

近藤孝太郎論

國吉 和子

【緒言】

日本における近代舞踊批評の成立を考察するにあたり、戦前の一時期——震災後から第二次大戦勃発までの時期（1923／大正13年から1941／昭和16年）、特に1930年代の舞踊界が示した次のような状況に注目しなければならない。

1) 西洋舞踊の紹介期が一段落し、新舞踊運動の初期展開期が終了した時期であり、日本の近代舞踊を模索するさまざまな試みが行なわれるようになった時期であること。

2) 批評家という存在が意識されるようになった。舞踊家による批評でなく、また新聞記者による批評でもない、批評を専門におこなう人々が現れた時期であること。

3) 批評におけるさまざまな問題が表面化し、これらの問題を論争し、自由に意見を発表できる場として、舞踊専門紙及び雑誌が次々と発行された時期であること。（参考資料－1）

従来の舞踊批評家はその多くが、新聞記者であったため、広い視野に立ち現状を分析し、さらに今後の指標となるような示唆に富んだ批評が求められた。当時舞踊評論の主流は、永田竜雄（時事新報）、江口博（国民新聞）、牛山充（朝日新聞）であったが、新たに創刊された舞踊雑誌・新聞はこのほかに、若い、新しい批評家の参加を呼びかけ、進んで彼らに執筆のチャンスを提供した。その結果新進批評家として注目を集めるようになった一人が近藤孝太郎である。

この論考では、1930年代から40年代の短い期間活躍した舞踊評論家、近藤孝太郎について紹介するとともに、近藤の写実理論を中心に、彼の理論の概要をまとめ、その批評基準を明らかにする。なお、同時代に活躍した他の批評家との比較を行ない、近藤の特徴を明確にし、その全体像を補うべきところであるが、紙面の都合で掲載はその一部に留めた。

【近藤孝太郎の略歴】

近藤孝太郎は、明治30（1898）年、愛知県岡崎市に生まれ、東京高等商業（現在の一橋大学）で経済学を上田貞次郎、大塚金之助に、簿記を吉田良三に学ぶ。大正8（1919）年卒業後、日本郵船会社に入社、ニューヨークに赴任している。この時期、すでにオペラ通であった彼は、オペラのな

かで踊られるいくつかのバレエ・シーンを通して、ダンスに興味を持つようになった。いずれも確かな記録はなく、彼自身の記憶に頼るものなのだが、ボウエルというメトロポリタン・オペラのバレエ・ダンサーの舞台などに感心している。特に歌手やダンサーの名前を記憶することもなく、「興のままに」劇場に通っていた。オペラに飽きた頃、彼の興味はバレエと音楽会に向かった。そして、バレエに通いつめるきっかけとなった公演が、パブローヴァ座のニューヨーク興業だったという。2週間の公演期間中、每晚劇場に通い、バレエを二、三作品とディベルティスマンとして每晚十作品程の小品集を見ているが、近藤はこの小品集に魅せられている。

同じ頃、アメリカ国内でダンカン・シスターズの公演も見ている。メンデルスゾーンかシューベルトの静かな曲で、ギリシャ彫刻をほうふつとさせるような美しい形を次々と示してゆく上品な作品だったという。

ニューヨーク勤めの後、日本郵船を退社し、演劇と美術の見聞を深めるため、ヨーロッパに遊学する。パリでは画家の東郷青児と同じ下宿に逗留していた。東郷は1921年から1928年までヨーロッパに滞在しており、パリではモンパルナスの通称ダゲール長屋の4階をアトリエとしていた。（注①）近藤がこの同じ長屋に寄宿していたかは不明だが、東郷とはパブローヴァをはじめ、バレエ好きの点で意気投合し、バレエ・スウェダのシャンゼリゼ劇場公演「人とその影」（P. クローデル作、J. ボルラン主演）を一緒に見に行ったという。これは“L' homme et son Desire”のことを、近藤が間違って記憶していたのだとすれば、1921年6月にパリで初演された作品である。その後約56回上演されているので、近藤と東郷がいつ頃観劇したのか特定することは難しい。しかし、二人はいたく感動し、帰路「・車の中で東郷が、『僕は踊が大好きだ。日本へ帰ったら一つ一緒にこの仕事をやろうじゃありませんか』と云った」（注②）という。この時の抱負は実現しなかったわけだが、二人の日本青年が、夜更けのモンパルナス界隈で、新しい芸術の予感に興奮しながら語り合っている姿をほうふつとさせるエピソードである。ニューヨーク赴任期間、渡欧年ともに不明だが、近藤は4年間後にヨーロッパから帰国、故郷

岡崎に戻り、中学校で美術を教える傍ら、プロレタリアートとして活動を始めている。大学で経済を学び、実業家としての道を歩むべきエリートであった近藤が、1920年代芸術の新しい息吹を貪欲に吸収しながら、次第に自らの進路を変更してゆく様が見える。

再び上京したのは昭和2（1927）年頃か、近藤はアイルランドの戯曲「噂のひろまり」（グレゴリー夫人作）を翻訳、この作品は新潮社刊行の「世界文学全集」の「近代戯曲集」に収められている。この作品はアイルランドの片田舎で起きた事件を一幕物に仕立てた作品で、口さがない村人が根も葉もない事件を作り上げ、それが最後には実際の事件に発展して思わぬ結末を引き起こすというもの。後に、村松道弥がこの作品に言及したエッセイの中で、狭い世界の中では、心ない人々の噂がとんでもない状況を作り出してゆく様子を、当時の舞踊界の偏狭さに引き比べて述べている。

