

特集「宝塚—ピアノで踊る日本舞踊」

基調講演

「宝塚と民俗芸能—『日本民俗舞踊シリーズ』をめぐって」

渡 辺 裕 (東京大学)

ご紹介をいただきました渡辺でございます。私はもともと舞踊というのは専門外というか、ほとんど素人同然でありまして、舞踊のことは知らないけれども、歴史研究ということで何とかお茶を濁そうと思ってやってきたのですけれども、きょうは植田紳爾先生、花柳壽輔先生と、生き字引みたいな方がたくさん来られてしまって、これはもういよいよ、何を話しても「そこは違うぞ」と言われそうな感じで困っておるのですけれども、ちょっと時間ふさぎで申し訳ございませんが、少しお話をさせていただきたいと思います。

最初に、きょうは「宝塚—ピアノでおどる日本舞踊」という大変秀逸なタイトルがついておるわけですが、そのタイトルについての私なりの意味付けについて、そこからお話を始めたいと思います。

言うまでもなく宝塚歌劇と申しますと、たいいていの方がまず思い浮かべるのは先ほどの最後に出てきたような華やかな西洋もののレビューのイメージだろうと思いますが、そしてさらにそこに若い女性だけで成り立っているがゆえの、男役が醸し出す独特の雰囲気もあいまって、日本文化の布置の中では、かなり特殊な位置づけのもののように思えてきたところがあります。

しかしながら宝塚は、別に最初からそういう存在であったわけではありません。この辺あたりは先ほどの古井戸さんのお話にもありましたので、改めて繰り返すまでもありませんが、よく知られているように宝塚のレビュー路線の基礎がつけられたのは、岸田辰弥がパリから戻って最初の本格的西洋レビューと言われる『モン・パリ』を上演したのが1927年、さらに続いてパリに留学した白井鐵造の『パリゼット』が1930年といった形で、次々とパリ直輸入のヒット作が生み出された。そして32年には断髪男役が登場して、天津乙女、葦原邦子といった初期のスターたちが次々登場してくる。このあたりから、今日の宝塚の一番中心的なイメージの原形が出来上がってきたということは間違いのないところです。

しかしながら、こういう華やかなイメージの陰で、宝塚は実は試行錯誤的にいろいろな試みを行っていました。それらはしばしば日本に本格的な歌劇の文化を確立して、そしてそれを、先ほ

ども出てきましたけれども、国民文化に仕立てあげていくという、今日我々が抱いている宝塚の一般的イメージとは正反対と言ってもいいような方向性を持っていました。大袈裟に言うならそこに、華やかなレビューによって描かれてきた宝塚の歴史とは違った、もうひとつの歴史があったということもできるかと思えます。そしてその歴史のありようというのを、「ピアノで踊る日本舞踊」という言葉が見事に言い表しているのではないかというふうに思っています。

これから取り上げるのは、①レビュー路線が確立する以前の草創期の宝塚が行っていた歌舞伎改良の試み、②東京進出後の日劇を舞台に行なわれた民族舞踊のレビュー化プロジェクト、そして本日の私の話題の中心となりますのは、③戦後、昭和30年代から40年代にかけて行なわれた日本民俗舞踊シリーズ、この3つを中心にお話したいと思えます。これらはいずれも日本の伝統的な芸能に洋楽や洋舞を取り入れて近代化していくもので、まさにピアノで踊る日本舞踊の系譜のものでありますけれども、それが日本の国民劇、国民文化というものにつながっていくものとして構想されているということが大きなポイントです。

宝塚は創設以来一貫して、そのような路線での活動を続けてきたと見ることももちろんできますが、他方で、それらの活動はそれぞれの時代や状況のコンテキストに応じて、そのたびごとに新たな要因をはらみながら、新たな役割を任せられる形で今日までに至っているというふうに見ることもできます。

明治以来の日本文化の近代化過程という歴史的コンテキストの中において見直してみるならば、そこに我々は様々な要因が入れ替わりつつ作用し、それらの織りなす力学の多様な変化の中で、日本文化の近代化の歴史が紡ぎ出されてきた、その有り様を目の当たりにすることになるのではないかと思っています。

小林一三の「国民劇」思想と草創期の歌舞伎改良

では最初の、小林一三の「国民劇」思想と草創期の歌舞伎改良ということからお話をいたします。

宝塚歌劇団が設立されたのは1913年ですけれども、草創期の宝塚歌劇は今日の姿からは想像もつかないような様相を呈していました。男性を抜きでやるという意味では確かに少女歌劇ではありますが、第1回の出演者の年齢を見ると、12歳から15歳と、今日よりはかなり若かったわけです。ある意味では小学校の学芸会のようなところがあって、男性がいなくて女性が男性の役もやっているというふうな部分もありましたので、いまのような形で男役を売り物にするということは初期の頃にはありませんでした。実際、男性も加えて本格的な歌劇にしようという話が何度も出て、試みられたこともあったという事実は、宝塚が決して特殊路線を求めていたわけではないということの証であります。そしてその背景にあったのは、主催者小林一三の国民劇の思想でありました。

