

# 民俗芸能を題材とした舞台公演の系譜

—日本劇場「東宝舞踊隊」、宝塚歌劇「日本民俗舞踊集」、  
国際芸術家センター「日本民族舞踊団」—

串 田 紀代美

## 1. はじめに

近年、戦後の民俗芸能研究の中で特に1960年前後から1970年頃にかけての民俗芸能の舞台化に関する議論が活発になっている。具体的には、福田裕美氏と加藤富美子氏の論文「1960～70年代のアジアの伝統芸能との出会い：民俗芸能公演と音楽教育の視点から」<sup>1</sup>、社団法人日本芸能実演家団体協議会主催アーツマネジメント講座での茂木栄氏による講演「『民俗芸能』を舞台上で上演するには」<sup>2</sup>、國學院大學主催平成29年度渋谷学研究会「民俗芸能の舞台公演—その歴史・意義—」<sup>3</sup>などが挙げられる。また筆者も博士論文『民俗／民族を表象する舞踊の舞台化と系譜』（東京藝術大学、2018年10月提出）において、民俗芸能の舞台化について論じている。

これらに先立ち、伊藤純氏は博士論文『日本近代と民俗芸能』<sup>4</sup>の「第3章 演劇学的芸能観と文化政策」で、民俗芸能研究において折口信夫が「藝能」という用語を好んで使用したように、柳田國男が芸能に対して好んで使った「技芸」という用語を民俗芸能研究者の本田安次が「手放しで称賛を贈り、それをほぼ抵抗なく受け入れ」<sup>5</sup>使用していたことから、民俗芸能に対する本田のまなざしが「民俗性」よりも「技」中心の芸能観で構築されていた事実に触れた<sup>6</sup>。加えて、本田が民俗芸能に対する自身の美学的・演劇学的な芸能観を重視していた点について言及し、民俗芸能の伝承は一般人ではなく「志ある専門の舞踏家たち」に「洗練された技」を身につけさせ国立劇場で公開することを本田自身が望んでいたことを指摘し<sup>7</sup>、「民俗芸能の舞台化」を推進していった経緯について論じた<sup>8</sup>。その上で、本田による民俗芸能の分類方法や無形の文化財行政に関わった民俗芸能研究を議論の俎上に載せ、本田による「学問体系は分類・演劇学・文化財におけるそれぞれの要素が関連しあって構築されている」<sup>9</sup>と指摘した。これにより、本田をはじめとする一部の民俗芸能研究者が、民俗芸能を調査研究する際に「民俗性」よりも「芸能性」を重視する考えを持っていたことが示唆された。事実、本田は1950年から1986年まで文化財保護審議会専門委員を務めるなど文化財行政に深く関与していたこともあり、本田による民俗芸能の分類用語が現在の文化庁における民俗芸能の分類方法に反映されている<sup>10</sup>。つまり本田の審美眼と民俗芸能観を通して日本全国の民俗芸能が文化財制度に組み込まれていったと言っても過言ではない。

一方、民俗芸能研究に多大な影響力を持っていた本田と一部の民俗芸能研究者の積極的な後押しを受け、民俗芸能の舞台化は1950年代後半から1970年代にかけて次第に活発化していった。ここで注目したいのは、当時の民俗芸能の舞台化の動きの裏に「文化財保護行政」と「国際文化交

流」という2つの要素が見え隠れするという点である。前者の「文化財保護行政」に関しては、1950年に制定された文化財保護法の施行後、1952年および1975年の2度にわたる改正を経て、いわゆる民俗芸能が「無形文化財」から無形の「民俗文化財」という新たなカテゴリーに分類されることになり<sup>11</sup>、民俗芸能という用語とそれが示す輪郭が国民の間によく浸透しはじめた時期であると考えられる<sup>12</sup>。しかし用語の定着に伴い、民俗芸能が持つ「芸能的要素」すなわち娯楽性、身体的芸術性、美的表現性といった評価観点よりも、「民俗的要素」すなわち祭祀や信仰といった宗教性、郷土性、政治性といった評価観点に加え、歴史的価値付けが重視されていた事実は否めない。

後者の「国際文化交流」に関しては、1950年代後半から世界各国が文化外交の手段として芸術使節団を諸外国へ盛んに派遣したという政治的背景が浮かび上がる。特に東西冷戦期の1950年代には、「冷戦文化外交」が世界規模で展開したといわれている<sup>13</sup>。たとえば日本では、1950年代後半から1960年代にかけて、海外から「海外舞踊家」「民族舞踊団」が相次いで来日したが、こうした「国立」の民族舞踊団は、舞踊・音楽といった芸術を通して自国の文化を紹介する文化外交の目的を担っていた。そのため、各国で国立民族舞踊団が競って設立された<sup>14</sup>。こうした経緯があり、国家の代表として自国文化を紹介する海外の国立民族舞踊団の来日によって、日本国内でも一地方の民俗舞踊を国民文化の代表たる民族舞踊に昇華させようという動きが徐々に高まっていた<sup>15</sup>。

ここで、本稿に関連が深い日本近隣のASEAN諸国の国立民族舞踊団の設立時期に目を向けてみよう。インドネシアは、独立運動を指導したスカルノ初代大統領の就任中である1953年から1965年にかけて、海外に芸術使節団を派遣し国際的にアピールする政策をとったといわれている<sup>16</sup>。またタイでは、1932年に絶対王政が崩壊し、解散した宮廷専属舞踊団を迎えてタイ王立舞踊団の前身である国立音楽舞踊学校が1934年に設立された<sup>17</sup>。これ以外ではベトナム伝統音楽舞踊団が1951年設立、バヤニハン・フィリピン舞踊団が1954年設立（バヤニハン民族芸術センターが1957年設立）、ラオス国立伝統舞踊団が1955年設立、国立カンボジア王立民族舞踊団が1965年設立（1979年再建）、マレーシア伝統舞踊団とインドネシア・ゲントラマディア・スンダ音楽舞踊団およびミャンマー国立伝統舞踊団が1972年設立、バドネスワラ・インドネシア舞踊団が1976年設立、ブルネイ国立舞踊団が独立年と同じ1985年の設立となっており<sup>18</sup>、東欧諸国と比較すると設立時期には多少幅があるものの、政治情勢が民族舞踊団設立に関係している点は概ね共通している。

いずれにせよ民俗芸能および民族芸能の舞台化を後押しした先述の「文化財保護行政」と「国際文化交流」という2つの要素を検討する際に、それを促した当事者と政治的・社会的背景を無視して論ずることは不可能である。しかし注意しなければならないのは、この2つの要素を重視したのが当時の文化行政や文化財行政にアクセスすることが可能な、限られた政府関係者および特定の民俗芸能研究者であったという点であろう。

以上の点を踏まえ、本稿は戦前から戦後に至るまでの民俗芸能および民族芸能の舞台化の系譜を時系列に沿って概観することを目的とする。まず、民俗芸能の舞台化の系譜を遡るため、戦前の大衆劇場におけるレビューやショーに注目する。具体的には、戦時下の帝国日本の大東亜共栄圏という対外的関係性の中で、大衆娯楽を専門とする劇場公演での新たなレビューと演出手法に

ついて取り上げる。これは、近代化にともない西洋から輸入されたレビューやショーに代わる新たな演目であり、日本劇場（以下、日劇と記す）では戦時下の民俗／民族観を舞踊や音楽に映し出し、他民族に負けない逞しい「新たな日本芸術舞踊」として注目された。次に、特に帝国日本の地政学を顕著に物語っている内地および外地の民俗／民族舞踊作品を世に送り出す基盤となった日劇「日本民族舞踊の研究」による郷土舞踊の現地調査の概略と、調査をもとに舞台化された上演演目について論じる。その上で、日本製レビューの海外進出を視野に入れながら1950年代後半から20年間にわたり、本格的な民俗芸能の調査および舞台化に取り組んだ宝塚歌劇団「民俗舞踊集」と「日本郷土芸能研究会」を取り上げ、その中心人物であった宝塚歌劇団の渡辺武雄と、後に東京国立文化財研究所（当時は文化財研究所）芸能部長および民俗芸能学会会長を歴任した若き民俗芸能学者の三隅治雄氏との協働的関係性に焦点を当てながら、全国規模の民俗芸能悉皆調査を実行し、調査結果を資料化し、それらをもとに舞台化した「日本民俗舞踊集」について考察する。最後に、戦前の日劇や戦後の宝塚歌劇団が取り組んだ民俗芸能の舞台化をさらに発展させ、公的資金を投入して1960年8月に設立した国際舞踊研究所（1962年8月に国際芸術家センターと改称）と民族舞踊の海外公演を目的として発足した「日本民族舞踊団」を紹介する。なお「民俗芸能の舞台化」とは、かつて郷土芸能や民俗舞踊と称されたいわゆる民俗芸能を題材とし、舞踊家、舞台演出家、振付師が主導したレビューやショー形式の舞台製作を意味する。

## 2. 日本劇場と「日本民族舞踊の研究」

### 2-1 日本劇場と専属舞踊団「日劇ダンシング・チーム」の発足

海外公演を視野に入れた民俗芸能および民族芸能の舞台化は、戦後突如として起こったわけではない。特に舞踊家が民俗芸能を題材として新たに舞踊作品として製作し上演することは1932、1933年頃から断続的に実施されており、宝塚歌劇団および日劇のレビューやショーとしてしばしば披露されていたと西角井正大氏は指摘している<sup>19</sup>。よって、民俗芸能の舞台化の系譜は、1935年に日本劇場専属舞踊団として発足した日劇ダンシング・チーム（略称NDT、1940年9月に東宝舞踊隊と改称、1945年2月末までこの名称で活躍する）から、戦後の宝塚歌劇団の「日本民俗舞踊集」へと受け継がれていると解釈することができる。以下、戦前期の日劇における民俗芸能および民族芸能の舞台化の試みについて論じる。

