

# 型稽古の身体論

——「だんだん型」の「気付き」をめぐる——

鑄物美佳

## 1 はじめに…本論文の目的と背景

本論文では、型稽古における「気づき」の瞬間の分析を行い、その前後に生じる身体と自己意識のあり方について考察することを目的としている。その結果、稽古においては、身体の主体性は、その物理性と他者性との関係において、物化されない仕方と同時に経験され、必要とあらば自由に動ける能力 (disposition) を形成しうることを示す。身体の構えに注目することで、理論に偏ることなく、具体的身体のあり方に根ざして考察を行うことを目指す。

なぜこの主題か。エピソードから始めることをお許しいただきたい。

二〇一五年一月、同志社大学で私は博士論文の口頭諮問を受けた。主査は庭田茂吉先生、副査に林克樹先生と宮庄哲夫先生。その論文で、私はメーヌ・ド・ピラン哲学の延長線上に西田哲学を位置付けた。ピラン哲学における意志的運動を、ピランが意図したように、〈私〉が〈私〉であることを直接無媒介的に知る瞬間としてだけでなく、西田にも依って、歴史的世界の中でのものを作る行為としても読むべきであることを示した (Cf.: 鑄物 2018)。その諮問の

とき、庭田先生はこう指摘された。西田哲学には〈私〉が〈私〉になることの失敗の可能性があるように思えるが、ビラン哲学にもそれはあるのか、と。少なくともビランの日記には、〈私〉が〈私〉になりきれない失敗は多く描かれているが、けれどもそれはビラン哲学に回収されているのだろうか。

たしかにビラン哲学には、*duplex in humanitate, simplex in vitalitate* を下敷きにしていただけあって<sup>(1)</sup>、情感的生から反省的生（〈私〉が〈私〉になる）が生成するさまは描かれている。あるいは運動において、自らの意志で自らの身体を動かすことで、〈私〉が〈私〉として直接無媒介的に把握され、人格性が誕生することも描かれている。しかしそのように〈私〉を〈私〉として把握しようとしてもできないときについては、ビランはどう考えていたのだろうか。もちろん、そのような失敗においても起源的には人格としての〈私〉があり、それが受動的経験に覆われているだけだと考えるのが妥当だろう。しかしそれはどういう構造をしているのかの説明であり、失敗するとはどういうことかではない。

ところでそのとき、〈私〉が〈私〉になることの失敗と成功について私が考えていたのは、一方では木村敏やブランケンブルクのいうような「自明性の喪失」であり（ブランケンブルク 1978、木村 2005、ほか）、他方ではダンスなどに見られる生き生きとした自明性の確立発見であった。しかし、庭田先生からいただいた宿題を持ち帰って思うのは、そのような明らかな失敗も明らかな成功もかなり稀なことである。ふだんの私たちはそのあいだの無限のニュアンスを生きている。〈私〉が〈私〉であるとか〈私〉になれないとか、いずれも明瞭に感じられなくても、私たちは私たちの身体をさまざまに生きている。しかも、鈴木大拙のいう「無心」（鈴木 1939）や井筒俊彦のいう *supra-consciousness* (Izutsu 2008, 90.) などという達人の境地も併せて考えれば、〈私〉が〈私〉であるとわかる「意識発展の極致」（西田 1979, 366.）も一筋縄ではいかなないことが窺える。自己の自明性と身体の関係には、一般的に

論じると見落とされてしまう多様性がある。一見何もないように見える無色透明の光は、実はすべての色を含んでいる。諮問の日以来、どうも私はこの無色の混沌ともいふべき多様性を見つめる作業をしているのかもしれない。

今回の論文も、その一環である。私たちは身体をどう生き、身体とどう生きるのか、またそれは自己意識とどう関わるか。その一端を明らかにするために、型稽古における気づきの瞬間について考察したい。

なぜ型稽古か。型稽古とは、同じ動きを反復しながら、ある身体技術（わざ）を身につける学びの方法である。日本の武芸に見られるが、他の文化圏にも類似するものは見受けられるだろう（例えば太極拳の套路）<sup>(2)</sup>。反復することで動きが身体に蓄積されることを期待しつつ、ときにはその動きに意識的に働きかけることで、わざの精度向上を図る。したがってここには身体運動の質の問題があり、それと密接に関わる習慣の積極的利用がある（自己意識と身体について考えるとき、習慣についての考察を避けて通れないことは、博士論文でも述べた）。加えて、型稽古は身体運動にとどまらず、自己意識とも関わる事象である。源了圓が紹介するように、それは単なる身体技術のみならず精神的錬磨も含む（源 1989）。またこの点に関して付け加えなければならないのは、梅若猶彦や横山太郎が指摘するように、その精神性は、技術さえ練習していれば勝手にあとからついてくるものではない点である（梅若 2003、横山 2005）。身体的な反復練習をしながら、そして身体運動に根付きながらも（したがって神秘ではない）、同時にそれを超えた形而上的な働きも必要とする<sup>(3)</sup>。その目指す境地は、無心である。無心とは、伯牙の琴馴らしについて井筒俊彦が述べている言葉を借りれば、無意識 unconscious ではない。「むしろ、彼の意識は自己啓示の極限にある。彼の精神の美的緊張感が彼の存在全体をあまりに力強く駆け巡るので、彼は彼が演奏している音楽そのものになっている。逆説的に聞こえるかもしれないが、彼は音楽と一体化した自分自身にあまりに十全に意識的であるがゆえに、この世の通常の意味で言われる演奏するという行為については意識的ではないのである」（Izutsu 2008, 90）。井筒は「

の意識の状態を *supra-consciousness* と呼んだ。以上のことを踏まえれば、型稽古においては、素人のレベルから無心の達人のレベルに至るまで、身体および自己意識が変遷してゆく過程があると思われる。この過程を考察対象とすることで、身体的存在としての、明らかな成功でも失敗でもない、私たちの無限のありかたの一端を明らかにできるにちがいない。

