

教育舞踊における

運動主題記譜法の応用 (I)

堀野三郎

〔研究目的〕

本研究でいう運動主題記譜法 (Motif Writing) とは、ラバン記譜法 (Labanotation; Kinetography Laban) の一つとして運動の要点を簡略に記譜する方法である。

本研究の目的は、大略次の三点である。

- I. 運動主題記譜法の特性を把握すること。
- II. 創作表現的教育舞踊における中心的運動要素の構造への運動主題記譜法の記号分析を行うこと。
- III. 我国の現制度下の教育舞踊として心身の発達段階に即した運動主題記譜法の実践的指導や活用への方向性を見出すこと。

本論では、以上の三点のうち第I目的である運動主題記譜法の特性について検討した。

〔研究方法〕

- I. ラバン記譜法の発展に関する3著書2資料を中心的文献資料として、ラバン記譜法の主な指導文献11著書とラバン記譜法の概念を応用した教育舞踊文献5著書との公刊経緯を概観し、その間で見出された運動主題記譜法の特徴的事項を抽出すること。
- II. 1. 運動主題記譜法に関する代表的指導文献として Valerie Preston-Dunlop 著「ラバン記譜法教本」〈シリーズB: 舞踊主題記譜法〉1~4冊 Readers in Kinetography Laban—Series B: Motif Writing for Dance—Book 1~4 (1967年初版, 1970年版) にみられる基本的記号の全体像を把握すること。
2. 上記の簡略記譜法の基本的記号数と従来の標準的完全記譜法に関する代表的指導文献として、Ann Hutchinson 著「ラバノテーション」〈改訂版〉Labanotation—Second Edition (1970年版) にみられる基本的記号数とを量的に比較することにより、ラバン記譜法における運動主題記譜法の適用範囲の概要を把握すること。
- III. イギリス、日本などの教育舞踊における運動主題記譜法の具体的応用例に関する文献資料、録画資料を収集すること。

〔研究結果と考察〕

I. 運動主題記譜法の概念的特性について (学会提出資料No.3 参照)

1. 運動主題記譜法 (以下「同記譜法」と略記する) は、舞踊分野に限らず、人間のあらゆる身体運動の要点 (テーマ、モチーフ、アイディア、ねらい、強度など) を記号により視覚的に流動的、立体的に容易、適確に簡略譜表内に記録保存し、観察分析し、再現発展できるところの簡略記譜法であり、ラバン記譜法の発展的成果の一つである。

2. 同記譜法は、今日ではA.ハッチンソンのいう「モチーフ記述法」と「エフォート・シェイプ記述法」の二種の性格を含む方法である。従って、今日的には簡略記譜法と完全記譜法とに分類され、前者を運動主題記譜法、後者を (標準的) 運動記譜法として扱うのが妥当である。また、両者は必要に応じて、単独にまたは複合的に活用され得る。

3. 同記譜法は、ラバン記譜法の一般特性である身体の記号による伝達手段として、万国共通語としての普遍性を有し、また紙と鉛筆とで成立する安価で有効な手段として、普及性においても優れた特性を有する。

II. 同記譜法の教育舞踊分野への応用について (学会提出資料No.2,3,7~9 参照)

1. 同記譜法は、ラバン・システムの完全記譜法が1928年に確立されて以来、その多くの発展成果や教育舞踊での実践的所産を継承し、約40年後の1967年にV.プレストン・ダンロップを中心に確立された比較的新しい発展領域であり、教育舞踊と同記譜法との関連は密接である。

2. 同記譜法は、R.ラバンの舞踊記譜法研究の目的が「無限の動きの可能性に対して美学的で動力学的な法則を見出し、流動的、立体的な運動文字で綴ること、即ち、舞踊譜で記譜することが舞踊の本質的な解明に連なり、舞踊自体の創作法を見出すことである」としたラバンの研究理念と本質的には同一線上にある。即ち、これは今日の教育舞踊における創作表現活動中心の理念と適合する。

3. 同記譜法の導入により、学習者は舞踊初心の段階から容易、適確に舞踊を読譜し、記譜し、工夫再現することが可能となった。

4. それはまた、運動の原理や質についての洞察理解力や観察分析力を高める上でも有効である。

5. 学習者独自の創意工夫を伴った即興表現や運動創作、作品創作が可能であり、実践的表現活動として有効な手段の一つである。

6. 上記3~5と関連して、共通の運動原理による制限的課題での創意工夫を伴った創作表現が可能であり、自由課題での創作表現の場合に比して、要点を如何に創意工夫したかという独自性がより一層明白に把握しやすく、観察分析的活動として比較検討が容易である。

