

京舞井上流の教育の可能性

井上則子
井上誠治

一 序

一の一 問題の所在

京舞井上流は江戸末期に創始され、その芸道は二百年を超えた今日まで、京都の花街祇園において受け継がれている。一八七二年(明治五年)に三世井上八千代(一八三八―一九三八)が「都をどり」を創始し、これを契機に京舞井上流は祇園との関係を深め、祇園甲部の芸妓・舞妓が習う唯一の流儀として定着したのである⁽¹⁾。岡田によれば、京舞井上流は「日本を代表する舞踊流派の一つであり、祇園という日本の代表的な花街を伝承基盤として有する日本の代表的な文化といえることもできる」⁽²⁾という。その上で、「このように重要な文化表象でありながら、井上流に関する研究は積み重ねられることもなく、近年も盛んに言及されているとは言い難い状況である」⁽³⁾と指摘している。京舞井上流に関する従来の研究は、主に歴史や舞踊作品に関するものであるが、伝承によって構築されてきた京舞井上流の歴史が資料に基づいて再構築されたのは近年のことである⁽⁴⁾。

流派を創始した初世井上八千代(一七六七―一八五四)から、新たな歴史を刻み続ける五世井上八千代(一九五六―)まで、京舞井上流は五人の女性によって継承されている。初世が流儀の基本をつくりあげ、二世(一七九五―

一八六八)がそれを体系化し、三世の時代に流儀として普及するようになり「都をどり」を創始する。四世(一九〇五—二〇〇四)は舞踊師匠として新しい振付を増やすとともに、舞踊家として舞における身体技法を探索することで自身の表現を確立し、重要無形文化財保持者(人間国宝)に認定されている。四世の芸質は、現在の家元五世の表現によれば「大地に根の生えたような力強さと、生まれたてのみずみずしさを併せ持った芸」⁽⁵⁾であり、「舞にはある種の力感が常に漲っていた」⁽⁶⁾という。その五世は四世の孫であり、二歳から舞の稽古を始め二〇〇〇年井上八千代を襲名する。二〇一五年に四世と同様に、重要無形文化財保持者(人間国宝)に認定され、現在、京都芸術大学(旧京都造形芸術大学)芸術学部の教授でもある。五世の娘井上安寿子(一九八八—)も、曾祖母の四世、そして五世に師事し、三歳で初舞台、二〇〇六年に名取となっている。二〇一七年度より京都芸術大学芸術学部の非常勤講師を務め、京舞井上流の若き後継者として活動している。

京都芸術大学の使命・目的は「京都芸術大学学則」第一条において、「京都芸術大学は、教育基本法および学校教育法の定めるところに従い、学術の中心として広く知識を授けると共に深く芸術学、デザイン諸学、造形芸術に関する専門の学芸を教授研究し、芸術的感性豊かな社会人の育成を以って、我国芸術文化の復興と発展に寄与することを目的とする」⁽⁷⁾と定められている。つまり、五世と井上安寿子は舞踊師匠、そして舞踊家として京舞井上流を継承しているだけではなく、教育の場において、京舞井上流を通して芸術的感性豊かな社会人の育成、そして日本の芸術文化の復興と発展に関わっている。

国際交流基金が企画しているArtist Interview「若き後継者の視線 京舞井上流の井上安寿子」(二〇一七年)において、「今年度から(京都芸術大学芸術学部)舞台芸術学科の非常勤講師として、後輩に日本舞踊を指導されています。いかがですか?」という質問に対して、井上安寿子は次のように答えている⁽⁸⁾。

私が教えるのは、日本舞踊には型というものがあるということです。あなたたちにはいろいろな発想があって、自分が考えたものをやりたいと思うだろうけど、制約された芸能というものもあるからそれをまず体験して欲しいと伝えるところからはじめました。

