

## 舞踊批評の誕生

桜井勤・山野博大  
國吉和子・古井戸秀夫（司会）

古井戸 舞踊学会では、「われわれの時代にとって舞踊とは何か」という統一のテーマで、坪内逍遙・森鷗外・小寺融吉を取りあげてきました。今回は、関東大震災から昭和10年代にかけての舞踊の研究・評論・批評の動向を「舞踊批評の誕生」という視点から考えてみようと思います。

この時代には、帝劇歌劇部の出身であった石井漠、高田せい子の門下から、石井小浪・石井みどり・崔承喜・江口隆哉・宮操子ら新しい舞踊家が登場してきます。藤蔭静枝・五条殊実・花柳寿美が家元から独立して活動するようにもなります。それに呼応するかたちで、舞踊批評の場も変わります。

三田文学・早稲田文学など文芸誌や、歌舞伎・演芸画報・新演芸など演劇雑誌ではない、舞踊の専門誌が創刊されるようになります。そのひとつ、蘆原英了が編集した『舞踊新潮』の創刊号（昭和10・5）には「原稿募集略規」として「雑誌の性質上、なるべく清新にして辛辣なものを歓迎する」と謳い、「編輯後記」にも「言ひたいことの勝手に云へる、活潑な舞踊雑誌が欲しいと云ふことは、兼ねて私の望みであった。言ひたいことを勝手に云ひ、議論をたたかはずことも我国舞踊界発展のために、いくらかの務めを果すものであらうと思ふ」とあります。この時代は、自然主義はもちろん、表現主義、キュビズムなど、いろいろな立場の舞踊がいつべんに入ってきました。それらが辛辣にからみあって、ひとつの時代をつくりあげていたのだと思います。それを仮に「舞踊批評の誕生」と名づけてみたわけです。

本日は、会員のなかから三人の舞踊評論家の先生にお集まりいただきました。永田竜雄・牛山充・近藤孝太郎、それに江口博・光吉夏弥・蘆原英了、この6人の舞踊評論家が、この時代の舞踊に対し、いかなる舞踊観を持ち、どのような批評をおこなったか、その足跡を振り返っていただこうと思います。

桜井 いつごろから舞踊批評が成立するのかというのが今日のテーマだろうと思います。わたくしは昭和のはじめから昭和10年代前後が、そういうものが発展した時代ではないかと思っています。永田竜雄がフランク・テイスの「舞踊理論」を翻訳出版したのが大正13年。昭和3年に小寺融吉の「舞踊の美学的研究」、昭和7年に光吉夏弥が岩波講

座世界文学の一冊として「現代の舞踊」を出す。蘆原英了が「現代舞踊評話」を出すのが昭和10年です。舞踊家の方でも、石井漠のほか、檜健次が童謡の本とか、子供の踊りの本を出しています。その時代、昭和のはじめから昭和10年ぐらいが、ひとつの山をなして今日にいたっていると思います。

また、舞踊批評のスタイルとして、公演批評を中心とする立場と、研究や外国の舞踊の紹介をかねる立場とがあります。新聞記者か、そうではないか、というのも問題となると思います。山野 新聞記者は、取材してものを書くという姿勢があります。作家に、この作品はどういう意図でつくりましたか、今日はうまく踊れましたかと聞いて書いた場合、果して批評といえるのかどうか。一方、舞踊ファンあがりのもの書きというのは、自分自身は何が好きか、あるいは嫌いかという原点がまずひとつありまして、それに照らして、これが好きだとか嫌いだとか、前に見たときはこうだったとかいうことを書くわけです。批評の対象と、書く側とが、はっきりと分かれてきます。

ところで、絵画とか小説ですと、まず作者自身が作品の受け取り手となることができますが、舞台芸術の場合、作者自身が作品の受け取り手になりにくいところがあります。作者が作品のなかにいますので、冷静な受け取り手になりにくい。その意味から、舞台芸術には、それを専門的に受け取る係りのようなものが要求される。それが舞踊批評家であり、バレット・マンとか見功者とかいわれる人たちじゃないかと思っています。その反応をもとに作家は自分自身の作品に対する価値を間接的に知るところがあります。舞踊の場合は、批評によって歴史がかたちづくられるところがあります。作品は、写真・ビデオ・映画をふくめて完全に残らない。好い文章を批評家がきっちり書いて、それを後世の者がまたきっちり読みといてゆく。そういう操作をして舞踊が次の時代に伝わってゆく、ということがあるのではないかと思っています。その点から、牛山充、永田竜雄の二人のスタイルは、現在の舞踊批評の二つの典型となっているように思います。

