

坪内士行と日本舞踊に関する考察

橋本 旦子

「キーワード」①坪内士行 ②日本舞踊 ③舞踊論 ④芸能 ⑤坪内逍遙

はじめに

「日本舞踊」を含む「舞踊」の学理的研究の始まりは、それらを命名した坪内逍遙（一八五九～一九三五）にあるとされる^①。逍遙は、明治三十七年（一九〇四）刊の『新楽劇論』（早稲田大学出版部）において、「私は之を以て戦後経営中の決して等閑視すべからざる事業の随一と信じ」て、歌舞伎の改良、すなわち「歌舞伎劇」と「振事劇」の分離を提案し、「舞踊」という語を用いた。そして、その後発表した論考の中で、日本の振事を「日本舞踊」と呼称するようになった^②。同時に『新曲浦島』（早稲田大学出版部、一九〇四年）に始まる作品創作や上演を続け、理論と実践の両面から日本舞踊の成立に携わった。

逍遙の舞踊研究に初期段階から深く関わり、以後も様々な形で、日本舞踊の発展に寄与した人物がいる。逍遙の甥で、一時期は養嗣子でもあった、坪内士行（一八八七―一九八六）である。士行については、すでに逍遙研究や、宝塚歌劇および東宝における実践的な活動、シェイクスピアをはじめとする西洋演劇研究などの文脈において部分的に論じられてきたが、その九十八年の生涯を通じ、一貫して関心を持ち続けた日本舞踊との関わりについては論及されてこなかったくらいがある。

そうした現況に鑑み、本稿は、日本の舞踊界の発展に深く寄与した人物としての坪内士行像を明らかにし、日本舞踊史・日本舞踊研究史に位置づけることを目的とする。はじめに、坪内士行の略伝を記し、先行研究を整理することで、従来の彼の評価を明確にする。次に、彼の生涯と日本舞踊との関わりを概観する。その上で、雑誌『芸能』に掲載された士行の舞踊論を分析し、彼の日本舞踊観について考察したい。

一、坪内士行略伝

まずは、諸事典および新聞・雑誌の訃報記事などを基に、坪内士行の事績について整理しておく³⁾。

坪内士行は、明治二十年（一八八七）八月十九日、名古屋市中で逍遙の次兄義衛の二男として生まれた。六歳で逍遙の養子となり、セン夫人、逍遙の甥・大造や養女・くに（後の飯塚友一郎夫人）らと共に、音曲、舞踊など、芸道一般の素養を身につけた。明治四十二年（一九〇九）九月に早稲田大学文学部英文科を卒業後、ただちに渡米し、ハーバード大学に入学、主に劇文学を研究した。明治四十四年（一九一一）にはロンドンへ渡り、俳優として活動するなど、同地を中心にヨーロッパ遊学。大正四年（一九一五）夏に帰朝し、同年秋より

早稲田大学文学部講師をつとめた。

大正七年（一九一八）、小林二三の誘いを受けて関西へ移住、宝塚音楽歌劇学校顧問、関西大学講師を兼ねる。翌八年（一九一九）に宝塚の男役スター第一号の雲井浪子（本名・高井操）と結婚。これがきっかけとなり、舞踊観を含めて逍遙の意に副わなかったことから、逍遙家より離籍された。大正十五年（一九二六）に宝塚国民座が結成されると、同座の演出・文芸の責任者として、昭和五年（一九三〇）の解散まで活動を続けた。昭和十年（一九三五）、宝塚の東京進出に伴って上京。東京宝塚文芸部長に就任し、東宝劇団（第一次）を主宰。終戦後は東宝芸能事業会社社長、東京演技アカデミー校長などを歴任した。

昭和二十七年（一九五二）から同三十三年（一九五八）まで早稲田大学教授。以後、東洋大学、実践女子大学、東宝芸能学校、立正大学、日本大学、国際短期大学、神奈川歯科大学等でシェイクスピアを講じた。そのかたわら、東京新聞舞踊コンクール審査員として多くの日本舞踊家を世に送り出すと共に舞踊評論でも健筆を揮った。昭和三十八年（一九六三）に紫綬褒章、昭和四十九年（一九七四）に勲三等瑞宝章を受章。昭和五十四年（一九七九）には東京新聞制定の舞踊功労賞を受賞している。

昭和六十一年（一九八六）三月十九日、急性心不全のため九十八歳で死去。新聞の訃報記事には「研究、脚本書き演劇界最長老」（『東京新聞』一九八六年三月十九日夕刊）といった見出しが見え、同時代における士行の位置が窺えよう。

士行の生涯を論ずる上で逸してはならないのが、九十歳の時に出版された自叙伝『越しかた九十年』（青蛙房、一九七七年）である。戸板康二が書評の中で、自身が演劇史に関する著書を執筆した際に「文献や資料を読んで、いろいろ知ったさまざまなことが、この本の著述者の体験なのである」（『芸能』一九七七年七月）と

評したように、同書は日本近代演劇史の貴重な証言であり、また先行する土行研究においても伝記上の基礎文献となっている。その中で、土行は自らの「越しかた」を振り返り、次のように述べている。

私は今年で九十歳になるのだが、自分一人で不思議がっていることは、この私の九十年の一生が、ほぼ三十年毎に三段階に変わったことである。即ち最初の三十年余りは、ずっと坪内逍遙の養嗣子として、彼を師父と仰いで生活した。次の三十年は、これは全く小林一三翁の庇護のもとに働いたと言っている。そして、前に記した通り、六十一歳で東宝会社を去ってからは、学校教師として、覚束なくも自力での生活。これ又ちょうど三十年を経過せんとしてつつある。

(二四六頁)

「波瀾あり、変化のあったのは前の二段階、最後の三十年は、いわゆる『象牙の塔』に引きこもっての無変化の生活」(同前)であったというのだが、まさに「前の二段階」に紙幅の大部分が割かれ、土行が「自力」で積み上げた「最後の三十年」についての記述は見開き二頁分にも満たない。そうした土行の執筆姿勢は、同書出版時のインタビューで以下のように語られている(語る「越しかた九十年」を書いた坪内土行氏)『朝日新聞』一九七七年五月十六日朝刊)。

私が生涯で決定的な影響と恩顧をうけたのは坪内逍遙と小林一三の二人です。二年がかりで書きおろした今度の本も、この二人の大人物が相手ですから、下手に間違ったことを書くと、全部が信用されなくなるので、資料集めにだいたい手間がかかりました。

つまり、『越しかた九十年』で中心的に綴られているのは、偉大な二人の恩人との六十年間なのである。このことは同書を典拠とする先行研究が「前の二段階」で止まっている一因でもあろう。しかし、本稿で主な対象とする日本舞踊評論・研究にまつわる彼の文業は「最後の三十年」以降に多く、にもかかわらず、それらは未整理のまま措かれている。したがって本稿ではこれらの論考に目配りしながら、士行の生涯と日本舞踊との関わりをたどっていくこととなる。

