

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、その技術習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 C.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上で踊っている。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」に応募した動機はほうだって、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、時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あってよく、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、自ら山田耕筰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」員募集の公告に、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。

その彼が短期間の学士生活から、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、歌劇のなかにともあれ“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。次にこれは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こそそのかされ、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つたえがある。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漠は、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、舞踊家石井漠にとって、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、漠の〔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)、石井漠の作品に、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〕はすべての漠作品を通じて、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、漠が“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漠は、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。だが各地の状況は、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、舞踊会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漠は、「在来の舞踊は多くの場合、舞踊が音楽の下におかれ舞踊が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、ほくにとり非常に愉快に思わせた。ほ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、すでにこの漠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。漠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5年6月2日～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。漠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 「石井漠とささら踊り」池田林儀著 p.34～40 昭和38年(1963)生活記録社
* 1989年度秋季第28回舞踊学会『舞踊學』13-1号より転載