

## 伊澤エイの作品に関する研究(2)

—— 同時代におけるドイツ留学者との比較 ——

奥 野 知 加

### 研究目的

伊澤エイは1928(昭和3)年11月, 単身シベリア鉄道経由でドイツに向かい, 姉トヨとベルリンに滞在し, メリーウィグマン舞踊学校をはじめ, ボーデの体操学校, メンゼンディーク体育学校などを精力的に廻り, 当時のノイェンタンツや律動運動を全身で吸収していた。またその頃, 日本舞踊家の藤蔭静枝(のち静樹)は伊澤と同年に渡欧し, 同じベルリンで初めてモダンダンスを観ている。伊澤と前後して, 石井漠, 石井小浪らもまたドイツを訪れている。当時のドイツ舞踊界は, ダルクローズ, ラバン, ヴィグマンらによるドイツモデルネタンツの全盛期(1920年代)から確立期(1930年代)を迎えていた。一方, 体育界においてもドイツギムナスティック連盟発足直後に当たり, 女性体育家による活動の目ざましい時であった。伊澤の留学に関しては, 山田敦子, 田川典子の先行研究<sup>1)</sup>に詳しいが, 本研究は伊澤と同時代(1920年代~1930年代)における他のドイツ留学者(学校体育関係者及び舞踊関係者)と伊澤とを比較することにより, 伊澤のダンス観や作品をこれまでとは視点をかえてみてみようとするものである。

### 研究方法

1. 文献資料に基づき, 1920年代から1930年代に渡独した学校体育関係者及び舞踊関係者を調査する。
2. 1の内, 学校体育関係者及び帰国後学校ダンスに関わりをもった舞踊関係者を対象に, 帰国後の活動をみるとともに, 学校ダンスに対するそれぞれの主張を知る。そして伊澤との比較考察を試みる。比較考察の観点は, 学校ダンスの在り方, 基本運動, 創作についてである。

### 結果と考察

#### 1. 1920年代から30年代に渡独した学校体育関係者及び舞踊関係者

1920年代及び30年代に渡独した学校体育関係者や舞踊関係者で, 帰国後もその分野での活躍を続けている者を調査し表1にまとめた。(表1参照)

表1 渡独者一覧

	氏名	ドイツでの滞在期間及び滞在都市	師事した教師又は学校	備考
1	伊藤 道郎	(1913～1914) ドレスデン	ダルクローズ学院	
2	岩村 和雄	(1920～1921) ドレスデン	ダルクローズ学校	
3	石井 漢 石井 小浪	(1923. 2月～8月) ベルリン ミュンヘン	メリー・ヴィグマン	サカロフ氏とも接する
4	三浦 ヒロ	(1925.11月～12月) ベルリン	エリ・ビヨルクステン 系統の体操学校	メリー・ヴィグマン, ラバンに接する ストックホルムでボーデの体操学校に入る パリでダルクローズのリトミックを学ぶ
5	伊澤 エイ	(1928.11月～1929.3月) ベルリン	ヴィグマン舞踊学校 ボーデの体操学校 メンゼンデーク, その他	
6	藤蔭 静枝	(1928.11月～12月) ベルリン	メリー・ヴィグマン	
7	執行 正俊	(1930～1932) 主にベルリン	ヴィグマン舞踊学校	
8	印牧 秀雄	(1931～1932) ベルリン	ヴィグマン舞踊学校	
9	江口 隆哉 宮 操子	(1931～1933) 主にドレスデン	ヴィグマン舞踊学校	
10	榎茂都陸平	(1932～1934) ベルリン	ルドルフ・フォンラバン メドウ体操学校	
11	邦 正美	(1934～1945) 主にベルリン	ヴィグマン舞踊学校	

なお、この内1の伊藤道郎に関しては、本研究の対象年代(1920～1930)の範疇には属さないものであるが外国へ進出した日本人舞踊家第一号として、またダルクローズ学校へ入学した最初の舞踊家としてなど、草分け的存在であるためあえて取り上げた。