小林は宝塚の機関誌『歌劇』誌上などに、少女歌劇は出発点に過ぎず最終的な目標はそれを真の国民劇に仕立てあげていくことにあるということを、再三にわたって述べております。その際の出発点として、小林は歌舞伎を考えていました。真の国民劇は日本の伝統的な歌舞劇である歌舞伎に洋楽や洋舞の要素を盛り込んで改良し、その歌劇化をはかることによってのみ達成できるということです。

日本に歌劇を打ち立てるといふ時に、西洋のオペラを輸入してそれをベースにするというのではなく、歌舞伎を出発点にしてそれを改良するという道を選んだことは、いまの我々の感覚からするといささか奇異に見える部分もあるのかもしれませんが、この時期には決して奇異ではありませんでした。先ほどもお話が出ていましたような、坪内逍遙の『新楽劇論』をはじめとする、彼がその著作の中で打ち出した国劇の概念も、やはり同様の歌舞伎改良の方向性でした。そして何よりも重要なことは、その際に日本という国を世界で恥ずかしくない西洋諸国並の近代国家としてつくりあげていく、そのためには西洋諸国の国民文化としてのオペラに相当する独自の文化を日本も持たなければならぬという、そういう強い要請を感じていたということであって、国際化を睨みつつもローカリティを前面に出す、そういう表現戦略の行き着いた際が伝統改良という方向性だったということです。

それゆえ、小林の国民劇を含め、この種の試みの背後には常に国民文化の樹立という強制が、ほとんど国是と言ってもよいような形でつきまとっていた、そういう状況であったということが言えるかと思えます。そしてそのモチーフは、その後の宝塚においても形を変えつつ何度もあらわれてくることとなります。

もっとも、現実の宝塚では試行錯誤の日々が続

いていました。いまご覧いただいているのは1920年10月の公演プログラムです。遠くからだ小さくご覧になりにくいかもしれませんが、西洋ものと日本もの、歴史ものと現代ものが入り混じって、非常に多岐にわたって、その方向性は必ずしも一定していないということがわかります。確かに小林の国民劇思想は歌舞伎改良路線を象徴するものではありませんでしたが、別に全てがそれに一本化されていたということではなくて、むしろ実際には様々な出自、様々な背景を背負った作者たちが多様な可能性を追求していたということがうかがえます。

この中では2番目の演目に、歌劇『お夏笠物狂』というのがありますが、これが伝統的なレパートリーの改良路線というのをいちばん端的に示していると言っていると思います。これは、その時の脚本集、毎月つくられていたのですが、その表紙です。これが中です。これは脚本集の口絵の部分ですが、脚本集と絵葉書に掲載されている写真を見ると日本ものの雰囲気は濃厚ですが、そこに付けられた原田潤の音楽は、少なくとも日本の伝統的なものではありません。

ちょっと、その『お夏笠物狂』の音楽の一部を。これは戦後になってから復活演奏したもので、当時の録音ではなく1950年代の録音です。

< 音楽 > 『お夏笠物狂』

こういうふうなことになるのですが、ついでながら、お夏・清十郎の話というのは様々な分野で、その他にもいろいろな例がありますので、見てみたいと思います。

いちばん上の新舞踊『お夏狂乱』というのは1914年、これは有名な坪内逍遙の作品ですが、こういうふうなものであるとか、その次に「映画説明<お夏清十郎>」とあるのは、1936年（昭和11年）に林長二郎、田中絹代を主演に据えたトーキー映画で、これはいまから音だけ一部聴いていただきますが、映画説明という、もうトーキーですから弁士はいなかったのですけれども、弁士が今度はレコードの世界で活躍するというので、映画の弁士の語りのレコードというのがトーキーであるにもかかわらずつくられていて、長谷川一夫と田中絹代の声とともに弁士の声が入っているという、とても不思議なレコードなんですけれども、ちょっと聴いていただきます。一部分。

< 音声 > 『映画説明〈お夏清十郎〉』（1936）

こういう感じなんですね。つまり、旧来の歌舞伎や文楽の世界でも、この時期には様々な近代化の可能性というのが試みられて、九世団十郎が舞

台にピアノとヴァイオリンを持ち込んで『娘道成寺』を演じようとしたというような話もある、そういう時代ですから、『忠臣蔵』をはじめとする古典芸能の定番レパートリーは歌舞伎、文楽、講談等々、いろいろなジャンルで翻案されて、国民が共有する話としてそれまでも傳承してきたわけですが、ここにきてさらに洋楽に洋舞、ラジオやレコードといった新しい表現メディアを手に入れることによって、さらなる表現の広がりを追求しようとしていく。そういった様々な試みの中の1つとして、このピアノで踊る日本舞踊というものもあったと、そんなふうに位置づけられるのではないかと思います。