日劇は、1929年9月に着工され1933年12月に開場した【図1】。もとは日本映画劇場株式会社が建設し、経営していた。ニューヨークのロキシー劇場を手本に設計され、地上7階、地下3階、2920人を収容する大劇場であった<sup>20</sup>。「陸の竜宮」といわれた日劇は、有楽町の新しいランドマークとして人気を誇った。しかしながら経営不振により、1935年に株式会社東京宝塚劇場（以下、東宝と記す）に吸収合併され、東宝の経営傘下に入った。そのため、後述する宝塚歌劇団の演出家で振付師の渡辺武雄をはじめ、両劇場の舞台製作関係者は比較的近い関係にあった。

東宝取締役の秦豊吉（1940年11月20日付で取締役兼社長に就任）は、世界一周旅行から帰国した直後の1935年8月、日劇で上演するショーのために専属舞踊団結成を発案し、同年9月に募集【図2】を開始、同月15日に300余名の応募者が入団試験を受験し、40名が採用された。当時、秦はニューヨークのラジオ・シティ・ミュージックホールの経営手法を参考にし、映画と「日劇ア

トラクション」【図3】と呼ばれる「ステージ・ショウ」の2本立ての興行形式で日劇を運営しようと考えていた。「ステージ・ショウ」とは、秦が劇場経営の参考にしたラジオ・シティ・ミュージック・ホールのダンス・チーム「ミズーリ・ロケット」によるレビュー形式の群舞のことである。中でも特に有名なのは通称「ロケット」と呼ばれるダンスで、若い女性ダンサーたちがステージ上で横一列に並び、足を交互に高く上げるいわゆるライン・ダンス【図4】であったが、秦はこれを日劇専属舞踊団にも取り入ることを着想した。後に秦は自著において、第一次大戦以後に米国で生まれたラジオ・シティ・ミュージック・ホールのロケット・ガールによって演じられるロケット・ダンスを「新たな芸術」だと賞賛している<sup>21</sup>。

こうした経緯があり、同年9月15日に日劇専属舞踊団「東宝ダンシング・チーム」が結成され、翌1936年1月13日に東宝ダンシング・チーム第1回公演「ジャズとダンス」（岸田辰弥構成、佐谷功演出）が初舞台となった。その後、当該舞踊団は同年11月に「日劇ダンシング・チーム（NDT）」に改称された。

## 2-2 「日本民族舞踊の研究」の動機と戦時下における日劇ショウ

1939年3月、宝塚少女歌劇団の欧州公演から帰国した当時日劇専務取締役の秦豊吉は、将来の日劇ショウの方向性を模索していた。そこで「日本の郷土芸能を研究し、整理し、加工し、まったく新しい日本芸術舞踊を作り上げやうとする」ことを試み、力強い動きと逞しい跳躍に加え強烈な色彩が特徴的な民族舞踊に活路を見出そうとした<sup>22</sup>。これが「日本民族舞踊の研究」の取り組みである。東宝舞踊隊といえど誰も日本民族舞踊を連想するといわれたほど、日本各地の郷土舞踊の芸術化、舞台化は秦以下、日劇舞台製作者および東宝舞踊隊によって推進された事業であった。

日劇における「日本民族舞踊の研究」の取り組みは、実はこれが初めてではない。秦によれば、「日本の郷土舞踊の研究は過去に度々着手された」が、その多くが中断されたという。東宝舞踊隊と改称された日劇ダンシング・チームは、1941年12月に仏印、つまりフランス領インドシナハノイ市において慰問公演と一般公演【図5】を行っている<sup>23</sup>。大東亜共栄圏の諸民族が有する舞踊と比肩するためにも、「花柳情趣」を脱却した日本人による新たな舞踊表現を開拓する必要性を感じ、それ以降も需要が確実に増加する大東亜共栄圏での公演に備えようとした可能性は十分ある。

そのため秦以下日劇舞台製作者等は、戦時下の日本の民俗舞踊および大東亜共栄圏の民族芸能を題材に舞台化し、大東亜共栄圏の民族舞踊を洋楽の伴奏でレビュー化することに成功した。それを実現させたのが、日劇ダンシング・チームと舞台製作者等であった。当初は、宝塚少女歌劇団のレビューを確立した岸田辰弥などが中心となり「洋物」を上演していた。しかし「日本民族舞踊の研究」が本格的に始動する前年の1938年頃から、中国戦線の拡大により大東亜共栄圏を彷彿とさせる戦時体制下ならではの演目が急増しはじめる<sup>24</sup>。

1940年9月、当時の国策により日劇ダンシング・チームは東宝舞踊隊と改称され、戦時体制が色濃く反映された日本および「東洋」から題材を取った作品を次々と打ち出した。折しも1940年12月に設立された東宝声楽隊（後に東宝楽劇団と改称する）と合同し、130名の男女が公演に出演していた。宝塚少女歌劇団の「女性限定」という制約を乗り越え、時局に応じた「国民劇」を

目指すべく「木蘭従軍」、「満州国建国十周年慶祝 ハイラルの曙」、あるいは時局を繁栄した「開戦レビュー」、「ハイル・ヒットラア」、「乙女と兵隊」、「爆撃」、「志願兵」といった戦時下特有の作品が次々と世に送り出された。一方で、大東亜共栄圏の民族舞踊から題材を得た作品のうち、1940年9月に上演されると1942年2月にも再演され、秦豊吉が日劇の最高作品と絶賛し、後に欧州でも上演された「琉球と八重山」【図6、7】のような優れた舞踊作品が誕生した。

日劇は、本腰を入れて「日本民族舞踊の研究」に取り組んだ。秦が目指した「新たな日本民族の新舞踊を創り上げる」ことを目標に、台湾、朝鮮、琉球、八重山、日向、薩摩、飛騨、東北地方へと舞台製作者や東宝舞踊隊が派遣された。彼らは民俗舞踊および民族舞踊の現地調査に赴き、現地で舞踊を直接習い覚える傍ら、振付、音楽、衣装の研究を行った。これらをまとめ、1943年に佐谷功編『日本民族舞踊の研究』が東宝書店から出版された。1939年から1942年までの3年間という短期間ではあったが、徹底した現地調査の成果であった。佐谷功、野口善春、渡辺武雄、島公靖、若山浩一、北村滋章、葉村みき子、三橋蓮子、中村重子、千葉静子、須田圭子といった構成・演出・振付、装置・衣装、作曲などの舞台製作スタッフに加え、舞踊団が現地調査に出かけて民族舞踊を習得した上で舞台化した点は、戦時下の日劇ダンシング・チームおよび東宝舞踊隊の著しい特徴となった。当時の日劇は、なぜこれほどまでに郷土舞踊に注目したのであろうか。

日劇が郷土の民族舞踊に題材を求めたのは、形式化されすぎた伝統的な日本舞踊に頼らず、日本各地の郷土芸能の自由闊達な姿を素材にすることに着想を得たことからだとも言われている<sup>25</sup>。しかし秦豊吉の本音は、いわゆる伝統的な日本舞踊が国家の舞踊文化を代表する「今日の私共の日本民族舞踊と解したくな」かったため、郷土舞踊に「日本民族の新舞踊を作り上げる」という考えに辿り着いたことを告白している<sup>26</sup>。但し、秦はこの取り組みがあくまでも「素朴な郷土舞踊から今日の日本の生活の為に、芸術品としての、新しい民族の舞踊を作る」ことを目指すものであり、従来の郷土舞踊上演とは全く異なると一線を画すものだと主張している<sup>27</sup>。

### 2-3 民族舞踊の現地調査と舞台化

では、日劇ダンシング・チームと舞台製作スタッフが丸となって臨んだ「日本民族舞踊の研究」における現地調査は、実際どのように行われていたのだろうか。1939年以来、佐谷功をチーフとする舞台製作スタッフは、現地の芸能調査を開始した。その成果は、1939年7月の「琉球レビュー」【図8】を皮切りに、同年12月には「朝鮮レビュー」【図9】、翌1940年には「八重山群島」【図10】や「台湾」（「台湾一山の巻」）【図11、12】など合計6作品を上演した。1941年には「朝鮮の春」、「志願兵」など4作品を上演、1942年に「奄美大島の花嫁」、「薩摩組曲」、「飛騨の歌」が相次いで製作され、人気を博した<sup>28</sup>。紙幅の都合上、以下では琉球の現地調査のみを例に挙げ、その詳細を概観する。

「日本民族舞踊の研究」発足後、1939年6月に第1回現地調査が琉球と八重山で実施された。花柳界に代表されるお座敷舞踊ではなく、「吾々日本民族の魂の故郷を思出さしめる」<sup>29</sup>ような郷土舞踊の力強さが感じられる舞踊を見出すために、佐谷功（演出）、島公靖（装置・衣装）、葉村みき子（振付）等日劇舞台製作スタッフが現地に派遣された。那覇に到着した一行は、現地の人々の素朴な人情と昔ながらの文化を保存している点に心打たれ、新しい舞台芸術としての「琉

球レビュー」上演のため実質的な裏付け調査に勤しんだが、中でも特に注目したのが端踊とよばれる民俗舞踊であった<sup>30</sup>。琉球舞踊家の新垣よし子【図13】から「鳩間節」【図14】、同じく上間栄子から「浜千鳥節」【図15、16、17】と「谷茶前節」【図18、19】を学んだ。佐谷は、現地の民俗舞踊に直接触れて感激した経験を次のように記している。

そのすべてを通じて流れる軽快なリズム、健康な逞しい生活意欲の現われ、人生に対する明るい希望等、民族の意欲が端的に直接に表現されている。私は今度作る琉球レビューは、この三つの踊りを基礎にして作ればよいと確信を得た<sup>31</sup>。

