舞踊の認知構造について

世阿弥能芸論の舞踊意味論的分析の試み*

大 城 宜 武 (沖縄キリスト教短期大学)
(昭和52年6月21日 受付)

A Pilot Study of Zeami's Theory of Noh: Towards a Semantics of Dance

Yoshitake Oshiro**

Abstract

The aim of this study is to analyze the features of the theory of Noh proposed by its founder, Zeami, from the view point of the semantics of dance. The semantics of dance which is rather a working hypothesis at present, is designed to move toward the construction of general theory of dance.

First of all, Zeami's view of the succession and development of the art of Noh is discussed. Zeami claims that the fundamental conditions for the succession and development of the Noh are to continue hard exercises, to master the techniques of performing, and to compose Noh play. Zeami sets nine stages of practice for Noh.

Secondly, The *Nikyoku-Santai-ron*, which is the discipline of exercises or practice of Noh, compared with Laban's theory of "Effort". It is suggested in this study that these two disciplines have some similarities.

Thirdly, by using the results in the field of semiotics and psychology, the *Mokuzen-Shingo-setsu*, which is the performer's preparation for the performance of Noh, is discussed. Mead's theory of "self" is applied to the analysis of this theory. Zeami's disciplines of *Gaken*, *Riken*, and *Riken-no-Ken*, which are stated in the same line of the *Mokuzen-Shingo-setsu*, seem to be in correlation to the "I", "me", and "self" in the Mead's theory. Zeami argues the importance of the spectator or decoder in the process of performing Noh, by which his theory of Noh is characterized.

By using the above results, the working hypothesis concerning the process of performing dance is revised and enlarged.

(Yoshitake Oshiro : A Pilot study of Zeami's Theory of Noh: Towards a Semantics of Dance. *Jap. J. Phys. Educ.*, Vol. 23, No. 1, Jun., 1978, pp. 1~12)

* 本研究は昭和51年度「大谷研究奨励金」による研究報告の一部である。

** *Okinawa Christian Junior College, Naha, Okinawa (1903)*

は じ め に

舞踊活動は、舞踊作品を核とする、作舞者、演舞者、そして観舞者を含む過程である。従来、舞踊研究は、たとえば創作論、作品論、演舞論、または、鑑賞論などとして個別的に遂行された傾向が著しい。しかし、これらの個別的諸研究は、最終的にはある種の統一原理に基づいて、総合化、体系化される必要があると思われる。

本研究は、舞踊の一般理論を確立することをめざしてなされている一連の舞踊基礎論研究の一部をなすものである。われわれは、舞踊基礎論を「舞踊意味論」仮説に求めている。そして、本稿の目的は、舞踊意味論的観点から、世阿弥の「能芸論」の特質のいくつかを解明することである。この分析作業を通して、舞踊意味論仮説の有効性を検討し、この仮説に舞踊基礎論としての補正修正を施すことを企図している。

近年、世阿弥または能楽論に関する研究分野は、相当の文献的な蓄積がなされている⁸⁰⁾⁸¹⁾。

しかし、この文献量の多さにもかかわらず、能楽研究は、その低迷状況が指摘されている⁸⁰⁾。また、この分野は、「歴史が浅くてやることはいくらでもある⁸²⁾」とか、「まだまだ手つかずの分野が多いのであってむしろ、前途茫洋の感さえある¹⁷⁾」と評され、「新しい視野からの見直し⁸¹⁾」が要請されている。このような現況にあって、舞踊意味論は、能楽研究へのひとつの新しい視野を提供する試みとなるであろう。ただし、舞踊意味論は、作業仮説、ここでは試論の範囲を越えるものではない。

後藤は、能の成立について次のように記している；

能は鎌倉時代から南北朝時代にかけて、民衆・武家に支持され、地方農村の寺社で広く行なわれていた猿楽・田楽が発展成長したものであるといわれている⁵⁾。

北川は、世阿弥の父、観阿弥時代の能を以下のように説明する；

観阿弥時代の能は正しく大衆演劇で、自作自演、演出も自由、舞踊をとり入れようが音曲を変更しようが、全く意のままであった。要は大

衆にアピールして、芸能人として名声を博せばよかったのである¹⁵⁾。

この頃、能が創成期の熱気に溢れていたことがわかる。また、北川は、世阿弥を「能役者であり、能作者であり、そして一座の統率者・演出家であったが、今一つ能理論家として勝れた才能を持っていた¹⁶⁾」と評している。当然、世阿弥の能芸への目配りは行き届いている。すなわち、世阿弥の能芸論は多岐にわたっている。たとえば、稽古論、演技論、演者論、習道体系論、芸位論、作品論、作能論、音曲論、作曲論、能芸美論、観客論、演出論といった具合である。しかし、世阿弥は単なる理論家ではなかった。表章は次のように述べている；

世阿弥の能楽論は、彼の能役者としての活動と一体の関係で展開している。そして理論が先行し、それを指標として彼の演能活動が展開されたのではなく、作品と舞台とで実現した能の改革を追いかけて、経験を後に理論化する形で能楽論が書かれているのである。世阿弥は評論家ではなく、あくまでも能役者であった³⁴⁾。

