

邦舞の古典性

比較舞踊学の試み

上林澄雄

ここで「邦舞」と呼ぶものは、十七世紀後半から十九世紀末までの歌舞伎劇場における舞踊、およびその歌舞伎舞踊から発展した現在までの専門家を中心とする舞踊の総体と規定しておきたい。——したがって、①歌舞伎舞踊以外の専門家による舞踊（すなわち舞楽・能・いわゆる洋舞）は含まれず、②また専門家によらない民間芸能の中の民俗舞踊も除かれる。しかし、③今では「座敷舞」が主体となった上方舞は、（その起源または形成期において）歌舞伎劇場の舞踊だった故に、邦舞の中に含まれることになる。

このような邦舞は「古典舞踊」とも呼ばれるが、この呼称は正鵠を得ているか？

I 邦舞様式の特徴

特定の舞踊様式の特徴を明らかにするには、他の舞踊様式との比較対照が要る。

邦舞の特性を知るには、邦舞以外の舞踊との比較——すなわち比較舞踊学の方法——が不可欠となる所以である。

では、舞踊比較法の中心となるべきものは何か（いつたい舞踊の何と何とを比べるものなのか）？

あらゆる文化形態と同様に、舞踊も①形式と②内容の二面をもつ。だが舞踊の内容は形式を通じて伝達され、形式なしに内容が形成されることはない故に、舞踊比較の客観的な対象は形式が中心となるだろう。

舞踊の形式は、①主として作品の全体が展開される時間的統一を規制する構成形式と、②おもに一作品の各部分の変化を決定する表現形式とに大別できよう。——

ところが、舞踊を含む公演芸術類の時間的構成法は（演劇・音楽・舞踊の間においても、また邦舞と洋舞の間にも）大差がない。してみれば舞踊比較の目的に合致するのは、構成形式ではなく、表現形式の比較となろう。

舞踊の表現形式には、①群舞者の隊形変化を含む振付法や、②個人の個性的含蓄が加わる演技技術も関係する。しかし最も本質に近いものは、特定の舞踊様式が使用

する身体運動の技術であらう。その技術の中で最も基本的で安定した（任意に変更しては使えぬ）ものを「舞踊技法」と命名し、これを特定の身体運動様式の体系を形成する要素（一定動作の成立に必要な最小限の運動要素）および単位（特定の運動法に必要な最小限の前後継起をもつ単元）としての、習得によって伝承される技法（体位も含む） \checkmark と定義したい。

人類の舞踊技法の(1)数量は、(i)歴史的に全体を通観すれば、増大してきた。前二言語期からの様式の身体運動は、呪術舞踊において数少い技法に定形化され、やがて隷屬民・賤民・被雇用者による前二劇場舞踊の成立以後、専従者・専門家による劇場舞楽舞踊から芸術舞踊にかけて、技法数は更に増加した。——とはいえ、これを(ii)部分的に見れば、過去の宮廷舞踊から現在の社交ダンスや所謂「フォーク・ダンス」や「新作民謡踊り」への流れに明らかのように、非専門家による舞踊（とくに複数人による舞踊）は、その技法数を減少してきたようだ。2)

右の舞踊技法数の変化は、同時に(2)技法の性質の変化を伴った。技法の増加は技法の分化に他ならず、分化は技法数の増大とともに、(i)技法の難精度および(ii)洗練という質の変化を起すからだ。——難技は身体の特定期分の体技を中心とし、洗練は身体各部の調和的共働に重点をおき、その程度はともに習得に必要な練習の時間で測定できよう。

してみれば舞踊技法は量・質の両面で客観的測定が可能であり、その量差・質差はともに次のような平行・照応の関係にある——

(1)技法の量的限定——(i)すべての様式的身体運動は、人体の解剖学的構造の制約によつて一定数の範囲内に留まり、それ以上には出られない。さらに(ii)特定の舞踊様式は、それを生んだ社会と時代の世界観（一時代、一社会の趣味嗜好・美学・文化様式の内容）に合致した技法だけを選び、その他を除去する傾向が顕著で、そのため使用技法数を大きく減らすことになる。

(2)技法の質的分化——この世界観の様式に応じた舞踊技法の取捨選択は、なによ

りもまず技法の性質の取捨選択である。その結果、本来の様式的身体運動に個々の幅ひろい可能性は局限され、技法の多様性は減るが、同時に、特定の運動様式に属する技法は難技法・洗練化による分化度を増やす。とはいえ、舞踊技法の量的限定があるために、質的分化による難技法や洗練の度合も、客観的に測定可能な一定の範囲を起えることはないだろう。

このような舞踊技法の数量と質の程度(度合)を、あらゆる代表的な舞踊の種類について列挙した表を作成し、これを「舞踊測定表」(Choreometric Table)と呼べば、それは舞踊様式に関する比較研究(舞踊様式論や比較舞踊学)のみならず、舞踊学そのものに不可欠な用具になると思う。——神話学や民俗説話研究における神話・伝説・民話・童話の型の分類表や、文化人類学における HRAF (Human Relations Area Files) のように、舞踊測定表は舞踊の研究に欠かせぬ根本的な基礎情報の資料だと云わねばなるまい。

