

運動表現の民族的特性に関する研究 IV

インド仮面舞踊劇 — CHHAU —

松本千代栄

目次

- I 緒言
- II 研究目的
- III 研究方法
- IV 研究対象
- V 研究結果と考察
 - 1. プルリアのCHHAU
 - 1) T-C Factor
 - <2つの神格—戦いの発想>
 - <1人登場—段落進行>
 - 2) B-M Factor
 - <静止の緊張—力動の解放>
 - <神格・人格・動物>
 - 3) M-V-S Factor
 - <生の時空をおいあげる句節反復進行>
 - 4) G-C Factor
 - <対立の unison—時間・空間の自在性>
 - 2. セライケラのCHHAU
 - 1) T-C Factor
 - <宇宙と人生—想の多様化>
 - <写実のモチーフ—心象形式>
 - 2) B-M Factor
 - <全身の屈曲—流動のリズム>
 - 3) M-V-S Factor
 - <単位累積—連続進行>
 - 4) G-C Factor
 - <融合の duet—男性・女性>
 - <始・中・終—形式の定性化>
 - 3. CHHAUの感情価—比較考察

VI おわりに

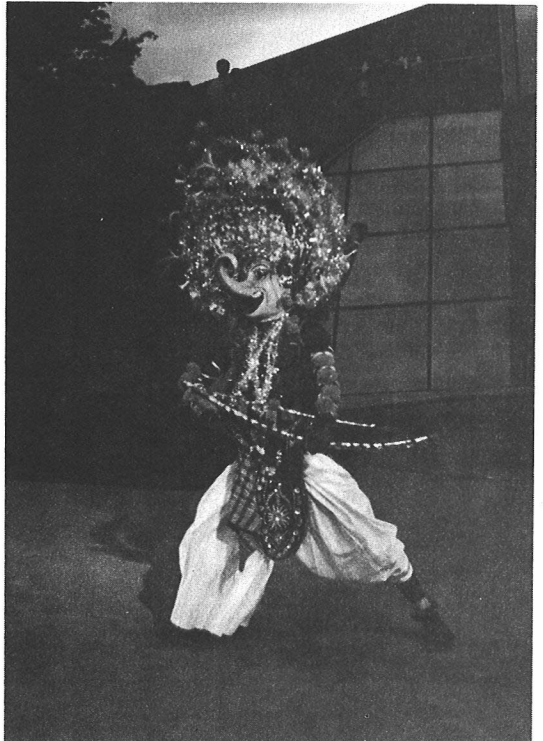
I 緒言

栃木美術館野外ステージに、Shanaiの土俗的な響きが渡る。やがて、dholの激情的な打音とチョウ！チョウ！というかけ声の中に、異形の仮面ときらびやかな衣装のGanesha神が、深い“落居”で大地を揺ぎなく踏まえた時から、CHHAUは、有限の肉体をもって、無限の象徴と暗喩の世界を繰り展げる舞踊の大いさをあらためて再認させる

ものとなった。

また、西武スタジオ200で、Rajkumar Singh Deo氏が、収録のためにMayurを演じて下さった時、静かに床に手を触れ、奏楽の暫時を合掌される姿は、王家の伝承と洗練の中に、なお生きている“神聖な舞踊”の世界を感受する感動の一瞬であった。

SERAIKELLAのCHHAUの公演では、奏楽を除いては、その表層に儀礼の行為は見えない。演目の個々は、その想を多様化させ、敬虔な心像からむしろ芸術的な形象化へむかうとみなされた。更に、その神秘的な美と理想を求める優雅な演の核に、撓めるように強靱な身体形式の伝統が潜むのを感じた。柔かいShanaiやHarmoniumの旋律と共に、堰きとめては溢れる流動的な律動の形成が、その強靱さを包みこんでいると感受された。



これらのむしろ異次元的な non-verbal の象徴を verbal 上に把えることの困難を知りつつそれ故

にこそ、身体-運動形式と内部精神の融合する様相に接近する願望を強く抱き、また、その意義を今日的に再認するものである。

II 研究目的

「運動表現の民族的特性に関する研究 I ~ III」では、白石踊 (1971)、八丈榎立踊 (1972)、インド古典舞踊 (1979) を対象とし、先に行った舞楽研究 (1969) 等と比較検討しながら、社会文化の総体の中での舞踊特性をみてきた。

本研究では社会文化の総体の中でのみる必要をひとまずおいて、「舞踊現象そのもの」の特性を操作的に抽出し、人間の心身性を根源的に潜在させている舞踊現象とその象徴の実態を、主として身体-運動形式 (以下身体形式と記す) の側から解析しようとしている。これらの操作的な抽出結果から、対象とした2地域のCHHAUの特性を明らかにすると共に、地域と歴史を越えて生きる舞踊の本質——身体=運動=感情の機序に、実証的に接近したいと考えるものである。

III 研究方法

1. 舞踊現象については、以下の項目のFilm収録を行い、舞踊運動及び構造の分析を行った。

- (1) 演目全体 (VTR及び8mm Film)
- (2) 演目の部分—「始—中—終」(正面及び側面から16mm Film及びスチール)
- (3) 基本の型 (全上)

2. 演目の鑑賞価については、自由記述文の意味微分及びCHECK LIST 3により鑑賞の傾性をみた。また、舞踊現象の傾性についても、舞踊の構造・機能の図式に基いて定めたCHECK LIST 1, 2及び4によって言語表象上に構造・機能の特性を分析抽出した。

以上の映像表象、言語表象の両者に対応させ、帰納・演繹的に収斂して対象の特性を明らかにし、舞踊の構造・機能の図式 (舞踊学4号, P.16参照) の観点から、2地域のCHHAUの舞踊構造・機能の組織原理Codeを求めた。

分析の観点は次の5つの角度である。(表1)

1) 主題-構成 T-C Factor

演目の主題の展開と全体構造の外廓を概観する。

2) 身体-運動 B-M Factor

舞踊運動を成立させる最小単位、いわば「素」isolate とみなされる基本的な細部の運動素を抽出し、その特性をみる。

3) 運動-変化-連続 M-V-S Factor

舞踊構造の成因の中で、主要因となる舞踊運動のまとまりの形成と、その反復・変形関係を抽出し、その特性をみる。

4) 群-構成 G-C Factor

2人から多人数の群によって形成される舞踊運動の表現形態質を抽出し、群化と構成の特性をみる。

5) 演目(作品)-美的形成 W-Ap (FV)

Factor

演目の全体印象を感情語の選択および記述によって抽出し、鑑賞価によって特性をみる。これらを映像解析と照合検証する。

表1 W-Ap : 構造・機能の志向性

T-C	土俗	1. 儀 式 的 3. 伝 承 主 題 5. 自 然 ・ 日 常 模 倣 7. 演 の 共 有	2. 審 美 的 4. 個 人 発 想 6. 心 象 8. 特 定 人 の 演	洗 練
B-M	ゆがみ	9. 下 降 的 11. 曲 線 的 13. 縮 小 的 15. 不 均 衡	10. 上 昇 的 12. 直 線 的 14. 拡 大 的 16. 均 衡	整
M-V-S	基調把持	17. 拍 子 的 リズム 19. は や い 21. 単 位 反 復 23. 同 質	18. 間 的 リズム 20. ゆ っ く り 22. 句 節 反 復 24. 質 の 変 化	形 態 質 化
G-C	反復進行	25. 対 立 27. 主 題 パ ー ト 29. か た ま り 31. 持 続 的 33. 回 帰 的 反 復	26. 連 続 的 28. 並 行 的 30. 線 的 32. 変 化 的 34. 発 展 的 進 行	発 展 進 行
W-C	古代的	35. 出 37. 入 39. 役 割 分 担 41. 個 人 の み せ 場 43. 段 落 進 行 45. 他 ()	36. 板 付 38. 板 付 40. 個 人 群 42. 共 合 群 的 44. 連 続 進 行 46. 他 ()	近 代 的

(S-E 省略)

(Check List 4)