世阿弥は、理論家である以前に実践家であった。はじめに能の経験があって、彼の能経験は理論化され、伝書となって結実していく。当時、猿楽や田楽の諸座が、「地方大衆の人気をもとめ、寺社・貴族・武士の棟梁・殊に將軍の保護をもとめて、相互に競争して⁸³⁾」おり、「競争者にうち勝ち権力者の気に入る芸を見せることが、当然能役者たちの死活問題⁸⁴⁾」であった。したがって、一座の、そして能芸存続のために「戦う世阿弥は戦術的な極意を伝えようとして、その能楽論を書いた⁸⁵⁾」とされる。山崎は、「世阿弥の芸術理論はさしあたり極度に戦術的な色彩を帯びざるをえない⁷⁴⁾」と述べている。世阿弥にとって一座存続の可否は重大な課題であった。一座のそして能の存続と展開の期待のもとに能楽論書は著わされたといえよう。

断るまでもなく、能は現在も行なわれている。しかし、本稿の範囲はもっぱら、世阿弥伝書に記されたいくつかの問題に限定され、世阿弥能芸論と現行能との関わり等については視野の外にあり、今後の課題としたい。

I 舞踊意味論

(作業仮説)

舞踊は表現的形式 expressive form の一種である²⁵⁾。あるいは現示的形式 representative form である。舞踊そして芸術一般を「記号」と規定する観点から、舞踊意味論そして芸術記号論の立場である¹²⁾¹⁸⁾⁵⁹⁾⁶⁴⁾。本研究の拠点とする舞踊意味論の基本仮説を作業仮説の形で以下に掲げる。

仮説1 舞踊は記号 sign である。

仮説2 舞踊過程は記号の使用過程である。この記号の使用が

- a. 探求的・創造的であれば創作過程
- b. 理解的・表現的であれば演舞過程
- c. 享受的・評価的であれば鑑賞過程である。

仮説3 舞踊過程は演舞者による 作舞者から観舞者への舞踊作品の伝達過程である。

仮説4 作舞者は観舞者の作品への諸反応によって、その作品を修正し、より適合したものにする。

仮説5 演舞者は、観舞者の演舞への諸反応によってその演舞を修正し、より適合したものにする。

仮説6 舞踊認知は通常演舞を通してなされる。

仮説7 舞踊過程は複数の伝達チャンネルを持つ。

仮説8 舞踊認知は作舞者、演舞者、観舞者の先行経験によって規定される。

仮説9 舞踊の認知構造は比較的安定している。

仮説10 舞踊の伝達過程のあらゆる場面でノイズが発生する。

仮説11 ある特定の個人または集団が

- a. 作舞者と演舞者
- b. 作舞者と観舞者
- c. 演舞者と観舞者
- d. 作舞者、演舞者、観舞者を兼ねることができる。

仮説12 舞踊作品は共通の認知枠組みの中に整理・分類、関連づけられて体系化される。

仮説13 体系化された舞踊作品は比較的安定した

図1 舞踊コミュニケーション・モデル

構造を持つ。

この仮説群で使用された主な用語は、ほぼ次のような定義によって意味が限定される。

定義1 舞踊としての記号を舞踊作品 dance code または単に作品 code と呼ぶ。

定義2 ある特定の目的やアイデア、イメージをもって作品を創造するものを、作舞者 encoder と呼び、作品創造活動を作舞する encoding, 作舞することを作舞 encode と呼ぶ。

定義3 作品を修得し演じるものを、演舞者 performer と呼び、演じ踊り舞う活動を、演舞する performing, 演舞することを演舞 performance と呼ぶ。

定義4 作品修得や演舞の修正のための活動を、練習する practicing, 練習することを練習 practice と呼ぶ。作品修得のための活動は一種の解読作業である。

定義5 作品および演舞を解読し、評価し、鑑賞、享受するものを、観舞者または鑑賞者 decoder と呼び、観舞・鑑賞活動を、観舞する、または鑑賞する decoding, 観舞・鑑賞することを、観舞または鑑賞 decode と呼ぶ。

定義6 伝達には二義がある。

①伝達 communication とは演舞者の演舞によって、作舞者の意図する意味が観舞者に伝えられることである。

②継承 transmission とは、作品または

- 演舞するための記録媒体によって、作品が時空を越えて伝達されることである。
- 定義7 観舞者の諸反応によって作品または演舞を修正・適合させる作用を、フィード・バック feedback と呼ぶ。
- 定義8 観舞者による、作品の知覚、記憶、想像、判断、概念等および情報処理に関する心的活動を、舞踊認知と呼ぶ。
- 定義9 ある有機体が他の有機体を含む環境との相互作用で獲得した自己および環境に関する知識を、経験と呼ぶ。
- 定義10 適正な作品認知またはフィード・バックを防げる要因を、ノイズ noise と呼ぶ。
- 定義11 作舞者または演舞者が自己の作品または演舞への認知を、自己認知と呼ぶ。
- 定義12 作品が整理・分類、関連づけられてできあがった認知の体系を、舞踊認知体系と呼ぶ。

仮説1から仮説7までを統合して模式図を作成すれば、図1のような形になるであろう。

II 世阿弥における能の継承と展開

前節で掲げた作業仮説は、「舞踊」という語を「能」に読みかえることによって、そのまま「能の意味論」になる。ここでは、図1の Practicing の側面を中心にして考察する。

