

Jean and Lie: Puppets and Artificial Bodies

ISBN978-4-7710-3168-5
C3070 ¥6900E

定価 本体6900円(税別)



日本の舞台芸術における身体
死と生、
人形と人工体

The Body in the Japanese
Performing Arts
Death and Life, Puppets and Artificial Bodies

日本の

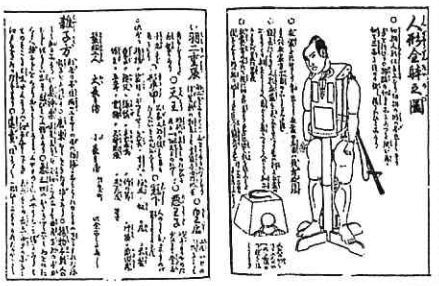
舞台芸術における

身体

死と生、人形と人工体

ボナヴェントウラ・ルペルティ

ルペルティ 編著



ボナヴェントウラ・ルペルティ 編著

二〇一八年五月

ボナヴェントウーラ・ルペルティ
Bonaventura Ruperti

目次
序文

序章 なぜ身体か

——ヨーロッパと日本を往来しながら、
ボナヴェントウーラ・ルペルティ……1
舞台芸術における身体を考える
Bonaventura Ruperti

第Ⅰ部

第一章 発動機としての身体、もしくは一人称の鶺鴒うのとりに神楽

橋本 裕之……47

第二章 俄にわかの身体——「一夜漬け」の表現

佐藤 恵里……67

第Ⅱ部

第三章 能における中世的身体

竹本 幹夫……85

第四章 能の詞章と身体——見る所作の表現性

中嶋 謙昌……102

第五章 イエズス会宣教師の見た日本の茶道

滝澤 修身……115

第Ⅲ部

第六章 からくり人形における身体

——からくり人形と手妻人形

山田 和人……133

第七章 近松劇における人形的身体

——映画『心中天網島』(一九六九)と
演劇集団円『景清』(二〇一六)を視野に入れて

深澤 昌夫……145

第八章 歌舞伎の場面転換と俳優の身体

岩井 眞實……161

第Ⅳ部

第九章 歌舞伎役者による「近代の身体」の獲得

——五代目中村歌右衛門を例に

土田 牧子……185

第一〇章 川上音二郎と貞奴の世界巡演から見えてきたもの

——明治政府のプロバガンダとしての身体・表象

井上 理恵……199

第十一章 舞踊の身体について

——近代の舞踊、新舞踊、モダン・ダンス
を中心に、坪内逍遙から石井漠までボナヴェントウーラ・ルベルテイ
Bonaventura Ruperti……210

第Ⅴ部

第十二章 戦前のタップダンス界

——国粹主義下のアメリカニズム

細川 周平……233

第十三章 土方巽の舞踏における「病」と「死」の表象

——「肉体の叛乱」から「疱瘡譚」へ

森下 隆……246

第十四章 土方巽の肉体論

——死体から出発すること

カティア・チエンツォ
Katja Centoze……263

第十五章 不定さを抱えた身体

——平田オリザのロボット演劇プロジェクトをめぐる

梅山 いつき……283

第十六章 でくのぼうとしての初音ミク試論

菊地 浩平……293

第一章 舞踊の身体について

——近代の舞踊、新舞踊、モダン・ダンス
を中心に、坪内逍遙から石井漠まで

ボナヴェントウラ・ルペルティ
Bonaventura Ruperti

舞踊の近代

近代になってから、舞踊の世界は大きく転換して行く。この時代から歌舞伎専用の「振付師」としての舞踊の師匠がようやく歌舞伎界から自立するようになり、演劇向けの舞踊の束縛から解放され、独自の創作、独立した活動の場（専用の舞台）をもつようになった。本論文ではそこから発展した日本舞踊に注目して、坪内逍遙に触発された新舞踊からモダン・ダンスの芽生えとなる境、その一転機の魅力と諸問題点をとりあげたいと思う。

この転換期に理論的にも、創作のレベルでも大きく貢献したのは坪内逍遙（一八五九—一九三五）である。特に、『新楽劇論』（一九〇四（明治三七）年）のなかで、ヨーロッパの社会におけるオペラなどの地位を見極め、「楽劇」の重要性を主張する。「楽劇刷新の必要」「楽劇刷新の方針」などを唱え、「我が国劇の三大別」である能劇・歌舞伎劇・振事劇に、日本在来の「楽劇」として注目し、「歌舞伎劇衰微の原因」や「能劇、歌舞伎劇、振事劇」の問題点を考察し、「振事劇」の欠点などを分析したのち、「刷新の要旨」とその実施法を検討するに及ぶ。特に、「我が音楽界の特殊なる現状」における歌曲本位と器

楽本位、詞人と楽人との関係、曲と楽と振りとの関係、唱歌本位と振事本位の課題に留意する。また、日本における舞・踊の流れと定義のみならず、舞、踊、振の区別を指摘しながら、舞踊の分類や東洋の舞踊と西洋の舞踊、三絃楽と西洋器楽の違いなどを論じる。

凡そ何時の世でも文明国と称せられる国で、国楽とか国劇とかいふものを備へて居らぬものはない。換言すれば、一度に多数の国民の耳又は目に訴へて其の心を和らげ樂ましめると同時に、多少之れに教誨を与へ得るの道具、所謂衆と共に樂むと同時に之れを啓導し感化するの道具を備へて居らぬ国はない。これが具はつて居らぬ国は野蛮国でないまでも、甚だしい君主專制国か、然らざれば貧富の懸隔の非常に甚だしい寡人政体の国でもありませう。

その後の舞踊論の中でも、能、歌舞伎、「振事」の中で新しい時代に合った新楽劇になれるものは「所作事」、「振事劇」という結論になるのである。振事劇の欠点（劇詩的というより叙事詩的、脚色などの支離滅裂、構想の快樂主義と狭斜的な雰囲気、曲の単純さ、振と美的理想や好尚の偏狭など）を認めながらも、ヨーロッパの歌劇、オペラの模倣ではなく、折衷に基づく舞踊劇の改革を提案するような立場を一貫し

て主張している。「楽劇」という熟語も示しているように、ワグネルなどの影響をうけた逍遙は、理想と観念を舞踊やオペラを通して表現しようと努力したのであるが、事実、逍遙自身も『新楽劇論』の理念の具象化として、新舞踊兼歌劇の試作『新曲浦島』（明治三八年）を発表している。『新曲浦島』にはまたその後も手を加えつづけたと思われ、改作『長生新浦島』（一九二一（大正一）年刊、一九二二年初演）の発表にいたった。

それから、『お夏狂乱』（一九〇八（明治四一）年刊、一九一四年初演）などの実験作で、従来の「振事」と異なる新しい舞踊の世界、多彩なる表現を試み、新舞踊運動の可能性を切り開いたといえる。

しかし、これらの作の舞台化は壮大な構想に基づいた大掛かりなものであったため、当時の状況では到底実現できなかつた。現状の諸問題、それに対する疑問から、逍遙はまた多くの論文と創作を発表し続け、同時代の演劇界、舞踊界を刺激し、舞踊をめぐる理念も展開していく。

大著の『新楽劇論』をはじめ、長年にわたり舞踊をめぐる問題、難点をくりかえし論じている。主なものを挙げると、下記の通りになる。

- 【音楽と絵画】、一九〇五（明治三八）年
- 【日本舞踊の現在及び将来】、一九〇七（明治四〇）年
- 【日本舞踊の将来】、一九〇七（明治四〇）年
- 【舞踊について】、一九〇八（明治四一）年
- 【舞踊劇に対する予が作意の過去及び将来】、一九〇九（明治四二）年
- 【外国の舞踊劇と将来の振事】、一九一〇（明治四三）年
- 【舞踊劇】、一九一一（明治四四）年
- 【明治の舞踊】、一九二二（大正元）年

【新舞踊の試演に就いて】（大正元年）
 【わが在来の舞踊に就いて】（大正元年）
 【我が六大舞踊派の特質】一九一七（大正六）年
 【日本舞踊改造の最後の一策】、一九一九（大正八）年
 【近代舞踊史論】序、一九二一（大正一〇）年
 【日本舞踊の行くべき道】、一九二二（大正一）年。
 【音楽と絵画】では四つの芸術をまとめる総合芸術としての楽劇というものを主張しながら、それぞれの芸術に合った人材、新人の育成の必要性を近代日本の一番先に直面すべき課題としている。

元来音楽や演劇、就中音楽を用ひて演ずる劇に至つては、是非四つの物の拍子が揃はなくては革新は扱おき、改良すらも行ふ事が出来ないのである。さて其の四つと云ふのは、一には詞章を作るもの、即ち詩人、二には曲譜を作るもの、即ち作曲家、三には舞台にて演奏することを司るもの、即ち俳優及び奏樂者、四には之れを歓迎する保護者、即ち聴衆（時尚）である。そこで此の四つの中の一つや二つ位は随分揃はせることの出来る場合もあるが、四つとも揃はなければといふので大困難が起る。これが其の革新の実を挙ぐるに難い所以である。

