

## 江口隆哉とその周辺

桑原 和美

### 1. 青年期

江口隆哉（本名・捨松）は1900（明治33）年、青森県上北郡野辺地町に、父・義太郎、母・とめの長男として誕生。江口家は捨松の祖父の時代、1872（明治5）年に会津から移住した。父は上北郡の郡会議員、野辺地町の学務委員として、特に旧制野辺地中学の誘致に尽力した。野辺地の郷土史家によると、義太郎は教育に非常に熱心で、子供に対しては「決して叱らない、あくまで自分の好きな道を進ませる」という、子供の自主性を重んずる教育方針をとっていたという。それ故、長男である隆哉が舞踊の世界に入るについてもさらにはドイツ留学を志したことにも反対せず、亡くなる際も留学中のドイツへは知らせぬよう言い残して逝ったという。

家族や親類縁者に芸術家のいなかった江口が舞踊の世界に入る最初のきっかけを作ったのは彼が育った野辺地の芸術・芸能の環境である。現在は取り立てて顕著な産業のない静かな町であるが、当時は東北の要となる海港の町で、産物と共に関西文化の流入する一大拠点として非常に繁栄していた。そのため上方文化の影響を色濃く受けた芸術・芸能が人々の間に愛好され、町民の中には浄瑠璃や歌舞伎、琵琶、謡などを嗜む人が多かったと言われている。

江口は初め商人となるべく（母親が商家出身であったため）、函館の商業学校を卒業したが、自分は商人には向いていないと考え、高等学校受験資格をとるため上京して中学の編入試験を受けたり、高校受験資格検定試験を受けるなどした。しかし結局、肋膜炎のため帰郷を余儀なくされ、その後再び上京するまで野辺地に留まることとなる。この間の江口の芸能や芸術における体験が、彼の芸術観や理解を涵養していったと考える。

有志と共に、能や仕舞、狂言、茶道、日本舞踊、謡、三味線などを習ったが、特に芝居が好きで熱中した。同好の士を集めて「感涙会」という劇団を結成し、劇場を借りて上演したとか、代用教員をしていた小学校で授業をやらずに教室で子供達に演劇を教えていたというエピソードが残っている。また現在でも野辺地町のお盆に踊られている踊りは、長く跡絶えていたその土地の盆踊りを彼が町の古老から習い覚えて復活させたものという事で、郷里に彼が残した大切な遺産といえる。

彼が戦後に発行した雑誌『現代舞踊』誌上に連載した「舞踊創作法」や「続・舞踊創作法」の中には、日本の伝統的な芸術・芸能に関する彼の博識が散見されるが、そうしたところに見られる彼の芸術観や舞踊観の基礎はこの野辺地時代につくられたものである。後に彼がヨーロッパに生まれた「新しい舞踊」を学び、その理念や方法を吸収しようとした三・四十歳代、そして独自のモダンダンスの理念・方法論を打ち立てようとした時、こうした伝統的なものが絶対的な価値観として現れている。青年期における体験は大きな意義をもっていたのである。

病氣療養の後、江口は最初に演劇俳優になることを目指して上京した。新劇運動が盛んな時代であり、当時最も注目を浴びていた小山内薫らの「築地小劇場」に入ることを望んだが、結局小山内の薦めで同類の新劇運動を行っていた「近代劇場」という劇団に入ることになる。そこで演出をしていた小村隆彦に非常に気に入られ、劇団が解散した後も小村のもとに留まった。江口の芸名「隆哉」の「隆」は小村の一字をもらったものである。小村は江口の身の振り方を考え、作品「地下鉄サム」への出演をきっかけにその作品の振り付けを担当していた高田雅夫に紹介した。これが彼が洋舞の世界に入る契機となったわけで、上演芸術にもともと関心があったとはいえ、将来モダンダンスをするようになるとはこのとき江口自身は想像もしていなかったようである。

高田雅夫とパートナーであるせい子は帝劇歌劇部が解散した後、浅草オペラに参加しオペレッタやヴォードビルに出演していたが、1922（大正11）年に所属する「根岸歌劇団」の支援を受けて、アメリカ・ヨーロッパに外遊し、1924年9月に帰国の後、ダンススタジオを開設した。同年、石井漢もヨーロッパから戻り、その帰朝公演で「明暗」「メランコリー」「囚はれたる人」といった作品を発表している。しかし、高田雅夫は江口の入団のきっかけとなった「地下鉄サム」の振り付け中に肺結核で倒れ、1929（昭和4）年5月に亡くなってしまった。従って江口が舞踊団員として舞台上に立ったのは、原せい子が高田せい子と改姓して、「高田せい子舞踊団」がスタートしてからのことであった。