能継承の基本は稽古である。『花鏡』で、「秘義云、能は、若年より老後迄習徹するべし³⁷⁾」と説かれるごとく、能を継承し、そして展開することは、一生涯を稽古修業に精進することである。世阿弥は、『風姿花伝』で稽古の発達段階論を展開し、『至花道』では、能修業の入門が「二曲三体」より始まるべきことを述べている；

其風体多しといへども、習道の入門は、二曲・三体を過ぐべからず。二曲と申は舞歌なり。三体と申は物まねの人体也³⁸⁾。

二曲三体を基本とする、個人における能芸の修得とその展開は、そのまま能芸全般の継承と展開の前提である。「伝書」を舞踊意味論的に解釈要約すれば、この習道過程は、図2のようにモデル化することができる。図で、「先行形式」とは、舞踊の先行ジャンル、先行作品である。舞歌を師に

図2 能の継承と展開

について「習ひ極め³⁹⁾」る事が第一の課題である。この時、「習似」するだけの「無主風」の段階から「有主風」に至ることが目標である。「有主風」は次のように説明される；

師によく似せ習ひ、見取りて、我物になりて、身心に覚え入て、安き位の達人に至るは、是、主也。是、生きたる能なるべし。下地の芸力によりて、習ひ稽古しつる分力をはやく得て、其物になる所、則有主風の士手なるべし⁴⁰⁾。

図2で「基本形式」とは、「二曲・三体」を意味する。「先行形式」から「再構成形式」までの過程は、おそらく「無主風」の色彩が濃厚である。そして、継承のための基礎条件の獲得とも見なせる。それはまた演能するための基本条件でもある。「有主風」を体得した時、継承者としての最低条件が備わることになる。「再構成形式」とは既成作品の習得のことである。そして「再創造形式」は、既成作品を舞台上演することにはほかならない。

ここで、世阿弥の習道における「芸位」または「芸風」に言及しなければならない。『九位』において、彼は、芸位を上・中・下の三等に分け、さらに各等を三位に分けて、合計9段階とした。

すなわち9位である。これを次に掲げる；

上三花	1. 妙花風
	2. 寵深花風
	3. 閑花風
中三位	4. 正花風
	5. 広精風
	6. 浅文風
下三位	7. 強細風
	8. 強龜風
	9. 龜鉛風 ⁴¹⁾

世阿弥は、「中初・上中・下後⁴²⁾」の順序で稽古がなされるべき事を説く。つまり、中三位から入門し、上三花に昇り、後に下三位に降るべきことが正統な稽古のあり方だというのである。このうち、最基礎となるのは「広精風」である。広精風を極めて始めて「有主風」の芸域に到達することができる。「広精風」とは；

柳、此条々の出所者、広精風也。芸能の地体にして、広く精やかなる万得の花種を顕すところ也。然者、広精より前後分別の岐堺、是にあり。爰にて得花に至るは、正花園に上り、至らざるは、下三位に下るべし⁴²⁾。

と説明されるごとく、能楽修業の要である。「広精風」はまた「三体」であり、「浅文風」は、「二曲」に対応する。能才のある者は、浅文風→広精風→上三花→下三位と芸域を拡大するが、広精風を極めて得ない者は、即時に下三位へ下るより外ない。「正花風」あたりから、「有主風」の技量が備わりはじめる。ここまでの、図2における「再構成形式」の部分である。能芸の展開のためには、ここから「(再)創造形式」の過程を経なければならない。これは能作品の自作および自演を含む。能創作の問題である。世阿弥は自作の能をそのレパートリーに加えるべきことを強調していた；

能をせん程の者の、和才あらば、申樂を作らん事、易かるべし。これ此道の命也⁴⁴⁾。

先行能作品の継承だけでなく、自作によっても能数を増すことが「申樂勝負の立合の手立」なのである。作能論は『三道』で詳説される。

世阿弥時代の能芸の特色を、香西は以下のように述べている；

① 世阿弥時代の能は、生き生きとした創造の芸術であった。新作が相競い、相ついで上演されていた。まさしく能の大成期であった。

② 上演の都度、台本にも演出にも、創意と工夫が加えられ、改訂に改訂が重ねられた²⁰⁾。

このような状況をくぐり抜けて作品のあるものは、やがて「古典」の地位を獲得することになる。

以上の論議を一般化して考えれば、図1の「practcing」の部分から、図2の「先行形式」から「(再)創造形式」直前の全プロセスに拡張されたことになる。

III 二曲三体エフォート論

ここでは、図2の「基本(要素)」を中心にして検討する。三体論もエフォート論も、舞踊における基礎動作論とみなすことによってこれらを「基本(要素)」に組み込んで両者の比較を試みる。

『至花道』に、「かやうの奥風を見るに付けても、初めの二曲三体の習風を、立かへり立かへり見得すべし⁴⁵⁾」と述べられるごとく、「二曲三体」は能の基本である。すでに見たように、「二曲」とは歌舞であり、「三体」とは、「老体・女体・軍体⁴⁶⁾」を意味する。『二曲三体人形図』から、これら三体の特質を抽出すると；

