

身体知の分節的経験——淡路人形座の稽古の場面から

奥井 遼 (こころの未来研究センター特定研究員)

Haruka OKUI



1983年大阪府生まれ。京都大学総合人間学部卒業、京都大学大学院人間・環境学研究科共生人間学専攻修士課程修了、京都大学大学院教育学研究科臨床教育学講座博士課程研究指導認定退学。2012年京都大学こころの未来研究センター特定研究員。博士課程在学中、フランス国立社会科学高等研究院 (École des hautes études en sciences sociales) にて短期在外研究。論文に『沈黙の声』にみる身体的志向性——わが研究へのメルロ＝ポンティ現象学からの接近』『京都大学大学院教育学研究科紀要』58号など。

暗黙知と身体知

私たちが知っていることの中には、それを分析的に説明できない事柄があふれている。

たとえば駅で友人と待ち合わせをしたとき、相手が時間どおりにやって来る限りにおいて、視界に入った多くの人の中から当人の姿をたやすく見つけ出すことができる。そのとき私たちは、自分がどのようにして

彼を識別しえたのかをうまく説明できないだろう。歩き方、顔つき、表情、しぐさ、癖、服装などがその人らしさを体現していたのかもしれない。だがこのどれかの要素を並べても、その識別のプロセスを説明したことにはならない。私たちは、特定の要因に還元できるような仕方では推論しながら人の姿を識別しているわけではない。そこではむしろ、論理的な飛躍を伴う、全体的な意味の現れを把握するような知が働いている。こうした知のことを、ポランニーは暗黙知と呼んだ。彼の主張によれば、人の顔の識別はもちろん、絵や図形の把握といった認知的作業をはじめ、自転車の乗り方や歯磨きのやり方など、身体による行為的作業もまた、暗黙のうちに完遂されるような知に分類される。

本稿のテーマである「身体知」もまた、それに類する概念である。漢字の書き順やパソコンのキーボードの配置などは、言葉を使って考えるよりも前に、あたかも「身体が知っている」かのように感じられる。たしかに、パソコンで「である」という文字を打つ際に、dとeのキーを左手の中指でたたき、aを左手の小指で叩き、rとuをそれぞれ左手の人差し指と右手の人差し指でたたき、といったことを一連の動作の流れの中で行っているが、私たちはそのことを分析的に考えることによって知っているわけではない。自分の指が行っていることを、事後的に認識するのみである。それゆえに、私の「指」が「知っている」と言いたくなるわけである。身体に備わっているこうした技量のことを、研究者たちは総称的に身体知と名付けた。

分析的思考か、わざ言語か

こうした知を論じる際に、分析的思考は無力であると語られることが多い。無力というのは、第1に、分析的思考によって身体的な動作を把握できたからといって、それによって動作が促進されることがないばかりか、時には動作が阻害されるということである。たとえばスポーツ解説者がバレーボール選手のスパイクミスについてきわめて的確な解説を述べることができても、当のアタッカーに替わってスパイクを決められるとは限らない。あるいは、コーチの指摘を受けた選手が、スパイクフォームの改善に取り組むあまり、元々持っていたフォームを失ってしまうことだってあるだろう。第2に、分析的思考が捉える身体知は、全体のうちの部分を切り取ったものにしかない。レシーブにおいて「低く構える」ことが重要だからといって、低く構える技術だけを取り出して練習していてもレシーブ技術の全体が向上するわけではない。それゆえに、身体的な動作を分析的に把握することは、動作を行うことと区別された認識作業であると見なされる。

そこで、分析ではなく、直観的な把握を想起させるような表現が目される。「わざ言語」がその典型例である。「わざ言語」とは、声楽の教授プロセスにおいて用いられる言語を分類したホワードの研究 (Howard, 1982) に着想を得て、教育学者の生田久美子が理論化した概念である。生田によれば、日本舞踊や歌舞伎といったわざの世界では、学習者にある望ましい動作を生じさせることを

目的とした比喩的な言語が多く用いられる。有名な例だが、日本舞踊の振りを伝授するとき、「腕を45度の角度から広げていく」といった科学的な言葉遣いではなく、「天から舞い降りる雪を受けるように」といった比喩的な表現が極めて効果的である。「比喩によって喚起されたイメージを頼りに、自分の知るべき『形』を身体全体で探っていこうとする」効果が生まれるからである(生田,1987)。身体の動作を引き出すようなこの種の言語を、生田は「わざ言語」と名付けた。

ところで、分析的思考は本当に身体知の前で無力なのだろうか？ 行為する人は身体知なる知が遂行されていることを、はたして直観的にのみ把握しているのだろうか？ たしかに身体知と分析的思考に原理的相違があることは間違いないが、それらを厳密に区別することは、当人以上には了解し得ないブラックボックスを生み出すことにもなる。そこでこの小論では、分析的思考と身体知との連関を、事例を通して検討することによって、身体知のブラックボックスを解体する道筋を提示していきたい。