なかでも、今回は「気づき」の瞬間に焦点を当てる。技術習得の哲学的研究は、主に英語圏の現象学研究が近年盛んである。のちに詳しく見るが、いずれもメルロー・ポンティの「身体図式」を発展させる形で、熟達者の身体感覚 (Dreyfus 2002.) やそこに至るまでの試行錯誤 (Legrand and Ravn 2009, Ravn and Christensen 2013.) が哲学の言語で記述されてきた。たしかに稽古においては、無反省に動きを反復することは推奨されていない。むしろ稽古者は自身自身に問いかけ、今の身のこなしを絶えずよりよきものにしようと工夫することが望まれる。それは奥井とともにメルロー・ポンティに従って言えば、絶えず「自」の身体と世界との関係を更新してゆくことであろう (奥井 2017)。ならばその更新のきっかけは何だろうか。今までの動きの何にどう不満を見出すのか、あるいはどうやって新しい動きが見出されるのか。身体と世界の関係の更新のきっかけを「気づき」の瞬間と位置付け、その前後に生じる身体感覚を明らかにすること、これが本論文の目的である。そこには明らかな成功にも明らかな失敗にも回収されえない身体の豊かなあり方が見出されるはずである。

考察の手順は、次の通りである。まずはインタビュアーを分析し、「気づき」の瞬間についての言説をもとに、考察を行う。「気づき」は、「劇的型」と「だんだん型」の二種類に大別できることが示されるだろう (2)。本論ではとりわけ「だんだん型」に注目する。哲学の議論に位置付けるために現象学研究を参照したあと (3)、ふたたび型稽古についてインタビュアー内容をもとにその方法論、とりわけ身体の構えについて考察する (4)。そこに含まれる他

者性を確認し（5）、最後に身体の主体性は、物理性と他者性との関係において、物化されない仕方と同時に経験され、必要とあらば自由に動ける能力を形成しうることを明らかにする（6）。

## 2 「劇的型」と「だんだん型」の「気づき」

この節では、インタビュー分析の結果を述べる。著者は、二〇一九年九月から二〇二〇年八月にかけて、博報財団の助成を得て国際日本文化研究センターに滞在し、型稽古を行う人たちにインタビューを行った。ご協力いただいたのは、能楽師五名、武術家七名の方たちである。このインタビューの中から「気づき」に関する言説を以下に取り出す<sup>(4)</sup>。

「気づき」の瞬間は二種類に大別することが可能である。便宜のために、「劇的型」と「だんだん型」と名付けよう。「劇的型」は、気づいた瞬間に目の前がひらけたような感じが語られる。それに対し「だんだん型」は、ひっそりとやってくる気づきである。無論、一人のひとが両方を経験することも多々あり、どちらがよりよいということはない。以下で、それぞれの例を挙げながら特徴をまとめる。

まず、「劇的型」の例。柳生新陰流の稽古を積まれている永田鎮也さんは、二十一世宗家に言われた「四方正面」という言葉の解釈に悩んでいた。「四方正面」とは、わざを繰り返すときに四方から見て隙がないということである。しかしそれを四方に敵がいると解釈すれば「四面楚歌」につながる。四方に敵がいるなら、自分は一步も踏み出せない。ある方向に一步踏み出したと勝手に別の方向から打たれてしまうからだ。しかし、ある日、厳島神社の裏山に登ったときに、謎がとけたと言う。「あっと気づいたんです。ああ、今まで全部自分が主語だから、四方正面とか四面

楚歌とか、自分で正面を作ろうとしていた。でもそんなことをしなくても絶景の頂上に立つたら、場のほうが正面を向いている。(…) 主語が自分から離れるってことです。」自分から動こうとすると、状況を変える責任を自分がすべて負わなければならない、しかし場そのものの動きが感じられれば(「主語から自分が離れる」)、川の流れのなかで魚が自然に泳ぐように、場のはたらきのなかに自分の動きを置くことができる。自分が主語になることで生じるこわばりが、場に動かされることによって解消されること、また結果的にそれがもつとも状況に適った動きであることに気づいた、ということであろう。

別の例。合気道の竹田明敬さんは、師の阿部醒石先生に「相手に負けない(ように)」と教わり、長い間ああそうかと思っていなかった。ある日、先生のご自宅での雑談中に「負けないんやで、勝たないんでええんやで」とさらに念を押して言われた。そのとき、それまで「負けない」を「勝つ」と解釈していた間違いに気づき、急にやりやすさを感じたと言う。この場合もおそらく、内容としては、勝とうと思うときに生じるこわばりを解消することになったと考えられる。

二つの例に見られるように、「劇的型」の特徴は、「四方正面」なり「負けない」なり、言葉が重要な役割を果たしている。論理的整合性を求めれば、「四方正面」とは「四面楚歌」であり、「負けない」とは「勝つこと」であろう。しかしそこには落とし穴がある。山に登ったとき、先生のご自宅で念を押されたとき、いつもの稽古とは異なる文脈で、別の意味が爽風のようにすっと入ってくる。それは感性的了承である。新たな理解がすんなり受け入れられるのは、ロゴス的理解がパトスによって提示された新たな内容と結びついたからと考えることができる。その結果、わりとはつきりとしたかたちで「気づき」の瞬間が訪れる(「あっと気づいた」「急にやりやすくなった」)。

次に「だんだん型」の例を見よう。柳生新陰流第二十二世宗家柳生耕一さんは、先代宗家との最後の稽古で打たれ

たことについて考え続けていた。けれどもその後稽古を重ね、講道をするうちに「自分の中で深く深く繰り返されていく中で、そういうことだなと」、すなわち心の問題であることに気づいた。その内容は「そのものずばりを言葉では表現できない」が、相手にさあどうぞ斬ってくださいと思えるような平常心がなければ、逆説的にも、うまくいかないということ。相手を懐いて制す態度が、心身ともに必要である。それは「教科書に書いてあってその通りにやればできるような問題ではない」。わざを足し算して出来上がる全体ではなく、日々の稽古や講道の中で少しずつ形成されてゆく心の持ちようであった。

