換」が存在すると述べる。これは第1章における「離見の見」の構造に酷似しており、演者の上演時・稽古時それぞれの意識構造に、共通点を見ることができると推察する。ここで、「離見」を促す他者の身体が、生田の論では「師匠の身体」とされている。稽古者は「形」の模倣を繰り返し行っていくうちに、「師匠」の視点で自らを眺めるようになっていくと論じている。

「(…)『形』から離れた視点という意味ではなく、むしろ師匠の価値を取り込んだ第一人称的な視点と言う方が適切であるかもしれない。学習者は師匠の気持ちになって、自らの『形』を眺め始めるのである。模倣と繰り返しを経て、師匠から『よし』とされる「形」はどんな形であり、また逆に『ダメ』と言われる『形』はそれとどういう点が異なるのか。師匠はどのような気持、どのような価値に立ってそのような評価を下すのか。学習者は自分で自分に問い、答えるという認識活動を始めるのである。」(生田、1987、p. 59)

他者からみてどのように見えているかをとらえるべく、他者と同じ心で自身の姿を映そうとする働きは「離見」による作用に近いと言える。もともと「離見」とは、物理的な肉眼で見る「我見」から離れ、客観的に自身を見ることを意味する。世阿弥の伝書において「離見」とは観客の視点で自らの姿をとらえることであった。これが稽古時には「師匠」の視点へ移行する、別の「離見」がはたらくのではないかと推察する。「形」の模倣を行う「我見」と、師匠の視点で「形」を眺める「離見」という、二つの見が生じるのである。模倣を行っている時の体性感覚と肉眼でとらえる師匠や鏡にうつる自己の姿は、すべて内的身体として得る情報である。生田は、この模倣を反復するうち、師匠からどう見えるか、どのような注意をされるか、というところに意識が向かい、客観的視点が芽生える、と解釈している。機械的に模倣を行っているうちは、主観的視点でのみ稽古が行われていくが、師匠にどう見られたいか、どう注意されるだろうかという客観的な思考が入ることで、稽古時に「離見」が生じるのである。

このような「我見」と「離見」の二つの視点の相互作用によって、稽古者は「形」の模倣を超

えて「型」の習得へ移行する、と生田は解釈する。この「形」から「型」への移行は、「有主風」としての主体性の獲得が条件であると述べたが、同時にこの「客観的視点」の生成がもうひとつの条件となるのではないかと考えられる。この「主体性」と「客観的視点」という二つの条件は互いに無関係に生じるのではない。主体性が前面にできればこそ、師匠に「こう見られたい」という欲求が生じると言え、また師匠からどう見えているかを考えることで、自身の意思による表現が芽生える、という相関関係が想定できよう。

さらに生田は、「型」の習得において、もう一つの視点が生じると論じている。

「二つの視点を交互に移動させることによって、やがて学習者はさらに師匠が示す『形』を含む、当の『わざ』の世界全体の意味、言い換えるならば当の『わざ』世界全体にとっての『善さ』とは何かについて解釈を始める。つまり、二人の『自分』の他に、さらに世界全体を見渡して、そのなかでの師匠の示す『形』、自分の示す『形』、また他の学習者の示す『形』、さらには示された『形』以外の事柄の意味を捉える三番目の『自分』がここに現れてくるのである。

三番目の視点への動きは、自らが示す『形』や他人の示す『形』の意味を自らその価値を認識した『場』の視点から捉え直す認識の変化であり、いわば一見『わざ』の習得とは無関係な事柄の意義化のプロセスであると言うことができよう。」（生田、1987、pp. 60-61）

「型」の習得の段階においては、客観的視点が「師匠」のみにとどまらず、「芸」の世界全体に移行するとされている。これは上演時における「離見の見」の成立と類似した構図であると考えられる。「我見」と「離見」という二つの見を含みつつ、劇場全体を俯瞰的に見るような視点＝「離見の見」が生じるのであるが、稽古のプロセスにおいても、このような広い視野から見るような第3の視点を持つことが伺える。つまり、上演時には観客の存在を前提とした上で、観客のまなざしを利用し、ダンサーの意識が鼎話的構造を示すことが第1章で示唆されたが、稽古時においても、師匠の視点へ意識を向けることで、独特の鼎話的構造が生じるのではないかと推察できる。

第一の自分は「我見」であり、「形」の模倣を繰り返している段階として、「無主風」であると言える。ここから第二の自分が生じることがなければ、模倣以上の上達は見込めないことになる。師匠の価値観によって自身を客観視するようになって第二の自分の視点が生まれ、「形」の解釈が可能となる。これが稽古における離見であり、「型」の習得への移行と言える。さらに、自身がおかれた環境や、他者の形などを判断し、「場」から自己を把握する稽古が可能となる。この「場」から「型」を理解するのが第一の自分（我見）と第二の自分（離見）を統合した第三の自分（離見の見）であると言える。生田は、第一、第二、第三の自分がそれぞれ存在すると論じているが、筆者は、ここでいう第一の自分と第三の自分は同じ「見」（我見と離見の見）であると考え、第一、第二の自分に師匠（観客）の存在を加えることで、鼎話的構造を見いだした。舞踊における稽古は、このような鼎話的構造が構築されることで、場の了解へ向かう過程であると考えられる。

3-3. 「領域の出現」としての構築プロセス

ここで、乳幼児精神医学の第一人者である D.N.Stern は、乳児の主観的世界を「自己感」の発達として捉えているが、4 種の自己感は段階的に生じるというよりも、「領域 domains」として同時に存在するという見方を提示している。それぞれの領域は、時間的連続性をもって出現するが、別の自己感が生じたからといって、それまでの自己感が失われるわけではなく、その点で乳児の発達は段階や時期ではなく、領域という言葉で表されると Stern は論じている。

筆者は、本研究における舞踊する身体 of 構築過程には、Stern の示す「自己感」の発達と同様の概念を見いだすことができると考える。「形」の模倣や「型」への理解、離見の見といった作用は、訓練を重ね、「無心」状態へ至った場合においても、常に存在する働きであろう。したがって、舞踊する身体 of 構築には「領域」が存在し、各領域が時間的連続性をもって生じると考えられる。そして、この領域の出現と洗練の過程を総合的に捉えると、Parviainen の述べる practice of the self としての発達プロセスを見出せるのではないか。(図 2-1)¹⁶

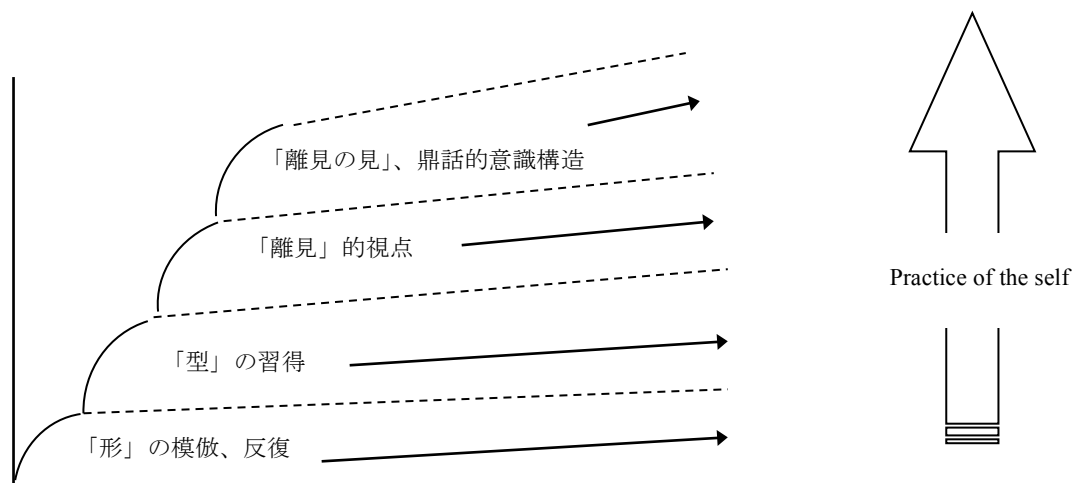


図 2-1 舞踊する身体 of 構築過程

また、Stern は各領域について、大人になることで失われることはなく、むしろ「各領域はより洗練されていく」と論じている。ダンサーの身体においても、一度生じた領域は存在し続け、領域同士が相互にかかわり合い、その働きが洗練されていくと考えることができる。

¹⁶ Stern による自己感の発達概念の図 (Stern, 1989, p.38) を参考として筆者が作成。Stern は「領域」の概念について、「どの領域もある時期に特別扱いを受けるということは決していないのです。ただ、発達に際しおのおの領域の出現には、(…)時間的連続性がありますから、(…)ひとたび形成されるとそれらの領域は、社会生活と自己を体験し続ける明確な形態として永久に存在し続けます。」と述べている。

3-4. 第3節まとめ -舞踊する身体の構築プロセス

第2章においては、舞踊する身体がどのように目指されるかという問題についてみてきたが、第1章の論もふまえ、以下のように考察する。

「舞踊する身体」へ向かうということは、芸道や武道の「修行」と共通のプロセスをみることができる。それは、身体の「形」を先立てて、心情のコントロールを可能にする企てである。身体の訓練を通じて、心身関係の主客が逆転し、行為的直観を導くことができると考えられる。ダンサーは稽古において、身体をある固有の「形」に従って訓練させることで、次第に自己の芸の理想を動きに反映させたり、あるいは心の働きを意図的に消し反射的に身体を動かすようにしたり、というように、心身のはたらきを状況にあわせてコントロールできるようになると言える。

また、身体の「形」に入れる訓練を行うことで、個人に固有の社会的身体の存在を浮かび上がらせることができる。心身一如的な次元で踊ることを目指す場合、この社会的身体は時として意識に逆らう重い身体として、枷のように立ちはだかる。ダンサーはこの社会的身体を克服するべく、稽古時のみならず日常においても、訓練による身体の変化を敏感に察知し、訓練そのものの意味を熟考することが求められる。そして観客を引き込むダンサーを目指す上では、ダンサー自身の主体性が重視され、このような主体性の発達も含め、ダンサーの訓練は *practice of the self* として捉えられる。

舞踊の訓練は、「形」の模倣から開始され、反復することが求められるが、客観的な視点を自ら生み出す動きがなければ、模倣のまま、上達することはできない。「形」の訓練を繰り返し、心身関係が変化することで、積極的に自身の「舞踊」観を確立させ、自身を客観的に捉えようとする視点が芽生えるのである。肉眼で見える姿に固執せず、師から見える姿、また世界から見える姿、世界と自身のかかわりに目を向けることで、ダンサーの意識は鼎話的構造を示すであろう。それは、舞台上で場の了解を行い、リアルタイムの創出としての舞踊を、「型」に従うのではなく自らの意思で生み出すための工夫である。

ダンサーの心身の変化には、「視点」の移行が含まれている。「形」から「型」への移行の場面においても、また上演時においても、普段意識される「我」から離れ、その意識を消さなければならない。その「離見」を経た「離見の見」によって、全身を客観的に意識するだけでなく、場全体に対してどのように存在すべきか、舞踊を通してどのようにかかわるべきかを捉えることができる。

このようにダンサーが舞踊活動を通して日常的自己から一度離れようとすることは、湯浅の述べた基底的结构へ意識を下降させていくことと関連が深いと推察する。修行を重ねた「達人」は、何かに導かれるように身体が動くという、創造的直観がはたらく境地に至るとされた。この直観を導く企てとして、身体を動かしつつ、普段意識される心の働きを消し、客観的視点、場の視点を獲得する。一度働きを消すことによって新たな意識構造を自ら作り出すことができ初めて、ダンサーは「無心」に至る。ここに「我を忘れたかのように踊りつつも、観客と一心同体になる

感覚」として、創造的直観を体験できるのではないかと考えられる。

章括

以上から、舞踊する身体の構築プロセスは、次のようにまとめられる。

まず、その舞踊に特有の「形」が模倣される。模倣された「形」は繰り返し稽古され、稽古者の身体はその「形」を覚え込む。それにより、意識を介さずとも「形」としての舞踊が反射的に出てくるようになり、また「形」に適した身体へと変容する。これが、身体が「形」にはまっていくということであり、この過程から社会的身体の克服が始まると言える。

そして、「形」がもつ意味を理解するに至る。単純に反復練習を行うのではなく、その「形」が何を表現し、どのような芸術的価値があり、また稽古者自身の身体に何をもたらすのか、などが意識され始める。稽古者の主体性が関わり始めることで、身体の枠組みにすぎなかった「形」が、「型」として機能しはじめ、舞踊そのものを象徴する「型」が習得されるに至る。この段階で、訓練を行うことが日常的身体へも働きかけることが自覚され、客観的な視点から舞踊そのものをみようとすると考えられる。そして次第に師匠からどのように見えるか、観客からどのように見えるか、といった「離見」の視点が生じることで、自己の身体のあり方を俯瞰的にイメージするようになると言える。そして舞台経験が積まれ、観客に対しどのような舞踊を見せたいか、そのようなダンサーでありたいか、といった個人の意志が動きに反映されるようになる。このようにダンサーの主体性が発達することにより、日々の訓練が *practice of the self* としての様相を帯びると言えよう。それはもはや単なる模倣や反復ではなく、自己の心身関係を本来的自己へ向かって変容させていく訓練であり、心情のコントロールを可能とすることによって、舞台上でのリアルタイムの創出が可能となると推察する。

このように、舞踊する身体の構築過程には、「形」から「型」への移行、主体性の発達としての *practice of the self*、そして場を内観する「離見の見」の獲得に向けた鼎話的意識構造、という特性をあげることができる。舞踊は、上演芸術であり、常に観客の存在が不可欠な芸術である。また、ダンサーの身体が素材でありながら、主体でもあるという特殊な構造を有している点で、他の芸術と比べても「身体の訓練」という側面が特に重要である。そのため、身体を先立てることで行為的直観を導くことができるのだとすれば、舞踊は芸術全般の中でも、身体が素材であると言う点で、より創造的直観がはたらく境地に近い芸術なのではないかと考えられる。またその訓練は修行的側面が強いことが推察され、舞踊の稽古を通し、心情のコントロールや、主体性の成長を促すのではないかと考えられる。

ダンサーは訓練によって、心身一如として踊るための工夫として、新たな心身の作用を生じさせる。その作用はそれぞれが段階的に生じているようにも見えるが、ひとつひとつが「領域」として存在し続け、領域同士が相互的にかかわり合うことで、舞踊する身体が生成するのではないかと筆者は考える。

このような発達の様相は、他の分野（例えば競技スポーツなど）にもみられると推察する。しかし、観客に「見せる」ことを前提とした上演芸術であり、客観的視点をもつことが大きな意味

を持つという点、そしてダンサーの身体そのものが媒体であり、制作の主体でもあるという点から、上記のような発達のプロセスは、舞踊の稽古において特に顕著にみられるのではないかと考えられる。ダンサーが行う訓練は、模倣にはじまり、鼎話的意識構造を獲得し、心身関係に変容をもたらすということから、他の芸術・スポーツにはない特有のプロセスを有することが示唆されたと言えよう。

第3章 舞踊する身体の様相および構築過程にかかわる要因の分析 —PAC分析を用いた事例 A～E より—

これまで、ダンサーがもつ舞踊する身体について、文献から考察を進めてきた。その結果、訓練を経たダンサーの意識構造、そしてそこに至るプロセスが明らかになったと言える。

では、実際のダンサーは舞踊する身体をどのように感じ、どのような現象として捉えているのだろうか。

筆者は、ダンサーにとっての舞踊する身体を、ダンサーの言葉から考察するために、インタビュー調査を実施した。

まず、インタビュー調査Ⅰでは、PAC分析の手続きにしたがい、5名の舞踊経験者に2日にわたって調査を行った。ここでは、ダンサーの語りから舞踊する身体の様相を探ることを目的としており、5名の対象者ごとに析出されたクラスターの命名、筆者による総合的解釈を行った。

次にインタビュー調査Ⅱでは、インタビューⅠで得られなかった舞踊する身体の構築プロセスをより詳しく探るべく、半構造化インタビューを行った。調査対象者はインタビューⅠと同じ5名の対象者であり、インタビューⅠの補足質問として実施した。

第3章では、実施したインタビュー調査Ⅰ、インタビュー調査Ⅱの結果および筆者による総合的解釈を示すこととする。

第1節 PAC分析を用いたインタビュー調査 —インタビュー調査Ⅰ—

1-1. PAC分析とは

インタビュー調査Ⅰにおいては、内藤（1993）によって開発されたPAC分析の技法を用いた。
＜PAC分析（Personal Attitude Construct：個人別態度構造）＞

PAC分析とは、1993年に内藤によって開発された分析法であり、元々は個人別に態度構造を測定するものである。現在では、認知やイメージの構造、心理的場、アンビバレンツ、コンプレックスまで測定できることが確認されている。技法の中に実験社会心理学的アプローチと臨床心理学的アプローチが融合され、「個」を研究する上で有効な分析法であるとされている。操作的・実験的・（記述）統計学的手法と、間主観的・カウンセリング的・事例記述的手法の両者が包含されている。

手続き方法として自由連想（アクセス）を用いて態度やイメージの個人内構造を測定し、診断・分析する理論と技法である。構造は、連鎖反応間の類似度評定に基づいて、クラスター分析などで析出される。

1-2. 調査対象および分析方法

対象者：調査時に舞踊専攻の大学4年生3名、同卒業生2名。

対象者 A：調査時に舞踊専攻 4 年（22 歳）。

舞踊経験はクラシックバレエ 13 年、モダンダンス 3 年。出演公演数は約 50 公演。

対象者 B：調査時に舞踊専攻 4 年（21 歳）。

舞踊経験はモダンダンス 16 年。出演公演数は約 60 公演。

対象者 C：調査時に舞踊専攻 4 年（21 歳）。舞踊経験はモダンダンス 16 年 3 ヶ月。

ジュニアから舞踊コンクールにソロで出場する機会が多く、出演公演数は約 80 公演。

対象者 D：調査時に 24 歳。舞踊経験はクラシックバレエ 21 年、コンテンポラリー13 年。

国内のダンスカンパニーに 22 歳時から所属しメンバーとして活動。出演公演数は約 100 公演。

対象者 E：調査時に 30 歳。舞踊経験はモダンダンス 25 年、クラシックバレエ 10 年。

国内のダンスカンパニーに 24 歳時から所属。出演公演数は約 110 公演。コンクールに多く出場、複数回入賞。

調査期間：調査は 2013 年 6 月～2014 年 2 月に行われた。

手続き：手続きは内藤（1993）に倣い、以下のように 2 日に分けて行った。

調査にかかった時間は、1 日目が 20 分～40 分程度、2 日目が 25 分～90 分程度であった。また、手順⑤においては事前にインタビューーから許可を得た上でボイスレコーダーに録音し、その後作成したトランスクリプトをもとに、対象者ごとの総合的解釈を行った¹⁷。

【1 日目】

手順① 当該テーマに関する自由連想（access）：以下のように印刷された文章を連想刺激として提示するとともに、口頭で読み上げて教示し、あらかじめ用意したカード（縦 10cm、横 15cm）に、自由連想した事項を一枚にひとつずつ記入させた。

ダンサー自身にとっての、概念としての舞踊する身体を浮かび上がらせ、訓練過程にあるダンサーの舞踊する身体についての認知構造を探る。そして、舞踊する身体へのアプローチがどのようななされているか、そのアプローチ方法が今までの訓練の中でどのように構築されたかを見ることによって、舞踊する身体の構築プロセスを考察することとする。

なお、連想刺激としての質問作成にあたっては、先行研究で行ったインタビュー調査の回答から、「舞踊する身体」とは訓練過程におけるダンサーが目標として目指している境地であることが知られたので、「理想のダンサー像」を問うことが妥当であると考え、以下の文章を連想刺激とした。

¹⁷ 調査依頼においては、得られた資料を博士論文執筆のための研究材料とさせていただくことについて許可を得た上で、インタビュー調査を実施した。また、各インタビューーに対して、得られた情報を研究目的以外では一切使用しないことについて説明し、同意を得た上で調査を行った。調査に関する「プロトコル」「研究協力承諾書」「調査者フェイスシート」は巻末に掲載している（巻末資料①～③）。

「あなたは今まで、舞踊作品を作ったり、踊ったり、他の作品を見たりと、ダンサーとして様々な活動を積み重ねてきましたね。そのなかで、『このようなダンサーになりたい』と思ったことがあるのではないのでしょうか。そこで、『あなたが理想とするダンサー像は？』と問われた時に、どんな言葉やイメージが浮かびますか？頭に浮かんだ言葉やイメージを、浮かんだ順に番号をつけてカードに記入してください。」

手順② 重要順に並び替え：想起順位と重要順位の一覧表を作成するために、重要 順での並び替えを求めた。

手順③ 連想項目間の類似度評定：連想項目間の類似度距離行列を作成するために、全てのカード間の類似度について 7 段階での評定を求めた。

手順④ 類似度距離行列によるクラスター分析：類似度距離行列に基づき、HALBAW を用いてウォード法でクラスター分析を行い、析出されたデンドログラムに連想項目を書き入れ、 2 回目に備えた。

【2 日目】

手順⑤ 被験者によるクラスター構造の解釈やイメージの報告（IC レコーダーに録音）：

デンドログラムを被験者に提示し、各クラスター、クラスター間の比較、全体の 印象についての解釈を求めた。さらに、筆者によって補足質問が必要だと判断された項目については、項目ごとに補足質問を行った。

手順⑥ +-イメージの聴取：各連想項目単独でのイメージが、+、-、どちらともいえない（0）のいずれに該当するか回答を求めた。

本研究においては、まず対象者 A～E のクラスター分析結果を示した上で、手順⑤の「対象者自身によるクラスターのイメージ・解釈」（巻末資料④ 表 3-1～3-5）を参考とし、筆者が対象者ごとの総合的解釈を行った。さらに、対象者 5 名のクラスター全てを、KJ 法と同じようにカテゴリー分けし、5 名に共通してみられる要素を抽出することとした（表 3-6）。

連想された項目は〈 〉、クラスター名は【 】、インタビューによる言は「 」で表記することとする。

第2節 クラスター分析結果

2-1. 事例 A にみる舞踊する身体の特徴

手順①～④を経て得られた対象者 A のデンドログラムは図 3-1 のとおりである。

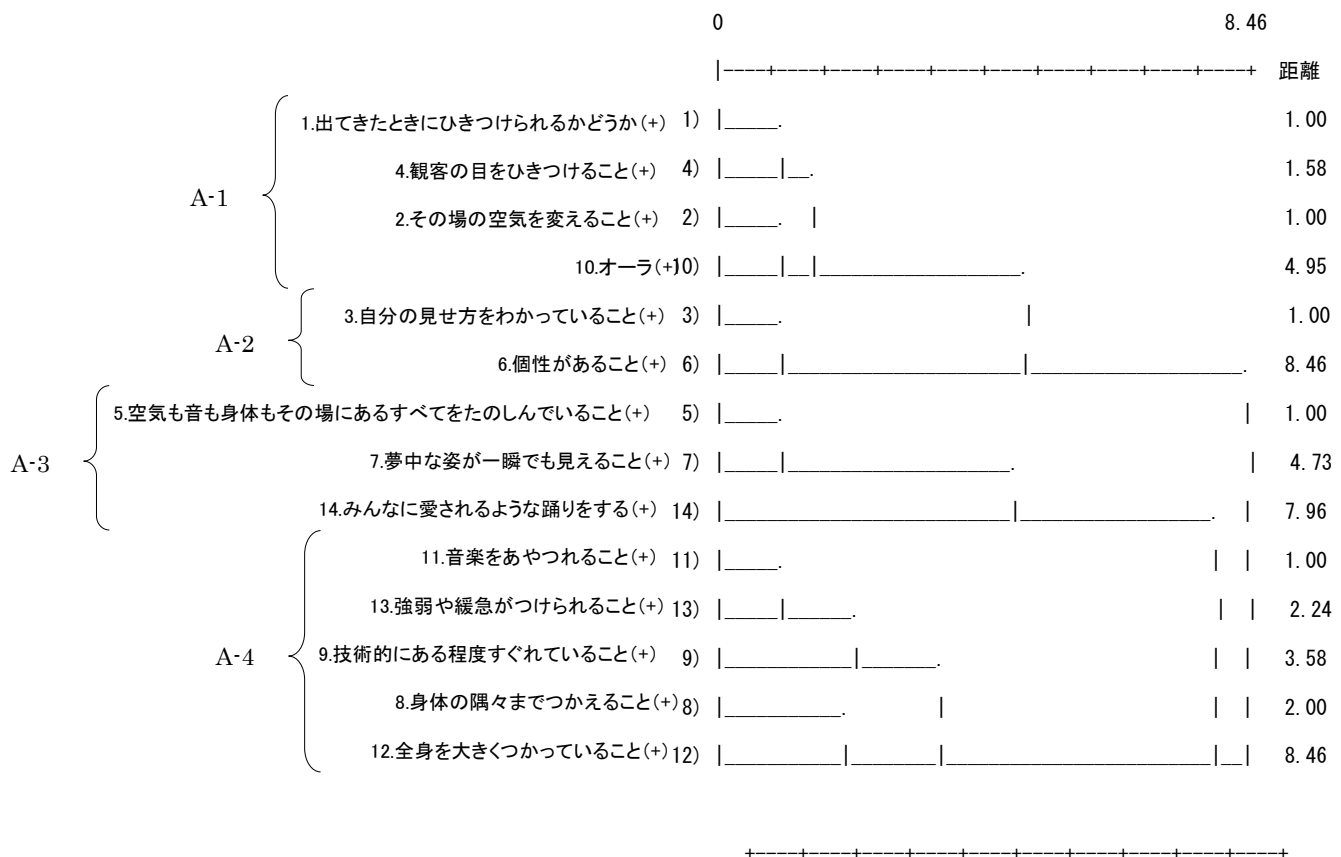


図 3-1 対象者 A のデンドログラム

①クラスターの命名

【クラスター1（以下 A-1）】

A-1 は、〈出てきたときに引きつけられるかどうか〉〈観客の目を引きつけること〉〈その場の空気を変えること〉〈オーラ〉の 4 項目であり、これらは全て舞台上のダンサーにみられる要素とみなされる。また、観客のみならず、〈その場の空気〉への作用もあげられていることから、A-1 は【ダンサーの表出、観客・場へのはたらきかけ】と命名する。

【クラスター2（以下 A-2）】

A-2 は、〈自分の見せ方をわかっていること〉〈個性があること〉の 2 項目であった。ダンサーの〈自分の見せ方〉には、〈個性〉も含まれていると見ることができる。したがって、A-2 は【ダンサーとしての個性の自覚】と命名する。

【クラスター3（以下 A-3）】

A-3 は、〈空気も音も身体もその場にあるすべてを楽しんでいること〉〈夢中な姿が一瞬でも見

えること〉〈みんなに愛されるような踊りをする〉の3項目であった。この3項目が同クラスターに位置づけられたことから、〈楽しむ〉ことと〈夢中な姿〉、〈愛されるような踊り〉は関連が深いと考えられる。したがって、A-3は【場のすべてを楽しむ、踊りに夢中になる】と命名する。

【クラスター4（以下A-4）】

A-4は、〈音楽をあやつれること〉〈強弱や緩急がつけられること〉〈技術的にある程度すぐれていること〉〈身体の間々までつかえること〉〈全身を大きくつかっていること〉の5項目であった。他のクラスターと比べ、ダンサーに必要であると思われる要素を、ひとつひとつ具体的に挙げていることから、A-4は【ダンサーとして必要な基礎基本】と命名する。

以上の4クラスターをもとに、対象者Aに行ったインタビューを参考として、総合的解釈を行う。

②事例Aの総合的解釈

対象者Aは、A-1に〈引きつけられる〉〈観客を引きつける〉の項目を挙げているように、全体を通してダンサーとしての自身と、鑑賞者としての自身の両側面から連想を行ったと見ることができる。それは自身の解釈の中にも見ることができる。また、〈引きつける〉と〈オーラ〉が同クラスターに位置し、「オーラとかそういう引きつけるのを出すために」との言から、対象者Aは〈引きつける〉ために必要な要素の一つとして〈オーラ〉をあげていると言える。そして、A-1全体に対し、「技術の延長」と表現している。対象者Aは、観客を引きつける要因と、練習を積み重ねて得られる技術とを、それぞれ別の要素としてとらえていることがわかる。理由として、ダンスには「持ってるものとかが自然とでちゃう」「思っなくても出ちゃう部分もある」とし、A-1の要素は努力すれば身につけられるものではないと述べている。A-1のような、観客を引きつける要因というのは、練習で身に付くとは言いがたく、またダンサー自身もそれは無意識のうちに外へ現れることがあるととらえられている。

また、技術の延長としていることから、オーラや雰囲気は単独で生じるというよりも、技術が身に付くことで生じるものとして、あくまで技術の練習が前提となっているとみることができる。

A-2は、〈見せ方〉と〈個性〉について述べられている。対象者AはA-2の項目について、以下のように解釈を行っている。

「自分の見せ方をわかっていることってなると、自分の見せ方っていうのが、個性ではあるんですけど、それはダンサー自身が、自分のことをわかってこう見せるっていうのが、あると思うんですけど、個性があることってなると、自分で見せる部分もあるし、自分では気づかないけど、観客が見て、こういう個性があるなっていうのがあるので」「でも自分の見せ方と個性は似ていると思うんですけど、その出し方が違うみたいな感じで違うのかな。」(A)

また、A-2とA-4【基礎基本】との比較においては、次のように語っている。

「自分の見せ方をわかっていることっていうのは、自分の見せ方っていうのが、音楽をどう使うとか、強弱緩急をどうつけるとか、この上の二つの項目とかにはつながってくるかなって思うんですけど、でも体の隅々まで使うとか全身を大きく使うっていうのは、自分の見せ方とか個性とかいうよりは、ダンスの見せ方というか、踊りの見せ方というか、そういう感じがします」(A)

〈自分の見せ方〉には「音楽」「強弱緩急」といった項目が挙げられ、〈全身を大きく使う〉と「ダンスの見せ方」とは区別されていることがわかる。

そして、〈見せ方〉が意識的に工夫されているのに対し、〈個性〉は「自分で見せる部分」と「自分では気づかない」部分があると、A自身によって解釈されている。ダンサーのもつ〈個性〉は、ダンサー自身にとっては意識的・無意識的な側面があると言えよう。しかし、A-3との比較から、観客がダンサーを見る要素のうち、A-2はどちらかと言えば意識的に行われる側面が強く感じられていることがわかる。

A-3は、観客がダンサーに同調するとき、ダンサーはどのように踊っているかについて述べられている。対象者Aは、ダンサーに対し「踊ってる雰囲気とかに、観客もこう同調していく感じがある」と述べ、観客との同調を目指しており、同調するようなダンサーの雰囲気に言及している。これは、対象者A自身が、観客としてダンサーに同調した経験がもとになっていると考えられる。また、〈楽しむ〉〈夢中〉といった状態は、意図的に目指すというよりも、自然と生じるものととらえられている。そして、ダンサーから〈場全体を楽しむ〉〈夢中になって踊る〉ということが表出されることで、観客とダンサーが雰囲気を共有でき、〈愛される〉ダンサーであることができると考えていることがわかる。

A-4は、ダンサーが意識的に行う項目として挙げられており、それらは訓練によって行う「技術」として見なされているといえる。「物理的」「練習を積みれば結構できるっていうか、練習とかでもできるのかなとは思う」「努力すればというか練習を積んである程度は技術的には身につけられると思う」と語られているように、まずは練習を積み、努力することが条件となっていることがわかる。A-1は訓練が前提となっているが、訓練を積んでも身につけられない場合があると認識されているのに対し、A-4は、訓練を積みばたいいの場合身につくものとしてとらえられている。また、技術を見せるという点について、その技術についての知識がある観客と、全く知識のない観客とでは、感じ方やイメージが変わる、とAは解釈している。また、A-4の項目は、Aの意識内ではつながっており、「技術」としてのダンサーの能力を多面的にとらえているといえよう。

A-2【ダンサーとしての個性の自覚】とA-4【ダンサーとして必要な基礎基本】については、自らの体験から具体的な語りがなされているが、A-1【ダンサーの表出、観客・場へのはたらきかけ】とA-3【場のすべてを楽しむ、踊りに夢中になる】については、鑑賞者として感じたものをダンサーとしての自身に課そうとしていると考えられる。つまり対象者Aが舞踊鑑賞時に受けた強い印象が、A-1【ダンサーの表出、観客・場へのはたらきかけ】を目指すモチベーションになっている

ると言える。

A-4【ダンサーとして必要な基礎基本】は技術の様相が語られているが、項目が細かく挙げられており、対象者 A 自身がそうした技術獲得のための努力を行っている、あるいは技術向上のための指導を受けていると思われる。対象者 A にとって技術とは、手本の通りに、型通りに行う模倣ではなく、手本のエッセンスを失うことなく、自身が目指す表現に向けて、手本となる型を自らの型として身体に組み込むこととしてとらえられている。それらは努力によって得られるものであり、また A-2 の個性の自覚および客観視も、意識的に行われるものであるとしている。その一方で、A-1【表出】は努力で得られるもの、技術として得られるものではなく、A-4【基礎基本】の延長線上に存在し、かつ A-2【個性の自覚】をふまえて目指されるものであると考えている。そして A-3【楽しむ、夢中になる】も鑑賞者視点でとらえているが、無意識的に自然と現れるものであるとしている。

2-2. 事例 B にみる舞踊する身体の特徴

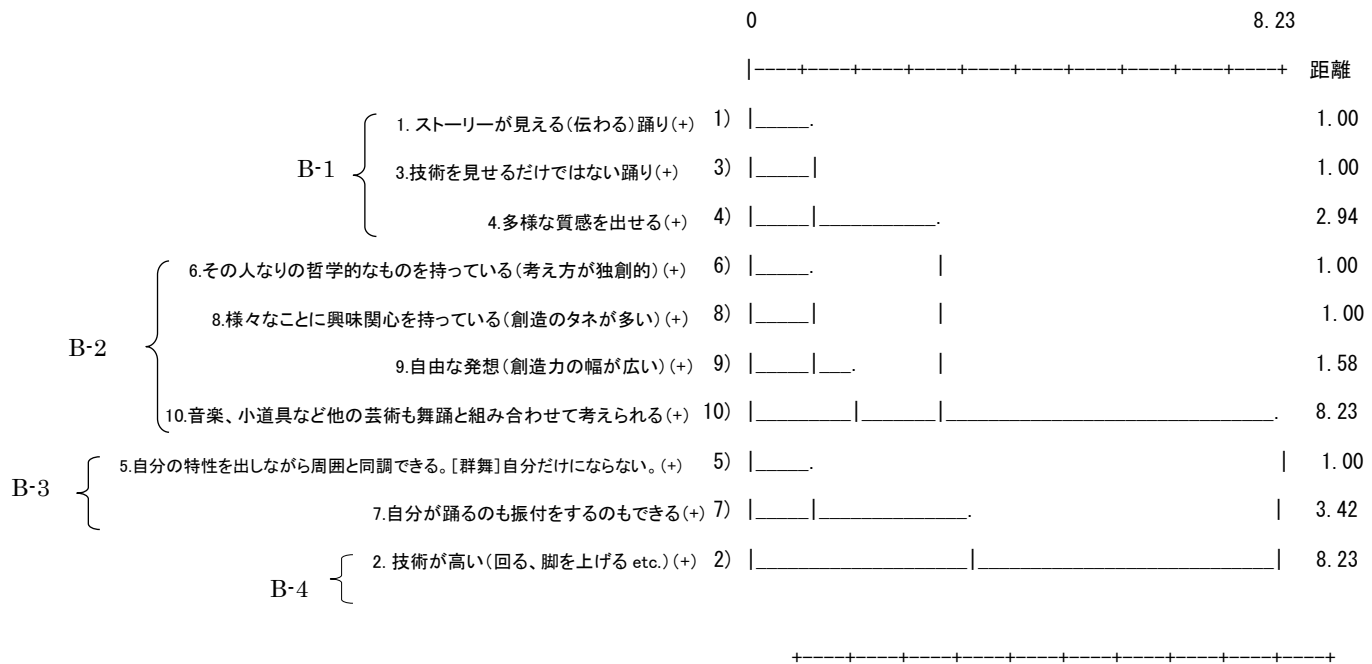


図 3-2 対象者 B のデンドログラム

① クラスターの命名

【クラスター1 (以下 B-1)】

B-1 は、〈ストーリーが見える(伝わる)踊り〉〈技術を見せるだけではない踊り〉〈多様な質感を出せる〉の 3 項目であった。〈技術〉以外に重要視されるのが〈ストーリー〉〈多様な質感〉として表れていることがわかる。したがって、B-1 は【ストーリー性・質感の多様性が伝達される舞踊】と命名する。