淡路人形座の復活公演

以下の事例は、筆者が調査を続けている淡路人形座(兵庫県南あわじ市)のものである。淡路人形座とは、遅くとも1500年代中頃までに成立した人形浄瑠璃の座元を由来とし、20世紀に入ってからの存亡の危機に耐え、淡路島内で唯一活動を続けている人形座である。太夫・三味線が9人、人形遣い7人、事務員2人、支配人1人の計19人の座員を擁し、大阪の文楽以外では国内で唯一、人形浄瑠璃の公演を専業としている。舞台では、太夫と三味線に合わせて、3人の人形遣いが一体の人形を操る。人形の頭と右手を操る「頭遣い」、左手を操る「左遣い」、および両足を操



図1 淡路人形座における三人遣い(撮影:奥井遼)



図2 昭和30年代の公演の様子(撮影:宗虎亮)

る「足遣い」が共同して動くことによって、まるで生きた人間が演技しているかのような、あるいは生きた人間以上に情に満ちた芝居をつくりだすのである。通常、振りの大部分は頭遣いが主導する。動き出しのタイミング、振りの大きさや速さなどを、決められたやり方で左遣いや足遣いに伝え、あるいは左遣いや足遣いが読み取って、人形を操作する。それらはすべて、言葉を用いること

なく、お互いの間合いを読み合いながら共同的に遂行される(図1)。

淡路人形座では、平成15年(2003)ごろから「復活公演」に力を入れ始めた。「復活公演」とは、昭和50年代ごろを境に伝承が途絶えた演目を、古い写真や床本などを手がかりにして再演出、再上演しようという試みである。淡路島における人形芝居は、かつては全国の神社などに一座数十名で巡業し、そこに野掛小屋

を建て、1週間あまりの興業を行っていた(図2)。野外で公演を行っていた時代が長かったために、大柄の人形を用いたダイナミックな演技が「淡路らしい」演技とされるようになった。谷崎潤一郎が小説『夢喰ふ虫』の中で主人公たちの眼を通して淡路人形芝居の演技を描いたが、そこで描かれた「農民芸術」としての舞台——「のどか」で「何か童話的な単純さと明るさをもつ幻想の世界」——は、大阪の文楽とは異なる人形浄瑠璃として、今日でも淡路人形芝居を方向づけている(谷崎, 1928/1948)。

ここで取り上げる復活公演は、平成22年度の取り組み、『奥州秀衡有鬘塔』^{おうしゅうひでひらう}「鞍馬山の段」である。元文4年(1739)大阪豊竹座で初演された作品で、大阪では一度も再演されず、淡路の人形座によって近代まで伝えられてきたものである(久堀, 2011)。正確な記録は残っていないが、淡路でも戦後はほとんど上演されず、この「復活」は約70年ぶりとされている。内容は、牛若丸を主人公とした、源氏が平家追討の院宣を受けるまでを描いた物語である。「鞍馬山の段」は全五段のうちの二段目口に当たり、鞍馬山で兵法の稽古に励む牛若丸が、田楽屋に身をやつす奥州の金売吉次(実は藤原秀衡)から秀衡の書状を受け取り、その誘いに従って奥州への旅に出立する場面である(同上)。

〈こじり六方〉の稽古場面

以下で取り上げる稽古場面では、鞍馬山に潜む牛若丸を追ってきた平家方の武将「難波の十郎」に焦点を当てる。ここで会得を試みているのは、〈こじり六方〉という型である。〈こじり六方〉は本来、刀をさした人物が、戦いに向かう前などの気負ったしぐさを表す型であるとされている。ここでは、それが「難波の十郎」にふさわしい上に、「時間を稼ぐ手数がある」という利点があった。復活公演の場合、語りや三味線は手本となるテープが残っているが、人形には模範となる振り付けが残っているわけではない。残されたわずかな写真を手がかりにして人形の衣装を確認することはできても、動きそのものは改めて構成し直す必要が生じる。数ある型の中から物語の場面に応じた型を選び取って組み合わせるのも、まさに暗黙の知であるといえよう。

〈こじり六方〉の会得は、動きの複雑さゆえに若干の難航を示した。便宜上、十郎役の人形遣い3人をA(頭遣い)、B(左遣い)、C(足遣い)と呼び、3人に〈こじり六方〉を教える人形遣いをDとする。まず、Dが自分自身の身体を用いて〈こじり六方〉を行い、それを見た3人が人形の身体で模倣する(図3)。次に、行き詰まったところでDとAとが交替

し、Dが頭遣いとなって十郎の人形で演技する。BとCは一度Dと組むことでおよその動作を会得した。だが頭遣いのAはなかなかうまく全体の流れをつなげることができない。Aの右手の振りも複雑である上に、Bにむけた合図の出し方が変則的だからである。通常であれば人形を動かす直前に出す合図を、〈こじり六方〉においては動きの中で出さなければならない。

