

宝塚歌劇の日本物舞踊(序論)

—総踊りから群舞へ—

阿部さとみ

はじめに

宝塚歌劇団(以降、宝塚と略す)の日本物舞踊は和と洋の芸能を融合した舞踊である。宝塚の創始者・小林一三が目指した国民劇創造の過程で生成され今日まで受け継がれているが、舞踊史の中では洋物レビューが前面に取り上げられるものの、日本物舞踊については語られることがあまり多くない。

しかし宝塚歌劇が創設された大正当時、日本舞踊も歌舞伎という母胎から離れて独立の道を歩みはじめ、新しい舞踊の創造を模索していた時期にあたり、洋楽の摂取や群舞の登用など、宝塚の舞踊創造の歩みと方向性を同じくする点が数多く見られる。それゆえに日本舞踊との関連性が高く、日本舞踊史の中で考察すべき重要な位置にある。

また明治以降、日本舞踊界が目指した創造活動の一つに“洋楽で踊る”という試みがあり、宝塚でもその草創期から日本舞踊に洋楽を取り入れる創作をしてきた。日本舞踊界では過去から現在に至るまで洋楽で踊る作品の再演がごくわずかであるのに対し、宝塚の日本物舞踊、とくに日本物レビューは再演を繰返し、独自のスタイルを生み出して現在に至っている。いわば洋楽で踊る日本舞踊の一つの成功例といえる。

我が国の芸能における洋楽の摂取や舞台芸能としての群舞という点から顧みた時、その草創期には「新舞踊運動」の先駆となる舞踊創造をし、その後、形を変えて展開しながら現在なお伝承されてきたのが宝塚の日本物舞踊であり、その形態及び変遷を辿ることは、今後の日本舞踊史にとっても意義有ることだと考える。

かつて宝塚の日本物舞踊には、大別して歌舞伎舞踊を移入した単独の演目と日本物レビューとがあった。前者は宝塚の初期の段階で数多く行われてきたが、天津乙女(1905～1980)という日本舞踊の名手を失って以来、その上演は途絶え、現在ではレビュー式舞踊の中に吸収され、一部分として踊られるのみになっている。

本稿では日本物レビュー式舞踊誕生の考察に至る前段階として、宝塚の初期に活躍し、新舞踊運動に先鞭をつけた舞踊家としても知られる榎茂都陸平の創作に着目。中でも無歌詞で我国最初の西洋音楽を使った画期的な作品と言われた『春から秋へ』までの群舞形成に焦点をあて、その新しさについて検証する。

1. 榎茂都陸平と『春から秋へ』に至る群舞

陸平は大正から昭和期に活躍した上方舞の舞踊家であり、上方舞を代表する流派のひとつ榎茂都流の三世家元でもある。大正10年(1921)3月20日から5月20日、宝塚少女歌劇春季公演及び同年6月帝国劇場公演にて発表の『春から秋へ』を振付し、同年秋に市川猿之助が発表した『蟲』と並んで新舞踊運動の先鞭をつけるなど、大正期に活況を呈した「新舞踊運動」の中心を担った人物である。

陸平の祖父榎茂都流の流祖初世扇性は幕末の頃、京都方広寺の門跡妙法院の宮真仁法親王に仕えて、雅楽、乱舞をはじめ、今様、風流舞などの奥義を伝授された鷺谷正蔵の子だと伝わる。初世扇性は大阪に拠点を移し、歌舞伎所作事の振付をする一方、「てには狂言」という能楽、歌舞伎、舞踊を総合した芸能を起し、それが大いに人気を呼んだという。陸平の父二世扇性は榎茂都流独特の舞踊譜や三弦譜を完成した他、画期的な群舞の振付をはじめとしたレビュー形式の先駆となる作をつくった。さらに陸平の新舞踊創作における活動などもあり、榎茂都流は進取の気風のある流派とも言われている。

陸平は大正6年(1917)4月、創立間もない宝塚少女歌劇養成会(宝塚の前身)に舞踊教師として赴任、日本舞踊も西洋舞踊も一人で教え、脚本執筆や振付にもあたった。宝塚の創設者である小林一三の方針により、西洋の直輸入でない日本の歌劇の創造を目指していた宝塚は、日本舞踊の授業も三味線ではなくピアノを使っていた。陸平は「何も地の楽器が三味線に限られた事がない成程ピアノでもよければヴァイオリンでもよい訳」⁽¹⁾ (「ピアノで日本舞踊のお稽古」とその教授法に興味を持ち、自らも生徒と共にピアノの稽古をするなど苦心もしつつ、日本舞踊をピアノで踊る授業を推進していった。

また当時、関西の旧態依然とした舞踊界の傾向に飽き足らなかった陸平は、伝統への反逆心から新しい舞踊の創作に突き進みもした。その最初の試みが宝塚に就任した大正6年10月20日～11月30日上演の『屋島物語』である。長唄『八島官女』にヒントを得た同作に、海女や漁師の群舞を取り入れ、伴奏音楽に西洋音楽のオーケストラを用いたのである。

