

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 13610296

芸道における「型」の形成に関する実証的研究

平成16年3月

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「芸道における『型』の形成」という視点には、以下のような含意が存在する。①「型」とは伝統の集積された客観である。②「型」を形成せしめる核心は、文字や書物を媒介としない教育の方法・形態こそがベストであ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教育の方法・形態による教育効果の実態である。つまり、カンやコツといった感覚的な教育内容を具体的な形で被教育者に提示できうるまでに精選しえたのは何故か、それが経験至上主義の陥る隘路から免れえたのは何故か、に関する具体的な検証がないということである。少なくとも芸道の「型」を形成する際の核心である「口承の教育」や「口伝」についての具体的な研究は、管見による限り研究代表者の科学研究費による「研究成果報告書」（1996年3月刊及び2001年3月刊）以外皆無である。それととも研究の端緒についたに過ぎないものである。

「型」（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かあるいは実際に口承・口伝による芸能の教育（伝達・継承）を行なっている場面の観察を通しての「型」（教育内容の厳選化）の検証を待たねばならない。

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、自身が舞踊の家元クラスの「型」の教育の体験者でもある。本稿でのジャズ・ダンスを比較対象と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「型」の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」の体験者である。本稿でも、これを基にした論考を展開している。いずれにせよ、両論文ともに本研究の眼目である、「型」の形成や実態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13年度より3ケ年にわたって交付された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13年度	1,300千円
平成14年度	1,000千円
平成15年度	900千円
計	3,200千円

芸道教育と仏法伝授にみる「型」の形成

— 岡倉天心の芸術教育論と真言宗「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主眼は、「芸道における『型』の形成」の検討にある。本論文では、天心岡倉覚三の芸術教育論をわが国の伝統的芸道稽古論の一系譜として位置づけ、そこにみられる「型」の形成とその教育的意味について検討する。また、芸道にかぎらず、実際に口承・口伝による「型」の形成とその教育を行なっている数少ない分野での場面の観察・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。このことは、芸道教育と仏法伝授という異なる領域における「型」の形成の共通性を考えることにも繋がる。つまり、大きくいえば、わが国の教育文化の根幹をなすと考えられる「型」の形成についての示唆を得ることにもなる。

I. 岡倉天心の芸術教育論にみる「型」の形成とその教育的意味

ここでは、天心岡倉覚三の芸術教育論をわが国の伝統的芸道稽古論の一系譜として位置づけ、そこにみられる「型」の形成とその教育的意味について検討する。わが国の伝統的教育論の一つである芸道稽古論の枠組みとその特質については、これまでにいろんな角度から考察してきたため⁽¹⁾、以下ごく簡単に概略を示すにとどめる。

芸道とは、茶道・華道・能・歌舞伎・和歌・俳諧・絵画・書道・音楽などわが国の伝統芸術の汎称である。厳密には、上記の伝統芸術各分野で行われる技芸(わざ)が次の六つの特質を備えた時に成立する概念である。

- 〔i〕 身体を使う使わないにかかわらず、無形文化の領域の産物であり、カンやコツといった個の感性の練磨によって獲得される。
- 〔ii〕 師匠の技芸・芸風の模倣から出発せざるを得ず、とりわけ基礎的技芸は師芸の反映である。
- 〔iii〕 創造の境地たる至芸内容は、禅の悟りにも似た茫漠としたものである。
- 〔iv〕 技芸が人間の心と不即不離の関係において認識されている。
- 〔v〕 基礎的技芸から至芸への境界には大きな跳躍的乖離が存在する。
- 〔vi〕 基礎的技芸の段階からそれ自体容易ではあるが完成された作品や演技が取り上げられる。

補足すれば、ピアノの教則本であるバイエル、運指法であるハノン、バレエの基礎技術であるファイブ・ポジション等が、いわば分析的・解剖的立場をとることに対比してみれば、わが国芸道の技芸内容の独自性がより理解されやすいだろう。

このことを前提として、池坊専応、世阿弥、千利休、松尾芭蕉などの名人・達者と呼ばれた人物の教育的思惟(思想)の結晶として提示された体系を芸道稽古論と呼ぶ。彼らの芸道稽古論から言えば、卓越した人間洞察能力と技芸における最高の専門性を有した師匠の存在を前提条件として、芸道の稽古論は展開する。総じて、わが国の稽古論は、特に論理化・合理化困難な技能(カンやコツ)を対象化し客観化し、再生産しようと努めた結果、生みだされ体系化されたものである。要約すれば、

- 〔i〕 師匠は己が芸道の技芸を易から難へと体系づけることによって、学道者に一種の初心者用カリキュラムを与えた。
- 〔ii〕 技芸はその行為者・演者を離れて存在するのではなく、技芸を行う者の心の働きによる

統制を受けて具現するという認識のもとに心の修行・鍛練が説かれ、生活規範の遵守という形で学道者に要請・呈示された。

- 〔iii〕「型に入りて型を出る」という体系は、例えば世阿弥の「命には終りあり。能には果てあるべからず」（世阿弥『風姿花伝』）とする思考基盤の上に成立している。
- 〔iv〕師匠の具体的な教育方法は、きわめて多様であり形式的整合性を有しなかった。これは、師匠の人間洞察能力と師匠－学道者の関係が個と個の人格的繋がりを中心としたものであることによる。
- 〔v〕上記にもかかわらず芸道には言葉や論理のみでは伝えられない部分が厳として存在することを師匠たちは認識していた。
- 〔vi〕この最終的にはカンやコツに頼らざるを得ない教育にあたって、師匠たちは「時」と「機」という教育的思惟－啐啄同時の教育－を構築した。

以上、ごく大まかに芸道の稽古論の概略を提示したが、付け加えるに稽古論には、教授論としての稽古と自己開発としての稽古という二つの意味が内在化している。いうまでもなく芸道の稽古論には、師匠たちの「教授」と学道者たちの「自己開発」が併存したからである。

岡倉天心の芸術教育論を検討するために、まず彼がそれを実践した東京美術学校の創設とカリキュラムをみることにする。明治二十（1887）年、東京美術学校は東京府下小石川に創設された。翌二十一年十月には学校規則が官報に掲載される。その「総則第一条」には「東京美術学校ハ絵画彫刻建築図案ノ師匠（教員若クハ製作ニ従事スヘキ者）ヲ養成スル所トス」⁽²⁾と記されている。結論的にいえば、天心が東京美術学校で目指した芸術教育の神髄は、まさにこの「師匠養成」にあり、それはまた芸術教育にとって唯一最善の方法であったということができよう。以下、天心の意図した「師匠養成」とはいかなるものであったか検証してみよう。「総則第二条」には「本校ニ普通科及専修科ヲ置キ普通科ヲ卒リタル者ハ普通図画ノ教員タルニ適応スヘク又ハ教員会議ヲ以テ専修科ノ生徒ニ選挙セラルヽヲ得ヘシ」⁽³⁾とある。総則は二条で終わり「学科規程」が続く。その「第一条」には「普通科ノ修業年限ヲ二箇年トシ之ヲ分チテ二学級トシ専修科ノ修業年限ヲ各三箇年トシ之ヲ分チテ三学級トス」⁽⁴⁾と記載されている。つまり、ここには、次の四点が謳われている。

