

スポーツ実践における美的体験に関する試論  
——実践者の美的対象に注目して——

The Tentative Analysis on Aesthetic Experience in Sports Activities  
– Through the Focus on the Consciousness of the Practitioner –

那須野 親<sup>1</sup>  
NASUNO Chikashi

<sup>1</sup>宇都宮大学大学院博士後期課程 地域創生科学研究科

## スポーツ実践における美的体験に関する試論 —実践者の美的対象に注目して—

The Tentative Analysis on Aesthetic Experience in Sports Activities  
—Through the Focus on the Consciousness of the Practitioner—

那須野 親<sup>1</sup>

NASUNO Chikashi

コロナ禍において、人類共通の文化であるスポーツそのものの持続可能性が問われている。「第2期スポーツ基本計画」の冒頭には、「スポーツを『する』ことで、スポーツの価値が最大限享受できる」とあるように、多様化するスポーツへの関わりの中でも、やはり「する」スポーツは、その中核に据えられている。

本稿では、スポーツ文化の中核である実践者の美感（気持ちよさ）を「美的体験」として位置づけ、その内実を美学的観点から明らかにすることを目指す。特に、筆者自身の実体験として語ることが可能な「剣道」を対象に、実践者の意識とその志向対象、すなわち美的体験と美的対象の問題に注目する。

キーワード：美的体験、美的対象、意識

### I. 「美的対象」の問題—スポーツと芸術の差異を通して—

われわれ人間は趣向の差はあれ、絵画や音楽などの鑑賞芸術、文学作品、映画・ドラマ、ドキュメントに感動し、思わず涙したりする。これは極めて個人的な体験であり、周囲を見渡すと、「自分だけ、涙を流している」あるいは「自分だけ涙が出ない」などということもある。しかし、仲間や家族と、全く知らなかった人とさえ共感し合うことも稀ではない。本稿においては、このように極めて個人的ではあるが、われわれ人間の感性に触れる体験を「美的体験」として扱う。本稿においては、スポーツ実践の只中における特殊な意識体験としての「美的体験」を明らかにするため、意識の志向対象、「美的対象」の問題を中心に議論することになる。

一般的に近代の美学理論における「美的体験」には、「芸術や文学作品」など、客体としての明確な意識対象が存在する。この客体として存在する「芸術や文学作品」そのものが、即「美的対象」なのではないとされ、美的体験は極めて個人的体験として在り、誰もが同じように感動し、涙するような対象は存在し得ないという。つまり、近代美学においては、美的対象を、それ自体においてではなく、ただ美的態度をとる主体に対してだけ成立するものであると捉えられていた。

しかし、竹内が、近代美学が美の問題を、主として主体の意識作用の面からあつてきたこと

<sup>1</sup> 宇都宮大学大学院博士後期課程 地域創生科学研究科 chikashi092681@gmail.com

の一面性を指摘し、主体主義的偏向を客観面からの考察によって是正し、その欠陥を補充することが、現代美学の緊要な一課題として要請されなければならない<sup>1</sup>と言うように、本稿は美的対象それ自体が、独自の法則を有しているとする知見に立脚する。

ある対象が美的対象となり得る構造を持つことを前提として、その対象に向けられた主体の意識作用が主体—対象という新たな関係を結び、その主体—対象をも組み込んだ、より大きな関係構造のうちにあらわれた美をわれわれは体験する。つまり、われわれの美的体験における美的対象を明らかにするためには、まず、対象そのものの構造を明らかにし、そして、主体の意識作用と対象とが、どのような相互作用において美的対象として構成されるのかを考えなければならない。

このような課題を解決する手がかりとして、美学理論上の美的対象として、もっとも一般的にとりあげられる「芸術作品」に注目する。というのも、「芸術作品」は、人間の手によってつくられた精神の所産であり、しかも美であることを目的として形成されたものであるため、美的対象としての構造を明確にしやすいからである。

さらに芸術作品の場合、その創造活動は単に内面的なものにとどまらず、具体的材料（素材）による対象形成にまで発展する<sup>2</sup>。

本稿の課題との関連から、本章では「スポーツにおける美的対象」との差異を明確にすることを念頭に議論を進める。樋口は、「スポーツをこれまでの美学の蓄積との対応で考察しようとするとき、芸術との関連は避けて通ることはできない」<sup>3</sup>とし、「スポーツにおける美的対象を芸術作品の素材—形式—内容といった構造で解釈してみるとどうなるか」<sup>4</sup>といった課題を提示している。

本章では、スポーツ実践における美的対象の構造を明らかにする手がかりとして、「芸術作品」と「スポーツにおける美的対象」について「素材・形式・内容」という三契機を分析視座に設定し、美的対象としてのスポーツの特徴を明確にする。

## 1. 素材的契機

「芸術作品の素材」といった場合には、創作者の美的価値原理によって統一的に形成された芸術作品に対して、いまだ芸術的形成を経ないままの材料をいう。この意味における素材は、「表現手段としての素材」と「表現対象としての素材」に大別される<sup>5</sup>。手段としての素材には、彫刻における木材、大理石、ブロンズ、あるいは絵画におけるカンバスや顔料などがそれである。

一方、対象としての素材は、一般に「題材」などと呼ばれている。描写芸術においては一定の事物としての対象が再現されるので、この意味における表現素材が「題材」と呼ばれる。文学作品で描かれる人物、風景や行為・事件などがそれである。また、模倣的な描写芸術に対して、非模倣的な芸術である音楽などでは、外的具体的な対象を再現せず、描写芸術的な意味での素材を欠いているように見えるが、作曲家の感情や気分といったような内的体験もまた、芸術的形成をまつ素材と

いえる。

つまり、芸術作品であるためには、表現手段として「何らかの物質的感覚的材料」、「表現されるべき題材」、「芸術家の内的体験としての感情や気分」という素材が必要となる。

また一方で、美を表現することを目的とする「芸術作品」と身体運動を伴う「スポーツ」には、当然のことながら美的対象としての構造には差異が存在する。この点については、わが国において初の体系的な「スポーツ美学」を展開した樋口を援用することが最善である。

樋口は、芸術とスポーツにおける美的対象の構造的差異について、「芸術においては、表現されるべき内容となるものが何といても重要であり、そのために形式も決定され、素材も取捨選択される。その内容の表現のためには、素材の選択や形成は無限の可能性をもっているといってもよいだろう。しかし、スポーツではそれとは逆に素材そのものが競技ルールのもとでまず決定されてしまっている」<sup>6</sup>という。

美的対象としてスポーツを見ると、最も重要な意味を帯びてくる素材は、観戦者の意識の志向先であり、それがなければスポーツ自体が現象し得ない実践者の存在である。「スポーツにおける美的対象の素材としての実践者に求められるのは、スポーツ競技を展開するための基礎的な技術と、競技に積極的に参加していく意志なのであり、その意志のもとで勝とうとする努力がなされるならば、必然的に練習によって技術を高めようとする試みが生じるわけで、その結果、より高い技術が素材としての実践者に付与されていくことになる」<sup>7</sup>のである。

