

身体表現の分類と体系化に関する一考察

—授業での理解深化のために—

* 佐藤 節子

A Consideration of Classifying and Systematizing Physical Expression:
For a Deeper Understanding in Class

SATO Setsuko

概要

教員養成大学において、文部科学省の学習指導要領解説(2017)に記載されている小学校の体育科の一領域である「表現運動系」や、中学校の保健体育科の一領域である「ダンス」の指導内容を教授する際の授業での理解深化のためには、身体表現とは何かを抑えておく必要がある。先行研究より、筆者はまず意識—無意識という視点から身体表現の分類と体系化を試みたが、各分類の境界は極めて曖昧であることが判明した。一方、日常—非日常という視点から身体表現の分類や体系化を試みた結果、日常の身体表現と非日常の身体表現の境界は明白となった。筆者が作成した構造図の中で、スポーツとダンスを比較すると、どちらも非日常の身体表現だが、スポーツにおいては勝負を決めることがプレイヤーおよび観戦者にとって第1にあって身体表現は脇役なのに対し、ダンスにおいては身体表現そのものが第一義すなわち主役であるという違いを示すことが可能となった。

Key words : 身体表現, 意識—無意識, 日常—非日常, 舞踊(ダンス), スポーツ

I はじめに

教員養成大学において、小学校の体育科の一領域である「表現運動系」や、中学校の保健体育科の一領域である「ダンス」で教える内容を教授する際には、文部科学省の学習指導要領解説(2017a,b)(以降、指導要領とする)がその指標となる。

指導要領の「表現運動系」や「ダンス」の内容を概観すると、小学校低学年の「表現遊び」では、「その行い方を知るとともに、身近な題材の特徴を捉え、そのものになりきって全身で即興的に踊ること。(文部科学省2017a, p.63)」ができるように指導する。「リズム遊び」では、「その行い方を知るとともに、軽快なリズムの音楽に乗って弾んで踊ったり、友達と調子を合わせたりして即興的に踊ること。(文部科学省2017a, p.63)」ができるように指導する。

中学年の「表現」では、「その行い方を知るとともに、身近な生活などの題材から主な特徴や感じを捉え、表したい感じをひと流れの動きで即興的に踊ること(文部科学省2017a, p.101)」ができるようにする。「リズムダンス」では、「その行い方を知るとともに、軽快なロックやサンバなどのリズムの特徴を捉え、リズムに乗って弾んで踊ったり、友達と関わり合ったりして即興的に踊ること(文部科学省2017a, p.102)」ができるように指導する。

高学年の「表現」では、「その行い方を理解するとともに、いろいろな題材からそれらの主な特徴を捉え、表したい感じやイメージをひと流れの動きで即興的に表現したり、グループで簡単なひとまとまりの動きにして表現したりすること(文部科学省2017a, p.144)」ができるように指導する。「フォークダンス」では、「その行い方を理解するとともに、日本の民踊^{よう}や外国の踊

* 保健体育講座

りの踊り方の特徴を捉え、基本的なステップや動きを身に付けて、音楽に合わせてみんなで楽しく踊って交流すること（文部科学省2017a, p.146）」ができるように指導する。

中学校の「ダンス」は、「創作ダンス」「フォークダンス」「現代的なリズムのダンス」で構成される。第1, 2学年の「創作ダンス」では、「多様なテーマから表したいイメージを捉え、動きに変化を付けて即興的に表現することや、変化のあるひとまとまりの表現ができるようにすることをねらいとしている（文部科学省2017b, p.170）」。「フォークダンス」では、「踊り方の特徴を捉え、音楽に合わせて特徴的なステップや動きと組み方で踊ることができるようにすることをねらいとしている。また、フォークダンスには、伝承されてきた日本の民踊や外国の踊りがあり、それぞれの踊りの特徴を捉え、音楽に合わせてみんなで踊って交流して楽しむことができるようにする（文部科学省2017b, p.171）」。「現代的リズムのダンス」は、「ロックやヒップホップなどの現代的なリズムの曲で踊るダンスを示しており、リズムの特徴を捉え、変化のある動きを組み合わせて、リズムに乗って体幹部（重心部）を中心に全身で自由に弾んで踊ることをねらいとしている（文部科学省2017b, p.173）」。

