

能の基本型（仕舞）の運動形態学的研究

（其の二，本論）

那 須 高 之 助¹⁾

7. 運びの運動形態学的の研究

前報²⁾に於て『運び』の観察の実験方法を記しておいた。

撮影に使用した「フィルム」は FUJI, FILM, NEOPAN R 250 (片孔), 16mm, ASA 250 である。

運動解析装置は NAC Dynamic Frame Film Motion Analyzer Model DE-16B である。

第5図は筆者が『運び』を実演したものを記録したものである。

人体の上に付けてある数字が0のところより出発している。右足が前進して右踵が床に着き(数字16), 次に爪先が接床して(数字36), 次に又左足先が離れて(数字55) ついでその左足が前方に運ばれて踵が床に接し(数字72), ついでこの爪先がおろされ床についた瞬間が(数字87)記載されている。これより更にすすむと右足が, 床より離れて0の姿勢になる。一通りの運びを以上の如く6局面に区切って影像をとったものである。この数字の数は0の状態より身体が移動したときの「フィルム」の駒数を示している。

この運びの影像は本職の方が見られるとずいぶんご批判があると推察される, 形のよし悪し, 構え方, 腰の入れ方, その他はこの映像の点を適当に選び線を引いて分析研究が具体的に出来ると思われる。前報にも記したように斯の如き影像をとることによって運動形態学的に考察することが出来る筈である。

且つて筆者を指導して下さった, 故佐野 巖先生がその個人発行の『謳舞往来第18巻第3号第5頁に』次の如く記載しておられる。

『安定感³⁾のある足の進退には当然腰の良さが必要である。腰が両足の廻転運歩の動力基点であるからである。

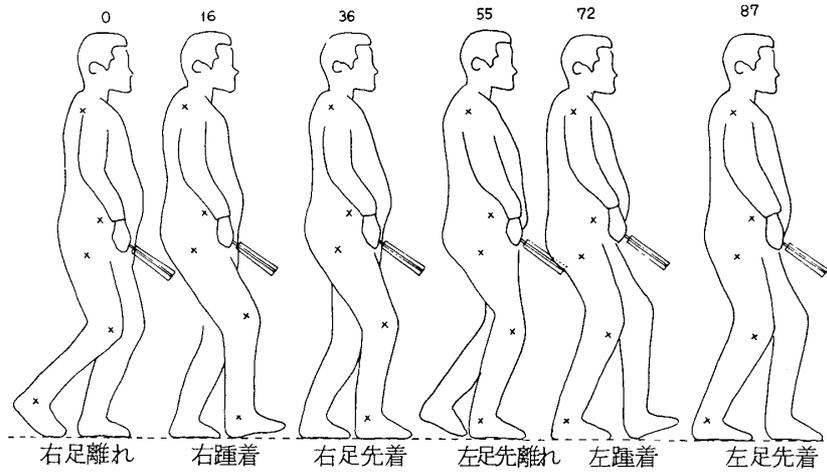
両足交互の運歩には, 当然すり出た足の終りに爪先が少し上り, その爪先を前下につけて体重を移せば, 後になった足は爪先をつけたまま, 踵が少し浮き上がる。しかし両足共常に体重全体のどの部分かを下にすりつける運歩をくり返しているのだから, もし埃に白

(1) 東京女子体育大学教授, 工学博士。宝生流指導囑託(昭和33年12月)

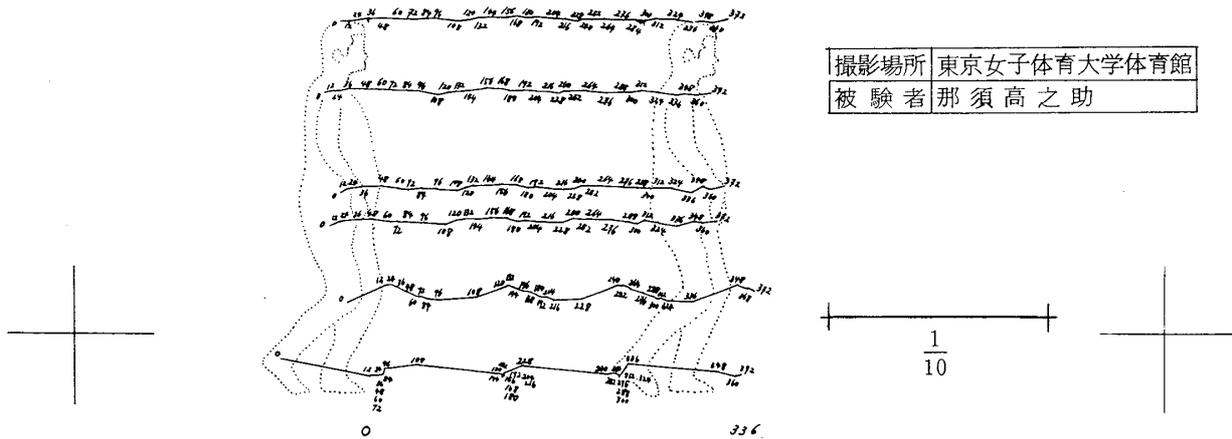
(2) 東京女子体育大学紀要第12号(1977年3月発行)