ここに、芸術とスポーツの本質的な差異が浮かび上がってくる。つまり、芸術における素材といった場合には、表現手段としての物質的感覚的材料、また、対象として表現されるべき人物・風景や行為・事件など主観としての素材、あるいは芸術家の内的体験としての感情や気分としての素材などを指している。つまり、それらの素材を使って、あるいは、それらに促されて「何ものかを『表現』する」ということが芸術独自の文化的特性なのである。

しかしながら、スポーツ実践においては、何かを表現するという意図は存在しない<sup>8</sup>。ここに「芸術」と「スポーツ」における最も重要な差異も存在し、次に述べる「形式」と「内容」の差異においても、この「意図的な表現」を介するかどうかに行き着くことになる。

## 2. 形式的契機

「形式」という概念は、実に多義的に用いられている。美学においては、「感覚現象としての形式」と「統一的結合関係としての形式」という二つに区別されており、前者は、「内容」と対を成す概念であって、美的対象の感覚的実在的な側面全般を意味する。

すなわち、この意味での「形式」とは、「内容」の存在方式であり、対象の表面現象である<sup>9</sup>。つまり、この意味でいう「形式」は、単に事物の「形」という意味で用いられ、さらには知覚に与え

られた「形」に伴って、われわれの内面によびおこされる想像直観的形象をも包含するものである。

この意味で「感覺的現象としての形式」は、単に表面現象としての事物の形を超えて、知覚によってもたらされるイメージを変形する力である想像力<sup>10</sup>を介した意識内の形象としても捉えることができる。

一方、「統一的結合関係としての形式」についてであるが、ある事物が美的対象であるからには、それを構成する多様な種々の要素が全体として統一されている必要がある。この全体としての統一関係がまた、「形式」と呼ばれる。この統一は、一般的法則による側面と、個性的法則によって規定される側面とがある。

例えば、一般的法則では、絵画において、ある一部分だけに注目すると、そこにはある色が与えられている。また、別の部分には別の色が。それらを作品全体として観照する場合、それぞれの色が互いに融合し合い統一的印象を与えることになる。これは、「調和」と呼ばれる絵画の形式法則である。この形式により、絵画は単なる色の配列ではなく、芸術作品として美的対象たり得るのである。

個性的法則に規定される形式は、「個々の芸術家の創造的人格にねざし、その固有の個性的法則によって規定される表現構造」<sup>11</sup>のことを指している。つまり、ある芸術家が創作した作品には、その創作主体である芸術家の個性が何らかのかたちで反映されているはずであり、その作品に底流する芸術家の個性を、観照者は形式として把握することになる。

しかし、ここで気をつけるべきは、芸術家の個性が本源的には、芸術の文化的精神に、すなわち「超個人的な形式」、つまりは芸術の本源的な文化性に規定されているということである。どれほど個性的な芸術作品であっても、「それが芸術か、芸術ではないか」において決定的な規定性を発揮するもの、それが芸術の文化的地平である。

ランガーが、「創作されるものは、どの芸術についても同じというわけではない。実は、このために、それぞれの芸術の相違が存在するのである。しかし、創作の原理は同一である。そして『生きた形式』はあらゆる芸術において同一の意味をもつのである」<sup>12</sup>と言うときの「生きた形式」が、まさに、芸術家の個性をも規定する「超個人的な形式」としての文化性に他ならない。

つづいて、スポーツを美的対象とした場合の「形式」についてである。一般にスポーツの美として、まず思い浮かぶのは、運動のフォームの形式美<sup>13</sup>である。スポーツにおける美的対象の形式として、まず考えなければならないのは「運動のフォーム」としての形式であろう。

運動のフォームとしての形式は、「美をかたちづくる統一的結合関係としてとらえられ、正確性、流動性、リズム、力動性、そして調和がその主要な特質として示され」<sup>14</sup>ているが、観戦者が運動の美を看取する場合、それらの特質が個々別々に捉えられ、運動の正確性ゆえに美を認める、というような推論が成立するわけではなく、「正確性や流動性などの諸特質は調和という全体的統一のな

かにおいて美<sup>15</sup>となるのである。つまり、「調和」という形式が運動の美を生起させる。スポーツにおける「調和」の場合には、芸術における「統一的結合関係としての形式」と類似してはいるが、やはりその本質において差異が存在することを忘れてはならない。その本質的差異とは、芸術作品を創作する場合の根本原理としての形式、すなわち、ランガーの言う「生きた形式」の次元での差異である。つまり、ここにも表現性の問題が横たわっている。

スポーツにおける形式は、ルールによって規定されている明確な目標<sup>16</sup>を達成するための実践者の身体運動によって、さらに言えば、目標すら意識に上らないほど、課題となる身体運動を遂行することだけに全能力を集中させることによって、正確性、流動性、リズム、力動性などをもし出し、それらが「調和」によって統一的に結合されるときに具現化する。このとき、実践者の意図しているのは、身体運動によって課題をクリアすることのみであり、自己の身体運動によって「何ものか」を表現することではないのである。

もし、実践者が何かを表現しようとする意図ができるとするならば、そのパフォーマンスに、「ハイレベルの正確性、流動性、リズム、力動性の『調和』」は生まれまいだろう。したがって、実践者のパフォーマンスが美的対象として観戦者の意識に立ち現れることはない。

先に、「スポーツには『何ものか』を表現しようとする意図がない」と言った。実はその「何ものか」が、美的対象としての「内容」的契機に相当するものである。

### 3. 内容的契機

美学理論上の「内容」には、三つの用法が区別される。

一つ目は、芸術作品の内に包含されているもの、あるいは横たわっているもの、という意味において用いられる場合である。これは、形式的契機のところで述べた「感覚的現象としての形式」によって表出されるすべての内的な実質を意味する<sup>17</sup>。この意味においては、観念や思想、あるいは感情や気分といったものが内容として浮かび上がってくることになる。

二つ目は、一般に表現内容とか対象的内容と言われるものである。この意味での内容は、描写芸術において表現された対象的世界にあたるものであり、表現対象としての素材と混同されやすいが、すでに述べたように芸術的形を成している点で、素材とは別のものである。

三つ目は、美的対象が「美的」なるゆえんの価値内容をいう場合である。この美的価値内容は、感覚的形式とそこに表出される内容との不可分の統一によって成立するものであって、いわゆる形式に対する内容として捉えられる先の二つの意味とは区別されなければならない<sup>18</sup>。

美学理論においては、「内容」をこのような意味で捉えている。しかし、先の二つの意味の場合には、観念や感情、あるいは、描写される対象としての人物、風景、行為、事件という具合に比較的捉えやすいが、三つ目の「内容」の意味するところが、明確ではない。

