

児童舞踊における「名取」制度の社会的意義に関する研究

－ 童謡運動から新児童舞踊運動の系譜を中心に －

The study about the social significance of "NATORI" system in Children Dance:
Genealogy of New Children Dance Movement from Nursery Song Movement

川島 明子 (日本大学大学院文学研究科)

1 はじめに

日本の諸芸道は一流一派の技芸や仕組みを継承するための家元制度をもつ。日本の古典芸能は、流派独自の表現様式や流派存続の仕組みの連続性を維持するために家元制度を確立させてきた。連続性の維持は、流派内部で育った技芸に優れた指導者がささえている。この指導者には、流派の家元一人だけでなく家元の代行的な役割をになう名取制度によって免状を与えられた人たちの存在があった。名取とは、広辞苑によれば、「一定の技能に達した弟子に流儀名のうちの字を与え、家元制度の維持をはかるもの」とされる。西山松之助は、「家元の分身」となった名取指導者層が、流派の表現様式を誰もが気軽に学ぶことができるように指導にあたり流派存続の要になっていたという(西山, 1982:405-15)。このような家元と末端弟子の間に位置した名取指導者層は、家元制度の維持と流派の拡大をささえる重要な人的資源であった。日本舞踊界では、名取指導者層によって技芸の継承がおこなわれ、この指導者層が日本舞踊の大衆化に大きな役割を果たした。1852(嘉永5)年には14の流派があったとされるが、大正時代になって急速に増加し、戦後の世相の混乱から創流創派が盛んになっておおよそ200流派にまで拡大している(藤田, 1989:34)。

このように日本舞踊の大衆化には、名取指導者層が重要な役割を果たしていた。では、日本舞踊の流れをもつとされる児童舞踊は、どのような仕組みが影響して大衆化したのであろうか。児童舞踊にも日本舞踊と同様の名取制度が導入されていたのであろうか、またどのような経緯で名取制度を導入し、どのような社会的意義をもつ存在となっていたのであろうか。

児童舞踊は、幼児から中学生までを対象にした舞踊である。その源流は、文学界の童謡運動にあり、童心主義にもとづいた、子どもの純真な心を創作に活かすことを大切にする舞踊である。子どもたちの成長を手助けする教育界、舞踊界、文学界など各方面から、この童心主義に

共感する多くの人材が児童舞踊にかかわっていく。こうした多様な担い手たちが児童舞踊の発展に尽力する一方で、古典的な日本舞踊に見られるような技芸や表現形式の連続性を確保する仕組みがないという課題をかかえていた。このため児童舞踊界では、日本舞踊の流れをくむ指導者たちが名取指導者層の育成をはかり、児童舞踊の大衆化の流れをつくった。ここでの名取制度は、日本舞踊におけるそれとは違って、児童舞踊界がもつ指導者の専門化や技芸の継承化についての課題を克服する重要な役割を果たしていた。ところが、名取を主題化してそのことについて十分な検討を行っている論稿は少なく、もっぱら名取制度が従来の家元制度の拡大再生産の機能であるということだけで社会的意義が論じられている。

本稿では、このような関心から、児童舞踊における名取制度の社会的意義が古典的な日本舞踊における名取制度とは別の社会的意義をもつことを明らかにする。その際、児童舞踊の萌芽期である大正中期の童謡運動から大正末期の新児童舞踊運動の系譜をたどりながら、この名取制度の社会的意義を論じる。

2 童謡運動

2.1 文学界における童謡運動

童謡運動は、大人主体の児童文化を批判し、子どもの心である「童心」を中心にした児童芸術を創造しようとした運動である。とりわけ、童心主義文学の一派に属する創作作家たちによる文学界からおこった運動であった。中心人物は、1918(大正7)年に創刊した児童雑誌「赤い鳥」の主宰、鈴木三重吉である。童心主義とは、「『子供は天使である』『童心には階級がない』という児童観に立ち、童心の世界を絶対的な理想の世界と見たもの」である(畦山, 1998:222)。畦山恵理子によると「童心」には3つの代表的な視点があるという。1つ目は、小川未明に代表される「子供だけが持つ純真で率直な心」、2つ目は、北原白秋に代表される「子供の心を通じて達せられる精神的境地」、3つ