此の革新に関しては、明治生まれの新知識に富んだ人々の同感と協力とを要するのが最も肝要なのである。

【日本舞踊の現在及び将来】では舞踊家などの名称などを確定するとともに、日本舞踊の現況、「京阪の方が盛んという現況」、「過渡期の困難」を見定めている。また舞、踊、振の三種の分類と定義を提起

して、日本の伝統に「表情舞踊」が盛んであると主張し、なお、日本の舞踊は「手も足も腰も目も心も言葉も全体一致の舞踊であつて、叙事的又は抒情的の歌に伴ふといふが特色である」と強調している。また、「日本舞踊の将来」について考え、

私は将来の日本の楽劇は是非とも在来の振事即ち所作事風のものに立脚したものでなければならぬと思ふのである。併し茲に困つたことは、在来の所作事は何分にも徳川時代の中等以下の趣味、好尚に適うようにと出来て居る者である故、今日の中流以上とりわけ西洋好みの人々の好尚に適はぬは勿論である。又其の江戸趣味に偏して居る点が、今の地方出の人人には全く向かない。加ふるに、歌詞が殆ど皆文学的価値に乏しく、半ば以上嘔語の如き無意義なもので、逆も新代の人々の同感を呼ぶに足らない。殊に、所謂狹斜主義即ち遊女屋式の風流が眼目となつて居るのが最も不都合で、此の儘では如何ともしがたい。着想も、文章も、人物も皆狭斜を此の上もない結構な処と立てて作してある。

と確信しながらも、実行の困難も冷静に認めている。

今日のところ、仮令舞踊劇の脚本だけは我々文学者の考案次第で、全然革新し得るとしても、其作意に従つて新たに適當な曲を作り且つ新たに適當な振を付け得る者が目下の所殆ど一人も無い。由來我が演劇や俗曲に關係する人達はおしなべて学問見識の乏しいのが常であるが、とりわけ高尚な新知識と新思想と、尚ほそれに加へて熱烈な向上心を有するものに至つては、全く絶無と言つてよい。二には、日本の舞踊の特質を重んじて改良に志す人も甚

だ少ない。

近代化に相応しい新思想、新知識に基づいた将来の日本の楽劇を理想としながら、西洋の模倣ではない「在来の振事即ち所作事風のものに立脚した」楽劇を実現するには、文学的に程度の低い歌詞をもつた江戸趣味の所作事、近世的嗜好の狹斜主義を乗り越えて、新時代の國民の鑑賞に値するワグナー式の総合芸術を志すこと、そのためには脚本、音楽、舞踊のそれぞれの芸術に革新的な変容をもたらすことが必要だとする。

しかし、そのなかで、日本美術の魅力がジャポニズムとして西歐に認められたように、日本の楽劇を世界に送り出せる可能性もあるのではないかと考えていたようである。『新楽劇論』以来、逍遙の日本の伝統演劇を見る視点にはヨーロッパへの傾倒、西洋崇拜のような態度も感じられる。しかし他方では、自国の伝統の欠点、斜傾的なところなどを批判しながらも、日本舞踊の魅力に対する認識、愛着も窺える。

私が日本の振事即ち世界無比と称すべき舞踊劇を何とかして新代の需用に適するものとしたいと望む所以は、日本の芸術中ではこれ以外には将来大いに利用せらるべき、而も天下一品と称するに足るものがあるまいと信ずるからである。《中略》振事即ち舞踊劇は、脚本さへ新時代精神に適するやうに改めたなれば、必ずしも根本的の革新を行はずとも、三十四年間位は日本特有の舞踊劇とし、彼の北斎、歌麿が歓迎せられた程度にはもてはやされ、旅オペラなどの向うに立つてなら、多少目ざましい戦ひを試みるに足るだらうと思ふ。

が無いでもない。

文学と音楽、絵画と舞踊

『文学と音楽』において、逍遙は日本舞踊の核心的な問題に取り組む。それは伝統の流れの中で、日本舞踏がいわゆる「純舞踊」ではなく、歌舞という組み合わせで、歌を伴う舞と音楽からなることである。つまり、言葉とのつながりを断ち切ることがなかったことに、日本舞踊の本質、その実態がある。

凡そ音楽に二種類ある。器楽のみにて音楽たるものもあれば、文学と相待つて初めて音楽たるを得るものもある。〔中略〕我が俗曲、例へば、長唄、河東、一中、清元、常磐津、富本の如きに至つては、一へに詞章と相待つて音楽たることを得るのである。手を付け節を付けるに先立って、先ず詞章が無ければならぬ。されども〔中略〕拙き文句も節附、手附が面白ければ聞く者を魅し得て余りある。〔中略〕殊に舞踊の伴ふ物に至つては、観る者は姿態の美に心を取られて、音楽は単に美しい拍子として聞くに過ぎない。詩句の如きはほんの断片的に美しげな艶っぽげな言葉として耳に入るばかり。

僕の多年唱ふところは、舞踊劇はあくまでも舞踊を主とすべきである。白はなるべくない方がよい。止むを得ず用ふるとも、それはほんのツナギまで用ふるのである。又歌の文句は能ふ限り、抒情詩的にして舞踊はその情懷を表現することを第一義とする。在来の如く人物の情緒には殆ど何等の關係もない、唯流麗一

實際、逍遙は、西洋の新舞踊のヒロイン達、イサドラ・ダンカン (Isadora Duncan、一八七七一—一九二七)、ルース・セント・デニス (Ruth St. Denis、一八七九—一九六八)、ロイエ・フラール (Loie Fuller、一九六二—一九二八) も日本の舞踊から何らかのヒント、刺激をうけていることを明らかに認識している。

近年、亜米利加、或ひは独逸などにも、何かの序でに我が所作事を瞥見したのが元で、之れをどうにか利用せんと企て、一種の新舞踊劇を起さんとしつつかある由を、嘗て一二の雑誌の上で見ることがある。彼のミッス・ダンカンとか、ミッス・デニスとか、ミッス・フラールとか云ふ婦人達の舞踊劇は、確かに幾分か日本

の振事を模倣したものと思われ。此女 (フラール) と同時にミッス・ダンカンのミッス・デニスだのといふ女が何れも同じやうな形式の舞踊を工夫し、最初亜米利加で旗を揚げ、それから儘かヨーロッパへも渡つた筈だ。ダンカンの如きは現に今年の初めにポストンで興行したと、彼方に居る者からの手紙に見えた。是等は普通に言ふ西洋の舞台踊とは異ふもので、其名の示す如く二十年の昔盛んに希蠟に行はれた一種のシンボリック・ダンス (象徴式舞踊) に擬したものである。尤も希蠟の古い舞踊は纔かに絵や彫刻風の物に伝はつてゐる許りで、書物以外では誰れも其詳細を知つてゐる者もなからうから、斯う名宣るのは大分怪しいものだ。故にダンカンらが初めて之れを唱へ出した時分には、或批評家は評して、寧ろ日本舞踊からインスピレーションを得来つたものだと言つたそう。或ひは貞奴の「道成寺」なぞを見て思ひ付いたのでは無いかとも疑はれる理由

点張りの叙景、叙事に合せて舞踊させると言ふ様な事は、全然除きたいと思ふ。且つ手踊を必ずのやうに利用する。これは恰も歌劇でいふと合唱のやうな味ひのもので、これがなくば舞踊劇の本領は半分がた減びてしまふといつてよい。(中略)而して既に舞ひ踊るといふ事が本領である以上は、是れに伴ふ音楽は今日の如き比較的単純なものでよい。音楽の専門家から見れば、原始的と言はれるやうなのでも差支へない。時々西洋の楽器及び其旋律其拍子、其複雑な巧緻な音楽上の工夫をも混へ用ひたいと望む事もあるが、大体に於ては、三絃の方が日本式舞踊劇には適すると思ふ。少くとも今のところは絃の方が日本語に適し、従つて歌章の意味を明かにする事が出来る。手が単純であつて音色が静かであるからである。音楽が主でないだけに舞踊が引立つ。舞踊対俗曲の關係は、屢々論じた通り、草双紙に於ける挿絵対地の文の關係である。然らざれば絵巻物の味ひである。草双紙や絵巻物は絵を主とすべきもの、文は従である。

事実、本書の拙稿『はじめに』に書いたように、逍遙が「同伴的芸術」と定義する日本の舞踊には、歌詞、言葉とのつながりはずっと伝統の源流の昔から根強く残つていた。

……外国のは 그리스 全盛の太古から、寧ろ器楽の伴奏と相付つたもので、我が邦のやうに、歌曲有つて後の舞曲ではない。即ち外国のは舞踊が主で、器楽はほんの添へ物、拍子を取るだけの物だと言つてもよい。我が邦のは歌曲有つての舞踊である。今ですら然うである。そこに我が舞踊のユニークな特質は存するのだ(18)

想の片影を示す徒の見本、雛形たるに過ぎぬ」歌舞伎本位の舞踊劇『浦島』をはじめ、「能本位」の『新曲赫映姫』(一九〇五(明治三八年)については狩野家の筆意の作品と称し、『鉢かつぎ姫』(一九〇七(明治四〇)年発表、同年文芸協会披露)、『俄仙人』(一九一〇(明治四三)年初演)、舞台装置が好評であつた『一休禪師』(一九〇八(明治四一)年刊行)や『初夢』(同上、明治四二年有楽座初演)の初演までの苦勞話を語り、春信の風体を取り入れた『お夏狂乱』(同上、大正三年帝國劇場初演)、『金毛狐』(明治四一年刊行)、『小袖物狂』(同上)などにもふれ、最後に特に『和歌の浦』(一九〇九(明治四二)年、一九二一(大正一〇)年初演)について詳しく述べている。この作は、舞樂の舞に触発されて自然と想像が浮かんだ鶴をシテとしたものであることを明かし、また「三人以上の男女が手を揃へて踊る所謂手踊脈」についてふれ、将来に發展させてみたいと説明している。

