

大正期の寶塚少女歌劇團の舞踊活動についての考察

國 崎 彩

序 研究目的、方法

本研究の動機は、近年、洋楽受容史、文化研究等の方面で宝塚歌劇（大正期は「寶塚少女歌劇團」。以下、本論文では、「宝塚」と略称する）の研究が増えているなかで、舞踊史研究においても「宝塚」という現象を捉えなおしてみたい、と考えたことにある。日本近代舞踊史についての研究書⁽¹⁾においては、宝塚は、榎茂都陸平の新舞踊作品《春から秋へ》、また昭和期の「レビュー」の流行に先鞭をつけたことなどが、主に認識されている。また、渡辺裕氏の「日本舞踊とモダンダンスの「異文化接触」宝塚少女歌劇における榎茂都陸平の活動」、および「宝塚アイデンティティ」の形成とオリエンタリズム 一九三八年・宝塚のベルリン公演（『日本文化 モダンラプソディ』春秋社、2002年 所収）では、榎茂都陸平の活動のなかでどのように「西洋」「日本」が表象されていたのか、についての大変興味深い論考があり、また、桑原和美氏の「榎茂都陸平の新舞踊〔I〕 大正6（1917）-昭和6（1931）」（『舞踊學』17号（1994年）所収）、などの榎茂都の舞踊作品についての充実した研究がある。

本研究においては、榎茂都陸平以外の人物の舞踊活動にも目を向け、大正期の「寶塚少女歌劇團」という団体そのものの活動を捉え直し、宝塚がどのように舞踊の近代化に抵触していたのかを考え、宝塚は舞踊史の流れの中でどのように位置づけられるべき存在なのか、ということを検討するための素地としたい。

なお、本研究は、宝塚の機関誌である『山容水態』⁽²⁾と、『歌劇』⁽³⁾誌を、主な資料として考察している。

1. 宝塚の「歌劇」における「舞踊」の位置

1.1 大正期の『歌劇』誌掲載の舞踊記事

大正期の機関誌『歌劇』においては、音楽や演劇に関する記事や、作者による作品解説、団員によるエッセイなどのファン向けの内容のほか、宝塚内外の舞踊に関する評論、研究等が多く掲載されていた（表1；『『歌劇』掲載の舞踊関係記事』参照）。

まず、バレエやモダン・ダンスなどの西洋舞踊に関する記事は多い。当初は、大正10（1921）年3月から翌年5月まで『歌劇』誌の編集を担当した寺川信の「舞踊界の人々に — アンナ・パヴロヴァ嬢談」「ニジンスキイの舞踊と山村舞を憶ふ」「剪燈雜記—露西亜芸術家のこと—」などの紹介・評論記事や、また海外の音楽界の情報を掲載した青柳有美の連載・「世界オペラ消息」や「ペラゴア読本」（のち、「寶塚ペラゴア読本」となっている）に

おいては、舞踊界の情報や、舞踊史についての紹介があった。帝羅漢「海外最近の舞踊界」（大正11（1922）年7月）では、フォーキンの舞踊論を紹介し、寺井龍男「舞踊芸術」（大正13（1924）年10月）は、バレエ・リュス、ダンカン、ダルクローズらについての評論である。また大正末期には、光吉夏彌、永田龍雄ら舞踊評論家による寄稿も増え、国内外の西洋舞踊家、「洋舞」界の状況なども載るようになった（永田龍雄「十四年度の舞踊界を顧みて」（大正15（1926）年2月）、「石井漢の舞踊詩」（大正15（1926）年9月）。また、大正11（1922）年9月-11月頃のアンナ・パヴロヴァについての記事、また、大正14（1925）年10-12月頃のデニシオンについての記事の掲載は、彼らの来日公演の時期と連動している。また、光吉夏彌「舞踏靴 — FRENCH HEELS — =スコットの言葉=」（大正14（1925）年5月）は、「若く美しき寶塚のバレリアナに送」られた、英国のエドワード・スコットの著作からの翻訳である。

それから、新舞踊に関する記事は、大正期を通じ、非常に多く掲載されている。寺川信「舞台舞踊と室内舞踊—日本舞踊に就ての一考察—」（大正10（1921）年6月）の冒頭には「将来の日本舞踊は如何にあるべきか、の問題」に基づくもので、藤蔭静枝の踊る《北州》《保名》《越後獅子》についての感想を述べたものであるが、金健二「羽衣会を見て」（大正11（1922）年4月）、坪内士行「猿之助の新舞踊」（同年8月）など、ほかにも宝塚内部の人物による、外部の新舞踊作品に関する評論は多く、連載「頓珍閑話」の作者・池田畑雄こと、小林一三も、連載の中で、新舞踊についての考えや、外部の新舞踊作品の感想・批評などを頻繁に述べている。また、市川猿之助「新舞踊に対する私の態度」（大正11（1922）年12月）、戸澤信義「新舞踊に就て」（大正12（1923）年3月）などのそのほかの論考も多く、「文藝諸家の新舞踊運動と寶塚少女歌劇今昔観」（大正11（1922）年6月）では、「最近の新舞踊運動に対する御高見」と「寶塚少女歌劇と現在に就ての御感想」に対する回答として諸氏が意見を述べており、「西洋音楽の伴奏で何故日本舞踊は揃はぬか」（大正15（1926）年6月）は、丸尾長顯が企画し、宝塚内外の識者にアンケートをとったものである。また、町田博三「春から秋へ」から「蟲へ」（大正11（1922）年2月）は、『演藝畫報』誌掲載の批評の転載であり、宝塚の外部でおこなわれた批評にも目を配っている。

宝塚内部の作者による舞踊研究、論考も数多い。榎茂都陸平の「日本舞踊の新機運」（大正10年（1921）6月）、「『ナンバ』の踊」（同年5月）、「田楽の解説」（大正10（1921）年8月）、阪東のしほの「舞踊と劇」（大正

12 (1923) 年 4 月・5 月)、坪内士行の「ダンスの流行について」(大正 11 (1922) 年 3 月)、「デニスを観て日本舞踊の長短所を思ふ」(大正 14 (1925) 年 11 月)などがそうであり、また、丸尾長顯「古代埃及希伯來の舞踊」(大正 12 (1923) 年 10 月)、「美と哲理の国、希臘の古代舞踊」(大正 13 (1924) 年 1 月)なども、研究的なものである。

『歌劇』誌が、いかに、当時の内外の舞踊芸術に関する新しい情報を敏感にキャッチし、積極的に研究・議論していたのかということが明らかであると思われるが、大正期には、まだ舞踊専門誌自体がほとんどなく⁽⁴⁾、舞踊に関連する記事は、文学雑誌や演劇雑誌、音楽雑誌等に多く掲載されていた。そうした時期、この大正期の『歌劇』誌も、非常に先鋭的な舞踊研究の場の一つであったといえるだろう。

1.2 小林一三の「歌劇」思想における「舞踊」

このように、大正期の宝塚において、舞踊についての積極的な紹介や議論がおこなわれていたのは、宝塚が、単なる思いつきの娯楽興行としてだけではなく、創始者・小林一三による、日本における新たな芸術形式の成立、という目的のもとに存在していたからである。まず、当初、小林一三が、その「歌劇」思想のなかで、どのように「舞踊」を語っていたのかということをも、みてみたい。以下は、大正 3 (1914) 年 12 月 9 日、大阪毎日新聞に掲載された、小林一三談「少女歌劇の趣旨」のなかの言説である。

「此の洋楽趣味に立脚した音楽と舞踊との連合した「オペラ」を世に紹介して社会の趣味的欠陥を補ふと同時に、少年少女や、青年男女達に一種の情味ある趣味的資料を提供しやうと考へたのが抑も歌劇団組織の主意」(『寶塚少女歌劇二十年史』：9)

つまり、当初の小林の表現では、「洋楽趣味に立脚した音楽と舞踊との連合した」ものが、「オペラ」であった。

しかし、当初の宝塚で想定されていたこの「洋楽趣味に立脚した音楽と舞踊との連合した「オペラ」は、形を変えていく。阪田寛夫著『わが小林一三』では、当初の宝塚を指揮した安藤弘と小林一三の対立について考察しつつ、「一三は一三で、安藤がともすれば少女歌劇に男性を加えて、本格的なオペラの方向へ持って行きたがる芸術志向をインテリの通弊と批判」する「『歌劇』観の食い違い」(阪田 1983：241)とし、「十年前(引用註・大正 3 (1914) 年)の新聞広告には、少女歌劇の文字にわざわざ「オペラ」とルビをふり、「洋楽趣味に立脚した音楽と舞踊との連合したオペラ」を新時代の子女に提供するのが歌劇団組織の主意だと言い切った一三が、大正五年の安藤弘の辞職をきっかけにしたように、少女歌劇を、——というより自分の意識を、一層現実的な方向に切りかえた」(阪田 1983：246)としている。

当初の「オペラ」から移行したのちの、「国劇」とし

ての「歌劇」については、小林一三自身、大正 12 (1923) 年に、著書『日本歌劇概論』にまとめている。こうして展開された「歌劇」思想については、渡辺裕氏が詳しく研究されているが、ここでは、小林が舞踊についてどのように語っていたかに注目する。まず、小林は、大正 7 (1918) 年、宝塚の現状の形式について、次のように語っている。「ただ徒らに西洋の音律そのままの歌詞を、生硬に、聴かせるといふやうな不自然なことを避けて、つとめて日本的に、学校で習った唱歌が仮りに楷書であるものとすれば、これを軟く、行書、草書ぐらゐにくだいて、親しみやすく唄はせる、直ちに共鳴し得る程度の歌と西洋のダンスと、日本の踊りとの調和すべき一致点を見逃さぬだけの注意が、あまりボロを出さなくて、巧みに劇化」されたもの。そして、これを「オペラとは言ひたくない」、「日本の歌劇と言ひませう」と述べている(小林 1962：14-15)。

そして、小林一三は、「日本の歌劇を創設する階梯として歌舞伎劇を歌劇化する」(小林 1962：48)と述べているように、「歌劇」のベースに、「旧劇」=歌舞伎を置く。そして、歌舞伎の「長所」として、「(一) 音楽に伴ふこと (二) 唄ひものに伴ふこと (三) 踊のあること (四) セリフが一種の物語的なること (五) 扮粧、動作及場面が絵画的なること (六) 二千五百年の長い歴史を材料とすること、即ち世界が廣きこと (七) 役者と観客と共通して娯楽的雰囲気にあること」(小林 1962：6-7)を立て、「この七長所を活かして、現在の機運に適応し得る芸術」として、「歌劇」を構想している(小林 1962：7)。ここでは、西洋の形式としての「オペラ」が、「唄と音楽と、背景舞台等に重きを置くのみ」であるのに対し、宝塚の「歌劇」のベースとなるべき「旧劇」は、「唄と音楽とはこれを利用するのみ」で、「劇の要素たる、筋書や、人情や、舞踊や、絵画や、対話や、動作や、その他あらゆるものは、とても比較に出来ぬほど進歩してゐる」と述べられているので(小林 1962：7)、小林一三の「歌劇」思想において、あらためて、「舞踊」は、「唄」や「音楽」に従属するものとしてではなく、また、単なる「洋楽趣味」を加味するものではなく、「国劇」としての「歌劇」の一要素として、重要視されたのであろう。小林のこの「歌劇」思想は、新舞踊運動⁽⁵⁾の端緒ともされる坪内逍遙の『新楽劇論』と、思想的な合致点も、見出せる⁽⁶⁾。

では、上記のようなプロデューサー・小林一三の思想のもと、より具体的に、宝塚において、どのような舞踊活動がおこなわれていたのか、主な振付家に注目しつつ、次章から考察していきたいと思う。

2. 主な振付家と、上演された舞踊

2.1 西洋風の「ダンス」作品

『寶塚少女歌劇二十年史』に掲載されている上演年表によれば、初期宝塚の公演においては、「歌劇」作品のほか、「ダンス」とされた作品の上演が目立つ。第一回公演には、「歌劇」《ドンブラコ》と、「喜歌劇」《浮れ達磨》のほか、「ダンス」《胡蝶》⁽⁷⁾が上演されており、こ

の《胡蝶》の作者は「寶塚少女歌劇團」、作曲者は「目賀田蔓世吉」とされている。この第一回公演以後も、しばしば「ダンス」作品が上演されている（表2「大正期の諸作家の上演作品表」参照）⁽⁸⁾。

『山容水態』誌の「少女歌劇と婚礼博覧会」号である大正3（1914）年4月号には、第一回公演のプログラムや紹介、写真などが掲載されているが、プログラムは次のようにある。「一 管弦合奏、二 唱歌、三 舞踏、四 歌劇（一 ドンブラコ、二 歌遊び浮き達磨）」。

ここで「舞踏」とされた作品には、前述の《胡蝶》のほか、《白妙》《女神の舞》《花競べ》《親しき友》《故郷の空》《磯千鳥》《黄菊白菊》の、計8作品があったようであるが、では、これらの「舞踏」=「ダンス」作品の内容とは、一体どのようなものであったのだろうか。同誌掲載の作品紹介によれば、《親しき友》は、管弦合奏を伴奏とし、また6人の出演者によって踊られるものであり、また《女神の舞》は、「透き通る様な百衣を着た八人の少女」が「シンバルを鳴らして舞踊するもの」であり、「春日の巫女の神楽舞と云つた状で、如何にも崇高な感じを起す」ようなものであった。また、《胡蝶》は、「白赤黄の三つの蝶が花に狂うて遊び戯れ居るうちに遽かに一天掻き曇りて雨さえ降り来りたれば、之れに悩める蝶は驚きて、百合と葵の花に宿りを求めしも、我が花の色と同じき蝶は宿られじとて語はず、さらばとて一人宿りて何かせんと、蝶は嘆き悲むうち、忽ち風伯現はれて、雨を払へば空は又もとの如く晴れ渡り、蝶は欣々と花に戯れ遊ぶ」という粗筋があり、「全体がお伽式で極めて優美なる作だけに、一般の観客にも分り易い」ものであったという。また、《胡蝶》は、阪田寛夫氏によると、歌唱も含まれており、さらには帝劇で明治43（1910）年に上演された同作品の楽譜を借りての上演だったということである（阪田1983：170-174）

