

早稲田大学審査学位論文  
博士（スポーツ科学）

江口隆哉とポストモダンな舞踊  
—舞踊家・体育大学教師の視点から—

Takaya Eguchi and Postmodern Dance:  
From the Perspective of an Artist and Physical Education College Teacher

2024年1月

早稲田大学大学院 スポーツ科学研究科  
高野 美和子  
TAKANNO, Miwako

研究指導教員：川島 浩平 教授

## 目次

序章	1
第1節 研究の背景	1
第2節 研究の目的と意義	8
第3節 語義規定	8
第4節 先行研究の検討	12
第1項 江口および彼の舞踊活動についての研究	13
第2項 江口と学校教育のダンスとの関わりについての研究	16
第3項 江口とポストモダンな舞踊との関わりに関する研究	18
第5節 研究方法	19
第6節 本論文の構成	21
序章 参考文献	21
第1章 江口隆哉の生涯と戦後の舞踊活動、舞踊理論	26
第1節 江口の生涯	26
第1項 青森時代	26
第2項 上京・高田門下時代	27
第3項 ドイツ留学時代	27
第4項 帰国後の活動（戦時中まで）	28
第5項 戦後の活動	29
第2節 江口の舞踊活動	31
第1項 創作活動	31
第2項 公演活動	39
第3項 教育活動	40
(1) 舞踊研究所での指導	41
(2) 学校教師への指導	42
(3) 教育現場での指導	42
第4項 執筆活動	43
第3節 1950年代から1970年代における江口のモダンダンス理論	45
第1項 革新性、前衛性を備えたモダンダンス	45
第2項 既存の動きの型の不使用	45
第3項 独立した芸術としての舞踊	46
第4項 美的法則に基づいた表現、構成の重視	46
第5項 作品創作の順序と貫通表現	47

第6項	表現運動	48
第7項	空間構成	50
第8項	時間構成	51
第9項	自然運動からなる基本運動	52
第4節	本章のまとめ	53
第1章	引用文献	55
第2章	体育大学教師としての江口隆哉	59
第1節	学校体育への創作ダンスの導入	59
第1項	第二次世界大戦以前の学校におけるダンス	59
第2項	第二次世界大戦後の学校体育における創作ダンスの導入	64
第3項	学校体育のダンスへの助言者としての活動	65
第4項	『学校に於ける舞踊』の発行	68
第2節	二階堂学園の講師としての活動	71
第1項	日本女子体育専門学校から日本女子体育大学への変遷と江口	71
第2項	日本女子体育専門学校・短期大学・4年制大学での担当科目	71
第3項	講習会の開催	75
第4項	中・高ダンスコンクールの開催	77
第3節	舞踊研究誌『現代舞踊』の発行と『舞踊創作法』の出版	78
第1項	舞踊創作理論の構築	79
第2項	学校における創作ダンス指導案の掲載	79
第3項	基本運動の解説	79
第4節	学校体育における創作ダンスの混迷と東京オリンピック体制	81
第1項	学校体育における創作ダンスの意義	81
第2項	東京オリンピック体制における体力問題と創作ダンス	81
第5節	本章のまとめ	85
第2章	引用文献	87
第3章	ポストモダンな舞踊の出現と江口隆哉	93
第1節	ポストモダンな舞踊の出現	93
第1項	ポストモダンダンスの出現とその特徴	93
(1)	モダンダンス	94
(2)	ポスト・モダンダンス	95
(3)	ポストモダン・ダンス	97
(4)	日本における受容と展開	99
第2項	暗黒舞踏の出現とその特徴	103

(1) 1950年代の状況	103
(2) 暗黒舞踏	103
第2節 ポストモダンダンス、暗黒舞踏に対する江口の考え	107
第1項 ポストモダンダンスに対する考え	107
(1) ポスト・モダンダンスに対する考え	107
(2) ポストモダン・ダンスに対する考え	109
第2項 暗黒舞踏に対する考え	111
第3節 ポストモダンな舞踊への批判の背景と舞踊観	114
第1項 ポストモダンな舞踊への批判の背景	114
(1) ポストモダンな舞踊概念（ポストモダンダンス）からの考察	114
(2) ポストモダンな舞踊概念（暗黒舞踏）からの考察	116
第2項 ポストモダンな舞踊の概念を通じた江口の舞踊観	118
第4節 本章のまとめ	119
第3章 引用文献	122
第4章 ポストモダンな舞踊と、モダンダンスの間	128
第1節 前衛的な姿勢に対する肯定的な考え	128
第1項 過去の前衛的な取り組み	128
第2項 前衛的な取り組みへの関心と理解	130
第2節 観客に受け入れられるモダンダンスの志向	131
第1項 バランス感覚	131
第2項 革新的かつ万人に受け入れられるモダンダンス	132
第3節 ポストモダンな舞踊の将来性	134
第1項 賛否両論の掲載	134
第2項 未知なる革新的な表現の可能性	136
第3項 作品に対する美意識	137
第4項 立場から形成された舞踊観	138
第4節 芸と技に対するこだわり	139
第1項 芸事への親しみと稽古への志向	139
第2項 芸と技についての対談	140
第3項 舞踊作品という枠組みの中でのモダンダンスの志向	142
第5節 本章のまとめ	143
第4章 引用文献	145
結 章	148
第1節 各章のまとめ	148

第2節 結論 .....	152
第3節 今後の課題 .....	153
結章 引用文献 .....	154
参考資料一覧 .....	155
謝辞 .....	162

## 掲載図表一覧

### 【図】

#### 序 章

- 図 1. 芸術舞踊と学校体育の舞踊と江口隆哉…………… 7
- 図 2. 江口の芸術舞踊の定義…………… 9
- 図 3. ポストモダンな舞踊の位置付け…………… 12

#### 第 1 章

- 図 1. 江口隆哉…………… 31
- 図 2. 年ごとの舞踊団公演の新作数…………… 32
- 図 3. 《イコザイダー》(1947 年)…………… 32
- 図 4. 《プロメテの火》(1950 年)…………… 34
- 図 5. 《プロメテの火》(1950 年)…………… 35
- 図 6. 《日本の太鼓～鹿踊り～》(1951 年)…………… 36
- 図 7. 《作品七番》(1953 年)…………… 37
- 図 8. 《狐けんばい》(1960 年)…………… 38
- 図 9. 《日本二十六聖人》(1972 年)…………… 39
- 図 10. 年ごとの 江口の舞踊公演回数…………… 40
- 図 11. 舞踊研究誌『現代舞踊』…………… 44
- 図 12. 舞踊作品の創作基盤から作品構成までの順序…………… 48

#### 第 2 章

- 図 1. 井口阿くりが広めたスウェーデン体操…………… 61
- 図 2. 井口阿くりが伝えたジムナスティックダンス…………… 61
- 図 3. 1936 年の学校体操教授要目…………… 63
- 図 4. 1944 年の中学校体練科教授要目…………… 63
- 図 5. 1951 年の日本女子体育短期大学要覧…………… 74
- 図 6. 毎年夏に開催された講習会の広告…………… 77
- 図 7. 練習曲のレコード(第一・第二課程用)販売の広告…………… 80
- 図 8. 練習曲のレコード販売の広告(小中学生用)…………… 81
- 図 9. 『体育科教育』に掲載された「基本運動」の解説…………… 84

#### 第 3 章

- 図 1. マース・カニンガム 《Summerspace》(1958 年)…………… 96
- 図 2. 松澤によるポストモダンダンスの分類…………… 97

図3. イヴォンヌ・レイナー《The Mind is a Muscle》(1968年) .....	98
図4. 厚木凡人《吐く》(1970年) .....	101
図5. 土方巽《禁色》(1959年) .....	104
図6. 舞踊作品の2つの位相 .....	119

