

芸術化された舞踊としての「日本舞踊」

—— 新舞踊運動をめぐる考察 ——

武 藤 大 祐

Nihon-buyō (Japanese Dance) as a Dance Artified:
A Study of *Shin-buyō* (New Dance) Movement in the Taisho Period

Daisuke MUTO

群馬県立女子大学紀要 第44号 別刷

2023年2月

Reprinted from

BULLETIN OF GUNMA PREFECTURAL WOMEN'S UNIVERSITY No. 44

FEBRUARY 2023

JAPAN

芸術化された舞踊としての「日本舞踊」

—— 新舞踊運動をめぐる考察 ——

武 藤 大 祐

Nihon-buyō (Japanese Dance) as a Dance Artified:
A Study of *Shin-buyō* (New Dance) Movement in the Taisho Period

Daisuke MUTO

序

今日「日本舞踊」といえば、歌舞伎から派生した舞踊を指す。しかし、実体としてのその歴史は歌舞伎に比してはるかに短い。従来は単に「をどり」、そして関西では「舞ひ」と呼ばれていたものを、明治期に坪内逍遙が一括りにした結果に過ぎず、そして「日本舞踊」という概念が、地域や流派の違いを超えた「日本舞踊協会」の設立とともに具現化されたのは1931年のことであった。もちろん上演内容の上で「日本舞踊」と「歌舞伎舞踊」を明確に切り分けることはできない。むしろ重要なのは担い手や文脈の違いであり、少なくとも狭義には、歌舞伎役者とは区別された「舞踊家」が歌舞伎公演とは異なる形態で上演するものを指して「日本舞踊」と呼ぶのが一般的であろう。このことを、例えば藤田洋『日本舞踊ハンドブック（改訂版）』（藤田 2010）では以下のように端的にまとめている。

日本舞踊は江戸歌舞伎の演目のなかで発達をとげ、成熟してきた。明治中期以降には専門の舞踊家も登場して、日本舞踊のジャンルが確立されるようになり、今日まではほぼ一世紀がたった。（藤田 2010：3）

「舞踊家」という社会的立場や、「日本舞踊」の公演という文脈がどのようにして生まれたのかといえば、大正期から活発化した「新舞踊運動」を抜きに考えることはできない。花柳壽輔は、「舞踊を歌舞伎から離れた独自の芸術として考えはじめ」た舞踊師匠たちが、「大正の末あたりから次々と来朝した外國の有名な舞踊家の大きな影響を受けて、急速に舞踊家としての自覺に目覺めて」いった結果、「舞踊の振付を世間に發表する」ことが家元の特権ではなくなり、誰もが「自由に舞踊を創作」できるようになったこと、そして「新しい舞踊の創作を目指す新人舞踊家の續出と、一方では歌舞伎俳優の専賣特許のように思われていた古典舞踊の踊り手も俳優でない、いわゆる舞踊家によって占められるように」なったことで、「日本舞踊協会が設立された」と語っている（花柳 1957：207-208）。

これまでも新舞踊運動については、西形節子『日本近代舞踊史』（西形 2006）をはじめとして様々な歴史記述がなされてきた。しかしその大部分はもっぱら舞踊家および関係者の動向と、彼らが創作した諸作品の記述と分析に割かれる傾向にある。つまり、そもそも日本の舞踊において専門的な「舞踊家」や「作品」といった西洋近代的な概念が前景化したこと自体が目されることはほとんどなく、これを舞踊史上どのように捉えるかは十分な考察の対象となつて来なかったのである。

そこで本稿では、近年、美学および芸術社会学の文脈において提起された「芸術化 (artification)」の概念を導入する。「芸術化」とは、従来「芸術」とは見なされていなかった文脈に「芸術」的な価値観が持ち込まれることで新たな文化が生成される過程をいう。具体的には、水族館における生物の展示、料理の盛り付け、ビデオゲームといった今日的な事例だけでなく、ジャズや写真など、歴史的に「芸術化」を経験してきた事例も分析の対象とされる。舞踊については、ロベルタ・シャピロがフランスにおけるブレイクダンスの「芸術化」を論じた例がある。これらをふまえるなら、「日本舞踊」もまたこうした「芸術化」の所産として捉え直すことができ、従来とは異なる理論的枠組が得られるものと思われる。

1. 新舞踊運動の焦点：「作品」と「舞踊家」

新舞踊運動は、坪内逍遙が1904年に著した『新楽劇論』(坪内 1927a)を端緒としつつ、歌舞伎の所作事を軸とする舞踊の伝統的な型に捉われず、新たな表現を様々に試みるものであり、突き詰めれば「創作」性を旨とする運動であった。またそれを可能にする社会的条件として、舞踊師匠という職分および家元制度を離れた社会的立場としての「舞踊家」という新しい概念が生まれた。このように新舞踊運動には、創作された「作品」とその作者としての「舞踊家」という二つの重要な焦点があり、両者は密接に関連している。しかし日本の舞踊史記述においては、ピアノなど洋楽器の導入、伝統的な演目とは異質なテーマなど、創作性・実験性の側面がもっぱら強調される傾向にあり、「作品」や「舞踊家」といった概念の新規性が注目されることは少ない。すなわち制度論が軽視されてきたように思われるのである。

