

井上八千代著 『京舞つれづれ』

丸茂 美恵子

本書は、井上流五世家元井上八千代の、芸話を含む自叙伝的な著述である。内容は、「祇園の四季」「能の家、舞の家に生まれて」「舞のこと」「四世井上八千代」「舞の心を継ぐ」の五部構成になっている。五世八千代は、祖母に井上愛子(四世八千代)、父に観世流能楽師片山幽雪(九世片山九郎右衛門)を持つことで知られている通り、自叙伝ではありながら、本書は舞にまつわる叙述が大部分を占める。四世八千代には片山慶次郎の『井上八千代藝話』(河原書店、昭和42年)があり、それも名著ゆえ、筆者は若い頃より井上流に関することや舞の演目をその書から多く学んできた。だが、本書がそれと異なるのは、筆者にとってではあるが、いや井上流の舞を鑑賞された方々にとっても、本書に書かれた名舞台のほとんどが脳裏を去来しそれらを追体験できる喜びのあることである。本書に掲載された舞の演目数は約70曲。五世八千代の半生がいかに舞とともに歩んできたことが知られよう。本書には代表的な16曲を選んで1曲につき詞章入りで紹介し、井上流代々の確固たる伝承の証を示している。次に数曲を取り上げるが、()内には掲載頁数を記す。

・地唄「桶取」(151 - 152頁)

「桶取」は三世八千代が<百寿の会>で舞った演目。本書では「祖母に一つだけ心残りがあつたとすれば百寿の会でしょうか」(200頁)と五世は述懐する。四世は<百寿の会>で「桶取」を舞うことを悲願されていたそうだが、それは叶わず、その二ヶ月前に他界され、準備していた着物と扇をお棺に納めた…という。合掌。

・地唄「虫の音」(155 - 159頁)

「虫の音」は「四世の最も愛した」(72頁)演目。そして、「わてが死んだら『虫の音』舞うてな」(78頁)と五世に言い遺していたので、四世の<三回忌追善>では五世は「虫の音」を舞ったのだという。重要無形文化財保持者(人間国宝)認定後の国立劇場主催<舞の会>で五世が舞ったのは「虫の音」。グラビアのトップに飾られている写真もその時のものであろう。「虫の音」は五世にとってライフワークの一つで、五世は「慈しみながら、これからじっくり舞っていきたい」(88頁)という抱負を語っている。

・地唄「花の旅」(143 - 145頁)

十五年ほど前のこと、筆者は<舞の会>で五世の「花の旅」を鑑賞し、まるで春風のような心地よさを覚えたことがある。五世にとって「私がものすごく好きなのが『花の旅』」(87頁)という思い入れの深い演目だとはまだ筆者は知らないうちであった。四世の最期を迎える頃、「体調が次第に悪くなってたのは皆わかっておりました。…『花の旅』のような祖母が好きな曲を稽古してますと、何となしに見てくれたりしておりました。…」(196頁)という。その時、五世が稽古していた「花の旅」は<舞の会>のためのものであったのだろうか…と筆者は今思いを馳せている。

・地唄「長刀八鳥」(131 - 134頁)

四世の代表作と言えば「長刀八鳥」(山田庄一筆『週刊人間国宝 6』22頁)である。NHKアーカイブスの「長刀八鳥」の映像を観ても、微動だにせず気迫のこもった舞ぶりは驚嘆に値する。五世が幾度となく舞っている「長刀八鳥」だが、筆者には横浜能楽堂の脇正面から観るという珍しい体験がある。やはり、微動だにしない長刀の扱い、小柄な身体はどこからあのパワーが生まれるのか…。不思議だ。五世は、父幽雪が「亡くなる前は、安寿子がはじめて舞う『長刀八鳥』のために、ということで釣竿を作ってやったり」(82 - 83頁)という、思い出を語っている。そこには、親から子へ、そして孫への愛情に支えられた舞の継承の姿がある。それでこそ、あの激しい舞にも技の凄さだけでなく、観る人の心を揺さぶる魂が宿るのだということを伝えているのであろう。

ほかにも、「葵上」「お七」「菊」「信乃」「しゃべり山姥」「珠取海士」「深き心」「松風村雨」「水鏡」「三面椀久」「もさ巡礼」「倭文」「夕顔 瓢箪踊」「雪」「弓流し物語」「乱菊枕慈童」など筆者の験に浮かぶ舞台は数知れない。これら舞の数々について、五世の家庭的・社会的な背景のなかで語られている自叙伝であることが本書の特徴である。

