

일본 무용계로 보는 문화교류의 제상(諸相)

- 1920년대를 중심으로 -

미야우치 준코

1. 들어가며

일본은 메이지 이후 근대화를 서두르기 위해, 모든 장르에서 구미(歐美) 문화를 도입해왔다. 무용이라는 장르도 마찬가지였다. 여기에서 이야기하는 무용이란, 제례행사 등에서 행해진 민족예능이 아닌 도시 극장에서 발표된 무용을 의미한다.

일본 고전무용 중에서 부가쿠(舞樂)와 노(能)는 시대 속에서 변화하기에는 너무 고정화되고 일반사회와 접촉하지 않은 채 전승되고 있어서 새로운 시대를 맞더라도 변화될 필요가 없었다. 혁신이 요구된 것은 근세부터 이어진 가부키(歌舞伎) 무용이었다.

메이지시대에는 무용수뿐만 아니라 안무가, 노래하는 사람, 연주자, 장치담당자 모두 가부키 관계자로 채워져 있었다. 이와 같은 세계에서 혁신적인 움직임이 나오기는 어려웠으리라 생각된다. 그러나 일본근대에 일어난 무용혁신운동을 살펴보면, 근세부터 이어진 일본 무용은 진부하고, 해외 문화를 이식한 서양 무용은 새롭다는 기존 인식은 허물어질 것이다. 서양 무용의 이입(移入)과 함께, 일본 무용에도 혁신의 움직임이 일어난 것이다.

무용은 신체를 매개로 한 예술이기 때문에 그 이입을 위해서는 실제로 보는 과정을 빼놓을 수 없다. 1914년부터 1918년까지의 제1차 세계대전은 유럽을 전

쟁터로 하여 그 지역에 커다란 상흔을 남겼다. 그러한 정신적 위기로부터 새로운 예술이 차례로 나타났다. 일본에서는 전쟁 종결을 기다리고 있던 사람들이 속속 유럽으로 건너가 전후에 일어난 이러한 새로운 움직임에 목도하였다. 가부키배우 2세 이치카와 엔노스케(市川猿之助)가 1919년에, 모던 댄스의 선구자인 이시이 바쿠(石井漢)는 1922년부터 1925년, 일본무용가 후지카게 시즈에(藤蔭静枝)는 1928년부터 1929년에 각각 유럽으로 건너간다. 이시이 바쿠는 유럽 각국에서, 후지카게 시즈에는 파리에서 공연했다.

여기서는 1920년대를 중심으로 일본 무용계가 구미의 댄스를 어떻게 수용했는가를 볼 것이다. 이 때 구미의 새로운 댄스에 오리엔탈리즘이 녹아들어, 그것이 일본에 정통적인 것으로 도입된 결과, 정통과 이단, 고전과 신작, 서양과 동양의 경계가 복잡하게 얽히게 된 점을 확인하고자 한다.

근대화에 있어 구미의 문화를 도입했다 하더라도 거기에는 단순한 일방통행만 있었던 것은 아니다. 일본이 개국했을 때, 서구의 근대는 이미 막다른 벽에 부딪쳤고, 그 한계를 동양의 문화에서 추구하는 경향도 생겨나고 있었다. 서구의 시점에서 본다면 동양의 고전무용 쪽이 첨단이라는 전도(顛倒)도 가능했던 것이다.

2. 발레 류스의 영향

1909년 파리·샤트레좌에서 인기를 얻은 발레단 발레 류스(Ballets Russes, 연출자는 러시아의 세르게이 디아길레프)는 무대장치·의상·음악·안무 모든 면에서 종래의 틀을 깨뜨렸다. 그때까지 없던 ‘강한 남성 댄서에 의한 군무, 선명한 색채 미술’에 의해 야성의 힘과 관능성이 강조되었다. 스트라빈스키의 <봄의 제전>에서도 알 수 있듯이 새로운 리듬의 곡도 만들어졌다. 당시 쇠퇴하고 있던 발레는 이로 인해 소생했다고 여겨진다. 디아길레프는 1929년에 사망할 때까지 정력적으로 새로운 시도를 계속했다.