- ① 老体：閑心遠目
- ② 女体：体心捨力
- ③ 軍体：体力砕心⁴⁷⁾

となる。これら三体を基本形として、その応用風が展開される；

- ① 老体の用風：神さび閑心なるよそをひ、
- ② 女体の用風：幽玄みやびたるよしかかり、
- ③ 軍体の用風：身動足踏の生曲⁴⁸⁾、

であって、老体→老舞、女体→女舞・天女舞、軍体→砕動風の対応づけがなされる⁴⁹⁾。「形鬼心人」を眼目とする砕動風は、軍体の用風であるだけでなく、「若者・貴男・狂女など」のヴァリエーションを内包する⁵⁰⁾。

世阿弥は、「能に体・用の事を知るべし⁵¹⁾」と『至花道』に書いている。「体・用」は次のように敷衍される；

- 1) 心にて見る所は体也。目にて見る所は用也。

2) 能を知る物は、心にて見るゆへに、体を似する也。体をよく似する内に、用はあり。

3) 体・用といふ時は、二あり。体なき時は、用もあるべからず。

4) 用を似すれば体になる理を安得せば、体・用の分目をよく心得たる為手なるべし⁵²⁾。

「体」は理想型である。演じられる動きは「用」である。観能者は「用」によって「体」を見る。

次に「二曲」の問題を考える。『二曲三体人形図』は、二曲と三体の連関を次のように記している；

此二曲ヲ能々学得しぬれば、舞歌一心一風ニなりて、安久長曲之達人ト成ベシ。其後、児姿三体ニうつして二曲をなせば、をのづから、幽玄之見風、三体ニあらはるべし。三体ヲ児姿ノ間しばらくなさずして、児姿を三体に残す事、深手立也。ただ、最初ノ児姿二曲を習得して、長久之有主風ニ安得するゆへニ、三体にも残り、万曲之生景ニも成也⁴⁹⁾。

「二曲」と「三体」は相互に含み含まれる関係にある。二曲を前提とし、三体があり、三体の中に二曲は残される。

梅原は「舞歌とは、世阿弥の能においてはある人間様式を表現する手段であり、三体とは、その表現すべき人間の生命の存在をいうのである」と主張し⁶⁹⁾、香西は「二曲・三体とも様式を指向し、しかも、全体として有機的に統一することが強く要請される²¹⁾」と、二曲・三体を説明している。

以上の所説をうけて、次に「三体論」と「エフォート論」との関連づけを試みることにする。ただし、ここでは、世阿弥の模倣の理想型モデルとしての三体を、「体」ではなくその有する「用」すなわち「動き」の側面に視点を定めて論じることとする。

ラバンは、時間 (Time)、力性 (Weight)、空間 (Space) の三つの運動因子を設定する²²⁾。時間は運動の速度 (緩急, Sustained/Quick)、力性は運動の強度 (軽重, Light/Strong)、空間は運動の柔軟度 (曲直, Flexible/Direct) を表わすと考えられる。これら三因子を相互に直交させると、身体運動の基本要素の模式図が図3のように構成され

図3 身体運動の基本要素

る。運動要素の三種の方向性の組み合わせによって8個のエフォート・エレメントが抽出される (図4, および表1参照)。エフォート・エレメントは運動因子に媒介された基礎的身体動作の理想型である。これらが具体的に運動 (動作・動き) として解発 release されることを、エフォート・アクションと呼ぶ。エフォート・エレメントは「体」に、そしてエフォート・アクションは「用」に対応づけて見ることができよう。

時間、空間、力性は、それぞれ緩、曲、軽に調和し、急、直、重に対立する²³⁾。時間、空間、力性の備える性質と、既述した世阿弥における老体、女体、軍体の特徴を考慮して両者を対比すると、次のような相同性を認めることができるであろう；

老体——時間 / 関心遠目——緩
女体——空間 / 体心捨力——曲
軍体——力性 / 体力砕心——重

表1 ラバンのエフォート

因子 Effort	Weight	Space	Time
Float	Light	Flexible	Sustained
Glide	Light	Direct	Sustained
Press	Strong	Direct	Sustained
Wring	Strong	Flexible	Sustained
Flick	Light	Flexible	Quick
Dab	Light	Direct	Quick
Thrust	Strong	Direct	Quick
Slash	Strong	Flexible	Quick

図4 運動要素と基礎動作²⁸⁾

この対応づけは試論の域を出ない。もしこれが妥当であるとすれば、図4および表1に見られるように、時間軸の Sustained 側が、老体のヴァリエーション、空間軸の Flexible 側が、女体のヴァリエーション、そして力性軸の Strong 側が軍体能のヴァリエーションとして位置づけが可能である。たとえば、空間軸の女体についていえば、女舞または天女舞とは、Float, Wring, Flick, Slash のエフォート・アクションの要素の多い作品であることが予想される。しかしこのことの実証は本稿の範囲外であり、残された問題として後日を期したい。

エフォートは、基本運動であり単一の動きである。これら単一の動きの連続的組み合わせは、身体運動に無限のヴァリエーションを生み出す。そして、舞踊の各ジャンルに独自のその特性に従った数多くの作品の創造を可能にする。ラバンは音楽における楽譜に対比されるような舞踊における記譜法としての、エフォート・グラフを開発している。能研究へのエフォート論の導入は、記譜法や分類法¹⁴⁾に新しい知見を加えることを可能にすると思われる。しかし、これもまた残された問題である。

