

論文

舞踊鑑賞について

内 山 須美子

Dance Appreciation

UCHIYAMA Sumiko

ABSTRACT :

This research is designed to disclose what the existence of dancing means in the orientation toward viewing dancing itself. As a result of the research, five viewpoints: “joint subjectivism,” “representation,” “body,” “feeling,” and “pseudomorphic images,” were obtained. Also, as a consequence, it was possible to reveal the following five points: 1. The attitude of objective examination has the restriction of limiting the consideration of dancing beauty to special layers; 2. The posture of subjective examination is accompanied by the problem of not mentioning a dancing product as an external object; 3. Together with the dancing product, the body of the appreciator is a factor for forming the place for actions of dancing appreciation; 4. The beauty of dancing has already been accomplished at the level of perception of “viewing,” supported by a great number of elements, based on organic bodies; 5. The dancing problem that exists in a self-disciplined manner becomes an aesthetic

内 山 須美子

object in the relationship with the appreciator (the eye that forms pseudomorphic images). 6. The audience that witnesses generation of a beauty appreciation-target object is characterized by “impression,” “creativity,” and “communication.” 7. Dancing, which is a beauty appreciation-target object, can be grasped in its dual nature: “element which contributes toward constitution of a dancing product” and “principle causing the establishment of dancing art.” As the former, it is a general practice to cite “material, content, and style,” which are necessary and essential factors for the establishment of beautiful objects.

The latter, on the other hand, constitutes an essential factor that leads the subjective judgment to a new realm, eventually attaining the expansion of the related person's ego.

KEYWORDS: Dance appreciation, The beautiful, Joint Subjectivism, Representation, Body, Feeling, Pseudomorphic Images

キーワード：舞踊鑑賞・美・共同主観・表象・身体・感情・仮像

1. はじめに

渡邊⁽⁴⁵⁾によれば、カント以降、人間が静観的な態度をとることによって美が現前するという考え方は、その後シラーやヘーゲルを経て更に主観化が進み、観念論的美学の立場から、芸術作品は理念という絶対的真理の表れと捉えられるに至った。一方、ハイデッガーは、主観主義的な考え方は芸術の本質を捉えることはできないのであり、むしろそれは「芸術がそこで死んでしまう場面」⁽⁴²⁾ であるとして批判した。このような問題設定は、芸術の美というものの存在を仮定した場合、それが我々の外側にある芸術作品の側に在るのか、鑑賞者の側に在るのかという問題設定に置き換えら

れる。筆者の主観的な感じ方に過ぎないが、筆者が舞踊作品を享受する時に、その圧倒的な力は自我の営みである認識に先立つように感じられる。その意味では、ハイデッガーのような芸術の脱体験化という考察態度が相応しいのかもしれない。しかし、自分の体験したものが隣の席の観客と全く同じであることがないのはもちろん、私の体験を離れては舞踊作品は存在し得ないとも思われる。舞踊鑑賞というプライベートな体験において、我々が普遍的な美を観得するとすれば、その普遍性を保証するものは何かという疑問が生じる。

2. 研究の目的

本研究は、舞踊を見るという志向性において舞踊が存在するとはいかなることかを明らかにすることを目的とした。

3. 研究の方法

本研究は、舞踊美学に関係する先行研究を検討することで得られた結果から、この問題に関する観点を整理した後、目的に沿って考察を行った。先行研究の対象としたのは、主として、石井の「舞踊芸術」⁽¹⁸⁾、蘆原の「舞踊美論」⁽⁴⁾、松本の「舞踊美の探究」⁽²⁷⁾、郡司の「踊りの美学」⁽⁹⁾、神野の「現代舞踊の美学」⁽¹⁹⁾、小林の「舞踊美学」⁽²³⁾、邦の「舞踊の美学」⁽²⁶⁾、小寺の「舞踊の美学的研究」⁽²⁴⁾、尼ヶ崎の「芸術としての身体—舞踊美学の最前線」⁽¹⁾、金城光子の「舞踊の美への視点」⁽²⁵⁾、石黒の「イメージコミュニケーションとしての舞踊」⁽¹⁷⁾ である。

