

表現舞踊のジャポニスム —ヴィグマンの能受容とヴィ・マギトの日本風仮面舞踊をめぐる—

山口 庸子 (名古屋大学)

Abstract

It has long been known that Mary Wigman, the leading dancer of German expressionist dance, was influenced by *Noh* masks when designing her dance masks. Studies also show that Japanese dancers in Europe from the early 1900s to the 1930s often took up Japanese subjects. But compared to other art forms such as painting or theatre, the influence of Japanese culture on German expressionist dance still remains unclear.

To show the examples of Japonisme in expressionist dance, this paper focuses on Wigman's *Noh* reception as well as the Japanese-style mask dances by Wy Magito—a student of Wigman's—who has rarely been spoken of. Considering Wigman's mask theory, I would like to show that the *Noh* mask played a crucial role on its development and that she recognized its so-called "intermediate expression." From an analysis of Wy Magito's dances, I intend to make clear that Japonisme in the expressionist dance had various resources such as academic studies, travel reports, photographs, and films. I would also like to show that the reception of *Noh* in European modernism—which has been spoken about mainly relating male artists—can be discussed from a broader perspective with regard to female artists.

1. はじめに

「ジャポニスム Japonisme」という用語は、フランスの批評家フィリップ・ビュルティが、1872年に使用したことで定着した。ドイツ語圏では、ヴォルデマー・フォン・ザイドリッツによって「ヤパニスムス Japonismus」として借用されたが、その後「ヤポニスムス Japonismus」という語が定着し今日に至っている。当初は、19世紀後半の西洋美術に対する日本の影響を意味していたが、現在では、工芸、文学、演劇など他の芸術ジャンルにも認められ、また、欧米の各地域によって、その様相が異なっていたこともわかってきている¹。

ところで、ジャポニスムは、表層的な異国趣味（「ジャポネズリー」）とは異なり、そのような異国趣味を含意しつつも、「造形原理、構造様式、価値観」など、何らかの意味での「日本との関連」や「日本の影響」を見出し、それを意味づけようとする立場であるとされる²。しかし近年では、「ジャポネズリー」と「ジャポニスム」との境界を問い直し、土産物などの雑多なモノやポピュラーカルチャーも含めた、広範な「現象全体」³としてのジャポニスムを考察しようとする立場も現れてきている。

ドイツ語圏の舞踊におけるジャポニスムに眼を転じれば、川上貞奴や花子のみならず、20世紀初頭から1930年代にかけて渡欧した日本人舞踊家た

ちが「古典的な日本舞踊の姿を借りて、ジャポニスムを売り物にした舞台を演じる傾向があった」⁴ことが指摘されている。たとえば、ドイツ語圏のモダンダンスである表現舞踊（Ausdruckstanz）の代表的舞踊家メアリー・ヴィグマンに師事した執行正俊は、ベルリンで『鉄輪』『かつら』『浮立』などの日本風舞踊を上演している⁵。他方、来日したハラルト・クロイツベルクなどの表現舞踊家たちが日本の伝統芸能に関心を示していたことも報告されている⁶。ガブリエレ・ブランツシュテッターは、貞奴や花子に見られる「ハラキリ」や「ミエ」、「芸者」などの日本的な身体技法や身体イメージの流入と、「ヨーロッパのジャポニスムの自己言及」との様々な相互作用を指摘している。それに加えて、他ジャンル同様、「日本的なもの」はアヴァンギャルド芸術のモデルともなっていた。古典バレエの美学に反発した表現舞踊家たちが、日本の舞踊に見られる重心の低さに注目したのはその例である⁷。

ヴィグマンが使用した仮面への能の影響は、ヴィグマン自身が言及している⁸。アレクサンドラ・コルプは、仮面舞踊である『魔女の踊りII』について、歌舞伎の「ミエ」に類似する動きがあること、「魔女」と能に登場する亡霊に、超自然性という点で共通点があること、ヴィグマンと同じくダルクローズの下で学んだ伊藤道郎や、ヨーロッパで公演した石井漠の公演から影響を受けた

可能性があること、そして、これらの現象の背後には、戦間期に博覧会などを通じて活発化した「東西の文化交流」があることを指摘している⁹。しかし、総じて、ヴィグマンの舞踊が、ジャポニズムや能受容の文脈に位置づけられることはほとんどなかった。また演劇や美術・工芸など他分野と比較しても、表現舞踊におけるジャポニズムの問題は、今なお十分に論じられているとは言い難い¹⁰。

本論文では、ヴィグマンの能受容、およびヴィグマンの弟子で、これまでほとんど論じられたことのない女性舞踊家ヴィ・マギトの日本風仮面舞踊（1926）を取り上げ、関連文献およびドイツ舞踊資料館のアーカイヴ資料の検討を通して、表現舞踊におけるジャポニズムの例を明らかにしたい。さらに、主に男性芸術家について論じられてきたモダニズムの能受容について、女性芸術家を視野に入れることで、より多様な受容が論じられ得ることも示したい。

2. モダニズムにおける仮面の復権と能の受容

20世紀初頭のドイツ語圏を見渡すと、表現主義、ダダイズム、バウハウスなど様々な芸術思潮において、また文学、演劇、美術、舞踊などのジャンルを横断して、仮面やその表象を用いた試みが見られる。表現舞踊においては、ヴィグマン、クロイツベルク、クルト・ヨース、ゾフィー・トイバー＝アルプらが仮面舞踊を試みている。仮面が盛んに用いられた一つの背景として、モダニズム芸術における仮面の復権という現象が考えられる¹¹。

モダニズムにおける仮面の復権の最も強力な推進者であったイギリスの演出家エドワード・ゴードン・クレイグは、仮面が持つ脱個性や不変性、人間の顔を凌駕する表現の凝縮性のゆえに、仮面こそ「顔の表情を通じて示されている魂の表現を、描出するための唯一の正しい媒体である」¹²と主張した。本論文との関連では、クレイグが、古代ギリシア悲劇と並んで日本の能における仮面を演劇における模範的な仮面とみなしており、モダニズムにおける能の受容に大きな影響を与えた点が重要である¹³。また、クレイグの父エドワード・ウィリアム・ゴドウィンが、日本の工芸品を範とした「アングロ・ジャパニーズ」家具を製作した工芸家であり、クレイグの姉イーディス・クレイグは、謡曲に基づいた郡虎彦の戯曲『鉄輪』を演出した演出家であったことも指摘しておきたい。

