

民俗芸能の伝承方法に関する検討 ～身体知の記録が持つ可能性～

小関久恵

1. はじめに～問題の所在

命にはをはりあり。能には果あるべからず（世阿弥「花鏡」より）

高齢化や人口減少等により各地に伝わる民俗芸能の継承が難しくなっている中、本学でも山形県鶴岡市に伝わる黒川能の舞をモーションキャプチャにより記録し、地域に伝承する民俗芸能の新たな記録・伝承方法の開拓に試みているところである。

モーションキャプチャが人や物の動きを記録し、三次元の「形」として再現できる技術であることはすでに自明のこととなっている。デジタル情報化による記録・保存という点において言えば、現実の財産・資源等の消滅危機から守り未来に残していくという役割はもちろんのこと、保存の先にある「循環」や「創造」といった新たな活用の可能性も重視されてきている（吉見2013、久世2018）。

日本古来の民俗芸能・伝統芸能や茶道などの芸道においては所作や型によってつくられる「形」が重視される。稽古においても型を反復することで身体にしみ込ませ、次第にころ・思い（情緒）がおさまっていくという形がある¹。その意味では、所作や型を三次元で記録し見える化するものの意義は、保存の意義を越えてそこに収れんされていく技の習得に寄与できる可能性があるだろう。

一方、モーションキャプチャにより記録される「形」は、その他の情報を排

¹ 第41回大学教育学会ラウンドテーブル「保健医療福祉系大学における教養教育の問題（10）—教養教育の日本的意義をめぐって—」において筆者が「風土が育む、からだどころ～教養教育の日本的意義を考える」として報告。大学教育学会誌第41巻第2号pp81-84（2020年1月発行）に収録。

除した状態で記録され再現される。ここで忘れてはならないのは、形が纏う「意味」や、技の習得過程の中で込められていく「思い（情緒）」である。筆者の問題意識はここにある。

これまで、黒川能の記録は数多く積み重ねられ、その歴史的・社会的な意義についての調査研究も数多くある（グロスマン2006）²。しかしながら、500年以上、農民である住民の身体から身体へ、そして心へ伝えられてきたその技芸としての「形」と「思い（情緒）」に焦点をあてた研究、つまり能役者である住民自身に焦点を当てた研究はほとんどない。

増田（1971：160）は「能はなま身の肉体による継承しか方法がない」と述べる。筆者の関心は、住民自身の身体に刻み込まれてきた様式、つまり「身体知」とでも呼べる知の抽出である。モーションキャプチャ技術による三次元での「形」の記録が可能になった今だからこそ、そこに込められてきた「思い（情緒）」についても記録が可能になったともいえるのではないか。

そこで本稿では、モーションキャプチャという民俗芸能の「型」の記録の一助となる方法論が登場した中で、その意味と限界、またそこから「型」に付随する「質的情報」として収集すべき情報とは一体どのようなものかを検討し、身体に刻みこまれた「身体知」の記録・活用方法に活かしていきたい。

なお、筆者自身は、大学が所在する地域に長く伝承されてきた民俗芸能が存在することは知っているものの、今回の記録の対象として想定している能に関しては全くの素人である。したがって本稿では、記録対象としての能そのものについても確認していく。

上記を明らかにするいずれの方法としても、身体知を「内から観る」ために、あくまでも記録される能役者自身（主体）の身体に焦点が当てられた資料等から理解を進めることとする。つまり、能について自ら経験が深い当事者の能の理論や身体論、語りを中心に分析する。

² グロスマン・アイケは黒川能について研究のみならず紹介等も含め、カテゴリー化して分析し総合的にまとめている。

2. 身体知とは何か

(1) 身体知＝臨床知

白洲正子は梅若実について能を学び、女性で初めて能舞台に立った。その白洲は「お能をすることは『生きること』であります。(中略)お能の理解は体験によるのですから、いくら本を読んでも考えてもお能はわかりません」(白洲1993:40-41)と述べる。

人間から人間へ受け継がれていく能は、肉体を通じた経験とそれに裏打ちされた知がすべてである。近代科学の客観性の知では捉えきれない現象・現実を捉える、知のあり方に、中村(1995)が提唱する「臨床知」がある。主観と客観、主体と対象の分離を超えて、個々の場所や時間のなかで、対象の多義性を十分考慮に入れながら、それとの交流のなかで事象を捉える方法である。

中村は文化人類学や比較行動学の領域と関係づけると「フィールドワークの知」と名づけても良いと述べる。そしてそれは演劇的知であり、パトスの知と続ける(1995:10)。

臨床知を説明する中では、科学の知の構成要素を①普遍主義②論理主義③客観主義と比較してその構成要素を明らかにしている。つまり、臨床知は①コスモロジー②シンボリズム③パフォーマンスから構成される。

まずコスモロジーは、場所や空間を一つひとつが有機的な秩序を持ち、意味を持った領界とみなす立場であり、個々の「場合」や「場所(トpos)」が重要とされる。何らかの出来事が起こる時、自然現象であっても、人間が行うことであってもその場、空間の意味が深くかかわるという考え方である。

次にシンボリズムだが、文学上の象徴主義のような限定された意味ではないとする。物事を、そのものが持つ多様な側面と意味を自覚的に捉え、表現する立場である。

そしてパフォーマンスは、工学的な意味での性能ではなく、ただ身体を使い、動かして何かをするだけのことでもない。行為する当人と、それを見る相手や、そこに立ち会う相手との間の相互作用の成立を前提とする。相互作用とは、人間が身体性を帯びて行為し、行動することで、おのずと我が身に相手や環境からの働きかけを受けつつ、行為・行動するということになるものである。

改めて、臨床の知とは次のような働きをする。

「科学の知は、抽象的な普遍性によって、分析的に因果律に従う現実にかかわり、それを操作的に対象化するが、それに対して、臨床の知は、個々の場合や場所を重視して深層の現実にかかわり、世界や他者がわれわれに示す隠された意味を相互行為のうちに読み取り、捉える働きをする」(中村1995:135)

(2) 実践・経験の捉え直し

中村は、行為による知を臨床知としたわけだが、その点について具体的な時間や空間における身体を通じた実践や経験というものを明らかにする中で説明している。

一人ひとりの生の全体性と結びついた真の経験とは一体どういうものか、不可欠な三つの要因として次のことを挙げている。「われわれがなにかの出来事に出会って、〈能動的に〉、〈身体をそなえた主体として〉、〈他者からの働きかけを受け止めながら〉、振舞うことだということになるだろう。」(中村1995:63)

しかし、単に能動的な状態であり続けるということではなく、むしろ身体を持つために受動性を帯びざるを得ないとして「パトスの・受苦的な存在」(同上64)であるとも指摘するのである。そして、受動・受苦的な存在であるとするれば、われわれはおのずと他者や世界との関係性のなかにあるのだとする。ゆえに、「経験あつての自己」(同上66)として、西田幾多郎の「純粹経験」を持ち出す。事実をそのままに知る「未だ主もなく客もない、知識とその対象とが全く合一して居る」という状態、これは西田が『善の研究』(1950)で論じた概念である。

また、実践についても考察している。実践をとおして現実と関わりをもつとき、そこには「言語」が介在する。表出される言語が無かったとしても、「分節化され意味づけられた言語的なコンテクストが前提されている」(同上68)とするのである。そして、「待ったがきかない」状況で、無数の多くの選択肢から決断を迫られる。ゆえにその把握が非常に難しいのが実践である。