目は、野口雨情に代表される「大人と子供を結びつける概念」である(畦山, 1998:223-7)。これら3つの童心の視点は、大正中期にはいずれも児童芸術一般に広く浸透した考え方であった。このため音楽界や舞踊界では、童心主義を無批判に受け入れ、文学界における日本の童話・童謡に対して身体で表現する新しい芸術を追求する機会が広がった。童心主義は、その時その時の子どもの純真な心を大切にす立場をとっていた。この立場にもとづく童謡運動は、子どもの純真な心を創作に活かすことを中心に考えていく指導者たちの運動でもあった。

日本文学者の深川明子は、三重吉が児童文学に接近した理由を探究した人物の一人である。三重吉は、長女の誕生をきっかけに、当時の子ども向け雑誌が俗悪なものであると感じる。このため、子どもたちに「芸術として真価ある純麗な童話と童謡を創作」する最初の運動として、雑誌「赤い鳥」を創刊した。一方で、三重吉は作家としての創作意欲がいきづまり、その打開策として児童文学に没頭することによって、自分の魂を洗い浄めたいという背景もあった(深川, 1985:19-30)。つまり、三重吉の児童文学への接近は、自身の子どものためであり、自分のためでもあったと言える。

「赤い鳥」の創刊に代表されるように、当時の世相は、子どもの純真な心、つまり童心を文学界において表現しようとするだけではなく、児童芸術を表現する音楽界・舞踊界などの分野にも拡がっていったのである。ところが文学界では、童心主義は、子どもの純真な心をあまりに理想化することを強調しすぎるために子どもの生活に表れる現実的な心を捉えていないという批判があった(畦山, 1998:223)。また、大人の郷愁として、現実逃避の観念論になっているという批判もあった(河原, 1992:54)。このように、文学界では童心主義を賛美する思潮が次第に衰えていったが、舞踊界では「『童心』を児童が生み出す美としてとらえて」、文学では表現できない純真な心を創造的な舞踊として表現できる可能性に期待していた(畦山, 1998:223)。

2. 2 舞踊界における童謡運動

文学界において、三重吉が、綴方に表れる言葉や文字による子どもの表現に、子どもの純真な心を見出していたのと同様に、舞踊界の指導者たちは、子どもの身体による表現に子どもの純真な心を見出そうとしていた(深川, 1985:29)。これまでの子どもの身体表現は、学校唱歌に振りをつけて踊る唱歌遊戯や西洋のフォークダンスをもとにした行進遊戯があった。ところが、唱歌の歌詞は、忠君愛国の精神が強く子どもの純真な心を映し出したものではなく、振りには古典的な日本舞踊の模倣であった。このため舞踊界の指導者たちは、童謡運動によって出現した

大人にも子どもにも親しみやすい童謡に身体表現を加えることで子どもの純真な心を映し出そうとする必要性を強く感じた。こうした必要性は、舞踊界だけでなく、音楽界にもあった。音楽界では、児童文学作家たちと協力して童謡詩^{註1)}の作曲化が積極的に行われていた。とりわけ童謡作曲家である本居長世は、自己の作曲に振付された舞踊を子どもに習得させ、歌と舞踊による児童芸術を完成させていた(島田, 1977:52-4)。

児童舞踊家である田中良江は、童謡に振りをつけて踊る意義を日本文化論の視点から論じている。「童謡は日本のことばの文化であり、その間だけでなく、ことばの表現に深みがあり、情操的なものを育てるのに役立つ」という(田中, 1985:127)。つまり、子どもたちの発育発達過程において、童謡は情操的な教育効果が期待できるものとして、日本特有の児童文化として位置づけるべきとした。小さいころから童謡という歌詞に音と振りをのせて身体で表現する情操教育は、舞踊界においてその役割が期待されたのである。

こうして、舞踊界においては、これまでの古典的な日本舞踊にみられるような伝統的な表現形式や技芸を、子どもたちに強制的に表現させることなく、子どもの表現にあらわれる創造性を児童舞踊の創作に活かすことが認められた。

3 榎茂都陸平を中心とした新舞踊運動

3. 1 群舞の創作とその指導

童謡運動は大正期の自由主義的な世相の中で誕生したものであった。大正期の世相に影響されるように、この時期の日本舞踊界では、新しい舞踊を創作しようとする革新的な人物が登場し始めていた。日本舞踊界では、坪内逍遙の舞踊運動に影響を受けた革新派の一部に子どものための舞踊に強い関心をもつ舞踊家が増えていた。こうした革新派たちの舞踊運動は、「新舞踊運動」と言われる。とりわけ関西を拠点に活動していた榎茂都陸平は、1927(昭和2)年に『子供のための舞踊』を発刊し、子どものための創作舞踊の基盤をつくった重要な人物である。陸平の新しい舞踊は「りっぱな群舞をつくること」にあった(榎茂都, 1958:101)。群舞は多人数で踊る表現形式のもので、古典的な日本舞踊にはなじみがなく、多くの踊り手の技芸が統一されている必要があった。陸平が群舞に拘るのは、宝塚音楽歌劇学校と松竹歌劇団での教鞭が影響していたと思われる。こうした経験を経ていくなかで、陸平は「芸人には学問が邪魔になってくるというくらい経験主義一辺倒」な日本舞踊の指導法に疑問を持つ(榎茂都, 1958:93-4)。日本舞踊が長い歴史のなかで、師匠から口伝で伝えられる形式を認めつつも口伝だけではなく、体

