

吾妻流の再興と展開  
～初代吾妻徳穂の舞踊活動を中心に～

東京藝術大学大学院音楽研究科博士後期課程

音楽専攻 日本舞踊

2312907 西國領君嘉

## 目次

序章	1
----	---

### 第一章 新舞踊運動と日本舞踊の概念

第一節	新舞踊運動	
第一項	新舞踊運動と『新楽劇論』の関係	5
第二項	明治の演劇改良案	11
第二節	新舞踊運動で活躍した女性舞踊家たち	14
第三節	まとめ	26

### 第二章 吾妻徳穂の舞踊活動

第一節	吾妻徳穂の家族とその生い立ち 藤間春枝から吾妻徳穂へ	29
第二節	春藤会の発足とその後の発展	
第一項	春藤会の立ち上げと吾妻流の再興	37
第二項	藤間万三哉の振付とその作品	68
第三項	夫妻会での舞踊劇づくり	70
第四項	定式舞踊会での異色作品の発表	77
第三節	アヅマ・カブキについて	
第一項	第一回アヅマ・カブキ	79
第二項	吾妻教室の開設	85
第三項	第二回アヅマ・カブキ	86
第四節	アヅマ・カブキ以降の舞踊活動	
第一項	三趣の会・徳穂の会	90
第二項	をどり座	94
第五節	まとめ	99

第三章	博士リサイタルでの実証研究	
第一節	第一回博士リサイタル	
第一項	研究目的	106
第二項	具体的な検証	107
第三項	研究結果	109
第二節	第二回博士リサイタル	
第一項	研究目的	115
第二項	具体的な検証	115
第三項	研究結果	117
第三節	博士学位審査会	
第一項	研究目的	121
第二項	具体的な検証	121
第三項	研究結果	124
第四節	まとめ	130
第四章	現代における日本舞踊の意義	134
	あとがき	139
	参考文献	142

卷末付録① 吾妻徳穂の舞踊活動年表と吾妻流系譜

春藤会	1
夫妻会	7
定式舞踊会	8
三趣の会・徳穂の会	10
をどり座	30
舞踊吾妻流系譜	31
徳彌の会	32

卷末付録② 第一回・第二回博士リサイタル及び博士学位審査会のアンケート結果と考察

第一回博士リサイタル	1
第二回博士リサイタル	3
博士学位審査会	6

卷末付録③ 吾妻徳穂の衣裳と舞踊活動写真、三代にわたる吾妻流の家元継承

徳穂の衣裳	1
徳穂の舞踊活動写真	7
三代にわたる吾妻流の家元継承	12

## 凡例

「 」 和文引用文、引用語句、強調したい語句、歌詞に用いる。

『 』 書名、雑誌名に用いる。

《 》 作品名に用いる。

( ) 補足的な説明を必要とした場合に用いる。

一、本論執筆中に、六代目吾妻流家元 吾妻徳彌が、三世宗家 二代目吾妻徳穂を襲名したが、ここでは、二世宗家 初代吾妻徳穂のことを吾妻徳穂、三世宗家 二代目吾妻徳穂のことを六代目吾妻流家元 吾妻徳彌としている。

## 序章

本大学修士課程において、昭和 5 年に活発となった新舞踊運動やその前後の時代背景、新舞踊運動の担い手の一人である藤間春江（後の春枝＝吾妻徳穂）の春藤会について研究した。その中で、昭和 6 年 11 月開催の第四回春藤会の新作として発表された長唄《菊》<sup>1</sup>に焦点をあて、自らがその振りや踊りを伝承されることによってみえる徳穂の女性像を修士論文の研究主題とした。

徳穂は女性舞踊家<sup>2</sup>として、四季折々に美しく咲く花が女性の一生を表しているという信念をもち、日本舞踊の作品の代表格である春を象徴する《娘道成寺》に対して、彼女自身が一番好きで、本人の名前に由来のある、秋を象徴する《菊》を新舞踊運動の中で、吾妻流独自の作品と定めることにした。そこで、博士課程では、《菊》にみられた徳穂の女性像を通して、新舞踊運動や徳穂の行った舞踊活動がどのように発展し、吾妻徳穂という人物と、吾妻流独自の踊りがどのように日本舞踊界に影響を与えたのかということの研究のテーマとした。

新舞踊運動とは、坪内逍遙に触発され興った運動であるが、その過程には日露戦争と明治期の改革が大きく影響している。明治維新により外国の文化が多く取り入れられ、目新しいものが急激に増え始めた時代であり、日本文化を伝承する者たちが低迷の危機を覚えたに違いない。また、日露戦争という時代背景により、逍遙は、戦争で傷ついた日本人の心を癒せるのは芸術であることを感じていた。

新舞踊運動で活躍した女性舞踊家たちも、戦争を経験している年代であるが、その舞踊家たちも逍遙の意思と同じように癒しの効果を持つのは芸術であり、今こそ自分たちの力が最大限に生かせることができるという信念が、活動を鼓舞するきっかけのひとつになっていた。

---

<sup>1</sup> 西国領君嘉 2012 『舞踊作品《菊》(吾妻徳穂振付)にみる女性像』東京藝術大学大学院音楽研究科学学位論文、54 頁。

<sup>2</sup> 西国領君嘉 2012 『舞踊作品《菊》(吾妻徳穂振付)にみる女性像』東京藝術大学大学院音楽研究科学学位論文、11 頁。

現代、国内での戦争はないものの、日本文化の低迷という点においては、当時と同じような危機であるのではないかと感じる。SNS など、社会のコミュニケーションツール、目新しく手短で手頃な文明文化の劇的發展が、二次元世界での事象を現象と錯覚し、人と人との心の繋がりを逆に希薄にしている傾向が見られ、震災や暗いニュースが世間を騒がし、人々の心が荒んで行き、感覚や衝動で事件が起きるといったような危機的状況にさしあたっているのではないのだろうか。

そこで、日本の風土や生活様式から発展してきた文化は、現在を生きる日本人の心へ、日本を構築し文化を編纂してきた過去の日本人の想念的なメッセージを伝える手段として存在し、そこから昇華した芸術は、日本人の DNA に訴えかけ、潤いや希望を与えるものであり、だからこそ必要不可欠なものであると信じている。

日本の中でも、日本の伝統文化が見直されている現状であることから、道を歩けば、おしやれに着物を着ている人もよく目にするができるし、夏祭りは浴衣で歩く若者も増え、以前より日本文化の普及を感じる人も多いかもしれない。しかし、一方では、教育の場ではヒップホップが取り入れられ、音楽の授業では洋楽器を主としている。また現代においての日本文化の意識は、日本人の習慣として発展してきた様式であることを省き、日本の過去の産物として物珍しさやステータスとしてしか感じていない反面も窺え、現代に適応しすぎた、より表面的なものになってきているという懸念もある。古来より伝わることで、無駄をそぎ落とし、洗練されてきた日本文化は、日本で生活する人々にとって、遠い存在と化してきていることが本質的な現状なのであろう。

時代は違うが、明治、大正、昭和に行われた舞踊と演劇に対する運動は、日本本来の文化を、今を生きる人々に、古典の想を変えることなく、いかに時代に順応するか、ニーズを把握していくかを模索し、それぞれの舞踊家たちが信念を持って、舞踊活動とその広報活動に取り組んでいたのではないだろうか。

本論の中心となる吾妻徳穂は、初代花柳寿美に憧れを抱き、また、女性の踊る女の踊りに関心を持ち、女優から舞踊家へと転身し、新舞踊運動で活躍した女性舞踊家の一人である。

その舞踊活動の中で、舞踊家を志した理由のひとつである、歌舞伎の表現技法の「女形」ではなく女性の踊る「女の踊り」を確立させ、さらに、歌舞伎の原色的色彩感覚から、日本画的色彩感覚を舞台にうまく取り入れた。徳穂独特の感性で、舞踊作品を、舞台という総合芸術で表現し、今後の伝承に対する価値を求め、作品を創ってきたのである。

徳穂の生涯では、自身主催の公演を、春藤会、夫妻会、定式舞踊会、アヅマ・カブキ<sup>3</sup>、三趣の会、徳穂の会、そして、をどり座と、多くの会を行ってきた。その中で、吾妻流が約二百年の時を経て再興し、吾妻流の古典として伝承される演目が創られ、また、吾妻流ならではの形として確立している作品が数多くみられる。

その背景には、徳穂の才能もあるが、父である十五世市村羽左衛門の吾妻流と徳穂へ対する熱い想いと、母である藤間政彌の踊りに対する強い想いの影響は、徳穂の舞踊活動においても大きなものである。また、舞踊家となつてからの、藤間万三哉の感性での協力は、計り知れないものである。第二章で詳しく説明をするが、藤間万三哉は、本名を佐藤光次郎といい、幼馴染であった筑波雪子の弟である。第八回春藤会で徳穂の踊った《娘道成寺》に感銘を受け徳穂に弟子入りし、後の夫となった人物であるが、万三哉は、振付・演出の才能に恵まれ、徳穂をサポートしていた。この存在は、徳穂と吾妻流のいずれを語るにおいても欠かせない。

論者も、時代の流れの中で舞踊の伝承の一端を担う者として、過去の舞踊活動とその思想と感性を参考に、現代において、舞踊の実践と研究をもって、日本舞踊の良さ、日本人として日本文化を愛でる心、なによりその精神性を次の時代に伝えることを目標として、この論文の執筆を進めたい。

しかし、ひとつ注意しておきたいのは、これは決して、完全に新しく独自の思想を展開するものではない。また、現代のニーズに合わせるということは、流行しているものの真似事をするだけでもない。伝統を重んじながら、時代のニーズに合わせるということは、伝統を破り自分の思うままにしたいととらわれがちになってしまい、非常にきわどいことかもしれないが、古典の想を守り、それを身体の根底に流しながらも、現代に合わせた感性を持ち合わせる必要がある。古典という概念を変えずにどのように順応していくかも追及したい。並行して、現存している古典作品もしっかりと勉強していかなければならない課題もある。これは伝承していくという伝統文化の大切な過程であることも含めた上で、古典の本質を自身の身体に取り込むことにより、日本文化の動きのリズムを知り、それを鍛錬すること

---

<sup>3</sup> 「アヅマカブキ」「アズマカブキ」と表記されている文献が多いが、本来は「アヅマ・カブキ」である。



で自然に身体から発散できるようになる。それを活用できた時初めて、新作でも、古典として長く愛される作品を生み出せることができるのではないだろうか。

また、時代柄ではあるが、日本は2020年に東京オリンピックを控えている。これは、スポーツの世界だけでなく、その国の文化も問われる機会になってくるのであろう。その時に、世界に日本文化の良さを示せるよう、今を考えていかなければならないのではないだろうか。将来を考えるためには、今からその流れを作ることが大切である。その為にも、偉業をなしてきた舞踊家の活動と信念を知り、古典を学び、世代を超えて切磋琢磨していくことで、未来へつながる道を見出していけるのだろう。

論者自身も女性で、踊りの道を志しているため、徳穂の「女性が表現する女の踊り」の表現に深く共感を覚え、その可能性を自身の中でも研究し深めたいと感じている。

よって、第一章で、新舞踊運動が興る経緯として、坪内逍遙の『新楽劇論』と、その背景にある明治期に発案された演劇改良案、新舞踊運動で活躍した女性舞踊家たちの活動を知り、それぞれの信念について考察をする。

第二章では、新舞踊運動において、歌舞伎舞踊から逸脱した舞踊を求めた女性舞踊家の中でも吾妻徳穂に主眼をおき、徳穂の生い立ちと舞踊活動から徳穂の求めた舞踊観を知り、生涯で創った、あるいは、吾妻流の形にした作品で、なおかつ現代でも古典として受け継がれている舞踊作品を取り上げ、徳穂の踊りに対する意識を感じ取り、研究を進める。その中でも、藤間万三哉は吾妻流に欠かせない人物であるため万三哉についても述べ、活動の一つであるアヅマ・カブキと吾妻教室にも触れることで、徳穂がどのように舞踊に対する考えを変化させていったのかも気付きたい。

第三章では、今を生きる私が、本大学の博士リサイタルと博士学位審査会において、第二章で感じたことをどのように咀嚼し、どのように実践していくかを考え、舞台としての研究を論ずる。

これらのことを踏まえて、第四章では、今後論者がどのように活動していくかを考え、本論を終えている。

この研究を進めることによって、古典を伝承することと同時に、新舞踊運動を基盤に日本舞踊の想は変えず、時代に沿った舞踊の表現方法を見つけ、私自身がそれを伝承することで、日本舞踊の発展とさらなる可能性を追求したいと感じている。

## 第一章 新舞踊運動における日本舞踊のあり方

### 第一節 新舞踊運動

#### 第一項 新舞踊運動と『新楽劇論』の関係

『新楽劇論』とは、坪内逍遙が日本の芸術観のもつ独自性が、世界にも通用することを信じて、それを活かした新しい楽劇を創造するためには、旧来の国劇や国楽は改革される必要があると提唱した国劇刷新の論述である。後に日本の舞踊家に影響を及ぼし、新舞踊運動を起こす火種となった存在でもある。

明治 37 年 11 月、逍遙は日露戦争の最中に『新楽劇論』を発表しているが、それ以前から新たな楽劇を欲していたことが分かる。明治 33 年 1 月、雑誌「歌舞伎」の創刊号には「望ましきこと二つ三つ」と題し、以下のように記載されている。

歌舞伎ではなく、新演劇でなく、能でなく、所作事でなく、狂言でなく、大阪ニワカでなく、さりとて西洋直輸入、直訳のオペラでもなく、ドラマでもなく、パントマイムでもなき、明治ぶりの楽劇がほしい（中略）

我が歌舞伎は「振事本位の一種特別な楽劇である。これを醇化したならば、ともかくも世界に類のない物、随って世界の文化に一新要素を貢献するに足るものが出来よう」この信念が、やがて「新楽劇論」にまで、成長発展する。<sup>4</sup>

この時代の日本の楽劇は、伝統をそのまま受け継ぐか、西洋の文化を移植するかの二極の選択に分かれていた。しかし、逍遙はどちらとも選択しておらず、明治ぶり、つまり通念に囚われない、当時の感覚を活かした楽劇を造り出したいという案が念頭にあったようである。また、振事中心の独特な楽劇である歌舞伎を丁寧に濾過し、その精粹にさらなる影響を与えれば、世界のどこにもないものができあがり、世界の文化に一石を投じることができるであろうという期待を寄せている。そして、その期待と信念が、旧国劇を進化させるための形となって、4 年後に『新楽劇論』として著されるのである。

先にも述べたように、『新楽劇論』は日露戦争の最中に発表されたが、この戦争が逍遙を鼓舞するきっかけにもなった。殺生を伴う戦争では、国民は疲弊してしまうため、それを懸念した逍遙が、その回復には日本人としての品格や教養を呼び覚ます楽劇が早急に必要で

---

<sup>4</sup> 町田孝子 1958 年 11 月 10 日『日本の舞踊』東京：修道社、58 頁、4～8 行。

あると考えた。そこで、『新楽劇論』に相次いで、新たな国劇のあるべき姿として期待を織り込んだ《新曲浦島》を、その実践作品、実験作品として発表した。一般的には、『新楽劇論』の発表が先で、《新曲浦島》は後になって著されたとされているが、時局を鑑みると、《新曲浦島》の土台となる作品をもとに具体的な楽劇理論を口述したものが、後々『新楽劇論』という論述書に発展し、その後、論述に則った《新曲浦島》を発表したという順番があるようである。

ではここで、逍遙が考えた9項から成る『新楽劇論』の骨組みを紹介し、その内容をみていくこととする。

- 1、 国劇刷新の必要
- 2、 国劇刷新の方針
- 3、 我が国劇の三大別
- 4、 技芸上より見たる歌舞伎劇衰微の原因
- 5、 国劇刷新の二途
- 6、 能劇と歌舞伎劇と振事劇
- 7、 我が振事劇に偏在せる欠点
- 8、 刷新の要旨
- 9、 刷新案及び其の実施法

この9項について、『日本の舞踊』<sup>5</sup>と『近代日本舞踊史』<sup>6</sup>とを併せて考察すると、次のように述べられる。

#### 1、 国劇刷新の必要

第一に、国劇とは、その国の道德の程度や風俗の醇醜、品位、傾向などを照らし出し、教導の道具であることを目的とするものであり、その道理が文化や芸術に飢渴した日本国の人々の心を和らげ、楽しませるものであるから、早急に新たな国劇を創造しなければならないと逍遙は説いている。では、自国に能や浄瑠璃、所作事物という国劇にあたる楽劇があるに

---

<sup>5</sup> 町田孝子 1958年11月10日『日本の舞踊』東京：修道社

<sup>6</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版

もかかわらず、なぜ刷新が必要と逍遙は考えたのであろうか。『日本の舞踊』では、次のようにある。

過去の日本の楽劇形式のものを、逍遙は回顧して、能は高尚には相違ないが、要するに過去の高尚の産物であり、浄瑠璃劇、所作事劇などは、その発生が新しい丈に、流石に俗には通じ易いが、ともにそれぞれの時代の文化の程度、その鑑賞する社会、その階級の品位、すなわち観客の質の違いをも、度の違いをも現している。それゆえ、内外すべての人々に堂々と観せたり、理解させたりするには、あまり遠い。このほか、箏、尺八、雅楽、西洋楽なども、みな将来の国楽を大成するための大切な要素には相違ないが、単独ではとても世界一流の芸術には、肩を並べることはできない。こんな状態では、外人には骨董風にしか扱われず、国劇自身も時代に逆行して滅びてしまう。だからこそいそいで、国劇改良の戦後経営の一事業となさねばならぬ。<sup>7</sup>

これは、逍遙が日露戦争で国外に接することによって閃いた考えである。また、戦争により日本の地位が強大なものになると、日本及び日本国民が傲慢になり、思想がよくない方向に進むことを恐れた逍遙は、一文明国として、世界に共通する文化を日本からも発信できるようにしなければならないことや、娯楽は感覚だけではなく、精神面にも大きく作用するものであるから、大和民族の理想をさらに強く再燃させようという切なる願いも込められている。そこで、国民の教導の道として、人の心を癒し、楽しませることができるのは、五大芸術（音楽、絵、彫刻、詩歌、建築）を併せ持つ音楽劇であり、人の心を動かし、豊かさを再び取り戻すために必要な、深く大きな力を持つ音楽劇は、最も大切なものであると逍遙は説いている。

## 2、 国劇刷新の方針

国劇が刷新または改良されるには、世界全体に通用するような遠大な企画や目的を持ちながら、自国の特性を発揮し、それを展開する必要があるとしている。文化国家であれば、政治や宗教、文学、芸術のいずれも固有の要素があり、他国にはない特質が備わっているはずであるので、明治の改革がなされた時代柄があるとはいえ、無理な折衷を試みるのではなく、沈殿し飢渴しかかっていた日本国民自身から湧き上がる、独自の感性を覚醒させる

---

<sup>7</sup> 町田孝子 1958年 11月 10日 『日本の舞踊』 東京：修道社、61頁 4行～11行

ことが必要であり、その流れをうまく得られるようにすることが当然の主題であると説いている。また、従来の慣例に拘泥し、目先のものや目新しさを求め、異文化との折衷から刺激を受け過ぎることは、何の益もなく、むしろ弊害が生じやすくなるとも逍遙は述べている。それゆえ、補足的手段として他国の文化に影響を受けることは、試みの一つとして決して悪くはないが、それだけに固執して改良を志しても心得違いとなってしまうと説いている。

### 3、我が国劇の三大別

当時、日本が区別していた旧俳優の劇（歌舞伎劇）と、新俳優の劇（壮士芝居と、その流れを汲む新派劇）との間には、実質上の相違を認めないとした上で、逍遙は国劇の三大別を考えている。第一に能劇、第二に歌舞伎劇、第三に振事劇である。振事劇とは、所作事劇や景事劇と称しても良いものを、逍遙があえて新名称として称えたものである。三大別それぞれの性格については、能劇を単純で叙事詩脈（物語風）を脱しないものとし、歌舞伎劇は叙事詩脈の存在に煩わされながらも、純劇といえるまで発達したもの、振事劇は叙情詩脈の歌曲を基礎とし、劇詩脈としては豊富とは言えないものとしている。そして、この三者の本質的な差別は認めるが、一種の楽劇という点では一致すると述べ、これら国劇の品質を時代の需要と好尚、理想に応じて発展させ、感化し、これをもって二十世紀の純楽劇とし、一文明国の芸術とすることが最もふさわしいと説いている。

### 4、 技芸上より見たる歌舞伎劇衰微の原因

まず、俳優の技芸の拙劣を唱え、それに加え、写實的傾向を従来の楽劇に無理矢理綴り合せようとする不調和な芸を演じることが、歌舞伎劇の衰微の原因であると断言している。

### 5、 国劇刷新の二途

国劇刷新には二つ道があると逍遙は説いている。一つ目に、歌舞伎劇から楽劇式要素を抜き去ること。二つ目に、旧楽劇中から拾捨を行い、新要素を加え、それを熟成させて新楽劇を造ることを提唱している。しかし、楽劇要素を取り去ることは、自国の特色を無にってしまう懸念があるとも考え、逍遙としては後者を発展させることが望ましいと葛藤を訴えている。

## 6、 能劇と歌舞伎劇と振事劇

能は珍重すべき大切なもので、そのまま保存する必要がある、歌舞伎は下流の好尚、過去の浅俗な理想を目的として成るものであるから、これに高雅な要素を加えたり、斬新な感想をもつことは好ましくないと述べている。また、新しい楽器を使うことも、本来の作意と異なり矛盾が生じてくるので、歴史的記念物として保存し、改良もすべきでないと付け加えている。一方、振事劇においては、国劇改良の基礎になると述べ、それに適している音楽は、当時の楽劇に多く用いられていた常磐津と長唄とを挙げているが、それ以外の音楽もそれぞれの長所と短所を解明し、新発展の策を講ずれば、適応可能なものになり得ると追記している。

## 7、 我が振事劇に偏在せる欠点（この項は、逍遙の記載方に習う）

- (一) 全体的に物語の作意や脚色、用語、句法には自然のうちに形式が存在し、純粋な劇詩式にできていないこと。
- (二) 脚色は支離滅裂で、一幕一場の内ですら主意の一貫性がなく、作意や詞句に至っても支離滅裂であること。
- (三) 構想が現実主義や物質主義に流れ、快樂主義の偏狭になってしまうため、曲調も花柳社会的に柔軟で、剛健、雄大の雅調に欠けること。
- (四) 楽劇の曲としては、どれも単純で粗末であること。
- (五) 曲も単純で粗末であるが、振りもまた劇詩的ではないこと。
- (六) 押し並べて、美的思想や好尚が世界に通用するようなものではなく、偏狭であること。
- (七) 扮装が不自然なこと。
- (八) 曲人及び楽人、劇中の音を担当する者の舞台での居所や出面が粗末であること。

その他、欠点にきりがないうえ、細かに実例を挙げて具体的に述べている。

## 8、 刷新の要旨

自国の楽劇の歴史を振り返ると、第一期は能劇、第二期は歌舞伎劇の成立があり、明治の御世はその第三期にあたり、新たな楽劇が生み出される時期にあると逍遙は考えている。その成立過程では、当時のあらゆる聴き物と観物の楽的要素と劇的要素を網羅して集大成させており、第三期の新楽劇の発生に対しても、同じような方法を用いて、固有の国劇要素を醇化することを促している。また、欧米で行われている諸種の楽劇を参照しつつ、旧国劇の特質を発展させることに努めることも薦めているが、西洋の楽劇は「歌唱」を骨子とし、自

国の楽劇は「振事」を基礎にしているという根本的な違いがあることを理解し、注意しながら振事劇を自国の新楽劇の最も主要な要素とし、国劇として改良していくことが肝要であると説いている。

#### 9、刷新案及び其の実施法（この項も、逍遙の記載方に習う）

逍遙は刷新案に関する論述説明の足りない部分を補うために、実践作である《新曲浦島》を一覧してほしいと述べ、最後に『新楽劇論本論』の出版予告を次のように行っている。

- (一) 我が音楽界(俗曲界)の特殊なる現状 — 歌曲本位と器楽本位 — 詞人と楽人との関係 — 詞の刷新を先にせざるべからざる理由。
- (二) 曲と楽と振との関係 — 唱歌本位と振事本位 — 舞と踊と振事との区別 — 舞踊の分類、分析 — 東洋の舞踊と西洋の舞踊 — 振事の利用。
- (三) 科白劇と楽劇 — 律語式の科白劇と散文式の科白劇 — 科白劇の将来— 写実劇の運命。
- (四) 三絃楽と西洋器楽 — 楽劇用として三絃楽の長短 — 絃楽の将来 — 所謂俗曲の運命。

これだけの思想を展開したが、逍遙は結局『新楽劇論本論』の出版には至らなかったのである。

逍遙の『新楽劇論』は、ドイツの作曲家で自らオペラ台本の執筆も行い、「楽劇」としてのオペラを提唱したリヒャルト・ワーグナー（ウィルヘルム・リヒャルト・ワグネル）に傾倒し、日本のこれまでの舞台芸術を応用し、新しい芸術と楽劇を創造することを説いてあるものの、純粋な舞踊理論とは言えない。しかし、当時の国民がこの理論に耳を傾けた結果、単に低俗な娯楽としてしか扱われなかった舞踊の芸術としての地位を確立させ、師匠・振付師から舞踊家という職業を誕生させるきっかけになったのである。

舞踊界の将来への方向性の指示と教訓を多く含んでいる『新楽劇論』は、当時の舞踊会に、この論を受け入れるだけの力はなかったが、国楽刷新への種火は消えることはなく、脈々と受け継がれていった。

この時逍遙は、当時の舞踊会の現状を察し、まず自身の国楽刷新への想いを、逍遙の家庭内で実現してから、それを社会に移し、国民の芸術運動に発展することを待望していた。

逍遙には4人の養子がいたが、その中に坪内士行がいる。新しい時代の演劇には、若くて、伝統に束縛されたことのない、自由な精神と新鮮な技術を持っている、新しい舞台人が

必要であると感じていたため、幼少の士行に演劇の才能があることを見抜いた逍遙は、明治26年に7歳の士行を引き取り、国楽刷新に対する想いを託したのである。

したがって、逍遙は自宅に舞台を立て、その場所を実践的研究の基盤とし、士行はじめその他3人の養子を自らの手で、逍遙の求めた新しい舞台人へと育て、その結果や観客の意見をまとめて、家庭内での結果をある程度見出した上で、それを社会に還元しようとしていたのである。『新楽劇論』の本論は発表されなかったが、逍遙は改革への国民の想いが熟した時期を見計らい、家庭での実践を踏まえた上で、本論を発表しようを考えていたのではないだろうか。

逍遙の真の目的は、国劇が文学的な向上を見せ、日本人にしか創ることのできない、世界に類のない演劇を目指すことであつたのであろう。

## 第二項 明治の演劇改良案

社会の情勢として、逍遙が『新楽劇論』を執筆する以前にも、演劇改良の意識が有識者たちの中で進んでいた。それは、明治維新以降、日本の政治や教育、経済、軍事など、実利的方面の西洋化がすすめられる一方で、衣服や宗教、小説など、文化的方面の改良も国が推奨していたのである。

その改革は多方面にわたり、演劇にもその変革の波が押し寄せることになる。新しい風物を取り入れ、西洋に影響を受けた新しい生活様式の話を展開させていく劇が求められた。これはいわゆる「散切物」と呼ばれ、明治版の世話物のようなものであつたが、それまでの江戸歌舞伎の生活物に親しんでいた一般には評価を得られず廃れてしまったが、後の新派劇の橋渡しをする役目となつたと言える。

この頃、五代目尾上菊五郎と九代目市川団十郎が「写実」を求め、歌舞伎に奮闘していた。五代目菊五郎は世間の醜悪さや人間の弱さ、愚かさ、現実のさまざまな矛盾をありのまま描き出そうとした生世話の写実、九代目団十郎は、でたらめや俗悪な誇張を避け、事実を忠実に自然に描写し、生きた歴史のような写実を求めていた。

当時、国の方針で東京都庁は、中村・市村・守田の三座の座元に、高位高官の人々や外国人の芝居見物が増えているため、下品かつ荒唐無稽なものは上演を控え、積極的に社会強化の為を優先しなければならないこと、また、上演前に台本を提出することを義務とし、皇居を冒涇したり、忠君愛国でない芝居は上演を慎むように厳重に申し伝えた。



このような社会意識である。国家統制を試みる日本には、九代目団十郎の写実が適していた。守田座の座元であった守田勘弥も、「これからの芝居は、人間や世の中の本当の姿を映し出すものでなくちゃならねえ<sup>8</sup>」と、九代目団十郎に影響されていたのである。一方、五代目菊五郎は、自身の勘から、非道、残忍、怪奇、人間のさがの悲しさが紡ぐからこそ観客を惹き付ける、生世話の芝居の道を進むことを固く心に決めていたのである。

この二人の役者は、明治11年2月に初演された《西南雲晴朝東風（おきげのくもはらうあさごち）》という、西郷芝居<sup>9</sup>と、同年6月に行われた守田勘弥の持つ新富座の柿落とし興行で、当時の政府と繋がりを持つようになる。そこで、岩倉使節団の一員として欧米諸国をめぐった伊藤博文との出会いがあるのである。

伊藤博文は、この役者たちに、外国の芸術がいかに高尚で、内容も道理にかなない、学識ある教養人が役を演じ、観客も上流階級であることを伝え、歌舞伎もこれを見習って、改良を進めることを推した。九代目団十郎はこの意見を聞き、さらに強く影響されていく。

この意見を糧に、九代目団十郎と、演劇改良を志す者たちは生きた歴史として「活歴」を打ち立て、それまで貫いてきた大仰な見得や動作は避け、内面からあふれ出る、いわゆる「腹芸」にあらためて自信を持ったと同時に、有識者から支持されたが、一般の観客の要求とは程遠いものがあり、溝が深くなるばかりであった。対照的に、五代目菊五郎は風俗的写実に主点を置き、同時代を素材とした作品でありながらも江戸の情緒を描く世話物にこだわり続け、一般の観客には好評であった。

この二人の役者の活躍は、逍遙にとっても目覚ましいものであった。「写実」に対して、対極から攻める両者を見て、次世代の歌舞伎の在り方と可能性の余地を楽しんでいたのであろう。後の話であるが、この二人の死も『新楽劇論』執筆へと繋がる一つの要因である。

明治19（1886）年、伊藤博文を含む有識者の一部で高まりを見せている演劇改良の動きが活発となり、「演劇改良会」という形で世間に登場することとなった。この先頭をきったのが、イギリスで公使館書記のかたわら、法学、文学を学んだ、日本に帰国したばかりの末松謙澄という少壮の学者であった。

日本の歌舞伎は民衆と密接に繋がっているが、西洋の芸術は非日常を演出している。わかりやすく言えば、木造の小屋で、江戸の町並みを背景に、民衆の生活を劇化し、その中での

---

<sup>8</sup> 小坂井澄 1993年11月30日『九代目団十郎と五代目菊五郎』東京：徳間書店、58頁6行。

<sup>9</sup> 西郷隆盛を主人公とした作品を主に西郷芝居という。

芸術性や美的感覚を見出していくものが歌舞伎だとしたら、西洋の芸術は、日常とはかけ離れたものである。ドレスなどのいでたちで豪華な劇場に足を運び、バレエはつま先で立ち、より高く飛ぶことで、人間を超越した存在を演出させ、観客に非日常を感じさせるのである。末松は、その日本芸能の大衆性に違和感を覚え、芸術とは高尚なもので、劇場に足を運ぶということは、非日常へ行くことと同じ意味を持つことを外国生活で実感し、末松自身がその感動を噛み締めたからこそ、外国の芸術に傾倒していたのであろう。よって、日本の演劇改良を強く訴え、劇場および興行の近代化、脚本の改善、女形の廃止を強く主張していたのである。

この主張を実際の演劇に反映させることを目的とした会が、演劇改良会である。伊藤博文、大隈重信、陸奥宗光らの賛同者をそろえ、末松謙澄はもちろん、井上馨、森有礼、渋沢栄一、福地桜痴、外山正一など、政治家、経済人、文学者たちの名を連ね、会の発足にいたった。

同年 10 月 3 日に神田一ツ橋の第一高等中学校講堂に聴衆を集めて、末松はこの会の目的趣旨について語っている。その話というのが以下の事項である。

三階建て煉瓦作りの理想的劇場を建設する。見物席は椅子にする。花道はなるべく使わぬ。これまでの狂言作者はたんに助手とし、文士や学者の作を歓迎する。チョボ（舞台脇で演奏する義太夫）を廃する。形や動きにとらわれた俳優の芸を精神集中のものにする。女優を養成し、起用する——等々。<sup>10</sup>

これが、演劇改良会の目指すところであった。

活歴を重んじていた九代目市川団十郎は、そこに話を聞きに行き、自身の成してきた活歴はまさにこれだと胸を張る気持ちでいたようであるが、女形と義太夫の廃止や花道を使用しないなど、この案をそのまま歌舞伎にあてはめることは、日本と共に成長してきた伝統を批判し、それまで伝承されてきた作品なども上演が困難になる。あるいは、演出を変えろという手段だと、演目によっては肝心な見どころもなくなってしまう可能性もあり、作品的にも技法的にも、かなり無理がある。その為、明治 20 年に行われた展覧歌舞伎の上演以外、特に目立った運動はなく、自然に消滅してしまった。

---

<sup>10</sup> 小酒井澄 1993 年 11 月 30 日『九代目団十郎と五代目菊五郎』東京：徳間書店、154 頁 14 行～17 行。

演劇改良案は、西洋の文化にとらわれすぎて、自国の文化の成り立ちをおろそかにし過ぎたという欠点も見えるが、五代目菊五郎、九代目団十郎の歴史を物語るには欠かせない事項であり、逍遙にも多少なりの影響があるだろう。この案の長短を、逍遙の中で分別し、自身の思想へと繋げていったに違いない。

## 第二節 新舞踊運動で活躍した女性舞踊家たち

逍遙が唱えた『新楽劇論』は、劇作家の長谷川時雨<sup>11</sup>や歌舞伎役者の六代目尾上菊五郎にも影響を与える。さらにその意志は、新しい舞踊活動を志す専門の踊り手、日本舞踊家たちによって引き継がれ、その後、新舞踊運動が起こるきっかけを作ることになる。

大正2年12月、長谷川時雨は、顧問に森鷗外・夏目漱石・坪内逍遙・佐々木信綱を迎え、主事に時雨、芸芸監督に六代目菊五郎、常務に虎太郎（時雨の弟）を配して「狂言座」を発足させた。すでに旗揚げしていた左團次と小山内薫の「自由劇場」が翻訳劇であったのに対して、狂言座では明治末に意気投合した時雨と六代目菊五郎の二人が、旧来の歌舞伎ではなく、普通の興行でもできないような新たな発想を用いた「純日本物」をやりたいという抱負を実現させた。また、この意志は新舞踊の研究上演にも繋がり、大正3年（1914）2月の第一回狂言座公演で、時雨は《新曲浦島》の中幕だけを曲からすべて新しく創るという企てを逍遙に願い出ている。そこで時雨は、逍遙の原作には指定されていない箏を取り入れ、作曲を箏曲家の萩原浜子に依頼し、三味線は一中節の西山吟平、雅楽は山井景高一派に依頼し、中幕の竜宮城の歓楽と乙姫の別れの場を大規模に変えて上演し、『新楽劇論』の実践である《新曲浦島》を一部ではあるが形にしたのである。

残念なことに、狂言座は第二回の公演で立ち消えてしまったが、時雨との提携により、六代目菊五郎の資質が大きく開花し、新しい演劇俳優として認められた功績や、西形節子が『近代日本舞踊史』の中で、「長谷川時雨は、日本舞踊界において、初めての本物のプロデューサーの出現であった。<sup>12</sup>」と述べているように、逍遙の楽劇論が有能な総作家や制作者、俳優の能力を触発し、彼らを世に輩出することによって、日本の伝承の中に、新しい道を切り開くことになる。そして、大正3年12月21日から三日間開催された、第二回狂言

<sup>11</sup> 明治12年～昭和16年を生きた劇作家・小説家。女性の地位向上の運動を率いた人物である。

<sup>12</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、38頁、上段4行～5行。

座公演の演目の一つである《歌舞伎草子》が、大正 6 年 9 月 30 日に《出雲於国》と名前を変えて、女性舞踊家である初代藤蔭静枝の主宰する藤蔭会で上演されたように、新舞踊運動に影響する専門の踊り手たちへ脈々と引き継がれ、次の時代への大きな架け橋となっているのである。

では、その第一人者である初代藤蔭静枝やそれ以降の女性舞踊家たちをみていこう。

#### ① 初代藤蔭静枝 藤蔭会

明治 36 (1903) 年から二世藤間勘右衛門のもとで修業し、生活のため、新橋の芸者八重次となる。1907 年には藤間静枝の名前を許され、小説家の永井荷風との短い結婚生活を経て、大正 6 (1917) 年に「藤蔭会」を創り、その後 1923 年に藤蔭流を創立する。昭和 4 (1929) 年には渡欧し、パリで純日本舞踊家としては初の公演を行い絶賛される。1931 年に藤間の姓を返上し、藤蔭静枝となり、1957 年、静樹と改名する。静枝は坪内逍遙が楽劇の改革を説いて以来、初めての女性舞踊家であり、新舞踊運動の烽火をあげる第一人者となる。

静枝は、新しい舞踊芸術の創作にも努め、佐々木信綱や福地信世、和田栄作、田中良などの協力を得て、様々な活動を行っている。1921 年に《思凡》を発表した静枝は、明治の文学芸妓と呼ばれた。

大正 6 年 5 月に第一回藤蔭会を成功させ、先に挙げた、同年の 9 月 30 日には第二回公演を行う。この公演で、新作《出雲於国》を上演し、新舞踊運動への方向性が固まることになる。

《出雲於国》は、前述した狂言座の第二回公演で発表された長谷川時雨の《歌舞伎草子》を改題したものであるが、この舞台の背景は、逍遙が『新楽劇論』の中で求めたものを静枝が解釈して、洋画壇の泰斗である和田英作に描かせ、華麗なものになった。しかし、和田はこの背景に踊り手が吸い込まれてしまわないよう、あらゆる点に留意したにもかかわらず、長唄連中の雛段によってそれは崩され、坪内逍遙が「我が振事劇に偏在せる欠点<sup>13</sup>」に提起した、背景と伴奏席との関わりが実際の問題となってしまった。

この問題については、その後の藤蔭会の舞台でも様々な試みがなされた。第 2 回の《出雲於国》の背景と山台の問題を踏まえ、第 5 回公演の《瀧の清水》では、その解決策として山台も背景の一部とし、着物の色をバックと同じ色にし、舞台美術の実験的な試みがなされている。この実験は、舞踊の舞台美術にとって一つの前進であった。

---

<sup>13</sup> 本論文第一章 第一節 第一項 9 頁。

新舞踊運動の先駆者として足跡を残した藤蔭静枝の藤蔭会は、美術家や文芸演出家たちの力を借りて、時雨の《歌舞伎草子》のリメイクや、逍遙の提起した欠点をカバーする実験的試みを行いながら、日本舞踊の様々な試みを実践する「実験室」ともなった。また、静枝の新舞踊運動は、芸妓から一人の女性日本舞踊家を誕生させ、それを育てていくことになる。

## ② 二代目花柳壽輔 花柳舞踊研究会

二代目花柳壽輔は男性であるが、新舞踊運動において欠かせない存在であるため記載する。

初代花柳壽輔没後、遺児の芳三郎は六代目菊五郎の部屋子であったが、花柳流の後継者となるべく花柳家に戻った。大正7年6月4日～6日まで、二代目花柳流家元花柳壽輔襲名披露が行われ、芳三郎は26歳で家元となる。恩師の六代目菊五郎は楽屋まで出向き世話をしたという。

その前後に、二代目壽輔は初めて振付をし、上野の博覧会での余興で芸妓連が踊った《華美ゆかた》が処女作となった。壽輔は花柳流の家元の座に安住することなく、「弟子のための温習会は山のようにあるけれど、師匠のための勉強の機関は全然ない。これではどんなに才能のある師匠でも、しだいに芸術的に末枯れていくことを免れない。まして自分のような天分に恵まれない者は自滅のほかには道はない<sup>14</sup>」と悩み、新しい舞踊を模索して苦悩するが、歌舞伎時代に知り合った四世杵屋佐吉との再会で、大輪の花を咲かせることになる。その一つに、大正8年4月の四世杵屋佐吉主宰の長唄芙蓉会で発表された、新曲《文ぐるひ》の舞踊化が挙げられる。

一方で、二代目壽輔の弟子である花柳徳次が、「柳桜会」で狂女を勤め、一躍、新舞踊家として脚光を浴びていた。この年に柳桜会は《惜しむ春》を発表する。今日では新古典とも言われる曲であるが、当時は詩的な内容を情感に託して踊るという試みは新しく、初めて作者が「新舞踊」と称し、新しい純舞踊として創作したものである。この一作で、柳桜会は舞踊史に足跡を残し、初代花柳徳次は新風を巻き起こして、新時代の舞踊家としての地位を獲得した。この徳次が後の五條珠實であり、二代目壽輔の主宰する「花柳舞踊研究会」で、初代花柳寿美と共に活躍する一人である。

---

<sup>14</sup> 花柳壽輔 1957年5月25日『壽輔藝談』東京：實業之日本社、序より引用。

### ③ 初代五條珠實 珠美会

初代五條珠實（花柳徳次のちの花柳珠實）は柳桜会で、《惜しむ春》と《文ぐるひ》を踊り、新舞踊運動の担い手として脚光をあびた。

昭和 5 年に、家元である二代目花柳壽輔の許可を受け花柳珠實と改名し、花柳舞踊研究会を離れ、「珠美会」を創立している。六代目菊五郎をはじめ、家元の壽輔や花柳徳太郎という師匠に恵まれ、多くの協力者を得て、前途洋々たる旅立ちをしている。第一回珠美会公演では、王朝風の衣裳でリストの《愛の夢》を清新な感覚に表現し、日本舞踊家が初めて海外をモチーフとした名曲に取り組んだことで注目を浴びた。第二回公演からは、珠實の創作する童謡舞踊（児童舞踊）が、体育的な面からも情操教育の点からも、非常に有効であると認められ、東京市教育局後援の名目を受け、日比谷公会堂に進出している。また、その収益の一部を、欠食児童や児童就学奨励会などに寄付している。

珠美会は発足以来、昭和 17 年まで春秋 2 回の公演を欠かさず開催しており、昭和 15 年に開催された第二十一回公演では、「花柳珠實舞踊」を正面に押し出すも、同年 12 月には家元二代目壽輔に名取札を返還し、新舞踊に邁進する決意を固める。これは、新舞踊に専念することで花柳流の舞踊から逸脱する恐れがあり、流儀に対する珠實の配慮があったと考えられる。名前の返上と独立と同時に、六代目菊五郎の勧めで、初代菊五郎以来廃絶していた五條流を復興し、五條珠實となり活躍する。

珠實の舞踊の特色は、第一に古典舞踊、第二に児童舞踊と小品舞踊、第三に舞踊劇という 3 つの柱を立てた体制が整っていることにある。そして、第三の柱である舞踊劇は、洋舞的な雰囲気をもつことから、珠美会の特徴となっていった。

### ④ 初代花柳寿美 曙会

大正 12 年、桜柳会で新舞踊の新人として認められ、初代花柳寿美が誕生する。大正 15 年には第五回花柳舞踊研究会で《何処へ》を踊ったことがきっかけとなり、音楽家の鳥居維子と知り合う。この出会いで初代寿美は、日本舞踊の伴奏音楽は邦楽だけではないということ強く感じた。また、それに気付いた最初の人物であることは、音楽と舞踊の会である「曙会」を創立したことに表れている。

曙会は、今までの日本舞踊の踊り手が「お師匠さん」つまり、レッスンプロでしかなかったものを、舞台の上で専門に踊ることを生業とする、職業日本舞踊家という形態へ昇華を図り、さらに、おさらい会形式だった発表会を、毎年新しい作品を創り、上演する「舞踊会」

や「リサイタル」という形へ変化させる基礎を作り上げていった。これは後に、吾妻徳穂が「をどり座」を立ち上げる際の重要な模範となっていく。

昭和 5 年に初代寿美は、目覚ましい活躍を展開し、レコード舞踊の普及にも力を入れる。さらに、鳥居維子より独立し、昭和 5 年 10 月に日比谷公会堂で開催した第四回新作発表会を機に、本格的な新舞踊活動に入る。

初代寿美の代表作には、舞踊劇《吉田御殿》がある。これは徳川家康の孫娘で、文芸作品の主人公にもなっている千姫を描いた作品で、「吉田通れば二階から招く」とうたわれた吉田御殿での千姫の行状を舞踊化したものであり、昭和 6 年に曙会で創作し、初演した。初演にあたり初代寿美は、「新しき舞踊劇吉田御殿は露西亞舞踊（バレエ・リュッス）上演の「タアマル」及び小山内薫氏の吉田御殿に、新たに曙会のために書き下ろされたものであります。終始管弦樂の伴奏によって演ぜられるこの州分になんなんとする舞踊劇は、新しい道に進もうとする現われにほかなりません。<sup>15)</sup>と挨拶文の中に記している。また、《吉田御殿》の大阪公演を見た白井鐵造は、「日本舞踊家への期待と希望」と題して、次のような評論を書いている。

（前略）クレオパトラの翻案も面白いし、カルメンやサロメのごとき女も 彼女にはふさわしい気がする。但し、西洋の衣裳を着て、西洋風な飾りをするのではない。どこまでも日本舞踊から出発し、新しい日本のバレエを作るということを忘れてはならない。日本の踊りと西洋のダンスとはその技巧が全然相反している。西洋のダンスの教練を受けない日本舞踊家が、洋服を着て、ダンスの真似をしている位醜いものはない。

日本舞踊は完成された立派な芸術だが新しい時代と共に行くにはまだ研究の余地は充分にある。

新しい音楽の伴奏を使い、西洋のバレエの新しい形式を取り入れて、新しい日本のバレエを創ることも、日本新舞踊運動家として意義ある仕事だと思う。（後略）<sup>16)</sup>

---

<sup>15)</sup> 花柳宗岳 1931 年 10 月 30 日「曙会花柳壽美新作舞踊発表会」『曙』公演プログラム 3 頁、丸の内帝国劇場。

<sup>16)</sup> 西形節子 2006 年 3 月 25 日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、447 頁。

《吉田御殿》の作曲は橋本國彦で、編曲は戦後になされ、元東京芸術大学作曲科教授の矢代秋雄が担当している。当時はオーケストラが日本舞踊界に浸透しておらず、邦洋を問わない音楽家との交流を通して、伴奏音楽は邦楽だけではないと強く感づいた初代寿美の構想は、非常に珍しいものであり、新舞踊運動の中でも画期的な作品の一つとして舞踊史に名をとどめるに至った。また、初演当時の出演者は、日本舞踊家や歌舞伎役者だけではなく、モダンダンスなど洋舞をする踊り手も含まれていたが、80年以上経った平成21年には、三代目寿美の手により再演され、先の評論の期待と希望にあったように、出演者全員が日本舞踊家となり、進化した日本舞踊の理想と可能性の実現がなされたのである。また、東京芸術大学奏楽堂で当大学邦楽科日本舞踊専攻生がその一端を担い、再上演されたことは、新舞踊運動の系譜が脈々と繋がれている証であり、その存在意義を深めると同時に、日本舞踊史に新たな足跡を残すものとなるのであろう。こうして初代寿美の業績は、現在にも影響を及ぼしているが、『女流名家舞踊大会 五十回記念誌』<sup>17</sup>の花柳宗岳（初代寿美の養女）の祝辞の中には、次のようにある。