【クラスター2 (以下 B-2)】

B-2 は、〈その人なりの哲学的なものを持っている(考え方が独創的)〉〈様々なことに興味関心を持っている(創造のタネが多い)〉〈自由な発想(創造力の幅が広い)〉〈音楽、小道具など他の芸術も舞踊と組み合わせて考えられる〉の 4 項目であった。ダンサーを創作者ととらえ、創造性を求める傾向を見て取れる。したがって、B-2 は、【ダンサーの創造性、独自の哲学】と命名する。

【クラスター3 (以下 B-3)】

B-3 は、〈自分の特性を出しながら周囲と同調できる。[群舞]〉〈自分だけにならない〉〈自分が踊るのも振付をするのもできる〉の 3 項目であった。他のダンサーとの同調や協調、および振り付け家としての側面を見ることができる。したがって、B-3 は、【ダンサーおよび振付家としての柔軟性、協調性】と命名する。

【クラスター4 (以下 B-4)】

B-4 は、〈技術が高い(回る、脚を上げる etc.)〉の 1 項目であった。

例にも挙げられているように、〈技術〉とは回転や柔軟性などの身体技術を意味している。した

がって、【身体技術の高さ】と命名する。

②事例 B の総合的解釈

B-1 には、踊ることで表出されるものとして、ストーリーや質感があげられている。また B は、ダンサーを作品の制作者としてもみていることが伺える。

「ダンサーさんのアフタートークとか、あと作品を作った背景とか、そういうのを聞いたときに、もっとその人の踊りが好きになるというか、そういうことがけっこう多くて、その人の言葉をみるのも好きだったりとか、で、そういうときに、ああこういう人が作るからこういう踊りになるんだとか、こう、いう風に思ってるからこういうものが作れるんだなあみたいな反省するときがあって、それで、こういうのを挙げました。」

対象者 B は作品そのもののイメージにとどまらず、制作の背景もあわせて舞踊を鑑賞し、作品への理解を深めていることが推察される。B にとっての舞踊鑑賞とは、ダンサーがもつ思想や考え方を共有することでもあるといえる。また、〈質感の多様性〉について、「何かを表現したいって思っても、その雰囲気とか、体から出るものみたいなのが、出せないと、それは伝わる踊りじゃないかなって思うので、その意味で、ま、質感っていうのが、表現性みたいな、感じで、」「いつもみるのはなんかわりと、微細な感じで、あの、なんか微細な変化なんですけど、作品の中での。(…)なんか美しいとかを表現するときでも、結構いろいろな波の変化があって、そういうのを感じたときとかに思います。」と述べている。B にとっての〈質感〉とは、舞踊の「表現性」に近い意味でとらえられていることがわかる。そして質感が〈多様性〉をもつということは、イメージや感情の繊細な変化も舞踊によって表現できるということであると推察する。

B-2 は、B-1 と同様に、制作者としてのダンサーがあらわれているといえる。B-2 には特に、作品を創作する際に求められるものが具体的にあげられている。ここから、ダンサーには〈哲学〉や〈独創性〉、〈発想〉が必要であるという考えが読み取れる。ダンサーとは振付を与えられる存在と言うよりも、オリジナリティを発揮する創作者としての側面が重視される、というのが B の考えであるといえる。B-1 と B-2 について、「この二つは自分の中ではわりと近いなあって思っていて、その人の日常生活の考えとかが、そのまま作品にでるとか、その、思想とか考え方の延長線上に踊りがでてくるみたいなのが近いなあっていう風に思います」と述べていることから、対象者 B は、日常における意識のあり方が、ダンサーとしての活動に作用すると捉えているといえよう。

B-3 は、群舞を踊る際の協調性があげられている一方で、自分の特性を出すということも必要だと捉えられている。「二つのことを同時にやっている」と述べられているように、ダンサーとしての個性を意識的に表しつつ、他のダンサーの動きに同調していかなければならない、ということであろう。そのためには、自らの特性を理解することが必要であるといえる。また、この〈特

性〉には「足があがる」などの技術も含まれていることがわかるが、技術のみを表出することは否定的に捉えている。また、これらは鑑賞者の視点から述べた考えであるが、B自身は「なにが特性かわからない」と語り、〈特性〉には意識的な部分と無意識的な部分が存在することが伺える。

B-4は、1項目のみであるが、高い身体技術をもつことを重視しているといえる。B-4はB-2やB-3とは遠く、両極端な要素として捉えられ、つながってはいないと考えていることがわかる。B-3とB-4は意識の中では逆の方向性をもち、それぞれが独立して表出される場合もあると言える。Bにとっての技術は、表現の幅を広げるための手段として見なされているが、表現の直接的な手段としてはとらえられていないと推察される。

対象者Bは、鑑賞者としての経験や、創作者としての経験が基となって、「理想とするダンサー」の連想を行ったと推察する。また、技術が必要であると考えていると同時に、ダンサー自身の思想・哲学のあり方や表れ方に重きを置いていることがわかる。

2-3. 事例 C にみる舞踊する身体の特徴

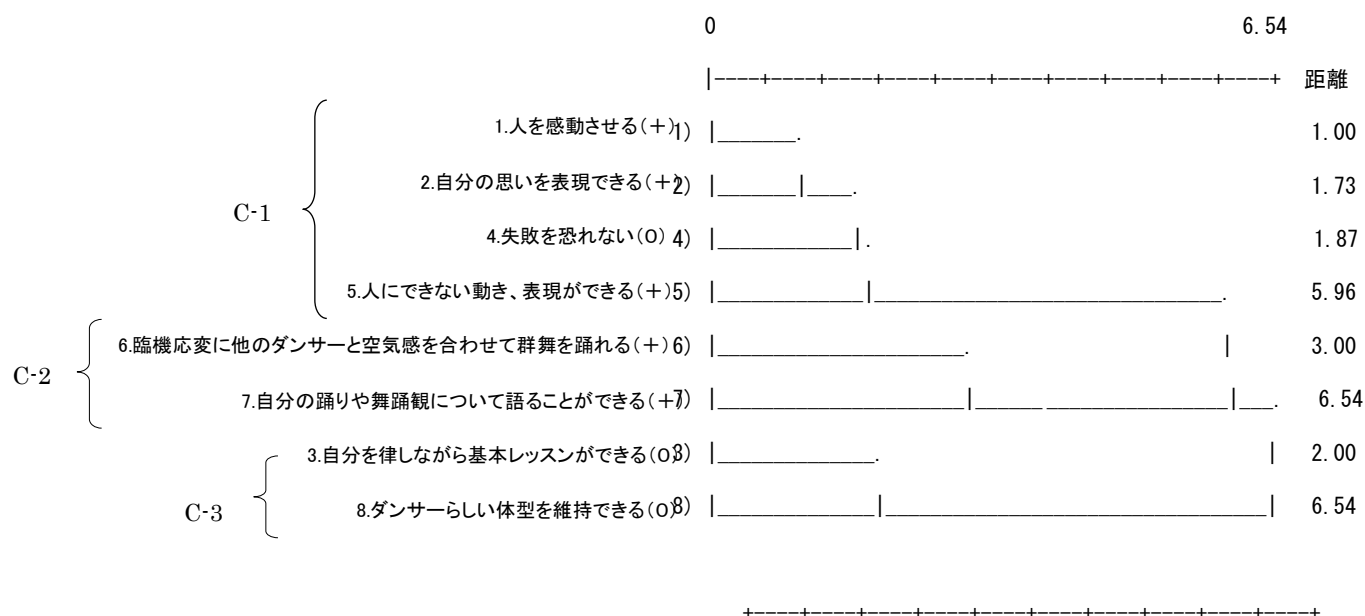


図 3-3 対象者 C のデンドログラム

①クラスターの命名

【クラスター1（以下 C-1）】

C-1 は、〈人を感動させる〉〈自分の思いを表現できる〉〈失敗を恐れない〉〈人にできない動き、表現ができる〉の 4 項目であった。舞台上で観客を前にして踊る際の留意点などでまとまっていることがわかる。「他の人に出来ない動きや表現」というような、個々人の持つダンサーとしての能力、個性も重要視していることがわかる。以上から、クラスター 1 は【感動させる表現の伝達、個性】と命名する。

【クラスター2（以下 C-2）】

C-2 は、〈臨機応変に他のダンサーと空気感を合わせて群舞を踊れる〉〈自分の踊りや舞踊観について語ることができる〉の 2 項目であった。どちらの項目も踊りや言葉を介して他者と相互にやり取りする能力の必要性があらわれていると言える。つまり他者と関わることによって、舞踊を客観的にとらえることが可能になると考えられる。以上から、クラスター2 は、【他との関わりとしての舞踊】と命名する。

【クラスター3（以下 C-3）】

C-3 は、〈自分を律しながら基本レッスンができる〉〈ダンサーらしい体型を維持できる〉の 2 項目であった。どちらの項目も、毎日の稽古で心がけるべきものとして挙げられている点が他の二つのクラスターと異なっている。以上から、【ダンサーとしての基礎基本】と命名する。

②事例 C の総合的解釈

C-1 は、「言葉にできない」「目に見えない表現」とされ、ダンサーの思い（感情）や考えがダンスによって伝達されると考えられている。このようなダンサーの目に見えない内面の伝達が、

〈感動させる〉表現とつながっていると見えよう。C にとって〈表現〉とは、ダンサーが自身の気持ちや考えを観客と「シェア」しようとするところから始まるのであり、C-1 には“ダンサーから観客へ”というベクトルが見て取れよう。

また、〈失敗を恐れない〉ことも、ダンサーの意識の問題である。〈人にできない動き、表現ができる〉ということは、ダンサーの表現にオリジナリティが存在することを意味しているとみることができる。また、そうした個性を自覚することが失敗を恐れない自信へつながるのではないかと推察する。

「その一つ目の方は、自分が何を表現したいかっていうのを、自分のところとの対話みたいな感じ」「自分が何を欲してるかとか、何を表現したいかとか、で、どう表現したいかとか、そういうことを、突き詰めていくっていうのが多分一つ目のグループ」(C)

対象者 C は以上のように解釈を行っている。ダンサーは、自身が何を表現したいか、どう表現したいかを「ところとの対話」によって把握し、自身が欲している表現をしようとする意志が重要であるととらえられている。

「じゃあどういう踊りが感動するんだろうって考えた時に、スタジオの先生がよく、なんか言いたいことのある踊りじゃないとだめだって言うんですよ。それは私もすごく共感してて、んーと、もち ろんこういう動きを見せたいとか、こういう構成を見せたいとか、そういう要素も大事なんですけど、なんか、その時の自分が何を言いたいのか、っていうのが、でもそれは必ずしも、それを言いたいと思えば観客に伝わるって言う訳ではないんですけど、でもそれが、片鱗だけでも、観客の方に伝わった時に感動するのかな」(C)

C にとって、舞踊鑑賞による〈感動〉とは、ダンサーの「言いたいこと」が観客へ伝わるということと密接につながっていると見えよう。自らの「言いたいこと」、つまりダンサーの考えや思いが、ダンサー自身が理解している必要があることを意味し、そのために「ところとの対話」がなされるのではないかと推察される。

C-2 は、「関わり系」と語られているように、他者との関わりの中で作用する要素であると考えられる。C-1 が表現や伝達としての舞踊であるとすれば、C-2 は他者との相互的な関わりとしての舞踊が表れていると見えよう。

C は、C-1 と C-2 について、次のように述べている。

「語るっていうことも含めて、舞踊っていうものを通して、自分の思ってることを表現したり、人とコミュニケーションをとったりっていうのは多分両方の共通点で、体の目 に見える動きとかというよりは、その自分の中にあるもの、気持ちだったりとか考えていうものをシェアするっていうのが多分共通点」(C)

このように、C-2 は C-1 と同様に、ダンサーの内面のはたらきによるものであることがわかる。そして、C-1 がダンサー→観客という、一方向の側面が強いのに対し、C-2 はダンサー自身と他者がお互いにやりとりする、相互関係であると言える。

「で二つ目はどっちかというところという相互の感じがして、これは観客じゃなくて他のダンサーなんですけど、別に自分が、私はこう思うっていうのを言うだけではなくて、他の人もそれを言ったりとか、あと、これは言うんじゃないで空気感って書いたんですけど、お互いに発してるものを感じ合うっていう部分が大きくて」「踊りの場合は、あんまり自分が踊ったのに、踊りで観客が返すっていうことがないので、それとはまたちょっと違って、語る時は自分が語って、相手もそれに対して何かを言うっていう、やっぱり こういう相互の関連のことがこの二つ目かな」(C)

ダンサー同士、あるいはダンサーと観客は、お互いに発している「空気感」を感じ合い、言語を通して価値観を共有することができる。C があげた「舞踊観」という語には、C-1 での「言いたいこと」「考え」「思い」が含まれていると推察するが、これを「語る」、つまり言語化できることが必要であると述べている。言語化ができるということは、自らの「舞踊観」を理解し、言語として発されることで自ら確認することができることを意味する。そして、そうした舞踊観の確認が、C にとっては踊ることのモチベーションとしてはたらいっていることがわかる。

「他のダンサーとの関わりだったり、あとは、舞踊観について語るっていうのは、踊りをやってる人相手でも、やってない人相手でも起こることだと思うので、そういう風なコミュニケーションを通して、じゃあ自分がより踊りを良くしたいって思ったときに、こういう風に自分の踊りをより良くしようっていう風なモチベーションになるっていう意味で、この二つ目のグループがあるかなあと」

C-2 には、自身の感情や欲求を理解し、そこから理想をイメージすることが、舞踊活動を継続することの動機付けとなるという考えをみることができよう。

C-3 は、〈自分を律する〉〈ダンサーらしい体型を維持〉という語があげられていることから、ダンサーとしての自身を客観的に判断する意図がみてとれる。C-1 や C-2 がダンサーの内面の問題であったのに対し、C-3 は身体へフォーカスしていることがわかる。C は、「体との対話」と述べ、「自分の体が、何を欲してるかとか、どういう動きをしたいかとか、どういう動きが出来るかとか、そういうことを、こう、突き詰めていくのが三つ目のグループかな」と語っているように、レッスンや体型維持の中に、体の欲求を理解しようという意志があることが推察される。

また、〈自分を律しながら基本レッスンができる〉について、C は次のように解釈している。

「私も毎日やってると、惰性になってきたりとかはどうしてもあって、例えば毎回同じメニューをやっていたとしても、先生がいらっしゃる場合は、先生が注意をしてくださるので、自分で律せずとも、そのアドバイスをもらったものやっけていくっていうことで、どんどんこう、グレードアップしていけると思うんです

けど」

「先生から注意を受けないとき、もしくは、自分で練習する時っていうのは、やっぱり、客観的に自分を見る人がいないっていうことで、自分を、自分がどう見えているかっていうのを、第三者の目で想像しないといけないっていうところがあって、それをせずにただ同じ動きを繰り返すっていうのは、多分違って」

「自分でレッスンする時に、疲れてる時は本当に惰性でやっちゃうんですけど、律せてるなって思う時は、その、もし先生がこれで見たら、どういう注意をするかっていうのを、自分で想像して、あ、先生だったらこう言うだろうなって思ってる時は、有意義なレッスンなのかなと思います」

Cは一人で練習を行う際、ダンス教師の目を想定していることがわかる。Cにとって〈律する〉ということは、第三者の目を想定し、客観的に自己の身体の動きをとらえることを意味している。体型維持も含め、日常生活やレッスン時に、第三者の目で自己をとらえることが、ダンサーに求められているということであろう。

対象者Cは、鑑賞者や創作者の視点というよりも、ダンサーとしてのC自身が、どのクラスターにおいても表れていると言える。Cはダンサーとしての経験に照らして連想を行ったと推察する。3クラスターの中では、〈感動させる〉〈思いの表現〉ということが重視されつつ、自らの舞踊観の理解がすべてのモチベーションになっているとCは解釈している。

「多分この自分の思いを表現できるとかそういうところもつながってきていて、自分の舞踊観っていうか、何故踊りたいかとか、どういう踊りをしたいかっていうのを強く持つことが、全部のモチベーションになるかなって考えているので」「舞踊観を持っていることで、じゃあ基本レッスンする時はこうしようとか、じゃあこう思ってるんだからそれを表現するためには、どういう動きをしようとかどういう作品をつくろうとか、全部やっぱりつながってくるので、自分が何を思っているかっていうのをちゃんと持つっていうことが結構軸になるのかなと思う」(C)

また、Cは3クラスターが円のように関連し合っているとする。クラスターにあげたような要素が、何か一つ、ということではなく、要素同士が相互に関連し、ダンサーはすべての要素を身につけることで、理想としてのダンサーへ近づくイメージされていることがわかる。

2-4. 事例 D にみる舞踊する身体の特徴

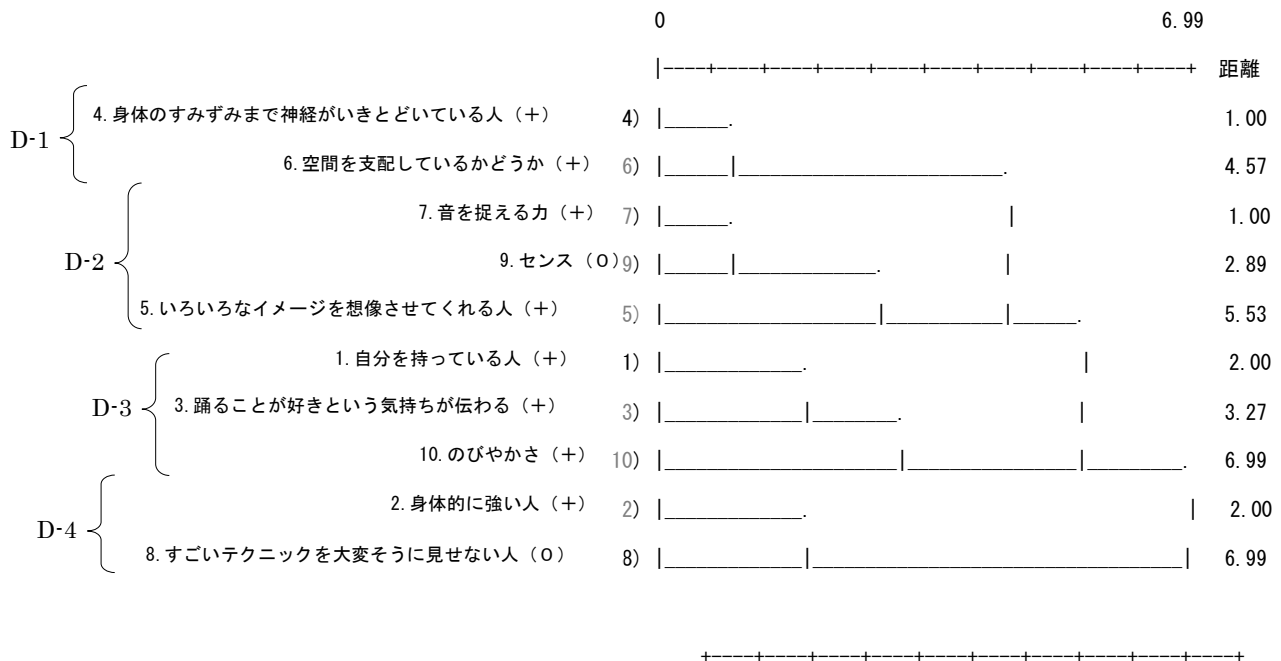


図 3-4 対象者 D のデンドログラム

① クラスターの命名

【クラスター1（以下 D-1）】

D-1 は、〈身体のすみずみまで神経がいきとどいている人〉〈空間を支配しているかどうか〉の 2 項目であった。

対象者 D は、身体意識と空間意識を関連づけて考えていることがわかる。したがって、【身体への意識と空間の支配】と命名する。

【クラスター2（以下 D-2）】

D-2 は、〈音を捉える力〉〈センス〉〈いろいろなイメージを想像させてくれる人〉の 3 項目であった。〈音を捉える〉ことは〈センス〉と結びついており、また〈センス〉があることによって〈イメージを想像させる〉ことへつながると推察できることから、【音楽性を含むセンス、多様なイメージの伝達】と命名する

【クラスター3（以下 D-3）】

D-3 は、〈自分を持っている人〉〈踊ることが好きという気持ちが伝わる〉〈のびやかさ〉の 3 項目であった。〈自分を持つ〉と〈踊ることが好き〉の項目と比べ、〈のびやかさ〉はやや距離が離れていることから、【舞踊への主体性の表出、のびやかさ】と命名する。

【クラスター4（以下 D-4）】

D-4 は、〈身体的に強い人〉〈すごいテクニックを大変そうに見せない人〉の 2 項目であった。〈テクニック〉のための〈身体的強さ〉と、観客への見せ方がつながっていることがわかる。したがって、【技術をこなす身体の強さ】と命名する。

②事例 D の総合的解釈

D-1 は、身体と空間への意識の仕方があげられている。

「体の、すみずみまでっていうのは、手先とか、足先とか、その先の先まで神経が届いているっていうことは、そっちの遠い空間の方も支配できているという意味で、例えば指先が、どこを通るかって言うところまで行き届いていれば、その空間に、自分の体がどう、動いているかっていうところまで意識できているっていうところにつながると思ったので、近いと、答えました」(D)

D にとって、身体のすみずみへ神経が行き届くということと、空間を支配しているということは、密接なつながりがあるととらえられていると言えよう。また、空間に対し、身体がどのように動いているか、どう働きかけているかが意識されるということは、身体の末端が空間のどこに位置し、どのような軌跡を描くかを客観的に理解できていることを意味している。D は空間について、次のように述べている。

「自分の、体の、一つ外、この一生懸命のばしたその先まで、と、その自分と、お客さん、だからなんかこういう、三角形、というか、私よく、後ろも意識しろって怒られるんですけど、それができてないんですけど、でもやっぱり見せ物として、こっちを、から自分がどう見えているかとか、っていう意味で、こっち側と、こっち側自分のまわりを、支配できている人、っていう空間」「後ろからどうみられているか、は意識します」「なかなか難しい、です、私の中では」「でも、昨日、一昨日の舞台は、後ろもお客さんが入ってて挟まれた状態で、すごい神経使ってすごい疲れました。なんかいつもと違うから。だからよっぽど意識できていないんだな日頃って、思わされた公演でした。」「自分をみている」「その画は、できてないけど」「でも、自分の見えてる景色の中で、多分ここにこのつま先がこうあったらとかっていうふうに考えます。多分こっちだとお客さんからはきれいに見えないけどここに置いたらきれいだろうなとか、っていうのは、前からの自分の画で、変えてるんじゃないくて、自分の、中」「そうですね鏡、なんかリハーサルの時に、鏡をみて、あ、ここだときれいなんだとかっていう、ので、やっている」(D)

D は、意識される身体の「一つ外」「先の先」を空間として意識することで、観客からどう見えているか、どう見られているかを考えようとしていると言える。その一つ外側に意識された身体と、「自分」と「お客さん」という三角形の構造があると D は解釈している。そうした身体意識をはたらかせるために、「後ろ」の意識や、鏡を使ったレッスンが必要であるととらえられている。

D-2 は、3 項目の中でも「センス」という語に代表されるクラスターであると推察できる。D は「音を捉える力」を「音感」とし、音感がいいということはセンスがいい、と考えていることがわかる。また、鑑賞時に、イメージが固定されずに〈いろいろなイメージを想像〉させられることが鑑賞への意欲を高めることが伺える。

「やっぱりそういう、良いなあと思うダンサーに近づきたいと思うので、イメージ、振りを例えばもらった

段階で、自分の中でこういうイメージで今日はやってみようとか、っていう想像を、まず最初に絶対するし、そのイメージを、伝わるか伝わらないかわからないとしても、自分の中で、こう踊って見たらどう伝わるのかって考えるときに、こっちのその、すごい神経使って、こうしてみたらどう伝わるんだろうとかっていうのは、けっこう踊りながら考えていて、ですかね、でそれと、音、音は音で、また別のイメージをくれるので、その音、のイメージからまた別の自分のイメージに変えて、それを、また体つかって、ていうなんかこういう、音からイメージ、イメージから神経、みたいな」

D は、観客へのイメージの伝達を重視し、練習時から、伝達されるイメージを試行錯誤し、自身のセンスで振り付けを解釈していることがわかる。鑑賞時に、ダンサーの考えが予想できたり、自己の考えとはつながらなかったりする場合は興味をもつことができないと述べられていることから、D はダンサーとして、イメージの幅が常に広くあるよう努力していると推察する。

D-3 は、ダンサーの舞踊への姿勢が表れていると言える。

「自分を、持っているっていうのは、その人自身が、どう踊りたいか理想がある人、ってことだから、自分が、こう、うーん、自分が表現したいことが明確だし、自分を、多分客観的にも見れてる人、だし、その、多分どう踊りたいとか、思っているっていう意味で、その踊ることが好きじゃないとそういう風にならないかなーって、多分思っ、近いつて書いたんだと思います」(D)

ダンサーが〈自分を持っている〉という ことは、自身が表現したいことや、どう表現したいかが明確に存在し、また客観的に理解しているということを意味していると言える。また、理想があるということは〈踊ることが好き〉であり、自身の表現を理解できることと、舞踊へのモチベーションは密接にかかわり合うことが見て取れる。したがって、D-1 との関連も、D-3 がモチベーションとして作用しているとみることができよう。

「さっきも言ったんですけど自分を持っているひとは、自分がどう踊りたいかっていうのが結構全部、こう、考えられているひとっていうことは、自分の体全部を理解しているはずだし、空間のことも、自分がそれをどうしたいかって言うイメージがちゃんとある人だから、すごい近いと思うんですけど」「なんだろう、あの、うーんむずかしい、空間…例えばすごいからだがかいて、すごく、…すごく器用に踊る人、をみて、すごいなとは思いますが、なんか辛そうに見えたりとか、なんか、本当に好きでやってるのかなって思う人、もいますよね、とか笑 その、…自分をもって、あ、難しい。自分の……空間、んーと踊ってて、やらされている感がある人、は、…いますよね、っていう意味で違う、のかな、見た目と気持ちが連動していない人、」(D)

身体や空間への意識は、「理想」とする踊りのイメージがあることによってより強まり、また身体の意識が理解されていけば、よりイメージに近い表現を行うことができると言える。この相互関係によって、〈踊ることが好き〉ということが伝達されるのではないかと推察される。また、このような連関が、動きの伸びやかさにつながるとも言えよう。D は〈のびやかさ〉について、「残

像がきれい」「自分の動きが空間のどこにこう、軌跡を描いているかっていうのが、とらえられている人」と語る。したがって、D-1 と D-3 は関連が深いのではないかと推察する。

しかし、D が「やらされている感」と述べるように、自らの意志で踊っているように見えないダンサーは、D にとっての理想からは離れると言える。見た目と気持ちの連動ということが語られているように、ダンサーは伝えたいと思っていることが身体意識へつながらなければならないという考えがあると推察される。

D-4 は、身体的テクニックについての項目である。しかし、単純にテクニックを有していればよいということではなく、テクニックをテクニックだと見せないように踊ることが求められると D によって解釈されている。

また、他のクラスターとの関連はあまり見られず、身体的な強さはやや独立した要素として認識されていると言える。

「その体が強い弱いに関わらず、音感が良い人は、いるし、音感、とか、を上手に表現できる人はいると思うんですけど、でもやっぱり、強い人、その、軸がぶれないひととかは、そのイメージした音で、踊りたいと思ったときに、体がちゃんとついていってる？その、人、といういみでは近いんじゃないかな」「体が強い人っていうのは、やっぱりこう、こっちのコントロールも上手だと思う、っていう意味ですかね。」(D)

ただテクニックが上手にできるということは、〈自分をもっている〉ことや、〈イメージ〉の伝達と直接のつながりはないことが伺える。しかし、D-2 にあげられるセンスや音感は、身体的強さやテクニックによってコントロールされる場合があることも示されている。

D にとって、理想のダンサーに最も必要とされているのは D-1 の身体・空間意識であると語られているが、体を見せるということにはセンスや音感が必ず関わっていると考えていることがわかる。また、様々なイメージを想像させるということは、ダンサーとしての感情がかかわっており、感情や伝達されるイメージのコントロールを重視していることが伺える。さらに、ダンサーとしての感情とも関連しているが、〈センス〉の表出にも重点をおいていると言える。音感や、間の取り方、身体の見せ方に、ダンサーの〈センス〉が発揮され、それによってイメージが膨らむと捉えられている。

対象者 D は、舞踊鑑賞時に感じられた「理想としたいダンサー」を分析し、普段の稽古時に理想へ近づくべく工夫していることがわかる。

2-5. 事例 E にみる舞踊する身体の特徴

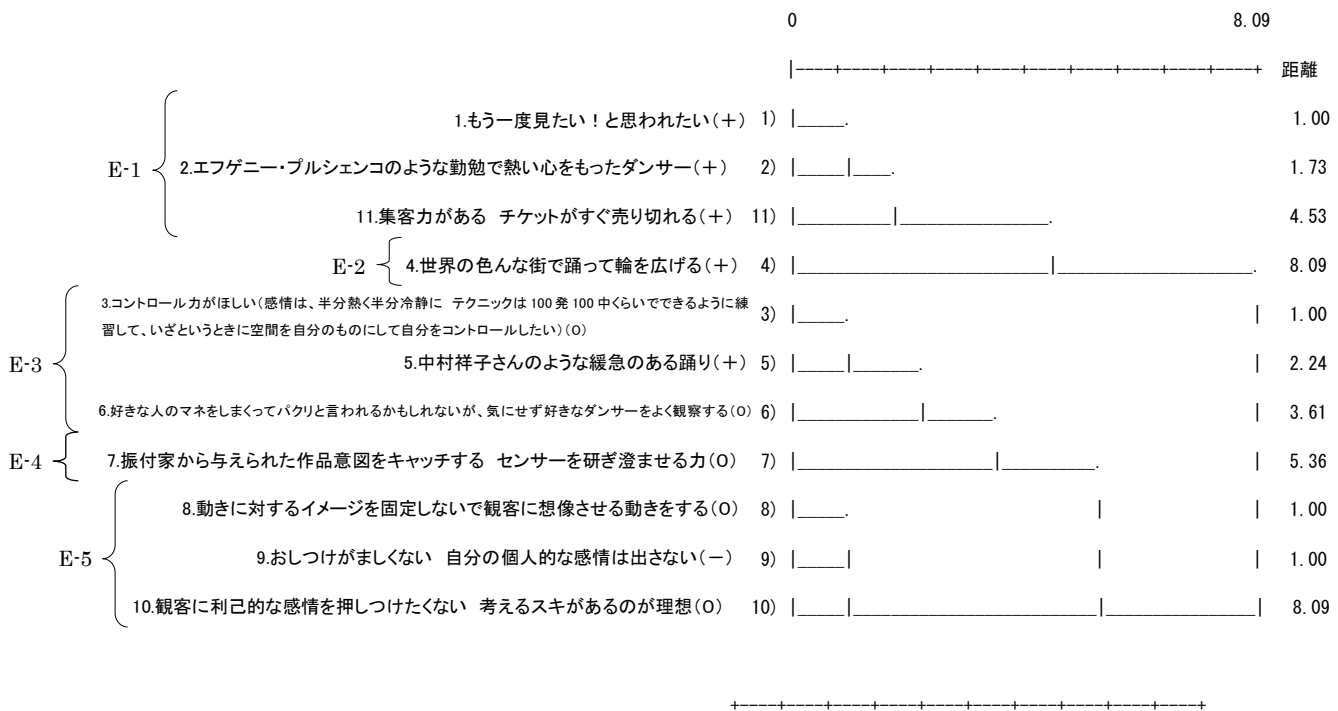


図 3-5 対象者 E のデンドログラム

①クラスターの命名

【クラスター1（以下 E-1）】

E-1 は、〈もう一度見たい！と思われたい〉〈エフゲニー・プルシェンコのような勤勉で熱い心をもったダンサー〉〈集客力がある チケットがすぐ売り切れる〉の 3 項目であった。全項目が、舞踊公演を商業的に成立させるための要因としてまとまっているとみることができる。したがって、【ダンサーの集客力】と命名する。

【クラスター2（以下 E-2）】

E-2 は、〈世界の色んな街で踊って輪を広げる〉の 1 項目であった。〈輪を広げる〉ということは、他者との関わりを含む経験の積み重ねを意味していることから、【海外経験を通じた他との関わり】と命名する。

【クラスター3（以下 E-3）】

E-3 は、〈コントロール力がほしい（感情は、半分熱く半分冷静に テクニックは 100 発 100 中くらいでできるように練習して、いざというときに空間を自分のものにして自分をコントロールしたい）〉〈中村祥子さんのような緩急のある踊り〉〈好きな人のマネをしまくってパクリと言われるかもしれないが、気にせず好きなダンサーをよく観察する〉の 3 項目であった。様々な要素が具体的に挙げられているが、〈コントロール〉と〈観察〉という能力を重視していることがわかる。したがって、【感情、技術、空間、緩急のコントロール力、観察力】と命名する。

【クラスター4（以下 E-4）】

E-4 は、〈振付家から与えられた作品意図をキャッチする〉〈センサーを研ぎ澄ませる力〉の 2 項目であった。ここでの〈センサー〉は〈振付家〉以外の要因にも働くと推察する。また、〈キャッチする〉とは、意味を受け取り、正しく理解するということを意味していると考えられるため、【作品意図の理解、センサー】と命名する。

【クラスター5（以下 E-5）】

E-5 は、〈動きに対するイメージを固定しないで観客に想像させる動きをする〉〈おしつけがましくない 自分の個人的な感情は出さない〉〈観客に利己的な感情を押しつけない 考えるスキがあるのが理想〉の 3 項目であった。3 項目とも感情を押し付けない、観客の想像を促す、という点で類似している。したがって、【観客への「押しつけ」の否定、想像させる動き】と命名できる。

②事例 E の総合的解釈

E-1 は、職業としてのダンサーを意識して連想された項目であると言える。舞踊公演を商業的に成立させる上ではどれほど集客できるかが焦点となるが、いかに〈もう一度見たい〉と観客に思われるかが、E にとっての基準になっていると推察する。

「うん、きっと、自分がもう一度みたいって思うのが、この、プルシェンコなので、もう 一度みたいというダンサーって言うと、ばってこうプルシェンコが浮かぶ感じ。なので、すごく、深くつながってるかなって感じです」「11 番目は、ちょっと現実的な感じ、なんだけど、うん、今、やっぱりこう、働きながら踊りと関わっていく中で、やっぱりこういう事は自分の生活に密接してくるので、なんかちょっと現実笑、身に迫っている感じの、ことで、やっぱり、うん、お金を稼ぐってのが大事なので、それも、ばっと思い浮かんだことで、やっぱりその、プルシェンコの場合だと、チケットがもう、満席だったり、うん、来る街来る街で、いい席はすぐ、10 分くらいで電話してもなくなっちゃうくらいなんで、うん、つながってる、と思います」(E)

E 自身が鑑賞者として〈もう一度見たい〉と思った体験が、ダンサーとしての理想に反映されているとも言える。また、現時点で E がダンサーを職業としたいと考え、そのために必要であることをあげていると考えられる。

E-2 は、独立した項目となっている。海外で踊ることが〈輪を広げる〉こととして捉えられていることがわかる。ダンサーとしてさまざまな人々と関わりたいと考えており、「心をオープンにして」「外にエネルギーを向ける」ということを欲していることがあらわれている。E-1 と比較すると、やや漠然としており、将来に向けた希望として位置づけられていると言えよう。

E-3 は、普段の練習の際に意識して行っていることと言える。理想へ近づく上でのアプローチ法を、E 自身が考え、工夫していることがわかる。

「これはなんか自分の普段の練習の中で、自分の中と向き合って突き詰めていくときに、なんかじっくり考えとこういう事が浮かんでくるっていうようなかんじかなっていう、うん」「あー、うん、やっぱり緩急も、全部自分のコントロールによって、行いたいっていう感じですね」「そうですねー、やっぱり理想はうん両方、自分の中でコントロールしたいっていうことを思って、練習しているので、うん、そうだね、うん、感情もテクニックもコントロール」(E)

〈感情、技術、空間、緩急〉が同列にあげられており、これらをコントロールしようとする意識は、E自身にとっては細分化されているというよりも統合された意識であると推察する。感情のコントロールについては以下のように述べている。

