

体育学研究, 35: 99—108, 1990.

## 舞踊享受の構造に関する研究

—マルティン・ブーバーの理論に依拠して—

内 山 須美子<sup>1)</sup> 内 山 治 樹<sup>2)</sup>

### A study on the structure of a dance-enjoyment —Focusing on the theory of Martin Buber—

Sumiko Uchiyama<sup>1</sup> and Haruki Uchiyama<sup>2</sup>

#### Abstract

One should strictly choose proper technical terms in a study. Judging from the present conditions, however, the meaning of the terms, “dance-appreciation” and “dance-contemplation” in a dance study is very ambiguous as there is no common understanding among scholars. With an assumption, that the term “dance-enjoyment” includes both “dance-appreciation” and “dance-contemplation”, we aimed at to clarify the structure of “dance-enjoyment” through examining the two conceptions, “dance-appreciation” and “dance-contemplation” focusing on the theory of Martin Buber.

After examining the problem above, we may conclude as follows:

1) “Dance-appreciation” is the subjective process that a spectator defines the dance as “objectivity” through “concept”. The goal of this subjective process is to evaluate the individual interpretation. Through this process, a spectator will get a connotation and a knowledge of a dance.

2) “Dance-contemplation” is the direct relation between a spectator and a dance, which is defined as “other”, total, unique and unified existence and is accomplished through the soulful interchange with a choreographer. As a result of this relation, a spectator is perfected as a human and a dance is perfected as an art.

3) “Dance-enjoyment” consists of the double structure of “dance-appreciation” and “dance-contemplation”. “Dance-appreciation” operates as the “necessary” conditions and “dance-contemplation” as the “essential” conditions. They are caused by the double human nature of the “subjectivity” or the “personality”.

It is considered that not only the structure of “dance-enjoyment” lifts up the contents of “dance-appreciation” and “dance-contemplation”, but it contributes to the object of the evaluation in a dance. To conclude, establishing the way of the evaluation in a dance, especially in character building at school, will be regarded as a very important factor.

(Japan J. Phys. Educ., 35: 99—108, September, 1990.)

#### 緒言—問題の所在, 研究の目的及び方法

他の芸術と同様, 舞踊作品は観客の主體的発

動を俟って初めて成就すると言える。つまり, 一つの舞踊作品の完成は, 舞踊家の創作体験の終局でありながら, 観客の追形成という形で始

1) 浦和短期大学

〒337 浦和市大崎3551

2) 埼玉大学教育学部

〒338 浦和市下久保255

1. Urawa Junior College, 3551 Ohsaki, Urawa, Saitama (337)

2. Saitama University, Faculty of Education, 225 Shimo-Ohkubo, Urawa, Saitama (338)

められる芸術体験の始まりであるとも言えるであろう。故に、そこには、観客がどのように作品（舞踊創作）を受け止めるのか、という問題が成立することになる。

ところで、これまでの研究では、この問題を分析する際のテクニカル・タームとして、「舞踊鑑賞」や「舞踊観照」あるいは「舞踊観賞」等の名辞が提示され、それらが用いられてきている。例えば、松本らによれば、舞踊「鑑賞」とは、身体の動きを媒体とした「伝え＝送り内容」が「感情」の伝達として受け止められることを意味し、作者の意図と受け手の感じが合致し、受け手の感情を強く動かしたとき豊かな精神的交流が行われたとされる<sup>13)</sup>。また、渡辺(俊)らによれば、「提示された舞踊作品に内在する作者の思想、感情を洞察する知的、情動的活動」<sup>18)</sup>(p. 101)が舞踊「鑑賞」の意味するところであり、動作分析に皮膚電気反射、脳波、呼吸曲線を指標として検討を加え客観性を付与することで、「同じ部位で同じ興奮を示すならば、作品を介して創作者は十分に自分の感情、思想を鑑賞者に伝え得た」<sup>18)</sup>(p. 107)と結論づけられている。更に渡辺(江)においては、「観照」という名辞を用い、舞踊「観照」とは「舞踊美の本質をみることであって、すなわち舞踊のもつ運動から、そこに力を感じ、あるいは感情や情緒をよびおこし、その美感の中で自由な想像の世界にひたること」<sup>17)</sup>(p. 161)であるとされ、それを「単なる部分的な知的経験ではなく、むしろ全人格的体験である」<sup>17)</sup>(p. 161)とし、運動者のフォームや作品の空間、リズムあるいは全体から作品のモチーフや主題を如何に「感じた」かが問われている。一方、邦は「作者とともに感激すること」を舞踊「観賞」の内実とし、「良い観賞をするためにそれ相応の用意と条件が観賞者に要求される」<sup>3)</sup>として、(1) 先入観や偏見を捨てる、(2) 作品に対し肯定的、積極的態度をとる、(3) 音楽や衣装にまどわされず舞踊そのものを観る、(4) 舞踊に関する知識や教養をもつ、(5) 創作体験をもつ、といった5つの条件を挙げている。

