

一橋大学大学院言語社会研究科 韓国学研究センターオープニング国際シンポジウム 基調報告 日時〓五月一日(土) 午前

日本のモダンダンスと朝鮮[※] 石井渎と崔承喜

発表者〓國吉和子

はじめに

日本に西洋舞踊(洋舞)が移入され、戦中、戦後を経て広く普及する過程には、近代化という名のもとに現われた興味深い諸相をみることができる。この度は日本のモダンダンスのバイオニアと位置付けられている石井渎と、彼に一時期師事していた朝鮮の舞踊家、崔承喜についてとりあげ、リズムをめぐる新しい概念について指摘したい。

崔承喜の波乱に富んだ生涯については、日韓および南北三八度線をめぐる政治・社会状況を背景としたコンテキストの中で

語られるなど、これまで多くの評伝作家によって調査、研究されている。この試論では、専ら崔の初期の作風——一九三三年(一九三七年、具体的には崔が最初の来日(一九二六〓一九二九年)の後、一九三三年再来日翌年、石井渎門下からの独立を表明することとなった時期、つまり第一回発表会から一九三七年海外公演に向けて出発する告別公演までの約五年間を対象とし、その間に発表された作品——をたどり、崔にとってのモダンリズム(近代主義)がどのようなかたちで彼女のダンスに現われたか、当時の舞台評を参考にしつつ、特にその技法に注目し、舞踊を通して彼女が対峙した近代というものを考えてみた

い。しかしながら、崔の舞踊に関する一次資料が充分に揃ったとはいえない状態のまま、仮説を立ててみたというのが正直なところである。本発表が近代舞踊を通して、今後の日朝共同研究を促す端緒になれば幸いである。

日本の近代舞踊

先ず、日本においてモダンダンスはどのような背景で登場したのかについて簡単に解説する。日本の近代舞踊は、二〇世紀初めに欧米から移入したモダンダンスを基盤として誕生し、その後、第二次大戦後に広く普及し、展開したといえる。この近代舞踊は西洋舞踊（洋舞）と呼ばれ、初めてクラシックバレエが日本に移入された一九一二年（大正元年）を発端としたものの、当初はバレエではなくモダンダンスの系譜が戦中戦後を生き抜いた。この洋舞の流れは、戦前には近代舞踊、戦後からはモダンダンス、現代舞踊などとさまざまに呼ばれながらも、その中枢には近代主義（モダニズム）の理念を掲げ、現在に至る一〇〇年余りの歴史を築いてきた。

そもそも欧米において二〇世紀ダンスの近代化は次の三つの流れを作り出した。まずは、ドイツを中心として広がった表現主義的なモダンダンス、二つ目はバレエ・リュスの改革に始ま

り、その後ジョージ・バラシンの作品に結晶した動きの美学を追求した抽象的バレエ、そして三つ目が近代都市の大衆文化が生み出したエンターテイメントとしてのダンスである。欧米の近代舞踊ではこれら異なった三つの流れが並行して展開したが、いずれも前代までの古典舞踊（クラシック・バレエ）に対する明確な批判的立場を表明した新しい舞踊であった。

一方、欧米の近代舞踊がたどったこのような三方向の近代化に対して、日本ではどのような舞踊が登場したのだろうか。日本におけるダンスの近代化は次の三つの現象となって現われている。一つは洋舞（クラシックバレエ）に続いて欧米の新興舞踊（の移入と、二つ目が歌舞伎舞踊批判から生まれ新舞踊と呼ばれた創作舞踊の登場、そして三つ目が東京、大阪、神戸などの大都市における大衆的レビューの興隆である。今回は特に、この一つ目の洋舞の移入の面について考える。

日本では西欧のクラシックバレエに相当する古典舞踊、その代表的な舞踊が歌舞伎舞踊である。ヨーロッパでは近代舞踊登場の背景に、既存のクラシックバレエに対する批判と、それに牽引された新しい技法の開発があった。しかし日本の場合、前代の古典舞踊すなわち歌舞伎舞踊への批判から登場した日本舞踊の創作は、新たな技法を生み出すまでに至らなかった。むしろ、大正期（一九一二―一九二六年）に海外へ自ら遊学し、欧

