

## 舞踊の記述をめぐって —— 舞踊譜と伝承 ——

佐 藤 和 枝

身体（時には複数の）の3次元的な動きである舞踊を記述＝記譜する舞踊譜に伴う困難は、容易に想像できる。そのようなものを、物理的に記述するためには、三次元の座標軸と時間軸を用いて表わさなければならないだろう。それは、ある意味では現代のコンピュータ・グラフィックスによって可能になっているが、このようなエレクトロニクス技術のなかった時代から、西欧では舞踊を記譜する様々な試みがなされてきた。音楽における体系的な楽譜を作り上げた西欧にとっては、それはごく自然なことであったかもしれない。しかし日本人にとっては、舞踊を記譜するということは必ずしも自明のことではない。西欧における、舞踊をより正確に記述しようとする強い志向性を、日本の場合と比較してみた時、そこには、単なる舞踊譜の問題を超えて、舞踊というものに対する捉え方の違いがあらわれてくるのではないだろうか。

### 1.

クラウディア・イエシュケは西欧の舞踊譜<sup>1</sup>を5つのカテゴリーに分類している。ここで、そのすべてを詳しく紹介する余裕はないが、ダンスのステップの略語による方法(Wortkürzel)、舞台平面上の動きの軌跡(Bodenpläne und Bodenwege)、線画で表す方法(Strichfiguren)、楽譜上に表す方法(Musiknoten)、抽象的な記号(abstrakte Zeichen)の5種類に分けられている。<sup>2</sup>

日本でも舞踊を記述しようという試みは古くからあり、それらを上記の5つのカテゴリーに仮に分類してみることもできる。たとえば、東京国立文化財研究所編の『標準日本舞踊譜』<sup>3</sup>によれば、日本の舞踊譜には譜語式、絵図式、記号式などがある。同書で発表されている東京国立文化財研究所が考案した「標準日本舞踊譜」という記譜法は、楽譜のような横線の上に身体各部の動きを分離して表すという発想において、ベネシュ式五線譜、ステパーノフの舞踊譜などと共通しているが、ベネシュが動きを線画で、ステパーノフが音符で表すのに対して、「標準日本舞踊譜」は譜語で表す。

しかし西欧の舞踊譜と日本の舞踊譜の大きな違いは、西欧の舞踊譜が普遍的な体系を目指そうとしているのに対して、日本の舞踊譜は、特定の舞踊に適用される特殊な体系であるという点にある。日本の舞踊譜は、細かく分かれた流派の中で行われる教習のためや個人的な備忘用であり、

---

1 もともと、イエシュケは「西欧の」とわざわざ規定することはせず、ただ、Tanzschrift, TanznotationあるいはNotation「舞踊譜」と言っているが、彼女は西欧の舞踊譜しか問題にしていない。

2 Claudia Jeschke: *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode*, Bad Reichenhall 1983, S. 17.

アン・ハッチンソン・ゲストも舞踊譜をやはり次の5つのカテゴリーに分類している: words and word abbreviations, track drawings, stick figure (visual) systems, music note systems, abstract symbol systems. Ann Hutchinson Guest: *Choreo-Graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the fifteenth century to the present*. New York, 1989. この2文献には、舞踊譜の実例が豊富に収められている。

3 東京国立文化財研究所編:『標準日本舞踊譜』創芸社 1960。

舞踊を体系化するようなものではない。たとえば、ラバンが作り出した記譜法、キネトグラフィ・ラバン／ラバノーションであれば、西欧の舞踊だけでなく、日本舞踊の動きも記譜することができると思われる。

それではなぜ日本では普遍的な舞踊譜の体系を作り出そうとしないのだろうか。伝承の手段としての舞踊譜というものを考えるならば、日本においては舞踊に限らず、芸術、あるいは芸能の伝承は、口伝、秘伝であったということが理由として挙げられる。ではなぜ、口伝、秘伝によって伝承されねばならなかったのか。