「実践とは、従来しばしば一般的にそう見なされてきたように、主体が機械的、一方的に対象に働きかけてそれを変えるのではなく、また、多くの〈弁証法

的思考>が強調したように、自己と他者や世界との、また理論と実践との形式的な（それゆえに何でも含まれてしまう）相互性から成るものではない。実践とは、各人が身を以てする決断と選択をとおして、隠された現実の諸相を引き出すことなのである。」（傍線筆者、中村1995：69-70）

「実践はまた、すぐれて場所的、時間的なものである。われわれが各自、身を以てする実践は、真空のなかのような抽象的なところでおこなわれるのではなく、ある限定された場所において、限定された時間のなかでおこなわれるからである。（中略）個別的な社会や地域のような、ある具体的な意味場の中で、それからの限定を受けつつ、現実との接点を選び、現実を拓くのである。その上にさらに、時間的な限定を加えれば、実践は、歴史性をもった社会や地域のなかでのわれわれ人間の、現実との凝縮された出会いの行為だということになる」（傍線筆者、中村1995：70）

つまり、経験のなかでより能動的なもの、つまりとくに意思的で、決断や選択をとまとうところのものが実践であるとされ、惰性や形骸化とは一線を画す考え方となる。また、社会が持つ時間としての歴史性や空間としての地域性というリアリティが実践の限定性を生んでいる。

3. 型の持つ意味～心はおのずから備わる

（1）形に込められる情緒

再び白洲正子の言葉である。

「真の自由をえるために型がある」（1993：179）

「お能はどこからみても、型、型、型でうずめられています。」（同上177）とも述べる。技の習得や学びの過程において「型」の持つ意味とは何だろうか。

数学者の藤原正彦は、『国家と教養』（2018）で、書齋型知識から現実対応型の知識への転換を提唱する。日本は、実体（身体や身体感覚）を伴わず、意識活動寄りの西洋の教養を取り入れてきた「借り物としての教養」を身に付けて

きたことを指摘した。そこで必要性を述べるのが、日本人の形を伝える「大衆文化」の必要である。日常にあふれている大衆文芸、芸術、古典芸能、芸道、映画、マンガ、アニメ等の大衆文化こそが、私たちの情緒や形をつくるという。情緒や形が、知識に生を吹き込み、生きた知識となる。日本は「世界に類例をみない芸能芸道大国」であることを見直すことで、経験により形成される「情緒」と人間のあり方としての「形」を涵養することができる。

辻本（2012）は、江戸時代の教育を歴史学の視点で研究しており「滲み込み型」という学びの型があったと指摘する³。「教え込み型」（すべてが分かっている先生が教える教え中心モデル）と「滲み込み型」（教えないが、身体に滲み込むように自分で学ぶ、学び中心モデル）である。

寺子屋（手習塾）の学習においても、上手になるまで手本を繰り返す方法が採用されていた。「手本」の模倣と習熟ともいえる。時・所・相手によって書き方が違う文書のフォーマットを覚えることが大事であり、手本の真似から身体で覚えるという学びの形であった。

前述した藤原や辻本等の指摘から考えると、明治という時代に入って学びの型に大きな転換があったことが分かる。沖田（2017：174）も、「学校は子どもたちにとってまさしく未知の世界であった。教科のなかでも『体操』と『唱歌』は欧米から輸入されたもので、馴染みの薄いものであった。」と明治に入ってから学び方の転換が指摘している。明治維新後の学校制度の変化は、学びにおける「身体の使い方」の大きな変化とも言えよう。

一方、反復することにより身体に滲み込んでいく型について、狂言師の野村萬斎は、息子である狂言師・裕基について取材者に対してこう答えている。「ものすごい勢いで吸収してます。19歳のいま得られる基礎がまさしくプログラミングですね、誤作動しないための。感情よりも『狂言サイボーグ』として、どれだけ質の高い機能を身に付けさせるか」。また、そのサイボーグをつくる時期は20代前半まで続くのではないかと述べている⁴。手本を繰り返すこと

³ 2012年12月7日開催 武庫川女子大学大学院教育学専攻セミナー「『江戸』から教育を考える」講演録

⁴ 井上秀樹「(フロントランナー) 狂言師・野村萬斎さん 古今共存のジャポニスム」、朝日新聞「週末be」2019年1月5日、1,3面

により手に入れることのできる、あたかも「サイボーグ」のような動きがそこにはある。

また、宗教学者の山折哲雄は、フィギュアスケートの浅田真央選手の行雲流水のごとき演技⁵、マイケル・ジャクソンの寸分の狂いもないダンスと並び評された羽生結弦選手の「陰陽師」の演技⁶、これらから世阿弥の夢幻能の世界を連想し、彼らの美しい動きは「自動機械的な身体」から生み出されると述べた。

能や狂言のみならず、スポーツや表現の世界では「型」という器があり、その身体化によりあたかも機械のように繰り返し表現できるようになることを目指す。

能楽研究者の増田正造は「能の型は、いわば表現の最短距離である。それ以上であってもならず、以下でもいけないというぎりぎりの一線である。」(1971:24)と述べる。そして、こうした表現については危険があるとも述べる。つまり、演者の意識が型通りに動けば能になるという安易さに陥ってしまうからだ。「自動機械的な身体」のその先が重要なのである。心はおのずからその後から備わる。莫大な稽古の量がその型にそそぎこまれた帰結として表現される「心」が重要であることを示唆するものである。

(2) 型に込められるエネルギー

野村高斎が表現する「サイボーグのような」というと、いささか機械論的過ぎる印象も受けてしまうが、この点については、中沢新一と土屋恵一郎の対談が収録されている『知の橋懸り～能と教育をめぐって』(2017)における、中沢の表現がふさわしいのではないか。それは、ジュリア・クリステヴァの『詩的言語の革命』(2000)におけるサンボリックとセミオティックの分類から考察したものである。

中沢は、何らかの文化現象を捉える際の「構造」という概念の捉え方に着目する。形態(モルフォロジー)と構造は異なると指摘するのである(図1参照)。形態は「同じ構造を取り出し、その構造に何度も回帰」していくもの。例えば、心理や民話、妖怪等を分析する際、同じ構造を取り出し、その反復を把握する