#### 第4章

図1. 物体舞踊 .....	130
図2. ポストモダンな舞踊に対する批評家の賛否両論 .....	136

### 【表】

#### 序章

表1. インタビューの詳細 .....	20
---------------------	----

#### 第1章

表1. 江口・宮舞踊研究所の稽古スケジュール .....	41
表2. 七つの変化 .....	49
表3. 『舞踊創作法』に示されたモダンダンスの空間構成の要点 .....	51
表4. 『舞踊創作法』に示されたモダンダンスの時間構成の要点 .....	52

#### 第2章

表1. 第二次世界大戦以前の学校教育におけるダンスの内容の変遷 .....	64
表2. 学校体育指導要綱(1947)に示されたダンスの内容 .....	65
表3. 1969年の短大のダンス授業 .....	75

#### 第3章

表1. ポストモダンな舞踊概念から見た江口の目指すモダンダンス .....	118
---------------------------------------	-----

#### 第4章

表1. 『現代舞踊』誌上のポストモダンな舞踊に対する賛否両論 .....	135
表2. 『現代舞踊』誌上の対談「芸のこと 技のこと」 .....	142

## 序章

### 第1節 研究の背景<sup>1</sup>

芸術舞踊<sup>2</sup>には、バレエのように確立した技法や様式を使用して踊る舞踊と、既存の様式がなく毎回テーマによって新たな動きを創り踊る舞踊がある。現代の芸術舞踊であるコンテンポラリーダンスは、後者の技法や様式のない舞踊である。このコンテンポラリーダンスのルーツを辿ると、20世紀初頭にドイツで発展をとげたモダンダンス（ノイエタンツ/モデルネタンツ）に遡ることができる。モダンダンスはトゥシューズで踊るバレエとは異なり、一定の動きの型を用いずに感情やテーマに沿って自由に踊る芸術舞踊であり、日本においては「現代舞踊」とも呼ばれてきた<sup>3</sup>。

このモダンダンスをドイツで学び、日本に移入した先駆者の一人に江口隆哉（1900-1977）がいる。江口は1929年から高田雅夫舞踊研究所に所属し、1931年、同じ舞踊研究所に所属していた妻で舞踊家の宮操子（1907-2009）と共にドイツへ渡り、マリー・ヴィグマン（WIGMAN, Mary 1886-1973）の許でモダンダンスを学んだ。正確には当時のドイツにおいて、モダンダンスはドイツ語でノイエタンツ、またはモデルネタンツと呼ばれていた。江口は1933年10月26日、ベルリンのバッハ・ザールの劇場にて宮と共に10作品を発表し、これが江口のモダンダンサーとしての出発点であったとみなされている<sup>1)</sup>。同年に帰国後、江口は当時日本に浸透していなかったこのモダンダンスを「新興舞踊」<sup>2)</sup>と呼び、宮と共に新興舞踊の舞踊家として数々の作品を創作発表した。やがて、彼らは全国公演を行うなど、日本に新興舞踊を紹介すると共に精力的かつ積極的に全国規模で活動を展開していった。

本研究は、この江口隆哉に着目する。その理由、背景について、モダンダンス登場以降

---

<sup>1</sup> 本章の考察の原点となる試みは以下を参照。

- ・高野美和子（2018）「江口隆哉の舞踊研究誌『現代舞踊』に展開される前衛的な舞踊の考え」、『比較舞踊学研究』24：35-47.
- ・高野美和子（2022）「1950年代から70年代の前衛的な舞踊と江口隆哉：ポストモダンダンスの視点から」、『運動とスポーツの科学』27(2)：83-94.
- ・高野美和子（2023）「江口隆哉と1960年代から70年代の前衛的な舞踊—体育大学教師の視点から—」、『日本女子体育大学紀要』53：45-54.

<sup>2</sup> 本章第3節語義規定参照。

<sup>3</sup> モダンダンス、ノイエタンツ、現代舞踊についても本章第3節語義規定参照。



の芸術舞踊の歴史的な流れと共に述べていく。

モダンダンスの始まりは、アメリカ人ダンサーのイザドラ・ダンカン (DUNCAN, Isadora 1877-1927) が、20 世紀初頭に伝統的なバレエのステップやトゥシューズの拘束を嫌い、自由に音楽に合わせて裸足で即興的に踊る舞踊を打ち出したことといわれている。その後、ダンカンがヨーロッパへ渡り、彼女の影響の下<sup>4</sup>、ドイツでは1910年代から、ルドルフ・ラバン (LABAN, Rudolf von 1879-1958)やマリー・ヴィグマンらが、ドイツ表現主義舞踊とも呼ばれる人間の内面や感情を表現する新しい芸術舞踊、ノイエタンツを始め、それが世界へと広がっていった<sup>5</sup>。

一方、アメリカではダンカンとほぼ同時期に舞踊作品を発表していたルース・セント・デニス (St. DENIS, Ruth 1879-1968) とテッド・ショーン (SHAWN, Ted 1891-1972) らの許で育ったマーサ・グレアム (GRAHAM, Martha 1894-1991) やドリス・ハンフリー (HUMPHREY, Doris 1895-1958) が、1920年代に独立し、自身の創作活動を開始した。様々なテーマで自由に舞踊創作を試みながら、やがて彼女たちは神話や哲学的な内容をテーマに表現する独自の芸術舞踊を発表し始め、そこから固有のテクニク<sup>5</sup>も誕生した。当時アメリカで展開されたこれらの芸術舞踊の熱烈な擁護者で舞踊批評家のジョン・マーティン (MARTIN, John 1893-1985) が1933年に著書『The Modern Dance』(1933年)を発表し、この芸術舞踊は広くモダンダンスと呼ばれるようになった<sup>6</sup>。

日本においては、1910年から1914年にドイツ国立音楽院に留学し、その間にエミール・ジャック＝ダルクローズ (JAQUES-DALCROZE, Émile 1865-1950) の学校にてリトミックを目の当たりにした山田耕筰 (1886-1965) が、帰国後に石井漠 (1886-1962) と共に音楽と身体表現の芸術的な融合「舞踊詩」を模索し、1916年6月には《日記の一頁》と《ものがたり》が発表された<sup>7</sup>。当時の日本においては、まだバレエは定着しておらず<sup>6</sup>、モダンダンスも生れていない状況であった中、この2作品は、日本における後の

---

<sup>4</sup> イザドラ・ダンカンは1904年にドイツのベルリン近郊、グリューネヴァルトにおいて最初の彼女の学校を創設している<sup>3)</sup>。また松澤によれば、ダンカンは1904年から1907年の間にドイツを始めヨーロッパの様々な都市で公演を行っている<sup>4)</sup>。

<sup>5</sup> マーサ・グレアムは腹部の収縮と解放を組み合わせたグレアム・テクニクを、ドリス・ハンフリーは、床への落下と立ち上がりを組み合わせたハンフリー・テクニクを生み出した。これらについては、第3章において詳述する。

<sup>6</sup> 日本におけるバレエの移入は、イタリア人のジョヴァンニ・ヴィットーリオ・ローシー (ROSI, Giovanni Vittorio 1867-1940) が1912年、帝国劇場の養成機関における西洋舞踏の教師として来日し

モダンダンスの始まりを予兆するものといえる。石井はその後も精力的に創作活動、発表を続け、1922年から1925年までは、義理の妹の石井小浪（1905-1978）と渡欧し、現地で自身の作品を発表し、帰国後も多くの作品を発表した。この後、先に述べた江口と宮が1931年にドイツへ渡り、モダンダンス(ノイエタンツ)を学んで1933年に帰国すると、日本においてモダンダンスの活動を新興舞踊と称して精力的に展開していった。