観世流能楽師の九世観世鍔之丞さんは、能における成功や失敗は、演者にとつてわかりやすいものではないと言う。能の舞は型（動きの順序）が決まっているが、演者は型にはまるのを避けるために、工夫をする（どう動くか）。とはいえ、鍔之丞さん曰く、それは「巧んでも、狙い通りにはなかなかならない、嘘つきな自分でしかない」ことも多い。まずは共演者との関係。共演者のなかに割り込まず、「手足をもがれているような感じ」「人格を否定されているみたいな感じ」が語られる。それでも「否定されても存在する自分に正直に出会えるぐらい集中していく」ことで、「自分を素直にさらけ出せる」ことがある<sup>5)</sup>。その結果、型を工夫しても、どのあたりが自分のオリジナルであるかは細かく考えられないという。さらには、観客による承認。舞台がどのように観客の目に映るかは、演者にはすぐにはわからない。そもそも観客も集中していなければその心に通じない。したがって、とにかく稽古を重ねることによる型の微妙な刷新が、作為を感じさせないほどに半ば無意識的に行われ、なおかつ集中して見てくれる観客の心に届がることに至れば、舞台を見た観客からのちに「あれはいいかもしれない」などと言われ、どうも成功したらしいということがわかる。「細かく公式みたいに当てはまるシステムではないんです。つかみどころのないような、だからこそ厭なんですけど、まただからこそ面白いんですよ」。

もう一例。喜多流能楽師の友枝雄人さん。喜多流の稽古では、役の心情については全く触れられず（むしろ稽古場でそういう工夫をすることは戒められる）、ひたすら型の美しさ、様式美が追求されるという。しかしその様式美は、単なる客観的に見た美しさではない。力を抜かない、「気のかかった」美しさである。いわば中身の無い美しさではなく、中身を伴った美しさを目指す稽古において、友枝さんは自分の身体の整合的な動かし方を探る。そして「僕このやり方嫌だ、このやり方好きじゃないな、こういうんじゃないなあ…っていう感じ」が続き、「色々やっているときに、ああ…これ、は…いいかも（小声）」と思うことができる。「自分の中の体の構えの扱い方と、内面みたいなののが全部納得したとき」、このやり方でやろうと思えると言う。

以上の例に見られるように、「だんだん型」においては、「劇的型」と違って言葉はほとんど役割を果たしておらず（言葉では表現できない）、もっぱら身体知の蓄積に依っている。また「○○すれば××になる」という公式のように表現できない、稽古する一人ひとりによって異なる感覚の模索である（「つかみどころのない」）。その本人の感覚というのも即座にわかるほど明瞭なものではない。このタイプの「気づき」は劇的に訪れるものではなく、気づけばそこにあつたという回顧的な形をとり、ひっそりと訪れる（「これ、は…いいかも」）。

本論では、「気づき」における身体の果す役割を考察することを目的としているため、以下ではとくに「だんだん型」に絞って考察をすすめていく<sup>6)</sup>。

### 3 現象学研究における主観的身体

問題となっているのは、身体を内側から主観的（主体的）<sup>7)</sup>に、表象以前のレベルで生きる仕方である。その性質



上、ここで現象学研究を参照し、現象学がどのように表象以前の主観的（主体的）身体を描いてきたかを確認したい。

考察の出発点はメルロー・ポンティである。よく知られているように、メルロー・ポンティは『知覚の現象学』で、人間は世界に深く根付いていること、またその根っこには〈私〉の身体があることを明らかにした（Merleau-Ponty 1945）。彼は次のように指摘する。〈私〉の身体は、〈私〉にとつて、外的物体や他人の身体とは違う現れ方をする。すなわち〈私〉はそれを表象的に思い描く以前に、内側から不可分なたちで把握している。その主観的に生きられた身体空間は捉えにくく、それに意識を向けようとするとき、頭で理解可能な客観的空間に化けてしまう。〈私〉しか感じるこのできない〈私〉の身体の現れ。このような表象以前の主観的身体の経験は、「身体図式」(schéma corporel) と呼ばれる。さらにそれは、現れるだけではない。〈私〉の身体には、〈私〉の身体がこの世界において今までのような経験をしたかが含まれており、その世界と身体の関係史から導き出されるこれからのようなことができるが、運動可能性 *mouabilité* において「私はできる」(je peux) というかたちで身体に織り込まれている。メルロー・ポンティはこの「私はできる」を起源的志向性として位置付けた。

われわれの問題に引きつけて言えば、稽古をする者にとつて、世界におけるその身体の経験は、稽古を重ねるうちに上書きされ続け、「私はできる」の微妙な修正がなされている、と解することができる。また重要なのは、それが表象以前の主観的経験であるということである。明瞭なたちあるものとして思い描くことはできないが、内側から不可分な仕方では握られる身体経験である。「だんだん型」の気づきに見られた言葉にできない感覚において、このような身体経験は多くの役割を果たしているように思われる。

さらに進んで、この身体図式の精確化を追う。メルロー・ポンティ哲学をスキル習得の文脈で読もうとした一人に、

ヒューバート・ドレイファスがいる (Dreyfus 2002)。<sup>①</sup>ドレイファスは、チェスや運転のスキル習得に沿って、脳内で表象を介さない知が生成されるさまを描写した。以下に見よう。<sup>②</sup>新参者。新参者はスキルを、状況全体の流れの中ではなく部分に分解して理解し、実行する。大抵の場合、ルールを確認しながら行うので、その動きは遅い。<sup>③</sup>上達した初心者。状況に依らない客観的に定義された要点 *features* に加え、新たに状況の様相 *aspects* をも参照するようになる。状況をパターン化することを覚える。<sup>④</sup>有能な人。ひとつひとつの動きではなく、ある計画を細かく区切ったり、見立てを選ぶことを学ぶようになる。教える側も、もはや手取り足取り教えることは不可能であり、学習者は選択の責任を自分で引き受け、その結果に一喜一憂する。<sup>⑤</sup>熟練者。スキルの理論は、成功と失敗の経験を経て、やがて直感的な状況の識別に取って代わられる。学習者は何をすべきが見えるので、選択することが少なくなる。<sup>⑥</sup>エキスパート。何をすべきかだけでなく、どうなすべきかも見える。判断は速く、ほぼ直感に依る。他の選択肢の分析や比較はほとんどない。以上のことから、ドレイファスは、スキル習得と世界の識別の相関関係を指摘する。スキルが身に付くにつれて、状況の細かな識別が可能になる。加えて、いわゆるフローで動く達人の場合、本人はその動きを止めなければ止められるという意味でそれをコントロールしていること、運動は、その場の状況と自分とが成すゲシュタルトによって引き起こされること(目的は表象されることを要しない)、が述べられる。

