

ISBN978-4-7710-3168-5  
C3070 ¥6900E

定価 本体6900円(税別)



# 日本の舞台芸術における身体

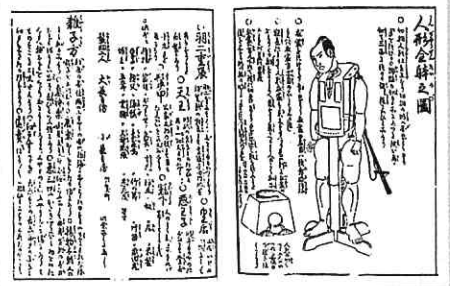
死と生、  
人形と人工体

The Body in the Japanese  
Performing Arts  
Death and Life, Puppets and Artificial Bodies

# 日本の 舞台芸術における 身体

死と生、人形と人工体

ボナヴェントゥーラ・ルペルティ  
編著



Death and Life, Puppets and Artificial Bodies

二〇一八年五月

ボナヴェントウーラ・ルペルティ  
Bonaventura Rupertii

目次

序文

序章 なぜ身体か

——ヨーロッパと日本を往来しながら、  
ボナヴェントウーラ・ルペルティ……1  
舞台芸術における身体を考える  
Bonaventura Rupertii

第Ⅰ部

第一章 発動機としての身体、もしくは一人称の鵜鳥神楽

橋本 裕之……47

第二章 俄にわかの身体——「一夜演げ」の表現

佐藤 恵里……67

第Ⅱ部

第三章 能における中世的身体

竹本 幹夫……85

第四章 能の詞章と身体——見る所作の表現性

中嶋 謙昌……102

第五章 イエズス会宣教師の見た日本の茶道

滝澤 修身……115

## 第Ⅲ部

## 第六章 からくり人形における身体

— からくり人形と手妻人形

山田 和人 …… 133

## 第七章 近松劇における人形的身体

— 映画『心中天網島』(一九六九)と  
演劇集団円『景清』(二〇一六)を視野に入れて

深澤 昌夫 …… 145

## 第八章 歌舞伎の場面転換と俳優の身体

岩井 眞實 …… 161

## 第Ⅳ部

## 第九章 歌舞伎役者による「近代の身体」の獲得

— 五代目中村歌右衛門を例に

土田 牧子 …… 185

## 第一〇章 川上音二郎と貞奴の世界巡演から見えてきたもの

— 明治政府のプロパガンダとしての身体・表象

井上 理恵 …… 199

## 第十一章 舞踊の身体について

— 近代の舞踊、新舞踊、モダン・ダンス  
を中心に、坪内逍遙から石井漠までボナヴェントウラ・ルベルテイ  
Bonaventura Ruperti …… 210

## 第Ⅴ部

## 第十二章 戦前のタップダンス界

— 国粹主義下のアメリカリズム

細川 周平 …… 233

## 第十三章 土方巽の舞踏における「病」と「死」の表象

— 「肉体の叛乱」から「疱瘡譚」へ

森下 隆 …… 246

## 第十四章 土方巽の肉体論

— 死体から出発すること

カティア・チエンツェ  
Katja Cantze …… 263

## 第十五章 不定さを抱えた身体

— 平田オリザのロボット演劇プロジェクトをめぐる

梅山 いつき …… 283

## 第十六章 でくのぼうとしての初音ミク試論

菊地 浩平 …… 293

## 序章 なぜ身体か

——ヨーロッパと日本を往来しながら、  
舞台芸術における身体を考える

近年、理科系また人文系の分野において多種多様な研究が「身体」を吟味している。また、日本のみならず、世界の舞台芸術の諸専門家による身体論も夥しい数に上る。

それでは、日文研で日本の舞台芸術の身体のあり方をいま改めて考えるということはどういう意義があるのか。

舞台芸術は、演者・役者／俳優・踊り手・人物の身体、それらの存在によってなりたつのは勿論のことだが、身体言語を媒介とする舞踊、ダンス、舞踏など、また能、狂言、歌舞伎などの伝統演劇から、現代の演劇にいたるまでの豊かな舞台芸術を誇る日本は、どのような身体観に基づいて、どのような変遷をたどってきたのだろうか。そこには独自の身体観念、独特の流れが認められるのだろうか。このようなテーマを、一人の力ではなく、多数の各分野の専門家の協力によって検討することは、刺激的な挑戦であるし、多大な成果が期待できると思われる。

周知のように、日本は今日も息吹く伝統演劇のほかに、近代から変容しながら展開してきた近現代演劇、また多彩な民俗芸能の世界が生み出した舞、踊、日本舞踊のほかに、モダン・ダンス、舞踏、コンテ・ンポラリー・ダンスなどのようなジャンルもあわせもつ特殊な状況の

国である。

さらに日本では、人間の身体だけではなく、昔から、人形に対する深い愛着、親しみを基盤に、人形浄瑠璃文楽を頂点とする人形劇なども発達したが、最近の傾向として現代の舞台・パフォーマンスにおいてロボットやアンドロイドのような人工的な身体も現れている。

事実、舞台芸術は特殊な分野で、身体そのものが最初の基本的な手段であり、身体の動作、身体から発生される声、身体の動きによって発現される音楽によって成り立つものである。日本の舞台芸術の原型は原初から歌舞である。芸能は人間の体、声そのものから生まれ、他の道具（楽器など）を使うことによって発展していく。

したがって、「身体」に注目して、日本文化・思想における身体観を考え、伝統芸能と近現代演劇の差異を考察するとともに、役者／俳優・踊り手と観客の葛藤の中で、生身の演者の存在と異なる「人形」<sup>2)</sup>、そして最新の技術による「人工体」というものとの違いが、あるとしたら、どこにあるのかという問題なども浮かんでくる。

ボナヴェントゥーラ・ルペルティ

Bonaventura Ruperti



## 地方と中央、民俗学と中央政權

身体をめぐる思想、身体と神聖なものとのつながりの信仰、生と死の思想、心身の関わりに対する觀念についての考察は、無視できない課題として、村々の民俗芸能、諸神社・社寺の儀礼と祭祀、神樂などの流れのなかに調べるべきものと思われる。<sup>(3)</sup>その源泉にさかのぼることによって、その意義、本意が見出せるのであろう。

そして、ある意味では、そのような源流が昔のまま、原点の姿に近い形で伝わってきたのは、中央というよりも、地方の方であると思われる。しかし、それと同時に、中国王朝をはじめ大陸を模範にしなから、大陸と地方からの諸芸能、歌舞を集め、強い中央集權を立てようとした過程の中で、歴代天皇と宮廷をとりまく公卿、そして武家が育まれた文化もそれらを美化、様式化への傾向を進みながらも、重要な役割を果たした。<sup>(4)</sup>

同じように、寺院で栄えた延年の舞、風流なども、民間で流行った田楽や大陸から伝わった散楽の諸芸諸技術からなつた猿樂も、諸地方多数の寺院、寺社などから都へ合流し、また都から発信される多彩な文化現象の交流によって、求心的、かつ遠心的な動きをくり返してきた。このように、歌舞、芸能、舞台芸術の豊かな文化活動が人間の生活を守り、楽しませ、育んできた。また、こうした経過が地域伝統芸能の特殊な味わいをかすかにも保つてきたのであるう。

## 舞踊の始まり、神の授かり物

どんな文明の中でも舞踊は神から授かったものと信じられてきたよ

福、そこから生まれる快、その快樂主義的な側面を主張する思想も浮かんでくる。特にガダラのフィロデモス（前二一〇頃―前三五頃）の『音楽について』(De musica)では倫理や美德へとつながる役割ではなく、芸術によるヘドニズム的な楽しみ、遊び、慰みが強調される。

そのような古代ギリシアの思想体系は古代ローマに受け継がれ、イタリヤを初め、ヨーロッパ諸国の音楽観、舞踊観の基盤となる。ジョヴァンニ・ボニファーチョ (Giovanni Bonifacio, 一五四七―一六三五)<sup>(5)</sup>が編んだ大変珍しい著作『仕事の技術』(L'arte de' canui' 一六一六年版)でも舞踊は原初世界自体の起原とともに始まったと主張する。ここではまた、ダンスとバレエは身体の動きとしぐさで、歌われ演技されたことを表現するとして、サモサータのルキアノス (Lucianos, 二〇一―一九〇)、『Peri orchestras (De salutatione)』(舞踊について) (一六二―一六五)をはじめ、古代と近代の哲学者また作家から先行の作品を規範とし引用しながら、宇宙全体の舞、天体の舞、地球の調和を描写し、舞は音楽とともに、身体の内しなみであり、心の鍛錬であると認め、その教育と治療上での徳を讃える。特に、ルキアノスが述べているように、物真似的な能力、変容変形しながらありとあらゆるものを表現できる身体言語としての舞踊の可能性を強調し、プラトンのように市民の教育との深い関わりを論じて、古きよき時代の賞賛とともに近代の衰えを嘆く。

## 身体と宇宙、小宇宙と大宇宙

舞踏が神聖なものともなされるのは、日本も例外ではない。たとえば、一三世紀の狛近真著『教訓抄』(一二三三年完成)には仏教からの

うである。

アジアの〔中略〕樂舞は神によって創造され、神と人の調和をもたらしってきた。<sup>(6)</sup>

また、様々な芸術とともに重要な位置を占めていた。古代ギリシアにも、ヘーシオドスの時代(紀元前七世紀の初めの頃)よりギリシア神話のなかで九姉妹のムーサたちが、詩歌、文芸、音楽、舞踊、学問、芸術を司る女神として拜まれ、芸術家達に靈感を与えると考えられていた。そして、哲学者プラトン(前四二八/四二七―三三四/三四七)の最後の対話篇『法律』(紀元前四世紀頃)<sup>(7)</sup>に記されているように、第二卷「芸術、飲酒」と第七卷「教育」を論じ、音楽、舞踊の教育は、リズムとハーモニーが魂の奥底にまで響くので、他のどんな教養よりも強い力を秘めた営みとして認めている。アリストテレス (Aristoteles, 前三八四―三二三)もまた、その著『詩学』(Peri Poetikes' 三三〇年頃)のなかで舞踊とは身体的形態のリズムによって性格と情緒と行為を模倣するものと定義して、古代ギリシアの悲劇の中で舞踊という媒体、コロス(合唱隊)の部分とかで物語も再現できる表現性、その劇的な性格を重視しているようである。プルタルコス(紀元四六―四八頃―二五頃)著『対比列伝 英雄伝 シンボシア酒宴』によると、古代ギリシアの思想では音楽の起源を、三種類の感情に認め、自ずから嘆きに転じて歌となる悲しみ、手拍子・足の踊りを促す喜び、韻律とメロディを備えた歌を歌わせ、韻文で常ならぬ詩句を口走らせる神憑り (enthousiasmos)、そしてその三つをも越えるものとして恋の恍惚があると考えられていた。<sup>(8)</sup>なお、エピクロス派の哲学には、芸術・音楽などの価値については教養的な意味合いよりも、精神的な幸福

起源が主張されている。

凡ソ舞曲ノ源ヲタツヌルニ、仏世界〔ヨリ〕始テ、天上人中ニ、シカシナガラ伎樂雅樂ヲ奏デ、三宝ヲ供養シ奉テ、娛樂快樂スル業ナルベシ。サレバ、カノ世界ニハ、タノシミノミアリテ、クルシミナキ故ニ、吹風立波、鳥ケダモノニイタルマデ、(タヘナル)コトバ、妓樂ヲ唱ヘ歌舞ヲ乙テ、諸ノ仏菩薩ヲ讚歎シ奉ナリ。シカラバ、道ニイタラン輩ハ、コノ心ヲフカクタクノミテ、信心ヲイタシテ、道ヲイトナムベキナリ。其証少々申候ベシ。〔中略〕委ハ舞ノ篇ニアルベシ。惣テ、極樂、都率、天上、天竺、震旦、日域ニ此道ノメダキ事ハ、カヤウノ我等ガサイカクノヲヨブ所ニ非ズ。

但、狂言綺語ノタワブレナリトイヘドモ、如レ此仏神三宝ヲモ納受セシメ、鬼神ヲモタヒラゲル事、余道ニスグレタリ。狂言ノアソビ、発心求道ノタヨリトナル。綺語ノ一興モ、世縁俗念モワスレヌレバ、業障ノ雲ハレヌベキワガ身ナリ。〔中略〕

口伝云、舞ノ姿ハ、其身躰ヲ八方ニワカツト習ナリ。二四八ノ拍子ヲ舞ト云。乙肘モ踏足モ、方角ヲスゴス事ヲセヌナリ。其様ト云ハ、伏肘モ、中央ヲスゴサズ、指手モ、正方ニ指トナリ。目尻(二)指。粗コジチニハ、ツボムベキナリ。足踏モ是ニ准ズベシ。次ニ、其身ヲユルベズト云ハ、心ヲユルサズシテ、他(ノ)事ヲ思ヒマゼヌナリ。樂ヲ耳ニトドメテ、心ニ拍子ヲ打ナリ。殊ニ走物ハ、躰ヲ實テ木ヲ折置ガゴトクニ舞ナリ。延所ハコトサラニシツカニ、早(キ)所ヲバ殊ニ火急ニ舞ベキナリ。

古老語云、舞ノ腰ハ、春ノ柳ノ風ニ順フヲマネビ、乙袖ハ、秋

ノ花ノユキカフ人ニナミヨルガ如シト、カヤウニ譬ヘテ侍バ、ヨク(タワヤカナルベシト、ヲボエ侍ナリ。其毛舞ノ鉢ニヨルベキナムメリ。(中略)私云、大方ツネニ舞ノ左・右ヲ申ば、左ハ、秋山ノ紅葉ヲ風吹ガゴトシ。右ハ大方ハ、春風ニ柳ノナビクガゴトシト申ナリ。(中略)

狂言綺語ノタワブレ、仏ヲホムル種トス。伶楽歌舞ノ功、ナムゾ発心ノダチトナラザラムヤ。

上記のように、巻第七では芸論の萌芽が認められるが、舞曲は仏世界からの源、浄土をその由来とし、寺院のいわゆる三宝供養に使う娯楽快楽のもと、仏と菩薩の讃歎となるめでたいものとして音楽と舞の徳を讃え、舞姿の基本となる身体の持ち方などを説くのである。

それに対し、古代ギリシアの、たとえばピュタゴラス(紀元前六世紀)の思想体系は、宇宙全体が数理的秩序によって成り立っており、音階・音律が宇宙の秩序、そして地球から星、太陽、惑星までの距離が協和音程の比率にみだてられている。ピュタゴラスの数比に規律された宇宙では、音楽自体が世界秩序の原理となっており、それに基づいて天体の運動・回転による舞、その舞による「天球の音楽」という創造観念が生まれた。ピュタゴラスの宇宙観はトレメウス「トレマイオス」(一〇〇一―一七〇年頃)<sup>13</sup>に批判的に受け継がれ、新プラトン学派のプロティノス(二〇三―二〇五頃―二七〇年)、その弟子ポルフィリオス(二三三―三四頃―三〇五頃)にも継承され、世界の平和と宇宙の秩序の原理、感情と理性の調和、天体と音楽の音程や感覚と魂が呼応し反映し合うと見なされていた。また、ターラントのアリストクセノス(前三七五―三二二年)<sup>14</sup>も「ハルモニア原論」などに和声と楽

このような世界観のなかで、人間の身体は大宇宙を映す小宇宙になるものとして、舞踏によって調和を表現するものとなる。体のリズムは昔の宇宙のリズムに戻り、宇宙空間を作り、宇宙感覚のもととなる身体肉体の運動によってロゴス、宇宙の調和、原理念を表現するということになる。

もちろん、遊牧・牧民社会と水田稲作農耕社会の相違、あるいは類似なども、人間を取り巻く自然環境、生産労働、文化的行為も、舞踏の現実空間と創作空間、その身体表現を大きく変えていくようである。

東洋の思想では、たとえば古代中国思想の宇宙的二分法に対応する仕組みが基本になっているようで、陰陽五行に基づく五方、五色、天地人などの原理が一つの世界構造となっており、「楽しみのみありて、悲しみなき」浄土、仏の賞賛となる舞曲が讃えられる。平安王朝の雅楽、舞楽のように、陽陰、明暗、左右などの対照性・対称性、交互性によって置かれ配された要素の二元論が重んじられ、宇宙を構成する原理としての働きが重んじられている。天地創造の原理念、森羅万象、宇宙の調和ではないが、大陸文明等の陰陽五行思想は日本文化において宇宙、動物、植物、天然万象に喩えられ、様々な姿で季節の風物、四季折々の景色に映される。神殿、舞殿、舞台等の配置から、舞法の所作や、曲目に至るまで、陰陽と五行の法則が結び付いた古代中国の思想体系の影響を受け、陰と陽に分かれ、木、火、土、金、水の五つの要素で構成され運行しているとする自然界の概念、時間・空間の次元を一致させる方位と季節という概念による世界観、人体観が基盤となっている。毎年移り変わる四季、毎日東から昇り西に沈む太陽の動きに合わせて、育まれ実り収穫にいたる穀物、農産物のリズム、一年

器との関係から推して、靈魂と肉体の関係を説き、数比よりも感覚を強調した上で、教育の倫理的、道德的な基本としている。プラトンの哲学(「法律」)にも、音楽が人の魂に作用して性格(エートス)に善と悪の影響を及ぼし、舞踏とともに幼児、児童、青年、大人の教育には欠かせないものとなっている、リズムと調和に基づいて踊ることは美德へ導く理想的な営みとしているのである。

宇宙全体に至るまで、すべてに調和した数比関係が存在しているとしたギリシアの思想は、ヨーロッパの文明に影響をおよぼし、宇宙を調和に満ちた鳴り響く世界にとらえて、芸術のみならず科学思想の芽生えにまで及んだと言える。中世のローマではボエチウス(Severinus Boethius、四八〇頃―五二四頃)の音楽理論書「音楽教程」(De institutione musica、五〇〇―五〇七頃)が著された。ここでも、大自然物質の四元素(水、空気、土、火)のバランスによるハーモニーに基づく「宇宙・地球の音楽」と、魂と身体の組み合わせ、物理的な要素と精神的な要素の比例による「人間の音楽」(また楽器と声の振動による音楽)を区別し、音楽は人間の、自分との調和、そして世界との調和であるとして、人間の人生に深い影響を与えるものとされる。ダンテの「神曲」(天国篇)にも天球の奏でる音楽、天国の天使のオーケストラ聖人、魂などの舞と交響曲のような美しい描写が見られるが、とくにルネッサンスの時代に、レオナルド・ダヴィンチの描く「音楽家の肖像」の人物ではないかとも言われるルネッサンスの音楽理論家フランキーノ・ガッフルリオ(Franchino Gaffurio、一四五―一五二二)も、音楽論(Theoria musicae(一四九二年)、Practica musicae(一四九六年))のなかでアポロン、ムーサの女神達、惑星と協和音程との関係を図式化し、その思想を踏襲していると思える。

