

舞踊する身体の構築過程

お茶の水女子大学大学院 岡 千春

【はじめに】舞踊鑑賞者は、複数のダンサーが同じ振り付けを踊っていたとしても、引き込まれるダンサーとそうでないダンサーがいることに気づくだろう。鑑賞者が引き込まれるダンサーは特殊な身体性を有していると考えられる。そのような身体を、筆者は「舞踊する身体」としてとらえている。以上をふまえ、本研究では、舞台上で発現する舞踊する身体が、どのような構築過程を辿るのかを明らかにすることを目的とする。

【研究方法】本研究では一つには清水博の論を中心に、西田幾多郎、中村雄二郎の論を補完的に用いて舞踊と場について考察する。そして他方では、そこで定義された舞踊する身体が、ダンサーにとってどのような身体感覚であるかを明らかにするために、舞踊経験者を対象としたインタビュー調査を実施し分析を行った。

対象：舞踊経験10年以上、経験舞台数15以上の舞踊専攻生13名

主に以下の観点から質問項目を作成した。

舞台上で踊る上で、意識すべきこととして受けた指導言語・身体感覚に変化を感じた指導言語・舞台上で踊る際に配慮している点

【結果及び考察】

本研究では、まず舞踊と場及び舞踊する身体について、文献に基づく論考とインタビュー結果を用いて総合的に考察を行った。

まず、舞台空間とはダンサーにとって、物理的・精神的要因から緊張や混乱を促す空間である。しかし、ダンサーはリハーサルやゲネプロを経て空間に適応していく。メルロ＝ポンティの言葉を借りれば、このとき、ダンサーの身体は、舞台上の自己の身体空間を了解していくといえるだろう。ポンティの身体図式概念から、ダンサーの身体は運動によって舞台空間に住み込むと考えられる。それに際しては、目に映る光景の違いも含めた、身体の筋運動感覚によって感じ取る情報と、「見られている」ことを意識することで影響される精神の状況の両方を内観的に了解しなければならず、この了解は舞台を数多く踏み、経験を重ねることで可能になる働きであると考察できる。

このような場の了解は舞踊する身体によってなされていくものと考えられ、稽古場での稽古だけではなく、舞台経験を積むことで身に付けられると推察する。

清水の場の理論と深く関わっている柳生新陰

流の思想においては、物理的に物事を捉える視点を「見の目」、対して客観的に、直感的に捉える視点を「観の目」とし、観の目の働きがなければ、後ろ側から近づく敵や攻撃の仕方を知ることにはできないとされている。この二つの目の協働的な働きがダンサーにとって重要な役割を果たしていると考えられる。場の情報を身体に映し出して超越的に観ることで、目では見えない後ろ側の身体や後ろ側の空間を知ることができるのである。

実際の訓練の場では、まず身体を見の目で見ることから始まる。振り付けを踊る上での身体図式のあり方を内観的に知っていることが必須であり、そのために経験の浅いダンサーはまず自己の身体を見の目で認識することが求められる。そこから観の目を働かせて360度、全身を同時に意識することに至るのである。

次に、舞台上で如何に空間に適応するか、観客席から自己の身体がどのように見えているのかを認識するのもまた観の目の働きによるものであると推察される。劇場において観の目を働かせて創出を行う力は、舞台経験を重ね、身体の空間性を経験の中で分析していくことで培われると考えられる。また、経験を積み重ね、自信を持って落ち着いた状態で舞台にのことは、「位」(清水、1996)をもっていると言え、ダンサーはこの「位」によって、「見の目」で得る情報に気を取られすぎない、ある無心状態になる。舞踊する身体とはこの「位」を持った状態であるといえるだろう。舞踊する身体は、以上のような段階を経て構築されるものであることが示唆された。



また、この構築過程は、湯浅の身体論における二つの意識(明るい意識、暗い意識)の概念と深く関わっていると推察される。湯浅によって論じられる、無意識下の暗い意識が訓練される過程は、舞踊する身体の獲得においてもみることができる。今後はこの舞踊する身体を湯浅の論を用いてより広義に捉えていくことが課題である。