だが、そんな表は今なお未完成なので、ここでは邦舞の特殊性を考えるのに必要最小限の情報データだけを記載して作成した「舞踊測定表の簡略化された一部分を用いた」。

表示した簡略舞踊測定表の舞踊種目は、個々の代表的な舞踊の枚挙を省略し、より総合的な概念としてまとめた。したがって、それらの測定数値は実数をとらず、人間に可能な舞踊技法の総数または分化度の極限値に近いものを「最大」、その逆を「最小」、両者の中間を更に「大・中・小」と記号化し、みな相対的な数値とした。——このように総合的な種目に与えた概算的な数値は、誤差も多く不完全である。識者の協力による後日の訂正をまつ点が多い。

1 邦舞技法数の測定

(1) 非専門家の舞踊では

① 民俗舞踊には、(i) 原始社会の呪術・祭式・儀礼に近似して、使用技法数が「最小」のものから、(ii) なかば専門家に類似して、臨時の公演団体を組織・または定期的に季節巡業団を編成して行われるものまでがあり、後者には曲芸や武技に近い技法をも含む、豊かな常備演目と技法が多く見られる。——したがって個々の民俗舞踊の技法は「最小」から「大」までの広い振幅をもつことにならう。しかし大多数の民俗舞踊の技法平均数は、「小ないし中」に留るようだ。

② 宮廷舞踊と③ 社交ダンスは、ともに民俗舞踊の平均技法数(小~中)に近いが、歴史的に見て、前者は衰微して分化度を漸減し、後者は社会の大衆化とともに分化度を進めた。

(2) 専門家の舞踊は、これに反し——

前二劇場舞踊から近世大衆劇場のショーダンスまでの、④ 劇場娯楽舞踊において、技法数は、民俗舞踊の平均数(小~中)よりも増加して「中~大」となった。⑤ インド舞踊(ヒンドゥー民族の「古典舞踊」とか、インドの「ナショナル・ダンス」とか呼ばれる、バラータ・ナティヤムを根幹とする現在の芸術舞踊)や、⑥ 古典バレエは、それぞれ先行した民俗舞踊技法に加えて、ヒンドゥー教の汎神論的宇宙観による列挙式組織化の性向、西洋近世の合理主義に特徴的な強い体系化の意志が働き、技法数は民俗舞踊の極限値(大)まで拡充されたと思う。

⑦ 現代舞踊(一九四〇年代以後の劇場舞踊で、所謂「モダン・バレエ」をも含む)は、既成の舞踊観念を否定して、多種多様な内容に即した新しい表現形式の「創造」(正しく云えば、拡充)を志した二十世紀初頭以来の「創作舞踊」運動の後を受けて、これに民俗舞踊・ショーダンス・古典バレエの既成技法を積極的に追加・編入する技法拡充を続けてきた。その結果、現代舞踊は、これまで存在した・どの舞踊体系にも見られない「最大」の技法数をもつことになったと思われる。

さて、⑧ 邦舞の使用技法は、(i) 「踊り地」における民俗舞踊技法の舞台芸術化、(ii) 能の「舞い」技法、(iii) 狂言に発し歌舞伎が大成した「物語り」技法の劇場舞踊化によつて、日本の民俗舞踊よりも大きい技法数を得た。

しかし、現在に見られる邦舞の技法数は、宮廷舞踊と社交ダンスのそれ(小~中)よりは多いが、インド舞踊や古典バレエ(大)よりも遙かに少く、体技中心の劇場娯楽舞踊(中~大)よりも、やや少ない数値(中)となるようだ。

2 邦舞技法の様式測定

舞踊様式を決める使用技法の質の差は、外向性と内向性および両者の交替や共存の度合によつて測定できると思われる。

舞踊測定表では、外向度・内向度・および両者の均衡度について、使用技法の① 運動方向の直進性と迂回性、② 運動時間の急短性と緩長性、③ 筋肉緊張度の強弱を、それぞれ身体の運動部分の全てにおいて測定しその数値を列挙することにならう。

しかし本論に用いる簡略舞踊測定表では、測定基準を、(1) 外向度については、(i) 跳躍と(ii) 脚部と(iii) 急激運動における技法分化度および(iv) 難技術だけに限り、(2) 内向度についても、(i) 定位置と(ii) 上半身と(iii) 緩慢運動における技法分化度および(iv) 洗練だけに限り、(3) 外向性と内向性の関連については、両者の量的配分を(i) 充実度とし、充実度と技法数との和を(ii) 完成度として測定することに限りたい。

(1) 邦舞技法の外向度

(i) 跳躍運動技法の分化度が最大の舞踊は、民俗舞踊の極限値(最大)に匹敵する現代舞踊に見られよう。

これに続く分化度は、「飛昇の原則」を「三原則」の一つに選ぶ古典バレエに見られようが、跳躍時の膝の屈曲をあまり好まず、ソテ（両足揃え上方その場とび）に分化を欠く点で技法数が減り、「大」となる。——劇場娯楽舞踊も、民俗舞踊の平均値（中〜大）よりもやや高い「大」であろう。

しかしインド舞踊は、舞台が通常、石であるため、跳躍分化度は「中〜小」。——宮廷舞踊は、衣服の重さ・長さの制約に、威厳ある動作の好み加わり、「小」。社交ダンスは、これらよりも技法数を減らし、二十世紀からは跳躍を全く欠くものが好まれたので、「小〜最小」になろう。

邦舞の跳躍技法は、尻ギバ・膝全屈の両足揃え上方とび・飛び六法の他には、複雑な技法単位が少く、跳躍と直立自転の結合や跳躍中の脚部運動（脚部の交叉や打合せ等）を用いない。故に分化度は、社交ダンスより多いがインド舞踊よりも低い「小」であろう。

