

新しい舞踊の技巧と心持を現はす動作——小寺融吉の身体論——

江 川 久 子

はじめに

本論文は、二〇〇三年に提出した筆者の修士論文を大幅に手直ししたものである。二十世紀に、個性や一定の文化の枠組みが曖昧になったと言われはじめた。様々なレヴェルでの私たちの表現活動はボーダレスとなり、舞踊もまた多種多様な表現となっている。

本稿では、小寺融吉の研究を取り上げ、小寺が考えた日本舞踊——とくに「新舞踊」に焦点をあて、日本人の新しい身体表現に対する小寺の視点を明らかにする。本稿では、現在でも小寺融吉の研究が新鮮な方向としてきわだつことを主張する。小寺融吉は、研究の中で日本の民俗舞踊に価値を見出す一方で、「新舞踊」の研究にも積極的であった。

一、新しい舞踊の技巧——小寺融吉の仕事——

小寺融吉が大正十一年（一九二二）に『近代舞踊史論』を刊行してから、彼の著作は、書名を改めた再版を含めると十五作にのぼる。十五冊の著作をみると、小寺の舞踊研究は、各地の芸能や舞踊公演の調査と文献調査とを並行した点と、諸外国の舞踊と比較しながら日本舞踊の振付の分析を行った点の二点で、独特の視点をもっていたといえる。

小寺融吉は、その著作で「新しい舞踊」という語を多用し、述作の多くは舞踊という語で展開している。小寺は、著書『舞踊の歩み』の中で、「新しい舞踊」の技巧について次のように述べている（原本の旧字旧かなは新字新かなに改めた。以下同。）

「新しい舞踊の技巧は然るべき方法に拠て発見すべきで、何かの本を探せば書いてあると云うものではない。では然るべき方法とは何か。日本の着物と云うものは、仮に女性の場合を例にしても、長い袖と幅の広い帯が常につきまとはいない。（中略）これをいろいろ着て見て、種々様々の動きをして見る。見て美しい動きをして見る。そうすると今までになかった種々の姿態を発見するであろう」（一八九—一九〇頁）。

この言葉を受けて、私たちは二つの疑問を持つだろう。一つは、小寺の考えた「新

しい舞踊」とは何だったのだろうかということである。もうひとつの疑問は、「新しい舞踊」の技巧とは、一体どのような技巧なのかというものである。

まず、一つ目の疑問について考えよう。前文中で小寺は、「新しい舞踊」が日本において行われることを前提に述べている。例えば、「日本の着物と云うものは・・・」という一文をみても、小寺は「新しい舞踊」に関して述べる時、日本の着物や帯といった衣裳を前提にしていたことが伺える。ここで小寺が主張したのは、日本の衣裳から「新しい舞踊の技巧」を「発見」できるということである。

もう一つの主張として、小寺は「新しい舞踊」について、著書『をどり通』の「新しいをどり」の項で、次のように述べている。

「立派な小説、立派な芝居、立派な絵、立派な音楽が、見る者、聞く者を喜ばせ、慰さめ、奮起せしめるように、新しい踊もならなければならない」（七三頁）。

彼は、続けて、「新しい舞踊」に伴う音楽について次のように述べている。

「また古い所作事の音楽は主として三味線であったが、三味線以外の音楽でも自由に踊れるだけの研究が積まれる必要がある。（中略）踊り手たる者は音楽を十分に理解できなければならぬ、それは決して音楽家としての勉強をする必要があるというのではなく、踊り手として音楽を味う耳の力が要だというのである」（七四頁）。

このように、小寺にとって「新しい舞踊」を制作する第一歩が音楽であったことが伺える。小寺は音楽や音楽劇の研究や制作にも熱心であった。彼は実際に音楽劇の制作、上演にも携わっている。主な作品は、大正十一年（一九二二）雑誌『解放』六月号で発表した「真間の手古奈²」という音楽劇がある。これは、翌月、帝国劇場で初演された。

音楽劇をはじめとして、小寺は、民話劇、児童劇、民謡、舞踊劇などの作品制作に携わった。小寺の戯曲作品は「人の世の嘆き」、「葛城の岩橋」、「久米の仙人」、「お竹大日如来」、「石の枕」などの作品が挙げられる。こうした小寺の試みは、舞台芸術の中で多分野に渡っている。

小寺融吉の考えた「新しい舞踊」とは何だったかを明らかにするために、次に、もうひとつの疑問について考えよう。「新しい舞踊」の技巧とは、一体どのような技巧な

のかというものである。冒頭の引用文で小寺は、「新しい舞踊の技巧は然るべき方法に拠て発見すべき」と述べていることからわかるように、舞踊の技巧というものは「発見」するものだと考えていた。ここでまず、次のことを考えなければならない。

―舞踊の場合、技巧とは何を指すのだろうか。

舞台芸術には、衣裳、音楽、照明などそれぞれの分野があり、人々が携わっていく中で、あるいは技術の発達によって新しい技巧が生まれてきている。舞踊の場合は、舞踊家の身体を使って表現するときの動作をもひとつの技巧と呼ぶ。一般的に、日本舞踊の場合、動作の技巧とは、例えば、要返しやおすべり、首振りなど、歌舞伎舞踊を基礎とした動作のことを指す。それらは、「わざ」とも呼ばれている。

