

# 同時演奏を基調とする三味線の稽古場面のマルチモーダル分析 —「演奏すること」を教授する対面・同期形式での指導— Multimodal Analysis of the Instructions through Simultaneous Imitation in *Shamisen* Lesson: The Face-to-face Instructions for 'Playing'

名塩 征史

Seiji Nashio

広島大学

Hiroshima University

s740@hiroshima-u.ac.jp

## 概要

本研究では、師匠と習い手が向かい合い、互いの演奏が観察可能な状況で同時演奏を基調に進められる三味線の稽古を観察し、師匠によるマルチモーダルな指導に焦点を当てた分析を行った。その結果、師匠は自分の演奏から手が離せない状況の中で、指遣いの特徴や定型的な旋律を参照しつつ端的な発話で指示を出し、頭部と視線の動きも活用しながら習い手の演奏を巧みに指導していることがわかった。また、こうした対面・同期形式で行う稽古の意義についても再考した。

キーワード：マルチモーダル分析、三味線、対面・同期形式での指導、同時演奏 (simultaneous imitation)

## 1. はじめに

近年、楽器演奏の教授場面に注目する研究が増えつつあり、そこでは環境的／状況的資源を認知的参照枠として利用した多様な言語的／非言語的の行為によって演奏技術の指導・学習プロセスが組織化される様子が記述されている[1][2][3]。本研究は、こうした潮流を踏まえ、1対1の対面式で行われる三味線の稽古場面で師匠が習い手に対して発信するマルチモーダルな指導行為について分析・考察するものである。

当該の稽古場面において師匠は、同時演奏によって常に自己の演奏を習い手に見せ続け、それをもって習い手の学びをリードしなければならない。こうした状況の中で、師匠はどのように習い手の演奏を評価・修正し、演奏の上達に必要なプロセスを適宜組み込んだ稽古の組織化を達成しているのか。この点について、本稿では実際の長唄三味線の稽古を収録した動画データの観察・分析をもとに、その一端を明らかにする。その上で、同時演奏を基調とする特殊な稽古形式の有用性について考察し、対面・同期形式で行われる稽古の意義を再考する。またこれに関連し、昨今盛んに進められている教育活動のオンライン化の流れに適応した三味線の伝承と普及の可能性についても一考を加

え、私見を述べる。

## 2. 長唄三味線について

### 2.1 長唄と三味線

三味線音楽は発生系統から多くの種目に分けられるが、最も上位の分類として「語りもの(浄瑠璃に由来)」と「歌いもの(歌舞伎や地歌に由来)」に分けられる。長唄三味線は「歌いもの」の一種で、歌舞伎、能、狂言などに合わせる音楽から発生した長唄の伴奏として演奏されるものである。長唄三味線に限らず、三味線音楽は基本的に歌声と三味線のヘテロフォニー(同時的変奏)音楽であるとされる[4]。三味線が奏でるメロディーは必ずしも唄のメロディーと一致している必要はないが、互いに引き立て合うようなバランスのもとで「不即不離(つかずはなれず)」の状態では演奏される[4]。長唄三味線の場合、小唄一曲の構成は唄の詞章によって規定され、いわゆる「起承転結」のような、いくつかの小段に分けられる。さらに各小段は長唄に特有の常套的旋律型や、他の種目から借用された旋律型などの組み合わせ(「手」または「節」)によって構成される[4]。したがって、長唄に属する三味線の演奏パターンはある程度限定されることになり、稽古の際にはそれが「教えやすさ」や「覚えやすさ」につながるものと考えられる。

### 2.2 楽譜

他の邦楽器と同様に、従来は口頭でのみ伝承されてきた三味線音楽は、19世紀後半に盛んに西洋音楽が摂取される動きに合わせて楽譜化が進められた[4]。左手指で押さえる三味線の棹の「勘所(かんどころ)」をドレミファソラシに置き換えることを基本に、西洋音楽に倣って五線譜に採譜するやり方や、ドレミ…を1から7の数字に置き換え各勘所に割り当てるやり方など

が記譜法の主流である。本稿が参照する楽譜は、大正に入ってから初世住吉小十郎によって編集された五線譜応用数字譜で、一の糸（一番下の糸）の開放音（糸を押さえずに弾く音）を「シ」＝「7」に固定した長唄譜である[4]。勘所を示す数字は、漢字仮名交じりで記された長唄の詞章とともに縦書きで記されており、さらに撥の使い方やテンポの変化など演奏に関する注釈と口三味線がカタカナで記されている（図1）。