#### 伊藤道郎(1893～1961)

伊藤は1912年、当時19才で声楽を勉強するため渡欧した。12月、ベルリンに到着している。そこで偶然、ダルクローズ学院の第二回学院祭を見学し、大変感動して早速入学をした。ここから舞踊家伊藤道郎の歩みが始まったわけである。当時はダルクローズ学院の最盛期に当たり、主催者ジャックダルクローズを中心に、アドルフアッピア、ハインリッヒテッセノー、アレクサンドルドザルツマン、など芸術界の錚々たる人物が、学院を盛り上げていた。生徒も世界各地約18ヶ国より集まり、メリー・ヴィグマン、クルトヨースらもこの卒業生である。1913年から2ヶ年、伊藤はここに籍を置いてユーリズミックを学び、体得し舞踊家としての足がかりをつかんだ。

#### 岩村和雄(1902～1932<sup>3)</sup>)

岩村は1920年、当時18才で舞台照明を勉強するためにアメリカに渡った。しかし、ニューヨークの伊藤道郎のスタジオでダルクローズのリトミックに出会い、最初は、このリトミックの精神を照明の世界にも取り入れようと努力するが、動きの研究をすすめていくうちに、舞踊家へと次第に傾いていった。そしてその年にすぐドイツに渡り、ドレスデンのダルクローズ学院に入学した。伊藤につぐ入学者である。そして1922年に帰国している。

石井渙(1886～1962<sup>4)</sup>)

石井は、妹石井小浪とともに1922年11月に渡欧し、ドイツ、チェコ、ポーランド、イギリス、フランス、ベルギー、最後にアメリカ各地を巡演し1925年4月に帰国した。ドイツには1923年に着、2月にベルリンにて自身の舞踊詩を試演し4月に同じくベルリンのブリュントナーザールにて公演を行い、好評に伴い追加公演を5月に同劇場にて行っている。この間に石井はメリーウィグマンの公演を何度か見学している。この追加公演も大盛況でドイツの一流紙も一斉に絶賛し、これをきっかけにライブチヒ、ミュンヘン、ドレスデンなどドイツの主要都市での公演が決定した。石井は、この間ミュンヘンでメリーウィグマンに会見している。1923年8月にチェコ、9月ポーランド、10月ロンドン、翌1924年6月パリ、9月ベルギーと公演を重ねている。この間石井はサカロフ夫妻と接し、合同公演も開いている。この年の11月に渡米し、各地(ニューヨーク、シカゴ、ロスアンゼルス、サンフランシスコ)を巡演し、翌1925年4月に帰国している。ドイツでの滞在期間は7ヶ月である。

三浦ヒロ(1898～<sup>5)</sup>)

三浦は1923年10月渡欧し、まずロンドンのキングスフィールドカレッジで学ぶ。翌1924年秋ストックホルムに移動しここでは半年間中央体操研究所と舞踊学校に通い、同時にボーデの律動体操の個人教授も受けた。1925年5月パリにて社交ダンスを学び、続いて5ヶ月間デンマークに滞在、そしてその年の暮れまでドイツに渡りエリビヨルグステン系統のリズム体操を学ぶ。またメリーウィグマン、ルドルフラバン両氏にもこのとき接している。翌年1926年パリにてダルクローズのリトミックと創作を勉強し、その年の2月に帰国している。三浦のドイツとの関わりは1925年暮れの2ヶ月間であり、この間はエリビヨルグステン系統のリズム体操を学んでいるが、ストックホルムでの6ヶ月間はボーデの律動体操を学び、パリでの約2ヶ月間はダルクローズのリトミックを学んでいる。これらは、学習の場こそストックホルムとパリであるが内容はドイツのダルクローズ学院、ボーデの体操学校と同じと考えられる。

藤蔭静枝(1880～1966<sup>6)</sup>)