日劇の「日本民族舞踊の研究」による民俗舞踊と民族舞踊の舞台化の試みは、学究的目的から発したのではなく、あくまでも舞台芸術作品の題材としての現地調査であった。そのため、「琉球レビュー」の原案は八重山出身の詩人である伊波南哲に依頼したが、日劇ダンシング・チームによる多人数での群舞が主体であったため、原作から演劇的な要素を省き、舞踊中心で構成した。音楽は作曲家が同行しなかったため、「鳩間節」、「浜千鳥節」、「谷茶前節」、「ズリ馬」、「四竹踊り」を採譜し、後にオーケストラの伴奏譜に直すことで間に合わせた。

では実際に日劇の舞台上では、現地で習得した民俗舞踊や民族舞踊がどのように演じられたのであろうか。まず、舞台演出上欠かせない「琉球」を表象するモチーフを取り上げてみたい。「琉球レビュー」では、琉球の日常生活や人々、風俗、文化などを表象するさまざまな造形モチーフが、装置や衣裳として舞台上に象られた。以下、舞台の場面に沿ってモチーフの造形例を挙げる。暴風雨の海上に浮かぶ巨大な琉球船【図20】、激しい嵐や雷鳴、一転して穏やかな朝の海岸線、琉球の風景、船の帰りを待ちわびる琉球娘の糸紡ぎ歌、銀の網にかかる色とりどりの熱帯魚、爬龍船の競争、雨の後の美しい月、子連れの若い女性が歌う八重山民謡の子守歌、琉球月下美人の白い花、赤い梯梧の大樹、白い漆喰の低い屋根に映える赤瓦、白い緋に紫の帯を前結びに締め赤い花染手拭を肩にかけて黒い琉球傘を手にして踊る琉球娘【図21】など、琉球ならではの民俗を具現化したモチーフの数々が舞台を彩り、詩的情緒に溢れた「琉球レビュー」全9景は幕を閉じる。こうして、異国情緒の中にも琉球の伝統文化の持つリズムミカルな歌や踊りの相乗効果により、公演は大成功を収めた。

以下、約3年間に及んだ「日本民族舞踊の研究」の現地調査と舞台公演の軌跡を表1にまとめた。

表1. 「日本民族舞踊の研究」(1939~1942年)の現地調査と民俗舞踊・民族舞踊の舞台化

年	月日	取材対象地域	調査担当者／製作者	公演名、 劇場名(日劇公演以外)
1939(昭和14)年	6月	琉球、那覇	佐谷功、島公靖、葉村みき子	
1939(昭和14)年	7月1~8日、 9~21日		伊波南哲原作、葉村みき子演出・振付、島公靖装置、松村爽照明、宮良良包・北村滋章・若山浩一音楽 出演：NDT(日劇ダンシング・チーム略称)、葉村みき子	第61回日劇ステージ・ショー「琉球レビュー」9景
1939(昭和14)年	10月21日~	朝鮮、京城	佐谷功、島公靖、三橋蓮子	

1939(昭和14)年	12月13～19日、 20～28日		三橋蓮子・益田隆演出・振付、 島公靖装置・衣裳、村松爽照 照明、若山浩一音楽 出演：金安羅、鳳久子、NDT	第68回日劇ステージ・ショウ 「朝鮮レビュー」 8 (7) 景
1940(昭和15)年	2月13日～	八重山	佐谷功、若山浩一、巖きみ子、 中井正子	
1940(昭和15)年	4月17～23日、 24～30日		伊波南哲・巖きみ子演出、巖き み子・中井正子振付、島公靖装 置・衣裳、若山浩一・多忠修音 楽 出演：NDT	第74回日劇ステージ・ショウ 「八重山群島」 6 景
1940(昭和15)年	6月12日～	台湾	中村重子、千葉静子、渡辺武 雄、北村滋章	
1940(昭和15)年	8月10日	琉球	琉球より新垣澄子を招聘	
1940(昭和15)年	9月4日	佐渡	益田隆、柴田正男、大場岩雄	
1940(昭和15)年	9月11～16日、 17～24日		葉村みき子・巖きみ子演出・振 付、島公靖装置・衣裳、村松爽 照明、若山浩一音楽 出演：新垣澄子、東宝舞踊隊	第79回日劇ステージ・ショウ 「琉球と八重山」 1 景
1940(昭和15)年	9月25日～10 月8日		渡辺武雄作・演出、中村重子振 付、島公靖装置・衣裳、北村滋 章音楽 出演：東宝舞踊隊	第80回日劇ステージ・ショウ 「台湾 (山の巻)」 7 景
1940(昭和15)年	9月26日～	日向地方	益田隆、小泉操、島公靖、若山 浩一	
1940(昭和15)年	11月6～19日、 20～25日		益田隆演出・振付、島公靖装置 ・衣裳、若山浩一音楽 出演：東宝舞踊隊	第81回日劇ステージ・ショウ 「日向」 10 景
1940(昭和15)年	11月	東北地方	野口善春、榊原俊三郎、吉村倭 一	
1940(昭和15)年	12月4日	朝鮮、京城	三橋蓮子、大木喜代子	
1941(昭和16)年	2月5～10日		野口善春演出・振付、吉村倭一 装置・衣裳、若山浩一音楽 出演：東宝舞踊隊	第84回日劇ステージ・ショウ 「雪国」 3 景
1941(昭和16)年	3月5～27日		野口善春・榊原俊三郎演出・振 付、吉村倭一装置・衣裳、若山 浩一・北村滋章音楽 出演：第1回東宝国民劇、榎本 健一一座、東宝舞踊隊、東宝声 楽隊	「雪国」 3 景 東京宝塚劇場 ※第1回東宝国民劇
1941(昭和16)年	2月18～25日		三橋蓮子演出・振付、島公靖装 置・衣裳、若山浩一音楽 出演：東宝舞踊隊	第85回日劇ステージ・ショウ 「春雷」 3 景
1941(昭和16)年	3月16日～	朝鮮、京城	三橋蓮子	
1941(昭和16)年	4月16～21日、 22～30日		三橋蓮子演出・振付、島公靖装 置・衣裳 出演：金安羅、東宝舞踊隊	第87回日劇ステージ・ショウ 「朝鮮の春」 3 景

1941(昭和16)年	5月21日～	東北地方	野口善春、平岡照章、橋本芳夫	
1941(昭和16)年	7月11日～	朝鮮、京城	三橋蓮子、若山浩一、島公靖	
1941(昭和16)年	7月29日～	鹿児島、宮崎、奄美大島地方	花柳壽二郎、小林ヤス子、浅田二郎	
1941(昭和16)年	9月10～16日		野口善春演出・振付、橋本芳夫装置・衣裳、平岡照章音楽 出演：東宝舞踊隊	第95回日劇ステージ・ショウ 「湖畔の祭礼」3景 有楽座（9月29日～10月26日）
1941(昭和16)年	10月28日～11月6日		島公靖作・装置・衣裳、三橋蓮子演出・振付、若山浩一音楽 出演：東宝舞踊隊 ※第1回大衆演劇コンクール入賞1942年2月21日	第99回日劇ステージ・ショウ 「志願兵」3景 京城宝塚劇場（公演日不詳）
1941(昭和16)年	7月	鹿児島、奄美大島	花柳壽二郎、小林ヤス子、北村慈章、浅田二郎	
1942(昭和17)年	2月4～13日		佐谷功演出、新垣澄子振付、島公靖装置・衣裳、北村滋章音楽 出演：東宝舞踊隊	第104回日劇ステージ・ショウ 「琉球と八重山」1景
1942(昭和17)年	2月14～23日		花柳壽二郎演出・振付、小林ヤス子振付、浅田二郎装置・衣裳、北村慈章音楽 出演：東宝舞踊隊	第105回日劇ステージ・ショウ 「奄美大島の花嫁」4景
1942(昭和17)年	2月2日～	飛騨地方	野口善春、平岡照章、橋本芳夫	
1942(昭和17)年	3月20～26日		花柳壽二郎演出・振付、浅田二郎装置・衣裳、北村滋章音楽 出演：東宝舞踊隊	第107回日劇ステージ・ショウ 「薩摩組曲」1景
1942(昭和17)年	5月2～26日		花柳壽二郎・小林ヤス子演出・振付、浅田二郎装置・衣裳、北村滋章音楽 出演：東宝舞踊隊	「薩摩組曲」1景 東京宝塚劇場 ※満州国建国10年慶祝「ハイラルの曙」（第三回東宝国民劇、李香蘭出演）
1942(昭和17)年	6月18～24日		野口善春演出・振付、橋本芳夫装置・衣裳、平岡照章音楽 出演：東宝舞踊隊	第112回日劇ステージ・ショウ 「飛騨の唄」
1942(昭和17)年	8月8日～	紀州地方	野口善春、柴田正男、平岡照章	
1942(昭和17)年	9月	飛騨地方	野口善春、平岡照章	
1942(昭和17)年	9月	長崎地方	花柳壽二郎、島公靖	

作表の際には、次の(1)から(3)の資料を参照した。(1)佐谷功編『日本民族舞踊の研究』東宝書店、1943年、352～353頁。(2)遠山静雄(株式会社東京宝塚劇場)編『東宝十年史』1943年、株式会社東京宝塚劇場、頁不詳。(3)橋本与志夫『日劇レビュー史』三一書房、1997年。公演場所は日劇で行われた場合は省略し、日劇以外で上演された場合のみ明記した。なお、本稿で何らかの言及をしているが、日劇の舞台製作スタッフおよび東宝舞踊隊による「日本民族舞踊の研究」における現地調査を踏まえていない民族舞踊公演(「東洋の印象」「印度舞踊の試み」など海外からの舞踊家・振付師を招聘して行ったもの)は、本表に含まない。因みに1940年11月10～17日に東宝舞踊隊主催「東亜民族舞踊展覧会」を東京銀座松坂屋にて開催している。