- ①東京美術学校は二年課程の普通科と三年課程の専修科をもって発足したこと。
- ②専修科には普通科を経ないと進めないこと。
- ③普通科は図画教員の資格取得のための課程であったこと。
- ④図画教員の養成ばかりでなく製作従事者の養成が図られそれには主として専修科の課程が用いられたこと。

では具体的にそこでどのような講義・授業・演習・実習等が行われていたのかに論をすすめてみよう。その特徴的なものとして「懸腕直筆」の重視をあげることができよう。東京美術学校第一期生横山大観の自伝によれば「懸腕直筆の練習をするのが最初の課程」⁽⁵⁾であった。「懸腕直筆」とは、姿勢を正しくして肘をどこにもつけずに縦・横・斜めの線を三様のまっすぐな線で何百本、何千本も描くことである。カリキュラムでいえば「画格」であり、普通科一年で31単位時間中9時間、二年で29単位時間中7時間が割かれていた。全単位中の約3割である。ここには、「懸腕直筆」という初歩的ではあるが普遍的課程の重視が看取できる。参考までに当時のカリキュラムを表-1に掲載しておこう⁽⁶⁾。

表-1 普通科（数字は、一週間あたりの単位時間数）

	画格	図案	模型	幾何画法	透視画法	理科・数学	美術・美術史	歴史	和漢文
一年	9	6	6	2		4		2	2
二年	7	6	6		2	4	2		2

横山大観は、「三様の線を何百本何千本も描かされるので、みなもうあきてしまいました」⁽⁷⁾と語る。これに対し天心の師でもあるフェノロサ (Ernest Francisco Fenollosa、1853～1908年) は、「このような部分的訓練による教育法は、馬鹿馬鹿しく退屈なのかもしれません。・・・(中略)・・・世界のどんな偉大な業績も、勤勉で徹底的な努力を要しています」⁽⁸⁾と述べ、続けて「演習は主として制作のためではなく、精神的発達のために課されているのですから、諸君はそれを幼稚といって非難する前に、諸君の心がこれに係わる原則を真に理解したことを確認しなければなりません」⁽⁹⁾と言う。天心とフェノロサの関係は改めてここで述べるまでもない。フェノロサの主張は、「懸腕直筆」という初歩的ではあるが普遍的課程を経なければ、芸術家としての精神的発達を望めず芸術の道の原則を踏めないという点にあった。上記(9)の部分を山口静一は「この練習は本来制作そのもののためではなく心眼を開くことを目的とするものであります」⁽¹⁰⁾と訳している。このように訳した方がよりフェノロサの主張を汲取り易いであろう。つまり、美への心眼を開かせることは、師匠になるための基礎を形成する課程であったということである。天心自身も同様の指摘を繰り返す。「古の修業者は皆な刻苦勉励せり。是れ今の駆出しもの流の夢想だも及ばざる所にして、其寒稽古等の鍛練や実に非常のものなりき」⁽¹¹⁾と「稽古」の重要性に言及する。また、「若し画筆を執らんと要せば、須らく古の宗教家の如き熱心を以てせよ。古人を視るに、写生家も刻苦せり、写真家も熱心せり。只だ精神を是れ先とする。敢て方面の如何を問はず。然れども本邦、古来写意を主とすれば、当然先ず写意の門より進まんか」⁽¹²⁾とも語る。天心のこの言辭は、「絵画における近代の問題」(明治三十七年)という論考によってさらに明確に理解できるであろう。この論文は、天心が彼の理想であった東京美術学校を追われ、新たに興した日本美術院も破綻にきした時代に美術教育への己が心情を吐露した論稿でもあった。少しく長いが引用してみよう。まず、「近代の芸術教育は、一般にそう考えられているほど恵み豊かなものではありません。アカデミーや美術館が、かつては職業の秘密とされていたものを万人に開放したことは事実であり、また組織的教育によって、明らかに無用な見習期間の苦勞が克服されたこともたしかです」⁽¹³⁾と西洋式の体系化され、組織化された美術教育の利点をひとまず評価する。つづけて、「美術アカデミーは昔の方法の持つ長所を持ってはいません。絵具を挽いたり、師匠に仕えたりすることは、いかに退屈な仕事と見えようとも、芸術的心の道徳的素養を発展させる手段でした。師匠とたえず接触し、その仕事のこまかい部分にまで参加することは、複雑な制作全体への洞察を身につける最良の方法でした。それは芸術のいわば家庭教育で、いかなる学校教育にも代えられないものです。今日一般に行なわれている芸術教育は、個性にとって破壊的です。組織化を本来とする教育法は、万人に単一の法則を押しつけます。ここでも、近代教育法の持つ安易さが、過去の巨匠たちの完成度を生みだしたあの厳しい訓練を学生から奪ってしまうのです」⁽¹⁴⁾と述べる。「組織化を本来とする教育法は、万人に単一の法則を押しつけ」「個性にとって破壊的」であるから「いかなる学校教育にも代えられない」「芸術のいわば家庭教育」とも呼びうる「複雑な制作全体への洞察を身につける最良の方法」である「昔の方法」へ帰れと天心は指摘する。これまでに引用した天心の叙述は、わが国の伝統的芸道教育における教育方法(稽古論)を視野に入れたものであることは疑い得ないであろう。フェノロサにしる天心にしる、「師匠養成」を目指す美

術教育を標榜した以上、上記の認識は当然の帰結であったといえよう。このように天心の認識を捉えたとき、「懸腕直筆」は芸道における基礎的「型」と軌を一にする。同時に芸術教育における基礎とは何かを如実に物語っている。

このような天心の芸術教育への姿勢は、彫刻科教授高村光雲の採用経緯の有名なエピソードに如実に現われる。「高村さん、それはあなたは考え違いをされている。学校をそうむずかしく考えることはありません。あなたは字もならない、学問もやらないから学校は不適任とおいいですが、今日、あなたにこの事をお願いするまでには、私の方でもあなたのことについては認めたくえでのことです。そういうことは万事御心配のないように願いたい。あなたにできることをやって頂こうというので、あなたの不得手なことをやって頂こうというのではありません。多くの生徒に就くことなどが鬱陶しいなら、生徒に接しなくとも好いのです。・・・(中略)・・・あなたが自宅の職場でやられていることを学校へ来てやって下さい。学校を一つの職場と思って・・・つまり、自宅の職場を学校へ移したという風に考えて下さってよいので、生徒はあなたの仕事を見ていればよいわけで、それが取りも直さず、あなたが生徒を教えることになるのです」⁽¹⁵⁾。

天心の美術教育とは「字もならない、学問もやらない」高村光雲を教授とできる教育であった。字も知らない者が展開できる授業とは、西洋式美術教育への天心の痛烈な批判であった。いうまでもなく、天心やフェノロサが東京美術学校でめざした美術教育とは、伝統的な師匠と弟子の関係における相互教育作用にこそ存したのである。

天心の芸術教育論にみる「型」は、「懸腕直筆」にあった。それを形成するためには不断の努力が求められた。なぜなら、芸術教育における「型」の教育的意味を天心は、上述のごとく知悉していたからである。