図1：長唄「末廣がり」一部抜粋[5]

2.3 口三味線

口三味線とは、「三味線の旋律に擬声音を当てはめて唱える方法」[4]であり、流派によって若干の違いはあるものの、およそ表1のような体系をもつ。なお、音の出し方には、右手に持った撥を上から振り下ろすようにして糸を弾くだけでなく、撥を下から上にすくい上げて糸を弾く「スクイ」や、左手指で棹に張られた糸を弾く「ハジキ」といった方法がある。

表1のような対応関係に通じていれば、自前の三味線が用意できなかつたり、演奏できる環境が整わなかつたりする場合でも、口三味線を覚えることでその曲の独習がある程度可能になる。また稽古中の指導においても口三味線は多様に用いられ、本研究で分析の対象となった稽古場面の中でも師匠によってその有用性がたびたび語られている。

表1：口三味線の表記一例

	開放弦 弾ク [スクウ・ハジク]	勘所を押さえる 弾ク [スクウ・ハジク]
一の糸	トン [ロン]	ツン [ルン]
二の糸	テン [レン]	ツン [ルン]
三の糸	テン [レン]	チン [リン]
一と二の 重音	ジャン	ジャン
二と三の 重音	シャン	チャン

2.4 稽古

稽古とは、「訓練を重ねることによって、さまざまな規格を身につける」ことである[4]。田中ほか（2009）によると、この規格を身につける過程は、1)「構え」などの肉体で構成する規格を身につけること、2) 師匠の芸をそっくり真似できる能力を身につけることの二段階に分けられ、特に2)の段階では、師匠からの教えを聞くだけではわからなかったことに、師匠を観察することで気づき、それを自分に応用するという主体的な学びが重要であるとされる[4]。こうした気づきを基点とした学びが「芸を盗む」ということなのである[4]。

三味線において最も身につけるのが難しいとされる規格が「指遣い（運指法）」、つまり、三味線の棹の勘所を左手指で押さえる動きである。一つ一つの音を出すのは簡単でも、実際に演奏する際には、それらの音を巧みにつなぐことが求められ、一つの音を出した後に、次の音を押さえるまでの指の軌跡を考えなければならない[4]。先述の通り、種目ごとに常套的とされる旋律型があり、それに伴い指遣いのバリエーションにも限りはあるが、それでも曲調に合わせて滑らかに音をつなぐには、一定の知識と技術が要求される。また、従来は「盗む」ことによって伝えられてきた指遣いは、流派、もしくは師事する師匠の個性によって微妙に変更を加えられているものと考えられる。田中ほか（2009）によれば、指遣いには暗記で芸を習得してきた師匠しか持っていない「物語」があり、それこそが伝えられるものの本質であるが、それは習い手が自分で師匠との違いを探し出す観察眼を持っていないと理解できないとされる[4]。この点を踏まえ、本稿では稽古を師匠と習い手が直接対面しつつ互いの身体が観察可能な形で行われるものと規定し、習い手が楽譜等を頼りに行う独習と区別して議論を進める。

### 3. 分析

#### 3.1 データの概要

分析対象となった三味線の稽古は、師匠 (M) と習い手 (L) (いずれも成人女性) が小さなテーブルを間に向かい合って正座し、互いの演奏が観察可能な状況で行われている (図 2)。L は稽古を始めて 10 ヶ月未満の初心者で、一回の稽古時間は 30 分程度である。本研究では 2018 年 4 月までに収録された 6 回分 (約 3 時間) のデータを観察・分析の対象とした。



図 2: 稽古の様子

稽古中、L は譜面を見ず、見聞きできる M の演奏と指導だけを頼りに課題曲を弾くことが求められており、M もまた、L の奏でる音、演奏する手指の動きを資源に指導を行っている。これは三味線音楽に楽譜が存在しなかった頃から続く長唄三味線の伝統的な稽古形式であり、2.4 で述べた稽古のねらいにも関連し、精緻な楽譜が容易に手に入ったようになった現在でもなお盛んに採用されている。さらに L は、M の模範演奏なしに単独で演奏することがなく、L に対する M からの評価や指導も演奏と並行して継時的・場当たりので行われる。つまり、ピアノレッスンなどではケース・バイ・ケースで挿入される同時演奏[6]が終始継続するような様相となり、互いに奏でる旋律の一致/不一致を逐一評価/修正しながら、不格好でも演奏を継続することに志向して稽古が進められる[7]。M による指導行為は、実際に奏でる弦音に、多種多様な発話と、手元の三味線を参照とするジェスチャーを組み合わせた複雑な様相となっている。M の発話だけを見ても、1) 曲に合わせて歌う長唄、2) L に向けた指導と激励、3) 口三味線といった 3 種の言語情報が複雑に混ざり合っている[7]。