系づけられた指導法が必要であると。こうして陸平は、研究所創設によって子どもたちを集め技芸の基礎的スキルを獲得していくための体系的な指導法を考案していくのである。

榎茂都陸平は、1897(明治30)年、日本舞踊の榎茂都流二世扇性の長男として生まれた。3歳にして舞台上に立ち、1917(大正6)年には、宝塚音楽歌劇学校(以下、宝塚)の日本舞踊の教授に就く。宝塚での着任を契機に、陸平は独学で西洋舞踊を学び、日本舞踊の技法と西洋舞踊の技法を調和させた群舞の作品「春から秋へ」を創作した。その後、1920(大正9)年には宝塚を去り、二世扇性の働いている松竹楽劇部(以下、松竹)^{注2)}で教授に就いた。二世扇性は、新舞踊運動の父とも位置づけられる坪内逍遙から独創的な創作舞踊を高く評価してもらっていた。陸平がこうした父親のもとで、独創的な創作舞踊に取り組むことは必然であった。陸平は、「交響的群舞こそ現代舞踊の最高の表現形式である」と主張し、この群舞をオーケストラにたとえている。「ちょうどオーケストラにおいて、一つ一つの楽器がそれぞれの個性のある音を奏しながら、しかも全体として総合された美しい一つの音楽を持つように、それぞれ異なった動きを演ずる個々の舞踊が集って、しかも全体として統一された表現を持つもの」と(榎茂都, 1958:63)。ここには、個々の踊り手の動きに表われる個性を創造性として大切にしつつ、群舞としての芸術性に拘りをもっていた陸平の舞踊観が読みとれる。その後、群舞の芸術性は高く評価され、再び1922(大正11)年、松竹を退いて宝塚に復帰している。しかしながら、陸平は、「未完成である新舞踊の課題を極めるために、純粹に舞踊家生活、研究生活の出来る、私のパッションの打ち込める場所」(町田, 1968:340-1)として、1924(大正13)年に自ら「榎茂都舞踊研究所」を創設する。この創設の背景には、群舞の芸術的完成度を高めるために、子どものころから技芸の基礎的スキルを習得させる必要があった。つまり、多くの踊り手の技芸の質を高め、統一させることで、群舞の芸術性を高めようとしていた。陸平は、子どものころから基礎的スキルとして、バレエ、日本舞踊、リトミック、三味線のほか、座学として美学や英語の指導も行う必要性を強く持っていた。とりわけリトミックの指導には力を入れ、発育発達の過程に応じて体系的に舞踊を学ぶことができる仕組みを研究所にととのえていった。体系的な指導法を構築していこうとする一方で、「基礎の勉強をしっかりとできるようにして、しかも型にはまらないその人の個性が充分に生かされる必要」を踊り手に求め、個性重視の指導方針を強調した(榎茂都, 1958:107)。

陸平は、1931(昭和6)年、文部省の嘱託を受けて渡欧している。1934(昭和9)年の帰国後、陸平は西洋的な表現形式を取り入れながら、新しい日本舞踊の表現形式を

追求し続けた。代表的な作品には、温泉をテーマにした「ジャブジャブコント」がある。音楽は、ジャズバンドの生演奏とし、演出にはネオンサインやドライアイスを用いるなど、当時としては最も新しい創作舞踊として注目された。こうした創作舞踊の指導法は、1927(昭和2)年に出版された「子供のための舞踊」(2冊の単行本)に紹介されている。

こうして多くの群舞作品を創作し、そのための体系的な指導法の考案を試みることによって新舞踊運動を繰り広げていた陸平だったが、伝統を守る日本舞踊の仕事と自らの新しい舞踊分野となる新舞踊運動の両立に苦悩していた。1928(昭和3)年には、榎茂都流家元襲名のために「榎茂都舞踊研究所」を閉鎖している。