の順調な推移、豊かな収穫、安定した生活を、土地を守る神々、自然と天地に願って神楽、祈祷、歌舞を奉納し感謝と祈願の気持ちをもって祈る生命観である。

また、実際には身体の動き・姿勢は十方向に分類できるが、方角を軸として、身体の姿もそれらに合わせ、肘・足踏み等の動きは中央、正面などを基準としながら、空間の中で八方に広がるような形式をとっていく。これにより、四方位と中心、五大元素に対応する五色の彩色によって宇宙を凝縮する形となる。

方角と時間とを結び付けた世界観のなかで、自然界での時間、一年の四季と同じように、空間の方向になると、一日の中での太陽の動きに基づく東西南北、つまり時間の流れの順序によって成り立つ「北・東・南・西」、東から日が昇るのと対応して左から右に時間が流れている。自然の流れに準じた身体の向きが北を頭にして南へ見る向きとなっている。

方角と時間との関連、時間と空間とが一体になった軸に宇宙が動く時空間として認識される。身体がその時空軸の中心に置かれ、そのリズム、四拍子に合わせた動きで、天地と調和をしながら流れることを示す。仏教的な世界観になれば、宇宙とみずからが一体化し、宇宙の真理を体現する仏そのものに化するということになる。

## 空間と時間

また、拍子もテンポも自然現象の息に従うような心持ちになっている。東洋の音楽は、心臓の動悸、つまり脈拍の周期的なリズムに基づくのではなく、呼吸、息に合わせて緩やかに宇宙、波の動き、鳥の飛

び方など、自然のリズムに基づくのに対して、ヨーロッパの音楽は、生理的な心臓の脈拍に合わせて進行するようである。また、舞楽、雅楽にみられるように、各楽器の周期的リズム、氣息はそれぞれ違い、全体の拍節、宇宙の氣、その息の巨大なリズムに従っており、その影響は、重ね合わせによって生まれてくるようである。

身体が、音、言葉とともに、一種の反復運動を表現手段とすることは芸術の基本的な要素であるが、本来呼吸、脈搏、自然の現象、生命現象の運動をもととして、地球の運動、天体の運動、昼夜の変化、季節の移り変わりを根源としている。

リズムは古代ギリシア語のリュツモス (Rhythmos) に由来して、「流れる」(Rho) という動詞が語源とする説が有力であるが、プラトンの思想から運動、そして音楽と身体運動、舞踊との結びつきが古く、生物の生理的なリズムとのつながりも主張されている。プラトンの『法律』には流れる運動と周期的な秩序が「運動の秩序」として強く意識されるようになり、芸術的な身体運動、舞踊との関係へと広がる意味合いが浮かんでくる。最も古い音楽、詩、舞踊のリズム論「[Orphic] menta rhythmical」はアリストテレスの弟子、タールラント (イタリヤ) 生まれのアリストクセノス (紀元前四世紀) によって書かれたものであるが、それ以来、リズム感、聴覚にかかわるのみならず、身体全体の感覚に及ぶものと考えられ、近代のジャック・ダルクローズ (E. Jacques Dalcroze, 一八六五—一九五〇) の身体観にいたって、人間の自身の身体認識は時間と空間の両次元に置かれ、制御されるものとされる。実際、このことに関連して、古代ギリシアの時代から舞踊も音楽も療法的にも応用され重宝されている。

リズムは原始の時代からそれぞれの文明において音楽と舞踊をつなげた中国の思想に五行、五経、五徳、五音などのようになっているものも、「喜怒哀楽」、「起承転結」、また「序破急」の原理、理念などもあり、感情表現と身体の動き／向きも拍子と密接な関係を示す構成も多数生まれてきた。実は、宇宙の本質そのものは「変化」であり、時間と空間は常に動いているので、身体も時空的有機体であり、時間と空間に置かれ設定されて、常に変わり、動いているものである。身体外部も体内もつねに変わりながら、動いているのである。空間と時間の中におかれた生きた身体は、上下・左右・前後 (四方、八方) という広がりを作りながら空間を動いていく。唐代の音楽理論を平安時代の宮廷文化の感性にあわせた十二律の六調子が陰陽の交互、季節の移り変わり等に合せて、自然風景と情調と結びついているように、身体への向き、動きの方向と感情も関連して、拍子等によってその表現も方向の選択も多岐にわたるものである。心の状態と方向とリズム、また拍子や音色によって感情表現・心象表現も豊かになり、微妙に表現できる境地である。生理的心理的な意味のある心情表現は、風土、生活、感覚、行動、様式、その場の状況にあわせた静止、緩急、伸縮、距離感、空間感をおして、拍節的なリズムと拍節的でないリズム、また音色と微分音をおして、表現力の豊かさや美的な性格を發揮するのである。感情表現の軸となるのは身体と魂、心身のつながりである。

## 神霊との対話、人間との対話

しかし、日本の最古の文献は、やはり大体がアメノウズメ (天宇受売命) の天の岩屋戸伝説を挙げるようである。

原理となっていて、人間の身体、本能とリズムの関係が論じられ、文明によって多彩なる概念が生まれたが、原初には、自由に变化するリズムと、ある程度整えられた秩序によるリズム、体内のリズム、リズムが持つ身体性と、外部世界、自然界のリズムとの関わりが主張されている。

事実、リズムは時間形態の反復運動でありながら、一定の拍に従って周期的に反復するものと、明確な拍を持つものもあり、無拍リズム、自由リズムも多種多様である。しかし、時間形態は円環的である場合もあり、雅楽のように、各楽器が周期を持ち、一定の大きな時間単位で回帰する形をとることもあり、各楽器が同じ旋律をくり返し、積み重ねるような構造もある。それが時間の反復、重複を感じさせ、身体・有機体のように変化しながら、微妙に少しずつ動いていくような錯覚を生み出している。

自然界に合わせて成り立った日本の芸能のリズムは二拍子が基本とされるが、二拍子は、呼吸と吸気による呼吸を身体の運動の基本としているようで、自然と身体の生理に立脚した音楽世界を生み出している。日本の田植えのリズムも農耕の動きとともに二拍子に従い、三拍子となっている韓国等とは違うようである。身体の構造、その動きに三拍子というものはないので、ある意味で、より人工的・人為的に見え、循環広がりを生み出すということになる。三拍子では、単純な二拍子と異なる動きにより立体的な空間や動きが生まれる。そして勿論、壬生狂言の動きの基調とみえる四拍子 (鰐口、縮太鼓、横笛のガンデンデン) もまた、より多彩な表現・彩り・変化が可能になる。四拍子は人間の身体の機能に喩えるのなら、脈拍と呼吸 (呼吸と吸気) をあわせたリズムとして、安定したものに聞こえるであろう。また上記にも

故是に天照大御神見畏みて、天の岩屋戸を開きて刺許母理。坐しき。爾に高天の原皆暗く、葦原中國悉に闇し。此れに因りて常夜往きき。是に萬の神、天安の河原に神集ひ集ひて、高御産巢日神の子、思金神に思はしめて、常世の長鳴鳥を集めて鳴かしめて、天安河の河上の天の堅石を取り、天の金山の鐵を取りて、金人天津麻羅を求ぎて、伊期許理度浮賣命に科せて鏡を作らしめ、玉祖命に科せて、八尺の勾玉の五百津の御須麻流の珠を作らしめて、天兒屋命、布刀玉命を召して、天の香山の真男鹿の肩を内抜きに抜きて、天の香山の天の波波迦を取りて、占合ひ麻迦那波しめて、天の香山の五百津真賢木を根許士爾許士で、上枝に八尺の勾玉の五百津の御須麻流の玉を取り著け、中枝に八尺鏡を取り繫け、下枝に白丹寸手、青丹寸手を取り垂て、此の種種の物は、布刀玉命、布刀御幣と取り持ちて、天兒屋命、布刀詔戸言壽き白して、天手力男神、戸の腋に隠り立ちて、天宇受賣命、天の香山の天の日影を手次に繫けて、天の真折を纏と為て、天の香山の小竹葉を手草に結びて、天の岩屋戸に汗気伏せて踏み登り呂許志、神懸り為て、胸乳を掛き出で裳緒を番登に忍し垂れき。爾に高天の原動みて、八百萬の神共に咲ひき。

また、『日本書紀』の叙述と照らし合わせると、

又猿女君の遠祖天鈿女命、則ち手に茅纏 (ちまき) の稍を持ち、天石窟の前に立たして、巧に作俳優 (わざをき) す。亦天香山の真坂樹を以て鬢にし、蘿を以て手纏にして、火處焼き、覆槽 (うけ) 置せ、顯神明之憑談 (かむがかり) す。



わざおぎ—うけ踏み鳴らし—神懸かり—胸乳—ほと露出—八百万の神々／人々の反応という構成が見えてくるが、神歌、楽器その他の音楽に伴う舞踊を中心とする儀礼祭祀を強調している。世阿弥も『風姿花伝』では

一、申樂、神代の初まりといふは、天照大神、天の岩戸にこもりたまひし時、天下とこやみになりしに、八百万の神達、天香具山に集まり、大神の御心をとらんとて、神樂を奏し、細男をはじめたまふ。なかにも、天鈿女のみこすすみ出たまひて、櫛の枝に幣をつけて、声をあげ、火処焼踏みとどろかし、神がかりとすうたひ舞ひかなでたまふ。その御声、ひそかに聞こえければ、大神、岩戸をすこし開きたまふ。国土また明白たり。神達の御面、白かりけり。その時の御遊び、申樂の初めと云々。くはしくは、口伝にあるべし。

八百万の神々、共同体が神樂を奏し、アミノウズメが神がかりとなり、歌い舞い奏でたその出来事が「申樂」の初めとしている。

また、禅竹も『六輪一露之記』において天之岩戸、猿田彦、天鈿女命、猿女君にふれている。なお、能『三輪』にも

地 まづは岩戸のその始め、隠れし神を出ださんとて、八百万の神遊び、これぞ神樂の始めなる シテ ちはやふる(クリ)シテ 天の岩戸を引き立てて、地 神は跡なく入り給へば、常闇の世とはなりぬ。シテ 八百万の神たち、岩戸の前にてこれを嘆き、神樂を奏して舞ひ給へば(フリ地) 地 天照大神、その時に岩戸を、すこし開き給へば 地 また常闇の雲晴れて、日光輝け

いわゆる「脱魂型」の場合、エクスタシーにいたるプロセスには心は身から離脱し、他界飛翔へさまよい、エクスタシー憑礼となる。エクスタシー現象の典型的特徴は「身体を離脱して天空を飛翔遊行し、あるいは地下の冥界へ下降し、そこに鎮在する心霊や死霊などの超自然的存在と直接交流する。」

自己の肉体から魂を分離して、意識喪失、恍惚となり、天上界に昇り、また地下界に降りる旅をし、神と出会うのは、ミステイシズムに近い大陸の典型的な型になっているようである。

もう一つ「憑霊型」は逆のプロセスであり、人間が身体を媒体として、神靈を宿すことにより、神との交感をおこない、神がかりになるといふ、憑依現象への展開をさすようである。ポゼシオンの異常状態から託宣などを求める過程である。日本の場合、大陸系のシャーマニズムに反して、天の岩屋伝説にみられるように、「憑依型」、神がかり型の方が強く感じられるようである。

ここで二つの異なった視点が対立してくるようみえる。いわゆる一汎論に基づいて、出来る限りあくまでも同じ原型・共通点を認める方針と、それに対して、文化論的な立場から、文化による差異を主張する観点である。事実、ほとんどの場合、両方のシステム(エクスタシー型とポゼション型)が同時並列的に現出する文化環境の場合が多い。

しかし、勿論、エクスタシー型かポゼション型かによって、体の役割が異なってくる。前者／脱魂型には魂／心だけが神との出会いを求め、羽ばたき、旅に彷徨い、体を必要としない、というより体からの離脱が中心になり、心の動きが重要である。人間の魂が肉体を離れて、あの世・他界といった異次元・異空間に赴く。心と身が分裂すること

ば、人の面しろじろと見ゆる。

やはり神樂の始めとして、神樂を奏して舞うという。神話のなかで、アミノウズメは、神との交感を歌舞を通じて行い、人間にその「わざおぎ」を示し、教えている模様である。

### シャーマニズム、身体と魂

アミノウズメの神話は歌舞というものは、どのような目的で、どのような形で行われるべきかを教えてくれる。そのみならず、あきらかに所謂シャーマニズムという現象を示しているように思われる。アミノウズメの「わざおぎ」は神を招く神樂の前型と察せられる。神靈を呼び出すために、現在の多種多様な神樂にみられるような足踏み、採り物(笹、鈴、鉦など)などを使い、振り回し、足踏みを打ち鳴らし、神降ろし、神懸かり、神振りにいたる。

古代ギリシアでも、大地の女神の信仰のもとに、土を踏みならすことにより、そのエネルギーを呼び起こし、引き出すような呪術的な行動がとられ、また、トランスと呼ばれる異常心理状態を求め、神・神靈との対話、神託、託宣をもとめるのである。中国から伝来承したと思われる踏歌(とうか)なども地を踏みしめながら踊る呪術的意味合いの強い集団舞踊となっている。

それらの行動はエリアーデなどの研究以来、シャーマニズムという名称でよばれている。しかし、シャーマニズムという諸現象にも、少なくとも二種類が認められる。エリアーデの論著を翻訳紹介した堀一郎を初め、桜井徳太郎、その後の研究も指摘している通りである。

によってエクスタシーが可能となるようである。

後者／憑依型では体が神靈を宿る手段となっており、採り物とともに、必要な道具として神懸かりに導く役割を果たすのである。神を身体に憑依させ、顕現させる祭儀のポゼション技術の中核となる道具である。

勿論、舞を通してではなく、梓巫女のように、音楽を通して行う場合もあれば、夢で神とコンタクトする場合もあり、律動的な場合も静止的な場合もある。

夢は超越的世界と交感する無意識のなかの重要な回路であるが、身体による歌舞もエクスタシー技術の主要な手段で、恍惚感を求め、時空を超えて祖霊、神々と一体となったりするその身近な道である。身体運動という芸能は事実人間の表層と深層、真相となる聖なる存在との接点／接触へ導くものである。

事実、自己の身体に神靈を呼び寄せて交流する憑霊型のシャーマンは自然の秩序を破って、秩序を取り戻す宇宙の根源的な力に接近し、天界・地上界・地下界の三層構造の宇宙の接点となる。信仰対象となる神体(鏡、御神木など)とは別に、人間の躰に頼り、舞を通して神懸かり、憑依を求めて、神々のエネルギーを振り、魂をふり、魂を降ろし、神や靈の力を引き出し、託宣などの目的に達するのである。

そのプロセスのなかで、神がかり、異常状態になり、神託などといったる前に、踏みならし、激しい旋舞と跳舞、歌と音楽などといった舞踏的な動作が呪的な行為から神樂、芸能などの原型となるであろう。

シャーマンの恍惚状態は、神がかりをした異次元に飛躍する歌と舞を使い、律動ある言葉、独特なリズムをもつ語りの表現を通して、身体息づかいと拍動により恍惚境にいたる。

靈魂が宿っている世界、神と人間と動物たちが自然に交感している世界へ旅に出るのではなく、歌と舞は特定の個人の身体を介した直接的な神靈との交渉の方法、手段である。

歌舞は自己の身体に訪れた靈的存在を自由に制御する技術の過程／プロセスの手段である。(歌と)舞という体の意図的な動きを通して、「採り物」を使って、神や靈を呼ぶ、神と交感するには体が必要となる仕組みになっている。

荒れ狂う神の力を理解し、制御する言葉と神や聖なる世界について深い知をもつものは、歌舞を通じて無意識の深層をコントロールしながら、預言や託宣という未然を知る、不安をはらす役目となる。

また、死者に語らせて鎮魂しようとするのであるが、鎮魂儀礼も神遊び、神楽などの祭事芸能を生む母胎となる。

それから、宇宙、世界や事象の起源を語る神話と始元の神が顕現する場となる祭祀は神楽では神と共同体を対象とする芸能となる。そして、専用の聖なる空間、神殿、舞殿、舞台が発達する前に、舞い手が活躍する祭祀は徐々に複雑になり、「神」を演じる場面となる翁、延年の舞などに出現してくる。

## 人間の身体と神靈、人間と自然

日本では近代のヨーロッパの心身観に関して、主にキリスト教の二元論(靈と物質との分離)や合理性によるデカルトの心身二元論が注目され重視されている。特に、身体自体の物質と機械的に分析された有機体としての肉体を挙げて、科学的思想に沿ってますます発展していく解剖学・医学等の精神との分離の進展が主張されるのだが、実はれる傾向も見られる。現代演劇の動向にも、知的観念では充分に表現できない人間の情念の深層にあるものを、身体表現によってとらえようと、言語による知的表現の底に隠された身体的情念の意味を問い直す動向も見られる。

## 歌と舞

古代ギリシアの最も有名な神託所、アポロンの神殿デルポイのように、静的な神託巫女も、梓巫女のように梓弓の絃を弾きながら神靈を呼び起こす口寄せ等をする神子もある。

近松門左衛門の浄瑠璃に「ひぢりめん卯月紅葉」(宝永三(一七〇六)年、竹本座初演)という作品があり、古道具屋笠屋長兵衛の娘おかめは二十二社廻りをした後、大阪四天王寺の北、錦屋町の隣にあった神子町に行き、黒格子の辻という巫女を訪れ、梓弓の口寄せを通して親と不和になって家を出てしまった愛夫(養子)与兵衛の生霊と逢い、長兵衛の妾が与兵衛を追い出した企み等、その事情を知る「神下しの場」がある。また、その続編「跡追心中、卯月の潤色」(宝永四(一七〇七)年、竹本座初演)では、夫婦は心中するが、おかめは死に、与兵衛が生き残ったので、おかめの三五日に父長兵衛、伯母、下女のふりが神子町の巫女黒格子の辻を訪れ、頼んで同じく梓弓でおかめの新精霊の口寄せをする場面、同じ「神子町の場」の「神下し」が描かれている。このように、近松の舞台には人形による巫女、生霊と死霊の口寄せのような(神下し)の儀礼が登場するのである。日本のいわゆる宗教的職能者には、とくに口寄せ巫女に恐山のイタコ、ノロと区別される沖繩のユタなどが有名である。

ヨーロッパの伝統のなかには、古代ギリシア以来より多彩な観念が存在しており、心身の関係をめぐる思想・哲学にも歴史の中でいろいろな葛藤が生じて、いまでも処理できず解決されていない問題として残っているというのが事実ではないだろうか。

西洋と東洋の身体をめぐる思想、その相違を考えると、一般的に「物」(物体としての身体)と「心」をはっきり分ける／区別する「二元論」が目立つのである。その根底にユダヤ教の靈と肉を分ける靈肉二元論と、それを受け継いだキリスト教の思想、それから近代のヨーロッパの物心二元論へと発展してきた図式が説かれるのであるが、その基盤にまた古代ギリシアの心と身体・物体のより複雑な身体観、人間観が働いているのを忘れてはならない。それに反して東洋では、身体は物体ではなく、身(自分である生きた体)と(四肢、姿、形、理、筋道なども示す)躰からなり、精神によってつながっている心と身体  
の思想／考え方があろうである。身体は、芸能も示しているように「精神と物質の中間にあつて、両方を一つに結びつけているもの」とみなされた。