当時の東宝舞踊隊は、1941年3月以降に新たな興行形態が開始され、宝塚歌劇の白井鐵造の上京と同時期に誕生した東宝国民劇に参加する形となり、東宝楽劇団とともに公演の主体として貢

献した。これに加え、「日本民族舞踊の研究」も引き続き継続し、現地調査を経て舞台化された「佐渡」、「雪国」、「朝鮮の春」、「湖畔の祭礼」などの作品を生み出していった。

こうした「日本民族舞踊の研究」の現地調査および舞踊の舞台化と並行し、日本国内に存在する民俗舞踊はやがて一国の文化圏を越境し、大東亜共栄圏ひいては世界で認められるような「日本民族」を代表する舞踊として認識されるようになっていく。前述のとおり、「日本民族舞踊の研究」の過程において、1941年に東宝舞踊隊はフランス領インドシナのハノイ市を中心に慰問並びに公演を行っている。その3年前の1938年には、日本劇場においてバリ、ジャワ、タイ（チェンマイ）、ビルマ、インドといった東南アジアの舞踊を上演しており、その際に現地で民族舞踊を習得していた日系アメリカ人舞踊家を振付師として招聘し、「東洋の印象」という題のもと「大東亜共栄圏の藝能を舞台に紹介」<sup>32</sup>した。また1940年8月3日より、タイ国の民族舞踊を学ぶために佐谷功と三橋蓮子をタイ国に派遣しており、その成果は「第82回日劇ステージ・ショウ 泰国舞踊の試み」（三橋蓮子演出・振付、1940年11月26日～12月3日）として日劇で上演された。翌1941年8月以降は、「皇軍慰問隊」を編成し上海、南京、蘇州、杭州等への公演、11月には朝鮮および満州方面への公演を行い、現地の慰問公演と一般公演を経て、フランス領インドシナまで進出する。

『日本民族舞踊の研究』の序文にしたためられた秦豊吉の言葉の中には、「日本民族舞踊の確立を志すと共に、更に大東亜共栄圏の諸民族の持つ舞踊の研究を忽にしてはならない」、「大東亜共栄圏を目標とすべき以上、私共は之等の民族の舞踊を一層よく研究しなければならぬ」との文言がみられる<sup>33</sup>。こうした時局の事情を考慮すると、西洋レビューの模倣から脱却し、帝国日本を表象する東洋舞踊を創り上げようとする日劇の野心が垣間見える。

#### 2-4 日系アメリカ人舞踊家テイコ・イトウと東洋舞踊ブーム

もう一つ、この時期の日劇に関して特筆すべき事項がある。日劇が東南アジア諸国の民族舞踊を上演する際に振付を担当していた日系アメリカ人舞踊家テイコ・イトウ<sup>34</sup>の日本における活躍である。テイコ・イトウは来日前、テイコ・オノとしてアメリカで活躍していた舞踊家であった。当時、アメリカ在住の伊藤祐司と結婚後、1938年頃に来日したと思われる<sup>35</sup>。まずは当時の戦時下を反映した社会情勢に少々触れておきたい。朴祥美氏の『帝国と戦後の文化政策—舞台の上の日本像—』によれば、「こうしたアジアへのまなざしは、帝国の一部として植民地を受容することによって、一つの文化圏を形成しようとする日本の意図の表れであった」という<sup>36</sup>。帝国と植民地という権力関係においても、朝鮮、満州、上海、台湾などの独自の文化は、日本の文学、歌謡に影響を与え、植民地ブームは一種の潮流になっていった。先の「日本民族舞踊の研究」をはじめとする「民族」という当時の用語の概念を考えれば、帝国下の日本優位性や土着性といった要素が強調され、異国趣味的なイメージが付きまとう。東洋舞踊ブームの裏に植民地ブームがあったという事実を見逃すことが出来ない。

こうした戦時下の帝国日本において、民族舞踊を習得するための東南アジアの旅を終え、短期間ではあるが日本に立ち寄ったテイコ・イトウが当時の舞踊界に与えた影響は大きい。日系アメリカ人舞踊家テイコ・イトウは、夫の伊藤祐司（テナー歌手、作曲家、舞台装置家）とともに来日した。来日前のテイコ・イトウは東南アジア諸国を巡り、タイ、ビルマ、インド、ジャワ、

バリ等の民族舞踊を習得した。1938年に来日した後、「東洋舞踊家」を標榜し自らの舞踊研究所で日本人に対して指導する傍ら、振付家として日劇で東宝舞踊隊の指導にあっていた<sup>37</sup>。

東南アジア諸国で本場の民族舞踊を学んだテイコは、「東洋舞踊」を得意とした。日劇の振付師として最初に携わった公演は、1938年5月21日から6月10日まで上演された第42回日劇ステージ・ショー「東洋の印象」（2部11景）である。作・演出は佐谷功、振付にはテイコのほかにオリガ・サファイア、ラム・ゴパール、益田隆、尾上琴二郎、石井久子、花柳壽二郎等が名を連ねた。日劇ステージ・ショーには珍しく、7名の振付師のうち3人が外国人である。この公演ではテイコ・イトウの夫である伊藤祐司が音楽を担当した。

「東洋の印象」は、西洋レビューの模倣から脱却することを意図し、日本人による「東洋」のレビューを作ることを目的として製作された。一部がロシア・バレエ「埃及の夜」、二部が「東洋舞踊祭」（35分）<sup>38</sup>というプログラムであった。二部は、各地の踊りを十景25分のショー形式で紹介する構成である。トルコ、アラビア、エルサレム、インド、ジャワ【図22】、バリ島、タイ【図23、24、25】、トンキン、支那、台湾、朝鮮、日本と、世界旅行さながらの舞踊が舞台上で披露された。特にラム・ゴパールとテイコ・イトウのダンスの評価が高かった<sup>39</sup>。

1938年には9月26日から10月8日まで、第46回日劇ステージ・ショー「印度舞踊の試み」（5景）【図26】が上演された。構成・演出は夫の伊藤祐司、振付はテイコ・イトウが担当し、伊藤祐司は井田一郎とともに音楽も担当した。翌1939年には3月21日から30日まで、第54回日劇ステージ・ショー「東洋の一夜」（1景）が上演され、構成・演出を伊藤祐司、振付をテイコ・イトウが担当し、音楽は上野勝教とともに伊藤祐司が担当した。

ちょうどこの年、アメリカで活躍していたテイコの義兄で舞踊家の伊藤道郎も帰国している。テイコは、1939年11月に帰国した伊藤道郎とともに「イトウ・レサイタル」【図27】を京都と東京で開催した。「イトウ・レサイタル」は夫・祐司の両親の金婚式を祝うための催しとして舞台美術家・伊藤熹朔の発案で企画されたが、道郎やテイコの舞踊に加えて上演されたウィリアム・バトラー・イェイツ作『鷹の井戸』【図28】を伊藤兄弟（伊藤道郎、伊藤熹朔、伊藤祐司、伊藤翁介、千田是也）で上演し、テイコも鷹役で参加している。

以上のように、来日したテイコ・イトウは「東洋舞踊」を標榜し、得意の日本舞踊に加え東南アジア諸国や朝鮮半島<sup>40</sup>で学んだ民族舞踊を折りませたプログラムで、日劇での東洋舞踊隊の振付とともに自身の舞踊研究所でも指導しリサイタルを頻繁に開催するなど、势力的に活動した。

## 2-5 日系アメリカ人が見た東洋舞踊

テイコ・イトウに関する情報は少ないが、過去の公演チラシやプログラムから、いくつかのリサイタルのプログラムを入手した。まず1つめの資料は、1938（昭和13）年3月29日（火）「午後7時」東京九段下の軍人会館で行われたリサイタルのプログラムである。公演の演目は日英表記で、印度舞踊、カンボジア舞踊、朝鮮舞踊、ジャワ宮廷舞踊、チェンマイ舞踊、東北タイの郷土舞踊（月夜の踊り）などであった。

これ以外のリサイタル【図29、30】の演目は、1938年5月21日から日劇で開催された第42回公演「東洋の印象」に類似している。これらの資料から、テイコ・イトウが演じていた舞踊は、いわゆる東洋舞踊に加え、雅楽、剣舞、日舞など日本の芸能を題材にしていたことがわかった。

日系アメリカ人舞踊家テイコ・イトウは、1938（昭和13）年から3年間、日劇で東宝舞踊隊の振付を担当しながら、自身のルーツを探るべく戦時下の帝国日本を表象する地域の民族舞踊を「東洋舞踊」と称して舞台化していった。「東洋舞踊の会」と銘打った舞踊リサイタルでは、日本舞踊はもちろん、朝鮮半島や東南アジアの舞踊を積極的に披露した。植民地文化ブームの時代、舞台上で繰り広げられる民族舞踊は大東亜共栄圏の縮図さながらの光景が展開されたであろう。舞台の上のテイコは「東洋舞踊」を再創造しながら、帝国日本の表象をいかに構築し、自身と日本のイメージをどのように見せようとしたのだろうか。この問いに答えるためには、さらなる調査が必要である。戦中期の内地と外地におけるテイコ・イトウと東宝舞踊隊の民族舞踊公演は、当時の民族を表象する舞踊の背景に広がる政治性や文化的関係性を映し出している。紙幅の都合上、日本におけるテイコ・イトウの活躍と東洋舞踊研究については、別稿で改めて検討したい。

大東亜共栄圏という対外的関係性の中で獲得した、帝国日本の中の特定文化圏や特定民族を代表するような表象を持つ「民族舞踊」という概念は、戦後、冷戦期における文化外交の一環として国際文化交流事業の需要が高まる中で、よりいっそう注目されるようになっていく。こうした状況の中で、一国の文化を背景とした成立した民俗舞踊は、やがて国家の代表として世界に向け芸術文化を発信する国家的使命を持った芸術としての民族舞踊へと価値転換を図ろうとしていくのである。