⁵ 山折哲雄「(生老病死)水の流れと化す、美しい動き」朝日新聞「週末be」、2019年4月6日、9面

⁶ 山折哲雄「(生老病死)羽生選手、マイケル、そして能」朝日新聞「週末be」、2019年4月13日、9面

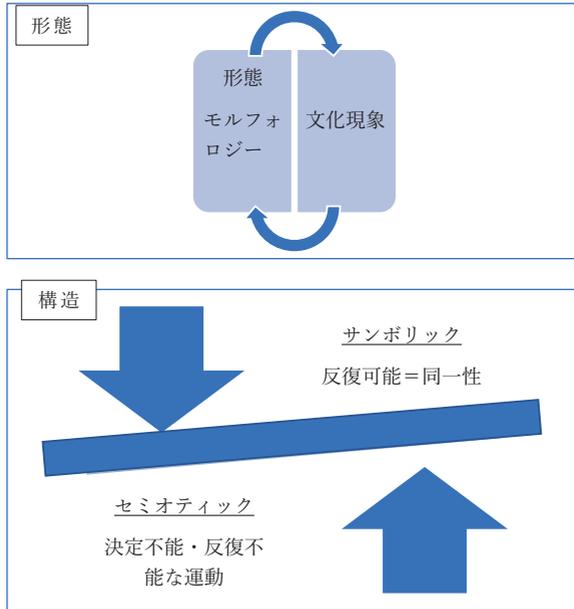


図1 構造と形態

土屋・中沢 (2017) pp30-33を基に筆者作成

ものである。しかし、構造とは、その形態のもっと下層で働いているものだとするのだ。

つまり、セミオティックとサンボリックの境界面ではたらいっているもの、それが能を表現するものであるという。「決定不能・反復不能な運動」と「反復可能」で同一性という考え方が立ち現れる、その境界面で両者を行ったり来たりする働きである。意味を形成する前でとどまるような、「いつも中間で、意味から意味へ至る過渡期」(土屋・中沢2017:39)、言い換えれば「間」の働きである。

このセミオティック領域の鍛錬と洗練について、「動物性エネルギー」という表現を用いて説明するのが演出家の鈴木忠志である⁷。自身が1950年代後半から演劇に関心を持ち活動し始めた背景について、便利で経済的に豊かになり、

⁷ 大槻文蔵監修・天野文雄編集『世阿弥を学び、世阿弥に学ぶ』大阪大学出版会、2016に収録されている、「『能』に期待する」(2013年7月13日)を表題とした基調講演。

文明的な社会になっていく流れの中で、そのような非動物性エネルギーを大量に使用することによって人間の集団をまとめている社会では、人間関係を豊かで調和のあるものにしないという疑問を持ったことから着想したという。

鈴木（2016：13）は、能について「個人の動物性エネルギーを鍛錬し洗練して使い、集団に所属する人たちが共同で長い時間を生き抜くためにルールとして尊重したり楽しんできたもの、文化的な歴史的伝統や習慣ということですが、その中の一つに能という舞台芸術があります」と述べる。

日本人が生み出した、人間の生き方を考える上で重要な示唆を与える価値ある文化遺産であると指摘するのである。鈴木は世阿弥の理論から示唆を得た「鈴木メソッド」という演劇における訓練手法も確立している。

「能という演劇ほど、他のどんな舞台芸術にもまして、動物性エネルギーだけを放出させて珍しく魅力のある空間を作り出しているものはありません。（中略）動きも声も何一つ生身のものでないものはない。」（鈴木2016：29）として、人間の身体という変わらない存在、その本質を追求したことによって生き延びてきたのではないかと指摘する。観阿弥・世阿弥の時代から現在まで、600年以上の時代の変化に耐え、その一貫性を維持してきたという。

鈴木は、時代の変化、近代化について「ワイヤレス・マイク」の登場を引き合いに出しているが、能楽研究者の増田正造は、『能の表現』（1971）においてこのマイクについて興味深いエピソードを紹介している。

「大鼓の川崎九淵は、小鼓の幸祥光とともに、ずばぬけた技倆と識見で明治から昭和にかけての能界を睥睨し、能の水準を支えてきた。

昭和二十七年のことである。人間国宝（重要無形文化財保持者個人指定）の第1回の指定を受け、ふたりの演奏を中心としたレコードが文化財保護委員会の手で製作された。九淵は自分の芸術を記録するには、機械があまりにも発達していないと録音技師に嘸みついた。

つまり能の真の音というものは、一粒一粒の打音のあいだの、音のない部分にあるのだという。それが録音されていないとこの老名手はいらだつのだった。心の中にある無音の音楽、空気の振動を超えた気魄といったものを録音する方

向には、たしかにマイクロフォンは発達してこなかった。」(傍線筆者29-30)

上記のエピソードからわかることは、生身の身体から発せられる声や楽器の音のみならず、謡い終えた空白や鳴り終えた空白といった「間」に匂い立つものがあるということである。中沢が持ち出す「セミオティック」や、鈴木が言う「動物性エネルギー」が持つ力強さや奥深さを補足する指摘といえるだろう。

増田は続ける。「囃子方は、メトロノームで計ったような間を刻むことではない。ひとつひとつの間が有機的な繋がりをもって、お互いの息をはかり合い、抵抗し合い、その瞬間瞬間に最高の充実を実現していく。その序破急の流れが大きなリズム感（能ではノリという）を形成し、能のテーマと直結する。」(1971:30)

この感覚は、能の記録や保存、再現において難題かつ重要な点といえるだろう。

4. 空間、場所から規定されるもの

(1) 風土という考え方

哲学者の和辻哲郎は、『風土—人間学的考察』(1966:7)において、「欲すると否とにかかわらず、我我を『取り巻いて』いる」自然環境を、対象ではなく「間柄」の関係にある『風土』としてみた。

解剖学者の養老孟司は、その自然環境を「手入れ」するように付き合ってきたのが、厳しい強い自然の中で生きてきた日本人の自然観であるとする(養老1996;養老2013)。それは、自然を制圧するのではなく関係性の中で生きていく、折り合いをつけて生きていくという姿である。

和辻も、そのままの自然を「雑然」「不規則」「無秩序」と表現した。そして人間の存在は歴史的・風土的なる特殊構造を持ち、この特殊性は風土の有限性による風土的類型によって顕著に示されるとした。日本はモンスーン的な風土、すなわち豊富な湿気が人間に食物を恵むとともに、同時に暴風や洪水として人間を脅かす風土について受容的・忍従的であるという。

また、家屋の様式や着物、食物や料理という衣食住を規定するものとして、さらに文芸、美術、宗教、風習等の人間生活の中に見いだすことができるもの

として、その風土性を指摘する。上記した自然との間で私たち日本人の「身体感覚」が育まれていると言える。

ここで育まれているのは、ありのままそのまますべてを受けとめるという日本独特の哲学といえる。それは意識と身体が分かれる以前の、一体的な思考形式・様式であろう。中村が指摘した臨床知においてはその場や空間が影響を与える「コスモロジー」にあたる部分である。

(2) 風土に規定される知～芸・行の科学

物理学者の中谷宇吉郎⁸は、輸入の科学が主流となっている中で「明治以前の日本にも、相当すすんだ科学があった」（2013：270）と述べている。古来の日本人の特質がそこにはあり、「われわれの祖先は、すぐれた科学者としての面をもっていたが、それは現代の科学とは、ちがった形のものであった。現代の科学は「学」であるが、古来の日本人の科学は、「芸」あるいは「行」であった。」（同上）と指摘するのである。

芸としての科学は日本人の性に合っているとして、明治以前の日本人の中にその例をみる。また、知識としての科学をほとんどみず、行動によって科学を具現化してきた場合も多く、それを「行」としての科学と表現した。これら芸・行の科学としての事例として、中谷は生活に身近な主婦の電気アイロン使いや農民の稲作技術を挙げて説明する。いずれも、生きてゆくために真剣な問題だったために生み出された生活の知恵、身体にしみこんだ知恵であり、そこに科学があると示唆するのである。

筆者もここ山形県庄内地方に居住してこの生活や風土が規定する知ということについて実感するようになった。まさにこの風土に身を置いているからこそ感受するものがある。連続と積み重ねられてきた暮らしやその長い歴史の中に、近代科学が否定してきた「知」の、しっかりとした生活や文化を支える土台としての役割がある。それは「黒川能」という民俗芸能そのものの中に、またその継承の過程の中にも「芸・行としての科学」があるといえる。まさに中村が