その後の時代に伝統芸能がそのレパートリーを固定化させて、伝統保存の方向に大きく舵を切っていくと同時に、それと平行な形で西洋もののほうもまた直輸入路線が主流になって、和洋折衷的な方向性というのがその道筋を失っていく。そういう流れになっていきます。

そういうような動きがもたらされるのには実はいろいろな要因が絡んでいて、前に私が出した『宝塚歌劇の変容と日本近代』という本の中では、宝塚の歌舞伎改良路線が行き詰まってレビュー路線に転換していく要因の1つとして、西洋文化の取り入れ方に関する関東と関西との温度差ゆえに歌舞伎改良路線が東京で受け入れられず、最終的には東京中心の中央集権体制が確立していく動きに巻き込まれる形で、和洋折衷型の西洋文化受容のあり方が文化の主流から締め出されていくことになっていったというようなことを書いたのですが、それはしかし1つの要因に過ぎません。実際にはこの伝統芸能の洋風化による国民文化の確立という思考モードは、その後の時代にもいろいろと形を変えつつ繰り返しあらわれてきます。きょうの中心テーマである戦後の宝塚で展開された日本民俗舞踊シリーズというの、またその1例にほかなりません。

東宝舞踊隊『日本民族舞踊の研究』（1943）

それでは続きまして、東宝舞踊隊と大東亜レビューの話をしていきたいと思います。

「日本民俗舞踊シリーズ」の直接な起源になっているのは、これは厳密に言うと宝塚自体ではないのですが、1932年に宝塚が東京進出を果たして株式会社東京宝塚劇場（東宝）を設立した小林一三が1935年に発足させた日劇ダンシングチームで行なったプロジェクトです。戦時体制下、この日劇ダンシングチームは、1940年に東宝舞踊隊と改称されたのですが、このチームが日本の郷土舞踊を洋風化する、あるいはさらに日本の植民地と化していた韓国や台湾、さらには南方工作

の一環としてタイとかインドネシアの民族舞踊に題材をとって、それをレビューの形に洋風化して上演するという一連の試みを行なうようになりました。そのために、1938年から、小林一三の懷刀で当時専務取締役だった秦豊吉の掛け声の下、日本の郷土舞踊の研究調査プロジェクトが開始されました。そして、その成果はやがて、いまご覧いただいているものですが、1943年に『日本民族舞踊の研究』という形でまとめられて刊行されました。そして同時に、それらの調査をもとに、レビュー化された作品が次々と日劇の舞台を飾ることになります。

『日本民族舞踊の研究』という、いま表紙をご覧いただいた本の目次です。右側が日劇ダンシングチーム——東宝舞踊隊が日劇で舞台にかけた演目の名前ですが、かなりの部分対応しているということがおわかりいただけるかと思います。

この本には、責任者であった秦豊吉が序文を載せているのですが、そこからは、この試みが創設時以来の宝塚の思想の延長線上にありつつも、他方で、それがこの時代状況下で再解釈されて、別の意味合いを負わされている、そのあり方をうかがうことができます。

秦豊吉は、1938年の宝塚のヨーロッパ公演に付き添った際に、日本はヨーロッパ同様民族の誇りとなる舞踊を持つ必要を痛感し、そのために日本の舞台芸術として世界に比肩するものをつくり得るとしたら、それは舞踊、特にバレエであること、そしてその伴奏は管弦楽でなければならないこと、そしてその際の舞踊の基礎になるのは、狭斜趣味と切り離せない偏狭な日本舞踊ではなく、現代の日本の生活から生まれたものでなければならないことを指摘しています。そのために狭斜趣味的な偏狭な因習から逃れたところにある闊達な郷土舞踊を基礎として日本の新舞踊をつくりあげることを目指したという旨のことを述べております。そして、その際に彼は、いわゆる郷土舞踊をそのまま上演しようというのではなく、これを整理し、加工し、手を入れて、全く新しい日本芸術舞踊をつくり上げようとしていること、すなわち素朴な郷土舞踊から今日の日本の生活のために芸術品としての新しい民族の舞踊をつくることに私どもの苦心が存し、従来の郷土舞踊上演とは全くことなる点がある、というふうに述べています。