結果は自身では納得のいくものではなかったようで、後年記した著『舞踊への招待』⁽²⁾には「西洋音楽の中で日本舞踊のテクニックを完全に消化しきれませんでしたので、自分でもこれが成功したとは決して思えませんでした」と語っている。しかし後に、西形節子氏が『近代日本舞踊史』⁽³⁾において、「従来の三味線音楽の形式を破りオーケストラで群舞を振り付けした試みは、当時の新舞踊運動においてもおそらく初のケースで、先鞭をつけた注目すべきものである」と評するように、西洋音楽と日本舞踊の技法の融合は成功しなかったものの、オーケストラで踊る群舞という点に新しさがあった。

この経験から、陸平は新舞踊創作のために西洋音楽の勉強をはじめ、西洋芸術に関心をもち、自身も技術を習得しようとする。その過程で作られたのが、大正7年(1918)5月

26日～30日、帝国劇場公演にて上演の『羅浮仙』である。これは演劇雑誌「新演芸」と家庭雑誌「新家庭」を発行していた玄文社の招きで行なわれた公演で、好評のため売り切れ、その後、宝塚が東京に進出する鍵ともなった。公演プログラムは、歌劇『三人漁師』、歌劇『雛祭』、歌劇『ゴザムの市民』、歌劇『コサックの出陣』、歌劇『羅浮仙』、歌劇『下界』。三日目から歌劇『桜大名』も加えて上演した。

『羅浮仙』の第一場は羅山浮山の麓の酒店を舞台にした「三人上戸」の趣向。第二場が満開の梅の花の場で、梅の精、鶯、樵夫たち大勢が踊った。陸平は前掲書で「踊りは中国の羅浮の故実から採って、梅の花を中心とした鶯の群舞を作り上げました。そしてこの表現には今までの日本舞踊のテクニックだけでは表わしきれないと思いましたが、西洋舞踊のテクニックも多く採り入れました」と述べているが、当時、西洋舞踊についてはロシア・バレエや近代バレエの原書からの知識と、かつてローシーにバレエ・クラシックの教えを受けていた宝塚の作曲家原田潤からの力添えを得たという。

その評判は、『羅浮仙』は音楽と合わぬ無意義な振付とされた一方で、「梅林」の夢の場は時間の上から言って少し長すぎたものの、「あの鶯の踊も良く西洋舞踊の形式を呑み込んで巧みに作られていた。私はあの種のものには純粋な芸術品として立派に許容され得ると思ふ。」（川路柳虹「宝塚少女歌劇万歳！」）⁽⁴⁾との見方もあった。西形氏は前掲書において『羅浮仙』という作品が単なる家庭娯楽劇ではなく、「新しい舞踊の在り方を模索する舞踊劇としての芸術批評の対象になっていたことがうかがえるもの」だとしている。陸平自身は『屋島物語』の失敗から勉強してこの当時の私としては一応できるだけの努力を重ね慎重に考えもしましたから、新舞踊として成功したものと」（前掲書）自負している。

続いて陸平が手がけたのが大正7年(1918)7月20日～8月31日『七夕踊』。『宝塚歌劇五十年史』⁽⁵⁾によれば、「煤茂都陸平らしい才能の燃焼が見られ」という作品で、「七夕にちなんで七拍子の踊りを考案して、これを舞台にのせ、識者からは驚嘆の目をもってむかえられましたが、惜しいことにやや冗漫にわたり、殊に第二景の京娘が祇園の町で踊るところも、右手から、左手から、とシンメトリーな人物の出し入れなど非常に面白い試みでしたが、これもやや長すぎたため、作者の思うほどに爆発的な反響は湧きませんでした。」しかし「宝塚の舞台から、新風が吹いてきた」という声なき声がひろがっていたのだという。

帝劇の専属俳優であった七世松本幸四郎は宝塚が公演を始めて間もない頃、東京から宝塚まで足を運び、『日本武尊』（小林一三作）と『メリーゴーランド』（安藤弘作）、『三人獵師』（久松一聲作）を観⁽⁶⁾、「帝劇のは何処までも西洋の作曲のまま、日本語に翻訳した歌詞を唄ってやるのですから生硬を免れませぬけれど、宝塚のは作曲も歌詞も純日本式の創作ですから非常に振に合っていますし、振もまた腰から下の運動はオーケストラの西洋楽に巧く合い、腰から上の運動は日本の舞踊を器用に取り入れてこの二つが目立たないように混和されてあるのは実に感心です。簡単に批評は出来ますけれど、ここまで組立るといふ事は矢張り天才でなければ出来ない仕事」⁽⁷⁾であると述べ、三拍子を用いていること

にも感心している。ここに陸平の作品は含まれていないものの、西洋音楽で日本の舞踊を踊る難しさが語られている。

陸平は日本舞踊を基本とした新舞踊の構想を持ち、伴奏音楽にはシンフォニーを使わなければならないのであれば、西洋舞踊のテクニックは無視できないと考えていた。しかし消化しきれないままに模倣することを避けたいという課題の中に思いついたのが、雅楽の導入である。当時、陸平は雅楽に凝っており、文献、衣裳、楽器の蒐集に加え、笙や箏、舞楽も自ら寺社の舞台で奉納するほどであった。その雅楽の「音楽の感覚の中に、西洋音楽と雅楽の間にある共通のものを感じ取ったことから、舞楽に日本舞踊と西洋舞踊との触媒的な役割を果させることができるのではないかと考えた」⁽⁸⁾ ことに加えて、ディアギレフのロシアンバレエ、『火の鳥』『白鳥湖』『ペトルーシュカ』『タマール』『薔薇の精』『シェヘラザート』などの音楽、舞踊、背景の一体化した総合美に魅せられたことも大いに参考になったという。