例えば三隅治雄は、新舞踊を「古典の無批判な伝承だけにとどまらず、古典の様式や技法の長所を生かしながら、なおその上に新しい時代の感覚や他の芸能の諸要素を取り込んで、そこから近代の名にふさわしい舞踊作品を生みだそうとする積極的な作業」(三隅 1968:30-31)とまとめつつ、「演者自身の魅力より、作品そのものの価値を問おうとする方向に向かった」(三隅 1968:31)と指摘する。古典的な芸能においては、既存のレパートリーを異なる演者が演じることで、「演者自身の魅力」に焦点が当たるが、それに対して「作品そのものの価値」が問われるようになったとすれば、これは根本的な価値転換というべきものであろう。

佐藤多紀三も、新舞踊運動を「日本舞踊の中で行なわれた革新的な、創作舞踊活動」(佐藤 1995:11)と定義する。その背景に婦人解放運動以降の女性の主体化があったことを指摘するものの、「舞踊家」という概念がどのように生成され、社会に受容されていったかというプロセスに踏み込んではいない。

他方、藤田洋は「舞踊界の二系統は、歌舞伎役者と芸者によるもので、本来は歌舞伎は古典的様式を守り、芸者はお座敷を勤めるのがその職分であった」(藤田 1990:173)としつつ、この二系統とは別に「役者でも芸者でもない専門の舞踊家」(藤田 1990:173)が現れたと事態を要約する。この舞踊家たちの出自は、まずもって舞踊師匠である。西形節子は、舞台上で踊られる芸妓の舞踊を「花街舞踊」と呼び、1872年の第一回京都博覧会での「都踊」「鴨川踊」をその始まりとした上で、

明治から大正にかけての花街舞踊の盛行は、今日の日本舞踊界の素地をつくったともいえる。それは、芸妓の名手からすぐれた師匠となり、舞踊家の魁として独立していく過程があったのである。(西形 2006:40)

と述べるが、歴史記述としては「舞踊家」による舞踊に重点を置き、この「花街舞踊」については「別の機会に詳細を記録しておかねばならないと思う」として（西形 2006:40）、「近代日本舞踊史」の叙述から分離している。

もっとも、新舞踊運動には六世尾上菊五郎、二世市川猿之助など歌舞伎役者も大いに貢献しており、「新舞踊運動」と「舞踊家」の出現を単純に等号で結ぶことはできない。しかし新舞踊に関わった役者があくまで役者であり続けたのとは異なり、藤蔭静枝、五條珠実、花柳壽美など芸者を出自とする人々が、芸者から「舞踊家」に転身して活躍した事実は、日本の舞踊史における新しい出来事と見なすことができる。すなわちこれは従来の歌舞伎の舞台とも座敷芸とも異なる「舞踊公演」を担う専門家という新たな社会的立場の創出に他ならないのである。

また「演者自身の魅力より、作品そのものの価値」が前景化したという三隅の指摘に見られるように、新舞踊運動は明らかに西洋近代的な「芸術」の概念を参照している。これを町田孝子は「多くの舞踊家が誕生、舞踊は舞踊それ自身のために、創作されることになった」（町田 1968:116）と表現するが、この「舞踊は舞踊それ自身のために」には明らかに二つの側面がある。すなわち一つは、歌舞伎から区別された舞踊というジャンル上の自立性、そしてもう一つは、芸者が宴席に供する座敷芸ではなく純粹に鑑賞される芸術としての舞踊という自律性である。とくに注目すべきは後者であって、つまり「舞踊家」とは、自律的な芸術としての「舞踊」を「創作」する、西洋近代的な「芸術家」の一種なのである。

2. 「芸術化」の概念

さて、オッシ・ナウッカリネンによれば、「芸術化 (artification)」の概念には以下のような二つの用法が見られるという (Naukkarinen 2012)。

まず考古学や進化論などにまたがる領域で議論を展開しているエレン・ディッサナヤケは、古代の壁画や家屋の装飾、調理、遊戯などといった広範な対象を視野に収め、「芸術」なるものの発生を人類史的かつ進化論的に検討している (cf. Dissanayake 2018)。例えば人類が進化の過程において、「岩」を削ることで「彫刻」を作り出した時、これが岩の「芸術化」ということになる。彼女の議論は、自然とは区別される人間の技術一般を指す Art の語源に遡り、その発生を捉えようとするものである。