7. 同記譜法を教育舞踊の場へ導入する際の開始

中国の舞踊 — 歌舞芸能 (秧歌)を中心として —

小野満 みどり

年令は、A. ハッチンソンは完全記譜法の場合でも、「4～5才の児童から可能にして有効であることを実証して来た」と述べており、その後確立された同記譜法では、それが完全記譜法に比してより一層簡略容易である故に、可能性としては小学校低学年の児童からの導入活用も考えられ得る。

8. 同記譜法の活用により、指導者自身、運動の要点を視覚的に流動的、立体的に容易、適確に把握し指導することが可能である。

9. 同記譜法は、主として教育的、実践的な場における応用では簡易さと普及性を伴って有効な手段の一つではあるが、運動のより高度な、またはより詳細な記録、分析、再現のための手段としては限界がある。

その際は、必要に応じて完全記譜法との併用的応用も必要である。

Ⅲ. 同記譜法の基本記号の全体像について（学会提出資料No.4～6参照）— 本文略

Ⅳ. 同記譜法と完全記譜法との基本的記号の量的比較について（学会提出資料No.6, 8参照）

同記譜法の基本的記号量は、一応の目安として、完全記譜法の基本的記号量の約30%ぐらいと考えることができる。

ただし、これは前述の「ラバン記譜法教本」〈シリーズB〉と「ラバノテーション」〈改訂版〉との記号量比較の場合であり絶対的な数値ではない。例えば、イギリスのラバン・センターでの「運動主題記譜法による運動構成法としての応用例」での基本的記号量14項目と「ラバノテーション」〈改訂版〉のそれとの比較では、前者は後者の約2%弱にしかすぎないが、有効な学習手段の一つである。

Ⅴ. 同記譜法の具体的応用例について（学会提出資料No.8～9, VTRテープ参照）— 本文略

今後の研究課題として、舞踊創造の運動的構造や我国の教育舞踊の実態に即した運動主題記譜法の応用について検討してゆきたい。

1. 研究目的

中国の舞踊は、漢民族のものと55の少数民族のものがある。本研究では、全中国の民間の舞踊を概観し、漢民族の歌舞芸能である秧歌の特徴をおさえることを目的とする。

2. 研究方法及び対象

①中国舞踊理論書「舞踊」叢刊3冊と「中国民間歌舞」（'57年）及び中国舞踊実技書9冊（'52～'59年）。②隔月刊雑誌「舞踊」（'61～'79年）。また'58, '63, '64, '77年に来日した中国歌舞団の8mmフィルム（村松一弥収録）を参考にした。

これらに紹介されている舞踊の構成、機能を探る手がかりとして、中国地理総論¹⁾の土地資源に基づいて中国を以下の4地帯に区分した。①東部、東北部、②内陸部地帯、③新疆ウイグル自治区を中心にした西部地帯、④西藏、内蒙古を中心にした中央部、北部地帯の地帯と舞踊との関係をみた。4地域のうち①は、大部分が漢民族、②は、漢民族と少数民族チベット系及び苗、ヤオ系とモンクメール系、③は、トルコ系、④は、モンゴル系及びチベット系であり①と②の一部を除いた地帯は少数民族に大部分占められている²⁾。土地資源からみて大部分の漢民族は、農業による生活様式と認められ少数民族と異なった舞踊が展開されることを仮定に検討する。

3. 結果及び考察

中国の舞踊の形式は、歌と結びついたものが多い³⁾ため舞踊を以下の3つに分類した⁴⁾。①歌がついても舞踊と関係なく踊りが進められていくもの、②歌舞芸能（歌にストーリーがありそれにより踊りが進められる。）、③戯曲（歌、舞踊、劇の3要素が合体し歌舞芸能に比べより形式化した。）その結果少数民族の舞踊(41例)は、②③のジャンルに1例も見られず②は、漢民族の舞踊(48例)に占められる。すなわち漢民族のものは、歌の中にストーリーをもち込みそれに伴った舞踊が多いのに比べ少数民族のものは、ストーリーで進められる舞踊は少ない。また中国東部、東北部、内陸部地帯の漢民族が古くから受けついでいる歌舞芸能の1つである秧歌(北方での名称)、