4. 結果と考察

(1) 共同主観

舞踊の型あるいは様式に美の同定を求めるものは多く、その分析は詳細である。例えば、バレエと日本舞踊では重力との関わり方に相違がある。バレエでは重力を感じさせないように上に向かって高く飛び跳ねたり、意識を外に向け静止の状態からでも瞬時に外側へ遠心的に飛び出せる状態にしておかなければならないが、逆に日本舞踊では、肉体の重心の上下動を極力抑え水平に流れるような安定した動きを保てるように、状態をまっすぐに沈め、集めた重みを踵におろす。また、東洋のインド舞踊は膝を折り腰を落として構えるポーズを基本とし、求心的に踊ることが多い。それぞれの舞踊の型がその文化圏の生活様式、美意識、宗教観などを反映していることは間違いない。型は共同主観の一部である。この場合、我々の舞踊に関する共同的な美の記憶は、舞踊家や踊り手や観客の中に実体としてあるのではなく、我々の皮膚の外側にあると言ってよいだろう。

もともと我々は共同存在的関係としての文化が成立するところに生れ落ちるので、完全な「個」は存在しないし、純粋な内面性というものも存在しない。塚本に拠れば、「健全な文化で育ってきた我々の多くが持っている自動化されたソマティック・マーカー装置は、教育により、その文化の合理性の標準に適応するものとなっている。つまり、ルーツは生体調節にあるにも拘らず、その装置は特定の社会での生存を確かなものとする文化的規定に合うように調整されている。」⁽⁴⁰⁾ (p.306.) 私の見方は「我々」の見方(集合的無意識)に操作されている。ハイデッガーは、芸術作品の起源として「民族の歴史的現存在」⁽⁴¹⁾を挙げ、その作品はその時代を生きた人間の真実の証であると捉えた。あらゆる解釈は特定の共同体内において機能し、共同体のさまざまな原理によって決まるのだから、普遍的な正しい読みは存在しない。テキストは解釈共同体が生成するので、解釈が個人の中で完結した形で存在するという事はあり得ない。舞踊作品がもたら

す意味は、類としての共同体を基体として浮び上がる。舞踊という芸術は、「個人的なものをはるかに高く超えていて、人類の精神と心胸から、しかも人類の精神と心胸に向けて語っている」⁽¹³⁾ ところにその大事な点があると考えられる。

その意味でも、舞踊の媒材としての動作が何を意味するのか、その文化圏のものの見方や自然との関わりをどのように反映しているかという詳細な分析は示唆に富む。このような美学は抽象性を免れるという利点がある。しかし、特定の様式による身体の姿勢や動きのパターンは、あくまで特定の伝統の中でのみ有効な美的価値を構成しているのもであって、ひとつの形についての絶対的な美の本質を得ることはできても、ひとつの作品全体の美については説明できないという限界も持ち合わせている。時代、民族、あるいは個人によって美と認めるものは様々であっても、直接且つ一挙に捉えられる見事さに対する感嘆の念や快感情があることも確かである。舞踊の美学的考察としては、更に、特殊層を規定している、より原理的、本質的な相を志向しなければならないだろう。

(2) 表象

小林は、美形成あるいは創作活動の中心要素は表象性（イメージ）であるとする。このように、舞踊の美は形式ないしイメージのレベル、つまり非実在的位相に存立していると捉えるものもまた多い。「ひとつの特殊感覚の器官あるいは能力の受け取った印象が共通感官にまで働きかけ、その結果生じた変化、つまり共通感覚への痕跡がその後も消えずに残る時、それが感覚印象と区別された意味でのイメージであり、それを再現前させる働きが想像力である。」⁽³⁴⁾ (p.68.) 観客がイメージを現前化させる時に働くのは過去の記憶である。観客は、意識の中で自分の感じていることが、過去の記憶との比較、照合、関連付けなどによって、イメージという表象を得るようになる情報の変換において、その情報の内容に含まれる共通性、法則性を抽出する。故に、イメージは外部からの刺激がなくても想起でき

