

# 新体操における技術・芸術の二重意識

## The Dual Consciousness of Technique and Art in Rhythmic Gymnastics

江口真優<sup>1,2</sup> 三浦哲都<sup>3</sup>

Mayu Eguchi<sup>1,2</sup>, Akito Miura<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 尼崎市立難波小学校

1 Amagasaki Naniwa Elementary School

<sup>2</sup> 早稲田大学人間総合研究センター

2 Waseda University, Advanced Research Center for Human Sciences

<sup>3</sup> 早稲田大学人間科学学術院

3 Waseda University, Faculty of Human Sciences

**Abstract:** Rhythmic gymnastics is an artistic sport in which athletes must balance technical skill and artistic expression. Because the Code of Points has swung back and forth between highlighting and downplaying artistry, these shifts influence the appropriate consciousness stance athletes adopt toward performance quality. Yet this stance has received little scholarly attention. Starting from the author's own competition failure, we employed Hiroshi Ichikawa's theory of the body—conceived as a holistic concept that encompasses both physical and mental dimensions—to explore what an ideal consciousness structure for rhythmic gymnastics might be. First, we juxtaposed Ichikawa's concerns with our own and identified their common basis. Next, we extracted relevant parts of his theory and applied them to organize the author's experience. Finally, we discussed the consciousness structure that rhythmic gymnasts should cultivate.

## 1 研究の背景と動機

新体操は、技術性（難度・正確性）と芸術性（表現力・独創性）の両面が制度的に評価されるスポーツである。このような、競技性と芸術性が内在するスポーツを、「アーティスティックスポーツ」[1]と呼ぶ。アーティスティックスポーツの演技者は、その競技特性にもあるように、高度な身体操作と、音楽性や空間構成を備えた芸術表現を両立させることが求められ、競技でありながら舞台芸術としての性格も併せ持つ。新体操の採点規則（コード・オブ・ポイント）は4年ごとに改定されており、そのたびに技術点と芸術点の比重が変動してきた。この変動は、現場の演技傾向や選手の意識にも大きな影響を与えている。

競技として新体操が成立した1980年代の新体操は、生演奏で競技会が行われ、音楽性や独創性などの芸術性が重視されていた。その後、競技として拡大していくとともに、技術性を重視する採点規則に変わっていった。特に2010年代初頭には、技術点の比重が拡大し、演技構成における芸術性の後退が懸念された。柏原[2]は、新体操らしい美しさが損なわれていると批判し、村田ら[3]も芸術的感動の入る余地のない採点規則に警鐘を鳴らした。だが近年では、芸術性の評価指標が再び強化されつつあり、演技の「音楽との調和」「創造性」などに再び注目が集まっ

ている。

こうした芸術重視・軽視といった変動を繰り返す評価制度は、しばしば選手の「技術」「芸術」を追求する意識の在り方にも影響を及ぼしてきた。本稿では前者を「技術的意識」、後者を「芸術的意識」と呼ぶこととする。この二つの意識の在り方は、新体操の演技の質や評価に深く影響するのではないだろうか。しかし、選手の内面的な意識の在り方に焦点を当てた議論は、これまで十分になされてきたとはいえない。そこで本研究では、第一著者の江口（以下、著者）が新体操の競技生活の中で苦しんできた自己喪失や、そこから生じた技術的意識と芸術的意識の持ちようの失敗を起点に、それらの経験の構造を明らかにすることを目的とする。ここでは、問題がいかに生じたかを明らかにすることで、新体操選手の表現に向かう意識構造を理解し、あるべき新体操の姿を紐解く手がかりとしたい。

本稿では、1章で研究の背景と目的を述べた。2章では、著者自身の経験に基づく問題意識を整理する。3章では、日本の哲学者・身体論者である市川浩の問題意識を整理し、4章で両者の接続を述べる。5章では市川浩の身体論を概観し、6章で新体操における身体経験の構造について、市川の身体論をもとに再構成する試みを行う。

## 2 著者の問題意識

### 2-1 自己の希薄化

新体操の演技者には、「技術」と「芸術」の両立が制度的に求められている。技術点の評価には高度な身体操作の正確性が求められ、芸術点の評価には音楽性や創造性が求められる。両者はある種の論理関係により結びついており、一つの演技の全体を形作っている。このとき、技術的意識と芸術的意識はどのように両立しているだろうか。