美的対象における美的価値内容を明確にするために、具体的な芸術作品を例にして考えてみよう。たとえば、絵画作品は芸術家が表現しようとする内容を客体化・形態化させたものである。ここでいう内容とは、観念や感情、あるいは人物や風景といったものであるが、絵画とは、人物や風景をそっくりそのままコピーすること、あるいは観念や感情を吐き出すことによって客体化・形態化させたものではない。もし、コピーや発散であるとするれば、わざわざキャンバスに自らが描く必要はなく、フィルムに写したり、感情を吐き出すために笑ったり、叫んだりする方がより効率的である。

絵画作品に込められている内容は、芸術家がみたまの人物や風景、感じたままの感情を直接表現したものではなく、自己の体験としてみたり感じたりしたことを、ひとまず、内省し意識の中において対象化してから、絵画作品として芸術的に形成した結果、あらわれてくるものである<sup>19</sup>。

つまり、芸術家が直接体験したものとしての内容と、絵画という芸術の感覚的形式の緊張関係が昇華されて、美的に価値あるものとして形成された芸術作品においてあらわれるものである。

繰り返しになるが、美学の中心的な考察対象である芸術は、その本質として「表現性」を有し、芸術においては、内容が「表現」されるのである。一方、スポーツには表現という契機が存在せず、「表現すべき内容」も存在しない。しかし、「表現すべき内容が存在しない」＝「内容が存在しない」という図式にはならない。

樋口が、「スポーツにおける美的対象の内容とは、スポーツ実践者の、美的形成とは関わらないスポーツ実践者において、無意図的な表出によってあらわれ出る内容である」<sup>20</sup>とるように、表現内容は存在しないが、無意図的な表出内容は存在する。それでは、スポーツにおける内容とは、どのようなものなのだろうか。

樋口は、スポーツにおいて表出される内容は、「スポーツ競技者、実践者によって発露されるこのころの生命力と人格性にほかならない」<sup>21</sup>として生命力と人格性をあげる。生命力について、「人間の生命力の表出にねがずがゆえに、スポーツの運動現象に対して単に対象的感情をもつだけでなく、人間はこんなこともできたのか、こんな運動能力ももっていたのかという感慨をともなって、運動現象に対する美的感情をより深められた共感へともたすことができる」<sup>22</sup>のである。

つまり、実践者のパフォーマンスが、スポーツにおける美的対象として成立するのは、ただ単に、実践者の身体運動がハイレベルの正確性、流動性、リズム、力動性の「調和」による統一性を持っているだけでは不十分である。

スポーツは、身体性の度合いは多様であるが、人間が繰り返す身体運動であるがゆえに、その生命力が実践者の意図とは無関係に滲み出る。これが樋口のいう「無意図的な表出」である。実践者のパフォーマンスに人間の生命力が表出し、それに対して観戦者が美的に共感することによって、スポーツは、美的に価値ある内容（生命力）を備えた美的対象として成立する。これは、スポーツにおける美的対象の内容である「生」が力として捉えられる活力的な側面である。

また、人間の「生」の形態化が単なる動物的生命力の表出ではない所以であるところの人格性についてである。樋口が、「人間の生命力はそれ（人格性）と緊張的に関係することにおいてのみ生となりうるのである」<sup>23</sup>（括弧内引用者）と言うように、人格性は人間の生をかたちづくる精神的要素として重要視されなければならない。

スポーツにおいて観戦者を美的体験へと導く場合の美的対象の内容としての人格性を、中井は、競技終了直後のアスリートを実例に、「彼等は（勝って）踊ったり（敗けて）泣いたりするにはもつと深く長く凡ての練習を通して微笑み且つ泣きつづけて来ている。勝って泣くのも敗けて泣くのも、その長い苦闘に対して自分をいたわる涙なのである。ここまで来たと始めて眼をかえすときのアルピニストの胸に湧き来る遠い哀感と何の変わりもない」<sup>24</sup>と述べる。樋口もまた、「実践者の人格性の発露に対して観戦者が深く共感するがゆえにこそ、表彰台の上でこらえきれずに涙ぐむ選手の顔を、観戦者はほんとうに美しいと思う」<sup>25</sup>ことができると語る。このように、スポーツには、意図的に表現しようとする内容は存在しないが、無意図的に表出される人間の生の様相の二つの側面である生命力と人格性が緊張的に関係することによって、無意図的に滲み出る表出内容が存在する。

これまでの考察から、芸術が意図的に何ものかを「表現」するのに対して、スポーツにおいては「表現」という契機が存在しないという本質的差異が、つねに横たわっていることが明らかになった。一方で、スポーツ実践者には、「無意図的に表出する内容」が存在するのである。

次章では、スポーツ実践者の美的体験について検討していく。

## II. スポーツ実践者の美的対象について

### 1. スポーツ実践者の意識の様相

スポーツ実践者の美的体験は、芸術創作におけるような、自己みずから生産する芸術作品を美的対象とする享受体験ではなく、スポーツ実践者自身がスポーツという状況に関与し、スポーツ運動を実践することによって得られる体験なのである。

その体験も意識体験であるからには志向的对象をもつはずであるが、それはフッサールがいうような非自立的な対象における純粹志向的な対象ではない。したがって、スポーツ実践者の美的体験は、美的対象からは自立的な、いわば美的対象なき美的体験である<sup>26</sup>。このように、樋口は、実践者の美的体験は美的対象からは自立したスポーツ独自の体験として捉える。そして、その独自の体験内実を中井の論に依拠しながら、「スポーツ実践者の筋肉操作の美感は、自己の身体によって、自然のなかに内在する合法則的な『自然の技巧』をさぐりあてたときに獲得されるものである。これにしたがうならば、スポーツ実践者が、練習を通じて自己の運動の質を改善しついに極めてすぐれたパフォーマンスを示すことができるのは、ほかならぬこの自然の技巧が存在するからであり、実践者の身体運動を制御する、実践者自身にはどうすることもできない自然の技巧なる普遍的原理に、



実践者が自己の身体によって運動感覚的知覚を介在して邂逅すること、それが実践者の美的体験である」<sup>27</sup>と説明する。

さらに、これを美的気分という概念で補強し、「美的気分には没対象的といわれる性格がある。『いしれぬ悲しみ』ということばに示されるような、特定対象とのつながりが弱い気分が美的体験には認められるのである。…（中略）…芸術を中心的な考察対象とする従来の美学理論においては、美的気分の没対象性は美的体験にとって重要な位置を占めることはないが、しかし、スポーツ実践者の美的体験にとっては特に重要な意味をもっている。というのは、スポーツ実践者の美的体験の特殊性としての没志向対象性が、美的気分の没対象性と符合するからである」<sup>28</sup>という。

