

## 歌舞伎俳優の新舞踊

古井戸秀夫

大正期の新舞踊運動は、女流作家長谷川時雨と、歌舞伎の青年俳優六代目尾上菊五郎との出逢いに始まる。明治41年2月の『花王丸』に続き、明治44年(1911)2月、歌舞伎座で上演された『さくら吹雪』の成功が2人の結びつきを決定的なものにした。菊五郎は主人公の勝子の役で新境地を拓き、歌舞伎座の座頭五代目中村歌右衛門、帝劇の技芸委員長六代目尾上梅幸と頂点に立つ2人の女形に続く新しい世代の先頭を突き走ることになる。その翌年、大正元年(明治45年)から大正3年にかけて舞踊研究会、黒猫座、狂言座を舞台に繰り広げられることになる新しい舞踊への試みも、この『さくら吹雪』における長谷川時雨と菊五郎の出逢いが生み出した、ひとつの試みだったのである。

菊五郎は『さくら吹雪』上演に先立って、「菊五郎談片」と題する談話を残している。

◎ねえ。今度はどうかしてウンと入れさせて下さいな。此の芝居がこけると、私の五月にもくろんだ事はファイになつてしまふんだから。高島屋の自由劇場で洋服物をやるのは彼方の畑で結構だが、私は真うでなくて、日本の物で新しいのをドシドシやつて見たいんです。

◎表へ聞えて済まないが、場代は只でもいゝから、人は一杯入れて見たいんだ。私は真う思つて居ますね。いつ迄も長命はしたくない。好い役を自分一人にたんと付けてもらつて、ウンと御客が来て上手だと言はれる、其の最中に、大話あたりで癪拵か何かで死んでしまいたい。一番目の幕切ぢや無いが、「美しい花は早く散る」さ、そして皆に惜まれたいね。所が一尙惜しんでくれないつてね(「歌舞伎」129号)

菊五郎の自棄な捨て鉢な態度の背景には、19世紀末のヨーロッパに吹き荒れたデカダンスの嵐に身を任せた、日本の若き知識人に共通する空気が漂っていた。ことに、数え年27歳になった菊五郎にとっては、2年前の明治42年に、5つ歳上の高島屋こと二代目市川左団次が、慶応の学士で4つ上の小山内薫と組んで自由劇場を起こし、イブセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』を始めとするヨーロッパの近代劇の紹介に成功したこと

が大きな重荷となって申し掛かっていたに違いない。ともに団菊左と並び称された明治の名優の子として生まれ、若くして父を失い孤児となった。しかも、菊五郎は九代目市川団十郎の芸を継承すべき立場にもあった。その自負が高島屋左団次の「洋服物」に対し、あくまでも「日本の物」にこだわった菊五郎の決意となるのである。

伊原青々園は、「菊五郎の『さくら吹雪』」という文章で、作品を次のように分析している。

今ひとつは一旦人妻たりし者が芥藤龍興に對してこの恋を自識して謂はゆる「命で操を救った」のである。それを小百合が「操を責めにして死なせる」と言つたは婦人の再婚といふ事を批評した詞とも受取れる。されば近代的戯曲の味ひがある

(「歌舞伎」129号)

菊五郎は、このような、主人公の勝子を「明らかさまに言つちや悪いかも知れぬが、鍋倉さんのお嬢さん、あの方の顔立をモデルにしました」(「菊五郎談片」という。菊五郎は、歌舞伎の女形芸の伝統を離れ、現実に目の前にいる1人の女性「鍋倉さんのお嬢さん」になろうとした。そこに菊五郎の新しさがあった。大正中期以降登場することになる五條珠実、藤蔭静枝ら女性による新舞踊の運動も、そのような普通の女性の心を踊らうとするところから出発することになるのである。

一方で、この年の9月には、文芸協会の試演場で松井須磨子が『人形の家』のノラを初演している。長谷川時雨は、ノラそのままの人生を歩んだ新しい女の1人であった。意にそまぬ結婚を強いられ、夫の放蕩と暴力に悩まされた末に、家を捨て自立した。「青踏」の中心メンバーの1人でもあった。時雨は、翌明治45年正月、7つ年下の早大生中谷徳太郎と雑誌『シバキ』を創刊する。菊五郎も、時雨にとっては6つ下の弟であった。大正の新舞踊運動は、そのように家を捨て自立した姉と、デカダンスに揺れる若き弟たちとの出逢いによって生まれた。中谷徳太郎は『シバキ』3月号に載せた「新しき舞踊」のなかで、女性の新しい舞踊について、次のように主張することになる。

大きな純な表情を以て、婦人の体勢で踊らな

くてはならぬ。婦人の肉体の使命と、四肢の神聖とを表現しなくてはならぬ。自然の変体生活を踊れ。婦人の自由を踊れ。原始種族の裸体でない新しい裸体を以て踊れ。

雑誌「歌舞伎」などでも、すでにバヴロウアのロシアン・バレエをはじめとして、ダンカン、マザリン、ゼニー、そしてデニスの象徴的舞踊まで、写真入りで細かに紹介されている。中谷の「新しき舞踊」とは、そのようなヨーロッパの新しい舞踊の動きに触発されたもので、歌舞伎の女形にはない、自然な女性の体にもみ宿る神秘的な力を舞踊に托そうとしたものであった。