著者は、技術的意識をもつことはできていた。しかし、芸術的意識については、適切な形でもつことができなかつた。音楽に呼応して身体を解き放ちたいという欲求はあったが、その欲求に対しては、指導者に与えられた動作を忠実に再現することで応えようとした。そこでは、外面的に求められる技や動きを重視するようになり、自己の内面的な感情や思いは疎外されてしまった。結果として、著者の身体は訓練された操作性を保ちながらも、「私は何を感じているのか」「何を伝えたいのか」といった表現の根拠となる感情を持たない、仮面的な身体へと変化していった。演技は指導者に応えるための場となり、著者の内面は身体と切り離され、自己は希薄化していった。

### 2-2 芸術的意識の希薄さ

自己が希薄化することで、著者の身体は指導者の助言にさらに束縛されていった。例えば、指導者から動きに関する助言をもらう。その助言を、著者は言われるがまま技術的に再現しようとした。このとき、助言は著者の演技の芸術性を高めるためのものであったかもしれない。しかし、自己が希薄化した著者は、その助言を芸術性を高めるためのものと意味づけて受け入れることができず、ただ技術的に再現するにとどまってしまったのである。つまり、技術と芸術の論理関係を理解することができなかつたのである。著者は芸術性を高めたいという志向が全くなかつたのではない。ただ、技術的意識さえもっていれば、芸術的な表現が伴ってくるという間違つた芸術的意識をもってしまつていた。この考えは、音楽に呼応して身体を解き放つどころか、著者の身体を束縛した。結果として、芸術的意識をもつことができず、技術的意識との両立ができなかつた。

### 2-3 二つの問題の構造と問い

著者の経験には、二つの問題が存在していた。一

つは、指導者に与えられた動きの再現をし続けた結果、自己が希薄化していったことである。もう一つは、技術的意識・芸術的意識の理想的な持ち方を見出せなかつたことである。

これらの問題は、単なる心理的な葛藤にとどまらず、演技における自己と世界との関係の在り方に関わる、より構造的で理論的な問いを含んでいる。すなわち、演技者はいかにして自己の感覚や主体性を保ち世界と関わることができるのか、また、「技術」と「芸術」が制度的に切り分けられているとき、演技者はその二つの要請にどう応答すべき、または、意識すべきかという問いである。

次章では、このような問題意識に応答する先駆的な視点として、市川浩の身体論を取り上げ、著者の経験を理論的に整理していく足がかりとする。

## 3 市川浩の問題意識—身体の喪失と自己の希薄化

### 3-1 自己分裂

市川浩(1931-2002)は、日本の哲学者・身体論者である。主な文献に『現代芸術の地平』(1985) [4]、『〈知〉と〈技〉のフィールド・ワーク』(1990) [5]、『精神としての身体』(1992) [6]、『〈身〉の構造』(1993) [7]などがある。彼の思想はメルロ＝ポンティやポール・ヴァレリーといった哲学者に影響を受けている。

市川浩が身体に強い関心を持つようになった背景には、市川自身の思春期における深い自己分裂の体験があるとされる。思春期の成長とともに自我が深まるなかで、市川は「内面的な自己」と「外面的な自己」の分裂を感じるようになったと語る(p.18) [6]。心の中では強く感じていることがあっても、それを他者に示すことはできず、表出される自己は「仮面」として外的に演じられるものとなった。

このような分裂は、単なる心理的葛藤にとどまらず、身体そのものへの疎外につながっていく。思春期の市川は、本当の自己は精神にあると捉え、身体を疎外するような構えをとつた(p.18) [6]。それは同時に自己の身体を他者のものとして形式的に見るようになる構えでもあつた。こうして、本来は自己の内面と他者を含む外界との媒体として機能する身体が、むしろ自己を覆い隠す「仮面」(p.18) [6]のようなものとして感じられるようになった。

### 3-2 感覚の喪失と世界の非現実化

身体を仮面のように感じることは、身体感覚の希薄化につながる。市川は、身体感覚が、もはや私の感覚ではなくなり、感覚に宿る親密性が失われていったと述べる。「物も人も見えてはいるが、見ているという感じがしない」(p.19)[6]というような体験が、次第に日常の感覚を蝕んでいく。