この「ダンス」作品は、「従来日本の舞踊に慣れた世人の眼には、最も見新し」い（前掲の『山容水態』誌、「少女歌劇と婚礼博覧会」号）ダンスであったようであるが、踊りの部分に関しては、どのようなルーツを持つ作品群であり、またどのように位置づけるべき作品なのだろうか。大正期の宝塚の作品には、「作者」としてのクレジットしか残されておらず、振付を誰がどの程度おこなったのか、厳密にはわからないので、資料から推測するほかないのだが、まず、『寶塚少女歌劇二十年史』の上演年表によると、「作者」のクレジットは全て「寶塚少女歌劇團」となっている。第一回公演が行われた大正3（1914）年4月から、初期の「ダンス」小品が上演されている間に「振付教師」として在籍したのは高尾楓蔭、久松一聲であったが、実は、この西洋風のダンスは、清水谷高等女学校の中島という女性教師が振付けていたものだったようである。榎茂都陸平が昭和6（1931）年2月号『歌劇』誌に書いている「寶塚ダンスの横顔」では、初期宝塚のダンスについての、次のような回想がある。「私が少女歌劇養成会（今の歌劇学校の前身）に招かれた当時の生徒諸君のダンスは、今日小学校で行は

れる学芸会のダンスよりは、更に所謂モツサリしたものであつた事だけはよく記憶してゐる。名前からして一例が「胡蝶の舞」ナンかと超モツサリの振つたものであつた。清水谷女学の先生で中島某女といふのがその頃のダンスの先生で、生徒達は和服袴の儘、クワドリール、ポルカ、ランサーズ等と、至極上品なものを習つてゐた様だつたが、それでも時々、石井漢氏が臨時に公演の中のダンスの一とクサリを教へに来られた事も度々あつたやうに覚えてゐる」。ちなみに、石井漢は、宝塚の内部刊行物にはそのような記載はないが、石井漢研究によると、新劇場で舞踊詩を上演したのち、声楽教育・作曲を担当した原田潤に誘われ、大正5（1916）年頃から大正6（1917）年まで宝塚に在籍していたということである（石井1994：121-123）。

こうした初期宝塚における、余興的なダンス作品は、まだ、小林一三の思想における「オペラ」が「歌劇」思想に展開する以前の宝塚で生まれた、「洋楽趣味」を加味する舞踊活動であると捉えられ、また、こうした、目玉である「歌劇」作品の間に、オーケストラや合唱、ダンスの小品を挟む番組編成は、当初の帝劇でもおこなわれているので⁽⁹⁾、帝劇に想を得たものだとも考えられる。

2.2 「歌劇」作品のなかでの新舞踊の試み

2-2-1 久松一聲（1874-1943）

前述したように、小林一三が宝塚の理想としておいた形式は、「オペラ」から「歌劇」に移行していく。小林一三の「歌劇」思想のもとで、「伝統」としての旧来の日本舞踊を脱却して、新しい舞踊表現の形式を意識的に構築しようとした人物として、久松一聲と榎茂都陸平が挙げられる。

久松一聲は、大正2（1913）年11月、つまり、ほとんど宝塚の当初より、「振付教師」として宝塚に招かれている。水木流の家元でもあった久松は、浅草に生まれ育ち、18歳の頃まで三味線・舞踊を習い、のち教師や記者などしつつ、日本舞踊革新論、演劇新演出論を高唱して文士劇やお伽劇団を組織したり、また活動写真の脚本を書くなどしているうち、高尾楓蔭に誘われて宝塚に入団したということだ（渡辺1999：195 および、『宝塚歌劇五十年史』1964：131-132）。

久松は、『山容水態』誌大正4（1915）年3月号に、「歌劇と日本舞踊 東西舞踊の融合策」を発表し、ここで、「日本舞踊の革新」を唱えている。ここで述べられている久松の「東西舞踊の融合」および「日本舞踊の革新」とは、まず、「西洋の楽譜に日本の舞踊を充填て其合致点を見出す」、つまり、「日本舞を或る程度まで、西洋音楽に結びつける」ということが主目的とされたものであった。この久松は、榎茂都陸平や岸田辰彌が人気を集める前の、大正中期までの宝塚における主要な「歌劇」作家であった。

久松の振付は、作曲家の安藤弘と、前述した、当初の「ダンス担任」だった女学校教諭の中島という女性に助

言を受けつつ、次のようにおこなわれたという。まず、「東西舞踊」の違いとは、上半身/脚部の動きに在り、前者が「発達」したのが「日本舞踊」である。なので、「試みに日本舞踊家をして裸体のまゝ、若しくは四肢に密着したダンス服で舞はしたならば、日本舞踊を推賞する事に固執する我々でさへ噴飯を禁じ得ぬであらう」。そこで久松は、「出来得る限り従来の型や約束を破壊して、何等の輪郭をも設けず縦横に潤歩せしめ」る方法を使った。具体的には、新作の「歌劇」の中で舞踊を加える箇所、曲に合う「従来の日本舞踊」の振りを何種類か考え、これを久松がまず踊ってみせる。そして、その中で、生徒の気に入った振りを一つ選ばせ、これを「一生徒をして直ちに踊らせて見る」。すると、「素より日本舞踊の素養に乏しい生徒は、勝手な、自由な、我儘な、奔放な、何等の拘束も何等の約束もない手振足振をする」。そして、これを「基礎として」、「日本舞踊らしい形をつけて順に運んで」いったということである。

動きの「約束」から自由になり新しい動きを創造する、という方向性は、大正7(1918)年8月15日号『歌劇』誌掲載の「日本舞踊の謀反人」においても、久松は繰り返し述べる。「第一に在来の舞踊家が、犯す可からざるものとして第一義に置く約束を、或程度まで破壊し舞踊の輪郭から跳ね出さなくてはならない、而して踊るもの、の形の巧拙は二段にして生々した心を養ひたい」。これは、「云ひ換れば」、「形よりは心で踊せたい、春を唱ふ時は春らしい気分を、秋の歌詞に対しては秋らしい心持で」踊る、ということであった。

久松一聲の「歌劇」作品の脚本を読むと、その作品には舞踊のほか、独唱や合唱も含まれていたが、その舞踊の試みに注目した批評は存在した。例えば、松本幸四郎は、大正5(1916)年10月、次のように批評している。「東京の帝劇で時々開演します歌劇よりも立勝つて居る点は、帝劇のは何処までも西洋の作曲のまゝで、日本語に翻訳した歌詞を唄つてやるのですから生硬を免れませぬけれど、寶塚のは作曲も歌詞も純日本式の創作ですから非常に振に合つて居ますし、振も亦腰から下の進動(ママ)はオーケストラの西洋楽に巧く合ひ、腰から上の運動は日本の舞踊を器用に取り入れて此二つが目立たないやうに混和されてあるのは実に関心です」(『寶塚少女歌劇二十年史』;15)。また、『新演藝』は、久松の大正4(1915)年10月初演の作品《三人漁師》について、次のように述べた。「私は此の種のもので感心したのは「三人漁師」であつた。(略)ことに振付の巧妙な点が愉快であつた。日本の舞踊をかく迄西洋風の形式に旋律化し得た事はこれからの日本の舞踊に対する一つのよい暗示である。ことにそれに合す西洋音楽の旋律が在来の長唄なり常磐津なりの単調な曲折に比してより節度的であり、より複合的である事が徒らに間のびがしてそれを埋め合はす為めに故意な技巧に陥りやすい従来の日本の舞踊の悪弊を打破してゐる。唯、慾を言へば更にこの態度を進めて在来の日本舞踊の徒らに手首の運動のみに踟躕する技巧を矯めて、もつと大きい情緒をもつと大きい体

軀の運動に表はすやうになつたら尚よいと思ふ」(『寶塚少女歌劇二十年史』;25-30)。

この頃は、まだ「新舞踊」という言葉で久松の作品が評価されたわけではなかったが、こうした、新舞踊運動の先駆といえるべき活動を、久松一聲が宝塚でおこなっていたということは、注目すべき事実であるだろう。久松自身も、大正9(1920)年6月『歌劇』誌掲載の「舞踊の新大道(寶塚少女歌劇團が先づ開拓の第一歩を下した)」において、「若し行き詰つた旧日本舞踊から何ものが産せられるとすれば、夫は寶塚少女歌劇團が開拓の第一歩を下した舞踊の新大道でなければならぬ」と、自任していた。

2-2-2 榎茂都陸平(1897-1985)

前項の久松とともに、新舞踊的な動きを主に担ったのが、榎茂都陸平である。上方舞踊の榎茂都流の三代目として生まれた榎茂都陸平は、大正6(1917)年7月に宝塚に入団し、「和洋舞踊」の教育を担当し、また作品を発表していく。榎茂都に関しては、桑原和美氏の研究に詳細であるが、ここでは、作品をとりまく言説にも注目し、追ってみたい。

榎茂都は、著書において、自身の初期である大正6、7(1917、8)年頃の活動について、「私の新舞踊のための胎動期」(榎茂都1958;58)と位置づけている。新舞踊の傑作の一つとされる「舞踊」作品《春から秋へ》の上演は大正10(1921)年3月20日-5月20日であるが、それ以前は、やはり久松と同じように、「歌劇」作品を書き、その中で、舞踊の試みをおこなっていた。

大正6(1917)年10月20日-11月30日上演の作品《屋島物語》は、榎茂都の後年の回想によると、「長唄の「八島官女」にヒントを得」、「この中で、海女や漁師の群舞を入れ、この群舞に私の野心的な意図を生かそうとし、伴奏音楽も西洋音楽のオーケストラを用いた作品であった(榎茂都1958;56)。しかし、「西洋音楽の中で日本舞踊のテクニックを完全に消化しきれませんでしたので、自分でもこれが成功したとは決して思え」なかった(榎茂都1958;56)。つまり、《春から秋へ》を発表する前に、すでに「群舞」の使用を試みていた。

続く、大正7(1918)年3月20日-5月20日上演作品《羅浮仙》では、第二場を「完全に舞踊のみで終始した場面」とした。この第二場の場面の構想は、「中国の羅浮の故実から採って、梅の花を中心とした鶯の群舞」であり、この群舞を試みるために、作曲家・原田潤に、「暗の中にほのかに梅の香のただようような、余韻のあるシンフォニー」の作曲を依頼した。この作品について、榎茂都は「羅浮仙」はさきの「屋島物語」の失敗から勉強してこの当時の私としては一応できるだけ努力を重ね慎重に考えもしましたから、新舞踊として成功したものと、自負した。しかし、「私が発表したのはまだ大正七年ごろ、しかも関西の地でありましたから、私のこの試みが舞踊界にどれだけの刺激を与えたかと言えば全く自信がありません」としている(榎茂都1958;

56-58)。

大正7(1918)年8月15日号『歌劇』誌掲載の鈴木賢之進「傾聴すべき真面目の批評 帝劇に於ける寶塚の歌劇を観て」の批評では、この第2場について、次のように評してある。

「ダークチェンヂで第二場の梅林に移る。藤色のファンタジックな光線の中で皆んなが西洋の舞踊を演出する。さうしてミュージックもだいぶ山田耕作氏の或る調子のやうに可成りに日本的音調を基礎にした単音の旋律を使用して純粹に情緒を語らうとして居る。然しながら例へば音楽の作品的価値を全然是認したと仮定したにしろ音楽と舞踊とは驚くべき程調和して居ない。抑々舞踊劇に於て音楽は意志であり舞踊は其意志の完全な象徴でなければならない。然るにピアノが或る一つのフレーズを演奏した時に舞踊者は其れに間に合はず悲惨な慌て方をして無意義な振附を創る。否彼等は単に科学的に動くのみである。さうして日本の舞踊の空虚な振附が齎した弛緩な運動の悪癖を抜けきらないきさな様態を何等の必然性もなく捏造しあまつさへ其のポーズなどに至ると最も重大たるべき「抑圧せられたるリズム」即ち潜在的爆発性を全然表顕して居ない。実に内容を無視する事を正当とするとも猶其の形式だけでも目茶苦茶なものである。亦レストに於て其の舞踊者にレストを導いた前奏の旋律が把握されて居ない為にリズムのない運動を平気で抑揚する。第一彼等の技術の定度(ママ)に於て作曲に対するあの振附の運動はテムボが早過ぎる。其れが為に未熟な彼等にはリズムを理解する処の単なる機械的なテムボさへ合はせる事が出来ないのである。実に靈のない人間が非芸術的な形而下的実在として運動して居るのみである。先づ此の試みは根本的に間違つて居る。もしも原田氏が将来舞踊を創造したいと欲するなれば氏は氏自身舞踊と音楽との関係を正確に考慮し其絶対の原則把を握しなければならぬ。さうして其後に於て初て彼等舞踊者の教授者となり得るのである」。

決して高評価ではないが、榎茂都のこの第二場は、「西洋の舞踊」として捉えられている。また、この作品が「芸術」なのか否かということが議論されていることに、ここでは注目したい。

こうした試みをおこなったのち、榎茂都がさらなる野心作として送り出したのが、名高い新舞踊作品《春から秋へ》であったが、上記のように、榎茂都のそれ以前の「歌劇」作品のなかでも、この新舞踊と同様の試みはおこなわれていたのである。

こうした榎茂都陸平の作品は、久松一聲が、「出来得る限り従来の型や約束を破壊」することを目指して、主に、日本舞踊をあまり学んでいない者の、ある種即興的な動きを取り入れることで「東西舞踊の融合」「日本舞踊の革新」を試みたのに対し、書物や舞踊経験者から「西洋舞踊のテクニク」を理論的に研究し、自覚を持って採り入れた点が異なっていると言える⁽¹⁰⁾。榎茂都陸平

は、大正9(1920)年6月16日号『歌劇』誌掲載「ピアノで日本舞踊のお稽古」で、西洋音楽を理解するため、ピアノを使用して日本舞踊の稽古をしたことについて書いている。ここでは榎茂都は、「西洋舞踊は西洋舞踊日本舞踊は日本舞踊と個々に並べて置いて而も尤も相接近させて指す可き方向を誤らぬ様に置く一例へば坂道に敷かれたる二本のレールの軌道の上に一輪車を置く様に此二つを置きたい而して「行きつく所まで」この二つの一輪車を守り立て、やつてみたい」とし、「西洋舞踊」と「日本舞踊」とに、同程度に価値を置いている。

