

舞踊における「着る」の意義

郡 司 正 勝

1

舞踊を一つの人間の美としての存在を確めるための芸術と考えるならば、肉体というボディを内からなる存在の認識、表現、また着る飾るという装いを、外からの表現とする認識だとまず考えてみたい。

もっとも舞踊芸術としては、肉体そのものも、また扮装した肉体も一つになって享けられるものだから、別ものではないという考え方を前提として話である。

扮装をいうと、まず「仮面」のことが気になるが、仮面も扮装の一つにちがいはないが、仮面には、衣裳飾りとはまたちがった重要な役割があり、一緒に論ずることのできないほどの領域があるとおもわれるので、これは別に考えた方が、論旨が荒っぽくならなくてよいとおもう。

また「化粧」も扮装の一部にちがいないのだが、これも仮面と重なる部分があり、これはむしろ仮面と一緒に論じた方がよいかも知れない。

また、髪、履物、小道具なども除外しておいた方が、「着飾る」という意味を抽象化し、その根本の観念の純粹性に迫るのに、明確さをもたらすとおもわれるので、そうした上で、「着飾る」に焦点を当てて論じてみたい。

そこで、まず舞踊としての肉体と「着る」という関係は、どのようなもので、なんなのであろうということになるが、それには絶えず、肉体の方から、衣裳装置としての舞踊とは何ぞやと問いつける面と、着るものの方から舞踊の肉体とはなんなのかと問い掛ける面とがスパークしなければならぬということであろう。

2

舞踊において、肉体の存在という表現をあらためて認識させた近代の現象は、前衛舞踏の出現であった。それまでのモダンダンスの世界までは、肉体による表現という点に全面がかかっていたのであるが、前衛舞踏の出現によって、存在そのものが表現であるという意識が生れ、表現が内攻するに至った。

前衛舞踏は、暗黒舞踏ともいわれ、肉体の内部の暗黒へ表現が向ったために、故意に衣裳による着るという表現を捨て裸形を強調する点から、白塗りへと向ったといえる。黒塗りではなく白塗りという点に、暗黒舞踏の特異な表現が代表されることになる。

しかも暗黒舞踏の肉体は、ギリシャ以来の伝統の完全美としての美しい肉体でなく、乾涸た、ミイラのごとき、仏教でいう餓鬼のごとく、道教の仙骨といった東洋の否定的醜悪の美（あるいは理想）を目指したものとして、一般的には嫌悪され、当時は市民権すら得ることのできぬ存在であったといえる表現をとったものであった。

これは近代における舞踊界の一種の革命ですらあったといえよう。この場合の舞踏の「塗」は、美しい装ではなく、強迫に近い一種の汚れの装であったともいえる。舞踏は、まず外国で市民権を得たといってよく、発祥の日本では、渋々これに追従するに至ったといえてよい。

この肉体の「白塗」は、衣裳ということではできぬが、衣裳に替る新しい裸の王様の衣裳のような役目を果しているといえるかも知れない。舞踊における衣裳は、外面へ向けた表現だということに対して、内面への表現へ向させたものだといえてよからう。

したがって、これまでの既成概念による舞踊的肉体概念から開放し、従来では奇形とみえる動きを自由にとることができるようになったといえる。つまり従来の舞踊的表現の根本的志向であった開放された光に向う喜びの表現とはかなりちがった、正反対の肉体の闇へ開放される悲願をこめた喜びをこめた方向へ志向されたことになる。

一見、白色は死を意味し、喪服儀礼伝承にみられるごとく、また白骨のイメージを想起させる。したがって「白塗」は、人間の風土性をかなり強く感じさせることになる。この点、むしろ舞踏は、着る、装うという必要はなく、それらは変化、表現による記号的標示でよく、むしろ衣裳をつけることによって、従来の世界への後退、復帰する危険性をもつことを十分承知しなければなるまい。

3

ところで、衣裳からみた、洋舞、邦舞の違いを考えてみる必要があるが、筆者の浅見からいえば、洋舞のパレーなどにおける衣裳は、日本のかぶき舞踊などとおなじく、ストリー性のある楽劇であるから、役柄における意匠を脱することがなく、モダンダンスに至っては、光や音の抽象的装意によるものや、日常服が登場するといった自由さがある。これは、かぶき舞踊の伝統を引く邦舞（日本舞踊）が、全般的に日本の着物という制約から脱することができないために伝統的な着物の扱い

からくる表現の型を逸脱することが、すこぶる難しいといった不自由さをどうすることもできないというのが現状である。もしも着物を着て自由に振るまうということになれば、洋舞畑のダンサーが、日本の着物を着て表現するということになり、長嶺ヤス子の「道成寺」のようなことになってしまう。つまり肉体の一部となって衣裳による表現の境を脱してしまうことになる。