牛山充は、大正15年に、いまの東京芸大、当時の東京音楽学校を辞めて東京朝日新聞の嘱託として入社し、音楽が中心ですが、舞踊の評も書くよ

うになる。牛山充の場合、新聞社のルートから入ってくる資料をもとにものを書くという姿勢が、どうしても強いんじゃないかと思えます。できるだけ広く資料を提供して解説する。自分の意見は最後に少し書く。そういうスタイルが牛山充によってあらわれたのではないかと思えます。

それに対して永田竜雄は、新聞に所属していましたが、新聞記者とは違うタイプの批評家なんですね。東京外語の出身で外国語が読めた。西洋の舞踊の考え方を日本にあてはめるということを批評の根底に持っていたのではないかと思えます。性格的にも激烈なタイプで、お前の批評はなっていないというようなことが平気でいえた、強面の批評家なんです。自分の直感をそのまま文章にするので、間違っているのではないかと思うところもでてくるんですが、なるほどという部分も少なくないんです。牛山充の解説風の批評とならべて読んでみると、直観力による永田竜雄の批評の方が面白いという感じがします。ただ、永田竜雄の性格を踏まえて読まないで、間違えてしまう、そんな可能性がでてくるわけです。

國吉 ジャーナリストでもない、研究者でもない、舞踊批評を専門におこなう人がでてきて、批評をめぐる論争が大なり小なりおき始めた時期、その論争をサポートするかたちで舞踊の専門誌が発行された時期が1930年代になります。ジャーナリストの評にあきたりない人たちが出てきて、新しい雑誌・新聞が新進の批評家たちに紙面を提供し力づけることになりました。その一人が近藤孝太郎です。この人は、新進の批評家のなかでも、はっきり物をいう人で、ものを書くとき、そのたびに近藤孝太郎がこんなことをいっている、それまでの批評家とは違う新しい視点を持ち、なかなかの論客であることなどから、少しずつ注目をあつめてきた方です。

近藤孝太郎は、1919年に東京高等商業、いまの一ツ橋大学を出て、日本郵船に入っています。ちょうど、ニューヨーク支店に赴任していた頃、アンナ・パブロヴァを見て感動し、オペラ好きからバレエに転向してしまうんです。同時期にダンカン・シスターズの公演も見えています。その後、退職してヨーロッパに渡り、パリでは東郷青児とスウェーデン・バレエを見て意気投合し、日本に帰ったら二人で踊りのことをやろうと約束したそうです。

舞踊批評は、1936年（昭和11年）から書きはじめ、6年ほど批評活動をしています。新舞踊・創作舞踊・モダンダンス、民俗舞踊・外国舞踊とあらゆるものを見て、かたっぱしからレビューを書いている、という人でした。その間に、年一本の割で、評論も書いています。

近藤孝太郎は、舞踊家の世界観に注目して、その

作品の世界観を批評すべきだと主張しました。そして、それまでの舞踊批評における技術批評偏重を批判し、批評の役割を、作家と大衆の橋渡し役としての解説・紹介の域を脱し、大衆の立場から作家の世界観を批評するところにあると位置づけています。

近藤孝太郎の批評理論は「舞踊写生論」（昭和10年、「舞踊芸術」2月～5月）に集約されています。舞踊創作における写生力の重要性をといています。これは当時、内面性を表現することに集中するあまり、主観的な、ひとりよがりの公演がふえてきていたことに対する批判だと思えます。写生することによって、新しいメソッドが生れる可能性があること、つまり技術そのものを舞踊家に改めて考えさせるきっかけになるものだったと思えます。舞踊作品が表わす世界観を、批評すべきだという主張。写実の重要性をといたこと。この二つの点から、近藤孝太郎が近代舞踊批評の先駆的な役割をはたしたものとして位置づけたいと思えます。

また、近藤孝太郎は、石井漢や仁和陽と激しい論争をしています。舞踊批評を理論化しようと孤軍奮闘でやりますが、いったい舞踊家は、わたしの批評を読んでいるのか、誰も読んでいないのではないだろうか。いまここにいない読者にむけて、わたしは批評を書いているにすぎないのではないかと、いうところまで絶望するわけです。そして、ついに、社会全体の低迷感、批評家自身が指針を失って昏迷している姿を嘆きながら、完全に批評を書く興味を失います。その後は、労働者のために絵を教え、詩を書き、翻訳をしながら戦中・戦後を過ごすことになります。

