

プロセスを生み出す構造

—日本舞踊における音楽の詞章と身体の動きとの関係—

渡沼玲史 (日本大学), 貫 成人 (専修大学), 丸茂祐佳 (日本大学)

Nihon Buyo, which is a traditional Japanese dance, consists of several mediums including dance, music and costume. The dance creates multiple effects including meaning, sense and spectacle using these mediums. These effects can represent concrete meaning just as words do, and this meaning expresses in the lyrics of the accompanying music. The concrete meaning of the dance gestures can be derived from the meaning of the lyrics. In short, the meaning of Nihon Buyo has been considered to be equivalent to the meaning in the lyrics of the accompanying music.

In this paper, we analyze another process of generating concrete meaning in Nihon Buyo. We look at “Musume-Doujouji (1753)” which is one of the masterpieces of Nihon Buyo, as an example.

First we assume that there is a structure in which various relations between the mediums and the effects exist. Then we indicate that the process of generating meaning is not as simple as interpreting from lyrics to gesture, but has a more complicated system in this structure. Last, we conclude that the concrete meaning of Nihon Buyo is not equal to the meaning of lyrics but is generated from the system of the structure. In this sense, the concrete meaning of lyrics can be expressed by the gestures. This paper illuminates the historical change of Nihon Buyo and its method of representation.

1. 序

総合芸術としての舞踊は、身体の動き、音楽、照明、衣裳、装置等々が絡み合うことで複雑な意味を産出することができる。何らかの芸術が「総合芸術である」という場合、ある特定の媒体に還元できない美的な体験があるということだが、その美的な体験がどのようなもので、個別の媒体における体験といかなる違いを生み出すのかが問題となる。ただし、ここで注意すべきは、各媒体がそれぞれ単一の役割あるいは効果を発揮し、それが総合されるわけではないということである。身体の動きだけを見ても、ほとんど言語と変わらない意味を表す身振りから、抽象的でいかなる意味も見いだすことができない動きまでさまざまである。各媒体はそれだけで複数の効果を持ち得るし、それらの効果は必ずしもその媒体固有の効果ではなく、他の媒体と競合し、協働するだろう。総合芸術としての舞踊の美的体験の内実を明らかにするためには、こうした競合や協働を分析することが必要なのではないだろうか。

日本舞踊の言語と身体という媒体間の競合や協働については渡辺保が素描している^{*1}。渡辺は『藤娘』(1826年)を題材にしながら、詞章の複雑性を解説し次にその詞章と身体がどのように関わるかを述べている。

我々がせっかく当てにしていた歌詞が、実は

泥沼のようにいろいろなところへと吸収されていき、二重、三重の構造になっていることがおわかりになると思います。歌の文句だけは確かだからと、その歌詞を頼りに舞踊をなんとか理解しようと思っても、その実、底無しの沼のように入り組んだ意味が含まれていて、どこに本当の意味があるのかわからないという状態になっている、そんな見本のようなものです。^{*2}

そして、この詞章が踊り手であるということと役柄を持つということによって二重化された身体と交錯した結果あらわれるのが「万華鏡」のような「様々な位相」であるとしている。

第一の歌詞、第二の身体との間にまるで万華鏡のように、その次元の変化に照らされて様々な位相があらわれてくる。これが日本の古典舞踊の言語構造といっても良いかと思います。^{*3}

総合芸術における身体と詞章という二つの媒体間の競合、協働の素描である。本研究では詞章と身体の動きという二つの媒体の効果に限りより細かく分析する。

本研究では、総合芸術である日本舞踊の音楽と身体の動きについて「言語的意味」を表出する効果に限定し、先述した競合や協働を音楽-身体の

動き—言語的意味を分析することでみていく。本研究において「言語的意味」とは具体的な言葉に置き換え可能であることを意味し、詞章と言語に置き換え可能な身体の動きを指す。本研究で「言語的意味」に限定するのは、具体的な論証に適すると考えるからであり、また、このような分析を試みることにより総合芸術としての舞踊を組織する構造の一端が明らかになると考えるからである。本研究で扱う「言語的意味」とは渡辺のいう位相の一つにすぎないが、それですらある種の構造を持ち得ることを示すとともに、そのありようを意味という具体的な対象に限定することで分析し、ひいては日本舞踊において「万華鏡のように」「様々な位相」があらわれ得るということを明らかにできると思う。

本研究で対象にした演目とその中の件は『京鹿子娘道成寺』の「恋の手習い」である。その理由は、『京鹿子娘道成寺』は日本舞踊の代表的な作品で日本舞踊の各流派が伝承する振りが大同小異であるなどの点から比較しやすく、「恋の手習い」の件はクドキと呼ばれ、特に「言語的意味」を持つ振が多いからである。

2. 『京鹿子娘道成寺』の概要

2-1. 特徴

『京鹿子娘道成寺』は宝暦3年(1753)に江戸中村座で初世中村富十郎によって初演された。以来250年以上にわたって踊り継がれてきている。能『道成寺』の舞踊化であり、いわゆる道成寺物の代表作である。現在上演されているのは大体次のような物語である*4。

主題は紀州道成寺の安珍清姫伝説の後日物語で、道成寺の撞鐘が再建された鐘供養の日、清姫の亡霊が白拍子の姿でおとずれ、女人禁制といった断られたが、舞を舞うという理由で入門を許され、舞っている間に鐘に飛び込む。のち、僧の祈りで鐘が引き上げられ、蛇体となった後ジテがあらわれるという筋*5。