「やっぱり自分の個人的な感情とか、我欲っていうか、そういうものでいっぱいにしてしまわずに、なんかそのときその瞬間の状況も、半分の目でこう判断して見ているみたいな、踊り方の事かなー、うん、悲しみとかだったら、悲しみを、表現したいっていう作品だったら、悲しいシチュエーションとかで、ずっと練習するわけだけど、本番の時もそのシチュエーションのまま、踊るんじゃなくて、やっぱり 本番の時は空間も変わるし見てる人も変わるから、その全部自分がやってきたこと100%を押しつけるんじゃなくてお客さんの存在も、半分の目でこう、察知しながら、 なんか、悲しみの押しつけみたいにならないようにっていうか、なんか一緒にこう、体験していくというか、そういう隙間を自分の中につくっておきたいっていうところかなー、あまりこう練習を信じすぎず、その場になったらその場の感覚も大事にしていきたいなっていうところなんかなー」(E)

ダンサーは感情をそのまま出すのではなく、観客と共有できるような表出を意識するべきであるという考えが見て取れる。〈半分熱く、半分冷静に〉という意識について、「半分の目で判断して見ている」と語られているように、個人的な感情と、観客やその場の状況を判断する冷静な意識の両方がはたらいっている必要性があらわれていると言えよう。さらに、空間のコントロールについて、以下のように述べている。

「…やっぱりその空間を楽しめた時っていうのは、すごく踊っていても、自然だし、心地よいし、ああよかったなあっていう、感じがするんだけど、そうじゃないときは、なんかこう、早く終わってほしいとか、例えばコンクールのときとか緊張しすぎて、終わってほしいとか思っちゃったりすると、心ここにあらずみたいな、ふうになっちゃって、そうするとそこに、その空間に存在しない状況になっちゃって、それは見てる人にもまったく伝わらない踊りになってしまうので、多分、空間を自分のものにするっていうのは、その空間にちゃんと存在するって言うか、その空間を楽しむってことなのかな。」「なんかやっぱりその、瞬間、その渦中にいるときは、外から見ることはできないから、その前にその環境を下調べしておくっていうのが前提であるんだけど、一番、観客席の後ろから舞台をみる、とか、どのくらいの高さで、とかっていう 下準備があった上で、その本番の時は、なんかこういろんなものを研ぎすませる っていうか、聞こえてくるものだったり、昨日だったら、上からの下水の音だったり、そういうものも、見てる人と一緒に聴くって言うか、うん、そうだね、私の場合は、聞こえるものと、あとはなんだろうな、もちろん自分も音楽もそうだし、あ

とは、そういう五感を研ぎすまして、見てる人とできるだけこう、近い感覚になりたい というか、うん、あまり外から自分がどう見えているかっていうところまではちょっと、意識できないかなー、この瞬間に聞こえるものとか見えるものを一緒に共有しようっていうような、ところに一番意識をおいているので、うん、感覚的にはどうなんだろう、空間意識、よく見て、よく聴いて、内にこもらないって言うことだけ気をつけて、やっています」(E)

Eは、〈空間を自分のものにする〉ということをして、「空間を楽しむ」「空間にちゃんと存在する」こととして捉えている。「心ここにあらず」の状態は、「その空間に存在しない状況」であり、観客に「伝わらない」と述べている。空間に存在する状況を作り出すために、Eはどのような環境で踊るのかをあらかじめ把握する必要があると考えている。また、本番の際は、外からどう見えているかを意識するのではなく、観客と感覚を共有するように五感を研ぎすましていると述べる。

また、好きなダンサーを観察し、マネしようと試みていることが伺える。E-1とも関連しているが、もう一度見たいと感じたダンサーに対し、どのような点が優れているのかをE自身が分析し、自身の踊りに取り入れようとする意図があらわれている。E-3は主に練習、本番に際して特に意識している項目があげられていると言える。

E-4は、振付家や他のダンサーとの関わりの中で意識されることであると推察される。

「4つ目は、人とこう触れ合いながら活動するとき、公演の練習だったり、人と関わりながら踊りをするとき意識したいことっていうことで、優先順位的には、自分の、個人の練習が先に、個人的なことが先にきてるんだけど、その次に浮かんできたので、うーん、ちょっとこれは、外に、外の人と関わるときに意識したいこと、かなって。」(E)

E-4は特に振付家との関わりが中心となって語られていると言える。それは、振付家にもう一度使いたいと思われたいという意識がはたらき、ダンサーとして振付家の表現に貢献しようとする意図、また職業としてのダンサーが意識されていることが伺える。

「振り付け家がどう言うことを考えているのかっていう、できるだけ近い感覚に自分も持っていきたいって言うことなので、お客さんと近い感覚になりたいっていうのに対して、振り付け家と近い感覚になりたい、意識としては、同じ気持ちから来ることなのかな」(E)

Eは、振付家と感覚を共有したいと考えており、観客と感覚を共有したいということにつながると捉えていることがわかる。いずれも、他者と舞踊を通してつながり、お互いの距離を近くしようと考えていると推察する。

E-5は、3項目の内容が類似しており、いずれも観客に感情やイメージを押し付けない、という点が共通している。Eは、最終的に「こういうかたちでお客さんにみせたいっていうところなの

かな、この3つはほぼ、っていうか、一緒ですね」と語っている。E-3で感情のコントロールについて述べられているように、感情をそのまま表現するのではなく、観客のことを考えるべきである、という意図が背景にあると推察する。また、〈観客に想像させる、考えるスキがある〉という状態があげられている。ひとつの感情の表現にとどまらず、みる人によってさまざまな解釈ができるような、多様な表現を目指していることが伺える。E-2とE-5について、以下のように述べている。

「自分の周りに対して感じる事、お客さんだったりその空間だったり、一緒に踊るダンサーの事を考えているっていう点で、外の事を考えているって言う点で、2と5は近いかなっていう感じですね。」(E)

Eは、自己の考えや感情というよりも、その場の観客や振付家、他のダンサーといかに舞踊を通してつながるか、いかに感覚を共有し距離を近づけるかということを重視していることがわかる。また、それは自らの鑑賞経験が作用していることがわかる。鑑賞した際にもう一度見たいと思ったダンサーを観察し、必要である要素を考え、練習時から実践していると言える。

また、対象者Eは、他の4名の対象者と比較して、特に鑑賞者との関係性に重点を置いていることが見て取れる。鑑賞者に対しどのようなようにはたらきかけるべきか、という問題についての記述・回答が多く、これはダンスカンパニーのメンバーとして長期にわたり、継続的な公演活動を行っていることがかかわっていると推察する。さらに、振付家との感覚の共有、空間全体から得る情報についても回答が得られた。このことから、上演を中心として舞踊活動を継続することによって、ダンサーは、舞踊の技能的な側面からかかわりとしての側面へと、重視する要素が移り変わるのではないかと考えられる。

第3節 事例A～Eから抽出された 舞踊する身体の共通項

ここで、第2節における総合的解釈を踏まえ、対象者5名のクラスターについてカテゴリー化を行った。

カテゴリーの分類は KJ 法の手法をもとに、類似しているとみられるクラスターを同じカテゴリーにわけ、各カテゴリーに対し命名を行った。その結果、20 のクラスターから 4 つのカテゴリーが抽出された。(表 3-6)

表 3-6 クラスターのカテゴリー分類

カテゴリー	クラスター
表現性・伝達	A-1 舞踊上演時におけるダンサーの表出、観客・場へのはたらきかけ A-3 場のすべてを楽しむ、踊りに夢中になる B-1 ストーリー性・質感の多様性が伝達される舞踊 C-1 感動させる表現の伝達、個性 D-2 音楽性を含むセンス、多様なイメージの伝達 E-1 ダンサーの集客力 E-5 観客への「押しつけ」の否定、想像させる動き
身体技術	A-4 ダンサーとして必要な基礎基本 B-4 身体技術の高さ C-3 ダンサーとしての基礎基本 D-1 身体への意識と空間の支配 D-4 技術をこなす身体の強さ E-3 感情・技術・空間・緩急のコントロール力、観察力
(上演時以外含む) 他者とのかかわり	B-3 ダンサーおよび振付家としての柔軟性、協調性 C-2 他との関わりとしての舞踊 E-4 作品意図の理解、センサー E-2 海外経験を通じた他との関わり
ダンサーの主体性	A-2 ダンサーとしての個性の自覚 B-2 ダンサーの創造性、独自の哲学 D-3 舞踊への主体性の表出、のびやかさ

以上のように、舞踊訓練を長く行ってきたダンサーが考える「理想のダンサー」には、少なくとも 4 つの側面が存在していると推察する。

分類されたクラスター数が最も多いのは、観客に対する《表現性・伝達》のカテゴリー（7クラスター）であり、5名の対象者全員が重要視していることが示唆される。次いでクラスター数が多いのが《身体技術》のカテゴリー（6クラスター）である。《表現性》のカテゴリーと同じく、5名全員にクラスターが存在することがわかる。

《他者との関わり》のカテゴリーは4クラスターであり、B、C、Eの3名の対象者から析出された。そして《ダンサーの主体性》のカテゴリーは3クラスターであり、A、B、Dの3名から析出された。

クラスターの共通項を抽出した結果、ダンサーがイメージしうる舞踊する身体の様相について、次のように解釈しうる。

ダンサーは、観客に対する表現性・伝達性を重視し、〈感動〉や〈多様なイメージや質感〉を提示しうる身体を「理想」としてイメージすると言える。このイメージは、ダンサーの舞踊鑑賞経験がもとになっていると考えられる。また、ダンサーから伝達されるのは、空間（場）の質感や、音楽性、ストーリー性、夢中になって踊る様子、個性など多岐にわたることがわかる。これらは、鑑賞者の舞踊経験の有無やその他の要因によって、重視される側面が変容すると考えられる。表現性にかかわる項目は、5名に共通して重要度が高めであり、抽出されたクラスター数も最も多いことから、ダンサーの訓練過程において特に理想として目指されているのはカテゴリー1《表現性・伝達》に分類される項目であると考えることができよう。

次に、身体技術に関連したクラスターも5名から抽出された。〈技術〉の捉え方は対象者ごとにやや異なっていると言えるが、身体の動きそのもの、あるいは動き方・動かし方に着目したクラスターであり、しばしばダンサーにとって必要な“基礎”として捉えられていることが伺える。また、身体への意識、そして空間への意識も、身体技術と深く関わる要素として捉えられていると考えられる。

次に、舞踊活動における他者との関わりがあげられる。主に振付家および他のダンサーとの関係性としてあげられていると言える。上演時の観客との関係だけではなく、上演に至るまでの他者との関わりのあり方が、「理想」とする踊りには必要であるという考えが存在すると考えられる。カテゴリー3《他者とのかかわり》の要素は、3名のクラスターにみられ、カテゴリー1《表現性・伝達》と比較すると意識される機会が多くない、または、「理想」として意識されにくい視点である、とみることができよう。

最後に、ダンサーの主体性にかかわるクラスターは最も少ないという結果であった。ダンサーの主体性に関しては、作品や振付けに対する解釈のオリジナリティ、創作に際して発揮されるオ

オリジナリティなど、対象者によって捉え方はやや異なっている。しかし、表現性や技術とは別に、主体性に関するカテゴリーが抽出されたということから、《主体性》が「理想」として自覚される機会は少ないながら、優れたダンサーを構成する一つの要素としてみることができると考えられる。

第4節 舞踊する身体の構築過程に関連する要因の分析 —インタビュー調査Ⅱ—

本研究においては、舞踊する身体の様相とその構築過程を明らかにすることを目的としている。インタビューⅠにおいては、刺激となる質問の性質上の問題もあり、主にダンサー自身の感覚としての舞踊する身体をみることができると考えられる。したがって、インタビューⅠにおいては、舞踊する身体 of 構築プロセスについての回答が当初の予想よりも得られなかった。そのため、日を改めて5名の対象者にインタビューⅡを行うこととした。インタビューは半構造化インタビューとし、対象者には、インタビューⅠの結果を踏まえた補足的質問として回答を求めた。インタビューⅠの補足として行うことで、対象者はより深く自己の内面に問いかけ、対象者自身によって十分に解釈が行われたため、舞踊する身体 of 構築過程を考察するにあたって有意義なデータを収集するに至ったと考える。

インタビュー時間は1回につき15～30分程度であり、質問項目は表3-7の通りである。得られたデータについてはインタビューーから許可を得た上でボイスレコーダーに録音し、その後トランスクリプトを作成した（巻末資料⑤ 表3-8～表3-12）。

表3-7 インタビューⅡにおけるインタビューガイド（半構造化インタビュー）

質問項目	質問内容
稽古開始時について	<ul style="list-style-type: none"> ・舞踊の稽古を始めたのはいつ頃でしょうか。 また、その頃どのような稽古を行っていたか教えてください。
稽古内容の変化、契機	<ul style="list-style-type: none"> ・当初の稽古内容が変化したなと感じたことは今までにあるでしょうか。 あるとすれば、最初はいつ、どのようにかわったと感じたのでしょうか。 ・稽古内容の変化を、中学・高校の頃にも感じたことがあるでしょうか。 ・大学に入学してから現在までの間では、何か変化したことはあるでしょうか。
舞踊観や意識の変化、契機	<ul style="list-style-type: none"> ・行っている舞踊の稽古内容が、自身にとってどのような意味があるかを考えたことがあるでしょうか。 それはいつ頃でしょうか。 ・ご自身の稽古への取り組み方や、取り組みの姿勢が変化したことはありますでしょうか。 またそれはどのようなきっかけで、どのように変化したのでしょうか。

インタビューⅡの質問文においては、稽古内容や意識の段階的変化を聞く上で、中学・高校と

大学というように区分をした。これは、進学によって生活形態や稽古の頻度、環境が変化するきっかけが生じやすい点によるものである。また、バレエ・ダンス教室において、年齢によってクラス分けがなされ、難易度の調整が行われていることが多く、対象者にとっても、クラスの移動という形でイメージしやすいのではないかと考えた。

以下に対象者 5 名の回答から得られた舞踊の稽古のプロセスの特徴を示す。

4-1. 対象者 A の語りにみる稽古のプロセス

対象者 A は、クラシックバレエの稽古を高い頻度で続けてきた。稽古の開始年齢が周囲よりも高かったために、「トゥシューズを履く」という明確な目標がはじめから A の中に存在し、その目標を動機として継続していたと考えられる。したがって、稽古内容の明確な変化は、A にとって「トゥシューズを履く」ということとして自覚されているといえる。

また、基礎的なバーレッスンにおいても、模倣によって動きができるようになるまではやや時間がかかっていたことが語られている。このことは、稽古を開始してしばらくの間、教師の動きの模倣を試みるも、見た通りに動けないと A 自身が感じていたということが示唆されている。また、そうした模倣による基礎レッスンを行う意義は、稽古開始から 3、4 年後に実感されている。対象者 A の場合、数年の稽古の継続によって、模倣からバレエの基礎的な動きが身につく、トゥシューズを使用した発展的なレッスンへと稽古内容が変化することで、基礎レッスンが身体に何をもたらすかを知ることへつながったと考えられる。

そして、バレエの舞台経験を積むことによって、稽古の取り組み方も変化したとみることができる。対象者 A は、舞台に向けた稽古の中で、教師にいわれた言葉によって意識の変化が生じたと語る。

「私の先生が結構、舞台でどのポジションにいても見えるし、一人として存在があるから、大事だよっていうのをすごい言われてて、やっぱり私もそういうこと言われたりとか、舞台に立つって言うことを考えると、お客さんに見られるとか、作品の中で私はこういう立ち位置で、こういう風にがんばらなきゃいけないとか、そういうのを考えるようになったなっていうのはあります。」 (A)

バレエの舞台には群舞が取り入れられることが多く、A もまた、そうした群舞に参加していたのであろう。A は、群舞を踊りながらも個としての存在を意識し、作品全体の中で自身はどのような立ち位置にいるか、その立ち位置で何を表現すべきか、ということを、教師の言葉によって考えるようになったと言えよう。開始時の、動きの模倣を繰り返すという稽古から、舞台上の自身を客観的にとらえようとする、新たな視点が生じたと考えることができる。

また、中学以降ではコンクールへ出場する経験が意識変化の契機になっているとみることができる。群舞ではなくソロで踊るということが、観客に「見せる」「見られる」ことをより意識し、稽古への取り組み方の変化や新たなモチベーションが生じることへつながったと考えられる。そして教師の言葉や他のダンサーとのかかわりも作用し、対象者 A 自身の舞踊への考えが確立していったとみることができる。

「もうちょっと出しなさいっていうのをすごい言われてたので、コンクールとか、そういうソロの作品とか踊るようになってからは、結構、自分はどういう見せ方をしたらいいのかなとか、どういうところが強いのかなとか、そういうのを考えながらやってた気がします。」

「結構、レベルの高い子とかもいたので、そういう子と一緒にレッスンすると、もうちょっと自分足りないとか、同じ場所で、そういう人とレッスンをすると、自分ももっと爪先伸びないかなとか、もうちょっとタンナウトできないかなとか、あとなんか、いっぱいやってるうちに、音楽の取り方とかを自分で考えるようになって、もうちょっと中の方にアクセントとるとか、アクセントの取り方とかで、自分の見せ方とかを、考えてた気がします。」(A)

ソロ作品を経験することによって、A はダンサーとしての自己を客観的に考えるようになったと言える。他のダンサーと自身を比較し、自身のダンサーとしての長所や短所を把握しながら、A は A にしかできない見せ方を探っていたと言えよう。ソロ作品の稽古を行い続けることで、教師に言われずとも、表現の仕方を自ら工夫し、「自分はこう見せたい」という、表現への明確な主張が確立されたと解釈できる。

そして大学入学以降は、バレエ以外の舞踊に触れ、自ら作品を創作する機会を得たことが、意識変化の契機として働いていると考えられる。

「大学に入って、舞踊のことを勉強して、解剖学とかも勉強して、筋肉がこうやって動いているんだとか、この動きでは体がこうなってるっていうのは、勉強してからわかったなっていうのと、でその面で、やっぱり怪我をしないようにとか、体のことを考えるようになったのが一つと、あと創作とかやるようになると、テーマのことを考えたりとか、もちろんバレエでも役柄とか考えると思うんですけど、なんかより、なんだろう、自分がどういうことを考えて表現しているのかとか、あとはもうなんでダンスしてるんだろうとか、結構、自分に問いただすことが多くなったりとか、あとは舞台を見に行くようになって、こういう感じで表現しているのかなとか、考えるようになりました。」

「なにを思って表現するかっていうのが一番、変わったと思います。結構、昔は、この役柄でこの曲で、ここの舞台で、っていうことを、その、そのときの時点を結構考えてた気がするんですけど、大人になってからは、今までこうなって、これからこうなってとか、けっこう長いスパンで、こういう風に表現したいとか、あのときはこうだったから今度はこう、とか今までの経験とかも蓄積していくので、そういう部分で、やっぱり大人になるにつれて、変わった部分はあるかなと思います。」(A)

対象者 A は、大学入学まではクラシックバレエの稽古を高い頻度で行ってきた。その中でも、舞台経験およびコンクール（ソロ）の経験が稽古に対する意識変化の契機となっていることがわかるが、大学入学後は、舞踊の多様性に触れ、専門的な知識が増えることで舞踊への考えが深まっている。解剖学の知識を得ることで、細分化された筋肉の動きを把握し、稽古を行っている際の身体感覚を、自ら分析できるようになったと見ることが出来る。稽古の際、動かしている筋肉と動かしていない筋肉や、内的な身体感覚を意識することで、目標とする動きへのアプローチ方法がより明確になると考えられる。

また、「表現」に対する自身の考えを確立していく過程においては、舞踊作品の創作経験が重要な契機となったと考えられる。表現するテーマや、舞踊に対する自身の考えなどは、それまで踊っていたバレエ作品においてはある程度限定されていたとも言えるが、モダンダンスの作品創作を通じて、それらを自問自答する機会が増えたとみることが出来る。また、創作者としての視点を新たに持つことによって、作品鑑賞の際もテーマや表現へ着目することが増えている。さらに、それまではひとつの作品ごとに、「そのときの時点で」とらえられていた舞踊の表現について、断続的にではなく持続的な、ダンサー A としての舞踊表現を意識するようになったと語られている。経験を積み、それまでの舞踊活動を振り返りつつ、今後どのような表現を舞踊を通して行いたいのか、「何を思って表現するか」ということが、明確になっていったととらえることができる。

以上から、対象者 A の舞踊の稽古は、教師の模倣から開始され、トウシューズを履くこと、舞台上で踊ること、ソロ作品を踊ること、多様な舞踊に触れ、専門知識を得ること、作品を創作することが、視点や身体意識の変化、舞踊観の確立に作用していると考えられる。

4-2. 対象者 B の語りにみる稽古のプロセス

対象者 B は、モダンダンスを長期にわたり習い続けている。基本的にはストレッチ、基礎トレーニング、バリエーション、振り付けという稽古内容であり、年齢による内容の変化はあまりないと語られているが、稽古内容の難易度が上がり、難易度の高いことが出来るようになったという実感を得ることで、自らの上達を自覚したとみることが出来る。

また、舞踊の稽古を一度中断した時期に考えの変化が生じたと B は語っている。

「なんか稽古をずっと続けてるときは、特にわかんなかったんですけど、一回、受験とかでお休みした時期があって、そういうときに、逆に外から初めて、ダンスがどういうものか見てみて、それで考えが変わったというか、今まで以上に、なんかダンスをやる自分が自分にとって必要っていうか、そういうことが意識さ

れたなって思います」 (B)

このことから、普段は意識することのなかった「自分にとっての舞踊」について、舞踊から一度離れることによって客観的に考える機会を得たと見ることができよう。継続していた稽古を中断すると、筋肉や神経系、心肺機能など、様々な影響が生じると推察する。さらに、身体機能だけでなく、精神的にも変化が生じたのであろう。B によって詳しく語られてはいないが、舞踊が「自分にとって必要」であると意識されたということから、中断している間、稽古を再開したいと感じ、自身と舞踊との関係を見つめ直し、舞踊観の確立へとつながったと考えられる。

また、舞台経験のうち、あるミュージカル公演がひとつの契機としてはたらいっている。商業的な舞台に立ち、観客に「見せる」ということへ目が向くことで、舞台に立つ自身を客観的にとらえるようになったと考えられる。

「お稽古ごとのダンスだと、あんまりお金をもらって公演しているって思うことはないんですけど、そういうミュージカルとかだと、なんか、お金をもらって、公演にでるんですよ。そういうときに初めて、思ったんだと思います。」

「そう一応ちょっとだけもらえるんですよ、でなんか初めて、自分の知らない人に見に来るし、子役オタクみたいな人もいるわけなんですよ。(…)そういうときに 自分が、こう、なんていうか舞台にでる人なんだっていうのを自覚したのかもしれないです」 (B)

B がこうした商業的な舞台に立ったのは小学生の頃であるが、この時期に出演する舞台は多くの場合、発表会など、観客の大半が出演者の家族や友人で構成されるような舞台である。しかし、B はミュージカル公演に出演したことで、「知らない人」に見せるという経験をし、それまではあまり意識していなかった、観客から見られるということについて考えるようになった、と解釈できよう。

さらに、高校に入ってから、創作が稽古に組み込まれ、B 自身にとって「新しいことに取り組む機会が増えた」というように、明確な変化として意識されていることがわかる。そして、大学入学後はさまざまな稽古場にいく機会が増え、表現の幅が広がったことが伺える。

「そのときの練習の内容にちょっと、感化されるみたいなことはあるんですけど、なんかこれができるようになったからじゃあこれをいれようみたいなのは特に思わないし、なんだろう、でも、同じことをやっても、トレーニングをしている方がより質がいいものになるんだろうな っていうような意識はあります」

B は、多様な稽古を経験しながらも、その稽古内容そのものにはあまり影響を受けないということを語っている。しかし、どのような稽古であっても、基礎トレーニングの必要性を感じている

と言える。

「確かに見せるんだって思ったってことは、今までとは違うのかもしれない、でも基礎練習の時はあんまり思わないんですよ、他の人がどう、とか舞台に出る、舞台で基礎練習するわけじゃないじゃないですか、あんまり意識しなくて、でも振り付けの時は、ちょっとだけ意識は変わるのかもしれない、自分の遊び的なものだったのが、なんかもっと、ちゃんと発表することにむけてみたいな、感じにはなるのかもしれない。」

(B)

B は、高校までは稽古の手順や内容に対し、大きな変化を感じてはいない。同じ稽古の中での難易度の差や、舞台への出演、稽古の中断が、舞踊に対する意識変化の契機となったと見ることができる。現在は、作品を振り付ける際に、観客に見せるということを意識し、基礎的なトレーニングの必要性も自覚していると考えられる。

対象者 B は、内容や意識の変化を感じるというよりも、変化に対し無意識的に適応してきたのではないかと推察する。明確な変化の契機はみられず、継続して稽古を行う中で自然に舞踊への考えが確立していったと見ることができよう。

4-3. 対象者 C の語りにみる稽古のプロセス

対象者 C は、モダンダンスの稽古を継続して行っている。稽古内容は、ストレッチ、バーレッシン、センター（バリエーション）が基本であり、年齢が上がるにつれて、各手順が複雑になると語られている。

C は比較的早い時期からコンクールに出場し、そのことが意識変化の契機として明確に自覚されていると言える。考えずに行っていた稽古が、コンクールの練習が入ることによって、よりよく「見せる」ための稽古に変わったと考えられる。自らが「評価を受ける」立場であると意識し、他のダンサーと自らを比較し、客観的に自身の舞踊をとらえるようになったと言える。

「…それでちょっと競争みたいなのが入ってきて、で同じスタジオの子とも競争になってきて、それで多分、先生にすごいうさく言われてたので、その基本レッスンは、ソロにできるからって言われたのが多分、それくらいかな」

「多分言うことを、ちゃんときくようになりました。（…）それまでは先生に注意されて、なんか、悔しいとか、何でみたいなの、反発みたいなのが多分多少あって、自分が、できてると思いこんでたから、嫌だったんですけど、でもコンクールとかにいき始めて、先生が言うことを直すと、やっぱり上手くなるっていうのが、身にしみてきて、それで、だからバーレッシンとかでも、先生に言われたことに対して素直になったというか、まあなんか、あんまり爪先とかは言われなかったですけど、ちょっと傾いてるとか、いちいち、言われることを、自分のことだと思えるようになりました。先生が誰って言わないでいったこととかも、自分に言われてるって思うようになりました。」 (C)

普段行っている基礎的な稽古が、コンクールに向けて必要なことであると早い段階から意識されていたことがわかる。そして、稽古への取り組み方によって、上達が促されることを自覚し、稽古中の教師の言葉の受け止め方や、言葉の意味を自ら考える姿勢をもつようになったと言える。

そして、高校入学後に創作経験をもったことで、C自身に明確な意識変化が訪れたと語られている。与えられた振り付けを練習し、コンクールへ臨むことに慣れていたCにとって、創作は初めての経験であり、「できなさすぎて、でも楽しくて」「やってみないとわからない」(C) というように、舞踊への考えや活動の仕方に新たな視点が加わったとみることができる。ソロのコンクールにおいても個人のレベルが上がったことが自覚され、より高い評価を得ることが重要なモチベーションとなったことも見て取れる。

また、大学入学後は、環境の変化により、舞踊活動を継続していく上で必要なものや、モチベーションについての考えが深まったと言える。

「踊る環境ががらっと変わって、あの、地元を離れるのも初めてで、その先生の踊り以外も踊ったことがなかったんで、なんかもう、全然違うというか、自分で考えるようになりました。今までは、その決められた時間、内容と内容の決められた時間に、スタジオに行って、で、言われたレッスンをやって先生に振り付けをもらって、で、またそれを練習して先生に直されて、が当たり前だったのが、自分で初めて、場所を借りとか、作品を作ってみるとか自主練するのがメインだったので、なんか全然違うっていうか頭を使うようになりました、なんか、でもそれまでも自分から進んで踊っているつもりでいて、でも、なんかやらされてたわけではなかったんですけど、なんかもっと強くなりました、自分から、やっぱり踊りたいっていうのが、うん」(C)

それまで行っていた稽古が、進学による環境の変化で、思うように行えなくなったり、自主的に創作を試みたりする中で、Cはより主体的に「踊りたい」という気持ちを強く持つようになったと言える。受動的に稽古を受けていた立場から、自らの意思で舞踊を継続するという立場へとシフトすることで、舞踊を行う自身について、多面的に考えるようになったと考えられる。

Cは、自らの舞踊活動における経年変化について、次のように分析している。

「もうずっと続けてきた分で、むしろ今が一番動けるんじゃないかっていう感じがしてて、ちっちゃいときの方が柔らかかったとは思んですけど、でも基本ができてないから、ぐにやぐにややって たところを、多分多少なりとも矯正したっていうか、それで、形ができてきたのと、(…) 自分でやりたいこととか、気持ちの面で変わったことが多分、動きとかでも、でてるような気はします。」

「ジュニア時代はやっぱり技術なので、ちょっと足があがるとか、柔軟の技ができるとかだけで、わりとひよいひよいいきちゃったところがあって、ジュニア時代までは、あんまり悩まずにきちゃったので、シニアにあがった瞬間に、そんなの意味ないからみたいな、意味ないまでは言われんですけど、みんなある程度

動けるから、その上でプラスアルファって言われたときに、全然どうしていいかもわかんなくて、だから多分ジュニア時代は、始めたときから高 3 までとかは、本当に技術をどんどん積み重ねる時期で、だから動き方とかも、自分の中でこの技ができるようになりたいとか、もっと、足をきれいにするとかに執着してたところから、シニアになったら今度は、それがどう見えるかとかどう伝わるか、っていうか、だから、あえてそこまで力を入れないとか、なんだろう、まっすぐにしないでちょっと崩すとか、多分それをかなり意識するようになって、あ、すごい無駄な力入ってたとか、気持ちに関係ないところで無駄に足上げてたとか、が、一番大きく、その部門が変わって、求められる踊りも変わって、自分がやりたい踊りも変わったので、だいぶ違うと思います。」 (C)

このように、C にとっては、コンクールへの参加、創作経験、コンクールの部門の移行、環境の変化が、意識変化の契機として働きかけていることがわかる。ジュニア部門である高校生までは、身体の動きや見え方にこだわって練習を行っていたが、シニア部門での出場を機に、表現の伝わり方や「自分がやりたい踊り」に焦点が変わったと言えよう。評価基準の変化にあわせて、C の舞踊への考え方、稽古への取り組み方も変化したと考えることができる。

4-4. 対象者 D の語りにみる稽古のプロセス

対象者 D は、クラシックバレエを長期的に続ける一方で、コンテンポラリーダンスの稽古を 11 歳から行っている。バレエは基礎的なバーレッスン、コンテンポラリーは床を使ったムーブメントや振り付けが行われていたと語っている。D が基礎としてのレッスンを意識したのは小学校高学年頃であり、中学生の頃に稽古内容が広がるにつれて「応用」について認識し始めたと見ることができる。

D は小学校高学年頃からコンクールに出場しており、それが明確なきっかけとなって稽古に対する意識変化が生じたと考えられる。

「プリエがあってタンジュって順番がわかる前は、もうほんとに友達に会いに行くだけで感じて、先生に注意されてもなにが注意されてるのかわかってなかった、ちゃんとわかってなくて、やってた気がするんですけど、その小学校高学年から中学生にかけて、結構 コンクールとかも出るようになって、その、自分の踊りはどうなのかっていうのを、こう戻すことが多くなったのは多分それくらいかなって思います。なんか鏡をいっぱい見るようになったとか、ビデオ自分で撮って見返すとか、あと、中学校くらいから、あの、上手な人と自分の踊りを比べるようになったかなっていうのを、思います」

「コンクールとかでは、あの、とりあえず自分が汚いっていうのを自覚、まず、した、前は、もう気持ちよく楽しくずっと踊ってたのが、ここが汚いっていうのを自覚するようになったりとか、基礎が大事っていうのがわかってきたかなっていう、のと、プラステクニック、こういうのができるようになりたいっていうのとか、かな、です。」 (D)

D は、コンクールへの出場によって、自身の踊りを客観的にとらえるようになってい る。鏡や映像で自身の踊っている姿をチェックするようになり、教師の注意や基礎レッスンへ目を向け、その意義について自ら考えるようになったと考えられる。また、他のダンサーにも意識が向けられ、他者の稽古の取り組み方を参考にしたり、レベルが高いダンサーからの刺激を受けたりと、外部からの刺激によって新たなモチベーションが生じたと言える。また、考えながら踊ることの必要性が高校生ごろから認識されていることがわかる。D にとっては、コンクールへの出場が、自らの踊りや稽古内容を客観的にとらえる重要な契機となっていると言えよう。

そして D は、大学卒業時に国内のカンパニーにダンサーとして参加し、現在も活動が続けている。大学入学以降、カンパニーへの入団がコンクール出場と同等の大きな転機となったとみることができよう。

「とりあえずもう、全身の先の先まで、意識を届かせなきゃいけないくて、(…) 今のカンパニーのなかでは、なんか足使うためにお腹どう使って、お腹使うために手をどう使って、っていう全部つながって、全部考えなきゃいけないし、考えてないとすぐばれる環境に行ったので、そこがすごい、今まで以上に考えるし、あの、あ、こんなとこに神経あったんだみたいなことに、気づかされるが増えたかなと思います」

「変わったのかな、まあ根本的に、踊るの好きなんだなって思うのは、昔から変わらないし、今もよく、こんなつらいのにやってるのはやっぱりほんとうに好きなんだなって改めて思うことも多いし、っていうのと、私結構ちっちゃいときから、自分がスムーズに踊れるのを見せることで、じゃないと、舞台が成立しないとってたというか、こうなんか、あの難しいことを難しそうにやってる人のことなんか、多分見たくないんだろうなって思っていて、でも、(カンパニー主催者名) さんのにはいかに難しく、簡単な振りでもいかにエネルギーかけてるかみたいな、そっちに美意識をもっている人だから、(…) 私、よく器用だ器用だって言われて、結構言われたことを、こうすればできるんじゃないかって勝手に変換して、こうしたら、つながりやすいとか、そういう、流れやすい方にやっているのを、もっと辛い方になんで選べないのみたいな、(…) そういうトレーニングを結構、言われてて、(…) そうやることで伝わるエネルギーが変わるっていうのは、すごいわかるし、そうやったときの方が見応えがあるっていうのも、わかってるんですけど、なかなか自分でそっちにできなくて、ちょっと今、頭をシフトチェンジを、試みてます」(D)

D は、カンパニーでの稽古や公演を通して、身体の意識、舞踊への考えが変化したと言える。身体はより全身を同時に意識し、細部へ神経を行き渡らせる訓練がなされている。カンパニーで行われている稽古を通して、それまで行ってきた稽古では意識されなかった筋肉や神経が発達し、身体の内部感覚が変化したと解釈できる。そして、D 自身のそれまでの舞踊の見せ方が否定され、別の方法が提示されることで、考えや身体の動き方に変化が生じていることが見て取れる。D 自身、与えられた振り付けを器用に踊ることはできると自ら自覚しているのが、舞台上での表現を前提に、より辛く困難な踊り方を選択することを指示されることがあると語る。それまでとは異なる稽古を行い、指導内容も大きく変化したことで、D にとっての舞踊に対する価値

観が変わったとみることができる。このように、ダンスカンパニーのようなひとつの確立された舞踊観のもと、それまでと異なる稽古を行うことは、D の身体感覚および舞踊観に大きく作用したと見ることができる。

4-5. 対象者 E の語りにみる稽古のプロセス

対象者 E は、モダンダンスを継続して行っており、基礎レッスンは、バーレッスン、クロスフロアー、作品の振り付け、という手順で行われ、年齢が上がるとともに動きの複雑さや多様性が加わっていると語られている。中学生からは、自ら振り付けを創作する機会が与えられ、それは明確な変化として自覚されていることがわかる。具体的にどのような変化が生じたかは詳しく語られていないが、与えられた振り付けを練習し、作品に出演する機会は早い段階からあり、そこに自ら振り付けを考えて踊るという経験が加わることで、普段の稽古内容の見方や舞踊そのものについての考えも変化したのではないかと推察する。

そして、他の教室や他ジャンルのダンサーのダンスを見ることが刺激となり、E 自身の取り組み方の変化へつながったと考えられる。

「自分で思いこんでたこういうもんだっていうのが、打ち破られる瞬間は何回もあって、一番最初に意識したのは小6のときに、初めて、海外からきたダンサーの人たちをみて、公演を見に行き、それで、あ、こんな体の使い方するんだみたいな、うん、なんか、ここまですごいと思ってたからアラベスクって、すごいこんな人がいて、って、小6の時に、見ることで刺激を受けて、うん、思いこみが、(…)すごいそこからちょっと、はまって、なんかやってみようかなとか思って、すごい上げてみたりとか、なんか無理くりながらも、やってみたり、」