しかし、自らの新舞踊の体系的な指導法を考案するに当たり、古典的な日本舞踊において、代々の指導法による門弟たちの養成のような体系的な手法を身につけていたのは、陸平の強みであった。事実、陸平は、西洋舞踊や西洋音楽を独学で学んだ際に、「幸いな事に、私の幼児のころからの環境と訓練のおかげで、音楽でも舞踊でも、どんなに真新しいものであっても、テクニックだけでしたら、直ちに理解してしまうことが、できるのです」と言っている(榎茂都, 1958:57)。この指導法の一つに、舞踊の振りを記譜した榎茂都流独自の「舞踊譜」があった。

3.2 新舞踊の舞踊譜をめざして

榎茂都流は、舞踊の振りを記譜した「型付」、三味線音楽を記譜した「三弦譜」によって作品を記録し、流派の表現形式を継承してきた。その数は、約二千冊にもものぼるとされる。現存する「型付」の中には、初代扇性が残したものを二世扇性が改良したもの、それを陸平が書き写し、あるいは書き直したものの、陸平が新たに振りつけたものが含まれている。陸平は、14歳になって父である二世扇性から記譜法を学んでいた。この記譜法は、「一子相伝他見を許さず」とされていた(榎茂都, 1958:111-2)。舞踊史の桑原和美は、「陸平にとって『型付』や『三弦譜』を習うことは、父と子、二世と三世という繋がりを強く感じさせる機会」だったという(桑原, 2005:156)。また父である二世扇性が、自身が体調の悪い時に陸平に、振付や稽古を頼んでいたことから、「型付が単なる記録という物質的意味を越えて、父無き時の父の代理」になっていた。さらに、陸平が「父の型付を読んでいますと、時折生前のけいがいに接するかのよう」に思われて、臉の熱くなる」思いがすると書き記しているところから(榎茂都, 1958:54)、「型付」は、「単に舞踊作品の引き継ぎではなく、榎茂都流の精神を人から人へ直接受け継ぐ媒体として機能していた」ことが明らかである(桑原, 2005:157)。こうして榎茂都流は、作品とその記譜法、さらに榎茂都流の精神を受け継

ぐことによって表現形式を維持してきた。また榎茂都流では、弟子達の技術の進歩につれて、免状に添えて舞扇^{注3)}で八階級の進級制度を作っていた。その最高級の扇が古歌扇であり、「古歌扇で踊ることは、舞台開きの場で次世家元を披露するという二重の目出たさを表している」といわれる(桑原, 2005:159)。

しかしながら、陸平は、表現形式を継承する使命を強く感じながらも、日本舞踊における「一子相伝」と言われる身分関係だけで継承される仕組みに対して疑問をもっていたことがはっきりしている。陸平は、日本舞踊における師匠と弟子という上意下達の従属関係に対して批判的な立場をとっていた。自著「舞踊への招待」では、家元制度や名取制度を取り入れる日本舞踊の教授法は、「教える場合に師匠と弟子の身分的な従属関係が中心」であるために非合理的で非科学的な「封建的技芸伝習方法」であると批判している(榎茂都, 1958:107-8)。この封建的な伝習方法では、陸平が創作してきた群舞の指導法が、多くの舞踊家たちに継承されることがないからである。このため榎茂都流独自の「型付」を参考にして、日本舞踊の技法と西洋舞踊の技法を調和させた舞踊の指導法が継承できるよう「舞踊譜」の作成に取り組みはじめるのである。「舞踊譜」は、榎茂都流だけにおいて継承されるものではなく、多くの舞踊家が舞踊譜を参考にして舞踊作品を創作できるように拓かれたものであった。つまり陸平が創作してきた群舞や子どもたちのための舞踊が、自分自身が不在になっても、その指導法が継承できる連続的な仕組みを残そうとしたことも新舞踊運動として記すことができる。

こうした陸平の新舞踊運動は、榎茂都流の家元襲名において、陸平の名を自ら残したことから、新舞踊への拘りが読みとれる。陸平が残してきた群舞にみられる創造的な創作活動や舞踊譜にみられる連続的な仕組みは、陸平が榎茂都流三世扇性を襲名することによって陸平という旧名が消えて、そのまま活動や仕組みが衰退してしまうことがあっても不思議ではない。その意味では、陸平は、「榎茂都扇性」という三世扇性を継がずに、榎茂都流三世家元「榎茂都陸平」という名で家元を襲名していることに新舞踊運動への拘りが読みとれる。つまり、陸平の残した新舞踊運動が、榎茂都流の内部において埋没することなく、榎茂都陸平という人物によって創始されたことを残す必要があった。