中学校第3学年の「創作ダンス」では、「表したいテーマにふさわしいイメージを捉え、動きに変化を付けて即興的に表現することや、個性を生かした簡単な作品にまとめて踊ることができるようにする（文部科学省2017b, p.178）」。「フォークダンス」では、「踊り方の特徴を捉え、音楽に合わせて特徴的なステップや動きと組み方で踊ることができるようにする。また、日本や外国の風土や風習、歴史などの文化的背景や情景を思い浮かべて、音楽に合わせてみんなで踊って交流して楽しむことができるようにする（文部科学省2017b, p.180）」。「現代的なリズムのダンス」では、「リズムの特徴を捉え、変化とまとまりを付けて、リズムに乗って体幹部を中心に全身で自由に弾んで踊ることができるようにする（文部科学省2017b, p.181）」。

こうした内容を小中学校で指導するに当たり、教員には「何をどう教えたらいかがわからない」という悩みがある。具体的には「学ばせるべき動きの質がわからない」「子供が考え出した動きが正解なのか間違いなのか適切に指導できない」ということだろうか。こ

うした悩みへの回答の1つとして、日ごろから人々の身体表現をよく観察することが挙げられよう。様々な場面で人の身体表現を観察し、それがどのようなメッセージを伝えようとしているのか、効果的に伝わっているのかということを理解することである。動きの着目点は力の入れ方、間のとりにかた、リズムの刻み方や速度、空間での位置取りなどである。このように、教員養成大学の授業での理解深化のためには、指導要領で掲げた「表現運動」「ダンス」の根底となる身体表現について理解しておくべきである。それによって教員は、教育の現場で模範を示す自身の身体表現がどのようなものなのか客観視できるだろうし、子供たちの表現を評価する際の指標とすることができるだろう。したがって、本稿では、この身体表現への理解を深めるための前段階として、その分類と体系化を試みる。先行研究をもとに、第1の指標として意識と無意識という視点を掲げ、第2の指標として日常と非日常という視点を掲げてその分類と体系化を試みる。

また、2019年12月21日に岡山シンフォニーホールで第39回全国創作舞踊研究発表会が開催されたが、その研究発表の中で、スポーツは身体表現なのかという問題提起が起きた（幅田ら, 2019）。これはダンスが本来芸術の範疇に入る身体表現であるのに、学校教育の中では体育の教材として扱われているために生じる問題である。中学校の保健体育教師を志す学生たちは、スポーツを実施してきていることが多く、踊る事への戸惑い、恥じらい、抵抗などを感じながらダンスの授業に臨むことになる。スポーツとダンスでは、どちらも身体を動かすという点では共通しながら、活動の意図が異なる。例えば走る活動において、スポーツではより速く巧妙にあるいは記録を出すための準備（助走）ということを目指すのに対し、ダンスでは速く走っているかのように表現したり、走っている際の風を受ける感覚（心地よさや不快感）を表現したり、心の状態（焦燥感や恐怖心）を走ることで表現したりする。体育の教員がダンスの授業に臨むにあたり、このような活動の意図の違いを理解しておく必要があるだろう。こうした背景を踏まえながら、スポーツとダンスについての筆者の考察を付記する。