일본에서는 오타구로 모토오(大田黒元雄)의 『러시아무용(露西亜舞踊)』(음악과 문학사, 1917), 프로퍼트(Propert, Walter Archibald)가 짓고 미시마 쇼도

(三島章道) 등이 번역한 『러시아무용 대관(露西亜舞踊大観)』(아루스, 1922), 오타구로 모토오의 『러시아무용』(제일서방, 1926) 등에서 소개되었다. 일본인은 클래식 발레가 어떠한 것인지 알기 전에, 발레 류스를 알게 된 것이다. 이러한 전도는 뒤늦게 근대화에 뛰어든 일본에서 모든 장르에서 나타난 현상이었다.

서구문화의 이입이라 하더라도, 일본인이 커다란 영향을 받은 발레 류스는 결코 정통 발레가 아니다. 러시아 본국의 황실 마리인스키 극장에서는 이탈리아나 프랑스에서 시작된 발레를 정통으로 삼아 엄격하게 교육시켰다. 초기 발레 류스의 댄서는 여기에서 성장했기 때문에, 그 기초에는 클래식 발레의 기법이 있었다. 그러나 발레 류스 성공의 요인에는, 러시아 전통을 살린 음악, 미술, 스토리 등이 있었다. 여기에서 한 가지 말해두어야 할 것이 있다. 러시아적이라고 해도 그것은 서구인의 눈에 맞는 범위 안에서의 ‘러시아적’인 것이었다. 발레 류스가 보여주는 야만적이기까지 한 에너지, 관능, 폭력, 색채. 서구 관객은 문명의 모범다워야 할 자신들이 만들어내지 못하는 머나먼 나라에 남겨진 생명력의 발현으로서 이러한 것들을 향유했다. 러시아인 발레단이면서도, 발레 류스라고 프랑스로 불리는 것은 그 때문이다. 발레 류스는 러시아에서는 한번도 공연을 한 적이 없다. 만약 러시아에서 했다면 다른 의견과 평가가 나왔을 지도 모른다. 그것은 일본에서의 다음과 같은 사정에서도 유추해 볼 수 있다.

1900년의 파리 만국박람회에서 가와카미 오토지로(川上音二郎)좌의 사다얏코(貞奴)의 춤은 호평을 받았지만, 현지의 일본인들은 이를 부끄럽다고 생각했다. 게이샤나 사무라이와 같은 피상적인 일본이미지를 일본인 자신이 연기하는 것을 보는 일은 굴욕적이었던 것이다. 실제의 일본은 계속 변화하고 있는데도 불구하고, 여기에는 전근대인 채로 시간이 멎은 듯한 이미지가 있었다. 또한 해외공연이 일반적이지 않던 당시에는, 다른 나라에까지 흥행을 위해 오는 무용가보다 훨씬 더 훌륭한 무용가가 국내에 있었다. 사다얏코가 일본의 대표적 무용가로 보이는 것도 꽤 씩한 일이었다.

3. 현대무용과 전통문화

일본 모던 댄스의 개척자인 이시이 바쿠는 1911년 제국극장 가극부 제1기생이 되었다. 여기서 만난 이탈리아인 발레교사 조반니·빅토리오·룻시는 클래식 발레의 기법을 엄격하게 주입시켰다. 그러나 이시이에게 클래식 발레의 기법은 단조롭고 사람을 정해진 틀에 집어넣는 것에 불과했다. 이곳을 뛰쳐나온 이시이는 아마다 고사쿠(山田耕筰)와 오사나이 가오루(小山内薫)에게 이끌려, 1916년 신극장의 제1회 공연에서 무용시(舞踊詩) 「일기 한 페이지」(아마다 고사쿠 작곡)등을 발표했다. 무용시란 신체를 통해 사람의 내면을 그려낸다는 의미이다. 제2회 때는 무용시 「명암」, 제3회에서는 「젊은 판(Pan)과 님프」등을 발표했지만 시기상조여서 수용되지 않았고, 자금난 때문에 이 해를 마지막으로 해산했다.