ただし、この物語は添え物とされており、

この曲が歓迎された理由はそうした物語よりも、舞の部分に多くの小唄〔ママ〕やクドキを加えて純舞踊的要素を多くし、歌舞伎の女方舞踊の粋をつくしてあらゆる美しいポーズや動きを見せた点にある*6。

いはば道成寺といふ名を借りて藝づくしをしてあるのである*7。

本曲は専らその舞の方を主として作つたもので、白拍子の優美高尚な舞のみならず、種々の碎けた柔らかな舞を重畳して、ここに歌舞の妙技を恣にしようとしたもので、脚色は唯舞を結び合わせる為に借りて来たものと云ってもよい*8。

とあることからわかる通り、作品を通して物語やドラマを表現するのが目的ではなく、踊りのために物語を利用している作品と言えるだろう。

2-2. 歴史と変遷

『京鹿子娘道成寺』が初演される前にも能『道成寺』を元にした歌舞伎舞踊作品は、いくつもあった。その最初は延宝年間(1673~81)に二世玉川千之丞が踊ったとされる。その後、『京鹿子娘道成寺』が初演されるまでに12もの道成寺物が上演されたとされる*9。『京鹿子娘道成寺』は能『道成寺』だけではなく、これらの作品の影響下に成立したものであり、先行諸作品を取り入れたと思われる箇所も少なくない。また詞章は能『道成寺』や道成寺物のみならず、さまざまな先行の詞章を寄せ集めて作られたものだった*10。特に「恋の手習い」の件に関しては、

この一段の一句一句はみなどれかの唄か浄瑠璃で聞いたやうに思はれるものばかりで、世に言う当たり文句の行列である。娘道成寺の全文が既に当たり文句の累聚であるがこの一段は殊にその匂いが強い。*11

これ亦三段三首の小唄で、前後関係なき別々の唄を組み合わせたものである*12

と言われるように引用によって作られている。こうした詞章の作られ方は当時としては一般的であった。それを支えた文化的背景を鹿倉秀典は次のように書いている。

ところで、近世中期以降の歌謡は、たいいていものが先行詞章の「切り張り」であると指摘されて久しい。とくに「めりやす」を含む「長唄」は、当時の流行歌や民謡の様々な先行詞章を取り込んで作られるものだった。長唄のみならず、当時の歌謡では「本歌取」や「類歌」の傾向が非常に強い。近世歌謡の詞章には箏や三味線の音節が絡み、フレーズごとの引用や語句をわずかに変えた転用が行われてゆく。しかし、そのことによって、この時代の歌謡の全てが、独自性がなく価値が低いものだとは言いきれないだろう。このような創作方法を「剽窃」と考えるのは、あくまでも

近代的な感覚にすぎない。例えば、古典和歌の世界に置いては、先行歌の「本歌取」や「類歌」の如きは、楽しまれ、むしろ評価されていた^{*13}。

このように述べた後に『京鹿子娘道成寺』の詞章は、引用されたフレーズの並べ方が良いゆえに好まれているのだと評された例を紹介している。元々「詞」であるから、散文のように確固とした意味が存在するわけではないし、前述したようにこの作品は物語に作品全体が従属しているわけではない。つまり『京鹿子娘道成寺』という作品の詞章は、その始まりから先行諸作品、詞章との関係のうちにあり、決まった意味が存在しない。

また、現在の『京鹿子娘道成寺』は長い年月を踊り継がれていくうちに幾度も改変を経てさまざまな振りが存在している^{*14}ことも忘れてはならない。そこで本研究では、特定の流派の型や振りを限定して対象にせず、歴史的に由緒ある五流派（藤間・西川・花柳・若柳・坂東）の振りを中心にみたが、詞章と振りの普遍的な関係を探るため、すでに今日では伝承されない振りについても言及した。

3. 詞章と振りの関係—『京鹿子娘道成寺』の「恋の手習い」を例に一

日本舞踊を観ている時に、何らかの「言語的意味」をみることがある。そしてこれまでは、それらの意味は詞章そのものの意味であると思われてきた。これは日本舞踊の振付法の基本からも伺い知ることができよう。

有名な文句だが、佐渡嶋長五郎（1700—57）の『佐渡嶋日記』のなかの「しよさの秘伝」に、

ふりはもんくに有、もんくの生なき時は、品をもつてす。又もんくなく、ふしにてのばす時は、ひやうしにのる^{*15}

とある。また、郡司正勝の『おどりの美学』^{*16}には

舞踊が出来上る順序から言えば、まず歌詞ができ、次に作曲ができ、振は両者から生れる

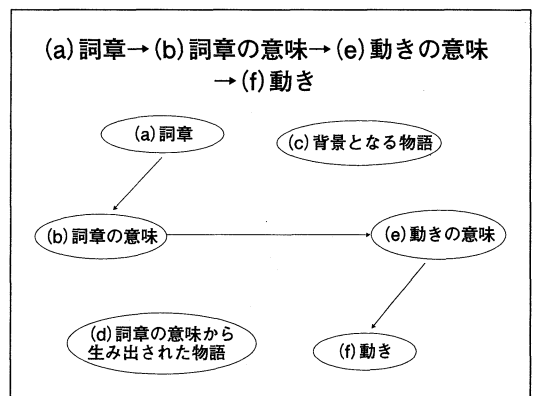
とある。そこで、ここではまず詞章から振りがどのように生まれてくるかを見る。

まず詞章とその該当個所でどのように踊っているのかをまとめ、その後両者の関係を考察した^{*17}のが19ページの表である。その結果、詞章と振りの関係を次の6つの要素について分類することが可能であることがわかった。