<参考文献>

清水博(1996)『生命知としての場の論理』中央公論新社: 東京

小坂国継(2002)『西田幾多郎の思想』講談社: 東京

振付家とダンサー間における

スタイルの共有にみるスタイルの意義

お茶の水女子大学大学院 原 みなみ

【研究動機・研究目的】すべてのバレエ・カンパニーに独自のスタイルと哲学がある。また、主要なバレエ・カンパニーには付属の公式バレエ学校があり、カンパニーで将来活躍するダンサーを独自のスタイルに基づいて教育・訓練している。こういったカンパニーのトップにいる振付家(または、バレエ・マスター)のように、バレエを監督する立場の人間とバレエのスタイルを共有することは、ダンサーたちにどのような影響があるのだろうか。舞踊におけるスタイルの先行研究は、サーリッジとアーミラゴスの「舞踊の内と外」の舞踊の表現におけるスタイルに関わるものなどが挙げられるが、振付家とダンサーのスタイル共有の意義を説いているものはみられない。本発表では、舞踊におけるスタイルの定義をした上で、その意義の考察を行う。また、そのスタイルが身体を用いた訓練や稽古を通して習得され、共有されることの意義をダンサー側から考察する。

【研究方法】ソシュールを初めとする構造主義的認識論を基に舞踊におけるスタイルの意義を考察する。ここで考察された意義に基づいて、振付家のスタイルをダンサーが共有することの意義をフーコーなどの身体と訓練・稽古に着目した論に依拠して考察を行う。

【考察】初めに、「スタイル」の定義をする。佐々木健一による『美学事典』の「様式(スタイル)」の項目とサーリッジとアーミラゴスの「舞踊の内と外」にある定義を合わせ、本研究では舞踊におけるスタイルを「振付家の好み・理念をもとに、動きの空間と時間を制限、選択し、振付家の活動(動き)や作品を特徴づけるもの」とする。

この定義をもとに、舞踊におけるスタイルに構造主義的認識論の観点を取り入れて考察する。ソシュールの思想に「コトバがあって初めて概念が生まれる」という認識論がある。これを舞踊にあてはめてみる。舞踊では、動きをもって舞踊家の考えていることや表現したいことを表している。動きは、それに関連した感情、情動、概念、筋運動感覚をダンサーの中に湧き起こす。また、それらがダンサーの表現や舞踊観に還元

される。振付家の好みや理念などによって制限あるいは選択された動きの特徴をスタイルとすると、そのスタイルで踊るからこそ発生する特有な感覚、感情や概念等がダンサーの中に生まれることとなる。舞踊のスタイルは、無限にある動きのスペクトルから時間と空間を分節することによって具体化された振付家の世界と言えるのではないだろうか。

次に、スタイルの共有についての考察をする。自作自演で踊る場合をのぞいて、舞踊では振付家とダンサーが同一でないことが多い。スタイルの統一を目指すことによって、同一でないことの差を埋めようとするのが少なくない。このような身体をスタイルというある一定の型にはめて訓練することはダンサーにどのような影響を与えるのだろうか。振付家とダンサー間のスタイルの共有を上記のスタイルの意義をふまえて考察すると以下のようなことが言える。ダンサーが振付家のスタイルを共有もしくは習得することは、ダンサーは振付家の好み、身体の感情、身体の考え方を自らの身体を通して理解することになる。反対に、振付家の側からみると、振付家のスタイルを共有しているダンサーは、自分の要求に忠実に応えることのできる、フーコーの言うような「柔軟な身体」を持った者であると言える。このようなダンサーは、動きの特徴だけでなく振付家の思想や美学をも理解、共有していると考えられる。

【結論】振付家のスタイルに基づいてダンサーを訓練・稽古することによって、ダンサーは動きの特徴のみならず振付家の思想等をも理解、習得することになる。スタイルの共有は、ダンサーが振付家の動きや思想を理解すると同時に、ダンサーのあり方への考えをも影響することとなる。特に、幼少期からバレエ学校で訓練・教育されていくようなスタイルの共有は、ダンサーの舞踊観や、場合によっては、人間として成長していくことに影響する重要な役割を果たしているのではないだろうか。

【参考文献】

佐々木健一, 1995 「様式」『美学事典』. 東京大学出版会. 128-137.
サーリッジ, アーミラゴス 尼ヶ崎紀久子訳「舞踊の内と外-スタイルの一局面としての表現-」『芸術としての身体』. 勁草書房. 132-157.
丸山圭三郎編 『ソシュール小辞典』 78-81.