II 意識と無意識

本章では、身体表現とは何かを探るために、意識－無意識という視点から考察する。柴(1993)は身体表現を意識－無意識という視点でとらえて次の3つに分類している。第1は、広義の表現としての意識的・無意識的身体表現。第2は、表出されるものとしての無意識的な身体表現。第3は、狭義の表現としての意識的な身体表現である(柴1993, p.94)。そして、さらに第3の意識的な身体表現を次の3つに分類している。第1は、日常生活における身振り言語としての身体表現。第2は、演劇やオペラなどの日常を超えた身体表現(他の表現を根底で支えるもの、すなわち脇役としての身体表現)。第3は、舞踊¹における日常を超えた身体表現(身体表現が主役であり、第一義的な意味をもつ活動)である(柴1993, pp.97-101)。

柴(1993)による分類をもとに佐藤節子(1999)が示した図を改定して図1のように示した。分類ごとに円で囲っているが、各円は重なり合っている。この重なりは各分類の境界が明確ではないことを示す。まず、図1左側の無意識的身体表現の円と右側の意識的身体表現の円が重なる部分について考察する。無意識的身体表現の例として、何気なく指先を鼻に当てる、手を頬に当てる、足を組む、貧乏ゆすり等が挙げられる。これら無意識に行うしぐさは、相手に伝えようという意図を持たずに行われるが、受け取り手にとっては意識的身体表現であり、相手の心(違和感、考え事、居心地の悪さ等)を読み取るサインである。逆に、上体を前に曲げるしぐさは日本の文化の中では日常生活における挨拶の意識的身体表現だが、習慣化するとこれはあいさつの身体表現なのだという意識を特段しなくても思わず上体をかがめる動作を行う、つまり無意識的身体表現へと変化する。このように両者の境界は曖昧で、表現者と受け取り手の状況によってその意味が移行してしまう。

次に、図1右側の意識的身体表現の中の3つの円の内、2つが重なる部分について考察する。日常生活における身振り言語としての身体表現と、演劇やオペラなどの日常を超えた身体表現の境界のあいまいさは容易に感じ取ることができる。演劇と現実の身振りの曖

昧さについては板場(1998)が言及している。ただし、受け取り手が日常的な動きだと感じていても、表現者はその動きを日常的に見せるための努力をしており、表現者の日常の実際の動きとは明らかに違う。このことに関して佐藤綾子(1998)は、鈴木(1998)の「観客の身体と気分を騙る(かたる)＝騙す」という指摘を取り上げている。

演劇やオペラなどの日常を超えた身体表現と、舞踊における日常を超えた身体表現の境界も同様に曖昧である。舞踊とは「肢体を使ってリズムを取りながら、もろもろの性格や感情や行為を模倣する」ことだとアリストテレスは定義している(ロアリーク・ランゲ, 1975, p.26)。この舞踊のエッセンスは、演劇的な身体表現へと容易に変容する。歌舞伎舞踊「汐汲」を例にしても、演劇的な筋から離れた躍動的な踊りを見せる場面は純粋な舞踊といえるが、汐を汲むなどの振りは演劇的身振りだと言えるだろう(西形, 1992)。

舞踊における日常を超えた身体表現と、日常生活における身振り言語としての身体表現の境界もあいまいである。柴(1993)は「舞踊の起源は身振り言語に」あり、日常の身振り言語が日常を超えた身体表現である舞踊へと変容するには「実在することを順番にそのまま並べるのではなく、最も強く浮かび上がらせたいものを誇張し、強化することが必要である」と述べており、これを「美的変形」と呼んでいる(柴1993, pp.100-101)。しかし、実際の動きを目にしたときにその境界は明白とは言えない。

さらに、図1右側の演劇やオペラなどの日常を超えた身体表現や、舞踊における日常を超えた身体表現は、その表現を極めていくと、意識して表現することを放棄する境地へと到達する。観世(1996)はこのような境地を「見る意識も見せる意識も超越した境地。それは世阿弥の言う『離見の見』、『見所同心の見』を持つことであろうし、『無心』の境地にもつながる(観世1996, p.104)」と述べている。意識して表現すること、それを放棄する境地の演者の感覚は明らかに違うが、この違いは観る目を持つ者にしか分からない。違いを感じ取ることができれば、この無心の境地の演技は観る者を魅了するともいえよう。このように日常を超えた意識的身体表現と意識を放棄する身体表現と

