

〈オスベリ〉

－歌舞伎舞踊における〈オドリ〉の 核動作－

吉川 周平

1. はじめに

日本の伝統舞踊は、舞と踊りの二種類に大別されるが、歌舞伎舞踊は踊りを代表するものだと誰れもが認めている。

しかし、歌舞伎舞踊が舞ではなく、踊りだとするならば、それを構成しているどのような動作が、踊りであることを証明していると言えるのだろうか。

というのは、踊り（以下、動作の単位としての踊りは〈オドリ〉と記す）は、「おどりあがる」こと、すなわち跳躍動作に基づく舞踊だとされているのに、現在の歌舞伎舞踊には、跳躍はほとんど見られず、何が厳密な意味での〈オドリ〉の動作かは、わからないからである。

この問題を解くためには、歌舞伎舞踊以外の踊りにおいて、〈オドリ〉の動作がどのような形と機能を持っているかを、検討しなければならない。

なぜなら、歌舞伎舞踊は多くの動作を複雑に絡ませて組み立てられており、そのなかの〈オドリ〉の動作を、純粋な形で抽出するのは簡単ではないからである。

ここで、思い付くのは、同じ踊りに属しながら、もっとも単純な動作で組み立てられている盆踊りである。盆踊りにおいても、跳躍動作はほとんど見られない。

大分県の姫島の盆踊りの研究〔吉川 1975 : 105 - 132〕で明らかにしたように、多くの盆踊りには、〈ボンアシ〉とも言われる、

- ①左足を前に出してすぐ引き戻し、
- ②左足を前に出して進み、
- ③右足を前に出してすぐ引き戻し、
- ④右足を前に出して進む、

というような、盆踊り特有の動作がある。

この左・左、右・右というように、同じ足を続けて二度ずつ動かす動作は、足を交互に動かして進む歩行の動作とは異なる舞踊の動作で、足を動かす方向の相違などによって、さまざまなヴァリエーションがある。そうした足の動作は、跳躍しない〈オドリ〉においては、跳躍に代わる〈オドリ〉の動作と認められるものなので、〈オドリアシ〉という総称を新たに作った〔吉川 1979 : 188 - 194〕。

このように、跳躍動作が見られない盆踊りや風

流踊りにおいては、〈ボンアシ〉や〈オドリアシ〉のように、同じ足を続けて二度ずつ動かす動作が跳躍に代わる動作として存在する。そこで、同じく跳躍しない〈オドリ〉に属す歌舞伎舞踊においても、〈オドリアシ〉に類する動作があるにちがいないと予想していたが、歌舞伎舞踊の動作は複雑で、なかなかわからなかった。

しかし、「おすべりと足拍子の"間"」という、石黒節子氏の講演と志賀山葵氏の実演⁽¹⁾に接し、歌舞伎舞踊における、跳躍に代わる〈オドリ〉の動作は〈オスベリ〉だとわかった。

〈オスベリ〉とは、

- ①右足を上げて左足に揃えて踏み、
- ②左足をすべらせて後ろに引き、
- ③左足を上げて前に戻して踏み、
- ④右足をすべらせて後ろに引く、

という動作であるが、連続して行くと、②③拍目と、④拍目と次の①拍目が、左・左、右・右と、〈ボンアシ〉と同じように、同じ足を続けて二度ずつ動かす動作になっている。

〈ボンアシ〉の動作と一番異なるのは、〈ボンアシ〉がまず前に足を出して、それを引き戻してから前に出すのに対し、〈オスベリ〉は逆に足を後ろに引いて、その足を前に出して戻すことである。しかし、後に述べるように、〈オドリアシ〉にはいろいろのヴァリエーションがあり、〈ボンアシ〉とは異なっているが、〈オドリアシ〉の動作の変化の範囲を逸脱するものではない。

したがって、〈オスベリ〉は、跳躍しない〈オドリ〉の歌舞伎舞踊における、跳躍に代わる動作ではないかと期待できる。

ここで、本稿では、私がこれまで進めてきた、身体の動作に視点を置いた、民俗舞踊の研究⁽²⁾で発見した尺度と理論を踏まえ、後に説明する「核動作」という新しい概念も用いて、〈オスベリ〉が歌舞伎舞踊における〈オドリ〉の動作であり、その存在が歌舞伎舞踊が〈オドリ〉の系譜に属す証拠であることを、明らかにする。

また、本研究によって、本田安次氏が「日本の民俗芸能は、また舞踊学にも多くの貴重な資料を提供する。各種の芸態のものが今日残っているからである」〔本田 1979 : 18〕、と述べているものの一例を示してみたい。

