

The Visual Effect in the Reception of Bunraku Play, “Sonezaki-Shinju” ' ; The Suitability to make the Notation for the Movements of Bunraku Puppets

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/7098

文楽『曾根崎心中』受容に際する視覚効果について —舞踊譜作成とその解読の有効性—

社会環境科学研究科地域社会環境学専攻

笠井津加佐

新国立劇場バレエ研修所講師

新谷佳冬

‘The Visual Effect in the Reception of Bunraku Play, “Sonezaki-Shinjū”’;
The Suitability to make the Notation for the Movements of Bunraku Puppets

KASAI Tsukasa
SHINTANI Kafuyu

Abstract

The purpose of this paper is to make materials for research work to give an analysis by Kasai of the visual side on the play. In this paper, we, Kasai and Shintani, decided to commission the Benesh Institute to notate the movements of Bunraku puppets. For notation, we selected the parts of Bunraku play, “Sonezaki-Shinjū” (曾根崎心中). After acquiring permission for the notation from NPO Ningyō Joruri Bunrakuza and NHK, we requested the Benesh Institute in United Kingdom to notate it. Ms Elizabeth Sullivan, who was recommended by the Benesh Institute as notator, made the notation of the part from 17 min. 35 secs. to 21 min. 02 secs. of ‘Tenjinmori no dan’ (天神森の段) in “Sonezaki-Shinjū”.

序

受容者が文楽を受容するとき、その主要な表現である音、動き、言葉のうち、音と言葉は共に聴覚で、動きは視覚で受容する。受容者が作品に心を動かされる動きには深淺が想定できるが、視覚効果の最も浅いところを対象として、その分析と考察を行いたいと考えているが、今回はそのための資料を作成したい。分析の手段として用いる資料は、英国ベネツシュ協会に委嘱して作成した舞踊譜である。本稿ではこの作成にいたる経緯を示し、譜面の解読を行った上、舞踊譜を用いることの有効性について指摘したい。

1. ベネツシュ譜作成の経緯

1-1. 作品鑑賞と心を動かされる部分の抽出

ベネツシュ譜(後述)作成委嘱に先立ち、文楽『曾根崎心中』のビデオテープ¹⁾をもとに、この作品全体を鑑賞し、心を動かされる部分を評定し抽出した。抽出は笠井と新谷が、受容者の事例としてそれぞれ個別に行ったが、記述の責任は笠井にある。

とりあえず作品全体を鑑賞の対象としたのは、次の理由によっている。文楽の表現形式は様々な側面を持っているが、受容者はある一部分のみに反応し鑑賞しているのではなく、まずは作品全体に反応し、鑑賞していると考えられる。すなわち第一段階としての作品受容は、このような混沌とした状態でなされると思われるからである。

1-2. 分析対象の限定と舞踊譜作成の委嘱

1-1を踏まえ、分析個所のより詳細、かつ繊細な分析に有効であると考えられる舞踊譜を作成した。本稿では、1-1の結果得られた心を動かされる部分の中から、『曾根崎心中』天神森の段(17分35秒から21分02秒)を分析の対象とした。舞踊譜の読解は、第3章において新谷が担当する。

また、分析に使用する舞踊譜の作成は、記述に高度な技術を要するものであることから、舞踊譜の開発・研究・普及機関の一つ、英国・ベネッシュ協会(Benesh Institute²⁾)へ作成を委嘱した。

1-3. ベネッシュ譜選択の理由

管見によれば、舞踊譜は現在、今回委嘱したベネッシュ譜(Benesh Movement Notation, 以下ベネッシュ譜と称する。³⁾)のほか、ラバン譜(Labanotation, 通常、ラバノーテーションと表記される。本稿では、舞踊譜の一種であることが用語からも理解しやすいように、上記の用語で統一する。⁴⁾)、日本舞踊譜(東京国立文化財研究所作成⁵⁾)が存在する。

筆者が、今回の研究にベネッシュ譜を選択した理由は、以下のとおりである。

日本舞踊譜は、動きの捉え方としては日本の芸能の特色を捉え得るものであったが、記述方法は舞踊家の表現を記述することに特色があり、本人には表現の記憶を助け、他の舞踊家には表現の参考となるといった点に重きを置くものであった。また、記述法も舞踊の用語を使用するなど、日本舞踊の知識があることを解読の基盤としており、筆者が期待するような、譜面に起こされた形状からある種の表現形式を感じたり、さらに抽象化された譜面を利用して、自分自身の受容の軌跡を再認識し、再構成できるものではなかった。

またラバン譜は、舞踊を空間芸術としてとらえ、抽象的な記号を用いて表現される完成度の高いもの⁶⁾である。現在では舞踊のみではなく、医療や文化人類学などの諸分野でも研究に使用されるほど、様々な動きの記述が可能⁷⁾である。しかしラバン譜の記述は、時間の進行を基軸としているこ

とが、文楽の動きを記述するのに有効か否かを考えたとき、筆者には問題があるように思われた。

すなわち日本の伝統芸能において、その表現は、音楽・舞踊といった表現法の違いに関わらず、さまざまな表現の型の組合せであった⁸⁾と考えられる。表現者は、彼の脳裏にある意図や感覚を時間の経過とともにあるがままに描きだすというより、いくつかある表現パターンの中からいくつかを選択し、その組合せで典型的に表現する方法をとることが多いように思われる。

筆者は、この典型的であることがわが国の芸能の特色であり、また豊かな表現の可能性であるとも考えるため、フレージングで纏めて記述する方法をとるベネッシュ譜の研究資料としての利用が、最もふさわしいものと考えて選択した。また、ベネッシュ譜も、現在では医療や文化人類学などの諸分野でも使用されており⁹⁾、そのことが、文楽の動きの中で演技部分の記述にも有効であると思われる。

ベネッシュ譜の作成にあたったのは、英国・ベネッシュ協会(Director:Liz Cunliffe氏)が推薦した、Elizabeth Sullivan氏(カナダ在住)である。