近藤が舞踊批評を書き始めるきっかけは特定できないが、当時音楽新聞の編集者であった村松道弥（俳名、村松静光）が俳句友達でもあった近藤の批評眼を見込んで、同新聞に批評を書くことを勧めたようである。近藤による舞台評が初めて掲載された年は昭和11（1936）年1月、「舞踊芸術」と「音楽新聞」誌、紙上である。（参考資料-2）但し、「音楽新聞」はK.Kあるいは、KK生の筆名を用いている。同紙上での筆名使用は3回で中止、以後は本名で執筆している。その間、昭和12（1937）年に日本舞踊聯盟発足に際し、書記長に就任、また、昭和15（1940）年にはバレエ台本「焰の御子」（注③）を書き下ろし、川奈楽劇団の旗揚げ公演として上演している。批評のペンは大戦突入とともに止まり、批評家としての活躍は事実上、昭和16（1941）年までの6年間と短い。批評の対象は新舞踊、創作バレエ、モダンダンス、来日舞踊団と幅広くに渡る。その間、評論を年に一本の割合で発表、昭和12（1937）年と15（1940）年に、音楽新聞主宰の年頭座談会に出席している。

戦中は石川島造船所に勤務する傍ら、労働者に文化運動を指導、戦後は月島で勤労者に絵を教え、「働く者のための絵画」昭和17（1942）年、東洋書館刊行、翻訳「兄ゴッホの思い出」エリザベス・ヴァン・ゴッホ著、改造社刊行、などを出版する。麴町の旧家を改造し、「土蔵劇場」を開き、新劇を上演したとも言われる。また、産別の文化部に勤務したという記録も見られる。

その風貌については、「舞踊芸術」のゴシップ欄「ふつとらいと・ばれえど」（S.O.S 筆）に、背が高く、顔が長く、甘党でおっとりした愛妻家という記載が見られることを付け加えておく。

【その理論】

「舞踊における写生」

近藤の批評家としての主張が明確に打ち出されている文章として、昭和15年の2月から5月にかけて「舞踊芸術」誌上に連載された「写生論」がある。九章から構成された本文には、本来、近代芸術のひとつとしてあるべき舞踊の本質について、写生という角度を通して論考が試みられている。

近藤は当時、江口隆哉・宮操子を通して紹介されたドイツ表現主義舞踊を「ノイエタンツ」と総称して用いているが、写生問題を考える上で、この新しい近代舞踊も一つの重要な示唆を与えるものとして捉え、位置づけているところが興味深い。彼は「ノイエタンツ」もまた、写生という方法を独自の角度から追求している舞踊表現のひとつとして考えているのである。彼はノイエタンツを定義し、「ノイエタンツは表現という、根本的な目的を達しやうとする努力の全体である。」（注④）としている。この新しい舞踊の目的は表現に置かれていることを強調するが、ノイエタンツ自体は特に写生、写実の方法は唱えていない。ノイエタンツは、舞踊が何を表現しようとしているのかという問題、つまり、人間の魂の動きを、感動を、目に見える身体の動きとして表現することを主眼としている。写生の重要性は、この表現という問題を根本的に考える上で、近藤があえて提起した方法なのである。さらに彼は、ノイエタンツが強調した内容の表出という表現に関わる最も有効な方法として写生の方法を舞踊において確立させることを基本的な方法として強調し、写生を重要視するこの姿勢は近代芸術としては当然踏むべき段階だと考えたのである。

〈写生の定義〉

では、近藤の主張する舞踊における「写生」とは一体どのような方法を意味するのであろうか。一般に「写生」とは、「事物の実相をうつしとること。客観的描写を主とする態度。」（広辞苑）であり、表現対象をありのままに写し取ろうとする姿勢を意味する絵画の技法である。写実と言い換えてもよいだろうが、近藤は、一般芸術における写生を定義し、「・・・写生とは、出来上がった『作品の性質』から云ふのではなく、作る時の心構え」である。（注⑤）としている。その「心構え」が「受けた印象と殊更違った形式で表現しやうと努力せず、即ち、結果として人が見てどうあらうと、作者が、印象のまま、そのままの形式で、形式を変える事なく、表現したつむりの表現形式の場合を云ふのである。」（注⑥）つまり、写生を心がけることは、既成の形式を考えることなく、作者の「印象と表現が一致しているつむり」のものである、いわば、表現の最も素朴な、基本的な形式であるとしている。従って、表現されたもの

を見て、たとえそれが故意にデフォルメをしたように見えたとしても、作家がその表現様式に囚われず、「印象のまま」忠実に表現したのであれば、写生といってよいということになる。また、基本的な段階を過ぎて、写生以外の様々な表現形式に展開するとしても、写生を通過することなく重ねられた形式は自然さを欠き、説得性が薄いとされた。近藤は「写生」を事物を忠実に写し取り、任意の方法と手続き——この場合は舞踊という表現形態——を通して、描写し再現することではなく、「印象のまま表現したつもり」のものとして考慮しているのである。つまり、言い換えれば、「印象（インプレッション）と表現（エクスプレッション）とが一致している心算」（注⑦）を写生と了解しているのである。近藤は写実的な表現を、表現する対象を客観的に写し取るのではなく、対象から受けた印象の expression において忠実であることと考えている。従って、近藤の写生論はあくまでも表現主義的な主張を超えるものではないといえるであろう。