こうした困難を解消するため、Aは人形をいったん脇に置いて、自分の身体で何度か〈こじり六方〉を繰り返す稽古に踏み切る(図4)。この確認作業がこの場面では決定的となった。Aがどの部分の動作に行き詰まっていたのかが明らかになったからである。それは、「両手を広げる」という動作である。この型では、まず十郎が右手を刀のつばにあて、次に左手を上げるのに合わせて右手を上げ、そのまま両手を広げた後に、両手を鞘にあてる、という順序の振りがある。しかしAにとって、わざわざ両手を広げるのが無駄な動作であるように感じられた。最後に両手を鞘にあてるのであれば、右手を刀のつばにあてた後、右手をそのまま固定して、左手だけを鞘にあてにく方が自然だと言う。

もしここで、身体知の働きによって動作が改善されるのであれば、分析的思考の介入を抜きにして直接新たな動作が獲得されたに違いない。だが注目すべきことに、Aは動作に対して言葉を用いた客観的な分析を施すことによって会得の道を開いた。もしも両手を広げずに刀に手を当てた場合、「(動きが)小さすぎて何をやっているのか分からなくなるから」、「大きく見せるために」両手を広げる動作が組み込まれているのだろう、と解釈したのである。たしかに、Aにとって自然な動きではなかったかもしれないが、両手をぱっと広げてから鞘をつかむ方が派手な印象を受ける。その振りがAにとって



図3 人形遣いDの手本を模倣する「難波の十郎」(撮影:奥井遼)



図4 自分の身体を用いた稽古を行う人形遣いA(撮影:奥井遼)

無駄であるように感じられたのは、両手を広げずに、片手ずつ鞆に手を当てるという振りが習慣化されていたからである。普段であれば気づくことのないような暗黙の動作が、新しい動作に直面することによって、習慣的動作として顕在化してきた瞬間である。それは同時に、「片手ずつ鞆に手を当てる」という習慣的動作が「小さい振り」という意味を与えられ、「両手を広げてから鞆に手を当てる」という新しい動作が「大きな振り」という意味を与えられる場面でもあった。

そうした分析を加えた後、Aは型の動作を会得するに至った。興味深いことに、Aが自分の身体において動作を試みたとき、最初は無言のうちに進められたその動作が、分析を経た後では、発語を伴うようになった。発語とは「パーン」や「シュッ」などといった非体系的な擬態語である。動きの要所に発語が伴うことで、動きに節目が現われたように見えた。それは、Dのしぐさを模倣している段階では茫漠としていた振りの全体が、自らの身体を投じて稽古することによって分節化されていくと同時に、身体の使用の様式もまた、型に応じて組み替えられていったプロセスであるといえる。分析的思考による動作の意味づけは、ここでは身体知の会得を邪魔するどころか、むしろ促す働きをみせた。

身体の意味によって開かれる習慣的動作

身体知が直観的に把握されるからといって、茫漠としているわけではない。むしろ身体知なるものは、身体の使用を無数に分節させるような働きをもっているのである。分節された1つ1つの単位には、人形遣いの身体の使用に従った意味が込められている。両手を広げる直前に「パーン」という擬態語とともに前に突き出された右手は、「大きな振り」を表象するものであると同時に、左遣いであるBに対して、「これから人形の両手を開きます」という合図を伝えるものでもあった。すなわち右手を前に出すことは、人形の演技という表象的意味と、人形の操作に関わる共感的意味を同時に担う。そうした意味をそれぞれの動きの中から受け取ることによって、動作は無数に分節されていく。分節するということは、直観のみならず、言語による何らかの固定作用を必要とする。そこに分析的思考の働く余地が出てくるのである。分析的思考によって発見された動作の意味は、動作の分節を促し、時には擬態語を伴いながら人形遣いたちの新たな習慣の獲得の一步となる。分析的思考に導かれた動作は、いずれ習慣の流れの中へと統合される。一度習慣を獲得してしまえば、獲得していない状態にはも

う戻れないという点において、この統合の進行は逆行不可能である。このような不可逆的な流れの中で、身体知は再び暗黙の働きを取り戻す。

こうした稽古の場面からもわかるように、新たな動作を獲得する過程において、私たちは暗黙であるはずの身体知に立ち入ることができる。身体知をやみくもに暗黙と見なし、分析的思考との明確な境界線を敷くのではなく、その流れの中に身を投じる人たちの言葉に耳を傾けることによって、それらの綿密な相補関係を明らかにすることができるのではないだろうか。そのことは、身体知を個人の身体に閉じ込められたブラックボックスから解放し、他者との共有可能な回路を模索する道であるように思われる。

参考文献

Howard, Vernon. *Artistry: The Work of Artists*, Hackett Publishing, 1982.

Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*, Doubleday, 1966.

生田久美子『「わざ」から知る』東京大学出版会、1987年。

久堀裕朗『淡路人形座特別公演——人形芝居がやってくる』淡路人形座、2011年。

谷崎潤一郎『蓼喰ふ虫』岩波書店、1948年(1928年)。

宗虎亮『淡路野掛浄瑠璃芝居』創芸出版、1986年。