

2023年3月18日(水) レジュメ

演劇における意識変容とそのしくみ：能の演者に焦点を当てて

京都市立芸術大学芸術学修士1年

北脇 あず美

目次

1. 研究テーマについて
 2. 演者の意識変容とそのしくみ：観世寿夫の場合
 3. 演者の意識変容とそのしくみ：現代の演者の場合
- 今後の予定
参考文献

1. 研究テーマについて

1-1. 能《井筒》の序の舞

- 《井筒》… 世阿弥作。在原業平の妻・紀有常の娘がシテとなる夢幻能。
以下、『能・狂言事典』よりあらすじ

旅の僧が大和初瀬の在原寺を訪れると、若い女が来て荒れた古塚に水を手向ける。女は僧にこれが在原業平の墓だと教え、業平と井筒の女の恋物語を話して聞かせるが(〈クセ〉)、やがて自分はその女の霊だと名を明かして、かたわらの井筒の陰に姿を消す(中入)。夜がふけると、女は業平の形見の装束を身に着けてふたたび現れ、舞を舞い(〈序ノ舞〉)、井戸にわが姿を映して夫の面影をしのびなどするが(〈ノリ地〉)、夜明けとともに消えていく¹。

- 観世寿夫(かんぜ・ひさお、1925-1978)によると、『井筒』のような夢幻能では抽象的な演技が主体となり、意味を持つ動きは少ない。
 - 特に序の舞は物語上舞う必然性がなく、「はっきりいえば何のために舞うのかわからない(観世1980 [1965]:248-249)」舞であり、「序ノ舞みたいなものでうまくいかなかったら、演者自身も観客も、これくらい退屈なものはない(観世1981b [1972]:72)」。
- 観世寿夫について……
 - ・シテ方観世流の能楽師で、七世観世鍔之丞雅雪(1898 - 1988)の長男。
 - ・第二次世界大戦後の能楽界の旗手的存在として活躍。

¹ 羽田昶「井筒」西野春雄、羽田昶編(2011)『新版 能・狂言事典』平凡社、24頁。

- ・世阿弥伝書を中心とする能楽研究や新しい演劇運動にも参加。
- 戦後の能楽の基本的な姿を定めたのが観世寿夫であり、彼の語りは周囲の能楽師だけでなく、研究者のコミュニティにも共有され、「能の身体とはこういうものだ」という認識を広めた（横山 2015: 132-133）

1-2. 能の本質としての「変身」

- 15分もの無意味な序の舞をどのように「充実」させるか？
 - 寿夫によると、演者は日常の次元から離れる必要があり、「単に役になるというのではなく、はやりことばでいえば、変身する」ことが必要。それは「自分自身の意識しない世界に自分が変わってしまう」ような体験。
 - 変身によって意味なく演じられる・観られるところに「能の本質」があり、そこに「近代劇」との違いがあると考え（観世 1981b [1972] :72-74）。
- また寿夫は以下のようにも記述

だから自由に役を自分のほうに引っ張り込むなどということは土台できない。自分でどう演ろうということじゃないんです。なんとというか、役者の身体をあ
る特殊な状態に追い込むことで自意識みたいなものをなくしてしまう（観世 1981b [1977] : 348）

考えるというような意識がはっきり出ているときはたいがいだめになっちゃうときで、ですから考えないような仕掛けのために呼吸を詰めたり、スリ足で歩いたりするわけです。（観世 1981b [1977] : 350）

- これを総合すると
 - ・演能中に自意識が減退した状態になることがある
 - ・呼吸やスリ足＝そのような状態を生み出す「仕掛け」になる
- ただし、寿夫はさらに「理想的な能宇宙」の形成の条件として観客と演者の一体化を求めている（観世 1981a [1967] :367）。
 - 独りよがりの「変身」では理想的とは言えないということ。
 - ※ 「舞台でやられていることの中に観客一人一人と一緒に舞台を作ってしまうというような形、そういう演劇はなかなかない」として、そこに能の独自性を見出している（観世 1981b [1967] : 41）。

1-3. 祭礼・宗教儀礼における意識変容技法との共通性

- 確かに能で使用されている技法は、祭礼や宗教儀礼で使用されている意識変容技法とも共通し、演者の自意識を減退させる効果があると考えられる。
 - ・呼吸を詰める
 - 呼吸のコントロール（窒息状態／過酸素）によって覚醒レベルを下げ、外界

からの刺激をある程度遮断するのは、古来から世界中で見られるトランスに入るための動作（河野 1999: 218）。

・面をかける

→ 宗教儀礼では、夜に儀礼を行うなど感覚（この場合は視覚）を制限し、内的な感覚を充実させるための技法が使用されている（Howes 1991: 278）。

※ ただし、能楽堂での通常の能の公演はあくまで上演芸術であるという点で、これらの祭礼や儀礼とは分けて考える必要がある。

→ 今回はあくまで演劇における意識変容について考察する。

1-4. 本研究で明らかにしたいこと

➤ 従来の能の研究では……

・同時代の能の演者に焦点を当てた研究は少数派。

→ 芸能史研究や、世阿弥を始めとする能楽論の研究が圧倒的に多数を占める。

・能の演者の意識や身体感覚を取り上げた研究は一部に限られる

例： 生田久美子『「わざ」から知る』

玉村恭「〈稽古〉の現象学：能楽仕舞の習得過程の微視的分析」

藤田隆則『「のる」ことの作法——能の専門用語から見えるもの』

➤ そこで、本研究では以下の点を明らかにしたい。

・そもそも演能中の意識変容は他の演者も感じているものなのか。

感じているとすれば、他の演者はそれをどのような状態として表現するのか。

・こうした意識変容はどのようなしくみによって生じるのか。

➤ 研究は主に以下二つの方法によって進める。

（１）演者が著した文献資料の考察

（２）現在活躍している能楽師へのインタビュー

1-5. 関連概念

演能中の意識変容に関連する概念として、以下が挙げられる。

（１）トランス（trance）

・「変性意識状態 [=ASC] のこと。目の前で起きた出来事についての意識の狭窄や個人的同一性の感覚の一時的喪失、運動活発や発話の減退がみられる。ある種の酩酊や精神障害、（議論の余地は残るが）催眠に特徴的である。」（コールマン 2004: 515-516）

・トランスとASCに関する研究は、主に心理学・人類学・宗教学のほか、生理学・脳科学・神経科学などの自然科学分野で行われているが、領域によって研究の目的や指し示す内容は大きく異なる。