〈舞踊における写生〉

こうした写生の定義を一般芸術を対象として試みた後、果たして舞踊の場合では、この定義が適応できるか、否か、近藤が次に行なったのは、舞踊という表現の特殊性を確認することであった。彼は先ず、舞踊の芸術性を問うことから始め、どのような舞踊が芸術といえるか、さらに、舞踊が芸術として成立する要因は何かを考察している。

近藤が写生の重要性を問題にする背景には、彼の美術の素養が間接的にヒントを与えていると思われる。19世紀末にヨーロッパで起こったりアリズム運動は、それまで古典派とロマン派の傾向が色濃く支配していた画壇に対し、クールベが提唱した運動である。クールベは、絵画とは現実の職人的、機械的模倣ではなく、人々の生きている現実世界を芸術家の想像力によって、新たに発見することであると主張した。そして、芸術家と彼らが生きている時代との関係を反映するものであるという考えに近藤もまた、大いに共感したものであることは想像に難くない。日本の明治大正期の洋画壇の写生運動はこうしたヨーロッパのリアリズム運動を反映し、その理論化と実践を繰り返し展開したわけであるが、この運動は文芸や評論の世界に大いに影響を与えている。こうしたことを鑑みると、なぜ舞踊界だけがこうした問題から取り残されてしまったのかと疑問を投げかけている。

近藤はその理由として、日本の舞踊家の知的水準の低さと、評論家が観客を代表する立場から客観的な批評眼を注ぐことなく、常に舞踊家をスタッフとして支える者の一人であるか、あるいは、舞踊家に迎合し、宣伝屋になるかのどちらであったことが禍したと断定している。従って、写生の

ような、他の芸術ではもうすでに十分に検討され、新たな展開を遂げている問題にしても、意識されることさえなく今まですごしてしまったのだという。

〈石井漠批判〉

近藤の、舞踊家に対する批判は当時、一般に大家と呼ばれる地位にある者にも容赦なく向けられた。特に石井漠との確執は、誌上論争として繰り返し表面化している。漠を名指しで対象とし、その教養の低さ、下品な言動を批判すれば、すかさず、漠が言葉を荒げて反論するといった具合である。「舞踊写生論」（三）の批判について、石井漠は早速、翌月の「舞踊芸術」誌上（注⑧）で、「困った批評家」という反論を載せている。二人の反目は同年の近藤による寒水多久茂評に端を発し、舞踊作品それ自体に対する理論的な批判というよりも、個人攻撃に落ちた揚げ足取りの感となっていた。特に漠の書いたものは、口汚く罵っていて、論争とよべるものではなかった。

石井漠の弟子である寒水多久茂の公演（昭和14年12月、日比谷公会堂）を、近藤が初めて批評し、（注⑨）漠の指導者としての態度を批判した。プログラムに漠が「寒水の踊りを誉めぬ人は動きに敏感でないからだ」と書いたことに対し、弟子を理由もなく過大に評価させようとする「興行師的ハッターリ」以外のなものでもないとした。さらに漠が寒水の動きの独自性ばかりを取り立て強調し、それぞれの動きの組み合わせに触れようともしないことに疑問を投げかけている。近藤は、舞踊の成立には動きの組み合わせ、組織力が重要であり、特異な動きが何ら組織的創意なくただ動きが珍しいということだけで踊られているのは、単なる混乱以外の何ものでもないと断言した。寒水の師である漠は弟子を自分の作品を舞踊化するに有効な要素の一部として、寒水の動きの独自性を評価しているに過ぎず、弟子の自立の為に必要な指導を怠っていると厳しく非難したのである。これに対し、漠は近藤が運動に対する感覚が全く欠如していると非難し、このような人間が舞踊批評を行なっていること自体がおかしいのではないかと、近藤の批評家としての資質を認めようとはしない。また、批評家のとるべき態度は、舞踊家の良い点を指摘し、助長するよう導くべきであるのに、近藤は自分を売り出すために舞踊を利用してするのであり、甚だ有害であると弾劾している。（注⑩）しかし、近藤の指摘した、個々の動きの組織構成については漠から何らの反論もされていない。

5月号の漠の反論は近藤が「写生論」の中で、写生の理論を舞踊に応用するには舞踊が芸術でなければならないのであるが、実際日本の舞踊家には「一芸に一生を投じた」（注⑪）身の清らかさ

が感じられない、むしろ作品の内容の貧しさをハッキリと取り繕っていると、漠を名指して攻撃したことに対するものであった。しかし、漠の反論も近藤の私生活を糾弾するかのような次元の低い攻撃が中心で、なぜ写生理論が的はずれの視点なのかについては書かれていない。「舞踊写生論などといふものは、舞踊の世界から見ると、児童舞踊の域を脱していない低学年級の事柄であって、その程度の議論をひっ提げて、現代の舞踊家、批評家のすべてを罵倒しやうとすることは、商科大学的な教養はあるかも知れないが、舞踊の世界から見ると、可成りの低能児であり、世間知らずのお人よしであって、舞踊の関係者であるとするれば、真実に困った存在でしかないのである。」(注⑫)と反発した。