時代に目を向けると、江口が上京し、演劇に足

を踏みいれ、さらに舞踊に関わり始めた大正末から昭和初期は、海外の文化・芸術に対する関心が非常に高まっており、く黄金の1920年代」と呼ばれたヨーロッパを中心に起こった新しい芸術思潮が早々と受け入れられ、人々が非常に敏感な反応を示していた。舞踊の世界においては、アンナ・パヴロヴァ、続いてデニシオン、ルース・ページ、アルヘンティナらが来日公演を行う一方、伊藤道郎、小森敏、仁村英一といった日本人舞踊家がすでに欧米で活動を開始していた。モダンダンスでは、高田雅夫、せい子の他、石井漠が1922から24年にかけてヨーロッパを公演旅行し、その間に観たヨーロッパの「新しい舞踊」やマリー・ヴィグマンの舞踊について舞踊家の視点からその所感を発表した。また執行正俊が1930（昭和5）年に渡独し、マルガリータ・ヴァルマンが校長であったヴィグマンのベルリン校で学び、また同舞踊団の一員として公演もした経緯や状況は彼の自著に詳しく記されている。さらに宝塚歌劇団で新舞踊「春から秋へ」をいち早く発表して注目された榎茂都陸平も、その後“榎茂都舞踊研究所”を設立し、ダルクローズのユーリズミックスとバレエを教えるなどしていたが、1931年に文部省の囑託として渡欧し、ヨーロッパ各地で日本舞踊の紹介に努める傍ら、一年以上にわたりベルリンのルドルフ・フォン・ラバンの下で舞踊理論と舞踊譜を学んだと述べている。また演劇関係では村山知義、林久男、秦豊吉らがドイツの「新しい舞踊」に関心を示した。

## 2. ドイツ留学

江口はパートナーの宮操子と共に1931（昭和6）年12月に日本を出発し、翌年1月にベルリンに到着した。ここで約一年間在独の日本人に社交ダンスを教えて生計をたてながら舞踊の鑑賞や舞踊研究所の見学をし、当時のドイツの舞踊状況を把握した。この時マリー・ヴィグマンのリサイタルを観て、特に「Todesruf（死の叫び）」に非常に感銘を受けたことが彼女の学校に入ろうと決心した理由である。二人は1933年に入ってからドレスデンにあるヴィグマンの本校に入学し、その夏頃まで学んだのち退学している。この具体的な時期は判っていないが、その後ザルツブルクにおけるハロルド・クロイツベルクの夏期講習に参加し、またドレスデン滞在中はパルッカの学校にも学んでおり、8月15日にはベルリンに帰ったとの記録もある。そして同年10月26日にベルリンのバッハ・ザールで在独日本人会の支援を受けてリサイタルを行った後、12月27日に帰国した。

ここで少しドイツの「新しい舞踊」の歴史的背景に触れる。1900年代にイサドラ・ダンカンやルース・セント・デニスがドイツで公演したとい

う事実はあるものの、この国の「新しい舞踊」は劇場舞踊ではなく、体操と強い結びつきをもっていた。19世紀初頭よりくトゥルネン（Turnen）と呼ばれるバーやボールなどの用具を用いた体操が盛んになり、ヴァイマル時代にはくケルパー・クルトゥーア（Körper Kultur）が隆盛となる。その背景となった思想は“自然回帰”，つまり自然に対する崇拜であり、人々は工業化の進む近代社会に対する批判精神とともに、自己錬成の方策としての身体活動と自然環境を追求した。特に若者は屋外での身体活動を通して身体と精神の調和を求め、そうした共通のモラルの下にグループの象徴的活動としてくワンダーフォーゲル（Wandervogel）に熱中した。そしてこのようなナチュラルリズムとユースムーブメントに基づく人々の健康への関心が第一次世界大戦後に、新しいエクササイズとしてのリズムカルな体操と芸術的な要素を含んだ「表現舞踊（Ausdruckstanz）」へと向かった。江口が滞在了ベルリンだけでも200以上の舞踊や体操の研究所が存在していたと当時の雑誌にも記されており、その流行のほどが窺われる。

またこの「新しい舞踊」にはいくつかの主張の異なる流派があった。たとえば『Schriftanz』やイギリスの『Dancing Times』には、Expressive Dance、Dance of Expression や Dance Absolute、Free Dance、New Artistic Dance、Simplist Dance といった語が見られる。ヴィグマンは自らの舞踊について“Absolute Dance”と“New Artistic Dance”の両方を用いていた。日本では一般に「ドイツ・モダンダンス」「モデルネタンツ」「ノイエタンツ」という呼び名が使われていたが、江口は帰国後しばらく「新興舞踊」という言葉を用いていた。この「新興」という言葉は、1920・30年代の日本では一種の流行語のようなもので、例えば新興文学、新興演劇、新興映画、新興芸術、新興俳句、等々様々な分野で用いられていた。その様子を鈴木貞美は、「国際化時代にふさわしく海の向こうの動向を同時的に直接受けとめるものであった」ととらえている。このように、江口の舞踊をその時代の新しい芸術思潮に相応しい芸術として受け入れる環境がすでに国内にあったと考える。