II. 真言宗「四度加行」における「型」の形成とその意味

真言宗「四度加行」の全容については、別稿⁽¹⁶⁾で検討したので省略する。真言宗では、四度加行そのものの伝授が秘密口伝であったのだが、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『聖如意論観世音菩薩念誦次第』⁽¹⁷⁾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、度毎ニ卅字一遍ヲ誦ス、次ニ杵ヲ少シ前擧ニ上ケテ、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
がなお残るのである。【胎蔵界】においても最後の「本尊加持」(【胎蔵界】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。こうした口伝の結果、四度加行の各々の「型」が形成された
のである。

ともあれ、真言密教にあっ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。まず、
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っては、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。従って、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、胎蔵界、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、胎蔵界、護摩)の日数は百二十日である。

さて、では仏法伝授において「型」は、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⁽¹⁸⁾。第三に、伝授の内容は言語化(記述化—図示も含む)できる技術的な部分と、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
具体的な技術的な部分が中心となる⁽¹⁹⁾。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⁽²⁰⁾。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。これこそが仏法伝授における「型」である。仏法伝授における「聞書き」である「次第書」が「型」となるのである。

註

- (1) 詳しくは、拙著『芸道の教育』ナカニシヤ出版、1997年を参照。
- (2) 官報、第1582号（明治二十一年十月五日）
- (3) 同 上
- (4) 同 上
- (5) 横山大観『大観自伝』、講談社、昭和59年、23頁。
- (6) 官報、第1582号（明治二十一年十月五日）
- (7) 横山大観前掲書、23頁。
- (8) フェノロサ、村形明子訳『アーネスト・F・フェノロサ資料Ⅰ』、ミュージアム出版、昭和57年、152頁。
- (9) 同 上
- (10) 山口静一『フェノロサ』上、三省堂、昭和57年、383頁。「心眼」の原語は、‘Mental Appreciation’及び‘Mental Development’の山口訳であり、フェノロサ自身が文中で「心眼」という語を使用したわけではない。山口は、フェノロサ自身「心眼」の意味を理解していたのではないかと指摘する。詳しくは、同書、437～451頁参照。
- (11) 岡倉天心「美術家の覚悟」（『岡倉天心全集』第三巻、平凡社、昭和54年）280頁。
- (12) 岡倉天心前掲論文「美術家の覚悟」281頁。
- (13) 岡倉天心「絵画における近代の問題」（『岡倉天心全集』第二巻、平凡社、昭和55年）77頁。
- (14) 同 上、77～78頁。
- (15) 高村光雲『高村光雲懐古談』、新人物往来社、昭和54年、262～263頁。
- (16) 拙稿「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『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』文科省科学研究費補助金基盤研究(C)(2) 研究成果報告書、平成13年、所収）
- (17) 四度加行の内容については、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、を参照した。
- (18) 守屋毅『近世芸能文化史の研究』弘文堂、平成4年、264～265頁
- (19) 同 上、265頁。
- (20) 同 上

舞踊における「型」の形成に関する一考察

ー 日本の舞踊と諸外国の舞踊における身体技法としての「型」の比較を中心に ー

畑野裕子

I. はじめに

本報の目的は、芸道における「型」の形成について実証的に明らかにすることである。そのアプローチとして、舞踊における身体表現の中核である身体技法を中心に分析し、諸外国の舞踊との比較の観点から検討を試みる。

具体的には、芸道の中でも「日本舞踊」を取り上げると同時に、日本の舞踊と比較検討するために諸外国の舞踊にみられる身体技法についても検討を試みる。本報で論じていく日本舞踊とは、その中でも古典の演目、例えば長唄、常盤津、清元などの邦楽の曲を継承された舞踊の「型」を用いて、元来の方法、つまり家元クラスの継承方法を踏襲するような稽古を続けている場合限定して検討していく。また、諸外国の舞踊として、地域的・民族的比較に加え、時間的要因の異なる、つまり日本舞踊に比較すると、歴史の浅い現代のジャズダンスを対象とする。ジャズダンスは、アフリカンダンスを祖としながら、主として欧米で発展してきたダンス（舞踊）であり、現在、日本ではもちろんのこと世界中で親しまれているダンスである。本報では、筆者自身の参与観察や見聞、さらに先行研究の知見、筆者自身の実践的記録等を合せて、筆者の考察を含めながら総合的に論じていくことにする。

II. 日本の芸道としての日本舞踊における「型」

日本の芸道として、日本舞踊を取り上げて、その「型」について考察する。それにあたり、まず、日本舞踊とその歴史について概括する。そして、日本舞踊の構成にみられる形式（パターン）としての「型」、表現的身体技法としての「型」、日本舞踊における「型」と稽古の観点から検討を試みることにする。

II.1 日本舞踊とその歴史

日本舞踊とは、歌舞伎から発展した歌舞伎舞踊を基盤とし、現在でも劇場で上演・鑑賞されている舞踊をさしている。その歴史を概括すると、出雲の阿国に始まる歌舞伎の成立に伴い、元禄期になると、野郎歌舞伎では、女形の男性を美しく見せるために衣装などに工夫がなされるようになった。また、戯曲の発達により、そのドラマ性に伴う「振り」といわれる、物真似のようなしぐさなどの演劇的要素が加った。十八世紀半ばになると、初期の「かぶき踊り」とは違った独自の基本的な様式が定着してきた。歌舞伎の中でも、「娘道成寺」のような女形による踊りが確立し、舞踊は「所作事」として独立的になった。一方、町民階級が徐々に力をつけはじめたことに伴い、歌舞伎は鑑賞するだけでなく、やってみたいという欲求の対象となってきた。このような状況を背景として、所作事に堪能な歌舞伎役者、振付師の中には、自分が弟子をとって稽古をつけるようになっていった。このようにして、男性の歌舞伎役者だけによる所作事から、一般の子女にもお稽古事として踊りを教え始めたことにより、歌舞伎から日本舞踊が分かれることになっていった。そして、明治以降には、家元制度が確立していくのである。

II.2 日本舞踊の構成にみられる形式（パターン）としての「型」

では、前述したような歴史的変遷のある日本舞踊とは、どのような舞踊であるのだろうか？

具体的な日本舞踊の構成について、「和文文化事典」より、その概要をまとめてみる。

日本舞踊の構成は、原則的に三部構成で、伴奏音楽一曲の骨組みである「序・破・急」に対応している。また、場面の順番は、「置」、「出端」、「口説」・「物語」、「踊り地」、「散らし」、「段切れ」となるのが一般的である。

置では、置唄または置浄瑠璃で、幕開きから作品や登場人物の設定などが語られ、次に出端で演者が登場する。その「道行」では、花道で芸がなされることが多い。その際、登場人物の身分・職業や性格、身の上などの特徴がわかるように踊られたり、登場人物が二人の場合は、問答としてせりふや振りで表現することがある。

口説は、女性が男性に愛情を口説いたり、心の内にある情や嫉妬を訴えるような場面であり、そのような振りやしぐさによって表現される。歌舞伎では、男性である女形が実際の女性よりも女らしい所作で表現するので、それをルーツとする日本舞踊でも、女性の妖艶さがみられる場面である。「軍語」などでは、男性が思い出を語ったり、その物語の状況を説明するような振りなどで表現され、ドラマ性があり「物語」ともいわれる。

踊り地では、これまでのストーリーから一転して踊りの場面になり、リズムカルな手踊りのような振りや足拍子などによって、明るく踊られる。散らしは、曲が終わる前に、より華やかな曲調で盛り上がり、動きも激しくなる場面である。そして、最後の段切れで「見得」をきったりして、しめくくりの幕となる。

