



令和六年度剣詩舞道大学受講資料

とき 令和七年二月十五日（土）～十六日（日）

ところ 勤労青少年水上スポーツセンター・多目的室

碧南市東部市民プラザ・アリーナ

公益財団法人 日本吟剣詩舞振興会

公益財団法人 日本吟剣詩舞振興会 会詩

笹川良一作

朝に吟じ夕べに舞うて心身を鍊り
礼節持し来つて互いに真を養う
世界は一家 皆我が友
願わくは斯道を興して人倫を正さん

賤田法久曰小吟詩舞振興会全詩

笹川良一作

朝に吟じ夕べに舞うて心身を鍊り
礼節持し来つて互に真を養う
世界は一家 皆我が友
願わくは斯道と興して人倫を正さん
山 山

山 山

受講生記念合吟

桂林莊雜詠諸生に示す その(一) 広瀬 淡窓

道うことを休めよ他郷苦辛多しと
同袍友有り自ら相親しむ
柴扉曉に出ずれば霜雪の如し
君は川流を汲め我は薪を拾わん

ケイリンソウ ザツエイ ショセイに シメす そのイチ ヒロセ タンソウ
桂林莊 雜詠 諸生 示 一 広瀬 淡窓

イウことを やめよ タキヨウ クシン オオしと
道 休 他郷 苦辛 多

ドウホウ トモ アリ オノズカラ アイ シタしむ
同袍 友 有 自 相 親

サイヒ アカツキに イずれば シモ ユキの ゴトし
柴扉 曉 出 霜 雪 如

キミは センリユウを クめ ワレは タキギを ヒロわん
君 川 流 汲 我 薪 拾

演 題 及 び 講 師

一、劍詩舞指導者への期待	徳田 寿風 副会長	3
二、劍詩舞指導者への提言	早淵 鯉將 副会長	4
三、公益財団の組織運営と指導者の役割	池内 賢二 専務理事	5
四、新しい審査方法について	早淵 鯉將 副会長	6
五、こんなこと言っちゃなんだけど吟劍詩舞(仮)	青野 紘三 先生	8
六、劍詩舞の演技研究(振付説明)	「劍舞」早淵 鯉將 副会長、入倉 昭星 理事、多田 正晃 代議員 「詩舞」藤上 翔山 理事、杉浦 英容 理事、見城 星舟 代議員	10
七、班別座談会(劍詩舞の振興をめぐって)		14
八、劍詩舞実技指導	劍舞指導 上岡 眺壯 代議員 詩舞指導 青柳弦太朗 代議員	16
九、意見交換会		18
〈付録〉「劍詩舞の研究」、「点呼時、整列等の要領」、「とり舟体操のすすめ」		20

令和六年度剣詩舞道大学役員及び事務局

財団会長

学 長 沼崎 富

財団副会長

財団副会長

副 学 長 徳田 寿風 早淵 鯉將

財団専務理事

本部世話役 池内 賢二

財団理事

財団理事

財団理事

財団代議員

剣詩舞世話役 藤上 翔山 入倉 昭星

杉浦 英容

上岡 暁壮

財団代議員

財団代議員

財団代議員

見城 星舟 青柳 弦太朗

多田 正晃

財団参与

財団参与

少壮吟士

剣詩舞スーパージーム

運営世話役 掛布 篁華 石川 春海

大山 宗鵬

入倉 昭山

事務局 長

事業部 課長

総務 課員

事務局 大田 直樹 大塚 政暢 森谷 文子

一、剣詩舞道指導者への期待

(メ
モ)

副会長 徳田 寿風

二、劍詩舞指導者への提言

(メ
モ)

副会長 早淵鯉將

三、公益財団の組織運営と指導者の役割

(メモ)

専務理事 池内賢二

四、新しい審査方法について

(メモ)

副会長 早淵鯉將

(メ
モ)

五、こんなこと言っちゃなんだけど吟剣詩舞(仮)

講師

青野 紘三 先生

(さんしゃいん社)

〈講師紹介〉吟詠・剣詩舞に関するCD・カセットテープ・DVD等を制作・販売するさんしゃいん社の社長を務め、日本吟剣詩舞振興会の吟剣詩舞道吟詠集制作や全国吟剣詩舞道大会・全国名流吟剣詩舞道大会等の特別企画番組制作に協力するなど、吟剣詩舞に関する造詣が深い。令和元年度(第三十三回)吟剣詩舞大賞文化賞受賞。

(メ
モ)

六、劍詩舞の演技研究（振付説明）

① 芳野懷古（梁川星巖）

【日本詩】「詩舞」財団理事 藤上翔山

こんらいこおうちょうぼう
今来古往事茫茫

せきばこえな ほうどあ

石馬声無く杯土荒る

はる おうか い まんざんしろ

春は桜花に入つて満山白し

なんちよう てんしぎよこんかんば

南朝の天子御魂香し

② 八幡公（頼山陽）

”

「劍舞」財団理事 入倉昭星

けっぱつぐん したご きゆうせんゆう

結髪軍に従うて弓箭雄なり

はつしゆう そうもくいふう し

八州の草木威風を識る

はつきうご へいえいしず

白旗動かず兵營静かなり

うま へんじよう た ちんこう み

馬を辺城に立てて乱鴻を看る

③絶句（杜甫）

【中国詩】「詩舞」財団理事 杉浦英容

こうみどり とりいよいよしろ
江碧にして鳥愈白く
やまあお はなも
山青うして花然えんと欲す
こんしゅんみすみすまたす
今春 看 又過ぐ
いず ひ こ きねん
何れの日か是れ帰年ならん

④涼州詞（王之渙）

”

「劍舞」財団代議員 多田正晃

こうがとお のぼ はくうん かん
黄河遠く上る白雲の間
いっぺん こじようばんじん やま
一片の孤城万仞の山
きようてきなん もち ようりゆう
羌笛何ぞ須いん楊柳を怨むを
しゅんこうわた きよくもんかん
春光度らず玉門関

⑤和歌・風になびく（西行）

【和歌】

「詩舞」財団代議員 見城星舟

風になびく 富士の煙の 空に消えて
かぜ ふじ けむり そら き
ゆくへも知らぬ 我が思ひかな
し わ おも
風になびく 富士の煙の 空に消えて
かぜ ふじ けむり そら き
ゆくへも知らぬ 我が思ひかな
し わ おも