이시이 바쿠는 1922년에 구미로 여행을 떠나, 독일, 체코, 폴란드, 프랑스, 벨기에, 미국 등지를 돌며 자신의 춤을 발표했다. 독일의 노이에 단츠 등 새로운 무용에서도 자극을 받았다. 「갈힌 자」(1923)는 라흐마니노프의 「프렐류드」라는 곡에 맞춰, 양손이 뒤로 묶여있는 사람이 속박으로부터의 해방을 회구하며 춤춘다. 「산을 오르다」(1925)는 그리그의 「산인의 노래」라는 곡에 맞춰 한 쌍의 남녀가 정상을 향해 산을 오르는 모습을 그리고 있으며, 귀국 후에 발표한 「식욕을 돋우다」(1925)는 타악기만의 무음악(無音樂)으로 먹는 행위를 4명의 인물의 움직임과 표정으로 표현한다.

현대무용의 방법은 서구에서 왔지만 그것을 자신의 것으로 만들기 위해 이시이는 격투를 벌였다. 서양인과는 체형도 다르고, 친숙한 음악도 달랐다. 중심(重心)을 낮추어 발을 문지르는 그의 안무는 일본의 민족무용과도 이어진다고 말해진다.

1926년 3월에 이시이 바쿠가 경성 공연에 갔을 때, 최승희가 입문했다. 일본에서 이시이 바쿠 무용단에 소속된 최승희는 1929년에 일단 고향으로 돌아가지만, 1933년에 다시 이시이 바쿠 무용단에 복귀, 1934년 9월, 최승희 제1회 신작 무용 발표회를 개최한다. 여기서 조선무용을 도입한 「에헤야노아라」, 「승무」 등

그 이후 대표작이 된 무용을 발표했다. 이시이 바쿠는 당시를 회상하여 “당시 방송국의 의뢰로 상경한 조선무용의 명수 한성준씨를 만나 간단한 조선무용을 세 개 정도 배우도록 권하였고, 여기에서 재미있는 세 부분을 취하여 「에헤야노 아라」라는 무용을 구성해주었다”(이시이 바쿠 「최승희와 나」 『세계』1955년11월)라고 말하고 있다.

최승희는 1937년 12월부터 해외공연에 나서 미국, 프랑스, 독일, 이탈리아 등 유럽을 거쳐 남미를 돌아 1940년, 3년 만에 일본으로 돌아왔다. 이 공연은 높은 평가를 받아 귀국 후에도 많은 공연을 하고 신작을 발표하였다. 전시하 통제 속에서 무용가의 활동이 제한되는 가운데, 1944년 1월에 개최된 최승희의 예술무용 발표회(제국극장, 27일~다음달15일)는 연일 만원사례를 이루었다.

최승희의 무용은 실제 조선무용과 다르다고 하여 고향에서는 일부 반발을 샀다. 이는 파리의 가와카미 사다야코가 일본에서 받은 반발과 통하는 면도 있다. 다만 한반도가 식민지화되어 있던 시대에 민속예능을 도입하여 춤을 춘 것은 정치적 메시지로도 받아들여졌다. 모던 댄스라는 형태에 민족무용을 동화시켜 그 정수(精髓)를 제거함으로써 식민 지배를 긍정하는 것이다, 라는 비판도 생겨났다. 또한, 반대로 최승희가 지속적으로 민족예능과 연결되어 있다는 사실에서 힘을 얻는다는 지지도 있었다.

4. 신무용 운동

일본무용의 근대화를 촉구한 것은 쓰보우치 쇼요(坪内逍遥)의 『신악극론(新樂劇論)』(와세다대학출판부, 1904)이다. 봉건적인 세계관이 밑바닥에 깔려 있는 가부키나 술자리에서 시중드는 게이샤가 선보이는 무용은, 근대국가가 된 일본의 예능으로서 적합하지 않다고 쇼요는 생각했다. 그는 저작이나 문예협회 운동 등을 통해 새로운 무용극의 확립을 지향했지만, 시기상조여서 커다란 성과는 거두지 못했다.