美的気分概念が没対象的であるという性格が、従来の美学理論においては、それほど重要ではないのに対して、スポーツ実践者の美的体験にとっては特に重要な性格であるとして、スポーツと芸術の差異を明確にし、「意識とは何ものかについての意識である」というフッサール現象学のテーゼからは逸脱する「意識」を実践者の体験に見出した成果は大きく、まさに、ここにこそ、スポーツ実践者が享受する「美的体験」の独自性が存在するのである。この独自性は、スポーツ実践者独特の意識状態により生起する事象なのである。

また、さらに注目すべきは、美的体験を実践者の意識体験として、現象学的に記述・分析した点にある。つまり、スポーツ実践者の美的対象を明らかにしようとする場合、われわれの日常的意識と、スポーツ実践のただ中にあるときの意識における構造的差異への眼差しが重要なテーマとなるが、この点を個別のスポーツ実践に引き寄せた論考はこれまであまりみられない。

そこで、極めて個別実践の記述となるが、先述した「自然の技巧」をさぐりあてたときの美感を、自らの実践に寄り添いつつ記述することは、自然の技巧なる普遍的原理の内実を具体的に記述することであり、当時（1987年）、わが国で唯一の体系的「スポーツ美学」とされた樋口理論を個別の実践者の側から検証することになると考えている。

ここからは、自らの「剣道」実践を中心に、スポーツ実践者の美的対象が「何であるのか」について明らかにしていく。

## 2. スポーツ実践者の美的対象について

何ものかについての意識ではない意識体験が実践者の美的体験の特徴であるならば、それはどのような次元の事態なのか。

木幡が、「目に見え、耳に聞こえるだけではなく、目にも見えず、耳にも聞こえぬ要素がかならず美には含まれているのである。そのような超感性的要素を捉える器官を、一種の心眼とか内なる聴覚と呼んでもよいが、その働きは決して感覚的刺激の受容にとどまらず、もっと高度の精神的活動に属するというべきである」<sup>29</sup>というような世界が美の世界であるとすれば、実践者が実践しなか

らにして、このような世界に身をおくことは十分にあり得る。

つまり、志向対象のない実践者の意識体験においても、木幡が言うような「一種の心眼とか内なる聴覚」によって捉えられる対象は存在する。そのとき、実践者は何をみるのか。われわれは、それを「イメージ」として位置づけることにしたい。

「イメージ (image)」とは、「似ていること」、「像」を意味する語の「*imago* (ラテン語)」を語源としており、一般的には、「外界からの刺激をうけずに、再生的に心におもい浮かべられた像、すなわち事物に対する心の模像」<sup>30</sup>を意味する。また、広義には、「外的刺激の存在する場合」<sup>31</sup>も含むものとして捉えられている。前者の場合を記憶心像、あるいは想像心像、後者の場合を知覚心像として区別する。

つまり、*image* に心像という訳語をあてていることからわかるように、人間によって思い浮かべられた像として理解することができる。このイメージ (心像) には、哲学、あるいは心理学上、混同しやすい「表象」という類概念が存在する。表象とは、さまざまな意味に用いられているが、もっとも普通には、「知覚にもとづいて、意識に現れる外界の対象の像」<sup>32</sup>を意味する。また、表象には、「知覚の対象が現前している場合 (知覚表象)、対象が現前していず記憶によって対象の像が再生されている場合 (記憶表象)、以前の知覚の諸要素が主観的に結合されて現れる場合 (想像表象)」<sup>33</sup>などがある。

このような辞書的定義をみるかぎり、イメージ (心像) と表象の概念の違いを捉えることは難しい。実際に、表象について、心像に同じ、とするものもある<sup>34</sup>。しかし、心像は、本来 [*image* (英一仏)、*Bild* (独)] の訳語であり、表象は [*Vorstellung* (独)、*presentation*、*representation* (英)] の訳語であることから考えても、厳密には区別されるべき概念である。この区別は、訳語にあてられた文字「像」と「象」の違いとして暗示されている。

今道は、象について、「知覚に於いて直ちに意識に生起する表象、また現に知覚していなくても容易に思い浮かべる表象、更に印象や夢の形象までも含めて、特に意識的に努力をしなくても、意識に浮遊する心象を意味する」<sup>35</sup>と述べる。一方、像については、「人間的意識の形成への努力なしには成立しえない」<sup>36</sup>と言う。つまり、*representation* や *Vorstellung* と、精神がそこへと努力し、そこに於いて何かを語り出すところの *image* や *Bild* とは、認識論上も水準の違いがあるということであり、単なる心象から、像にまで塑性していくためには、精神は感性の特殊性がもたらす知覚表象から悟性の普遍性がもたらす形相にまで至り、それらを十分に活用し、想像力の個性がもたらす像の自由にまで自己の自由を磨き上げ、超越していかなければならないのである。

身体運動を例に考えてみよう。あるサッカー選手がゴール前での理想とするポスト・プレーを思い描くとき、過去に自分が決めたヘディングシュート、ボレーシュート、オーバーヘッドなど、シュートした瞬間の静止した表象群として、思い浮かべることは比較的容易である。しかし、その表

象群の羅列をもって、理想とするポスト・プレー像とするわけにはいかない。緊迫した状況の中で、センターリングされたボールに反応し、腕を除いた身体の一部にボールを接触させて、その進路をゴールネットへと変更させる、という一連のプロセスを描きあげて始めて像へと塑性されてゆく。

しかも、得点へと結びつける一連のプロセスには、相手チームのディフェンダー、キーパー、あるいは自チームの攻撃パターンなど、様々な状況判断が含まれている。それらも含めて生きた像として思い描くためには、実践的経験による豊かであかつ洗練された想像直観の能力が実践者に要求されるのである。

樋口は、「想像直観において思い浮かべるのは、決して現実のフォームではなくこれまで獲得された像にほかならない。それを可能とするのが想像力 (imagination) である。そして、そこには多かれ少なかれ創造の契機が介入する可能性がある。このように直観のなかで想像力が自由に飛翔する次元では、それはすでに現象の直観を超え出ている」<sup>37</sup>と述べる。さらに、想像力によって描かれるイメージとは、「おのずから普遍的、本質的契機へ向けての道程をたどろうとする」<sup>38</sup>とも言われている。

実践者はイメージをバーチャルな体験として描いているわけではなく、その理想像をまさに実現することを目指しているのである。したがって、自らを「賭ける」対象として、回想ではなく、より現実的な意味を帯びてくるものなのである。本稿においては、こうして描かれた像を、イメージとして捉えることにする。

実践中、実践者の意識には多様な表象があらわれ、「人間的創造の前提の最も重要な要因のひとつである」<sup>39</sup>実践者の想像力を介して形成されたイメージを原動力として、自己のパフォーマンスを遂行している<sup>40</sup>などと言われていることから明らかである。