それはまた、小泉文夫氏が、日本伝統音楽の新しい研究方法の確立のためには、民謡の研究が不

可欠と認識したように、歌舞伎舞踊などの芸術舞踊も含む、日本伝統舞踊の研究のためには、民俗舞踊を研究して、〈ボンアシ〉のような動作の尺度や、舞踊一般に通じる法則を発見することが、必要であることを示したいからでもある。

2. 〈マイ〉の再考と核動作

日本の伝統芸能は、舞踊だけで構成されているわけではないが、伝統的に、舞楽・神楽・能楽は舞、盆踊り・風流踊り・念仏踊り・歌舞伎は踊りというように、二大別されて伝承されてきた。

舞や踊りは、言うまでもないが、全身の動作（以下、ウゴキとも記す）を用いて組み立てられているが、舞（以下、動作の単位としての舞はくマイ）と記す）もくオドリ）も、足の動作を主体にしたウゴキである。

一体に、日本の伝統舞踊の研究では、まず足のウゴキを検討することが、その舞踊の本質的な骨組みの理解に役立つ場合が多い。たとえば、長野県の雨宮の御神事で練り込みのとき、手のウゴキは持っている種々の楽器の奏し方で異なるので、全体は複雑に見えるが、足のウゴキだけ見ると、集団は鳥居から社殿の方に、ほぼ同じ足の動かし方で、整然と進行しているのがわかる〔吉川 1979:186-187〕。

さて、〈マイ〉の動作を、足のウゴキに注目して、もう一度考えてみよう。

まず、舞は、「まわる」という意味の「まふ」を語源とし、まわること、すなわち旋回動作に基づく舞踊だとされている。

しかし、ここでは、その旋回動作が具体的にどのようなウゴキかは問題にしないとしても、トルコのメヴレヴィー旋舞教団の旋舞のような、旋回動作だけで構成されている舞は、日本にはない。

それどころか、一曲の舞のなかに占める〈マイ〉のウゴキは、あまり多くないのが普通である。

今回、私が「核動作」という概念を新たに考え出したのは、舞における〈マイ〉のウゴキの、こうした用いられ方の状況によるのである。

すなわち、舞においては、〈マイ〉のウゴキは、それほど多く用いられていないとしても、その一曲の舞踊の足のウゴキ、しいては体全体のウゴキの様式を決定する機能を持つ、最高の要素なのであり、そうした形と機能とを併せ持ったウゴキが、少しでもあれば、その舞踊は舞だと決定できる、唯一の要素なのである。

そこで、私は、このように、ある舞踊を、舞とか踊りであると決定するような、中核的な性格を持った動作や、舞踊のウゴキの様式を決定づけるような役割を持つ動作を、「核動作」として、民族音楽学や言語学での「核音」⁽³⁾のように、重視

していきたいと考える。

舞における、このようなくマイ〉のウゴキの用いられ方から理解できるように、ある舞踊を舞だと決定できる核動作は、数量的なものではなく、質的なものである。

歌舞伎舞踊におけるくオスベリ〉の使われ方も、舞におけるくマイ〉のウゴキと同様に、数量的には大したことはないの、見すごされがちである。

しかし、舞におけるくマイ〉や、盆踊りにおけるくボンアシ〉が、数量的には大したことはない場合も、核動作としての形と機能を持っていることは間違いないのだから、くオスベリ〉が歌舞伎舞踊における核動作であるかもしれない、と考えてよいことも理解されるであろう。

3. 二種のくオドリ〉

舞と異なり、踊りの方は語源も明らかではない。

『日本舞踊辞典』の「踊(おどり)」の項〔郡司 1977:66〕には、「踊が舞踊の意味として扱われるようになるのは歌舞伎舞踊から」で、「歴史的には、古代における舞は舞踊の意であるが、踊は一動作の単位の跳躍でしかなく、そのくオドリ〉は「跳躍運動を主体とした動きをいい、舞の旋回運動に対する」ものだと述べられている。

確かに、この説明で、くマイ〉と比較したくオドリ〉の動作の特色は理解できたような気がする。

しかし、踊りだと言われている舞踊を実際に見てみると、この説明だけでは納得できなくなってしまう。

たとえば、先述の「踊(おどり)」の項に、踊りの系統に属するものとしてあげられている、盆踊りや念仏踊りを見ると、跳躍の動作を含むものもあるが、跳躍のウゴキをまったく含まないものが、大部分を占めているからである。

つまり、跳躍の動作が見られない踊りが非常に多いので、くオドリ〉は「おどりあがる」こと、すなわち跳躍動作を主体にした舞踊だとする説明だけでは、理解できないことがわかってくる。

そうすると、跳躍動作を持たないにもかかわらず、伝統的に踊りだとされてきた舞踊については、跳躍に代わる別のくオドリ〉の動作を見つけてくるが必要になってくる。

そこで、私は、踊りを、跳躍動作の有無によって、くトビアガルオドリ〉とくトビアガラナイオドリ〉の二種類に分け、くトビアガルオドリ〉においては、跳躍すなわちくトビアガル〉ウゴキがくオドリ〉の動作であり、くトビアガラナイオドリ〉については、次に述べるくボンアシ〉のように、同じ足を続けて二度ずつ動かす動作を、くオドリ〉の動作とした〔吉川 1979:188-195〕。