次章では、そうした議論の前提として、先行する士行研究を概観し、従来の評価と位置づけを確認しておきたい。

二、先行研究概観

これまでの士行研究は、大きく分けて、①逍遙との関係、②宝塚・東宝関係、③シエイクスピアなど西洋演劇研究という三つの文脈で論じられてきた。

逍遙については、士行自身『坪内逍遙研究』（早稲田大学出版部、一九五三年）^④を著しており、稲垣達郎・岡保生編『座談会 坪内逍遙研究』（昭和女子大学近代文化研究所、一九七六年）にも招聘され、逍遙の多方面にわたる文業について証言している。また、前掲『越しかた九十年』の中でもその関わりが述べられている。津野海太郎『滑稽な巨人 坪内逍遙の夢』（平凡社、二〇〇二年）は、右記の諸文献を基に、士行からの視線も援用しながら、逍遙の舞踊研究の顛末を記している。逍遙の同時代を生きた身近な証言者として、士行の役割が見出されてきたといえよう。

もう一人、士行に影響を与えた小林一三との関わりを中心とする宝塚・東宝時代については、坂田寛夫『わが小林一三 清く正しく美しく』（河出書房新社、一九八三年。後に河出文庫、一九九一年）に、士行の宝塚への招聘段階から結婚の経緯などが、小林一三の側から詳述されている。また『国民劇』に関する研究書としては、渡辺裕の『宝塚歌劇の変容と日本近代』（新書館、一九九九年）や『日本文化 モダン・ラブソディ』（春秋社、二〇〇二年）などに詳しく、小林一三が目指した『国民劇』像の変遷と、それに伴う士行らの試行錯誤に関する詳細な考察から、当時の活動の全体像を把握できる。士行を中心とする論考として、長楽美智代『坪内士行と宝塚国民座』（津金澤聡廣・名取千里編著『タカラヅカ・ベルエポック』所収、神戸新聞総合出版センター、一九九七年）は、大正十五年から昭和五年まで活動した、宝塚国民座の創立背景から解散までの軌跡をたどり、その演劇史における役割を再評価する試論であり、士行の宝塚国民座時代の活動を概観できる。

さらに、近代の舞踊研究からのまなざしとして、國崎彩「大正期の寶塚少女歌劇團の舞踊活動についての考察」（『演劇研究センター紀要Ⅷ』二〇〇七年一月）は、日本近代舞踊史における宝塚歌劇の活動や新舞踊運動を検討するための素地として、近年研究が進められつつある舞踊家・榎茂都陸平以外の人物の舞踊活動を取り上げており、士行については「二―二『歌劇』作品のなかでの新舞踊の試み」で、久松一聲、榎茂都陸平に続く三番目に紹介されている。國崎によれば、士行は「作品作家としてよりもむしろ、寶塚少女歌劇團全体の方性、あるいは日本劇界のなかでの位置付けを総合的に指揮すべき立場を期待」（三一五頁）されていたという。実際、当初士行は、より本格的な「歌劇」を目指すための男性を加えた専科創設に向けて招聘されたが、同時に舞踊面の見識を買われていたことも窺える。國崎は士行について、作品創作および新舞踊運動の作品評論や海外作品の紹介、日本舞踊との比較といった宝塚歌劇の機関誌『歌劇』への舞踊記事執筆などの実績から、

「宝塚関係者および観客層の舞踊への視野を広げ、見識を深める役割をも担っていたといえるだろう」（三二六頁）と評価している。なお、宝塚歌劇団時代に限った内容ながら、『歌劇』掲載の舞踊記事一覧表と大正期の諸作家の上演作品表も付されており、士行の舞踊活動に関する評価という面で貴重な成果である。

第三の論点として、清水義和は、日本における西洋演劇の移入史を論じた『ショー・シェークスピア・ワールド移入史』（文化書房博文社、一九九九年）において、坪内逍遙と島村抱月の継承者として同時期に活躍した、市川又彦、本間久雄と共に士行を取り上げている。士行については、シェイクスピア作品との関わりを中心に「第五章 坪内士行とシェークスピア」「第六章 坪内士行と国民演劇」の二章で分析を行なっている。ただし、英文学者としての士行の業績にも言及しているが、議論の中核にあるのは「宝塚での士行の演劇活動を一望すると、そこには、明らかに、士行の全演劇活動の頂点を見ることが出来る」（二三五頁）と冒頭に述べているとおり、小林一三の下で「文芸協会の継承者」として「新しい国民劇」を構築しようとした時期であり、評価されているのは、逍遙の業績を継承して発展させようとした点にある⁵⁾。

このように、従来の研究における士行の評価は宝塚／東宝時代で止まっており、その内容も、新舞踊運動への関わり及び「国民劇」の実践によって逍遙の継承者となった時点までであることが分かる。士行も自ら前掲『越しかた九十年』に記しているとおり、その生涯に逍遙や小林一三の影響は大きい。しかしながら、その後三十年間も見なくては、坪内士行と日本舞踊との関わりを考えるには不十分であろう。

本稿の主題である日本舞踊の領域については、藝能史研究會編『日本の古典芸能 第六卷 舞踊』（平凡社、一九七〇年）の「舞踊研究文献目録」（吉川周平編、三二七～三三五頁）に、士行の論考および著作が数点挙げられている⁶⁾。また郡司正勝編『日本舞踊辞典』（東京堂出版、一九七七年）には「坪内士行」の項目

(二五九頁)が立項されているが、その略歴に付された「舞踊界の業績」としては「宝塚歌劇のために大正八年より昭和二十三年ごろまでに五十四本の作品、演出、脚色を残し、舞踊書として、『新歌舞劇十二集』(大正一三)、『舞踊及び歌劇大観』(同一四)、『ダンス通』(昭和五)」を挙げるにとどまる。東京新聞の舞踊功労賞を受賞(一九七九年)したように、舞踊界への功績に対する同時代評価は認められていたものの、一九七〇(八〇年代当時、土行は現役の舞踊評論家・研究者として指導的地歩を占め、かつ長命であったために、研究的な評価や位置づけがなされるまでには時間が必要だったのかもしれない)。

土行の日本舞踊に関する研究・評論は、今日の日本舞踊を考える上でも示唆に富んでおり、検討されて然るべきものと考えられる。しかしながら、竹内道敬・如月青子⁽⁷⁾『岩波セミナーブックス六一 日本古典芸能と現代 邦楽・邦舞』(岩波書店、一九九六年)の「資料(二)戦後の物故者」(二八九頁)には、昭和六十年代の物故者として、舞踊作家・研究家の松本亀松、舞台照明家の遠山静雄、演劇評論家・演出家・映画監督の武智鉄二と共に「演劇学者・演出家・舞踊評論家」と紹介されているが、服部幸雄監修『日本の伝統芸能講座 舞踊・演劇』(淡交社、二〇〇九年)所載の「日本芸能史年表」にはその没年すら記述がなく⁽⁸⁾、舞踊研究の領域において、土行に関する認知や理解は十全とは言いがたい。したがって、土行の日本舞踊観を解明するたれにも、彼がどのように日本舞踊と関わってきたかを見るところから始めるべきであろう。