このように、日本舞踊の構成には、舞踊の表現形式としてのパターンである「形」、そしてその「型」を見いだすことができる。

II.3 表現的身体技法としての「型」

また、前述した日本舞踊の構成にみられる表現形式以外にも、日本舞踊には、表現的な身体技法としての「型」が存在する。その中でも、日本舞踊の動作や表現方法の特徴としての「振り」が、身体技法としての「型」の一翼をなしているといえよう。

前述したように、日本舞踊は伴奏音楽一曲（長唄、常盤津、清元など邦楽）に対応しており、多くの作品で、その音楽の歌詞にみられる内容を舞踊の形式によって身体表現している。もちろん、おおまかなストーリーや設定だけで、そのイメージを表現する動作や、衣装の美しさなどを視覚的に引き立てるような動作で構成されている場合もある。そして、日本舞踊にみられる表現や動作は、その多くが日常的な所作から様式化されている。それらは、いわゆる「振り」と呼ばれているものである。したがって、「振り」とは、日本舞踊の所作として、表現的な動作や踊る動作を意味すると解釈できる。「振り付け」という言葉からは、「振り」には舞踊の動作的なニュアンスが濃いように思われるが、その他にも次のような意味がある。その「振り」の一つとしては、「物真似振り」があげられ、それは歌詞の内容を物真似する「振り」のことである。日本舞踊では、「物真似振り」を多く用いて、それ「らしさ」を表現することができる。また、「風情振り」といわれるものは、例えば、雨や風をよけたり、散る花びら、揺れる波などの風景を表現したりする「振り」である。他に、嬉しさの表現として手を胸の前で拍いたり、悲しさの表現で袂で泣いたり、床を叩いて相手をなじるなどの心情も美的に表現したりする。船を漕いだり、手拭で汗を拭いたりする人の日常動作なども、「振り」として数多くなされる。これらは、その表現動作の意味が同じである場合は、ほとんど表現的身体技法が決まっており、「型」を形成しているのである。

このようなことは、次に述べる小道具を用いた表現にもみられる。日本舞踊で用いられる小道具とは、一般に演者が手にして用いる道具のことで、中でも扇子や手拭いは代表的なもので

ある。もちろん、扇子は、小道具としての役割以前に、日本舞踊の稽古において、師匠への挨拶や演じる際に、結界を作るという重要な役目を果たしている。

扇子を用いた表現技法の主なものをあげると、自然現象の表現として、例えば、川の流れや大小の波、花やその散る様子、しぐれ雨や雪の降る様子、月や山などである。また、見立ての振りとして、傘をさしたり、雨の滴を祓ったり、道中の笠、徳利や猪口、手紙や文箱、鏡、煙管などの日常的な道具があげられる。さらに、船を漕ぐ櫓や釣り竿、乗馬の鞭など、^{いくさばなし}軍語では長短の刀、弓や鎧などの武器に見立てたりして表現する。このように扇子のバリエーションは、豊富である。また、手拭いは、姉さんかぶりや鉢巻きなどのかぶり物として用いられる他、^{くどき}「口説」の際、くわえたり、鏡に見立てて化粧をしたり、涙を拭いたり、^{ふみ}文に見立てたりなどの表現で用いられる。これら小道具を用いた見立てや物真似的表現の場合、その見立てに使用する小道具とその表現内容によって、ほとんどの表現動作としての動き方、つまり「振り」が決まっている。その個々の「振り」は、日本舞踊における表現的身体技法としての「型」を形成していると考えられる。

II.4 日本舞踊における「型」と稽古

では、そのような「型」のある日本舞踊においては、どのような稽古によって「型」を習得するのであろうか？まず、日本舞踊の稽古について、その概要をまとめてみる。

日本舞踊の稽古の方法を一言でいえば、師匠の踊りの模倣という教授学習方法である。この模倣という稽古の方法は、日本舞踊以外の芸道の稽古においてもみられるものである。具体的に、日本舞踊における稽古をあげてみる。例えば、新しい演目（しばしば曲というが）の踊りの振りを習う場合に、まずは横に立っている師匠の模範動作について、弟子はそれをみると同時に自己の身体によって模倣するのである。弟子は、師匠の模範動作を「みる」のであるが、単に「みる」のではなく、それはある意味では観察しているといえる。このようにして、一つの演目の振りを部分的に稽古していき、演目全体を学ぶことが終わったら、それを「さらい」、その演目の稽古は一応終わりとなる。そして、次の演目の稽古へと移っていく。弟子は、何曲も何曲も、つまり、数多く演目を習って稽古を続けていくのである。そのうち、次第に同じような振り、つまり、表現的動作が出てくることに気づくようになるのである。例えば、入門したばかりの弟子が、初めての稽古で取り組む、いわゆる古典的な手ほどき曲を例にとってみる。その中には、「おすべり」という足の使い方で、日本舞踊特有の身体動作がある。師匠は、まず手ほどき曲を用いて、弟子に稽古をつける。その方法は、前述したように、師匠が横に立って模範動作を行い、弟子はそれをみながら見様見真似で模倣を試みるものである。これを繰り返して、ひととおりその曲（演目）が仕上がったら、次の初心者用の曲（演目）へと進む。すると、次の曲（演目）の振りの中にも、この「おすべり」がでてくるのである。このようなプロセスを繰り返して、長く稽古を積む、つまり長期間学んでいると、次第に弟子自身が、振りという表現的身体動作である基本技術を、自身の技能として身につけていくのである。換言すれば、基本的な身体技法である「型」を身につけていくのである。そして、一旦見様見真似として振りや表現的な動作を自分の中に「型」として取り込んだ後は、次の段階の学習課程へと移行していく。それは、舞踊を行う表現者自身の内面やそれに伴う表現性の問題である。ここからは、一般に「型」に入り「型」を出るといわれるものである。

以上をまとめると、日本舞踊の稽古では、先に述べた手ほどき曲から入り、動作の容易な作品から順番に仕上げていくという過程をたどる。そして、それら作品の稽古の積み重ねの中で、基本的な「身体技法」としての「型」を意識しないうちに身につけて上達していくような修行

的方法である。このように日本舞踊の表現的身体動作としての基礎基本が、身体技法としての「型」を形成しているのである。これは、学習として最初から曲を練習して、その曲の中にある身体動作を獲得していくような方法である。決して、基本動作だけを切り取って身体を訓練するような練習は行わないのである。このことは、日本舞踊においても、芸道においてもその稽古として特徴づけられよう。

また、「型」の習得に関わる稽古は、模倣の対象である師匠と模倣する弟子との関わりが重要となってくる。「型」の習得とは、身体技法の習得ではあるが、動作そのものだけではなく、いわゆる「心・技・体」の一致を目指していることも忘れてはならない。