制約された芸能、すなわち京舞井上流という芸道の型を体験させることで、芸術的感性豊かな社会人を育成するという教育の一端を担っているのである。これは、京舞井上流の継承における新しい方向性といえよう。能楽、歌舞伎、人間浄瑠璃等の芸能を含め、武道、茶道等は芸を中核とした文化であり、芸道と捉えられている。中澤は「我が国の伝統文化である芸道は、各々の道が有する型によって自らの文化性を特徴付けているが、その技術は強い精神性を帯びており、型を通して文化を伝承することは単に技術のみならず、その精神性までも伝えることを意図している」⁽⁹⁾という。つまり、芸道はその道の独自の文化を背景に型をつくりあげており、型を習得することは技術を学ぶだけにとどまらないのである。そして「芸道の文化の伝承は指導者の伝える努力のみならず、学習者の学ぶ努力との相補的な関係により成立されるのであり、従ってそこには学びという視点が重要とされる」⁽¹⁰⁾というように、芸道の型の習得には様々な教育の可能性が含まれている。従って、芸道の型の習得を手がかりに、京舞井上流を教育の観点から考察していくことは、研究対象としての京舞井上流の新たな魅力を探る上で、一定の意味をもつものと思われる。

一の二 研究の目的

本研究では、芸道の型の習得を手がかりに京舞井上流の教育の可能性について考察する。

二 京舞井上流の系譜

京舞井上流の系譜は、国指定文化財等データベース(文化庁)によれば次のように説明されている⁽¹¹⁾。

京舞は、主に座敷舞として発展した京阪における舞踊のひとつで、京都祇園に根ざした井上流によって伝承されている。京舞井上流は江戸時代後期に初世井上八千代が基礎を築き、品格高い舞の要素に、能楽や人形浄瑠璃文楽からの題材や所作も加わって継承され、現在に至る。女性により伝えられてきた舞であり、その表現は柔らかな中にも鋭敏で直線的な所作が含まれるなど、極めて特徴的な技法がみられる。また舞台などの広い空間でも舞われてきたことから、多人数による大がかりな演目も伝承され、音曲面でも地歌や義太夫節を中心に、

長唄、一中節などを地とする多彩豊富な演目が伝えられる。井上流による京舞は、明治初年以降、長年にわたり「都をどり」の振付、指導を担うなど京都に確固たる伝承基盤を築き、我が国の文化に不可欠な地位を占めている。

京舞は井上流の他に篠塚流があり、現在、それは五代目篠塚梅扇の娘篠塚瑞穂によって継承されている⁽¹²⁾。井上流が京舞の主流になったのは、先に述べたように三世が「都をどり」を創始し、これを契機に祇園との関係を深め、祇園甲部の芸妓・舞妓が習う唯一の流儀として定着したことによる。五世は、それについて次のように語っている⁽¹³⁾。

井上流は「祇園の御留流」というふうに言われます。三世八千代が都をどりの振付をするようになってから、井上流が余所の花街に行かない代わりに、祇園の中は他流を混ぜず井上流一本で、という決め事になりましたんで、そのことをおっしゃってられるんやと思います。祇園と縁が深くなりましたから井上流はご最真にも恵まれました。

祇園という一花街に長期に伝承基盤を持っていたことは、京舞井上流の伝承曲群にも影響を与えている。岡田によれば「井上流の舞踊は、江戸時代後期から明治初年の京都、あるいは上方で一般的に流行していた一般的な舞踊であった」⁽¹⁴⁾ とい、「当時の舞踊流派は、同様の作品群を有していたはずである。(略)同じ京舞の篠原流のレパートリーなどにもみることができる」⁽¹⁵⁾ と指摘している。時代の流れに伴い舞踊や音楽にも流行があり、他流の舞踊はその影響を受けて淘汰されてきたが、京舞井上流の伝承曲群は祇園で保持され、特色的と評価されるようになったのである。また京舞井上流は女性により伝えられてきた舞と言われるように、女性のみが京舞井上流家元「井上八千代」の名を受け継いでいる。それが血縁によってのみ受け継がれていないことや、家元直門であることも特色であり、そのことについて権藤は次のように述べている⁽¹⁶⁾。

井上流では、親から子へ家元を継承する世襲制をとらず、家元は世間が決める、というたてまえをとり、家元の没後は、同門中の最も優れたものが、自然に中心人物になって、家元を継げばよいとしている。(略)このように、