つまり、伝統芸能をそのまま上演するのではなくて、洋楽や洋舞の要素を取り入れて現代化することによって、芸術品としての普遍的な価値を持たせようとする、宝塚の初期の歌舞伎改良以来見られていた発想がさらに端的にレビュー化として位置づけられていることを見ることができますが、もう1つ見逃せないのが、花柳界や座敷芸の世界から距離を置くということがそのための第一条件

とされており、その目的を達成するために郷土舞踊という対象が浮上してきたということです。東北地方や鹿児島、宮崎といった辺境地域が調査のターゲットとして設定されているのも、そのような考え方ゆえのことです。

こうした考え方は明治末から大正期にかけて民謡への注目が集まって、各地での正調保存会の設立が相次いだ、そのあたりの動きを彷彿とさせるところがあります。その根底にあるのは、都会の、とりわけ花柳界や座敷芸に汚染された文化を排し、地方に残る、そのような汚染を逃れた本物の日本文化を探し求めるという考え方です。それが国民文化の基礎となるべきことが主張されたのですけれども、ここでも、取り出したなまのままではなくて、芸術品として価値のあるものに改変することによって普遍性を持たせるということが重視されており、それに「正調」という名前がつけられていました。実際には「正調」と称されているものは、したがって、いま我々は何となくそういうふうには思っていますけれども、地元で歌い継いできた本来の歌い方ということではなくて、芸術品として世界で恥ずかしくない、そして日本国民がみんな共有し得るような、そういう価値を持つものとして再構成されたものに、実は「正調」という名前がつけられていたんですね。

その意味で、秦の構想もまた同様の発想にたっている。そして、国民文化の創立という至上命題と端的に結びついてたということがよくわかります。もっとも、ここでの「国民」という概念には、この時代の空気によって、いささか特殊な方向づけがしみついていることも否定できません。秦のこの序文ではハノイで行なった公演の様子が言及されて、来るべき時代の大東亜共栄圏体制を考えればなおさら狭斜趣味と縁を切り、日本の土と生活から生まれた力強く逞しい文化を育てることが求められるということを強く実感したという経験が語られています。南方民族に日本の浮世絵が何であろう。日本の舞踊がこれらの南方舞踊に負けないようにするには、日本の土と生活から生まれて真に日本民族の逞しさを表現し得るものでなければならぬ、それは今日私どもが鋭意志している日本民族舞踊だと確信している、と彼は述べています。

このあたりから、彼の構想する国民と国民文化は、いささかきな臭い様相を帯びてきます。南方諸国で公演を行なう一方で、それら諸国に題材をとった作品を次々と生み出していったことは、彼らの活動が全体として国の南方文化工作を先導する性格の位置づけになっていたということ、はつきり物語ってもあります。それはもちろん戦時協力以外のなものでもありませんが、外面的な協力ということを超えて、宝塚の創設以来の理念

が微妙に換骨奪胎されて、この時代の国家イデオロギーに接合、再編成されていたということが見てとれます。

ちょっとこの時代の写真等をご覧いただきたいと思えます。

日劇では、昭和13年から、ダンシングチーム発足以来、写真集みたいなものを全部で7～8冊出していますけれども、その表紙ですね。これは初期のもので。

これは最後の頃の、「東宝舞踊隊」というふう

に名前が変わってからの、1941年の表紙です。中で行なわれる演目についての写真を、あまりゆっくりご覧いただける時間はありませんからざっとご覧いただきますが、これは『雪国』という東北に題材をとったもので、「秋田音頭」なんかが使われています。

それからこれは『日向』ですね。「紀元二千六百年奉祝」と書かれていますけれども、日本のルーツを探るという意味で、宮崎というのが一つの非常に大きな対象になっていました。

これは台湾です。アミ族の衣裳というものがアレンジされたものが用いられています。

それから「歌舞伎バレエ」という名称で上演されている演目もありますが、これは市川猿之助一座にダンシングチームが特別出演したと、そういうふうな位置づけのものであったようです。

これは榎茂都陸平が振り付けている、バレエ『雪むすめ』という作品です。

あともう1つ、この次にお話しする『日本民俗舞踊シリーズ』を中心になって展開した渡辺武雄さんが振り付けをしているものものがあります。これは『松』という作品の中の「胡蝶の舞」という部分ですけれども、こういうようなものがあります。

東宝舞踊隊は仏領インドシナ、ハノイの劇場で公演をしたりしたこともあって、その時につくられた写真集の表紙がこれです。

以上が2の東宝舞踊隊の部分です。

渡辺武雄と「日本民俗舞踊シリーズ」

(1958—1978)

続きまして「日本民俗舞踊シリーズ」の話になります。

第2次大戦で日本は敗戦国となりました。皇国史観を基軸に据えて暴走した戦前の国家主義的体制が瓦解して、日本文化もその多くの部分が否定されることになりました。国家観のあり方そのものが問い直される中で、国民文化もまた大きな見直しを迫られることになりました。それを支えてきた「天皇の赤子としての国民」というような基本的な表象自体が否定されることになったのです