その雅楽のテクニックを取り入れて創り上げたのが大正10年3月20日～5月20日に上演の『春から秋へ』である。同作は6月にも帝国劇場でも上演されたことにより、広く一般の注目を集め、評価が高まった。

陸平自身はこの作品を「日本舞踊的バレエとでもいうべきもの」とし、さなぎからかえった白と黄の蝶の夫婦を中心に、多くの蝶をからませて、その蝶の春から秋への生態を表わすという内容を、シンフォニーの伴奏で行なったことは、「当時としては誰も手がけていない手法でありましたし、相当の反響を呼んだものでした。私にとっても、新舞踊の胎動期を脱して産ぶ声を挙げた訳で、相当の自信を持った作品」(前掲書)だと語っている。

『春から秋へ』については、既に桑原和美氏が「榎茂都陸平の初期の新舞踊―「春から秋へ」を事例として―」⁽⁹⁾において、陸平の新舞踊運動の活動と作品の特色、その背景となった社会状況や環境、幼少期以降、特に陸平が宝塚において振付を始めた大正6年から欧米に留学した昭和6年までの十四年間に焦点を当てて考察している。そして、中でも陸平の代表作として知られ、残された舞踊譜の中で最も初期の作品である『春から秋へ』を取り上げ、同時代に新舞踊を手がけた藤蔭静枝や二代目市川猿之助と比較した上で、どのような点で当時の舞踊として先駆的・革新的だったかについて次の三つのことをあげている。

- ・この作品が舞踊家(榎茂都)の構想の基に、振り、音楽、衣裳、装置、照明等が統一性を持った総合芸術を意図して作られたこと
- ・この作品が歌詞を伴わない西洋音楽のシンフォニーへの振り付けであったこと
- ・日本舞踊を基本とした振り付けの動きの中にバレエや舞楽といった異なる様式の舞踊技術をとり入れ、さらに群舞を振り付けた点は画期的であったこと

様々な試行錯誤を経てこうした新機軸を打ち出し、陸平は新しい舞踊の創造を成功させたのである。

2. 総踊りと群舞

群舞は現在、日本舞踊にも多々取り入れられているが、明治以前にはほとんど用いられていなかった。というのは、日本舞踊の母胎は歌舞伎舞踊であり、その歌舞伎舞踊はもとは、歌舞伎芝居の一部分で、主役クラスの俳優の技芸を見せるものであったからである。変化舞踊というショウアップされた形式もあるが、こちらも一人ないし数人の俳優が何役にも扮するもので、いわゆる群舞という形式はとっていない。

ただ大勢が踊るといふ総踊りという形式はあり、それが芝居の中に組込まれた例はある。とくにそれは上方の開帳物と呼ばれるジャンルの芝居の中で行なわれ、郡司正勝氏が「元禄歌舞伎における開帳物」（『かぶきの発想』⁽¹⁰⁾）において「フィナーレを総おどりでおさめることは、実は、遊女かぶき以来の張見世式総おどりを、近世初頭の風流大おどりの伝統のうちに、承けついだものにほかならない」のだとし、「大おどりは、もともと独立して、かぶきの中心をなしたものでこれがのちに「大切浄るり」や「大切所作事」として、その伝統が受け継がれたのだと述べている。

また総踊りの形式は、複数人を主体とした歌舞伎舞踊の一部分の中にも組み込まれている。「踊り地」と呼ばれる部分で、登場人物たちが突然それまでの筋から離れてリズムカルに踊るといふ近代的な合理性とは異なる構成の中にみられるものである。こうした総踊りがバレエの群舞と異なるのは、皆がほぼ同じ振りを踊りながらも、それぞれの踊り方に役の個性を投影するという点である。たとえば常磐津『関の扉』⁽¹¹⁾の踊り地では、関守関兵衛、宗貞、小町姫が「恋じゃあるもの…」と、基本的に同じ振りをたどりながらも、それぞれ力感のある男性、優男、位のある女性といった三人三様の踊り方をし、むしろそれが面白さとなっているのである。

現行の長唄『京鹿子娘道成寺』⁽¹²⁾で花笠踊「あやめ杜若は…」の件を大勢の所化が踊る演出は江戸期から行われたものではなく、九代目市川団十郎以来のことである。明治29年(1896)1月歌舞伎座筋書(早稲田大学演劇博物館蔵⁽¹³⁾)には

唄「鐘に恨みは数々ござる(下略)ト宜敷唄有て団十郎振事有て納ると同宿八人花傘
を持って出て居並ぶ 唄「梅とさんへ桜はいずれ兄やら弟やら トよろしく同宿は
花立て有て納る

との記述があり、権十郎、八百蔵、寿美蔵、新蔵、猿之助、猿蔵、染五郎、市蔵の八人が踊ったことが確かめられる。

上林澄雄氏は『二十世紀の舞踊史』⁽¹⁴⁾において、「もともと現代舞踊であった歌舞伎舞

踊の本質も伝統も、ほとんど歪められ、忘れられた現状が、明治時代から始ま」り、それまでの日本になかった身体運動法と舞踊観は、明治年間に、たえず少しずつ流れ入って」きたとし、明治29年九代目市川団十郎の『京鹿子娘道成寺』の中の坊主の踊は「新しい均分リズムの動きで、滑稽な効果を上げた」としている。この「均分リズム」がどのようなものであったかは現在のところ典拠未詳のため、今後の課題としたい。

