舞踊教育における「厚い模倣」の有効性
—世阿弥の「安き位」から「安位」に到る過程に基づく検討—

Effectiveness of “Thick Imitation” in Dance Education
—Study Based on the Process from “Yasuki Kurai” to “An-I” of Zeami—

内 山 須美子：Sumiko UCHIYAMA

国際学院埼玉短期大学：Saitama Junior College of Kokusai Gakuin
2-5 Kisiki-cho, Saitama, Saitama, 330-8584

Abstract

In post-war dance education, imitation of existing products tended to be avoided, based on the view that such practice would hamper growth of children's creativity. This is considered to have a certain ground. The reason is that “thin imitation” — mere mimicry of superficial bodily behavior — is presumably no more than mechanical repetition and is unlikely to lead to education of children. However, if imitation is regarded as involving both the mental and physical spheres, and further in the area where changes and movement occur, grasping the thinking that supports the group of actions of the dance, as well as rhythm at that point, and knowing the mental common world of the actions through these actions. Before it becomes possible to take actions based on this thinking, “thick imitation” is considered necessary.

This research aims to mention that “noh” theory of Zeami, a representative theory of traditional Japanese dance, pointed out effectiveness of “thick imitation” in dance education, in the meaning mentioned above, and to position the possibility and meaning of “thick imitation” in modern dance education theory, by reinterpreting the “noh” theory. According to Zeami's theory, it is essential in “noh” education for children to imitate “patterns” and “art” in “noh.” In particular, the stage of practice, which Zeami separated from among the process from “yasuki kurai” to “an-i” in the ability-formation course of a “noh” player, is important. This writer studied this process from the viewpoint of dance education, and found significance in the following four points: 1) imitation of bodywork and sensitivity, 2) imitation of site-sensibility, 3) development toward creativity, 4) obtaining self-education power (= living ability). Produce-ability of these from “thick imitation” (pattern imitation), and the meaning of “thick imitation” in terms of dance education, were clarified. Specific systematization of purposes, content, method, and evaluation of dance education from the viewpoint of “thick imitation,” based on the above, will be future problems.

1. 研究の目的および先行研究の検討

戦後の学校教育の中で新体育思想が芽生え、民主的人間形成に貢献する体育が打ち出されたことに付随して、遊戯（教材）そのものを教える舞踊教育から、民主的人間形成を目指した創造的芸術経験に向かう舞踊教育へという転換が果たされた後、舞踊教育の目標は「創造性の育成」におかれてきた。その根底には、邦のパラダイムが大きく影響している。邦は、「自然そのものや偶然から出発して芸術まで導くのが舞踊の指導」¹⁰⁾ (p. 303) であると述べ、ジャズダンス、フォークダンス、バレエ等、既存の舞踊については「我が国の舞踊は西洋の安易な模倣に依拠するところがあまりにも多い」¹⁰⁾ (p. 311) として批判的である。更に「模倣」という方法に対しても批判的である。先生のお手本の動作を真似るということは、子どもを枠にはめ、創造性の発達を阻害するので、教師は手本を示さず、子どもの自発的な自然運動を誘発するのが良いとされる¹⁰⁾ (p. 311)。このように、戦後の舞踊研究において、既存の舞踊の模倣という方法は、子どもの創造性を阻害するものとして避けられる傾向にあった。それには一応の根拠があると考えられる。なぜなら、単なる表層的な身体動作の模倣だけでは機械的反復に過ぎず、それは子どもの教育につながらないと考えられたからである。

しかしながら、一方で、このような考え方に検討の余地があることを示唆する研究や実践がある。教師は手本を示さず、言葉で誘導するのが良いとされるなかで、教師の師範が子ども達に良い影響を与えるという図子らの報告もある⁵¹⁾。中森は、主に民族芸能を舞踊教育に取り入れて、手本を真似、長い時間をかけてそれを踊りこむことの大切さを説いている。そこで提示される数多くの実践記録は彼の主張を裏づけるものとなっている¹⁹⁾。太田は、「模倣とは学びの原点であり、表現の基本を提供しうるものであると言える。模倣の欠落は、こうした表現の基礎をなす活動の欠如につながる」²³⁾ と結論付けている。生田は、学校教育では模倣という方法は効率的でないことから、学習の妨げになってこそなんの益ももたらさないという考え方が支配的で、このような考え方は手続きを辿ることだけに長けた子どもを多くつくりだし

ていると論じ、模倣を方法とした教育のプラス面として、知識の概念的な「理解」に止まらず身体レベルから「納得」することが、子ども達に生きることの意味を与えることを挙げている⁵⁾ (pp. 137-144)。

以上のような主張の違いは「模倣」という概念の捉え方の違いにあるのではないと思われる^(注1)。これまで舞踊教育で否定されてきた模倣を仮に「薄い模倣」とし、筆者も含めて中森、太田、生田が主張する模倣を「厚い模倣」とするならば、後者は単なる表層的な身体動作の機械的反復に止まらない、心身両面に渡り、さらには変化し運動する場に渡る模倣であると考えられる。そしてそこには、その舞踊を構成する動作群を支える心持ちやその場的なリズムにまで肉薄し、動作によって動作の心的な共通世界を知るという課題が生じるのである。その心持ちで動作できるまでには「薄い模倣」では足りず「厚い模倣」が必要だと考えられるのである。

本研究では、上記の意味において、舞踊教育における「厚い模倣」の有効性を、我が国を代表する舞の理論の一つである世阿弥の能楽理論がすでに指摘していることを示し、更に、それを再解釈することで「厚い模倣」の可能性と意義を現代舞踊教育理論に位置付けることを目的とした。世阿弥の理論によれば、能における「型」や「手」を子ども達が模倣することは能教育において不可欠であるとされる。特に、彼が能役者の能力形成過程において、「安き位」から「安位」に至る過程において区別した、稽古・人間形成の段階が重要である。その他、世阿弥を解釈する上で重要と思われる用語である「花」、「離見の見」、「即座和合」、「非風の手」、「無」、「初心忘るべからず」を再解釈することによって現代の学問用語として汎化し、舞踊教育の体系化に役立つと考えられる。

2. 用語の限定—舞踊、リズム、場

2-1. 舞 踊

本論では、人為的な訓練のあとに獲得される統一的な身体全体の運動性^(注2)を基本としている「民族舞踊」や「芸術舞踊」に限定して用いる。舞踊の訓練をなさずに行われる身体表現運動、自意識が確立される前の子どもの「とび跳ね」、無