米の近代舞踊を直接学んだ舞踊家達によって展開されたダンスが、日本の舞踊におけるモダニズムを体現することとなった。

石井漠とリトミック

近代日本の新しいダンスを創り出そうと努力した舞踊家が石井漠（一八八六—一九六二）だった。彼が繰り返し強調したことは、「西洋人の踊を踊るために僕は舞踊をやっているのではない。西洋舞踊の技法を摂取して、その上に新しい日本人の舞踊を創らうとして研究をやっているのである」¹⁾と自ら記している。つまり、西欧の真似事ではなく、西洋舞踊（洋舞）の新しい技法を体得し、それによって独自の舞踊作品を目指したのであった。漠の言う「新しい技法」とは何か。それは漠が一九二三年から約二年余りの欧米遊学を通して見聞した技法、特にドイツで体得したリトミックの技法であった。

リトミックとはエミール・ジャック・ダルクローズ（一八六五—一九五〇）が二〇世紀初頭に完成した音楽理論である。その後、ルドルフ・フォン・ラバン（一八七九—一九五八）によって舞踊理論として展開され、ドイツ表現主義舞踊の根幹を支える技法的基盤となった理論である。ラバンは『体操と舞踊』の中で「自分の内部から湧き出す命の力の整然とした規則性を

感じる」ことが大切であると説き、「思考の力が形をとって現われ、その血と肉体に力を与えるのだ。常に生成を続けるフォルムの海から、生命の源から、ムーブメントから、どんなに豊かな宝が姿を現すことか」²⁾と、人間の内面とその現れとしての動きや形象の力強い表現を理想としている。

漠と同時代の舞踊家達——日本の近代舞踊の基盤を築くことになる舞踊家のことごとくは、この二〇世紀に考案された新しい技法、ダルクローズのリトミックを体得したといっても過言ではない。そのリトミックを活用して日本独自のダンスを創ることによって、欧米のダンスに引けをとらない、芸術性の高い作品を目指したわけである。

漠はダルクローズのリトミックについて次のように書いている。

……ダルクローズのリズム教育の具体的な特色は、肉体を一つの楽器の如きものであると考へた点にあります。従って音楽は耳でのみ聞くべきものでない、肉体全体の音楽を心身によって聞かなければ、リズムの表現を本当に自分のものにすることはできないといふのであります。肉体はリズムを基調として振動し、視覚は肉体のリズムを運動の中に感受するとなれば、つまりそれは基本的な舞踊になるではありません

か⁽⁵⁾

……舞踊教育法としてのユージョミックスは、舞踊の科学的訓練であり、従来姿態と拍子に対する観念を基礎とした舞踊教育法に、一躍リズムを把握せしめようとするのであります。この運動によってどの程度までリズムが把握されるかは未だ断言は出来ませんが、しかも尚ダルクローズの運動が与へた舞踊のリズムに対する再認識は甚だ貴重なものであります。⁽⁴⁾

漠は著書『舞踊芸術』で、ダルクローズの新しい音楽教育法を「リトミック (Rhythmique)」、律動運動法を「ユージョミックス (Eurhythmics)」と呼んでいる⁽⁵⁾が、この論考では「リトミック」と統一して使用する。漠はリトミックを舞踊教育の基本として、リズムを生み出すための単純な動作の反復ということを強調している。漠はさらに、「食欲をそそる」(一九二七年初演)という木魚のリズムのみで動く作品について、次のように言っている。

……或る単純な動作を反復すること、これが最初の発見であります。この「繰返し」から律動(リズム Rhythm)の快

感が生まれて来ます。

……(略)……リズムは自然界のあらゆるものにある処の規則正しい「運動の起伏」であります。⁽⁶⁾

さらにこうした動作の反復が断片的な単なる体操のような動きではなく、漠はその流れのなかに舞踊独特の表現の特徴をみている。

……舞踊にのみ恵まれた特異の表現力というのは……(略)……あるポーズからポーズへと移って行く、あの『肉体的な運動の流れ』にあるのであります。あの流れの中にこそ、舞踊の生命が秘められているのであって、舞踊は『肉体的な運動の流れ』以外に何者もありません。⁽⁷⁾

黒柳徹子の著したベストセラー『窓ぎわのトットちゃん』(講談社、一九八四年)は、日本の幼児教育に初めて本格的にダルクローズのリトミック理論を導入した人物である小林宗作(一九三三—一九六三)に捧げられた本である。その中に小林の創設したトモエ学園⁽⁸⁾で行われていた音楽の授業の章に、このリトミックについての詳しい記述がある。リトミックとは、「体の機械組織を、更に精巧にするための遊戯です。リトミッ