ドレイファスの指摘はなるほどのもつともであるように思われる。スキルが習得されるにつれ、はつきりと意識されるものは少なくなり、何をどうなすべきかは大局で判断されるようになる。そしてその大局は、素人が雑に把握するものとは違い、エキスパートにおいてはいちいち表象されない細かな識別を含んだ大局である。しかし、状況の識別が細分化されていくとは、スキル習得の一面に過ぎないのではないか。その識別の細分化はなぜ経験を積むことで可能になるのか。習得の過程における学習者の主体性について、ドレイファスの関心は向けられていないように思われ

る。

スキルを習得する者の主体性の観点に立つて身体経験を論じたのは、ルグランやラヴンである (Legrand 2006, Legrand and Ravn 2009, Ravn and Christensen 2013, Ravn 2017)。まずルグランは、精神的自己が身体に「入れられた」結果としての「肉体化された自己」(embodied self)ではなく、身体の一部として存在する「身体的自己」(bodily self)の考察の重要性を述べ、それは前反省的な感覚運動体系であることを指摘した (Legrand 2006)。さらにラヴンとの研究においてはダンサーに取材し、その身体的自己がもつ意識(身体的意識 bodily consciousness)についての考察を深めた。この二〇〇九年の論文が提示するのは、この世界に客体として存在する私の身体(身体の物質性)と、意識的経験の主体として存在する私の身体(身体の主体性)は、両方同時に経験されうるということである。この論文を詳しくみよう。

まず、問いの背景を見てみよう。手始めに、ルグランとラヴンは、それまで現象学が描いてきた身体意識を整理する。出発点には、メルロー・ポンティと共にギャラガーが描いたように、身体の二つの様相がある。一方では身体の前ノエマ的な構造があり、その構造による知覚の条件付けは経験にとつて隠されている。他方では身体に意識が向けられるとき、世界の中にあるほかの物体と同じように対象として現れる身体がある。ドレイファスの描くスキル習得の過程も、この二つのあいだに位置付けられる。それは対象として捉えられていた動きが非表象的になってゆく移行であった。この二つに加えてギャラガーは、両者のあいだに前反省的な身体的意識を見据える (Gallagher 2005)。<sup>⑧</sup>すなわち、たとえば手を動かす前にそれがどこにあるのかを知っているような、前反省的な身体的意識。意識の余白において身体についてほんやり把握している状態、それがさまざまな振る舞いを可能にする。この場合、身体は完全に隠されているわけではなく、また物体のように扱われているわけでもない。その意味で先に見た二つの側面のいず

れにも回収されない。ルグランによれば身体を「物化しない (non-reifying)」経験である。しかしこの場合においても、身体が意識の対象になれば、それは客体として扱われ、私の身体が本来持っているはずの主観性は失われる。しかし本当にそうだろうか。

この文脈においてルグランとラヴンは、〈私〉の身体は、意識の対象になっても、そのことはすぐに身体の主体性を失うことを意味するものではないことを明らかにした。彼女らは、バレエ、コンテンポラリーダンス、舞踏のダンサーたちの身体経験を追うことで次のことを明らかに出す。すなわちダンサーたちは自らの身体を動かすとき、身体に意識を向ける (身体を聞く) が、それを単なる物体のように扱わない (物化しない, non-reifying) ことで、動かす主体であると同時に知覚する主体でもあり続けるということである。身体を動かす、且つ聞く<sup>(9)</sup>。この経験のかたちが、取材されたすべてのジャンルのダンスにおいて、運動生成の源となることが示される。

ルグランとラヴンのこの研究は、すでに習得されたスキルに基づいて状況を見る意識ではなく、まさに運動が生成するその瞬間に動いている本人がどのように主体性を経験しているのかを描いている点で、非常に興味深い。主観性 (主体性) と客観性 (客体性) のどちらか一方を選択するように迫ることへの批判でもある。われわれはわれわれの身体を、その物理性および主体性において、同時に経験することができる。この点において、彼女らの結論が、メーヌ・ド・ピランの意志的運動にかぎりなく近づくのは示唆的である。自分の身体を動かす、かつ動かされていることを感じる、ピランはこの二つを意志的運動において即時的に把握される因果関係と考えたのだ<sup>(10)</sup>。

しかし、われわれが本論で追っている「だんだん型」の「気づき」は、ルグランとラヴンの描くように主体性が明らかに経験されているわけではない。また身体の主体的・物理的経験のみを主な源として運動が作り出されるのでもない。むしろ、気づいたら出来上がっていた運動と、ひっそりと訪れる納得によるのであった。ドレイファスの描くよ

うに、次第に自然発生的に生じ、流れるようになっていく動きの滑らかさと、ルグランとラヴンの指摘するような身体を物化しない主体的経験の、いわば狭間に生じるのではないだろうか。

#### 4 型稽古の方法論…構え

ここで、型稽古の方法論を、身体の構えを中心に確認しておきたい。型稽古とは、同じ動きを反復しながら、ある身体技術（わざ）を身につけることである。そして「だんだん型」の気づきは身体知の蓄積に依る以上、型が身につけているかどうかが重要なポイントになる。もちろん能楽と武道の型には共通点もあれば相違点もあるが、ここでは共通点に絞って考察する。

型が身につくとはどういうことか。型を身につけることは、ある身体技術（わざ）を成功させることができるようになることである<sup>(4)</sup>、と言ってしまふことは乱暴だろう。というのも、そこで目指されているわざは、成功と失敗に簡単に二分できるものではないからである。たしかにクラシックバレエの32回転のような超絶技巧なら、軸がぶれずに回り続ける、同じ高さに足を上げ続ける、音楽に合っているなどの条件がクリアできれば、ひとまず成功と言えるだろう。それに対して、たとえば能の型は動き自体はシンプルであるため、見た目を真似するだけならそれほど困難なことではない。ただその単純な動きにどれほどの意味と緊張感を持たせるかが大切であり、したがって稽古はわざを成功させることを目的とするよりも、わざを深める、磨くことを目的としていると言える（また、その結果、シンプルに見えていた動きが実は複雑であることが知られる）。一見して勝ち負けのわかりやすい剣術においてもことは同じである。そもそも型稽古であるのだから、どちらが勝つかは始める前から決まっている。その意味では、形の