まず家元制度の問題を考えてみよう。確かに家元制度の下では、記譜されたものが無い方が都合がよかったであろう。記譜されたものを簡単には作らないということは、師匠に直接師事しなければ芸を習得できないということを意味する。これは、家元を頂点とする師弟組織を維持することに寄与する。また秘伝という伝承方法も、家元制度を支えるものである。しかし、なぜ家元制度のようなものが作られたか、あるいはなぜそのような制度が日本の社会に受け入れられ、定着したか、またなぜ西欧では家元制度のようなものが成立しなかったか、ということを考えてみるならば、家元制度は必ずしも原因ではなく、結果ではないかとも考えられるのである。つまり日本においては、舞踊及び芸能は、口伝、秘伝によって伝えられるべきものと考えられていたからこそ、そして、口伝、秘伝によって伝えられるべきものと考えられていた舞踊及び芸能を受け継いでゆくのに家元制度が適していたからこそ、家元制度が成立し得たのではないだろうか。

舞踊譜は、常に楽譜と比較されるが、日本の舞踊譜の問題は、日本の伝統音楽における楽譜の問題でもある。日本の伝統音楽では、ジャンル、流派によって記譜法が異なり、<sup>4</sup> 西欧における五線譜のような、統一的な楽譜の体系は作られなかったし、口伝の補助手段という傾向が強い。また、唱歌、口三味線などの、いわば「口伝の楽譜」も非常に有効な方法であった。

たとえば日本のある種の音楽は、盲人音楽家の職業集団によって伝承された。当然その伝承には書かれたもの＝視覚化された楽譜は必要なかったわけであるが、これも、むしろ音楽の伝承には楽譜は必要としないという伝統があったからこそ、盲人音楽家の職業集団が成立し得たのではないかとも考えられる。<sup>5</sup>

つまり、ここで考えられるのは、社会的、外在的な原因ではなくて、日本の芸能が内包している、「芸能は、本来書かれたものによっては伝えられない」という考え方であり、本稿では、そのような日本の芸能のありかたとして舞踊譜の問題を考えてみたい。

## 2

東京国立文化財研究所編の『標準日本舞踊譜』は、「ラバンのような体配式の譜だと、動きの正確さはあrawしえても複雑になり、またその動作が意識的なものか無意識的なもののかの区別がで

4 たとえば『日本の音楽・アジアの音楽 第4巻 伝承と記録』岩波書店、1988<sup>1</sup> 1994<sup>2</sup> 参照。現在では、五線譜も使用されているが、その一方で、たとえば三味線の楽譜の場合、明治以降考案された楽譜でも、未だに流派によって記譜法が異なる。杉昌郎：『伝統芸能シリーズ6 邦楽』ぎょうせい、1990、74頁 参照。

5 盲人音楽にも楽譜が成立した事情については、たとえば前掲『日本の音楽・アジアの音楽 第4巻』に所収の薦田治子：「非盲人社会における平曲の享受と楽譜の校合」、久保田敏子：「箏三味線音楽の楽譜出版と記譜体系」などに述べられている。

きません。」<sup>6</sup>と述べているが、これは、舞踊とは何かという点に関する重要な問題提起でもある。<sup>7</sup>つまり、日本舞踊では、無意識的な動作を許しているのである。しかし同書では、すぐに続けて「意識的、無意識的な面から舞踊譜の理念を考えるのも一方法ですが、現在、日本近世舞踊にとって、だいいちの問題は、まず譜語の整理にありましょう。」<sup>8</sup>と、この問題を避けている。この避けるという態度、これは正しく、日本舞踊の伝統にのっとっていると言えるだろう。

身体のあらゆる動きを収集し、分類し、体系づけるのが西欧の方法論であり、ラバノテーションはそのひとつの到達点である。しかし、日本舞踊は、このような分析を拒むところに成立している。西欧的な方法論で捉えたと思ったその瞬間に日本舞踊はすりりと掌からすり抜けてしまう。

蘆原英了は日本舞踊と西欧の舞踊を比較して、バレエの動きの単位はパであり、歌舞伎舞踊の動きはジェストであると指摘している。「バレエのパは抽象化された動きであり、その一つ一つは何らの意味を含んでいない。それは純粋な動きであり、何ものをも表現しない」<sup>9</sup>ので、「表音文字」にたとえることができるのに対して、「歌舞伎舞踊の動きはジェストであり、その一つ一つが意味を持ち、何らかを表現する」<sup>10</sup>ので、「表意文字」にたとえることができる。