家元襲名を急がないのは、芸術的良心の表れであると同時に家元制度にまつわる経済的特権への淡泊さでもあった。日本舞踊界で大きな位置を占めている井上流は、その人的構成の上ではきわめて人数が少ない。(略)いわゆる孫弟子の制度はとらず、すべて家元直門である。それだけ、流儀の純粋性は保たれているが、免状料その他の、家元としての収益は決して多くない。これも他の流儀に比べて大きな特色でもある。

五世も「井上流は小さい流儀ですし、流儀の制度というても込み入ったものは何もありません。今残っているのは名取制ぐらいです」「現役の名取芸妓さんは二十数人、そこへ今は辞めてる人ですとか、お素人さんを入れると七十人ほどにもなりますか」という⁽¹⁷⁾。そして現在の師匠は、四世の高弟である井上和枝、五世、そして五世の弟子である井上葉子と井上安寿子の四人である。このように京舞井上流は小さい流儀でありながらも、四世と五世は人間国宝として認定されている。井上安寿子は、その理由を「四世自身の力量、才覚もあるが、四世が初世からの伝統を円滑につなげてくれたこと、そして祇園という花街との付き合いの両方があってのこと」⁽¹⁸⁾という。祇園の地方(三味線・唄専門)によつて、京舞井上流の独自の地唄や長唄が保持されてきたことも重要であり、言い換えるならば、京舞井上流が祇園という風土の中で、祇園の人々によつて、祇園の舞として洗練され、継承されてきた文化として評価されたのである。

この京舞井上流の舞の特色として、遠藤は次の六項目を挙げている⁽¹⁹⁾。それは①堂上人の上品な立居振舞いや白拍子の呼吸、②能の摂取、③人形振りの導入、④祇園に根づいた座敷舞、⑤階級をあらわす舞扇、⑥女性だけの舞である。「井上流はその起源から他の芸能を柔軟に取り込むという『挑戦』を内包した舞」⁽²⁰⁾と評価されるように、宮廷文化を基盤として、そこに能の型や人形浄瑠璃の振りなどといった他の芸能の表現を取り入れた舞である。次章では京舞井上流の身体技法について論考する。

三 京舞井上流の身体技法

京舞井上流の基本的な体の動かし方や構えは、そのほとんどが初世の時代につくられたたもので、それをもとに歴

代の家元が工夫し、改良を重ねている。「女性ならではの美しい所作、腰をおとして背筋を伸ばして舞う力強さ、表情ではなく舞にすべてを込める『静の舞』に特徴がある」⁽²¹⁾と評価されるように、腰を落としたままにすり足で動き、身体の芯を残したまま舞う身体技法が特徴である。遠藤は京舞井上流の舞の基本として、次の六項目を挙げている⁽²²⁾。それは①おいど（腰のあたり）をおろすこと、②指は親指をおって、しかも手の甲の側から五本並んで見えるように揃えること、③目―視線の移り行きを大切にし、端から端へと顔の動きにつれて通るようにすること、④歩む動作につれて肩を下ろし、肩を練って出るようにすること、⑤顔の動作の一つの基本としてあごの動きを大切にすること、そして⑥足の運び方であり、次のように具体的に説明している⁽²³⁾。

おいどを下ろすとは、立ったときの身体の構えの基で、前足と後足の間に腰を落とし、前足の膝頭はつま先より前へ出るようにし、後足の踵は上げる。この状態で動くのである。その姿勢を保った瞬間から太ももが痛くなる。この状態で動き続けるのは本当に至難の業である。しかし、この動きに慣れないと、歩くごとに体が揺れる。稽古では、安定して動かすように徹底的に訓練させる一方で、肩を練って出したり、目線のもっていき方、指の美しい動きを教え込むのである。目の使い方は特にやかましくいわれる。例えば、同じ水を表現するにしても、流れている水とたまり水とは目の使い方が違うのである。