ダンス・エスノグラフィーという視角

竹村嘉晃

(国立民族学博物館・外来研究員)

本発表は、欧米の舞踊研究ならびに舞踊関連の科目を有する高等教育機関において、一定の地位を確立しつつあるダンス・エスノグラフィー(舞踊民族誌)という方法論を照射し、近年の研究動向を整理しながらその有益性を論じる。

1990年代末以降、舞踊やパフォーマンス、民俗芸能や舞台芸術など、広義の意味での身体文化に関して、文化・社会的観点にもとづく研究が欧米を中心に相次いで報告されている。1998年にオックスフォード大学出版局から刊行された *International Encyclopedia of Dance*(全6巻)は、その先駆けといえるものである。

『舞踊の百科事典』は、ともすればバレエやモダンダンス、コンテンポラリーなどの文脈に偏重しがちな項目を、世界の身体表現とその実践者たちの地平に広く開いただけでなく、舞台芸術、儀礼、舞踊劇、民俗芸能、古典舞踊、民族舞踊といった多様なジャンルを網羅している点でも評価される。発表者が研究調査を続けている南インド・ケーララ州のローカルな儀礼パフォーマンスでさえも、例外にもれず一項目分を費やして記述されていることは驚きに値する。『舞踊の百科事典』の特徴はそれだけでなく、方法論の項目において、社会学や人類学、カルチュラル・スタディーズといった文化・社会的観点からのアプローチが解説され、それらをふまえた新たな方法論の必要性が説かれている点にもある。

『舞踊の百科事典』の出版を前後して、Desmondらの *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*(1997)や Buckland らの *Dance in the Field: Theory, Methods, and Issues in Dance Ethnography*(1999)、Doolittle らの *Dancing Bodies, Living Histories*(2000)などが刊行されている。最近では、Bucklandの *Dancing from the Past to Present: Nation, Culture, Identities*(2007)や近刊される David らの *Field in Motion: Ethnography in the Worlds of Dance*(2011)などが注目される。これらの研究では、分析対象となる舞踊や広義の意味での身体文化について、バレエ、モダンダンス、コンテンポラリー、民族舞踊といった枠組みのなかだけ論じるのではなく、そのテキストやコンテクストを学際的な文脈と問題群のなかに並置して議論が展開されている点にその特色がある。

舞踊や広義の身体文化を人類学や社会学的にアプローチする方法は、すでに1960年代から Kurath

らによって進められてきたことは周知の通りである[Hanna 1979, Kaeppler 1978, Kealiinohomoku 1972, Kurath 1960, Merriam 1972, Royce 1972, Spencer 1985 etc.]。こうした研究の流れは、現在にまで受け継がれており、高等教育機関における舞踊関連の科目にも反映されている。今日では、動作学的分析もあれば、歴史学や美学、社会学や人類学などのアプローチのほか、ジェンダー、アイデンティティ、移民、ディアスポラなどの観点からも研究が進められている。

欧米における舞踊研究が多角的かつ学際的に発展していく傍ら、日本国内における舞踊研究の領域では、こうした議論や研究動向が必ずしも反映されているわけではない。日本においても、1980年代以降、文化・社会的観点を踏まえたアプローチがなされているが、本格的な方法論の確立にはいたっていない[石福 1982、遠藤 2001、小林 2001 姫野 1992、本田 2002、宮尾 1987 他]。