しかし、上述の渡辺(俊)らにおいては、同じ「舞踊鑑賞」という名辞を用いる中で、研究方法において松本よりも若干の客観性が示されているに過ぎず、また、渡辺(江)においては、「鑑賞」に対して「観照」という名辞を新たに提示することに止まり、松本と同様に、何れも「感情」というキーワードの桎梏から逸脱できないまま、この3者の結論は何ら変わるところは見られないものとなっている。また、このことは舞踊「観賞」という名辞を用いる邦においても同様であり、更に、そこでの5つの条件から判断する限りでは、観客の事前の知識や教養、あるいは創作体験こそが先入観や偏見のもとになるという撞着が生まれ、結果として、舞踊とは高い教養をもつ人のみに通じる芸術でしかない、と受け取られかねないであろう。

以上のことから鑑みると、個々の研究者が様々な思想のもと、様々な方法を用いて種々の解釈を試みてはいるものの、舞踊作品を観客が受け止め統一する際の厳密で明確な概念規定と、それに基づく名辞の使用及びその各々の内実については、何ら共通理解が見られないまま混沌としているのが現状であると言える。このような陥穽に陥るに至った主な理由は、上述した者のみならずこれまでの研究者達が一様にとってきたところの舞踊作品と観客とを切り離し、観客の情動的な変化を分析するという手法を採る、という一部に偏した命題設定にあると考えられる。つまり、或る一つの舞踊作品によって観客の心中に喚起する様々な感情を、すべて網羅し分析することは至難の業であることは自明であるのに加え、舞踊作品と観客の両者の間に内包される「関係」を彼等が閑却してしまっていると考えられるからなのである。しかし、畢竟するに、舞踊作品と観客との相互作用は、人間にも舞踊作品にも環元することのできない両者間の「関係」に他ならないのであり、この「関係」にこそ前述の舞踊作品を観客が受け止め統一する際の問題解決の糸口が伏在していると考えられるのである。

そこで、本研究においては、芸術学で散見す

る「享受」という術語より、一般に比較的多く使用される「舞踊鑑賞」と「舞踊観照」を抱摂する概念として舞踊における「享受」、すなわち「舞踊享受」<sup>11)</sup>という名辞を新たに提示し、それが舞踊作品と観客との「関係」の純化された輪郭を現しめ、その淵源を看取できうるものと仮定した。その際、常に、人間存在の可能的「関係」を、一方を世界の体系化を目的とした「我—それ」(Ich-Es)<sup>10)</sup>(p. 5) 関係、他方を世界との一体化を実現する「我—汝」(Ich-Du)<sup>10)</sup>(p. 5) 関係とすることで二重の構造をもつものとして捉えたマルティン・ブーバー (Martin Buber, 1878—1965) の思考枠組に準拠することで、更には、彼の基本概念である「原離隔」(Urdistanzierung)<sup>8)</sup>(p. 7) という人間存在の基本的前提にも則ることで、「我—それ」関係を「舞踊鑑賞」に「我—汝」関係を「舞踊観照」に援用することで、各々の名辞の内実の分析から「舞踊享受」の構造を明らかにすることを目的とした。

### 1. 舞踊享受の必要契機としての舞踊「鑑賞」について

観客が一つの舞踊作品に接するときは、(1) ダンサー達の物理的な「動き」(movement)<sup>12)</sup>の知覚から出発し、次いで、(2) 能動的に作品を芸術の対象として追形成する活動に移り、それが一通り完了すると、かくして、(3) 構成された作品を直観的に把握し、(4) そこに美を感じ、感情の浄化(カタルシス)を経験して、最後に(5) その価値内包に対して反応するに至る。それらの経験は凡そ日常とはかけ離れた美的で自由なイメージの中での非日常的な世界の構築であるかのようで、実は、依然として自然的態度の枠内で行われている行為であり、木幡によればそれは「単なる日常実践の態度ではないけれども、それによって、主体の自然的態度が攪乱されることはない」<sup>14)</sup>と見做される。

まず第1に、観客は普段、彼がそうしているように彼の表層意識において、理論的に反復可能な「動き」のパターンの一連の時間的連続体

を「観察」(Beobachtung)<sup>9)</sup>(p. 102) (眼前の作品から様々な特徴を捉えようとする)し、あるいは「照察」(Betrachtung)<sup>9)</sup>(p. 102) (特徴など気にすることなく作品を見ようとする)する。この作品の感覚的、知覚的認知は舞踊鑑賞における第一次的な機能である。ダンサー達の一つの動き、あるいは一達の動きに喚起され、観客は絶えず様々なイメージを次々に己の内面に生み出している。このイメージは、彼の外界に実在するところの、彼が見ている舞踊の現象的变化に裏打ちされており、このイメージと現象はあまりにぴったり合致しているので、彼は感性的イメージの介在を意識しない。しかし、イメージの皮膜を通して彼はそれを舞踊として認知する。それは、ランガーが舞踊を「能動的な力の仮像であり、ダイナミックなイメージである」<sup>16)</sup>と述べていることに符号する。つまり、舞踊を舞踊として感性経験的に認識できるというのは、イメージの意味分節作用に基づき、動きの意味を手懸かりに、その現象の実体に分節線を縦横に引いて、原初的な「本質」把握が前反省的、無自覚的、気分的了解、という形でなされている意識の働きによるものなのである。