また、デカルトの物心二元論は、精神の本質を理性に認め、道徳的なところとともに、身体と関係の深い感覚や感情・本能などを排除し、それによって物体としての身体、その物質、生理的組織、機能、メカニズムに注目する近代化学が生じ、心と無関係な近代医学の対象となる身体観、近代合理主義の人間観が浮かんできた。

心身の相関性、身体と関係の深い本能や情動の役割を無視して、理性にのみ信頼をおいてきた科学の啓蒙的な考え方が主になってきたが、それに対して、感情的な反応としても、心と身体を一体不可分のものとしてとらえる東洋思想の伝統、他の系統の身体観も魅力的に感じられる。死者を呼び出して語らせるシャーマニクな鎮魂の構造では神子は靈媒であり、死と聖なるものの臨界点に立ち、死者の靈を降ろし、巫女自身に靈を依り憑かせて、死者に語らせるといふ仕組みである。なお、亡者に身体と声をかす神子は死者だけでなく靈が離脱した生霊にも呼びかける能力が与えられている。

しかし、天の岩戸開き伝説が示しているように、日本では、歌、また異常な行為とともに、身体動作、特に舞踊、物まね演技的要素も、神意(わざ)を招く力、わざを招くための舞踊と認められる。

舞踊の意識が神がかりの呪術性によって神の現出をもたらす。回転を左に右にと交互に繰り返す、舞に狂う身体は、巫者の神がかり儀礼のパターンであり、死と復活、衰弱と再生、季節の死と再生の構図は生命力の更新・充実のための魂振り、魂触り・魂鎮めの機能を果たしている。

時代の暗部、季節、魂などの生命力が衰弱する際、生命力を統御し、噴き出るようにする祈禱は、舞う身体に委ねられている。そこにおいて、「舞踊が生命力の全的な更新・充実の役割を果たす」のであり、「わざわい」と戦う舞踊の役割は中枢になるのではないだろうか。

歌も、舞踊も神に授けられた言語であるが、歌と舞は神々との一体的な恍惚を求める神との対話、宇宙との対話の詞／手段である。

日本の場合、舞と歌の組み合わせは舞台芸術、舞踊界、芸能のなかでもずっと揺るぐことなく継承されている。舞と歌の力には詞、言霊との関連も指摘されているのであるが、舞と同じように、神々との対話に必要な言語としての歌、そして言葉自体に、呪術的な精力が認められている。

ギリシアでも音楽は舞踊、行列、歌と密接に結びついており、音楽



と詩は、切り離されず一体となつてゐる。コーロス(元來の意味は合唱団ではなく舞踏団である)という言葉とムーシケー(ムーサの女神の司るすべての技術、芸術の原義)という言葉が示すように、舞踏と音楽は密接なつながりによつて成り立つてゐた。古代ギリシア語で舞踏を指す「コレイア」は、「クロス」に由来して、とくに集団舞踏を意味する。

ワグナーなどよりもずっと早く、アリストテレス・クインティリアヌス(二―三世紀)は「音楽について」(Treatise on Music)のなかで、音楽はリズムに基づいて現実世界を再現する舞踏と詩歌を常に伴うから視覚だけ、あるいは聴覚だけに訴ふる絵画、彫刻、詩歌と比較して、静止的ではなくダイナミックに、より効果的に世界を再現し、知識とコミュニケーションと感情の表現をより高度に伝えるムーサの女神が皆そろつた「総合芸術」だとしている。

言葉と音楽によつて伴奏される舞踏、音楽と詩を全体に結合する舞踏は、表現的芸術、言葉と身振りとメロディーとリズムによつて人間の感情と衝動を表現できるものである。

アリストテレスは、芸術が、舞踊や歌謡や音楽から成り立ち、また、祭式や祭礼、特にディオニュソス信仰に繋がる多くのものに関連していたことを明らかにしているのである。舞踊は感情を安定させ静化するものであり、つまり、アリストテレスが「カタルシス」と呼んだ魂の浄化をもたらす。さらに感情の表現と動作、音響、言葉を通して実在物の再現「ミメシス」(模倣)を主張し、表現芸術としての側面を指摘している。舞踊という営みに、体による世界の知識があり、体で世界(コスモス)を経験し、まさに体験することである。

日本の場合、歌と舞の深いつながりが古代の芸能、舞台芸術の基本する傾向も強く感じられる／みられるようになる。

事実、古代ギリシア以来、重要な位置をしめていた宗教と一体化した音楽・舞踊の歴史は、ヨーロッパのキリスト教文明においては中世期から禁止されなごし、儀礼からは(全面的にはないが)遠ざかつていく。しかし、民族舞踊の形としては、ずっとその流れが残り継承される。中世のキリスト教は肉体を恐れ、衣服で隠し、沈黙に落し入れられるようなきらいはあつたが、ルネッサンスの時代から、宮廷舞踊、そしてバレエなどで、その復活をもたらしたと言える。ギリシアの調和のとれた古典的な世界は明澄な秩序に立脚した芸術として、ルネッサンス時代からのバレエに受け継がれるのである。そして、古代ギリシア演劇への復帰はオペラに委ねられたのである。

幾何学的な対照の連続に基づいた大掛かりなコレオグラフィが舞踏、酒宴、宮廷の催し物の豪華な装いの主役となる。また、垂直の線を一層強調するかのようになり、ずっとその後であるが、ロマン主義の時代に独特なつま先立ちという姿勢をとるようになり、そのつま先立ちの姿勢は精神の高揚、聖なるものへの接触と結びつくかのようである。ルネッサンスのイタリアのバレエの師匠達による舞踊論が示しているように、

「ドメニコ・ダ・ピアチェンツァ『舞踊と振付けの芸術について』

(Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas dicendi* o *De la Arte di ballare et danzare*) (一四二〇年頃)

「アントニオ・コルナツァーノ『舞踊の芸術について』(Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*) (一四五五年頃)

「グリエルモ・エフレオ・ダ・ペーザロ『舞踊芸術とその実習について』(Giuliano Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*

となつており、世阿弥が、物真似とともに、舞歌二曲を重視している通りである。禅竹も「此神樂の家風に於いては、歌道を以て道とす。歌又舞なり。……」<sup>(1)</sup>としてゐるが、近代まで、日本の舞踊は詞・詞章との関連を保つ流れとなる。

ずっと時代が下がり、特に近代になつてから音楽や舞踏から離れた詩や文学、詩歌から切り離したいわゆる「純」舞踊も生まれてくるのである。

身体と採り物、よりしるとよりまし——身体美、衣装、道具

古代ギリシアの時代には、美術・彫刻・絵画共に人体美を鑑賞する伝統があり、ギリシアの美学は身体の美しさを謳歌する概念から、身体の美しさを發揮する身体を表現し、人間の身体の美が美の規範となる。

キリスト教でも人間の身体、その肉体美が本来神のイメージ(人間に吹き込まれた神霊とその霊を迎えた肉体)であり、人は神に似せて作られたとされる。その後、肉体は罪の源泉とされ、靈魂のみが神に通じるという見方が展開されてきたが、時代とともに、身体を否定的に見る観点と、現世では身体も精神を磨き、救済へ導く手段であるとする肯定的な視点とが繰り返し浮き沈みするようである。キリスト教では、身体のもつ危険性を伴う官能的な側面を抑え、拒否しようとするような動きが、中世以降目立つようになるにもかかわらず、古代ギリシアの時代に比べ、美術の世界では人間の姿、裸体画等が彫刻絵画とともに大きく発達する。ルネッサンス期には人間の身体は創造主の神によつて神の姿に似せて造られたというところに回帰し、人体美を謳歌

*vulgare opusculum*) (一四六三年頃)

「マルコ・ファブリツィオ・カローソ『舞踊家』(Marco Fabrizio Caroso, *Il Ballarino*) (一五八一年、一六〇五年)

「トアノー・アルボー『舞踊(法)学』(Thoinot Arbeau / Jehan Tabourot, *Orchesographie*) (一五八九年)

「チェサレ・ネグリ『愛の魅力』(Cesare Negri, *Le Gratie d'Amore*) (一六〇二年)など

身体の軽やかな運びと運動がその後のアン・レル(en l'air)・エレヴァションとなり、ロマン主義のバレエではより上に伸び上がり、跳躍する空へのあこがれを表すようになる。男性は跳躍をくり返し天空を目指し、女性はますます重力をなくした軽やかな身体にあこがれ、その美意識を主張していく展開となる。

それに反して、日本の舞踊では、「腰を入れてしつかと構えて浮かぬことを基本とし、あるいは(角をとる)といつて舞台を廻ることや、また(摺り足)といつて足を上げずに歩くことや(反閉)といつて強く足拍子を踏むことなどを特徴」として、伸びるのではなく、縮む、かがむ、魂を込めるといった異なる宗教観と密接な関わりを持ち、それに合った身体観を形作っていく。

日本の原舞踊の世界からは、巫女、舞手俳優・役者—わざおぎは自分の体で神を招くので、身体は器、依り代、あるいは「うつほ」となっている。

しかし、周知のように、アニミズム的な世界には物体／物にも神が宿るのである。それは鏡、矢などのように「神体」と呼ばれ、神道の祭りなどに拝礼の対象となるもの、神そのものとして仰ぐもの、神体の意味と神霊の宿る物体という意味となつてゐる。本来は特殊な寶石、

岩、樹木あるいは高山名岳など印象の強い自然の物体に神霊の内在や降臨をみて祭祀する対象としたようであるが、やがて祭祀の場でこれらを装飾したり奉納したりする人工の宝物、すなわち鏡、玉、劍、鉾、鈴、織布などが神体化し、神社建築が営まれるにしたがって、これらを社殿の奥深くに収めるようになった。また、神体も祭神ゆかりの品々がそれとみなされるようになっていく。<sup>(46)</sup>

なお、そのときに応じて仮に、寄り付く「依り代」(依代、憑り代、憑代)に神霊が依り憑くものもあり、神霊は物に寄りついて示現する。また、物としての樹木・岩石・御幣ではなく、神霊がよりつく人間、つまり修験者や巫子(みこ)が神降ろしをする際に、神霊を乗り移らせる童子を、よりましたし(寄坐/憑子/尸童)と呼ぶこともある。特に、祈禱儀礼や加持祈禱に祈禱師が神霊を乗り移らせたり、託宣をのべさせたりするために伴う童子や婦女である。また、悪霊祓いでは、取り憑いた悪霊を本人の体から「憑坐」に駆り移す際、人形が形代として使用されることもある。

巫女の場合、神を宿す身体であり、神託を伝える役目となるが、神をまねくために道具を使うため、採り物が大事な役割を果たし、現在の巫女神楽、巫女舞などでも、袖、鈴、扇、劍、御幣などの採り物を持ち、順廻り、逆回りの旋回運動を中心に、同じ場へ回り返すのである。神楽から上方舞まで、伝統芸能の中でその狭い場所を聖なる空間とし、神を迎える狭い空間こそ、集中して芸能・舞踊を見せる場・舞台とするとは、郡司正勝の論じるところである。<sup>(47)</sup>

アメノウズメが演じた舞踊には、原舞踊の面影が窺えるのみならず、現代でも日本舞踊にとって中心的な役割を果たす道具と衣装があることも注目される。

宗教的な祭祀性の世界から、宗教的内容の濃い舞台芸術が生まれるのである。

このように、舞台芸術、芸能の中の身体は、特別な身体である。器としての身体、神々と交感する身体、神と対話する身体、神の媒体の身体から神を顕現する身体、面をかぶって神の乗り移る身体、神を現し、共同体・観客に神を見せる身体となっていく。

## 仮面と人形

日本の祭祀と芸能に特別な意味合いを占めている「道具」では、仮面と人形の存在が大きい。

仮面は、あらゆる文明で、不可視の世界、他界あるいは霊界、人間の領域とは次元を異にする自然界、死者の世界から、この世界へと出現し、両者を媒介する中で、不可視のものを目に見える姿で現出するという意味を担っているものである。

日常生活と異なる儀礼、祭り等では、仮面を通して神々が出現する時、神話の起源、その物語を再現する劇に神話的次元/世界、その宇宙論的な意味を引き出す力(勢力)がある。仮面そのエネルギーによって、日常を超えた空間に出現し、日常の時間の流れを中断し、起原神話の時空に入り込むことができる。仮面によって時空を凝縮し、起原の時を再現し、時の流れを変えてしまう力がある。

生と死の媒介者としての仮面こそ、巫人/巫女にとって貴重な道具となる。その威力によって、霊界からの来訪者、神々、災厄の担い手の鬼が不可視の世界から出現して、そして再び不可視/向うの世界に戻るのである。通常を超えた高いエネルギーを帯びたものとして、災

日本の場合、やはり仮面や衣装は神ののり移るものにとって重大なものであり、巫女の身体、俳優の身体が媒介なのであって、肉体そのものが重要なのではなく、その美しさ(肉体美)も重要ではないようである。日本の舞台芸術では衣装の美が中心になっているのはすでにこの原舞踊の段階からではないであろうか。

事実、アメノウズメは、採り物のみならず、葛、つる草系統の植物など、長く延びていく性質に生命力を感じ取られると思われるもの、竹の笹のように生命力ないし聖なるものをみとめた植物、呪物(48)を身にまとい、「胸乳」「ほと」を露にして笑いを引き起こすという異常な行動をとるが、旋舞と跳舞のダイナミズムのなかで、衣装に重要な意味が認められる。

静かな舞、激しい舞をくり返し、旋回しながら神懸かり状態に入る形式をとるが、楽器も楽器の音も勿論必要品である。琴は降神の具、琴の音に招かれる神が人の身体に降りてくる、占いの手段でもある。周知のように、梓弓、琴、琵琶などの弦楽器は古来、神霊・死霊を呼び寄せる巫具であった。

身体は憑依のプロセスにおける聖なる物/者との接触によって変性意識状態になり、魂を分離させた意識変容を起こし、シャーマニズムの鎮魂の祭儀を内在化させ、可視化した芸能を行う。舞に憑依が再現され、現在と過去、生と死とが交錯し、緊張感に満ちた世界が現出する。道具と衣装によって、日常の時間と空間を超えて異界への通路となるトランスを通じて交渉するシャーマンは変身を遂げる。それが芸能となり、舞台芸術となる。また、例えば夢幻能では、舞台上に異次元の存在が登場するが、最初は神・亡霊・鬼の化身であり、過去が再現されるうちに、本体の姿も顕現する演劇も生まれる。

厄を吸収し、厄払いの機能も果たし、ネガティブなエネルギーを破うと同時に、日常の世界の秩序を保つ象徴装置といえる。仮面をつくるものも、その制作、操作、保存も特殊な条件で、特定の人によって行われる。その霊的存在があり、担い手も霊的存在となっているので、仮面をつける者も特定の儀礼を経てから管理できるものとなっている。仮面は人格の変換を助ける装置で、顔の部分にかけるとしても、衣装とともに体や声も視野も変化し、全体が変貌するのである。能面は、表現を身体全体に拡大し、身ぶり表現を制御するが、それと同時に仮面をつける者を身体、アイデンティティから、また自己とその人格から解放する装置でもある。その心理状態は、「人格変換」、変身とも呼ばれる憑依状態に近く、役者が役を演じるというよりも、日常の人間、日常の自分と異なる身ぶりを解放する。

常ならぬ声を発生し、身体言語による日常を超えた幻想の世界、人間を超えた霊界へと、あるいは自然界の野生へと変貌させる。仮面は人間を超えた「霊的存在」で、すなわち、精霊、死者の霊、神霊等を表すものと、自然界から人間界へと媒介する動物(動物霊ともいえる)を表すものとに区別される。人物面も、霊的存在の面も、動物霊の面も、さまざまな程度にデフォルメされた表情を備えている。

仮面の出現は、通常を超えたエネルギーを放つ、非日常の世界への回路である。森羅万象、人間を超えた不可視の世界、人間以前の野生の世界へ向けて、時間と空間そして宇宙を凝縮するための表現方法であり、流れに突然の変化を生み出すことによって新たな活動力の生に人々を誘い込むのである。神話、神々、最初の時を再現することによって日常の秩序にエネルギーを再入する時——祭り——でもある。巫女の舞と同じように、役者の仮面も定期的に人々の前に出現する

ことよって日常の世界に活力を与え、仮面の存在が社会の深い象徴的秩序を担っている。

仮面は、変身願望だけによるものではなく、狩猟採集・牧畜文化より、とくに農耕文化・社会に普及したと思われる仮面は、神の宿るものとして依代の機能を持ち、あるいはまた神々を表現するものとして大陸から伝来し、日本の文化に多種多様な形で、伎楽面、舞楽面、行道面、追儺面、神楽面、田楽面、猿楽面、狂言面、能面など、さまざまな芸能に取り入れられ深い関わり、長い歴史をもつていったに違いない。歴史時代の大陸文化の渡来とともに発展した歌舞・演技的な伎楽面などに移行する演技用仮面も出現するようである。諸外国の楽舞を日本的に整理・統合したものの、仮面の表現にも日本固有のものが認められる。

古く、災はらい、露払いの呪術的な仮面は中央の社寺の祭礼、法会に必須のものとなり、地方の小社寺に残る獅子舞、王の舞の仮面、行道面、鬼面などは、魔除けの性格を持ち、追儺会、鬼追いなどに活躍する重要な道具である。とくに中世文化の基調に大きな比重を占める神道と仏教の融合、そこに生まれた独自の宗教的行事も仮面を育てた。不老長寿、五穀豊穡、天下泰平など人間生活の根底にある願望を象徴する翁舞の翁面も、森羅万象の精霊でもある鬼の面なども、やがて洗練され、能・狂言の母胎である猿楽・田楽の仮面となるが、歌舞と演劇として発達した猿楽の能は、仮面にも徐々に微妙なニュアンスを彫り込むようになって、仮面の原始的／呪術的な側面をも今日に伝えている。

また場合によって、人間の肉体、危険にさらされるよりしるとなる人間の体よりも人形などを使うこともある。さきにも述べたように、

とくに、神霊の形代、依代としての人形として、東北地方でいたこという巫女が遊ばせるオシラサマのように、信仰から操り人形や遊び人形へと芸能化・遊戯化を暗示しているものもある。平安時代に傀儡子(傀儡)は手操りの人形を舞わして歩いたが、この人形は傀儡子の仕える神の形代であったといわれる。その後、浄瑠璃と提携して人形芝居にまで発展する。説法の人形は、仏法を説き聞かせるのに、經典の物語の場面を人形で作って信者に見せたものである。後世の人形の見世物の源流も、すでに信仰と結びついて平安時代末期からあった。また、人形の体内に仕掛けをして、人形がひとりで動くかのように見えるものとして、からくり人形もある。

## 女性の身体、男性の身体、稚児と若衆

『日本書紀』に記されているように、古代アメノウズメが先祖となる猿(猿)女君氏は招魂鎮魂の行事をつかさどっていたが、古くから宮中での鎮魂祭のみならず、諸国の神社などの儀礼、祈禱、神事芸能の多くには女性の舞があり、日本の基層宗教を中心にしていた巫女の舞が広く行われた／演じられた。原初世界では再生、鎮魂などの祭祀、儀式では女性が主役となっていた。