うえでの成功は約束されている。しかし柳生新陰流では勝つ方を打太刀、負ける方を打太刀と言うが、使太刀は打太刀に勝たせてもらっているような勝ち方ではいけない。大切なのは、どう勝つか。結局、型稽古では動きの形が決まっているため、「何を」よりも「どのように」が重要になる。そしてその「どのように」には無限の色合いがあるので、それを探ること、その結果わざが深まり磨かれることが、型稽古の目的であると言えるだろう。

では、そのわざが深められる過程において、稽古する者の主体性はどのように経験されるのか。奇妙なことに、インタビューによれば、能楽においても武道においても、こう表現したいとか勝りたいと思いつながら稽古をすることは、大体において戒められていた。徹底していたのは宝蔵院流槍術第二十一世宗家の一箭順三さん。いわく、「稽古中に何かを作りだしたらいかん。人によつては、本当ならこうしたほうがもつと効果的と思うかもしれないが、それをするとなんか新しいわざを作り出してしまうことになる。僕らの目的は、習ったことをそのまま自分に染み込ませて、それを後輩に伝えていくこと」。型稽古の規律性を物語っているといえよう。

しかしながらそれは「型にはまる」ことには至らない。もし単に「型にはまった」動きをなぞらえるだけなら、宝蔵院流はここまで人を惹きつける流派として現代まで存続していないだろう。他の分野流派についても同じである。型稽古をする武芸が毎年多くの入門者を迎え、研鑽を積み続ける人がいるということは、それが単なる動きの真似以上の何かであることを暗に物語っている<sup>10)</sup>。「型にはまる」ことが無反省に同じ動きを再生産することであるなら、ルグランとラウンの言う主体性経験に沿っていえば、身体を動かすことは残っているかもしれないが身体を聞くことはほとんどない状態であろう。たしかに型稽古には、そのような惰性に陥る危険性もある<sup>11)</sup>。けれども稽古する者が長期的に目指しているのは、それ以上のことである。

では改めて、何が目指されるのか。インタビューでは、「染み込む」「馴染む」、その結果「自然に出る」といった

表現が多くの人から聞かれた。観世流能楽師の青木道喜さんは言う。「考えてやるとあんまり良くない。力を抜けば抜くほど気は出ていくような気がしています。理想は、能動とも受動とも取れないような状態に自分を置きたい。」逆説的に聞こえるが、いちいちの動きを創意工夫して能動的に動くことを避けることで理想的な動きが形成されてゆくこと、またその理想は「気が出ていく」「能動とも受動とも取れない状態」であることが述べられている。「能動とも受動とも取れない」とは、自分で動こう（能動）とした結果動くのではなく、もちろん強制されて動く（受動）でもない、動きが自然発生的に生じることが理想とされている。柳生新陰流の稽古を積む野村明徳さんの言葉を借りれば、大切なことは「勝つかどうかではなくて、活はたらきが出るかどうか」。活はたらきとは、柳生新陰流において大切にされる生命の働きのようなものであり、形（フォーム）を可能にするその源のエネルギーのことである。「気が出る」「活はたらきが出る」、いずれも能動的に「出す」（他動詞）のではない、自然発生的に「出る」（自動詞）ことを目指す。

もちろんいずれの場合においても基礎稽古がなされた上での自然発生的であることは言うまでもない。しかし稽古において積極的に主体性が現れることは戒められるにもかかわらず、なぜそのような稽古の積み重ねが、自然発生的な動きへと繋がっていくのか。この問いには、単に習慣が形成されるとか、身体感覚を身につけた結果であると言っただけでは十分ではない。具体的な身体の使い方を考えなければならない。注目したいのは、構えである。すでに別の箇所でも明らかにしたように（Imono 2020 b）、柳生新陰流の稽古では、身体を内的に感じる感覚（自己受容感覚 proprioception）とその都度の外的状況を識別する目は、初心者段階から同時に求められている。動きを覚えてから見るのでも、見ることができてから動くのでもない。自己受容感覚と状況識別能力の研磨は、動きのなかで正しい構えをとりつづけることを習得する過程の中に織り込まれている。

構えには二つの次元が含まれている。まずは、物理的にどのように立つか。新陰流では腹と背のあいだ、丹田の辺

りを「腹背」と呼び、そこを中心に動くことをまず学ぶ。稽古をする者は、型の動きを反復しながら、姿勢を保つことを意識しなければならない。けれどもそこで自己受容感覚だけに集中するのではない。目の前にいる相手も含めた状況も見続けなければならない。動きながら姿勢を保つこと、それによって、そこからあらゆる動きが発し、またそこに戻る基点を作っていく。身体の内側と外側が共に考慮された結果、構え（立ち方）を保つことができるようになる<sup>(4)</sup>。この稽古方法の利点は、動くことや感じることのどちらか一方に意識を向けすぎないことにある。とくに勝ちたい打ちたいと思ってしまうと、必要な力みが生じて前傾になりがちである。構えの習得を最大の関心事にすることで、そこに内外の感覚が織り込まれる。そして、同じ運動を何度もすることで、徐々に、腹背から動くことができるようになる。それはすなわち状況を見る目が養われ、自己受容感覚が研ぎ澄まされることである。もちろんあらゆる身体運動に見られるように反復によって動きは次第に滑らかになるが、新陰流の稽古の場合には、滑らかになることのように以上のことが含まれている。

ところで、習慣とは単なる状態ではなく *disposition* である、とラヴェツソンは書いた (Ravaisson 1999, 106)。フランス語の *disposition* には配列や措置という意味のほかに、必要とあらばそれを成すことのできる能力という意味がある。ここに構えの二つ目の次元がある。構えは、きわめて具体的な身体の使用方の問題であると同時に、そこにおいて *disposition* を形成する限りにおいて、その分野における動き方の原理をも含むものである。稽古を長年重ねた達人は、もはや正しく構えようとさえ意識していないかもしれない。それでもそこには、構えを身体に叩き込んだ結果としての *disposition* がしっかりと存在しており、それを無意識にでも利用することで、自由に動きながら原理にかかった仕方で動くことが可能になっている<sup>(5)</sup>。稽古を重ねた結果の構えは、物理的であると同時に、原理的な構えであるという二重の意味で、あらゆる動きがそこから発し、またそこに戻る今現在の身体のある方である<sup>(6)</sup>。そこ