第2に、イメージは表層意識において、常に言葉と1対1の関係にあることから、原初的な本質は複雑な概念の糸で結ばれ、観客は舞台上で繰り広げられる現象の一つの意味体系として舞踊家の意図に従い追形成する。作品を時空間的に秩序づけるというこの機能は、観客の「作為」的行為であると同時に、反面、観客が概念に操られ、全く動きのとれない世界を構築していることにもなる。それ故、追形成とはブーバーの表現を借りれば、「持続ではなくて、静止であり、停止であり、中断、硬直、分立であり、関係の欠如、現在の欠如」<sup>10)</sup>(p. 20)した行為なのである。

第3に、意味体系として秩序づけられた作品は、概念の仲介を経て明確な言葉をもって解釈され、観客は作品からその性質、状態に関する知識を、一つの経験として持ち帰る。しかし、

直観的に把握された「概念的」本質は、舞踊の実体からは「分離された本質」<sup>15)</sup>(p. 15)である。つまり、この種の本質は「抽象的」であるか「限定的」であるかを免れない。前者の場合は実在的本質にとって他者である内的、外的限定要素を明瞭に意識しつつ排除した後に残る無限定的超越者としての本質、後者の場合は様々な具体的性質によって限定され本来の純粹性を喪失した本質であり、何れも観客の意識的操作の結果得られた本質である。故に、観客にとって、舞踊の切り開く一つの世界は、初めから既に出来上がったものとして見られた「存在性」の形成する意味分節的な存在地平である。それ故、舞踊鑑賞が言葉の文化的制約性に束縛されることは免れないのである。或る具体的文脈の中で生まれ育った人間の意識は、一つひとつの文脈に固有の価値相関の雰囲気の中で、人間意識一般から抜け出して、微妙に特殊化し、色付けられ、その働きも自ずと特異な傾向性をもつ。アルビン・エイリーの作品を、彼と同じ文化的文脈の中で育った人間と、そうでない人間がともに見た場合、彼らのもつイメージは異なるであろうし、同じ文化圏の中においてもそれは様々な類型学的差異を示すことになる。ノエマ体系が文化毎に異なるだけでなく、存在分節の単位が同じだとしても、どの角度からどの単位に照明が当てられるかが著しく相違するのであり、それ故、或る観客の表層意識における作品の捉え方は、無限に可能な分節様式の一つであるに過ぎないと言える。以上のことから、舞踊鑑賞とは「主観」(観客)、「客観」(舞踊の知覚的現象)、「概念」(知識)の3要素から構成される日常的経験であることが理解される。

第4に、以上述べてきた<外的>経験に<内的>経験として感情という要素を加えても、そのことに変わりはない。表層意識的な感激は、様々なイメージに誘発されて様々な種類と度合いで生起する。つまり、感情とは表象の結果であり、且つスカーラ(階列)のうちにおかれ、しかも、両極的な緊張の内部に位置してそれぞれ対立するものによって限定を受ける。故に、

観客の反応感情が作品の中の対象感情<sup>16)</sup>と類似であることはあっても同一であることはない。10人の観客がいれば10の作品が存在し、その反応感情も人数分だけ相対的に存在する。また、このことは美についても同様であると言える。舞踊の美は舞踊の実体と同列にはない。正に、「実体が現象となることが美である」<sup>17)</sup>(p. 116)が、故に美は舞踊家によって把握された実体が、舞踊の形式となることに属するものとして捉えられる。美は快感の対象であり、快感に対して相対的なものである。外的経験にしても内的経験にしても、経験(舞踊鑑賞)とは、観客の内部で行われることで、観客と舞踊との間における事柄ではない。つまり、その場には自己の意識の産物である舞踊を所用する主観的存在者のみがいるだけであり、対話は成立しない。それ故、舞踊は未だにその実体を開示され得ない、彼の表層意識の産物として「仮象」であり、しかも彼の興味、関心によって部分的に抽出された不完全な知識の集合体でしかない。そして、主観的存在である観客は、どんなに想像力が豊富でも、感受性が強くとも、また、その作品からどんなに多くの知識を獲得しても、つまり、彼の存在様態が如何に拡張されていても、彼は点の寄せ集めに過ぎず、そのことで実体とはならないのである。つまり、彼もまた本来の自己からはかけ離れた仮象であり、部分的で不完全な存在として見放されるのである。