新舞踊の先駆者藤蔭静枝(のち静樹)は1928年10月渡欧している。目的地はパリであったが途中ベルリンに立ち寄り約2ヶ月滞在している。その間にいくつかの公演を見学し初めて見るノイエンタツに痛く感動し、このことがその後の彼女の創作作品に大きく影響を及ぼすこととなる。その後、パリのテアトルフェミナにて自身の舞踊公演を開き好評を得て1929年7月に帰国している。

## 印牧秀雄(不詳)

印牧は1931年から約1年間ベルリンのメリーウィグマン学校に学んでいる。留学中のことに関しては資料不足のため詳しくみられなかったが、帰国後の著書「学校舞踊」(昭和24年7月13日 白眉社)には、渡独以前にロシアバレエを学習したと書かれている。

榎茂都陸平（1897～<sup>7)</sup>）

榎茂都流二代目家元で新舞踊発展の為に貢献し、新しい日本舞踊の創作に努力した。1931年6月、文部省の嘱託を受けて渡欧し、各地の音楽・舞踊を研究するとともに各国において日本舞踊の紹介に努めた。ドイツへは翌年に到着しベルリンのルドルフフォンラバンに就き、舞踊学理論、空間論、舞踊譜等について学び、同氏に日本舞踊の基礎理論を紹介した。1932年ヒンツのメドウ体操学校にてリトミック体操を学ぶ。次いでロンドンにてバレエクラシックを学び1934年に帰国している。

執行正俊（1908～<sup>8)</sup>）

執行は先の岩村和雄に師事しリトミックを学んでいたが、1929年秋ドイツに行き翌年1月にベルリンのウィグマン舞踊学校に入る。そして2ケ年間そこで学んだ。1931年8月ザルツブルグでウィグマン舞踊団員として出演し、その後ベルリン市立オペラ座のバレエシルクスとして振付けについて学んだ。そしてその年12月ドイツ舞踊芸術家協会会員となった。1932年にはバッハザールにおいて公演を開き、ウィーン、ブタペストを巡演して7月帰国している。

江口隆哉（1900～1977<sup>9)</sup>）

江口と宮操子は1931年にドイツに渡りドレスデンのウィグマン舞踊学校で学び、2年間籍を置く。また彼らは1933年帰国直前にベルリンのバッハザールにおいて公演を開き数作を発表しその年の暮れに帰国している。

邦 正美（1908～<sup>10)</sup>）

邦は1934年から1945年までドイツに滞在していた。邦はベルリンの国立舞踊学校創立を期に留学する。そこで2年間学びながら、ウィグマン学校へも通う。1940年ナチス政府によってウィグマン学校は閉鎖されるがその後もウィグマンを助けてドイツに残る。邦は、ウィグマンほか、ラバン、トルンピー、テルピス、ダルクローズ、ボーデなどにも接し、影響を受けた。

以上の留学者のうち帰国後自身の舞踊活動を続ける片わら学校ダンスにも関わり、大きく影響したと思われるものに、印牧、江口、邦があげられる。また、教育者として学校体育に携わっているのは三浦である。

## 2. 帰国後ダンスに関わりをもった舞踊家との比較

印牧秀雄は、帰国後「学校唱歌遊戯」（昭和6年日本唱歌遊戯出版社）「学校舞踊創作の理論と実際」（昭和24年白眉社）などを執筆している。これらの中で印牧は、学校における舞踊教育は芸術家を養成するのではなく子供たちにリズム生活の指導を行い、舞踊鑑賞の素地を養う事が最大の目的であると主張している。そして実際には身体的訓練即ち、基礎訓練を徹底すべきであると述べ、基本訓練がある程度できたならば次に即興表現の練習をし、次に舞踊化の練習を行うべきであるとその段階を示している。

江口隆哉は、帰国後「学校における舞踊」（昭和22年明星社）や「舞踊創作法」（昭和37年

カワイ楽譜)を執筆し、舞踊家として自身の活動を続ける片わら日本女子体育大学舞踊科教授として教鞭をとっている。江口は学校における舞踊(ダンス)の在り方について、従来のように体育の立場からのみながめるのではなく芸術的教材として舞踊本来の在り方からその目的や方法が打ち出されるべきであると主張している。そして、その体育的な効果は身体運動を共通の素地として有する以上当然考えられていることであり、舞踊の本質的効果を追求すれば身体的効果も必然的に上げられるものであり、身体的効果を直接の目標とするならば逆に舞踊の本質的効果は求められなくなると述べ、体育科の中の一教材である学校舞踊(ダンス)を根本的に見直すべきであると主張している。