⑥和歌・さえのぼる（織田信長）

〃

「剣舞」財団副会長 早淵鯉將

さえのぼる 月にかかれる 浮雲の
すえ つき うきぐも
末ふきはらへ 四方の秋風
すえ よも あきかぜ
さえのぼる 月にかかれる 浮雲の
すえ つき うきぐも
末ふきはらへ 四方の秋風
すえ よも あきかぜ

(メ
モ)

七、班別座談会（剣詩舞の振興をめぐる）
（メモ）

(メ
モ)

八、劍詩舞実技指導

(メ
モ)

劍舞指導
詩舞指導

財団代議員
財団代議員

上岡 眺 壮
青柳 弦太朗

(メ
モ)

九、意見交換会（班別座談会で出た意見の発表）

（メ
モ）

(メ
モ)

現代剣詩舞を考える

石川 健次郎

本稿では主に「剣詩舞コンクール」の課題曲にスポットを当てながら、その作品に対する詩文の解釈や舞踊表現に於ける構成・振付けの考え方を述べてきたが、それらの理念には常に現代に通じる「剣詩舞像」を目指してきた。

ところで、財団が設立され二十五周年を経た現在、その求める「現代剣詩舞」の理念とは一体如何なるものか、今回はこれをテーマに考えてみたいと思うが、まずその前提として「剣舞」「詩舞」の歴史や他の古典芸能との関係について復習し、続いて既に歩み出した剣詩舞の「現代化の道」について再考してみよう。

【剣舞の歩み】

剣舞とは、吟詠に合わせて刀や

扇を持って舞う舞踊である。しかしその振りには一般の日本舞踊とは異って、古武道の型を尊重した独特の動きがあり、また演技者には武人としての気迫と格調が見られる。

剣舞に影響を与えた剣術、居合術などの武道には古来よりの刀法や礼法があつて、それが剣舞の刀の差し方（常刀）、抜き方、納め方、振りかぶり方、斬り方、突き方、構え方、足の踏み方、腰の据え方などの基本動作に取り入れられ、さらに芸術的な磨きがかかつて舞踊としての発展を上げてきた。さて広義の剣舞は大変古い時代に始まり、奈良・平安時代の舞楽に「太平楽」など剣を持った舞の原型を見ることが出来る。また同時に起こった神社の神楽には「剣舞」が伝えられているが、このは

かにも室町・江戸時代の「風流舞」とか郷土芸能の「剣舞」や「太刀踊り」など刀を扱った舞踊は各地に伝承されてきた。しかし、これらの剣舞はそれぞれ異った音楽の伴奏で演じられ、吟詠によって演じられる「近代剣舞」とは一線を画すべきものであった。

吟詠伴奏による近代剣舞の誕生は、一般には幕末とされているが、実際は明治維新以後に榊原鍵吉が始めたというのが定説になっている。榊原鍵吉は幕末の動乱期を剣一筋に生きた剣士だが、一方大変なアイディア・マンで、当時職を失った武芸者たちのアルバイトである「剣術試合」の余興に、その頃大衆が好んで吟じた勇壮な詩吟に振り付けした「剣舞」を考案して好評を得たが、これがきっかけとなって吟詠と提携した剣舞を試み

る人が次々と現れた。

さてその中で、明治二十三年にこの剣舞を芸道としてまとめたのが鹿児島出身の日比野正吉（初代雷風）と、高知出身の長宗我部親（林馬）の二人である。この二人はその後、日清戦争の頃に、さらに意欲的な活動を展開し、日比野雷風は「神刀流」としてその芸風をまとめ、長宗我部林馬も「土佐派弥生流」として大きな進展をみせた。

この両派の発展が剣舞隆盛の導火線となつて、至心流、金房流、敷島流、さらに武正流、神刀無念流などの流派を生む結果となつた。しかし太平洋戦争の敗戦によって剣舞は一時中断されたが、世の中が落ちつくと共に再び芸道として認識されてきた。それには吟詠が音楽性を主張しながら舞台芸術

としての大衆化路線を歩み始めたのに対応して、剣舞も次第に舞台芸術としての形態をととのえ、先行する能や日本舞踊の技巧を参考にしながら、その芸術性の追求と実現に真剣に取り組むようになった。これが「現代剣舞」としての新たな出発であり、例えば日本吟剣詩舞振興会が主催する「全国吟剣詩舞道大会」や「全国剣詩舞コンクール」で示される優れた演技の数々が、現代剣舞の向上に益々拍車をかけてきた。

【詩舞の歩み】

詩舞とは、その文字が示すように、詩吟を伴奏として舞う舞踊であるが、持ち道具は扇が主で刀を専用する剣舞とは区別している。また詩吟の種類も漢詩だけではなく、最近短歌（和歌・俳句等）や近代詩なども詩舞の伴奏音楽として広く用いられてきた。またその舞い手も、剣舞系、日本舞踊系、民舞系と多彩で、振り付けの形態も多種多様である。

さて広義の詩舞の起源は大変古く、中国では三千年も前から詩を吟じ、それに振りをつけて舞ったという。また漢代（約二千年前）には楽府という役所が作られ、広く天下の詩を集め、あるいは新しい楽府体の詩が作られ、それをう

たって舞う所謂中国の古典舞踊が生まれた。さてその頃の日本は奈良・平安の時代で、中国との交流が盛んになり始め、さまざまな中国文化が移入された。舞楽などはその代表的なもののだが、一方わが国独自の「催馬楽」や「朗詠」が平安貴族によって舞われた。

歴史的には、この時代が日本の舞踊の起源と考えられ、その後平安末期から鎌倉時代にかけて「延年の舞」や「田楽舞」「猿楽」などが起こり、それらが「能楽」に大成される。さらに江戸時代には出雲の阿国の風流舞（念仏踊り等）から出発した「歌舞伎踊り」が広まり、日本の舞踊の大きな流れを占めることになり、後世の詩舞も少なからず影響をうける。

さて、このような日本の舞踊の流れの中で、近代の詩舞が如何なる時点で誕生したかをたずねると、これは剣舞と密接な関係があった。即ち明治期に流行した近代剣舞は大衆化の波にのつてもてはやされ、そうした中には女性の剣舞家も多数出現した。しかしこの様な傾向を一部の人達は「女性が剣を振り回すのはあまりに興ざめである」と反対し、刀の代わりに扇を用いて舞うことを考えた。したがって振付けには剣舞に似た「氣迫」がみられ、衣装は女性でも男仕立ての着付と袴を使用し、特に袴は金