最後に、観客は人間特有の感覚器官の構造と、言葉の文化的制約性とに束縛されながら獲得された知識を基盤としてその作品を評価する。個々の舞踊作品の背後にある作者の生涯や、時代の思潮や様式の発展関連に関する知識、舞踊的教養、舞踊体験、広くは個人の経歴等により、その作品に対する解釈力は補強され、一層豊かな内容をもった舞踊鑑賞が成立し、それは反省的判断としての評価意識をもって美的価値体験として完成する。特に、現代の状況において、ポスト・モダンダンス以降、曖昧多義で難解な観念構成にはしる作品などでは、舞踊鑑賞もその解釈に多くの比重を置かざるを得ない。しか

し、如何に舞踊が時代の精神状況のもとで知的性格を帯びていようと、その美的体験としての根本構造において、この知的作用が中心的地位を占めるということにはならないのである。ブーバーの基本概念である「我—それ」関係が、人間にとって必要であっても無味乾燥なものであるように、舞踊批評が舞踊鑑賞の構造の中だけで語られるならば、どんなに多くの視点から述べられたとしても、それは観客の経験から抽出された部分的な言葉であり、全体性、統一性を欠いた評価でしかないのである。

以上のことから、舞踊鑑賞とは、観客が概念を介して舞踊を客観として定位し、そこからカタルシスを伴う概念的本質を獲得し、個人の解釈力に基づく評価を目的とした作為的過程であり、自我のアイデンティティに安住し停滞する状態である、と纏められよう。

舞踊批評の集積により舞踊創作の技術は向上し、舞踊史、舞踊学の発展も可能である。その上、観客が劇場に足を運ぶのは舞踊に何等かの興味、関心をもつからであり、況して、すべての舞踊享受は動きという現象の知覚から出発するのであるから、舞踊「鑑賞」は、舞踊享受を可能にする「必要契機」として機能するものと位置付けられる。しかしながら、他方でそれはブーバーの言うところの「我—それ」関係であり、舞踊享受を豊かな充実した体験とする本質契機とは成り得ないことも看過してはならないのである。

## 2. 舞踊享受における本質契機としての舞踊「観照」について

舞踊享受だけでなく舞踊創作にとってもアブリアリな舞踊の実体とは、舞踊の知覚的現象の内側に隠れ、しかも脈々と息づく力動的エネルギー<sup>44)</sup>として潜在的に存在している。つまり、舞踊の実体とは、創作においては舞踊家がそのエネルギーを種子(bīja)<sup>2)</sup>(p. 214)としてイメージをわけ、そのイメージによって動きをつくり、あるいはそのイメージに照らして動きを修正しつつ作品を完成させる一つの方向性をもつ

原動力であり、享受においては、一瞬一瞬の鑑賞の現在に作品の完成像を予感させることにより、舞踊鑑賞の過程の中へ刻々と内在してくるような力動的なエネルギーなのである。

舞踊観照において観客は、知覚、認識といった手順を踏まず、この作品の「実体」と一気に直接的関係を結ぶのである。つまり、舞踊鑑賞において一次的機能であった感覚的、知覚的認知の能力は、「観察」と「照察」から「観」(Schau)へと深まる<sup>8)</sup>(p. 45)こととなり、この「観」にまで深まった観客の知覚能力は、眼前で繰り広げられる舞踊が「前客体化的個体」、すなわち表層意識の対象として言語化され、認識主体の面前に引き据えられる以前の、原初的実在性における作品の「第一次的な意味の核心」<sup>15)</sup>(p. 15)を一挙に直接的に把握することになる。それはブーバーの表現を借りれば、その舞踊が「固有な一回的有り方で、本質的に私とは違っている事実を認め、…(略)…そのものを全体として、しかも同時にいっさいの短縮的抽象化もともなわずに、まったく具体性において知る」<sup>9)</sup>ことであり、「我—汝」関係が成就することを意味する。そして、そこには「人格」(Person)<sup>10)</sup>(p. 84)としての観客と、彼の表層意識の束縛を受けない彼とは別の「他性」(Anderheit)<sup>9)</sup>(p. 14)<sup>45)</sup>としての舞踊の2者が存在することとなる。何故なら、その作品は本来私にとっての作品であり、私の作品ではない。つまり、舞踊は認識主体である彼のイメージのうちにも宿るけれども、彼のイメージのうちにもその一部として組み入れられ得ないものである「存在—意味」(Sein-Sinn)<sup>10)</sup>(p. 125)を舞踊は舞踊のうちに担っているのである。

ブーバーは「我—汝」関係が成就する実存の場を、人間の意志のみでなく、神の恩寵もが関与して発現する「間在」(Zwischensein)<sup>8)</sup>(p. 108)として設定する。しかし、観客と舞踊の実体との出会いは何か神秘的な事象のうちにおいてではなく、厳密な意味で事実的な、そして全ての観客がともに見ている舞踊と、その具体的な時間継起にかたく結び付いている、舞踊観照