中谷徳太郎の「新しき舞踊」が発表された翌月、明治45年（大正元年）4月に、長谷川時雨は芝の紅葉館で第1回舞踊研究会を起す。「歌舞伎」143号に掲載された「舞踊研究会に就て」というマニフェストで、時雨は「趣意はだんだん減びてゆく古い曲を借む心と、それから新曲を披露したいといふのにあります」と述べている。「古い曲を借む心」が、五代目藤間勘十郎という古風な江戸風の女師匠を軸とするとともに、京舞の片山春子こと三代目井上八千代が毎月招かれ紅葉館の女中を指導し、演目のなかに東京では珍しい上方舞が並ぶことになった。その一方で「新曲」の披露を唱った。「古い曲」と「新曲」。一見矛盾するかに見えるこの2つが、以後、菊五郎をはじめ、羽衣会、踏影会にまで受け継がれてゆくことになる。それは、イブセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』で旗上げをした二代目左団次が、一方で七草会というブレーンを持ち、『毛拔』に始まる元禄の古劇の研究復活上演を試みた、その行動と一致する。現実の歌舞伎にはない、なにかを求めて止まぬ欲求が、一方では古い曲へ、その一方では新曲へと突き動かしてゆくことになった。

未知なるものへの憧憬は、歌舞伎という因習の世界の枠を越え、ジャンルを越えた若き知識人との新しい交友を生んだ。菊五郎は、早大生林和をはじめ、一高生、慶大生と「黒猫」という同人誌を発行し、その余興から黒猫座が生まれる。それは、ちょうど左団次に対する小山内薫の関係を連想させるものであった。明治45年1月の「三田文学」には、のちに春秋座を組織することになる二代目市川猿之助の「京鹿の子」という詩が載せられた。その弟八百蔵も、大正11年4月の「新演芸」で「竹と称する男」という短篇小说を発表している。いまここで、その巧拙を問う気はない。ただ、このような若き俳優たちの客気が、大正期の新舞踊運動を支える大きなエネルギーとなっていた、そのことだけを確認しておきたい。

このような流れのなかから「新舞踊」という言

葉が生まれることになる。大正2年6月「歌舞伎」156号に再録された小林愛雄の「新しい踊手」という「読売」の記事は、その早い例である。

人間の心には今までの舞踊に現れたよりも、もっとずっと自由な、豊麗な、幽玄な、怪異な、不思議な、微妙な多くの郷土がある。さういふ心を取りだして姿に現はしてくれたなら、その踊手の心と同じやうに活躍し舞踏することが出来るであらう。私の欲するのは、かういふやうな共鳴のある踊である。踊手と共に観客が踊る踊である。

わが芸術界に舞踊のことが論じられてから数年になるが、舞踊を研究するもの、態度は、いつも在来の振事の整頓か模倣か、もしくは西洋のあり来りの舞踊の模倣かに過ぎない。それもよいとして、1つ舞踊そのもの、根本義から覚醒して、全く在来の型を離れた、新舞踊を創める人が出て欲しいと思ふ。

同じ大正2年12月には、菊五郎と時雨が主宰する狂言座が組織される。「私達の集りについて」と題する2人の宣言には、「わたくし達の胸に何時となく自然と芽ぐんだのは日本の芝居を新しい心持で演じて見たいということでした」というように『さくら吹雪』の勝子で発見した新しい役づくりの方向性が確認されるとともに、「その上に新舞踊についても出来る限り研究する心得であります」（長谷川仁・紅野敏郎編『長谷川時雨一人と生涯』ドメス出版1982刊）と述べられている。結局、狂言座の新しい舞踊への試みは、時雨の師である坪内逍遙の「新曲」の域を出ることはなかった。

一方、赤井蜻蛉という男が、ニューヨークのメトロポリタン・オペラ座で見たバヴロウアの紹介を、明治43年12月の「歌舞伎」126号でおこなっている。「ロシアの舞踊劇」という。その報告のなかで、蜻蛉は、日本の舞踊との相違を「最初まづ私の好奇心を動かしたは、全部を通じて一言も物云はぬと云う事でした」といい、その言葉のかわりに「万国共通の言葉—“The Poetry of Action”で語られるからです」と述べている。翌明治44年3月に帝劇が開場し、ヨーロッパの音楽や舞踊が積極的に紹介されるようになる。大正5年には、ドイツでデカダンスを真面目に体験して帰国した作曲家の山田耕柞が、ドレスデンで経験したダルクローズの技法を帝劇オペラ出身の石井漠に教示し、2人の「舞踊詩」の試みが始まる。このような流れのなかで、逍遙が念頭に置いたワグナーの楽劇や、東京音楽学校を中心とする歌劇のように、歌詞による雄大な物語を描こうとする舞踊とは違う、もう一つの舞踊が模索された。それが「新舞踊」であった。

