

文部科学省科学研究費補助金基盤研究（C）（2）研究成果報告書
研究課題番号 10610253

芸道の継承教育におけるノン・バーバル コミュニケーションに関する実証的研究

研究代表者

兵庫教育大学 学校教育学部 教授
安部 崇慶

はじめに

本研究の課題である「芸道の継承教育におけるノン・バーバルコミュニケーション」には、文字や書物を媒介としない教育の方法・形態によって「継承」・「伝達」（広い意味での教育効果）が達成されるという意味が内在化している。研究代表者は、これまでにわが国の伝統的芸道分野の教育思想や教育方法・内容について、また芸道の秘事・秘伝について若干の考察を行なってきた。しかし、常に問題となるのは、この文字や書物を媒介としない、つまりノン・バーバルな教育の方法・形態による「継承教育」の実態である。さらには、何を、どのように、だれが「継承」するのかに関する具体的な検証がないということである。少なくともノン・バーバルな「継承教育」の実態は如何にということについての教育学分野からの具体的研究は、管見による限り研究代表者の文部省科学研究費補助金による「研究成果報告書」（1996年3月刊）以外皆無である。それとても研究の端緒についたに過ぎないものである。芸道のジャンルは多種多様であっても、概括的に言えばその芸道が生き延びるためには「継承教育」という問題を抜きにして「芸道」は成立しえないのではないかと考えられる。「継承教育」（それを構成する口承の教育あるいは口伝による伝達行為を含めて）の実態を探るに残された道は、家元クラスの教授場面の観察・分析かあるいは実際に口承・口伝による継承教育を行なっている分野でのその場面の観察・分析ということになる。

本研究では、前者を研究分担者の畑野裕子が担当し、後者を研究代表者の安部崇慶が担当した。畑野は、自身が舞踊家であり、家元クラスからの「継承教育」の体験者でもある。インタビューを基にした論考にもそれが活かされている。安部は、実際に口承・口伝による継承教育を行なっている数少ない事例である真言密教の「四度加行」を本研究期間中に体験した。いずれにせよ、両論文ともに本研究の眼目である、ノン・バーバルな「継承教育」に関する実証的アプローチを試みようとした点において共通の姿勢をとっている。

最後になったが、なかなか公開困難な事例（場合によっては拒否される）をまがりなりにもこうして論文にまとめることが出来たのも関係機関、各位（これも諸事情あって一々のご芳名をあげられないが）のご協力の賜物である。ここに厚く御礼を申し上げたい。

なお、この研究成果報告書は、平成10年度より3ケ年にわたって交付された文部科学省科学研究費補助金基盤研究（C）（2）によるものである。研究分担者、研究経費は、以下に掲げた。

研究組織：

研究代表者：安部 崇慶（兵庫教育大学学校教育学部教授）

研究分担者：畑野 裕子（兵庫教育大学学校教育学部助教授）

研究経費：

平成10年度 9 0 0 千円

平成11年度 7 0 0 千円

平成12年度 7 0 0 千円

計 2, 3 0 0 千円

仏法伝授におけるノン・バーバルコミュニケーションの役割

—真言宗の四度加行を事例として—

安部 崇慶

「はじめに」でも述べたように本研究の眼目は、「芸道の継承教育におけるノン・バーバルコミュニケーション」の実証的検討にある。本論文では、芸道にかぎらず、実際に口承・口伝による継承教育を行なっている数少ない分野でのその場面の観察・分析ということから真言宗の四度加行を事例に考察をすすめていく。本論文は大きく以下5点から構成される。まず（Ⅰ）では芸道の継承やその意味は何かを明らかにし、次いで（Ⅱ）では芸道と真言密教との関連について述べる。（Ⅲ）では、今日でも伝法灌頂を受けるためには四度加行が必修とされているが、灌頂と四度加行の起源と意味について検討する。（Ⅳ）では、現在行われている四度加行とそこでの「口伝」の実際について述べる。最後に（Ⅴ）仏法伝授におけるノン・バーバルコミュニケーション（口伝）の意味・役割を考察する。

I. 芸道における継承とその意味

宗教的伝統からの解放を前提とし、さらに芸術的伝統を超越することによって、芸術における創造性を確認すること、とりわけ、その自覚的な実践を重要な特徴とした西欧の中世から近代への芸術思想⁽¹⁾に比べれば、わが国の芸術における「伝統」の把らえかたは、顕著な特色を有しているといわざるをえない。「稽古と伝授の間に道の伝統を認めようとする」⁽²⁾点に独自性が存するからである。かたや芸術家自身の自律性が尊ばれ、「うけ伝えたもの」との相克の中で創造への途を切り開こうとしたのに対し、一方は、「うけ伝えたもの」をさらに意志的に「うけ伝え」てゆくこと—継承—の中に創造への契機をみようとしたのである。このような差異のよって拠たるところは日本人の行動様式の独自性に帰着するように思われる⁽³⁾。

茶道・華道・能をはじめとする芸道の技芸内容には、それを行ずる者の感覚に支えられ、その智慧を働かせる面がきわめて多い。そのうえ技芸内容の継承は、師匠の口伝と見まね・聞きまねといった模倣を中心としていたのである。技芸の継承方法・形態は、いわば身体から身体へ伝える方途が最良とされていたがゆえに、個別的であり、多様化されたものとして顕現する⁽⁴⁾。この技芸継承にあたって、芸道従事者たちが生み出した教育的思惟の結晶が芸道の稽古論であった。

技芸の継承と稽古論の関係を端的に示す事例は数多いが、「此別紙ノ口伝、当芸ニ於イテ、家ノ大事、一代一人ノ相伝ナリ。タトイ一子タリトイフトモ、無器量ノ者ニハ伝フベカラズ」⁽⁵⁾あるいは「家、家ニアラズ、継グヲ以テ家トス。人、人ニアラズ、知ルヲ以テ人トス」⁽⁶⁾という世阿弥の言辞をあげておこう。世阿弥にとって大切なのは、芸の継承であり、それゆえに多くの伝書を残したのである。継承を旨として伝書を残すという発想は、他の芸道についても同様に指摘できる。「此の一卷は、珠光、目利稽古の道を、能阿弥に問い窮めたる処の日記也。蹟目宗珠へ相伝す。・・・口伝・蜜伝は云い渡すなり。書物は無し」⁽⁷⁾。これは、村田珠光が宗珠に残したとされる「珠光一紙目録」

であるが、技芸の継承が口伝であったこと、また芸道従事者にとってそれがいかに重視されていたかを物語る。その継承にあたって、師匠はその技芸を継承者にいかに教えるか、いかに学ばしめるか、また学道者（弟子）はそれをいかに学ぶかを眼目として彼らの教育的思惟は展開したのである。この展開の過程こそが芸道稽古論であったといえよう。

しかしながら、ここで留意しておきたいのは、芸道それ自体が感性の領域に属し、カンやコツの経験的練磨を主眼とするものであるがゆえに、彼らの教育的思惟は論理的・分析的なものにはなりえないという性格を有したことである。加えるに、芸道における「継承」は、技芸の継承ということの他に芸道血脈⁽⁸⁾の継承をもって全うされるということがある。「西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の絵における、利休が茶における、其貫道する物は一なり」⁽⁹⁾という芭蕉の言は、己が携わる芸道（俳諧）の存在を西行・宗祇・雪舟・利休に貫通する一なる風雅の価値観のなかに見出そうとするものであった。技芸の継承のみによって存在する伝統ではない。時代を超えジャンルを超え貫流する連綿と継承されてきたみちの伝統なのである。芸道における継承が、芸道血脈の継承をもって全うされるというゆえんである。

さて、「継承」とは、いうまでもなく物事や地位、身分を受け継ぐことである。事・辞典でも、『広辞苑』では①うけつぐこと。『漢和中辞典』では①あとを受け継ぐ、②ひきつづいて、うけつぐこと。『日本国語大辞典』では、先代や前任者などの地位や身分、財産、権利、義務などをうけつぐこと、と簡素な記載がされ、その意味に差異は見受けられない。芸道における継承も「継承」そのものの意味は同様であるが、問題は芸道という領域の曖昧さや漠然性にある。つまり、継承の主体は何か、何を継承するのか、どのように継承するのか、また何をもって継承したと判断しうるのか、が判然としないからである。芸道は、その曖昧さや特殊性故に概念規定がなかなか困難であるが、ここでは下記の点のみ指摘しておきたい。