五世もその著『京舞つれづれ』で、井上流の舞には「セリフが始どないこと、顔で表情をしないこと、表情はあえて作らないが頤（あご）を使うことが特徴である」、「足の運びも特徴であり、単純に摺り足と言ってもいろいろあり、足遣いにも変化をつけている。井上流の運びはおなかに力を入れて、腰が上下しないようにするのが基本である」と語っている⁽²⁴⁾。また「目の使い方や、指にもやかましく言われます」といい、自らが教わった動きを次のように言語化している⁽²⁵⁾。

指については女性の小さい手ですることですから、余所のお流儀の男の方がなさるように親指を盗んで小さく見せることはありません。親指を短く曲げて、人差し指の横から離れないように、五本きれいに揃える。指に

力を入れて指を反らしなさい、とも言われます。

以上が京舞井上流の舞の代表的な特徴であるが、基本となる構えは「膝を曲げて御居処(おいど)を下ろす」と「踵をあげる」膝を曲げてうしろの足の踵を上げることである。それについて五世は次のように語っている⁽²⁶⁾。

日本のものは踊りでも舞でも、たいがい腰を落とすと言われますが、井上流の重心の取り方、御居処の下ろし方は、余所のお流儀とまたちよつと違うように思います。御居処の下ろして重心を下に持つてくるのが基本の構えですが、かといってこれは決して丈低くということではないでしょう。むしろ下をしつかり安定させて、上は高く自由でありたいという志向があるように思う。

「御居処を下ろす」という表現もさることながら、この基本の構えは、腰と肚に力強さを漲らせ、落ちついてどっしりさせる、つまり下半身の安定の上に乗身(じま)の自由度を拡げていく京舞井上流の独自の身体技法である。「細かい動きが入っている舞ほど、御居処を下ろさなければ早く動けず、まっすぐ腰を落としていないと足の上げ方も変わってきて、型が決まらなくなる」⁽²⁷⁾というように、型を決めるためにも「御居処を下ろす」の習得が重要になってくる。「(御居処を下ろすという)この動きに慣れないと、歩くごとに体が揺れる。稽古では、安定して動かすように徹底的に訓練させる」⁽²⁸⁾のである。あらゆる感情表現を表情ではなく、身体(からだ)の動きによって表現する、特に笑顔は戒められ、動かないことで女性の身体の線を際立たせるためには、腰と肚の安定を保持することが必須である。五世は四世を振り返り、多くを語る人ではなかったが、人に何か訊かれた時には、常に「おなかどす」と答えていたという。そしてその真意を「実際に腹に力を入れるということでもありませんし、どういう気持ちでやるかという肚、心持ちのことを指していたこともあるのでしょね」⁽²⁹⁾と語っている。斉藤は「腰や肚の身体感覚は、からだを秩序化するものであり、緊張感を要求する」として、次のように述べる⁽³⁰⁾。

腰や肚の身体感覚は訓練されなければなかなか身につけられないものである。ただし技一般がそうであるよう

に、身につけるのには修練が必要であるが、一度身につければ、むしろ効率がよく楽になるという性質が腰や
 肚の身体感覚の技法にもある。

「腰を据える」「肚を決める」という表現があるように、腰や肚を強調していた時代には、体の中心感覚を常に意識
 することを求められていたという。齊藤は「日本の身体文化は、他の身体文化に比べて、とりわけ腰と肚を重要視す
 るものであった」⁽³¹⁾として、〈腰肚文化〉という造語でそれを表現し、日本における身体文化の中心軸に据えている。
 京舞井上流の「御居処を下ろす」は、この〈腰肚文化〉を内包した身体技法といえよう。「御居処を下ろす」は、齊藤の
 言葉を借りるならば「自己の〈中心感覚〉を身体感覚として感じられることは重要な基本技である」⁽³²⁾。この身体技法
 を習得するためには時間を要するが、一度習得してしまえば効率がよく、自己の中心感覚を保ちながら上半身の自由
 度を上げることが可能となる。つまり、振りが少なく、直線的でキレのよい動きを持ち味とする京舞井上流独自の「静
 の舞」が生み出されるのである。五世も「うちの舞は一つ一つの型を止めることが教えて、しかも直線的な動きが多く、
 堅いとも言われます。その中で如何に女性の持つ柔らかさを生かし、大きな世界を表現できるのか、道は遠くとも、
 これが忘れてはならぬ目標です」⁽³³⁾と語っている。次章ではこの身体技法の習得を手がかりに、京舞井上流の教育の
 可能性について論考する。