⁸ 1900年石川県加賀市生まれの物理学者。北海道帝国大学で雪の結晶の研究をし低温科学に多くの業績を残した。本稿で引用しているのは、『科学以前の心』に収録された「なにかをするまえに、ちょっと考えてみること」（1961年5月）である。

提唱する「臨床知」ともいえるだろう。

5. 能の身体知～「能」論から

能楽研究者の増田正造は、「能に関するすでにおびただしい発言や研究を試してみても、その実態というか、全体像はなかなかつかめない。あらゆる人びとの視野からはみだすほどに、能という存在は大きく、その全容を見渡すための努力と距離はまだまだ不足している。と同時に、個人それぞれの見方にも、能の本質があるように、私には思われる。」(1971：i)と指摘する。

そして、「能を演ずる側にも、能を受けとる側にも個人的な要素が強く、これが能だ、これがその見方だという概念の最大公約数のとりにくい事情を考える必要がある。」(傍線筆者、同上)。

まさに、多義性を帯びた臨床知がそこにあるといえる。本章では、増田正造と白洲正子の「能」論からその身体知(臨床知)を探りたい。

(1) 必然と偶然の同居

「このとらえどころのない能に、ひとりで対決するのは、考えてみるとおそろしいことだ。演者はもちろん、観客も、あるいは研究者も、その次元では同じであろう。稽古と工夫の習道の果てに、能というとてつもない存在にひとりで挑む。そのいわば自己との戦いに徹しえた演者たちが、あるとき寄り集まって巨大な舞台を空間に造型してみせる。これが能だ。そこにこそ能のすばらしさがと、はかなさがある。これほど必然を追いながら、偶然に賭けられた芸術を、私は知らない。」(増田1971：ii)

「能の技法面はたしかに精密な設計図がひかれている。だが、そのすべてを習得し、そうしてそれをつきぬけた独創性にこそ価値があるのだ」(同上)

以上のように増田は、必然と偶然、精密な設計図と独創性、これら二律背反の兼ね合いに、能の逆説的な構造があるとする。また、この構造こそ、危機の芸術と呼ばれる本当の意味があるという。つまり、様式に身をゆだねるだけでも形ばかりの能はできるが、それでは「能の心」が終わってしまう。

様式だけを博物館的に凍結しても遅いという増田の警鐘を受け止めるとき、その型に込められている「心」を丁寧に残していくことの意義が浮かび上がる。

必然のごとくサイボーグのように再現できて、しかし、その必然だけでなく偶然性のエネルギーを求めるのである。

この逆説的な構造はほかにもある。花の美しさについて、世阿弥の捉え方を示し、「花を散らさずに残すという工夫の方向ではなく、散るからこそ美しいのだという視点に立ち、あるいはさらに、積極的に散らすことによって花の新鮮さをきわだて、花の新たな生命を待とうと考えてみる。」(増田1971:5)と、能の立脚点を述べた。

しかし、「技法的に洗練されると同時に芸の固定化をまねいた今日の能では、いつ舞っても、いつ謡っても同じようにできるということが修行の目標とされるようになった。」と「低次元の安易さ」を憂う(増田1971:7)。

そして、「咲くべきときに咲く花と、それを心待ちにしていた人々の出会いそのものが新鮮なのだ」と「あらゆる一瞬が観客との真剣勝負であり、肉体によってしか継承されえない舞台芸術の性格が、この明確な意識を支えているのだろう」と述べる(増田1971:8)。

増田は必然と偶然について、「学習者の煮つまりと、教える者の発するスパークの相関関係の中にだけ秘伝というもの秘儀がある」(傍線筆者1971:9)とも述べる。それまでに凝縮された心の状態ときっかけとの出会いのタイミング・瞬間が問題なのである。

(2) 動十分心、動七分身

世阿弥が残した言葉に、「動十分心、動七分身」がある。心を十分に動かし、身体は七分の動きに留めるという意味である。

増田(1971:25)は、「極度に抑制し、かくそうと意図することは、実は高度に現わすことであった」(傍線筆者)と述べる。また、白洲(1993)は、文楽と能の「感情」表現の違いからこの点を示唆している。文楽は物語の登場人

物のなげき、苦しみがダイナミックに表現されるとして、観客はその登場人物に対して同情が生れるとする。ここでは第三者としての立場から離れられないが、一方、能は、能役者は自分を無にすることによって「人間のなげき」を感じさせるものであり、「人の感情をそそる手段ではなく、感情そのもの」を能の場面が現わすとする。

究極まで型を磨いた先に、立ち居振る舞いを控えめにするという能のあり方である。この秘められた三分がものを言うということであろう。

この抑制にも似た、「不完全さ」に重きを置く以下のような白洲の表現もある。

「お能のなかには、不完全なるがゆえに完全であるものがたくさんあります。たとえば文学的に謡は不完全でありながらお能のためにはこれほど単純にして効果的なものはありません。たとえばお能の型は意味をあらわす点においてはことごとく無意味であり言葉の役ははたしません。囃子もまたそうです。たとえば面はりっぱな美術品であります。面だけを手に取ってみる時は世のもろもろの彫刻のなかにさらに美しいものがあることを思わせます。名人の芸を待って面ははじめて活かされるのです。(中略) またそれをつける名人なる者はこれもまた一個の不完全な人間で、いわゆる芸術家として発言することもしないほどの職人であればこそ『お能』が演じられるのです。

これらはある意味で多少なりとも『お能』という大きな芸術をあらわす上の省略のようなものであります。」(白洲1993: 132)

「日本人はとかく不完全なものに心をひかれがちです。(中略) 同じ花をみるにしても、満開の花よりも散りかたの、または蕾のうちに美をもとめます。それは『花のさかり』の美しさを事実よりもはるかに美しく想像させるからです。その想像の余地を残すということを日本人は生まれながらにして知っているのです。別のことばで言えば『人間が不完全である』ことをもっともよく知っているとも言えます。

そのことはお能の『芸のさかり』をすぎた美しさのなかにも見出せます。ますます完全をねがうあまりに不完全をめざすのです。」(白洲1993: 143-144)

徹底的に身体を鍛えながらも、不完全さや想像を刺激する余白を感じさせる「不均衡の均衡」が能にはある。そこには、心の十分な働きが欠かせない。

(3) 一回性

白洲（1993：12）は、「能役者は自己の生涯をキャンバスにして、常に一回限りの絵を描く宿命を負っている」という。生きることと同義ともいえる表現である。また、その一回限りの生涯と同様に、能楽を奏でる楽器とも付き合う。

「楽器自体まで個性を主張する音楽をいつくしんできた能の心は、その偶然にかけられた要素の中から必然を見出すことに深い意義を感じているのだ。いつも同じ音の出る安定した楽器を、はじめから求めなかった。実は一回限りである演奏に、瞬時の燃焼をみせる楽器は、能の理念とまさに名コンビなのである。」（増田1971：33-34）