「中・高はやっぱり、見ることで、いろいろ感覚が変わっていったので、なんか中・高の場合は、いろんな興味がちょっと広がって、新体操部に入ったり、クラシックバレエはもともとみるの好きだったけど、バレエみたり、フィギュアスケートも大好きで見るようになったりして、そういう、なんかちょっといろんなところを見て、その動きを、自分のソロの振りに入れてみようとかそういう意識になりました。」(E)

E は、稽古で行っている舞踊以外のジャンルから、様々な身体の動かし方や踊り方を見ることで刺激を受け、そこから得たものを稽古場での練習へ生かしていたことが伺える。また、そうした感受性は、創作やソロで踊る機会が生じたことに関係していると推察する。

さらに、大学入学後は、舞踊活動や考えに広がりが出たことにより、意識変化も顕著なものとしてE自身にも自覚されている。

「うん、いっぱいあったかも、大学の時に、やっぱりすごい、打ちのめされたというか、そういう期間があって、なんか高校の時に思ってた感じと、あ、これは思ったようにはいかない！みたいな、時期があって、うん、それは、(…)やっぱり、同じような目的をもった人たちとの出会いによって、なんだろうな、なん

かすっごい、気持ちが萎えてしまったりとか、やる気なくなってしまった時期もあったし、うん、それでなんか1、2年くらい外のお稽古場にも稽古せずについていう期間もあったし、うん、そういう意味では大学は、自分を見つめ直す期間でした、大学の時にそういう、変化があったかな、」（E）

Eは、他のダンサーとのかかわりのなかで多くの刺激を受け、それに伴って舞踊への考え方が変化してきたと見ることができよう。進学後は、自身と同じような目的を持った他のダンサーの存在を意識し、それまでの価値観を見直さざるを得ない状況であったが、見つめ直すことで、自らの舞踊へ取り組む姿勢や、舞踊活動を継続する意思を固める機会を得たということもできよう。稽古を中断する時期もあったが、そうした価値観の変化や多様な舞踊へ触れる経験が、活動継続のモチベーションに作用していることがわかる。

このように対象者Eは、稽古内容の難易度の変化、創作経験、多ジャンルの舞踊とのかかわり、多様な価値観に触れることが、稽古への取り組み方や舞踊への考えの確立に作用したと考えられる。

4-6. 第4節まとめ

対象者5名の回答から、以下の共通点をあげることができる。

- ・ ダンサーが行う稽古は、基礎的な動きの習得から開始される
- ・ 基礎レッスン（基礎的な身体訓練）は年齢が上がっても行われている
- ・ 年齢が上がるにつれて、稽古における動きのバリエーションや技術的な難易度が上がる
- ・ 10代の頃から振り付けを創作する機会が与えられる場合がある
- ・ 舞台経験や公演に向けた稽古、公演に際する教師の言葉は稽古への意識変化に作用する
- ・ 舞踊の創作経験が稽古への意識変化、舞踊そのものに対する考え、客観的視点の発生に作用する
- ・ コンクールなど、評価を得る機会は、稽古への取り組みや意識変化へ明確に働きかける
- ・ 他のダンサーや教師とのかかわりが契機となって、考え方や舞踊の捉え方が変化する場合がある

5名の対象者が経験している稽古のプロセスは、舞踊のジャンル（クラシックバレエおよびモダンダンス）や稽古場の特色、教師の特色によってやや異なっている。しかし、幼少時において行われた基礎的なレッスンは、難易度が変わりつつも、同じ順序で現在も行われていることが多い。稽古場が変わったり、カンパニー等に参加したりしていても、基礎的な訓練が存在しない稽古場は、今回の回答からはみられないことから、舞踊活動を継続するダンサーは、どれほど高い

技術を習得したとしても、基礎としての身体訓練は常に行う必要があることが示唆されたと言える。

また、作品の上演やコンクール出場の経験は、稽古への取り組み方や稽古そのものを考え直す契機となることが示唆された。ダンサーとしての自己を意識するようになり、どのように見えているか、自身はどのように踊りたいかという、舞踊と自身を客観的な視点から見つめ直すことが求められるのである。それまでは受動的に行ってきた基礎的な訓練が、コンクールで自身が評価を得るために必要なものとしてとらえ直されるということが少なくないと推察する。つまり、ダンサーとして熟達していく上で、多様な舞台経験やソロで評価を受ける機会は、有効に作用すると考えられる。

さらに、他のダンサーとのかかわり、多様なジャンルの舞踊を鑑賞することによって、自己の舞踊を客観的に捉えるようになるという体験が多く語られている。コンクール出場においても同様のことが言えるが、他のダンサーと自らの踊りを比較したり、動きを模倣してみたりすることで、自身の動きの特徴を把握することへとつながるのである。自身の得意とする動きや、他のダンサーよりも劣って見える動きなどを分析し、理解することは、ダンサーの発達に寄与すると考えられる。

そして、自ら振付を行って踊る、舞踊創作の経験も、舞踊観の変化につながっていることがわかる。それまで上演することが主な目的であったところへ、創作という新たな目的が加わることで、多様なジャンルへの興味や、モチベーションの上昇がみられることが示唆された。ダンサーの熟達化という視点からみると、舞踊の上演経験、鑑賞経験だけではなく、創作経験も、舞踊する身体の構築に有効に作用すると考えられる。

章括

第3章に示された、ダンサーを対象としたインタビュー調査の結果は、次のようにまとめられる。

まず、幼少時から現在にかけて舞踊活動を継続しているダンサーに対し、「理想のダンサー」についての連想項目を書き出してもらい、項目間の類似度評定によってデンドログラムを析出し、クラスター分析を行った。5名の対象者からはそれぞれ3～5クラスターが析出され、合計20クラスターを類似カテゴリーごとに分類したところ、4カテゴリーに分類された。

5名の対象者に行ったPAC分析からは、「理想のダンサー」に求められる要素について、《表現性》《技術》《他者とのかかわり》《主体性》の4つの側面が存在するということが示唆された。特に5名に共通して重要視されているのはダンサーの《表現性》であるが、この《表現性》をもたすためには他の3カテゴリーの要素が相互にはたらきかけることが必要であると考えられる。また、次いでクラスター数が多いのは《技術》のカテゴリーであり、訓練をとおして身につけられる〈身体技術〉は、理想とされるダンサーの必要条件として考えられていることが示唆された。

次に、同じ5名を対象として、舞踊における稽古や訓練のプロセス、意識変化についてインタビュー調査を行った。その結果、稽古のプロセスに関して5名に共通の特徴が見出された。

舞踊の稽古は、基礎的な動きや姿勢の習得が、教師を模倣する訓練によって行われる。稽古の中で習得される動きは次第に複雑性を増し、技術的な難易度が高くなっていくが、稽古開始時の基礎的な動きの反復も継続して行われている。また、上演経験の積み重ねや、コンクールなど一個人として評価を受ける経験をすることで、舞踊の基礎訓練への考え方や、稽古時の意識に変化がもたらされる。こうした意識変化は、作品（振り付け）創作の経験や、他者との多様なかかわりによっても生じるものであると考えられる。

以上のことから、舞踊の稽古において、身体的な《技術》の訓練は開始時から継続的に行われつつ、《他とのかかわり》としての舞踊経験を重ねていくことで、次第にダンサーの《主体性》が深まり、これらの要素が個々の《表現性》として表出されていく、という過程を見出すことができよう。

第4章 ダンサーが捉える舞踊する身体の様相および構築過程

第3章では、ダンサーを対象としたインタビュー調査の結果および総合的解釈を示した。第4章においては、第3章の総合的解釈を踏まえ、第1、2章から得られた論考をもとに、舞踊する身体の様相および構築プロセスについて考察を行うこととする。

第1節 ダンサーが捉える舞踊する身体の様相

第3章では、インタビューⅠの調査から、ダンサーが理想としている舞踊する身体について、ダンサーがどのようにとらえているかが示された。5名の対象者が「理想のダンサー」としてイメージする身体性に対する認知構造が明らかになったと言える。このインタビュー調査Ⅰの結果および総合的解釈から、ダンサーの認識する舞踊する身体の様相を明らかにすることとする。

1-1. 分析結果から抽出された舞踊する身体

第3章第3節において、5名の対象者のクラスターから共通項を探り、その結果、20クラスターが4カテゴリーに分類された。分類されたそれぞれのカテゴリーが、舞踊する身体のどのような側面を表しているのか、その関連をカテゴリーごとにみていくこととする。

①カテゴリー1 ―《表現性・伝達》

表現性・観客への伝達に関連するクラスターとして、以下の7クラスターが抽出された。

A-1 舞踊上演時におけるダンサーの表出、観客・場へのはたらきかけ

A-3 場のすべてを楽しむ、踊りに夢中になる

B-1 ストーリー性・質感の多様性が伝達される舞踊

C-1 感動させる表現の伝達、個性

D-2 音楽性を含むセンス、多様なイメージの伝達

E-1 ダンサーの集客力

E-5 観客への「押しつけ」の否定、想像させる動き

《表現性・伝達》に分類されたクラスターは、観客の存在を前提とした、舞踊上演時の現象や意識についての群であると言える。ダンサーが観客からどう見えるか、どのように伝達するかが重視されていることがわかる。このような、ダンサーから観客への作用を重視する点は、世阿弥の述べた「見所同心」を目指す立場と共通していると解釈できる。世阿弥はまず観客と同じ心になることを目指したが、ダンサーもまた、観客を感動させる、観客と同じ心になることを目指したと言ってよいだろう。また、そのために必要な事項として〈空間〉〈場〉へのはたらきかけがあ

げられている。これは、場の了解がなされたことを示していると推察される。ダンサーは、観客を感動させるために、見所同心となるように工夫し、その場に整合的な表現を生み出そうとしていることがわかる。ダンサーの動きによって、観客を含んだ場全体に対しエンタテインメントが生じ、場そのものへの働きかけが可能となると考えられる。以下は対象者 E が、空間および観客への作用について語った言である。

「多分、空間を自分のものにするっていうのは、その空間にちゃんと存在するって言うか、その空間を楽しむっていうことなのかな。」(E)

「本番の時は、なんかこういうんなものを研ぎすませるというか、聞こえてくるものだったり、昨日だったら、上からの下水の音だったり、そういうものも、見てる人と一緒に聴くって言うか、うん、そうだね、私の場合は、聞こえるものと、あとはなんだろうな、もちろん自分も音楽もそうだし、あとは、そういう五感を研ぎすまして、見てる人とできるだけこう、近い感覚になりたいというか、うん、あまり外から自分がどう見えているかっていうところまではちょっと、意識できないかなー、この瞬間に聞こえるものとか見えるものを一緒に共有しようっていうような、ところに一番意識をおいているので、うん、感覚的にはどうなんだろう、空間意識、よく見て、よく聴いて、内にこもらないって言うことだけ気をつけて、やっています」(E)

このように、対象者 E は観客と近い感覚になる、共有するということを目指しており、この意識は見所同心を目指す世阿弥の意図と一致すると見ることができよう。そして、観客と同じ感覚になろうとすることで、ダンサーと観客の間には自他非分離的關係が生じると考えられる。E は観客との垣根をなくし、同じ心の状態を目指すことで、ダンサーと観客間の自他非分離的關係を築き、エンタテインメントを生じさせようとしているのではないだろうか。

さらに、「夢中になる」という状態は“無心”状態に近いと考えることができ、ダンサーが夢中になって踊っているときには、創造的直観（行為的直観）が働いていると推察される。ダンサーは、動きにとらわれることなく、見えるもの、聞こえるもの、そして自己の身体を一心につないで集中し、直観的に生じてくる意識に身を任せることで、〈夢中〉になって踊っている姿が観客へ提示されると考えられよう。このとき、ダンサーの身体においては暗い意識が表面化し、本来的自己による行為的直観が生じているとみることができる。

また、伝達される要素については、空間（場）の質感や、音楽性、ストーリー性、個性など多岐にわたっている。対象者の語りからは、対象者の鑑賞経験や上演経験などが作用し、重視する要素は個々で異なっているとみることができる。しかしどれもが観客を引き込み、感動させるためにダンサーが自ら工夫している要素であるとみることができよう。世阿弥が観客席の様子をうかがい、その日の客層にあった演技を試行錯誤していたように、ダンサーもまた、その瞬間の「場」を内観し、ふさわしいリズム（音楽性）やイメージの質感を演出していると考えられる。

②カテゴリー2 ―《技術》

《技術》に関連するクラスターとして、以下の 6 クラスターが抽出された。ここでは、カテゴリー2 を、稽古を重ねることで可能となる身体の動き（身体技術）と、身体技術に関連した意識のはたらきの両方を含めた、総合的な「技術」のカテゴリーとしてとらえ、考察することとする。

A-4 ダンサーとして必要な基礎基本

B-4 身体技術の高さ

C-3 ダンサーとしての基礎基本

D-1 身体への意識と空間の支配

D-4 技術をこなす身体の強さ

E-3 感情・技術・空間・緩急のコントロール力、観察力

5 名の対象者全員が「（身体技術を含む）技術」に関連する何らかの項目を挙げ、その重要性を語っている。ここで言う技術とは、ダンサーが普段の訓練において、努力して身につけられるものであり、内面の表現とは異なる意識下の工夫であると考えられる。そして、優れたダンサーとは、ある程度のレベルの技術が備わっているのが前提であると捉えられていることがわかる。以下は対象者 A、B、D の言である。

「ダンスってなったら、ある程度の技術は必要かなとは思っていて、それが、多分この項目に結構、五項目くらいあるので、技術面を前提にと言うか基盤にと言うか、して、それプラス何かその人の持つものがプラスされたら、それが自分の理想とするダンサーだったりするのかな」(A)

「でも技術とか高かったら、やりたいことの実現の幅が広がるのかなあって、思います。」(B)

「やっぱり、全く踊れない、体が利かないっていうのは、良くないなっていうか、表現できない幅が広がってしまうから良くないなと思うんですけど、あの、それ、その回るとか足あげるだけじゃ、だめだろうという思いがあって、で1番、やっぱり自分としても好きだし、目指したいのは、1番目の、伝わるみたいのところなので、その、伝えるためには、ある程度動けなきゃだめだけど、その技術だけをみせるだけじゃなくにも伝わらないっていうことがあるので、それで挙げました。」(B)

「強い人、ただただテクニックが上手にできるってだけだとやっぱり自分、をもっているっていうのにながってないので、遠いかな遠い、遠いかもしれないです、違うかもしれないです」(D)

このように、舞踊における技術とは、ダンサーにとって、多様な表現を実現するためのものとして認識されていると考えられる。高い技術を有するダンサーは、「やりたいことの実現の幅が広がる」という点で、より多様なイメージの表出につながると言えよう。しかし、対象者 A、B、D ともに、技術を前提としながらも、技術しか見せるもののないダンサーには否定的な立場をとっていることが伺える。努力によって身につけられる技術は、多くのダンサーがある程度有しているものとされ、優れたダンサーは、技術と表現性・個性がともに伝達されることが求められてい

ると考えられる。技術は技術としてみせるのではなく、表現を伝達する手段であり、必要な技術を選択し、個々の解釈のもとで表現することによって、「個性」が伝達されるのではないかと筆者は考える。対象者 D は、「テクニック、うん、やっぱり鍛えてる人、で鍛えてるからテクニック ができる、でテクニックを、テクニックだって見せないように踊る、という意味で」(D) と述べている。D にとっては、テクニックをテクニックだと見せずに踊るということも、一つの技術であり、身体を訓練し鍛えることで、テクニックのみが強調されることのない踊り方ができるという考えを見ることができると。さらに、対象者 D、E は、身体への意識が空間意識とつながり、空間への働きかけも含めてひとつの技術として捉えていると考えられる。

「体の、すみずみまでっていうのは、手先とか、足先とか、その先の先まで神経が届いているっていうことは、そっちの遠い空間の方も支配できているという意味で、例えば指先が、どこを通るかって言うところまで行き届いていれば、その空間に、自分の体がどう、動いているかっていうところまで意識できているっていうところにつながると思ったので、近いと、答えました」(D)

対象者 D は、内的にとらえられる身体感覚（筋運動感覚、内蔵感覚、重力感覚）と、どのように見えているかという「離見」が、協働的に作用し、客席から見える自身の身体の動きをイメージし、コントロールしていると考えられる。このように、身体技術が身に付き、観客からの見え方や空間への意識が深まることで、「離見の見」に至ると推察される。言い換えれば、「離見の見」の作用には基礎としての身体技術が必要であるとダンサー自身が感じており、場合により「離見の見」のはたらきも「技術」として捉えられていることが示唆されたと言えよう。

③カテゴリー3 —《他者とかかわり》

カテゴリー3 では、以下の 4 クラスターが抽出された。観客との関係に焦点化された《表現性・伝達》のカテゴリー1とは異なり、上演時以外の舞踊活動時も視野に入れ、観客以外の他者との関係について示されている。

B-3 ダンサーおよび振付家としての柔軟性、協調性

C-2 他との関わりとしての舞踊

E-4 作品意図の理解、センサー

E-2 海外経験を通じた他との関わり

ここでは、ダンサーが他者とかかわりながら舞踊活動を続けていく上で、何を求められているかがあらわれていると言えよう。ダンサーは、観客、他のダンサー、振付家、教師など、舞踊を通して様々なかかわりをもつ。理想のダンサーをイメージする際、どのように他者とかかわるかということ、対象者自身が問題としてあげている点は着目すべきであると考えられる。なぜなら、

このような言が得られたということは、他者の存在が前提となって客観的視点（離見）や自他非分離的視点が生じるということを、ダンサーは経験的に知っているということを意味するからである。ダンサー自身が他者とどのようにかわるかによって、ダンサーから表出される舞踊そのものも変化すると考えられる。

観客とのかかわりは、カテゴリー 1 にも共通しているが、自他非分離的状态（見所同心）を目指していると考えられる。この関係は、ダンサーと観客だけではなく、ダンサー間、ダンサーと教師、ダンサーと振付家の間にも生じるものであると考えられる。対象者 E は振付家との関係について以下のように述べている。

「そうだね、これもやっぱり、振り付け家、振り付け家がどう言うことを考えているのかっていう、できるだけ近い感覚に自分も持っていきたいって言うことなので、お客さんと近い感覚になりたいっていうのに対して、振り付け家と近い感覚になりたい、意識としては、同じ気持ちから来ることなのかな、うん、違うところは、これは、全体に広く、て感じで、この 4 番の場合は、ある一人の振り付け家一人に、こう焦点が当たっている感じがするな、あーでもそっか周りにもダンサーがいるもんね。うん、これも広い、広く、視野を広げることもあるね、一概に違うと言えないかも、同じところからきている気がします」(E)

ダンサーが振付家の意図を汲み、同じ感覚であろうとすることは、ダンサーと振付家が自他非分離的状态を目指していることを意味すると考えられる。このような関係が生じることによって、ダンサーは、振付家のイメージする舞踊を生み出すことが可能となるだろう。また、群舞において他のダンサーと同調する際も、自他非分離的關係が生じると見ることができる。同じ空間において、同時的に振り付けを踊る際には、生み出される舞踊そのものによってコミュニケーションがなされる、という点で、他のかかわりと比べるとより身体的なかかわりが強いと言える。

「二つ目はどっちかというところいう 相互の感じがして、これは観客じゃなくて他のダンサーなんですけど、別に自分が、私はこう思うっていうのを言うだけではなくて、他の人もそれを言ったりとか、あと、これは言うんじゃないくて空気感って書いたんですけど、お互いに発してるものを感じ合うっていう部分が大きくて」「踊りの場合は、あんまりこう自分が踊ったのに、踊りで観客が返すっていうことがないので、それとはまたちょっと違って、語る時は自分が語って、相手もそれに対して何かを言うっていう、やっぱりこういう相互の関連のことがこの二つ目かな」(C)

C が述べているように、ダンサーと観客の関係は身体的関わりではあるが、双方向的と言うよりもダンサーから観客へというベクトルが強く働いていると言える。無論、第 1 章でも論じたように、ダンサーと観客の間にはエンタテインメントのような相互的なコミュニケーションが存在するのであるが、日常的に行われる会話のように、同じ伝達手段によって行われるコミュニケーションとは条件が異なっていると考えられる。ダンサーは舞踊によって観客へ表現を伝達するが、

観客からダンサーへ伝えられるのは舞踊ではなく、表情や仕草、視線などのボディ・ランゲージであり、言語や具体的な動きではない。その意味で、ダンサー間のやり取りは舞踊を通して行われるため、より双方向的なかかわりとしてダンサーに捉えられていると考えられる。Cは特に、他のダンサーとの言語的なやり取りが、作品の上演に効果的にはたらくと考えていることが伺える。しかし観客とのかかわりが軽視されているのではなく、ダンサー自身へのフィードバックがわかりやすく、自己の身体の客観化へ作用する要素として、他者との多様なかかわりが重視されていると言えよう。

④カテゴリー4 ―《ダンサーの主体性》

カテゴリー4には、ダンサーの主体性、個性について、以下の3クラスターが抽出された。

A-2 ダンサーとしての個性の自覚

B-2 ダンサーの創造性、独自の哲学

D-3 舞踊への主体性の表出、のびやかさ

ダンサーには、技術や表現性に関連して、〈個性〉の表出が求められるということがあらわれている。ここで言う〈個性〉とは、身体的な特徴ではなく、動きにあらわれるオリジナリティや、テーマの解釈の独自性、個人的な主張の表現といった、ダンサーの内面の個性を意味していると言える。これは、世阿弥の有主風の考え方に通じていると考えられる。特に、対象者Cは、ダンサーは自己の舞踊観を確立させ、他者と共有しようとする意図を重視している点が特徴的である。

「自分でなにがしたいかわかってるっていうこと、でそれを言葉にできるっていうのも、理想のダンサーとして大事なのかなあと」「多分この自分の思いを表現できるとかそういうところもつながってきていて、自分の舞踊観っていうか、何故踊りたいとか、どういう踊りをしたいかっていうのを強く持つことが、全部のモチベーションになるかなって考えているので」「舞踊観を持っていることで、じゃあ基本レッスンする時はこうしようとか、じゃあこう思ってるんだからそれを表現するためには、どういう動きをしようとかどういう作品をつくらうとか、全部やっぱりつながってくるので、自分が何を思っているかっていうのをちゃんと持つっていうことが結構軸になるのかなと思う」(C)

「じゃあどういう踊りが感動するんだろうって考えた時に、スタジオの先生がよく、なんか言いたいことのある踊りじゃないとだめだって言うんですよ。それは私もすごく共感してて、んーと、もちろんこういう動きを見せたいとか、こういう構成を見せたいとか、そういう要素も大事なんですけど、なんか、その時の自分が何を言いたいのか、っていうのが、でもそれは必ずしも、それを言いたいと思えば観客に伝わるって言う訳ではないんですけど、でもそれが、片鱗だけでも、観客の方に伝わった時に感動するのかな」「何が言いたいかっていうのが先にあって、そこに合わせて、動きだったり衣装だったり音楽だったり、いろんな要素を変えていくっていうのを、私は最近すごく考えとして持っているので」(C)

第2章で述べたように、ダンサーは「型」を踊るのではなく、振り付けに自己の解釈を加えることによって、それぞれのダンサーに固有の舞踊を表出できる。ここから、模倣から「型」、そして芸そのものの習得には、稽古者の積極的な解釈が必要であるということが示唆される。

カテゴリー4には、単に模倣や技術の訓練にとどまらない、ダンサーの舞踊への姿勢が、舞台上の表出に作用するということがあらわれている。Cが語っているように、ダンサーは自己の舞踊観を理解し、他者と共有することで、自らの舞踊観と表出される舞踊との一致をはかっていると考えられる。ダンサーが舞踊についてどのように考えているかは、舞踊そのものとして観客に提示され、また時には言語化されて観客や他のダンサーと共有される。こうして自己の舞踊観への理解を深めることで、その独自の思想は、ダンサーが稽古や上演を行う上での背景となり、すべての根拠となりうるのである。このようなはたらきはまさに、Parviainen の *practice of the self* の考えに一致すると考えられる。以下は対象者Dの言である。

「自分を、持っているっていうのは、その人自身が、どう踊りたいか理想がある人、ってことだから、自分が、こう、うーん、自分が表現したいことが明確だし、自分を、多分客観的にも見れてる人、だし、その、多分どう踊りたいとか、思っているっていう意味で、その踊ることが好きじゃないとそういう風にならないかなーって、多分思っ、近いつて書いたんだと思います」(D)

Dもまた、ダンサーが「どう踊りたいか」「表現したいこと」を理解していることを重視していることがわかる。「どう踊りたいか」が自身で理解できているということは、自らの舞踊観を確立した上で、自身の舞踊活動全体を客観的にとらえるということにつながると考えることができる。

CやDが述べたように、ダンサー自身が舞踊そのものを積極的に解釈し、舞踊の表現に対して明確な主体性をもつことで、観客が引き込まれ、より表現内容が伝達されるのではないかと考えられる。このように、カテゴリー4にあらわれた《ダンサーの主体性》は、カテゴリー1の《表現性・伝達》と密接にかかわっていると見ることができよう。

⑤鼎話的構造

ここで、クラスターの共通項として抽出はされなかったが、本研究において重要な概念である、舞台上のダンサーの鼎話的な意識構造について、対象者の言に該当箇所を探ることとした。

対象者Eは以下のように語っている。

「やっぱり本番の時は空間も変わるし見てる人も変わるから、その全部自分がやってきたこと100%を押しつけるんじゃないかってお客さんの存在も、半分の目でこう、察知しながら、なんか、悲しみの押しつけみたいにならないようにっていうか、なんか一緒にこう、体験していくっていうか、そういう隙間を自分の中につくっておきたいっていうところかなー、あまりこう練習を信じすぎず、その場になったらその場の感覚も大事にしていきたいっていうところなんかかなー」(E)

Eは、舞台上で「見所同心」の状態をつくりだすために、練習時から五感を研ぎ澄ますようにすると述べていることから、その瞬間ごとに場の了解を行い、自他非分離の状態を目指していると考えられる。場を内観し、その場に整合的な舞踊を表出するための工夫が、この語りにあらわれており、ダンサーがいかにリアルタイムの創出を行っているかを見ることができよう。観客の存在は、「半分の目」で察知され、ダンサーの身体へ作用する。この半分の目とは、物理的に目に映るものを感知する「我見」ではなく、「離見」的視点へつながるもうひとつの目を意味している。もうひとつの目に映る観客の存在は、観客から見た自己の姿をイメージさせ、「離見の見」のはたらきを促すと考えられる。さらに、対象者 D は「空間の支配」について、以下のように語っている。

「自分の、体の、一つ外、この一生懸命のばしたその先まで、と、その自分と、お客さん、だからなんかこういう、三角形、というか、私よく、後ろも意識しろって怒られるんですけど、それができてないんですけど、でもやっぱり見せ物として、こっちを、から自分がどう見えているかとか、っていう意味で、こっち側と、こっち側自分のまわりを、支配できている人、っていう空間」「後ろからどうみられているか、は意識します」「後ろもお客さんが入ってて挟まれた状態で、すごい神経使ってすごい疲れました。なんかいつもと違うから。だからよっぽど意識できていないんだな日頃って、思わされた公演でした。」「自分をみている(…)その画は、でてきてないけど」「でも、自分の見えてる景色の中で、多分ここにこのつま先がこうあったらとかっていうふうに考えます。多分こっちだとお客さんからはきれいに見えないけどここに置いたらきれいだろうなとか、っていうのは、前からの自分の画で、変えてるんじゃないくて、自分の、中」「そうですね鏡、なんかリハーサルの時に、鏡をみて、あ、ここだときれいなんだとかっていう、ので、やっている」(D)

Dが述べているように、自己の身体が延長された、その身体イメージと、自己の身体と観客の存在とが、「三角形」の関係をもつようにイメージされていることが伺える。観客から自分がどう見えているか、ということに意識を配った上で、内的感覚で意識できる身体よりも、ひとつ先の空間ごとをイメージしながら踊ることができる状態を、Dは「空間の支配」としている。ここに、離見ではなく、離見の見がはたらいた次元の身体イメージをみることができよう。そして、その状態をつくりだすために、Dは後ろ側を意識すると語る。これは、「目前心後」の心構えが実践されている例として捉えられるだろう。また、稽古時から離見としての視点が意識されていることがわかる。Dは、外から見えている自分の姿を、その都度「画」としてイメージしているのではなく、内的感覚と鏡に移った身体を常に一致させる中で、その空間における身体を漠然とイメージしているのではないだろうか。こうして意識される空間における身体像は、他者の存在が前提となり、「離見の見」がはたらいた結果として捉えることができる。ここに、自己の内的身体感覚と、観客の存在、そして「離見の見」が働いたイメージとしての身体、という三者構造を見いだすことができよう。

このように、第1章で述べた舞台上の鼎話的意識構造が、ダンサーの意識的工夫に組み込まれていることが示唆されたと言える。D 以外の対象者においては、三者構造として明確に意識されてはいないが、「離見」および「離見の見」がはたらき、どう見えているかを理解しようとする姿勢は見て取れよう。舞台上における鼎話的意識構造は、何らかの形でダンサーの意識に上り、その感覚を研ぎすますべく、鏡を使った訓練が行われていると考えることができる。

1-2. 第1節まとめ

第1節では、ダンサーがとらえる舞踊する身体の様相について、インタビュー I で得られた4 カテゴリーに沿って考察を進めてきた。

カテゴリー1《表現性・伝達》には、舞台上で行われる上演そのものの理想があらわれており、ダンサーが「理想」として意識しているのは、上演時にダンサーとして何を提示するかという面が強いということが示唆された。今回の調査では、カテゴリー1《表現性・伝達》に、ダンサーの理想として目指すべき目標としてあらわれ、カテゴリー2~4には、そのために必要とされる要素があらわれていると言えよう。

対象者である5名のダンサーは、観客に対して何を伝達し、自身の内面や作品概念をどのように表現できるかという面を最も重視している。こうした考えは、世阿弥の「見所同心」の概念と一致するであろう。ダンサーは、観客を「感動」させ、さまざまなイメージを伝達することを目指し、意識的に工夫をしていることが明らかになった。しかし、そうした工夫は観客に見せず、「無心」状態で踊ることで、観客に「想像させる」表現に至ると考えられる。「無心」状態に関する言は明確なものを得られなかったが、すべての感覚を一心につないだ集中力によって、直観を先立たせ、観客と自他非分離的關係を築くことができる、という、エンタテインメントと「無心」状態のつながりを見ることができよう。そのためには、「我心」から離れ、意図的な工夫を表面化させずに、場そのものを了解することが必要となる。舞台上のダンサーは、その場の感覚に集中し、本来的自己のはたらきによって直観的に踊ることによって、リアルタイムの創出を可能とするのだと言える。

こうしたパフォーマンスを可能にするために、対象者は「技術」を身につけることを重視している。日々の訓練によって身につけられる身体技術はもちろん、自己の動きを客観視する「離見」のはたらきも技術のひとつとしてとらえられていることが示唆された。身体技術を身につけていくことで、空間全体を意識した動きを可能にし、それは観客からどのように見えているかという「離見の見」につながるのである。こうした総合的な技術は、表現の幅を広げ、より多様なイメージの伝達に寄与するととらえられている一方で、技術のみが強調される舞踊には否定的な意見がみられた。思い通りに踊り、表現するということには、技術が不可欠であるとしながらも、技術に特化するのではなく、あくまで《表現性》が重視されていることが示唆される。

そして、上演に際しては、観客のみならず、さまざまなかたちで他者とのコミュニケーションがとられる。特に他のダンサーやダンス教師、振付家とのかかわりは常に存在するものであり、そうした他者とのかかわりが、舞台上の上演に作用するととらえられていると言える。振付家と同じ感覚で作品を解釈する、他のダンサーと相互に同調して群舞を踊る、など、ここでは上演時以外でも一種の自他非分離的状态が目指されていることが明らかになった。こうした自他非分離的關係は、他者の視線を意識し、他者と同じ感覚であろうとすることによって、自己の客観化にもつながると考えられる。このように、上演時以外の場において、多様な自他非分離的状态を体験することで、上演時において観客と自他非分離の關係を築くことにつながるのではないかと考えられる。

また、ダンサーには自身の舞踊観をもち、さらにその舞踊観を客観的に理解することが求められていることが示唆された。「こう踊りたい」「これを表現したい」というダンサー自身の主体性が、舞台上にあらわれることによって、ダンサーごとに独自の表現を伝達することができると考えられる。こうしたダンサーの舞踊観に基づいた主体性のはたらきによって、技術のみに特化せず、多様なイメージが伝達される舞踊へとつながると考えられる。

さらに、舞台上における鼎話的意識構造については、クラスターとしてあらわれなかったものの、2名の対象者の語りに該当箇所をみることができた。ダンサーは、目に直接映る「我見」ととられず、観客の視線を意識する「離見」によって自己を客観的にとらえようとしていることが示唆された。この「離見」によって、観客からみた自己の姿がイメージされ、「離見の見」のはたらきが生じるのである。また、観客からどのように見えているかをイメージする際、身体の動きそのものだけでなく、身体を延長した空間全体をとらえていることが明らかになったと言える。そこには、第1章で述べた鼎話的意識構造につながる、ダンサー、観客、イメージされるダンサーという三者構造を見いだすことができると考える。こうした意識構造は、必ずダンサー自身の意識にのぼるというわけではないが、ダンサーが行う工夫の一要素であり、すべてのカテゴリーが関与していることから、舞踊経験を積み続けるなかで生じる意識であると考えられる。

このように、理想のダンサーについて、ダンサーは観客に対する《表現性》を最も重視し、そのために《技術》、《他者とのかかわり》《主体性》が必要であるととらえていることが示唆された。これらは相互的に作用し合い、より「感動」を生む表現を目指すべく、相乗的にはたらくと考えられる。

第2節 ダンサーが捉える舞踊する身体の構築プロセス

第2章では、ダンサーが舞踊する身体へ向かうプロセスが、4つの領域としてあらわれた。そして、第3章第4節では、インタビューⅡによって、ダンサーが行う稽古内容とそのプロセスが示された。ここで、第2章の論考をふまえ、インタビューⅠおよびⅡの結果から、舞踊する身体の構築プロセスを考察することとする。尚、第2章で明らかになった、①「形」の模倣、②「型」の習得、③「離見」的視点、④「離見の見」の4つの領域と、プロセス全体をあらわす practice of the self の論に沿って考察をすすめていく。

2-1. インタビュー結果にみる舞踊する身体の構築プロセス

①「形」の模倣

まず、舞踊の稽古開始時の稽古内容について、5名の対象者に共通して以下のことが明らかになった。

ダンサーが行う稽古は、基礎的な動きの習得から開始され、多くはストレッチ、バーレッスン、動きのバリエーションという形で進められる。この稽古の流れは年齢が上がり、身体的に高レベルに達したとしても、内容に目立った変化はなく行われるものである。また、稽古開始時は教師の動きを模倣しながら、見よう見まねで進められる。実際に振り付けが行われ、作品の稽古が始まっても、ある程度の期間は模倣による稽古である。

第2章に照らして考えれば、まずは模倣によって「形」の習得が行われていることが伺える。舞踊特有の身体の動かし方を、見よう見まねで習得していく経緯は、ほとんどの稽古場で同じように行われているものであろう。そのため、年齢があがることで自覚される変化は、動きの多様化および複雑化であり、このとき稽古者は、「できない動き」をできるようにすることを目的として稽古を行っていると言えよう。稽古開始から数年の間は、動きそのものに焦点が当たっていると考えられ、「形」が習得されるまではこうした感覚のもと稽古が行われていると考えられる。

しかしこのような「模倣」の作用は、経験が積まれた状態でも有効にはたらくことが伺える。特に対象者Eは、他のダンサーや、フィギュアスケートなど他ジャンルのパフォーマーを模倣することによって、自己の舞踊観や動きの多様性を深めていると見ることができる。また他の対象者も、「理想のダンサー」に対し、自身が鑑賞者としてみた具体的なダンサーをイメージし、その特性をあげていることが多い。理想としているダンサーを目標とし、「模倣」することによって、理想像とダンサーとしての自己の身体を対応させようとしていると考えられる。