(ii)脚部運動技法の分化度は民俗舞踊が極度の振幅を示す。——古典バレエでは、身体などの部分よりも脚部に技法数が多く、これに各種の体軸自転が加わる上に、女性には爪先立技法を追加し、分化度は「最大」。——現代舞踊は、多くの脚部技法を古典バレエから借用しているが、モダンダンスは爪先立を使わず、モダンバレエもこれを表現内容の必然性なしには使わない故に、古典バレエよりも低い分化度となる。——インド舞踊の脚部技法も、古典バレエほどの分化はないが、各種の連続足踏み技法の高度な発達を示し、これを用いない現代舞踊と差引き優劣のない分化度（大）。——宮廷舞踊と社交ダンスの脚部技法は、ほぼ民俗舞踊の平均値（中）あたりとなろう。

邦舞では、支持脚の膝を曲げて運動脚を後方へ擦り足でずらす「すべり」や、膝や足の甲で床を打つ等の、独得な脚部技法がある。とはいえ、世界の舞踊が一般的に場所移動のための脚部技法を数多く分化させているの比べて、邦舞では、それが定位置運動に集中する傾向が強く、結局、民俗舞踊の平均値よりも低い「小〜中」となるようだ。

(iii)急激運動の技法分化は、激しい動きを避ける宮廷舞踊と社交ダンスに少く、逆の傾向をもつ劇場舞踊に多い。故に、民俗舞踊の平均値（中）よりも低い分化度（小）は、男に威厳を・女に優雅を求める宮廷舞踊にも、一曲のテンポを途中で急変させることが極めて稀な社交ダンスにも与えられよう。——同じ理由で、劇場舞踊の急激運動の分化度（大）は、観客を倦かせぬため多様な変化を追う劇場娯楽舞踊、また連続足踏みや連続肘屈伸を伴う両腕の突きだし交替運動の速度が極限に達したインド舞踊、さらに各種の跳躍と体軸自転の連続結合における速度が極限に近い古典バレエにも、みな等しく認知できよう。

とはいえ、以上の舞踊の急激な速度は、上肢（主として肘）と下肢の運動に限ら

れ、それ以外の身体の運動部分（首・手首・肩・胸・腰）には及ばない傾向が顕著だ。その点で、全身各部を含む総合的な急激運動は、やはり現代舞踊に独特のもので、それは民俗舞踊の極限値（最大）を実現している。

現行の邦舞古典では、「三社祭」での扇をもつ前腕の連続回転の速度が最大限でこの例外を除けば、一般に急激運動が少い。その分化度は、宮廷舞踊や社交ダンスのそれよりも低く、「小〜最小」となるだろう。

(iv)難技術の「最大」は曲技に近い爪先立を用いる古典バレエ。次位は、体技中心の劇場娯楽舞踊、および技法が細部まで厳密に規定されたインド舞踊だろう（最大〜大）。これらに対して、インド舞踊・フラメンコ・タップダンスの用いる高度の連続足踏みを使わない現代舞踊は、第三位（大）に留るだろう。——非専門家に よる宮廷舞踊の難技術は、民俗舞踊の平均値より低い「小」。過去の有閑階級より多忙な近代大衆の間の社交ダンスは、それよりも更に低い「最小」とされよう。

邦舞では、扇子の使用法が（特に上方舞において）曲技的だが、その他の技法の難技術は低く、民俗舞踊の平均値よりは高いが、劇場舞踊一般の中では最低の難技術（中）と見るべきものであろう。

——以上の外向度測定基準の各数値を合計して平均値を算定すれば、邦舞の外向度は、世界の劇場舞踊の中で最低の数値をもつことになる。

(2) 邦舞技法の内向度

(i)定位置運動の分化度は、場所移動を伴わない定位置（バレエ用語の「その場」）での重心移動の技法、および全身各部分の間の共動や連繋による全体的調和の印象を与える体位と体技を対象として測定できよう。

民俗舞踊の定位置運動の平均分化度（中）は、宮廷舞踊・劇場娯楽舞踊にも共通するだろう。しかし社交ダンスは場所移動が頻出するので、それよりも低い「小」となる。——これに対して、立位のままで事件や状況を表現することが多いインド舞踊、片足立て緩慢な運動脚の変化や上半身の傾斜を見せるアラベスクやアティテュードが発達したバレエは、両者とも「大」。このバレエの技法に胸や腕の運動を更に追加した現代舞踊は「最大」の分化度を示すと思われる。

邦舞の定位置運動は、移動運動に比べて分化が著しく、艶物端唄に振付けた地唄舞では極限に近くなるが、片足立の技法が少いため、差引き分化度は「大」を出ないだろう。

(ii)上半身運動の分化度は、胸・腕を含む上半身の体位と運動部分との調和度であらう。

民俗舞踊のフラが、もつぱら腕と腰の動きだけに集中して、極限値に達している。しかし民俗舞踊の平均値は「中」で、宮廷舞踊は各種のお辞儀を頻用するもの

の、それ以下の「中〜小」で、社交ダンスは更に低い「小」。——古典バレエは、鉛直線・均衡・沈着を意味する「垂直の原則」によつて、胴の複雑な曲げ・歪みを排除する上に、腕部技法も単純なので、分化度は民俗舞踊の平均値（中）あたり。インド舞踊は、高度の手や指の技法を含めた腕部技法に、首や眼球また肩や腰の動きが共働し、上半身運動の分化度は民俗舞踊の極限値に近く「大〜最大」となる。現代舞踊は胴部技法が著しく発達しているが、手部（手首・掌・指）の技法が貧弱なので、差引き「大」あたりであろう。