これに対し近藤はすかさず、「糞滓弾一困られた批評家から『困った舞踊家』へ」と題した一文を載せた(注⑬)。この中で、近藤は漠があまりにも感情的になり、そのために文意を曲解し、さらに一芸術家としての品位を疑わせるような罵倒をもって反論していることに、なかば呆れなかば驚きながらも、「写実論」の真意を読み取るように希望している。特に、近藤の写生論を「・・児童舞踊の域を脱していない低学年級の事柄」としていることに対して、児童舞踊に対する漠の偏見を批判し、「低学年級の事柄」といわれたことに対しては、近藤は写実を最も初歩的な議論だと自分でも再三文中に書いていることであるし、初歩的だからなおのこと等閑にできない大切な問題だとしているが、漠には理解できていないとしている。近藤はさらに、漠の作品についてというよりも、むしろ表現する人間として一貫した態度に欠け、自家の勢力を保持するための算段ばかりに長け、権力に迎合し、ハッキリと人を騙すような漠の態度を厳しく批判している。また、批評家というものを自分の一派の宣伝に利用する場合以外は、その存在価値を認めようとしめない態度を弾劾している。当時、舞踊批評家／評論家と呼ばれる人々の多くは、日刊紙の記者である人で、例えば、江口博、永田竜雄、光吉夏弥らがあり、舞踊研究者的な位置を持ちながら批評を書いていた人には、蘆原英了、中村秋一ら、雑誌編集の立場からは西川忠宏らがあった。いずれも新しい舞踊には、来日舞踊団も含め、紹介、啓蒙的な役割であって、積極的に舞踊批評ということを考え、実践していた人は皆無であったといえよう。さらに、記者であれ、研究者であれ、舞踊家側の公演における実践的な側面を配慮しすぎる傾向が強く、理論的に舞踊観を構築し展開しながら、実践家達を導いてゆく批評家が現れていなかった。

<芸術舞踊の定義>

さらに近藤は「写生論」(五)(注⑭)のなかで、

現存するさまざまな種類の舞踊の中でも、写生論が適用できる舞踊は芸術舞踊と呼ぶに相応しい舞踊であるとして、芸術舞踊の定義を行なっている。彼は原始舞踊から今日にいたるまでの舞踊史を振り返りながら、踊る者と、それを見る者とが分離し、近代になってから、人間の自我が強く意識され、個性の表現が方法、理論ともに完成した時、舞踊という形態が芸術の一つとなったのだと説いた。彼は、芸術舞踊が登場したのが近代になってからであるという点を改めて確認した後、舞踊が「自己を通しての客観の、非我の、外界の、自然の、生活の、」(注⑮)他の実用的な一切の目的から完全に自由な「表現に他ならぬ」ことを強調している。こうした芸術舞踊において、写生の理論をその成り立ちの基本に捉え、さらに展開する可能性を示唆すると、近藤は考えている。

それでは芸術舞踊を成立させている素材は何か。人体は舞踊には不可欠であるが、舞踊に限らず、芝居においても不可欠な要素である。近藤は人体を共通に表現の媒体としてもつ舞踊と演劇表現を比較しながら、両者の相違点を二つの要素に抽出した。それは、マイムとリズムである。舞踊は動作の意味を伝えるマイムの次元を離れ、リズムによってのみ創意がなされた時、純粋な舞踊が生まれるのだという。従って、「動きのリズム」で何を表現することができるのかという方向を追求することが、舞踊が舞踊として独自の芸術性をもつことができるとしている。さらに近藤は、実際の舞踊創作において、リズムだけで表わすことができる題材を選び、その方法を知るべきであると忠告している。新舞踊が歌詞の意味からの開放を目指して、器楽による楽曲を使用した作品を作ったが、このリズムということを理解する能力を持った作家が少なかったので成功しなかったとしている。

<理論の実践者>

一方、歌詞の意味から舞踊を遠ざけ、舞踊表現の独自性を探る試みの一例としてノイエタンツの舞踊家による無伴奏のダンスを取り上げている。そして未だその試みの価値が日本の舞踊界においては評価されていないことを指摘している。「歌の文句から舞踊が生まれたり、批評が生まれる時代はもう過ぎてもいい。動作のリズムを直接に体験する、感受する、舞踊はそこから生まれるべき筈だ。」と近藤は説き、江口隆哉の作品を引き合いに出している。

当時の舞踊界に芸術以前の事柄で煩わしい思いをすることが多かった近藤にとって、ノイエタンツの紹介者としてドイツから帰国し、率先して新しいコンセプトによる舞踊を創作していた江口にはやはり期待の集まる場所であった。「舞踊新潮」(注⑯)の「江口隆哉と一問一答」という短

いインタビューを読むと、二人の舞踊観が似通ったものであること、そして互いに共感をもって舞踊について語っていて興味深い。このインタビューは「写生論」が発表される4年程前に行なわれているが、早くも近藤は舞踊の特質がリズムにあることを確認し、さらに「写生」について江口に質問している。この質問は劇、つまり演劇表現と舞踊との相違について触れた部分で発せられているが、舞踊における「写生」の可能性について、江口はあくまでもリズムによって行なわれるものとして、演劇の写実とは異なることを強調している。近藤が昭和11年頃、江口の作品をみながら、近藤の理念とその理念の実現としての実際の舞台との関係を高揚しつつ批評のペンを握っていたらうことは想像に難くない。