したがって、稽古開始時には「形」の習得のために行われる「模倣」だが、経験を重ねることで、「模倣」はダンサーの「知」を深めるための意図的な工夫として働くと言える。このように、舞踊経験を重ねることで模倣の目的は変化していくが、「模倣」という行為は舞踊の訓練の中で常に行われていると考えられる。

②「型」の習得、身体技術

「形」の習得からの意識変化の契機として、多くの場合、「舞台経験」や「ソロのコンクール出場経験」があげられる。動きそのものが重視されるのではなく、舞踊の「型」が意識され、作品としてどのように上演するか、ということに視点が移行したことを意味していると言えよう。自己の身体の動きが何を表現し、観客からどのように見られるのかということが重視され始めることで、普段の稽古が何を意味しているかということも理解され始めると言える。対象者 A は、上演経験を重ねる中で、ダンス教師に「舞台に立つ」「お客さんに見られる」ということを意識するように促されたと言語する。つまり、動きそのものにのみ焦点があたっていたところから、作品として、表現としての舞踊が意識されることで、見られている自分という存在に気づくと言語する。また、対象者 B、C、E の言から、振り付けの創作経験が、表現としての舞踊を意識する契機として働くことも示唆された。また D は、第 3 章でも取り上げたように、コンクールに出場した経験が契機となって、「上手な人と自分の踊りを比べ」、自身の踊りを客観視するようになったと述べている。

このように、他のダンサーと自身とを比較し始め、客観的に自己の舞踊について判断するようになることが「型」の理解ではないかと考えられる。このとき、稽古は単なる模倣ではなく、自己の心身との対話として成り立つようになると推察する。無論、より技術性の高い動きは、引き続き模倣することによって習得されるが、技術を習得することや、基礎的な稽古を行う意味が、ひとつの舞踊の表出を目的としているということが意識され始めるのである。上演芸術としての舞踊、「型」としての舞踊にダンサーの視点が移行した結果であると言えよう。

③「離見」的視点

「型」の習得と同様に、舞台経験やコンクールの経験によって、「離見」としての視点をもちうることが示唆されていると言語する。ここでの「離見」とは、外からの「見え」を意識し、他者の視点に立って自己を判断する視点を意味する。対象者にとって、教師や観客からどのように見えているかを意識し始めたことが、舞踊観の深まりや稽古への取り組み 方の変化へつながる、転機として捉えられていることがわかる。

「鏡は、結構、踊ってるときはそんなに見てないですけど、練習するときは、やっぱり鏡を見ながら、自分の足がどういう角度であがってるとか、あともうちょっと体を斜めにした方がきれいに見えるな」とか、あと、小学校 6 年生のときに怪我をしたことがあって、で、そのときに右足首を怪我してて、それからなんかずっと右足の方が弱い、ので、あんまり右と左の差がでないようにとか、してたりはしましたね」

「中高になると、スタイルとかも気にしてました、バーレッスンとかで。あとうちのスタジオが、途中からもうレオタード一丁で、レッスンしなきゃいけないって、もうお尻もお腹も出たらすぐわかるし、っていう感じで、で結構、レベルの高い子とかもいたので、そういう子と一緒にレッスンすると、もうちょっと自分足りないとか、同じ場所で、そういう人とレッスンをすると、自分ももっと爪先伸びないかなとか、もうちょ

っとタンナウトできないかなとか、あとなんか、いっぱいやってるうちに、音楽の取り方とかを自分で考えるようになって、もうちょっと中の方にアクセントとるとか、アクセントの取り方とかで、自分の見せ方とかを、考えてた気がします。」(A)

対象者 A は、ソロのコンクールに出場することが契機となり、稽古時からどのように見えるかを自ら検討するようになるが、このとき A は、観客から見た自分の姿を修正するために鏡を使用し、また他のダンサーの踊りもより自己との比較としてみるようになっている。「型」の理解から、見え方そのものを重視するようになったと言えよう。

さらに、対象者 C はコンクール出場を機に、ダンス教師に注意されることに真剣に向き合い、稽古を行うことで踊りを上達させたいという意思が生じている。このように、稽古時における教師との関係も変化していることがわかる。C が振り返っているように、単なる模倣の反復であった頃とは異なり、上演やコンクールという明確な目標のもと稽古を行う上で、よりダンサーとしての自己を意識し、稽古へのモチベーションが上昇していると考えられる。そして、教師の注意に対し敏感に反応し、教師からどう見えるかということを重視しながら稽古を行っていることがわかる。

ここでは、教師の存在を前提とした「離見」的視点が生じていると言えるだろう。このように、他者の立場から自己を捉えることによって、「型」の修正や技術の洗練、そして自己の舞踊観が深まっていくということがダンサーの言に現れていると考えることができる。

④鼎話的意識構造

「離見」的視点と関連して、稽古時の鼎話的意識構造に着目する。第 1 章において、上演時には観客の存在を前提に、ダンサーの意識が三者構造を示すことが示唆されたが、第 2 章にも述べたように、稽古時にもこの構造を見ることができる。それは、観客の視点を教師の視点に置き換えた、教師との三者構造であると考えられる。以下はインタビュー I において得られた対象者 C の言である。

「私も毎日やっていると、惰性になってきたりとかはどうしてもあって、例えば毎回同じメニューをやっていたとしても、先生がいらっしゃる場合は、先生が注意をしてくださるので、自分で律せずとも、そのアドバイスをもらったものをやっていくってということで、どんどんこう、グレードアップしていけると思うんですけど」「先生から注意を受けないとき、もしくは、自分で練習する時っていうのは、やっぱり、客観的に自分を見る人がいないってことで、自分を、自分がどう見えているかっていうのを、第三者の目で想像しないといけないってところがあって、それをせずになんか同じ動きを繰り返すっていうのは、多分違っていて」「自分でレッスンする時に、疲れてる時は本当に惰性でやっちゃうんですけど、律せてるなって思う時は、その、もし先生がこれで見たら、どういう注意をするかっていうのを、自分で想像して、あ、先生だったらこう言うだろうなって思ってる時は、有意義なレッスンなのかな」(C)

C は、教師の目がない自主練習の際、自己を律する手段として、教師の視点を想定した稽古を行っていることがわかる。つまり、普段の稽古において、教師の存在は重要な要素であり、第三者の視点にたった稽古がダンサーにとっても重視されていると考えられる。C は、教師が存在する稽古において、常に教師からどう見えているかをイメージしているのであろう。そして、教師がいない場面でも、もし教師がこの場に存在したらどのように見えているか、ということを想像しながら稽古を行うようにしている。

上演の際に、観客からの「見え」を重視した鼎話的構造を経験することで、稽古の際も意図的にその意識構造を作り出しているのではないかと考えられる。このように、肉眼で見える「我見」と、客観的にみる「離見」を協働的に働かせた「離見の見」の背景には、他者の存在を前提とした鼎話的意識構造をみることができよう。

⑤practice of the self、有主風

ここで、舞踊する身体構築プロセスにおける、ダンサーの舞踊観の深まりについて、practice of the self の観点から考察する。

第4章第1節でも述べたように、それぞれのダンサーに固有の舞踊観が、ダンサー自身によってよく理解されることで、主体性のあらわれた舞踊が生じると言える。こうしたダンサーの主体性は、鑑賞者とダンサーの両者にとって重要であると捉えられている。ダンサーは自らの個性を知り、より自己の考えが伝達される舞踊を目指し、稽古を行っていると言える。その過程は Parviainen も述べたように、心身との対話であり、自己の心身が何を欲しているかを自問自答することが求められるのである。対象者 C、E は稽古における「対話」について、次のように述べる。

「三つ目の方は、自分の、体との対話で、自分の体が、何を欲してるかとか、どういう動きをしたいかとか、どういう動きが出来るかとか、そういうことを、こう、突き詰めていくのが三つ目のグループかな」(C)

「これはなんか自分の普段の練習の中で、自分の中と向き合って突き詰めていくときに、なんかじっくり考えたらこういう事が浮かんでくるっていうようなかんじかなっていう、うん」(E)

教師の模倣から始まる舞踊の稽古であるが、最終的には、ダンサー自身の心身が欲している表現を可能にするための過程であったと捉えることができる。C は、言いたいことがみえる舞踊に対して感動する、と述べていることから、自身も常に「何を表現したいか」「何が表現できるか」を心身に問うていることが伺える。また、舞踊に対する考えを言語化することで、自己の舞踊観をより明確に理解することができると言える。ダンサーは、振付家に振り付けを与えられたとしても、自己の舞踊観に基づき、独自の解釈を行うことで、模倣ではない、有主風のはたらく舞踊を表出することができると考えられる。したがって、稽古や舞台経験を重ねて深められた舞踊観は、常にダンサーの行動の根拠、舞踊活動の核として存在していると言えよう。

「やっぱりそういう、良いなあと思うダンサーに近づきたいと思うので、イメージ、振りを例えばもらった段階で、自分の中でこういうイメージで今日はやってみようとか、っていう想像を、まず最初に絶対するし、そのイメージを、伝わるか伝わらないかわからないとしても、自分の中で、こう踊って見たらどう伝わるのかって考えるときに、こっちのその、すごい神経使って、こうしてみたらどう伝わるんだろうとかっていうのは、けっこう踊りながら考えていて、ですかね」(D)

Dもまた、明確な理想像が存在していることが、稽古時の核となっていることがわかる。理想像のイメージと、自己の「見え」のイメージを一致させるべく試行錯誤することで、自ずと D 自身の表現の幅が広がっていくと考えられる。対象者 E は、他のダンサーの模倣を行うと述べているが、その積極的な模倣はまさに主体性のはたらきによるものであり、それは「形」の模倣にとどまらないと言えよう。独自の「型」の確立へつながる模倣であり、この模倣自体が心身の訓練としてはたらくと考えることができる。

対象者 C は、特に目標の移行として、コンクールの部門の変化をあげている。ジュニア（高校生まで）からシニアへの移行によって、より自らの表現、主体性、独自性について自問自答するようになったと捉えられる。

「だから多分ジュニア時代は、始めたときから高 3 までとかは、本当に技術をどんどん積み重ねる時期で、だから動き方とかも、自分の中でこの技ができるようになりたいとか、もっと、足をきれいにするとかに執着してたところから、シニアになったら今度は、それがどう見えるかとどう伝わるか、っていうか、だから、あえてそこまで力を入れないとか、なんだろう、まっすぐにしないでちょっと崩すとか、多分それをかなり意識するようになって、あ、すごい無駄な力入ってたとか、気持ちに関係ないところで無駄に足上げてたとか、が、一番大きく、その部門が変わって、求められる踊りも変わって、自分がやりたい踊りも変わったので、だいぶ違うと思います。」(C)

このように、コンクールにおける評価の観点が移行することによって、技術の習得としての稽古から、目指す表現を可能にするための稽古へと、稽古の意味が変化していると言える。C 自身も、改めて自らの舞踊観に目を向け、心身との対話を行うようになったと考えられる。すなわち、上演経験や創作経験によって、ダンサーは自身の内面と表出する舞踊とが一致することを目標に据えるようになると言える。ダンサーが舞台上において心身一如を目指すとき、その背景には多くの稽古と舞台経験に裏打ちされた、核としての舞踊観が存在しており、その舞踊観の深まりは人間性そのものの深まりであると考えることができる。

2-2. 第 2 節 まとめ

第 2 節では、第 2 章で明らかになった、舞踊する身体の構築プロセスにおける 4 つの領域に

沿って、インタビュー結果の考察を行った。

舞踊の稽古は「形」の模倣から開始され、模倣が反復されることで、身体が「形」を覚え込んでいく。このとき稽古者は、手本通りに動くということが目的であり、舞踊そのものには焦点が当たっていないと言える。次第に、上演経験や舞台鑑賞を経て、上演へ向けて舞踊の稽古を行っている、という目的が生じ、「形」ではなく「型」の理解が促される。また、稽古時における他の稽古者との比較や、他のダンサーとの比較によって、自身の踊りを客観的にとらえるようになる。稽古時から、どのように見えているかということに意識が向き、「離見」的視点が生じると言える。こうした「型」としての舞踊、「離見」的視点の理解には、コンクール等の出場や上演経験、創作経験が契機としてはたらくことが示唆された。

また、本章第1節において、上演時における鼎話的意識構造について述べたが、稽古時にもダンス教師との間にもこうした三者構造が生じることが示唆された。「離見」にとどまるのではなく、「離見の見」として、我見と離見の協働が、稽古時からあらわれていることが明らかになった。

さらに、こうした各領域は、相互的に作用しつつ、経験を重ねても常に存在し続けるものであると考えられる。「模倣」や「型」の習得は、その目的が変容しながら、稽古に必ず組み込まれるのである。また、Parviainrn の論において、ダンサーは稽古を行うことで社会的身体に気づき、日常的な身体をもダンサーとしての身体へ変容させていくということが示唆されている。この論に従えば、ダンサーは稽古の積み重ねによって、常に新しい独自の「型」を獲得するべく、4つの領域がスパイラル状になって深まっていきながら、日常的な身体のあり方もまた変化していくと言えよう（図4-1）。

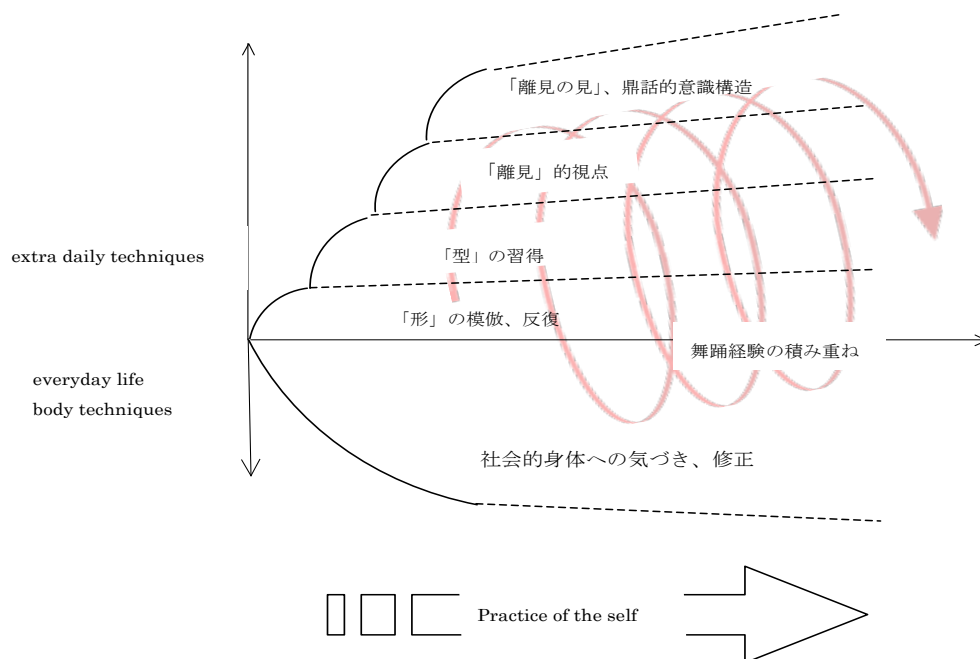


図4-1 舞踊する身体へ向かうプロセス

また、ダンサーは稽古における「模倣」や「型」の習得の目的を変容させていくことで、舞踊する身体へ向かうと考えられる。そして、目的の変容にはダンサー自身の意思や主体性が不可欠であると言える。舞踊観の確立によって、4つの領域の意味を経験的に知り、稽古の意義を理解するに至るのである。このように、身体訓練として開始されつつも、次第にダンサー自身の主体性が核となって、舞踊の稽古は心身の訓練としての意味をもつと言えよう。

章括

ダンサーを対象としたインタビューの結果を、第1章、第2章の論考をもとに考察することによって、ダンサー自身の言葉で舞踊する身体をとらえることができたと言えよう。

ダンサーが理想としている舞踊する身体は、大きく分けて4つの側面から構成されていることが示唆された。抽出されたクラスターが多い順に、①表現性、伝達 ②身体技術 ③他者とのかかわり ④ダンサーの主体性 である。これらは独立してあらわれるのではなく、相互に密接なかかわりをもっていると考えられる。

①《表現性・伝達》において、観客へ何が伝えられるかということが重視されており、ダンサーは「場」を了解し、その場にふさわしい動きを生成することが求められていることが明らかになった。また、「夢中」になる姿があげられ、第1章をもとに、これを「無心」「行為的直観」のあらわれとして解釈した。ダンサーは、意図的な工夫を見せず、自然な表現としての舞踊を提示することが求められ、そのために我心から離れた無心状態で踊ることをめざしていると考えられる。さらに、表現がより伝わるために、④《主体性》が必要であり、また空間の質やイメージの表出のために、②身体技術がかかわっていることが示唆された。

②《技術》とは、対象者によって解釈はやや異なるものの、優れたダンサーに不可欠な要素としてあげられた。しかし、技術を有していることだけでは理想のダンサーになり得ないということも強調されている。技術のみを見せるダンサーに対しては否定的な見方も見受けられた。5名の対象者の傾向として、①《表現性》を生み出すもの、あるいは表現の幅を広げる手段として捉えているものの、技術の提示が直接的な手段にはなり得ないということがあらわれた。

③《他者とのかかわり》として、観客、他のダンサー、教師、振付家とのかかわりをみることができる。稽古時や上演時に、第三者の視点をもつことで、よりよい表現を可能とすると考えられている。また、観客や振付家と同じ感覚になることで、自他非分離的な関係を作り出し、エンタテインメントを可能とする舞踊へ近づくことができると言えよう。

④《ダンサーの主体性》は、固有の舞踊観を確立させることが、独自の表現へとつながり、観客を引き込む要素として働くことが示唆された。創作を行う際、また与えられた振付けを解釈する際、主体性が作用することで、単なる模倣ではない表現が可能となるのである。舞踊に対してどのような考えを持っているかを、他者と共有することでより深めていき、主張のある舞踊の表出へと向かうと考えられる。

次に、舞踊する身体は、模倣、「型」の習得、「離見」の獲得、鼎話的意識構造というプロセスで構築されることが示唆された。これらはスターンの自己感の領域図にみるように、それぞれが段階的に習得されていくのではなく、各領域として永続的に存在し続けるものであると考えられる。経験を重ねたダンサーも、常に「形」の稽古を行い、優れたダンサーの模倣をすることで表現の幅を広げていくのである。また、他者の視点を想定することが、上演や稽古時に重要な意味を持つことが明らかになった。物理的に見える「我見」から離れ、「離見」によって自己を捉え、

さらに「離見の見」によってイメージ上の身体と実際の身体の内的感覚を一致させていく。舞踊における心身一如とは、単に「思い通りに踊る」ということを意味するのではなく、心に思い描く理想のダンサー像と、他者の視点から見るイメージ上の自己を一致させるはたらきを意味すると考えることができる。つまり、舞踊における心身一如とは、心と内的身体が一致する境地にとどまらず、他者との鼎話的な関係によって、心のはたらきと、他者から見た身体、外的身体のイメージが一致する次元をあらわしていると見ることができる。

ダンサーを対象としたインタビュー調査によって、ダンサーが理想としている身体のありようが、ダンサー自身の感覚として浮かび上がり、舞踊する身体の様相および構築プロセスを実践的に考察することができた。尚、今回のインタビュー調査では、ダンサーにおける行為的直観についての言が十分に得られず、心身関係の逆転構造についての考察が不十分となった。これは、ダンサーが体験する行為的直観が言語化しにくい現象であるか、対象となったダンサーが行為的直観を体験するに至っていない、あるいは刺激となる質問文が適していない可能性が考えられよう。今後は、インタビューの対象を広げ、質問文の内容も含め、更なる検証が必要であると考ええる。

結章 舞踊する身体の特性

第1節 各章のまとめと結論

本研究では、舞踊活動を行うダンサーがもつ身体に着目し、その様相と構築過程を探ることが目的であった。踊ることによってもちうる身体を「舞踊する身体」とし、文献およびインタビュー調査から考察を行うことで、ダンサーが有する意識構造や身体感覚について検討することができた。以下に、各章で明らかになった結果の概要を示し、本研究の結論とする。

第1章では、ダンサーが目指す舞踊する身体を「心身一如」的状态であると仮定し、舞踊活動における心身一如について東洋哲学の理論を手がかりに探ることとした。まず湯浅、西田の論考から、ダンサーは訓練を積むことで心身関係が変容し、上演時に行為的（創造的）直観を体験することが明らかになった。身体が客体であり、心が主体である日常的な心身構造は、湯浅によれば「非本来的自己」であり、そこから心身の訓練（修行）を積むことで、心身の主客が逆転する。身体が主体化し、能動的に直観が生じる「本来的次元」において、ダンサーは何かに導かれて踊っているような感覚に至り、それは世阿弥が論じた「無心」状態と通じていることを論じた。演者はよけいな心の動き（我心）を観客に見せず、自分自身にも隠すことによって、創造的直観を導きだす新たな心身構造が現れるといえる。

そして、稽古を重ねたダンサーは、舞踊上演時、鑑賞者との間に「エンタテインメント」を生じさせることが可能となると考えられる。このときダンサーと鑑賞者は自他非分離的状态にあると言え、ダンサーは鑑賞者や劇場全体を含んだ「場」そのものを内観し、了解していることが示唆された。ダンサーはその場にふさわしい、場に整合的な舞踊を生み出すために、空間、時間、鑑賞者、劇場など、場としてあらわれるすべてに対して自他非分離的に関わることで、場の了解を可能にするのであり、そのはたらきは清水の述べる「リアルタイムの創出」であると考えられる。

さらに、世阿弥の伝書にみる「離見の見」の概念に着目し、ダンサーの意識構造について考察した。舞台上で踊るダンサーは、「我見」から離れることによって生じる「離見」の視点をもつことによって、観客からみた自己の姿を知り、そこから観客と一体になる「見所同心」がめざされることが考えられる。観客と一体となるダンサーは「我見」によって感得される内的身体感覚と、「離見」によってイメージされる外的身体を同時に意識しているのであり、この二つの視点が総合的にはたらくことで「離見の見」が達成されると言える。また、山崎は演劇における俳優の意識が三者構造（鼎話的構造）を示すことを論じているが、高田が指摘するように、ダンサーの意識も俳優とは異なる三者構造を示すと考えられる。舞台上のダンサーは、我見的にとらえられる身体感覚と、観客の存在、そして観客の視線を意識することで生じる離見的な身体イメージを同時に把握しており、この三者構造を統合するのが「離見の見」である。鑑賞者との間にエンタテインメントを生じさせるダンサーは、特有の鼎話的意識構造を有することが示唆された。

第2章においては、第1章で論じられた舞踊する身体が、どのような過程を経て獲得されてゆくのかに着目した。湯浅の論から、舞踊する身体に至るには、「修行」としての心身の訓練が必要と考えられる。その過程は、身体技術の習得にとどまるのではなく、日常の心身のあり方へも作用すると言える。

Parviainen によれば、より観客を引き込むダンサーの身体（＝舞踊する身体）は、舞踊活動を通してのみ目指されるものではなく、生活世界の身体意識も絡み合っている。ダンサーは訓練の過程で自らの身体に染み付いている社会的身体に気づき、それを打破しようとすることで、生活世界の身体意識の変化を含む「身体の変容」がなされるのである。このように、舞踊の稽古がダンサー自身の日常に作用し、時に枷となる社会的身体への気づきや、心情をコントロールする能力の発達へとつながることを、Parviainen は *practice of the self* として解釈した。

これらの論を前提に、世阿弥の伝書からダンサーの熟達過程を探ると、ダンサーは、①「形」の模倣、②「型」の習得、③「離見」の獲得、④「離見の見」および鼎話的意識構造というプロセスをたどって舞踊する身体へ至るということが示唆された。ただし、これらは段階的に独立して習得されるというよりも、各領域として存在し続けると考えられる。

第3章では、舞踊経験を重ねた5名のダンサーを対象として実施したインタビュー調査の結果を示した。調査には PAC 分析の手法を用い、「理想のダンサー」について連想された、対象者5名それぞれのクラスターを、KJ法の手法を用いてカテゴリーに分類し、5名の共通項を探ることとした。その結果、「理想のダンサー」として意識される舞踊する身体は、①《表現性・伝達》、②《技術》、③《他者とのかかわり》、④《ダンサーの主体性》の4つの側面を有することが明らかになった。また、5名の対象者が体験してきた稽古の過程について回答を求めたところ、いくつかの共通点を見いだすことができた。対象者の回答から、ダンサーの基礎的な訓練は、経験を重ねても手順を変えずに行われ、ダンサーは上演経験や他者からの評価、作品創作経験を積むことによって、他者の視点から自らの舞踊全体を捉えるようになり、稽古時の意識構造を変化させていくことが示唆された。

第4章では、第3章に示されたインタビュー調査の結果を、第1章、第2章の論考をもとに考察した。ダンサーは自らの上演経験と鑑賞経験から、理想とするダンサー像を連想しており、最も重視される①《表現性・伝達》の側面は、行為的直観および場の理解が深く関わっていると考えられる。また、そこには②《技術》③《他者との関わり》④《主体性》の、すべての側面が関与していると言えよう。次に、舞踊の訓練において②《技術》（「形」）の習得は不可欠であると考えられているが、その一方で、技術の習得の先に④《主体性》の作用がなければ①《表現性》の表出には至らないと考えられる。ダンサーの主体性は、上演経験を重ね、自らの舞踊観を確立していくことで生成されていくのであり、その過程は *practice of the self* であるとみることができる。そして、舞踊観の理解を含めた主体性の確立には、他者との関わりが必要であると考えられる。舞踊上演というかたちで自らの考えを観客と共有し、その体験が新たな舞踊観を生み、主体性を培うと言える。また、稽古時においても、他のダンサーや教師、振付家などとの関わりにお

いて、「自他非分離的狀態」を意識することで、鼎話的意識構造を構築していくことができると推察される。

以上より、ダンサーは舞台上で行為的直観を体験し、そのとき心身一如の状態に至りうると考えられる。その心身状態は、単に訓練を積んで得られるものではなく、心情のはたらきによって行為と直観の主客が逆転する次元に至ることで体験される現象である。舞踊の訓練を「修行」としてとらえると、ダンサーは身体の訓練を先立たせることで、おのずと心情の訓練も行われ、その結果心身関係の変容へと至りうると考えられる。

しかし、ダンサーの訓練が、身体技術の習得にとどまっていれば、「舞踊する身体」において最も重要な《表現性》は表出されないと考えられる。ダンサーには《表現性》に加え《主体性》が求められるのであり、独自の舞踊観をもち、自らが明確な主張をもって舞踊に従事することで、《技術》にとどまらない舞踊する身体へ近づくのである。

また、訓練を経たダンサーは観客や他のダンサーとの間に「エンタテインメント」を生じさせるが、このときダンサーには「場の了解」がなされていると言える。こうした「場」への意識は、世阿弥の述べる「離見」的視点が重要であり、またこの「離見」と「我見」が同時に把握され、ダンサーが生み出す舞踊そのものへと反映されることで、観客と一体になる境地（見所同心、自他非分離的狀態）へと至りうる。こうした意識状態は観客の存在が不可欠であり、ダンサーは観客を前にした状態において、「離見」と「我見」を統合することで、鼎話的意識構造を有すると考えられる。こうしたはたらきは、他者と舞踊を通してかかわろうとすることによって現れるものであろう。

このような意識状態を目指す舞踊の訓練は、多くの場合、「形」の模倣および反復から開始され、次第に「型」の習得、客観的視点の獲得がなされていく。しかし、「形」や「型」の習得は、経験を積まれたダンサーの訓練においても反復されるものであることから、ダンサーの心身は何かを獲得されてとどまるのではなく、常に変容し、新しい心身状態へと向かうものであると言えよう。言い換えれば、心身の変容のプロセスにおいては、まず「形」・「型」の理解が不可欠であり、一度習得した「型」から離れることで、新たな「型」へ至ることができるのである。現在習得されている「型」を知り、そこから離れるというのははたらきもまた、「離見」と「我見」の統合によって行われると言える。したがって、舞踊における稽古においては、客観的視点のあらわれや応用が鍵となることが示唆され、ここに上演芸術である舞踊独自の発達プロセスを見ることができると考える。

本研究では、経験を積んだダンサーの特徴として、特に「離見」的視点が応用された意識構造、および「他者とのかかわり」が重視された舞踊観があげられよう。舞踊経験を重ね、ダンサーとして成長していくということは、舞踊活動を他者とのコミュニケーションとして把握することへの過程としてとらえることができ、また自己の心身を内側と外側の双方から統合的に理解していくためのアプローチであると言える。舞踊の稽古および舞踊活動を熟達化の視点からみることで、ダンサーに特有の心身構造、および舞踊の稽古の教育的価値が明らかになったと統括できる。

第2節 本研究の意義と今後の課題

本研究は、対象を上演舞踊に限定して考察を行ったため、得られた知見は上演舞踊に従事するダンサーに限って言えるものであった。しかし、本研究によって、ダンサーのもつ身体の特徴が明らかになり、またその稽古に求められる要素が明らかになったと言える。湯浅の心身論を中心とした理論的枠組みを基に、ダンサーの立場から舞踊における身体を考察することによって、鑑賞者の立場から論じられることが多いダンサーの身体について、新たな論考を示すことができたと言えるだろう。

また、ダンサーが稽古を経て心身を変容させていくプロセスが明確になることで、舞踊未経験者における舞踊の習得という側面からも、本研究の意義を見いだすことができ、ここから舞踊教育研究への展望が開けると筆者は考える。今後の舞踊研究において、ダンサーの身体感覚および意識構造が明らかになることで、鑑賞者とダンサー双方の視点からとらえた、より包括的な理論の構築が期待できるであろう。さらに、教育現場におけるダンスの授業を考えていくにあたって、本研究の舞踊の訓練過程についての論考は有効にはたらくと推察する。例えば、授業において「形」の模倣から「型」の習得を目指すという視点を持つことによって、心身のはたらきを一致させるべく作用する授業を考えることができよう。そして、授業内で発表の場を設け、評価をうけることが、学習者にとって明確な意義をもつとすることができる と考える。本研究は、学習者の心身の発達という視点から、より有意義なダンスの授業を計画する際に寄与するものであると言えるだろう。

今後は、より調査の対象の幅を広げつつ、教育学的視点からの考察が行われる必要があると考える。インタビューの対象についても、年齢や舞踊経験年数を変え、人数を増やしていくことで、舞踊教育が人間にとってどのような意義をもちうるのかを探ることが可能になると考えられる。こうした研究は、学校教育における舞踊、生涯教育としての舞踊の価値をとらえ、舞踊活動の裾野をひろげていくことへとつながるであろう。さらなる文献研究、インタビュー調査を重ね、実践の場につながる研究となるよう考察を深めていくことが、本研究の今後の課題である。

【 引用・参考文献 】

尼ヶ崎彬

2004 『ダンス・クリティーク 舞踊の現在／舞踊の身体』勁草書房：東京

2005 「ダンスの近況-身体の再発見（舞踊特集）」『専修大学人文科学研究所月報』 pp. 55-64、
専修大学人文科学研究所：神奈川

尼ヶ崎彬（編著）

1988 『芸術としての身体 舞踊美学の前線』勁草書房：東京

馬場あき子

2003 『古典を読む 風姿花伝』岩波書店：東京

Collingwood, R.G.（著）近藤重明（訳）

1973 『芸術の原理』勁草書房：東京

Doubler, M.N.（著）松本千代栄（訳）

1974 『舞踊学原論』大修館書店：東京

藤井美和；小林考司；李政元編著

2005 『福祉・心理・看護のテキストマイニング入門』中央法規出版：東京

藤田建治

1993 『西田幾多郎 その軌跡と系譜 一哲学の文学的考察』法政大学出版局：東京

福島正人編

1995 『身体の構築学 一社会的学習過程としての身体技法一』ひつじ書房：東京

橋元淳一郎

2006 『時間はどこで生まれるのか』集英社：東京

本間直樹；玉地雅浩

2010 「身体は見えるものである 理学療法からダンスへ」『現代思想』38(12)、pp. 200-211、
青土社：東京

市川 浩

1977 『精神としての身体』勁草書房：東京

1997 『＜身＞の構造-身体論を超えて』青土社：東京

生田久美子

1984 「『わざ』を知る」とは何か 一世阿弥の「花を知る」を中心に」『哲學』第79集、pp. 147-165、
日本哲学会：東京

1987 『「わざ」から知る』東京大学出版会：東京

稲垣正浩

2004 『身体論 一スポーツ学的アプローチ』叢文社：東京

2005 『＜スポーツする身体＞を考える』叢文社：東京

石渕聡

1999 「舞踊の意味を形成するものとしての身体」『演劇学』、pp. 1-10、早稲田大学文学部演劇研究室：東京

2005 「映像における身体表象の認知の問題」『大東文化大学紀要・人文科学』43、pp. 19-30：東京

2006a 「舞踊作品におけるシーン(scene)という単位について」『大東文化大学紀要・人文科学』44、pp. 47-60：東京

2006b 『冒険する身体-現象学的舞踊論の試み』春風社：神奈川

石福恒雄

1977 『身体の現象学』金剛出版：東京

板井志郎；三輪敬之

2005 「間合い形成時における創出的エントレインメントに関する研究」『電子情報通信学会技術研究報告・HCS, ヒューマンコミュニケーション基礎』105(220)、pp. 1-4、電気情報通信学会：東京

2009 「場の共創出メカニズムに関する基礎的研究 ―間合い生成時に見られる多様なエントレインメントについて」『電子情報通信学会技術研究報告・WIT, 福祉情報工学』109(29)、pp. 121-126、電気情報通信学会：東京

Lacoste, Jean (著) 阿部成樹(訳)

2002 『芸術哲学入門』白水社：東京

糟谷里美

2014 「バレエ振付演出家小牧正英(1911-2006)研究 ～バレエ・ルッスの日本への導入をめぐって～」お茶の水女子大学大学院博士論文、お茶の水女子大学大学院：東京

河田真理

2014 「キリスト教ワーシップダンスにみる両義性：踊り手の内的体験と相互行為に着目して」お茶の水女子大学大学院博士論文、お茶の水女子大学大学院：東京

川瀬智之

2005 「メルロ＝ポンティの思想における絵画の様式と歴史性」『美學』第55巻4号 pp. 1-13、美学会

木村敏

2005 『あいだ』筑摩書房：東京

小林康夫；松浦寿輝編

2000 『表象のディスクール③ 身体 皮膚の修辞学』東京大学出版会：東京

小林 豊

2008 「胎児・新生児の「動き」から「心と体」の関係を考える ―母子間のエントレインメントも含めて―」『人体科学』17- (1)、pp. 1-8、人体科学会：東京

小坂国継

2002 『西田幾多郎の思想』 講談社：東京

久米百合子

2008 「バレエトレーニングについての一考察」『足利短期大学研究紀要』（28）pp. 17-23：

栃木

倉澤幸久

2011 「湯浅泰雄『身体論—東洋的心身論と現代—』再考」『人体科学』20-（1）pp. 87-94

Langer, S.K.（著）池上保太；矢野萬里（訳）

1967 『芸術とは何か』 岩波書店：東京

Merleau-Ponty, Maurice（著）滝浦静雄；木田元（訳）

1964 『行動の構造』 みすず書房：東京

Merleau-Ponty, Maurice（著）竹内芳郎；小木貞孝（訳）

1967 『知覚の現象学 1』 みすず書房：東京

Merleau-Ponty, Maurice（著）竹内芳郎；木田元；宮本忠雄（訳）

1974 『知覚の現象学 2』 みすず書房：東京

Maxine Sheets（著）鈴木聡（訳）

1983 「舞踊の現象学」『ユリイカ』15(11)、pp. 198-215、青土社：東京

三上賀代

1993 『器としての身体—土方巽・暗黒舞踏技法へのアプローチ』 ANZ堂

三浦雅士

1994 『身体の零度』 講談社：東京

1999 『考える身体』 NTT 出版：東京

茂木健一郎

2007a 『すべては音楽から生まれる』 PHP 研究所：京都

2007b 『芸術の神様が降りてくる瞬間』 光文社：東京

森下はるみ

2002 「舞踊における動きの美しさ」『バイオメカニズム学会誌』、Vol. 26, No. 3, pp. 132-136、
バイオメカニズム学会：東京

長迫英倫

2004 「西田幾多郎の藝術観に見る儒教的側面 —伊藤仁斎の儒学思想との比較を通して—」
『美學』第 55 巻 1 号 pp. 14-17

内藤哲雄

2003 『PAC分析実施法入門—「個」を科学する新技法への招待』 ナカニシヤ出版：京都

2008 「PAC分析を効果的に利用するために」『人文科学論集人間情報学科編』42、pp. 15-37、
信州大学：長野

内藤哲雄；井上孝代；伊藤武彦；岸太一編

2008 『PAC 分析研究・実践集 1』ナカニシヤ出版：京都

内藤哲雄；井上孝代；いとうたけひこ；岸太一編

2011 『PAC 分析研究・実践集 2』ナカニシヤ出版：京都

中村雄二郎

1989 『場所（トポス）』弘文堂：東京

1991 『共振する世界』青土社：東京

Nancy, Jean-luc； Monnier, Mathilde（著）大西雅一郎；松下彩子（訳）

2006 『ダンスについての対話 アリテラシオン』現代企画室：東京

西平 直

2009 『世阿弥の稽古哲学』東京大学出版会：東京

2014 『無心のダイナミズム 「しなやかさ」の系譜』岩波現代全書：東京

新田博衛

1968 「書評 M・シーツの『舞踊の現象学』」『美学』19（2）、pp. 45-50、美学会：東京

貫 成人

1998 「複雑系としての劇場-舞踊における『引き込み』現象」『埼玉大学紀要』34（2）、pp. 1-15、
埼玉大学教養学部：埼玉

2000 「〈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（現象学の100年）」『思想』（916）、pp. 244-262、岩波書店：東京