（２）フロー（flow²）

² 被験者の多くがこのような最適経験における感覚を「流れている（floating）ような感じ

・アメリカの心理学者であるミハイ・チクセントミハイが自己目的的な活動の研究を行う中で提唱し、特に 1980 年代以降から研究が行われる。

・「全人的に行為に没入している時に人が感ずる包括的感覚」(チクセントミハイ 2000: 66)「一つの活動に深く没入しているので他の何ものも問題とならなくなる状態、その経験それ自体が非常に楽しいので、純粹にそれをするということのために多くの時間や労力を費やすような状態」(チクセントミハイ 1996: 5)。

(3) グルーヴ (groove)

・民族音楽学者のチャールズ・カイルが 1966 年の論文「音楽による動きとフィーリング Motion and Feeling through Music」が初めて学術的に取り上げた。

・彼によると、グルーヴは正しい「軌道」や「パターン」にのることによって生じ、それによって「活力ある推進力」が生み出される(山田 2014: 47)。

・注意集中・外的意識の減退・周期性・参与的なずれ・相互作用・活力ある推進力心地よさ・身体性がその構成要素となる(山田 2014 より発表者抜粋)。

→ 三概念のいずれかのみによって能における意識変容を捉えることは難しいが、注意集中や自己・外的意識の減退などの点で共通する部分もあり、研究する上での参照点になると考えられる。

1-6. 本研究の意義

・今後の伝承にあたっての参考資料として

→ 本研究で実施するインタビュー自体が、現在活躍する能楽師の演能時の意識や身体感覚についての記録となる。

・観世寿夫の提示した能の演者像の再考

→ 先述の通り観世寿夫の言説は彼以後の能楽師や研究者に影響を与え、能のあるべき姿を一部固定化したが、実際には演者の演能時の感覚や意識はより多様であると考えられる。寿夫の逝去から半世紀近く経った今、現在の能楽師への調査を通じて寿夫の提示した演者像を再考したい。

・感覚人類学研究、感情心理学研究の一事例として

→ 1980 年以降、身体に対する関心の高まりとともに、身心二元論や言語中心主義的な社会分析が批判される中で、1990 年代から感覚人類学研究が行われるようになった(石井 2022:2)。また従来の心理学において、感情は非合理的なものとして見なされていたが、近年では様々な場面で人を機能的、合理的な行動に導きうるものとして、焦点が当てられるようになってきている。(遠藤 2007:5)。演能中の演者の意識や身体感覚のありようの一部を明らかにできれば、両分野に貢献できるのではないかと。

だった」「私は流れ (flow) に運ばれたのです」と表現しているため、「フロー」と呼ばれる(チクセントミハイ 1996: 51)

2. 演者の意識変容とそのしくみ：観世寿夫の場合

次に、演者にとって意識変容とはどのような状態なのか、それはどのようにもたらされるのか、演者の残している文献資料や演者へのインタビューを通じて考察する。まずは観世寿夫を取り上げ、寿夫の著作³に基づいて彼の考えを整理する。

2-1. 観世寿夫について

➤ 観世寿夫の略歴⁴

・0～10歳

- 1925 (大正 14) 年 七世観世鍔之丞・雅雪の長男として東京に生まれる
- 1927 (昭和 2) 年 祖父 (六世観世鍔之丞・華雪) について稽古をはじめ
- 1929 (昭和 4) 年 仕舞「猩々」で初舞台

・10～20歳

- 1942 (昭和 17) 年 囃子の稽古に通い始め、そこで**横道萬里雄**と知り合う
- 1944 (昭和 19) 年 「道成寺」を披く

・20～30歳

- 1946 (昭和 21) 年 「**能楽塾**」に入塾、野上豊一郎等の研究者の講義を聞く
→ ここでは「かなり質の高い講義がなされていたよう」であり、「寿夫が世阿弥に強い関心を持つようになったのは能楽塾以来なのではないか」と表章は述べている (表 1980: 402)。

1949 (昭和 24) 年 東京理科大で能勢朝次の「世阿弥の能楽論」聴講

1952 (昭和 27) 年 「**世阿弥伝書研究会**」発足

・30～40歳

- 1955 (昭和 30) 年 「月に憑かれたピエロ」のアルルカン役で出演
(シェーンベルク作曲、武智鉄二演出)
- 1956 (昭和 31) 年 新作能「智恵子抄」(武智鉄二演出)
- 1962 (昭和 37) 年 フランス政府招聘日仏演劇交換留学生として**渡仏**
→ ジャン＝ルイ・バロー (1910-1994) のもとで半年間学び、古典～現代のフランス演劇に触れる

・40歳～

1970 (昭和 45) 年 新劇の俳優とともに「**冥の会**」結成

³ 考察は観世寿夫『観世寿夫著作集』(全4巻)に基づいて行った。

⁴ 観世寿夫 (1981c) 『観世寿夫著作集4：能役者の周辺』平凡社、365–389頁の「年譜」から抜粋。

→ 以降、『オイディプース王』『ゴドーを待ちながら』などを上演
1978 (昭和 53) 年 永眠 (53 歳)

→ 天野文雄によると、寿夫逝去の際の追悼記事は能楽関係者以外のも
のが多く、また掲載誌も現代演劇や芸術、思想関係の雑誌が目立ち、それ
こそが寿夫の活動の特色を端的に物語っている (天野 2019: 71)。

- 天野によると、観世寿夫は能楽界に以下のような変化をもたらした(天野 2019: 71)
 - ・能のテキストを重視し、その検討を通して、新たな演出を生み出した
 - ・ワキ方や囃子方、間狂言の演じ方にも心を配り、統一的な芸術としての能を志向
 - ・流儀主宰の定期能など、ルーチン化した演能形態とは別に、演能形態を多様化
 - ・世阿弥の芸論に基づいて夢幻能を評価し、「幽玄」の語を使用
- 観世寿夫の与えた影響
 - ・観世寿夫はその革新的な試みや言動のために、若い能楽師に影響を与えた

革新的な試みや言動ゆえに保守的な能界においては異端視されていた寿夫で
あるが、常に新しいその芸は人を魅きつけずにはおかなかった。ファンが激増
し、世間が彼を能界の最大のスターとして遇したのみならず、若い能楽師に寿
夫の芸を模範とする人が増え、直接・間接に彼の指導を仰ぐ役者が年を逐って
多くなった (表 1980: 414-415)