る、外界から独立した脳内の感覚である。

この脳内情報に注意を向ける情報統合のバイアス⁽⁴⁴⁾ (p.44.) が強まることでシンボルが生まれる。そして、個々のイメージが、メタ認知のプロセスを介して抽象化される中で創発された言語という表象の体系と結びついて概念的な知識となる。象徴的なシステムを介した論理的演繹とは、我々がもともと曖昧にはあれ知っている世界（概念的な知の体系）を再認識することでもある。しかし、舞踊家の手によって、我々がその対象に出会った時の一回性や偶然性からは解放されているので、それは再認識とは言っても二度目の認識（コピー）ではなく、恒常的な本質へと高まりを見せている。作品の理念は、観客の純粋な理性でもって合理的に感得される。このように、表象、象徴、理念の感得は、個々の感覚モダリティを超えた抽象的なレベルにおいて行われる。しかも、過去の経験に基づく予想を持って臨んでいる以上、舞踊を見ている観客の描く「対象像は、脳にすでにできている範例と、あらたに出会った対象から得た情報との突き合せの結果生まれた、いわば合成物」⁽³⁵⁾ であると言えるだろう。それはあるがままとは違った世界であって、一人一人の脳（論理的推論）が創り出す世界は個別の域を出ない。

表象を仲介として、舞踊作品は観客から引き離されて物となり、観客は物性を失って精神になる。このような研究的視座は、世界に超越する主観が舞踊を外から観察するという、主観と客観の二元性を前提としている。舞踊の美が主観的で且つ精神的なものと捉えられると、尼ヶ崎が「これまでの舞踊理論は視覚に訴える身体の形や動きの形式や意味としての所作などを重要としており、身体を舞踊の一部とみなさない傾向がある」⁽²⁾ (p.32.) と述べるように、身体が作り出すラインや群としての対比、対照、均衡といった形式的配置の方が重要視される。踊り手の身体は単なる表現の道具に位置づけられ、舞踊を鑑賞した時に生じる観客の生理的な快感は「哀れな待遇」⁽¹⁸⁾ (p.118.) を受けて主題とはならない。舞踊作品は「基本運動・表現運動・作品という発展性を持った3段階に分けることができ

る」⁽²⁶⁾ (p.121.) という言葉は、このことを如実に裏付けている。同時に、芸術作品は物としての素材の基礎の上に情感美学的な上部構造が築かれることによって成り立つとする、ハルトマン等の見解も想起させる。物としての客観的身体に何らかの芸術的形成を加えていくと舞踊作品ができあがるという説明は、舞踊作品の持つ要素（素材と形相）を説明するにはシンプルで便利である。しかし、経験的な「素材」に主観の認識上の「形式」が加えられることによって、統一的な現象世界が「価値」を伴って成立するとは考え難い。また、舞踊の価値が主体内部で構成されるものであるとするなら、それは外的対象としての舞踊作品への言及が含まれないことになってしまうという問題も孕んでいる。

(3) 身体

尼ヶ崎⁽²⁷⁾は、舞踊の表現性において、身体の構造の共通性に基付けられた普遍性があることを示唆している。彼は、「舞踊の媒材は身体の動きではなく『動く身体』であり、舞踊芸術の場合、その形姿や動きのパターンを作り上げている身体の内側の力動態勢にも着目しなければならない」⁽²⁸⁾と述べる。力動態勢とは踊り手が自分自身を認知する最も直接的な仕方としての体性感覚である。尼ヶ崎は、踊り手はもとより、観客の鑑賞という行為にもこの体性感覚が関わるとして次のように述べている。「観客は、ダンスにおける形姿の相貌を（その『動き』の力動的性質を含めて）視覚的に捉え、それを『力の虚像』『内面の虚像』として対象的に把握する。一方、ダンスにおける力動態勢は、むしろ意識されないままに（一種の暗黙知として）観客の身体によって共有される。観客は踊り手の力動態勢を、観客自身の内部の力動態勢の形として、知覚するというより共に生きるのである。」⁽²⁹⁾ 舞踊を見るということは、視覚のみに限らない全身的な行為、すなわち「視覚を中心とした諸感覚の協働による知覚」⁽³⁰⁾ (p.63.) であると言えるだろう。複数の知覚システムが機能することによる冗長さがイメージに質を与えるのであり、想像での意識の働きを刺激し活発なものにする。