つまり、われわれ実践者は、実践のただ中であつてもイメージをもち得る。それでは、何ゆえにイメージが実践者の美的対象として機能し得るのか、ということが次の問題となる。この問題を克服するため、美的対象なるものが意識内在対象として生産されるものであり、単なる認識対象とちがった性質のものとして創出される<sup>41</sup>ということに立ち返ってみる。

つまり、美的体験における主体の意識が、美的対象として成立し得る可能性を有した外在的对象との相関関係において、志向的に構成した意識内在対象を美的対象と呼ぶのである。運動実践者が思い浮かべるイメージもまた、志向的に構成された意識内在対象なのである。

### 3. 剣道実践者の美的対象

実践者がイメージを構成する場合、意識内の像として構成される。われわれが、このイメージを構成することができるのは、想像力を保持しているからに他ならない。この想像力によって、われわれは過去に経験した事象、あるいは過去に経験したことのない事象についてもイメージとして思

い浮かべることができるのである。しかし、特殊な意識体験のただ中にいるスポーツ実践者は、どのようにイメージを構成するのか。そのメカニズムを明らかにしなければならない。

たとえば、題詠という和歌のジャンルがある。花の題が与えられれば、花の景色を想うことに意識を集中し、深く想いを凝らしてゆくうちに、やがて想像されたさまざまなイメージが、一つの統一的な意味を帯びた自律的な世界として立ちあらわれてくる。この時、想像の景色は「境」となる。この境に身を浸して現実を一時的に忘れた状態が「なりかへり」と言われている状態である<sup>42</sup>。「この『なりかへり』の状態は沈思という作業の後に来る」<sup>43</sup>と言われており、深く想いをめぐらすという作業が要求されるのである。

しかし、スポーツ実践者には、深く想いをめぐらす余裕は存在しない。めまぐるしく変化する状況において実践者は、その場その場で適切なパフォーマンスを遂行しなければならないのである。ならば、如何にして実践のただ中にいる実践者があらゆるイメージを構成することが可能なのだろうか。

和歌制作のような静的な構成過程ではないが、スポーツ実践者も常にさまざまなイメージを構成している。たとえば、サッカー選手はボールをキープしなからにして、ゲーム全体の流れを考慮してどこにパスを出すべきかを判断するであろう。また、走り高飛びや幅跳びの選手、あるいは短距離のスプリンターも、まさに、これから自らが遂行しようとしているパフォーマンスのイメージを思い浮かべてからスタートするアスリートは少なくない。このような経験的事実からも実践者がイメージを構成していることは明らかである。

ただし、この場合でも、パフォーマンス遂行中に構成されたものではないことには注意しなければならない。つまり、果敢にボールを奪いに来る相手選手の厳しいチェックをかわすサッカー選手や、100メートルを走り抜くことに全能力を傾けるスプリンターなどが、パフォーマンス遂行中に「沈思」の余地はない。しかし、前節のとおり、実践者は自らのパフォーマンスを「賭ける」対象として何ものかを意識している。

その何ものかとは、決して「沈思」の結果立ちあらわれるものではないが、実践的経験の蓄積を地平に想像直観像として意識される<sup>44</sup>。本稿が注目する剣道は、動的なプロセスと同様に、否それ以上に静的なプロセスに価値を認める文化である。この静的なプロセスを、われわれは「間」という言葉で呼んでいるが、「間」という言葉は、われわれ日本人にとっては馴染みの深い言葉であり、「間」の感覚を伝えることの困難さが、日本の身体運動文化（武道）を真に国際化する際の根底にある課題といってもいいかも知れない。

剣道においては、「間」という静的なプロセスが価値あるものであり、「わざ」を出す前段階として重要な実践の過程なのである。その他のスポーツにおいても静的なプロセスは存在するであろう。しかし、それはスタート前に精神を集中するためのものであり、われわれがスポーツを観戦する場

合に、それをメインに観に行くことはほとんどないだろう。スポーツ観戦者の関心は何と云っても、100メートルを走り抜けるスプリンターの姿であり、まさに動的なプロセスである。動的なプロセスを、より印象的にするために、静的なプロセスにも関心は向けられるであろうが、それだけで満足することはまずない。

しかし、ある高段者が、「虎視眈々と一本を狙っている静的な間（プロセス）は、あたかも自分か戦っているような一体感と緊迫感を覚え、動的でなくても引きつけられる場面である」<sup>45</sup>と言うように、われわれは、互いに竹刀を介して構え合い、相手の隙を見付けて技を出す前段階、すなわち攻め合いにも剣道の魅力を感じるのである。この静的な「間」は、単なる静ではなく、動的なわざを繰り出す潜在的な可能性をその内に秘めていることは言うまでもない。静から動への転換の原動力となるのが、静的な「間」において構成される「わざの基になるイメージ」<sup>46</sup>である。

つまり、剣道実践における静的なプロセス、すなわち「間」は実践者のイメージ構成に係る実践中のプロセスとして捉えることができる。そして、潜在的な可能性として「わざ」のイメージを構成する静的なプロセスにおいても実践者は、まさに剣道実践の渦中にいるのである。このような過程で構成されたイメージを原動力として、実践者は実際にわざを繰り出す。実践者自身の身体でわざを遂行することによって、可能性としてのイメージは、現実に現象するものとなるのである。しかし、剣道実践者といえども、わざを遂行中（たとえば、面を打ち出してから打ち終わるまで）の動的なプロセスでは、静的な「間」で構成されたイメージは、一時的に意識から後退する。

なぜなら、人間は身体運動の渦中にあるとき、つまり、剣道実践者がわざを遂行する段階においては、「打つか、打たれるかの」緊迫した状況にあり、動きによってイメージは後退し、無心の状態に達することが要求されるからである<sup>47</sup>。仮に、わざの遂行中にもイメージを意識することができるのであれば、それは、低レベルのパフォーマンスにとどまるか、あるいはその実践者が、超越的レベルの境地<sup>48</sup>に達しているかのどちらかであろう。

そして、一本となるかどうかは別として、わざの遂行が終わった段階、言い換えると、動的な「わざの遂行」プロセスから、次の静的な「間」のプロセスに入る境界、つまり、「きめ」の段階、剣道における有効打突の条件とされている「残心」<sup>49</sup>において、一時的に後退していたイメージ（自らが「賭け」た対象）が、実際のパフォーマンス遂行によって、実践者が獲得する運動感覚的な知覚を伴ってより明確なものとして立ちあらわれてくる。

イメージと実際のパフォーマンス（身体の潜在的統合可能性と身体の現実的統合<sup>50</sup>）が一致、あるいは後者が前者をも超越したときに、実践者は美的体験へと導かれるのである。そのときの運動感覚的知覚を介して実感を伴って直観されたイメージが剣道実践者にとっての美的対象として機能することになる。また、後者が前者に満たないとき（イメージしたパフォーマンスを遂行できなかったとき）には、つぎの現実的統合（パフォーマンス）を実現する基盤となる潜在的統合可能性と