昭和20年、東京新聞事業部の黒田氏と寺島氏が、初代寿美に「(前略)終戦になったとはいえ、こう世の中が暗く灰色で、人の心が混沌としているので、新聞社の事業として何か明るく希望が持てるようなことをやりたいがどうだろうか…<sup>18</sup>」と相談した。初代寿美は即座に「私は舞踊家です。舞踊以外のことは何の考えもございません。私たち舞踊家のできることは、今こそ舞踊で、暗い世相を明るく、傷ついた方たちをやさしく慰めてさしあげるしかないと思います。これは新聞社でなければできない事業です。各流合同の女流ばかりの華やかな舞踊界を是非催してください。<sup>19</sup>」と語り、腹案を次のように続けた。「昭和初期よりの舞踊運動とくに新舞踊と云われるものは、花柳流の研究会を省いては、女流では藤陰静枝、五條珠實、初代花柳寿美の三人が鎬をけずって作品を発表し、その舞踊会は注目の的でした。戦火が激しくなるにつれ、心ならずも中断の状態でありましたが、幸い三人とも東京に健在のことでもあり、この三人を軸にして、各流の若い舞踊家に広く呼びかけて、女流ばかりの大会を開催したならば、今の時代にもこれからの新しい時代に向かっても、意義のある仕事ではないでしょうか<sup>20</sup>」という案を聞いて、花柳宗岳は「まだ若かった私は、あの空襲のさ

---

<sup>17</sup> 東京新聞編 1975年2月21日『女流名家舞踊大会 五十回記念誌』東京：東京新聞。

<sup>18</sup> 『女流名家舞踊大会 五十回記念誌』、9頁、11～12行。

<sup>19</sup> 『女流名家舞踊大会 五十回記念誌』、9頁、13～17行。

<sup>20</sup> 『女流名家舞踊大会 五十回記念誌』、10頁、1～6行。



中、わびしい疎開生活の中で、これほど大きな舞踊会を夢見ていた初代の偉大さに胸のときめく思いでした。<sup>21</sup>」と綴っている。この話の内容は実現され、当時若かった吾妻徳穂や西崎緑、藤間勘素娥、藤間喜与恵をはじめ、舞踊を志す各流の若手に広く声が掛けられ、第一回女流名家舞踊大会が発足した。この初代寿美の発案と東京新聞の開催運営は、記録的な事業となり、その後の日本舞踊界に大きく貢献した。

第一回女流名家舞踊大会は終戦の翌年であり、東京の復興は遅々として進まず、大道具から小道具や衣裳、かつらに至るまで、舞踊の調度は極端に集めにくい状況であった。しかし、初代寿美は自身で八方駆けずり回って調達し、戦火をまぬがれた自身の衣裳を合わせ《娘道成寺》を踊った。その熱意に多くの舞踊家が心を打たれた。

その初代寿美に魅せられ、舞踊界を目指した一人に吾妻徳穂がいる。徳穂は踊りにかける情熱や新舞踊に対する構想などを初代寿美から学び、《娘道成寺》を自己の集大成として完成させようとするほど、舞踊一筋に生きる稀代の舞踊家の姿に憧れていた。また、「私はいま、舞踊界に有能な新人が一人でも多く出られますことを期待しておりますが、周囲でも快く育ててほしいと願います。舞踊界発展の礎ともなられたこの会のお場をお借りして申し上げさせていただきます。<sup>22</sup>」と『女流名家舞踊大会 五十回記念誌』の祝辞の中で書いている通り、若い人材を育成することも、日本舞踊界にとって大切であり、新舞踊運動に関わることは、次の時代にその意思を繋げていくことでもあるという初代寿美の願いを引き継ぎ、思いを馳せている。そして、もう一人、女流名家舞踊大会の行われた日比谷公会堂の下手の後ろで立ち見し、「こういう舞台で踊れる舞踊家になりたいな<sup>23</sup>」と夢見ていた女性がいた。それが、花柳寿南海である。

このように、初代寿美は新舞踊運動の波に乗りながら、終戦の暗い世界を美しく明るい光で照らし、吾妻徳穂や花柳寿南海という若い舞踊家たちの未来をも見据え、日本舞踊や新舞踊のあり方を繋いできたのである。

---

<sup>21</sup> 『女流名家舞踊大会 五十回記念誌』、10 頁、8～9 行。

<sup>22</sup> 『女流名家舞踊大会 五十回記念誌』、12 頁、15～17 行。

<sup>23</sup> 『女流名家舞踊大会 五十回記念誌』、17 頁、1 行。

## ⑤ 西崎緑 若葉会

西崎緑は西川流の西川喜代美という名取名をもっていたが、会は本名である西崎緑のまままで開催されていた。それは、技芸が未熟で、舞踊家としては無理な出発であったことを緑自身が自覚していたからこそ、一素人の会として主催するという判断である。昭和5年19歳で舞踊会に登場し、昭和32年45歳という若さでこの世を去った。

緑の両親は岡山県の由緒ある家柄出身である。父、西崎弘太郎は東京帝国大学薬学科出身の薬学博士である。東京衛生試験所長を経て、東京女子薬学専門学校の校長を務めた。母は綾乃と言い、倉敷市の名士である醤油問屋の木村和吉の娘である。綾乃の家はキリスト教徒であり、学校は京都の同志社で、寄宿して英語を学んでいた。当時としてはとても珍しいハイカラな教育である。独身時代は声楽家を志したこともあったようであるが、弘太郎と結婚してからは、夫を支え、家計の為に英語の個人教師もし、良妻賢母に徹していた。弘太郎の転勤により、東京小石川原町に移住してきたのである。後に、仏英和高等女学校（現、白百合学園）の理事を務め、婦人雑誌にも随筆を載せたりと、才女ぶりを発揮していた。

その娘である緑が、一般家庭の子女として日本舞踊界に飛び込み、それが令嬢舞踊家と呼ばれ活躍したことで、日本舞踊が嫁入りの嗜みや教養の範囲から脱し、女性の専門の職業として庶民に普及してきたことを窺わせる。さらにこのことで、日本舞踊を花柳界から引出し、一般子女の教養の一つにまで押し上げた。

緑も数えの6歳の6月に西川喜洲のもとで日本舞踊を、武岡鶴代から声楽とピアノのお稽古を始め、仏英和女学校付属幼稚園に入学した。その頃の緑はお転婆で、この性格を母が考慮し日本舞踊を始めたと思われる。母と緑のつながりは深く、緑を語る時、母の存在は欠かせないという。

緑は17歳で西川流の名取名をもらうが、母の教育方針により、踊りは日曜日だけで、あとは学業が優先であった。その時の綾乃が緑にかけた言葉を引用する。

一番大事なのは学問で、どんなに踊りが好きでも学問をおろそかにしてはいけない。どんな踊りでも頭脳が元になるのだから、十分に頭脳をこしらえて、頭脳で踊るように、そして研究心を出して行くようにしなければいけない。<sup>24</sup>

これは、花柳界の考えとは正反対で、一般子女ならではといえる思想であり、育ちである。

---

<sup>24</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、482頁、下段10～14行。

緑は学生の時から子どもたちに日本舞踊を教えるようになる。昼は学校、夕方からお稽古が始まるが、子どもたちには、先生ではなく「お姉ちゃま」と呼ばせていた。子供たちが楽しんでお稽古できるよう、童謡に振りを付け、緑自身も楽しんでいたようである。この経験こそが、緑の創作活動へと繋がっていく。

緑の元へお稽古に通っていた子どもたちの親は、教養のある舞踊家の元へ通わせたほうが子どもへの影響も良いと判断し、また緑も、子どもたちに教養を身に着けることでセンスや発想に良い影響が出てくると教えていた。

昭和5年5月16日、緑の19歳の誕生日に、舞踊集団「若葉会」を発足、同年10月12日、日本青年会館で若葉会第一回公演が行われる。

緑の創る新作は決して秀作ではなかった。しかし、令嬢で、仏英和女学校出身の才女が舞踊会を開いたことに、舞踊界の住人は衝撃を受けたのである。しかも、名取名を持ちながらも素人の一人として本名を使い、自由に踊ることを望んでの活動であったことも、舞踊界にとっては斬新な発想であった。昭和6年、師匠である西川喜洲が他界する。喜洲は、自由に活動する緑を応援し続け、それが緑の生涯の心の支えとなり、さらに会を進めていく。

第三回は緑にとっての節目の会とも言える。この会を開催する前に一年ほどの充電期間をおいた緑であるが、その間に、市川猿之助・八百蔵に（後の八世市川中車）兄弟と出会い、指導を受けるようになる。特に八百蔵の影響は大きく、これによる舞台美術と振付、歌舞伎舞踊の基礎と実技の成長が真覚ましい。緑の時事的な性格が後押しし、実力以上に社会に押し出されていったのである。第九回で上演された新作《土》は、戦後の舞踊の特色の一つである郷土舞踊の発端となっている。

昭和13年、父が急逝。緑は、自由な立場で本格的に創作を続けたいという思いから西川流の名前を返上した。その10年後である昭和23年に西崎流の流名を設立し、家元となったのである。

#### ⑥ 藤間勘素娥 茂登女会

昭和初期に活躍した大蔵大臣の高橋是清伯爵の孫娘である、高橋元子、すなわち藤間勘素娥は、父の是清が外国人にも日本舞踊を見せる機会が多くなる時代に、日本舞踊は気品高いものでなければならないという時代の要求に応じられるよう育てられた舞踊家である。

舞踊界では、西崎緑と並ぶ令嬢舞踊家で、当時、勘素娥のような貴族階級のお姫様の習事と言え、茶道、華道、箏曲か能の仕舞であったが、日本舞踊を習うということは異例であり、さらに舞踊家になることは予想外の出来事で一躍話題となった。

昭和5年10月28日から3日間、「茂登女会」の第一回公演を行っている。この会では古典作品の他に、勘素娥考案・振付の《惜春の賦》と題した作品が見られるが、これは「東京音楽学校出身のアルト歌手沢智子の独唱に、作曲の萩原浜子の箏曲演奏に、篠野静江のハーブ演奏で静御前を題材にした作品<sup>25</sup>」であった。これは、新しい舞踊を提唱したものではなく、意識的に本来の日本舞踊の伝統的な手法を用いて、「西洋婦人が帰国後ピアノ伴奏でも、小編成のオーケストラ伴奏でも踊れる日本舞踊として創作<sup>26</sup>」されたものを意識して創っていた。

この思想は是清の思惑通りであり、日本の舞踊が世界へ出ても紳士淑女に受け、富裕階級の趣味でも国内だけでは留まらないという意気込みを感じ得ることができる。

第五回の公演の時に牛山充が、上演作品の一つである《芦刈》は、「勘素娥自身の個人的様式美の中に融け込んだすがすがしい表現を与え、この作頃から、同じ新舞踊家を標榜する他の同年輩の舞踊家たちとは、明確に区別される高雅な芸風を樹立し始めるようになった。」<sup>27</sup>と書いている。

第十回記念公演では、新作舞踊劇《あかつき》を発表し、大木雅夫指揮のKOK管弦楽団と岸上美葵連中の大和楽という和洋折衷の伴奏で上演した。勘素娥は現在の舞踊界において多く用いられる大倉男爵の提唱から始まった大和楽を真っ先に舞踊曲に取り入れ、その端緒を開いた。

#### ⑦ 藤間喜与恵 喜与恵会

藤間喜与恵は、西崎緑、藤間勘素娥と並び称された令嬢舞踊家である。緑と勘素娥より地味な活動であったが、昭和5年に新人舞踊家の中では最速のスタートであり、先鞭をつけた人物である。

---

<sup>25</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、509頁、上段3行～5行。

<sup>26</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、509頁、上段8～9行。

<sup>27</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、510頁、下段6～9行。

本名を能勢君子といい、明治 42 年東京赤坂生まれである。能勢家は、清和源氏 22 代の後裔で、旗本としては父が 6 歳まで帯刀していたという厳格な家系である。当時、父は不動産銀行の創業に尽力を尽くし、母は子供たちの個性を認め、才能を伸ばすことに努めた。そのことで、喜与恵は舞踊家の道を歩み、弟妹もそれぞれに芸術の道を進んでいる。

喜与恵自身の舞踊活動では、昭和 5 年から春秋 2 回の発表会と、小品や民謡曲などの振付に意を注いでいる。陽子生 作詞、星出敏一 作曲の《牡丹灯籠》が喜与恵の出世作となった。

戦後の混乱期にいち早く再開された東京新聞社の全国コンクールである女流名家舞踊大会の陰の功労者として、喜与恵は後輩の指導にあたった。さらに、夫の桧健次と共に創作舞踊集団を経営し、日本舞踊の枠を越えて創作に情熱を燃やし続けた舞踊家である。喜与恵も「役者が踊る古典物と異って、新しい時代の感覚を生かした新舞踊<sup>28</sup>」を追い求めた人物であり、喜与恵自身も「私はどこどこまでも藤間の純日本舞踊を守っていきますけれども、時代の動きを取り入れた新しい振付にも心します。<sup>29</sup>」と語っている。

喜与恵会の第一回は昭和 3 年 4 月 4 日であり、上演演目が新作を中心に、小品と童謡を 10 曲、古典 1 曲であるが、すべて一人で踊りぬいている。

その後、当時新しく作られた民謡風独唱曲（新民謡）の魅力に惹かれたことと、「佐渡おけさ」に強い衝撃を受けた上に、スペイン舞踊に陶酔した喜与恵は、「民謡こそ民族の子守歌、永い伝承を経ている間に民族の詩情を培ってくれたもので、ここに新しい舞踊の一つの手がかりがあるのではないか」と思い至るようになり、日本舞踊家による民謡の振付は周囲から反対されたものの、自身のやりたいこととして力を注いだ。

#### ⑧ 水木歌紅 踏紅会

新舞踊運動の魁となった花柳界出身の舞踊家たちに続いて、昭和初期は一般子女が舞踊家として名乗りを上げる第二期の時代であった。当時、女優養成には日本舞踊の習得が必須条件だったこともあり、大正期の新舞踊運動の中では、劇界から舞踊界に転身する人たちもいた。水木歌紅すなわち銀幕の女王、栗島すみ子もその一人である。歌紅は、元禄期からの

---

<sup>28</sup> 西形節子 2006 年 3 月 25 日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、515 頁、下段 17～18 行。

<sup>29</sup> 西形節子 2006 年 3 月 25 日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、516 頁、上段 7～10 行。

伝統をもつ、お狂言師の系譜であった水木流を東京に根付かせ組織化し、日本舞踊界で活躍した。

歌紅は、明治 35 年東京府豊多摩郡渋谷村大字中渋谷（現在の渋谷道玄坂）に栗島狭衣と静子の一人娘として誕生した。父である栗島狭衣は、「国学院大学卒業後、東京朝日新聞社の相撲通記者として活躍していたが、後に文士劇を組織し、座長・作者・俳優を華ね、有楽座のお伽芝居や吉沢商店などの活動写真などにも出演<sup>30</sup>」していた。小山内薫を顧問とした土曜劇場や、帝劇を真似た有楽座女優劇に加わり、のちには新派にも関係している。

歌紅が女優となったのは、この父の存在が大きいのである。6 歳 6 月から日本舞踊を習いはじめ、幼少の時から踊りと芝居の両立をしていたが、舞踊に専念するために一時芝居を離れ、17 歳で水木流の名取となった、

明治 30 年に国内でも映画撮影が始まり、大正 9 年には松竹が演劇興行から手を広げ、映画界にも進出、松竹キネマの設立を発表し、蒲田に撮影所を建設した。その創業 1 年目、松竹キネマ蒲田に栗島すみ子が入社するのである。

それまでの映画界は、活動写真は女形が主流で、女優でも新劇やオペラ出身であり、化粧が厚く演技も舞台風であった。しかし、子役時代の経験と、舞踊による長けた表現力で、当時、映画の求める自然な表情や演技が好印象を呼び、従来の女優とは違った魅力のヒロインが生まれたのである。

その 17 年後、日本舞踊に専念するため、映画界第一線を引退し、昭和 4 年踏紅会を組織し、第一回リサイタルを開催している。踏紅会は、昭和 17 年までの全十三回公演としているが、そのプログラムなどは第二次世界大戦でほとんど失われてしまった。

歌紅は踊ることが好きで、踊りの師匠になるよりも、自身が活動を続けている方が性に合っていたのであろう。

#### ⑨ 藤間春枝 春藤会

藤間春枝は、後の吾妻徳穂のことである。

芸者を引退した後、新橋で踊りのお師匠さんをしていた藤間政彌と、歌舞伎役者の十五代目市村羽左衛門の間に生まれた徳穂は、幼少期より踊りの申し子、天才少女の呼び声が高かった。

---

<sup>30</sup> 西形節子 2006 年 3 月 25 日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、522 頁、上段 12～15 行。

春枝は、初代花柳寿美に憧れたことと、女形ではなく、女性の踊る女の踊りを自身の課題として、劇界から轉身し、舞踊界に出現した。昭和 5 年から始まる春枝の主宰した春藤会と、その後の舞踊活動に関しては、第二章で詳しく後述する。

### 第三節 まとめ

明治期は、政府の影響から外国に目が向き、我が国の芸術文化全般の見直しがされるようになり、演劇界においては「明治の演劇改良案」が出され、その後、坪内逍遙が『新楽劇論』とその実践版の《新曲浦島》を発表し、国劇刷新を提唱する人物が多く見られた時代である。

明治の演劇改良運動の案と活動は、外国への憧れが強すぎる一面もあり極端な意見も多いが、結果として、五代目尾上菊五郎と九代目市川団十郎の芸を確立させる機会とも考えられ、当時の演劇界への影響は大きい。

『新楽劇論』においても、当時の舞踊界はその論を理解することができなかったが、長谷川時雨や、当時の歌舞伎役者たちを経て、舞踊家たちの手に渡っている。

初代藤蔭静枝が種火となった新舞踊運動は、昭和 5 年に逍遙の意思を継ぐべく興った運動である。初代静枝に加えて、初代五條珠實と初代花柳寿美を筆頭に、その後を追うように後進の女性舞踊家たちが出現し、互いに影響しあい、切磋琢磨しながら、日本舞踊の普及と新しい舞踊の道を切り開こうと、思い思いに新舞踊への活動を進めていた。

『新楽劇論』執筆当時、「日本の楽劇は、伝統をそのまま受け継ぐか、西洋の文化を移植するか二極の選択に分かれていた。しかし、逍遙はどちらとも選択しておらず、明治ぶり、つまり通念に囚われない、当時の感覚を活かした楽劇を造り出したいという案が念頭にあった<sup>31</sup>」ようである。この明治ぶりが、『新楽劇論』の中の「振事劇」に通じるものであり、刷新の余地があるものであると説いている。逍遙の述べているように、歌舞伎などの国劇を醇化し、その根底にあるものを見出して、それを世に出る作品として具現化できれば、国内のみならず世界の演劇に、日本から発信した新しい要素を提唱することができ、世界規模としてさらなる発展を起こすことができるのであろうと期待したのではないだろうか。

---

<sup>31</sup> 本論文 第一章 第一節 第一項 5 頁。

この逍遙の論述は、当時の舞踊家たちにも普及していたようである。推測ではあるが、新舞踊運動に携わった舞踊家たちは、一度は目を通したことであろうし、自然に話題にも上がったことであろう。だからこそ、国劇刷新の余地という一枠に、日本舞踊をあてはめようと、舞踊家たちの奮闘があったのではないだろうか。

新舞踊運動で活躍する女性舞踊家たちは、ほとんどが西洋の文化を移植し、その音楽で踊ることで新しい舞踊を創っている。その他、西崎緑は文学的な要素を織り込むことで教養のすべとして踊りを社会に還元し、藤間喜与恵は大和魂を民謡に感じ、信念をもってその活動を行っている。日本舞踊界自体の課題として、日本舞踊がより普及し親しみやすくする為に、童謡や民謡、レコードに振付けられ、当時の流行していた時代劇を舞踊劇に変換するなど、受け入れられやすい作品も数多く作られている。その結果としてなのか、花柳界出身以外に、一般子女の嗜みとして日本舞踊が流行し、舞踊家を志す者が増加していった。これは現在においても日本舞踊は習い事の一つとして認識されており、女性舞踊家の確立と共に、新舞踊運動の功績と言えよう。

その中でも、吾妻徳穂（藤間春枝）は、他の舞踊家と一線を画している。それは、舞踊美を追求したところであり、「娘形」という女性が女性として踊る「女の踊り」の創造につながり、後進の舞踊家たちへ大きな影響を与えたことである。

特に、初代花柳寿美は、徳穂にとって良きライバルであった。美人で発想の良い初代寿美は徳穂の憧れでもあり、徳穂の後の舞踊活動にまで影響を与えている。このことを考えると、初代寿美と徳穂が考えていた日本舞踊の行くべき道の終着点は同じところにあったのではないだろうか。だからこそ、現在でも花柳宗岳と三代目花柳寿美と徳穂の関わりは深いのであろう。

しかし、初代寿美と徳穂は、その終着点へたどり着くまでの過程が違ったと考えられる。

初代寿美は、日本舞踊の伴奏に洋楽を使うことを思い付き、バレエの形式を吸収し、日本のバレエを創ることで、新しい日本舞踊の在り方を見出し、なによりその観客も、そのように新しい舞踊を初代寿美に求めていた。

徳穂は、両親の関係上、私生活や舞踊活動に歌舞伎役者の存在が大きく関係してくる。さらに、母政彌の、徳穂には踊りで立って欲しいという期待を背負っていたことも含め、新しい日本舞踊の在り方を考えた時に、日本国内に目が向いていたのである。だからこそ、歌舞伎の伝統技法である女形と、女の踊りの違いについて疑問を感じ出すようになるのではないだろうか。



今日、論者たちが活動している邦楽界の状況を考えると、逍遙の論じた『新楽劇論』をもう一度見直すべき時期に差し掛かってきているのであると思う。この論書でも、はっきりとした答えが出ているわけではないが、低迷しつつある現状を回避できるヒントが隠されているのであると思う。

国内の現状では、バレエやヒップホップ、ミュージカルなどが主流であり、日本文化が高進しているとは言いがたい。

しかし、日本舞踊界の中でも、新作の選曲として外来の作品を見ることができ、洋楽や洋舞とのコラボレーションがなされている。それらは、現代における新舞踊運動であり、逍遙の唱えた西洋の文化の移植とも考えることができる。これを、初代寿美が進んだ道の流れの中にあるものと仮定した時、徳穂の進んだような、国内に目を向けた道もあっていいのではないだろうか。

今後、論者が日本舞踊家を目指し舞踊活動を行っていく道しるべとして、国内に目を向けた場合の新しい日本舞踊の在り方を、徳穂の舞踊活動から感じ取っていきたい。

よって第二章では、徳穂の舞踊活動を主軸にその流れと傾向を知り、徳穂がどのように初代寿美に影響を受けたのか、徳穂の求めた新しい日本舞踊の在り方はどのようなものだったのかを考察する。その過程として、徳穂の経歴は欠かすことができないため、合わせて述べる。

## 第二章 吾妻徳穂の舞踊活動

### 第一節 吾妻徳穂の家族とその生い立ち 藤間春枝から吾妻徳穂へ<sup>32</sup>

吾妻徳穂の母は、本名を山田すゞといい、何より踊りが好きな徳穂と同様、踊りに人生を捧げた人物である。日本舞踊では藤間政彌を名乗り、藤間流の女性筆頭名取であった。踊りの名手と謳われた新橋の芸者であった。また、生粋の江戸の女らしさがあり、「新橋に政彌あり」といわれるほどでもあった。芸者を引退した後は、新橋の花柳界で踊りの師匠をしており、後に藤間雪後と改名する。

政彌の父は山田治郎兵衛といい、養子として山田家に入り、つねという女性と結婚し、長男と長女、次女の三人の子供を授かることになる。その末っ子が政彌であり、姉のわかには後に五世清元延寿太夫の妻となる。そのため、特に清元節は政彌や徳穂にとっても、融通の利く伴奏音楽の一つとなったようである。当時、山田家は浅草小島町で金唐革という革製の小間物を扱う大店を商い、貿易商として派手な生活をしていた。

政彌が踊りをはじめたのは、6歳の6月6日である。師匠である藤間勘八のもとへ稽古に通っていた。18歳の時、植木屋の家に嫁いだものの、ここでは踊りを続けることができず、その家を約一か月で飛び出し、踊りなしでは生きていく甲斐がないと痛感した。行く当てもない状態の時、思い付きで当時の清元梅吉の妻の一いなという女性のもとを訪ね、その人物の勧めで、踊りを続けていられる芸妓になった。政彌の生きた時代は、まだ女性舞踊家以前に舞踊家という立場すら確立されておらず、踊りを続けていくには、芸妓に出る以外は道がなかったのである。この経緯があり、新橋の芸者衆の踊りの指導にも力を入れ、徳穂が舞踊家の道に進むことも強く望んでいたのである。

昭和23年11月には、政彌は老人結核を患っていたせいもあり、68歳という若さではあったが、新橋演舞場で引退記念公演を行っている。引退公演では、得意であった《山姥》と《老松》を踊っている。その他の演目は知ることができないが、昭和33年に行われた藤間雪後追善舞踊会のプログラム<sup>33</sup>には、両演目の写真と、徳穂との思い出の写真が残されており、当時を偲ばせている。

---

<sup>32</sup> 本節では、吾妻徳穂の家族と、徳穂の半生について記述するが、まとめるにあたって『おどり』『女でござる』『藤間政彌』と、吾妻花舟へのインタビューを参考にしている。

<sup>33</sup> 『藤間雪後追善舞踊会』公演プログラム、昭和33年（1956）10月27日、28日、歌舞伎座。

政彌の功績として、新橋の芸者衆の勉強の場として「東会」を作っていることがあげられるが、これは現在でも毎年新橋演舞場で開催されている「東をどり」の前進となったものである。その会の中で、清元《かさね》、清元《隅田川》といった舞踊作品を復活上演したことは政彌の偉功である。それらが後の歌舞伎界や舞踊界に浸透し、現在でも人気の演目となっている。

吾妻徳穂は、明治 42 年 2 月 15 日に藤間政彌の次女として生を受ける。本名を山田喜久栄といい、14 歳までこの名前で舞踊の舞台に上がっている。徳穂の父は、歌舞伎役者の十五代目市村羽左衛門<sup>34</sup>であり、羽左衛門の父はフランス生まれの米国軍人ルジャンドル将軍なので、徳穂自身はフランス人のクォーターということになる。また、徳穂には君子という姉がいた。君子は、政彌が芸者をしていた時代の恋人であった、二代目河原崎権十郎の子供である。しかし、公には当時の実業家である早川千一郎との間の子供となっていた。君子は、雙葉女学校へ通い、踊りや三味線よりも、お花や習字、お針などの稽古に通っていた。いわゆる山の手風の育ちである。千葉の料理屋に嫁に行ったが、うまくいかず、実家に戻ってきた後で踊りをはじめ、吾妻流再興と共に吾妻春世を名乗り、後に吾妻流分家家元、吾妻君子となる。君子は、鎌倉で長年にわたり吾妻流の分家として指導に携わっていた。

徳穂が日本舞踊に興味を持ち出したのは 3 歳の頃で、踊りの真似事をしていたようであるが、数えて 6 歳の 6 月 6 日から習事を始めると芸が伸びるといふ昔からの言い伝えにより、この日を境に母の手ほどきを受け始め、芸に生涯を捧げていくことになる。母の政彌は、小さいながらに踊る徳穂の姿をみて、踊りの才能を見出していた。毎月歌舞伎芝居を見せにやり、目で勉強させていた。また、幼少期の徳穂には、常に友禅の良い着物を着せていた。その模様は、いつも、たちばなと渦巻<sup>35</sup>で、十五代目羽左衛門の娘であることを暗にほのめ

---

<sup>34</sup> 十五代目市村羽左衛門は、チャールズ・ルジャンドルと池田絲との間に生まれた混血である。数えの 4 歳の時、十四代目市村羽左衛門のところに養子に入り、歌舞伎の道を進むようになる。混血の容貌もあって、時代を代表する美男子とうたわれ、大正時代から戦前昭和時代の歌舞伎を代表する役者の一人になった。若い頃の世間一般の印象では、性格もずばらで呑気な大根役者とされていたが、周囲の役者たちからは、そのような印象は決して聞かれず、外国の血の混じった柔軟性のある人柄と言われていた。芸の上では、年を重ねるごとに磨きがかかり、美しい舞台姿で晩年まで瑞々しい色気を保っていた歌舞伎役者であった。

<sup>35</sup> 十五世市村羽左衛門の屋号が橘屋で、替紋が渦巻である。

かしていたのであろう。徳穂は庶子（嫡子でない子）であった。6歳になるまで、父親の存在を知らずに育ったのである。

踊りを始めたことがきっかけで、父の十五代目羽左衛門との初対面を果たし、徳穂は家庭への憧れを強く抱くようになる。父の存在を知るまでは、父のいない生活に何の疑問もなく暮らしていたが、その存在を知ると、なぜ家族一緒に生活することができないのであろう、一緒に住みたいと思うようになるのである。このことで、家族揃って一緒に住めるような結婚をすることが、恋をする前提となっていた。しかし、母の政彌は踊りのためには独り身でいなければならないという考え方であったため、意見が食い違っていた。

徳穂の初舞台<sup>36</sup>は6歳の年の暮れで、日比谷の大正閣で行われた母のおさらい会の時である。演目は清元《玉兎》<sup>37</sup>で、地毛のおかっぱ頭に狂言模様の黒羽二重の着物を着て、黄色のへこ帯の素踊りであった。この頃、どうしても自分の子供だと稽古が厳しくなってしまうという母の懸念と、基礎を養わせるために七代目坂東三津五郎のところへお稽古に通わせた。七代目三津五郎は、体を大きく使って踊ることに重点をおき、子供時代の徳穂には特に厳しく注意していたが、それ以外は褒めて、のびのびと踊るように指導していた。

徳穂が8歳の年の暮れには、母政彌の納会で、清元《子守》を踊っている。その際、熱が38度あり、朦朧としていたが、母は「熱があろうと何だろうと、一度舞台へ上がったらちゃんと踊れなくちゃ駄目じゃないか、あんたはこれで立つんだろ。だったら、それで死んでも本望じゃないか。そう思ってしっかりしなきゃいけない。おわかりか<sup>38</sup>」と厳しく叱った。

---

<sup>36</sup> 吾妻徳穂の著書である『おどり』（東京：邦楽と舞踊、昭和42年11月29日、117頁）には、《玉兎》の「お月様さへ嫁入りなさる」というところが、初舞台で幼少の自分には難しかったと記されている。この部分は清元の節がゆったりしていて、うねりを生かして語られるため、子供ながらに体の動きと曲の合わせ方が難しかったと感じたのであろう。

<sup>37</sup> 清元節の《玉兎》は、文政3年に江戸の中村座で初演されたものである。七代目三津五郎が明治43年の歌舞伎の本興行で踊るまでは、忘れ去られた演目であり、子供の踊る演目として認識されていた。一見子供向けの易しい演目のようであるが、月に浮かれた兎の心で踊る反面、《玉兎月景勝》という本名題にもあるように、景勝団子の職人であることも忘れてはいけない作品で、衣裳は袖なしちゃんちゃん（袖のないちゃんちゃんこ）を着ただけの、ほとんど裸に近い恰好で、足を折っている状態（腰を落として膝を曲げる所作）の振りが多いため、実は厳しい踊りである。

<sup>38</sup> 吾妻徳穂 1967年11月29日『おどり』東京：邦楽と舞踊、120頁。

これで徳穂は、一度踊ると言ったら死んでも踊らなければいけないということを肝に銘じ、芸の厳しさを知ると同時に、今後の舞踊に対する姿勢を固めることになった。

後のことではあるが、昭和 40 年から開催された三趣の会<sup>39</sup>では、名前の通り舞踊作品を三曲踊っているが、三曲といっても長唄《娘道成寺》と、荻江《鐘の岬》、長唄《傾城道成寺》というように、内容的にも時間的にも大変に負担が大きい三作品を、一つの会で踊りきろうという意志と、さらに当時 57 歳という年齢でそれに挑もうとする姿勢は、間違いなく母政彌の指導方針が根源にある賜物であろう。さらに、《京鹿子娘道成寺》を舞台にかける時、自主稽古では、最後鐘に登ることを想定して自宅の階段を登り、その階で最後のキマリの形をしてから稽古を終えるようにしていたらしい。この方針を肝に据えた徳穂自身も、自分に厳しく、また、後進の指導にも大変に厳しかったと聞く。

11 歳の時には、母のおさらい会で常磐津《紅葉狩》の山神を踊っている。七代目三津五郎と七代目松本幸四郎に教わったが、二人の踊りの趣向は違った。この時、徳穂は二人の対照的な表現の違いを見て、同じ踊りでも解釈や個性の違いによって、いろいろな表現方法があることを学んだ。これはその後の吾妻流の踊りに活かされている。例えば、代表的な舞踊の清元《北州》も、男の素踊りで踊る場合と傾城で踊る場合があり、清元《玉兔》も子供用の杵と臼をもって踊る場合と、男の素踊りで踊る場合、娘がおとぎ話の絵本を読んで始まる場合とがあり、一作品に対して複数の解釈を持ち合わせながら、様々な角度から作品を捉えている。

12 歳になると、母のおさらい会で清元《三社祭》を踊り、大変な評判を得て、新橋の料亭からお座敷と呼ばれるようになる。この頃まだ小学校に通っていたが、忙しい日は何軒も掛け持ちするほどの売れっ子であった。その当時の新橋界限には、大臣の原敬をはじめ、三井や三菱の実業家や浅野セメントの社長、北九州の炭鉱主で有名だった貝島太一など、経済的にも豊かな上に、人間的にも厚みのある本物の文化人や教養人、趣味人といった上流層の顔触れが集まっていた。彼らに可愛がられた徳穂は、お座敷の余興として踊った後で、絵や茶道、書、古美術など、伝統文化と名の付くあらゆるものに触れる機会を貰い、観る目や感性を養い、ものごとを深く識るということを知らず知らずのうちに体得していった。後に徳穂は、これを「お座敷学校」と呼んでいる。勉強が嫌いで、ようやく卒業した小学校であったが、お座敷学校で得たものが、後の舞踊活動や、お茶や陶芸をたしなんだ私生活に大きく影響を及ぼしている。

---

<sup>39</sup> 第二章 第四節 第一項で後述する。

14歳の時には、藤間勘翁に初めての踊りの名前である藤間喜久栄を許され、藤間流の名取となる。当時は名取といえども、舞踊の実質が伴っていないと許されないものであり、ましてこの歳で名取の許しを得たことは相当なものである。幼少の頃から才能の片鱗をみせ、天才少女との呼び名が高かった。

大正13年、徳穂が16歳の頃、同じ新橋に身を置いていた幼馴染の佐藤ゆき子が、帝国劇場取締役福沢桃介の推薦を受け、帝劇の女優の筑波雪子としてデビューすると、それに触発された徳穂は、自身も女優になることを志す。踊りで身を立ててほしいと願う母と、徳穂の性格を考慮した父の反対はあったが、六代目尾上菊五郎の後押しもあり、藤間春江の芸名を名乗り、帝劇女優の7期生となった。帝劇の女優は、まず俳優としての基礎を作ることから始まる。その為に、三味線や日本舞踊などといった和式の知識に加えて、声楽や洋舞という洋式の知識を学ぶレッスンもしていた。この時の洋舞の指導に当たっていたのが高田雅夫・せい子夫妻であった。そこで徳穂は、足は曲げないで膝を伸ばすことや、腰をまっすぐ伸ばして固定し、足がより長く見えるように、腰から足が生えるという感覚で動くこと、基本姿勢として手のひらをくぼませ、その中に卵が入る感じに柔らかく構えることなど、日本舞踊とは真逆で、仮に日本舞踊でそのようなことをしたら叱られるような動きを覚えた。また、レッスンはレオタードを着用し、体型をあらわにして踊るため、日本舞踊のように着物で身体を包み、体型を隠して踊ることとの違いを実感した。こうして、高田夫妻の指導と踊りや、洋式の舞踊方法が後の吾妻流に大きく影響していくのである。

帝劇の女優を続けていた17歳の徳穂は、四代目坂東玉三郎に初恋をする。細面で色白の美青年であった四代目玉三郎に一目惚れをし、初めてのラブレターを書いたり、玉三郎の情報収集をしたり、当時としては洒落た考えであるペアリングを渡すなど、真底夢中になっていた。幼少期に抱いた「好きな人とは必ず所帯を持つ」と、二人きりで会ってもいない頃から結婚することを考えていたのである。後に恋は実ったものの、双方の親の反対の末に、あえなく散った。

次の恋は徳穂が18歳の時に訪れる。この頃、徳穂は浅草で松竹系の芝居に出ていたが、幼馴染の四代目河原崎長十郎<sup>40</sup>の誘いもあって「心座<sup>41</sup>」に出演する。その時に出演した作

---

<sup>40</sup> 昭和4年に二代目市川猿之助が松竹を脱退して、血気盛んな新しい時代の俳優と共に《アジアの嵐》

という話題作を上演する。そこに参加協力したのが中村翫右衛門や河原崎国太郎であり、河原崎長十郎もその一人である。また、彼らは後に前進座の中心メンバーとなる。

<sup>41</sup> 心座には、まだ世に出る前の船橋聖一や伊藤熹朔なども参加出演していた。

品が、オニール作の《飢渴》で、豪華客船が沈んで、紳士や女優、黒人の水夫か船の従業員のどちらかがイカダに乗って、海上を漂うという内容の芝居であった。紳士役は長十郎で、黒人の水夫役に市川団次郎、徳穂は女優の役を務めた。初めての西洋人の役であったこともあり、ドレスで舞台に立つことはもちろん、日本舞踊が基盤の徳穂にとっては、立ち居振る舞いから相当な違和感と苦労があった。この演出をしていたのが、徳穂の恋人となる今日出海であった。今東光の弟で、東京帝国大学に通う学生であったが、その演出や指導、稽古は厳しいものであった。徳穂の演じる女優が、飢えに耐えかねて「メニュー」と口走る台詞に、実感がこもっていないと絶食命令を出したほどである。一方で、今日出海は徳穂の楽屋に女学校の教科書を持ち込み、勉学も教えていた。「君、知的になりたまえ」と熱心で、徳穂もその期待に応えようとしていた。花柳界にしか縁のなかった徳穂にとっては、耳慣れない文学の世界にいる今日出海が、知性への欲を満たしてくれる存在であり、彼の言葉の感触を楽しみ、徳穂の育った環境にはない高級感を味わい、今日出海との結婚への憧れは募るばかりで、文士夫人への夢を膨らませていった。しかし、芸以外に脇目をふらず、まっすぐ行くことを望んでいた母は、今日出海との交際に警戒心を強めていた。

年が変わって昭和2年1月の松竹の芝居で、19歳の徳穂は仮名手本忠臣蔵の三段目である清元《落人》のお軽を踊っていた。勘平役は坂東秀調で追手の鷺坂伴内を中村翫右衛門が勤めていた。この時もまた、今日出海の勉強攻めは続いているが、徳穂はそろそろ飽きかけていた。文士夫人への夢も覚めかけていた頃、徳穂の楽屋の隣には坂東一鶴（後の四代目中村富十郎）という役者がいた。徳穂の楽屋とは打って変わって、華やかな雰囲気、女性に人気のあった一鶴は、舞台のことでもなんでも気にかけて、易しく接してくれる人物であった。徳穂は次第に興味を示していった。それから、井原西鶴の『好色五人女』の「お夏」のように、清十郎ならぬ一鶴に群がる女性たちに妬みを感じるようになり、やがてはっきりとした嫉妬心になると、一鶴を奪ってやろうという気持ちにまで発展したのである。ある日、徳穂の楽屋の鏡台の引き出しに、一鶴からの誘いの手紙が入っていた。誘いのままに、徳穂と一鶴が逢瀬を交わすと、衝動的な恋に落ち、結婚することを意識するようになるのである。ところが、母政彌に引き裂かれることを案じた徳穂は、この時に踊っていた《落人》のお軽の心情と無意識ながら交差したのか、芝居にのめり込んでいたせいなのか、一鶴と離れ離れになってしまうのならば、いっそ駆け落ちしてしまおうと考える。芝居の因縁なのか、伴内を演じていた中村翫右衛門も、実際に徳穂と一鶴の駆け落ちの追手に駆り出されていたが、ついに、二人は芝居に穴をあける始末となってしまう。結局、徳穂と一鶴は関係者に見つかってしまうが、芝居での処分は重くなく、徳穂は次の日から、一鶴は役者の習わしで

ある「三日ご法度<sup>42</sup>」にのっとり、三日後に復帰することになった。しかし、一鶴は根岸に住んでいた六代目坂東彦三郎の家に預けられ、徳穂は厳しい母と鬼よりも怖い乳母の監視のもとで、それぞれ謹慎となった。父である十五代目羽左衛門からは大激怒され、「女優をやめろ」と告げられる。この時、徳穂は数えの 19 歳で、一鶴は 20 歳であった。一方で、一鶴との駆け落ちにより、今日出海とのプラトニックな恋は終焉を迎えてしまうが、後に日出海は徳穂の生涯の相談役となり、兄の今東光は徳穂の創る新作の歌詞を書くなど、徳穂を支えた人物になっていくのである。

2 月中旬のある大雪の時である、家での謹慎を座敷牢に例え、《櫓のお七》の気分を味わっていた徳穂は、また一鶴に会いたくなり、家を抜け出し再び駆け落ちしてしまう。そこで二人が身を隠したのは、三軒茶屋周辺の荒物屋の二階で、裸電球がぶら下がった六畳一間であった。こうして二人の新婚生活が始まり、徳穂は初めて念願の家庭を持つことができたのであるが、当然のことながら、母からは勘当され、着る物にもお金にも困っていたが、命がけで愛せる対象をもった徳穂は、踊りのない寂しさを感じることもあったようだが、精神的に満たされて、幼少期からの夢を叶えることができ、幸せをかみしめていたのである。この後、一鶴の臍貞が世話をして、青山にある八畳と三畳二間の二階建てに引っ越すことになるが、徳穂が描いていた理想の結婚像とはかけ離れたものであった。しかし、料理や掃除、洗濯などの家事を初めて経験し、貧しい生活でも楽しんでいた。最終的に、二人は麻布今井町の二階建ての一軒家に引っ越すが、この引っ越しに協力した帝劇女優時代の友人の菊田寿美子の娘が、後に吾妻勝子となり、後に吾妻流に貢献する人物の一人である。

幸せな結婚生活を送っていた昭和 3 年に徳穂は妊娠する。両親ともに一鶴との結婚は反対であったが、妊娠を機に認めることになる。妊娠中である昭和 4 年 1 月からは、子供を養うために一鶴と共に働き、徳穂は弟子をとり始める。最初は徳穂の実家の稽古場で、政彌が古典舞踊を教えて、徳穂は当時の歌謡曲で踊るレコード物（歌謡舞踊）など、新しい傾向のものを教えていた。そして、この年の 6 月 4 日に長男の渡辺一が誕生する。それが五代目中村富十郎である。出産を機に、母との溝はだんだんと埋まり、昭和 6 年には次男元靖も誕生する。この次男が後に吾妻徳彌の父となる。

昭和 4 年 12 月、社会の不況も影響し、以前から不振続きであった帝劇の経営は限界に達してしまう。当時関西から進出して地盤を固めていた松竹にその経営をゆだね、徳穂が 21 歳の時には帝劇の公演は最期の時を迎える。それに伴い、女優劇は解散し、帝劇のような貴

---

<sup>42</sup> 一日休むと、合わせて三日は休まないといけないという歌舞伎役者の掟。



族的な雰囲気をもつ芝居は次第に薄れ、軍事色の強いものが台頭してくる。この頃すでに徳穂は帝劇にはおらず、他の劇場に出演することが多くなっていた。

そして昭和 5 年、昭和 18 年まで 20 回開催される「春藤会」を立ち上げ、徳穂は本格的に舞踊家としての道を歩み始めるのである。

舞踊家としての活躍も華々しく、念願の家庭を持つことができた徳穂であるが、春藤会最中での佐藤光次郎との出会いは、徳穂の舞踊運命をさらに飛躍させるものとなる。春藤会の経緯は次節にて述べるが、まず、後の夫となる藤間万三哉と徳穂の関係性について見て行くこととする。

藤間万三哉の本名は佐藤光次郎といい、徳穂の幼馴染、筑波雪子の弟で、徳穂よりも 6 歳年下である。

第八回春藤会で徳穂の踊った《京鹿子娘道成寺》を見て感銘を受け吾妻流に入門し、内弟子として徳穂に仕えていた。弟子であったが、母政彌は、光次郎のことを気に入っていた。光次郎は演出・振付に長けていたため、その才能が徳穂に寄り添うことを望んだのである。しかし、徳穂は坂東一鶴と結婚し、子供もいた身であった。そこで、母政彌と、光次郎の姉である筑波雪子は、二人が深い関係となるように計画をたてた。その策にはまった徳穂と光次郎は、数年間互いに理性を保っていたものの、昭和 12 年の第十三回春藤会の新作《舞踊劇かさね》がきっかけで本格的に互いを意識し合うようになり、昭和 13 年、二人は結婚の約束をするまでとなる。

徳穂にとって、夫である一鶴は、歌舞伎役者の立場から、舞台に関するアドバイスや化粧の仕方、かつらのことなど、舞台に立つための糧になっていたようだが、光次郎は、演出・振付の才を徳穂に貸し、一緒に作品を創る喜びを分かち合える存在であった。しかも光次郎は内弟子という身分で、徳穂と行動を共にすることが多く、作品を共に生み出す達成感の共有があったからか、芸の上での繋がりもより一層深くなっていった。光次郎もそのことを察していたのであろう。徳穂に結婚を申し込む時も、「もし結婚しても、私は先生の主人にはなりません。生涯、先生にお仕えすることで私はいいのです。一生おそばにいて、先生のために振付をします。先生、いい作品を創りましょう。二人で芸に生きましょう<sup>43</sup>」という言葉をかけていた。

---

<sup>43</sup> 吾妻徳穂（笠井晴信）1978年3月15日『女でござる』東京：読売新聞社、151頁。

一鶴の時と同様、徳穂は再び駆け落ちをする。光次郎との新たな恋の始まりの為、春藤会が一時開催できない状況に陥ったが、父羽左衛門の許しを得て吾妻流二世宗家を襲名し、昭和 14 年 11 月、第十五回春藤会に於いて、光次郎振付の《時雨西行》を母政彌と徳穂が踊り、舞踊界への復活を遂げた。

それから、春藤会は第 20 回まで続き、夫妻会、定式舞踊会、二回に渡るアヅマ・カブキと徳穂の舞踊活動は続くが、万三哉は、吾妻徳穂という人物にも吾妻流にも、かけがえのない存在になった。アヅマ・カブキの演出・振付も万三哉がいなければ成立しなかつただろうし、徳穂だけでは生まれなかつた作品も数々ある。さらに、徳穂の想い描いた作品をも、次々と具現化していった。徳穂と万三哉は必然的に出会い、引き寄せられて、吾妻流独自の作品を完成させていったのであろう。

夫婦としてはだんだんと心が離れていったようであるが、踊る上で、万三哉は亡くなる直前まで徳穂に関わり続けていたのである。二人の最後の作品は、万三哉の亡くなった日である昭和 32 年 4 月 3 日にテレビ放映の為に踊った《吉野太夫》であった。

生い立ちや経歴をみれば分かるように、劇界から転身して、両親の関係上、歌舞伎界や、新橋花柳界で培ったあらゆる方面の人脈に恵まれて、舞踊家としてスタートした徳穂は、吾妻流の復興に伴い流儀の家元を継承し、藤間万三哉という人物との出会いを経て、その後の人生をもまた、日本舞踊へ捧げていった。

徳穂にとって日本舞踊とは、自らの救いであり、支えとしていた柱のようなものである。だからこそ、人生において幾度か味わった辛い経験を、踊ることで払拭し、再び踊りの世界へ運命の流れのままによみがえって来たのであろう。現在、初代吾妻徳穂という名前は、日本舞踊の歴史を語るにおいて、欠かせない存在ともなっている。