1 学術的な場では、あらゆる種類の舞踊、すなわちダンス全体を「舞踊」という言葉で総称している。

の境界も曖昧になるが、意識を放棄する身体表現そのものをこの図では示し切れていない。

以上、身体表現は意識－無意識という視点から分類・体系化できる。広義の意識的・無意識的身体表現は無意識的身体表現(表出)と狭義の意識的身体表現に分類され、狭義の意識的身体表現は日常生活におけ

る身振り言語としての身体表現と日常を超えた身体表現に分類される。そして日常を超えた身体表現は、身体表現が脇役の演劇やオペラと身体表現を第一義とする舞踊に分類される。ただし、各分類の境界は極めて曖昧である。

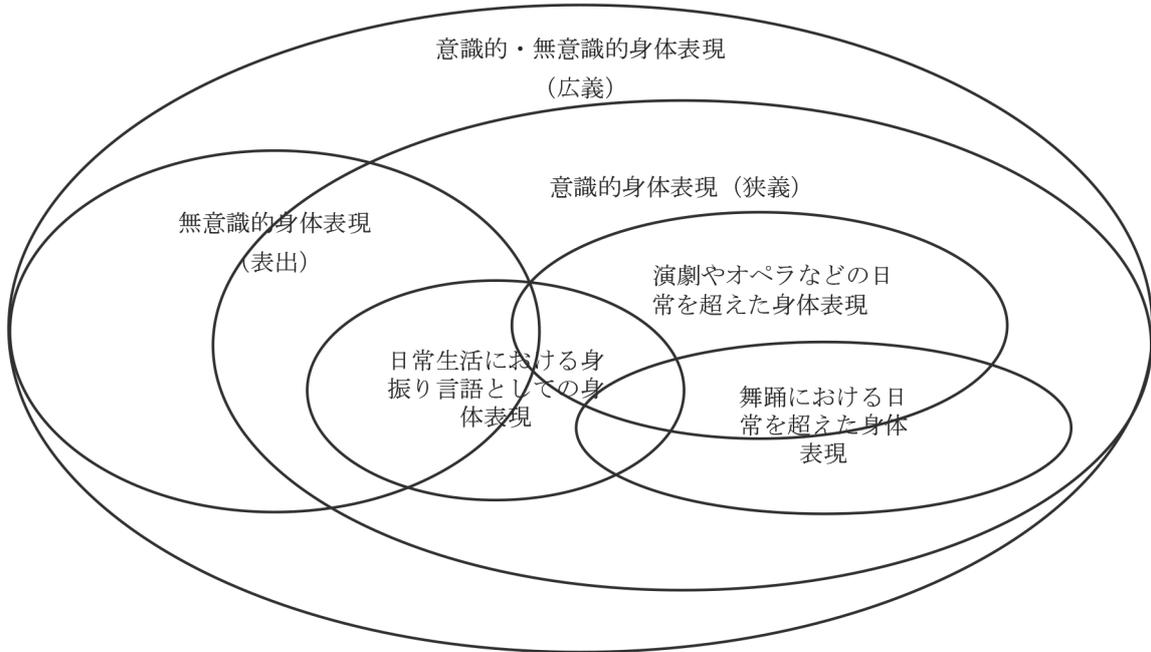


図1 意識－無意識の観点からの身体表現の分類(佐藤節子1999作図の枠線の表示を改変)

Ⅲ 日常と非日常

図1の右側に位置する意識的身体表現は、日常生活における身体表現と日常を超えた身体表現に分けられているが、左側の無意識的身体表現も日常と非日常に分類できる。例えば日常の中で何気なく腕組みをする無意識的身体表現は、自己防衛というメッセージを受け取り手に伝えることで意識的身体表現に変容するが、さらに、日常を超えた演劇や舞踊においては、腕組みの身振り言語は、極めて意図的な意識的身体表現へと変容する。