意識的動作等は含まれない。

2-2. 舞踊教育

本論で舞踊教育の対象としているのは、小学校から高校までである。

2-3. リズム

我々が普段「リズム」と言っているものは「タクト（拍）」であることが多い。このリズムとタクトを区別する必要があることを指摘するのがクラゲスである。リズムとは「一般的生命現象」⁹⁾ (pp. 21-22)であって、「分節的持続性」⁹⁾ (p. 28)を持ち、「拍子（タクト）が完全に欠けていても、きわめて完成された形で現れうる」⁹⁾ (p. 22)のに対し、タクトとは人間が外から与えた時間軸上に刻まれた区切りである。それ故、タクトは前もって決められたものの「反復」⁹⁾ (p. 57)であるが、リズムはその場に現れる新たな出来事としての「更新」⁹⁾ (p. 57)であるとも述べている。

2-4. 場

場とは、一般的には、位置、地点、区切りなどを意味するが、本論で用いられる「場」とは、「時間性を排除した空間ではなく、時間性も帯びた具体的な領域」²⁰⁾ (p. 204)を意味する。人が関わることによってそこに生まれてくる「世界」「環境」「雰囲気」「気配」と同義のものとして捉えている。

3. 世阿弥の能理論における「安き位」から「安位」へー模倣のプロセスー

能の稽古は、師匠の動作の形姿を視覚的に見て取り、自分の身体を操作することによってこれに近い形姿を再現しようとする段階から入る。この対象模写的表現をする段階が、稽古の基礎となっており、繰り返し稽古を続けていくことによって、ある型を会得したその後は無意識に身体を操作して、その型を体現できるようになる。この境地を世阿弥は「安き位」³⁶⁾ (p. 92)⁴²⁾ (p. 189)と呼ぶ。この時、型は身体各部の意識的操作によって再現されるのではなく、一挙に一つの「構え」として実現される。「安き位」に至る稽古は、真似から入ってそれを「身体知」として身につける

「習熟」のプロセスであることが理解できる。この「安き位」は、型を身につけるという意味では一応最高のレベルであるが、それはまだ形の真似（「無主の風体」⁴⁰⁾ (p. 113)にすぎない。世阿弥は、それを最高峰に到達したと自負するのは思い上がり（「情識」⁴⁶⁾ (p. 11)⁴⁸⁾ (p. 49)であり、そこで満足して稽古を怠るようでは更に先にある境地を目指すことはできないとして戒めている。

「安き位」のその先には「安位」⁴²⁾ (pp. 189-190)という段階が設定されている。源に拠れば、「安き位」は心の中のイメージや演技を十二分に表現できるという点で自由な境地であっても、まだ「心」（意識）と「演技」（身体）の間に一点のずれがあると言う¹⁵⁾ (p. 114)。更に飛躍的な芸の境地である「安位」は、完全にそのものの心になりきった表現ができるようになる（「有主風」⁴⁰⁾ (p. 114, p. 119))という芸位である。

世阿弥が「一切の物まねの人体、先ず其の物に能く成る様を習ふべし。さて其の態を為すべし」³⁶⁾ (p. 86)と述べるように、どの役も先ずはその動作を支える精神（心持・心的共通世界）を組みとるようにし、それからその動きを真似るべきだとされる。例えば、世阿弥は、老人は気持ちちははやるものの振るまいが思うようにならないのに、若く振舞おうとする（「年寄りの若振舞」⁵¹⁾ (p. 98))ので、お囃子よりは「ちちと遅く足を踏み、手をも指を引き、をよその振り、風情をも拍子に少し遅るるように」⁵¹⁾ (pp. 97-98)舞うのが良いと言う。なぜそのような外見になるのかを理解することで老人の気持ちになることができる。「その形の内よりすべし」³⁶⁾ (p. 86)と言うように、単に外見を似せるのではなく、自分が演じようとしているものの内面に入ってその内側から真似るという行為が要求される。老人のように「見える」のではなく、老人に「成る」ことで初めてそれは「自然」な演技となるのである。

こうしてみると、安き位（無主風）から安位（有主風）へと、弁証法的に高められることを究極の目標とした世阿弥の模倣という概念の本質は、「真似」を突き抜けたところの「生成」にあると言えるだろう。つまり、世阿弥にとって模倣という過程は、①自分の身体を意識的に操作し、手本に近い形（動作）を再現しようとする段階、

②型を習熟した身体を構築する段階（安き位）、③自然な演技のできる身体を構築する段階（安位）に分けられる。そして、今回導出した「薄い模倣」という概念は、①の段階に止まり、「厚い模倣」は①から入り、②を基礎として③へと飛躍するものと捉えられる。「厚い模倣」は、受動的に外見を真似るだけでなく、形とともにある心を能動的に学ぶ方法であると言える。

4. 世阿弥における「花」—自己実現と自己超越

世阿弥の能楽論のキーワードは「花」であるが、彼は、現象における花（「用花」）と、本質の花（「性花」）とを区別している⁴²⁾ (p. 187)。例えば、「人々心々の花也。……ただ、時に用ゆるをもて、花と知るべし」⁵¹⁾ (p. 109)、「人の心におもいもよらぬ感を催す手立て、これ花なり」⁵¹⁾ (p. 104)、「花と面白きと珍しきと、これ三つは同じ心なり」⁵¹⁾ (p. 92) などといった場合、花は、観客や演者の主観的意識にもたらされる実体的なものとして捉えられている。これに対し、「花は心、種は態なるべし」⁴⁸⁾ (p. 59) などという場合、花は演者の演技が感動を呼び起こしたときの状態を指している。用花は、若さや美貌などひとときの「時分の花」⁴⁷⁾ (p. 14) だが、長い稽古の後の芸風・風格を備えた性花は演者の心のままに生涯咲きつづける花であり、世阿弥はそれを「誠の花」⁴⁷⁾ (pp. 19-20) と呼んだ。那須野に拠れば、誠の花とは、舞台にその都度現象する出来事（関係概念）であって、演者や観客の想像力によって把握されるイメージ（実体概念）には還元されない。彼女は、舞台という場にあるエネルギーの力関係が弁証法的に高まって、その都度一回的に美的状況価値が出来ることを、世阿弥が至高の価値として誠の花の開示に喩えたのだと捉えていることが理解できる²¹⁾。用花はその場かぎりで咲いては散るひとときの美あるいは観客の好みであるが、性花はその度ごとに出来る（「出て来る」⁴⁸⁾ (pp. 39-45)）状況である^(注2)。こうしてみると、花とは一方で、生得の若さや美貌であり、また、作品の表面的な美しさ、観客の抱く美的イメージ、観客に美的イメージを抱かせるための踊り手の工夫等^(注3)の主観的な活動であるが、一方では、主観を越えたところの「出来事」に他なら