(3) 濤雲, 濤松両会会報36年6月号, 珍胡戸「猿楽們記」より転載とあり

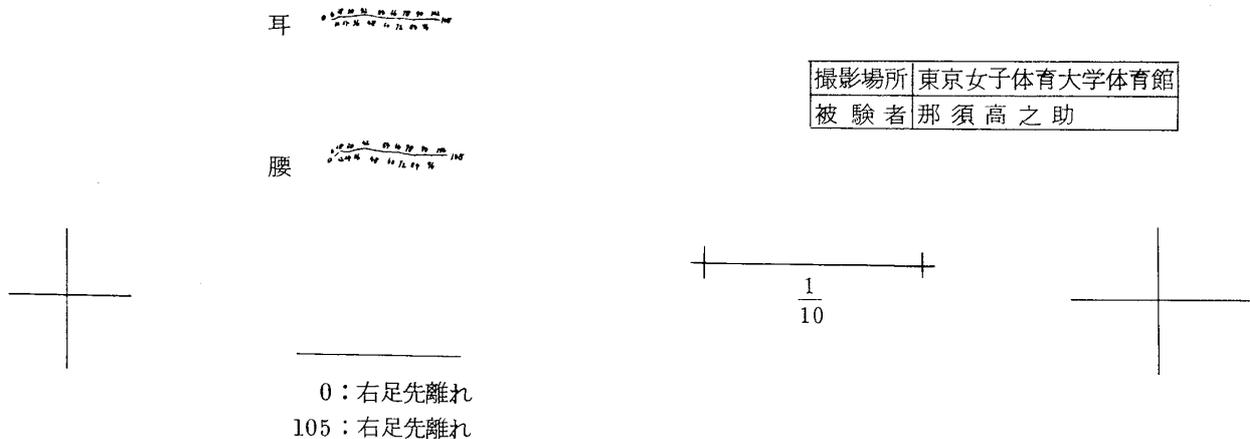
んだ舞台でその跡を見るならば、両足共途中に強弱の切れ目無い平行線が描き残している筈である』



第 5 図 「運び」を横から見たところ。数字は 1 番左端よりフィルムの駒数。



第 6 図 頭頂，肩，腰骨，脚の付根，膝及足首の点の移動。数字は左端の位置からの「フィルム」の送られた駒数。



第 7 図 耳，腰の点の移動軌跡。

8 一直線の法則

運びの動作を運動形態学的に論評して本学¹⁾吉田 夏教授はこれを次の如く曰く。

『(1) 顔(鼻の先), 顎の先, 臍が一直線上にありと認める。

(2) この姿勢は, これが器械体操であれ, 日本の古典舞踊であれ皆一致している。前進の動作と共に体の重心が前に移動すると, それと同時に, この一直線の型がそのまま前進する』と。

筆者が思うに, 足, 手, 扇等の運動が複合されても身体根幹の姿勢は, 吉田教授の述べる3点が一直線上にあることが根本になっている。仕舞における「シオリ」, 「クモリ」合掌, 礼等の基本型に於て身体自体は少々斜めになっても又扇が手に持たれていても, 上記3点を結ぶ線は一直線上にある。この一直線が垂直方向に対してある角度をもって傾斜しているのである。

9 左右, 打込ミ, ヒラキ

宝生流宗家の仕舞正本²⁾には次の如く記載されている。(原文のまま転載)