(注) 分析機器は、Film Motion Analyzer, Nac Sportias-5200を用いた。

Ⅳ 研究対象

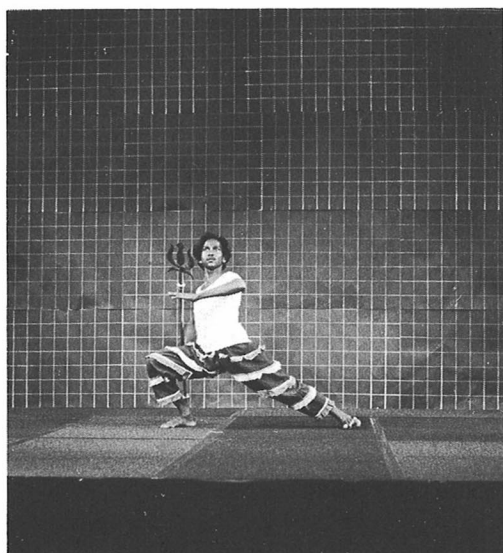
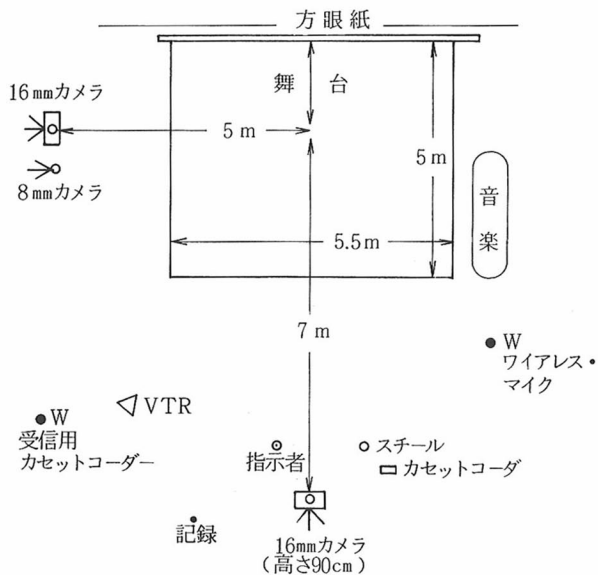
国際交流基金招聘：インド 仮面舞踊劇（チョウ）The CHHAU of PURULIA & SERAIKELLA

	収録演目	演者（年齢）
プルリアのチョウ	1. 基礎トレーニング(yoga) 1種 2. 基本の型(chal) 14種 3. 作品 2種 Abhimanyu Badh (オビモンニュ・ボドゥ) Mahishasura Badh (モヒジャスール・ボドゥ)	Kshirod Singh Mura (26才) Janak Singh Mura (26) Kalebar Kumar (60) Ramesh Kumar (32) Deepnarayan Mahato (30) Jagru Mahato (30) Paticharan Mahato (28) Sasadhar Mahato (30)
セライケラのチョウ	1. 基本の型 Chali : 6種 Upalaya 26種 2. 作品 6種 Mayur (孔雀), Astradwanda (剣の舞), Chandrabhaga (月の乙女), Banabiddha (女), Ratri (夜), Sabar (獵師)	Rajkumar Suddendra Narayan Singh Deo (53才) Atanu Kabi (26) Gopal Dubey (24) Chittranjan Pattanaik (56) Asim Kabi (30)

- 収録期間・収録場所

昭和56年 5月29日～30日	栃木県立美術館 野外公演
昭和56年 6月1日～3日	西武スタジオ 200 (分析収録)
昭和56年 6月4日～5日	国立劇場 (リハーサル)

収録方法



◀ chal (shiva)

V 研究結果と考察

1. プルリアのCHHAU

1) T-C Factor

< 2つの神格一戦いの発想 >

古代形式は, Mahabharata, Ramayana にみられるように, 人間の理想の追求を種々なる戦いと克服の中に描いてきた。

Mahishasura Badh⁽⁹⁾ では, Fig.1-①に示すように, ②儀礼の様式に先導され, Ganesha,

Kartikの各神格が, “1人登場”の見せ場をもって現われ, 魔神Mahishasuraの登場によって, M : K, M : G 両者の力動の戦いとなり, Durga大母神の救援を得て, 勝利をおさめ, Lakshmi, Sarasvati 両女神を加えて, 大団円にしめくくるはこびとなっている。神の乗物Lion も加わり, 声援をもちあげ, 最終的には, 登場全員によって神々の群像を象り, Durga 女神の栄光を讃美する劇的形式となっている。古代神話に想を得, 雨乞いの祈念をになうといわれている。

Fig.1 ①-③要素の分析：役と発想 (①：プルリア, ②：セライケラ)

(Check-List 1)

◆ 事例 ◆		
① : ② …… G-K-M-③ < M : K - M : G > : ④ - D • L - D • L : M -	$\begin{matrix} G \\ R \\ D \cdot L \\ M \\ S \\ K \end{matrix}$	大母神の威光を讃える (劇的形成)
遊び — 魔神 — 戦い — 女神 — 勝利 —		
⑤ : M —————		太陽神と月の乙女の悲恋
S —————		(心象形式)
月 — 太陽 — 求愛 — 投身 — 悔と苦しみ		
⑥ : T —————		(宇宙の神秘)
N —————		
M		
黄昏 — 夜 — 月 — 戯れ …… (深い眠り)		

* 発想は国際交流基金セミナー資料による。

()内の記述は著者。

正邪の戦い, 正の勝利をもとめる古代の発想は, 戦いの必然として極限の技を要求する。PURULIAにおいても極限の技が演目の核をなす。(後述)超人間的な神技によって, 超越的存在へ近づく, “戦い”の舞踊発想と劇形式は, 人間存在自体の肉体を投じて, 自他を熱狂と脱自に導き, その白熱の中に自他を溶融すると認められる。集団を同一化する熱い主題として, “戦い”主題は集族によって生まれ, かつ集族を育んできたとみられよう。

< 1人登場一段落進行 >

戦いの発想は, 必然的に反復の形式をもたらす。戦いは先づ勇者の勇武を顕現する時間を必要とした。先にみたように, Ganesha, Kartikは1人

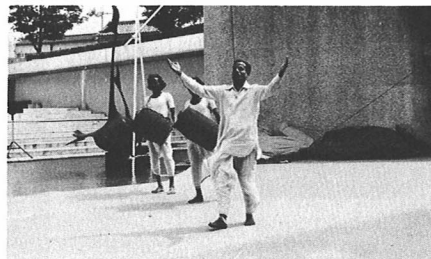
登場の見せ技を展開し, 神格各々が1つの段落をもって進行する。Fig.2に示すように約30分の演目は, 1人登場をくりかえし, 群の力を増しながら戦いの力動を増幅する。

他の演目, Abhimanyu Badhについても, 若き英雄の最後を描く古代神話は, 同質の進行をみせ, 悲劇の終末を勇者の死を悼む戦いの形式の中にもりあげる。

1人登場と段落進行は, 行為による表現の累積手法として, 舞踊表現の必然の形式化とみられ, 身体-運動形式の始源性をもつと思われる。日本の諸芸能の形式の上にも指摘し得るものである。

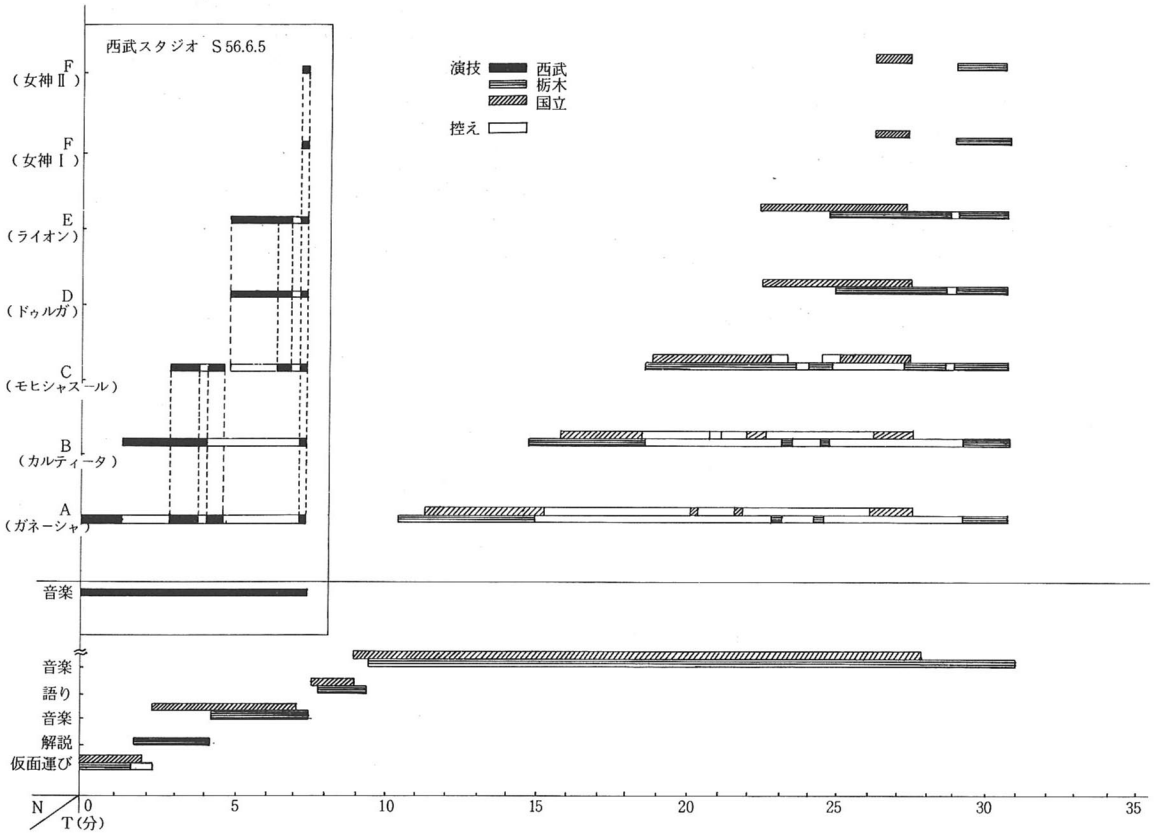


(奏楽)