IV 演能過程三見論

三見とは、「我見」、「離見」、「離見の見」を表わす。「三見論」は、「目前心後」をめぐる、特に「離見の見」説として論ぜられる。世阿弥は『花鏡』で以下のように述べている；

舞に、目前心後と言事あり。「目を前に見て、心を後に置け」となり。是は、以前申つる舞智風体の用心也。見所より見る所の風姿は、我離見也。しかれば、我眼の見る所は、我見也。離見の見にはあらず。離見の見にて見る所は、則、見所同心の見なり。其時は、我姿を見得する也。我姿を見得すれば、左右前後を見るなり。しかれ共、目前左右までをば見れども、後姿をばいまだ知らぬか。後姿を覚えねば、姿の俗なる所をわきまへず。さるほどに、離見の見にて、見所同見と成て、不及目の身所まで見智して、五体相応の幽姿をなすべし。是則、「心を後に置く」にてあらずや。返々、離見の見を能々見得して、眼まなこを見ぬ所を覚えて、左右前後を分明に安見せよ。定て花姿玉得の幽舞に至らん事、目前之証見なるべし⁵⁸⁾。

「目前心後」の顧慮は、演能者の演能心得であると考えられる。「目前心後」のための具体的方策として「離見の見」が説かれるのである。この説は、演能過程の構成要素として「観客」を取り込んだ巧妙な演能者論である。舞踊意味論的に見て、戸井田は妥当な意見を述べている。すなわち「能には、観客と舞台をへだてる幕が無い。観客は席についた瞬間に、もう、能の世界に面と向かいあわねばならない⁶⁶⁾」、また、「観客は能が成立するために欠くことのできない構成要素だったのである⁶⁷⁾」また、香西は、次のような意見を述べている；

能のような象徴的な舞台芸術は、俳優が舞台につづり出す象徴を、観客が解釈し、意味づけることによって、はじめて成立する¹⁹⁾。この視点の導入をもってはじめて、「舞踊コミュニケーション・モデル」は完成される。

我見、離見、離見の見、いずれも問題は「見」である。演能演者論は、能役者の側からすれば「見せ方」、「見られ方」が重大である。山崎が、世阿弥の伝書を「つねに＜見られ＞ながら＜見せる＞ことを企てる戦術の書⁷⁵⁾」と主張したことは正鵠を射ている。「見せ・見られる」演能者の「風姿」または「見風」は「見え appearance」である。「見え」を効果的にならしめるための工夫が「目前心後」の教えなのである。

演能者自身による自己の演能（風姿）の知覚を「我見」と呼ぶ。しかし、「眼まなこを見ぬ⁶⁴⁾」のであるから、鏡やVTRまたはフィルムの助けを借りなくては、自己の風姿を視ることができない。そうすると、観能者を鏡などに見たてて、演能者は自己の風姿を見るしかない。観客の側から、演能者の風姿を見ることが、「離見」であった。この場合、観客の視覚は決して演能者の視覚ではない。観能者の視ている眼で演能者が自己の演能する風姿を見ることが「離見の見」である。これが「見所同心の見」である、「離見」でもってしては、演能者の風姿の後側面を見ることはできない。すなわち、「見所同見」となる「離見の見」でなければ、「不及見の身所まで見智」しうるはずがない。この不可能事を、世阿弥は「心を後に置く」ことによって「見る」のである。演能者の前後左右のうち、後を除く3側面を「目」で見（離見）、後側を「心」で見るというのである（「離見の見」）。現代のカメラ技術は、視覚のみでこれを可能にする。だが収録され、映し出されたフィルムの中で見る演能者の演能 performance は、すでに演じた当の演能者を一人の観能者にかえてしまっている。このことは、おそらく次の演能のための反省材料を提供するが、演能中演能者には、ついに「目前心後」の不可能なことを意味するものであろう。テレビ・カメラによる自己の演能の同時視取は、稽古練習中ならともかく、演能舞台では不可能である。演能は常に生身の演能者にとって、観能者との間に緊張関係を持続しながら、現示的形式として「現在」する一回性の試みなのである。

「離見の見」説は、たしかに坂部⁶¹⁾の主張するごとく「相互変換的な根源的な＜メタフォル＞」の一面をもつ。だが、演能者と観能者の位置関係は、必ずしも相互に変換可能なのではない。相互に変換された視点で、観能者の目を見た「見」は、離見であって、「離見の見」にはなりえない。

「離見の見」において、演能者は、我見を持ちつつ、離見で自己の風姿を見て、さらに「見つつ・見られる」ことを見ている。他の演能者による演能の観能経験は、「離見の見」で見ることの訓練においては、言うまでもなく重要である。視知覚

を手段とし、しかも自身を伝達記号化する芸術ジャンルでは、ついに直接的に自己の演技を視ることはかなわない。

図5 演能過程の概念モデル図

作能者の「意中の景」は演能者の「意中の景」として「記号」化され、その「見風」を観ることによって作能者は、観能者と相互変換的位置関係を成立させる。この演能過程をモデル化すれば図5のようになるであろう。これは大城⁵⁹⁾の「対話の構造モデル」を採用したものである。図中、「記号」とは、演能者 performer が素材となって現示的形式となったものをあらわす。作能者 encoder は演能者を記号化することにより、その「意中の景」に込めた「意味」を観能者に伝達する。観能者 decoder は、演能者の現示的形式としての記号に付与された「意味」すなわち、作能者の「意中の景」を解説・鑑賞する。