他方、社会学者のロベルト・シャピロやナタリー・エニックが提起する「芸術化」論は、西洋近代に生まれた自律的な芸術の概念を前提としている (cf. Shapiro 2004a; Shapiro and Heinich 2012; Shapiro 2019)。すなわち、17世紀フランスにおいて絵画彫刻および建築アカデミーが設立され、職人の手仕事による実用品の制作とは差別化された「美術」が、さらに詩や音楽と一括りにされることで生まれた「芸術 (beaux-arts)」の概念であって、その核心は技術およびその所産の、実用的価値から審美的価値への移行にある。またそこには作り手の独創性 (オリジナリティ) という観念も付随する。そしてこの「芸術」の概念を、一般に「芸術」とは見なされていない様々な文化が取り入れ、転用する現象をシャピロらは「芸術化」と呼ぶのである。

具体的には、19世紀に科学的な技術の所産として生まれた写真が、絵画をモデルとしつつ、写真家による独創的な「表現」と見なされるようになったり、料理人の厨房での作業や動作が様式的に洗練され、客の前でパフォーマンスとして披露されるようになるなどといった事例がある。写真も料理も元来は実用的価値に基づく技術であるが、一定の過程を経て審美的価値のもとに受容され、あるいは創作されるようになった時、それは「芸術化」したということになる。

ここで注意しておくべきは、シャピロ&エニックの議論において、芸術化は、ロウブラウからハ

イブラウへの社会的上昇とははっきり区別されている点である (Shapiro & Heinich 2012)。ロウなものとハイなものという対比はあくまで量的な差異に過ぎず、価値判断の要素を含んでいる。それに対して芸術化は、自律的な「芸術」という西洋近代的な概念や制度を参照する反省的な意識のもとに「芸術ではないもの〔non-art〕が芸術へと変容し構築される」過程を指すニュートラルな記述概念である (Shapiro & Heinich 2012)。

舞踊に当てはめれば、ディッサナヤケの立論においては、日常生活や日常動作の中から「舞踊」と呼ばれるものがどのように発生するのか、あるいはどのような行為が「舞踊」と呼ばれるのか、といった発生論的な議論が見込まれる。他方、シャピロの立論に従えば、民俗や娯楽として営まれていた舞踊が西洋近代的な意味での「芸術」の性質を帯びる過程を分析することになる。本稿で注目するのはもちろん後者である¹。

ところでシャピロは、芸術化の過程において見られる変化を十項目にまとめている (Shapiro 2019: 267-272)。以下がその要約である。

- ①**脱／再文脈化 (displacement)**：フレスコ画からキャンヴァスに描かれる油絵へ、あるいはグラフィティが撮影されて写真集になるなど、元の環境から移される。
- ②**名称変更 (renaming)**：フランスでは若者が路上で楽しむブレイクダンスは「スムルフ (smurf)」と呼ばれていたが、舞台芸術になると「ヒップホップ・ダンス」と呼ばれるようになった。あるいは、陶工や服飾デザイナーが「アーティスト」「作家」などと呼ばれる現象も含まれる。
- ③**社会的地位の変化 (reshuffling rankings, making breaks)**：ルネサンス期において絵画が職人的技芸から自由学芸へと価値付けが変化したように、ブレイクダンスや、手品、サーカスなどにも社会的地位の変化が見られる。
- ④**組織や制度の変化 (organizational and institutional change)**：ルネサンス期における画家や彫刻家の職業ギルドから王立アカデミーへの移行のように、帰属する組織の形態や性格が変化する。

1 舞踊の「芸術化」に関連する研究はまだ少ないが、日本では管見の限り二つの議論がなされている。上利博規は、バロック期において舞曲が「芸術化」していく過程を検討している (上利 2017)。上利のいう「芸術化」とは、「単なる踊りのための伴奏音楽」が「演奏会用楽曲」として鑑賞されるようになることを指しているが、もとは一体となっていた舞踊と音楽が分離し、構成要素の一部である舞曲が聴覚的な鑑賞の対象となるという意味では、これもまた舞踊に関わる芸術化には違いない。しかし上利の議論は音楽を伴う舞踊という文化の内部構造の問題であり、芸術および芸術化の現象を理論的に掘り下げてはいない。他方、尼ヶ崎彬は、舞踊はどのような時に芸術的価値が認められるかについて考察している (尼ヶ崎 2004)。尼ヶ崎によれば、舞踊と舞踊でないものが区別される時、そこには四つの価値の軸があるという。すなわち、技術、身体の魅力、身体の異様さ、身体の強度であるが (尼ヶ崎 2004: 201)、技術は必ずしも舞踊が評価される際の十分条件ではなく (尼ヶ崎 2004: 202)、また身体の魅力は文化的理想への適合を示し、身体の異様さは文化的類型からの逸脱であると説明して (尼ヶ崎 2004: 207)、残る身体の強度に注目し、「動きと身体そのものの放つ、緊張やエネルギーの運動の相貌」 (尼ヶ崎 2004: 219)こそが「芸術としての舞踊におけるもっとも基本的な価値」 (尼ヶ崎 2004: 220)であると結論付けている。こうして捕捉される「芸術的価値」はあくまでも主観的な経験である。これに対し、そうした芸術的価値の経験が社会的レベルで発現したものがシャピロ&エニックのいう「芸術化」である、と整理できよう。