『舞踊劇』には、また「全く新しく材料を使って、新しい着眼で、日本独特の舞踊劇を起さう」とあり、「一は雪舟筆意を其仮に舞踊劇とした『寒山拾得』(一九一一年(明治四四)年刊行、文芸協会試演)、二は同じく菱川師宣が極彩色に擬した『お七吉三』、三は『鉢担ぎ姫』」を挙げている。

『名画の筆意にもとづく新舞踊劇』においては
在来も「鳥羽絵」とか「土佐絵」とか題する振事があるが、あれらは只画面を取つた画のものである。私のは全部を画にしきまり()の位置、姿勢、態度、表情等を悉く筆意に擬して演ぜしめようとするのである。背景、服装及び顔面、四肢の表情、舞台全体の設備其他に特殊の用意を要すること勿論である。

逍遙自身は自分の立場から、なによりも文学、詞章、劇詩としての向上を中心に舞踏を考えているのは当然であるが、他方、「振事の劇を新時代の要求に相当するやう新しく發展させること」を志し、あきらかに舞踊の危機の自覚もあつて、その自覚から強く新時代の創作を求め希望も感じられる。

外国にも近頃は舞踊劇 choreographic drama と名づけて差し支へないものがおひ()出来かけたが、あちらには我が國のやうな叙情的劇詩が伴つてゐない。叙情的劇詩といふとむづかしいが、長閑なり常磐津なり清元なり彼の文句がそれなのである。在来行われてゐるのを直ちに抒情的劇詩なぞと呼ぶと御大層だが、あれに若し眞の文学的価値、劇詩らしい内容が加はりさへすれば、たしかに一種特別な劇詩で、かういふ詩を使ってあ、いふ舞踊をそれに伴はせる組織は曾て外国にないところで、我が芸術界の誇りであると謂つてよい。

しかし、同時に、逍遙自身は舞踊と絵画のつながりを主張するのだが、随所に自分の創作も伝統の絵師の風体に喩へていることが窺える。なお、『わが六大舞踊派の特質』のなかでも、舞踊界当時の有様と流派の強弱長短を列挙し分析しながら、その特徴、スタイル、手法などを、浮世絵、絵師の筆意と描法に比喩を借りて描写している。

『浮世絵と我が舞踊劇』(一九一三(大正二)年)、『音楽と其背景』(同年)、『舞台上の色彩と舞踊劇』、『名画の筆意にもとづく新舞踊劇』(一九一一年(明治四四)年)などの論もあるが、『舞踊劇に対する予が作意の過去及び将来』や『舞踊劇』のなかでは、自分の創作活動について評価、弱点を考慮しながら、自作について語っている。「自分が理

と述べ、『寒山拾得』は雪舟または元信の筆意による墨絵の掛軸と描写している。また、『お七吉三』は師宣または春信の筆意による浮世絵屏風からそれぞれ人物が抜け出して踊る趣向に基づいた舞踊に仕上げています。

なお、『歌麿と北斎』(明治四五年発表)には「歌麿あがく()極彩色」の藤娘と「北斎あがく()淡彩の」鍾馗とが展覽会場の骨董から抜け出す趣向で、登場する美人と鬼の対照の美が生かされている。

言葉／歌詞の除外と自然に帰すること

このような実験や創作において、逍遙はできるかぎり、叙事詩脈を脱して、ひとつひとつ異なる案で、異なる工夫で、「千変万化、いろいろと試みて」手踊形式を發展させることにより、バレエの群舞形式の日本化を確立しようとし、日本舞踊の形式の雄大化、その複雑化を計るようである。そして少しずつ本人が志向する舞踊劇の輪郭も見えてくる。それは、都会調を捨てて、純抒情詩の民謡を基盤に、題材と必要に応じて洋楽も併用しながら、思想と感情の発現に焦点を合わせたものである。そして、それにふさわしい楽器と歌曲の旋律、新しい歌章と新しい振の追求を主張し摸索する。

つまるどころ、改革の方法は二通りである。

曰く、西洋趣味を取入れて在来のは別の物を創始するか、又は題材だけを新たにして手法は飽くまでも在来のを保持すべきか?

……およそ旧芸術を新時代に適せしめようとするには、通例只

二途あるのみで、其一は在来のに依拠して新しい発展を工夫するのであり、其二は全く立場を改めてかかつて、旧芸術は只其資料又は参考品に供するに止めるのである。

このような選択肢を抱えてきた道遥は、『日本舞踊改造の最後の一策』に至って、その欠点を指摘しながらも、その第二の方法をとり、最後の一策として「自然に帰ること」にたどり着く。その条件は

- (一) 少くとも当分は白を全廃すること。
- (二) 歌詞の伴ふ三味線楽を客位に置き、楽器——間奏楽——としてのそれを主位に置くこと。
- (三) 当分は、曲の過半を無言形式の部分——歌詞の伴はぬ部分——とすること。
- (四) 劇的の振を客位に置いて、自然趣味の舞や踊を主位に置くこと。

なお、養子坪内土行（一八八七—一九八六）が、音楽と舞踊を重視し、あえて歌詞を無用と承認し、文句・歌章などを必要としない所謂「純舞踊」への道をほのめかす。

舞踊劇の生命は殆ど音楽と舞踊との二つに在ると思ふ。「中略」題材の選択にこそ充分の注意を払はねばならぬが、歌詞の如きは時には無用である。「中略」それよりも寧ろ音楽界に天才の出てくるのが舞踊劇の将来のためには一層必要である。

挫折しながらも、ひたすら「舞踊の特殊の本領」をもとめて一途に論文、試作を書き続けた道遥の姿の偉大さ、そしてその理想も見えて

が秋田出身、江口隆哉（一九〇〇—一九七七）も青森生まれと、多くが東北出身である。振付師の女性への解放とともに、女性が舞踊と舞踊の先駆けとして積極的に新しい時代の道を切り開いていく。

実は、他方、歌舞伎のような舞台芸術としての「所作事」ではなく、江戸時代からの伝統を汲む花柳界の座敷舞もある。東京で自立して活躍するような歌舞伎の俳優から出たものとしては坂東流、岩井流、中村流、市川流、尾上流などがある。さらに、振付師から出た志賀山流、花柳流、藤間流、西川流、吾妻流、市山流、若柳流、名古屋を本拠とする西川流などがあげられる。新舞踊運動によって古典の伝承と創作を引き継いだ流派と並んで、藤蔭静樹（初世静枝の藤蔭流）、五条珠実の五条流などのような新流派も誕生し、創作活動もますます盛んになる時代がやってくる。それらとは別に、関西の方には上方舞の伝統もあり、そのなかには井上流と篠塚流（三代目中村歌右衛門に認められた篠塚梅扇）のような京舞もあれば、大阪の方では山村流、榎茂都流などもあり、独自の美を發揮してきた。また京都から、その後大阪、東京へと進出してきた吉村流もあげられる。御殿舞などにさかのぼると思われる系譜もあるが、いずれも、能の仕舞の技法を源としながら、能の曲をやわらかくし「本行物」、文楽などのものを踏まえた「操り式」のもの、地唄の曲などに伴うものなど、レパートリーは広い。道遥自身も「我が大舞踊派の特質」などでそれらの舞踊表現に注目している。井上流の京舞は「厳格の教授法」による動作が能のように「直線式」で、「簡素」「沈静」「的確」「鮮明」で、「几帳面に格に入り過ぎて、自由な、洒落な面白味には乏しい」という気配も認めている。また、大阪の方では歌舞伎との関わりももった山村流は、柔らかい線による「雪鼎、関月あたりの美人画」のような草書の美意

くる。

按ふに、振事はオペラの劇に於けるが如く、なるべく只の演劇とは離るべきはずの者、その離るゝ所に生命がある。振は勿論、台詞とてもゆつたりとおつとりと、ふつくと、ほんやりとありたい。一言にして言へば、非写實的即ち夢幻的でありたい。悠揚として迫らず、美しい夢を見て居るやうな、朦朧縹渺たる趣きが欲しい。春の月か、春の海辺か、秋の夕靄か、雪の降る夜半かといふ趣きが欲しい。そこに特別存在の理由がある。リヤリズムに対するアイダリズム、ナチュラリズムに対するロマンチズム、是が普通の劇と振事劇との相違であつて、そこに特殊の本領が成り立つのである。併し如是事を言つたとて、さういふ意味の作曲者は無し、振付は無し、吾々の勝手な望みに副ふやうな舞踊の俳優もなし。こんな事を言ふ方が夢で、空想で、アイダリズムで、ロマンチズムであらう。