力動態勢は、イメージが持ちうるものとしての厚み、ものとしての多義性として主体に意識される。

ダマシオ⁶⁾は、原初的表象として、1. 脳幹と視床下部にある生物学的調節の状態の表象、2. 内臓、皮膚、筋肉の表象、3. 筋骨格組織とその潜在的な動きの表象を挙げ、イメージはこの原初的表象に基づいていると主張する。また、塚本は、人間の意識における推論のパターンの大半が身体経験のメタファから成り立っており、それにはミラーニューロンが関わっていることを以下のように洞察している。「頭頂葉は視覚（空間情報）、体性感覚といった身体イメージの形成に必要な情報が統合されている部分である。頭頂葉のニューロンは自己の動作のみならず、他者の動作も知覚し、そのことで身体イメージのアップデートが起こる。頭頂葉と関係の深い腹側運動前野のミラーニューロンには、ある特定の動作の視覚的な表現と、それと同じ運動の実行に関わる指令が同時に符号化されている。このような自己や他者の身体イメージ情報を自己の運動情報に変換し、自己の運動イメージや実際の運動を制御する。それ故、必然的にミラーニューロンは、他者の心的状態を推論するニューロンである。つまり相手がこういう行動をとっているということは、私がこういう行動をとるときに相当する…ということは、その背後にある心的な状態は…といった推定が可能になるのである。視覚と運動、空間知覚、身体イメージ、自己と他者、これらの意識の作用全てに関わっているミラーニューロンは脳の情報処理の中軸である。」⁽⁴⁴⁾ (pp.44~48.)

観客とダンサーは、ひとつの共通するシンボルとしての身体で結ばれている。シンボルや表象は、純粋な理性が捉えるように感じられても、それは、一個の有機体の複雑且つユニークな状態であるにすぎない。冷静な理性を支えるには身体を基盤にしたメカニズムが必要である。舞踊を見ている観客の「自己は、繰り返し再構成される生物学的状態であり、主観性を授けているのは、多数の脳システムと多数の身体システムが全面的に機能していることによる。」⁶⁾ 西田は「我々の身体は叡智の性格を宿す一種の

表現と考ふることができる」⁽³⁶⁾と述べた。身体感覚で今生じている事態は感覚の持つシンボルでは表すことのできないある原始的な質感であり、言葉以前に存在するもの⁽³⁹⁾ (pp.147-149.)と言えらるだろう。老子⁽³²⁾が述べるように、ありのままの真理はただひとつ体験的直観によってしか捉えられない。

舞踊が、ダマシオが述べるところの原初的表象に働きかける芸術であることは、世阿弥⁽⁴³⁾が、能とはその時間そこに居合せた人間が、同じ場を共有し、同じ空気（機）を吸う芸術であるとし、踊り手の息の技術が空間を支配する力と結びついていると考えて、稽古論においても演出論においても呼吸を大事にしたことや、観世寿夫の言葉（「声と体の稽古の上で、総合的なキーポイントは呼吸法である。『歌舞二曲』とは呼吸法というものといかに技術的にひとつになれるか、が最も大切なことなのだ。」⁽²⁰⁾ (p.152.)「サシコミ・ヒラキという単純な動作だけで演者は観客の想像力に訴えるのである。すなわちヒラキという動作は、前方だけに集中したエネルギーを緩やかに解放してもとに戻す作用をする。……サシコミ・ヒラキは、息のつめ開きそのものである。辺りの空気を一瞬凝結させ、そしてくつろげる。見る人一人一人が共にそれを呼吸する。それが能だ。そうありたい。」⁽²⁰⁾ (pp.151-152.)）からも理解できるだろう。鑑賞者の身体は、舞踊作品と共に、舞踊鑑賞という行為の場を形成する要因となっている。

(4) 感情

ロイスの、「ダンスの美的基準は、何を選択して見るかによって、あるいはそれをどのように見るかによって影響される」⁽³⁷⁾という言葉にもよく表れているように、観客は全体を均等に見ている訳ではない。実際にはたった一人のダンサーを目で追うとか、背景の赤い月に目を奪われるという方が自然だろう。観客の視点は特に顔と上半身に注がれるという研究結果⁽⁴⁰⁾もある。視覚においては、意識されない「注意」の転換に関わる、頭頂葉、中脳、視床からなるネットワークが機能している。⁽⁴⁴⁾ このネットワークは、