という枠の中で成就するものであると言える。とすれば、「間在」の発現とは意識全体から見ればその一部に過ぎない表層意識が止場され、観客の深層意識が覚醒すること、ブーバーの表現を借りれば「無為」<sup>10)</sup> (p. 101) の状態に置かれることであると考えられる。それ故、舞踊は表層意識という我々にとっては馴染み深い実在的諸方向以外の、もつ一つの別種の実在の方向を感得させる可能性を内在しており、その意味で舞踊享受は非日常的世界への「誘い」としての一面をもつことになる。深層意識において舞踊は、無記的、無媒介的に、一切の言語的手懸かりなしに、つまり、観客の生み出すイメージに先立つ「実在的」本質として丸ごと、節目なく観客に与えられる。この分節は存在リアリティそのものの象徴的分節であり、それは、すべての人間に共通の深層意識的分節の仕方であり、その時舞踊は時空間的秩序を失い、普段見慣れない形でその実体を露にする。明らかに舞踊は象徴性を備えてはいるが、しかし観客に与えられたこの実体が表層意識にのぼりイメージとなり、記号的に結晶してシンボルとなる限り生きた象徴とはならないのである。それはアランが言うように、「人はしるしの意味を知るよりも先にしるしを会得するのである。理解するより先に応答する」<sup>11)</sup>からである。このようにして、観客が無為（考え得る限りのあらゆる限定要素との関連において、実体そのものを完全な不定状態、謂わば完全な態度未決定）の状態に置かれたときには、舞踊は言葉の文化的制約性を越えて、人種の違い、男女の別、年齢、舞踊的教養の有無に関わらず、すべての人の心の琴線に触れ「感応」、「協和」をもたらすのである。諦観の深みにおいて観客を包みこみ、全くの依存と全くの自由を与えてくれるこの真実の感動は、表層意識的な感激とは異なり、個人のスクーラのうちに置かれたりはしない。それは感情の両極的緊張をも包摂し、超越して、常に唯一であり等質なのである。

そして、その感動を伴う舞踊の実体との出会いは、観客の表層意識にまで昇り、概念と結合

して自我の心的内容や知識となれば、その輝きを失って死物と化す。それは、唯、深層意識において、舞踊の「自存性」と舞踊と観客の「二者対応」(Zweiheit)<sup>12)</sup>の保障に基づいて生き生きと輝くのである。それ故、伝達され得る内容の外側で観客と舞踊との間に「生起流通」(Begegnis)<sup>13)</sup> (p. 57) するこの直接的関係は、評価の対象には成り得ないと言えよう。

以上のことから、舞踊観照とは「人格性」(観客)、「他性」(舞踊の実体)、「間在」(深層意識の開示)の3要素から構成される非日常的経験であると理解できる。

だが、深層意識の開示といっても舞踊観照は観念論的な構造をもつものではなく、ブーバーの表現を借りれば、観客と舞踊は共に「全一精神の一身体的一人」<sup>14)</sup> (p. 31) としての自他でなくてはならない。これはつまり、舞踊観照の成就において、例えば、興奮状態により呼吸が速くなるとか、自分のからだに自然に舞踊の律動を追っているとか、あるいは感激のあまり涙が出る、といった感覚器官による意識現象や、豊富なイメージの喚起、追形成の能力、更には、カタルシスによる快感等が深層意識の発現によって排斥されるというのではなく、それらのあらゆる部分的行為は止場され自己の全体性の内に集一されて、観客は全体的、唯一的、統一的人間として「完成」する、ということの意味しているに他ならないのである。

ここでの「完成」とは、「原離隔」以来、主観(鑑賞者)が人格(観照者)を可能態として潜在させるという形で分離状態にある観客が、舞踊観照の成就により、その両者の両極的緊張が解消され観客が本来の自己の姿に「一致」した「非一分離」(Ungeschiedenheit)<sup>15)</sup>の自分に出会うことを意味している。非分離の自分に出会うということは、原離隔以前の状態に戻るということではなく、時々刻々に新しい世界がそこに開ける人間の生体験を意味する。つまり、観客の「人格」というものは「主観」に先行する始原的な存在ではなく、概念の支配に拘束された主観の産物であり、未だ意味化されない生の動き、

あるいは絶えず主観になろうとする力であると言える。故に、自己の完成といってもそれは人格が主観の産物であり、しかも人格が再び主観化されることで新たに人格が登場するという円環運動の中の一過程であると言える。

この観照者の生体験の中で、舞踊も現象と実体の両極的緊張を解消し、作品の知覚的現象の拘束から解放されて、全体的、唯一的、統一的存在となると見做される。換言すれば、舞踊は観照者の生体験の中でこそ芸術作品として完成するのである。観照者は舞踊家の生のエネルギーが作品化しようとする正にその現場（深層意識）で、舞踊家と出会い、彼の人格に感応あるいは協和し、彼を舞踊創作へと駆り立てたエネルギーを己の身のうずきとしてともにするのである。それ故、舞踊は「芸術家と観照者の共同の所産」<sup>5)</sup> (p. 227) として位置付けられるのであろう。