このように日常－非日常という視点から身体表現の分類や体系化を模索する中で、ヒントとなるのが佐藤綾子の示した図「パフォーマンスの個と連続領域」である(佐藤1996, p.175)。佐藤綾子はパフォーマンスとは日常生活における個の善性表現であると定義し、パフォーマンスの構成要素は言語表現と非言語(周辺言語、顔、身体、空間、色彩、モノ、時間)表現だと

している(佐藤1996, p.46)。その中で「パフォーマンスの個と連続領域」という図を提示している。

佐藤綾子(1996)は「パフォーマンスの個と連続領域」の中で、パフォーマンスの具体例を羅列し、上の指標を「日常」、下の指標を「非日常」としている。さらに「日常」の上には「再現性ではない(意図されない)」、「非日常」の下には「再現された(意図された)」という指標を示している。羅列された言葉の内、「快感の笑い、ひとりごと、あいさつ、教室での授業、ビジネス交渉、記者会見」は日常のパフォーマンスであるが、その内「快感の笑い、ひとりごと」は私的で再現性がなく意図されない。対して、「あいさつ、教室での授業、ビジネス交渉、記者会見」は下へ行くほど公式な場での再現的で意図されたパフォーマンスとなる。

一方、その下に羅列された「相撲、祭り、結婚式、卒業式、ライブアート、舞台劇、儀式、憑依現象(きつねつき)」は非日常のパフォーマンスで、記者会見

と相撲の間には明らかな境界がある。記者会見は日常生活における自身の立場を公に表明する行為であるのに対して、相撲は日常生活の束縛から解放された一定の時空間の中で行なうものである。

ただし、羅列された非日常のパフォーマンスは必ずしも下へ行くほど非日常的とは言えない。例えば祭りよりも舞台劇の方がより非日常的なのかという疑問が生じる。つまり、日常のパフォーマンスには段階的に非日常化する連続性があるが、非日常のパフォーマンスにはそのような連続性はないと考えられる。

同様に、「再現された（意図された）」という指標への適合性についても疑問が残る。例えば相撲には定められた場やルールに沿って勝負を決めるという意図性や再現性はあるが、実際の勝負の結果は未知でその過程の展開に再現性はない。ライブアートや舞台劇の中の即興表現は、その場の流れの中で思いつくままに表現するので意図性や再現性はない。先に示した観世

(1996)の述べる『無心』の境地での演技も、元来存在する再現性や意図性を捨て去る方向での表現だといえよう。最下段の憑依現象（きつねつき）は再現できないし、意図せずに起こる。つまり、非日常のパフォーマンスはすべて再現性があるて意図的だとは必ずしも言えないという点がこの図では説明されていない。

さらに、結婚式や卒業式よりも、儀式の方がより非日常的で再現性や意図性が高いという配置になっているが、結婚式や卒業式も儀式の範疇に入るのはないかという疑問が生じる。元来、儀式というものは人生や生活の中で新たな境地へと転換したり理想の境地へ到達したりするための誓いや祈りを表現するものであり、再現性や意図性が高いパフォーマンスであるが、結婚式や卒業式の位置づけとの整合性が不明瞭である。