花鼓（南方）形式と呼ばれているものが48例中34例認められる。このように漢民族の舞踊のうち大部分占めている秧歌について哈華は、秧歌雑談⁵⁾の中で以下のように記述している。秧歌は、①舞踊性、②演唱性、③歌舞性、④戯劇性の性質をもつ総合芸術である。ただし、①舞踊性の中に曲芸また大秧歌でみられる行進を中心にした踊りも含まれ、現在の秧歌は歌、踊り、曲芸、劇と広範囲な意味をもつ。

○秧歌の歴史

秧歌は、鼓を叩きながら歌い踊るといわれており鼓と切離せないものであるが始めに踊り以前の労働と鼓の関係が考えられる。後漢時代に四川省成都市天廻山崖墓から田の中で太鼓を叩く人の像が出土し、農作業の共同作業に太鼓を叩く四川、湖北、陝西等に見られる慣習がすでに後漢時代に行なわれていたことが伺える(図1)。

また鼓と農作業が切り離せないのは、労働のリズムを整えること以外もう一つの理由があげられる。例えば、礼記⁷⁾の中で“鼓”とは、春の響きを現わし万物の生命体(固い殻をかぶった芽あるいは蕾)を象徴すると記述されていることから鼓は、農耕儀礼に欠かせなかったことが考えられる。また秧歌の歌

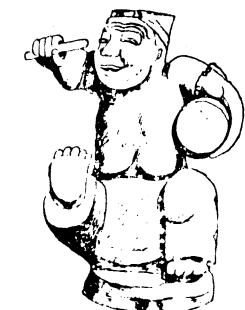


図1. 太鼓をたたく人の像

(成都市天廻山崖墓)

について書かれた最古のものは、宋時代釈文榮の湘山野録の中にある⁹⁾。また哈華(上述)は、秧歌を歌いながら鼓を叩いたのは唐床から始まったと述べている。秧歌の踊りについて、何健安⁹⁾馬可¹⁰⁾は、農暦3、4月頃田植えの始まる季節に若い女性が田植えをしつつ歌うことから始まったと述べていることから秧歌踊りは、水稻農業の技術発展と関係があると考えられる。齊民要術⁶⁾に黄河・済水流域の北土の水稻作が淮河・泗州地帯のものとも異なる点は、田植えをすることにあると書かれており、田植えとの関連から見た場合北方(黄河より南、淮河より北)においてすくなくとも北魏(386~534年)の頃には、鼓にあわせ田植えをしながら歌っていたものと推測される。従って現在残っている陝北秧歌、山東秧歌は、南方地域のより比較的古いものと考えられる。何健安(上述)によれば東北秧歌は、5~600年の歴史をもつと述べ、元の後りから明代では秧歌隊が生まれ村々を練り歩き現代に近い形式ができあがったのではないかと思われる。そしてしだいに秧歌が娯楽性を帯びると共に元來田植えの時期から春節、節句、農閑期に行なわれ、それは、儺とか蜡祭などの催しものの中に組み込まれていった⁸⁾。

○現状の秧歌

秧歌の流行地域は、図2に示す。東北秧歌、陝北



図2. 秧歌、花鼓形式の流行地域

桂県・延安秧歌、山東省鼓子秧歌・膠東秧歌、河北省滄県秧歌、安徽省鳳陽花鼓灯・泗県秧歌、四川省忠県・万県秧歌があげられ、遼河、黄河、淮河、揚子江、西江の大きな川沿いに見られる。このことから水稻農作と関連があると考えられる。

秧歌踊りは、大場子と小場子のものに分けられる。大場子は、獅子、龍舞、高蹺踊り、大頭和尚などの行列におり込まれた群舞で傘頭や隊長に導かれた踊りの行進である。従ってそれは、祭りの開始あるいは終場に隊形を変化させながら行進するものである。主な技術表現は、隊形の図案にあり狂喜の情緒を単純表現する。行進は、普通歩、快步など日常歩行を中心に四歩法(三歩進、一歩退)十字歩などで進められ、それらは、日頃の農民の歩行を誇張した踵から地に踏みつける動作から成っており下肢の運動が主で上体の運動は極めて少ない。また踊りの始めは、かならず左足から踏み出す。小場子は、大場子のあと演じられるもので少数の男女が小芝居をしながら歌い踊るものである。従って踊り手は、人格化されストーリーが踊りの中にもり込まれている。技法は、京劇や他の地方劇の影響を受けてる。それらのストーリーは、男女の掛け合い、戯れが多く、このことは、農作を祈願する心理から発していると考えられる。

楽器は、鼓、鑼、鈸の打楽器中心で、鼓が最初に鑼が続くという規則がある。また踊りが“歩”を中心としたものなのでリズムは、かならず $\frac{1}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 拍子である。