このような感覚の喪失は、やがて世界との関係そのものを変質させる。物は親しいものではなくなり、意味や雰囲気を持った、ただそこにある「裸の姿」(p.20)[6]として現れる。コップはただのコップに、風はただの空気の動きに過ぎなくなり、世界と自分の共振が断たれる。これは、自己と感覚的世界とのシンクロナイズや同調が失われ、「意味のヴェールがはげ落ちてしまう」(p.20)[6]過程であり、世界が人間の意味を持たなくなる「非現実化」の状態を意味している。

### 3-3 他者関係の断絶と自己喪失

世界が意味を失うとき、それと共に他者もまた意味のある存在として感じられなくなる。なぜなら、他者も世界の一部として存在しているからだ。他者は人格を持つ存在ではなく、「具体的な意味を失ったもののような存在、一種のあやつり人形的な存在」(p.21)[6]としてしか現れなくなってしまう。

このような状態では、適切に自己認識をすることができない。市川は「自己というものは決して自分だけで自分を捉えているわけではなく、…世界の反射として自己をとらえるという、媒介された自己認識の面がある」(p.21)[6]と説明する。しかし、世界や他者の希薄化は、その媒介を断ち、世界の希薄化と自己の希薄化が循環する自己閉鎖的な状態へとつながる。この状態では適切な自己認識が行われず、実在的な自己が喪失していく。市川はこの状態を「自己喪失」(p.22)[6]と呼び、自己が人格を失い、自己にとって世界が意味を持たなくなる危機として描いている。

## 4 著者と市川の問題の共通性

### 4-1 自己と世界の接続不良

著者が新体操の競技経験を通じて直面してきたのは、身体操作を過度に重視することで自己が希薄化し、技術的意識と芸術的意識という二つの意識の両立ができなかったという苦しい経験であった。

市川は、精神と身体の二元的分断の中で、精神を

優先する構えをとり、その結果として身体を疎外し、自己と世界との接続が断たれていった。身体はもはや自己と世界を媒介する場ではなく、形式的に演じられる仮面のような存在となった。

両者の経験は重視していたものが身体、精神と異なっていたが、いずれの場合においても、一方を過度に重視したことで、自己と世界が身体を媒介し結びつく構造が損なわれるという不具合を呈した。著者の場合は、内面を無視して外面から作り上げられた身体を重視することで、身体が自己と世界を媒介しなかった。

### 4-2 問題の解決に向けて

市川の身体論は、こうした自己と世界の接続不良を乗り越えるために、身体を意味と関係を生成する場として捉え直す視点を提示している。身体は単なる動作の手段ではなく、他者や世界と交わる実感の拠点となりうる。

著者が経験してきた苦しい経験もまた、そのままでは意味と感情を伴った表現を回復することはできないだろう。しかし、身体の捉え方そのものを変え、自己と世界との関係を再構築する視点を導入することで、もう一度、生きた表現としての身体が立ち上がってくる可能性がある。

こうした視点は、まさに市川が提唱する〈身〉という概念が目指した、自己と世界の全体性を取り戻す動きと深く呼応している。次章では、〈身〉の理論構造を整理し、新体操選手のあるべき意識構造を紐解く手がかりとする。

## 5 市川浩の〈身〉

### 5-1 成層的な統合体：〈身〉

本節では、〈身(み)〉の概念の捉え方について概観する。〈身〉とは大和言葉の「身」からきているものである。大和言葉の「身」には、肉としての身のみならず、「身にしみる」「身を引く」など、からだの在り方、感覚や心、社会的地位を含めた生命の全体存在を示す様々な用法がある。「身」の用法が多様であることから、〈身〉という言葉は「われわれの身体の具体的なあり方をよりよく表現している」(p.79)[7]と市川は述べた。

また、〈身〉は「成層的な統合体という性格が強い」(p.84)[6]という。「人の情けが身にしみる」というとき、これは人の優しさが心にしみて感動したという意味であるが、薬が傷口にしみるときのあの身体感

覚と無関係ではないと考えられる。〈身〉は単一の機能や属性の中で理解されるものではなく、様々な身の次元が重なって構成される統合体と捉えるべきであると、市川は述べた（5章3節を参照）。このような成層的な統合体としての〈身〉は、あらかじめ固定されたものではなく、他者や物との関係によってそのつど決定されると市川はいう（5章2節を参照）。