佐藤綾子(1996)が示した非日常のパフォーマンスの位置づけにはいくつかの問題点があると考えられる

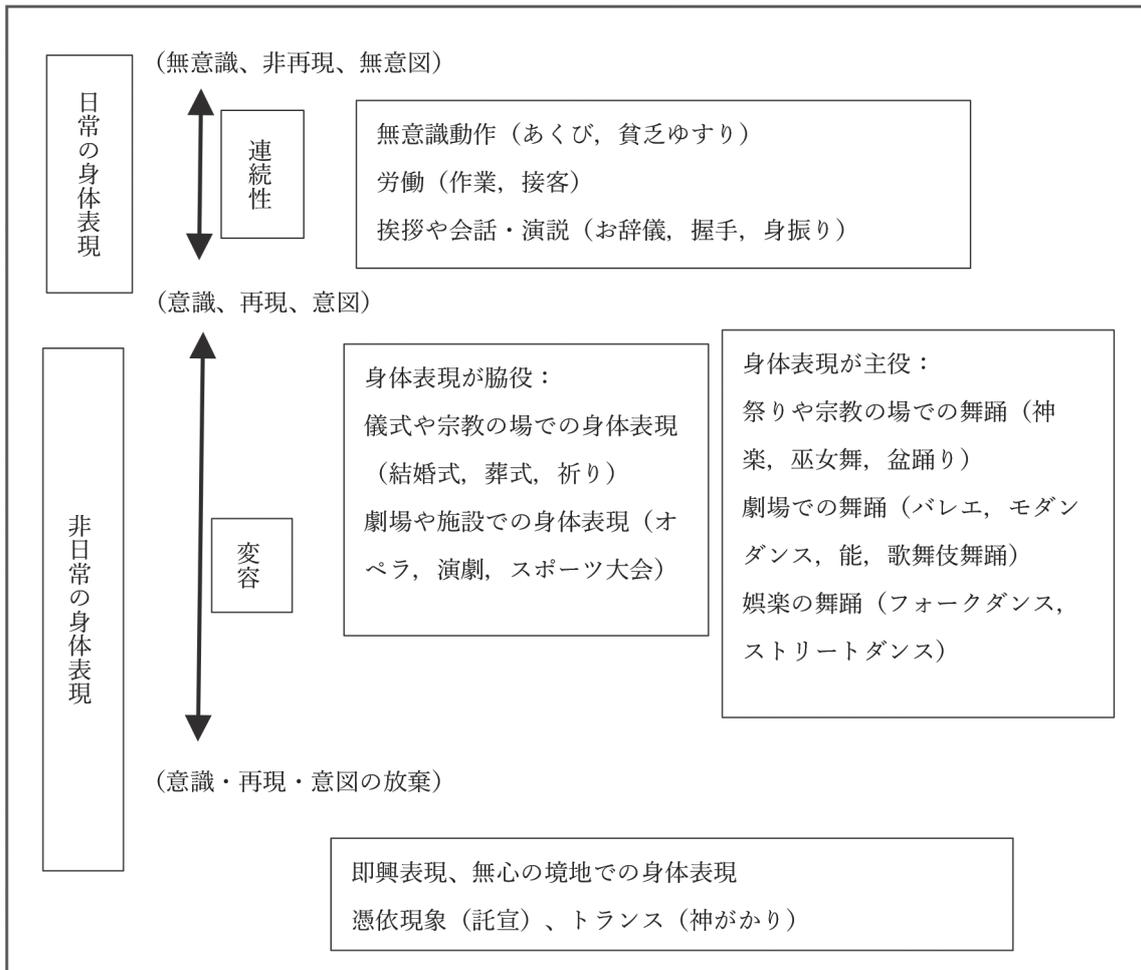


図2 日常—非日常の視点による身体表現の構造 (筆者作図)

が、それを解決する考えとしてホイジンガ(1939)の指摘が示唆的である。彼は、遊びは文化より古く、その本質は面白さであると述べている(ホイジンガ1939, pp.15-19)。遊びには5つの形式的特徴(1.自由な行動 2.日常とは別なもの 3.時間空間の限定 4.秩序がある 5.緊張感がある)があり(ホイジンガ1939, pp.28-36)、遊びには闘争としての遊びと、表現としての遊びの2つの相があるとしている(ホイジンガ1939, p.42)。そして遊びと聖なるもの(儀式や祭り)は形式が同じであると述べている(ホイジンガ1939, pp.43-71)。つまり、佐藤綾子(1996)が示した非日常のパフォーマンスはすべてホイジンガの説く「遊び」でまとめられるのである。