## 第二節 春藤会の発足とその後の発展

### 第一項 春藤会の立ち上げと吾妻流の再興

徳穂は昭和 5 年から、舞踊家として本格的な活動を展開して行くが、徳穂の立ち上げた春藤会とは、当時の徳穂の名前であった藤間春江の「春」と、藤間流の「藤」をとって名付けた徳穂主催の舞踊会である。古典を 4 演目と、新舞踊に小品集や新作を発表するという

番組構成を基本とした。この形式は当時の新舞踊に傾倒する会の傾向を物語っている内容である。

昭和5年5月29日から第一回目の春藤会が開催されたが、昭和5年といえば、初代藤蔭静枝や初代花柳寿美、初代五條珠實などといった日本舞踊界を代表する舞踊家たちが中心となって、新しい日本舞踊のあり方を模索し、表現しだした年であり、新舞踊運動が活発となった年でもある。藤間春枝も、その波に乗って活躍する一人であるが、ここで注意しておきたいのは、第三回の春藤会までは帝劇女優としての名前である藤間春江を使用しているが、それ以後は藤間春枝という名前の表記に変わっていることである。何を機に改名したのかは明らかではないが、字画の関係も含め、女優から舞踊家としての基盤ができたことを意識して、春枝と一字だけ変えたのではないかと推測される。本論文では、経歴や年表資料に倣い、年代による表記の変化に従うこととする。

春藤会における主な新作を巻末付録①に記載したが、その中でも現在踊られている作品と、当時の風潮にあった「新舞踊」という言葉に相応しい作品を重点的に取り上げて、春藤会と時代の流れを汲みながら、徳穂の舞踊活動を順に探っていくこととする。

#### 第一回 春藤会 (昭和5年5月29日 於：日比谷公会堂)

初回は、昭和5年に日比谷公会堂で開催されたが、徳穂は子宮外妊娠になってしまい、緊急入院を余儀なくされ、出演することができなくなってしまった。その時に発表する予定であった新作の《新曲藤娘》は、藤間春江の藤にちなんで、新しい門出に相応しく、旧来の古典ではない新しい感覚の《藤娘》が考えられていた。伴奏はピアノを用い、しかも耳を隠した洋髪で、藤の模様の振袖で踊るといふ、当時としては現代風の演出であったが、結局お蔵入りとなってしまい、その後も世に出されることはなかった。この番組の代理として、母政彌が古典作品を踊っている。

#### 第二回 春藤会 (昭和5年9月27日 於：日比谷公会堂)

第二回目が春江の実質的な出演のスタートである。新作は《深山の乙女》を発表し、前回踊れなかった古典の常磐津《三つ面子守》も踊っている。

新作の《深山の乙女》の概要と配役を以下に記しておく。

深い山奥に母と二人で暮らす少女、花や虫や小鳥を遊び相手に静かな日々を送っていた。だが年頃になり、人恋しく淋しくなった少女は、夕方になると紅葉の葉に接吻しては一枚一枚、谷川の水に浮かべて流していた。

歌——「もしや誰かが川下で、この人知れぬ物思を汲んでくれよもしれぬもの。」  
小鳥や花の精霊たちが心配して現れ、一緒に踊る。

そこへ、見知らぬ一人の少年が現れる。都に住む貴族の息子と名乗る少年は、少女の胸の想いを託した紅葉のひとひらに招かれてはるばる逢いに来たという。少女は嬉しくなって二人で踊り、誘われるまま里へ下りようとするところに、母が登場する。少年が悪魔と見破った母、貴公子と見えたのは、八つ目の大蜘蛛の変化であった。蜘蛛の糸乱れ飛ぶ立ち回り、皆が逃げ惑う内に、少女が胸に付けている母の愛の象徴、薔薇の花によって救われる。月明かりの中、精霊たちと踊る内に一幕<sup>44</sup>。

作・舞台衣装	加藤まさを
作曲・指揮	本居長世
少女	藤間春江
母	藤間寿枝
少年	松本純蔵こと藤間順次郎（八代目松本幸四郎）
小鳥や花の精霊	藤間春弥、寿枝葉、巴良枝ほか 12 名。

第三回 春藤会 （昭和 6 年 3 月 29 日 於：日比谷公会堂）

第三回目で上演された舞踊劇の新作《清姫物語》は、《京鹿子娘道成寺》の道成寺伝説で知られる清姫を題材にして創られた作品である。《清姫物狂い》と題されている文献もあるが、本当の題名は《清姫物語》であることを注意したい。

第二回の時と同様に以下に記す。<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> 西形節子 2006 年 3 月 25 日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、560 頁、上段 13 行～下段 9 行。

<sup>45</sup> 西形節子 2006 年 3 月 25 日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、561 頁、下段 19 行～562 頁、上段 8 行。

### 第一場 「熊野街道」

安珍を待つ清姫、老いた山伏がからむ。

### 第二場 「日高川の岸」

里の童男女をあしらいにして清姫は安珍に追いつく。情にほだされかかる安珍は煩悩を晴らす鐘の響きに己を取戻し、清姫から逃れる。捨てられたと知った清姫の瞋恚のほむらの凄まじさ、日高川の岸までは常磐津の分担。

### 第三場 「道成寺の鐘楼」

長唄、大薩摩となり、日高川に飛び込んだ清姫が蛇形に変身して道成寺にたどり着き、鐘楼に登る場面、番僧 5 人が絡んで読経の声と共に幕となる。

作	中内蝶二
作曲	杵屋寒玉・常磐津文字兵衛
振付	藤間春江
清姫	藤間春江
山伏	坂東三津之丞
安珍	市川染五郎こと藤間順次郎

三場から成る大作で、役も歌舞伎役者を配し、芝居仕立てであることが分かる。しかも、父羽左衛門の影響なのか、歌舞伎の作品を日本舞踊でも踊れるように変化させて、新作舞踊劇を創っている意図が窺える。

また、《清姫物語》は昭和 62 年に行われた吾妻寛穂のリサイタルで、第三場だけを長唄や大薩摩の音楽ではなく、演出を変えて囃子のみの演奏にして、徳穂の振付として再演された。寛穂が再演するまでの期間とそれ以降は上演されていない。

### 第四回 春藤会 (昭和 6 年 6 月 11 日 於：日比谷公会堂)

第四回目で上演された新作は、吾妻流の代表作ともなる長唄《菊》という作品である。これまでの新作は、古典に取材して委託したものが多かったが、この回で初めて、徳穂が構想

から振付までを手掛けた作品となった。現在、この作品は吾妻流特別選定曲<sup>46</sup>の一つに制定されている。

徳穂の本名である喜久栄にちなんで、幼い少女が次第に成長して、娘ざかりを迎えるまでを菊の花に託して表現するという内容で、春の《道成寺》に対して、菊に象徴される秋の道成寺を創り出そうというねらいがある作品である。年齢に従って、禿、町娘、御守殿（武家娘）、田舎娘の順に踊り分ける趣向になっている。

初演に当たって《菊》は、菊の一生になぞらえた構成であったため、最後は菊が枯れて土に返るという流れであった。しかし、明治からの国政の影響で、芝居の脚本でも舞踊作品の台本でも、国策に添う内容かどうかを調べる検閲制度が設けられていたので、この作品は皇室の紋である菊を枯らすという理由で不敬に当たると判断され、上演することができなくなってしまった。その判断決定が公演の10日前ではあったが、詞章を変えて、香りも高く高貴に咲き誇るという演出と内容に変えたところ、つつがなく初演できることになった。それにより、現在でも菊が薫り高く咲き乱れるというかたちで幕が閉まる演出になっている。

本来ならば、菊が土に返るという演出であったことから、徳穂の当初の意図を想像して、現在伝承されている《菊》と、当初の《菊》の解釈の比較を、本大学大学院修士課程の修士論文『舞踊作品《菊》(吾妻徳穂振付)にみる女性像』で論じたので、参照してもらいたい。

第四回では、新作としてもう一つ、《幽燈》が挙げられる。その公演台本<sup>47</sup>が現存しているので、以下に内容を記しておく。

#### 鳥居言人舞踊化 《幽燈》

作曲 杉山長谷夫

振付 藤間春枝

#### 解説

是は有名な怪談小説「牡丹燈籠」よりヒントを得た全然歌詞のない舞踊劇である。

---

<sup>46</sup> 《たちばな》、《櫓三番叟》、《寿万歳》、《見物左衛門》、《重ねたちばな》、《菊》、《櫓のお七》、《八月十五夜の茶屋》、《吾妻賑》、《屋敷娘》、《苗売り》、《浮世絵模様》が昭和58年8月1日に制定されている。

<sup>47</sup> 吾妻流事務局保有 幽燈 台本

## 序曲

序曲に於いて 先づ中古支那ののびやかな気分を場内に張らせる事に務むる中次第に憂鬱なる気分に変らせる。

### 第一節

黒幕の前に死魔四人 うづくまり居る

曲に従い次第に死を招ぐ振りありて 上手に引っ込む 溶闇

### 第二節

溶明 喬生 桂に凭れて 月を眺め居る 内へ入る

仏前に礼拝する 逝ける妻淑芳を想ふ

其と同時に恋人金蓮とのヂレンマに陥入れらる 喬生の悶え

音楽 憂鬱 かすかな草笛 柳ゆれる

支那寺の鐘の音 溶闇 闇の中に牡丹灯籠のみ舞ふ

溶明 淑芳 門を叩く 家内の喬生 淑芳の来るを気附く

音楽華やかになりて 甘き恋の歓楽に酔う二人 其にからむ金蓮

やがて喬生は二人の幽霊に挟まりて次第に息絶えてゆく

淑芳 微笑む

金蓮 首丈骸骨になりて 上より見込む 溶闇

### 第三節

舞台 第一場と同じ

四人の死魔 急に立つ

そしてグロテスクなる音楽物凄き中に軽い気分

四人の死魔 無心に踊る中に 一幕—

## 第五回 春藤会 (昭和7年5月29日～30日 於：仁寿講堂)

この回は、二部構成となっており、第一部は古典、第二部は新作の発表である。

第一部の古典に、春枝は《お夏狂乱》を初役で踊った。舞台としては初めての披露であったが、母政彌の指導する東会でこの作品が上演され、その指導に六代目尾上梅幸があたった時に、そのお稽古に徳穂もついていた為、前々から振りもほとんど覚えていたようである。六代目梅幸の指導が基礎にあったが、この回では改めて尾上梅朝に全体の演出を見てもらったようだ。

また、この時、作者の坪内逍遙に教えを乞いに行き、お夏の心を教わっている。逍遙は、「なによりも大切なことは、お夏という娘は大店の育ちですから、すべてについておっとりとした風情をうしなってはいけない<sup>48</sup>」ことと、「目に入るすべての物が清十郎に見え、かつまた清十郎を思い出す様子であるように<sup>49</sup>」ということを徳穂に注意した。

さらに、徳穂はこの時、化粧方法も変えていたのである。夫鶴之助<sup>50</sup>のアドバイスもあり、従来の化粧とは違った近代的な化粧法を取り入れたと、徳穂は作品の思い出として振り返っている。

憶測であるが、春枝はこの時、『新楽劇論』のことも逍遙に聞いたのであると考えることができる。これまでの春枝の新作は、古典作品の応用が多く見られた。それは、逍遙の『新楽劇論』と徳穂が独自に解釈をした結果であったのだろうが、そこに疑問もしくは限界を感じたのか、逍遙に直接聞くことを望んだのであると思う。だからこそ、春枝は《お夏狂乱》を選曲し逍遙への伝手を求めていたのかもしれない。

第二部の主な新作を『近代日本舞踊史』からまとめ、引用する。<sup>51</sup>

《湯上り》

作	中内蝶二
作曲	清元栄寿太夫
装置衣裳	鳥居言人

《ヴァラエティ》

編曲	宮城専太郎
装置	佐原包吉
独唱	永井美奈子
洋楽	帝国管弦楽団

---

48 杉昌郎 1979年11月20日「作品の思い出」『舞踊集 徳穂』東京：東京堂出版、110頁、上段4～6行。

49 杉昌郎 1979年11月20日「作品の思い出」『舞踊集 徳穂』東京：東京堂出版、110頁、上段6～7行。

50 渡辺亀蔵のこと。三代目坂東鶴之助を経て、昭和18年に四代目中村富十郎を襲名する。

51 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、566頁、上段19行～下段15行。



伴奏                    ビクターレコード

《新造千代春》

作詞                    伊東深水

作曲                    哥沢芝金

装置衣裳              山川秀峰

振付                    藤間春枝

《タイス瞑想曲》

原案                    加藤長治

装置衣裳              斎藤佳三

按舞                    藤間春枝

この中で、徳穂が踊ったのは《新造千代春》と《タイス瞑想曲》である。

《新造千代春》は、この時、長く垂らした前帯の新造姿が人気を呼び「千代春人形」として売り出され、藤間春枝の名が世に知れ渡る機会であった。

《ヴァラエティ》は、徳穂の弟子の出演で、A～H まで 8 曲を並べたショー形式である。当時の流行歌謡曲などでの群舞と、演奏だけのものまであったようである。

第五回と第六回の間、「大阪・名古屋公演、小春藤会レコード試演会、千葉支部の特別公演<sup>52</sup>」を行っている。これは徳穂が舞踊家として波にのり、弟子も各地に増えていることを示唆している。

第六回 春藤会            (昭和 7 年 7 月 10 日 於：帝国ホテル演芸場)

この回は、《吉三人形》を新作としている。この時から、吾妻徳穂独特の鬘のくり(雁金)が創案された。この作品には、結綿という鬘であったが、「丸ぐりで横どおし」という鬘の結び方にしている。こうすることによって、鬘の毛がふっくらとし、自分の髪の毛のように

---

<sup>52</sup> 西形節子 2006 年 3 月 25 日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、567 頁、下段 19 行～上段 1 頁。

見えるのである。これは、夫鶴之助が、徳穂の丸顔に合うように、一文字の眉をひくことと共に提案したことであり、それが、舞踊界での流行にも繋がった。

徳穂は鶴之助のことを、女を演じる場合の心得など度々協力してもらっていたのである。この作品の内容が徳穂の著書である『おどり』に記してあるので引用する。<sup>53</sup>

これは、中内蝶二先生の作詞、(先代) 柏伊三郎さんの作曲になる作品でした。

雪の夜の家の中、むすめのお七が、炬燵によりながら吉三人形を抱いて、恋人の面影を慕っているという情景の踊りでした。

曲の後半、お七が吉三への慕情をつのらせて狂ほしくなるところから、音楽が全部義太夫ふうになり、そのテンテン、ツンテン、ツンテンという糸にのって、人形ぶりになるのでございます。

先代の柏さんは、たいそう作曲のお上手な方で、ここはデレルから、人形ぶりにせひしてほしいということを私に仰っしゃって下さいました。

私ははじめてのことで、そうしたことは思いもよりませんでした。面白いなあと思いました。人形ぶりといっても、人形使いの出るのではなくて、一カ所だけ、人形になるのです。

柏さんから教えていただいたように、人形ぶりでやりまして皆さまから、たいへん珍しいとおほめをいただきましたが、この装置は、当時鳥居言人先生、今の清忠さんが やって下さいまして、後が紗で、そこに雪がふっているんでございますね。

部屋にお炬燵がありまして、ピンクのところは赤の縞で、結び文のついております衣裳、紫鹿子の鯨帯をふり下げに結びました。

この作品は、以前は時折上演されていたが、取材した《櫓のお七》に似ていることから、現在上演される機会はほとんどなくなってしまった。

第七回 春藤会 (昭和8年5月28日～29日 於：新橋演舞場)

この回は、特別公演と銘打って、政彌門下の新橋芸者衆が出演し、三部構成であった。第一部は、古典9番と、ビクターレコードの伴奏が数曲。第二部は、新橋芸者衆が春枝の振

---

<sup>53</sup> 吾妻徳穂 1967年11月29日『おどり』東京：邦楽と舞踊、153頁、6行～155頁、7行。

付・演出したモダンな作品を踊っていた。第三部は、春枝の新作発表である。ここで、《四季の絵姿》を上演した。これは、春夏秋冬に沿った《雪姫》《舞妓》《小督》《櫓のお七》の4つの中で、女の四態を描いた作品である。これを、早変わりで春枝が一人で勤めた。この中でも、《舞妓》は、短く踊り易い振付がされているため、子供用の演目として現在でも踊られている。

この作品の台本も記しておく。<sup>54</sup>

春「雪姫」は『金閣寺』の段を思わせる舞台、桜の木に黄色の扱帯で繋がれて倒れている雪姫、両手を縛られたままの舞踏的表現が中心、親鼠・子鼠の三匹がからみ、雪姫の引っ込みの後をつなぎ暗転でかわる。

夏「舞妓」は京の加茂川、大文字の夜の風景、舞妓が花道から傘をさして登場、青柳の陰にたたずむ風情の絵。

(中略)板付きに決まると暗転で舞台は、秋「小督」嵯峨野の隠れ家、几帳、上手窓から月の光、その逆光に照らされて琴を弾いている小督。この小督は吹き替えの人物、箏曲を聞かせるうちに早変わりをするツナギの役。やがて駒の音を聞きつける心で下手に枝折り戸の方に向かう。几帳の陰を通るとき、吹き替えと入れ替わる。それぞれが十分前後の作品だったようだが、秋は特に短い。

冬「お七」は二景、町屋の雪景色から火の見櫓にかわる。童謡風の唄で、花道から酒屋の小僧が踊りながら出て、舞台にくると唄はジャズ風を加味してゝ恋の緋鹿子……娘十六もう春じゃもの……と踊ると町屋の背景が飛び、火の見櫓の梯子にお七がいる絵姿。酒屋の小僧はツナギ、二人の台詞のやりとりがあって、小僧が入るとお七の人形ぶりを取り入れた振り、吉三恋しく狂い乱れて雪の中に倒れて、幕となる。

第九回と第八回の間で、春枝は、吾妻流四代目家元となる。これは、父十五代目羽左衛門が「おれが丈夫なうち、喜久栄に何か残しておいてやりたい、家に吾妻流<sup>55</sup>というのがある

---

<sup>54</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、571頁、上段5行～下段6行。

<sup>55</sup> 元禄時代(1688～1704)の終わりに、歌舞伎役初代吾妻東蔵により創流された流派である。吾妻東蔵は二代目から吾妻藤蔵なり、三代まで続いたが、その後中絶してしまうが、十五代目羽左衛門の手で約二百年ぶりに復活させた。よって、初代宗家に父である十五代目羽左衛門をたてた。

から、これを継がしたらどうだろう<sup>56</sup>」との意向から、母政彌の大賛成もあって、吾妻流を継承する運びとなった。春枝は、藤間流家元三世藤間勘右衛門の許しを得て名前を返上し、吾妻春枝となった。約二百年もの間、日の目をみることができなかった吾妻流という流派の新しい道が切り開かれた瞬間でもあった。

第八回 春藤会 (昭和8年10月29日～30日 於：歌舞伎座)

この回より、吾妻流春藤会と改称しているが、恩賜財団済生会内なでしこの会としてのチャリティー公演として開催された。

新作は、《名立花吾妻風流》と《切支丹絵巻》である。前者は吾妻流流舞とされ、後者は、長崎丸山の遊女 花山と細工人 清之助との悲恋を描いた舞踊劇で、キリシタン弾圧の絵踏みを背景にしている。演奏では、和洋の折衷が見られ、出演者にも洋舞の東勇作がある。吾妻流としての第一歩として、歌舞伎俳優も多数出演しており、父十五代目羽左衛門の祝福も受けている様子がみられる。

新作《切支丹絵巻》

作・演出	長田幹彦
作曲・指揮	松平信博
作曲	柏伊三郎
衣裳・装置	小村雪岱

遊女・花山	春枝
細工人	中村芝鶴
曲芸師の黒奴	東勇作

その他、遊女、邪宗払い万歳、南蛮商人、水夫、カピタン、町役人、伴天連など大勢が登場。<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> 吾妻徳徳 1967年11月29日「吾妻流の樹立と披露」『おどり』東京：邦楽と舞踊、169頁、5行～8行。

<sup>57</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、573頁、上段7行。

その他、弟子による《勢獅子》と、名披露の弟子と春枝の翁で《操り三番叟》があり、小曲集《子供のメロディー》は、河野鷹思による二階建ての構成舞台が創られ、力が入った派手な公演であった。

この回の最後に春枝は、長唄《京鹿子娘道成寺》を道行から鐘入りまでを踊っている。吾妻春枝の出発点にふさわしい演目であり、この後も、節目となる会には必ずといっていいほど、この作品を踊っている。

この時の《京鹿子娘道成寺》を見て、吾妻流に入門したのが佐藤光次郎（後の藤間万三哉）である。

#### 第九回 春藤会 （昭和9年5月26日～29日 於：新橋演舞場）

吾妻流再興の翌年に開催された第九回春藤会を、吾妻春枝家元披露特別公演と銘打ち、新橋演舞場に於いて4日間の大々的な襲名披露公演を行った。

ここでは、清元《たちばな》を家元披露曲とし、市村座の座付き狂言である《都見物左衛門》《寿万歳》《海道下り》の三題を《花橘寿狂言》と題し、復活上演した。いずれも岡鬼太郎の協力で復元し、音楽は長唄、常磐津、義太夫をあてた。その中の《寿万歳》は、復活上演当時は太夫と猿若の男の二人立ちであったが、今では女太夫と猿若が定番である。

流舞《たちばな》は現在、長唄《櫓三番叟》と合わせて、吾妻流師範試験の課題曲となっている。

家元披露公演の口上で、父である十五代目羽左衛門をはじめ、当時の新橋演舞場の頭取である川村徳太郎、第八回春藤会で名披露をした弟子と、新名取が4人<sup>58</sup>に、春枝を入れただけの少数であったが、春枝は、文金高島田の鬘に、白地に観世水と橘の模様のついた衣裳を着、弟子たちは文金高島田の鬘に、白地に立花の中振袖という派手な舞台面で、舞踊界への威勢を示していた。

この口上で、初世宗家である十五代目羽左衛門は、このような言葉を遺した。

何流、何流と申しましても、落ちれば同じ谷川の水で、流儀というものはございませぬ。いろんなことで家を継ぎ、制度によって流儀というものは出来るけれど、踊り

---

<sup>58</sup>この4人の中に、徳穂の姉である君子が吾妻春世として、幼馴染の筑波雪子が吾妻雪子として並んでいた。

に変わりはないのですから、この春枝も、ゆくゆくは立派な舞踊家になれるよう、すみからすみまで、ズズ、ズイーッとお引き立てのほど、ひとえに願いあげたてまつります——59

流儀というものを超えて、踊りという原点に立ち返り、そこで一人の舞踊家として芸を極めることを父羽左衛門は望んでいたのであろう。芸に対する身構えと心構えは、徳穂にも受け継がれ、流舞である《たちばな》の中では、吾妻流が十五代目羽左衛門から春枝に渡り、春枝は藤間流から吾妻流へなったことと、十五代目羽左衛門が口上で述べた「谷川の水」に、舞踊家として身を投じる不安と期待の様子が振付され、流舞を通して、この言葉は現在までも生きている。

その他上演演目として、《新造千代春》《吉三人形》《舞妓》を弟子たちが踊っているが、吾妻流の古典に成り得る作品の出来であったことを示している。

新舞踊に関しては、父羽左衛門の姪である関屋敏子という声楽家の独唱で《うたた寝》《タランテラ<sup>60</sup>》の2曲を踊っている。

《うたた寝》は「藍ねずみの地のところへ、蝶々がいっぱい飛んでいる<sup>61</sup>」衣裳で踊った。《タランテラ》は毒蛇に噛まれて気が狂って死にゆく女の物語の一節を描いた作品であり、「白地の衣裳に真赤な緋牡丹がこぼれるようにえがいてありまして、帯が鱗<sup>62</sup>」の衣裳であった。どちらも和田三造が衣裳を考案した。

#### 第十回 春藤会 （昭和9年11月16日 於：日比谷公会堂）

この回は、東北凶作への義損金を東京日々新聞社に寄託するという目的を持った公演であった。

徳穂は古典として《お夏狂乱》の再演と、《櫓のお七》を踊っている。お七を扱った新作は数曲創っているものの、古典を踊ったのは初めてであった。

---

<sup>59</sup> 吾妻徳穂 1967年11月29日「吾妻流の樹立と披露」『おどり』東京：邦楽と舞踊、173頁、2～7行。

<sup>60</sup> タランテルラと表記している文献もある。

<sup>61</sup> 吾妻徳穂 1967年11月29日「関屋さんと共演」『おどり』東京：邦楽と舞踊、176頁、6～7行。

<sup>62</sup> 吾妻徳穂 1967年11月29日「関屋さんと共演」『おどり』東京：邦楽と舞踊、176頁、9～11行。

新作は《細川ガラシャ夫人》はヘルマン・ホイベルス神父の原案である。《切支丹絵巻》に引き続き長田幹彦に歌詞を依頼している。この作品は知識層の関心を引いた舞踊劇である。演奏は、題材にふさわしく長唄と東京管弦楽団によるものであった。ここで、佐藤光次郎が出演している。

《細川ガラシャ夫人》<sup>63</sup>

原案		ヘルマン・ホイベルス神父
作詞・演出		長田幹彦
衣裳・装置・照明		遠山静雄
作曲		杵屋佐吉
作曲		鈴木静一
細川忠興の妻	ガラシャ夫人	吾妻春枝
その息女	たりよ	坂本としえ
	お萬	矢花道子
侍女	清原	吾妻春世（姉 君子）
家老	小笠原正斎	東屋三郎（新劇俳優）
その息	正時	佐藤光次郎（藤間万三哉）
運命の象徴	聖者	藤輪欣司（新劇俳優）
その他	侍女、軍勢	大勢

序曲、第三場からなる大作の舞踊劇である。

序曲は運命の象徴が天正十年、本能寺の変から、光秀の娘、細川ガラシャの身にふりかかった困難を語る。

第一場『白蓮の巻』幽閉の身となった夫人は、侍女清原の手引きで、カソリックの進行に救いを求める。

---

<sup>63</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、579頁、下段12～580頁、下段9行。

第二場『火焰の舞』—大阪細川館夜討—太閤没後、石田三成の人質要請を断った夫人に数百の軍勢が押し寄せる。火焰の中に天国へ召されるガラシャ、付き添う家老父子も切腹。

第三場『黎明の路』 聖歌の合唱の中、天国への路を歩むガラシャ夫人  
一幕一。

第十一回 春藤会 (昭和 10 年 5 月 26 日～27 日 於：新橋演舞場)

この日も古典と、新作を盛りだくさんに発表した。舞踊家生活は順風満帆であったが、私生活では夫との間に溝ができ始めていたのである。

この時上演された新作は《指》《振袖火事》《くらべ四季姿》である。

三作品の中でも、《指》は姿態美を舞踊で表現した作品で、《振袖火事》は小村雪岱に勧められ誕生した作品である。《振袖火事》では、衣裳に夜光塗料をかけて、照明に新しい技法を使い新感覚の舞踊を打ち出した。

第八回春藤会で入門し、第十回、今回と新作に出演している佐藤光次郎は、後の藤間万三哉であるが、その頃、光次郎は内弟子として春枝に尽くしていた。その光次郎は、西洋の絵画を好んでいたという。《指》で描かれた日本画的美と対象に、油絵の色彩的要素を徳穂に伝えたことがきっかけとなり、夜光塗料を使うアイデアが生まれたのではないかと予想ができる。

《指》

作詞 伊東深水

作曲 哥沢芝金

伊東深水の美人画に想を得てその姿態美を踊りに移そうと着想した作品。

丸髷に黒の紗の着物の女が、縁台に座って指輪をはめた指を見つめる絵に舞踊の美を見出した春枝の姿態美と新趣向が話題になった。<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> 西形節子 2006 年 3 月 25 日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、581 頁、上段 13～17 行。



《振袖火事》

作	邦枝完二
作曲	柏伊三郎
衣裳・装置	小村雪岱
照明	遠山静雄

江戸時代の大火に題材を採ったもの。

美しい前髪の寺小姓（佐藤光次郎—のち藤間万三哉）に思いを寄せる旗本の娘、札差の娘、油屋の娘の三態を吾妻春枝が踊った。台本は、四景に別れ、春の上野の花見に寺小姓が現れ消えると、次の景からいずれも小姓の振袖を抱いた娘が出て恋い慕う様を踊り、最後の四景の油屋の娘で火事になって幕。坂東羽太蔵（のち橘抱舟）に協力をしてもらった振付には外連味が加わり、衣裳に夜光塗料をかけ、照明に新しい技術を使い、新機軸を打ち出した作品だったようである。<sup>65</sup>

《くらべ四季姿》

作詞		木村富子
作曲	春—「文使い」	松島寿三郎
	夏—「苗売り」	三代目常磐津文字兵衛
	秋—「女役者」	清元栄次郎
	冬—「刺客」	竹澤仲造

《くらべ四季姿》は四季に合わせた四題から成る作品で、秋の《女役者》を春世、冬の《刺客》を光次郎が踊っている。夏の《苗売り》は現在吾妻流特別選定曲に制定されている。主となる新作はこの三作品であるが、新作の一つとして、地唄《道中双六》を小村雪岱の衣裳で弟子が踊っている。これは評判が高く、後に春枝も踊るようになる作品である。

---

<sup>65</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、581頁、上段18～582頁、上段10行。

この頃より、名古屋にも出稽古に行くようになっていた。さらに、第十一回と十二回の間  
に、満州を訪れ初めて外国で踊っている。私生活では、さらに家を空けることが多くなる春  
枝であった。

第十二回 春藤会 (昭和 11 年 5 月 27 日～28 日 於：新橋演舞場)

この時期の新舞踊運動の目的のひとつに、舞踊の大衆化が重要な課題としてあげられて  
いた。よって、時代小説として書かれ、一般に親しみのある《半七捕物帳》を舞踊劇化し上  
演した。ここでは、会主である徳穂が女性であるため、本来の演出を変え、女性を主役とし  
ている。演技指導に十五代目羽左衛門が加わり、歌舞伎にも対抗できるような豪華な舞台で  
あった。回り舞台を活用し、スピーディーに話が展開して行き、当時としては斬新な演出で  
あった。

《浮世絵模様》は、吾妻流特別選定曲のひとつであり、水茶屋の女笠森おせんと、役者瀬  
川菊之丞をうたいあげたもので、絵画的な美しさが魅力の作品である。構成は、春と秋の上  
下に分かれていて、上の段 春では、おせんと菊之丞の恋模様が描かれている。下の段 秋で  
は、おせんと菊之丞の道行になる。現在では、春の部分の上演が多く、近年で上下とも  
上演した会は、分家吾妻君子のおさらい会くらいである。

新作舞踊劇《半七捕物帳》

原作	岡本綺堂
脚色	渥美清太郎
装置	田中良
作曲	初代柏伊三郎 清元栄次郎 三代目常磐津文字兵衛
演技指導	十五代目市村羽左衛門

半七捕物帳の内 石灯籠 七場

半七妹	おくめ	
菊村娘	お菊	吾妻春枝
軽業師	春風小柳	

鬼女にふんする 春風小柳 吾妻春枝

手代 清次郎 政森化満里千代（新橋まり千代）

小柳情夫 金次

手先 幸次郎

平維茂に扮する情夫金次 佐藤光次郎（万三哉）

仲働 お竹 吾妻春世（君子）

腰元 田毎

下女 お松 吾妻春国（新橋染福）

腰元 呉竹

小柳一座頭取

母親 お寅 尾上竹之助、坂東録三郎らの歌舞伎役者

籠かき

幫間 など

腰元、捕手 大勢 十手踊り 8人

新橋芸者 13人の群舞は芸妓連中<sup>66</sup>

#### 「序曲」

小間物屋の娘お菊と手代の清次郎が駆け落ちしたので世間に知れない内に穏便に収めるよう、半七の妹おくめが頼まれて乗り出す。

#### 「浅草の奥山」

お菊と清次郎が逃げようと身支度をしているところへ籠屋がきてお菊をさらって行く。追いかける清次郎を小柳の情夫金次が倒し、木陰から姿を見せた春風小柳と金次はうまくいったと示し合う。

---

<sup>66</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、584頁、上段1行～下段6行。

「菊村の座敷」

小間物屋菊村では、母親お寅が娘の家出に心を痛めているところへ、お高祖頭巾の娘が現れ、母は娘かと驚き、寄り添おうとすると一暗転一元の座敷に母親お寅は殺されていた。おくめは、逃げ道のない庭の石灯籠から、下手人の手掛かりをつかむ。

一暗転一

「軽業の小屋」

春風小柳一座の紅葉狩りの劇中、鬼女に扮した小柳は、おくめによって捕らわれる。

「両国の橋上」

捕らわれた小柳は、手先幸次郎にお寅殺しを白状し、情夫金次の身を案じつつ、逃れぬ罪と川に身をなげる。

「終曲」

三河町の半七の十手のお陰で悪も降伏、太平の世を喜ぶ賑やかな総踊。お菊と清次郎は夫婦になり店を畳んで旅に出る。二人の旅立ちを祝って新橋の芸者、帮間の賑やかな踊のうちに一幕一。<sup>67</sup>

《桐大蔵》

作	長田幹彦
作曲	初代柏伊三郎
	豊竹巖太夫
	鶴沢新造
美術	小村雪岱

第一場

吉田御殿大舞台、桐大蔵の女歌舞伎の催しがあると奥女中たちが噂をする内、千姫と烏丸の卿が御着座との知らせに大舞台の幕が開くと桐大蔵と頭取が平伏。正面上段を見上げると恋しい卿が千姫と共に着座、桐大蔵はハッと驚くが、思いを静めて立って舞い始める。

---

<sup>67</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、585頁、上段10行～下段16行。

## 第二場

桐大蔵住居、鬱々と脇息に持たれる大蔵、そこへ烏丸の卿からと香箱が届く。恋敵の千姫が、南蛮の鳩毒を封じ込めた香箱だった。恋しい君の香りと開ければ、その煙に狂ってしまう桐大蔵であった。<sup>68</sup>

### 《吉野桜》

作	中内蝶二
作曲	清元栄次郎
装置	田中良

これは、「お前死んでも墓へはやらぬ焼いて粉にして酒で飲む」という 都々逸を地で行った吉野太夫を失った灰屋三郎兵衛を描いた作品。(中略)

京・朱雀野の花見の宴、新造、禿を相手に亡き吉野太夫を偲んでいる三郎兵衛、そこへ白川から花売娘がやってくる。吉野に生き写しの花売娘と戯れる内に三郎兵衛は骨壺に吉野太夫の幻影を見て狂っていくという可憐な舞台だった(台本より)<sup>69</sup>

光次郎が入門して以来、その演出・振付の才能は徳穂の舞台にも少しずつ加わっている。第十二回の新作を創るにあたるにも光次郎の感性が加味し作用しているだろう。母政彌が徳穂と光次郎が深い仲になるように浮気の筋書きを企んでいたのも、この頃であった。

また、この時期におきた日華事変の影響によって次第に軍事色が強まり、文学、芸能の分野でも国策に添わなければならない時代になって行った。それでも昭和14年頃までは日常生活に関して直接的な変動はなかった。

### 関西第一回 春藤会 (昭和11年11月27日 於：大阪歌舞伎座)

吾妻流家元名披露目公演を大阪歌舞伎座で開催している。これは、大阪と名古屋にも稽古場を持つ春枝が関西でも名が広まり、弟子が増えたことを意味している。

---

<sup>68</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、586頁、上段10行～上段19行。

<sup>69</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、586頁、下段3行～上段14行。

春枝の踊った作品は《娘道成寺》と《お夏狂乱》の得意演目を古典として上演、《半七捕物帳》の再演もあり、新作では、箏曲《春琴抄》と清元《湯上り》を上演演目として春枝が踊った。

《春琴抄》は谷崎潤一郎の名作を舞踊化したもので、坂東楽水（四代目中村富十郎）の構想である。春秋の二部構成で、春は春琴の誇り高い名人気質を表し、秋は地唄・菊の露・を使い人間性のある女らしい半面をみせた。被布を着た盲目の琴師匠の哀愁を一人で演じたのが評判であった。

これは、春枝として芸に打ち込む姿と、喜久栄として家庭を両立させようとしている姿を、夫である楽水が、作品に重ねているようにも感じることができる。ちなみに、新作として出しているが、これも再演である。

清元《湯上り》は、薄物の衣裳に仇姿で踊っている。いずれも関西という土地柄を考え選曲した作品であろう。

《夜陣》は、法師姿の武将の佐藤光次郎がお囃子だけで戦いの有様を見せるものであった。お囃子だけで踊るのはこの当時、新趣向である。

#### 《春琴抄》

原作	谷崎潤一郎
作詞 春	小松多賀雄
作曲	米川親敏

#### 清元《湯上り》

作	中内蝶二
作曲	清元栄次郎

#### 第十三回 春藤会 （昭和12年5月26日～27日 於：新橋演舞場）

ここでは、《舞踊劇かさね》を上演している。主題となる清元《かさね》は、母政彌を通して吾妻流に所縁のある演目でもある。

その他、第一部に新作が4本、弟子により発表された。その作品は《横笛》《お三輪》《お菊》《合せ鏡》である。第二部として、《舞踊劇かさね》が主眼となった。

徳穂と光次郎が深い仲になったのは、それまでは一回限りであったが、この頃から、光次郎の異性として本格的に存在を気にしだす。彷彿とした関係であるが、振付や雑用に重宝した。

後、徳穂と万三哉はふたりで夫妻会を開催しているが、ここでは、舞踊劇を主に上演していた。それは、この《舞踊劇かさね》で、万三哉には演出の才能も備わっていることに気がつき、夫妻会へと繋がるのではないだろうか。

舞踊劇《かさね》<sup>70</sup>

作	渥美清太郎
作曲	豊沢猿蔵
	豊沢猿三郎
	清元栄次郎
	初代柏伊三郎
	哥沢芝金
演出	坂東楽水
装置	山村耕化
照明	遠山静雄

文政6年の春、江戸の市村座では、双面の踊りが評判で大入りだった。楽屋口の賑ひからその舞台面一法界坊の役者が急病で、飛び入りに代理を勤めた田舎娘お米の口から、作者の鶴屋南北は累の伝説を聞いた。それは忽ち夏狂言に脚色された。即ち清元の「色彩間菟豆」木下川堤で與右衛門が腰元累を殺す凄惨な舞台面。

超えて二十年、嘉永年間の市村座で、二代目菊次郎が累を再演する時、付加されたのが「累道成寺」—これも同じく木下川堤で、累の怨霊が祐天上人の法力に反抗する。清元の夏に引かへて、これは紅葉の秋の木下川。

又超えて二十余年、明治初年の場面に写真売が、菊五郎の累の写真と、その頃評判の別嬪権妻お絹の姿を売って歩いた。そのお絹は後に夜嵐と肩書きのつく女、累によく似た嫉妬から、若い情夫の房吉を殺す、それも引っ張り木下川堤の雪の中。

現代の木下川堤には、吹き溢れる桜の下で、踊り子が長袖をひるがえす「かさね音頭」。

---

<sup>70</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、590頁、下段10行～13行。

田舎娘の一言から出た累、南北の捕らへた木下川堤一女の嫉妬は同じ場所に、永久に尽きず流れてゐる。（十三号[春藤会]プログラムより）<sup>71</sup>

これも四季になぞらえて、春から始まり春で終わるように進んでいく。永遠に尽きることなく輪廻する表現を季節に託しているのであろう。

この作品の演奏は、市村座の楽屋口として長唄、《双面》の舞台を義太夫、《色彩間苜蓿》の舞台を清元、《累道成寺》を長唄、明治初期の下総のある町を義太夫、木下川八景を哥沢、現代の《累音頭》が長唄で、それぞれを担当している。

主な配役は、腰元累・累の怨霊・夜嵐お絹を春枝、田舎娘お米を春世、四代目鶴屋南北・祐天上人・遊人房吉を佐藤光次郎が演じている。ここで興味深いのが、吾妻元靖として春枝の次男山田元靖が出演している。最後の《累音頭》には、藤間政彌も出演していた。

第十二回、第十三回の春藤会では、渥美清太郎に作品を書いてもらっているが、渥美は、これからの舞踊界を発展させるには、古典舞踊と、「大衆舞踊」と名付けるものが生まれてくる必要があることを説いている。これは、従来の新舞踊とは違い、邦楽という特殊な知識のない一般人にも鑑賞しやすく楽しめる踊りが必要であるということである。この時代は日本舞踊がまだ身近で需要があったからこそ、大衆化が求められていたのであろう。その為《半七捕物帳》を書き、また《舞踊劇かさね》は、母政彌がそのおさらい会で、清元《かさね》を復活上演させた初演の舞台を見たことがきっかけとなり、その娘春枝の為にこの作品を書いている。

#### 第十四回 春藤会 （昭和 13 年 5 月 27 日～28 日 於：新橋演舞場）

第十四回は、《吾妻流女十二姿》である。

《吾妻流十二姿》は、父十五代目羽左衛門が徳穂のために描いた 12 本の扇子に起因し創られた演目である。一月 松、二月 梅、三月 桜、四月 藤、五月 あやめ、六月 百合、七月 撫子、八月 木賊に月、九月 薄と鎌、十月 紅葉、十一月 葛の葉、十二月 寒牡丹、これらの扇子から想を得て、伊東深水に作詞を依頼し、《吾妻流十二ヶ月女すがた》という新作舞

---

<sup>71</sup>西形節子 2006 年 3 月 25 日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、591 頁、上段 2 行～下段 6 行。



踊ができたのである。

十二ヶ月の中に、あらゆる女の姿態が描かれ、作曲も 12 人の作曲家が月毎に 5～6 分ずつ創り、それらの曲が 12 曲繋がった 1 時間以上の大作である。公の関係ではないが、これには佐藤光次郎と構想を練り振付をした、初めての作品であった。

公演当日は、六ヶ月ずつ、二部構成で上演した。月毎に装置と衣裳を 3 分で変えなければいけないし、5～6 分という短い間で役の性根を魅せなければならぬため、とても過酷な作品であった。

徳穂の著書である『おどり』にこの作品の簡単な内容が記載されているので引用する。<sup>72</sup>

一番はじめの一月は、先々代望月太左衛門先生の作曲で、吉原の禿でございます。

二月が宮蘭千広さんの蘭八で、野崎村のお光が尼になった後のところを致しました。

三月は、富崎春昇先生の曲で、地唄で吉野太夫を踊り、桜を利かせました。

四月は、哥沢芝金さんをお願いして、楊子屋お藤。浮世絵風の美しいポーズの踊りにいたしました。

五月が先代常磐津文字兵衛さんの作曲、お杉とお玉でございます。

六月は、お祭り佐七の小糸で、今の延寿太夫のお父様の栄寿太夫の作曲でした。

七月は玉菊で、河東節。これは前田（青邨）先生の奥様のお姉様、下谷のお八重さん（山彦八重子）の作曲です。

八月は、小猿七之助と御守殿瀧川で、清元栄寿郎さんの作曲でいたしました。

九月は、ススキですから、研鎌の月という見堅で、身売りの累の拵らえにして、義太夫の鏡太夫の作曲を、人形ぶりでいたしました。

十月が、故伊三郎さんの作曲で、清姫の後ジテでした。これは衣裳をツボ折っておりまして、ほんとうの道成寺のように般若の面をつける誂らえなのでございますが、デスマスク式に私の顔にぴったりつくようなものをこしらえてもらいまして、鉄杖を持ちまして、大変派手なものでございました。

十一月は、葛の葉で、これは杵屋六左衛門さんの作曲で、例の信田妻の狐のくずの葉でございます。

---

<sup>72</sup> 吾妻徳穂 1967 年 11 月 29 日「吾妻流十二ヶ月」『おどり』東京：邦楽と舞踊、180 頁、6 行～183 頁、6 行。

十二月は、お七の寒牡丹で、常磐津三蔵さんの作曲でございました。三蔵さんという方は、黛節子さんのお父様で伊東深水先生がたいそうお親しくしていらっしゃいましたので、ぜひということで、お願いいたしました。

以上十二ヵ月、子供のおどりから、娘、芸者、花魁、だいたいあらゆる女の姿が十二種ふくまれているわけでございます。

この作品は、昭和 44 年 1 月 28～29 日に歌舞伎座で行われた、藤間雪後・藤間万三哉追善・吾妻徳穂華甲祝<sup>73</sup>・吾妻徳彌名披露目舞踊会で、当時の吾妻流幹部 6 名により復活上演されている。最近では上演されていないが、復活上演の唄本と振りが遺されているようなので、十五代目羽左衛門の考案から、徳穂の超大作として残されたこの作品が、また今の世の中に出てくることを、舞踊家を目指す者の一人として切に願っている。

次の春藤会では、美術は鏑木清方に依頼して、長谷川時雨、木村富子ほか、当時一流の女性作家に、それぞれの場面を受け持ってもらい、日本の代表的な女性を描いた作品の企画を進めていた。夏の終わりの時期である。

しかし、春枝は光次郎と駆け落ちをし、当時の夫鶴之助に訴えられ、姦通罪へと発展してしまう。そのことで、吾妻流家元としての立場は、宗家である父十五代目羽左衛門に返上し、徳穂は鎌倉、光次郎は小田原で過ごしていた。そのことで、徳穂の構想していた作品も流れてしまった。

#### 第十五回 春藤会 (昭和 11 年 11 月 17 日～18 日 於：新橋演舞場)

この時の新作である長唄《時雨西行》は、徳穂十種<sup>74</sup>として、吾妻流の代表作品として大切にされている演目のひとつである。また徳穂は、光次郎の生涯の中で傑作であったと感じ

---

<sup>73</sup> 華甲の寿とは、還暦を祝うことである。

<sup>74</sup> 《藤戸の浦》、《赤猪子》、《女の四季》、《加賀の千代》、《桜しぐれ》、《三井の晩鐘》、《時雨西行》、《北州》、《傾城道成寺》、《熊野》は、昭和 58 (1983) 年 8 月 1 日に「二世宗家徳穂十種」と制定された。

ている作品でもある。これは、現在でも素踊りの舞踊として愛され、よく目にすることができる。

この作品はもともと演奏用に創られたもので、古典の長唄として存在していたが、舞踊曲として創られていないため、あまり日本舞踊の振付がなされっていなかった曲である。それを新作に取り上げ、光次郎が素踊りとして振りをつけ、江口が徳穂、西行に母政彌が立った。駆け落ちの末、逆境のどん底にあった辛い時期に、光次郎が振付し、命をかけて徳穂が踊った作品であるのだ。

ここに、《時雨西行》の解説を加えておく。

これは、元治元年（1864）につくられ、謡曲の江口に題材を得たものである。西行法師は平安末期の有名な歌人であるが、もとは鳥羽上皇に仕えた武士で、23歳の時世を憐んで出家し、諸国行脚に出た。江口の里で一夜の宿りを乞い、遊女と身の上などを語り合う。念仏を唱えている西行に、遊女の姿が一変して気高い普賢菩薩として心にうつるが、目を開けばやはり遊女である。西行の心に写った生き菩薩としたところがみごとに描かれ、演技上の苦心が多い作品である。

衣裳と扇面は、鐺木清方によるもので、初演当時の衣裳は、西行法師が、茶色時に枯葉を散らしたもので、黒に菩提樹の木を漆で描いた踊り帯で、江口の君が、雲形の麻の葉で、帯はピンクに笹の葉の縹子であった。扇子の表には、宝相華を一輪描いたもので、裏が波模様である。裏表で、赤と青の対比が絶妙である。装置は長坂元弘で、松の墨絵の屏風であった。

もう一演目の《浅間》も、光次郎の演出であった。現在に至っては上演されることもなく、初演の振りもなくなってしまっているが、光次郎の才能が光る作品であった。舞台面に演奏者と舞台美術である木が点在し、その間で踊る写真が吾妻流事務所に現存されている。

