

音楽と動きに関する研究

——オイリュトミーにおけるその特質——

大久保佐知子*

Sachiko OKUBO

Eine Forschung von Musik und Bewegung

——Die Eigenschaft der Eurythmie——

1. はじめに

音楽と動きの関係は多様で切実である。音楽は人の内面をゆきぶり、人を歌い、身振りをし、踊ることにむかわせる。音楽と身体の動きを結合した表現は、素朴なものから、高度に昇華された芸術的表現にまで至るが、その中で、ルドルフ・シュタイナー (Steiner, R 1861～1925) が創始した運動芸術オイリュトミー (Eurythmie) は、音楽と動きの結び付きを、これまでの舞踊表現とは全く異質な視点から把握したものとして注目に値する。

これまでの舞踊表現は、音楽と身体の動きが、どちらかといえばパラレルな関係にとどまっていた。しかし、音楽を一つの精神存在とみなし、身体を精神の顕現とみるシュタイナーにおいては、両者は包括的、かつ循環的にとらまえられるのである。音楽は空間に「音」として打ち出され、時間的に経過する。オイリュトミーはそれを、シュタイナーが透徹した思考によって導きだした法則性に基づく身体の動きによって空間に顕現しようとするものである。その習練、修業は、単なる表現技術の訓練や表現形式の教授によってではなく、基本的には身体の動きと内面の心意的なものを循環的に把握し、その統合的な発展を導くことによってなされるのである。このことから明らかになるように、身体表現をいわば全人的な教育に高めるための理念と、実際的方法を示したという点で、オイリュトミーは、音楽的身体表現の新たな境地を開いたものといえよう。

シュタイナーの創見に基づく教育活動や芸術活動は、いまや大きな共感をもって多くの人々に迎えられている¹⁾。しかしながらその背景にある彼の世界観—アントロポソフィー (Anthroposophie—人智学とも訳される)—は現代社会において必ずしも受け入れられてはいない。彼の描く、物質界と表裏の関係にある精神界、い

わゆる超感覚的世界は、極めて秘教的、神秘的色彩の濃いものとして一部に拒絶される傾向にあることも事実である。確かに彼の宇宙論 (アカシャ年代記より— Aus der Akasha-Chronik) などとはりわけ現代的感覚からすれば異質な認識と記述によって成り立っている。しかし、シュタイナー自身が度々述べているように、認識と実践の道としてのアンドロポゾフィーのめざすところは、「ただ抽象的に物質的なものと精神的なものを区別するのではなくて、物質的なものそれ自身の中に精神的なものを求め、物質的なものを同時に精神的なものとしてとらまえることができるようになり、精神的なものの中に物質性へと移行するものを認め、物質的なものの中に活動的に働くものを認識するようになること²⁾」なのである。彼の創出した運動芸術であるオイリュトミーは、まさにこの認識の芸術的实践ともいえるものである。そしてこのことは、とりわけオイリュトミーの教授方法の中に具体的に見いだすことができる。

オイリュトミーは、音楽の持つリズム、タクト、メロディー、ハーモニー、音程、協和音、不協和音、などの諸法則に基づく音楽オイリュトミー (Toneurythmie) と、言葉のもつ母音、子音、レトウムなどに基づく言葉のオイリュトミー (Lauteurythmie) からなり、もともとは舞台芸術として成立したものである。その後、自由ヴェルドルフ学校が創始され、シュタイナーの教育に関する理念が実践にうつされる中で、オイリュトミーは教育における独自の意味を付与されて、シュタイナーの教育実践における重要な柱となった。さらに、治癒教育においてもオイリュトミーは固有の役割を果たしており、これらは芸術オイリュトミー、教育オイリュトミー、治癒オイリュトミーとして、それぞれ相対的に独自の形式と内容を持っている。

オイリュトミーはこのように多様な側面をもっており、また壮大な世界観を包含する極めて奥行き深い構

* 島根大学教育学部音楽研究室

造をもつものである。それゆえに多方面からのアプローチが可能であるが、本研究では、基礎的なオイリュトミー指導の記録を考察することで、その実際的な習練の方法の中から見いだされる「音楽と動きの結び付き」について明らかにしたいと考える。その際に、背景となるシュタイナーの理念とのかかわりについて、彼自身の言葉、即ち原典に即して言及することになろう。