邦舞の上半身技法は、世界無類と思われる手首技法の分化があり、それを含む腕部と胴部の運動、さらに上方舞に著しい上半身の微妙な動きなど、みな頻用されることを思えば、その分化度は「最大」となる。

(iii)緩邊運動の分化度は、運動量も運動の通過する空間も、ともに最小限に近づく時に最大となり、それは呪術的・宗教的な民俗舞踊の一列に見られる。しかし運動量・運動空間の大小に関らず、運動の速度だけが最小限に近づく場合も、その分化度は最大となり、それは跳躍以外の凡ゆる技法単位を超スローモーション化した現代舞踊に見られる。

古典バレエは、アレグロとアダージョの速度名でその様式を二大別しているが、そのように、急速度もプレストには到らず、緩徐調もラルゴまで達さない傾向が強い。したがって緩慢運動の分化度も、民俗舞踊の極限値より低い「大」に留まろう。インド舞踊の分化度も同じく「大」。——宮廷舞踊は、それより低く「中〜大」。社交ダンスと劇場舞踊は、それよりも活発であるため、ともに「小」であろう。邦舞の緩慢運動は、地唄舞において、運動量と運動空間が狭小な点で、極度の技法分化度を示している。また後期「歌舞伎舞踊（十九世紀以後の「変化舞踊」）においては、広大な運動量と運動空間を用いる著しい緩徐な速度の動きが見られる。したがって邦舞は、現代舞踊につぐ「大〜最大」の分化度をもつと云えよう。

(iv)洗練度は鄙俗と都雅の対立語が示すように、民俗舞踊の平均値が「小〜中」で宮廷舞踊は「最大」であろう。もとは都會の上流層に発した社交ダンスは、時代の社交儀礼の簡略化に伴い、しだいに洗練度を低下、一九六〇年代の若者の間では最小に到った（補註5参照）が、全体としては「小〜中」だろう。——劇場舞踊では、劇場舞踊が最低（小）で、「古典舞踊」と呼ばれるインド舞踊・古典バレエ・邦舞は、みな最高（最大）の洗練度に達している。しかし現代舞踊は、力動感・生命力・時代感覚に現代への関心や情報の伝達などを、洗練よりも重視する傾向が強いので、洗練度は「大」に下ると思う。

——以上の内向度測定の数値を合計して平均値を出せば、邦舞の内向度は、世界の代表的な劇場舞踊の種類の中の最高となる。

簡略舞踊測定表

舞踊種目	技法質 技法数	1 外向性					2 内向性				3 両極性		
		i 跳躍	ii 脚部	iii 急激	iv 難技	外向度	i 定位置	ii 上半身	iii 緩慢	iv 洗練	内向度	充実度	完成度
① 民俗舞踊	最大→小	小〜最大	最小〜最大	最小〜最大	最小〜最大	最小〜最大	最小〜最大	最小〜最大	最小〜最大	最小〜最大	最小〜最大	最小〜最大	
平均値	小〜中 -0.5	中〜大	中	小〜中	中0	中	中	中〜大	小〜中	中 -0.1	中 -0.1	中 -0.3	
② 宮廷舞踊	中→小 -0.5	小	中	小	小	小-0.8	中	小〜中	中〜大	最大	中〜大 +0.5	中-0.2	中-0.4
③ 社交ダンス	小→中 -0.5	小〜最小	中	小	最小	小-1.1	小	小	小	中→小	小-0.9	小-1	小-0.8
④ 劇場舞踊	中〜大 +0.5	大	中〜大	大	大〜最大	大+1	中	中	小	小	小〜中 -0.5	中+0.3	中+0.4
⑤ インド舞踊	大+1	小〜中	大	大	大〜最大	大+0.8	大	大〜最大	大	最大	大+1.4	大+1.1	大+1.1
⑥ 古典舞踊	大+1	大	最大	大	最大	大〜最大 +1.5	大	小〜中	大	最大	大+0.9	大+1.2	大+1.1
⑦ 現代舞踊	最大+2	最大	大	最大	大	大〜最大 +1.5	最大	大	最大	大	大〜最大 +1.5	大〜最大 +1.5	最大+1.8
⑧ 現在の舞	中0	小	小〜中	小〜最小	中	小-0.8	大	最大	大〜最大	最大	最大+1.6	中+0.4	中+0.2
⑨ 過去の歌舞伎舞踊	大+1	中〜大	大	大	大〜最大	大+1	大	最大	大	大	大+1.3	大+1.2	大+1.1

備考：(1)矢印(→)は歴史的推移の初期から後期への方向を示す。(2)数値は、最大=+2、大=+1、中=0、小=-1、最小=-2、その中間をそれぞれ0.5として算定、平均値の算出には小数点一桁以下は四捨五入した。

(3) 邦舞技法の価値

邦舞が舞踊形式としてもつ価値は、どうか？—(i)充実度または様式価値(○・四)は、現代舞踊(一・五)↓古典バレエ(一・二)↓インド舞踊(一・一)と下降する順位の次に位置を占め、世界の主要な劇場芸術舞踊の中の最低のものとなる。—(ii)完成度または体系価値(○・二)は、現代舞踊(一・八)↓古典バレエおよびインド舞踊(ともに一・一)↓劇場娯楽舞踊(○・四)と下る順位の次になり、(芸術舞踊のみならず娯楽舞踊をも含めた)代表的な劇場舞踊一般の中で最低のものとなる。