ない。

更に、思索が深まる中期^(注4)においては、花は、主観を超えた客観的な存在の真実として、益々イデア的なもの、理念的なものになっていく。「幽玄(優美)」は、前・中・後期を通じて花の本質といわれるが、その幽玄を体系的に捉えたのが「九位」である。その最上位「妙花風」³⁷⁾ (p. 194) は「意識を超えて発現する見風（「見え方、表現」）」³⁷⁾ (p. 174)、すなわち、認識主観としての個性性を放棄して「意志を持たない純粹な認識主観」²⁸⁾にまで高められた状態での演技を意味している。また、世阿弥は「一切のことに相応なくば成就あるべからざる」⁵⁰⁾ (p. 82) と言うのであるから、演者の無心の演技の見事さに対する観客の反応（「見所の感応」⁴²⁾ (p. 189)）も演者の演技に相応して、当然、観客一人一人の好みからつくりだされた美的イメージを超越している。観客も認識主観としての個性性を放棄して、「ただ歓喜のみ」⁴²⁾ (p. 188) という深い感動の世界を楽しむことになる。

このように、妙花が咲くとは、演者やお囃子や観客が、主体の「外」＝「間」を経験することである。比喩的な表現にはなるが、「無心」とは、我々の身体が皮膚の境界線を越えて空間にひろがること、演者と観客がともに空間へ超越することであると考えられる。自我を超えて場に開かれ、場の一部となりつつ、そこに身をまかせるとは、受動的に存在するということであるから、演者は自分の力で踊っているのではなく、あたかもその場のダイナミズムに支配されているようにみえる。「そこには表現ということが完全に成立していながら、しかも表現にまつわる自己顕示やそれに対する秘められた拒絶反応が入り込む余地はない」³¹⁾ (p. 60)。その無心の演技が、観客には究極の「自然な」演技にみえるのであろうと考えられる^(注5)。

以上のように、花は、①「用花（生得の美貌や若さも含んだ表面的な美）」②「性花（努力の結果もたらされる自己実現）」③「妙花（無意識的な展開）」に区別でき、「薄い模倣」は①に止まり、「厚い模倣」は、②と③、すなわち自己実現と自己超越の両方を成就させようとする過程であることが理解できる。

5. 世阿弥における「離見の見」—場の雰囲気を感じ取る力

無心ということにこだわり続けた世阿弥が、稽古論においても演出論においても演技論においても重要としたのが「機」³⁶⁾ (p. 84) = 呼吸であることもよく知られている。観世寿夫は「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」⁷⁾ (p. 152)「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。そうありがたい」⁷⁾ (pp. 151-152)と述べている。世阿弥は「観客が期待しているとき（「時節当感」³⁶⁾ (p. 89)）」にさし声・一声を出すことが大事であるとし、またお囃子の機にあわせて声を出すと調子が合うとも述べている^(注5)。息を詰めて、丹田にそれを収めて発声の瞬間を待つ。それは張り詰めた気持ちとしての期待感となる。観客の緊張感が演者の発声と共に解放されて、観客は一種のカタルシスを感じることができるのであろう。その一瞬を、演者は直観でとらえねばならない。「衆人愛敬（大衆の支持）」⁴⁹⁾ (p. 75)があつてこそ能の繁栄もあると考える世阿弥は、観客が今何を求め、どう感じるかということを感じ取ること、すなわち「離見の見」³⁸⁾ (p. 180)⁴³⁾ (p. 166)³⁷⁾ (p. 194)が大事であると述べている。

山崎は、この「離見の見」について次のように述べている。「演技者の姿は外見であると同時に身体の『かまえ』であって、身体内部の緊張感と密接に結びついている。……役者はひとつの内的な姿勢に集中することによって、おのずから観客の見る役柄の外見になりきることができる」³¹⁾。つまり、稽古によって身につけた「型」とは、観客に支持され、ひとつの基準として定型化された理想的な外見である。それは心を伴った形であり、これを内部感覚としての的確に把握するということは、自分の内部に観客の視覚（自己の外見に関する「離見」）を把握することになる。型を身につけるとは、踊りながら自分の舞姿を前後左右から想像できることであり、それは、「自分－相手という総体の姿に注意を向けるというメタのレ

ベルに視点を持つ」³⁴⁾ (p. 984)ということである。

このように、演者は「身体」^(注6)として存在することに基づいて、観客がこのように感じているだろうという確信を持つことができる。観客の身体の状態感を評価の視点として内面化している（型を身につけている）演者は、その拡大された身体の隅々にまで自分の感覚を行き渡らせながら、自分と観客の間に広がる空間の質を、自分自身の身体の状態感として感じ取りながら踊る。「安位」の段階に達した、自然な演技のできる演者とは、観客の身体の状態感（場の雰囲気）を自分の身体の内部感覚として即座に読み取ることができる人である。「離見」を得た演者は、観客の身体の状態感を自分のそれとして感知するアンテナとなつて、観客の心身の状態を推しはかることができる。型の模倣によって体得しようとしてきたものは、観客の身体の状態感である。「離見」を得るとは、諸感覚器官の諸情報を分析、統合した結果得られる能力というよりは、ひとつの印象を全体的なものとして与えられるままに、身体の状態において受け取る能力といったほうが相応しいだろう。厚い模倣（＝型の模倣）とは、自分の外側を感じ取る力を具体的に訓練していこうとする方法であると考えられる。

6. 世阿弥の「即座和合」「非風の手」—場の雰囲気を創造する力

世阿弥が「面白は見所一見の序破急、成ところの一風は芸人の序破急也」⁴²⁾ (p. 191)と言うように、演者の持つリズム（序破急）が観客のリズムと相応してこそ能の「成就」がある。人間の持っているリズムには、始めは速さが異なっているものの場の形成に関わることでいずれはいっしょになっていくという特徴がある^(注7)。演者、お囃子、観客がそれぞれ能楽堂という場に提示する「舞」のリズム、「音楽」のリズム、「反応」のリズムが相応して、劇場はあたかもひとつの生命体として呼吸しているようなリズムを持つに至ると考えられる。世阿弥の言う「一座成就の感応」⁴²⁾ (p. 185)は、その場全体（演者、観客、雰囲気）が渾然と融合する目的達成の境地を意味し、「即座和合」⁴²⁾ (p. 185)という状況は、演者とお囃子と観

客とがそれぞれ出し合うリズムが互いに引き込み合い、共振し、やがてハーモニーを形成しながらひとつの秩序ある場を形成していくことであろうと考えられる^(注8)。

しかし、そのハーモニー形成は、単に場の雰囲気と同調することだけで形成されるわけではない。そこには異化という契機も機能することは、世阿弥の「非風の手」⁴⁰⁾ (p. 114)⁴⁸⁾ (p. 115) という概念から読み取れる。「非風の手」とは「上手」⁴⁸⁾ (pp. 47-50) の境地に至った演者が、見慣れて新鮮さが薄れてきているようなときに(「見所の見風も少し見慣れるような処に」⁴⁰⁾ (p. 114))、その場で即興でやって見せる、めずらしさを感じさせる手段である^(注9)。世阿弥がこのような手を用意したのも、舞踊の型そのものが持つ「不断の目的意識的な更新」²⁶⁾ (p. 25) への志向性故であろう。丸山は、「人間は言葉という文化(コスモス)をもってしまったがために、言葉のもつ記号体系だけでは表現しきれないもどかしさを『抑圧』として感じるようになる。その抑圧を解消しようとする生のエネルギー(欲動という名のカオス)こそ人間のもつシンボル化能力とその活動のエネルギーに他ならない」¹¹⁾ (p. 176) と述べている。このエネルギーは止まることのないダイナミクスを本質としている。何故なら、人間がそのエネルギーによってシンボルとして生み出したものは、表層意識において固定化され、すぐに人間自らを拘束する疎外態＝「文化」として人間を抑圧するからである^(注10)。