三、土行の生涯と日本舞踊

本章では、土行の生涯と日本舞踊との関わりを、自叙伝『越しかた九十年』や、従来未紹介の新聞・雑誌記

事に拠りながら、三期に分けて摘記していく。なお、大正期の宝塚歌劇団時代の評論・創作活動については、國崎の前掲論文に詳しいため、ここでは多くを割愛する。

逍遙家の養子時代、いわゆる「第一期」は芸事の素地を身につけた時代である。六歳で逍遙の養子として迎え入れられた士行は、はじめは剣舞を習ったが、寄宿していた従兄弟の大造や養女くにと共に、学生劇の振付をしていた西川流の西川仲治の下で約八年間、日本舞踊を習った。逍遙の厳しい見分が每晚続いたという。中学卒業後は藤間勘右衛門（後の勘翁）に弟子入りし、本格的な舞踊修業を積んだ（その頃、逍遙の舞踊研究も進展し、明治三十七年に『新楽劇論』と『新曲浦島』を発表）。

明治三十九年（一九〇六）頃には、義太夫、謡、狂言や小舞なども習っている。早稲田大学の卒業論文では「逍遙のサジェストをそのままに」（『越しかた九十年』四八頁）舞踊論を取り上げたが、当時「殆ど参考にするべき書籍はなかったと言っているテーマ」（同前）であり、苦勞したにもかかわらず、逍遙の意に沿わなかった。島村抱月の評価と取り計らいによって首席での卒業が許されたという。卒業後の留学時代には、ヘンリー・アーヴィング一座に出演するなど、俳優としての経験を積む他、舞踊作品も数多く見ていたようである。帰国後には西洋での体験や見聞を生かし、「ダンスと日本の舞踊」（『趣味之友』一九一七年七月）や「舞踊をお勧めします」（『婦人公論』一九一七年十一月）といった記事を発表している。

宝塚歌劇団（東宝）に在籍していた「第二期」は演劇活動が中心になるが、そのかたわら舞踊・レビュー作品の作・演出も数多く手掛けている。逍遙作品が上演される際に演出を行なうこともあった。同時に、新舞踊運動の機運が高まる中で評論も行ない、『歌劇及舞踊大観』（前出）や『ダンス通』（四六書院、一九三〇年）など舞踊研究書も出版している。

昭和二十三年（一九四八）に東宝を退職し、六十歳を過ぎて早稲田大学の講師から教授となった後、いわゆる「自力」の「第三期」は、舞踊研究・評論家と大学教授の肩書が媒体によって混在して用いられている。たとえば、紫綬褒章受章時の新聞記事では「舞踊評論家」⁽⁹⁾であり、勲三等瑞宝章受章の際には「元早大教授」⁽¹⁰⁾といった具合。諸事典の略歴を見ても、英文学者、演劇学者、元早大教授、演劇・舞踊評論家、劇作家、演出家などが、それぞれ相前後して並記されている。

多岐にわたる研究活動を実践した土行の、軸足の置きどころに迷うのは、外からの眼ばかりではない。土行自身、国立劇場開場の昭和四十一年（一九六六）に招待された園遊会でのエピソードとして、昭和天皇から「どう、相変わらず研究をつづけているの？」と言葉を掛けられた直後の、一瞬の逡巡を、軽妙な筆致で綴っている。

さてそのお尋ねの「研究」というのに全く参った。私の研究しているのは一体何であろう？ 若い時には演劇専門といってもよかった。もともと今も捨ててはいないが。それ中年以後はシェイクスピアに引っかけ、今でも二、三学校で談義はしている。しかし、現在最も頻繁に見て廻り、研究しているのは、和洋の舞踊である。「…」「舞踊の研究を続けている」では、まるで私自身が踊っているようで、何だか変である。ことによると、侍従の方が坪内という姓から坪内逍遙の御説明を申上げ、それからの連想として「シェイクスピアの研究」これなら「研究」という言葉にふさわしい題目だが、自分は到底逍遙ほど熱心な研究者ではない、等々。

（坪内土行「皇室と芸能」『政界往来』一九七四年二月）

研究の中心が「和洋の舞踊」にあることを自ら認めているものの、大学教授としての主な業績は逍遙の流れをくむシェイクスピア研究である。郡司正勝「坪内士行略伝」（大中博編『寿翁八氏伝』所収、舞踊界社、一九七一年）が、理解の一助となろう。

三十三年、七十才。早稲田大学を定年退職し、東洋大学講師として、シェイクスピアを三十八年頃まで、実践女子大学講師として、シェイクスピアおよび近代英国劇を四十四年まで講ずる。

なお、三十四年三月には、京文社より『新講シェイクスピア入門』、五月には『シェイクスピア名言警句集』を出版した。

昭和三十九年、神奈川歯科大学教授として、文学を講じて現在に至り、これより先、立正大学の講師として、シェイクスピア研究を担当して今日に至り、昭和四十六年の今日、八十五才をもって、矍鑠として壮者をしのぎ、日本舞踊界のために、指導的地位にあるのはめでたい。

郡司は「日本舞踊界のために、指導的地位にある」と、一九七一年当時の士行について述べ、略伝の後に「坪内士行宝塚歌劇作品上演年表一覽」と「宝塚国民座上演 作・演出年表」を掲載している。とはいえ、晩年の業績として顕著なものは、やはり「シェイクスピアおよび近代英国劇」である。士行自身が述べる「最も頻繁に見て廻り、研究しているのは、和洋の舞踊」であることは、前掲した朝日新聞記事の、八十九歳当時の様子に垣間見られる程度である。

元早大教授の氏だが、今も横須賀市の神奈川歯科大学で文学の講座を受け持つ現役の教授。「…」しかも、このほかに、都内の二つの短大で講師として演劇学とシェークスピアを講じ、多い時は週に三、四回は舞踊の公演を見て回るといふ精力ぶりだ。¹¹⁾

九十代を目前にしてもなお現役という、精力的な劇場通いに終止符が打たれたのはいつか。仁村美津夫は、士行が劇場通いを止めた時期について、追悼記事に記している。

最後に劇場でお目にかかったのは三年ほど前だったと思うが、補聴器を使っていた先生は「耳が遠くなりましてね、せつかく皆さんから挨拶されたり、仕事の話などして頂いても、つい、聞き間違えたりして失礼することもあるので、残念ですが、舞踊を拝見するのも、このへんでサヨナラにしようと思います」、明るく笑いながら話されたが、以来、劇場へは足を運ばれなかった。