こうした背景には、すでに指摘されているように、日本における舞踊研究が民族音楽学の方法論を身につけた研究者と、日本舞踊の舞踊家や体育学部のなかの創作舞踊家たちの二つのグループにわかれおり、両者の交流が十分になされていないことが影響している[cf.大谷 1999]。くわえて、個々の研究では、演劇学や民族学、美学的な観点などによる研究が豊富に蓄積されているものの、学際的な研究や共同プロジェクトに発展する域にまで達していない。これらの問題の根底にあるのは、日本における舞踊研究がテキストを中心に発展してきたことにあるといえるのではないだろうか。

発表者は、テキスト分析の方法論を否定する意図は毛頭ない。ただし、その研究手法の功績を評価しつつも、文化事象がグローバルに往来する現代社会において、テキスト中心主義的なアプローチが、舞踊やそれを含む広義の身体文化の動的・多面的・脱領域的な受容と消費、さらにはそのテキストを生み出す実践者たちの多様な価値観やアイデンティティを見え難くしてしまっているのではないかと疑問を呈したいのである。

本発表では、人類学者や社会学者たちがコンテクストに偏重するがゆえ、舞踊研究者たちから「それで、実際にその踊りはどういうものなのですか?」と問われて窮する現状と、テキスト中心主義的なアプローチゆえにその作り手や実践者、鑑賞する人びとの営為が汲み取られていない実態を、ダンス・エスノグラフィーという視角から「橋渡し」することを試み、その方法論の有益性について考えたい。

緊張が具現化するもの ——ルドルフ・フォン・ラバンの舞踊実践における秘教と記憶

齋藤尚大
横浜カメラアホスピタル

ルドルフ・フォン・ラバンの1910年代から30年代の活動に一貫性をみる論点として、舞踊を通じた秘教の形成を論じるものと、技術がもたらす経験の貧困に抗する集団的記憶の表象を中心に据えるものがある。本論では、両者は排他的ではなく、相互に関連するものであることを論じていく。

マリオン・カントは論文「ラバンの秘教」において、第一次大戦期のアスコナで参加した東方聖堂騎士団(OTO)といったフリーメーソン活動からトゥーレ協会に至るまで、ラバンの秘密結社との関わりを概観し、ラバンの著作から舞踊教育・学校組織に至るまでその活動の全体を、フリーメーソンに範を得た秘教の形成という観点から一元的に理解しようと試みている。

カントによれば、秘教的共同体の構想には、カトリックとグノーシス主義の影響がある。特に、『ダンサーの世界』や『舞踊に捧げた一生』の世界観には、グノーシス主義の「悪の物質世界と善の霊的世界」という対立が反映している。カントは、舞踊を通じた別の世界への超越の技法が「素晴らしき知(Phantasognosis)」と名付けられていることを指摘し、ラバンを頂点とし、タンツビューネのダンサーや舞踊のコーラスのリーダーといったイニシエーションを受けた指導者へと下るヒエラルキーによって、その知が秘密裏に伝達されるものと捉えている。特に、舞踊の文法や調和を具現化しているとされたルーネ文字に擬せられた舞踊記譜法への習熟を、霊的な「秘教的秩序に参入する」方法として重要視している。確かに、アスコナ時代のフリーメーソン活動やナチス政権下のティンギンシュピールにおいて、集団的舞踊は霊的世界の理想を指し示しているように思われる。

しかし一方で、より世俗的だがそれゆえに実効性と普遍性を持つ知の存在も指摘されている。アニー・シュケは、論文「ステージ 踊る身体: 知覚の実験室」において、モダンダンス史をダンサーの身体の観点から概説し、ラバンの舞踊が重力と記憶を関係づけたことを評価している。工業時代の諸技術のもたらす知覚的経験は「記憶の堆積」を困難にする。この経験に対し、ラバンは身体運動の可能性を通じて、生物の進化史をたどる系統発生的な身振りの記憶や、技術の進歩により適応を迫られた身体の記憶といった、個人を超えた水準の身体的記憶を覚醒させ

