

小寺融吉の舞踊研究

丸茂 祐佳

わが国の舞踊学の先駆者小寺融吉は民俗芸能や能などさまざまな分野の研究を行ったが、それらの業績の中で私が最も興味を引かれたのが、日本舞踊の分野である。その中でも、特に動作を分析した人として注目した。動作を分析するという試みは、早くも二作目の著書『舞踊の美学的研究』の中でみられるが、のちにこの仕事は二つの流れに分かれていく。

そのひとつの流れは、『をどりの型』という著書になってあらわれてくるもので、すでに板谷徹氏によって報告されている（『日本における舞踊研究の足跡—日本舞踊史を中心に—』、『舞踊学』創刊号）。

しかし、そこにもうひとつの流れが生じていたことは、今までにあまり取り上げられなかったように思う。それは、分析した動作を整理分類し、科学的に体系化しようとする試みであった。私は日本舞踊の動作を科学的に体系化しようとし、その方法を提唱した初めての人が小寺ではないかと思っている。そこで、この研究に焦点を絞り、報告させていただく。

本題に入る前に、小寺の舞踊学と私の出会いについて少し触れておきたい。私は大学の卒業論文に「伎楽踏舞譜」という、嘉永七年（安政元年）に初代西川鯉三郎によってまとめられた『西川流秘伝書』の中にある舞踊譜を考察したが、『西川流秘伝書』の存在は小寺の著書『日本近世舞踊史』の中で知った。言わば、私にとって小寺の本との出会いが舞踊学と接する糸口になったと言っても過言ではない。その後も日本舞踊譜の在り方や日本舞踊における娘形・奴の動作の分析を小寺の方法に学んできた面がある。このようなわけで、未熟ではあるが、小寺の研究について報告することをお許しいただきたいと願っている。

一、分析方法における二つの特色

動作を分析する上において、小寺の方法には二つの特色がみられた。

ひとつは、＜紋切型＞という言葉の応用である。「いつの間にか、かういふ場合には、かういふ型をする」（『日本近世舞踊史』）というのが“紋切型”で、そのひとつに「男にせよ女にせよ、自分の袖を代るがわる見下ろすといふ事があり、貧しい者が自分の貧しさを恥ぢる悲しむといふ場合、

又なんとなく自分の哀れさを悲しむ場合に用ゐられる」（前同）として、普通、一般的に呼び慣らわしている＜姿見＞という術語の動作をたとえに挙げて説明している。実技者や振付者は＜姿見＞の意味をあらかじめ知っていて、その振では自分の哀れさを悲しむような気持ちで踊ったり、そのような意味合いの歌詞では＜姿見＞の振を付けたりするわけだが、小寺は多くの舞踊を観察して動作を分析した結果、振付上における法則を見出し、＜紋切り型＞という言葉に応用したと思われる。

ここで、小寺が用いる＜型＞という用語は、「尤も型といふものは舞踊の動作以外にも広く用ゐられて」（『舞踊の美学的研究』）とあるように、＜型＞を舞踊の動作の意味で用いることがある。これは日本舞踊を構成する三要素（舞・踊・振）の意味で＜振＞の用語を用いるために、小寺が意識的に＜型＞と＜振＞を使い分けたものと思われる、この傾向は初期の著書の中で顕著である。

もうひとつの特色は、能では＜左右＞＜抱え扇＞など型の名称を使って説明しているにもかかわらず、日本舞踊では術語をほとんど使っていないことである。＜えび反り＞を「例の両膝を下につけて居り、思ひ切りうしろにそる形」、＜女夫指＞を（夫婦となる意味で）「人差指を揃へる」などと、文章を以って動作を説明しているのである。

以上の特色から、小寺には従来の概念にとらわれないで日本舞踊を見つめようとする客観的な洞察力があったことが窺えよう。

二、二つの舞踊譜との対比

小寺は『舞踊の美学的研究』で、第六章足の動作の二様式、第七章腕の動作の均斉と対照、第八章腕の動作、の各章を立て、動作分析の基準を主に四肢に置いた。このうち、第八章の「二、日常生活的动作」の中で、男女の道行物の舞踊から、女のみ動作、男のみ動作、二人とも座った場合、二人とも立った場合に分けて、約四ページにわたり、動作を分析整理している。分析した動作は＜口説と呼ばれる恋の場面の根本的動作＞と書いているが、それは素手の場合としたからで、傾城遊女・姫役など役柄によって持ち物が変わるという前提のもとに、違うバリエーションを想定し

ている。

たとえば、ここで記述された動作ひとつひとつに名称なり記号なりを付ければ、道行舞踊は記号だけでその振を書き表すことができるほど、綿密かつ正確なものである。おそらく、この研究が進めば舞踊譜の考案へつながったかもしれない。