小寺は、この「わざ」に関する仕事も行った。研究対象は、もちろん歌舞伎舞踊の「わざ」も含んでいたが、むしろ盆踊などの民俗舞踊の「わざ」が中心であった。大正十四年（一九二五）から日本青年館の「全国郷土舞踊と民謡の会」がはじまり、小寺はその審査指導・演出・舞台監督にあたり、毎年全国各地の郷土舞踊の紹介をするこゝとで、郷土舞踊と民謡の普及・保存に奔走した。これは昭和十一年（一九三六）まで十回程続き、全国より五十五の郷土舞踊と十六ヶ所の民謡が紹介された。

さらに昭和二年（一九二七）、「民俗芸術の会」を永田衡吉らとともに設立し、昭和三年（一九二八）に創刊した雑誌『民俗芸術』の編集に携わった。これが現在の民俗芸術研究の中核をつくったと言われている。民俗芸術研究では小寺のこのような仕事に注目している。例えば、民俗芸術学会では、学会設立の趣意で次のように述べている。

「民俗芸術に優れた価値が見出され、一国の文化の中に位置づけられたのは大正年間のことでした。以来、〈郷土舞踊と民謡の会〉にはじまって現在の全国民俗芸術大会に至る、知られざる民俗芸術の発掘・紹介と、雑誌『民俗芸術』以来の誌面に寄せられた報告・論考とが積み重ねられ」た。また民俗芸術研究の「中核となつたのは、民俗芸術の会であり」、これらが寄与したところは大きいと言っている。

このように民俗芸術研究の分野では小寺の仕事は大きく注目され、その研究によって日本の舞踊に関する記事が多く掲載されるようになり、これが日本舞踊を全国に伝える機会となる。また、その記事には、各地の舞踊の動作についての記述がみられ、時には舞踊譜のような絵も添えられていることをみると、日本舞踊の「わざ」を保存するために書き留められているとも言える。

ここで当時の日本舞踊の状況について触れておきたい。坪内逍遙の『新楽劇論』（一九〇四）以降、舞踊という語が用いられ、日本の舞踊の世界に新しい風を吹かせたが、大正期に日本舞踊は、西洋のバレエの導入により石井漠らが洋舞を確立していったことからわかるように、外国の舞踊の影響を受けるようになった。歌舞伎俳優ではなく舞踊家が公演を行うようになり、新作も次々と発表された。例えば、宝塚歌劇

や浅草オペラを背景として初世藤蔭静枝（後に静樹）は、大正六年（一九一七）、藤蔭会を組織して新しい創作舞踊の発表を行った。彼女は二世家元藤間勘右衛門から振付することを許され、それまで家元しか振付を許されなかった因習を打破した。大正十一年には、ロシアンバレエの名手アンナ・パブロワが来日し、帝国劇場での二週間に及ぶ公演が行われ、歌舞伎俳優や舞踊家たちに衝撃を与えた。

一方、歌舞伎の振付師の花柳流家元・初世花柳寿輔の没後二十一年目の大正十三年（一九二四）には、町師匠としての二世寿輔が、それまで歌舞伎の振付を占有していた二世家元藤間勘右衛門（当時藤間勘翁）とともに歌舞伎座の振付師に起用された。翌年の大正十四年（一九二五）、二世寿輔は花柳舞踊研究会を発足し、新しい舞踊の創作と、古典舞踊の技術を練磨するという二つの柱を持って活動した。家元自らが坪内逍遙の『お七吉三』などの振付をする一方で、家元の特権であった振付権を何人かの弟子に許すようになる。

大正十年（一九二一）には、西欧から二世市川猿之助が帰国し「春秋座」を設立し、ロシアンバレエに影響を受けた『虫』を発表する。この『虫』という作品は当時人々から支持され好評であったが、小寺はこの作品の批評を書き、外国の舞踊の影響を受けた二世市川猿之助の個性が前面に出た部分をとくに厳しく批判している。批評文の中では同時期に発表された初世榎茂都陸平の『春より秋へ』という作品を評価し「虫」との比較を行って舞踊劇の進むべき方向を示唆している。小寺は二世市川猿之助の役者としての情熱を評価した上で次のように述べている。

「私は世に名声噴々たる『虫』よりも榎茂都陸平氏の『春から秋へ』を高く買う。（中略）前者には虫の生活の外的模倣はあったが、後者にはそれ以上の虫の心の世界が表現された。此の二つは根本のものでなくてはならない。しかも猿之助氏拙くてこれを成すに至らずでなく、振付そのものに趣味を持って、これを問題にしなければならぬと疑う」。

このように、小寺は『春から秋へ』の「心の世界」の表現を高く評価して、さらに二世市川猿之助が演じた『通小町』について次のように述べている。

「（前略）氏（筆者注、二世市川猿之助）の実演を通して、果たしてどれだけの新しい、或は生きた解釈が与えられたろう。言葉をかえて云えば、氏と少将に何の内的交渉があったろう。私が見た所では絶無である。然らば何の通小町ぞやと云いたい。技巧や形は末の末である」（大正十一年十月、演芸画報、第九年第十号より）。

これは、小寺が『をどり通』の「理想のをどり」の項の中で述べた「手や足だけが動いても、心が伴わなければなんにもならない」という考え方へと続く一貫した小寺の舞踊観だといえる。

こうした「心」こそが舞踊を成立させる力であるというような小寺の舞踊観はいさ

さか抽象的であり、精神論や宗教論じみた話に聞こえるかもしれない。しかし、実際の彼の仕事は、日本の民衆の風習に根ざしたところから出発しており、むしろ具体的な「わざ」の向こう側にある目には見えない踊り手の「心」を洗い出そうとしているところに特徴がある。郡司正勝は、小寺の仕事について次のように述べている。