このように歌舞伎舞踊における大勢の踊りは、総踊りという形式があり、バレエの群舞とは異なるものであった。

さて、明治に入って大勢で踊る舞踊を全面に出し舞台芸能として成功したのが、「都をどり」である。明治5年第一回京都博覧会の附博覧としてはじめられ、振り付けは京舞井上流三世家元井上八千代(当時、片山春子)であった。

岡田万里子氏は『京舞井上流の誕生』⁽¹⁵⁾において、都をどりの成立にいたる過程と、その振り付け者である片山春子の打ち出した新機軸について考察している。それによると、八坂下河原の「東山名所踊」が都踊に先鞭を付けたという説⁽¹⁶⁾があるが、「東山名所踊」の番組からは通常の温習会式の舞踊公演であったことが知れ、「花街において、こうした複数の立方で総踊り形式の舞踊を上演していた可能性は大いにあるが、明治五年以前から下河原で伊勢音頭を真似た舞踊が上演されていたという記録は、現在のところ、みいだせていない」、そして都をどりはそうした温習会式の芸妓の舞踊公演とは全く異なったものであったという。

また、第一回都をどりの公演が七時間の間に客の入れ替えと五回の公演という点に着目し、一回の公演はほぼ一時間であることを割り出し、「当時の舞の会としては異例の短さであり、それらが総踊りで構成されているという特色は都をどり独自の構成だったのではないか」とし、さらに番付類などから「明治五年から大正三年までの都をどりは、最初から最後まで総踊りで構成されていたはず」で、「前時代の温習会式にならっていた下河原の東山名所踊とは全く異なった舞踊公演であったといえるだろう。そして、この様式が成功したと思われ、都をどりは大成功をおさめた。」という。

さらにこうしたレビュー形式の総踊りは伊勢の古市の亀の子踊にヒントを得たという伝承を検証し、「亀の子踊」という名称自体が、都をどり創始にあたって着想を得たというエピソードの中にしか見られない言葉だとの疑問を呈しつつ、「この伊勢音頭の、揃いの衣裳の踊り子が左右から登場して、踊りながら正面ですれ違っていくという形式は、たしかに都をどりと共通している。」とし、井村かねの聞書『伊勢古市のこぼれ話』(ガリ版印刷)から明治30年(1897)代後半以降と推定される伊勢の踊りについて検証し、せりあがりの仕掛けがあったこと、三十人くらいが揃いの衣裳で登場したことなどをあげ、「登場の仕方や揃いの衣裳、かけ声など、第一回から現在まで変わらない都をどりの様式は、伊勢古市の踊りと共通した要素であったのである」と論じている。

宝塚の出版物『歌劇』大正15年(1926)6月号では「西洋音楽の伴奏で何故日本舞踊は

揃わぬか」という特集を組み、都をどりが実によく揃うのに対して、西洋楽器ではあのように手際よくいかない。これからの舞踊は群舞全盛で、揃うか揃わないかは重要な問題だとしているが、このことから都をどりがいかに揃っているかがうかがい知れ、それまでの歌舞伎における総踊りとは異なるものだと考えられる。

では、初期の宝塚における大勢で踊る踊りの例はどのようなものがあったのだろうか。

宝塚少女歌劇が創設されて間もない大正3年(1914)10月1日～11月30日に上演された『紅葉狩⁽¹⁷⁾』は創設者である小林一三の作。内容は箕面公園の紅葉狩で偶然出逢った二組の姉妹が、実は異母姉妹であり、本妻の娘姉妹が零落しかかっているところを、愛人の娘姉妹が救うというあら筋である。宝塚からほど近い箕面公園の紅葉の美しさを宣伝するという側面もあった。その最後の場面では愛人の姉妹の学友らが登場し、お祝いの歌を歌い始め、途中からコーラスにて皆がダンスを踊るという展開が見られる。歌舞伎や日本舞踊に準拠した題材ではないが、総踊りの要素が認められる。

翌年、大正4年(1915)3月21日～5月23日宝塚劇場、5月26日～30日帝国劇場上演の『雛祭⁽¹⁷⁾』は、雛祭に集まった娘たちが庭に出ている隙に雛人形たちが踊り出すというもの。五人囃子が一人或いは二人でそれぞれ「牛若丸と弁慶」などの踊りを披露した後、皆々の総踊りとなって幕となる。仕抜きとってそれぞれが芸を披露した後に最後が総踊りとなるこうした趣向は歌舞伎舞踊『乗合船⁽¹⁹⁾』などの中にも見られるものでもある。

また久松情緒として知られた久松一聲の作品にもこうした総踊りの例がある。大正5年(1917)3月19日～5月21日宝塚歌劇場、大正7年5月26日～30日帝国劇場で上演の『桜大名⁽²⁰⁾』は大名、太郎冠者、次郎冠者が花見へとやってきて、太郎冠者が酒を買いに行く。大名と次郎冠者が飲み始めたところへ、村娘たちが主題歌の合唱に合わせて一列あるいは輪になって踊る。幕切れ近くには、背景の土堤に花笠の村娘たちが歌いながら登場し、花見の場という設定からも総踊り形式の踊りが行われたと考えられる。