[...]バレエ舞踊にあつては、一つの舞踊はすべてパないしポーズに分解されるということである。したがってバレエ舞踊を習得する場合には、パやポーズをひとつずつ学んでゆけばよいわけである。[...]そして一つの踊りはすべてパとポーズの連続であるから、振付に依じてそれらを結び合わせたものを踊ればよいといったようになっている。振付ということはパとポーズの結び合わせの方法である。

この点から割り出して、歌舞伎舞踊を分析しようとする、たちまち困難に遭遇する。歌舞伎舞踊にあつては、こういう分析ができないからである。ということは、歌舞伎舞踊にあつては、ひとつの踊りはパやポーズの連続ではないということである。[...]

歌舞伎舞踊では、踊りの技術を習得する場合には、一つの踊りをはじめから終わりまで通して学ぶ。<sup>11</sup>

踊りをパやポーズのような単位に分解することなしに、ひとつの踊りとしてまるごと理解させようとする歌舞伎舞踊は、少なくとも西欧的、分析的な舞踊譜で学ぶことはできない。たとえば、ラバノテーションで日本舞踊を記譜することができるとしても、それは日本舞踊の動きと形は表しているかもしれないが、そのような分析的な舞踊譜で学ぶこと自体が日本舞踊の習得を妨げるのではないだろうか。

音楽の場合にも同じようなことが指摘できる。たとえばピアノを学ぶ生徒は、教師からまず楽譜に忠実に演奏することを教えられるが、三味線を習う生徒は楽譜に頼らないようにと教えられる。

6 東京国立文化財研究所：前掲書 26 頁。

7 これは、「同じ」踊りとは何なのかという問題にもなるだろう。小林正佳：『踊りと身体の回路』青弓社 1991、116 頁以下。

8 東京国立文化財研究所、前掲書 26 頁。

9 蘆原英了：「日本舞踊と西洋舞踊」260 頁（『舞踊と身体』新宿書房 1986 所収）。

10 同上、260 頁。

11 同上、259 頁。

三味線は師匠の手の動きを目で見て、音を耳で聞いて、身体で覚えるのが本来の習得方法だとされる。日本の音楽の伝統的な教習方法は、直接的、体験的であり、身体で覚える方法である。

音楽に比べれば、舞踊は西欧でも身体で覚えるものだと考えられているだろう。それは、マース・カニングハムの次のような言葉に見られる。

記譜者はステップを見る、それを記号に翻訳する、それを書き留める、そしてその後、いつか、ダンサーは記号を見る、それをまたステップに翻訳して戻す、そしてそのステップを踊る。

しかしこれはダンサーが動く方法ではない。彼のクラスおよび稽古では、彼は直接ステップやだれかの動きを見て、それをただちに彼の体に覚えさせる。これは記号シンドロームよりも直接的である。<sup>12</sup>

あるいは、マリウス・プティパに関する次のような逸話。

当時、すでに私の学校ならびに劇場の同僚である、W.I. ステパーノフによる舞踊譜のシステムは有名だったが、プティパはそれを、解読が困難だという理由で、使おうとはしなかった。ステパーノフ自身は自分のシステムに従って、非常に素早く書き留めたが、一行を解読するのに、一時間半かかるありさまだった。プティパは「解読の結果を待っているよりも、全部新しく作り直した方が私にはずっと楽だ。」と言った。<sup>13</sup>

この二人の舞踊譜に対する呪詛は、「動きから記号へ、また記号から動きへ戻すという二重に計算された翻訳のプロセス」<sup>14</sup>としての舞踊譜の困難について語っている。しかし、西欧人が認識しているこういう困難と、日本人が舞踊譜に抱いている懷疑は同じものではないだろう。