第二次世界大戦後の日本の学校教育では、1947年に初の学校体育指導要綱が公布され、自主創造性を重視する教育転換の一環として、学校体育の中に、作られた教材を学ぶダンスではなく、生徒自らが動きを創るダンス「ダンス（表現）」（以下本論文では「創作ダンス」とする）が導入された<sup>7)</sup>。このダンスは江口が実践していたモダンダンスと同じ創作的、芸術的な方向性を持つダンスであった。創作ダンス導入の際に、江口は学校体育指導要綱を作成した学校体育研究委員会の委員らからモダンダンスの特徴や創作ダンスの教育的意義などについての相談を受けた<sup>10)</sup>。そして創作ダンス導入と同じ年に江口は、著書『学校に於ける舞踊』（1947年、明星社）を刊行した。この著書の中で江口は、自身の実践してきた新興舞踊について、「アメリカでは、はじめニュー・ダンスと呼んでいたが最近ではモダン・ダンスとい<sup>マ</sup>っている。そしてそれが世界語的に扱われて一般にモダン・ダンスと呼ばれるようになって<sup>マ</sup>いる」<sup>11)</sup>と述べ、新興舞踊をアメリカ由来の呼称「モダンダンス」と呼ぶようになった。また彼はこの著書で、新たに学校体育に位置付けられた創作ダンスは芸術舞踊つまりモダンダンスと同じである<sup>12)</sup>と述べ、この創作ダンスの特徴をモダンダンスの解説を交えて説明し、創作ダンスを踊るための基本運動や創作の方法について具体的に述べている。

さらに彼は1953年から1972年まで、モダンダンスを学校の体育教師や舞踊家、一般の人々に広く啓蒙するために、舞踊研究誌『現代舞踊』（現代舞踊社）を自ら発行し、自身の舞踊活動を通じて得られた知識を基にモダンダンスの理論を構築していった。江口は、『現代舞踊』創刊号の発刊に際して、以下のように述べている。

この雑誌は、現代舞踊（モダン・ダンス）の研究誌である。（中略）モダン・ダン

---

たことに始まる<sup>8)</sup>。彼は、1916年5月末に帝国劇場歌劇部が解散するまで（解散当時は洋劇部）バレエを指導し、「1918（大正7）年にアメリカへ渡るまで自身で赤坂ローヤル館を主宰して作品の上演を続けた」<sup>9)</sup>。

<sup>7)</sup> 学校体育に創作ダンスが導入される経緯については第2章で詳述する。

スは革新的な新しい舞踊であるとは知りながら、バレエと混同されたり、単に、スタイルの変わったものぐらいに思われたりもしているので、その啓蒙のためでありたい。モダン・ダンスが、常に芸術舞踊界の先端を進んでいることのほかに全国の学校がこれを採用し、少年少女のすべてが、モダン・ダンス的教養を修めていることも大きい問題なので、それをよりよく押し進めるためでもありたい<sup>13)</sup>。

ここからは、江口がモダンダンスを現代舞踊と表しており、革新的でありかつ学校でも取り入れられているこのモダンダンスを世の中に正しく伝えたいと考えていたことがわかる。

江口は1961年、この『現代舞踊』に連載した自身のモダンダンスの理論をまとめ、モダンダンスの創作理論書『舞踊創作法』(1961年、カワイ楽譜)を上梓した。このように、戦後の学校体育にモダンダンスの理念に基づいた創作ダンスが導入されると、その指導法を求めて全国から集まる教師たちへ、モダンダンスの理論と共にその指導法を教授するなど、江口は芸術舞踊界だけでなく、学校体育においても指導的立場となった。その結果、テーマに基づいて動きを自ら創作する創作ダンスと共に、このダンスのベースとなるモダンダンスが全国的に普及していった。

ところで、現代の芸術舞踊であるコンテンポラリーダンスに戻ると、日本のコンテンポラリーダンスはバレエやモダンダンスのグレアム・テクニックのような既存の型がなく、作品ごとに動きを創り踊る、同時代に生きる現代の舞踊と位置付けることができる。しかし、このコンテンポラリーダンスは当時のモダンダンスの延長として誕生したわけではない。日本におけるコンテンポラリーダンスは、1990年代に始まった。その出現の土壌となったダンスとして、スタイルと化したアメリカのモダンダンスを否定して現れたポスト・モダンダンス、そこから影響を受けて出現したポストモダン・ダンス<sup>8)</sup>、1950年代末の日本においてモダンダンスの考えを否定して現れた暗黒舞踏<sup>9)</sup>、そしてアメリカのポストモダン・ダンスの影響を受けて1980年代後半にフランスで現れたヌーヴェル・ダンス

---

<sup>8)</sup> ポスト・モダンダンスおよびポストモダン・ダンスについては、第3章で詳述する。

<sup>9)</sup> 暗黒舞踏についても、第3章で詳述する。慶應義塾大学アート・センター・土方巽アーカイヴによれば、暗黒舞踏の創始者である土方巽(1928-1986)が「舞踏」という言葉を使用した正確な時期は不明だが、1966年の土方巽演出・振付・出演の《暗黒舞踏派解散公演》(1966年)(紀伊國屋ホール)〈性愛恩懲学指南図絵——トマト〉において「舞踏」という言葉が出現した<sup>14)</sup>。

(ダンス・コンタンポラン)<sup>10</sup>を挙げることができる。これらのダンスの中で、本研究ではポストモダン・ダンスと暗黒舞踏を「ポストモダンな舞踊」<sup>11</sup>と位置付ける。このコンテンポラリーダンスの土壌となったポストモダンな舞踊は、それまでダンシング<sup>12</sup>することが当然であったモダンダンスに疑問を投げかけ、ダンシングしない身体を呈示する舞踊、つまりそれまでの芸術舞踊の在り方に揺さぶりをかけるメタダンスであった。その後2000年代になり、コンテンポラリーダンスという呼称が日本に広まり<sup>18</sup>、それはバレエやスタイルと化したモダンダンスをベースには置かない新たな手法を模索するダンスであった<sup>13</sup>。

21世紀に突入し、コンテンポラリーダンスについて舞踊研究者・評論家らは次のように述べている。2002年の國吉の見解をみると、日本で展開されているコンテンポラリーダンスは、「ダンスに対する考え方やそのスタイルが一定していないので、当然その現われやスタイルはさまざまになる」<sup>20</sup>としている。2015年に越智は、コンテンポラリーダンスは特定のダンス・テクニックやスタイルによって代表されないため、定義することが困難であると述べている<sup>21</sup>。また石井は、「今現在、ダンスで『作品』を作るということは、どういうことなのだろうか。各人の答えは異なるだろうが、『踊る』ことと『踊らない』こととの境が希薄になった領界に向き合わざるを得ないということがある」<sup>22</sup>と述べ、さらに貫は、「2010年代における身体の多様化は、『これは踊りか、踊りとは何か』という問い、隣接分野との境界線についての問いを引き起こさざるを得ない」<sup>23</sup>と述べている。このように、コンテンポラリーダンスには様々なスタイルが現れ、例えば、身体

---

<sup>10</sup> 簗島によれば、フランスのヌーヴェル・ダンスは次のような背景を伴って出現した。それまでクラシック・バレエが中心であった1970年代のフランスのダンス界に、アメリカから移入されたポストモダン・ダンス、また、様々なダンスフェスティバルにて紹介されたドイツ表現主義舞踊の流れを組むピナ・バウシュ (BAUSCH, Pina 1940-2009) の舞踊、日本の暗黒舞踏などが影響を与えた。1978年には国立のコンテンポラリーダンスセンター、CNDC (Centre National de Danse Contemporaine ダンス・コンタンポレンヌ国立センター) がアンジェ市に設置されるなど、フランス政府もダンスに資金を投入し、フランスにおける現代の舞踊が活性化した<sup>15</sup>。1980年代にかけてこの現代の舞踊すなわちヌーヴェル・ダンスが勢いを増し、1980年代から90年代にかけて日本に紹介された<sup>16</sup>。