1919년 가부키 배우 2세 이치카와 엔노스케가 미국을 거쳐 유럽 극장을 순회하고, 최신 연극사정을 시찰했다. 그는 런던에서 발레 류스의 공연 「기묘한 가

게(奇妙な店), (레오니드 마신느 안무), 「삼각 모자(三角帽子), (레오니드 마신느 안무)를 보고 자극을 받았다. 1921년, 엔노스케는 15명이 벌레로 분장하고, 가을로 접어들면서 차례차례 죽어가는 모습을 춤으로 표현한 신무용 「벌레」를 발표. 음악은 사쿠하치(尺八), 샤미센(三味線), 거문고(琴), 호궁(胡弓), 목금(木琴), 오르간 등을 사용하며 가사는 없었다. 가부키 배우가 처음으로 신무용에 도전했다 하여 대대적으로 보도되었다. 군무(群舞)라는 발상은 스타 시스템을 취하는 가부키 세계에는 없는 것이었다. 또한 일본무용은 가사에 맞춘 안무를 특징으로 하지만, 「벌레」에는 가사는 없고, 단지 순수한 신체의 움직임만으로 벌레들의 상황을 나타내고 있다. 일본무용으로서는 획기적인 것이었다. 1922년에 발표한 「장난감가게」는, 발레 류스의 「기묘한 가게」를 본뜬 것이다. 취향이 재미있을 뿐이라고 혹평받기도 했지만, 발레 류스를 실제로 본 엔노스케의 강한 동경이 드러난 작품이었다.

이에모토(家元: 유파의 정통을 보존하는 가문 또는 그 가문의 당주)에서 무용을 배운 여성이 발표회를 갖는 것은 당시로서는 매우 이례적인 일이었지만, 그것을 성공시킨 것은 후지카게 시즈에(1931년까지는 후지마(藤間) 시즈에)였다. 1917년의 일로, 이후 차례로 창작무용을 발표하여 신무용운동의 선두에 섰다. 각본, 미술, 음악, 조명에 이 운동을 지지하는 인재가 결집한 것도 주효했다. 이러한 움직임은 차츰 세력을 넓혀 1930년에는 후지카게 시즈에 외에도 여성 무용가를 주축자로 하는 신무용 모임이 점차 생겨났다. 이 시대의 무용계는 현재의 일본무용 세계의 원형이 되었다.

시즈에는 1928년부터 이듬해에 걸쳐 과리 체재를 거쳐 귀국하자마자, 1931년에 건설되어가는 도시를 무용화한 「구성231」, 세차게 불어 닥치는 폭풍우를 거슬러 채찍질하며 노 젓는 뱃사람들의 모습을 그린 「불가강의 폭풍우」, 조명의 힘을 잘 이용하여 톱니바퀴의 움직임을 재현한 「톱니바퀴」등 전위적인 야심작을 발표한다. 러시아 연출가 메이에르홀드(Meyerhold)가 고찰한(원문은 ‘고찰한’이지만, 문맥상 ‘고안한’이 아닐까 싶다) 댄스와 같은 기계화된 움직임을 도입하였다. 1910년대부터 20년대에 활약한 러시아 연극 그룹 「파란서츠 부대」의 스타일과도 비슷하다. 시즈에가 사상적으로 좌익운동에 빠진 사실은 없으나, 이 시대에 영향력이 강했던 운동에 흥미를 갖고 의욕적으로 도입하려고 했던 것이

리라. 이에모토 제도가 있는 일본무용의 세계에서 시즈에가 이토록 자유롭게 활동할 수 있었던 사실이 놀랍지만, 시즈에 역시 1931년 9월에는 후지마류(流)를 떠나 새롭게 후지카게류의 이에모토가 된다.

그러나 이렇게 새로운 도전을 계속해온 후지카게 시즈에도 유럽에 가서 파리 공연을 하게 되었을 때는 「도조지(道成寺)」나 「에치고사자(越後獅子)」라는 가부키 무용을 추었다. 일본인에게 기대된 이미지에 따라 공연내용을 고른 것으로 생각된다. 1929년 2월, 파리의 페미나 좌에서 있었던 일이다

5. 나오며

일본에서는 메이지 이후 밀려든 근대화의 물결 속에서 무용 또한 새로운 시대를 구축해 갔다. 우선 지향점으로 눈에 들어온 것은 서구 문화였다. 이 시기에 이미 구미에서는 자신들에게 없는 것으로서 동양 문화를 신비화하고 이를 따르려는 경향이 생겨나 있었다. 구미의 무용을 배우려고 한 일본의 무용가는 ‘오리엔탈리즘에 휩쓸려버릴 것인가’ 아니면 ‘거기에서 새로운 창작품을 만들어 낼 계기를 포착할 것인가’라는 거대한 분기점에 세워진 것이었다.