また、記述に際し抵触する権利については、以下のとおり処理された。

- (1) 人形の実演部分に関しては、NPO法人人形浄瑠璃文楽座(著作権担当理事・桐竹勘十郎氏)より、舞踊譜作成のための利用の許可を得た(2007年2月6日付「資料利用承諾書」)。
- (2) 記述に使用した録画テープの複製・再生に関しては、その著作隣接権者であるNHKから、その許可を得た(2007年2月6日付「承諾書」)。
- (3) 詳細な権利処理に関しては、本学法学部准教授・大友信秀氏作成の鑑定書による(2007年2月8日鑑定)。

1-4. 舞踊譜作成の意図と留意点

人間と作品の関係、特に作品に心を動かされる・感動するという現象を扱って、議論を進めるためには、議論の基礎となり、また、説得力を持つ資料の作成が必要である。作品と人間の関係は個々

人によって異なり、その結びつきは恣意的なものである。その恣意的な現象を、主観的な記述や印象を感覚的に叙述するだけで議論を進めることは、議論そのものが主観的なものと見なされる恐れがある。そのため、議論の対象である舞台を想起できるもの、その想起の根拠を伝え得る資料が必要であった。

しかし、舞台芸術は一回一回異なる側面を持っており、記録された映像資料を使用することすら、実演家の方々には、疑問を持たれることと推察する。まして、記号化によって固定された記述が作品の全てを語るなどということは、許されざる事態かもしれない。

また、舞台芸術の一つである文楽も、動き・音・言葉、舞台装置のみならず劇場の構造、観客など様々なものの有機的な総体として存在している。この総体の上に、受容者の心の動きは乗り、激しく心を動かされれば、感動として現れる。この有機的なものを、一回の公演の録画で、また、抽象化された記号で記述し、文楽の全体を議論することの困難さは測り難い。そう理解してなお、作品に心を動かされる・感動する現象の解明のため、今回の採譜を試みた。実演家の方々には、お許しを願うばかりである。

映像を使用させて頂いたのは、NHK がその魅力を理解した上での編集であろうと考えて、難解な舞台が持つ一回性の問題を少しでも解決したいと願ったからである。また、ベネツシュ譜を選択した理由は、1-3 で記述面からの理由を述べたが、もう一つの理由として、それがバレエの実践家であるバレリーナが踊りの手順を覚え、その振り付けの権利を護るために開発されたものであったからである。その記述は、バレエの芸術性や芸風までが伝達されることは困難であることが理解された上での、記述が伝えるところの必要性を満たす記述ではないかと判断した。

表現を、ある人が経験した思いの全てを第三者へ伝える行為であると考え、身体表現が記述により記号化されたとき、その一部しか伝達されなくなる。一方、表現そのものは感性によって全

体を伝え得る。しかし、記号化されたものは、伝達される部分に共通性が生じて、その思いを理解したり、共感するときの助けとなる。

記号として馴染み深い言葉も、全てを伝えることはできない。それでも、人間が共通の認識を持ち、ものごとを議論したり了解するといった行為には、必要不可欠なものとなっている。

筆者は、舞踊譜で記号化された動きは、芸風や芸術性までを伝えるものではないと理解して、舞踊譜の可能性として今後の議論のために、舞台を想起できるもの、分析に科学性を補うもの、議論の客観化に接近するために助けとなるものとして利用していきたいと考えている。

1-5. ベネツシュ譜に関する研究史の整理

舞踊譜に関して「雑誌記事索引」(国立国会図書館)ならびに音楽文献目録委員会編『音楽文献目録』の1993年から2005年までの部分を検索したところ、28論文が検出された。

そのうちベネツシュ譜に関するものは以下の通りである。a. 糟谷里美氏「舞踊譜を用いた舞踊分析の方法を探るーバレエ教授法「チェクェッティ・メソッド」を例として」¹⁰⁾。b. 同「ロイヤル・バレエ団における作品[PRESENT HISTORIES]にみるノーテーション記録とビデオ記録の差異」¹¹⁾。c. 同「舞踊の教育法・伝承法ーダンス・ノーテーションとその技能習得ー」¹²⁾。d. 同「バレエ教授法「チェクェッティ・メソッド」の目的と体系」¹³⁾。更に舞踊譜の有効性と限界に言及したものとして、e. 「シンポジウム舞踊譜の理念と実際、動きの譜の価値、民俗舞踊からみた舞踊譜の要点」¹⁴⁾がある。

糟谷氏による一連の論考のうちa. は、舞踊分析のため、舞踊譜を用いて動きの特性を客観的に把握する可能性があるかを追究したものである。その手順として、8種の舞踊練習に現れる動きを身体部位別に調査分類し、その頻出度数から、従来体験的に把握していた動きを客観的に認識できるとする。しかし度数集計からだけでは、動きの流れが十分に認識できないことも付言している。b. は舞踊の記録・保存の観点から、ダンス・ノーテー

ションの記録と再現に関する有効性を論じる。特に1980年後半以降、高品質ビデオの普及によるその役割変化について、英国ロイヤル・バレエ団の作品を対象に考察する。まず記録については、ノーテーションは全体的にまた局所的に記録が可能である反面、記述技能の習得と記録の所要時間に問題が指摘される。一方、ビデオは迅速に記録できるものの、正確な記録には工夫を要する点が指摘される。また再現に関しては、ノーテーション・スコアによる再現には、所要時間の長さや誤記入の問題が指摘される。また、ビデオには、映像の不明瞭さの問題が指摘されるが、技術向上による克服も考慮に入れられる。以上の考察を基に糟谷氏は、ビデオの有効性が、ノーテーションの役割を記録・再現から舞踊分析法の一つへと変容させていると論じる。c. は舞踊譜の略史と現行舞踊譜(ラバン譜、ベネッシュ譜、エシュコルーワッチマン・システム)の概要や習得機関の概要を紹介するものである。d. は主としてチェクェッティ・メソッドの紹介と概要であり、ベネッシュ譜は文末に資料として紹介されている。e. のシンポジウムは、舞踊家・研究者など様々な立場で、舞踊と舞踊譜の関係に起因する舞踊譜の諸問題を論じた学会報告であり、映像資料との関係にも言及される。筆者には、報告のうち大貫秀明氏の「舞踊譜の理念と実際」の叙述に、この問題の本質を窺うことができるように思われる。すなわち、「意図的に記さない部分を残すことにより、逆に生きた再現が可能であることが舞踊には多い気がする」¹⁵⁾とされるのである。