大正8年の柳桜会で花柳徳次（のちの五條珠

実)が踊った「惜しむ春」,同10年に藤蔭会で藤間静枝(のちの藤蔭静枝)が踊った「思凡」というように,1人の女性の心の中に起こる,自然で微妙な感情の動きを舞踊化しようとしたとき,「新舞踊」が誕生することになった。さらに,大正8年には,左団次の自由劇場に参加し,その後,吾声会を組織して新しい演劇の担い手の1人であった二代目市川猿之助が洋行し,ロンドンでロシアン・バレエに感動し,アルハンブラ劇場に通いつめ,また,ニューヨークでイサドラ・ダンカンに強い刺激を受けて帰ってくる。猿之助はすぐに春秋座を起し,雑誌の記事や写真では得られなかった体験を「新舞踊」に結実させることになる。大正10年の「虫」がその成果で,榎茂都陸平の「春から秋へ」とともに,言葉を使用しない無歌詞の舞踊が誕生することになった。猿之助ら踊り手は,虫そのものになって,「夏の盛りに唄ひ踊り楽しんでゐた虫も,やがて秋風が吹いて終に地下へ入る」(『猿翁』)ところを踊った。『猿翁芸談聞書』に「風呂にはいろいろとして足をつこんだものの,とても熱くははいれない。あつい!とあわててとび出す。そのときの感じをおぼえておいて後で役にたてる。しかし『あつい』にもいろいろある。風呂にあついのと,湯呑みのあつい,火箸のあつい……おのおのその感じがちがう。こうして日常生活にすべて気をつけておれば,芝居をやる時,踊りの振り付けをする時必ず役にたつ」と語るように,猿之助は,ヨーロッパ風のリアリズムの演技術をその基底とした。その一方で,大正11年には,ディアギレフのバレエ「不思議な函」を翻案した「おもちゃ店」を踊り,そこではヨーロッパで見てきたピカソばりの舞台装置や衣装が見られた。大正12年には児童劇運動の1つとして「焼津の日本武尊」を出し,「火だ,ほのおだ」という口語の歌とともに,猿之助たちは火になり,炎を踊ろうとした。猿之助の新舞踊には,写実も象徴も抽象も,ヨーロッパで見たもの,そのすべてが取り込まれた。それは春秋座に続く羽衣会,踏影会といった新舞踊の研究団体のみならず,大正13年に結成される築地小劇場にまでつながる大正後期の大きな特色の1つとなるのである。

大正11年から12年にかけて活動した,中村福助の羽衣会,尾上栄三郎と市川男女蔵(のちの三代目左団次)の踏影会は,菊五郎,時雨に始まる新しい舞踊の運動にとって第2世代の登場を意味した。それは同時に,菊五郎や猿之助のように,若くして父を失った青年の捨て身の体当たりの行動ではなく,六代目歌右衛門と六代目梅幸という劇界の覇者を父に持つ御曹子たちの教育の場でもあった。「演芸画報」大正11年正月号に歌右衛門みずからが,「舞踊劇『羽衣会』」という発会の主

旨を述べていることにそれが象徴されている。

「当羽衣会の内容は,単に踊りと云ふよりは,舞踊劇と銘を打ってあるだけ区域も広く,新舞踊の向上発展,お伽踊,時々西洋の名曲をさへ取組組み,又一方には名ばかり有名であつて曲の残つて居ない古曲を復活もする計画」だという。それまでに試みられてきた新しい舞踊への動きを,すべて福助に体験させようとするものであった。そのためには,1等10円という破格の入場料でも賄うことのできない資金が投入された。大正12年3月,福助自作の「水と鳥」は,福助が氷の精に扮し,子役の盲目の鳥と踊るという新舞踊風の内容を持つものであつたが,福助はみずからの登場のイメージを,「舞踊と音曲」大正12年1月号に「盲鳥」というタイトルで載せた台本で「洗ひ髪,薄き絹を着け,頭に一個ダイヤ,首にエメラルドを輝かせた女姿」と描写している。大正5年以来の民衆芸術論,大衆娯楽の流れに逆行するブルジョワ趣味の塊であつた。この時,フランス大使ポール・クロードルの新作「女と影」が初演されるが,初稿・決定稿が掲載された雑誌が皮肉にも「女性」と「改造」であつた。

羽衣会に続いて結成された踏影会は,栄三郎の伯父菊五郎の影響が色濃く出ている。慶大生大島得郎(十九郎)との友情が核になつたのも,菊五郎の黒猫座を思い出させる。栄三郎は活劇「宝玉の行方」というフィルムを撮り,男女蔵は車好きのスピード狂であつた。おっとりとした福助と対極のモダン・ボーイの姿がみてとれる。ここでも新舞踊のいろいろが体験されることになるとともに,古劇の復活が試みられた。それらは藤蔭静枝,五條珠実ら女流では上演しにくい,セリフの入つた劇舞踊,あるいは長唄とカケ合ひで踊る拍子舞が取り上げられることとなつた。

このような試みも,大正12年9月の関東大震災で切断され,父,伯父の重みからだろうか,栄三郎,福助ともに早世することになる。

\*1994年度春季第37回舞踊学会  
『舞踊學』18号より転載