欄の布地が多く用いられた。しかし戦後の現代剣舞と同じように、現代の詩舞が扱う吟詠のレパートリーや音楽性が飛躍的に高まると、詩舞の内容も従来の剣舞の影響をうけた強いタッチの舞いといった先入観は次第に消え、それぞれの作品単位で、吟詠の曲調と詩心を活かした振付けが考案されるようになり、伝統を生かした舞台芸術として、その舞踊性も高く評価されるようになった。

近代から現代への剣詩舞の歩みは、まずより高い音楽性を主張する吟詠によって啓蒙され、更には舞台芸術としての大衆化路線を歩むことによって始まった。しかし、伝統芸能の変革は、それに携わる者の十分なる洞察が必要であることは論を待たない、次にこの問題にスポットを当てよう。

【現代剣舞への道】

剣舞は当然のことながら大刀を用いた舞踊であるから、演技者の身分は武人としての心構えが必要である。作品の都合で刀を使わない場合でも、また演者が幼少年でも女性でもその心構えに変わりはない。

そこで現代の剣舞を大衆に認識させる方法の幾つかを提起してみよう。

- ① 日本の伝統芸能として位置付けられているか、また武士道の精神や氣迫、それに武道の型を尊重した品位ある舞踊構成になっているかを確認する
- ② 基本的なことだが吟題や詩の内容が剣舞に適した作品であるか。
- ③ 次の観点で振付け（型付）を再検討する。
 - (a) 詩心が理解できるような振付けになっているか、従来のパターン化した振りにこだわらず表現力の豊かな振りを考える
 - (b) 古くから伝えられているといっただけで現代感覚で納得されない、またはマイナスになるような振付けが残されていないか
 - (c) 武道の型は正しく取り込まれているか。刀の扱いなどは礼法にかなっているか
 - ④ 衣装や持ち道具などが、剣舞作品の意図にかなったものになっているか、また時代考証や、色彩的な調和がとれているか。
 - ⑤ 吟詠（音楽）が舞踊伴奏としての調和や音楽性を高め、また現代感覚に対する開発努力をしているか。
 - ⑥ 全体の構成や演舞に感激が持てるか。

【現代詩舞への道】

一般に詩舞とは漢詩や和歌、それに新体詩などの吟詠に振り付けした舞踊で、その振付は剣舞の影響の下で刀を扇に持ち変えたものと考えられてきた。しかし今日このような概念的なことが詩舞の性格を支配するというのは大変無意味なこと、それよりまず考えたのは『吟詠』という音楽作品の内容を、如何に舞踊で表現するかの方法を思考することである。

舞踊の表現技法は、具体的な仕事を主体にすることや、抽象的な動作でより深みのある表現をすることができるところから、前述の明治後期を出発点とした近代詩舞の発想には拘束されず、現代的な斬進な感覚で大衆の心をとらえる必要がある。それでは次にその方法を提起しよう。

① 古今の漢詩、和歌、新体詩の再調査で、現代感覚をもった詩舞作品の開拓を目指す。また、進んで詩舞に適した「創作詩歌」を作ることの努力をしたい。

② 作品内容は剣舞の趣向に偏ることなく、テーマを広げ、主題は人物(老若男女を含む)・風景・思想など多彩にする。

③ これまでに培われてきた詩舞の魅力である『品格』や『叙情性』

は現代詩舞の品位向上のためにも伝承を心がけたい。

④ 舞踊化に当って、振付は詩の『表面』ばかりでなく、『心』の表現を心がける。

⑤ 詩文の字句にとらわれて適当な振りがつけられない時は、その言葉の意味を持った他の理解しやすい言葉に読み替えてみる。

⑥ 舞台で上演する場合、詩を『聞かせ』そして『舞う』といった吟舞一体の演出を心がけることも必要である。そのためにも吟詠家との連帯意識をたかめたい。

⑦ 「振付け」「衣装」「髪型」「持ち道具」「背景」など総合的な成果が発揮できるように、旧来の固定観念にとらわれず、広く美意識を養う。

【剣詩舞の美学】

以上、現代の剣詩舞を隆盛に導くための様々な要点を列挙したが、さて現代的といえながらも提案の中に指摘した『剣詩舞の持つ舞踊的な品格や魅力の伝承』については、いわば剣詩舞のもつ時代を越えた舞踊美学と考えるのもよいだろう。従って現時点におけるこの独特の『剣詩舞の美学』を次に再確認して置く。

へ静の中の動

舞踊とは肉体を動かすことによ

って物ごとを表現する芸術であることはいうまでもないが、しかし『能』や『上方舞』の技法には『心を十分に動かして、身は七分に動かせ』(世阿彌・花鏡)とか、『動かんようにして舞え』(井上流芸談)といった舞踊の原則に逆行するような教えがある。

武道でも『静中動』とか『動中静』という言葉がよく使われるが、剣士が静止の体形をとったときでも、その体からは激しい気魄が発散し、わずかな攻撃の動作でも強烈な迫力を感じさせる。こうした不動の構えができるようになるには、目付けや姿勢などが重要な要素となることはいうまでもないが、それ以外にも、例えば神道無念流の奥儀では『剣は手に従い、手は心に従う。心は法に従い、法は神に従う。錬磨これ久しゅうすれば手を忘れ、手は心を忘れ、心は法を忘れ、法は神を忘れて、神運万霊、心に任せて変化必然、すなわち体無きを得て至れりというべし』と述べているように、この極意でもかなりの錬磨と精神性を重視していることがわかる。さてこうした精神性は、剣舞も詩舞も基本的には同じような理念で出発しただけに、その多くは動より静を理想とし、その静にはあらゆる動の可能性を含めたものという発想があ

った。これは前述の世阿彌や井上流の芸談などと同じ考え方であって、まさに『芸道』と呼ぶにふさわしい民族的な美意識が反映していると考えられるのである。

へ美しい構え

剣詩舞が品位、格調、位^ゑどりを大変やかましくいう一因は、前項で述べたような芸道としての精神性が大切にされているからである。実際にこれらを前提とした従来の剣詩舞には静止の『構え』が数多く取入れられていて、演技者の構えを見れば大体彼らの技量は推定されるところまでいわれてきた。