世界的な影響力のあったクレイグ主宰の演劇専門誌『マスク』では、能が男性の芸術として紹介されている。クレイグと交流のあった演劇・舞踊評論家の坪内士行は、『マスク』に掲載された1912年の論考「日本の劇」において、「男性的威厳」に満ちた能は、「特に武士のためにデザインされ

た芸術であり、その男性的性格が、女性の参加を排除するのみならず、装束やその他の小道具をも、男性的色彩に彩っている」¹⁴と、能の「男性的性格」を強調している。モダニズムの能受容では、クレイグやイエイツなど、主として男性の劇作家・演出家の例が論じられてきており、そのミソジニ的傾向が指摘されることもあった¹⁵。しかし、女性の踊り手が多かったモダンダンスを視野に入れると、能の受容はより多様性に富んだものとして浮かび上がってくる。

3. メアリー・ヴィグマンにおける仮面の概念と能受容

3.1. メアリー・ヴィグマンにおける仮面の概念

ヴィグマンは、仮面に深い関心を抱き続けた舞踊家である。彼女の仮面舞踊には、代表作『魔女の踊りII』（1926）や『トーテンマール』（1930）のほか、『儀式的な形姿』（1925）『死の舞踊』（1926）などがある。また、彼女は『舞踊の言語』（1963）などの著作でも、仮面について論じている。ハンブルクの芸術雑誌『デア・クライス』に掲載されたエッセイ「舞踊家とその手段」（1932）の「舞踊の仮面」と題された章は、ヴィグマンの仮面論として重要である。

「舞踊の顔から、絶対的に固定され、異なる種類の物質に呪縛された形式としての舞踊の仮面までは、ほんの一步である。しかし、いつ踊り手は仮面へと手を伸ばすのだろうか。

常に、彼の内にある造形への衝動 *Gestaltungsdrang* が分裂の過程を引き起こすとき、である。見知らぬものであるかに思われる形姿 *Gestalt* のイメージと本質が、想像力によって彼に啓示され、その形姿が、自我の一部のように彼の自我全体から分離し、踊り手に形姿への変身を強いるような時である。この変身は典型的なもののために個人的なものを克服し、典型的なものを超個人的なものへと高めることを舞踊家に求める。

[中略]

舞踊の仮面は決して、興味深い添え物や装飾であることはできず、またあってはならない。舞踊の仮面は、幻視の世界から生まれ、現実の世界へと呼び出された形姿の本質の構成要素である。¹⁶

ドイツ語の“*Gestalt*”とは、一般的には、物の形や人の姿を指し、そこから派生した動詞“*gestalten*”は、「形作る」という意味である。このエッセイによれば、ヴィグマンにおける「形姿 *Gestalt*」は、初めは現実の世界に存在しておらず、そのイメージと本質が、想像力によって啓示される。しかしそれは、自我の内部で幻視される非在の存在でありながら、その「造形への衝

動 Gestaltungsdrang」が、強烈な存在感を發揮し、ついには、現実の踊り手が、それへの変身を強いられ実現されてしまうような性質を持っている。

そして仮面は、現実世界にある物質から成る一個の事物でありながら、幻視された「形姿」の「本質の構成要素」でもあり、踊り手に「形姿」への変身を強いるほどの力がある。つまり、仮面は想像力の世界と現実の世界を媒介する強力な媒体である。

ヴィグマンは仮面に、「個人的なものを克服し、典型的なものを超個人的なものへと高める」機能を認めている。仮面における脱個人性や共同体性に着目するクレイグと同様に、ヴィグマンも『死の舞踊』や『トーテンマール』などの群舞において、集団的な身体演出に仮面を用いており、特に『トーテンマール』では、ナショナリズムの性格が色濃い¹⁷。しかしながら、後述するように、ヴィグマンの仮面舞踊の非人格性は、常に集団的身体に収斂するのではない。そして、未来の俳優は、すべからず仮面の俳優であるべきだと論ずるクレイグと比較したヴィグマンの独自性は、彼女が、踊っている舞踊家の顔は、それ自身が仮面であるとし、仮面の安易な使用を戒めていることである。

ヴィグマンによれば、せりふの言語的・思想的內容、およびそれを言う口の動きに左右される俳優の「表情術」と、頭や顔の動きが、身体全体の動きの中に位置づけられる舞踊家のそれとは異なる。「舞踊の顔」は、それ自身が「生きた仮面」であって、舞踊への造形が要求するものに「舞踊の顔」が応えられるならば仮面は必要ない。「ほんの僅かに表情が変化する、いや、息を継ぐのがわかると、舞踊の過程が妨げられるような時、つまり顔立ちの固定化が、意味のある拘束となるような時に初めて、仮面は、必然と感じられ、活動を始めるのだ。」¹⁸つまりヴィグマンによれば、舞踊家の生身の顔が舞踊の障害になる時のみ、仮面は用いられねばならない。以下では、ヴィグマンの能受容の背景を探りつつ、ヴィグマンが能面を舞踊の仮面として高く評価していたことを示したい。

3.2. エミール・ノルデにおける仮面とジャポニスム

ヴィグマンの仮面の使用および能受容に関しては、ドレスデンの表現主義画家のグループ「ブリュッケ」に属したことがあり、ヴィグマンと親交のあったエミール・ノルデが重要である。舞踊に深い関心を抱いていたノルデは、1911年には、ヴィグマンと知り合っており、ヴィグマンにラバンのもとへ行くことを勧めたのも、ノルデもしくはその妻とされる。彼はまた、『生の喜び』『蠟燭ダンス』『炎のダンス』『ビルマの踊り子』といっ



図1 エミール・ノルデ『仮面とダリア』(1919)

Emil Nolde "Masken und Georginen", 1919.
Ölfarben auf Leinwand.
© Nolde Stiftung Seebüll.