また、伝統的な日本舞踊では、「着飾る」ということが、たんなる表現だけのためばかりでなく、舞踊するための必須の条件としての民族的心意伝承の、いわば呪術的、民俗信仰的部分が確固としてあり、さらに時々々の流行や意匠や行動、それに個人的表現がこれに加わるといった部分があって完成するといった点があって、日本の新作もしくは創作舞踊と、モダンダンスとはかなりの隔りがある。

つまり民族的心意や信仰をもつ衣裳からみた肉体というものの観念から考えるとすると「からだ」の意味を「亡骸」の「から」、^{カラダ}「空駄」と捕えることができ、この「うつせみのからだ」に衣裳を付けること「装う」ことによって肉体が、魂の入れものとして存在するのだということになり、魂を導入する装置として衣裳が存在することになる。

仏教伝来後、肉体は五欲のかたまりとして仕末の悪い存在となり、豊満な愛欲の対象となる肉体を憎悪するに至り、贅肉脱して枯渇した身体を理想とみる思想が育つ。前衛舞踏の肉体が、はからずもその古代が憧憬するものと、径路がちがっても一致することになる。違うといえ、それを誇示しようとする表現性が現代なのだということになる。

日本の舞踊における衣裳の根元的な思想は、能の「舞絹」にみられるごとく、舞踊するためには、衣裳することが必要であった。それは神楽における小忌衣にまで至るはずであるが、魂の憑り代としての特殊な衣裳を必要としたということである。

さらに古くは玉（魂）襷であって、弥生期の埴輪の巫女像にすでにみられるものであり、その起源を、アメノウズメの天香山の天の日影の蔓の手次に求めることができよう。舞うために必要であった身体の装置である。

舞楽は、外国から招来された舞踊であるから、風土的な民俗信仰の装置はない。その舞を承けついで能の舞には、古来の習俗を残した部分もあるが、新しい舞踊として新生している面がみられる。しかし、頭にうける天冠、烏帽子の類、身にまとう舞絹、長絹、手にもつ篠、幣、鈴の類が、民俗の心意伝承として、物語性のなかに解けこまれている。いっ方、平安末期から起った民間の念仏踊は、僧衣をつけた僧侶の踊から脱して、自由に風流として展開するが、古式の「舞」から、「踊

の領境を獲得してゆく中世があった。そこには衣裳に対する執着はなく、霊を迎えるための造り物としての風流が、憑代として華やかに展開することとなる。花傘や笠の風流がそれで、肉体は衣裳から開放されて浴衣がけということになってゆく。そして舞が個体を焦点とするのに対して、舞踊のボディは踊という集団性によって、その意匠も、グループごとの揃いの衣裳としてのアイデアが展開されることになる。

それは、能が、肉体を完璧すぎるほどに覆い隠し、仮面と衣裳だけが彫像のような表現をとるに対して、踊は、衣裳から開放された集団舞踊として舞に反逆した舞踊となったが、それも地上から舞台上に登場するようになると「かぶき踊」として、衣裳は伊達を誇り、意匠を尽して華美なアイデアに包まれることになり、次第に個人芸の道を辿ることになる。

かぶき舞踊の初演の遊女群や若衆時代の総踊に、かぶき者の登場としての「奴踊」は、「丹前」とか「六方」の反秩序的表現において、下半身をあらわにしたり、肌脱ぎという手法で、目立つ表現をとるといった下層社会の華麗なる表現を展開させている。近代「素踊」と称して、紋服に袴付きで踊ることが流行し、「奴踊」でさえ袴付きで踊るに至り、その踊の生命とする足拍子、足遣いの躍動的表現を見ることができぬような舞台をみるが多くなったが、古典とか格調ということに捕われて、その踊が生れた創意を殺してしまっているのは悪演出といわざるを得ない。

素踊という玄人向けの方法を上等、上品と思いきみちがいをして流行し出したことは、かぶき舞踊をいよいよ隘路に追いこみ、一般性を失ってしまうことになりかねない。これは日本舞踊の衣裳における弊害の一例である。つまり日本舞踊における「着る」ということの礼儀思想に根差した「礼服」の観念が、舞踊と深く係っている証拠といっている。

おそらくこれは、日本人の「包む」という習性、つまり倫理観とかかわってくるのだとおもうが、肉体を、「着る」というより「包む」という感じの誇示で、なんでも、あからさまを嫌い、上等のもの、大切なものほど幾重にも包みこんでしまうことと関係がないとはいえない。現に能装束などは、着るというより肉体を包むという感じを賞美するところがある。洋舞のタイツなどは、肉体にぴったりと密着させ、肉体の線を美しく出してみせるところがあるが、日本舞踊における着付は、肉体から離してみせるところに特徴があるようにおもわれる。能装束の「壺折」などの女性像の表現は、十分に肉体と衣裳の間に空間をつくる、空気を入れることによって、美が成立しているのを見てとることができる。また「着ぶくれる」とい