ようと試みていると論じられている。この試みは、具体的には「緊張」の概念で示される重力の統禦を通じてなされると論じられる。緊張の概念は、『ダンサーの世界』の序から再三登場し、形態変化のいわばマイクロコスモスからマクロコスモスまでを貫く役割を付与されている。「空間緊張」を通じて、いわば照応関係のうちに身体と事物、身体と技術的痕跡が関係付けられる。

しかし、秘教的実践に関してはラバンの著作で明確に述べられているのに対し、緊張と集団的記憶の関係は明確ではない。それぞれの記述は散在しているに過ぎない。シュケの言説は、記憶が外部メディアによって担われる時代における身振りという記憶装置の意義を問い直す文脈で、ラバンの活動を再構築するものであろう。そして、カントの論じる秘教とシュケの論じる記憶は、以下のような関連を持つのではないか。

ベルナール・スティグレルは『技術と時間』で、身体から技術へと記憶がひとたび外在化されると、身振りはもはや外在化された人工的な記憶がないと存在しないと、記憶技術の「進化」の一般的プログラムの一部として身振りを位置付ける。ラバンの舞踊実践は、諸技術との関係において特権的地位を剥奪された身振りの可能性を推し量るものであろう。だが、身振りによる集団的記憶の表象は、個々の身体的記憶によって規定されざるを得ない。秘教と記憶の関係は、次のように要約されると思われる。すなわち、事物や記号あるいは系統発生的に身体の中に宿る非個人的な記憶を、ダンサーの個人的記憶に規定された身振りで表象するという断裂を伴う経験は、ジョルジョ・アガンベンという言葉を借りれば「インファンティア」の経験であり、それはラバンにとって、「守るべき沈黙」としての秘教的知であった。

ラバン自身の舞踊に、一方で空間緊張を通じた集団的記憶の具現化の試み、他方でその上演の困難さを見て取れる。例えば、1925年にハンブルクで初演された「ドン・ファン」において、ラバンは主役ドン・ファンを踊り、「悪魔のような美しさを持った野獣」と評された。『舞踊に捧げた一生』において、ラバンはその身体を「愛憎の悪魔」という情動性を帯びた原型と捉えており、実際の演出ではモダンで抽象的なコーラス舞踊に対置した。その表現効果は、非合理性や恍惚ではなく、合理的構成を批評の論点として浮かび上がらせた。だが、カール・トプファーが指摘するように、この試みは多層的歴史を意図しつつも、冗長で情緒的構造が築けず、物語性が欠如していた。結局、「素晴らしき知」へと観客をいざなうような表現力を持ちえなかったのではないか。

舞踊の実践知と実践の知識に関する考察

—David Carr を中心に—

阿久津 孝枝

(十文字学園女子大学非常勤講師)

【はじめに】

舞踊という実践やその実践知、実践の知識に関しては、イギリスの哲学者、Graham Mcfee (以下、マクフィー)、David Carr (以下、カー)、David Best らによって研究が進められている。
*1

本研究で着目したカーは、エジンバラ大学の名誉教授であり、専門分野は教育哲学、美学・道徳教育など多岐にわたる。教育カリキュラムにおける実践的な学問への関心から、舞踊と実践的な学問の関係について多くの論文を発表している。「アリストテレスからインスピレーションを得て、デビット・カーは舞踊実践者の行動に埋め込まれた知識の再構築について述べている。」*2 とマクフィーが述べるように、カーはアリストテレスのテクネとフロネーシスの概念から舞踊実践について考察している。

そこで本研究ではカーが発表した舞踊に関する論文に焦点を絞り、特に過去に発表した論文を彼自身が批判的に考察している『Further Reflections on Practical Knowledge and Dance a decade on』*3 を中心とし、舞踊の実践知と実践の知識について検討した上でそれらの関連について考察する。