実際の演能過程、つまり舞台上での演能中には、演能者と作能者が同一人でないかぎり、作能者は、想定された位置を占めるに過ぎない。舞台で対峙するのは、演能者と観能者である。作能者は、自己の身体を素材として身体運動による記号化 performing を試み、その結果は作品 performance を現出せしめる。演者にとって、演ずることは、作者の「意中の景」の解説作業の具体化である。演能という一回的な記号化の過程において、「目前心後」が語られているわけである。絶えず、現われては消失していく身体による動きの連続性の中に、観能者の諸反応が演能者にフィード・バックされていく。演能者と観能者との交互作用において双方が変転しつつ演能は完結する。この過程で、世阿弥は、演能者に自己の風姿の

「前後左右」を見ることを求めていたのである。ここには「見えないはずのものを見ること⁷⁶⁾」が要請されている。「離見の見」は、演能者が自分の見風を客観的に、あるいは分析的に把握することではない。「自分の運動の流れの全体をひと息に直観によって把握することであるらしい⁷⁷⁾」とは、山崎が述べているところである。われわれは、ここで「離見の見」説を演能者の自己の演能の知覚ないし認知の問題として読み解いてみたい。

Miller は、「言葉 speech は聴覚的に聴き手に影響するのと同じように話し手にも影響する」という興味深い特性を有している。かくして、すべて話し手は、自身の聴き手であり、他者に反応するのと同じように、自分に反応するということも、全く自然である²⁶⁾」として、言語記号の知覚ないし認知の特性を述べていた。山元は、これを Mead²⁷⁾によって、次のように読みかえる；

ミードは自己外化的に語り出しつつあるものを“I”と名づけ、語り出されることによって聞かれつつあるものを“me”とよび、“I”を“me”として語り＝聞きつつあるものを本来的な人格としての“self”という⁷²⁾。

ミードの理論は、記号行動論やシンボリック・相互作用論、そして自我の社会心理学へ引き継がれていく。船津は、ミードの人間行動観の特性の1つが、「シンボリックな相互作用過程において、人間の＜自我 self＞が形成される²⁾」点であることを述べた上で、「自我」の機能を次のように主張している；

これらの「自我」、「マインド」、「思考」は、人間をして、他者に対し適応させるだけの存在から、他者を選択し、解釈し、修正し、働きかけ、変化させ、新たなものを創造する積極的で能動的かつ主体的存在たらしめる⁸⁾。

このように説明される「自我」理論を演能過程の解説に適用することがここでの課題である。まず、演能者の風姿に着目すれば、演じて「見せる」ことが“I”であり、演じることによって「見られる」風姿が“me”そして「見せ・見られ」ている風姿が“self”に対応することは明白であろう。そうすると、I→我見、me→離見、self→離見の

見として、この自我理論を拡張することは妥当であろう。

演能者は、三見のいずれをもってしても、自己の演能を見ることはかなわなかった。彼が見るのは、①自己の演能の風姿についての自己の想像、②観能者の眼に映っている自分の風姿についての彼自身の想像、③その風姿に対する観能者の判断についての彼自身の想像、そして④これら想像に対する反応である誇りとか口惜しさなどの自己感情、である⁷⁰⁾。このうち、①は我見と見なせる。②は離見に近い、そして③と④は離見の見と解釈できる。こう見てくると結局、「見」とは自己概念の機能ということになる。我妻は「個人に対する周囲の人の態度行動の如何によって、その個人の自己概念または、自己感情が規定されている事実⁷¹⁾」に言及している。この指摘はそのまま、演能過程における演能者と観能者の関係にも妥当するであろう。観能者の演能者の演能への諸反応は、演能者のIを映す鏡であり、これはまた、離見たる me であって、即時的に self に連動して、再びIを突き動かす。演じる主体Iの演能を self は、「離見の見」の役割をとることによって制御している。

加藤は、「能楽論における世阿弥の問題は、第一義的には、どういう能がよろしいか、ではなく、どういう能が観客の気に入るか、であった¹⁰⁾」と主張するが、この場合、演能者は単に観能者の反応に適応するだけではなく、「働きかけ変化させ⁸⁾」るべき対象でもある。「世阿弥の関心は、勝負にあり、勝負を決めるのは、観客だから、演技が観客に与える効果は、当然その関心の中心¹¹⁾」ではある。演能の効果は観能者の諸反応として現われる。演能者にとって観能者は「詐術をもってしても応酬すべき敵手のような存在⁷⁸⁾」となるものもやむを得ない。しかも、観能者の中には「せぬ所が面白き⁵⁶⁾」と評するほど高度の鑑賞眼を有する者がいたのである。このような観能者に対処する方策が「目前心後」説であったであろう。「目前心後」をもって演ずる演能者の「後姿」を看取することが観能者にとって「せぬ所が面白き」と感じられたのであろう。「後姿」をめぐって演能者と観能者は死力を尽す。そこで世阿