榎茂都陸平は、当時の舞踊家としては特筆するに値する程、非常に理論的・研究的態度を持っていた人物であったように捉えられる。大正13(1924)年7月号『歌劇』誌掲載の、榎茂都の「流行性舞踊熱」は、藤蔭静枝、花柳寿輔をのぞいた「日本舞踊の専門家」を批判したもののだが、ここで榎茂都は、「日本舞踊特有の魂(伝統的に因襲したる型ではない)を腹の底にシツカリと畳み込んで置いてもつと大きく眼を開いて世界各国のあらゆる舞踊を見渡す事だ」と述べている。また、榎茂都の特徴は、舞台形式としてだけではなく、踊り・動き・身体性そのものの理論に関心を持っていた点である。榎茂都は『歌劇』誌において数多くの舞踊研究を掲載しているが、大正10(1921)年5月『「ナンバ」の踊』は、「身体」の「振り」の面から、日本舞踊の世界で研究・議論することの必要性を説いたもので、また、同年6月号の「日本舞踊の新機運」では、ダルクローズの教授法について、「先づ人体生理から始めて、音楽舞踊、体操、絵画等に亘る基本智識を十分に教へると、勢ひ全生徒は能力も殆ど平均せられ一様にその行動なり言葉なり形なりが音楽的に舞踊的に所謂芸術的になって来ると謂はれてゐる」として触れ、「時代錯誤の教え方」を打破し、「教へる方も習ふ方も共に研究して行かねばなるまい」としている。榎茂都は、この後も、西洋舞踊の技術の基礎や理論を取り入れるという路線を推し進め、昭和期には渡欧してノイエ・タンツを学び、さらに『歌劇』誌において、リトミック、ラバン、ヴィグマン等の紹介を盛んにおこなっている。1958年に出版された『舞踊への招待』では、日本舞踊と西洋舞踊の両方を学んだ上で構築した、集大成ともいべき、自身の舞踊理論を著している。

2-2-3 坪内士行(1887-1986)

逍遙の養子であり、舞踊についてもよく通じていた坪内士行が宝塚に招かれていることも、宝塚と新舞踊運動とを結びつけることのできる一つの史実といえるかもしれない。

坪内士行は、大正7(1918)年9月、「顧問」として宝塚に入団しているが、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向性、あるいは日本劇界のなかでの位置づけを総合的に指揮すべき立場を期待されていた。士行は、大正8(1919)年、男性を加えてより本格的な「歌劇」を目指そうと、宝塚専科が設けられたが、これを指揮する目的で宝塚に招聘されている。

しかし、土行が宝塚に招かれた際、舞踊面においてもその仕事は期待された。たとえば、大正7(1918)年11月3日号の『歌劇』誌掲載の匿名の座談会「歌劇妄評」では、同年7月20日-8月31日公演の「歌劇」作品《クレオパトラ》(小林一三作、高木和夫作曲)で踊られた「洋風の舞踏」について、「H」なる人物が次のように批判した。「…曲に合わせて無闇に腕を上げて足でくるくる廻りさへすれば舞踏になつているつもり(ではまさかなからうけれど)舞踏はそれ程偶発的な藝術ぢやない筈だ。舞踏家の芸術上の使命は美的姿勢を創出するところにあるのぢやなからうか。彼の舞踏の連続した瞬間の姿態そのものが意味ある生命の象徴でなければならぬのだ(ママ)。スタイル(様式)を離れて舞踏は成立しない。とにかく簡単に考へて見たところで、も少し美的でなければだめだ」。ちなみに、この作品の舞踊部分は榎茂都陸平の振付であり、「バックスの群舞」を「西洋のカツポレ式に振附した」ものであったが(榎茂都陸平「寶塚ダンスの横顔」(昭和6(1931)年2月号『歌劇』誌掲載)、この「H」の批判を受け、「K」は、「洋風の舞踏には研究の余地十分ありだ。大いに坪内さんの指導を仰ぐ訳だね」。そして、「H」も「さうだ。よくしてほしいね」と同調している。また、もともと土行は幼少の頃より養父・坪内逍遙に剣舞・日本舞踊を仕込まれ、早稲田大学卒業時には卒業論文として舞踊論を著す。その後アメリカ、イギリスに滞在した際、アンナ・パブロヴァなどの西洋の舞踊を多く観ており、また『舞踊及歌劇大観』や『ダンス通』など、舞踊に関する著書もある。

実際、坪内土行が宝塚で発表した作品には、「舞踊劇」も多く、大正12(1923)年7月10日-8月19日上演の《川霧》はフル・オーケストラによる「舞踊劇」であり、「新舞踊として上出来々々々」(大正12(1913)年8月号『歌劇』掲載、大菊福左衛門「歌劇場の客席より」)と評された。また、大正15(1926)年2月1日-2月28日上演の「舞踊」作品《幻》は、『寶塚少女歌劇二十年史』においては、作者が「寶塚少女歌劇團」となっているが、実は土行が「帝劇で高田雅夫君の演出された光りと影の舞踊」を観、「かねて欧米のボード井ルなどで上演せられてゐた物の輸入でせうが、寶塚に持つて来いの軽い味」だと考へて発案した作品であった。土行は、「漫然と違つた場面を並べ」ていた元の作品のようではなく、「谷崎潤一郎君の「鶯姫」からヒントをえて、老境の人の若さにあこがれる心とでも云つた主題を一貫させ」、振付は、「元禄踊り式」の部分は藤間小勤、ほかの部分は白井鐵造、音楽は須藤五郎、また背景や照明は田中良が担当し、土行は「何と云つても田中良氏に願ひした梅から桜へ背景が自然に変わる手際や、露の光線が劇場内八方に飛ぶ美しさや、色眼鏡で見る影絵の浮き出しなどが興味の中心で、テーマなどはこの次ぎとして、愉快に見て下されば関係者一同本懐これに過ぎません」といつている(大正15(1926)年2月号『歌劇』誌掲載、「作者の話」内、坪内土行「『幻』の種明し」)。

また、土行は、『歌劇』誌に、舞踊記事も多く執筆し

た(巻末の表「『歌劇』掲載の舞踊関係記事」も参照)。「猿之助の新舞踊」(大正11(1922)年8月)、「春秋座の「蟲」に対する合評」(大正11(1922)年12月)では新舞踊について、また「藝術としての舞踊」(同年11月)、「デニスを見て日本舞踊の長短所を思ふ」(大正14(1925)年11月)では、明治末期にすでにアメリカ・イギリスで観ていたアンナ・パブロヴァ、ルース・セント・デニスについての評論を著し、このほか、「ダンスの流行について」(大正11(1922)年3月)では、逍遙やダルクローズの舞踊論を紹介しながら、社交ダンスの流行の是非について論考している。つまり、坪内土行は、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。

2.3 西洋物「歌劇」における舞踊

2.3-1 岸田辰彌(1892-1944)

岸田辰彌が宝塚に招かれたのは、大正8(1919)年6月であった。宝塚において岸田が受け持ったのは、主に、西洋の衣裳を着け、西洋名の人物が登場する、西洋物の「歌劇」作品であった。

岸田は元々、新劇団とりで社で活動したのち、帝劇でローシーに歌唱とバレエを学んでいた。その後、大正4(1915)年、日本で最初にトウダンス⁽¹¹⁾、つまりバレエの動きを踊ったとされている高木徳子と伊庭孝が主催する歌舞劇協会において、浅草で活動した。歌舞劇協会は、当初外国の人物と外国を舞台にしたミュージカル・コメディを上演し、のち《カルメン》などのオペラを上演したが、岸田はこれらに出演しながら、オペラ作品を作ってもいた。また、大正7(1918)年には、自身でローヤル館においてセントラル・オペラ団を主催している。

岸田は、宝塚にバレエの技術を、初めて明確に採り入れている。榎茂都陸平著の「寶塚ダンスの横顔」(昭和6(1931)年2月号『歌劇』誌掲載)によれば、当初は「エレン・テリーの「ルッシヤン・バレエ」の中でもトウの事があり、挿絵にもシルフィーデのトウ・ダンスの画なんか、あつた」が、「サツパリ合点が行かなかつた」榎茂都が「和洋舞踊」を教えていたが、そこへ岸田が来て「初めて」ダンスの基本練習がおこなわれるようになったことが、述べられている。練習の内容は、「タイツ、トウシュウス、コルセット等と耳新しい言葉を聞き乍ら、焼失前の振附の教室に於て、生徒諸君が白のユニフォームで片手に親切の木柵(バア)を握つて、グリサーデ、バテマン、 Rondjeam 等」をおこなうものであったということである⁽¹²⁾。

『歌劇』誌から公演情報を追うと、岸田は、大正9(1920)年3月20日-5月20日上演の「歌劇」《毒の花園》で、初めてトウダンスを舞台にもたらしめている。白井鐵造は次のように回想している。「宝塚で、トウダンスというものは岸田先生が「毒の花園」で初めて踊らせたもので、当時の宝塚ファンをアツと言わせた」(白井1967:35)。同年6月16日号の『歌劇』掲載の投書欄「高声低声」に作品の反響を見てみると、「御出子生」なる

人物は「毒の花園」の篠原の踊りなどはえらい興ざましだつたトウダンスもあまり感心しなかつた」とし、一方、「三村若雄」は「蝶の精の舞踏の美しくさ、又夜の精に扮した二人のトウダンス御見事々々々」としており、当初は賛否両論であったが、しかし、岸田の始めたトウダンスは、次第に、宝塚における確固たる一分野、特質として定着していく。大正9（1920）年10月20日-11月30日上演の「舞踊劇」作品《月光曲》について、1921（大正10）年1月号『歌劇』『高声低声』欄をみると、「大塚翠浪」は「月光曲、舞踊と云ふだけ 美しくと思つたのみ、天野香久子一度びトウダンサーとして名をなせしより新進のトウダンシングガールが大層多くなつたのは嬉しい事だ」とし、「きくを」は「ラストの月光曲岸田先生快心の作だけあつて中々よいもので御座る、蝶の精二人とも非常によかつた、トウはだんだんうまくなつてゆく天野、淡島、巽、奈良、泉の五人もトウで立てるものがあるので岸田先生さぞかし御満足で御座らう」としており、トウダンスの進歩は喜ばしく受け入れられている。さらに、大正10（1921）年7月号『歌劇』誌掲載、室津米美「(三) 淡島千鳥の君へ」(記事「公開状」の内的一篇)においては、「新進の花形として、トウダンスの名手として且又真摯な努力の人として益未來を囑目せらるゝに至つた(ママ) 貴女」、「私は断言します、貴女は矢張トウダンサーとして宝塚第一です」などとある。つまり、宝塚の団員が、「トウダンサー」としての位置づけで評されるようにまでなっており、岸田の始めたトウダンスが、宝塚の一分野として定着するようになったことの表れである。

また、岸田はこのバレエ及びトウダンスのほか、大正11（1922）年5月1日-31日の「歌劇」作品《シヤクンタラ姫》、大正12（1923）年7月10日-8月19日の「歌劇」作品《ドーバンの首》ではオリエンタルなダンス、また大正11（1922）年11月1日-30日の「喜歌劇」《ジュリヤの結婚》、および大正13（1924）年7月1日-30日の「喜歌劇」作品《ほんもの》ではスパニッシュダンス、というように、多彩な舞踊を作品中に採り入れ、注目された。

こうした岸田の採り入れたトウダンスや、外国の民族舞踊は、浅草で多く踊られたものであった⁽¹³⁾。『歌劇』誌の反応をみても、こうした岸田作品を「浅草式」のものであるとする認識は少なくない。大正10（1921）年5月1日号『歌劇』掲載の「高声低声」では、「大助」なる人物が擁護論をとなえており、「岸田様いつもあなたの作られたのは誠に結構です少数の人は浅草式だと云つてくさゝりますが安心なさい大部分はあなたのを目的にして見に行かれるのですからしかし今度のは感心出来ませんだらだら長い計りで失望しました低級でも何でもかまいませんからいつもの様な面白いのを願ひ升」としている。

岸田辰彌の、こうした、帝劇オペラ、浅草オペラを経験してきたという来歴や、岸田辰彌の上演した「浅草式」と評されるような西洋ものの「歌劇」および「舞踊」作

品は、小林一三の「歌劇」思想や、久松一聲、樺茂都陸平らの新舞踊的な活動とは、相容れないもののようにも捉えられる。しかし、岸田辰彌が招かれたのは、大正8（1919）年6月であり、すでに小林一三が、自身の「歌劇」思想を展開させていた時期である。宝塚における岸田の存在は、プロデューサー・小林一三にとっては、宝塚が将来どういう形式をやっていくべきかを模索するための、また、将来目指すための「国劇」に取り入れるべき西洋的要素について考えるための、試みの一端という位置づけだったに違いない。

2-3-2 白井鐵造（1900-1983）

この、岸田の西洋物路線を引き継いだ人物が、弟子であった白井鐵造で、白井はもともとダンサー志望だったこともあり、作品は、よりバレエ的なものを目指していたようである。白井は、当初は歌唱を学び、岸田とともに浅草で活動したのち、当初は宝塚専科の二期生として入団している。しかし、ダンサーになりたかった白井は、宝塚専科解散後、一時退団し、松旭齊天華一座へ入団、旅興行で活動しながら、帝劇二期生の石井行康からバレエの基本の教えを受ける。大正10（1921）年に岸田のバレエレッスンの助手として宝塚に再入団すると、岸田作品、久松作品の振付や、バレエレッスンを担当するようになり、自身も「歌劇」作品を手がけることとなったが、大正11（1922）年、ロシア人バレエ教師・ルイジンスキーが宝塚に招かれると、アシスタントをしながら、ルイジンスキーからバレエをさらに学んでいる（白井1967）。

白井が初めて脚本を書いて上演したという、大正11（1922）年7月15日-8月20日上演の「お伽歌劇」《金の羽》は、「ロシアバレエの「火の鳥」とグレゴイ夫人の「金の林檎」を一緒にしたような話にこしらえたもの」であり、これは、「バレエを見せるための脚本」で、「私は作品をこしらえる時に、まず踊りから入っていった。まずやりたいバレエのシーンを考え、それを生かす本を作った。だから私の作品は踊りを見せるという目的があったために、脚本がつまらなくても、舞台上に上演されたら見られるものになった。(略) だから「金の羽」は踊りの場面が沢山あって、小品だけれども今のレビュー的な派手な綺麗に見えるものだったためか、小林先生からお賞めの言葉をもらった」(白井1967: 43-44)と語っている。大正13（1924）年11月1日-30日上演の「お伽歌劇」作品《エミリーの嘆き》では、オリエンタルダンス、チャイナガールの踊り、ジャズなどが踊られた。また、白井は、大正12（1923）年1月17日におこなわれた、『歌劇』誌の愛読者大会という特別なイベントの際、自作の舞踊作品《春》を、宝塚の団員の少女達と共に舞台上で踊っており、同年『歌劇』誌3月号掲載の舞台写真では、少女達の群舞の中心で白井が主役と思われる女性をリフトしており、バレエの古典作品の一場面そのもののような印象を受ける。