4 新児童舞踊運動と名取

こうしてほぼ同時期に誕生した童謡運動と新舞踊運動の思想が協調し、子どもたちのための舞踊は、指導者層が確実に増えていく。学校教師が教材として舞踊を指導するだけではなく、日本舞踊や西洋舞踊に出自をもつ民間の

舞踊家たちが積極的に童謡に作舞したことにより、子どもたちのための舞踊は「鑑賞としての舞踊」として発展をしていく。こうして子どもたちのための舞踊は、新児童舞踊運動として指導が各地でおこなわれるようになった。代表的な指導者には、新舞踊運動に積極的だった榎茂都陸平をはじめ、藤間静枝、林きむ子、真島睦美、河野たつろ、そして榎茂都陸平に師事していた島田豊である(畦山, 1999:242)。島田は「児童舞踊」という言葉を最初につかった舞踊家である(島田, 1977:57)。

島田豊は、1900(明治33)年に生まれ、1923(大正12)年6月に大阪市立中之島小学校の教員になると同時に児童舞踊の道に入る。榎茂都陸平に師事し、1923(大正12)年9月、大阪を拠点にして「なでしこ会」という児童舞踊団体を創設する。1926(大正15)年には教員の職を退き、児童舞踊の道に専念し、榎茂都舞踊研究所に就いて「島田児童舞踊研究所」を名乗った。その後、1931(昭和6)年には、東京と名古屋に支部を創設する。1937(昭和12)年には、神田・一ツ橋、教育会館に本拠を移し、支部10ヶ所を設け、生徒約400名を指導した。そして、この頃島田は、これまで童謡舞踊や童踊と呼んでいた言葉を改めて「児童舞踊」という言葉使った(島田, 1977:57)。ここには、学校唱歌に変わる学校教材の色が強かった児童舞踊を民間での弾力的な舞踊に位置づけて、その連続性を維持しようとする意図があった。そのため、子どもたちの指導だけでなく、指導者の養成も行っており、研究所から児童舞踊を生業とする指導者が次々と生まれた。こうして島田の門下生は独立して研究所を創設していく。その際、島田姓を研究所名に冠することが条件とされていた。第二次世界大戦のため、一度研究所を閉鎖するが、1946(昭和21)年に再開した頃には、「四国に島田雅行、名古屋に島田正一、豊年、一也、大阪に島田清子、式子、等、東京中心に21の独立外郭団体をもつ」ようになっていた(島田, 1977:196-7, 225)。さらに、1958(昭和33)年には、島田姓の舞踊研究所は22か所までに膨れ上がっており、本部を東京新橋として、名古屋や大阪、神戸、高松、岡山に分散していた(全日本児童舞踊家連盟, 1958:470-73)。

陸平は家元を襲名したあと榎茂都舞踊研究所を閉鎖している。陸平には舞踊研究所を拡大させ新舞踊の指導法を継承していく明確な仕組みをつくる状況に置かれることはなかったのである。一方で、先に述べた島田は、閉鎖どころか、島田児童舞踊研究所創設5年後には、東京、名古屋に支部を創設している。支部は、島田児童舞踊研究所で一定の技芸に達したものに対して、名取制度によって島田姓を名乗らせて創設できる体制をととのえたことにある。島田はなぜ、陸平が実現できなかった研究所の存続が支部創設というかたちでできたのか。ここに児童舞踊における名取制度の社会的意義を読み取っていくこと

ができる。

そこには日本舞踊にあった名取制度を、児童舞踊の普及に合わせた仕組みに見直したことがあった。そもそも日本舞踊における名取は、藤田洋によれば、「アマチュアを脱してセミプロになった証明」である。一定の技能に達した弟子が、試験に合格することで、流儀名のうちの字を与えられるが、独立して研究所を創設して、技芸を指導することは許されていない。その上、独立するには、師匠の家に起居して修行に励むといった内弟子制度もいまだに存在している(藤田, 1989:330-1)。また、西山は、名取制度の持つ課題として、名取弟子たちは、芸名と教授権は与えられるが、技芸の伝授権は与えられず、「免許状伝授権は必然的に家元が集約してしまう」ことにあるという。つまり、名取弟子たちは、独立して生業とすることはできない。名取指導者層は、「家元の芸を拡大再生産する中間機関」であり、「芸術的な創造開発の積極的活動」は抑圧されていた(西山, 1984:155-64)。