(語り)

Fig. 2 G-C要素の分析：上演の構造 (Ⓜモヒシャスール・ポドゥ)



◀ Durga

▼ Mahishasura



2) B-M Factor

< 静止の緊張—力動の解放 >

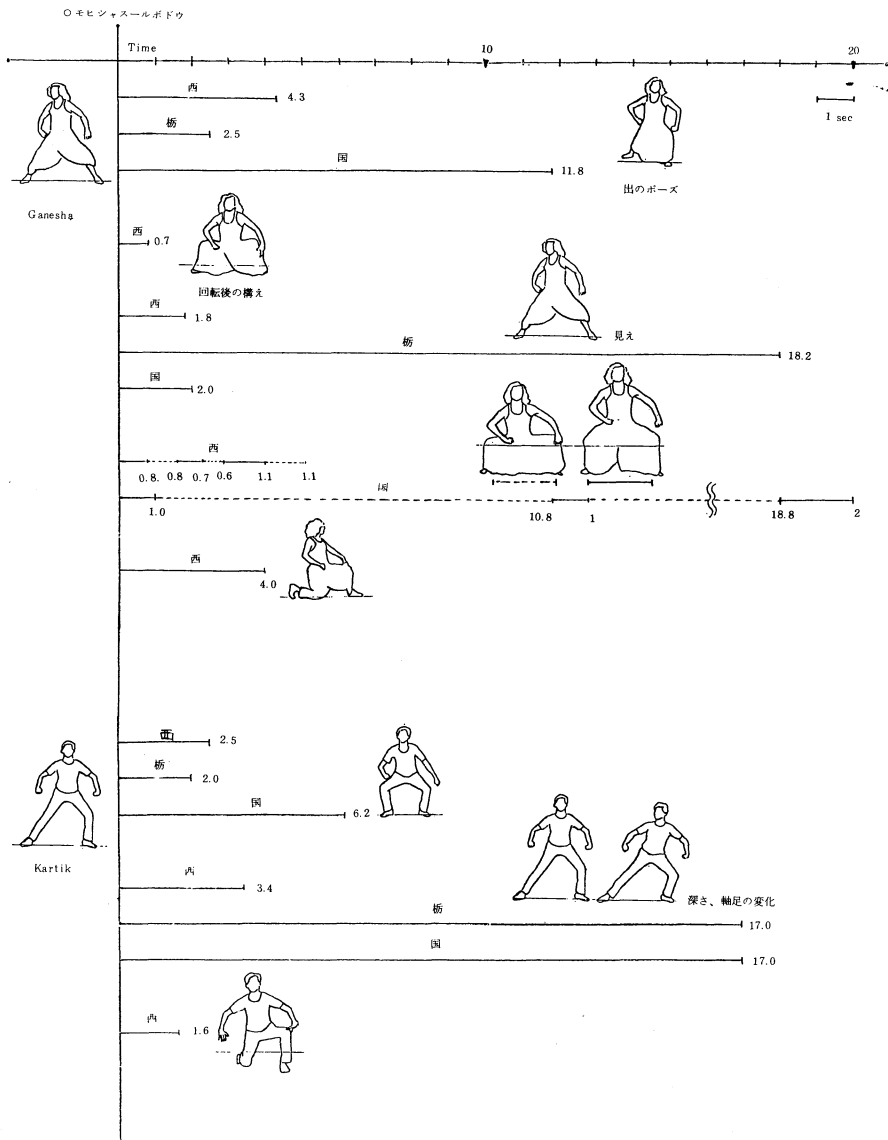
PURULIAのCHHAUの演技は、両極のベクトルのような対極の性質の対置によって、相互にひきあう静の緊張と動の奔出の舞踊運動を形成して

いる。

先づ「静」の舞踊コード code（注参照）をみよう。

「構え」あるいは、「見得」とみなされる静止姿勢は、Fig.3のように解析される。

Fig.3



図が示すように、いずれの神格もスタンスの広い、張りつめた持続姿勢を保有し、(10~20秒)、「静」の緊迫によってその演技を開始する。舞楽の「落居」を思わせる地底を踏まえた垂直の屈膝、あるいは片膝がかりは、張った肩、肘、垂直に保持される上体と共に地底に根をはる安定と内包の姿勢として、神格の内部精神を充溢させる。寺院建築に残る 108の Karana⁽²⁾をも想起させる。

これらの< 静の持続 >は正神、魔神に共有され、基本型に収録した Shiva 神の演技においても保有されており、構え、即ち深い屈膝と時間の把持は、神威を示す力の運動象徴として定式化しているとみなされる。役柄と発想を越えて「構えの持続」は先づPURULIAの舞踊の中にコード化されていると言いうるだろう。

女神には、これらの構えはみられない。母神

Durga においてさえ、剣をもった構え姿勢は、左右に揺らぐ律動の足どりに柔らげられ、Lakshmi, Sarasvati 両女神は、柔かい屈折の腕と、水平の小刻みの step にその性格を投影させている。

“構え—持続”は、したがって男性性格の舞踊コードとみなされる。附加される肩の武者震いの振動が、威赫のようにその精神性を補強している。

これらの「静」の対極に、「激動」の跳躍廻転 Spinning jump (以下 SJ と記す) があらわれる。SJ は、Fig. 4-1 に示すように、深い屈膝あるいは坐位姿勢から、一步の踏切りで垂直に空中に舞い上り、屈膝姿勢を保ちつつ落下し、ぴたりときまって「静」に回帰する。5~7 回も連続する

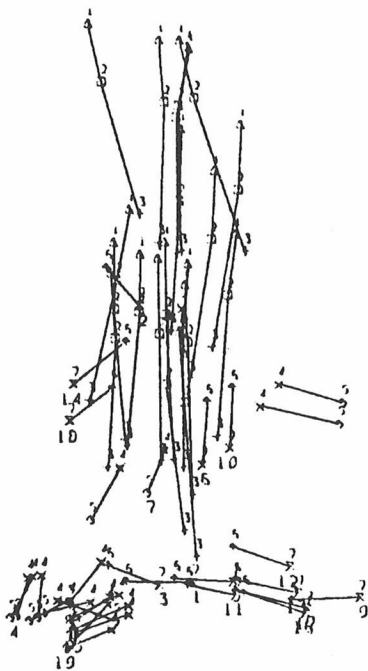
SJ においてもその力動の垂直と保持の安定を崩さず、その間にあいまいさを残さない。Fig. 4-1 は、背柱の正を保持して SJ を連続する、高度の技と習熟をその背柱線の垂直に立証している。Fig. 4-2 は、これらを可能にしている、強い腕の振りの上昇(右図)と落下(左図)の move の現象を検出している。

地床から最高水準の跳躍で空間に舞い上り、華麗な廻転をみせつつ、地床に深く坐して降り立つ SJ は、飛天のような重力をふりきる垂直の力動上昇と、加速の落下を全身で受けとめて地底に吸引される極限の技とその連続として超人的であり、神技となっている。

Fig. 4-1

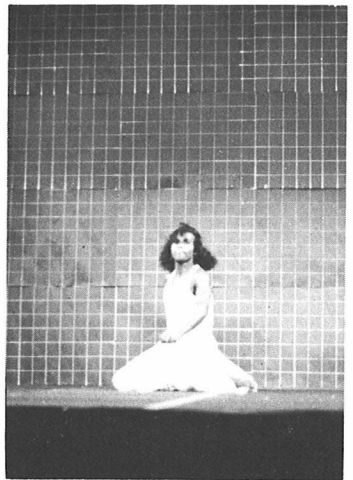
■-▽-□:○ Spinning Jump (正面)

CODE : 11
P. G. JUMP (190 コマ・10 コマ毎)