踊り手は、鼓の他にハンカチ、扇子、棒などの小道具を持つ場合が多い。

以上まとめると映歌形式の舞踊は①少数民族にない漢民族独自のもので漢民族の民間舞踊の大部分を占める。②元来水稻農作の労働と関係があり、しだいに民間信仰や春節などの祭りと切離せないものになった。③伴奏音楽は、鼓、鑼の打楽器を中心とし、リズムは、2拍子4拍子である、④歌が入る場合が多く、踊りにストーリー性のあるものが多い。

文 献

- 1) 中国地理総論；商務印書館香港分館，1974
- 2) 村松一弥；中国の少数民族，毎日新聞社，1973
- 3) 村松一弥；中国の音楽，勁草書房，1965
- 4) 小野満みどり；中国の舞踊—歌舞芸能(映歌)を中心として—，舞踊学会，1979
- 5) 哈華；映歌雑談，華東人民出版社，1951
- 6) 天野元之助；中国農業史研究，お茶の水書房，1962
- 7) 鄭氏註；礼記(漢文体系17)，富山房編輯部，富山房，1976
- 8) 黄芝岡；従映歌到地方戯，中華書局股份有限公司，1951
- 9) 中国舞蹈艺术研究会編；中国民間歌舞，上海文化出版社，1957
- 10) 馬可；中国民間音楽講話，工人出版社，1957

志賀山流の特色

—「古風」とは—

西 田 泉

日本舞踊最古の流派「志賀山」の特色は「古風」であることだといわれている。何が古いのか、どこが古いのか。従来具体的には「南蛮動作が多い」というぐらいの指摘しかないと思われる。そこで、今回「南蛮動作」以外にも古風な表現と思われる振りを探求してみた。今回はその中の「間」の使い方についての研究を中心に述べていきたいと思う。

なお、特色について述べるからには比較対照するものがなければならない。そこで、ここでは他流の一例として藤間流を採り上げて比べてみることにした。また志賀山の特色が比較的によく表われているとみられる清元の「子守」の振りで説明する。

楽譜Ⅰ(次頁)の「わたしゃどうでも」というところの音のとり方を、志賀山では「わたあしゃ」の「あ」から右手で自分を指し始める。つまり「わた」の次の音から踊っている。次に志賀山は、「こううでも」の「う」から左手で自分を指しておすべりをする。その二つの動作は、五秒間正面を向いたままであって、藤間のように体全体を右左右と返すわけではない。従って、一見単調であるが、実は足がおすべりをしているから体全体としては動いていることになる。

次に「あの人ばかりは」のところで志賀山は、上半身では人を指し、下半身では3つ足踏みし、「あきらめられぬ」で4歩歩く。そこまで手は人を指したままである。つまり上半身の動きは一つだけであるが、足は7つ動いている。そこで藤間をみると、「あの人ばかりは」のところでは、上半身をゆするだけで足は動かさない。「あきらめられぬ」では、袖を開けたり閉じたりすると同時に足も動かす。つまり、藤間の場合は足を使わないか、あるいは足と上半身が同じリズムで動くかであるが、志賀山の方は仮に上半身の振りを簡略にしても足は常に動いている。

楽譜Ⅱ(次頁)の「じゃによって」のところで志賀山は、まず前を向いたまま両手を大間に回し、「よって」の「て」のところで手を合わせるが、藤間では体を3つ返し、足を2つ踏むから、志賀山に比べてたかなり早間で踊っていることになる。

次に「讃岐の金比羅さんへ願でもかけましょか」のところの比較に移る。

ここは、ある意味では抽象的な動作と説明的な動

楽譜Ⅰ. 清元「子守」(抜萃)

(浄瑠璃) 清元志寿太夫 (三味線) 清元正寿郎 (鳴物) 住田長三郎
 タテ=立浄瑠璃, カン=三枚目, ○=オサエ, p = pizzicato ※ piano

浄瑠璃

わた しゃ どおでも こう ても あ の ひ と ば か り は - あ き ら め ら れ ぬ

三味線

志賀山流 ← 5 秒 → ← 3.5 秒 →

藤間流

右向き 左向き 右向き

楽譜Ⅱ. 清元「子守」(抜萃)

(浄瑠璃) 清元志寿太夫 (三味線) 清元正寿郎 (鳴物) 住田長三郎
 タテ=立浄瑠璃, カン=三枚目, ○=オサエ, p = pizzicato ※ piano