2. オイリュトミーの基本要素とその指導の特質

オイリュトミーは、ルドルフ・シュタイナーが舞台芸術として創始した運動芸術である。それは朗唱や音楽を伴っているが、これまでの舞踊とは質的に異なったものである。なぜならば、舞踊表現が外的な形や技巧に支えられたものであるのに対して、オイリュトミーは内的な“意識”³⁾を持つことを根底に据えているからである。オイリュトミーの動きは様々な規則に厳格にしたがっている。例えばメロディーの高低、拍子、リズムなど音楽の基本的な要素を表現する場合、それらにはシュタイナーが、彼の音楽認識にもとづいて編み出した規則に依拠した動きがあたえられている。しかし、オイリュトミーを体験する、学ぶ、あるいは修業するということは、それら規則に対応した動きをただ形式的に行う、あるいは技巧を高めることとは全くちがっている。

オイリュトミーが、いかにこれまでの舞踊表現とことなっているか、オイリュトミーの基本要素である「立つ」練習をとおしてみたい。

《オイリュトミーにおける「立つ」》

「立つ」ということは私達の日常の中にあるごく普通の動作である。私達は既に無意識に「立ち」、その動作はあまりにも頻繁に行われるために通常「立つ」ことを意識することさえきわめて稀れである。この「立つ」ことの意味を考察してみたい。

まず辞書的にみた言葉の定義はどうであろうか。

「物が一定のところ、たてにまっすぐになって在る。1. 足などで体がまっすぐ支えられている。」(広辞苑)
「縦にまっすぐになる。足などで上体がささえられている。」(広辞林)

などとなっている。即ち、『足(など)で』『縦に(上下方向)』『(上体が)まっすぐになる』という点をおよそ共通に読み取ることができる。

さて直立姿勢というものを、哲学的な側面からみれば、

1. 人間と他の動物を区別する最大の特徴であり
2. 人間のあらゆる動作の基本である

という意味づけが得られる。

更に、物理学的、幾何学的な側面からいえば、「立つ」ということは、

1. 地球の重力に対する物理学的関係一(立位、臥位、など)
2. 身体各部位相互の幾何学的関係一(首、脚などの伸、屈)

の2点から定義づけられる。

すなわち総括的にみた「立つ」という動作は

1. 重心線と耳こうからの垂線とがほぼ一致する形態をとり、
2. 筋疲労、エネルギー消費が必要最小限であり、
3. 生理機能を妨げない
4. 見た目の美しさ

などの諸点をその条件とするであろう。

さて、このような一般的な意味での「立つ」ことに対して、オイリュトミーにおける「立つ」ことはどのようなものであろうか。初めに述べたように、オイリュトミーにおいては、すべての行為は“意識”に基づいている。単に外的な「形」だけの動きでは、それがいかに巧妙になされたとしても、またいかに「美的」になされたとしてもそれはオイリュトミーではあり得ないのである。このような「立つ」状態にどのようにして導かれるであろうか。入門的なオイリュトミー講習の中でも最も基礎的な「立つ」練習の部分を見てみることにしよう。

オイリュトミー講習記録より

日時；1984年8月28日 午後1時30分～3時

場所；目白ソルフェージュスクール

指導；上松恵美子

(90分の練習の中に「立つ」ための練習が最初であり、その部分から抜粋 テープ録音による)

「まあくなくて立つということの一つの約束とします。(参加者は円を作り立つ)もうすこしきれいに円になって立ってみませんか。見わたしてみ、平均のとれた間隔を保ちましょう。一番最初はまっすぐに立つ練習でその次に少し手足を動かします。しかし、その前にまず立ちます。その練習からしていきますよね。それでは一番最初、ふーっとからだから息をぬいたかたちで、ピンとなった背骨から息をぬいてみてください。そうすると手がだらんとします。(講師 上半身を前に倒し力をぬく)しかしここまで(腰をさして)は立っている