対象を明確に意識化するという役割を担っており、ある行為に伴う身体的な変容がもたらすかもしれない後々の結果に、我々の注意を向けさせる。見るということに伴う身体的な変容は、いくつかのオプションを際立たせ、その後の考察の手間を大幅に減らすことで推論の手助けをする、一種のバイアス装置と考えられる。推論なしに問題の解決に辿り着く高速度の情報処理、所謂「直観」(intuition)あるいは「インスピレーション」は、生物学的メカニズムによる極少数の予備選抜機構として一気に情報処理の手間を省くという仕方で認識に寄与する。推論はこの「自動化された選択」と「象徴的なシステムを介した推論的演繹」の双方に基づくものである。⁽⁴⁴⁾ (p.272.)

場の創出を基本とする舞台芸術で一番大切なことは、客に合わせて踊ることであり、客の様子全てに推論を施しては「間」に合わないのだ、この直観を活用せよとの教えを説いたのが世阿弥である。そして、認知プロセスにおける内臓情報の重要性を説き、「舞は五臓から立ち上げよ」^{(49) (50)}と述べた。同じように、湯浅⁽⁴⁷⁾や三木⁽²⁸⁾も、人間の認知プロセスを考察する時には、身体の深層構造(内臓諸器官)にも目を向けなければならないとしている。内臓感覚はそれに対応する皮質空間が極めて小さく限局感に乏しいので意識化されにくい、間脳や辺縁系に代表される皮質下中枢は、自律神経作用の中枢であるとともに情動作用の中枢でもあるから、「直観における内臓情報は情動的な情報に置き換えられて主体に認識される。」⁽⁴⁷⁾ (p.169.) 中でも特に、網様体は、内臓を含む全ての感覚器からの感覚入力を受け取り、身体の状態をうまく調節し、その時の身体の状態を表現する役目を果たすと共に、耳で聞いたリズムカルな入力を受け取り、筋肉にリズムカルな出力を送り出す立場にもある。⁽³⁹⁾ (pp.43-45.) また、ダマシオ⁽⁶⁾に拠れば、前頭前・腹内側皮質は自律神経系の効果器に信号を送り、視床下部と脳幹の情動と関係した化学反応を活性化することができる。

そもそも「感情は、脳の働きが私たちのより良き生存に最終的に資する

価値の体系に則したものである。生存するとは不確実性に対処するということである。…不確実性に対する生物の適応に関係するシステムが、あるものに価値があるかどうかを判断する。」⁽⁶⁾ (p.217.) 感情とは、このような生物的な衝動や情動に基づいている。例えば、生物が未知の情報に注目する「新奇性選考」⁽⁴⁰⁾ は、生存という事態にとって不可欠な当然の傾向である。我々が新しい舞踊表現やキャストの交代に注目してしまうのも、舞踊家に次から次へと新しい作品が期待されるのも、世阿弥が能表現において「新奇さ」⁽⁶¹⁾ を大切にしたのも、生物としての人が、新しいものに強く反応するようにできているからである。情動的な情報は、自動化された所謂無意識の領域での働きなので意識されずらいが、観客が作品の流れを目で追うのは偶然ではなく必然である。ハイデッガーは「環境世界は、あらかじめ与えられている空間のうちで整えられるのではなく、環境世界の種別的な世界性は、配視的に指令されたもろもろの場所からなるその時々の一いつの全体性という適所的な連関を、おのれの有意義性において分節している」⁽⁴⁰⁾ と述べ、感情とは、認識に先立って、時には明白に時には密かに環境を分析し把握する認知のあり方であり、また、行為を継続させる価値であることを示唆した。「最高の芸術の与える感動は、最も原始的な動物の衝動と直結している可能性がある。感情は理性によって押さえ込まれるべき単純で原始的な衝動ではなく、むしろ人間の最も高度なレベルに至るまで世界を秩序付け意味づける際に本質的な役割を果たす」⁽⁶³⁾ (p.184.) と考えられる。

ショーペンハウアー⁽⁴²⁾ (p.338.) は、悟性は実在すなわち表象としての世界を認識するが、意志としての世界は悟性によっては捉えられないのであり、直覚的なアイデア把握は純粋な認識主観によってのみ可能であると述べている。また、多くの舞踊研究者は、舞踊の意味や美は言葉では表せないと言う。これらの言葉は、鑑賞者が舞踊を見た後に精神的な美を構築するのではないことの証左である。悟性では捉えられず、よって言葉では表せないのに、既に視覚的にはその美しさを評価できているということは、