『左右といふ型には大左右, 中左右, 小左右の三通りがあります。写真にて示してある如く左右の手をそのまま前の方へあげ左腕を張り内側に少し屈め, 右手は元の構への如く直り, 同時に体を移左にひねり左より左へ出, 次に右を受け(身体を右の方へひねり)右足から右へ出ます。右へ出る時は左の手が下に直り, 右手が前の左手の如く上げてあるのであります。即ち左の手を上げて左へ出, 次に右手を上げて右へ出るのが左右といふのであります。手の上げ加減は写真を参照なさればわかるでしょう。単に左右と記入してあるものは普通の小左右で, 左, 右と各一足ずつ交互に出るので, 大左右, 中左右は足数にきまりなく, つまり左へ二三足乃至四五足行き, 次に右へ四五足乃至七八足も出るのであります。

(注意) 大左右のあとに「正打込ヒラキ」となるものと, 単に「打込ヒラキ」となるものがあります。前者は左右して正へ出て打込んでヒラキ, 後者は左右でとまった所で直ちに打込んでヒラキのであります。つまりヒラキをする位置が違います』

又謳舞往来³⁾によると(原文のまま転載)

『左右が舞の手に取り入れられた原形としては前述の謡曲「羽衣」文中の「左右左」を知っておいても徒であるまい。仕舞では「左へ左手を上げて出, 右へ右手を上げて出る故に左右と言う」と根本的に承知してよいが名称としては「左右左」から採ったものであり, 手振もそれを取入れたものだらう。古, 叙位, 任官, 祿を賜わったりした折には, 一種の方式によって拝謝の意を示した。その式を拝舞と云ひ, 時代により多少の変化はあ

(1) 東京女子体育大学教授(器械運動研究室)

(2) 宝生重英著: 宝生流仕舞正本解説編奥付(昭和3年7月15日わんや書店発行)

(3) 佐野 巖著『謳舞往来』昭和18年12月より昭和19年11月に至る。

ったが、先づ立って再拝し、次に左右左をし、次に坐して左右をし、次に立って再拝したものださうである。その左右といふのは、上半身を左へ向けると同時に両手をも左へ延ばし、更に右へ向けて両手も右へ、又左へ向けて前同様に及ぶのださうである。すると、此の左右左の三転は仕舞の左右打込の三転に転化したものと見なせるし、仕舞でも之が舞の手の主要部をなしてゐるように、拜舞を舞踏とも称され、手の舞ひ足の踏む所も知らぬとの、喜び極まる意中を示すものとして形式化したものである。

小左右では左へ向く前提として両手を前方より右方へ廻し、右足をひねって左方斜に向きながら両手を左方へ向ける心得で、左手は上げたまま少し前方へ押し出し、右手は右横へ下げ、同時に左足も左方へ向けて一歩前進の程度に接ぎ出して右足を出し揃へ、次に左足をひねって右方斜に向きながら、右手を揚げ左手を横へ下げ、同時に右足も右方へ向けて一歩前進の程度に接ぎ出して左足を出し揃え、次に正面へ向く前提として、左右を出し揃へ際に、右手は右外へ返し卸し（以上で左右終る）、次の打込は継続動作がある事と、段落をつける事とによって区別がある。

打込のあとに上げ扇があるとか、ヒラキがあるとかする場合は、右足をひねって正面に向きながら、右手を右横より前方へ円を描くように上げ、同時に左足も正面に向け、引続き左足より一歩前進しながら、右手を前方に打込み卸して手前へ引上げ、胸前から又前方へ押し出し、扇を拡げる場合は左手を出し添へて扇の先を左手の平に受けるし、既に拡げてゐる扇を上げる場合は、打込んだ扇を一先づ胸前に止め、そこを起点にして終点にもするやうに、再び下方より右方経由に円を描いて、途中扇を撮み持つ形に指を彩え抜って、扇の両袂（剣先）を上下になるやう、顔を扇面に隠す程度の高さで前方に止める。尤も上げ扇の場合の打込には、舞台に立止った位置が少しく前寄りだと思ふ場合には、打込み際に左足から一歩出ず、反対に右足へ左足を引寄せ止めて宜しい。此の様にあとに動作の附属する打込は、右手を前方へ打込むことが性格をなしてゐる。

打込んで段落をつける場合、グワイ拍子といって装飾の拍子を踏み揃へて段落をつける場合もあり、終末として左足を引いて下に居てしまふ場合もあるが、兎も角も段落の打込は、左足を右足へ引き寄せながら、右手は右横で打込む。拡げた扇ならば小指側の剣先で、右腋下を汲い上げるやうな風になる。