### 3. 宝塚歌劇団と日本民俗舞踊の舞台化

#### 3-1 宝塚歌劇「日本民俗舞踊」シリーズ（1958～1978）と日本郷土芸能研究会

宝塚歌劇団（以下、宝塚歌劇）は、近代化の過程で伝統的な日本舞踊を洋楽のオーケストラで伴奏する「和洋折衷」レビューを考案した。宝塚歌劇が創設された当初は、近代化の過程で歌舞伎の改良により「日本固有の歌劇を樹立するという目的を掲げて」おり、「改良」路線が戦後の昭和30年代から40年代へと受け継がれた。その典型が1958年に登場した「日本民俗舞踊集」（以下、「日本民俗舞踊」シリーズと記す）である。宝塚歌劇の近代化の経緯および「日本民俗舞踊」シリーズに関する研究は渡辺裕氏が第一人者であり、本稿もこの研究成果に拠るところが大きい<sup>41</sup>。「日本民俗舞踊」シリーズが誕生した背景には、宝塚歌劇が舞踊の新たな方向性を模索した結果、全国各地に点在する郷土の民俗芸能に題材を求めることになったという事情があった。先述の日劇「日本民族舞踊の研究」と同様、演出家、振付師、脚本家、作曲家などの舞台製作スタッフが現地へ赴き、聞き書きや録画録音による民俗芸能調査を行い、現地で採集した民俗舞踊や民謡を題材として舞台作品に仕上げるため「戦後はじめて組織的な取材に出たのは」、実は1956年4月の花組公演「春の踊り—美しき日本—」（白井鐵造作・演出）の公演準備の際であった<sup>42</sup>。この舞台作品が好評を博し、1958年4月、正式に「日本郷土芸能研究会」が宝塚歌劇内に設置された。「春の踊り—美しき日本—」の成功が「戦後における民族舞踊の舞台芸術家ブームのキッカケを作ったと断言できる」という言葉どおり、1958年から1978年までの20年間、14編の舞台作品を世に送り出した。宝塚歌劇の「日本郷土芸能研究会」が実施した民俗芸能調査は、どのような内容だったのであろうか。「日本郷土芸能研究会」が作成した『日本民俗芸能資料目録』<sup>43</sup>に基づき、以下に概要をまとめる。

日本郷土研究会の会長であった宝塚歌劇理事長以下、日劇「日本民族舞踊の研究」に参加していた渡辺武雄（演出・振付）を筆頭に、作曲の山根久雄、酒井協、高橋廉、美術の黒田利邦、脚本の川井秀幸など舞台製作スタッフが現地調査の実働部隊であった。先にも少々触れたが、宝塚歌劇において演出と振付を担当していた渡辺武雄は、1933年の株式会社東京宝塚入社後、日劇の運営に関わった。当時の日劇では、秦豊吉と佐谷功による帝国日本の「民族芸能」をあまねく取材し、現地で習得した舞踊や民謡を題材として舞台化するプロジェクト「日本民族舞踊の研究」が開始されていた。よって渡辺武雄は、実は民俗舞踊および民族舞踊の現地取材と舞台化を宝塚歌劇以前に既に経験していたわけである。この経験を踏まえ、宝塚歌劇でも同様の試みが行われた。

ここで、宝塚歌劇の民俗芸能調査について触れておきたい。宝塚歌劇では、日本郷土芸能研究会発足直後、郷土芸能の全国的分布の把握のための調査に着手した。その調査方法は次のとおりである。まず「郷土芸能調査票」を作成し、全国の地方自治体に郵送する。次に、回収した調査票の記載事項に基づき、都道府県別の郷土芸能一覧表および内容別カードを作成する。同時に回収したアンケート用紙に記載された民俗芸能の名称を手掛かりに、当時はまだ数少ない既刊書を参考に収集した民俗芸能をカード化し、文献と照合した上で新たに「文献カード」を作成する<sup>44</sup>。加えて、研究会のメンバーが現地を訪問し、写真、8ミリフィルム、録音テープに舞踊と音楽を記録する。調査の過程では、絶滅の危機に瀕した芸能を直接学び、伝承者への聞き書きや取材の印象を詳細に記録し、映像や音声等とともに資料化していく<sup>45</sup>。

実際、現地取材旅行は研究会発足以前の1955年から1957年までに12回、1958年から1960年までに24回実施している。これにより100曲を上回る録音と92曲の8ミリ映画を保存用記録として収集し、1960年2月の時点で、収集資料の民俗舞踊や民謡の中からすでに44曲が舞台化された<sup>46</sup>。その一方で、現地調査の成果をもとに宝塚歌劇の舞台上で上演するための作品化を推し進めた。換言すれば「日本郷土芸能研究会」は、「日本民俗舞踊」シリーズの舞台製作スタッフによる題材収集を目的とした組織であったということになる。しかし調査資料の各項目を丹念に見ると、その後伝承が途絶えた民俗芸能が多数含まれており、文化庁主導の本格的な民俗芸能悉皆調査が開始される以前に当該調査が実施されたという点で、学術的にも非常に価値が高い調査資料であることがわかる。

次に注目したいのは、日本郷土研究会の設立目的と目標である。まず設立に至った3つの理由は、次のとおりである。第1の理由は、宝塚歌劇における舞踊の将来への不安である。近代化の過程で宝塚歌劇が「新しい日本舞踊」と称している舞踊は、表現方法の自由を求めため洋舞を取り入れたが、このままでは「日本の国籍が薄くなる」ため、日本の創作舞踊の題材を長期にわたり伝承されてきた民俗舞踊に求め、再出発を図りたいというのである<sup>47</sup>。従来、宝塚歌劇の作品は「伝統の保存」と「改良」という二極を揺れ動きながら、それを繰り返してきた歴史がある<sup>48</sup>。その上で宝塚歌劇の舞踊の将来を考えた時、「日本」という地政学的な要素を舞台上で前面に押し出し、「日本文化」のアイデンティティを舞台上で表現できるのかという考えに至ったものと思われる。

そのため、第2の理由には対外的な眼差しを意識した理由が掲げられている。これは諸外国および外国人に対して、誇りを持って「日本の民族舞踊」あるいは「日本の舞台芸術」を創出し上

演じていきたいという主張である。具体的には、歌舞伎も日本舞踊も「日本の民族舞踊」の範疇に入るが、「本来の意味から言って、民族舞踊は民俗芸能の素材を消化し抽出したものによって組立てられるものでなければならない」という考えに基づいた理由である。

第3は、保存伝承の危機的状況を考慮した上での理由である。消滅の危機に瀕した民俗芸能の危機的状況および民俗芸能の芸能や伝承組織自体の急速な変化を目の当たりにし、保存伝承に貢献し消えゆく芸能の形態を映像や写真に記録し、後世に残したいと説明している。そこで、宝塚歌劇で昭和初期に行っていた民俗舞踊の現地取材にヒントを得たのである。

以上のように、「日本民俗舞踊シリーズ」の製作者と事実上同一である「日本郷土芸能研究会」の設立理由から、新たな舞台製作の題材を民俗芸能に求め、その上で海外公演を視野に入れるという当時の宝塚歌劇の状況を読み取ることができる。

### 3-2 「日本民俗舞踊」シリーズにおける民俗芸能研究者との協働的關係性

ここで一つの疑問が浮かび上がる。関西地方にある一民間商業娯楽施設の宝塚歌劇の舞台製作スタッフが、新たな舞台作品の創造と舞踊の将来性の模索のためとはいえ、なぜ全国的な民俗芸能調査を展開したのであろうか。加えて、民俗芸能調査の過程で「日本の国籍が薄まってしまう」ため、「ほんとうの民俗芸能」を「後の世代に残したい」といった本質主義的かつ日本文化のアイデンティティを殊更強調するような価値観を、なぜそれほど強く抱いたのであろうか。その答えは、実は「日本郷土芸能研究会」の研究目標にあった<sup>49</sup>。

芸術家は芸術家としての行き方があるものと信じ、『学』のほうはもっぱら、文化財保護委員会の佐藤課長のお世話で、田辺尚雄、本田安次、郡司正勝、西角井正慶、宮尾しげを、の諸先生や文化財研究所の三隅治雄先生にご指導をうけることに決め込んでいる次第です。従って研究事項も、民俗学の一部門として民俗芸能を「学」として追っていくというよりも、あくまで芸能そのものとして取り組んでいきたいと考えております。

ここに挙げられているのは、文化財保護行政はもちろん、民俗芸能研究者や東洋音楽研究を牽引した人物の名前である。将来、舞台芸術としての舞踊の方向性を模索し続けていた宝塚歌劇は、新たな題材としての民俗芸能と出会うと同時に、文化財保護行政というもう一つのキーワードによって固く結ばれたのであった。とりわけ、「日本民俗舞踊」シリーズで協働的役割を果たしたのが、当時文化財研究所に勤務していた若き研究者三隅治雄氏であった。そこで、以下では両者の協働的活動について概観する。

当時文化財行政官として民俗芸能研究に携わっていた三隅治雄氏は、「日本郷土芸能研究会」の中心メンバーであった渡辺武雄と民俗芸能調査に赴いた先でよく顔を合わせる機会があったという。この点に関しては、渡辺武雄も研究会での調査結果をまとめ1979年に刊行された『日本民俗芸能資料目録』の冒頭で触れている<sup>50</sup>。

具体的には、郷土芸能研究会誕生に際し「文部省無形文化財課のご好意により、斯界の専門家諸先生からご意見をきく会を東京で持つことが出来」、「席上、舞台化の問題点や取材・整理方法などについて貴重なご教示と激励を受けた」こと、「機会があれば取材した資料の報告も期待す