た舞踊をテーマとした作品を、油絵や木版画、彫刻などで多数創作しているほか、ヴィグマンをモデルにした一連の水彩画を残している¹⁹。

舞踊学者のウォルター・ソレルは、「すでに1911年からノルデが取り組み始めていた仮面の絵が、ヴィグマンに後々まで印象を残した」²⁰と指摘している。ノルデはエキゾチックな文物を収集し、絵に描いていた。例えば1919年の『仮面とダリア』(図1)には、四つの仮面が描かれており、うち三つは能面と思われる。ノルデの収集品にある能面や、何かの土産物らしい、日本の着物姿の女性の置物などは²¹、ジャポニスムの流行を支えた「モノ」²²の存在を暗示している。ノルデ夫妻は、1913年10月から1914年9月にかけての世界旅行の途上で、日本各地を旅行していた²³。彼らは、フォルクヴァング美術館の設立者カール・エルンスト・オストハウスの協力者であった美術史家カール・ヴィート²⁴の案内で、多くの優れた美術品を見ており、法隆寺や中宮寺の仏像も鑑賞したと推測される²⁵。東京では芝居—おそらく歌舞伎—も鑑賞している。「私たちが上演に居合わせた劇場は、小さな升席に分けられており、それぞれに、いつも8人から10人の観客が、お茶を飲みながら座ることが出来た。[中略]芝居自体は紋章のような様式性があり、力強く英雄的な身振りで演じられた。舞台化粧と俳優の物腰は、気品があり美しかった。女性の役も俳優によって演じられていた。」²⁶

親しかったノルデの日本体験が、ヴィグマンに直接・間接に影響したことは十分考えられることである。ヴィ・マギトの夫であり、ドレスデンを拠点に活動した彫刻家のヴィクトル・マギトが、能面の影響を受けつつヴィグマンの仮面を製作しているのも、このようなジャポニスムの歴史的文脈を抜きにしては考えられない。

3.3. ヴィグマンにおける能の受容

1926年6月8日のヴィクトル・マギトの追悼記事によれば、ヴィクトル・マギトは、バルト三国のひとつラトビアのリガ出身で、日本の仮面を熱心に研究しており、後述するヴィ・マギトの公演にも関与していたと考えられる²⁷。

ヴィグマンは、『舞踊の言語』のなかで、ヴィクトル・マギトが「日本の能面で実験していた」と明言している。ヴィグマンは、『儀式的な形姿』の制作にあたって、作品の「必然的な法則性」に、自身の「人間の顔」をうまく従属させることができず、マギトに仮面の制作を依頼した。修正を経てヴィグマンに渡された仮面こそ、ヴィグマンの求めていた「顔」だったと言う。

「それから彼が、私の手に注意深く仮面を置いた時、私は狂喜した。なぜならそこには顔が、『儀

式的な形姿』が求めていた顔があったのだから。陶器のような薄さにまで彫り上げられ、非常に繊細な木目を付けられた木材が、長めの形に纏められ、人の顔立ちは、辛うじて暗示されているだけだった。口と眉が、象牙のような色調の地の上に、灰青色の筆で描かれていた。眼は、二つの細い切れ目であった。それだけなのだ！しかしこの抽象化の中にも、個人としての舞踊の顔の名残が留められていた。」²⁸

ヴィグマンは「モノ」としての仮面を丁寧に観察しており、仮面を間近にした時の視覚的印象や、触覚的な手触りが生き生きと伝わってくる。この記述から、『儀式的な形姿』上演にあたって彼女が求めていたのは、個人性と脱個人性のいわば中間を浮遊するような仮面であったことが理解される。つまり、能面のように演者の顔の個人性を全く捨象するのではないぎりぎりのところまで、人間の顔を「抽象化」するのであり、ここに日本の能面との違いがあると言えるだろう。女性写真家シャルロット・ルドルフによる、この『儀式的な形姿』の仮面の写真(図2・図3)は、個人的な特徴と抽象性の中間にあるこの仮面の特徴を良く捉えている。

個人性と脱個人性の中間という視点は、ヴィグ

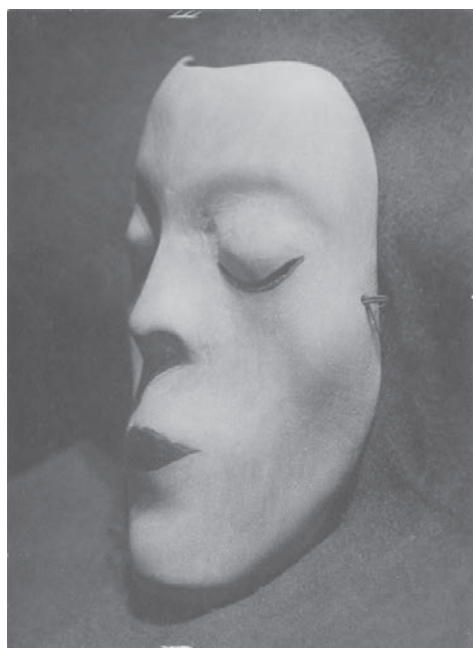
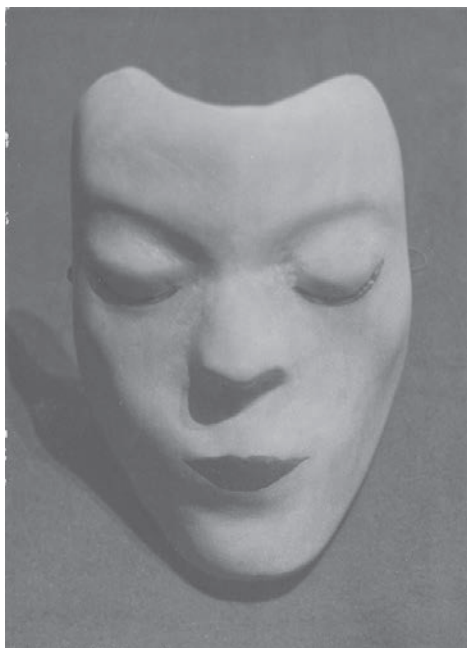


図2・図3 シャルロット・ルドルフ 『ヴィグマン (仮面)』 (撮影年不明)

Charlotte Rudolph, "Wigman (Masks)" n. d.

© VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2020 E3814.

Akademie der Künste, Berlin, Mary-Wigman-Archiv.

Signatur: Wigman_1088_83_73_0123.

Signatur: Wigman_1088_83_73_0124.

マンの仮面の概念をジェンダーの観点から分析したスーザン・マニングの見解とも一致している。マニングは、ヴィグマンのフェミニズム的な舞踊の中に、女性パフォーマーの性的対象化への反逆を認めている。衣装が身体と空間の境界を曖昧化し、身体を空間に組み込み、踊り手を「空間におけるエネルギーのダイナミックな形態」に変える舞踊の戦略を、マニングは「空間における形姿 Gestalt im Raum」と名づけた上で、この戦略における「仮面の原理」の重要性を指摘する。マニングによれば、実際の踊り手が素顔であれ仮面であれ、ヴィグマンは踊り手の「自己変容」そのものを舞台上に載せており、その舞踊は「ジェンダー化された踊り手とジェンダーのない形姿との間の緊張」のうちに踊られる。とすれば、仮面もまた、「演じるペルソナとしての彼女の“主観性”が、彼女の形姿 Gestaltとしての“客観性”に常に影を落としている」ような性質を帯びるであろう²⁹。抽象化された典型としての能の女面などと比べてみると、『儀式的な形姿』の仮面には、生身の個人が持つジェンダーの痕跡が、拭い難く残されていると言えよう。

3.4. 「中間表情」への気づき

ヴィグマンの仮面解釈と、野上豊一郎の中間表情論との親近性については、これまで指摘されてこなかったと思われるが、ヴィグマンは、いわゆる「中間表情」の効果を明白に認識していたと考えられる。野上によれば、能面の持つ「中間表情」とは、幾つもの表情の「共通因数的な与件」であって、「それをかけている役者がその面に任意の角度を与えれば、表情は自由自在に変化」するような性質のものであり、特に面の「目と唇」に工夫がある³⁰。身体の動きによって生み出される「魔女の踊り」の仮面の表情の変化について述べた、ヴィグマンの遺稿の一節は、この「中間表情」への気づきを示している。「『魔女の踊り』の仮面には、それ自身の生命（がある）。一つ一つの身体の動きが、顔の表情の変化を呼び起こす。頭を動かすごとに、眼は開いたり閉じたりするようだ。時には、口もとが微笑をたたえているようにさえ見えて、その底知れなさは、あのスフィンクスの姿を思わせる。」³¹

先述のヴィグマンのエッセイ「舞踊家とその手段」でも、仮面の遣い手としての観点から、「素材の不動性にもかかわらず変身可能」な能面の特質、つまり野上の言う「それをかけている役者がその面に任意の角度を与えれば、表情は自由自在に変化するような性質」が、その「秘密」を理解した者の誇らしさを漂わせつつ、高く評価されている。「このような動きの反映と効果の完璧な範例であり名人芸的な解決であるものが、日本の能

面であり、またそうであり続けるだろう。能面の中に刻み込まれた変身の秘密は、なるほど博物館の壁に掛かっているとはわからないが、魂を吹き込まれた動きという出来事の中では、開示されるのである。」³²

仮面が持つ「変身の秘密」への気づきは、ルドルフによる写真にも共通している。角度を変えて撮られたヴィグマンの『魔女の踊りII』の一連の写真は、「コマごとに変化するグロテスクな仮面の顔」を鮮やかに捉えている³³。図2・図3に掲げた『儀式的な形姿』の仮面の写真も、クロスアップした同じ仮面を正面と側面という異なる視角から見ることで開示されるその「変身可能性」に光を当てたものと言えらる。

現在知られているヴィグマンの能受容は、以上に述べたような能面の受容に関してのみであり、能のそれ以外の要素に対する関心は、よくわかっていない。しかし彼女の関心が、単なる愛玩的観賞の対象としての能面ではなく、舞台上で遣う道具としてのそれにあつたことは留意する必要がある。ヴィグマンが、自らの仮面舞踊を練り上げるにあたって、能面の作りや遣い方などから大きなインスピレーションを得ていたとすれば、これも能受容の一つであり、また舞踊におけるジャポニスムの一例と呼べるのではなからうか。

4. ヴィ・マギトの日本風仮面舞踊

4.1. フリードリヒ・ベルツィンスキーの

『日本の仮面』の影響

ヴィクトルの妻であり、ドレスデンのヴィグマン校で教えていたヴィ・マギト³⁴も、日本風の仮面や衣装を用いた舞踊を創作している。以下では、このヴィ・マギトの日本風舞踊の内容を分析しつつ、背景にあるジャポニスムの複数の文脈を検討する。

ヴィ・マギトに日本の仮面の影響があることは、周知の事実であったと思われる。舞踊評論家のフリッツ・ベームは、日本の仮面の影響を受けた舞踊家として、セント・マハサ、ヴィ・マギト、ユリウス・ハンス・シュピーゲルを挙げている³⁵。また『シュトゥルム』におけるシュピーゲルの舞台を報じた1926年の『ドイチュ・アルゲマイネ・ツァイトゥング』の新聞記事「仮面舞踊」にも、ヴィグマンやマギトについて言及がある。

「仮面舞踊『シュトゥルム』において、ユリウス・ハンス・シュピーゲルが、エキゾチックな仮面舞踊を踊った。（フリードリヒ・ベルツィンスキーの秀作『日本の仮面』の写真と記述によって）古えの日本の能楽の面はよく知られるようになった。ジャワやチベットの仮面舞踊や祭祀舞踊を、我々は映画によって知るようになった。メアリー・