以上のことから、舞踊観照とは観客と舞踊とが各々他的な存在として、且つまた互いに全体的、唯一的、統一的存在として定位され、感応、協和を伴い観客の深層意識の開示という形で、観客と舞踊の直接的関係が成就する無為的行為であり、新たな自己を発見する生き生きとした体験であると纏められる。

舞踊観照とは、それが単に言語上の遊びではないことから、舞踊もまた単にコミュニケーションの道具ではないことがわかる。舞踊とは、観客の心の奥深くにある琴線に触れ、新しい自分を感じさせてくれる生き生きとした存在であり、観客が自己実現をするための相手なのである。しかし、観客の誰もが義務感や使命から舞踊観照をしなければならないというものではなく、それは観客である以上誰にでも起こりうることなのであり、且つ誰もがその生体験をせずにはいられないという傾向性を、その人が気づこうと気づかまいとにかかわらずその心の中にもっているのである。つまり、観客は舞踊鑑賞が結託している感覚の領域の中で舞踊観照を実現しようと希求しているのであり、その希求が、舞踊観照の成就において、観客は人間として、

舞踊は芸術として完成する、という形で果たされ、そのことによって舞踊享受は、全体性と統一性をもった体験として完成されるのである。故に、舞踊観照は舞踊享受の「本質」契機として機能することになるのである。舞踊鑑賞とそれに伴う付帯契機としての「解釈」と「評価」は、舞踊観照に基づけられてこそ舞踊享受に豊かな色合いを与える。それ故、舞踊の学問的、審美的な「理解力は誠実に果たされねばならず、そして理解し得る事柄を内に内包しつつ、理解を越えている〈関係の真理〉（舞踊観照）のなかに入りこんでゆくためにこそ必要なのである」<sup>10)</sup> (p. 56) (カッコ内は引用者) と言えるのである。

### 3. 舞踊「享受」の重層性について

以上のことから、舞踊享受は、舞踊鑑賞と舞踊観照の重層構造のうちに成立すると言える。そして、両層は別個の世界として個々に存在するのではなく、舞踊享受の構造において観客の二重の態度に応じて二重に生起するのである。すなわち、観客が主観的存在と人格的存在の緊張関係において存在するように、舞踊享受も舞踊鑑賞と舞踊観照の緊張関係によって保たれ、「顕在 (Aktualität) と潜在 (Latenz) との交代を通して」<sup>10)</sup> (p. 26) 両層が円環する力動的な構造をもつと言えるだろう。だが、舞踊観照は瞬間的にしか顕在しない。舞踊が実在するということは、それが概念として考えられていないということであるが、しかし、このような形で措定された舞踊作品の実体は、実在的本質であって、概念的本質ではないにしても、いつの間にか概念的本質に変性していく可能性をそれ自身の内に内蔵していると言える。つまり、舞踊のコトバ<sup>11)</sup>とは、表層意識において固定化された姿と深層意識において流動する姿をともに有し、深層意識にあるコトバは必ず表層意識へと拘束を強め、固定化する種子を宿しており、表層意識に移行したコトバは絶えず深層意識へと回帰していく円環運動の中にあると言えるのである。

また、瞬間的にせよ観客の深層意識が開示され、舞踊観照が現実化するためには、日常的態度の変更を必要とする。邦の言う「先入観や偏見を捨てる」とは、正にこの表層意識的態度の変更を意味するが、それは「作品に対し肯定的、積極的態度をとる」、「舞踊に関する知識や教養をもつ」、「創作体験をもつ」等のことに矛盾することである。しかし、表層意識の束縛は強力であり、我々はなかなかそこから逃れられない。ビデオを見たり、評論を読んだ後にそれなりの見方をしてしまうことは勿論、観客の過去の経験すべてがそこに影響すると思われる。作品に充満する悲哀を過去の自分の悲しみに照らして想いを馳せるとき、そこには既に偏見が介在し、存在の深淵を切り捨てているのである。それ故、舞踊的知識や教養、舞踊体験、人生経験は、舞踊鑑賞の条件ではあっても、舞踊観照の成就にとっては邪魔にこそなれ、直接に役に立つことはないのである。しかし、より高度で洗練された舞踊鑑賞に向かって払われる努力は舞踊への関心を高め、豊かな人生経験における報われぬ関係の淋しさや哀しみ、充実した関係の喜びや楽しさは、その繰返しの中で人間に自分の不完全さに気づかせ、「我一汝」関係の成就を求め、人を舞踊享受へと近づけることになる。そして、深い人生知は、表層意識に束縛されながら生きる中で、それとは別のもっと深い舞踊との関わり方があることを教え、舞踊享受という虚構の空間にありながら日常的態度でいることからの脱却と、純粋な自己への還元、そして舞踊「観照」を成就することの必要性を教えるのである。舞踊家や教師がより良い鑑賞をするための条件を観客や生徒に要求するとするならば、舞踊の体系化を目的とする舞踊鑑賞とそれに伴う付帯契機は、生き生きとした経験として舞踊享受全体の構造に組織されなくてはならない、ということと同時に、「無為」の状態と向き合うことの困難さと重要性をも彼等に知らしめる必要があるであろう。