弥は、心を後に置くことによって「姿の俗なる所⁵⁴⁾」を避けつつ「用心を持つ内心⁵⁵⁾」を論ずる；

此内心ありと、よそに見えては悪かるべし。

もし見えば、それは態になるべし。せぬにてはあるべからず。無心の位にて、我心をわれにも隠す安心にて、せぬ隙の前後を縮ぐべし。是則、万能を一心にて縮ぐ感力也⁵⁶⁾。

「内心」とは「心後」の工夫である。演能者は、この工夫を観能者だけでなく自分自身にも隠せというのである。ここに至って、「目前心後」すなわち「離見の見」説は解消されてしまう。「我心をわれにも隠す安心」を演能者に要求した世阿弥は、これに即応するかのように、観能者に対して、

出来庭を忘れて能を見よ。能を忘れて為手を見よ。為手を忘れて心を見よ。心を忘れて能を智れ⁵⁷⁾

と説いた。演能過程における作品演能を介した、演能者と観能者の息づまるような相互作用が、ここには述べられている。これは、もはや「目前心後」も「せぬ所が面白き」も越えられた次元の問題である。結局「無心の切⁵⁸⁾」が演能過程に取入れられ「心はなくて面白きとうけがうとは何物ぞ⁵⁹⁾」と発問される状況を設定しながら、世阿弥はこれに対してついに解答を与えていない。

おわりに

本稿は舞踊意味論的観点から世阿弥能芸論の特質を①稽古論、②二曲三体論、③三見論（「離見の見」論）を中心に検討した。さらに、この分析を通して得られた知見を、舞踊意味論仮説にフィード・バックさせ、その増補改訂を試みた。

まず、稽古論は世阿弥が強調してやまないものである。能芸は、二曲三体を基本とし、稽古もこれより始まり、これを極めることによって能芸の継承と展開が可能になる。また、自作能を持つことが能勝負に勝つ手立である。

ついで、三体論を能における動きの基本パターンに関する論と解し、これをラバンのエフォート論と比較対照し、両者の類似性について検討した。

最後に、「目前心後」説に関わる「離見の見」論を中心とした三見論を演能過程論として、ミ-

ドの自我心理学の知見を採用しつつ考察した。

図6 舞踊過程の概念モデル図

以上の分析で得られた結果を整理、要約、単純化し、舞踊過程を模式化して図示したのが図6である。本図は、能芸に限定しないで、舞踊の一般論として理解されたい。大まかな説明を試みる。

- 1) 作舞者は、創作機能を、鑑賞者は、鑑賞機能を有する。
- 2) 作品の「意味」は、演舞者による演舞を媒介として作舞者から鑑賞者に伝達される。
- 3) 演舞者は、作品の継承機能と展開機能を有する。
- 4) 「継承」は既製ジャンル、既製作品の修得を中心とした練習過程を主機能とする。
- 5) 「展開」は、既製作品および新作（含自作）の演舞過程である。
- 6) 演舞者と鑑賞者は演舞によって対峙し、相互に規定しあう。