四 京舞井上流の教育の可能性

伝統芸道における「わざ」の習得の究極目標は「形」の完璧な模倣を超えた「型」の習得であるという⁽³⁴⁾。そもそも芸
 道における型とは何なのだろうか。源は型(という概念)は広い次元にまたがっているが、基本的に単純な型を、次
 のように述べる⁽³⁵⁾。

人間の意識的・無意識的な動作によってつくられる形のうち、ある形がとくに選択され、そしてその形を繰り返
 返し繰り返し返して洗練し、その形の現実化を持続的なものとしようとするとする努力・精進の結果、成就し完成したい

わば「形の形」といふべきものにほかならない。そこには機能性、合理性、安定性があり、そして一種の美があると言つてよいであらう。

形と型は同じものではなく、型は訓練の過程においてさまざまの経験が蓄積され、試行錯誤を繰り返しているうちに無駄なものがすつかりなくなっているという。そして「それは完成された形であり、演技者は彼が望むとき、いつもその形を演ずることができるのである」⁽³⁶⁾。生田もわざに関する一連の研究の中で、形と型を明確に区別しており、「『型』の習得とは、学習者が模倣する『形』の意味を、模倣、繰り返し活動のなかで自ら生成し、豊かにしていく目標に照らしながら身体全体を通して解釈していき、それを自らの主体的な動きにしていくこと、すなわち『形』のハビトス化である」⁽³⁷⁾という。このように形と型は異なるものであり、形は基本の構え等の身体技法と捉えることができる。京都芸術大学で舞台基礎演習・伝統芸能の授業を担当している井上安寿子は、次のように語っている⁽³⁸⁾。

決まった括りのある中でどうやって自分らしさを表現するのか、ある程度できるようになつたら考えて欲しいのですが、まだ振りを覚えるので精一杯です。ちょっとやったことのある人は独自性を出そうとしますが、それは井上流ではないと(笑)。

京舞井上流の形を忠実に模倣することを求めており、その形を十分に模倣した後には自分らしさを表現すること、すなわち、型の習得を授業の到達目標としている。型の習得には、自らの身体と向き合うことが求められるが、そのことについても井上安寿子は次のように語っている⁽³⁹⁾。

舞踊をはじめると自分の身体に目を向けるようになります。別に京舞でなくてもお稽古事は大体、お師匠さんと一体一で稽古します。身体の特徴をひとりの人にジッと見られることはそんなにありませんし、ましてや動きに関して指摘されることはまずありません。「あんたさん、いがんでるで(歪んでるで)」と突然言われたりするわけです。私も学生に「中心曲がつてんな」とよく言いますが、こういう身体と向き合う体験もして欲しいと思っ

ています。

中澤・井上によれば、型の習得過程は「学習者が指導者の形の模倣、繰り返しから出発し、やがて自らの形を批判吟味し、反省を試みることである。またそれは、形を含めたわざの世界全体の意味連関を身体全体を通して整合的に作りあげていくことである」⁽⁴⁰⁾。学習者は指導者の模倣を通じて、自らの身体と向き合い、手本となる動きを積極的に試行錯誤し再現を試みるのである。従って、指導者の指摘は、自らの形を批判吟味し、反省を試みる契機となる。このような型を用いた教育法について、石田は次のように述べる⁽⁴¹⁾。

「型」という文字は「かたち」と読むこともできるが、その通り、かたちから入る。「なぜそうなのか」と問うのは師に対してではなく自分自身に対してである。ひたすら師のまねを繰り返し、自問自答を繰り返すうちに、いつのまにか内実を伴ったかたちを習得している。「型」を用いた教育法・伝承法とは、かたちを身に付けることから始まって、やがて内実を伴うようになる、という考え方をとる。