から、それに代わる戦後民主主義の落とし子とも言うべき新たな国民像の登場は、180度逆方向への変化と言っても過言ではないようなものでした。しかしながら、戦時下の軍事的技術のノウハウが新幹線などの戦後科学技術発展の基盤になったのと同様、戦後の国民文化もまた戦前からの文化の蓄積とその継承によって成り立っている面があります。まさに宝塚の場合も、そういうことが言えるのではないかと思います。

植民地政策や南方工作と結びついた戦時下の東宝舞踊隊レビューのあり方が戦後否定されるようになったことは言うまでもありませんが、急激なアメリカナイゼーションの中で、過去の遺産は脈々と受け継がれているのです。そのことを典型的に示すのが、1958年に上演された『鯨』という作品から始まる一連の「日本民俗舞踊シリーズ」です。1978年の『祭りファンタジー』に至るまで、20年間にわたって続きました。1961年には『火の鳥』という作品が芸術祭賞を受賞するなど高い評価を得たこともさることながら、作品数は14と少ないにもかかわらず、歌劇団がこのプロジェクトに向けた意欲は並大抵ではありません。日本郷土芸能研究会という組織が立ち上げられまして、各地に残る民俗舞踊の大規模な調査収集活動が行なわれました。毎年平均20回の取材旅行を重ね、20年の間に集められた資料はフィルム1300巻、カラースライド1万5000枚、ネガ90000枚、録音テープが2000巻に及ぶと言われています。それらはいま阪急池田文庫に所蔵されていて、数年前から公開も始まっているようです。

「日本民俗舞踊シリーズ」は、各地に残る民俗舞踊を調査し、これが作品リストですが、そこに洋楽洋舞の要素を取り入れて近代化した上でレビューに仕立てるというもので、その基本的な考え方は東宝の民族舞踊プロジェクトとほとんど同一線上にあると言っていると思いますが、実際その中心になった渡辺武雄はかつて東宝の文芸部に籍を置いて、このプロジェクトに参加しておりました。それは、ご覧いただいた通りです。その一事をもって両者の連続性は明らかです。

しかし、それが戦前の東宝のプロジェクトとはほとんど正反対と言ってもよいような、戦後の文化運動の中で成り立った、その背景はどのようなものだったのでしょうか。

このシリーズの第1作は、和歌山県の取材をもとに1958年に発表された『鯨』です。渡辺武雄の言葉を借りれば、そこで求められたのは青年会館でやるなまの郷土舞踊と劇場で洗練されてしまったものとの中間的な行き方である、ということになります。言い換えれば、地元ならではの土俗的な味わいを残しつつも、洋楽や洋舞を取り入れた近代化を施すことによって、誰にも誇ることで

きる普遍的な芸術品をつくりあげたい、そんな意図をもって、まずは徹底した現地調査が行なわれ、しかる後にレビューに仕立て上げられたということです。

ちょっと映像をご覧いただこうかと思います。ご覧いただくものは、後に『祭りファンタジー』という最後の作品の中でダイジェスト的に過去にやった作品の一部をつなぎ合わせている、そこで上演されたものなので初演の時の映像ではありませんけれども、ちょっとご覧いただきたいと思えます。

「三輪崎の綾踊」というもので、これは舞台の映像です。

< 映像 > 「三輪崎の綾踊」
(1978『祭りファンタジー』より)

因みに、これのもとになった「三輪崎の綾踊り」の取材フィルムの方を、ちょっとご覧いただきたいと思えます。

< 映像 > 『三輪崎の綾踊り』

もちろん、このような方向性自体、東宝の民族舞踊プロジェクトの延長線上にあることは明らかですが、そのような方向性がこの時期の終戦を境に流れ込んできた新たな空気の中で起こった様々な文化運動のただなかで求められたということには必然性がありました。『鯨』の中から、そのことをよく示す具体的な事例を取り上げて考えてみたいと思えます。それは『串本節』の演奏に合わせて踊る地元の娘さんたちの映像です。これは渡辺武雄さんの回想文の中にあるものですが、ここは串本、向かいは大島、歌に懐かしい日本最南端潮岬で大島を望みながら串本町のお嬢さんたちが横縞の着物に桃色のけだしも和やかに緑の芝生で踊ってくれた、というふうに書かれています。その『串本節』の取材フィルムをちょっとご覧いただけます。

