

われわれの時代にとって舞踊とは何か「近代舞踊の出発(2)」

石井漢 — 舞踊詩と展開 — (舞踊学会講演要旨)

片岡康子

(1) 転換期の舞踊

世紀末から今世紀初頭にかけて欧米に起こった伝統舞踊に対する革新の動きは、日本においては坪内逍遙の「新楽劇論」(1904, 明治37年)に端を発する。これは日本の伝統的歌舞伎舞踊に対する革新の声であるが、古典バレエにアンチテーゼを突きつけたイサドラ・ダンカンの「未来の舞踊」出版1年後にあたる。逍遙の理論は諸々の理由から時代に受け入れられなかったけれども、とにかくその影響は大正以後の舞踊界に及び新舞踊運動の先鞭を付けたことは間違いない。

こうした歌舞伎舞踊革新の動きは1910年代に藤蔭静枝に引き継がれ、さらに煤茂都陸平、市川猿之助らの活発な試みによって、1920年代初期に新舞踊の勃興期を迎える。その一方では洋舞系の新しい舞踊が勃興してきていた。

日本の西洋舞踊系の舞踊(以下洋舞とする)のメルクマールは、G. V. ローシーが帝国劇場の洋劇部の教師として来日し、正統派バレエを教え始めた1912年と考えられるが、ローシーのもとから石井漢を初め多くのパイオニアが育った。伊藤道郎、小森敏、高田雅夫・せい子。彼らは皆、ローシーからバレエの手ほどきを受けたが、その後外遊してモダンダンスを学んだり、自分の舞踊を外国で披露したりしながら新しい舞踊を求める試行錯誤の旅を続け、結局現代舞踊の先鞭をつける舞踊家となった。

したがって日本における舞踊革新の動きは、洋舞系と邦舞系の2系列で起こり、邦舞系の改革もその後連続と続いたにもかかわらず、「新しい」という概念のうちには常に西洋風の志向があったこともあって、今日見るところでは、日本の現代舞踊は「邦舞」からではなく「洋舞」からの発展として成立したといえよう。

(2) 舞踊詩と展開

帝劇を離れた石井漢と山田耕柝によって舞踊詩運動が引き起こされたのは1916年(大正5年)、ローシーが来日して4年目のことである。

藤蔭静枝らが従来の技巧を基礎にした新作を発表していたのに対して、石井と山田は日本の伝統舞踊と絶縁し、同時期の西洋の新しい舞踊を手本にして素手で貧欲に出発した。

単に舞踊ではなく、舞踊詩としたのは何故だったのか。詩というコトバに託されたものは何であったのか。

石井漢「我々の舞踊芸術は、肉体の運動による詩でなければならぬ。」

山田耕柝「生れ落ちるとすぐに貰い受けた、音と運動と、それに呼吸、即ち生命を与えるリズムとを完全に融合させて、此処にもっとも自然な、そして、私共にもっとも親しみの深い芸術を生み出したいと考えております。この考えが即ちこの舞踊詩という名の下に表れてきたのです。」

漢と耕柝の言葉は、芸術から外在する目的をできるだけ洗い落とそうという純粹芸術の方向を目指している。すなわち各芸術固有の技術の精妙化、創作の方法化、手段の厳密化を指向しているのである。漢は耕柝との共同作業の中で、言葉では言い表わせない世界を音と動きとリズムで表現する舞踊固有の技術を求めた。すなわち、伝統的歌舞伎舞踊を成立させているセリフや振りをしりぞけ、文字の拘束から全く独立して、音と動きと、それに命を与えるリズムの完全なる融合によって芸術の深さを可能にしようとしたのである。

1910年代に留学した山田耕柝は、ダンカンとダルクローズに共鳴し、帰国直後、漢にパンツ姿でリトミックの手ほどきをしたという。しかしやがて石井漢が外遊したのは1920年代。時代はイサドラダンカンからマリー・ヴィグマンとマーサ・グラハムに移りつつあった。

したがって石井漢の舞踊は、山田耕柝に手引きされていた渡欧前と渡欧後とは作品に違いが見られる。それはどのような点から捉えることができるかという点、音楽との融合という視点よりも舞踊の優位性が強調され、舞踊の純粹化が一層強まったという点においてである。

