

戦後体制と「国民文化」

— 宝塚歌劇の「日本民俗舞踊シリーズ」とその周辺 —

渡 辺 裕

一 はじめに

宝塚歌劇といえば、まず思い浮かぶのは華やかな西洋物レビューのイメージだろう。その宝塚でかつて、各地の民俗舞踊をレビュー化した「日本民俗舞踊シリーズ」なるものが演じられていた。一九五八（昭和三三）年から二〇年間にわたって続いた息の長いもので、作品数は一四と少ないが、一九六一（昭和三六）年の《火の島》が芸術祭賞を受賞するなど、高い評価を得ているのだから、最近の宝塚しか知らない人は驚くかもしれない。

何よりも驚かされるのは、このシリーズに対する歌劇団自体の取り組み方である。その制作のために「日本郷土芸能研究会」が立ち上げられ、各地に残る民俗舞踊の大規模な調査収集活動が行われた。毎年平均二〇回の取材旅行を重ね、二〇年の間に集められた資料はフィルムが一三〇〇巻、カラースライド一五〇〇枚、ネガ九〇〇〇枚、録音テープが二〇〇〇巻に及ぶという。その記録の中には、すでに廃絶してしまったものも含まれるなど、今となると学術的にも貴重な遺産になっている。

各地に残る民俗舞踊をそれだけ大規模に調査した上で、それをそのまま「保存」するのではなく、洋楽や洋舞の要素を取り

入れ、「近代化」した形でレビューに仕立てるといふ発想は、今日ではなかなか想像しがたいところがあるが、このシリーズが宝塚歌劇の歴史をこえて、同時代の文化の中で一定のアクチュアリティをもちえていたことは紛れのない事実である。それを可能にしていた背景にはいったい何があつたのだろうか。本論が目論んでいるのは、そのような考察を通して、この時期の「日本文化」の置かれていた状況、そこにおける「日本文化」表象のあり方を明らかにし、さらにそれを明治以後の日本における「近代」の形成と変容の歴史の中に位置づけてゆくことである。

宝塚歌劇については、私はすでに、一九一四（大正三）年の創設以後、昭和初期におけるレビューの登場に至るまでの歴史を再検証する試みを行った（渡辺裕 一九九九）。そこでは、（１）初期の宝塚は、今日のあり方から想像されるような、一部のディープなファンに支えられた特殊な位置づけのものではなく、近代日本にふさわしい「本格的」な日本歌劇の創出を目指そうとしていたこと、（２）その際に目指していたのは、西洋直輸入のオペラをモデルにするのではなく、歌舞伎を近代化・改良することによって、日本固有の歌舞劇を作り上げる方向であつたこと、（３）その構想が変更を余儀なくされてパリ直輸入のレビューを売り物にするようになり、やがて女性が男役を演じるといふ、特殊化の方向を前面に出すようになる背景には、近代的な日本文化の確立をめぐるおこつた直輸入路線と改良路線との対立があり、それが東京対大阪という国内の東西対立と重なり合う中で、大阪型の改良路線が東京中心の構造の中に飲み込まれていった状況があつたということ、などを明らかにした。

本論においては、このような問題が決して昭和初期に片づいたわけではなく、宝塚がレビューを中心にすることになった後にも、さらに戦後になって昭和三〇～四〇年代にいたつても、形を変えながら表れていたことを明らかにすることになる。

本論はまた、近代における日本の民謡の近代化、とりわけ「正調」の確立やその保存・伝承といった問題系の中にも位置づけることができる。「正調」という概念が、その成り立ちからして、今日われわれがこの言葉から想像するような、「本場」に伝承されたオリジナルな形態というようなものとは異なり、むしろ何らかの「近代化」を施すことによって「改良」され、普遍性をもった芸術的価値を獲得したと想定されるものを指す概念であつたこと、その背景に、座敷唄のような低俗なものを排

し、真にその価値を誇ることのできる民衆音楽を作り上げ、すべての国民が共有できる「国民音楽」にしてゆこうとする志向が存在していたことは、すでに他の機会に明らかにしたことであるが（渡辺裕二〇〇四）、宝塚のこの事例は、戦前の民謡や民俗舞踊の世界を動かしてきたこのようなイデオロギーが、戦後においても形を変えつつもなおその効力を保っていたことを推察させるものでもある。本論では、宝塚のこのシリーズを支える背景となった、昭和三〇年代前後の民謡や民俗舞踊をめぐる状況にも触れ、とりわけその「洋風化」をめぐる言説の背景にあつた文化運動を中心に考えてみたいと思う。そのことはまた、われわれが日本の「戦後文化」を検証する上でも重要な論点を提供することになるであろう。

二 「日本民俗舞踊シリーズ」の概要

最初に宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」⁽¹⁾について概観しておきたい。一九五八（昭和三三）年四月、演出・振付の渡辺武雄、音楽の酒井協が中心となり、宝塚歌劇団内に日本郷土芸能研究会というグループが作られた。『歌劇』誌上には、

宝塚歌劇団では、今年に入つて、音楽、振付、美術等のスタッフで「民謡発掘隊」を編成し、重いダンススケやハミリ撮影機をかたついで、遠くは高山、富山地方へ、近くは京都、南紀地方に強行軍を重ねてきましたので、歌劇団としても郷土芸能の取り上げ方について組織的な体制を作るべく、いよいよ「日本郷土芸能研究会」を宝塚歌劇団内に設置することになりました。この会の発足は、各地の民謡、舞踊、諸行事を採集、集録、現代化して舞台への再生を目標とし、また海外への紹介も企図するもので、その活躍が期待されています。（『歌劇』、一九五八・七、八二）

という紹介文をみることができる。研究会としての最初の成果は、南紀地方で重ねられた調査をベースに作られた作品《鯨》

として世に出され、同年八月、宝塚大劇場の雪組公演において「日本民俗舞踊第一集 南紀篇 鯨」として上演された。それ以後、ほぼ毎年一作のペースで新作が作られ、発表された。その後、渡辺が大坂万博のお祭り広場芸能総合プロデューサーに任命された時期の前後に多少のブランクがあるものの、一六年目の一九七三（昭和四八）年の第一三作《竹》にいたるまで、そのペースでの上演が続けられたあと、ほぼ五年のブランクを経て、一九七八（昭和五三）年に、いわばそれらの総集編とも言うべき第一四作《祭りファンタジー》が上演されたのを最後に上演は途絶えた。

この間、一九六一（昭和三六）年に上演された第四作（南九州篇）《火の島》が芸術祭で文部大臣賞（大賞）を獲得したのをはじめ、新聞評などでも概ねかなり高い評価を得ている。また、正式に「民俗舞踊シリーズ」を名乗って上演されたこの一四作以外にも、この研究会の活動の成果を生かす形で作られた作品がいくつかあることは、昭和三〇年代から四〇年代前半にかけての宝塚歌劇の活動の中で、この種の作品がかなり大きな位置を占めていたことを窺わせ、今日の宝塚の状況から考えると隔世の感がある。

このシリーズの場合、何と言っても特筆すべきことは、上演にあたって研究会が大規模な取材を積み重ね、最初に述べたように膨大な量の録音、録画、写真などが蓄積されているということである。それ以外にも聞き書きや印象メモ、スケッチなどの詳細な取材ノートが大量に残されているなど、その状況は、単なるレビュース上演のための材料集めということをはるかにこえ、ほとんど学術研究調査と言っても言い過ぎではないくらい、網羅的で丁寧なものになっている。

今日のわれわれの感覚からすると、伝統芸能をレビュースに仕立てて上演するという目的を考えると、これほどまでに詳細な現地調査をし、網羅的な記録を残すという活動は、いささか不似合いのようにも思われてしまいそうである。端的に言うなら、これらの伝統芸能に西洋化の手を加えてレビュースの形で上演しようとする活動と、学術的な調査を行い、それらを記録し、保存しようとする活動とは、相容れないと言っても良いくらいに方向を異にするものであって、同一の人間が同一の目的のもとに営んでいるものであるとは考えにくいというのが今日のイメージなのではないだろうか。伝統を「記録」したり「保存」

したりするという営みと、社会の変化に対応する形で、それをアクチュアルな形で変化させてゆこうとする営みという、今日では両立しないと思われるような二つの事柄が一つに融け合っている、そんな印象を覚えるのである。

だがまさに、そのようなあり方が成り立っていたのがこの昭和三〇年代から四〇年代前半にかけての時期だった。そうであるとするれば、この時代には、それを可能にする空気があり、それを支える価値観が機能していたのであって、それがいったいどのようなものであったのかを明らかにすることが決定的に重要であるということになる。本論では、宝塚歌劇団の機関誌『歌劇』に掲載された制作者や出演者による座談会記事や、公演に際して新聞各紙に掲載された批評記事などの分析を中心に、その背景にある、民謡や民俗舞踊をめぐるこの時代の文化状況全体にも視野を広げながら考えてゆくことにしたいと思う。

三 前史としての日劇ダンシングチーム（東宝舞踊隊）

宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」は、決して突然始まったわけではなかった。その原型は、戦前に日本劇場（日劇）を中心に活動していた日劇ダンシングチームの活動にあつた。宝塚歌劇を率いていた小林一三は一九三二（昭和七）年に株式会社東京宝塚劇場（東宝）を設立し、「東京進出」をはかった。一九三四（昭和九）年一月に完成した東京宝塚劇場は、単に宝塚歌劇の東京公演を行うだけでなく、日劇や帝国劇場などを次々と傘下におさめ、多彩な活動を展開した。その中で「国民劇」を名乗る活動が再三形を変えながら行われているという事実は、ここでの小林の企図が、女子生徒しかいないという制約ゆえに本拠地の宝塚では十分な展開をみせることのできなかつた真の「国民文化」たりうる歌舞劇の確立という壮大な目標の実現にあつたということを示している⁽³⁾。

日劇ダンシングチームは、一九三五（昭和一〇）年に日劇専属の舞踊団として設けられたが、一九四〇（昭和一五）年九月には東宝舞踊隊と改称されて、西洋物から日本・東洋ものへと重点を移す傾向を強め、新たにスタートした「東宝国民劇」を、

同年一二月に設立された東宝声楽隊（後に東宝楽劇団と改称）と合同で担う形になった。

《木蘭従軍》や、「満洲国建国十周年慶祝」と銘打たれた《ハイラルの曙》といった「東宝国民劇」の演目をみれば、それが戦時体制の所産であったことは間違いないし、台湾、朝鮮、満洲にタイやジャワといった地域に題材をとった作品が異様に多いことを考えるならば、そこで念頭に置かれていた「国民文化」がいったいどのようなものであったかということも自ずから明らかであろう。ただ他方で、このような試みが、宝塚が創設以来追い求めてきた、新時代の国民が共有できる新たな大衆文化の創出という目標の延長上にあつたこともまた同時に認識しておく必要があるだろう。そして、そのようなあり方を象徴的に示しているのが、これらの演目に通底する「民俗芸能のレビュー化」という考え方だったのである。

日劇ダンシングチームは、言うまでもなく、宝塚のレビュー路線の生みの親であつた岸田辰弥らの組織したダンス・カンパニーであり、そのスタートにおいては、西洋の「本場」のレビューの「直輸入」文化を担うような側面を強くもつていたことはたしかであるが、しかし同時に創設以来、日本文化を、そして日本の植民地と化していた諸地域を中心としたアジアの文化を「洋風化」された形で提供する系譜の成果を蓄積させてきた団体であつたことも間違いない。「東宝国民劇」の旗揚げ以前から日劇ダンシングチームは《東洋の印象》、《琉球レビュー》、《朝鮮レビュー》といった演目を次々と送り出していた。