ヴィグマンとヴィ・マジトは、新しい創造的精神から発した仮面舞踊を披露した。従って、この領域は我々にとってもはや疎遠なものではない。」³⁶

ここで言及されているフリードリヒ・ペルツィンスキーの著書『日本の仮面—能と狂言』(1925)³⁷は、世界で初めて能面と狂言面の体系的記述を試みた大著であり、大量の鮮明な写真と面の詳しい解説によって、能面およびそのイメージの受容に大きな役割を果たしたと考えられる。先述の『デア・クライス』誌も、1926年にペルツィンスキーのエッセイ「能」と『日本の仮面』の書評、および『日本の仮面』から転載した能面の全写真二枚を載せている³⁸。また、後述するヴィ・マジトの公演プログラムが保存されていたルドルフ・ゲバウアー博士という化学者のスクラップブックにも、『日本の仮面』から切り抜いた能面の写真が貼られており、この本が仮面や日本文化に関心のある人々に浸透していた様子が伺える³⁹。さらに、上に引用した1926年の新聞記事からは、おそらくニュース映画によって、「ジャワやチベットの仮面舞踊や祭祀舞踊」など、世界各地の仮面

舞踊についての情報が得られたのだろうということが推測される。

4.2. ヴィ・マジトの『仮面—舞踊—パントマイム：日本の能に倣って』

1926年5月5日にドレスデンで上演されたヴィ・マジトの舞踊公演『仮面—舞踊—パントマイム：日本の能に倣って』に関しては、ゲバウアー博士のスクラップブックに公演プログラムが残されており、公演の概要を知ることができる(図4、図5)。ヴィ・マジトはこの公演プログラムのなかで、「我々」対「東洋」という対立は、舞踊には当てはまらず、「仮面舞踊」によって我々は「原現象から枝分かれしているのだという認識」へと導かれるのだと述べている。「孤独な、ヨーロッパ的心的生活」や「ヨーロッパ的脆弱さ」は、変革されねばならず、「目覚めた芽生えの力が、自身の謎めいた内面の様々な顔の理解のために役立たてられる」べきだという⁴⁰。このコメントから、近代的個人の孤独からの脱出や、東西の対立を超えた「原現象」への憧れが、仮面の使用の動機であったらしいことが読み取れる。また「自身の謎めいた内面の様々な顔」という表現からは、フロイト的な無意識や人格の複数性への関心も感じられる。公演タイトルには「能に倣って」とあり、



図4 ヴィ・マジトの公演プログラム『仮面—舞踊—パントマイム：日本の能に倣って』(表)

Deutsches Tanzarchiv Köln. Pressematerial (47031), Programmzettel «Masken-Tanz-Pantomimen», Tanz u.a. und Regie: Wy Magito, Dresden, 5. Mai 1926, Vorder- und Rückseite, Pressematerial aus dem Bestand Nr. 155, Sammlung Gebauer.

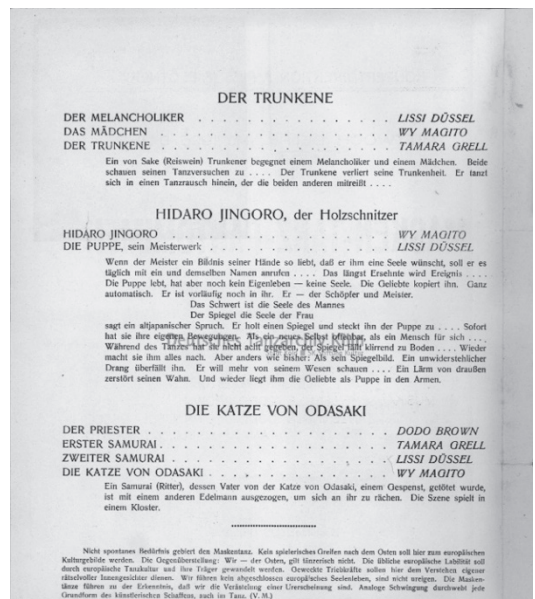


図5 ヴィ・マジトの公演プログラム『仮面—舞踊—パントマイム：日本の能に倣って』(裏)

Deutsches Tanzarchiv Köln. Pressematerial (47031), Programmzettel «Masken-Tanz-Pantomimen», Tanz u.a. und Regie: Wy Magito, Dresden, 5. Mai 1926, Vorder- und Rückseite, Pressematerial aus dem Bestand Nr. 155, Sammlung Gebauer.

能面と思われる面が使われているが、筋書きの元になっているのは日本舞踊と歌舞伎である。

この公演は、三つの小規模な作品から構成されている。最初の舞踊『酔った男』は、三人の女性の踊り手による舞踊で、日本酒を飲んで「酔った男」(タマーラ・グレル)が、別の「気鬱な男」(リシ・デュッセル)と一人の「娘」(ヴィ・マギト)を舞踊の陶酔の中に巻き込んでいくという筋書きであるが、詳細は分からない。

二番目の『彫師 ヒダロ・ジンゴロウ』は、日本舞踊の『京人形』に取材している。プログラムに印刷されている粗筋は、1914年3月末に来日したハンブルク出身の演劇学者・演出家のカール・ハーゲマンの旅行記『諸民族の演劇』のテキストからの抜粋である。小山内薫らにも影響を与えたと考えられるハーゲマンは⁴¹、来日中精力的に日本の舞台を鑑賞して日本の舞踊を高く評価している。実際に『左小刀』という舞台も見ただ⁴²。

通常の『京人形』の筋書きでは、生命を得た人形は、甚五郎の動きをそっくり真似、女の魂である鏡を入れると、自らの動きを始め、鏡を抜くと、また甚五郎の物真似に戻る。

これに対してこの公演プログラムでは、鏡を落とすと、人形は物真似に戻るものの、甚五郎の「鏡像」として、動きを真似始めるため、甚五郎は、「自らの本質」すなわち自己の分身と向き合うことになるところが異なっている。

「すぐに人形は己れで動き始める。明らかに新たな自己として、自立した人間として…踊りの最中に、彼女の不注意で、鏡が床に落ちて音を立てる…再び彼女は彼をそっくり真似はじめる。しかしこれまでとは異なり、鏡像として真似なのだ。抑えきれない衝動が彼を襲う。彼は自らの本質をもっと知りたいと思う…外の騒ぎが彼の狂気を打ち砕く。再び恋人は人形となって彼の腕に抱かれる。」⁴³