大正9年(1920)10月20日～11月30日初演、その後も再演を繰り返される『お夏笠物狂⁽²¹⁾』は、恋しい清十郎と引き離された但馬屋の娘お夏が、清十郎をしのび、笠の幻影に踊り狂うという内容。哀切な作で久松情緒を確立したとされる名作である。この作中、盆踊りの男女が登場するシーンと笠の幻覚として、「踊人が一人、二人、五人八人九人とあらわれたり、消えたりして笠を使う」場面がある。前者は総踊り、後者は同じ振りをしないことが考えられ、総踊りとはいえない可能性も高い。

以上の例は最後の総踊り、花見の踊り、盆踊りといったことから、都踊りのような揃ったものでないことが推察できる。

3. 西洋音楽と群舞

先に述べたように歌舞伎舞踊の総踊りは、バレエにおけるコール・ド・バレエのように

形や動きを揃えて見せる「群舞」とは一種異なる。同じ振りを踊るにせよ、基本的に一糸乱れず揃えることを目的とはしていないのが特徴的である。というのは、歌舞伎舞踊は一人芸を主体として展開してきたし、成り立ちからいって、バレエのように目指すべき完璧な形というものがない。歌舞伎舞踊は、基本的に詞章を伴い、振りは詞章に拠り、花鳥風月といった風景描写や日常動作を示すものが多い。そして、たとえば「散る桜」「酒を飲む」などの振りをする場合に、「そう見える」ことが重要で、手の角度が何度といったことは重視されない。間の取り方も様々に工夫するなど、基本的な技術の上に立脚した個性の面白さが求められるのである。

そもそも日本舞踊の伴奏としても使われてきた邦楽も本来西洋音楽のような楽譜に書き記すことができないものであった。邦楽は基本的に絶対音階ではないこと、演奏者によって一音の長短も異なるからである。また踊り手の側も、等間隔の間で踊ることをよしとせず、自分の間というものを作ることが大事であった。

六代目尾上菊五郎が薫陶を受けた九代目市川團十郎の教えに「間」についての見解がある。「一尺の寸法を十に割って、一寸づつ十に踊れば一尺になる。それは極ってゐる定間の事だが、これを八寸まで速くトントンと踊込んで、残った二寸をゆっくり踊って、一尺に踊り科せば、其処に面白さが出るのだ」(尾上菊五郎『芸』⁽²²⁾)という。つまり等間隔でない工夫に妙味があるというのである。

このように歌舞伎舞踊は一人芸を主として展開し間を工夫することから、揃えるという概念とは離れていた。ここに楽譜に書くことができる西洋音楽との乖離が見られるのである。西洋音楽で踊るということはこの差を埋めるということで、ことに大勢で踊る群舞は揃えるということが重要な要素となってくる。宝塚では前述の「西洋音楽の伴奏で何故日本舞踊は揃わぬか」と都をどりのように揃う方法を模索していた。

少々長くなるが揃うことへの色々な見解が知れるので、前掲記事の様々な人々の意見を見てみる。

タイムが西洋音楽では非常に嚴重である。如何に日本曲を西洋楽譜に移して見ても、このタイムの嚴重さに少しも違ひはない。然るに日本の舞踊——日本の音楽と云つても差支えないが——はタイムの觀念が非常に自由である。(中略)この不揃ひを緩和する方法は練習と両者の投合に俟つ以外はないと思ふ。(石井行康)

西洋楽器を以つて演奏される日本曲がよく調和されよく咀嚼されてゐないがためである。(中略)それから踊り子に十分音楽が理解されてゐないこと、演奏者に舞踊が理解されてゐないことが大きい要因をなしてゐる。それから練習の不足。

(東儀哲三郎)

練習不足、つまり練習をすれば揃うのだという説がある一方で、

理由は簡単です。

日本の舞踊曲をオーケストラに移すとき、歌詞のメロイデー^{〔原文ママ〕}を取り込んで、三味線の伴奏を取入れないがためです。
(金光子)

曲の作り方を指摘する意見もあり、

ダンスよりも西洋音楽になずまない点はあるが日本舞踊だからとて断じて揃はぬと云う理屈はないのです。舞踊の練習が悪るいんちやあるまいか。色々と流派の違つた先生が、色々と違つた教へ方をしてゐる。都踊りのやうに始めから片山一流で基本から訓練したのならば揃はぬ筈はないのです。(中略)つまり、揃ふ揃はぬは音楽のためではないと思ふのです。
(阪東のしほ)

音楽のせいではなく、教える流派を統一する方法を唱えている。

在来の日本音楽をそのまま、取入れてゐるのでは何にも西洋楽器を用ひるの要はない。三味線の方がいゝに極つてゐる。それだから従つて、振りの方でも在来の日本舞踊の振りをそのまま、用ひてゐては揃はぬのが道理である。その新らしい振りを付けて、若し而もまだ揃はぬと云ふのならば、それは練習不足と云ふより仕方がないのである。
(坪内士行)