2. 受容者事例が心を動かされる部分の抽出

2-1. 抽出に際しての問題

舞踊譜作成のために、論文全体の執筆者である笠井と舞踊譜の解説にあたる新谷の二人が心を動かされる部分の抽出を行った。以下の叙述においては、この舞踊譜作成部分抽出に際する評定者二人について、笠井を評定者1、新谷を評定者2とする。

評定者1には、かつて大学文学部・大学院にて文学研究の対象として、また映画演劇製作興行会社の社員として『曾根崎心中』と接した経験がある。

また評定者2には、バレエ学校で専門的に舞踊家としての訓練を受けた経験とバレリーナとして活動した経験があり、現在も後進の指導を続けている。

ともに、専門性の高い経験と、評定者2には現在も続く専門の立場があり、作品に感動する部分には、作品への先入観も含めこれらの経験や立場が多分に影響を与えるであろうことは充分推測されることである。しかし、人間の感動といった作品受容に際しての心の動きは、時間や環境とともに変化していき、その変化は変化以前の状態を全く変えてしまうようなものではない。むしろ、過去の記憶に上塗りされ変容するかたちで一個人の人生が続く限り、変化し続けるものであると、筆者は考える。人間が作品に感動するという状態は、現在だけの切り取られた時間の賜物でも、また、過去の中に沈潜してしまったものでもないであろう。そして、感動といった心の動く状態を記述・考察の対象とするとき、過去を含む現在の感動の状態のような動きを対象として選択することが、重要ではないだろうか。

また、現在の感動に関しては、将来の時間も含まれているが、この問題に関しては、今後の感動がいつどのように起こるかなどと推測して考えるような性格のものではないので今回は除外する。

さらに、過去だけに終わった感動に関しては、以下のように考える。即ち、個人の中でそのような感動といった心の動きは、一定の時間に限定されたものである。幼いころ読んだ小説の中に、今読み返しても何故面白かったのかも思い出せないという類のことがあることを思い浮かべると良いのではないだろうか。今回は、現在も感動し続けているものを基本的に対象として考えているので、除外する。

ところで、感動の状態を冒頭で述べたように、音・音声、動き、意味を中心とする言葉の三面から考えようとするとき、言葉は時間の推移とともに

に起こる変化を辿り易いが、音声や動きは困難であろう。それは、音と動きは、本来一回一回消えてしまうという性質を持っており、現時点での現在と過去がないまぜになった状態で記述・分析せざるをえない。言葉は、過去が伴われて現在の感動に現れ易い。しかし、音と動きは、その過去を捉え難いということに留意して、以下の議論を展開させていきたいと考えている。

2-2. 抽出結果

前節で述べたように、ここで抽出された感動する場面は、舞台芸術を鑑賞するとき、多く見られる感動の状態であると思われるが、視覚的受容も聴覚的受容も、また、過去も現在も感動がないまぜの状態で見れたものである。

以下、表の中に記述される時間は、2000年3月5日放送(NHK 教育pm.3:00~4:45)文楽『曾根崎心中』の録画テープをもとに複製したDVDに基づく、時間の記述である。

なお場面の説明では、『文楽床本集』(2002年7,8月,国立文楽劇場公演)によって詞章を示した(ただし、ルビは略した)が、該当個所に詞章が記載されていない場合は、場面のおおまかな説明のみとした。

◇評定者1の場合

I 生玉社前の段(27'43")

感動を受けた場所	詞章(場面の説明)
[1]06'15"~06'52"	わけも知らねば …あんまりむごい徳様(お初の述懐)
[2]07'45"~08'08"	芝居の続き狂言に …つくばかり(徳兵衛の述懐)
[3]08'30"~08'57"	膝にもたれて …涙に袖を濡らしけり(お初の述懐)
[4]13'00"~14'05"	どうして逢はれうぞ …この世ばかりの約束か
[5]15'29"~15'45"	コレお初…心落ちつける
[6]21'30"~22'00"	たくんだり〜 …いつそ腕づくで取つてみしよ
[7]22'52"~27'34"	よろほひ廻れど…(段末)

II 天満屋の段(36'06")

[1]105'16"~05'56"	いやもう、言ふて …泣くよりほかのことぞなき
[2]107'15"~07'38"	飛立つばかり …人目の関のうたてなや
[3]110'12"~10'38"	こなたも底意目のうちに うるむ涙ぞ誠なれ
[4]116'05"~16'48"	縁の下には歯を食ひしばり …抑へゐるこそ不憫なれ
[5]120'15"~24'57"	足で問へば …しめりしめりてゐたりける
[6]126'49"~27'29"	お目にかゝるも …気もつかね思かの心
[7]130'48"~31'12"	しゆる箒に…どうと落ちぎまに
[8]132'50"~35'31"	此方へ這い廻る…命の末こそ

III 天神森の段(28'10")

[1]6'24"	天の河(音の盛り上がり)
[2]11'39"~12'48"	悲しや今見しは ……………死んでも二人は「一緒ぞ」と
[3]13'25"~21'02"	(お初と徳兵衛の心中前の心情吐露)
[4]24'00"	(切回向の場、念仏と鐘の音)
[5]25'33"~27'38"	森の雫と散りにけり……………(心中、幕)

評定者1が、感動を受けた以上の場所は、音声を含む音・動き・言葉の三面から分類すると以下のようなになる。

- (1) 音声を含む音：I[5], I[6], II[2], III[4]
- (2) 動き：該当なし
- (3) 言葉：I[1], I[2], I[3], I[4], II[1], II[3], II[4]
- (4) 音声を含む音と動き：II[7], III[5]
- (5) 動きと言葉：該当なし
- (6) 音声を含む音と言葉：I[7], II[6], II[8], III[1], III[2]
- (7) 全部：II[5], III[3]