島田は、陸平に日本舞踊の家元や名取にみられる「封建的技芸伝習」の仕組みに疑問を持ちつつも子どものための舞踊をどのように次代に受け継いでいくかという強いジレンマを読みとった。しかしながら、島田は、日本舞踊の名取制度に注目して児童舞踊の指導者層を拡大させようとした。島田児童舞踊研究所の名取制度は、日本の諸芸道における封建的な師弟関係に制約を受けないで、島田姓を名乗って全国に指導者を配置して自由で創造的な児童舞踊を指導できる体制をつくってきたのである。島田が名取制度を取り入れた背景として、土方和雄は、大正から昭和における日本文化の自律的独自性について説明する中で、明治時代の西欧教養主義的な思想に強い影響をうけた諸芸道指導者たちの独立心を煽ったという(土方, 1983:43-53)。こうした世情の後押しと陸平の教えをもとに、島田は自身が創設した舞踊研究所に名取制度を取り入れた。自由に創作できる創造性を重視していた児童舞踊には、「封建的技芸伝習」の仕組みにみられる包摂性は不向きであった。また、島田には創作における創造性を容認し、指導者を専門化することで、児童舞踊を大衆化させようとする強い使命感が存在していた。

5 まとめ

本稿では、児童舞踊における名取制度の社会的意義を明らかにするために、児童舞踊の萌芽期である大正中期の童謡運動から大正末期の新児童舞踊運動の系譜をたどりながら、古典的な日本舞踊にみられた名取制度とは別の社会的意義について論じてきた。これまで論じられてきた名取の社会的意義は、わが国の諸芸道における家元の拡大再生産機能が主題化されることが多く、名取制度が

もつ多面的な社会的意義を論じる視点が乏しかった。本稿では、児童舞踊の名取制度からその一側面を論及することができた。

大正中期に文学界からおこった童謡運動は、子どもの純真な心を中心にした児童芸術を創造する運動であったが、あまりに理想化されすぎていて大人の現実逃避の観念論になっていると批判される。しかし、舞踊界においては、文字では表現できない純真な心を創造的な舞踊として表現する可能性に期待していた。ここにはこれまでの古典的な日本舞踊にみられるような伝統的な表現形式や技芸を、子どもたちに強制的に表現させることはなく、子どもの表現にあらわれる創造性を児童舞踊の創作に活かす運動としてあった。

新舞踊運動では、榎茂都陸平がとりわけ群舞の芸術性を高めることに拘ったところから、児童舞踊における体系的な指導法を継承する仕組みの必要性が読み取れた。陸平は、児童舞踊の指導法において、多くの踊り手を集めて、子どもころから基礎的スキルを習得させ、一人一人の個性を活かすことを大事にしながら、群舞の質的な統一性を求めた。こうした指導において陸平は、榎茂都流独自の「型付」という記譜法を「封建的技芸伝習」であると疑問を持ちつつも、この方法にヒントをえて児童舞踊の創作作品を残すための「舞踊譜」を開発しようとした。

新児童舞踊運動では、陸平が実現できなかった児童舞踊の普及に対して、名取制度を用いた児童舞踊の大衆化がおこった。陸平に師事していた島田豊が家元の拡大再生産機能と言われる日本舞踊の名取制度の見直しにつとめた。島田は、名取の免状を与えることで、児童舞踊の指導者層を拡大させ、島田姓を名取った指導者たちが独立して研究所を創設し、自由で創造的な児童舞踊を作舞できる体制をつくった。児童舞踊の名取制度は、日本の諸芸道における封建的な師弟関係に制約を受けないで、名取の免状をうけた弟子たちが創造的な作舞ができることに重要な社会的意義の一側面をみることができた。

こうした名取制度は、島田豊の登場とその情熱だけによるものではなく、童心主義における童謡運動の創造的な活動と新舞踊運動の代表的な人物であった榎茂都陸平の舞踊観が大きい。陸平が、家元制度や表現形式にこだわることなく、自由で創造的な活動ができるよう成果を公表したこと、そして、陸平を名乗ったまま榎茂都流を受け継いだ拘りのなかに、島田の名取制度が延長上に位置づくのである。

本稿では、こうした児童舞踊における名取制度を「連続性」と「創造性」という観点から古典的な日本舞踊における名取制度とは別の社会的意義があったことを結論としておきたい。

連続性には、次の3点があげられる。1つ目は、子ども

の純真な心を創造するという児童舞踊の不変不動の創作理念を堅持することにある。2つ目は、子どものころから基礎的スキルを習得させ、一人一人の個性を活かすことを大事にしながら、群舞の質的な統一性を求める指導法を継承することにある。3つ目は、舞踊研究所を維持し、児童舞踊を大衆化させるために指導者を専門化することである。