浄瑠璃

- じゃ に よ っ て - さ ぬ き の こ ん び ら さ ん へ が ん で も - か け ま し ょ

三味線

志賀山流 ← 6 秒 →

藤間流

右向き 左向き 右向き

ドン ドン (足を上げる動作)

作の比較になると思われる。

藤間では、このフレーズの間天狗の真似をしたりお賽銭を投げたり手を合わせて拝んだりというからだ全体での説明的な動作が5つあるのに対し、志賀山の上半身は「じゃによって」で手を合わせたままである。

それでは志賀山の足の出し入れについて述べると、志賀山では、上半身の動きは1つしかないが、下半身の動きは5つもある。この事実によって手数が少ないのが志賀山の特色であり、それだけに良くいえば大味、悪くいえば簡単だと考えられてきたことは間違いであって、志賀山は手数こそ少ないが足を動かすことが極めて多い、つまり足の動きを中心にした踊り方なのだということがわかる。

お国歌舞伎や民族舞踊の振りでも上半身は同じ形

をしているだけであるが、下半身は意外に複雑な動きをしている。そこで私は、下半身に動きの中心をおいた踊り方なのだと考える。

更に注目したい対称的な動きとして〈上下運動〉と〈おすべり〉の比較に移る。

子守は赤ん坊をあやすのが仕事ですから、上下運動が多くなるのは当然のように思われる。そこで、藤間では、はずんであやすという上下運動をしている。ところが志賀山では、その場合でもおすべりをしながら赤ん坊をあやすという、いってみれば地についた動きをしている。この考え方の違いを数に表わしてみることにする。

子守全曲を通して、藤間ではおすべりの数6回、志賀山では24回。もう1度上下運動と合わせて比較してみると、上下運動の数は藤間16、志賀山2、お

すべりの数は藤間6、志賀山24。上下運動が少なくおすべりが多いということは、間の使い方が大間であることを示していると思われる。

〈主な「動作」の比較〉

	志賀山流	藤間流
上下運動数	2	16
おすべり数	24	6
旋回回転数	23	16
控える数	8	4

ここにも志賀山の古風の秘密が潜んでいた。

次に回転数、志賀山23回、藤間16回。志賀山の23回のうち居どころまわりは11回で12回は全部歩くか、おすべりするかして円形に廻っている。つまり志賀山は足の運びが多いということが言えそうである。

志賀山では他流よりも手数は少ないが、その倍も足の運びが多く、しかも上半身と下半身が別々に動くから複雑なのだ前に述べたが、この回転の仕方と回転数についても同じことが言えると思う。

以上の事柄だけでは、残念ながら志賀山流の全体的な特徴を掴みきれないようではあるが、これを足掛かりとして今後とも日本舞踊の原点を納得のいくまで探り出してみたいと思っている。

イザイホーにおける舞踊

吉川周平

イザイホーは、沖縄県の久高島で12年ごとの午年に行なわれる神事で、島の女性がナンチュと称す神女となるための入神式・加入式である。

I. 神役組織

久高島では、祝女（ヌル）をはじめとする神女の組織があり、島の祭祀を行なっているが、年令別のナンチュ（30～41歳）・ヤジク（42～53歳）と称すものなどと、祝女を補佐する掟神（ウッチガミ）や、イザイホーでナンチュを導くイチチグルーなどからなる。

また、イザイホーには、男性の根人・根取り・竿取りなども参加する。

II. 行なわれる場所

イザイホーの神事は、神アシャギと称す御殿のある御殿庭（ウドンミヤー）、外間殿、外間・久高両祝女家などで行なわれるものは見る事ができたが、神アシャギの中やその裏手のナンチュが籠る七つ家のあるイザイ山などでの行事を見ることは許されない。

III. 行 事

イザイホーの神事が1978年には12月14日（旧暦11月15日）から4日間行なわれた。第1日：夕神遊び、第2日：髪垂れ遊び、第3日：花挿し遊び（ファアガミアソビ）・朱つけ遊び、第4日：東方遙拝・アrikヤーの綱ひき・ナンチュ帰宅・桶廻り、などの行事からなる。

IV. 夕神遊び

両祝女家に集まった女たちが、座して神歌をうたう。やがて、ナンチュは突然立ちあがり、「エファイ、エファイ」と叫びながら馳足のテンポで足踏みし、イチチグルーに導かれて1列になって庭に下り、馳足で5回まわって門に行き、外間祝女家から掟神に率いられたナンチュたちが1列になって馳けてくると、久高側のものが合流し、掟神・ナンチュ・イチチグルーの順で1列になって御殿庭に駆け込み、掟神だけが神アシャギの入口の外に残って、あとの