II 邦舞の再検討

ここまで、技法を中心とする舞踊の形式面における邦舞の特性を考えてきて、右のような結論に達した。しかし、内容の面を考え合わせると、どうなるだろうか？

1 歌舞伎舞踊の現代性

公演芸術の表現内容や伝達内容(情報)には、情意・情調情趣や素材・題材などがあるが、本論では題材だけを考察の対象とする。

その題材において、次に述べるように、邦舞は最も著しい独自性を示していた。インド舞踊の題材は神話・伝説で、登場人物の主役は神・王侯貴族・英雄である。古典バレエにおいても、その前期ではギリシア・ローマ神話を題材とし、後期ではこれに民話・童話を加えたが、主人公は美しい王子と姫に限られるのが通例である。すなわち、ともに題材は空想的な過去——または夢想的な異国異郷——を選んで現実の社会を避け、主人公は理想化・美化された特権階級の成員であり、決して現在に生き働く民衆ではない。

ところが歌舞伎劇場での邦舞は、十八世紀後半からの世話物(現代劇)の隆盛とともに、同時代の世相風俗の舞踊化が増え、十九世紀初頭からの変化舞踊では、現実社会の描写や現代意識の表現が中心となり、舞踊の主人公は実在する凡ゆる階級人・職業人(ただし支配階級の最高層は除く)を含み、労働者・地方民・賤業婦・乞食などの、当時に卑賤な下層社会の成員と見なされていた者をも取りあげていたのである。

しかるに西洋の劇場芸術舞踊が同時代の風俗を描きだしたのは一九一二年が最初で、主人公に労働者が選ばれたのは一九二〇年代以後のこと。それより百年以上も前から、歌舞伎舞踊は現代を題材にしていたのに……。

2 歌舞伎舞踊の技法拡充

表現内容に現代を選ぶことは、必然的に表現形式の現代化を伴わざるを得ない。

したがって過去の邦舞は、たえず新技法を追加し、技法拡充を続けていた。それは、表現内容の素材から表現形式の技法まで、一貫して全面的に「現代舞踊」だったとさえ云えよう。

このような舞踊は、明らかに現在の邦舞から区別できる。邦舞は既に内容を現代に選ばず、技法の拡張を試みず、舞楽や仕舞と同様の「伝承芸術舞踊」になつてしまったからだ。そこで、過去の歌舞伎劇場で行われた邦舞の技法特性を、ここで再検討する必要がある。(その結果は簡略舞踊測定評の最下欄に記した。)

まず過去の邦舞の技法数は、劇場娯楽舞踊のそれ(中々大)よりも多く、劇場芸術舞踊の一般的数値(大)を共有していただろう。

次に、(1)外向性の(i)跳躍運動も、今の邦舞は勿論、舞台が石のインド舞踊の分化度(小々中)よりも大きく、ほぼ民俗舞踊の平均値(中々大)に等しかっただろう。

(ii)脚部技法も「拍子舞」の伝統によって、(既述の足の甲を床に打つことを含む)各種の足拍子や、足踏みと跳躍の結合があり、更に内向足を含む多様な足形の変化も加わり、劇場娯楽舞踊よりも豊かな分化度(大)をもっていただろう。—

(iii)急激運動も、「古典的」劇場舞踊のインド舞踊・古典バレエの分化度(大)に等しく、現行の邦舞では例外的と見られる『三社祭』の活発な動作は、むしろ一般的で、『三番叟』や餅つきを主題にする『粟餅』その他の曲目も、今よりは遙かにキビキビと弾んで踊られたと思われる。—(iv)難技度も、劇場芸術一般の数値(大)最大に遜色はなかったと推測できよう。

—以上の測定基準から算定した歌舞伎舞踊の外向度は、世界の劇場舞踊一般の下限值(大)に等しくなる。

(2)内向性の(i)定位と(ii)上半身の運動技法では、昔の邦舞も今のものと大差なく、それぞれ分化度は「大」と「最大」、—(iii)緩慢運動は今よりもやや未分化で「大」、—

(iv)洗練度は現代舞踊と同等の数値(大)だったかと思われる。

—以上の内向度測定の結果を算定すれば、歌舞伎舞踊は劇場芸術舞踊一般の平均値(一・三)に等しくなる。

さらに(3)舞踊の形式価値を示す(i)充実度(様式価値)において、歌舞伎舞踊は古典バレエ(一・二)と同等の数値を得、(ii)完成度(体系価値)においては、インドやヨーロッパの「古典的」劇場芸術舞踊の数値(一)と同位となり、現代舞踊のそれ(一・八)には及ばぬものの、劇場娯楽舞踊の数値(○・四)よりも著しく高いものとなる。—この形式上の価値に、現代性という内容上の価値を追加するならば、歌舞伎舞踊の数値は更に現代舞踊に接近するであろう。

3 歌舞伎舞踊の△開かれた体系▽

右に見てきた歌舞伎舞踊の題材と技法様式の特性は、その観客層の特殊性に基づく

と思われる。

古典バレエは、早期には宮廷や貴族に支持され、前期以降は国家の庇護が中心となり、観客層は特権階級や上流の人士だった。インド舞踊も、国家権力の代りに宗教権力が中心だった点を除けば、観客層は全く同様。