一般に、芸道の世界では、技芸の継承・伝授にあたって秘事・秘伝が重きをなす。秘事・秘伝の源流は、その精神・形式・内容からいって密教に存した⁽¹⁰⁾。とりわけ、相伝許可を意味する「印可」、その認可状である「印信」の形式は、芸道のみならず他の文化継承一般にも及んだ。そして、「印可」をあたえられるということは、師から弟子へ技芸が完璧に（一器の水を一器に一滴も漏らすことなく移すがごとく）受け継がれたことを意味する。これを「瀉瓶」（しゃびょう）とも表現する。したがって、「印可」された弟子は、自ら「瀉瓶」によって得た技芸を誰の干渉制限をも受けず次代の継承者に伝えることが可能となる。仏教における各宗、雅楽、古今伝授などの継承においてもこのような形式がとられた。また、このような形で秘事・秘伝を継承されることは、きわめて重要なことであり、当人はその道の最高権威として君臨した。このような継承の形式は、概括的にいえば古代以降変容することなく師弟幾代にもわたって固定的に相承されてきたのである⁽¹¹⁾。

ところが、十八世紀中葉（江戸時代の中期）になるとこの継承の形式が変革されることになる。「印可」「印信」の権利が、すべて家元（師範制度を構築した家元の場合に該当する。それを構築しなかった家元にあっては従来の継承形式がとられた）に独占されることになったからである⁽¹²⁾。

II. 芸道と真言密教の関連 — 秘儀性の源流 —

秘儀性（秘すること）そのものの歴史は、古代社会において既に認められる。例えば、シャーマニズムの世界では、巫女がその秘儀性を駆使し一種のカリスマ的存在として活躍したことはその好例であろう。しかし、その「秘するもの」を後世に伝える、即ち「秘伝」という形に体系化されるのは、仏教とりわけ密教がわが国に入来した後であろうと想定される⁽¹³⁾。

密教の雄たる真言宗では、後述のように仏道修行の究極段階として灌頂位が設定されている。最高深秘の究極位を表明するに至って結縁灌頂・伝法灌頂・以心灌頂などとして成立したのである。「灌頂」とは、文字通り水を頭の頂辺にそそぐということで、現在に至るも密教の最大の儀式の一つとされている。このような究極位＝灌頂位に至る証として「印信」と呼ばれる相伝状が与えられたのだが、この印信と灌頂式は、その精神・形式・内容において、のちの芸道諸流がおこなった秘伝の原形ではなかろうかと考えられるのである。印信については、伝法灌頂の印信を表1-1⁽¹⁴⁾と表1-2⁽¹⁵⁾に掲げておこう。表1-1からは、金剛界・胎蔵界の密印相伝許可、つまり真言秘密の印を許可（印可）するという宗旨上の重大事を意味したことが知れる。表1-2の印信についても同様である。当時の印信は、のちの芸道の相伝・伝授状に比べて簡素ではある。

表1-2 「印信」

大阿闍梨遍照金剛空海	天長八年六月七日	婦命	金剛界	無所不至	二天不開	胎蔵界	外五股	四股	婦中	伝法灌頂
------------	----------	----	-----	------	------	-----	-----	----	----	------

表1-1 「印信」

大阿闍梨遍照金剛空海	天長八年六月七日	授真雅法師畢	右於教王護国寺	金剛	胎蔵	秘密阿闍梨位密印
------------	----------	--------	---------	----	----	----------

日曜 日曜 塔印 塔印

注：表1-1、表1-2の梵字は一部新字体に変えた。

灌頂式についても、そのもの自体が「秘するもの」であるが故に今日に至るも公にされることが少ない。詳しくは後述するが、四度加行、即ち十八道・金剛界・胎蔵界・護摩の四つの修法を定めた日数（現在では百二十日）だけ練行することをもって式の始まりとされているようである。この灌頂式にみられる内容と芸道の類似性ということを考えれば、双方ともに完全なる経験的技能によって立つものであるということを指摘できよう。芸道が経験的技能の所産であることは、上述の通りである。仏道修行は、これに

比し、一見論理性の強いものとも思えるが、例えば、灌頂式における護摩の法は、眼耳鼻等の人間の感性によってその直感的な感覚錬磨を建前とする修法である。つまり、灌頂式の内容は、論理的な技術ではなくカンやコツを主体とする教授と訓練の陶冶であるといっている。それは、技術ではなく技能の分野に存在する芸道と相通ずるものと考えられる。

芸道と密教の関係は他にも知ることができる。元禄年間に刊行された『茶道要録』⁽¹⁶⁾には「凡ソ酒ヲ飲ミ茶ヲ喫スルノ時各咒文アリ。是先師代々ノ伝ヘナリ」とある。「咒文」が儀式として伝えられていたことを物語るが、「咒」というのは「呪」とおなじ意味であり、文字の意味は「仏の秘密のことば」ということである。多分に呪術的宗教である密教にあって象徴的な文字である「咒」文が、芸道においても儀式として伝えられている。これをもってしても密教と芸道の浅からぬ関係が知れよう。

III. 灌頂と四度加行の起源と意味

元来、灌頂は頭に水を灌ぐ事である。古代インドでは国王の即位に際し、四海の水をその頭頂に灌ぐ儀礼があった。仏教ではこれを採り入れ、如来の智水を頭に灌ぎ、三界の法王たる仏の位を継承することを象徴させたのである。そして組織的な密教経典『大日経』『金剛頂経』が成立するころには、種々の所作が付加され、単に受者の頭に水を灌ぐだけでなく、総合的なイニシエーションの儀礼全体が灌頂と呼ばれるようになった⁽¹⁷⁾という。わが国では、弘法大師空海が『略付法傳』に「金剛薩埵親り法身如来の海會に對して灌頂の職位を受く」⁽¹⁸⁾と記している。従って、この時代には内容はともかくも灌頂が行われていたことは確かであろう。『御請來目録』によれば、弘法大師空海は唐において805(延暦24)年「胎藏界灌頂壇」、次いで「金剛界灌頂壇」に入り、同年「傳法灌頂」の阿闍梨を得ている⁽¹⁹⁾。わが国では、同年傳教大師最澄が高雄山寺で灌頂を行い、812(弘仁3)年には、同じく高雄山寺で帰国した空海が「金剛界灌頂」、次いで「胎藏界灌頂」を行ったという⁽²⁰⁾。これが、わが国最初の灌頂である。因みに空海が行じた高雄山寺灌頂には、最澄も入壇したという。

灌頂の種類は多く、インド、チベット等では多種多様の灌頂が存在し、独自の発展をたどった⁽²¹⁾。一方、わが国でもそれほどではないが、多くの灌頂がみられる。『大日経』でも「阿闍梨灌頂」「持明灌頂」の二種説あり、「事業灌頂」「印法灌頂」「以心灌頂」の三種説ありと定まらない。「印法灌頂」「以心灌頂」は、ともに離作法の灌頂であり、とりわけ「以心灌頂」は已達のもので形式を必要とせず秘印明のみを授ける秘密灌頂である。「印法灌頂」は、支具を調達できぬ者にただ秘印秘明のみを授けるものである。さらに、他の経典によっては、七種、十三種を示すものもある⁽²²⁾という。しかし、灌頂の分類として最も整理されていると考えられている『大日経』「第五秘密曼荼羅品」の分類に従えば、下図のように分類されよう⁽²³⁾。



上図を理解するためには、『大日経』の「五種三昧耶」説が有用であろう。「五種三昧耶」とは、灌頂を受ける者のいわば心境過程を五段階に分かったものである。①は、はるかに曼荼羅を見る位で、曼供等の儀式をみて信心をおこす位である。②は、灌頂道場に引き入れ「投華得仏」させる位である。現在の「結縁灌頂」に相当しよう。③は、弟子位の灌頂で「投華得仏」して有縁の仏菩薩の一印一明を授けられる境地である。これを「学法灌頂」とも「受明灌頂」ともいう。④は、伝教を許す灌頂であり、「傳法灌頂」「阿闍梨灌頂」のことである。⑤は、秘密三昧耶であり、離作法の灌頂である故に「以心灌頂」と呼ばれる。これに対し①～④は、事作法すなわち「事業灌頂」である⁽²⁴⁾。上記を踏まえ、わが国で今日広く行われている灌頂を整理してみると以下のようなになる⁽²⁵⁾。

- 広く一般に開放し受者を選別しないもの——結縁灌頂
- 受者を選別し器量のある者のみに授ける——密教の実習を許可する——受明灌頂
- “ “ “ ——阿闍梨の資格を与える——伝法灌頂

灌頂の次第は、準備段階（灌頂壇の作成等）から数えれば膨大なものとなる。本稿では、既述の「投華得仏」についてのみ記しておく。まず弟子に覆面をほどこし、誓いの水（誓水）を飲ませて加持した後、曼荼羅へ導いて、壇上に華を投げさせる。華が落下した所の仏菩薩が、弟子の守り本尊となるのである。これが「投華得仏」である。次に弟子の覆面を取って、曼荼羅を見せる。そしていよいよ瓶から香水を取りだし、弟子の頭頂に灌ぐ。これが本来の灌頂であり、「瓶灌頂」と呼ばれる。続いて密教行者の象徴である金剛杵が授与され、最後に「金剛名」つまり密教者としての神聖な名前が与えられる。金剛名は、先に「投華得仏」で得られた仏に因んだものを与えるのが通例である。弘法大師空海は、入唐のおり両界曼荼羅等しく中央の大日如来に得仏したので、大日如来に因んだ遍照金剛という名を与えられたという⁽²⁶⁾。