日劇ダンシングチームの活動を考える上で見逃せないのが、「日本民族舞踊の研究」というプロジェクトである。一九三八年（昭和一三）年から、当時専務取締役であつた秦豊吉のかけ声のもと、佐谷功を団長とする日本の郷土舞踊の研究プロジェクトが開始され、その成果はやがて、一九四三（昭和一八）年に『日本民族舞踊の研究』（佐谷功編 一九四三）にまとめられて刊行されることになるのであるが、それよりも、これが純粋な調査である以前に、このチームが上演するレビューの材料集めとして位置づけられていたことは間違いない。『日本民族舞踊の研究』の目次に見える、「琉球と八重山」、「日向の郷土舞踊」、「薩摩と奄美大島」、「飛騨と東北」、「半島（朝鮮）」、「台湾」といった項目を日劇ダンシングチームのこの時期の上演記録にみられる《琉球レビュー》、《八重山群島》、《日向》、《薩摩組曲》、《飛騨の唄》、《朝鮮レビュー》、《台湾レビュー》といったタイ

トルとを並べてみればそのことは一目瞭然である。

責任者であつた秦豊吉がこの本に寄せた序文をみると、彼は昭和一三年の宝塚のヨーロッパ公演に付き添つた際に、日本もヨーロッパ同様、民族の誇りとなる舞踊をもつ必要を痛感し、そのために、(1)日本の舞台芸術として世界に比肩するものを作りうるのなら、それは舞踊とくにバレエであること、(2)その伴奏は管弦楽でなければならないこと、(3)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、日本の各地に息づいている郷土舞踊を改良することによつて日本民族の新舞踊を作り上げる以外にはないことを確信するにいたつた経過が語られている。そして彼は次のように言う。

私共は、所謂郷土舞踊をそのまま上演しやうといふのではなく、之を整理し、加工し、手を入れて全く新しい日本藝術舞踊を作り上げやうとする處にある。従つて或る場合には極めて僅かな振のみが使用され、又は衣裳のみが採用され、一人の踊りが群舞に作られ、音楽も全く原譜の面影を漸く止めてゐる程度のももある。即ち素朴なる郷土舞踊から、今日の日本の生活の爲に、藝術品としての、新しい民族の舞踊を作る處に、私共の苦心が存し、従来の郷土舞踊上演とは全く異なる点がある。(佐谷功編 一九四三、四)

そこでの手法である、洋楽や洋舞の要素をとり入れた「レビュー化」という方向が、宝塚歌劇がすでに創設以来取り組んできた歌舞伎を中心とした日本文化の「改良」によつて日本の「本格歌劇」を作り上げようとする方向の延長上にあることは明らかであるが、近代化的な改良によつて日本の伝統文化に普遍的な価値をもたせられるとする発想は宝塚に限らず、戦前期の日本においてはいたるところにみられるものであつた。それはまた、「普遍化」というヴェールをかぶせることによつて、朝鮮や台湾などの植民地の文化をも、他の舞踊に混ぜ込んで「日本文化」の中に包摂させてしまうことを許すような装置としても機

能することになった。

何よりも見逃すことのできないのは、新たな舞踊をつくりだしてゆく母体として、いわゆる「日本舞踊」を用いることをせずに、全国を調査し、そこで見つけ出した民俗舞踊（郷土舞踊）を採用したことである。その背景にあるのは、日本の芸能の多くが座敷芸の形をとって伝播することによってその本来のあり方をスポイルされてしまっており、その本来のあり方をたずねるには、未だその魔の手が及んでいない場所にまで出かけて行って、自らの手で探し出してくる必要があるという考え方であった。東北地方や鹿児島、宮崎といった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ある。この花柳文化に対する批判的スタンスとそれを排除しようとする姿勢は、後述するように、その後の時代の文化観にも強い影響を及ぼすことになるのである。

いずれにせよ、戦後の宝塚で「日本民俗舞踊シリーズ」という形で開花することになる、各地の民俗舞踊を取材し、それを題材にレビュー化して上演するというやり方の原型が、すでに戦前の宝塚の東京における活動の中に見いだせることは重要である。これが決して偶然ではないことは、実際、宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」の中心的な推進者の役割を果たした渡辺武雄（1914-2008）が、戦前にはこの「日本民族舞踊の研究」プロジェクトに参加しており、日劇ダンシングチームの上演した《台湾》、《ヤップ島》等の演出・振付を担当していたという事実からも明らかであろう。

もちろん、戦時体制下で行われた「日本民族舞踊の研究」プロジェクトが多分に、政治臭ただよう時局的な性格のものであることは否定できない。沖縄はおろか、朝鮮や台湾まで「国民文化」に包摂しようとする考え方は、もちろん今日ではどうても理解不能なものであり、「大東亜共栄圏」を前提として構想されたこのプロジェクトのあり方や、さらに言うなら、明治以来、国家主義や皇国史観と結びつきながら動いてきた「国民音楽」や「国民劇」のあり方そのものが根底から問い直されることになったのは当然のことであろう。

しかしながら、これを戦時下の一時的な過ちと考え、「戦後の文化」がそれを全否定することによって構築されたかのよう

に考えてしまうとすれば、それもまた大きな誤りである。「日本民俗舞踊シリーズ」がそれなりの受け止められ方をされ、評価を得たことは、それが戦時体制下の「日本民族舞踊の研究」プロジェクトからなにがしかのものを引き継いだということの証でもあり、そのことはまた、明治以来の日本が抱えてきた問題が解決されないまま戦後へと引き継がれたことをも意味しているであろう。その間で何が変わったのか、何が変わらなかったのか、戦前から戦後にいたる過程の中で、いったいどのような文化の再編成が行われたのか。「宝塚民俗舞踊シリーズ」をそのような観点からあらためて考察してみることによって「日本文化」の戦後が、また新たな光のもとにみえてくることになるだろう。

四 《鯨》にみる「日本民俗舞踊シリーズ」の理念

一九五八（昭和三三）年に上演されたこのシリーズ第一作の《鯨》は、同年六月に、新宮、那智、勝浦、太地、串本などで行われた南紀地方での調査、取材をふまえて制作されたが、『歌劇』誌上でもかなり力を入れた紹介が行われている。同年七月号に、「郷土の民謡を訪ねて（南紀の巻）」と題された渡辺武雄の紀行文が掲載されたのに続き、八月号では演出を担当した渡辺の他、川井秀幸（脚本）、山根久雄（音楽）、花柳年之輔（振付）ら総勢八名のスタッフによる座談会が掲載されている。上演が行われる月の号に関係者による座談会を掲載するというやり方はその後も踏襲されるが、徐々に出演するタカラジェンヌたちによる裏話などのおしゃべりなどが中心となってくるのに対し、この号では第一作ということもあり、シリーズ全体のコンセプトに関するかなり突っ込んだ議論が展開されている。

本論で問題にしようとしている中心の問題、つまり、現地で行われているものを記録し、再現するということと、それを時代に合うように「近代化」し、レビューに仕立てるということとの関係をどのように考えるか、という問題は、この座談会の中でも中心的なテーマになっている。花柳と渡辺の間では次のようなやりとりがなされている。

花柳「今まで民族舞踊はいろんな所で取り上げてますし、毎年日本青年会館では生地のままの郷土舞踊の会をやってますね。劇場にのせているのはそれをアレンジして洗練されたものに変えています。宝塚の郷土芸能研究会がとり上げる建前からいえば、見せる踊りは作らなくちゃならないが、民族舞踊の匂いというか現地の匂いをあくまでも残したい、とそれを強調してます。例えば串本節を吾々がやれば専門的な日本の振になります。向うの漁師さんがやれば、現地のクサさがありますね。それが民族舞踊の価値の高さなのですから、それを宝塚の人がよく見て、どこまでとり入れてくれるか、です。」

渡辺「ですから、青年会館でやる生の郷土舞踊と、劇場で洗練されてしまったものとの中間をいくわけになりますね。」(『歌劇』一九五八・八、七四)

日本青年会館でやられている郷土舞踊の会というのは、昭和二五年に開始され、今日に至るまで続いている「全国民俗芸能大会」という行事のことを指しているが、その原型は、大正一五年に日本青年館の開館記念行事で行われたのを皮切りに、戦前期に一〇回にわたって開かれた「郷土舞踊と民謡の会」にある。柳田国男、折口信夫、小寺融吉らの肝煎りではじまったこの会のありようをそのまま引き継いだ民俗芸能大会は、基本的に、各地で活動する民謡や民俗舞踊のグループから選抜された者が一堂に会して演技を披露する、「民謡と民俗舞踊の甲子園大会」とでもいうべきものであった。そして、この全国規模の大会だけでなく、各県単位や「北海道・東北ブロック」、「関東ブロック」等の地方単位の同種の大会も数多く開かれており、これまた高校野球の地区大会さながらのあり方をしていた。このような形で数多くの機会が与えられることは、自分たちの営んでいる芸能が地域の代表という位置を与えられることによって、地域共同体への帰属意識を高めるのに貢献したというだけでなく、同時にそれがより大きな地域や、さらに全国という規模で集められることによって、日本という国の「民俗芸能」という

一つの共通の場の中に位置づけられるものであるという意識を生み出す役割をも果たすことになったことは間違いない。

いずれにしても、花柳が「生地のまま」と言っているのは、その際の、地元の芸能をそのまま舞台にかけて上演するというやり方のことである。そして、宝塚の「日本民族舞踊シリーズ」としては、そういうそのままのものは違って、やはりショーとしてみせるものを作るということを宣言しているのである。

他方、「劇場にのせている」、それをアレンジし洗練させたものとの差異化が図られる背景には二つの要因が考えられる。一つは伝統的な日本舞踊、とりわけ花柳界や座敷芸と結びついた諸流派で演じられる同種の演目との関係である。民謡や民俗芸能には、遊郭などに入り込み、座敷芸化することによって広まったものが多い。とりわけ明治以後には、全国的に交通網が発達し、人の移動が簡単になる中、地方を訪れて遊郭などで知った唄を東京に持ち帰ったり、地方の芸者が東京に出てきて、東京の遊郭で故郷の唄を広めるなどの形で座敷唄として広まるパターンが多くなり、民謡は座敷唄の一大レパートリーをなすにいたっていた⁴⁾。追分のように「全国区化」した民謡のレパートリーの大半はそのような過程をたどって今日のポピュラリティを獲得したものである。これらの座敷唄化された民謡は多くの場合、歌詞も歌い方も、元の唄のもっていたローカリティを失い、都会風に洗練された形で師匠から弟子へと伝承されるものとなり、ローカルな芸能というよりは全国共通に演じられる座敷芸としての性格を強める傾向にあった。花柳が「現地の匂い」、「現地のクサさ」という言い方をする際に含意しているのは、そのような洗練の過程で失われたローカリティの部分であるとみることができるとしてまたそのことは、明治以来の日本の芸能が近代的な国家にふさわしいと想定される姿へと再編成されてゆく中で、常に大きな要素であり続けてきた、座敷芸的なものの排除という強い方向性がここでもまた作用していることを示しているともいえるだろう。座敷唄的なものと最も遠いところにある芸能としての民謡や民俗舞踊にスポットをあてる構造の中で、民謡や民俗舞踊自体に関しても、座敷唄化された「非本来的」なあり方をきびしく排除する志向が生まれたのである。