型を用いた教育は、学習者が指導者の形を模倣し、自らの身体と向き合うという能動的な学びに支えられているのである。従って、ここで重要になるのが学習者の模倣する力であり、斉藤はそれを次のように述べる⁽⁴²⁾。

まねる力は（間身体的想像力）に基づくものであり、盗む力は明確な方法的意識に基づくものである。（間身体的想像力）とは、身体と身体の「あいだ」で交わされる想像力であり、相手の身体を自分の身体のように感じとる力である。イメージとして他者の動き全体を自分の身体に重ね合わせる力が「まねる力」である。

指導者の手本を見るだけでは、その動きを十分に再現することはできず、指導者の身体の内側にまで想像力を働かせ、その身体感覚や心情を、自らの中に再現することではじめて模倣が成立するのである。従って、模倣することは手本となる人の視点から自己の身体を捉え直し、実感的に他者になること、つまり他者に共感することである。学習

者自身の身体で他者の動きを再現するという、動きの正確な模倣は人間に固有の能力である。スポーツ場面で新しい動きを習得しようとする場合も同様で、指導者の示範が有効に機能するには、学習者の模倣能力、厳密に言えば、意識的・意図的な模倣能力が求められる。この意識的・意図的な模倣能力の一つが、指導者の身体を自らの身体と感じる力、他者に共感する力である。

辻は、近代教育(学)は主としてイミテーションとしての模倣を導入してきたが、「ミメーシスとしての模倣を再考するならば、学ぶことは、社会的な単なる価値の再現・再産出ではなく、人間が新たな生の可能性にひらかれる意味生成の瞬間である」とする⁽⁴³⁾。ミメーシスとしての模倣する力は、新たな自己を生成すること、つまり自己成長における原動力となるのであり、従って、模倣を重視した型の習得とは、中澤の言葉を借りるならば「学習者自らが身体を用いて他者と関わることを原点とし、絶えず新たな意味を生成する教育の営みである」⁽⁴⁴⁾。「教師の身体は、もともと根源的な教育方法」⁽⁴⁵⁾といわれるように、五世をはじめとした京舞井上流を受け継ぐ師匠たちは、一流の技をもっている。従って、その指導者の身体的・感性的なものと一体化し、模倣していく過程は学習者の新たな意味を自らが生成していく教育の営みであるといえよう。

五 結

本研究の目的は、芸道の型の習得を手がかりに京舞井上流の教育の可能性について考察することであった。京舞井上流は江戸末期に創始され、その芸道は二百年を超えた今日まで、京都の花街祇園において受け継がれている。祇園という花街を伝承基盤として発展してきた京舞井上流を、芸道の型の習得を手がかりに、教育の観点から考察していくことは、研究対象としての京舞井上流の新たな魅力を探る試みでもある。

芸道の型の習得においては、学習者は指導者の模倣を通じて、自らの身体と向き合い、手本となる動きを積極的に試行錯誤し、再現することを求められている。指導者の手本を見るだけでは、その動きを十分に再現することはできず、指導者の身体の内側にまで想像力を働かせ、その身体感覚や心情を、自らの中に再現することではじめて模倣が成立する。模倣を重視した型の習得を、ミメーシスという模倣の概念に倣うならば、それは学習者自らが身体を用い

て他者と関わることを原点とし、絶えず新たな意味を生成する教育の営みである。教師の身体は、もつとも根源的な教育方法であるといわれるように五世をはじめとした京舞井上流を受け継ぐ師匠たちは、一流の技をもっている。従って、その指導者の身体的・感性的なものとは一体化し、模倣していく過程は学習者の新たな意味を自らが生成していく教育の営みであるといえよう。

文化表象としての京舞井上流に関する研究を積み重ねていくには、歴史や舞踊作品にとどまらない様々な観点が必要となってくる。本研究では、京舞井上流が教育的観点から研究対象となり得ることを示したが、その可能性を述べたにとどまっている。今後は、学習者が模倣を通して新たな意味を自らが生成していく教育の営みの内実を分析し、その効果を問うこと等が課題となるであろう。