ゼキ⁽⁶²⁾も述べるように、一瞬間に大量の情報を検出し理解し判断する視覚システムの方が、我々の悟性よりも完成度が高いということである。これまで、舞踊を見ることによって引き起こされる感情は、自己の表象に誘発されて内的な意識のうちで出来事として生起する私的な経験であると捉えられることが多かった。そして、舞踊鑑賞とは、踊り手によって表現されることを観客の心の機構（中枢）が解釈することであり、それが精神的な美をもたらすと捉えられてきた。しかし、実際には、舞踊の美は、有機体に根ざした多数の要素に支えられた「見る」という知覚のレベルにおいて既に成就されている。つまり、美的な視覚の立ち上がりには、身体の変容とそれに伴う感情が先行して強く影響しているのである。

(5) 仮像

観客が見ているもの、すなわち、舞踊作品の表面層である感覚現象としての実在的位相は、観客の目によって美的に変容された踊り手の姿である。この仮像を、尾ヶ崎⁽⁶³⁾は「第3の身体」と名付け、客観的に定位できる「生身の肉体」や「身体が素材となった抽象的形式」と区別している。舞踊作品の素材は前者であって後者でないことは、ハイデッガーの以下の言葉からも推測できる。「現存在がおのれの空間性に応じてさし当たって存在しているのは、決してここではなく、あそこであり、このあそこから現存在はおのれのここへと帰来（Zurückkommen）する。」⁽⁶⁴⁾（p.213.）つまり、何らかの行為が行われている場では、没頭している場所や、行為に関連した意味連関の中で重要な位置を占めるものの場所が、空間的方位の中心を形成することのほうが普通であり、そこでは客観的物理的距離など全く意味を持たない。隣の席に座る人よりも、10メートル先の舞台上の踊り手の方が自分に近い。客観的空間性ではなく、具体的な行為が実現される場では、対象は自己を構成する要因となるからだ。観客が見ている美的な仮像—踊り手の第3の身体は、観客の自己にとりこまれ身体的変容に伴う情動性を帯びて「味わい」⁽⁶⁵⁾の対象となっている。観客は感覚所与そのも

のへの注意が促され、純粋に質感だけが捉えられ直ちに価値判断を伴う対象の性質の識別に影響を及ぼして、美的判断の根拠となる。感情や美的なものに反応するのは、辺縁系や扁桃体の機能である。そして辺縁系に主に関るのが側頭葉であり、アリス⁽⁴¹⁾に拠れば、側頭葉は創造性の座である。気分の変化にかきたてられた創造性が美的な仮像を創りあげる。側頭葉の内部には記憶の座である海馬があるので、その像は神経細胞間の結合パターンとして蓄積された過去の体験に支えられている。更に側頭葉には言語の機能もあり、感動を言葉で伝えたいという衝動が起きる。

河合⁽⁴¹⁾に拠れば、ニーチェは芸術に伴う美的な視覚を「幻視」と名づけ、これに特別な意味を与えた。幻視とは陶酔した目が創り出す像であり、鑑賞者と作品は共に陶酔という現象の下で初めてそれ自身として存在し得る。幻視は、現実的な空間において作品と鑑賞者の間で芸術が生起するための条件となる。しかし、幻視が芸術成立の条件であると言えるためには、芸術とは何かという分析が必要であろう。故に、仮像が舞踊芸術成立の条件と結論付けるのは早計であるが、少なくとも、舞踊芸術とは「制作（作られて在る＝被制作性）」されて物として在る舞踊作品を意味しないということと言えるだろう。自律的に物として存在する舞踊作品も、「これに対する美的体験が発展するにしたがって、次第に単なる物としての実在的对象から脱化して美的対象としての体系を整え、その体験の発展が頂点に達するとき、これと同時に美的対象として完成される」⁽⁴²⁾のである。ハイデッガーは、普段の安定した日常は人間にとって非本来的な在り方であり、日常の連続性が切断され、「存在の力に翻弄される瞬間」にこそ人間の本来の在り方があるとする。情動的な変化が辺縁系と側頭葉の活動のひきがねとなり、その感動を人に伝えたいという欲求を募らせることは、人間の健全で自然な性向であると言えるだろう。人間に本来的な在り方を取り戻させる力を持つ存在として、彼が第一に挙げるものが芸術作品である。美的対象の生成に立ち会う観客は中立的な鑑賞者ではなく、「感動」「創造性」「伝達」をその特徴とする。