これらの〈身〉が成立する過程は、独立して段階的に行われているものではなく、複雑に重なりあった常に変化し続ける過程である。市川は、〈身〉は単純な構造では捉えきれない「星雲上複合体（ネビュラス・コンプレックス）」という複雑な構造を持っていると言う。〈身〉は様々な規模で統合や関係づけが複雑に行われているのである。

## 5-2 身分け

本節では、〈身〉が様々なものとの関係によってそのつど決定される過程について、「舞台」を例に整理する。市川は、〈身〉を自己と他者・環境との関係によって生成される「関係的存在」（p.89）[7]であると捉えた。例えば、ある舞台を、バレエダンサーはバレエの舞台として、音楽家はコンサートの舞台として把握する。さらに同じバレエダンサーでも、その日がコンクールであるのか、公演であるのかによって、舞台と自分の関係性は異なったものとして表れてくる。

この関係性の構築には、世界を意味的に分節する「身分け」が必要になると市川は述べる。この身分けは「中心化」「脱中心化」「再中心化」という過程を伴う。バレエダンサーが自分の技の意味—自分の技と世界との関係性—を認識しようとする時、まずは自分の技の意味を考えてみる（中心化）。次に、自分の視座をいったん離れ、外の世界（指導者、観客、文化、制度）に現実的・仮説的に視座を移し、その技の意味を別の角度から眺める（脱中心化）。さらに、その視点をもって自分の技の意味の補強・修正を行う（再中心化）。この視点の行き来を繰り返すことにより、状況に応じた多様な関係構築が可能となり、〈身〉の構えも動的に変化していく。

## 5-3 身の統合

市川は、世界と多様な関係を持ちうる〈身〉は、統合されると述べる。市川の言う身の統合というのは、異なる次元や視座をもつ身が統合されていく過程であり、ここでは様々な規模での統合を想定している。本節では、〈身〉が関係の中で統合される構造について、市川が提示した「向性的統合」「志向的統

合」「仲立ちされた統合」という三つの統合様式を中心に整理する。

一つ目の「向性的統合」とは、私たちがほとんど意識することなく行っている、前意識的な〈身〉の統合である。例えば誰かと会話をしているとき、私たちは会話の内容に意識を集中しているが、声帯や舌、唇などの微細な運動は無意識のうちに調整されている。このような調整は、個別に意識して行うものではなく、身体全体が自然に環境に向かって働いている状態である。もしこれらの動きをすべて意識しなければならないとすれば、私たちは会話という行為自体に集中することは困難になるだろう。〈身〉は他者や環境との関係のなかで、前意識的なレベルで方向性をもって統合されている。市川は、このような自律的な動きを向性的統合と呼び、意識的な行為を支える基盤として重視した。

二つ目の「志向的統合」とは、意味や目的に基づく、より意識的な〈身〉の統合である。例えば、人前でスピーチをする場面では、単に言葉を発するのではなく、話す内容や順序、声の抑揚、間の取り方などを意識的に調整しながら、相手に伝えることを目的として行為している。このとき〈身〉は、「相手に理解させたい」「印象よく話したい」といった目的に基づいて意識的に行為している。「相手に理解させたい」「印象よく話したい」という志向は、それぞれ声帯や舌、唇などの微細な運動といった向性的な無意識的運動に意識的に意味を付与するものである。

市川は、両者は一方的な主従関係にあるのではなく、互いに作用し合う構造をもっているという。例えば、唇や舌を無意識に動かすことができるため、話す内容や話し方について考えることができる。逆に、話す内容や話し方に合わせて、自然と唇や舌の動きを調整することもある。すなわち、向性的統合は、志向的統合の自由な選択を可能にし、また、志向的統合は向性的統合を方向付けている。市川はこの関係を「身の二重構造」（p.103）[7]と呼び、〈身〉はつねに前意識的な運動性（向性的次元）と、意識的な意味世界（志向的次元）という「身の二重性ないし成層的な多次元性」（p.103）[7]をもつと論じる。

三つ目の「仲立ちされた統合」とは、道具や言語、制度といった身体の外にある媒介物を通した〈身〉の統合である。〈身〉とは関係的存在であるため、関係を媒介するものによって、変化しうる。例えば、誰かとコミュニケーションをとる時に、利用するアプリの仕様が変われば、構築される関係性も変わる可能性がある。