ここに示したモデル図は、舞踊の総合理論の確立を最終目標においた漸定的な結論であり、今後、増補改訂されなければならない。

（付 記）

本研究の実施にあたって終始ご指導いただいた琉球大学教育学部金城光子助教授に厚く感謝の意を表します。

本稿の作成にあたって、編集部より貴重なご助言を受けました。記して感謝申し上げます。

文献および注記

- 1) 新井恒易：『能の研究』新読書社 1966。

- 2) 船津 衛『シンボリック相互作用論』p.102, 恒星社 厚生閣 1976.
- 3) 同書 p. 103.
- 4) 古川 久：『世阿弥・芭蕉・馬琴』東京経済新聞社 1969.
- 5) 後藤 淑：『能の形成と世阿弥』p. 137, 木耳社 1966.
- 6) 金井清光：『能の研究』松風社 1967.
- 7) 加藤周一：「世阿弥の戦術または能楽論」表章・加藤周一, 校注：『世阿弥 禅竹』（日本思想大系24）pp. 515～541 岩波書店 1975.
- 8) 同書 p. 515.
- 9) 同書 p. 524.
- 10) 同書 p. 529.
- 11) 同書 p. 530.
- 12) 金城光子・大城宜武：「舞踊の認知構造についてー舞踊コミュニケーション・モデル試論」『日本体育学会25回大会号』p. 121, 1974.
- 13) _____, _____：「舞踊認知の意味論的研究（その一）」『琉球大学教育学部紀要』第18集, 第2部. pp. 27～39, 1975.
- 14) _____, _____：「舞踊認知の因子分析的研究：Ⅱ」『体育学研究』第22巻, 第2号 pp.101～117 1977.
- 15) 北川忠彦：『世阿弥』p. 12 中央公論社 1975.
- 16) 同書 p. 126.
- 17) 小西基一・草深 清：「世阿弥の作品と芸術論」『文学』v. 31. no.1. pp. 25～35, 1963.
- 18) 香西 精：「世阿弥時代の能と今日の能」『文学』v. 31 no.1. pp. 1～12, 1963.
- 19) 同書 p. 11.
- 20) 同書 p. 2.
- 21) 同書 p. 9.
- 22) ラバン, R. (須藤智恵・秋葉尋子, 訳)：『現代の教育舞踊』明治図書 1974 (Laban, R.: Modern Educational Dance. 1948)
- 23) 同書 p. 50.
- 24) Laban, R. and Lawrence, F.C.: Effort, McDonald & Evans. 1965.
- 25) Langer, S.K.: Feeling and Form, Charles Scribner's Sons. 1953.
- 26) 増田正造：『能の表現』中央公論社 1974.
- 27) Mead, G.H.: Mind, Self, and Society, The University of Chicago Press. 1972.
- 28) Miller, G.A.: Language and Communication. McGraw-Hill. p. 172, 1963.
- 29) Miner, E.: The Japanese Tradition in British and American Literature. Princeton University Press. 1958.
- 30) 西 一祥：『世阿弥研究』さるびあ出版 1967.
- 31) _____：「最近における世阿弥研究文献」『研究年報』（日本大学文学部）第20輯 pp. 48～72, 1971.
- 32) 西尾 実：『世阿弥の芸能論』岩波書店 1974.
- 33) 能勢朝次：『能楽論源流考』岩波書店 1956.
- 34) 表 章：「世阿弥」全国大学国語国文学会, 編：『講座日本文学 6』pp. 165～192, 三省堂 1969.
- 35) _____：「世阿弥と禅竹の伝書」表章・加藤周一, 校注：『世阿弥 禅竹』pp. 542～582, 岩波書店 1975.
- 36) 表 章・加藤周一, 校注：『世阿弥 禅竹』（日本思想大系24）岩波書店 1975. 本書を世阿弥伝書のテキストとして使用し, 世阿弥よりの本文での引用はすべてこれによる.
- 37) 同書 p. 106.
- 38) 同書 p. 112.
- 39) 同書 p. 113.
- 40) 同書 p. 114.
- 41) 同書 pp. 174～175.
- 42) 同書 p. 176.
- 43) 同書 p. 176.
- 44) 同書 p. 30.
- 45) 同書 p. 116.
- 46) 同書 pp. 112～113.
- 47) 同書 pp. 124～127.
- 48) 同書 p. 113.
- 49) 同書 pp. 124～128.
- 50) 同書 p. 128.
- 51) 同書 p. 117.
- 52) 同書 pp. 117～118.
- 53) 同書 pp. 88～89.
- 54) 同書 p. 88.
- 55) 同上
- 56) 同書 p. 100.
- 57) 同書 p. 104.
- 58) 同書 p. 189.
- 59) 大城宜武：「意味の意味論的研究」『心理学評論』V. 18, no.2. pp. 59～74, 1975.
- 60) プレストン, V. (松本千代栄, 訳)：『モダンダンスのシステム』p.<6>大修館書店 1976 (Preston, V.: A Handbook for Modern Educational Dance 1963)

- 61) 坂部 恵：『仮面の解釈学』東大出版会 1976。
坂部は、「離見の見」説について次のように述べている；
「この有名な世阿弥の「離見の見」の説は、なまじく現前の形而上学からする二元論的・実体論的な思考にとらわれることなく読めば、格別難解でも、また、おそらく、ことさらに深遠でもないはずだ。ここには、ただ前と後、〈おもて〉と〈うらて〉、自己と他者の相互変換的な、根源的な〈メタフォル〉の思考が述べられているだけであり、これを理解するのに近代の心理学や現象学の〈想像力〉などをもってすることは、かえって事態を錯綜させることになるだろう」(p. 16)。
- 62) 幣原道太郎：「歌米における世阿弥研究」『文学』V. 31. no.1. pp. 95~113, 1963.
- 63) Snygg, D., and Combs, A. W.: The phenomenological approach and the problem of "unconscious" behavior. *Journal of Abnormal and Social psychology*. v. 45 pp. 523~528, 1950.
- 64) 竹内敏雄, 監修：『芸術記号論』（講座・美学新思潮3）美術出版社 1975.
- 65) 田中 裕, 校注：『世阿弥芸術論集』（新潮日本古典集成4）新潮社 1976.
- 66) 戸井田道三：「能一神と乞食の芸術」p. 28. 毎日新聞社 1964.
- 67) 同書 p. 34.
- 68) _____：『観阿弥と世阿弥』岩波書店 1974.
- 69) 梅原 猛：「世阿弥の芸術論」『文学』V.33. no. 6. pp. 35~49, 1965.
- 70) 我妻 栄：『自我の社会心理学』pp. 4~5 誠信書房 1964.
- 71) 同書 p. 5.
- 72) 山元一郎：『コトバの哲学』p. 335, 岩波書店 1967.
- 73) 山崎正和：「変身の美学」, 山崎正和, 編, 『世阿弥』（日本の名著10）pp. 7~72. 中央公論社 1964.
- 74) 同書 p. 40.
- 75) 同書 p. 62.
- 76) 同書 p. 57.
- 77) 同書 p. 58.
- 78) 同書 p. 44.
- 79) 山崎正和, 編：『世阿弥』（日本の名著10）中央公論社 1964.
- 80) 座談会「世阿弥研究の回顧と展望」『文学』V. 31. no. 1. pp. 114~128, 1963.
この座談会で、表 章は「能楽論研究ですけれども、全国で発表される世阿弥関係の論文はかなりの数に上っていますが、読んでみると、半分近くはこれはどこかでだれかが以前に同じようなことを言っていた、という程度のものじゃないかと思うのです」と述べている。(p. 128)
- 81) 同書 p. 128.
- 82) 座談会「能楽研究の展望」『文学』V. 41. no. 7. pp. 88~114, 1973.