ハーゲマンは、名人左甚五郎の彫った思い人の人形が生命を持つ、という伝説の筋書きと、西洋の「キュプロス王ピュグマリオン」の神話の類似点にすぐに気が付いたようだ⁴⁴。彼の公演の記述は、『京人形』のコミカルな印象とは異なり、かなり哲学的な印象を受ける。ハーゲマンのテキストも、それを踏襲したヴィ・マギトの筋書きも、「自己」、「魂」、「人格」、「本質」といった、ヨーロッパ的な概念によって、人形と甚五郎の絡みを、自己と分身の葛藤ととらえているように思われる。ハーゲマンがこの作品を、E・T・A・ホフマンや、エドガー・アラン・ポーと比較している点も、この推測を裏付けている⁴⁵。また、近代的個人から脱する傾向があるにせよ、基本的に「魔女」な

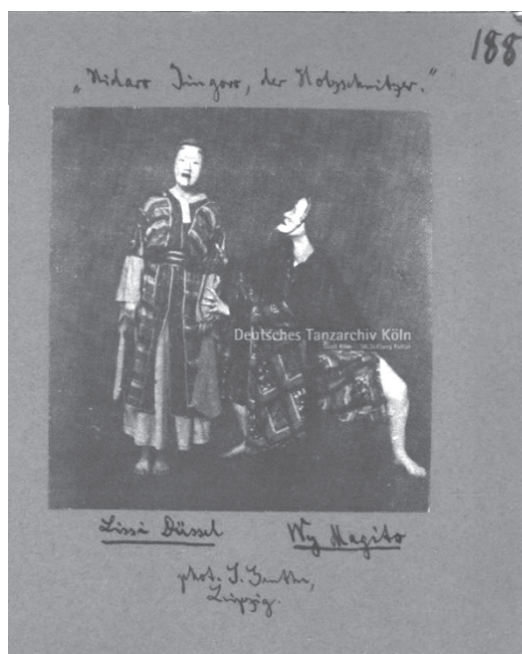


図6 『彫師 ヒダロ・ジンゴロウ』の写真

Deutsches Tanzarchiv Köln. Scrapbook VII, S. 188, Ausschnitt: Wy Magito als "Hidaro Jingoro, Der Holzschnitzer", mit Lissi Düssel als Puppe; Foto Genthe, Leipzig, Abbildung aus Papier; Pressematerial aus dem Bestand Nr. 155, Sammlung Gebauer.

どの女性を演じていたヴィグマンと比較すると、ヴィ・マギトは男性や化け猫など、仮面による異質な他者への変身に、より関心を持っていたように思われる。この舞台は図6のように写真が残されており、向かって左が人形役のリシ・デュッセルで、女性の着物のような衣装を着て足ははだしである。向かって右、能の男面のような面をつけて、人形役を見ているダンサーは、下にペンの手書きでヴィ・マギトと書かれており左甚五郎役であろう。足を蟹股に大きく開き、左足の膝から下があらわになっている。明らかに日本的な身体技法の模倣であろう。

三番目の『オダザキの猫 Die Katze von Odasaki』の筋書きは、鶴屋南北の歌舞伎『獨道中五十三驛』(通称『岡崎の猫』)に取材している。元のテキストは、来日したドイツの人気作家で、秦豊吉と親しかったベルンハルト・ケラーマンの『日本周遊記』と思われ、このなかで、ケラーマンは、『オダザキの猫たち Die Katzen von Odasaki』という芝居を観たと述べている。ケラーマンによれば、この作品では、二人の侍が、名古屋近くの「オダザキ」の尼寺で、一人の侍の父の仇である化け猫と対峙する。化け猫を演じる女の美しさや妖しさ、女が行燈に首を突っ込んで油を舐めると、猫の頭が影で映る油なめの場面など、

ケラーマンは、舞台の様子を詳しく描写している。化け猫は一旦は、手先から無数の紙の糸を放って逃げ去るが、侍たちと猫たちの死闘の末退治される⁴⁶。鶴屋南北の『獨道中五十三驛』と比較すると、老婆ではなく美しい女が化け猫である、一人の侍の仇討ちの話になっている、化け猫が糸を放って逃げる、跳梁する猫たちと死闘を繰り広げるなど、内容にかなりの異同がある⁴⁷。ヴィ・マギトは、登場人物を、男性の僧、二人の侍、一匹の化け猫の四人に絞り、片方の侍による父の仇討ちとしている。先のハーゲマンの『諸民族の演劇』同様、来日外国人の旅行記を媒介として、日本文化受容が行われていることが分かる。

5. まとめ

本論文では、ドイツ表現舞踊におけるジャポニスムの例として、メアリー・ヴィグマンの能受容、およびヴィグマンの弟子ヴィ・マギトの日本風仮面舞踊『仮面—舞踊—パントマイム：日本の能に倣って』（1926）を取り上げた。ヴィグマンの能受容では、能面というモノが重要な役割を果たしており、ヴィグマンが能面の「中間表情」の機能を認識していたことが示された。ヴィグマンは、能面の作りや遣い方の特質から、自らの仮面舞踊に関する大きなインスピレーションを得ている。日本的な構成原理を自らの芸術に取り入れた、アヴァンギャルド芸術におけるジャポニスムの一例ということができよう。

ヴィグマンと比較すると、ヴィ・マギトの舞踊は、日本文化の手当たり次第の引用といった趣があり、際立った芸術的価値はないかもしれない。しかし、西洋舞踊の限界を意識し、能や日本舞踊、歌舞伎の題材や小道具を用いつつ、それを乗り越えようとする点に、狭義のジャポニスムとしての側面も認めることが出来るだろう。また、表現舞踊における日本文化受容を、ポピュラーカルチャーによる複数の文脈で辿ることが出来るという意味でも、貴重な事例であると思われる。作品成立の背景を検討することで、日本旅行記、学術書、写真、映像など、広範な「現象全体」としてのジャポニスムが、舞踊におけるジャポニスムのリソースとなっていたことが読み取れた。さらに、ヨーロッパのモダニズムの能受容では、能の荘重な儀式性や、男性のみが演者であることなどが強調されがちであったが、女性舞踊家たちの能受容を視野に入れることで、より多様な能受容を考察できる可能性が示された。