それでは一体、品格のある美しい構えとはどのような体形をいうのだろうか、日本古来の芸能である能や狂言などを見ればわかるように、演技者は大地(舞台)にしっかりと定着し、安定感を持つことが原則とされてきた。そのためには『腰を入れる』と呼ぶ基本体形をとり、姿勢を沈めることで重心をかなり下げる訓練をしてきた。したがって歩く場合でも、通常の歩行のように足を上げ、股を開くようなことはせず、すり足(能足)の歩き方が考案された。これは西洋舞踊のように跳躍を主体として大地をはなれ空間に肢体を展開させる舞踊とは非常に対称的で、洋舞をエネルギーの発散型と呼ぶな

ら、前者は内包型と呼ぶことができよう。また、前項で述べた「静中動」にも通じるものがあるから、腰を入れることによって、精神的にも均衡のとれた心構えをみせることができる。さて実際に剣詩舞の基本的な衣装である袴つきの和服姿は裾が広がった三角形で、美学的にも安定感がある美しいポーズを見せてくれるが、腰を入れ重心を下げることによって一層構えに精神的な充実が見られるようになる。

構えの体形には「立ち構え」「中腰の構え」(片膝立ての構え)「座り構え」の三通りあるが、それぞれが次の動作に移るための基本体形として安定感がなければならぬ。特に剣舞の場合、静止の姿勢である構えは容易だが、動きながらの構えの持続、または動より静にもどった時の構えの姿勢は、とかく崩れやすいから、常に丹田(へその下)に力を入れ重心の安定を計り、無理のない自然体を心がける必要がある。

《目の表現》

「目は心の窓」という諺がある。日常生活の動作でも目の動きを見てみると、その人の行動の意思を読みとることができ、それこそ目は口ほどにものをいい」ということになる。舞踊動作にしても、こ

の目の動きが体の動きに連動して表現力を増大させるわけだが、この傾向は舞踊表現の中でも写実なもの程効果が高い。さて歌舞伎舞踊の伝書『佐渡島日記』に「振りに目の外れるを死振りといい、所作の氣に乗りて振り目と一致するを活たる振りとは申すなり、それ故振りは目にて遣うと心得べき事第一なり」と記されているが、しかしこうした伝書でいう目の表情、目遣い(剣舞では目付けと呼ぶことが多い)とは必ずしも日常

の動作と同じものではなく、芸術表現としての工夫が凝されていることが多い。例えば飛んでいる鳥を見る場合、鶴のように大きく回旋するものや、ひばりのように急上昇、急降下するもの、また時鳥のように変則的にうねって飛ぶものなどを見る目遣いは、舞踊的動作(静止の場合もある)と連動して考案されるのが普通である。そして更に加えて、それを見る(舞っている)人物の性別や年齢、身分、それに心境や環境までも勘案されている。このような表現技法の創造は、特に古典芸能の世界では大切に伝承されていて、例えば歌舞伎の強調した目遣いの一例として、手や足の動きに対して、首(顔)をわざと反対がわから振り向けるような動作を「見得」と呼んでいる

が、剣詩舞でもしばしば使われている技法である。

《手足の表現》

手が剣詩舞の舞踊表現で如何なる働きをしているのかを考えると、まず基本になるのが「構え」の体形である。特に具体的な意味はないにしても、権威格調の象徴として重要なポーズになる。手の表現として佛像の様にまたはインド舞踊の如く指の形や動きに独特の意味を持たせたものもあるが、日本の舞踊では手のひらで「ながめ」「かざし」「指し」「数え」などの動作をすることが多い。これらの動作は能より歌舞伎舞踊の方が写実的であり、詩舞もこの影響を受けている。ただし歌舞伎舞踊は女の表現、特に色里を中心にした遊女等の媚びた表情として、手のひらを小さく可愛らしく見せるために親指や小指や薬指を内側に折込むといった美学を考案しているが、そうした美学をそのまま剣詩舞に受け入れるには抵抗がある。

大体が剣詩舞での手振りは、まだまだ能や歌舞伎舞踊に比べて少ないし、また創意工夫も足りないように思われる。

次に足の美学的動作を考えることにするが、剣詩舞の衣装はほとんどが袴をつけているので、歌舞伎舞踊のように露出した足の表情

を見ることは少ない。

さて、剣詩舞は「舞う」とはいうが「踊る」とはいわないという意見があるが、これには舞踊学的に異論がある。踊るという言葉には「足拍子」を踏んだり跳躍する動作が含まれているから、剣舞はもとより、詩舞にもこの種の動作が拍子と一体になって舞踊美学的な効果を上げている。

そもそも足を踏むという動作には、大地の悪霊などを鎮めたり、聖霊を蘇らすといった呪術的なものがあったが、現代ではそのような意味よりも、動きのリズム感が大切にされ、それによって剣詩舞の表現力が豊かになると共に、吟詠の音楽性も重視する結果となって来た。

【現代剣詩舞の美学】

—新しい舞踊的表現とは—

前項で述べたように、現時点における剣詩舞の美的価値は、基本的にはそのまま今後に引き継がれるであろうが、次々に新しい舞踊美学が追求される現代において、剣詩舞界だけがこの新しい風潮に背を向けることは芸術性向上のためにも許されないことであろう。では、こうした観点から更に次の三つの問題点を検討してみよう。

へ精神性から主題性へ

従来、劍詩舞の表現内容については、とかく觀念的な精神性を尊ぶ傾向が見られた。こうした考え方を真向から否定するわけではないが、例えば劍舞に多く見られる傾向として、詩文を武士道の精神性に結びつけ、戦意高揚的な居合・抜刀術の連続動作が振付の基になって、詩の本来の意味を見失ってしまうことがある。紙面の制約で具体的な指摘は避けるが、それらの詩文に述べられた作品の主題を掘り下げるために、とかく陥りやすい主観から一步身を退いて、客観的に作品を読みとることと、更にその作品を現時点で劍詩舞作品として演じることの価値を舞踊美学的な立場で考えにいたい。勿論、主題性を探索していくと、詩文の字句と振付の動作とが一致しない場面にめぐり合う事もあり、当て振りの表現に慣れた人達は当惑する場合もある。こうしたときの表現技法は、主に具象的なものが多いと思われるから、振付の発想を抽象技法に転換して、更に深味のある動きで主題を表現すべきであろう。