これらのことから、美的対象としての舞踊の基本構造と言った場合には、二重に捉える必要があると考えられる。つまり、意味には意味論的な意味と感情的な内容があり、そこから「舞踊作品を成立させる要素」と「舞踊芸術が成立する原理」の区別ができる。「舞踊作品を成立させる要素」としては、「素材、内容、形式」が挙げられることが一般的であり、それらは、美的対象としての舞踊の構造においては必要契機であると言えるだろう。これに対して「舞踊芸術が成立する原理」とは、主観を新しい境地に導き、自我の拡充を果たすといった人間の存在そのものに関わる本質的な契機である。

5. まとめ

本研究は、舞踊を見るという志向性において舞踊が存在するとはいかなることかを明らかにすることを目的とした。舞踊の美に関する先行研究を検討することで「共同主観」「表象」「身体」「感情」「仮像」という5つの観点を得ることができた。また、結果として以下の5点が明らかになった。

1. 客観主義的な考察態度には、舞踊の美に関する考察が特殊層に限定されるという限界がある。
2. 主観主義的な考察態度は、外的対象としての舞踊作品への言及が含まれないという問題を伴う。
3. 鑑賞者の身体は、舞踊作品と共に、舞踊鑑賞という行為の場を形成する要因である。
4. 舞踊の美は、有機体に根ざした多数の要素に支えられた「見る」という知覚のレベルにおいて、既に成就されている。
5. 自律的に存在する舞踊作品は、鑑賞者（仮像を形成する目）との関係において美的対象と成る。
6. 美的対象の生成に立ち会う観客は「感動」「創造性」「伝達」をその特徴とする。
7. 美的対象としての舞踊は「舞踊作品を成立させる要素」と「舞踊芸術が成立する原理」の二重性において捉えられる。前者としては「素材、内容、形式」が挙げられることが一般的であり、美的対象の成立においては必要契機である。後者は、主観を新しい境地に導き、自我の拡充を

果たすような本質的な契機である。

本研究は、白鷗大学発達科学研究所の助成（平成17年度）を受けて行われた研究の一部である。

参考文献

- (1) アリス・W. F.：吉田利子訳（2006）書きたがる脳—言語と創造性の科学。講談社。
- (2) ニヶ崎彬（1988）舞踊美学の現在・序論。芸術としての身体—舞踊美学の最前線。勁草書房。p.32。
- (3) ニヶ崎彬（1995）舞踊における芸術的価値。芸術学34（6）：34—42。
- (4) 蘆原英了（1942）舞踊美論。小山書店。
- (5) ダマシオ・A. R.：田中三彦訳（2003）無意識の脳・自己意識の脳—身体と情動と感情の神秘。講談社。
- (6) ダマシオ・A. R.：田中三彦訳（2004）生存する脳—こころと脳と身体の神秘。講談社。
- (7) 福田淳・佐藤宏道（2002）脳と視覚—何をどう見るのか。共立出版。
- (8)フロイト：高橋義孝訳（1989）。フロイト選集7。芸術論。日本教文社。pp.1—17。
- (9) 郡司正勝（1991）踊りの美学。白水社。
- (10) ハイデッガー・M.：原佑・渡邊二郎訳（1971）存在と時間。中央公論社。pp.104—208。
- (11) ハイデッガー・M.：木田 元訳（1971）現象学の根本問題。中央公論社。
- (12) ハイデッガー・M.：関口 浩訳（2002）芸術作品の根源。平凡社。p.183。
- (13) ユング：吉村博次訳（1944）心理学類型。世界の名著14。中央公論社。p.291。
- (14) 池田光男（2004）眼は何を見ているか—視覚系の情報処理。平凡社。
- (15) 岩田 誠（2005）見る脳・描く能—絵画のニューロサイエンス。東京大学出版会。
- (16) 伊藤正男（1998）脳と心を考える。紀伊国屋出版。
- (17) 石黒節子（1989）イメージコミュニケーションとしての舞踊。三一書房。
- (18) 石井 漢（1933）舞踊芸術。玉川学園出版部。
- (19) 神野 寛（1961）現代舞踊の美学。中日本出版。
- (20) 観世寿夫（1981）観世寿夫著作集2・仮面の演技。平凡社。
- (21) 河合大介（2005）ニーチェにおける〈幻視〉の概念—芸術経験における視覚と身体—。美学56（3）：1—14。
- (22) 木田 元（1986）「超越と想像」新岩波講座哲学12・文化のダイナミクス。岩波書店。pp.183—184。
- (23) 小林信次（1963）舞踊美学。逍遥書院。