には、内と外、過去と未来が集約されている。また自由自在に対処できる平常心の獲得にもつながる<sup>10</sup>。このことは柳生新陰流に限らない。基礎的な構え（能楽では「カマエ」）を徹底的に身体に叩き込むことの重要性また厳しさは、インタビュアーにご協力いただいたほすべての方から聞かれた。

この構えの学びが、稽古において何かを成し遂げたいというあからさまなねらいを持つことなく、自然発生性を身につけることを可能にする。

## 5 構えの中の他者性

最後に、構えに含まれる他者性の問題を指摘しておきたい。すでに見た部分からも明らかのように、構えの形成および維持は、他者の存在を内に含んでいる。剣術の場合、参照項が、①自分の身体の自己受容感覚、②相手との間に及んでいた。メーヌ・ド・ピランふう<sup>11</sup>に考えれば、①は私の意志が出会う最初の私以外のもの（私の身体）によって、②は外的事物（私以外の存在）によってもたらされる。ルグランとラヴンの身体を動かし且つ聞く経験においては、その聞く対象はもっぱら①であったが、型稽古においては②も聞く対象になっている点が重要である。この意味では、ドレイファスの指摘したゲシュタルトによって引き起こされる運動に一致する。

能楽の場合も基本構造は同じである。その場合、②は共演者、曲、観客などに当たる。鍔之丞さんが語っていた、共演者のなかに割り込めず、「人格を否定されているみたいな感じ」、あるいは仕方なしに「お付き合いでやってもらっている感じ」は、自分でよしと思つて準備してきたことが共演者との関係においてうまく働かず、演じ手の意図が、内と外とのバランスを崩してしまつている場合であると考えられる。一方「否定されても存在する自分に正直に

出会えるぐらい集中していく」ことは、意識の向かう先が、個体としての動き方から相手の存在をも内に含む、構えへと徹底的にシフトされ、恣意性に邪魔されずに自分自身を位置づけることができ、その結果自然発生性が発露する場合と理解できる。能楽には通し稽古がない。出演者全員が集まるのは本番の一回のみ。相手のやりやすいように譲って演じるのでもなければ、全員がそれぞれ個人のやりたいように相手を無視して演じるのでもない。他の共演者のしていることを意識の余白で感じながら（相手の存在をも内に含むやり方で）自分の構えを保ち、自然発生性を発露させる。木村敏なら、メタノエシス的な間主観性の形成と言う事態であろう（木村 1988）<sup>(18)</sup>。

また、能楽における②の他者性としては、広くは曲の趣も含まれる。同じ動きでも「野宮」か「井筒」かで異なるという指摘があるように<sup>(19)</sup>、曲の持つ雰囲気、季節などと①の自己受容感覚の折り合いの結果、演者なりのその曲の構えを形成・維持することが、自然発生的な動きへとつながる。あからさまな創意工夫を経ずに、その曲における構え（disposition）が醸成されゆくことに主眼が置かれる。

能楽における②の他者性で、おそらくもつとも読みにくいのは観客であろう。いい舞台には、観客の参加（集中）が不可欠である。その上で、観客の目と演じ手の身体感覚の均衡が取れた結果の構えが立ち現れなければならない。演じ手の主体性を離れたところから自分自身を見ることを引き受ける「離見の見」であるが<sup>(20)</sup>、その実践の難しさは想像に難くない。その上で、いい舞台かどうかを判断するのは、演じ手であるか、観客であるか。インタビュアではどちらの意見も聞かれたが、この点についてはまだ熟考の必要があり、課題としたい。いずれにせよ、自分の身体だけでなく、他者に聞くという経験が、構え（disposition）の形成に必要な不可欠なファクターであることをここでは指摘しておく。またこの他者性は、意識の余白において把握されるものであり、したがって物化された仕方では経験されるものではないことも、重要なポイントである。

## 6 総合考察

以上のことを踏まえて、あらためて「だんだん型」の「気付き」における身体の役割について考察したい。第4節、第5節で見たことによれば、型の稽古においては、構え、すなわち disposition（必要とあらば自由に動けること）の生成が大切であり、その生成過程には他者性が含まれているのであった。できあがったものとしての構え（disposition）には、第3節で確認したドレイファスの言う、状況の識別を非表象的に含む素早い直感的判断に近いものが認められるが、「気付き」に焦点を当てるわれわれは、どのようにその状態に至るのかを明らかにしなければならぬ。ルグランとラヴンの述べた、身体を動かし且つ聞く経験は、型稽古においては拡張される。聞く対象が、自分の身体にとどまらず、多分に他者性を含むものだからである（斬り合いの相手、共演者、曲、観客など）。繰り返すが、自分の身体を動かせるようになってから他者の存在を動きのうちに取り入れるのではなく、稽古をする者は、稽古のきわめて初期の段階から、自分以外の要素が、自分の動きの生成において積極的役割を果たすものとしてあることを認めるよう求められている。それゆえ、その結果形成された構え（disposition）は、他者との関係において働くものである。

構え（disposition）の形成に他者性が含まれるということは、動きの練習過程において、動かし且つ聞く行為が身体だけに集中するのを許さないということである。稽古する者は、他者性を含む要素にも耳を傾けながら、その中で自分の身体が占める位置を模索する。その際、身体に関する意識も他者性に向けられた意識も、いずれも明瞭に意識されるのではない。かといって意識から隠れた下部構造になるわけでもなく、単なる動きに先行する準備段階にな

るでもない。むしろ意識の前面には出てこないけれども全体的に捉えられており、いわば意識の余白において把握されながら物化されず、身体の構え (disposition) の形成のうちに織り込まれる。その結果、識別の繊細さが増し、研磨されていく。やがて、それが井筒の言う supra-consciousness の境地、すなわち音楽 (自分をとり巻く状況) と一体化した自分自身についてあまりに十全に意識的であるために、演奏する (今自分が行っている動作) については意識していない境地に至るのであろう。