<sup>11</sup> 本章第3節語義規定参照。松澤は、メタダンスとしての「ポストモダンな舞踊」を「ポストモダンなダンス」と呼び、2016年のDDD74号<sup>17</sup>にて解説している。

<sup>12</sup> 本章第3節語義規定参照。

<sup>13</sup> 松澤によれば、コンテンポラリーダンスは、バレエでもないモダンダンスのテクニックでもないダンシング手法を生み出すようになった<sup>19</sup>。

を大きく使い緩急をつけてダンシングするスタイルもあれば、日常の動きをそのまま加工せずに取り入れたスタイルのもの、また、長時間静止あるいはスローな動きのみで、ダンシングが一切無いダンスもある。さらに、テーマや意味を表現するためのダンスもあれば、意味を持たない純粹に動きだけを見せるダンスもある。つまり、コンテンポラリーダンスといっても、ダンシングの有無、テーマの表現の有無など様々で、「これはダンスなのか?」「ダンス作品とは何か?」という疑問が自然と生じてくる。

このようなコンテンポラリーダンスと通底し、またその基となった舞踊には、先にも述べたモダンダンスの次に現れたポストモダンな舞踊であるポストモダン・ダンスや暗黒舞踏が挙げられる。これらの舞踊は、それまで当たり前とされてきたダンシングすることを前提にした芸術舞踊、とりわけモダンダンスを否定した。そして、モダンダンスのように鍛えられた身体で、ダンシング・テクニクを使って人間の内面やテーマを表現するのではなく、ダンシングせずに身体そのものを呈示することもダンスではないか、と従来のダンスの枠組みを超えて、新たな舞踊作品の在り方を打ち出していこうとする試みであった。このポストモダンな舞踊の試みは、他の芸術で例えるならば、男性用便器にタイトルを付して美術展へ出品したマルセル・デュシャン (DUCHAMP, Marcel 1887-1968) によるメタアート《泉》(1917年) や、ピアノを前に4分33秒の間演奏せずに座っている作品として有名なジョン・ケージ (CAGE, John 1912-1992) によるメタミュージック《4'33"》(1952年) に相当するものである<sup>24)</sup>。つまり、このポストモダンな舞踊は、ダンスとは何かという舞踊作品のコンセプトをメタ的に問うメタダンスであった。

先にも述べたが、コンテンポラリーダンスについて、研究者や評論家たちの間で、踊ることと踊らないことの境は何か、踊りとは何か等の問いが生じてきており、ポストモダンな舞踊の出現以降には、ダンスとは何か、というメタレベルの問いが芸術舞踊に携わる者たちの間で意識化されるようになってきた。また、コンテンポラリーダンスの指導現場においても、その指導者は、ダンシングを主としたシーンを闇雲に導入するのではなく、ダンシングするシーンをいかに取り入れていくか、ダンシング・シーンの必然性をどう説明するか等について、日々念頭に置きながらその指導方法を模索している<sup>25)</sup>。

このように、ポストモダンな舞踊の出現以来、芸術舞踊の在り方を新たに検討する事項が生じるようになり、ダンシングとは何か、芸術舞踊はどうあるべきか、という問いと共に確固とした拠り所がないままコンテンポラリーダンスの実践者たちは試行錯誤を重ねている。既存の型がなく、その都度動きが創作されるコンテンポラリーダンスの現場では、

共通の創作理論は無く、作者それぞれが自身の方法論によってダンスの在り方を探っている。

このような状況の中、本研究では、先にも述べたように江口隆哉に焦点をあてる。その理由は、コンテンポラリーダンスと同様に既存の型を使用せず、主題ごとに新たな動きや構成を創る当時の現代舞踊であった「日本のモダン・ダンスを牽引するとともに、普遍性をもった日本の舞踊創作論を構築しようとした」<sup>26)</sup>といわれる人物だからである。この普遍的な舞踊理論を探求した江口隆哉がコンテンポラリーダンスと通底する<sup>27)</sup>ポストモダンな舞踊をどう捉え、その当時どのようなモダンダンスを目指していたかを明らかにすることは、現在のコンテンポラリーダンスの方向性を探るヒントをもたらし、今後の芸術舞踊の在り方を検討していく上での大きな手掛かりとなると考える<sup>14)</sup>。

また、このポストモダンな舞踊が出現してくる 1950 年代から 70 年代において、江口が学校体育の創作ダンスと深い関わりを持ちながらモダンダンスの理論を構築し、それを広めべく活動してきたことを念頭に置くと、当時の江口のポストモダンな舞踊に対する考えを体育大学教師であり学校体育のダンス指導者であった江口の立場も含めて検討していくことが肝要であると考え（図1参照）。

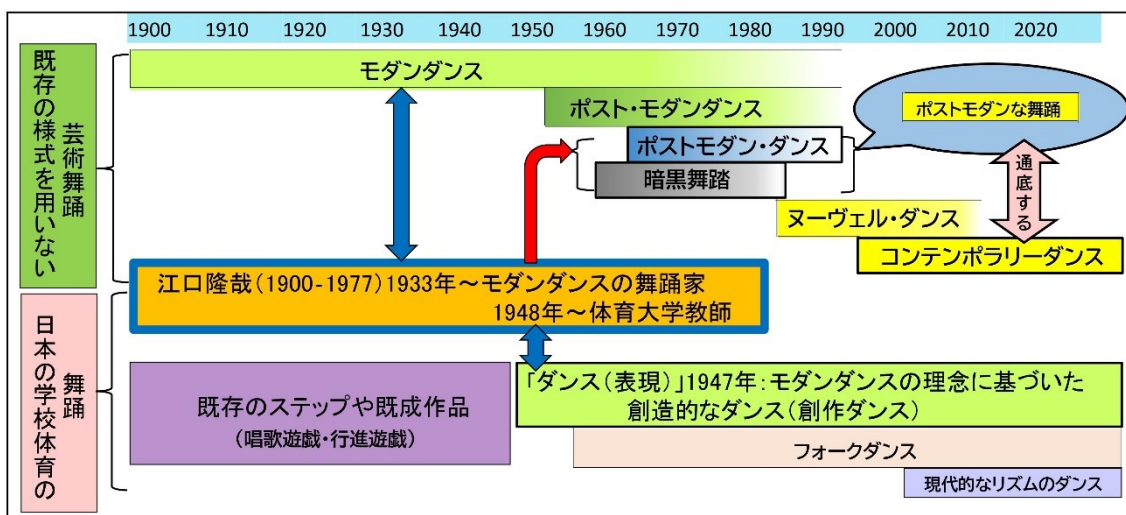


図1. 芸術舞踊と学校体育の舞踊と江口隆哉（筆者作成）

<sup>14)</sup> 松澤は、「コンテ（コンテンポラリーダンス）の舞踊美学は結局ポストモダンダンス（ポストモダン・ダンス）と同じである（括弧内筆者補足）」<sup>28)</sup>と述べている。彼の考えに従えば、江口のポストモダンな舞踊に対する捉え方を明らかにすることで、江口のコンテンポラリーダンスの捉え方へも接近することができる。よって、本研究は松澤の考えに従う。

## 第2節 研究の目的と意義

前節で述べた研究背景を踏まえ、本研究は、日本において戦後間もなく普遍性を持ったモダンダンスの理論構築を試みた江口隆哉に焦点をあて、舞踊家であると共に体育大学教師として学校体育のダンス界における指導的立場であった江口の活動を把握しながら、1950年代から70年代に現れたポストモダンな舞踊を彼がどのように捉え、それを通じてどのようなモダンダンスを目指していたのかを明らかにすることを目的とする。

この目的を達成することは、現在のコンテンポラリーダンス、そして今後の舞踊芸術の在り方を検討する手掛かりをもたらし、また舞踊創作指導の現場においても、目指す方向性を示唆すると考えられる。