「小寺さんは、もう一つ舞踊家が忘れていた技術がある、それは民俗舞踊だということをはっきりいっているんですね。舞台の歌舞伎舞踊とは違う技法がたくさんある。日本の舞踊家は忌み嫌っている。つまり日本人のテクニクを創り出すんだ、探し出さなければならぬんだということをいっているんですね」(『舞踊学』増刊号、一九九三、三〇頁)。

小寺の仕事は多岐に渡っているが、郡司が指摘するように、小寺は「日本人のテクニク」を民俗舞踊の「わざ」に求めた。つまり、彼の仕事は「新しい舞踊」の技巧を追求するというひとつの方向への試みが強かったといえる。

二. 心持を現わす動作 — 小寺融吉の研究目的 —

小寺融吉の仕事は、著書『近代舞踊史論』をもって本格的に行われるようになったといえることができる。この『近代舞踊史論』を発表した大正十一年、アンナ・パブロワが来日している。パブロワの帝国劇場での『瀕死の白鳥』という踊りは、当時の歌舞伎界や舞踊界を強く刺激し、その影響が翌年から続々と発表された新作舞踊の作品にあらわれた。同様に、「心」こそが舞踊を成立させる力であると考えた小寺融吉の舞踊観にも大きく影響している。外国の舞踊や舞踊理論の影響が顕著なのは、小寺の2冊目の著作である『舞踊の美学的研究』であった。小寺融吉は、早稲田大学の英文科に在籍していたので、日本の文献だけではなく諸外国の舞踊研究にも親しんでいた。

ギリシャでは、古くから舞踊はアリストテレスやプラトンといった哲学者によって取り上げられ、考察されてきている。この二人の哲学者の舞踊についての発言は、小寺が日本の舞踊を定義するとき大きな示唆を与えている。小寺は『舞踊の美学的研究』(一九二八)の中で、日本舞踊の定義について次のように述べている。

「プラトンは、舞踊とは、手真似で語る芸術であると云ったという。アリストテレスは、舞踊とは姿の美しさと、律動的な運動とに依って、動作と性格と情熱とを模倣するものだと言ったという。(中略)我々日本人が、日本の各時代の舞踊を観察して、日本における特殊の定義を考え出そうと試みても、恐らく遂に右の学説以外には出ないことであろう」(二十頁)。

このように小寺融吉は『舞踊の美学的研究』の中で諸外国の舞踊の理論を取り入れ、日本舞踊について考察している。とくに、この『舞踊の美学的研究』で取り上げた「美学(aesthetics)」は、日本では明治になってはじめてもちこまれた。板谷徹は論文「日

本における舞踊研究の足跡—日本舞踊史を中心に—」の中で次のように述べている。

「明治に導入された西欧の諸学のうち「美学」は明治十六・七年の『維氏美学』によってはじめてその体系が紹介される。その第二部芸術ノ種別代五篇は「舞踏」にあてられているが、「美学」の研究にとめた森鷗外や高山樗牛・島村抱月らの明治の美学からは、舞踊に対する積極的な取り組みの仕事は現れなかった」。

小寺融吉はこのような「美学」に注目し、『舞踊の美学的研究』の述作を試みたのである。本書の中で、彼が影響を受けた外国の文献は、モリス・エマニュエル『古代ギリシャ舞踊』(一九九六)、エルンスト・グローセ『芸術の起源—比較人種学的美学』(安藤弘訳、一九二二)、クルト・ザックス『世界舞踊史』(小倉重夫訳、一九七二)、などが挙げられる。エマニュエルの『古代ギリシャ舞踊』の目次である「日常の動作」(Les mouvements en general)や「振付」(La Chorégraphie)などは、小寺の『舞踊の美学的研究』の「第八章 腕の動作」のなかの「二、日常生活の動作」や、「第九章 振付」の項で用いられている。

もちろん小寺は、坪内逍遙の『新楽劇論』(一九〇四)、『舞踊論』(一九二三)などに依拠していたが、もともと幼少期から民俗舞踊に興味を持っていた彼は、逍遙とは違い柳田國男や折口信夫らによる民俗学にも強く影響されている。小寺と親しかった永田衡吉は、昭和三十三年に刊行された『日本民俗学大系第九巻—芸能と娯楽—』の巻末、物故者紹介の欄で次のように述べている。「明治末期から大正へかけての、小寺の学生時代は、高野辰之博士すら、日本には田楽は四、五ヶ所よりなさそうだと云っていた時代である。津々浦々の草に埋もれた民俗芸能などは一般に見向きもされぬ時代であった。しかも少年小寺は、東京の街の片隅に地方新聞を売る露店を見つけては、一、二枚を買い、四、五枚をただ読みして、郷土芸能の記事を博搜した。このように小寺は、各地に残る郷土芸能に対して価値が見出されていない時代から興味を持っていたのである」。

また日本における舞踊研究の文献調査では、小中村清矩『歌舞音楽略史』(一八八八)、日本の音楽については、『紅葉』を作詞した高野辰之『日本歌謡史』(一九二六)、同時代の舞踊研究では、岩橋小弥太『日本舞踏史』(一九二二)に影響を受けている。

このような先行研究に影響を受けながら、小寺融吉は独自の研究の道を切り開いていった。彼は舞踊を「音楽と共に、人類最古の芸術として」(『舞踊の美学的研究』一頁)みており、「各民族それぞれに幾変遷の歴史を有し、いづれの国にも異なる花を咲かせている」(前掲書、一頁)と述べ、日本舞踊を「芸術学的研究の一部門として取り扱」(前掲書、一頁)おうとしたのである。