ものはその中に入る。

間もなく、祝女を先頭にヤジクたちが御殿庭に駆け込んできて、神アシャギの入口を取り囲んで人垣を作り、「エファイ、エファイ」と手を打ち足踏みしていると、イチチグルーに導かれたナンチュが、入口前の七つ橋を渡って5回出入りする。

最後に、他の神女たちも中に入って、神アシャギの中で全員が神歌を静かにうたう。終って、イチチグルーとナンチュは裏口から、他の神女たちは表口から、イザイ山に駆けて行く。そこでナンチュは七つ家に3晩籠り、他の神女はやがて帰宅する。

V. 髪垂れ遊び

掟神・両祝女・イチチグルー・ナンチュとヤジクが、2列でイザイ山から出て、〈ヨセアシ〉で御殿庭に右まわりの輪を作る。この時、祝女と掟神は真中に小さな輪を作り、その外側にイチチグルーとナンチュ、さらにその外側にヤジクの列で3重の輪をなす。真中の輪は、その場で〈ヨセアシ〉するたびに左右に動くだけだが、他の2列は右まわりに動いていき、真中のものと掛合で歌いつつ踊る。

終ると、「エファイ、エファイ」の掛声と手拍子で駆足して、イザイ山に去る。

VI. 花挿し遊び・朱つけ遊び

前日まで俗人の衣服に洗い髪姿であったナンチュとイチチグルーも、初めて他の神女たちと同じ神事の衣裳を着け、髪を結い鉢巻をして現れるが、ナンチュ以外はイザイ花と称す飾りを髪に挿している。

初めに、根人が祝女以下の神女の顔に朱印をつけ、次に祝女がナンチュだけに合格の印としてスジ(黍団子)を押す。「エファイ」の掛声で、〈ヨセアシ〉して進んだりするが、終ると2手に分かれて、駆足でイザイ山に去る。

次に、神女たちが現れ、歌をうたいつつ髪垂れ遊びと同様の振りで踊る。

終って、西海岸の方に行く。

次は、朱つけ遊びで、踊り方は同前。

VII. 東方遙拝

御殿庭で、ナンチュ以外の神女が、東に向って4列に座して神歌をうたい祈る。

VIII. アリクヤーの綱ひき

ナンチュ以外の神女が、15歳以上の男たちと向い合って立ち、1本の綱を持ってまわす。終って、男たちがカンジャン山に綱をおさめに行く間、神女たちは「エファイ」といいつつ足踏みし、男たちが

戻ってくるのを見て、駆足でイザイ山に去る。

IX. ナンチュ帰宅

ナンチュは、ハブイと称す青い葉の飾りを冠ってクバ扇を持ち、色鮮やかな姿でこの日初めて姿を見せ、他の神女に伴われて帰宅し、男兄弟と対面して守り神となる式をする。移動には「エファイ」の掛声の〈ヨセアシ〉も用いられる。

X. 桶廻り

ナンチュは帰宅の時と同様の仕度、他の神女は大きな扇を持ち、外間殿と御殿庭で、神酒の桶のまわりで、3重の輪で踊る。

XI. イザイホーの舞踊の特色

イザイホーの神事を通して、歩行の動作以外に目につく足の動きは、足踏(駆足のテンポ)・駆足・〈ヨセアシ〉の3種しかない。

この〈ヨセアシ〉は次の8拍からなる動作の繰返しである。①:左足を前に出し、②:右足をよせ、③:その場で身体を心もち上下させ、④:③と同じくし、⑤:右足を前(あるいは横)に出し、⑥:左足をよせ、⑦:③と同じくし、⑧:③と同じくする、という動作で、簡単にいえば、1回ヨセアシしては2回身体を上下させる動きである。

私は、〈ヨセアシ〉は上下運動の跳躍を水平運動に変型させたものと考えて、イザイホーの舞踊は、〈ヨセアシ〉の③④・⑦⑧で、足の移動を止めて上下動することから、〈マイ〉(水平運動)ではなく、〈オドリ〉(上下運動)であることが明らかであろう。

また、ナンチュになるということは、本来ある神霊を身につけてその神名を受けることなのだから、第1日に座して神歌をうたって、ナンチュが突然立ちあがって足踏をし、駆出すのは、神霊がついて神懸るさまをあらわすものと考えられる。