이문화와의 교류가 없는 순수한 자국 문화나 전통 같은 것은 없다. 근대 이전에도 교류는 이어지고 있었다. 다만 근대에는 물량과 속도 양면에서 이전과는 비교도 안 될 만큼의 정보가 밀려들었던 것이다. 또한 서구의 압도적인 우위 속에 문화교류가 행해졌던 점도 달랐다. 그래도 끊임없는 교류와 그로 인한 변화가 없었다면 결실도 없었으리라. 그것은 무용의 역사를 보더라도 알 수 있다.

권위로 둘러싸인 소수 몇 명에게만 전달이 허락되는 전통예능이라는 것이 있다. 거기에서는 새로운 시대에 따른 변화나 확대는 기대할 수 없다. 이러한 의미에서 1920년대는 서양무용은 물론 일본무용도 가소성(可塑性)이 있는 현재적 예능이었다. 따라서 일본무용에도 외부 변화에 민감하게 반응하여 혁신을 추구하려는 인재가 생겨났었다. 현재 행해지고 있는 일본무용 발표회 등은 다이쇼 시대 이후에 생긴 형식으로 서양무용의 도입과 함께 형성된 것이다. 최근 일본 음악의 쇠퇴, 생활습관의 변화 등에 의해 일본무용을 배우는 사람이 줄어 장래

가 걱정되고 있다. 댄스 쪽이 현대인에게는 오히려 친숙한 것이다. 예전에 그러했듯이 일본무용이 앞으로 다시 외부와의 교류에 의해 활력을 얻고 인기를 얻게 되는 일이 있을지도 모르겠다. 그러한 새로운 전개를 기대해 본다.

* 본고에는 『컬렉션 모던도시문화 제50권 무용과 발레』(유마니 서방, 2009년)에 실린 「에세이」와 일부 중복되는 내용이 있습니다.

日本の舞踊界に見る文化交流の諸相

－ 1920年代を中心に －

宮内淳子

1. はじめに

日本は明治(1868年)以降、近代化を急ぐため、あらゆるジャンルで欧米の文化を取り入れてきた。舞踊というジャンルでも同じである。この場合、祭祀などに付随する民族芸能ではなく、都市の劇場で発表される舞踊をいう。

日本の古典舞踊には舞楽や能などもあるが、時代の中で変化するにはあまりに固定化され、一般社会に触れ合わないまま伝承されており、新時代を迎えても変化する必要がなかった。革新を求められたのは、近世から続く歌舞伎舞踊であった。

明治時代においては踊り手だけでなく、振付師、歌い手、演奏者、装置家すべてが、歌舞伎関係者で占められていた。このような世界から、革新的な動きは出にくいと思われる。しかし、日本の近代に起きた舞踊の革新運動を見てゆくと、近世から続く日舞が古く、海外の文化を移植した洋舞が新しい、という思い込みは破られる。洋舞の移入と同時に、日舞にも革新の動きが出てきたのである。

舞踊は身体を媒体とした芸術であるから、その移入には、実際にそれを見ることが欠かせない。1914年から1918年の第一次世界大戦はヨーロッパを戦場として、その地に大きな傷跡を残した。その精神的危機から、新しい芸術が次々生

まれた。日本からは戦争終結を待っていた人々が続々と渡欧し、戦後に起きた新しい動きを目の当たりにした。歌舞伎俳優の二世市川猿之助が1919年に、モダン・ダンスの先駆者である石井漠が1922年から1925年に、日本舞踊の藤蔭静枝は1928年から1929年に、それぞれ欧米に渡っている。石井漠は各国で、藤蔭静枝はパリで公演している。