- ⑤**職能の弁別 (differentiation of functions)**：手品のショーにおいて台本を書く「作者」と実際の「演者」の役割をそれぞれ別の個人が担うなど、分業が進むと同時に、個人の才覚が強調されるようになる。
- ⑥**規範や法に基づく基盤 (normative and legal consolidation)**：表現としての独自性の主張、著作権の認定。また表現の自由さと、公的な規制や検閲が相克することもある。
- ⑦**時間の再定義 (redefining time)**：活動が制度化されるのに伴い、ブレイクダンスや手品のショーの上演時間は長く、構造化されたものになった。他方、歴史意識が生まれ、当該分野の過去や未来への関心が高まる。
- ⑧**美学的形式化 (aesthetic formalization)**：演劇や美術など、既に確立された他の芸術ジャンルの美学的な規範が取り入れられる。
- ⑨**経済的支援 (patronage)**：王族からの恩給にせよ、国や自治体による助成金にせよ、公的資金による支援とともに、特権的な位置を与えられる。
- ⑩**知性化 (intellectualization)**：批評、歴史、伝記などが書かれ、知的言説が生まれる。また表現の内容が知的に高度なものへ変化し、形式的に整った教育制度も構築される。

舞踊にまつわる芸術化の例として、シャピロはフランスにおけるブレイクダンスの変容を考察している (Shapiro 2004b; Shapiro 2012)。シャピロによれば、フランスにブレイクダンス (当初は「スムルフ (smurf)」と呼ばれた²) が紹介されたのは1980年代のことで、映画やテレビなど主流文化における流行は一時的なものに過ぎなかった (Shapiro 2004b : 318; Shapiro 2012 : 172)。他方、大都市郊外の労働者居住区において、移民を含む若者たちのコミュニティに教育者やソーシャルワーカーたちが働きかけていく際に、一種のコミュニケーションツールとして、若者に人気のあるブレイクダンスが目され、この文脈で結成されたダンスチームが公的な支援を受ける形で活発なシーンを形成した (Shapiro 2004b : 318)。彼らはブレイクダンスに「美学的かつ教育的な価値を見出すと同時に、社会的な働きかけの材料を見出す」 (Shapiro 2012 : 173) という仕方、文化に再解釈を加えたのである。

さらに彼らは若者たちを振付家や舞台関係者に紹介し、訓練を受けて舞台でのパフォーマンスに出演するという機会をも提供していった (Shapiro 2004b : 318)。1990年代に入ると、舞台芸術関係者の側からダンサーたちへのアプローチも始まった。とりわけコンテンポラリーダンスの分野では創造性の停滞を打開する上でブレイクダンスへの期待が高かったのである (Shapiro 2012 : 173)。こうして舞台芸術の文脈において「ヒップホップ・ダンス (la danse hip-hop)」と呼ばれる領域が生まれ、これが全国各地で人気を博すると、ブレイクダンスを教えるクラスが急増し、公民館や学校、フィットネスジムなどでも習える状況にまで至った (Shapiro 2004b : 320)。

シャピロの記述からわかるように、フランスにおけるブレイクダンスをめぐるのは社会福祉とアート・ワールドという二つの文脈が連動している。ストリート・カルチャーとしてのブレイクダンスが持っていた社会的機能すなわち娯楽・社交・競争という要素は、ソーシャルワーカーたちによって活用され、再解釈される中で、「芸術」という新たな文脈へ流入し、「ヒップホップ・ダンス」として舞台芸術の制度に組み込まれたのである。

これを、先に見た芸術化の過程の十項目に対応させれば、おおよそ次のようにまとめられるだろう。

2 なぜこう呼ばれるようになったのかは判然としない。またポッピングを指して用いられる場合もあり、語義は不安定である。

- ①**脱／再文脈化**：ストリート・カルチャーから、劇場で上演される舞台芸術への変化。「フランスでは、『路上から舞台へ』という表現がヒップホップの変容を語る上での常套句になった」(Shapiro 2012:179)。
- ②**名称変更**：「スムルフ」ないし「ブレイクダンス」から「ヒップホップ・ダンス」への変化。またダンスの様式とは別に、舞台上で上演される作品に対して“le ballet hip-hop”という呼称も用いられる (Shapiro 2012:172)。
- ③**社会的地位の変化**：若者の娯楽から、社会的意義を承認されたコミュニティ活動、さらには舞台芸術への変化。
- ④**組織や制度の変化**：日常における個人的かつ自然発生的な行為から、教育者や舞台芸術関係者に支えられた合理的な集団活動への変化。
- ⑤**職能の弁別**：プロ・ダンサーとしての社会的役割の受容。および振付師や演出家などとの協同作業への組み込み。
- ⑥**規範や法に基づく基盤**：公的な活動団体の形成、さらには法人格の獲得。他方、即興的な娯楽から、振り付けられた「作品」の上演へと移行することで、ダンスに著作物としての性格も加わる。
- ⑦**時間の再定義**：自然発生的ないし偶発的な数分単位のダンスから、構造化された60～90分の振付作品の上演への変化。および上演に向けた準備、組織的な稽古。舞台芸術として過去の作例を参照した上での創造性(新しさ)も問われることになる。
- ⑧**美学的形式化**：劇場で上演されるダンス作品(とくに非商業的な、「コンテンポラリーダンス」のそれ)という形式、および舞踊団という組織形態の踏襲。
- ⑨**経済的支援**：助成金など公的資金や、プロ化に伴う賃金収入の発生。さらに「芸術家」として失業保険も受けることができるようになる。
- ⑩**知性化**：評論や研究などといった知的言説の形成 (cf. Shapiro 2003)。「コンテンポラリーダンス」の一角を占めることで、このジャンルからの影響も受ける。すなわち必ずしも娯乐的ではない、観客に真面目な鑑賞態度を促す知的な上演内容への変化も見られる。