もう一つの要因は、民俗芸能をめぐるこの時代のメディア環境に関わる問題である。この昭和三〇年代は、民謡ブームと呼

ばれる現象がわき起こった時代であった。ステージにおいて、またラジオ、テレビやレコードにおいて、民謡が演奏される機会が飛躍的に増大した時代であった。民謡酒場、民謡温泉などというものも作られ、単に聴くだけではなく、歌われるものとしても民謡は大きな存在となった。

注目すべきことは、そういう形で流布する民謡は必ずしも、伝統的なスタイルではなく、しばしば洋風化され、ショー的に演出されるものが多かったということである。また民謡は、いわゆる民謡歌手や演歌歌手の独占するレパートリーであったわけではなかったし、ジャズやラテン音楽のバンドなどが民謡を編曲して演奏したようなものもかなりの量にのぼっている。象徴的なのは、《テネシー・ワルツ》の日本での流行の火付け役となり、もっぱら洋楽イメージの強い、あの江利チエミのような歌手が民謡を歌い、それが単なる余技ということをこえた存在感を示していたことである。彼女は、ちよど宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」の始まった昭和三三年から、やはりほぼ毎年一枚のペースで、全五集にわたる《チエミの民謡集》なるレコードを出し、東京キューバン・ボーイズというラテンバンドや、この時期流行したモード・オーケストラなどと共演しているが、彼女はまた紅白歌合戦でも、昭和三四、三五年の二度にわたって、《八木節》、《ソーラン節》の民謡演目で出演している。このような活動を支えていたのが、今日のような洋楽と邦楽の棲み分けの感覚とは相当に異なる感覚であったことは間違いない。

この種のレコードにつけられている解説文などをみると、民謡をこのような形で「西洋化」することの意義について触れられていることがあるが、たとえば、「ふるさとの香り（日本民謡のモード）」と題された琴、尺八、三味線にオーケストラの伴奏で演奏されているレコードには次のように書かれている。

しかし、このレコードに行われている編曲は、其の点に深い考慮がはらわれていて、洋楽が邦楽のじやまをすどころか逆に其の芸術性が強調され、かつモード音楽としての真価を発揮している。従って真の民謡の味わいが生き、タイトルの名に

恥じない故郷の香がふくゆくと溢れて聴く人の郷愁をさそうもので、レコードを楽しめる全ての場所にぜひ一枚備えたいくなるレコードである。「ふるさと」の香り（日本民謡のムード）、「ポリドール・レコード、LPJ—115」

ここには、各地の民謡をそのまま保存するのではなく、洋楽化することによってかえって芸術的価値が増すという考え方がはっきり表れているが、言い換えるならば、それはまた、宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」の根底にある考え方も軌を一にするものであり、その意味で「日本民俗舞踊シリーズ」を成り立たせている土台の一端を浮き彫りにしているともみることでもできるだろう。

しかしながら他方で考えておかなければならないのは、「日本民俗舞踊シリーズ」は、このような「アレンジされ洗練された」ものとは一線を画したところにある、現地に伝わる民俗芸能の土くさを残したものに仕上げようとすることをあくまでも求めていたということである。その結果が、渡辺の言う、「青年会館でやる生の郷土舞踊と、劇場で洗練されたしまったものとの中間」ということになったわけである。

《鯨》をめぐる座談会で戦わされている議論は、たしかに一方では、アレンジの効用がポジティブに述べられ、

渡辺「二場は串本節で、昔から歌はあったのに踊りがなかって、最近いろいろな人に振付してもらったのだそうですが、これを花柳先生につけてもらいましたら、現地から借りに来そうない振がついた。（笑）」

川井「後半はマンボ調ですね。音楽もアレンジしてありますし。」〔歌劇〕一九五八・八、七三

というような会話が交わされる。しかし、音楽担当の山根などは、一方で、

「こちらでメロディを変えたものを、逆に地元へ上げた方が歌いやすいですよ。今のは琉球みたいで覚えにくいから。」〔歌劇〕一九五八・八、七二〕

と述べ、洋楽的なしかたで普遍化することのメリットを語るのであるが、他方で、

「僕も感じたのは黒砂糖ですね。アクがあるのです。それをすらすらと白砂糖にしてしまうと味がなくなる。黒砂糖を生かす点ですね。その点あまり変えない方がいいですね。」

とも述べており、洗練されることによって失われてしまうものの大切さを説いている〔歌劇〕一九五八・八、七四〕。結局、「日本民俗舞踊シリーズ」は西洋化・普遍化のベクトルと、土俗的なもの・ローカルなものへのベクトルという、両者の間で、いわば塀の上をどちら側にも落ちずにわたるような難しい選択を常に迫られるような結果を背負い込むことになった。しかも、この二つの方向性自体、よくみればみるほど、単純に線引きできるようなものではなく、いたるところに曖昧さや矛盾をはらむものであったし、時代によって、また立場や観点によっていかようにでも解釈が変化するような側面をもっていた。それにもかかわらず、このシリーズが一定の評価を勝ち得たとすれば、そこに何らかの共同幻想的な共通了解が成り立っていたからではないだろうか。以下にその背景をさぐってみることにしたい。

五 うたごえ運動の中の民謡

「うたごえ運動」というと、とかく、労働歌や政治的なプロテストソングばかり歌っていたというイメージが思い浮かびが

ちだが、この運動の中では実に多彩な試みが行われていた。民謡の改良というテーマもまた、そこでの大きな柱の一つになっていた⁽⁵⁾。民謡こそは、日本の民衆が古来もっている力をたくわえているものであり、そのような音楽こそが、全ての国民に共有可能な新時代の「国民音楽」の基礎になるべきものであるというのがそこで基本的な考え方であり、そのために各地に伝わる民謡を掘り起こし、それらを誰もが共有できるような普遍的な価値をもつものへと練り上げ、舞台にかけることを目指し、「郷土のうたとおどり」と題されたプロジェクトが展開されたのである。

一見ただけで、そこで想定されている構図が、宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」の場合と酷似していることが理解できよう。つまり、民謡こそは、日本人の民衆の生活に根付いた、真に価値ある日本文化であること、しかし現在われわれが知っている民謡のあり方は本来のあり方をスポイルされたものであるから、われわれは自分たちの手で、各地の民衆に根付いている「本物」の民謡を発掘し、それをすべての人々が共有できるような形に洗練する必要があること、「掘り起こし」や「練り上げ」はそのような考え方に立って編み出された方法であったが、それはまた、宝塚が現地に採集に出かけ、そこで採集されたものをより普遍性をもつ形にして提示するという方向と基本的に重なり合っている。

うたごえ運動の場合にも、民謡が座敷唄などの都会の卑俗な文化におされて貶められたり歪められたりしてきたという認識が根底にある。一九六二年に開催された「第一回伝統音楽研究会全国集会」の席上、「日本のうたごえ実行委員会」が行ってきた「農村うたごえ活動」の総括が行われ、本来健全な国民精神を歌い上げる基礎になるはずの民謡が、西洋音楽中心の考え方と民衆的なものを賤しいものとする封建的思想ゆえにその価値を低められ、酒席でしか歌わない低俗なものに作り替えられてしまっている現状を認識し、そのために「民衆の中で生きてきた民謡を、ゆがめられた形から本来持っていた姿、明るいたくましい生産の歌、誇るべき民族の歌として取り上げ、現代に生かすことからその活動を始めました」と報告されている（日本のうたごえ実行委員会 一九六四）。

《木曾節》のような民謡もレコードなどで一般に広まっているものは、作りかえられ、現地の歌を持つているおおらかさ、

たくましさから遙かにはなれ「一杯飲まなきゃ歌えない」ような四畳半節と化していた。それに対し「生産点で堂々と歌い広められる日本民謡、民謡とは本来労働の中で生まれ育ったものだ」という主張が徐々に理解されるようになり、それが職場の中にうた「ごえ」を起す重要な要素になった。

他方、このような活動を続けているうちに、受け継ぐものがないまま、うずもれてゆく民謡が全国に数多くあるという事実が明らかになってきたので、「民謡の掘り起こしと民謡の持つている歴史性、社会的背景から学ぶ活動」がはじめられ、多くの民謡を採譜し、うたごえ祭典に紹介するなどの活動が進められた。そしてそれはまた、創作活動にもつながり、民謡を土台にした新しい創作が次々と生み出された。そのような活動の経験はさらに国鉄、炭鉱などの労働者の創作活動に生かされてゆき、彼ら独自の労働のリズムと結びつきながら新しい活動と連帯を生み出してきている。ここでの「総括」はおおよそそんな内容である。

ここにもまた、これまでさまざまな局面でみられた、座敷唄を仮敵とした上で、それに対抗しうる健全な民衆精神の発露としての真の「国民音楽」を樹立しようというお馴染みの図式をみることができるが、過去の古きよき時代の文化として歴史保存するのではなく、そこに現代の問題意識や生活感情を盛り込んで換骨奪胎することによって新作を生み出すという方向性が重視されていることが重要である。その方向性がことさら基地反対運動や労働争議と結びつくような形で位置づけられ、展開されたところは、もちろんうたごえ運動のもつていた政治的背景と結びつく独特のありかたを示すものであるが、民謡に取材しつつ、現代的な状況にあった新作に作り替えてゆくというやり方は、新民謡以来脈々と引き継がれてきたものであり、宝塚の「日本民族舞踊シリーズ」とも共通する文化風土を形成していたことは間違いない。

うたごえ運動の場合にもしろいのは、座敷唄とやらテレビ、ラジオやレコードなどのメディアののって流行となった民謡ブームへの強烈的な批判が展開されていることである。

うたごえ運動の中心的な推進者の一人であった井上頼豊は一九六六年の「第五回全国郷土のうたとおどり活動者講習会」で

行つたあいさつで、民謡がブームになり、マスコミに大々的に取り上げられるようになってからいかに歪められたかについて論じている(井上 一九六六)。その取り上げ方は「アメリカ的植民地的文化のやり方で、民族の魂をゆがめ、階級性を骨抜きにしたものをマスコミを通じて流す」ようなものだと言ふ。その結果、「日本民族が伝えてきた郷土の歌とおどりは今の政治の中では滅びる寸前にあり、一方では、郷土の伝統は本質が歪められ商品化されている」のであり、これが「日本支配の政策」なのだと言ふ彼は批判するのである。

こうした議論の背景にあるのは、むろん、「労働者から搾取する資本家たち」という図式に基づく左翼一流のロジックであるには違ひない。それゆえ、阪急電鉄という企業が運営し、娯楽として提供している宝塚歌劇自体、うたごえ運動にとっては批判のターゲットとなっていた側面があつたことは間違ひない。しかしながら、お手軽に広まつている「民謡もどき」を排除し、現地に取材した「本物」をベースに、真に芸術的価値を具えた「健全」な国民娯楽を築き上げることによつて、通俗的なマガイモノを排除しようとする志向は、明らかに両者に共通のものであつた。

そしてまた、うたごえ運動の活動家たちは、民謡の掘り起こしを進めてゆく過程で、伝承が途絶えてゆく根本的な原因が農村の過疎化によつて伝承する人が居なくなることにあるということを感じようになつたということを描いてくれている。政治的イデオロギーのレベルでは必ずしも左翼的な「労働者中心史観」を共有していない人々にとつても、民衆のうちで息づいていた郷土文化が失われてゆくのを嘆き、その原因を都市化に求めようとするその感覚は、ある種共通するものだらう。