小寺融吉が舞踊研究の仕事で目指していたものは、各地に残る民俗舞踊にも優れた価値を見出し、日本舞踊の普及・保存・改良をすることであった。小寺は、研究を

活用して、より多くの人が日本舞踊を理解できるように努めた。日本舞踊普及については舞踊家にとつてだけではなく、鑑賞者にとつてもわかりやすく日本舞踊を解説する仕事を行っている。保存については後の研究者や舞踊家にとつて参考になるように当時の舞踊の状況を書き残そうとしている。改良については舞踊研究の仕事によつてこれからの日本舞踊を正しい方向へと向かわせようと試みている。彼は舞踊史について「述作は非常に至難」とし、自らの研究が「不十分である」と述べているにもかかわらず、これらの書物の出版に踏み切つたのは、これからの日本舞踊研究の行く末を危惧したためでもある。そこで、「舞踊学」という学問の構想をして、研究者と舞踊家が共同で研究を行わなければならないと主張している。一方で、前述したように、戯曲を書き上演することで新しい日本舞踊をつくる試みも行っている。

小寺融吉は舞踊研究において以上のような成果をあげてきたのだが、今日の日本舞踊界では、まったくといっていいほど彼の仕事は注目されていない。それは、坪内逍遙の『新曲浦島』などのような作品を残すには至らなかったからということや、彼の仕事によつて踊り手を育てるまでには至らなかったということもあるのかもしれない。

小寺融吉の舞踊研究は、その著作や研究活動を見ると、領域も研究方向も分散的で多様であり、舞踊研究として一つの方向には結実しなかったと言える。それが、現在の舞踊研究において「小寺融吉研究」が進んでいない理由でもあるだろう。

現在、日本舞踊界や舞踊研究の分野において小寺融吉の仕事が取り上げられることがほとんどないということを含ませても、小寺による舞踊研究はその「目的」を十分に達成していなかったと言えよう。それにもかかわらず、私は、小寺融吉の舞踊研究のような視点が現在の日本舞踊研究には必要であると考えている。本研究において小寺融吉の研究を取り上げるのは、彼の仕事現在の日本舞踊研究の進むべき方向のひとつの可能性としてきわだっているからである。

日本舞踊における古典作品に対して「新舞踊」は、坪内逍遙が明治後期に作った『新曲浦島』から、大正期に女流舞踊家たちが活躍した時代に作られた作品、そして昭和期に誕生した演歌や歌謡曲で踊る作品、さらに平成期にはJ-POPや新しい邦楽の作品に合わせて踊る作品などがあり、まさに多種多様である。それぞれの時代にそれぞれの分野で「新舞踊」という語が使われている。

ここで、もう一度考えよう。

—小寺融吉が考えた「新舞踊」とはどのようなものであったのだろうか。

小寺融吉は、著書『をどり通』の中の「新しいをどり」の項で、舞踊は「心持を動作の上に現わした方が好い」（七五頁）と述べている。つまり小寺は、舞踊作品をつくる上で登場人物の心を現わす動作が大切であると主張しているのである。同書の項で「作者たる者は真面目に、人生の喜怒哀楽を写し出さなければならない。」（七三頁）と

も述べている。これらの主張は、既に著書『舞踊の美学的研究』の中でもあらわれていた。

「人間の喜怒哀楽の興奮、及び生命力、活動力の過剰から生ずる無意識の動作、踊りあがつて喜ぶ、ちだんだをふんで口惜しがる程度の原始的舞踊（中略）の原始的精神は、舞踊が芸術として洗練に洗練を加えられた近世においても、なお常に内に在つて、内にひそんで、活き活きと働いているのは注目し値する。世に墮落した舞踊と排除されるものは、必ずこの第一義的な、原始的熱情を失つて、末梢神経にのみこだわつているものが多い」（四頁）。

このように小寺は、舞踊家が「末梢神経にのみこだわ」ることを嫌っている。これを受けて、郡司正勝は『おどりの美学』の中で次のように述べている。

「もちろん実際問題として舞踊の門に参ずるためには、まず第一に表現としての技術を身につけなければならない。しかしそれと同時に舞踊とは何んぞやということも身につけねばならない。（芸）というものがたんに肉体的な習練だけなら、その仕込まれた芸は訓練された犬も同然であつて、たんなる曲芸にすぎない。創造をとまなわない努力はむしろ一切無駄だといつていい」（十六頁）。

郡司は、小寺と同様に舞踊家が技術のみにこだわることを厳しく批判している。このことは、先述した「手や足だけが動いても、心が伴わなければならない」という小寺の主張に郡司が同調しているものとわかる。あるいは、小寺のいう「心」が舞踊家の技術や動作の「内にひそんで、活き活きと働いている」という小寺の研究の視点に郡司が同調したということでもあるだろう。

この「内にひそんで」いるものについて、小寺は『舞踊の美学的研究』で次のように述べている。

「芸術の生命は、永遠の力と永遠の美が、その内に籠められているところにある」（二二九頁）。

これら「永遠の力」や「永遠の美」は、もちろん日本舞踊にも「内にひそんで」「内に籠められている」と小寺は考えたと思われる。小寺は『舞踊の美学的研究』の中で、振付を取り上げ、舞踊家の動作の向こう側に潜む「何か」を日本舞踊の美としてはじめて解明しようとした。この『舞踊の美学的研究』に影響を受けた郡司は、『おどりの美学』の中で、日本舞踊の美について次のように述べている。

「歴史をもつて育つてきた舞踊の美には、時代により環境によつて、その時々に移り変りがあるが、同時に、そのなかに一貫して流れる不易な、〈おどりの美〉が形成されていたことを忘れてはならない」（一二三頁）。