### 3

日本で、楽譜の体系を作り上げる志向性が育たなかった理由のひとつとして、「日本では、近世にくだるほど、独唱、独奏が主体となり、機能と声や合理主義的リズム構成による合唱や合奏が発達しなかったために、音組織の複雑な関係をあらかず記譜の必要がなかった。」<sup>15</sup>ということが挙げられている。

12 Merce Cunningham: Changes. Notes on Choreography., New York 1968, unpag. C. Jeschke, 前掲書, 137 頁の引用による。しかし、カニングハムは別のところで、踊りを録画したビデオの映像と、コンピュータによる 3 次元の舞踊譜を同時に見るという方法をひとつの解決として挙げている。ただし、この時点では、彼にとって、この方法はまだ実現できるものではなかった。M. Cunningham: Der Tänzer und der Tanz. Gespräch mit Jacqueline Lesschaeve. Frankfurt/M 1986, S. 224 f. 現在では、ウィリアム・フォーサイスがラバンのシステムをコンピュータ・ソフト化している。このソフトを使って、彼は単なる記録だけではなく、創作＝振付も行っている。桜井圭介他：『西麻布ダンス教室』白水社、1994、56 頁以下。

13 Alexander Schirjajew: Neben Petipa. In: Eberhard Rebling (Hrsg.): Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Berlin 1975, S. 295.

14 C. Jeschke, 前掲書 136 頁。

15 杉, 前掲書 74 頁。

舞踊にも同じような事情を指摘することができるだろう。西欧のバレエはコール・ド・バレエ（群舞）を発展、洗練させてきたのに対して、日本舞踊では群舞が西欧のように発達しなかった。

しかし、日本音楽で愛好される単旋律は、単純であるが、同時に、複雑で微妙な旋律の「ゆらぎ」を発展させる。この複雑で繊細な音楽的ニュアンスは記譜によっては伝えきれない。舞踊においても、日本人は記譜することができないような微妙なニュアンスの部分を愛好しているのではないだろうか。それは、先ほどの「無意識的な動作」とも関係してくるだろう。

イエシュケは、(西欧の)舞踊譜の歴史の記述の中で、「16世紀の略語による舞踊譜と舞台平面図による舞踊譜は、舞踊の収集を可能にした。確立された動きのフォルムをまとめることによって、舞踊の再現性は保証されることになった。」<sup>16</sup>と書く。

ここに現われているのは、「再現性」に対する信頼である。もちろん、西欧でも、同じ人間が同じ振付を同じように踊っても、一回一回の踊りは少しずつ違っているはずである。<sup>17</sup>その上で、彼らがめざしている「同じ踊りの再現」というものがある。それに対して、日本の伝統芸能では、決められた「型」の伝承が重要であるにもかかわらず、常に「再現性」に対する懐疑が存在してきたと言えるだろう。それはたとえば、茶道の「一期一会」という精神に見ることができるし、あるいは次のような、能における「一回性」の理念を挙げることができる。

たとえば序ノ舞についていうならば、序ノ舞には「序ノ舞」という譜の構成の概念と、それが演奏される能それぞれの曲による「位」と呼ぶ理念だけあって、実際の演奏は常に同じではなく、一回限りなのである。<sup>18</sup>

あるいは能の謡に絶対音高という概念がないのは、やはり一回性の問題と切り離せない。

能には西洋音楽で考えるような絶対音高がない。地謡の斉唱をどの高さで謡いだすかは、リーダーである地頭にまかされている。世阿弥が力説した「時の調子」とは、偶然にして複雑なファクターを総合して決定される必然の音高なのである。演能の季節、天候、時間から温度、湿度、観客の人数と雰囲気、場所の広さ、曲柄、扮する役柄、演者の年齢とコンディション等々を総合して選ばれた絶対音高なのである。<sup>19</sup>

世阿弥は、『風姿花伝』に「いづれの花か散らで残るべき。散る故によりて、咲く比あれば、珍しきなり。能も住する所なきを、先づ、花と知るべし。住せずして、餘の風體に移れば珍しきなり。」<sup>20</sup>と書いている。この、「花は散るからこそ美しい」という美学には、一回限りで再現できないという以上に、「固定してはならない（住する所なき）」という意識がある。このように、舞踊

