

石井漠——舞踊詩と展開——

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漠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

帝劇を離れた石井漠と山田耕筰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貪欲に出発した。

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。

石井漠「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。」

山田耕筰「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。」

漠と耕筰は、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た。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。漠と耕筰との共同作業の中で、言葉では言い表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、それに生命を与えるリズムの完全なる融合によって芸術的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筰は、ダンカンとダルクローズに共鳴し、帰国直後、漠にパンツ姿でリトミックの手ほどきをしたという。しかし石井漠が外遊したのは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。

したがって石井漠の舞踊は、山田耕筰に手引きされていた渡欧前と渡欧後とで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く。

(3) 石井漠の作品(ビデオ上映)

次に漠の渡欧前と後の作品比較を行って、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) 註①

原作：落合浪雄

作曲・ピアノ演奏：山田耕筰
衣装・装置：斉藤佳三
振付：石井漠、小森敏、山田耕筰
出演：破戒僧 — 石井漠
盲の笛法師 — 小森敏

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、題目が日本のものであり、筋があり、動きも黙劇的要素が多かったので、当時の観客にもいっ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：山田耕筰
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 — 石井漠、女 — 山田真沙
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「鴉」と2本収録されている。

音楽：ラフマニノフ“プレリュード — モスコの鐘” 作品3—2

振付・出演：石井漠

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、漠の理想とした「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といえ、ドイツで大好評を博した。

3. 帰国後

「山を登る」(1925, T14) 註②

音楽：グリーグ“山人の歌” 作品73—7

振付：石井漠

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行動をモチーフにして、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、山を登る時間の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) 註①

無音楽/打楽器演奏：石井漠

振付：石井漠

1920年代の欧米滞在は漠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、漠の理想追求に向かう苦悩の足跡である。漠は日本的な要素から離れ、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) 漠とヴィグマン、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. 石井漠「囚われたる人」(1923)

2. マリー・ヴィグマン「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

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台の上に腰をかけたままで踊る。ヴィグマンもグラハムも、すでにみた漠の「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、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内面世界を厳しく拒絶し「内的必然性」に密着しながら「内面の響き」を捉えようとする共通の理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石井漠・山田耕筰誕生百年記念公演ビデオ

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漠像、p. p. 17-44, 石井漠研究, ダンスワーク舎, 1986

* 1989年度秋季第28回舞踊学会
『舞踊學』13—1号より転載