## 第3節 語義規定

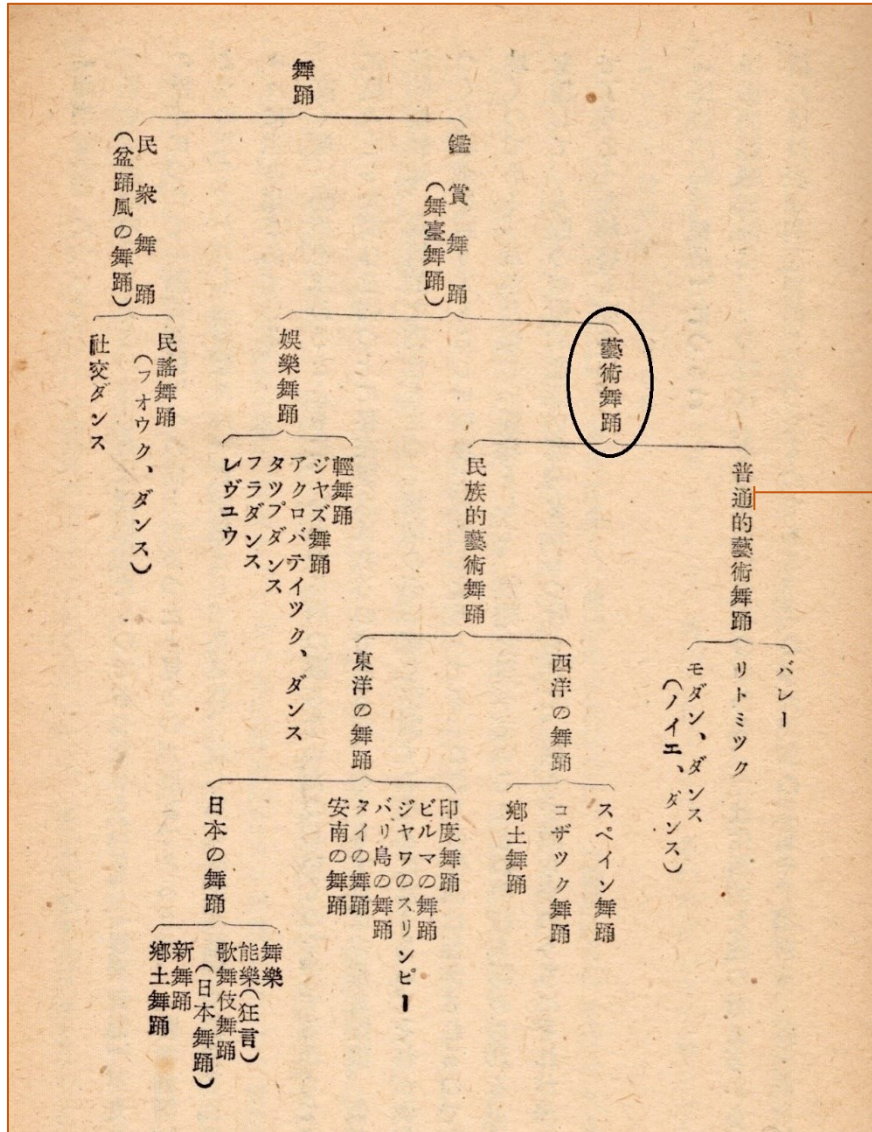
本節では、本研究で頻出する用語「芸術舞踊」、「モダンダンス」、「ノイエタンツ」、「現代舞踊」、「ダンシング」、「ポストモダンな舞踊」について規定する。

### ・芸術舞踊

「芸術舞踊」とは、主として劇場等で上演されるバレエ、モダンダンス、コンテンポラリーダンスなどを指す。本研究で着目する江口隆哉は、彼の著書『學校に於ける舞踊』の中で、観客に見せる「鑑賞舞踊」（舞台舞踊）を、「芸術舞踊」と「娯楽舞踊」に分け、「娯楽舞踊」を軽舞踊<sup>15</sup>、ジャズ舞踊、アクロバティックダンス、タップダンス、フラダンス、レヴューとし、「芸術舞踊」をバレエやリトミック、モダンダンス（ノイエタンツ）を含む「普遍的芸術舞踊」と能や歌舞伎、日本舞踊、インド舞踊、スペイン舞踊などを含む「民族的芸術舞踊」に分けて説明している（図2参照）。本研究ではこの江口の定義に従い、「芸術舞踊」を観客に見せる「鑑賞舞踊」（舞台舞踊）のうちの「娯楽舞踊」でないものと定義する。

---

<sup>15</sup> 「軽舞踊」に関しては、これまで確認した江口の著書、雑誌記事には見当たらず、詳細は不明である。杉山によれば、1920年代から30年代に浅草の軽演劇で踊られた舞踊には、芸術志向のものと、観客に媚びや愛敬を振り撒く挑発的なものがあった<sup>29</sup>。江口の舞踊の分類（図2）の娯楽舞踊に位置付けられている軽舞踊とは後者のものと考えられる。



(ママ) 正しくは普遍的藝術舞踊

図2. 江口の芸術舞踊の定義

出典:江口隆哉(1947:31)(○は筆者加筆)<sup>30)</sup>

### ・モダンダンス

「モダンダンス」とは、20世紀初頭にアメリカ人ダンサーのイザドラ・ダンカンによって始められた既存のステップや動きに頼らず、自由に創作し踊る舞踊を指す。第1節で述べたように、ダンカンによって始められた自由なスタイルの舞踊はヨーロッパにも波及し、またアメリカでも1920年代から独自の創作舞踊が展開されていた。これらの芸術舞踊が、20世紀初頭からニュー・ダンス、表現舞踊、フリーダンス、ドイツダンスなど様々な名前で展開されていたことから、ニューヨーク・タイムズの舞踊批評家ジョン・マ



ーティンが混乱を避けるため包括的な呼び名として「モダンダンス」という言葉を使用し始め、世の中に浸透させた<sup>31)</sup>。日本において1953年にアメリカ文化センターが設置され、1954年にアメリカ人モダンダンサーの紹介イベントにて、企画者によって公式に「モダンダンス」というアメリカ式の呼称が用いられた<sup>32)</sup>。本論文では「モダン・ダンス」を「モダンダンス」と表記することとする。

### ・ノイエタンツ

「ノイエタンツ」とは、1920年代から30年代にかけてドイツで興った新しい舞踊を指す。モデルネタンツ、ドイツ表現主義舞踊ともいわれる。ヨーロッパで活動を広げたイザドラ・ダンカンの影響の下、当時のドイツ表現主義に共鳴したルドルフ・ラバンやマリー・ヴィグマンらによって展開された人間の内面を表現するダンス。江口はドイツ留学の際にヴィグマンの許でこのダンスを学び、留学後、ヴィグマンの影響を受けた自身の舞踊を「新興舞踊」と称していた。その後、1947年の自身の著書『學校に於ける舞踊』ではこの舞踊を「モダン・ダンス」と表記して解説した。

### ・現代舞踊

「現代舞踊」はモダンダンスを訳した日本語表記である<sup>33)</sup><sup>16)</sup>。既存の型に捕らわれず自由な動きを用いて創作し踊る現代の芸術舞踊であり、同時代の感性と革新性を備えた舞踊<sup>17)</sup>を指す。バレエのステップや拘束から解放されたドイツ仕込みの新しい舞踊を実践していた江口にとって、モダンダンスは、同時代の感性と革新性を伴った「現代舞踊」であった。

一方、現代の芸術舞踊であるコンテンポラリーダンスもこれに相当し、一般社団法人現代舞踊協会のホームページでも、協会の英訳を「Contemporary Dance Association of Japan」<sup>36)</sup>とし、コンテンポラリーダンスを謳っている。しかし、モダンダンスの後に現