< 映像 > 『串本節』

この踊りの正体は一体何なのでしょう。

地元の民衆たちの間で古くから伝えられてきたものだったのでしょうか。

これについて面白い話があります。

これは中山義夫さんという方が1956年に出した、『民謡と踊り方—日本民謡めぐり』なる本なのですが、これの「串本節」という項を見ると、こんなことが書いてあります。「串本では有志が集まって郷土芸術保存会をつくり、正調串本節を保存、普及しようということになり、踊りも昭和25年に

花柳流の師匠が振り付けたものを取り上げて、宣伝のために方々に出演などもしていますけれども、この踊りがお座敷舞踊として振り付けてあるために手振りが多く、また動作が難しいので、土地の人でもほとんど踊る人がないという状態ですが、レクリエーション運動の進展に伴い、最近では各地の民謡が盛んに踊られるようになり、地元や県でも串本節をぜひレクリエーション風の踊りにしたいと熱望するようになり、この夏串本祭りの日に現地でのこの件に関する座談会が催され、著者も招かれて出席しましたが、現地側から公民館関係の人々や保存会の人たち、県側からはレクリエーション協議会の代表、それに新聞社も加わって話しあった末、著者が振り付けを引き受けることになったものであります」と書いてあります。

この中山義夫さんという方は、世界民俗舞踊研究会会長という怪しげな肩書きが書いてあります。この中山義夫という人は一体どういう人物だったのでしょうか。

民踊絡みの本を相当数出しており、その世界では有名人ですが、日本民謡の世界の出身者ではありません。これは本の中に書かれている略歴ですが、大学在学中にエリアナ・バヴロバに師事してバレエを学び、その後満州に渡って満州舞踊学院長、満州舞踊家協会委員長などを務めた後、戦後は東京でG H Qのコレオグラファーとしてアーニー・パイル劇場の演出課長を担当、さらにY M C Aでミス・ライカ——どういう人か知りませんが——と共同でフォークダンスの講座を持っています、とあります。

中山は、この本に先立つ3年前の1953年に、『世界の踊り フォークダンス指導者のハンドブック』なる本を出しているのですが、『日本民謡めぐり』の出版とほぼ前後して、その姉妹編として『楽しいフォークダンス 世界民謡めぐり』という本も出しています。要するに彼は戦後日本でのフォークダンスの流行を演出した重要人物だったのであり、その背景にあったのが戦後の日本にアメリカから持ち込まれたレクリエーションの思想であったということがわかります。

レクリエーションは戦後復興期の日本の、とりわけ職場などの共同体で精神をリフレッシュするとともに、共同体づくりや青少年の健全育成といった効果をもたらすものとして定着しました。取り敢えずは戦後日本文化のアメリカナイゼーションの流れの産物と言えます。この時期には、それが労働運動などと結びつき、しばしば労働組合が経営者側との団体交渉の中で、レクリエーションのための時間や設備、組織の充実を求めるといったようなこともありました。フォークダンスはさしずめその王者とも言うべき存在でありまし

たが、重要なことは、中山らの手によって一気に広まった民踊という概念の中で郷土舞踊が換骨奪胎、再編成され、フォークダンスというワールドワイドな概念の中に位置づけられたということでした。

1961年に東芝音楽工業の発売した『日本の民謡』というソノシートがありますが、これは「日本フォークダンス連盟編」となっており、その序文には以下のように書かれています。「日本では『民謡』という言葉が主として日本民謡（日本のフォークダンス）の意味に用いられています。一地方で踊られている民謡を郷土民謡または郷土舞踊（カントリーダンス）—と言い、広く国内で踊られている民謡を国民舞踊（ナショナルダンス）—と言います。一地方の民謡で全国に流布して長年にわたりその人気を保っているものがあるように、数ある郷土民謡の中でも特に優秀なものは国民舞踊に昇格します」等々といったことが書かれています。

民謡を改良してより普遍性をもった国民音楽に仕立て上げようとしていた戦前の構図が温存されたまま、そこでの国民が天皇の赤子たる皇国の民から、フォークダンスがつなぐ世界の人民の一角を占める民主的な国民に入れ替わったという構造であることがわかります。国民音楽や国民舞踊が普遍性を備えるべきであるという主張は、いまや民謡や郷土舞踊を世界の民衆文化とのつながりでとらえる視点に読み替えられたということになります。

それに対して宝塚の渡辺武雄さんたちは、どのようなスタンスをとったのでしょうか。

もちろん宝塚はレクリエーション運動とは違う立ち位置を持っていました。いかに「国民的」という言葉を使つたとて、誰もが参加して踊れる舞踊と、ステージ上で客に向かって演じる舞踊では、その性格は全く異なることは言うまでもありませんし、労働者の運動に無限に近づく立ち位置を持っていたレクリエーションと、大企業の経営者である小林一三率いる宝塚とでは、そのスタンスが時には正反対と言ってもよいくらいに異なるであろうことは容易に想像がつきます。しかしながら他方で、この両者が対立した形跡はありません。渡辺の言動から察するに、彼はそれが別に古くから地元に残る本物ではないということ十分に承知していました。彼らのその後の活動を見る限り、中山に代表される民謡の人々と宝塚の渡辺らは、敵対関係であるよりは、同士として協力関係を結んでいたところもあるように思われます。