そこで赤裸々に綴られている事柄は、京舞としての井上流の真髓であることに偽りが無い。そして、何よりも大切なのは、芸を継承する上では、形や姿、技だけではなく、心を繋ぐこと、時代とともに歩んでいくこと、の大事さが仄めかされている点であろう。舞、ひいては芸の世界は“不立文字”である。本書は、その至難に近い業を成し遂げており、当代の舞の名手である五世の、幼少期から今日までの精神的な成長を辿ることのできる自叙伝としても後世に残すべき価値を有している。

(岩波書店、2016年11月刊行)

佐野勝也著

『フジタの白鳥——画家藤田嗣治の舞台美術』

藤井 慎太郎

FOUJITAないしフジタとして世界的に知られる洋画家、藤田嗣治（1886～1968）は、小山内薫を従兄弟に持ち、蘆原英了は彼の甥にあたるように、舞台芸術と縁の深い一家に生まれた。さらに彼自身が相当な演劇好きでもあって、若かりし頃から劇場に熱心に通い、彼が東京美術学校を卒業した翌年の1911年に開場した帝国劇場において舞台背景の製作に携わったり、パリに渡ってからすぐにイザドラ・ダンカンの兄レイモンドにギリシャ舞踊を学んだりしていたように、一般に知られている以上に、舞台芸術は画家の生活において重要な位置を占めていたのである。

そもそも舞台美術は研究においても顧みられることが少ない領域であるが、藤田嗣治がその生涯において国内外で複数の作品の舞台美術（バレエ、オペラ、演劇）を手がけていたことも、十分に知られているとはいえ、先行研究もまた少ない。本書はまさに新しい境地を拓くものである。著者は、藤田が手がけた作品が少なくとも9本に上ることを特定したが、その中には1920年代のパリにおいて上演された複数の「和物」、とりわけ新歌舞伎の『修禪寺物語』をフランス語で演じた『仮面』（*Le Masque*, 1927）、バレエ・スエドワの『風変わりなコンクール』（1924）、東京バレエ団の『白鳥の湖』（1946）、ミラノ・スカラ座の『蝶々夫人』（1951）などが含まれる。本書は、その9本の作品を媒介項として、藤田嗣治と舞台芸術の長年にわたる関係を解き明かすものである。

同じ研究会に参加していたために私自身知己を得ることができたのだが、生前の著者はひとかたならぬ博学な知識と幅広い人脈を誇り、旺盛な好奇心とバイタリティにあふれ、会う人すべてに強烈な印象を残す人物であった。400ページを超えるこの書物は、そうした行動力と人脈を生かして、彼が収集した膨大な量の資料、関係者に行った数多くのインタビューに支えられたものであり、この本によって教えられることはきわめて数多く、それだけでも貴重である。

本書は全10章（およびプロローグとエピローグ）からなるが、その構成は必ずしも時系列に沿ったものではない。本書は、終戦後すぐの1946年に帝国劇場で手がけた『白鳥の湖』（再演1948年）の舞台美術を論じるところから始まる。タイトルや構成から分かるように、この『白鳥の湖』の舞台

美術を論じた冒頭部分が、最も多くの紙幅が割かれ、力をこめて論じられる部分である。それから1913年の渡仏に遡り、戦間期のパリ時代が論じられ、第二次世界大戦前後の日本滞在時代を挟んで、再びパリへと戻っていくことになる。

バレエ史に関わる部分については私は批評するだけの知識を持ち合わせていないことを断った上でいうのだが、章によって長さも奥行きも不揃いであることや、参考文献の中に外国語（特にフランス語）のものがほとんど見当たらないことなど、本書には惜しまれる点も残る。今となつてはないものねだりでしかないわけだが、たとえば、コメディ・デ・シャンゼリゼで上演された『修禪寺物語』に関して、主役を演じたフィルムン・ジェミエが国立オデオン座の座長であったことには本文でもふれられているが、彼が同時に民衆演劇運動の旗手であり、その前年に世界演劇協会（ITIの前身組織である）を創設し、同協会が催した国際演劇祭の一環としてこの作品が上演されたことを踏まえれば、藤田と世界演劇のつながりをもっと掘り下げることも可能であったように思う。また、第二次世界大戦を挟んで藤田は日本に帰国しており、その間に戦争画を手がけ、それがもとで終戦後は戦争に加担した責任をめぐるいざごに巻き込まれることにもふれられてはいるが、この部分ももっと詳しく論じてほしかったところである。