したがって、この時の動作は、正気でなくても可能な上下動の足踏なのであり、1ヵ所に静止しておれずに駆出すわけで、78年のアリクヤーの際、座して見ていた1人の老女が突然立ちあがり、明らかな神懸りの様子を見せて、「エファイ、エファイ」と叫びつつ足踏みしだし、やがてアリクヤーの綱を追ってカンジャン山の方へ駆出して行ったが、この動作の過程は前述のナンチュの動作の経過と全く同じなのだから、こうした動作はイザイホーでの神懸りの表われだと考えてよかろう。

この老女の場合はやがて一人で正気に戻って元の場所に座ったが、ナンチュたちの場合には、神懸りの動作を始めると、他の神女たちにはやされて聖なる場所へと誘導され、七つ家に1晩籠らされること

により付着した霊との融合が進み、第2日になって初めて、〈ヨセアシ〉という正気でなければできない動作が可能となり、髪垂れ遊びで舞踊ができるようになるのだと考えられる。

イザイホーの各舞踊は、手の動作や採り物などが次第に華やかになるので、複雑で異なるものに見られがちだが、手の動作に違いがあるほかは、全く同じ振付である。しかも、足の動作が前述の〈ヨセアシ〉1種しか用いられてないことから、イザイホーの舞踊は古態を保つものと考えてよかろう。

また、行事全体を通して見ると、第1日の神懸りの動作から、第2日以降の舞踊の動作へと展開する過程が明白だといえよう。

舞踊のなかの時間

— 様式的身体運動の時間構造 —

上 林 澄 雄

1. 芸術の時間性

空間芸術（造形芸術・美術）とは建築・彫刻・絵画など、同時併存する静止不動の物体が作品である芸術だが；時間芸術は「ムーサイ（ギリシャ神話の学芸を司どる姉妹神九人）の芸術」とも呼ばれ、文芸・音楽・演劇・舞踊など、継起推移する時間的前後関係の芸術類で、作品は不動不変の物体ではない。

物質的客体である空間芸術と自然美をも含めて、全ての美的対象の享受鑑賞および創作の体験は、日常の時間から孤立し・より濃密に緊張・凝縮・充実した時間体験で；（非現実的な銘酊・自失・恍惚から至福法悦・天啓・頓悟までの）超越体験に属し、有限が無限に・瞬間が永遠にも感じられる時間である。

この異常な時間体験の起源は、非常時の危機での動物の反応で；そこから（生物学が規定する）定型化・儀式化の様式的身体運動が発生し、ヒトノ段階で祭儀祭式が形成された。

その際に使う小道具や備品・建造物は、祭事終了とともに破碎・焼却・排棄されるのが古態だから、祭事の成立よりも（恒久不変の物体を作品とする）空間芸術の成立は遅い。

芸術はまず時間芸術として生れ、これは公演芸術（舞台芸術・劇場芸術・再解釈や再創作による実演芸術）に本来の構造を示す。

2. 公演芸術の時間構造

現在の公演芸術である舞踊・演劇・音楽だけでなく、文芸・映画その他の全ての時間芸術が共有する時間は、均一等質でなく；非常・異常な超越体験と同様の複雑な構造をもつ。

(1)その第一は《三部分構成》で、時間密度の薄い発端部と終結部および濃い中間部をもつ。漢詩の起承転結、雅楽や能の序破急、西洋演劇論の導入・上昇・頂点・下降・破局などが示す三部分の大段落が、その例……。

(2)この三部分節の各部とも、それぞれ同様の三分節を反復する《重層的分節の構造》をもつ。散文の句・文・節・章・篇、能の小句・半句・句・節・小段・段・場の細分が顕著だが、西洋詩の行・連・節、演劇の場と幕、映画のショットとシーン、音楽の構

成その他に、一貫して明らかに認められる……。

(3)だが、この細分化は無限の分裂には到らず、一定限度をもつ。分節の最小単位である《フレーズの循環構造》がその根柢である。音楽の楽句や文芸の句または文が、その例。

3. 舞踊の分節構造類型

フレーズは呼吸単位で、呼吸は古来<入気が発端で出気で終結する三部構造>として意識化・把握されてきた。そのフレーズには：

(1)入息後にサスペンションを挿入するハンフリ舞踊技法に様式化された<漸強→急弱型>があり；浜辺に打寄せ崩れ引く迄の浪の運動量、心臓・ポンプ・内燃機関のリズム、日常会話の一文の抑揚、囁き言葉のエネルギー分布、三挙動ワルツのステップの運動量、その他に、典型的表現を見る……。