以上の分類から、大雑把ではあるが、(2)動き単独、また、(5)動きと言葉の個所が見られないことから、評定者1の感動個所が音声を含む音と言葉に多く比重がかかっている様子が窺われる。しかしながら注目すべきは、全部の個所に分類されているII[5]とIII[3]であり、これらは作品の中でクライマックスを形成する場面である。感動を受ける比重は、基本的には音と言葉(ともに聴覚効果)にかかっているが、これに動きが加わることで、より強い感動として受容されるのかもしれない。

◇評定者2の場合

I 生玉社前の段(27' 43")

感動を受けた場所	詞章(場面の説明)
[1]15' 19" ~15' 46"	彼奴も男を磨く奴 …気遣ひしやるな(お初が胸に手を当てる)
[2]26' 38" ~27' 34"	夕ざれ町をとぼへ …(段末:編笠に顔を押し当て泣く)

II 天満屋の段(36' 06")

[1]16' 05" ~16' 28"	縁の下には…足の先にて押鎮め
[2]19' 50" ~21' 17"	独り言になぞらへて …知らせける(縁の下へ, お初が合図)
[3]34' 38" ~35' 30"	「ア、嬉し」 …火打の石の火の命の末こそ(二人手を取り逃亡)

III 天神森の段(28' 10")

[1]12' 58" ~13' 12"	この世の名残りぞあはれるなる(お初が徳兵衛の脚をなでる)
[2]19' 50" ~20' 47"	せめて心が通ふなら …名残り惜しやの父様や
[3]25' 16" ~27' 38"	長き夢路を曾根崎の森の雪と散りにけり…(幕)

評定者1同様に分類する。括弧内は、評定者1が同じ部分を分類した項目である。評定者2に該当箇所が見られないが評定者1には見られる場合は、該当数のみ表記した。

- (1) 音声を含む音: 該当なし(該当4箇所あり)
- (2) 動き: 該当なし(該当箇所なし)
- (3) 言葉: 該当なし(該当7箇所あり)
- (4) 音声を含む音と動き: III[3](評定者1は[4]に区分(以下同じ)。他に1箇所あり)
- (5) 動きと言葉: I[1], I[2]([6]), II[1]([3]), III[1](他に1箇所あり)
- (6) 音声を含む音と言葉: 該当なし(該当5箇所あり)
- (7) 全部: II[2]([7]), II[3]([6]), III[2]([7])

上記分類から、評定者1・2が共に抽出した部分にも、反応する面(音・動き・言葉)については異なる場合があることが窺われる。評定者2が、動きで表現するものに多くの場合反応し(心を動かされたことは、彼女の経験や教育の影響から自然な結果であると考えられる。

以上の結果から、抽出部分に長短はあるが、評定者1・2、共に心が動かされたとする部分を、舞踊譜作成委嘱箇所として選んだ。すなわち(7)に分

類される、床下の徳兵衛へお初が心中の意思を打診し、足首を取って徳兵衛が同意する箇所(天満屋の段)と、心中前のお初の述懐部分(天神森の段)である。今回は経費の面もあって、文楽の構成要素である言葉と音、動きがよりバランスよく配置されていると考えられる天神森の段部分の作成を委嘱した。天満屋の段に関しても、今後作成を委嘱したいと考えている。

3. 心が動かされる部分の舞踊譜による記述

3-1. 舞踊譜への記述

序で述べたように、舞踊譜の記述は高度な技術を要する。ベネッシュ譜の記述者であるElizabeth Sullivan氏が記述した譜面を文末に掲載し、その記述をもとに、新谷が解説を行なう。

3-2. Benesh Movement Notationの表記方法について

まず、Benesh Movement Notation(以下BMNと略して記す)の表記システムについて、簡単に説明する。

- (1) BMNは五線譜STAVEを用いて表記する。各線は高さを表し、一番上は頭の頂点の高さ、上から二番目は肩、三番目はウエスト、四番目は膝、そして五番目は床の高さをそれぞれ表す。また五番目の線は、特に足の、床との接触の状態を表し、線のすぐ上は床の上に足のつま先がついた状態(バレエでのEN POINTE)、真上は背伸びの状態(EN DEMI-POINTE)、すぐ下は足の踵が床についた状態(A TERRE)をそれぞれ表す。
- (2) 身体の四肢の位置などを表すポジション(PPOSITION)は1コマ(FRAME)に描かれ、両手を真横に一杯伸ばした長さは身長とほぼ同じになるため、このコマは正方形に近い。ただしSTAVE上にはこのコマを区切る線は表記しないことになっている。
- (3) BMNは動きを後方から観察し表記する。これ

は読み手と表記された譜とが同じ方向となるようにするためである。読み手の右になる方がコマFRAME上の右側となる。

- (4) 時間の流れは譜面の左から右に経過し、バレエなどの西洋音楽を用いている場合は、BMN譜の1小節は音楽の1小節と同じ時間の長さである。その場合、STAVE上にはその始まる部分に拍子と、小節の区切りの位置に縦線を使用する。

音楽の拍子をはっきりしない場合などは、実際の所要時間(分・秒)で表記することもある。

- (5) BMNにおける四肢のための三つのベーシックサインBASIC SIGN.