郡司が強調した〈おどりの美〉とは、小寺が研究の中で示した「永遠の美」のことであり、両者は日本舞踊の中に共通のものを見出しつたのである。また、日本

舞踊の美について古井戸秀夫も小寺や郡司の研究に影響を受け、『新版舞踊手帖』(二〇〇〇)の中で次のように述べている。

「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ゆく面白さ、そこに日本舞踊の生命があります」(十頁)。

この「目には見えない力」とは、小寺が『舞踊の美学的研究』のなかで用いた「原始的精神」や「をどり通」で用いた「心」に近いものである。「原始的精神」とは、「舞踊が芸術として洗練に洗練を加えられた近世においても、なお常に内に在って、内にひそんで、活き活きと働いている」ものだからであり、「心」が伴って手や足を動かすからである。つまり、「目には見えない力」とは、小寺の考えた「原始的精神」や「心」に同調したものであるともいえるだろう。

このような「原始的精神」や「心」について、郡司正勝は『おどりの美学』の中の「おどりの美しさ」という項において、次のように述べている。

「舞踊の美は素材の肉体の美そのものでないことはいうまでもない。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ない。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」(二二六頁)。

「肉体を離れた世界においてはじめて舞踊美が存在する」という郡司の視点は、まさに小寺の考えた「原始的精神」や「心」が前提となつていふことである。小寺は、「心持」の表現に「永遠の美」を求め、「美学」という理論を用いて理解しようとした。このような舞踊観は、郡司正勝の言った「肉体を離れた世界」や、古井戸秀夫の言う「目には見えない力」といった考え方へと続くのである。

こうして「心持」の表現という小寺の舞踊に対する思想は、小寺の舞踊研究の中心となる振付の分析にもあらわれてくるのである。

三. 振付の分析 — 小寺融吉の身体論 —

冒頭で、筆者は小寺融吉が「『新舞踊』の研究にも積極的であった」と述べた。小寺が行った「新舞踊」研究とは具体的には振付を分析することであつたともいえる。例えば、小寺は、著書『をどり通』で坪内逍遙作『良寛と子守』の振付について、次のように述べている。

「清元の『子守』は、子守が味噌こしに入れて買って来た油揚げを薦にさらわれ、薦を追って走り出て、下駄の鼻緒が切れてころぶと云う所から始まっている。坪内博士は『子守』の出しかたとして、これ以上の名案はない」と激賞して『良寛と子守』に、この型を真似られた」(五五頁)。

坪内逍遙の『良寛と子守』は性格描写をねらつたものである。この性格描写は、つまり小寺のいうところの「心」の表現であり、小寺は『良寛と子守』を、登場人物の気持ちやあらわした作品であると評価した。小寺は、新しい作品や古典作品などの振付の分析を行うことが、日本舞踊独特の表現の考察を深めることになると考え、さらに振付について『舞踊の美学的研究』の中で次のように述べている。

「一々の動作を組み合わせて、一つの舞踊に組織するのを振付といい、そのことをする人も、振付または振附師と呼ぶ。振付とも書く、一々の動作にそれぞれ左右とか書合せとかの名称あるものを、舞の譜、舞の手、形、型といい、また出来た舞踊の全部をも、舞の譜、舞の手、形、型、型附という」(二〇五頁)。

本書では「舞踊家の芸術と、振付師の芸術とを、常に弁別する」必要を説き、「舞踊の歴史は一面に於いて舞踊の振付の歴史である」という立場から、小寺はここで振付を主題として研究を行っているのである。例えば、小寺は『京鹿子娘道成寺』の振付については次のような話を紹介している。

「この舞踊(引用者註 京鹿子娘道成寺)は、名女形(引用者註 初世)中村富士郎が大成したものであつたが、当時富士郎に向つて、もう少し込み入った難しい振りをつけてはどうかと云つた人がある。これに対して答えて、自分は不敏ながら、込み入つ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つた。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。(中略)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。(中略)無理な、不自然な、名手にして漸く演じ得る振付は、万人に共通して訴える力がない」(二一九頁)。

つまり、小寺はここで、振付をする者がいくら舞踊の名手であっても、その舞踊の名手によつてしか踊りこなせない振付なら、その振付は日本舞踊の「型」となつて後世に残るとは限らないと言っているのである。この「型」について彼は、次のように述べている。

「尤も型というものは舞踊の動作以外にも広く用いられていて、観世流の高砂の型とか、藤間流の越後獅子の型という中には、衣装から持ち物その他をも含んでいる。また型の語は歌舞伎の方にも広い意味に用いられている」(二〇五頁)。

このように、「型」は振付以外の意味も含まれているが、日本舞踊において受け継いでいく振付を「型」と呼ぶこともできる。ひとりの舞踊家の個人的な個性としての振付が、後世の舞踊家によつて繰り返し行われることになれば、極個人の個性だつた振付から日本舞踊そのものの個性としての「型」へと変容していくだろう。とはいへ、ひとつの「型」の形成には様々な過程が考えられ、先の『京鹿子娘道成寺』の例はそ

の出発点であるので、この話だけでは日本舞踊の「型」についてすべてが理解できるわけではない。しかしながら、小寺は研究の中で、この話をはじめとして日本舞踊の振付としての「型」へのひとつのアプローチの方法を示している。

例えば、小寺は、「型」が衣装や音楽などの環境や時代によって変化していくことを『舞踊の美学的研究』や『をどりの型』の中で解明した。『舞踊の美学的研究』の中では次のように述べている。