本稿では、稽古中の M による指導行為に焦点を当てて分析を進める。特に注目すべき点は、同時演奏によって自分の演奏を見せることが重視される中で、M は三味線を弾く手を不用意に止めることができないということである。したがって、M は稽古中に L の左手指の

位置を指示したり誘導したりすることを、さらには L の演奏を評価し必要に応じて弾き直しを促すことを、演奏と並行して継時的・場当たりのに行わなければならない。ここではそうした特殊な状況下における指導行為の特徴について、いくつかの事例分析を通して記述する。L は稽古中に発言することが滅多にないため、以降に示す断片(1)-(3)では、いずれも M の発話・演奏・身体動作のみを転記した<sup>1</sup>。

なお、本稿で取り上げる断片中で演奏されている課題曲は、「末廣がり」と呼ばれる同名の狂言に基づく長唄である。比較的難易度の低い曲として初心者向けに提示されることが多く、舞踊と共に演奏される曲としてもよく知られている (詞章については本稿末の付録を参照)。

#### 3.2 「指遣い」の指導

先述の通り、長唄三味線の稽古では、専ら指遣いが指導の対象となる。まずはその指遣いの指導がどのように行われているのかを具体的な事例の中で見ていく。

断片(1)は、課題曲「末廣がり」の踊り地の一部分を演奏している場面である。

断片(1): 「末廣がり」の踊り地より①

01 リン リン  
 02 **動か：ないで中指**  
 03 チン  
 04 ♪こ：：れ：：も：：♪  
 05 ♪は：：な：：の：：♪  
 06 え、テンツンテン  
 07 テ：ン  
 08 ツ：ン  
 09 テン  
 10 ♪ら：：あ♪  
 11 **一番上**  
 12 チン  
 13 ♪ひ：：と：：が：：♪  
 14 ♪の：：み：：て：：♪  
 15 **三本**  
 16 <7・7>  
 17 ♪さ：：♪ sテン  
 18 チン  
 19 <33>  
 20 ♪ら：：あ♪  
 21 **上がって：薬指**  
 22 **私も呑みて**  
 23 ♪我も：：呑み(♪)  
 24 **トテテレ**  
 25 トテテレ ツン  
 26 **よ：：弾んで**  
 27 ツン ツーン ツツン  
 28 テツツン

<sup>1</sup> 本稿における断片内の表記について、太字は演奏を伴わない発話、カタカナ表記は口三味線、‘：’は音の伸ばし、‘♪’

に挟まれた部分は長唄の歌唱、<>内は発話を伴わずに演奏された旋律の数字譜を表す。

- 29 よ：： おんなじこと  
 30 ♪は：：な：：の：：♪  
 31 ♪さか：：づ♪  
 32 テレンツテン  
 33 テレンツテン  
 34 いや  
 35 テレンツテン  
 36 いや  
 37 テレンツ テレンツ  
 38 テン  
 39 ツロツンテン  
 40 トントン  
 41 ♪は：：ん♪  
 42 ♪ん：：ん♪  
 43 テンシチリン

- 44 テン チン チン リン  
 45 リン リ：：ン  
 46 リン

α

- 47 三度目のシャンシャシャン  
 48 シャ：：ン  
 49 シャシャン シャン  
 50 シャ：：ン  
 51 シャシャン シャン  
 52 いや  
 53 チリリン チリリン チリリン  
 54 また同じ：  
 55 トツツツツテチ チン  
 56 リンリン  
 57 今度動いて  
 58 チン  
 59 ♪げ：：に：：も：：♪

- 60 ♪そ：：よ：：の♪  
 61 (図5)  
 62 トチチ  
 63 トチ  
 64 人差し指  
 65 トチチリ チン  
 66 下がるの (図6)  
 67 <3 3・ 3・ 3> チン