クは、心に運転術を教える遊戯です。リトミックは、心と体にリズムを理解させる遊戯です。リトミックを行うと、性格が、リズムカルになります。リズムカルな性格は美しく、強く、すなおに、「自然の法則に従います。」と答えている。

そして、ピアノに合わせて自由に歩き始めることから始まり、次第に二拍子とか三拍子など拍子の変化や速さに合わせて、体を感じるままに両手両足を大きく動かしてゆく。拍子が複雑になるにつれて、咄嗟の手足の動きの変化に正確に対応するには集中力を必要とするとも書かれている。

……ピアノを聴いて、それが「二拍子」だと思ったら、両手を大きく指揮者のように上下に二拍子に振りながら、歩く。

……(略)……自然が第一だったから、その生徒の感じる歩き方でよかった。そして、リズムが三拍子になったら両腕は、すぐに三拍子を大きくとり、歩き方も、テンポに合わせて、早くなったり、遅くなったりさせなきゃ、いけなかった。

……拍子が、どんどん変わると、結構難しかった。……(略)……例えば、それは、初め「二拍子」のリズムで歩いていると、ピアノが「三拍子」になる。だけど、三拍子を聞きながら、二拍子のままで歩く。これは、とても苦しいけど、こういうときに、かなり、子供の集中力とか、自分の、しっ

かりした意志なども養うことが出来る、と校長先生は考えたようだった。……すぐに三拍子にするのだけど、このときにまごついてはダメ、瞬間的に、さっきの二拍子を忘れて、頭の命令を体で、つまり筋肉の実行に移し、三拍子のリズムに順応しなければ、いけない、と思った途端に、ピアノは、五拍子になる、という具合だった。

……馴れてくると、とても気持ちよく、自分でも、いろんなことを考え出してやれることもあって、楽しみだった¹⁰⁾。

このように当時トモエ学園で指導されていたリトミックは、石井漠もレッスンに取り入れていたわけだが、漠の研究所でもリトミックを教える際には、このリズムを次々と変化させ、それに身体の動きを即座に対応させること——即時反応 (quick reaction)——がポイントとなった。「同じリズムを続けてもリトミックにならない。リズムを変形していき、身体がついていくのがリトミックであり、変化が大事なのである」¹¹⁾

リトミック理論は、もとは音楽理論ではあったが、漠はこの理論が音楽的リズムを体で再現し、その動きが論理的かつ「反射的美学に従って、空間に布置・連絡」¹²⁾するところ、空間に置かれ、繋がってゆくところに新しいダンスの可能性をみたと見えるだろう。この点は、クラシックバレエの技法以外に新し

い技法を模索していた西欧の舞踊家達と同様に、既存の洋舞技術を持たない日本の舞踊家にとっても、リトミックは体系化された初めての身体訓練のための理論として注目に値するものであった。

このリトミック理論を基本とするリズム感覚とそれに伴う身体の動きの探求は、その後の日本の近代舞踊の基盤を築き、広く普及した石井漠とその一門のダンスを考えるうえで重要なポイントである。そして、このリズムの身体化は、戦前に漠を師と仰ぎ、遠く朝鮮半島から単身来日した若き崔承喜もまた、基本訓練として学んだ技法である。つまり、リトミックの習得を通して、漠と崔承喜が確実に共有していたものが、リズムに対する近代的意識であった。京城（ソウル）の女学校時代音楽の才能を注目されていた崔は、生来リズム感に恵まれていたと推測することは容易であり、こうした資質もまた、漠の訓練を受け入れやすいものとしたと思われる。

崔承喜

崔承喜が来日する経緯については、彼女自身が記しているように、一九二六年に石井漠舞踊団の朝鮮公演の際、兄承一の強い勧めで京城公演中の漠のもとを訪ね、そのまま漠の第一号の

弟子となり、一八歳の若さで漠の帰国に同行し日本にやっきたという。当時の漠の特徴を示すものとして「囚われたる人」

（一九二三年初演）から推測される、極めて表現的な作風が挙げられる。京城公演で崔承喜が見た舞台は、こうした表現的傾向の強い舞踊作品であったかと推測される。また一方では、コミカルな動きを特徴とする「グロテスク」（一九二六年初演）のような、三匹のカエルの動きをリズムミカルな基本ステップだけで構成した作品なども当時、上演されたものと思われる。