女性が主役

坪内道遥の『新楽劇論』などの刺激を受けて、明治末期から大正にかけて新舞踊運動の革新的な動きが始まる。

この時期に、日舞の新しい領域を開拓しようとした振付師兼踊り手の女性の姿が輝かしく目立つ。新舞踊の草分けの女性は、新湯生まれの藤蔭静枝（静樹、一八八〇—一九六六）、秋田生まれの五条珠実（一八九九—一九八七）であり、また男性も、モダン・ダンスの先駆者、石井漢（一八八六—一九六二）と舞踏家土方巽（一九二八—一九八六）

識で、それとは異なつた趣である。榎茂都流もまた、榎茂都陸平（一八九七—一九八五）によって宝塚の舞台のために新工夫を凝らし、オペラストラなどの西洋音楽に合わせた振付を考案し、新舞踊に新しい意気込みをもたらした。

上方舞は、舞台のために華やかに踊る女形と立役の歌舞伎舞踊と違い、女性の身に合った独特な舞の美を生み出した。歌舞伎のバツとするような気分転換、煌びやかに派手な変化を作り出すという所作の運び方とは趣きの異なる曲が多い。また、舞台の上で柔らかに、軽やかに身体と身振りをはこんでヴァラエティに富んだ流動性を演出する役者の芸よりも、沁み沁みとしつくり味わえるゆるやかな能を基盤とした舞である。姿勢と四肢などの基本的な優雅さ、女の姿態と精神を手本とする繊細さを生かしながら、全姿による風情とともに、風景と四季、体内による身体情緒と外界による情調のなかで、狭く限定された空間のなかで濃縮したかたちで、含蓄に富んだ心象というものを観客に味到させる身体表現である。一つ一つが、まさに女性の感覚と身体に相応しい舞踊詩、小品の連続である。そのような上方舞と比べると、歌舞伎舞踊の名作『京鹿子娘道成寺』（一七五三（宝暦三）年初演）は、今は女性の舞踊家も踊っているが、上方出身で三都で活躍した初代中村富十郎（一七一九—一七八六）のような女形、その身体と体力にあつた振付になつていと言わざるを得ない。上方舞は、男性の女形の体とは異なる女性のからだによる舞であり、「きびきびした鮮かな面白み」があつても、江戸好みには「窮屈」とも感じられる閉じられた世界をも象徴する空間のなかで、静かな地唄などを基調に工夫された芸術といえよう。

「表情舞踊」は我が全国に盛んである。併し一言に表情舞踊といふ中にも、緩漫と疾急、優美と雄壯、活発と柔和、洒脱と濃艶、野俗と高雅、直線本位と曲線本位、曲直円融、能がかりと芝居がかり、保守的と進歩的などいふ相違がある。此中、曲線本位といふのは身体の動かし方を円く柔くふつくと規つてやるので、大阪の山村などが之れに近い。直線本位といふのは、例えば能の如きをいふので、藤間式のやうなのは之れに近い。京都の井上流なども直線本位に近い。曲直円融といふのは、言わば偏し無いので、西川などが之れに近いかと思ふ。西川流のモットーに「丸くしゃんと」といふ語がある。

基本的には、このような上方舞も能の舞と文楽人形の曲と歌舞伎と関わりを持った曲も合わせている系譜もあるので、能と歌舞伎の身体の領域を大きく出たものではないといえる。舞台ではない座敷等において、能の舞の直線的な動き、所作を柔らかに崩していき、真行草のように、より直線的な厳格性のある井上流から、西川流そして山村流の草体／大和言葉にまで展開してきたと言える。

いずれにしても、花柳界、上方舞、地方に根付いた舞など、舞踊の源泉から押し寄せてくる浪が、この時代、新舞踊に流れ込み、勢いをつけるようになる。

新舞踊の試み

女性の立場からまず劇文学も含めて、舞踊に新しい精力を注ぎ込むとしたのは長谷川時雨（一八七九—一九四一）とその「舞踊研究会」

台装置を求め、また音楽家の協力を得て新しい音楽を追求する。有楽座での『出雲於国』（もとは『歌舞伎草子』という題で、一九一四（大正三）年に市村座で長谷川時雨と六世菊五郎との狂言座の初演）、などは出世作と言える。しかし、藤陰の『出雲於国』は「すべて柔かく、遠い昔の夢物語のやうなり……形よりも意（こころ）に重きを置ける藤間」の振付のなかで、背景と伴奏の位置の問題、「光琳風の絵屏風」に対して地方の床が「目障り」と見え、地方を隠す工夫を求められる。絵屏風と地方の床との不釣り合いが指摘されたところで、総合芸術の中の重要な要素として背景も意識され、踊り子の衣装、背景の色、その調和を目指し、地の長唄連中の出囃子、雑壇の緋毛氈と長唄の着付の色等に焦点をあてるようになる。

翌年、『瀧の清水』の公演では、地方の着付の色を背景と同じ色調にして溶け込むようにし、山台も背景の一部のようにした。

しかし、新世代の若い洋画家、和田英作とその助手田中良（一八八四—一九七四）の登場は舞踊会の舞台装置に新風を送り新鮮な動きをもたらすことになった。この頃から、舞台美術に絵画風の傾向が目立つようになる。田中良は清元『保名』の背景に菜の花の春気色を黄色一面に塗り、好評を得て、その後、一九二二年（大正一一）に市村座で六代目菊五郎が演じた『保名』の舞台を印象に残る画期的なものにしたのである。

特に、ヨーロッパとの出会いと比較に触発されてもっとも注目された点は、背景と伴奏席との問題のようである。舞台全体の有機的な統一を目指しながらも、視覚のレベルに限り、踊り手の身体よりも舞台全体の美術、舞台の視覚的な全体像に気を配る季節となる。

五条珠美（当時花柳徳次、一八九九—一九八七）の「柳桜会」の新舞

である。逍遙の門下になった時雨は、男性中心の歌舞伎界のなかで積極的に劇文学と舞踊に取り組み、古典の作品の復曲と新創作の二通りの方法を平行させて、女流劇作家の草分けとなり、歌舞伎界の若手の俳優の刺激にもなった人物である。舞踊研究会で珍しい曲も含んだ古典と新創作をとともに舞台上で登場させ、慎重ながらも少しずつ新工夫を取り入れたのである。二代目市川猿之助（一八八八—一九六三）などによる（天平時代の国民的哲学的な幻影を舞台の上に巧く描き出す）日本式歌劇『空華』では音楽をすべて陰で演奏する形式にした。狂言座の六代目尾上菊五郎が指導した、時雨の新作『江島生島』（一九一三年）は、六代目のような優れた俳優の信頼を受けて、歌舞伎俳優や新橋花柳街の芸妓達の協力で、新時代の舞踊に新しい空気を吹き込みかかなりの成功に達したと言える。特に六世菊五郎と三世菊次郎、七世坂東三津五郎等による一九一七（大正六）年の『江島生島』（改題『狂乱江島』）が新舞踊の代表作になる。時雨のような存在に刺激を受け、菊五郎や二代目市川猿之助、その後も歌舞伎界の御曹司、五世中村福助（一九一〇—一九六九）、七代目尾上栄三郎なども、積極的に舞踊の芸にエネルギーを費やすようになったと言える。

また、藤陰静枝（のちに藤陰静樹、一八八〇—一九六六）も「藤陰会」を起し、花柳界の保守的な世界・環境にあって、二代目藤間勘右衛門（一八四〇—一九四五）に振付を頼む立場から、実質的には徐々に自分自身も振付に挑戦していき、精神的かつ大胆に、舞踊の伝統の約束事を破るような動きを見せた。藤陰会は一九一七年（大正六）の創立以来、徐々に変革を進め、新しい工夫をし、独自の意匠を摸索する。従来の劇場附の画家ではなく、和田英作（一八七四—一九五九）のような洋画家とのコラボによって、演劇ではなく舞踊のための新しい舞

踊も豊国の錦絵から構想を取った『文ぐるひ』（一九一九（大正八）年、新富座初演）で、作詞香取仙之助と作曲四世杵屋佐吉の音楽も「邦楽作曲界の一転機」だったが、「地味な淋しい物悲しい心持ちで一貫している」という評である。また同じコンビによる『惜しむ春』（大正八年、市村座初演）も「詩の内容を情感に訴えて踊る」「新しい純舞踊」、舞踊と音楽が一つになって流れ出る美をもとめて、長唄連中の雑壇を正面奥の背景の裏に入れて姿を見せないようにした。

一方、藤陰静枝の「藤陰会」は、古典復活としての河東節『乱髪夜編笠』（一九二〇（大正九）年）でも、藤間勘翁（実は静枝）の振付による舞台の芯ではなく奥、上手、下手の三方に焦点を移動する空間作りをめぐる試みとともに、舞台装置には和田英作が考案した墨流しの模様を圖案化した背景で幽玄的な雰囲気を出した。

また、「心理的、内面的なもの表現」を生かした『浅茅ケ宿』、『藤娘』では、伴奏はオーケストラ・ボックスで演奏された。

しかし、視覚的な舞台美術面、聴覚的な伴奏音楽の面ともに、より大胆に清新な舞踊技法による新創作に踏み入るのは、一つのピークとなる一九二一（大正一〇）年以降の新曲である。藤陰会の舞踊劇『思凡』（一九二二年）は、帝国劇場で梅蘭芳（一八九四—一九六二）も上演した明朝時代の古劇『擘海記／渤海記』から題材をとり、山田流筆曲家落合康恵、一忠節の西山吟平による五線譜を使った作曲作調に望月佐吉の鳴物を加え、舞台上手袖の簾内の伴奏席にして、今まで藤間勘翁の名義だったものを藤間静枝と明記した振付で演じたものである。田中良考案の舞台美術、装置と衣装、衣装と背景の色合い、遠山静雄（一八九五—一九八六）の照明の工夫など、あらゆる面で、新規な方向へ向かう。支那劇の型からのヒント、藤間流の技法によるつ