(a)「詞章」、(b)「詞章の意味」、(c)「背景となる物語」、(d)「詞章の意味から生み出された物語」、(e)「動きの意味」、(f)「動き」である。これらは以下のような分析を行った結果、導き出されたものであるが、考察を明快にするために先に挙げることにした。

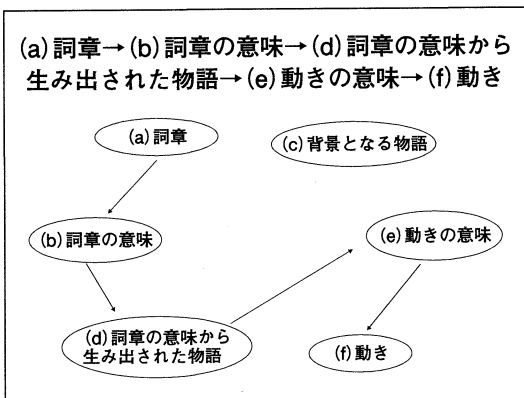
3-1. 詞章が直接的に振りになる^{*18}

まず考えられるのは、詞章の意味を直接的に表現するような振り付けである。「恋の手習い」の件では、詞章「誰に見しよとて紅鉄漿つけうぞ」で「口紅や鉄漿をつける振り」^{*19}や詞章「誓紙さえ偽りか」で「誓紙を書く振り」^{*20}などがこれに当たる。詞章を元に振りがつけられたと仮定すれば、若干方法は異なるが詞章を直接的に振りに行っていると言える^{*21}。つまり、(a)「詞章」→(b)「詞章の意味」→(e)「動きの意味」→(f)「動き」というプロセスを経て詞章が振りになっている。



3-2. 詞章が間接的に振りになる

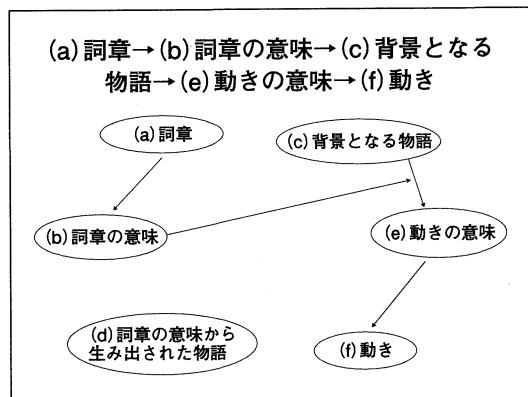
次に、詞章の意味が間接的に振りになるものである。詞章「ふつつり恪気せまいぞとたしなんでみても情けなや」で踊られる振りを見ると、<男に会いに行行って手を取って連れて行こうとするが振り払われる振り>になっている^{*22}。この振りは詞章の意味をもとに作り出された物語、あるいは詞章で語られている心情が表れる状況を作り出してそれを (e)「動きの意味」で表現している。つまり (d)「詞章の意味から導き出される物語」を経由することによって詞章から振りが間接的に生み出されている。つまり、(a)「詞章」→(b)「詞章の意味」→(d)「詞章の意味から生み出された物語」→(e)「動きの意味」→(f)「動き」というプロセスを経て詞章から動きが生み出された場合である。



3-3. 「背景となる物語」を介して振りが作られる

詞章「誓紙さえ偽りか」には流儀によって大きく二つの振りがある。一つは先述したく誓紙を書く振り>であり、もう一つは、<恥ずかしそうにお辞儀する振り>*23である。後者の振りは『娘道成寺』という作品全体の物語への解釈から導き出されている。つまり、「真奈児の娘は処女であるから、まだ誓紙を書いたりはしない」*24という解釈から導き出されている。つまり、(a)「詞章」→(b)「詞章の意味」→(c)「背景となる物語」→(e)「動き」→(f)「動きの意味」というプロセスを経ている場合である。

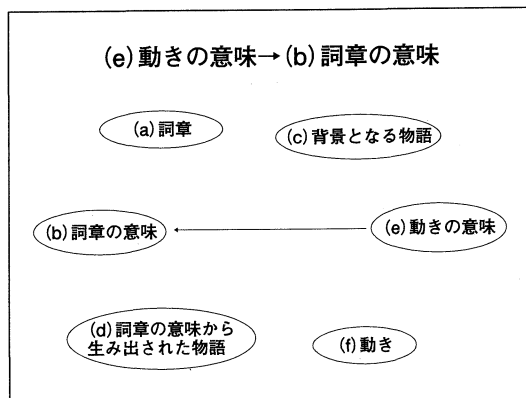
以上が「恋の手習い」において詞章から振りが生み出されるパターンである。しかしながら詞章と振りの関係を整理していくと詞章から振りが付けられるという前提では解決できない関係がみられる。



3-4. 「動きの意味」によって「詞章の意味」が決まる

これまででは、詞章から振りがつけられるという仮定の元で話を進めてきたが、その仮定では説明が出来ない関係がある。詞章「末はこうぢやにな」

のところは、通常<指を絡める振り>*25をして「末は夫婦になりたい」という気持ちを表している。この関係は3-1でみた、詞章から振りが直接的に生み出されている場合のように見える。しかしながら次のような話と付き合わせると、必ずしもそうとは言えなくなってくる。これは伝説の類ではあるが、初世中村富十郎が、この詞章の部分で杖をつく振りをしたという逸話が残っている*26。ここで重要なのはこの話が事実であったかどうかではない。ここで注目すべき点は振りによって詞章の意味が変わる、ということである。もし実際に杖をつく振りをしたら、詞章の意味は「末は夫婦になりたい」とは解釈されず、「末は年老いて杖をつくようになる」と解釈されるだろう。たとえこの伝説が事実ではなかったとしても、(e)「動きの意味」によって(b)「詞章の意味」が変わりうるということを示している。