これまで述べてきたように、神に仕える巫女のような女性の身体のほうが、採り物だけで激しい舞を舞って恍惚状態に陥ったり、まわりで太鼓を盛んに打ち鳴らしたり、弓の絃を鳴らしながら祈禱をするなど、神がかりに陥り、一種の恍惚状態になるにも、よりましに神を憑かせる方法にも、より適した存在であったようである。このような呪術的行動が舞踊の発生の重要な基盤となっている。

大地、自然現象、動植物、山岩石の存在に神性なものを認める文明には、樹霊信仰などもあり、信仰的な意味をもった人形が多い。日本にも、その呪術宗教的な目的も形代(かたしろ)としての人形、逃げた霊魂を捕らえる補霊のための人形、悪霊を防いだり豊作や幸運を招くための人形、神体や呪力をもつ人形、のろいや出産、葬式などの儀礼や祭祀に用いられる人形などがある。人形を神霊のやどりとして、人形の操り方に呪術的機能を持たせる民族もある。

おそらく物体、物でも神を宿すことはヨーロッパにも元来あったとしても、ほとんど失われて、かすかに残る程度で、そこが日本と違うところである。日本の場合、神を宿すモノが人形、人工体、ロボットなどへの愛着、親しみの根源となっているのではないであろうか。

村境に送り出したり、水に流し、災厄や病気を託して送り流す形式の人形(流し雛などの類、感染呪術といって人形(ひとがた)で身体をなでて穢をはらう撫物(なでもの)、謡曲「鉄輪」、浄瑠璃「あふひの上」近松門左衛門の「せみ丸」などに見る場面の呪詛用の人形、村境や門口に立てて魔除けとする大型の草人形、祭礼の山車や屋台に神霊の依代として作られた迎え人形、飾人形など、多種多様である。民俗信仰における人形はまた、天児(あまがこ)、這子(ほうこ)などのように、穢を吸収して浄化させる呪物として魔除けともされる。幼児の魔除けとしてまくらもとに置いて、幼稚を襲う災いを吸い取らせる天児はそれである。

また、平安時代にさかのぼる標山(しめのやま)は大嘗祭などに据えるもので、山の形を作り、松などを立て、人形の作り物で飾るのも、依代にしたもので、天上の神に降りてもらおう場所にたてる目じるしである。

事実、信仰の主要部分となっていた巫女の存在は、民間職能者のみならず、霊媒、予言者の性格をかね備えていた。諸民族の原始時代には神と接する女性は神の妻として、神との性的な交渉を持ち、神は巫女と性愛を結ぶこともあったようである。

このような巫女の存在については、たとえば能の曲目で現在でも上演されている以下の曲がよく知られている。巫女照日の前が梓弓で物の怪の正体なる六条の御息所の生霊を呼び寄せる『葵上』、神の使いとして登場する巫女の『巻補』、若菜を摘んでいる女に憑いた静の霊がともに舞を見せる『二人静』などである。

しかし、男性の場合は、呪術を仕える呪師、『翁』の舞などは、自分の身体よりも呪文、祈り、仮面、道具等を使う「わざ」なども工夫している。『葵上』には横川の小型(山伏)が加持のために招じられ、生霊を顕現させる巫女照日の前と違い、真言を唱え数珠をもんで祈禱し退治させるのである。

神道と仏教との結びつきにより、巫女の神楽舞は、奉納の舞として宮廷と諸神社の年々の行事に伝えられ行われているが、「仏教が神社祭祀に入り込んで以来、居所を失って、旅わたらいの歩き巫女や遊君白拍子などになっていった」という説も有力である。女性、巫女は主役から、より従属的な立場になっていくようである。零落して歩き巫女、遊女、白拍子(びやくし)のような姿に変わっていくのであろう。

仏教の世界のなかでも(日本の仏教のなかで天台宗のように、女性成仏草木成仏を認める宗派もある)、法楽の舞、供養の舞を演じることもあり、能の世界の『道成寺』、『百万』などではいまだに女性による舞の力、またその執念とおそろべき感情も演出されている。『道成寺』にあるような白拍子が乱拍子を披露する場面は有名である。



平安時代末期から中世にかけて、今様、朗詠、雑芸の女性芸能者、白拍子も、鼓（時には笛）を伴奏に用い、その打音に合わせて拍子（足拍子）を踏む舞を披露し、「物尽くし」などを歌う。稚児も男性の演者もいるが、女性の身体でも、男装して白い装束、武者のような直垂・水干（紅の長袴）などを身につけ、立烏帽子をかぶり、白鞘巻の刀をさして異性へと変身しながらも、遊女に転化した白姿の巫女などの源流にさかのぼる両性的な魅力を感じさせもする。その芸はおそらく曲舞にも、猿楽にも、幸若舞にも、延年にも取り入れられ、影響を及ぼしたが、権力者また貴族の屋敷にも出入りし、神的な身体の内れと見なされ歓迎された中世の芸能者（職業藝人でも）のもつ存在感も備えている。

男装するような白拍子も、両性のあいだをまたぎ、中性的な魅力を發揮して、聖俗の誘惑的な存在となっている。

おそらく、遊君白拍子は、単なる遊女ではなく、訪問先の家・人を呪縛する巫女と認識された。<sup>64</sup>「稚児・童年代の少女は、古代以来の巫女の神性を身に帯する者として、祭祀の場で重用された。」

神が人間に乗り移るとき、清楚、清浄もしくは無心でなければならぬので、巫女、童子、青年等が理想の対象とされてきたようである。憑依状態になる神霊の媒介となり、神霊の降臨をえるために、潔斎七日ののちに、美しく着飾り、それにあつた準備が必要である。

稚児は神社の祭礼などで奉仕者になり、美しく着飾って、舞踊を奉納する役目となるが、神の物でもなく、大人の社会にもまだ入っていない中間性の存在である。

神霊界のものでありながら同時にこちらの世界にも現れているという「天使的な位置づけ」を得て、神と人間の媒介者にもなる。仏教的換となる。

ヨーロッパのルネッサンスに生まれるバレエも歌詞、歌などを伴うこともあつたが、舞台舞踊として音楽伴奏とともに、物語性のある純粹な舞踊劇へ発展していく。

日本の場合、古代からの舞はいずれも、和歌、神楽歌、今様と、詞との関係に基づく芸術であるが、この段階では、舞が物語／語り物と音楽（打楽器）と結びつき、素朴な形ながらもより劇的な形態となる。

## 中世の身体、役を演じる身体

能大成以前から重要視され伝承された式三番は（室町時代から）三老翁、父尉・翁・三番叟、（現在の形式では）千歳、翁、三番叟が祝福の舞を奏するのであるが、出演者は舞台前の七日間の精進潔斎の生活を送る。鏡の間に設けた「翁飾り」の祭壇に、翁や黒式尉の面を入れた面箱、舞台で使われる持ち物をお供え物と並べ、舞台を勤める前に神酒をいただき、身を清めるのが習わしのものである。また、翁が舞台に直面で登場してから、面箱持ちあるいは千歳が運んだ面箱から取り出した白色尉の面をつけ、同じく三番叟もあとから黒色尉の面をつけることになっているが、これらの面は神聖なものとして重要視されている神体である。

平安時代から寺院の修正会、修二会に「走り」などを行う呪師の猿

な世界でも、寺院にとつても中間者であり、その原型に神のよましとして選ばれ、神童と見られて敬され、底流に信仰に支えられた存在である。日本人の神観念では、巫女、そして遊女は、巫女から遊女へ、零落、転落しても神への媒介者で、肉体を通じて神意を伝達するが、稚児もおそらく同じように、菩薩の化身である。能の「江口」の遊女が普賢菩薩の化身であるように、稚児たちは文殊菩薩の化身である。「いづれも肉体を犠牲とすることで煩惱多き衆生を開悟にみちびき、愛が妄執妄念化するのを防いだのである」。

しかし、女白拍子の舞に官能的魅力を感じさせる様子があるように、稚児の舞も若衆の身体も中性的な容姿が性的対象になる。

仮面を付けない舞楽の童舞、延年の稚児舞、児による白拍子（舞）などからかぶきの若衆の踊りに性的対象となる様子が色濃く、それは初期歌舞伎の役者、若衆をめぐる『役者評判記』における容姿中心の劇評が示している通りである。

しかし、性的な魅力も備えた特質のみならず、鳥の千歳、和歌の前磯禪師、有名な祇王、祇女、静御前に代表される白拍子の舞、そしてそれよりも百万、乙鶴などに代表される曲舞は、芸能としても、舞に一種の物語性を持たせるところに大事なポイントがある。曲舞は、猿楽能に取り入れられて、語りを根本にしているが、芸能の見せ場は乱拍子系の舞であつたようである。曲舞は、物語性のある舞でも、語りと足拍子で動く演者はそれぞれ人物に扮するわけではなく、語り物として地と人物の詞を語りながら、多数の人物の物語を一人で運ぶような構成／仕組みになっている。男性の芸として現在にも伝わった幸若舞も、語りを主とし、扇拍子・小鼓・笛などの音曲に合わせて舞う。曲舞の一種で、曲節は声明・平曲・裏曲を融合したもので、軍記物語

楽も、宮廷や貴族の間でも賞玩された芸となつていたようであるが、式三番（翁）の舞となると、祖霊や神の姿を顕現する芸能化した舞になつている。

それとともに、神道などの土着宗教、民間宗教の中で、神が顕現する姿は仮の姿であり、男でも女でも現れたりする。また、日本土着の神々は、仏教との結びつき、本地垂迹思想などによって「権現」として仏教の仏や菩薩の仮の姿となつたりして、二重、三重の構造と複雑になつていく。その場合は、姿は仮の姿、化身であり、仏教的な思想から言えば、視覚の対象となる「色」（色彩と形態）で表現される物質的存在というか、あるいは視覚像、表象、夢幻、ただの幻想になつてしまふ。

寺社の祭礼としての芸能が舞台芸術、演劇となると、役者と役の関係が重要な条件となる。役者が一人あるいは複数の人物を演じるのは、舞台上での約束事であるが、それらも仮の姿、仮の身体として登場する「人物」となる。

舞の場合も舞手、踊り手が一人の役を演じ舞う／踊る。一人の人物（または複数の人物）に扮して、一つの物語を展開する。

『翁』、そのなかの三番叟などのように、平和と繁栄を祈り、天下泰平と農耕の五穀豊穡を奏ぐ儀式曲として、古来から神聖視されてきた農耕儀礼の舞の流れも今日まで伝統芸能のなかに多彩な形式で伝わっているが、翁の舞、老体の舞は猿楽の能の基盤になつている。猿楽能の本質が翁、老体の舞にあり、神の示頭を見せることにあつたようである。影向した神は四拍子に囃されて祝福の舞を舞う。

神に近い存在としての老人、翁の舞が基本となり、神聖にして莊重な舞で、舞踊の最高の境地を表現する。天女の舞、児童や稚児の舞を

尊重しながらも、老体にさかのぼる日本舞踊の流れが見えてくる。<sup>(6)</sup>  
 天女の舞も、世阿弥によって重要視されるようになる。「却来華」  
 『申楽談義』などにも近江猿楽の名手犬王についてふれ、天女の舞を  
 認めながらも、あらためて翁の舞の重要性を強調する。

……天女の舞、「舞」の本曲なるべし。是を当道に移して舞事、  
 専らなり。(中略)ただし、申楽の舞は、一切の物まねの事態に  
 よりて舞ふ事なれば、取り分きて申楽の舞の本とはいづれを申べ  
 きや。翁の舞、申楽の舞の本にてや有べき。其は別に口伝有。た  
 やすからず。深秘々々<sup>(7)</sup>

天女などを、さらりささと、飛鳥の風にしたがふがごとくに  
 舞ひし也<sup>(8)</sup>

しかし、本格的な舞台芸術である猿楽の能には、民俗芸能にはまだ  
 なかった役者の身体の新しい認識が生まれるようである。伝統演劇の  
 分野では、室町時代、北山文化、東山文化等を全盛にもたらした足利  
 將軍の政権より保護されて近世にも栄えた能は、高度な身体意識を見  
 せる世阿弥の能楽論をはじめ、能の舞台に表現される役者の身体性に  
 新たな認識を見せる。それは舞台の上に立った役者の身体の鋭い認識  
 である。能の舞はまた、神楽の歌舞の持つ神がかり的な性質、「翁」  
 等の神・祖霊の現前を示す顕現的な様子、曲舞等の歌舞がもつリズム  
 と物語性、また仮面の持つ制限と力が幾倍にも生かされている。

〈死者〉が地上に立ち帰って語るには、それを可能にする（仕  
 掛け）が必要であったはずで、宇宙的呪力をも取り籠めること  
 できる仮面が、冥界と現世の交流装置となったことは肯ける。<sup>(9)</sup>

舞声為根「まいはこえをねとす」

舞は、音声より出でずは感あるべからず。一声の匂ひより舞へ  
 移る境にて、妙力あるべし。又、舞おさむる所も、音感へおさま  
 る位なり。

抑、舞歌と者、根本、如来蔵より出来せり、と云々。まづ、五  
 臓より出づる息、五色に分かれて、五音・六調子となる……<sup>(10)</sup>

と説く。世阿弥のこのような件が示すのは、基本は体内の五臓、  
 身体そのものにあることで、その息から発生される声が根本的な原理  
 となっている。

また「花鏡」には、「動十分心 動七分身」、「強身動有足踏 強足  
 踏有身動」、「先聞後見」、「舞の五知」、「有文風と無文風」、「目前心  
 後」、「離見の見」などのように、示唆に富んだ美的理念が論じられて  
 いる。

優雅な連続性、緩やかな流動性を理想として全身で舞うのは現在演  
 じられている能の身体である。仮面の使用によるところが大きいであ  
 るが、手と足と全姿、全体の身体の姿で舞うので、文節的ではなく、  
 喜怒哀楽のありとあらゆる表現であれ、面の微妙な動きであれ、手と  
 足によって、全姿の運動、歩行、舞によって喚起されるのである。

禅竹も歌舞一体を理想とし、円相を舞の息、舞の命として、それこ  
 そ幽玄の根源と見る。

コノ円相ヲ忘レズバ、音曲ノ命長カルベシ。歌舞一体ナレバ、  
 コノ円相、又舞ノ息ナリ。態ヲ打チ捨テテモ、円相、又舞ノ息ナ  
 リ。態ヲ打チ捨テテモ、円相ニテ連続スル、是又舞ノ命也。万物  
 ヲ生ル器ナリ。是、幽玄ノ根源也。<sup>(11)</sup>

神楽はもつと原始的な舞で、日本民族の旋回運動には呪術的な要素  
 と外来の芸術的な要素のもの、多数の流れと要素が流れ込むのである。  
 能には多かれ少なかれ神楽その他の宗教儀礼的な要素と演劇的  
 要素が混交しており、憑依と自覚的演技とのいわば中間の段階が  
 ここにはあることを、鏡の間のエピソードは示している。<sup>(12)</sup>

現在者のシテの男役（ワキ、ワキツレ、子方）に使う直面以外は、役  
 を演じるのには面はなくてはならないものである。中間的な無表情に  
 見えても「無数の表情の可能性が籠められている」能面であるが、女  
 面から怪異な風貌をそなえた荒神鬼神の面、日本の神々の異貌、竜神、  
 雷神、天狗、菩薩などの化身など、幅広いものがある。また、前シテ  
 も神の歩き方、舞い方を示し、「後シテは、霊界か冥界から訪れて来  
 る異形の力」によって演出される。このように、演劇（能）になると、  
 舞も劇の中の物真似、その人物の身体に合わせる仕組みになっている。

日本の演劇の歴史と称するものの大部分は、実は舞踊の歴史だ  
 といってもあながち誤りではない。<sup>(13)</sup>

## 身体と声と言葉

世阿弥の能楽論、「風姿花伝」の段階から、動き、舞も、声（音声）  
 より発するものとなっている。

歌と舞のつながりの接点は身体であり、「五臓」から発されるいき、  
 呼吸、つまり身体そのものによって繋がっている。

音曲のこと。音曲とは能の性根也。されば、肝要又此道也。<sup>(14)</sup>

此神楽の家風に於いては、歌道を以て道とす。歌又舞なり。此  
 歌舞、又一心なり。形なき舞は歌、詞なき歌は舞なり。しかのみ  
 ならず、「心にあるを志といひ、詞に出るを詩といふ。其言葉止  
 まずして詠吟にあらはるるを、手の舞、足の踏み所を知らず」と  
 いへり。かれこれ思ふに、歌舞一心の曲味なり。此心を悟り、此  
 位をわきまへ知らん物は、歌道を尊ぶべし。及ばぬ歌を「ひと  
 へ」に詠に習へとはあらず。古歌に心を染めよとなり。しから  
 ば、詠曲して舞うたふこと、無上幽情の感などかなからく、姿幽  
 玄にして、詞卑しからざらんを、上果の位とす。故に、古歌並に  
 詩を少々苦吟して、其心を曲体の骨味とし、風姿の品を分ちて、  
 上類の能体を選ぶ。<sup>(15)</sup>

また、有名なブルタルコスが伝えている古代ギリシアの詩人シモー  
 ニデース（紀元前五五六頃―紀元前四六八）の言葉「舞は言葉の無い詩  
 であり、詩は詞による舞である。」に近い比喩で、禅竹も「形なき舞  
 は歌、詞なき歌は舞なり。」としている。

### 第一寿輪

一 寿輪。……凡、歌舞・諸体之万曲、心念を以て宗とする事、  
 万道の習ひなるべけれど、此道、殊更に姿研要也。思内にあれば  
 色外にあらはる。心念声にあらはるる事、姿に和合し、五体柔和  
 に、美しきを極めとす。姿、地・水・火・風・空の五体を備れば、  
 心また五体を備ふ。其心の五体を以て姿を埋めば、色体欠くる所  
 なく、一心に成て、色心不二にして幽也。然ば、心より先姿なる  
 べし。心に理あり。姿に心あり。姿に心を置く時は、五体厳浄に  
 して、袖の靡き、裳裾の気色まで、幽に影添ひ、匂ひ満ちて、お



しかかりただならず。……古詞云、「心十分動、身七分動」云々。  
色心不二、幽玄之覺体、歌舞之寿命也。

## 変身する身体

能の舞の基本は、平和と繁栄を祈り、天下泰平と五穀豊穡を寿ぐ儀式曲として古来から神聖視されてきた農耕儀礼の舞『翁』、つまり老体の舞であり、また、他方、世阿弥が幽玄の結晶であるとした天女の舞も、稚児の舞も重要視している。

何れにしても、能のシテは、古くから田楽や大和猿楽の伝統から受け継がれた強く険しい鬼の舞とともに、神、老体、天女、軍体、女体など、男性の身体も女性の身体も兼ねることになっている。