4. 盆踊りの核動作、〈ボンアシ〉再考

〈ボンアシ〉とは、大分県東国東郡姫島村の、盆踊りに用いられる独得の足のウゴキを言う言葉で、「盆踊りの足」という意味だと解される。

〈ボンアシ〉は、先に示したように、

- ①左足を前に出してすぐ引き戻し、
- ②左足を前に出して進み、
- ③右足を前に出してすぐ引き戻し、
- ④右足を前に出して進む、

というようなウゴキだが、後に示すように、〈ボンアシ〉だけで組み立てられた踊りはなく、実際の踊りでは、この動作は右足の方から始めている。

先に述べたように、〈ボンアシ〉の第一の特徴は、足を一歩進めるのに、まずその足を一度前に出してすぐ引き戻してから、また前に出して進むというウゴキをすることで、この同じ足を続けて二度動かす二つの動作が一組となっており、〈ボンアシ〉一回と数えられる。

本田安次氏は、私を取りあげた盆踊りと風流踊りや、初期の歌舞伎舞踊の面影を伝えるものとされる、東京都の小河内の鹿島踊りや新潟県の綾子舞の足のウゴキの分析を、「踏みかえ足の系譜を辿ろうとして」いる〔本田 1979: 19〕と述べておられるが、〈ボンアシ〉はまさにこの〈フミカエアシ〉に属するものと言えよう。

〈フミカエアシ〉は、一般には、跳躍せず、

- ①片方の足を上げて一度踏んですぐ上げて、
- ②その足を下ろし、
- ③もう一方の足を上げて一度踏んですぐ上げて、
- ④その足を下ろす、

という動作をすることを言い、〈ボンアシ〉同様、同じ足を続けて二度ずつ動かすのが特徴だが、この動作は激しくすれば、ごく自然に跳躍のウゴキになってしまうものである。

本田安次氏は、「乱舞」の一種で、固定した日本の古い〈オドリ〉のウゴキを、

- ①片足だけ踏み、その足でとび上がり、
- ②もう一方の足も同様にしてとび上がる、

という動作を続けることと考えるが、この二度ずつ同じ足を動かす動作は、まさに跳躍する〈フミカエアシ〉とすることができる。

ここでは先に跳躍しない〈フミカエアシ〉のウゴキを見、次に跳躍する〈フミカエアシ〉のウゴキを見たが、本田氏の考えのように、舞踊の歴史的展開の上では、跳躍する〈フミカエアシ〉の方が古いと考えられる。

確かに、現在の踊りを見ると跳躍動作は少ないにもかかわらず、〈オドリ〉は「おどりあがる」ことで、跳躍だと言われ続けていることを考え合わせると、私も〈オドリ〉は本来跳躍で、本田説のように、〈フミカエアシ〉で跳躍していたので

はないかと考えざるをえない。

そして、〈トビアガラナイオドリ〉は、長時間休みなく踊り続けることを繰り返すうちに、生理的、肉体的に〈トビアガル〉ことをし続けることができなくなって、〈ボンアシ〉のような動作が生み出されたときに、初めて成立したのではないかと考えられる。

少なくとも、跳躍のウゴキによる踊りでは、一晚中踊り続けることはできない。

たとえば、神奈川県藤沢市遠藤のささら盆踊りと称す盆踊りには、〈ボンアシ〉に類するウゴキはなく、跳躍的なウゴキがあるだけだが、長時間踊ることはできない。すなわち、反時計回りで、

- ①右足を上げて、踊りの輪の内側にその足をを入れて打ち込み、
- ②左足を右足の左後ろに引き寄せ、
- ③右足を上げて右に進め、
- ④左足を右足の左後ろに引き寄せる、

という、四拍で元に戻る動作を繰り返して踊るものだが、長時間踊ることはできない。

その最大原因は、①拍目の右足を上げて、上体をかがめながら打ち込むときの、両足とも地面を離れそうになる、一種の跳躍動作をすることが、踊り子を次第に息切れさせることにあるとみられるのである。

これに対して、〈ボンアシ〉は足の裏を擦るようにして踊るウゴキなので、長時間連続して行うのにもっとも適した足のウゴキと言える。

歴史的な展開の過程は不明だが、跳躍動作による〈オドリ〉と比較すると、〈ボンアシ〉による〈オドリ〉は、前者が跳躍という激しくエネルギーを使う、上下動の垂直運動をしているのに対し、〈ボンアシ〉は消耗の少ない水平運動となっていることに注目しなければなるまい。