ここでは1920年代を中心とした日本の舞踊界が、欧米のダンスをどのように受容したかを見てゆく。このとき、欧米の新しいダンスにオリエンタリズムが入り込み、それが日本に正統なものとして取り入れられた結果、正統と異端、古典と新作、西洋と東洋、といったものの境界が、複雑に入り組んでしまったことを確認しておきたい。

近代化にあたって欧米の文化を取り入れた、といっても、そこには単純な一方通行があったわけではない。日本が開国したとき、西欧の近代はすでに各方面で行き詰まりを見せており、その限界を東洋の文化に求める傾向も生まれていた。ダンスにおいても、西欧の視点から見れば東洋の古典舞踊の方が先端、という転倒もあり得たのである。

2. バレエ・リュスの影響

1909年、パリ・シャトレ座で人気を得たバレエ・リュス(BALLETS RUSSES)は、ロシアのセルゲイ・ディアギレフがプロデュースし、舞台装置・衣裳・音楽・振付すべてにわたって従来の型を破ったものだった。それまでになかった力強い男性ダンサーの群舞、鮮烈な色彩の美術により、野性の力や官能性がアピールされた。ストラヴィンスキー「春の祭典」でもわかるような、新しいリズムの曲も作られた。衰退しつつあったバレエは、これによって甦ったとされる。ディアギレフは1929年に没するまで、精力的に新しい試みを続けた。

日本には、大田黒元雄『露西亞舞踊』(音楽と文学社、1917年)、プロバート著・三島章道他訳『露西亞舞踊大観』(アルス、1922年)、大田黒元雄『露西亞舞踊』(第一書房、1926年)などで紹介された。日本人は、クラシック・バレエのなんと

るかを知らないうちに、バレエ・リュスを知ったのである。こうした転倒は、遅れて近代化に乗った日本において、あらゆるジャンルで見られるものだった。

西欧文化の移入といっても、日本人が大きな影響を受けたバレエ・リュスは、決して正統なバレエではない。ロシア本国の帝室マリインスキー劇場では、イタリアやフランスで育ったバレエを正統として、厳しくこれを教え込んでいた。初期のバレエ・リュスのダンサーはここで育ったから、その基礎にはクラシック・バレエの技法がある。しかし、バレエ・リュス成功の要因には、ロシアの伝統を活かした音楽、美術、物語などがあった。ここでまたひとつ、断っておかなければならない。ロシア的とはいうが、これは西欧人の目に叶う範囲での「ロシア的」である。バレエ・リュスは、野蛮なまでのエネルギー、官能、暴力、色彩を持つ。これを西欧の観客は文明の範たるべき自分たちには作り出せない、遠い国に残された生命力の現われとして享受した。ロシア人のバレエ団でありながら、バレエ・リュスとフランス語で呼ばれるのはそのためである。バレエ・リュスはロシアでは一度も公演を行っていない。ロシアでやれば、異論が出たことであろう。それは、以下のような日本の事情からも推測できる。

1900年のパリ万博で欧州公演中の川上音二郎一座の貞奴の踊りが評判を呼んだが、現地の日本人はこれを恥ずかしいこととっていた。芸者やサムライといった皮相な日本イメージを、日本人自身が演ずるのを見るのは屈辱的だったのである。実際の日本は変わり続けているのに、そこには前近代のまま時間をとめてしまったイメージがあった。また、海外公演が一般的でないこの当時は、異国にまで興行にくる舞踊家より、よほど上手な舞い手が国内にいた。貞奴が日本の代表的舞踊家と見られるのも、腹立たしいことだったのである。

3. 現代舞踊と伝統文化

日本のモダン・ダンスの開拓者となった石井漠は1911年、帝国劇場の歌劇部第1期生となった。ここでイタリア人バレエ教師、ジョバンニ・ビットリオ・ローシーに、厳しくクラシック・バレエの技法を叩き込まれる。しかしクラシッ

ク・バレエの技法は石井にとって、単調で、人を型にはめるだけのものでしかなかった。ここを飛び出した石井は、山田耕筰と小山内薫に導かれて、1916年、新劇場第一回公演で舞踊詩「日記の一頁」(山田耕筰作曲)などを発表した。舞踊詩とは、身体によって人の内面を描き出す、という意味である。第二回では舞踊詩「明暗」、第三回では「若きパンとニンフ」などを発表した。時期尚早で受け入れられず、資金難によりこの年だけで解散した。