図は頭部—頸部—臍部の背柱線及び足指尖—踵部の足部位置を示している。

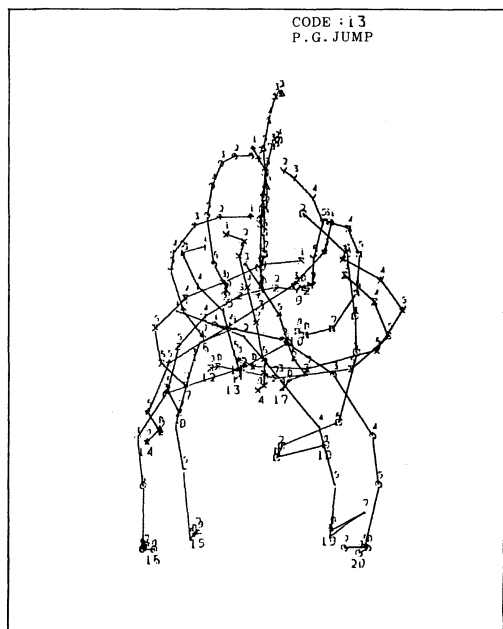
1,000



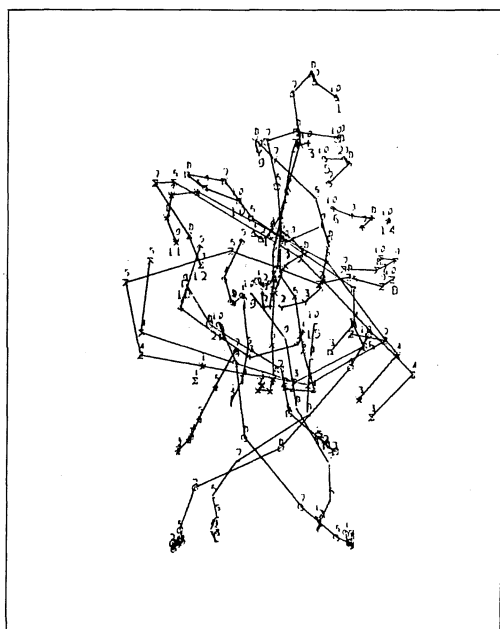
▲ 坐位姿勢で着地

Fig.4 - 2

M - V - S : Spinning Jump (正面) P



下 降 (30 - 54 コマ・3 コマ毎)



上 昇 (0 - 27 コマ・3 コマ毎)

古来、高度の“廻転”(自転, 旋回)は目眩く技であり、高度の“跳躍”は翼を持たない人間の憧憬として、舞踊の核をなす技法として世界各地に存続してきた。2つの至宝の技法を融合したSJは、肉体の限界への挑戦、人間存在そのものを宙空に投じて、むしろ“行”ずるような浄化の眩暈を観衆と共にするものとみなされる。人間の生に根ざす始源の呪縛力を獲得したPURULIAの舞踊コードと認めなければならない。

廻転と跳躍は、ここにもみる自転の他に、地を蹴るようなstep turnあるいは、群の空間移動とも結びついて、演目の構成上の転換点をなしている。(後述G-C)また、YAKSHAGANAでは、跳躍にかわる膝立廻転として地床に渦を巻きおこす勇者のみせ技で同じく演技の焦点を形づくっている。(資料略)

構え、あるいは見得を「静」のコード化とすれば跳躍廻転は「動」のコード化として、大自然の大地に、遠い時代の演技理論Natya Shastra、身体論yoga⁽³⁾を現時点に具現しているとみるべきであろうか。

<神格・人格・動物>

装具や彩りの異次元的な装いの中に、その役柄の核をなす身体形式-演技の確実な定性化をみるのは興味深い。PURULIAのCHHAUでは、先にみた神格の舞踊コード化と共に、その端正な整った動勢に対する、いわば崩しの動勢の型を見出すことができる。

Fig.5 - 1にみるように“魔神 Taroka”は、手

足の大きな上下動、“人格-神士”は(Fig.5 - 2)自由な拘束の少ない歩行の流動性をみせる。また、母神の従僕として登場したライオンをはじめ、多くの動物のchalが存在する。

“動物”の模倣動作は、演目の中では、戦いの高潮に熱気と雅気を盛りこみ、芸能の生きた大自然の大地との融合、その土俗性を強化する。

上演中には一見、無作為な動作と見受けられる動物動作も、分析の中では、驚くべき明瞭さで生態特性の捨象抽出を行い、運動パターンが形成されていることが明らかになった。Fig.5 - 3にみる“猿”は、頭を前出す蹲踞姿勢で歩き、首を左右にずらし、上体を傾けて前方を見る。他に蛇、熊なども独自のパターン化をみせる。(資料略)

神の乗物、神の従僕、あるいは神の変身としてインド古代叙事詩の中の動物は、その神話の中にしめる位置と同様に、PURULIAの舞踊構成上の欠くことのできない要素として、その特質を保有するとみるべきであろう。神格-人格-動物すべてを包んだ宇宙の饗宴として、神格の技の抽象性と共に、動物の生態の写実性の見事さは注目される。Nrtya身振り、Nrta純粹舞踊⁽⁴⁾の原初をここにみるというべきであろうか。

“男神女神”の差異については、先にも触れたように、男神の力と勇武に対比する優しく細かい足どりの他には、女神の演はみられない。女性の古典舞踊を精緻にしたBharata Natyam⁽⁵⁾とは全く異り、男性の向う舞踊性を、簡潔で本質的な舞踊の躍動と力感として提示している点にPURULIA

のB-C Factor領域の特性を認めなければならない。

Fig.5 - 1

②：魔神タコカ(60コマ・3コマ毎)

CODE:18
P.T

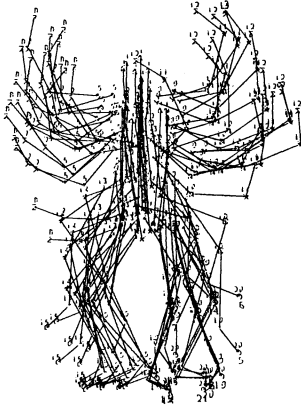


Fig.5 - 2

① 紳士(72コマ・10コマ毎)

CODE:20
P.GEN

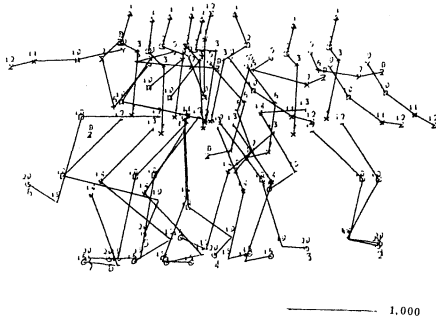
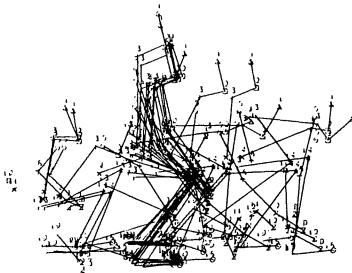


Fig.5 - 3

② 彦(170コマ)