創造性には、次の2点があげられる。1つ目は、陸平の作品にもみられるように、子どもの純真な心を活かすことにもとづいた児童舞踊の創作性や発想性を認め、その時代や指導者に合わせた新しい児童舞踊の誕生を容認していたことにある。2つ目は、島田が、名取制度によって指導者を専門化し、独立して支部としての舞踊研究所を創設する体制をととのえていたことから、指導者の独自性と創造性を容認していたことにある。児童舞踊の名取制度は、家元の拡大再生産機能という一側面だけではなく、連続性と創造性の観点から多面的な社会的意義を論じることができた。

注

- 注1) 童謡詩とは、童謡運動において起こった新しい児童詩のことである。
- 注2) 現在の松竹歌劇団の母体である松竹楽劇部は、宝塚音楽歌劇学校に対抗して1922(大正11)年に大阪に創立された。その後、1928(昭和3)年には、東京松竹楽劇部が創設され、1946(昭和21)年に松竹歌劇団と改め、現在に至る。
- 注3) 舞扇とは、舞を舞うときに用いる扇のことである。日本舞踊では代表的な持ち道具であり、多くは色彩の美しい大形の扇である。
- 注4) 「児童舞踊」という名称は、島田豊が初めて使用した名称である。それまで児童舞踊にあたるものは、日本舞踊界においては、新しい日本舞踊としての「新舞踊」という名称に含まれ、教育界においては、童謡に作舞した「童謡舞踊」、または、学校舞踊、教育舞踊という名称で呼ばれていた。本稿では、全日本児童舞踊協会編著『日本の子どものダンスの歴史:児童舞踊100年史』を参照にして、当時の各界での名称を記述した(全日本児童舞踊協会,2004:20-7)。
- 注5) 藤田によると、藤間流と林流は児童舞踊界ではなく、日本舞踊界に位置づけられている(藤田,1989:64-5)。しかし、新舞踊運動の先駆者である藤間静枝と林きむ子が、童謡に作舞をしていたことから、のちの児童舞踊に与えた影響は大きい。
- 注6) 本稿には登場しないが、童謡運動時代の童謡舞踊に積極的であった人物として、学校教員であった印牧季雄は重要な人物の一人である。同じ教育界の真島陸美や

河野たつろは、もっぱら直接児童を対象として指導したが、印牧は、主として将来の指導者となるべき成人を対象として指導していた。そのため、多くの門下生がおり、門下生が独立して研究所を創設している(全日本児童舞踊協会,2004:26,410)。このことに関しては、全日本児童舞踊協会編著『日本の子どものダンスの歴史:児童舞踊100年史』が詳しい。

文献

- 畦山恵理子(1998)児童舞踊研究:「童心」とナンセンスの感覚。お茶の水女子大学人文科学紀要, 51:221-239.
- 畦山恵理子(1999)児童舞踊研究:童心と「生活化」について。お茶の水女子大学人文科学紀要, 52:237-254.
- 深川明子(1985)鈴木三重吉の子ども観:前期「赤い鳥」の綴りを中心に。金沢大学教育学部教科教育研究, 21:19-30.
- 藤田洋(1989)日本舞踊。ぎょうせい:東京。
- 土方和雄(1983)「日本文化論」と天皇制イデオロギー。新日本出版社:東京。
- 河原和枝(1992)童心の時代:大正期「童心主義」をめぐる。ソシオロジ, 36(3):53-70.
- 桑原和美(2005)年譜考証 榎茂都陸平と近代舞踊(一)。就実大学史学論集, 20:133-168.
- 町田孝子(1968)舞踊の歩み百年。桜楓社:東京。
- 西山松之助(1982)家元制の展開。吉川弘文館:東京。
- 西山松之助(1984)芸道と伝統。吉川弘文館:東京。
- 島田豊編(1977)児童舞踊70年史。全日本児童舞踊協会:東京。
- 田中良江(1985)日本における教育舞踊の歴史:その変遷過程(3)児童舞踊Ⅱ。鶴見大学紀要第3部保育・保健歯科編, 22:121-149.
- 榎茂都陸平(1958)舞踊への招待。全音楽譜出版社:東京。
- 全日本児童舞踊家連盟編(1958)児童舞踊五十年史。全音楽譜出版社:東京。
- 全日本児童舞踊協会編(2004)日本の子どものダンスの歴史:児童舞踊100年史。大修館書店:東京。