へ刀剣の見直し

劍舞家にとっては、少々おだやかでないテーマだが、意とするところは、従来の刀剣にたいする種々

なこだわりからの開放である。

さて従来の劍詩舞の動きの中には、古来よりの刀法や礼法を舞踊的に磨き上げていくと云いながら、実際には舞踊性よりも刀に対する精神性に偏った振付が多く見られた。しかし現代のテレビや映画で見られる写實的な劍技の映像や、歌舞伎や時代劇の立回りは、ほとんどが自然体を主流にして、刀法や礼法と云ったこだわりを感じさせない動作が見られる。一方、最近では外来の芸能として中国の京剧など広い範囲での劍技に接することが出来るが、それらの写実演技や創作された様式的な演技は舞踊美学的にもすぐれたものが数多くみられるようになった。

さて、劍詩舞の将来像として前述の様な劍技の模倣を推奨しようとする考えはないが、見習いたいのは刀剣に対する必要以上のこだわりをもたずに、劍技を舞踊表現に巧みに活用している点である。

また劍舞の名称のこだわりからか、刀剣一辺倒の觀念が迫力や変化を必要とする演舞表現を狭いものにしてゐる。武器にしても、槍、長刀、棒、双刀などを効果的に活用する一方、武器の抽象表現を考えれば、能の仕舞や日本舞踊の素踊りの如く、扇を武器に見立てた劍舞が創られても決して不思議で

はなく、こうしたこだわりを永解することも期待したい。

さて、また別な観点から論を進めるが、劍舞の舞踊的表現とは、その刀法では、人が斬れるか斬れないかが最重要課題なのではなく、舞踊的な迫力で必殺の演技を如何に見せるかというテクニクが大切だと思う。勿論そうした舞踊行為が、武人としてのマナーを充分考慮することを前提にしたい。

へ振付権の見直し

我が国では、芸能を伝承普及する目的で家元または宗家・会長が流儀（流派・会派などの別称がある）団体を作つて門下生を育成してきた。この組織の運営は家元が中心になつて行つたが、流儀の芸能の見直しや、新たな創作（舞踊では主に振付）も、その権限は大体家元が司るとされてきた。しかし近年、一部の芸能界では、この振付権に対して、個人の芸術的主張がかなり容認されるようになり、新たな作品は、その企画者が自由に振付することを流儀が許すようになった。こうした振付権の問題は、基本的には個人の芸術活動を尊重するといった欧米の舞踊界と同様な考え方で、日本舞踊界では「新舞踊運動」が起つた大正末から昭和初期にかけてと戦後が顕著で、現在もかなり自由になつてい

る。但し能などの古典芸能界は日本舞踊の様に開放的ではない。

さて本論に戻つて、劍詩舞界に限つてこの問題を考えてみると、方向としては一応秩序ある解決策を各流儀が立て、外部からの干渉は避けるべきであるが、特に留意したいのは、最近劍詩舞の舞踊表現技法が日々芸術的に向上し、これに多くの目を向けることによつて、流儀全体の舞踊美学を向上させる必要がある。さて以上述べた枠の中で試案を列挙して本稿のまとめとしたい。

- ① 伝承された流儀の古典作品については、本稿（一）「現代劍舞への道」及び（二）「現代詩舞の道」に述べた各項を家元の責任で見直し、且つ流儀の特徴を反映させると共に、門下への浸透を計る。
- ② 新しい作品の振付については、前項同様に家元の責任で振付権を留保するか、又は当事者に委譲するかを、原則にとらわれず個々に応じて認める。
- ③ 流儀伝承作品を、門下当事者が演出上の理由等で新たに振付たり又は家元に対して新振付を求めた場合は、芸術性の向上に役立つならばなるべく認める。コンクール等の作品振付も同例とする。

新しい剣詩舞のための吟詠

「舞踊」を分析すれば、その半分は音楽である。従って優れた剣詩舞のためには当然優れた吟詠が必要なのであって、特に新しい剣詩舞を目指す上ではなお更のことだと思ふ。

まず漢詩家や多くの吟詠家は、現在の漢詩の読み方については、一般に云う読みくだして、「訓読」とも云われる。

例えば、孟浩然の「春暁」の場合、上段の漢文は、下段のように読まれている。

春眠不覺曉	春眠曉を覺えず
処処聞啼鳥	処処啼鳥を聞く
夜來風雨聲	夜來風雨の聲
花落知多少	花落つること知んぬ多少ぞ

さて、この訓読は、私達感覚からすると原の詩の味わいを十分

に残しながら簡潔な訳文としての内容をもち、更に詩としての「韻」も感じられる。

しかしこの読み下し文が、現代には理解出来ないと言ふ人達がいることにも注意を向けて欲しいのである。

次に現代語訳と云うわけではないが、この漢文を日本の詩人（土岐善麿）によつて日本語の詩に翻訳された例を次に述べよう。

はるあけぼのの　うすねむり
まくらにかよう　鳥の聲
風まじりなる　夜べの雨
花散りけんか　庭も狭に

七・五調で統一されたこの詩は「春暁」の日本語訳と云ふよりも、春暁のテーマで作られた日本語の詩歌と云うにふさわしく、詩文の内容も日本人には理解しやすいものを感じる。

さて、ここまで話を進めると筆者は漢詩の読み方について何が云いたいのかをはつきりさせなければいけないのだが、そのことは一まず預けておいて、剣詩舞としての伴奏吟詠は「聞いて分る詩文」

でありたいと主張したい。

これにはもう一つ云い分があつて、現代の舞踊音楽の中には、歌詞は分からないが（例えば外国語などの場合も含めて）リズムやメロディーで曲の雰囲気かわかると云つた例もある。しかし吟詠の場合は先ず詩の節付や伴奏の音楽的な主張が弱いこともあつて、詩文による作品の理解度が最も重要な要素となるからである。

更に具体例を挙げるならば、剣詩舞の場合は吟詠鑑賞の場合のようには詩文のテキストを見ながらと云うことは出来ないから、耳から聞いた直接の詩文が作品を理解させる鍵になることを念頭に置いて欲しい。