して機能する。

この「静的な間（攻め合い）」－「わざの遂行」－「きめ（残心）」という一連の過程において、実践者は現実的統合体としての身体を顕在化させるのである。

以上のように、「間」という静的プロセスによって、剣道実践者は自らを「賭け」ていく対象としてのイメージを構成し、そのイメージと実際のパフォーマンスとの関係によって、美的対象として立ちあらわれる場合と、潜在的可能性として機能する場合とがある。剣道実践者はこの過程において、絶えずイメージ構成を繰り返しているのである。

ここまで、1980年代、わが国のスポーツ美学萌芽期における先駆的知見である樋口理論を個別のスポーツ実践（筆者の剣道実践）に引き寄せて、実践者の美的対象について記述してきた。

しかし、ここまでは主に「意識的なわざ」、すなわち「有心のわざ」に関する議論である。さらにその先には「無心のわざ」と言われる「究極のわざ（パフォーマンス）」の世界がある。最後に「無心のわざ」における美的対象論叙説として、「無心のわざ」を求める過程でみえてきた世界、その入口を述べておくことにしたい。

### Ⅲ. 有心から無心の入口で－実践者の「ココロ」持ち－

#### 1. 意識構造の諸相

まず、われわれの意識構造についての東洋的伝統を共時的に構造化することに挑んだ碩学、井筒俊彦の『意識と本質～精神的東洋を求めて～』で語られる意識の諸相と日々の実践について整理する。意識についての冒頭の説明で井筒は、「意識とは本来的に「……の意識」だというのが、この意識本来の志向性なるものは、意識が脱自的に向っていく「……」(X)の「本質」をなんらかの形で把握していなければ現成しない。たとえその「本質」把握が、どれほど漠然とした、取りとめのない、いわば気分的な了解のようなものであるにすぎないにしても、である」<sup>51</sup>という。

つまり、「意識」とは、事物事象の「本質」を、コトバの意味機能の指示に従いながら把握するところに生起する内的状態である。意識を日常的な表層意識だけに限って考えるならば、意識の根本構造を規定するものとしての志向性には、本能的とでも言えるような「本質」の把握が常に先行する。この先行がなければ、「意識」は成立し得ないのである<sup>52</sup>。

われわれの日常的意識成立の次元において意識とは、常に何ものかに向かって滑り出すことが条件となる。もし、このような原初的、一次的な「本質」把握もなしに、やみくもに「外」に出て行けば、得体の知れない不気味な「存在」の混沌の泥沼にはまり「嘔吐」を催すほかない。この「嘔吐体験」を説明するため、井筒は存在啓示の直前の状態として「言語脱落」を語るサルトルに興味を示している。

「ついさっき私は公園にいた」とサルトルは語り出し、「マロニエの根はちょうどベンチの下のと

ころで深く大地につき刺さっていた。それが根というものだということは、もはや私の意識には全然なかった。あらゆる語（ことば）は消え失せていた。そしてそれと同時に、事物の意義も、その使い方も、またそれらの事物の表面に人間が引いた弱い符牒（めじるし）の線も。背を丸め気味に、頭を垂れ、たった独りで私は、全く生（なま）のままのその黒々と筋くれ立った、恐ろしい塊に面と向かって坐っていた<sup>53</sup>という。

このサルトルの意識体験を「嘔吐」と表現するのは、どういうことなのか。マロニエを「樹木」として分節しない。ベンチの機能（人間が腰をかけるためのもの）もない。すなわち、日常的意識の世界を成立せしめるコトバの意味作用を機能させるための分節線が引かれていない存在、すなわちただの塊としてそこに在る。井筒はこれを「言語脱落＝本質脱落」という。本質が脱落すれば、無秩序（混沌）の塊が、怖ろしい淫らな裸身のまま怪物のように現れてくる。それが「嘔吐」を惹き起こす。

表層意識は、志向すべきところを全くもたなくなると、意識としての自らを否定するしかない。ここで意識は混乱状態に陥り一種の病的状態となる。この意識の病的状態を比喩して「嘔吐」と言う。

井筒は、この「マロニエの木」の描写について、「本質」把握と「意識」志向性の関係をこれほど見事に形象化した文章を他に知らないと、サルトルを高く評価するのである。あの瞬間にサルトルが意識の深層を垣間見たことは事実である。もともとと言語脱落とか本質脱落とかいうこと自体が、深層意識的事態なのである。しかし、「サルトルあるいは『嘔吐』の主人公は、深層意識の次元に身を据えてはいない<sup>54</sup>」と井筒は言う。だから絶対無分節の「存在」の前に突然立たされて、彼らは狼狽する。

一方、「これに反して、東洋の精神的伝統では、少なくとも原則的には、人はこのような場合『嘔吐』には追いこまれない。絶対無分節の『存在』に直面しても狼狽しないだけの準備が始めから方法的、組織的になされているからだ。いわゆる東洋の哲人とは、深層意識が拓かれて、そこに身を据えている人である。表層意識の次元に現われる事物、そこに生起する様々の事態を、深層意識の地平に置いて、その見地から眺めることのできる人。表層、深層の両領域にわたる彼の意識の形而上的・形而下的地平には、絶対無分節の次元の『存在』と、千々に分節された『存在』とが同時にありのままに現れている<sup>55</sup>と続ける。

もちろん修道を積んだものにもみ拓かれた地平ではあるが、東洋の哲人たちは、「現象界」いわゆる生活世界における諸事物・事象を無分節的に眺めることができるという。

この意識ならざる意識＝絶対無分節的に事物・事象を眺める境地についての老子の古典的記述にある、「無名、天地之始。有名、万物之母。（天地が生成され始めるときには、まだ名は無く、万物があらわれてきて名が定立された。）故常無欲以觀其妙、常有欲以觀其徼。（そこで、いつでも欲が

ない立場に立てば道の微妙で奥深いありさまがみてとれ。いつでも欲ある立場に立てば万物が活動する結果のさまざまな現象が見えるだけ。)」<sup>56</sup>は、まさしくこの境地の説明として読むことができる。

## 2. 稽古（剣道実践）における「ココロ」～主客未分～

子供から高齢者までが竹刀を交え、それぞれの技量に応じて、楽しくかつ真剣に学び合う風景。これが筆者の剣道家としての原風景である。師匠<sup>57</sup>の口ぐせが、ここ数年リアリティーを増して、内面に沁みてくる。「稽古や試合で、打たれて思うようにいかず腹を立てたり、打てたことを誇張し、相手への敬意を忘れることは実に見苦しい。剣道は、打って反省、打たれて感謝の心もちで修行すれば一生強くなれる。私は今が一番強い」と穏やかに語った。