〈リズムによる写生〉

近藤は続けて、動きのリズムの表現を科学的に、冷静に行なうことを提案し、次のような二つの方法を提案している。(注⑰) 先ず、作品を作る上で、単純容易な主題から系統立てて取り上げる努力を積むことだという。受けを狙ったり、実力よりも誇大に取り繕うことなく辛抱強く行なうように忠告している。次に、あくまでも平明であることを心がけることとして、こうした最も容易なものを平明に正確に表わすこと、つまり「写生」の態度を基礎と捉えることによって初めて芸術的な展開が期待できるのだと説いている。ここで再び注意したい点は、「写生」という基本的方法が動作のリズムと結びつけられて語られていることである。それは、近藤があくまでも演劇における「劇的写生」と、舞踊の「リズムによる写生」が混同されることを避けようとしているからである。

最後に近藤は、舞踊における写生は、かつて歌舞伎舞踊の風俗を描いた舞踊にその可能性が芽生え、変化舞踊に引き継がれていったと考えることができるとしている。しかし、やがて明治になって歌舞伎が復古趣味、高尚趣味に傾倒することによって、この写実精神は跡絶えてしまい、舞踊は他の芸術のジャンルから取り残されてしまったのだという。だからなおのこと一層、あえて写実精神を提唱することの必要を説いて論を結んでいる。

この「写生論」に一貫していることは、舞踊を表現主義舞踊の理念に限定することなく、芸術一般の中において捉えようとする姿勢である。舞踊表現の普遍性を裏づけるために、写生という表現の姿勢がいかに不可欠であるかを提唱しているのである。この近代芸術の一つとして新しい舞踊の理論を確立しようとする近藤の意気込みと、当時の舞踊界の現状に対する彼の批判は真正面から衝突を起こしている。ヨーロッパからの表現主義舞踊移入期に際して、西洋の新しいダンスの受け売り、単なる紹介啓蒙に紙面を費やすことなく、日

本の当時の現状に即した、近代舞踊を作り上げるための努力を惜しまなかった批評家といえるのではないだろうか。

【舞台評における理論の応用】

では、実際の近藤の批評では、「写実理論」がどのように活かされ応用されているか。批評の基準としてどのような点が指摘できるだろうか。

身体表現が表現的であることに対して、舞踊家の多くは劇的な状態を身体で表現しようとする誤解に陥っていると、近藤は文中で繰り返し指摘している。高田せい子は表現不足を芝居的な表現で補ってしまう傾向にあり、一方、石井漠は舞踊における写実の可能性に気づかず、ひたすらインスピレーションに頼る創作なので、組織的理論的に表現することは苦手であるという。写生力のある作家と比較的成功した作品として、近藤は次の5人の作家の仕事を例にあげている。(注⑱) すなわち、林寿枝「鹿」、小澤恂子「蜘蛛」、林一枝「人形振」、鳳久子「黄塵」、寿撰「鼠の嫁入り」。これらの内、林一枝の「人形振」については、人形の動きのぎこちないところを模した動きで作品を構成していたことを評価している。また、花柳珠実の「操三番」を表した「二つの感想」(注⑲)の中でも、近藤は珠実が人形の動きを中心にした表現をとっていたことを、一枝と同様の考えに基づくものとして評価している。これなどは従来の「操三番」の振りと比べてしまっは評価することのできないものである。

これはすでに当時、初期の展開期を過ぎて次の段階に移行しつつあった新舞踊に対する批判でもあった。舞踊独自の表現を模索することを指摘しているのである。

〈内容と形式〉

藤蔭静枝全快祝賀の門下生舞踊公演評(注⑳)の中で、敏枝、千枝、美代枝、紋枝、晃枝、直枝の6人による「しづえ」という作品について、近藤は「生活実感をすぐ踊りにしやうとしたこの4人の態度を第一に賞揚する。しかもその舞踊は、日本舞踊連のよくやるレビウ的な洋舞の手を採用したものではなく、ノイエタンツの方へ着眼して息もつがせぬダイナミックの動きを続けた所は、素晴らしい成績だ。・・・」と評価している。

また、小森敏の同年同月の公演について(注㉑)小森の動きに見られる粘りと、滋味に富んだ甘さについて記し、しかし、今回の作品「誘惑」「傷つける戦士」などが「多分の劇的の安易を盛り込んだ事は、そうした事なしに氏の芸術を享受する者にとっては邪魔に感ぜられた。」と、その不必要な劇的表現を批判している。

寒水評の中(注㉒)に、石井みどりと同様に寒水の欠点として「[技巧を真則で積み重ねたら何

か出てくる』といふ誤謬を犯しているらしく見えるがどうか?」とし、さらに、「二人とも外形の変化を工夫するより内容的感激に耳をすますべきではないか。もう一気、形式主義をこはすべきではないか。」と、表現すべき内容がありながら、既成の概念から自由になれずに不成功に終わっていることを指摘している。