- ・また能楽師だけではなく、研究者にも影響を与えている
 - 戦後の能楽の基本的な姿を定めたのが観世寿夫であり、彼の語りは周囲の
能楽師だけでなく、研究者のコミュニティにも共有され、「能の身体とはこ
ういうものだ」という認識を広めた (横山 2015: 132-133)
 - 寿夫は世阿弥の能楽論を読み込んで演者の立場からの解説を行い、玉村恭
も「世阿弥を読む我々の目は知らず識らずのうちに寿夫に影響されてしま
っている」と指摘 (玉村 2021: 100)

2-2. 観世寿夫にとっての意識変容

以下、観世寿夫にとっての意識変容の位置づけ、そして意識変容につながる技法について取
り上げる。前述の通り、寿夫は演能において意識変容が生じることを指摘しているが、それ
は彼にとって単に偶発的・副次的に生じるものではなく、演能の根幹に深く関わるものとし
て捉えられていた。

→ 寿夫は 1950 年代から 1978 年の逝去まで執筆活動を精力的に行っていたが、その
中でも演能における意識変容の位置づけについては 1960 年代までと 1970 年代以降で
は変化が見られるため、それぞれ確認を行う。

(1) 1960 年代まで

➤ 能の音と動きの抽象性

観世寿夫は 1950 年代から、「序の舞」に代表して見られるような能の音と動きの抽象性に着目。

※ 序の舞とは舞事的一种。「舞事」とは、謡をとまわらない器楽演奏による舞を指し、大方の舞事は抽象的な型の連続に終始し、しかもこれを一曲の中心に据える能がほとんど（三浦 1998: 94）。そのうち、「序の舞」は冒頭に「序」という部分があるのが特徴で、多くは女体や老体などの役が物静かに舞う⁵。

・1955（昭和 30）年の時点で、寿夫は「演劇的な解釈ではどうもやれない部分」として序の舞があることを指摘

→ そこでは身体の動きや声のある流れ、リズムに乗せる中で、「何の意味がなくとも美しいと感じ面白いと感じる」ことのできる美しさが必要になると寿夫は見ている（観世 1982c[1955]: 45）

・1957（昭和 32）年には、彼はそのような「能の舞台と人間のからだの動きによって創られた、すぐれた造形的な空間から感じられる安定感によって大きく訴えられる美しさ（観世 1982b [1957]: 21-22）」を能が根本的に持つ抽象性として理解するように。

※ 寿夫はさらにこのような能の美を、尾形光琳の絵画の持つ以下のような抽象美に共通するものとして見なしている。

能の美を日本の芸術の中から探してみると、光琳の絵画の中などに発見することができる。光琳の「紅白梅図」を見ると、梅や水が、梅であってけっして梅でない、水も同様である。これらのものは完全にひとつの物体にされてしまっている。そして物と物、形と形との絶対的な対決によって、微動だにしないような非情の空間が現出していて、ギリギリの緊張感と、明快な構図や線や色彩によって、力強く僕らに訴えかけてくるのである。（観世 1982b [1957]: 29）⁶

⁵ 松本雍『新版 能・狂言事典』347 頁。

⁶ 1956（昭和 31）年 9 月に刊行され、話題となった岡本太郎の『日本の伝統』は、第 3 章が光琳の絵画に関する章となっている。「現代の能に於ける伝統の問題——演技者として——」と題し、1957（昭和 32）年 9 月に発表された寿夫の上記テキストは、以下をはじめとする岡本太郎の記述と類似しており、岡本太郎の著作から影響を受けたものと推測される。

ところが光琳の紅白梅や燕子花は、洒落ではないのです。自然をみごとに描ききってしかもみじんも自然に墮していない。空気も水もない、この真空の世界にこそ、すさまじい緊張とともに、非情の空間が現出します。（3：91）

※ ただし彼にとって能は純粋な抽象性だけでできあがっているものではなく、あくまで抽象性と具象性が渾然一体になった演劇であった(観世 1982b [1957]: 22)

➤ 抽象的表現を実現するための舞歌の二曲

・寿夫は 1957 (昭和 32) 年の同記事において、抽象的演技を実現する身体をつくりあげる方法として、「舞歌の二曲」を中心とする世阿弥の稽古論に注目

たとえば『花鏡』の「一調 二機 三声」とか、「強身動宥足踏 強足踏宥身動」等の技術論の考え方などは、明らかに人間の声とからだを極度に無機的なものとして、謡ったり舞ったりするための基本的技術を、つまり舞歌の二曲を中心にした演技の根底になる技術を適確に述べており、同じく世阿弥の著である『九位次第』における上三位の考え方は、この舞歌的な美しさを、禅的な表現によって象徴的に説いたものである。(観世 1982b [1957]: 27)

・「舞歌の二曲」とは三体(老体・女体・軍体)と合わせて、「二曲三体」として世阿弥が稽古の基本としたもの。『至花道』や『花鏡』など世阿弥の中・後期の伝書において登場し、能の稽古はまずこの「二曲三体」から始めるべきとされる。

一、当芸の稽古の条々。その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。二曲と申すは舞歌なり。三体と申すは物まねの人体なり。

(現代語訳)

一、能の稽古のあり方について述べよう。能の芸は甚だ種類が多いものの、正しい芸道修行の最初の学習は、二曲と三体に限るべきで、その範囲を越えてはならない。二曲とは舞と歌であり、三体とは物まねの基本的人体三種のことである⁷。

・寿夫の同記事において世阿弥の稽古論は、徹底した自己否定を行って抽象的な声や体をつくりだし、逆説的に自己主張を生み出すものとして理解されている⁸。

⁷ 世阿弥『至花道』(伊地知鐵男ほか訳注(1985)『連歌論集 能楽論集 俳論集』小学館、345頁)。現代語訳は表章。以下世阿弥伝書からの引用はすべて同書に拠った。

⁸ 後年の記事になるが、二曲三体のもたらす効果については以下がまとまっている。二曲三体の稽古において、演者が自己否定を行いながら抽象的演技を可能にする身体をつくりだすと考えている点について寿夫の考え方に変わりが見られないため、ここで引用する。

そこに一種の人間を否定する考え方が生まれて、無機的な声やからだの動きによって、舞台上に創り出すところの美しさを発見したのであろう。それは「わび」とか「さび」とか普通にいわれているような情緒的なものではない、もっと力強い美しさであり、単に物語を舞台に展開するというより、もっと純粋に、しかも強くあらゆる人間に訴える美しさであると思う。いわば徹底した自己の否定をし尽したところから、最も強烈に打ち出した自己主張で、そこに現われる美だということが出来る。(観世 1982b [1957]: 28)