そこで、その箇所を、「妓楽踏舞譜」と『標準日本舞踊譜』（東京国立文化財研究所編、創芸社、昭和35年）の二つの舞踊譜の譜語と動作の説明を対比させた資料を作成した（一部を掲載した）。その資料に基づいて報告したことを、次に簡略に述べる。

(標)	袖を返す 手ノ動カシ方、袖返シ 袖を返す	袖を返しながら額上に向け、重を上に向ける。 手を内返し、伏せ手にする動作をして、袖を返す。
(標へ)	袖を返す 手ノ動カシ方、袖返シ 袖を返す	手を内返し、伏せ手にする動作をして、袖を返す。
(標)	袖を返す 手ノ動カシ方、袖返シ 袖を返す	手を内返し、伏せ手にする動作をして、袖を返す。
(標)	袖を返す 手ノ動カシ方、袖返シ 袖を返す	手を内返し、伏せ手にする動作をして、袖を返す。
(標)	袖を返す 手ノ動カシ方、袖返シ 袖を返す	手を内返し、伏せ手にする動作をして、袖を返す。
(標)	袖を返す 手ノ動カシ方、袖返シ 袖を返す	手を内返し、伏せ手にする動作をして、袖を返す。
(標)	袖を返す 手ノ動カシ方、袖返シ 袖を返す	手を内返し、伏せ手にする動作をして、袖を返す。
(標)	袖を返す 手ノ動カシ方、袖返シ 袖を返す	手を内返し、伏せ手にする動作をして、袖を返す。
(標)	袖を返す 手ノ動カシ方、袖返シ 袖を返す	手を内返し、伏せ手にする動作をして、袖を返す。
(標)	袖を返す 手ノ動カシ方、袖返シ 袖を返す	手を内返し、伏せ手にする動作をして、袖を返す。
(標)	袖を返す 手ノ動カシ方、袖返シ 袖を返す	手を内返し、伏せ手にする動作をして、袖を返す。

本袖を返す、袖を返して（もしくは手をあげて）打たんとする。各々の袖のはしを両手でつまんで握りあふる。兩袖を代わり（裏につく）、片袖を抱きかむ。返く（へ）をあてて返く、袖をあてて返く、手を叩く。しおがんだと男へにじりよる。また男、目目を合せて、ハツとしたり、（即）に袖を開張する。約きを向くなどすることがある。
以上凡て前後左右の對稱と均齊の動作が行はれるのは、いふまでもない。

《配付資料（抜粋）》

囲み枠内に『舞踊の美学的研究』の中で小寺が試みた動作分析の箇所を掲示し、それに対する「妓楽踏舞譜」（〔妓〕と略記）と『標準日本舞踊譜』（〔標〕と略記）の各々の譜語と動作の説明を列記した。

小寺が研究者の立場で動作を分析整理した人とすれば、全く逆の立場に当たる実技者初代鯉三郎の「妓楽踏舞譜」は名取弟子対象に授与したものであったから、動作の体系化や説明に実技者でないと思われる部分がある（なお、「妓楽踏舞譜」については第4回及び第20回の当学会で発表した。『舞踊学』創刊号・第9号に要旨を収録したので参照していただきたい）。

『標準日本舞踊譜』では、比較した譜語の多くが＜手ノ動カシ方＞と＜相手ノアル姿勢ト動作＞の部門に収められるものであった。小寺の＜口説と呼ばれる恋の場面の根本的動作＞は腕を基準に男女のクドキを分析したのであるから、両者の分

類方法に何らかの共通点があったと思える。実際に『標準日本舞踊譜』の譜語表を見ると、基本の姿勢と動作、本来意味を持たない姿勢と動作、主として意味を伴っている姿勢と動作の三つの大きな分類があり、扇を持った時、手拭を持った時、またリズムを主とするもの、流動を主とするものなど細かく分けられて、組織立てて体系化されていることが一目瞭然である。方法は異なるが、このように動作を分析整理し体系化したところに、小寺と共通の姿勢が見られる。

三、『標準日本舞踊譜』に与えた影響

今見てきたように、具体的な分類方法においては両者に差異が認められるが、小寺が抱いた舞踊譜の理想は、『標準日本舞踊譜』に大きく反映されている。

小寺は『舞踊の美学的研究』の中で、「もし舞踊譜が発明せられたならば、ひとり習得、教授、普及に便利であるに止まらず、古きものの保存や比較研究の資料になくてならぬものになるであろう。今日、振付の学問的研究が全く困却されてゐるのは、一つはこれに基づくのである」と研究者の立場からも舞踊譜が考案されることを切望し、『近世日本舞踊史』第八章所作事の組織の「動作の術語と舞踊譜」の項の中で、「術語は神楽、舞楽、能、琉球の舞踊、各地の郷土舞踊に今日も行はれるものは尽く集めて、時間的にも空間的にも最も普遍性の多く、且つ専門家以外にも直ちに了解し得る名称を選まなければならぬ。剣道、柔道、水泳、角力の術語。歌舞伎一般、人形芝居の術語も有力な参考資料である。かくて日本の舞踊は初めて科学的に研究せられるのである。また古典の記録もなし得るのである。」と日本舞踊が科学的に研究されることの必要性和その方法を説いている。小寺が動作を分析する上において見せた客観的な洞察力が、日本舞踊を科学的に体系化する方向へと導いてきたのではないと思われる。