ます。全部力をぬいてしまうと、こう（その場にしゃがみこむ）なってしまいますからね。それでは胸から上、力をすーっとぬいて、頭の重みにそって背筋をだらーっとさせます。すると手もぶらーっとなりますでしょ。（受講者全員ゆっくり上半身の力をぬいて手をぶらーっとさせる）そう。よく耳を澄ませてください。私の言葉を意識の中へ流し込みますよ。そうしながらまっすぐになっていってください。丁寧に。“私は光の柱”自分が光の柱、そういうふうに感じましょう。そして、まっすぐになります。（頭をゆっくりとおこしながら、上体をまっすぐにする）その時、自分がまっすぐになるというふうにもうまっすぐになってきています。さあ、みんなと呼吸を合わせることも一つのオイリュトミーの練習なんです。さあ、それでまっすぐになりました。全員になりました。そしたらそのまっすぐの光の柱、それは一体何なのかと言いますと私が自我として立っているということなんです。そうして光の柱が今度は後ろに少し傾きます。（講師のからだはまっすぐのまま後方に少し傾く。）そうすると同時に手が少し上に開く。後ろに少し傾く。（受講者全員、後ろに傾く。）すぐまっすぐのところへ戻りますよ。こうなったら（首が背骨の延長上にあるのではなく後ろへ傾きすぎた状態）ここで（のどの下のあたり）圧迫がありますでしょう。そういうことがないように。まっすぐしたままの姿がすーっと後ろにいき、そうして今度は前に倒れますけど、横から見てもまっすぐです。背筋、首筋まっすぐ。少し手が前にだらーっとなります。後ろに傾くときにはほんの少し手が開くでしょう。きっとそうなると思います。そう。そして胸が開きます。その程度なんです。ほんのちょっとの肉体の違いで意識はものすごく違いますよ。今まっすぐです。さあ後ろへ傾きます。“わたしは後ろへ傾く”そう。“わたしは前へ傾く”と聞きながら前へすーっと。いいですね。そしたら、今度は力をふーっと丁寧にぬきます。一回終わりました。二回目。“わたしは光の柱”しずかに丁寧に1ミリの何十分の一ずつ意識は。ですけどのろくはない。意識は全部に行きわたりますよ。まっすぐにね。後ろの空間は明るいですか。後ろにも何か感じますか。そうしたら今度は後ろに傾きます。“わたしは後ろへ傾く”“わたしは前へ傾く”力をすーっとぬいて。“わたしは光の柱、わたしは後ろへ傾く、わたしは前へ傾く”力をぬく。静かにまっすぐになって。それで三回というのは意味がありまして、オイリュトミーの練習はよく三回まとめてやります。一番最初はここに（頭）入って、その次にここに（胸）入って、そして、わかったこととして、今度はそれがちゃんと手足まで表現できるように。そういう三つのプロセスを通して初めて本当にわかったとい

えるということで三回をよくまとめてやります。さあ、まっすぐに立ちましょう。人間だけが頭を上にして立っています。」

この「立つ」練習における動作は、1. 動作の量は極めて少なく、2. 極めてゆっくりと、3. 静かに集中できる空間の中で円になって（集団全体を視野にいれることができる位置で）、行われる。指導者の言葉は、張りのある明確なひびきをもっており、その内容は身体の位置関係についての具体的な指摘とともに、内的な心意性に働き掛けてくる象徴性をも併せ持っている。その結果

1. “意識”をはっきりもって、慎重に身体を動かさざるを得ない。
 2. 前後への傾きと、“まっすぐ”の微妙なちがいを“意識”せざるを得ない。
 3. ゆっくりとした動きによって、重力に抗して上にむかう力を自分の身体の内部に明らかに感じることができ、空間の中に自分の「立つ」上下の線を明確に意識することができる。
- などのことがもたらされるのである。更にいえば、
4. 集団の動きが視野に入ってくることも支えられて、自分の動き、姿勢を客観化できる、即ち客体としての身体を意識することができる。
 5. 自分を“光の柱”と感ずることで、自我意識、即ち個としての尊厳を身体内部に強く感じることができ

このようにオイリュトミーにおける正しく「立つ」ということは、自己を客観化する目覚めた“意識”、“個”としての尊厳を自覚した自我意識に浸された人間固有の姿勢としての「立つ」なのである。結果的に、それは先に述べた条件をも満たしていることは明らかであろう。