※ 寿夫の世阿弥理解（特に二曲三体）が上記のような「生の身体の否定」を背景としていることは、玉村恭も指摘（能を演ずるには身体に加工を施し、特殊な様式にのっとった動きが必要になるが、そのための訓練を経ていないのが「生の身体」）。（玉村 2021: 103）

➤ 意識的なドラマの世界からの飛躍

・1960（昭和 35）年になると、寿夫は抽象的な美を実現する身体について、（無機的な声やからだというように）外側から説明を加えるだけでなく、その内側にある意識についても言及。演能中の演者が意識的な世界から離れた境地にあることを述べている。

世阿弥が彼の伝書の中で再三述べている、歌舞の二曲を中心とした考え方も、ことばという具体的なもの——それは限定された観念の伝達的手段です——にたよるより、音と動きといった、より抽象的なものによって、はるかに微妙で深遠な美しさを表出することを考えついたためだと思います。ですから能を演奏する技術は、筋書きに基づいた心理描写や感情移入によって、その役に成るということとは異なったものなのです。東洋的な現わし方をすれば、「無」になるということかもしれません。それは意識的なドラマの世界から飛躍し

スティックとさえいえる声とからだの訓練、そして、なまな演技欲を殺さねばならない「三体」の稽古、それは、演者と曲との、真の人間性を掘り起こすための作業なのだ。演技者志望の人間が、生まれたときのままで本能的に持っている人間味や表現欲などを一度否定して、音楽と舞踊とに濾過してしまうことによって、その人間の真の人間性が洗い上げられることを期待するのであり、戯曲の表現を、音楽的舞踊的抽象性にひきつけることによって、より純粋にドラマの芯のようなものを表出しようとするのである。「舞歌の二曲」の音楽性と舞踊性は、したがっていかなる抽象的表現にも耐えられる肉体を準備することであり、「三体」は、人物像を抽出して演技者の心とからだとで技術化する基本である。(観世 1981a[1970]: 52-53)

て、音と動きの中に身をゆだねることにほかならないのです。(観世 1980[1960]: 55-56)

➤ 1960年代までの寿夫の考えをまとめると……

- ・能は意味のない型や動き、「歌というよりは、一種の呪術的な祈りのことばに近い(観世 1980[1960]: 55)」歌をはじめとして、抽象性を特徴とする演劇である。
- ・そのような抽象的な演技に堪えうる身体は、舞歌の二曲の稽古を通じて作りあげられる無機的な声とからだを持ち、また内側から見ると意識的な世界から離れ、音と動きの中に身をゆだねることができる意識状態にある。
- ・上記のような自己の否定を通じて、逆説的に演者の個性や人間性が表出することになる

(2) 1970年代以降

舞歌の二曲の稽古を通じた自己の否定により、逆説的な自己表現が実現されるという寿夫の考え方は、1970年代以降も基本的には変わらないが、以下のような変化が見られる。

- ・舞歌の二曲に加え、自己の身体を否定する方法として面の考察が深まる
- ・舞歌の二曲を稽古する上でのポイントとして呼吸法に焦点が当てられる
- ・あまり焦点を当てられることのなかった演者の意識について積極的に語られるようになり、またその意識変容については「憑依」「変身」といった言葉で表現される。

➤ 面の着用がもたらす効果

自己の身体を否定する方法として、寿夫は以前から面の着用を挙げていたが、1970年代に入ると面のもたらす効果は一層重視され、考察が深められる。

面をかける、ということは能の場合、以上のようなある憑依現象をおこさせるための最大の要素であると考える。それは単なる仮面というより、役者の肉体と同化し、しかも反発しあうだけの強力な発動力を持つものなのだ。つまりは、役者の内的な空間を支えなければならないものなのだ。その面をかけることによって、日常の自分から何ものかに変身して何かを創り出す可能性を引き出してくれるもの。面とはそういうものであり、またそうであってくれなくては困るのだ。(観世 1981a [1974]: 256)

祭祀的なものと、語りのもつ呪術的な要素とをひじょうにうまく使って、しかも神事芸能ではない人間的な劇に引き上げたところで、世阿弥の一番大きな仕事があるわけで、だからなんというか、面のもっている神事芸能的というか、ある人間が神とか仏とかに成り変わる、日常的な人間ではない存在に、面によって成り変わるということによって、自分自身、みずから演じていると

いう意識から離脱させてしまう。(観世 1981b[1975]: 269)

- 「舞歌の二曲」の要としての呼吸法
- ・抽象的表現に堪える身体をつくりだす訓練として、舞歌の二曲は引き続き重視されるが、1970年代以降の寿夫は舞歌の二曲の要として呼吸法に着目。
 - ※ 後で見るように、「呼吸」は単に身体の空気の入れ替えを指すだけでなく、「寿夫が「内的な力」や「エネルギー」と呼ぶものの凝縮と拡散を指している。

声とからだの稽古のうえで、総合的なキーポイントは呼吸法である。「舞歌の二曲」とは、呼吸法というものといかに技術的にひとつになれるか、が最も大切なことなのだ。(観世 1981a [1978-79]: 152)

見る人一人一人が共にそれを呼吸する。それが能だ。そうありたい。(観世 1981a [1978-79]: 152)

- ・例えば寿夫は1950年代から「序の舞」に着目してきたが、1950年代時点では無機質な声と体によって作られるその抽象的な美に焦点を当てられてきた。しかし1970年代以降、序の舞に関して「息のつめ」「呼吸の強さ」といった呼吸に焦点が当てられるようになる。

また、この「野宮」とかあるいは「芭蕉」などのような、ごく閑かな能を演るときは、しずかにしずかに演じようとするあまりに、ともすれば弱々しい能になりやすい。鬼の能の場合なら、当然、外側へ力を発散させる表現となるから、観客への訴えかけもまずは強くなるが、閑かな能の場合は、よほどの力量がないと観客性全体に滲透する力に欠けてしまう。ゆっくりと閑かな序ノ舞のためにこそ、息のつめ、つまり呼吸の強さをもっとも必要である。それには、自分の中の内的な力がひじょうに強くなければならないのだ。(観世 1981a [1978-79]: 141)

- ・寿夫の考える呼吸法を理解する上で鍵となるのは、「息のつめ開き」という言葉(息をつめる=息を止める、息を開く=止めていた息を解放し、呼吸を再開する)。これを理解するために、サシコミ・ヒラキという型について見てみる。寿夫は以下の通り、この型が「息のつめ開きそのもの」であることを述べている。