β

- 68 よ：：い

断片(1)内の各所に見られる「上がる／下がる／動く」といった上下への移動を指示する発話と「人差し指／中指／薬指」に言及する発話に注目してみよう(02, 11, 57, 64, 66行目)。これらはどれも指遣いの指導に直接寄与する発話である。そもそも指遣いとは、次の2つの動きが連動している。一つは棹に張られた糸を押さえる左手を棹に沿って上下に動かし、適切な位置で固定すること、もう一つは固定された左手の位置から各指に指定された勘所を押さえることである[8]。つまり、ある勘所を押さえる際の左手の位置と指は予め決められているということになる。したがって、Mの発話のうち、上下への移動を指示する発話は、原則として左手の移動に関する指導であり、指を指定する発話は押さ

える勘所を指示／修正する指導ということになる。指遣いは、一つ一つの音や旋律を奏するために欠かせない技術であるが、実際の指導は「その音ではない」とか「この音を出しなさい」とか「もっと高い／低い音」といった「音」に直接言及する発話ではなく、あくまで「左手をどちらへ(どこまで)動かすか」や「どの指で押さえるか」といった左手の動きに言及する発話である。もちろん、望ましい音や旋律が実現しているかどうかは聴覚によっても確認／評価しているだろうが、その聴覚的な情報は逐一視覚的／身体的な情報に置き換えられ指導に生かされているということになる。

この指導の基盤にMとLが互いの演奏を観察できる状況があることは言うまでもない。Mは時折頭部を多様に動かすジェスチャーを見せるが、視線だけは常に演奏する習い手に宛てられている。稀に視線を自分の三味線各部に向けることもあるが、その目的は、例えば断片(2)のように、あくまでLに自分の演奏を見せるためである。断片(2)の02行目「チン」にあたる勘所を押さえるためには、左手を下げなければならないが、ここでLは誤って左手を上を動かしてしまう(図3)。このような左手で勘所を迷いながら探す仕草が初心者には頻繁に見られ、Lも当該稽古中にMからたびたび指摘を受けている。そこでMは、03行目で、いったん棹から左手を離して人差し指と親指で棹のある範囲を示し、その部分に視線を落として「ここしか使いませんよ」と発話した(図4)。そして、その後すぐさま視線の宛先をSの左手に戻し、02行目と同じ部分を弾き直した(04行目)。このように、通常はSに向けられているMの視線がM自身の演奏に向けられることは、自ずと際立つ振る舞いとなり、Mの注視する宛先にSの注意を引き付ける役割を果たしている。

断片(2)：「末廣がり」の出端より

- 01 よ：：い  
 02 チン ツン (図3)  
 03 こっから、ここしか使いませんよ (図4)  
 04 チン ツン



図3：(2) 02

図4：(2) 03

### 3.3 稽古の進行：評価と反復

同時演奏による指導において、習い手に対する即時的な評価は概ね次のような進行に自ずと反映される。ある音／旋律を奏でる習い手の演奏が望ましいものであれば、師匠は止まることなく演奏を続ける。一方、習い手の演奏が望ましいものでなければ、師匠は何らかの形で演奏を中断し、必要に応じて指導を与え、問題の箇所に戻って弾き直すことになる。つまり、習い手の演奏に問題がなければ、同時演奏は円滑に先へと進んでいくが、習い手の演奏に指導が必要となった場合には、それ相応の手間をかけることになる。ただしその手間は、すぐに演奏が再開できるように、三味線から手を離さずにできる簡潔なものでなければならない。

断片(1)の44-45行目(α)、60-67行目(β)では、Lの演奏に指導を与えるために、Mが同じ音／旋律(下線部)を繰り返している。以下、60-67行目(β)の手続きを詳しく見ていく。60行目「♪そ：：よ：：の♪」に伴う旋律(トチチリ チン／譜面1 ※<sup>2</sup>)の演奏に違和感を覚えたMは、視線をLの左手部分に固定しつつ、唇を窄めてわずかに頭を左に捻り(図5)、同旋律の出だし(トチチ)を二度弾き直した(61-63行目)。

譜面1：「實にもさうよの」の旋律(抜粋)

實にも		さうよの ※	
5• —	#4• —	3 3• 3• 3•	#4• —
フー	フー	トチチリ	フー



図5：(1) 62



図6：(1) 66

ここでMは同旋律の「チチリ」部分の勘所を押さえるLの指が間違っていることに気づき、64行目で小刻みに首を左右に振りながら「人差し指」と使うべき指を指示した。その後、指摘した指の動きを確認しつつ再度「トチチリ」を弾き直し、続く「チン」を弾いた(65行目)。しかし、今度はLの左手が正しい位置よりも上にあることに気づいたMは、今までよりも大きく首を左右に振り(図6)、「下がるの」と発話した(66行目)。最後に67行目で同旋律をもう一度出だしから弾き直し、最後の音まで確認したところで、次の小節へ移っている(68行目)。