また増田は、戦後の揺れ動く能界の中で立ち上がった「華の会」⁹でのエピソードを紹介する。当時の素晴らしい第一線の演者たちの競演にもかかわらず、80点越えの水準は見せるものの95点の舞台とならなかったことを振り返っている。つまり、「全員の稽古を重ねすぎると、お互いの息がわかりすぎて、かえって具合がわるい事情があるらしい」（同上、36）。

(4) 総合芸術、調和

増田（1971：31）は、「能の囃子方は伴奏者ではない。ひとりひとりの楽器がシテと地謡としのぎをけずり、個を主張し合って、しかも大きな調和をもたらす。能の危機は数多くあるけれども、囃子方が単なる伴奏の位置に自らを低めたとき、緊張の芸術である能は、まずくずれるだろう」と述べる。また、「お能ではツレも地謡も囃子もわるくて、しかもお能がひじょうによい場合もあります。しかしそれはシテが名人である場合にかぎります。（中略）まことにお能は『総合芸術』であるのです。」（白洲1993：143）と、しのぎを削りつつ全体が調和する世界が能にはある。

⁹ シテ方の観世寿夫・栄夫・静夫兄弟、狂言の野村万之丞・万作兄弟を中心に、伝統の継承に取り組んだグループ。

ゆえに、いわゆる自然環境を含めた周囲の環境の影響を大きく受ける特徴がある。

増田は偶然にして複雑な要素を総合して決まる必然の「音高」があるとする。それは、「演能の季節、天候、時間から温度、湿度、観客の人数と雰囲気、場所の広さ、曲柄、扮する役柄、演者の年齢とコンディション等々を総合して選ばれた」音高である（増田1971：34）。

白洲も、「シテ、ワキ、囃子方、地謡、全部が鑄をけずるのがお能であります」（1993：35）と述べる。それは観客も同様であるとする。しかし、「見物あつての能」とは言うものの、それは「見物が存在するためにはじめてお能が芸術として存在する」意味であつて、けつして見物がメアテでもあいての意味でもありません。」（同上106）とも述べている。

そして能舞台そのものも、観客と「同化」をはかりやすいようにつくられている。観客も、シテを見ながら、その踊りも見えなくなるほど「没入」する。没入というもの「夢見がちの陶酔ではなく、さめきった正気の心をもってお能に陶酔する」（同上36）と白洲は観客の役割を表現する。

（5）離見の見

自身で意識する自己の姿を「我見」というが、観客の目「離見」によってしか能役者の姿はとらえることができないと世阿弥は言う。このもうひとつの心の目によって、たとえ後ろからの視野でも持ちうるのだ。

増田は観世寿夫が述べた能の構えを紹介している。「立った人間の前後左右上下といったあらゆる方向から目に見えない力で無限に引っぱられていてその力の均衡の中に立つ。（中略）逆にいえば、前後左右上下に無限に気魄を發して立つ、ということである」（1971：50）。

白洲も次のように述べる。「能舞台のうしろからお能が見物できたらおもしろいだろうと思います。なぜならばお能は正面から見るのが一番アラが見えないからです。へたな人でも正面をむいてはさほどおかしくは見えませんが、横から見ると非常に欠点が見えるものです。うしろ姿はより以上にそうです。

それゆえに先生がお稽古をするときは、いつもよこからだけしか見ません。悪いところを直すのが先生の役めでありまして、またよいところはほっておくほうがよいのですから。それにひきかえ名人のうしろ姿は前の姿と同じほどにものを言います。」(1993：108)

現在取り組んでいるモーションキャプチャでの記録の意義の一つは、この「離見の見」を実際に確認することができるという点にあるだろう。

一方で、心の目で見ると(身体で見る)ということを経古によって身に付けること自体が研鑽の意味で重要であったという点も忘れてはならないだろう。白洲は次のように述べる。能では「あるものを事実目で見ると必要はないのです。目で見ずに心で見ると(中略)お弟子に『ものをみる』ことを教える時、私の先生はかならず『胸で見ろ、目で見ると』と言います。(中略)お能で心で見るとか胸で見るとかというのは『おなかのなかに見る気を持つこと』ではありません。(中略)ある『ものを見る型』には自然に『見る気持』もともないますが、お能ではその心までが型のうちにはいると思います。それゆえに型の稽古をするということはカタチをととのえる意味ばかりでなく、精神的なものまでそのうちにはいるのですから、練習しだいでカタチとともにキモチまで、しぜんにとまなうようになるのです。」(1993：110-111)

(6) 伝承

増田は伝承について次のように述べる。「明治以降の能は、実はどこにも仕えず、どこからの庇護も受けず、謡の師匠という杖に身をもたせながらも、独りで歩いてきた。」(1971：140)

「伝統という、実は漠然とした名のもとに、それぞれの様式がそれぞれの立場で温存されていることをまず言いたい。」(同上141)

現代という、その時代時代とどう対決するかの「覚悟」が薄れてきていると増田は指摘するのである。無形文化財という遇され方も、その一因になると。つまり、様式・形式への評価は、それを支えている心の問題を置き去りにするということだ。印象的な言葉を遣っている。「伝統とは惰性ではない」(増田1971：142)。この長い年月を生き抜いてきた美や力の根本に一体何があるのかということ、現代の目で問い直さねばならないのだということであろう。

一方、白洲は、名人は、自分が芸術家であると夢想だにしないと指摘する。子ども時代からたたきこまれた芸をありのままに舞台にくりかえすにすぎず「それゆえに尊い」（白洲1993：41）と。

しかし間違っただけとはいけないのは、そこにあるのは、常に、その時代において“新鮮”であろうとする努力と、その“不断の累積”である。増田も言う。「様式の形骸だけの博物館的保存は、演劇に関する限りまったくのナンセンス」（増田1971：142）だと。

芸道の後継者問題は、能に限ったことではないが、作品自体が後世に価値を主張しうる分野に比べて、能は「なま身の肉体による継承しか方法がない」（増田1971：160）ところにさらなる厳しさがある。

世阿弥は血統や家督ということで継承されていくことを考えていなかったと増田は指摘する。「真に能を知る人間によって、芸そのものが継承されていく本筋だけを見ていた」（同上159）と。増田が分析した時代は現在から50年近く前の時代であった。経済成長著しい世の中であって人々の生活様式も急激に変化した時代。趣味としての大衆の関心が高まる中で、能役者は素人に能を教え生活を成り立たせるという師匠芸の拡大について憂慮した。

一方、農業のほか、様々な職業を持ちつつ、ただひたすらに、生活、暮らし、人生と一体となった能を継承しつつけている農民能としての黒川能はどうであったのか。次章で見ていきたい。

6. 能の身体知～能役者（住民）の聞き書きから

本章では、黒川能に携わる住民への聞き書き¹⁰及び、能役者への聞き書き資料として原田紀子著『能への扉 演者が語る能のこころ』（淡交社、2010）を基にまとめる。

¹⁰ 住民への聞き書きは2019年12月14日（土）に、山形県鶴岡市黒川にある郷土文化保存伝習館（黒川能伝習館）において、2～3名ずつ3組（計7名、A～Gと表記）でのグループ面接によって実施した。黒川能に関する基本情報と黒川能の「継承」に関する項目を軸とした半構造化面接によるインタビューである。内容はICレコーダーで録音し逐語録を作成した。