そして、同じ足を続けて二度動かすというウゴキに注目すると、先に見た〈乱舞〉の跳躍する〈フミカエアシ〉の、上下に二度ずつ動く垂直運動を、〈ボンアシ〉では平面的に二度ずつ動く水平運動としていることがよくわかる。

何度も繰り返すようだが、この種の〈乱舞〉と〈ボンアシ〉の二度ずつ同じ足を動かすウゴキには、このような明確な対応関係があるので、〈ボンアシ〉のウゴキは、この種の〈乱舞〉のウゴキが変化してできたものと考えて間違いあるまい。

さて、ここまで〈ボンアシ〉の形について考えたところで、もう一度姫島の盆踊りのなかで、〈ボンアシ〉がどのように使われているか見てみよう。

姫島の盆踊りは、二重の輪を作り時計回りで踊られるが、その外側の踊りとして、毎年多数の曲が新作される。そうした新作踊りは、〈ボンアシ〉のウゴキを適度に用いて作られるが、多くは伝統

的な足のウゴキのパターンを利用している。

〈ボンアシ〉のウゴキがもっとも多く用いられているのは、少女たちの踊りに用いられる「三つ拍子」という曲である。

- すなわち、「三つ拍子」の踊りは、
- ①左足を前に出して進み、
 - ②右足を前に出してすぐ引き戻し、
 - ③右足を前に出して進み、
 - ④左足を前に出してすぐ引き戻し、
 - ⑤左足を前に出して進み、
 - ⑥右足を前に出してすぐ引き戻し、
 - ⑦右足を前に出して進み、
 - ⑧左足を前に出してすぐ引き戻し、
 - ⑨左足を前に出して進み、
 - ⑩右足を前に出してすぐ引き戻し、
 - ⑪右足を前に出して進み、
 - ⑫左足を前に出してすぐ引き戻し、
 - ⑬左足を前に出して進み、
 - ⑭右足を前に出して進む、

というように、十四拍で元に戻るウゴキのフレーズのなかで、〈ボンアシ〉のウゴキを六回十二動作続けて用いている。

しかし、もっとも難しいとされる手踊りの「九つ拍子」の踊りは、

- ①左足を前に出して進み、
- ②右足を前に出してすぐ引き戻し、
- ③右足を前に出して進み、
- ④左足を前に出してすぐ引き戻し、
- ⑤左足を前に出し、
- ⑥右足を右前に出し、
- ⑦右足を戻し、
- ⑧左足を後ろにひねって爪先でつき、
- ⑨左足を戻し、
- ⑩右足を蹴出し、
- ⑪右足を下ろし、
- ⑫左足を蹴出し、
- ⑬左足を後ろに引き、
- ⑭右足を後ろに引き、
- ⑮左足を後ろに引いて左へ直角にまわり、
- ⑯右足を左に引き、
- ⑰右足を出し、
- ⑱左足を踏み、
- ⑲右足を前に蹴上げ、
- ⑳右足を下ろし、
- ㉑左足をつけて揃える、

というウゴキで踊るが、この踊りにおいては、〈ボンアシ〉は②③、④⑤の二回四動作しか用いられおらず、「三つ拍子」の踊りに比べると非常に少ない。しかし、同じ足を続けて二回動かすというウゴキに注目してみると、⑥⑦、⑧⑨、⑩⑪、⑫⑬、⑯⑰、⑲⑳の六回十二動作と、最後の㉑と次の①とが、同じ足を二度続けて動かしてい

ることがわかる。

「九つ拍子」において、〈ボンアシ〉以外の二度続けて同じ足を動かすウゴキには、

- (1)前に出して、戻す、
- (2)後ろにひねって爪先でついて、戻す、
- (3)蹴出して、下ろす、
- (4)蹴出して、後ろに引く、
- (5)横に引いて、出す、

というように、〈ボンアシ〉を変形させたようなものがあるが、これらの足のウゴキも、跳躍しない〈オドリ〉の、跳躍に代わる〈オドリ〉のウゴキの一種とみられるので、〈オドリアシ〉のなかに入れることができる。

ここで、これまで述べてきたことを整理して、〈ボンアシ〉と「三つ拍子」や「九つ拍子」の足のウゴキを比較して、それぞれの形の特徴を見ておこう。

〈ボンアシ〉は、〈オドリ〉の動作の原形と考えられる、跳躍する〈フミカエアシ〉の垂直動作を、水平動作に直訳したようなウゴキである。

「三つ拍子」は、〈ボンアシ〉という跳躍動作の直訳体の〈オドリ〉のウゴキの連続で、一か所だけを足を交互に右・左と動かす、歩行の動作に換えたものである。こうしたウゴキの発明は、姫島あるいは「三つ拍子」の曲でなされたのではないだろうが、踊り手に〈ボンアシ〉のウゴキの単調さからの解放感を与えている。また、この解放感は、踊りを見る人にも、ウゴキの軽快さとして感じられており、こうしたウゴキは見物人が存在するようになってから、形式として完成したのではないかと思われる。