さて、四度加行についてみれば、わが国におけるその起源は詳らかではない。仏法伝授ということになれば、前述のように灌頂もあり、また『真言傳授作法』には、「十歳以後令入法相三論之道而後經数年授十八道、其歳成四十之時可授金剛界、若雖授其又不可授胎藏界、若雖授其不可授護摩、若雖授其不可許可灌頂云々」⁽²⁷⁾とある。つまり、空海の頃には「四十歳になれば金剛界を授くべし」と仏法伝授はあっても「四度加行」ということは見られない。尤も、今日の四度加行の十八道、金剛界、胎藏界、護摩の順序は既に『真言傳授作法』にみられるという⁽²⁸⁾。高井觀海は、「四度といふ言葉は何時頃か明瞭でない。想ふに平安中期に何時しか云われたか小野第三祖第四祖の頃金胎護の次第が出来、延命院元杲は『傳燈廣録』中巻に依れば自ら『四度抄』を作られたと云ふ。四度と云ふ名稱は恐らくこの頃云ひ出されたかと思ふ」⁽²⁹⁾とわが国の四度加行の嚆矢を平安中期～後期とみている。いずれにせよ、平安末期には四度加行が行われたことは確かなようである。四度加行の順序は、歴史的にみると幾度かの変遷があるが、大体において十八道、金剛界、胎藏界、護摩の順序であった⁽³⁰⁾。それは「先づ十八道を修する所以は一門別徳の尊法より普門惣徳の世界に證入せんが為めであり、金胎両部は理智二徳にして先づ能證の智を鍊磨し次で所證の理を諦觀する意味に於て初めに金剛界、次で胎藏界を修するのである。両部大法を受学したものは傳法灌頂の壇に入り阿闍梨位を得る

のである。其の一切障礙を除かんために護摩を修すといふは一往の心得」⁽³¹⁾だからである。ただ、台密にあっては十八道、胎藏界、金剛界、護摩であったり、十八道、胎藏界、護摩、金剛界であったりするようである。

IV. 現在の四度加行と口伝の実際

現在行われている、四度加行とその過程で示される口伝の実際について以下記述をすすめるが、基本的にはこれらはすべて秘伝であって公開を許されないものであることに留意しておきたい。今日では、四度加行に関する文献も若干あるが、昭和初期まではすべて伝授阿闍梨の口頭による伝授であったという。しかも、質問はいっさい許されなかった。秘密口伝である。その根底に存するものは、先にも述べたが仏法伝授は「師資相承」以外にありえないとする伝授者 \leftrightarrow 被伝授者双方の認識である。『三寶院流幸心方 十八道傳授目録』には「当流に於て師伝を貴ぶ事」として以下の記述がある。「幸心僧正の仰に曰く。秘密の奥旨は偏に師口を信ずべし、秘密壇の教説の故に、経軌は是れ都會壇の談なる故に之に依る、五大虚空蔵軌に曰く。但し秘術は師の口伝に決すべし、像末の弟子輕慢するに於て、有心の者輒く之を授く不可_ク。又大師の釈に曰く、秘蔵の奥旨は文を得るを貴しとせず、唯心を以て心に傳うるに在りと、相承の口傳、疑いを生ずることなかれ_ク、野護口決に見たり。私に曰く、大日経疏に、真言行者諸相を具することを釈して曰く、一には外相支分闕くこと無し。二には内相佛の教勅の如く、敢えて違逆せず。〈佛勅者師教也_ク〉疏家既に師教を佛勅と云う、豈に師教に違背すること有らん哉」⁽³²⁾。「師資相承」の意味・内容が看取できよう。

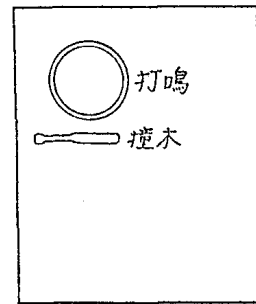
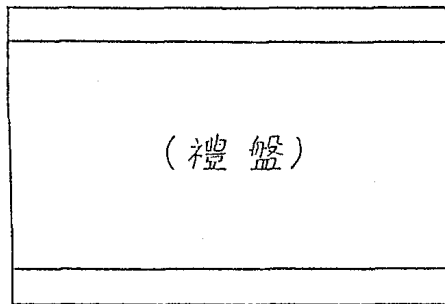
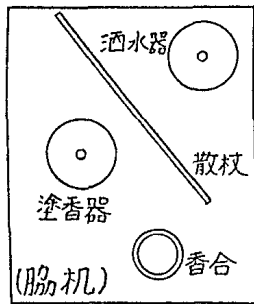
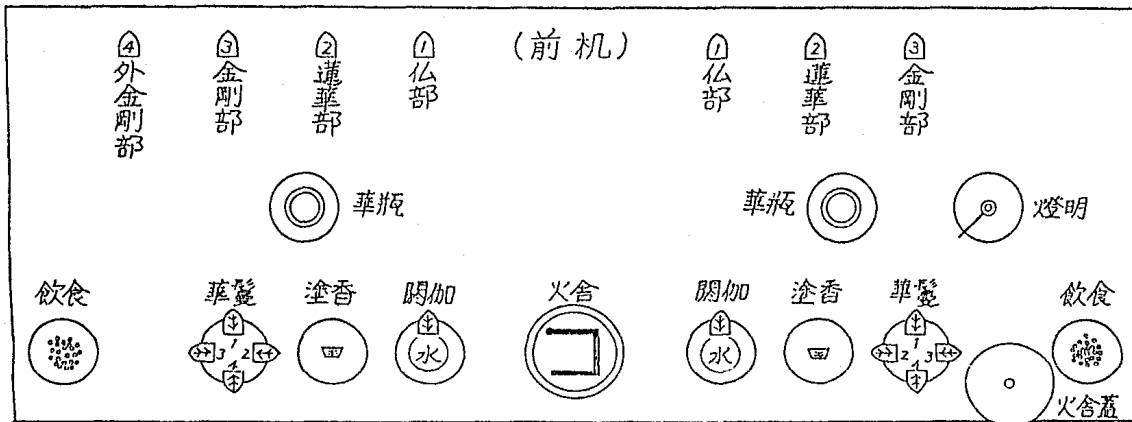
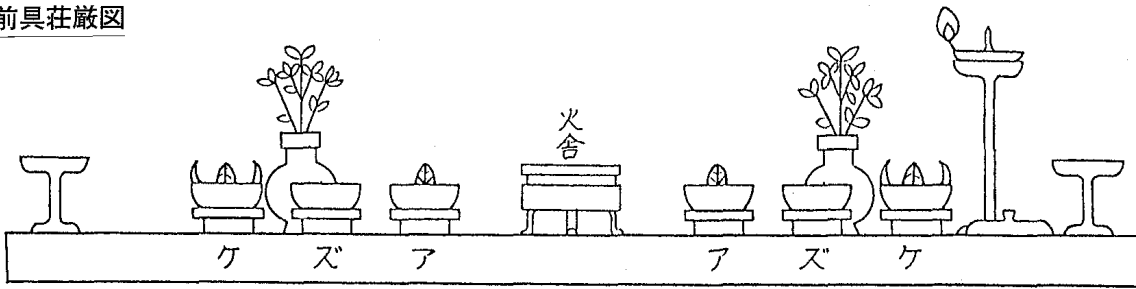
以下、現在行われている四度加行の実際について検討していくが、内容が膨大であるため修法各々の項目を示すにとどめたい⁽³³⁾。いうまでもないが、項目に示された内容には印と真言と観想（印・言・観）と各々の所作がある。たとえば、金剛界を一座修するためには初心者であれば、ゆうに四時間は要するものである。なお参考までに、十八道、金剛界、胎藏界等を修する場の「前具莊嚴図」を次頁に掲げておいた⁽³⁴⁾。