16 C. Jeschke, 前掲書 111 頁。

17 西欧にも、カニングハムのように、偶然の振付を取り入れることによって、舞踊の一回性をそういう形で意識化させる舞踊家もいる。

18 増田正造：『能の表現』中央公論社 1971<sup>1</sup>、1991<sup>25</sup>、33 頁。

19 同上 34 頁。

20 世阿弥：『風姿花伝』（野上豊一郎・西尾実校訂、）岩波書店 1958<sup>1</sup>、1992<sup>47</sup>、92 頁。

が一回限りであることに意味を見出す美意識は、「型」の伝承にもかかわらず、記譜された舞踊というものを、いつもなにか疑わしいものとして見るのではないだろうか。

## 4

能の大鼓の奏者、川崎九淵が、自分の芸術を記録するには、機械があまりにも発達していないと録音技師に噛みついたという話がある。彼によれば、能の真の音というものは、一粒一粒の打音のあいだの、音のない部分にあるのに、それが録音されていないというのである。<sup>21</sup>日本人は「音のない部分＝無」を聞こうとする。しかし、この「無」は記譜され得ないだろう。それは、単なる「休止符号」ではないのである。

世阿弥は、『花鏡』の中の「万能を一心につなぐこと」という段で「せぬ所」について書いている。

見所の批判に伝はく、「せぬ所が面白き」など伝ふことあり。これは、為手の秘する所の案心なり。まづ、二曲（歌と舞 — 筆者註）を初めとして、立ち働き・物まねの種々、ことごとくみな身になす態なり。せぬ所と申すは、その隙なり。このせぬ隙は何とて面白きぞと見る所、これは油断なく心を縮ぐ性根なり。舞を舞ひやむ隙、音曲を謡ひやむ所、そのほか、言葉・物まね、あらゆる品々の隙々に、心を捨てずして用心を持つ内心なり。この内心の感、外に匂ひて面白きなり。かやうなれども、この内心、ありと、他に見えては悪かるべし。もし見えば、それは態になるべし。せぬにてはあるべからず。無心の位にて、わが心をわれにも隠す案心にて、せぬ隙の前後を継ぐべし。これすなはち、万能を一心にて縮ぐ感力なり。<sup>22</sup>

世阿弥は「何もしないところ」がおもしろいと言っている。「何もしないところ」というのは、技と技との間の間隙、空白のことである。この空白には、心をつないでいる緊張があるのだが、この緊張があるということが外から見えてはいけなし、「無心の位にて、わが心をわれにも隠す案心にて」自分自身にも隠さなければならないというのである。

自分にも隠すという、この「無心の境地」は、日本の芸道を修行する時に必ず言われることである。あるいは「上手にやろうと思ってはいけなし」などという一見矛盾した師のことばに、弟子は悩まされることになる。

「無心」とは、一切の区別、二元的に考えること、あるいは分析的論争といったものから自由になることを意味するであろう。日本の芸能は禅の深い影響を受けている。「芸道」というような言葉にも見られるように、芸の修行は単なる技術の習得以上に、「悟り」をめざす道でもある。それは、知性で得られるものではなく、直接的な経験である。鈴木大拙は、このことを以下のように説明する。

人生の根本的問題は、主客をわかつものであつてはならぬ。問いは知性的に起こされるのであるが、答えは経験的でなくてはならぬ。なぜならば、知性の特質として、知性上の答えは必ず次から次へと問いを呼び求め、最後の答えに到り着くことがない。その上、たとえ知

21 増田、前掲書 30 頁。

22 『日本の思想 8 世阿弥集』筑摩書房 1970、219 頁以下。

性の解決というものが得られたとしても、それはつねに知性の上に留まり、おのれ自身の存在を揺り動かすものとはなり得ない。知性はただ周囲を空まわりし、かつつねに、二者対立の形でものごとを取り上げる。ある意味では、実在に関する問いは、問われる以前にすでに答えられているとも言える。しかしこのことは知性の次元では理解されないだろう。それは知性を越えたところの消息だからである。<sup>23</sup>