だが、私を含めて、生前の著者を知る人間にとっては、そうした不揃いな部分にこそ、粹に収まることがなかった彼の個性が最もよく表れていて、彼の肉声が聞こえてきそうに思われるのである。著者の早すぎた死はほんとうに惜しまれるが、冥福を祈りつつ、この書物を果実として遺してくれたことに今はただ感謝するばかりである。

（エディマン、2017年1月刊行）

呉屋淳子著

『「学校芸能」の民族誌——創造される八重山芸能』

波照間 永子

本書を貫くキーワード「学校芸能」は、教育人類学者である著者、呉屋淳子が考案した造語である。「民俗芸能」にまつわる「古風」「伝統的」という従来の言説にとらわれず、現代社会において、しなやかに創造され続ける芸能を「民俗芸能」と定義し、民俗芸能を「学ぶ」だけでなく、新たに「創造する」場として「学校」を捉えている。そこで創造される民俗芸能に「学校芸能」という概念を

付与し、学校教育の現場から民俗芸能の継承のあり方の意義と課題を検討する新たな視座を提供している。

著者によると、「学校芸能」には次の三つの特徴がある。第一に、「学校芸能」は、学校と地域社会の相互過程で創造されている点、第二に、他地域の民俗芸能や、国および県の文化政策などの影響を受けながら、当該地域の文脈のなかで展開している点、第三に、当該地域の民俗芸能の「継承者」を生み出している点である。それは「演じる側」のみならず「見る側」（観客）の双方を含むものである。

これらの特徴を、沖縄県の南限に位置する八重山諸島の三高校——八重山高校・八重山農林高校・八重山商工高校——での調査に基づき鮮やかに描き出している。地域集落における祭祀儀礼、学校の授業や部活動の参与観察および聞き取り調査から得たフィールド・データを柱に据え、それを補強する文献資料として、沖縄県高等学校文化連盟会報誌、学校要覧、学校新聞、音楽教科書、沖縄県発行の副読本、市町村誌ほかの一次資料とともに、文部科学省の高等学校学習指導要領、沖縄県教育委員会発行の教育振興基本計画などの参考資料を用い、「分厚い記述」の作成を試みている。

舞踊学会においては、舞踊人類学（民族舞踊学）、舞踊教育学を専門とする会員には、ぜひ目を通していただきたい書である。民俗芸能が地域との相互過程を基盤として、部活動だけでなく正規の科目としてどのようにカリキュラム化されているのか、専任教員が特別非常勤講師とタイアップしていかなる授業展開をしているのかなど、今後の民俗（民族）舞踊を通じた教育のより良い方法を検討する一助になると確信する。

（森話社、2017年2月刊行）

杉山千鶴・中野正昭編

『浅草オペラ——舞台芸術と娯楽の近代』

古井戸 秀夫

本書は「客席の二階席から人が降ってくる」そんなことを見聞きしたことがあるだろうか、という編者（中野正昭）の問いかけから始まる。今から100年前、大正6年（1917）10月に開場した浅草オペラの常設館、日本館の客席は大満員で椅子が壊れ「二階席から人が降る」と回顧したのは石井漠であった。二階から降ってきて一階席も満員なので怪我などしない、1階の客に担がれて舞台の上に放り投げられるだけであった。100年前

のそのような興奮に、しばし想いを巡らしてみよう、というのが編者の意図なのである。

背景にあるのは、浅草オペラの評価であった。浅草オペラは西洋音楽とオペラの普及に貢献したという肯定的な意見もあれば、いやいやオペラ濫觴の徒花に過ぎないという否定的な意見も根強い。肯定否定どちらにしても「舞台芸術」の評価である。そうではない、もう一つの評価軸、それを「娯楽」としたのであろう。「芸術」に近代があれば、「娯楽」にも近代はある。二つの近代、とりわけ後者の近代に編者のまなごしは注がれているのである。