Ⅲ. 諸外国の舞踊、現代の舞踊ジャズダンスにおける身体技法としての「型」

それでは、日本の芸道における日本舞踊と、一見相対する諸外国の舞踊にみられる身体技法としての「型」の実際は、如何なるものであろうか？「型」の教育とは、一見、日本人が生み出した伝統的な教育方法と思われるが、このようなことは、日本における芸道にのみ、みられるのであろうか？諸外国の舞踊においてみられる身体技法すなわち、どのような「型」を用いてい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。ここでは、先にふれたように諸外国の舞踊として、日本舞踊と比較すると歴史の浅い現代のジャズダンスを対象とする。ジャズダンスは、アフリカンダンスを祖としながら主として欧米で発展してきたダンス（舞踊）である。したがって、クラシック・バレエのように厳密に確立された身体技法と比較すれば、その身体技法の特徴は、後述するアイソレーションと捉えられるものの、その他のステップなどについては、全て共通であるとはいいい切れない部分があると考えられる。それは、次に述べるジャズダンスの概念と深く関わっていると思われる。この厳密に確立されているとはいいい切れないジャズダンスについて、実践報告からその「型」の形成の具体性を検討しながら考察を加えたい。そこで、ジャズダンスにおける「型」について考察するにあたり、その歴史、表現的身体技法としてのステップの「型」、実践報告にみられるジャズダンスのステップにおける「型」、ジャズダンスにおける「型」とレッスンの観点から検討を試みることにする。

Ⅲ.1 ジャズダンスとその歴史

まず、ジャズダンスについて、その歴史についてみてみることにする。ジャズダンスに対する定義については、クラークス³⁾ や笠井²⁾ による文献を参考にした上で、筆者¹⁾ は次のように解釈している。

ジャズダンスとは、元来黒人がつくりだしたダンスの文化であり、ジャズの音楽にあわせて踊るダンスであった。したがって、ジャズ音楽の歌詞にある悲哀なども、「Lyrical」クラークス³⁾ リリカルとして踊られていた。しかし、次第に、「Funky」クラークス³⁾ ファンキーというリズムカルな動きのダンスが多くみられるようになってきた。そして、今日では、一口にジャズダンスといっても、その名称のようにジャズの音楽にあわせて踊るダンスだけを指すとは限らなくなってきた。その動きの特徴からみると、バレエテクニックを用いたジャズバレエ、ヒップホップやブレイクダンスというジャンルに属するダンス、ストリートジャズ、ファンキージャズという名称で呼ばれるダンスを総称してジャズダンスという場合が多い。したがって、一般にいうジャズダンスとは、観客を前に舞台上で踊るステージダンスや、テレビ等の視聴者に対してダンスを見せるショーダンス的な特徴のあるエンターテインメントダンスといえよう。

このような背景から、数少ないジャズダンスのレッスンに関する出版物では、レッスン方法

や身体技法に関する記述が、クラシック・バレエにおける「型」のように、厳格な「型」としての統一がとれていないのが現状である。具体的には、様々なジャズダンスに関する資料をみても、これが共通の身体技法のステップであり振付けであるというような厳格な記述というよりも、「ルイジのジャズダンス」というように、著者や振付け師の名前を示したようなものがほとんどである。それと同時に、共通の練習方法であるという厳密な記述もほとんどみられない。すなわち、ジャズダンスは、音楽や作品に対する振付け自体が自由であり、例えば、クラシック・バレエのように、プティパ/イワノフ振付の「白鳥の湖」といった決まった踊り方である古典作品というものはほとんどなく、振付け師によって現在でも創作されているという特徴がある。このことは、ジャズダンスの定義が、様々なスタイルのジャズダンスを含んでいるという特性から、このような状況であることが容易に推察できよう。

Ⅲ.2 身体技法としてのステップの「型」

それでは、ジャズダンスにおける「型」の実際は、如何なるものであろうか？ジャズダンスにはクラシック・バレエのような厳格な「型」としての、ステップや振付けというものが未統制なので、具体的な実践場面で、いかに「型」が形成されていくのかについてみてみることにする。なぜなら、ジャズダンスの基本練習として、アイソレーションがあげられるが、実際の動作や振付けの中において表記しにくく説明としてはわかりにくいので、今回はジャズダンスのステップや振付けの一部としてのコンビネーションによって、その実際をみていくことにする。

具体的には、筆者による平成15年度兵庫教育大学公開講座「楽しく踊ろうジャズダンスⅠ」「楽しく踊ろうジャズダンスⅡ」の実践事例から、この身体技法としてのステップの「型」を検討してみる。

Ⅲ.2.1 講座の概要

講座の概要である、講座の趣旨・目的、受講者、開講期間・時間、学習指導内容と学習指導過程、講座内容の概要については、末尾の資料1に示す。

Ⅲ.2.2 レッスン過程の概要

ここでは、本実践におけるレッスン過程（稽古の仕方）の概要について述べていく。一般的なジャズダンスのレッスン方法は、1回のレッスンのプロセスとして、ウォーミングアップとしてのストレッチ→アイソレーション→ウォーキング・基本ステップ→コンビネーション（振付け）というように展開される。したがって、本講座でも、概ねこのプロセスを経ている。

まず、基本動作であるストレッチやアイソレーションについて動作を交えながら、説明を行うが、本講座の1回のレッスン方法の概要は、次の通りである。まず、基本の動きとして、毎回ウォーミングアップとしてのストレッチをエアロビクス用のマットを用いてフロアで行う。次に、アイソレーションであるが、これは、胸・肩・首・腰等の体のパーツ（部位）自体を順番に動かしていく練習方法である。体のパーツを個別に動かすというジャズダンスの特徴的な動きであり、その基本動作と考えられる。そして、講師のオリジナルな振付けによる一曲のジャズダンスの一部分を、基本ステップとして練習する。次に、それらを応用した振付けを、毎回コンビネーションとして、フレーズ毎に示範した上で振りや動きのポイントの説明を行うのである。動きを体得するために、何度も練習を重ね、個々の受講者に対してもアシスタントを交えながら指導して、最終的には、一曲のジャズダンスをマスターして、楽しく踊れるようにな

るのである。

Ⅲ.2.3 ジャズダンスの振付け

本実践で実施したジャズダンスとは、日本舞踊の古典作品のような位置づけのものではなく、講師自身のオリジナルな振付けによるものである。その振付けの方法をみると、全体の振付けは、まず、講師自身が、音楽の曲想やそれらから受けるリズムやイメージを想起することから構想する。そして、音楽のテンポやアフタビートのリズムによって踊れるように、一曲の音楽全体の構成を確認した上で、そのフレームワークをもとに講師自身のオリジナルな振付けを考える。また、初回の基本の動き（ストレッチ、アイソレーション）における受講者の反応から、受講者の技能レベルなどを考慮する。そして、毎回、講師自身のオリジナルな振付けを部分的にコンビネーションとして示範し、受講者の反応や技能レベルや要望に応じて、マイナー修正を加えながら実施するのである。

Ⅲ.2.4 実践報告にみられるジャズダンスのステップの「型」

ジャズダンスのステップや振付けについては、前述したように、どのジャズダンスに関する資料をみても、これが共通の身体技法としてのステップや振付けであり、そのための共通の練習方法が厳密に確定しているとはいいい切れない。なぜなら、作品に対する振付け自体が自由であり、現在も創作されているダンスだからである。その特徴をふまえた上で、事例的ではあるが、実践報告から、その実践における振付けの習得にみられる「型」の形成について、具体的に検討してみる。その現在進行的な「型」の形成に考察を加えることにより、世にいう古典、例えば白鳥の湖といった決まった踊り方とは異なった創作作品の中における「型」の役割を検討したい。