以上の〔演奏 → 評価(←) → 弾き直し → 再評価〕という過程にある〔(再)評価〕では、首を左右に捻る／振る動きで否定的評価が、特別なジェスチャーを伴わずに演奏を続けることで肯定的評価が示されている。同時演奏中に「いい／だめ」「そう／そうじゃない」などの明確な言葉で評価がなされることは稀である。同時演奏中のMの頭部は、正面をLに向けたまま動かさず、演奏の節目や要所でたびたび上下に動くのが通常であるため、Mが頭部を左右に捻る／振る動きは、3.2で述べた視線の切り替えに似た際立ちをもって、Lに弾き直しを予期させているように見える。

断片(3)：「末廣がり」の踊り地より②

- 01 上がって
- 02 <5>
- 03 ♪我も：：♪
- 04 <#4>
- 05 ツン
- 06 もうちょっと上 (図7)
- 07 ツン
- 08 ♪我も：：♪
- 09 <#4>
- 10 <5>
- 11 ♪我も：：♪
- 12 <#4>
- 13 ♪呑みて♪

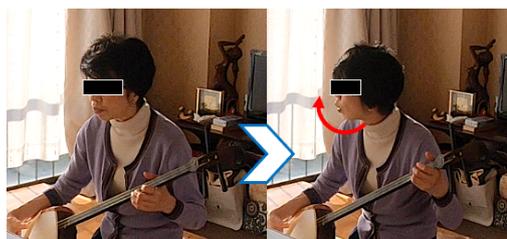


図7：(3) 06

<sup>2</sup> 『長唄新稽古本』より該当部分の詞章、口三味線、数字譜

のみを転記し、その他の記号は省略した[5]。

同様の事例として断片(3)も見てみよう。断片(3)では、「♪我も：：♪」の直後にくる音<#4>について指導するために、同じ部分を繰り返し弾き直しているのがわかる。上述の事例と同様に、弾き直しに先立って行われる否定的評価は、左右に頭部を捻る／振るMの仕草によって示されるが、06行目の「もうちょっと上」に伴う首の捻りは指遣いへの志向も反映した動きであると言える。04行目でSが押さえた勘所は、正しい位置よりも下（より胴に近い位置）だったため、Mはその位置を上（Sの左側／窓側）に移動するように指示する必要がある。そこでMは06行目で「もうちょっと上」と言いながら、顔の正面が窓に向くほど大きく頭部を右側（窓側）に振り、自らの仕草を否定的評価を表す動きに帰属させつつ、Lが左手を動かすべき方向を強調している（図7）。三味線が横倒しに用いられる状況において、三味線自体に備わる本来的な上下[1]への移動が実空間では水平方向の動きとなるため、Lが頭部を左右に捻る／振る動きは、否定的評価としてだけでなく、時には左手の動きを指示するものともなり得る。これに由来した混乱もたびたび観察されるが、いずれにしても、この頭部の左右への捻り／振りが当該の稽古場面において重要な役割を果たしていることは否めない。

### 3.4 構成・旋律型に基づく指導

ここでの課題曲「末廣がり」のように舞踊と共に演奏される長唄は、舞踊の構造を反映し、「置き」「出端」「クドキ」「踊り地」「チラシ」といったパートで構成されていることが多い（付録）。たとえば「踊り地」は躍動的、「チラシ」はテンポが速いなど、各パートには特徴があり[4]、それは演奏にも反映される。したがって、三味線の指導においては、演奏中のパートが曲全体のどの部分に当たるのかを示すことも、習い手の演奏に変化をもたらす手段の一つとして用いられる。また、「語りもの」に比べて曲の構造に関わる類型的な旋律型は少ないが、長唄三味線にも「オトシ」や「段切り」と呼ばれる常套的な旋律型[4][9]や、特に呼称はないが長唄の旋律に類似性をもたせる「ゆるやかな旋律型」[8]などがあり、一曲をいくつかの有意な音のかたまりに分ける節目が存在している。