さらに、「九つ拍子」の多彩な足のウゴキは、見物人を感心させることを目標としたものになっており、その変化に富む技巧的な足のウゴキで踊りこなすには、かなりの習練が要求され、踊りの師匠としての専門的な名手の存在が必要になっている。

しかしながら、「九つ拍子」の踊りは、〈ボンアシ〉とその変種のウゴキが、二十一動作中八回半の十七動作あり、依然として盆踊りらしい足のウゴキが質的にも数量的にも大きく残っており、盆踊りらしい感じが強い。

ところが、〈ボンアシ〉という、跳躍する〈フミカエアシ〉の直訳的なウゴキの束縛が解けると、〈ボンアシ〉の変形的なウゴキである、〈オドリアシ〉の動作の範囲を超えたものが誕生する。

それは、明治末期に作られた「サンバサ」踊りである。この踊りは姫島に來演した歌舞伎の『三番叟』に取材したもので、ここではその足のウゴキは示さないが、これまで見てきた踊りと異なり、足を全く動かさないで、三拍の間、手だけを動かしている〔吉川 1975:128〕。各地の盆踊りで、

このように、足のウゴキを止めて、手などを動かすだけの曲が見うけられるが、私は盆踊りは古くは絶えず足を動かして踊るもので、足の動きを止めて踊る曲はそう古くはないと考えている。

さて、姫島の盆踊りでもっとも重要なのは、二重の輪の内側の踊りである〈ナカオドリ〉である。この踊りは、一度踊り始めたら、その夜の盆踊りが終了するまで止めることはできず、ずうっと踊り続けられる。

〈ナカオドリ〉のウゴキは、

- ①左足を前に出して進み、
- ②右足を前に出して進み、
- ③左足を右足より右側の前に出し（踊りの輪の内側に入って中心を向く）、
- ④右足を出して左足に揃え、
- ⑤右足を後ろに引き戻し、
- ⑥左足を引いて右足に揃える、

という、六拍で元に戻る動作を繰り返す。

このように、〈ナカオドリ〉には〈ボンアシ〉のウゴキは見られないが、繰り返すと、④⑤拍目の右足のウゴキの他に、⑥拍目と次の①拍目の左足のウゴキも、同じ足を二度続けて動かすウゴキとなる。結局、〈ナカオドリ〉におけるこの四動作の部分、

- ①右足を出し、
- ②右足を後ろに引き戻し、
- ③左足を引き戻し、
- ④左足を前に出して進む、

というウゴキとなり、先に見た「九つ拍子」のなかにあるのと同類の、跳躍に代わる〈オドリアシ〉のウゴキの一種と考えてよい。

姫島の〈ナカオドリ〉は、これ以上は望めないほど、簡潔な形で作られているにもかかわらず、こうした〈オドリアシ〉のウゴキがあるだけで、盆踊りの〈オドリ〉として承認されるのであるから、こうしたウゴキを「核動作」として認めたいという、私の提案も理解されよう。

以上、歌舞伎舞踊における〈オドリ〉の核動作を検討するために、姫島の盆踊りの足のウゴキを、〈ボンアシ〉の形と機能とに注目しながら、再検討してみた。

そして、姫島の盆踊りにおいては、〈ボンアシ〉または〈オドリアシ〉という、同じ足を二度続けて動かすウゴキが、どの踊りにも含まれていることがわかった。

しかも、以上みてきたように、盆踊りは一連のウゴキのフレーズの繰り返しで構成されているものだが、〈ボンアシ〉あるいは〈オドリアシ〉のウゴキは、そのフレーズのなかで、跳躍に代わる〈オドリ〉のウゴキを表現する、中核的な存在をなしていることが明らかになった。

そこで、こうした形と機能を持つ〈ボンアシ〉

や〈オドリアシ〉を、盆踊りや盆踊りも含む跳躍しない踊りにおける、跳躍に代わる〈オドリ〉の「核動作」と考えることにして、以下の考察を進めていきたい。

5. 〈オスベリ〉と〈ボンアシ〉の形と機能

本稿で主たる考察の対象としている〈オスベリ〉は、日本舞踊の一流派である志賀山流で伝承されている、足のウゴキの一名称である。

ここで言う「日本舞踊」とは、『日本舞踊辞典』の同項目〔郡司 1977:302〕にあるように、「普通は歌舞伎舞踊をさす語である。

また、「歌舞伎舞踊」というのは、歌舞伎のなかで発生し、育成されてきた舞踊のことである。

しかし、そうした舞踊は、現在は歌舞伎においてばかりではなく、歌舞伎舞踊の名手や振付師が創始した、志賀山、藤間、花柳、板東、西川ほかの、日本舞踊の各流派においても伝承されている。