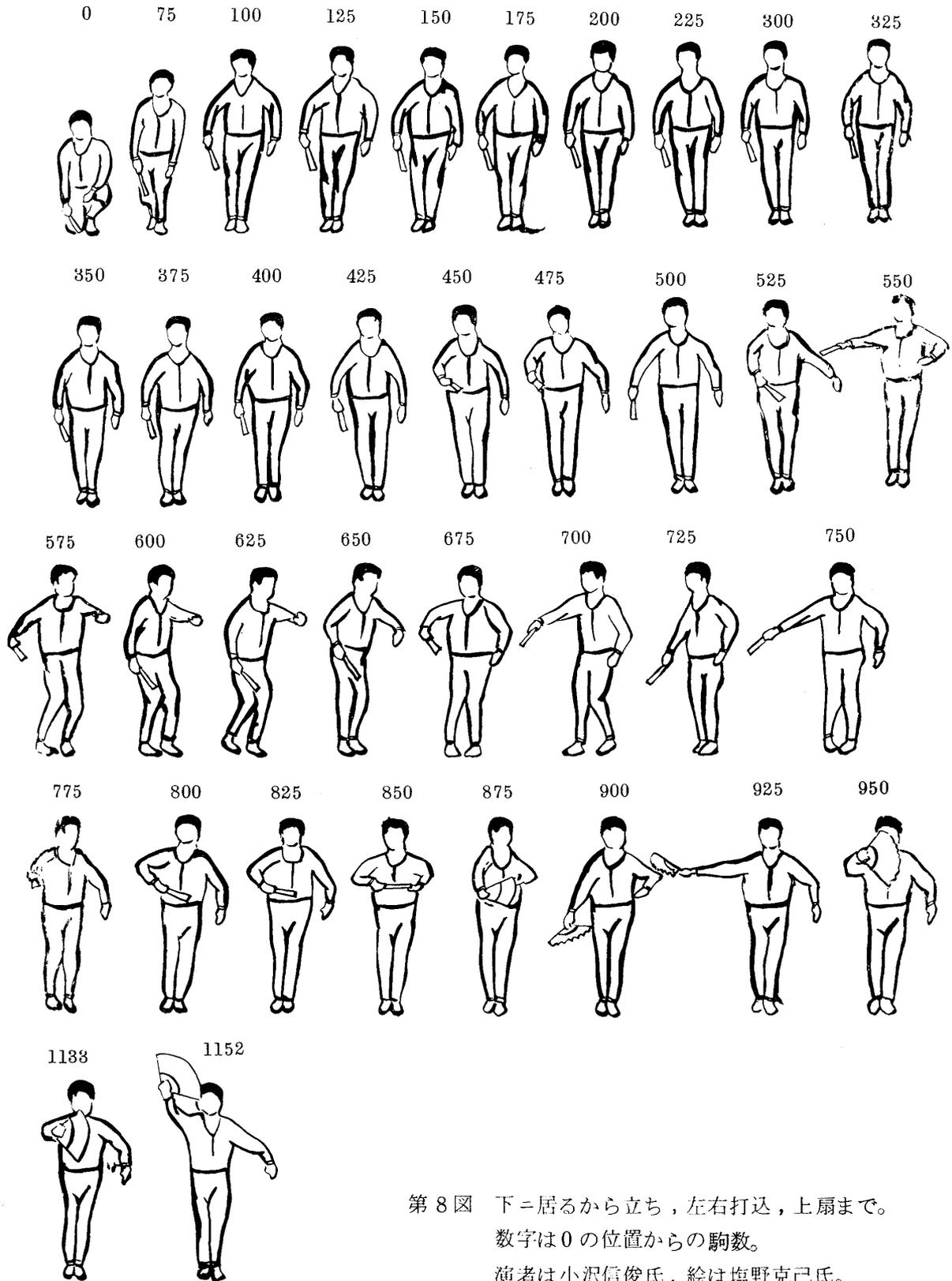
大左右も、両手の転換の仕方は、小左右と同様である。ただ足の転換法が異なつてゐる。左足より左へ数歩（前答参照）出て、前進の形で止った右足へ左足を掛けて右方へ向き変る。