断片(1)にも、こうした音のかたまりに言及する発話がある（24, 29, 43, 47, 54行目）。たとえば、47行目で「三度目のシャンシャシャン」と呼ばれている旋律は、文字通り、まったく同じ重音の組み合わせがこれよりも前の2カ所で使用されている。しかし、この旋律には

一般的な呼称がないので、当該の稽古場面においては「〇度目のシャンシャシャン」と呼ばれている。続いて54行目には「また同じ：」と先行する旋律を引き合いに出す発話があるが、これは「二度目のシャンシャシャン」と「三度目のシャンシャシャン」に共通して後続する旋律（55-56行目／トツツルツツテチ チン リンリン）を指している。これは、最初の「シャンシャシャン」には見られない特徴で、この旋律が後続するかどうかによって、最初と二・三度目が区別される。さらに、57行目には「今度は動いて：」と先行する「前回」の指遣いを引き合いに出すような発話がある。これは直後の58行目で出す「チン」の勘所を押さえるために、直前の弾き終わりの位置から左手を動かすことを意味しているが、「前回」にあたる「二度目のシャンシャシャン」の際には、同じ位置にある音（口三味線では同じく「チン」）を直前の弾き終わりから左手を動かさずに弾いている。つまり、この「トツツルツツテチ チン リンリン」の直後に来る「チン」を弾く際に左手を動かすかどうか、二度目と三度目を区別するポイントということになる。55-56行目の旋律が、当該の課題曲において最も難易度の高い旋律の一つであり、そこを意識するあまり、この58行目の一音を不用意に弾いてしまうことがある。47行目「三度目のシャンシャシャン」はこうしたいくつかのポイントを含む旋律へ臨む起点部分で、Lに注意を促す役割を果たすと言えるだろう。

同様に24, 29, 43行目も旋律と旋律の間にあるわずかな隙間にやや早口で発せられ、直後に奏でる旋律を喚起する発話となっている。2.4で述べた通り、音を巧みにつなぐ指遣いを実践するためには、一つの音から次の音を押さえるまでの指の軌跡を考えなければならない。それには、そこから二、三小節先までの音の並び（旋律）が予見できたほうが望ましい。長唄一般に共通する呼称はなくても、演奏の鍵となるいくつかの旋律がその場に特化した呼称で共有されていれば、その呼称が要所で発話されたとき、その直後に続く音の並び（指遣い）をある程度まで予見できる。こうした発話を多用することも、同時演奏で込み入った稽古の中でMが要領よくLをリードするためには有効な手段であると考えられる。

## 4. 考察

### 4.1 同時演奏による指導

「習うより慣れる」や「道具を自分の身体の一部のよ

うに」といった表現は、身体技術や道具の扱いに習熟するための心構えに関連し、一般にもよく耳にするものである。慣れることで、考えなくても勝手に身体が動くような、または身体で考えるかのような状態に達することが期待される。それは、実践の繰り返しによって習得、蓄積、更新され、また新たな実践の際には意識に上ることなく身体の調整に利用される知性、すなわち「身体知／実践知」[10][11]にも関連すると思われる。長唄三味線の同時演奏による指導は、こうした実践の繰り返しによって、認知的思考や理解を介さずに「動いて考える身体」を直接訓練し、無意識の力を養う指導法であるように見受けられる。

指遣いに言及する師匠の発話が適切に機能するためには、三味線を演奏する者として望ましい「構え」が習い手の身体に備わっている必要がある。三味線と身体が常に同じ配置にあり、右手の撥が常に同じ加減で同じ位置を弾き、各勘所を押さえる左手指が、常に同じ位置に定まるように三味線が身体に接続されることが習い手に（無論、師匠にも）求められる。師匠が目測で習い手の左手の位置を決め、指を指定するだけで必要な音を引き出すことができるのは、習い手の身体が、師匠自身と同じように三味線に接続されているからである。そのため、稽古の序盤では「構え」に関する詳細な指導が与えられることも少なくない。それは、三味線を支える大腿部と胴との接点や上体の姿勢、左手指が糸を押さえる角度、振り下ろした撥が当たる胴の位置など、多様な点を定めることで、身体と三味線の望ましい接続を探っていく作業である。同時演奏を基調とする三味線の稽古は、曲を覚え、正確に音を出すことだけが目的ではない。その実践を支える前提的条件となる構えや指遣いを含め、「演奏すること」全体を包括的に教える活動であると言うべきだろう。