崔はその後、約三年間漠のもとで学び、その間ほとんどの漠の作品に出演している。そして一九二九年一月の石井漠・小浪新作舞踊公演（日本青年館）まで出演し、その年の八月に漠のもとを去り、京城に帰国、自身のスタジオ崔承喜創作舞踊研究所を開設し、指導にあたった。二十歳前後の時に崔は漠の基礎レッスンを受けたことになる。

朝鮮に帰国後の活動は一九三〇年に第一回公演を開き、「セレーナーデ」を発表している。ちなみにこの作品は、ほとんど漠の模倣とされ不評だった、という。一九三一年頃、朝鮮の古典舞踊を現代化したとされる「霊山の舞」を発表するが、これにも依然として漠の影響が見られたとされるが詳細は不明。第三回新作発表会を開いた頃には、安漠と結婚。翌年に長女安聖姫を出産している。当時発表した新作舞踊演目には「解放された

人、「光を求める人」「太陽を求める人」「故郷を恋しがる群れ」等。

そして再び日本に戻るの是一九三三年、前年に結婚した安漢と長女を伴っての来日となった。その年の一〇月、日比谷公会堂で行われた石井漠舞踊団公演に、早速、崔が出演している。

断片的資料だが、映像によると恐らく、漠振付の「狂える動き——打楽器による」を発表したと推測される。

翌一九三四年には第一回発表会を日本青年館で開き、三七年海外公演へ向うまで、自身の舞踊発表会を四回開いている。この間、その理由は定かではないが、崔のなかで朝鮮舞踊への関心が生まれ、レパートリーに取り入れるようになったという¹³。また、朝鮮古典舞踊の伝承とその舞台化の第一人者とされる韓成俊（ハン・ソングジュン）が偶々、来日していたこともあって、この時期に崔は彼から朝鮮伝統舞踊の手ほどきを受けている。崔の第一回新作発表会（一九三四年九月二〇日、日本青年館）石井漠舞踊研究所員賛助出演を得て、披露された作品は次の通りである。

第一部Ⅱ「インド人の悲哀（エレジイ）」「荒野を行く」「废墟の跡」「あきらめ（放棄）」（石井漠・振付）、（以上、ソロ）、

第二部Ⅱ朝鮮郷土舞踊をもとにした創作作品「剣の舞」「エ

ヘヤ・ノアラ（Ehara Nohara）」「僧の舞」」「霊山の舞」（群舞）「村の豊作（豊年来たりなば、田舎の豊作）」（群舞）

このほかに、「ロマンスの展望」「朝鮮風なデュエット」など。

★右の公演演目名の表記で、ゴシック体Ⅱ朝鮮舞踊を取り入れた創作、斜体Ⅱ定番の出し物、（ ）内は記録によって名称が異なり断定できないもの。

各種評伝を突き合わせると、この様な番組プログラムとなる。また、当日の招待者には、川端康成、杉山平助、山本実彦（改造社社長）、村山知義、永田龍雄、等々が名を連ね、招待者側からは絶賛の言葉が捧げられた。崔について多くの人々が一様に絶賛するのは、そのプロポジションが日本人離れたのびやかな美しさをもっていったこと、明るい華のある美人であることであった。こうしたおおかたの賛辞に加えて、石井漠は崔を送り出すにあたり、崔が人一倍努力家であり、西洋舞踊を修得するために全力で取り組んでいたことを強調したあと、次のように彼女の特徴、その表現的な傾向を指摘している。

……日本人として稀に見る立派な軀軀を具えていて、運動によって観客に與える印象は極めて強烈である。この意味で、ドラマチックな大まかな舞踊が特徴でもあり、承子¹⁵もそれを得意としているようでもある。……

そして、第一回の公演で発表する一五種の舞踊のうち、三分の一が朝鮮風の舞踊で、これは崔が朝鮮に帰国中の勉強の成果であるとしている。続いて、漢は朝鮮舞踊についても言及し、朝鮮では卑賤な身分の妓生が踊るものとされているようだが、他国にはみられない異色の舞踊であり、崔の使命はこの朝鮮舞踊を芸術的にすることである、と力説している¹⁶。具体的に「僧（の）舞」が所謂妓生の舞踊とは異なるものとなっているという。この点に関しては、二年後の崔承喜の発表会について江口博の評を参考にしたい。この第一回発表会では、他に八種ほどの新作も加わり、その中には群舞や童踊（児童舞踊のこと）なども含まれて多彩であるとも記し、崔の将来を期待している¹⁶。