古井戸 近藤孝太郎が舞踊評を始める2年前、昭和8年に東京舞踊評論家倶楽部が結成されています。

國吉 東京舞踊評論家倶楽部について、音楽新聞に古沢武夫が、「最近舞踊界が隆盛になってきたので、ここに何か社会的な意味の団体がほしくなり、お茶でも飲んで舞踊界の批評、舞踊界の傾向など論ずるために集まった…」とっています。それに対し、お茶を飲みながらとはなんだ、という反論が出ました。また、サカロフの舞踊をめぐっても論争がありました。音楽評論の鹽入龜輔が、舞踊批評家の素養を試験してやろうという記事を載せたのも1935年、昭和10年です。

古井戸 大正15年（昭和1年）に帰国した石井漢が、自分は日本にいたときにはヨーロッパ的だといわれたが、帰ってくると日本の東洋的なものを非常に認識したということになります。西洋の舞踊観を摂取するだけでなく、その理論を用いて、目の前にあらわれた日本人の新しい身体をどう言いあらわすのか、批評の理論や言葉を模索する時

代になります。その一方で、民衆芸術の運動のなかで、舞踊も大衆化する。東京舞踊評論家倶楽部の社交性と、激しい論争、その二つが同時におこるわけです。江口博、光吉夏弥、蘆原英了と、それぞれに個性的な評論家の活躍も、この倶楽部の結成前、昭和に入ってからのことになります。山野 次の時代の人は、かならず前の時代を否定して出てくる。牛山充、永田竜雄の批評のスタイルを否定してかかりたいということですね。

海外からの情報の量が格段に増えている。江口博は、早稲田の英文科の出身で英語が読める。新聞記者としての情報収集のルートを持つ。その上に、語学力があった。日本の一般の観客の持っていない知識を持っていた。それが批評としての切り札となっていた。啓蒙主義的な色彩に統一されていました。自分自身の持っている海外の知識を一般化しようとするあらわれだと思います。その一方で、江口博は、日本のものを中心に見ようという姿勢をつねに貫いた方でもあります。向うのものは良くて、日本のものは悪いというかたちで文章を書いたことはないのではないかと思います。

それに対して、光吉夏弥は、海外のものは優秀であって、日本のものは遅れているという感じが、ちらちらするわけですね。たいていの文章につきまとうんです。わたくし自身、批評家になるときに光吉夏弥に教えていただいたので、こまかいところまでよくわかります。光吉夏弥も外国語の読める人で、舞踊のほかにも写真や、とくに絵本の翻訳もしています。海外の文献の資料をすべてカードにつくっていました。外国から舞踊団がきたときに、そのカードをくれば、いつどこで何があったかがすぐわかるようになっていた。いまのコンピューターのデータ・ベースをカードでやっていたという人です。そういう風にして舞踊批評はやるのですよと私は教えられました。スタイルとしては、ニューヨーク・タイムスのジョン・マーチンの批評のスタイルを忠実に守っていたのではないかと思います。

光吉夏弥がアメリカ、ドイツの文献を中心にしたのに対し、蘆原英了はパリに留学しています。二人とも慶応で、3年あとに蘆原英了が入ってきて、光吉夏弥の影響でバレエを見るようになった。好きか嫌いかというのが蘆原英了の文章の根底にあったと思うんですね。好きなものは惚れこんで、好きだ好きだと書く。嫌いなものは、できたら書きたくない、というのが蘆原英了の基本的な姿勢だったんじゃないかと思います。東勇作さんという古いバレエのダンサーと共同で、クラシック・バレエのテクニクのひとつひとつを研究する、そういうことをやっている反面、モダンダンスの方は、あまりお好きでなかったようですね。

桜井 蘆原英了は、かわいらしくて、きれいで、

踊りのうまい人が好きでした。松山樹子、谷桃子ですね。

國吉 近藤孝太郎が、この人が好いと惚れこむ基準は、その舞踊家が近代性を持っているかどうか、ということなんですね。津田信敏なんか見てるんですね。舞踏の土方巽の関連で調べたんですが、まだ誰も見も振りむきもしないころの公演を、非常に印象的な言葉を使って、親密に、たんねんに見ているという印象です。津田信敏という人は、その頃から、他の芸術に興味があって、それをいろいろな形で舞台に引用して使っていた人です。当時としても特異な振付家だったと思います。これを近藤孝太郎がいち早く取りあげています。江口博は、当時、モダンダンサーとして活躍していた頃の大野一雄を評価しています。

山野 今の大野一雄と、昔の大野一雄と、テクニックの違いはあっても、感性という点では変わってないと思うんです。ポエティックな点、そういうところを、きっと評価しているんだと思うんです。

(文責 古井戸秀夫)