手・足が身体の横LEVELにある=2mm位(BNEを用いた場合⁶⁾)の水平の線

手・足が身体の前方向IN FRONTにある=2mm位の垂直の線

手・足が身体の後方BEHINDにある=直径1mm位の塗りつぶした黒い丸

身体構造上、通常の可動域内で動いている四肢は視覚的にコマに描かれているサインのどちらが手で、どちらが足かは歴然としているので、足と手で異なったサインは必要ない。領域を超えた場合は(上下・左右)臨時サイン(DIAGONALE CROSS-OUT)が使用される。

- (6) 肘または膝関節が屈曲(Flex)した場合には、上記のサインに垂直に交わる1mm位の短い直線を付け(後方サインはxとなる)、コマ上のその肘・膝に相当する位置に描く。

- (7) 肘または膝が鋭角に屈曲した場合には、上記の肘・膝屈曲サインと、手・足の位置に中抜き丸を描く。

- (8) 手・足が身体のほかの部位に接触CONTACTした場合は、以下のようなサインを使用する。

手・足が身体の横LEVELにあるとき2mm位の斜めの線のサイン

手・足が身体の前方向IN FRONTにあるとき2mm位の斜めの線の上端に直角に2mm位の線を付けたTの字型のサイン

手・足が身体の後方BEHINDにあるとき2mm

位の斜めの線の上端に直径に1mm位の中抜き丸線を付けた型のサイン

- (9) 身体の胴体の部分は、既にまっすぐの位置(UP RIGHT POSITION)にあるときは何もサインはないが、身体の上の部位(頸椎・胸椎・腰椎・股関節)が屈曲したり、伸展した場合には、コマの中心に垂直の線に直角に交わる短い線を、STAVEの線と線の空間の半分より下(屈曲)、もしくは半分より上(伸展)にその度合いに応じて付ける。

傾けた(INCLINE)場合は、垂直線を傾けた方向に相当の角度で斜めに描く。

また、回転(TURN)した場合は垂直の中心線に、回転させた方向に回転の角度に応じて垂直に交わる短い線を突き出るように付ける。どの場合でも、UP-RIGHT POSITIONに戻ったときは、RETURN TO NOMAL(音楽のナチュラルのようなもの)サイン(垂直の線)を使う。

- (10) 四肢が動いた軌跡はMOVEMENT LINEで表す。

1コマの中で完結するものとコマをまたいでつながっている場合もある。STAVE内では、同じ高さを水平に動く以外の、ほとんどの場合は動きがあった通りに描く。

- (11) STAVEの上方にあるスペースには主に、動きのQualityやDynamics,そしてTimingを表す記号が記される。例として、その印の傘の下にある一連の動きをスムーズに、ひとつの繋がりとして扱うという意味のLEGATO LINE(phrase mark)や、その印の真下の動きは鋭くシャープにという意味のACCENTなどが挙げられる。

また、身体各部位をアルファベットの文字と数字で表すことができ、CONTACTがあった場合、どこがどこに接触しているかを明確に記すことができる。(ZONING, SURFACING)

H=HEAD, B=BODY, W=WAIST, A=ARMS, P=HANDS, C=LEGS, D=FEET

- (12) STAVEの下方にあるスペースには主に、

移動TRAVELLING SIGN

方向DIRECTION

舞台上の位置LOCATION

jumpなどの動きLOCOMOTION

回転などの情報を示す記号が記される。

- (13) 1つのSTAVEはそのPart(一人または複数人数)を示し、そのPart固有の印をSTAVEの左端に記す。そして複数のPartに同時に動きがある場合は、それぞれのPartにそれぞれ固有の印を付け、オーケストラ譜のように縦に並べて表記する。
- (14) BMNでは、読み手に対する配慮から、読み手が多すぎる情報により大切なものとそうでないものと区別がつかず混乱してしまわないように、舞踊譜をできるだけシンプルにとどめることを旨とした¹⁷⁾。そのため、BMNでは表記しようとする動きが、ある種類のテクニックである場合、そのテクニックのVocabularyであるpositionや形などはいちいち個別には表記せず、一貫してそのテクニックのvocabularyにそって動いていることとする(例:クラシックバレエの表記で両手が肩より少し低い位置で左右に伸ばされているときは2nd positionとみなし、腕は肩から真横ではなく、20~30度の角度で身体の前斜めに緩やかなカーブを描きながら伸ばされている形を意味すると自動的に理解する)。
- そして必要な場合は、記譜を担当したNotatorが、自らの記譜に際しての判断や、注意書きをREADING NOTEとして添付する。
- (15) そのほか、複数の人数の動きを記譜する場合(STAGE PLAN, FORMATIONなど)、手首や足首の関節の屈曲・伸展の度合いと方向など、今回述べていない様々な情報を書き記すことができるが、今回はこの14項目のみとした。

以上Benesh Movement Notationの基本的な解読の仕方について、要点のみ記した。

3-3. 舞踊譜解読の問題点

今回の記譜に際しては、文楽人形が人間のような骨格を持たないこと、人形遣いの手によって支えられているため、床面との接触がないとき、人形どうしの高さの移動が頻繁に行われること、跳躍しているわけでもないのに空中に身体がある、着物を着ている状態で見えない動きがある、ビデ

オに映っていない箇所がある、などのいくつかの問題点があった。

そこで、人形遣いの動きを含め総ての動きを記譜することは事実上可能ではなく、また受容者(観客)の観点の考察ということがテーマであることを考慮し、ビデオの画面から知り得る情報のみを記した。また、Timingについては、人形浄瑠璃が西洋音楽のような拍子・小節の成り立ちをもたないことから、分・秒を軸として記譜した。

この段の動きは多分に舞踊的に創作されており、日本舞踊にみられるような決まった型や仕草(CODE化されている)・動きのパターンがある。しかし今回は記譜するノーテーターがカナダ人であることから、専門的な分析は行わなかった。今後このような動きに関してどのように分析し、記譜するかは考慮すべき課題といえよう。

3-4. 抽出箇所のベネツシュノーテーションの解読

ここでは記譜の部分に関して解読をするが、あまりに詳細にふれることは、本題の趣旨ではないと思われるので、大体の二人の動きが分かるように記した。

◆各ページのところには、そのページの舞踊譜の箇所に相当する語りの言葉を示した。ただし言葉が長く発音されて、ページの変わり目になっている場合は分かり易いように文章としてのくぎりまでを記したため、実際とは多少のずれがあるところもある。

各段ごとに大まかな動きを示し、また筆者が、特に舞踊的要素が大きいとみられると思うところには*印を付け、アンダーラインを引いた。

- ◆1 ページ目・・・初は嬉しき限りなく・・・
- 1 段目 お初と徳兵衛が抱きあっている(前後)
お初が向きを変えて、
 - 2 段目 お初と徳兵衛が向かい合い(左右)手を合わせ*お初が上体を大きく左右に揺らす。
 - 3 段目 *拍子に合わせ、二人が共に歩く(徳兵衛が後ろずさりする)。
 - 4 段目 二人抱きあう。お初首を左右に振る。