なまでに、西洋舞踊の技法もより自由に取り混ぜた創作である。⁽¹⁸⁾

その後、一九二二(大正一一)年にアンナ・パヴロヴァ(一八八一—一九三二)の歓迎舞踊会で上演された宮城道雄(一八九四—一九五六)作曲の器楽曲『秋の調』(箏と尺八、歌)と無歌詞の『落葉の踊』(箏、十七弦、三絃)(一九二一年)は、衣装の面でも舞台美術でも簡素化されたなかで、舞踊と音楽が主役になり、その純粋な音楽にあわせて振付も、流派の形式に縛られた型からますます離れていく試みとなつた。

ロンドンでロシアバレエの公演などを観て新鮮な感銘を受けた洋行帰りの二世猿之助も、初期歌舞伎からの伝統の総踊り、群舞とは違つた舞台の動きにも挑戦する。ロシアバレエの群舞に触発された全体の舞台運動は、榎茂都陸平が宝塚学校のために按舞した振付の新曲『春から秋へ』にも生かされているようである。歌舞伎舞踊の伝統には、女形や立役が主役になつた一人または二人中心の所作事が主幹になつてきていたのであるが、藤蔭静枝の『出雲於国』を革切りに、市川猿之助(猿翁)の無歌詞の舞踊曲『虫』(一九二二年)や榎茂都陸平の『春から秋へ』のような群舞の作品、二世花柳寿輔などの新作なども生まれてくる。

『虫』も『春から秋へ』も、歌詞を除いて、より「自然」な写実性に基つきながら、自然現象と動物界、虫や蝶の生活から転用した写生描写の動き等の舞台化を音楽に合わせて展開する形になる。ミハイル・フォーキン振付によるバヴロヴァの『瀕死の白鳥』からの陶醉による新発見も、スタイルの刺激もあるが、榎茂都陸平の作品はオーケストラの伴奏に合わせ、舞楽からの技法も取り入れることに注目したい。『春から秋へ』では、本来の舞踊の技法を守りつつ、身体を

それでは、どのような身体観になるのであろうか。伝統の在来の舞踊の身体から、肉体自体の再発見、日本の身体観の熟考を通して、身体の変容をめぐる新観念を生むことは、近代の日本ではいたらなかつた。逍遙の作品も、他の新舞踊と同じように、できるだけひとつひとつ違う手法をとることによって、異なる雰囲気を生み出しているが、形態はそれぞれこれまでの所作形式を部分的に改めているものの、身体言語そのものは従来のアーティストによる舞踊の姿を踏襲しているようである。西洋との出会いとその影響/刺激もあつて、技術的、いわば表層的な工夫を少しずつ採用して、一步一步身体表現も変えていく動きである。そして、自然と言葉と振付のつながりを変えていくことによつて言葉の排除へ向かうにいたる。しかし、音楽の種類と性質が変わつてくると、今度は音楽と振付の関係も徐々に変わつてくる。三味線中心の伴奏だつた近世の舞踊から逸脱して、ピアノ・ヴァイオリン・オーケストラ等の伴奏も併用または単独で取り入れると、折衷と妥協をつげながら、音楽のリズムと身体のリズムの絡み合いも変わつてこざるを得ないのである。

総合芸術としての舞台全体の有機的な統一感を求めるのは、刷新のための最も早い方法である。一番先に目につくのは外見の舞台の視覚的なイメージなので、まずそちらが優先になりがちなのである。意力的な新進の芸術家(舞踊家、振付師、作曲家、画家、装飾家、舞台監督、指揮者等)の参加により、鮮やかな色彩に輝き、変化のあふれる新感覚の見事な舞台を世界に示したディアギレフ(Georgi Daghilev、一八七二—一九二九)のロシア・バレエ団の衝撃もあり、舞踊、音楽、背景の一体化した総合美の改革は、ある意味では、一番手短手法となつた。

オーケストラのリズムに合わせようとした。折衷や妥協を避けられないうちでも、出来る限りそれぞれの魅力を犠牲にせずに生かそうとした努力は大変なものであつたようであるが、高い評価を得て脚光を浴びる出来となる。猿之助の『虫』も、また群舞の踊り手に全部ゆだねる方針に基づくリアリズムの基調が色濃い演技術で、さわやかな魅力を發揮し好評となる。⁽¹⁹⁾

総合芸術と舞台装置

このような動向をまとめてみると、結果的には新規な振付、多彩な伴奏音楽の採用とそのマッチに苦心しながらも、最も著しい成果をあげたのは視覚的な舞台美術のレベルではないのであろうか。

郡司正勝も論じているように、

新舞踊運動は、世界観や構造もしくは構成への志向を捨てた、さわめて情緒的な、西洋の詩(ボエム)の導入であり、テクニクとして、西洋風のダンスのイメージを、日本の着物と日本人の肢体とにマッチするように取り入れられたものにすぎず、むしろ風俗的な風潮に掉されたものであつた。舞踊の理念の新しさ、改革にはその目標はなかつたといつてよい。⁽²⁰⁾

新舞踊の動きはあくまでも大正時代の風俗に即して生まれた傾向であるが、生まれ変わつていく日本の舞踊界の新風としても、その根本からの革新にはならないようである。この時点では、理論と創作ともに、内容よりも形式にとどまり、本質にせまる身体というテーマはまだ浮かんでこないのは勿論である。

しかし、そこに歌舞伎舞踊も明らかに具象化しているような、彫刻的というよりも絵画的に二次元的な日本舞踊の本質とイメージが依然として浮き彫りになってくる。それは逍遙も示しているように、舞踊と絵画の密接な関係にさかのぼり、舞台、風景、衣装、踊り手/人間の姿、衣装の美に基づくその容姿が伝統的には、彫刻のように立体的になつた物質性のある肉体ではなく、立体的になつても美しく流動する絵姿であり、ダイナミックになつて変化しながら活動する映像、動画のようである。しかし、ヨーロッパ近代にもあるような視覚の重視とともに、新時代に合つた舞台の設定、背景の描き方、屏風もしくは風景、彩色、照明などの技術は、近世の感覚と異なる新感覚の舞台美術を發達させることとなる。

新感覚の美術家・画家などの協力によつて空間全体に注目して新しい舞台、新しい劇場、より立体的な演出が生まれるのであるが、それらに合つた空間の作り方も必要になり、新しい空間と身体との関係も変わり、そのバランスも必然的に重要になつて変質してしていく。

近世の歌舞伎の美意識・美的感覚と離れる舞台美術が要求された時点で、やはり「地方」、伴奏者の位置が問題になつた。目障りと思われる床、雛壇、出囃子などの演者については、その芸を見せるのではなく、なんとか隠して、紛らす工夫で、写実性により近い舞台装置との融合が目指された。

日本近代演劇全体の方針と一貫している特徴であるが、本質的、内容的な観念、世界観、演劇観の諸問題と直面するよりも、まず技術的な側面を優先にして、写実化が根幹的な課題にされるようである。⁽²¹⁾日本の伝統演劇の世界に特徴的な、虚構をあからさまに示し、演者全員、囃子も、地方も舞台に立たせ、明らかにその存在とその芸を見せるよ

うな仕組みを選ばないで、それらの存在を風景に溶け合わせ、あるいは風景、舞台背景から外すような工夫を考えるようになる。それと同時に、古典舞踊に対して、発想法としての自由奔放な「趣向」、奇想天外な設定や振付を捨てることにより、材料・取材・主題も限られてくる。

身体と身体表現は「自然に帰する」という思いにいたるのであるが、実創作に関する限り、具体的な舞台化には、自然体、躰自体の使い方、振りそのものというよりも舞台設定の絵画のように美的でありながら「自然な風景」を求めるようである。舞台美術と振付と舞踊の全体の運びも少しずつ自然らしい合理性に基づいた進行を造ろうとする。六世尾上梅幸により実演され成功した「お夏狂乱」のように、できるだけ自然な運びにして、里の子供達、お夏、馬子の動き（典型的な振りになる）、巡礼の人の登壇で舞踊の構成は「世話物といふ積りで曲として自然主義に近づけた。」⁵⁶ 試みが読み取れる。

神話伝説と狂乱

今までみてきた創作舞踊の新しい作品の傾向、題材をみると、神話伝説が中心になっている。おそらくワグネルの影響、ヨーロッパ（後期の）ロマン主義の感化によるであろうが、観客周知の伝説、民話、昔話などが翻案され、舞踊劇に仕立てられた舞台化である。

逍遙の「新曲浦島」の舞踊劇も「新曲赫映姫」、⁵⁷「聖徳太子と悪魔」⁵⁸（一九二二（大正一〇）年）も、洋楽による新歌舞劇も、「墮天女」（一九二二（明治四五）年発表、大正四年改題刊行、一九二九年歌舞伎座初演、山田耕稼作曲、演出）のような新日本オペラ（日本式油絵）の試作品も