講座の目的である講師自身のオリジナルの振付けをマスターして、受講者が楽しく踊れることができるように、次のようなレッスンを展開している。

ここで、その振付けの一部として用いた基本的ステップについて、図 1-1.から図 2-2.に示し、これらステップの例を説明しながら、身体技術としての基本である「型」について考察したい。

まず、図 1-1.と図 1-2.を仮にステップ A としてみる。筆者は、この講座の内容として、これらのステップをウォーキングとしてのカテゴリーに属する基本的なステップとして設定している。図 1-1.は、ステップ A の前進の場合であり、図 1-2.は、ステップ A の後退の場合である。図 1-1.の前進のステップについて、詳しくみると、まずカウント 1 で右足を前にステップして、次にカウント 2 で左足を肩幅ほどの間隔をとって、右足の横へもってくる。その際、左足は床につけるものの重心は右足に残したままであり、この重心のかけ方が重要なポイントとなってくる。ステップする足の順番は、右足、左足という動作の繰り返しである。方向は前を出して横という繰り返しである。この動作は、重心をセンターラインの上に保ちながら行うことがポイントである。

このステップが、動作としてできるようになってから、ようやく次の段階に移行するのである。それは、そのステップを音楽のリズムに、まずは合わせて動けるようになることである。そして、リズムに合わせて動けるようになったら、その音楽のリズムによってステップして踊るという段階へ移行できるのである。

その身体技法を獲得できた上で、そのステップ A の応用として、次の段階のステップ B へと発展していくのである。図 2-1.はステップ B の前進、図 2-2.はステップ B の後退である。この動作を図 2-1.の前進のステップについて、詳しくみると、まずカウント 1 で右足を前

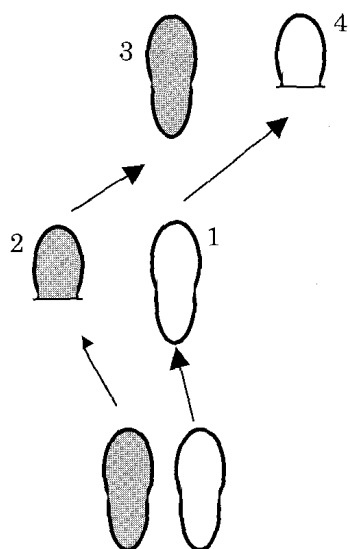


図 1-1. ステップ A (前進)

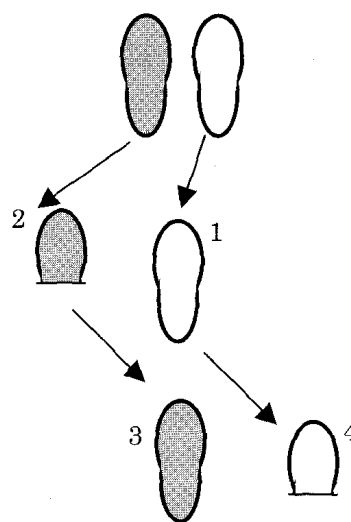


図 1-2. ステップ A (後退)

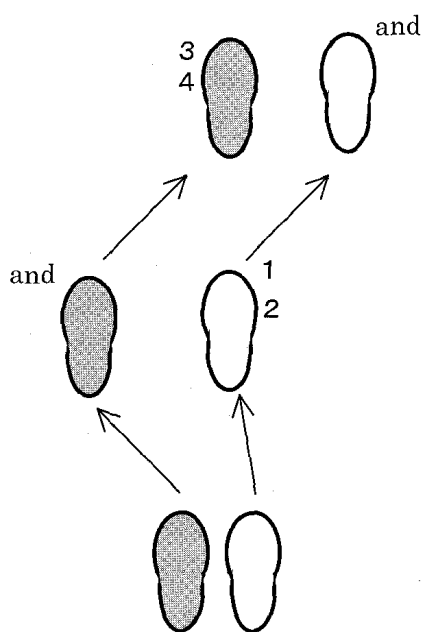


図 2-1. ステップ B (前進)

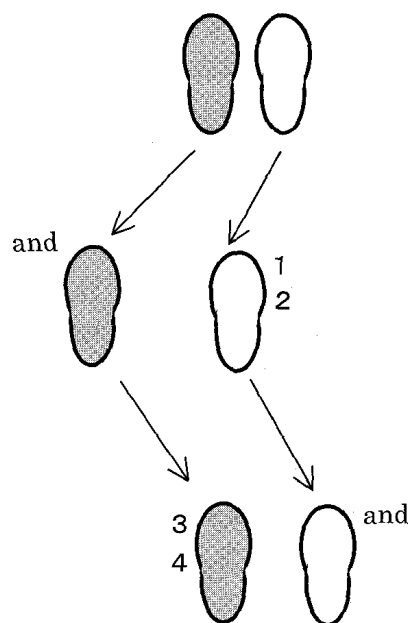


図 2-2. ステップ B (後退)

にステップして、次のカウント and で左足を肩幅ほどの間隔をとって、右足の横へもってくる。その際、左足は床につけるものの重心は右足に残したままである。方向と順番はステップ A と同様である。しかし、次の動作とカウントが異なってくる。つまり、この and のカウントの後に、カウント 2 として、再び右足をその場でステップするのである (右足バージョン)。そして、次は左足を前方に出して、これとは反対の左足バージョンが始まるのである。ステップする足の順番は、右バージョンが、右足、左足、右足であり、左バージョンが、左足、右足、左足となる。この右バージョンと左バージョンは、各々 2 呼間のカウントで行い、その動作の繰り返しによって前進していくのである。ステップ A とステップ B の相違は、ステップ B で

は、2呼間のカウントの中に3つの動作が含まれており、1呼間1動作ではないリズムパターンであることである。実施の際の動作的なポイントとしては、ステップAと同様に重心のかけ方、いわゆる重心の切り返しである。それと同時に、この重心の切り返しを異なるリズムパターンで行うことである。

これら両ステップにおいては、左右に重心を移動せず、センターライン上に重心を保つということが動作のポイントであると考えられる。このような重心のかけ方は、日常の動作とは異なるので、初めは受講者にぎこちなさが見られる。しかし、その動作のポイントを、次に述べるようなレッスン中の、強調した講師の言葉掛けなど指導方法の工夫により、ステップを繰り返し練習して、徐々にそのコツをマスターしていくのである。

このように、最初の運動課題ができなければ、次の運動課題へとは移行しえないのである。このような観点からみれば、ひとつのステップをみても基礎基本としての「型」が、現在進行形のダンスのジャンルであり、創作的に振付けられたジャズダンスにさえ存在することが理解できる。

Ⅲ.2.5 ジャズダンスにおける「型」とレッスン

前述した一つのステップを取り上げて、そのレッスンの方法の詳細について試してみる。まず、この基本的ステップについて、講師自ら模範動作を示して、次に、この動作の順番と方向を含めて分析的に説明する。その際、講師は、動作の方向と重心のかけ方を端的に示すように、「出して、チョン」という口伴奏を行った。その口伴奏を行いながら、受講者にわかりやすいように、ゆっくりとステップを示範する。そして受講者は、講師の示範をみながらそのステップを試みるのである。これらは、講師の合図で講師の背面からの模倣でなされる。ここで、日本舞踊の稽古と異なることは、環境要因として、レッスン室の前方の壁一面に鏡があることである。つまり、講師も受講者もその鏡をみながら行えるのである。したがって、受講者にとっては、講師の動きを背面からみながら、どちらの足をどのように動かすのかわかりやすくなる。また、必要に応じて講師の前面の動きが知りたければ、鏡をみればよいのである。講師にとっては、振り返ることなく受講者の動きを鏡でみながら把握できるというメリットがある。したがって、講師は、自らの示範を止めることなく動きながら、その動きや受講者の状況に応じて適切な言葉掛けができるのである。