詞章から振り付けられるという日本舞踊の基本から見れば、(b)「詞章の意味」は振りが出来る前に予め決まっているようにみえるかもしれない。だが、「恋の手習い」の件の詞章は多様な解釈が可能になっていて、現在一般に流通している「恋の手習い」の解釈はその一つに過ぎない。詞章そのものからみた解釈の一つを例に挙げることで説明したい。詞章「末はこうぢやにな、そうなる迄は、とんと言わずに済ませぞえ、と誓紙さえ偽りか、嘘か誠か。どうもならぬ程逢いに来た」は、通常は女の心情を訴えたものと見なされている。しかし、佐々醒雪はこの箇所を男女の間答と解釈している。

第二段は七七七五の小唄〔ママ〕を「と」の天爾波で受けて、末がやや異調になってゐるのは騒ぎ歌などの類である。どうもならぬ程とは「どうも忍び難き程に」といふ意味でとんと即ち全く口外すまじき戀の誓に背いたと咎められて、忍ぶに餘って逢いに来たという

申譯である。男女の問答と見るべきであろう
*27。

つまり、以下のように解釈している。

男：「末はこうぢやにな、そうなる迄は、と
んと言わずに済まそぞえ」と誓紙さえ偽
りか嘘か誠か

女：どうもならぬ程逢いに来た

また、同じ箇所を高野辰之は次のように解釈し
ている。

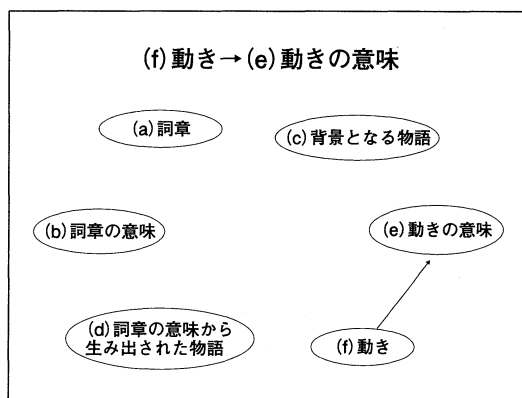
末はこうぢやに以下は、末は必ず人目を晴れ
て嬉しい夫婦。さうなるまでは人に悟られぬ
よう、一向（とんと）口にもいはず、素振り
にも見せまいと、固い約束をして誓紙を取り
交わしてあるが、入らない事を気に揉むのが
恋のならひで、あの誓紙も偽りではあるまい
か。うそでなければよいがと案じては、どう
も耐へきれぬので逢いに来たという意*28。

この解釈では男は出てこない。舞踊作品として
この箇所を見ていると、男女の問答とする解釈は
出てこず、女の心情が描写されている。つまり、
この箇所には少なくとも二つの解釈があり得るが、
舞踊作品を観ている限り男女の問答には見えない。
これは振りによって詞章の意味が限定されている
からである。2.でみたようにそもそも (b)「詞
章の意味」は曖昧であり、多様な解釈が可能であ
る。それが (e)「動きの意味」によって限定される。
つまり、詞章から振りが生み出されるが、(b)「詞
章の意味」は (a)「詞章」だけではなく (e)「動
きの意味」によって決められる。つまり振りが付
くという事態によってはじめて意味が確定する。

3-5. 「動き」によって「動きの意味」が決まる

(e)「動きの意味」と (f)「動き」は多くの場
合これまで見てきたように、(e)「動きの意味」
から (f)「動き」が生み出されていえるが、逆の
場合も存在する。それはほぼ同じ (f)「動き」で
ありながら、(e)「動きの意味」が変わっていつ
たと考えられる例が存在することから推測できる。
この例としては詞章「殿御殿御の気が知れぬ」で
く手拭いを額の前にかざす振り>を挙げることが
できる。この動きに対しては二通りの (e)「動
きの意味」が存在する。「眉をかくすのは、そり
落として女房になりたいという心の表現」*29と
いうものと「角隠しのように」*30というものである。
このように (f)「動き」自体はほぼ同じであって
も (e)「動きの意味」が変わりそれが受け継がれ
ているということがある。ここには (e)「動きの

意味」が (f)「動き」を決めるものと、(f)「動き」
が (e)「動きの意味」を決めるという二つの方向
のプロセスが存在していると考えられる。

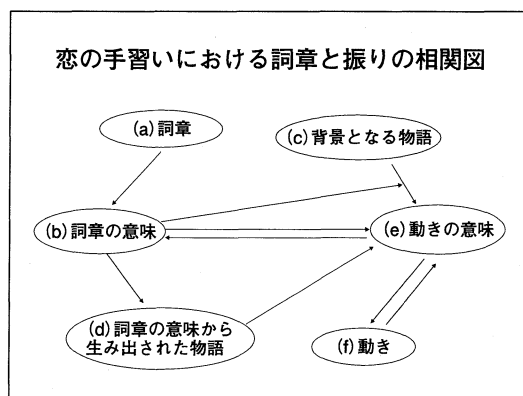


3-6. まとめ「恋の手習い」における詞章と振りの相関

「恋の手習い」における詞章と振りの関係とし
て見出したものは以下の通りである。

- ① 詞章が直接的に振りになる
- ② 詞章が間接的に振りになる
- ③ 背景となる物語を介して振りが作られる
- ④ 動きの意味によって詞章の意味が決まる
- ⑤ 動きによって動きの意味が生まれる