事実、能の舞台にあつて神は女性の姿を借りたり、男性の姿で現れたりする。また、『蟻通』のように神社の宮守りが蟻通明神の化身となることも、『巻絹』のように首無天神の霊が乗り移った巫女が激しい神がかりとなることも、あるいは『三輪』のように、三輪の神が蛇神とも思われる大物主神でありながら伊勢の神と「一体分身」とされ、女体として現れることもあるなど、多種多様に変身変貌するのである。憑依によって現れる場合、化身となつて出現する場合は別として、神も役者も自由自在に男体あるいは女体として舞台上に登場しているのである。

また、「物着」などで『松風』のように在原行平の形見の狩衣と烏帽子を身につけて松のまわりを激しく舞う松風、『卒都婆小町』にみられる深草少将が取り憑いた小町、『井筒』に登場する在原業平の形見の冠直衣を身にまとい姿を映す紀有常の娘など、「女とも見えず」。

次元を切り開くのである。

巫女と同じように、演じる側の身体は神、霊などを代弁し、言葉託宣などを伝え、神・霊などの姿を顕現する。神を顕現する身体は神掛かりになった身体、または神の姿を現した身体として、仮の身体であり、化身となる。

祭儀、儀礼、儀式を司る巫覡と同じように、役者は、役を演じる身体であり、変身する身体（能）になっていく。舞台の上で神霊、精神を身体化するために、身体（能）の神霊化、精神化を求めるが、その準備のために、翁・三番叟等の場合のように役者は精神と身体を清める。

役者の身体の代わりに、仮面、人形などの姿を使うこともあり、多種多様な形態の演劇が生まれてくる。

舞踊そのものが変身行為である。祭祀における巫女の神懸かりとしての舞踊変身、演劇においても演者／役者にとつて舞台が変身の場となり、観賞用の変身として成り立つ。事実、舞踊の陶酔は舞踊する当人だけではなく、鑑賞するものも陶酔させる力がある。

## 踊りの流れと身体

古代ギリシアの神託の中心地なるデルポイの神殿などには、神殿の奥にピュティアという巫女が座っており、岩の亀裂から舞い上がってくるガス・向精神薬の煙などの効果と思われる憑依により、仲介の司祭を通じて有名な神託を告げていたようであるが、これまで見てきたように、日本の場合、神に教えられた「ワザ」でもある神楽、歌舞が第一手段、主役になり、歌と舞踊、神がかりなどを通して神と交感する。歌と舞は神との対話、宇宙との対話の手段でありながら、自然界

男なりけり」とある。さらに、『杜若』のように、シテは杜若の精であるが、同時に化身の里の女としても現れ、高子の后（二条の后）でもあり、在原業平にも変身し、また歌舞の菩薩でもあるというように、二重にも三重にも主人公のアイデンティティー／人格が変わり、重なっていくように見えるものもある。

どこの演劇にもそのような二重（ジャンル・作品によって三重）の構造は役者と扮する人物の関係、役作りの基盤になっているが、日本の伝統芸能の中では、さらに三重・幾重にもなる仕組みになっている。

能の舞台において神は女性の姿をとつたり、男性の姿であられたりするし、また、『蟻通』のように神社の守りに乗り移るというケースもあれば、『三輪』『巻絹』のように、巫女となる女性の身体に移りもするが、このように複数の役柄に使われる体は、実のところ、器というより、ただの仮の姿なのではないだろうか。

実際、語り物の伝統を汲む能や幸若舞等が明らかに示しているように、憑依や化身の場合ではなくても、同じ人物であっても、主人公となるシテが語りの中で、地謡と対話、交代しながら、描写、叙述、動作などによって多数の人物になり変わるような場合はたびたびあるようである。

もとより、曲舞、幸若舞も、物語を展開しながら舞うジャンルにも、同じような手法が認められる。また、物語性のある日本舞踊でも、そのような独特な手法が生かされている。その変身こそ日本舞踊の魅力のひとつとも言える。

これは、子供の遊びのように、人物と人物の個別、過去と現在の連結、物語の筋道の前後、思い出と語りを結ぶ糸を断ち切つたり絡ませたりして、出来事の構造を自由に碎き、次から次へ変身し遊ぶ遊戯のと同じ合う人間の肉体・体内に流れる根源的な生命力とリズムの発現／発散である。

フリードリヒ・ニーチェは、葡萄酒の神でもあるディオニュソスを陶酔的・激情的芸術を象徴する神として、理性を司る神としてのアポロンと対照的な存在と考えた。事実、古代ギリシアには多種多様なダンスが栄え、様々に分類できるが、その豊かな舞踊現象のなかに、二通りの流れが認められるようである。アポロンの舞踊とディオニュソスの舞踊である。アポロンはデルポイの神である。その使い、守り神となる蛇を殺し、その巫女となる女性達を服従させ、デルポイ神殿を司る神として新しい秩序をもたらす男性的な権力をもって、均等のとれた、理性にたしなまれた壮嚴にして優雅な音楽と舞踊を教えた神がアポロンとなる。それに反して、ディオニュソスはアジアから伝来した死と再生の神であり、自然の植物界の再生力を保証してくれるが、本来は、集団的狂乱と陶酔を伴う東方の宗教の主神で、特に熱狂的な女性信者を獲得していた。

アポロンの世界、アポロンの原理に立脚した舞踊観の整頓された秩序に反して、蘇り、再生の神となるディオニュソスは仮の現体、その象徴でもある仮面を使って自在に変貌して、自在に世界を変貌させる変革力を持つ。この神の祭儀ディテュランポスはまたディオニュソス神を讃えるものとして、アリストテレスによると、仮面劇発生の母体となっており、古代ギリシア劇の起源、ギリシア悲劇の原型／前身なのである。

舞踊が混沌から秩序への過程の動きであるならば、ディオニュソスの舞踊は蘇りのダンスであり、大自然、野性的な本能の世界への回帰である。ディオニュソス的な神の狂気、淫らな狂態に耽る女たち、

バツコスの信女達は人間の規範を脱し、原始的な自然界、動物界といわば融合を遂げた状態にある。

アメノウズメのように植物の葛、ぶどうの蔓等を身にまとい、杖に絡ませ、体に野生獣の毛皮を腰巻きにして、自然界と融合した信女たちは、大地が食物でも飲物でも湧き出させてくれるという奇跡を繰り返し約束してくれるのである。ディオニューソス祭儀における信女たちの狂態のすべてが、人間性からの脱却と、自然界・動物界との融合を志向するのである。

このように、バツコス舞踏は深い宗教的意味を持ち、神人不二の至福な法悦を体験させるものであり、変容の神、妖艶な美男でありながら変幻自在な神を内に摂取し、神の恐ろしい相貌と一体化を遂げるものである。

ディオニューソス信仰、オルフィズム等には、狂乱の舞がもつ誘惑的な要素が強調される。集団的な踊りの持つ、時間を越えた誘惑的な要素、集団の狂う季節、舞踊の旋風にさらされたディオニューソス信仰、オルフィズムにおける身体は、開放的な狂気とトランスの状態をもとめ、日本の踊りの系譜に似通っている気配もある。巫女の超感覚の持ち主だけでなく、常に神霊と通じ合う女人だけでなく、普通の素人、一般の信仰者、普通の女性でさえ、信女となればその体験ができ、自然界の神との出会いの境遇、きっかけが与えられるのである。

秘儀的なリズムによって、人体を自然界と宇宙のリズムとマッチさせ、一体となる体験、感覚を体感させる道である。古代ギリシアの秘儀はこのような舞踊の側面を集中的に体験させる。また、秘儀の本質はリズムによって時間が一瞬凝縮した空間になることにある。神々は踊りながら創造し、宇宙は舞踊を通して生成する、この創造

舞と踊りの区別については、近世（本居内達の「賤者考」など）、近代（柳田国男、折口信夫など）、現代にも盛んにくり返し説かれ論じられた。<sup>(87)</sup>

国学者の本居内達（一七九二—一八五五）はその著「賤者考」の中で踊と対比して舞の技巧性を主張している。

舞と踊は同じ態ながら、根ざす所に異ありて、舞は態を模し、意を用ふる故に、巧にて、中に賤しき方なり、踊は我を忘れて態の醜からむもしらず、興に発しておのずからなるが根元なるが故に却りては雅びて洒落なる方あり。<sup>(88)</sup>

舞は個人、あるいは複数の個人の、人為的な作意により、従来の原型に意図的に（歌、音楽、採り物などで）憑依と神との交感を求めた旋回運動を基盤とした水平的舞踊であり、ソロあるいはデュエットによる意識され様式化された典雅な舞となる。

おどりは、はじめの踊手であった巫女のかみかりの跳躍に発して、これを繰り返しているうちに、またはその準備運動として意識的に様式化したものが（まい）であって……

というのが郡司正勝の見解である。また、

踊りは自らが楽器を奏し、歌謡を口ずさんで、そのリズムを原動力として、跳躍的に動くもので、楽器などを持たぬ場合でも、自らの内部的な心の躍動が動きの原動力となっている（中略）それに対して舞はまわりで奏される囃子や語りに導きだされて舞うもので、動きの原動力は縁者自身にはなく他者にある……

の行為を身体を通して再現する。舞踊は太古からの根源的、原初的な性格を保ちつつ、大宇宙のエネルギを陶醉と没我的な熱狂を通して獲得できる。大地と天空の接点は人間の体に内在されるのである。

しかし、舞踊は身体が語る芸術であり、肉体の運動による神の顕現をもたらしのみならず、人間全体の転換、変容も伴う。神霊と関わる人間も、神々との接触の素人であるなら、その変容がもたらし得る恐ろしい結末を宿命的にさけられないこともある。

ちなみに、西洋のダンスという言葉の語源は、（伸ばす）という意味の古フランス語、ゲルマン語に由来すると見る説、あるいはラテン語の（前へ進む）あるいは（のばす）という動詞とする説、サンスクリット語の *balha*（生の欲望）の意を語源とする説など、いろいろある。しかし、やはり（伸ばす）という観念はヨーロッパの舞踊の基礎になっているといえるであろう。事実、バレエ等の展開では肉体の緊張と弛緩のなかで、四肢を伸びやかに広げ、地上からより高く軽やかにとびあがることにより、理想・天志向へと発展して行く。又、南欧で使われるイタリア語の *ballo* や *ballo* や *ballo*、そしてそこから生まれたフランス語の *ballo*、スペイン語の *baile* などとは末期ラテン語の動詞 *ballare* が語源の名詞形で、ギリシア語の *ballizo* の転用から、よろめく、ふらつく、動揺する、そして踊るという意味をもつ。古代ギリシアでは舞踊は本来 *chora*（choros）、秘密には全員一致の舞踊、choros すなわち合唱の舞踊、歌と舞による舞踊、場合によっては円舞であり、よって天体、星、惑星の運行、軌道をも指す）<sup>(89)</sup> と言い、古代ローマでは本来舞踊は、サルタツィオ *saltatio* と言って、日本語の踊と同じように跳ねる、跳ね踊る、躍動するという語源から来ている。

という指摘もある。

すでに、坪内逍遙も下記のように踊りを定義していた。

「おどり」とは「器楽又は声楽の間拍子に合せて、或ひは単独で、或ひは数人と共に、多少規則立った順序、方法に従って四肢五体を躍躍せしめ、それでいて、快く美しく、何等かの感情（主として喜悅の感情）を表示する技である。<sup>(90)</sup>

踊りは「踏」「躍」とも書き、跳躍運動を主体とした動きを指し、専門家による意識的な性格の舞に対して、民衆自身の集団の興奮、熱狂、無我夢中になった垂直的舞踊のことを表していると考えられている。祭祀と芸能の場において集団的に踊る側にとっては、野生味に富んだ群舞から、集団の中で夢中になっているうちに躰の中から湧き出る運動の愉快さから生まれるのである。肉体がリズムにのって動き、雑念をすて、エネルギーと気分を発散しながら、体内のリズムがおもむくままに、躍動し、快い高揚感を味わう境地となる。狂騒の状態は、そのような主観的な感覚、自分の体内の快さから恍惚感へ至るのである。また、舞台の上で舞踊を披露するときには、観客、見る側の気持ち、その反応を見当した芸能、芸術の踊り手と見物人との葛藤が中心になる。

神楽等の舞は、音楽と歌が伴う舞踊的な身体動作に、聖なるものと接触による憑依の様式化された儀式が加わり、それが舞台化されたものであるが、集団の群舞によるエクスタシーはますます激しくなっていく身体運動による興奮、リズムにのって喜び、舞踊の喜びにいたる。

そして、極楽往生を目指す踊り念仏と、怨霊鎮魂を目的とした念仏

踊になると、絶対の法悦にいたるのである。<sup>92)</sup>

踊り念仏は仏教儀礼として念仏を唱えながら踊ることから始まり、空也上人(九〇三—九七二)や一遍上人(一二三九—一八九)の遊行によって広まったが、念仏を唱えながら、跳んだり跳ねたりして宗教的な陶醉を求めるのである。その創始者一遍上人は特に、人々に没我熱狂の踊躍を薦め、煩惱を解脱し、阿弥陀と一体になり極楽往生を遂げる身体と踊りによる原初から生理的反応、無我の境の方便と認めたのである。<sup>93)</sup> 奔放に踊躍し念仏を唱え、リズムに乗った集団の乱舞は全身による身体表現、解脱と法悦、人・仏一体の姿、集団的トランス、エクスタシーにつながる。<sup>94)</sup>

ヨーロッパでは、官能的な魅力の潜む身体言語の舞踊が、主な宗教となったキリスト教の祈祷、祭祀から徐々に排除されていったのに対して、日本の歴史の流れの中では、神道、民間宗教、仏教世界における舞踊と宗教とのつながり、本来の宗教的な色彩は色濃く保たれている。

踊り念仏も、祭礼等に最高度の激しさに達するが、それと同時に、狂躁的恍惚的乱舞、踊り跳ねる風流と結びついて、芸能化していく。念仏踊りから鉦、太鼓、瓢などを打ち鳴らして、盆や仏事に際して、亡魂成仏の供養を行い、疫神退散、鎮花祭り等と結びつき、また雨乞いや虫送りなどへ広がり、風流化、娯楽化して、念仏の代わりに小唄などが入るようになり、かぶき踊や盆踊りの基盤となる。風流踊りなどにも共同体的儀礼のなかで、一体感の復活を生み出し、盛り上がりつつていくなかの群舞の愉快さが生まれる。風流踊、念仏踊などのように、いわば、社会的共同体の踊は、熱狂的な開放感を味わいながら、神、仏、死者、御霊に捧げるもので、鎮め、遊びを目的としたものから、

神と精霊をまつること、疫病神、御霊などへの呪術的行為を目的としても、歌舞による「鎮魂」を遊びとして、魂を遊離させ、意識を越えて社会的な意義をもつ身体は、肉体となり、「恍惚」の一時をもとめ、それに身を任せるプロセスになっていく。念仏踊のように、集団的狂気状態(乱舞)、気違いじみた状態にまでいたるのである。神楽と儀礼行為が様式化、芸能化していくのと同じように、舞、踊りの芸能化も進み、様式化した行為、煌びやかな装飾と洗練が入り入れられ、舞楽系統の舞、京舞、最初から芸術として存在した舞の要素を美意識に変容してきたのは、日本舞踊の歴史である。宗教儀礼から芸術への転化、純粹な抽象的な動作への転化、また記号化、価値の転換から意味の空無化への日本舞踊独自の美学が生まれる。<sup>95)</sup>

それにしたがって、自らが発散して楽しみ踊る形態から、歌舞伎の舞台上上がった踊は、今度は達者な踊り手の芸を見せ、遊び心と気晴らしで観客を楽しませる舞台舞踊になり、芸術的に洗練されていく方向へと進むものとなる。

しかし、かぶきとなった踊は、舞台、劇的空間(劇場)のなかでも、一つの様式的な秩序をもって人間のさまざまな感情を美しくうたいながら、そこに生きる爽やかな感覚を保ち、見られる側にも、恍惚の一時を求め、見る側にも、「身の上」、心身を忘れる一時を楽しませるようである。<sup>96)</sup>

また、リズム感覚豊かに演奏し、拍子が変わることによって、伴奏音楽、打楽器の拍子に乗って、植拍子、足拍子などでリズムの面白さを強調する。

……「舞」は、何れかといへば、旋律を本位に、徐かに緩く上

観客の目を楽しませる鑑賞の対象になる展開となる。

若衆踊りも風流踊りの一種で、若者が中心とした踊りとして、芸能能、狂言による舞の要素も加えた総踊り、業平躍りなどに展開するが、獅子舞、軽業なども取り入れ、踊歌に伴う踊りや能狂言を当世風にくずしたものの、狂言小舞と踊りを取り混ぜた舞踊、一人で踊るといふ形態の基盤となっていく。

前髪をたらしした美少年の魅力を中心とした踊りは、男色の対象としての少年の容色本位のものであったが、その後、若衆の中から女役を得意とする役者もあらわれる。

遊女歌舞伎・若衆歌舞伎のなかで、なによりも容色本位の歌舞舞中心だったかぶきは、より複雑なプロットをもつ劇になっても、舞踊という要素がなくなるわけではなかった。それと同時に、容色のみならず、演技力を向上させていく役者は、舞踊も含む多場面の構成にそれぞれの見せ場を用意し、得意な専門の役柄の確立と分化を進めていく中で、舞踊を得意とした女形などの登場にいたる。

## 拍子／リズム

踊りにおいて身体は、民族舞踊らしく、リズムにのって踊躍しながら、ザックスが舞踊の本質と見ている恍惚のような状態にいたる。

原義の通り、踊は、動きそのもの、肉体そのものをより解放した、ダンスの本質たる「恍惚」の状態を頂点とする無我夢中になった肉体、そのなかで踊りながら溢れる感情、身体のエネルギーマそのものを踊るのである。

民族舞踊は、民間の祭礼芸能などの系統から生まれた身体表現であ

下し、左右し、踴躍するを本領とし、「踊」は主として拍子に掛つて、急調に踊躍するを本領とする。が、二者共に、其本来をいふと、歌詞の意味に副ふよりも、器楽の律呂に従ふのをば主とする物だといふべきである。ところが、「振」に至つては、既に其語の表示する通り、泣く介、笑ふ介、怒る介、喜ぶ介、走る介、転ぶ介、船を漕ぐ介、弓を射る介なぞといふ物真似、即ち無言劇的表情や無言劇的科介が主となるべき筈のものであるから、これは主として歌詞の意味と相提携せねばならぬことになる。尤も、我が国の舞踊は、ずっと早くから必ず何等かの歌詞に伴つて発達してゐるのだ……。

しかし、このような状況の中で、身体と音楽との関係も変わってくる。

また実質上、言葉との関連も変わってくる場合もある。言葉と関係ない振り付け、音楽に乗った、リズムに乗った身振りも踊り本位の部分もあろう。事実、民俗芸能、民族舞踊は肉体に完全に直結したリズムにのる傾向があるのである。

「風流踊」、「念仏踊」、「ややこ踊」の系譜は「かぶき踊」にいたるのであるが、いずれにしても民族舞踊のように集団の踊、総踊からレビュー、パレードという形式や行列による群舞や円舞になってくる。