ただ、日本舞踊の流派によっては、歌舞伎舞踊の曲を伝承するばかりではなく、新しい日本の舞踊の創造を目指した作品を作っていて、歌舞伎舞踊から伝承した曲目や技法以外のものも持っている場合も多い。

しかし、また、古く成立した志賀山流のように、長い歴史を持つ流派においては、常に革新してきた歌舞伎内部の舞踊より、かえって古い形のものも伝承されている可能性も大きい。

日本舞踊のなかで、もっとも古いと認められている志賀山流の舞踊は「古風」だと言われているが、西田泉氏は「古風」だと考えられる理由の一つとして、それまで言われてきた〈ナンバ〉の動作が多いということに加え、〈オスベリ〉などの動作が他流より多く使われていると指摘し、清元の『子守』の曲の場合、〈オスベリ〉の数は、藤間流の六に対し、志賀山の方はその四倍にあたる二十四だと述べている〔西田 1980:22〕。

志賀山流の〈オスベリ〉は、前述のように、

- ①右足を上げて左足に揃えて踏み、
- ②左足をすべらせて後ろに引き、
- ③左足を上げて前に戻して踏み、
- ④右足をすべらせて後ろに引く、

というものである。

志賀山流の舞踊の伝承者である志賀山葵氏によれば、①と②、③と④とが、それぞれ一組の動作で、〈オスベリ〉一回と数えるのだと言う。

ところで、同氏によれば、志賀山流では『京鹿子娘道成寺』の「鞠歌」の部分では、〈オスベリ〉を十九回三十八動作も連続してすると言う。

そうすると、〈オスベリ〉の動作は連続して行われるので、②③拍目や④拍目と次の①拍目とが、左・左、右・右と同じ足を続けて二度ずつ動かす

ウゴキとなる。前に述べたように、このような同じ足を続けて二度ずつ動かすウゴキは、跳躍しないくオドリ)においては、跳躍に代わるくオドリ)の動作であるくオドリアシ)とみることができる。

すると、たとえば、くオスベリ)を四回続けてする場合には、

- ①右足を上げて左足に揃えて踏み、
- くオドリアシ)く ②左足をすべらせて後ろに引き、
- ③左足を上げて前に戻して踏み、
- くオドリアシ)く ④右足をすべらせて後ろに引き、
- ⑤右足を上げて踏み、
- くオドリアシ)く ⑥左足をすべらせて後に引き、
- ⑦左足を上げて前に戻して踏み、
- ⑧右足をすべらせて後ろに引く、

というようなウゴキとなる。

この連続したくオスベリ)の構造は、よく見ると、先に示した姫島の盆踊りの「三つ拍子」のウゴキと、まったく同じであることがわかる。つまり、両者は、一連のウゴキのフレーズの最初と最後の一動作をのぞき、そのほかはすべて同じ足を続けて二度ずつ動かすウゴキの繰り返しで、組み立てられているのである。

しかも、「三つ拍子」に用いられているくボンアシ)も、くオスベリ)に用いられているくオドリアシ)も、ともに跳躍動作が見られないにもかかわらず、踊りだと言われている舞踊において、跳躍に代わる動作と考えられるものである。

したがって、この二種類の「三つ拍子」と仮称「連続オスベリ」の踊りは、前に述べた跳躍するくフミカエアシ)のく乱舞)の跳躍動作を、それぞれくボンアシ)とくオドリアシ)に変化させたウゴキで組み立てられた、同類のくトビアガラナイオドリ)に属するものだと考えることができる。

ここまでみてくると、くボンアシ)が跳躍しない盆踊りにおける、跳躍動作に代わるくオドリ)のウゴキを表現する核動作であるのと同じように、くオスベリ)は跳躍しない歌舞伎舞踊における、跳躍に代わるくオドリ)のウゴキを表現する、核動作と考えてよいことが理解されよう。

しかし、実際に現在見られる舞踊では、くボンアシ)やくオスベリ)のウゴキの繰り返しを、ながながと見せることは少ない。

それは、本来のくオドリ)の動作であった跳躍の、上下に激しく動く垂直運動を、くボンアシ)などのくオドリアシ)の技法の発明によって、水平運動化に成功したときからの、一種の宿命とも言えよう。

なぜなら、本来の垂直運動を水平運動に変化させながら、なおかつくオドリアシ)の使用によって、上下動の感じを表現するのであるから、それは一種の舞踊表現上の約束事的な意味を持つことにもなってしまい、その約束事の部分をなるべく

減らして、他のウゴキを見せようとする過程で、歌舞伎舞踊においては、くオスベリ)こそが、本来くオドリ)の跳躍動作を表現する核動作であることを、見失うようになって、現在に至っているのではないだろうか。