これらの全ての関係を図としてまとめたもの
が相関図である。「恋の手習い」の件のように動
きが具体的な意味を持つ振りを見ていくと、一
見、(b)「詞章の意味」がそのまま振りになっ
ていくかのように思われがちである。しかし、3-
4でみたように、(b)「詞章の意味」が (e)「動
きの意味」によって決められるということもあ
った。従って、詞章が意味を決定し、それがその
ま舞踊における「言語的意味」になるとは言え
ない。また、言語化できる舞踊を (a) ~ (f) の6
つの要素の集合として考えると、それらは直線的



な関係になっているのではなく、一種の構造をなしていることがわかる。

しかし、この相関図には次のような批判ができるかもしれない。①②は振付であり、③～⑤は解釈と振付という二つの活動がある。この二つの資格が異なる活動を混同することによってこの図が成立しているという批判である。

これには二つの反論をすることができる。一つには、『京鹿子娘道成寺』という作品の成り立ちからである。2節でみたように、今日ある『京鹿子娘道成寺』という作品は、常に先行する諸作品、諸上演、関連テキストを解釈することから創作が始まっている。つまり創作と解釈という二つの行為は厳然と分かれているわけではなく、表裏一体といってもよい関係である。何らかの振りをするという場合にもそこには先行する諸作品に対する解釈が含まれていると考えられる。二つ目としては、単に鑑賞面に限ってみても「恋の手習い」のみならず、詞章が伴う身体の動きには詞章と振りが同時に与えられる。従って詞章方向からの規定と振り方向からの規定が同時に存在することになるのである。

4. 日本舞踊における「言語的意味」の場

3-4では詞章「末はこうぢやにな」を取り上げて、(e)「動きの意味」によって(b)「詞章の意味」が決まるとした。しかし、厳密に考えれば(b)「詞章の意味」が決まるというのはあまり正確ではない。これら6つの要素の関係によって成り立つ「舞踊の言語的意味」とでも言うべきものが出来していると考えたほうが妥当ではないか。もう一度、この部分の関係を整理してみよう。

詞章だけでは確定し得ない(b)「詞章の意味」を(e)「動きの意味」によって確定しているとしたのだが、そもそも舞踊作品は(b)「詞章の意味」を伝達する場ではない。この部分で(e)「動きの意味」によって(b)「詞章の意味」が決まるとしたのは、日本舞踊においては(b)「詞章の意味」=「舞踊の言語的意味」として捉えられてきたからである。

しかし、ここからもわかるように言語化される具体的な「舞踊の言語的意味」が(b)「詞章の意味」によって決められているというのも正確ではない。最終的に「末は夫婦になりたい」という意味になろうとも「末は年老いて杖をつく」と

いう意味になるとしても、それは(b)「詞章の意味」に帰すことも(e)「動きの意味」に帰すことも出来ない。この舞踊の「言語的意味」は、(a)「詞章」(b)「詞章の意味」(e)「動きの意味」(f)「動き」やあるいは別の具体的対象が根拠となって意味を支えるようなものではない。

では(b)「詞章の意味」と(e)「動きの意味」の関係によって「舞踊の言語的意味」が決まると言えるだろうか？ そう言いきるのも難しい。(b)「詞章の意味」と(e)「動きの意味」の関係によって「舞踊の言語的意味」が決まるとするならば、「舞踊の言語的意味」が決まる前に(b)「詞章の意味」と(e)「動きの意味」が存在しなければならない。3-4で詞章「末はこうぢやにな」の例で考えたように(b)「詞章の意味」があらかじめ存在しているとは言えないからである。また(e)「動きの意味」が(b)「詞章の意味」抜きであらかじめ存在しているとも言えない。そもそも動きの持つ意味は曖昧であるし、(a)「詞章」を元に振り付けられるのが通例だからだ^{*31}。3-1でみた詞章「誓紙さえ偽りか」で<誓紙を書く振り>を振り返ってみよう。ここは詞章を元に振りが付けられていると考えられる。しかし他方では3-4でみたように振りによって詞章の意味が決まっている。

従って原理的に考えれば「舞踊の言語的意味」と(b)「詞章の意味」と(e)「動きの意味」が同時に決まっていることになる^{*32}。先に(a)～(f)の6種の要素が構造をなしていると書いたが、再考を経て構造の意味がより明快になったと思われる。「恋の手習い」の詞章と振りの相関図はあくまで相関図にすぎず構造を図で表したものではない。再考によって導き出された(a)～(f)及び「舞踊の言語的意味」を含めた構造は図で表すことは出来ない^{*33}。ここでいう構造とは次のようなものである。

まず第一に詞章が動きを一方向的に規定したり、動きや詞章などが他と独立に存在しうようにはなっておらず、詞章や動き、物語などが相互に規定しあうという関係になっている。次にその構造において意味、つまり(b)「詞章の意味」(e)「動きの意味」及び「舞踊の言語的意味」は同時に表れ、どれか一つのものが他を一方向的に規定するということはない。それぞれが規定しあうと考えられるが、通常の舞踊観賞では「舞踊の言語的意味」だけが認知される。

(a)「詞章」	→	(e)「動きの意味」	→	(b)「詞章の意味」 (「舞踊の言語的意味」)
末はこうぢやにな		縁結びの型		末は夫婦になりたい
		杖をつく		末は年老いて杖をつく