歌、三味線、踊のつながりが「かぶき踊」の一つの基本型になっている。

歌舞伎の舞台などの舞踊となると、人間と人間の出会いによる生命力を感じとらせる、踊りと舞の合流、また振りを通して、よりヴァリエティに富んだ身体表現が生まれるのである。舞踊にとつては、役者



の巧妙さや技量の決め手は、軽業的な巧みさよりも肉体のリズムミカルな運動として、身体に流れるエネルギー、そのリズム感の溢れるような拍子が生命である。緊張と弛緩の連続の中で、空間と時間の中に同時に存在する芸術であり、身体の本能のリズム、自然と肉体の通い合う調和なのである。音楽と身体の息をつなぎ合わせる拍子である。

人間の全身で舞う能、全体の姿の運び、世阿弥が書いているような手の綾による「有文」、「無文」が簡素に彩る舞姿に反して、肉体・身体動作・四肢・手の表現の分節化を進め、多岐にわたる舞と踊りと振りの所作を変化豊かに組み合わせる歌舞伎舞踊の姿はあくまでも全姿と細部で曲線を描くしなやかな身体となる。

歌舞伎の場合、足の部分と手の部分が重なり合っていて、農耕民族の動作を基盤とするナンバが基本型となっていると主張されているが、異民族の遊牧民系、大陸系の感化によるかどうかは別として、流動性の運動のなかで直線的な所作のある全姿の能の舞よりも、胴と四肢の柔らかな曲線により分節化され構成されている身体構造が舞台上に律動的に動く仕組みになっている。

バレエの場合、手が活躍する部分と足が活躍する部分が分かれていて、手の機能と足の機能を配分して対照的にバランスのとれたバレエのコレオグラフィードラマツルギーを組み合わせていき、基本的にクラシックバレエは幾何学的に対照的に上下、左右、八方に均等のとれた運動となっている。歌舞伎舞踊、日本舞踊では腰を落とし重心を低くし、膝を軽く緩めて、下半身にしっかりと重心をおきながら、上半身の手の動きが文節的でありながら、物真似性（振り）をもたせるようになっており、「言葉で表現できることをより優雅に体で」見せる流れである。

なく、芸術家の自由奔放な発想による技巧性を生かした作品として、それらの素材に合った想像力をその後の美術、芸術に計り知れない魅惑的なヒントを提供した。『変身物語』の登場人物は動物、植物、鉱物、星座や神などに変えられ、逆に動植物に変えられた人間が元に戻されるのは稀である。唯一、生物ではない物で、生きた人間に変身するのはキプロスの王ピュグマリオンの話である。

変身のテーマにピュタゴラスの教え、ルクレティウス（紀元前九四〇頃—五〇—五二）の思想などの感化があったようであるが、輪廻転生の思想と違い、現世の生きたままの生まれ変わり／変身も可能な世界観である。人間が動物や植物、星座や神などに変身する物語を集めたものとして後世のポツカッチョやシェークスピアにも影響を与えた逆の変身、動物から人間への変身は例えば、ポツカッチョが創作した『女神ダイアナの狩り』（二三三四年頃）にあり、ナポリの美女六〇人が女神ダイアナの下で狩りをする有り様を描いた一八歌からなる長詩のなかで、愛の女神ヴィーナスが、狩りの獲物を美男子に変える例がある。また、コッローデイの『ピノッキオ』も人形が人間になる結末になっているのは有名である。

日本の舞踊の場合、能の場合と同じように、語り物の系譜を継承して歌詞の文句、地と詞、科白に合わせて踊り手が物真似的に人物の気分、感情、仕草、パントマイムなどを通して多数の人物を表現することに努めることもある。

踊の名人が男になつたり女になつたり、自由自在に巧妙な早変わりをして踊るといふだけでも面白い所……。

目には見えない力に振り動かされて、舞踊家が美しく変身して

手の振りと基礎となる足がうまくバランスをとったところに、身体表現、型を作っていく。身体のリズムにあわせ、人間がひとつの動きから次の動きへ移る瞬間、流れ動くダイナミックな線と、静止の点となるポーズの組み合わせの連続自体がリズムそのものである。手が従であって、足が主である芸術であるが、動きのある衣装の美が美の基準としてあるので、身体自体の四肢は身体美としてかならずしもあきらかに見せる訳ではない。能の身体に装束と仮面が条件づけられているとすれば、歌舞伎でも厚み、重み、ポリウムのある衣装が動きを束縛し、動作、線、振り等も影響を受けざるを得ない。人間の身体の法則性を犠牲にしてまで、曲線の美を追求する日本舞踊であるが、肉体の線、肉体美ではなく、衣装をまとった身体の表現であり、衣装の美が主で、肉体は従である。

歌舞伎の基本は踊りにあつて、劇の物語・筋に合わせた役を踊りながらも「人間の動きのかたちが先にあつて、ドラマはあとからそれを意味づけ、生かすために加わったものだ。」

## 変化もの

イタリアを中心に、ヨーロッパの文化で重要な地位を占めているのは古代ローマの詩人オウィディウスの『変身物語』（紀元前一世紀）である。膨大な量のギリシア神話からローマのアウグストゥス帝国までの時代を舞台に、ギリシア・ローマ神話の登場人物が様々なものに変身してゆく物語を集めた作品となっている。人間が神々のわがまま、気まぐれによって、感情のはずみに他の生物に変身するさまを描いたオウィディウスは、古代の神話に基づきながらも、文学の写実性では

ゆく面白さ、そこに日本舞踊の生命があります。

江戸時代の末期に流行る歌舞伎の「変化物」の場合、役者は、衣裳、化粧などを変えながら、いろいろな人物に扮する仕組みになっている。その人物その人物になっていく変身と物まねのわざを駆使しながら、踊り分ける芸の見せ場を演じる。「変化物」は舞踊に潜んでいた、さらに新しい可能性を徹底的に外に出すジャンルである。早変わり、引き抜き、ぶつ返りなどの技法、早い技とケレンを通して、視覚的にも観客の心と目を奪う変化に富んだヴァリエティーを織りなした小品の編曲である。

踊の中で多種の人物像を形作ることで、役柄の多様性と俳優の多面性と多能性を浮き彫りにする舞踊となる。いろいろな人物、——神、鬼、人間、動物、植物、幽霊と妖怪変化——に変身していく身体／人物を表現し、物まねと美的表現を極めるのが主眼で、それとともに演出、舞台もスピーディーに転換していくのである。

いろいろな人物に扮して演じる役者／踊り手は華麗な衣裳などを身に着け、扮装、化粧などを変え、身体と動作の使い方で異なった役柄を演じながら、種々の風俗を舞台に取り込み、実と虚の妙をたくみに表現し踊ることで目先の変化を楽しませるものである。

多数の人物に扮することで、踊の中で多種の群像、人物像を形作る役者の対応性、柔軟性が試されているのである。多方面に広がる変身的な性格をもった役者・踊り手の芸は、同じ人物が変化していくのと同じように、多様な文脈における身体性を作り、スペクタクル性を発揮していくのである。そこに現れる舞台上での芸は、工夫を凝らした技術的な巧みさと演技による人物表現の才能の舞台化である。

## 物語性と人物に扮する

伝統(演劇)の流れの中で、ダンスのようなものは、劇のなかで行われる。役者がなにかを演じる、「行為」・「アクション」・歌舞伎では「〇〇事」をおこない、役を演じるという設定の中で展開されるのである。人物の姿を示し(プレゼンテーション(示現))、實在感のある人物像を描くために、内的・外的な細部(プレゼンテーション(模倣的再現))を科白と身動きで表現するのみならず、より感覚的に全身で言葉と音楽に伴う踊りによってその姿と身振りを通して活動的に演じることに努めるのである。

人物に扮するということは、ひとつの狂言の中で演技し、セリフと動きをおして、音楽を伴う舞踊をおして、その役を演じるということである。セリフ(科白)を中心に展開される場面(あるいは劇)と、音楽に合わせた踊りを中心に展開される場面が、独立した形でも、筋上の何らかのつながりをもつという形でも、歌舞伎の二つの重要な柱として成り立つのである。

いわば、それは演劇そのものももっている二つの可能性である。ある人物、ある物語を舞台という特定の場所で再現すること、舞踊と音楽が遊楽・スペクタクル・風流のように、その芸術としての可能性を追求するように、五感にうったえながら、舞台芸術を生み出すことである。そして、それらの組み合わせで、多数の芸術のつながり、ありとあらゆる可能な形態を楽しむことである。

舞踊と演技が重層的に、重なり合った劇形式をもって、リアルな部分と様式的な部分とが同時に成立しているのである。

歌舞伎における踊りというものは、劇の中で役を演じるもので、一つ

ふりはもんに有、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。なすわざはしよさ成が故に、ふりに誠を本とす。何によらず其しよさがるのころを、わするべからず。

俳優と観客が歌詞と振との微妙な関係の面白さ、その相乗効果を創造と遊び心をもって楽しむところである。

日本舞踊は、……純粹舞踊とは違い、……言葉と舞踊が絡み合っ

て一つになる面白さを持っています。

心をとめ、狂言する心に舞ふが所作にして、心なく騒ぐは踊りなり。

というのは歌舞伎の演者(俳優)は劇、その中の物語、何らかの筋をもつて、人物の表現なるプレゼンテーションであることをけつして忘れてはならないと心得ているのである。

また、所作とことばの緊張関係でも、所作においては形ばかりを舞うのではなく、歌を歌う時、気(風情、情感)を歌うと同じように、歌舞伎の所作は人物、対象となるものの振と共に、情感、風情を演出することが主眼となっている。

凡所作事は程よく舞ふ斗にあらず。歌うたふにも文句をうたはず気を諷ふ也。歌の唱歌はしれねども、勇もする又かなしむ情にもなる。女ならば物事なすにも、腕はなれざる処あり。ありくにも爪さきよりむかふへ足の出ぬもの也。走り行にもつまの明事をいとひ、立にも右よりたつもの也。腰ほそにすそをひらき、目を

の物語を再現するにあたって、意義のある表現は、美的、模倣的ないしぐさと交わっても、中心となり、劇の筋の運びにとつては根本的な要素となる。

それに反して、近現代の舞踊は、ある意味では、意義からの解放を求め、人物、役にならない踊り手の表現(二人の人間としての表現)、または(人間である自分は肉体そのものであるゆえに)肉体としての表現、空間の中のありとあらゆる身体表現、あるいは、さらに進んで、表現技法という目的なども排除して、肉体としての存在感のみを主張することに努めていく。

## 歌詞、音楽、振付——人間の感情、気色と気分

日本舞踊では、長唄や清元、常磐津、義太夫などの音楽を地方(じかた)と呼び、舞踊家のことを立方(たちかた)といいます。地方の歌う歌によって、初めて舞踊家が立ち上がり、踊り始めることを示す言葉です。日本舞踊では、まず歌詞が作詞され、それに曲がつけられて、そこから振付が始まります。言葉から生まれる舞踊だといってもいいかもしれません。

歌舞伎の所作と浄瑠璃の歌詞との関係であるが、あくまでも「振」の着想は、浄瑠璃などの節(フシ)に求めるのではなくて、文句(詞章)から触発するようになっていたようである。

扱又歌の節にふり付ず、文句にふりあり。生なき事には品に付、節にて引時は拍子程よくふり付る也といへり。

ふりにつけ、ふりより目をつく。すべて所作事は狂言の花なり。

歌舞伎に限らず、舞踊は、意味のある動作(物まね的な身動き、いわゆる「振り」、意味付けのない動作(舞踊的な所作)との組み合わせでなりたっている。能の場合も、「舞事」や「働キ事」などに分けられる限られた「小段」における所作単元の連続の組み合わせである。ジャンルによってかならずしもはっきりした形で区別できるものではないが、劇の舞踊のなかに共存して絡み合っている要素である。その律動的な体操舞踊の所作こそ風情というものを醸し出す示唆にとんだ美的な所作の花というポイントになっていると言えるであろう。能の「舞」「働キ」などという区別も、ある意味では、能の所作全般、又は具体的な動作としてより表意的である「働キ」と、抽象的、あるいは「無機的」と言われ、明確な表意を伴わない「舞」である。これは何かを示しているわけではないような美的所作の連続のようである。ヨーロッパの舞踊史のなかでも、バレエの中でも、より物まね的、パントマイムの必要要素をもったダンスとその部分、または、美的に様式化された優雅さ、華麗さ、軽やかさのみ表象する部分などとの組み合わせで展開していく。どちらかの要素が主になることにより、劇的バレエと純粹バレエ、模倣的舞踊と体操的舞踊、日本の舞踊劇などのようなものも生まれてくる。

舞台上立つ肉体の動きを通して、女の姿態と精神を手本とする曲線の柔らかさ、調節、繊細さ、姿勢(容姿)四肢などの基本的で安らかな優雅さ、そして新しい雰囲気をもたらし、気分転換、変化を作り出すなどというのが、所作の基本の運び方である。また、全姿による風情とともに、道行にある叙景、風景と四季(季節感)、遠近感と方角、



体内による身体の気品と環境（外界）風景など空間というものを感じさせ、立体的な造形とムードを観客に感じさせる身体動作の言葉である。

舞台上立つ歌舞伎の踊り手は、絵面に描かれた姿、ダイナミックな飯象として、運動と動作によって絵に動きを持たせ、ある程度、立体的な広がりを見せ、空間を作っていくような仕掛けとなる。流動と停止を律動的に繰り返す身体の使い方は曲線を好み、柔らかに、軽やかに舞台の上で流動性をもって身体とその身振りをはこんで、流れるような美を演出するという、役者の芸が要求されるのである。舞台設定におかれた身体でも、景（景色と気色）、風情（雰囲気、気分）を舞うことである。気分を転じ、心を新しくすること、微妙にあるいはばつと変化していく感情の繊細な表出、気分転換のための風趣、風情、変化のある情感を漂わせる舞踊でなければならぬ。かぶきにふさわしい、そのような柔軟な流動性に富むことと変化の妙というものが強調されることである。

## 近代の身体

幕末・明治になってから、フランス式、のちドイツ（プロイセン）式陸軍、イギリス式海軍などの軍制を規範に西洋式軍隊がつくられ、国家の兵制が創設され、徴兵制度、国民皆兵が義務付けられ、国民軍の平時・戦時の訓練、士官学校だけでなく、兵舎、学校などにおける軍事訓練、行進、歩行、兵式体操等により、「お国のために」戦う肉体を整え、鍛錬するシステムが構築されていく。日本のみならずヨーロッパ諸国などの近代国家でも、むろん行進曲などによって農民、庶

しかなかった振付師が「自由」になっていくと同時に、舞踊自体の独立の動きも徐々に始まる。

それは狂言・劇（劇的舞踊）からの解放と純舞踊への志向という意味にもなる。

坪内逍遙の『新楽劇論』（一九〇七年）などの刺激を受けて、明治末期から大正にかけて新舞踊運動の革新的な動きが始まる。従来の「振事」と違った新しい舞踊の世界、多彩なる表現を試し、新舞踊運動の可能性を切り開いていった。

歌舞伎界の積極的な俳優、振付師より出た流派、また花柳界などからも新しい試みに挑戦する舞踊家が登場してくる。また、お狂言師や上方舞、花柳界などから出た振付師兼舞踊家の女性の存在が目立つようになる。お狂言師、町師匠、上方舞、花柳界などのレパートリーには男性の身体と違う、また女形の体とも違う女性のからだによる舞を工夫してきた流れがある。

舞踏の独立は、歌舞伎にあるような役者中心の圧倒的な存在感による偉大な若から解放でもあり、より繊細に心の心緒、心像、内的な「我」を踊り始める方向に展開する。徐々に出来る限りの自然の肉体によって心に映る心情を立体的に形にする試みとなる。遊里の座敷舞などにも見られるような、一種の舞踊詩の創作を志向する意図が主な狙いとなってくると言える。新舞踊などにおいて、美的価値の基準が根本的に変わらなくても、遊里趣味を排除して、発想の飛躍性を捨て、新鮮味のある音楽にあわせて、絵になるような舞台装置と人間の衣裳美によって洗練された無歌詞の純舞踊の小品を生み出していくのである。

近代には、ヨーロッパでも、頹廢してきたバレエの革新の動きが進

民から軍隊／軍体となる人間・市民の軍事教練、身体の訓練が行われた。武智鉄二の衝撃的な反響を呼んだ指摘にあるように、純粋な農耕民族、ほとんど農業生活で育った庶民、一般市民が、農耕の生産労働に基づく「ナンバ」から軍隊行進にあわせた歩行、身体行動になるという程ではないのであるが、「富国強兵」時代の国家によって束縛された、政治的な意義のある身体・肉体も生まれる。

また、社交ダンスなども、西洋を仰ぎながらダンスをまねる明治社会の間で上流階級から流行るようになり、鹿鳴館（一八八三（明治一六）年）のような舞踏会の場、子供の体操遊戯、女学校の体育等へまで広がっていく。

明治以来の娯楽としての社交ダンス、ヨーロッパ模倣のダンス、大正時代の浅草オペラ、昭和戦前時代からアメリカの映画界などで見るタップダンスなど、民衆の「娯楽」の世界も広がっていく。タップダンスなどは、日本舞踊のように仕草に物語の描写力がついておらず、曲のテンポに合わせるだけでよいので、基本的にどんな曲にも振り付けることができるのが特徴で、いかにも民衆的なダンスと言える。

舞台芸術の世界、舞踊界などでは、近代になってから、歌舞伎専用の「振付師」としての舞踊の師匠がようやく歌舞伎界から自立するようになり、演劇向けの舞踊の束縛から解放され、独自の創作、独立した活動の場（専用の舞台）をもつようになった。宝暦期あたりから確立してきたと思われる振付師の姿が定着し、役者が自分で振付けを考案（按舞）した時代から、舞踊の名人のなかから専門的な振付師が現れ、その振付の斬新さ、舞台上に適した新しいコレオグラフィが提案される時代になっても、それはあくまでも役者の身体と感覚でアレンジされることになっていたのである。それまでは役者の従属的な存在で

み、モダン・ダンスの萌芽が見えて来る。

力動学による技法と大胆な開発によって美しいもののみならず、悲しみ、醜さ、苦しみまで繊細な感情表現を肉体で生き、新しい動き、身体技術の開発とともに、肉体と空間、衣裳のシンプルスさ、絵画的なものより彫刻的な創作に努めたのは近代からのモダン・ダンスである。ドイツのノイエ・タンツ、アメリカなどの諸ダンサー以来、バレエとの組み合わせなども行われ、古典とモダン・ダンスとの接近と融合が進み、両方のテクニクを兼ねるダンサー、演目が生まれていくのはその後の展開である。西洋のバレエの系統から、日本でも石井漢（一八八七—一九六二）が帝国劇場で活躍したイタリア人G・V・ローシのバレエの指導も受け、挫折するが、また欧米に渡って外国の舞台上にも立ち、帰国してから、ドイツのノイエ・タンツの影響を受け、一九一六年あたりから創作舞踊、山田耕筰や小山内薫の多彩な刺激を受けた「舞踊詩」を築いた先駆者となったのである。