次にヴィグマンの状況とドレスデンのヴィグマン・スクールについて述べる。ヴィグマンの本校が在ったドレスデンは、ベルリンから南へ100マイル、ユーリズミックスで著名なダルクローズの学校のヘレラウからはわずかに5マイルといった近距離に位置し、イタリアの代表的な都市フローレンスにも匹敵するといった意味で「ドイツのフローレンス」とも呼ばれるバロック建築を有する美しい都市である。ヴィグマンは1920年、エルベ川のすぐ近くのノイエシュタット（新市街）に本校を設立し、以後20年以上にわたってここを中心

に活動を行った。1920年代はヴィグマンにとっても「黄金時代」であり、この学校で多くの優れた舞踊家を育て、ドイツ国内だけでなくヨーロッパ各国で名声を獲得し、さらに1930年以後のアメリカ公演旅行への基礎を築いていった時代である。1929年の『Dancing Times』のドイツの舞踊状況を報告した記事では、ヴィグマンとルドルフ・ラバンを主流として並列で扱い、彼女や彼女の弟子達の公演の批評は常に重きを置いて掲載されている。

しかし、江口が滞在した1932(昭和7)年から33年はちょうどヴィグマンをとりまく状況が急転し、舞踊だけでなく多くの芸術家にとって不運な時代の始まりの時期であった。1933年1月にはヒトラーが首相の座につき、同年3月にはナチスが議席の大多数を占めた。3回目のアメリカ公演を行って3月に帰国したヴィグマンは、国内の彼女をとりまく状況と置かれている立場が大きく変化したことを知った。そして江口がヴィグマン学校を去って再びベルリンに戻った9月に、ナチスはすべての芸術と文化を監視下に置くことを決定している。江口はまさにドイツ芸術の「黄金時代」がナチス統一によって幕を閉じようとする節目に遭遇したのである。

江口が学んだヴィグマンの学校の案内書によれば、二人が参加したと推察される「舞踊家と教師のためのクラス」は、毎月20時間の通常授業と最低1時間の個人授業が設定されていた。教科は、体操、表現研究、身体感覚の発達が初段階にあり、さらに空間構成、ゲロイシュリトミック(楽器の演奏と作曲)、舞踊教育学、群舞構成、演出へと進んだ段階が設けられていた。この案内書から詳しい内容を窺い知ることはできないが、いづれもが彼らにとっては全く初めてのもののばかりであったことは間違いない。

江口がここで受けた教育が彼のその後の作品に影響を及ぼしたことは否めないが、長い舞踊活動を通してみると、むしろ作品以外への影響に見るべきものがある。一つはモダンダンスの本質と動きについての考え方である。既成の動きやテクニックに頼らず、自分自身で新しい動きを生み出すことが、バレエとは異なる自分の目指す新しい舞踊であるという確信を得る、このことにこそ意味があったと考えられる。彼はその契機がヴィグマンによる個人授業にあったと述べている。次に指摘すべきは、一人一人の個性や才能を活かし、伸ばす教育方法である。彼はそれを「天才教育型」と呼び、ヴィグマンがグレート・パルッカ、マックス・テルピス、ハンヤ・ホルム、ハラルド・クロイツベルク、イボンヌ・ゲオルギー、マルガリータ・バルマン他、世界的に著名な舞踊家たちを輩出し得た理由であると考えていた。そして

彼自身もその教育方針に倣うことによって、戦後の日本のモダンダンス界の主流となる多くの優れた舞踊家を育て、大きな系譜を作り出したのである。

江口と宮は1933(昭和8)年10月26日、ベルリンのバッハ・ザールのリサイタルにて自作の10作品を発表した。自作を舞台にのせた最初である。彼はこれらの作品について、過去に海外で日本人の舞踊家が行ってきた、例えば着物を着て踊るような日本色溢れる作品は避け、あくまでドイツで見聞し学んだ成果を披露することを意図したと述べている。このリサイタルに対しては15以上のドイツの新聞が批評を掲載したが、その多くは江口らの日本人としての身体や風土と密着した動きの質感と、ヨーロッパで流行しているダンススタイルとの取り合わせに当惑したことを明らかにしている。しかし中には、未消化ながらも彼らがその新しいスタイルを習得しようとしている姿勢(単にそれらしき雰囲気を取り入れて安易に母国の文化と折衷させようとしているのではない)に理解を示すものも見られた。