5. 結

「舞踊の言語的意味」が現れるとした箇所において、(b)「詞章の意味」が支配的であることと構造的作用によって意味が現れることの違いは作品にとってどのような意味を持つのだろうか。それは観客に固定した意味をもたらすか、それとも観客に意味をめぐる運動を喚起するかの違いではないか。そもそも詞章が掛詞等を駆使して複雑化している部分において「舞踊の言語的意味」を表すことが求められていたのだろうか？むしろ最終的に一つの意味に帰着するのではなく、掛詞や引用を駆使して次から次へと意味や言葉を喚起する言語的プロセスに踊り手の身体をいわば一つの掛詞として介在させつつ次から次へとプロセスを喚起し続けることが要請されていたのではないか。詞章から振りを付けるということが前提としてあったにも拘わらず、詞章に基づく単純な振付を「当振」「ベタ付」等と批判したのは、プロセスを経ずに一挙に詞章と振りと意味が結びついてしまうからではないか。つまり、ここでは意味を産出することが目的だったのではなく意味をめぐる観客の能動的なプロセスを喚起することが目的だったのではないか。

しかしながら、詞章と振りの関係における意味をめぐる解釈の運動という観客の体験は失われてしまったといつてよいだろう。それは、言語的環境が作品が創られた時代から激変してしまったからである^{*34}。現代の観客が詞章を聞いてすぐに理解し、それが参照する諸作品や諸詞章に思い至るということとはなくなってしまったのである。舞踊の「当振」に変化が生じたのもこうした文化的な背景と無縁ではないはずである。渡辺は詞章と舞踊の関係を分析しながら、次のように述べている。

ところが歌右衛門（引用者註：六世中村歌右衛門）の場合には、意味のないほうに舞踊のピントが合っていて、「当振」というような

ものが全く陥没しているわけです。袖が狭かろうが広かろうが関係ない、ただ意味のない所作の連続のように踊っている。つまり歌右衛門の舞踊は、いわば抽象化されているということです。そして実は、日本舞踊の本当に大事なことは、「物真似（当振）」をすることではなく、この「抽象化」するということなのです。意味のある所作をとところどころにもってくるのだけれども、全体としては無意味になっていくということが大事なのです。^{*35}

渡辺は六世歌右衛門の舞踊について、日本舞踊に潜在的にあった「抽象化」「無意味化」の全景化であるとするのだが、先述した言語的環境の変化によって受容の在り方が変わり、相対的に「当振」の効果が減退し抽象化する傾向が強くなったとも考えられる。また他方で「キヤボ」^{*36}を例に、の元々の意味を無意味化して振り付ける振りを挙げ、振りの無意味化と出会うところにイメージが出来する、としている。つまり、本研究で分析した構造が実質的に消滅し、新たな構造化が起こったとも考えることができよう。総合芸術としての日本舞踊の構造の組み替えが起こったとも考えられる。

以上は今のところ問題として提出できるだけだが、具体的な意味を持つ振りと詞章の関係を分析することではじめて問題化できた。新しいメディアが登場し総合の在り方は変わっているが、媒体に依拠するのではなく、その効果に着目することで総合の在り方を分析していくことができると考える。

本研究は、文部科学省オープン・リサーチ・センター整備事業日本大学芸術学部プロジェクト「日本舞踊の教育システムの文理融合型基盤研究並びにアジアの伝統舞踊との比較研究」によって行われた。