石井漠は、1922年から欧米に旅立ち、ドイツ、チェコ、ポーランド、フランス、ベルギー、アメリカと回り、自身の踊りを発表する。ドイツのノイエ・タンツなど、新しい舞踊にも触発された。「囚われたる人」(1923年)はラフマニノフ「プレリュード」の曲で、両手を後ろに縛られている人が束縛からの解放を求めて踊る。「山を登る」(1925年)はグリーグ「山人の歌」の曲で一組の男女が頂上を目指して山を登るすがたを写し、帰国後発表の「食欲をそそる」(1925年)は打楽器だけの無音楽で、食べる行為を4人の人物の動きと表情で表わす。

現代舞踊のメソッドは西欧から来たが、それを自らのものとするため、石井は格闘した。西洋人とは体型も違い、親しんできた音楽も違う。重心を低くして足を擦る彼の振り付けは、日本の民族舞踊にもつながると言われる。

1926年3月、石井漠が京城公演に行ったとき、崔承喜が入門した。日本で石井漠舞踊団に所属した崔承喜は、1929年にいったん故郷に戻るが、1933年にふたたび石井漠舞踊団に復帰する。1934年9月に、崔承喜第一回新作舞踊発表会を開催するが、ここで朝鮮舞踊を取り入れた「エヘヤ・ノアラ」「僧舞」など、その後、代表作となる舞踊を発表した。石井漠は、当時を回想して「当時放送局の依頼で上京していた、朝鮮舞踊の名手韓成俊氏に会って、簡単な朝鮮舞踊を三つ程習うように勧め、それから、この三つの面白い部分を取って『エヘヤノアラ』という舞踊を構成してやった」(石井漠「崔承喜と私」『世界』1955年11月)と述べている。

崔承喜は1937年12月から海外公演に出発し、アメリカ、フランス、ドイツ、イタリアなどヨーロッパを経て南米をまわり1940年、3年ぶりに日本に戻った。この公演は高い評価を得、帰国後も多くの公演をし新作を発表した。戦時下の統制で舞踊家の活動が制限される中、1944年1月に行われた崔承喜の芸術舞踊

発表会(帝国劇場、27日～翌月15日)は連日満員であった。

崔承喜の舞踊は、実際の朝鮮舞踊と違うとして、一部、故郷で反発を招いた。これはパリの川上貞奴が日本人から受けた反発に通ずるところもある。ただし、朝鮮半島が植民地化されていた時代に、民俗芸能を取り入れて踊ることは政治的メッセージとも取られた。モダン・ダンスというかたちに民族舞踊を溶け込ませて骨抜きにし、植民地支配を肯定するものだ、という批判も生まれた。また反対に、崔承喜が民族芸能に関わり続けてることに励まされる、とする支持もあった。

4. 新舞踊の運動

日舞の近代化を訴えたのは、坪内逍遙の『新楽劇論』(早稲田大学出版部、1904年)である。封建的な世界観が基礎にある歌舞伎や、酒席にはべる芸者が見せる舞踊では、近代国家となった日本の芸能としてふさわしくない、と逍遙は考えた。彼は著作や文芸協会の運動などを通して新しい舞踊劇の確立を目指したが、時期尚早で、大きな成果は上げられなかった。

1919年、歌舞伎俳優の二世市川猿之助がアメリカを経てヨーロッパの劇場をまわり、最新の演劇事情を視察した。彼はロンドンでバレエ・リュス公演「奇妙な店」(レオニード・マシーン振付)、「三角帽子」(レオニード・マシーン振付)を見て、触発された。1921年、猿之助は、15人が虫に扮し、秋の訪れによって次々死んでゆくさまを踊る新舞踊「虫」を発表した。音楽は尺八・三味線・琴・胡弓・木琴・オルガンなどを用い、歌詞はない。歌舞伎俳優が初めて新舞踊に取り組んだと、大きく取り上げられた。群舞という発想は、スター・システムを取る歌舞伎の世界にはないものだった。また、日舞は歌詞に沿った振付を特徴としていたが、「虫」に歌詞はなく、ただ純粋な身体の動きだけで虫たちの状況を示している。日舞としては画期的であった。1922年に発表した「おもちゃ店」は、バレエ・リュスの「奇妙な店」をもとにしている。趣向がおもしろいだけ、と酷評されたが、実際にバレエ・リュスを見た猿之助の強い憧憬が示された出し物であった。