少し先を急いだが、ここでもう少し、くオスベリ)の形と機能について検討しておきたい。

くオスベリ)の形で、同類の動作である、民俗舞踊に見られるくボンアシ)と異なるのは、同じ足を二度続けて動かすのに、まず後ろに足を引くことである。花柳千代氏は、『実技日本舞踊の基礎』で、「すべり」の項〔花柳 1981:124-133〕をたてているが、その冒頭に「すべる」というのも、日本舞踊に独特な、重要な動きの一つである。そしてこれは、日常生活にない動作で、日本舞踊にだけ出てくる」としている。そして、同氏は男踊りではあまり使われないことと結びつけて、「もしかすると、女形の衣装が裾を引くようになって、それをさばくための足づかいが必要になり、優れた動きとして、振付者が生かしたのかもしれない」〔花柳 1981:124〕と述べている。

私は、先述のように、くオスベリ)の足を後ろに引く動作は、盆踊りのくボンアシ)のまず前に足をするように出す動作との対比で考えている。

くボンアシ)で踊る娘たちの着物は裾を引くようなものではないので、くオスベリ)の動作は、花柳千代氏が言われるように、裾を引きずるような着物での、もっとも美しくオドリアシ)の表現として使われるようになったのかも知れない。

しかし、これはまだ仮説にすぎないが、志賀山流には多いという「逆ナンバ」の動作と、民俗舞踊も含めた日本の舞踊の主要な動作である「ナンバ」の動作との関係のように、いかにも民俗的なくボンアシ)の動作を逆にひねった動作を試みることによって、動作の日常的な匂や民俗性を除去して、職業的な舞踊家にしかできないような、文字通りの芸術的な動作として、くオスベリ)は歌舞伎舞踊の発展の歴史のなかで、生育してきたのではないだろうか。

くオスベリ)の動作の機能も、その形と同様にくボンアシ)のそれと比較すれば理解しやすい。

まず、最初に指摘しなければならないのは、すでに述べたように、くオスベリ)は歌舞伎舞踊におけるくオドリ)の核動作として、水平的でエネルギーの消耗の少ない動作をしながら、くボンアシ)と同様に身体全体としては、本来の跳躍動作を暗示しうる機能を持っていることである。

そして、くオスベリ)は、くボンアシ)の機能を拡大した形で、上下動の跳躍の動作のさまざまな束縛から解放され、身体の各部の動作に独立性を与えることが徹底できたと考えられる。

盆踊りにおいて、くボンアシ)の動作の使用は、

下半身だけに〈オドリ〉の動作の表現を任せることができるようにしたために、上半身、特に手の動作を独立させるのに成功し、今日見られるように、さまざまな手の〈フリ〉の動作ができてくる。

姫島の盆踊りで名手とされた女性の踊りで、どこが違うかという質問に、即座に「手の振りだ」と答えられたことがある⁽⁴⁾。つまり、ここに初めて、民俗舞踊においても、名人と言われるものが誕生する基盤が確立するのである。

歌舞伎舞踊における〈オスベリ〉の効果はさらに大きい。〈オスベリ〉の使用によって、上半身の動作は下半身の〈オドリ〉の動作からほぼ完全に独立する。そして、盆踊りのように、拝む動作だという〈オガミ手〉のほかにもあまり意味を持った手の動作をしない舞踊とは異なり、歌舞伎舞踊では、下半身は〈オスベリ〉の動作をしながら、歌詞に合わせたさまざまな意味を持つ動作、つまり〈フリ〉を導入するのに成功して、所作事と言われる新しい舞踊の様式を確立することができた。

「古風」と言われる志賀山流では〈オスベリ〉は一種類しかないが、花柳流では、先にあげた花柳千代氏が多数の〈スベリ〉を、写真や人体略図と説明文により示している〔花柳 1981: 125-133〕。〈オスベリ〉の動作が歌舞伎舞踊の発展とともに工夫され、多彩なものとなったのだと思われる。しかし、これは上体の頭などの動きの相違を加えたもので、「童すべり、姫すべりともに、足だけの動きであり、京すべりで、上体、重心、目線が加わるのである」〔花柳 1981: 127〕とあるように、足のウゴキだけで分類すると、〈ワラスベリ〉と〈ヒメスベリ〉の二種類に大別されるようである。

そうすると、こうした問題についても、まず初めは、足のウゴキだけに注目して分析した方が、かえて本質的な理解がしやすいように考えられるが、いかがであろうか。

もちろん、花柳千代氏は、さまざまなくスベリ〉の具体的な動作をわかりやすく示そうとしておられるわけで、本稿では紹介できない〈スベリ〉の多彩な姿を参照されたい。

ただ、ここで注意しておきたいのは、記述の方法は異なっているが、志賀山流の〈オスベリ〉と、花柳流の〈ワラスベリ〉は、同じ動作で、〈ヒメスベリ〉は〈オスベリ〉の①拍目の右足を上げて踏む動作がなく、③拍目の左足を上げて前に戻して踏むという動作が、〈ヒメスベリ〉では「左足をもどし、束になる」〔花柳 1981: 126〕という動作になっていることである。