1920年代までは、公演のタイトルに舞踊詩発表会などと用い続けているが、すでに単に舞踊の場合もあり、やがて次第に舞踊詩という用語は消えていった。

(3) 石井漢の作品(ビデオ上映)

次に漢の渡欧前と後の作品比較を行なって、舞踊詩とその展開を明らかにしてみたい。

1. 渡欧前

「明闇」(1916, T5, 第2回新劇場公演)

註①

原作：落合浪雄

作曲・ピアノ演奏：山田耕柝

衣装・装置：斉藤佳三
振付：石井漢，小森敏，山田耕柝
出演：破戒憎 - 石井漢
盲の笛法師 - 小森敏

帰国第4回公演）註①

無音楽／打楽器演奏：石井漢
振付：石井漢

第1回公演の不評にも懲りず3週間後に開催した第2回公演の演目。第1回の演目に比較して、題材が日本のものであり、筋があり、動きも默劇的要素が多かったので、当時の観客にもいくらか理解しやすかったようだ。

「青い焰」（1922, T11, 渡欧記念公演）註①

作曲・オーケストラ指揮：山田耕柝
指揮補：近衛秀磨
衣装・装置：斉藤佳三
照明：岩村和雄
総監督：小山内薫
出演：男 - 石井漢
女 - 山田真沙

1920年代の欧米滞在は漢に大きな影響を与えたが、これは帰朝直後の「無音楽舞踊」を目指した実験的作品で女4人の踊り。新宿の「東京パン」という喫茶店で体験した人間の態度のコミカルな転調、表情の変化にヒントを得て、木魚とつけ板のリズムのみによって創作された特異な純粹舞踊である。

渡欧前の「明闇」から帰国後の作品へ至る過程は、漢の理想探求に向かう苦闘の足跡である。漢は日本的な要素から離れて、音楽に従属しないで、独自の肉体の動きによる表現を創造したといえよう。

(4) 漢とウイグマン、グラハムの作品比較

(ビデオ上映)

3人の自作自演のソロ作品を取り上げてビデオ画面上から3者の比較を試みてみたい。

1. 石井漢「囚われたる人」（1923）
2. マリー・ウイグマン「ウイッチダンス」（1926）註③
3. マーサ・グラハム「ラメンテーション」（1930）註④

香炉から一条の煙が立ちのぼる古城の一廊で、男と女が、蛇のような縄で結ばれ懊悩する。そして、青く燃え上がった焰が縄を断ち切り、男と女は紅い血を吐きながら倒れ伏す。男女の生きざまを象徴的に描いた作品。

特に日本的という要素はどこにもみられず、内面世界を重視して創作された作品。

2. 渡欧中

「囚われたる人」（1923, T12）註①

この作品はウファの文化映画「美と力への道」（1925）に「鷗」と2本収録されている

音楽：ラフマニノフ

“プレリュード - モスコウの鐘” 作品3 - 2

振付・出演：石井漢

裸体に素足、腰のまわりだけ布を巻いている。両手を後手に縄で縛り上げ、鉄の鎖を思わせるその縄は床までたれている。人間の失われた自由、束縛からの開放を表現するという舞踊の内容を超え、漢の理想とした「肉体の動きによる詩」、新しい純粹舞踊の世界が創りだされた作品、ドイツで大好評を博した。

3. 帰国後

「山を登る」（1925, T14, 帰国第2回公演）

註②

音楽：グリーグ“山人の歌” 作品73 - 7

振付：石井漢

一組の男女がひたすら山を登り頂上に達するまでの日常的情景を描いた作品。表現方法は傾斜の道を登る歩行動作をモチーフにして、それを繰り返すだけのミニマリズム作品。舞台を合計四回、歩くモチーフで横切りながら、山を登る時間的変化を示していく名作。以後50年余レパートリーとして踊られた。

「食欲をそそる」（1925, T14,

ヴィグマンの「ウイッチダンス」は床に腰を降ろし膝を抱えこんだままの姿勢で、グラハムの「ラメンテーション」は伸び縮みする筒状の布にすっぽり身を包み合の上に腰をかけたまま踊る。ヴィグマンもグラハムも、すでにみた漢の「囚われたる人」同様に、従来の脚を挙げたり回転したりといった技術を用いず、できるだけ無駄なものを捨て去り、自己の表現意図から独自の表現方法を追求している。つまり極端に状況を制限して表現の深まりを可能にしているといえよう。