#### 4.2 対面・同期形式による指導

本稿の筆者は三味線を演奏した経験がない。それゆえ筆者には、長唄三味線の稽古があまりに込み入っていてせわしない、常に習い手を追い立てるような切迫した活動のように見えていた。これほどのプレッシャーにさらされる精神状態の中で学ぶことにどれほどの効果が期待できるのかと疑問を持ち、観察を始めた当初はこの手法に批判的になることもあった。同時に、三味線音楽を採譜した楽譜を目にする機会を得て、その精緻な記譜に驚き、むしろ本を頼りに独習するほうが効果的なのではないかとも考えていた。しかし実際には、師匠と向かい合う対面・同期形式での稽古が三味線

の熟達には欠かせないということが、ここまでの議論で明らかとなった。現在でもよく用いられている長唄譜『長唄新稽古本』の中でも、ある程度の独習は可能であるとしながらも、「専門家に就いて稽古するからには師匠の声調や弦音が実際此の本に対する活きた説明でありますから音符の約束等は実技の進むに伴って自然に会得ができれば」と、師匠による稽古の有用性が述べられている[5]。

しかし、常に対面・同期形式での稽古が実現可能なわけではない。グローバル化が進む現代において、日常的な活動の多くが、時間と場所を選ばずに実現できる形へと変容を遂げている。加えて、2020年に入って本格化した、いわゆる「コロナ禍」の影響で、学校教育をはじめとするあらゆる教育活動のオンライン化が急ピッチで進められている。三味線をはじめとする伝統芸能も、その保全や伝承、さらなる普及を考えるのであれば、こうした情勢に合った稽古の形を模索する必要があるだろう。その意味では、精緻な楽譜や記譜法が既に存在していることは大きなメリットとなりうる。同様に、従来対面・同期形式で伝えられてきた技術や知性の中にも、明示化（言語化／体系化）できるものがあるかもしれない。もちろん、どうしても明示化できないものもあるだろうが、オンラインをはじめとするより発信力のある手段で伝達可能な程度までスリム化することはできるかもしれない。では、現状の稽古をどのように切り分け、各側面をどのように発信すべきなのか。それを明らかにするためには、これまで当たり前のように実践されてきた稽古をつぶさに観察・分析し直す必要がある。改めて見出された構成要素を組み直し、明示化できるものを抽出していく必要がある。本稿における伝統芸能のマルチモーダル分析が、こうした変化を押し進める動きの一助となることを期待したい。

#### 5. まとめと今後の課題

本稿では、師匠と習い手が1対1で対面し、同時演奏を基調として行われる三味線の稽古において、師匠が発信するマルチモーダルな指導について分析した。その結果、自らの演奏を習い手に見せ続ける師匠の指導には、いくつかの特徴を指摘することができた。一つは、演奏にかかりきりの両手の代わりに、頭部の動きと配置が師匠の意図を明示する手段として重要な役割を果たしているということ、もう一つは、旋律と旋律の間にあるわずかな隙間を利用して、習い手の指遣いを要

領よく修正し誘導する簡潔な発話が用いられているということである。こうした言語と身体動作との協調による端的な指導によって、Lの志向を、たとえ不恰好でも弾き切ることへと引き付け、指遣いの「物語」を途切れることなく伝えることが可能になるのだろう。

本稿で明らかにした指導法は、師匠と習い手との間で互いの演奏が観察可能な状況を前提とし、音／旋律という本来は聴覚的な情報を、「見える動き」に置き換えて指導に生かすものであった。指導の主な対象となる指遣いが、実践を重ねることで習得される身体知／実践知の一種であるならば、こうした対面・同期形式での稽古は習い手にとって不可欠な活動といえるだろう。三味線の稽古は、楽曲の聴覚的な側面に限らず、視覚によって観察可能で、三味線を適切に弾く上での前提条件となる身体の構えや動きも含み込んだ「演奏すること」全体を包括的に指導する活動でなければならない。この点については、本稿での分析と記述をもって十分に裏付けることができたのではないだろうか。

本稿では最後に、こうした稽古の有用性を前提に、三味線のさらなる普及を目指した稽古のオンライン化についても一考を加え、伝統芸能のマルチモーダル分析が新たな指導のあり方を模索する上で重要な役割を果たす可能性にも言及した。

