

## 近代舞踊の出發

市川 雅・菊池 明  
郡司 正勝・若松 美黄（司会）

若松 菊池明先生のご講演を踏まえて、近代舞踊の出發というテーマでお話をうかがいます。

市川 逍遙の背景として、この時代の西洋の舞踊の事情、そして、その時代に留学をした日本の文学者、森鷗外と永井荷風が、どのような意識で舞踊、舞踊家を見ていたかということを中心にお話をします。鷗外は1884年にベルリンに留学し、88年に帰国、90年（明治23）に「舞姫」を書いています。当時、鷗外が舞姫（ダンサー）をどのように考えていたのかということがよくわかります。舞姫エリスは「十五の時舞の師のつのに応じて、この恥づかしき業（わざ）を教へられ、「クルズス」果てて後、「キクトリヤ」座に出でて」と書かれています。「クルズス」というのは一定の履修期間のことで、主人公の太田豊太郎と恋愛をするのが16、7歳ですから、ほとんど1年ぐらしか稽古をしていない。このことから舞姫エリスは当時ベルリンやウィーンにあった大バレエ団のダンサーではなく、「キクトリヤ座」というミュージックホールのダンサーであったことがわかります。「当世の奴隷」とか「はかなき舞姫の身の上」とか、そのようなところを読みますと非常に地位を低く見られているわけです。鷗外は「舞姫の由来—」のなかで「小芝居の舞子というものは、パリの方ではドミーモン、すなわち上等の私娼の類が多い。女役者も上等のは始終宮中に呼ばれたりして、あながち悪くない方です。小芝居になると日本の役者とたいい似たもので淫売みたいなものです」と、こういうひどいことをいっています。鷗外は、これ以外に「花子」という、1990年のパリの万博で居残った日本人の役者をモデルにロダンが絵をかく話を書いています。この絵は「花子の頭」「花子のマスク」といって東京の西洋美術館にあります。一方、逍遙が「新楽劇論」「新曲浦島」を書く2年ほど前にワグナー研究会というのできていますので、当時ワグナーに学べという空気があったことがわかります。1907年（明治40）に、逍遙はミス・ダンカン、ミス・フラワー、ミス・デニスという人たちの 그리스 踊り（ギリシャ舞踊）の復興についてふれ、この「婦人連の舞踊劇は、確かに幾分かは日本の振事を模倣したものと思われる」（「日本舞踊の将来」明治41）といっています。デニスがセント・デニスだとすると、ラフカディオ

ハーン小泉八雲の「おみか」を原作とする作品があります。あるいはそれと関係があるのかもしれませんが。1913年（大正2）になりますとロシアのバレエがヨーロッパで活躍していますので、さすがに逍遙も「例のロシアの大規模の舞踊劇」（「浮世絵と我が舞踊劇」）ということを言及しています。永井荷風は逍遙より20歳下になりますが、鷗外のように舞姫に対して軽蔑的な態度はとっておりませんし、逍遙のように新しい舞踊をつくるのだという理想にも燃えていません。非常に耽美的に、踊りを見て感じてというようなことを書いたものが多いようです。彼は20歳ちょっと過ぎてすぐ、1903年（明治36）にアメリカに向かうわけですが、そこで領事館のハンコ押しのようなことをやっています。フランスに行つてリオンで横浜正金銀行の事務官をやっているんですが、とても嫌で嫌で、本を読むことと劇場に通うこと、売春窟みたいなところに行くことが多かった。帰国後、1908年に「あめりか物語」、09年に「ふらんす物語」が出ます。そのなかに「夜半の舞踏」「舞姫」というものがあります。踊りについての情景をこれほど繊細に細かく表現した文章は他に知らないほどの名文だと思います。荷風は1913年に新橋巴屋の芸者八重次、のちの藤蔭静枝と同棲、やがて結婚、1915年に別れるまでのことを「矢筈草」という随筆にしています。藤蔭静枝との関係もただただ男女関係であって、まったく舞踊と関係ない。藤蔭静枝は、その後革新的な舞踊をやります。新舞踊というよりモダンダンスだと思えるような西洋音楽で踊っていますし、パリやベルリンでも公演をしています。荷風は、アメリカ、フランスにいたとき、オペラをほとんど観ていますね。断腸亭日乗、西遊日誌稿を見ると、ものすごい量です。ワグナーのものが多いですし、フランスオペラ、イタリアオペラも多い。劇場という劇場に行っている。当時のヨーロッパの状況でいいますと、世紀末という時代はロンドンで宮廷からバレエが保護されなくなった時代になります。ロンドンでは大きなバレエの劇場というのはなかった。アルハンブラ劇場、エンパイヤ劇場とあるのはミュージックホールです。鷗外のエリスは、そのベルリン版といえます。パリのフォーリーベルジュール、ムーランルージュもミュージックホールです。パリのオペラ座のバレエが疲弊しきって