○【十八道】

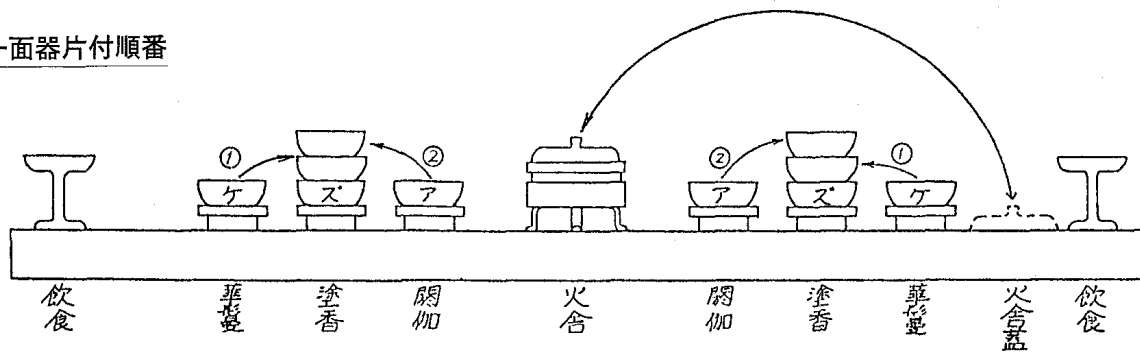
十八道にかぎらず、冒頭から受者への心構えが説かれる。「行者道場ニ入ント欲ハム時ニハ、先ツ手ヲ洗ヒ口ヲ漱キ浄衣ヲ着已テ香水ヲ身ニ灑キ塗香ヲ二手ニ塗テ當ニ金剛薩埵ノ威儀ニ住スヘシ、心ニ吽字ヲ觀シテ薩埵ノ身トナル、蓮華ヲ足踏ムト想ヒ、心ニ慈悲ヲ懷イテ、ヤウヤク堂門ノ前ニ歩ミ到リテ吽聲ヲ稱シテ右ノ手ヲ以テ彈指シテ門ニ當テテ三タビ振ヘ、門戸ヲ開クト想ヘ、即チ扉ヲ開テ入手両眼ニマタノ字ヲ觀セヨ、右ニマヲ安ケ變シテ日ト為ル、左ニタヲ安ケ變シテ月ト為ル、光明照耀セリ、是ノ浄眼ヲ以テ道場ノ内ニ諸佛ノ遍満シタマエルヲ見ヨ。即チ頭面ヲ以テ佛海會ヲ禮ス」。次いで具体的な修法の伝授がある。

普禮真言 着座 辨供 普禮 塗香 三密觀 浄三業 佛部三昧耶 蓮花部三昧耶 金剛部三昧耶 被甲護身 加持香水 加持供物 覽字觀 浄地 觀佛 金剛起 普禮 啓白事由 神祈願 五悔 浄三業 普禮 發菩提心 三昧耶戒 發願 五大願 普供養三力偈 大金剛輪 金剛槩 金剛牆 道場觀 大虚空蔵 小金剛輪 寶車輅 請車輅 召請 四明 拍掌 馬頭明王 金剛網 金剛炎 大三摩耶 獻闕伽香水 蓮花座 振鈴 五供養印明（塗香、花鬘、燒香、飲食、燈明） 壇上供具一一捧獻（塗香、時花、燒香、飲食、燈明） 四智讚 本尊讚 廣大不空摩尼供 不散前印誦三力偈 小祈願 禮佛名號 入我々入觀 本尊根本印 心真言 心中

前具荘嚴図



一面器片付順番



真言 加持念珠并念誦法 本尊三種印真言 字輪觀 本尊三種印真言 散念誦 五供養印明（塗香、花鬘、燒香、飲食、燈明） 獻壇上供具（塗香、花鬘、燒香、飲食、燈明） 闕伽 後鈴讚 普供養印明并三力偈 小祈願 禮佛名號 廻向 五悔至心廻向段 解界（大三摩耶、火院、網界、馬頭、牆界、地結） 撥遣 三部三昧耶 被甲護身 普禮 出道場 印佛讀經

○【金剛界】

至道場觀 壇前普禮 着座普禮 塗香 三密觀 淨三業 佛部三昧耶 蓮花部三昧耶 金剛部三昧耶 被甲護身 加持香水 加持供物 覽字觀 淨地 淨身 淨三業 佛部心三昧耶 蓮花部心三昧耶 金剛部心三昧耶 後被甲 觀佛 金剛起 本尊普禮 四禮 金剛持遍禮 表白 神分析願 五悔 淨三業 普禮 發菩提心 三昧耶戒 勸請 五大願 普供養 三力偈 四无量觀 勝願 大金剛輪 地結 四方結 金剛眼 金剛合掌 金剛縛 開心 入智 合智 普賢三昧耶 極喜三昧耶 降三世 蓮花三昧耶 法輪 大慾 大樂不空身 召罪 摧罪 業障除 成菩薩 成菩提 五相成身觀 通達菩提心 修菩提心 成金剛心 廣金剛 斂金剛 證金剛身 佛身圓滿 諸佛加持 四佛加持 五佛灌頂 四佛繫鬘 甲冑 結冑 拍掌 現智身 見智身 四明 成佛 道場觀 大虛空藏 小金剛輪 啓請 開門 啓請伽陀 金剛王 百八名讚 四明拍掌 結界 虛空網 火院 大三摩耶 闕伽 闕伽水滴盤 蓮花座 振鈴 三十七尊印言 賢劫十六尊 外金剛部二十天 普供養 事供 四智讚 普供養印言并三力偈 小祈願 禮佛 佛眼印明 本尊加持 入我我入觀 加持念珠并念誦法 本尊加持 字輪觀 本尊加持 佛母加持 散念誦 八供養 普供養印言 後供養 後鈴 四智讚 普供養三力 小祈願 禮佛 廻向 至心廻向段 解界（大三摩耶、火院、空網、不動、四方結、地結） 撥遣 三部被甲護身 普禮 出堂 印佛讀經等

○【胎藏界】

着座普禮 塗香 三密觀 淨三業 三部三昧耶 被甲護身 加持香水 加持供物 覽字觀 觀佛 金剛起 普禮 《已上金剛界ノ如シ》 表白 神分析願 九方便 入佛三昧耶印真言 法界生印真言 轉法輪印真言 環金剛甲印真言 觀請 五大願 虛空藏轉明妃印真言 三力偈 大金剛輪 地結 四方結 入佛三摩耶印真言 法界生印真言 轉法輪印真言 環金剛甲印真言 無堪忍印真言 住定印 驚發地神印真言 觀請地神印真言 地神持次第 作壇 灑淨 持地 道場觀 無所不至印 一切佛心 觀自在 金剛手 不動 釈迦 文殊 除蓋障 地藏 虛空藏 諸菩薩 自在天 伊舍那天 帝釈 日天 梵天 火天 閻魔天 羅刹天 水天 地天 月天 風天 多聞天 諸人 召請 不動結界 網界 火院 大三昧耶 闕伽 花座 振鈴 四智讚 示三摩耶 金剛薩埵 環金剛甲 怖魔 四大護 現供（塗香、花鬘、燒香、飲食、燈明） 壇上供物一一可捧供養（塗香、時花、燒香、飲食、燈明） 心略讚 摩尼供養真言 三力偈 小祈願 禮佛 入佛三昧耶 法界生印真言 轉法輪印真言 大惠刀 大法螺 滿願 佛眼 本尊加持 住定觀 本尊加持 正念誦 本尊加持 字輪觀 本尊加持 毫相印真言 悲生眼印真言 散念誦 後供養 讚 普供養 三力偈 祈願 禮佛 後鈴 廻向方便 廻向 解界（大三摩耶、火院、網界、不動、四方結、地結） 撥遣印真言 三部被甲 禮佛 出堂

○【護摩】

護摩は、「不動法」と「不動護摩私記」からなる。「不動法」は先の十八道、金剛界、胎藏界と同様の修法であるが、「不動護摩私記」では実際に護摩を焚く行為に入る。護摩壇を作り（作壇）、檀木や油を用意して護摩を焚くのである。

「不動法」

壇前普禮 着座普禮 塗香 三密觀 淨三業 三部三昧耶 被甲護身 加持香水 加持供物
覽字觀 觀佛 金剛起 普禮 表白 神分 五悔 發菩提心 三昧耶戒 發願 五大願 普供
養三力 大金剛輪 地結 四方結 道場觀 大虚空藏 小金剛輪 送車輅 請車輅 召請 四明
拍掌 結界 虚空網 火院 大三昧耶 闕伽 花座 振鈴 理供 事供 讚 普供養三力 小祈
願 禮佛 入我々入觀 本尊加持 正念誦 本尊加持 字輪觀 本尊加持(大日尊、根本印、
劔印、佛眼印明) 散念誦 後供養 闕伽 後鈴 讚 普供養三力 小祈願 禮佛 廻向 至
心廻向 解界(大三昧耶、火院、網界、降三世、四方結、地結) 撥遣 三部三昧耶 被甲護
身 普禮 出堂

「不動護摩私記」

不動護摩私記は、作壇畧作法からはじまる。鋤印言 加持泥印言 五色糸印言があり
「始メ上堂ノ作法自リ乃至着座普禮并ニ淨三業三部被甲護身等常ノ如ク之ヲ行ス」。次に加持灑淨
香水 加持漱口香水 散杖ヲ取ル等 散杖ヲ取り漱口香水等 加持爐口 補闕 羯磨加持 覽
字觀等、ここから護摩焚きに入る。