### 3. 戦前の舞踊活動と作品

1933年12月に帰国した江口と宮は翌1月、有楽町に舞踊研究所を開設し、江口乙矢、井上陽子らが最初の研究生となった。

帰朝第1回公演は1934(昭和9)年3月24日に朝日新聞講堂で行われた。バッハ・ザールでの作品に新作の「習作NO1」「習作NO2」を加えたプログラムによる公演は、日本のモダンダンスの流れをドイツのヴィグマン流ダンスを中心とする方向へと向かわせたと評価されている。この新しい舞踊の旗手たちの公演に対して批評を掲載した多くの新聞・雑誌に共通したのは「近代性」「客観性」「分析的」「単純化された動作」「新鮮な感覚と技巧」「高い芸術性」といった語であった。二人の舞踊は、バレエ風の動作や雰囲気を多く盛り込んではいてもクラシックの技巧に基づいたバレエとは言えない従来の日本の西洋舞踊とは、明らかに一線を画するものであった。

海外の情報が少ない時代であったためか、江口らがヴィグマンの舞踊の継承者であるか否かということが問題にされた様子はない。「新興」がもてはやされた時期、そして西欧崇拜の風潮もあってか、彼らが本場の舞踊を見せてくれることへの期待の方が大きかったようである。ヨーロッパの「新しい舞踊」を習得したとみなされ、常に新しいアイデアや斬新なスタイルを披露するたゆまぬ精進を期待されたことは、彼らにとってはプレッシャーであると同時に大きな励みにもなったと考えられる。この時期彼らが試みた、新たな創作スタイルは、次の四作品に代表されているとみる。

一つはヴィグマンの影響を如実に示す打楽器のみの無音楽伴奏と抽象化された動きによる「習作 NO 1」「習作 NO 2」、二つめは日本では最初に現代社会をテーマにした舞踊といわれる「都会」である。芸術・文化のリアリズム論が盛んであった当時の状況とも呼応しており、演劇・美術の分野でその代表的存在であった村山知義が装置を担当していた。三つめはオスカー・シュレンマーのトリアディックバレエに想を得たと推察される“物体舞踊”の「エチュード」「丸の休み日」である。この「舞踊家のいない、物体ばかりの舞踊」に対する批評は実際には芳しいものではなく、失敗作と評されることが多かったが、話題性には富み、しかも「決して無駄な捨て石ではなく」「大変興味ある試みとして次回には十分期待できよう」など好意的とも受け取れる記述も多かった。しかしこの類の舞踊は1935(昭和10)年11月12・13両日の公演で発表されたのみで、再び同様のスタイルの作品が作られることはなかった。最後に、この物体舞踊と同じ公演で発表された「波紋」は上記の三つに比べてさほど注目されず、その後も話題にのぼった形跡はないが、全裸を思わせる薄い白布をまとっただけの身体の線による造形を見せる江口と宮のデュエットで、ドイツの裸体舞踊の影響を受けた作品ではないかと考えられる。好評にもかかわらず簡略にしか紙面で扱われなかったのは、全くの裸体でないにせよ裸体の印象を強く与える舞踊は、当時の日本ではやはり観る側に躊躇させるところが大きかったためではないだろうか。

1934(昭和9)年から1942(昭和17)年までの間、38年と41年を除いて、常に新しい舞踊のスタイルを提示することを自らの課題としたかのように新作発表のリサイタルを行っている。しかし、戦争によるさまざまな芸術活動への制約と国家の政策及び社会の風潮は、高い芸術性を信念とする彼らの舞踊にも変質を迫った。体位の向上が重視されるような状況下では、江口も新興舞踊がく(体育舞踊)やく(美容体操)としても価値がある点を強調し、またドイツの体育政策の成功になぞらえて、国民的運動として舞踊が普及することが望ましいとの発言をしている。1941(昭和16)年には『歩く』を著し、ここでは国民訓練、国策の視点から、歩くことの意義が提唱された時代の要請に歩み寄った姿勢を見せている。しかしながら、身体訓練一辺倒の無味乾燥な運動になることへは強い懸念を示し、体育に美的要素を取り入れた、感情を伴う全身の有機的な運動、生命の喜びを感じながらの方が体育の目的はよりよく達成されるといった発言も続けられていた。明らかに体力増強と体格重視の軍隊的発想が強まる風潮の中で、それとは相容れ難い美的要素を本質とする芸術舞踊