(仁村美津夫「思い出の士行先生」『日本舞踊』一九八六年五月)

士行が死の前年、九十七歳で発表した「日本舞踊の悩み(附坪内逍遙のこと)」(『芸能』一九八五年四月)には「此処四五年というもの、本当にそれこそ一步も家から外へ出た事のない禁固同様の生活」を送っている。回想ゆえの記憶のズレも考慮する必要があるにせよ、おそらく九十二〜三歳頃までは、劇場に足を運んでいたと考えられる。

士行は、晩年まで劇場に通い、評論活動の第一線を退いた後も、日本舞踊の現状をめぐる情報を求め、関心

を持ち続けていた。にもかかわらず、重言ながら、従来は逍遙や小林一三の影響下にあった時代だけが注目され、その後の「自力」の三十年も、目に見える形の業績として著しやすしいシェイクスピア研究の陰に隠れてしまったことがわかる。

次章では、士行の日本舞踊に関する活動について、その文業を紐解くことにより、再評価の可能性を検討する。

四、士行の日本舞踊論——雑誌『芸能』発表論考を中心に

『越しかた九十年』の中で、士行は「自力」の三十年における舞踊との関わりについて以下のように述べている。

学校以外の仕事としては、毎年文化庁主催で行なわれる芸術祭の時に、舞踊部門の審査員を勤めたり、これも毎年東京新聞主催で行なわれる全国舞踊コンクールの審査員になったりしている。その他、時々随筆を書かせられたり、日本舞踊についての講演や小論文を発表したり、又、シェイクスピア関係の小著を出したりする程度で、頗る平々凡々の一庶民としての余生を保っている次第である。

(二四六—二四七頁)

「頗る平々凡々の一庶民としての余生」という物言いながら、芸術祭の審査員、東京新聞の全国舞踊コンク

ール審査員といった肩書は、舞踊の面でも学識経験者として認められていたことの証左となろう。本章は、土行の述べる「余生」に発表された「日本舞踊についての小論文」を読むことで、彼が日本舞踊界とどのように関わりを持ち、研究・執筆活動を行っていたかを検討したい。資料として、芸能学会の機関誌『芸能』に土行が発表した論考を用いる。

『芸能』は、昭和十八年（一九四三）四月の芸能学会設立にあたり、学会機関誌として舞踊芸術社が発行していた『舞踊芸術』が第九巻第五号より『芸能』に改題されたものである。「芸能学会資料」（『芸能』一九五九年四月）によれば、同会の初代会長は折口信夫が務め、刊行は終戦直前まで続いたが、政府から要求された「米英撃滅号」の特集を折口が拒否したことにより、事実上の終刊を迎えていた。戦後、再興を望んでいた折口の没後五年が経過した昭和三十三年（一九五八）に、金田一京助を会長として芸能学会は再発足し、『芸能』も翌三十四年二月に芸能発行所から再刊された。再刊当初の編集委員には、河竹繁俊、西角井正慶、高崎正秀、中野好夫、奥野信太郎、木下順二、池田弥三郎、戸板康二と「むかしの編集同人または参与の人々は、今はあまりに名士になりすぎたきらいもなくもない」¹² 面々が名を連ねた、芸能関係の学術総合誌である（一九五五年より『年刊 藝能』となり現在に至っている）。

この時期、土行は『芸能』のみならず、種々の紙誌に寄稿している。しかしながら、日本舞踊に関連するのは、多くが逍遙の舞踊劇運動の解説、短い随筆、評論記事などである。本稿では土行自身の日本舞踊観の解明を目的にするため、学術色の強い『芸能』に掲載された論考の中で、特に土行の舞踊観が顕著である二篇をとりあげる。それらが国立劇場開場の昭和四十一年（一九六六）十一月前後に発表されたことも念頭に置いて論を進めていきたい。

① 「歌舞伎舞踊の長所短所」

士行が『芸能』に発表した最初の論考は「歌舞伎舞踊の長所短所」である。これは昭和四十一年（一九六六）一月号から三月号まで、三回に分けて掲載された。まずは各回の概要を述べ、分析に移りたい。

第一回では、表題の「歌舞伎舞踊」について述べる前段階として「舞踊」という語の発生以前から検討が始まる。

現在我々は「舞踊」という熟語を何の抵抗をも感ぜずに使い慣らしているが、明治年代の終り頃までは「舞踏」という熟語はあつても、「舞」と「踊」とを一つにまとめて使うことは殆どなかつた。〔…〕もう一つ「振」という動作も、音楽につれて行なわれるという点で両者と共通したものであるとして、徳川時代には、音楽に伴つての動作を「舞」「踊」「振」の三種に区別して考えるのが常識であつたのである。

とはいえ、「舞」と「踊」の区別は日本人独特のもので、また「各人各説」として、坪内逍遙をはじめ、小寺融吉、郡司正勝、榎茂都陸平、佐藤薫といった研究者・舞踊家による定義を引き、専門家の間にも見解の差異が存在することを提示する。そして士行は、その二語を接続した、西洋の Dance や Tanz と同義の「舞踊」という熟語の誕生^②は、それが「舞」か「踊」なのかといった小さな差に拘泥するのではなく、広く「舞踊」と捉えて検討しうる可能性を生み出したと述べている。しかし、このことが同時に、逍遙と士行の舞踊に対する考え方の差異も生じさせたと説明する。

すくなくとも私は「振事劇」であろうと「歌舞伎舞踊」であろうと、すべてそれらが根本において、広い意味でのダンスとしてどう優れているか、どこに短所欠点があるかを論じようと企てる者である。こうした私の望みなり態度が、「振」を中心に置いて「新楽劇論」を著した逍遙の考えなり態度との間に、相当遠いへだたりを生ずるのはやむをえないことである。

ここから、逍遙の舞踊論に対する士行の考えが述べられるが、その前に断りが入る。

ただここに、ぜひ舞踊愛好者の注意をひきたいことは、逍遙が日本最初の舞踊論者であり、その晝鐘ともいうべき著が「新楽劇論」であることは誰しもが知つていられ、その論中に振事劇の八つの欠点を指摘し、新たにおこすべき楽劇について十カ条の具体案を提示していることも、熱心家は暗誦せんばかりによく心得ていられるであろうと思うが、しかし、この明治三十七年にとなえた彼の刷新論は、その後二度ならず三度までも、彼自身で修正、また、変更しているという一事である。