したがって3人の共通点は、1) 内面世界の重視、2) 制限をし、簡素化することによって作品を深める、3) 肉体の動きによる表現の追求、などをあげることができる。すなわち芸術における外面世界を厳しく拒絶し「内的必然性」によりながら「内面の響き」を捉えようとする共通の思想がみられるのである。いつの時代にもオリジナリティーのある舞踊家として評価されるのは、今までに身につけた技法や外在する技法を捨て去り、状況を制限して作品表現の深まりを可能にした人々であるといえよう。

〔註及び参考文献〕①石井漢・山田耕柝生誕百年記念公演ビデオ、1986

②日本の創作舞踊、NHKテレビ、1984

③東京ドイツ文化センター図書館

④東京アメリカ文化センター図書館

⑤片岡康子：時代の芸術家としての石井漢像、p.p. 17-44, 石井漢研究, ダンスワーク舎, 1986

対 談 (石井みどり・郡司正勝)

約一時間にわたる両氏の対談は、郡司氏により冒頭にだされた「今のモダンダンスとの違い」、即ち漠の踊りは非常に日本的で、土俗的、地に足が着いたものであるとの指摘から始まり、これが中心のテーマとなった。みどり氏はこれに対し、漠の舞踊は「根本的に動き」であり、いつも「新しい動きを考えろ」と言っていたこと、そして音楽を大掴みにし、間を大切にしていたこと、の2つを上げた。「非常に東北的な、丸太を転がすようなはっきりとした力強いリズムを感じますし、さっと動かずに気持ちの“ため”から動く」「先生は音の“間”を意識して全体を把握されるし、“1”を掴まずむしろワテンポ下がって音楽をとらえるんです」といった言葉は、実際に漠の作品を踊ったみどり氏ならではのものであった。そして、漠が作品上演に関しては、まず一般の人の理解を深めることを考えたといった、漠のパイオニアとしての責務の認識といったことにも触れられた。

また、「漠先生はどもられて、怒る時は凄いですよ。振付で『右を向け』っておっしゃるから右を向いたら次の日は『なぜ右向いた!』って怒るんです。」「やれ『トンカチもってこい』だの『お茶もってこい』だの、ほんと我儘なのが先生でした。でもその我儘がなくなったら先生の創作も舞踊もなくなってしまうと思いました。」「私がなんかやった動きを『おもしろいからもう一度やってご覧』って言って、そしたら『ちょっと美笑子(註:石井美笑子氏)呼んでこい』『おい寒水(註:寒水多久茂氏)呼んでこい』で、できたのが『プリズム1933年』なんです……先生はその人を見て、その人の良さを知り、また良さを最大限に引き出すことが本当に上手でした」など、次々と語られるみどり氏の言葉からは、人間「漠」を垣間見ることができる。

その他、漠を始め、江口隆哉、藤蔭静枝、五条珠実、土方巽等、日本の舞踊の担い手の多くが東北出身であること、坪内逍遙が晩年に「歌詞のない舞踊を創るとよかろう」と提案しているのは漠の影響ではなかろうかという推察など、郡司氏から非常に興味深い意見も提出された。

全体として、対談は郡司氏の軽妙な質問に対し、みどり氏が身振りをまじえながら「生きた」言葉で語り、答える形で進められ、日本人の舞踊を目指した漠の作舞の特徴と、人間としての漠、そして当時の舞踊界の状況を伺うことのできた有意義な一時であった。(文責 細川江利子)

シンポジウム

基調講演、対談を経てシンポジウムに入ったが、まず司会の若松美黄氏からおよそ次のようなコメントがあった。—今から30年前の若い舞踊家

たちは石井漠、高田せい子らをモダンダンスの人とは考えていなかった。どういう人がモダンダンスの人であったかという点、江口隆哉、邦正美、津田信敏らであって、石井漠は過去の人という印象であった。何故ならモダンダンスとしての動きが無くてマイム的であり、学生運動の激しい時代からすると、「人間釈迦」などは時代錯誤に感じられたからで、今モダンダンスの人として捉えることに戸惑いを感じる。また石井漠の特徴として石井という名前を継がせシステムを踏襲する家元制度、力を全身に漲らせた独特の児童舞踊、文学、音楽を経て舞踊に至った経歴、組織的人間ではなかったことなどがあげられる。