このようなダンスのレッスンにおいては、一人の講師が、多くの学習者を対象として指導することができる。特別な個人レッスンを除いては、ダンスのレッスンは、そのほとんどがグループレッスンである。一方、日本舞踊の稽古の場合は、一人の師匠と一人の弟子による一対一の稽古形態をとっている。

このように欧米のレッスンの方法は、分析的、科学的、合理的な方法をとって、模倣しながら「型」を獲得していくのである。

Ⅳ. 日本の舞踊と諸外国の舞踊における身体技法としての「型」の比較

以上のように、舞踊における「型」とその形成に関して、日本の舞踊（日本舞踊）と諸外国の舞踊（ジャズダンス）において、それぞれ身体技法としての「型」の実際について検討を試みた。ここで、それらの特徴を比較検討しながら考察してみる。

まず、「型」の存在についていえば、日本舞踊に身体技法としての「型」があることは、前述したように周知の事実である。それでは、「型」の継承が特徴的な日本舞踊と比較すると、一見相対する外国のダンスではどうであろうか？ここでは、作品への振付け自体が自由に創作

できるジャズダンスを取り上げたが、ジャズダンスにおいても、創作的な中でも「型」が存在しているのである。先に述べたジャズダンスの実践報告例には、10年以上も同講座を続けている受講者がいる。その場合、「ああ、いつものこのステップですね。前にやった、先生のこの振りの別バージョンですか？」という会話がみられる。すなわち、その実践報告例にも、「型」の形成過程と、その結果としての技の習得がみられるといえる。芸道における日本舞踊の歴史では、具体的な「型」の形成自体についての資料が存在していない。しかし、このような現代的なダンスにおける「型」の形成過程からその一端を推察することも可能と考える。

「型」とは、日本舞踊においてもジャズダンスにおいても、それぞれ身体技法として、重要な役割を果たしている。しかし、一言に「型」といっても、その「型」の質が異なっていると考えられる。日本舞踊においては、その歴史的遺産として、現在も引き継がれている古典作品の振付けの中に厳格な意味での「型」を見いだすことができる。それは、江戸時代から現代まで続いている先人の叡智の結晶としての身体技法である。一方、ジャズダンスにおいても、基礎基本の身体技法としての「型」がみられるが、現在進行形のダンスであるため、古典作品といわれるものがほとんどなく、ステップや振付けにおいて厳格な意味での「型」とはいい切れない部分がある。

次に、「型」の習得の仕方について検討してみる。「型」の習得の仕方は、その動作的方法としては、日本舞踊においてもジャズダンスにおいても模倣である。しかし、模倣といっても、その模倣の仕方が異なるのである。それは、模倣の仕方自体、すなわち、稽古やレッスンという教授学習の方法の違いによるものである。

ここで今一度、日本舞踊の稽古における模倣についてまとめてみる。日本舞踊にみられる芸道の稽古では、師匠から稽古の内容を正面切って教わるというのではなく、振りを「見て覚える」、音楽との間を「聞いて覚える」という意味での、いわゆる「模倣」が中心である。すなわち、師匠と弟子が作り出す「形」から「型」を習得していく学びといえよう。そして、「型」の習得の方法とは、違う曲においても同じ振り、つまり同一の動作が出てくるが、師匠の示範を模倣することによって、知らず知らずのうちにそれを繰返して稽古して獲得していくのである。そして、模倣を繰り返すうちに、それがどんな動作の要素によって、どのような順番になっているのか、無意識のうちに時間経過に伴い身体感覚としてわかってくるのである。これは、「型」の習得であると同時に、伝統的な芸道における身体技法としての「わざ」の習得へとつながっていくと思われる。

日本舞踊の古典的な稽古においては、師匠の表現的身体動作の示範という身体動作そのものを模倣する以外には方法はなく、ほとんど解説的な教えがなく、弟子は「無」の境地で行うのである。一方、ジャズダンスのレッスンにおいては、ダンスの基本技術を示範するだけでなく、動きのポイントについて説明を行うこと、またそのレッスン時間内で繰り返して練習することである。そして最大の違いは、他の舞踊、特に諸外国の稽古、つまりレッスンにおいては、基本的な身体訓練という時間設定が稽古時間の中で多くさかれており、日本舞踊の稽古の方法とは異なっていることである。同じ模倣による教授学習といっても、稽古やレッスンにおける模倣の仕方が異なっているのである。ジャズダンスの学習指導の場合は、指導者が学習者に、明確に説明し、理解させ、学習内容の身体技法を意識化させている。一方芸道の稽古においては、反対に意識化させないような形態で、体得させる教授学習形態といえよう。

このことに加えてさらに、日本舞踊の稽古とダンス教室のレッスンとの大きな相違をあげてみる。日本舞踊の稽古においては、基礎基本である身体技術のみを、部分的に取り出して稽古することはない。入門者は、手ほどき曲に始まり、完成された作品を順を追って稽古を重ねる

が、常に一曲全体として稽古していくのである。一方、西欧の舞踊や今回のジャズダンスのレッスンにおいては、原則的に、まず初心者は足のステップを段階を追って練習し、次に手の動き、そしてステップと手の動きを組み合わせ、コンビネーションとしての動作を練習する。このようにして、身体動作自体を部分的に切り取って学習していくのである。つまりジャズダンスのレッスンにおいては、基本的な身体訓練を行うために、部分としての練習時間がきちんと設定されており、日本舞踊の稽古の全体的な方法とは異なっていることである。

V. おわりに

これまで述べた「型」について、最後に、日本舞踊の稽古とジャズダンスのレッスンについてまとめてみる。

芸道において「型」の教えや学びは重要であり、その道の達人が作り上げてきた「型」をまず最初に身につけた上で、次の段階としてそれを超えるような努力を続けるのである。一般に、「型」に入り、「型」を超えるという表現は、このようなことであり、自主性、創造性、そして学習者の個性もそこから生まれていくと考えられる。

「型」を学ぶことによって、次のような有益性がもたらされると思われる。まず、身体技法としての表現方法を学ぶことによって、より効果的な身体動作の可能性を獲得することができる。芸道における学びの方法は、完成された作品を全体として稽古することによって、初心者にはできない洗練された所作を基本技術として獲得しようとするものである。

このように、初心者にとって「型」を学ぶことは、「型」という身体技法を通して、それまで未体験であった筋感覚やそれに伴う心的な体験ができるということである。先人が多大な試行錯誤を重ねて形成した身体技法のエッセンス、つまり先人の叡智の結晶を追体験することが可能となる。それゆえ、その「型」の学びを繰り返して続けると、おのずと一定の身体技法が習得されるのである。そして、師匠は弟子に、身体技法に伴う心的体験も暗黙裏に教示していると考えられる。