上述した数々の問題点や指摘をもとに非日常のパフォーマンスを捉え直し、新たな身体表現を抽出し、筆者は図2に示す身体表現の構造図を作成した。新たに抽出した身体表現は、なるべく学生が理解しやすいものを吟味した。図2において、日常と非日常の境界は明白である。その中で日常の身体表現は、無意識動作(あくび、貧乏ゆすり)、労働(作業、接客)、挨拶や会話・演説(お辞儀、握手、身振り)と羅列した。この羅列は無意識で非再現的で無意図な表出から下へ行くほど意識的で再現的で意図された表現へとという連続性を示す。また、非日常の身体表現の内、意識的で再現的で意図された身体表現を、身体表現が脇役と身体表現が主役のグループに分類した。身体表現が脇役のグループは、儀式や宗教の場での身体表現(結婚式、葬式、祈り)、劇場や施設での身体表現(オペラ、演劇、スポーツ大会)と羅列した。同様に身体表現が主役のグループは、祭りや宗教の場での舞踊(神楽、巫女舞、盆踊り)、劇場での舞踊(バレエ、能、歌舞伎舞踊)、娯楽の舞踊(フォークダンス、ストリートダンス)と羅列した。これらの羅列は日常の身体表現に見られるような連続性は無く、分類して並列している。そしてこれら意識的で再現的で意図された非日常の身体表現は、図2の下側に提示した意識・再現・意図の放棄すなわち、即興表現、無心の境地での身体表現、憑依現象(託宣)、トランス(神がかり)へと変容する可能性をはらんでいる。

先に、「相撲は日常生活の束縛から解放された一定の時空間の中で行なうものである。」「定められた場やルールに沿って勝負を決めるといった意図性や再現性は

あるが、実際の勝負の結果は未知でその過程の展開に再現性はない。」と述べたが、上述の「意識・再現・意図の放棄へと変容する可能性」についてさらに追記したい。再現性の放棄とは、あらかじめ決めていた動きを行うのではなく即興的に生み出された動きを行うということである。意図の放棄や意識の放棄とは、事前に思い描いていた動きを意識して意図的に動くのではなく無心の境地で行うということである。

以上より、身体表現は日常と非日常に分類でき、その境界は明確だといえよう。

IV スポーツは身体表現なのか？

本章では幅田ら(2019)の研究を発端として考察を展開する。幅田ら(2019)は「身体表現論」の授業の中で身体表現というくくりからダンスとスポーツを捉え、両者の新たな関係性を探った。実際の授業内容を見ると、ダンスとスポーツ双方に共通する「ひと流れの動き」「リズム」「即興」を取り上げ、さらに「身体的コミュニケーション」から「心と体のつながり」へと発展させている。論の根拠として片岡(1991)の見解を挙げているが、片岡は「かつては、舞踊も演劇も音楽もスポーツも遊戯的祝祭の中心に融合・共存したものであった(片岡1991, p.3)」と述べ、さらに「舞踊とスポーツの下層には、日常的な身振りや行動という言葉によらない身体表現が重要なものとして存在していることを知り、『からだによるコミュニケーション』を共通テーマにして研究を蓄積したい(片岡1991, p.3)」としており、正に片岡の展望を体現した授業展開となっている。しかしながら、幅田ら(2019)はダンスとスポーツの共通点について指摘しているが、「身体表現」という観点からダンスとスポーツの違いを十分にとらえているとは言えない。その不十分な部分を埋める役割を本稿の図2は担えるのではないかと考える。

標題についてだが、前章図2で示したようにスポーツは身体表現だと筆者は答える。スポーツは、意識的で再現性がある意図的な非日常の身体表現であるが、即興的な要素や無心の境地でのプレイへと変容する可能性をはらんでいる。