羽衣伝説を撰取し、また「常闇」（一九〇六（明治三九）年、文芸協会公演）も東儀鉄笛の作曲で天岩戸開きの伝説から取材をとっている。ちなみに、森鷗外も「新曲浦島」とほぼ同時期に「玉匣両浦嶋」⁵⁹（玉匣両浦嶋）（一九〇四（明治三七）年）を発表している。

また目につくのは狂乱物である。そして、これらのなかに、多くの成功作が認められる。逍遙の「お夏狂乱」、長谷川時雨の「江島生鳥」、藤陰の「文づかひ」などがその例である。また、藤陰静枝の藤陰会では、古典復活として河東節「乱髪夜編笠」（一九二〇（大正九）年）を取り上げるが、これもお七の狂乱の場になっている。その後も、勝本清一郎（一八九九—一九六七）等の感化もあって、藤陰静枝の舞台には神秘的な雰囲気につつまれた作品等への傾倒も感じられる。

事実、歌詞との連結によっても、当振りなどの遊び心、趣向、虚構の魅力で踊っていた近世の身体と違い、「感情のままに自由に動く面白さが新舞踊の成果」⁶⁰ であるとしたら、自然やリアリズムへ近づきたいと考える近代の舞踊家は、狂乱にこそ、身体言語である舞踊の性質が発揮できる理想的な設定を見つけたのではないだろうか。あるいは、理想的な枠組みは神話や童話の幻想的な世界でなければならなかったのであろう。

しかし、明らかに逍遙自身が気がつくところ、疑問に思ったところがある。舞踊そのもの、その本質が、近代的な合理性、写実性とどれほど相容れるものなのかという疑問である。

……踊ると云ふ以上は、とかく浮かれると云ふことが多い故に、

真面目なこと、莊重なことには向かないのが本領。これも困難の一理由だ。在来の如き無意味な、只々美しいとか只々可笑しいとか云ふことに傾き易い。⁶¹

舞踊は浮かれる気持ちで演じるものだけに、近代的な世界観、近代の人間の価値観、観念的な理想の世界がどれほど表現できるかという課題である。「新曲浦島」のような、理想を求め慕う芸術家の姿⁶²、その物語に、どれほどいきいきとした描写ができるか、新しい理念そのものを表現できるか、どこまでそのような物語が再現できるのか、という疑問である。

芸術の近代化においては、ロマン主義的な視点からみた民族の神話伝説の豊かな想像世界のほかに、狂乱こそ、ダンスに人間精神の内奥の力、感慨を託して、表現できた境地ではないであろうか。明治の功利主義、近代の理屈っぽい気質、知性と理性を優先した時代に、新鮮味とともに舞踊の本質に適った素材となるのは、そのような主題になるであろう。

思想は身体言語で感覚的に、肉体的に、生理的に処理できるのであるか。不思議な童話の世界や夢幻的な場面、あるいは個人としての心の乱れた「狂気」の場面でなければ、効果的に美しい舞踊、身体言語で現せるのであろうか。

また、歌舞伎の大津絵の系譜のように、絵から飛び出て踊る趣向も好まれたようである。花柳珠実の傑作「春信幻想曲」（一九二四（大正一三）年九月）は、町田博三（一八八八—一九八一、後の佳聲）の作曲（バイオリニストの鳥居維子の和洋合奏曲）で、浮世絵師春信が描いた「笠森お仙」と若衆とのデュエットによるその傾向を示す画期的な作

品といえる。歌詞も無い「音と光と色が交錯する律動詩である」⁶³

能の舞台に現れる、神々、天女、植物や架空の動物の精のような、目に見えないものを舞台で見せるという発想が、日本の舞台芸術の伝統の流れにはもともとあった。また、草木成仏の思想⁶⁴に立脚したと思われる花、植物の精が人間の姿で登場し、美しく観客の目に映り舞う曲目も多くある。江戸時代にも、近松門左衛門の「傾城反魂香」（一七〇八（宝永五）年、大阪竹本座初演）「土佐将監閑居の場」のように名人狩野四郎次郎元信筆の虎に魂が入って屏風から抜け出したもの、吃又平の描いた大津絵の人物が次々に抜け出て悪人を追い払う場面（「大津絵絵抜け」）などの発想の作品もある。また、歌舞伎にも大津絵物（「大津絵姿花」一七七八（安永七）年、江戸市村座初演など）から変化舞踊まで、大津絵の姿が抜き出て踊る趣向を舞踊化したものが数多くある。なお、「藤娘」のように、近代になって、大津絵に描かれた姿が抜き出てきた娘が踊るという趣向から、六代目菊五郎の新解釈による藤の精が娘姿で踊る設定に変身するにいたった例もある。

坪内逍遙も「初夢」や「歌麿と北斎」のなかでその趣向を踏襲しているようである。

また、現代でも上演される歌舞伎舞踊、三世桜田治助作「京人形」（箱入あやめ木偶）大切所作事、一八四三（天保一四）年、四世中村歌右衛門の甚五郎、二世市村羽左衛門の京人形の精による江戸市村座初演）のように、五条の廓の小車太夫に思いを寄せた甚五郎が、その姿を人形に彫ったところ、人形に魂が入って踊り出すという、さらに趣向を凝らした系譜もある。

実は、ヨーロッパのバレエの世界もますますそのような方向へ進んでいくのである。ロマンティック・バレエの代表作『ラ・シルフィー

ド』（一八三二年初演）、『ジゼル』（一八四一年初演）などの作品で、妖精の姿で登場するロマン主義のバレリーナの全盛期になるのであるが、その後、『京人形』の発想に近い『コッペリア』（一八七〇年初演）が現れる。これは、天才的な人形作り職人のコッペリウス博士が、機械人形の少女コッペリアを作り上げ、あまりにも人間そっくりなため、村の青年フランツが、人形コッペリアに恋をしようという物語で、動く人形を題材としている。また、チャイコフスキーの音楽に支えられた童話の世界『眠れる森の美女』（一八九〇初演）からより幻想的な『白鳥の湖』（一八七七・一八九五年初演）、『クルミ割り人形』（一八九二年初演）へ、さらに、ストラヴィンスキー作曲、ミハイル・フォーキン振付の『火の鳥』（一九一〇年初演）、『ペトルーシユカ』（一九一一年初演）、ウエーバー作曲『薔薇の精』（一九一一年初演）など、この傾向は続き、ニジンスキーのようなバレエダンサーが精霊に扮して見事に演じ、官能的な肉体美を主張しながらも、民話伝説の幻想的な世界人形、絵、精が生きて舞う舞台が隆盛となる。

新舞踊と伴奏音楽の変化

「舞」は、何れかといへば、旋律を本位に、徐かに緩く上下し、左右し、踴躍するを本領とし、「踊」は主として拍子に掛って、急調に踴躍するを本領とする。が、二者共に、其本来をいふと、歌詞の意味に副ふよりも、器楽の律呂に従ふのをば主とする物だといふべきである。ところが、「振」に至っては、既に其語の表示する通り、泣く介、笑ふ介、怒る介、喜ぶ介、走る介、転ぶ介、船を漕ぐ介、弓を射る介などといふ物真似、即ち無言劇的表情や

携出来ない代わりに、主題や物語にそって按舞が行われ、対象となる物語と音楽を手がかりに振付けを編んでいくような形になるであろう。しかし、従来の舞踊・舞踊劇にあった歌詞と振との関連こそ、創作者にとつても観客にとつても示唆に富んだ連想、遊び、想像力が湧き、羽ばたくところ／源泉なのであった。

また、簡素に見えても深い味わいが滲み出る単旋律の三味線音楽から、西洋系音楽の主旋律に重心をおき、それに沿って動いても、リズムと身体とのつながりをどのように調和させるのかも課題となる。宝塚音楽学校の教師兼振付師として歌劇団と協力してシンフォニーに舞樂を取り入れた『春から秋へ』を発表、注目を集めた榎茂都陸平が示したように、新しい形式の舞踊創作に携わり、舞踊の振りを西洋の音楽に合わせるには相当の努力と無理が必要であったと認められる。

凡そ舞踊劇の真生命は、飽迄も踊である。手の舞ひ足の踏むを知らぬ喜び踊躍の趣きが其本体であり、さうしてそれが、特に観者を魅惑して別天地に遊神させる所以でなくてはならぬ。

舞踊曲・舞踊劇の生命はあくまでも踊りであり、種々の困難と戦いながらも、よき協力者と提携して、新舞踊の旗手として活躍する女性舞踊家たちは、日本舞踊の技術の基本を受け継ぎ、日本の生活風土に合った音楽と振りで繊細な身体表現による独自の「舞踊詩」を志し、新しい創作に息吹を吹き込んでいった。

モダンダンス、自然体と純舞踊

一九二二年に来日したアンナ・パヴロヴァのバレエの公演に深い感

無言劇的科介が主となるべき筈のものであるから、これは主として歌詞の意味と相提携せねばならぬことになる。尤も、我が国の舞踊は、ずっと早くから必ず何等かの歌詞に伴って発達してあるのだから、余り厳格に此三区別を立てるのは、却って窮屈過ぎるといふ虞れがあるかも知れぬ……。