さて、「だんだん型」の「気付き」の特徴のひとつに、回顧的に訪れるというものがあつた。身体がすでにその動きを行なっていて、意識はそれ以後から気づくというものである。これまでの考察を踏まえれば、その理由は次のように考えることができる。すなわち、稽古をする者の意識は自分の身体運動だけに向けられているわけではないので、状況の中で内外のバランスをとりながら稽古を重ねるうちに、必要とあらば状況に応じて動ける構え (disposition) が生じる。それはAという動きをしなければならぬところに何らかの状況変化が生じた結果Bという動きもできる、というような目に見える大きい変化だけに止まらない。状況に応じてAの動きを、それまでに獲得された動きの原理になつた無限の色合いの中で (A, A', A'', A''...) 自然と行うことができる能力である。意識は、構え (disposition) の形成・維持がその第一の関心事であるから、そのような微妙な変化の形成される現場にしばしば立ち会っていない。それゆえ、身体がいわば自由に動いた結果にあとから「ふと」意識的になるのである。

野口体操の野口三千三は、「からだに貞く」ことの重要性を強調した (野口 1977)。「貞く」とは、占うというほどの意味である。「からだ」の持つ他者性を認め、それに委ね、動き方を占う、「からだ」に尋ねる。型稽古の「だんだん型」の「気付き」は、稽古を重ねて構え (disposition) をある程度身につけた状態で、もはや積極的に動作主であることをやめ、身体を動かすのではなく、また動かし且つ聞くのでもなく、身体がもつ自然発生性に身を委ねてそれ

に貞くような態度になったとき、生じる経験であると言える。すでに確認したように、構え (disposition) の形成に含まれる要素は多岐に亘る<sup>(2)</sup>。

型稽古の「だんだん型」の「気付き」における身体の役割と自己意識との関係をまとめると、次のようになる。

① 身体は、構えを形成し、維持する。構えには、物理的な立ち方と動きの原理としての立ち方の二つの次元がある。稽古を積むにつれて、内と外、過去と未来が収斂されたものとして、今の具体的身体の構え (disposition) が現れる。

② 構えが形成される過程において、身体的自己の主体性は、身体の物理性との関係においてみならず、他者性との関係においても、物化しない仕方を経験される。

ところで、「劇的型」とは違って「だんだん型」は気づいたときの衝撃があまりない。これまで見てきたことに基づいて考えれば、その理由は、構え (disposition) の習得が関心事であるがゆえに、気づく (意識的になる) こと自体はそれほど重要ではないからではないだろうか。気づくこと、理解することよりも、できるようになることに主眼があるのではないか。ここに、身体による構え (disposition) 形成と、言葉による理解の根本的な違いがあるように思われるが、この点についての考察は、次回に譲る。

#### 謝辞

インタビューにご協力いただいた方々に深く感謝いたします (分野・流派別・五十音順)。能楽師の青木道喜さん (観世流)、

宇高竜成さん（金剛流）、九世観世鍔之丞さん（観世流）、友枝雄人さん（喜多流）、味方玄さん（観世流）。柳生新陰流のKさん、永田鎮也さん、野村明徳さん、第二十二世宗家柳生耕一さん。天道流のKさん。宝蔵院流槍術の第二十一世宗家一箭順三さん。合気道家の竹田明敬さん。またお名前を挙げるとかえって失礼になりかねない方々については略記させていただきます。皆様、貴重なお時間をいただき、ありがとうございました。

また、国際日本文化研究センター名誉教授、京都精華大学の稲賀繁美先生、成城大学の太谷節子先生、ライプツィヒ大学の小林敏明先生には、インタビュー実現にご尽力いただきました。記して謝します。

なお、本研究は、公益財団法人博報児童教育振興会およびJSPS 科研費（課題番号 21 K 19957）の助成を受けたものです。

注

- (1) ブールハーウエの言葉。「人間性において二重、生命力において一重」 Cf.: Biran 2001, 543.
- (2) もちろん「武芸」と言っても、それぞれの型には共通点もあれば相違点もあるが、ここでは共通点に絞って考察する。また、本論考は、実践をされている方にとっては、至極当たり前のことを言語化しているだけかもしれない。間違いなく、稽古をされている方は、ここで論じていること以上の細かいことが見えている。しかし当たり前かもしれないことを哲学の議論の組上に載せることに本論の意義はある。
- (3) たとえばヘリゲルは弓術の稽古において、「不動の中心」を体得することの重要性を述べている。 Cf.: ヘリゲル 2015. インタビューを行うにあたっては、研究主意や個人情報取扱い方法について説明するなど、倫理的配慮を行った。
- (4) 自分を否定されている感じ、認めてもらえない感じについては、観世鍔之丞 二〇二二にも詳しい。
- (5) とはいえ「劇的型」において身体が役を果たしていないとは思われない。「劇的型」の考察は今後の課題である。
- (7) ここで「主観的」ないし「主體的」とする語はすべて *subjective* (英) の訳語である。文脈によって日本語を使い分けるが、いずれにおいても客観性に還元されない主体の側からのほたらきや見方を指す。その意識に現れる側面を強調するときには「主観的」、運動などの動作主である側面を強調するときには「主體的」とする。
- (8) より正確には、ギャラガーはメルローポンティの「身体図式」のうち *body image* と *body schema* を区別した。
- (9) ラウンのちに、「身体を聞く」経験をゴルファーの練習にも応用し、クリステンセンと考察している。 Cf. Ravn and Christensen 2013.

また、見ること (seeing) と感じる (sensing) としてまためなおして。 Cf. Ravn 2017.