【デビット・カーの見解】

まず、教授・学習という教育哲学へ関心を持つ初期のカーにとって、学習者が実践的な活動を習得するためにはどのような教授が必要であるかが問題であり、舞踊実践における焦点は習慣的な技術や技能の習得にあった。特に、習得すべき技能を実践の知識として説明していたが、それは実践者の身体を以て実践しなくとも、手順上で実践の知識を習得する可能性を含むものであった。カーは後に、実践の知識には技能以上に多くの想像的かつ創造的な局面があることを指摘している。

そこで次に、舞踊実践は技術や技能の習得以上であることを、技術や技能以外に習得すべき実践の知識を提示することで明らかにしようと試みた。しかし、このように知識が固定されたところから舞踊が実践されるという考えに対して、実践自体が育むような実践に固有の知識の可能性が示唆されており*1、カー自身も後に習得すべき知識を提示したことは機械的な解釈で

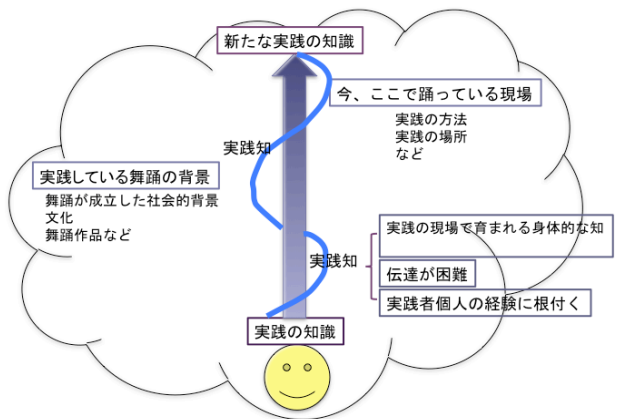
あったと批判している。

そしてカーは、舞踊実践の技術や技能でも、また理論的でもない局面をアリストテレスのフロネーシス(実践知)の概念に求め、舞踊の実践の知識とは、テクネとフロネーシスの相互作用であると主張している。

【舞踊の実践知と実践の知識】

以上のようなカーの見解をふまえた上で、筆者は舞踊の実践知と実践の知識、またその関連について次のように考察する。

実践知とは、舞踊実践の現場で育まれる実践に固有の知であり、実践者個人の経験に根付き、かつ伝達が困難であるような身体的な知である。また実践の知識とは、実践において実践知と絡み合いながら、実践者の内に明確になっていく知識である。そして舞踊実践を重ねる中で、実践知は舞踊実践の知識の用い方として働き、やがて舞踊実践の新たな知識となっていく。



【展望】

筆者は創作ダンス指導に関心があるが、学習者に豊かな創造を引き出す指導者の実践知とは何かを、実践の現場からどのように明らかにすることが出来るか、その方法について検討していきたい。また、実践者個人に認識される実践の知識には、技術や一部の技能のように普遍的な知識と、個人に特有の知識とに分けることができると考えている。いま、舞踊創作の指導において共有されるべき実践の知識とは何かを明らかにしていきたい。

【註】

*1

Pakes, Anne (2003) 'Original Embodied Knowledge :the epistemology of the new in dance practice as research' Research in Dance Education, 4:2, 127-149

*2*3

Mcfee, Graham (ed. 1999) 『Dance, Education and Philosophy』Meyer & Meyer Sport(UK)Ltd

運動における自己充実への志向性について

柿沼美穂 (国立環境研究所)

人間の運動は、いわゆる物体の運動とは異なり、説明困難ないくつかの矛盾がある。それらの矛盾は、通常の科学的知見(=数理科学的分析から得られる知見)において、常に大きな障害となってきた。しかし、ヴァイツゼッカーなどはこうしたことが人間の知覚や運動に本質的と考え、それこそがむしろ生命の現実を構成するし、そこにこそ生命の現実を説明可能な観点と方法論とを見出さうと考えたのである。

たとえば、人間の動きにおいては一回性と反復性(再現可能性)が同時に成立する。たとえ同一の人であっても厳密には2度と同じ動きを繰り返すことはできないが、人間は、再現不可能な運動を「反復する」意識を有する。現象としてみれば、運動の軌跡も同一でなく、そのスピードや大きさ、得られる運動感覚も一回一回違うのに、われわれはある運動現象を「同一」とみなし、その運動現象を「繰り返す」ことが可能なのである。