---

<sup>16)</sup> 日下によれば、1940年代の戦時体制下において、20世紀初頭に移入されたバレエやモダンダンス、民族舞踊を指す語「洋舞」が問題となり、大日本舞踊聯盟は協議の結果、「洋舞」を「現代舞踊」と呼ぶことに決定した<sup>34)</sup>。

<sup>17)</sup> 1983年に市川は、現代舞踊とは、現代に行われている舞踊という意味ではなく、同時代の感性や政治などと通底し、保守的な舞踊に反逆する革新性を備えていることが要件となる舞踊である<sup>35)</sup>と述べ、現代舞踊の持っているアヴァンギャルド性を強調している。

れたポストモダンな舞踊の出現を経てコンテンポラリーダンスが展開されている現代において、モダンダンスはポストモダンな舞踊が浸透してくる時代以前の 20 世紀の歴史概念と化した舞踊といえる。そしてこの 20 世紀の歴史概念となった「モダンダンス＝現代舞踊」という意味合いが日本において定着しているため、コンテンポラリーダンスを「現代舞踊」と呼ぶには語弊があり、「コンテンポラリーダンス＝現代の舞踊」とする方が適切である。

日本において、モダンダンスの現場では「モダンダンス」と「現代舞踊」を厳密に使い分けることはなされておらず、ほとんど同義で用いられてきたため、本論文においても、モダンダンスと「現代舞踊」をほぼ同義で用いることとする。

### ・ダンシング

「ダンシング」とは、音楽的な動きのフレーズ、律動的な動き、メリハリの効いた動き、流れるような動き等、デフォルメ・様式化された動きを連続的に表現することである。1960 年代のアメリカにダンシングの無いポストモダン・ダンスが出現した際に、このダンスを最初に定義づけたマイケル・カービー (KIRBY, Michael 生没年不明) は、ダンシングの無い状態、つまり踊っていない状態を、美的な質感、メロディ的な流れや音楽的なフレーズが含まれていない状態として説明している<sup>37)</sup>。よって、本研究では彼の説明を参考に、「ダンシング」を上記のように定義する。

### ・ポストモダンな舞踊

「ポストモダンな舞踊」とは、1960 年代にアメリカおよび日本等で展開した舞踊であり、それはモダンダンスを否定して出現した。その特徴はダンシングしない、モダンダンスの表現手法や構成を重視しない舞踊である。

松澤はポストモダンダンスを、「ポスト・モダンダンス」(1950 年代にモダンダンスの次に現れ、もはやモダンダンスではないという意味で、中黒「・」をモダンダンスの前に置くもの)と「ポストモダン・ダンス」(1960 年代に現れ、ダンスとは何かを自らが問うメタダンスとしてのポストモダンなダンスという意味で、中黒「・」をポストモダンの後に置くもの)の 2 つに分類しており<sup>38)</sup>、ポストモダンな舞踊とは後者の「ポストモダン・ダンス」を指す。また本研究では、日本において 1950 年代から出現した暗黒舞踏も

ポストモダンな舞踊として扱う<sup>18</sup> (図3参照)。これらのポストモダンな舞踊は、そもそもダンスとは何かを自己言及的に追究する、メタ的な論理地平からダンスの存在を問うメタダンスであり、本論文の第3章にて詳述する。

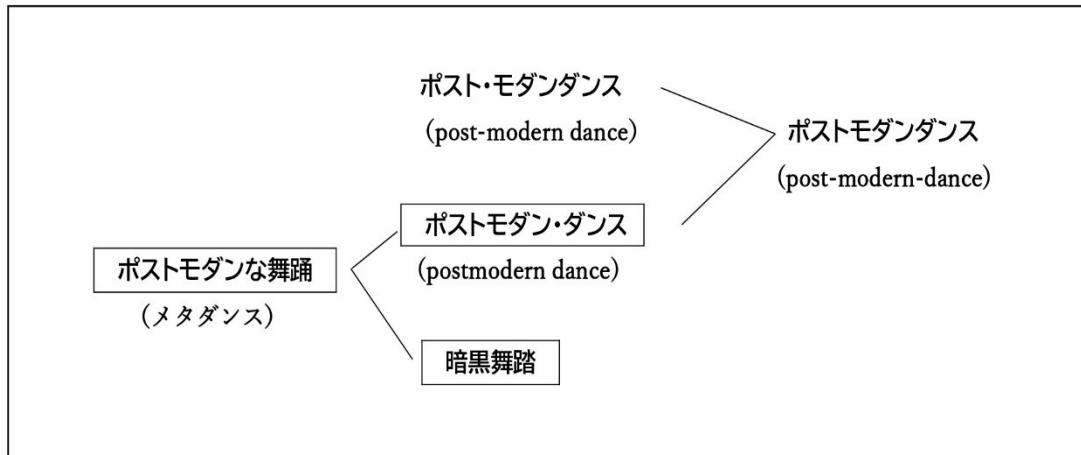


図3. ポストモダンな舞踊の位置付け(筆者作成)

#### 第4節 先行研究の検討

本節では、上記の研究目的を踏まえて先行研究の検討を行うが、ここでは、江口隆哉に関する研究に限る。江口隆哉についての研究は、これまで様々な角度から進められてきた。これらの中で、本研究の目的のために必要な先行研究は、以下の3つの観点からの研究と考えられる。1つ目は、江口および彼の舞踊活動に関する研究、2つ目は、江口と学校教育のダンスとの関わりについての研究、そして3つ目は、江口とポストモダンな舞踊との関わりについての研究である。これらの3つの観点から先行研究を整理することで、江口のポストモダンな舞踊に対する舞踊観を考察する手掛かりとする。

<sup>18</sup> 本研究の課題であるポストモダンな舞踊を江口がどう捉えたかについて検討する際に、ダンシングしている舞踊であるか否かという観点が重要になる。松澤のポストモダンダンスの分類はダンシングしているか否かの基準でポストモダンダンスを明確に区分しているため、筆者の論じる方向性を支持するものである。よって本研究では彼の分類を用いる。また、市川は1960年代に出現したポストモダン・ダンスと暗黒舞踏がモダンダンスに反逆する舞踊であると述べ<sup>39)</sup>、國吉はこれらのポストモダン・ダンスと暗黒舞踏は、従来のモダンダンスから離脱した新たな方向を示し、いずれもポストモダンの舞踊として日本の20世紀舞踊史に位置付けることができると述べている<sup>40)</sup>ことから、本研究は暗黒舞踏もポストモダンな舞踊に位置付けて考察する。

## 第1項 江口および彼の舞踊活動についての研究

江口および彼の舞踊活動についての研究は多岐にわたる。江口の生涯、舞踊活動、舞踊理論、舞踊観などを広く押さえた先行研究として、次の4つの研究を挙げることができる。

1つ目は、1982年に提出された桑原による修士論文「江口隆哉論」<sup>41)</sup>である。この論文は、江口の執筆した記事や論文、書籍を通じて、また、彼の作品研究を通じて、彼の舞踊創作論に重点を置きながら彼の舞踊観を明らかにすることを目的とした研究である。論文抄録によれば、桑原はこの論文の中で、江口の考えるモダンダンスの理念と特徴、技術についてまとめながら、彼の舞踊観を明らかにし、また、江口の書籍『舞踊創作法』で論じられている「作品の創作基盤」「作品の構成」「表現運動」等を読み解き、要点をまとめている。さらに、江口の舞踊の代表作である《プロメテの火》(1950年)、《日本の太鼓～鹿踊り～》(1951年)、《作品七番》(1953年)を取り上げ、それらの構造と特徴を分析している。結論として、江口のモダンダンスの根本理念はドイツで学んだノイエタンツに基づくものであり、そこから方法論へ発展させていく際に、日本の伝統芸術や当時の舞踊状況、体育思潮などが関わりを持っていると述べている。