本節において「ココロ」とカタカナ表記したのは、ここで対象とする次元が、日常の生活世界においても志向対象をもたない深層意識に関する事象であることからである。井筒も『意識と本質』以降、「言葉」を「コトバ」と表記することが多くなった。「言葉」は本質を表現するに留まるが、「コトバ」は無分節の世界から事物を創造的に喚起するという<sup>58</sup>。

それでは、日々の稽古実践における自らの「ココロ」もちの変化について記述する。試合中心の稽古に終始していた時代は、常に「相手に打たれずに、打つ」ための動きに意識を向けていた。したがって、相手は「打つべき対象」として立ち現れる。この時、打つ主体が「わたし」で、客体は相手の「打突部位」ということになる。身体能力的にもピークを迎え充実していた時期かも知れない。最も身体が動いた、動けた時期においてはスピード・スタミナ・パワーにまかせての稽古に終始した。井筒の意識論で言うならば、表層意識が「打突部位」に向けて不断に滑り出していくと言ってもよい。この頃の稽古に対する「ココロ」持ちを振り返ると、「打って喜び、打たれて悔し」だった。打たれると「くそ」、次は「絶対打ってやる」という力みが出る。それから10年以上が経過し、ここ数年（45歳以降）稽古が面白く、心地よい。前章でみた『『自然の技巧』をさぐりあてたときに得られる美感』の延長線上にそれもある。

「打たれても、たとえ負けても」この美感を享受できるのだ。子供たちにも日々の稽古でよく打たれる。「いい所、いい技が出た。まいった。」そんな時、思わず声になる。勝負が終われば相互に「礼（ありがとう）」を尽くす。師が伝えたかったことが少しだけ理解できるようになりつつあるのかも知れない。

このような考えで稽古が出来るようになってから、相手がこれまでとはちがって見えてきた。どういうことか、打つ主体が「わたし」で、客体は相手の「打突部位」という主体-客体関係ではなくなってきた。「私=ココロ」-「打突部位」-「相手=ココロ」に区別がなく、いわゆる意識の志向性を生起させる分節線がないため、相手は「打つべき対象」としても意識されない。



互いの「ココロ」にはさまれて「打突部位」があり、「ココロ」と「ココロ」が一つになる時、これを「合気」と言ったりするが、互いに「ココロ」のエネルギーが最高潮になる時を言う。この「合気」の稽古が実に面白く、美的体験へと導いてくれる。「合気」の重要性を語る道元禅師の一説がある。

しばらく十方の水を十方にして著眼看すべき時節を参学すべし。人天の水をみるときのみの参学にあらず、水の水をみる参学あり、水の水を修証するゆえに。水の水を道著する参究あり、自己の自己に相逢する通路を現成せしむべし。他己の他己を参徹する活路を進退すべし、跳出すべし<sup>59</sup>。

道元の「山水経」の一部である。井筒の訳文を参考に解釈すると、「十方世界の水を十方世界そのままの視点から見る絶対無制約的な立場というものを学ばなくてはいけない。人間や天人たちが、それぞれの立場から水を見る見方を学ぶこととは違う。水が水を見る見方を学ぶのである。水が親しく水を悟るのだから、水が水を語り明かすこと」<sup>60</sup>になるのだ。自己の真実を実現して真の自己に出逢う通路が生まれる。他もまた自己の中の他であることに気がつくことによって、他の真実を窮める道がひらけるだろう。実践者の問題として読めば、日常の世界に生起する「私＝ココロ」－「打突部位」－「相手＝ココロ」で繰り広げられる現象が稽古であるならば、「私＝ココロ」や「相手＝ココロ」の見方ではなく、それぞれの主体としての意識ではなく、「稽古」が「稽古」を見る「ココロ」持ちを学べということだろう。

互いの「ココロ」が合気へと高まり、自分と相手が渾然一体の主客未分（打った、打たれたを超越した）の稽古では、相手とつくりあげる質の高い充実した「合気」の世界に入っていく。この実践の繰り返しによって、新たな世界が拓け、そこには「無心のわざ」による美的体験の世界があるのかも知れない。

## 参考文献

- [1] 樋口聡（1987）スポーツの美学—スポーツの美の哲学的探求—。不昧堂。東京
- [2] 樋口聡（1994）遊戯する身体。大学教育出版。岡山
- [3] 中井正一・久野収編（1962）美と集団の論理。中央公論社。東京
- [4] 中井正一（1975）美学入門。朝日新聞社。東京
- [5] 竹内敏雄 編著（1974）美学事典 増補版。弘文堂。東京
- [6] 竹内敏雄（1979）美学総論。弘文堂。東京
- [7] S・K・ランガー著。池上保太・矢野万里訳（1985）芸術とは何か。岩波書店。東京
- [8] 今道友信編（1982）芸術と想像力。東京大学出版会。東京
- [9] 今道友信編（1987）芸術と解釈。東京大学出版会。東京
- [10] 木幡順三（1980）美と芸術の論理。勁草書房。東京

- [11] 源了圓 (1989) 型 [叢書・身体思想 2] .創文社.東京
- [12] 樋口聡 (1983) スポーツ美の価値内容としての生命力と人格性.体育・スポーツ哲学研究.第4・5巻
- [13] 市川浩 (1983) 精神としての身体.勁草書房.東京
- [14] 市川浩 (1994) <身>の構造—身体論を超えて—.講談社.東京
- [15] 浅見裕 (1997) 武道 (剣道) にみる日本的ルール観.体育科教育.第45巻12号
- [16] 若松英輔 (2011) 井筒俊彦 叡知の哲学.慶應義塾大学出版会.東京
- [17] 道元著. 水野弥穂子校注 (1990) 正法眼蔵 (二) .岩波書店.東京
- [18] 蜂屋邦夫訳注 (2008) 老子.岩波書店.東京
- [19] 井筒俊彦 (1991) 意識と本質—精神的東洋を求めて.岩波書店.東京
- [20] 鈴木大拙 (1972) 日本的靈性.岩波書店.東京