《時雨西行》で舞踊界に復活できた徳穂は、昭和15年に光次郎と結婚した。

第十六回 春藤会 （昭和15年12月4日～6日 於：新橋演舞場）

この回は、国政により、ただ会をやりたいという理由だけでは許されない時代となり困惑していたが、そこで知恵を出したのが今日出海である。これによって、皇紀二千六百年奉祝と日独伊三国軍事同盟締結記念と題し、開催へと向かった。

本来、《清元お葉》の舞踊化と、地唄の《葵上》、荻江《金谷丹前》などをやりたい演目として挙げていたが、紀元二千六百年記念にちなむ《よみがえり》と、三国同盟締結記念の演目に、ドイツをベートーベンの《月光の曲》、イタリアをプッチーニの《お蝶夫人》とし、これらが表看板となった。

《よみがえり》は、『古事記』に取材した日本神話で、林房雄が初めて書いた舞踊台本である。演出が今日出海、作曲が柏伊三郎、美術が児島善三郎である。

《清元お葉》は、徳穂の伯母の姑である。直接には知らないが、母政彌や伯母からよく話は聞き、身近に感じていた人物の在りし日を舞踊化した作品である。本来であれば、徳穂は第十五回で上演しようとして進めていたが、光次郎との駆け落ちで流れてしまった作品を第十六回で上演したのであろう。長谷川時雨の作で、作曲は清元梅吉、美術が鏑木清方である。

この会の作品を創る過程の打ち合わせは、すべて光次郎が行っていた。

ここで、《清元お葉》の構成の全三景を、徳穂の著書<sup>75</sup>からまとめて引用する。

#### 第一景「霜夜」

浜町の河岸が舞台で、お金の工面に歩いているお葉が、千ヶ寺詣りの男と行き会い、おさい銭をやろうとしてお金を取り落とし、チャリンと鳴った小粒の音に、新しい三味線の音色のヒントを得るといった場面。

#### 第二景「夕立」

洗い髪姿のお葉が、おりからの雷雨にヒントを得て、例の名曲「夕立」の合の手を思いつくエピソード。

#### 第三景「菊水の賀」

さる大家のお屋敷で演奏する場面。お葉さんは、こうしてお屋敷に上がって演奏をすることが多かったそうですが、そうしたところでの演奏は、終始両手を軽くついて、やや前かがみの、いわゆるお辞儀をした体形のまま語られたそう。いかに美声で聞こえの高い名人といえども、芸人は芸人、そんな場所での演奏には、礼を尽くすのが芸人のたしなみであった。

このような場面をそのまま上演したため、この第三景の唄い出しは、徳穂自身であった。

---

<sup>75</sup> 吾妻徳穂（笠井晴信）1978年3月15日『女でござる』読売新聞社、192頁、9行～193頁、1行。

第十七回 春藤会 （昭和 17 年 4 月 29 日 於：新橋演舞場）

昭和 16 年 12 月に、太平洋戦争勃発したが、その中、《雪三題》を発表した。これは、上《うす雪》、中《深雪》、下《雪ばれ》の三題から成り春枝が一人で勤める、新古典式の構成であった。

歌詞は鏑木清方が初めて試みた作品であり、衣裳考案も舞台美術も担当している。作曲は上・中を杵屋六左衛門、下を清元栄次郎である。

この作品の内容はこのようである。<sup>76</sup>

上「うす雪」

お茶の口切の席で逢った人との再びの逢瀬を待ち侘びる女の姿を描いた。

中「深雪」

深山の奥で旅人が逢った雪女郎の踊り。

下「雪ばれ」

町娘と子供が雪ばれの街のなかで遊ぶ姿を描いている。<sup>77</sup>

その他の新舞踊に、大和楽《春燕曲》（作詞 長田幹彦、作曲 大和楽団）、箏曲《新娘道成寺》、一中節《くらべ牡丹》（衣裳考案 伊東深水、楠瀬日年 装置）、常磐津《祝言式三番叟》がある。

その中でも、大和楽《春燕曲》は、春枝、春菊を含む 3 人での新舞踊形式の群舞で、光次郎が東南アジア系の舞踊技術を習得し取り入れたので、これまでと違う新しい形の作品であった。また、この作品より、春枝と大和楽の結びつきが生まれている。《祝言式三番叟》では、狂言師 野村万蔵による指導がなされている。現在、吾妻流の三番叟の形式の土台となるのは、この指導によるものである。

ここで、吾妻春枝という名前の字画が悪いと、吾妻徳穂に改名をするのである。姓名判断で出た名前の一つであったが、自分なりに「実るほど頭を垂れる稲穂かな」と意味をつけ、徳を積むことを信念として昭和 17 年 8 月に名前を改めた。

---

<sup>76</sup>西形節子 2006 年 3 月 25 日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、606 頁、下段 14～19 行。

<sup>77</sup>西形節子 2006 年 3 月 25 日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、606 頁、下段 14～19 行。

第十八回 春藤会 (昭和 17 年 11 月 於：帝国劇場)

続いてこの回は、国政の関係《しりとり抄》を創ることとなる。詳しい内容は残されていないが、軍事色のある作品であったようだ。

第十九回 春藤会

第十九回は、国内の情勢により、あえなく中止となる。

第二十回 春藤会 (昭和 18 年 11 月 29 日 於：日比谷公会堂)

第二十回も軍事色の強い作品を新作とならざるを得なかった。

できる限りのことはしていたようであるが、徳穂の新作への意欲とは裏腹に、日本の情勢と、戦争による作品への制限が大きく加わり、昭和 18 年この回をもって春藤会の幕は閉じたのである。

新作として発表された《煙》と《鶴群》とその他の上演演目の詳細は、まとめて記載しておく<sup>78</sup>。

大日本舞踊聯盟制定・大日本長唄聯盟推薦

《日本魂》

作詞	木村富子
作曲	杵屋佐之助
振付	吾妻徳穂
立方	吾妻徳穂
	春世
	春菊 他 4 名

長唄《四季山姥》

舞台美術・衣裳考案	鳥居清言
立方 八重桐	吾妻徳穂

---

<sup>78</sup>西形節子 2006 年 3 月 25 日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版社、608 頁、下段 1 行～609 頁、3 行。

この作品は、後（昭和 30 年頃）に藤間万三哉によって振付し直された。傾城八重桐の後身の姿で、題名の通り四季になぞらえて物語が進む。糸車をひく振りで幕となるが、老いることに対する哀愁と、そこに潜む美しさが、心に響く作品となっている。

《煙》

作詞	三宅大輔
作曲	大和楽団
立方	春 吾妻徳穂 秋 藤間政彌

大政翼賛会協賛「新穀感謝」

長唄 《田植え》

作詞	今日出海
構成	暉峻康隆
作曲	杵屋六左衛門
舞台美術・衣裳考案	鏑木清方
立方	早乙女 吾妻徳穂 春菊 他 4名

日本文学報国会協賛「愛国百人一首」

大和楽《鶴群》

作詞	船橋聖一
作曲	大和楽団
立方	遣唐使の若者 吾妻徳穂 母 徳穂 弟 足立節子 <sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> 足立節子は、後に君子から名前を譲り受け、二代目吾妻春世となる人物である。アヅマ・カブキにも参加した。

戦争により、開催の中断を余儀なくされた春藤会であるが、徳穂の舞踊家として確立がもつとも顕著にみられる時期であった。舞踊家としてのスタート、吾妻流の二百年ぶりの復興と、現行の吾妻流の礎を築いた、大切に重要な時期とも言える。また、私生活では、万三哉との駆け落ちで波乱な時期でもあった。しかし、万三哉は、徳穂の舞踊人生では無二の存在であり、吾妻流の代表作品を数多く生み出し欠かすことのできない人物で、この出会いは徳穂の舞踊人生にとって重要なことである。

春藤会の中でも、長唄《菊》は、徳穂の思想が詰まっている作品とも言える。また、長唄《時雨西行》は、光次郎の処女作であり、波乱の末、二人が一緒になってからの最初の作品である。これは人目を忍んで徳穂の元へ行き、海を見ながら一つ一つの振りを丁寧に練り上げた、丹精込めた作品である。徳穂自身も、光次郎との駆け落ちで、姦通罪にまで発展し、舞踊家としての人生も危ぶまれていた。しかし、舞踊人生を一からやり直すことを決意して、稽古に来ていた弟子の草履を並べたりなど、家元ながらに、入門したての弟子と同じことをしていたのである。《時雨西行》ができた時も、少なくなった弟子を集め、舞台に復帰していいか悪いかを判断してほしいと願い出て、踊りを見てもらい意見を聞いてから、自身で再度判断をしたようである。

徳穂は幼少のころから観客に見せる踊りを踊ってきたが、自分自身の心の糧として踊ったのはこの時が初めてであった。駆け落ちという衝動的な行動には決して賛成ではないが、この機会は、徳穂にとって、またとない勉強の時期にもなったのであろう。表向きには一切の舞踊活動を禁止された徳穂と光次郎であったため、徳穂は今までに教えてもらったことを思い出しながら自習し、光次郎は読書や音楽を聴くことに時間を費やし、新たな振付、演出の構想に没頭していた。

藤間春江で新舞踊運動の波にのり、吾妻流家元継承で流儀の再興をした経緯の中で、舞踊家としての出発と、さらには舞踊家として改めて一からのスタートをすることができた。後の生涯まで、強い心で舞踊の人生を歩めたのは、この経験があったからではないだろうか。《時雨西行》は、徳穂の舞踊人生の再スタートの作品ともいえる。

《時雨西行》の歌詞の中に、このような一節がある。

「人は心を留めざれば つらき浮世も色もなく 人も慕はじ待ちもせじ」



徳穂は《時雨西行》を稽古し、この一節を聞くたびに涙を流していた。それは、当時の壮絶さを物語っており、徳穂十種としてふさわしい吾妻流の代表作品である。

《菊》と《時雨西行》は、一般的にも普及されどの流儀でも踊られていることも含め、春藤会期において創られた作品の中でも特に徳穂の想いがつまり、吾妻流の想念的財産として大切にしなければならない作品であると実感している。

また、この会に携わっているスタッフには日本画家が多い。新作の歌詞を書き、舞台美術や衣裳考案に至るまで、密接に徳穂とつながっていたようである。これは、徳穂が日本画的色彩を、舞踊の世界に取り入れたことへと繋がっていくのである。踊る立ち姿と衣裳で、日本舞踊の姿態美を出し、徳穂の小さな身体を充分に生かして、舞台全体を一つの絵画の作品のように捉えていたのであろう。だからこそ、《吾妻流十二姿》は舞台装置を描いた絵が月ごとに12枚あり、《清元お葉》と《雪三題》は、登場人物を描いた掛軸も作っていた。徳穂は、流動的でその瞬間の美しさをみせる舞台芸術だけにとどまらず、動く日本画として、舞台と絵画の両方に美意識を見出していたのであろう。

中でも特に、鏑木清方は徳穂を、前田青邨は藤間万三哉を鼻貞にしていたらしい。

## 第二項 藤間万三哉の振付とその作品

藤間万三哉は、徳穂の二番目の夫となった人物である。徳穂の母政彌にも可愛がられていたため、徳穂の実家である山田家に婿入りし、夫婦関係となった。

万三哉の父親は、九代目市川団十郎の門下で、九代目団十郎の没後は、父親は男衆、母親は針仕事をしていた。私生活での母は、畑仕事が趣味であったという。後年、筑波雪子が女優として売り出すようになると、17か18歳の光次郎も、蒲田の映画に出ていた。端正な顔立ちをしていたからか、芝居では女形の役もしていたようである。いつの頃からか、光次郎も舞踊家を目指すようになり、第八回春藤会で徳穂の踊った《京鹿子娘道成寺》に感動し、それを機に徳穂のもとへ入門した。吾妻春次郎、吾妻政住を名乗り、徳穂の母政彌が舞踊家の引退を機に藤間雪後と改名した時、政彌の意で光次郎が「ふじままさや」の名前を継ぎ、字面を変えて藤間万三哉となった。

万三哉は、演出・振付に長けていたが、その方法として、振付にはストップウォッチが必需品であり、演出も非常に緻密であった。振り付けは一度曲を聞き、しばらく考えて二回目

に曲を聞いたときにはぴったりと合う振りが付いていたらしい。曲を聞いただけで、万三哉の目には振りが見えているかのような、天才的な振付家であった。徳穂にその振を伝える時も、踊って見せるよりも、言葉での指導に重点を置いていた。また、徳穂に対するお稽古は厳しいものであり、万三哉のイメージ通りに行かないと「違う」の一点張りで、徳穂自身も試行錯誤し、二人で作品を創り上げていった。作品として出来上がっても、踊りの間に関する注意が厳しかったらしい。万三哉は、作品の中で抜間を作ることに長けており、そのバランスを考えて、作品全体にメリハリをつけることを表現者である徳穂に注文し、徳穂もそれに応えていた。したがって、万三哉の意をそのままを表現する舞踊家が徳穂であり、理想の組み合わせでもあった。容姿の面でも、スペイン人のような雰囲気である万三哉と、若い頃の華奢な徳穂は、お似合いのカップルであったようだ。

昭和 32 年 1 月 21 日に藤間雪後が他界したが、同年 4 月 3 日の朝、万三哉も自宅でのガス事故で亡くなった。万三哉の亡くなった日は、徳穂は、テレビ放映のため万三哉振付《吉野太夫》を踊る当日であったが、知らせを聞き駆け付けた花柳宗岳と共に、スタジオ入りの直前まで、万三哉の身体を拭き黒紋付を着せるなどして、見送る支度を整えた。万三哉を可愛がった雪後を追うように、桜が散る中、万三哉も他界した。

徳穂は、万三哉が亡くなった 20 年後に記した自身の著書で「いたるところに桜が満開でした。そして、彼が最後にこの世にのこした最後の作品「吉野太夫」も春、それを踊る私の肩にも、はらはらと花びらが散りかかります。<sup>80</sup>」と振り返っている。その後発売された徳穂の写真集<sup>81</sup>でも《吉野太夫》の写真が、写真集の締めくくりとして 100 頁に載せられている。それらを見ると、万三哉の早すぎる死に対する徳穂の深い悲しみと共に、夫に対する愛情、共に作品を創り上げてきた最高のパートナーへの信頼をも感じ取ることができる。

長生きしていれば日本舞踊界の振付の在り方が変わっていたらと惜まれるほどであった。

春藤会では《舞踊劇かさね》、《吾妻流十二姿》から本格的に振付に参加しており、後の夫妻会では振付と出演、定式舞踊会の新作のほとんどの振付を、万三哉が担当している。

ここで、現在、吾妻流で踊られている作品の中で、万三哉振付と表記されている作品を記しておく。

---

<sup>80</sup> 吾妻徳穂 1978 年 3 月 15 日『女でござる』東京：読売新聞社

<sup>81</sup> 杉昌郎 1989 年 11 月 20 日『舞踊集 徳穂』東京：東京堂出版

代表作として、長唄《時雨西行》、長唄《鷺娘》、清元《北州》があげられるが、その他にも長唄《島の千歳》、長唄《君が代松竹梅》、長唄《都風流》、長唄《四季の山姥》、器楽曲《八月十五夜の茶屋》、清元《梅の春》、荻江《高尾》、箏曲《八千代獅子》があげられる。

その他にも《浮世絵模様》のように、万三哉の名前は伏せてあるが、振付に加わった作品も複数存在する。

万三哉の遺した作品と振付の感性は、今もなお吾妻流の作品として踊り継がれているのである。

### 第三項 夫妻会での舞踊劇づくり

第二次世界大戦が終戦し、一か月くらいが経った頃、徳穂は戦後の社会で生きていけるか、踊りを続けていけるかわからないまま、鎌倉で生活をしていた。すると、横須賀基地から慰問に来てほしいとの依頼を受けたのである。その当時、物資がなく生活に困っていたことと、時間に余裕があったこともあり、三味線、囃子の演奏家をすぐに揃えることができた。ここでも演出・構成は、夫万三哉の担当である。《道成寺》《獅子舞》など、古典のものを披露し、大変に喜ばれた。

この米軍慰問の体験がきっかけとなり、アメリカへ行って日本の古典舞踊を披露したいという意思が、徳穂の中に湧き出てきたのである。

その後、知人の勧めで、日本舞踊を見せるクラブのようなものを作る案が出た。当時はまだ戦後で、花柳界も復興してなく、マッカーサーの命令で、アメリカの軍人は、料亭やお茶屋に行くことは禁じられていた。しかし、盲点をついて、料亭ではなく、舞踊家の家を訪問するということにすれば、籍を問わず入ることができるので、米軍と取引をする商社などが利用するだろうということで、水天宮に「エミー」というクラブを出店した。

店は、中古で買った舞踊家の家で、とても広く、立派な舞台があった。そこでは、着物をほどいて座布団にするなど案を出し、舞台は每晚2～3回公演を行い、当初の狙い通り大繁盛した。

そこで生活のめどがたつと、また踊りの会をしようという意欲が芽生えてくるのである。加えて、光次郎は演出・振付と影の存在で、それまで表舞台に出ることがなかったので、昭和21年、光次郎と共同主催で開催したのが夫妻会であった。この夫妻会の名前の由来は、

戦前の帝劇にアメリカ人の舞踊家夫妻が来日したことである。演目としては、大作舞踊劇を作り、長編一本を上演するというプログラムであった。

第一回 夫妻会 （昭和 21 年 4 月 13 日～17 日 於：帝国劇場）

第一回で上演された《お夏清十郎恋の帯（しばりなわ）》は、鏑木清方のお夏絵巻を見た徳穂が、それを通して舞踊にしたいと着想し、田中青滋に台本を依頼した。公演期間は 6 日間である。戦後で、国民は食べるものが精一杯での時代であったが、きれいなものに飢えていたのか、観客の熱気は烈々としていた。

徳穂は、この時の思い出として踊る側と見る側との感動が完全に一致し、溶け合う舞台は、生涯の宝となるであろう、と語っている。これは、『新楽劇論』の執筆にあたった坪内逍遙が芸術に求めていた成果なのではないだろうか。国民の飢えた心に、生活にほど近い非現実的な世界で演出した舞台上、心のゆとりと癒しをもたらすのは芸術であり、戦後という時代にこそそれが真に必要なのだと、徳穂は身をもって経験したのではないだろうか。

戦争により、衣裳屋も焼けてしまったが、徳穂のあるだけの衣裳と、友人の衣裳でなんとかやりくりをしていた。

この作品の構成は、「文がら」「お花見」「飾磨の別れ」「山里」の四景で創られている。最後の「山里」は、お夏の気狂いを魅せる場面であるが、この作品では泣かずに笑ってばかりいる演出をとっている。お夏は、徳穂の得意な演目の一つであった。清十郎を思うお夏の恋心と一致した徳穂の心は、恋しい人を一途に思いつめ気が狂った時、泣くことではなく、笑うことに行き着いたのであろう。《お夏狂乱》は坪内逍遙という男性の書いた作品であるが、これを徳穂は女性として、女が本当に気が狂った時、その結果はどうなるかということを考えての演出であろう。このような場面で笑うということは、泣くよりも辛く、心が深い傷を負った時である。女の狂気をよりリアルに、かつ美しく描いた作品であろうと推測できる。

ここで、スタッフと、分かるだけの配役を記しておく。

作詞	田中青滋
作曲	大倉喜七郎（大和楽）
演出	久保田万太郎

振付	吾妻政住 <sup>82</sup> （藤間万三哉）
お夏	吾妻徳穂
清十郎	坂東鶴之助（五代目中村富十郎）
お夏の母親	村田嘉久子
おかめ	森赫子

この頃、藤田嗣治の紹介で、高松宮様の事務次官である川添浩史との出会いがある。これは、徳穂の生涯において欠かせない人物となるので記しておくこととする。

第二回 夫妻会 （昭和 22 年 6 月 4 日～8 日 於：帝国劇場）

この回は、《蘆刈》と《王朝》の 2 作品の上演である。

《蘆刈》は、《ゆかりの月》という地唄舞を、舞踊劇風にしたものである。もととなる《ゆかりの月》を武原はんに振りをもらい、その振りを徳穂がアレンジしたものである。これは、関西風のセリフがあった。

《王朝》は、徳穂と光次郎でなく、徳穂の弟子が主人公であった。曲はピアノで、原智恵子が演奏した。

《蘆刈》

原作	谷崎潤一郎
作曲	宮城道雄
	富崎春昇
演出	久保田万太郎
主人公	吾妻政住
お遊さま・妹お静	吾妻徳穂

---

<sup>82</sup> 藤間万三哉のこと。年月は定かではないが、吾妻春次郎から吾妻政住（まさずみ）へ改名した。

《王朝》

美術 藤田嗣治

演奏 原智恵子

出演 吾妻徳穂

吾妻政住 ほか

光輪会（第三回 夫妻会） （昭和 23 年 7 月 3 日～22 日 於：有楽座）

その後、徳穂は脊椎カリエスを患い、大手術を行った。

約 1 か月半の入院期間を終え、川添氏より「何かこの、日本が世界に虹のかけ橋をかけるという風の作品をやる気はないか<sup>83</sup>」との誘いがあり、そこで依頼された作品が《静物語》である。

世界に平和を訴える目的で大掛かりに創られた舞踊劇で、演奏も美術も出演者にもこだわりをみせた。高松宮様の名を仰いで「光輪会」とし、川添氏プロデュースの公演である。三幕十五場の大規模で豪華なこの作品が、実質上夫妻会第三回公演となる。

この作品の出演者・スタッフは、以下のようになっている。

《静物語》 バレー史劇・静物語

振付 吾妻政住

音楽 宮城道雄、原智恵子

美術 藤田嗣治

静御前 吾妻徳穂

源義経 吾妻政住

源頼朝 初代中村吉右衛門

北條政子 六代目中村芝翫（六代目中村歌右衛門）

静の母 八代目沢村宗十郎

梶原景時 中村吉十郎

---

<sup>83</sup> 吾妻徳穂 1967 年 11 月 29 日 「『蘆刈』と『王朝』『おどり』東京：邦楽と舞踊、205 頁、11 行～206 頁、1 行。

プロローグのナレーター 八代目松本幸四郎

平和の女神の役 小夜福子

### 第一幕

雨乞の舞・光の環・京の人々・静母子・神泉苑・愛の誓

### 第二幕

暗黒と実現・吉野の別れ路・母常磐のさまよい・永遠なる愛・ひとり危難

### 第三幕

若宮八幡の裁き・賤のおだまき・運命・愛のたまき

世界と日本が虹をかけるというテーマのもと、「バレエ史劇・静物語」という副題がついている。舞台も所作舞台を敷かず、地がすりに長袴で三幕を通して。「雨乞いの舞」は宮城道雄の箏で、小道具の鞆鼓よりも3倍ほど大きい鞆鼓を叩きながら踊っていた。作品中にセリフもあり、三幕では長セリフもあったようである。

公演期間は20日間であった。雨乞いの舞が入っていたせいか、連日雨が続けていたようだ。その為なのか観客の入りは悪く、決して成功とは言えない公演であったが、大病からの奇跡的な復活劇であった。

夫妻会は、全4回であったが、全作品を通して第三回で創られた《静物語》の内部の評価は高い。

昭和23年11月に母政彌は引退公演をしたが、その後の名前を藤間雪後とする。この隠居名は久保田万太郎によるもので、「寂しさや雪降りやみしあとの月」という意味が込められている。それまで名乗っていた「政彌」という名前は、光次郎に跡を譲った。光次郎は徳穂の名取で、吾妻春次郎を経て吾妻政住と名乗っていたが、政彌の字画を変え、「藤間万三哉」と名乗ることとなった。

昭和25年1月30日には、長男渡辺一（五代目中村富十郎）を後継者とし、吾妻流家元として吾妻徳隆を名乗らせる。これは万三哉が「あんたは、これから宗家になって、家元は一（今の竹之丞・私の息子）にゆずるべきだ<sup>84</sup>」と言ったことがきっかけである。昭和20年

---

<sup>84</sup>吾妻徳穂 1967年11月29日「宗家・家元の披露」『おどり』東京：邦楽と舞踊、231頁、6行～7行。

5月6日、第二次世界大戦の為疎開した先の湯田中で十五代目羽左衛門は死去したが、その追福供養舞踊会が昭和25年2月27日に行われ、そこが徳隆の家元披露となった。

第四回 夫妻会 (昭和25年12月1日～10日 於：帝国劇場)

《長崎の踏絵》は、聖イグナチオ教会のホイベルス神父と長田幹彦の話し合いで出来た第七景から成る作品である。

これは題名の通りキリスト教を扱った作品であるが、その作品に導かれてか、徳穂は四谷近辺のイグナチオ協会にたどり着く。そこで、ホイベルス神父に諭され心の救いを受けたのである。このホイベルス神父には春藤会から関わりがあり、《長崎の踏絵》では、洗礼を受けるシーンの指導にも携わってもらった。徳穂は、神父が主に召されるまで親交があった。

《長崎の踏絵》

原作	長田幹彦
演出監修	久保田万太郎
作曲	岸上キミ子
編曲	団伊久磨
	宮川栄寿郎
美術	東郷青児
舞台装置	織田音也
演出・振付	藤間万三哉
彫刻師清之助	藤間万三哉
瓦版売り	花柳錦之輔 (花柳寿楽)
娘お市	吾妻徳穂
お市の母親	村田嘉久子
宗門奉行稲川主膳	二代目河原崎権十郎

その他、町役人一同に歌舞伎役者、その他の人物に徳穂の名取以上の弟子たちが名を連ねた。



- 第一景 諏訪の夜まつり  
第二景 不安な一夜  
第三景 森の礼拝堂  
第四景 庭おろしの日  
第五景 港の感傷  
第六景 彼らは昇天した  
第七景 踏絵

このような構成であった。

第七景のことを自伝に書かれているため引用する。<sup>85</sup>

この作品の終わりの部分が、踏絵をするところで、お役人はキリストの像を踏めと言ひ、キリストを信じているお市にはできない。しかし、お市は、踏まなければ捕えられるということを知って、この絵像に接吻する、というところで幕がおります。

この頃、徳穂は私生活で辛い思いをし、水天宮の「エミー」もたたんでいる。しかも、この公演を中止し、踊りを辞めて尼になると言っていたが、その当時親しくなった真船豊に、徳穂が信じるべき神様は、踊りの神様であることを諭されたのである。この第七景の続きに、徳穂はこのように語っている。<sup>86</sup>

このお市を演じながら、私は三昧境に入ることができたのです。

自分がお市か、お市が自分か——このまま死ねたら、どんなに幸福だろうか——そう思いながら、この踏絵をつとめたのでございます。

---

<sup>85</sup> 吾妻徳穂 1967年11月29日「芸の三昧境を知る」『おどり』東京：邦楽と舞踊、227頁、4行～9行。

<sup>86</sup> 吾妻徳穂 1967年11月29日「芸の三昧境を知る」『おどり』東京：邦楽と舞踊、227頁、10行～228頁、5行。

辛い思いをしながらも、踊りの道続けることを決心し、芸の三昧境に入ることができた。吾妻流の座右の銘である「躍動三昧」はここに起因し、徳穂の踊りの神様を信仰する心は、この世を去るまで念頭に置いていたことである。

この頃より、香道をたしなむようになっていく。

夫妻会は戦後で国民の芸術に対する飢えと、米軍慰問という国外の人間と接触する機会から、外国での舞踊公演の意欲も発起するし、なにより、『新楽劇論』執筆に至った逍遙の動機に触れることができたのではないだろうか。

また、家元を長男一に譲り、徳穂が二世宗家の立場のみとなることで、吾妻流が日本舞踊の流派として軌道に乗り始める時期であったことも考えられる。

徳穂の私生活では、苦悩が多く悶々とした日々が続いていたが、《長崎の踏絵》により、救済と信じる道が見えたのであろう。徳穂が語られる際、いつも耳にするのは、舞台に立つとき人の為ではなく、踊りの神様に捧げるために踊るという言葉である。

この時期は、夫妻会開催という事実よりも、結果として吾妻徳穂という舞踊家の進むべき道を標していた時期であったと推測できる。

#### 第四項 定式舞踊会での異色作品の発表

ここで、徳穂は、若松華瑤、松本亀松、高島屋にいた八島氏、竹原兵次郎に知恵をかり、定式能にならって定式舞踊というものを企画した。この裏には、弟子をとるのをやめた徳穂に、何か勉強する機会を与えたいという配慮の気持ちもあった。

定式舞踊会というのは、会員制の定期公演で、会費を前納して、毎回決まった数の切符を引き受けてもらう方式である。会は一か月おきで、原則として新作一つ、古典二つの以上三つの番組を徳穂が踊ることに決定した。これまでとは打って変わって、小規模な公演であったが、異色な作品を上演し、徳穂にとっては自分の踊りを見直す機会にもなったようである。

昭和 26 年 9 月 15 日に開催された第一回定式舞踊会で発表された新作は《院の月》で、能《融》を舞踊化したものである。この作品の為に桜間弓川に指導を仰いでいる。

昭和 27 年 3 月 22 日に行われた第五回公演では、第十一回春藤会で弟子が踊った《道中双六》が徳穂により再演され、同回の古典として踊られたのが伊東深水による衣裳での《

娘道成寺》である。春藤会、夫妻会と続き、《京鹿子娘道成寺》として型通りの扮装で上演することはあったものの、素踊り《娘道成寺》として上演したのは初めてのことであった。この時の姿は、伊東深水の絵画となり、今も国立劇場大劇場の 2 階で目にすることができる。

昭和 27 年 5 月 17 日に行われた第六回公演で上演された《浮世絵模様》も、春藤会における新作の再演であり、吾妻流の古典作品となる道をたどっている。

この定式舞踊会で発表された新作で、現存されているのは《君ヶ代松竹梅》<sup>87</sup>、《高尾》、《鷺娘》で、いずれも藤間万三哉の振付である。《浮世絵模様》も現在伝承されているが、春藤会における徳穂の振付とされているものではなく、定式舞踊会の再演の際、万三哉の手が加わったものとされている。その他、《雪女》、《翁三番叟》、《句曲》（まり唄・小賀の宿）、《短夜》が新作として挙げられるが、いずれも現存されているものはなく、どのような作品であったのかも不明である。

定式舞踊会は小規模であり、しかも会員制であったため人数的に限られていたが、徳穂と万三哉にとっては、より充実した舞踊活動であったのではないだろうか。夫妻会とは異なり、徳穂のみが踊ることで万三哉の意識が徳穂に集中していただろうし、古典でありながらも新しい、二人独自の作品を創ると同じ意識のもとに活動していたことが、吾妻流らしさを構成する一つのかげらを生み出したのだと感じる。実際に《鷺娘》は、「吾妻ごのみ」という形式を打ち立てた最初の演目となっている。

また、この会で発表された新作の中でも、《高尾》<sup>88</sup>と、その 7 か月後に発表された《鷺娘》には、私見であるが深いつながりを感じている。この 2 作品の繋がり考察と吾妻ごのみに関しては、第三章で詳しく述べることにする。

---

<sup>87</sup> 《君ヶ代松竹梅》の本名題は《松竹梅乙女舞振》。作詞者 不明、作曲者 三世杵屋正治郎。目出度い松竹梅を唄ったもので、荘重な松に続き、迦陵頻伽の駿河舞を軽やかに踊った後、竹はクドキ風で恋する娘のしっとりとした風情で、梅は若々しく賑やかになり、君が代の萬歳と寿命長久を祝った作品となっている。

<sup>88</sup> 荻江《高尾》の初演は延享元（1744）年の正月であり、江戸市村座で初演された長唄《高尾懺悔の段》を初代荻江露友が荻江節独特の曲風に移したものである。内容は、吉原の代表的な名妓の名前で、十一代目まで続いたが、その最も有名な二代目高尾が題材と推測されている。二代目高尾は、仙台伊達侯の意に従わなかった為に、隅田川の下流の舟の中で殺された。その亡霊が現れ、過ぎし日の遊女勤めのさまざまな悲しさ苦しさを嘆じるが、詞章の中には四季の移り変わりが詠み込まれ、折々の風情が描写されてい

### 第三節 アヅマ・カブキについて

#### 第一項 第一回アヅマ・カブキ

徳穂は、アヅマ・カブキとして海外での公演を行った。昭和 29 年に第一回目でアメリカ公演、昭和 30 年から第二回として、ヨーロッパからアメリカまで 10 ヶ月間にわたり公演を行う。

このきっかけとなったのは、「なごや」という鳥料理屋を経営していた斉藤元という女性である。徳穂と万三哉の主催していた夫妻会の切符が余ったとき、高松宮様の事務官川添氏に紹介され交流のできた店だが、それ以来、徳穂と斉藤氏は姉妹のように仲がよくなったらしい。

この斉藤氏は、東京と上海で商売をしていたが、日本人の誇りをかけてアメリカで一流のレストランを作ることも考えていたのである。徳穂は、横須賀基地の慰問に行ったと先述したが、その時からアメリカで踊ることも視野に入れていた。そこで意気投合した二人は、下見をするため、昭和 28 年に渡米したのである。

その当時、徳穂はアメリカに行けるほどのお金を用意することはできなかったが、商工会議所の会頭であった藤山愛一郎を訪ね、奉賀帳を回してもらいお金を集めることができた。それにより、徳穂は斉藤氏とアメリカへ、加えて万三哉にヨーロッパを巡らせた。

徳穂のアメリカ下見時の目的は、世界的大プロデューサーであるヒューロック氏に会うことであった。ヒューロック氏は、アンナ・パヴロワやニジンスキー、その他有名な舞踊家を売り出した世界的興行師である。当時、自由に海外に行ける時代ではなかったため、外務省と交渉し、「視察」ということで許可をもらい、行く先々の大使館で踊ることを条件とした。このことにより、徳穂のビザはすぐにおりたが、斉藤氏のビザがなかなかおりなかったため、徳穂は一足先に渡米する。

まず、ハワイに行くと、大映映画製作の永田雅一社長が世話をしていた満州の映画協会が徳穂を受け取り、ロイヤル・ハワイアン・ホテルで、宿泊と公演を行う。ホテルの庭に仮舞台が作られ、そこで《道成寺》を踊った。

ハワイの次は、ロサンゼルスである。ここでは、ロサンゼルス総領事が徳穂を受け取った。そのあと、サンフランシスコ、ニューヨークへと一人旅は続くのである。

---

るが、一転して終わりは地獄の責め苦にあうセメの振りとなる。徳穂は初演以来、守屋多々志に衣裳デザインを依頼している。

ニューヨークでは、ルーズベルト・ホテルに宿泊していた。そのうちに、斉藤氏が到着し、斉藤氏の知人のいる、ウンダミアホテルに移動した。そこは、日本人が多く、炊事もできるアパートのようなホテルであった。そこを、ヒューロック氏に会うまでの拠点としていた。ヒューロック氏に会うために、舞台美術家である伊藤熹朔の兄である、伊藤雄二、洋舞の新村、洋画家の猪熊弦一郎夫妻に世話をかけたと徳穂の著書<sup>89</sup>に記されている。

ヒューロック氏の事務所には、日本から一緒であった斉藤氏と、伊藤雄二が同行したが事務所を訪ねたときヒューロック氏は休暇でロンドンに滞在していた。最終的な契約はロンドンでということになり、ギャランティの交渉については伊藤氏が行った。

ホテルに帰ると、ロンドンからヒューロック氏から徳穂あてに電話があり、「オーガスト・ムーン・スリー・デイ・ワン・オクロック・サボイホテル」と片言の英語で、昭和28年8月3日午後1時にロンドンのサボイホテルで会う約束を取り付け、早速万三哉のいるパリへと飛んだ。パリで万三哉と再会した徳穂は、ヒューロック氏の一件を伝えたが、万三哉は信じず、からかわれているのではないかと言ったが、徳穂は信じ、後に契約へとことが運ぶのである。

パリに着いた徳穂は、数日間パリを見物した。万三哉は、洋画や洋楽を好んでいた。万三哉と結婚してからの舞台に、宮本三郎、東郷青児、藤田嗣治の美術が多く取り入れられたのは、万三哉の影響であった。

ロンドンに行くと、まずはロンドン大使館に行き、そこでも踊りの披露を行った。その席で、その当時の東京銀行の頭取である松平氏と出会い、ヒューロック氏との契約に通訳として同行することとなった。サボイホテルのロビーに入ると、報道カメラのフラッシュにたかれ、ヒューロック氏との契約を行った。その時、ヒューロック氏から、万三哉はアメリカへ行き、充分アメリカを研究してからプログラムを組むことを依頼され、徳穂と万三哉はアメリカへ戻ることとなったのである。そこでは、ラジオ・シティ、映画とレビューの劇場にて電気室の設備などを見て回った。

帰国後、早速アヅマ・カブキの準備に取り掛かったのである。徳穂は自身の著した本<sup>90</sup>で、歌舞伎の定式幕、所作舞台、大道具、小道具、かつらなどの準備、一緒に行く舞踊家や演奏家への依頼、その旅の間の保障、アメリカへ着いてからはヒューロック氏が交通費を担当す

---

<sup>89</sup> 吾妻徳穂 1990年1月1日『女三昧 芸三昧』東京：婦人画報社、174頁。

<sup>90</sup> 吾妻徳穂 1990年1月1日『女三昧 芸三昧』東京：婦人画報社、178頁。

ることになっていたが、アメリカまでの交通費は徳穂たちの負担であった為、その金額を調達することが大変であったと語っている。

第一回アヅマ・カブキへのスポンサーはいなかった。それだけに、金銭面の負担が大変であったのであろう。その当時万三哉と住んでいた溜池の家も担保にいった。また、高松宮様事務官である川添氏が公演のためにグループを作り、多少の金額を用意してくれたらしい。徳穂はお金を用意することに専念し、万三哉は海外に受け入れられるような踊りを作ることに専念した。

舞踊家は、尾上流家元の菊之丞、花柳若菜、藤間秀斉をゲストとし、演奏では、長唄の第一人者である杵屋勝東治、松島庄三郎、藤舎呂船という実力者がそろい、吾妻雪子（筑波雪子）、花柳伊佐美を含む総勢 25 名で、昭和 29 年 2 月に日本を出発し、3 ヶ月間で、ニューヨーク、フィラデルフィア、ワシントン、シカゴ、ロサンゼルス、サンフランシスコ、ハワイの 7 都市を巡った。

当時、アメリカでは日本の文化にふれられる機会は少なく、日本舞踊の本格的公演は初めてであった。演目は《三番叟》《祭ばやし》《土蜘蛛》《石橋》を基本のプログラムとし、演出などは万三哉が担当した。アメリカの人々が飽きないように、演目をアメリカ人向けの早目のテンポを主とし上演したが、《二人椀久》の静かな演目でも高い評価を得た。どこの都市でも大盛況であったが、特にブロードウェイでは公演を予定より一週間延ばし、計 5 週間公演を行った。ニューヨーク・タイムズ、ヘラルド・トリビューンといった新聞社もアヅマ・カブキの公演を一面に取り上げ、絶賛した。

その時の看板は、あえて片仮名で表示した。その意味には、視覚的な印象の強さと、踊りの始まりで阿国歌舞伎が日本にはあり、徳穂も女だから「アヅマ・カブキ」の名前を興行師であるヒューロック氏が考えた。ジャパニーズ・ダンスの案も上がったが、カブキのほうがアメリカ人には分かりやすいということであった。徳穂の演じたものは歌舞伎ではないが、情報量の少ない外国において注目を集めるには、なるべく親しみやすい言葉を選んだほうが適していたのであろう。

ここまで、日本の文化が取り上げられたのは、実はヒューロック氏の下準備が、徳穂と出会う前から行われていたのである。第一回アヅマ・カブキ渡米の 2～3 年前から、有名なファッション雑誌である「ヴォーグ」や「ライフ」に至るあらゆる雑誌に歌舞伎の写真を掲載していた。その時点で、日本の文化をアメリカへ持ち込む意気込みが見られる。そこへたまたまはまり込んだのが、徳穂であった。よって、ヒューロック氏は、舞踊であるにも関わらず、「歌舞伎」の名前をどうしても入れたかったのは、ここに由来する。

ヒューロック氏と徳穂・万三哉夫妻は、第一回のアヅマ・カブキ公演の前に再会するが、その時夫妻に「日本の歌舞伎を世界に紹介すべく努力してきた。(中略)歌舞伎とともに育てられてきた日本の古典舞踊を西欧の観客に紹介したい気持ちから、貴方たちをお招きした次第である。<sup>91)</sup>」と言葉をかけられたことに対し、二人は全力を尽くすことを約束したのである。

ニューヨークに到着する際、夫妻には報道陣の期待ぶりが伝えられた。それに伴い、ヒューロック事務局より「全員、下車の際は和服のこと、携帯の荷物など各自が下げて降りないこと<sup>92)</sup>」など、その他周到な注文が与えられた。

この指示に、徳穂は驚き、制限されることへ疑問を持ったようであるが、万三哉の日記には、芸術使節であることの責任と、誇りを改めて感じる出来事であったとある。ニューヨークはこの時期、景気が良く、芸術への関心も高い時期であったのだろう。したがって、第一印象の華やかさ、プロ意識の高さを演出し、高級感を与えるための戦略であったことが窺える。

アヅマ・カブキでの公演プログラムは、AプログラムとBプログラムがあり、内容は以下の通りである。

#### Aプログラム

《三番叟》、《棒しばり》、《土蜘蛛》、《道成寺》、《水の変態》(演奏のみ)、《二人椀久》、《歌舞伎踊り》

※ヒューロック氏の意見により《石橋》も加わる。

#### Bプログラム

《王朝》、《橋弁慶》、《鷺娘》、《雪女》、《吹取妻》、《民族舞踊》、《お祭りの日》、《猩々》

これは、徳穂と万三哉が日本から用意してきた数多くのレパートリーから、ロンバルディ、川添氏、伊藤氏などの意見を聞き、ひとつひとつ試演した上で、決定した結果である。

---

<sup>91)</sup> 藤間万三哉 1954年8月『アヅマ・カブキ渡米日記』藝術新潮 5(8)、226頁。

<sup>92)</sup> 藤間万三哉 1954年8月『アヅマ・カブキ渡米日記』藝術新潮 5(8)、226頁。

2月16日にセンチュリー劇場で本格的に試演を行い、それを見たヒューロック氏は、アメリカではまだ日本の文化が浸透していないことと、一つ一つの演目が長く感じることを意見し、内容をカットし、よりスピーディーにすることを提案した。演出を担当した万三哉など、それでは踊りの意味が通らないことを指摘したが、観客を惹き付けてこそ舞台であると、ヒューロック氏の経験から説かれ、夫妻は返す言葉もなく、全体として30分短縮することとし、演目の内容も、その作品の一番の要旨のみを取り上げ、短時間で内容がわかるように構成しなおしたのである。このことから、これらのプログラムを、1時間半～2時間の二部構成として、間に一回の休憩を入れ、初めて日本の文化に触れる外国人でも飽きの来ないようにした。ここで、万三哉の演出家としての才能が大いに発揮される。

日本から用意していった曲の中に《藤娘》《櫓のお七》《石橋》などもあったようであるが、古典に加え、小曲、夫妻の創った新作が演目として組み込まれ、日本舞踊でも、さまざまな種類を見ることができるような仕組みとされていた。

Aプログラム・Bプログラムに上演演目を記載したが、これらのプログラムは外国人向けの基本形態であり、公演する土地土地により、少しずつ変化も加えていったようである。

第一回アヅマ・カブキ、ハワイ公演でのプログラムと出演者を引用する。<sup>93</sup>

長唄 外記猿	(素踊)	藤間万三哉
長唄 岸の柳	(本衣裳)	吾妻雪子 (筑波雪子)
長唄 越後獅子	(素)	尾上菊之丞
長唄 鷺娘	(半衣裳)	吾妻徳徳
三味線 大薩摩		杵屋勝東治
長唄 二人椀久	(本衣裳)	椀久 尾上菊之丞
		松山 吾妻徳徳

Aプログラムの中に、演奏のみの《水の変態》とあるが、これはアヅマ・カブキのために創られたもので、尾崎華泉の作曲である。吾妻流だと《八月十五夜の茶屋》の作曲者として知られる。拡声機の仕込んである三味線を使用し、水の滴の落ちる音や水の生態をさまざま表現したもので、アヅマ・カブキの中でも好評を得た。その当時の演奏は、杵屋勝東治、藤

<sup>93</sup> 澁澤秀雄 1954年5月「アヅマ・カブキ・ダンス」『芸術新潮』第5巻、98頁。



舎呂船などによるもので、ニューヨークで録音された。現在この曲は、《流れ》として振付がなされ、吾妻流で踊られている。

ハワイ公演でも、大薩摩の演奏のみを演目として取り入れていたようである。

公演前日まで議論をし、当日開演直前まで悪戦苦闘していた一行であったが、幕が開くと、観客も初めて目の当たりにする日本の文化に歓喜し、関係者、出演者も含め、感動の舞台となったようである。

翌日のニューヨーク・タイムズでは、歴史的な大当たりの一面を飾り、批評では絶賛の嵐で、徳穂・万三哉夫妻は、英字新聞が読めないことを嘆いたほど、大成功を告げるものであった。ニューヨーク・タイムズでの賞賛もあり話題となったアヅマ・カブキ一行は、その後の公演も好調に進むことができた。この時アヅマ・カブキの批評をしたジョン・マーティンの寸評を記す。

彼等の全部（舞踊家）が最高級の芸術的権威と、様式に対する深い尊重とそして非の打ちどころもない優雅さで踊った。とりわけつまり徹底的に演技したのである。立派な演技者は、彼が何語を話し、どんな芸術的伝統によって演じているかなどを問題にしない。そして演技の水準は非常に高い。<sup>94</sup>

この第一回のアヅマ・カブキは、ヒューロック氏の思惑通りに事が動き、徳穂は自分自身が踊る人形であること、万三哉は演出、振付を含んだマネージャーであるというポジションを、自然な流れで無意識のうちに自覚していった。

この後、ヒューロック氏から第二回公演の誘いを受けた。次回はヨーロッパを含む10ヶ月の契約である。その場で契約をはたし、6月初めに帰国した。

アヅマ・カブキは、古典芸術の伝統をあくまでも踏襲しながら、日本の芸術としての気品や美しさを失わず、新しい感覚と照応しつつ演出を考え、精一杯日本の伝統を魅せようとした公演であり、徳穂の生涯の中でも、最も素晴らしい業績であると言っても過言ではない。日本の古典芸能が純粋なままで喜ばれたことは、日本の歴史史上初めてのことであり、この公演によるアメリカの音楽家と舞踊家に与えた刺激は甚大なものであった。

---

<sup>94</sup> 澁澤秀雄 1954年5月「アヅマ・カブキ・ダンス」『芸術新潮』第5、100頁。

## 第二項 吾妻教室の開設

第一回アヅマ・カブキ公演の際、徳穂は、アメリカの舞踊教室の見学にも行っている。そこで刺激を受け、帰国後すぐに赤坂に吾妻教室という教室を開設した。生徒の技量に合わせて、ABCの3クラスに分けた、バレエ式の教室である。徳穂は、アヅマ・カブキに行く前は、踊りを志す者以外のお稽古はしていなかった。しかし、外国で受けた刺激と、若い人材の育成をなによりの目的とし、教室を開き、日本舞踊の普及をはかったのである。

吾妻教室は、東京新聞に生徒の公募を載せていた。それを目にした生徒が面談を受け、生徒のレベルに合わせて、ABCのクラスに配分された。アヅマ・カブキから帰国した昭和29年9月1日に、吾妻教室の開校式が行われた。帰国から3ヶ月で吾妻教室の準備をし、開校までにいたった。思い立ったらすぐ行動に移してしまう徳穂の性格と意気込みが窺える。

アヅマ・カブキの功績もあり、開校した当初、生徒が多く通っていた。Aクラスは11時から始まり約10人通っていた。これはある程度日本舞踊の基盤があり、プロを目指す人材の育成のクラスであつたらしい。Bクラスは14時頃からの開始で、実力的にも間のクラスである。約20人通っていた。Cクラスは始まる時間が遅かったため、学生と、初心者を対象としていた。どのクラスも、月曜日から金曜日まで踊りのお稽古があり、土曜日に英語のレッスン、日曜日が休日というシステムであつた。お稽古を開始する前に、《レッスン》と名付けられた踊りの基礎が振付けてある曲を3回繰り返し踊り、その後古典の演目のお稽古に入った。