翌年一九三五年五月には九段に「崔承喜舞踊研究所」を開設し、一〇月二日に第二回公演にあたる「崔承喜新作発表会」を日比谷公会堂（日本青年館か？）で開いている。その時の演目は以下のとおりである。

「王の舞」、「生贄」（プロック曲）、「朝鮮風のデュエット」、「舞台華」（ショパン曲）、「狂想」（ベートーベン曲）他。

（演目は一四作品、その内、朝鮮舞踊風の作品が四作品で、「剣の舞」等、とする記述もある。また、すべて新作とする記述もある。詳細は不明）

この公演については、森満二郎が「崔承喜の人氣」¹⁷と題して一文を寄せている。森は、崔の一つの武器として朝鮮舞踊の創作を位置づけ、その大衆性を評価している。

さらに、崔による朝鮮舞踊に使用される音楽について言及し、その多くが二拍子乃至四拍子のもので、とても単純なリズムなので親しみやすいとしている。このリズム的印象的な単純さが、音楽に囚われることなく、明るく、「ノンシヤランなユーモア」を踊ることができるといふ。これは第一回発表会に披露された「エヘラ・ノハラ」（当時の表記では「エヘヤ・ノアラ」。特別な意味はないが、興を増すことを指す言葉）を想定しているようだ。また、「朝鮮風なデュエット」に見られた指先の表情の豊かさは、朝鮮舞踊風という、洋舞とはまた異なった流れのなかでこそ生かされるのだと特筆している。崔の洋舞作品は使用した洋楽に負けていて未熟であるとしている。

(この記述からは「すべて新作を発表」という記述は否定される)

森の舞台評で注目すべきは朝鮮舞踊風の作品を踊る時に崔が使用した音楽のリズムに言及している点である。朝鮮舞踊に特有の三拍子ではなく、二拍子あるいは四拍子となっているという。例えば、「巫女の舞」(作曲 李錫)では最初、太鼓とともにゆっくり二拍子で始まった曲が、途中で三拍子になり、さらにテンポが速まった二拍子となるなど、一曲のなかでも拍子やテンポの変化が入る。かつて崔が漠のもとで学んだリトミックのリズムの変化に対応する身体を訓練した素地があった初めてこうした変化する曲に対応できるのではないだろうか。その対応の仕方が恐らく、朝鮮舞踊の伝統的な技法ではなかったところに、崔の朝鮮舞踊風という創作舞踊に批判が集まったのではないだろうか、と推測される。(朝鮮本土において、西洋舞踊のリズム論が移入される時機についても、検証が必要などころであるが、ひとまず保留として先に進みたい。)

また、ジャーナリストで舞踊批評の中村秋一は、それまでの崔の作風を次の三種に分類している¹⁸⁾。中村の分類にもとづいて崔の作品を分けると次のようにまとめられるという。

1、朝鮮舞踊を単にアレンジした作品(例「三つのコリア

ン・メロディ」より「靈山調」「盡陽調」、「劍の踊り」など)

2、テーマだけを借りた作品(例「王の舞」「僧舞」「朝鮮風デュエット」「ほろほろ師」他、多くの作品)

3、純粹に創作した作品(「三つのコリアン・メロディ」より「民謡調」、石井美笑子とのデュエット作品「心の流れ」など)

そして、三番目の創作作品に関しては、今後の課題とし、現在のところ崔のレパトリーの大半を占める作品は、二番目の種類で、リカルな作品だという。また、中村は崔が手によるマイムや肩の動きに巧みなことや体の動きの軽妙な軽さ(飄軽さ)は、彼女の恵まれた肢体を十分に美しく見せ、身体の線を生かせる技術に優れていると指摘している。中村は、崔が朝鮮という独自性に頼ることなく、かつ彼女自身の基盤とする民族性はぬぐい切れない要素と認めるべきだとしている。そして崔の民族意識は現在の朝鮮の生活に結びついた舞踊を創造するだろうと期待している。