- (10) また、ルグランとラヴンの論文では、シート・ジョーンストンを引きながら身体と世界を分離せずに識別することの可能性が論じられている。メーヌ・ド・ピランにおける意志と有機的抵抗のあいだの、識別可能だが分離不可能な関係を思わせる。分野によっても異なるが、型とわざは、同じ動きを指すこともある。が、強調される意味は同じではない。わざは動きの技術的側面を、型は流れのある連続的側面あるいは教育的側面を強調する傾向にある。
- (11) 考えるのは、ラジオ体操との違い。ラジオ体操はまさに順番の決まった機械的体操であるが、それを〇〇のためという目的抜きで、あるいは各動きそのものを磨くために続ける人は少ないのではないか。また伝達の過程も異なる。ラジオ体操は、ネットなどの動画で順番を確認して行うことができる、いわば動画に教えられることが可能である。しかし型稽古の場合は、動画で順番を見ただけでは教えられない余剰が多くある。
- (12) そして実際には、このような情性にはまる時期が時々あることを語ってくれた人もいた。つねに努力し続けることの難しさは、同じ動きを繰り返す型稽古にはつきまとうのかもしれない。
- (13) のちに見るように、このことは柳生新陰流剣術に限ったことではない。各分野各流派において、それぞれの構えがある。立ち方がまっすぐでない教えもある。いずれにせよ大切なのは、動いている間にバランスを崩さないこと、そうやすやすと崩れない構えを身につけることであるように思われる。
- (14) この無意識を利用するかしないかは人によって意見が分かれた。軽やかさをよしとする人もいれば、緊張感をつねに持続させることをよしとする人もいた。もちろん後者の場合でもつねに身体の手を意識することは不可能であるが、身体の自然発生性に身を委ねる前者に比べるとやはり意識的であるだろう。
- (15) ある程度稽古を積んだ者の目には、達人は立っているだけでわかるといえるが、その立ち姿に練磨された結果の disposition が読み取れるからであろう。また、調子が狂うときは正しい構えに戻れないときであり、稽古する者はさまざまな方法でそれを取り戻そうとする。腹背さえ意識すればあとは手足が自由にうごく経験を、柳生新陰流の K さんは語ってくれた。
- (16) 事実、新陰流の腹背は、姿勢についての教えに限らない。姿勢を学ぼうちに、宇宙と一体となる心を獲得することを目的とする。
- (17) もちろん、構え (disposition) は、すでに生成されたものでありながらも毎回微調整や更新を必要とするものであるから、一度達成されたからといって次も容易に達成されるわけではない。

- (19) 「演じる人間の内面の心が「井筒」という曲、あるいは「野宮」という曲にないまぜられて、それが体のカマエ、足のハコビ、声の調子、声のハリといったものに何らかの働きかけをする、その積み重なりが舞台の感じを醸成してその演者の「井筒」あるいは「野宮」となる」観世寿夫 一九九一。
- (20) 世阿弥が『花鏡』で述べた概念。解釈については西平 二〇〇九などを参照した。
- (21) ここまで他者性を強調してきたが、その人のそれまでの経験が拭い切れずに現れることもあるだろう。その多様性が、名人Aと名人Bの動きの微妙な違いを産み出すのであり、能楽においては、同じ曲を別の演者や別の機会に見る喜びを与えてくれる。

参考文献

- ・フランケンブルク、ヴォルフガング。1978。『自明性の喪失』木村敏、岡本進、島弘嗣訳、みすず書房。
- ・Dreyfus, Hubert. 2002. "Intelligence without representation—Merleau-Ponty's critique of mental representation." in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 1 : 367-383.
- ・Gallagher, Shaun. 2005. *How the body shapes the mind*. Oxford University Press.
- ・ヘリゲル、オイゲン。2015。『日本の弓術』柴田治三郎訳、岩波文庫。
- ・鑄物美佳。2018。『運動する身体の哲学』萌書房。
- ・IMONO, Mika. 2020 a. "Danseur par l'interiorité : approche du mouvement dans la philosophie de Maine de Biran" in 『フランス哲学・思想研究』(25) : 45-55.
- ・Imono, Mika. 2020 b. "The Habituation of Movement, Active Intuition, and Japanese Swordsmanship" in *European Journal of Japanese Philosophy*, 5 : 283-309.
- ・Izutsu, Toshitiko. 2008. *The Structure of Oriental Philosophy : Collected Papers of the Eranos Conference, Vol.1*. Keio University Press.
- ・観世寿夫。1991。『心より心に伝ふる花』白水社。
- ・観世鍬之丞。2012。『能のちから』青草書房。
- ・木村敏。1988。『あゝだ』弘文堂(ちくま学芸文庫。2005.)



- ・木村敏 2005. 『関係としての自己』みすず書房.
- ・Legrand, Dorothee. 2006. "The Bodily Self: The Sensori-Motor Roots of Pre-Reflective Self-Consciousness." in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 5 : 89-118.
- ・Legrand, Dorothee, and Ravn, Susanne. 2009. "Perceiving subjectivity in bodily movement : The case of dancers." in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 8(3) : 389-408.
- ・Maine de Biran. 2001. *Essai sur les fondements de la psychologie*, J. VRIN.
- ・Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*, Gallimard.
- ・源了圓 1989. 『型』創文社.
- ・西田幾多郎 1979. 『西田幾多郎全集 第11巻』岩波書店
- ・西平直 2009. 『世阿弥の稽古哲学』東京大学出版会.
- ・野口三十三 1977. 『野口体操・からだに真く』柏樹社。(春秋社 2016.)
- ・奥井遼 2017. 「学習しつつある身体を記述する—稽古の現象学試論—」 in 『身心変容技法研究 第6号』 98-105. 上智大学ケリーフケア研究所.
- ・Ravaisson, Félix. 1999. *De l'habitude. Métaphysique et Morale*. PUF.
- ・Ravn, Susanne. 2017. "Dancing Practices : Seeing and Sensing the Moving Body." in *Body & Society*, 23(2) : 57-82.
- ・Ravn, Susanne, and Christensen, Mette Krogh. 2013. "Listening to the body? How phenomenological insights can be used to explore a golfer's experience of the physicality of her body." in *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 6(4) : 462-477.
- ・鈴木大拙 1939. 『無心(むしん)』大東出版社。(角川ソノブナ文庫 2019.)
- ・梅若猶彦 2003. 『能楽への招待』岩波新書.
- ・横山太郎 2005. 「能勢朝次の世阿弥解釈における「型」と「無心」—西田幾多郎の影響をめぐって」 in 『國文學 解釈と教材の研究』、第五〇巻七号：一二九—一三八.