士行は『逍遙選集 第三卷』（春陽堂、一九二七年）⁽¹⁴⁾に収録された逍遙の主な舞踊関係の論説を取り上げ、逍遙自身による議論の修正・改変過程を、時系列に沿って説明していく。その変化は、名称（「振事劇」から「表情舞踊、舞劇、舞踊劇」へ）から、内容そのもの（歌章第一から器楽主位、セリフの全廃、振から舞や踊りへ）に至る。士行は「逍遙が動揺し、躊躇し、迷い、むしろ転向といたいたいまでに最初の説を修正している痛々しい姿が見える」といい、「先覚者の悲哀というか、過渡期の辛らさというか、彼の説に幾段階の変化が

あつたのを知れば知るほど、私は彼の熱情に低く頭を下げずにはいられない」とも述べる。その上で、士行は同時にいくつかの問題点、逍遙の功罪を指摘している。

逍遙ほど歌舞伎を愛し、劇を愛した日本人はたぐいまれであるが、しかし、それだけに、彼の歌舞伎舞踊への執着や、そこから派生したお座敷踊に対する偏愛が、純粹の舞踊、すなわちダンスそのものに対する彼の考え方の方向を誤らせたことは否定できない、と。／〔…〕同時に、逍遙のあの激しい「舞踊劇」熱にあおられて、日本の舞踊家や舞踊評論家の目が、劇と舞踊の結合の面のみ向けられて、肝心の「舞踊とは?」「ダンスとは?」「日本舞踊の在り方は?」ということについては、つい最近までほとんど関心が払われなかったことを指摘したのである。

無論これは逍遙一人の責任ではなく、舞踊やダンスをその起源にまで遡って研究する人があまりにも少なかったことにもよる。もしこうした研究が進展していたなら、「振」と舞踊との関係性が明らかにされ、また逍遙の「舞劇、舞踊劇」と、最初に提示された「振事劇」との大きな違いを「もつと早く人々に悟らせえたであらう」と、士行は惜しんでいる。

翌月の第二回では、「振」および「歌舞伎舞踊」が問題として挙げられる。ここでも、第一回に挙げた五名の「振」についての見解を提示し、次のようにまとめる。

諸氏の説を通じて知りうることは、振又は所作という言葉は、劇的な、仕方話的な、又情緒表現的な動き

を意味し、初期の女歌舞伎や若衆歌舞伎よりも後に興った野郎歌舞伎、即ち、いわゆる歌舞伎芝居の役者どもが、三味線楽に合わせて、舞台上で演ずる時に工夫した動作から発展したものと解して差支えないという一事である。舞楽や能楽とはもちろんのこと、一般民衆の舞踊ともかけ離れた、特殊の起源を持つのが、振であり、所作であると言いう事さえできる。

従来の定義を確認したところで、土行は、振や所作は人形浄瑠璃から学んだ「チョボにのつた振」——義太夫節で語られた部分の振りから来ているという「新説」を「あえて」打ち出す。能楽における地謡や浄瑠璃芝居における太夫のように、説明者が舞台上に居並ぶという原始的構成が、歌舞伎においても俳優や演技者と共に地方や囃子方が舞台上に存在する演出法につながると関連づけた上で、歌舞伎舞踊への疑義を呈している。

私は、今までのこうした演出法、演技術に対して、相当激しい非難めいた声を上げたが、しかし、在来のそれは、たとえ原始的な構成を残していようと、人形の動きからの模倣が多かろうと、ともかくも三百年近い歲月の間、ああでもない、こうでもない、小さな部分々に工夫が加えられ、重ねられ、それはそれなりにりつばな磨きをかけた特殊な芸術品に仕上げられたのであるから、多くの賛美者の言われるとおり、古今東西に類のない日本芸能の一つとして、できうる限り在来の形のままで継承したいと願う点においては、私とても人後に落ちる者ではない。ただ、私の強調したいのは、現在歌舞伎舞踊と言われるものの大部分は、あくまでも振事であり、所作事であり、歌舞伎役者が副業として成立させた一種のミュージカル・ショウとして珍重すべきだということで、あれを日本舞踊の代表と認めることには大きな疑問を

持ち、異存を唱えたいのである。

野郎歌舞伎でも、初期のものには舞踊的要素が強い作品もあり、文化文政期の「変化物」に民俗舞踊が取り入れられていることを認めているが、士行は「歌舞伎舞踊」が「振」という劇的要素の多さ、また徳川幕府の封建政治下で発生・発展したという点で特殊な芸能であり、「舞踊」とは性格を異にするという点から、「日本舞踊の代表」とすることを了解できない態度を示している。なお、その特殊性を表すものとして「女方」という表現形式や「座居」の生活、女性の「内輪歩き」（内股）の生活姿態などを挙げる。士行は、これらは徳川時代以前には無かったことであり、「後世に対しての貴重な参考品」として保存・伝承されるべきだが、しかし「これからの日本舞踊創造にあたっては、排撃すべき短所が甚だ多いことを見逃してはならない」と警告するのである。

第三回では、まず歌詞と振との関係性を問う。多くの舞踊評論家は、日本舞踊の大きな特色を「必らず歌詞があること」とするが、士行は「ジェスト、すなわち振りを中心として構成された従来の歌舞伎舞踊については全くそのとおりである」と認めながら、そのあり方は作者の書いた文章や歌詞の絵解きで、絵巻物や挿絵の場合にも似ていると述べる。

「文章過剰」が、絵解きどころか、耳で聞いても理解の難しい歌詞に合わせたジェスチャーのような「アテ振」を生み出す現象は、逍遙の作品にも同様であると指摘する。ここにも士行と逍遙の「へだたり」がある。士行はあくまでも「舞踊が主であつて、歌詞は従、すくなくとも、歌詞は舞踊を盛り上げ、助長するために存在してこそ意義があるので、歌詞がなければ舞踊的感興が湧かぬというのは本末顛倒である」と主張するので

ある。

その上で、土行は「現在専門の舞踊手が——それも大部分が女性である専門舞踊手が——歌舞伎所作事の継承保存の任に当たられようとしていることに、大きな疑問と不安とを持つことを白状しなければならない」と述べる。芸の巧拙は別として、継承保存は歌舞伎役者が負うべきであり、それが望ましい方法であるとしている。

「歌舞伎舞踊のみが日本人の舞踊ではない」という主張を骨子とするこの論考において、土行は「歌舞伎舞踊発展以前の日本舞踊」を考察する上で、小寺融吉の『近代舞踊史論』（日本評論社出版、一九二二年）を「画期的の書であり、彼の着眼点はまことに正鵠を射たものであった」と高く評価する。そして「幸か不幸か、彼もまた、途中、歌舞伎舞踊の魔力に魅せられ、もっぱらその発展の歴史や技法の研究に没頭する中に、比較的早くこの世を去った」ことを惜しみ、「日本で最初に民俗舞踊（彼はもっぱら郷土舞踊という言葉を使っている）の価値を高く見て、その研究の必要性を高唱した篤学者としての小寺の功績は、永く伝えられなければならない」といい、稿を締め括っている。