2-3-3 外国人バレエ教師

さらには、岸田・白井を招いたのち、宝塚は、外国人バレエ教師をも雇っている。白井がバレエを師事したロシア人教師・ルイジンスキーは、大正12(1923)年3月、宝塚に招かれている。大正12(1923)年4月号『歌劇』誌掲載の記事「露国一流の舞踊家ルイジンスキー氏を我が寶塚少女歌劇團に迎へて」によると、ルイジンスキーはポーランド生まれで、ペトログラードの帝室舞踊学校出身の、アンナ・パブロヴァの同期生、またニジンスキーの教師であった人物で、ロシアの舞踊界では「一流の人物を以て目されてゐる大家」であったというが、ロシア革命の影響で来日していた。

ルイジンスキーは、バレエの授業を担当するほか、岸田作品の舞踊部分を振付していたということだが、自身も「バレエ」作品を上演した。ただし、舞台評をみると、ルイジンスキーの上演した作品は「バレエ」と銘打たれていたが、ロシア古典バレエの形式を持ったものではなく、ショー、レビュー的な作品だったようである。大正12(1923)年9月25日-10月24日上演の「バレエ」《コスモポリタン》は、「純クラシック・バレエではなく、世界各国のナショナルダンスを集めた」ものであり(白井1967:50)、この形式は、同年11月号『歌劇』誌掲載の「高声低声」欄では、「向日葵」なる人物によって、「そう新しいものでも変わった物でもない。金龍館の二の舞見たいなものを麗々しくコスモポリタンと奉つてあるばかりだ」とされ、ここでも「浅草式」の見方をされていることがわかる。しかし、同記事において、「しげみ」なる人物は、「この「コスモポリタン」は寶塚歌劇史上特筆大書さるべきもので、近頃行きつまりの感あらしめた寶塚のダンスに新生面を開いて呉れたものである」との展望をしている。

また、続く大正13(1924)年1月1日-31日上演の「バレエ」作品《リーラ号の難破》ではルイジンスキーは編曲も担当し、同年2月号『歌劇』誌掲載の阿古津木太の批評「音楽悪口記」では、「はきよせの如く、世界ありつたけ各種各様雑多の音楽を摘み上げて来て無暗と並べ立てたその根気よさにほとほと感心したのである。驚き入つたものである。非芸術的なもの斯くまで集められたことには尚更一しは驚き入つた次第である」と述べられており、やはりショー的な作品であるように推測される。

しかし、このように精力的に創作活動をおこなっていた、ルイジンスキーは、大正14(1925)年3月に病死してしまう。こののち、さらに、エレナ・オソフスカヤという女性教師が宝塚に来任する。オソフスカヤは、大正14(1925)年11月号『歌劇』誌掲載の「寶塚便り」、および、白井鐵造の著書によると、ロシア帝室舞踊団の元ダンサーであり、プレブラヤンスカ夫人の高弟、またチェケッティの直弟子でもあり、来日前はハルピンで5年間バレエを教えていたということである。

オソフスカヤが手がけた大正期の作品は、大正15(1926)年11月1日-30日上演の「バレエ」作品《イゴール公》である。ボロディンの同名オペラは1890年初演

だが、バレエ・リュスが1909年、このオペラの中のバレエ場面をもとにした作品をフォーキンが振付し、評判になった作品でもある。同年11月号『歌劇』誌掲載の広告には、「これだけの規模と音楽とダンサーは日本ではありません。(略)露語の原作から直接翻訳された大毎記者東氏、原曲に邦訳を編入され、合せて音楽指揮に当られた竹内先生、オソフスカヤ夫人の助手として日本語も英語もわからない夫人と、生徒の間にあつて振付一切の世話を下さつた出口秀子先生、練習二ヶ月、よく世界的ダンスに熟練された生徒諸氏に感謝の言葉もありません」とあり、かなりの力作としてアピールしている。

『歌劇』誌でのこの作品への反響をみると、賛否両論である。大正15(1926)年12月号掲載の大菊福左衛門「大劇場の客席より」では、「イゴール公は何にもわざわざ寶塚に俟たざるを得ざるものではないやうである。寶塚にはもつと別な、寶塚でなければならぬものがある筈である。何にもあんなに大騒ぎをして沢山の踊子を舞台へ並べた、けの効果のないのは残念である、衣裳に要せる浪費が勿体ないと思ふ」とある。同号掲載の「高声低声」欄では、「秋露生」なる人物が「何んだか汚い気持のする踊りですネ」とまで言っているが、「ぜい六」なる人物によっては、「賑やかできれいやつたのはイゴール公だけや。(略)これからもオソフスカヤさんのダンス、ときどき出して欲しいおまん」と感想を述べている⁽¹⁴⁾。彼らの「バレエ」作品は、宝塚に新風を吹き込むものであったが、この頃になると、「寶塚でなければならぬもの」の保守のもと、新しい試みが、ファンにとっては受け入れられない場合も起こってきていることがわかる。

結

大正期の舞踊の近代化の流れの中での宝塚

これまで、大正期の宝塚という存在が、舞踊史の流れの中でどのように位置づけられるべき存在なのか、という問題意識のもと、大正期の宝塚において行われた舞踊活動を捉え直してきた。大正期の宝塚という存在は、小林一三というプロデューサーの「オペラ」及び「歌劇」思想のもと、様々な新しい舞踊の流れをキャッチしつつ、機関誌という媒体において、また実際の上演活動において、舞踊においても多様な試みをおこなっていた、一つの先鋭的な場であったという事実が認識されるだろう。

また、宝塚の舞踊活動をこのように概観すると、日本における初期の西洋舞踊の受容が、オペラ受容および演劇の近代化と関係が深いことを、改めて認識させられる。大正期の『歌劇』誌においては、宝塚の将来の方向性について、様々に論議されたが、舞踊に進むべきだとする識者も少なくなかった。大正11(1922)年3月号では、「日本歌劇の将来と寶塚少女歌劇」の特集が掲載されている。ここで、青柳有美は「グランド・オペラは過去の遺物」と題し、「寶塚」の現在は唄ふ者の無いのが欠点です然し之が日本洋楽界今日の通弊ですから致方ありません、家庭に洋楽が普及するやうにならねば良いシ

ンガーは出ぬものと思ひます依つて当分其時代の来るまで寶塚は舞踊本位で進むのが可からうと思ひます」と述べている。町田博三は、「寶塚少女歌劇は日本の音楽藝術史の上に相当のページを費して記するに足るべき仕事をしてゐると思ひますその点では尊敬に耐へません、然し少女と限られてゐるが為め完全なる歌劇の演出の上に種々の制限と不都合を感じるのは蓋し己むを得ません、故に余り劇的なものよりは寧ろ舞踊、舞踊詩、舞踊劇といふ方面が最も適當と思ひます、「春より秋」へや「お夏狂乱」のやうな作は今日までには未だ東京の舞踊壇にはありません」と述べられている⁽¹⁵⁾。また、藤間静枝は、「現在においても将来についても寶塚の少女歌劇は（とくに少女とかざられてゐる為にも）新舞踊の方面におすゝめになる方がと申上により私はその方を望んでゐます」と述べられている。

大正期の宝塚でおこなわれた新舞踊的な活動において注目したい点は、代表的な作家である久松・榎茂都、両者ともに、音楽や美術、衣裳などのみならず、動きそのものの新しさに腐心した点である。そして、それには、宝塚の、芸術団体としては制約であり限界でもあった、少女のみという構成、そこから来るアマチュアリズムが、深く関係していたのではないだろうか。つまり、他の多くの新舞踊運動の団体は、歌舞伎役者達による新舞踊運動までいかずとも、ある程度、日本舞踊の素養を持つ者によって踊られるものであったが、宝塚の場合は、舞踊の素養をほとんど持っていない少女達によって構成されていた。久松の回想によると、最初に振付を行った際に在籍した団員について、「此十七名は申すまでもなく小さい女学生で日本舞踊の素養などは皆目ありません、其大半は日本舞踊とはどういふものかも知らなかった」という（久松一聲「舞踊の新大道」大正9（1920）年6月16日号『歌劇』誌掲載）。そこで、学校で、「和洋舞踊」、つまり、日本舞踊と同等に、西洋舞踊のテクニックを身につけさせられる。おそらく、日本舞踊を踊らせると得手ではないと評され、また少女達のみという構成は、伝統的な舞踊作品を踊るには、重厚さが無く、非常に物足りないが、かえって動きは自由におこなうことができ、新しいものとして評価され得る可能性もある。久松一聲が即興的な動きを採り入れたのは、ある種の戦略でもあったのかもしれない。そして、少女達は、次第に岸田辰彌や白井鐵造、外国人バレエ教師らの来任によって、西洋舞踊のテクニックを、さらに本格的に習得させられている。こうした日本／西洋舞踊の両方のテクニックを同時に学んだ少女達は、小林一三の「国劇」たる「歌劇」に必要とされるべき、新しい舞踊表現を追求する際、格好の素材となったのではないか。

しかし、宝塚が、榎茂都の作品《春から秋へ》は注目を集めたものの、大正期の宝塚という存在が、舞踊史においてそれほど重要視されてこなかった理由は、逆説的になってしまうが、結局は、宝塚が少女のみという制約を脱し切れなかったこと、また大正期の宝塚は関西を拠点とする団体であったことのほか、大正11（1922）年6

月号『舞踊と音曲』誌掲載の、田中良仲「新舞踊の勃興機運」に、「曩に大阪の寶塚少女團が梅本氏の指導に依つて、稍や変つた舞踊を見せたものがあるが、夫れは歌劇の中に包含されて単に舞踊の立場としては、少々物足らぬ感も有つた」とあるように、宝塚は「歌劇團」であり、純粋に舞踊団体ではなかったことも、やはり挙げられるだろう。そして勿論、昭和期以降の宝塚のアイデンティティーが、岸田辰彌、白井鐵造らによって興隆した「レビュー」という形式に移行していくことも、大きな要因と考えられる。実際、「レビュー」上演以降の『歌劇』誌における「舞踊」をめぐる言説も、第一章で述べたような大正期のそれとは、その様相を大きく変えていくように捉えられる。これについては、今後研究したい課題である。

また、最後に、現在の日本舞踊界では、外部の様々な要素を採り入れ、旧来の伝統的な日本舞踊の枠組みを疑うほどの、新しい形式を創造し、新たな時代を築こうとする新舞踊運動は途絶えてしまい、むしろ伝統保存の方向性を維持しているようである⁽¹⁶⁾。宝塚ではどうだろうか。実は、現在の宝塚においては、オーケストラを伴奏として日本舞踊が踊られたり、日本舞踊と西洋的なダンスが折衷したような舞踊場面は、決して主流ではなく、人気があるわけでもないとしても、珍しい光景ではない。さらに、こうした舞踊作品は、あえて海外公演や、重要視された公演で上演されることは少なくない。たとえば、1994年のロンドン公演におけるショー《花扇抄》では、軽快なモダン・ジャズを伴奏に、上半身は日本舞踊風の振りをおこないながら、下半身はすばやくステップを踏み舞台を横切る、白塗り・和装のトップ・スター安寿ミラによる舞踊があった。また、創立90周年に当たる2004年、新年の公演に「記念祝舞」として上演されている《飛翔無限》では、昭和4（1929）年入団の、現時点では最古参の春日野八千代が主演で、ポレロのリズムを伴奏に日本舞踊が踊られていた。こうした形式の舞踊は、大正期に試みられていた新舞踊の中にも、存在したかもしれない。しかし勿論、大正期のものとは、上演の背景や意味は、全く異なる。こうした舞踊が、海外公演や、「記念」公演の演目には選ばれるということは、こうした作品が、宝塚の伝統的な作品として位置づけられ、上演されているということである。つまり、日本舞踊界では「死語」になっている、在来の舞踊から脱却して新しい形式を創造しようとして生まれた新舞踊運動において生まれた形式が、宝塚の現在においては、「伝統」という存在に転倒しながら存在し続けているのだとも言えないだろうか。

最後に、本稿の考察からは、大正期の宝塚が、舞踊というジャンルの上でも、未知の芸術・文化を積極的に吸収し、新たなものを作り出そうとした一つの先鋭的な拠点であったという事実を再認識することは出来たかと思うが、個々の事象については、更にさまざまな角度からより詳細に調査し、論考する余地がある。今後の課題としたい。

表1 『歌劇』掲載の舞踊関係記事（作成、國崎）

*「舞踊関係記事」の範囲について……日本舞踊、バレエ、モダン・ダンス、レビューなどの舞台舞踊についての研究・評論・舞台評・話題をその範囲とし、出演者の談話・エッセイ等、読者投稿、内部作品の台本、紹介、広告は、原則的に除いた。ただし、記事の本文中、当時の舞踊の動向を知るために重要だと思われる記述があれば、上記の範囲外にあたる記事でも、作成者の判断により、表に含めた。