「立つ」ことは後述する音楽オイリュトミーの中では、更に深化した体験として発展させられる。

《オイリュトミーにおける「歩み」》

「立つ」ことによって、自分の立っている上下の空間を認識することができるが、更に「歩む」ことにより認識できる空間はより広がっていく。「歩み」も「立つ」と同様、日常的な動作であるがオイリュトミーにおける「歩み」は、「立つ」ときと同様に目覚めた“意識”が働いている。オイリュトミーの基礎練習としての「歩み」の練習は、多くの場合「三つの部分の歩み（Dreiteilige-schritt）」という名でよばれるものからはじまる。以下

「立つ」練習と同様、「歩み」の練習をみてることにしよう。

オイリュトミー講習記録より

日時；1984年8月28日 午後1時30分～3時

場所；目白ソルフェージュスクール

指導；上松恵美子

(「立つ」練習と同様)

「今度は歩きます。これはほんのちょっと練習しましょう。まず、オイリュトミーでは三つの部分の歩き方というのがありまして、“heben”(かかをとをあげる)、“tragen”(つま先が床を滑るように運ぶ)、“stellen”(かかをとを床に置く) これで1歩なんです。1歩を三つに分け

たものを4回繰り返してみましょう。「上げて」「運んで」「置く」そういうふうに練習しましょう。「上げる」(全員かかをとを上げる) その時ちょっと待って、こぶしに力をいれて、ぐーっと下の方、大地の方にさしこんでいきましょう。(こぶしを握って上から下へ向かって力を入れる) 同時にしましょう。力を入れると同時にぐーっと(かかをとを)「上げる」んです。ですからたいへんな緊張がここでおこっています。こういう動き(手による上から下への力と、その逆の足による下から上への力)が中で行われるわけですね。さあまず手をやってみましょう。思い切って力こぶを入れていいんですからね。「上げる」。手はぐーっと下の方に力こぶで下げていく。「運ぶ」。さーっと流していく。(両腕を指先まで伸ばして肩の高さで前に伸ばし徐々に左右に開く)。「置く」上にすーっと昇っていきます。(左右に開いた手を徐々に上に

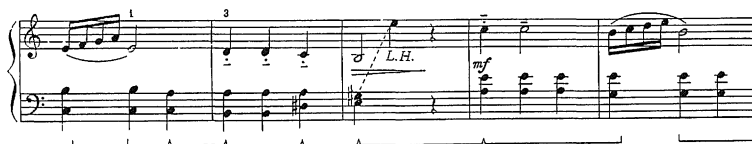
To Mildred R. Dalton

Sarabande

サラバンド



(右はお左はこはこ右はお左はこ) 以下
 足上げこぶく足上げるおおく足上げこぶく足上げるおおく



同様

譜；全音楽譜出版ギロックこどものためのアルバムより

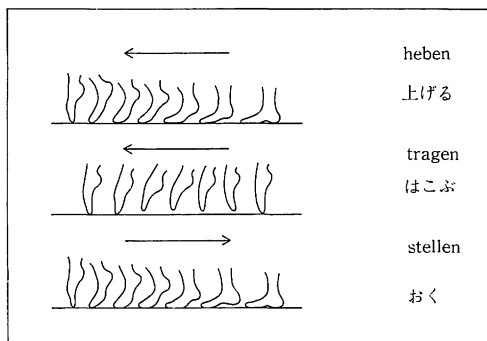


図1 「歩み」の練習の例

上げ肩幅に平行になるまで上げる)。けれども足は置きます。たいへんな緊張関係があるでしょう。さあ、指の先からさーっと力が揚がっていくように。足はびたっと床についています。」

「歩み」についても同様に、1. 自分の身体の各部についての明確な意識をもつことが要請され、2. 本来は反射運動である「歩み」の“推進”(heben), “スイング”(tragen), “接地および支持”(stellen)の各相を逐一意識することになり、更に3. 身体の「立つ」上下の空間とともに、前後の空間の広がりも新たに認識される。そしてまた指導者の言葉による働き掛けや音楽の作用は、深い呼吸とやすらぎをもたらす、意識的な運動を自然な流れによって調和する働きをする。ここでも身体姿勢と動きに対する冷静な客体意識と、目覚めた「自我意識」に支えられた主体の意識が調和的に発展させられていく。