様々な言説を慎重に引きながら、時に斬新かつ過激な論を展開させ、随所に軽妙洒脱な言い回しを用いて和らげる論法は、他の論考や随筆に通じる土行のスタイルである。逍遙の舞踊論に関しても、先見性や感覚の鋭さ、彼の舞踊劇運動が後世に与えた影響の大きさといった長所を挙げると同時に、ワグナーを研究の中心に据えたこと、歌舞伎舞踊の影響から脱しきれず「振事論」や「歌詞本位」に止まったこと、逍遙自身は音楽も舞踊も実践しなかったことなど、土行の考え方との差異を殊更に強調する傾向がみられる。

「歌舞伎舞踊の長所短所」で顕著なのは、「歌舞伎舞踊」と「日本舞踊」を明確に峻別しようとする姿勢であ

る。広く日本の「舞踊」を考えようとする士行にとって「歌舞伎舞踊」は徳川時代の特殊な一形態でしかないにもかかわらず、それが「日本舞踊」の代表格と位置づけられている。その正否が検討されぬまま、疑問が持たれるどころか、むしろ国立劇場開場に向けて古典復元の機運が高まっている状況に対する、疑問と危機感の表明である。

それでは、士行は「日本舞踊」がどのようなものであり、またどうあるべきと考えていたのか。次節では「歌舞伎舞踊の長所短所」の翌年に発表された「舞踊の本質」から、その答えを探りたい。

② 「舞踊の本質」

「舞踊の本質」は、前節で見えてきた「歌舞伎舞踊の長所短所」掲載の翌年、昭和四十二年（一九六七）八月から十月まで三回に亘って『芸能』に連載された。内容の検討に入る前に「舞踊の本質」という論題が、士行の舞踊研究における最大のテーマであることを示しておく必要がある。既述のごとく、士行が早稲田大学文学部英文科に提出した卒業論文は、舞踊論であった。逍遙の意に沿わなかったというその内容を、士行は座談会¹⁵で、次のように語っている。

その時分まだダンスの研究というのは、殆ど誰もしていないんです、また本も来ていないけれども、そのときにあるものを読んで論文を書いたつもりです。そうすると逍遙の『新楽劇論』というのは、あれは舞踊論ではないんです。楽劇論なんです。ミュージカルドラマとか、ワグネルの研究が土台になっている。ワグネルはオペラです。ところが、ご承知の通り日本人は耳の方は駄目で眼の方がこえている。踊

りというものは、日本人大変得意であるから、声楽の代りに舞踊で劇をやつてという、ワグネルを日本式に焼き直した議論なんです。だからあくまでも劇が中心です。舞踊が中心ではなく、それによつて何をやるかという劇が中心なんです。私が書いたのは舞踊論なんです。舞踊論と今の劇の研究というのは相いれない、というのが私の説なんです。音楽に合わせて肉体を動かして行くというのが舞踊であつて、それによつて何を演ずるかという劇的な発展は第二次的な問題で、これが中心になるべきでないというようなわけなんですよ。

卒業論文のテーマは、逍遙から「シエイクスピアやその他の論はあるけれども、舞踊を論ずるものはないだろうから、そういう特殊な演目を選んで書いたらよいではないか」と与えられたというが、明治四十年頃に、逍遙の『新楽劇論』を舞踊論の観点から批判した段階で、すでに士行の舞踊研究は始まっていたのである。

「音楽に合わせて肉体を動かしていく(…)舞踊」についての研究は、洋行や宝塚歌劇での経験を経て『舞踊及歌劇大観』(前出)にまとめられた。士行は同書の序文で、自分の望みは「専門的に、細微に立入つての完成を期する大著を出す事」にはなく、「むしろ広く一般読者に、ごく一般の、と云つても決して浅薄無価値でない、正確な舞踊と歌劇についての知識なり概念を与へ」ることだと述べているが¹⁶⁾、目次を一瞥すると、「舞踊」の項で「第一篇 西洋舞踊略史」、「第二篇 日本舞踊略史」に続き、「第三篇 舞踊の本質」を挿んだ後に「第四篇 舞踊界の革新運動」が配されている。舞踊革新のためにはまず「舞踊の本質」を明らかにする必要があるという士行の考え方が、この時には形成されていたことがうかがえる。士行は「最後の、最も判然たる舞踊の定義」を「舞踊とは人間の肉体をもつて何らかの情景をリヅミカルに表現する芸術である」(一一〇

頁)と断言しており、この定義は昭和五年(一九三〇)刊の『ダンス通』(前出)にも引き継がれる。

士行が『芸能』に「舞踊の本質」を寄稿したのは、『舞踊及歌劇大観』刊行から約四十年後である。

「舞踊の本質(一)」では、数多ある外国の舞踊関係の書籍にも「そもそもダンスの本質とはどういうものか」についての評論が少ないこと、あるいは逆にそれぞれの著書乃至著者なりの見解が記されているがゆえに本質的な定義をつかみ出すことの困難があることを述べるところに始まる。そして、多くの論説の共通点として、舞踊(ダンス)は「リズムカルな肉体の動きを基礎とする」という点を挙げる。士行は、宇宙や自然現象自体に、また人間にも最初から「リズムカルな動き」が備わっており、加えて舞踊の起源には「性に関する衝動」が根本にあることを指摘する。それから「己等の生存の安全をはかるといふ本能を基」とする動きとして、「己等に危害を加えるものを恐れ、避け、幸いを与えるものをうやまい尊んで、祈り願う」と「己等の願望が成就され、種族繁栄が保証された時の感謝歓喜」という二種の行為を挙げ、その後の展開を述べる。

以上のような原始的衝動によつて行なわれ始めた人間のリズムカルな動作は、やがて人智の発達に伴つて、単純から複雑へ、自然から技巧へと進み、性交の衝動を基としての、異性を誘引する求愛のダンスや、祈念のための宗教的舞踊や、歓喜の群舞以外にも、狩猟の予備や練習をかねてのダンス、鳥獣類の動作を模倣して興ずる舞踊、互いの親和友睦のための社交ダンス等々、功利本能、遊戯本能、芸術本能などに従つてのさまざまな舞踊が工夫され、盛んに行なわれるようになったことは、改めて言うまでもあるまい。

「ほとんどすべてが同じ起源をもつていた」と考えられる舞踊の進化や変化は、歲月だけでなく、土地の特

性や気候風土、衣食住の影響にもよるであろうと推測した上で、土行は日本の「舞台舞踊」の持つ特殊性に目を向ける。

舞踊のみに限らず、衣、食、住の三つが吾々の生活のすべてに大きな影響を及ぼすものであることは言うまでもないが、それらの中で、住居の様式のために甚しい影響を受けた点において、日本の舞台舞踊はど特殊な例は他に類を見ない。それを長所と見るか短所とするかは、人々の解釈次第であるが、すくなくとも三百年來座居生活に馴らされた日本人は、現在までも、肉体的にいわゆる長胴の短か足、「ガニ股」の形を受け継ぐ運命を負わされて来たが、従つて舞踊も、技巧的なものほど、その座居生活を基とした、いわば変態的な舞踊が圧倒的に多くなつていたのは事実である。