こうしてみると、型の伝承の中に、すでに新しい型が創造される可能性が秘められていることに気づかされる。型は、懲りかたまった枠組ではなく、変化の可能性を内在化した伸縮自在な枠組であるということになる^(注11)。世阿弥も「能も住する所なきを、先ず、花と知るべし。住せずして、余の風体に移れば、珍しきなり」⁵¹⁾ (p. 92) と述べ、止まることを戒めた。「住する」とは考案された型や手にこだわることである。現在の型にこだわってはいは、文化としての能の発展は無く、結果、退歩してしまうことを知っていたのであろう^(注12)。「この道を極め終わって見れば、花とて別にはなきものなり」⁵¹⁾ (p. 109) という境地には、絶対と呼べるような目的やゴールなき状況で

の自己確認を、常に自己に問うような実存主義的な深化の方向性が窺える。

古い型の「停滞」と、現状に満足できない人間の「変化」への要望。新しいものが生まれる可能性はそこにある。佐藤が、「伝承としての『なぞり(模倣)』」には、伝統の固着に対する抗いを秘めた『かたどり(創造)』の営みがうめこまれているのであり、逆に、あらゆる『かたどり』には伝承の継承という『なぞり』の営みが埋め込まれている……芸術とは『伝承(模倣＝再現)』と『創造(表現＝表出)』という逆行する二つの営みの交互作用において遂行されている²⁵⁾と述べるように、伝統を踏襲しなければ、今ある舞踊の型を超越して新しい型を創造する可能性はない。自ら作り上げた文化からの抑圧を受けることが創造への欲求となることは、バレエ、モダンダンス、ポストモダンダンスという流れを見ても明らかである。能ではきちんとした型を踏襲せずに目新しいものをするを「型なし」、踏襲した上で新しい試みをするを「型破り」として区別している。徹底した型の模倣という方法は、一面で新しいものを創造する力を育む方法であると言えるだろう。

7. 世阿弥における「無の境地」—型の模倣という方法で育成される能力

「厚い模倣」は、あるデモンストレーションを、価値あるものとして自覚的に眺めることから始まる^(注13)。視覚あるいは聴覚から入力される情報から、その運動の形を構造化して真似ると同時に、外形から推測される身体内部の態勢を直観し、自分の筋感覚を頼りに探り、それを修正しながら運動を構築していく。始めはぎくしゃくと、そしてだんだんとスムーズになっていき、最終的には意識しなくても、その運動をいつでも呼び出すことができるようになる。しかも熟練者の動きは、美的な形態を生み出す、完成度の高いものとなっている。型の模倣とは、単なる真似ではなく、その動きが、完全に自分のものとなり、余計な動きや、思わず随伴してしまう動きが含まれない合目的な動きをしており、精神的な側面を持つ気品あふれた動きで、完璧に近い高度な技術性ととともにゆとりを感じさせる自然な動きとなるま

で繰り返し練習されることを意味する^(注14)。

このように、「厚い模倣」の過程においては、「動きの価値に気づく能力」、師範される動きの中に「美的なリズム（＝形態）を直観できる能力」、身体運動として「美的なリズム（＝形態）を顕現する能力」が育まれることが理解できる。それは、具体的には、感覚に与えられる多用なものを統合する能力、身体各部を共調させ^(注15)美的に表現する能力である。「厚い模倣」という方法は、人間の身体性と共に、感性を十分に教育し得るものとみなすことができる。感性（sensation）とは、最も一般的に、刺激に対する感応のしやすさ、あるいはその後の知性や感情を起こさせる初発、すなわち「感受性」と解されている。しかし、「厚い模倣」という方法で育成される感性とは、単なる「感性」以上の、情操の働きを促す感性であって、価値あるものに気づく感覚として、能動性を帯びている。それは、非実用的な美的価値を表現する技術＝芸術を志向するものであるとも言えるだろう。また、型とは、人々から価値あるものとして認められてきたものであるから、具体的な身体の形において示される精神性に気づこうとする能動性を帯びた感覚ということにもなる。

このようにみていくと、「厚い模倣」とは、何より知覚の組織化を意味する。ここで、知覚と呼ばれるものは、場と人との接触面を指している。したがって知覚が変容するということは、単に人が変容するだけでなく、同時にその知覚と結びつく場の作りかえでもある。つまり、「厚い模倣」は、単なる「複製」ではなく、「創造」であると考えられる。「創造的な知性は、また、自分自身の自我-世界への帰属感覚を保ちながら、他者の世界のなかに同一化し参与する能力を要求する」³⁾とコップは述べた。「厚い模倣」で得られる創造的な知性とは、他者の世界を対象として捉えコピーするような分析的な働きではなく、自己と他者の世界の境界を超越し、場と一体化することによって得られる共感的な知性といってよいだろう。これまで述べてきたように、この共感的知性を得るには、「無心」の状態（夢中＝意識せずに行う）に身を置き、場を開かれることが必要である^(注16)。個人を超え、場の雰囲気と共振するこ

とによって、そこに新しい場のリズムを創造することができる^(注17)。無心に動くという状況を作り出すことが創造力の源になっていると考えられる^(注18)。

これまで厚い模倣＝型の模倣を方法とする能教育が、どのような能力を育成するかという点について考察をしてきたのであるが、そのことによって明らかとなったのは、1. 身体性、感性の模倣、2. 場の感知力の模倣、3. 創造性への展開の3点である。以上のことから、型の模倣を方法とする舞踊教育は、人間の身体性・感性・（場の感知力という意味での）知性をバランスよく育む方法であり、また、それが創造性を育む方法であると言えるだろう。