この時期、同様の方向性を持った活動はほかのところでも、いろいろ行なわれていました。左翼勢力と結びついた合唱運動であった「うたごえ運動」においても、郷土の歌と踊りというプロジェ

クトへの取り組みが行なわれており、そこでも民謡を掘り起こし、現代的にリニューアルする試みがなされていました。民謡にせよ、うたごえ運動にせよ、どちらも健全な国民文化を実現するという際に、花柳界と切り離せない日本舞踊や座敷唄のあり方を、ある種敵対視する思考が露骨にあらわれていることが興味深く、そのようなモチベーションから健全な民衆の芸能であると彼らが考えた民謡や郷土芸能の改良という路線をとったという意味では、まさしく戦前の国民文化の精神を引き継いでいると言えるでしょう。

この時期はまた、空前の民謡ブームでもあり、うたごえ運動に批判精神を欠いた資本主義の犬として、その墮落ぶりを痛烈に批判されていたレコード業界でも、実は似たような動きが起きていました。江利チエミというのは、その後のイメージからすると、『テネシーワルツ』であるとか、ああいったアメリカの洋楽曲を日本に輸入してきた、そういう洋楽の人以外のなものでもないのですが、この時期の江利チエミは、「チエミの民謡集」なるレコードが評判となって、これを第5集まで出しています。紅白歌合戦でも江利チエミは1958年、59年と続けて民謡を取り上げています。これもまた別の意味で民謡を洋楽風に改良することによって国民的な人気を勝ち得るという構図でした。

同種のレコードは、「郷愁のタンゴ」「日本民謡をタンゴで」とか、「マヒナスターズ民謡集」とか、いろいろ出ています。手前の右のほうにあるのは「ダークダックス世界民謡めぐり第6集 日本民謡編」というのですが、ご承知のようにダークダックスはロシア民謡でいちばんまずは売った。そのダークダックスのレパートリーの中に世界の民謡というふうなレパートリーの構図があって、その中に日本民謡が位置づけられている。そのあたりに典型的によく示されていると思いますが、こういう時代だったということです。

もちろん、これらの陣営の間には、それぞれ一定の距離があったことは事実ですが、別の言い方をすると、彼らはみな、民謡や郷土舞踊をベースに、その改良によって国民音楽を確立するということを求めるという前提を共有した、ある意味では同志だったわけでありまして、その実現の仕方についてのスタンスや立ち位置の違いから、しばしば彼の中はもちろん対立が生み出されるということもありましたが、しかしながら、渡辺の言う「青年会館でやるなまの郷土舞踊と劇場で洗練されてしまったものとの中間」という言い方は、まさにその立ち位置を示めそうとしたものだったとも言えます。

歌劇団が日本郷土芸能研究会の活動にあれだけ力を注いだというのも、また個々にはいろいろな

批判もあったとはいえ、新聞等の批評でこのシリーズが高い評価を得て大きな期待が寄せられたというのも、そういう前提があつてのことだったことは間違いないところです。

この「民俗舞踊シリーズ」を国民文化にしようとする渡辺らの構想は、その後どのように推し進められ、どのような結果を招来することになったのか。その点で興味深いのは1969年に上演された、シリーズの第11作となる『祭』です。この会から「日本民俗舞踊シリーズ」の「俗」の字が「族」の字のほうに変わりまして、「日本民族舞踊シリーズ」という名称で上演が行なわれるようになりました。その経緯に関して渡辺は、「いままでは日本の各地方の風土を舞台で再現しようという取り上げ方であったが、これからは日本人全体の芸能として取り組んでいきたい」と述べて、これまでより1歩踏み込んで、創作的なものを取り入れたり、地方を限定せずに日本人全体の新しい民族芸術をつくり上げることを目指していきたいというふうに語っています。そして、「このように各地の伝統を踏まえた上で、日本人の現代の生活を民族舞踊で表現することが日本郷土芸能研究会発足当初からの念願であった」というふうに述べています。