2つ目は、西宮によって1989年に刊行された著書『モダンダンス 江口隆哉と芸術年代史』<sup>42)</sup>である。この書籍では、江口の誕生した1900年から他界した1977年の翌年1978年までの江口の舞踊活動を中心に、江口の作品発表情報(公演日、公演場所、作品名、出演者)、江口の舞踊観、江口以外の舞踊家の公演情報、他の芸術舞踊の情報、政治、社会情勢、他の芸術(文芸、美術、演劇、演芸、映画、音楽)の動向、芸術祭等についての情報が年ごとにまとめられている。とりわけ、様々な媒体で掲載された江口の論考や江口の作品批評も掲載されており、江口の人生や舞踊活動の時代背景を知ることのできる貴重な資料である。

3つ目は、江口隆哉生誕100年祭記念として金井・島内・若松の編集によって2000年に発行された、『江口隆哉生誕100年祭記念 江口隆哉の業績と日本女子体育短期大学体育科舞踊専攻が日本のモダンダンスに果たした役割』<sup>43)</sup>である。この資料は、江口が1948年から他界する1977年まで教員として勤めた日本女子体育短期大学体育科舞踊専攻(1967年に設置)の記録と江口の舞踊活動記録が掲載されている。活動記録には、江口の舞踊公演記録、代表作の公演回数記録、江口の著作リストが掲載され、また、江口の代表作《プロメテの火》や《日本の太鼓～鹿踊り～》に作曲者として関わった伊福部昭(1914-2006)や照明家の吉井澄雄(1933-)らの江口についての談話も掲載されている。

4 つ目は、桑原による「江口隆哉・宮操子—高らかに舞踊創作の灯をかかげて」<sup>44)</sup> である。この論考は、片岡監修の下、日本の現代舞踊の先駆者たち 12 人に焦点をあて、複数の研究者によって執筆された書籍『日本の現代舞踊のパイオニア - 創造の自由がもたらした革新性を照射する - 』（2015 年）の中の第 5 章であり、ここで、桑原は江口と妻の宮操子の生涯、舞踊創作理論、舞踊観、教育活動、作品研究を含む活動全般を著述している。

これらの先行研究は、江口の生涯、舞踊活動、舞踊理論、舞踊観を理解するための重要な資料であり、本研究はこれらを基に、江口とポストモダン時代の舞踊との関わりを検討していく。

続いて、江口に関する研究の中で、焦点を絞った研究が様々に展開されてきている。1984 年の『舞踊學』学会発表抄録として掲載されている桑原による研究「江口隆哉と『現代舞踊』」<sup>45)</sup> では、江口の発行した舞踊研究誌『現代舞踊』について、掲載記事を分類、検討しながら、特に舞踊創作法に焦点を当て、舞踊創作の方法論の確立過程を追跡している。桑原は、江口が『現代舞踊』の発行を通じて、自身の創作体験や他の芸能・芸術の創作原理を参考として舞踊創作の方法論を確立し、モダンダンスの概念を明確にしようと試みたと論じている。この『現代舞踊』は、1953 年から 1972 年まで約 18 年間にわたりほぼ毎月発行され、トータルで 196 号に上る。そして、この発行時期はポストモダンな舞踊の出現、展開の時期とかなり重なり、江口のポストモダンな舞踊についての言説が部分的に見られる。しかし、桑原によるこの研究では、江口のポストモダンな舞踊に対する見解に焦点をあてて論じることはしていない。

さらに、翌 1985 年の『舞踊學』学会発表抄録として、桑原による「江口隆哉研究（Ⅱ）門下生への影響について」<sup>46)</sup> が掲載されている。ここで桑原は江口の門下生へ質問紙調査、インタビューを行い、門下生への江口の影響を明らかにした。結論として、以下の点を挙げている。

- 1) 門下生たちの多くが、江口の作品に惹かれ、またモダンダンスの理念や創作法に興味を持って入門した。
- 2) 江口と共に作品創作過程の一旦を担い、動きの生み出しから構成に至るまで江口と関わりながら創作法を学ぶことができた。
- 3) 普段の稽古の身体づくりの中で、江口自身が動きを変化・発展させていく過程を示したことで創作力を養う訓練になった。

これらの点から、江口の研究姿勢・態度、人間性や指導力が自由で個性や創造精神を尊重

する研究所の雰囲気をつくり、門下生たちは江口のモダンダンスの理念と方法を深く吸収していったと論じている。なかでも、江口は一貫して門下生の公演や作品に対して指摘、批評等をしなかったと述べられており、江口は次世代に対して彼自身の価値観を押し付けず、作品ごとに新たな動きを創作していくというモダンダンスの理念に基づいて門下生の指導にあたっていたことが窺える。一方、江口の許からはポストモダンな舞踊である暗黒舞踏の道へ進んだ後、世界的に有名になった大野一雄（1906-2010）や現在コンテンポラリーダンスの第一線で活躍する笠井勲（1943-）がいるが、桑原はこの研究において、江口と彼らとの関わりやポストモダンな舞踊についての江口の考えに触れて論じていない。

次に、江口のドイツ留学時代の舞踊活動についての研究として、1987年の就実女子大学研究年報に掲載された桑原の論文「戦前の日本におけるノイエタンツの受容－江口隆哉・宮操子をめぐって」<sup>47)</sup>がある。この論文では、以下の3点、1) 江口と宮のドイツ留学前の日本におけるノイエタンツの受容状況、2) 江口と宮のドイツ留学の内容、3) 江口と宮の留学後のノイエタンツの受容（「帰朝第一回公演」に対する評価）から考察が進められ、結論として、以下の点を挙げている。

- 1) ドイツ留学以前の大正時代から昭和初年代の日本では、舞踊家や演劇関係者らの渡独、女性体育指導者の相次ぐ渡欧によって、ノイエタンツの情報が日本に伝わり、ドイツにて理論と技術を習得し、日本でそれらを実践する舞踊家の出現が求められていた。
- 2) 江口と宮がヴィグマン学校で学んだ7か月弱の間、彼らは舞踊の基礎的理論と技術を学んだ。ベルリンでの江口と宮による公演の新聞批評では、ノイエタンツ的でありながら、東洋的な民族性に留まり、ノイエタンツの本質から遠いと指摘された。
- 3) 江口らの帰朝公演がノイエタンツの真髄を継ぐものとして受容された。

なお、桑原は、江口らのドイツ留学中のベルリンでの公演が彼らにとってのノイエタンツの出発点として重要な意味を持つと捉えたいと述べており<sup>48)</sup>、本研究では、桑原の分析に従い、この留学時期が江口のモダンダンサー歴がスタートする時期として研究を進める。本研究はポストモダンな舞踊と江口との関係を検討するため、この桑原の研究は、江口のモダニスト<sup>19)</sup>としての起源を確認することのできる貴重な資料である。また、この研

---

<sup>19)</sup> ここでいうモダニストとは、モダニズムの立場で活動する芸術家を指している。アトキンズによれば、モダニズムとは、モダン・アートの考え方であり、モダンとは、美術用語としては、1860年代から1970年代までの時代に生み出された芸術様式やイデオロギーを指す。それは、19世紀に出現した都市社会、産業社会、非宗教的社会と折り合っていた西洋社会の試みの一部として生まれた。

究から、当時の日本では、新たな舞踊が待ち望まれていた中での江口らのノイエタンツの登場であったことがわかり、モダンダンスを否定して現れたポストモダンな舞踊の登場とは状況が異なっていたことが読み取れる。

以上、江口のドイツ留学時代の研究には、本研究を進めるにあたり、江口のモダンダンサーとしての起源を始め、留学前後の日本におけるノイエタンツの受容状況など参考になる点を確認できたが、江口がポストモダンな舞踊をどう捉えていたかについて論究されているものは見当たらない。