さらに翌年一九三六年九月二二〜二四日には日比谷公会堂で、崔承喜第三回新作舞踊発表会を開いている。

「三つのパロディ」(朝鮮古曲?)、「巫女の踊り」(朝鮮古曲?)、「支那風の踊り」(打楽器伴奏)

「ジャズ風の踊り」(レタキーム曲?)、「アリラン」物語

(朝鮮民謡曲)、「メランコリック・エチュード」(シヨパン

曲)、「太鼓の踊り」(打楽器伴奏)、「新羅の壁画より」(朝鮮

古曲)、「詩曲」(ラージェエル曲)、「田舎娘と荷馬車」

(ブログ曲)、「仮面に依るトリオ」(朝鮮古曲)、「日本の幻

想」(山田耕筿曲)、「妨げられしセレナーデ」(ドビッシ

曲)、「むらの群舞」(誘惑の踊り)(朝鮮古曲)、「無言歌」

(シヨパン曲)

(演目のゴシック体は、他の資料と合致する演目、他は映像より推測された演目)

この第三回の発表会については、一九三六年『舞踊新潮』一〇月号、十一月号に二人の批評家が評を寄せているが、いずれも厳しい批評である。小宮襄二はかなり主観的な評だが、特に崔の朝鮮舞踊が「素材となる朝鮮郷土の舞踊の種切れによって曲目」が貧しく、手法になんの工夫も見られなかった。その貧しさを糊塗するように日本風など取り入れていたが、どれも単なる表面的な印象を踊っているに過ぎない。なかでも「愚者のセレナーデ」には、「舞踊の基礎的なテクニクに難点を持ち、

くせのある石井系の拙劣な技巧の崔承喜の悪いところばかり出て、……」¹⁹⁾と書かれている。この「石井系の拙劣な技巧」がどのような動きをさしているのかは定かではないが、恐らくリトミックを基本としたアクセントのはっきりした動きが、充分にこなれていないと、ギクシャクとした拙い動きと感じられたのではないだろうか。

崔承喜は天性の恵まれた姿態を生かし、その美しさを存分に提供するため、その作品の多くが独舞であったことは、同時に複数で踊る物語舞踊作品の少なさを証明している。畢竟、崔自身が踊る小品の演目で、変化を出さざるを得なかったのだろう。

江口博の批評

舞踊評論家として戦前戦後を通じて、舞踊界を支えた江口博も、同じ第三回発表会をみて次のように批評している。

崔承喜の朝鮮舞踊は、厳密に言えば、無論朝鮮の純粋な郷土舞踊ではない。朝鮮の郷土舞踊からその技法を借りて、崔承喜が創案した独特の舞踊形式である。……

と、崔の踊る朝鮮舞踊は伝統的なそれではない、と明言して

いる。さらに崔が朝鮮舞踊を踊ることを躊躇していた理由として、そもそも洋舞を学ぼうと舞踊家を志したものが、自国の民俗舞踊を踊ることは、洋舞が未熟だから朝鮮舞踊に逃げることになるだろうという、自分の姿勢を容認することができなかったからだとしている。洋舞への夢が捨てきれなかったことと、新しく朝鮮舞踊を創作することに自信がなかったと同時に、古来正統な朝鮮舞踊を崩すことについての故国への顧慮があったのだと、江口は分析している²⁰。確かに西洋舞踊を学びたい一心で、漠の門下となった崔にとって、自国本来の舞踊を踊ることに忸怩たる思いがあっただろうことは推測できる。

崔承喜が朝鮮舞踊を取り入れるようになった時期については、一九三四年再来日後の崔の発表会での演目から、妓生が踊るものという通念を破り、崔がレパトリーに取り入れたのではないか、という漠の推測があったが、江口のこの分析のように、朝鮮伝統舞踊を尊重するあまり崔が距離を置こうとしていたとするほうが、妥当かと思われる。また、「僧の舞」は朝鮮伝統舞踊のなかでも「剣舞」などとともに、重要な演目となっていることや、いわゆる妓生が専らにしたという演目（例えば、立舞、杖鼓舞、など）を崔は取り入れていない。むしろ、宮廷舞や、民俗舞踊を源とする演目をアダプト（翻案）していると考えられる。

