

報告 小寺融吉の方法

—翁を中心に—

古井戸秀夫

小寺融吉は、われわれの舞踊研究に、いくつかの視座をあたえてくれた。そのなかでも、舞踊の〈動き〉、あるいは〈かたち〉に関する研究は、その後の舞踊研究にも引き継がれ、大きな系譜をなしている。

小寺は、『舞踊の美学的研究』（昭和3）において、舞踊の動作を、歩く・走る・飛ぶといった体操的動作とく身ぶりに分け、さらに〈身ぶり〉をエマニュエルのギリシャ舞踊の身ぶりの分析にならって〈儀式的で且つ象徴的な身ぶり〉〈日常生活に行はれる身振り〉〈ある固定した形で後に装飾用となったもの〉の三つに分類している。一方で足の動作・腕の動作も分析し、たとえば足の動作については、日常生活のままの普通の動作とは別に、異常な動作として、次の12の動作をあげている。

1. 爪立て、立つ
2. 爪立て、歩く
3. 片足で立つ
4. 片足で歩き、もしくは飛ぶ
5. 特殊な飛び上りかた
6. 特殊な座りかた
7. 特殊な歩きかた（2と4以外の）
8. 特殊の走りかた
9. 大廻り、小廻り
10. 特殊の足のひねりかた
11. 特殊の足拍子
12. 歩いた痕が文字の形を成すこと

小寺は、このような分類をしたうえで、それぞれ動作の持つ意味の分析をもおこなっている。たとえば1. 爪立て、立つについては、〈近代の歐洲で云ふところのトーダンスは、実に此の古代舞踊の様式の近代的体操化で、主として片足で爪立て、立ち、他の片足を左なり右なりに高く上げて身体全体の中心を取ってゐる。これに巧みなるもの、たとへばアンナ・パヴロワのその瞬間の姿は……〉とし、わが国においては〈神楽には束に立って、次に両足の踵を上げ、一時に両足ともドシンと強く音立て、おろすことがある……能楽で神を主人公とする協能（別名神能）に限って、ワキの道行の最後の動作に、たとえば高砂の「高砂の浦につきにけり」の「けり」で、此の動作が行はれる〉と、その動作についての具体的な説明をしつつ、動作の持つ意味について次のように述べている。

古代の爪立て、立つという動作は、爪立て、

立つことそれ自身が目的で、一方の足で立ち、他の足を高くあげるためではない。丁度のびあがる場合に両足ともに踵を地からはなすやうに、概して両足で行ったらしい。此の動作は即ち伸びあがるために生れたので、その伸びあがる理由は、遠くのものを見る必要上でなくて、神聖な或るものを成るべく高く捧げるためとか、差しあげるためとか、高いところにゐる神々に話しかけるため、などではなかったかと考へられる。

小寺のこのような分析は、エマニュエルの著書からの影響であろうが、その一方で、柳田国男や折口信夫による〈舞〉と〈踊〉の意味の考察など、わが国における民俗学の胎動に呼応していた。小寺は、大正14年10月、明治神宮外苑に建設された日本青年館の開館記念として〈全国郷土舞踊と民謡大会〉を催し、柳田国男・高野辰之を審査顧問に迎え、みずから舞台監督として奔走していた。昭和2年には〈民俗芸術の会〉を結成し、機関誌『民俗芸術』の編集を担当。このような行動とともに小寺の舞踊研究が熟成されたのであろう。

小寺は、『舞踊の美学的研究』にさきがけて、その処女出版『近代舞踊史論』（大正11）のなかでも、特殊な動作の分析に新見を見せている。小寺は、〈翁三番叟〉をとりあげ、五穀成就天下泰平の神事である神聖なく翁に、なに故、催馬楽のくあげまきや、とんどや……〉という淫猥な歌が入ったのか。その折に、翁と三番叟が舞台の上で向きあって立つが、この動作は何を意味するのか。小寺は、この疑問を解決する糸口として、東京の板橋の徳丸、あるいは赤塚に伝わる田遊びに注目し、次のように述べる。

武州徳丸の田遊びには白と黒の老人夫婦の仮面をつけた神が相擁して痴態を演ずる。同所の古伝に依れば白と黒は米とモミを象どり、痴態は即ち人間で云へば子供が出来るやうに、稲の実入りの多いのを祈る儀式で、近くは赤塚の田遊びでヨナンゾウ、ヤスメの二老人夫婦の神が出るのも同じこと、畢竟あげまきやとんどやの歌が出来た所以である。

その結果、くとへば例のあげまきやで、今日は翁と三番叟がたゞ向き合って立つだけだが、昔は或は他の登場者の役目で、或はもっと歌詞に即した型でもあったであろう〉という結論を得るにいたるのである。この試論は、のちに本田安次の『翁 そのほか』（昭和33）において〈対面の翁〉と名付けられ、大成されることになる。

小寺は、この試論を述べるにあたって、〈では翁三番叟とは何ぞやと云へば在来の二三の学者の苦心惨憺の末になった考証が残ってゐるが、著者は敢て新しい見地から無遠慮な書生論を述べることにする〉と書いて口火を切った。その若く鋭