諸外国の舞踊として取り上げたジャズダンスにおける「型」の形成については、実践報告にもみてとれる。例えば、体のパーツを個別に動かすというジャズダンスの特徴的な動きであるアイソレーションは、その基本動作であり、オリジナルな振付けによるコンビネーションも、ジャズダンスの基本ステップを応用した振付けであった。このような基本技術の獲得がなくては、次の段階の動きへ発展することは難しく、逆にいえば、基本技術を獲得すれば、次の段階の動きへの発展が容易であるということである。このように、筆者の実践記録から、表現的身体技法としての「型」が形成されていることがわかる。

表現可能な身体を開拓するというジャズダンスにおいても、そこで「型」を身につけることができる。そして、一旦身につけた後は、その「型」を出ることも可能となってくる。ジャズダンスの実践にもみられるように、10年以上も同じ講座を続けて受講していると、そこに「型」の習得ができてくる。そして、「型」に入った後「型」を出るといふ、具体的には、同じ振付けでも個性を出して踊ってみたいという欲求や、個々人が違う雰囲気でも踊っているというような個性がみられるようになる。

近年の社会的状況をみると、日本舞踊の身体技法の一部を用いた新舞踊などが、カルチャーセンターなどで盛んになってきている。また、古典の演目を行う大きな流派においても、その師匠の稽古方法によっては、カルチャーセンターなどでは端唄、小唄などの曲を用いて、図入りのテキスト、音楽テープ、説明など、元来の芸道としての日本舞踊の稽古方法とは異なる教授学習方法をとる教室もみられる。このようなことは、現代の社会的ニーズの変化を背景とし

て、それに対応しているものである。芸道としての「型」や稽古に、現実的に学ぶ者としてのレジネスが到達していないと推察される。その詳細や深い意味、また、このような身体技法としての「型」が、高度情報化の社会の中で、いかに機能しつづけるかについては今後の長期間な追試的課題としたい。

文献

- 畑野裕子 (2004) 「楽しく踊ろうジャズダンスⅠ」「楽しく踊ろうジャズダンスⅡ」,
平成 15 年度兵庫教育大学公開講座実施報告書, Pp.49-55.
畑野裕子 (2004) 中村哲編, 和 culture 日本 の 伝統 を 体 感 す る QA 事 典, 明 治 図 書 Pp.220-221.

資料 1. 「楽しく踊ろうジャズダンスⅠ」と「楽しく踊ろうジャズダンスⅡ」の実践事例における

講座の趣旨・目的、受講者、開講期間・時間、学習指導内容と学習指導 過程、講座内容の概要

1. 講座の趣旨・目的

筆者は、昭和 60 年度より一般の地域住民を対象とし、生活の中にダンスを取り入れることで健康的な毎日を送る一助とすることを目的として、「健康ダンス教室」という名称の講座を開講した。その後、講座名とその内容を「ジャズダンス教室」等と変えたものの、その目的は一貫しており、近年は、ダンスを楽しむことに、より重点を置き、「楽しく踊ろうジャズダンス (Ⅰ・Ⅱ)」という講座を開講し続けている。

講座の目的は、心身を開放してジャズダンスを楽しく踊り、受講者の潜在的な運動能力やリズム感を開発しつつ、より豊かな生涯教育の基礎づくりを目指すものである。主な内容は、音楽のテンポやアフタビートのリズムにのって、講座講師 (筆者) の振付けによるジャズダンス (一曲の踊り) をマスターして楽しく踊ることである。体育の授業 (表現運動・ダンス) やスポーツ活動のウォーミングアップ等に活用できるストレッチ等の運動も取り入れている。なお、「楽しく踊ろうジャズダンスⅠ」と「楽しく踊ろうジャズダンスⅡ」では、異なる曲目を取り上げ、各々に異なる振付けを行っている。したがって、各講座を単独で受講すると、1 種類のジャズダンスを、両講座を受講すると、2 種類のジャズダンスをマスターできるように配慮した。

2. 受講者

募集人員は、現職教員を含む一般の地域住民を対象とし、両講座とも 15 名であった。受講者の年齢層は、20 代から 80 代までと幅広く (平均年齢: 「Ⅰ」; 40.2 歳、「Ⅱ」; 46.7 歳)、受講者数は、募集人員を上回っていた (男女の内訳: 「楽しく踊ろうジャズダンスⅠ」; 男性 2 名、女性 21、「楽しく踊ろうジャズダンスⅡ」; 男性 1 名、女性 16 名)。ジャズダンスの経験は、ダンスの初心者から、経験者 (毎回の受講者や、他の教室でレッスンを受けている者、又は経験した者)、上級者 (20 年以上趣味として継続している者や、インストラクター等をしている者) 等、幅広かった。また、ダンスの振付けや指導法に興味を持つ受講者もみられた。

3. 開講期間・時間

両講座とも、実施期間は6週間にわたり、総開設日数は6日間であった。また、一般の地域住民や現職教員の受講を対象として、平日の就業後に集まれることを想定し開講時間を設定した。1回の受講時間は一般的なダンスレッスンの時間である1時間30分とし、最終回のみ、ダンスレッスン室での発表会を含めたまとめを行うため、レッスン時間を2時間と設定し、総開設時間数は9時間30分であった。

4. 学習指導内容と学習指導過程

主な学習指導内容については、次のようであった。毎回、ウォーミングアップとしてのストレッチ等基本の動きを行った。次に、ジャズダンスの基本練習として、アイソレーションを行った後で、ジャズダンスのステップやコンビネーションを実施した。最終的には、次に示すような学習指導過程を経て、本講座講師振付けによる一曲のジャズダンスを楽しみながら修得した。

a 「楽しく踊ろうジャズダンスⅠ」

1回目 ガイダンス、

基本の動き（ストレッチ、アイソレーション、ステップA、ステップB）

2回目 ダンスの振付け（コンビネーションA）

3回目 ダンスの振付け（コンビネーションB）

4回目 ダンスの振付け（コンビネーションC）

5回目 ダンスの振付け（コンビネーションD）

6回目 ジャズダンスの仕上げ（ダンスレッスン室での発表会とまとめ）

b 「楽しく踊ろうジャズダンスⅡ」

1回目 ガイダンス、

基本の動き（ストレッチ、アイソレーション、ステップA、ステップB）

2回目 ダンスの振付け（コンビネーションA）

3回目 ダンスの振付け（コンビネーションE）

4回目 ダンスの振付け（コンビネーションF）

5回目 ダンスの振付け（コンビネーションG）

6回目 ジャズダンスの仕上げ（ダンスレッスン室での発表会とまとめ）

5. 講座内容の概要

ジャズダンスの説明

本講座では、一般の教室とはやや異なり、1ヶ月半の期間内で6回のレッスンを完結して、1曲の音楽に振付けられたジャズダンスをマスターできるように、講座内容を設定した。したがって、本講座は、期間限定で少ない回数という一般には実施不可能な条件の下で、1曲のダンスをマスターするため、次のようなことへの工夫が必要であった。まず、ジャズダンスがどのようなダンスなのかについて、一般的な言葉だけの説明をするだけでは、全くの初心者にとってイメージが想起しにくいと推察した。そこで、以前実施した同講座の発表会のビデオ記録における講師の映像を示しながら、視覚的にジャズダンスや講座の概要を説明した。