ところが歌舞伎舞踊は、世界の最初の都会「識字大衆と財力ある被支配階級（町人）」を支持者としたために、支配階級に好都合な現状保持の情意と保守性を欠いていた。それなればこそ、インド舞踊のもつ形而上学的宗教性や宇宙秩序の不可変な絶対性も、古典バレエを支える合理主義を基礎とする秩序や節度の合法則性も、ともに受けつけなかった。——おまけに歌舞伎劇場は、世界最初の大商業劇場で、しかも一都市あたりの大劇場の数も世界最大だった。観客獲得競争が激しく、常に新趣向・新機軸を追求し、舞踊の伝達内容・表現技術・技法の改新を続けた。

古典バレエの三原則は「崇高・飛昇と均整・垂直と外向」であるために、人間に個有な懷疑や挫折、怒りや絶望、否定や悪、頹廃や破滅に関する情意表現を許さず、脚部技法から平行足・内向足を除いた上に、多くの表現内容と技法を排除し、十九世紀中期以後に技法拡充をほとんど示さない。インド舞踊もまた紀元前一世紀に制定された内容と形式を、範として踏襲してきた。この両者が「古典舞踊」と呼ばれるのは、ともに「閉じられた体系」の舞踊だからであろう。

これに反して歌舞伎舞踊は、表現内容と技法との拡充において、自由に「開かれた体系」であり、その意味で世界最初の「現代」舞踊であったと云えるのではない

4 歌舞伎舞踊の反古典性

「古典性」の意味は、①西洋近世が解釈したギリシア・ローマ文化の理想、②均整や中庸・節度の有限性および合法則性に基く形式と内容の一致または調和、③過去の芸術がもつ永遠・不変の優秀性、以上の三義に尽きる。この三種の意味を洩らさずに根本的要請とした劇場舞踊は、古典バレエの他にはない。——インド舞踊は、第一義の近世西洋の理想の出現よりも約十五世紀も早く生れたので、それとは無縁。また急速運動が狂熱的な限度にまで達し、緩徐運動では表現形式よりも深い内面的・宗教的な表現内容をこめる故に、第二義の節度を守る統一性を越え、形式と内容の有限的な均衡を求めない。この二点において、インド舞踊は、古典性の対立概念である「ロマンの様式」をもつものと云える。したがってインド舞踊は、ただ第三義においてのみ、その伝統志向によつて「古典的」と呼び得るものと見るべきであろう。

歌舞伎舞踊も、第一義の西洋理想に無縁。また舞踊の時間的展開の最高潮において終結し、結尾部に完結完了の印象を強調せず、さらに、(外向度の高い難技の実

行時に、努力感や精神的緊張を外に示さない余裕を高度に要求する古典バレエのような)舞踊の両極性が同時に併存して釣衡を保つことを求めず、外向性と内向性は相殺されるよりは、むしろ独立して発揮され、時間的に交代する傾向が強い故に、これまたロマン的で、古典性の第二義が規定する有限的な節度ある調和を志すものでは決してない。おまけに、たえず新味を追い、既成作品の先例を最優秀として盲従・踏襲しなかったから、古典性第三義の過去を絶対視する伝承主義も見られなかった。

このように歌舞伎舞踊は、その隆盛期において、あらゆる意味で「古典舞踊」ではあり得ないものであった。しかるに現在の邦舞は、過去の歌舞伎舞踊を根元の模範として、新しい技法拡充を避けるが故に、古典性の第三義に合致し、その伝承主義においてのみ、「古典舞踊」と呼べるものだろう。

5 邦舞の衰退と再建

①現代の舞踊と同様に全く古典性を欠く劇場創作舞踊から、②インド舞踊と同様な意味での「古典性」をもつ伝承芸能へ。これが歌舞劇場の邦舞と現在の邦舞との差異であり、その転回点は日清戦争（一八九五―九五）頃だったと思われる。

その際、明治の西洋模倣が始まった時代において西洋の支配的世界観だったヴィクトリア朝の偽善的道德観と、新教徒の禁欲的な勤労至上主義が、政府と指導者に採択され、歌舞伎舞踊のもつ大衆芸術性と生命力は、旧弊・卑猥・遊芸的として排斥された。さらに十九世紀後半の実証主義の影響を受けた写実的合理主義の劇場芸術観に、能楽崇拜と高尚上品な精神主義、また江戸時代（あるいは武家政治の時代）以前の日本文化の理想化が加わり、その結果、動く形よりも見えない心を優秀として外向性を斥け、内向性を求め、ついに邦舞は世界の（娯楽舞踊も含めた）劇場舞踊一般の平均完成度（一・一）よりも低い体系価値（〇・二）の舞踊になり下ったのである。

こうして現在の邦舞は、表面では歌舞伎舞踊を古典としてタテマツルものの、本当の内実においては、伝統にある現代性を完全に失い、内容の新化と技法の拡充を廃しただけでなく、逆に本来の豊かな技法を極度に萎縮させ、ただ衰退の一路を進んでいると思われる。

とはいえ、もし歌舞伎舞踊が明治中期以後にも現代舞踊であり続けて今日に到ったならば、おそらく邦舞は舞踊の両極性を豊かに生かし、既成技法を拡充して現代を表現する「もうひとつの現代舞踊」となり、世界最初の大衆劇場での芸術舞踊の伝統を最大限に発揮するものとなっていたのではないか。