8. 世阿弥の「初心忘るべからず」―自己教育力としての生きる力

「命には終りあり、能には果てあるべからず」³⁶⁾ (p. 108) とあるように、自己を厳しく律し、生涯に渡って精進することを世阿弥は奨める。「厚い模倣」の最終的な目標は「安位」だが、「安き位」の段階、すなわち、型への習熟だけでも相当長い時間を要するであろう。しかも呼び出す型は、美的で、完成度の高いものでなければならないのだから、練習や稽古に終わりがあはずはない。ましてや、場の雰囲気を読んで、その都度踊りを構造化していけるレベルに達するまでは長い時間が必要である。しかも、努力しても成功するかどうかは確実ではない（「出来時也有、又出来ぬ時也有也」⁴²⁾ (p. 184)。そのような状況下でも努力する高いモチベーションが必要である。それを知っていた世阿弥だからこそ「自己教育力」を能の稽古の基本としたのであろう¹⁴⁾。「生きる力」とは何かということがしばしば問題にされるが、どの時代にあっても普遍的な「生きる力」とは、楽な方へ流れようとする人間の本性に負けず、向上しようとする自己教育力であると考えられる。その努力を支えるために、世阿弥は「初心忘るべからず」³⁶⁾ (p. 109) という格言を与える。初心にかえるとは、なにもできない未熟な自分にかえることであり、初心とは、稽古を続けているその時々現在の自分を意味している。つまり、この格言は、稽古を怠り、以前の未熟な自分に戻る

ことを恥とし、稽古を怠らず前進せよという意味である。源は「被教育者の『能動的精神』の喚起ということこそ模倣教育の真意ではないだろうか」¹⁶⁾ (p. 249) と述べている。

世阿弥は自己教育力を育成するために、幾重にも準備された型や手、方法を周到に用意した^(注19)。佐藤が、究極の目標に至るには一足飛びには不可能だからこそ「馴致」が必要だと述べているように²⁶⁾ (p. 109)、舞踊教育によって、自己教育力=生きる力を育成しようとするならば、段階的プログラムが必要である。そのプログラムによって、子どもがひとつの技を身体知として獲得することができれば、子どもは、そこをクリアするととても嬉しく、心地良い思いができることを自分の体験として経験する。それが次へのモチベーションとなり、その体験の繰り返しの中で、目標に向かって我慢強く集中力を持続させる力、すなわち自己教育力=生きる力が子どもの中に育つと考えられる。我々は、子どもが、「頑張る」ための仕掛け(段階的プログラム)を準備することが必要である。

さらに、このような力を育成するには、もうひとつ必要なものがある。それは評価である。先に見たように、観客の評価(踊り手が感知する雰囲気)も、もちろん子どもを励ますであろうが、そのパフォーマンスが良くないときには、観客の評価は子ども達にとって辛いものとなる可能性がある。しかし、今自分はプログラムのどこまで達成できているのかをきちんと見てもらい、それを的確に評価してくれる先生のまなざしと言葉は、子どもを励ますだろうと予想できる。世阿弥の評価のまなざしこそ、弟子達を学びに駆り立てるものではなかったのではないだろうか。その評価の基準が信頼性が高ければ、子どもは緊張感を持つ。きちんと見てもらうことの喜びを、子ども達に実感させるだけの評価の基準を獲得することが、舞踊教育の目下の最大の課題であろうと考える。ダンス指導においてよく聞かれる「わかりにくい」「指導しにくい」という教師達の声も、おそらく評価の基準を明確にすることで解消されるだろう。評価の基準を明確にするためには、獲得すべき価値ある舞踊の呈示とその師範、習得方法の確立が必要なのは言うまでもない。

9. 結 語

我々は、世阿弥の稽古のプロセスを辿って、厚い模倣=型の模倣を方法とする舞踊教育が、どのような能力を育成するかという点について考察をしてきたのであるが、そのことによって明らかとなったのは、1. 身体性、感性の模倣、2. 場の感知力の模倣、3. 創造性への展開の3点である。また、外在的な目標として、1. 自己教育力=生きる力の獲得を挙げることができる。これまで模倣は創造性のない反復として捉えられ、機械的訓練や練習は子供の創造性を疎外するとされて避けられる傾向にあった。しかし、これまで述べてきたことからわかるように、模倣は単なる機械的反復に止まりはしない。それは動作群を支える心持やその場的なリズムにまで肉薄し、動作によって動作の心的な共通世界を理解することである。

そこにあるのは、単なる個人的な感情や情念の吐露ではなく、イメージや音声やリズムが相互に融合し合い、ひとつの不可分な全体(場)をなした美的形式の創出に他ならない。子どもにおいて模倣はそれ自体が創造的活動であり、世界(場)を創造していくプロセスである。模倣を方法としたダンス教育とは意味生成の教育であり、それは、創作ダンスと同様に価値ある方法である。型の模倣を方法としたダンス教育は、付け足しのよう扱われるべきではなく、創作ダンスと同等の比重で扱われるべきものである。今後はこれらの結果をもとに、厚い模倣の視点から、舞踊教育における目的、内容、方法、評価を具体的に体系化することが課題である。

注

注1) プラトンに拠れば、世界の事象はアイデアのコピーであり、芸術家はアイデアのコピーをコピーする人だから存在の真実からは遠ざかる。よって「ミーメシス」は、低劣なこと・方法と捉えられた²⁴⁾。カッシーラーは、芸術活動とは、シンボル形成によって世界を世界たらしめる人間精神の根本的営みであるから、既存の現実の単なるコピーではなく、美的形式の「創出」であるとして「模倣」を退ける⁸⁾。つまり、「原像」と「模像」との間に距離があり、模像は原像に劣るという考え方である。それに

対して、模倣の最終的な目標は、完全にそのものになりきることであるとする世阿弥は、原像と模倣との「同一化」を問題にしている。また、アリストテレスは、「ミーメシス」を芸術活動の根源として捉えており¹⁾、渡辺に拠れば、それは、具体的かつ構成的な存在の真理・実相に触れる活動であって、単なる「模写」や「復元」ではなく、「構成」であり「案出」であり、模倣的な「呈示」である。「何かを模倣する際に大切なことは、その呈示が、呈示の中で目指されているものにどれほど旨く近似しているか、それともそうでないか、といった比較や判定ではなく、……肝心なのは提示されたものが、呈示の中に、まさに本来的に、そこに存在し、現前しているという点である」と彼は述べる²⁹⁾ (p. 73)。彼の解釈に拠れば、ミーメシスとは確かに「再認識」ではあるけれども、それは模倣と原像の「差異化」というより、何かが本質的な真理の姿に「変容」されるということであり、模倣と原像との間に距離がない。同じ概念を扱いながら、プラトンの「ミーメシス」、あるいは、カッシーラーが退けた「模倣」は、原像と模倣の「区別」を問題にし、世阿弥の「模倣」、アリストテレスの「ミーメシス」は、存在の真実との「無区別」「同一化」を問題にしていると思われる。