「もともと一つの原型が、音楽や舞装束が変化すれば、振付もまたいかに変化するかを、東遊の駿河舞について見た」(二三三頁)。

このような振付としての「型」の変化に対して自覚的な対応をするために、小寺は舞踊譜の発明が必要であると考え、「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はならぬものになるであろう」(前掲書、二六〇—二六一頁)と述べている。つまり、振付の分析という仕事は、舞踊家にとって日本舞踊の「型」が伝わるときに大変役立つと同時に、舞踊研究の重要な仕事であると主張したのである。

小寺は振付としての「型」について分析したが、一方で日本舞踊において「型」は「まる」や「型どおり」と言うときの「型」は、不必要な要素だと言う考え方もある。郡司正勝は、日本舞踊において「型」は必要ないと考えていたようである。郡司正勝編『日本舞踊辞典』(東京堂出版、一九七七)の「舞踊」とは結局『舞』『踊』『振』の構成要素が一体となったものをいうと述べている。郡司は、舞踊を構成するこれら三つの要素について、同書の中でそれぞれ説明しているが、「型」の項はない。このことから、郡司が日本舞踊を構成する要素として「型」を歓迎していないことがわかる。それは、「型」によって日本舞踊が技術だけに拘束されることを嫌ったからだとも言える。

そこで、舞踊における「型」の意義が問われる。私たちは舞踊の「型」に対して二つの方向の欲求を持っていると言うことができる。一つは「型」にはまろうとすることである。「型」に自己の身体を投げ入れたいという欲求は、極個人的な個性から抜け出し、日本舞踊そのものの個性としての「型」を受け入れることでもある。それは、個人の「型」にここだわることなく、日本舞踊の「型」に自分の身体を合わせようとすることであり、安心して受け入れることのできる方向と言える。もう一つは、反対にその「型」から抜け出そうとすることである。つまり、いままでの日本舞踊そのものの個性から抜け出そうとすることである。それは、この欲求が働けば既存の「型」を破壊し、新たな日本舞踊の「型」を実現できるという可能性も含んでいる。

日本舞踊において「型」に意義があるとすれば、このようなアンビバレントな性格の「型」に向かうことによって、日本舞踊そのものの個性やひとりの舞踊家の極個人的

な個性といった枠を突破し、絶えずその枠の限界を更新させる働きにある。いずれにしても日本舞踊の振付としての「型」はその場限りのものではなく、受け継がれ繰り返し行うことでしか立ち現れてこない。「型」が伝わるためには、舞踊に関わるあらゆる人々の力が必要だからである。とはいえ、このような振付としての「型」は、舞台や稽古においてはじめて現れてくるので一期一会である。人生に一日として同じ日がないように「いま・ここ」で現れる「型」は一回きりだからである。したがって、「型」が師匠から弟子に伝わる時も、「型」は原型のまま伝わるとは考え難い。もちろん、「型」を正確に伝えることは踊りの師匠の役割であるが、「型」は人々に伝わる時原型のまま留まっていられないはずである。こうした「型」のズレを含んだ、舞踊全般の「型」の変化に対して、振付の起源をたどる方法で分析していた小寺は、一方でその変化していく振付の内に潜む日本舞踊に「永遠の美」をみていた。その結果、小寺は後世まで伝わる力を日本舞踊の振付に求めたのである。

『舞踊の美学的研究』では、日本舞踊研究の方法として振付の分析という仕事を示した。この仕事によって小寺は、振付が時代や環境によって絶え間なく変化していくのと同時に、その変化していく振付の内に潜んでいる日本舞踊の「永遠の美」に注目した。このような視点は後の日本舞踊研究に大きな示唆を与えた。

では、小寺融吉のこうした研究の成果は、現在の「新舞踊」へとどのように繋がっているのだろうか。

小寺融吉は研究の中で、舞踊家の身体論ともいえるものを構築していた。身体論とは、一九六〇年代以降、盛んに行われるようになったもので、人間のしぐさやくせといった極個人的な身体の動作の背後に一定の文化や環境をみてとる思想である。例えば、山口昌男は、論文「足から見た世界」の中で、いわゆる理想的な西欧の身体観を批判しながら、相撲や芸能一般を取り上げて、芸能者の身体に関する考察を行い、次のように述べている。

「相撲にひきつけて言うならば、上・天なる精神の力は頭とか手といった身体の上部を通して人体に入ると考えられるのが自然であるが、大地の力も人体に入り、芸能や相撲における力の起源になって「かたち」を与えると考えるのもまた自然である。およそ直観的な言い方で申し訳ないが、精神が芸能や相撲にもたらすものが手を中心とした「技」であるとするれば、大地の力がもたらすのは力が肉体を超える瞬間をもたらす「型」であるように思われる。したがって舞の構造において右手の持つ「扇」と、左足によって吸い上げられる力には、陽と陰の対立のもたらす緊張が前提となっている」。

ここで山口は、舞踊を中心とした身体表現を読み解くことで、日常生活のムーヴメントを展開させる文化の深層をさぐることができると主張した。

身体論は、身体をめぐるさまざまな問題を考察することが中心だが、舞踊という身体表現を取り上げることで、次の段階へと展開した。身体表現からみる文化について、市川雅は「舞踊のコスモロジー」の中で次のように述べている。

「舞踊は数多くある非言語メディアのなかでも古くからあり、文化の大きな部分を占める身体文化の中心であった。今身体文化を構想するにあたって、まず舞踊を考えなければならぬと思う」(二五九頁)。

市川は「身体文化学」の構想をしており、まずは舞踊という身体表現を考えることで、人間の身振りの後ろにある文化をみようとした。身体文化とは、「生活習慣の身振りである。例えば坐り方、挨拶の仕方、肯定否定の首の振り方などそれぞれ記号型式として成立していると同時に、身振りの効用性と強く結びついている」(前掲書、二六〇頁)。