- (24) 小寺融吉 (1974) 舞踊の美学的研究. 国書刊行会.
- (25) 金城光子 (1988) 舞踊の美への視点. 九州大学出版局.
- (26) 邦 正美 (1973) 舞踊の美学. 富山房.
- (27) 松本千代江 (1957) 舞踊美の探究. 大修館書店.
- (28) 三木成夫 (2004) 内臓の働きと子どものこころ. 築地出版.
- (29) 茂木健一郎 (2004) 心を生み出す脳のシステム—この「私」というミステリー. NHKブックス.
- (30) 茂木健一郎 (2005) 脳と創造性「この私」というクオリア. PHP研究所.
- (31) 茂木健一郎 (2005) 脳と仮想. 新潮社.
- (32) 森樹三郎 (1998) 人類の知的遺産5 老子・荘子. 講談社. p.36.
- (33) 中村雄二郎 (1991) かたちのオデッセイ. 岩波書店.
- (34) 中村雄二郎 (1997) 哲学の現在—生きることと考えること—. 岩波新書2. 岩波書店. p.68.
- (35) 中 具夫 (2005) 美とは何か—近代文明がもたらした美と人類の危機. 郁朋社. p.269.
- (36) 西田幾多郎 (1927) 働くものから見るものへ. 西田幾多郎全集4 表現作用. 岩波書店. p.169.
- (37) ロイス, A. P.: 石黒節子訳 (1989) 感覚器官と舞踊の享受. イメージコミュニケーションとしての舞踊. 三一書房. p.156.
- (38) リチャード, L. G.: 近藤倫明・中澤幸夫・三浦佳世訳 (2004) 脳と視覚. ブレーン出版.
- (39) ルドゥー, J.: 松本元・川村光毅訳 (2005) エモーションナルブレイン—情動の脳科学. 東京大学出版会.
- (40) 阪田真己子・原田純子・徳家雅子 (2005) 舞踊を観る視点に関する研究. 日本体育学会要綱集. p.384.
- (41) 澤口俊之 (2002) 「私」は脳のどこにいるのか. 筑摩書房.
- (42) ショーペンハウアー, A.: 西尾幹二訳 (1975) 世界の名著10: 意志と表象の世界. 中央公論社. p.264.
- (43) 竹内敏雄 (1979) 美学総論. 弘文堂. p.226.
- (44) 塚本芳久 (2004) : 運動の生物学 (3) 意識へと向かう臨床のビジョン. 共同医学書出版社.
- (45) 渡邊二郎 (1998) 芸術の哲学. 筑摩書房.
- (46) ウイリアム, B.: 西田美緒子訳 (2005) 音楽する脳. 角川書店.
- (47) 湯浅泰雄 (1977) 身体—東洋的心身論の試み. 創文社.
- (48) 世阿弥: 表章・加藤周一編 (1974) 花鏡: 日本思想体系24・世阿弥・禪竹所収. 岩波書店.
- (49) 世阿弥: 表章・加藤周一編 (1974) 九位: 日本思想体系24・世阿弥・禪竹所収. 岩波書店.
- (50) 世阿弥: 表章・加藤周一編 (1974) 六儀: 日本思想体系24・世阿弥・禪竹所収. 岩波書店.
- (51) 世阿弥: 表章・加藤周一編 (1974) 至花道: 日本思想体系24・世阿弥・禪竹所収. 岩波書店.
- (52) ゼキ, S. 河内十郎訳 (2005) 脳は美をいかに感じるか. 日本経済新聞社.