以上の三つの統合は、それぞれが独立して働いているのではなく、常に重層的に絡み合いながら〈身〉を統合していると市川は述べる。異なる次元や視座

の行き来を繰り返すことで、身は統合されると考えることができる。

加えて市川は、統合のあり方に関して、「現実的統合」と「潜在的統合」という位相も提示している。現実的統合とは、実際の行為や状況の中で具体的に表出している身の統合であり、今まきに行われている身分けの結果として現れるものである。これに対して、潜在的統合とは、過去の経験や慣れ、身体記憶に支えられた、表に現れていない可能性としての身の統合である。現実的統合の背後には、常に多様な潜在的統合の可能性があり、〈身〉は状況に応じてそれらを編成し続けている。

#### 5-4 錯綜体

市川は、現実的統合と潜在的統合も含む〈身〉の在り方を、「錯綜体」という概念で捉えている。すなわち、錯綜体とは常に固定されることなく、内部と外部、意識と無意識、現実と潜在の交差において動的に立ち上がってくる過程なのである。市川はこれを狭義の錯綜体と呼び、広義の錯綜体と区別した。市川は、広義の錯綜体とは、文化的・制度的・歴史的な層をも内包する重層的存在であると論じている。私たちの〈身〉には、過去の経験や身体記憶、言語や道具、慣習や制度といった要素が蓄積され、それらが現在の行為を方向づけている。このような視点は、〈身〉を単なる個体ではなく、世界との関係において編成され続ける場として把握することを可能にする。市川は、「身体は宇宙を内蔵する」(p.201)[7]とまで述べ、〈身〉はそこに留まらず、編成し続ける存在であると考えている。

このように、錯綜体という概念は、〈身〉を単なる統一された存在としてではなく、現実的・潜在的な統合の重なりや文化的・制度的文脈の中で生成される動的な存在として捉える視座を与えてくれる。

### 6 新体操における〈身〉

本章では、これまで整理してきた市川浩の〈身〉の理論を手がかりとして、新体操の〈身〉がどのようなものであるかを検討する。その際、新体操の〈身〉を「技術の身と芸術の身を含む錯綜体」として考える。ここでは、「技術の身」とは、自分の技術と新体操の文化や制度との関係的存在のこととし、「芸術の身」とは、自分の芸術性と新体操の文化や制度との関係的存在のこととする。

#### 6-1 著者の身

著者がもっていた新体操の身は、芸術の身をもつことができず、技術の身のみをもっていた状態であった。技術の身の生成過程では、身分けや身の統合が混在しておこっていたと考えられる。自分の技の意味を考え（中心化）、次に、自分の視座をいったん離れて外の世界（指導者、審判、文化、制度）に現実的もしくは仮説的に視座を移し（脱中心化）、その視座をもって、技の意味の補強・修正を行う（再中心化）こと、すなわち身分けができていた。また、著者は技の一部である多くの微細な動きは無意識に行い（向性的統合）、その技の意味や目的を理解し、意味や目的にあうように動きを調整し（志向的統合）、その意識的な調整によって微細な動きも調整されながら技を遂行することができていた。無意識・意識といった異なる次元を行き来し、技術の身として統合することができていたのである（身の二重構造）。

一方で、著者が芸術の身をもつことはできなかったのは、芸術性を高めるための方法を見誤っていたことが原因であると考えられる。著者は、指導者の助言の技術的な側面のみを受け取っていた。つまり、助言のすべてに、技術的な意味を見出すことはできたが、芸術的な意味、すなわち、芸術性と新体操の文化や制度の関係性については、何も理解できていなかった。

#### 6-2 新体操の〈身〉

では、著者がもつべきであった新体操の〈身〉とはどのようなものであろうか。市川のいう〈身〉の定義に、新体操の〈身〉を当てはめると、新体操の〈身〉とは、様々な身の次元（内部と外部、意識と無意識、現実と潜在、技術と芸術など）が重なって構成される統合体であり、あらかじめ固定されたものではなく、他者や物（指導者・審判・手具・音楽・新体操の文化・新体操の制度など）との関係によってそのつど決定されるものである。この新体操の〈身〉には、技術の身・芸術の身などの様々な次元の身が含まれており、身分けによって自己と新体操の様々な次元の世界との関係性を構築しつつ（身分け）、構築された様々な関係性を一つに統合していく過程（身の統合）が混在して起こり、〈身〉は生成していくといえるだろう。