レッスンという曲は、三味線のみ単純な合方の繰り返しで、Aレッスン、Bレッスンがあつた。扇子を使用した振付と、手踊りのみの振付の二種類である。初心者用にはCレッスンがあり、足の出し引き、首の振り方、おすべりなど、基本中の基本を盛り込んだものであつた。これは、徳穂が万三哉を交えて考案したものである。身体慣らしのためでもあるが、レッスンの振り付け自体、ひとつひとつの振りを確実にしていくような流れであることから、バレエのバーレッスンの意味がある。

英語のレッスンは、徳穂がアヅマ・カブキ公演の際、身をもって体験した言葉の壁から、取り入れたのであろう。最終的に英語のレッスンは省かれたようであるが、踊りの教室としてはとても画期的なアイデアである。

Aクラスは、清元《梅の春》、長唄《島の千歳》、常磐津《三ツ面子守》、常磐津《将門》主に滝夜叉姫の役、清元《三社祭》、長唄《娘道成寺》の順番にお稽古をした。その中でも《梅の春》と《島の千歳》は、万三哉の振付けた作品である。《梅の春》は全曲演奏すると約20分あり、格調高い御祝儀曲であるが、それを13分まで編集し、全体的に軽めの作

品に仕上げた。《島の千歳》は、第三章でも述べるが、徳穂はこの演目をととても大切にしていた。この作品を習得するために、吾妻教室の受講生は全員、引着の着物を用意し、お稽古に臨まなければならなかった。《三ツ面子守》は徳穂の好きな演目であったため選曲された。しかし、《三ツ面子守》は、三役を一人で踊り分けなければならない作品である。よって、その技術の習得のために選曲されたとも考えられる。それに加えて、《将門》で芝居を勉強し、身体を思い切り使い体力の必要な《三社祭》を踊った上で、徳穂の思い入れの強い《娘道成寺》を教えてもらえるのである。《将門》のお稽古の時は、吾妻流分家で徳穂の姉でもある君子が、特別講師として指導することもあった。

吾妻教室は、徳穂と数人の準講師で指導していた。月曜日と水曜日に徳穂が講師として出席し、あとは準講師が持ち回りで指導した。その頃、有吉佐和子女史が徳穂の秘書をしていた。後述するが、昭和30年に第二回アヅマ・カブキの公演に出発している。その間、吾妻流を有吉女史と弟子たちに吾妻流を託していたのである。この教室は昭和29年から昭和34年までの5年間しか続かなかったが、吾妻流で活躍する舞踊家など、多くの人材を生み出した。徳穂の次男である山田元靖（徳彌の父）に嫁いだ安藤和子こと吾妻花舟は、この吾妻教室が縁である。

### 第三項 第二回アヅマ・カブキ

第二回アヅマ・カブキは、過酷な条件であった。第一回公演の借金を返済した上で、あらたに第二回公演の為のお金を作るために苦勞した。家も抵当にいれ、ダイヤの指輪などの貴金属や、大切にしていた茶道の道具まで手放した。最も大切であった香道具だけは手放すことができず、知人の元へ預かってもらい、20万円を借りることになった。その様に準備も金銭面も苦勞を重ね、昭和30年7月に日本を出発した。

まず、8月3日イタリアのゼノアでの公演でスタートし、昭和31年4月24日のカナダのバンクーバーでの打ち上げまでの10ヶ月間、ヨーロッパ11カ国とアメリカ34カ所をまわり、公演を行った。

徳穂の自伝である『世界に踊る』に日程と会場が記されているので、ここに引用する。<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> 吾妻徳穂 1957年1月20日「あとがき」『世界に踊る』東京：角川書店、284頁、13行～287頁、9行。

#### 欧州日程

8月3日～9日	ゼノア市近郊（ネルヴィ市公園劇場にて）
8月10日～11日	サンレモ
8月15日～21日	コペンハーゲン（スカラ座）
8月23日～9月2日	ストックホルム（シルクス劇場）
9月5日～10日	エディンバラ（エンパイア劇場、芸術祭参加）
9月12日～10月1日	ロンドン（国立オペラ・ハウス）
10月3、4、5日	アムステルダム
10月6日	ユトレヒト
10月8日、9日	ヘーグ
10月11日～17日	ベルギー
10月18日	ドイツ

#### アメリカ日程

12月26日～1月14日	ニューヨーク（ブロードウェイ劇場）
1月16日	プリンストン（マックカーター劇場）
1月17日～19日	フィラデルフィヤ（アカデミー・オブ・ミュージック）
1月20日	ロッチェスター（イーストマン劇場）
1月21日	バッファロー（クレインハンス ミュージックホール）
1月23日～28日	ボストン（プリムス劇場）
1月30日	バルチモア（リライク劇場）
1月31日～2月4日	ワシントン（ナショナル劇場）
2月6日、7日	イースト・ランシング（カレッジ・オード）
2月8日、9日	デトロイト（マソニック・テンプル）
2月11日	クリーヴランド（ミュージックホール）
2月13日～18日	シカゴ（ハリス）
2月20日、21日	ミルウォーキー（パプスト劇場）
2月22日	マジソン（ウィスコンシン・ユニオン劇場）
2月24日	セントルイス（キール・オード）
2月25日	シンシナティ（タフトオード）
2月26日	コロンバス（コロンバスオード）

2月28日	コロンビア (ジーシーオード)
3月1日	セイダーファール
3月4日	アメス (ステート・ジムナジウム)
3月8日	オハマ (ネブラスカ・オード)
3月9日	カンサスシティ (ミュージックホール)
3月10日	タアルサ (タアルサ・ミュニシパル劇場)
3月12日	ヒューストン (ミュージックホール)
3月13日	ダラス (マックファンリンホール)
3月14日	オースティン
3月15日	サン・アントニオ (ミュニシパルオード)
3月17日	タクソン (ニューヴ・オード)
3月21日	ロスアンゼルス (ソーオンホール)
3月22日～28日	ロスアンゼルス (フィルハーモニックオード)
3月29日	サンディエゴ (ロスオード)
4月1日	サンディエゴ (ロアスオード)
4月2日	チャイナレーク (エヌ・オー・ティーエス・ステーション劇場)
4月3日	サン・ジョーゼ (シヴィックオード)
4月4日、5日	バークレイ (バークレイ・コミュニティ劇場)
4月6日	ストックトン
4月7日	サクラメント (メモリアルオード)
4月8日	スタンフォード (メモリアルホール)
4月10日～15日	サンフランシスコ (カーレン劇場)
4月17日	アーゲン
4月18日	サレム (ウィリアメット・ユニヴァーシテイオード)
4月19日	ポートランド (ポートランド・パブリックオーデトリウム)
4月20日、21日	シアトル (モア劇場)
4月23日、24日	ヴァンクーヴァー (ジョージア劇場)

一覧にしてみると、過酷であった様子が想像できる。

この中でも、ロンドンのロイヤル・オペラハウスでの公演は大盛況であった。しかし、パリでの公演は悪条件が重なり八割程度の観客しか入らなかったが、珍しさを求めた観客ではなく、日本の文化を知ろうとするインテリ層に高く評価されたのである。どの公演も、1回もしくは、4～5日間を目処に行っていたようであるが、千秋楽、いわゆる公演最終日には満員であった。

プログラムとしては、まず、日本の国家である君が代、続いて、その国の国家を演奏し、観客と出演者の気持ちの上で、親交を深めることができるように掛けた。これは第一回アヅマ・カブキから続くことで、元は、宝塚の海外公演に習ってのことである。

アヅマ・カブキの公演はとても過酷なものであったのであろう。徳穂は、髪の毛はきちんとまとめ結えるようにするために、髪の毛を短くすることを自身も弟子たちにも禁じていた。しかし、アヅマ・カブキから帰国した徳穂の髪の毛は短く、出発した時より、一回りほど痩せていた。アヅマ・カブキ中は、レセプションなどの機会では海外の美味しい食事であったようだが、その他は、食費を軽減させるために、ホテルに炊飯器などを持ち込み自炊していた。中でも、簡単で安くて美味しい鳥の水炊きが人気のメニューであったらしい。

ヨーロッパからアメリカへは、ヒューロック氏の用意した船で移動をした。10日間の旅である。ニューヨークへ到着したのは、昭和30年、12月19日であった。その時、視察のときに会った、斉藤氏、伊藤氏、新村氏、猪熊夫妻との再会を果たした。この中の新村氏との再会により、徳穂はニューヨークにお稽古場を設けることになる。弟子は外国人が10人ほど集まった。しかし、帰国後ニューヨークまでお稽古に通うことは困難であったため、アヅマ・カブキ公演中のみであったが、みんな熱心にお稽古を続けていた。

第二回のアメリカ巡業は、12月26日～1月14日のブロードウェイ劇場を皮切りに、1月17日から3日間フィラデルフィアでの公演、その他43の主要都市を巡って、4月24日バンクーバーのジョージア劇場での公演がメとなった。

この間で、万三哉は、MGM映画である「八月十五夜の茶屋」の振付の依頼が来た為、3月28日頃一足先に帰国、その代役を務めるために藤間友章が渡米した。私生活では、この時、万三哉との関係にしびれが切れ、別居を始めたのである。

アヅマ・カブキの功績は大きく、客の入りも平均すれば大盛況であったが、第一回も第二回もかなりの赤字が出た。第一回の赤字を、第二回のアヅマ・カブキ公演で埋めようとしていたようだが、公演は成功したものの、往復の旅費を徳穂が負担していた為、それが原因となり第二回でも赤字になってしまった。

昭和 35 年、バンクーバーの公演を終え帰国の途についた徳穂は、異国の地での過酷な公演で精神状態はやつれ果てていた。帰国後、梅原龍三郎の勧めで東京を離れ、心身ともに療養し、立ち直ることができた徳穂は、昭和 36 年 7 月頃には、アヅマ・カブキ帰国公演を大阪、神戸、福岡で開催している。

しかし、昭和 32 年 1 月に藤間雪後、4 月に藤間万三哉が相次いで亡くなったのである。雪後の死も哀しいものであった。それ以上に、万三哉は徳穂の思い描く踊りの夢を具現化できる最高の相手で、共に舞踊作品を生み出し、徳穂の踊る意欲を掻き立てていた大切なパートナーであったため、その存在が急になくなってしまい、踊ることに情熱を燃やせなくなったのである。

そこで思い立ったのが、日本を離れ誰にも干渉されることなく一人の女性として生活することである。このことから、徳穂はアメリカの永住権をとり、移住することを決意し、昭和 34 年 9 月に弟子を連れて旅立った。これに伴って、吾妻教室の幕も閉じたのである。

徳穂の外国生活もそれなりに充実していたようだ。アパートを 2 軒借り、一軒は日本から持参の所作台を敷き詰め稽古場とし、もう一軒は自宅とした。アヅマ・カブキの実績から、ショーの出演依頼も来るようになり、結果として、自然と日本の舞踊を異国の地で広めるかたちとなっていた。しかし、約一年後、交通事故にあい帰国を余儀なくされる。

## 第四節 アヅマ・カブキ以降の舞踊活動

### 第一項 三趣の会・徳穂の会

昭和 40 年に開催された道成寺三趣から、昭和の徳穂主宰の会はすべて「徳穂の会」と一括して称されるが、本論では、会の題名に「三趣」とつくものは三趣の会、それ以降の徳穂主宰で徳彌も加わった会を徳穂の会と区別することとする。

昭和 35 年、徳穂はアメリカでの交通事故による怪我で帰国し、療養の末、十七代目中村勘三郎の勧めで、少しずつではあるが舞台に立っていた。昭和 36 年 6 月 30 日、産経ホールで行われた新作舞踊鑑賞会では、《長恨歌》を発表している。その他、昭和 39 年まで、若手歌舞伎や東宝歌舞伎といった公演に出演しているが、それまでの華々しい活動とは違って変わっていたようである。

昭和 40 年に始まる三趣の会は、二代目花柳寿美すなわち花柳宗岳の案である。これまで徳穂の舞台を共に作ってきた万三哉を失った悲しみも含め、一時舞踊をあきらめかけ、面倒を見てくれる人が現れたならば、また舞踊を再開すると滅入っていた徳穂に、「あなたは何が本当にやりたいことですか？踊ることを一番やりたいこととおっしゃるのならば、まず道成寺を 3 番踊ってください。素踊りの娘道成寺と鐘が岬、新作の傾城道成寺、三種類の道成寺を踊り分けてください。体力的にも精神的にも辛いでしょうが、舞踊家の道を一からやり直すつもりで挑んでください。<sup>96</sup>」と、徳穂を奮い立たせ、三趣の会の開催を提示している。そして、3つの道成寺から始まることで、宗岳は「三つの趣向」という意味で、三趣という言葉も考え、それが「娘型三趣」<sup>97</sup>「恋三趣」<sup>98</sup>など年毎に違うテーマの三趣の会が続き、9年間で全第十回に及ぶ公演につながった。

宗岳は、アメリカから帰った徳穂に道成寺を三題提示しているが、是には大きな意味があったに違いない。

道成寺ものを 3 番踊るということは、宗岳が徳穂に伝えたように、精神的にも肉体的にも非常に辛いことである。新舞踊運動で前述したが、初代花柳寿美は終戦後、世の中が暗かった時代に東京新聞に提案し「女流名家舞踊大会」を開催した。その第一回で初代が務めたのが《娘道成寺》である。疎開先で夢見て、終戦後、焦土と化した東京で、芸能復興を果たした初代の強い舞踊への思いに胸をときめかせ、また、その初代寿美という大切な存在を失った宗岳だからこそ、その提言であったのではないだろうか。宗岳は、初代寿美が急逝したとき、徳穂と同じように踊りをやめたいと言ったようだが、六代目尾上菊五郎に説得されて、初代寿美の三回忌で、二代目寿美を継承した。

日本の邦楽、邦舞が終戦後の焦土の中から不死鳥のように復活を遂げたように、アメリカから帰った徳穂の、日本での原点からスタートを促し、大切なものを失った悲しみを共感できる者として、宗岳の言葉があるのであろう。

---

<sup>96</sup> 2014 年 7 月 17 日に行った三代目花柳寿美のインタビューより。

<sup>97</sup> 昭和 41 年（1966）10 月 25 日に東横ホールに於いて開催。第二回目にあたる。《お夏狂乱》《雪姫》《櫓のお七》の三曲を上演している。

<sup>98</sup> 昭和 45 年 11 月 1 日に国立劇場大劇場に於いて開催。第六回目にあたる。《姿の鏡関寺小町》《長恨歌鈔》《桜しぐれ》を上演している。



宗岳よりも年上であった徳穂だが、後輩の言うことを素直に聞き、宗岳をプロデューサーとして受け入れている。徳穂自身もプロデューサーが必要な人であったことは、その後の邦楽と舞踊の花柳宗岳を語るという対談の特集でも語られている。

その中で三代目花柳寿美は次のように語っている。<sup>99</sup>

舞踊家というのは何方かが何か作品をお創りになるときの素材だと思うんです。それは、「いかに振付けたものを生かして舞台に載せるか」ということですよね。母は振付師という名前はあるかもしれないけど、舞台が成功したらそれは演じた人の成果だと。振付はあくまでも縁の下の力持ちで作品がよければいい。

(中略) 初代みたいな、あんな華やかなことはできない。でもそれを大勢の方々が「そうじゃないよ、やっぱり繋げていくことがいいんじゃないか」と言って、それで母が奮起して自分に向いている仕事として振付やプロデュースの仕事を考えていったんだと思います。

これは宗岳が初代を支えることに徹し、初代の作品創りを身体で感じ覚えて、三代目寿美へと繋げていった結果であろう。

宗岳はその類稀なる才能で徳穂をプロデュースしていき、三趣の会を発展させていったが、その実質的なサポートも第八回の「歌人三趣」<sup>100</sup>くらいまでである。徳穂の再起の第二段階として、自身で道を歩かせることも考えての行動であった。

三趣の会の最後となる第十回徳穂三趣は、第九回で観客へのアンケートをもとに番組の構成を行った。それまでの三趣の会で上演した全ての演目の中から、観客がまた見たいと強

---

<sup>99</sup> 三枝孝榮・三代目花柳寿美・中野義徳 対談 2008 「花柳宗岳——プロデューサーに徹した日本舞踊家」『邦楽と舞踊』4月号、13頁。

<sup>100</sup> 昭和47年(1972)10月29日に国立劇場大劇場において開催。第八回にあたる。《うたたね小町》《加賀の千代》《額田女王》を発表。

く感じた三作品を集計しプログラムを組んだのである。その演目が、義太夫《藤戸の浦》<sup>101</sup>、清元《北州》<sup>102</sup>、長唄《京鹿子娘道成寺》である。

道成寺三趣で《京鹿子娘道成寺》に始まり、三趣の会の最後を飾ったのもやはり《京鹿子娘道成寺》である。この三曲を踊った徳穂の体力と精神力にも感服だが、《京鹿子娘道成寺》をもって三趣の会を終焉へと運んだのは、年齢的な体力の減少もあるが、宗岳の、徳穂に自分の道を切り開き歩んでほしいという願いをくみ取り、「徳穂の会」として、次は徳穂が宗岳の立場となり、次世代を育てることも視野に入れていたのであろう。徳穂にとっては、《京鹿子娘道成寺》は始まりの合図である。この始まりは、徳穂自身のものではなく、徳穂の舞踊を踏襲する次世代の舞踊家たちに向けての合図であったように感じる。

---

<sup>101</sup> 佐々木盛綱は平家との藤戸合戦の軍功により、備前の国・児島を与えられる。新君主として意気揚々と国入りした盛綱は、訴訟のあるものは申し出よとふれを出す。そこに一人の女が現れ、我が子を海に沈めた恨みを述べようとする。この先陣の功の陰には若井両氏の犠牲があった。盛綱は戦いの重要な鍵になる浅瀬のありかを教えた若い漁師を、秘密を守るため刺殺して海に沈めたのだった。前非を悔いたも盛綱は、遺族の保護を誓い、女を帰し、個人のために法要を執り行うことにする。恨みから怨霊は水神となり盛綱に襲いかかろうとするが、追善供養の功德により怒りも融け漁師の霊は成仏する。殺害された漁師の若者と若者の母を中心に、戦争と平和、母と子の愛情を主題とした作品である。

振付は藤間勘衛門、原作は有吉佐和子。有吉佐和子は、素踊りで、扇子一本で表現できる日本舞踊を徳穂に踊ってほしいという願いを込めて、《赤猪子》とこの作品を書いた。この作品について、花柳宗岳は今までの徳穂のイメージを変えた素踊りであり、かなり、今までの舞台とは違うものであると、プログラムの挨拶文で述べている。

徳穂自身も、素踊りで男の子と母親の表現、子どもを殺された恨みを述べ立て、詫びる相手を許さない強い母親、それを重厚な義太夫に載せて表現することに対し、藤戸寺に参拝したときに想像した漁夫の母の姿を、自分に映したいと思って演じたいと述べている。翌、昭和45年（1970年）には岡山公演が行われ、利益は藤戸寺の修復に寄贈された。

<sup>102</sup> 北州は、素踊りとして初世花柳寿輔が振付け、ご祝儀曲として知られている。本来であれば、吉原の四季折々の風俗を男女織り交ぜて演じ分ける踊りであるが、吾妻流ではご祝儀物の扱いを外し、徳穂に似合う作品になるように傾城姿の松の位の太夫の踊りにした。傾城が廓の四季を物語っていくもので、踊る振りは少ないが、太夫の貫録で押し通している作品である。これも藤間万三哉の振付である。

昭和 50 年から始まる徳穂の会は、三番の演目から成るが、一番は六代目吾妻流家元である吾妻徳彌に踊らせるという形式であった。さらに、伝承 徳穂の会では 3 人の弟子たちにも《北州》、《時雨西行》、《二人椀久》を踊らせ、吾妻流の舞踊作品を託している印象を受ける。

## 第二項 をどり座

昭和 59 年、徳穂が 76 歳の時、泉徳右衛門と二人座長という形でをどり座を結成し、新作舞踊劇を上演している。流派を超えた先にある舞踊を求めたことにより、各流派から参加した日本舞踊家たちをメインに、俳優、女優、歌舞伎役者の出演もあり、作は橋田寿賀子、演出は石井ふく子という、日本舞踊に馴染みのない一般層への普及を呼びかけるための企画であった。

をどり座で上演された新作は、《おんな太閤記》《忍の一字》《出雲の阿国》《七夕草子》《女でござる》の、いずれも分かりやすい 5 作品である。期間的に長くは続かなかったが、東京のみならず、国内各所や、シリア、バンコク、香港の東南アジアでの公演も行っている。

この公演に向かう徳穂の意思は、自身が踊る以上の意義を見出しており、大きなものであった。徳穂の会も波に乗り、70 歳からの新たなスタートとして徳穂はをどり座に着手したのであろう。これは、アヅマ・カブキを始めた時から、やっておかねばならないと思っていたことであった。

一般に踊りを広めたいという気持ちと、なによりアヅマ・カブキの興行で諸外国をめぐる徳穂は、初めて日本文化に触れた外国人が、言葉や文化の壁を越えて、心から楽しんでる様子に、感銘をうけたことがきっかけのひとつでもあろう。

論者自身も若い頃、海外で踊った経験があるが、その時、海外のほうが日本文化を暖かく受け入れくれた。それが強烈な印象として残っている。同時に、なぜ、言葉も文化も違う海外の方が日本国内よりも受け入れられるのかが、とても疑問であった。

私見であるが、それは徳穂も同じ疑問を抱いていたのだろう。さらに徳穂は、日本の文化の何を伝えたいか、アヅマ・カブキを通してヴィジョンがはっきりとしたものになったのではないだろうか。それは、とりもなおさず、国内で日本人に日本の文化を伝えるために、何を伝えたいかという確固たる信念の形成になったのではないだろうか。

その信念を貫くためには、まず日本舞踊の普及が第一段階であったのである。しかし、普及を考えた時、日本舞踊には二つの問題点があった。

一つ目は、歌舞伎などのように、日本舞踊で興行を行っている舞踊家は少ない。しかも、その方法として、現在でもその習慣が続いているが、一般にチケットをさばくのではなく、弟子や出演者内でのチケット売買や割り当てにより、公演が成立している。このことで、日本舞踊に興味のある人や、家族や友人の内輪にしか発信できず、一般の目に触れるものではなく、社会から遠のいた存在となってしまうことがある。

だからこそ、日本舞踊が日本人にとってどのような存在でなければならないか考えた時に、まず娯楽の一つとして身近なものであることが優先されたのであろう。それには、舞踊家も興行公演をし、「わかりやすく面白い創作もの<sup>103</sup>」を作ることが必要なのであると、徳穂は考えていた。しかし徳穂はこのように語っている。<sup>104</sup>

踊りは能みたいに、勉強して観るといものじゃないですからね。あたくしの思いますのは、能と歌舞伎のはざまに踊りがあるんです。伝統でガッと能みたいにやればわからなくても見るわけで、歌舞伎は芸を見たいという人と、劇の面白さを見る人とがあります。要するにインテリの方は踊りを見ないんですね。能を見たり歌舞伎を観たりするほうがいいということになっている、とあたくしは解釈しているんです。

ということは、「わかりやすく面白い創作もの」の本当の意味は、一般客にも理解ができ、かつ有識者の納得を得る品格の高いものでなければならない、と徳穂は感じていたのである。

もともと踊りは歌舞伎舞踊が原点であり、芝居も舞踊も江戸の人々の生活が、作品の基となっている。それを当時の人々は、その趣向を解し客観的に見ることで、その時の思い出や想像で、それを娯楽として楽しむのである。生活に密着していながらも、観客の心に浸透するためには、舞台としての品格は大切なのである。

では、現状としてどうだろうか。情報化の時代、情報の流れは早く、良いものと悪いものの判別もおろそかになり、すぐ過去のものとして忘れられていくのが現代である。演劇界、

---

<sup>103</sup>吾妻徳穂 1990年1月1日『女三昧芸三昧—如是の華—』東京：婦人画報、25頁、3～4行。

<sup>104</sup> 吾妻徳穂 1990年1月1日『女三昧芸三昧—如是の華—』東京：婦人画報、24頁、3～7行。

舞踊界でも、その時の舞台で視覚的に楽しめても、その感動を余韻として残せる、あるいは古典として残せる作品が生まれているのであろうか。

古典作品の現存も大切である。それを次世代につなげるべく、私たちは研究し続けなければならぬ。しかしながら、日本舞踊家の人口が減ることで、伝承が途絶えてしまう危険がある。その為には、やはり日本舞踊の人口が増えること、それには興味を持ってもらうことが必要であろう。その為にこの課題は、私たちの世代にとって大きな問題であると、真摯に考えていかなければならないところであると感じている。

次に、二つ目の問題点として、日本舞踊には劇場がないことである。能や歌舞伎、文楽の劇場、演奏会用のホールは各所に存在するが、なぜか日本舞踊専門の劇場はない。一般客が日本舞踊に興味を持った瞬間に、日本舞踊を観ることのできる機関がないのである。この瞬間を舞踊家が捉えることができないのは最大の痛手であるとも考えられる。

そのために、徳穂はをどり座と並行して、日本舞踊の劇場を作る活動を行っていたのである。現在、国立劇場（小劇場）は、文楽の公演、踊りの公演など、様々な公演を行っているが、それを毎月定期的にやっているわけではないから、踊り専門の劇場にしてほしいと懇願していた。その前には、どこかの映画館をひとつ譲ってほしいと、当時、松竹の会長であった永山武臣のもとへ交渉しに足を運んでいた。外国から観光客が日本に来た時、日本人が日本舞踊に興味を持った時、調べればすぐにでも見に行けるよう、日本舞踊専門の劇場を持つことが、日本舞踊界の後世に遺す一つの手立てでもあったのであろう。

しかし、劇場という器だけを作り、経営ができなければ、どうすることもできない。そのために徳穂は、をどり座の結成により、日本人の観客の心をつかむための活動を行ってきたのである。だからこそ、をどり座で上演される演目は、歴史的にも優れており、また誰もが知る物語というような、日本人の根本的部分に響く作品が創られ、老若男女を問わず観客の心の琴線に触れる内容であったのだと思う。

ここで、をどり座で上演された、数作品の内容を記載する。

前提として、演出 石井ふく子、美術 朝倉撰、脚本 杉昌郎は、レギュラー的存在であったようだ。をどり座全体の詳細は、巻末付録①の年表に記しているの、参照してもらいたい。

第一回 をどり座 (昭和 60 年 3 月～5 日間)

《女太閤記》

作	橋田寿賀子
演出	石井ふく子
美術	朝倉摂

出演者のゲストに、女優である竹下景子を招いている。この作品は、第一回東京都文化賞を受賞した。

第二回 をどり座 (昭和 61 年 2 月)

この回は、新作舞踊劇の他に、古典 2 作品ほどの上演もあった。

《忍の一字》<sup>105</sup>

原作	橋田寿賀子
舞踊劇化	菊村禮
演出	石井ふく子
美術	朝倉摂
照明	北寄川嵩
作曲	大和久満
作詞	堅田喜三久
振付	花柳宗岳

時 天明 5 年 (1785) 冬より 一年後まで

所 奥州白河 及び 京

第一幕

第一場 白河 兵助の家の庭。

天明 5 年 (1785) 冬

---

<sup>105</sup> 忍の一字 公演台本より

- 第二場 峠道。二日後  
第三場 京の往来、藩邸、及び商家  
数日後、節分の頃  
第四場 藩邸内の座敷。数日後  
第五場 嵐山。数ヶ月後 春  
第六場 京の往来。数時間後  
第七場 祇園の茶屋、筒見  
第八場 茨木屋の奥座敷。翌日

## 第二幕

- 第一場 京の往来。一月後  
第二場 祇園の茶屋、筒見、その他。  
天明六年（1786）冬

作品の概要は、天明の大飢饉のさなか、困窮する白川藩の領主松平定信は、財政再建のため、うるし、桑などを領民に植林させ、紙、工芸、繭からの絹織物などの産業を興す為、金三千両の調達に、高田兵助を抜擢する。兵助は槍一本の無骨な侍であったが、領主の名で上洛し苦難を耐え忍んで、金三千両を調達後、商人となり蝦夷で成功する。この物語は、1985年、西田敏行主演でNHK ドラマスペシャルの番組となった。

## 第四回 をどり座 （昭和 63 年 2 月）

七夕の始まりを舞踊劇にしたこの作品は、専修大学の森口総長が徳穂に「素晴らしい絵巻物を観に来ないか」との一言から出来上がったものである。

絵巻物を観た徳穂は、その美しさに感嘆の声を上げたという。そして、宇宙の純なる物語でもあり、幻想的な夢のある舞踊劇になるのではないかと思ひ立ち、演出の石井ふく子に相談した。石井氏は脚本を松山善三に依頼し、原本は最も詳しい専修大学の中田武司に依って書かれた。

七夕という題材の関係からか教育機関にかわれ、全国の中学校、高校での公演が行われ3年ほど続いていたようである。セリフも入った芝居仕立てで、年齢を問わず楽しめる作品を意識していた。

《七夕草子》

脚本	松山善三
補綴	中田武司
演出	石井ふく子
振付	藤間友章
音楽	今藤政太郎
	藤舎呂船
	藤舎推峰（現 藤舎名生）
美術	朝倉摂
照明	北寄崎嵩
音響	森本義
演出補	中川寿夫
舞台監督	白石弘明

第一幕

第一場	長者屋敷
第二場	池の端の十七間邸（湖底・大蛇の邸）
第三場	西の京の芒ヶ原
	天界の瑠璃宮殿

第二幕

第四場	西の京の芒ヶ原
第五場	星空の世界

**第五節 まとめ**

徳徳は、藤間政彌と十五代目市村羽左衛門の間に生まれ、歌舞伎役者や演劇界のみならず、日本画家、政界、財界のつながりを持ち、様々な人脈に恵まれる中で自身の舞踊活動を行ってきたのである。



父十五代目羽左衛門の関係で、歌舞伎役者は徳穂の舞踊活動を始め、私生活に至るまで関わりが多く大きな存在であった。昭和初期、踊りの師匠、振付家しかいなかった日本舞踊の世界から、女性舞踊家が華々しく活躍した時代に移行していった中でも、女形と女の踊りの違いについて徳穂が深く考えるようになったのは、身近にいる歌舞伎役者の影響もあったのではないかと推測される。

また徳穂は女優時代に、高田せい子にトゥダンスを学んだ。この修行は長くはなかったが、背伸びすることを覚え、体を大きく見せることができるようになったと徳穂は後に駒井義之に語っている。いわゆる新舞踊運動の当時の形式や方法を、徳穂も同じように歩みつつも、このトゥダンスは、より女性的な動きを引き出し女性美、舞踊美へとつながったのではないだろうか。徳穂の身長が低いということもあったが、このトゥダンスは徳穂を含めて日本人女性の体系を美しく見せる踊り方へとつながっている。

その踊り方とは、バレエのプリエから身体をアップさせるように、腰を使い重心を落とししてから伸びるといような、高低のメリハリをつけることにより、より体を大きく見せ、また、後ろからの振り返りで、体をひねり上げることにより、女性の身体がより美しく、細く見えるようにする方法である。

高田せい子との出会いと、そのトゥダンスの影響は、現在の吾妻流の独特な舞踊技法として生き続け、女性として美しい形を発見し、徳穂なりの感性で日本舞踊に織り込んでいったのであろう。また、徳穂の衣裳へのこだわりも、ダンスのレッスン時に着用したレオタードが参考になっていることも考えられる。薄手のレオタードは女性の曲線を魅せることができ、着物にもその要素を加えることで、女性の身体に適した衣裳を作っていたのである。

このことは、芸術の根本として間接的な表現があることに起因しているのではないだろうか。レオタードは、むしろ直接的に肉体を見せている。しかし、着物はどんなに薄くしても、隠された部分は大きい。すなわち、そこにあるものを隠すことで消失した存在に余白を作り、その余白の中に観客は膨大なものを感じるのである。徳穂は着物で、より女性を美しく見せるための手段としてもこだわりを見せていったのだろう。

徳穂は、「人間四十までは修行の期間、四十から七十までが試練の期間、これは肉体的な退化とのたたかいということもあるのでしょう。そして七十からがそれまでの蓄積を土壌に、本当の花を咲かせる期間だそうです。<sup>106</sup>」と語っている。

---

<sup>106</sup> 吾妻徳穂 1978年3月15日『女でござる』東京：読売新聞社、296頁、9～11行。

女優を卒業した徳穂は春藤会で舞踊家としてスタートを切った。夫婦会、定式舞踊会と修行の期間があり、二回にわたるアヅマカブキで世界に進出した。しかし、藤間雪後と藤間万三哉の死、米国移住の失敗で絶望に浸っていた時期から再起した三趣の会を経て、徳穂の会、をどり座と舞踊人生を突き進んだ。

春藤会では、第一回こそ病気のため出演できなかったが、以後、基本方針としておさらい会の形式をとらず、入場券をプレイガイドで販売し、門下のものが出演しても経済的負担をかけないように配慮した。これは、徳穂の舞踊生活の信条とも言えるべきもので、常に守ってきたことであり、初代花柳寿美に習ったことであつた。一流の舞踊家たらんと出発し、第二回では、病気の為第一回で上演できなかった常磐津《三ツ面子守》も演じ、古典を十分に生かした新舞踊家であることを示している。

この期間で、吾妻流の家元継承や万三哉との出会いなど、現在の吾妻流に続く要因がすべて整っている。また、上演された演目では、現代まで残されている作品は多い。春藤会は、戦争という社会情勢でやめざるを得なかったが、一流揃いのスタッフに囲まれて、徳穂と吾妻流の得た感性は大きいものであつたことが窺える。

夫妻会では、万三哉と舞踊劇を主にした作品を創っており、残念なことに現代でも上演されている作品はない。しかし、お夏清十郎に取材した物語や、《静物語》など素晴らしい作品を作り上げ、歌舞伎役者の出演者も多い中で新作舞踊劇を排出した。そのことで、日本舞踊が如何にしたら、一般に受け入れられるのかと、歌舞伎において芝居するということと、日本舞踊の踊って演じることなど、歌舞伎とは違う日本舞踊の要素とは何なのかを実感した期間であつただろう。

定式舞踊会では、小規模ながらも、古典作品として存在する演目を徳穂と万三哉の感性によって異色の作品にし、吾妻流独自の古典となる作品も発表され、吾妻流独自のスタイルの基盤が定着した時期であるように感じる。

アヅマ・カブキは、日本文化の国際親善という点において、歴史に残る偉業といえよう。

徳穂は舞踊家でもあり、一人の恋に生きる女性でもあつた。しかし、交通事故によりアメリカ永住に挫折し、踊りをやめる覚悟ができた徳穂だからこそ、その復活の会とも言える三趣の会を開催する過程で、真の舞踊家として完成したのであると思う。それは、死に直面した時、徳穂自身の舞踊人生で踊る意味を見出したのかもしれない。ともすれば、人は何かを成し遂げるために歩む中で、その目的が自分の内側の葛藤のためであつたり、人気や地位、名誉のためになってしまうことがある。しかし、極限の状態に置かれたとき、自分の命と向きあうことで見果てぬ夢を追いかける目的と向き合えるのではないかと思う。花柳宗岳の、

今後何が一番したいのかという問いに、徳穂は「踊りたい」と答えたという。そしてそこから始まった三趣の会は、真の意味での舞踊家としてのスタートであったのではないだろうか。

徳穂が踊るのは、誰のためでもなく踊りの神様にささげるためであったという。一つ一つの舞台上で自分史の最高の踊りを積み上げていった徳穂は、結果的に人の心を動かし、明日の自分を見て、作品を踊っていたのであろう。

その延長上にをどり座があり、徳穂の舞踊活動における集大成であったと言っても過言ではない。春藤会の《半七捕物帳》と夫妻会での新作舞踊劇の発表を経て、歌舞伎の芝居と日本舞踊の芝居の違いを見出し、日本舞踊が芝居をする時に必要な要素を抽出し、アヅマ・カブキで日本舞踊が外国で受け入れられたことで、日本人に日本文化がどのようにしたら受け入れられるか、何を求めているのかを、三趣の会と徳穂の会を通して、実感していったのであろう。

だからこそ、日本舞踊の普及を図るために「興行」を目的としたをどり座が必要であった。これは、アヅマ・カブキをプロデュースしたヒューロック氏に習ったところがたくさんあり、興行という意味ではアヅマ・カブキを日本版に変形したものである。

徳穂は踊りのことを、能と歌舞伎のはざまにあるものだと表現している。能は勉強して見るものであり、歌舞伎は劇の面白さを見るのである。要するに、観劇というステータスに、日本の伝統の劇である能と歌舞伎は入っているけれども、踊りはその中には入っていない。

しかし、をどり座で、舞踊劇を創り、一般に舞踊の良さを問いかけることと、徳穂の舞踊活動の集大成を投げれば、「舞踊」と言う地位の確立ができ、日本舞踊は能や歌舞伎と肩を並べられ、一般にも有識者にも受け入れられるものとなることを期待していたのであろう。

さらに、徳穂には生まれ持った国際性がある。日本に生まれ、日本人として育った徳穂であるが、その中に流れるフランス人の血が、外国の文化とは違う「日本らしさ」というものを感覚的に抽出し、無意識にそこに着目し舞踊活動を展開していったのであろう。

二番目の夫となる藤間万三哉は、吾妻流にとって大きな影響を与えた。吾妻流独特の演出と振付をし、徳穂の舞踊を創ってきた。その万三哉は、西洋の文学に興味があり、特にフランス文学が好きであったという。

フランス印象派は浮世絵の影響を受けていることは周知のことであり、そうした日本文化を好んだフランス人の中には、かのフェノロサもいた。フェノロサは、アメリカの日本美術研究者であり、明治時代の日本に来て、岡倉天心と出会うことで日本文化に触れ、中でも

法隆寺夢殿の秘仏であった救世観音像の、ほのかなほほえみの芸術性に衝撃を受けた。隠れたほほえみの中の最高のほほえみの存在の芸術性を見たのである。

フェノロサと岡倉天心は明治 18 年（1882）から翌年にかけて、欧米視察を行っている。フランスではジャポニズムが盛んであり、フェノロサはフランスで浮世絵の収集家や愛好家が多いことを知り、日本文化の高度な芸術性を広めるに至った。

フェノロサが広めた日本文化と芸術性が、フランス文学を好んでいた万三哉の振付の独特の感性に影響しているとしたら、そこにあるものは本質で表現するということであろう。日本の美は取り除くもの、先に述べたように隠すことで消失した存在の余白をつくるものであり、そのことで「存在」という本質で表現する。それは、日本文化とフランスの文化の融合という偶然を以て、万三哉と徳穂の舞踊の成立に影響を与えていったのではないかと考えられる。

その点で、徳穂と万三哉の感覚が共鳴しあっていたのであろう。万三哉の思想に、徳穂の舞踊をあてはめ、それが徳穂の心の芯の部分に作用し、素踊りで表現することにより、吾妻流の舞踊が成立していったのであろう。

徳穂の表現力は素晴らしいものであったが、それを最大限に生かせる作品を夫婦間で話し合い、互いの感性を出し、それを突き詰めあって、現在でも通用し、決して古くならない感覚の舞踊作品を輩出していったと思われる。

舞踊芸術の面で深く繋がっていた徳穂と万三哉は、この上ない関係を築き、徳穂は全てを日本舞踊に捧げることができた。後の話であるが、万三哉が亡くなった時、徳穂は、人生を捧げてきた踊りをやめたいとまで言った。それは、徳穂の著書でも知れる通り、夫婦であり女性として辛いこともあったようだが、私生活で互いの信頼を築き、二人の時間で他人を気にすることなく舞踊観について討論できる関係であり、作品を創る上で最高のパートナーを得た徳穂の心からの悲しみである。

徳穂は生涯において様々な舞踊活動を行い、吾妻流ならではの数々の作品を残してきたが、一番の目標とした点は、踊りがいかに日常に近いものであるかという点にあったのではないだろうか。だからこそ日本舞踊を、日本の歴史の生きている教科書のように捉え、思想として、後世の吾妻流に残そうと、伝承することを大切にしていたのではないだろうか。それは、徳穂の踊った舞踊を、身体的動作としてそのままコピーするよりも、精神性の伝承を求めているのであろう。日本舞踊の型を後世に伝承することで、徳穂の求めた信念を伝えようとして、踊りと新作の発表に邁進していたように思う。

踊りは、その舞踊家の肉体と思想が一体となって表現されるものである。よって、その肉体でなければ表現できないものなのである。他人の感性に影響を受けることはできるが、他人の感性では表現することができない。人によって生まれながらに備えた体つきは、個人差があるものであるから、視覚的に踊りの形の真似をすることはできるけれども、それが、一番美しい形であるとは限らない。よって、肉体がなくなればその人の、体を動かす筋肉という点での芸は、一代限りのものである。しかし、肉体は日々変化するものであるが、思想は、伝えることもできるし、深く受け止めることにより、一生受け継ぐこともできる。衰えることもないだろう。モーリス・ベジャールの遺した言葉で、「変貌」とは「再生」のこと。私が死ぬと土になり、土は花となり、花は香り、香りは人の思想となる。」がある。徳穂は長唄《菊》において、菊の花の一生を表現したが、作品の思想はベジャールと根源的には同じなのである。

だからこそ、後進の指導には「踊る形」ではなく「踊る精神性」を伝えることに重点を置き、その人の個性から出て来る味、いわゆる人間味を最も重視していたのであろう。人間味とはそれぞれ異なるものを持っている。それを徳穂は母のような深い愛で、それぞれの良さを受け止めていたに違いない。その徳穂の伝えた踊りの中で、要所要所の型をしっかりと踏襲するからこそ、その作品が、過去から現代へ伝えられてきた流れを汲み、古典としてあり続けていけるのではないかと感じている。

徳穂をはじめ、過去の偉大な芸術家は、後世に自分の業績として、形に囚われることのない思想を遺すことに行き着き、それをどのような形にするかを奮闘していたのではないだろうか。

しかし、徳穂には、それを実行する日本舞踊専門の会場を持ち合わせていないことが何より問題なのであった。先述<sup>107</sup>したように、日本舞踊専用の劇場を作る運動も行っていた。

結果としてそれは実現することはなかったが、「劇場」ということを考えた時、一般的に、集客、営利や金銭面の心配が出て来る。だからこそ、をどり座など、観客が集まり、劇場が運営して行けるような橋渡しとなる活動を精一杯考え、尽力していたのであろう。集客という面では、日本舞踊の普及を促すための文化の伝承の一環に過ぎないと考えていたように思われる。

現在では徳彌も、常に踊りの公演をしている劇場を作るという徳穂の意思を継ぎ、小規模であっても公演が続けられる会場を探し、思案している。

---

<sup>107</sup> 本論文 第二章 第四節 第二項 をどり座 96 頁。

徳穂の活動を見ると、金銭面の苦労は常に伴っていた。しかし、金銭の問題に屈することなく、貧困の生活になったとしても、舞台へのこだわりは妥協をしていない。徳穂にとって踊るために必要な金銭は、踊るうえでの手段であり本当の目的ではないようだ。

では、なぜ日本の文化がすたれてはいけないのであろうか。それは、日本の文化は神事にもつながっている。特に能は、元々神事から発生した芸能である。能舞台は神の世と、生のあるものの世界が重なっている場所であり、その術として、能の舞、囃子の音があるのである。日本舞踊の白塗りの化粧にも、白粉で真っ白く顔を塗ることは、俗な世界を生きる自分を消すこと。眉をひく際、黒の前に紅で下書きをするが、眉に赤をさすことは、神に近づくことを意味している。神事の根源は、感謝と祝う心であり、その気持ち、いわゆる文化がなくなってしまうたら、人としての心のやすらぎも失ってしまうのではないだろうか。また、日本舞踊には日本人としての生活と生き様が織り込まれており、生きていく方法、思考回路を、歴史的産物としての保有の意義もある。

徳穂の日本舞踊のための劇場建設の想いは叶わなかったが、現代、日本舞踊に興味を示している世代は多いと思う。ヒップホップや海外の文化が主流になっているが、海外からの逆輸入として、日本ならではの精神が国内でも多少見直されているのではないだろうか。そこに着服して、日本独自の文化に目を凝らし、現代人が、日本の文化にもう一度興味を示せるようなきっかけを作ることが、我々、実践者の課題となってくるのであろう。

明治時代、日本の鎖国が解放され、当時の日本人は海外の新しい文化に興味を示し、きっと今のように日本文化の低迷期であったに違いない。それも加えて、昭和 5 年に新舞踊運動が活発になったのであろう。今もその時代に差し掛かっているのではないだろうか。日本伝統の、時代を超えてもなお、日本人としての DNA に訴えかけるような作品を創造し、実践者である者たちが真摯に取り組めば、日本人はもちろん、芸術作品として、世界に通用し、人間として評価される芸術作品になりえるのではないかと感じている。

よって、徳穂の研究を、現代を生きる論者がどのように実践していくかを、本大学における博士リサイタルで実践研究とし、第三章を進めていく。

### 第三章 博士リサイタルでの実践検証

博士課程において、リサイタルを二度行ったが、それを実践的研究とし、それぞれの目的と検証結果を見ていくことにする。

#### 第一節 第一回博士リサイタル

##### 第一項 研究目的

第一回目の博士リサイタルでは、長唄《娘道成寺》と新作《五障の桜》を上演の演目とした。この2曲を選んだ理由は、古典作品の中に詰まった日本人としての生活様式や普遍的な感情を、舞踊の振りの中から抽出して、日本舞踊独自の表現方法を見出そうとしたからである。また、「女」という存在に潜む、恋と執念の中で巻き起こる普遍的な感情や、輪廻転生した魂や業、性といった概念を立体的に捉えて表現することで、日本舞踊の表現への可能性の余地を導き出そうとした。

徳穂は転機となる舞台には、必ず《京鹿子娘道成寺》もしくは《娘道成寺》を選曲している。そこには、日本舞踊の代表曲といえる有名な作品であり、舞踊を習う上で、誰もが憧れ、一度は踊りたいと思う作品であり、日本舞踊の代表曲ともいえる作品であることと、《娘道成寺》に関しては、徳穂の研究した集大成が詰まっていることが考えられる。そのような作品を自らが習得して表現することにより、徳穂の踊りに対する研究心の深さを知ることができるのではないかと考えた。

徳穂自身の研究心も生涯怠ることはなく、《京鹿子娘道成寺》を会に出すとき、その時々に必要な師を仰ぎ、教を乞うている。

徳穂は《娘道成寺》を生涯で500回以上は踊っているという。作品に対する研究の発端に、母の手ほどきと、七代目坂東三津五郎の教え、芝居公演の25日間中23日通って目に焼き付けた六代目尾上菊五郎の《京鹿子娘道成寺》がある。この演目に対して、さまざまな師の教えと独自の研究により、徳穂なりの《娘道成寺》を完成させたのであるが、そこには娘形研究の意気込みを感じることができる。では、いったいどのように集大成としていたのであろうか。三代目花柳寿美にインタビューをさせていただいたが、三代目寿美は徳穂の《娘道成寺》について、「女の踊りの集大成」と語っていた。それは、どのような経緯があり、どのように研究を重ねていったのかを第二の目的として考察していきたい。

## 第二項 具体的な検証

平成 25 年 2 月 22 日、東京藝術大学音楽学部構内奏楽堂において、博士リサイタルを実施する。上演演目は、上記のとおり、長唄《娘道成寺》と新作《五障の桜》である。

長唄《娘道成寺》は、長唄《京鹿子娘道成寺》のことであり、素踊りで上演する場合のことを指す。《京鹿子娘道成寺》は、日本の代表的な歌舞伎舞踊で、不朽の名作といわれる、とても有名な曲である。紀州にある道成寺の安珍清姫伝説がもとになって作られた能の《道成寺》より出典した作品は数多くあるが、その中でも《京鹿子娘道成寺》は道成寺物の決定版と呼ぶに相応しい。