との接点、協調点を見い出そうとしていた苦心の様子が窺われる。

第二次世界大戦が始まった1939(昭和14)年から42(昭和17)年までは毎年従軍慰問を行っており、その体験と社会の状況から作品にも自ずとそれに関連した作風、あるいは制約が生まれていったのは当然であった。テーマにも戦時下の人々の感情や願いといったものを扱った作品が多くなっている。しかしそれは、戦闘的であったり戦意の高揚を促す類のものではなく、例えば兵士の妻の祈りや、美しく散っていく若人への感謝、春を待つ想いといった、静かで優しく、叙情的な作品であった。自己を見失いがちな特殊な状況にあって、むしろ彼らの舞踊の本質は鮮明になっていったように思われる。

#### 4. 戦後の作品 ——作舞の充実期——

自他共に江口の代表作と認められる「プロメテの火」(1950)「日本の太鼓一鹿踊り」(1951)「作品七番」(1953)は、ほぼたてつづけに発表された。またこの時期には‘芸術祭奨励賞’と‘芸術選奨文部大臣賞’を授賞し、名実共に江口の充実期であった。年齢的にも五十歳を迎え、舞踊の世界に入って二十年という経験の積み重ねが、彼の創作活動に円熟と形ある評価をもたらしたと言ってもよい。また時代的にも、戦後四年間のもっとも混乱した時期を越えて、ようやく新しい作品を生みだすことが可能な状況と意欲とを取り戻すことができるまでになったのである。

「プロメテの火」はギリシャ神話プロメテウスを題材に採った作品であるが、創作動機は当時の彼の生活意識の中にあった。彼はこのように述べている。

「25年といえばまだ占領下にあったので、重々しさや、やり場のない抵抗や、敗戦後の混乱や、うつろな人間のうごめきや動揺、そしてその中に微かに求める曙光—そういうものが、私の底流となっていた。何かそこから創り出してみたい。暗い面だけでなく、明るみへの希いをこめて、何か創作してみたいという気持ちを押さえることができなかった」

またこの作品は、従来の彼の作品には見られなかった四つの場面から構成されるストーリー性のある大作であるが、このことは戦後華々しい隆盛を見せたバレエブームと無縁ではあるまい。戦後日本では東京バレエ団が創設され、「白鳥の湖」「コッペリア」などの初の全幕上演が連続した。またエリアナ・パブロヴァの門下生などが各々に自分のバレエ団を結成、大作を発表し始め、暗く抑圧された時代の雰囲気を一掃するかのような夢のあるバレエが大いに歓迎されたのである。それ

に比較するとモダンダンス（現代舞踊）は明快さや華やかさで劣り、一般の支持を得難いものであった。時代と社会の状況によって常に大衆の志向は変化するものであるが、この頃江口はしきりに、現代舞踊は、誰が見てもよく解って楽しく、しかも芸術的なものであると発言しており、「プロメテの火」はそうした時代の志向に適った作品を、という意図も含んでいたのではあるまいか。

「日本の太鼓―鹿踊り」は岩手県の郷土舞踊・鹿踊りに材を採った作品である。江口は上演の四年前、偶然に見た鹿踊りに強烈な印象を受け、それを機に幾度か岩手へ踊りを見に出かけた後、最終的に岩谷堂鶴羽衣部落の踊りに取材して作品を創作した。この作品は、A（八ツ鹿の踊り）→B（女鹿かくし）→C（二ツ鹿の踊り）→Aの4章構成で、また舞台上の空間構成も〈直線〉〈円陣〉〈ペア対群〉などの限られた隊形のみが使われ、全体的にも非常にスッキリとした印象を与える。私見では、江口が取材した庭元のグループと「日本の太鼓―鹿踊り」の最も顕著な相違は音楽にある。原型では踊り手の打つ太鼓のリズムのみの伴奏で、素朴な勇壮さが全体の印象として強いが、江口の作品では伊福部昭の曲とオーケストラの演奏がすでに洗練された勇壮、優雅、荘重といった雰囲気をも十分に漂わせている。さらにその音楽を活かして動きをしばらく停止させたり、音楽と動きとが掛け合いをするといった独自の手法が効果的に用いられている。また動きについては、基本の姿勢、足の運び、動作などは原型に負うところが大きい。しかし江口は現地の踊り手に指導を受けるのではなく、ほとんど質問さえすることなく観察することに終始した、と当時彼に踊りを見せた一人は語っている。この作品は、原型の動きや展開の基本は素材に従いながら、勇壮、優雅、荘重さというテーマと音楽のもとに、それらを新たに構成するという創作方法を用いて郷土舞踊の芸術化に成功した代表的な作品であり、「狐けんばい」（1960）、「綾の太鼓」（1963）というシリーズへも引き継がれている。「日本の太鼓―鹿踊り」は、その後の郷土舞踊の舞台作品化が盛んに行われるようになる先駆けとなった作品と言えるが、そこには戦後の日本的なものへの回帰という社会的風潮も大きく関わっていたとみるべきであろう。