新体操の〈身〉は様々な次元の身を内包している。しかしここで、技術の身と芸術の身のみを取り出し、両者の統合の構造について考えてみると、両者は様々な次元が相互作用し、重なりあって構成される統合体であるといえる。すなわち、技術の身の身分けや身の統合の過程において、芸術の身がその土台

となり過程を方向付けることや、芸術の身の身分けや身の統合の過程において、技術の身がその土台となり過程を方向づけることもありうるだろうと考える。市川は、こうした相互作用する関係を、一つの身の統合のレベルで説明し「身の二重構造」と呼んだ。ここでは、市川の説明とは次元の異なる、身と身の統合の次元で議論をしているが、市川の言う〈身〉は異なる次元でも統合しうる錯綜体であることから、技術の身と芸術の身の統合も、二重構造をもつといえるのではないだろうか。

技術の身と芸術の身の次元だけでなく、他の次元も行き来しながら統合していく新体操の〈身〉は、錯綜体であり、狭義の意味では、内部と外部、意識と無意識、現実と潜在の交差において自己と新体操の世界との関係を常に構築しつづけていく。さらに、広義の錯綜体としての新体操の〈身〉は、技術の身・芸術の身の行き来によって蓄積した過去の履歴のみならず、文化・制度・歴史そのものも含めた重層的な存在である。著者は、自己と新体操の世界との関係を常に生成し続ける、錯綜体としての新体操の〈身〉をもつべきであったのだろう。

最後に、身には意識も内包される。すなわち、技術の身、芸術の身の生成過程には、それ相応の技術的意識、芸術的意識の持ちようがあるはずだ。両者の身が二重構造を持つならば、両者の意識もまた二重構造を持つのではないだろうか。すなわち、適切な技術的意識の生成過程において、芸術的意識が土台となったり、その過程を方向づけたりする。また、適切な芸術的意識の生成過程において、技術的意識がその土台となったり、その過程を方向づけたりすると予想する。この技術的意識と芸術的意識が重なり合い相互作用している状態を、ここでは「技術・芸術の二重意識」と呼び、著者がもつべきであった新体操の意識の在り方であったらと、ここでは結論づける。

## 7 今後の展望

本研究では、著者の新体操の経験を身という概念によって説明し、そこから反省的に、新体操の〈身〉を記述した。そのため、理想的な新体操の〈身〉や理想的な新体操の意識の在り方がどのようなものであるかについては、引き続き議論が必要である。また、新体操の〈身〉となるための具体的な過程についての検討も十分にはなされていない。今後は、熟達者のもつ〈身〉を参考にし、身の統合を可能にする運動学習の過程や指導のあり方について分析することを検討している。新体操の〈身〉の構造を明らか

かにすることで、新体操を含むアーティスティックスポーツ選手の芸術的表現に向けた意識の構造を明らかにしたいと考えている。

## 謝辞

本研究は JSPS 科研費 25H01237 の助成を受けたものです。

## 参考文献

- [1] 町田樹：アーティスティックスポーツ研究序説 フィギュアスケートを基軸とした創造と享受の文化論,白水社(2020)
- [2] 柏原全孝：スポーツと美的なもの--新体操という困難から,追手門学院大学社会学部紀要 No.4,pp.17-32,2010
- [3] 村田由香里：新体操の採点規則に関する哲学的研究--運動特性および競技性と採点規則との適合性を中心に,日本体育大学紀要 紀要委員会編 41,No.1,pp13-24
- [4] 市川浩：現代芸術の地平,岩波書店 (1985)
- [5] 市川浩：〈知〉と〈技〉のフィールド・ワーク,思潮社 (1990)
- [6] 市川浩：精神としての身体,講談社学術文庫(1995)
- [7] 市川浩：〈身〉の構造 身体論を超えて,講談社学術文庫(2014)

## 生成 AI の使用

本研究の執筆にあたり、文章表現の整理に OpenAI 社が提供する AI ツール ChatGPT 4o を用いた。理論の解釈や内容の構成に関する最終的な判断は、すべて著者が行ったものである。