邦正美は帰国してから、自身の研究所を拠点に日本での活動を続ける片わら、ブラジル、アルゼンチン、イギリス、ベルリンのウィグマン学校のアシスタント等、各国で活動を開始する。また新しい価値観の舞踊創造のため「ダンスワークショップ」を開き話題を呼ぶ。これはテクニックを学ぶ単なる講習会ではなく、作品の出来上までのことをディスカッションしながら邦自身の基礎技術を見せるもので、今までの師弟関係でない新しい研究集会として注目をあびた。またカリフォルニア州フラトン大学の舞踊学部教授として、総合大学の中に舞踊学部をつくる運動を率先して行いそれを実現させた。そして「創作舞踊」(昭和24年 鹿鳴出版)はじめ数多くの著書に学ぶところは多い。邦のいう舞踊とは「人間の身体の美学的法則にもとづいた律動的な運動で感情や思想を表現する芸術である<sup>11)</sup>」であり、舞踊においては、創る人と踊る人は同一であり、舞踊を学ぶことは自分で踊りが創れるようになり、そしていつでも踊れるように準備することであると主張している。そして舞踊の基本科目として、舞踊的身体育成法、空間形成法、即興法、キャラクターダンス、舞踊史、舞踊美学、創作などをあげ、これらが段階的に学習されるべきであるとしている。

以上の三氏は留学時代、ウィグマン学校に学んでおり、この点においては伊澤と共通項をもつ。伊澤の場合はウィグマン学校の専門コースではなく初歩基本コースであったが、時間外に個人教授を受けるなど非常に積極的であった。この三氏の学校ダンスに対する姿勢と伊澤の考え方を比較してみると、まず共通することとして言えることは、学校ダンスにおける基本運動の重視ということであろう。伊澤の場合は、基本運動の充実こそが体育におけるダンスの大きな役割であり基本が出来上ってこそ表現も創作も可能なのであるとしている。印牧も「学校舞踊はまず最初に身体訓練、即ち基礎訓練を徹底的に行うべきである<sup>12)</sup>」その基本をある程度訓練した上で即興的表現に移り、舞踊創作の準備が出来上るのであると、著書「学校舞踊」(昭和24年白眉社)に述べており、伊澤と同じ見解であることがわかる。江口は「舞踊における基本運動は舞踊する身体をつくるための運動<sup>13)</sup>」であり、思想や感情も表現できるよう肉体を訓練しなければならないとし、それも合理的な自然運動をもってこれに当たるべきであると述べている。この合理的な自然運動とは「解緊」と「緊張」であり、この二つを会得すれば全てに合致した合理的な運動ができるようになるという見解を示している。

この点においては伊澤も早くから科学的合理性に基づく自然運動を提唱しており、特に緊張と解緊運動については、ドイツ留学当時より注目し、帰国後はまず最初にこの緊張・解緊運動の指導より始めている。江口とは、基本運動の重要性とともに、ダンスの基本運動のとらえ方も同じ見解に立っているものと考えられる。邦は基本運動とは言わず舞踊的身体育成法と言い

その重要性を述べている。この身体育成法によって美しい運動の法則を体で覚え運動感を養いそしてその身体は舞踊的発育をすると述べている。そしてその身体が出来上ってこそ、自由な表現が可能なのであるとしている。この点は伊澤とも共通するものである。更に邦は自然運動について、ありのままの日常生活の運動ではなく、正しい身体育成法で教育された運動こそが自然運動であり自然な運動と混同してはいけないと強調している。この考え方は、伊澤にもみることができ、自然運動は科学的に研究された合理的な運動であって、これはくり返し練習することでその動き自体のもつリズムや感情までも味わうことができる。そしてその域まで訓練された動きこそが自然で美しいと著書「学校ダンス」(昭和25年金子書房)に述べている。