う言葉があるが、よく仏壇の内陣に、着ぶくれたお祖師様の像に出逢うことがあるが、これは東北のオシラ神が「センタク」といった衣を上から次々と着せて着ぶくれて祀られているのとおなじで、こうした美観が、日本人特有のものかどうかは知らぬが、かぶき舞踊でも、厚綿物などは、この着ぶくれた美をよしとするもので、わざと猪首にみせる。「くくり猿」のような型などという肉体の形を要求する仲蔵物（初代中村仲蔵）の例を挙げることができる。女方でいえば伊達傾城のように、ふきに綿を入れたものをなん枚も重ねて着るといふ、頭の鬘、髪飾、三枚歯の下駄まで入れると五貫目にもなるといった扮装があり、まさに「着飾る」の意味にふさわしい布団を着ているような重い美を賞する衣裳もある。これは「重ねる」ということに意味があるので、おそらく平安朝期の女性の十二単衣の思想まで逆のぼるのかも知れない。十二単衣を着て、檜扇を翳して舞う「五節舞」などは、ほとんどが巡るだけの動作に集約されてしまうのが「舞」の行きついた本義なのであろう。

これらの邦舞の「着る」特殊性とともに、逆に「脱ぐ」ということを考えねばなるまい。「脱ぐ」ということは邦舞の場合はリアルな肉体をみせることでなく、華やぐことを意味する。大体は、着物より派手な色合で、舞踊に変化をもたらすことを意味し、舞も踊も、脱ぐ時点からテンポも早くなり、所作も細やかになる。「片脱ぎ」「両脱」は、舞楽にもあり、「脱かけ」「脱下げ」という名称も能にあり、かぶきになると「肌脱ぎ」といい、逆の場合は「肩を入れる」という。多く、物語になるところや、手踊、小道具をもつ踊などにみられるが、普通は右をぬぐのが原則である。立方は両肌をぬぎ、狂乱物は乱れた趣きを表すのに片袖をぬぐというふう用いる。

弘前の五所河原の夭折した子供たちの人形を納めている地藏堂では、毎年、衣裳を着せ替えるが、東南アジアの島でも死人の着物を十年目毎に着せ替える儀式がある。衣裳自体に、肉体の命が移るといのが民俗信仰であったのだとおもわれるが、さらに袖、袂は、衣裳の象徴として特殊な感情、表現をもつものとしてこの国では、舞踊の表現のなかに組み込まれていく。

袖にする、袖ない、袖が濡る、袖を引く、袖を分かつ、袖を片敷く、袖乞い、袖の下、無い袖は振られぬなどから、袖の表現は、重要性をもって邦舞にとり入れられている。かぶきの「弁慶上使」でも形見の袖の意味がよくわかる。たった一度の逢う瀬があった男女が互に片身の袖を取り替えて着ているという設定である。日本舞踊で大切にされる「翁」が、袖を頭上にかぶり、また袖を巻いて翳すなど、袖は舞踊において、重要な信仰の心情や生活感情を豊富に表現することとなる。

翳す、振る、尖く、払う、巻く、掴む（握る）、絞る、敷く、見る、重ねる、叩く、覆う、かぶる、頂く、抱く、契る、組む、など肉体の延長としての表現を繰りひろげることができるようになる。また、草子、手紙、枕、赤子、銚子、盃などの器物に見立て表現する。もし着物の袖がなかったら、日本舞踊は、いちじるしく表現が貧困になつたろうとおもわれる。しかし、同時に、民俗的約束による表現は、肉体の自由な表現を、袋小路に追いやってしまったともいえる。

舞踏が衣裳を捨てたことは、こうした伝統表現を捨てたことになる。しかし、そういうことだけだったら、はじめから、そうした表現をもたぬ洋舞と同じことで、舞踏は洋舞に屈する系列に入ってしまうが、それだけでないものが肉体の観念の革命があったとすべきであろう。それには東洋の肉体の概念を導入することが必要であったのである。そして日本舞踊が、肉体を包むもの、肉体の代りに表現してくれるものとしての衣裳で包む、着飾るといった方向を捨てて、もう一度「からだ」の精神へ立戻って、始元から出発し、表現を獲得しようとして、もがいた肉体の風土の存在を目指したということになるであろうか。しかも、それらを起した舞踏家の連中は、すべて洋舞の出身者たちであったことに、西洋と東洋の衝突、そして新しい舞踊の天地を、ひとつ見え出したのだといったら語弊があるろうか。これは本当は日本舞踊家の側からやるはずではなかったのか。

〈後註〉着物そのものは「衣裳」、装う動作を含むのが「衣装」とした。

* 1996年度春季第41回舞踊学会
『舞踊學』第19号より転載