正先へ打込の場合、右方へ左方の二倍程度に前進して、今度は右足を左足に掛けて左へ向き変る。左斜に向いた方向は、舞台を縦に二分線の前方である。能舞台ならば、階のある方向である。正先打込ヒラキは、打込み停止した時は、斜左に向つたまま右足を最後に出し揃へてゐるから、次は左足をひねって正面へ向き、左足を引かず、右足を正へ向けて大きく後に引き、ヒラキの形に成る。

大左右身を入レ打込ヒラキは大左右の終点を起点としてヒラキに成る仕方である。

大左右の終りが自然身ヲ入レと同様になるから、足も左足が最後に止り、右足をひねり正面へ向きながら打込み、打込みながら左足より一歩さがって右足を引き寄せ打込み終るといふ此の一箇が往々に混沌とし勝ちである。此の左足より一歩引くことはヒラキではな

く、打込の足としておくことが肝要である。これから更に左足を少し引き、右足を多く引いて左足を引き寄せるといふヒラキの足が加わるのである。』



第 8 図 下ニ居るから立ち，左右打込，上扇まで。
数字は 0 の位置からの駒数。
演者は小沢信俊氏，絵は塩野克己氏。

10. 型 の 重 要 さ

川瀬一馬博士¹⁾は次の如く書いている；

能の型というものは、人生経験を持たぬ者でも、謡と型とをキマリ通りキチンとやれるようになりさえすれば、誰が演じて、その曲の能としての狙いはよく表現されるのである。若い者が老人をやる場合、老人が若い者に扮する場合、男が女に扮する場合等々皆それである。老人がやる場合も、若い者がやる場合も、同じ型でよいのである。

一つの特典曲を演ずる場合にも、その主人公の性格、心情等すべてに亘って研究し心得ることは必要である。けれどもそれをすっかり消化した後には、むしろそれ等を頭の中から消し去って、禅の所謂『無』の状態となって心身充実の完全なる条件の下に舞台を踏むべきである。（勿論その前提として、無意識にでも最上の能の型を演じ得る身体の修練の準備がととのっていないならば不可である）。

そこに初めて演者の全人間の至り得た内容が、能の型を通し、能の型を生かして美事に表現されるのである。かくして人間の基本動作だけを組み合わせた最小限の型で、最も深い感動を与える芸術表現が可能となる。

11. 考 察

ここに記したような方法を使ったら、能の運動型態学的の研究が出来ると考えて、敢て労力をいとわず研究を行って見たのであって、被検者も演者も素人であるので本職の方より見ると肯けいを得るところがないと思われる。

前報の緒言にも申し述べたように研究の一方法を記録したにすぎない。日本の古典芸術の一つの能は研究する部面がまだ深く蔵されていて、新しい研究者によって逐次そのヴェールがはがされて行くのではなかろうか。筆者にはその神秘性が科学的に解明されてこそますますその真価が世界の人々によって認識されて来るのではないかと思われる。

『能²⁾は中世（十四世紀～十五世紀）に一応の完成を見た古典的な舞台芸能であります。先行のいろんな芸能をとり入れ醇化して新しい舞台芸能を創作したものであります』と書かれている。

型そのものの中に秘められた美しいものを科学的に探求出来るかもしれない何物かが深く蔵されて居るのではなかろうか。美しさの表われの一つとして『黄金分割』のことは皆広く知られている。これが能の型のどこかにかくれているところがあるかも知れないとヒョット考えるのである。

(1) 川瀬一馬著：能楽論随想（昭和43年わんや書店発行）110頁

(2) 佐藤芳彦：宝生流囑託会会報第69号（昭和52年10月）16頁

総括(その二)

運びと左右とを詳細に記録して考察して見た。カメラの方向に対して直角な運動、つまり左右の運動はよく観察記録出来るが、カメラの方向に対して縦の方向、いわゆる前後の動きを如何に捉らえ、これを紙上に表現するにはどの様にしたらよいか今後工夫して見る必要があると思われた。これは運動形態学的研究方法上の一つの大きい課題ではなからうかと思われる。

本研究は本学の菅沼史雄，森 直幹，塩野克己等の諸先生のご協力と御厚意に支えられて行うことが出来たものであって重ねて茲に敬意と感謝を申し上げます。

最後に謡曲仕舞能のご指導を下さっている宝生流能楽師 高橋徳之先生¹⁾に厚く感謝申し上げます。

又別の動作の運動形態学的研究を行いたいと思っているが今回はこれを以って擱筆することとします。

おわり

(昭和 53 年 2 月 8 日 記)

(1) 之宝会主催