だからこそ、小林正佳は（日本の）民族舞踊の伝承について次のように書くのである。

何が動きの核なのか。ひと振りひと振りの、どこが決まった型なのか。それは教わる者自身、自分でつかみとらなければなりません。試行錯誤の連続です。しかし、説明に慣れ切ったわたしたちは、どうしてもあれこれ質問したい気持ちに駆られてしまいます。[…]

細かなひと振りひと振りを別個にとりだしてやってみせてもらっても、仮にただそれだけの動きなら、どうやって動こうといろいろなやり方が可能かもしれません。全体の流れの中で生まれてくる、本来の姿と同じになるとは限りません。そもそも、聞くから、「答え」があるのです。元来どんな質問も、多かれ少なかれ誘導尋問みたいな一面をもっていて、時には質問者の視点自体、最初から見当はずれかもしれません。しかし、それでも「答え」は返ってきます。しかも、質問者の視点をそのまま映し出す形で、答えが返ってきてしまいます。

部分部分を、切り離しては見ないこと。聞くよりも、黙って師匠の動きをよく見ること。<sup>24</sup>

鈴木大拙は動けなくなってしまったむかでの話を紹介している。そのむかでは、「ふと、たくさんの自分の足を見た。そして、どうしたらそれをひっかからないように、順序よく動かし得るか、考えはじめた。そうしたら、もはや動けなくなってしまったという。」<sup>25</sup>

この説話が教えようとしているところは、舞踊を分析的に記述しようという精神とは相容れないものである。

楽譜に比較すれば、舞踊譜の確立は西欧でも困難であった。<sup>26</sup> しかし、それは彼らにとって単に困難なだけであり、記譜することは不可能だとか、舞踊譜によって伝えてはいけない、というようなことではない。そして、彼らの「記号シンドローム」、舞踊を記述しようとする病は、たとえばアン・ハッチンソン・ゲストが、「普遍性と応用性において楽譜に匹敵するもの」<sup>27</sup>と呼ぶラバノ

23 鈴木大拙：『禅』筑摩書房、1965、26－27頁。

24 小林、前掲書 52頁。

25 鈴木、前掲書 23頁。

26 「音楽のためには作られているものが、舞踊のためには作られたことがなかった：10年以上通用する記譜法」C. Jeschke, 前掲書, 17頁。「ほとんどすべての振付家と多くの教師は彼ら自身の任意の記号システムを、踊りを記録する時の補助手段として使用してきた。これらのシステムはそれを作った人間にしか理解できないうえに、しばしば作った当の本人もわからなくなってしまうのである。普遍的、科学的な舞踊譜のシステムの利点ははっきりしている。」A. Hutchinson: "Dance Notation, History of" In: Anatole Chujoy and P. W. Manchester (ed.): The Dance Encyclopedia. New York 1967, P.262.

27 A. Hutchinson: Labanotation or Kinetography Laban. New York 1973, P.5.

テーションを生み出すことになる。<sup>28</sup>

しかし、記譜することへの懷疑を持ち続けてきた日本人は、舞踊譜に対して曖昧な態度をとり続ける。日本にも教習のためや備忘用に舞踊譜はあったにしても、いつもそこには、なにか舞踊譜にブレーキをかけるものがあつた。実は舞踊譜の問題をこのように語ること自体が、もう舞踊譜のアポリアにからめとられているのだ。舞踊譜の問題は、単なる記譜法の違いを超えて、舞踊そのもののあり方を問いかけてくるのである。

---

28 その一方で、イエシュケは舞踊譜というもののありかたに少し懷疑的でもある。「ここには、記述を、できるだけその時その時の具体的条件（通用している、舞踊上の慣例）から独立させようとする努力が示されている。——それは踊りがますます少なくなり、動きがますます多くなるということである。」C. Jeschke, 前掲書, 18 頁。さらに彼女はラバノテーションについても疑問を提出している。「キネトグラフィー・ラバン／ラバノテーションは、——もしそうだとすれば、どの程度に——舞踊を動きに、舞踊の記号構造を動きのメカニズムに還元するのだろうか？」同上, 158 頁。