3. 芸術化としての新舞踊運動

上に見たシャピロのブレイクダンスの分析がそうであるように、「芸術化」についての近年の議論は、もっぱら現代の文化現象の分析へと向けられる傾向にある。しかし、むしろ歴史上の様々な現象、とりわけ「近代化」と呼ばれる過程には、まさしくこれに相当する事例が無数に見出せるように思われる。日本で大正期に起こった新舞踊運動も例外ではない。シャピロによる芸術化の十項目は必ずしも網羅的なものではないとはいえ、考察の上では有益な指標と思われるので、これに即して新舞踊運動を検討してみることにしたい。

①脱／再文脈化

先に見たように、新舞踊運動以前の「舞踊」に「歌舞伎は古典の様式を守り、芸者はお座敷を勤める」という二系統があったとすれば(藤田 1990:173)、新舞踊はこのいずれとも異なる文脈を形成した。すなわち、「舞踊家」たちがそれぞれに上演団体を結成し、近代的な劇場で「舞踊公演」を行うようになったのである。彼らは帝国劇場や歌舞伎座の他、日本最初の洋風演芸場とされる有楽座や、新富座、明治座、あるいは帝国ホテル演芸場などを借りて、多くの場合、数日間の公演を年二回(西形 2006:168)のペースで行った。古典的な歌舞伎の上演であれば「演者の魅力」こそ

が焦点であり、また芸者の座敷芸はあくまでも客同士の社交を支える余興である。それに対して舞踊家による新舞踊の公演は、個性的な「作者」としての舞踊家が創造した、何らか新奇性のある「作品」を発表することが主眼となる。吾妻徳徳は、藤蔭静枝が新橋の芸者の時代に藤原義江の歌う『出船の港』で踊り、人々を驚かせたことがあると証言している（吾妻ほか 1991：5）。因襲にとらわれず新たな表現の可能性を切り開こうとする試みが座敷の余興に馴染まないことはいうまでもなく、「舞踊公演」という新たな発表の場が求められたのである。

②名称変更

従来は単に「をどり」「舞ひ」であったものを坪内逍遙が「舞踊」「日本舞踊」として束ね、さらにその理論に刺激を受けて起こったのが新舞踊運動である。「新舞踊」と呼ばれるようになったのは、西形によれば1919年頃のことである（吾妻ほか 1991：6）。また「舞踊家」といった新語が定着したが、これも逍遙が提案している（坪内 1927b：657）。新橋の芸者であった花柳壽美は、小山内薫から「西洋には、舞踊家といふものがある、あなたは藝者をよして、舞踊家になるべきだ」と諭されて妓籍を退き、舞踊家へ転身したという逸話も伝わる（里見 1953：48）。

③社会的地位の変化

なぜ「藝者をよして、舞踊家になる」必要があるのかといえば、それは踊り手が舞踊を、座敷での単なる余興としてではなく、創作行為あるいは表現活動として捉え、鑑賞の対象として提示することを欲するからである。例えば藤蔭静枝が藤蔭会で上演した『思凡』（1921年）は、女性の性的欲求を詩的に主題化した内容が賛否を呼び、その結果として静枝は花街を去ることになった。こうした事例からは、花街で芸者に求められる舞踊と、舞踊公演における舞踊家の舞踊とが、それぞれ異なる価値のパラダイムに属していたことが見てとれる。小寺融吉は芸妓を「不健全な生活者」として否定し、舞踊から切り離すことを強く主張した。

舞踊の純な發達を願ふためには、我々はかくの如き不健全な生活者を追つ拂ふ必要がある。そして藝妓に教授することに依て貴重な一生を棒に振りつゝある各流の男女の舞踊師匠及び役者以外の、その習得者がどンドン、正しい藝術家として廣く公衆の前に立つことを期する。（小寺 1974：392）。