西洋に一世紀以上も先んじて栄えた日本の現代創作舞踊が、現状のように退化・変質したことは、明治以後の日本人の責任だろう。この偉大な伝統を発展させるべ

く、まず邦舞古典の技法体系を原型に戻すことが、われわれの当面の急務かと思ふ。

15)

参考交献(1)民族舞踊と日本文化(体育科教育、74年6月)、(2)舞いの原型(芸能、76年4月)、(3)舞踊の表象と定義(ダンスワーク、77年春季号)、(4)芸能の原型(芸能、77年6月)、(5)「女の内股」のルーツを探る(婦人公論、77年9月)、(6)舞踊の人類学とスポーツ(体育科教育、77年10月)、(7)現代舞踊の原点(ダンスワーク、78年夏季号より連載中。)

補註

1) 舞踊技法。本文の定義は舞踊技術の最終義の概念。この定義によれば、いわゆる「個人」の独自の新しい技法は不可能である。なぜならば、それは①再発見された既存の技法、②技法単位の越えし諸技法の結合(アシエヌマン)、③演技技術の三種のいずれか一つ。または二種以上の混合のどちらかに過ぎないからだ。具体例を挙げれば、跳躍技法とは、①「両足揃え上方(垂直)とび」および②「前後開脚前方(水平)とび」の二種の技法系列の変形や部分的結合によつて成立した、すべての既成の運動法(様式運動)を含み、これ以外の跳躍運動法は存在しない。——技法の要素とは、これも跳躍で例示すれば、全ての跳躍運動の跳躍中(滞空時)の各種の①脚部運動および②これに随伴する身体運動との結合である。——技法の単位とは、例において、跳躍の前・後(開始と終結)に必須の付随運動(跳躍の準備となる動作、および跳躍後の惰性による動作で、膝の屈伸が中心)として、技法要素に付加されるものである。

2) 前「言語期からの様式的身体運動。文献(4)参照。——呪術舞踊は文献(4)の「呪術芸能」の定義と同じ。——前「劇場舞踊とは、専従者が「見せ」られる「ため」に行うもの(「スベクタク舞踊」とも呼ばれるもの)で、観客を予想する舞踊の最初の段階を指す。それは初発的な舞台をもつが、劇場施設を欠く。——劇場舞踊と芸術舞踊は、ともに劇場舞踊だが、前者は非・特権階級を観衆とする民間劇場が起源。どちらも舞踊が宗教的(政治的)儀式儀礼や呪術から分化して後に発生したが、娯楽と芸術はそれ以後の分化で、両者の差は程度の差で、劇然たる境界線を引くことはできない。——宮廷舞踊は文献(4)の「貴族芸能」の定義と同じ。——社交ダンスは本文の補註5)参照。

3) 舞踊測定表。この作成は世界の舞踊学者の協同作業を必要とするが、その作業の基礎となるべき舞踊技法の要素や単位の呼称さえ、いまだ国際的に一定していないのが現状だ。なお舞踊測定表は *choreometrica* と呼んだのは、民俗舞踊の比較研究などに *choreometrics* の語が使われているので、それとの区別のため。

4) 民俗舞踊は、民間舞踊とも呼ぶべきだが、原始社会の芸能をも含めた。「民俗舞踊」の語は、文化よりも人種別・言語別を強調し、民族より小さい文化単位である地方民・下層民の地域的・階級的な民俗・民習の差を抽象して、むしろ難点があるので、避けた。民俗舞踊の訳語は *ethnological dance* となる。

5) 社交ダンス。集団による屋内での娯楽舞踊だが、ヨーロッパにおいて、その先行形態の宮廷舞踊に交替したもの。都会の上流社会に始まり、十九世紀中に所謂「市民階級」の舞踊となり、二十世紀には階級別を問わず普及した。ここでは一九六〇年代の社交ダンス変質期(ディスクォーターで行われ、保守的なエチケットおよび男女の性差を無視した振付が支配的だった

一期)を、一応、度外視しておく。

6) ショーダンス。十九世紀後半の劇場娯楽舞踊で、民俗舞踊の劇場舞踊化から生れたトップダンスやジャズダンスのように、原形を難技術・洗練度において高める一方、女性の踊り手の性的魅力、また舞踊以外の歌唱や演技にも重点をおくため、技法の分化度は民俗舞踊よりは高いが、藝術舞踊よりは少くなく。

7) 現代舞踊。この語でモダンダンスを指し、またモダンダンスをバレエに対立し、一切の技法を排するもののように見なすことが多いが、それは歴史的事実の発展を正しく捉えていない。一九〇〇年代までの初期モダンダンスにおいては、バレエを脱視する傾向が強く、バレエ技法と舞踊技法一般とを区別できなかった(芸術舞踊はバレエだけであった)ために、バレエ技法と排撃した既成技法の排撃を同一視していた。しかしモダン・バレエ(当初は「新バレエ」と呼ばれた)は、それを創始したバレエ・リュスに見られるように、最初からモダンダンスが理想とした舞踊観を共有し、民俗舞踊の技法の導入を行っていた。とくに一九四〇年のアメリカン・バレエ・シアターの設立時から、(その趣意書が記すように)「民族舞踊」としてスペインとインドと黒人の技法(黒人の民族舞踊とここで呼ばれたのは、アメリカ黒人起源のジャズ・ダンス)およびモダンダンス技法を積極的に取り入れた。それとともに、バレエの振付者にモダンダンス振付者を招くことが始まり、現在ではバレエ団の常備演目中にモダンダンス作品を含むに到つた。一方、初期モダンダンスにおいては、舞踊家は既成技法に反対し、なかには一切の技法を否定する者もいたが、床を離れない「ア・テール」の技法および各種の「倒れ方」技法を発展させた。しかし理論家は、当初から常に身体運動に可能な凡ゆる技法を使用し補充することに努めていた。後期モダンダンスでは、初期からの平行足・内向足の使用に、バレエの脚部運動を加え、その結果、爪先立技法を除けば、モダンダンスとモダンバレエの区別は不可能なほどの、両者の交流・接近・合致の度が急速に進んでいる。——以上の歴史的経過については、文献(7)参照。また文献(6)の注では、二十世紀以後の芸術舞踊を「創作舞踊」として杖挙・定義し、初期モダンダンスについては同文献(6)の本文で触れた。