内容は、道成寺の再建にあたり、白拍子が鐘の供養にあらわれて、鐘への執着を底流にしながらも女心が華麗な踊りとして、女的美を余すところなく魅せている。格段ごとに変わる衣裳の色彩で、年齢と共に成長していく様も見所の一つである。

この作品は、初世中村富十郎（1721～1786）によって、宝暦 3 年（1753）3 月に江戸中村座で初演された。作詞は藤本斗文で、作曲は初世杵屋弥三郎である。

長唄《京鹿子娘道成寺》の構成は、道行から始まり、烏帽子をつけた中啓で踊る能ガガリの部分、手踊り、鞠唄、花笠の踊り、手拭いを使用したクドキ、鞆鼓、「ただ頼め」の手踊り、振鼓（鈴太鼓）、鐘入り、祈り、押し戻しとなるが、日本舞踊では「ただ頼め」の手踊りを抜いた鐘入りまでが定番である。

博士リサイタルでは、新舞踊運動で確立された素踊りという形式で、幕開は謡で始まり、乱拍子、急の舞、中啓ではなく仕舞仕立ての扇子を持って能ガガリの部分、手踊り、鞠唄、手拭いのクドキ、鞆鼓、振鼓、鐘入りの、素踊り形式の構成とした。急の舞は宝生流で、踊りの振りは吾妻流のものである。

筆者は修士課程在学時に、「安倍真結・西国領君嘉 修士リサイタル」を開催して《娘道成寺》を踊っている。この時の解釈を修士論文『舞踊作品《菊》(吾妻徳穂振付)にみる女性像』から引用する。

長唄《娘道成寺》は、女性であるという業を背負った踊りである。

好いた男にふれたい、抱かれないなど、生まれながらにして持つ女性の強い想いを、急の舞で魂として表現し、長唄の部分では女（男を知った女性）を表現した。



清姫は安珍への想いが叶わず、狂おしいほどの「好き」という感情の果てに、悲しみや他の女性に対する嫉妬の念を抱き、逃げられることで恨みの念まで抱くのである。

清姫の命が尽きた時、この念は浄化されたとしても、魂の中の業は消えるものではない。その繰り返して人は女になるのである。よって、清姫は蛇体となり、炎で鐘と一緒に焼け死んでも、鐘の再建にあたり、白拍子花子として、魂は鐘の元にもどってくる。

博士リサイタルでも上の解釈を根底に踊ったのであるが、それだけではなく、特に日本舞踊の型に秘められた感情という点に着目して踊ることを重視した。

新作《五障の桜》は、山田流箏曲《鐘の岬》をもとにした作品で、三味線と箏の代わりにチェンバロが主旋律を奏でている。それに山田流箏曲の唄が付き、尺八、篠笛と能管、鳴物を楽器の編成として、表現者は日本舞踊とモダンダンスの舞踊家である。

詞章の付いている部分はそのまゝ古典の旋律で演奏したが、詞章のない部分、いわゆる手事の部分は、ルイ・クーブラン（1626 頃～1661）による古楽曲のクラウザン小品である《パッサカリア》と《プレリュード・ノン・ムジュレ》の 2 曲と完全に入れ替えた。

女の持つ障りに、日本舞踊の演じる娘が一步步近づいて行く様として、心情の絶え間ない揺れ動き、桜の花びらで作った鞠と戯れる場面の象徴として《プレリュード・ノン・ムジュレ（拍子/小節を持たない前奏曲）》を選曲し、続けて《プレリュード・ノン・ムジュレ》、その終盤から能管と小鼓のみの《急の舞》へと変わっていき、《娘道成寺》で表現した魂としての女の苦悩を入れたのである。また、幕開きの笛とお囃子や終幕部の笛は、藤舎推峰による作曲であった。

表現した日本舞踊の振りは、吾妻流の荻江《鐘が岬》のものをほとんど引用し、モダンダンスと絡む要所だけを変更した。

舞台美術は、桜の木を象徴するものとして、テンセグリティ構造による木材の集合体を舞台中央に設置した。

内容は、一人の娘に芽生えた未熟な恋が、未熟さゆえに悲恋へと変わり、五障の魂が宿った満開の桜は、やがて娘を蛇身にかえる。純粋な恋心から悲恋へと変わったことで、娘の中に生まれた邪心から湧き上がる負のエネルギー。それは五障を呼び起こし、女性の性として万人へ受け継がれて行く、という流れである。この作品においての五障とは、煩悩・業・生・

法・所知の五つの障りのことを指す。今も昔も、誰しものが恋をするし、恋をする身には《道成寺》に唄われている想いが理解できると思う。清姫も一人の娘であり、安珍への想いが強すぎるあまり、蛇と化してしまったのであるが、もしかしたら恋をする上では、だれもが与えられることかもしれない。

道成寺の鐘にまつわる悲恋の伝説を元に、時を越えて持続する「女の性」。叶わぬ恋と知ったとき、そこに表れる「女の業」。そこに着目し、日本舞踊で一人の娘と、それに近づく女の障りを、五障の象徴としてモダンダンスを用い、新作《五障の桜》の演出とした。

《娘道成寺》は鐘に執着し幾度もその鐘を焼こうとするが、《五障の桜》は、桜の木を鐘の象徴として、女であるならば必ず抱く感情を、道成寺とは趣を変えて、作品を表現した。

題材とした山田流箏曲《鐘の岬》は、本来、三味線と箏で主旋律を演奏するが、この演目にチェンバロを使用した理由として、その音色があげられる。論者の印象として箏は木の音色で、チェンバロは金属的な音色と感じる。それは、箏が爪を付けた人の手によって弾かれる音であることと、チェンバロが鍵盤を弾いて糸をはじく音での違いであると思うが、この独特の金属的に感じる音が、道成寺の鐘を連想させ、チェンバロの一つ一つ音の途切れるメロディーが蛇のうろこと、《五障の桜》で描いた桜の木からはらはらと舞い散る花びらに通じ、《鐘の岬》を応用した新作を創るにあたり、上手く融合するのではないかと考え、上演通りの演奏形態とした。

この二つの演目の共通点は、女の業である。

日本舞踊の型とは、いわゆる形の伝承であるが、そこには意味があり、過去的生活様式や感情の動きが詰まっていたり、人間の普遍的な想いを呼び起こすための一つの手段である。今回の長唄《娘道成寺》では、その型に重点を置きたいと考えたため、古典として継承されていることに忠実に従い、その型から伝わる感情を繊細に読み解くことも重点的に考えた。

### 第三項 研究結果

この実証的研究で得られた成果は、型に込められた感情がいかに大切で、言葉を用いないでも、強い伝達力を持っているかである。また、新作でモダンダンスを使用したことによっ

て、日本舞踊は型や振りで感情を表現し、ダンスは感情を動きで表現する違いと、衣裳による表現がいかに重要かを知ることができた。

日本舞踊の型とは、長い期間それぞれの流儀において伝承されてきたものである。そこには、普遍的に人としての感情をよびおこすきっかけとなるものが数多く織り込まれている。それは振付の過程に、人間の生活があるからである。《娘道成寺》の中にも、好きな人の為に紅をさしたり、誓紙を書いたり、泣いたり恨んだり、より人間的で、生活に密着した振りがあるからこそ、共感性があり、その型が普遍的感情を呼び起こす手段として日本舞踊の中に存在している。これは日本舞踊にとって大切なことであり、この型が作品中に散りばめられていることにより、どの時代の舞踊家でもその型を体現することで、過去を知り、作品を知ることができるのであろう。

しかし、日本舞踊の習得過程として、身体的な訓練を行うが、そればかりに執着してしまうこともある。これは、「うまく踊りたい」という意識から、このような結果になってしまいがちだが、身体的訓練は、あくまでも型をより表現し易くするためのものであり、踊る上での過程である。現代において、古典の歌詞や曲調は馴染みのないものになってきた為、身体的動作に囚われてしまいがちだが、振りを習得した上で、歌詞を咀嚼し型を踏襲することで、そこにある感情を味わうことができ、初めて日本舞踊を未来へと繋げる一端となるのではないだろうか。

日本舞踊において、継承していくものは型であり、かたちではない。型を受け継ぐからこそ、その作品に込められた感情的表現に奥行きを感じ、その作品の作者の意図、時代的背景、さらにはそれが現代まで続いてきた理由を感じ取れることができるのであると思う。しかも、一曲に対して、それぞれの流派によって、振りや解釈が少しずつ異なるが、その感性の微妙な相違点に、流儀の精神性が垣間見えるのであろう。その中で、かたちだけを追い求め、身体的な表現のみに囚われてしまったら、舞踊ではなく体操と同じ意味でしかないのである。たしかに、身体的訓練がなければ、舞踊も一つの芸術とは言えないであろう。しかし、舞踊を踊る、表現するには、振りにのせた感情を理解し、自分自身が、伝承することを素直に受け止め、型の枠の中に心を解放することが、型の表現方法であるのではないかということを実感している。

逆にモダンダンスは、その振付においても、まず感情の爆発があり、その感情からあふれ出す動きを一つの「パ」として流れを創り、それがダンスとなっていく。跳躍や柔軟性を見せる動きは、その中の表現技法としてダンスの中に織り込まれていくのである。

まとめて述べると、型は多くの人々の心の中に同じ感情を呼び起こさせ、人間の不変的な感情を伝えるための洗練された伝達様式といえよう。

コンテンポラリーやモダンダンスは、まず個人があり、それを相手に投げかけているのではないかと感じている。高田せい子の弟子であり、能楽師からモダンダンス界へ転身した山田五郎を父に持つ山田奈々子は、自身の著書『踊る ことばたちが』の中で、民族紛争の悲劇を通して平和絵の祈りを込め上演した《崩れ行く街》について、「大きな力に押しつぶされ、なおたくましく生きる弱者へのエールは、同時に雑草のように強くありたいと願う私自身の生き方でもある<sup>108</sup>」と表現している。すなわち、これは私であることを相手に投げかけるのだ。このことは、受け取る側の経験のあるなしで理解度も共感度も大きく違う。演者の気持ちの大きさによって伝達力が変動しているのである。

ところが、古典はまず型にのっとって普遍的な感情引き出し、物語が終わるまで踊り手のメッセージが伝われば良いのではないか。

型は踊りの表現や自由を邪魔するものでなく、見る人の心の芯に迫るための武器ともなりえることを考えると、日本舞踊の型は普遍的な日本人の心を語る芸術となる。日本の心を舞うのである。それこそが、日本舞踊に国際性を持たせるための鍵となるのではないだろうか。

このことと合わせて考えられることは、衣裳の違いである。

日本舞踊は、肉体を覆った上で所作事や型、振を表現するが、その中で時折みせる手やうなじに美しさや官能さを感じさせ、袂や裾の長さでも年齢や役どころの表現が違ってくる。これは、型の枠で感情を発散させる日本舞踊の特徴が、重い衣裳の制限の中で役を表現するという事に反映されているのではないだろうか。だからこそ、衣裳も動きや躍動の表現の一部として換算され、衣裳の動きと踊りの動きの連携により、日本舞踊の流れる美へと繋がっていくのであろう。しかし、モダンダンスは、日本舞踊とは対照に、肉体を魅せる美しさ、感情の爆発をいかに身体で表現できるかということが必要となるから、薄手の衣装を用い、静止しているポーズの造形美があることが、最大の違いとしてあるのではないかと感じた。鍛え上げた肉体を惜しげもなくさらし、形の美しさで身体を運び、作品を魅せる。それに対して日本舞踊は、形から形に移る間のわずかな時間に動きの美を魅せるのである。

---

<sup>108</sup> 山田奈々子 2007年12月22日『踊る ことばたちが』東京：一艸堂、61～62頁。

以上のことから考えられる日本舞踊の独自性として、隠す美がある。これは、フェノロサも感じていた「隠されたものの中に最高のものを見出す」ということのように、衣裳でも、型でも、限られた枠の中で、最大限に表現を生かすことができれば、観客の感動は無限大であり、日本人の思想として重要である。

これは、多くの舞踊家が同じ作品を表現する中で、作品の振と感情を踊り手に伝えるのは、まず師匠という存在であるが、それ以上の解釈を理解するには、振と型をもって踊り手自身で研究を深めていかないと、勉強不足の作品になってしまうだろう。踊り手自身が、振と型を咀嚼し、その意図を理解して、かつ、身体的な技術を鍛えあげることで、舞台芸術として観客と演者がいかに心のつながりを持つことができるかということと、伝承することの真の価値を見出せるのではないかと期待している。

しかし、舞台装置・衣裳・かつらなどの視覚的要素は日本舞踊を演じるにおいて、とても大切な要素であるが、それは時に、演じなくても作品の内容と背景が容易に想像できてしまう最高の手段でもある。しかも、引き抜きやぶっ返りなどの効果により、視覚的な変化があることで、興味のない観客でも飽きがこない。しかし、素踊りは、限られた衣裳をまとい、音楽と舞踊のみで全てを魅せることは、踊り手の挑戦的な形式としてもやり甲斐を感じることができるのであろう。

さらに、このリサイタルによって、舞台芸術における最大の共通点に、肉体動作の美しさと音楽の融合が重要なポイントとなっていることを感じた。大きく舞踊というジャンルで踊ることをとらえたとき、例え無音であったとしても、音楽（リズム）は欠かせないものである。動きだけ、音楽だけでも、観客の心に伝わるが、その二つの調和のとれた空気を感じることで、より一層の感動や緊迫感が生まれ、観客の心に直に浸透していくのであると思う。

第二の目的である、徳穂の「女の踊りの集大成」の経緯に関しては、博士リサイタルでの《娘道成寺》の実践研究と、三代目寿美のインタビューを参考に、徳穂がどのように研究を重ねていったのか、独自に解釈を進めた。

まず、徳穂は、《娘道成寺》を衣裳付で踊る。そこで、徳穂は歌舞伎の衣裳を付けることで、女形いわゆる男になるのである。それは、一般的な日本舞踊の衣裳は歌舞伎の衣裳であり、男性の武骨な身体を隠し、大きな動きをより小さくたおやかにみせるための武器とも言える。これで踊り込むことによって行き着いたのが、男性の代用品をではなく、女性のための衣裳として無駄を省いたのが徳穂の考案した衣裳である。このことで、女性である美しさを強調し、女形の踊りを女性が踊りやすくすることができた。女性の身体を美しく見せる衣

裳を作った徳穂は、それから素踊りにさしかかる。《京鹿子娘道成寺》であれば、作品中に複数枚の衣裳を用い、視覚的な変化によって娘の成長を表現するが、《娘道成寺》では素踊りとして、一枚の衣裳で、その全ての様式を舞踊とそれに伴う技術で表現しなければならない。衣裳だけではなく、鬘、時には使用する小道具にまで制限をかけ、踊る肉体と、最小限に切り詰めた小道具、そして、作品を物語る一枚の衣裳で魅せなければならない。お稽古という鍛錬により、一切の無駄をそぎ落とし、人間である段階まで自らを見直すのである。そうすると、衣裳で覆っていた全身から、魂としての本能、人間としての感情が顕著に表出してくるのである。

男性と女性が、素踊りで《娘道成寺》を踊った場合、男性が袴姿で踊っても、そこにいるのは男性である。しかし、女性が素踊りで踊った場合、その舞台に立っているのは女性なのである。

さらに、魂の根源まで踏み入れると、女性の業としてあるのは、愛することであると思う。《娘道成寺》はその業をよく表現した舞踊作品である。女性舞踊家が、女の業を魂のレベルで、魂から湧き出る所作事、感情として踊るからこそ、より女として艶めかしく、ドロドロとした《娘道成寺》の女の情念が表現できるのではないのであろうか。

しかし、舞踊作品として、生々しいままの表現では、舞台美として成立しないのである。よって、そこから女性であることを一度崩し、あらためて全てを再構築するからこそ、恨み辛みのある《娘道成寺》のような女の役を女性が表現しても、品位を失わず、美しいものとして演じることができる。

この回で《娘道成寺》をリサイタルで踊るための過程として、ツボ合わせ、下ざらい、舞台稽古をしてから本番に臨んでいる。その下ざらいの評価の一つに、「生々しい」という意見があった。《娘道成寺》を女性である自らが踊ることで、感情移入してしまい、無意識のうちに女の部分に囚われすぎてしまったのかもしれない。しかし、リサイタルでのアンケートを見ると、「邪心、五障、女の性…というものは決してメソメソしたものではなく、のたうつつが故に強く、しなやかに生きる力になるのかなと思ってしまいました。(30代)」と「執念は理性の表情に消されたみたいだった。」という意見があり、いずれも女性の意見である。

これは、「生々しい」と言われてから、それを意識しながらリサイタルへの稽古を繰り返すことで、弱点と向かい合った時に初めて乗り越えることができるように、自分の中でそれを昇華していったのではないかと感じている。下ざらいの時は、踊り手である自分と、女である自分が対峙していたからこそ生々しさが残っていたが、稽古を重ねることで、女である

自分をそぎ落すことができ、女としての自分を欠点としてではなく、女の役を演じる一つの要素として向かい合って踊ることができたのではないかと感じた。

徳穂が集大成として表現した《娘道成寺》には、論者の実践経験を経て、このような経緯があったのであると推測している。

本大学において、2014年5月27日に坂東玉三郎丈の特別講義が行われたが、そこで玉三郎丈は、女形と女の踊りの違いについて、「女形」は男性の女性表現者で、「女の踊り」は女性の女性表現者であり、互いにどこまで自分を再構築できるかが重要で、男性も女性も、自分の肉体を無にして再構築できるという点では、究極的に男も女も変わりはない。しかし、女性が女の踊りを踊る際、女性であることを捨てて、女であることを再構築できた時、女性の肉体を持った女性表現者になりえるから、女形よりも優れている箇所があり、逆にそのくらいの客観性がないと、女性舞踊家のよさは出ないだろうと語っていた。

たしかに、女性が女の踊りを表現する際、自身の感情や経験をありのまま表現してしまっても、それは芸術ではなくなってしまう。しかし、その肉体や感情を客観視して再構築し、芸術の域に留めることができた時、女性舞踊家の良さを得ることができるのであろう。徳穂は《娘道成寺》を通して、女性舞踊家のあり方も見出していたと推測できる。

女形と女の踊りの違いはこれから舞踊を踊っていく中で、女性舞踊家が突き詰めた時誰しもがぶつかる壁であろう。しかし、作品を踊り込み、舞踊家自身が、性を超えて肉体として人間であることに立ち返り、魂に書き込まれた性別の業を感じ、さらにそれを壊して、あらためて再構築したときに、それぞれの舞踊家が持っている魂の言葉を、舞踊の振り、所作事として表現することができ、それぞれの舞踊家に適した答えが見つかるのであると思う。

男性が女を演じることは女形として、歌舞伎の伝統である。しかし、女性が女形の技法を使っても、男性の演じる女形、いわゆる女の格好をした男になることはできるが、人間としての女にはなり得ない。女形は、女の素材を何も持ち合わせていないのである。女形の悲しみはそこにつながっていくのであろう。いくら視覚的に女性になることができて、本物の女性ではない。芸術を省いて人間のレベルになった時に、容姿が違うのである。女形のように、気持ちを女性にできたとしても、魂の段階に立ち返った時に、女ではない。それは、それぞれの性別に生まれてきた性（さが）である。女形は、本物の女性になれない、偽物でしかない悲しみがあるのである。

そのために、初代芳澤あやめの記した『あやめ草』が女形のバイブルとして存在し、現在までも語り継がれているのではないだろうか。

徳穂の女形の技法を逸脱した女の踊りの研究は、徳穂が舞踊家を目指した原点である。それを《娘道成寺》という作品を通して追求していったことは、徳穂の舞踊家としての経験に加え、父羽左衛門と母政弥の子供として育った環境と、恋の遍歴も含めた結果であると言えよう。それを、徳穂という肉体が素踊りで踊るからこそ、《京鹿子娘道成寺》を女性の踊る《娘道成寺》として上演することに意義があるのであると思う。

このことを踏まえて、第二回博士課程では、「女の踊り」と「女形」を実際に踊り分けることで、その効果の検証を第二回博士リサイタルにおいて行う。

## 第二節 第二回博士リサイタル

### 第一項 研究の目的

第二回博士リサイタルでは、長唄《島の千歳》と清元《落人》を研究題材の演目とする。

《島の千歳》は吾妻流の振りを使用するが、これは新舞踊運動の中で活躍した女性舞踊家である吾妻徳穂の大切にしていた舞踊作品であり、吾妻流では人間ではないものを表現されていると言われている。《落人》は花柳流の振りで、《仮名手本忠臣蔵》的一幕で、歌舞伎でも愛され、日本舞踊の会でも目にすることのできる純日本舞踊の演目の一つである。前者は人間ではない抽象的なものを、徳穂の追及した女性の踊る女の踊りで表現し、後者は、お軽勘平の道行の描写であるため、「おかる」という一人の女性を歌舞伎舞踊の技法を用いて演じ分けることで、女の踊りと女形の違いをより鮮明にとらえ、新舞踊運動において、徳穂はなぜ女形から逸脱して女の踊りを求めるようになったのか、その理由を知ることを目的とした。

### 第二項 具体的な検証

平成 26 年 3 月 22 日、東京藝術大学音楽学部構内奏楽堂において、第二回博士リサイタルを実施する。

長唄《島の千歳》は、大槻如電 作詞、五代目杵屋勘五郎 作曲である。明治 36 年七代目望月太左衛門襲名の披露曲として作られたもので、一調の鼓が際立ち、三味線の手も凝っている佳作である。



この曲は、大槻如電が所蔵の扇面の絵にヒントを得て歌詞を書いた。この曲名の「島の千歳」は、平家物語に出て来る白拍子の起源と言われる女性の「しまのちとせ」からきたもので、これを能の翁・千歳にあやかり「しまのせんざい」と読み替えたのである。

扮装は、引着に長絹を重ね、鬘は根取り、扇子は仕舞仕立てのものが、吾妻流では定番である。初演から素踊りで演じられ、徳穂の考案した吾妻流の形となっている。他流儀であれば白拍子の姿で、太刀、烏帽子をつけ、小道具に中啓を持つ。

この曲の吾妻流での初演は不明であるが、アヅマ・カブキの帰国後に開設された吾妻教室の上級者向けのレッスン曲に指定されていた。この振り付けは、藤間万三哉によるものである。おさらい会を抜いて、徳穂の開催した会の中では、春花雪三趣で上演されているが、どのような経緯で振付がなされたかは不明であるが、日本舞踊ではよく踊られている演目であることから、吾妻流でも古典作品の一つとなるよう振付されたと思われる。

清元《落人》は、歌舞伎の演目として親しまれている《仮名手本忠臣蔵》の三段目である《道行旅路の花賀》の通称で、お軽勘平の道行を描いた作品である。忍ぶ恋の逢瀬が、主人への不忠な結果となってしまい落人となるのだが、それまでの物語を説明する。

塩谷判官の登城のお供で早野勘平が選ばれるが、勘平に恋している腰元お軽は、顔世御前文の使いにかこつけて勘平に会いに行く。勘平がその文を判官に渡すため城内に入っている隙に、鷺坂伴内がお軽を口説く。その後勘平はお軽を助けることができるが、判官のお供に遅れてしまった。その判官が、師直に殿中で切りかかり閉門してしまったことを知り、勘平はお軽との色事にふけてしまったことを恥じ自害しようとするが、お軽がそれをなだめ、まずはお軽の田舎に身を隠すことを提案し、ここからお軽勘平の道行が始まるのである。この曲の語り出しが「落人も」ということから、《落人》と呼び名が付いた。

この曲は、三枳屋二三治 作詞、初代清元栄次郎 作曲である。初演は、天保4年(1833)3月、江戸河原崎座である。《裏表 忠臣蔵》の三段目の《喧嘩場》の裏で発表した。その時の配役は、お軽が三世尾上菊五郎、勘平が七世市川海老蔵、鷺坂伴内が尾上梅五郎であった。

第二回博士リサイタルでは、お軽勘平が人目を忍んで鎌倉、戸塚あたりまで来て、お互いの運命をはかなみ、勘平は死後のことをお軽に頼んで刀を抜くが、お軽にとめられ、時節を待ってお詫びをしようと決心するまでの道行の部分の演じた。歌舞伎の演出では、鷺坂伴内が追手として出てくるが、その部分は省いている。

配役としては、花ノ本流家元である花ノ本海に勘平役を依頼し、論者がお軽を演じた。会場である奏楽堂はコンサートホールであるため、邦楽向けの横長の舞台ではなく天井が高くなっているが、可能な限り定式の舞台になるよう努めた。

### 第三項 研究結果

長唄《島の千歳》については「人間ではないものを表現」と言われたが、その解説については、詳しく説明されていない。よって、その作品を習得する過程として、個人的な見解ではあるが、水にまつわる歌詞と振りから内容を解釈したので、それをここに記しておく。

まず「丹頂緑毛の色姿」の丹頂緑毛とは鶴亀のことであり、丹頂の頭が赤いことと亀の尻から流れるように生えている毛で、日の丸と日本列島を連想させ、日本のことを示す。さらに、日本列島は龍の形をしていることと、水を讃えた歌詞から、「人間でないもの」とは水龍ではないかと解釈した。よって、出から「巖陵瀬の河の水」までは長絹を着用して踊る部分であり、丹頂緑毛から解釈した水龍が踊りを表現していると仮定した。

二上りになる「月影」からは長絹を脱いで引着の衣裳になり踊るが、そこは、水にまつわる世の中に出て来ることのできなかつた魂、いわゆる水子のことなのではないかと感じた。「春立つ空の若水や」の若水とは、新年に汲む、その年最初の水のことを言う。その為、吾妻流では合方を、羽根つきの振りが付けられているが、その羽根つきには、子供の健康を願う厄除けの意味が込められている。羽根つきの後に、「汲むとも汲むとも尽きもせじ尽きもせじ」の歌詞に合わせて井戸を愛でる振りで段切れとなる流れであるが、そこには、羽根つきで子供の厄払いをした後、井戸を産道と見立て、今生は水子となってしまったけれど、魂が再生し、生まれ変わったあかつきには、元気で世の中に出生することを祈っているのではないかという解釈である。

徳穂は子宮外妊娠の経験があるが、その魂への慈しみの心を舞踊に込めて、吾妻流の《島の千歳》が存在しているのではないかと感じ、この踊りを表現する上での拠り所とした。

踊る上で、表現の解釈とはとても大事なことであると思う。歌詞を読み解くことで役作りをすることができ、曲を聞くことでその役の感情の流れを知ることができる。これは、日本舞踊を踊る過程として必須であることを、論者自身常々感じていることである。

また、これは、第二章で述べた吾妻教室のレッスンにも組み込まれた作品で、この曲をお稽古する時は必ず引着を着用しなければならなかった。それは、レッスンプログラムとして引着の勉強の為が一番の理由でと思うが、なぜこの選曲であったか考えた時に、この作品は、衣裳の曲線が一番美しく見える形が多く含まれているように感じる。腰から膝、膝から流れる裾の美しさが出るような足の運びで踊られているため、その足さばきを習得するためのシステムであったと推測できる。

清元《落人》では、おかるを演じて、歌舞伎舞踊を女性が表現する場合に生じる問題点が二つあることを感じた。それは、拵え（衣裳・かつら）に関する問題と、技芸に関する問題である。

拵えに関する問題点は、本衣裳は重く、かつ大きい。男性が女性を表現するために動きの制限、大きな体を小さく見せるためには大変有利であろう。ところが、女性舞踊家が踊る場合、本衣裳をつけると、体力的な面で不利になりと同時に、重く大きな衣裳は本来女性の持つ、たおやかさ、しなやかさ、色気を隠してしまうのではないだろうか。女性が、女性を表現するに当たって、歌舞伎と同じ本衣裳では逆に女性らしさを損なわせるものになりかねないということを、この演目を通して理解できた。

また、女形のかつらには、歌舞伎や純日本舞踊を踊る際に使用している旧のかつらと、網のかつらがあるが、女性に適しているのは、網のかつらであることも感じた。この回では、《島の千歳》は網のかつら、《落人》は歌舞伎舞踊であることから旧のかつらを使用している。

《落人》のかつらは、腰元の拵えである「椎茸たぼ」を付けることが好ましいが、それを付けるには、髪の毛が短く、男性のような頭でないときれいに収まらないのである。しかし、女性は着物を着る際に髪の毛を結わなければならない。そうすると、両方の間の妥協点を探らなければならない結果となってしまふ。また、旧のかつらの構造として、女性特有の丸みをおびた額であると、頭痛を起こしやすい。反対に、《島の千歳》で使用した網のかつらは、旧のかつらより軽く女性の頭にも馴染み、かつらの生え際が地毛のように見え、自然な形になるのである。

技芸の点では、論者の技術面の勉強不足もあるが、女形を女性が表現するには限界があるのではないかということである。女形は、「男性からみる理想の女性像」というものを表現しているが、女性がその技法で役を表現しようとしても、肉体としても、魂の本質としても男性ではない。そういう面で、根本的に困難が生じてくるのではないかと実感する機会であった。

新舞踊運動以前に興った運動に、明治の演劇改良運動があるが、そこでは、女優を育成し起用することが提案されていた。世界に通用する演劇にするために唱えられた演劇改良案であるが、女形の廃止は、歌舞伎を解さない当時の人たちが見たら、違和感を覚えてしまうという懸念であるのかもしれないが、それを廃止することは、それまで歌舞伎の技法として発達してきた日本の文化を否定することになってしまう。しかも、男性が女性を表現する美しさや、女形として女性を演じる解釈は、女性が成し得るものでもない。

男性でありながら女形として女性を演じる魅力と、女性が女性を表現するという魅力は、どちらも可憐であり甲乙つけがたい。それならば、「男性が女性を表現するための表現として伝承された女形」を女性が表現するよりも、それは男性に任せて、女性ならではの美と表現を迫及することが、新舞踊運動の中で、徳穂のみた日本舞踊の進むべき道であったのだと思う。

しかも、そのためには、明治の演劇改良運動が唱えたように女形の廃止ではなく、「女形」と「女の踊り」のどちらも必要で、その可能性と、それぞれの役割を区別することが重要であったのかもしれない。だからこそ徳穂は、純日本舞踊と新舞踊の入り混じる当時の日本舞踊の世界で、女形ではなく女の踊りとして、女性が女性として美しく、女性の解釈で踊る表現を編み出し、それを「娘形」と称し、吾妻流独特の舞踊作品として排出し、舞踊家の可能性の広がる道を探していたのであろう。

これは、帝劇の女優をしていたということにも誘因がある。その時代に、女優の表現できる範囲と、女形の表現できる範囲を経験として知り、周囲の歌舞伎役者の存在もあったからこそ、そこに疑問を感じたからこそであると思う。

以上のことから言えるのは、吾妻徳穂は女性が踊る舞踊を作り上げた人物で、その脈を受け継ぐ吾妻流は女性が女性として一番美しい形を継承している流派であるといえよう。先述したように、日本舞踊は歌舞伎から発生しており、女形の役者が重く厚い衣裳を着ることにより、骨格を隠し、動きを制限させて、女らしく「男性からみた理想の女性」を魅せる。しかし、女性の骨格は男性に比べて小さい。《落人》で実感したように、女性が歌舞伎の衣裳を着けると、女性の身体の線が隠れてしまい、また、重い衣裳をつけて踊らなければならないことは体力的にも大変不利になる。女性の舞踊家が舞台の上でもっとも美しく見える踊りを迫及した徳穂は、衣裳と着方にもその美の追求を求めている。

衣裳には芯が入っているが、胴回りの芯を抜いてなるべく軽い衣裳を身に着けていた。これは徳穂が舞踊家になった 22 歳の時から続けていることである。衣裳の芯を抜くことによ

り、軽量化され、骨格の小さい身体でも余分な体力を使うことなく踊れて、しかも女性ならではの身体の曲線を見せることができ、女の役を女性の身体という自然体で表現できる。

徳穂は《京鹿子娘道成寺》を踊る際、花道の出から最後まで全 9 枚をあつらえた。この曲は、約 1 時間の大作で、相当な技術と体力が必要である。そこで、徳穂の考案した女性の身体に合う衣裳をあつらえ、網のかつらをかぶり、無駄な体力をなるべく使うことなく、作品を踊ることだけに専念する方法を編み出したのである。この衣裳は現在、和歌山県の道成寺に寄贈され、保管されている。

その他の作品でも衣裳へのこだわりを見せ、画家から、作品に合う絵を着物に直書きしてもらうなど、踊る作品に合った衣裳を作らないと舞台に立ちたくないと言っていたほどである。

このように衣裳にこだわりを持っていた徳穂は、日本舞踊の舞台に、歌舞伎の原色的色彩から、日本画的色彩を取り入れた人物としてもあげられる。

舞台一面を絵画ととらえ、その中に舞踊家も芸術作品として織り込まれているように、舞台をとらえていたのであろう。

歌舞伎は、江戸の歴史の再生とで現実的な要素も兼ね備え、その表現者は男性という肉体が演じている舞台である。その歌舞伎の特色として原色的な色彩で展開されるが、徳穂の舞踊は、女性を一番美しく見せるために何が一番合致するのかを考えた結果として、日本画的色彩があったのだろう。徳穂のあつらえた着物を見ると、女性の曲線的な、骨格の小さい身体に合うデザインがなされており、日本画家による衣裳デザインのため、立ち姿だけでも舞台が絵画のように美しい。

この徳穂の衣裳やかつら、踊り方にいたるまで、吾妻流独自と言われる全てが確立した最初の演目であり、シンプルながらも色彩感覚の際立ったものが長唄《鷺娘》なのである。

よって、博士後期課程 3 年次のリサイタルでは、長唄《鷺娘》を上演演目とし、徳穂の舞踊へのこだわりをさらに追及したい。

### 第三節 博士学位審査会

#### 第一項 研究目的

博士学位審査会では、清元《梅の春》<sup>109</sup>と長唄《鷺娘》を上演するが、《鷺娘》を研究対象とする。ここで上演した《鷺娘》は吾妻流のもので、徳穂の舞踊活動では定式舞踊会の新作として初演され、現在まで吾妻流の大切な作品として踊り継がれている。

これまでの博士リサイタルでは、1年次に日本舞踊独自の表現方法の特徴、型を踏襲することによって普遍的な感情を呼び起こすことができるのかと、徳穂が《娘道成寺》で作り上げた女の踊りの集大成の研究をし、2年次では歌舞伎舞踊と日本舞踊、特に吾妻流の表現の違いを知ることを目的とした。それを踏まえて3年次では、昭和初期に徳穂が舞踊活動を始めて奮闘していく中で、吾妻徳穂の舞踊を確立させ、吾妻ごのみという演式を完成させた最初の作品である《鷺娘》に取り組むことによって、古典を底流にしながらも新しい感覚を併せ持った舞踊の在り方を知り、日本舞踊における女性美について、徳穂と夫である万三哉はどのように考えていたのかを考察することを今回の目標とした。それに伴い、徳穂がどのように日本舞踊の将来をみていたのかも推察したい。

#### 第二項 具体的な検証

本大学博士後期課程で行った二回に渡る博士リサイタルに続き、3年次には、2015年2月18日に東京藝術大学音楽構内奏楽堂に於いて、博士学位審査会を開催する。上演演目は清元《梅の春》と長唄《鷺娘》であるが、そのうち《鷺娘》を本論の実践研究の対象とした。この《鷺娘》の振りには、吾妻流のものを使用する。

長唄《鷺娘》とは、作詞者 不詳、作曲者 富士田吉治・杵屋忠次郎によるもので、初演は、宝暦12(1762)年4月、江戸市村座で二世瀬川菊之丞がつとめた五変化のひとつである。

---

<sup>109</sup> 清元《梅の春》は、文政10年(1827)の春、毛利元義が狂歌の判者になった披露の席で開曲された祝賀曲で、もともと演奏用に創られたものである。作詞は長州の藩主毛利元義、「若布刈るてふ」からは太田蜀山人、作曲は川口お直。内容は、毛利元義が狂歌の判者になった喜びをつつましやかに述べる詞章から始まり、毛利の領地である長州の景色や行事を述べ、「春景色」からは一転して江戸のことを述べる。吉原、正月の行事と続き、曲の結びは謡曲《高砂》の一部を入れ、清元延寿太夫を祝福した内容である。舞踊では、立役素踊りの御祝儀舞として、清元《北州》と並ぶ格調高い作品となっている。

しかし、初演の振りが消え、曲のみ残っていたものを九代目市川団十郎が復活し、曲も三代目杵屋正治郎が補曲して今の形になった。

内容は、しんと雪の降る真夜中の池辺に、白無垢姿の娘がしょんぼりとたっている。それは、白鷺の精が恋に悩む若い娘に化身した姿である。この内容には諸説あり、一貫して娘で表現している解釈もある。

昭和 27 年 5 月 17 日に開催された第 6 回定式舞踊研究会での研究課題曲とした《鷺娘》は、白鷺の化身ではなく生身の娘であった。鷺娘を白鷺の化身とする設定をしたのは九代目団十郎で、明治期になってからのことである。そのため、宝暦期の二代目瀬川菊之丞の初演のものとは大分異なっていると考察したところに、課題とした意味のある選択だった。

長唄《鷺娘》という名目は、長唄の曲名にあるだけであり「雪女郎」のような伝説もなかった。徳穂は宝暦の初演の時作者が思いつきで付けた名ではないか、そしてそれは白鷺のように清純な感じのある娘という意味だったのではないかと推考している。そのために、嫁入り当夜の白無垢の姿を借りたと考えた。そしてこの姿は娘としての最後を飾る、最高に美しい晴れ姿であるとした。

また、初演の時の長唄正本の表紙にこの姿が描かれており、唄の本文にも鷺の化身として描かれた痕跡がないことから、徳穂は研究課題として曲を決定する時にこの曲の扱い方を考え、さらにもう一つ、宝暦舞踊が作り出した、女の悩み（苦悩）の表現を、わかりやすく意義つけることを条件とした。

この表出は初代芳澤あやめが「女形は貞女をみださぬというが、本体なり。これをもって、本の女と同じ道理を合点すべし。」と言っていることに始まると語っている。徳穂は、この貞女でなければならないというところに、結婚前にほかの男と恋をしたこの曲で描かれている娘は、結婚の当夜になっても悩みぬいており、この悩みを舞踊的に表出したのが「セメ」であると考え、万三哉に語り賛成を得た。万三哉の振付は、従来の引き抜きやぶつ返りを全くやめ、白の着物一枚で終始踊り、古典舞踊の曲是を生かしながら近代化を進めた。当然、化身的表出は一切除去され、カケリも羽ばたきもなくしている。また、長唄の扱いも変わってくるので、芳村伊十郎の協力も得ている。

その為、この研究会において、「吾妻ごのみ」の演式が成立し現在でも踊り継がれている。

吾妻ごのみとは、徳穂は女性が踊って見せる舞踊を確立した中で、徳穂の小柄な体型が古典でも自分の身体を美化できるようにするためと、女性が女の踊りや心をより表現しやすくするために、一番自分にあった姿を一つの言葉として「吾妻ごのみ」という言葉として確立させた。いわゆる、吾妻徳穂ごのみ、女性ごのみということである。

徳穂は、振付、演出、踊り方はもちろん、化粧、かつら、衣裳の仕立てから着付けにいたるまで、すべて自分に合わせて、万三哉と共に作っていった。これがすべて《鷺娘》で完成し、形式として整ったのである。

化粧では、お白粉を薄くつけ白塗りでも地肌のみずみずしさを出し、かつらは網のかつらで、地毛のように見せ、かつらのくりも、演目によっては、富士額にするのではなく丸く徳穂の顔の輪郭に似合うようにしている。衣裳も先述のように軽量化し、引着でもふきの部分を薄くし、足になじむようにしている。襟の抜き方も、女性のなで肩に合うように考えられている。袂は四角くするのではなく、元禄風の丸みをおびたなぎなた袖にして、同じ長さでも背の低い徳穂が少しでも背が高く見えるようにしていた。

女性の身体を美しく見せる、このようなこだわりがあったからこそ、歌舞伎と同じ衣裳を貸し出している衣裳屋に借りるのではなく、自前の衣裳を作り、その着物で舞台に立っていた。普段も帯はおたいこに締めるのではなく、吾妻結びという結びきりの形を正装の結び方としていた。そのかわり、つづれなどの高級な帯を細帯に仕立てていた。

これまでリサイタルで上演してきた長唄《娘道成寺》、長唄《島の千歳》は、長唄《鷺娘》を含めて、吾妻ごのみが十分に生かされた作品であり、徳穂の大切にしていた作品であったのである。

本来《鷺娘》を古典的に踊る場合であると、白無垢に綿帽子をかぶり、繻子の黒無地の振下げ帯を締めた衣裳で雪下駄をはき、紙のぼかしの傘をさして佇んでいる。その姿で、セリ上がって登場することもある。かつらは、つぶし島田をかぶる。「濡れてしずくと消ゆるもの」で引き抜き、赤い衣裳、黒地に雪輪、もしくは柳の柄の振下げ帯になる。ちりめんの手ぬぐいや手踊りでしばらく踊ったあと着替えに入るが、その時の着物は藤色や紫など、作品に添った演者の好みの衣裳になる。「払うも惜しき」でもう一度引き抜きをし、浅黄色やピンクの衣裳で傘を持ち、傘尽くしを踊る。後は、両肌脱ぎをし、ぶっ返って羽の衣裳になり、地獄の呵責を受け狂う踊りとなる。その時、かつらも髷をほどきシケを出す。小道具の銀の柳の枝を振り乱すと鉄杖となり、最後は、段を上って付け打ちと同時にバツタリとキマリの形となり、幕が閉じる。この時、ぶっ返りではせず両肌脱ぎのみで演じることもある。流儀によっては、曲の始まりは、紗の透けた傘を持つが、傘尽くしからは、雪が積もったことを示唆するように、紙の透けない傘にかわる演出もあるし、その他、傘尽くしに関して、ピンクの傘を持ったり、初演当時の譜面に由来して傘を二本持って踊ることもある。



博士学位審査会では吾妻流の例に従い、この作品を上演したが、幕開きは白の着物に、黒地に雪輪もしくは柳の柄の振下げ帯を締め、ヴェールをかぶった姿で舞台上手に佇んでいる。白の着物の八掛には、赤もしくはピンク地の小紋をあしらう。これは傘尽くしまで一枚の着物で踊り通すため、鷺を象徴する娘を彷彿とさせるものを八掛にあてている。今回論者の使用した着物の八掛は、徳穂が踊った時の型を使用して染めた赤地に鷺柄の小紋である。「濡れてしずくと消ゆるもの」は引き抜きではなく、傘に仕掛けをして、パタンと閉じる振りがほどこされ、見どころの一つとなっている。白の衣裳で傘尽くしまで通して踊るが、この踊り地の傘は、紗の紫に雪輪があしらわれた傘で吾妻流独自のものである。その後、着替えに入り羽ばたきになると、白地に墨絵の羽が描かれた衣裳に銀の細帯を着用する。衣裳に合わせてかつらも変えるが、これは独特なもので、長い髪を頭の高いところで結んであり、その根元には銀の根尾を結び、その先が髪に流れていて、鳥の頭をイメージさせるようにつくられている。ここでは、銀の柳の枝などの小道具は終始持たず、バレエ《瀕死の白鳥》を表すように、致命的な傷を負い、真っ白な雪の中、真っ赤な血を流しながら死ぬことを抵抗するが、最後は舞台中央に倒れて、だんだんと雪に埋もれて息絶える演出で幕が閉じる。吾妻流の羽ばたき、いわゆる後は、「添うも添われず～剣の山」までしか唄はなく、あとは合方みの演奏である。

次項の最後に博士学位審査会で上演した《鷺娘》の写真を、資料として載せるので参照してほしい。

### 第三項 研究結果

今回、《鷺娘》を研究課題とし、博士学位審査会において舞台での実践としたが、第一印象として、どの舞踊作品よりも体力が必要であることを感じた。合わせて、もう一演目である《梅の春》と比較したときに、論者自身がこの二曲に対してどのように取り組んでいるのかも考え直すことができた。

《梅の春》は、日本舞踊の型と曲の歌詞から伝わる感情や情景を、客観的な視点と主観的な視点の両極からみて、舞踊作品として描くことを心掛けていた。逆に《鷺娘》は、まず、作品の主演である娘の感情と論者自身の感情が重なった後、その感情の爆発があり、そこに習得した振りが踊りとして表現した。これは演目の違いからくる表現方法の違いであるが、どちらも日本舞踊を踊る上で大切であり、習得しなければならない要素である。

論者が感じた、《鷺娘》の感情の爆発がまずあって、そこに振りが付いてくるという感覚は、モダンダンスの表現と似ていると思った。徳穂は高田せい子にモダンダンスを習った経験がある。その時に、洋舞と日本舞踊の共通点を見出していたのかもしれない。

今回は《鷺娘》にのみ焦点を当てたが、今回の《梅の春》をきっかけに、女性舞踊家が踊る立役の素踊りを新たな課題として、今後さらに研究を深めていきたい。

徳穂の舞踊活動の中では、春夏雪三趣で《鷺娘》を選曲している。その時のプログラムで、初代芳澤あやめに想を得ていることが窺える。

初代芳澤あやめ（延宝元年（1673）～享保14年（1729））は、元禄から享保にかけて大阪で活躍した女形の歌舞伎役者で女形の芸を完成させた俳優として歴史に名を残している。屋号は橘屋であり、通名を橘屋権七といった。

初代あやめは、舞台だけでなく日常生活でも常に女性であることを意識していなければならないと考えており、例えば、食事をするときは皆から離れて一人で食べなくては行けない。食べている時、男になってしまったら相方の役者がどう思うか、そこまで考えなくては行けない、という徹底したものだ。舞台では写実的な芸を見せ、『あやめ草』という芸談は後世の女形に大きな影響を与えた。

徳穂が「女形は貞女をみださぬというのが、本体なり。これをもって、本の女と同じ道理を合点すべし。」と言っていることに始まると語っているが、これは『あやめ草』に書かれている一節である。徳穂はなぜ『あやめ草』を通して《鷺娘》と考えたのだろうか。渡辺保の『芸の秘密』<sup>110</sup>から考察していく。

『あやめ草』の中に、世話になった橘屋五郎左衛門からの教えがある。それは、あやめが五郎左衛門に能の教えを乞うた時、「それは行けない。お前は女形の仕打ちを勉強するべきであって、有名になるまではほかのことは一切無用にすべきだ、ほかのことに気がいけば本業がおろそかになる、そのうえ、能を習っては芝居のためによくはない、必ず仕打が「ぬらり」となり、所作事ばかりしたくなるだろう、歌舞伎なりの舞ができるようになってから能を習うならばいいが<sup>111</sup>」と、教えてくれなかったという。橘屋五郎左衛門という人の教訓の中に、同じ役者の芸でも、能と歌舞伎の体の違いというものがはっきり表れているのである。

---

<sup>110</sup> 渡辺保 1998年10月10日『芸の秘密』東京：角川書店

<sup>111</sup> 渡辺保 1998年10月10日「芸の身体—初代芳沢あやめ（1673～1729）」『芸の秘密』東京：角川書店、86頁、7～10行。

能は極端に抽象化された身体であろう。能の場合、仕舞や舞囃子という形式が示しているように、素、すなわち日常の身体のまま舞台へ出て役を務める。しかし、歌舞伎は写実化された身体である。男ではあるが化粧をして女になり、男としての日常を超えなければ女にはなりえないのである。

「平生ををなごにてくらさねば、上手の女形とはいはれがたし」「常が大事と存ずる」。日常を女で暮らすというのは、女装とは違う意味を持つ。男である自分を殺して、女でない女形として生きる。舞台という虚構に合わせて、自分の日常すらも虚構化するのである。男が女として日常を生きることで、あらゆる「女」を受け入れるのである。