サシコミ・ヒラキは、息のつめ開きそのものである。辺りの空気を一瞬凝結させ、そしてくつろげる。見る人一人一人が共にそれを呼吸する。それが能だ。

そうありたい。(観世 1981a [1978-79]: 152)

寿夫の説明によると、サシコミ・ヒラキとそれに伴う「息のつめ開き」は以下の通りである(観世 1981a [1978-79]: 151-152)。

- サシコミ：

「右手をからだの中心前方へ上げながら、何歩か前進する」動き。手を前方に伸ばしながら歩を進めるとき、力が「しだいに凝縮して前方だけに向けられ、運歩がとまったときはひじょうな強さとなって前方に透徹」する。

- ヒラキ：

「左、右、左と三足で退る。退りながら両手を横にひろげる」。サシコミで「前方だけに集中したエネルギーをゆるやかに解放してもとに戻す」作用がある。

・別の記事において、「息のつめ開き」は「力のつめ開き」「内的な力の凝縮と解放」「『気合いの集中』と『溶け広がり』」として言い換えられ、「息」は「力」「気力」「内的な力」「精神」「エネルギー」「内的エネルギー」と同意に用いられる(観世 1981a [1970]:25-27)。

→ つまり「息のつめ開き」は呼吸によって行われ、同時に意識の上での「内的な力」や「エネルギー」の凝縮と解放を伴うものとして理解できる。

・呼吸の調節：具体的な記載はないが、息の詰め方については記述あり。

→ 息の詰め方には二種類(観世 1981a [1978-79]:152)

① 「息を本当に止めてしまってもまったく吸いも吐きもせずにいる」方法

② 「息は継いでも内蔵はまったく動かさない、という呼吸の仕方、つまり息を吸ったことが外見上少しもわからないような」方法

※ 後者は「大変に苦しい稽古を通して習得する呼吸の仕方」

・「内的な力」「エネルギー」の調節：具体的な記載なし⁹

⁹ 具体的な記載はないが、以下のような記述から、自分と「心の集中点」との距離をイメージすることは「内的な力」や「エネルギー」を調節する一つの方法になっているのではないかと推測される。

余談になりそうだが、私も能などを職業としていて、あの吹き抜けの無限の空間が、いや無限であるべき空間の把握が、ひじょうに大切である。そこに立つ自分は、とぎれることなくしづかに、永遠の無限の向こうに気持が通ってほしい。そうあるように目をひらいてほしい、と思うのである。何も老人の能でなくても、どんな能でもまず原則的に「閑心遠目」である。いつもそれを自分に課して稽古をする。ところがある日ふっと、こんなに一生懸命気持を遠くへ届けようとはばかりしては、外へ外へ

➤ 演者の意識について

・1970年代に入ると、寿夫は能に「精神的なもの、というか祭祀的なもの、秘儀的なものといってもいいのかもしれない（観世 1981a [1976]: 209-210）」ものが存在していることを認める。

だから、序ノ舞みたいなものでうまくいかなかったら、演者自身も観客も、これくらい退屈なものはないですね。だけど、本当にうまく、こう入ってしまえば、今度は、その意味なく見ていられる、意味なくやれるっていうことが、ひじょうに面白いことになるわけで、ま、そのへんに能の本質といったものを感じるわけです。そこには、ある祭祀的なものというものも、大きく影響しているわけだし、そういうものがあるから、単なる近代劇にならないで、それこそ近ごろの、ピーター・ブルックとかグロトフスキなどという、ひじょうに新しい演劇家の演劇論でいえば、神聖演劇であるということが成り立ち得るような要素というのがあるわけなんです。（観世 1981b [1972]: 73）

・そのような能において生じる演者の意識変容は1960年代後半、特に1970年代以降には「変身」「憑依」という言葉で表現されるようになる。

能の演技においては、曲の解釈とか、役の年齢や性格、環境などを通してその役をつくりだすといったものとは別に、演者自身が一種の神ががりの状態にはいりこむことによって、その役になりきるというめんをもっている。（観世 1981a [1967]: 367）

能というものの中には、いわゆる近代劇的な、つまり自分が何とかの役になり入るんだというようなことはないのです。つまり、この役はどこの何の誰兵衛で、どういう階級で、どういう年齢で、どういう性格でというふうに役を分析して、いかに自分がなくなってその役らしくなるかっていうことではなくて、前に言ったように、ある次元で自分が変わっちゃう。変身しちゃってというか、ある呪術性というか、そういった精神的なものを通して自分を裸にして、自分自身の意識しない世界に自分が変わってしまうみたいにならなければ、能な

と向きすぎてしまう、ということに気がつく。かたちはそのまま、心の集中点を目の前ぐらいのところは持ってきてみたらどうだろう。役にもよるが、「砧」の前シテのような、自分の中にじつにたくさんの思いを引き込んで、それが蔵いきれずに出てきてしまうような役の場合、そうやってみたい、と思う。（観世 1981a [1978-79]:162）

んで本当はできないと思うんですよ。そうしなくてはつまらないと思うわけですね。(観世 1981b [1972]: 74)

事実面をつけてるとそうなりやすいんだけど、うまく曲のなかへ入っちゃってるときっていうのは、向こうが見えないみたいになるんです。つまり、そういうふうに自分自身を変えていくっていうか、自分自身をなんかちがったところへ移行していくっていう、その作用がひじょうに出てきて、だから、ことばそのものというより、能の場合は台本と言えないけれども、いわゆる台本に書かれたもののなかの人物と自分というのが、そういうところではひじょうに一体化しちゃうんですね。そういうひとつの仕掛けが面によってとってよく出るという感じがするんですね。だから見てても向こうが見えないような状況に自分を追い込んで、ある憑依的な現象というのを自分のなかへ起こさしちゃう、ということがありますね。自分の芯にあるものを自分に依り憑かせてるとでもいうような。(観世 1981b [1975]: 285)

➤ 意識変容の位置づけの変化の背景

なぜ 1960 年代後半、そして特に 1970 年代になると、こうした能の祭祀性や呪術性に焦点が当てられ、また演者の意識も「変身」や「憑依」という言葉で表現されるようになるのか？

・寿夫は 1966 年から 1968 年にかけて、黒川能をはじめとして能に関わる民俗芸能を現地まで見に行っている。

1966 年 2 月：黒川能¹⁰ (山形)

1967 年 2 月：西浦田楽 (静岡)

1968 年 1 月：毛越寺の延年 (岩手)

→ 寿夫は 1960 年代後半に民俗芸能を観に行ったことで、こうした民俗芸能の持つ祭祀性や呪術性を能の根底に流れているものとして結び付けて理解するようになったのではないか。