3) M-V-S Factor

<生の時空をおいあげる句節反復進行>

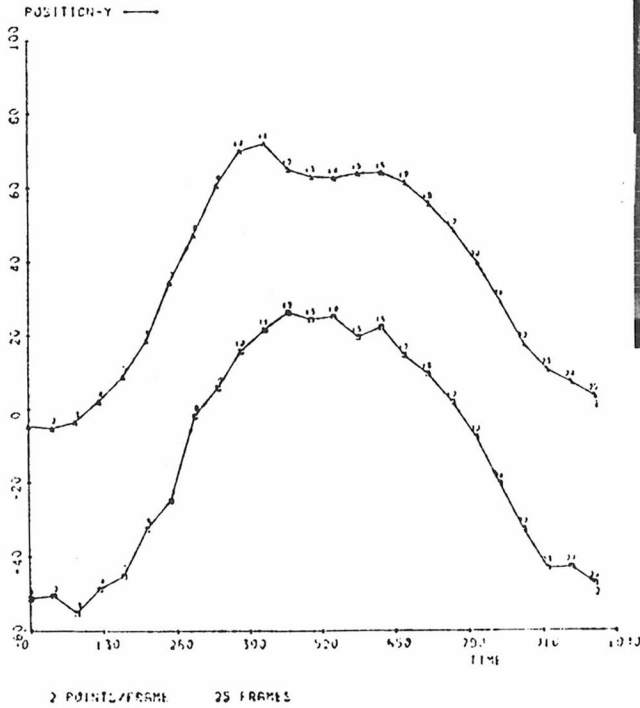
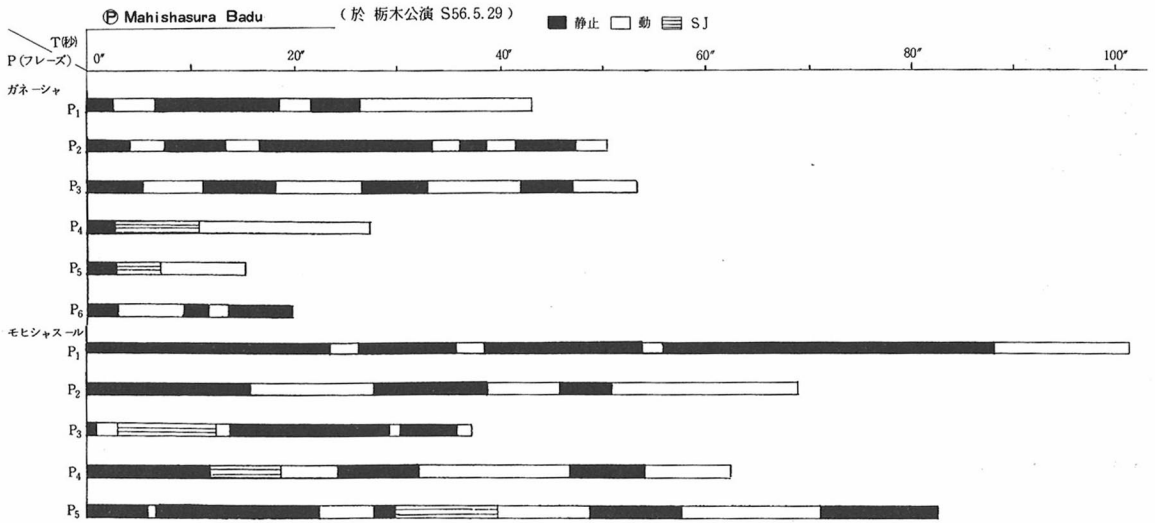
人は事象を快よいまとまり gesultalt として受容する特性をもつ。Mahiahasura Badh について、これらのまとまり形成をみると Fig.6 のように、Ganesha, Kartik, Mahishasura 各々は、共に「静」の構えを主調とする句節をくりかえし、次第に時を追いこみ、先にみた S J を核とする急激な力動のクレッシェンドにもちこんで句節を反復する。例えば演目の始まりをつとめる Ganesha では <構え^S - 走^R - 跳躍廻転 5 回^{SJ} - 廻転^T> <two step の連続^{TW} - 軽跳躍^T> (学会発表資料参照) と前進の漸強と後進の漸弱を循環し、一呼吸の周期性 Movement - phrase を成立させている。Kartik, Mahishasura 両者も、各自の変形をもちながら、この生の時空を追いあげて循環する句節反復をみせる。神格を越えて共有されている形成要因と認めることができよう。(Fig.6) 後に G-C Factor の中にみるように戦いの対立においてもこれらと同質の形成が認められる。

先に T-C Factor においてみた劇的形成即ち、神々の登場と戦い、地母神の救いと大団円としてはこんだ役柄と劇構成は、舞踊構造 - 機能の要因からみると、静止(構え)と力動(SJ)の両極にむかう“最小単位の舞踊運動”を B-M code とし、これらを核として生命的起伏の句節を形成し、“最小の表現単位としてのまとまり形成”をなす M-V-S code を成立させているとみなされよう。

役柄を越えて共有され、反復されるこれらのまとまり形成コード、また、演目をかえても共有されるまとまり形成コードを認知することは、劇的形成の核に舞踊運動形成の原理の獲得を知ることであり、M-V-S code は、non-verbal な media の生命的な表象力、その身体形式の発見として意義深く注目される。独自の文化の基底に、生命の原初の質に起因し発想する舞踊の情調の型を見出すことは、民族と文化の異りを越えて、その基底に人間の本質の潜在と共有に思い至らせられるものであり、その初原の身体形式に注目したい。

目を転じて、踏み足のみの持続する古代的な芸能、< drama - rhythm > の回帰形式の形成 (W-Ap) をみせるインド古典舞踊、更に遠くは、グルジアの民族舞踊にも同種の S J や膝立廻転の連続技の出現を知る時、人間は、その身体形式に何を求めてきたか — 人間存在、生の本質を舞踊の上に顕現し、啓示を与える CHHAU の演の人類文化としての価値に改めて着目すべきと思われる。

Fig.6 M-V-S : 静止-運動時間



◀ Spinning jump

jumpの頂点で、更に軀間をひきあげて滞空の頂上を持続させ、収縮を保って落下する。

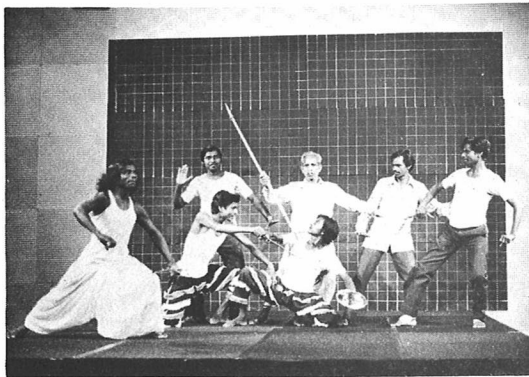
4) G-C Factor

<対立の Unison (男性) - 時間・空間の自在性>



<モヒシャスール：カルティーク>
Photo：Ⓜ unison の S J

写真-SJに示すように、句節の反復は、2人の対立するUnisonのduetとしても展開される。対峙して反復される句節は、Mahishasura対Kartikから、Mahishasura対Ganeshaへと受け渡され、より強化されたSJとstep・turnの対立の句節が力の衝突をもちあげる。先に1人登場でみせた句節反復進行は、ここではunisonの対峙と空間の中の変幻の移動により強化されている。(発表資料参照)



Photo：Ⓜ 終 止 形

更にG-C Factorは、漸次に増加する登場人物によって、主なる戦いを側面的に増幅する。また、祝福の大団円では、神像の姿勢にきまった全員の群像が“四方視”の終止をみせる。

舞台においても三方に技を展開するが、各自の占めた位置と姿勢を崩さず、徐々に方向転換させ

て大母神Durgaの神威をとどろかす終結部は、女神信仰の強さと共に、額縁舞台に入らない時代と場の芸能の形態 — 演者と観衆の共鳴の形態として特性を有し、人々を魅了するものとなっている。

これらの芸能性は、演目の上演(時間・空間)の自在性によっても明瞭になる。前出のFig.2は、栃木野外ステージ、国立劇場、西武スタジオ200と異った場の上演時間を示す。スタジオ200は、5m×5.5mの仮設舞台であったが、収録のための特別の演技においても、時間は短縮してもその構造の質を保ち、演技の特質を把握している。

部分を削除することによって全体が変容する芸術作品の“部分-全体”関係と異り、段落の単位をなす句節、即ち、神格1人の技の成立が、部分でありながら実は演目全体の本質をそこに内蔵している舞踊構造、即ち、“部分”が“全体”の質を内包する芸能の特性を認めるものである。

この意味で、天と地を震駭させる跳躍廻転句節の律的ゲシュタルトの獲得は、部分を全体たらしめる句節の成立であり、この簡潔で生命的な振幅の特性が、高度化へ向うとも脆弱化せず、観衆と共に生きつづける根源の原理として、PURULIAの芸能 — その身体形式を確立させていると認知されるのである。

2. セライケラのCHHAU

1) T-C Factor

<宇宙と人生-想の多様化>

前出のFig.1によってChandrabhaga(月の乙女)をみると、月の乙女の出に始まり、太陽と月の愛の高まり、受け入れ難い愛に投身する月の後に、残された太陽が悔いと苦悩をもちあげる。1人-2人-1人の“来り-出合い-去る”の構造ではこぼれる。

他の演目についてみると、主題は、Ratri 夜、Sager 海、Projapati 蝶などの宇宙的、夢幻的の主題、Sabar 獵師、Nabik 船頭、Dhibar漁師などの生活的主題、また、BanabiddhaやChandrabhagaなど、苦悩悲嘆を描いた思想・感情的の主題にわたっている。

これらの演目名からも想起されるように、各演目は主題に応じた個有の技能を成立させ、小品的なはこびの完結の中に、幻想的、叙情的、かつ神秘的な情調を出現させる。発想の多様化は、先づSERAIKELLAの舞踊の独自の形成を予想させる。

<写実のモチーフ-心象形式>

自然、生活への着眼は、必然的に模倣的、具象的な舞踊運動を誘発し、また技法の個別化をもたらす。即ち、写実的な運動素の出現である。例えば、Sabarでは、槍をもって獲物を狙う獵師の動作が、空間の各方に狙いを定め、向きかえ、身が



Photo : © Mayur

まえ、足音を潜め、あるいは踏みしだきつつ展開される。終結は、獲物を得た喜びともみなされる律的な刻みを高めて“入”となる。蛇をみつけた「還城楽」の足拍子の展開を思わせる転換点である。