最後に突如示される土行の歌舞伎舞踊観は、前出の「歌舞伎舞踊の長所短所」を踏襲しており、舞踊の起源を遡求するここでの議論は、歌舞伎舞踊が「舞踊の本質」からかけ離れていることを証明するための壮大な試みであったことがわかる。

第一回では舞踊の歴史や地理的な側面からの考察が行われたが、第二回では、地理的条件などではなく「あらゆる舞踊、あらゆるダンス」を「五つの種類に分けて」検討がなされる。その五つの種類とは「宗教舞踊」「民俗舞踊」「社交舞踊」「体育舞踊」「舞台舞踊」であり、それぞれに解説を付している。この狙いを土行は、以下のように記している。

他の四つが自主的な舞踊であるのに対して、舞台舞踊は、人に見せ、人に見られることを意識しての舞踊という点で、全く別種に考えるべきだとの説が必ず出でて来るであろうことも予期している。にもかかわらず、敢て私がこう五つに分けて考えたいというのは、とかく在来の——とくに日本の——舞踊の研究や評論では、舞台舞踊に注意が集中される結果、ある意味では、その舞台舞踊の根幹である筈の他の四つが軽視され勝ちなのを、是正したいと思うからである。さらに、もう一つ極端な言い方を許されるならば、舞台舞踊以前の、すなわち、私の分類によつての前の四種にこそ、舞踊の本質の純粹さがこもつていていると思うからである。

舞台舞踊を除いた四種の舞踊に共通する「舞踊の本質の純粹さ」を、士行は「人の見る目を意識する前に、まず内から湧き出す感情に動かされて、舞わずにはいられず、踊らずにはいられぬからダンスする」ところに見出している。無論そうした舞踊にも、美意識や芸術性に対する試みはなされるが、「舞踊、また、ダンスの源は、人間が自己の感情を、肉体を通して、旋律的に表現しようとする」ところに発するとし、「歌が感情の本能的叫びであるに対し、ダンスは抒情的身振りなのである」と定義して締め括る。

前二回において歴史的、分類的に舞台舞踊の特殊性を述べた上で、第三回にようやく舞台舞踊の現状が俎上に載せられる。西洋のバレエやダンスの隆盛のみならず、士行は日本でも洋舞系の人々が「日本の題材を取上げて、日本人独特のバレエを創始しよう」と努力が払われているのは、まことに喜ばしい事」と述べ、「音楽や衣裳等の工夫に物足らぬ点は多々あるものの、さすがに舞踊の本質を逸脱したものはほとんど無い」と評している。そして「欧米のバレエと並称される我國のいわゆる歌舞伎舞踊を一瞥して、すぐ氣のつく事は、歌舞伎

舞踊は舞踊中心の芸能ではないという点である」と断ずるのである。

もちろん一と口に歌舞伎舞踊といつても、それにはいろいろの種類がある。ごく大ざっぱに分けても「…」三つ（振事所作事、変化物、松羽目物——引用者注）に区分することができるが、その三つのいずれもが、歌舞伎役者の余伎……と言つて悪ければ、兼業……であつて、純然たる舞踊手は一人も居なかつたのである。

振付師は舞台上がらず、舞台上上がるのは皆「純然たる舞踊手」ではない歌舞伎役者であるため、動きや表情が演劇的にならざるを得ない¹⁷⁾。このように十七世紀初頭に勃興した「歌舞伎おどり」が演劇に呑みこまれた原因として、士行は野郎歌舞伎が許可された際の「物真似狂言尽しを演ずべし」という条件が「その後二百数十年間にわたつて日本の舞台舞踊を致命的に委縮させた」と指摘する。

歌舞伎舞踊のみならず、逍遙の『新楽劇論』および以後の新作までもが、士行から見れば「劇的であり、物語の説明であり、ミュージカル・プレー」であり、「舞踊よりもゼスチュア（振り）が要求され」る「悲しむべき」傾向にあるという。これは、評論家や作家の態度によつて生じてはいるが、「その一半の責任は舞踊手達の保守性と不勉強」にも起因している、と述べる。ただし、士行は従来の振事、所作事中心の舞台舞踊を否定してはいない。あくまでも「舞踊の本質を生かした芸術の創作とは、別問題」であることを強調している。

こうした「保守的」な舞台舞踊の世界に変化が齎されたのは、坪内逍遙の『新楽劇論』と『新曲浦島』の発表から約十年後に現れた「藤蔭会」¹⁸⁾の活躍であるという。

大正六年の第一回の藤蔭会結成以来、「思凡」その他のいくつかの傑作は、振事、所作事のカラを破つた舞踊であり、かの女自身、ここに初めて歌舞伎や劇から離れた、独立の舞台舞踊在りという誇りを実地に示した者として、その功績は将来特筆大書せらるべきである。

そして、藤蔭会以降の「舞踊の本質に徹しようとの努力の下になされた」、戦前・戦後の舞踊家たちの試みを列挙し、「舞踊」の創作をめざす日本舞踊家たちが「鋭い近代感覚のひらめきを感じさせるのは、まことに心強く、頼もしい限り」と期待を寄せる。

ただし、右記のような「舞踊の本質に生きんとする新しい試み」について、士行は二点の課題——①「音楽面の研究や協力」と「和洋の区別のない渾然たる新日本音楽」の創作、②「新時代に適応する新日本衣裳の工夫」——を提示している。とくに衣裳に関しては、男性の紋付き袴および女性の裾模様の裾を引いた「素踊り」形式に対する疑問を示している¹⁹⁾。

起源にまで遡るところから「舞踊の本質」を考察し、歌舞伎舞踊に囚われない新たな「舞踊」創作への期待を寄せながらも、士行は「いかに舞踊の本質に徹した動作と雖も、その表現の方法が当をえなければ、人の魂をゆするほどの迫力が生ずるわけがない」と、舞台舞踊における音楽や美術の重要性にも注意を喚起し、「日本の舞台舞踊界は、目覚めた舞踊手、作曲家、美術家が輩出し、三者鼎立、提携し、目醒ましい活躍をせん時代を待ち望むこと久しい」と呼びかける。逍遙に始まった日本の舞踊研究をふまえて、その中で見落とされてきたところに目を向け、そこから新たな可能性を見出そうとする、士行ならではの日本舞踊論といえよう。