石井みどりについては、「この人のイデエのしっかりした時、又は一つに纏まった時この人は成功するが、ホルム（形式）に気を奪はれた時失敗するといふ事だ。」（注⑳）と、やはり形式に囚われることの危険を説いている。「男性と違って抽象的な形態を集めてコンストラクトするには抽象的な哲学的な想念が力弱いせいかも知れぬ。女性らしく感激に反応する事に於てすぐれ、自分だけの思考に内燃する事に劣るのではあるまいか。」従って、返って抽象的な形式に頼る傾向があることを指摘し、もっと自らの感激や情感から自然と生ずる動きを求めようにするべきだという判断を記している。

津田信敏の舞台評（注㉑）では、大きな転機に立つ舞踊家に対する近藤の暖かい目を感じられる。津田自身の芸術観が形成されつつあることによる既成の舞踊の世界との分裂と苦悩を、近藤は鋭く察知し、自身の舞踊世界にまっしぐらに勇気をもって飛び込むように励ましている。

後に津田の作品評（注㉒）の中で、近藤は彼の「近代的な神経」の純粹さが回を追うごとに洗練され、「酒場の幻想」という作品に至っては、「非常に迫力を持ち、次々と盛り上がる熱っぽい近代的感覚をもつ舞踊のリズムと姿形とが最後までやむなく続けられた。」と記している。

江口隆哉の舞台作品についての近藤の評から次の記事をあげてみよう。（注㉓）昭和11年11月の公演については、前編、後編に分けて講評している。まず、江口が今までとは全く違った美意識を舞踊によって実現しようとしていることを高く評価し、その美の概念がヴィグマンから学んだものか、江口が独自に発展させたものか、あるいは、全く彼の創作したものかを問題するのではなく、とにかくそれは新しい美の観念であるといっている。従って、保守的な批評家には不評であるかもしれないが、近藤は舞踊以前に江口の世界観を評価しているのである。こうした態度は、仁和陽との論争（注㉔）に繰り返し述べられている。江口が初めて発表した群舞構成の作品について、軍隊やレビユウ、歌舞伎のように全員が揃うのではなく、「個々が個性的に自由であると同時に、それが組織化されて個々をアウフヘーベンした共同の動として現はれて行くマスの壮観は、素晴らしいものであった。」（注㉕）と、ダンサーひとり一人の自立した姿の中に近藤は近代人としてのダン

サーを見いだしている。そして何よりも「・・判然とした一つの態度を持ち云わんとする内容と力とを持っている。そしてそれが正しいものであり我々の現実生活の点であり、且つ単なる概念で終わることなく、生きた感激として我々を打つだけの芸術力を持って表現されている。」と全面的に共感を示している。しかし、理念的に共感するところが大きい程、近藤は実際の舞台に対しては細かく、厳しい批評を行なっている。その批評点はほとんど近藤自身が舞踊作家であるがごとく、具体的で実際的である。新しくもたらされた近代的美の理念の実現のために、近藤はほとんど振付け家とともに来たるべき舞踊を創作しているとしても過言ではない。

【論争】

仁和陽 vs 近藤孝太郎

発端は、「舞踊新潮」（注㉖）に掲載された仁和の「最近の舞踊批評に就いて」と題した小文であった。仁和は、最近の舞踊批評に舞踊家の技術を批評したものが少なく、特に専門的知識がなくても書ける、感想の域をでないような批評が多いことを指摘した上で、批評というものは本来、専門的であり、研究的であり、指導的であり、素人のできるような生易しいものではないことを強調した。

これに対して、近藤は「舞踊芸術」（注㉗）掲載の「舞踊批評の転換期」という文で反論した。近藤は技術批評を過去の残骸とし、技術批評が有効であるのは、「芸」の世界であると断言した。芸を育んだ封建時代には個人意識がなく、従って「芸術」はなく、「批評」の代わりに「評判」があったに過ぎない。近代芸術においては、習得した技術によって何かを表現し、それが個人意識の問題として把握された時、初めて芸術批評の対象となるのである。これからの舞踊は近代人の意識を反映したものであるから、舞踊批評は舞踊家の意識を対象とするべきであると説いた。

また、専門職として批評家を権威化することに対して反論して次のようにいっている。専門家とは社会一般、大衆のためにのみ存在するもので、本当の専門家、玄人とは、より多くの素人、大衆の意見を反映することができる人々のことをいうのだ。スペシャリストなどという者は、「舞踊界に消え残っている封建時代の暗黒な無智の中に巣くっている、前代の幽霊なのだ。・・」

さらに近藤は、批評は「指導」ではなく、「共働」であると反論する。批評家とは、作家が用いた作品の主題を直感し、作家が用いた芸術形式なしに、理論の力のみによって主題を示すことができなくてはならない、と定義した。従って、作家が表現できなかったことも、批評家は理論によっ

て、作家が到達できなかつた地点を示すことも可能だという。批評家は芸術家と同等の共働者であり、先生ではない。

近代初期においては、批評家は芸術家と一般大衆の間にあって、両者の橋渡し（一般批評）のようにな役割を担っていた。しかし、現在では批評家は芸術家の世界観を共働の立場から、具体的に表現し、提示してゆく（世界観批評）必要性を説いている。