編者の杉山千鶴は舞踊学、中野正昭は演劇学、執筆に加わった6人のうち上野房子はダンス評論、大西由紀は比較文学、笹山敬輔は演劇学、小針侑起は芸能史、京谷啓徳は西洋美術史、毛利真人は音楽評論、と幅が広い。複眼あるいは越境、このような視座は演劇評論家大笹吉雄が確立した。『日本現代演劇史—大正・昭和初期篇（白水社、1986）が世に出されてから、すでに31年が経過している。それまでの舞踊史、演劇史では数頁にとどまっていた浅草オペラに85頁、浅草のその後を含めると300頁を超えた。「舞台芸術」だけではなく「娯楽」も含めた成果であった。舞踊だけではなく、演劇、音楽、美術等芸術の概念が近代の桎梏から解き放たれて、その対象を広げていった、その時代の反映でもあった。

全体の構成は以下の通りである。

- 1 序論「浅草オペラという近代」（中野正昭）
- 第I章「浅草オペラの源流」
- 2 「大正オペラの祖ローシーの〈空白時代〉を探る」（上野房子）
- 3 「浅草の翻訳歌劇の歌詞」（大西由紀）
- 第II章「浅草オペラの女たち」
- 4 「高木徳子とアイドルの時代」（笹山敬輔）
- 5 「澤モリノの生涯」（小針侑起）
- 第III章「浅草オペラの舞踊と演劇」
- 6 「浅草オペラの舞踊」（杉山千鶴）
- 7 「オペラ座と音楽家・小松耕輔の仕事」（中野正昭）
- 第IV章「浅草オペラのメディア」
- 8 「歌劇雑誌と浅草オペラ・ファン」（京谷啓徳）
- 9 「浅草オペラから舞踊小唄まで」（毛利真人）

「源流」は二つ、ローシーと小林愛雄である。舞踊学会で上野房子が来日前のローシーについて話されてから、もう25年が経ったという。今回は離日後のローシーがジャワ・スマトラ・シンガポール等アジアの巡演、プエノスアイレスの南米ツアーと世界を経巡った姿が「イタリア・オペラは国境を越えた」と名付けられた。その潮流は浅草オペラだけではなく、その源流である帝劇、あとから続く宝塚少女歌劇のレビューにまで及ぶのであろう。そのような鳥瞰図が示されたのである。

オペラの翻訳に光を当てていることも本書の特色であろう。取り上げられたのは、楽苑会を組織した二人のパイオニア、小林愛雄と小松耕輔である。小林愛雄の翻訳を分析した大西由紀のレポートには「ベアトリツェがベアトリ姉ちゃんになるまで」という副題が添えられ、中野正昭は小松耕輔の仕事のうち「浅草オペラにおける名作のダイジェスト版」を扱うことを副題で示した。浅草オペラとその源流を翻訳の面からも比較対照する結果となった。

本書のもう一つの特色は、バリトンの清水金太郎、テノールの田谷力三など男性ではなく、女性に注目している点である。浅草オペラの前半を〈日本館時代〉、後半を〈金竜館時代〉とし、それぞれの代表として高木徳子と澤モリノが選ばれた。高木徳子はバレエの指導を受け、澤モリノはそのような経験を持たない素人。その対比も本書でたいせつにしている視点であった。欲を言うならば、オペラなので踊るだけでなく歌った。音楽学校出の歌手と素人。その対比も欠くことのできないテーマなのであろう。

杉山千鶴のレポートは、石井漠にはじまり高田雅夫・せい子と近代舞踊のパイオニアにはじまり、

澤モリノからコーラス・ガール、その代表として河合澄子に及ぶ。後者を杉山は「ノンキャリア編」と名付けた。そのノンキャリアに若者たちは血道をあげたのである。そこにも舞台芸術には収まりきれない娯楽の近代があるのであろう。杉山の分析には体育学、あるいは運動分析学の手法が用いられている。その点も新鮮であった。

雑誌とその読者がひとつになる、それが大正、浅草オペラの時代であった。京谷啓徳が対象としたのは歌劇雑誌『オペラ』。読者投稿欄や人気投票をはじめ、男のファン「ペラゴロ」と女性ファン「ペラゴリーナ」の番付までが紹介。興味満載の記事になっている。

もうひとつ忘れてはならないメディアはレコードである。毛利真人のレポートの副題は「佐々紅華の楽歴」。レコード会社のポスターのデザイナーから作曲家になり、浅草オペラののちビクター、コロムビアとレコード界に復帰。「君恋し」「祇園小唄」で知られる日本の流行歌の鼻祖の「楽歴」をたどる。その道筋はそのままその後の浅草オペラということになるのであろう。

(森話社、2017年2月刊行)