六 「民謡」とフォークダンス

この時期の民俗芸能、とりわけ民俗舞踊を考える上で、キーとなる概念がもうひとつある。「民謡」という言葉である。戦

前には、各地に伝わる唄には「民謡」という呼び名が与えられたのに対し、舞踊のほうは「郷土舞踊」と呼ばれるのが常であり、日本青年館の前述の催しにも「民謡と郷土舞踊の会」という名前がつけられていた。戦後になって、昭和二〇年代の末ころから「民踊」という呼び名が登場したのである。このことは単に呼び名が変わったという以上の意味をもっていた。この語で呼ばれることによつて、民俗舞踊は明らかに、これまでになかったコノテーションを帯びることになったのである。

それがどのようなものであつたかを考えるために、『民謡と踊り方―日本民踊めぐり』など、「民踊」という語を冠した書物をこの時期に多数刊行している中山義夫という人物に焦点をあててみることにしよう。これらの本はいずれも、そのタイトルが示すように、全国の代表的な民謡に振りをつけたもので、その振りが図解入りで説明してあるという体裁のものだが、その記述の随所に、この「民踊」という概念の背後にあるイデオロギーが透けてみえてくるのである。

まず興味深いのが、この人物の肩書きと経歴である。肩書きには「世界民俗舞踊研究会会長」とあるが、一九〇五年生まれのこの人物の経歴がなかなかすごい。法政大学在学中にエリアナ・パヴロバに師事してバレエを学んだ後、満州に渡り、満州舞踊学院長、満州舞踊家協会委員長などという職に従事、さらに一九四一年に東京に戻り、戦後はGHQのコレオグラファーとして、アーニー・パイル劇場（東京宝塚劇場）の演出課長をつとめるかたわら、YMCAにおいてミス・ライカーと共同でフォークダンス講座を開く、とある。ここからみるかぎり、彼は日本のいわゆる民俗芸能の世界の出ではなく、むしろ西洋舞踊のコンテクトから日本の民俗舞踊を「発見」したというスタンスにあるとみることができるといえる。

実際、中山は、『民謡と踊り方―日本民踊めぐり』を出版した直後に、同じ出版社から、姉妹編ともいうべき『楽しいフォーク・ダンス―世界民踊めぐり』を出版している。その原型となったのは、『世界の踊り―フォーク・ダンス指導者のハンドブック』という本であり、これはその三年前の一九五三（昭和二八）年に出版されている。つまりここにある基本的な思考図式は、世界の民俗舞踊を「フォーク・ダンス」として捉え、日本の民俗舞踊もまたそのようなものの一環として位置づけようとするものであり、「民踊」という概念はまさにそのようなコノテーションを背負った概念として案出されたのである。

注意しておくべきことは、これはひとり中山義夫という人物の独特の生い立ちやパーソナリティと結びついたような種類のことからではなく、民俗芸能をめぐるこの時代の空気の全体的なあり方とかかわる問題であったということである。たとえば、私の手元には、一九六一（昭和三六）年に東芝音楽工業の発売した「日本の民踊」というソノシートがあるが、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る。

「日本では民踊という言葉が、主として日本民踊（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踊を郷土民踊または郷土舞踊（カントリー・ダンス）といい、広く国内で踊られている民踊を国民舞踊（ナショナル・ダンス）といいます。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、数ある郷土民踊の中でも特に優秀なものは国民舞踊に昇格します。国民が各県の代表民踊を楽しく踊りながらそれぞれの県の人情風俗などをさらに深く理解することは、明朗な社会、平和日本の建設の一助となるのであります、日本フォークダンス連盟は国民舞踊の普及発展に努めたいと思っております。

この「日本の民踊」で紹介する一〇種目の民踊は、すでに国民舞踊になっているものと、現在はまだ郷土舞踊の段階にあるものを含んでいます。前者はもつと多数の国民に踊られることを、後者はその優秀性が広く国民に認められて国民舞踊に昇格することを念願して選んだものであります。」

ここでは、「民踊」を地域あるいは日本固有のものとして以上に、「日本のフォークダンス」として世界文化の中に位置づけようとする方向性が前面に出ているが、同時に見逃せないのは、そのような形で「国民舞踊」、「国民文化」を確立しようとする志向がきわめて明瞭に看取できるということである。すでに戦前の日劇ダンシングチームの活動に触れて論じたように、日本の国民文化を構築してゆく基礎としての民謡や郷土舞踊を「発見」という考え方は、戦前においても存在しており、それ

を近代化・改良してゆく目的が、世界的に価値を認められるような普遍性を獲得するということであつたこともすでに述べた。ここではいわば、そのような構造を温存したまま、その世界との関わりをつなぎとめる媒介項として「フォークダンス」という項目が持ち出されている、と考えることができるのである。言うまでもなく、この昭和三〇年代から四〇年代前半にかけては全国的なフォークダンス・ブームの時代であり、戦後に進駐軍経由でもたらされた「新文化」に人々が酔いしれた時代であつたわけだが、民謡ブームは、少なくともその踊りの部分に関しては、このような構造を背景に、いわばそこに寄生するような形で、新たな「国民文化」を目指す試みとして位置づけられたのである。それはまた、民謡や郷土舞踊が、土臭い民衆の間で伝承されてきたということのもつている価値を、一方においては戦前の価値観を温存させつつも、それを「フォークダンス」的な「民衆の声」と読み替えることによつて、いわば左翼的な民衆中心的な文化観・歴史観のもとで位置づけることを可能にする、そんな構図でもあつた。

中山が、自らの本の中で示している、具体的な踊りの振付のあり方やその由来を細かく見てみると、このような状況が個々の具体的な場面に影を落としているさまをみる事ができておもしろい。たとえば、冒頭に出てくる「ソーラン節」の振りの解説には、以下のように書かれている。

男性的な景気のないこの歌は、人々に愛好されて酒席などでも唄われるようになりました。

それが段々に広まつて、北海道全道に唄われるようになり、やがて、花柳界あたりから出た、いろいろな振付の踊りが見られるようになりました。

しかし此処に紹介するものは、それらの酒席で行われるお座敷舞踊とは違います。

この踊りは第七回全国レクリエーション大会に発表されたもので、現在、全国各地の教育委員会や、レクリエーション協会、フォークダンス協会等の指導の下に広く全国に行われているものであります。(中山一九五六a、一四)

ここにみられる、花柳的な要素を排除しようとする志向は、戦前からお馴染みのものであるが、中山もそれを引き継ぎ、お座敷舞踊に類するものはこの本では取り上げないことを再三にわたって述べている。そして特筆すべきことは、それを排除するかわりに、「レクリエーション」、「フォークダンス」といったコンテクストの中でそれに合った「新作」を編み出すという方法がとられているのである。

中山の本をざっと眺めてみると、そこには、地元で行われている踊り方を紹介するものと、このように「新作」を発表するものが完全に混在していることがわかる。それらを区別しなければならぬという発想は、すくなくとも中山にはなかったように思われる。

もちろん、その背景には、現実的な事情がいろいろある。実はこれらの民謡のかなりの部分は、もともと踊りはついていないものであった。地元で踊られているものも大半は、座敷唄化することによって踊られるようになったものであり、中山の視点からすれば、排除すべきものであったから、大半のケースで事実上、自分が創作することによってはじめて、「民踊」の土台にのせることができるという状況であったことは間違いない。

そしてその際に方向付けの重要な羅針盤となったのが「レクリエーション」という概念なのである。「フォークダンス」が一世を風靡した時期に、それを位置づける枠組みとして機能したのが「レクリエーション」という概念であった。「レクリエーション」は戦後復興期の日本の文化において、とりわけ職場などの共同体において、その余暇に共同で行われ、精神をリフレッシュするとともに、共同体作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た。「日本レクリエーション協会」は一九四八（昭和二三）年に設立されたもので、基本的には、戦後日本文化のアメリカナイゼーションの流れの一環をなすものといえるが、実を言うと、この協会の前身となる組織「日本厚生協会」はすでに戦前の一九三八（昭和一三）年に設立されていた。ただ、戦前のこの組織が明らかに「国民精神総動員」体制に寄与する「健全」な国民を作り上げるという方向性をはっきりもっていたのに対し、戦後はそれを換骨奪胎、再編成する形で、国民中心の考え方に基づいた福利厚生確立を目

指す動きになったとみることもできよう。この時期、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、組織等の充実を求めるようになった背景にはそのような流れがある。その意味でこの問題は、先に述べた、戦前の「郷土舞踊」が換骨奪胎されて、フォークダンス的な「民踊」として位置づけられ、その先にある「国民文化」像自体もまた換骨奪胎され、左翼的な民衆像と結び付けられるようになったという経緯とほぼ重なり合っている。それゆえ、フォークダンスが「レクリエーション」の中で王者的な位置を占めるようになったことは不思議なことではない。

それ以外にも、職場の昼休みにビルの屋上で合唱やバレーボールに興じたり、休日にハイキングに出かけたり、と様々な「レクリエーション」の実践が行われた。社員旅行や社員運動会なども、その産物であるといつてよい。会社での福利厚生として皆で一緒に何かをするという営みは、しかしながら、もはや成り立たなくなっている。会社の昼休みに社員が総出でフォークダンスに興じるという、かつては日常的であった光景が、今では成り立たなくなっている⁽⁶⁾。民踊という概念の消滅もまたこういう状況と連関しているのであり、宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」が今では過去のものとなっている状況もまた、それと深くかかわっているのである。

民踊の話にやや深入りしすぎた観があるが、ここで、話を宝塚の民俗舞踊シリーズに戻し、それがこれまでに述べてきた民踊の状況とどのような距離関係、位置関係にあったのかを考えてみることにしよう。言うまでもないことだが、「日本民族舞踊シリーズ」は宝塚歌劇の舞台にかけられる演出であるという限りにおいて、「レクリエーション」であるわけではなく（もちろんレクリエーションの一環として宝塚の観劇に行くということは行われたに違いないが、それは別の話である）、あくまでもシヨウとして提供されるものであったから、誰もが踊りやすいような振付を求めていたわけではない。むしろ、そういう誰もが踊れる平易なフォークダンスのようなものからの差異化を求めていることは想像に難くない。しかし他方で、このシリーズが、これまで述べてきたような民踊をめぐる状況をいくばくか共有していたこともまた事実である。座敷唄的なものと縁を切ること、世界的な民俗舞踊の枠組みの中に日本の民俗舞踊を位置づけようとしていること、そしてそのことによって国民が共有で

きる「国民文化」としての舞踊を作り上げようとしたことなどは、両者が共有している前提であるといえるだろう。このあたりは微妙な問題をいろいろ含んでおり、両者の関係を一概に論ずることはできないのだが、《鯨》の中に出てくる具体例を手がかりに、その一端に切り込んでみることにしよう。