(1) 職人的研鑽

黒川能に携わる住民からは、下記に示すとおり、各々が本職の仕事を抱えながら稽古に励み、研鑽を積んでいく実践そのものについて多くが語られた。また「上達すればさらにその先へ」と、能への入口については偶然性が高いものの、稽古を積み重ねる中で能の面白さや楽しさを実感するようになっていくということが分かる。

「みんなやっぱりそれぞれ職業抱えながらの、やってることだし。その中でどれだけその時間を見つげでの、稽古して上達していくがっていうごどはやっぱり考えどがねど。」(A)

「ミスなんてのは年がら年中してるがもしれないけども、まあそれをやっぱり一生かけてどうやって無くしていくがっていうごどをやっていがねばなんねし」(A)

「稽古せばそれだけ上達して、上達すればまだ次の段階にいくっていうかの、やっぱりそういうお互い切磋琢磨するというごどに対して、物凄く勤勉だった地域の人方がいだっていうのが長続きしていることだねえかな」(A)

「我々は小さいときからの、お祭りが好きで、能が好きでこの世界に入りましたっていう人は誰もいねなよ。ごく自然に入ってしまっただけであって。んで、1回入るとなかなか抜けられない世界でもあるんだけど。でも、その中で何かを見出すのよ。何回も舞台を重ねていけば、舞台の面白さも分かってくるし。集まれば集まったでわいわいがやがやいろんなことを話もできるってこと。そういうコミュニケーションのとれる場としてのプラスはあると思う」(C)

「色々な番組覚えてくるとの、今度面白さ出てくんだの。お師匠さんからちっちゃいころ聞いたのは、これではダメだろやって、あ、俺はこういう風にやってみたいなって思うとこがやっぱり出てくんだやの。それがこの能に対する面白さ。」(D)

「やっぱりあと死ぬまで稽古だのって。やっていけばやっていくほど、今度こうやっていけばって色んな欲出てくっから、するとそれがだんだん面白くなってくん。あと、弟子さ教えて弟子が一丁前で仕事すんのが喜びであって、年代とともに変わっていく」(D)

(2) 弟子を育てること

また、前項の最後に示しているDの、「弟子さ教えて弟子が一丁前で仕事すんのが喜びであって、年代とともに変わっていく」という発言にもあるように、一人の役者が一生をかけて自己研鑽していく行路に重なるようにして、次第に「弟子を育てること」に喜びを感じていく姿が見て取れる。

「やること自体、例えば指導するにしても、まあ自分がやるにしても、それ自体がやっぱり好きだっていうことじゃないかなって思う。能自体ってよりも、それをいわゆる指導したり、自分がやったり、だからやれるんだろうと思います。まあ逆にそんだけあったから続いてこれたってのもの、長い歴史の中ではあるんでしょうけども」(B)

「むしろの、教える立場の人ってのは自分が教えだ、弟子どがそういったものがやっぱりどれだけ出来るがっていうどごに、ものすごく神経すり減らすどごがあんなでねえが」(A)

「今は一番、弟子できたことによって、喜びっていうのはまた変わってきて、今度弟子さ教えて何とか後を継いでもらいたいっていう。それがまた育成する喜びになって、その年代で色んな喜びとか、考え方っていうのは変わっていく」(D)

(3) どのように稽古するのか～反復

具体的な稽古の様子については、原田(2010)によってまとめられている能役者の語りから読み取ることができる。ここからわかることは、「反復・繰り返しの型による身体化」が基本であり、また「方向を指し示すが教えすぎな

い」という方法論である。

「なかなか「うん」と言ってもらえないで何回も稽古したもんです。(中略)昔は勿論テープのような物もございませんから聞き覚えです。うちで父がお稽古をしていましたが、まだ教えてくれなかった。教わらないものでもね、聞き覚えで知っているんです。(中略)父が謡ったらそのままねをして謡う、いわゆる「おうむ返し」の教授方法ですが、私が謡うと気に入らない時は、『あかん』とだけ言います。そこでもう一回謡うと、今度は『あかんあかん』と言うのです。」(原田2010:39、傍線筆者)

「例えば老女物みたいなものは、まだ若いからと老女のまねをするぐらいでは駄目で、ものの考え方も、そういうことが考えられるような修業を積んでいくということが必要です。無理にこうやりなさいといったところで納得のいくものではない。その人が自覚して、さらに自覚と曲が一致してくることが大切です。ただ急いで上手になろうとすることよりも、ちゃんとお稽古をすることの方が大事なんです。」(原田2010:18-19、傍線筆者)

「もう年をとりますと余計なことはなるべく考えないで、負担を軽くすることが大事です。つまらないことを考えてばかりいると、自分のやることを間違える。そうではなしに、ちゃんと子供の時に教わったことをそのまま何べんでも繰り返していくということがいい。能はそういう不思議なものですね」
(原田2010:25、傍線筆者)

「このような稽古を今の若い人にしたら、『どこがあかんのか言うて貰わんと、直しようがないではありませんか』と言い返します。私もある時、それらしいことを父に言いました。すると父は少し困った顔をして『教えられるんやったら、おせたいのやけど、そらできへんがな。<指南>という言葉があるやろ。南はあっちゃだと示すだけ。でけるのはそこまでや。なんぼ手を取って持って、こうゆうふうやと教えても、身には付かへんのや。反って害になるのやで』と答えました。そういえば父は鏡を見て自分で稽古することも『大きな鏡見て稽

古したら、かっこだけの芸になるからあかん』と禁止していました。」

(原田2010：40、傍線筆者)

(4) 頭よりまず身体=型、そしてその先

「ワキの修業は、腰を鍛えなきゃならない。舞台に立つ人間はみな同じでしょうが、腰がしっかりしていると舞台にちゃんと立っていられる。かたちを作るにはやはり腰がきちっとしていないとかたちにならないんです。(中略)腰を鍛えるには、普通の鍛え方をしても駄目なんで、昔は相撲を取らせたり、剣道をやらせたりしました。」(原田2010：88)

「才能があれば、大人になってから始めてもできるんだけれども。子供の頃から身に付いていたものと、後で頭で覚えるものと違うんですね。体で本当に身に付けて覚える型というのが、能のいわゆる作り方っていうのかな、そういうところをきちんと稽古しなきゃいけない。ただ単に頭で考えてやってもなかなかできないということがあるんじゃないでしょうか。」(原田2010：89)

上記から分かることは、「考えるよりも、まず身体に覚えさせる」という方法論である。また能においては腰が重要であることが示唆されている。

しかし一方で、型を真似るだけではならず、自ら主体的に感受したものを取り入れていく姿勢が重要であることも以下のように指摘されている。

「兄から耳にタコが出来るほど言われた言葉です。『目に映るもの、心に浮かぶものをなぜ芸に取り入れられないか』と先々代の家元が兄達内弟子を烈火のごとく叱ったという。『ものまねばかりしているんじゃない』と。」(原田2010：124)

(5) 動十分心、動七分身

前項で述べた「型から心」にも関わることだが、「動十分心、動七分身」についても以下のように語られている。また、その中では「呼吸」や「息」が重要であることが示唆されている。

「私が若い人によく話しているんですが、力で語るということには、やかましいとか、品がないとか色々あるわけです。それをガーゼで濾せと言う。濾して向こう側に出てきた声、これが『真の声音』と言うんですけどね、それが小さいころ言われた耳元で謡われてもうるさくない声とか襖越しに聞こえる声につながるのです。それは『動十分心、動七分身』にもつながりますね。百パーセント出すのではなく、それをいかに抑えるか。『秘すれば花』も同じでしょう。いずれも呼吸ですね。」(原田2010:119)