市川はこの著作の最後に「こうした舞踊の下層にある身体文化について興味をもっており、これから書いていこうとも思っている」と記している。

一般に、舞踊家やダンサーといえは、どこか遠い存在であり、身近なものとして受け取ることが出来ない。舞踊家は身体を素材として、観客の身体と対峙する。一人の観客も同じように彼の身体を一人の舞踊家の身体に向ける。もちろん、ある身体とある身体には決定的な断絶がある。しかし、私たちはそこに断絶があることに普段ほとんど気づくことが出来ない。私たちにとって投げかけられた身体をそのまま受け入れるということは、一見容易にみえるが、相当に難しいことだからである。小寺は、この断絶した舞踊家の身体に気づき、独自の批評的身体というべき距離感を確立していた。この距離感とは、前述したような彼の舞踊観であるということもできる。こうした舞踊観は、彼の民俗舞踊への強い関心から生まれたものではないだろう。彼は、歌舞伎舞踊が中心である日本舞踊の世界の中で、その「わざ」とは違う民俗舞踊の「わざ」の中に「新しい舞踊」への創造力を求めた。どちらの舞踊の「わざ」が優れているのではなく、彼の価値判断は、「おどる身体」か「おどらない身体」か、であったと思われる。小寺がいう「永遠の美」や「美しい動き」は、一瞬一瞬にあらわれる「心」の揺れの表現、つまり小寺が考えた「心持を現わす動作」であり、そこそが筆者が小寺の舞踊観に感じとった「おどる身体」であるといえる。

この「おどる身体」は、個々の「わざ」に対応できる力と、現在という地平に立つ力との間で、ある種の緊張感を孕んでいる。本文中に引用した小寺の批評「猿之助と舞踊」をもう一度みてみると、二世市川猿之助氏の舞踊について小寺は次のように述べていた。

「(前略)氏(筆者注、二世市川猿之助)の実演を通して、果たしてどれだけの新しい、或は生きた解釈が与えられたろう。言葉をかえて云えば、氏と少将に何の内的交渉があったらう。私が見た所では絶無である。然らば何の通小町ぞやと云いたい。技巧や

形は末の末である」(大正十一年十月、演芸画報、第九年第十号より)。

ここで、小寺は「内的交渉」という言葉を使用し、二世市川猿之助と登場人物の少将とを現在という地平に立たせ、そのあと「わざ」を行うべきであると主張していることを見ると、小寺の考えた「心持」は、踊る者の「心」と作品の登場人物の「心」の両者であり、小寺は、その両者が一体になったものを求めたと考えられる。

小寺は、「心持」の表現への前段階としてこの「内的交渉」を必要とした。小寺の言う「内的交渉」は、踊る者と登場人物とのやりとりであるが、その過程において、踊る者は常に新しい現在に身体を置くことが要求される。例えば、単純な動作を繰り返す盆踊の場合も、その踊りの動作から、踊る者は自身の身のおき方を見つける。つまり、この「内的交渉」を行うにあたって、踊る者は自身の身体を読む作業も行うことになるのである。このように考えれば、小寺の言う「内的交渉」は、山口の言う「陽と陰との対立のもたらす緊張」へと続き、さらに市川が述べた「舞踊の下層にある身体文化」を浮かび上がらせる作業であるといえる。

以上のように、身体論、身体文化学の経緯を通して、ここでは舞踊の身体への考察を取り上げて、小寺融吉の舞踊観についてみた。小寺の考える新しい日本舞踊とは、人の気持ちを動作で現わすことであつた。そして、小寺は振付の分析によって、現代に生きる人々の「心持」を表現することが重要であると主張したのだった。さらに、小寺はこの「心持」という見えない力を舞踊に感じとり、これからの日本舞踊、とくに「新舞踊」に対して大きな期待をかけていたのである。

小寺の主張や仕事は、今なお日本舞踊における新しい表現において重要であり、私たちがこのような小寺融吉の舞踊研究の示した方向の大きさに気づくことができれば、新しい表現としての「新舞踊」作品は、古典作品と同等に、あるいはそれ以上に、これからの日本舞踊の世界を大きく左右することになるだろう。

おわりに

以上のように、小寺融吉の著作をみていく作業を通して、私たちは小寺が見ようとしたひとつの力を感じることが出来る。本稿では、小寺の考えた舞台芸術における「新しい舞踊」とは一体どのようなものであつたかを中心に述べた。本論文において、小寺が見ようとした、踊る者の身体に向こう側にある「何か」を少しでも垣間見ることができたなら幸いである。

私たちは、日々起伏するところやからだどのように向き合い、どのように対応していくことができるのだろうか。小寺融吉の考えた「新しい舞踊」に関する示唆は、私たちを今なお様々なレヴェルでの表現活動のあり方へと導いてくれるといえる。

今回は、私たちの新しい身体表現に関して、深く考察するには至らなかった。つまり、

現在の新舞踊それ自体への考察や、新舞踊を読み解く際のキーワードとしての「わざ」や「型」などといった語に対する考察が不十分であった。今後の課題としたい。

注(1) 小寺融吉の仕事は、末尾の小寺融吉略年譜に示した。

(2) 「真間の手古奈」は、歌手佐藤千夜子、作詞小寺融吉、作曲中山晋平のレコードが現存する。また大正十一年(一九二二)七月、帝国劇場にて初演されたときには、十二代目守田勘弥、森律子らによって行われた。