また江口の評にもどると、第一回、第二回と好評だった崔の新作発表会が、新しい朝鮮舞踊に本腰を入れて取り組んだ第三回目のごとく不評をかったその理由について、以下のように指摘している。

……簡単にいうと、朝鮮舞踊に腰を入れたその半面に、彼女の洋舞がひどく手薄になったことが第一。その第二は、元来が一律的で単調な朝鮮舞踊が、漸く人の眼に馴れはじめて来たこと……（略）……

ところが、それを意識した崔承喜が、当然なすべきはずの朝鮮舞踊そのものの本質的な内容の豊富化を図る前に、先ず絢爛多彩の衣裳と外形的装飾に変化を与えようと試みたのである。しかもその意識的な変装が、単に朝鮮舞踊に止まっているならばよかったのであるが、それが多彩のプログラム全体に亘って押し広げられたその結果は、今回の如きヴァラエティのみを追う変装の舞踊劇術の如きを呈したのである。……
……折角の朝鮮舞踊をもちながら、これに作品としての十分な琢磨を施すことなく、徒に間口を広げたことに対する警告である。

江口は崔承喜のこれからなすべきことは、自身が創始した朝

鮮舞踊を舞台芸術に完成させることが責務だと結んでいる。彼の批評の中には、崔承喜が母国朝鮮固有の舞踊を踊ることに對する葛藤があったことを、かなり適格に述べている。江口の批評はまた同時に、彼女の舞踊が大衆的な舞踊を目ざそうとしていることでもあると考えると、朝鮮の古曲などの舞踊に使用される音曲とそのリズムは、崔承喜が作舞の際に取り組むべき重要な要素として浮かび上がってくるのである。

リトミックを体得した崔のリズム感と、朝鮮舞踊本来のリズムとを比較した先行研究は、管見にして未だなされていないのではないだろうか。極少だが残された崔承喜の映像資料をもとに、リズムの面から分析する研究の必要があるのではないか。

崔は翌一九三七年九月二七～二九日、東京劇場で「崔承喜渡欧告別・新作発表会」を開催する。演目は次の通り。

「舞女」「鳳山タール」「金剛山の双曲」「高句麗の狩人」「パニア打鈴」「玉笛の曲」「天下大將軍」「草笠童」

この公演は、続く崔の欧米を巡演する海外に出発するに際しで行われた。そのほとんどが朝鮮舞踊を思わせるタイトルの作品となっている。この舞台については、村田晴彦の評が出てくる²¹⁾。村田は崔が近年、爆発的な人気を獲得し、ジャーナリズム

ムがこぞって彼女を取り上げる傾向に對して、いささか皮肉な視線を投げたあと、次のように書いている。

……ジャーナリズムに踊らせられ、大衆の奴隸になっている。彼女は自らジャーナリズムに屈伏し、大衆に迎合している！

今度の舞踊会では一つのみるべきものもなかった。……僅かに見るに値したものは、軽快な「草笠踊」だけであった。

その他のものは、新作と云い旧作と云いどれもつまらないものばかりであった。殊に嘗て可成面白く思われた旧作がまるでつまらなかったことは、大いに考えさせられることであつた。

かなり手厳しい批判である。村田はこのように崔を大衆迎合的なレベルに落としてしまったのは、他ならぬ日本のジャーナリズムであると言いつてもいい。とにかく、欧米公演に出る前の崔承喜の舞踊の評価は、かつてのセンセーショナルなものとはかけ離れた評価となっていた。

最後に

崔承喜が二度目の来日から、海外公演に出る前までの約五年

間の公演記録から、当時、彼女の創作舞踊の技法の基盤にリトミックを位置づけて考察した。朝鮮伝統舞踊に本格的に取り組むようになるのは、一九三七年から一九四〇年の四年にわたる海外公演の後であり、その後、戦争をはさんで、彼女の身辺も大きく変化してゆく。

崔承喜の舞踊作品の一つ一つに対して、その基盤に石井漢から修得したリトミックという近代的リズム概念が反映されていたかどうかは、この段階では断言できないかもしれない。しかし、洋舞を体得したくて石井漢に入門した彼女が、それまで自身の内部にあった朝鮮というアイデンティティを否定なく気づかされたことは確かである。そして同時に観客が求める朝鮮の舞踊家としてのイメージに込めざるをえなかったところに、崔の屈折があったのだらうと思う。また、彼女は朝鮮に帰属する