るといわれ、事の重大さを認識しつつ取材活動をスタートした」ことを渡辺武雄は記している。つまり、国家のお墨付きを受け、文部省無形文化財課の肝いりでこの調査を進めたことが見て取れる。そこに文部省や現地教育委員長、地元の全面的な協力とともに、後に民俗芸能研究を牽引する三隅治雄氏が研究会設立後の早い段階で関わっていたことが明らかになった。この協働的關係性の維持に「大変結構な事業だと思う、是非長く継続してください」と励ましの言葉を送ったのが本田安次である。本田は文化財行政に携わっており、当時、文化財保護審議会専門委員であった本田が、民俗芸能の舞台化と舞台芸術の創作に協力的であったという事実は無視することができない<sup>51</sup>。なぜなら、民俗芸能研究においては、多くの場合「芸能」よりも「民俗」「祭祀」といった評価観点が重視されてきたからである。よって、本稿の冒頭で既に触れた伊藤純氏が指摘した「演劇的芸能観」と本田安次等のこうした動きは、改めて検討する必要がある。

事実、三隅治雄氏は宝塚歌劇「日本民俗舞踊」シリーズのいくつかの作品に「民俗考証」や「監修」として携わっている。宝塚歌劇団以外にも舞台作品製作に関与し続けていることを考慮すれば、本田安次が「演劇学的芸能観」に基づき形成したその学問体系を「分類・演劇学・文化財におけるそれぞれの要素が関連しあって構築されている」との伊藤純氏の指摘は、30歳前後から文化財行政に深く関与していた三隅治雄氏の場合にも合致する。

三隅治雄氏によれば、「宝塚で上演された民俗物の特徴は、単に芸能の羅列ではなく、生み出された背景の生活が描かれていた」という。日本各地を訪れ民俗芸能を取材しても、演出や振り付けは郷土芸能関係者を直接呼んで指導を依頼し、「模倣に終わらない」舞台づくりを目指したと証言する三隅氏こそ、民俗考証や監修で関わったこの「日本民俗舞踊」シリーズの舞台作品以上に日本郷土芸能研究会の活動に深く関与していたことが、インタビューでも裏付けられた<sup>52</sup>。また、三隅氏は宝塚歌劇のみならず、民主音楽協会（民音）主催の海外文化交流企画「シルクロード音楽のたび」および「マリンロード音楽のたび」の構成、タイ舞踊家の秋元加代子氏によるタイ舞踊公演「虹の舞」シリーズ（日タイ芸術協会、日本・アジア芸術協会主催）の演出・監修をはじめ、日本舞踊家、琉球舞踊家、民俗舞踊団、民族舞踊団に対して舞踊作品を提供し続けてきていることも付記しておく。

### 3-3 舞台における「民俗」の具現化

さて、戦前から現地に赴き民俗芸能を取材し、各々の要素を紡いで華やかなショウやレビューに仕立て上げる演出方法を得意とした渡辺武雄と、現地の民俗芸能の模倣に終わらぬよう「日本の山村、山に住む日本人の民俗を舞台化する」<sup>53</sup>上演方法を貫いた三隅治雄氏が協働関係にあった宝塚歌劇「日本民俗舞踊」シリーズとは、実際にどのような舞台構成や演出だったのであろうか。紙幅の都合上、本稿で詳細を記述することはできないが、最後に少しだけ触れておきたい。

14作品ある「日本民俗舞踊」シリーズ中、三隅治雄氏の舞台製作への関与が窺えるのは「第2集 花田植」（雪組、1959年4月上演）および「第3集 山びと」（星組、1960年8月上演）である。「花田植」は渡辺武雄と出会った直後の作品であり、民俗考証を担当している。太鼓のリズムに乗せ、早乙女に扮したタカラジェンヌが華やかに歌いながら田植えを行う。「囃田」と呼ばれる農耕行事を披露する場面では「苗が床に吸い付く仕掛けがしてあり一面に苗の植わった舞台は壮観であった【図31-33】。また「本地の花笠踊」では、笠の上部に菊、菖蒲、牡丹、橘などの

造花を万燈のように大きく広げて飾り、背景にもそれらを散りばめて華やかな舞台に仕立てた。このほか虫送り、盆踊りに加え、高さ4mにも及ぶ鳳凰をイメージさせる羽を背負い、胸には70cmの大太鼓をつけ激しく踊る雨乞い踊り「谷汲踊」が披露された【図34】。舞台のクライマックスでは、老婆【図35】が夕暮れの田圃にしゃがみ込み蠟燭に火を灯す【図36】。満点の星のもと、静かに感謝の祈りを捧げる老婆が一人スポットライトの中に映し出され、幕が下りる<sup>54</sup>。

一方の「山びと」のプログラム中に三隅治雄氏の名前は記載されていないが、日本郷土芸能研究会の名で『藝能』（1960年10月号）に寄稿している。「山びと」は、岐阜県【図37】、富山県【図38、39】、愛知県【図40】の山村に伝わる郷土芸能を取材し、樵一家の日常生活を主題化し「山に生き山に死んで行く人々の生活感情や日本人の山に対して抱いていた観念などを感覚的な手法で」描き出した作品である<sup>55</sup>。大型の団扇を背負い太鼓を打ち鳴らし踊る「放下踊」【図41】やアクロバティックな「数河獅子」【図42】など視覚的にダイナミックな見せ場があるが、山の獣たちが冬籠りをする情景や季節ごとの子供の遊び、年中行事、婚礼、新盆など人生の節目を通過する際に抱く山ならではの生活感情や神仏への祈りといった実体が無いものを舞台上で可視化していく。

この作品の上演に際し、演出・振付を担当した渡辺武雄は従来の「民俗芸能の舞台化」がコスチューム・プレイの域を出ないことを指摘し、「民俗芸能の根柢（ママ）に流れる日本人の芸能伝統をしっかりとつかむことが舞台芸術を鍛えることにつながると述べている<sup>56</sup>。その上で、「芸能の背後にある山びとの生活感情を生のまま浮き彫りにさせるよう務めた」と言及している。同様に音楽・指揮の酒井協は、長野県阿南町に伝承される「新野の盆踊り」や山の芸能の調査から「動かすことのできぬ感動が作曲の背景になった」と証言している。すなわち、宝塚歌劇にとっては少々さびしい音楽になったが「素材が示している音楽性を生かすことがこの場合大切」だと考えていたことがわかる<sup>57</sup>。

先述のとおり、渡辺武雄は1933年の株式会社東京宝塚劇場入社後、日劇の運営にも携わっており、「日本民族舞踊の研究」と舞台化の取材のために生誕地である台湾の現地調査に同行している。この台湾取材は、渡辺武雄にとって特に印象に残った舞踊があったという。それがアミ族の月見踊りであった。日劇での東宝舞踊隊公演「燃ゆる大地 台湾」では、これをクライマックスの場面に用い、舞台を成功に導いた<sup>58</sup>。

渡辺にとって、こうした現地に赴き民族舞踊を取材した成果を舞台化し高く評価されるといった成功体験が、後に宝塚歌劇「日本民俗舞踊」シリーズをはじめとする幾多の舞台作品を生み出す際に大きな原動力になった。渡辺武雄の「日本民俗舞踊」シリーズでは、月と老翁老婆が重要な構成要素となる。先述の第2集「花田植え」【図35、36】と第3集「山びと」には、月と老翁や老婆が登場する。前者では、月夜の田圃にろうそくを立てて老婆が地面にしゃがみこみ一心に手を合わせて祈る場面がある。後者では、かつての芸能伝承者であった老翁に、芸能の起源や民俗芸能が消滅する寂寥感を語らせる場面がある。

これらを踏まえると、戦前の日劇「日本民族舞踊の研究」と東宝舞踊隊による民俗舞踊および民族舞踊の舞台化と、戦後の宝塚歌劇「日本郷土芸能研究会」と「日本民俗舞踊」シリーズは、渡辺武雄という両劇場に関わった人物の存在や舞台の構成・演出手法の点から見ても、両者は同一の系譜であると見なすことができる。しかし単なる民俗舞踊ショーに終わらず、山に生きる

人々の心情や民俗事象を具現化して見せ、こうした舞台の造形要素と演劇的要素が結びつくことで、20年にわたり「日本民俗舞踊」シリーズとして継続したことは大きな特徴であるといえよう。

以上のように、宝塚歌劇の「日本民俗舞踊」シリーズは、渡辺武雄と三隅治雄氏との相乗効果により民俗芸能を題材にした煌びやかなショウ化に傾倒することなく、可視化できない民俗的概念を舞台空間で造形化し具現化することで、列島各地の多様な「日本人像」や「日本の伝統文化」の幻影を観客に印象付ける演出手法をとったと解釈できる。その後、シリーズ10作目にあたる「祭」（雪組、1960年上演）を機に、「民俗舞踊」から「民族舞踊」へと名称を変更する。これにより、宝塚歌劇は国家を代表する新たな芸術としての舞台創造を目指すことになり、海外公演を視野に入れた日本を代表する舞台芸術の発信を志向していく。

#### 4. 民族舞踊の海外進出と国際芸術家センター

ここでは、新たな舞台創作の題材として民俗芸能を発見した渡辺武雄と文化財保護行政の立場で民俗芸能の舞台化を支援した三隅治雄氏の協働的プロジェクトをさらに発展させ、国家間における民間文化外交の一環として展開された民族芸能の海外進出について触れてみたい。その中心的存在となったのが国際芸術家センターである。まずは設立の経緯に少々触れておく。