いて、残っている作品としては「コッペリア」ぐらいしかない。世紀末の時代では、むしろチャイコフスキーとプッチャーの出るペテルブルクがもっとも潜在的な能力を持っていた。1909年にディアギレフ舞踊団がパリのシャトル座で公演するのですが、もし永井荷風がこのときまでパリにいたとすると「ふらんす物語」自体が変わったのではないかというような気もしております。

若松 菊池先生にスライドを見せていただこうと思いますが、その前に質問がありましたらどうぞ。

竹内玲子 「墮天女」の曲は山田耕筰で、まったくの洋楽ですが、なにか特別な意図があったのでしょうか。

菊池 「常闇」もオペラですね。「墮天女」の楽譜は演博に残っているのですが。

竹内 レコードが慶応の遠山文庫にあります。まったくのオペラ調でした。

松本千代栄 邦楽・洋楽ふくめて音曲に対する記録は残しているのでしょうか。

菊池 日記のなかに、そういう記事はまったく出てきません。

志賀山葵 逍遙の作品はお金のかかるものが多いですね。小品で良いものがありますか。

菊池 面白いのと意味があるのとは違っていて、寓意があり過ぎてしまって見ている方はなにがなんだかわからないということもあるのではないのでしょうか。

郡司 逍遙のは、だいたい大がかりな楽劇をつくらうというのですから、ワグナーをめざしているのですから、大がかりなものが理想です。後の「お夏狂乱」とか「良寛と子守」を書きますのは大がかりに失敗して、金が少なくても上演できるよう、妥協作品ですよ。逍遙にとっては本意で書いた作品だと思ったらどうでしょうか。ワグナーは残らなかった。「新曲浦島」などというのは大がかりなワグナーだと思うんですけど、その長唄の出だしだけがしょっちゅう上演されるのは逍遙としては本意でしょうね。土行さんも本意だったと思います。

菊池 明治36年の日記の一番最初に妙なことが書いてあります。「シェクスピアとワグナーの相違」と書いてあります。「シェクスピアは How を写す」「ワ（ワグナー）は What または Why を写す」「前者はプロセス、アクション、キャラクターそのものを写し、後者はリレイション、リザルト、リーズンを写す」という一節があります。（スライドと解説あり）

郡司 鷗外の「舞姫」の話が出ましたので、それにひっかけて口を切ってみます。どうして鷗外は舞姫という言葉を使ったんだろうということなんですね、当時、こういう踊り子なんですけど、「恥づかしき業」と書いているように、売春婦の隣の

