

## 日本伝統舞踊のアシ（足・脚）の表現

吉川周平

## 1. あし（足・脚）の表現

人間の身体の一部の、あし（足・脚、以下この二つをアシと表す）の表現とは、『広辞苑』第四版によると、「足首から下の部分」と「胴から下に分れて、からだを支え、また歩くのに使う部分」の「表情」や「動作」などであり、それによって、「心的状態・過程または性格・志向・意味など総じて精神的・主体的なものを、外面的・感性的形象として表すこと」としてよいであろう<sup>注1</sup>。

## 2. アシの造形的表現と動作による表現

つまり、肉体の一部のアシの造形的な表現と、アシの動作による表現とである。このアシの動作には、身体を動かそうとする意志を持って行う動作と、無意識のうちに、他動的に動かされてしまう動作とがあり、この両者をウゴキと表すことにするが、前者の「行為」は「振り付け」として固定すれば、再演性を持たせることができる。しかし、後者のフルエのようなウゴキは、個人的レベルのもので、一回性のものである。

## 3. 詞章とアシの表現

ところで、日本の伝統舞踊は言葉を伴うものが多いが、『風姿花伝』の「文字に当たる風情」の項で、世阿弥は詞章の文字に当てるウゴキの表現は、「身、手、足」の順に使うことだとして、アシを第三位に置いている<sup>注2</sup>。

## 4. アシのウゴキの重要性

しかし、日本伝統舞踊の動作の三要素の①マイ、②オドリ、③フリのうち、③は「身と手」を主体としたものだが、①と②はアシを主体とするもので、舞踊の表現としては、アシこそ第一に重要なものである。たとえば、岩田慶治は『アジアの宇宙観』の「コスモスの探究——その本質と表現」で、「身体そのものの中に宇宙の原型がある」と述べ、手と足が、人間と宇宙の接点だが、アシは手と異なる位置にあり、「大地で支えられ、大地が足を右・左とすすめ前進させている」と述べている<sup>注3</sup>。とにかく、アシは身体を支え、移動させる機能を持っているし、舞踊の場合、足のウゴキは手と異なり、変化しにくく、後に述べるように、舞踊の構造と様式とを決定するものでもあり、第一義的に重要なものなのである<sup>注4</sup>。

## 5. 憑依型の舞踊の基本的な構造

日本の伝統舞踊は、「日本舞踊の理論——舞踊の要素、構造、動作の分析<sup>注5</sup>——」で述べたように、①憑依型と、②非憑依型の二種に分けて考察するのがよい。憑依型の舞踊の基本構造は、女性のシャーマンであるユタの神まつりにみられる神懸りの動作による舞踊の、㊶座る、㊷立ちあがる、㊸座る、の三段構造に基づくものだが、アシのウゴキなしには、成立しえないことは明らかだ。もちろん、憑依型の舞踊とは、神懸りのウゴキと、その模倣のウゴキによるもので、座して行うのが基本の日本の神まつりにおいて、言葉や音楽によって動機づけられ、じっとしていられなくなって、身体的一部分から動き出さされた者の、立ちあがって行うウゴキが、「舞踊」とみなされているのである。

## 6. 役によるウゴキの相違

したがって、この種の舞踊で、もう一つ重要なのは、憑依した神霊、あるいは人格のあらわれとしての表現で、役になりきりそれらしく見えるウゴキをすることである。能の舞事の舞は、基本的には抽象的なウゴキで組み立てられており、汎用性のあるウゴキで組み立てられたものだが、同類の舞踊を何回も退屈せずに見ていられるのは、いかにもその役になりきったウゴキであり、二度と同じものはできないものとして、示されるからなのだ。

## 7. 舞と踊りの語源とその核動作

日本の舞踊は、伝統的に舞か踊りのどちらかに分けて扱われてきた。そして、それぞれの舞踊の種別を決定づける核になるウゴキを、「マイ」と「オドリ」とすると、舞は「まふ」が語源で、核動作のマイは旋回動作を基本とする。踊りは通常「をどりあがること」だと言われて、跳躍がその核動作と考えられているが、「まひあがる」や「をどりおる」という語もあるのだから、その語源も語義も未詳とせねばなるまい。