このことは、われわれが、運動を一瞬一瞬別々に把握するのではなく、何らかの緊密な連関を有する、ある時間的なひとかたまりをまとめて把握することを示している。つまり、厳密には一回性を原則とする運動現象のなかから、「…部分に小間切れにできない、緊密な全体構造をもった有意味な運動経過」というものを取り出し、それに名前を付して、ある運動を他の運動から区別する(金子明友・朝岡正雄編著『運動学講義』p.29)のである。このような「緊密な全体構造をもった有意味な運動経過」をわれわれがなぜ把握可能であるか、またその可能の制約が何かということに関しては、知覚と同様に、人間は運動をいわゆるゲシュタルトとして捉えるからであるという考え方が提起されている。

このゲシュタルト的な「緊密な全体構造をもった有意味な運動経過」は、自らの運動感覚(=動感)として、直接に「私自身」に与えられる。たとえば私が動こうとするとき、あらかじめ身体の一部をどう動かすか、詳細なプランを立てる必要はない。私が動こうと思えば、ほとんど同時に、そして全体的に「その感覚が直接自分の運動へとつながる」。これを金子明友は「身体知発生の動感化現象」(金子明友『スポーツ運動学』p.39ほか)と呼び、運動を考察するうえできわめて重要な観点であると指摘している。ところが、このような動感数理科学的に把握することは困難であり、そのために学的研究からは遠ざけられてきた。

動感を数理科学的な分析によって把握しようとする場合、動きを時間的・空間的計測データをもとに検討することになる。そこでは、そこに流れる時間を何らかの方法で空間的に固定することが必要となる。その固定化にしばしば使われるのが定量(数値)化、つまり計測という方法論であり、その記録をもってはじめて、数理科学的な分析が可能となるのである。

しかしながら、ベルクソンが述べるように「動きは分割できない」、つまり全体として把握されなければ、本質を理解できないものであり、動感はこのような動きの本質と密接な関係にあると考えられる。さらにこの動感が、メルロ=ポンティやアンリが考えたように、絶対的な主観性の圏域のなかで内在的知覚として私自身に直接与えられるとすれば、主観的な感覚を捨象し、その事象の時間経過を空間的に分割して把握するような数理科学的分析では、運動の本質を把握することはできないことになる。

上述のような運動感覚を捨象することなく、われわれの身体運動について再考するとき、人間の運動、特に運動が「自己充実への志向性」を有するという点に関する新たな知見を得られるのではないかと発表者は考える。この自己充実の志向性とは、われわれが新たな動きを獲得する際、自らが最も「気持ちよく動ける」仕方を必然的につきとめるまで自然に努力する傾向のことである。

われわれの身体の動きにおける「緊密な全体構造をもった有意味な運動経過」の可能の制約(あるいは非常に密接に関連する)と考えられるのは、フッサールが提起したような、経験的な時間における過去把持や未来把持である。これは動感によって成り立っているのではないかと発表者は考える。特に未来把持は、人間の「動ける」という身体知、いわば予感的動感に導かれると考えられる。

それと同時に動感、その運動がもつ「規範」を感得する。この「規範」は、メルロ=ポンティの、生物学的に意味のある運動に刻み込まれ、行動の遂行、展開とともに変化の可能性を残すような、「生きた規範」である。

つまり、われわれの動感、動けるという予感をいだきながら、「その『規範』に達するだけの質をもって動くことはできないかもしれないという予感」も同時に産出する。言い換えれば「動き感覚」と「動きの事実」には、何らかの「ずれ」あるいは「亀裂」が存在するのである。

われわれの運動はこの「ずれ」や「亀裂」を乗り越えるべく、試行錯誤を繰り返す。そして「規範」に近づき、それをさらに「充実化」できる動き方を見出せたとき、それは「快い」動感に結びつく。このようなことが運動における自己充実への志向性を形づくると考えられるのである。