「妓楽踏舞譜」をはじめ、踊る人のための舞踊譜は今日も新しく考案されつつある現状だが、踊る人のためばかりでなく日本舞踊の研究のために考案され公開した舞踊譜は、私が知る範囲内では『標準日本舞踊譜』だけである。

『標準日本舞踊譜』にはいくつかの特色や利点が挙げられるが、その中で、日本舞踊の正確な記録と保存のための必要を感じて作成されたという点（改訂版より）と、譜語の選定にあたっては古來いわれている術語にこだわらなかったという点（改訂版より）は小寺の理想とする舞踊譜の在り方に基づいているものと思える。さらに、概説の中の「舞踊譜への期待と譜語の整理」の項は、『近世日本舞踊史』の「動作の術語と舞踊譜」の内容を踏襲しており、小寺の舞踊譜に対する考え

方を受け継いでいる。

つまり、『標準日本舞踊譜』が研究者を対象とした、記録による日本舞踊の保存方法のための唯一の舞踊譜として価値づけられるならば、それは小寺の理想とする舞踊譜の在り方とその方法論を継承したものであったと言えるのである。

なお、学会の当日は、小寺融吉の記述した動作が正しく文章で表現されていることを実証するために、清元「お染久松」の中で用いられる振の中

から、それに該当すると思われるところを取り出して実演した。西川流宗家西川扇蔵師にご厚意を賜り、演者は西川小扇友女（お染）、西川扇与一（久松）両氏のご協力を頂いた。この場を借りて御礼申し上げる。

*1991年度春季第31回舞踊学会
『舞踊學』14-2号より転載

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〈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、それぞれの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

代の欧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・パブ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脇能（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、高いところにある神々に話しかけるため、なぞ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应していた。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<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合って立つが、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^{たあそび}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でるものと同じこと、華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、<た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。この結論は、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>と云って口火を切った。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〜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殊の滑稽味がある。今、並みの足取りで歩いてゐるかと思へば、ツーツと横に駆けだす、さうかと思へば舞ひながら「イヤッ」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酔気分で狂ひじみて恍惚と踊り出してゐるわけである。

小寺が目した三番叟の動きは<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<鈴の段>を舞うことになる狂言方の役者は、<おさい、おさい……>と言いながら勢よく舞台中央に登場したあと、<ツーツ>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、<イヤッ>とかけ声をかけながら<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、まずツー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<ワカ>を謡い、そのままの姿で<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<動き>を、小寺は<サルガウ趣味>だといひ、また神の陶酔気分のなせるわざに見立てているのである。小寺のいう<サルガウ趣味>とは何か。神の陶酔気分とは、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<書生論>的な私見を述べることにしよう。

横道萬里雄は、<式三番>を<白キ翁>による祝言・祝舞と、<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(『能劇逍遙』昭和59他)。<白キ翁>は<翁>で、前奏舞は千歳の露払いの舞、祝言は<ワカ>、祝舞は<天地人>の舞。<黒キ尉>は<三番叟>で前奏舞は<揉みの段>、祝言は面箱(あるいは千歳)との問答、祝舞は<鈴の段>ということになる。このように<式三番>を<翁>と<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<式三番>に科学的なメスを入れる可能性が生まれたのである。

このような視点に立つならば、千歳が<鳴るは滝の水〜>と言いながら舞台中央に飛び出すところは、三番叟が<おさいおさい、おう。喜びありや〜>と言いながら出るところと一対になる。ともに翁の唱える序歌<とうとうたりり……>に対応するもので、千歳は<とうとう>という音を滝の水の音にたとえ、三番叟は<たりり>を『法華五部九卷書』に見える<多楽里>とする俗解に従つて<喜びありや>と見立てたことになる。ともに小寺のいう<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たって、ツー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<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<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）の袖の陰にそっ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いるのである。

また、一方で、翁の唱える<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<イヤッ>というかけ声に続く<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い、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、小さくこごみながら両手を広げ、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であろう。

そういえば、<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<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。

*1991年度春季第31回舞踊学会
『舞踊學』14-2号より転載