- ◆2 ページ目…「エ、ありがたい忝い。て(マ、)もこなさんは羨ましい。わしが父さん母さんは
- 1 段目 お初は徳兵衛の右手を取り、左手で徳兵衛の肘をもつ。
- 2 段目 お初は徳兵衛の腕に「忝い」と言いながら顔をうずめる。
- 3 段目 *お初が手と上体を優雅に動かしながら語る仕草をする。
- 4 段目 お初が徳兵衛から少し離れ遠い彼方を見るような仕草をしながら両親のことを話し始める。徳兵衛は涙ぐむ。
- ◆3 ページ目…まめでこの世の人なれば、いつ逢ふことの情けなや、初が心中(このページはお初のみを記譜)
- 1 段目 *少し下手方向に移動。(まめで…)
- 2 段目 *身体の方角を反転させながら上体を大きく仰け反らせる(この世の人なれば)
- 3 段目 正面に向き直る、上手斜め前方向を向く。
- 4 段目 *手を左右に広げ、上手を向きながら顔を上げながら身体を右に倒しすぐに、
- 5 段目 *方向を下手斜め前に変えながら、反対側に身体を倒す、左手は身体の後ろに、顔は正面に向ける(情けなや)。
- 6 段目 両手を広げ、身体を正面に向けなおし
- 7 段目 刀を取り出し、帯をとり、
- ◆4 ページ目…取沙汰を明日は定めて聞くであろ、せめて心が通ふなら夢になりとも
- 1 段目 刀と帯を持ち、徳兵衛の方に向き、駆け寄り帯を渡す。
- 2 段目 徳兵衛が帯の一方の端を持ち、お初は上手方向に帯を広げながら離れ、二人は向き合う。
- 3 段目 お初が帯を裂きながら徳兵衛の方に進む。
- 4 段目 お初が帯を落とし、かがみこみ、続いて徳兵衛が帯を落とし、お初に駆け寄り左手をとる。
- ◆5 ページ目…見て下され。これからこの世

の暇乞ひ、懐しの母様や、名残り惜しやの父様や

- 1 段目 お初と徳兵衛はお互いを慰め合い、二人はまた帯を取り、今度は徳兵衛が上手に向かって下がり、帯を広げる。
- 2 段目 お初が帯を裂きながら徳兵衛の方に進む。帯を裂き終わる。
- 3 段目 お初は小刀を置き、上手斜め前方向に向き、両手を膝に置き、徳兵衛は2本になった帯を持ち立っている
- 4 段目 *お初は上体と両手を振りながら下手方向に移動し、右袖を噛む仕草をする(父様)。
- ◆6 ページ目…父様や」と、………声も惜しまず…
- 1 段目 お初は徳兵衛の方に向き、進み、崩れこむ。
- 2 段目 徳兵衛は泣き崩れるお初を見、かがみこみ、帯を置く。
- 以下は、天神森の段の部分での、視覚に関して受容者が感動する心理を考察し、筆者の私見を述べる。
- (1) 受容者は、象徴的な小道具が使われるのを見て、その意味するところのイメージを倍化させられる。
(例) 袋帯を二つに裂き、そして結ぶ。それをお互いの身体に巻きつけ一体化する(契りを結ぶ、死しても共に)。
- (2) 受容者は、繰り返す同じ動作を見せられることによって、一度では見逃してしまっても繰り返されれば、それが重要なメッセージであることの印象を持つことができる。
(例) 袋帯を裂く動作で、一度帯を落とし、もう一度繰り返す。
- (3) 突然非日常的な動きを受容者が見た場合、特に身体を極限と思われるところまで動かす振りであれば、それが大きな感情の表れであろうと見ることができ、日常ではありえない動作であるが故になおさら感動を呼び起こす。
(例) お初が大きく身体を仰け反らせるところ。

(4) また、その人物の一貫してみられる動きの質はその人物の性格を暗示させる。例えば特にお初の動きは全体を通して優雅である。それは、舞踊譜にもlegato lineが数多く記されていることから明らかで、この優雅さはバレエ作品などでもよくみられるヒロイン女性のアーキタイプの要素；女性特有の優しさを暗示すると思われる。

(5) 登場人物同士の距離、向き合う角度、また、移動の仕方などが、その情景の心理描写を視覚的に補助する。

(例) お初と徳兵衛が一度離れてから抱きあう視覚は、ずっと抱きあったままでいるよりも、お互いが強く惹かれあっているという心理を、よりはっきりと受容者に訴えかける。

これらの点と、語りの口調と言葉の内容、浄瑠璃の音など総合的な効果によって、受容者は知らず知らずのうちに感動へと導かれていくものと筆者は考える。

結び、受容の軌跡が舞踊譜から想起されることの可能性

ベネッシュ譜の特徴である動きのフレージングによる記述から、今後、資料として活用していくうえで以下のことに言及しておきたい。今回の記述を委嘱した部分は、心中場への道行を伴う、主人公二人の愁嘆場の一部であり、この記述部分が含まれる天神森の段以外の段に比べて、音楽性も舞踊性も高い部分である。そこは、お初が心中に際して心情を吐露する場面であるが、その動きは演技というより多分に舞踊的な動きを見せる。舞踊的であるということは、動きにある種の反復や規則性が見られると推測され、可能ならば天神森の段全体の記述ができれば、よりその傾向を明確に提示できるのであるが、諸事情により短時間の限定された部分で推測しなければならない。しかし、この推測が、今回の短い記述にも窺われる。このことは、舞踊譜として動きを記述したことを利用して、作品の受容の軌跡を分析・考察することの有効性を物語るものであると筆者には思われ

た。

また、舞踊的であるということは、主人公の心の動きが舞踊独特の視覚言語化されている可能性があり、また、視覚言語化されるという様式化が様式美を生み出して、受容者へ表現の明解さと美しさを与えている可能性がある。