執筆者	タイトル	号	大正	西暦	月	日	備考
田邊尚雄	日本歌劇の曙光 一としての寶塚少女歌劇の前途— ……浪花踊を悲観す……	1	7	1918	11	3	「西洋のダンス」と「日本の舞踊」との比較
久松一聲	日本舞踊の謀反人	1	7	1918	11	3	
久松一聲	舞踊の新大道（寶塚少女歌劇が先づ開拓の第一嶽を下した）	9	9	1920	6	16	
榎茂都陸平	ピアノで日本舞踊のお稽古	9	9	1920	6	16	
寺川信	舞踊界の人々に —アンナ・バヴロア嬢談	14	10	1921	4	1	
寺川信	ニジンスキイの舞踊と山村舞を憶ふ	15	10	1921	5	1	
榎茂都陸平	『ナンバ』の踊	15	10	1921	5	1	
信天翁	海の彼方より	15	10	1921	5	1	
榎茂都陸平	日本舞踊の新機運	16	10	1921	6	1	
寺川信	舞台舞踊と室内舞踊 —日本舞踊に就ての一考察—	16	10	1921	6	1	
藤間静枝	病みてのむ酒	16	10	1921	6	1	
厨川蝶子	初夏の書齋にて	17	10	1921	7	1	藤間静枝の話題あり
青柳有美	葉書にて	17	10	1921	7	1	バンドマン一座の上演中の舞踊について
榎茂都陸平	田楽の解説	18	10	1921	8	1	
有馬武郎	雑談	18	10	1921	8	1	
寺川信	榎茂都陸平氏を送る	20	10	1921	10	1	
白村博士夫人 厨川蝶子	劇場と歌劇と社会事象	22	11	1922	1	1	「日本舞踊の前途」という一章あり
木谷逢吟	正月踊	22	11	1922	1	1	
落合生	お手本は寶塚少女歌劇 猿之助の新舞踊『蟲』	22	11	1922	1	1	
樟蔭高等女学校教諭 朝輝記太留	教育と舞踏	23	11	1922	2	1	
大谷大学教授 同大学図書館長 山邊習學	印度で見聞した民舞民謡	23	11	1922	2	1	
夕陽丘高等女学校 蛭子つま子	舞踏に依る心身の美的陶冶	23	11	1922	2	1	
無記名	女学校のファウスト	23	11	1922	2	1	
町田博三	「春から秋へ」から「蟲」へ	23	11	1922	2	1	
坪内士行	ダンスの流行について	24	11	1922	3	1	
無記名	舞踊の興隆	25	11	1922	4	1	
南木萍水	新しき日本舞踊の運動	25	11	1922	4	1	
金健二	羽衣会を見て	25	11	1922	4	1	
遠山静雄	舞踊照明の立体化	25	11	1922	4	1	
坪内逍遙	日本劇壇の明日（承前）	26	11	1922	5	1	講演を筆記したもの。
尾上男女蔵	舞踊雑話	26	11	1922	5	1	
一記者	最近の欧米歌劇界	26	11	1922	5	1	
薬学博士 木村彦右衛門	独逸の社交ダンス	27	11	1922	6	1	
長田幹彦、上司小剣、中條百合子、正宗白鳥、新居格、三浦關造、細田源吉、中村吉蔵、仲木貞一、足立源一郎、音羽兼子、山崎紫紅、南部修太郎	文芸諸家の新舞踊運動と宝塚少女歌劇今昔観	27	11	1922	6	1	
東儀哲三郎	標題楽に表れたる舞踏曲	27	11	1922	6	1	
すゝかけのや	寶塚で澤モリノさんと談る	27	11	1922	6	1	
南木萍水	浪花の踊り	28	11	1922	7	1	
帝羅漢	海外最近の舞踊界	28	11	1922	7	1	
吉川迷三	男女蔵君の部屋で	28	11	1922	7	1	
坪内士行	猿之助の新舞踊	29	11	1922	8	1	
平尾住雄	情熱の踊り手アンナ・バヴロワ	30	11	1922	9	1	
寺川信	アンナ・バヴロアの舞踊を見て	31	11	1922	10	1	
アンナ・バヴロワ	私の藝術は努力の賜物	32	11	1922	11	1	
坪内士行	藝術としての舞踊	32	11	1922	11	1	
青柳有美	偉大なる軽業師バヴロワ夫人	32	11	1922	11	1	
柳川紅夢	寶塚少女歌劇への Nostalgia —東京通信 其一一—	32	11	1922	11	1	藤蔭会についての一章あり
市川猿之助	新舞踊に対する私の態度	33	11	1922	12	1	
坪内士行、久松一聲、岸田辰彌	春秋座の「蟲」に対する合評	33	11	1922	12	1	
小林一三	三味線藝術の晩鐘	34	12	1923	1	1	
久松一聲	踏影會と小薔々女會	34	12	1923	1	1	
三善和氣	家庭児童劇と踏影會第一回公演を観る	34	12	1923	1	1	
竹内平吉	音楽の上より見たる踏影會公演	34	12	1923	1	1	

執筆者	タイトル	号	大正	西暦	月	日	備考
池田畑雄	頓珍閑話	34	12	1923	1	1	新舞踊について
寺川信	剪燈雜記一露西亜芸術家のこと一	35	12	1923	2	1	アンナ・パブロヴァについて
吉川久萬治	屠蘇気焔	35	12	1923	2	1	新舞踊について
山本住雄	松竹楽劇部の公演を観て = 榎茂都陸平氏へ =	36	12	1923	3	1	
戸澤信義	新舞踊に就て	36	12	1923	3	1	
阪東のしほ	踊り	36	12	1923	3	1	
阪東のしほ	舞踊と劇	37	12	1923	4	1	
三善和氣	西洋楽器と日本曲	38	12	1923	5	1	新舞踊について言及
筒井筒	舞踊小論	38	12	1923	5	1	
エイチ・ダブリユウ・ア ウターブリッジ	外人の眼に映じた寶塚少女歌劇	38	12	1923	5	1	「日本の舞踊」／「西洋舞踊」の対比への 言及あり
	踏影會の大阪公演 寶塚少女歌劇團管弦楽部の出演	38	12	1923	5	1	
左方一夫	パトロン達の罪悪	38	12	1923	5	1	アンナ・パブロヴァの話題あり
阪東のしほ	舞踊と劇	38	12	1923	5	1	
草夢生	楽壇近況	38	12	1923	5	1	海外の舞踊情報あり
	寶塚の舞台に於ける踏影會の練習	39	12	1923	6	1	
青柳有美	月組に瀧野久子さんが在り矣	39	12	1923	6	1	
寺川信	剪燈新話	39	12	1923	6	1	舞踊評論
左方一夫	外来芸術崇拜に対して	39	12	1923	6	1	日本舞踊、パブロヴァ、新舞踊にも言及
池田畑雄	頓珍閑話	39	12	1923	6	1	榎茂都陸平の話題、坪内士行の舞踊作品 の評あり
寺川信	剪燈新話 山王祭と五色座の舞踊	40	12	1923	7	1	
丹波童資	舞踊と音楽との考察 = 猿之助の焼津の日本武尊 =	41	12	1923	8	1	
大島得郎	当世百まなこ	41	12	1923	8	1	舞踊批評、新舞踊について言及。前号の寺川 信「剪燈新話」に反論したもの
青柳有美	日本のオペラは舞踊へ	42	12	1923	9	1	
左方一夫	生命の躍動 = 舞踊に就ての考察 =	42	12	1923	9	1	
丸尾長顯	原始時代の舞踊に就いて	42	12	1923	9	1	
丸尾長顯	古代埃及希伯來の舞踊	43	12	1923	10	1	
池田畑雄	頓珍閑話	43	12	1923	10	1	松竹の榎茂都／原田による新舞踊作品の 舞台評あり
青柳有美	世界オペラ消息	43	12	1923	10	1	海外の舞踊情報あり
南米亞爾然丁國ブエノス アイレス駐割 帝國商務官 石井忠吉	亜爾然丁オペラ消息	44	12	1923	11	1	ミュスタンゲット、レビューの情報あり
青柳有美	世界オペラ消息	44	12	1923	11	1	海外の舞踊情報あり
高木和夫	異境にて大震災の報を聞きて	45	12	1923	12	1	カルサヴィナの話題
左多計浩	技巧過ぎての不技巧 = 舞台芸術に対す貧しい考察 =	45	12	1923	12	1	パブロヴァとダンカンの比較
左方一夫	吾々の求むるもの 一再び舞踊に就て一	45	12	1923	12	1	
榎茂都陸平	(三) 日本舞踊の上に	45	12	1923	12	1	「ハイフェッツの印象」特集の一篇。
青柳有美	世界オペラ消息	45	12	1923	12	1	海外の舞踊情報あり
阪東のしほ	新舞踊『彼岸花』と『ねむり人形』	45	12	1923	12	1	
竹原光三	現存せる俳優の振付けた舞踊	46	13	1924	1	1	
塚田左一	マルタ上演に就いて	46	13	1924	1	1	バレエの話題
露花生	寶塚は無言劇に行け	46	13	1924	1	1	バレエの話題
丸尾長顯	美と哲理の國、希臘の古代舞踊	46	13	1924	1	1	
青柳有美	世界オペラ消息	46	13	1924	1	1	海外の舞踊情報あり
佐藤紅緑	欧米劇界談	47	13	1924	2	1	ベルリンでの石井漢公演に言及あり
大島得郎	「棒しばり」の事	47	13	1924	2	1	
青柳有美	世界オペラ消息	47	13	1924	2	1	海外の舞踊情報あり
小林一三	六代目へ	48	13	1924	3	1	
青柳有美	東京で河合ダンスを観る	48	13	1924	3	1	
榎茂都陸平	舞踊『火とり虫』	48	13	1924	3	1	
青柳有美	世界オペラ消息	48	13	1924	3	1	海外の舞踊情報あり
平賀毅、平賀練吉	生れて初めて芝居を見た二学生の市村座印象記	48	13	1924	3	1	《棒しばり》についての感想あり
青柳有美	社交ダンス亡国論	51	13	1924	6	1	
竹原光三	色町のをどりと芝居のをどり	51	13	1924	6	1	
榎茂都陸平	流行性舞踊熱	52	13	1924	7	1	
青柳有美	世界オペラ消息	54	13	1924	9	1	海外の舞踊情報あり
林藤之輔	私の見て来た欧米の劇場 (二)	55	13	1924	10	1	ニューヨークのヴォードビル、レビュー 劇場の紹介
寺井龍男	舞踊芸術	55	13	1924	10	1	
青柳有美	世界オペラ消息	55	13	1924	10	1	海外の舞踊情報あり
榎木鐵之丞	纂解応声虫	56	13	1924	11	1	ダンカン、バレエ・リュスなどの話題あり
青柳有美	寶塚ベラゴア読本 (五)	56	13	1924	11	1	帝劇、宝塚創成期の舞踊について言及あり
青柳有美	寶塚ベラゴア読本 (六)	57	13	1924	12	1	高木徳子の舞踊について言及あり
青柳有美	世界オペラ消息	57	13	1924	12	1	海外の舞踊情報あり

執筆者	タイトル	号	大正	西暦	月	日	備考
青柳有美	寶塚ベラゴア読本 (五)	58	14	1925	1	1	帝劇～浅草オペラについて
青柳有美	世界オペラ消息	58	14	1925	1	1	海外の舞踊情報あり
林藤之輔	私の見て来た欧米の劇場 (六)	59	14	1925	2	1	ロンドンのバレエ、ヴァラエティ劇場の紹介
青柳有美	ベラゴア読本 (八)	59	14	1925	2	1	浅草オペラについて
青柳有美	世界オペラ消息	59	14	1925	2	1	海外の舞踊情報あり
林藤之輔	ヴオードビルと其舞台装置 —私の観て来た欧米の劇場 (七)—	60	14	1925	3	1	フォーリー・ベルジュールの紹介
室町馨	愚装置回想	60	14	1925	3	1	舞台美術についての評論で、バレエ・リュスについて言及あり。
青柳有美	ベラゴア読本 (九)	60	14	1925	3	1	大正期の宝塚以外の少女歌劇団について
青柳有美	世界オペラ消息	60	14	1925	3	1	海外の舞踊情報あり
高木和夫	巴里のオペラ	61	14	1925	4	1	オペラ劇場のバレエ上演について言及あり
ヨセフ・ラスカ	寶塚で公演せる伊太利歌劇批判	61	14	1925	4	1	バレエについても言及あり
青柳有美	ベラゴア読本 (十)	61	14	1925	4	1	来朝オペラ団・舞踊団の情報あり
光吉夏彌	舞踏靴— FRENCH HEELS — =スコットの言葉=	62	14	1925	5	1	
青柳有美	世界オペラ消息	62	14	1925	5	1	海外の舞踊情報あり
永田龍雄	斜雨菫漫筆	63	14	1925	6	1	
丸尾長顯	猿之助君・悪太郎それから新舞踊論	65	14	1925	8	1	
青柳有美	世界オペラ消息	65	14	1925	8	1	海外の舞踊情報あり
ラス・セント・デニス夫人	舞踊芸術の独立性	66	14	1925	9	1	井上春樹訳。
	デニシヨウン舞踊団来る	66	14	1925	9	1	
青柳有美	世界オペラ消息	67	14	1925	10	1	海外の舞踊情報あり
	欧米舞踊界の新勢力 デニシヨウン大舞踊団来演 —一行二十余名花の如き美人揃ひ—	67	14	1925	10	1	
坪内士行	デニスを観て日本舞踊の長短所を思ふ	68	14	1925	11	1	
ルウス・セント・デニス、テッド・シヨウン	美しい少女歌劇を観て	68	14	1925	11	1	
高木和夫	音楽の都ウィーンの思ひ出 (下)	68	14	1925	11	1	ウィーンのエオペラにおけるバレエについての言及あり
小林一三	頓珍閑話	68	14	1925	11	1	菊五郎、花柳舞踊研究会の舞台評あり。
寺川信	泥竇台記	68	14	1925	11	1	デニシヨウンの舞台評あり
神保道臣	デニシヨウンの配光を見て	68	14	1925	11	1	
ジョン・ウラノ	アマチュアの感想	68	14	1925	11	1	デニシヨウンの舞台評
テッド・シヨウン、井上春樹	果して裸体は卑む可きか	69	14	1925	12	1	井上春樹訳。
小林一三	頓珍閑話	69	14	1925	12	1	デニシヨウンについての言及あり
竹原光三	寶塚少女歌劇の日本舞踊の短所	69	14	1925	12	1	
小林一三	頓珍閑話	70	15	1926	1	1	榎茂都陸平について
左方一夫	新舞踊とは何ぞ	70	15	1926	1	1	
青柳有美	世界オペラ消息	70	15	1926	1	1	海外の舞踊情報あり
永田龍雄	十四年度の舞踊界を顧みて	71	15	1926	2	1	
高田雅夫	バレエ『花』の上演に際して	73	15	1926	4	1	
小田直蔵	巴里通信 ミュージックホールを観て	73	15	1926	4	1	
永田龍雄	榎茂都氏の『羽衣』に就て	73	15	1926	4	1	
金光子	舞踊に大曲心酔の悪夢	73	15	1926	4	1	
青柳有美	世界オペラ消息	74	15	1926	5	1	海外の舞踊情報あり
石井行康、東儀哲三郎、久松一聲、金光子、阪東のしほ、高田雅夫、須藤五郎、安藤弘、竹原光三、古谷幸一、太田七郎、坪内士行、高木和夫、水田しげる、金健二、榎茂都陸平、竹内平吉	西洋音楽の伴奏で何故日本舞踊は揃はぬか	75	15	1926	6	1	
寺川信	舞踊、舞踊、舞踊	75	15	1926	6	1	
青柳有美	世界オペラ消息	76	15	1926	7	1	海外の舞踊情報あり
永田龍雄	石井漢の舞踊詩	78	15	1926	9	1	
青柳有美	世界オペラ消息	78	15	1926	9	1	海外の舞踊情報あり
青柳有美	寶塚ベラゴア読本 (二十六)	79	15	1926	10	1	バレエ団の構成、テクニックについての解説
	露西亞大歌劇團を迎へて	79	15	1926	10	1	バレエにも言及あり
青柳有美	世界オペラ消息	79	15	1926	10	1	海外の舞踊情報あり
青柳有美	寶塚ベラゴア読本 (二十七)	81	15	1926	12	1	西洋の舞踊の種類、バについての解説