➤ 「離見の見」

・ただし「変身」や「憑依」といっても、独りよがりなものでは良い舞台と言うことはできない。あくまで「離見の見」を持つことが必要であると、寿夫は以下のように述べる。

¹⁰ 1966 年 1 月には雑誌『太陽』の 2 月号として「雪国の秘事能」と題して黒川能についての特集が組まれており、大きな反響を呼んだ。寿夫が鑑賞したのはその直後の同年 2 月の黒川能であり、『太陽』の特集がきっかけとなったのではないかと考えられる。

こうした精神の緊張の問題をもっと単純に考えてしまうと、やみくもに熱演して自己陶醉の状態になることとまちがしやすい。事実、現在の能にも、熱演している自分に安心してしまっている舞台はしばしば見かけられるし、時としては、観客側にもそうした熱演をよしとするめんがうかがわれる。しかし多くの場合、演技者の自己満足的な熱演ほど、観客を白けさせるものはないのだ。第一、自己陶醉は精神の緊張ではなく、むしろ精神の弛緩による状態であろう。

世阿弥の「離見の見」論は、そのへんを突く論である。「離見の見」とは、自分の主観におぼれず、自分と自分との演技とを客体視する眼を持つてということであるが、それはいかにも舞台馴れした演技者の言いそうな、もう一人の自分がつねに冷たく自分を見張っているべきだ——などということばですます問題ではない。演技者のもっともおちいりやすい自己陶醉、自己満足という落とし穴をいましめると同時に、前にも述べたような、観客をも見、曲をも見、自分をも見るとい眼、どんなに自分の使命に熱中してもこの聡明な眼を自分の中に失ってはならないという、あらゆる人間にとって必要な基本的な姿勢を、いみじくも言いあらわしたことばであると思う。(観世 1981a [1975]: 60)

➤ 1970年代の観世寿夫の考え

- ・舞歌の二曲の訓練による自己の否定を通じて、逆説的に演者の個性や人間性を打ち出すことができる、という寿夫の基本的な考えは1970年代も変わらない
- ・その中でも自己の身体を否定する方法として面に関する考察が深められ、また舞歌の二曲の鍵として呼吸法に焦点が当てられるようになる。
- ・また、以前に比べて演者の意識状態が取り上げられるようになり、演能中の意識変容は能の祭祀性や呪術性と結びつけて「変身」や「憑依」という言葉で表現されるようになる。

2-3. 意識変容に関わる要素

以上のような観世寿夫の主張を踏まえた上で、意識変容に関わる要素として、寿夫がその他にも挙げているものも含めて整理すると以下の通りになる。

(1) 演目

- ・夢幻能
 - 夢幻能の演者は「一人の生身の肉体であることを超越」して、「ただ立っているだけでひとつの宇宙を象り得る存在感」を生み出す必要がある(観世 1981a [1978-79]:150)
- ・『井筒』

→ 『井筒』の序の舞の「十数分のこの時間は、演じる側も観る側も、いかにも現実の時空を離れ、内的な時の流れへと飛揚できるはずのところ」(観世 1981a [1978-79] :126)。

・序の舞

→ 「能の中でも、たとえば大小の(太鼓の入らない)序ノ舞を舞うような曲などが、最もそういう精神の集中というものを必要」とする(観世 1981b [1972]: 72)。

(2) 環境

・能面

→ 日常の自分から何ものかに変身する可能性を引き出してくれるもの。

・メンバー：

→ 地謡、後見一人一人の精神的な緊張がなければ、舞台全体として盛り上がることはない(観世 1980 [1977] :265)。

(3) 音楽

・地謡

→ 地謡の語りの呪術的效果により舞台全体が没入(観世 1981a [1977]:177)。

・能のリズム

→ 西洋的なリズムとは違って一拍一拍を刻むのではなく、数句・数小節の流れを捉えて流れに身をゆだねて動くことで、現実から解き放たれた呪術的な時間の流れに入り、自意識を超越した無限の時間の中に身を置くことになる(観世 1981a [1973] :79)。

(4) 能の動きや演技

・舞歌の二曲

→ 抽象的な舞と歌の稽古は表面的な演技を否定し、演者を意識的な世界から離れさせる。「スリ足」も「考えないような仕掛け」となる(観世 1981b [1977] :348)。

・呼吸法

→ 舞歌の二曲の訓練の要となる。また呼吸を詰めることは、それ自体演者の自意識を減退させる仕掛けに(観世 1981b [1977] :348)。

3. 演者の意識変容とそのしくみ：現代の演者の場合

3-1. インタビューについて

➤ インタビュー日程

金春憲和：2023年2月20日(月)

今井基：2023年1月9日（月）

※ もう1名は2022年11月～2月にかけて3度インタビューを行ったが、ご本人の希望があり、今回の研究会での発表は見合わせ

➤ インタビュー内容

- ・演能中のどのようなときに深い集中状態が生じるか
- ・そのときの身体や意識の状態について、どのように表現できるか

→ 以上2点について、演目や上演環境、面、型などの項目に分けて質問。

※ インタビューの際には「意識変容」ではなく「集中」という表現を使用。

3-2. プロフィール

➤ 金春憲和（こんぱる・のりかず）

- ・シテ方金春流 81 世宗家
- ・昭和 57（1982）年に 80 世宗家金春安明長男として生まれる
- ・金春安明に師事し、6 歳のときに能「邯鄲」にて初舞台
- ・奈良薪御能「翁・十二月往来」、奈良若宮おん祭り「神楽式」なども勤める。

➤ 今井基（いまい・もとい）

- ・シテ方宝生流
- ・昭和 63（1988）年に今井泰行（シテ方宝生流）東京都で生まれる
- ・19 代宗家宝生英照、20 代宗家宝生和英に師事。
- ・1997 年に《鞍馬天狗》花見にて初舞台

3-3. 演能時の意識変容について（金春憲和氏）

➤ 集中時の身体や意識の状態について

・舞台に向けてどのように緊張感を高めていかれるのかをお伺いすると、どちらかというと「スイッチタイプ」であると、次のように回答いただいた：

「いざ舞台に出るときになるとスイッチが入ったような感じで。思考もそうだし、身体の動きもそうなんですけど、能の動きになるんですよ」

→ スwitchが入ってからの感覚は「身体がオートで動いている感じ」「オートなんだけども、操作しているような感じ」（稽古を積んでいけば、能の動きを構成する一つ一つの型は割と自然に、意識しなくてもできてしまう）