最初の『祭』という作品は、もう時間がありませんので具体的なお話はいたしません、1つの作品の中にいろいろな地域の芸能を取り込んで、そして全体として日本の芸能というふうなもののプロトタイプであるようなものをつくり出していくという、そういう方向性があらわれていて、そしてそれ以前以上に洋楽的な要素の取り込みが積極化しています。例えば『祭』の第2幕2場の「津軽じょんがら節」のところでは、渡辺武雄さんによれば、津軽三味線にはスペインのフラメンコギター以上の情感と迫力があり、その曲弾きの箇所には眞帆志ぶきの歌を真正面からぶつけることによって新しい民謡をつくるのが目指されたのであり、「これはただの掛け合いではなく、これを日本独特のものにしたい和製フラメンコなのである」と述べております。

このような方向性は、その後も引き継がれていきます。まさにそのような形で、個々の民謡を越えて日本の郷土舞踊全体をひとつの、日本人、国民が共有できるようなものに織り上げていく。そういう考え方が、ここにおいて初めて前面に出たと言ってもいいのですけれども、皮肉なことに、このあたりを境に「民族舞踊シリーズ」が新聞等で取り上げられることはめっきり少なくなってきました。そして取り上げる場合でも、それは明るいエンターテインメントとして評価されるというような形もっばらで、それが国民音楽や国民舞踊の樹立といったコンテクストで語られることはほとんどなくなってしまいます。ここには単に宝塚

の路線云々という問題にとどまらない大きな問題が含まれているのではないでしょう。

宝塚の「民族舞踊シリーズ」とほぼ歩調を同じくするかのように、1970年代に入ると、民謡もフォークダンスも、うたごえ運動も、かつての力を失っていきます。1980年前後には、金沢明子、原田直之といった比較的若い歌手たちによる、「ジーンズ民謡」などと呼ばれた民謡ブームが起きたりもしていますが、そこには明らかに構造的な変化を見てとることができます。この間の民謡をめぐる言説を調べてみるならば、それを国民音楽と結び付けて議論するような土壌が確実に失われてきていることがわかります。1950年代の民謡ブームの際には、民謡が戦時下の国家意識の高揚を手助けしたことを反省しつつも、今度はそれが新しい形の国民文化として平和に結びついていく可能性があるというようなことが論じられていたのですが、1980年代になると、民謡をめぐる議論に「国家」「国民」といった語が出てくること自体ほとんどなくなってしまいます。宝塚の「日本民族舞踊シリーズ」も、うたごえ運動も民謡も、当初から国民文化の樹立という大きな目標に向かって位置づけられていました。それぞれのスタンスにはいろいろ違いがあったし、1つの活動自体のうちにも相当の振幅がありました。そういう多様性がつなぎとめられていたのは国民文化の樹立という大きな方向性がそれらのぶれを吸収して、より大きな力へと向けていく、そういう構造が成り立っていたからであるように思われます。

1970年代あたりから、そのような構造自体が確実に見えなくなってきました。それはあるいは「国民文化」と呼ばれる理念そのものの解体とも言えるかもしれません。

今日述べてきたような戦前からの動きは、前近代的で低俗な座敷歌の世界とも、一般民衆とはかけ離れたところにあるクラシック音楽の世界とも違う、その中間の位置に近代国家の日本国民誰もが共有できる新たな文化を樹立しようという、そういう動きでした。それは、時には戦時イデオロギーと結びついた国民歌謡となったり、時には左翼イデオロギーと結びついたうたごえ運動となって、様々に形を変えながら、そうした中間的な微妙な位置に国民みんなが共有できる文化を提供し続けてきました。宝塚のピアノで踊る日本舞踊は、まさにそのような動きのうちにあっただけとも言えると思います。

そのような基盤そのものが、1960年代から70年代にかけて大きな構造的変容を始めたように私には思えます。それはまた1964年の東京オリンピック、70年の大阪万博を最後に、国民が1つになって熱狂するような「国民的行事」と呼ばれるよう

なもの成り立たなくなっているような状況などとも響きあっているのかもしれませんが。うたごえ喫茶が廃れてカラオケに取って代わられたり、フォークダンスが公的行事から姿を消したり、社内レクリエーションや社員旅行が消えていったりといった状況も、こうしたことと無関係ではないでしょう。

宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」が「民俗」という表記を「民族」に変えて国民音楽確立の一大プロジェクトに位置づけようとした1969年という年が、まさにそういう分水嶺に当たっていたということは、歴史のアイロニーと言うべきなのかもしれません。しかしながら、ひとつの芸能がその時その時の背景的状況やコンテキストと結びつきながら、様々に形を変えて新たな機能を獲得してきた、そういう長い歴史を考えるならば、今後また新たな文化状況の中で、ピアノで踊る日本舞踊の系譜がしなやかに、そしてしたたかに、また新しいページを開いてくれるであろうことは、十分に可能性のあることだと考えています。そしてそれが文化の面白さでもあり、奥深さでもあるのではないのでしょうか。

拙いお話でしたけれども、これで終わらせていただきます。ありがとうございました。(拍手)