このような近藤の反論に対し、仁和は近藤があまりにもイデオロギー主義者である事を批判している。（注⑩）技術もイデオロギーから切り離して考えるわけにはいかないが、イデオロギーからのみ作品を判断し、裁断するわけにはいかない、と反論している。近藤は「批評の適応性」について述べたのであり、「舞踊の思想性」ではないと云う。さらに、舞踊を他の芸術と同一視して語るのではなく、現在の日本の舞踊界の現状も考慮する必要を説いている。

【最後に】

近藤は「舞踊評論家の訓練と活用」（注⑪）を最後に、評論活動を停止する。その原因には、日本の舞踊界全体の低迷と批評家が何ら対処することができなかつたことに対する絶望があった。さらに舞踊批評に対して舞踊家が少しの理解も示し得なかつたことが、近藤をいたく落胆させた。彼は現在の舞踊が何ら文化と呼べるに足るものではないとまで断言し、批評のペンを折った。

近藤が日本における近代舞踊の理論を確立しようとした結果、理論と実際の間の落差を広げることになったことは残念である。しかし、近藤が近代舞踊確立期にあって、技術よりも舞踊家の理念、思想においてその作品を評価しようとしたこと、舞踊を芸術の一分野として捉えようと努力したことは、舞踊批評の歴史の中で評価されるべきことである。以上の理由から、近藤孝太郎を近代舞踊評論の先駆者として位置づけたいと思う。

（参考資料－１）

【1920年代から30年代に発行された舞踊関係雑誌，新聞】

- 1924（大正13）「演芸画報」，「新演芸」復刊。
- 1929（昭和4）「音楽世界」創刊，1月（昭和16年10月第13巻10号まで。以後は「月刊楽譜」と「音楽倶楽部」らと合併し「音楽の友」となる。）
編集・発行／敬文館：鹽入龜輔，野川香文，原太郎，古澤武夫
昭和8年頃から舞踊担当として村松道弥（静光）が加わる。
舞踊執筆者として，蘆原英了，江口博，加藤忠松，西川忠宏ら。

- 1933（昭和8）「舞踊評論」創刊（1月～7月の第7号までで廃刊）
同人／西川忠宏，小林寛造，渡辺寿二郎，岡田恵吉，小島勇二，楠本四郎，山田寿三郎，平野藤吉，中川泉々，妖白美，加藤忠松，参木錦司，三田弘夫，椎名巖（翻訳），他。
舞踊評論社顧問／加藤忠松，光吉夏弥，岡田恵吉
「舞踊世界」創刊（東京舞踊評論家倶楽部機関誌として，第3号まで）
編集／古澤武夫
「週刊 音楽新聞」発行：東京音楽新聞社（昭和8年3月12日第32号から昭和9年9月第99号まで）
- 1936（昭和9）「音楽新聞」10月上旬100号（欄外標記：音楽と舞踊の専門新聞）
編集／村松静光（昭和16年6月上旬第303号に終刊の辞，昭和22年2月中旬第304号に再刊1号の表示）
舞踊評担当／江口博，永田竜雄，牛山充，西川忠宏，小寺融吉，近藤孝太郎，他。
「舞踊」創刊（7号）
- 1935（昭和10）「舞踊芸術」（欄外標記：舞踊とレヴエウ）創刊。（?月）
編集／石井順三（吸収後，「藝能」）
「舞踊新潮」創刊。（5月）
編集／蘆原英了
- 1937（昭和12）「創作舞踊」創刊。
- 1940（昭和15）「舞踊ペン倶楽部會報」創刊，1月（舞踊ペン倶楽部機関誌として）
編集／古澤武夫，村松道弥

（参考資料－２）

【近藤孝太郎 執筆記事リスト】

題名	発表誌	Vol. no.	年	月
舞台評 曙会／茂登女会／パブロア舞踊団／益田トリオ／高田せい子／マニユエラ・テル・リオ	舞踊芸術	2	'36	1
舞台評？ 江口，宮新作発表会／花柳徳兵衛（署名はK.K/KK生）	音楽新聞	139	'36	1
舞台評 清水和歌／白楊会 原田作明／花柳寿美／勘表巖／益田トリオ／マニユエラ・テル・リオ／高田せい子	〃	140	'36	1
舞台評 藤岡喜與恵／花柳寿美之輔／藤森会	〃	141		
現代日本の舞踊界の傾向	音楽世界	8	1	'36 1
舞台評？ 津田信敏／石井みどり（署名なし）	音楽新聞	153	'36	
舞台評 橘秋子新作	〃	158	'36	
思い出す事	舞踊新潮		'36	4
言葉とがめ	舞踊新潮		'36	5
舞台評 崔承喜／石井小浪	音楽新聞	165	'36	
舞台評 花柳年之輔／舞踊協会公演／高田せい子	〃	166	'36	