演目のすべては、6分～8分で完結し、各主題に基づく写実的あるいは心像的モチーフ（運動パターン）が、小単位で累積され、細い足技巧と速度変化で彩りながら、演をおいあげる形成をみせている。1つの心像を鮮明に歌いあげる共通溝として、形式的原則（G-C参照）を把握していると観取される。

更に、演目は、上演会場を異にし、日時を異にしても、“一定時間で同一に演じられ、（発表資料参照）上演上に繊細・優雅な表現としての完成と技法の固定化を示している。

基本の型Chali, Upalayaの型にみられる定型化とあわせみる時、“戦い”としての発想は、むしろ消失にむかう（今回はAstradwandaにみるだけ）とみなされたが、各演目の中にみる律的動作の単位化（B-M Factor）及び、技を累積、加算して高度化する進行（M-V-S Factor）など、技法の骨子として、基本の身体形式は構成の基調に生きてると認められた。Upalayaにみる4拍反復の出と戻りの足どりから、漸次、運動素を組成していく精緻な過程は、（古くはKarana

にみるような足を額につける柔軟強靱の技をも含んで）SERAIKELLA演目の細密な演の髣をつくる運動パターンを生来し、その心象形式の根底を築くと認められる。伝承の型の精神—身体性を知る端緒である。基本の体系はあらためて追跡すべきであろう。

2) B-M Factor

<全身の屈曲—流動のリズム>

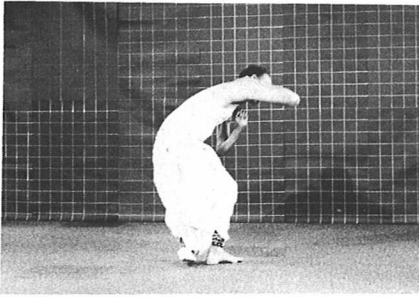
精緻な舞踊運動は、先づ躯間と腕の自由で柔軟な駆使—内包的な屈曲や波動—にその特性を見出す。Fig.7は、Banabiddha（人生を3つの時期にわけて描いた演目）の終結部「避けられない最後」の苦悩を解析している。男性（女形）によって演じられる女性の心像は、大きく踏み替えられる歩中と、方向をかえて伸展前屈する動的なうねりの躯間として、動態（脊柱線）の軌跡は跡づけられている。女性として描かれた“月の乙女”の演技にも、これらの躯間と腕によって柔軟にかこまれる<屈曲—流動>の運動パターンが表われる。

動きの曲的性質は、四肢の長い、強い筋力をおくしもった“女形”ならではの強さを秘め、優美と悲哀の内部精神に応じて外的に創出された身体形式とみなされる。これらの特性は、明快なアクセント、緩急を回帰する速度の環に彩られ、Fig.8 Mayurにみるように、奔しる情調の形成として結実、昇華されている。これらの<屈曲—流動>性はSERAIKELLAの主調を形成する舞踊組織原理の1つB-M Codeと認められよう。



Photo : Chandrabhaga・縮小—屈曲

Fig. 7



屈曲し伸展する背柱線と、大きく、あるいは細かく踏みかえられる足跡が、動きと感情の質を抽出している。

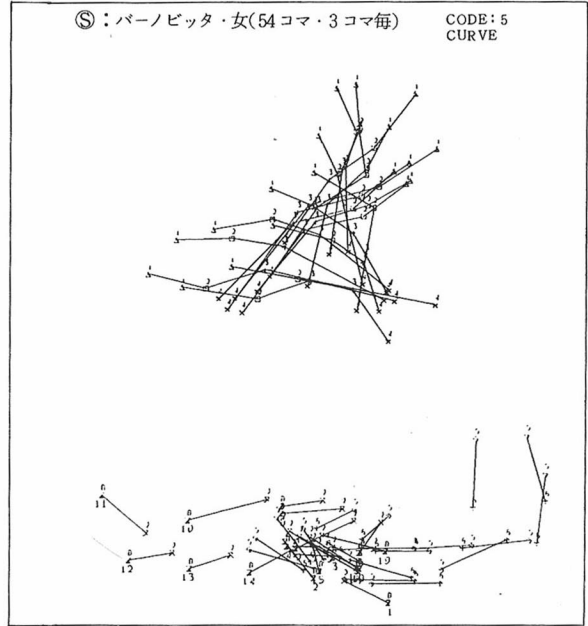
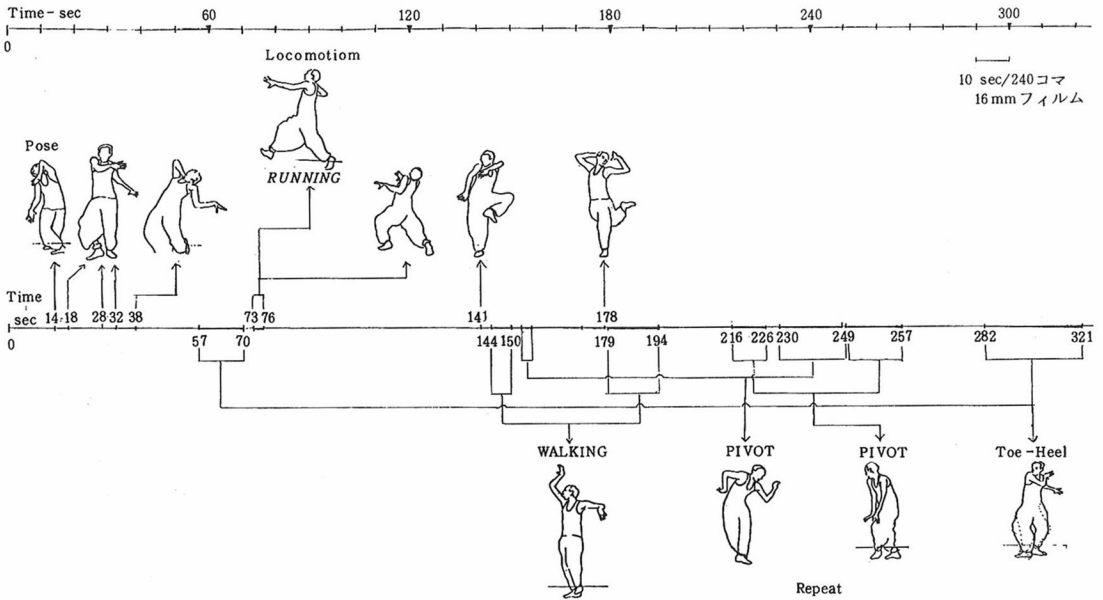


Fig. 8 ㊄-㊄：Mayur の技法



屈曲一流動の特質は、そのRhythm と step-pattern によってより明瞭に単位化される。"step" — 脚及び足の部分技法の分化は、Fig. 8 Mayur の外にも、各演目に顕著である。例えば、"月の乙女"では、Pivot-brush, stamp-brush-toe-Stamp など身体を細分化した部分技法が律動化し、"太陽神"も walk-stop, toe-sta-

mp-pivot など細密な足技法で対応する。一般に、演目には two-step, skip などが移動の基本としてとりいれられている。西欧風に上昇的・解放的ではなく、むしろ下降性・安定性を維持しながら動感をもたらす技となっているのは注目される。(Ⓢに共通)

足の技術を分化させる点では、Bharata Natyam

など古典舞踊との共通性を見出すけれども、< drama ⇄ rhythm >として、全体構造の中で韻律部を独立的に句節段落化した前者に比し、ここでは、むしろ内部精神に依る身体形式として、内部感情に融合同化し、最少単位運動の多様化を出現させているとみなされる。Natya, Nrtya, Nrtaの形式分化以前に、より思想感情の先行あるいは優位性があるとみるべきであろうか。