そのことは、舞踊譜によって、表現が記号化され提示された結果に、どれほど現れているのであろうか。1-5でも引用した「意図的に記さない部分を残すことにより、逆に生きた再現が可能であることが舞踊には多い気がする」¹⁸⁾という考えは、記号化され視覚言語化されたとき、表現の生きた部分の想起にも言及できるのではないだろうか。現在はまだ、逆説的にしか述べられないが、ベネッシュ譜を舞台の想起資料として使用することを以下のことから有効であると考えられはしないであろうか。すなわち、動きが意図的に記号化され、また、記号化の結果として、伝達できなくなった部分、そこにあるであろう芸風や芸術性といったものを想起する可能性を有することが、今後の議論に舞踊譜を資料として使用することの有効性ではないだろうか。今後も考察を深めていきたい。

謝辞

本稿作成のため、下記の皆様に大変お世話になりました。心からの感謝の意を申し上げます。

元NHKプロデューサー・高木浩志氏、元サンケイ企画社長・吉鹿徳之司氏、人形浄瑠璃文楽座著作権担当理事・桐竹勘十郎氏、人形浄瑠璃文楽座事務局・峯田悦子氏、NHK大阪放送局編成権利情報・岡崎裕氏、Director of Benesh Movement Notation Studies・Liz Cunliffe氏、谷岡さなえ氏、花柳緑美之氏、本学法学部准教授・大友信秀先生。

また、ベネッシュ譜作成は、金沢大学より大学院生に配付される特別学生当座金により行った。作成された譜面は、金沢大学が所有し、著作権は作成者であるElizabeth Sullivan氏が有する。

注

- 1) 2000年3月5日, pm3:00~4:45. NHK 教育テレビで放送された文楽『曾根崎心中』のビデオテープを使用した。
- 2) ベネッシュ協会(The Benesh Institute)は、1962年、ベネッシュ譜(Benesh Movement Notation)の教育機関として発足し、舞踊遺産の保護や振り付け師の権利保護にも従事してきた。1997年以降は、舞踊教師養成機関でもある王立舞踊アカデミー(Royal Academy of Dance)に抱摂された。
- 3) 1956年、ルドルフ・ベネッシュ(Rudolf Benesh)が發明した舞踊譜。実践家の間では主として、クラシック・バレエの記述に向くと評価されていると聞く。記述に際して、時間の進行で記述していくのではなく、フレーズ毎の纏まりとして記述していく。“An essential part of dynamics or the quality of movement can be expressed by the following equation: $\text{movement}/\text{time}=\text{dynamics}$ ”
- Therefore, in the majority of cases, the use of metronomic timing or the applicable musical term at the beginning of the staff will give the necessary information to add the dynamic value to the movement.” Julia McGuiinness-Scott, “Movement Study and Benesh Movement Notation”, Oxford University Press, p. 30.
- 4) ラバン譜(Labanotation)は、ルドルフ・フォン・ラバン(Rudolf Von Laban, 1879-1958)が、1928年に発表したもの。現在、ベネッシュ譜と共に世界的に流布する舞踊譜の一つ(“Dancers and gymnasts use all the above methods but have also developed the use of notation of various kinds, of which Benesh Movement Notation and Labanotation are probably the most well known and most commonly used.” by Helen W. Atkinson, Julia McGuiinness-Scott, “Movement Study and Benesh Movement Notation”, Oxford University Press, Forewords)であり、実践家の間では、主としてモダン・バレエの記述に向くと評価されていると聞く。記述に際し、動きは時間軸を基盤として、空間的に力動的に記述される。“In temporal mediums it is typically necessary to document strands as they progress through time.”, Jeffrey Scott Longstaff, “Selected Methods of Documentation and Analysis in Choreological Research; A Diversified Laban Analysis Approach”, Laban Centre London, p.17.
- 5) 「西川扇五郎(巳之輔)が『舞踊譜』(昭和10)を発表し、これに改良を加えて、三味線の文化譜に右手・左手・右足・左足の四線譜を対応させ、動きの術語を拡充、体系化して、この四線譜に書きこむ方法が『標準日本舞踊譜』(昭和35)として東京国立文化財研究所から発表された」郡司正勝編『日本舞踊辞典』, 1977, 東京堂出版, p. 361.
- 6) 「空間芸術としての舞踊の研究と並行してその記録法の研究も行った。抽象的な記号を用いたラバンの舞踊譜は<キネトグラフィー・ラバンKinetographic Laban>(1928)で公にされたが、後年ラバーノーションと呼ばれるようになり、(中略)現在まで最も完全な舞踊譜とされている」『音楽大辞典』第4巻, 1982, 平凡社, p. 2128.
- 7) “Methods used in choreological (dance) research are frequently adapted from methods of movement analysis developed for other types of movement events such as studied in fields of social, personal & cognitive psychology; sociology; anthropology; ergonomics/human factors, kinesiology and anywhere body movement plays a role.”, Jeffrey Scott Longstaff 前掲書, p.1.
- 8) 例えば、三味線音楽の旋律分析に以下のような研究が確認できる。「三味線音楽の多くでは、一曲は旋律パターンが組み合わされ、連続的につなぎ合わされて構成されている。旋律パターンとは、二回以上出現する旋律部分の意味であり、一曲の旋律は、種目が持っている旋律パターンの組み合わせとして記述できる」。矢向正人・荒木敏規「ブロッキングによる長唄三味線の旋律分析法」、『東洋音楽研究』第63号, 社団法人東洋音楽学会, 1997, p. 37.
- 9) “However, those who work in situations where quality of movement is important for whatever reason (dancers, dramatic artists, sportsmen and women, gymnasts, ergonomists, physiotherapists, paediatricians and other medical personnel), need to study more deeply the complexities of human movement activities, including the relevant, sub-conscious postural adjustments which are so essential to successful application of skills and so commonly overlooked.” by Helen W. Atkinson (前掲書).
- 10) 糟谷里美「舞踊譜を用いた舞踊分析の方法を探るーバレエ教授法「チェケッティ・メソッド」を例として」(『昭和音楽大学研究紀要』20号, 2000)。
- 11) 同氏「ロイヤル・バレエ団における作品[PRESENT HISTORIES]にみるノーテーション記録とビデオ記録の差異」(『昭和音楽大学研究紀要』21号, 2001)。
- 12) 同氏「舞踊の教育法・伝承法ーダンス・ノーテーションとその技能習得ー」(『体育の科学』45巻4月号, 1995)。
- 13) 同氏「バレエ教授法「チェケッティ・メソッド」の目的と体系」(『論叢・玉川大学文学部紀要』35号, 1994)。
- 14) 大貫秀明他「シンポジウム 舞踊譜の理念と実際、動きの譜の価値、民俗舞踊からみた舞踊譜の要点」(『舞踊学』21号, 1998)。
- 15) 同上, p. 23.
- 16) BNEとはBenesh Notation EditorというBMNのためのコンピューターソフトの名前で、今回の記譜もそのソフトが使用されている。
- 17) Rudolf Benesh 著“Birth of a Language”による。
- 18) 注15に同じ。