ような踊り子がたくさんいましたが、そういう連中のことをわざわざ舞姫という言葉を使った。荷風も舞姫と使ってるんですね。日本でこのころ舞姫というとすれば、五節の舞姫しかない。王宮のバレエなら舞姫と訳しても不思議ではないかもしれませんが、江戸には踊り子という言葉があり、上方では舞子、この踊り子というのがだいたい売春婦に近いような階級の連中のことです。だから踊り子といた方が小説にはふさわしい。それをどうして舞姫とこう付けたのか。わたしには疑問に思うし、その当時の日本人の考えていた考え方があると思います。一つ考えますのは西洋から入ってきたものは「舞」と訳しているところがある。小学校の遊戯やなんかでも、みんな舞でレインボーダンスとありますのは「虹の舞」と訳しているんですね。西洋から入ってきたものはみんな舞と訳しているということが一つある。舞踊という考え方のなかには西洋崇拜があるんだと思います。舞踊という言葉は、「新楽劇論」のうしろに付いた予告篇のなかで逍遙が初めて使っています。「まい」と「おどり」を一緒にして「舞踊（まいおどり）」としている例は、もっと古い時代からありますが、これを二つ重ねて「舞踊（ぶよう）」としたのは新しい。逍遙は日本のオペラを考えていましたから「新楽劇論」としましたけど、「新舞踊論」でもよかったんだと思うんです。舞踊という言葉は大正に入って定着します。新舞踊劇というものは舞踊という言葉の上ののっかって展開しているように思われます。逍遙は日本のものを集大成して日本のワグナーを創ろうとしたんだと思いますが、それはことごとく失敗している。経済的理由もあるし、社会の実情を知らないで逍遙は理想を高く掲げすぎている点があって、すべて現実によって打ち砕かれてしまう、こう考えてよろしいのではないかと思います。逍遙はだいたい三つの方向で新しい舞踊を創っているようです。「寒山拾得」は絵から抜け出す形式を取っています。これは江戸時代から大津絵の趣向があります。大津絵という下品の作品ではなくて、もっと高尚な墨絵が抜け出すというのが新しい発想だと思います。逍遙は「雪舟（又は元信）の筆意」といっておりますので、なにか筆の動き方と舞踊の動き方あるいは考えているのかもしれませんが。「お七吉三」の方は江戸の浮世絵を考えて「寒山拾得」のモノクロの世界から「お七吉三」のカラーに変わるの面白い発想だと思います。これが逍遙の方向の一つです。「良寛と子守」などというのは小寺融吉さんもいっていますように性格描写をねらったものです。これが逍遙のもう一つの試みになります。三つめは「鉢かつぎ姫」などで和洋合奏、つまり洋楽の様式を取り入れようとしたことだと思います。逍遙も洋楽のことが頭にあっ

て、それをなんとか自分のものにして取り入れようとしたのではないかと思います。新舞踊の藤蔭静枝、五条珠実が洋楽で踊る。アンナ・パブロワが来て宮城道雄の箏曲を伴奏にして踊る。新しい音楽をまず探し求めていることがわかります。一方に石井漠や高田せい子の西洋系の新しい舞踊の創作の動きがある。この二つの流れが衝突したのか、まったく交渉なく展開したのか、こういう点が日本の舞踊における特殊事情だと思います。小寺さんなどは、石井漠さんの舞踊について外国の音楽で踊ることが一つの弱点だといっているんですね。新しい日本の舞踊のテクニック、その時代のテクニックをどう探してゆくのかということに絞られてくると思いますけれども。小寺さんは、もう一つ舞踊家が忘れていた技術がある、それは民俗舞踊だということをはっきりいっているんですね。舞台の歌舞伎舞踊とは違う技法がたくさんある。日本の舞踊家は忌み嫌っている。つまり日本人のテクニックを創り出すんだ、探し出さなければならぬんだということをはっきりいっているんですね。五条珠実さんの作舞した「太鼓のリズム」、あれは三味線音楽でもないし洋舞でもない。民俗芸能に出てくる音楽、むしろ原始音楽に近い打楽器だけで打つ舞踊を試みた。「われわれの時代にとって舞踊とは何か」というシンポジウムはこれからも続くと思います。その取っ掛かりというか、始めのことをどうまとめていいか、課題や疑問だけを並べてみました。どうぞ皆さんでご検討いただきたいと思います。