あやめの「女形は貞女を乱さぬというのが本体なり。是を以てほんの女と同じ道理と合点すべし」という言葉は、これは、当時の日常のなかで女性として理想である「夫以外の男の人に体や心を許さない、不倫や浮気をしない女性。一人の夫だけに仕える、尽くす女性」を生きて、すなわち理想の女性を生きることで、女形を作り上げていったのだろう。

渡辺守章はその著書『虚構の身体』<sup>112</sup>の中で、演劇には役者と演じられる人物との少なくとも二つの次元がはたらいっていると述べている。初代あやめは、私生活で妻子がいることも公表せず、男が女である虚構の性を生き「虚構の身体」を作っていたのであろう。それは、男である形と女の心の双極にある二つの次元である。

舞踊において、表現は内面を外面に表わすものであり、かたちと心は一つのものでそれを人間が表出していく。しかし、あやめにとってはそうではない。

『あやめ草』の中に「女形の仕様、かたちをいたずらに、心を貞女にすべし。」とある。表現では、かたちは心によって裏切られ、心はかたちによって裏切られるという心とかたちの双極性を示している。かたちによって裏切られた心は、その存在感が際立つだろう。

女の悩みをわかりやすく意義つけようとした徳穂が、初代あやめに始まりを見た理由はここにあるように考える。

《驚娘》は、嫁入り当夜の白無垢の姿で、娘としての最後を飾る最高の美しい晴れ姿である。しかし、心は結婚前にほかの男性と恋をした娘で、心はその形を裏切っているのである。その裏切りは、結婚初夜に発覚し、娘は雪の中で切られ死んでしまうのではないか。

吾妻流の長唄《驚娘》を学んだ時、師から最後のセメは切られて真っ赤な血が雪に飛び散る様を考えるようにとお教えいただいたことがある。驚娘を生身の娘として考えたときのセメは、雪の中に赤い寒椿が咲いているように、写実的で色彩的な美しさがある。だから

---

<sup>112</sup> 渡辺守章 1978年11月1日『虚構の身体—演劇における神話と反神話』東京：中央公論社

こそ、その場面が見る人すべてに想像でき、従来の引き抜きをやめ枝葉をそぎ落とした振付になったのではないだろうか。

徳穂は女の悩みを舞踊的に表出したのが《鷺娘》の「セメ」であると考えている。女の悩みとは何かと考えたとき、裏腹の心を芯にしたのではないだろうか。結婚前にほかの男性と恋をして裏腹な心と身体で嫁ぐ娘は、良心の呵責に責められる。あるいは、傾城のように多くの客と心とは裏腹の契りを結び、心にもない偽りの恋約束の誓紙、熊野牛王符を何枚も書くが、誓約が破られるごとに熊野神のお使いのカラスが三羽死に、破った本人は血へどを吐いて死に地獄へ墮ちるといふ熊野信仰の言い伝えにより、己が殺したカラスに責められるのではないかと恐怖心にさいなまれる。そういう、心と身体の矛盾を女の本質として、徳穂は《鷺娘》の中に表現したかったのだろう。

これは、定式舞踊会の第二回で荻江《高尾》を発表したが、その《高尾》に起因していると考えることができる。《高尾》は二代目高尾に取材し、高尾の在りし日を描く。四季折々の歌詞があり、華やいだ雰囲気をも魅せるが、一転して最後は、傾城であるがためについた嘘で死んだカラスに責められる「セメ」がある。

熊野信仰から、女形の踊りには女を表現するために「セメ」が使われることが、女の悩みの表現であると徳穂は感じたのではないだろうか。そのことに、初代あやめの思想が加わり、《鷺娘》への発想が生まれ、第六回の新作として発表されたのであると感じている。

衣裳においては、普通白無垢姿での幕開きになるが、吾妻流の《鷺娘》は白の引着にヴェールである。これは、照明の中で紗がかかって、女性が最も美しく見える姿の演出で、万三哉が考案したと吾妻流では伝えられている。ところが、照明に関して色の限定はない。美しさだけの追求なら、徳穂は照明の色さえも指定したのではないか。私見だが、もっと深い意味合いで徳穂は綿帽子ではなく、ヴェールを選択したのではないだろうか。

《鷺娘》の中に女の心の矛盾を表現したと仮定するならば、《鷺娘》の中に聖母マリアを見ることができないだろうか。聖母マリアの処女懐胎は《鷺娘》が抱える矛盾と呼応する。両者を一人の女としてみたとき、それぞれの抱える矛盾は清らかさのヴェールに隠された女の姿である。

貞女でなければならないというところに、結婚前にほかの男と恋をした娘は、処女懐胎したマリアと同じ悩みを抱えていたと想像できる。女の悩みは普遍的に心と身体の矛盾の中に見出し表出したのではないだろうか。同じ悩みの中で、東洋の宗教観は「セメ」である。すなわち、神は罰する存在であることを意味していると解釈することができる。

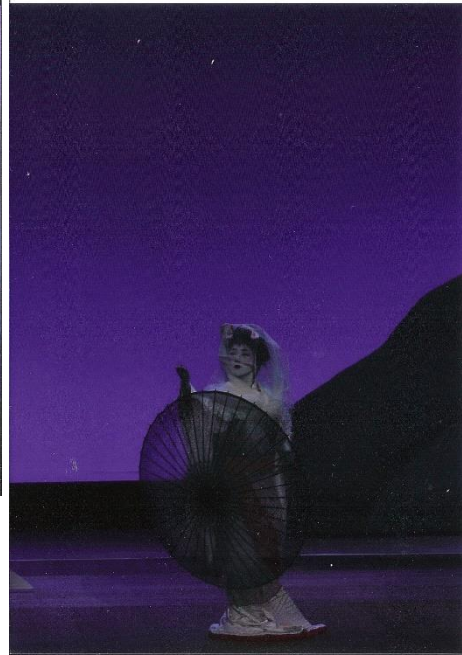
これらの解釈を踏まえ、第一回、第二回のリサイタルで学んだ経験と、吾妻徳穂の女の踊りに対する研究の成果を自身でも踏襲して行けるよう、自己を研鑽していきたい。

博士学位審査会において上演した長唄《鶯娘》の舞台写真

写真(1)



写真(2)



写真(3)



写真(4)

写真(5)



写真(6)



© N.Kishikawa

写真(1)・(2)は、ヴェールをかぶった出の部分である。しょんぼりと娘が雪の中を歩いている情景と、雪に手をかざすしぐさである。

写真(3)は、「我は涙にかわく間も」のくだりを踊っている。古典の《鷺娘》であれば、赤の衣裳に引き抜きをして踊る場面であるが、吾妻流では八掛の赤でそれを表現している。

写真(4)は「袖傘や」からの傘尽くしを唄った部分である。この時使用する傘は吾妻流独自のもので、紫の紗に雪輪があしらわれた傘である。

写真(5)・(6)は、羽ばたきの部分である。傘尽くしを踊り終わるとそでへ引っ込み、早替えをすると、墨絵の羽の衣裳に銀の細帯を締め、独特のかつらをつけた拵えで登場する。羽ばたきでの唄は「添うも添われず～剣の山」までであるが、その後は演奏のみになり、雪がしんしんと降る中で瀕死の鷺を表現する。

#### 第四節 まとめ

博士課程在学時において、博士リサイタルを 2 回行ったが、舞台を通して感じた自身の課題点を知るとともに、坪内逍遙の『新楽劇論』や新舞踊運動という過去の発展を学ぶことで、現在どのように日本舞踊があるべきかを考える機会であった。

全 2 回のリサイタルと博士学位審査会では、長唄《娘道成寺》、長唄《島の千歳》、清元《落人》、清元《梅の春》、長唄《鷺娘》を踊り、また《五障の桜》を新作とした。

この三回の公演でアンケートを行った結果、観客は、モダンな要素をや現代文学を取り入れたもの、洋楽器のコラボレーションなども求める声もあったが、日本舞踊自体を楽しみたいという意見も少なくなかった。加えて、出演者を見に来るのではなく、会場がどのような変化を遂げるかにも期待がある。また、上演中観客は舞踊家の表情や所作、演奏と舞踊との兼ね合い、衣裳と、舞踊家の精神性や内面までも舞踊を通して感じているようであった。3 回の公演のアンケートのまとめと考察は、巻末付録②に記した。

リサイタルで上演した長唄《娘道成寺》、長唄《島の千歳》、長唄《鷺娘》は、吾妻ごのみの要素が最大に生かされている作品であった。徳穂は《京鹿子娘道成寺》を踊る時でも、軽量化の衣裳を身につけ、網のかつらをかぶっていたし、《島の千歳》も白拍子、男舞の姿ではなく、素踊りの形を作り上げた。《鷺娘》も、引き抜きやぶっ返りをするのではなく、作品の流れをこわなさいために、一枚の白の衣裳で通し、後のセメになって、白い羽の衣裳で雪の中の情景を演じるのである。

これは、形における「吾妻ごのみ」であるが、自分に似合う美しい形を追い求めるという、徳穂の確固たる信念にほかならない。しかし、この裏には、この信念を、吾妻流を受け継ぐ全ての弟子たちに受け取ってしてほしいという気持ちも込められていたのではないだろうか。人間の肉体は人それぞれであり、体型が違う。だからこそ、自分が美しく見える形を常に意識していることが大事なのであろう。

徳穂は第二十三回 伝承 徳穂の会のプログラムの挨拶の中で、「伝承というのは私の演じたとおりに踊れということではなく、真髓が伝わればよいと思うのです。私が研究したものを皆に分けてやることで（中略）受け取り方は違うと思います。しかし演じる心だけを知ってほしいと稽古しました。<sup>113</sup>」と述べている。

---

<sup>113</sup> 1991年3月27日『伝承 徳穂の会』公演プログラム、新橋演舞場

これは表に見える吾妻ごのみと、徳穂の内面にある舞踊への想いの真髓を物語っているように感じる。

徳穂は、「心座」で「飢渴」を演じたときに、その舞台の演出をしていた今日出海の命令により絶食をし、演技に生かしているが、徳穂は後に、「鷺娘を踊る時は雪の中を裸足で歩いてみる」と言っていた。それは、実地に経験することで得られる体感と情景描写、表現者がそこで本当に体験して、どれだけの想像力と、その結果に至るまでの過程を知ることができるかを、この時に徳穂自身も身をもって体験したから、経験をしておくことを言っていたのであろう。

これは、五代目坂東玉三郎も「役者ならみておけ」という言葉があると語っていた。感動した自分、悲しい自分、喜怒哀楽すべての感情や目に映る風景など、それを感じた瞬間を大切にしながらも、その時を客観的に自らが感じる事が大切なのである。この一つ一つの積み重ねが、舞台での表現に反映され、生きた表現につながるのであろう。

さらに、その表現の感性を養うには、美味しい食事をし、自由に遊ぶことこそ大事で、そのことにより心が養われ、些細なことに気づき、人間的な感情を豊かにしていくのである。よって日本舞踊をはじめ日本の伝統文化は、年を重ねるごとに、芸の深さを増すことができる芸能である。

反対に、バレエやなどの西洋の舞踊は、肉体を非日常化し、まるで妖精がいるかのような雰囲気をかもしだす。それには、バレエにふさわしい身体でないといけないため、食事や日々の生活の制限をしなくてはならない。しかも、肉体が衰えてしまえば、それまでなのである。

だからこそ、日本に西洋舞踊が入ってきた初期の舞踊家である、高田雅夫・せい子夫妻、伊藤道朗は、徳穂と活躍する分野は違ったものの、西洋の舞踊に日本らしさ、いわゆる心の表現も織り込んでいったのだろう。

伊藤道朗作の《ピチカット》は、演者が一点にとどまり、正面からスポットをあてるためにできる自分より数倍大きい影と共に、手の強弱だけで表現をする作品である。その作品を見た西洋人は、とても東洋的だと評価したらしい。また、高田せい子作の《母》は、身体的な舞踊技術が多く含まれていながらも、感情表現を重視した作品であり、ゆっくりとなだらかに動くことと、感情表現に幅を持たせたり、勢いよく動いたり、その動きのメリハリをつけている。それまで、舞踊と同意義に動き回ることと感じていた西洋の舞踊家たちには、画期的なアイデアであったのである。



当時の西洋舞踊家の日本人たちが行ったように、日本の伝統芸能から抽出した日本人らしい表現の要素を西洋舞踊に投じたことは、論者たちも見習わなければならないことである。

では逆に、日本舞踊という日本の文化に、取り入れなければならない世界の要素とは何であろうか。型のある日本の文化に適した要素を見つけることは容易ではないと思うし、答えは一つとも限らない。だからこそ明治の演劇改良案が出され、坪内逍遙は『新楽劇論』を出したのであると思う。その中で、徳穂と万三哉の場合はフランス文学で、フェノロサの感じた日本の美意識にたどり着いたのであろう。しかし、何よりも重視しなければならないことは、日本が日本文化に目を向けることではないだろうか。

徳穂が第二回アヅマ・カブキ公演を終え、それを振り返った時、この様な言葉を遺している。

世界を一廻りして、母国の伝統芸術のいかに素晴らしいかということをあらためて感じました。長い歴史で磨かれたものを私どもは精一杯世界の人々に観せてきたつもりです。けれども技術的には世界の歯車というものを見極めてアレンジすることは常に必要でした。日本舞踊が世界性を持つのはそういうときであり、国際性を持つのは芯に本物を拵んでいるときだと信じます。<sup>114</sup>

これは徳穂が経験した実体験からくる言葉であり、祖国愛はこのように語り継がれ実践されていくのである。日本舞踊は過去から未来へと継続する日本人の心なのだ。「日本の心を舞う」、このことが日本舞踊に国際性を持たせていくことなのではないだろうか。

今後の論者たちが世界への進出を志したときに、教訓の一つとして心に留めておかなければならない。

白洲正子は、徳穂に「踊り子が踊る女であるというのは間違いであって、踊り子は女ではなく、また踊るのではない。<sup>115</sup>」というマラルメの言葉を連想している。

踊る女が女ではないということはありえないことである。女であるのだから、女なのである。しかし、これは、徳穂が女形ではなく女の踊りを確立したように、また、玉三郎丈が講義で語ったように、女でありながら女を捨て、さらにそれを再構築するからこそ、そこに芸

---

<sup>114</sup> 吾妻徳穂 1957年1月20日『世界に踊る』東京：角川書店

<sup>115</sup> 白洲正子 1996年4月20日『雨滴抄』東京：世界文化社、291頁、7～8頁。

術としての美が生まれる。「踊る」ということにより、徳穂は自身が信じていた踊りの神様の媒体となることと、周囲との出会い、運命により、踊るのではなく踊らされているという意味を込めて、白洲正子は徳穂に感じた言葉であるのだろう。

これは徳穂のみならず、踊る人であったら誰しにも当てはまることなのかもしれない。自分自身が踊らされていることに感謝し、女性舞踊家を目指す者の一人として芸術性を追求していきたいと感じている。

## 第四章 現代における日本舞踊の意義

平成 21 年 3 月 16 日 当時の東京芸術大学邦楽科日本舞踊専攻の准教授であった三代目花柳寿美の退任記念公演において、初代花柳寿美の代表作《吉田御殿》が再演された。

この演目は初代花柳寿美の代表作であり新舞踊運動の中でも画期的な作品として舞踊史に名をとどめていると同時に、作曲家教授であった矢代秋雄が編曲している。舞踊劇《吉田御殿》は管弦楽のために描かれた作品であるが、この中の「荒武者の踊り」は矢代の手によって、ピアノ用に新たに編曲されたものであり、エネルギッシュな作品となったようだ。

《吉田御殿》はもともと橋本國彦作曲であるが、第二次世界大戦で譜がなくなってしまった。当時テープも何もない中で花柳宗岳が口三味線のように記憶しており、それを東京芸術大学作曲家教授矢代秋雄に口述のメロディーで伝え、それを音楽化して復活させたのである。初代花柳寿美の代表作は戦争で失われながらも、花柳宗岳の手で復活し、さらに三代目花柳寿美の再演により、現代に生きた作品となったと言える。

宗岳は、初代寿美の裏方として働き、初代の新作を創る時や会など、常に寄り添っていた。それにより、三代目寿美には、新作を創る時、再演できるものを創るように心がけることを教えていたのである。

《吉田御殿》は初演当時、出演者はすべてが日本舞踊の踊り手ではなく、「荒武者の踊り」はバレエやモダンダンス、コンテンポラリーの踊り手、もしくは歌舞伎役者が勤めていたが、三代目花柳寿美によって再演された《吉田御殿》は全てが日本舞踊の踊り手であり、「荒武者の踊り」も含め群舞全員が、本大学の邦楽科日本舞踊専攻卒業生で踊られたという意味では東京芸術大学とも大変縁の深い演目であった。

そして、素晴らしい古典技法で格調高く演じられた千姫と、決して古いものにはならず現代にマッチした感覚も合わせ、今の時代の《吉田御殿》として復活したのである。伝統と革新こそが古典であることを指示した価値ある演目となったと言えよう。このことは、日本舞踊の今後の発展に大きな提言であるとは言えないだろうか。

日本舞踊の今後の発展を考える上で、日本の伝統芸術は、はたしてストレートに日本で評価されているのだろうかということを考え直したい。

明治の初め、日本の新政府は外国に追いつき、さらには追い越せとばかりに、積極的に西洋文化を取り入れようとしていた。そのため、学者、技術者、軍人など多くの欧米人を「お雇い外国人」として雇い入れていた。明治初期に来日し、日本文化の恩人といわれるアーネスト・F・フェノロサは、そのような外国人の一人であった。

フェノロサは明治11年(1878年)に来日し、東京大学で政治学、哲学、経済学などを講じている。その講義を受けた者の中に、岡倉天心や、後に『新楽劇論』を書いた坪内逍遙もいる。

フェノロサが来日した明治11年当時は、廃仏毀釈などが起こり日本の古きよきものの良さを認めない、西洋文化崇拝の時代の流れの中で、日本美術は見捨てられていたという時代であった。フェノロサの専門は政治学や哲学であり、美術が専門ではなかったが、来日前、ボストン美術館付属の美術学校で油絵とデッサンを学んでおり、美術への関心は持っていたので、来日後、仏像や浮世絵など様々な日本美術の美しさに心を奪われ、日本美術に深い関心を持ち、古美術品の収集や研究を始めると同時に、鑑定法を習得し、全国と、古寺をめぐり、寺院や仏像が破壊されていることに強い衝撃を受け、日本美術の保護に立ち上がった。

フェノロサの通訳・助手として共に各所を巡った岡倉天心は、徐々に美術に興味を持つようになった。そして、日本美術の素晴らしさを知ると同時に、軽視されていることを肌で感じ、これを守っていかなければならないという思いを強くしたのである。フェノロサと共に明治19年(1886年)欧米の美術教育を目の当たりにした岡倉は、帰国後、視察体験から東京美術学校(現在の東京藝術大学)の設立に尽力した。

明治初期は、誰も日本文化を認めておらず、何でも新しいもの西洋的なものを喜んだ時代であったといえよう。フェノロサは未来の日本人に、自国の大事な過去の美術の良さを伝えたく岡倉天心と共に精を尽くしたのである。

奇しくも、明治初期のそれは、平成の日本と同じではないのだろうか。情報化社会の中、日本の美しい伝統文化を日本人は尊重しているといえるのだろうか。私事であるが、十数年前、アメリカのホテルでモロッコ人のベルボーイに面倒を見てもらったことがある。その時に、彼はたどたどしい日本語で祖国モロッコのことを「モロッコはアフリカの宝石といわれてきました。」と、言葉を継ぎながら、モロッコの文学、絵画、彫刻、芸術がいかに素晴らしいかを、身体全体を使って説明してくれた。

自国の文化を理解しない者が、他の国を理解できるのであろうか。自分の国を愛し、理解し、誇りを持つことが本当の国際人なのではないかと、その時感じたのである。

巻末付録②のアンケートまとめでも述べているが、日本人はともすれば自国の文化より、海外の文化を尊重しやすい。

そして、日本の芸術や文化は、日本がベースであるにもかかわらず、日本を出て海外で認められ日本で公演したとき話題となる。すなわち、逆輸入の状態で海外公演の成功と、付加

価値がついて認められる傾向にあるのではないか。しかし、現代のように情報化され情報に流れの速い時代では、一瞬で消えてしまうものとなるように思う。

草柳大蔵はその著書《絶筆……………日本人への遺言》の中で、日本の文化の大切さに気付くことが失われていくことを「プライドの荒野<sup>116</sup>」という言葉で表現している。

日本で日本舞踊家がプロとして職業として成り立つ、すなわち、俗に言い換えると「飯が食える」状態にならねばいけないということ、伝統と革新が古典であることを、まず海外で認められることを目標にするのではなく、まさにベースである日本で、認められなければ意味がない。

明治19年(1886)岡倉天心は、絵画の鑑賞会で当時の総理大臣伊藤博文にフェノロサから「日本の伝統美術は西洋に匹敵する。」という言葉伝えてもらっている。岡倉天心は、日本独自の文化と精神にしっかりと誇りを持つことこそが、西洋と対等に付き合うことに繋がると考えたのである。フェノロサの言葉に心を動かされた伊藤博文は、ここに今まで軽んじられていた日本の伝統文化を保護する方針を打ち出したのである。

これはまた、伊藤博文を含む有識者の一部で高まりを見せている演劇改良の動きが活発になり、「演劇改良会」という形になっていった時期を同じくしている。「演劇界良案」は逍遙にも影響があるであろうことを考えると、フェノロサや岡倉天心の日本独特の文化や精神への誇りという思想もまた逍遙に影響しているのではないだろうか。

坪内逍遙が国劇刷新のために発表した『新楽劇論』の流れの先にある新舞踊運動で活躍した代表的女性舞踊家の初代花柳寿美に傾倒した藤間春枝は、新舞踊運動に身を投じ、吾妻徳穂として花柳宗岳に支えられ、主に三趣の会、徳穂の会では多くの作品を舞踊史に遺している。花柳宗岳はプロデューサー的な資質を持っており、徳穂は宗岳がプロデュースしたいという一つの形のものだったに違いない。

後に三代目花柳寿美は「吉田御殿は80年以上たって全員日本舞踊家だった。棒の踊りの人はあんなもので飛んで踊ったりなんていうのは日本舞踊の人にはできないから、いわゆるダンス、バレエの方、モダンダンスの方にやってきていただいたけれど、退官記念公演の時、日本舞踊家がやっても、さほど違和感もなかった。ただ踊っている基本というのは、すべて日本舞踊の踊りよね。別にバレエをやっているわけではない。そういう流れがあった徳

---

<sup>116</sup> 草柳大蔵 2003年7月23日『絶筆……………日本人への遺言』東京：海竜社、165頁。

穂先生は、初代寿美たちが一つの先輩としていて、その後を追っていらしたということよね。<sup>117</sup>」と話している。

初代寿美の《吉田御殿》では、「荒武者の踊り」をコンテンポラリーやモダンダンス、歌舞伎役者の弟子たちが演じ、三代目寿美が踊った時には、日本舞踊家が演じさほど違和感はないということは、現代においては、コンテンポラリーやモダンダンスが日本に浸透し、それなりの身体の動かし方、ニュアンスが理解され、違和感なく、日本舞踊に置き換えられたのであろう。

そもそも西洋の舞踊を最初に日本に取り入れたきっかけとなったのは、川上音二郎と貞奴が設立した帝国劇場あり、その時、イタリア人のバレエ教師とした G.V.ローシーが、日本の洋舞の出発点と考えられる。この洋舞が取り入れられたことで、日本の舞踊と西洋の舞踊を区別するための「日本舞踊」という言葉であったのであろう。

現在、その中でも、「日本舞踊」は古典作品のことを指し、古典作品を踊る人が作った新作を「新作舞踊」や「創作舞踊」という。「新舞踊」という言葉は、歌謡曲で踊る舞踊のことを指すようになっている。これは、舞踊をする人の中での認識であるが、一般的の日本舞踊を知らない人には区別し辛いことである。

では、逍遙が唱えた「新舞踊」と「日本舞踊」とはいったい何であるのだろうか。

現在の日本舞踊界を構築している基盤は、『新楽劇論』と新舞踊運動での先人たちの奮闘である。新舞踊運動の目的に舞踊の大衆化がすすめられた時期もあった。当時の歌謡曲で踊り、児童舞踊に力を入れた人物もいる。現在、歌謡曲で踊る舞踊も、伝統を踏襲し古典作品を踊る舞踊も、新舞踊運動が発展した結果が今のような形になっているのであり、それを総合して日本舞踊と考えていいのではないだろうか。

『近代日本舞踊史』において、西形節子は「坪内逍遙は『新楽劇論』では振事劇という語で日本舞踊の改革を提唱した後、大正末年に至るまで、日本舞踊の将来に関する論説をいくつか書き残している。<sup>118</sup>」と述べていたが、振事劇は、日本舞踊ではない。しかし、西形氏がこのように述べていた理由に、現代においても国劇刷新が必要な時期であり、その中でも日本舞踊には逍遙の唱えた「振事劇」という言葉に、日本舞踊の改新のヒントが隠され、また、その方向性がどのように日本舞踊に作用するのかを期待するというメッセージではないかと痛感している。

---

<sup>117</sup> 2014年7月17日 三代目花柳寿美インタビューより

<sup>118</sup> 西形節子 2006年3月25日『近代日本舞踊史』東京：演劇出版、16頁。

そのことにより、新舞踊運動が興った時代の日本舞踊と、現代社会における日本舞踊の共通点や相違点を感じ取り、時代を超えてどのように共鳴しあえるのかを発見していけるのではないのであろうか。今後の課題として、考えていきたいところである。

徳穂は初代花柳寿美を追い求め、憧れ、舞踊家としての地位を築いた。三代目花柳寿美はその母である二代目寿美（宗岳）の勧めで、徳穂に学んだ。私が吾妻流を学ぶものとして、三代目花柳寿美（大橋萬寿子）に東京藝術大学で日本舞踊を学んだという意義は大変大きいのではないかと実感している。

現在、日本舞踊は坪内逍遙が感じたような岐路に立たされていると言えよう。《吉田御殿》の再演の成功を鑑み、この東京藝術大学から私たちの手で流派を超えて新たなる新舞踊運動が起こり、日本舞踊を世界へと発展させていけることを願ってやまない。

## あとがき

論者は日本舞踊の実践者である。

本大学で博士課程まで進学し、実践研究と論文作成に意義を見出したのは、今の日本舞踊界を構築してきた偉大なる舞踊家たちの功績を世に伝え、尊敬の意を込めて伝承することに、文化の伝承を担う価値があり、踊る心を表現できるのではないかと感じたからである。

流行が最前線を行く現代社会において、伝統ある古典文化、言い換えれば、過去の産物がいかに生き残っていくかは、伝統芸能を担う者全ての手にかかっている。そのそれぞれが伝統文化の保存と活性化を念頭とし活動していると思うが、論者は殊に実践と理論の両立が重要となってくるのではないかと考えた。

徳穂の三趣の会のプログラムには、踊りの説明、意図、作品ができるまでの成り立ち、演奏者や作者、評論家の意見がまとまって、丁寧に綴られていた。徳穂は天真爛漫、感性で生きた人間であるため、徳穂自身の出版した数冊の本も含め、学術的に徳穂のことを述べた本は少ない。しかし、この三趣の会や現存のプログラムを読むと、徳穂の思想、踊りに対する情熱と食欲さ、芸に対する謙虚さが顕著に窺える。これにより、伝承において、舞踊から伝わる先人の思想の推測ではなく、先人が思想として考えた本物の意思を読み解くことができる。芸術において想像力を働かせ、感性として本能的に身体や心を動かすことは最重要であるが、それだけでは伝わらないことも多いし、伝承の担い手がいなくなってしまうと存在が消えてしまう。このことを考えると、舞踊家である以上、最後に語るのは舞台上であることはもちろんだが、幅広く後世に残す手段として、文章を充実させることは、この上ない強みとなってくるのではないだろうか。

また、理論を充実させることは、後世に思想を伝えるだけではなく、舞踊家自身の心や表現をかえりみることができる方法のひとつであると思う。

舞踊作品は、歌詞・曲と密接につながっている。歌詞は、文章として舞踊家の心を刺激する。舞踊家がそれを読み取り、その意味を咀嚼した上で踊れば、身体全体を通して心の動きを表現することができる。そうなった場合、言葉でも身体でも作品を表現でき、多くの人にその良さを伝えることが可能となる。

時代が違えば文化も違う。その違った文化を生きる日本人に、日本人であることへの感覚、いわゆる日本人としての普遍的な感情をいかに刺激できるか、さらには日本人としての感性が世界に通用するように理論と感性で訴えかけられるような舞踊家になれることを志したい。



この論文は、過去の偉大な舞踊家の信念と感性にふれ、論者自身の今後の実践的な舞踊活動の自らの糧となるように記すことも目的の一つである。

吾妻流にとって藤間万三哉はかけがえのない存在であった。振付、演出と優れ、吾妻流独自といえる作品を創り、さらに、それを徳穂が表現し、数々の素晴らしい舞踊作品を生み出してきた。

万三哉は、客観的に女性を見ていて、女性特有の姿の美、内面の美を細やかに感じていたのであると思う。それを踊りの振りとして表出し、徳穂の類まれなる才能により、その美を舞踊作品として再構築したからこそ、成果を得、外国に進出するまでに至ったと感じている。

第三章でも述べたように、徳穂は《娘道成寺》を通して、女形の舞踊から「女の踊り」の集大成を確立させた。それには、数多くの舞台経験と研究の成果であると思う。現代においても、六代目吾妻流家元である吾妻徳彌は、徳穂の「女の踊り」を引き継いだ者として、女性舞踊家の踊る立役の素踊りとして、長唄《供奴》を確立したのである。これの指導にあたったのは五代目中村富十郎で、徳穂の長男である。一時、五代目吾妻流家元として吾妻徳隆を名乗っていた。女の踊りを確立させた徳穂から、女の踊りの表現者である徳彌という舞踊家が、立役の演目を女性として素踊りで勤めることを吾妻流で築いていったことは、日本舞踊も流れの中で、想を変えずにたえまなく動き、変化していることを意味しているのではないだろうか。

2014年9月20日21日に、吾妻流は六代目家元である吾妻徳彌が三世宗家・二代目吾妻徳穂を襲名し、徳彌の息子であり歌舞伎役者の中村壺太郎が七代目吾妻流家元を継承する会が開催された。吾妻流は女性舞踊家の踊りを二代続けて構築していった流派であるが、徳穂は生前、まだ幼い壺太郎に「吾妻流は、女性の舞踊を追及していった流派であるけれど、男であるお前はそれを気にする必要はない。吾妻流はもともと歌舞伎役者が持っていた流儀であるから、お前は胸を張って吾妻流を継いでいい。」と語ったと、吾妻花舟は語る。

ここで流派のことを述べたが、このことで論者自身が感じたことは、経験と研究の成果として確立されたものがあっても、原点に回帰することは、全ての事柄に対して必要なのではないか、ということである。自然に時は流れ、時代と共に人々の好みも変化する。その中で、同じ枠の中にとどまっていたは、ただ古く混濁したものになっていくばかりである。しかし、その原点に立ち返り、あらためてその根源を見直すことで、そこに流れを取戻すことができ、さらなる発展の可能性を得られるのではないかと感じた。

それは、「女形」の踊りから女性の表現する「女の踊り」を導きだし、娘形に構築していき、女性美を追求し確立した徳穂から、再び女形への原点に立ち戻るといふ歴史の流れである。

更に女形の歌舞伎舞踊から徳穂の確立した女性美を追求した娘形は、この継承で再び歌舞伎へ戻るのである。それは、歌舞伎舞踊にとっても大きな意味をなすものであろう。男性が女性を演ずるとき、男性から見た理想の女性像であった女形に、徳穂の追求した女性美が加わるのである。まさに、伝統と革新が古典であることを象徴していると言えないだろうか。

このことを考えると、現代においても、原点に回帰することが必要であり、逍遙の『新楽劇論』を基盤とした新舞踊運動が再発してもいい時期であると思う。古典作品を基礎からしっかりと習得し、それを自身の中で消化できた上で、過去に囚われるのではなく、先人たちの研究を土台として、日本の伝統を受け継ぐものとしての自信を胸に秘め、女性舞踊家が活躍していたような新時代を築く魂の炎を燃やしても良い時期が到来しているのであろう。

## 謝辞

この論文を作成するにあたり、多くの方にお世話になった。

露木雅彌（花柳輔太郎）先生、武田孝史先生、萩岡松韻先生、杉本和寛和先生には、論文指導でお世話になった。

さらに、吾妻徳穂師の生前の話や吾妻流に関することを、六代目吾妻流家元吾妻徳彌師、吾妻花舟師、吾妻節穂師、吾妻寛穂師、三代目花柳寿美師に、女形の話の中村壺太郎丈にして頂いた。とくに、花舟師、節穂師には、吾妻流の貴重な資料を拝借し、本論や巻末付録として徳穂師の活動とこだわりを知る手立てを添えることができた。

また、全2回の博士リサイタルと博士学位審査会では、山田奈々子師、出演して下さった滝野原南生氏、花ノ本海氏をはじめ、その他、演奏者、スタッフの方々、本大学日本舞踊専攻生の協力なくしては成し得ないことであった。

最後であるが、ここに感謝の意を記し、本論の終わりとする。

## 参考文献

- 吾妻徳穂 1957年1月20日『世界に踊る』東京：角川書店
- 吾妻徳穂 1967年11月29日『おどり』東京：邦楽と舞踊
- 吾妻徳穂（笠井晴信）1978年3月『女でござる』東京：読売新聞社
- 吾妻徳穂（篠原義近）1988年11月16日『踊って躍って八十年一思い出の交遊記一』東京：読売新聞社
- 吾妻徳穂 1990年1月1日『女三昧芸三昧一如是の華一』東京：婦人画報社
- 吾妻流 1999年10月改版『吾妻流』東京：吾妻流事務局
- 吾妻流家元 1999年2月26日『道しるべ 二世宗家吾妻徳穂御言葉集（吾妻会会報一号より五十九号まで）』東京：吾妻会会報部
- 大橋鈴子（里見弴）1953年2月26日『初代花柳寿美』東京：二代目花柳寿美主催曙舞踊劇団
- 草柳大蔵 2003年7月23日『絶筆……………日本人への遺言』東京：海竜社
- 栗原信一 1968年6月27日『フェノロサと明治文化』東京：六芸書房
- 熊沢一衛 2014年3月20日『フランス文学と死生観』東京：駿河台出版社
- 小坂井澄 1993年11月30日『九代目団十郎と五代目菊五郎』東京：徳間書店
- 三枝孝榮・三代目花柳寿美・中野義徳 対談 2008年「花柳宗岳——プロデューサーに徹した日本舞踊家」『邦楽と舞踊』4月号
- 司馬遼太郎、ドナルド・キーン 1984年4月10日『日本人と日本文化—〈対談〉』東京：中央公論新社
- 澁澤秀雄 1954年5月「アズマ・カブキ・ダンス」『芸術新潮』第5巻
- 白洲正子 1996年4月20日『雨滴抄』東京：世界文化社
- 杉昌郎 1979年11月20日『舞踊集 徳穂』東京：東京堂出版
- 守随憲治 1938年1月10日『役者論語』東京：岩波書店
- 守随憲治 1973年4月10日『續役者論語』東京：東京大学出版会
- 新保哲 2009年3月15日『日本人の生死観—日本文化の根源を求めて—』岡山：大学教育出版
- 諏訪春雄 1981年6月30日『歌舞伎の伝承 美と心』東京：千人社
- 土屋恵一郎 2004年4月16日『元禄俳優伝』東京：岩波書店
- 津野海太郎 2002年12月11日『滑稽な巨匠——坪内逍遙の夢』東京：平凡社
- 坪内逍遙協会 1977年6月22日『逍遙選集 第三巻』東京：第一書房

中村秋一 1942年12月15日『日本古典舞踊の研究』東京：日下部書店  
 西形節子 1980年3月30日『日本舞踊の研究』東京：南窓社  
 西形節子 2006年3月『近代日本舞踊史』東京：演劇出版  
 花柳壽輔 1957年5月25日『壽輔藝談』東京：實業之日本社  
 花柳宗岳 1980年11月20日『曙』東京：三萬寿  
 藤間万三哉 1954年8月「アズマ・カブキ渡米日記」『藝術新潮』5巻8号  
 松本亀松 1948年11月『藤間政彌』東京：青柿社  
 町田孝子 1958年11月10日『日本の舞踊』東京：修道社  
 安田武 1974年9月20日『型の文化再興』東京：筑摩書房  
 山田奈々子 2007年12月22日『踊る ことばたちが』東京：一艸堂  
 山野博大 2014年5月31日『踊る人にきく 日本の洋舞を築いた人たち』東京：三元社  
 渡辺保 1978年9月10日『女形百姿』東京：青蛙房  
 渡辺保 2012年12月25日『女形とは 名女形 雀右衛門』東京：角川学芸出版  
 渡辺保 2013年9月25日『歌舞伎 型の魅力』東京：角川学芸出版  
 渡辺保 2013年12月25日『歌舞伎 型の真髓』東京：角川学芸出版  
 渡辺守章 1978年11月30日『虚構の身体 演劇における神話と反神話』東京：中央公論社  
 東京新聞編 1975年2月21日『女流名家舞踊大会 五十回記念誌』東京：東京新聞  
 邦楽と舞踊社編 2003年「吾妻流再興七十周年徳穂から徳彌へ、引き継がれた芸の心」『邦楽と舞踊』第54巻4月号。  
 1956年10月27日28日『藤間雪後追善舞踊会』公演プログラム、歌舞伎座  
 1963年11月27日『第二回 吾妻会 新作発表』公演プログラム、歌舞伎座  
 1965年9月24日『吾妻徳穂 道成寺三趣』公演プログラム、東横ホール  
 1966年10月25日『吾妻徳穂 娘形三趣』公演プログラム、東横ホール  
 1967年10月26日、27日『第三回 吾妻会』公演プログラム、歌舞伎座。  
 1968年10月31日『吾妻徳穂 女人三趣』公演プログラム、国立大劇場  
 1969年11月29日『吾妻徳穂 母三趣』公演プログラム、国立大劇場  
 1970年11月1日『吾妻徳穂 恋三趣』公演プログラム、国立大劇場  
 1971年10月29日『吾妻徳穂 花三趣』公演プログラム、国立大劇場  
 1972年10月29日『吾妻徳穂 歌人三趣』公演プログラム、国立大劇場  
 1973年10月31日『吾妻徳穂 春夏雪三趣』公演プログラム、国立大劇場  
 1976年11月29日『徳穂の会』公演プログラム、国立大劇場

1977年3月29日『奉納東大寺大佛殿 徳穂の会』公演プログラム、国立大劇場

1979年11月29日『十五回記念 道成寺三趣 徳穂の会』公演プログラム、国立大劇場

1980年10月28日『十六回 徳穂の会』公演プログラム、国立大劇場

1980年11月28日『チャリティー特別公演 徳穂の会 第十七回』公演プログラム、三越劇場

1981年10月28日『十八回 徳穂の会』公演プログラム、国立大劇場

1982年9月29日『十九回 徳穂の会』公演プログラム、国立大劇場

1983年3月28日、29日『吾妻流五十周年記念 吾妻会』公演プログラム、新橋演舞場

1983年10月30日『文化庁芸術祭協賛公演 第二十回 徳穂の会』公演プログラム、国立大劇場

1988年2月『七夕草子 をどり座』公演プログラム

1988年10月28日29日『傘寿 徳穂の会』公演プログラム、歌舞伎座

1991年3月27日『伝承 徳穂の会』公演プログラム、新橋演舞場

1993年5月1日『吾妻流再興六十周年記念 徳穂の会』公演プログラム、国立大劇場

1999年4月27日『吾妻徳穂 一周忌追善舞踊会 夢』公演プログラム、国立大劇場

2003年4月27日、28日『吾妻流再興七十周年記念 吾妻会』公演プログラム、国立大劇場

2010年4月2日、3日『吾妻徳穂 十三回忌追善舞踊会 夢』公演プログラム、国立大劇場

2014年9月20日、21日『吾妻徳穂十七回忌追善 三世宗家・七代目家元襲名披露 記念舞踊会 継』公演プログラム、国立大劇場

『幽燈』公演台本

『舞踊劇 忍の一字』公演台本

『舞踊劇 七夕草子』公演台本

## 巻末付録①

### 吾妻徳穂の舞踊活動記録と吾妻流系譜

——春藤会——

回数	年月日	作品(新作)	作・作詞	作曲	振付 演出	装置・美術 衣裳・照明	会場・備考
第1回	S5.5.29	新曲藤娘	今東光	小松平五郎	藤間春江		日比谷公会堂  春江体調不良のため、 休演。
第2回	9.27	深山の少女		本居長世	藤間春江		日比谷公会堂
第3回	S6.3.29	乙女心  清姫物語	伊東操  中内蝶二	篠原正雄  杵屋寒玉 三代目常磐津文字兵衛	藤間春江  藤間春江		日比谷公会堂
第4回	6.11	菊  幽燈	中内蝶二	初代柏伊三郎  杉山長谷夫	藤間春枝  藤間春枝		日比谷公会堂

第5回	S7.5.29 ~5.30	新造千代春  タイス瞑想曲	伊東深水	哥沢芝金	藤間春枝		仁寿講堂  藤間春枝として開催したが、改名のお披露目はない。
第6回	7.10	吉三人形	中内蝶二	初代柏伊三郎	藤間春枝	(装)鳥居言人	帝国ホテル演芸場
第7回	S8.5.28 ~5.29	四季の絵姿 春 雪姫 夏 舞妓 秋 小督 冬 櫓のお七	中内蝶二	豊竹巖太夫 初代柏伊三郎 山田検校 清元栄寿太夫	藤間春枝	(美)小村雪岱	新橋演舞場
	7.19						吾妻流四代目家元吾妻春枝となる。
第8回	10.29 ~10.30	名立花吾妻風流  切支丹絵巻	岡鬼太郎  長田幹彦	清元栄寿太夫  松平信博 初代柏伊三郎	吾妻春枝	(衣・装) 小村雪岱	歌舞伎座  吾妻流春藤会となる。

第 9 回	S9.5.26 ~5.29	たちばな  花橘寿狂言 都見物左衛門 寿万才 海道下り	岡鬼太郎	清元栄寿太夫  初代柏伊三郎 三代目常磐津文字兵衛 竹澤仲造	吾妻春枝  吾妻春枝		新橋演舞場  吾妻春枝家元披露特別 公演として開催。
第 10 回	11.16	細川ガラシャ夫人	長田幹彦	杵屋佐吉 鈴木静一		(装・衣・照) 遠山静雄	日比谷公会堂  ヘルマン・ホイベルス 神父の原作である。
第 11 回	S10.5.26 ~5.27	指  振袖火事	伊東深水  邦枝完二	哥沢芝金  初代柏伊三郎	吾妻春枝  吾妻春枝		新橋演舞場
第 12 回	S11.5.27 ~5.28	新作舞踊劇 半七捕物帳  浮世絵模様  桐大蔵	  邦枝完二  長田幹彦	初代柏伊三郎 清元栄次郎 三代目常磐津文字兵衛  三代目常磐津文字兵衛  初代柏伊三郎 豊竹巖太夫 鶴沢新造	  吾妻春枝  吾妻春枝	  (美)小村雪岱  (美)小村雪岱	新橋演舞場



		吉野桜	中内蝶二	清元栄次郎	吾妻春枝	(装)田中良	
関西 第1回	11.27	春琴抄  夜陣	小松多賀雄	米川親敏	吾妻春枝  坂東楽水		大阪歌舞伎座  半七捕物帳の再演があ った。
第13回	S12.5.26 ~5.27	舞踊劇かさね	渥美清太郎	豊沢猿像 豊沢猿三郎 清元栄次郎 柏伊三郎 哥沢芝金	(演出) 坂東楽水		新橋演舞場  光次郎の存在が、本格 的に気になりだす。
関西 第2回	S13.3						詳細不明
第14回	5.27 ~5.28	吾妻流女十二姿 一月 二月 三月 四月 五月 六月 七月 八月 九月	伊東深水	望月太左衛門 宮園千広 富崎春昇 哥沢芝金 常磐津文字兵衛 清元栄寿太夫 山彦八重子 清元栄次郎 竹元鏡太夫	吾妻春枝		新橋演舞場  公の関係ではないが、 万三哉との共同作業で あった。

		十月 十一月 十二月		柏伊三郎 杵屋六左衛門 常磐津三蔵			
	S14.4						吾妻流二世宗家となる。
第 15 回	S14.11.17 ~11.18	時雨西行  浅間	二世河竹新 七(黙阿弥)	杵屋勝三郎  富崎春昇	(振)吾妻春 次郎 (出) 吾妻春枝 藤間政弥  吾妻春枝	(衣・扇面) 楠木清方 (装)長坂元弘	新橋演舞場  光次郎との駆け落ち で、世間の目を気にし なければならぬ時期 であったが、時雨西行 で復活できる作品とな った。
	S15						万三哉と結婚する。
第 16 回	S15.12.4 ~12.6	清元お葉  よみがえり		清元梅吉  初代柏伊三郎	吾妻春枝  吾妻春枝		新橋演舞場  国内の軍事色が強まっ た為、日独伊三国軍事 同盟締結記念として開 催。

第 17 回	S17.4.29	雪三題 うす雪 深雪 雪はれ	鏑木清方	杵屋六左衛門 杵屋六左衛門 清元栄次郎	吾妻春枝		新橋演舞場
	S17.8						吾妻徳穂に改名
第 18 回	S17.11	しりとり抄					帝国劇場
第 19 回							中止となる。
第 20 回	S18.11.29	煙  鶴群	三宅大輔  船橋聖一	大和楽団  大和楽団	吾妻徳穂  吾妻徳穂 洋舞のダン サー		日比谷公会堂

——夫妻会——

回数	年月日	作品(新作)	作・演出	作曲・演奏	振付	美術	会場・備考
第1回	S21.4.13 ~4.17	お夏清十郎の恋の帯	田中青滋	大倉喜七郎	吾妻政住		帝国劇場  鏑木清方のお夏絵巻から思いつく。
第2回	S22.6.4 ~6.8	芦刈  王朝		(演奏)原智恵子	吾妻政住	藤田嗣治	帝国劇場  演奏は原千恵子によるピアノである。
第3回	S23.7.3 ~7.22	静物語			吾妻政住	藤田嗣治	有楽座  光輪会として開催。
	S23.11						母政弥の引退公演があり、その後雪後と改名し、政弥の名跡を吾妻春次郎に譲り、藤間万三哉と名乗らせる。
第4回	S25.12.1 ~12.10	長崎の踏絵	(演出) 久保田万太郎		藤間万三哉		帝国劇場

——定式舞踊会——

回数	年月日	作品(新作)	作詞	作曲	振付	会場	備考
第1回	S26.9.15	院の月  君ヶ代松竹梅	不詳	三世杵屋正治郎	藤間万三哉	日本工業倶楽部	能《融》を舞踊化した作品である。桜間弓川に指導を仰ぐ。
第2回	10.13	高尾			吾妻徳徳	日本工業倶楽部	
第3回	12.11	雪女				白木劇場	
第4回	S27.1.16	翁三番叟  句曲 まり唄 木賀の宿				白木劇場	
第5回	3.22	道中双六  娘道成寺				白木劇場	娘道成寺は、伊東深水の描いた衣裳で素踊りとして上演。

第6回	5.17	鷺娘  短夜  浮世絵模様	不詳  邦枝完二	富士田吉次 杵屋忠次郎  三代目常磐津文字兵衛	藤間万三哉	白木劇場	浮世絵模様は、再演である。
-----	------	---------------------------	----------------	----------------------------------	-------	------	---------------

——三趣の会・徳穂の会——

回数	年月日	会名	上演演目	作詞・作曲 作調	振付・出演	会場	備考
第1回	S40.9.24	道成寺三趣	京鹿子娘道成寺  鐘の岬  傾城道成寺		(出)吾妻徳穂  (振)西川鯉三郎 (振)吾妻春菊 (出)吾妻徳穂 (出)山田英津子  (振)花柳宗岳 (出)吾妻徳穂 (出)竹内万理 花柳紫朗隆 花柳泰輔 花柳誠三郎 花柳昌生 西川喜之輔 吾妻寿	東横ホール	(美)伊東熹朔 (衣)伊東深水  (美)守屋多々志  (美)長坂元弘