注および引用・参考文献

- (1) 岡田万里子(二〇一三)京舞井上流の誕生、思文閣出版、四四二頁、井上流の歴史とその舞踊作品の成立背景を資料に基づき考察したこの著書は、二〇一三年に第三五回サントリー学芸賞を受賞している。
- (2) 同書、四五一頁。
- (3) 同書、四五一頁、演劇評論家の権藤芳一も「これまで、井上流だけではなく、上方の舞踊に関する研究が少ないということは、関西には、演劇もそうですが、舞踏研究の組織的な機関―大学や研究所で資料を蒐集し、研究を継続的に行ない、その成果を蓄積してゆくということがなかった。舞踊や演劇(上方歌舞伎)の研究は、個人が趣味的な感覚でやっておられた―町人学者の伝統もあり、大変お詳しい方もありますが、やはりこういう段階にとどまっただけでは限度があります。研究の交流や蓄積がないので発展しません」と述べている。権藤芳一(一九九三)井上流について、舞踊學、一五、二四―二六頁。
- (4) 権藤芳一(一九九三)井上流について、舞踊學、一五、二四―二六頁、権藤によれば「井上流に関する資料にしましても、ベースになっているのは、三世八千代が二世八千代から聞いた話です。三世が二世に入門したのが一二、三歳ごろとすると、二世は五〇歳ごろです。それを三世の晩年に、東京の研究者や三世の周辺の人(孫の片山博道や高弟の佐多ないし四世八千代)が聞いた話なのです」という。

- (5) 井上八千代(二〇一六)京舞つれづれ・岩波書店・一八〇頁。
- (6) 同書・一八〇頁。
- (7) 京都芸術大学(二〇二三)京都芸術大学学則・https://www.kyotoart.ac.jp/info/disclosure/bylaw/pdf/college_rev4.pdf・アクセス日:二〇二三年八月二三日。
- (8) 国際交流基金(二〇一七)若き後継者の視線 京舞井上流の井上安寿子・https://performingarts.jpf.go.jp/art_interview/1709/1.html・アクセス日:二〇二三年八月二三日。
- (9) 中澤雄飛(二〇一五)武道する身体:教養としての身体文化・武蔵大学人文学会雑誌,四六(三・四),四一〇(五三)―三九〇(七三)。
- (10) 中澤雄飛(二〇一四)芸道にみられる身体の学習論:身体の規律化とミメシスとしての模倣をめぐって・体育・スポーツ哲学研究,三六(二),八三―九六頁。
- (11) 文化庁(一九九七)京舞・<https://kunishihei.bunka.go.jp/heritage/detail/30356>・アクセス日:二〇二三年八月二三日。
- (12) 竹内一真・やまだようこ(二〇一四)伝統芸能の教授関係から捉える実践を通じた専門的技術の伝承―京舞篠塚流における稽古での「こだわり」に焦点を当てて・質的心理学研究,一三,二二五―二三七頁。
- (13) 井上(二〇一六)前掲書,一〇三―一〇四頁。
- (14) 岡田(二〇一三)前掲書,四四九頁。
- (15) 同書,四四九頁。
- (16) 権藤芳一(一九九三)井上流について・舞踊學,一五,二四―二六頁。
- (17) 井上(二〇一六)前掲書,一〇四―一〇五頁。
- (18) 国際交流基金(二〇一七)若き後継者の視線 京舞井上流の井上安寿子・https://performingarts.jpf.go.jp/art_interview/1709/1.html・アクセス日:二〇二三年八月二三日。
- (19) 遠藤保子(一九九三)京舞井上流家元三世井上八千代 祇園の女風土記・リプロボート,二一〇―二一九頁。②能の舞を基にしたものを本行舞といい、その舞では動かないようにして舞うことが重要であり、できるだけ描写を