2008 「パレルモに響くもの（特集 ピナ・バウシュ）」Corpus, pp. 7-15

2009 「虚構としての知覚-造型藝術をめぐるフッサールの分析」『哲学雑誌』、pp. 66-82、哲学
会編、有斐閣：東京

小熊正久

2003 「メルロ＝ポンティにおける現象への還帰 —『行動の構造』から『知覚の現象学』の序
論へ—」『山形大学紀要（人文科学）』15（2）、pp. 1-17、山形大学：山形

岡 千春

2011 「上演舞踊における舞踊する身体と場」お茶の水女子大学修士論文、お茶の水女子大学：
東京

2012 「舞踊する身体における自我の熟達」『人間文化創成科学論叢』第15巻、pp. 36-44、お
茶の水女子大学大学院：東京

2013a 「修行としての舞踊と場」『人体科学』22-（1）、pp. 65-73、人体科学会：東京

2013b 「ダンサーがとらえる舞踊する身体」『人間文化創成科学論叢』第16巻、pp. 29-38、
お茶の水女子大学大学院：東京

岡田暁生

2009 『音楽の聴き方』中央公論新社：東京

大谷順子

2006 『事例研究の革新的方法 ―阪神大震災被災高齢者の五年と高齢化社会の未来像―』九州大学出版会：福岡

Parviainen, Jaana

1998 “*Bodies moving and moved*” (TAMPERE UNIVERSITY PRESS)、Finland: Tampere,

2010 “Choreographing Resistances: Spatial- Kinaesthetic Intelligence and Bodily Knowledge as Political Tools in Activist Work”, *Mobilities Journal* Vol. 5 No. 3,

<http://www.tandf.co.uk/journals/titles/17450101.asp>

桜井哲夫

2003 『現代思想の冒険者たち Select フーコー―知と権力』講談社：東京

笹部桂子

1979 「舞踊と間主観性」『日本体育学会大会号』(30)、p. 69、日本体育学会：東京

佐藤郁哉

2008 『質的データ分析法 原理・方法・実践』新曜社：東京

清水 博

1996 『生命知としての場の論理』中央公論社：東京

2003 『場の思想』東京大学出版会：東京

清水 博（編著）；久米是志；三輪敬之；三宅美博

2000 『場と共創』NTT 出版株式会社：東京

新館啓一

2009 「教師の PAC 分析による新任期の振り返りの研究」、『山形大学教職・教育実践研究』4、pp. 17-30、山形大学教職研究総合センター：山形

白州正子

1996 『世阿弥』講談社文芸文庫：東京

Stern, D.N.（著）小此木啓吾他（訳）

1991 『乳児の対人世界-理論編』岩崎学術出版社：東京

鈴木大拙（北川桃雄訳）

1940 『禅と日本文化』岩波書店：東京

鈴木大拙

2007 『無心ということ』角川学芸出版：東京

鈴木（清水）寿子

2010 「共生日本語教育実習のコーディネーターの役割認識 ―PAC 分析による実習前後の変容の検討―」、『日本語教育』144 号 pp. 85-96、日本語教育学会：東京

高田装子

2010 「演じる身体 ～舞踊におけるパフォーマンスの一考察～」お茶の水女子大学卒業論文、

お茶の水女子大学：東京

2012 「ダンサーという『存在者』—上演舞踊において」お茶の水女子大学大学院修士論文、
お茶の水女子大学大学院：東京

玉村 恭

2005 「世阿弥の能楽論における『無』の源泉 —音曲論の果たした役割をめぐって—」『美學』
第 56 巻 1 号 pp. 69-81、美学会：東京

田中彰吾

2000 「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』Vol. 1, No. 1, pp. 35-39、日本トランスパーソナル心理学／精神医学会：東京

2008 「空間象徴の理論的基礎づけ —身体性の観点から—」『東海大学総合教育センター紀要』
第 28 号、東海大学総合教育センター：神奈川

多木浩二

1996 『思想の舞台』新書館：東京

勅使川原三郎

1994 『骨と空気』白水社：東京

角田 巖

2002 「まなざしと自然体験—メルロ＝ポンティからの実践—」『人間科学研究』第 24 号、文教
大学人間科学部：東京

内田 樹

1993 「哲学的身体論の射程—比較身体論ノート(1)—」『論集』40(2), pp. 1-33, 神戸女学院
大学：西宮

1996 「木人花鳥—武道的身体論」『論集』43(2), pp. 1-18, 神戸女学院大学：西宮

2001 「非中枢的身体論—武道の科学を求めて—」『論集』47(3), pp. 97-117, 神戸女学院大学：
西宮

2013 『修行論』光文社新書：東京

上田閑照（編）

1987 『西田幾多郎哲学論集Ⅰ—場所・私と汝—他六篇』岩波書店：東京

1988 『西田幾多郎哲学論集Ⅱ—論理と生命—他四篇』岩波書店：東京

牛山眞貴子

1997 「コンテンポラリーダンスの舞踊観」『愛媛大学教育学部保健体育紀要』、vol. 1,
pp. 119-128、愛媛大学：愛媛

Valery, P.（著）東宏治；松田浩則（訳）

2005 『ヴァレリー・セレクション＜下＞』平凡社：東京

鷺田清一

1998 『悲鳴をあげる身体』PHP 研究所：京都

- 2003 『メルロ＝ポンティ 可逆性』講談社：東京
やまだようこ
- 2007 『質的心理学の方法—語りをきく—』新曜社：東京
山縣 熙
- 2002 「出来事としての作品—相互性の「美学」への助走」『美學』第 53 卷 3 号、pp. 1-13、
美学会：東京
山崎正和
- 1988 『演技する精神』中央公論社：東京
湯浅泰雄
- 1982 「心身関係論と修行の問題」湯浅泰雄全集14巻『心身論（I）』、pp. 631-657、ビーイング・
ネット・プレス：神奈川
- 1990 『身体論—東洋的心身論の試み』、講談社学術文庫：東京
世阿弥（著） 竹本幹夫（訳）
- 2009 『風姿花伝・三道』角川学芸出版：東京

卷末資料

- ① PAC 分析プロトコル
- ② 調査研究承諾書
- ③ 調査対象者フェイスシート
- ④ クラスター分析：対象者による解釈および補足質問への回答
- ⑤ ダンサーの稽古プロセス

調査 1 ・調査用紙 ①提示する文章。②縦 5cm、横 10cm のカードを 40 枚程度。③類似度評定のための方眼紙 (両日)・パソコン (ハルボウ)・筆記用具・消しゴム・バインダー・メモ用紙

手続き：

(1) 自由連想

①まず、連想刺激として、以下のように印刷された文章を提示するとともに、口頭で読み上げて教示する。

あなたは今まで、舞踊作品を作ったり、踊ったり、他の作品を見たりと、ダンサーとして様々な活動を積み重ねてきましたね。そのなかで、「このようなダンサーになりたい」と思ったことがあるのではないのでしょうか。そこで、「あなたが理想とするダンサー像は？」と問われた時に、どんな言葉やイメージが浮かびますか？頭に浮かんだ言葉やイメージを、浮かんだ順に番号をつけてカードに記入してください。

* あらかじめ記入順を示す番号を記入した縦 10cm、横 15cm のカードを置き、自由連想した事項を 1 つずつ記載することを求める。

② 次に、連想項目の重要度順に並べる。

今度は、言葉の意味やイメージがプラスであるかマイナスであるかの方向には関係なく、あなたにとって重要と感じられる順にカードを並べ換えて下さい。

* 並べ替えたら、カードに赤字で重要な順に番号をつける。

(2) 連想項目間の類似度評定

あなたにとってのダンサーの理想について、あなたがあげたイメージや言葉の組み合わせが、言葉の意味ではなく、直感的イメージの上でどの程度似ているかを判断し、その近さの程度を下記の尺度の該当する記号で答えて下さい。

- | | |
|------------------|------------------|
| ・ 非常に近いA | ・ かなり近いB |
| ・ いくぶんか近いC | ・ どちらともいえない ...D |
| ・ いくぶんか遠いE | ・ かなり遠いF |
| ・ 非常に遠いG | |

* 実験者が、後で A-1 点～G-7 点と得点化

(3) 類似度距離行列による クラスター分析、デンドログラムの作成

- * クラスター分析によるデンドログラムの作成→実験者はデンドログラムからクラスター切断距離の探索を行い「まとまりを持つクラスター」に分ける。
- * 実験者が纏まりをもつ **クラスターとして解釈できそうな群** ごとに分ける。
- * 析出されたデンドログラムの余白部分に連想項目の内容を記入し、次回行う **被験者によるクラスター構造の解釈やイメージの報告** 時に、被験者に呈示するために、コピーを用意する。

調査 ②

- ・ 調査用紙 ①被験者の回答した項目の一覧表（＋－イメージの聴取のために）
- ・ ボイスレコーダー（事前に録音の許可をとる）

（４）被験者によるクラスター構造の解釈やイメージの報告

析出されたデンドログラムをコピーして１部は被験者に呈示し、もう１部は実験者が見ながら、被験者の解釈や新たに生じたイメージについて質問する。

まず、実験者がまとまりをもつ**クラスターとして解釈できそうな群**ごとに各項目を上から読み上げる。

- ① 各項目群について、項目群全体に共通するイメージや夫々の項目が併合された理由として考えられるもの・群全体が意味する内容の解釈について質問。

●１～○の○項目が１つのグループにまとまっているようですが、これらのグループからどんなイメージが浮かんできますか？（イメージが湧きますか？）。また、どんな内容でまとまっていると感じてくるのでしょうか？（どんな理由によってまとまったという風に感じますか？）

＊ すべての群について上記の質問が終了したら②へ

② クラスター間の比較 第１群と第２群、第１群と第３群というように、クラスター間を比較させてイメージや解釈の異同を報告させる。

②今度は①番のグループ（項目を読む）と２番のグループとを比べてみて下さい。どんなところが同じで、どんなところが違っているのでしょうか？比較してみてください。

＊ すべてのグループ間の比較が終了したら③へ

- ③ 全体のイメージや解釈について質問。

今度は、１番、２番、３番の全体を見たときにどんなイメージが浮かんでくるのでしょうか？

④ 補足質問 実験者として解釈しにくい個々の項目を取り上げて、個別のイメージや併合された理由について補足的に質問。

（例）

- ・ あなたは例えばどのようなダンサーに、「出てきたときにひきつけられ」ますか
- ・ 「技術的にある程度すぐれていること」で、なぜ「ある程度」としたのかを教えてください
- ・ あなたが思うダンサーの理想に近づくために、どのようなことが必要だと思いますか。また、あなたは普段の稽古で、理想に近づくためにどのようなことを特に意識していますか。

⑤ ＋－イメージの聴取 各連想項目単独でのイメージがプラス、マイナス、どちらともいえない（０）のいずれに該当するかを回答させる。

今度は、それぞれの項目の１つ１つを単独で取り上げた時に、＋、－、どちらともいえない（０）のどれが浮かんでくるのでしょうか？言葉の意味ではなく、実際に感覚として感じられてくるものを教えてください。

巻末資料② 調査協力承諾書

舞踊活動に関するインタビュー調査

お茶の水女子大学大学院 人間文化創成科学研究科

比較社会文化学専攻 表象芸術論領域

博士後期課程3年 岡 千春

この度は、インタビュー調査にご協力いただきありがとうございます。

この調査は途中でいつでも参加を中止していただく こともできます。

尚、今回の調査結果は、博士論文、または投稿論文の研究資料としてのみ使用致します。

また、匿名性を確保するという条件で、この結果を舞踊学会大会での発表や
学術雑誌等で公開したいと考えております。

本調査は2回に分けて行われます。2回目の調査時にボイスレコーダーを使用し、インタビュー内容の録音を行いますが、録音データは匿名性を確保した上で文字化し、音声データは文字化後に消去いたします。

以上の内容をご了承の上、調査にご協力いただける場合は、以下にご署名をお願いいたします。

署名

巻末資料③ 調査対象者フェイスシート

舞踊活動に関するインタビュー調査 フェイスシート

お茶の水女子大学大学院 人間文化創成科学研究科

比較社会文化学専攻 表象芸術論領域

博士後期課程3年 岡 千春

この度は、インタビュー調査にご協力いただきありがとうございます。

インタビューにお答えいただく前に、以下の質問にお答えくださいますようお願いいたします。

尚、今回の調査結果は、博士論文、または投稿論文の研究資料としてのみ使用致します。

このシートに記載された個人情報に関しましては、調査者が責任を持って管理いたします。

氏名 ()

性別 (男 ・ 女)

年齢 () 歳

舞踊歴： ジャンル ・ 年数 (・ 年 ヶ月)
(複数回答可) (・ 年 ヶ月)
(・ 年 ヶ月)

今までにダンサーとして踊った公演数を大まかに教えてください。(コンクール等も含む)

(例：20～30 公演 等)

(～) 公演

ダンスコンクールでの受賞歴 (あり なし)

→差し支えなければ受賞した賞を教えてください

()

()

舞踊作品を創作したことがありますか。 (はい いいえ)

(「はい」と答えた方のみ) 今までに創作した舞踊作品の数を教えてください。() 作品

ダンスカンパニー等へ所属している(していた)方へ

所属期間を教えてください (年～ 年)

ありがとうございました。文責：岡 千春

巻末資料④ PAC 分析 対象者による解釈および補足質問への回答

表 3-1 対象者 A のクラスター分析

クラスター	各クラスターの解釈
クラスター1(4項目) 「出てきたときに引きつけられるかどうか」「観客の目を引きつけること」「その場の空気を変えること」「オーラ」	「一番上と二番目のやつは、引きつけるっていう言葉は同じように使っているんですけど、その場の空気を変えることが、観客の目を引きつけることにつながったりとか、オーラが出ていることが、なんか、その場の空気を変えることにつながっていたりとか、この項目がお互いに、つながってる。この項目があったからこうなったりだとか、この項目があったらこの項目に、つながったりだとかする部分で似ている群になったのかなあとします。」
クラスター2(2項目) 「自分の見せ方をわかっていること」「個性があること」	「自分の見せ方をわかっていることってなると、自分の見せ方っていうのが、個性ではあるんですけど、それはダンサー自身が、自分のことをわかってこう見せるっていうのが、あると思うんですけど、個性があることってなると、自分で見せる部分もあるし、自分では気づかないけど、観客が見て、こういう個性があるなっていうのがあるので」「でも自分の見せ方と個性は似ていると思うんですけど、その出し方が違うみたいな感じで違うのかな。」
クラスター3(3項目) 「空気も音も身体もその場にあるすべてを楽しんでいること」「夢中な姿が一瞬でも見えること」「みんなに愛されるような踊りをする」	「その場にあるすべてを楽しんでいる瞬間が夢中な瞬間でもあるかな(中略)ダンサーが踊って、その人が踊ってる雰囲気とかに、観客もこう同調していく感じがあるので、すべての人が楽しんでいる姿に対して楽しいなみたいな感じになるとは思わないんですけど、見てて同調してくるとか、雰囲気を共有するとか、そういう部分では、みんなに愛されるような踊りをするっていうのに、そのダンサー自身が夢中になってたりとか楽しんでいるっていうことが、少しでもつながってくるのかなあ」
クラスター4(5項目) 「音楽をあやつれること」「強弱や緩急がつけられること」「技術的にある程度すぐれていること」「身体の隅々までつかえること」「全身を大きくつかっていること」	「ダンサー自身が意識してやるというか、すべてが、そうかな、(中略)でもこれは、観客も、パレエだったらターンアウトが美しく、こういうあげ方が美しくとか、わかってる人を見ると、こういう項目がダンサーにとっての魅力的な部分とか理想っていうのにはなる」「ダンスのこととかを全く知らずに見ていたら、はっきりとこういうところが優れていると、そのダンサーがすごいなあとは思えないかもしれないんですけど、でも、全身を大きく使っているとか身体の隅々まで使っているとかは、多分なんにも知らない人が見ていても、なんかダイナミックだなあととか、そういうことはわかると思うので、見ている人によっても、この項目だと、感じ方というかそのダンサーに対するイメージが違ってくるのかなあ」「音楽を操れることがもうなんか、その強弱つけたりとか緩急がつけられることにつながっているかな、似てる部分だな」「技術的にある程度、…その音楽操れることとか強弱、緩急とかも技術につながってくるし、隅々まで使ったりとか大きく使うことも、軸とかがあったりとか、そういうのにつながってるので」「この項目で、技術的に優れていることっていうのが中心にあって、こういう感じには見えてる。」
各クラスター間	クラスター間の比較
クラスター1 クラスター2	「まず1つ目は、結構そのダンサーが出てきた瞬間とか、その人が動いた瞬間とか、ダンスが始まる瞬間とか、そういうときにこういうことができるな」「それが自分の見せ方をわかっていたり個性があることっていうのが、ダンスをやるときの始まりのときに、結構出てくるのかな」「1つ目の群の項目が現れるために、というか現れる瞬間が、その個性とか自分の見せ方が出てくるとき、というか、そういう面で少し近いかなあ」「2つ目の群の、個性を出すには、とか自分の見せ方をわかっているとは、ってなると、1つ目の群の項目が出てくるのかなあ」
クラスター1 クラスター3	「1番目は、その人が出てきた瞬間、っていうのがあるんですけど、この3番目の群は、ずっと続いてる、でもないんですけど、時間的には、その人が踊っていて、その作品自体全体を通してその人が楽しんでたりとか、夢中なことがあったりとか、みんなに愛される踊りをするとか、全体を通してこういうイメージとか感じ方があるなって感じ」「1番目は結構瞬間的というか、時間軸でいうと、3番目は全体を通してイメージできたりとか感じるのかな」
クラスター1 クラスター4	「1番目も、4番目も、そのダンサーが踊っていて、その人の技術だったり、その人が持つものっていうのはあると思うんですけど、より、4番目の群とかは、物理的というか」「A っていうダンサーと B っていうダンサーがいたとして、どちらも4群目の項目はできるとしても、1群目の項目の違いで、そのダンサーが、どうかなっているのは、結構違ってくるのかな」「すごい技術的に優れていて(中略)4群目の項目とかをできる人は、練習を積めば結構できるっていうか、練習とかでもできるのかなとは思うんですけど、1群目の群だと、たとえばすごい練習しても、その場の空気を変えるとか引きつけるとかオーラとかっていうのは、必ずしも出るものじゃないと思う」「4群目の群は、努力すればという練習を積んである程度は技術的には身につけられると思うんですけど、1群目の群っていうのは、それがなかなか難しいのかなとは思います。」
クラスター2	「自分の見せ方をわかっていることっていうのが、自分からこう意識的にというか、こういう風に見せるぞという感じ

<p>｜</p> <p>クラスター3</p>	<p>で、踊るっていうのもあるし、個性があることも、自分の個性がこれで、こういう風に見せれば、自分らしいというか、こういう個性が出るなっていうのがわかった上で、出す部分もあると思うんですけど、3番目は、結構、楽しむぞーって楽しんだりとか、夢中になるぞーってって夢中になったりとか、みんなに愛されるような踊り、とか、自分的に意識してそういうのにつながる、っていうよりか、自分が踊っているっていうことで、見ている人が、楽しんでるな、夢中だなんていう風に判断するものかな」「矢印の方向が違うというか、その人にとって理想というか、その人にとってもこう見せれば、観客もあ、こういう風に感じるのかなっていう風に見せる部分と、ダンサー自身が思ってたなくても、踊って自然と出るものっていう違いがあるのかなあとは思います。」</p>
<p>クラスター2</p> <p>｜</p> <p>クラスター4</p>	<p>「自分の見せ方をわかっていることっていうのは、自分の見せ方っていうのが、音楽をどう使うとか、強弱緩急をどうつけるとか、この上の二つの項目とかにはつながって思っちゃうんですけど、でも体の隅々まで使うとか全身を大きく使うっていうのは、自分の見せ方とか個性とかいうよりは、ダンスの見せ方というか、踊りの見せ方というか、そういう感じがします」「個性があることとかも、やっぱり上の二項目とかにはつながるんですけど、技術的に優れているとか体の隅々とか前進を大きくとかいうのには、そんなに繋がってこないと言うか、ダンスの技術的にはあると思うんですけど、それを、個性とか自分の見せ方ってなると、この四群目の二つと、上の二つの項目が関係してくるな、と」</p>
<p>クラスター3 —</p> <p>クラスター4</p>	<p>「三群目は結構自分から楽しむとか夢中になるとかいうのではなくて、なんか踊ってた自然とそうだったとか、そういう瞬間が見えたっていう、項目かなっていう風に思っちゃうんですけど、四群目は、自らこういう風に音楽を操るとか、強弱つけるとか、全身をこうやって使うとか、自分自身から意識的に体を動かすような項目だなあと」</p>
<p>補足質問</p>	<p>補足質問への回答</p>
<p>「技術的にある程度」とはどの程度を指しているのでしょうか</p>	<p>「バレエだったら、ターンアウトできるとか五番に入るとか、(中略)そういう基礎的な、普段のレッスンとかでやっていることを、踊りでも雑になんないように」「ある程度ってなると、ピルエットを回った時に、例えば四番だけ意識してがんばるってやってる時の四番と、ピルエットを上手く回すために、それが終わって、つく四番とは多分違うと思うんですけど」「完全には出来なくても、そのピルエットの上手さのためのものだったらとか、そういうのがある程度っていう言葉になったのかな」「どこを一番強調してというか、少しここを妥協してやらなきゃいけない部分とか出てくると思うので、そういう部分である程度つけたのかな」「その技術をその人が、どういう風に使うとか、プロのダンサーって、完全に習ったものをそのまま、五番はこうで、ススはこうで、こういう風にこういくんだ、みたいなやつを、的確にやる人はあんまりいないような気がして」「そういう基礎部分を身につけての、その人が動きやすいように変えていくと言うか」「技術的にある程度っていうのは、その前段階に、完全にその技術を獲得と言うか、そういうのがあるのかもしれないです。多分この前段階に、きちんとしたものがあっての、「ある程度」を持って、自分でこうしているっていうのかもしれないです」</p>
<p>「出てきたとき」とは踊りだす前の瞬間も含んでいますか</p>	<p>「袖からその人が出てきた瞬間、板付きとかだったら照明が当たった瞬間とか、あとは普通の状態からいきなりなんかした瞬間だったりとか、っていうとき」「バレエだったら、袖から足を出して、その人の姿が現れた瞬間なんですけど、そこで、すごい幼稚な言葉だと、「キラキラしてる」というか、そういうイメージ」「引きつける瞬間、キラキラしてる瞬間」</p>
<p>「その場の空気を変える」というのは、Aさんが観客として、「変わった」と感じたことが実際にあったのでしょうか</p>	<p>「バレエとか、周りの人たちがいて、そこに主役が登場みたいな瞬間」「その人が出てきた瞬間」「明るくなると言うか、その人が出てくることによって、その舞台のイメージが変わると言うか、それで多分周りの人も、その人が出てくることで、変わると思う」「他のダンサーも、それが多分いろいろ相俟って、観客自身もそうだし周りの人もそうだし、出てくる人も、自分の何かをもって出てくるので、そういう部分で、いろいろが相俟って空気が変わるのかな」</p>
<p>「引きつける」ということもひとつの技術という捉え方もありますが、Aさんは技術だともいいますか</p>	<p>「技術かそうでないかって言ったら、そうでないっていう風に近い」「技術を練習する上で、その練習を積み重ねていくと、この技術を獲得するために、こういう気持ちでとか、こういう風にやって、とか、自分なりに一生懸命考えたり、工夫したりっていうのはすると思う」「その技術の延長でっていう感じ」「技術ってなると、そのために、練習だったりとか、努力すると思うんですけど、なんかこれとかは、結構、オーラとかそういう引きつけるのを出すために練習っていうよりは、他のことを練習していて、その延長でこういうのが身に付いたとか、雰囲気が出てきたとか、っていう部分にはなると思っていて、あとは元々自分が持っているものとか、結構、1個目の項目を、それ自身を鍛えるとかいう面で、身につけられるものではない」「それが技術とはいえない理由ですかね。」「ダンスって…結構、その人の持っているものとかが自然とでちゃうというか、思ってたなくても出ちゃう部分もあると思うので」</p>
<p>全体の解釈</p>	
<p>「技術面とか、精神面とか、どっちにも偏っちゃいけないんだな」「いろんなすごい技術とかすぐれた技術を持つてる人はいるけど、理想とするダン</p>	

サー像ってなると、そういう技術、プラス、その人の持ってるものとか、個性的な部分が出てくるのかな」「でも技術がなくて、個性的な部分が優れてるってなると、でも私としては、なんか、ダンスってなったら、ある程度の技術は必要かなとは思っていて、それが、多分この項目に結構、五項目くらいあるので、技術面を前提にと言うか基盤にと言うか、して、それプラス何かその人の持つものがプラスされたら、それが自分の理想とするダンサーだったりするのかな」

表 3-2 対象者 B のクラスター分析

クラスター	各クラスターの解釈
クラスター1 (3 項目) 「ストーリーが見える(伝わる)踊り」「技術を見せるだけではない踊り」「多様な質感を出せる」	「自分の、好きな踊りの、踊りの種類がそういう踊りで」 「自分の趣向として、作るときもでも、そっちの方が好きです。」
クラスター2 (4 項目) 「その人なりの哲学的なものを持っている(考え方が独創的)」「様々なことに興味関心を持っている(創造のタネが多い)」「自由な発想(創造力の幅が広い)」「音楽、小道具など他の芸術も舞踊と組み合わせて考えられる」	「あの、ダンサーさんのアフタートークとか、あと作品を作った背景とか、そういうのを聞いたときに、もっとその人の踊りが好きになるというか、そういうことがけっこう多くて、その人の言葉をみるのも好きだったりとか、で、そういうときに、ああこういう人が作るからこういう踊りになるんだとか、こう、いう風に思ってるからこういうものが作れるんだなあみたいな反省するときがあって、それで、こういうのを挙げました。」
クラスター3 (3 項目) 「自分の特性を出しながら周囲と同調できる。」 [群舞]「自分だけにならない。」「自分が踊るのも振付をするのもできる」	なんか、ダンサーとしての柔軟性みたいな、感じですよ」ダンサーとしての同調、柔軟性、協調性 振付家の面
クラスター4 (1 項目) 「技術が高い(回る、脚を上げる etc.)」	「他のとはあまり近くない感じ」
各クラスター間	クラスター間の比較
クラスター1 — クラスター2	「この二つは自分の中ではわりと近いなあって思っていて、その人の日常生活の考えとかが、そのまま作品にできるとか、その、思想とか考え方の延長線上に踊りがでてくるみたいなのところが近いなあっていう風に思います」
クラスター1 クラスター3	「またちょっと違った観点かなって感じなんですけど、3 番目の群はわりと、踊っているときメインでみたいな、感じですね」「創作とか、表現の方、でも、表現っていうところではこの 5 番も、ちょっと近いとは思うんですけど、えっとー、その場でどう表現するかみたいなところは近い、のかもしれない」
クラスター1 クラスター4	「あんまり私の中では関連がなくて、また違う踊りと思っていて、」「バレエは芸術だと思っている」 「なんか、そういう風に、なんかものによって結構みるもの、ところとか違って、でも技術が高い人も、やっぱり、すごいなあっていう風に思いますし、すごいダンサーであるってのは間違いないと思うんですけど、回る、足をあげるっていうのだと、あんまり 1 番目の群とは近くなくて、でも、ストーリーが見えるとか、表現っていうところも技術に含めるんだとしたら、それが近くなると思うんですけど、あんまり、近いものじゃないです。」
クラスター2 クラスター3	「これはまた違うな、と思います。なんか、自分の考えとか、思ってるっていうのが大事だになってというのがこの 2 番目の群なんですけど、それだけに固執してしまったら、3 番目の群みたいなことにはならないなっていう、感じで、それ、自分の思想プラス、こっちが表現性、じゃない柔軟性、みたいな感じでだからそれがちょっと、違うかなって、」
クラスター2 クラスター4	「それはなんか、まったく、フィールドが違うかなって笑、思います。2 番目の群はわりと創作のこと、みたいな感じで、書いたので、まあでも、だからあんまりつながりはなくて、創作のことと、もうほんとに踊っている最中のことで、まったく違うんですけど、でも技術とか高かったら、やりたいことの実現の幅が広がるのかなあって、思います。」
クラスター3	「あんまり、(関連は)してないです、なんか、私が出会ったダンサーさんなんですけど、自分がうまいのを固執する、

<p>Ⅰ</p> <p>クラスター4</p>	<p>あの、表現するだけのひととかたまに、みるのがあって、だから、なんか、技術が高いのと、同調できるっていうのは、相反するものみたいなイメージがあって、でも、技術が高くて、同調できる人はいるし、そういうのって結構大事だなぁっていうのが、自分の経験からあって、それで、結構遠いことですね、わりと、真反対。」</p>
<p>補足質問</p>	<p>補足質問への回答</p>
<p>「技術が高い」と「技術を見せるだけではない」ことがあげられています、これは B さんの中でどのような考えがあってあげたのでしょうか</p>	<p>「やっぱり、全く踊れない、体が利かないっていうのは、良くないっていうか、表現できない幅が広がってしまうから良くないと思うんですけど、あの、それ、その回るとか足あげるだけじゃ、だめだろうという思いがあって、で1番、やっぱり自分としても好きだし、目指したいのは、1 番目の、伝わるみたいなのところなので、その、伝えるためには、ある程度動けなきゃだめだけど、その技術だけをみせるだけじゃなくにも伝わらないっていうことがあるので、それで挙げました。」</p>
<p>「ストーリー」とは具体的に何を意味していますか</p>	<p>「そうですね、なんか、作品の、にストーリーがあるっていうか、でも何事にもあるけど、なんですかね、あのー、うーん、なんか、今、うれしいのを表現しているんだとか、今楽しいのを表現しているんだとかそういうのだけじゃなくて、こう、作品の、一連としての、流れとか、そういうものが総じて見えるみたいな、見えるっていうか伝わる、みたいな感じで、ストーリーってしました」</p>
<p>「多様な質感」とは、例えばどのような質感をさしていますか</p>	<p>「んか伝わるかってところと近いんですけど、なんか、何かを表現したいって思っても、その雰囲気とか、体から出るものみたいなのが、出せないと、それは伝わる踊りじゃないかなって思うので、その意味で、ま質感っていうのが、表現性みたいな、感じで、」「いつもみるのはなんかわりと、微細な感じで、あの、なんか微細な変化なんですけど、作品の中での。なんかあーこういう、なんて言えいいんですかね、うーん、なんか美しいとかを表現するときでも、結構いろいろな波の変化があって、そういうのを感じたときとかに思います。あと、あ、最近みたのでわりと分かりやすかったのは、あの、N(カンパニー名)の、S さんのソロとか、1 作品で 4 役やるっていう、そういうソロ作品で、それだとすごい分かりやすいんですけど、ぜんぜん、こう男の人の動きで、強さとかが違ったりとか、あこれが今、この女の人の役なんだなって、歌ってる女の人みたいな感じだったんですけど、あ、これで、なんか、おおらかなというかそういう感じがする、とか、それをすごく、質感をメインでやってる踊りだったし、分かりやすかったです。</p>
<p>「自分の特性を出す」とありますが、例えば自分はどのような特性があると思いますか</p>	<p>「自分の特性はあんまり考えたことがないんですけど、なんて言えいいですかね、あのー、もし、足が上がる人がいるんだったらあげればいいと思うですよ、群舞でも」「でも、だからといってそれが、悪目立ちするようなものじゃだめだなぁという思いがあって、わりとこれはもうみてる側からみたいな感じなので、自分がやるときはなにが特性かわからないんですけど、「なんか埋没しちゃうのは、もったいなと、思うので、」「はい、結構ここは、なんだろう、二つのことを同時にやっている、っていうことになるのかな」「あー、私は、うーん、うんでもわりと、気に、します。人の作品見て直すときとかも、それ一人だけめっちゃ足あげたって自慢じゃんみたいな(笑)それなんか意味なくないとか、言ったりします。だから、なんか、自分の技術だけ誇示するみたいなのは好きじゃないです。</p>
<p>全体の解釈</p>	
<p>「まず、自分が好きな作品とか、自分の趣向とかで、まず考えてこう、いいダンサーとは何かみたいなことを、考えていて、でそれで踊るってことを想像したときに、3 番目の群と 4 番目の群、がでてきて、でも意外と、こう、うーん、これだけじゃなくて、それと 3 番目と 4 番目の群が真反対だったと思うんですけど、結構、うーん、両極端なものを、一気に持ち合わせてなきゃいけないみたいな、意識があるんだろうなあと、思いました。」</p>	

表 3-3 対象者 C のクラスター分析

クラスター	各クラスターの解釈
クラスター1(4項目) 「人を感動させる」「自分の思いを表現できる」 「失敗を恐れない」「人にできない動き、表現ができる」	「あんまり言葉にできない部分」「ダンスっていうと、目に見える部分と目に見えない部分があると思っていて、その内の目に見えない表現だったり、あとは、そのダンサーの気持ちの部分だったりとか、そういうのが、多分そのダンサー自身と、それを観客に伝えるっていうのが、共通点かなと思います。」「ダンサーから、こういう観客への、踊りを通しての表現っていう部分が多分、大きい感じ」
クラスター2(2項目) 「臨機応変に他のダンサーと空気感を合わせて群舞を踊れる」「自分の踊りや舞踊観について語ることができる」	「もちろん表現ではあるんですけど、踊りそのものの以外での、まあこれは踊りなんですけど、そのダンサー個人の、こう表現しているものよりかは、その場にいる観客との関わりだったり、あと言葉によっての関わりだったり、なんかそういう、関わり系かなと」「どっちかという一つ目はダンサーその人自身のこの、一人のダンサーっていうのにフォーカスしてて、でこっちはもうちょっとこうフレキシブルな感じがするかなーというイメージ」
クラスター3(2項目) 「自分を律しながら基本レッスンができる」「ダンサーらしい体型を維持できる」	「目に見える方の、その動きだったり、自分の体だったり、その自分の気持ちとかよりは、自分の体の方に、フォーカスしたグループかな」
各クラスター間	クラスター間の比較
クラスター1 クラスター2	「すごい1個目と2個目は似てる」「語るっていうことも含めて、舞踊っていうものを通して、自分の思ってることを表現したり、人とコミュニケーションをとったりっていうのは多分両方の共通点で、体の目に見える動きとかというよりは、その自分の中にあるもの、気持ちだったりとか考えているものをシェアするっていうのが多分共通点」「違いとしては、一つ目のグループの方が、決して一方向ではないんですけど、どちらかという、そのダンサーからこう、観客に向けて、まず自分が思ってることを伝えるっていう」「で二つ目はどっちかというこういう相互の感じがして、これは観客じゃなくて他のダンサーなんですけど、別に自分が、私はこう思うっていうのを言うだけではなくて、他の人もそれを言ったりとか、あと、これは言うんじゃないくて空気感って書いたんですけど、お互いに発してるものを感じ合うっていう部分が大きくて」「踊りの場合は、あんまりこう自分が踊ったのに、踊りで観客が返すっていうことがないので、それとはまたちょっと違って、語る時は自分が語って、相手もそれに対して何かを言うっていう、やっぱりこういう相互の関連のことがこの二つ目かな」
クラスター1 クラスター3	「共通点として、ダンサーの中で起こることとか」「違っているのは(中略)自分の踊りを、より良くしたりっていうの、方向性と言うか、どこにフォーカスしてるかっていうのが違うと思っていて、でその一つ目の方は、自分が何を表現したいかっていうのを、自分のこころとの対話みたいな感じ」「自分が何を欲してるかとか、何を表現したいかとか、で、どう表現したいかとか、そういうことを、突き詰めていくっていうのが多分一つ目のグループ」「三つ目の方は、自分の、体との対話で、自分の体が、何を欲してるかとか、どういう動きをしたいかとか、どういう動きが出来るかとか、そういうことを、こう、突き詰めていくのが三つ目のグループかな」
クラスター2 クラスター3	「ここ、一番ちょっと違うことかなと」「共通点っていうと、まあ難しいかなあと思ったんですけど、んーと、ただ全く関係ないということではなくて、これ一つ目ともいえるんですけど、この二つ目のグループがあることによって、その三つ目が喚起されると言うか、モチベーションになったりっていうことはあると思っていて」「他のダンサーとの関わりだったり、あとは、舞踊観について語っているのは、踊りをやってる人相手でも、やってない人相手でも起こることだと思うので、そういう風なコミュニケーションを通して、じゃあ自分がより踊りを良くしたいって思ったときに、こういう風に自分の踊りをより良くしようっていう風なモチベーションになるっていう意味で、この二つ目のグループがあるかなあ」と
補足質問	補足質問への回答
「人を感動させる」とあり	「どれだけ道具とかをつかったり、衣装を華やかにしたりとかしても、でもそれっていうのは、多分、感動させるっていう