**若松** 大きな問題が次々と出ました。近代舞踊の出発のなかで日本的なオリジナル、逍遙のオリジナルティとは何か。舞踊にとってのオリジナルティとはどういうところにあるのか。外国のものを調整し、融合するというか再構成する。逍遙はそこに進路を見ていたのか。それが今後も続く日本的な典型なのか。ある現実即して、いろいろなことが考案され、現実のものをあちこち入れかえて自分のものを創る。そういう方向のものが日本では残ってゆくのか。そうじゃなくて一定の論理みたいなものを最初に打ちたてて、それを展開し細分化して実体化するものが仮にあっても消えてしまうのか。坪内逍遙の場合には振付師でも踊り手でもない。それが舞踊の大きな根元にある。彼の、あるいは日本人のオリジナルティとはどうなったのかということは、なかなか判然といたしません。市川さんいかがですか。

**市川** 「日本舞踊最後の一策」で、今からの舞踊はどうしたらいいのか、坪内逍遙は書いておるんですが、音楽のつまづきが多いということですね。もう一つは歌舞伎舞踊から純粋な舞踊、自然主義の舞や踊、そういう方向を示峻していると思うんですが、この点に関しては、その後の新舞踊運動

の発展の段階でおおむねこの通りに進んだのではないかなあという気がいたします。山田耕筰のような作曲家が出てきたり、新舞踊の人たちが西洋音楽や日本の新しい音楽を使うようになった。西洋舞踊では、石井漠の「とらわれ人」がラフマニノフであるとか、当時ヨーロッパ公演をした日本の舞踊家のほとんど誰もが外国の音楽を使っています。最近舞踏というのがヨーロッパやアメリカでかなり評価を受けているんですが、ヨーロッパ人、アメリカ人の一番の疑問は、舞踏はどうして西洋音楽を使わなきゃならないのか。当時問題になったことが永遠と今でもおこなわれている。それから郡司先生が出した石井漠や藤蔭静枝の交流の問題。証明はできないんですが、歌舞伎ですとか座の崩壊ですね、個人が近代意識を持ったことで共通している。気持ちの表現、性格の表現ということがテーマの主なものになってくるのではないかと思いますけど。石井漠の作品の特徴など、あとで片岡康子さんにコメントをいただければ、近代舞踊のある底辺がわかると思います。

**菊池** 郡司先生からアンナ・パブロワのお話がでしたが、逍遙の日記を見ますとパブロワは全部観ているんですが、それに対する感想が一行もない。良いとか悪いとかも書いていない。親しい人に宛てた手紙なんかを見ますと、「人形の家」というのは、あれは抱月のやっていることでおれは知りません。わたしは踊の方をやっておりますということを平気で書くんですね。逍遙自身としては文芸協会のなかで自分は新舞踊劇運動をやっているつもりだと思います。研究所の舞台は土足であがってはいかん。毎日助手にカラ拭きをさせる。所作舞台にしているんですね。わりと有名ですが、逍遙は坪内土行が書いた卒業論文が気に入らなかった。舞踊の本質論を書いたようですが、その基になった外国の文献がわかってくると、土行先生の卒業論文、それに反対する坪内逍遙、それが発展する具体的な形、イメージみたいなものが浮かんでくるような気がします。

**郡司** 逍遙は昔の所作事から抜けきれなかった。ワグナーも楽劇ですから、劇ということが頭から取れない。純粋な舞踊は考えられなかったと思う。それが最後には、当分は歌詞のない音楽だけをつくって見たらという提案までいっているわけですね。それは土行さんが最初考えていて、ぶっつけたのかもしれない。逍遙の実作のなかにはないでしょう。