つづめるようにし、じっとして舞うことが要求される。そのためには、腰に十分に力を入れる構えをとり、手や足にも力を入れて舞っている間はゆるめることはできない。ゆるゆるとふんわりとした、気抜きのしたような舞になって形がつかなくなる。また、足は大事であり、すり足で移動する。③人形が人形でありながら、どこまで人間の動きに近づけるかということから始まった文楽の人形や操り人形。それが、逆に人形振りとして人間がどこまで人形の動きを真似られるか、そのおもしろさを追求したものが人形振りといえる。」

- (20) 京都芸術大学(二〇一七)特集井上八千代 受け継ぐということ。瓜生通信六九, 五頁。
- (21) 国際交流基金(二〇一七)若き後継者の視線 京舞井上流の井上安寿子。
https://performingarts.jp/f.go.jp/art_interview/17091.html。アクセス日:二〇二三年八月二三日。
- (22) 遠藤(一九九三)前掲書。二〇四―二〇五頁。
- (23) 同書。二〇五頁。
- (24) 井上(二〇一六)前掲書。一〇六一―一〇九頁。
- (25) 同書。一〇七一―一〇八頁。
- (26) 同書。一〇八頁。
- (27) 同書。一〇八一―一〇九頁。
- (28) 遠藤(一九九三)前掲書。二〇五頁。
- (29) 井上(二〇一六)前掲書。一七六頁。
- (30) 斎藤孝(二〇〇〇)「身体感覚を取り戻す腰・ハラの文化の再生」日本放送出版協会, 六一―七頁。
- (31) 同書。一四四頁。
- (32) 同書。一一頁。
- (33) 井上(二〇一六)前掲書。一一九頁。
- (34) 生田久美子(一九八七)「わざ」から知る。東京大学出版会, 二二三頁。
- (35) 源了圓(一九八九)型。創文社, 一三一―一四頁。
- (36) 同書。一四頁。

- (37) 生田(一九八七)前掲書、二三―四七頁。生田は「形は外面に表された可視的な形態であり、各「わざ」の世界に固有の技術、あるいは技能で、一方の型は、人間が生きる上での基本であり、しかもそれは単なる反復練習によって獲得されるものではなく、社会的、文化的な状況の力に影響される」という。つまり、型を形のハビトス化したものとして捉えている。ハビトスとはモースが身体技法の中核として示している概念であり、生田は「モースは『ハビトス』を無意識な動作の連続としての『習慣』とは異なる、学習者の社会的かつ理性的な働きを前提とした身体技法と捉えたと言つてよいであろう」と述べている。また世阿弥の「無主風」「有主風」という表現を用いて、師匠の「形」を模倣したまま演じている段階の「無主風」と、師匠の示す「形」を十分に模倣した後、その「形」を自分自身のものに消化することによってはじめて到達することができる「有主風」という二つの段階を示し、形と型を区別している。
- (38) 国際交流基金(二〇一七)若き後継者の視線 京舞井上流の井上安寿子。
https://performingarts.jp/fo.jp/art_interview/1709/1.html。アクセス日：二〇二三年八月二三日。
- (39) 同書。
- (40) 中澤雄飛・井上誠治(二〇一二)武道の稽古論―身体教育可能性―。体育・スポーツ哲学研究、三四(二)、九三―一〇五頁。
- (41) 石田かおり(二〇〇四)日本における身体技法の近代化の問題点と解決策。駒沢女子大学研究紀要、一一、七一―一六頁。
- (42) 齋藤(二〇〇〇)前掲書、一一二頁。
- (43) 辻敦子(二〇〇九)模倣の力。子どもと教育の未来を考える。岡部美香(編)北樹出版、一二三―一三四頁。模倣を教育的観点から検討した辻は、「模倣という概念は、『ミメーシス』と『イミテーション』の二つの系譜に区別することができる」と述べている。ミメーシスは単にコピーするだけではなく、模倣者がそこに新たな意味を付加していることから「人間が新たな生の可能性にひらかれる」という積極的な活動」であり、一方のイミテーションを「模倣をモデルの忠実な再現・再産出」として捉えている。
- (44) 中澤(二〇一四)前掲書、八三―九六頁。

(45) 斎藤孝(一九九九)身体知としての教養, 教育学研究, 六六(三), 二八七―二九四頁,