(3) 大正十一年(一九二二)に創立し青年団や青年を支援する社会教育団体。

(4) 民俗芸能学会(The Society of Folklore Performing Arts) ホームページ: <http://www.socni.ac.jp> 民俗芸能学会設立の趣意より引用。

(5) 小寺融吉は、アンナ・パブロワについて「パヴロワは、彼女の洗練された腕、手先、胸部、足つきが、ただそれだけでも人を惹きつけるものがあるので、一種の美しさを示すのである。もちろん彼女の生命がトーダンスにありはしない」(『舞踊の美学的研究』一三四頁)と述べている。同時代の外国の舞踊家では、セント・デニスやイサドラ・ダンカンなどへの言及もある。彼らの舞踊は、小寺の舞踊観にどの程度影響を与えたのかについては、さらなる分析が必要である。

(6) 郡司正勝は『郡司正勝剛定集 第二巻 傾奇の形』の中で、歌舞伎の「型」について言及しているが、舞踊研究において日本舞踊の「型」について述べることは避けている。

参考文献

- 小寺融吉『近代舞踊史論』日本評論社、一九二二
小寺融吉『舞踊の美学的研究』春陽堂、一九二八
小寺融吉『猿之助氏と舞踊』『演芸画報』、第九年第十号、演芸画報社、一九二二
小寺融吉『日本近世舞踊史』雄山閣、一九三二
小寺融吉『をどりの型』小田原書房、一九三三
小寺融吉『郷土舞踊と盆踊』桃蹊書房、一九四一
小寺融吉『舞踊の歩み』ジブ社、一九五〇
小寺融吉『をどり通』四六書院、一九二九
郡司正勝『おどりの美学』演劇出版社、一九五七
郡司正勝編『日本舞踊辞典』東京堂出版、一九七七
古井戸秀夫『幻容と舞踊』『郡司正勝剛定集 第三巻 幻容の道』白水社、一九九一
古井戸秀夫『報告 小寺融吉の方法―翁を中心に―』研究紀要『舞踊学』増刊号、舞踊学会発行、一九九九
古井戸秀夫『新版 舞踊手帖』新書館、二〇〇〇
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―』研究紀要『舞踊学』創刊号、舞踊学会発行、一九七八

西形節子『日本舞踊の世界』講談社、一九八八

柴崎四郎『通史花柳流 花の流れ一世』自由国民社、一九八五

武智鉄二『舞踊』『伝統と断絶』風涛社、一九六九

市川雅『舞踊のコスモロジー』勁草書房、一九八六

市川浩・山口昌男編『知の最前線 身体論とパフォーマンス』学燈社、一九八五

参考ホームページ

独立行政法人日本芸術文化振興会 <http://www.ntj.ac.go.jp>
民俗芸能学会 <http://www.socni.ac.jp>

小寺融吉略年譜

明治二十八年	(一八九五)
明治四十二年	(一九〇九)
大正七年	(一九一八)
大正十一年	(一九二二)
大正十四年	(一九二五)
昭和二年	(一九二七)
昭和三年	(一九二八)
昭和五年	(一九三〇)
昭和六年	(一九三一)
昭和八年	(一九三三)
昭和九年	(一九三四)
昭和十年	(一九三五)
昭和十一年	(一九三六)
昭和十三年	(一九三八)

十二月八日、東京生まれ。四歳のときに家族と共に北海道小樽市に転住する。

十四歳の春、上京し、東京開成中学を経て、早稲田大学文学部英文科に入学。

同校卒業。坪内逍遙に師事する。

最初の著作である『近代舞踊史論』を出版。六月、雑誌『解放』に戯曲「真間の手古奈」を発表。翌七月、帝国劇場にて初演される。

日本青年館の「全国郷土舞踊と民謡の会」がはじまり審査指導・演出にあたる。

これは昭和十一年まで続く。

「民俗芸術の会」結成、永田衡吉と共に幹事となる。

「民俗芸術」創刊。昭和六年三月号まで編集にあたる。

「舞踊の美学的研究」『芸術としての神楽の研究』『児童劇の創作と演出』を出版。

『をどり通』刊。「ソルハウグの宴」訳(イブセン全集第一巻)改造文庫。

『日本近世舞踊史』刊。

『をどりの型』第一巻、第二巻、刊。

『郷土舞踊』(日本文学講座第二巻)所収、改造社)発表。

『日本民謡辞典』(のちに「郷土民謡辞典」として再版)『をどり名曲解説』刊。

『日本祭祀暦第一冊』刊。これは北野博美と共編。

朝鮮・満州・内蒙古・中国の演劇事情調査旅行をする(宮尾・印南同行)。



小寺融吉

昭和十五年	(一九四〇)
昭和十六年	(一九四一)
昭和十八年	(一九四三)
昭和十九年	(一九四四)
昭和二十年	(一九四五)

早大演劇博物館の依頼で「演劇大辞典」の編集にあたる
が戦争のため中絶。

『日本の舞踊』『郷土舞踊と盆踊』刊。

『舞踊の歩み』出版。

日本放送協会編『日本民謡大観』（関東編）に協力。「新
野の雪祭」執筆。

『をどりの小道具』出版。これは宮尾しげを、新井国次
郎と共著。三月二十九日、五十一歳で病没。

妻レツは、日本舞踊家清水和歌。一女しのぶはバレリイ
ナ。兄に洋画家小寺健吉、旧富山大学教授を勤めた小寺
廉吉がある。弟の新劇俳優中村伸郎はエッセイ『おれの
ことなら放つ』を出版し演劇や家族について書いて書い
ているが、小寺融吉とは別の養父に育てられたため、小
寺融吉に関することは触れていなかった。