3. 三次元空間と音楽の要素

シュタイナーはオイリュトミーの創始にあたって、メロディー、タクト(拍)、リズム、の要素は、空間の三つの次元に刻印される動きであると考えた。彼の言葉によれば「人間はすでにひとつの音階なの⁶⁾」である。

実際のオイリュトミーの中でこのことがどのように実践されるか、よくおこなわれる初歩的な練習を例にとりて考察していくことにしよう。

a. メロディー

《オイリュトミー練習より》

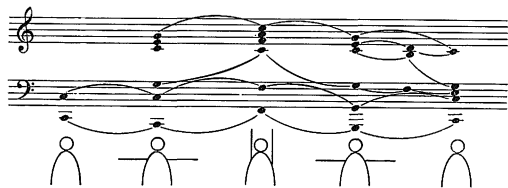


図2

この練習においては軽く頭を垂れ、腕の力を抜いて、まず自分の物質的な身体を意識しその中に沈潜するところから始まる。そしてc音が響くと同時に頭をあげ、両腕を肩の高さまで徐々にまっすぐに水平に開き、g音で自分の内実がいっぱいにふくらんだと感じる。そしてオクターブ高いc音で全く新しい世界にむかうように更に両腕を肩幅になるまでまっすぐに伸ばしたまま上にむかって閉じていく。続いて今度はその逆の動きをたどるわ

けである。

この動きはシュタイナーの次のような音楽認識に基づいている。彼によれば、主音は「内的な自我」である。五度音程は「内的、肉体的(物質的)な自我」と、「外的、精神的な世界」との境界にあたり、更にオクターブは精神的な存在としての「新たな自我」「高次の自我」の発見なのである⁶⁾。

この練習はおそらく最も初歩的かつ最も基本的な音楽オイリュトミーの練習であろう。一度から五度、五度から八度(オクターブ)を往復する音の高低のなかに自我意識の変容を感じながら、自分の姿勢の上下方向への動きの可能性を結び付けていく訳である。そこでは音楽の中にそのような精神性をもった意味を読み取ろうとする意識の動きが生じる。すると背筋を起こし、両腕を上へ上げていく動きは極めて慎重、丁寧な動きにならざるを得ない。更にそこには深い呼吸が生じ、身体の伸張の快感に心意的な浄化作用が加わった快さが得られる。そこに流れる感情は人によって様々であるが、高次の世界に対する憧れであったり、自己の尊厳についての再認識であったりするかもしれない。いずれにせよ多くの人が指摘しているのは「すがすがしさ」「心の壮快さ」である⁷⁾。

このようにオイリュトミーの基礎練習においては、音の高低を腕の上下で表現するのであるが、それは音の高低をすばやく聞き取り腕の操作に変換する単なる訓練でもなく、腕を単に「美的」に動かす技巧でもない。旋律の上昇と下降から、精神の高みへの志向と、内的な沈静の循環を聞き取り、身体の上下の軸にその感情を浸しこむ練習である。

b. タクト(拍子)

シュタイナーによれば、タクトとは「左右の均衡を求める重力の法則にしたがう動き⁸⁾」である。それは人間にとってはとりわけ歩行のなかにあるものである。その歩行は「三つの部分の歩み」を意識化したものであった。

この練習においては、打拍の際に、足裏全体が接地、支持(stellen)の状態になければならない。つまり意識としては拍ごとに「全人間」がそこに「存在」しなければならないのである。この「歩み」の中で体験させられるべきものは、音楽の中にある「左右の骨格の『平衡形成力』」であり、かつまた和音のドラマティックな変化の中に一歩ごとの「歩み」をふみしめ、心身全体の中に、その和音のあやなす変化を浸しこむことであった。