<p>ますが、Cさんは例えばどのような踊りを見て感動するでしょうか</p>	<p>のとは別のところにあるのかなあと」「じゃあどうい踊りが感動するんだらうって考えた時に、スタジオの先生がよく、なんか言いたいことのある踊りじゃないとだめだって言うんですよ。それは私もすごく共感してて、んーと、もちろんこういう動きを見せたいとか、こういう構成を見せたいとか、そういう要素も大事なんですけど、なんか、その時の自分が何を言いたいとか、っていうのが、でもそれは必ずしも、それを言いたいと思えば観客に伝わるって言う訳ではないんですけど、でもそれが、片鱗だけでも、観客の方に伝わった時に感動するのかな」「なんかもうその何がいいのかっていうのが先にあって、そこに合わせて、動きだったり衣装だったり音楽だったり、いろんな要素を変えていくっていうのを、私は最近すごく考えとしてもっているんで、そういう言葉にするのかと、あと目に見えるものじゃないので難しいんですけど、やっぱりそういう、叫びみたいなものが見えるときに感動するかな」</p>
<p>「人に出来ない動きとか表現」とありますが、どのようなことでしょうか。</p>	<p>「動きっていうことに関して言うと、やっぱり技術的に、他の人には出来ないっていうこともあったり、あとは他の人が思いつかないようなことをやったりっていうことなんですけど」「それはもちろん、技術的にっていう面もあるんですけど、それだけじゃなくて、それが出来るっていうことによって、自信も持てるし、気持ちの上でも、他の人には出来ない動きが出来るっていうことで、やっぱりそれによって伝えられることもあると思うので、そういったことまで全部含めての、人に出来ない、そのオリジナルっていうことも、すごく大事なかな」</p>
<p>「律しながら基本レッスンが出来る」ということですが、律しながらできているときと、律していないときの境界はどこにあると思われますか</p>	<p>「私も毎日やってると、情性になってきたりとかはどうしてもあって、例えば毎回同じメニューをやっていたとしても、先生がいらっしゃる場合は、先生が注意をしてくださるので、自分で律せずとも、そのアドバイスをもらったものやっていうことで、どんどんこう、グレードアップしていけると思うんですけど」「先生から注意を受けないとき、もしくは、自分で練習する時っていうのは、やっぱり、客観的に自分を見る人がいないっていうことで、自分を、自分がどう見えているかっていうのを、第三者の目で想像しないといけないうところがあって、それをせずにただ同じ動きを繰り返すっていうのとは、多分違って」「自分でレッスンする時に、疲れてる時は本当に情性でやっちゃうんですけど、律せてるなって思う時は、その、もし先生がこれで見てたら、どうい注意をするかっていうのを、自分で想像して、あ、先生だったらこう言うだろうなって思ってる時は、有意義なレッスンなのかなと思います」</p>
<p>「自分の舞踊観を語る」とありますが、Cさんが舞踊観をもつようになったのはいつ頃でしょうか。他のダンサーの舞踊観に触れた経験がありますか</p>	<p>「大学に入って、その踊りを踊るだけじゃなくて、自分が踊りについてどう考えているのかとかを、言葉にするようになったっていうのも一つあって(中略)、いろんな分野の人と出会うことが多くなって、専門分野について、専門的な会話を、お互いにするようになっていって、あと将来について聞かれたりとか、踊りを続けたいっていいたい時には、じゃあそれはなんでなのかとか、でどうして踊りが好きなのかとかっていうのを、踊ってる人だけでなく、普通の人とも語る機会が増えたなっていうのがあって。」「舞踊観ってそんなにダンサー同士で語ることって多くはないとは思んですけど、でもやっぱり一緒に踊る中で、それまで自分がどうい環境で踊ってきたとかか」「踊りだから言葉いらないみたいな考えもたまにあるんですけど、でも結局、語り合うことっていうのが必要で、群舞を踊った時とかにスタジオで、それまで自分がどうい思いで踊ってきたとか、そういうのを話すこともあって、また、そのスタジオの先生も、指導の時にいろんなことを語ってくださるので、それを見ていて、言葉いらないっていつつも、やっぱり、自分でなにがしたいかわかってるっていうこと、でそれを言葉にできるっていうのも、理想のダンサーとして大事なのかなあと」「多分この自分の思いを表現できるとかそういうところもつながってきていて、自分の舞踊観っていうか、何故踊りたいとか、どうい踊りをしたいかっていうのを強く持つことが、全部のモチベーションになるかなって考えているので」「舞踊観を持っていることで、じゃあ基本レッスンする時はこうしようとか、じゃあこう思ってるんだからそれを表現するためには、どうい動きをしようとかどうい作品をつくらうとか、全部やっぱりつながってくるので、自分が何を思っているかっていうのをちゃんと持つっていうことが結構軸になるのかなと思う」</p>
<p>全体の解釈</p>	
<p>「これを見た時に、なんか、思った通りと言うか、結構自分の中で考えとかを整理すると、こうなるかなっていう感じのグループ分けになっていて、で、ただなんか、こう、縦に書いてあるのを見たので、むしろ私の中では、こういう感じで列になってるっていうよりは、なんかこう、円の感じのイメージがあるかなとは思ったんですけど、この、各グループがこう、相互に関連し合ってるっていうことだと思うんですけど、このような理想とするダンサーって考えた時に、やっぱり、何か一つの要素っていうんじゃなくて、いろんな要素が、相互に関連し合って、でそれらを全部、自分のものとして身につけられるっていうのが、一番、理想とするダンサー像なのかなっていうのを思いました。」</p>	

表 3-4 対象者 D のクラスター分析

クラスター	各クラスターの解釈
クラスター1(2項目) 「身体の隅々まで神経がい きとどいている人」「空間を 支配しているかどうか」	「体の、すみずみまでっていうのは、手先とか、足先とか、その先の先まで神経が届いているっていうことは、そっ ちの遠い空間の方も支配できているという意味で、例えば指先が、どこを通るかって言うところまで行き届いてい れば、その空間に、自分の体がどう、動いているかっていうところまで意識できているっていうところにつながると 思ったので、近いと、答えました」
クラスター2(3項目) 「音を捉える力」「センス」「い ろいろなイメージを想像させ てくれる人」	「センスって、なんか人それぞれ、良いと思ってるセンスも違うし、出せる雰囲気も違うので、なんか自分が惹かれ るもの、ひかれるセンスを持っているなあとか、逆にこういうセンスの人はあんまり好きじゃないかなとか、けっこう センスで、感覚で、その人の踊りが良い悪いって、私は結構決めているところがあって」「いいなあって思う人は、 その人がなにを考えているのか、結構、わからない、なんか直接わからなくて、なにを考えているんだろう、こう考 えているのかああ考えているのかってこう、考えさせてくれる人が、結構興味を、つかむというか、もって見れる人 で、そのあんまり良くないなって思う人はなんか今こういうこと考えているんだろうなって、逆に、こう、ああそっち考 えちゃってるのかなとか、っていう、あんまり、こうイメージを想像させてくれない人の方を思うので」「音楽性…、私 が結構音に合ってる人が好き、とか、間がうまい人とかが、好きなので」「音感が、いいひと、イコールセンスが いい、って私の中では思っている、のかもしれないです」
クラスター3(2項目) 「自分を持っている人」「踊る ことが好きという気持ちが伝 わる」	「自分を、持っているっていうのは、その人自身が、どう踊りたいか理想がある人、ってことだから、自分が、こう、う ーん、自分が表現したいことが明確だし、自分を、多分客観的にも見れてる人、だし、その、多分どう踊りたいと か、思っているっていう意味で、その踊ることが好きじゃないとそういう風にならないかなーって、多分思っ て書いたんだと思います」
クラスター4(1項目) 「のびやかさ」	「そうなんか一つ目にも近いし、最後のここにも近いなって今、思っ て」
クラスター5(2項目) 「身体的に強い人」「すごい テクニクを大変そうに見せ ない人」	「そのまま、ですけれども、はい、近いし、強い人、テクニク、うん、やっぱり鍛えてる人、で鍛えてるからテクニク ができる、でテクニクを、テクニクだって見せないように踊る、という意味で、」
各クラスター間	クラスター間の比較
クラスター1 クラスター2	<p>「多分、センス、という意味で、大きくとらえると、がっつりかぶってて、なんだろう、音、その隅々まで神経が行き届 いているひと、と、音をとらえるっていうのは違うんですけど、音をとらえるひとっていうのは、音を、その体でどうあ らわすかっていうこっちにこう入っている、とは思うので、なんて言うんですか、音は、あーなんて説明したらいいん だろう、これはこれと、あ、隅々まで神経が行き届いているひとイコール音をとらえる力がある人ではないけれど、 音をとらえるちからがある人は、体の隅々まで神経が行き届いている人に、なれる、」</p> <p>「なんかセンスって言う、うん、全部をひっくるめて、こう、センスってなんなんですかね」「センスっていう言葉は広 い」「今私の頭の中に、ひとり浮かんでいるダンサーは、あのほんとに、あの、なんでそこで指をこっちまでこうする んだろうって私がみながら思っ て、きつこういう、その人がこういうイメージをしているからこの手の動かし方にな ったんだろうなって、いうのが、けっこう多々あって、っていうのを思うと、つながるかなって、思います、これとこ れは。」</p> <p>「うん、やっぱりそういう、良いなあとと思うダンサーに近づきたいと思うので、イメージ、振りを例えばもらった段階 で、自分の中でこういうイメージで今日はやってみようとか、っていう想像を、まず最初に絶対するし、そのイメージ を、伝わるか伝わらないかわからないとしても、自分の中で、こう踊ってみたらどう伝わるのかって考えるときに、こ っちのその、すごい神経使っ て、こうしてみたらどう伝わるんだろうとかっていうのは、けっこう踊りながら考えてい て、ですかね、でそれと、音、音は音で、また別のイメージをくれるので、その音、のイメージからまた別の自分のイ メージに変えて、それを、また体つかって、ていうなんかこういう、音からイメージ、イメージから神経、みたいな」「っ ていう意味で、こう、一緒は一緒だけど、なんかベクトルがあるっていうか、っていうイメージはあるんですけど」</p>

<p>クラスター1 クラスター3</p>	<p>「別な部分もあり、一緒の部分もあり、ですかね」「さっきも言ったんですけど自分を持っているひとは、自分がどう踊りたいかっていうのが結構全部、こう、考えられているひとっていうことは、自分の体全部を理解しているはずだし、空間のことも、自分がそれをどうしたいかって言うイメージがちゃんとある人だから、すごい近いと思うんですけど、でも例えば自分が、他、こっちを考えずに手のことだけ考えてとかっていう意味で表現する人もいると思うし、なんだろう、自分、そう、自分を持っている人、なんか、変なこだわりがある人っているじゃないですか踊ってて、「なんか、ほんとに俺は今これをしたんだみたいなの、の、それが、からだの隅々までっていう、いうわけじゃなくてあえて、その考えないで、こう表現する人に、あ、面白いなって目を奪われる人がいるなあと思う、今勝手に思っただけなんですけど、っていう意味で、まあほとんど一緒なんですけど一緒にいない人もいかなっておもいました」「踊ることが好き。踊ることが好き…踊ることが好き、みんな好きですよね」「なんだろう、あの、うーんむずかしい、空間…例えばすごいからだきいて、すごく、…すごく器用に踊る人、をみて、すごいなとは思いますが、なんか辛そうに見えるとか、なんか、本当に好きでやってるのかって思う人、もいますよね、とか笑 その、…自分をもって、あ、難しい。自分の……空間、んーと踊ってて、やらされている感がある人、は、…いますよね、っていう意味で違う、のかな、見た目と気持ちが連動していない人、」</p>
<p>クラスター1 クラスター4</p>	<p>「これは多分、すごいつながっていると思う、「んーと、伸びやかさがある人って、…まずあの、残像がきれいな人っていう意味で、自分の動きが空間のどこにこう、軌跡を描いているかっていうのが、とらえられている人だと思ってるって意味で、近いし、例えば、手を伸ばすだけなら、その反対側の背中とか足とかを意識していればこう伸びがでるって意味で、体のことを全部わかっているひと、だと思ってるって意味ですごい近いんじゃないかなと。」</p>
<p>クラスター1 クラスター5</p>	<p>「一緒の、あー、と、ちょっといっしょのところもあるけど、やっぱりからだのことをわかっている人、違うな強い人、やっぱりテクニック、その難しい振りとかテクニックできる人は、絶対からだの、なにメカニズムを理解しないと、してるからそのトレーニングができると思うんですけど、でも、うーん、でも強い、その隅々まで行き届いている人イコール強い、とはあんまりちょっと、しないかなと、思います。その、体のことをいくら考えても、筋肉が及ばない人とか、もいるし、という意味で、遠い、感じですかねえ」</p>
<p>クラスター2 クラスター3</p>	<p>「これは、近い気がします、近いというか一緒？なんか。うん。近いですなんか、うん、自分を持っている人、は、その、音をどう使うか、とか、そういうのを、そのセンスでもあり、なんだろう、うーんと。一緒にです笑、なんだろう、踊ることが好き… コーディネーション！が上手な人、踊りの。自分が表現したい、こう表現したいとかイメージとかが明確に自分でちゃんと持ってて、そのために音をどう使いたいかとか、こういうイメージで踊りたいとか、こういうアクセント入れたら面白いんじゃないかとかを、全部自分で、操作できるというか、はい、という意味では近いんじゃないかと思います」</p>
<p>クラスター2 クラスター4</p>	<p>「伸びやかさ…伸びやかさ、とやっぱりセンスって言うのは近い、と思うんですけど、音、音をとらえる力、もそうなのかなあ、近い、うんやっぱり伸びやかさと言ったら全部とつながってる気がするというか、うーん、すごい、ちっちゃくて早い動きを、ちっちゃくて早い動きの中に、音、伸びやかさ、伸びやかさ、なんだろうすごい、音をコントロールしながら、うーんと、伸びやかさ、コントロール、コントロールできる人、なんかちっちゃくって早くても、なんか、あすっごい、こーこまで溜めてそういかみしたいな、なんかそういう意味で、なんかそれすらも伸び伸びと踊っている人みたいな感じ、という意味で近い、気もします、が、…ですかね。」</p>
<p>クラスター2 クラスター5</p>	<p>「私の中ではすごく近い、気がしてて、なんか遠そうに見えて、近い、「なんか、やっぱり、うーん？その体が強い弱いに関わらず、音感が良い人は、いるし、音感、とか、を上手に表現できる人はいると思うんですけど、でもやっぱり、強い人、その、軸がぶれないひととかは、そのイメージした音で、踊りたいと思ったときに、体がちゃんとついていってると？その、人、というみでは近いんじゃないかな」「そうですね、うん、これは別に強い人ってわけじゃないし、弱い人とかいろいろあると思うけど、これ、強い、体が強い人っていうのは、やっぱりこう、こっちのコントロールも上手だと思う、っていう意味ですかね。」</p>
<p>クラスター3 クラスター4</p>	<p>「ほぼ、近いんですけど、自分を持っている人っていうその人の、好みとか、イメージとかセンスとかが、伸びやかさだけじゃないから、という意味で、やっぱり違うかなと思ったんですけど、でも自分、その、踊ることが好き、とか、自分がこう踊りたいっていうのを持っている、人は、その、踊りの流れとか、体の軌道とか、を、きつとしっかり考えられる人、という意味では近い、のかなと思います」</p>

<p>クラスター3 クラスター5</p>	<p>「これも、なんか2と5に近い気がするんですけど」「やっぱり踊っている人を見て、あこういう世界観やりたいんだろうとか、この人本当に踊りが好きなんだろうなって思う人はすごいいるし、魅力的だけど、もうちょっと強かったらもっとそれがでてくるんじゃないかなとか、って思う残念なときもあるので、そう言う意味では、遠い、違う分類かなと思います。でもやっぱり、ああ、でもそっぴり強い人、ただただテクニックが上手にできるってだけだとやっぱり自分、をもっているっていうのにつながってないので、遠いのかな遠い、遠いかもしれないです、違うかもしれないです。」</p>
<p>クラスター4 クラスター5</p>	<p>「その、やっぱり大変そうに見せない、っていう意味で、本当に伸びやかさのある人は、そう見えると思うし、それをやりたいと思ったときに、やっぱり体が強くないと、そう、いう表現にならない、のびやかさをだすのは難しいんじゃないかと思うので、多分すごく近いんだと思います。」</p>
補足質問	補足質問への回答
<p>「空間」と言うとき、どのような規模、あるいは範囲の空間が想定されているでしょうか</p>	<p>「自分の、体の、一つ外、この一生懸命のばしたその先まで、と、その自分と、お客さん、だからなんかこういう、三角形、というか、私よく、後ろも意識しろって怒られるんですけど、それができていないんですけど、でもやっぱり見せ物として、こっちを、から自分がどう見えているかとか、っていう意味で、こっち側と、こっち側自分のまわりを、支配できている人、っていう空間」「後ろ。できてないってよく怒られるんですけど」「そのときは、意識、後ろからどうみられているか、は意識します」「なかなか難しい、です、私の中では」「でも、昨日、一昨日の舞台は、後ろもお客さんが入ってて挟まれた状態で、すごい神経使ってすごい疲れました。なんかいつもと違うから。だからよっぽど意識できていないんだな日頃って、思わされた公演でした。」「自分をみている」「その画は、できてないけど」「でも、自分の見えてる景色の中で、多分ここにこのつま先がこうあったらとかっていうふうに考えます。多分こっちだとお客さんからはきれいに見えないけどここに置いたらきれいだろうとか、っていうのは、前からの自分の画で、変えてるんじゃないくて、自分の、中」「そうですね鏡、なんかリハーサルの時に、鏡をみて、あ、ここだときれいなんだとかっていう、ので、やっている」</p>
<p>「踊ることが好きと伝わる」とありますが、例えば辛そうに踊っていたり、好きだと伝わらない人が実際にいたということでしょうか</p>	<p>「辛そうな人がいるって言うよりは、まあそれもあるんですけど、うんなんか義務感で踊ってるような踊り方をするなって思う印象の人もある、けど、多分、踊っている人は、好きじゃなきゃ踊らないっていうのは前提だから、それはみんな好きだとしても、ほんとうに好きなんだな！って、伝わる人が、すごい好きなんです」「そう、そうですね、なんかこれだけみるとみんなそうじゃんって思うんですけど、そのみんなよりも、本当に好き、好きだしこだわりあるし、っていう人、が魅力的に見える」</p>
<p>身体的な強さとは、筋力的な強さを指しているのでしょうか</p>	<p>「筋肉…強さ、コントロールの力？、でもやっぱり(カンパニー名)、筋肉なんで笑、コントロールできる人って、筋肉がないとやっぱりできないし、そういうコントロールをしようと無理矢理することで、新しい筋肉がついたりするので、っていう意味では筋肉、」</p>
<p>今話したような理想のダンサーに近づくために、どのようなことに気を付けて普段の稽古をしているのでしょうか</p>	<p>「うーん、やっぱり一番考えるのは、一番。体の、神経。かな」「体…神経が行き届いている人、になりたい。そういう行き届いてるなって、見えるダンサーになりたい。っていう、なりたいイコールその自分の追っている」「それは、やっぱりセンスとか音とかで、体をどう見せられるかって、やっぱりここに戻る気がするなって思います」「磨かないとなとは思って」「なんか生まれながらに、なにやってもだめな人、も笑」「いるし、なんかその人が、なんかいろんな映画見たり、いろんな劇見てとかって、なんか、多分もともとセンスがなかったら、そう言うものをみているら勉強しても、ほんとにつかんでもものはきつと少ないんだろうなって思うし、でもって、自分ばって考えると、あの、すごい自分の中でおしゃれだなとか、こうしたら素敵だろうなって理想の像が、あって、それを結構信じて、ずっとやってるっていう意味で、その自分のセンスっていうのを信じてずっとやってるんですけど、やっぱりそれだけだと狭い、視野が狭いし、それがつまらないって言われたときに、ほかの引き出しがないって思うと、いまそれを模索しているところなんです」「人生観がでないよねって、言われて」「うーんって今までの人生、私結構あの、ずっとパレエとコンテと、コンクールに出て、コンクールってやっぱりどう、やっぱり正面にどう見えるかっていうのを考えるし、自分のわざとかがいかにきれいにいかにスムーズにとか、そのできるできないとか、その一瞬にとか、っていうのでずっときたから、なんか、そういう人生できてしまったなって、思ってた、ダンサーとしての感情を鍛えたいんです。笑」「つまらないとか、それ以外はできないの、とか」「言われたり、あの、うちのボスは、満足してそうな人が大嫌い、っていう意味で、その自分の信じてたもの、これがあるから、これが私の理想だからと思ってそこに向かっていった、その、そこに満足していること自体が気に食わない、というか」「いろいろもがいてます今」</p>
全体の解釈	

「あらためて、やっぱりベースになるのはここ、とか自分が重要視したいのはここ、とか、全部がこう、同等に必要、とか」「一番の理想は、やっぱり全部ちゃんと、それぞれを振り返ったときに当てはまる人は、やっぱりすごいな、とかそうなれたらいいな、とか思うんですけど、うんどれも重要な、なんか、なんていうんだろうでもやっぱりセンス、っていう言葉はすごいもう全部をこう、あらわせるんじゃないかなと思って、」「うん、体のことをわかってる人、音をとらえられる人だし、イメージ、もセンス、がいいとか、だし、やっぱりそれは自分がこうしたいとか、センス、センスっていうことばは便利です」「センス悪くなって言いますよね、」「音かなー、」「自分の中に流れてるリズム、はい、おしゃれだなとか」「なんだろう、例えば数えられないような音楽が流れてるときに、なんか気持ちよくないリズムで踊る、みてて気持ちよくないリズム、とか、ですかね、カウント、カウントがあるリズムなのにカウントずれちゃう人もいるし笑」「それはそれで、おしゃれなはずし方だったら、」「っていう意味でセンスがある、人、と」

表 3-5 対象者 E のクラスター分析

クラスター	各クラスターの解釈
クラスター1(3項目) 「もう一度見たい!と思われたい」「エフゲニー・プルシエンコのような勤勉で熱い心をもったダンサー」「集客力がある チケットがすぐ売り切れる」	「やっぱりなんか直観的に、ぱっと思いついた事っていう感じがします。」「うん、きっと、自分がもう一度みたいって思うのが、この、プルシエンコなので、もう一度みたいというダンサーって言うと、ぱってこうプルシエンコが浮かぶ感じ。なので、すごく、深くつながってるかなっていう感じです」「11 番目は、ちょっと現実的な感じ、なんだけど、うん、今、やっぱりこう、働きながら踊りと関わっていく中で、やっぱりこういう事は自分の生活に密接してくるので、なんかちょっと現実笑、身に迫っている感じの、ことで、やっぱり、うん、お金を稼ぐってのが大事なので、それも、ぱっと思ひ浮かんだことで、やっぱりその、プルシエンコの場合だと、チケットがもう、満席だったり、うん、来る街来る街で、いい席はすぐ、10 分くらいで電話しなくてもなくなっちゃうくらいなんで、うん、つながってる、と思います」
クラスター2(1項目) 「世界の色々な街で踊って輪を広げる」	「あー、なんか1は、今現在の自分の、日常で思う事っていう感じで、2 番のやつはちょっと夢っていうか、これから先こうできたらいいなっていうビジョンが、次に浮かんできたのかなっていうかんじです。」
クラスター3(3項目) 「コントロール力がほしい(感情は、半分熱く半分冷静に テクニックは 100 発 100 中くらいでできるように練習して、いざというときに空間を自分のものにして自分をコントロールしたい)」「中村祥子さんのような緩急のある踊り」「好きな人のマネをしまくってパクリと言われるかもしれないが、気にせず好きなダンサーをよく観察する」	「これはなんか自分の普段の練習の中で、自分の中と向き合って突き詰めていくときに、なんかじっくり考えるとこういう事が浮かんでくるっていうようなかんじかなっていう、うん」「あー、うん、やっぱり緩急も、全部自分のコントロールによって、行きたいっていう感じですね」「そうですねー、やっぱり理想はうん両方、自分の中でコントロールしたいっていうことを思って、練習しているので、うん、そうだね、うん、感情もテクニックもコントロール、うん」「あー、これも自分の踊りを練習する上での一つのアプローチ方法なので、そうだなあ、これはこの 3 つ、3つっていうか2つかな、2つは練習するときに気をつけている事って感じて、うん、これは、自分のうちに向かって練習するとき、でちょっとこっちは、外に意識を向けて、なんかやっていると、っていう感じがしますね。」
クラスター4(1項目) 「振付家から与えられた作品意図をキャッチする センサーを研ぎ澄ませる力」	「あ、これは、3 つ目の方は個人の練習の時のことで、4 つ目は、人とこう触れ合いながら活動するとき、公演の練習だったり、ひとと関わりながら踊りをするときに意識したいことっていうことで、優先順位的には、自分の、個人の練習が先に、個人的なことが先にきてるんだけど、その次に浮かんできたので、うーん、ちょっとこれは、外に、外の人と関わるときに意識したいこと、かなって、」
クラスター5(3 項目)「動きに対するイメージを固定しないで観客に想像させる動きをする」「おしつけがましくない 自分の個人的な感情は出さない」「観客に利己的な感情を押しつけない 考えるスキがあるのが理想」	「そうだね、かなり、同じようなことを言っているような気がしますね、、うん、これは最終的にこうなりたい、こういう3とか4とかの練習を経て、こういうかたちでお客さんにみせたいっていうところなのかな、この3つはほぼ、っていうか、一緒ですね。」
各クラスター間	クラスター間の比較
クラスター1 クラスター2	「つながるところは、うーん、エフゲニー・プルシエンコはこう、世界で活躍するダンサー、ダンサーじゃないけど、エンターテイナーであるっていうことで、やっぱり世界で活躍してるってなると、彼がイメージされるので、そう言う部分ではつながっているかなと思います。うーん、つながらないところというのは、やっぱり今の、今現在の、その直観で思ひ浮かぶことと、ゆくゆく将来こうしたいなって思う事って言うことの違ひかなって思います。」
クラスター1 クラスター3	「うん、違う事って言う感じがするんですが、1 番のようになるためには、3 のような練習が必要かなって言う、1 になるための、手段のような、1 になるためにはどうしたらいいんだらうって考えたときに、3 番が浮かんできたような、感じなので、うん、違うかなー、うん、同じかなって思う点は、やっぱり、もう一度見たいっていうダンサーが中村祥子さんであるっていうところとか、自分がもう一度みたいっていう人のまねをしたいっていうところとか、そういうところ」

	ろが連想、つながるかなって言う感じですね、」
クラスター1 クラスター4	「これは、違う畑にいるような感じ、うーん、そうだなあ、もう一度見たい、もう一度見たいっていうのと、もう一度振り付け家の人に、使ってほしい、って思われたっていうので、ちょっと違うかなって言う感じですね、うーん、共通のところは、なんだろうな、あー、ちょっと、離れてる感じです」
クラスター1 クラスター5	「これはなんか、意外と近いような感じがして、お客さんのことをやっぱり考えているところが近いかな、もう一度見たいっていう、集客力、チケットがすぐ売れるっていうのと、相手がお客さんであるって言うところが共通しているところかな。違うところは、なんかこっちがちょっと直観で、こっちはうーん、ちょっと冷静になってから出てきた感じ、笑、そんな感じがしますね」
クラスター2 クラスター3	「これは、共通、難しいね、つながるところが、世界のっていうところで、中村祥子さんが世界的ダンサーって言うのでちょっと近い、つながる自分の中で、イメージが近い感じで、違うところは、やっぱりこれは、これは夢で、これは現実って感じ、今、現在、ちょっと身に迫っている事って感じ、」
クラスター2 クラスター4	「あ、うーん、これちょっと難しいね、そうだねえ、輪を広げるとセンサーを研ぎます…うん、輪を広げるっていう意味では、そうだね、これは自分の中に、自分と対峙するっていうよりかは、外にエネルギーを向けてるときっていう感じがするので、そういう点で、つながるかなあ、あとはなんだろう、あわよくば、世界のいろんな振り付け家と触れ合ってみたいっていう点でもつながるかなあ、うん、うーん、2 番の方が漠然としている感じで、こっちの方が自分の中では具体的、4 番の方が具体的っていうところがちょっと違うところではあります」
クラスター2 クラスター5	「はい、うーん、これは、5 番は、そうだね、なんかけっこう、なんだろう、心をオープンにして、こう、わー、ようこそみんな一みたいな、意味では、世界に広がるみたいな、うん、2 番とは近いような感じがします。うん、そうだね、うん、これも、自分の周りに対して感じること、お客さんだったりその空間だったり、一緒に踊るダンサーの事を考えているっていう点で、外のことを考えているって言う点で、2と5は近いかなって言う感じですね。」
クラスター3 クラスター4	「3と4は、今現在の生活の中で、こう、練習の中で気をつけているところ、ていうところで共通していて、で3の方は具体的に言うと、自分のソロの踊りに関することで、4 の方は、作家がいて演出の人がいてっていう、そういう多くの人と関わる公演の場所っていうイメージで、そこが違うところかなと、現在、自分が体験して、気をつけていることっていうことでは共通していると思います。」
クラスター3 クラスター5	「うーん、3と5は同じではないかなー、3と5は、うーん、こういう練習を、3のような練習をした上で、結果的に、5のような結果になればいいなって言う感じで、そうだね、なんだろうな、ここは同じカテゴリっていう感じじゃなくて、なんかちょっと並列しているような、そんなイメージで、」
クラスター4 クラスター5	「うーん、あー、なんかこれ、比べるものによって、ね、印象が変わったりするね、おもしろい、そうだなあ、4と5は、これはやっぱり、うーん、冷静でありたい、っていう点が共通していて、なぜかっていうと、以前その、4 番のような状況の時に、振り付け家から与えられた作品があって、でもなんかこう、ちょっと、興奮しすぎちゃって(笑)自分の個人的な感情を、作品の中でわーみみたいな、んー！みみたいな感じで、だしすぎちゃって、ああちょっと失敗したかなっていう体験があって、なんか、ああそういうのは、別にいらないのかなって(笑)いうときがあったの」「あ、なんかはっきりとは言わないんだけど、なんとなく、あの、本番の時に、なんかね、これを、2 回、回して回してみたいな、2 回やる振りがあったの。ですっごい、もう千秋楽で、もうなんか感極まって、なんか、この時に、なんか、何回も回しちゃったの。」「感極まって何回も回したら、なんか、そのことをやっぱり、あんまりそれは良くなかったみたいな、反応、反応がね、なんとなく、はっきりとは言わないんだけど、そういう感じがしたのね。だから、あ、やっぱり振り付け家がイメージすることを、冷静にキャッチする、っていうのが必要なんだな一と思って、なんかそういう経験からも、うん、冷静さって、冷静さを持ちたいって言う点では同じカテゴリにいるのかなっていう、うん。違うところは、これは、現場、っていうかりハースルで、こっちが本番、現場、場所が違うかなって言う感じ、そんな感じです。」
補足質問	補足質問への回答
ブルシェンコのどのような点が勤勉で熱いと思われるのでしょうか	「うん、練習熱心でね、彼はね、もう幼少の頃から、コーチの家に住まわしてもらって、一日中氷の上にいたような少年で、裕福ではなかったんだけど、なんかコーチの家で才能があるからそうやって、過ごさせてもらって、で多くの大会でメダルをとって、ロシアはいっぱいお金がもらえるから、それで家族を養ったりとかしてて、」「『そうなの、それで、いやー、一日氷の上にいるなんて、なんてまじめなんだと思って、うん」

感情のコントロールというところで、半分熱く、半分冷静にとありますが、どのようなことを意味しているのでしょうか。	「やっぱり自分の個人的な感情とか、我欲っていうか、そういうものでいっぱいにしてしまわずに、なんかそのときその瞬間の状況も、半分の目でこう判断して見ているみたいな、踊り方の事かなー、うん、悲しみとかだったら、悲しみを、表現したいっていう作品だったら、悲しいシチュエーションとかで、ずっと練習するわけだけど、本番の時もそのシチュエーションのまま、踊るんじゃないかって、やっぱり本番の時は空間も変わるし見てる人も変わるから、その全部自分がやってきたこと100%を押しつけるんじゃないかってお客さんの存在も、半分の目でこう、察知しながら、なんか、悲しみの押しつけみたいにならないようにっていうか、なんか一緒にこう、体験していくっていうか、そういう隙間を自分の中につくっておきたいっていうところかなー、あまりこう練習を信じすぎず、その場になったらその場の感覚も大事にしていきたいなっていうところなんかなー」
「空間の支配」は、E さんの中でどのような感覚として捉えられていますか	「空間を自分のものにか、なんか体験で言う、うーん、やっぱりその空間を楽しめた時っていうのは、すごく踊っていても、自然だし、心地よいし、ああよかったなあっていう、感じがするんだけど、そうじゃないときは、なんかこう、早く終わってほしいとか、例えばコンクールのときとか緊張しすぎて、終わってほしいと思っちゃったりすると、心ここにあらずみたいな、ふうになっちゃって、そうするとそこに、その空間に存在しない状況になっちゃって、それは見てる人にもまったく伝わらない踊りになってしまうので、多分、空間を自分のものにするっていうのは、その空間にちゃんと存在するって言うか、その空間を楽しむっていうことなのかな。」「そうだね、なんかやっぱりその、瞬間、その渦中にいるときは、外から見ることはできないから、その前にその環境を下調べしておくというのが前提であるんだけど、一番、観客席の後ろから舞台をみる、とか、どのくらいの高さで、とかっていう下準備があった上で、その本番の時は、なんかこういうんなものを研ぎすませるっていうか、聞こえてくるものだったり、昨日だったら、上からの下水の音だったり、そういうものも、見てる人と一緒に聴くって言うか、うん、そうだね、私の場合は、聞こえるものと、あとはなんだろうな、もちろん自分も音楽もそうだし、あとは、そういう五感を研ぎすまして、見てる人とできるだけこう、近い感覚になりたいっていうか、うん、あまり外から自分がどう見えているかっていうところまではちょっと、意識できないかなー、この瞬間に聞こえるものと見えるものを一緒に共有しようっていうような、ところに一番意識をおいているので、うん、感覚的にはどうなんだろう、空間意識、よく見て、よく聴いて、内にこもらないって言うことだけ気をつけて、やっています」
「センサーを研ぎすます」とは、振付家の意図とありますが、どのようなセンサーでしょうか	「そうだね、これもやっぱり、振り付け家、振り付け家がどう言うことを考えているのかっていう、できるだけ近い感覚に自分も持っていきたいって言うことなので、お客さんと近い感覚になりたいっていうのに対して、振り付け家と近い感覚になりたい、意識としては、同じ気持ちから来ることなのかな、うん、違うところは、これは、全体に広く、て感じで、この4番の場合は、ある一人の振り付け家一人に、こう焦点が当たっている感じがするな、あーでもそっか周りにもダンサーがいるもんね。うん、これも広い、広く、視野を広げることもあるね、一概に違うと言えないかも、同じところからきている気がします」
「緩急がある踊り」とはどのような踊りでしょうか。動きのリズムを指しているのでしょうか	「あ、そうだね、なんか間の取り方が上手になりたいなっていうのがあって、そうねー、私結構、一つのテクニクにとられると、間の取り方よりも、そっちになっちゃって、なんか間の取り方が二の次になっちゃうときがあって。でもその、みてる方としてはなんか間の取り方の方が重要で、あんまりそんな、このテクニクがちゃんとしたルートを通っているかどうかっていうのは、なんかその間の取り方に比べたら、そんなに重要じゃないような気がするんだけど、どうしても、ひとつひとつの振りに固執しちゃう癖があって、なので、やっぱあこがれるのかなくて、そのテンポをちゃんと考えて踊って、すぐにそういうことができる人に、あこがれてるのかなくて言うのがあって、そういうのが、うん、すぐにできなくて、踊り込んでからじゃないとそういうことをやっていけないで、でも、やっぱ、うん、すぐにテンポよく、やってみたいなっていう気持ちの表れかなー、中村祥子さんは音楽のぎりぎりまで使った上で次の振りにいってみたりとか、なんか遊びがあって、見事だなと思うんだけど、そうね」
5 つ目のクラスターについてですが、実際に、踊りを見ていて押し付けがましいと思ったことがあるのでしょうか	「なんかね、それもある。見ててそう思ったときもあるし、自分のコンクールのビデオをみて思ったときもあるし両方あって、その押しつけがましいなって思ったときの、場合の踊りって、なんかそのときにに考えてたかなって思い出したら、審査員の人こういう感じ好きかなとか、ふふ、ここでこうやってもっと止まってみたら好きかなとか、現代舞踊の人は、なんか、こう「カッ！」みたいな視線が好きかなとか、そんなことを考えていて、ちょっと欲にまみれて踊っていたときに、あの、ま、どうしてもね、そういう風になってしまったときがあって、あ、失敗だったかなって、後々思っ、それで反省して、ちょっとこういうのができたのかなって笑」
理想のダンサーに近づくためにどのようなことを普段意識していますか	「うん、理想のダンサーになるために、3 番とか 4 番のような、コントロール力とか、緩急とか、作品意図をキャッチする力とか、そういうものを鍛えていく、そういうものを日々、意識していく、いうことをしていきたいなと思います。すぐにはできないことだけれど、まあ地道に、続けていこうかなと思います」
全体の解釈	