表 「恋の手習い」の詞章と振りの関係（作成：渡沼・丸茂）

詞章	動き	詞章と振りの関係
恋の手習い見習いて	手拭を両手で掲げ持って出て、手拭をくわえて首を3つに振って極る。流派や芸系統によって、登場の際に上手から出る場合・下手から出る場合・板付で振落しの場合、最後に極る時に上手向きの場合・下手向きの場合がある。若柳流は首を振って極らない。藤間流と坂東流は「見習いて」で縁にした両手で隠れてオスベリ。	×
誰に見しよとて虹鉄漿つけうぞ	上手向きに座って、鉄漿を付け、手拭の端で口を押さえ、手拭を鏡に見立て反って極る。	①
みんな主への心中立	右手で手拭の端を持って両手を頬の脇へ上げ、左、右手とX字を下ろして右足を引く。逆にて繰り返す。手拭を輪にして拝み手でおひねりして極る。花柳流と若柳流は両手を頬の脇へ上げ、左手の甲を右手の手拭をかぶせせるようにして足を踏み、繰り返して心を踏み、繰り返して足を引き、逆にて繰り返す。藤間流は「心中立」の唄いっぱいに左、右手とX字を下ろして右足引き、逆にて繰り返す。藤間流は「心中立」で垂らした手拭を振りながらおすべりをする。	①
お、嬉しお、嬉し	上手へ尺取りで2つ行き、捨てて右足を踏んで繰り返す。逆にて繰り返す。流派や芸系統によって足を踏まないですべらせるだけの場面がある。花柳流は捨てて振りがなく、足をすべらせずに足を出す。若柳流は下手へ行ったら時は捨てて繰り返す。	①
末はこうちやにな	手拭を袷にかけ、上手へ行き左小指を出し、下手へ行き右小指を出し、舞台中央に戻って小指を絡めて隠れて反る。花柳流と若柳流は下手上手へ行かず前に前へ出て小指を絡める。	①③
そうなるまでは	ゆっくりとおすべりし、下手へ回る。若柳流は唄いっぱいままオスベリ。坂東流は「とんと」まで唄を使う。	×
とんとと言わずに済ませそぞえと	そのまゝの形で上手向きで身体をくねらせ、下手向きで左手を軽く握り、肩を上から押さえるように上手へ3つ出る。花柳流は身体をくねらす振りがなく胸を柔らかく使って上手へ行き、絡めた小指を額に当ててから小指ウロコでお辞儀。若柳流は「とんと」で入れ込み回りのあととすと出、絡めた小指を掲げ、身体をくねらせ、小指ウロコでおすべり。藤間流は絡めた小指を額に当てて身体をくねらせ、揺する。坂東流は身体をくねらす振りがなく、「済ませそぞえ」で小指ウロコで退がる。	×
誓紙さえ偽りか	(座って手拭を取り、誓紙に見立て) 小指で文字を書き、相手に見せ、顔をよける。花柳流は「誓紙さえ」で細み指で右頬脇に上げ、首を3つ振って極り、丁寧にお辞儀をする。藤間流と若柳流は誓紙を左袂で見立て見せる振り。藤間流は芸系統によっては「いつわりか」で左袂を見せる振り。若柳流は誓紙の裏を見せ、顔を見せながら、交互に振り返って大きく後ずさりする振り。	①③
うそか諷か	立て、肩にかけた手拭の端を持ち回り。坂東流は袖口を返しながら回り。藤間流も芸系統によっては坂東流と同じ振り。	×
どうもならぬ程逢いに来た	両手で手拭の端を持ち、右手右足、左手左足、右手右足を揃うように出、手拭を振り分ける(半四郎振り)。花柳流は逢いに来た」で左袖で3つよけ、若柳流は「どうもならぬ程」で手拭を使った半四郎振り。藤間流は「ならぬほど」で袖口を返してイヤイヤ。芸系統によっては「どうもならぬ程」でそのままの形でおすべり、下手へ行き、「逢いに来た」で下手を見て座って右袖で隠れて閉がる。坂東流は「どうもならぬ程」で袖口を使った半四郎振り、「逢いに来た」で左袖を屏風にして居所回り。	②
ふつつり悟せまいぞと	速く(下手)を見て手を叩きながら下手へ小走りし、相手の手を引こうとして、私われ、右手でよけて下手回りし、上手向きで相手の胸ぐらを取り、右手を当てる。流派や芸系統によつて、帯を纏ったまま速くを見る振り、速くを見る時に胸で丁寧に出型を描く場合がある。坂東流は「せまいぞと噂んで」で肩を上から押さえるように上手へ出る。	①②
噂んで見ても情けなや	足を踏みながらおすべりをし、相手に「座って下さい」と下を見ては顔を上げ、私われ、腰を落として両手を広げ、後ずさりして右手甲で隠れる。藤間流と花柳流は「情けなや」でへトトと座り、横座りで極るが、藤間流は袂を巻いて甲で隠れて極る。若柳流は「見ても」でイヤイヤ、「情けなや」で隠れる。坂東流は「噂んで」まで前の振りをたつぷりで行い、「見ても」で2つ押し、身体をくねらせ、私われ、腰を落として両手を広げ、振り返って立ち崩れる。古風な型は両手を広げて仰向けに寝る。	②
女子には何がなる	右、左手と自分を指差し、右手を伸ばし、左手首を立て胸に付け、首を3つに振って極る。花柳流と若柳流は「女子には」で上手向きに座って相手を引き留め、私われを繰り返す、花柳流は「何がなる」で左手首を胸に当てて極る。同じ流派でも芸系統によって、左手首を立てて見得で極る場合と左手を胸に当てて極る場合がある。	×
殿御殿御の気が知れぬ	手拭で肩を隠し、巴回り。花柳流は「知れぬ」で左右を見る。若柳流は「知れぬ」で捨てて振りがなく、「気が知れぬ」で左手で右袖を払いながら上手回りをす。	②⑤
気が知れぬ	手拭を肩にかけ、両手で両端を持つ。花柳流・若柳流は手拭を肩にかけ、両手を見る。	×
悪性な悪性な気が知れぬ	右手右足、左手左足を揃うように出し、手拭を振り分ける(半四郎振り)。流派によって足を出す時に踏む場合と踏まない場合がある。	×
恨み恨みてかこち泣き	右手で手拭の端を引き上げながら顔を上げて下手へ歩き、手拭を外し、両手で掲げ持ち、顔を上げて、手拭を目に当て泣く。流派や芸系統によって恨み方の表現が少し違う。	①
露をふくみく桜花	右手で手拭の端を持ち、上下に振りながら、大きく下手回りし、上手へ手拭を振り上げ、退きながら手拭を散らす。下手にて繰り返す。流派や芸系統によって手拭の振り方が少し違う。	①
さわらば落ちん風情なり	下手にて繰り返して足を出し、右足を入れ込んで回り、手拭の先を投げ、手拭を上げ、左袖口を返し、オヒネリで首を3つ振って極る。若柳流は「落ちん」で左袖に手拭を流しながら上手回り。流派や芸系統によって入れ込んで回ったあとに行う振りに多少の違いが見られるが、右手に持った手拭を振り上げ、左袖口を返して極る型は共通している。この時にオヒネリにするかしないか、首を3つ振るか振らないかの場面がある。花柳流は入れ込み回りはしない。	①

<凡例>

1. 本研究は詞章と振りの関係を探るのが目的のため、詞章を伴わない合方の振りは本表には記していない。
2. 本表では五流派(藤間・西川・花柳・若柳・坂東)における現在の振りを対象にしたが、文字による記述の煩雑さを避けるため、振りの要点のみを簡略に記述した。
3. 本研究においては五流派に所属する20・30・40代の女性舞踊家による実演をビデオ収録した映像で詞章と振りの関係を確認したが、本表では中でも日本舞踊の技能に関する知識や理解度が高いと思われる40代の舞踊家に頼っていただいた振りを記述した。
4. 日本舞踊の振りは流派のみならず芸系統や踊り手によっても差異がみられるため、本研究では年代によって一番差異の少なかった西川流の振りを基準にし、その比較によって他流の異なる振りを付記した。
5. 「詞章と振りの関係」欄の数字は、本論「3. 詞章と振りの関係」を例に「恋の手習い」を例に「-」で考察した詞章と振りの関係①~⑥を表わしている。本論「3-6. まとめ-「恋の手習い」における詞章と振りの相関」を参照されたい。なお、①~⑥の関係に該当しないものは×で示した。