今までみてきたように、歌詞が排除される傾向へと進んでいくようであるが、舞踊に伴う音楽も、安定しないまま、さらなる改新へと、形式とどんどん変わらなければならぬ。実は新創作はまだ音楽の伴奏の面では成功には至っていないという印象が残る。このような試行錯誤のなかで、西洋の音楽を伴奏に取り入れるのは困難でありながら、あえて挑戦してみたい試みとなる。

「歌詞過重の在来の様式に対する反動で新舞踊は音楽だけに頼ろうとする傾向がある」が、舞踊の新作を作り上げるのは、共同作業によることで、作曲家、奏者の音楽に頼りながら身体表現を作っていくが、作曲と振付を同調させるのも困難であるし、歌詞の伴わない音楽をもとに按舞し、振付を作成するのもあまり前例のないことである。

第一に在来の舞踊と三味線音楽との関係は離すことの出来ない宿命的な関係で〔中略〕三絃楽と振との調和の面白さは異かに西洋の美しい音色の優れた楽器があっても取換えて見ようとは思はない。

という見解も有力である。

歌詞に頼らないであらたに振付を考案するには、多少なりとも伝統からも西洋からもヒントを得るしかないようである。歌詞の意味と提

銘を受け、新進舞踊家の運動にはあらたな勢いがつく。実はその画期的な巡業の一〇年前、一九二二（大正元）年にパヴロヴァの師でもある二〇世紀の最高のイタリア人バレエ師エンリコ・チェッケッティ（Enrico Cecchetti、一八五〇—一九二八）の高弟ジョヴァンニ・ヴィットーリオ・ローシー（Giovanni Vittorio Rossi、一八六七—？）がロンドンの劇場から呼ばれ、来日して帝国劇場でオペラ、歌劇やバレエ等の指導に携わることになった。同劇場の歌劇部にあつて、この厳しいイタリア人バレエ振付師のもとで学ぶ第一期生、第二期生に澤モリノ（一八九〇—一九三三）、高田雅夫（一八九五—一九二九）、原せい子（一八九五—一九七七）、伊藤道郎（一八九三—一九六二）、石井漢（一八八六—一九六二）などがいた。石井漢は、ローシーと対立して、帝国劇場を出て独立した後、作曲家山田耕柞（一八八六—一九六五）らと組んで新しい舞踊、モダンダンスの境地を切り開いたダンサーの一人である。特に一九一六年（大正五年）に小山内薫が結成した「新劇場」で創作舞踊を発表し始める。歌舞伎劇でも新派劇でもない新技芸の創始を志向した小山内の劇場では、小山内自身が洋行中より鮮烈な感銘を受けたのが舞踊であつたので、石井漢が作り出していく新様式の舞踊・ダンスも迎えることになる。日本最初の交響楽団を結成し、音楽の指導者となる山田耕柞も石井漢を支持し、「舞踊詩」を唱え、いわば「純舞踊」を求める。石井漢も下記のように述べている。

吾々の生活の中に真実を求めようとするのであるが、創作舞踊すなわち「舞踊詩」は歌詞によらず文学によらず、自らの思想感情をじかに体の動きによつて表現する。技巧は詩の言葉に相当するもので、従つて錬磨を必要とする。ここでは日本も西洋もない。

山田耕筰作曲『日記の一頁』(後に『法悦』と改題)とメンデルゾーンの曲による銀河伝説を扱ったデュエット『物語』はおそらくまだ未熟な最初の試みである。また、同一一九一六年に本郷座での第二回公演は長田秀雄の『飢渴』、舞踊劇『明暗』、タゴール作『チトラ』であるが、とくに落合浪雄原作の『明暗』は鈴木正三の『因果物語』を題材にした舞踊劇、一種の物語性をもった舞踊になる。作者落合自身は最初坂東三津五郎、一三世守田勘弥にあてて考えていたが、彼等の基礎技術は新しいものと調和しないと気がつき、山田耕筰に全く無歌詞で音楽化することを求めた。作者自身も書いてるように、「出来上がった曲は全部を音ばかりにして言葉は一つも用ゐてないが、形律化された私の歌は明瞭に舞台面から演舞者の一举一動更に其の内的動搖の具合までが頭に浮ぶ」ような「霊と肉のモチイヴ」をもった作品である。資力、技巧、演出、照明等の設備・技術などはまだ未熟で欠落もあったが、石井は宝塚少女歌劇団での教師、浅草オペラの演出振付等を経て、義妹小浪と一緒にヨーロッパの外遊(一九二二—一九二六)へ旅立つ。ドイツ・フランス・ベルギー・アメリカなどで観劇して、そして実際参加した表現派などの舞台の体験の後、石井漢は、実質的に現代舞踊の先駆者となり、日本舞踊とも西洋のバレエとも異なる新しい舞踊を創造し精力的な活動を広げていく。マリー・ヴィグマン(Mary Wigman、一八八六—一九七三)に共感しながらも独自の道を生み出していく。

小山内薫、山田耕筰、石井漢が提唱する身体はどのような身体になるのか。

坪内逍遙は『自然に帰ること』に「世界的通用をする手真似や身振や物真似であらねばなるまい」と記している。

み出したいと考へて居ります。此の考が即ちこの舞踊詩と云ふ名の下に表はれて来たのです。

実は、「自然体」は赤ん坊が生まれたときの動きぐらいであり、人間の一切の動作は文化的な所産であって、文化による生活の仕方から生まれた身振りにほかならないのであるが……舞台芸術の身体とその運動はまた特殊なものである。

事実、現在存在している舞台芸術はそれぞれジャンルに合った身体を作る。

能の役者の身体、歌舞伎俳優の身体、バレエの身体、新劇の身体、モダン・ダンスの身体、舞踏の身体、コンテンポラリーダンスの身体はそれぞれ独自の身体を鍛え、整え、造るようになってきているのである。ダンスの革新は、言葉・文句・歌詞の排除とともに新しい音楽(洋楽も含む)による心身の新しいバランスをもたらし、それによって新しい身体が生まれていく。「真実」というのも神話であり、実は近代の人間の生活に即した写実を志向していくのである。バレエの四肢と対称的に均整のとれた身体による優雅な合理性との違いを主張することなく、日本舞踊が伝統の流れの中で作り上げた舞・踊り・振り等の基本的な所作のグラマーを洋舞・バレエとの接触によって時勢につれて少し変えていくだけで、「同伴的芸術」となる歌詞(全廃すること)も、音楽、舞台美術等との組み合わせ、バランスに即した程度の微妙な改革をすすめていったようである。

日本人の身体に合った振り、動作/運動の多種多様な課題、根幹的な問題は問われることなく、無視された感がある。伝統の邦楽との組み合わせを破り、新規な舞台美術の設定などに重点を置いたところが、

種々の旧都会的及び狹斜的又は武家的、貴族的なぞといふ鏗や微や臭ひや手垢の附着してゐる振や技工を洗ひ落して、すなはち能系統の舞や歌舞伎系統の曲や手や振を及ぶべきだけ捨て、主として「自然の踊躍」といふ点に重きを置くことにして、全く新規な出発を試みてはどうだらうといふのである。「中略」物真似の振を払ひ去つてしまへといふのでは勿論ない。物真似式は、将来とても、主な要素とならないわけにはいかない。けれども将来のは、在来のよりも、もっと自然な、もっと世界的通用をする手真似や身振や物真似であらねばなるまい。「中略」将来の舞踊に採り入れらるべき科介、姿勢、態度、衣情等は、つまり、あの立脚地から踏み出されたものでなければならぬであらう。

西洋のモダンダンスの自然体は、アカデミックな形式、身体の束縛された表現力の伝統的な舞台舞踊なるバレエに対しての反逆として、美しさよりも感情の純粹で創造的に新しい舞踊の言語を創作しようとしたイザドラ・ダンカン(一八七八—一九二七)のように理想化された古代ギリシアの舞踊に立ち戻つたり、衣裳なども簡単に略して裸足になって自然に解放された身体性を作ろうとして、内面を深く彫り出し、そこから湧き出てくる舞踊の「自然」の源泉を探索することである。

作曲家山田耕筰は「舞踊詩」を唱え、石井漢の前掲した言葉と並ぶ下記のような発言をしている。

生れ落ちるときから直ぐに貰ひ受けた、音と運動と、それに呼吸、即ち生命を与えるリズムとを完全に溶合させて、此処に最も力ある、最も自然な、そして、私共に最も親しみの深い芸術を生

新舞踊の繊細な感覚が開拓した領域にあたるようである。

それに反して、ダルクローズのリズム体操の影響も受けたヴィグマンなどのノイエ・タンツは身体とリズムとの新しいバランスの発見となり、舞踊の本質に迫ろうとして、東洋的な身体観、舞踊観への反省、自覚を生み出すのに役立つようである。

モダンダンスの先駆者として石井漢がとめたその身体観こそ、変貌してその後の土方巽などの舞踏の基盤、規定になったものではないであらうか。

〔注〕

(1) 本論文では先行の緒研究(小寺融吉氏、郡司正勝先生、古井戸秀夫先生など)を基盤にし、特に近代舞踊史の著書(西形節子『近代日本舞踊史』演劇出版社、二〇〇六年、町田孝子『日本の舞踊』修道社、一九五八年)などを参照しながら、「舞踊學」(舞踊学会)等の現代の舞踊の論文に拠った。