のではなく、あくまでも客観的な関係を保ちつつ、つまり、民族舞踊家ではなく、近代舞踊家として朝鮮の舞踊文化を担ったといえるのではないだろうか。

今回の発表は、リトミックという西洋のリズム概念が、崔承喜の舞踊の中でどのように形を変えて現れてきたのか、をわずかに推測することしかできなかったが、崔に関するさらなる資料の発見と、それらが公開されることによって研究がすすむことを期待して、本論を終わりたい。

なお、最後になりましたが、貴センターオープンニング企画にて、本論考を発表する機会を頂けたことを、イ・ヨンスク教授ならびに関係者の皆様に、心より感謝申し上げます。

註

※ 用語の整合性をとるために、韓半島全域をさす言葉として「朝鮮」を使用する。

(1) 石井漢「新日本の舞踊について」『舞踊日本』創刊号、一九三三年一月一日発行

(2) ヨッヘン・シュミット「新しい身体の自由」『ドイツ・ダンスの二〇〇年』一九九六年、東京ドイツ文化センター（p.10より）

(3) 石井漢『舞踊藝術』p.67（玉川学園出版部、一九三三年 東京）

(4) 同上、p.80

(5) 同上、p.77

(6) 同上、pp.7-8

- (7) 石井漢『舞踊の本質と其創作法』p18 (人文
會出版部、一九二七年 東京)
- (8) 小林宗作は、漢の遊学と同年の一九二三年
(大正十二年) 初めてヨーロッパに留学、パ
リで二年間ダルクローズのリトミックを学ん
でいる。帰国後も一九三〇年(昭和五年)再
びヨーロッパに留学し、ダルクローズのもと
でリトミックを一年間学んだ。トモエ学園は
一九三七年(昭和十二年)創設されたが、そ
れ以前から、石井漢舞踊研究所等でリトミッ
クを教えている。
- (9) 黒柳徹子『窓ぎわのトットちゃん』講談社文
庫、二〇一〇年、p117~p123

使用映像

- ① 「囚われたる人」(ラフマニノフ曲。石井漢ソ
ロ作品、ドイツ、ウーファーフィルム、レニ・
リーフェンシュタール監督「愛と力への道」一
九二三年頃、抜粋)
- ② 「グロテスク」(ツリーク曲、カネルの生活を

- (10) 同上、pp119~121
- (11) 「折田克子のリトミックは、ダンサーにとっ
てなぜすぐれたトレーニング方法なのか」早
川ゆかり『ダンスワーク』七二、二〇一五
年冬号、p11
- (12) 石井漢『世界舞踊芸術史』p223 (玉川学園
出版部、一九四三年 東京)
- (13) 江口博「崔承喜の朝鮮舞踊」『舞踊新潮』一
九三六年一月号、pp14-15
- (14) 崔承喜のことを漢は親しみを込めて承子と呼
んでいた。『舞踊日本』一九三四年八月一日
号 No.10 六面参照
- (15) 『舞踊日本』一九三四年八月一日号 No.10'

- 描いたトリオ)、マスク」DVD いずれも一
九二六年一月三越屋上で上演された記録映像
- ③ 「The Story of a Dancer」より「Shaman Dance」
(一九三三年か?)、「狂える動き——打楽器によ
る」(一九三三年、京城で上演されたものか?)

- 八面
- (16) 「崔承喜のこと」『舞踊日本』一九三四年八月
一日 No.10 七~八面
- (17) 『舞踊新潮』一九三五年二月号 p19~20
- (18) 中村秋一『舞踊と文化』p158-160' 人文閣、
一九四一年
- (19) 「崔承喜を見る」『舞踊新潮』一九三六年一〇
月号、p20
- (20) 「崔承喜の朝鮮舞踊」『舞踊新潮』一九三六年
一月号、pp14~15
- (21) 「哀れ崔承喜」『舞踊新潮』一九三七年一月
号 pp29-30

- いずれも抜粋部分
- ④ 「Actualité du Monde」No.3より「玉笛の踊
り」(一九四一年、東京宝塚劇場)
提供 = 東京国立近代美術館フィルムセンター

This work was supported by the Core University
Program for Korean Studies through the Ministry

of Education of the Republic of Korea and Korean
Studies Promotion Service of the Academy of

Korean Studies (AKS-2016-OLU-2250001).