以上共通点をあげたが、相違点としては次のことが考えられる。それは学校舞踊(ダンス)の位置づけが三氏と伊澤とは決定的に違っていることである。江口は、舞踊をはやく体育の分野から切り離さねばならぬとし、印牧は「学校舞踊は元来芸能科に属するものであり、従来のように体育の一部では断じてあり得ない<sup>14)</sup>」としている。また邦は、舞踊は芸術であると主張し、フラトン大学において体育学部 に属していた舞踊科を舞踊学部として独立させている。これに対し伊澤は、当初より一貫して体育の立場から舞踊(ダンス)をとらえ、体育的效果を目的とするダンスを模索している。このことは著書「体育舞踊」(昭和11年師範大学講座第9巻)に詳しい。印牧、江口、邦は学校におけるダンスも芸術的立場から考えられるべきであるとし、伊澤は体育的立場からの視点を変えることはなかった。

次に創作について、これは伊澤も含めそれぞれが少しずつ異なった見方をしている。印牧は「学校舞踊は舞踊芸術の基礎をなすもので、無踊における技術と創作は絶対的なもので創作を志すものは踊り得なくてはならぬ<sup>15)</sup>」とし、基本訓練からはじまる多くの段階を経てはじめて創作が可能であるとしている。江口は「ひたむきな情熱をかたむけて舞踊を愛するところに創作がある<sup>16)</sup>」学校における創作の場合は、基礎練習と並行して行われるべきで、むしろ創作が先行してもよいとしている。この観点は伊澤、印牧とははっきり違っている。邦は、舞踊創作はむずかしいようでやさしいとし、「舞踊の基本科目を学習したものはだれでも創作することができる<sup>17)</sup>」その手順としては、まずテーマを決め次にモチーフを運動にする。そして後は創作上の形式や規則を応用し手を加えて行くと作品になると解説している。この見解は江口、印牧と、もちろん伊澤とも異なり、印牧と江口の中間的なとらえ方とも言えよう。伊澤は、創作は最終目的として奨励してはいるが、それよりも身体づくりが先決であるとし、従って創作に関する方法や手順などは、はっきり示してはいない。創作に関しては4人とも微妙に違った独自の方法をもって奨励していると言えよう。

### 3. 学校体育関係者との比較

教職にあった三浦は、留学後は体育家として、特に学校ダンスの分野において、目ざましい活躍をみせ、独自の教育理念に基づき体育による人格形成を目指し、実践を通してそれを説いていた。著書「行進遊戯」(昭和6年一成社)には自身の体育観、ダンス観が述べられており、体育ダンスは体育の目的をもって眺めたダンスであり身体的観点からと精神的観点からの両面より達成されなければならないとし、更に「女性体育とダンス」(昭和11年東洋図書)では、「ダンスが体育材料として意義を有するのは、身体運動を通して情的方面の訓練に当たる