**菊池** 演博に加藤長治先生という舞踊作家がおいでになりました。自分は歌詞のないというのはあれだから、非常にわかりやすい言葉の歌詞を目標にしている。だから歌詞のない舞踊という逍遙先生の主旨にそっているんだとおっしゃっていました。逍遙も生きていたら、そっちの方へ進んだの

かなと思ったりいたしますけど。

若松 現代性と西洋化。二つの問題が一人のなかにあるんだろうと思うんですね、日本の場合は。とくに西洋化のなかで、どのように変貌をとげるかという問題が現代性と重なってきます。純粹舞踊という理念は、日本の伝統の見直しとして考えられたのか、西洋の建て方から来たのか。どうなのでしょう。

郡司 日本人は、だいたい抽象的にものを考えることができない、といっちゃあ怒られる。非常に具象性を持っている、そういう感性の民族だと思います。外国人のように抽象的、象徴的なものは不得意なところが民族としてあるように思いますね。風とか光とか、そういう題で踊れといったとき、やっぱり秋の曲になると虫の恰好してバタバタと死ぬような表現しか日本人はできないというところがあるんじゃないでしょうか。純粹舞踊というのは、詩の方向、ポエムの方向に行きましたね。日本舞踊の方では。

市川 石井漠の舞踊詩の詩がそうですね。

若松 詩には二つの意味があるけど初期はリリックだろうね。今は、ぼくらはポエムで作っているけど。

片岡康子 外国の新舞踊と日本の新舞踊と手法なり方法論的な接点がある、もしあるとすると、19世紀末の古典バレエからモダンバレエへの転換のフォーキンにしてもモダン・ダンスの新舞踊家たちにしても、もっとさかのぼって18世紀のノヴェールという人の舞踊改革論にしても、言語性からいかに離れてゆくか、そして動きによる表現へ集約するかが必ず出てきます。その点が接点になるかと思いつつ拝聴いたしました。また漠の作品の特徴は、純粹に動きを追求する抽象化された動きによる表現のものが一つあります。それからダンス・ポエム、舞踊詩というジャンル。また音楽の視覚化、ミュージック・ヴィジュアルイゼーションというダルクローズからの流れのジャンル。そして舞踊劇、演劇的な個性を持ったジャンル、これは大変後期、後半になります。こんな風に、雑駁ですが分けることができますと思います。初期は、やはり抽象的に純粹舞踊化というのが漠の仕事の命題だったと思います。

若松 ところで逍遙さんというのは背の高度は何センチ、肥満だったんですか（笑い）。舞踊をやっているのですから、やはり体というものは発想に欠かせないと思いますが。

菊池 小さい人です。鶴のように痩せ細ってました。

若松 美男子だったんですか（笑い）。

菊池 そうでもないですよ。

郡司 でも立派な顔ですよ。逍遙の講義は体を動かすんですから。見事に動きますよ。シェークス

ピアの最後の講義を聞きましたがオフィーリアになつたりハムレットになつたり、すぐ物真似をやりま

菊池 朗読のレコードが「桐一葉」「孤城落月」シェークスピアの「ハムレット」「ヴェニスの人」と残っています。そこにいろいろな問題があると思いますのは、逍遙は朗読を通じて演劇を身につけたのですから、舞踊の場合は自分で踊ることができない。頭の中でしか考えていけない。そういう考え方じゃないかと思

郡司 逍遙は学者であつて、舞踊の改革の場合は実際家ではなかつた。のちの新舞踊家の人は舞踊家ですから、そこが、ちょっと違

若松 音楽についてはお話がありました

菊池 逍遙先生は子供のときに絵を習っていますから、踊に限らず芝劇でも最初に絵にしちやっています。舞台装置家の偉い人でも、どんどん勝手に直してしま

若松 おそらく逍遙の頭の中には踊りがあつた。そのことがよく理解できました。ありがとうございます。

\*この原稿は記録テープをもとにして、このたび新たに作成したものです。（文責・古井戸秀夫）

\*1989年度春季第27回舞踊学会