ついで日下四郎氏からは漠とローシーの関わりについて次のような話があった。ローシーの西洋的考えと漠の東洋的考えの対立、また型から学ぶことに対する疑問での対立によって、石井漠は帝劇を離れ独自の道を歩みだした。ローシーの教授内容は純粋なダンスクラシックではなかったと思われるが、しかし、ひとつの形式を短期間に押しつけられたことが、漠にとっては納得のいかないものであったわけで、この2人の対立が日本の近代舞踊の出発のきっかけとなったのである。

ついで桜井勤氏からは石井漠と児童舞踊について話があったが、若松氏から「石井漠は近代社会の中で子供を通じて未来に何を見ていたのか?」また「石井漠の本音が児童舞踊に表れてはいないだろうか、という見方でいえばどうであろうか?」といった質問があり、それに対して桜井氏は初期の頃は穏やかな踊りがあり、時代が戦争へ突入する中で時代を反映するものもでてきたと答えた。

その後司会者がフロアからの意見を求めると、次のような意見がでた。

*石井漠の舞踊は、バレエの洗練を受けない時代のモダンダンスという意味で意義があるのではないだろうか。つまり今日、バレエ技法やグラハムテクニクなど外在する様々な技法にとらわれ過ぎた舞踊が多い状況の中で、あらためて日本人にとっての舞踊とはどのようなものであるべきかを考える時、石井漠の舞踊は我々にあるべき方向を指し示すと思われる。(松本千代栄氏)

*石井漠の舞踊は確かに30年前の時代には古いと感じさせられましたが、今回のシンポジウムを通じてあらためていつの時代にも変わらない芸術家の精神性というものを学ばせてもらった。また舞踊に存在する時間的制約によって、我々舞踊家には、舞踊とはなにかを考えると同時に、舞踊家になるという制約が問題として存在するのではないかと感じた。(葵 妖子氏)

短い時間ながら充実した意見の交換がなされ、最終的まとめとしては、一つには石井漠の舞踊詩

運動が近代舞踊の出発点になったこと、二つには石井漠を初め20年代の舞踊家ヴィグマン、グラハムらは、共通して外在するものを規制し、簡素化することによってオリジナリティを追求したということ、三つには石井漠が直面した西洋芸術と日本人としてのアイデンティティの問題は今日我々が抱えている問題・課題と重なるということが確認されたといえよう。

(文責 片岡 康子)

石井 漠に見る三つの舞踊態

日 下 四 郎

〔バレエ・モード〕

私見によれば、石井漠の舞踊へのかかわり方には、芸術家としてのその形成期において、三つの大きな変化がみられると思う。

その第一のものは、いうまでもなく処女開眼期に体得した表現法。その時期とは、郷里から上京した文学青年石井忠純が、ふとしたきっかけで、本人はもちろん、それまで日本人の殆ど誰もが見たこともなかったバレエという西洋舞踊に縁づき、その技術修得にいそしんだ帝国劇場「歌劇部」時代の5年間*1である。この時期指導に当たったのは、最初の一年がミス・ミクス女史、その後はイタリア人バレエマスターG. V. ローシーだが、石井ら歌劇部員は、当時赤坂三年町にあった帝劇のスタジオに連日通いづめで、五つのポジションや、パの組み方などバレエの基本技術を初歩から教わった。そして同時に平行して『生ける立像』や『金色鬼』など、ローシーが創った作品に出演して帝劇の舞台で踊っている。テクニックはだからすべてダンス・クラシックか、または動きの約束事としてのパントマイムである。この時期の舞踊表現のスタイルを、いま仮りにここで〔バレエ・モード〕と呼んでおくことにする。