おわりに

士行の日本舞踊に関する議論は、今回取り上げた論考以外でも、〈日本舞踊とは何か〉という本質的な問いに基づいている。舞踊研究者・評論家としての士行は、逍遙の舞踊劇運動や小林一三の国民劇および洋楽による邦舞の上演等にも関与していた時代を経て、近代以前の「振事・所作事」の枠にとらわれない「舞踊の本質」を志向する新たな「日本舞踊」作品の創作に期待を寄せるといふ独自の立場から、日本舞踊界との関わりを終生持ち続けた。本稿はその考え方の根本となる、いわば〈士行の日本舞踊論〉を探る試みとなった。今後は他の論考や、実際の上演に対する舞踊評論の分析を通して考察を深めていきたい。

また、今回は『芸能』に掲載された論考に沿った形で触れるにとどまったが、逍遙の振事劇論から舞踊論への変遷と、士行の逍遙観を精査することで、従来の逍遙研究にも新たな視座を提示することができるかもしれない。稿を改めて論じたい。

付記

本稿は、平成二十四年度学習院大学人文科学研究所・特別共同研究プロジェクト「近現代の国際（東西）交流から生み出される「日本（人）」のイメージ」（研究代表者・中野春夫教授）の研究成果として報告書に筆者が寄稿した「坪内士行と日本舞踊・序説」を基に、大幅に加筆修正したものである。

注

- (1) 「舞踊」の使用については、郡司正勝「逍遙の「舞踊」という語」(『坪内逍遙 研究資料』第七集、新樹社、一九七七年)などを参照。
- (2) 「日本舞踊の現在及将来」(『新小説』一九〇八年二月)
- (3) ここでは、山本二郎(『演劇百科大事典 第四巻』平凡社、一九六一年、三九頁)、山本二郎(『日本近代文学大事典 第二巻』講談社、一九七七年、四〇七頁)、印南喬(『坪内逍遙事典』平凡社、一九八六年、二四四～二四五頁)、「たよりの広場 訃報 坪内士行氏」(『邦楽と舞踊』一九八六年五月、五四頁)、「舞踊往来 東京(その他) 坪内士行氏」(『日本舞踊』一九八六年五月、四二頁)、印南喬「追悼 坪内士行さん」(『芸能』一九八六年五月、二一～二三頁)などの記述を参照した。
- (4) 後に、吉田精一監修『近代作家研究叢書二五 坪内逍遙研究』(日本図書センター、一九八四年)として復刻。
- (5) なお、同書の第六章第五節には「坪内士行著作目録」が付され、大正期から晩年に至るまでの演劇関連の論考が数多くリストアップされているものの、日本舞踊に関する論稿はほぼ完全に欠落していることも付記しておきたい。
- (6) ここで挙げられているのは、【総記】『舞踊及歌劇大観』、【舞踊論】「歌舞伎舞踊の長所短所」(『芸能』一九四六年一月～三月)、「舞踊の本質」(『芸能』一九四七年九月～十月)【その他】「坪内逍遙とその舞踊運動(新舞踊史一〇)」(『邦楽と舞踊』一九五二年一月)、「逍遙の舞踊劇運動」(『綜合世界文芸』一九五九年五月)、「新舞踊運動をめぐって(座談会)」(『文学』一九六〇年十月)である。
- (7) なお、如月青子は舞踊評論家である。
- (8) 士行と同年に紫綬褒章を受章した、邦楽研究家の町田佳聲(二八八八～一九八二)の没年が記載されていることは注意すべきであろう。
- (9) 『朝日新聞』一九六三年十月二十五日夕刊(六面)
- (10) 『朝日新聞』一九七四年四月二十九日朝刊(七面)
- (11) 『朝日新聞』一九七七年五月十六日朝刊(十面)

- (12) 「編集手帖」(『芸能』再刊第一号、一九五九年二月、一〇八頁)
- (13) なお、この新熟語「舞踊」の発生について土行は、確説はないとしながらも、明治二十七年に逍遙が記した年譜に「此年秋頃より家庭にて舞踊及び劇の稽古を始る」という一文を根拠に、最初の使用者を逍遙であると推論している。
- (14) 後に、財団法人逍遙協会編で、第一書房より一九七五年に復刻出版。
- (15) 村松定孝・坪内士行・本間久雄・秋庭太郎「逍遙と演劇(二)」(稲垣達郎・岡保生編『座談会 坪内逍遙研究』昭和女子大学近代文化研究所、一九七六年、二〇七～二二七頁。初出は『学苑』一九六七年十二月)
- (16) 『舞踊及歌劇大観』序、一～二頁。
- (17) 振付師に関しては、後に「振付並に振付師について(二)」「(四)」(『芸能』一九七三年九月～十二月)で更なる考察がなされる。
- (18) 「藤蔭云」の中心にいた女性舞踊家、藤蔭静樹(二八八〇～一九六六)は女性舞踊家初の文化功労者であった。昭和三十九年(一九六四)に「たまたま選定委員であった」土行が推薦した四名のうちに藤蔭と新派俳優・花柳章太郎がおり、二人が一挙に文化功労者に選ばれたことについては「まことによい事をしたと思っている」と、「越しかた九十年」に述べられている。
- (19) 素踊りの形式については、後に「私の素踊り論」(『芸能』一九七三年三月)で更なる考察がなされる。

A study of Tsubouchi Shikō and *Nihon Buyō*

HASHIMOTO, Asako

A study of *Nihon Buyō* (The Japanese Classical Dance) started by Tsubouchi Shōyō (1859–1935). He published *Shin gakugeki ron* and *Shinkyōku Urashima* in 1904. Then he established *Nihon Buyō* as a new kind of dance, in both theoretically and practically.

Tsubouchi Shikō (1887–1986) Shōyō's nephew, engaged in Shōyō's study of *Buyō* from his childhood, and also contributed to develop *Nihon Buyō*. However, several studies have been made on Tsubouchi Shikō were focused on his studies of Shōyō, theater works in the Takarazuka, and studies of Shakespeare, until now. Therefore, little attention has been given to his achievement in the field of *Nihon Buyō*.

The purpose of this paper is to examine the point about *Nihon Buyō* by Tsubouchi Shikō, and to position him into the history of *Nihon Buyō* studies. First, I describe Tsubouchi Shikō's brief history, and clarify his conventional evaluation, by arranging preceding studies. Then, I follow his whole life with relation to *Nihon Buyō*. Further, I analyze his essays on *Nihon Buyō* written in the magazine *Geinō*.

Tsubouchi Shikō probed “the essence of *Buyō* (dance)” by exploring the origin of dance. And he objected to regard *Kabuki Buyō* as a model of *Nihon Buyō*. He expected artists to create new work, based on “the essence of *Buyō*”, that is, more free from *Kabuki Buyō*.

(身体表象文化学専攻 博士前期課程修了)