振り付け方法を問題にしている。

日本の歌曲の所謂伸び、キメ所が西洋音楽では現はせない。——用ひられないのである、さう云つた性質のものではないのである。(中略)しかしながら斯くまでして無理に揃はすことに苦心するの必要があらうか。揃はねば揃はぬでいゝではないか。舞踊よりは体操の方が余程うまく揃ふものであることを考へて貰ひ度い。
(久松一聲)

それは要するに「間」の問題である。西洋音楽では拍子が定まってゐて、三味線のやうに体を見て間を定めて行くと云ふことが難かしく、日本舞踊には無理だからだと思ふ。
(水田しげる)

西洋音楽と日本音楽とはその出発点を異にしてゐる。前者はアクセントを踏んでゐるダンス・ミュージックより出発し後者は歌詩に従つて発達したものである。(中略)前者からはリズムを追ふダンス舞踊が出来、後者からはその歌、詩に振りをつけた日

本舞踊が発生成長したのである。(中略)日本音楽は殆ど悉く裏になるのである。(中略)アクセントの弱いときに動かうと云ふのだから大勢で揃ふことが根本として困難である。三味線、西洋音楽の如何に不拘、日本舞踊は大勢では揃ふのが困難なのである。(安藤弘)

宝塚の日本物を手がけた久松一聲や水田茂がいつそ揃わなくても良いとか、間の問題であるからと揃うことに腐心しないのが興味深い。また音楽家の安藤氏も同様の意見である。それに対し、陸平は次のように述べている。

日本舞踊は西洋楽器の伴奏でも揃ひ得ると断言する。たゞ難易の差があるだけである。(中略)殊に都踊りは片山流の振りが簡単、直線的であつて先ず個人々々の細かい形よりも一斉に揃ふことを主にしてゐるのであるから難なく揃ふ。宝塚だつてあのやうな振りならば訳もなく揃ふのである。(中略)群舞に重きを置くやうになると、宝塚でも拍子本意の群舞ばかりではなく、日本音楽だつて不可能だろうと云ふメロディックな群舞を西洋楽器の伴奏で上演することになるだろう。

と述べ、基本練習の必要、その基本練習は日本音楽西洋音楽の区別を超越したもので、簡単なりズムから耳の練習それから歩行の練習と、システムティックな練習が必要で、従来の日本舞踊の練習方法が頗る間違つたものだと説いている。

では陸平が目指した群舞とはどのようなものであつたのだろうか。陸平は前掲『舞踊への招待』で、限られた空間で行なわれる独舞は芸術の結晶された美ではあるが、既に完成された美として過去のものとして保存すべきものだと述べた上で、群舞について次のような定義を掲げている。

私はこれからの日本舞踊の発展の方向は「りっぱな群舞をつくることに」あると思います。と言っても、それは従来の古典バレエのようなものや、日本舞踊の連舞、相舞のようなものを「群舞」と言っているのではありません。それらは一つ一つの踊りの間に何のハーモニーも持っていません。また、都踊り・浪花踊りという式の舞踊には、総踊りといって同じ振りを多勢で踊るものがありますが、それも私は「群舞」とは言いません。なるほど、それは多ぜいの人数で踊りますが、全く単純な単音的運動(ユニゾン)が行われているにすぎません。要するにそれらは決して「群舞」ではなく、独舞(ソロ)の単なる機械的な集合でしかないのです。それはただ飾りとして多ぜいの人間が舞台の上に並んでいるにすぎないとも言えます。私が「群舞」と呼ぶものは「群舞」という表現の形を採らなければどうしても表せない、止むを得ない芸術的欲求を持つ場合に限られています。時代も進み人間も進むにつれて、人間の表現しようとする

る内面的なものも複雑になって来て、単なる愛情や嫉妬や喜怒哀楽ではなくなって来ています。そしてそれは、到底一個体のリズム運動では表わしきれません。あるいは多ぜいが並んでいても、単音的運動では表現できないものです。そこで私の言う「群舞」という表現の方法が採られなければならないのです。（中略）一つ一つがそれぞれの意味を持ち、それぞれの形を持っている舞踊が集まり、その集まった舞踊が全体として一つの表現をしようとする意味を持っているのが「群舞」なのであります。

先にあげた総踊式のものでは当然なく、とってコール・ド・バレエでもない、ただ揃えば良いというのではなく、たとえば言えば「オーケストラ」のようなものだと言うのである。

4. 『春から秋へ』の舞踊

画期的な作品と称された『春から秋へ』の舞踊について考察していく。前出桑原和美氏が平成26年2月18日に榎茂都陸平研究会が主催した『春から秋へ』シンポジウムと再現上演⁽²³⁾の解説書に「舞踊譜から動きの復元へ」を記している。復元された舞踊から見る『春から秋へ』の特色として榎茂都流独特の動きを表わす用語が記されている他、ワルツの足運びやリフト、「ビートで飛ぶ」「トウ」の指示など、バレエや西洋舞踊風の用語や図が示され、「今回復元された舞踊においてはそうした両方の動きが混在している様を見ることができ」、第三段の6匹の蝶の踊では、気だるい雰囲気曲調に合わせて6匹が隊形を変化させながら踵拍子を刻む特徴あるリズムと動き、「之ヨリ 聊カニテ 舞楽ノ心ニテ」と記された動きも確認できるとし、「次々と隊形変化を伴う群舞構成や強い風に翻弄され近づいては離れる2匹の蝶が繰り返す動きの面白さ、また音楽家との共同が生み出す白と黄の蝶の一瞬のストップモーションと音楽の見事な一致など、いずれもこの時代の日本舞踊や他の舞踊家の作品にはない要素を含み、非常に斬新である」と述べている。