国際芸術センターの前身である国際舞踊研修所は、もともと広島原爆被災者で舞踊家の古月峰子が主催する古月舞踊団から始まった。古月舞踊団は、原爆の恐ろしさと平和への願いを訴えるため舞踊劇「ノー・モア・ヒロシマズ」および「星一つまたたきて」の2作品を上演し注目を浴びた。特に朝日新聞の冠地俊生、平凡社創立者の下中弥三郎の協力があり、世界の芸術家の交流拠点として1960年8月「国際舞踊研修所」が開設された<sup>59</sup>。設立当初は在日大使館文化担当者を特別顧問として任命することで、研修所の活動に積極的に参加を促す方針であった。折りしも、日舞や洋舞を中心とした舞踊だけでなく、美術をはじめとする多分野の交流を求める声が各国大使館より上がり始めた頃であった。これを受け、1962年8月、設立2周年を迎えた際に国際芸術家センターと改称した。同時期に、日本民族舞踊団の活動も開始された<sup>60</sup>。1963年度には文部省補助金の受給を機に、日本の「民族舞踊」を海外に紹介することを目的に、日本国内の民俗芸能を調査し、調査結果をもとに「日本民族舞踊」の舞台化に着手した。同時に、日本の芸術文化に関する資料センターの役割を果たすことになった<sup>61</sup>。以上の一連の経緯からは、当時の海外の日本研究に対する関心の高まりが窺える。

こうして国際舞踊研修所を前身とする国際芸術家センターは、1963年度以降、民俗芸能研究者が主導して全国各地の民俗芸能を調査し、それらを舞踊家に習得させ、国家を代表する民族舞踊集団の育成機関の役割を果たすことを目指してゆく。つまり、全国各地に残る民俗芸能を舞踊家らが取材した上で習得し、それを題材として日本を代表する「日本民族芸能」の舞台化および芸術化を実現しようとしたのである。この点で、国際芸術家センターおよび日本民族舞踊団は、国家の公的資金を投入し、海外派遣を目的として創設されており、民俗芸能の芸術化を目指し、日本文化の代表としての民族舞踊を諸外国に紹介するという点では、日劇や宝塚の場合とは異なっている。さらに注目したいのは、民俗芸能の現地調査をもとに舞台化する「海外向民族舞踊」製

作の関係者には、専門委員として本田安次、郡司正勝に加え、前述の三隅治雄氏といった文化行政に深く関与していた有識者、批評家、舞踊家が名を連ねていた点である<sup>62</sup>。

要するに全国各地の民俗芸能を題材に新たに「民族舞踊」の舞台作品を創作する点では、これまで論じてきた宝塚歌劇団「日本郷土芸能研究会」や日劇「日本民族舞踊の研究」に対する取り組みと変わらないが、国際芸術家センターによる「海外向民族舞踊」製作の取り組みは、1963年の文部省補助金が投入されたのを機に、芸能分野の専門家、つまり「民俗芸能研究家、評論家、演出家、舞踊家（邦舞、洋舞）、音楽家、舞台美術家などの製作委員」を集め、「企画会議、取材調査、舞踊、音楽、美術、後世の各研究分科会、国内試演研究会」を行い、国際的な協働プロジェクトとして日本の民俗芸能を海外に進出させようとした点にある<sup>63</sup>。この先にある目的は、日劇や宝塚が目論んだように、郷土芸能の舞台化で郷土色や民俗色をできるだけ抑え、洗練された所作により世界に通じる「民族芸能」としての芸術性の獲得だったのであろう。これもまた当時の日本文化の国際的需要に応えようとした、芸能研究者と舞台製作者による舞台の上の日本「民俗」の具現化であると解釈することができよう。

## 5. おわりに

本稿は、昭和前期から戦後までの民俗舞踊および民族舞踊の舞台化の系譜をたどりながら、「民俗」の具現化に関わる舞台演出法や構成要素を概観した。民俗舞踊を題材とした舞台化の取り組みは、戦時下の日劇から戦後の宝塚歌劇場へとつながる系譜があることが明らかとなった。さらに戦前は、民俗芸能の舞台化が帝国主義下の大東亜共栄圏のもとで行われ、戦後は冷戦構造の中で文化外交の一翼を担うような国家を代表する「民族芸能」となることが期待され、芸術性の獲得をめざした価値転換が図られた。特に宝塚歌劇団の「日本民俗舞踊」シリーズから国際芸術家センターの「日本民族舞踊団」への展開は、本田安次、三隅治雄氏といった文化財行政に関わる民俗芸能研究者と、「日本文化」という看板を掲げて海外公演を積極的に行う宝塚歌劇団の渡辺武雄との協働的関係の構築により「芸術性」を獲得するため、郷土の一民俗芸能から国民文化を代表する民族芸能への価値転換を図っていく姿が示唆された。こうした一連の事象が、万国博覧会や東京五輪といった国家的祝祭と結び付けば、新たなナショナリズム復権の兆しになりえた可能性も拭いきれない。

一方で、日本の近代から戦後までの時期に、文化財保護行政による「民俗芸能」という用語の概念が登場する以前の郷土に伝承された歌や踊りや芝居の興行が、国内外の観客のためにいかなる要素を舞台上で構成し提供しうるのかという点にも本稿は着目した。民俗芸能は、その伝承過程で芸態や演出面に変容をきたすことがある。本稿はそれらを正面から否定せず、真正性や本質主義を前提とした「民俗芸能」研究とは異なる視点から、民俗芸能の娯楽性という評価観点に注目し、民俗／民族舞踊を対象化した。

民俗芸能は、大衆の娯楽として積極的に受け入れられる土壌を作ること、上演機会が増え、複数の芸能との接触を生み、演劇空間を流動化させる可能性がある。この点を踏まえた上で、本研究は民俗芸能が文化財保護政策により固定化され舞台化することや、観光資源化されることを回避すべきなのかといった民俗芸能研究をめぐる現代の諸問題をより焦点化し、現在の民俗芸能

研究の姿勢を再検討し、将来の「民俗芸能」をめぐる諸課題を考える上での鍵を見つけることを意図している。

#### 【附記】

本稿の一部は、科研費（19K23021）の助成を受けたものである。

#### 注

- 1 福田裕美、加藤富美子「1960～70年代のアジアの伝統芸能との出会い：民俗芸能公演と音楽教育の視点から」『研究紀要』39、東京音楽大学、2016年2月、29～52頁。
- 2 茂木仁史「『民俗芸能』を舞台上で上演するには」アーツマネジメント講座第6回、公益社団法人日本芸能実演家団体協議会主催（2017年7月4日於沖縄産業支援センター）。
- 3 平成29年度渋谷学研究会「民俗芸能の舞台公演—その歴史・意義—」國學院大學21世紀研究教育計画委員会研究事業「地域・渋谷から発信する共存社会の構築」國學院大學主催（2018年3月15日國學院大學渋谷キャンパスに於いて開催）。なおこの研究会の口頭発表および「総合討議」は、都市民俗学研究会編集『都市民俗研究』24号に収録されている。
- 4 伊藤純『近代日本と民俗芸能』早稲田大学博士論文、2015年。
- 5 前掲注4、81頁。
- 6 前掲注4、82頁。
- 7 前掲注4、83頁。
- 8 伊藤純氏は、『都道府県における民俗芸能指定等の参考草案』（文化財保護委員会事務局無形文化財課、1957年、27頁）を例に挙げ、演劇学者河竹繁俊が無形文化財は「技」の保存と「技」の保持者の保護をすると発言し、無形文化財の保護に「技」、つまり身体技術の芸術性を重視していた点を指摘している。演劇学者の河竹繁俊は、本田安次を早稲田大学に招いた人物である。本田自身も1950年から文化財保護委員会、文化財専門審議会専門委員を務めていた。前掲注4、83頁。
- 9 前掲注4、67頁。
- 10 この点については伊藤純（2015）も指摘している。前掲注4、69頁。
- 11 才津祐美子「そして民俗芸能は文化財になった」『たいころじい』15巻、1997年、27頁。
- 12 三隅治雄氏は、「民俗芸能」の用語が研究者の間で使用されはじめたのが昭和27年（1952）の民俗芸能の会創設以降だとしている。一方、西角井正大氏は「学問的な意味付から登場した」用語としての使用を、昭和32、33年頃としている。三隅治雄「概説」仲井幸二郎・西角井正大・三隅治雄『民俗芸能辞典』東京堂出版、1981年、24頁。西角井正大「民俗芸能と芸能史」『国文学 解釈と鑑賞』53巻5号、至文堂、18頁。
- 13 藤田文子（2015）によれば、アメリカ合衆国アイゼンハワー大統領により、1950年代半ばから、芸術家、スポーツ選手の海外派遣が文化外交の一環として頻繁に行われたという。オーケストラや舞踊団などは現地の大使館を通して世界各国を訪問し、公演のほかに文化交流が盛んに行われた。藤田文子『アメリカ文化外交と日本—冷戦期の文化と人の交流—』東京大学出版会、2015年、155頁、157頁。
- 14 福田裕美氏によれば、この時期は社会主義の東欧諸国における国立民族舞踊団の設立が顕著であり、各国の民俗舞踊や民俗音楽が海外公演のために再構築されたという。前掲注1、31頁。
- 15 1969年頃から、衰退の一途を辿る民俗芸能を記録するため、舞踊家が民俗芸能を覚え、現地の民俗芸能を題材として新たな芸術表現を試みるとの意見（文化庁・高橋秀雄）や、国立劇場の附属機関と