とくに、盆踊りの多くのように、跳躍のウゴキを含まないものが多いことに注目しておかねばならない。

## 8. ボンアシ、ランプ、オスベリ

跳躍しない盆踊りの核動作である、ボンアシを尺度として、オドリの核動作を考えると、次のように考えられよう。すなわち、ボンアシは、日常動作の交互に足を動かす歩行の動作と異なるオドリの動作として、左・左、右・右と同じ足を二回ずつ動かすものだが、その源流の核動作としては、固定した一つのランプ(乱舞)と本田安次が考える、同じ足を二度ずつ動かすフミカエアシによる跳躍の動作があったと推測される。そして、跳躍しない踊りを代表する、歌舞伎舞踊においては、同じ足を二回ずつ動かすオスベリが、盆踊りにおけるボンアシに対応しているので、核動作と考えてよい。ところで、オスベリはボンアシ以上に、本来垂直運動であったオドリのウゴキの水平化を進めて、本来から水平動作であった、マイのウゴキと融合できるようになり、歌舞伎舞踊の表現に巾を持たせる所作事に必要な、舞踊の様式を変化させることに成功したと考えられる<sup>注6</sup>。

## 9. アシと手のウゴキの関係

また、アシと手のウゴキの関係を検討すると、ランプは上下動で、長時間続けると非常にエネルギーを消費しなければならず、手の動作はアシに従属するような性質が強かったのではないかと考えられる。しかしボンアシになると、同じ動作を連続して行うだけのランプのアシの動きとは異なり、多くの盆踊りに見られるように、その動作は本来の運動性を失って、オドリの動作を表現する、一種の記号となってしまう、絶えず繰り返して行う必要はなくなる。そこで上下動に使うエネルギーが減少して、手は独立した動作をすることが可能となるが、まだ抽象的な動作がほとんどである。しかし、オスベリでは記号性と手の動作の独立性が一段と進み、手は手紙を書くというような、文字に当てた意味のある動作をするようになり、近世の芸術舞踊はどんどんと詞章の意味や筋の展開に重点を置いたものとなって、舞踊の核動作としての必要性が感じられなくなった、オスベリの使用は極端に少なくなってきたところか、全く見られない曲も多いという状態になっている。

## 10. ウゴキのフレーズの数

ボンアシを尺度とすると、以上のようなことのほか、一曲で用いられるアシの動作のフレーズ数は、盆踊りは種類だけで、風流踊りは三種類程度である。しかし、小河内の鹿島踊りや綾子舞のように、初期のかぶき踊りと考えられているものでは、フレーズ数は非常に多くなっており、同じ動作のフレーズは繰り返さない、というような意識で組み立てられた舞踊になっている

ことがわかるのである<sup>注7</sup>。

## 11. むすび

以上のようにみえてくると、日本の伝統舞踊の、ウゴキの分析には、能や歌舞伎のような、職業的な芸能者によって、複雑化した芸術舞踊を分析する前に、盆踊りのような単純なもので組み立てられている、民俗舞踊の技法を分析することの必要性が理解されよう。

注1 『広辞苑』第四版(岩波書店、1991)の「あし〔足・脚〕」(pp. 35~36)と「ひょうげん〔表現〕」(pp. 2050~2051)の項による。

注2 表章・加藤周一校注『世阿弥 禪竹』(『日本思想大系』24, 岩波書店, 1974)所載の、表章校注『風姿花伝』(p. 34)を、参照されたい。

注3 岩田慶治・杉浦康平『アジアの宇宙観』(『美と宗教のコスモス』2, 講談社, 1989), pp. 15-21。

注4 吉川周平「民俗舞踊の芸態」(本田安次編『講座日本の民俗』第8巻『芸能』, 有精堂1979) pp. 185-188。

注5 この第5項から第7項については、吉川周平のこの小論(岩波講座『日本の音楽・アジアの音楽』第5巻『音楽の構造』, 岩波書店, 1989, pp. 155-184)を、参照されたい。

注6 吉川周平, 1987, 「くオスベリ」——歌舞伎舞踊におけるくオドリ」の核動作——, 『舞踊学』10, pp. 3-10。

注7 注4の拙稿 pp. 196-197。

\* 1991年度秋季第32回舞踊学会  
『舞踊学』第15号別冊より転載