《鯨》に登場する和歌山県の民俗舞踊の一つに《串本節》がある。研究会の一行は、串本でも取材を行い、一九五八（昭和三三）年六月五日に地元の人々に踊ってもらった映像が残されている。これが後に舞台で演じられる表現へと変貌してゆくのであるが、そこには、ただ単に地元で伝承されている土俗的な踊りを洋風化・近代化したという単純な図式にはおさまらない、はるかに複雑な要因が絡んでいる。研究会のリーダーであつた渡辺は、紀行文の中では単に「ここは串本、向かいは大島……。歌に懐しい日本最南端潮ノ岬で大島を望みながら串本町のお嬢さん達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」と述べているだけであるが（渡辺武雄、「郷土の民謡舞踊をたずねて『歌劇』、一九五八・七、八四）、そもそも「串本町のお嬢さん達」が踊っていたこの踊りの正体はどのようなものであるのか。

この点については、中山の著書におもしろい記述がある。

串本では有志が集まつて郷土芸術保存会を作り「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二五年に花柳流の師匠が振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付であるために、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あります。レクリエーション運動の進展に伴い、最近では各地の民踊が盛んに踊られるようになり、地元や、県でも「串本節」を是非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、保存会の人達、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つて話合った末、著者が振付を引き受けることになつたものであります。（中山 一九五六a、一二四）

串本節が全国的に有名になるきっかけになったのは一九二四（大正一三）年に世界一周飛行を行っているアメリカの飛行機が串本に飛来するというので、各地の新聞記者が串本に集まったときのこと、この飛行機が延着に延着を重ねたために、地元の有志が彼らの旅情を慰めるためにしばしこれを唄ってねぎらい、それを聞いた客人たちが戻ってからお座敷などで披露し、それが広まっていたと言われているようである。その際に、もともとついていた「エジャナイカ、エジャナイカ、オチャヤレ」という囃子の文句が「アラ、ヨイショ、ヨイショ」という唄いやすいものに置き換わったらしい。「保存会」ではお座敷で広まったこの囃子による唄い方ではなく、地元で歌われていた元の囃子ものを「正調」として保存すると同時に、もともと踊りのついていなかったこの唄に踊りをつけようと考えたというのだから、ここでの「保存」の考え方自体、今日われわれが考えるような「保存」のイメージとは相当に違っているのだが、面白いのは、ここでもレクリエーション運動がからんでおり、しかも「保存」を指す当の地元の人々自体がそのような動きに積極的にコミットする形で新しい「レクリエーション風」の振付を考えようとしているということである。そして最終的にそのような動きを一身に背負うことになったのが中山義夫だったのである。

研究会の一行が取材・記録した「串本町のお嬢さん達」の踊りはそのようなものであり、べつに地元にもともと伝わるものなどではなかった。もちろん、そのような事実を渡辺たち、研究会のスタッフも当然知っていた。さきに引いた座談会での渡辺の発言からも、そのことは窺える。結果的に宝塚では、この唄に新たな振付を施して上演することになるのだが、それは決して、伝統的な振りをモダンなものに置き換えたということでもなければ、過剰にモダン化されてしまったものを現地取材に基づいて伝統的なものに近い形に引き戻そうとしたということでもなかった。ここでの彼らの基本的なスタンスは、新たな日本の民衆文化を作り出そうとするところにあつたのであり、そこに伝統的なもの、正統的なもの、といった概念の出

番はなかった。問題となっているのはあくまでも「現在」なのであって、極端に言うなら、そこには伝統をとるかモダン化をとるかというジレンマすらなかった。その点では、宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」と中山らの唱導する「民踊」の立っている位置はほとんど変わっていないかつたと言うこともできるだろう。

もちろん《串本節》のような例がすべてではない。もともと古くからの振りが存在する民謡もあるし、基本的に民謡という根が先にある、そこに後付けで振りをつけるという発想のもとに成り立っている「民踊」の概念にはおさまらないような、民衆の生活や労働と直接結びついた形で機能してきた種類の踊りも世の中にはたくさんある。《鯨》で取り上げられている踊りには《鯨おどり》など、どちらかというとそういうものが多く、その点では、より民衆の生活に密着した種類のものを求めようとしたところに中山らの唱導する「民踊」との差異化をはかろうとする要素を見出すことも可能だろう。しかし、中山が後年になって出版した『日本の民踊』という本をみると当初の著書にはなかった多くの民踊が増補されている。そこには《鯨おどり》も含まれており、そこには「ここに紹介する踊りは、現地の盆踊り用に、著者が振付けたものでありますが、レクリエーション大会に発表されたり、宝塚少女歌劇の舞台に紹介されてからは、全国に踊られるようになりました」とある(中山一九七二、二五三)。その意味で両者は手を携えながら、これらの民俗舞踊がポピュラリティを獲得し、全国レベルの「国民文化」になってゆく動きを支えてきたのである。現実には両者のやろうとしていることにはかなりの違いもあったし、宝塚の民俗舞踊シリーズの中においても、それ以前に個々の作品の内部でも、かなりアプローチの違うナンバーが混在するような状態になっていたわけであるが、それにもかかわらず、そのことが問題にならなかったのは、このような営みを通して「国民文化」を作り上げるといふ至上命令が明確に機能していたからであると言えるだろう。それは、戦前からの「国民文化」の問題圏を引き継ぎつつ、そこに戦後になって入った民衆文化観をプラスすることによって、確実に人々の中に位置づけられたのである。しかしその後の時代になると状況は大きく変わってくることになる。

七 新聞評にみるその後の「日本民俗舞踊シリーズ」

以上みたように、宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」には、一方で「追い風」が吹いていた。うたごえ運動にせよ、「民踊」にせよ、それぞれ宝塚と立場は微妙に違うにせよ、国民音楽、国民舞踊の樹立に向けて、古くから伝わる民俗芸能を「改良」したり、時には「創出」したりしながら「近代化」してゆくという、共通の線上に乗る活動を展開していた。宝塚の場合にはさらに、戦前の日劇ダンシングチーム時代からの、郷土舞踊の調査を行ってそれをもとにレビュー化してゆくという活動の蓄積をふまえた形で、「ショー化」という独自の方向性が確立された。その意味で、「日本民俗舞踊シリーズ」が受け入れられる基盤はすでに整備されていたとみることもできよう。少なくとも、民俗舞踊をレビュー化するという考え方そのものが受け入れられるという点では何の問題もなかった。

ただ、それを具体的にどのように展開してゆくかということになってくると、難しい問題がいろいろ出てくることは否定できなかつた。いみじくも渡辺が言っていたような、「青年会館でやる生の郷土舞踊と、劇場で洗練されてしまったものとの中間をいく」というやり方は、言うのは簡単だが、現実にはどのようなところに線を引くかということになってくると決して簡単ではないし、そもそも何が「生」で何が「洗練」されたものなのかということ自体、明確な基準があるわけではない。

実際、このシリーズに寄せられた新聞評などをみると、そのあたりの微妙なさじ加減をめぐる難しい判断を強いられていたことが窺われる。第一集の《鯨》からして、朝日新聞が、

鯨とりの発生地といわれる南紀の太地へ行って取材しただけあって、やはり力強い土着の息吹を感じる。構成、振付とも遠洋へ乗り出す漁民の意気込みを見せようという明確なねらいがあつて踊りが生きている。(朝日新聞、一九五八・八・一四夕刊)

と、「生」のもののテストを評価しているのに対し、毎日新聞では、

ただし、民族舞踊は巧みに大劇場の舞台に調和させたが、かんじんのイソと潮のにおいは忘れられた感じである。(毎日新聞、一九五八・八・一五夕刊)

と、むしろ「洗練」されすぎたという否定的な評価が前面に出ている。

このような二律背反的な状況は、その後もこのシリーズにずっとついて回ることになり、宝塚自体も、その両者の間で試行錯誤をしている様子が窺える。芸術祭賞を受賞した第四集《火の島》が比較的ショー化を前面に出したものだのに対し、続く第五集の《花のみちのく》は、むしろ原型の土の香を残す方向が前面に出ているものとして受け取られたようだ。

原型にアレンジを加えず……という試みはそういった意味から前進的、良心的ではあるが、一年の大半を雪に埋もれた東北にはショーの素材になる民俗舞踊が少なかった、という本質的な問題もからんで、効果の方はもう一つだった。(大阪日日新聞、一九六二・一一・九)

といった具合に、そのことがどちらかといえば否定的に評価されている。

しかしこの作品の場合でも、決して「アレンジが加えられていない」わけではない。中でも興味深いのは、冒頭に登場し、《秋田おばこ》、《十三の砂山》などの民謡を歌う大合唱団の存在である。

三四人の「おばこ合唱団」の大合唱から開幕。この合唱団は「花のみちのく」のために特別編成された。最近海外からよく

来演する民族舞踊合唱団の宝塚版を目指したという、民俗舞踊シリーズ中でも初の試みの大合唱団。(京都新聞、一九六二・一一・一三夕刊)

という批評にみられるように、ここには明らかに、「民踊」で前面に出ていたような、世界の民謡やフォークダンスのコンテクトに日本の民謡を位置づけ、それをうまくショー化に結びつけようとする志向をみることができよう。しかしそのような側面は逆に、

半面ショーとしてねり上げられたために、舞台が発散する土のにおい、生活感情といったものがこれまでより希薄になったことは否めない。(毎日新聞、一九六二・一一・二一夕刊)

という評価にも結びつくこととなった。こうなると、どちらに転んでも批判材料を探されるような感じもなければなく、「中間をいく」ことの難しさを示すことにもなった。

続く第六集の《黒潮》には阿波踊りが登場するのだが、今度は歴史考証を経て、明治、大正それぞれの時代の阿波踊りの再現を試みるという、かなりひねりを加えた形の企画で登場し、これもまた、賛否両論を呼んだ。

「阿波踊り」は再三舞台にとり上げつくされた感じだが、明治、大正、昭和と風俗史的なものや、海辺の踊りなど、いくつかのバリエーションをみせたのはこれまでになかったとりあげ方、それも定式の大群舞でなく意表をつけて数人のおどりをくりかえし、阿波踊り特有のダイナミックな盛り上がり方を最後までおさえた点や、錢太鼓を中山に、計算された演出はみごとである。(大阪日日新聞、一九六四・三・二二)

という評価の声がある一方で、毎日新聞などは、

なんとなく盛りあがらない舞台・・・地味な取材にけん命に取り組んだ努力は大いに買うが、今月の舞台にはその効果はあがっていない。

めぼしい題材に乏しいということも事実だろう。しかし「阿波踊り」という格好のテーマがありながら、その「時代」の表裏にこりすぎて、陶酔させるにはほど遠いものに仕上がった。やはり「四国編」というからには「阿波踊り」を真っ先に押し出している舞台だし、大劇場の大きな舞台と登場人物とを使って、もっとなんらかの手が打てたはず。(毎日新聞、一九六四・三・九夕刊)

と手厳しい。ショーとしての効果を求めるという点からすれば、「南国の爆発的な開放感というような荒々しい迫力」(日刊スポーツ、一九六四・三・一二)に乏しいこのような試みはペダンティックに過ぎると映ったのだろう。

ただいづれの批評も、批判的な意見を述べる場合であっても、このような形で民俗舞踊をショー化するというやり方の難しさを認識した上で、つとめて好意的に理解しようとしていることを感じさせる。

「火の島」のように花やかにショー化したもの、「山びと」のように地味だが、埋もれた民謡が宿命的に持っている哀愁感と地方色をたっぷり出した二つの作品系統からいけば「黒潮」は後者にあたる。したがって、全体的には平坦というキズはあるが、全ての作品を「火の島」のような方向に持っていくことが正しい民俗舞踊ショーのあり方だとは思えない。当然二つのカラーがあつてよいはずである。(大阪日日新聞、一九六四・三・一二)