## 5. モダンダンスの理念と方法

江口が1930年代から50年代にかけて、日本におけるモダンダンスの「作」と「演」をリードする舞踊家であったことは周知のとおりであるが、加えて1950年代以降の彼は、独力で「論」の世界を構築することに力を注いでいった。既述のごとく、江口のモダンダンスの根本理念はドイツの「新し

い舞踊」、とりわけヴィグマンの影響を強く受けているが、一方具体的な創作方法については彼自身の体験や思索・思考に基づいた独自性の強いものである。

彼はドイツ留学以後の舞踊活動を通じて、一つの確信というべきものを見出し、すなわち、日本の長い歴史の中で培われてきた伝統的な芸術・芸能の土壤の上に西洋の新しい芸術が根を下ろすためには、伝統的な芸術観や美意識、そして日本人の身体が持つ形や動きの特性を無視することはできないと考え至ったのである。換言すれば、日本人にとってのモダンダンスの理念や方法は鉢植えの花を土におろすといったやり方ではなく、新しい種を土壤にあった独自の方法で育てるようになってはならないというのである。しかも彼はそうした考えを自己の創作活動において実践するに留まらず、舞踊に関わるより多くの人に理解され役立つような体系的な方法論として確立し、普及することに努めた。彼の啓蒙的な姿勢は、日本のモダンダンスを初期の時代からリードしてきた者としての、ある種の使命感とも言えるものであった。このことはごく初期の頃から彼の門下生に学校の教師が多かったこと、さらに1948（昭和23）年から日本女子体育専門学校（現・日本女子体育大学）において、将来子どもたちに舞踊を教えるであろう学生たちを指導する立場にあったこととも関係する。

江口の理念や方法の提示の主たる場が自ら発行した舞踊月刊誌『現代舞踊』（1953-1972、通算196号）であったことは周知のことである。〈創刊の辞〉で彼は、発刊の目的として次の二点を掲げている。一つに、モダンダンスの概念を明確にし、理念の確立を図り、それを拡く啓蒙すること。二つ目に、学校における舞踊教育の発展に資することである。すなわち彼は芸術と教育に互って、初心者から専門家に至る幅広い読者に対し、深さと広がりをもった内容を示すことに大きな理想を抱いていた。『現代舞踊』の内容は、舞踊ニュース、批評、舞踊史、指導法、照明や装置、舞踊以外の芸術・芸能に関する事柄、トピックスなど多岐に及び、そこからは時代の舞踊状況や、何が求められていたのかなどが鮮明になる。それは彼が発行者としてあまり偏らず舞踊の状況を把握し、また読者に伝えようとしていた姿勢を示すものである。

しかし何と言っても雑誌の最大の特徴と意義が彼の筆による「舞踊創作法」や「続・舞踊創作法」「基本運動」にあることは間違いない。「舞踊創作法」は創刊から約7年間、70回にわたって連載され、後に同じ題名でカワイ楽譜から出版されている。一冊にまとめた本として読むと気づき難いが、号を追って他の記事と共に読み進めると、彼がこの間の舞踊状況を実に真剣に受けとめ、時

代に適った舞踊論を築こうとしていたことが鮮明に理解できる。それはすでに書かれたものから得た知識の再構成でも、また彼自身の体験を独善的に理論化したものでもない。また、来日した著名な舞踊家、例えばマーサ・グラーム、ポール・テイラー、ニューヨーク・シティー・バレエの公演を直ちに分析的に取り上げて論じるなど、海外の状況にもきちんと目を向けていた。

彼の創作法の特色は、基本を自己の創作体験におき、その一方で文化・芸術・芸能・社会等にわたる彼の体験や人との関わりから生まれた幅広い関心と理解に基づき、それらを分析的・実証的に扱っていることである。その結果彼の論は独創的でありながら、普遍的であり、説得力のあるものとなっている。また舞踊家による舞踊論としては先駆的なものであったため、用語一つ取り上げても良くも悪くも彼独自の使い方が見られる。中には映画・演劇・音楽・古典芸能などからの借用と思われるものもあるが、「貫通表現」「作品の創作基盤」「表現体」の例に見るように多くは彼が造り、意味を規定した。現在、テクニクについてはバレエに準じた用語が広く通用しているが、独創を重んじるモダンダンスの創作においてはなかなか共通の用語を確立することが難しいことを見ても、彼の試行錯誤と苦心の程が窺われる。