さて以上の状況を考えると、初心の剣詩舞愛好家に対しては、わかりやすい詩文の伴奏吟詠か、又はその吟詠の節付や伴奏（特に前奏・後奏）が詩文を十分印象づける音楽的な雰囲気を持ったものであることが好ましいと云うことになる。

以上の様な理由によつて剣詩舞

に携わる者が、吟詠に対して色いろな希望やそれが実現することを期待する気持ちが理解されると思ふ。

ちよつと話題がそれるが、漢詩を中国語で音楽的に吟じたら（この場合はうたつたらと云うべきかもしれないが）一体どんな効果が生まれるのであろう。たまたま少壮吟士の河田龍泉さんが催したりサイタルで、該当する数曲を聞いた。私は全く中国語はわからないから、その詩文に関しては外国の歌曲と同じで、結局は作曲者のイメージが彼女によつて伝えられた中でも有能な作曲者の手腕と河田さんの発声の豊かさで、剣詩舞音楽としてもその可能性を十分に包含した作品に出会えたのはうれしかった。

新剣詩舞創作への情熱

さて新しい剣詩舞の普及を計るために、その伴奏音楽である吟詠の従来の路線に、いくつかの問題を提起してみたが、更にこの問題を拡大するためには「新剣詩舞の普及を目指した新たな創作活動」

に情熱を傾けるべきだと云うことを提案をしたい。

即ち現代に剣詩舞を普及させる方法として最も必要なことは、現代の若い人達がそれに新鮮な魅力を持つてくれることであり、それには、そうしたテーマにふさわしい作品を創作すると云った具体案が必要である。

まず「創作剣詩舞」の内容は、現代の若い人達の日常を広く意識したものとして、

①ドラマがあつて、人間性が描けるもので、友情とか、特に女性の愛情を描いたものなどにスポットを当てたい。

②「雪月花」的なストレートな情景描写とは切り口を変えて、そうした美感覚から発想を転換したイメージとを合体した「現代雪月花」を描いてみる。(既存の作品としては「荒城月夜の曲を聞く」などはその類であらう。文学としては坂口安吾の「桜の森の満開の下」、演歌では「夜桜お七」などにヒントがある)

③剣技を中心にした群舞では、歌

舞伎の「殺陣^{たて}」や「京劇」の様にスビード感があつて、刀法には仕かける方も、受ける方にも理にかなったものが欲しい。作品としては古くからある「戦いの漢詩」の現代語訳でもよいが、現代感覚からずれている部分は削除したい。また戦いを史実として描く以外に「戦い」そのものに焦点をしぼり、例えば戦いの主題(モチーフ)を「激戦」、むごさに注目した「殺戮^{さくりく}」、柳生剣法を群舞化した「策略^{さくろく}」、「怨念^{おんねん}」、「冷戦」、「戦友(友情)」などとしたシンプルな表現も考えてみよう。

剣詩舞家の奮起

ところで、こうした新しい剣詩舞の詩文は誰が書くの、作曲は誰がするの、振付はどうするの、と腕をこまねいていても仕様がなない。結局は剣詩舞家が率先して流儀が中心にするのも良し、いろいろな専門スタッフを集めてプロジェクトを組むのも良し、いずれにしても新しい二十一世紀の新剣詩舞にふさわしい作品が数多く誕生することを期待したいものである。

る。なお新剣詩舞に相応しい振付については、別な機会に述べることにする。



「会津白虎隊の最期」



「楊貴妃像」

(メ
モ)

(メ
モ)

点呼時、整列等の要領

① 集 合

指揮者は、1班班長が立つ場所に相對する位置で、右手を挙げ
「各班 所定の隊形に集合！」の号令

1班班長は指揮者と正對する位置で、気を付けの姿勢。

これを基準に4班まで並ぶ。(※各班長と正對する位置に、世話役が立ち指導)

② 整 列

「気を付け！」の号令に受講者は気を付けの姿勢。

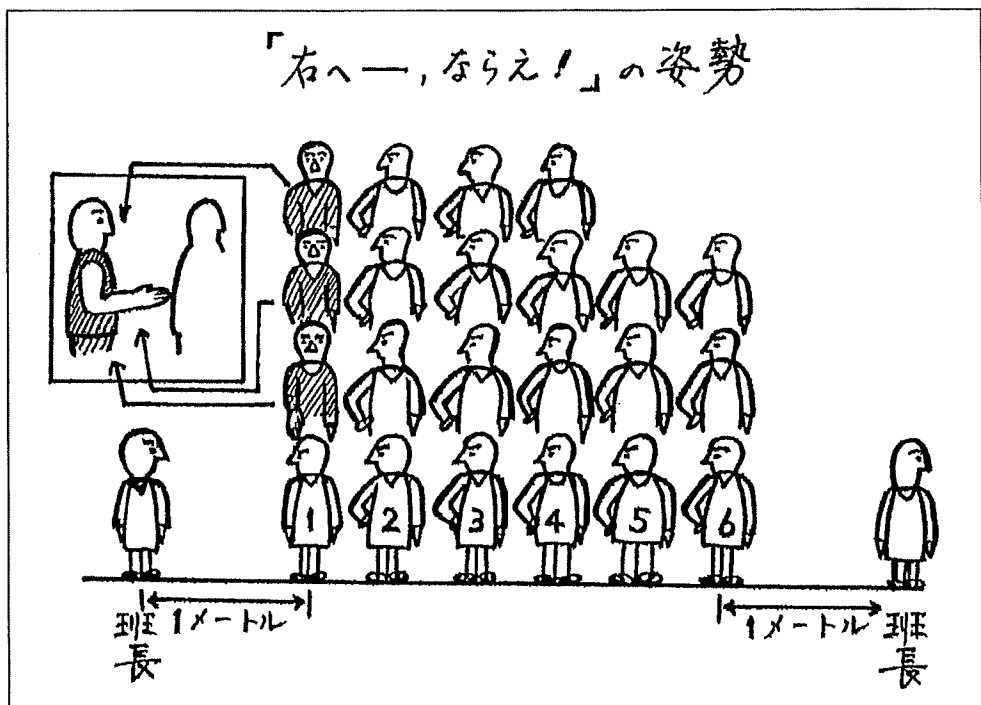
「右へー、ならえ！」の号令に班員は右手を腰骨の上に置き、
挙げた肘が右の班員に付かない距離で間隔を合せる。