注2) 作品に隠されてある真実が明るみにだされることが芸術であるとしたハイデガーと同様、美しいものは、真理・真実・真相の生起のなかに帰属しているという解釈である。ハイデガーは芸術を真実（「まこと」）と真実を覆い隠す「大地」との緊張関係のうちに捉えている⁴⁾ (p. 130)。そして、美とは、作品のなかに隠されてある真実が明るみに出されたときの「衝撃」⁴⁾ (p. 130) として捉えられている。世阿弥もまた、観客と演者が、作品に隠されてある「真実」を出現させる（能が出て来る）」その結果を、花すなわち美として捉えている。世阿弥は、最終的には、能という芸術を想像力や構成本などの主観的な活動とは見ずに、存在論的な捉え方をしていたとみられる。

注3) 世阿弥の場合、「表現」とは、言ってみれば、虚構性をあたかもそこに実在するかのよう

に見せかける（「化かす」³⁹⁾ (p. 270)) テクニック（加藤が「戦術」⁴⁴⁾ (pp. 515-541) と呼ぶもの）である。しかも、優秀な演者は、役そのものになりきってそれが虚構の表現であることを観客に忘れさせなければならない。そのためには、演者は「無心の位にて、我心を我にも隠す安心」³⁷⁾ (p. 174) の境地まで冷静になる必要がある。何故なら、観客を化かしてやろうと思って演技すれば、その心遣いが観客に自ずと見えてしまうから、化かしてやろうとする思いさえも忘れて演技しなければならないのである。それが、安き位に達した演者の無心の心遣い（有心）である。

注4) 西野は、現存する世阿弥伝書を成立年代を考慮し、義満、義持、義教時代の3期に分けている²²⁾ (pp. 118-119)。本論では、義満時代の庇護を受けた順風満帆な時期を「前期」、無の論理を完成させた義持時代を「中期」、逆境、迫害を受けた義教時代を「後期」とした。

注5) 「調子をば機が持つなり。吹物の調子を音取りて機に合わせすまして、目をふさぎて息を内へ引きて、さて声を出せば、声先、調子の中より出づるなり。」³⁶⁾ (p. 84)

注6) この場合「身体」と言っているものが意味するものは、湯浅が述べる心身関係の「基底的構造」³²⁾ すなわち、自律神経系に支配される内臓諸器官と機能的にこれと結びついている情動および内臓感覚の関連構造であると考えられる。三木は、人間とは、個体発生的に植物から進化した存在であり、大地に根を下ろし環境に直接シンクロしていた植物としての器官が、筋肉の筒に覆われて移動可能になった存在であると捉えている¹³⁾。湯浅の述べる心身関係の「基底的構造」とは、環境と直接シンクロしている器官であると考えられる。このことは確かに、我々の内臓やそれに伴う情動の働きが、環境に左右されがちであることから理解できるだろう。我々は誰でも自分の外側(他者・環境・宇宙)に共振する力を、筋肉の内側に持っている。世阿弥が、呼吸や内臓をことさらに強調したことからも、模倣における基底的構造の重要性が窺える。

注7) 人間には、一つの「場」の中で無意識に他者

の行動に合わせて、お互いにお互いを誘導できて、最終的には双方がきちんと整合的に合うようにしようとする働きが備わっており、それを、清水は「表現の誘導合致」²⁷⁾ (p. 130)と呼んでいる。例えば、会話する2人において、言葉の話し手の身体は自分の言葉に合わせて動き、聞き手の身体は話し手の身体と同じリズムで動くことを観察したコンドンの実験³⁰⁾等は、これを証明するものと言えよう。コンドンの報告からは、場の一部となっているお囃子や観客の身体が演者に同調したリズムを刻んでいるであろうと察しがつく。このとき、世阿弥が「舞は、音声より出でずば感あるべからず（舞は、謡や楽器の伴奏に基づいてきちんと整合していなければ感動を生み出し得ない）」³⁶⁾ (p. 86) と言うように、音も重要な要素である。お囃子の機（気）をためて吐き出す時の身体のリズムが、音という媒体に移されることで音楽のリズムへと形式転換をし、太鼓や笛のリズムとなって展開される^(注20)。身体のリズムから生まれる音と舞とのやりとりによって形成される場が整合性を帯びて、個人を超え出た「場のリズム」が生まれる。そこに一つのリズムがあるということは、その活動のテキストの全体に対するその人の参加のあり方を決定する（観客の反応を誘い込む）ということである。

^{注8)} 空間に存在するのは、電磁場や電子場や陽子場という場の集合体であり、物質の究極の存在は振動する量子場のセットであることは事実であると述べるのが、中村である。彼は、このような量子論と宇宙物理学を根拠にして、人間存在を捉えようと試みている。彼の説では、いくつかの単純で孤立した非線形のリズム振動が自然界に生まれ、それらが自律性を獲得していく。次いで、それらのリズム振動同士が「引きこみ」によって「共振」するようになる。そして、更に共振するリズム同士が次第に重なり合い、一層複雑化することで、やがて多声的な「ハーモニー」が形作られる。中村は、この「リズム振動および引きこみという働きは、この宇宙や自然の至るところに見出される偏在的現象」²⁰⁾ (p. 213) であり、人間にとっての意味や生命は、この「リズム振動と共振の原理」を

もって生まれると述べる。

^{注9)} 中村の理論によれば、波長の異なるリズム同士が近づくことで場のうねりが大きくなり、逆に違いが協調されて、それを通りぬけるととき大きな引きこみが働いて共振が起きる²⁰⁾ (p. 213)。非風の手とは、異化作用を越えた上での同化を狙った方法ではないかと考えられる。

^{注10)} 丸山はこの人間の生産活動を「絶えざる円環」¹¹⁾ (pp. 169-184) と呼ぶ。文化は人間の絶えざる努力を媒体として高度化され、あるいは深化するという仕組みになっている。ヘーゲルは、「絶対的理性が自らを歴史において展開しその目的を実現していく際に、歴史上の諸個人が各自の主観的な欲求、激情から行動することを通じて、理性自ら顕現していくとみ、このように、個人をそれとは知らぬままに理性の計画に奉仕させる仕方」を「理性の狡知」と呼んだ¹⁸⁾ (p. 503)。歴史は狡猾な智恵でもって、人間を媒体として自らを発展させるのであり、抑圧は、文化の連続的変容のエネルギーであると言える。舞踊の伝統の中に生まれるどのような異化作用も、いずれはありきたりの表現手法となり、新しい創造的表現への圧力となることは、バレエ・モダンダンス・ポストモダンダンスという動向を見ても明らかである。