表2 大正期の諸作家の上演作品表（移動公演、愛読者大会等は省く）（作成、國崎）

*『寶塚少女歌劇二十年史』および『歌劇』『山谷水滸』誌を参照し作成。現在も調査中。

上演年月			種類	曲目 名称	作者	作曲又は編曲者	劇場	出演組	
大正	年	月							
*初期宝塚の「ダンス」作品									
大正	3	1914	4/ 1- 5/30	ダンス	胡蝶	寶塚少女歌劇團	目賀田蔓世吉	パラダイス劇場	
大正	3	1914	8/ 1- 8/31	ダンス	故郷の空	安藤弘	高木和夫	パラダイス劇場	
大正	3	1914	10/ 1-11/30	ダンス	欧州戦争	寶塚少女歌劇團	寶塚少女歌劇團	パラダイス劇場	
大正	5	1916	7/20- 8/31	ダンス	ミニユエツト	寶塚少女歌劇團	寶塚少女歌劇團	パラダイス劇場	
大正	5	1916	7/20- 8/31	ダンス	バーレー	寶塚少女歌劇團	寶塚少女歌劇團	パラダイス劇場	
*久松一聲									
大正	4	1915	7/21- 8/31	歌劇	蝉時雨	久松一聲	高木和夫	パラダイス劇場	
大正	4	1915	10/20-11/30	歌劇	三人猿師	久松一聲	安藤弘	パラダイス劇場	
大正	5	1916	1/ 1- 1/10	歌劇	内裏獅子	久松一聲	安藤弘	パラダイス劇場	
大正	5	1916	3/19- 5/21	歌劇	櫻大名	久松一聲	安藤弘	パラダイス劇場	
大正	5	1916	10/20-11/30	歌劇	おもちゃ箱	久松一聲	三善和氣	パラダイス劇場	
大正	5	1916	10/20-11/30	歌劇	中将姫	久松一聲	三善和氣	パラダイス劇場	
大正	6	1917	1/ 1- 1/10	歌劇	笑の國	久松一聲	原田潤	パラダイス劇場	
大正	6	1917	3/20- 5/20	歌劇	為朝	久松一聲	原田潤	パラダイス劇場	
大正	6	1917	3/20- 5/20	歌劇	藤あやめ	久松一聲	三善和氣	パラダイス劇場	
大正	6	1917	7/20- 8/31	歌劇	女曾我	久松一聲	三善和氣	パラダイス劇場	
大正	6	1917	10/20-11/30	歌劇	下界	久松一聲	原田潤	パラダイス劇場	
大正	7	1918	1/ 1- 1/20	歌劇	鼠の引越	久松一聲	原田潤	パラダイス劇場	
大正	7	1918	3/20- 5/20	歌劇	神楽狐	久松一聲	原田潤	パラダイス劇場	
大正	7	1918	3/20- 5/20	歌劇	静御前	久松一聲	原田潤	パラダイス劇場	
大正	7	1918	7/20- 8/31	歌劇	猿蟹合戦	久松一聲	高木和夫	パラダイス劇場	
大正	7	1918	7/20- 8/31	歌劇	造物主	久松一聲	原田潤	パラダイス劇場	
大正	7	1918	10/20-11/30	歌劇	お蚕祭	久松一聲	原田潤	パラダイス劇場	
大正	8	1919	1/ 1- 1/20	歌劇	鞍馬天狗	久松一聲	三善和氣	パラダイス劇場	
大正	8	1919	3/20- 5/20	喜歌劇	家庭教師	久松一聲	金健二	公会堂劇場	
大正	8	1919	10/20-11/30	歌劇	燈籠島	久松一聲	原田潤	公会堂劇場	
大正	9	1920	1/ 1- 1/20	歌劇	西遊記	久松一聲	原田潤	公会堂劇場	
大正	9	1920	3/20- 5/20	歌劇	金平めがね	久松一聲	三善和氣	公会堂劇場	
大正	9	1920	10/20-11/30	歌劇	お夏笠物狂	久松一聲	原田潤	公会堂劇場	
大正	10	1921	1/ 1- 1/20	歌劇	岩戸開	久松一聲	金健二	公会堂劇場	
大正	10	1921	3/20- 5/20	歌劇	筑摩神事	久松一聲	三善和氣	公会堂劇場	第1部
大正	10	1921	3/20- 5/20	お伽歌劇	仙女の森	久松一聲	金健二	公会堂劇場	第2部
大正	10	1921	7/20- 8/31	喜歌劇	犬の停車場	久松一聲	金光子	公会堂劇場	第2部
大正	10	1921	9/20-10/19	歌劇	邯鄲	久松一聲	原田潤	公会堂劇場	月組
大正	10	1921	10/20-11/30	歌劇	那須の馬市	久松一聲	三善和氣	公会堂劇場	花組
大正	11	1922	1/ 1- 1/25	歌劇	吉備津の鳴釜	久松一聲	金健二	公会堂劇場	月組
大正	11	1922	2/ 1- 2/25	歌劇	榎の僧正	久松一聲	竹内平吉	公会堂劇場	花組
大正	11	1922	3/15- 4/30	歌劇	成吉思汗	久松一聲	藤井清水	公会堂劇場	月組
大正	11	1922	5/ 1- 5/31	歌劇	僧房を焼いて	久松一聲	安藤弘	公会堂劇場	花組
大正	11	1922	7/15- 8/20	歌劇	久米の仙人	久松一聲	高木和夫	公会堂劇場	月組
大正	11	1922	8/1- 9/10	歌劇	龜山の、兵隊	久松一聲	三善和氣	公会堂劇場	花組
大正	11	1922	9/20-10/31	歌劇	平重衡	久松一聲	藤井清水	公会堂劇場	月組
大正	11	1922	11/ 1-11/30	歌劇	竈姫	久松一聲	金健二	公会堂劇場	花組
大正	12	1923	1/ 1- 1/20	歌劇	呉服穴織	久松一聲	高木和夫	公会堂劇場	花組
大正	12	1923	3/20- 4/10	お伽歌劇	花王丸	久松一聲	金健二	中劇場	月組
大正	12	1923	4/11- 5/10	歌劇	龍井寺由来	久松一聲	安藤弘	中劇場	花組
大正	12	1923	5/11- 6/10	歌劇	東天紅	久松一聲	竹内平吉	中劇場	月組
大正	12	1923	7/10- 8/19	歌劇	笛争ひ	久松一聲	竹内平吉	中劇場	花組
大正	12	1923	8/20- 9/20	歌劇	桶祝言	久松一聲	金光子	中劇場	月組
大正	12	1923	9/25-10/24	歌劇	楊貴妃	久松一聲	竹内平吉	中劇場	花組
大正	12	1923	10/25-11/30	歌劇	琵琶島碑文	久松一聲	阪口未春	中劇場	月組
大正	13	1924	1/ 1- 1/31	歌劇	羅生門	久松一聲	金健二	中劇場	花組
大正	13	1924	4/ 1- 4/30	舞踊	大原車	久松一聲	金健二	中劇場	月組
大正	13	1924	5/ 1- 5/21	歌劇	中山寺縁起	久松一聲	古谷幸一	中劇場	花組
大正	13	1924	7/ 1- 7/30	歌劇	屋守の少将	久松一聲	金健二	中劇場	雪組
大正	13	1924	7/19- 9/ 2	歌劇	身替音頭	久松一聲	三善和氣	大劇場	合併
大正	13	1924	10/ 1-10/21	歌劇	お夏笠物狂	久松一聲	原田潤	大劇場	月組

上演年月			曲目		作曲又は編曲者		劇場	出演組
			種類	名称	作者			
大正 13	1924	11/ 1-11/30	歌劇	瓢明神絵巻	久松一聲	金光子	大劇場	花組
大正 13	1924	11/1-11/30	舞踊	福は内	久松一聲	三善和氣	大劇場	花組
大正 14	1925	1/ 1- 1/31	歌劇	観心寺物語	久松一聲	三善和氣	大劇場	合併
大正 14	1925	2/ 1- 2/28	歌劇	阿含焰	久松一聲	古谷幸一	大劇場	花組
大正 14	1925	2/ 1- 2/28	舞踊劇	鐘曳	久松一聲	金健二	大劇場	花組
大正 14	1925	3/ 1- 3/31	歌劇	秀次最期の日	久松一聲	竹内平吉	大劇場	雪組
大正 14	1925	5/ 1- 5/31	歌劇	空也鉦流罪	久松一聲	原田潤	大劇場	雪組
大正 14	1925	6/ 1- 6/30	歌劇	かいまみの少将	久松一聲	竹内平吉	大劇場	花組
大正 14	1925	7/ 1- 7/31	歌劇	鏡の宮	久松一聲	三善和氣	大劇場	月組
大正 14	1925	8/ 1- 8/31	歌劇	裸業平	久松一聲	安藤弘	大劇場	雪組
大正 14	1925	9/ 1- 9/30	歌劇	白張の局	久松一聲	金健二	大劇場	花組
大正 14	1925	10/ 1-10/31	歌劇	車供養	久松一聲	高木和夫	大劇場	月組
大正 14	1925	11/ 1-11/30	舞踊劇	桃源の朝比奈	久松一聲	古谷幸一	大劇場	雪組
大正 15	1926	2/ 1- 2/28	歌劇	神楽狐	久松一聲	原田潤	中劇場	雪組
大正 15	1926	3/ 1- 3/31	喜歌劇	牛曳婿	久松一聲	三善和氣	大劇場	花組
大正 15	1926	4/ 1- 3/30	歌劇	平等院大臣	久松一聲	金健二	大劇場	月組
大正 15	1926	6/ 1- 6/30	歌劇	鷲塚巷談	久松一聲	金健二	大劇場	雪組
大正 15	1926	7/ 1- 7/31	歌劇	白縫扇陣	久松一聲	高木和夫、金健二	大劇場	月組
大正 15	1926	8/ 1- 8/31	歌劇	紅梅染	久松一聲	須藤五郎	大劇場	雪組
大正 15	1926	8/ 1- 8/31	舞踊劇	桃源の朝比奈	久松一聲	古谷幸一	大劇場	雪組
大正 15	1926	9/ 1- 9/30	お伽歌劇	殿祿落ちた	久松一聲	金光子	大劇場	花組
大正 15	1926	10/ 1-10/31	舞踊劇	狸々捕	久松一聲	竹内平吉	大劇場	月組
大正 15	1926	10/ 1-10/31	喜歌劇	平家村	久松一聲	三善和氣	大劇場	月組
大正 15	1926	11/ 1-11/30	歌劇	熊襲兄弟	久松一聲	藤井清水	大劇場	雪組

* 榎茂都陸平

大正 6	1917	10/20-11/30	歌劇	屋島物語	榎茂都陸平	原田潤	パラダイス劇場	
大正 7	1918	3/20- 5/20	歌劇	羅浮仙	榎茂都陸平	原田潤	パラダイス劇場	
大正 7	1918	7/20- 8/31	歌劇	七夕踊	榎茂都陸平	原田潤	パラダイス劇場	
大正 7	1918	10/20-11/30	歌劇	鼎法師	榎茂都陸平	原田潤	パラダイス劇場	
大正 8	1919	3/20- 5/20	歌劇	文殊と獅子	榎茂都陸平	原田潤	公会堂劇場	
大正 8	1919	10/20-11/30	歌劇	涅槃猫	榎茂都陸平	金健二	公会堂劇場	
大正 9	1920	3/20- 5/20	歌劇	酒の行兼	榎茂都陸平	原田潤	公会堂劇場	
大正 10	1921	1/ 1- 1/20	お伽歌劇	雀のお宿	榎茂都陸平	三善和氣	公会堂劇場	
大正 10	1921	3/20- 5/20	舞踊	春から秋へ	榎茂都陸平	原田潤	公会堂劇場	第 1 部
大正 10	1921	7/20- 8/31	歌劇	田楽男	榎茂都陸平	金健二	公会堂劇場	第 1 部
大正 10	1921	7/20- 8/31	お伽歌劇	番太鼓	榎茂都陸平	三善和氣	公会堂劇場	第 2 部
大正 10	1921	9/20-10/19	お伽歌劇	杓子ぬけ	榎茂都陸平	金光子	公会堂劇場	月組
大正 13	1924	3/ 2- 3/31	舞踊	火とり虫	榎茂都陸平	竹内平吉	中劇場	月組
大正 13	1924	5/ 1- 5/21	舞踊	諧謔	榎茂都陸平	三善和氣	中劇場	花組
大正 13	1924	7/ 1- 7/30	舞踊	さゝなみ	榎茂都陸平	ヨハン・シユトラウス	中劇場	雪組
大正 13	1924	7/19- 9/ 2	お伽歌劇	カチカチ山	榎茂都陸平	竹内平吉	大劇場	合併
大正 13	1924	11/ 1-11/30	歌劇	鼎法師	榎茂都陸平	原田潤	大劇場	花組
大正 14	1925	2/ 1- 2/28	舞踊	春から秋へ	榎茂都陸平	原田潤	大劇場	花組
大正 14	1925	3/ 1- 3/31	お伽歌劇	筆合戦	榎茂都陸平	東儀哲三郎	大劇場	雪組
大正 14	1925	8/ 1- 8/31	舞踊劇	小さき謀叛	榎茂都陸平	竹内平吉	大劇場	雪組
大正 14	1925	12/ 1-12/28	舞踊劇	二人袴	榎茂都陸平	金光子	大劇場	花組
大正 15	1926	3/ 1- 3/31	舞踊劇	へのへのも平	榎茂都陸平	古谷幸一	大劇場	花組
大正 15	1926	5/ 1- 5/31	歌劇	起居舞	榎茂都陸平	太田七郎	大劇場	花組
大正 15	1926	9/ 1- 9/30	バレエ	真夏の夜の夢	榎茂都陸平	東儀哲三郎	大劇場	花組
大正 15	1926	10/ 1-10/31	舞踊	喧嘩は止めろ	榎茂都陸平	高木和夫	大劇場	月組
大正 15	1926	11/ 1-11/30	舞踊	かんな屑	榎茂都陸平	三善和氣	大劇場	雪組