「我々の場合、面を掛けないので、顔を動かせない。しかし大事なせりふの時、どうしても口を大きくあけちゃう。それで口を大きく開けないで、結局開けるのは顎が下がるというか、少ししか口を動かさなくても謡えるようにする稽古があるんです。喉で謡うのではなくて、息で謡う、そういう稽古をする。それであまりにも言葉がはっきりしては、今度は現実的になるんで、現世をやはり中世の感じまで作っていかなくてはならない。一つのふくらみがないと、あるかたがないとそういう中世の体制はできないという気がするのね。」

(原田2010:87)

(6) 一回性

前章においても、この「一回性」については指摘した。以下の語りからも、型は決まっているものの型通りには留まらない、留まってはいけないが改編してはいけないという、能が矛盾を一つに包摂するものであることが分かる。

「能は全てが決められた舞台の進行に合わせて動いています。(中略)ですから、能は『申し合わせ(リハーサル)』をしなくても上演できます。私は普段の演能では、申し合わせをしません。むしろ申し合わせで慣れてしまうと、舞台に緊張感がなくなることがあるんです。そうすると舞台全体の勢いに影響してしまいます。」(原田2010:139-140)

「先ほど能は決まっていると申しましたが、確立した後は、進歩はいいですけど、退化は許されない、改編も許されないと思っています。新しい工夫をして

はいけないと。」(原田2010:141)

(7) 総合芸術、調和

その時々々の役者によって、また風土・環境によってつくり上げられる総合芸術としての「能」について、以下のように語られている。

「天気によっても替えます。『今日雨が降りそうやから傘持って行く』のと、理屈は同じことですよ。(中略) お天気と曲目と、これとこれと使おうかって決めるわけです」(原田2010:46)

「小鼓は湿気がある方がいい。(中略) 笛も湿っている方がいい。大鼓(おおかわ)は湿っては駄目だ。そんなのが並んでいるんだから大概難しい。」(原田2010:46-47)

「ピアノみたいな調律でもあればいいのですが、日本の楽器は自分が演奏しながら調律するわけですから、自分の好きな高さとか調整します。『うまくええ音したな』と、そういうことでもなかったら、売ってられしまへん。」(原田2010:48)

「答えて無えやのよ。1+1は2っていう、その2っていうのがこういう問題の場合は答えがないっていうのが普通であって。(中略)で、いろんな考えの人達がやってるから、合わせていくのはどういう風にしていくか、合わさって上手くできたときはすごく面白い。」(D)

「ワキも人によってやりにくいとか言っちゃいけないので、結局どんな人にもその一曲を合わせてその一曲を大事にしていかななくてはならない。曲を面白く作っていくかたちにする。シテが若くてもこうだつてつっぱねていても駄目だし、シテを支えて、ちゃんとできるようにしてあげないといけないんです。全体のハーモニーが能の身上だから、曲がちゃんとお客さんに見てもらえるかということが大事なわけで。それには一人だけでいいからといって成り立つわけ

じゃないし、全体のバランスがいい曲が本当の能でしょう。』

(原田2010：93-94)

「シテと地謡との関係は船と水です。どんな立派な船でも水が少なればどうにも走れない。ところが滔々としていれば船は自由に走ることができる。それくらい地謡というか早霜含めての呼吸は大変な役目となりますし、面白い。」

(原田2010：122)

「能は総合芸術です。布と同じです。謡と笛は縦糸でメロディー。そこへ三人の打楽器が緯糸をいれて織っていくわけです。」(原田2010：123)

(8) 黒川能特有の「競演」が生む効果

上座・下座の二座で構成されている黒川能特有の身体知としては、以下のよ
うな「競い合うことによる研鑽」についての語りが得られた。

「昔の偉い演出家がいたっていう話(中略)、片座だけでやってもなかなか競い
合うことがない、研鑽するのがねえさげ、お互い分けて競争しようっていうの
から始まったんねべが」(A)

「とにかく、競い合うってことがお互いを高め合う一つの要素になってだんね
が」(A)

(上記Aの発言を受けて)「んだがら、550年もの歴史が続いてきたんだろうと
思う。形だったらやめようと思えばやめれたからの」(B)

「まず上座下座あって能をしているわけだから、そうすると、上座の視線が気
になるわけよの。そうすつとやっぱり恥ずかしい能をしてならいねっていう意
識でやってたかな。自分が芸至らなくて笑われんな、それしょうがねあんけど
の、そのことでさらに下座全体をの、低くみられることあつと恥ずかしい事だ
から。」(G)

(9) 趣味でもなく職業でもなく

また、黒川能では、住民は職業を持ちながら能に携わっている。この職業ではないが趣味でもないという位置づけについて、以下のような語りが得られた。

「長く続く秘訣、んー、まあプロではないけどある意味セミプロみたいな感じで義務みたいになっている。趣味ではないな。やっぱり無くしたくないし、まあ義務みたいな感じかな、今はの」(E)

「なんか強制されている義務ではなく自発的な義務」(F)

「黒川能の魅力はある意味生活の一部になってしまってることかの。黒川能が中心ではねえけども、生活の中に溶け込んでいるっていうか、染み込んでだかなあ。」(D)

「生活に入り込んでいる。これがもし違う芸能だったら、でも同じことをやってたと思う。(中略)変な話、身体の中にもうすでに組み込まれてるっていう風な、確かに生活の一部だし、趣味どもちょっと違うし、かといって職業でもないし、みたいな」(F)

上記の語りからは、能が住民の生活に密着した存在であることが分かる。当然のことながら、この地に生まれることを選択できるわけではない。しかし、その偶然性のある意味で引き受けた上で、能に携わっている様子がうかがえる。

「自発的な義務」という言葉も得られた。決して選択したわけではないが、この場所や時間の限定性の中で生まれたという偶然性を、主体性を持って大切にしていることが分かる。

(10) 役者自身の生涯との関係

「能では老いを老朽化したものとは解釈しない。臆長けたるものにとらえます。若いときに分からなかったことが、年と共にどんどん見えてくる。解けてくるんです。そこがやはり嬉しい生き甲斐なんですね。」(原田2010: 112-113)

「芸は自分が持っているとか持っていないとかいうことだけではなくて、物事に感じないと駄目ですね。そうでないと何を見ても、何を聞いても、いい芸はできません。」(原田2010:125)

上記の発言からは、舞や謡いそのもののみならず、その能役者の可変的な生涯の変遷についても聞き取っていく必要があることが分かる。むしろ、芸に人生におけるその時のその人自身が現れるということであろう。

(11) 伝承の秘訣

「能楽は伝わってくる六百年もの間に、必要なところもあり、不必要なところもあり、止めたところがある。(中略)色んな経過を経てきて、能の真髄、持っている大事なところは忘れないようにしなくてはならない。長い間稽古している間に、能はこういうものなんだと自然に覚えさせられる。『なんだ、同じことをやってるじゃないか』って、知らない人は言うんだけど、自分が自分に教えられることが大事です。能楽師になる人達は、子供の時から古いことに親しんでやっていくんです。」(原田2010:16)

「少なくとも今やっているようなことを下の方が出来る出来ないは別としても、我々とすればその想いをただ伝えるだけしかないと思うんだけどもの」(B)