家元のもとで舞踊を習う女性が発表会を持つのは、当時異例のことだったが、それを成し遂げたのが藤蔭静枝(1931年までは藤間静枝)であった。1917年のことである。以後、次々創作舞踊を発表して新舞踊運動の先端を走った。脚本、美術、音楽、照明に、この運動を支持する人材が結集したことも大きかった。こうした動きは、次第に浸透し、1930年には、藤蔭静枝以外にも、女性の舞踊家が主催者となる新舞踊の会が次々に生まれた。この時代の舞踊界が、現在の日舞の世界の元を作っている。

静枝は、1928年から翌年にかけてのパリ滞在を経て帰国するや、1931年、建設されてゆく都市を舞踊化した「構成231」、吹き荒む嵐に抗して鞭打たれつつ曳く舟人達の姿を描く「ヴォルガ河の暴風雨」、照明の力をうまく用いて歯車の動きを再現した「歯車」など、前衛的な野心作を発表している。ロシアの演出家マイエルエルホリドの考察したダンスのような、機械化された動きを取り入れた。1910年代から20年代に活躍したロシアの演劇グループ「青シャツ隊」のスタイルにも似ている。静枝が思想的に左翼運動へ傾いた事実はないが、この時代に影響力が強かった運動へ興味を持ち、貪欲に取り込もうとしたのであろう。家元制度がある日舞の世界で、静枝がここまで自由に活動できたことに驚くが、さすがに1931年9月には藤間流を離れ、新たに藤蔭流家元となったのである。

こうして新しい挑戦をし続けた藤蔭静枝も、渡欧してパリ公演をすることになったときには、「道成寺」や「越後獅子と」いった歌舞伎舞踊を踊った。日本人に求められたイメージに従って演目を選んだと考えられる。1929年2月、パリのフェミナ座でのことである。

5. おわりに

日本では、明治以降押し寄せた近代化の流れの中で、舞踊もまた新時代を築こうとした。まず、目指すべきものとして目に入ってきたのは欧米の文化である。この時期、すで欧米には、自分たちにはないものとして東洋の文化を神秘化し、これを求める傾向が生まれていた。欧米の舞踊を学ぼうとした日本の舞踊家

が、オリエンタリズムに呑み込まれてしまうか、そこから新たな創作を生み出す契機をつかむか、ここで大きな岐路に立たされたのである。

異文化との交流がない純粋な自国の文化・伝統、といったものはない。近代以前でも交流は続いていた。ただ、近代においては、それまでとスピード、物量ともに比較にならない情報が押し寄せてきたのである。また、西欧の圧倒的優位のうちに文化交流が行われたところも違っている。それでも、絶えざる交流とそれによる変化がなければ、実りもなかった。それは、舞踊の歴史を見てもわかる。

権威に守られた少数者だけが伝えることを許される伝統芸能、というものがある。そこでは、新しい時代にそった変化や広がりには期待できない。そういう意味では、1920年代において、洋舞はもとより、日舞も、可塑性のある現役の芸能だった。だからこそ、日舞にも、外界の変化に敏感に反応して革新を求めようとする人材が生まれてきた。現在行われている日舞の発表会などは大正時代以降にできた形式で、洋舞の移入と歩みをともにして形成されてきたものである。今は邦楽の衰退、生活習慣の変化などによって、日舞を習う人が減り、将来を危ぶまれている。ダンスの方が、現代人にはむしろ身近なのである。この先、かつての日舞がそうだったように、再び外部との交流により活力を得て浮上することがあるかもしれない。そうした新しい展開があることを期待している。

* 本稿は『コレクション・モダン都市文化 第50巻 舞踊とバレエ』(ゆまに書房、2009年)の「エッセイ」と内容が一部重なっています。