〈入護摩〉

大日印明 本尊印明 三平等觀 火舎ヲ取ル等 火天印ヲ結ブ等 念珠ヲ取ル等 丸香散香等
二十一支ノ乳木ヲ取り結緒ヲ解ク等 箸ヲ取り檀木ヲ挿ム等 箸ヲ以テ松ヲ挿ム等 扇ヲ取り
火ヲ扇グ 灑淨 三古ヲ以テ爐ノ薪ヲ加持ス 弥陀定印ヲ結ブ等 勸請火天 火天印ヲ結ブ等
四明印ヲ結ブ 合掌啓白 漱口 塗香 蘇油 乳木 飯食 五穀 切花 丸香 散香 蘇油
普供養三力 祈願 漱口 撥遣 勸請印ヲ結ビ啓白等

〔第二部主段 降三世〕漱口 定印ヲ結ブ 大印咒 勸請部主 大印ヲ結ブ等 四明印ヲ結ブ等
啓白 漱口 塗香 蘇油 乳木 飯食 五穀 切花 丸香 散香 蘇油 普供養三力 祈願
漱口 撥遣 勸請印ヲ結ビ啓白等

〔第三本尊段〕漱口 定印ヲ結ブ等 劔印ヲ結ビ慈救咒ヲ誦ス 勸請本尊 大鈎召印ヲ結ブ 四
明印ヲ結ビ啓白 漱口 塗香 蘇油 乳木、百八支燃尽 飯 五穀 切花 丸香 散香 混沌
蘇油 普供養印真言 乳木 菓種 加持物 普供養印言三力 祈願 漱口 撥遣 勸請印ヲ結
ビ啓白等

〔第四諸尊段〕灑淨 羯磨加持 漱口 爐加持 積薪 扇火 灑淨 三股ヲ以テ爐ノ薪ヲ加持ス
定印ヲ結ブ等 勸請諸尊 四撰印明 漱口 塗香 蘇油 乳木 混沌 殘三十二尊 滅惡趣尊
蘇油 普供養三力 祈願 漱口 撥遣 大鈎召印ヲ結ビ啓白等

〔第五世天段〕漱口 勸請明王天等 定印ヲ結ブ等 大鈎召印ヲ結ブ 四撰印明 漱口 塗香
蘇油 乳木 混沌供 供物残り有ラバ等 蘇油 普供養三力 祈願 漱口三度 撥遣 右手彈
指三度 護摩畢、ここで護摩焚きは終わる。次いで「不動法」等と同様の修法にもどる。

其器等 大金剛輪 一字金剛咒 後供養 闕伽 後鈴 讚 普供養三力 小祈願 禮佛 後夜偈
廻向 至心廻向 解界(大三昧耶、火院、網界、降三世、四方結、地結) 撥遣 三部三昧耶
被甲護身 普禮 出堂

ここまでが「四度加行」の全容である。先述の如く四度加行そのものの伝授が秘密口伝であつたのだが、その中でも特に伝授阿闍梨の口伝によって修法が変更されたり、訂正されたりする箇所がある。これを「ロイ」と呼ぶ。口伝の「口」と「傳」の人偏を「イ」としただけの隠語であ

るが、いつからの使用であるかは詳らかではない。この「ロイ」は四度加行の各々に存在する。たとえば、【十八道】の『聖如意輪観世音菩薩念誦次第』の「振鈴」の段では、「先ツ右ノ手ヲ以テ五鈷杵ヲ取レ、次ニ左ノ手ヲ以テ五鈷鈴ヲ取テ、各腰ノ側ニ當テテ、次ニ右ノ杵ヲ三度抽擲シテ、順逆ニ各三度旋轉シテ、而シテ身ノ五處ヲ加持シテ、亦タ還シテ腰ニ當テヨ、次ニ左ノ鈴ヲ以テ先ツ左ノ耳ニ當テテ五度之ヲ振レ、次ニ心ノ上ニ當テテ三度之ヲ振レ、次ニ額ノ前ニ當テテ二度之ヲ振レ、然シテ後チ杵鈴ヲ本處ニ反シ置ケ、先ツ鈴ヲ置キ、後ニ五鈷ヲ置ク」ここまですが一段である。続けて「先ツ右ノ手ヲ以テ杵ヲ取ル時、杵ヲ取り真言一反ヲ誦シ次ニ右ノ手ニ杵ヲ持チ乍ラ火指以下ノ三指ト大指トヲ以テ鈴ヲ取ル、次ニ胸ノ下ノ程ニテ鈴ヲ左手ニ移シテ腰ニ按ズ、次ニ右ニ持スル所ノ杵ヲ胸ノ前ニテ抽擲スルコト三度、度毎ニ卍字一遍ヲ誦ス、次ニ杵ヲ少シ前舉ニ上ケテ、先ツ逆ニ三轉慈救咒一遍、次ニ順ニ三轉同咒一遍、次ニ同咒一遍誦スル間ニ、身ノ五處ヲ加持シ、次ニ同咒一遍誦スル間ニ、虚空ヲ加持スルコト三反、次ニ杵ヲ右ノ乳ノ下ノ程ニ當テテ次ニ左ノ手ノ鈴ヲ引キ上ケ先ツ左ノ耳ニ當テテ五度、次ニ胸ノ前ニ當テテ三度、次ニ額ニ當テテ二度之ヲ振レ、次ニ鈴ヲ元ノ如ク腰ニ安シ、右ノ手ノ杵ヲ以テ身ノ五處ヲ加持ス、慈救咒一反、次ニ元ノ如ク鈴ヲ胸ノ前ニ於テ右ノ手ノ杵ニ取り具シ、先ツ鈴後ニ杵次第ニ金剛盤ノ上ニ返シ置ク 五股ヲ取ル真言ニ曰ク (オン バザラ サトバ アク) 振鈴ノ真言ニ曰ク (オン バザラ ゲンダ トシヤ コク)」。 「振鈴」に関わる所作の具体的な指示であるが、これだけでは未明な部分が残るのである。このことについては、後述する。【胎藏界】においても最後の「本尊加持」(【胎藏界】には「本尊加持」の段が他にもある)の段には、「以下三種ノ印言之ヲ除キ、佛眼ノ印言ヲ用フ、是レ口傳ナリ」とある。この部分だけは、「佛眼の印明」を使用しろということである。【護摩】「不動護摩私記」の〔第四諸尊段〕の「定印ヲ結ブ」の中に「印明 口傳有り 智拳印 四所加持 オン バザラ ダトバン 四反」とある。この口伝では智拳印を外縛五股印に変え、四所加持を五所加持に変えるのが内容である。こうした口伝の意味と役割を次に考察する。

V. 仏法伝授におけるノン・バーバルコミュニケーション(口伝)の意味と役割

真言密教において一番重要とされるのは、師資相承による仏法伝授、即ち四度加行と加行成満後の伝法灌頂である。師資相承・秘密口伝を旨とした時代に比すれば、今日の四度加行伝授はいくぶん緩やかになったかもしれない。例えば、伝授阿闍梨への質問が許される等である。しかし、基本的には四度加行伝授も口伝である。金剛界を例にとってみよう。先ず、伝授阿闍梨が金剛界の「印・言・観」とすべての所作を初めから終わりまで「ロイ」を含めて説明し、所作を行じてみせる。受者は、それを聞き「次第書」を作成する。これで金剛界伝授は、完了である。要する時間は、約四～五時間である。とはいえ、已達でさえ一座で二時間余を要する金剛界のすべての修法を初心の受者が行じれるものではない。そこで大きな役割をはたすのが、先の「次第書」である。この「次第書」づくりと加行の繰り返しのなかで受者の金剛界加行が積み重ねられていく。受者によって所作のポイントや苦手な印等は個人差がある。そうした点も各自「次第書」に書きこんでいくのである。従って、「次第書」は極端に言えば受者一人一人によって違うものとなる。もちろん、内容は伝授阿闍梨から相伝した内容であることに間違いはない。こうして約三十～四十座の加行が終わる頃には、受者の金剛界修法は伝授阿闍梨からの相伝と同じものとなっていくのである。このような「次第書」(正しくは、「金剛界念誦次第」)

は、空海の時代より多数現存する。仏教書の全集や選集等に収載されている「金剛界念誦次第」も三十前後存在する状況である。現在の四度加行伝授にあつては、このように印刷された「念誦次第」を基に受者は、前もって自分用の「次第書」の下地を作っておくのである。従つて、伝授阿闍梨から伝授される時には、受者はその内容のすべてではないにせよ、内容把握をしていることになる。いわば、受者は教科書持参で伝授阿闍梨の前に座ることになるのである。しかし、たとえこのように口伝が文字通りの口伝でなくなったとしても、受者が金剛界という一つの加行を全うすることは難しい。二、三時間連続して細かな所作と複雑な「印・言・観」をマスターする姿を想像してみれば、そのことは首肯されるだろう。以上、金剛界を例に論をすすめてきたが、十八道、胎藏界、護摩も基本的には同じ形式によって伝授される。現在では、四度加行（十八道、金剛界、胎藏界、護摩）の日数は百二十日である。