Fig.9 ㊦-㊧:
(㊦:女神) - (㊧:月の乙女) -

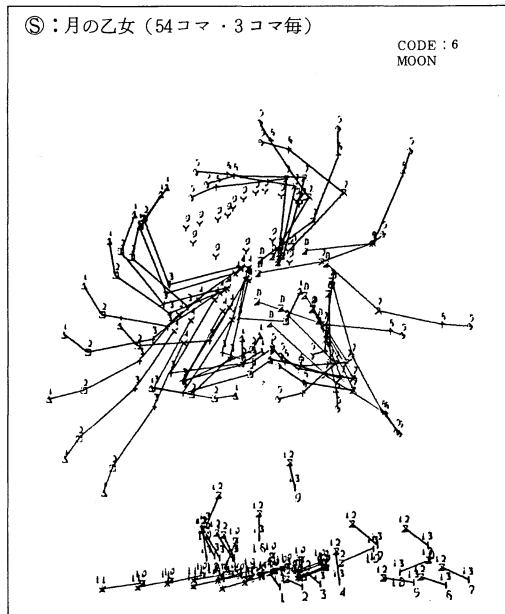
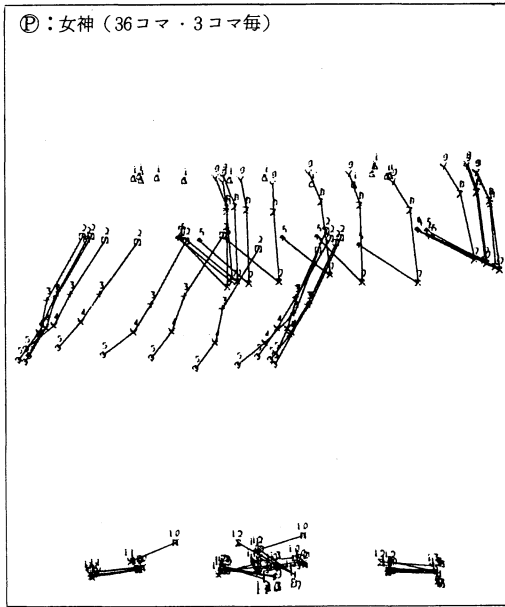
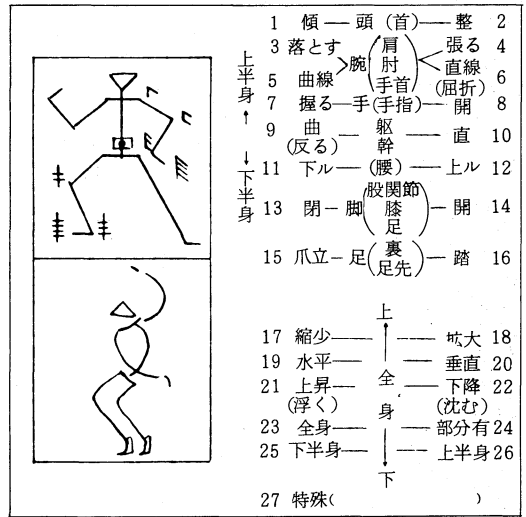


Fig.9は、PURULIA, SERAIKELLAの女性の動きを抽出している。前者は女神としての様式性に立ち、後者は、心像の表出として立ちむかう。2つの動勢の直立と屈曲の対比が明らかに認められる。

Check List 2によって、これらの主調をなす運動の志向性を見ると、Fig.10のように抽象され、下降性、屈曲性を共有しつつ、両者は対極的方向を志向しているとみられる。

発想の優雅、神秘性を女性像に託して表出した点にSERAIKELLAの1つの特性が指摘されるべきであろう。

Fig.10 ㊦-㊧:主題の志向性



(Check-List 2)

3) M-V-S Factor

<単位累積—連続進行>

SERAIKELLAの演目には、句節の同一反復の進行はみられない。演目に個々の個々の運動素は、小単位の運動パターンをなし、時にアクセントによって強化されながら、次々に新しく累積され、緩急の連続進行で統一される。例えばAstradwandaでは、膝をひきあげた緩徐な歩行、重心を一定に保持したskipの廻りこみ、廻りかえす技など、主なる戦いの技の間を、一定のstepを持続してつなぐ構成をみせている。民俗的な舞踊形式の原型とみなされる連続進行である。Nabikにおいても、船頭の自転の技の連続、細かい足どりで渦巻状に廻りこむ旋回、Ratriのジグザグの歩行からPoseへなど、基本的な移動のstepは、空間性と結んでパターン化をうながし、変化度を増している。

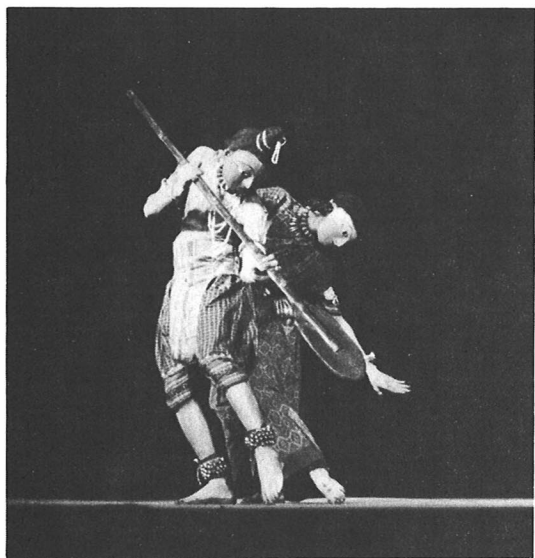
4) G-C Factor

<融合のduet—男性・女性>

Nabikは「船頭夫婦によって描かれる人生の象

徴” — 庇護し、従い、助けあう男女が、男性の大きくアクセントの強い動きと女性の小さく内包的な姿勢の動きによって描出されている。前出の渦巻状の旋回も2人の技として行われ、全体は対応協和の技としてはこぼれる。先にみた運動パターンは、個人にとどまらず、2人の協和、不協和として動きを強化し、写実のモチーフに発した模倣動作を、単なる模倣に止まらない捨象抽象的表出にはこんでいる。

2人の技は、“離れる—かたまる” “高い—低い” “大きい—小さい” など対比・対照の美をみせ、おいあげる速度の中に心情を表出する群の表現単位を形成している。これらの演目中には明らかな性の類別の技がある。



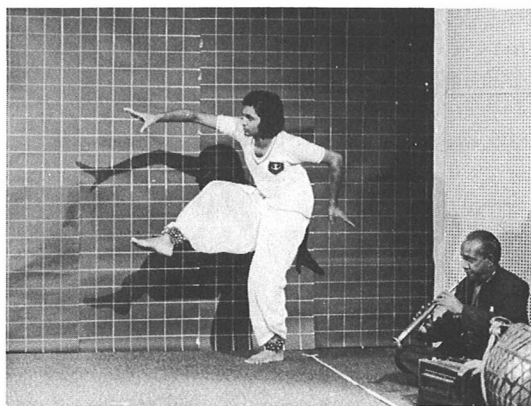
㊦ Nabik = 2人のHarmony

<始—中—終 — 形式の定性化>

Fig.11はRatriの「始—中—終」の抽出分析である。

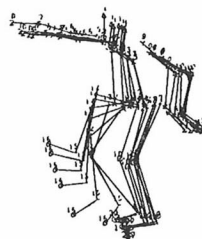
「黄昏」を導入部とし(図略)①「夜」は長い保持時間を持ち、内包的な軀間と脚の屈曲姿勢を静謐に持して、観衆の心を吸収する(上図)。②「夜」と「月」の中間部では、2人の群化の技を展開し、ハーモニーの美を形成する(中図)。中間部にひきつづく③終結部は、短く、急速に大巾な足どりで動感を強めて「入」になる(下図)。「始」は緩徐、「中」では華麗に展開し、「終」は急速においあげる明らかな漸増の形式—「序破急」を動態解析は立証している。

「年」は曙によって先立たれ、「黄昏」によって後につづかれ、曙と黄昏はその間の「年」を繋いでいるとされ、新月—満月と明確な周期性を示す月の時間循環は、誕生—生長—死—再生の象徴

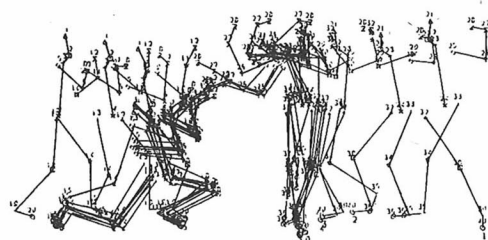


㊦—㊦ 始—中—終(おいあげる形式)

① (60コマ・10コマ毎)



② (60コマ・10コマ毎)



③ (60コマ・10コマ毎)