- して国立民俗舞踊団の設置という案が出され、本田安次らが後押ししていたとの証言もある。前掲注1、38～39頁。
- 16 富岡三智「1961年インドネシア舞踊団来日」[http://suigyuu.com/noyouni/michi\\_tomioka/1961.html](http://suigyuu.com/noyouni/michi_tomioka/1961.html) (2019年10月15日閲覧)。
- 17 岩澤孝子「タイにおける伝統舞踊教育—その歴史の変遷と現代における伝承と創作の共存—」『舞踊學』35、2012年、2頁。
- 18 ASEAN 諸国の各舞踊団設立年に関しては、次の公演プログラムを参照した。『ASEAN 創立30周年記念合同記念公演 虹の舞 特別公演』公演プログラム (企画構成：秋元加代子、演出：三隅治雄、制作：日本・アジア芸術協会)、1997年9月4日・5日、東京厚生年金会館ホール。日メコン交流年2009年認定事業『日メコン交流年2009記念公演 虹の舞 ロマンきらめく豊穡の舞 大河から大海へ (虹の舞 Part 11)』公演プログラム (総監督：秋元加代子、監修：三隅治雄、企画・制作：特定非営利活動法人日本・アジア芸術協会)、2009年12月10日、東京国際フォーラム・ホールC。
- 19 清水和歌、五条珠美、江口隆哉、高橋秀雄、西角井正大、三隅治雄「座談会第二部 民俗芸能の再創造と舞台化」『民俗芸能 芸能復興改題』復刊10号、通巻29号、1967年6月、56頁。
- 20 東宝五十年史編集委員会編『東宝五十年史』東宝株式会社、1982年、157頁。神山彰「国際劇場と日劇—昭和のグランド・レビュー—」中野正昭編『ステージ・ショウの時代』近代日本演劇の記憶と文化3、森話社、2015年、266頁。
- 21 「ステージ・ショウ」という用語は、日劇で映画とともに上演されていた「日劇アトラクション」と同様の意味で、日劇では1936年7月頃から使用され始め、後に日劇ダンシング・チームによる舞踊公演でこの名称が用いられた。英語の「ステージ・ショウ」を日本語として初めて使用したのは秦豊吉であること、ニューヨークのラジオ・シティ・ミュージック・ホールで演じられる「ステージ・ショウ」の群舞を参考に劇場専属舞踊団創設に至った経緯、海外視察で目にした大規模映画館での映画と実演の二本立て興行形態を秦が日劇の運営に取り入れようとした経緯については、次の文献を参照した。秦豊吉『劇場二十年』朝日新聞社、1955年、57～64頁。
- 22 秦豊吉『『日本民族舞踊の研究』について』佐谷功編『日本民族舞踊の研究』東宝書店、1943年、4頁。
- 23 フランス領インドシナへは1941年11月8日に出発し、現地では12月8日の開戦を迎え、翌1942年1月22日に帰国している。日劇は1939年から「日本民族舞踊の研究」として朝鮮、台湾での調査を実施したほか、1940年から南洋、北京、台湾、タイ、京城への視察や研究調査を実施し、同年に京城公演、1941年には上海、奉天、フランス領インドシナで公演、以後1943年6月まで大東亜共栄圏での調査および公演が頻繁に行われた。遠山静雄 (株式会社東京宝塚劇場) 編『東宝十年史』株式会社東京宝塚劇場、1943年、「専属劇団その他—東宝舞踊隊」20～21頁。
- 24 渡辺裕『『国民文化』の戦後—宝塚歌劇の『日本民俗舞踊』シリーズにみる民謡と民踊』『サウンドとメディアの文化資源学』春秋社、2013年、295頁。
- 25 橋本与志夫『日劇レビュー史—日劇ダンシング・チーム栄光の50年—』三一書房、1997年、53頁。
- 26 前掲注22、3頁。
- 27 前掲注22、4頁。
- 28 前掲注22、352～353頁。
- 29 佐谷功「琉球と八重山」佐谷功編『日本民族舞踊の研究』東宝書店、1943年、4頁。
- 30 前掲注29、23頁。
- 31 前掲注29、24頁。
- 32 前掲注23、「専属劇団その他—東宝舞踊隊」13～14頁。なお、テイコ・イトウは「昭和13年には南方

諸島の視察から帰朝した」と記載されている。

33 前掲注29、5頁。

34 テイコ・イトウは、アメリカ・ニューヨークで生まれ育った日系アメリカ人舞踊家である。一緒に来日した夫の伊藤祐司は、伊藤道郎、伊藤熹朔、千田是也を兄弟に持ち、東京音楽学校を卒業しテナー歌手として活躍した後、兄の伊藤道郎がいるニューヨークに渡りラジオシティー劇場で美術監督および小道具製作者となった。後に『オズの魔法使い』などの作品を担当し、ハリウッド映画製作に欠かせない存在となる。

35 村松道弥によると、テイコ・イトウは夫の伊藤祐司と共に1934年来日、日本舞踊を研究したという。さらに東洋舞踊の研究のため東南アジア諸国を訪れ、その成果を1936年12月4日帝国ホテル芸芸場において披露した。この試演会では、当時アメリカで舞台美術の仕事に携わっていた伊藤祐司が衣裳デザインを担当した。また1937年に夫と再来日し、東洋舞踊研究のため2人で東南アジアを訪問しながら現地で民族舞踊を習得した。その成果は、1938年3月29日「テイコ・イトウ 第1回東洋舞踊発表会」としている。しかし1938年12月発行『東洋音楽研究』1巻4号では、「昨秋第一回発表会を開い」と記述されており、事実関係を確認する必要がある。松村道弥『私の舞踊史—ジャーナリストの回想—』上巻、音楽新聞社、1985年、26頁。「テイコ伊藤夫人の第二回東洋舞踊独演会」『東洋音楽研究』1巻4号、1938年12月、73頁。

36 朴祥美『帝国と戦後の文化政策—舞台の上の日本像—』岩波書店、2017年、44頁。

37 前掲注23、遠山静雄（株式会社東京宝塚劇場）編『東宝十年史』株式会社東京宝塚劇場、1943年、「専属劇団その他—東宝舞踊隊」19頁には、1938年5月に「イトウ・テイコを招聘」し「南方諸島の舞踊の振付を受く」とあり、後述のインド舞踊家ラム・ゴパールも1938年11月に日劇が招聘し、インド舞踊の振付を担当したことが明記されている。

38 武藤優「朝鮮を踊った表現者たち—1930年代～1945年、日劇ダンシング・チームの活動を中心に—」『韓国言語文化研究』21、2015年3月、66頁。

39 前掲注25、1997年、44頁。

40 テイコ・イトウは1939年に朝鮮を訪れ、当時朝鮮舞踊の大家であった韓成俊（ハン・ソンジュン）が創設した朝鮮舞踊研究所の門をたたいた。前掲注38、69頁。翌1940年5月2日には、軍人会館（東京・九段下）において「テイコ・イトウ東洋舞踊会」を開催し、「仮面の舞」「スナム」などの朝鮮舞踊を披露している。

41 渡辺裕氏の研究成果のうち、参考にしたのは以下の文献である。『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館、1999年。「近代国家日本の『国民劇』—宝塚と東宝の『戦時体制』—」『日本文化、モダン・ラブソディ』春秋社、2002年。「『国民文化』の戦後—宝塚歌劇の『日本民俗舞踊』シリーズにみる民謡と民踊」『サウンドとメディアの文化資源学—境界線上の音楽—』春秋社、2013年。なお、宝塚歌劇では1958年に「日本民俗舞踊集」という名称で「南紀編 鯨」を公演したが、渡辺裕氏および財団法人阪急学園池田文庫は当該作品群に対して「日本民俗舞踊」シリーズという名称を使用しているため、本稿もこの慣例に従った。なお、第11作「祭」（1969年）からは「日本民族舞踊」という名称に変更された。

42 財団法人阪急学園池田文庫編『宝塚歌劇における民俗芸能と渡辺武雄』財団法人阪急学園池田文庫、2011年、22頁。

43 財団法人阪急学園池田文庫編『日本民俗芸能資料目録』財団法人阪急学園池田文庫、2006年。

44 「日本郷土芸能研究会の活動について」『歌劇』通巻413号、1960年2月、67頁。

45 前掲注43、4頁。

46 前掲注42、23頁。なお渡辺裕によれば、毎年平均20回程の取材旅行で収集した資料はフィルム1,300

巻、カラスライド15,000枚、ネガ90,000枚、録音テープ2,000巻に及ぶとしている。渡辺裕「『国民文化』の戦後—宝塚歌劇の『日本民俗舞踊』シリーズにみる民謡と民踊」『サウンドメディアの文化資源学—境界線上の音楽』春秋社、2013年、276頁。

47 前掲注44、66頁。

48 前掲注41、渡辺裕「近代国家日本の『国民劇』—宝塚と東宝の『戦時体制』—」『日本文化、モダン・ラプソディ』春秋社、2002年、221頁。

49 前掲注44、67頁。

50 前掲注43、序～2頁。

51 三隅治雄「渡辺武雄先生と民俗芸能」財団法人阪急学園池田文庫編『宝塚歌劇における民俗芸能と渡辺武雄』財団法人阪急学園池田文庫、2011年、10～19頁。

52 2018年11月11日（日）に三隅治雄氏に対して筆者が実施したインタビュー内容に基づいている。

53 日本郷土芸能研究会（文責・三隅治雄）「宝塚歌劇団の民俗舞踊集『山びと—民俗芸能の舞台化と日本郷土芸能研究会—』『藝能』10月号、第2巻第10号（通巻20号）1960年9月、28頁。

54 宝塚脚本集『八月花組公演 日本民俗舞踊第二集 花田植、ミュージカルコメディ アルプスへの招待』宝塚歌劇団、1959年8月、12～16頁。

55 前掲注53、28頁。

56 前掲注53、30頁。

57 前掲注53、31頁。

58 前掲注42、25～26頁。

59 『国際芸術家センター 21年の歩み』木村秀夫、1981年、15頁。

60 『日本民族舞踊団創立20周年』木村秀夫、1983、10頁。

61 『International Artists Center Tokyo 1965』国際芸術家センター、1965年11月、頁不詳。

62 これについては前掲注1および前掲注4で既に指摘されている。

63 前掲注61、57頁。