《オイリュトミー練習より》

20. *Largo* *ff*

(足) 右 左 右 左 左 右 左 右 右 左 右 左 左 右 左 右
 (方向) 前 へ 後 へ 右 へ 左 へ

ritenuto *p*

左 右 左 右 右 左 右 左 左 右 左 右 右 左 右 左
 前 へ 後 へ 左 へ 右 へ

ritenuto *pp* *cresc.*

一段目と同じ

楽譜 ; PRÉLUDES FRÉDÉRIC CHOPIN
 G. HENLE VERLAG MÜNCHEN より

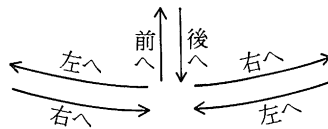
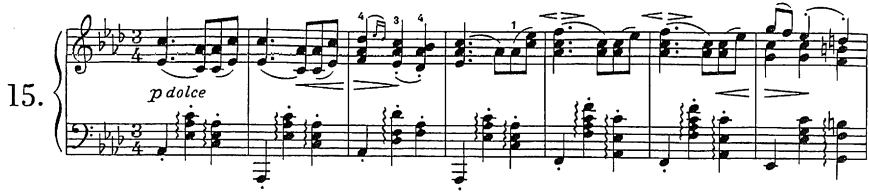


図3

c. リズム 《オイリュトミー練習より》



楽譜； WALZER OPUS 39. JOH. BRAHMUS

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN より

- 長 鎖骨を中心に歪をゆっくり広げる
 ---- 短 広げた腕を鎖骨に向かって収縮させる
 いずれも歩みは一步ずつ

図 4

長，短，短，短，長，短，短，短，のリズムでまず「歩み」の練習を円周上で行い，続いて両腕で，音の持続するときに前の空間から背後へと広がり，音の短いとき，背後の空間から前の空間へと収縮していく動きを練習する。

リズムとは，シュタイナーによればそれは前後の空間において，広がり，また集められる動きであり⁹⁾，“私”のところへ“やってくるもの”と，“私”から“広がっていくもの”すなわち「呼吸」と深くかかわるものとして知覚される。また逆に，前後の空間への集中と解放の動きが人間にリズムをもたらすともいえる。

この練習の場合もやはり，音楽の中のリズムの要素に内面的な意味づけがなされる。この中で，音楽にあわせて，鎖骨を中心に広がり，収縮する動きによって，「呼吸」を日常とは異なる次元（音楽におけるリズム的なもの）で体験し得るのである。

4. 結 論

本研究では，オイリュトミーの基礎練習を手掛かりと

して，音楽と動きの関係を考察してきた。オイリュトミーの作用は多様で，人間存在の根幹にかかわる哲学的な意味合いを含んでいる。しかしその基礎は，「立ち」「歩む」というすべての人間にとっての基本的な姿勢，動作を“意識的に”行う，ということであり，そのことによって生きて働く「身体」を意識するということであった。（身体の意識）更に，三次元の空間の中に，自らの形姿による“動き”を刻むことにより，身体が実際に生きている三次元の空間と，みずからの形姿を共に具体的に“意識”することに導くものであった。（空間の意識）オイリュトミーの実際的作用はほぼこの二点に集約されると思われる。

オイリュトミーにおける動きの特質は，この基礎練習の考察によって，他のダンスや舞踊表現との根本的な違いがほぼ明らかになったと思われる。オイリュトミーは，「音楽と動きの結び付き」という意味で，他の舞踊表現と共通の土台の上に成り立っているように見えるけれども，筋肉の柔軟さや跳躍力など，いわゆる物質的「身体」を訓練することによって表現を導くものではない。オイリュトミーが導く「身体」は物質的「身体」を

超えて、心意的な作用の主体としての意味を含めた多元的、重層的な「身体」である。

初歩の段階でのオイリュトミー体験は、まず、「立ち」、歩む」具体的な身体を“意識”することによって、自己の形姿を「客体」として把握し、同時に、目覚めた「自我意識」によって自己を「主体」として把握する。更に、三次元の空間を、主体、客体のそれぞれの視点から体験し、様々に錯綜する身体の相を織り成していく。

シュタイナーは、この錯綜する身体の構造を、《肉体、エーテル体、アストラル体、自我》の四つの本質として把握した¹⁰⁾。この把握は、現代科学の立場からみれば際立って異質な身体観であるが、近年試みられつつある、「身体」のポジティブなとらえなおしに通じるものがある¹¹⁾。そして、とりもなおさずこのような「身体」観に支えられているからこそ、オイリュトミーの習練は単なる「技」の訓練にとどまることなく人間教育の領域へと高められることを可能にしているといえよう。