本稿では数ある邦楽器の中から三味線を、そして数ある三味線の種目の中から長唄三味線のみを対象として取り上げたが、他の種目、他の邦楽器の稽古場面を対象とした分析でも同様の成果が期待される。また「稽古」といった括りで言えば、他の伝統芸能や武道なども対象になり得るだろう。特に武道の稽古を対象とするマルチモーダル分析は、すでにいくつかの研究で見られる[12][13][14]。こうした先行研究との整合性について検討することも今後の課題である。

## 謝辞

三味線の稽古場面の収録にご協力いただいた師匠と習い手のお二人に感謝します。本研究は、JSPS 科研費 17H00914, および、18KT0085 の助成を受けたものです。

## 参考文献

- [1] Nishizaka, A. (2006). What to Learn: The Embodied Structure of the Environment. *Research on Language and Social Interaction*, 39(2), 119-154.  
[2] Szczepek Reed, Beatrice, Reed, Darren, & Haddon,

- Elizabeth (2013). NOW or NOT NOW: Coordinating restarts in the pursuit of learnables in vocal master classes. *Research on Language & Social Interaction*, 46(1), 22-46.  
[3] Stevanovic, M. (2017). Managing Compliance in Violin Instruction: The Case of the Finnish Clitic Particles -pA and -pAs in Imperatives and Hortatives. In Sorjonen, M-L., Raevaara, L. & Couper-Kuhlen, E. (eds), *Imperative Turns at Talk: The Design of Directives in Action*. John Benjamins, pp. 357-380.  
[4] 田中悠美子・野川美穂子・配川美加 (編) (2009). まるごと三味線の本. 青弓社.  
[5] 吉住小十郎 (編) (1975). 長唄新稽古本. 邦楽社.  
[6] 山本敦・古山宣洋 (2018). ピアノレッスンにおける演奏表現の共同的達成—相互行為構造の反復に着目して—. *社会言語科学会第 41 回大会発表論文集*, 210-213.  
[7] 名塩征史 (2018). 三味線の稽古における師匠と習い手の相互行為—マルチモーダルな指導における発話形式の使い分け—. *社会言語科学会第 42 回大会発表論文集*, 13-16.  
[8] 小塩さとみ (2004). 長唄の旋律生成に関する一考察 —多様な旋律を生み出す仕組みを探る—. *お茶の水音楽論集*, 6, 54-73.  
[9] 加納マリ (1985). 長唄の「段切」について. *芸能の科学*, 15: 芸能論考VIII, 73-94.  
[10] 古川康一・植野研・尾崎知伸・神里志穂子・川本竜史・渋谷恒司・白鳥成彦・諏訪正樹・曾我真人・瀧寛和・藤波努・堀聡・本村陽一・森田想平 (2005). 身体知研究の潮流—身体知の解明に向けて— *人工知能学会論文誌*, 20(2), 117-128.  
[11] 金井壽宏・楠見孝 (編) (2012). 実践知—エキスパートの知性 有斐閣  
[12] 名塩征史 (2017). 空手の基本動作を教授・練習する場の相互行為：統率の枠を超える参加者（師範）による個別指導の観察と分析. 2017 年度日本認知科学会第 34 回大会論文集, 221-228.  
[13] Răman, J. (2019). Budo demonstrations as shared accomplishments: The modalities of guiding in the joint teaching of physical skills. *Journal of Pragmatics*, 150, 17-38.  
[14] 伝康晴 (2020). 他者の身体を取り込む—柔術の間合い. 諏訪正樹 (編), 「間合い」とは何か. 春秋社, pp. 193-218.

## 【付録】 「末廣がり」の構成

構成部	詞章
オキ	描く舞台の松竹も 千代をこめたる彩色の 若緑なる シテとアド
出端	まかり出でしも恥づかしさうに 声張り上げて 太郎冠者あるか 御前に 念無う早かった 頼うだ人は今日もまた 恋の奴のお使ひか 返事待つ恋 忍ぶ恋 晴れて扇も名のみにて
クドキ	ほんに心も白扇 いつか首尾して青骨の ゆるぐまいとの要の契り 固く締緒の縁結び 神を頼むの誓ひ事 濡れて色増す花の雨

躍り地	傘をさすなら春日山 これも花の宴とて 人が飲みてさすなら 我も飲みてささうよ 花の盃 花傘 げにもさうよの やよ 實にもさうよの げにまこと
チラシ	四つの海 今ぞ治まる時津風 波の鼓の声澄みて 謡ふつ舞ふつ君が代は 万々歳も限りなく 末廣がりこそめでたけれ 末廣がりこそめでたけれ