* 坪内士行

大正 8	1919	1/ 1- 1/20	喜歌劇	啞女房	坪内士行	原田潤	パラダイス劇場	
大正 9	1920	3/20- 5/20	歌劇	罰	坪内士行	金健二	公会堂劇場	
大正 9	1920	10/20-11/30	喜歌劇	五人娘	坪内士行	金健二	公会堂劇場	
大正 10	1921	7/20- 8/31	振事劇	隅田川	坪内士行	東儀哲三郎	公会堂劇場	第 1 部
大正 10	1921	9/20-10/19	歌劇	由良の莊忍ぶ草	坪内士行	金健二	公会堂劇場	月組
大正 11	1922	1/ 1- 1/25	歌劇	日の御子	坪内士行	東儀哲三郎	公会堂劇場	月組
大正 11	1922	5/ 1- 5/31	舞踊劇	出世怪童	坪内士行	三善和氣	公会堂劇場	花組
大正 11	1922	7/15- 8/20	舞踊劇	瓜盗人	坪内士行	安藤弘	公会堂劇場	月組

上演年月			曲目				劇場	出演組
年	月	日	種類	名称	作者	作曲又は編曲者		
大正 11	1922	8/ 1- 9/10	お伽歌劇	盲目と象	坪内士行	阪口未春	公会堂劇場	花組
大正 11	1922	11/ 1-11/30	歌劇	奇蹟	坪内士行	安藤弘	公会堂劇場	花組
大正 12	1923	1/ 1- 1/20	歌劇	開闢以来	坪内士行	三善和氣	公会堂劇場	花組
大正 12	1923	3/20- 4/10	歌劇	夜の潮	坪内士行	竹内平吉	中劇場	月組
大正 12	1923	5/11- 6/10	お伽歌劇	兄さん閉口	坪内士行	藤井清水	中劇場	月組
大正 12	1923	7/10- 8/19	舞踊劇	川霧	坪内士行	三善和氣	中劇場	花組
大正 12	1923	8/20- 9/20	諷刺歌劇	浮世	坪内士行	安藤弘	中劇場	月組
大正 12	1923	10/25-11/30	喜歌劇	何も彼も	坪内士行	金健二	中劇場	月組
大正 13	1924	1/ 1- 1/31	お伽歌劇	笛が鳴る	坪内士行	三善和氣	中劇場	花組
大正 13	1924	1/ 1- 1/31	歌劇	古柳の嘆き	坪内士行	竹内平吉	中劇場	花組
大正 13	1924	7/19- 9/ 2	舞踊劇	女郎蜘蛛	坪内士行	安藤弘	大劇場	合併
大正 13	1924	10/ 1-10/21	喜歌劇	フルスビード	坪内士行	三善和氣	大劇場	月組
大正 14	1925	1/ 1- 1/31	お伽歌劇	蓬萊	坪内士行	原田潤	大劇場	合併
大正 14	1925	10/ 1-10/31	喜歌劇	かぐや姫	坪内士行	安藤弘	大劇場	月組
大正 14	1925	12/ 1-12/28	喜歌劇	守銭奴	坪内士行	高木和夫	大劇場	花組
大正 15	1926	1/ 1- 1/31	歌劇	寅童子	坪内士行	須藤五郎	大劇場	月組
大正 15	1926	2/ 1- 2/28	喜歌劇	動く彫刻	坪内士行	高木和夫	中劇場	雪組
大正 15	1926	3/ 1- 3/31	歌劇	オフイリヤの死	坪内士行	安藤弘	大劇場	花組
大正 15	1926	8/ 1- 8/31	お伽歌劇	青い鳥	坪内士行	竹内平吉	大劇場	雪組
大正 15	1926	12/ 1-12/24	喜歌劇	どちらが夢だ	坪内士行	安藤弘	中劇場	月組

*岸田辰彌

大正 8	1919	10/20-11/30	喜歌劇	女医者	岸田辰彌	高木和夫	公会堂劇場	
大正 9	1920	3/20- 5/20	歌劇	毒の花園	岸田辰彌	高木和夫	公会堂劇場	
大正 9	1920	7/20- 8/31	喜歌劇	正直者	岸田辰彌	原田潤	公会堂劇場	
大正 9	1920	10/20-11/30	舞踊劇	月光曲	岸田辰彌	高木和夫	公会堂劇場	
大正 10	1921	3/20- 5/20	歌劇	王女ニーナ	岸田辰彌	金健二	公会堂劇場	第1部
大正 10	1921	3/20- 5/20	お伽歌劇	ヘンゼルとグレーテル	岸田辰彌	東儀哲三郎	公会堂劇場	第2部
大正 10	1921	7/20- 8/31	喜歌劇	ネヴキーライフ	岸田辰彌	東儀哲三郎	公会堂劇場	第1部
大正 10	1921	9/20-10/19	夢幻的歌劇	眠の女神	岸田辰彌	松本四郎	公会堂劇場	月組
大正 11	1922	1/ 1- 1/25	喜歌劇	まぐれ当り	岸田辰彌	高木和夫	公会堂劇場	月組
大正 11	1922	5/ 1- 5/31	歌劇	シヤクンタラ姫	岸田辰彌	竹内平吉	公会堂劇場	花組
大正 11	1922	7/15- 8/20	歌劇	山の悲劇	岸田辰彌	高木和夫	公会堂劇場	月組
大正 11	1922	8/ 1- 9/10	喜歌劇	牧神の戯れ	岸田辰彌	古谷幸一	公会堂劇場	花組
大正 11	1922	9/20-10/31	歌劇	ラツサの女王	岸田辰彌	高木和夫	公会堂劇場	月組
大正 11	1922	11/ 1-11/30	喜歌劇	ジュリヤの結婚	岸田辰彌	東儀哲三郎	公会堂劇場	花組
大正 12	1923	3/20- 4/10	喜歌劇	あこがれ	岸田辰彌	高木和夫	中劇場	月組
大正 12	1923	4/11- 5/10	歌劇	アミナの死	岸田辰彌	古谷幸一	中劇場	花組
大正 12	1923	5/11- 6/10	喜歌劇	権利	岸田辰彌	安藤弘	中劇場	月組
大正 12	1923	7/10- 8/19	歌劇	ドーバンの首	岸田辰彌	東儀哲三郎	中劇場	花組
大正 12	1923	8/20- 9/20	喜歌劇	ガリガリ博士	岸田辰彌	金健二	中劇場	月組
大正 12	1923	9/25-10/24	喜歌劇	マルチンの望	岸田辰彌	古谷幸一	中劇場	花組
大正 13	1924	3/ 2- 3/31	喜歌劇	月下氷人	岸田辰彌	古谷幸一	中劇場	月組
大正 13	1924	4/ 1- 4/30	歌劇	山の悲劇	岸田辰彌	高木和夫	中劇場	月組
大正 13	1924	5/ 1- 5/21	歌劇	王者の剣	岸田辰彌	兼子竹次郎	中劇場	花組
大正 13	1924	7/ 1- 7/30	喜歌劇	ほんもの	岸田辰彌	三善和氣	中劇場	雪組
大正 13	1924	7/19- 9/ 2	喜歌劇	小さき夢	岸田辰彌	東儀哲三郎	大劇場	合併
大正 13	1924	11/ 1-11/30	歌劇	眼	岸田辰彌	安藤弘	大劇場	花組
大正 14	1925	1/ 1- 1/31	歌劇	ユーデイト	岸田辰彌	竹内平吉	大劇場	合併
大正 14	1925	3/ 1- 3/31	喜歌劇	永遠の青春	岸田辰彌	安藤弘	大劇場	雪組
大正 14	1925	4/ 2- 4/26	歌劇	姉と妹	岸田辰彌	古谷幸一	中劇場	月組
大正 14	1925	5/ 1- 5/31	歌劇	ユーデイト	岸田辰彌	竹内平吉	大劇場	雪組
大正 14	1925	5/ 1- 5/31	喜歌劇	楽しき人々	岸田辰彌	竹内平吉	大劇場	雪組
大正 14	1925	6/ 1- 6/30	喜歌劇	シネマ・スター	岸田辰彌	須藤五郎	大劇場	花組
大正 14	1925	7/ 1- 7/31	歌劇	毒の花園	岸田辰彌	高木和夫	大劇場	月組
大正 14	1925	8/ 1- 8/31	歌劇	カルメン	岸田辰彌	中川榮三	大劇場	雪組
大正 14	1925	9/ 1- 9/30	歌劇	サンドミンゴの哀話	岸田辰彌	東儀哲三郎	大劇場	花組
大正 14	1925	10/ 1-10/31	喜歌劇	歯が痛い	岸田辰彌	三善和氣	大劇場	月組
大正 14	1925	11/ 1-11/30	歌劇	トラビアタ	岸田辰彌	中川榮三	大劇場	雪組

上演年月

曲目

種類

名称

作者

作曲又は編曲者

劇場

出演組

*白井鐵造

大正 11	1922	2/ 1- 2/25	お伽歌劇	魔法の人形	白井鐵造	金光子	公会堂劇場	花組
大正 11	1922	7/15- 8/20	お伽歌劇	金の羽	白井鐵造	金光子	公会堂劇場	月組
大正 11	1922	11/ 1-11/30	お伽歌劇	お留守番	白井鐵造	三善和氣	公会堂劇場	花組
大正 12	1923	1/ 1- 1/20	お伽歌劇	親指姫	白井鐵造	池尻景順	公会堂劇場	花組
大正 12	1923	8/20- 9/20	お伽歌劇	湖水の妖女	白井鐵造	池尻景順	中劇場	月組
大正 12	1923	9/25-10/24	お伽歌劇	踊り王女	白井鐵造	東儀哲三郎	中劇場	花組
大正 12	1923	10/25-11/30	お伽歌劇	バラの精	白井鐵造	小部卯八	中劇場	月組
大正 13	1924	4/ 1- 4/30	お伽歌劇	七色鳥	白井鐵造	東儀哲三郎	中劇場	月組
大正 13	1924	7/ 1- 7/30	お伽歌劇	音楽の力	白井鐵造	中川榮三	中劇場	雪組
大正 13	1924	11/ 1-11/30	歌劇	エミリーの嘆き	白井鐵造	金健二	大劇場	花組
大正 14	1925	2/ 1- 2/28	お伽歌劇	マルファの昇天	白井鐵造	須藤五郎	大劇場	花組
大正 14	1925	6/ 1- 6/30	お伽歌劇	ジャックと豆の木	白井鐵造	太田七郎	大劇場	花組
大正 14	1925	7/ 1- 7/31	歌劇	島の女軍	白井鐵造	金光子	大劇場	月組
大正 14	1925	10/ 1-10/31	お伽歌劇	猫の舞踏会	白井鐵造	金健二	大劇場	月組
大正 14	1925	11/ 1-11/30	お伽歌劇	望みの女王	白井鐵造	須藤五郎	大劇場	雪組
大正 15	1926	1/ 1- 1/31	お伽歌劇	花物語	白井鐵造	金健二	大劇場	月組
大正 15	1926	2/ 1- 2/28	お伽歌劇	マツチガール	白井鐵造	東儀哲三郎	中劇場	雪組
大正 15	1926	3/ 1- 3/31	喜歌劇	煙草から	白井鐵造	太田七郎	大劇場	花組
大正 15	1926	4/ 1- 3/30	喜歌劇	伯父の財産	白井鐵造	安藤弘	大劇場	月組
大正 15	1926	6/ 1- 6/30	お伽歌劇	二人の姫君	白井鐵造	須藤五郎	大劇場	雪組
大正 15	1926	7/ 1- 7/31	喜歌劇	避暑地にて	白井鐵造	金健二	大劇場	月組
大正 15	1926	9/ 1- 9/30	喜歌劇	セビラの理髮師	白井鐵造	安藤弘	大劇場	花組
大正 15	1926	11/ 1-11/30	お伽歌劇	クラスメート	白井鐵造	古谷幸一	大劇場	雪組
大正 15	1926	12/ 1-12/24	歌劇	死の舞踏	白井鐵造	須藤五郎	中劇場	月組

*ルイジンスキー

大正 12	1923	9/25-10/24	バレエ	コスモポリタン	ルジンスキー	東儀哲三郎	中劇場	花組
大正 13	1924	1/ 1- 1/31	バレエ	リーラ号の難破	ルジンスキー	ルジンスキー	中劇場	花組
大正 13	1924	10/ 1-10/21	バレエ	ジプシーライフ	ルジンスキー	竹内平吉	大劇場	月組

*オソフスカヤ

大正 15	1926	11/ 1-11/30	バレエ	イゴール公	オソフスカヤ	竹内平吉	大劇場	雪組
-------	------	-------------	-----	-------	--------	------	-----	----

注1 11月中の日曜日に上演。

注(1) これまでに著された、日本／西洋舞踊の動きの両面に触れて記述されている日本近代舞踊史研究書としては、町田孝子著『舞踊の歩み百年』、國吉和子著『夢の衣裳・記憶の壺』がある。