参考文献

- ・ The Royal Academy of Dance, CBMN Course Guide Book “Alphabet to Language Part I” The Royal Academy of Dance, London 2004.
- ・ The Royal Academy of Dance, CBMN Course Guide Book “Alphabet to Language Part II” The Royal Academy of Dance, London 2004.
- ・ Monica Parker, Benesh Movement Notation “Elementary Solo Syllabus” The Benesh Institute, London 1996.
- ・ Julia McGuinness-Scott, “Movement Study and Benesh Movement Notation” Oxford University Press, 1983.
- ・ Rudolf Benesh, “Birth of a Language” The Benesh Institute of Choreology, London 1970.
- ・ Jeffrey Scott Longstaff, “Selected Methods of Documentation and Analysis in Choreological Research; A Diversified Laban Analysis Approach” Laban Center, London 1999.
- ・ 東京国立文化財研究所編『改訂 標準日本舞踊譜』柏出版, 1966。
- ・ 国立文楽劇場事業課『文楽床本集』日本芸術文化振興会, 2002.7。

ベネツシュ譜による記述, 天神森の段 (17' 35" ~ 21' 02")

Sonozaki Shinju – Reading Notes

When notating the two puppets in Sonozaki Shinju there were a couple of things I had to take into consideration.

1. The female puppet did not have feet or legs.
2. The puppets did not really relate to the floor or space around them, but to each other.

In the notation, the positions of the puppets are for the most part written as arial positions with no supports given.

For the female puppet, I indicated what the knees would be doing if she did have legs. The feet are assumed to be directly behind the knees in a kneeling position. (This applies to the male puppet as well.)

The height relationship between the two puppets is shown by the following throughout:

The top of her head is level with his chest.

The top of her head is level with his head.

I have also used the directed energy arrows to show which puppet is changing levels or to indicate a change of height when the female puppet is shown by herself.

Elizabeth Sullivan
5 March 2007

Sonozaki Shinju - Act III excerpt

1

The musical score is presented in four systems, each with two staves: Ohatsu (top) and Tokube (bottom). The notation includes time signatures, accidentals, slurs, and dynamic markings. The lyrics are written in Japanese characters below the Ohatsu staff.

System 1: Ohatsu (1735° 3° 1737° 3° 1740° 6° 1746°), Tokube (1735° 3° 1737° 3° 1740° 6° 1746°).
 System 2: Ohatsu (1748° 4° 1752° 6°), Tokube (1748° 4° 1752° 6°).
 System 3: Ohatsu (1759° 8°), Tokube (1759° 8°).
 System 4: Ohatsu (1807° 2° 1809° 2° 1811° 4° 1815°), Tokube (1807° 2° 1809° 2° 1811° 4° 1815°).

Sonozaki Shinju - Act III excerpt

2

Ohatsu

Tokube

7^o 1822^o 3^o 1825^o

6^o 1831^o 4^o 1835^o

5^o 1840^o 2^o 1842^o

3^o 1845^o 3^o 1848^o 6^o

not shown on video

Sonozaki Shinju - Act III excerpt

3

Ohatsu

6° 1854° 2° 1856° 6°

1902° 4° 1906° 3° 1909°

2° 1911° 4° 1915° 2°

2° 1917° 4° 1921°

6° 1927° 2° 1929°

4° 1933° 4°

4° 1937° 3° 1940°

knife sheath knife pick up folded blue cloth

Sonozaki Shinju - Act III excerpt

4

Ohatsu

Tokube

knife and cloth

corner of cloth

1944

1948

not shown on video

3

1951

4

1955

cutting cloth in two ---

7

2002

3

2005

4

2009

2

2011

drop cloth

knife

drop cloth

Sonozaki Shinju - Act III excerpt

5

The musical score is presented in four systems, each with two staves for Ohatsu (top) and Tokube (bottom).
 System 1: Ohatsu and Tokube. Time markers: 3° (20'14"), 3° (20'17"), 4° (20'21"). Annotations: "pick up cloth".
 System 2: Ohatsu. Time markers: 6° (20'27"). Annotation: "finish cutting cloth in two ---".
 System 3: Ohatsu and Tokube. Time markers: 5° (20'32"), 4°. Annotations: "knife", "put knife down", "cloth", "P drop cloth", "separate two pieces of cloth ---", "not shown on video".
 System 4: Ohatsu and Tokube. Time markers: 20'36", 5° (20'41").

Sonozaki Shinju - Act III excerpt

6

The musical score is presented in two systems, each with two staves. The top staff of each system is for Ohatsu and the bottom staff is for Tokube. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and time signatures. Time markers are placed above the staves: 5' and 6' in the first system, and 3', 3', 4', 20'55', 20'58', and 21'02" in the second system. Annotations include "not shown on video" and "put cloth down" with arrows pointing to specific parts of the score. A bracket labeled "cloth" is also present in the first system. The score ends with a dashed line on the right side of the second system.