また、このような身体認識とともに、オイリュトミーがもたらすものは、空間認識である。それはただ無機的な距離や広がりを知覚する空間認識ではない。「思考 (denken)、感情 (fühlen)、意志 (wollen)」の三つの心意作用が調和的に働くことによってもたらされる生きた空間認識である。音楽が何よりも、「感情」に働き掛けるものであることはいうまでもない。しかしオイリュトミーにおいては音楽の諸要素が可視的な三次元空間の動きに結び付けられることになり、そのことは、音楽とのかかわりの中にか、知的、認識的な力を要求する。そして音楽から聴きとったものを四肢の中に注ぎ、動きに変えるのは意志の力なのである。

このようにオイリュトミーの体験によってもたらされるのは、生きて動く「身体認識」「空間認識」であるといえる。

このことはシュタイナーの思想の最も核心的な部分と深くかかわっている。認識と実践の道としてのアントロポゾフィーは、自己修練の究極において無意識を意識可能にしようとする。そしてシュタイナーにおいては、高次の精神世界、そして意志の領域こそ物質的現実世界では無意識ととらえられているものである。オイリュトミーにおいては、意志の領域である精神性を、身体という形をもったもので体現することで、音楽を表現化し、めざめた覚醒時意識で体験可能にしようとするのである。

オイリュトミーはそれゆえに音楽と動きを結合する単なる方法論ではありえない。一定の法則に基づく形式をまといながらも、精神的、肉体的に様々な歪みを持った現代に生きる人間が、偏りや歪みを正しシュタイナーの

いうところの「全体的人間」¹²⁾として自己形成していくための最もふさわしい修練であるといえよう。

注、及び引用文献

- 1) 拙稿「自由ヴェルドルフ学校の音楽教育」島根大学教育学部研究紀要 19巻 教育科学 1985 参照
- 2) Steiner, R *Die Sendung Michaels, Die Offenbarung der eigentlichen Geheimnisse des Menschenwesens.* Dornach 1977 S. 103 S. 119
- 3) 「意識」(Bewusstsein) は、シュタイナーの認識論を把握する上で極めて重要な言葉である。彼は意識を覚醒時意識、夢、観入的意識の三形態からなる多層的なものとしてとらまえており、このことが彼の音楽観及びオイリュトミーの理念の基底ともなっている。Vgl. Steiner, R *Das Wesen des Musikalischen und Das Tonerlebnis im Menschen.* (以下 *Das Wesen...* と略す) Dornach. 1981 S. 149 f
- 4) このことは、筆者自身の体験の感想にとどまるものではなく、オイリュトミーの講習を体験した人々の多くが感想として述べていることでもある。フリートヘルム・ギーレルト「壊れた仮面」(上松恵美子訳) 晩成書房 1984 参照
- 5) Steiner, R *Eurythmie als sichtbarer Gesang.* Dornach. 1984 S. 51
- 6) Steiner, R *Das Wesen...* S. 130.
- 7) フリートヘルム・ギーレルト 前掲書 参照
- 8) Steiner, R *Eurythmie als sichtbarer Gesang* S. 50
- 9) *ebenda*, S. 50
- 10) Steiner, R *Theosophie.* Dornach. 1978. S. 33 ff
- 11) 例えば市川浩「精神としての身体」勁草書房 1983 に見る「身体」論など
- 12) シュタイナーは、自由ヴェルドルフ学校の開設を控えた1919年8月21日の講演の中で、「つねに全体的人間を育成することが、教育方法における私達の課題なのです」(Steiner, R *Erziehungskunst Methodisch-Didaktisches.* Dornach. 1974. S. 11) と述べ、一般的な教育課題として「全体的人間」の育成を言明した。彼はさらにオイリュトミーについて、「オイリュトミーによって人間の四肢は動かされ、全体的人間が生成します」(Steiner, R *Die pädagogische Grundfrage und Zielsetzung der Waldorfschule,* Dornach 1978. S. 33) と述べている。その意味するところは、「身体、魂、精神」の全体にわたって育成された人間であり、さらにいえば、壮大な宇宙に組み込まれ、宇宙全体と結び付いて生きる存在としての「宇宙的人間 (der kosmische Mensch)」(Steiner, R *Erziehungskunst Methodisch-Didaktisches* S. 32) である。