8) 外向性・内向性。舞踊を含む様式的身体運動に固有の両極で、生物の個体の危機反応に起源をもつもの。この私見は文献(3)に規定、文献(4)に詳述。また外向・内向の関係は二元性でなく両極性であることは、文献(6)注に定義した。

9) 技法の運動方向・時間・筋肉緊張度。これらの定義はラバンによる。

10) 充実度。その算定は外向度と内向度の和だけに留めたが、実際は、それ自体に外向・内向の両極性が同時併存する緊張関係(危機)の直接的な身体表現だと思われる様式的身体運動——すなわち円周移動および体軸立位回転(文献(2)参照)の顕出度および技法分化度も、算定に加えるべきものであろう。また邦舞に見られる遅い速度の断続運動(スタカト)のまたは衝撃的な動き方も、両極性の同時併存を示す運動技法だろう。しかし簡略を志して、これら全てを充実度の測定基準から除外した。——完成度。充実度は舞踊様式の含蓄を示す数値様式(価値)だが、完成度は舞踊様式の体系としての完成度(体系価値)を示す。——これらは、特定の舞踊形態の技法の質と量を中心にして測定した形式面での価値であつて、形式と内容の両面を総合した芸術的価値に必ずしも一致しない。

11) 緩慢運動と現代舞踊。運動量・運動空間の大小に拘わらない極端な遅速度を用いる技法は、おそらく高速度撮影映画の発見以後のことである。バレエのアラベスク・パンシエのように片足で立ち、それから全身を倒立させて片手を床にふれるまでの動作を遅く行うのは、はなはだ困難で、現代舞踊が初めて開発し普及させた技法だと思われる。

12) 「現代舞踊」と歌舞伎舞踊との接近。十九世紀初頭からの後期、歌舞伎舞踊と現代舞踊との

類似は、洗練度において両者が同一、難技度において両者が接近するという二種の共通点にも見られる。これは、両者以外の劇場芸術に於て演者と観客層との交流が少いの比べて、より親密な交渉が両者には存在するからである。すなわち現代舞踊（とくにモダンダンス）は教育課程に取り入れられ、合衆国での現代舞踊の発達・隆盛は、大学までの学生がその舞踊の基本を習得することに大きな関係があらう。過去の邦舞も、おびただし数の非専門家が習得し、民衆の「家庭舞踊」ともなつて演じられた。このように応酬な一般観客の高い舞踊理解があれればこそ、過去の歌舞伎舞踊と現代舞踊とが、高度の発達を示したと思われる。

13) ロマンの様式。浪漫の様式。これは美学・芸術史・文化様式史における「古典的」の対立概念である。その特徴および意味は、①北歐民族や中世の時代に固有の様式、②無限性の追求によつて生れる・形式に対する内容の優位、または形式のための形式の追求、③当代の新芸術たることを志す意図、および現代感貫の強調または誇示と規定できる。——したがつてインド舞踊は、形式に対する内容の優越（右の②）の点で、歌舞伎舞踊は、全体の表現内容と構成形式との統一よりは部分部分の表現形式に重点をおく形式主義（右の②）、および同時代の社会での新感覚を追求する（右の③）点で、ともにロマン的傾向があると云えよう。

14) 邦舞の転回点。明治二十七年（一八九四）の「鈴音真似操」が、ほぼ最後の現代を題材にした歌舞伎舞踊。絵画資料によれば、本来は膝屈曲上方あげや大開脚・外わ足を使つて活発な動作を行つた「道成寺」の白拍子、「晒女」のお兼、女神・女帝・女官、「手習子」や「子守、海女や賤の女、芸者のテコ舞その他の地位および運動姿勢が、明治二〇年代から所謂「女らしい」内向性を誇張するものになりはじめ、明治三〇年以降に、ほぼ現行の形に定まつたと推測される（文献(5)参照）。以上は女優の体位の萎縮の例だが、大正時代には、清元「隅田川」における使用技法の減少、「保名」の上演時間の拡大に見られるように、外形よりは内面の心を重視する内向性による新解釈が、古典曲の現代化や新曲による創作の際の基本的な方向となり、現在に到つた。

15) 当面の急務。本論の技法分析は、きわめて巨視的な大観に留まつたが故に、邦舞古典の技法体系の原型復旧のほかに、各種の舞踊体系の技法細部についての徹視的な調査が将来の課題として期待される。マクロの見通しが先にあつてこそミクロの精密な細目に意味が与えられ、ミクロ資料の基礎に立つてのみマクロの抽象的総括と概観が生かされるからである。