・ただし観客をどのぐらい意識されているか、というお話の中で、能は「特に自分の中に入り込みやすい芸能」であるが、「お客さんの目線を意識しなくなってしまうと、自己満足の世界に入ってしまう」ため、お客さんの前で演じているという意識は大事にされているという答えだった。

* 身体がオートで動いている感覚

→ 自分の身体を動かしている感覚が減退（無意識に近づいている状態）

* 一方で、身体を「操作しているような感じ」

→ 一歩引いたところから自分を見つめながら、自分の身体を操作して

いる（意識が働いている状態）

➤ 意識変容に関わる要素

(1) 演目

- ・前シテと後シテがまったく違う役になる演目（例：《船弁慶》）
 - 前半と後半で雰囲気異なるため、緊張感を保ちやすい。
- ・《井筒》
 - 静かな中で緩急をつけ、かつ役柄から外れないようにするのは難しいが、自分の動きをどのように観客に印象づけられるか工夫しながら演じられるため、とても面白い曲。90分間の曲であるが、「やっている側からすると、感覚としては割と早く終わってしまう」

(2) 環境

- ・観客の目が気になりすぎない環境
 - 見ている人の目が強く意識される状況では、集中しにくい（観客席が見える、カメラマンが真正面にいるなど）
- ・普段から共演しているメンバー
 - 特にお父様が地頭をされていると、安心してできる（名人であるかどうかと、やりやすさは別）

(3) 演者の演技や力量

- ・舞台慣れ
 - それまでは毎回緊張していたが、20歳を過ぎてからパチンとスイッチを入れて集中できるようになった（きっかけはあまり思い出せないが、舞台慣れしてきたからかもしれない）

3-4. 演能時の意識変容について（今井基氏）

➤ 演能中の身体や意識の状態について

- ・演能中の状態をダイビングに例えて表現

「水面から中に入った瞬間に、舞台が始まっている状態。もし焦ってしまっても、冷静にならなければこの呼吸を消費し続けて、一番良いところでパフォーマンスに使えない。」

※ 特にダイビングは「最悪な海流に巻き込まれたら死ぬ」スポーツであり、それぐらいの緊張感が必要になるところに能との共通点を見ている

→ ここからは、以下のことが分かる

- ・舞台に立つことは、水上から水中に移行するような意識・身体の使い方の変容を伴うものとして捉えられている。
- ・具体的には、演能の際には死と隣り合わせのダイビングを行っているときのような緊張感が生じ、また日常に比べ呼吸が制限され、呼吸の使い方が変わる。

- ・呼吸が演技に関わるものとして考えられている
- ・同じ呼吸でも良い呼吸の状態と良くない（ただの消費になる）呼吸の状態があり、良い呼吸を行うには演者自身が冷静でいる必要がある。
- ・具体的な視覚・聴覚・触覚的イメージを曲ごとに思い浮かべながら演能（水・風・土などのイメージに分けて）

例①：《船弁慶》

「《船弁慶》は水です。明らかに水です、あれは。流れるように。幽霊だから、水面に浮かんでるわけですよ。上の山の方に行くと、水面に霧が立ったりするのを見たことがあります？ 僕はあるんですよ。こう水面がスーンときれいな上に霧がバーって。そういうのを見たときに「ああ、これは」って思うわけですよ。」

「僕の中ではそれが面白いんです。それ（水の上に浮かんでいる平家一門）を自分がやる。そうすると型が流れるように見えるので。だから、足の運びが水面に見えるんです。身体が浮遊している状態。」

例②：《熊坂》

「それ（《船弁慶》）に対して、熊坂長範みたいなのは完全に武具をつけているイメージじゃないですか。がちがち聞こえるように舞わないとだめ。」

例③：《橋弁慶》

「（《橋弁慶》は）風でも良いけど、あの謡いどころに風が出てくるんですよ。秋の冷たい風が当たる、と。そのためにちょっとは厚着はしているんじゃないか、というようなところで、息の吐き方も白い吐息が出ているように見せたら、それはなお面白い。こっちはそれを楽しんでいるから、そこを観ている人に「ああ、見える！」って思わせたらもう勝ち。」

➤ 意識変容に関わる要素について

・観客

→ 観客から積極的に観ようという意欲が感じとられる際には、「気持ちの相乗効果、一体になる感覚」が生じる。

3-5. 考察

* 前提として以下の点は考慮したうえで考える必要がある。

- ・立場の違い（流儀、時代、年齢など）
- ・書かれた言葉と語られた言葉の違い

* また、結論を出すにはデータが不足しており、あくまで途中経過の考察である

➤ 演能時の意識について

- ・観世寿夫と金春憲和の2名については、自己意識の減退を伴う意識変容が演能時に生じている。ただし、独りよがりではなく観客に伝わる状態が理想として想定されており、それは意識的な状態と無意識の状態の間にあるものとして考え

られる。

- ・今井基については、舞台に立つ際に水上から水中への移行に例えられるような意識変容が生じている。具体的には、演能の際には死と隣り合わせのダイビングを行っているときのような緊張感が生じ、また日常に比べ呼吸が制限され、呼吸の使い方が変わる。さらに今井基は各演目について具体的な視覚・聴覚・触覚的イメージを思い浮かべながら演能を行っていた。

➤ 意識変容に関わる要素について

- ・《井筒》について、観世寿夫は意識変容が生じやすい演目として挙げているが、金春憲和もまた《井筒》は演者としての演技の工夫のしどころがあり、時間を早く感じやすい演目として説明。

- ・呼吸法に関しては、観世寿夫は呼吸を詰めることが自己意識を減退させるしかけになると考えている。一方で、今井基は呼吸を演者の意識や演技と結びつけているものとして考えているが、呼吸によって自己意識の減退が生じているかどうかについては言及がなかった。

※ インタビューでは、観世寿夫の著作で語られていない部分についても広くお話を伺うことができ、その点で新たな発見があった

- 《井筒》以外にも意識変容につながりやすい演目がある
- 意識変容が生じにくくなる要因について

➤ 今後の課題

- ・意識変容といっても、その中に様々な質の異なる状態が含まれていること、程度の違いが存在することが考えられる。また今回意識変容に関わりがありそうな要素について挙げられたものの、要素間の関係性について考えていく必要がある。

- ・まだ考察を行うための十分なデータが得られていないため、今後も様々な立場の演者の方にインタビューを重ねる必要がある。特に観世寿夫が重視した呼吸法についても焦点を当ててお伺いしたい。