「あー、なんだろう、この図はなんだろう笑、あーでもね、ここが、ここがなんか理想のダンサーっていう感じで、ここはそうなるためにどう努力しようかなってところで、理想のダンサーっていう質問からはちょっと遠い感じで、これはなんか、夢っぽいから、でもここなのかな、理想のダンサー、で、こっちはなんか下積みっていうか練習っていうか、そういう、なんか、ふふ、ちょっと変な形、」「こいう、あ、こう分けられるかもしれない自分の中では、」「うん、ああこんなこと考えてたんだなって思う、ふふ、あんまりなんか、言葉にする機会が全然ないから、」「もう、最初にエフゲニー・プルシェンコが思いついたときはどうしようかと、これ、恥ずかしいけど本当に言っているものかかっていう感じだけど、ちょっと、ねえ、おもしろい、こんなふうなこと考えてたのかって思って。」「なんか、時間はかかるんだけど、けっこうね、作文とか好きだから、おもしろかったんだけど、やっぱり自分は、プルシェンコと中村祥子さんが好きなんだとか、改めて思って、うん、」「ねー、こんなこと思わなかったんだけどね学生の頃は「（結構最近になってから、）うん。考えるようになった、もう学生の頃はほんと、好き勝手、もうやりたい放題って言う、感じ、」

巻末資料⑤ ダンサーの稽古プロセス

表 3-8 インタビュー結果(対象者 A)

質問項目	回答内容
始めた頃	「どういとお稽古、私が始めたのが、3月だったんですけど、スタジオの公演が8月とかにあって、ちょうど公演に向けて振り付けとか、作品とかやりはじめるころで、私はその、最初の公演にはでなかったんで、みんながトウシューズをはき始めている頃で、私は、1年は経たないと履けないので、見学してたりとかはして、基本的には、基礎レッスンとかバーレッスンは一緒にやったりして、作品は見学してるとか。」
稽古内容の変化	「結構1年経ってから、最初はもうトウシューズ、自分はバレエシューズっていう、差は結構、履きたいなあってすごい思っていて、やっとなんか履ける頃になってからは、みんなと一緒に、踊りをやってたので、2年くらい、で」 「いや、すぐは慣れなかったと思う、なんかその、内容にもよるんですけど、プリエとかから入って、プリエとかはゆっくりだし、まあ、見てればこんな感じかなっていう風にやってたんですけど、フラッペっていう動きとかは、」 「この、これが、あれはどうなってるんだろうってすごい思って、そういうのは覚えるのが大変だった」
稽古の意味の理解	「それは結構小学校高学年になってから、ですね」 「そうですね、3、4年経ってから」 「私は週に5、6回とか」
取り組み方の変化	「私の先生が結構、舞台でどのポジションにいても見えるし、一人として存在があるから、大事だよっていうのをすごい言われてて、やっぱり私もそういうこと言われたりとか、舞台に立つって言うことを考えると、お客さんに見られるとか、作品の中で私はこういう立ち位置で、こういう風にがんばらなきゃいけないとか、そういうのを考えるようになったっていうのはあります。」
中学高校での変化	「そうですね、週6くらいで、もうほぼバレエ漬けで感じて、」 「でも、コンクールとか、出るようになると、なんか舞台とか、最初はコールドとかでみんなと一緒に踊ったりしてたんですけど、ソロのとかになると、結構、もう自分にしか視線がないって思うと、なんか前よりも、なんだろう、コールドだとみんなと一緒に踊るっていう感じなんですけど、一人だと、もうちょっと自分を見せるっていうか、で私は結構先生にコールド向かって言われてて、一人になっても普通一、みたいな、もうちょっと出しなさいっていうのをすごい言われてたので、コンクールとか、そういうソロの作品とか踊るようになってからは、結構、自分はこういう見せ方をしたらいいのかなとか、どういうところが強いのかなとか、そういうのを考えながらやってた気がします。」 「鏡は、結構、踊ってるときはそんなに見てないですけど、練習するときは、やっぱり鏡を見ながら、自分の足がどういう角度であがってるとか、あともうちょっと体を斜めにした方がきれいいに見えるとか、あと、小学校6年生のときに怪我をしたことがあって、で、そのときに右足首を怪我してて、それからなんかずっと右足の方が弱い、ので、あんまり右と左の差がでないようにとか、してたりはしましたね」 「そうですね、中高になると、スタイルとかも気にしてました、バーレッスンとかで。あとうちのスタジオが、途中からもうレオタード一丁で、レッスンしなきゃいけないって、もうお尻もお腹も出たらすぐわかるし、っていう感じで、で結構、レベルの高い子とかもいたので、そういう子と一緒にレッスンすると、もうちょっと自分足りないとか、同じ場所で、そういう人とレッスンをすると、自分もっと爪先伸びないかなとか、もうちょっとタンナウトできないかなとか、あとなんか、いっぱいやってるうちに、音楽の取り方とかを自分で考えるようになって、もうちょっと中の方にアクセントととか、アクセントの取り方とかで、自分の見せ方とかを、考えてた気がします」
大学での変化	「大学はいる前は、本当にクラシックだったので、なんだろう、結構、技術的なことを考えがちだったというか、タンナウトしなきゃとか、爪先伸ばしてもうちょっと足あげなきゃとか、ピルエットをもうちょっときれいに回りたいとか、そういうことをけっこう考えてて、あとなんか、自分の軸っていうのを、こつから足を出すとか手を出すとか、そういうのをすごい考えてたんですけど、あと自分で振りを作ることもなかったんで、大学はいつから、創作とか、いろんなダンスをやりはじめて、そこから、こういうのもダンスなんだっていうのが、思ってきたっていうのがあって、歩くだけでも、歩き方で変わるし、とか、バレエのように型と

	<p>か、あんまり考えないで、自由に、体を、より自由に、体を動かしていいんだっていう感じですね、バレエだとこの中できれいにやみたいなのがあったんですけど、大学はいつてからは、なんか広がったというか、そうですね」</p> <p>「(バレエは)そんなに行ってはいなかったですね、たまにオープンクラス受けにくらいで」</p> <p>「やっぱりバレエだと、基礎っていうか自分の軸とかを考えて、なんか、自分の原点に戻るじゃないですけど、そういう感覚があって、体を修正するというか、モダンとか創作とかで、より動きやすいようにとか、怪我をしないようにとか、ちょっと自由にやりすぎると、行き過ぎちゃうとかあると思うので、もうちょっとなんか、そういうときにバレエとか受けると、こういう使い方でたなとか、自分はこうやって体を引き上げてたなとか、そういう意味では、バレエのレッスンとか受けると、体を整えるっていう感じでした。」</p> <p>「大学に入って、舞踊のことを勉強して、解剖学とかも勉強して、筋肉がこうやって動いているんだとか、この動きでは体がこうなってるっていうのは、勉強してからわかったなっていうのと、でその面で、やっぱり怪我をしないようにとか、体のことを考えるようになったのが一つと、あと創作とかやるようになると、テーマのことを考えたりとか、もちろんバレエでも役柄とか考えると思うんですけど、なんかより、なんだろう、自分がどういうことを考えて表現しているのかとか、あとはもうなんでダンスしてるんだろうとか、結構、自分に問いただすことが多くなったりとか、あとは舞台を見に行くようになって、こういう感じで表現しているのかなとか、考えるようになりました。」</p>
トータルの変化	<p>「なにを思っで表現するかっていうのが一番、変わったと思います。結構、昔は、この役柄でこの曲で、ここの舞台で、っていうことを、その、そのときの時点を結構考えてた気がするんですけど、大人になってからは、今までこうなって、これからこうなってとか、けっこう長いスパンで、こういう風に表現したいなとか、あのときはこうだったから今度はこう、とか今までの経験とかも蓄積していくので、そういう部分で、やっぱり大人になるにつれて、変わった部分はあるかなと思います。」</p>

表 3-9 インタビュー結果(対象者 B)

質問項目	回答内容
始めた頃	<p>「4 歳です」「モダンダンスです」</p> <p>「お稽古は、でもストレッチとかそういう基礎トレーニング、あと簡単なプリエみたいな、バリエーションみたいなのがあって、それをやったりとか、あとはわりと振り付けとかをやって、実際に動く、っていう感じだったと思います」</p>
稽古内容の変化	<p>「やることの内容はなんか、基本的なところはやっぱりそんな変わらないんですけど、振り付けが難しくなるとかそういうことはありました。」</p>
稽古の意味の理解	<p>「でもあんまり年齢に関係なく、今でも、多分何かができるようになったら、身体が変わったなって思うんだと思います、んーあんまり年齢わかんない、」</p> <p>「あーあ、うん、どうなのかなー、でもまあ、ストレッチの必要性とかはやっぱりちっちゃいときからは変わってるなって思います。なんか、昔はなにもなくても柔らかいじゃないですか、でも多分中学生くらいの時には、あ、これはやらなきゃいけないんだなって笑、思うようになった気がします」</p>
取り組み方の変化	<p>「なんか稽古をずっと続けてるときは、特にわかんなかったんですけど、一回、受験とかでお休みした時期があって、そういうときに、逆に外から初めて、ダンスがどういうものか見てみて、それで考えが変わったというか、今まで以上に、なんかダンスをやるのが自分にとって必要っていうか、そういうことが意識されたなって思います」</p> <p>「でも…小学 3 年生くらいだと思います」</p> <p>「その頃にミュージカルにでたことがあって私、」</p> <p>「お稽古ごとのダンスだと、あんまりお金をもらって公演しているって思うことはないんですけど、そういうミュージカルとかだと、なんか、お金をもらって、公演にでるんですよ。そういうときに初めて、思ったんだと思います」</p> <p>「そう一応ちょっとだけ(お金が)もらえるんですよ、でなんか初めて、自分の知らない人が見に来るし、子役オタクみたいな人もいるわけなんですよ」</p> <p>「そういうときに自分が、こう、なんていうか舞台にでる人なんだっていうのを自覚したのかもしれないです」</p> <p>「あー、でも確かに違うのかもしれない、なんだろう、えーでも、難しいな、あんまりでも意識しないんですよ、確かに見せるんだって思ったってことは、今までとは違うのかもしれない、でも基礎練習の時はあんまり思わないんですよ、他の人がどう、とか舞台に出る、舞台で基礎練習するわけじゃないじゃないですか、あんまり意識しなくて、でも振り付けの時は、ちょっとだけ意識は変わるのかもしれない、自分の遊び的なものだったのが、なんかもっと、ちゃんと発表することにむけてみたい、感じにはなるのかもしれない」</p>
中学高校での変化	<p>「高校の時、私中学は受験がなかったんで、本当にになにもなく、普段通りみたいな感じで、でも高校は大学受験があったので、で初めて創作の練習をするようになったりとか、そういう、新しいことに取り組むことは増えました」</p> <p>「(週)3くらい、そんなにでもないけど、それなりに」</p> <p>「そうですね、中学 3 年生くらいの時には、上の人たちが受験で、それこそ K さんとかがいっちゃったので、はい、そういう練習で、あ、創作とかってやるんだっていうのを、目の当たりにしてるってことはあったので、そのころから何となく意識はしていたのかなって、」</p>
大学での変化	<p>「あー、なんか、そのときの練習の内容にちょっと、感化されるみたいなことはあるんですけど、なんかこれができるようになったからじゃあこれをいれようみたいなとかは特に思わないし、なんだろう、でも、同じことをやっても、トレーニングをしている方がより質がいいものになるんだろうなっていうような意識はあります」</p> <p>「あ、今は、4 月 5 月は本番があって、それで踊ってて、でもはじめはまだ慣れてなかったんで結構大変で、それから 5 月後半と、6 月はそんなに踊ってなくて、7 月に入ってから、なんか踊らなきゃなって思うんですよ笑、なんか踊りたいじゃなくて、踊らなきゃなって思うんですよ。だから、週、2、3 回はいくようにしてます、どっかのお稽古に」</p> <p>「あーでももともと、オープンクラスでいろんな所行ったりとかしてたので、そういう部分は、ある程度慣れてるかもしれないです、うん、」</p> <p>「あーでもなんか本番があると、やっぱり結構その間はその人のメソッド的なものにどっぷりになるじゃないですか、ってなると、なにを見せたいかみたいな部分とかは、変わるなって思います」</p>

トータルの変化	<p>「難しいな、あんまりでも意識しないんですよね、確かに見せるんだって思ったってことは、今までとは違うのかもしれない、でも基礎練習の時はあんまり思わないんですよ、他の人がどう、とか舞台に出る、舞台で基礎練習するわけじゃないじゃないですか、あんまり意識しなくて、でも振り付けの時は、ちょっとだけ意識は変わるのかもしれない、自分の遊び的なものだったのが、なんかもっと、ちゃんと発表することにむけてみたいな、感じにはなるのかもしれない」</p>
---------	--

表 3-10 インタビュー結果(対象者C)

質問項目	回答内容
始めた頃	<p>「稽古、教室に入ったとき、は、5歳の、5歳3ヶ月くらい。」</p> <p>「内容は、最初フロアーから始まって、ストレッチをやって、そのときは、先生だったり先生の助手さんみたいな人が先生としてやってくださったりして、ストレッチをまずして、パーレッションをして、センターは、ちょっとクラシックっぽいことをやる日と、モダンの日があって、それをやって、最初はコンクールとか全然でてなかったの、ただひたすらそれ、をやりました」</p> <p>「なんか、がっつりクラシックって感じではなくて、先生が、ニューヨークとかドイツとか結構行ってた人で、だからわりとカニングハムとか受けてたので、いろんなの影響を多分受けてて、かたちは一応クラシックなんですけど、たまにちょっと、たとえばコントラクションが入ったりとか、なんかパラレルが入ったりとか、完全なクラシックではないと思います。」</p>
稽古内容の変化	<p>「うちの教室が、クラスが分かれていて、私が小さいときは、初等科、中等科、高等科ってなっていて、で初等科がやっぱりレベルと年齢で分けるんですけど、だから、そのクラスが変わるときに、まずひとつ変わって、でも、大きく内容が変わるわけじゃなくて、流れはまず一緒で、内容がちょっと、たとえばパーレッションの手順という順序が、ちょっと複雑になるとか、その程度でした」</p>
稽古の意味の理解	(該当する回答なし)
取り組み方の変化	<p>「最初は、でも始め立ての頃は、もうただ楽しくてやってて、で自分にすごい自信も多分あって、全然できていないなりに、自信満々でやってて、でも多分、コンクールで始めたときなのかな、うん、コンクール初めてでたのが、小学校3年生の秋田コンクールからで、先生にすすめられるまではでるなって言われてたので親に、3年生の時に初めてでて、そのとき、くらいからだと思います、自分のバレエ団以外の人の踊りも、あんまりちゃんと見たことが、まあ秋田にいるとあんまりないので、初めて見て、それでちょっと競争みたいなのが入ってきて、で同じスタジオの子とも競争になってきて、それで多分、先生にすごいさく言われてたので、その基本レッススが、ソロにでるからって言われたのが多分、それくらいかな」</p> <p>「多分言うことを、ちゃんときくようになりました。なんかあんまり、昔なのであれなんですけど、多分、それまでは先生に注意されて、なんか、悔しいとか、何でみたいな、反発みたいなのが多分多少あって、自分が、できてると思いこんでたから、嫌だったんですけど、でもコンクールとかにいき始めて、先生が言うことを直すと、やっぱり上手くなるっていうのが、身にしみてきて、それで、だからパーレッションとかでも、先生に言われたことに対して素直になったというか、まあなんか、あんまり爪先とかは言われなかったんですけど、ちょっと傾いてるとか、いちいち、言われることを、自分のことだと思うようになりました。先生が誰って言わないでいったこととかも、自分に言われてるって思うようになりました。」</p>
中学高校での変化	<p>「中高は、まずコンクールの部門が一緒なので、だから、中学から高校に上がったからとか、そういうことはあんまりなかったんですけど、高校のときに、初めて創作をして、その前に中学の受験期に、一回コンクールをちょっと休んで、その後、次じゃあどこから始めるかってなったときに、なんか、作ってみればみたいな、たまたま先生がちょっと試みとして、スタジオの中だけでの、創作のコンクールまでいかないですけど、ちょっと、やってみようみたいなのがあって、それで初めてつくったときに、は、すごく明らかに、意識とか変わったところがあって、なんか、自分でできなさすぎて、でも楽しかったから、一応作品自体はできて、評価もそのときはよかったんですけど、最初の勢いだけで作っちゃったので、後が続かないとかいろいろ、やってみないとわからないなと思って、そこが一番大きい感じでした。年齢っていう感じじゃないですけど。」</p> <p>「それまでは、小学校の時は作ったこととか、作ろうとも考えも及ばなかったというか、だったの、あとは、やっぱりコンクールで、小学校の時よりも、たぶんなんか上位をねらえみたいな感じが、あって、で自分の中でも、だんだんちょっといろいろ直して、上位にいける位置というか、ちょっと見えてきたのも、小学校と違ったかもしれない。」</p>
大学での変化	<p>「でも、だいぶ変わったと思います。なんか、でもそもそも、踊る環境ががらっと変わって、あの、秋田を離れるのも初めてで、その先生の踊り以外も踊ったことがなかったので、なんかもう、全然違うというか、自分で考えるようになりました、今までは、その決められた時間、内容と内容の決められた時間に、スタジオに行って、で、言われたレッスンをやって先生に振り付けをもらって、で、またそれを練習して先生に直されて、が当たり前だったのが、自分で初めて、場所を借りるとか、作品を作ってみるとか自主練するのがメインだったので、なんか全然違うっていうか頭を使うようになりました、なんか、でもそれ</p>

	<p>までも自分から進んで踊っているつもりでいて、でも、なんかやらされてたわけではなかったんですけど、なんかもっと強くなりました、自分から、やっぱり踊りたいっていうのが、うん、」</p> <p>「いやでも、秋田に帰ってから、変わったと思います。なんか、一周して、最初に戻ったっていうか、自分が、踊りたいかどうかからまず大学時代に結構悩んで、踊りたいは踊りたいけど、それをどういう風に踊っていくとか、就活した方がいいのかとか、いろいろ悩んで、でも結局自分は踊りたいっていうところに行き着いたので、で秋田に戻ったら、練習が楽しくてしょうがなくて、なんかほぼ、7月も、今日初めて休みくらいな感じで、毎日練習してて、で、でも全然苦じゃないっていうか、その時々で悩みとかはあって、なんでこれが上手くできないとか、はあっても、もうなんか、すごい楽しくてしょうがない、だからほんとに始めた頃と、似たような感じで、改めてその先生のところに戻って、また、そのときの気持ちで、でも、いろいろ一周したから、ほかのことも含めた上で、戻ってきたみたいなの、感じです。」</p>
トータルの変化	<p>「体は、ああでもどうなんだろう、あんまり堅くなってないのでもまだ、あの、だから、小さいときよりも動きづらくなったとかはあんまりなくて、でももうずっと続けてきた分で、むしろ今が一番動けるんじゃないかっていう感じがしてて、ちっちゃいときの方が柔らかかったとは思んですけど、でも基本ができてないから、ぐにやぐにややってたところを、多分多少なりとも矯正したっていうか、それで、形ができてきたのと、でも、今一番動きやすいなって思ってた、よけいな力が抜けたのかもしれないですけど、まだ、なんか、カンでるとか言われたりするんですけど、自分でやりたいこととか、気持ちの面で変わったことが多分、動きとかでも、でてるような気はします。これまで全部きっちりやんなきゃいけないと思っていたのが、表現とかを考えて、全部が全部そうじゃなくてちょっと抜くのも大事だったりとか、が少しずつわかるようになってきたような気が、気だけかな、します。」</p> <p>「ジュニアまで、と、シニアで本当に、もうそこがすごい境目で、私の中では。ジュニア時代はやっぱり技術なので、ちょっと足があがるとか、柔軟の技ができるとかだけで、わりとひょいひょいきちゃったところがあって、ジュニア時代までは、あんまり悩まずにきちゃったので、シニアにあがった瞬間に、そんなの意味ないからみたいなの、意味ないまでは言われなくても、みんなある程度動けるから、その上でプラスアルファって言われたときに、全然どうしていいかもわかんなくて、だから多分ジュニア時代は、始めたときから高3までとかは、本当に技術をどんどん積み重ねる時期で、だから動き方とかも、自分の中でこの技ができるようになりたいとか、もっと、足をきれいにするとかに執着してたところから、シニアになったら今度は、それがどう見えるかとかどう伝わるか、っていうか、だから、あえてそこまで力を入れないとか、なんだろう、まっすぐにしないでちょっと崩すとか、多分それをかなり意識するようになって、あ、すごい無駄な力入ってたとか、気持ちに関係ないところで無駄に足上げてたとか、が、一番大きく、その部門が変わって、求められる踊りも変わって、自分がやりたい踊りも変わったので、だいぶ違うと思います。」</p>

表 3-11 インタビュー結果(対象者 D)

質問項目	回答内容
始めた頃	<p>「クラシックバレエは、3歳からはじめて、でコンテンポラリーは、えっと週に1回ですけど、ちゃんと、11、11歳のときから習ってました、ちゃんと。」</p> <p>「自分の記憶はないんですけど、今、あの地元のスタジオ帰って、3歳児とかを見てると、あの、スキップとか、あと、爪先伸ばすとか、プリエがどうのとかは、多分習ってたと思うんですけど、でもぜんぜん記憶はないです」</p> <p>「(コンテンポラリーは)子供のための、で、うちの地元のスタジオに、あの、Nさんっていう人が、週1回教えにきてくれて、なんでスタジオでの、私とおなじくらいの歳の子が、みんなでクラスを受けるっていう感じです」</p> <p>「バーは使わないで」</p> <p>「床ですね、床寝っころがってからはじめて、結構リリース系、と、あと振り付けを覚えて踊るっていう」</p>
稽古内容の変化	<p>「最初プリエして、タンジュして、どんどんこうあげてくんだなって自覚したのは、多分小学校4年生とか5年生で、あ、順番があるんだっていう、なんかそういうのをちゃんとわかってきたのはそのくらいですね、でも、うん、まあでも全然プロになろうとか思ってたんですけど、ただただ、それを」</p> <p>「難しくなったな、は、多分中学生くらいから、で毎日行くようになったので、なんかよその先生のところにも行ったりとかし始めて、あ、応用ってこういうことか、っていうのは多分中学生くらいからですね」</p>
稽古の意味の理解	<p>「やっぱり、その、プリエがあってタンジュって順番がわかる前は、もうほんとに友達に会いに行くだけって感じで、先生に注意されてもなにが注意されてるのかわかってなかった、ちゃんとわかってなくて、やってた気がするんですけど、その小学校高学年から中学生にかけて、結構コンクールとかも出るようになって、その、自分の、踊りはどういうのかっていうのを、こう戻すことが多くなったのは多分それくらいかなって思います。なんか鏡をいっぱい見るようになったとか、ビデオ自分で撮って見返すとか、あと、中学校くらいから、あの、上手な人と自分の踊りを比べるようになったかなっていうのを、思います」</p> <p>「コンクールとかでは、あの、とりあえず自分が汚いっていうのを自覚、まず、した、前は、もう気持ちよく楽しげずっと踊ってたのが、ここが汚いっていうのを自覚するようになったりとか、基礎が大事っていうのがわかってきたかなっていう、のと、ブラステクニック、こういうのができるようになりたいっていうのとか、かな、です。」</p>
取り組み方の変化	<p>「取り組み方、そうだな、なんか他の、なんだろう、あれかな、人、がどういうクラスの受け方をしているのかとかも、見るようになったり、したかな、なんか言われるまで待ってたところとか、他の人についてるのも聞くようになったり、全部自分のことと思ってるようになる、あとなんかなにも言われなく、先生からなにも言われなくても、やる、アンシェヌマンとかを、もらった時点ですごい練習してるのをみて、自分も、言われなくてもできることあるかなって考えるようになった」</p> <p>「やっぱり自分のスタジオだけじゃなくてワークショップ受けたりだとか、多分外部からの刺激、が多いですかね、コンクールの、スカラシップオーディションとかそういうのも出たので、やっぱりすごい上手な子が集まってきたり海外にいる子が帰ってきて、っていうレッスンをみれたりとかする、してた時期だと思います。」</p>
中学高校での変化	(該当する回答なし)
大学での変化	<p>「(学生の時は)自分のスタジオと、アーキタンツにいました、オープンクラスで、外人の先生のクラス受けたくて、あと、アメリカにちょっと留学したりとか、かな、でもなんかあの、すごい、高校生くらいのときから、すごい世話になってる外人の先生がいて、その先生が結構、私衝撃的で、あの、右、こっちいって、次こっちいこうなっているのを全部覆されるクラス内容で、すごい頭使わないと、覚えられないし、足コントロールできないし、みたいな、トレーニング的なことを、その先生から教わったので、そのくらいが結構、衝撃で、あの、頭、使わなきゃいけないんだ、みたいな、それがわかったのが高校生くらいからなんですけど、だからずっと、今も結構その延長というか、しっかり頭で考えて、こういきにくいときはここら辺で次のこと考えて踊れば、踊りやすいとか、っていうのを考えるようになったのはそのくらいですかね」</p>

カンパニーでの変化	<p>「とりあえずもう、全身の先の先まで、意識を届かせなきゃいけないって、行く前までは、パーレックスでタンジュっていったらすごい足のことだけ考えてたりとか、この手の辺とか考えてるんだけど、足に集中するとかだったんですけど、今のカンパニーのなかでは、なんか足使うためにお腹どう使って、お腹使うために手をどう使って、っていう全部つながって、全部考えなきゃいけないし、考えてないとすぐばれる環境に行ったので、そこがすごい、今まで以上に考えるし、あの、あ、こんなとこに神経あったんだみたいなことに、気づかされることが増えたかなと思います」</p> <p>「変わったのかな、まあ根本的に、踊るの好きなんだなって思うのは、むかしから変わらないし、今もよく、こんなつらいのにやってるのはやっぱりほんとうに好きなんだなって改めて思うことも多いし、っていうのと、でも最近よく、怒られてばかりなので、なんか、そう、今結構混乱しているところではあるんですけど」</p> <p>「あー、そう引き出しがないっていうところもそうだし、そうそれも」</p> <p>「私結構ちっちゃいときから、あの、なんか自分がスムーズに踊れるのを見せることで、じゃないと、舞台が成立しないと思ってたというか、こうなんか、あの難しいことを難しそうにやってる人のことなんか、多分見たくないんだろうなって思っていて、でも、(カンパニー主催者名)さん的にはいかに難しく、簡単な振りでもいかにエネルギーかけてるかみたいなの、そっちに美意識をもっている人だから、根本が私と、やっぱり違って、私、よく器用だ器用だって言われて、結構言われたことを、こうすればできるんじゃないかって勝手に変換して、こうしたら、つながりやすいとか、そういう、流れやすい方にやっているのを、もっと辛い方になんで選べないのみたいな、なんかここでもっとブリエ深くしたら辛いだろう辛いだろうみたいな、超どSみたいな、なんか、そういうトレーニングを結構、言われてて、まあ、あーそっか、っていう、なんか、混乱中なんです。混乱中というかでも、そうやることで伝わるエネルギーが変わるっていうのは、すごいわかるし、そうやったときの方が見応えがあるっていうのも、わかってるんですけど、なかなか自分でそっちにできなくて、ちょっと今、頭をシフトチェンジを、試みて」</p>
トータルの変化	(該当する回答なし)

表 3-12 インタビュー結果(対象者 E)

質問項目	回答内容
始めた頃	「内容、レッスンの内容は、最初、パーレッスンして、プリエとタンジュと、ロンドジャンプと、あと、エシャップとか、そういうちょっと両手パー使った、ステップみたいなやつ、グランバットマンして、それでそのあと、フロアーで、なんか走ってってジャンプとか、いろんなジャンプの種類やったかも、ふつうのグランジュッテとか、あと、足を前から後ろへ飛んでる間にやる、はさみっちょ、とか呼んでたんだけどはさみっちょジャンプとか、あとは、なんか足あげてそる、巻波とか、そういうフロアーを流れながら、体を動かしていくっていうやつをやって、で一番最後に、作品のお稽古があって、それでみんなと一緒に踊る、作品だったり、少人数で踊る作品だったり、練習しました。」
稽古内容の変化	「基本的な流れは同じで、あ、でもおんなじことずーっとやり続けてたかもな、あ、うん、バリエーションが複雑になったり増えたり、したかなあ、うん、そうだね、ターンの練習とかが入ってきたり、なんか、ベーシックな動きプラス、ちょっとバランスをオフにする動きだったり、頭を廻しながら回ったりとかそういう付属品っていうか、そういう付属の技がついたり、うん、あとは、前半の基礎運動は基本は変わらず、後半の作品の時に、やっぱり自分で作る振りとかがあったりしました。中学生からかな、中学生から、自分で作る、毎週、ちょこっとずつ足していくっていうのをやっていて、うん、それが一番変わったところかも、うん、」 「何歳くらいだろう、やっぱり、年齢によってクラスが分かれていますので、うーん、何年生から入ったかなお姉さんクラスに、お姉さんクラスの人と一緒にやるようになったときに、あ、なんかちょっと変わったっていう意識になったんだけど、それはいつだろう、小学校、5 年生かな、なんかすごく、中高生と一緒に混じってやる機会が週に 1 回あって、そのクラスを受けるようになってから、なんか意識が変わって、うん、変わりました。」
稽古の意味の理解	(該当する回答なし)
取り組み方の変化	「10 代で、やっぱりなんか、変わるときは、なんかずーっとおんなじ人の中でやってるときには気づかなかったことがなんか、外の公演を見にいったり、テレビで外のダンサーの動きをみたりして、あ、アラベスクって、なんかうちの先生もこれくらいまでだし、私もこれくらいまでしか上げなかったけど、あこれくらいまでアラベスクって上がるものなんだ！とか思って、なんかそういう、感覚、自分で思いこんでたこういうもんだっていうのが、打ち破られる瞬間は何回もあって、一番最初に意識したのは小 6 のときに、初めて、海外からきたダンサーの人たちをみて、公演を見に行き、それで、あ、こんな体の使い方するんだみたいな、うん、なんか、ここまでだと思ってたからアラベスクって、すごいこんな人がいて、って、小 6 の時に、見ることで刺激を受けて、うん、思いこみが、」 「すごいそこからちょっと、はまって、なんかやってみようかなとか思って、すごい上げてみたりとか、なんか無理くりながらも、やってみたり、あとなんか、外国の人ってすごい足が開いてて、なんかアラベスク上げたときに、この足がちよっとさ、外旋？」 「こうなるじゃん？あれにめっちゃ憧れて、ふふ、あれとかまねしてみたりとか、なんか授業中にひたすらこうやって、なんか完全に自己流の、間違った方法なんだけど、その人たちを見て、ちょっと、変えてみよう！って思って、うん、小 6 のときですね」
中学高校での変化	「中・高はやっぱり、見ることで、いろいろ感覚が変わっていったので、なんか中・高の場合は、いろんな興味がちょっと広がって、新体操部に入ったり、クラシックバレエはもともとみるの好きだったけど、バレエみたり、フィギュアスケートも大好きで見るようになったりして、そういう、なんかちょっといろんなところを見て、その動きを、自分のソロの振りに取り入れてみようとかそういう意識になりました。」
大学での変化	「あー変わった、すごい変わった。なんか、大学に入学した頃は、授業で、最初はグラハム？をやってて、コントラクションリリースみたいな、やって、おお、これが、東京の現場かって思って、笑、最初はそれをひたすらやって、でも大学の授業だけだと少なすぎて、どうしようって思ったときに、3 年生の先輩についてって、モダンダンスのクラス受けて、それはなんかジャズが混じったような、モダンジャズみたいなのがベースのところで、なんか、踏み込みつ、足上げつみたいな、バーンみたいな、ところで、パッセももうインパッセでこうやって回ったり、もう、めっちゃジャズじゃん、なんかそういうのが、大学 2 年生あたりに」

	<p>入ってきて、でそのあとちょっと、なんか停滞して、やらなくて、レッスンとかを、で、大学出て23かな？、院生のときに、コンテンツポラリーのクラスをベルコモ(スタジオ名)で受けだして、そこからもう、コンテのトレーニングに、夢中になって、うん、だから結構変わりました、」</p> <p>「うん、いっぱいあったかも、大学の時に、やっぱりすごい、打ちのめされたというか、そういう期間があって、なんか高校の時に思ってた感じと、あ、これは思ったようにはいかない！みたいな、時期があって、うん、それは、やっぱり、同じような目的をもった人たちとの出会いによって、なんだろうな、なんかすごい、気持ちが萎えてしまったりとか、やる気なくなってしまった時期もあったし、うん、それでなんか1、2年くらい外のお稽古場にも稽古せずについていう期間もあったし、うん、そういう意味では大学は、自分を見つめ直す期間でした、大学の時にそういう、変化があったかな、」</p>
トータルの変化	(該当する回答なし)

【 謝 辞 】

本研究を学位論文としてまとめるにあたり、多くの方々のご支援とご指導を賜りました。

本研究は主査である猪崎弥生教授のご指導のもと執筆いたしました。限られた時間の中で、客観的で的確なご指摘と、温かい励ましのお言葉を何度も頂きました。心より御礼申し上げます。

また、論文審査員である米田俊彦教授、新名謙二教授、永原恵三教授、浅田匡教授には、多くの貴重なご指導・ご助言を賜りました。深く感謝申し上げます。不勉強な私に、研究の進め方や今後の研究の展望にいたるまで、丁寧にご指導してくださいました。

研究に際しまして、5名の舞踊従事者の皆様に、インタビュー調査へのご協力を賜りました。ダンサーからしか引き出せない貴重な知見を多く得ることができ、快く応じてくださった皆様に、心より感謝申し上げます。卒業論文、修士論文とあわせ、今まで本当に多くの方が調査にご協力くださいました。この場を借りまして、皆様に御礼申し上げます。

そして、学部3年から今に至るまで、温かくときに厳しく、いつもの的確に導いてくださいました、柴真理子教授に、心より御礼申し上げます。行き詰まったときでも、先生がかけて下さるお言葉のひとつひとつが私を励まし、研究へと駆り立ててくれました。柴研究室の先輩・後輩の皆様にも、多くのご支援と激励を頂きました。深く感謝申し上げます。

最後に、研究・教育・舞踊活動を続ける私の一番の理解者として、見守り、励まし、支えてくれた父と母に、深く感謝の意を表し、謝辞といたします。

平成 27 年 3 月

岡 千春