(2)<急強→漸弱型>はグレアムの収縮と放散の技法に様式化され；跳躍、鐘やドラの打撃音、威勢よい物売の声、女の悲鳴のアレー、早いワルツのステップその他が例……。

(3)<漸強→漸弱(均斉型)>は平静時の無意識の呼吸や体操の深呼吸運動に見られ、ヘタな歌舞伎役者の様式化セリフ・活動弁士風の紋切り型の語りが典型的……。

4. 舞踊作品の構造類型

作品全体の三部分構成は、発端部に漸強急弱フレーズを、中間部ではこれと急強漸弱フレーズとの交替を、終結部では短い後者の連続の後に結尾として前者を一回だけ用いることが多い。フレーズ類型は、その集合体である一作品の様式的類型と照応する：

(1)漸強急弱様式の作品は、不特定多数の大衆を観客とするミュージカルや歌舞伎の劇場芸術に最も著明で一般的。故に序破よりも破急が、起承より転結が、上昇→頂点より頂点→破局が短急・濃密になるのは、破急・転・下降(転倒とも墜落とも)の用語が意味する通り。——(2)急強漸弱様式の作品は、初心者の振付や、ハプニング等の反形式・無構成を志向する前衛実験に多い。——(3)均斉型は、古代シナ宮廷祭式や十七世紀フランス宮廷芸術などの、欧亚大陸の専制君主下に生れた宮廷公演芸術に特徴的である……。

5. 舞踊空間の時間性

(1)<身体空間>は生きている人の意識(の流れ)と不可分で、物理学の物体・幾何学の形態である空間芸術の対象とは全く別種のものだ。(2)一または複数の身体空間が形成する流動の次元である<舞台空間>も、恒久不変の空間とは根本的に異質だ。力・

速度・方向・焦点が同時に情意の伝達表現であるが故に、(一例をあげれば)舞台空間の上方や前方は、軽快で肯定的=積極的な明るい外向性を・下方や後方は重厚で否定的=消極的な暗い内向性を帯びる。(踊り手が不在でも)舞台は左右同質の客観的空間ではない：向って左方は近く狭く、貴重・親和・安静の情調を与え；右方は遠く広く神秘・危険・不安の情緒を起す……。(3)<舞踊空間>は、同時併存の空間芸術の次元をもたず、前後関係による運動変化の主體的体験としてののみ有意義になる。

6. 時間と空間に関する価値論

以上に述べた明白な事実にも抱らず、今なお舞踊を“空間芸術”だと決める考えがあるのは、なぜか？ それは：

(1)空間芸術が創造的芸術であるのに対して、公演芸術が原作品の再解釈・再創作の芸術なので、享受よりも創作に価値を認める近世西洋美学の傾向に従い、“演舞”活動を“作舞”行為よりも劣る行動様式と信じ、創作舞踊の格上げに努めたことによるものだろう。

(2)さらに根柢を究めると：西洋の世界観では、有限で明確な客体の「有(to on)」を真の存在としたギリシア本体論(ontologia)から、宇宙を完結して整然たる上下階層序列(hierarchia)と見るスコラ哲学や、定量測定が可能な対象である静力学の空間を想定する近世物理学と、それによって発展普及した自然科学の空間論に到るまでの経過がある。だからこそ、欧州各国語の時間性(temporalitas)は「此岸・現世・俗事」の意味をもち、永遠不変の神の調和的秩序(cosmos)=宇宙の対極概念となり、この字義を今なお失ってはいない。

しかし、(1)非西洋の社会と前近代の時代では、創作と享楽・創造と実演・時間芸術と空間芸術の間に優劣の差を認めていない。さらに、(2)東洋では、窮極の実在を測量可能な限定された空間や宇宙にではなく、無限定のままに主體的時間がはらむ潜勢力や可能性(空・無)に認めてきた。いや、西洋でさえも、創造力を強調した“生命の哲学”の後に、実存哲学が出て、人間を“時間存在”と規定し、主體的時間(Zeitlichkeit)の新概念を導入した。西洋近世以来の近代思想は変わった。

補註 純粹の時間芸術や空間芸術は概念抽象で；現実には、特に空間的な彫刻から、絵画→建築→造園術→パレード(祭事行列)→演劇→舞踊→文芸→映画を通り、極度に時間的な音楽に到る系列があるにすぎぬ。しかし、空間または時間が優越・支配する核心の本質となった二種の芸術類が歴史的・世界的に厳存することは、何人も否認できぬ自明の事実だ。