## 結 語

ブーバーの理論に拠り、舞踊享受の構造について考察した結果、それは二重の構造をもつことが明らかとなった。この重層性を踏まえることは、舞踊研究において、特に舞踊評価の対象論を述べていく上で重要であると思われる。

得点の多寡によって結果が明確に現れるスポーツとは異なり、「芸術性」といった形而上的要素を含む舞踊の場合、その作品の何を評価するのか、ということについてこれまで明言されることはなく、あるいは言及されたとしても重層性の認識の欠如から混沌とした内容になっている。そこで、観客が舞踊を享受するときには「作為」か「無為」かの態度しか取り得ない、という本論の結論から舞踊評価の対象を導き出すとすれば、次の2点に纏められよう。

第1に、作為的な舞踊鑑賞においては、観客の主観的過程に沿って次の4点が問われることとなる。それらは、(1) 舞踏の構成要素（ダンサーの動きを主とした空間構成と音響、照明）、(2) 作者の意図、(3) 作品の意味(概念的本質)、そして、(4) カタルシス、である。

第2に、無為的な舞踊観照においては、作品の実体との出会いが現実にも可能となったとしても、その出会い自体を評価の対象とはできない。しかし、無為の状態においては、作品の現象と実体の緊張関係を捉えることができる。つまり、舞踊鑑賞の対象である上述の(1)から(4)までが、無言の実体の代弁者としてどれだけ効果的であるか、という評価ができる。また、そこからは舞踊創作にあたり作者が彼の芸術対象である舞踊とどのように関わったのか、という舞踊家の態度も評価できるだろう。例えば、彼は「我一汝」関係において存在の深淵を追求しようとしたのか、それとも「我一それ」関係において形式的な美のみを追求しようとしたのか、というその違いは彼の精神活動とそれに伴う舞踊創作の過程を自ずと異なるものにし作品の現象面の差として現れることになるのである。

緒言でも触れたように、舞踊研究の一視点と

しての「感情」は、本来的表出芸術<sup>89)</sup>である舞踊にとって重要ではあっても舞踊評価の一対象でしかない、ということを念頭に置かなければならない。そして、決してそれからの桎梏を受けぬようにすることが肝要なのである。それ故、例えば学校体育の教材としての舞踊においては、鑑賞眼の洗練とともに「存在」の深淵を見通せる目を養うことを目標にし、舞踊享受の構造を十分に考慮した上で、舞踊を個人の自己実現にとって重要な意味をもつものとして位置付けていく必要がある。

### 注

注1) 美学上の用語として「享受」は「観照」と同意義であり、積極的な価値意識の意味を含む「鑑賞」はあまり使用されない<sup>9)</sup>。しかしながら、芸術としての舞踊を扱う場合、「鑑賞」という契機を無視することはできない。故に、本研究では、「享受」が「鑑賞」と「観照」を抱摂する概念であると仮定した。

注2) ハチャドゥリアン<sup>12)</sup>は、舞踊(踊ること)とは、様々な動き(movement)から成り立っているものであり、想定された所作(action)から、あるいは所作を含む形で成り立っているわけではない、と見做している。

注3) 作品そのものに、その象徴的意味として内包された感情<sup>5)</sup>(p. 195)のことである。対象感情と反応感情は同質であるために、事実上わがちがたく融合するが、ここに最も純粋な芸術的交感を認めることができる。

注4) 丸山は芸術家を創作活動へと駆り立てる原動力を、「デフォルメされた生のエネルギー(欲動)」<sup>14)</sup>(p. 174)(カッコ内は引用者)であるとする。従って、このエネルギーは自・他未分化の状態(カオス)で無意識の層に充満するのであるが、舞踊享受が表層意識と深層意識の間(コスモス内)の円環運動であるのに対し、舞踊創作は、更に、深層意識の最下部(無意識)まで降りていって、「欲動とじかに対峙してこれを昇華すべくカオスにまで身を浸す」<sup>14)</sup>(pp. 211—12)意識と無意識(コスモスとカオス)の間の円環運動と見做

される。

注5) 他性とは、他者の「根源他性(Uranderheit)」<sup>9)</sup>(p. 15)を意味し、絶対他者性(Ganzanderheit)<sup>9)</sup>(p. 15)にまでは制約されない。