「お祭りの楽しさどがの、能の楽しさどがっていうなが分かれると、その想いっていうのが伝わっていくさげえ。じゃあ、俺方もここで無ぐしでいられねえさげえ伝えねえばねえのって気持ちになるさげえ。いかにそのお祭りを楽しむが、能を楽しむがっていうことどがの、すごく大切な要素になってくる。」(A)

「達成感がの、それがやっぱり充実した気持ちになっていく、それが伝承の一つの大きな要素になっているんでねえがなあ」(A)

「能を好きだ人はやっぱりそれこそ黒川さいっぱいいだもの。」(A)

上記の語りからは、伝承ということについて考える場合にも、まずは「自分自身の研鑽」や、そこから生まれる楽しさや喜びという要素が基盤となることが分かる。無数の一人ひとりの身体を通して伝承されてきた芸能の着実さや、実践や経験の価値性について感じさせられる。

(12) 時代との関係

「昔は神様というものを頂点にして、その宗教的、信仰的なものでかたまっていたものが今廃れているから、それに代わるものでかためていけないといかない」(C) という住民の発言があった。人口が減少している中で、この時代やそこで生きる人間ということについて考え、変化していくことも求められているという意識を持たれているようだ。

また、「明治まで徳川幕府の『武楽』の家として優遇され、旗本格の扱いを受けたほどでしたが、明治維新に遭遇して、家禄を召し上げられ、突然に大変な苦難の道を歩むことになります。ことに明治政府は、学校教育として、各地の学校にオルガンなどを設置し、西洋の音楽、歌を採用する教育方法を採用したので、能は大変な危機を迎えます。」(原田2010:30) という発言からも分かるように、「今」という時代性についておさえておくことも重要であろう。

7. おわりに

本稿では、モーションキャプチャという民俗芸能の「型」の記録の一助となる方法論が登場した中で、三次元での身体の記録がもたらす「身体知」とは一体どのようなものか検討してきた。

「内から観る」ために、あくまでも記録される能役者自身（主体）の身体に焦点が当てられた資料等から模索してきたが、モーションキャプチャによる三次元の記録については、そもそも、あくまでも能役者の身体そのものを通して伝承されてきた技であるから、その身体そのものの情報はもちろんのこと、その身体をいわば道具として鍛錬してきた能役者自身の言葉は重要と言えるだろう。なかでも、例えば特に「離見の見」というあり方については、「心の目」ではなく現実に視覚的に把握できるようになるといえるだろう。このことは、稽古において能役者の技の習得に寄与する可能性がある。

一方で留意すべき点は、第3章で確認したように言葉はすべてを表さない、むしろ言語化が難しい「間」の部分にこそ能の本質があるということも理解しておく必要があるということであった。つまり主体の中で型を身体化させ、それを身体知化していく過程にこそ、能が持つ魅力があるということであろう。この点をよく踏まえながら、身体に刻みこまれた「身体知」の記録をしていく必要があると考えられる。

また、時間や空間、場所といった、「時代」や「風土」やそこから規定される考え方、身体知ということについても、記録において注目していく必要があるだろう。黒川能は農民が受け継いできた芸能である。しかし、聞き書きによって語られた住民の発言から見えてきたことは、「受け継がなければ」「継承しなければ」という強い意識よりも、「もっと上手になりたい」という自己研鑽の姿勢と、その達成による「喜び」や、一回性の生涯をかけて黒川能というものに向き合えるという「喜び」の感覚であった。

そして、もう一つ見えてきた思いは、「弟子を育てることの喜び」であった。自身の上達はもちろんだが、それにも増して「弟子が上達すること」に何よりも喜びを感じるという、まさに「我見」を離れた価値観がある。自分の存在を越えて、黒川能という一つの糸を次世代に紡いでいくことを願う住民の姿があった。

人口が減り、物理的な継承の困難さは確かにある。しかしながら、この素朴な、しかし力強い人間の生き方が、550年以上もの長きに渡り、黒川能が継承されてきた根底にあるのではないかと感じさせるものであった。筆者は、そのより良いものづくりをただひたすらに続ける、あたかも職人のような感覚に魅力を感じるのである。

今後も、モーションキャプチャによる「形」の記録とともに、そこに込められてきた「情緒」「心」について質的データを収集することにより、民俗芸能自体の価値とそれを支えている住民の思いをさらに探っていきたいと思う。

何よりも、地域の民俗芸能の身体知を抽出するには、その知を有する地域住民の方々から「語ってもらう」「教えてもらう」ことでしか成立しない。そのことを忘れずに、ともに『地域の知』の見える化（可視化）と伝承に貢献できるよう取り組みたい。

参考文献

- 井上秀樹「(フロントランナー) 狂言師・野村萬斎さん 古今共存のジャポニスム」、朝日新聞「週末be」2019年1月5日、1,3面
- 大槻文蔵監修・天野文雄編『世阿弥を学び、世阿弥に学ぶ』大阪大学出版会、2016
- 奥川幸子『身体知と言語』中央法規、2007
- 沖田行司『日本国民をつくった教育 寺子屋からGHQの占領教育政策まで』ミネルヴァ書房、2017
- 久世均「知識循環型社会とデジタルアーカイブ ～デジタルアーカイブを活用して地域課題の解決を～」『地域開発』第625号、pp42-46、2018
- グロスマン・アイケ「黒川能研究の現状と将来」早稲田大学21世紀COEプログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉『演劇研究センター紀要』第7巻、pp91-99、2006
- 佐伯啓思『学問の力』ちくま文庫、2014
- 白洲正子『お能 老木の花』講談社、1993
- 辻本雅史「『江戸』から教育を考える」2012年12月7日開催 武庫川女子大学大学院教育学専攻セミナー講演録『武庫川女子大学大学院教育学研究論集』第8号、pp95-106、2013
- 土屋恵一郎・中沢新一『知の橋懸り 能と教育をめぐって』明治大学出版会、2017
- 中谷宇吉郎(福岡伸一編)『科学以前の心』河出文庫、2013
- 中村雄二郎『臨床の知とは何か』岩波新書、1995
- 西田幾多郎『善の研究』岩波書店、1950
- 原田紀子『能への扉 演者が語る能のこころ』淡交社、2010
- 藤原正彦『国家と教養』
- 増田正造『能の表現 その逆説の美学』中公新書、1971
- 宮本雅央・町田修三・遠藤良仁・小関久恵・小野滋男・志水幸・寺崎昌男・森元拓・山下匡将・早川明「保健医療福祉系大学における教養教育の問題(10) —教養教育の日本的意義をめぐって—」第41回大学教育学会ラウンドテーブル報告『大学教育学会誌』第41巻第2号、pp81-84、2020

山折哲雄「(生老病死) 水の流れと化す、美しい動き」朝日新聞「週末be」、
2019年4月6日、9面

山折哲雄「(生老病死) 羽生選手、マイケル、そして能」朝日新聞「週末be」、
2019年4月13日、9面

養老孟司『日本人の身体観の歴史』法蔵館、1996

養老孟司『特別講義 手入れという思想』新潮社、2013

吉見俊哉「デジタル時代における知識循環型社会の価値創造基盤」『情報管理』
第56巻第8号、2013

和辻哲郎『風土一人間学的考察』岩波書店、1966