こうしてみると、〈ヒメスベリ〉は〈オスベリ〉とは異なる動作であることはわかるが、志賀山葵氏によれば、〈オスベリ〉は〈足拍子〉とは異なり、音をたてないで上げた足を踏み下ろすと説明

されるものなので、特に女方の舞踊らしく工夫して、足を上げることを極力避け、前後に動かす動作を抑えた形の〈オスベリ〉が、〈ヒメスベリ〉になったのではないかと考えられる。

6. むすび

以上、歌舞伎舞踊における〈オスベリ〉について、民俗舞踊に見られる〈ボンアシ〉や〈オドリアシ〉の動作を尺度として、その形と機能について検討してみた。

志賀山葵氏も言われるように、〈オスベリ〉は今日舞踊家にとっても苦痛を伴う動作となっており、歌舞伎舞踊が〈オドリ〉であることを証明する便利な動作であるので、宿命的に〈ボンアシ〉の動作と同様に、次第にその使用頻度はぎりぎりまでにまで切り詰められていき、〈オスベリ〉の動作がまったくない歌舞伎舞踊もある。

しかし、以上のように〈オスベリ〉の動作の本質を見直してみると、日本舞踊の踊りとしてのウゴキの形と様式を決定するほどの、一番重要な動作であり、「核動作」としてもよい動作であることは、明らかであろう。

花柳千代氏が、「最近の作品には、すべること、首を三つに振ることが少なく、日本舞踊独得のこれらのたいせつな動きを見落しているように思われてならない」〔花柳 1981: 124〕と述べておられるが、伝承者の方々が〈オスベリ〉の形と機能を再認識されるきっかけになればとも思う。

とにかく、〈オスベリ〉の導入によって、歌舞伎舞踊は、上下動に本質のある〈オドリ〉の良さを保ちながら、踊りの動きを水平化し、なめらかにすることに成功したことは疑えない。そして、その結果として、それまではまったく異質であった〈マイ〉との融合も無理なくでき、歌舞伎舞踊が日本舞踊と名乗ることが許されるほど、表現の内容と形式を飛躍的に発展させるのに、〈オスベリ〉が原動力の一つとして役立ったのではないだろうか。今後さらに検討していきたい。

〈付記〉 本稿の執筆にあたっては、志賀山葵氏と石黒節子氏の御教示を得た。また、舞踊の様式の研究については、国立民族学博物館の藤井知昭氏の共同研究会「アジア諸民族における音楽民族誌の比較研究」での方法が役立っている。参考文献はすべてを示せなかったが、菊池明・渡辺伸夫両氏をはじめ、早稲田大学演劇博物館の諸氏に便宜をはかっていただいた。記して感謝の意を表します。

なお、文献の記載については、国立民族学博物館研究報告執筆要領によっている。

(註)

- (1) 第七回志賀山流古典研究会。会主・志賀山葵。1987年5月29日，国立劇場（演芸場）。
- (2) その概要は，「民俗芸能の一研究—動きを視点として—」〔吉川 1986：165-189〕に述べた。
- (3) 言語学における「核音」("Nucleus") は徳島文理大学の小田真弘氏に教えられた。石橋幸太郎編『現代英語学辞典』(1973年初版，1981年六刷 成美堂，pp. 586-587)などを参照されたい。
- (4) 大分県東国東郡姫島村の木野村ナツ子氏による。NHK放送文化財ライブラリー所蔵の，1984年9月10日放送のNHK大分局製作『ふるさとの発見 — 祭りのこころ② 姫島盆おどり』所収。

文 献

郡司正勝編著

1977 『日本舞踊辞典』 東京堂
花柳千代

- 1981 『実技日本舞踊の基礎』 東京書籍KK
- 本田安次
1979 「概説」 本田安次編 『講座日本の民俗 第八巻 芸能』 有精堂，pp. 1-21
- 吉川周平
1975 「姫島の盆踊—風流と盆踊との研究の手がかりとして—」 『演劇研究』7：105-132
- 1979 「民俗舞踊の芸態」 本田安次編『講座日本の民俗 第八巻 芸能』 有精堂，pp. 178-200
- 1986 「民俗芸能の一研究—動きを視点として—」『諸民族の音—小泉文夫先生追悼論文集』 音楽之友社，pp.165-189
- 西田 泉
1980 「志賀山流の特色—『古風』とは—」『舞踊学』3：20-22