---

## 注

- <sup>1</sup> 竹内敏雄 (1979) 美学総論. 弘文堂. 東京. p. 221 参照。なお、本稿のⅠ、Ⅱでは、すでに刊行した以下の論文を改稿したうえで使用している箇所がある。那須野親 (1998) 運動実践における美的体験に関する一試論—イメージ構成の過程から美的体験へ—. 体育思想研究. pp. 21-36. また、本稿のⅢでは以下の論文を改稿したうえで使用している箇所がある。那須野親 (2019) 稽古 (運動実践) における「ココロ」の問題に関する一考察—井筒俊彦『意識と本質』を手掛かり—. 龍苑 (栃木県立宇都宮高等学校研究紀要) . pp. 6-15.
- <sup>2</sup> 竹内敏雄 編著 (1974) 美学事典 増補版. 弘文堂. 東京. pp. 185-186 参照。
- <sup>3</sup> 樋口聡 (1994) 遊戯する身体. 大学教育出版. 岡山. p. 139.
- <sup>4</sup> 同上、同頁。
- <sup>5</sup> 前掲、竹内 (1974) pp. 192-193 参照。
- <sup>6</sup> 樋口聡 (1987) スポーツの美学. 不昧堂出版. 東京. p. 178.
- <sup>7</sup> 同上、p. 194.
- <sup>8</sup> 競技施設が何らかの表現的機能を介する場合はあるが、それは、もはや、スポーツにおける素材ではなく、芸術作品としての競技施設ということになってしまう。
- <sup>9</sup> 前掲、竹内 (1974) p. 194 参照。
- <sup>10</sup> 望月登美子 (1982) 詩と想像. 今道友信編. 芸術と想像力. 東京大学出版会. 東京. p. 87. 参照。
- <sup>11</sup> 前掲、竹内 (1974) p. 195.
- <sup>12</sup> S・K・ランガー著. 池上保太・矢野万里訳 (1985) 芸術とは何か. 岩波書店. 東京. p. 17.

- <sup>13</sup> 前掲、樋口聡 (1987) p. 199 参照。
- <sup>14</sup> 同上、p. 216.
- <sup>15</sup> 同上、同頁。
- <sup>16</sup> スポーツにおける目標の明確性について、樋口は、「野球ではバッターはゲームの中で何をすべきかということはルールによって明確である。もちろん、今ヒッティングに出るべきなのか、バントをすべきか、ボールを見送るべきなのか、そのレベルでの選択の余地はあるが、しかしそれらはすべて、自らが出塁してやがて本塁へと至り得点すること、を目指してなされることである」という。前掲、樋口 (1994) p. 160.
- <sup>17</sup> 前掲、竹内 (1974) p. 196 参照。
- <sup>18</sup> 同上、p. 197 参照。
- <sup>19</sup> 利光功 (1987) 芸術における自己表出. 今道友信編. 芸術と解釈. 東京大学出版会. 東京. p. 192. 参照。
- <sup>20</sup> 前掲、樋口聡 (1987) p. 222.
- <sup>21</sup> 樋口聡 (1983) スポーツ美の価値内容としての生命力と人格性. 体育・スポーツ哲学研究. 第 4・5 巻 p. 89.
- <sup>22</sup> 前掲、樋口聡 (1987) p. 88.
- <sup>23</sup> 前掲、樋口聡 (1987) p. 91.
- <sup>24</sup> 中井正一. 久野収編 (1962) 美と集団の論理. 中央公論社. 東京. p. 183.
- <sup>25</sup> 前掲、樋口聡 (1987) p. 93.
- <sup>26</sup> 同上、p. 114.
- <sup>27</sup> 同上、p. 122.
- <sup>28</sup> 同上、p. 127. これは、木幡が、美的気分の性格としてあげる「全体性、没対象性、根源性」という特性に論拠をおく。木幡順三 (1980) 美と芸術の論理. 勁草書房. 東京. pp. 99-102 参照。
- <sup>29</sup> 木幡順三 (1986) 美と芸術の論理—美学入門 (新版) . 勁草書房. 東京. p. 7.
- <sup>30</sup> 下中弘編 (1992) 哲学事典. 平凡社. 東京. p. 95.
- <sup>31</sup> 同上、同頁。
- <sup>32</sup> 栗田賢三、古在由重編 (1994) 岩波哲学小辞典. 岩波書店. 東京. p. 206 参照。
- <sup>33</sup> 同上、同頁。
- <sup>34</sup> 宮城音弥編 (1990) 岩波心理学小辞典. 岩波書店. 東京. p. 206 参照。
- <sup>35</sup> 今道友信 (1982) 想像力の機能と構造. 今道友信編. 芸術と想像力. 東京大学出版会. 東京. p. 28.
- <sup>36</sup> 同上、同頁。
- <sup>37</sup> 前掲、樋口聡 (1987) p. 69.

- 38 同上、同頁。
- 39 前掲、今道（1982） p. 30.
- 40 源了圓（1989）型 [叢書・身体の思想2] . 創文社. 東京. p. 282 参照。
- 41 前掲、木幡（1986） p. 111 参照。
- 42 尼ヶ崎彰（1982）和歌制作における想像力ー為兼・定家の歌論よりー. 今道友信編. 芸術と想像力. 東京大学出版会. 東京. p. 175.
- 43 同上、 p. 188.
- 44 このイメージは「閃き」とも言えるようなものとして表層意識へと上昇してくる。ここでの「閃き」は一般に考えられているような神秘的なものではなく、「閃く」べくして生起する必然的なものである。
- 45 浅見裕（1997）武道（剣道）にみる日本的ルール観. 体育科教育. 第45巻12号. p. 28.
- 46 前掲、源（1989） p. 282.
- 47 市川浩（1994）＜身＞の構造ー身体論を超えてー. 講談社. 東京. p. 60 参照。
- 48 たとえば、世阿弥の「離見の見（りけんのけん）」、あるいは守破離の修行過程における「離の境地」などの達人的な境地にたどり着いた実践者。
- 49 「動」がもっとも充実した極における「静」の表出と捉えることができる。小倉は、「きめ」を「動のクライマックス」と表現している。小倉朗（1981）「間」とリズム. 剣持武彦他共著. 日本人と「間」. 講談社. 東京. p. 202 参照。
- 50 市川は、可能的なもろもろの統合とその背後に潜在するもろもろの系列の総体をヴァレリーは「錯綜体」と呼ぶ。そして、われわれの行動は、顕在化した一つの統合であり、この現実的統合体としての身体は、錯綜体としての身体の偶発的な一機会に過ぎないとしている。市川浩（1983）精神としての身体. 勁草書房. 東京. pp. 47-53 参照。
- 51 井筒俊彦（1991）意識と本質ー精神的東洋を求めてー. 岩波書店. 東京. p. 8.
- 52 同上、 p. 9 参照。
- 53 同上、 p. 11.
- 54 同上、 p. 14.
- 55 同上、 p. 16.
- 56 蜂屋邦夫訳注（2008）老子. 岩波書店. 東京. pp. 11-17. 参照。
- 57 はじめて手ほどきを受けた坂寄武雄先生（剣道教士七段）である。戦後、宇都宮市清住で復活した有鄰館で修業し、宇都宮市本丸で武修館道場を開き、2000人を超える門弟を育てた。地域の子供たちから高齢者まで多くの愛好家が集う道場であった。
- 58 若松英輔（2011）井筒俊彦 叡知の哲学. 慶應義塾大学出版会. 東京. p. 381. 参照。

<sup>59</sup> 道元著. 水野弥穗子校注 (1990) 正法眼藏 (二) . 岩波書店. 東京. p. 192.

<sup>60</sup> 前掲、井筒 (1991) p. 178 参照。