連絡責任者

川島 明子
東京都稲城市平尾3-1-1-28-402
国士舘大学体育学部 身体運動学教室
Tel: 042-331-5622, 090-4204-4509
E-mail: akko_dance@yahoo.co.jp

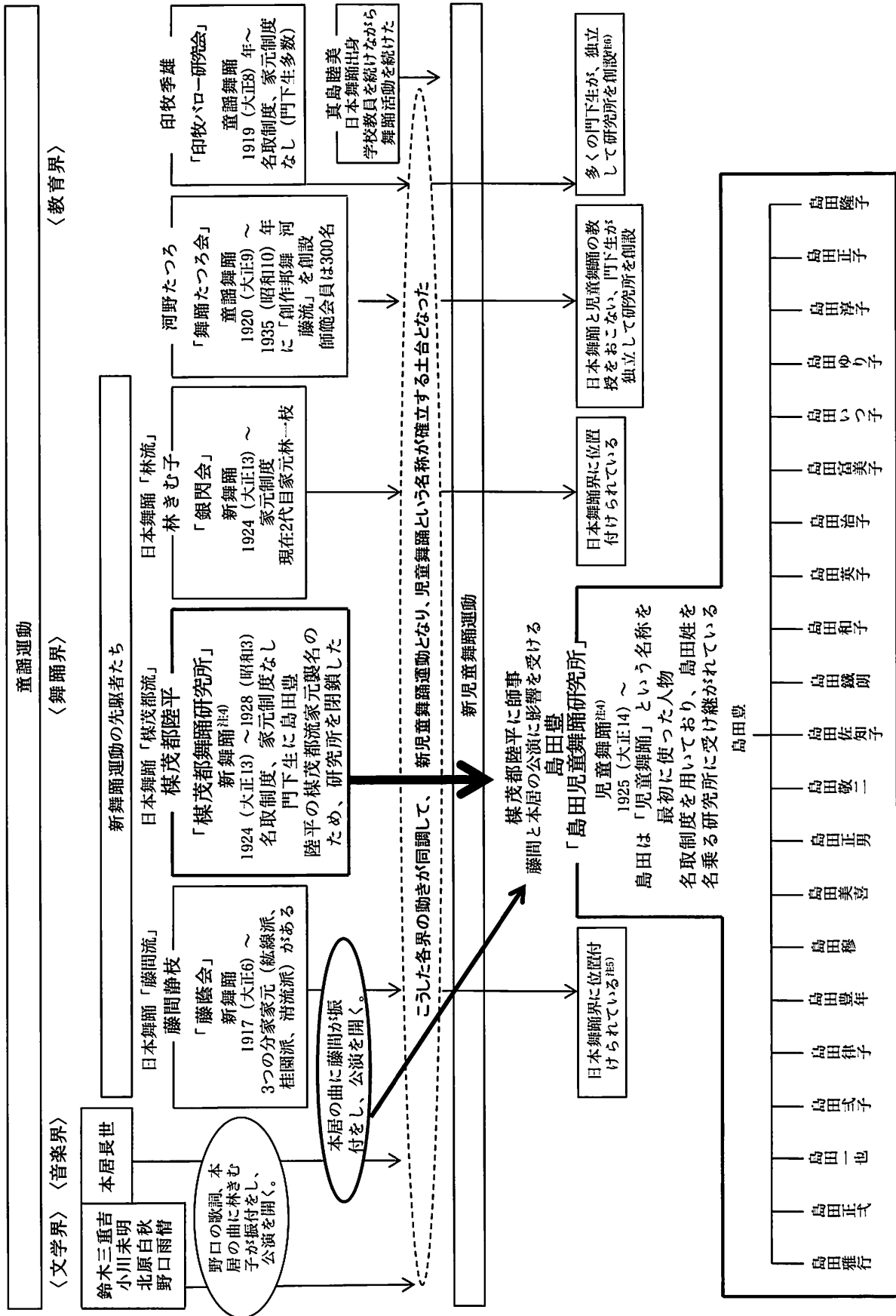


図1 児童舞踊における人物相関図と名取の系図

図は、『日本舞踊』(昭和11、1989: 64-5)、『舞踊の歩み百年』(昭和11、1988: 470-2)、『児童舞踊100年史』(昭和11、1977: 163-5、167、166-7)、『日本の子どもたちのダンスの歴史: 児童舞踊100年史』(全日本児童舞踊協会、2004: 20-7、413)をもとに筆者が作成。