さて、ではこのようなノン・バーバルコミュニケーション（口伝）は、仏法伝授にとってどのような意味や役割をもっているのだろうか。繰り返し述べてきたように、四度加行は伝授阿闍梨からの師資相承の秘密口伝（秘伝）という形式を踏襲してきた。そこで、まず秘伝というものの大まかな性格を考察してみる。第一に、秘伝という以上、本来この伝授は公開（記述化）してはならないという性格を有する。また、先に示した伝授を終了したことを証明するために与える秘伝書にしても奥秘の部分は載せないでおかれる。第二に、公開（記述化）してはならない奥秘の部分はいかに伝えられるのかを考える時、伝授者が自ら記述することを拒否する以上、口伝によるほかはない、という結論を有する⁽³⁵⁾。第三に、伝授の内容は言語化（記述化—図示も含む）できる技術的部分と、言語化を拒否する技能的部分とに区分できる場合がある。言語化・記述化され伝授される部分は、当然具体的な技術的部分が中心となる⁽³⁶⁾。芸道でいえば、これが「型」に入ると呼ばれる部分である。こうしてみると伝達可能性の困難度は、秘伝の第一、第二の性格と第三の言語化を拒否する技能的内容に由来することになる。ここで今一度、四度加行伝授における「次第書」の存在を思い起こしていただきたい。それは、伝授阿闍梨の言行や示唆を一種の啓示として受けとめる受者の体験を通して言語化されるという「聞書き」であった。師資相承の秘密口伝として伝授された仏法は、受者の体験を通して言語化・記述化されたのである⁽³⁷⁾。つまり、公開されることを恐れる奥秘が口伝として伝えられるなら、その口伝を後世に伝えるものは、被伝授者がその口伝を聞きとって書き残す、即ち「聞書き」以外にないということになるのである。仏法伝授における「聞書き」は、「次第書」である。それは、秘密口伝の存在が新しい独特の伝達形態を引き出した事例となる。しかも、このような「聞書き」は、単なる事実としてばかり伝えられるのではなくて、師の境地を体現するものとして、さらに被伝授者の苦手や困難を克服するきっかけとなった事実として書きとめられる。いわば被伝授者の主体的な体験を通して記録されるのである⁽³⁸⁾。

一方、秘密口伝の四度加行伝授の中の秘伝である「ロイ」の存在は何なのだろうか。事例としてあげた「振鈴」は、所作が複雑である。先にも指摘したが、あれほどの量の「ロイ」があつてもまだ未明な部分が残るほどなのである。逆にいえば、「ロイ」の存在がなければ「振鈴」の所作はほとんど不可能となる。事例として指摘したあとの二つ（【胎藏界】の最後の「本尊加持」の段、【護摩】「不動護摩私記」の〔第四諸尊段〕の「定印ヲ結ブ」の段）については、「印の変更」「加持する場所の増加」が内容である。それがどのような目的でなされたのか、について憶測することはできても具体的には何もわからない。伝授阿闍梨も「ロイ」であること

と内容を告げるだけで、何故かについては語らない。いずれにせよ、仏法伝授におけるノン・バーバルコミュニケーション（口伝）は、「聞書き」（次第書）という新しいコミュニケーション手段・方法を生み出したのは確かなことである⁽³⁹⁾。同時に上述のようなノン・バーバルコミュニケーション（口伝）は、期せずして被伝授者の緊張と集中力を鍛えるのもまた体験的事実として記しておきたい。

註

- (1) 井島 勉『芸術とは何か』創文社、昭和54年、113～124頁参照
- (2) 皇 至道『日本教育制度の性格』玉川大学出版部、昭和45年、58頁
- (3) 技芸の実践こそが問われた芸道にあって、行為者のわざへの働きかけ方—行動様式—が最も重要な要素となってくる。詳しくは、西山 松之助「近世芸道思想の特質とその展開」（日本思想大系『近世芸道論』、岩波書店、所収）592～594頁
- (4) 芸道の技芸が、それを行ずる者の感覚（感性）によること並びにその継承方法・形態が口伝や模倣を中心にするということに関して、同様な指摘は、諏訪 春雄『歌舞伎の伝承』（千人社、昭和54年）や林星 辰三郎「茶書の歴史」（東洋文庫『日本の茶書』第一巻、平凡社、昭和46年）などにもみられる。
- (5) 世阿弥『風姿花伝』「第七別紙口伝」（日本思想大系『世阿弥禅竹』、岩波書店）
- (6) 同 上
- (7) 山上 宗二『山上宗二記』「珠光一紙目録」（東洋文庫『日本の茶書』第一巻、平凡社）
- (8) 西山 松之助氏も「芸能血脈」という語を使用されているが、芸能が血縁的な世襲ではなく、門弟中の技能・人格にすぐれた者が家元をついだ場合、その者を「芸能血脈の正統」とあるという意味に使用されている。詳しくは、西山 松之助『家元の研究』、校倉書房、昭和34年）19頁
- (9) 松尾芭蕉『笈の小文』（日本古典文学大系『芭蕉文集』、岩波書店）
- (10) 拙稿「芸道における秘儀性の考察—師範制度との連関—」（『兵庫教育大学研究紀要』第9巻、平成1年）
- (11) 同様な指摘は、西山 松之助「日本芸能と家元」（『伝統と現代』第十巻、西山松之助・三條西 公正『茶と香』、学芸書林、昭和44年）45～46頁にもある。
- (12) 同 上、46頁参照
- (13) 同様な指摘は、小宮 豊隆にもみられる。「秘伝といふやうな事は或は仏教—密教が日本に入ってから、特に結晶した思想で、それが段々芸術の方面にも瀾漫したものではないかと想像するのであります。」と述べている。密教と日本の芸術との関係に着目したことは、卓見であるが、密教との具体的関連については記述されていない。詳しくは、小宮 豊隆『芭蕉・世阿弥・秘伝・勘』白目書院、昭和22年、209頁
- (14) 『貞観寺伝大師御筆写本』高野山大学図書館蔵
- (15) 同 上
- (16) 国立国会図書館蔵。その巻之下「客法目録」第四に次のような記述がある。「第四喫茶咒文之事 凡ソ飲酒喫茶之時、各咒文アリ。是、先師代々ノ伝ヘナリ。尤覚悟有ヘシ。按スルニ是皆其ノ事之真実也。其ノ咒ニ云ク 若飲茶時 當願衆生 供養諸仏掃除睡眠 此文ヲ

念シテ飲時、則誠心ニシテ他念ヲ失スヘシ」

- (17) 田中公明『超密教 時輪タントラ』東方出版、1994年。123～124頁
- (18) 『弘法大師全集』1巻（本稿では、高井観海『密教事相大系』高井前智山化主著作刊行会、昭和28年、428～429頁より再引）
- (19) 高井観海『密教事相大系』高井前智山化主著作刊行会、昭和28年、428頁
- (20) 同 上
- (21) 田中前掲書、124～140頁参照
- (22) 高井前掲書、429頁
- (23) 同 上、430頁
- (24) 同 上、430～431頁
- (25) 田中前掲書、140頁
- (26) 同 上、124頁
- (27) 高井前掲書、72頁
- (28) 同 上
- (29) 同 上、72～73頁
- (30) 同 上、75頁
- (31) 同 上、76頁
- (32) 齋藤明道『三寶院流幸心方四度加行傳授目録』山城屋文政堂、昭和63年、1頁
- (33) ここでは、私自身の体験と私が使用した『三寶院憲深方四度加行次第』（醍醐寺）並びに齋藤前掲書を参照した。
- (34) 私が四度加行している間に醍醐寺より配布されたプリントである。
- (35) 守屋毅『近世芸能文化史の研究』弘文堂、平成4年、264～265頁
- (36) 同 上、265頁
- (37) 同 上、守屋氏は、芸能における「聞書き」を指摘しているが、「聞書き」の特質を示すものとして以下のように語る。「『南方録』もまたすべて聞書きであるが故に利休の子孫にも伝わらぬことが我々に残されたのである。その意味では、ある場合には聞書きは伝授者自身の著述より以上に内容が豊富であるとさえいえよう。」
- (38) 同 上、256頁
- (39) 伝授すべき内容を何故に秘伝というような形にしなければならないのか、その意味は奈辺にあるのか、については芸道を事例に別稿で考察したので参照されたい。考えられる一は、家元制度を維持するための秘儀性（秘伝）ということもある。詳しくは、拙著『芸道の教育』ナカニシヤ出版、1997年