(2) 逍遙がこの論考で使用している舞と踊りを合わせた新合成語「舞踊」は、おそらく福地桜痴によって作られたとされている。和田修「歌舞伎舞踊——「踊り」の表現するもの——」『國文学』二〇〇〇年、二月号、一八頁。郡司正勝「逍遙の「舞踊」という語」『かぶき論叢』思文閣出版、一九七九年参照。

(3) 坪内逍遙「新楽劇論」、坪内雄藏『逍遙選集第三卷』春陽堂、昭和二年(一九二六)、五〇五頁。

(4) 西形節子「日本舞踊の芸術運動」『日本舞踊鑑賞入門』別冊演劇界 伝統芸能シリーズ二、第五九卷第一号、演劇出版社、二〇〇一年、一〇三—一〇七頁。

(5) 坪内雄藏『逍遙選集第三卷』所収。「演劇人坪内逍遙」早稲田大学

坪内博士記念演劇博物館、二〇〇七年。町田孝子「日本の舞踊」修道社、一九五八年、五三一—一七頁。がとくに道遥の舞踊論も、そしてその活躍の実態も詳しく論じている。

- (6) 「音楽と絵画」『道遥選集第三卷』五八—一頁。
- (7) 「日本舞踊の将来」六七八頁。
- (8) 「日本舞踊の現在及び将来」同上、六五八頁。
- (9) 「日本舞踊の現在及び将来」同上、六五九頁。
- (10) 「日本舞踊の将来」同上、六七五頁。
- (11) 「日本舞踊の将来」同上、六七七頁。
- (12) 「日本舞踊の将来」同上、六七三頁。
- (13) 「日本舞踊の将来」同上、六七三—六七四頁。
- (14) 「日本舞踊の将来」同上、六七二—六七三頁。
- (15) 「外国の舞踊劇と将来の振事」同上、七〇八頁。
- (16) 「文学と音楽」同上、六七九—六八〇頁。
- (17) 「新舞踊劇の試演に就いて」同上、七五六一—七五七頁。
- (18) 「浮世絵と我が舞踊劇」同上、七三二頁。
- (19) 「歌劇の輸入」同上、七二二頁。
- (20) 「舞踊劇」同上、七二二頁。
- (21) 「わが六大舞踊派の特質」同上、七九五—八一六頁。
- (22) 「初夢」の曲と振(一九〇九(明治四二)年)、同上、七〇四—七〇七頁。
- (23) 「舞踊劇に対する予が作意の過去及び将来」同上、六九〇—七〇三頁。
- (24) 「舞踊劇」同上、七二三頁。
- (25) 「名画の筆意にもとづく新舞踊劇」同上、七四九—七五〇頁。
- (26) 「舞踊について」同上、六八九頁。
- (27) 「浮世絵と我が舞踊劇」同上、七三四頁。
- (28) 「日本舞踊改造の最後の一策」同上、八一九頁。

- (29) 「日本舞踊改造の最後の一策」同上、八三〇頁。
- (30) 町田孝子「日本の舞踊」修道社、一九五八年、一〇五頁。
- (31) 「外国の舞踊劇と将来の振事」七三頁。
- (32) 古井戸秀夫「歌舞伎——問いかけの文学」ベリカン社、一九九八年、三七七—三八三頁。小寺融吉「日本の舞踊」創元社、一九四一年、「山村流の舞」二七〇—二七八頁、「山村流の系譜」二七九—二九一頁。
- (33) 道遥は「片山派」や「八千代流」と呼んでいる。「わが六大舞踊派の特質」八〇—八一六頁。
- (34) 岡田真里子「京阪の舞の技法と伝承」『日本舞踊鑑賞入門』別冊演劇界伝統芸能シリーズ二、第五九卷第一号、演劇出版社、二〇〇一年、一〇八—一九頁。
- (35) 坪内道遥「日本舞踊の現在及び将来」六五八頁。
- (36) 町田孝子「日本の舞踊」一一八—一二七頁。西形節子「近代日本舞踊史」演劇出版社、二〇〇六年、二〇—四七頁。古井戸秀夫「歌舞伎——問いかけの文学」三七七—三八三頁。
- (37) 町田孝子「日本の舞踊」一二二頁。
- (38) 町田孝子「日本の舞踊」一六五頁。
- (39) 一九一九年(大正八年)にヨーロッパ諸国を視察する。
- (40) 佐藤多紀三「新舞踊運動の思想」『舞踊學』一八号、一九九五年、一一—一二頁。
- (41) 町田嘉章(町田博三)「作曲の工夫——新曲「文ぐるひ」を聴き」『新演芸』一九一九(大正八)年五月号。
- (42) 町田孝子「日本の舞踊」一七一頁。
- (43) 香取千之助「踏影会とその頃」『邦楽と舞踊』第三卷第二号、一九五二(昭和二七)年。
- (44) 町田嘉章(町田博三)「文学化された舞踊」『新演芸』一九二〇(大正九)年七月号。
- (45) 田中良「舞台美術」西川書店、一九四四年。

- (46) 町田孝子「日本の舞踊」一七七頁。
- (47) 水田佳穂「藤陰会の『思凡』について——背景を中心に」『演劇映像』第一集、二〇一〇年、一五五—一七四頁。
- (48) 町田孝子「日本の舞踊」二四七—二五四頁。
- (49) 西形節子「日本舞踊の世界」講談社、一九八八年、六六一—六七頁。
- (50) 西形節子「近代日本舞踊史」一一四—一一八頁。
- (51) 古井戸秀夫「舞踊——近代から現代へ」『日本の伝統芸能講座 舞踊・演劇』淡交社、二〇〇九年、四五七頁。
- (52) 小寺融吉の劇評には「虫」より「春から秋へ」の方が高く評価されている。『演芸画報』第九卷第一〇号、一九二二(大正一一)年一月。
- (53) 郡司正勝「伸ざる」と『屈む』と「夜想九号 暗黒舞踏 Dance Review 1920-80 JAPAN」一九八三年七月二〇日、五八頁。
- (54) 西形節子「近代日本舞踊史」一一五頁。
- (55) 西村博子「日本の同時代演劇」、日本近代演劇史研究会編「二〇世紀の戯曲Ⅱ 現代戯曲の展開」社会評論社、二〇〇二年、七一—九頁。
- (56) 坪内道遥「舞踊について」六八九頁。
- (57) 西形節子「近代舞踊史」二六二頁。
- (58) 古井戸秀夫「舞踊——近代から現代へ」四五七頁。
- (59) 坪内道遥「日本舞踊の将来」六七七—六七八頁。
- (60) 古井戸秀夫「舞踊——近代から現代へ」四五〇—四五二頁。
- (61) 市川雅・菊池明・郡司正勝・若松美黄「近代舞踊の出発」『舞踊學』増刊号第一卷、一九九九年、二九頁。
- (62) 町田嘉章「舞踊新作音楽の三〇年」『邦楽と舞踊』(西形節子「近代舞踊史」二五二頁)。
- (63) 末木文美士「草木成仏の思想」サンガ、二〇一五年。
- (64) そのようなモチーフの原型は既に古代ローマの詩人オウィディウスの『変身物語』にあるキプロス王ピュグマリオン話にも窺える。

- 生身の女性たちに失望した芸術家ピュグマリオンは、完璧な女性を求めて彫像作品を作り、そのあまりにも見事な出来映えに彫像の女性に恋をしてしまうが、その思いと彫像の素晴らしさに打たれた女神ウーナスが彫刻に命を授けて、生きた女性となり、ピュグマリオン夫妻となる物語である。
- (65) 坪内道遥「わが六大舞踊派の特質」八〇—八〇二頁。
- (66) 西形節子「近代舞踊史」一一三頁。
- (67) 町田博三「演芸画報」一九二二(大正一一)年二月号、一二四頁。
- (68) 坪内道遥「日本舞踊改造の最後の一策」八二二頁。
- (69) 実は伊藤道郎は帝国劇場の最初の段階ではオペラ歌手を目指し歌劇部専攻から出発した。村松道弥「大正期の新舞踊」『舞踊學』一九九一年、二頁。
- (70) 町田孝子「日本の舞踊」二〇—二二四頁。
- (71) 落合浪雄「舞踊劇明暗」『新演芸』一九一六(大正五)年六月号。
- (72) 木村理恵子「二〇世紀初頭の舞踊と美——石井漢を中心に」『DANCE, Dance in Japanese Modern Art』栃木県立美術館、二〇〇三年、一〇—一九頁。緑川潤「舞踊家石井漢の生涯」無明舎出版、二〇一五年。
- (73) 「日本舞踊改造の最後の一策」八二八—八二九頁。
- (74) 山田耕作「舞踊と舞踊劇」『新演芸』一九一六(大正五)年、七月号。
- (75) 能と歌舞伎の身体の作り方について、村上湛「身体をつくるもの」『岩波講座 歌舞伎・文楽』第五卷、岩波書店、一九九八年、一四五—一七一頁参照。
- (76) 小川隆之「笠井叡」『夜想九号 暗黒舞踏 Dance Review 1920-80 JAPAN』一九八三年七月二〇日、一四三頁。