謝辞および付記

資料調査に関して様々な便宜を図って下さり、また図版の公表許可を頂いたケルン・ドイツ舞踊資料館（Deutsches Tanzarchiv Köln）に篤く御

礼を申し上げる。また図版掲載の許可を頂いた日本美術著作権協会、ベルリン芸術アカデミー、エミール・ノルデ財団にも御礼を申し上げる。

本論文は、第71回舞踊学会大会における口頭発表「表現舞踊のジャポニズム」（2019年12月8日、於：専修大学）に基づいている。また、日本ドイツ学会第34回大会（2018年7月1日、於：同志社大学）における口頭発表「モダニズムにおける仮面の復権とドイツ語圏のモダンダンス」およびアジア・ゲルマニスト会議（2019年8月29日、於：北海学園大学）における口頭発表“Die Maske als Medium der Gemeinschaftlichkeit. Die Rezeption der fremden Masken in der deutschen Moderne”の内容を一部含んでいる。それぞれの機会に質問やコメントを下さった方々に御礼申し上げます。本研究は、「歴史的アヴァンギャルドの作品と芸術実践におけるジェンダーをめぐる言説と表象の研究」（科研・基盤B：19H01244、代表：西岡あかね）の成果の一部である。

- 1 ジャポニスム学会編『ジャポニスム入門』、思文閣出版、2000年、またドイツ語圏に関しては、所収の論文、桑原節子「ドイツ—ユーゲントシュティールのグラフィックと工芸」、同130-137頁を参照。
- 2 高階秀爾「序・ジャポニスムとは何か」、『ジャポニスム入門』、3-10頁。
- 3 宮崎克己『ジャポニスム—「流行」としての日本』、講談社現代新書、2018年、22頁。
- 4 國吉和子『夢の衣装—記憶の壺—舞踊とモダニズム』、新書館、2002年、138頁。
- 5 桑原和美「執行正俊—芸術の美と愛の中を彷徨うバガブンド」、片岡康子監修『日本の現代舞踊のバイオニア—創造の自由がもたらした革新性を照射す—』、新国立劇場情報センター、2015年、77-86頁。
- 6 Kazuko Kuniyoshi, “Kreutzbergs Japan-Tournee”, Frank-Manuel Peter (Hg.), *Der Tänzer Harald Kreutzberg*, Berlin: Hentrich, 1997, S. 159-169.
- 7 Gabriele Brandstetter, “‘Blumenhaft und schlächterhaft’. Japanische Körperbilder in Europa: Rezeption, Projekiton, Fiktion in Texten und Bildern der Zwanziger Jahre”, Walter Gebhard (Hg.), *Ostasienrezeption im Schatten der Weltkriege: Universalismus und Nationalismus*, München: iudicium, 2003, S. 247-266.
- 8 Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart: Battenberg, 1963, S. 34.
- 9 Alexandra Kolb, “Wigmans’ Witches: Reformism, Orientalism, Nazism”, *Dance Research Journal*, 48 (2), August 2016, pp. 26-43. <https://doi.org/10.1017/S014976771600019X>
- 10 サン・キョン・リー「東西演劇の出合い—能、歌舞伎の西洋演劇に与えた影響—」、西一祥監修、田中徳一訳、新読書社、1993年、クラウディア・デランク『ドイツにおける〈日本=像〉—ユーゲントシュティールからバウハウスまで』、水藤龍彦・池田祐子訳、思文閣出版、2004年等を参照。
- 11 Susan Valeria Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1984, pp. 1-11.
- 12 Edward Gordon Craig, “The Artists of the Theatre of