今後の予定

(1) インタビューの実施

- ・今井基（宝生流）・金春憲和（金春流）にインタビュー済。
- ・観世淳夫（観世寿夫の大甥）にインタビュー予定。

→ シテ方の演者を中心に、あと10名ほどお伺いしたい

(2) 観世寿夫が1970年代以降に焦点を当てていた面・呼吸法と、意識変容の関わりについて考察を深める

※ 特に呼吸法については以下のような研究がある。

- ・藤田隆則ほか（2021）「能楽における「息」の仕組み（その1・2）」

- ・小林ゆい、森下はるみ (2000) 「狂言における基本的動作と呼吸パターンの関係: 大蔵流山本家を事例として」
 - ・渋谷友紀ほか (2017) 「文楽における浄瑠璃と人形遣いの呼吸の同期」
- 可能であればこのように実際の呼吸の測定を行い、そのときの演者の意識状態を結びつけて考えてみることも行ってみたい。

参考文献（日本語）

- 天野文雄 (2019) 「観世寿夫の登場：そのあとさき」『アジア遊学』 232: 69-84
- 石井美保 (2022) 「序章」石井美保、岩谷彩子、金谷美和、河西瑛里子編『官能の人類学：感覚論的転回を超えて』ナカニシヤ出版、pp. 1-16
- 伊地知鐵男、表章、栗山理一訳注 (1985) 『連歌論集 能楽論集 俳論集』小学館
- 生田久美子 (1987) 『「わざ」から知る』認知科学選書、東京大学出版会
- 表章 (1980) 「観世寿夫の研究的なる著述の背景」『観世寿夫著作集 1：世阿弥の世界』平凡社、pp. 399-421
- 遠藤利彦「第一章 感情の機能を探る」藤田和生編 (2007) 『感情科学』京都大学学術出版会、pp. 3-34
- 鎌田東二 (2008) 「トランスする身体の探究：宗教における行と身体」『宗教研究』 355: 21-43
- 鎌田東二 (2016) 『世阿弥：身心変容技法の思想』青土社
- 河合隼雄、湯浅泰雄、原田憲一、山田晶、木曾好能、小此木啓吾、村瀬孝雄、吉福伸逸、北山修 (1989) 『岩波講座転換期における人間 3：心とは』岩波書店
- コールマン、M. アンドリュー (2004) 『心理学辞典』岡ノ谷一夫ほか編、青木紀久代ほか訳、丸善
- 観世寿夫 (1980) 『観世寿夫著作集 1：世阿弥の世界』平凡社
- 観世寿夫 (1981a) 『観世寿夫著作集 2：仮面の演技』平凡社
- 観世寿夫 (1981b) 『観世寿夫著作集 3：伝統と現代』平凡社
- 観世寿夫 (1981c) 『観世寿夫著作集 4：能役者の周辺』平凡社
- 公益社団法人宝生会オフィシャルサイト「宝生流の能楽師のご紹介」
<http://www.hosho.or.jp/member/752/> (2023年3月10日最終閲覧)
- 河野亮仙 (1999) 「舞踊・武術・宗教儀礼：芸能と祭りの身体論へ」野村雅一・市川雅編『技術としての身体』大修館書店、pp. 202-228
- 金春流八十一世宗家 金春憲和オフィシャルサイト、<https://komparunorikazu.wordpress.com/> (2023年2月20日最終閲覧)
- 斎藤稔正 (2003) 「変性意識状態と禅的体験の心理過程」『立命館人間科学研究』 5: 45-53
- 島村一平 (2021) 『ヒップホップ・モンゴリア：韻がつむぐ人類学』青土社
- 世阿弥著、竹本幹夫訳注 (2009) 『風姿花伝・三道：現代語訳付き』角川学芸出版 (角川文庫)
- 玉村恭 (2012) 「〈稽古〉の現象学：能楽仕舞の習得過程の微視的分析」『上越教育大学研究紀要』 31: 351-361

- 玉村恭 (2021) 「観世寿夫は世阿弥をどう読んだか：二曲三体論に即して」『能と狂言』 19: 100-108
- チクセントミハイ、ミハイ (1996) 『フロー体験：喜びの現象学』 今村浩明訳、世界思想社
- チクセントミハイ、ミハイ・ナカムラ、ジーン (2003) 「第 1 章：フロー理論のこれまで」『フロー理論の展開』 今村浩明ほか編、世界思想社、pp. 1-39
- 西野春雄、羽田昶編 (2011) 『能・狂言事典』 新版、平凡社
- 藤田隆則 (1988) 『『のる』 ことの作法——能の専門用語から見えるもの』『季刊人類学』 19 (1): 112-153
- 藤田隆則、高橋 葉子、田中 敏文、中川 志信、檜垣 智也、蔡 東生、談子駿、大須賀 美恵子、鎌倉 快之 (2021) 「能楽における「息」の仕組み (その 1・2)」『人間工学』 57 号 (Supplement)、
<https://doi.org/10.5100/jje.57.S11-2> (最終閲覧 2023 年 3 月 8 日)
- 三浦裕子 (1998) 『能・狂言の音楽入門』 音楽之友社
- 宮坂敬造 (2019) 「感覚人類学の新たな展開—多元感覚人類学への道筋拡大 と情報社会の進展へ応用可能性—」『東京通信大学紀要』 2: 169-185
- 山田陽一 (2017) 『響きあう身体：音楽・グルーブ・憑依』 春秋社
- 横山太郎 (2015) 「どこまでが能だったのか——歴史的に見た能の輪郭」 山中玲子編 『能楽の現在と未来』 野上記念法政大学能楽研究所、pp. 115-135
- 吉田集而 (1995) 『風呂とエクスタシー：入浴の文化人類学』 平凡社

参考文献 (英語)

- Foley, K. (1985). The Dancer and the Danced: Trance Dance and Theatrical Performance in West Java. *Asian Theatre Journal* 2(1): 28-49.
- Glicksohn, J., & Ohana, A. B. (2011). From Trance to Transcendence: A Neurocognitive Approach. *The Journal of Mind and Behavior* 32(1): 49-62.
- Howes, D. (Ed.) (1991). *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press.
- Stein, D., Costello, K. S., and Foster, P. K. (Eds.). (2022). *The Routledge Companion to Ecstatic Experience in the Ancient World*. Abingdon, New York: Taylor & Francis.
- Vaitl, D., et al. (2005). Psychobiology of Altered States of Consciousness. *Psychol Bull* 131(1): 98-127.
- Winkelman, M. (1986). Trance States: A Theoretical Model and Cross-Cultural Analysis. *Ethos* 14(2): 174-203.