その後、明治末年から大正期に入ってから、音楽からの自由もめざす無音楽の試みにまで展開するのである。伴奏音楽と無音楽との葛藤も、身体内のリズムに重点を置いて、肉体の生命力、体内の律動性を感じさせ、それが発動力、原動力になるような基盤になるよう努力する動向である。現代の舞踊との重大な差異となっているところであるが、近代の一人、二人の踊はすでにモダン・ダンスの段階から、身体の動きの純粋なまでの結晶をもとめ、音楽を使っても、出来る限り言葉に頼らないようにした身体表現中心の舞踊になる。

## 舞踊の内面化、自分を表現する身体

近代になってから、社会的連帯感、共同体が少しずつ崩れていく中で、近代の人間の個性というか、ひとりひとりとしての孤独な踊り手一人の表現が中心になる。歌舞伎の舞台からの振付師の解放は、舞台芸術におけるスペクタクル性（遊楽）というよりも、楽しく美しく観客の目を引く技、器量と腕前で魅了する、衣裳などで引きつけ驚かせるよりも、個人としての表現が主眼になる。

他の諸芸術的活動（俳句、短歌、詩など）と同じように、自己表現、一人の人間の美的感覚、ますます個人的な研究と体験から生まれる芸術の価値が重視されるにつれて、ますます近代の人間の孤独も深まり、浮き彫りにされ、提唱される時代になる。原始時代から人間の多彩な生活、生存のためのありとあらゆる営みに関連して、諸出来事を折り、祝って来た源を持つ舞踊の時代から、ただの個人の洗練された身体表現になっていく。

近代からの舞踊では、自分を通して他を演じるところから、様式（型）と役（役割）などといった束縛を消していくことによつて、より「自然」な自己表現へと、自分を演じる理想とされる方向へ、また、少なくとも、演じないで、自分を表現しながら純粹に踊ることに憧れていくと言える。

現実と虚構とは別世界ではなく、その間に身体感覚と想像の力があるという古典の世界に反して、自分と人物、現実と虚構を融合すべく、純粹舞踊と劇の舞踊を一体化させ、合理的に身体を制御しコレオグラフィと舞踏を構築していくか、心理主義的に精神の深層に合った運動のグラマーを自発的に生み出していくのである。

なる、エギゾティックな色彩感覚を通して主張し、驚きを生み出す不思議な総合美を求めるのである。

いずれにせよ、純粹舞踊の志向性は演劇運動に接近し、演劇もダンスの身体を見習い、ダンスの空間処理に学ぶところが多い。深く埋もれた感情、本能を声、言語だけでなく、肉体を通じて表現するようになる。

## 近代演劇、モダンとアヴァンギャルド

歌舞伎などでは、千変万化の変身を表現する舞踊を通して気や呼吸によつて観客との同調を目し、身体言語による舞踊独特な魅力によるコミュニケーションを発揮する流れが見られる。それに反して、主に西洋／欧米の舞台芸術を志向した近代の演劇、新劇では戯曲中心の演劇形体が求められ、俳優が主体となる言葉を通じて戯曲に合わせて人物を演じ、戯曲の設定と交錯しながら劇作家の観念的世界に従う中で、身体は戯曲と演出、設定と人物と俳優術の関係において従属的な立場にならざるを得ない。

また、近代劇において人間の内面、心理の悩み、内的葛藤に注目しても、身体が内面を外面に表出するイメージは表現されず、全く異なる人間観が伺えるのである。ある意味では、言葉中心の科白劇の舞台に、ほとんど言語・理性にすべてを委ねた一次元的な人間描写による人物作りになり、人物像を肉体で最低限に表現し、科白と表情だけに集中させる俳優術になりがちである。歌舞伎でも、言葉も抑えるが、特に動作に出さず役の心理・感情を表現する内面的で靜的な演技となる九代目団十郎の「腹芸」は有名である。坪内逍遙が「新楽劇」を唱

こうして、舞台舞踊の形態としてのアカデミックなバレエ、能、歌舞伎などの伝統の結晶となった様式から引き抜かれ、それに反逆してより自由な、個性的なモダン・ダンス、新舞踊、ポストモダン・ダンスが生まれるのである。

美しさよりも感情の純粹で自然な新しい表現力を追求することに力を入れていくのが近代以降のダンスの傾向である。西洋でもモダン・ダンスは伝統的なバレエに対しての反逆として、舞台舞踊なるバレエのアカデミックな形式、身体の束縛された表現力から脱却して、より創造的に舞踊の言語を創作しようとする。そのために、ルース・セント・デニス（一八七七一—一九六八）のようにインド・東洋などにヒントを得たり、イザドラ・ダンカン（一八七八—一九二七）のように理想化された古代ギリシアの舞踊に立ち戻ったり、より自由な形の表現を求めたりして、衣裳なども簡単に略して裸足になって自然に解放された身体性を作ろうとして、内面を深く彫り出し、そこから湧き出て来る舞踊の「自然」の源泉を探求した舞踊家も登場するのである。モダン・ダンスは意識的に今世紀の初めから「自然」ということを主張し、バレエの人工的に造られた美の動きを拒否し、人工的なステップ、身ぶりを嫌う「自然に帰する」運動であり、東洋的なダンスも視野に入れる動向も見られる。

他方、ディアギレフ舞踊団もバレエとは基本的に断絶しなくても、理念的に反自然的なプリミティブ志向を見せ、アヴァンギャルド風の美術装置の大胆に新鮮な設定の作り方、美術世界の新傾向を生かしたデコラティブの極致、色彩感覚の爽やかで装飾的な方向へ走る。ディアギレフのバレエ・リュス（ロシア・バレエ団）は古典バレエのメルヘンの世界を拒否しても、筋や物語の運びを近代合理主義とは異えていたものの、新劇などには台詞劇を中心に音楽などは排除される要素、従属的な要素とみなされるのだが、舞踊も勿論である。ドラマの本質を考え、境遇や感情の葛藤を生きたる人物に扮する俳優は、いわば社会的な拘束に縛られた身体で、日常的な程度の身ぶりによつて舞台上の劇世界と人間を演じることになる。社会に対する反抗、社会制度・家族等の矛盾と束縛に対立する感情と精神の自由に憧れる主人公等は、理性で整理した言語でしか表現できない演技になってしまうのである。

他方、モダン・ダンスなどは、西洋のシンボリストが提起した祭式的演劇、古代ギリシア演劇への回帰、当時の社会への反抗を表し、反発して、現実変革を理想とし、従来の舞台芸術・演劇に代わる新しい舞台を生み出すのに激烈な刺激をあたえるようになる。なお、民衆と分裂してしまった知識人の志向に過ぎないかもしれないが、攻撃しながら次から次へうまれる新運動、アヴァンギャルドが新しい芸術、その表現の変革に盛んにこだわりのシンボリストなどのように深層に潜む真実、神秘的な内容を追求する実験へ向かう。肉体の物質性を超えられず、粗野な現実にとりつかれ、演劇上の実験、その技術に執着し、心理的・生理的反応に身をまかせていたが、イブセンの思想にあつた象徴等に値する表現できる身体表現、身振り、技術を目指す動きも窺える。シンボリストには詩的的神話、メーテルランク (M. Maeterlinck、一八六二—一九四九) などの様式化された象徴的な伝達、表現主義やモダニズムに主張される自己表現、精神と生活のアンバランスなどのテーマに、また直接行動につながる新しい芸術運動の原理の追求とつながっていく。前衛芸術のなかで、未来派による機械の讃歌と、逆にモダンな都市生活における疎外化、非人間的環境から、機械化と分解化

した身体のモチーフに発達していく。萩原恭次郎（一八九九—一九三八）の詩集『死刑宣告』（一九二五）、村山知義（一九〇一—一九七七）の表現派、それから構成派の舞台装置と演出、マヴォ等に現れるように、「近代都市」における疎外されたもの、機械と人間の折衷、そのような世界の象徴としての人形、ロボット、人造人間を使った舞台、アヴァンギャルドの前衛派／運動のダンスが登場してくる。

また、プロレタリア演劇の政治性の濃いアジプロ演劇運動のなかでは、集団の声、集団の身体が実際のその日「その日の問題を直ちに取上げて芝居に演じる」強い観念と必然性のある新しい演劇形式が主役になり、その中で、アジプロの活動においては集団としての身体の感覚、新鮮な意識が力強く働いていると言える。土方与志（一八九八—一九五九）、滞独した千田是也（一九〇四—一九九四）などのように、戦前戦後の日本演劇に大きく貢献した存在とともに、ほぼ素人の若い労働者達の演劇は実は「死活にかかわる条件のもとで」行われ、プロレタリア階級闘争のための身体的・精神的労力を伴う身体が存在そのものを賭けた危険な活動であったことは否めない事実である。しかし、労働に使われ、自由を犠牲に、生活のために労働力を提供する物物交換としての身体は、ただの趣味ではなく、その中で初めて、解放的でもある発散というものの、階級闘争を表現、娯楽とするのではなく、生きた「武器としての芸術」を体験して目指す活動家の尽力の唯一の財産である。また、団結力による団体の力から支えられる身体表現は、実践的な需要に応えるアヴァンギャルドとして、後の大衆芸術に衝撃を与える。築地小劇場のドイツ表現主義の影響から始まり、政治的かつ社会的な圧力のもとで、共同体としてのエネルギーによる身体観は芸術表現にも発揮されるのだが、表現主義やダダイズムの個人として

づいた型が基礎になっている動き、農耕儀礼の性格、地方の土着的な源泉を暴力的にもあらためて生かす肉体を開放した。美的な感覚を翻したグロテスクな醜態を秘めた身体観を作り直し、民間などにおける身体の役割の新生（新生画）のようなものを示したきた。

舞踏にはまた、大野一雄（一九〇六—二〇一〇）のように、なにかに、そのものになり変わる変身があっても、ほとんど単独になった裸の肉体によって演じ、踊る、または、表現を空間と身体のエッセンスに絞り、純粹と収斂を極めたその姿を喚起させる簡単な衣裳を纏い、感じさせる道を選んでいくような例もある。枯れた肉体でその舞踏は老体の舞のようであり、翁や能の神に似ているように見える。西洋の青春を目標とした完璧さを志向するバレエと舞踊と違って、日本には昔から「翁」という神聖な舞、老人の踊りとして一種の最高の境地を表現する、神に近い壮厳に荘重な舞、老女や老人の舞がなりたっている。地上性を超えていくのではなく、違った芸術の次元のアンドロギユヌス風の「影向」である。

土方巽の暗黒舞踏にも大野一雄のようないわゆる「白舞踏」にも、異なる形でも、神聖なる舞踊の意義への憧れ、鎮魂や農耕の儀礼と農耕の動作の型への環帰、ダンスの開放的かつ乗り移った憑依、ものに憑かれた状態（物狂い）の恍惚感に満ちた踊への接近、そして、また、ヨーロッパの文化でいうディオニユス的な側面、その不思議なエネルギーが踊り狂ってあきらかに窺えるところである。

伝統の舞踊と現代の舞踏との間に大きな断絶と隔たりがあるとしても、日本の舞踊の根源への還帰、舞と踊の根本的な意義、日本的な肉体への志向の面では、古代から日本舞踊のもっている共通の舞踊言語、身体表現も認められる。

のではなく、複数の身体の活力、集団の身体構想、群衆と権力の関係と取り組む形になる。同時に、パフォーマンス、メディアのシステムに反発する独自の手段を通じた本職の俳優も参加した労働者演劇の政治活動がトランク等を通して、移動できる宣伝、争議、労働者の慰安、文化闘争などとしての出張公演の活動も広がっていった。メザマシ隊、左翼劇場、プロット所属劇団などと、どんどん結成、分裂、再構成をくり返し、移動演劇等に変身しながら、戦時中に絞めつけられ、転向などを余儀なくされていった。

## 現代、肉体と人工体

戦後の日本になると、舞踏の創始者の一人、土方巽（一九二八—一九八六）による「肉体の叛乱」が大きな刺激となり、いわゆるアングラ演劇の先駆者・指導者達、唐十期の「特権的肉体論」、能の演技を基盤とする鈴木忠志のメソッド（演技論）、寺山修司（一九三五—一九八三）の「見世物の復権」、太田省吾（一九三九—二〇〇七）の沈黙劇に立つ身体としてのみの「存在の物語」、山崎哲の「身体論の行方」、岡部耕大の身体エネルギーあふれる「松浦もの」、また八〇年代の野田秀樹の舞台でスピーディーに跳ね回る「少年」などにいたっても身体というより、「肉体」そのもの、肉体をめぐる問題が舞台の核心的な課題となってくる。

土方巽は日本人特有の身ぶりを再発見し、日本人の身体の独自性を認識し始め、バレエやモダン・ダンスによって日本人の身振り、その肉体を侵略されたことに、それまでの無理に違和感を感じ、自分の周辺にある伝統的な身ぶりに還元しようとした。農耕労働のリズムに基

しかし、戦後の舞踏、モダン・ダンス、コンテンポラリー・ダンス、そしてアングラ演劇、実験演劇などにおいて身体と言葉と音楽との関連はどのようになるのであろうか。近代から、モダン・ダンスの傾向の中でも、「自然体」で行われる独舞が多くなるが、現代でも、ソロ・パフォーマンスの中で、踊り手が踊り、言葉や音楽やその他の言語など、他の芸術との葛藤を省かなくても、視覚的に訴える映像文化の氾濫の中で、出来る限り純粹の舞踊へと近付こうとする傾向が見られる。純化に憧れ踊る身体は、言葉の詩をなくし、「詩を書く身体」でありたいと、「身体から喚起される言葉」がまず身体を通して発射されるエネルギーと肉体全体を媒介する心情であり、「発話する身体」が発生源の核心になっていく。

溢れ出る映像・マルチメディア文化のなかで、現代美術の形式と前衛舞踊がパフォーマンスとして複雑に交錯して、重なり合うところが見える。また、ミニマリズムは純粹化志向、美術に赴く動きを示し、ポストモダンの時代へ導くのである。

一方、古典バレエもコンテンポラリーダンスの分野でもスポーツ的な身体とダンス向きの身体の違いが薄くなっていくようである。ダンサーは肉体的にますますアスリートになり、技術的なところだけが中心になりがちなバレエとダンスが目立ち、クラシックバレエよりも体操か新体操のような踊り方（絶賛されているフランスのバレリーナ、シルヴィー・ギエムの世代から）の舞台が増えているようである。現在のバレエも、ある意味では、完璧な新体操風の踊り方が目立ち、本当の「バレエの魂」、あるいは「魂のダンス」が抜けてきているのではないかと疑問がある。もとより、バレエの歴史のなかで、ダンサーも振付師も、ある意味では、名手芸を目指しますます肉体的



な技術を鍛え磨き、若さと力と技巧で勝負するような道をたどってきた傾向があったことは、いなめない事実であろう。それに反して、華やかな舞台を志向する歌舞伎の舞踊でも下記のような例が挙げられる。

この舞踊〔京鹿子娘道成寺〕は、名女形中村富十郎が大成したものであったが、当時富十郎に向かって、もう少し込み入った難しい振りをつけてはどうかと云った人がある。これに答えて、自分是不敏ながら、込み入った振も工夫できるが、それでは他人に踊りこなせず、後の世までも残るとは思われぬので、平易にしておいたと云った。これは実に名言で、凡て振付をする者、味わう者の心にかけるべき点である。「……」振付というものは、実は未熟なものが演じて面白く、名手が演ずれば、また別物の如く面白く感ぜられるようであればならぬ。立派な芸術は百年後の人をも、千年後の人をも喜ばせる。

他方、スポーツのように具体的な存在感のある肉体を作り、それを裸にしても舞台などで「あらわにする」傾向と同時に、ヴァーチャルのような映像、ホログラムなどのような新トレンドも見られる。物質的な次元の肉体から存在感が消えていき、身体もない幻影、動画となり、生命そのもののエネルギーは勿論ほとんど感じられないものとなってしまう。

しかし、見てきたように、日本の舞台芸術ではからくり人形のような見事な技術も、文楽を頂点とする人形劇などの系統も長い歴史、伝統、大変洗練された形の発達を見せた。そして、現代の舞台・パフォーマンスなどには平田オリザの舞台『働く私』などに見られるロボット(ワカマル一号、二号)、アンドロイドのような人工的な身体も現れておき、観客と舞台と、人間と人間との交換も、身体と世界も、ヴァーチャルななかで変わっていく。物理的な出会いの感覚も生命観も、伝わってくる生命力も褪せて消えていくのだろうか。

舞踊の美は素材の肉体の美そのものではないことはいくまでもない。肉体を離れては舞踊美はなり立たないが、しかもこの肉体を離れた世界においてはじめて舞踊美が存在するということを識らなければならぬ。このとき肉体はたんなる生理的な肉体であるのではなく、肉体の律動によって表現された生命観の象徴としての意味をもつ芸術となるのである。<sup>(14)</sup>

#### 〔注〕

- (1) 湯浅泰雄『身体論——東洋的身心論と現代』講談社、一九九〇年。
- (2) 九重左近「浄瑠璃人形と舞踊」『江戸近世舞踊史』萬里閣書房、一九二九年、五七四—五七六頁。
- (3) 本田安次『日本の民俗芸能Ⅰ 神楽』木耳社、一九六六年。
- (4) 松本千代栄『舞踊美の探究』大修館書店、一九五七年。
- (5) 宮尾慈良「神話と身体のコスモロジー」『アジア舞踊の人類学』パルコ出版、一九八七年、四—六頁。
- (6) ムーサというのはゼウスが記憶を司る女神ニームジニー(ローマではムネモシネ)と交わって誕生させたニンフ達のことであるが、実は後に九人となり、秩序的芸術の神アポロンの下で各種芸術を受け持つと考えられるようになった。ローマ時代の後期から各ムーサが司る芸術の分野が確定されるようである。ムーシケーという言葉は、「ムーサの技術」という語源である。
- (7) プラトン『法律』岩波書店、一九九三年。
- (8) アリストテレス『詩学』岩波書店、一九九七年、二二頁。

ている。そのような実験は人形劇の系統を汲むものかも知れないが、生きた人間の身体と異なる可能性を試しているのは確実である。<sup>(15)</sup>

見てきたように、ヨーロッパ文明の伝統の源泉となる流れの中では、演者は躰を媒体として現地で宇宙のミクロコスモスを再現するのである。バレエは、水平の世界観を超えた垂直線による天へ、神へと赴く魂、信仰心から、抽象的な概念へ、理性の秩序とハーモニを求め、少しずつ上昇志向、天上志向性をもって発達してきた。またさらにロマン主義のように妖精となり精神の世界に憧れる身体は、人間の文明の軸となる直線の美徳、倫理的な正義、垂直で気高い姿を、バレエのなかで上に向かってますます伸びる体、水平に靡く肢体、純粹に美しい音楽の和音に合わせて優雅にはね、回転したりする乱れない垂直の線、精神の高度な価値とつながる身体の動きで示めす、身体表現であった<sup>(16)</sup>。西洋的な空中に飛び上がる天上志向型とは対極的な方向へ、地を強く踏んで呪術的に宗教的な色の濃い農耕民族以来の踊りは日本の伝統芸能や舞踊などに伝承され、地上志向性、地上的なものとしてエネルギーを込め、欠かせない大地とのつながりを保ってきたのである。欧米文明との出会いによって近代になって「侵略された」日本人の身体は、特有の身振り、日本人の肉体と切り離すことができないと証明したのは戦後の土方巽以来の舞踏であろうが、コンテンツポラードダンスのなかで、国際的な感覚による身体言語が流通し、違いも境も薄れていく時代になった。