- the Future”, *The Mask*, Vol.1, No. 3-4, p. 58.
- 13 山口庸子「エドワード・ゴードン・クレイグの仮面論と能の受容」, 『表象』13号, 2019年, 150-163頁を参照。
- 14 Sheko[sic] Tsubouchi, “The Drama in Japan”, *The Mask*, Vol.4, No.4, pp. 309-320. 士行に関しては, Yoko Yamaguchi, “Shikō Tsubouchi’s Unpublished Letters to Edward Gordon Craig with an Introduction about Their Intercultural Context”, *Forum Modernes Theater*, 28-2, 2018, pp. 193-203. も参照。
- 15 W. Anthony Sheppard, *Revealing Masks: Exotic Influence and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*, Berkeley/Los Angeles; University of California Press, 2001, pp. 243-251. ただし, 近年では, イーディス・クレイグによる郡虎彦の『鉄輪』の上演を, イギリスにおける女性参政権運動との関わりから解釈する研究など, 多様な受容に着目した研究も現れてきている。鈴木暁世「郡虎彦『鉄輪』における改作と自己翻訳—女性参政権運動と柔術との関わり—」, 『日本近代文学』, 92巻, 2015年, 1-16頁。https://doi.org/10.19018/nihonkindaibungaku.92.0_1
- 16 Mary Wigman, “Der Tänzer und sein Instrument”, *Der Kreis: Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 9. Jg. 12. H, 1932, S. 675. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kreis1932/0735 (2020年3月31日最終確認)
- 17 モダニズムにおける, 非西欧的な仮面の受容と共同体性の関連に関しては, 2019年8月29日アジア・ゲルマニスト会議において, 以下の題名で発表しており, 論集が刊行される予定である。Yoko Yamaguchi, “Die Maske als Medium der Gemeinschaftlichkeit. Die Rezeption der fremden Masken in der deutschen Moderne”.
- 18 Wigman, “Der Tänzer und sein Instrument”, S. 677. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/674.kreis1932/0734, 同0737 (2020年3月31日最終確認)
- 19 ノルデと舞踊の関係に関しては, Manfred Reuther, “Emil Nolde: Der Tanz in Leben und Kunst”, *Tanz in der Moderne: Von Matisse bis Schlemmer*. Ausstellungskatalog. Emden 1996. S. 98-105を参照。
- 20 Walter Sorell, *Mary Wigman: Ein Vermächtnis*, Wilhelmshafen: Noetzel, 1986, S. 171.
- 21 Karsten Müller (Hg.), *Emil Nolde: Puppen, Masken, und Idole*, Wiesbaden: Corso, 2012, S. 77, S. 96-97, S. 105, S. 133-135.
- 22 宮崎克己「ジャポニスム—「流行」としての日本」, 87-118頁。
- 23 Müller (Hg.), *Emil Nolde: Puppen, Masken, und Idole*, S. 66-67.
- 24 安永麻里絵「伝統と近代のはざま—美術史家カール・ヴィートの日本滞在と『日本の仏教彫刻』」, 『超域文化科学紀要』18, 2013年, 123-149頁。
- 25 ノルデの綴りは間違いが非常に多いが, “Huriusi”で見た“Kwannon Jumedone”は, 法隆寺夢殿の救世観音を, また「別の尼寺」で見た「顎に手を当て, 片足を膝の上に載せて座る」「小さくて愛らしいKwannon Neojerin」は, 中宮寺の伝如意輪観音の半跏思惟像を指すと思われる。Emil Nolde, *Welt und Heimat: Die Südseereise. 1913-1918, geschrieben 1936*, Köln; M. DuMont Schauberg, 1965, S. 39.
- 26 Nolde, *Welt und Heimat*, S. 38.
- 27 Deutsches Tanzarchiv Köln. Presseartikel am 8. 6. 1926, aus dem Bestand Nr. 155, Sammlung Gebauer, S. 188.
- 28 Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, S. 34.
- 29 Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993, pp. 41-43, pp. 71-73.
- 30 野上豊一郎『能面論考』, 小山書店, 1944年, 24 - 25頁。強調原文旧字旧仮名遣いは, 新字新仮名遣いに改めた。
- 31 Mary Wigman, “Hexentanz”, Manuskript, Christiane Kuhlmann, *Bewegte Körper – Mechanischer Apparat. Zur medialen Verschränkung von Tanz und Fotografie in den 1920er Jahren*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Peter Lang, 2003, S. 60. なお, () 内は, クリステアアーネ・クルマンによる補足。
- 32 Wigman, “Der Tänzer und sein Instrument”, S. 676. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kreis1932/0736 (2020年3月31日最終確認)
- 33 Vgl., Kuhlmann, *Bewegte Körper – Mechanischer Apparat*, S. 60.
- 34 1925(?)年のドレスデンのヴィグマン学校のパンフレットには, ハンニャ・ホルムらと並ぶ教師陣の一員として, ヴィ・マギトの名がある。“Wigman-Schule Dresden: Berufsausbildung in Tanzv 1925?, Kopie 6, Gret Palucca-Archiv, Nr. 5892, Prospekte, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Heide Lazarus/Deutsches Tanzarchiv (Hg.), *Die Akte Wigman*, Hildesheim: Olms, 2007. [CD-ROM]
- 35 Fritz Böhme, *Prof. Goldschmitt. Masken für das Totenmal*, Die Chorische Bühne München, 1930. [S.1]
- 36 Deutsches Tanzarchiv Köln. Presseartikel (Nr. 38943), “Maskentänze”, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 15.12.1926, Album S. 24 aus dem Nachlass Julius Hans Spiegel. 強調原文。
- 37 Friedrich Perzynski, *Japanische Masken. Nō und Kyōgen*, Berlin/Leipzig: de Gruyter, 1925.
- 38 Friedrich Perzynski [sic], “Das Nō”, *Der Kreis*, 3. Jg. 12. H, 1932, S. 281-286. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kreis1926/0337から同0342. S. 280-281 (同末尾0335-0336) に能面の写真二枚, S. 312-313 (同末尾0374-0375) には, 無署名の書評“Friedrich Perzynski [sic], *Japanische Masken. Nō und Kyōgen*”がある。なお, 山口「エドワード・ゴードン・クレイグの仮面論と能の受容」, 154頁も参照。
- 39 Deutsches Tanzarchiv Köln. Bestand Nr. 155, Sammlung Gebauer, Scrap-Book Nr. VII, S. 31.
- 40 Deutsches Tanzarchiv Köln. Pressematerial (47031), Programmzettel “Masken-Tanz-Pantomimen”, Tanz u.a. und Regie: Wy Magito, Dresden, 5. Mai 1926, Vorder- und Rückseite, Pressematerial aus dem Bestand Nr. 155, Sammlung Gebauer.
- 41 小山内のハーゲマン受容に関しては, 大林のり子「日本のマックス・ラインハルト受容：小山内薫を中心に」, 『待兼山論叢』, 美学篇, 34, 2000年, 45-66頁を参照。http://hdl.handle.net/11094/48186 (2020年3月28日最終確認)。
- 42 “Hidaro Kogatana”と表記されている。Carl Hagemann, *Spiele der Völker: Eindrücke und Studien auf einer Weltfahrt nach Afrika und Ostasien*, Berlin: Schuster & Loeffler, 1919, S. 247-252.
- 43 Deutsches Tanzarchiv Köln. Pressematerial (47031), Programmzettel “Masken-Tanz-Pantomimen”.
- 44 Hagemann, *Spiele der Völker*, S. 247. 美術史家のストイキツァは, イギリス外交官エドウィン・アーノルド卿が, 1890年に「日本の晩餐会」で見た余興の例を挙げ, すでに日欧双方で, 左甚五郎の伝説とビュグマリオン神話の相似点が認識されていたと指摘している。ヴィクトル・I・ストイキツァ『ビュグマリオン効果』松原知生訳, ありな書房, 2006年, 337-342頁。
- 45 Hagemann, *Spiele der Völker*, S. 250.
- 46 Bernhard Kellermann, *Ein Spaziergang in Japan*, Berlin: Cassierer, 1920, S. 185-190.
- 47 『鶴屋南北全集』第12巻, 三一書房, 1974年, 7-158頁, また横山泰子「芝居と俗信・怪猫物の世界—『獨道中五十三躰』試論」, 小松和彦編『怪異の民俗学 2 妖怪』, 河出書房新社, 2000年, 126-140頁を参照した。