全国各地にうずもれた郷土芸能としての歌と踊りを掘り出し、われわれが忘れかけている郷愁を呼び戻してくれる。民謡とか地方の踊りが、都会の商業劇場の大舞台にかかると、とかくきれいごとに終わってしまうことが多いのだが、日本民俗舞踊集では、シヨ一的にアレンジしながらも、出来るだけ元のままの姿で再現しようとする努力がはらわれている。とくに今回の舞台は、顔にしる踊りにしる、あるいは芝居の場面にしる、現地の人びとの生活との結びつきを強く打ち出し、そこから郷土色を盛り上げようとしている点が注目される。(兵庫新聞、一九六四・三・一七夕刊)

宝塚のこのような試みを、これだけ多くの新聞が正面から取り上げ、その意図を汲んで批評している状況の中に、今のわれわれの周辺に展開している文化状況とはかなり異なつた空気が感じられるだろう。

「日本民俗舞踊シリーズ」の方向性にはかなり大きな振幅がある。地方色豊かな再現から華やかなシヨーまでという共時的な軸だけでなく、歴史的な復元から生活感あふれる現代までという通時的な軸の上でも様々な可能性が追求されており、その方向性は決して一つに定まっているわけではない。それにもかかわらず、それらの異なつた方向性がいずれもそれなりに位置づけられ、受け止められたのは、民謡や民俗舞踊の周辺で、その多様な方向性を一つにつなぎ止めることのできるような価値観が機能していたからではないだろうか。それは、このような民俗芸能の中に民衆の根源的な生活感情やエネルギーを見出し、それを「国民文化」の礎にしようとする価値観であり、そのような価値観の中では、再現とシヨー化、復元と現代化といった、一見正反對のこともみえかねない要素が矛盾なく共存していた。それはまた、うたごえ運動や民踊を成り立たせていた価値観でもあつたのである。

八 「民俗舞踊」から「民族舞踊」へ

「日本民俗舞踊シリーズ」のこのような状況は一九七〇年頃を境に変わりはじめた。それを支えていた文化がどのように変質したのかを考えてゆくために興味深いのが、一九六九年に上演された第一集《祭》の際に行われた、このシリーズの名称の変更である。この回から、「日本民俗舞踊シリーズ」の「俗」の字が「族」の字に変わり、「日本民族舞踊シリーズ」という名称で上演が行われるようになったのである。

この名称変更について、渡辺武雄は『歌劇』誌のインタビューに答えて次のように述べている。

—今までは民俗とニンベンの「俗」を使ってられたのを今度はホウヘンの「族」とされましたのは何か仔細がありますか。

—今までは日本の各地方の風土を舞台に再現しようという行き方、とり上げ方でしたので、「民俗」でしたが「民族」ともなれば、一地方というより日本人全体の芸能としての立場で取り上げてゆくわけで、「俗」として生まれた芸能が、その数多くのものの中からビックアップしたものを一つに組み立て上げます。当然、創作的なもの加わって来ますね。勿論今までも、創作的なものも入れてはいたのですが、それよりも取材してきた現地を忠実に出すことに心がけていました。今後は地方を限定せず日本人全体の新しい民族芸術を作り上げねばならないし、それが吾々の使命であると考えてやっています。

—日本郷土芸能研究会が発足した当初の念願がやっと実現するということですね。

—そうです。吾々はあくまで日本人のもつ美的感情、日本人のもつ生活を通して内蔵されたエネルギーを芸能の上でも表現してゆくので、もつともつと日本の芸能は創作されてゆくんじゃないかと思えます。・・・日本人の現代の生活を民族舞踊で作り出したいのがボクの念願なのですが、根元がしっかりしていなければ、思いつきショーのようになってしまつて、それでは駄目です。根をもたせるには、古来の伝統を熟知した上で、新しいものを作り出さなければなりません。」（『歌劇』

それまでの「日本民俗舞踊シリーズ」は《鯨》の南紀編にはじまり、《火の島》(南九州編)、《花のみちのく》(奥羽編)、《黒潮》(四国編)など、基本的には地域単位の構成となっていた。もちろんそこでも、異なった場所で行われている芸能を混ぜ合わせるようなことは行われていたが、基本的にはそれぞれの地域のローカルな文化を掘り出し、できるだけ元のまま紹介することによって、地方色、郷土色といった要素が前面に出ることになっていた。それに対して今度は、一地方ではなく日本全体の芸能という観点から、各地で行われている芸能を地域をこえて混ぜ合わせ、日本人の生活や精神を表現してゆくという方向性が明確に打ち出されることとなった。そこではまた、「昔をなつかしむのではなく、より豊かな表現にする」という渡辺の言葉にあるように、これまで以上に創作的なものが前面に出され、取材したものを再現したり紹介したりすることよりは、それをベースに日本人の新たな民族芸術を作り上げるといふ側面が強調されている。そのような要素はもちろん、それまでも含まれていたのであるが、多様な振幅の中から、再現よりはショー化に向けて、また過去よりは現在に向けて、という方向性が選択されたとみることができるであろう。

実際、この《祭》には岩手の鬼剣舞、福島の前馬野馬追から鹿児島島の七夕祭りまでの様々な祭りからめた形で全国各地の民謡や民俗舞踊が登場する。渡辺の言葉によれば、祭りは昔から日本人の生活の一部として生きてきたものであり、「その底には民族としての美意識が、提灯にも飾り物にも衣装にも、又歌や踊りにも表れています。同時に、重い神輿を一日中かつぎ廻ったり、ぶつけ合ったりしている若者の汗に民族のエネルギが強く感ぜられます。そうした日本の祭りの中に私達は「芸能の母体」、「芸術の根源的なエネルギ」を見出したいと願うのです。」ということになるのだが(渡辺武雄 一九六九)、それらを単に再現・紹介するのではなく、現代の状況に合わせたアレンジや創作という面が強調されているのである。そしてそこで地方的な境界をこえた日本の民族文化の創出をこえて、世界ともつながる普遍性を獲得することが目指されているということ

が興味深い。

この《祭》においても、第二場の「津軽じょんがら節」では、一方で津軽三味線の京極利則を招いて「本場性」を強調しつつ、他方でそれを真帆しぶぎに歌わせることによって、日本的なものをこえた普遍性が目指されている。渡辺によれば、「津軽三味線のあの強烈なバチさばきや高度な技術、そして日本的なリズムと豊かな音楽感情などはスペインのフラメンコギター以上の情感と迫力があるからです。この津軽三味線の曲弾きの個所に、真帆志ぶぎの歌を真正面からぶっつけて新しい民謡を作ってみようと試みました」（渡辺武雄 一九六九）ということになるのであり、その意味でこれは「ただのかけ合いではなく、これを日本独特のものにした和製フラメンコなのである」（『歌劇』一九六九・二、四二）。

このような方向性は、「民俗」から「民族」へと名前を変えたシリーズのその後の作品にも顕著にみてとることができる。続く第一二集の《かぐら》は《祭》同様、日本的な芸能の根源にかかわると彼らが考えた全国の神楽に取材したのだが、特に話題となった大蛇退治の大蛇の踊りのシーンについては、島根県の有福神楽の社中を招いて演技指導を受けるなどのこだわりをみせる一方で、様々な芸能の混交がさらに推し進められている。『歌劇』に掲載された座談会には、脚本担当の川井秀幸との次のようなやりとりがある。

川井「もつとわかり易くいえば、どの地方の何のかぐら、ではなく、日本のお祭りですね。」

川井「各地へ取材に行った人たちが音楽のアイデアと過去の経験を生かし、民俗を民族とかえて、よりコスモポリタンのものに盛り上げてゆこうと大きな希望をもってかかっています。……」

渡辺「川井君のいうように、新しい日本の民族芸能を作り出そうという目標がはっきりしています。……」

川井「例えば秋田音頭の振を別の曲に入れてみる……こういう形が完成してゆく一つのゆき方だと思ってます。」

川井「高橋先生の音楽も現地取材のものをそのままでなく、ヒントは現地取材のものからとつても、それを発展させられて
ます。」

渡辺「あなた方はどう感じたか知らないけれど、僕は音楽を聞いた時、サンバを感じたのです。特に「三河の花祭り」の音
は基本はサンバで、その中にアップが入るのがラテンとちがう点です。」(『歌劇』一九七二・四、五三―五五)

あたかも世界の音楽や踊りは、その根源において一つにつながっているかのような見方にもとづくこれらの発言に、日本の郷
土舞踊を世界のフォークダンスというコンテクストでとらえようとした「民踊」の思想の響きを感じることは容易だろう。民
踊のもつ普遍性を、より高次の、素人の踊りではないショーとしてたえられるような形で完成させること、そしてそれを「国
民音楽」、「国民舞踊」へと作り上げてゆくこと、それが「民俗舞踊」から「民族舞踊」へと進化した、このシリーズの最終的
に到達した地点になる、それが研究会の見込みであつたらう。しかしそうはならなかった。

《祭》の新聞評には、「明るく楽しい万人向きのショーに仕上げている」(大阪新聞、一九六九・二・一二)、『かぐら』には、
「豊作を祈つて徹夜で神楽を踊るシーンはまさに」日本的風土「だがそのローカル性をこなし一般的なショーにまとめる消
化力の卓抜さは渡辺武雄しかできない。」(日経新聞、一九七二・四・一)、といった賛辞もみることができるのだが、どちらか
といえば、音楽に楽しめるショーとしての評価に終始している感じが強い。それまでの「日本民俗舞踊シリーズ」の場合、辛
口の批評も、それが民俗芸能の発掘や紹介、さらにはそれを国民文化として定着させるといふこのシリーズの理想に照らして
の激励というようなニュアンスを感じるが多かったのだが、ここではもはやそのような要素は視野に入っておらず、特に
大蛇の踊りの迫力や視覚効果など、もつぱら明るいエンターテインメントとして位置づけられており、かつてのこのシリーズ

にあった期待感のようなものを感じることはできないように思われる。そしてまた、新聞評にしても、『歌劇』愛読者の投稿欄「高声低声」にしても、そもそもこのシリーズの演目が取り上げられる頻度自体が明らかに少なくなってきたのである。そこにとどのような理由があるのか、その背後でどのような変化が起こっていたのか、ということについては、日本の大衆文化史全体との関わりで丹念に考察する必要があるのでは、ここではいくつかの問題を指摘するにとどめ、小論を閉じたいと思う。

九 おわりに

今日の宝塚のイメージからすると、「日本民俗舞踊シリーズ」のような息の長いシリーズが宝塚の上演の一つの柱をなしていたような時代というのはなかなか想像が付き難い。そして、今日の宝塚を築き上げる大きな転機となったあの話題作『ベルサイユのばら』が初演されたのが一九七四年であり、「日本民俗舞踊シリーズ」が終焉を迎えた時期とほぼ重なっていることを考えるならば、このあたりを境目に宝塚歌劇は大きな変質を体験したのであり、今日のわれわれがいなく宝塚の表象は多分その後の時代のあり方をもとに形成されたものであるということに気づくのではないだろうか。

しかしながら、「日本民俗舞踊シリーズ」が背景に退いていった状況は、決して宝塚のあり方だけで論じられるようなものではない。うたごえ運動も、民踊も、そのピークはやはり一九六〇年代にあり、一九七〇年代以降は軒並みかつての力を失っていったのであり、それらの背景には、文化の配置自体が構造的な変質を蒙るような状況の変化があったと考えた方がよいであろう。その全体像をここで論じることはとてもできないが、その一端について、民謡や民俗舞踊に関連する事象からみえる限りで述べておくことにしたいと思う。

宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」が終わりを迎えて少したった一九七〇年代末に再び「民謡ブーム」が訪れる。金沢明子、原田直之といった、比較的若く、アイドル的な人気をもつ歌手達が登場し、「ジーンズ民謡」などと形容され、もてはやされた。

この時期の雑誌『みんなの文化』（サンケイ新聞社）では、「民謡ブームを斬る！」（一九七九年九月号）、「民謡界の現状と問題点」（一九八〇年一月号）といった、民謡関係者による座談会などが組まれており、この民謡人気の理由は何なのか、民謡はいかにあるべきなのか、といったことが論じられている。一九五〇年代の民謡ブームの際にも、「民謡ブームをどう観るか」という座談会が開かれているのだが、『民謡』一九五六年五月号）、その内容やトーンを比較してみると、この間に民謡を取り巻く土壌が大きく変わってしまったことをあらためて感じさせられるのである。

もちろん、両者の議論の方向性に多くの共通点が見いだされることは間違いない。「民謡ブーム」で民謡が多くの人々に聴かれ、広がりをもつようになるのはよいことだが、それがともすると、素朴な地方色を失う結果になってしまい、民謡の本来を損なうことになってしまいがちであること、しかし他方で、民謡が現代人に受けとめられ、それに応じた広がりをもつためには、一地方に限定されない普遍性を獲得する必要があること、そのためにはブームを邪道だとして切り捨てるようなことはできるだけすべきではないこと、そのような認識は、ほぼ両者に共通していると言つてよい。考えてみれば、宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」にしても、また「うたごえ運動」の民謡の掘り起こしプロジェクトにしても、郷土舞踊をフォークダンスの一環として位置づけようとした「民謡」にしても、その両者を視野に入れて、どのような匙加減で着地点を決めるかということが最大の課題だったわけである。その意味では、地元でやられているもの、歴史的なものを再現・復元しようとするのと、それを全国規模で、さらには西洋文化まで射程に入れた上で「普遍化」しようとするのととの折り合いをどのようにしてつけるか、という問題構成自体は、変わることなく引き継がれてきたとみるべきなのであろう。

しかしながら、そのような問題を具体的に解決しようとするときに直面する状況は大きく変化してしまっているように思われる。たとえば、『みんなの文化』の座談会でしばしば問題点として指摘されることの一つに、歌い方の一元化・硬直化ということがある。とりわけ、「正調」という概念の広がりとともに、各地の保存会などの人々がそれを金科玉条とするようになり、コンクール等の後に、「正調保存会」の会長と称する人が楽屋に押しかけてきて、あんなおかしな歌い方のものになぜ賞を出し

たのかと詰め寄ってくるというような事態が起こってきたり、民謡の世界も家元制度に毒されてきて、その結果、他の歌い方を認めないというようなことになってきたりして、結局、時代の流れに合わせて変化してゆこうとする動きを妨げることになっているというようなことが問題点として指摘されている。端的に言うなら、「保存」することと、時代の中で形を変え、それに合った文化として発展してゆくということが両立不可能になっているという状況が明瞭になってきているのである。

このような問題は、少なくとも、一九五〇年代の民謡ブームの時点では出てくることのなかった事柄である。もちろん「保存」をめぐる問題が存在しなかったというわけではない。実際、一九五六年の『民謡』誌の座談会の中でも、NHKのラジオ局長が、ある民謡を編曲したものを放送したところが、その地方の人から「あれは、本当の郷土の歌じゃない」という抗議の投書がきたという体験談を紹介している。しかしそれに対し、この局長は、「併しこれは、その通りのものをやっているなら、これはいつまでも俚謡の域にとどまって、文化財の価値はないということですよ」と述べ、それを「改良」することによってより普遍的な価値をもつものにしてゆくことこそが正しい道であるという、いささかオプティミスティックな議論でこの問題を片づけようとしている。それに対し、一九七〇年代末の『みんな文化』誌の方ではこの問題は、民謡自体の体質のありかたに関わる問題としてかなり深刻に受け止められている。すでに述べたように、それは、コンクールというようなものが跋扈する状況や、家元制度的な体質が民謡の自由な展開を妨げているという認識にもなっているし、さらに、自分たちで民謡を歌い、新しいものを作り出してゆくという土壌自体が消失してアクチュアリティを失い、民謡がもつばら過去の文化として「保存」されるだけのものになってきているという状況認識ともつながっている。改良して普遍的な価値をもつようなものにするばよいななどというオプティミスティックな話の前に、そもそもその改良を可能にすることを保証するような体質自体が確保されていないこと、そういう土壌自体が失われてきていることを自覚的に認識することが否応なしに求められるような状況になってきているのである。もつとと言うなら、「保存」することと文化としてアクチュアリティをもって発展してゆくことが、もはや一つに収束するものではなく、別のこととして認識されるようになってきているのである。

もちろんそこには、座談会の中でいろいろ述べられているような具体的な要因がかかわっている。コンクールが過熱して歌のうまさだけを競うようになったり、家元制度的な感覚がさらに極端になったりといった状況の変化がこの間にさらに進行したことはたしかであろうし、都市化や文化のアメリカナイゼーションが急速に進んでゆく中で、郷土の民謡が人々の生活からさらに縁遠いものとなり、自分たちの文化として認識されるよりはむしろ、アクチュアルな現実から離れた過去の古きよき時代の文化としてしか位置づけられなくなってきたことも間違いない。その結果として、民謡を「保存」ということと、それを生きた文化としてアクチュアリティをもった形で機能させるということとの間の距離が、もはや調停不可能なほどに大きくなくなってしまい、民謡の現場でその振興を願うものにとっては、それが二律背反的な状況となって立ち現れてくるような事態になったとみることができよう。

しかし、この間に起こった変化に関して、見逃すことのできないもう一つの重要な要因があるように思われる。それは民謡を「国民音楽」と関連させて位置づけようとする考え方の解体という要因である。一九五六年と一九七九年の、二つの民謡ブームをめぐる座談会で議論されている内容を比較してみると、最も決定的に変わったと思われるのは、このことである。一九五六年のものでは、民謡の流行は「国家的新現象」を起すものであり、国民意識の高揚と結びつくものであるということが論じられる。戦時中に民謡が国家意識の高揚に結びついたことを反省しつつも、それを戦争ではなく平和に結びつけてゆく可能性があることが論じられ、そのような認識との関わりの中で、中央集権的なあり方ではなく、草の根的に自然にわき上がってくるような形で民謡が流行し、それが新しい時代の国民意識、国家意識に結びついてゆくものになればよい、というような議論になって、それがうたごえ運動とパラレルなあり方をしていることが語られている。しかしながら、一九七九年の座談会には国家や国民といった言葉はほとんど出てくることはない。民謡が民衆の中に根ざすものであり、それを再び活性化させることによって日本の文化を豊かにする必要があるということは述べられても、それが国民意識や国家意識ということに結びつけられる形で議論されることはほとんどない。個々の事柄以前に、民謡を位置づける際のフレームワーク自体が変わってし

まったようにみえる。

再三述べてきたように、宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」も、うたごえ運動も民踊も、当初から日本という国の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、活動が展開されてきた。それぞれのスタンスには、よくみればかなり大きな違いがあったし、一つの活動自体の内にも相当の振幅が認められることもすでに述べたとおりだが、それにもかかわらず、具体的レベルでのそういう多様性をつなぎとめていたのは、「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、より大きな力へと向け変えてゆく力となっていたがゆえのことであつた。一九七九年の座談会が示しているのは、そのような構造が見えなくなってきたという状況であるといつてもよい。

「保存」と「改良」の問題にしても、そのような矛盾が際だつてきて二律背反的な状況になつてきたということ自体は、何もこの時点で突然始まつたわけではない。宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」の旗揚げの際に、渡辺が言つた「生のものと劇場で洗練されたものとの中間」という言い方にしても、すでにその両者の間の懸隔が自覚されていたことを物語っているし、その後のこのシリーズがどこに着地点を求めるといふことでずっと苦労してきたことはすでに述べたとおりである。そして、この問題をめぐる試行錯誤は、ある意味では戦前の「正調」の確立や新民謡の流行といった事態以来、形を変えつつずっとくりかえされてきたことでもあつた。それがこの時期になつて大きな形で問題化し、かつてのようなオプティミスティックな展望を許さなくなつてきたのだとすれば、その背後に、民謡をめぐる個々の事情をこえて、国民意識の解体とでも呼ぶべき、より根源的な要因が作用していたとみることは、その意味でも自然なことであろう。そしてそれはまた、うたごえ喫茶がすたれてカラオケに取つて代わられたり、フォークダンスが公的行事から姿を消していったりというような状況とも密接に関わっているのである。

宝塚の「日本民俗舞踊シリーズ」が一九六九年という時期に、「民俗」という表記を「民族」へと変えることによつて、このプロジェクトを国家的レベルのものにしてゆこうとしたのは、その意味では、時代の動きに逆行する、遅すぎた選択だった

と言ふべきであつたのかもしれない。渡辺らの意図とは逆に、このシリーズの作品がそのことによつて現代的なアクトチュアリティをもつてはいたらず、むしろ失われた過去に対するノスタルジーゆえに評価されるという皮肉な結果を導いたということも、彼らがあてこんでいた「国民文化」創造への志向というベクトルの下支えが失われてしまったことの結果とみることができるとはならないだろうか。

もちろんこの問題は、もはや音楽研究や芸能研究の範囲をこえている。この時期はまた、一九六四年の東京オリンピックや一九七〇年の大阪万博を最後に、「国民的行事」と呼ばれるようなものがなくなつてゆく状況なども明らかにパラレルに進行しており、音楽や芸能の問題というよりは、人々の国家意識や国民意識のあり方の変容という、より大きな問題系の中で考察してゆくべき問題であると考えられるからである。ただ、一言だけ付け加えておきたいのは、しばしばありがちな、この問題をもつぱら戦争の結果としてのみ考えてしまうような短絡的な視点は何としても排する必要があるということである。現在、一方には戦後の体制や教育が「国家」や「国民」に関する意識を失わせた元凶であるかのように糾弾する人々があり、それに対抗して、「国家」や「国民」に関わる問題はすべて戦前の亡霊の復活であるかのように排除しようとする人々がいる、という図式にしばしばなりがちであるが、その両者は実のところ、根底においては戦前と戦後を対比させる安易な二分法的を想定しているという点では大同小異であり、そのことが事態を決定的に見えにくくしてしまつてゐる。現実には、音楽や舞踊と「国家」や「国民」のあり方は、明治以来今日に至るまで、様々に形を変えながら様々な関係を取り結んできた。この問題はそういう全体的な歴史的バースペクトイブの中で、そこに作用した諸力やそれらのおりなす多様な力学に注意を払いながら、きめ細かに捉えてゆかなければならない問題であるということを肝に銘じつつ見直してみるならば、日本文化のたどつた歴史もまた、はるかに多様な顔をみせてくれるのではないだろうか。

引用文献

〔歌劇〕記事)