第2回	S41.10.25	娘形三趣	お夏狂乱	(曲) 二世常磐津文字 兵衛	(出)吾妻徳穂 (出)山田英津子 竹内万理 石川真喜子 石川実喜子 河崎聖子 河崎純栄 (出)猿若清方	東横ホール	(作)坪内逍遙
			雪姫	(補綴・曲) 今藤長十郎	(振)吾妻春菊 (出)吾妻徳穂 (出)花柳寿美		(作)中内蝶二
			櫓のお七		(出)吾妻徳穂 (出・人形遣) 坂東橋三郎 坂東羽太蔵 坂東羽寿蔵		



							(企画・演出) 花柳宗岳 駒井義之 (制作)田口功夫 (美)中島八郎 (照)相馬清恒
第3回	S42.11.29	創作三趣	中尊寺幻想	(曲)今藤長十郎 (節)荻江露友	(振)花柳宗岳 (出)吾妻徳穂 (出)花柳寿楽	国立大劇場	(作)今東光 (演出)今出海 (美)前田青邨 (美)守屋多々志
			赤猪子	(曲) 野沢喜左衛門 (調)藤舎呂船	(振)花柳寿楽 (振)吾妻春菊 (出)吾妻徳穂 (出)花柳寿楽		(作)有吉佐和子 (美)小倉遊亀
			紅雁飛	(曲)清元梅吉	(振)花柳宗岳 (出)吾妻徳穂 (出)吾妻春菊		(作)真船豊 (美)梅原竜三郎 (衣)金鳥桂華

第4回	S43.10.31	女人三趣	時雨西行		(振)藤間万三哉 (出)吾妻徳穂 (出)花柳寿応	国立大劇場	(美監)前田青邨 (美)守屋多々志 (衣寄贈) 前田青邨夫人
			北州		(振)藤間万三哉 (出)吾妻徳穂		(衣)吾妻徳穂 (衣寄贈) 大徳寺五十二世 立花大亀和尚
			手習子		(振)藤間万三哉 (出)吾妻徳穂		(企画・演出) 吾妻徳穂 花柳宗岳 駒井義之 (制)田口功夫

第5回	S44.11.29	母三趣	山姥		(出)吾妻徳穂	国立大劇場	(美)守屋多々志 (衣提供)京王百貨店
			藤戸の浦	(曲) 野沢喜左衛門	(出・振) 藤間勘右衛門 (出・振)吾妻徳穂		(振・衣)吾妻徳穂 (作)有吉佐和子
			お弓	(曲)今藤長十郎 (調)藤舎呂船	(振)吾妻徳穂 (振)花柳宗岳  (出)吾妻徳穂 (出)山田真由美		(作)戸部銀作 (美)中村貞以  (企画演出) 吾妻徳穂 花柳宗岳 駒井義之 制作 田口功夫

第6回	S45.11.1	恋三趣	姿の鏡関寺小町	(補曲) 今藤長十郎 (調)藤舎呂船	(振)花柳宗岳 (出)吾妻徳穂	国立大劇場	(美監)安田鞞彦 (美) 真野満 (衣寄贈)京王百貨店
			長恨歌鈔	(節) 清元志寿太夫 (曲)清元栄三郎	(振)吾妻徳穂		(作)有吉佐和子 (美)梅原龍三郎
			桜しぐれ	(節)荻江露友 (手)荻江露章 (曲)今藤長十郎	(振・出)吾妻徳穂		(作)土岐善麿 (美監)前田青邨 (衣寄贈)総合衣裳  創作邦楽  (企画・演出) 吾妻徳穂 花柳宗岳 駒井義之 (制作) 田口功夫 (調)藤舎呂船 (調)堅田喜三郎

第7回	S46.10.29	花三趣	家桜傾城姿  紅葉の錦  菊	(調)藤舎呂船  (曲)野沢喜左衛門  (曲)初代柏伊三郎	(振・出)吾妻徳穂  (振・出)吾妻徳穂 (振・出)藤間勘右衛門  (振・衣)吾妻徳穂 (出)河崎聖子 河崎純栄 佐々木真紀 池田美香 北原麻美 山田真由美	国立大劇場	(衣)吾妻徳穂 (装置)牛田雞村 (衣寄贈)京王百貨店  (作)白洲正子 (美)吉田五十八 (衣寄贈)新日本観光株式会社  (作)中村蝶二   (企画演出)吾妻徳穂 花柳宗岳 駒井義之 (照)山口達次 (制作)田口功夫
-----	-----------	-----	----------------------------	---	---	-------	--

第 8 回	S47.10.29	歌人三趣	うたたね小町	(曲)清元寿兵衛 (補曲)清本梅吉	(振・出)吾妻徳穂	国立大劇場	(作)佐々木信綱 (衣)吾妻徳穂 (扇面)町春草
			加賀の千代	(曲)芳賀稔 (曲監) 大和美代葵	(振・出)吾妻徳穂		(作)村上元作 (美)中村貞以 (照)山口達次
			額田女王	(曲)今藤長十郎	(振・出) 吾妻徳穂 (振・出) 藤間勘右衛門 (出)松本幸四郎		(原作)立花大亀 (脚・演)駒井義之 (演)藤間友章 (美監)安田靱彦 (美)真野満 (構成舞台) 根本英洋 (照)山口達次 (朗読)加藤道子  (企画演出) 吾妻徳穂 駒井義之 (制)田口功夫

第9回	S48.10.31	春夏雪三趣	島の千歳		(出)吾妻徳穂	国立大劇場	
			八月十五夜の茶屋	(曲)尾崎華泉 (曲)藤舎推峰	(振)藤間万三哉 (出)吾妻徳穂 (出)吾妻徳彌 吾妻節穂 吾妻マリ 花柳寿美		(演出)駒井義之 (美)河野鷹思
			鷺娘		(出)吾妻徳穂		
第10回	S49.11.29	徳穂三趣	藤戸の浦		(出)吾妻徳穂 (出)藤間勘斎	国立大劇場	(作)有吉佐和子
			北州		(出)吾妻徳穂		(衣)立花大亀揮儂毫

			京鹿子娘道成寺		(出)吾妻徳穂		
第 11 回	S50.11.1	徳穂の会	蝶の道行  紀州道成寺  旅		(出)五代目坂東 八十助 (現十代 目三津五郎) (出)吾妻徳彌  (出)吾妻徳穂 (出)野村万蔵  (出)吾妻徳穂 (出)西川鯉三郎	国立大劇場	(作)田中青滋 (美)守屋多々志
第 12 回	S51.11.29	徳穂の会	三番叟  富士太鼓	(曲)鶴沢燕三 (調)藤舎呂船	(出)吾妻勝子 (出)吾妻徳彌  (振)西川鯉三郎 (出)吾妻徳穂	国立大劇場	(監修)野村万之丞  (作)有吉佐和子 (美)守屋多々志



			深川八景		(振)吾妻徳穂 (出)吾妻徳穂		(演出)藤間友章 (美)山本武夫  企画・演出 吾妻徳穂 駒井義之 (制作)田口功夫 (照)山口達次
第 13 回	S52.3.29	奉納東大寺 大仏殿 徳穂の会	勸進帳  赤猪子  祭禮吾妻賑	(曲) 野沢喜左衛門 (調)藤舎呂船  (詞・曲) 今藤長十郎	(振)花柳寿楽 (振)吾妻徳穂 (出)吾妻徳穂 中村富士郎  (振)藤間友章 吾妻徳穂	国立大劇場	長唄素囃子  (作)有吉佐和子 (美)小倉遊亀 (照)山口達次

				(調)藤舎成敏	(出)吾妻徳穂 吾妻徳彌 中村富士郎		
第 14 回	S53.10.29	徳穂の会	高尾  三井の晩鐘  吹取妻	(曲)福原百之助 藤舎推峰 (現藤舎名生)	(出)吾妻徳穂  (出)吾妻徳穂	国立大劇場	(美)守屋多々志  梅原猛原作「湖の伝説」 より (美)加山又造
第 15 回	S54.11.29	徳穂の会 道成寺三趣	娘道成寺  傾城道成寺		(出)吾妻徳穂  (出)吾妻徳穂 (出)加藤真由子 坂東三津二郎 坂東百々三 藤間仁章 吾妻寿 吾妻蒼穂 藤間勘晃	国立大劇場	(美)守田多々志

			かしく道成寺	(作詞構成) 猿若清方 (曲)芳賀稔 (調)堅田喜三郎	(振)吾妻徳穂 (出)吾妻徳穂 (出)長谷川一夫 (出)花柳錦之輔 猿若清三郎 藤間藤朗 西川鯉之丞 花柳寿美 吾妻勝子 吾妻節穂 吾妻寛穂 吾妻マリ 吾妻蒼穂 吾妻橘 吾妻徳彌		(演出)長谷川一夫
第 16 回	S55.10.28	徳穂の会	松風  一休	(詞)吉井勇 (曲)二世都一広  (曲)今藤政太郎 (曲)鶴田錦史	(振)西川鯉三郎 (出)吾妻徳穂  (振)吾妻徳穂 (出)吾妻徳穂	国立大劇場	(扇面揮毫)飯島春敬  (原作・脚本・演出) 水上勉

				(曲)田中鶴旺 (調)藤舎推峰	(出)中村鴈治郎 他		(群舞構成)杉昌郎 (語り)滝沢修 (語り)奈良岡朋子 稲垣隆史
第 17 回	11.28	チャリティー 特別公演 徳穂の会 第十七回 自伝「女でござる」による 思ひをとどめて	槍奴 玉兎 子守 流星 保名 鏡獅子 お七 お夏狂乱 子宝三番叟 菊 時雨西行 山姥		(出)吾妻徳穂 中村富士郎 吾妻節穂 吾妻彌栄	三越劇場	(構)杉昌郎 (美)河野鷹思 (照)立木定彦 (音響)高橋嘉市
第 18 回	S56.10.28	徳穂の会	藤戸の浦	(曲) 野沢喜左衛門	(振)藤間勘斉 (振)吾妻徳穂 (出)藤間勘斉 吾妻徳穂	国立大劇場	(作)有吉佐和子

			おちよぼ	(曲)野沢勝平	(振付指導) 西川鯉三郎 (振)西川左近 (出)吾妻徳穂 吾妻徳彌 吉村雄輝 市川左団次		(作)北山修二 (装置)大木靖 (照)山口達次 (録音・効果)辻亨二 新作舞踊劇  企画・演出 駒井義之
第 19 回	S57.9.29	徳穂の会	女の四季  隅田川	(節)清元寿太夫 (曲)今藤長十郎 (曲)清元栄三郎 (調)福原百之助 (調)堅田喜三郎	(振)吾妻徳穂  (出)吾妻徳穂 (出)中村富十郎	国立大劇場	(作)有吉佐和子 (扇面)加山又造 (装置)根本英洋 (照)立木定彦  (美)守田多々志  (演出)駒井義之

第 20 回	S58.10.30	徳穂の会	櫓三番叟  高尾  神田祭		(出)吾妻徳彌  (出)吾妻徳穂  (出)吾妻徳穂 (出)尾上松太郎 尾上緑三郎 尾上辰夫 尾上小辰 尾上緑也 片岡市松 中村仲助 中村仲三郎 市川男女二郎 市川升助	国立大劇場	(美)守屋多々志 (照)山口達次  (演出)駒井義之 (殺陣)坂東八重之助 (装置)根本英洋
第 21 回	S63.10.28 ~29	傘寿徳穂の 会	重ねたちばな  古登布起吾妻傘寿	(作)村上元三 (曲)今藤長十郎  (作)宇野信夫 (曲)今藤政太郎	(振)吾妻徳穂  (振・出)吾妻徳穂	歌舞伎座	(美)真野満美

			三井の晩鐘  雨の五郎  老松  櫓三番叟	(曲)福原百之助 藤舎推峰	(振)吾妻徳穂 (出)吾妻徳穂 須田照丈  (出)中村富十郎 からみ4名  (出)吾妻徳穂 吾妻徳彌 菊ひろ子 他20名(28日) 他68名(29日)  (出)中村扇雀 中村智太郎 吾妻徳彌		(脚色演出)杉昌郎 (美)加山又造 (照)相馬清恒 (音)高橋嘉市
第22回	H1.5.26	心みの夕べ 別会徳穂の 会	芥川  森女		(出)吾妻徳穂	草月ホール	芥川は、ピアノと舞踊 だけの要素で踊りたい という意味で創られた 作品。
第23回	H3.3.27	伝承徳穂の 会	北州		(振)藤間万三哉 (出)吾妻勝子	新橋演舞場	

			時雨西行		(振)藤間万三哉 (出)吾妻節穂 (出)瀬川仙魚		(美・扇面)中村宗弘
			二人椀久		(振) 初代尾上菊之丞 藤間万三哉 (出)中村智太郎 (出)吾妻寛穂		
			藤戸の浦	(曲) 野沢喜左衛門	(振) 四世藤間勘右衛門 吾妻徳穂 (出)尾上菊之丞 (出)吾妻徳彌		(作)有吉佐和子
			栗の段		(振)藤間友章 (出)吾妻徳穂		(美)中村宗弘 (照)相馬清恒



第 24 回	H4.5.20	別会 徳穂の 会	おたあジュリア  山姥		(出)吾妻徳穂  (出)吾妻徳穂	MOA 能楽堂	
第 25 回	H5.5.1	吾妻流再興 六十周年記 念徳穂の会	重ねたちばな  北州  子宝三番叟  松竹梅  靱猿		(振)吾妻徳彌 (出)吾妻徳彌 他 21 名  (出)吾妻徳彌  (出)九代目坂東 三津五郎 五代目八十助 (出)藤間勘右衛 門 藤間藤子 藤間友章  (出)中村富十郎 吾妻徳彌 中村智太郎 林壺太郎	国立大劇場	(衣)橘宗義揮毫

			相生の松		(振)吾妻徳穂 藤間友章 (出)吾妻徳穂 中村富士郎		(美)守屋多々志
第 26 回	H8.5.1	米寿徳穂の 会	万歳 娘道成寺 松濤契遐寿 上 保名 中 羽根の禿 下 八月十五夜 の茶屋 宝船 吾妻菊米寿祝舞			国立大劇場	

——をどり座——

回数	年月日	タイトル	作	台本 脚本	演出	振付	会場	ゲスト出演	備考
第1回	S60.3 ～5日間	おんな太閤記	橋田寿賀子	杉昌郎	石井ふく子	西川鯉次郎	三越劇場	竹下景子	東京都文化賞受賞。
第2回	S61.2	忍の一字	橋田寿賀子	杉昌郎	石井ふく子	花柳宗岳	三越劇場	丹波哲郎	
第3回	S62.3	出雲の阿国	(原作) 有吉佐和子	杉昌郎	(全体) 石井ふく子  (舞踊など細部)杉昌郎	吾妻徳穂	NHK ホール  その他地方公演。	丹波哲郎	有吉佐和子の作を舞踊化したもの。スピーディーな展開で、ミュージカル仕立ての様になっていた。
第4回	S63.2  H1.7	七夕草子	松山善三	松山善三	石井ふく子	藤間友章	国立大劇場 その他全国公演。	二代目中村扇雀(現四代目坂田藤十郎)	専修大学秘蔵の絵巻物に着想。 学校公演も行っている。
第5回	H4.	女でござる	(原作) 吾妻徳穂	杉昌郎	杉昌郎		紀伊國屋ホール	宇崎竜童	宇崎竜童の曲を使用。徳穂の著書『女でござる』を舞台化。



徳彌の会

「徳彌の会」(第一回～八回「徳彌と花たちはな会」として開催)

- 第一回 昭和54年7月11～12日 ABCホール  
 「楠公」「重ねたちばな」「紅雁飛」
- 第二回 昭和55年7月11日 ABCホール  
 「石橋」「女車曳」「波二題 汐汲・三社祭」
- 第三回 昭和56年4月3日 国立小劇場  
 「暮の葉(子別れの段・道行の段)」「ゆきひめ」
- 第四回 昭和57年6月3日 国立小劇場  
 「静と知盛」「諷」「お夏狂乱」
- 第五回 昭和58年6月21日 国立小劇場  
 「鐘の岬」「浮かれ坊主」「五條橋」
- 第六回 昭和59年5月23日 国立大劇場  
 「重ねたちばな」「玉兔」「春興鏡獅子」
- 第七回 昭和60年5月29日 国立大劇場  
 喜寿を祝う会  
 「躍(をどる)」「萬歳」「絵踏」
- 第八回 昭和61年9月3日 国立大劇場  
 「三番叟」「道中双六」「喜撰」「紀州道成寺」
- 第九回 昭和62年10月31日 国立大劇場  
 「鐘馗」「靱猿」「お夏狂乱」
- 第十回 平成8年10月4日 国立小劇場  
 「隅田川」「鶴姫出陣の段」
- 第十一回 平成9年11月27日 紀尾井小ホール  
 「鐘の岬」「赤猪子」
- 第十二回 平成13年11月10日 国立小劇場  
 「長恨歌鈔」「かしく道成寺」
- 第十三回 平成14年4月26日 国立小劇場  
 吾妻春菊振付作品集  
 「花」「鶯娘」
- 第十四回 平成15年10月10日 国立小劇場  
 「道成寺」「供奴」
- 第十五回 平成17年3月30日 国立大劇場  
 吾妻徳穂七回忌追善  
 「吾妻八景」「手習子」「屋敷娘」  
 「二人枕久」「加賀の千代」「長恨歌鈔」  
 「道行旅路の嫁入」「京鹿子娘道成寺」
- 第十六回 平成18年4月7日 国立小劇場  
 「高尾」「小鍛冶」
- 第十七回 平成21年3月28日 国立小劇場  
 「赤猪子」「保名」
- 第十八回 平成24年9月28日 国立小劇場  
 「藤戸の浦」「白蓮裾多羅」

2014年9月21日 現在

## 巻末付録②

### 第一回・第二回博士リサイタル及び博士学位審査会のアンケート結果と考察

2回の博士リサイタル及び博士学位審査会のアンケート調査を行った。それにより、観客が現在の日本舞踊に何を求めているかを考察した。

#### 第一回 博士リサイタル

第一回でのリサイタルでは、長唄《娘道成寺》と新作《五障の桜》を上演し、「女」という存在に潜む、普遍的な感情と、輪廻転生をする女の魂、業、性を立体的にとらえ、表現することで日本舞踊の表現への可能性の余地を感じることを目的とした。具体的な内容の回答は以下の通りである。

- #1. 軸と型の整然さに手と首による表現の日舞、軟体の情の表現としてのモダンバレエが対比というより相互補佐で面白かった。
- #2. 隠された身体とあらわな身体が好対照。
- #3. モダンダンスと日本舞踊、どちらも新鮮に見え、このような見せ方があるのかと楽しんだ。
- #4. ダンスと日舞が光と影のように移り変わって動くのが面白い。
- #5. 二人の動きの違いが面白いと感じた。
- #6. 踊りの洋と和、黒と白（衣裳）の対比がよかった。
- #7. チェンバロと和楽器のコラボが面白い。
- #8. チェンバロが和の響きとして違和感のないのに驚いた。
- #9. チェンバロと尺八のかけ合わせが音楽的にも非常に良かった。
- #10. 日舞とモダンバレエのコラボレーションは必要あったのか。
- #11. 日本舞踊には箏、三味線が合う。
- #12. 邪心、五障、女の性というのは決してめそめそしたのではなく、強く、しなやかに生きる力になると思った。
- #13. 日本の伝統文化を知れたのはよかったが、深い内容の理解が求められた
- #14. モダンとのコラボレーションの中に新しさを感じるも、内容の理解が難しかった。
- #15. 執念は理性の表情に消された。

#16. 日本舞踊になじみのないものでも楽しめた。

#17. 娘道成寺は10年ほど前に歌舞伎座で見たが、立方が若く美しい女性だったらもっといいのにと思っていた。それが今回まさに実現して、体がぶるぶる震えるほど感動した。

#18. 照明・衣裳がきれいだった。音響が素晴らしい。  
などがある。

上記の回答では、和と洋のコラボレーションへの注目度が大きかった。これにより、見る側は新しいものを望む気持ちが強いことが理解できる。そして、それは単に目新しいものを求めるのではなく、内容の理解、音響や照明、衣裳にまで目が行っており、より完成された舞台芸術を観客は要求しているのだと感じた。

そのためには、#10. #14. の回答から、作者が意図するところの目的の観客への伝え方、いかに周知させるかを再考する必要があると反省すべき点が見えた。

さらに日本舞踊は、「難しい」「古臭い」「興味が持てない」のイメージが強く、それを払拭するために和と洋のコラボにより、その対比の中で観客に日本舞踊の良さ、伝統文化の美しさを感じてもらうことも重要な課題であろう。

#17 から、立方の年齢も今後の日本舞踊としての課題といえよう。バレエの衣裳は薄く身体はあらわになることや、跳躍など運動機能を駆使することが多く、肉体美、身体機能の限界と年齢は無視することができない。

歌舞伎から発展した日本舞踊は衣裳に身を包み、型や振りの表現の中で日本人の生活様式や文化を表現するため、年齢とは無関係に、むしろ年齢を重ねることで深みのある表現ができてくる。

しかし、それゆえにみるものに「古臭い」「興味が持てない」というイメージを与えてしまふのではなく、その溝をいかに埋めていくかは、今後、我々、若い世代に与えられた課題と言える。

なぜニジンスキーやアンナ・パブロワが決して恵まれた身体的要素ではないにも関わらず、今なお、バレエを目指すものにとって目標となる対象となるのであろうか。同じ古典芸術の立場で考えると条件は同じであり、「古臭い」「興味が持てない」と言われることも十分に考えられるが、過去に行われた公演の映像はDVD化されており、バレエ用品の店頭などに並んでいる。しかし、日本舞踊に関してはDVD化されず、VHSのまま廃盤になっているという現実もある。

日本人はともすれば自国の文化より、外国の文化を尊重しやすい。日本舞踊よりも、同じ古典芸術であるバレエのほうが受け入れやすいというのも、その傾向の表れであろう。

しかしながら#1. ～#9. の回答のように、コラボさせ対比の中で改めて自国の文化を評価してもらえたということは、「難しい」「古臭い」「興味が持てない」など、マイナスイメージを打破する突破口にもなりうるのではないだろうか。これについては、今後の博士リサイタルの研究目的の中に反映させねばならないと考える。

#12 の回答により「女」の魂、業、性の 20 代の若い世代は強さ、しなやかさと受け止めている。難しいとの評価の中で、このような回答があったことは、今後、若い世代へ日本舞踊の表現や美しさを伝えていき、裾野を広げていくための参考となるであろう。

#7～9 で、チェンバロを選択した意図が十分伝わったと感じる。

## 第二回 博士リサイタル

第二回博士リサイタルでは、吾妻流で踊られている長唄《島の千歳》と、清元《落人》を演じ、女性の流派として確立した吾妻流独自の表現と、歌舞伎の演目として有名な《仮名手本忠臣蔵》の三段目、通称《落人》を踊った。

《島の千歳》は吾妻流独自の解釈のもので素踊りである。《落人》は、女形の踊りをいかに女性が表現できるかを研究の目的とした。

それについてのアンケート調査内容は以下のとおりである。

長唄《島の千歳》に関して

- #1. 衣裳の見事さに目を奪われた
- #2. 今までにない日舞を見た感じを受けた
- #3. 踊りに集中してみる事ができた
- #4. バレエのように感情などすべてを動きに込めている印象
- #5. 抽象的
- #6. 所作が美しく、動きの一つ一つに見入ってしまった。まるでそこに存在しないものが見えるかのようだった。
- #7. 吾妻流らしさなどである。



清元《落人》

- #8. 日舞なのにセリフがあって新鮮だった
- #9. 具象的
- #10. 物語性を感じることができた
- #11. まるでお芝居を見ているようで、愛しい人を想う切なさがとてもよく伝わってきた。  
相手との絡みでどのように化学変化があるか楽しみ。
- #12. 舞台に物語性が感じられ、表情もより豊かで高い感銘を受けた
- #13. 演劇を舞で見るようだった
- #14. 演劇のような感覚：動きで感情を補足説明していた
- #15. 感情的な美しさなどである。

どのような演目を見たいですか

- #16. 歌舞伎のような公演も良いが、日舞のシンプルな公演も見たい。
- #17. モダンな要素を取り入れたもの
- #18. セットが豪華で物語性の強いものを見たい
- #20. 立方と囃子方が一体となったもの
- #21. 今までの日本舞踊に一石を投じてほしい
- #22. 古典作品も良いが、そればかりでなく新しめの作品も同時に楽しめるとうよい
- #23. もっとコンテンポラリーな表現があるなら見たい
- #24. 話の流れが理解しやすいもの
- #25. 現代文学や洋楽器とのコラボ

《島の千歳》は人ではないものの表現、《落人》では人間の娘の表現に重きを置いた。  
なおかつ《落人》では、女性舞踊家が表現する女形の踊りについても追及した。

前者に対しては、#5と#9にあるように抽象的と具象的との回答があった。これは表現  
したいと思っていたことを伝えることができたと感じている。

#2の今までにない日舞とはいかなるものをいうのか考えてみた。それは吾妻流独特の舞  
踊の技法にあるのかもしれない。吾妻徳穂が高田せい子からトゥダンスを学び、腰を使い  
重心を落としてから伸び、高低のメリハリを付けることで体をより大きく見せる。また、  
後ろからの振り返りで体をひねることにより、女性の身体をより美しく、細く見せるよう

な吾妻流の独特な舞踊技法によって、他の流派と違った趣になったのであろう。これは#4、#7にも通じるものである。

#8、#10～#15は演劇的な要素もまた観客の興味を引くところである。しかし、自分自身が注意を払った女形の踊りを女性が踊ることに対しての違和感を観客は覚えていなかった。これは、日本舞踊と歌舞伎の混同にあるのではないだろうか。セリフの言い回しは、女形に関しては男性が言う声色を使ったセリフであるが、女性が演じた場合も女形が言う声色を要求される。しかし、観客は違和感を覚えていない。

女性でなければ表現し得ない振りごと、感情表現を男性の声色を使ったセリフ回しで表現することに対して、女性舞踊家として違和感を覚え、いかに表現していくかが今後の課題となると感じる。女形の踊りを女性が踊るとき、一度、女形としての男性になりそこから再構築すると考えたが、このこともまた、女形との違いとして考えなければならない。

吾妻流は女の踊りを追求し、それを一つのものとして確立した。その確立したものから、さらに一步踏み込んだ時、新たな女性舞踊家にしかできない日本舞踊というものが見えてくるのではないかと思う。

日本舞踊というと、歌舞伎舞踊がルーツになっていることから、どうしてもベクトルがそちらの方に向きやすくなってしまいが、これからの時代に沿って行くためには、歌舞伎舞踊も踏襲した上で、舞踊家ならではの舞踊も模索していかなければならないのではないだろうか。実際、#21、#22、#23の意見の中に方向性の変換の必要性を感じるができる。古典への帰依も、古いものへ固執もせず、古典舞踊を守りつつも現代に即した表現方法を探求していき、オリジナリティーのあるものが必要であると感じた。伝統と革新の重要性である。

しかし、#2、#3、#6、#7、#16、#20から、決して古典芸能を観客は望んでいないわけではないことも理解できる。現代は情報量も多く、多くの観客の目は肥えている。そして、情報の流れも速い。だからこそ、本物をしっかりと、じっくり見せていく技術や理論、更にはマーケティングも必要となるかもしれない。

このことは、まさに坪内逍遙の提言してきたことであり、当時、追及されてきたこと、女性舞踊家が台頭し目指してきた道へつながるのではないか。いま、日本舞踊はその方向性と実現性が問われる時期に来ているのではないかという課題も見えたリサイクルであった。

## 博士学位審査会

博士学位審査会では、清元《梅の春》と長唄《鷺娘》を発表したが、本論の研究対象の作品を《鷺娘》とした。

上演した《鷺娘》は、藤間万三哉の振付であり、定式舞踊会で初演された。この時この曲により、吾妻ごのみの演式が徳穂と万三哉によって完成されたのである。この作品を通して、吾妻流独自の表現方法である「吾妻ごのみ」を知り、古典を底流にしながらも新しい感覚を併せ持った舞踊の在り方を感じ取ることを、今回の目標とした。

まず、アンケートを見ていくと、以下のような意見があった。

長唄 《鷺娘》に関して

- #1. 所作が美しい。(20代)
- #2. 見るだけでも感動する。(30代)
- #3. 日舞には縁がないが、修士課程にリサイタルを見て表現力の豊かさに感動しこの日を待っていた。(60代)
- #4. 東京オリンピック開催までに世に送り出してほしい(70歳以上)
- #5. 三味線・立方・地方に満足した。演奏がよかった。満足した。(60代→複数名)
- #6. 鷺娘のクライマックスの迫力に感動。(20代)
- #7. 論文にも興味がある。どんな論文を書いたかと思いながら見た。(60代)
- #8. 最近舞踊会がテープを使用することが多い。予算もあるだろうが地方さんを使っほしい。(50代)
- #9. 鷺娘の衣裳換えが素晴らしかった。(60代)
- #10. 独特な鷺娘の衣裳と鬢に驚いたが、無駄をそぎ落とした形に感動した。(20代・60代複数名)
- #11. 美しい舞이었다。
- #12. 浄瑠璃、舞台づくりもとてもよかった。
- #13. 幻想的で身震いするほど美しく、瀕死の鷺の心情が哀れでひしひしと心を打った。(70歳以上)
- #14. 日本舞踊は世界のどの踊りより繊細で感情豊かで、世界一であると思う。日本舞踊の素晴らしさを世界に知らしめてほしい。(70歳以上)
- #15. 静かに圧倒的に迫力と安定感と美しさがあった。(60代)
- #16. 鷺娘はすばらしく、瀕死の場面の手の動きに感動。(60代)

- #17. 舞台の演出が大変素晴らしい。(70歳以上)
- #18. 場面場面を切り取れば一枚の絵画になる美しさを感じた。(60代)
- #19. 鶯娘は、対比での情感が圧倒的だった。(70歳以上)
- #20. 鶯娘の流れるようなリズムにのった舞は優雅だが、一転して後半の舞の美しさには迫力があつた。
- #21. 日本の音曲の優しさ・美しさに、最近ほっとする思いが増す。(60代)
- #22. 日本語の響きが、朗読や現代語のせりふより、より豊かに美しくしみじみと受容できるようだ(60代)
- #23. 日本舞踊の真髄を見た(70歳以上)
- #24. 表現力の豊かさに感動した(60代)

清元《梅の春》に関して

- #25. 祝賀曲とはいえテンポも緩急緩と変化し、艶やかで見事だった。
- #26. 立ち振る舞い、手具操作、きめポーズが美しい。
- #27. 春景色からの曲の変化と共に踊りが軽快になり、好感の持てる踊りだった。
- #28. “振り”を感じさせない動きの美しさに感激した
- #29. しっかりと下半身に支えられた舞いは、力強く美しい線を描きみごとだった。
- #30. りりしい顔が神々しく、手抜きがなかった
- #31. 強さと優雅さがよく出ていた。
- #32. 武家の気位を充分に表した美しい舞だった。

《鶯娘》について、#10の回答が20代～70歳以上の複数名であったことから、この演目は歌舞伎や舞踊会で見ている観客は多いものの「吾妻流独自の《鶯娘》」を見たことのない観客が多いということが理解できた。《鶯娘》は徳穂が吾妻ごのみを確立した演目であるので、この演目を論文審査会で選択した意義は大きかったと思う。

#2. 6. 9. 10. 13. 14. 15. 16. 18. 23 から、徳穂の確立した吾妻ごのみは、年代を超えて多くの観客に受け入れられ感動を与えるものであることがわかる。#7の回答へ繋がったことも大きな意味を感じている。

#14. #21. #22に回答から、60代以上の観客は日本舞踊の中に日本の伝統文化を見出し、日本の文化の良さを改めて感じているのではないかということが理解できた。現代は

合理的で競争社会であり、横文字が多く飛び交い日本人の感性がどこかに置き去りにされているという危機感があるのではないだろうか。日本の良さを見直すことを超高齢社会に向かう日本では必要なことなのかもしれない。そして置き去りになりそうな日本文化を、私たちが繋いでいくことの大切さをこの回答の中に見出したような気がする。

日本の伝統芸術は今危機に瀕しているといえよう。その中で、つい新しいもの、目新しいものを伝統芸術の中に創ろうとしがちであるが、置き去りにしたものを掘り起こし世に送り出すことも、若い世代の大きな課題としてあるのだろう。それは、決して方法論だけではなく、日本人の心を掘り起こすのである。

#8の回答のように、日本の楽曲や楽器にふれる機会が少ないということも否めない。

《鷺娘》に対して、「瀕死の鷺」という表現が回答の中で多く見られた。今日ではバレエが普及し《瀕死の白鳥》という演目が知られているが、この演目が作り上げられたとき、果たして時代は今のように入れたのだろうか。

#10の回答では「そぎ落とした形」の表現もあった。それは《瀕死の白鳥》との比較のようにも思われた。日本舞踊には素踊りがあり、後述の《梅の春》が素踊りである。このことは、考察で後述する。《梅の春》では、日本舞踊の形や振りについての解答が多かった。

#28で、「振り」を感じさせない動きの美しさに感動したとある。このことは、今回の二つの演目のキーワードともいえることだと思った。自身の踊り分けの取り組みとして、《梅の春》では、型と歌詞があってその中で伝わる情景を描こうとした。それは、客観的に自分の中に見えた情景であり、その中で自分の演じる人物が見た情景を演じる人物となり、主観的に表現したかった。客観性と主観性の対極の中で女性舞踊家が踊る立役を素踊りの中に見出したかったのである。逆に《鷺娘》では、まず感情の爆発があって、そこに型というよりも、物語に付随した踊りがあった。それは、会話をする時のジェスチャーのように、感情を表現できる一つの手段のようなものにも感じた。

今回上演した《梅の春》は、清元の御祝儀曲であり、前割れという鬘を被り後見帯を締めた拵えで勤めた。これは、女性が立役を素踊りで踊る場合、必然的にこの扮装となる。立役の素踊りは、女性舞踊家にとって身に付けなければならない要素でもあるため、博士学位審査会をきっかけに、女性舞踊家が踊る立役の素踊りを今後の研究としてさらに深めていきたいと思う。

アンケートの中で、《梅の春》、《鷺娘》との指定はなく、素晴らしい演技との評価があった。これは、舞踊は単に振りを踊るのではなく、役を演ずるということを観客が受け

取ったものと思われる。これは40代の方の見解であり、比較的若い年齢層の観客にも、舞踊は身体運動ではなく感情表現が踊ることとは別に伝わることを理解した。

全体の評価として、運営側の皆さんの行き届いた心使いに感謝しているとの記載があり、観客の目は舞台のみでなく、運営側や裏で支えるスタッフにも注がれていることを理解した。それは、総合芸術としての日本舞踊を確立するために重要なことであり、多職種の集まる劇場という場所で、職種を超えた連携の大切さを実感できる回答であった。

卷末付録③

吾妻徳穂の衣裳と舞踊活動写真、三代にわたる吾妻流の家元継承

——徳穂の衣裳——



↑ 紫縮緬地千鳥模様小袖（鏑木清方意匠、踊用）  
《雪三題 薄雪》に使用



↑ 紫鼠縮緬地腰替り白地雪輪模様襲付振袖  
（鏑木清方意匠、踊用）



← 紫縮緬地曙水に花卉模様下着付振袖



← 白縮緬地朱暈し上げ波模様小袖  
(前田青邨意匠、踊用)

鼠縮緬地落葉模様小袖 (踊用) →

アツマカブキ公演  
《二人椀久》 椀久 用







← 白浅葱縮緬地曙水芦間舟模様小袖  
(鏑木清方意匠、踊用)

《蘆刈》で使用。

樺縮緬地松皮菱模様小袖 →  
(前田青邨意匠、踊用)

《二人椀久》 椀久 用





← 落藤縮緬地暈し上げ秋草模様振袖  
 (鏑木清方意匠、踊用)

《好色五人女》 お万 用

浅葱縮緬地こぼれ松葉模様小袖 →  
 (踊用)

《梅暦》 仇吉 用





← 銀鼠縮緬地琴模様小袖（踊用）

《梅曆》 丹二郎 用

白羽二重地草に虫籠模様打掛 →  
（鏑木清方描絵、踊用）

《蘆刈》で使用。



↓ 浅葱縮緬地震水に都鳥模様襲付小袖（踊用）

《梅曆》 芝金 用



↓ 黒縮緬地水に桜樹模様小袖（踊用）

芸者用



← 桃色羽二重地洲浜帆掛舟模様小袖（踊用）

《二人椀久》 松山 用



「時雨西行」江口の君 (昭和14年・初演)  
右：藤間政彌

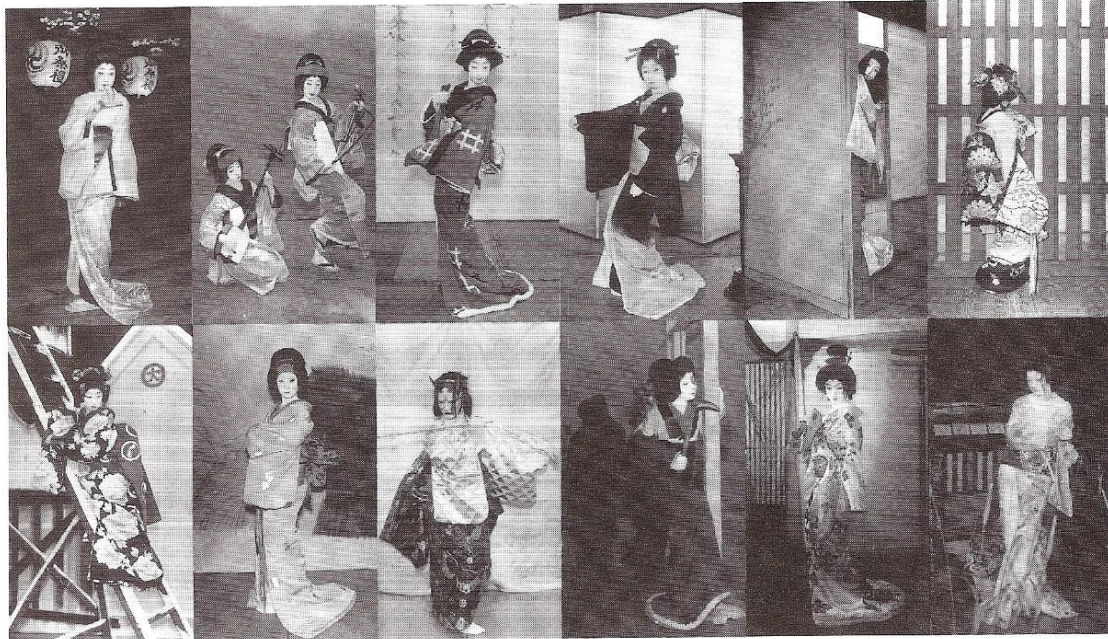


「菊」秃 (昭和6年・初演)



「紅葉狩」山神 (大正8年)

6月 お糸      5月 お杉、お玉      4月 柳屋お藤      3月 吉野太夫      2月 お光      1月 秃

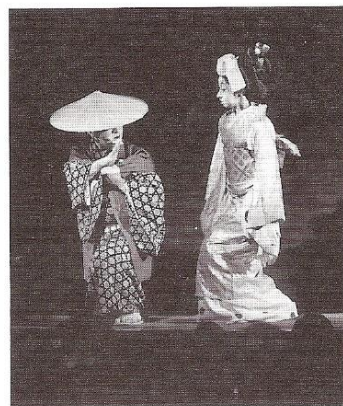


12月 お七      11月 葛の葉      10月 清姫      9月 かさね      8月 滝川      7月 玉菊

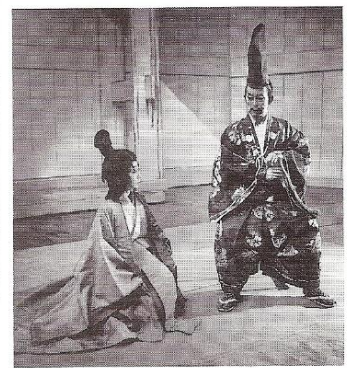
吾妻流 女十二姿 (昭和13年)



第1回アヅマカブキ 舞台開き (昭和29年センチュリー劇場)  
ヒューロック氏、初代尾上菊之丞、藤間万三哉他



「恋の帯」お夏 (昭和21年)  
左：坂東鶴之助(中村富十郎)



「静物語」静御前 (昭和23年)  
右：初代中村吉右衛門



「長恨歌」 楊貴妃 (昭和36年)



「鶯娘」 (昭和41年)



「二人椀久」 松山 (昭和28年)  
左：初代尾上菊之丞



「手習子」 (昭和43年)



「北州」 (昭和49年)



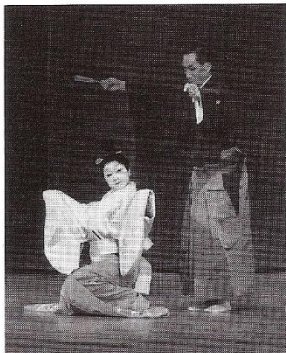
「雪姫」 (昭和41年)



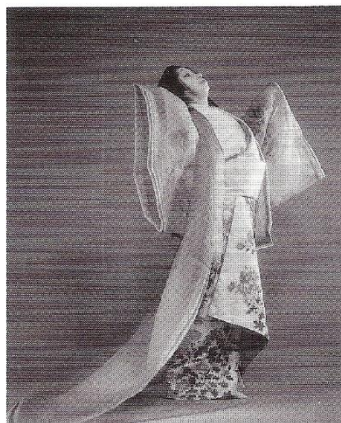
「京鹿子娘道成寺」 (昭和40年)



「傾城道成寺」 (昭和54年)



「赤猪子」  
(昭和42年)  
右：花柳壽楽



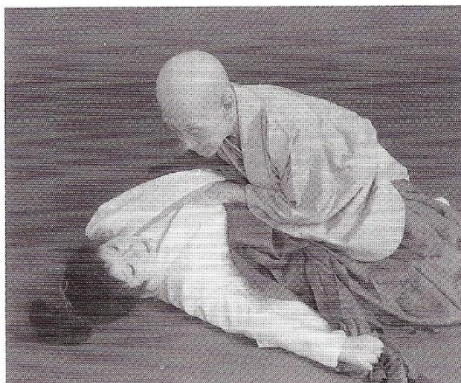
「紅雁飛」(昭和42年)



「藤戸の浦」  
(昭和44年)  
左：藤間勘齋  
(尾上松緑)



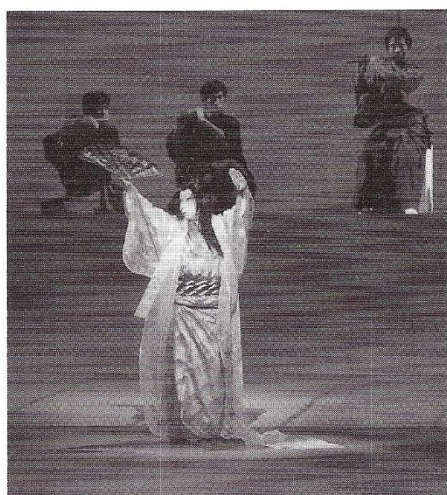
「中尊寺幻想」(昭和42年)



「一休」(昭和55年)  
右：二代目中村鷹治郎



「隅田川」(昭和57年)



「三井の晩鐘」(昭和53年)



「額田女王」(昭和47年)  
左：藤間勘齋(尾上松緑) 中央：八代目松本幸四郎(松本白鸚)



「鐘の岬」(昭和63年・傘寿)



「喜撰」(昭和60年・喜寿)



「禿」(昭和44年・華甲)



「相生の松」(平成5年)  
左：中村富十郎



「旅」(昭和50年)  
右：西川鯉三郎



「加賀の千代」(昭和47年)

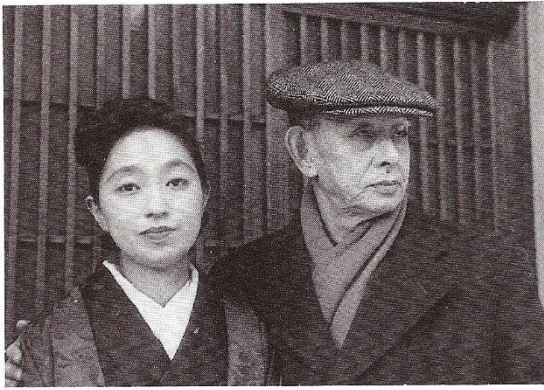


「吾妻菊米寿祝舞」祭礼の女神(平成8年)  
左：中村志太郎



「七夕草子」(昭和63年)  
右：二代目中村扇雀(中村鴈治郎) 左：吾妻徳彌

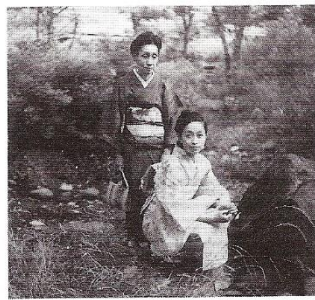




銀座自宅前にて父十五代目羽左衛門と（昭和18年頃）



帝劇女優時代（昭和2年）



軽井沢にて母政彌と（昭和14年頃）



新たな年を迎えて（平成9年）



香を聞く（昭和23年頃）



第二回アヅマカブキのおり  
ニューヨークにて夫、万三哉と（昭和31年）



第一回アヅマカブキのおりヘッパーン夫妻と  
（昭和29年）

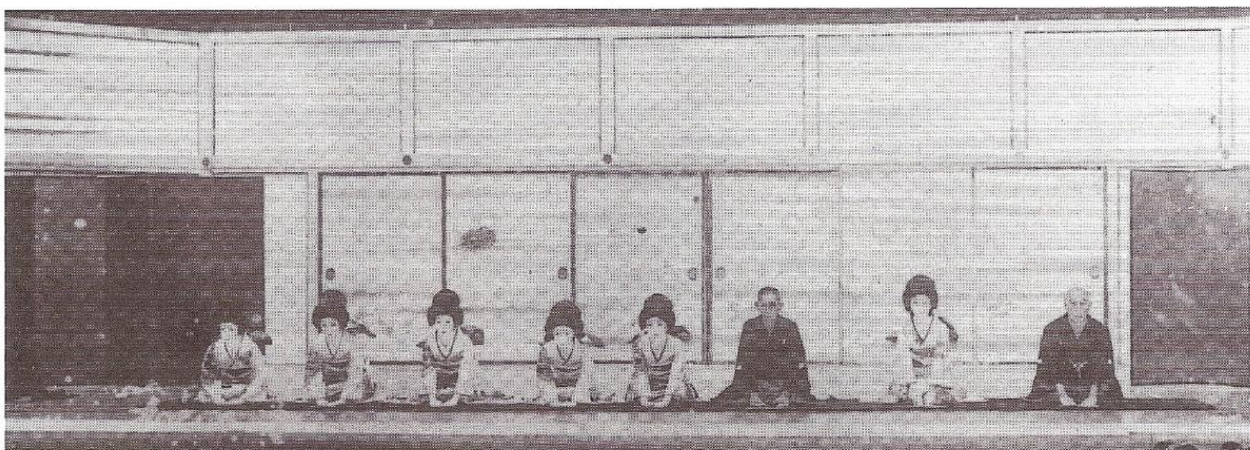


をどり座バンコク公演レセプション  
初代泉徳右衛門、橘大使他（昭和60年）



文化功労者・84歳の誕生日を祝う会（平成4年）

—三代にわたる吾妻流の家元継承—



「口上」四代目家元藝名披露(昭和9年 新橋演舞場)



六代目家元継承式(昭和53年)



徳彌名取式(昭和44年)



七代目家元継承式(平成25年)