ところで彼が舞踊の世界に入ったきっかけは、かなり偶然に近かった。なぜならこれ以前、漠は同じく帝国劇場付属の「洋楽部」*2 に在籍し、ほぼ10ヶ月前後を、日々ヴァイオリンの練習にいそしむ楽士の卵であって、舞踊とは直接には何の繋がりもない存在だったからである。そして偶然というなら、そもそもこの「洋楽部」に応募した動機がほうだって、同じく似たり寄ったりの、かなり衝動的なものだったと言う他はない。

漠の生家、秋田県下岩川村の石井の家系は、祖父の代から酒屋を営み、彼の父は村長を勤めた人だったから、その環境は地方では進歩的な知識階級に属していた。また中学時代の師、青柳有美は

文壇では多少とも名を知られた存在であり、彼自身も田山花袋の「文章世界」を読んで投稿していたというから、少年時代から書物には相当親しんでいた筈である。だから漠が20才を過ぎて上京した時、その動機の筆頭には明確に文学というものがあった。東京に出た彼は、大町桂月を訪ね、小説家小杉天外に師事、後には三島霜川のもとへ寄宿している。実際、漠の筆力は舞踊家のなかにあってはほぼ一級クラスといってよく、その著作の数もさることながら、数年後に発生した新劇場運動論争*3における論駁文ひとつとっても、自ら山田耕柝を代弁して論客伊庭孝と渡り合っている位だから立派なものだ。それに比べると、彼が弦楽器をよくしたという話は、若い時木のお椀に馬の尻尾の毛を張って胡弓を楽しんだというエピソードが示唆するように、余技のまた余技の域を出なかった。そして東京へ出た漠は、文学では容易に食っては行けないことを知らされ、なんとか定収を得たいとあせっていた。そんな時たまたま見かけた帝劇「洋楽部」員募集の広告に、彼は一も二もなく飛びついたのである。ヴァイオリンの練習をしながら、しかも月々のお手当てがもらえるとは！——明治43年夏の出来事だった。

その彼が短期間の楽士生活から、こんどは「歌劇部」へ転向したきっかけはなにか？シリアスに見れば、一度は文学をあきらめた漠が、歌劇の中にもあれ「言葉を媒体とした」もうひとつの自己表現の可能性を見出したという考え方が出来る。次にこれば半ば伝説化した挿話だが、ある日漠は三島家にたむろする文士仲間にそそのかされ、酒代を浮かす目的でヴァイオリンを質屋に入れたところ、それが引き出せなくなって「洋楽部」を追い出された。だが当時たまたま募集を始めた「歌劇部」*4へ、帝劇の役員に泣きつくことによって、かろうじてめぐり込むことが出来たという言い伝えがある。ともあれ、またしてもこのような偶発的きっかけから、彼の歌劇部時代は始まった。そうして今度は柴田(三浦)環らに歌の指導を受けながら、帝劇の創作オペラ『熊野』や、4月後の『釈迦』で、脇役ながら役者としての初舞台を踏む。もっとも、この二つの作品はいずれも舞踊ではない。彼がはっきりと舞踊と関係するのは、明けて翌大正元年(1912)の夏を待たねばならない。なぜならこの時ようやく念願だったローシーの来日が実現し、歌劇部のカリキュラムの中に、規則的なバレエの訓練が正式に取り入れられたからである。

〔タルクローズ・モード〕

しかしながら〔バレエ・モード〕との蜜月は4年で終わった。「歌劇部」を卒業し、正式に帝劇専属歌手になったはものの、一方的にたたき込まれ、なんら内的必然を伴わない“形だけの西洋舞

踊”を強制されることに、ほとんど苦痛を覚え始めた漢は、ローシーとの感情的もつれもあって、ついに帝劇を飛び出し、そのころ紀尾井町にあった東京フィルハーモニーの稽古場へころがり込む。そしてここで遭遇した山田耕作との出会いは、舞踊家石井漢にとって、根本的な変革をもたらした。