注6) 「二者対応」を前提とするが故に、舞踊観照における自我からの脱却とは、没我的な「陶醉」や「恍惚」等の官能的快を表す概念とは区別される。つまり、二者対応なしの一如感、すなわち忘我的な歓喜とは異なるのである<sup>10)</sup>(p. 111)。

注7) 原離隔以前の「自然的結合関係」へ再び帰還することではなく、離隔の事実はいくまで踏まえて、「自覚的精神的關係」として実現し、展開していく、という意味からこの概念が用いられる<sup>9)</sup>(p. 262)。

注8) 表層意識におけるコトバと深層意識におけるコトバが、二項対立的に分離されたラングとランゲージュであると理解されてはならない。丸山は「コトバ(langage)の宇宙であるコスモスには言語という制度によってノモス化された部分と、まだノモス化されない部分が相対的に見い出され…<ノモス化されたコスモス>と<ノモス化されないコスモス>は、ともに人間の意識と身体を縦に貫く表層と深層であると考えることができるだろう」<sup>14)</sup>(pp. 172—73)と述べている。

注9) 竹内によれば、舞踊は、表現方式に応じた芸術の分類上、心の状態や動きを直接に表出する純表出的芸術に属するとし、その中でもそれは人間自身の身体を媒体とし、身体運動により、そのうちに実在する生や心の動きを表出することから本来的な表出の芸術と見做されている<sup>5)</sup>(pp. 676—86)。

### 引用・参考文献

- 1) フラン(矢内原伊作 訳)、芸術について、フラン著書集、第5巻、白水社、1960、p. 63。(Alain, Vingt Lecons sur les Beaux-Arts, Gallimard: Paris, 1931.)
- 2) 井筒俊彦、意識と本質—精神的東洋を求めて—、岩波書店、1983、p. 214。
- 3) 邦 正美、舞踊の美学、富山房、1973、p. 241。
- 4) 木幡順三、「現象学と芸術哲学」木田 元・滝浦静雄・

- 立松弘孝・新田義弘（編），講座・現象学，3—現象学と現代思想，弘文堂，1980，p. 257.
- 5) 竹内敏雄，美学総論，弘文堂，1979.
- 6) 竹内敏雄（編），美学事典，増補版13刷，弘文堂，1988，p. 1661.
- 7) フッサール（渡辺二郎 訳），イデーニ I—1，みすず書房，1979，p. 214. (Husserl, E., *Idee zu einer reiner Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, Erstes Buch*, Martines Nijhoff : Haag, 1950.)
- 8) ブーバー（稲葉 稔・佐藤吉昭 訳），哲学的人間学，ブーバー著作集 4，みすず書房，1969. (Buber, M., *Werke, erster Band, Schriften zur Philosophie*, Kosel-Verlag Verlag Lambert Schneider : Heidelberg, 1962.)
- 9) ブーバー（佐藤吉昭・佐藤令子 訳），対話的原理 II，ブーバー著作集 2，みすず書房，1968，pp. 100—01. (Buber, M., *Die Schriften über das dialogische Prinzip II*, Verlag Lambert Schneider : Heidelberg, 1954.)
- 10) ブーバー（田口義弘 訳），我と汝・対話，みすず書房，1982. (Buber, M., *Ich und Du*, Insel Verlag : Leipzig, 1923. Buber, M., *Zweisprache*, Schocken Verlag : Berlin, 1932.)
- 11) ハイデガー（菊池栄一 訳），芸術作品のはじまり，理想社，1961. (Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Vittorio Klostermann : Frankfurt, 1950.)
- 12) ハチャドゥリアン（渡辺 裕 訳），「上演芸術における動きと所作」尼ヶ崎彬（編），芸術としての身体，勁草書房，1988，pp. 206—38. (Khatchadourian, H., "Movement and action in the performing arts," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37—1 : 25—36, 1978.)
- 13) 松本千代栄・興水はる海・相場 了・鮎川しげ・大島千代「舞踊の創作鑑賞能力の発達に関する研究」体育学研究，9—2 : 1—8, 1965.
- 14) 丸山圭三郎，欲動，弘文堂，1989.
- 15) メルロー＝ポンティ（竹内芳郎・小木貞孝 訳），知覚の現象学 1，みすず書房，1967. (Merleau-Ponty, M., *La Phénoménologie de la Perception*, Editions Gallimand : Paris, 1945.)
- 16) ランガー（池上保太・矢野萬里 訳），芸術とは何か，岩波書店，1967，p. 6. (Langer, s., *Problem of art*, Scribner : New York, 1957.)
- 17) 渡辺江津，「舞踊における表現と観照の研究」東京学芸大学紀要，18—5 : 161—206, 1967.
- 18) 渡辺俊男・川原ゆり・白水史子「舞踊における発想，表出，およびそのコミュニケーション」体育学研究，11—2 : 101—09, 1966.

（平成元年 6 月 7 日受付）