頭を右に向けて、右者の「線」に合わせる。班長は左を見て、
班員の横の線を確認し乱れを正す。

各列の先頭(右端)の班員は右手は挙げない。

2列目以降の先頭の班員は右手の肘から先を前に出し、
前列との間隔をとる。

「なおい！」の号令に全員気を付けの姿勢に戻る。



③点 呼(点呼は学長が直接受ける)

- ◆ 小隊長(本部世話役または運営世話役)は早足で学長の前へ進み、敬礼後「第1小隊、集合終わり」の報告。
- ◆ 学長は答礼後、小隊長に「点呼」を下命。
- ◆ 小隊長は早足で1班班長と正対する位置に立ち、全員に対し「点呼ー！」と告げ1班班長の左側へ立つ。
- ◆ 小隊長が「第1小隊」と発声後、1班班長は「第1班 総員〇〇名、異状なし！」と返答。以下 2～4班の班長も同様に行う。
運営世話役は、学長の後ろに立ち報告内容を記録
- ◆ 1～4班の点呼を終わり、小隊長は早足で学長の前へ進み、敬礼後「第1小隊 点呼終わり、異状なし」と報告し敬礼。
- ◆ 学長は中央演台へ進む。小隊長は学長の静態を確認後、全員に対して「学長に対し礼、かしらー、なか」の号令
(かしらなか…体の向きはそのままにして、顔(頭)だけを学長へ向ける)
- ◆ 学長答礼の後、「なおれ！」の号令で顔を正面に戻す。

④とり舟体操

指揮に従い、班ごとに輪を作り広がる。

- ◆ 笹川良一創始会長考案の「健康かけ足」(脱力してその場飛び)を行う。
- ◆ 号令に従い、世話役がとり舟体操の「基本動作」を実技指導する。
- ◆ 「基本動作」を修得した段階で、「和歌」にあわせながらの体操に移行。
- ◆ 「和歌」の先導は、1班班長～4班班長の順に交代させる。

夏季吟道大学必修

とり舟体操のすすめ

夏季吟道大学と「とり舟体操」

財団の夏季吟道大学は昭和四十四年（一九六九）に始まり、令和五年度で五十四年目（第四十七期生）を迎えることになり、大学修了者も今年度までで五、五九九名になる。

この大学の修了者で、会場が本栖研修所から湘南国際村に移ったばかりの平成十四、十五年度（三十、三十一期）を除いて毎回経験している課業が、朝の「点呼」と「とり舟体操」である。

「点呼」は、三十年以上にわたり会場として借用した富士五湖の一つ、本栖湖畔にあった、厳しい訓練で知られる競艇選手の養成訓練施設の本栖研修所であったところから、競艇訓練生の日課にあわせて、見様見まねで行なったのが始まりで、併せて、吟道大学参加者独自の「とり舟

体操」を取り入れたものである。

とり舟とは

「とり舟体操」は、和歌を朗詠しながら舟の櫓を漕ぐかたちを繰り返すという運動である。これは、発声練習の点からも健康増進の点からも吟詠家にとって最適であるとして推奨されてきている。

とり舟に朗詠される和歌には次の五首があげられるが、これらは、覚えやすいことや、ラジオ体操のように早朝に行なわれるところから新鮮であること、日本精神を鼓舞するものであることなどから選ばれたものと思われる。富士山を詠った歌が二首あるが、本栖湖での夏季大学には、うつつけの和歌である。これ以外の和歌もいろいろたわれて良いのである。

とり舟和歌

しきしまの 大和心を人間はば
朝日に匂う山桜花

さしのぼる 朝日のごとくさわやかに
もたまほしきは心なりけり

浅みどり 澄みわたりたる大空の
広きを己が心とまがな

晴れてよし曇りてもよし富士の山
もとの姿は変らざりけり

何事も 変りはてたる世の中に
むかしながらの富士の神山

とり舟の音階

とり舟和歌朗詠の音階は、使用する音域が吟詠の場合、下の「ラ」から、上の「ド」までの十五本を標準とすると、とり舟和歌の場合は、別項の「とり舟和歌朗詠譜」に示すように下の「ラ」から「ラ」までの一オクターブ、すなわち十二本でできているので、三本分低くてすむことになる。

このことから、とり舟朗詠の音階は、六本で吟じて、吟詠の場合に三本が出る人ならば普通に発声できることになる。女性の六本の音域と男性の三本の音域が、上下で重なるところでドッキングできたわけであり、男女が同じ音階で無理なく合吟できる好例と言える。

六本に限らず、五本（男性は二本

の音域に入る。)でも、七本(男性は四本の音域に入る。)でも、合吟するグループに合った音階を選べば良いのである。

とり舟の動作

「とり舟体操の動作と朗詠は、別項に、さし絵と朗詠譜によって示すが、概略を説明すると次のとおりである。

① 軽く柔軟運動をして深呼吸をしたのち、呼吸を整えて起立します。

② 指揮者(先導者)の「ヨーイ」の合図で、まず、左足を肩幅ぐらい斜め前に出して開始の体勢をとり、指を軽く握って、「エイッ」のかけ声とともに身体を前に倒しながら腕をそろえて前に出します。