当時山田はヨーロッパで学んだ新鋭の作曲家であったが、ドイツで見たダルクローズの“ユーリズミック”に異様なまでの強い関心を寄せていた。すなわち音楽という聴覚作用を、系統的かつ創造的に視覚要素へと置き換えたもの、更に言うなら肉体の律動的運動によって、音楽を視覚化する新しい可能性として、この芸術を何らかの形で是非日本に紹介したいとかねがね考えていたのである。一方石井にしてみると、これは逆に与えられた音楽を、自由な発想の下に肉体化してみる実に興味ある創造的行為であった。二人は意気投合し、これを“舞踊詩”と呼んで小山内薫の「新劇場」で発表することになる。こうして、漢の〔ダルクローズ・モード〕の時代がここに始まった。そして、『日記の一頁』『ものがたり』『明闇』以下たて続けに発表されたこの期の一連の舞踊作品は、日本の現代舞踊の最初の作品と目される、実に歴史的産物となったのである。

〔ノイエタンツ・モード〕

だが、この“新劇場運動”は不幸一年を待たずして中断した。そしてそれから7年を経た大正12年(1923)、石井漢の作品に、さらに第三の舞踊態とも呼ぶべき変化が現れる。この間、〔ダルクローズ・モード〕はすべての漢作品を通じて、完璧に適応され続けた唯一のメソッドだったわけではない。それはその後数年間、彼は主として生活上の理由から“宝塚少女”や“浅草オペラ”の仕事に、その大半の精力と時間を割かねばならなかったからで、それらの舞台作りには、漢が“形だけの舞踊”，すなわち、かって身につけた〔バレエ・モード〕の手法を混在させ、商業的な、いわゆる“大向こう受け”を狙った仕事が少なくなかったことは想像に難くないからである。しかし彼は結局、浅草は「芸術の不具を残すばかりだ」*5という言葉を残して、欧米への舞踊行脚へ出掛けてしまう。

ヨーロッパへ入った漢は、巡演のかたわら熱心に各地の舞踊を観てまわり、更なる研修に励んだ。だが現地の状況は、すでに10年前山田らが体験した第一次大戦前の10年代と同じではなかった。当時のドイツは表現主義芸術の上昇期にあり、舞踊界ではヴィグマンやラバン*6らが、いわゆるノイエタンツを標榜し気を吐いていた。そのヴィグマンの舞台を観た漢は、「在来の舞踊は多くの場合、舞踊が音楽の下におかれ舞踊の奴隷になっていたのを、反対に音楽を舞踊の下において音楽を

舞踊の奴隷あつかいにしている」と述べ、更に「このことは、ぼくにとり非常に愉快に思わせた。ぼくも長い間このことを考えていた」*7と述懐している。無伴奏舞踊はノイエ・タンツにしばしば見られた造形上の特色だった。“舞踊詩”を中心とした肉体の音楽化時代はようやく終わりを告げ、後に30年代以後、江口隆哉が本格的に我が国に持ち込むことになる〔ノイエタンツ・モード〕の先駆的開眼とでも言うべきものが、すでにこの漢の態度には見られる。帰国から晩年に至るその後の石井芸術は、さまざまなヴァリエーションを含みながらも、以後発想における根底的転換を見せることはなく、いわばこの〔ノイエタンツ・モード〕を基本に、ねばり強い独自の発展と深化をなし遂げていった過程だと見なすことが出来るだろう。

- *1 歌劇部時代の5年 明治44年(1911)8月～大正4年9月
- *2 帝劇付属の洋楽部 明治43年(1910)9月から、ユンケル、ウェルクマイスター両名指導の下に15名の部員が練習を開始した。漢は石井忠純の本名で在籍した。
- *3 新劇場論争 「新劇場」の第一回公演(大正6年2月～4日 帝劇)に対し、「演芸画報」7月号に伊庭孝が質問と疑義を提出、8月号に石井が「山田氏に代って伊庭孝君に与う」と題して反論を書いた。
- *4 帝劇歌劇部は、同劇場開館後5ヶ月を経た明治44年8月に設けられた。
- *5 「をどるばか」山野辺貴美子著 p.127 昭和37年 宮坂出版
- *6 1920年にドレスデンに舞踊学校を開いたヴィグマンは、この頃ドイツ各地を巡演していた。漢はその舞台をベルリンとミュンヘンで見ている。またラバンの方は、この時期(1923～25)ハンブルグ劇場でバレエの主任ディレクターを勤めている。
- *7 「石井漢とささら踊り」池田林儀著 p.34～40 昭和38年(1963) 生活記録社