敏な感受性は、対面と名付けられた動作にとどまるものではなかった。

翁の舞や千歳の舞は通常の能の舞の拮屈と離れて、民間の祭りの自由な味ひに富み、就中三番叟の舞はサルガウ趣味に富んでゐる。それは今日こそあまりに古典となつたので、生き／＼としたサルガウ趣味は感ぜられないがとにかく翁や千歳と対照すれば特種の滑稽味がある。今、並みの足取りで歩いてゐるかと思へば、ツツツと横に駆けだす、さうかと思へば舞ひながら「イヤツ」と自分でカケ声をかける。袖の扱ひでも足取りでも正に神が陶醉気分て狂ひじみて恍惚と踊り出してゐるわけである。

小寺が注目した三番叟の動きはく揉の段〉のもので、大蔵流よりも和泉流に顕著に見られる。なに故、のちに三番叟となつてく鈴の段〉を舞うことになる狂言方の役者は、くおさい、おさい…〉と言ひながら勢いよく舞台中央に登場したあと、くツツツ〉と蟹のように横歩きを繰り返すのであろうか。しかもその際、くイヤツ〉とかけ声をかけながらくポンポン〉と足拍子を踏むのであろうか。小寺は、具体的な言及を省略しているが、千歳も、その舞を舞い始めるに際して、まずツツツとうしろにさがり、両袖をくるくると巻きつける。なぜそんなトリッキーな動きを最初にするのであろうか。翁にいたっては、両袖を大きく広げた(宝生流などでは片袖)不自然なくかたち〉でくワカ〉を謡い、そのままの姿でく天地人〉の舞になるのであろうか。通常の能には見られない特殊なくかたち〉やく動き〉を、小寺はくサルガウ趣味〉だといひ、また神の陶醉気分のなせるわざに見立ててゐるのである。小寺のいうくサルガウ趣味〉とは何か。神の陶醉気分とは、どのようなものか。小寺融吉が、われわれに遺してくれた示唆にしたがって、最後にわたくしもく書生論〉的な私見を述べることにしよう。

横道万里雄は、く式三番〉をく白キ翁〉による祝言・祝舞と、く黒キ尉〉の祝言・祝舞とし、それぞれに若者の前奏舞が付くとされた(『能劇逍遥』昭和59他)。く白キ翁〉はく翁〉で、前奏舞は千歳の露払いの舞、祝言はくワカ〉、祝舞はく天地人〉の舞。く黒キ尉〉はく三番叟〉で前奏舞はく揉みの段〉、祝言は面箱(あるいは千歳)との問答、祝舞はく鈴の段〉ということになる。このようにく式三番〉をく翁〉とく三番叟〉による一対の構造としてとらえることによって、複雑で混沌としたく式三番〉に科学的なメスを入れる可能性が生れたのである。

このような視点に立つならば、千歳がく鳴るは滝の水／＼〉と言ひながら舞台中央に飛び出すところは、三番叟がくおさいおさい、おう。喜び

ありや／＼〉と言ひながら出るところと一対になる。ともに翁の唱える序歌くとうとうたりり…〉に対応するもので、千歳はくとうとう〉という音を滝の水の音にたとえ、三番叟はくたりり〉を『法華五部九卷書』に見えるく多楽里〉とする俗解に従つてく喜びありや〉と見立てたことになる。ともに小寺のいうくサルガウ趣味〉で、翁の序歌を滑稽に洒落たものであろう。千歳が舞い始めるにあつて、ツツツとうしろにさがり両袖をくるくると巻くところで、三番叟は両袖を巻き取り、うしろにさがった千歳に対して横歩きを始める。三番叟のく鳥飛び〉は、千歳の足拍子を踏みながらの激しい動きに相当するのであろう。しかも、このようなくサルガウ趣味〉のトリッキーな動きに見所の視線が惹き付けられているあいだに、シテは面箱の中から、そつと翁面を取り出して付ける。三番叟がく鈴の段〉で使う採物の鈴は、同じく面箱の中から後見の袖に隠して取り出され、面箱持ち(あるいは千歳)の袖の陰にそつと渡されるのである。千歳のトリッキーな舞がおわると、白い翁が出現し、三番叟の揉の段がおわると、鈴が出現する。そのような奇蹟が起こるさまを舞台の上で見せてゐるのである。

また、一方で、翁の唱えるくとうとうたりり…〉の序歌が、笛の口唱歌だとすると、三番叟のくイヤツ〉というかけ声に続くくポンポン〉という足拍子は鼓の音の物真似にあたる。シテが口で唱える物真似の笛の音は、三人の小鼓のズレた手を誘ひ、三番叟の足が踏む鼓の音は、大鼓の揉み出しという激しく乱れた囃子を呼ぶ。そのような乱れた演奏が、白い翁の出現や鈴の音によって正される奇蹟を見せる様子を示しているのだと思う。

その奇蹟とは、翁が扇で口もとを隠して小さくこごみ、ふたたび両手を大きく広げて切顎の口を見せる動きであり、三番叟が同じく、小さくこごんでから両手を広げ、扇で隠した鈴を見せる行為にあたる。通常の能面にはない切顎は、口の動く象徴として祝言を可能とし、鈴の音は舞台を清めることになる。仏教でいうところの、一方が顕教的な、もう一方が密教的な祈りを意味しているのであろう。

そういえば、く翁渡し〉で橋懸りから登場するとき、囃子方がそれぞれの楽器を袖で隠す姿の異様さ。そして、演奏の直前まで袖で楽器を隠し続ける。そこにも楽器の音という非日常の音が舞台に出現することに対するくサルガウ趣味〉のこだわりを見てとることができるように思う。