これをバスケットボールの試合においてボールを手にした選手の場合で詳述しよう。まず、非日常とは、

バスケットボールの試合が日常のしがらみから解放された定められた時空間の中で定められたルールのもとで行われるものであるということである。身体表現とは、観戦者にとって選手の動きは身体表現になると同時に、選手も観戦者の反応を意識しながらプレイすることである。意識的および意図的とは、ゴールにボールをシュートする行為を思い描きそれを行おうすることである。再現性があるとは、ゴールにボールをシュートする行為は再現性があるということである。即興的な要素とは、実際にシュートに至るまでには予想に反する他の選手の動きなどもあり、とっさの判断で事前に思い描いていた動きとは違うことを行うことである。無心の境地でのプレイとは、そのような即興的な動きを無我夢中で行っていて、あらかじめ思い描いていた意識的で再現性がある意図的な動きとは違ってくる可能性があるということである。

スポーツとダンスの身体表現の違いは、スポーツにおいては勝負を決めることがプレイヤーおよび観戦者にとって第1にあって身体表現は脇役なのに対し、ダンスにおいては身体表現が主役であるということになる。

V 今後の課題

本稿では、教員養成大学において、文部科学省の学習指導要領解説(2017)に記載されている小学校の体育科の一領域である「表現運動系」や、中学校の保健体育科の一領域である「ダンス」の指導内容を教授する際に、学生の授業での理解深化のためには、身体表現とは何かを抑えておく必要があると考え、身体表現の分類と体系化を試みた。日常—非日常の視点による身体表現の構造図を作成したが、この図は未完成であり、さらなる改定が必要であろう。今後、身体表現についてさらなる研究を積みこの図を完成させたい。

また、この図を提示することで学生の身体表現への理解が深化し、表現運動やダンスの授業実践のための悩みがどのように解消されるのか、あるいは解消されないのか検証することも必要である。

引用・参考文献

- 幅田彩加・村田芳子(2019)「『身体表現論』の授業に対する受講生の自由記述回答の内容分析—スポーツとダンスの特性と結びつき—」全国教育大学協会・第39回全国創作舞踊研究発表会(岡山大会)口頭発表資料
- Huizinga, Johan (1938) *Homo Ludens*, ホイジンガ著, 高橋英夫訳(1973)『ホモ・ルーデンス』中央公論社
- 板場良久(1998)「パフォーマンス学の基礎概念の一考察—『舞台』と『台本』を中心に—」『パフォーマンス研究』Vol.5, pp.18-28.
- 片岡康子(1991)「舞踊の意味と価値」舞踊教育研究会編,『舞踊学講義』大修館書店, pp.2-11.
- 観世寿夫(1996)『心より心に伝ふる花』白水社
- Lange, Roderyk (1975) *The nature of Dance, An Anthropological Perspective*, Macdonald & Evans, London, ロデリック・ランゲ著, 小倉重夫訳(1981)『舞踊の世界を探る』音楽之友社
- 文部科学省(2017a)『小学校学習指導要領(平成29年告示)解説 体育編』東洋館出版社
- 文部科学省(2017b)『中学校学習指導要領(平成29年告示)解説 体育編』東洋館出版社
- 西形節子(1992)「汐汲」平凡社編,『音と映像による日本古典芸能大系 映像解説編』日本ビクター, pp.276-279.
- 佐藤綾子(1996)『教師のパフォーマンス学入門—もっと本気で自分を表現しよう!』金子書房
- 佐藤綾子(1998)「日常生活を舞台とした非言語表現能力の阻害要因に関する研究」『パフォーマンス研究』Vol.5, pp.9-17.
- 佐藤綾子(1999)「独創的身体表現と独創的思考の関係についての一考察」『パフォーマンス研究』Vol.6, pp.24-34.
- 柴真理子(1993)『身体表現』東京書籍
- 鈴木忠志(1998)『演劇とは何か』岩波書店