④組織や制度の変化

舞踊家たちは創作と上演のための任意団体をそれぞれに結成し、自主的な活動を展開した。具体的には、長谷川時雨と六世尾上菊五郎の「狂言座」（1913年発足）、花柳徳太郎の「柳桜会」（1913年発足）、藤蔭静枝の「藤蔭会」（1917年発足）、二世市川猿之助の「春秋座」（1920年発足）、五世中村福助の「羽衣会」（1922年発足）、七世尾上栄三郎の「踏影会」（1922年発足）、二世花柳壽輔の「花柳舞踊研究会」（1924年発足）、林きむ子の「銀閃会」（1924年発足）、若柳流の「日本舞踊研究会」（1926年発足）、花柳壽美の「曙会」（1926年発足）、藤間喜代恵の「喜代恵会」（1928年発足）、水木歌紅の「踏紅会」（1929年発足）、花柳珠実（五條珠実）の「珠実会」（1930年発足）、藤間春枝（吾妻徳徳）の「春藤会」（1930年発足）、西川喜代美（西崎緑）の「若葉会」（1930年発足）、藤間勘素娥の「茂登女会」（1930年発足）、水木歌紅の「踏紅会」（1930年発足）などがある。こうした動きは伝統的な家元制度との間に緊張関係を生んだ。二世花柳壽輔は研究会を発足するに際して受けた批判についてこのように語っている。

家元たるものが、研究會などを主宰するのはもつての外だということです。流儀の古老たちが急先鋒でした。舞踊の師匠は、稽古場で弟子に踊りを教えていればよいので、なにも公衆の前で

自分の藝をひけらかすことはない、まして家元ともあろうものが軽率も甚だしいというのです。(花柳 1957:108)

このように舞踊家たちは、従来の職業意識とは異質な、舞踊の創作と上演に特化した任意団体という新たな拠点を確立した。彼らによる「日本舞踊」の隆盛を背景として、1931年には「各流合同の舞踊會を開催する」(花柳 1957:208)のために「日本舞踊協会」が結成され、年に二度(春と秋)の公演を行うようになる。協会は1940年に解散するが、1955年に新たな「日本舞踊協会」として再生し、今日まで続いている。

⑤職能の弁別

古典的な演目はその流派において共有されるが、舞踊家は自らの創作した「作品」を上演することで個としての主体性、作家性を帯びる。社会的にも、(芸者ではなく)「舞踊家」と名乗ることにより、舞踊の専門家にして個性的な表現の探究者という立場に身を置くことになる。また他方、舞踊家は台本作者や、作曲家、舞台装置家、その他の知識人・芸術家たちとの協働体制の中で³、自身は振付を行い、舞台に立つという一定の役割を担った。

⑥規範や法に基づく基盤

岩下尚史は、1925年時点の東京において芸者が劇場に出演しようとするれば、芸者鑑札から俳優鑑札へと切り替える必要があったことを指摘している(岩下 2009:202-3)。すなわち芸者を廃業することなしに舞踊家として活動することは法的に認められなかったのである。また花柳界は常に性風俗業と結び付けられており、1928年に梅毒の蔓延を防止するために施行された法律もまた「花柳病予防法」と名付けられた。このように地方税制および公衆衛生の観点からも芸者と舞踊家の活動は差別化されている。

⑦時間の再定義

先述の通り、舞踊家たちの多くは年二回の作品発表の機会を持ち、それを軸として構想から稽古に時間を費やす活動形態を取った。また創作された作品の内容を発表することが公演の主目的であるため、古典演目とは異なり、その上演は数回限りとなることが多い。他方、古典的な演目や、伝統的な様式、技法などから批評的な距離を取り、また実験的な試みを通して新しい舞踊を開拓していこうとする、一種のモダニズム的な歴史意識が見られる。

⑧美学的形式化

逍遙の「新楽劇」自体が既にヨーロッパのオペラを念頭に置いたものであり、また先に見た小山内薫の「西洋には、舞踊家といふものがある」という言葉が端的に表しているように、「舞踊家」の概念自体も当時のヨーロッパからの輸入である。実際にも舞踊家たちは、バレエや、当時勃興しつつあったモダンダンスから様々に刺激を受け、また参照した。榎茂都陸平の『春から秋へ』(1921年)や、市川猿之助の『蟲』(1921年)はその代表例である。もちろん新舞踊の作品に影響を与えたのはヨーロッパやアメリカの文化だけではなく、榎茂都陸平は『春から秋へ』に舞楽の要素を取り入れ、藤蔭静枝の『思凡』(1921年)は崑曲からの翻案であるが(西宮 1965:51)、劇場や上演の形態はヨーロッパ式であり、したがってそうした多様な要素もまた、ヨーロッパ的な舞台芸術の形式に溶かし込まれていったというべきであろう。

3 例えばヨーロッパで研修して帰国した田中良(舞台美術・衣装)や、福地信世(台本)、遠山静男(照明)といった人々の協力を抜きにして「藤蔭会」や「花柳舞踊研究会」を考えることはできない。

⑨経済的支援

梨園や花街の産業構造から離脱し、各舞踊家および団体がそれぞれに支援者を確保した。一例として、花柳壽輔が「花柳舞踊研究会」を結成するにあたっては流派の後援者であった実業家の長崎英造が財政的に支援した（花柳 1957：83-84, 108; 花柳ほか 1995：19）。他方、独立した公演である以上、舞踊家は観客動員という課題とも向き合うことになった。