- 一九五八年七月号、「郷土の民謡舞踊をたずねて（南紀の巻）」、八二～八四
一九五八年八月号、座談会「南紀の大洋に踊る鯨 捕鯨船舞踊」、七〇～七五
一九六九年二月号、《祭》―渡辺武雄へのインタビュー、四〇～四三
一九七二年四月号、日本民族舞踊第十二集《かぐら》（座談会、五二～五九

〔新聞の批評記事〕

《鯨》

- 「力強い土着の息吹」（朝日新聞、一九五八・八・一四夕刊）
「小品だが楽しい」（毎日新聞、一九五八・八・一五夕刊）

《花のみちのく》

- 「正確に原型伝える」（大阪日日新聞、一九六二・一一・九）
「現地取材の手ごたえ だが薄くなった。土の匂い」（毎日新聞、一九六二・一一・一三夕刊）
「五年かかった宝塚歌劇の民俗舞踊シリーズ 郷土芸能を伝える」（京都新聞、一九六二・一一・二三夕刊）

《黒潮》

- 「効果のうすい。阿波踊り」 「盆踊り」にせめて郷愁と詩情を（毎日新聞、一九六四・三・九夕刊）
「豊富ただし物 南国の爆発的な開放感を欠く」（日刊スポーツ、一九六四・三・一一）
「郷土色で成功」（兵庫新聞、一九六四・三・一七夕刊）
「新感覚の阿波踊り」（大阪日日新聞、一九六四・三・二二）

《祭》

- 「宝塚評」（大阪新聞、一九六九・二・一一）

《かぐら》

「春をふりまく あふれる色彩」(日経新聞、一九七二・四・一)

(その他)

井上頼豊 一九六六、第五回全国郷土のうたとおどり活動者講習会におけるあいさつ、『うたごえ新聞』一九六六年七月二五日号

佐谷功編 一九四三、日本民族舞踊の研究、東宝書店

中山義夫 一九五三、世界の踊りーフォーク・ダンス指導者のハンドブック、文化芸術学院

中山義夫 一九五六a、民謡と踊り方ー日本民踊めぐり、鶴書房

中山義夫 一九五六b、全国民謡のおどり方ー郷土代表民踊めぐり、田中書店

中山義夫 一九五六c、愉しいフォーク・ダンスー世界民踊めぐり、鶴書房

中山義夫 一九七二、日本の民踊、日本文芸社

日本のうたごえ実行委員会 一九六四、日本のうたごえ運動と民謡、『うたごえ新聞』一九六四年八月一五日号、九月一日号

阪急学園池田文庫 二〇〇六、日本民俗芸能資料目録(改訂版)、阪急学園池田文庫

渡辺武雄 一九六九、《祭》によせて、宝塚歌劇脚本集二月号

渡辺裕 一九九九、宝塚歌劇の変容と日本近代、新書館

渡辺裕 二〇〇二、日本文化モダンラプソディ、春秋社

渡辺裕 二〇〇四、異文化接触の中の民謡ー「正調江差追分」にみる自己表象の成立と変容ー、『日本音楽・芸能をめぐる異文化接触メカニズムの研究ー一九〇〇年パリ万博前後における東西の視線の相互変容ー』(平成一三ー一五年度科学研究費補助金研究成果報告書、研究代表者、井上さつき)、一三三ー一六一ページ

渡辺裕 二〇〇七、「民謡の旅」の誕生ー松川二郎にみる昭和初期の「民謡」表象、『美学芸術学研究』第二五号(東京大学美学芸術学研究室)、一三五ー一七八ページ

座談会「民謡ブームをどう観るか」、『民謡』一九五六年五月号、民謡出版社、一二ー二二ページ

座談会「民謡ブームを斬る!」、『みんなよう文化』一九七九年七月号、サンケイ新聞社、一〇ー一九ページ

座談会「民謡界の現状と問題点」、『みんなよう文化』一九八〇年一月号、サンケイ新聞社、一〇ー一七ページ

- (1) 正確に言えば、「日本民俗舞踊」というシリーズ名で上演されたのは第一〇作（近畿篇）《花風流》（一九六七）までであり、第一一作《祭》（一九六九）からは「日本民族舞踊」という名前に改められている。この変更は、シリーズ全体のコンセプトの見直しとも結びついており、そのあり方を考える上で重要な意味をもっているのであるが、その点については後に論じることにした。
- (2) その詳細はこの資料を所蔵している阪急学園池田文庫の手により『日本民族芸能資料目録（改訂版）』として刊行されている。また、二〇〇六年秋には同文庫において「宝塚歌劇と民俗芸能」という展示が行われ、現在では一般公開もはじまっている。
- (3) 東宝の国民劇構想については、すでに論じたことがある（渡辺裕二二〇二）。
- (4) 民謡が「座敷歌化」されてゆく過程およびそのレパトリーの変遷については、松川二郎の「民謡の旅」をめぐる議論との関連ですでに論じた（渡辺裕二二〇七）。
- (5) うたごえ運動の中で位置づけと民謡の改良への具体的な取り組みについては、別に論じる予定である。
- (6) ちなみに、日本レクリエーション協会は今日でも現存しているが、その加盟団体をみてみると、日本歩け歩け協会はともかくとして、日本ダーツ協会、全日本リズムなわとび協会、日本ブーマラン協会等々、本当に実効性あるレクリエーションとして成り立っているのだろうかと思わされるようなものも少なくない。

宝塚歌劇・日本民族舞踊シリーズ・一覧表

演目名	宝塚大劇場 上演年月	東京宝塚劇場 上演年月	出演者	主な出演者	主な取材地	代表的な歌と踊り
第1集 鯨 (南九州編)	昭和33年8月	昭和34年1月	雪組	美吉左久子、龍城のぼる、神州洋子 真帆志ぶき、秩父美保子、千波 淳	和歌山(南部)	串本節、權羅り、太地・三崎崎の鯨踊りと 鯨踊り
第2集 花田植	昭和34年4月		雪組	美吉左久子、瑠璃豊美、睦 千賀 淡路通子、明石照子、三鷹 恵子 真帆志ぶき	広島	花田植(朝の田植、昼の田植、夕の田植) 虫送り歌、筒乞い踊り
第2集 花田植(出演組 変更)		昭和34年8月	花組	大路三千緒、美山しぐれ、緑 八千代 明石照子、橘 克己、星空ひかる 穂るい子、那智わたる	広島	同上
第3集 山びと	昭和35年8月		星組	神代 鏡、天城月江、桃山千歳 寿美花代、水代玉藻、那智わたる 内重のぼる	長野、岐阜 富山、石川	飛騨(ひだ)やんき、妻屋節、鉄河(すごう) 獅子、木曾節、新野の益踊り
第4集 火の島 (南九州編)	昭和36年8月	昭和36年11月	雪組	美吉左久子、大路三千緒、淡路通子 明石照子、三鷹 恵子、木花咲耶 真帆志ぶき、秩父美保子、加茂さくら	鹿児島(薩南 諸島を含む) 宮崎、熊本	棒踊り、奄摩(ほうそう)踊り、鹿児島おはら 節、ハンヤ節、おっかんじよ、ようかい、 種子島の草切節、しゅんがしゅんが(永良 部百合花)節、奄美の八月踊り
第4集 火の島(再演 芸術祭受賞記念)	昭和37年1月	昭和37年3月	雪組	同上		
第5集 花のみちのく (奥羽編)	昭和37年11月		月組	沖 ゆき子、桃山千歳、藤里美保 内重のぼる、八汐路まり、古城 郁 上月 晃	東北地方	かまくら、秋田おぼこ、秋田音頭、ホーハイ 節、青森ねぶた、ほんごたんの歌
第6集 黒潮	昭和39年3月		月組	沖 ゆき子、秩父美保子、内重のぼる 白峰万里子、八汐路まり、上月 晃 初風 輝	四国地方	神樂渡御、しっとり踊り、伊予神楽、よ きこい節(鏡太鼓)、藍ごなし歌、太刀踊り、 阿波踊り
第7集 ユンタ (琉球八重山編)	昭和39年8月	昭和39年10月	月組	美山しぐれ、睦 千賀、恵 さかえ 淀 かほる、秩父美保子、内重のぼる 八汐路まり、上月 晃	沖縄	東屋(あがりうぎ)、くば笠踊り、くいちゅ 踊り、くわいでい、三場間節、浜千鳥、月ぬ 美(かい)しゃ、黒島口説、安里屋ユンタ
第8集 藍と白と紅 (海外公演試作作品)	昭和41年3月	昭和41年8月	雪組	大路三千緒、三鷹 恵子、松乃美登里 曾我桂子、真帆志ぶき、日夏 恵理 姫 由美子	各地	綾子舞、鷹(し)踊り、ヤジリ舞、大蛇退治、 相馬塩唄、ひつきき、花笠音頭
第9集 砂丘	昭和41年11月		星組	天城月江、清川はやみ、若山かず美 大空美鳥、千波 淳、高城珠里 橋 香久子、南原美佐保	新潟一島根の 日本海沿岸	角兵衛獅子、御降乗太鼓、安来(やすき)節、 鳥取の衆踊り、貝鼓節、関の五本松
第10集 花風流 (近畿編)	昭和42年4月		星組	天城月江、水代玉藻、如月美和子 千波 淳、高城珠里、橋 香久子 南原美佐保、風 蘭	近畿地方	やすらい祭、念仏踊り、敷面地(しゅめん じ)踊り、おんごく歌、河内音頭
第11集 祭	昭和44年2月	昭和44年4月	雪組	大路三千緒、真帆志ぶき、牧 美佐緒 亜矢ゆたか、風 さやか、お茶 潤子 汀 夏子、風 蘭、高宮 沙千	東海地方ほか	南部半道い歌、節山(おやま)ばやし、津軽 小原節、相馬の馬追い、鬼刺舞(おにけん ばい)、尾籠節、八木節
第12集 かぐら	昭和47年4月	昭和47年8月	雪組	大路三千緒、三鷹 恵子、曾我桂子 郷 ちぐさ、汀 夏子、高宮 沙千 摩 耶明美、浦路 夏子、順 みつき	各地	有福神楽(大蛇踊り)、花笠音頭、佐渡おけ き、木曾節、安来節、ひえつき節
第13集 竹	昭和48年7月	昭和49年1月 (新宿コマ)	雪組	大路三千緒、曾我桂子、岸 香織 汀 夏子、高宮 沙千、摩 耶明美 浦路 夏子、順 みつき、玉梓 真紀	各地	竹踊り、津軽小原節、山鹿灯籠、盛岡の七夕 (たなばた)踊り、さんき踊り、ねぶた流し
20周年記念 春の踊り 祭りファンタジー	昭和53年3-5月		月組	水代玉藻、美山三千子、松本悠里 榎名由梨、瀬戸内美八、小松美保 順 みつき、舞 小雪	各地	津軽小原節、鳩間節、踊りくわいでい、き、 花あやぐ、花田植、大漁節、鯨踊り踊り、 綾踊り

- 上記の演目は「宝塚歌劇団博士芸術研究会」の取材・構成によるもので、「日本民族舞踊」というサブタイトルを付けたものに関連した。
- 正式には第10集までは「日本民俗舞踊」というサブタイトルを使用、また昭和47年以前は「宝塚歌劇団日本郷土芸術研究会」の取材・構成。
- 演出(振付)は渡辺武雄。脚本・演出は第3集が植田紳朗、第9集と第10集が河古健、それ以外は川井秀幸。

日本民族舞踊シリーズ 20周年記念
《祭りファンタジー》公演プログラム、1978に掲載のもの