日本舞踊の継承教育におけるノン・バーバルコミュニケーションの実証的検証 —山村流（上方舞）の現家元・六世山村若氏へのインタビューを骨子として—

畑野裕子

はじめに

本報の目的は、芸道の継承教育におけるノンバーバルコミュニケーションについて実証的に明らかにすることである。具体的には、「継承教育」の実態を探るに残された道として、家元クラスの教育場面について分析し、ノンバーバルコミュニケーションの観点から検討を試みる。本稿では、芸道の中でも「日本舞踊」を取り上げ、関西にゆかりある「上方舞」、その中でも特に「山村流」を対象とする。したがって、本報では山村流の現家元である六世山村若氏へのインタビューを骨子として、著者自身の参与観察や、さらに先行研究の知見等を合せて論じていくこととする。

I. インタビュー

I.1. インタビューの背景について

伝統的芸道分野においては、その教育思想・教育内容・教育方法など、その流派の秘事や秘伝などに拘わる部分もあり、現家元のインタビューの承諾を得ることは容易なことではない。流派の舞踊会などに関する評論などの芸術的側面の記述等は見られるが、現家元にインタビューした内容をもとにして教育学的な観点から分析した論文や学会発表等の報告は、ほとんど見当たらない。したがって、本報における六世山村若家元へのインタビューの内容は、貴重な資料であることは言うまでもない。このような状況をご理解いただき、実際に快くインタビューに応じて下さった六世山村若家元に、深く感謝の意を表したい。

I.2. インタビューの方法と内容について

インタビューは、平成12年6月1日、宝塚市内で著者が対面で、六世山村若家元へ対して行ったものである。まず、インタビューを始めるに当たり、インタビューイである山村若家元にその趣旨を説明し賛同を得た後、(差し支えない範囲) 伝統文化の担い手として、次に示す主な観点についてインタビューを行った。

- ① 「上方舞における稽古について—教える・学ぶという観点から—」
- ② 「『上方舞』の山村流の第一人者として、伝統芸能の継承について」

以下、インタビューにより得られた知見を骨子として、その内容をまとめ、著者の考察を含めながら述べていくこととする。

II.1. 上方舞

上方舞とは、伝統的な日本舞踊のジャンルの一つであり、特に上方（大阪・京都）における舞のことをさしている。地唄舞ともいわれ、大阪では山村流と榎茂都流、京都で

は井上流（京舞）と吉村流があげられる。上方舞について西形は、「繊細な息づかいが聞こえるようなせまい座敷で舞う礼儀上、おのずから優雅に高尚になり静かな舞になった。花街という場ゆえ多少卑猥な歌詞や表現はあっても、それを生に出さず品格を保つことを鉄則とした。そして、能の品位を学んで、男性の能をやわらかく優美にくずして女舞に仕立てた座敷芸。」としている。

II.2. 山村流

山村流は190年の歴史があり、その発生は初世山村友五郎である。歌舞伎役者から歌舞伎振付師となり、観世流の能を学び、花街の舞に地唄を取り入れ、独自の舞を確立し山村流を創設したと言われている。その後大阪の芸者衆のお座敷での踊りの振付や稽古を行っており、それら弟子達は全てプロであったという。後に、町のお嬢さんたちが花嫁修業の一つとして、習いにくるようになったという変遷を辿る。昔は大阪における流派は、山村流だけであったので、「大阪の舞は山村」というように、ほとんどの人が山村の流儀を習っていた。山村流の芸風について、西形は「はんなりとした上方の味、艶冶で典雅な女舞の代表」と特徴づけている。

II.3. 六世山村若家元

六世山村若家元は、36歳という若さであるが、山村流の現家元としての仕事に加え、その活動は多彩である。伝統芸能の継承としての流派の稽古や発表会というまでもなく、日本舞踊の振り付け、文楽の振り付けなど伝統的古典芸能における活動、さらに伝統芸能のジャンルにとどまらず、近代の舞台芸術の一つである宝塚歌劇団に関する仕事もこなしている。具体的には、宝塚歌劇団における振り付けであり、2000年度は、宝塚大劇場と東京1000DAYS劇場で上演された「あさきゆめみし」をはじめとして、「ささら笹船」、「更に狂わじ」などの振り付けを担当している。さらに、指導という点では、宝塚音楽学校における日本舞踊の指導をはじめとして、芸能科のある宝塚北高校における指導など、学校教育現場においても活躍している。

III.1. 山村流の稽古の概要

まず、山村流における稽古について、概括的に述べることにする。また、ここで用いる「曲」という言葉は、日本舞踊における、一つの舞踊や舞のことを指す言葉である。なぜなら、古典的舞踊のほとんどが、長唄、清元、常盤津、義太夫など邦楽の「曲」に振り付けてあるので、一般的に一つの舞踊や舞のことを「曲」と呼んでいるからである。

山村流における稽古（学ぶということ）は、まずは「物まね」というように、見様見真似で意味感情を交えずに、そのまま模倣することから始まる。これは、芸道としての日本舞踊の一般的な稽古にみられる方法、即ち師匠による模範を弟子が観察し模倣するという教授学習方法と言えよう。具体的には、新しい曲を習う場合、習う前から「一つ一つの振りについてどういう意味があるのだろうか」と頭で考えるよりも、まずは師匠の模範動作を身体を使って模倣を試みることである。そうする事によって次第に内面の心

(役の把握)についても、おのずとを感じるものが出てくるようになるという。つまり、最初に振りや動きに対して身体的な課題をクリアした上で、次に内面を探る学び取り方を骨子とした教授学習過程といえよう。そしてその後、観ている人に対する表現力、すなわち、第三者に伝わるアピールの仕方を培うというプロセスをたどる。したがって、世に言う稽古だけにとどまらず、何度も舞台に出て発表するという方法がとられている。

弟子は、何曲も何曲も習い舞っていくうちに、同じ振りが出てくることに気づくことになる。その事により、以前は把握し得なかった振りの意味を改めて「こういう意味だったのか」というように気付く場合もある。したがって、弟子の理解力や解釈力を養う必要も考慮して、あえて稽古の始めから、「この曲はこういう意味です。」というような説明的な教え方は行われていない。元来、人間の手足は限られているので、非常に驚くように特殊な振りも行われぬという。例えば、一つのaという振り(動き)を例にとれば、Aという曲でその振りが用いられ稽古した後に、違うBという曲においても同じaの振りが出てくる場合がある。そのような流れ(プロセス)を繰り返し学ぶ事により、次第に弟子自身が振りの持つ意味を把握するのである。ただし同じ振りを同一の師匠に習っても、個々の力量により学び取り方に差が出る事も多分にある事実である。

見様見真似として振りや動きを自分の中にとりこんだ後は、次の(学習課程)段階(プロセス)になる。それは、先に述べたような内面の心やそれに伴う舞の表現性の問題である。山村流の舞の表現の特徴について、山村氏の骨子をまとめると、次のようである。一般に、山村の流儀は、手数(振り・動き)が少ないといわれがちであるが、舞としては「内面からでてくるもの」を要求しており、これは容易なことではない。なぜなら、動けば表現しやすいことを、逆に動かずして自分の中から表現しなければならないのである。このような点は、能とその表現方法が似ており、山村流が能の影響を受けているという歴史的変遷から、容易に推察できる。実際に、現在も山村の流儀には、観世流の振りが残っているという。

III.2. 教授方法；一回の稽古における具体的方法

では、一回の稽古とは、具体的にどのようなものであろうか？その教授方法とは、先に述べたように、師匠による模範が中心となる。具体的には、師匠が弟子の横に立って舞った後、次は弟子の前にまわり、師匠が左右逆に行く、いわゆる左稽古を行う。つまり、弟子にとっては、鏡を見ているようになるということである。弟子が真似できるように、師匠は本来ならば右で持つ扇子を逆に左で持ち、弟子にとって師匠の動きが同じように見えるように工夫している。さらに、弟子が後ろを向くような振りの場合は、師匠は弟子の方を向いて、普通の向きの振りに戻り、弟子にとって見やすくなるような工夫をする。さもないと、師匠が後ろを向くと見えなくなってしまう。このような教授方法は容易ではなく、六世山村若氏が、師匠として稽古をつけはじめた頃は、前の晩に「お稽古のためのお稽古」、つまり、教授するための練習をしたと言う。しかし、一度その教授方法に慣れてしまえば、その必要はなくなったという。

師匠は、3回ぐらい弟子の横で踊り、次に弟子の前にまわって左稽古を3回程行い、最終は座って稽古をつける。したがって、弟子が振りを覚えるにあたっては、その中で

も、まず足の動きを覚えるように留意するという。師匠は、最終的に座ってしまうが、座っていても上半身の動きについては、模範を示しながら教えることができる。しかし、足の動きについては、師匠が座ってしまうと弟子は把握しかねるからである。