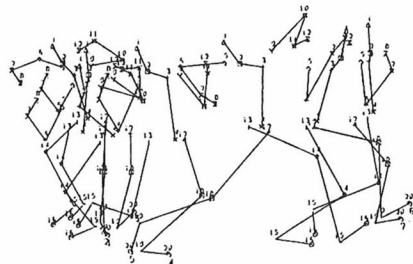


Fig. 11

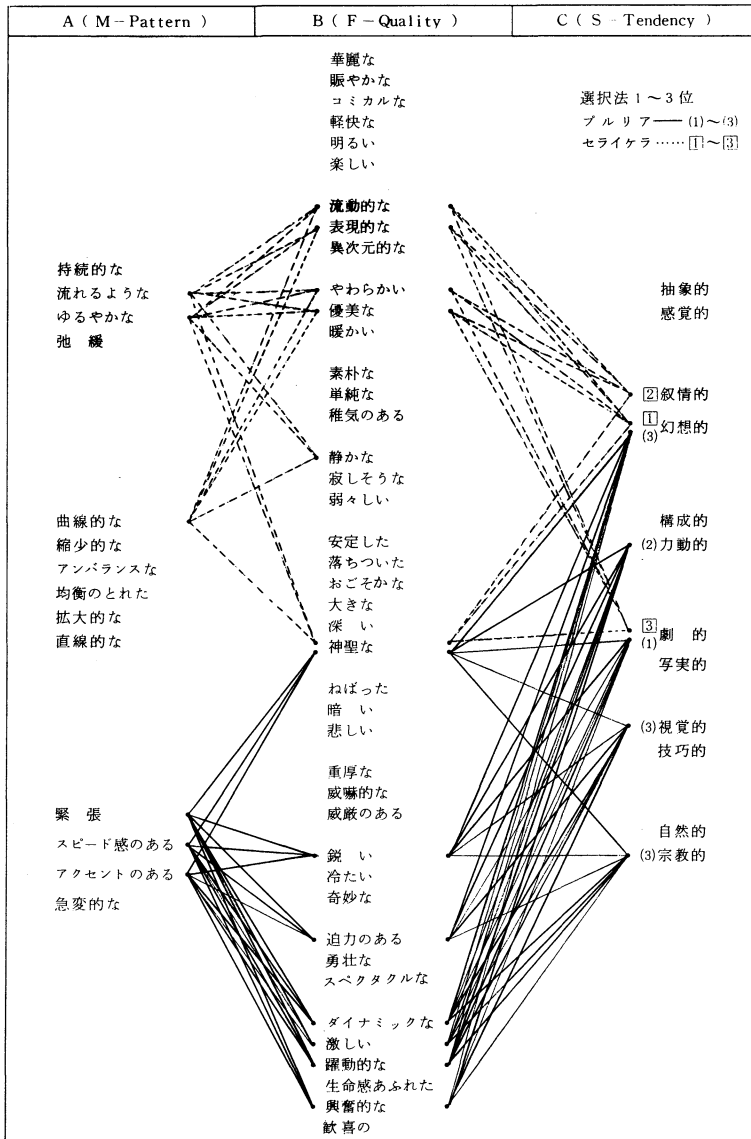
としてとらえられる⁽⁶⁾といわれる。インド古代哲理 — Rig vadaに想を得たこのRatriは、その宇宙的発想によって、人間存在の「生」の本質を掘りあて、生命的循環の身体形式の形成を、共に成し遂げたとみられよう。造形において永却回帰を象徴したShiva (Nataraja神像)⁽⁷⁾の形象は、舞踊の構造・機能では、「聖なる時間の出現」として、生命の本質 — “序破急の循環”を顕現させたとみられるのであろうか。すべての演目は、“あられ来たり — もどる”, 「出」と「入」の形で行われ、その生の時空を追いあげるはこびは、SERAIKELLAの舞踊の背柱をなしている。聖なる時空へ人々を溶融する回帰思想の動的形式化と

指摘したい。(G-C code)

この意味で2地域のCHHAUは、その表層にみる表象の差異を越えて、相通じる「生」の時空の原理を、その運動形式の核に保有すると認知すべきかもしれない。

人間存在 — その小宇宙を外在化させ、大宇宙の中に溶融させる身体・運動形式、存在そのものの生を高揚しつつ、別世界に遊ぶ身体 — 運動形式は、現代社会の中であらためてその本質と意義を問われるべきであろう。2地域のCHHAUは、その根源と分化の間を回帰する人間文化の本質をさし示していると思われる。

Fig.12 **W** - **Ap** 要素の分析：鑑賞価の評定 (P, S)



(Check List 3)

3. CHHAUの感情価—比較考察

上述のCHHAUの演の特性を、ここでは観衆の側に立って抽出してみよう。Fig.12は、次の3段階の感情語群によって、2つのCHHAU (Mahishasura Badh, Chandrabhaga) の鑑賞価を比較している。(W-Ap(FV) Factor) Fig. 12の3つの語群は、以下のABCの質に類別されている。

- A. 身体・運動の深層の型につながる語群
- B. 運動の表層に表われる感情表象の語群
- C. 演目の全体像の象徴性につながる語群

これらの語群による感情価からは、2つのCHHAUは、“神聖な” “劇的な” 質を共有しながら、以下のような異りを示している。

- ㊦では、“アクセントのある” “スピード感のある” “緊張” が、“躍動的な” “激しい” “迫力のある” 表現をもたらし、“劇的” “力動的” な象徴を形成していると感じている。
- ㊧では、“曲線的な” “ゆるやかな” “流れるような” 持続が、“優美な” “やわらかい” “流動的な” 表現をもたらし、“幻想的” “叙情的” “劇的” な象徴を形成していると感じられている。

先にみた動態解析と照合し、PURULIAの、直線的、拡大的な整のデザイン、身体宇宙の中心を貫く緊張と解放の垂直動の力感、神への畏敬を託した生命躍動の運動象徴として受けとめられ、一方SERA IKELLAでは、曲線的、内包的な波動と流動、洗練と技巧をふくんでおいあげる形式は、幻想的、神秘的な異次元世界へ導いたと、映像表象、言語表象上の合致と凝集性を認めることができよう。

インド古代に溯る美的理想、tandava—力強さとlasya—優雅さは、時と場を異にして、2つのCHHAUに息づき、身体統一のyogaをその基底において出現した呼吸のような回帰の技法は、階層を越えて身体的行為を心身の瞑想に導いているとみられよう。

更に、資料は提示できなかったが、Abhimanyu Badhにみる勇者の死、その悲劇の主題は、若く美しく力溢れる人生と死の散華との対比、歓喜と悲嘆の回帰する人生の永遠の主題であり、同時に、生長と衰退の回帰する生命の永遠に根ざす運動表象の原理として把えられよう。対立と融合、収斂と拡散、消滅と新生、……劇性に彩られた運動象徴の根源の原理をここに見出すのである。

VI おわりに

あらためて2つのCHHAUを通して、舞踊を社会文化としての特性からみると、CHHAUは、生物の潜在的感覚に基く運動象徴として、生きる役割分化—男性の力と闘い、女性の愛と救いを示し、外在化された形式は異っても、“生の時空

を強化する周期性”を共有し、また、極限への挑戦、即ち人間の向上性を見事に反映している。更に、土俗と洗練の方向を異にしながら、人間の存在そのものを投じて生を高揚させ、神と人とを結ぶ始源の社会化—集族の紐帯をなす身体形式として両者を観ることができよう。

超自然への帰依を内包する肉体の祝祭は、今日はずでにその発生の目的を消失しているかにみえる。しかし、行為することによって祈念した時は去っても、行為すること自体が喜びである限り、演は存続される。祈る“手段”としての芸能は、それ自体の喜びとして存在する“目的”としての芸能として、その価値を再認すべき時であるかもしれない。時間と空間を越えて生きる身体・運動文化の独自と普遍にあらためて思い至らせられるCHHAUである。

— 感謝をこめて —

収録資料の1部の分析を提示することに止まり、また、非力と知見の限界を省み、御教示をいただきたいと願っている。新たに創出した分析法Check Listと映像解析についても叱正を得て補正したい。

小論を提出するにあたり、忙しい公演の間をさいて快よく収録に応じて下さった遠隔の地からの演者の方々に、心からの感謝を捧げたい。

収録協力の三好智子、若田浩子、相場了さんはじめ舞踊教育学院生の皆さん、資料整理に協力いただいた山田敦子、市川みどり、家木真貴子、厚母宗子さん、更に、この収録の機会を下さった国際交流基金並びに各会場の御関係の方々に改めて御礼を申上げたい。

- 註(1) 本研究は、国際交流基金の委嘱によって行ったFilm収録に基いて行われた。演目の解説は“Theatre of The Gods”国際交流基金及び同セミナー資料によった。
- (2) 松本、本田、三好、山田：運動表現の民族的特性に関する研究Ⅲ—インド古典舞踊の様式と技術—舞踊学3号1980
- (3) プルリア収録では、基本の技の基底に、yogaの身体訓練があることが確認できた。大会資料参照。
- (4) 前掲(2)参照
- (5) 前掲(2)参照
- (6) M.エリアーデ 前田耕作訳：イメージとシンボル せいика書房
- (7) D. Frey 吉岡健二郎訳：比較芸術学 創立社昭36
- (8) Karana, Natya—Nrtya—Nrta, tandava—layaなど、インド舞踊原理については、前掲(2)に引用及び参考文献を掲げている。
- (9) “舞踊code”は、T—C, B—M, M—V—S, G—C, W—Apの角度からみて、その領域の共通溝—即ち組織の規則として定量化していると認められる機能をその領域のcodeと判定した。