⑩知性化

知識人たちからの注目、新聞や雑誌における評論に加えて、舞踊家たち自身も積極的に舞踊論を展開した。古典的な演目から離れようとする以上、作品の構想は高度に知的な作業となり、また新たな内容や技法が多く盛り込まれることになる。例えば藤蔭静枝の『思凡』は、先述の通り当時のジェンダー規範を挑発して大きな反響を引き起こした。新橋の大師匠であった藤間政彌、壽枝から非難を受け、それを六代目菊五郎が擁護したことで、静枝と新橋の間の亀裂は深まり（西形 2006：112、岩下 2012：356）、「舞踊家」として完全に独立することになったのである。

以上、シャピロの十項目に沿いながら新舞踊運動を検討した。この運動が「をどり」や「舞ひ」を「芸術化」しようとする流れであったことは明白とはいえず、それは実際どのようにしてか、またその意味するところは具体的にどんなことかを理解する上で、こうした多角的な検討は多くをもらしてくれるように思われる。

例えば西形節子は、藤蔭会の第二回公演について、上演会場となった有楽座に加え、洋画家・和田英作による背景画によって「芸術的指標の高さ」が示され、これとともに「新舞踊運動の先駆としての歩みが、はじまった」と指摘する（西形 2006：79）。しかしこうした観察は、より仔細に見れば、上述の①（有楽座）、③⑤⑧（和田英作の背景画）の効果の水準に留まっており、そもそもそれを可能とした社会的な基盤の変化にまでは届いていない。

大正から昭和初期にかけての舞踊の芸術化は、決してタブラ・ラサの上に実現されたわけではなく、ある具体的な文化状況の中での出来事であった。そこでしばしば生じた環境との相克については既にいくつかの例を見たが、ここでさらに一例を挙げたい。明治末から余興芸者の芸の向上に尽力した新橋の菊村利恵治は、1925年の新橋演舞場の開場と第一回「東をどり」開催を準備したという点で、「花街舞踊」の歴史に大きく寄与した人物であるが、彼女はこうした経緯を振り返りつつ、次のようにいう。

芸に責任が出来、稽古の仕方も自づと違つて来て、その時分から新橋の芸者の芸は専門的になつたので、グツと向上して来た。[...]それが今日の余興の基になつた。然し近来はあまり行き過ぎの形で、みんな芸術家になつて芸者の本来を忘れさうな感がある。（篠原 1956：60）

「みんな芸術家になつて」の内実について菊村はこれ以上語っていないが、ここには日本の近代化のただ中での、「をどり」「舞ひ」の芸術化としての新舞踊運動とは対照的な、もう一つの姿勢が見てとれる。すなわち「芸者の本来」の仕事としての「芸」を、自律的な「芸術」に置き換えることなしに洗練させようとする、いわば「反・芸術化」ともいうべき運動である。芸術化は、例えばこのような状況の中で摩擦を伴いながら進行したのであって、その状況の全体像を捉えることで初めて、新舞踊運動の舞踊史的な意味も理解されるのではないだろうか。

改めて要約すれば、新舞踊運動の歴史上の新しさは、個々の作品の内容だけでなく、あるいはそれ以上に、そうした作品の創作を支える制度が社会的に構築されていった点に見出せる。そうした「運動」（変化の過程）としての諸側面を分析的に見ていくことで、当事者たちの思想や社会状況と

の交渉、さらには、なぜこれが衰退していったのかを考察する糸口も多く得られるに違いない。

結

以上見てきたように、新舞踊運動には、それまでの舞踊文化が芸術化していく過程を認めることができる。シャピロの分析したブレイクダンスと同様、娯楽や社交としての社会的機能を持っていた舞踊が、創作行為・表現行為として自律的な価値を与えられるようになったということである。このように捉え直すことには少なくとも二つの意義がある。

第一に、特定の舞踊家たちの活動や彼らによる個々の作例を超えた、構造的な側面に目を向けることで、新舞踊運動を日本の舞踊史上に生じた個別特殊な出来事としてではなく、より一般的な歴史的現象として捉えられるようになる。伝統的な舞踊文化が、西洋近代的な「芸術」の概念を参照しつつ変容する現象は、地域や時代を超えて観察できる現象であって、その意味で新舞踊は、1930年代のインドにおけるバラタナーティヤム (cf. 井上 1994) や、19世紀後半のスペインにおけるフラメンコ (cf. シュタイングレス 2014) などと同型である。このように見ることで日本の舞踊史をより広い視野の中に置き直すことができるのである。