「続・舞踊創作法」は「舞踊創作法」の続編として、雑誌の終刊まで12年間にわたって連載された。ここでは創作の具体論を離れて、〈モダンダンスの概念〉をめぐる筆が進められた。「舞踊創作法」のように体系的ではなく、時に内容的な反復がみられたり、テーマの順序にも確とした意図は感じとれない。しかしそれ故にかえって、彼の関心の所在と思索の中心は明らかである。1960年代には海外から新しいスタイルのモダンダンスやバレエが次々に流入し、戦前のようにバレエはトゥシューズを履いて古典的な作品を踊るもの、といった概念では収まらなくなってきていた。モダンダンサーがバレエのトレーニングを採り入れるようになり、“モダンダンスとは何か”が問われた時代であった。従って彼の最大の課題は、モダンダンスとバレエの違いをどう理論づけるか、そして日本のモダンダンスの独自性をどうやって明示するか、であった。10回にもわたって様々な伝統芸能をとり上げた〈芸の話〉などは、明らかに日本の伝統的な芸術や芸能の原理をモダンダンスに積極的に生かそうという彼の意図の表れと見る。

## 6. 舞踊教育

江口が舞踊教育の対象者として考えていたのは概して次の三者である。一に彼の門下生である。そして学校教育の場で舞踊に関わっている人である。さらに舞踊という芸術に関心を持つ観客、批

評家、及び不特定多数の人々である。

三番目の対象者については『現代舞踊』の発行がその姿勢を顕著に表し、多くの人に正しくモダンダンスを理解してもらいたいとする彼の啓蒙的な考えの反映であることは明瞭である。またしばしば新聞等に掲載された一般の読者に対するモダンダンス概念の説明や作品の丁寧な解説にも、その姿勢は示されていた。

私が1984年に門下生の方々を対象に行ったアンケートにおける自由記述形式の回答によると、「江口先生からどのようなことを学んだり、影響を受けたと思うか」に対して、多くの人が「創作の方法に関して」(33%)、次いで「モダンダンスの理念に関して」(30%)と回答した。このほかに「人間性・態度・姿勢」(15.5%)「学校におけるダンス指導」(9.7%)「身体の動かし方、踊り方」(6.8%)「稽古指導の仕方」(4.9%)などがある。具体的な記述からは、門下生にとって普段の稽古や創作の場が、彼の論を体験的に理解する絶好の機会であったこと、しかもそれは後になっても彼らの舞踊活動の理念的あるいは方法的な基盤として重要な位置を占めていることが解る。

「創作の方法」についてさらに言及すると、江口は門下生を彼の作品の創作過程や上演の場に、ある時は全般的に、ある時は部分的に参加させるという独特な方法をしばしば採った。例えば踊り手にテーマを与えて個々に動きを生み出させるとか、群舞を創る時踊り手と相談しながら構成を進めるといったやり方である。「プロメテの火」の第三景“火の歓喜”の創作場面では、作品の創作動機から作品の全体構成等を詳しく説明した上で、踊り手に何十万年も前の人間が初めて火を得た時の喜びを想像させ、個々に即興的に動きを生み出させている。また「作品七番」についても彼は、「わたくしのやり方は、初めの‘話し合い’から‘構成’‘動きの生み出し’すべて相談ずくですので、いや応なしに創作を体験し、この時期に創作の開眼をした人が少なくない」と述べている。つまり踊り手である門下生は単に江口から動きを与えられるのではなく、具体的に創作の一端を担ったり、あるいは全般的に関わりながら作品に参加することによって、体験的に創作方法を習得していったのである。江口にすれば多様な個性を集め、テーマのもとにそれらをまとめることは、苦勞であると同時に楽しいことであつたらうと想像する。

門下生の教育・指導に関して、彼は師であるマリー・ヴィグマンと幾つもの共通する点を持っている。共に優れた門下生を多く輩出し得た根拠をそうしたところに認めることができる。まず第一に、一人一人の個性を非常に尊重したことである。彼は自分の演舞のレパートリーを他者に振り移し