- *1 渡辺保 「舞踊と文字——身体の言葉, 舞踊の言語」 京都精華大学文字文明研究所 『文字 創刊号』 2003年7月
- *2 同書, 37ページ
- *3 同書, 40ページ。ここでいう「言語構造」とは比喩的な意味であり, 舞踊全体の構造のことを指している。
- *4 初演時の物語は違うものだった。渥美清太郎「観賞読本 京鹿子娘道成寺」演劇出版社『演劇界』11 (12) 1953年 100ページ
- *5 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編著『演劇百科大事典』(1961年, 平凡社) 355ページ。この項は浅川玉兎による。
- *6 同書, 355ページ
- *7 高野辰之『評釈名曲選』(富山房, 1926年) 23ページ
- *8 佐々醒雪『俗曲評釈: 江戸長唄』(博文館, 1908年) 52ページ
- *9 山岡知博「京鹿子娘道成寺」成立私考」芸能発行所『芸能』巻号20-7 (1978年7月) 10~14ページ
- *10 次から次へと小唄〔ママ〕の連続で, その唄と唄の間には何等の繋がった意味もない, 支離滅裂なものである。中内蝶二, 田村西男編『日本音曲全集 第一巻長唄全集』(日本音曲全集刊行會, 1927年) 205ページ
- *11 高野, 前掲書39ページ
- *12 佐々, 前掲書65ページ
- *13 鹿倉秀典「近世歌謡詞章と戯作」ペリかん社『江戸文学』通号20 (1999年6月) 66ページ
- *14 近年の改変の具体例については次のような記述から知ることができる。「しかし, 處女が誓紙を書くわけではないというのは, ほとんど一致した説なので, そうした振りの流儀でも, 近頃は男の前でおじぎをする形に改めているようです」。渥美清太郎「観賞読本 京鹿子娘道成寺」演劇出版社『演劇界』11 (13) 1953年 94ページ。
- *15 郡司正勝『舞踊名言集成』演劇出版社 1999年, 18ページ
- *16 1959年, 演劇出版社 219ページ
- *17 表に記したのは現存する振りとそこにおける詞章と振りの関係であり, 以下の分析には現存しない振りも含まれている。
- *18 「恋の手習い」の件には存在しないがキヤボの場合のように詞章の意味を介さずに振りになる例もある。
- *19 二代目市川翠扇「娘道成寺九代目の型」河竹登志夫『歌舞伎舞踊道成寺』(1975年, 講談社) 221ページ
- *20 同書, 222ページ
- *21 前者の場合は詞章をほぼそのまま振りにしていると言えるが, 後者の場合は「誓紙」という名詞を「誓紙を書く」という動作として見せている点に若干の方法の違いが見られるがここでは問題にしない。
- *22 西形節子『日本舞踊の心 2巻——春に花・下』(2002年, 演劇出版社) 121ページ
- *23 同書, 120ページ
- *24 「誓紙さえいつわりか, のこの女はまだ処女です, 男を知らない女です。誓紙を取り交わしていません。普通に言ってみれば, 父母がこの人ならばお前の将来の夫によからうといった話の最中という程です。ですから, 見習いの文句がいきってくるわけです」(小池章太郎「京鹿子娘道成寺 細見」歌舞伎発行所『季刊雑誌歌舞伎』5-1 (1976年7月) 164ページ)。ただしこれは7世坂東三津五郎の言葉の引用。
- *25 「小指と小指を組み, 末を契るフリ」。同書, 164ページ
- *26 同書165ページ
- *27 佐々, 前掲書, 65ページ
- *28 高野, 前掲書, 39ページ
- *29 西形, 前掲書, 122ページ
- *30 三代目家元花柳壽輔監修『花柳流舞踊譜本 長唄 京鹿子娘道成寺 中』(白鳳社, 1963年), 39ページ
- *31 慣習的に用いられる振りであれば, その慣習を共有する人々の間では (b)「詞章の意味」に関わらずそれ自体で明快な (e)「動きの意味」をもつだろう。
- *32 事実として振り付ける人間があらかじめ (b)「詞章の意味」を決定し, その後に振りをつけていったという事も考えられる。しかし, 観賞の場において (b)「詞章の意味」の曖昧さが事前になくなっているわけではないので, そこでは順序はつけられない。
- *33 少なくとも相関図のような簡単な図にはならないと思われる。
- *34 細田明宏「<シンポジウム>日本口承文芸と『近代』浄瑠璃のことばと標準語——詞章を見ながら聞く聴衆」日本口承文芸学会『口承文芸研究』25巻 (2002年3月) 181~189。細田は標準語の普及とともに標準語以外の言葉を理解することに困難を覚える聴衆が増えたとしている。
- *35 渡辺, 前掲書, 52ページ
- *36 「生野暮薄鈍」という歌詞に対して, 振付は「柝・矢・鐘・臼・太鼓」と付けているのです。歌詞の「言葉」を「音」で分解してしまっただけで, 元の歌詞の意味とは全く関係のない事柄で「音」を表していく。同書, 55ページ