③ 再び、「エイッ」のかけ声とともに身体を後に倒します。このとき前に出していた腕は、櫓を漕ぐように胸元に引き付けます。

④ 続いて、「エイッ」のかけ声とともに身体を前に倒す運動に入ります。この動作を前後四回(かけ声の数で八回)繰り返します。

また、かけ声には、「ヨイショ」もありますが、腹筋運動や精神集中の点から「エイッ」のかけ声の方が良いと思われます。

⑤ ここで和歌の朗詠に入ります。

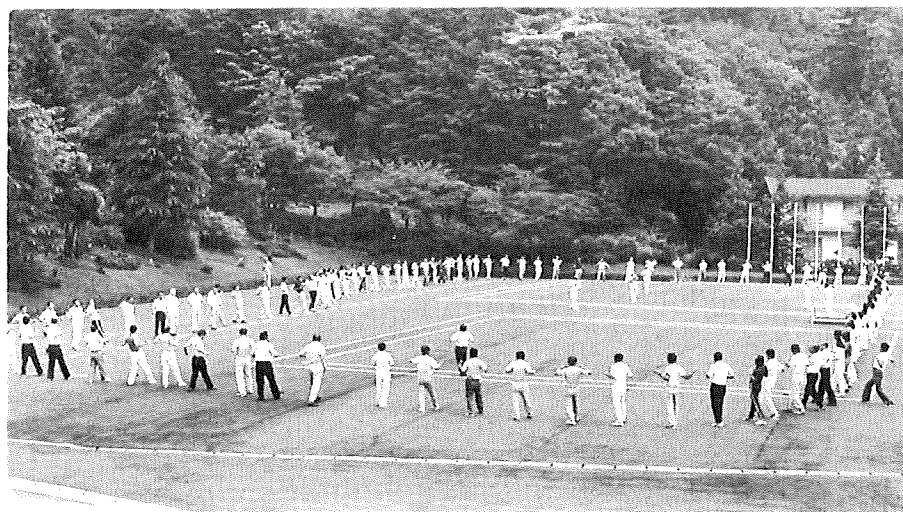
和歌を朗詠しながら、これまでと同じ舟漕ぎ運動をします。ですから、いわゆる通常の朗詠というわけにはいきません。自然と、簡潔でリズムカルな朗詠になります。

まず、舟漕ぎの前後運動に朗詠のリズムをあわせることが大切で、「エイッ」のかけ声の場合も、朗詠のうたい出しにしても、前に身体を出す時に発声を始めることがポイントです。

⑥ 和歌の三十一個の音節は、五、七、五、七、七の五句に配列されていますが、これを「五」と「七・五」と「七・七」の三つの小節に分けて朗詠します。はじめの一小節を指揮者が朗詠したら、これに続いて全員が同じように朗詠します。また、和歌の最後の二音節(和歌・しきしまのでは「ばな」を早く、言い切るように発声します。これはとり舟の和歌朗詠の特徴となっています。一つの和歌が終了したら、最初のように、「エイッ」のかけ声を前後四回繰り返してから次の和歌の朗詠に入ります。

⑦ 和歌を三首ほど朗詠しましたら今度は足をかえます。右足を斜め

一 エイッ 前	一 エイッ 後	ドミ しきイ さあは なれに 前	ミミ しまア のぼど みてエ ごと 後	ミー のー るー りー よ・ もー 前	一ミ 一オ ーウ ーイ ーし ーオ 後	ドミ しきイ さあは なれに 前	ミミ しまア のぼど みてエ ごと 後	ミー のー るー りー よ・ もー 前	一ミ 一オ ーウ ーイ ーし ーオ 後
ミー ばー にー のー やま にー 前	一ミ 一ア ーイ ーオ ーア ーイ 後	ミラ やまア あさ すみく かわ 前	ララ とオ ひの たわ りー りー 後	ミファ ごこオ ごこオ りー ても はて 前	ファミ ろをヲ くう たる よし たる 後	ドミ ひとオ さわ おお ふじ よの 前	ミミ とわア やか ざらの オな か 後	ミー ばー にー のー やま にー 前	一ミ 一ア ーイ ーオ ーア ーイ 後
ミー らー なり もざ りか み 前	ミミ ばな 早く けり がなり けり やま 後	シラ あさア もた ろも むか 前	ラシ ひにイ アを まきの オし 後	ドファ にお ほしの すが なが 前	ミド おオ きは がア たらの 後	ドミ やまア ここ こかわ ふじ 前	ミミ ざくウ ろオ ろオ アの オ 後	ミー らー なり もざ りか み 前	ミミ ばな 早く けり がなり けり やま 後



とり舟の注意点

とり舟体操は、主に腰並びに背筋

前に出して、同じように最初からかけ声、続いて朗詠にと入ります。なれたら、指揮者は一首ずつ交代で行なうとまた面白いと思います。一首の朗詠には、かけ声も入れて約一分を要します。

とり舟の独習

を使い、かけ声や朗詠にあたっては腹筋を大変使う運動なので、慣れるまでにはかなりきつい運動になる。よって、朗詠の回数などで調節をはかり、過度にならないよう、十分注意をしなくてはならない。

とり舟の効用

とり舟体操は当然、一人でもできる。この場合、和歌を繰り返さずに通して朗詠するよりも、最初の小節「五」と最後の小節「七・七」のみ繰り返し詠うと良いと思われる。

とり舟体操は、健康増進に良いことは当然であるが、身体を動かしながらの発声であるところから、自然に腹筋を使う発声（腹式）になる。また、正確な音程で発声するための腹筋の鍛錬には、最適の方法であるといえる。

◆とり舟和歌朗詠のテープ（試聴用）を希望する方は、カセットテープに返信用封筒（返信先を記入して切手をはったもの）を添えて財団法人事務局までお申し込み下さい。録音（ダビング）した上で、ご返送いたします。

とり舟和歌朗詠譜

		約1秒	約1秒				
一	音 譜 かけ声 ①しきしまの ②さしのぼる ③浅みどり ④晴れてよし ⑤何事も 動 作	エイッ 前	エイッ 後	エイッ 前	エイッ 後	エイッ 前	エイッ 後
二	音 譜 ①しきしまの ②さしのぼる ③浅みどり ④晴れてよし ⑤何事も 動 作	ミラ やまア あさア すみ くも かわ 前	ララ とオ ひの わた リイ リイ 後	ラファ ごこオ ごこオ リイ ても はて 前	ファミド ろをヲ くウ たる よし たる 後	ドミ ひとオ さわ おお おじ よの 前	ミミ とわア やか ざらの オ なか 後
三	音 譜 ①しきしまの ②さしのぼる ③浅みどり ④晴れてよし ⑤何事も 動 作	シラ あさア もた ひろ もと むか 前	ラシ ひにイ まア きを のオ シイ 後	ドファ にお ほし おの すが なが 前	ミド おオ きは がア たは らの 後	ドミ やまア ここ ここ かわ ふじ 前	ミミ ざくウ ろオ ろオ らの オ のオ 後

（注）音譜は「①しきしまの」によっていますので、ほかの和歌の場合にはアクセントにより多少の変化があります。 -33-

公益財団法人 日本吟剣詩舞振興会

〒105-0001 東京都港区虎ノ門三丁目一〇番 虎ノ門35森ビル七階
電話 〇三(六七二一)五九五〇(代表)
FAX 三(六七二一)五九六〇