日本舞踊、バレエ及び西洋舞踊、雅楽の要素が入っていることが舞踊譜という典拠で確認できたのである。それらの動きを比較すると、西洋舞踊、特にバレエの身体がまず爪先立ちを基本とし、跳躍や回転といった人間の自然な行動に反しているような動き、人間の限界に挑戦するような動作であるのに対し、日本舞踊では日常生活に根付いた動作を基本としている点が大きく異なる。またバレエは天上崇拜という意味からも上空へと伸びていくのに対し、日本舞踊は腰を入れるなど基本姿勢からして違うのである。

郡司正勝氏は『おどりの美学』⁽²⁴⁾の中で、

舞踊を意味する英語のダンス(dance)は、もと古いドイツ語のダンソン(danson)からでて、その意味は身体を伸ばすことだといわれている。洋舞が両手を高く差し上げ、爪立ちをし、あるいは跳躍を特徴とするのをみれば、なるほどと頷くことができ

る。そうすると日本の舞踊が、腰を入れてしっかりと構えて浮かぬことをその基本とし、あるいは〈角をとる〉とって舞台を廻ることや、また〈摺り足〉とって足を上げずに歩くことや〈反閃〉とって強く足拍子を踏むことなどを特徴とするがごときは、いったいこれはどういうことを表現しようとしているのだろうか。洋舞がもし大地から解放されて高く天上へ自由を求めて外へ外へと跳躍する表現だとすれば、邦舞は地上を恋い慕い大地に愛着するあまり、徘徊して去り難いという表現だといわねばならないのではないか。またこの西の放射的動きは天上憧憬的、東の内包的動きは地上愛着だともいえよう。

日本の舞踊と洋舞がそれぞれの思想から相反する動きとなっていることがわかる。バレエと日本舞踊、この二つの両極端な身体の芸能の間に位置するのが舞楽だと陸平は考えた。先に挙げたごとく陸平は舞楽のテクニックの中に新舞踊のための大きなヒントを得、舞楽に日本舞踊と西洋舞踊との触媒的な役割をさせようと思いついたのである。舞楽は5世紀から8世紀にかけてアジア諸国から渡ってきた楽を日本式に改変し伝えられて今日に至り、大きく分けて、管弦、謡物、舞楽、国風歌舞のジャンルがある。舞楽は国風歌舞を除き、基本的に無歌詞の音楽で舞うのも特徴で、この点ではバレエと概ね一致する。つまり言葉を描写しない表現、抽象的な振りで構成されている。これらが日本舞踊と大きく異なる点である。さらに群舞の形式があることにも陸平が注目したとも考えられる。

舞楽の動きに関しては、松本千代栄氏、相場了氏、川口千代氏の共同研究「舞踊の比較研究—「舞楽」を中心として」⁽²⁵⁾において、図を用いて解説がなされている。それによると、舞楽各曲目の中で多く用いられる代表的な技「開脚の基底面積を広く、両屈膝で深く沈みこみ、安定的な屈曲姿勢で重心をより地床に近づける」動作は、「足の基底面積を極度に小さくし、高い重心、速い直線的な移動で行なわれるバレエのトウ技術に比べると、両者の表出性の差異は一層明白に認められる。」とし、「全体的には、上に伸びる姿勢(動き)よりも、屈曲的な、巾ひろい stance の、踏みしめる姿勢(動き)に重点がかけられており、これらの Movement Design は、バレエを「線的」な表現技術とするなら、舞楽は「量的」な表現技術であり、バレエの飛翔的な上方への志向に対し、沈潜在的な下方への展開にその特色をもつとみられる。もしバレエを天上的な神性の再現の技とみるなら、舞楽は地上的な人間の願望として大地に神を招き、魂を鎮める日本的な発想につながる技とみなされるだろう」と分析している。

腰を沈める動作、踏みしめる動きは日本舞踊とも共通する点であり、確かに日本的な発想につながる技であると考えられる。その一方で図解されている「ヒザヒロゲテシズム」落居という技の深く垂直に下りる軌跡の前には、少し上に体をもっていく動作もあり、他の図にもこうした垂直の動きが認められる。この上下動は日本舞踊にはほとんど見られないもので、沈むという行為はむしろバレエのプリエの動作を思わせるものである。

このように舞楽は舞踊技術の面でもバレエとも日本舞踊のどちらとも共通する特徴を

持っていることから、陸平が触媒となり得ると考えたと推察されるのである。

渡辺裕氏は『日本文化モダン・ラブソディ⁽²⁶⁾』において、「日本文化」アイデンティティが「改良」と「保存」という二つの極の間を揺れ動き、また領域や地域による様々な温度差を伴う複線的な展開の中から形作られ変容してきた過程として日本文化の近代化を捉えなおしてみようとする論を展開し、その中で陸平の活動を次のように述べている。