第二に、芸術化の理論を非西洋世界の近代化の過程に適用することで、この理論自体を異文化接触や文化帝国主義、ポストコロニアリズムの議論と突き合わせ、批判的に鍛えることができる。いかえれば、芸術化をめぐる美学的な議論は、オリエンタリズムや文化帝国主義を含めた諸文化間の力学の問題としても展開できるのである。シャピロは「芸術化の過程は西洋のみの特質ではない」として、伝統文化が芸術へと変容していく様子などは世界各地で観察され、とりわけ社会集団のアイデンティティ構築に寄与していると論じている (Shapiro 2019: 267)。もちろんどのような文化においても芸術化を批判する声は必ずあり、シャピロをはじめとする研究者たちもそのことに注意を払っているが、諸文化の接触と交渉において芸術化の過程がはらむ政治性についてはいまだ十分な議論が行われているとはいえない。この点については稿を改めて検討したい。

【参考文献】

- Dissanayake, Ellen (2018) "The Concept of Artification," in: *Early Rock Art of the American West: The Geometric Enigma*, ed. by Ekkehart Malotki and Ellen Dissanayake, Seattle: University of Washington Press, pp.91-129.
- Naukkarinen, Ossi (2012) "Variations in Artification," *Contemporary Aesthetics*, Special Volume 4. Retrieved at https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/2/ (Last access October 5, 2022.)
- Shapiro, Roberta (2003) "L' émergence d' une critique artistique: la danse hip-hop," *Sociologie de l'art Opus*, n° 3 (nouvelle série): 15-48.
- Shapiro, Roberta (2004a) "Qu' est-ce que l' artification?" *XVIIème Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française*, "L' individu social", Tours, juillet 2004.
- Shapiro, Roberta (2004b) "The Aesthetics of Institutionalization: Breakdancing in France," *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 33(4): 316-335.
- Shapiro, Roberta (2012) "Du smurf au ballet. L' invention de la danse hip-hop," *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, sous la direction de Nathalie Heinich et Roberta Shapiro. Paris: Editions de l' école des hautes études en sciences sociale, pp.171-192.
- Shapiro, Roberta (2019) "Artification as Process," *Cultural Sociology*, 13(3): 265-275.

- Shapiro, Roberta and Nathalie Heinich (2012) “When is Artification?” *Contemporary Aesthetics*, Special Volume 4. Retrieved at https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/9/ (Last access October 5, 2022.)
- 上利博規 (2017) 「バロック中期における舞曲の芸術化」、『人文論集』67(2)、1-21頁。
- 吾妻徳穂・西形節子・村松道弥・市川雅 (1991) 「シンポジウム『大正期の新舞踊』」、『舞踊學』第14号別冊、5-7頁。
- 尼ヶ崎彬 (2004) 「舞踊が「芸術」と呼ばれるとき——相貌と強度」、『ダンス・クリティーク——舞踊の現在／舞踊の身体』、東京：勁草書房、178-224頁。
- 井上貴子 (1994) 「独立前夜の芸術運動——バラタナーティヤムの再生」、辛島昇編『ドラヴィダの世界——インド入門Ⅱ』、東京：東京大学出版会、318-330頁。
- 岩下尚史 (2009 [2006]) 『芸者論——花柳界の記憶』(文春文庫)、東京：文藝春秋。
- 小寺融吉 (1974 [1922]) 『近代舞踊史論』、東京：国書刊行会。
- 佐藤多紀三 (1995) 「新舞踊運動の思想」、『舞踊學』第18号、11-12頁。
- 里見稔編述 (1953) 『初代花柳壽美』、東京：大橋鈴子。
- 篠原治 (1956) 『菊がさね』、私家版。
- シュタイングレス、ゲルハルト (2014) 『そしてカルメンはパリに行った——フラメンコ・ジャンルの芸術的誕生 (1833-1865年)』(岡住正秀・山道太郎訳)、東京：彩流社。
- 坪内逍遙 (1927a [1904]) 「新樂劇論」、『逍遙選集 第三卷』、東京：春陽堂、505-555頁。
- 坪内逍遙 (1927b [1907]) 「日本舞踊の現在及び将来」、『逍遙選集 第三卷』、東京：春陽堂、654-678頁。
- 西形節子 (2006) 『近代日本舞踊史』、東京：演劇出版社。
- 西宮安一郎 (1965) 『藤蔭静樹——藤蔭会五十年史』、東京：カワイ楽譜。
- 花柳壽輔 (1957) 『壽輔藝談』、東京：実業之日本社。
- 花柳壽楽・若柳壽延・佐藤多紀三・目代清・西形節子 (1995) 「シンポジウム 既成流派の活動—花柳舞踊研究会の発足を中心に—」、『舞踊學』第18号、19-23頁。
- 藤田洋 (1990) 「大正の新傾向」、藝能史研究會編『日本芸能史7 近代・現代』、東京：法政大学出版局、137-198頁。
- 藤田洋 (2010) 『日本舞踊ハンドブック (改訂版)』、東京：三省堂。
- 町田孝子 (1968) 『舞踊の歩み百年』、東京：桜楓社。
- 三隅治雄 (1968) 『日本舞踊史の研究』、東京：東京堂出版。

※本研究は JSPS 科研費 JP18H00627 の成果の一部である。