- (2) 『山容水態』は、『歌劇』創刊以前、阪急(当時、箕面有馬電気軌道株式会社)から出版されたもので、編集兼発行人は吉岡重三郎、月1回発行、当初は非売品であった。創刊号(大正2(1913)年7月20日発行)の奥付には次のようにある。「山容水態発行の趣旨は箕面電車沿線に於ける静然たる山の容、溶々たる水の態を写し又名所旧蹟等いろいろの趣味に富んだ勝景や其時々には於ける遊覧の場所や催ふし物等あらゆる記事を網羅して世の中に紹介しご乗客の便に供するを目的と致します。前項の次第に依り沿道に関する詩、文、俳句、和歌、絵画(大きなものは困ります)等続々御投書あらんことを希ひます。最も採用の分に対して聊かながら薄謝を呈します。又諸種の設備、乗務員其他に対し御気付の事も御遠慮なく御投書を望みます。右の御投書は総て箕面電車経営課へ宛御送り願ひます」。つまり、阪急電車の利用者増加の目的と、文芸的な趣味が同居した性質のものであった。

この冊子は、当初は阪急沿線の土地の景観や住宅情報なども多く掲載されていたが、大正3(1914)年7月からは演劇、外来文化に関する記事が増え、同年8月からは学者や文化人による寄稿が掲載されるようになり、同年9月から、非売品ではなくなっている。こうして、徐々に内容の充実した雑誌へと展開した『山容水態』には、宝塚についての情報も増え、上演に関する広告のほか、脚本や主題歌の歌詞・楽譜、作者の理念、舞台評なども掲載されるようになっていく。

本論では、池田文庫所蔵分(大正2(1913)年7月(1号)～大正5(1916)年9月(3巻12号)と、大正3(1914)年(出版月日不明)と大正6(1917)年8月の『山容水態』臨時号「住宅経営」)を、調査対象とした。

- (3) 宝塚の機関誌『歌劇』は、大正7(1918)年8月に創刊され、当初は不定期刊行であったが、大正10(1921)年3月から月刊となった。

雑誌『歌劇』の性質については、津金澤聡廣氏は「戦前『歌劇』誌の特徴のひとつは、部外者への依頼原稿や投稿を積極的に推し進めた点にあらう。あとでみるように、全体の執筆件数のうち上位者はとはいえ、やはり歌劇関係者が多数を占めるのだが、関係者以外の異色の執筆者も少なくない。とくに、大正期から昭和初期にかけては、あえて少女歌劇への批判、異論、時にはかなり強烈な悪口雑言まで取りあげ、それらに対する反論や反批判を展開するという論争的な要素の重視が目立つ」(『復刻版 歌劇 執筆者索引・解説』津金澤聡廣「大正・昭和戦前期の総合芸術雑誌『歌劇』(一九一八～一九四〇年)の執筆者群と読者層」：6)としており、渡辺裕氏は「創設者であった小林一三の思考の広さや柔軟さを反映してか、この雑誌には宝塚に対する批判や違った立場からの意見も積極的に掲載され、論争が展開されているだけでなく、坪内逍遙、田邊尚雄、

兼常清佐といった豪華メンバーが、必ずしも宝塚に直接に関わるわけではない様々な周延的なテーマについての論考をしばしば掲載している。また、宝塚に対する批評記事などはしばしば他誌に掲載されたものが転載されたりもしており、少なくとも宝塚をめぐる状況を観察しようとする限りでは、必要にして十分な情報を提供する存在になっている」(渡辺1999：14)としている。

- (4) webcat、早稲田大学演劇博物館等の検索システムで調査したところ、大正期に継続的に刊行されていた舞踊専門雑誌は、大正11(1922)年創刊の『舞踊と音曲』一誌のようである。

- (5) 「新舞踊」は、町田孝子氏の『舞踊の歩み百年』に、「日本の近代の新しい舞踊の歴史は、坪内逍遙の「新楽劇論」と、舞踊劇「新曲浦島」との発表にはじまる」(町田1968：53)とあるように、その他、國吉和子氏の『夢の衣裳・記憶の壺』、あるいは西形節子氏の『近代日本舞踊史』においても、明治37(1904)年の発表の坪内逍遙の舞踊論『新舞踊論』をその端緒とし、また、逍遙の試みが、大正期の藤蔭静枝や羽衣会、踏影会などによって盛んとなった新舞踊運動の先駆として捉えられている点は、共通した認識のようである。

しかし、「新舞踊」についての概念については様々である。まず、「新舞踊」という語自体は、大正初期から使用されていたようである(古井戸1999)。舞踊家達の活動をみてみると、柳桜会は大正8(1919)年11月の《惜しむ春》(町田1968：171)、藤蔭会は大正9(1910)年11月の《浅芽ヶ宿》において(『藤蔭静枝 藤蔭会五十年史』1965：49)、初めて「新舞踊」の語を使うようになったようで、「新舞踊」が盛んに議論されるようになったのは、この頃と見るべきであるようである。

また、大正11(1922)年8月号『舞踊と音曲』掲載の山本九三郎「未完成の新舞踊」では、「猿之助氏、静枝女史等が、日本固有の舞踊を基礎として、或は洋楽により、或は三弦楽によつて、或る新しき者を生み出さんと努力して居る一方、又元帝国劇場専属俳優であつた石井漢氏、高田雅夫氏等は、外国舞踊を土台として、日本人趣味を加味して新しき一種のものを作り出さんと励むで居る」として、「新舞踊」について紹介している。つまり、「新舞踊」は、当時は、日本舞踊の技術を元にしたものと、西洋舞踊の技術を元にしたものと、両方を包含する語として使用される場合もあったようである。

ここで前者と後者に共通する方向性として語られているのは、在来の形式を前近代的なものとみなし、「新しき一種のものを作り出す」という部分である。石井漢や高田雅夫も、帝劇でローシーに教わったバレエを踏襲せず、新たな表現、新たな独自の舞踊形式を追求した舞踊家達であった。つまり、大正期に勃興した、運動としての「新舞踊」とは、それまでの日本舞踊とも、西洋舞踊とも異なる、新しい独自の舞踊の形式を創造するという意図の下の様々な舞踊家・振付家の活動、として捉えることも出来るのではないか。ここでこの問題について詳細に議論することは出来ないが、いずれにせよ、大正期の

「新舞踊」については、さらなる研究が可能であろう。

- (6) 坪内逍遙の『新楽劇論』と小林一三の歌劇思想との連続性については、阪田寛夫氏の『わが小林一三』(220～226頁)、および、国吉和子氏の『夢の衣裳・記憶の壺』(151頁)において、指摘されている。
- (7) これは、媒体によっては《胡蝶の舞》とも記載されることがある。
- (8) また、こうした「ダンス」作品は、『山容水態』の広告記事を調査すると、他にもあったようだ。例えば、大正3(1914)年4月号の『山容水態』に掲載されている「少女歌劇團公演曲目」には、次のようにプログラムが記載されている。

第一部(午後一時開始)

- 一 管弦合奏 歌劇「カルメン」、百年祭行進曲
- 一 マンドリン合奏 勸進帳
- 一 ダンス 春興
- 一 歌劇 音楽カッツェー
- 一 歌劇 平和の女神

第二部(午後二時半開演)

- 一 管弦合奏 戯曲「ハイアワサ」、金婚式行進曲
- 一 マンドリン合奏 元禄花見踊
- 一 ダンス フラワーダンス
- 一 歌劇 兎の春
- 一 歌劇 雛まつり

*日曜、祭日、一日、十五日は右の通り二部に分ち
平日は右曲目の内数種を選び公演仕候)

このように、主となる「歌劇」作品の合間に、オーケストラや合奏とともに上演された「ダンス」作品についてのさらなる調査は、今後の課題である。

- (9) 例えば、帝劇最初の西洋風の舞踊作品とされる《フラワーダンス》が上演された際の番組編成は、「河竹黙阿弥作《透写筆命毛》、《水兵の歌とダンス》、益田太郎冠者作《ふた面》、クラウドバレエ、右田寅彦作《藤余影雪の段》」が並演されていた。
- (10) ただし、榎茂都陸平には、もともと西洋舞踊を学んだ経験がなかったため、発売と同時に丸善に駆けつけ購入した「ロシア・バレエや近代バレエの原書」と、帝劇においてローシーのバレエ教育を受けた経験のある作曲家・原田潤の知識と助言とによって、西洋舞踊の振り付けをしていたということである(榎茂都 1958: 56-57)。
- (11) 「トードダンス」「トゥ・ダンス」の表記もあるが、本稿では、以下「トゥダンス」とする。
- (12) 岸田は、後述するルイジンスキー着任後、バレエのレッスンから退いたということである(白井 1967: 50)。
- (13) 杉山千鶴氏「浅草オペラから浅草レビューへの変遷に見る舞踊家Ⅱ—女性舞踊家の変容とその特性—」によると、高木徳子のほか、トゥダンスを踊ったのは、今村静子、逗子靖子、松本みどり、奈良八重子らがあり、民族舞踊は、ロシヤやハンガリーの舞踊を踊る南谷光子、コサックダンスを踊る浪花君子らが出たようである。
- (14) また、上演作品の種類に、「バレエ」と銘打たれた作品が登場するのが、外国人舞踊教師たちによる作

品以降であることにも着目される。最初に「バレエ」と銘打たれた、ルイジンスキーの処女作《コスモポリタン》以降の作品の内、日本人の作家による作品で「バレエ」と銘打られているのは、大正15(1926)年9月1日-9月30日上演の榎茂都陸平作品《真夏の夜の夢》のみである(表2:「大正期の諸作家の上演作品表」も参照のこと)。しかし、これまで述べてきたように、岸田辰彌も白井鐵造もバレエのテクニクを使用していたし、逆に、ルイジンスキーの作品の形式は、現在考えられる「バレエ」の概念とは異なる形式を持った、ショー的なものであったようである。すなわち、当時は、宝塚で「バレエ」といったとき、まだ西洋の舞踊に関する見識がまだまだ未熟であり、その概念内容は固定しなかったのではないかと考えられる。このような、個々の「バレエ」作品内容の考察は、大正期の日本におけるバレエ受容について、さらなる視点を与えることが出来ると考えられるので、これについても今後の課題としたい。

- (15) 「春より秋」とは、榎茂都陸平の《春から秋へ》、「お夏狂乱」とは、久松一聲の《お夏笠物狂》のことだと考えられる。いずれも、宝塚を代表する新舞踊作品として注目された。
- (16) 舞踊学会でおこなわれたシンポジウム「既成流派の活動—花柳舞踊研究会の発足を中心に—」(『舞踊学』18号に記録が掲載されており、これを参照した)において、目代清氏が「今日の舞踊界には“新舞踊”という言葉はありません、死語になっています。“新舞踊”と言ったら、歌謡曲舞踊を言うわけです」と述べている。

引用・主要参考文献

- 『寶塚少女歌劇二十年史』寶塚少女歌劇團、1933年
『宝塚歌劇四十年史』宝塚歌劇団出版部、1954年
『宝塚歌劇五十年史』宝塚歌劇団、1964年
『宝塚歌劇の60年』宝塚歌劇団出版部、1974年
『宝塚歌劇の70年』宝塚歌劇団、1984年
『夢を描いて華やかに—宝塚歌劇80年史—』宝塚歌劇団、1994年
『すみれ花歳月を重ねて—宝塚歌劇90年史—』宝塚歌劇団、2004年
『復刻版 歌劇 執筆者索引・解説』雄松堂出版、1999年
小林一三『小林一三全集 第6巻』(大正12(1923)年刊行の『日本歌劇概論』所収)ダイヤモンド社、1962年
白井鐵造『宝塚と私』中林出版、1967年
榎茂都陸平『舞踊への招待』全音楽譜出版社、1958年
坪内土行『越しかた九十年』青蛙房、1977年
渡辺裕「日本舞踊とモダンダンスの「異文化接触」宝塚少女歌劇における榎茂都陸平の活動」、『宝塚アイデンティティ』の形成とオリエンタリズム—一九三八年・宝塚のベルリン公演』(『日本文化 モダンラブソディ』春秋社、2002年 所収)
渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館、1999年
袴田麻祐子「寶塚少女歌劇にみる「西洋」の意味とその変化」(『フィロカリア』22号 2005年 所収)
阪田寛夫『わが小林一三 清く正しく美しく』河出書房新

社、1983年

桑原和美「榎茂都陸平の新舞踊〔I〕 大正6(1917)-昭和6(1931)」(『舞踊學』17号 1994年 所収)

高木史朗『レビューの王様—白井鐵造と宝塚—』河出書房新社、1938年

志摩修『ザ・宝塚』大陸書房、1984年

町田孝子『舞踊の歩み百年』、桜楓社、1968年

國吉和子『夢の衣裳・記憶の壺』新書館、2002年

『帝劇の五十年』東宝株式会社、1966年

『藤蔭静枝 藤蔭会五十年史』西宮安一郎・編、カワイ楽譜、1965年

西形節子『近代日本舞踊史』、演劇出版社、2006年

古井戸秀夫「歌舞伎俳優の新舞踊」(『舞踊学』18号、1995年 所収)

「既成流派の活動 —花柳舞踊研究会の発足を中心に—」(シンポジウム記録。花柳壽楽・若柳壽延・佐藤多紀三・西形節子(司会)) (『舞踊学』18号、1995年 所収)

曾田秀彦『私がカルメン マダム徳子の浅草オペラ』晶文社、1989年

杉山千鶴「浅草オペラから浅草レビューへの変遷に見る舞踊家Ⅱ —女性舞踊家の変容とその特性—」(『岡崎学園国際短期大学論集』第2号、1995年 所収)

石井敏『舞踊詩人 石井漠』未来社、1994年

凡例

- 1、引用資料中、現在では使用されない用字等については、難読と思われるものを新字に改め、また元々ルビを付されていたものは、ルビなしでも判読可能と思われるものは省略した。ただし、固有名詞は、旧字のまま表記することとした。
- 2、本文中には、上演形式としての「歌劇」と、雑誌媒体の『歌劇』が混在しているため、読み難いと思われるが、これについては、上演形式としての「歌劇」には(「」)、雑誌媒体としての『歌劇』には、(『』)を、左記のように用い、区別している。さらに、宝塚で上演された形式としての「歌劇」は、本文中の記述にもあるように、一般的な「オペラ」とは異なる、宝塚独自の形式であった、という意も含んでいるため、前者は「オペラ」と表記し、宝塚で上演された歌劇にはカギカッコ付きの「歌劇」と表記し、区別している。
- 3、また、雑誌の論題には(「」)を用い、上演作品には(《》)を用い、区別した。

本研究は、平成18年度日本学術振興会科学研究奨励費による助成を受けている。