III.3. 教授学習計画；月単位の稽古

次に、このような一回の稽古がどのように、組み立てられるのであろうか。先に述べたような一回の稽古の方法によって、振りや動きのフレーズを教授学習し、そして、稽古ごとにその振りや動きのフレーズの繰り返しとなる。例えば、1曲の時間が15分とするならば、一回の稽古としては、3分ぐらいずつに分けて行われる。それで、5回の稽古で1曲仕上がることになる。山村流ではひと月に5日の稽古日が設定されている。ほとんどが、日曜をとばしての5日の連続的な稽古で集中的に行っている。一般的な日本舞踊の流派における稽古日の設定は、概して週に1回決まった曜日に行われる、いわゆる曜日稽古である。その場合、前回に習った振りが1週間前となり、弟子にとっては覚えておくことが難しく忘れることが多い。そこで、1週間後の稽古であったとしても、また前回の稽古の振りや動きを始めから行うことになってしまうことがある普通の曜日稽古では、5回で1曲仕上げることは難しいが、逆に、山村流のように5日間つづけて集中して行うことによって、可能になってくるのである。1曲仕上がった後に、それを覚えているかどうかについては、弟子本人の努力次第になってくるのである。このような方法は、教える方にも、学ぶ方にも効率的であるという。このことを教育学的にみれば、弟子にとって、いわゆる「自学自習」の学習態度を育ませるような環境の設定と解釈される。これは、師匠が弟子にとって如何に学び取り易いか、さらに如何に学び取る態度を培うかどうかについて、教授学習方法を工夫したことのひとつと思われる。

ひと月に5日の稽古を行ったその後のプロセスについてみると、次の新しい曲を行うこともできるし、その曲をもう一度さらう（復習する）こともできるのである。舞には、百パーセント出来上がりということはないので、何度も同じ曲を繰り返して稽古する。時には同じ曲を繰り返して、他の曲を少し稽古した上で、また元の曲に戻って稽古をすることもある。そうすると、以前学んだ以上のことが学び取れるというわけである。

稽古の頻度に関して言えば、例えば家元山村氏自身であったとしても、1日でも稽古しないのであれば、身体が思うように動かず、毎日繰り返し稽古することが、一番大事であるとしている。

III.4. 教授学習場面におけるコミュニケーション；稽古における師匠と弟子とのコミュニケーション

弟子の学び取り方とは、前述したように、師匠が行う模範を、観察しながら同時にそれを真似るということである。初心者の場合やその曲に慣れていない場合には、弟子の方から、師匠に尋ねる（質問する）ということは、許されるのであろうか。師匠と弟子とのコミュニケーションは、どのようになされるのであろうか。山村氏によると、質問することは、もちろん許されることであるという。昔は、日本舞踊の稽古というと、師匠に対して質問も許されないイメージがあったが、現代ではそのようなことは通じなく

なっている。しかし、実際には具体的な質問は、どうこうというわけではないようである。なぜなら、基本的なことが学び取れるように、教えて（指導して）いることが前提となって、稽古が成り立っているからである。そして、その稽古の中心とは、師匠の振り・動きの模範であるので、質問もほとんどないという。弟子は、集中しながら師匠の振りや動きをみて、そのままに行くからである。つまり、師匠から説明されたから、振り・動きができるようになる訳でもなく、頭で理解していたとしても身体が思うように動かないこともある。結局は、弟子が、自分自身で目で見えて身体で覚えるしかないのである。ここに、芸道のノンバーバル、または、文字によらないコミュニケーションが有効に作用している実際をみてとれる。

IV. 芸道の継承

それでは、「継承教育」の実際は如何なるものであろうか。すなわち、何を、どのように、だれが「継承」するのかということについて、具体的にみてみることにする。

IV.1. 対象者による教授内容・方法の相違

そこで、まず問題になる、だれが「継承」するのかということについて、対象者に焦点をあててみたい。先にも述べたように、「継承教育」の実態を探るには、家元クラスの教育場面の観察・分析が必要である。したがって、家元による「継承教育」の実際を、山村流家元の教授においてみる。

現在の山村流の教授方法についてみると、その対象者によって教授内容・方法が異なる。山村の弟子とは、プロとアマチュアに大別される。山村氏によると「プロの人も素人さんも、生徒さんとしては同じ」ではあるが、その教授方法は対象者によって異なるという。プロの人とは、いわゆる町のお師匠さんに相当すると思われるが、その場合、学ぶ目的が自分の「弟子」に教えるために習いにくるということが明らかである。流派の中では、家元がピラミッド型の頂点にあって、家元にとっては高弟であって、彼らもまた弟子をもっており、その弟子にとっては師匠であるというように、枝分かれした階層構造をなしている。このような状況の中で、プロは学ぶ必要があって習うのである。

このように、習うという行為も、二つに分類される。ひとつは、アマチュアが自分が舞台上で踊るために習うという場合と、もう一つは、プロが弟子に教えるために習う場合である。したがって、教授方法もそれに応じて異なってくるのである。

まず、自分が舞台上に立つ（上演する）ために習う場合は、演者が一番きれいにみえる、一番よくみえるように教授するという。舞台のキャパシティー（舞台空間の大きさ）が大きければ、振りも大きくするという。さらに、舞台装置としての照明に関しても、現在の照明技術の進化に伴って、それに併せて、大元をくずさない程度に若干振りを変化させることもあるという。進化した舞台照明装置等を使うことによって、より効果的な上演作品に仕上げるとのことである。山村氏は、大学で舞台芸術を専攻していたので、このようなことも役立っているという。

世に言う素人さんに対しての稽古は、習う目的が自分自身がきれいに踊ることが好きであったり、趣味としてその人自身が楽しむためなので、その願いをかなえることが優

先されるのである。時には、そこからプロになっていく人を養成していく場合もあるし、あくまでも趣味で楽しみたい場合は、趣味の範囲で楽しんでもらえるように教えることになる。山村流の家元の稽古では、趣味で習う人は、以前はなかったという。近年は、稽古事がカルチャーセンター等で行えるように手軽になってきたので、このような状況にも対応しなければならなくなってきたという。

しかし、伝統の担い手としての弟子を教える場合には、「何がなんでもこうだ。」というふうに、きっちり教えるという。「型の継承なので、自分の色がでてくるのもだめ」というわけである。このような教授内容・方法こそが、伝統芸能における継承教育の存在の証といえよう。

おわりに

これまで述べた稽古という教授学習について、今一度、伝統芸能を継承するための稽古、すなわち、家元から高弟への稽古を中心にまとめてみる。弟子にとっての稽古とは、師匠を模倣することから始まる。繰り返し稽古をして、さらにその結果を師匠からフィードバックされることによって、身体的技能を獲得していく。ひとたび弟子が身体的なことをマスターしたら、そこからイメージや感情の理解に進むのである。最終的には、このような稽古をすべて終えた後で、その流派の舞踊会（劇場での発表会）に出演するというプロセスを辿る。その発表会のための稽古では、舞っている最中やその後に、家元が伝統的な型を確かに継承するために指示や批評を与えるというのである。これらのプロセスにおける教授学習方法は、いずれも師匠の動作による模範やその模倣を中心としたノンバーバルなコミュニケーションによる教授学習であり、さらに文字を介さない口伝という形式をとっている。また、師匠の指導法の工夫は、稽古そのものにみてとれる。模倣を中心としているということは、弟子の観察力や集中力を培うこととなる。1曲仕上げた後も覚えていれるかどうかは、弟子本人の努力次第になってくる。さらに、弟子の理解力や解釈力を養う考慮として、稽古の始めから説明的な教え方が行われていない。このような方法は、弟子にとって、自学自習の学習態度を育ませる教育環境の設定といえよう。

以上、日本舞踊を実証的に検討してきたが、このように古来から受け継がれている伝統芸術や芸能の類は、その規模の大小に関わりなく、その継承内容は人から人への直伝という方法で行われている。なぜなら、文書では伝えられない微妙なニュアンスを正しく伝えるためには必要不可欠であると推察される。例えば、拍子（リズム）や振り是比较的覚えやすいが、「間」（リズムとリズムの間）は、相手役との呼吸、地方との呼吸によって支配されており、この習得は容易ではない。それを学ぶには、まず形を写し取った上で、そこに舞や踊りの心（役の精神を把握する事）が必要となる。このようなことは、いくら文字に示したとしても、実際にノンバーバルなコミュニケーションによって稽古すること抜きでは、習得することはあり得ないのである。また、文字を介さない口伝という形式をとるのは、個々（各流派）の秘伝をむやみに他へ漏らさないためとも思われる。このように、家元クラスの稽古（教授学習）において、ノンバーバルなコミュニケーションは有益に作用していると考えられる。しかしながら、このような教授学習方法が、将来の情報化の社会の中で、どのように機能していくかについての問題は、今後長い期間をかけて検討する

課題と思われる。

文 献

平野英俊 (2000), 日本舞踊入門, 演劇出版社; 東京, Pp. 34-35.

西形節子 (2000), 上方舞の系譜, 舞踊学, 増刊号第 2 卷, Pp. 11-17.

山村 若 (2000), 畑野裕子によるインタビュー (6月4日)