して踊らせることをしなかったが、このことは、踊りが個性の表現に他ならないと考えていたからであり、ヴィグマンが自分のソロを他の人に踊らせなかったのと同通する態度である。指導者の中には時に、門下生の作舞や演舞に自分の好みや価値観を押しつけようとする人もいるが、江口はそうしたやり方を嫌い、個人個人の資質をとらえ、それを活かし伸ばすよう努めた。「天才教育型」と呼んでいたヴィグマンの指導を彼自らも実践したと言ってよい。第二に稽古の中に創作練習を採り入れたことである。何かテーマを与えて、短時間の中で動きを見つけさせる、お互いにそれを見せあう、江口や門下生同士が相互に批評・アドバイスする、などである。これは江口がヴィグマンの稽古で受けた指導の方法と基本的に同じと思われる。第三は、指導者が生徒と共に動く稽古である。江口はヴィグマンの稽古で、五十歳を過ぎた彼女が生徒と汗だくになって動いている熱心さに引き込まれ感動したと述べているが、彼自身もかなりの年齢まで、そのやり方を続けた。そして四つ目に、彼の日常の稽古方法は、動きを次から次へと発展させていくもので、動きの生み出しの練習であったが、その方法は彼がヴィグマンの学校で学んだやり方を踏襲したものである。ヴィグマンがそうであったように彼も常にピアニストによる生の伴奏で稽古をし、ピアニストはその場で指示を受けて動きのパリエーションにふさわしい音楽を即興的に演奏することが要求された。さらに強調したい点は、指導者が舞踊家として最も充実した時期、つまりヴィグマンにとっての1920年代がそうであったように、江口の1950年代において、優れた門下生が彼の下に集まり、多くを吸収し成長していったという事実である。既述のような指導の方法においては、指導者が充実した活動をし発展していることこそが、門下生の中に創造的な精神と発想、そして活気に満ちた雰囲気を生み出す土壌であると言える。親密さの中にも批評の精神があり、良い意味での相互の競い合いと認め合いがある。そのような環境を作ることによって、指導する側される側双方に得るものが大きかったと考える。

最後に学校の教師たちと江口との関わりについて述べる。学校での舞踊教育に携わる教師達と彼との出会いは、ドイツ留学から帰国して間もない頃であった。1935（昭和10）年から発行された月刊の『新興舞踊』という小冊子は、江口と宮が主宰する「東京舞踊教育研究会」によるものだが、この研究会は小学校や女学校で舞踊教育に携わる教師を中心に発足したグループであり、毎週火・土の2回、駒込の吉祥寺幼稚園と平町の江口・宮の研究所で行われていた。1935年から43年までこの研究会に参加した元教師によると、午後5時か

ら7時頃にかけて行われる専門部と呼ばれる大人の稽古の時間帯に間に合わない教師達が多かったため、それより遅い時間帯に特別に稽古時間を設定してもらうことになったという。毎回14、5人から20人の参加があり、稽古内容は専門部とほぼ同様であったが、教師という点を考慮してであろう創作練習の機会がしばしば取り入れられていた。また研究会は不定期ではあるが、数日間の集中講座を幾度か開いている。1937（昭和12）年8月に行われた講座を例にとると、その主旨は「新興舞踊の習得によって舞踊を正しく理解し、確固たる自信をもつこと」とあり、それは「確固たる自信と正しき理解無きところに、深く高き芸術性は認められず、魂からの舞踊教育ということも望まれるもの」ではないからである、とされている。またその内容も新興舞踊の基本的な理念や方法に加えて、〈児童創作指導法〉や〈文部省体操要目について〉〈教材研究〉といったように、教師にとって現場で実際に役立つことが念頭に置かれていた。さらに当時から江口は女学校での舞踊講習会や地方の小学校教員を対象にした講習会をも定期的に開いていたことも記録に残っている。

そして終戦後、1947（昭和22）年に文部省の学習指導要綱が改訂され、ダンスにおける「創造性」に目が向けられるようになり、日本女子体育専門学校や東京女子大学にて彼自身も教育にあたるようになると、教育者としての立場からの発言が著作や専門誌の記事に多く見うけられるようになる。昭和20から40年代にかけての彼は、学校教育における舞踊について頻繁に積極的な発言を行うと同時に、それを求められる舞踊家でもあった。彼の舞踊教育理念の基本は、〈舞踊は芸術であり、その教育的な意義は生徒自らが個人的に把握した思想・感情を創造的に表現することによって人間性の発展に寄与することである。従ってあくまでも美的な価値を追求するところに舞踊教育の本質が存在する〉という芸術舞踊家の立場に立つものであった。体育という教科の中に位置づけられることから、ともすれば美的価値よりも身体運動としての体育的価値にその意義を求められることに、常に懸念の姿勢を示しつつ、創造的な舞踊が学校教育の一部に確かな位置づけを得ることによって、その芸術性も広く理解されるようになることを希望し確信していたと考えられる。

（本稿は舞踊学会における講演のテープに基づいて作成した。また講演で紹介したスライドやOHPによる資料、VTRに関する部分については省略していることをご了解いただきたい。

1998, 5. 桑原和美)

\*1993年度春季第35回舞踊学会