日本舞踊の家元でありながら、宝塚を根城に活動し、西洋音楽やモダンダンスの発想を日本舞踊に取り入れようとした変な男、教科書的には彼の活動はそのようにまとめられるだろう。そして現代の目からは、西洋かぶれのあまり、日本の伝統に中途半端な「和洋折衷」を施したようにみえかねない彼の活動は、日本と西洋との異文化接触や近代化の過程の中の過渡期的な一コマとして描かれるのが普通かもしれない。だが、今とはなっては歴史の中「はずれもの」にしかみえない、こういうイメージ自体、ほとんど勝利者史観と呼んでもよいような、現代の側からの固定観念のバイアスのかかったものにほかならない。

（中略）榎茂都にとって日本舞踊の伝統とはまさに生きたものであり、群舞や西洋音楽の影響が入ることもまさに伝統の一コマにほかならなかった。（中略）日本舞踊と何かを折衷した別の何ものかとして認識されているわけではない。

また、「彼の考え方では「新舞踊」は日本舞踊の伝統を守ることでも壊すことでもないのであって、彼が今、西洋の様々なバレエやモダンダンスを知ったという現実の中で、その最先端の意識をもって生み出したものが、結果的に過去の伝統を継承するものになるというだけのことなの」だと見ている。

陸平自身も前掲『舞踊への招待』に、

日本舞踊の修練を積んだ日本人であるわれわれがどんなに自由奔放にやりたいことをやっても、そこには必ず「日本情緒」なり「日本」なりが出てくるのであって、それこそが今われわれの求めている日本文化である

と述べ、彼が行ってきた舞踊創造の活動はそこにいかなるものを折衷、融合していたとしてもまたそれも日本舞踊であり、本物の日本舞踊なのだと認識していたことが伺い知れる。こうした考え方は新舞踊運動の陰りとともに失われていったかのように思われているが、今日まで新作に取り組んできた多くの日本舞踊家が抱いてきた感覚でもあり、どんな手法を採り入れても日本舞踊家が踊ればそれは日本舞踊なのだともいわれている。

おわりに

日本舞踊は過去の古典作品ばかりを上演しているのではない。古典作品がその初演時において伝統の曲ではなかったのと同様、時代性や先行芸能を取り込み、新しい作品を生み出そうとする試みは絶えず行なわれてきた。それは歌舞伎から離れる以前も同じであるが、ことに歌舞伎から離れた近代においてはそれが顕著で、日本舞踊に創造性は付きものであった。そうした点で日本舞踊の歴史は、舞踊創作の歴史と言っても良いだろう。

この創作への試みは現在も引き続き行なわれており、舞踊家個人ではリサイタルなどでその発表をする他、約 120 流派、約 4,300 人の日本舞踊家が所属する「日本舞踊協会」の公演では、ほぼ毎年大がかりな新作公演を開催。古典の舞踊技法を基にした、新しい日本舞踊の創造に取り組み、近年では『火の鳥』や『カルメン』など、名作マンガや西洋の戯曲の日本舞踊化などの試みやバレエの音楽で踊ることなども引き続き行なわれ、現代に息づく日本舞踊の新しいかたちを模索している。

こうした日本舞踊協会の新作公演でしばしば見られる演出が群舞の登用である。この群舞は宝塚がその草創期から模索してきた方法であり、新舞踊運動の先駆者とされる榎茂都陸平が先行芸能の総踊りとは異なる大勢で踊る形を洗練して作り上げた。そこに宝塚の群舞の新しさがあったのである。

註

- (1) 『歌劇』大正 9 年 6 月号
- (2) 全音楽譜出版社、昭和 33 年
- (3) 演劇出版社、平成 18 年
- (4) 『新演芸』大正 7 年 7 月号
- (5) 宝塚歌劇団、昭和 39 年
- (6) 註(5)『宝塚歌劇五十年史』の公演一覧に拠ると『三人獵師』『メリーゴーラウンド』『日本武尊』は大正 4 年 10 月 20 日～11 月 30 日の公演であり、『音楽カフェー』は前年 10 月 1 日～11 月 30 日の公演の三演目のうちの一つ。特別公演があったのか不明である。
- (7) 註(5)『宝塚歌劇五十年史』
- (8) 註(2)『舞踊への招待』
- (9) 「研究年報」第 11 号、就実女子大学一般教育、平成 6 年
- (10) 西澤書店、昭和 53 年
- (11) 天明 4 年(1784)初演
- (12) 宝暦 3 年(1753)初演
- (13) 登録 No: ロ 08-00103-0023
- (14) ダンスワーク舎、平成 4 年
- (15) 思文閣出版、平成 25 年
- (16) 田中緑紅『京の舞踊』京都を語る会、昭和 38 年
- (17) 「宝塚少女歌劇脚本集」(1)、箕面有馬電気軌道、大正 4 年 12 月

- (18) 小林一三『歌劇十曲』宝塚少女歌劇団、大正 12 年
- (19) 天保 14 年(1843)初演
- (20) 「宝塚少女歌劇脚本集」(2)、箕面有馬電気軌道、大正 5 年 3 月
- (21) 「宝塚少女歌劇脚本集」(19)、箕面有馬電気軌道、大正 9 年 10 月
- (22) 改造社、昭和 22 年
- (23) 実演は日本女子体育大学モダンダンス部有志によるものであった。
- (24) 演劇出版社、昭和 34 年
- (25) 『日本女子体育連盟紀要』日本女子体育連盟、昭和 44 年
- (26) 春秋社、平成 14 年

各資料引用に際し、旧字体は新字体に改めた。