ことである<sup>18)</sup>」と体育ダンスの目的を感情陶冶に向けている。自然運動に基づくダンス作品と身体訓練によって円滑な発育発達を促す事を目的とした伊澤の体育ダンスの在り方とは、全くその視点を異にしている。また、三浦はダンスの基本運動について、基本運動が十分にできる力と環境に恵れない場合は教材の中に基本的な要素が含まれるものを取り上げるようにし、小学生の場合は基本運動の必要性もなしと著書「行進遊戯」に示している。この見解も基本の運動を重要視する伊澤とは対立するもので、伊澤は著書「学校ダンス」(昭和25年金子書房)において、各発達段階に応じた基本運動を紹介している。また創作に関して三浦は著書「女性体育とダンス」の「芸術の創作せられるまで」の章で他の芸術や哲学を引用しながらダンスの創作的価値について論じ創作活動に関する専門知識を示している。しかしこの専門知識をもって芸術創作を指導するという意図ではなく「作品の内容の発展過程並びにその実践的活動における心的努力の大略を理解せしめ、これら芸術作品の一としてのダンスを以って、女性を体育せんとする我々教育者の態度を鮮明にしたい希望に外ならないのであります<sup>19)</sup>」とその主旨を明らかにしている。三浦も伊澤も実際の教育の場面では創作を強調していないが各々の理由は全く別のところにある。伊澤は「学校体育指導要綱ダンス篇」(昭和22年)に示されているように、創作を奨励しながらも身体的自由性を身に付けてこそ表現の自由が生まれるとし、あくまでも身体運動の充実を先決としていたため実際にはあまり指導されなかった。三浦は創作の価値を重要視しながらも実際にはよい作品を教材に、「美的感情を追体験するということによってそこに実演者の最高至純な感情を展開せしめ、この心境の中に自己の本質を把握せしめんとすることがダンス指導の第一着眼<sup>20)</sup>」であるとし、従って実際の指導内容は、教材作品中心のものであり、創作は取り入れられていない。

## ま と め

本研究の対象者のうちヴィグマン学校で学んだ、印牧、江口、邦及び伊澤らは、共に基本運動の充実を声高に主張していた。また伊澤以外は学校におけるダンスも、芸術として取り扱うべきであるとし、体育的視点に立つ伊澤のダンス観とは隔りがあり、従って創作指導に関しての違いがみられた。創作指導に関しては各々が独自の方法を奨励し、それぞれの舞踊家としての姿勢がこのあたりに感じ取れた。また同じ学校体育の立場でダンスを体育的視点から捉える三浦と伊澤には、その基本理念に大きな違いをみた。三浦は感情陶冶を最終目的とし、伊澤は身体的効果を重視した。ゆえに基本運動に関しても創作についても見解を異にしていた。以上本研究で確かめたことであるが、今回はそれぞれの作品の比較までには及ばず、その基盤となるダンス観を知るに留まった。各々のダンス観のもとにどのような実際の動きや作品がみられるのか今後更に追究し、伊澤のそれとを比較考察するまですすめたいと考える。

## 注

- 1) 山田敦子・田川典子「伊澤エイに関する研究(2)」 東京女子体育大学紀要第17号 1982.
- 2) ヘレンコールドウェル 中川鋭之助(訳) 「伊藤道郎」 1985 早川書房.

- 3) 桜井 勤「日本の舞踊界を築いた人たち」 1975 日本照明家協会 p.21.
- 4) 長谷川六(編)「石井漢研究」 1986 ダンスワーク舎.
- 5) 女性体育史研究会編「近代日本女性体育史」 1981 日本体育社.
- 6) 西宮安一郎編「藤蔭会五十年史」 1965カワイ楽譜.
- 7) 榎茂都陸平「舞踊への招待」 1958 全音楽譜出版社.
- 8) 執行正俊「華麗なる輪舞」 1981 テス出版.
- 9) 桜井 勤「日本の舞踊界を築いた人たち」 1975 日本照明家協会 p.9.
- 10) 桜井 勤「日本の舞踊界を築いた人たち」 1975 日本照明家協会 p.19.
- 11) 邦 正美「創作舞踊」 1949 鹿鳴出版 p.6.
- 12) 印牧秀雄「学校舞踊」 1949 白眉社 p.65.
- 13) 江口隆哉「学校における舞踊」 1947 教育文化出版社 p.64.
- 14) 印牧秀雄「学校舞踊」 1949 白眉社 p.32.
- 15) 印牧秀雄「学校舞踊」 1949 白眉社 p.120～p.121.
- 16) 江口隆哉「学校における舞踊」 1947 教育文化出版社 p.219.
- 17) 邦 正美「創作舞踊」 1949 鹿鳴出版 p.71
- 18) 三浦ヒロ「女性体育とダンス」 1936 東洋図書 p.293.
- 19) 三浦ヒロ「女性体育とダンス」 1936 東洋図書 p.249.
- 20) 三浦ヒロ「女教師の手記」 1943 教育科学社 p.279.