題名	発表誌	Vol. no.	年	月
舞台評 花柳寿彌／河上鈴子／小林あや子／花柳寿太郎／石井郁子／珠実会	〃	168	'36	
江口隆哉と一問一答	舞踊新潮		'36	7
舞踊の笑—崔承喜の笑／日本の女の笑／日本舞踊の笑	舞踊新潮		'36	11
舞台評 邦正美告別舞踊会／執行正俊	音楽新聞	169	'36	
舞台評 曙会(上)／江口・宮(上)／清水和歌	〃	170	'36	
舞台評 ターキー祭のバレエ	音楽新聞	171	'36	
曙会(下)／江口・宮(下)／藤間喜與忠	〃	171	'36	
舞台評 勘素娥／テイ・オノ・伊藤	〃	172	'36	
舞台評 藤蔭静枝全快祝賀・門下生／小森敏／クセニア・ザリー	〃	173	'37	
舞踊批評の転換期	舞踊芸術 通	8	'37	2
春の舞踊界を回顧する	舞踊芸術	5	7	'39 7
舞台評 寒水多久茂	音楽新聞	264	'40	
二つの感想—若柳敏三郎／花柳珠實	舞踊芸術	6	1	'40 1
舞台評 現代舞踊家集団(檜健次、津田信敏、寒水多久茂、石井みどり、花月達子、千葉みはる、平岡斗南夫、小澤恂子、稲葉益子)	音楽新聞	265	'40	
舞台評 貝谷バレエ	舞踊芸術	6	4	'40 4
舞踊に於ける写生(一)	〃	6	2	'40 2
舞踊写生論(二)	〃	6	3	'40 3
舞踊写生論(三)	〃	6	4	'40 4
舞踊写生論(四)	〃	6	5	'40 5
舞台評 研学会	〃	6	5	'40 5
黄濤彈—困られた批評家から「困った舞踊家」へ	〃	6	6	'40 6
舞台評 花柳研究会／珠實会／石井みどり／鳥暗美／若柳吉蔵／エリアナ・パブロバ舞踊学校	〃	6	6	'40 6
舞台評 曙会／藤蔭会／舞踊芸術研究会／田澤千代子／檜健次／津田信敏／ガーネット	〃	6	7	'40 8
韓綾成の朝鮮舞踊について	〃	6	9	'40 10
舞台評 金敏子／藤蔭会／花柳徳兵衛	〃	6	10	'40 11
舞台評 児童学芸研究会	〃	7	1	'41 1
舞台評 昭和舞踊研究所／勘素娥、西川茂	〃	7	2	'41 2
舞台評 崔承喜／東勇作	〃	7	3	'41 3
舞踊聯明の振付返還問題	〃	7	3	'41 3
舞踊聯盟のことども	〃	7	4	'41 4
舞踊聯盟改組論	〃	7	5	'41 5
舞台評 東京舞踊座／松賀緑／たつろ会	〃	7	6	'41 6
舞台評 関口長世／藤蔭会／石井みどり／清水和歌／若葉会／檜健次	〃	7	7	'41 8
舞踊批評家群の訓練と活用—「舞踊界再組織の指標」として	〃	8	2	'42 2

他に、
座談会 一九三六年度舞踊界批判 音楽新聞 173 '37 1

舞踊座談会	舞踊界の現状批判	音楽新聞	264	'40	1
出席者／相島敏夫、尾崎宏次、永田竜雄、村松道弥、蘆原英了、近藤、古澤武夫、江口博、佐藤寅雄、光吉夏弥					
葉書回答	新舞踊公演を見て	音楽新聞	280	'40	7
回答者／永田竜雄、若狭萬次郎、相島敏夫、渥美清太郎、牛山充、久保田金權、山本久三郎、尾崎宏次、西川忠宏、近藤、他					

(注)

- (注①) 東郷青児著「ロマンス・シート」より
- (注②) 昭和11年4月号「舞踊新潮」
- (注③) 昭和15年3月号「舞踊芸術」
- (注④) 昭和15年2月号「舞踊芸術」
- (注⑤) 昭和15年3月号「舞踊芸術」
- (注⑥) 同上
- (注⑦) 同上
- (注⑧) 昭和15年4月号「舞踊芸術」
- (注⑨) 昭和15年「音楽新聞」No264
- (注⑩) 同、No265
- (注⑪) 昭和15年4月号「舞踊芸術」
- (注⑫) 石井漢「困った批評家」より。昭和15年5月号「舞踊芸術」
- (注⑬) 昭和15年6月号「舞踊芸術」
- (注⑭) 昭和15年5月号「舞踊芸術」
- (注⑮) 同上
- (注⑯) 昭和11年7月号「舞踊新潮」
- (注⑰) 昭和15年5月号「舞踊芸術」
- (注⑱) 昭和15年2月号「舞踊芸術」
- (注⑲) 昭和15年1月号「舞踊芸術」
- (注⑳) 昭和12年1月「音楽新聞」
- (注㉑) 同上
- (注㉒) 昭和15年「音楽新聞」No265
- (注㉓) 昭和11年「音楽新聞」No153
- (注㉔) 同上
- (注㉕) 昭和15年8月号「舞踊芸術」
- (注㉖) 昭和11年「音楽新聞」No170
- (注㉗) 「舞踊批評の転換期」昭和12年2月号「舞踊芸術」
- (注㉘) 昭和11年「音楽新聞」No171
- (注㉙) 昭和11年12月号「舞踊新潮」
- (注㉚) 昭和12年2月号「舞踊芸術」
- (注㉛) 昭和12年3月号「舞踊芸術」
- (注㉜) 昭和17年2月号「舞踊芸術」

(資料利用機関)

早稲田大学演劇博物館、中央図書館、日本近代音楽館、都立中央図書館

*1996年度秋季第42回舞踊学会『舞踊學』20号より転載