人間は、生と死、人間的と非人間的、天然と人工、聖と俗、民衆と貴族、伝統と現代と遊びながら、体とその代りのもので神々と共同体、自然と宇宙とのコミュニケーションを求め続けたのであるが、人間は、人工体や映像の受動的な鑑賞となると、神々、自然世界との交換はさ

- (9) プルタルコスがテオフラストスの音楽観を伝えている件による。プルタルコス『食卓談話集』岩波書店、一九八七年。B. Eila (ed.), *Filosofia della Danza*, Melangolo, 1992.
- (10) F. Andrella, *Il corpo sospeso*, Moretti e Vitali, 2012.
- (11) 『教訓抄』『古代中世芸術論』日本思想体系三三、岩波書店、一九九五年、二二—二三〇頁。
- (12) F. G. Naerebout, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*, J. C. Gieben, Amsterdam 1997.
- (13) アリストクセノス/ブトレマイオス『古代音楽論集』(西洋古典叢書) 京都大学学術出版会、二〇〇八年。
- (14) G. M. Rispoli, "La danza e lo spettacolo. Ethos e pathos del movimento", *Idee e forme nel teatro greco: Atti del Convegno italo-spagnolo*, M. D'Auria, 2000, pp. 395-429.
- (15) G. Panno, M. M. Massi, *Dionisiaco e alterità nelle Leggi di Platone: ordine del corpo e automovimento dell'anima nella città-bregata*, Vita e Pensiero, 2007.
- (16) 藤井知昭『民族とリズム』民族音楽叢書八、東京書籍、一九九〇年。小島美子「リズム感の性格は何によって生まれる?」同上。三隅治雄『踊りの宇宙』吉川弘文館、二〇〇二年、一六八頁。
- (17) 寺内直子『日本芸能の源流・雅楽——その多様性』『日本の伝統芸能講座 舞踊』淡交社、二〇〇九年、三八頁。
- (18) 浦生郷昭編『岩波講座日本の音楽・アジアの音楽』岩波書店、一九八八—一九八九年など。
- (19) 小寺融吉『近代舞踊史論』日本評論社、一九二二年、二二—二九—三〇頁。
- (20) 『古事記・祝詞』日本古典文学大系一、岩波書店、一九五八年、八一—八二頁。
- (21) また、『梁塵秘抄口伝集』巻一、『古語拾遺』など。

- (22) 『日本書紀』神代上、日本古典文学大系一、岩波書店、一九五八年、八一—八二頁。
- (23) 工藤隆「原舞踊の思想——「わぎ」の構造を探る」[Is] vol.15、一九八二年、ポララ文化研究所、二二—二五頁。
- (24) 『風姿花伝第四神儀云』「世阿弥・禅竹」、日本思想大系二四、岩波書店、一九七四年、三八頁。
- (25) 「六輪一露之記」[世阿弥・禅竹]、三三九頁。
- (26) 横道萬里雄・表章校注「謡曲種集 下」日本古典文学大系四一、岩波書店、一九六三年、三三三頁。
- (27) 「わぎおぎのわぎは、神・神意、神威的なるものの発言でなければならぬ。つまり、(中略)神招きのことであった」。工藤隆「原舞踊の思想——「わぎ」の構造を探る」、二四頁。
- (28) 武智は騎馬民族の動きに基づいた踊りと農民芸術の舞との区別を主張し、アメノウズメの岩戸神楽を舞にしないで、一種の呪術として、異国・異風の舞踊としている。武智鉄二「舞踊の芸」東京書籍、一九八五年。
- (29) C. Barone, *Le metamorfosi del fantasma*, Palumbo, 2001, pp. 21-22.
- (30) 寺内直子「日本芸能の源流・雅楽——その多様性」、三三頁。
- (31) 桜井徳太郎「日本のシャマニズム 下」吉川弘文館、一九七七年、四〇七—四三二頁。斉藤英喜「シャマニズムとは何か——エリアーデからネオ・シャマニズムへ」、岡部隆志・斉藤英喜・津田博幸「シャマニズムの文化学——日本文化の隠れた水脈」森話社、二〇〇九年、一四—三一頁。
- (32) 桜井徳太郎「日本のシャマニズム 下」吉川弘文館、一九七七年、四一—五頁。
- (33) 斉藤英喜「シャマニズムとは何か——エリアーデからネオ・シャマニズムへ」、二二頁。
- (34) 桜井徳太郎「日本のシャマニズム論 上」吉川弘文館、一九七七年、四二—四八頁。「日本巫女の特色」、同四九—八三頁。
- (35) 斉藤英喜「シャマニズムとは何か——エリアーデからネオ・シャマニズムへ」、一八(一四—三二)頁。
- (36) 湯浅泰雄「身体論——東洋的心身論と現代」。
- (37) 工藤隆「原舞踊の思想——「わぎ」の構造を探る」、二五頁。
- (38) 三隅治雄「踊りの宇宙」、一九六—二〇〇頁。
- (39) B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Feltrinelli, 1984/2006。
- (40) Aristide Quintiliano, *Sulla musica*, Levante Editori, 2010.
- (41) 「歌舞髓脳(の)記」[世阿弥・禅竹]、三四—三頁。
- (42) これはフランス語で書かれ、フランスの舞踊師匠による書である。
- (43) 郡司正勝「おどりの美学」演劇出版社、一九五九年、一三—一頁。
- (44) 郡司正勝「伸びる」と「屈む」と「夜想九号 暗黒舞踏 Dance Review 1920-80 JAPAN」一九八三年、五八—六一頁。
- (45) 郡司正勝「伸びる」と「屈む」と「六〇頁」。
- (46) 苗田稔「神道——日本の民族宗教」弘文堂、一九八八年など。
- (47) 郡司正勝「伸びる」と「屈む」と「六〇頁」。
- (48) 郡司正勝「衣装の美学」「おどりの美学」二六六—二八三頁。
- (49) 工藤隆「原舞踊の思想——「わぎ」の構造を探る」、二二頁。
- (50) 渡辺公三「仮面」「身体・歴史・人類学 1——アフリカからだ」言叢社、二〇〇九年。「身体・歴史・人類学 2——西欧の眼」言叢社、二〇〇九年。
- (51) 佐原真監修・勝又洋子編「仮面そのパワーとメッセージ」里文出版、二〇〇二年。国際日本文化研究センターの国際シンポジウム「東アジアの仮面文化」にて、諏訪春雄報告をまとめた「東アジア仮面文化の交流」日本人と日本文化 ニュースレター一—号、二〇〇〇年。諏訪春雄「歌舞伎の源流」吉川弘文館、二〇〇〇年など。

(52) 田辺三郎助編著「日本の面」毎日新聞社、一九八七年。

(53) 三隅治雄「踊りの宇宙」、九七頁。

(54) 飯島吉晴の諸論文を参照。加納克己「日本操り人形史・形態変遷・操法技術史」八木書店、二〇〇七年。

(55) Sato Eri 「The Idea of *Tsukuri yama*: Reimagining Mountains through *Aragoto*, the Style of Superhuman Strength in Kabuki」, *Rethinking Nature, Venezia*, Edizioni Ca' Foscari, 2017.

(56) 三隅治雄「踊りの宇宙」、六〇頁。三隅治雄「日本舞踊史の研究」東京堂出版、一九六八年、一三一—一八頁。脇田晴子「女性芸能の源流、傀儡子・曲舞・白拍子」角川書店、二〇〇一年、一五四頁。

(57) 沖本幸子「乱舞の中世、白拍子・猿楽」吉川弘文館、二〇一六年。脇田晴子「女性芸能の源流、傀儡子・曲舞・白拍子」。

(58) 三隅治雄「踊りの宇宙」、五八頁。

(59) 中沢新一「子供神の変形」、桜井徳太郎編「日本宗教の複合的構造」弘文堂、一九七八年。

(60) 松田修「若衆美・試論」「夜想一五号 特集 少年」一九八五年四月一日、一八—三三頁。

(61) 松田修「若衆美・試論」「夜想一五号 特集 少年」、一九—二〇頁。

(62) 郡司正勝、鳥越文蔵編「若衆かぶき以前の少年芸」「かぶき発生史論集」岩波現代文庫、二〇〇二年、二四七—二七七頁。

(63) 武井協三「若衆歌舞伎・野郎歌舞伎の研究」八木書店、二〇〇〇年。

(64) 佐々木涼子「身体イメージ」「バレエの宇宙」文芸春秋、二〇〇一年、四八頁。

(65) 実は今様を歌う場合は、舞を伴わないようである。沖本幸子「乱舞の中世、白拍子・乱拍子・猿楽」、五九—六〇頁。

(66) 翁等には海から渡った「マレピト」と、それから山の神の現しと

する折口信夫の説が有名である。

(67) 禅竹「明宿集」[世阿弥・禅竹]、四〇三頁。

(68) 三宅晶子「歌舞能の確立と展開」ベリかん社、二〇〇一年。

(69) 郡司正勝、市川雅、山口昌男鼎談「舞いと踊りの世界」[Is] vol.16 四頁における郡司正勝先生の指摘。

(70) 「却来華」[世阿弥・禅竹]、二四七—二四八頁。

(71) 「申楽談義」二二三頁。

(72) 渡辺守章「演劇と仮面」[Is] vol.4、一九七九年、一九—二〇頁。

(73) 篠田浩一郎「異貌の神々、日本の仮面請考」[Is] vol.4、一一頁。

(74) 渡辺守章「演劇と仮面」[Is] vol.4、一九七九年、二〇頁。

(75) 「郡司正勝刪定集 第三卷 玄谷の道」、白水社、一九九一年。

(76) 「申楽談義」[世阿弥・禅竹]、二七四頁。

(77) 「花鏡」[世阿弥・禅竹]、八六頁。

(78) 「花鏡」八七—八九頁。

(79) 「六輪一露之記注云」[世阿弥・禅竹]、三三六頁。

(80) 「歌舞髓脳(の)記」[世阿弥・禅竹]、三四—二頁。

(81) 「六輪一露秘注」[世阿弥・禅竹]、三八—三八二頁。

(82) 郡司正勝「変身と舞踊」[郡司正勝刪定集 第三卷 幻谷の道]、一三六—一三八頁。

(83) 中村保雄「仮面と信仰」新潮社、一九九三年。

(84) 目代清「歌舞伎舞踊 変身の世界」創造書房、一九八五年、二二頁。

(85) Walter Otto, *Dioniso*, Melangolo, 2006。

(86) 小寺融吉「近代舞踊史論」日本評論社、一九二二年。

(87) 鈴木英一「舞踊の空間」[岩波講座 歌舞伎・文楽 第六卷、岩波書店、一九九八年、一七—一九四頁。郡司正勝「舞踊」という語]「郡司正勝刪定集 第三卷 幻谷の道」、一一—二〇頁。池田彌三郎「芸能」民族芸叢書、一九六六年。板谷徹「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、一九七八年、一〇一—三頁。山路興造『近世芸能の胎動』八木書店、二〇一〇年、一四—三一頁。窪田奈希左「舞踊」という用語の初出と初期の使用法に関する研究——福地櫻痴を中心として」『体育・スポーツ哲学研究』第一七巻第一号、一九九五年、五七—六六頁。
- (88) 柴崎四郎「舞」『邦楽百科辞典』音楽之友社、一九八四年、九一—八頁参照。
- (89) 郡司正勝「おどりの美学」、二一九頁。
- (90) 山路興造『近世芸能の胎動』、二〇一—二頁。
- (91) 坪内逍遙「わが在来の舞踊に就いて」、坪内雄藏『選集第三巻』春陽堂、昭和二年（一九二六）、七六—二頁。「をどり」『大日本百科大辞典』、七七—一頁。
- (92) 諏訪春雄「歌舞伎の源流」吉川弘文館、二〇〇〇年。
- (93) 五来重「踊り念仏」平凡社、一九九八年。桜井好郎「一遍の踊念仏」[Isj] vol. 16、一四—一七頁。
- (94) 三隅治雄「踊りの宇宙」、一八—二四頁。
- (95) A. Testa, *Storia della danza e del balletto*. Gremese Ed., 2005. pp. 24-27.
- (96) 郡司正勝「おどりの美学」、三七—八六頁。
- (97) 山路興造『近世芸能の胎動』、二〇—二二頁。
- (98) クルト・ザックス『世界舞踊史』音楽之友社、一九七二年。
- (99) 渡辺保「日本の舞踊」岩波書店、一九九一年、四六—四七頁。
- (100) 歌舞伎の身体について、渡辺保「歌舞伎の身体」『岩波講座 歌舞伎・文楽 第五巻』、岩波書店、一九九八年、一—八八頁参照。
- (101) 坪内逍遙「わが六大舞踊派の特質」、『選集第三巻』、八〇—一頁。
- (102) 郡司正勝「かぶきの発想」名著刊行会、一九七八年、三—五三頁。
- (103) 拙稿「歌舞伎と舞踊、舞・踊・変化」in K. Centonze, *Avant-gardes in Japan, Anniversary of Futurism and Buto: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Caloscantina, pp. 181-213.
- (104) 武智鉄二「舞踊の芸」一九八五年。
- (105) 郡司正勝、市川雅、山口昌男鼎談「舞いと踊りの世界」[Isj] vol. 16、七頁における市川先生の指摘。
- (106) 同上、八頁における郡司先生、山口先生の指摘。
- (107) 同上、七頁における郡司正勝先生の指摘。
- (108) オウイディウス「変身物語 上・下」中村善也訳、岩波書店、二〇〇九年。
- (109) 坪内逍遙「外国の舞踊劇と将来の振事」『選集第三巻』、七一—一頁。
- (110) 古井戸秀夫「舞踊手帖」新書館、二〇〇〇年、一〇頁。
- (111) 九重左近「江戸近世舞踊史」萬里閣書房、一九二九年。
- (112) 三浦雅士「舞踊の身体のための素描」『岩波講座 歌舞伎・文楽 第五巻』、二〇三—二一三六頁参照。
- (113) 今尾哲也「変身の思想」法政大学出版社、一九七〇年。服部幸雄「変化論、歌舞伎の精神史」平凡社、一九七五年、二八—二五五頁。
- (114) 河竹登志夫「演劇概論」東京大学出版会、一九七八年、一〇二—一三四頁。
- (115) 古井戸秀夫「舞踊手帖」、一〇—一頁。
- (116) 郡司正勝「為永一蝶「歌舞伎事始」(宝暦二(一七六二)年)」、『舞踊名言集成』演劇出版社、二〇〇四年、四五頁。
- (117) 「初代佐渡嶋長五郎(運智坊)「佐渡嶋日記」『役者論語』(一七七六年)」、郡司正勝「舞踊名言集成」、一八一—一九頁。堂本正樹「歌舞伎舞踊の鑑賞」演劇出版社、二〇〇二年、一一頁。
- (118) 古井戸秀夫「舞踊手帖」、一〇—一頁。
- (119) 堂本正樹「八世市村羽左衛門「古今役者論語魁」堂本正樹「歌舞伎舞踊の鑑賞」、一四頁。
- (120) 郡司正勝「為永一蝶「歌舞伎事始」」、郡司正勝「舞踊名言集成」、三—八頁。
- (121) 竹本幹夫「舞踊劇としての能——能における舞踊の役割を中心に」K. Centonze, *Avant-gardes in Japan*, pp. 176-181。「能の構造と技法における様式の成立をめぐる」『国文学研究』一六五集、二〇一三年参照。『岩波講座 能・狂言 IV 能の構造と技法』岩波書店、一九八七年、二六一—二七九頁、『岩波講座 能・狂言 別巻能楽図説』岩波書店、一九八七年、三三—三二八頁。
- (122) 親世寿夫「現代の能に掛ける伝統の問題——演技者として」『謡曲・狂言』日本文学研究資料叢書、有精堂、一九八一年、一七九—一八〇頁。
- (123) 佐々木涼子「バレエの宇宙」文芸春秋、二〇〇一年、二三—二頁。
- (124) 武智鉄二「舞踊の芸」、一四六—一五一頁。
- (125) 古井戸秀夫「舞踊——近代から現代へ」『日本の伝統芸能講座 舞踊・演劇』淡交社、二〇〇九年、四五—五〇頁。
- (126) 板谷徹「振付の歴史」『岩波講座 歌舞伎・文楽』岩波書店、一九九八年、一九五—二一四頁参照。
- (127) 西形節子「日本舞踊の芸術運動」『日本舞踊鑑賞入門』別冊演劇界 伝統芸能シリーズ2、第五九巻 第一号、演劇出版社、二〇〇一年、一〇三—一〇七頁。
- (128) 岡田真里子「京阪の舞の技法と伝承」『日本舞踊鑑賞入門』一〇八—一九頁。
- (129) 長谷川六「私的評伝石井漢」『夜想 九号、暗黒舞踏 Dance Review 1920-80 Japan』。
- (130) カレル・チャペック作の「人造人間」(ロボット)、築地小劇場、一九二四年初演など。
- (131) 「集団の声、集団の身体——一九二〇・三〇年代の日本とドイツにおけるマジック演劇」早稲田大学坪内博士記念演劇博物館企画展、二〇〇七年。
- (132) ヘアーテ・ヴォンデ「アジプロの身体と声」同上、三一—三五頁。
- (133) 笹川敬輔「演技術の日本近代」森話社、二〇一二年、三〇—二頁。兵藤裕己「まえがき——劇的なもの、メディアとしての身体」『演劇とパフォーマンス』岩波講座 文学五、岩波書店、二〇〇四年、一—一六頁。貫成人「舞台装置——身体性・作品性・官能性」、同、一九—三七頁。
- (134) 郡司正勝「肉体と象徴について」『郡司正勝剛定集 第三巻 幻容の道』白水社、二二九—二三五頁。B. Ruperti (ed.), *Mutamenti nei linguaggi della scena contemporanea in Giappone*, Caloscantina, 2014.
- (135) 郡司正勝、市川雅、山口昌男鼎談「舞いと踊りの世界」[Isj] vol. 16、四頁における市川雅先生の指摘。
- (136) 石井達郎「身体の臨界点」青司社、二〇〇六年、一九二—二三三頁。
- (137) 小寺融吉「舞踊の美学的研究」春陽堂、一九二八—一九七四年、二二—九頁。
- (138) D. Kakoudaki, *Anatomy of a Robot: Literature, Cinema and the Cultural Work of Artificial People*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2014. T. N. Hornyak, *Loving the Machine: The Art and Science of Japanese Robots*, Kodansha International, 2006.
- (139) F. Pappacena, *Teoria della danza classica*, vol. I, Gremese, 2010. Carlo Biasi, *Trattato dell'arte della danza*, Gremese, 2008.
- (140) 郡司雅勝「さよの美学」、一三—一六頁。