^{注11)} 今村は「形式が捉える実体は、形式の外に自体的に存在する何者かではなくて、形式自身の運動が、捉えるべき実体を生み出す」⁶⁾ (p. 205) と指摘する。そうであれば、例えば世阿弥の型の基本といわれる三体（女体・老体・軍体）にしても、「＜形式＞の網を投影した結果初めて存在する＜切り取られた実質＞」¹²⁾ (p. 210) であると言えるだろう。今村の指摘は、世阿弥の「有無二道にとらば、有は見、無は器なり。有を現す物は無なり」⁴³⁾ (p. 167) と同じ指摘であると考えられる。もともとないところにも、有（見風、すなわち表現）としての意味が自ずと生まれてくる。そこになにか実質があったわけではなく、世阿弥がその形相を与えたから、女らしさ、軍人らしさ、老人らしさが意識化されるのであれば、型とは、実体を持たない非自存的なものである。型が、相対化される可能性を孕んでいることが理解できる。

注¹²⁾ 世阿弥は自らが考案した型を解体・再構築することにためらいはなかったように思われる。後に世阿弥のライバルとなった田楽の増阿弥の芸風が義持に愛されたこともあり、世阿弥は増阿弥の芸風の善きところを採り入れ、その芸風を「華やか」さから「白光清浄なる現色(白の静寂の美)³⁶⁾ (p. 256)」をたたえた「無文(色や明瞭な形がない)」³⁵⁾ (pp. 78-79)³⁶⁾ (p. 88)の能へと変化させた。型にも「絶対」がないように、世阿弥にとって「変化」と「停滞」の繰り返しのプロセスこそ、能のあるべき姿であったと思われる。

注¹³⁾ 感覚器を通して脳内に感覚入力された外部情報は一度「視床」に統合され、その後、視床から大脳皮質に行く知覚情報処理経路を通して「認知情報」となり、扁頭葉へ行く情報処理経路を通して「価値情報」となる。後者は前者より処理時間が短く、後者が入力情報を価値ありと判断すると、脳活性を上げて(意欲が湧き)学習効率が上がることが知られている¹⁶⁾。子どもが「あのよう踊りたい」と感じるような、獲得すべき価値ある運動形式を明確に提示することは、子供が舞踊を学ぼうとする強いモチベーションになって学習効率を上げることが予想できる。生田は、行為それ自体に最大限の価値を感じさせることを「威光」と呼び、威光を放つものは自主的に真似たくなることを「威光模倣」⁵⁾ (pp. 27-29, pp. 116-117)と呼んだ。舞踊教育において、獲得すべき価値ある運動形式を選択する場合、学習する側の視点からも準備することが必要であると言えるだろう。

注¹⁴⁾ マイネルは、動きの美的カテゴリーとして、「調和」「優美さ」「エレガントさ」を挙げており¹⁷⁾ 本文の文章はそこからの引用である。

注¹⁵⁾ 譲原はリズムカルな運動を身体各部の共調と捉えている。我々の運動は関節の構造に限定を受け、「身体各分節はそれぞれに固有の空間性(大きさ)、時間性、リズム型を持つ」³³⁾ (p. 20)ので、「胴体から高度に独立した、頭、四肢、指という分節＝運動機能単位を巧みに調整し、身体という空間において、部分のリズムを共調させて、我々はリズムカルな身体運動を構築する。身体運動のリズムには身体の持つ分節性が

映し出される」³³⁾ (p. 19)。上肢のリズム・下肢のリズム・頭部のリズム・胴体のリズムの部分部分の相互関連性に着目すれば、「身体は常にリズムを共にするまとまり」³⁴⁾ (p. 985)であり、この共調性が、リズムカルで美的な運動を決定付けていると考えられる。

注¹⁶⁾ これまで、筆者は、大学のダンスの授業において、夢中になる状況を経験させることを大切と考え、教師の手本の動きを学生が自分の身体にうつしていくダンスの授業を行ってきた。この場合、エアロビクスの指導方法(簡単な動きを即座に模倣する)が非常に有効であることを確認している。座って考える時間は殆どとらない。曲をかけつけて、ひとつの動きが大体出来上がる頃、また違う動きを見せて教えて、それを繰り返させるようにしていく。この授業に対して多く出る感想は「時間が短く感じられた」「リズムに乗る楽しさを知った」「仲間との一体感を感じた」ということである。無心になる、夢中になるという状況において、人は友好的な関係を結び、その場的なリズムに肉薄し、動作によって動作の心的共通世界を共有することができるのではないかと考えられる。

注¹⁷⁾ まさにクラークスが述べるように、「恣意の力が弱まり、リズム的脈動に乗った時に、まさしくそういう時に、形成者としての独自の行為がやはりリズムを形成することだろう」⁹⁾ (p. 101)。彼によれば、「リズムを引き起こすものは情緒の動きではなくて、特定の生涯の時期や、外的状況や、激しい心的状況と関係することにより、それと対立的な生涯の時期や、外的状況や、激しい心的状況と関わるある種の抑制が脱落することにある」⁹⁾ (p. 103)。

注¹⁸⁾ 中村は、相対論的場の量子論における「真空」概念と「無心」とを結びつけ、次のように述べる。「真空とみなされたところは決して空虚ではなく、逆に物質が充満している空間であると考えられるようになった。空虚な空間と思われていた真空は、実際には、自発的に創成と消滅を繰り返す粒子と反粒子から成っていることが明らかにされた。……真空は、あらゆる可能な量子を生み出す振動で充たされている」²⁰⁾ (p. 216)。真空とは、実は物質の充満した場所であ

り、振動に満ちた、ある強度を持った領界であるのに、その密度があまりに高いため何も無いように見えるのだと彼は言う²⁰⁾ (p. 216)。「場所における空白と充満が同一構造からなる」²⁰⁾ (p. 230) ことが理解できる。無心という状態もまた、如何なる動きも生み出される可能性とエネルギーに充ちた時空間であることが予想できる。無を追求した世阿弥が、「せぬところが面白き也」³⁶⁾ (p. 100) として、創造する瞬間としての「隙」³⁶⁾ (p. 100) を大切にすることも当然のこととうなずける。

注19) 型としては、風姿花伝における九体⁴⁷⁾ (pp. 20-27) に、近江猿楽の「歌・舞」を吸収し、それらを統一した花鏡以降の二曲(童舞)・三体(老体・女体・軍体)⁴¹⁾ (pp. 122-132) を基礎として、基本の三体にその他の諸体(放下・破動風・力動風・天女舞)⁴¹⁾ (pp. 128-130) を応用風として体系付け、また、「閑心遠目」「体心捨力」「体力碎心」⁴¹⁾ (pp. 124-127) 「動十分心」「動七分身」「強身動 足踏」「強足踏 身動」³⁶⁾ (pp. 84-85) など、その演じ方についても具体的な言葉で述べている³⁶⁾ (pp. 87-89)。手としては、手智、舞智、相曲智、手体智、舞体智³⁶⁾ (pp. 87-89) の五つが用意されている。また、「安き位」「安位」の他にも「達者」「上手」「名人」「蘭けたる心位」「天下の名望を得る位」等、芸位の諸段階を明確にしてそれ为目标にさせる試みもしている³⁶⁾ (pp. 95-96)。

注20) 譲原は、リズムの性質の一つとして、「身体のリズムは別の媒体に移される」ことをあげている。筆跡にそれが書かれた時の動きのリズムが刻まれるように、音にも演奏したときの動きのリズムが刻まれる。「人の身体リズムは、音楽、言語など他の形式に転換され、文化的次元にも姿を現す³³⁾ (pp. 17-18) と言えるだろう。

文 献

- アリストテレス：今道友信訳(1972)アリストテレス全集17・詩学。岩波書店：東京。p. 29. pp. 143-148.
- 尼ヶ崎 彬(1994)舞踊の二つの形。養老猛編、形の文化誌2-脳がつくる形-。工作社：東京。pp. 110-117.
- コップ。E：黒坂三和子・滝川秀子訳(1986)イマジネーションの生態学-子供時代における自然との詩的共感。思索社：東京。p. 28.
- ハイデガー。M：菊池栄一訳(1982)ハイデガー選集12・芸術作品のはじまり。理想社：東京。
- 生田久美子(1989)「わざ」から知る。東京大学出版会：東京。
- 今村仁司(1985)社会科学批判。国文社：東京。p. 205.
- 観世寿夫(1981)観世寿夫著作集2・仮面の演技。平凡社：東京。
- カッシーラー。E：生松敬三・坂口フミ・塚本明子訳(1972)象徴形式の哲学1。剋草書房：東京。pp. 18-29.
- クラークス。L：杉浦実訳(1971)リズムの本質。みすず書房：東京。
- 邦 正美(1960)現代教育学8・芸術と教育・舞踊。岩波書店：東京。
- 丸山圭三郎(1989)欲動。弘文社：東京。pp. 210-212.
- 丸山圭三郎(1989)文化のフェティシズム。剋草書房：東京。p. 210.
- 三木成夫(1992)海・呼吸・古代形象。うぶすな書院：東京。
- 源 了円(1982)文化と人間形成。第一法規出版：東京。pp. 1-3.
- 源 了円(1989)身体 of 思想2・型。創文社：東京。p. 270.
- 松本 元(1995)脳の構成論的研究からみた情動。脳と精神の医学 6：365-382.
- マイネル。K：金子明友訳(1998)動きの感性学。大修館書店：東京。pp. 62-67.
- 森 宏一編(1981)哲学辞典。青木出版：東京。p. 503.
- 中森孜郎(1990)日本の子どもに日本の踊りを。大修館書店：東京。
- 中村雄二郎(1991)かたちのオデッセイ。岩波書店：東京。pp. 204-232.
- 那須野 親(1997)世阿弥の稽古論における「誠の花」概念の一考察。体育思想研究 1：59-72.
- 西野春雄(1999)世阿弥・幽玄の思想。別冊太陽-日本のこころ25・能所収。平凡社：東京。

- pp. 117-127.
- 太田泰代 (1998) 舞踏における模倣伝承の意義. スポーツモルフォロジー研究 4: 106.
- プラトン：藤沢令夫訳 (1979) 国家 (下). 岩波書店：東京, pp. 302-323 (595A-602B).
- 佐伯 畔・藤田英典・佐藤 学 (1995) 学びと文化シリーズV・表現者として育つ. 東京大学出版会：東京, p. 95.
- 佐藤臣彦 (1999) 身体教育を哲学する. 北樹出版：東京.
- 清水 博 (1996) 生命知としての場の論理. 中公書房：東京, p. 130.
- 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：東京, p. 264.
- 渡辺二郎 (1998) 芸術の哲学. ちくま学芸文庫：東京, pp. 73-82.
- W.S.Condon (1976) An Analysis of Behavioral Organization Sign Language Studies 13: 306.
- 山崎正和 (1969) 変身の美学. 日本の名著 10・世阿弥. 中央公論社：東京, pp. 60-61.
- 湯浅泰雄 (1990) 身体思想4. 創文社：東京, pp. 220-241.
- 譲原晶子 (1993) 動きの形の法則性—運動形態をリズムから捉える—. 体育原理研究 24: 13-18.
- 譲原晶子 (1996) リズム共調からリズムを捉える. 体育の科学 46 (12): 982-986.
- 世阿弥：表 章・加藤周一編 (1974) 音曲口伝：日本思想体系24・世阿弥・禅竹所収. 岩波書店：東京.
- 世阿弥：表 章・加藤周一編 (1974) 花鏡：日本思想体系24・世阿弥・禅竹所収. 岩波書店：東京.
- 世阿弥：表 章・加藤周一編 (1974) 九位：日本思想体系24・世阿弥・禅竹所収. 岩波書店：東京.
- 世阿弥：表 章・加藤周一編 (1974) 六儀：日本思想体系24・世阿弥・禅竹所収. 岩波書店：東京.
- 世阿弥：表 章・加藤周一編 (1974) 申楽談義：日本思想体系24・世阿弥・禅竹所収. 岩波書店：東京.
- 世阿弥：表 章・加藤周一編 (1974) 至花道：日本思想体系24・世阿弥・禅竹所収. 岩波書店：東京.
- 世阿弥：表 章・加藤周一編 (1974) 二曲三体人形図：日本思想体系24・世阿弥・禅竹所収. 岩波書店：東京.
- 世阿弥：表 章・加藤周一編 (1974) 捨玉得花：日本思想体系24・世阿弥・禅竹所収. 岩波書店：東京.
- 世阿弥：表 章・加藤周一編 (1974) 遊楽習道風見：日本思想体系24・世阿弥・禅竹所収. 岩波書店：東京.
- 世阿弥：表 章・加藤周一編 (1974) 解説・世阿弥の戦術または能楽論：日本思想体系24・世阿弥・禅竹所収. 岩波書店：東京.
- 世阿弥：野上豊一郎・西尾実校訂 (1958) 第一・年来稽古条々：風姿花伝所収. 岩波文庫：東京.
- 世阿弥：野上豊一郎・西尾実校訂 (1958) 第二・物学条々：風姿花伝所収. 岩波文庫：東京.
- 世阿弥：野上豊一郎・西尾実校訂 (1958) 第三・問答条々：風姿花伝所収. 岩波文庫：東京.
- 世阿弥：野上豊一郎・西尾実校訂 (1958) 第五・奥儀讃歎伝：風姿花伝所収. 岩波文庫：東京.
- 世阿弥：野上豊一郎・西尾実校訂 (1958) 第六・花修：風姿花伝所収. 岩波文庫：東京.
- 世阿弥：野上豊一郎・西尾実校訂 (1958) 第七・別紙口伝：風姿花伝所収. 岩波文庫：東京.
- 図子美和子, 川口千代 (1994) ダンス課題学習における動きとイメージの多様化の指導法に関する研究 44 (12): 1-6.

(平成12年12月7日 受付)
(平成13年6月27日 受理)