## 第2項 江口と学校教育のダンスとの関わりについての研究

戦後から自身の舞踊活動と並行して江口が力を注いでいた学校教育のダンスとの関わりについて論じている研究には、1980年のお茶の水女子大学人文科学紀要に掲載された松本・岩川による「『現代舞踊』作家小論」<sup>50)</sup>がある。この論考は、江口についての論考の中でも最も古いものである。ここでは、第二次世界大戦後、学校体育の舞踊教育において、既成のダンス教材を学ぶ教育から生徒自らが動きを創る、創作を重んじる自主創造的な教育へと変換された際に、顕著な活動を行った舞踊家の江口隆哉と邦正美（1908-2007）を取り上げ、2人を比較論的に論じている。松本・岩川は、江口と邦の両作家について、「戦前戦後に亘って盛んな公演活動を行った『現代舞踊』作家の中で、学校における舞踊活動に深い関心を寄せ、論的、実践的な活動を展開した」<sup>51)</sup>と述べている。そして結論では、戦後の学校教育における創作的なダンスの導入が舞踊作家としての彼らの活動を誘発し、また逆に彼らの活動が学校教育の創作的なダンスの発展に力を与えたと論じており、江口の戦後の舞踊教育との関わりについて、資料を基に詳述している。この論考は、江口の舞踊活動が学校体育の創作ダンスと深く関わりながら展開されていたことを裏付けるものである。

また、2012年の木山・佐藤による「芸術舞踊家にみる舞踊教育論－石井漠、江口隆哉、邦正美を中心に－」<sup>52)</sup>では、舞踊家である石井、江口、邦のモダンダンスの理念、戦後の学校舞踊教育との関わり、学校教育の舞踊についての彼らの考えを明らかにしている。

---

モダニズム、モダン・アートの特徴としては、過去と現在の両方に対する根本的に新しい態度が挙げられる<sup>49)</sup>。江口がドイツ留学時に師事したマリー・ヴィグマンはドイツ表現主義舞踊の実践者であり、このドイツ表現主義は、1920年代に最盛期を迎えた芸術運動であり、それはモダニズムの一つと考えられている。

この論考は、前述の松本・岩川の研究で示された江口と邦の学校教育の舞踊との関わりをさらに掘り下げ、江口、邦の舞踊教育に対する考えを考察している。この中で、木山らは、江口の考えるモダンダンスの特徴について、既存の動きの型を否定し、独自の新しい動きを創り出すことであったと論じている。戦後の学校の舞踊教育に関する江口の考えについては、新たに導入されたダンスが体育に位置付けられながらもダンスが芸術であることを前提とし、創造性に立脚しているダンスであると江口は主張していたことが述べられている<sup>53)</sup>。また、体育の中にダンスがある意義として、表現と創作に打ち込むことで必ず運動量が増加し、そこに体育性が伴ってくると江口は考えていたことが述べられている<sup>54)</sup>。

続いて、江口の学校教育のダンスとの関連研究において、押さえておくべき研究として、江口が考案した「基本運動」についての研究がある。この「基本運動」は、江口がドイツ留学以前から研究を重ねてきた身体を合理的に動かす自然運動に基づいて考案されたトレーニングであり、学校体育における創作ダンスを踊るための身体づくり、自由自在に動ける身体づくりのためのトレーニングである。江口は自身の主幹する舞踊研究誌『現代舞踊』に、この「基本運動」の解説を連載していた。また、学校体育のダンス指導者を指導する講習会でもしばしばこの「基本運動」を教えていた。光安・島内は、2013年の論考「江口隆哉のモダン・ダンス: 基本運動をとりあげて」<sup>55)</sup>において、この江口の「基本運動」の理念、方法、効果を考察し、現代における意義について論じている。結論として、この「基本運動」は、常に新しい独自の動きを求め、どんなことにも対応できる理想的な身体づくりを目指すものであり、動きの創作時にこの運動がパターン化しないように気をつけながら、身体を多様に使用することを常に江口が強調していたことが明らかとなったと述べている<sup>56)</sup>。また、この「基本運動」は、現代でも通用する運動の原理を理解したものであり、理想的な身体づくりの方法開発のヒントになっていると結論づけている<sup>57)</sup>。この論考を通じて、当時の江口が創作ダンスのために、どのような動きに着目し、どのような身体づくりに価値を置いていたかを理解することができる。

これら松本・岩川や木山・佐藤、そして光安・島内の論考は、江口の舞踊理論や方法論が学校体育のダンスと絆を深めながら形づくられていたことを確認できる大変参考となる研究である。しかし、学校体育のダンスと関わる江口がポストモダンな舞踊に対してどう考えていたかについての言及はなく、本研究の必要性を改めて確認できた。



### 第3項 江口とポストモダンな舞踊との関わりに関する研究

最後に、モダンダンスの次に現れたポストモダンな舞踊との関連で江口の舞踊観を検討した研究を確認する。これまで、ポストモダンな舞踊と江口との関わりに関する研究では、江口の許から独立し、ポストモダンな舞踊、暗黒舞踏の世界へと活動を移した大野一雄を論じる研究において、江口が言及されている。例えば、國吉の論考<sup>58)</sup>では、大野一雄が暗黒舞踏と関わる前の時代のモダンダンスと大野一雄に焦点をあて、当時の大野の作品だけでなく、彼がモダンダンスを学んだ江口や江口が学んだヴィグマンの舞踊について論究している。ここでは、江口がヴィグマンから新しい動きの引出し方を学び、大野は江口から、身体の動きは無数にあり際限なく生み出されていくことを理解したことが述べられている<sup>59)</sup>。また、別の國吉の論考<sup>60)</sup>では、1959年に上演された大野の《老人と海》(1959年)に焦点をあてて論じている。この中で、國吉は、大野が江口の研究所に入門後、江口の舞踊について「動きの技法ばかりが際立つことに対する疑問を持つようになった」<sup>61)</sup>と述べている。さらに、高橋による、学校教師としての大野一雄についての研究<sup>62)</sup>では、大野から見た江口の研究所での稽古に対する考えや大野が江口の研究所を離れた経緯について触れられている。しかし、これらの研究は、江口から見たポストモダンな舞踊、暗黒舞踏についての考えについて論じていない。

このように、江口のポストモダンな舞踊に対する考えについて、論考としては確認できないが、映像資料としては一点挙げるができる。この資料は、かつて江口が理事長を務めていた全日本芸術舞踊協会の後身である社団法人現代舞踊協会(現・一般社団法人現代舞踊協会)によって制作されたDVD資料である。この資料は、日本における現代舞踊の歴史について、6時期に区分し、各時期の舞踊家に焦点をあてて解説された映像資料全6巻『日本現代舞踊の流れ』の中の第5巻『戦後世代の展開(上)』(2001)<sup>63)</sup>であり、舞踊評論家の日下四郎がこれを編纂し、付録の注釈の部の編纂著作を担当している。このDVDの中で、1970年代に顕著な動きを見せた芸術舞踊に対する江口の考えが言及されている。その内容は、1970年代に起こった社会における旧体制への反発によってその波紋が芸術の世界でも強い意識の変革を呼び起こし、舞踊でもその顕著な現れとして、海外からの舞踊やポストモダンな舞踊が次第に日本の若い世代へ浸透してきていた。このような状況にあった1972年、江口がそれらの舞踊に対して示した姿勢について、「自らの雑誌『現代舞踊』で厳しく談を下ろしている(中略)もはや時代はこの権威的指導者のさらに先を歩いていたのだ」<sup>64)</sup>と解説されている。つまりここでは、モダンダンス界で影響力

を有する立場にあった江口がポストモダンな舞踊に対して批判的であり、これらの前衛舞踊が若い世代の中で江口の考えるモダンダンスを超えて展開し始めていたことが述べられている。このように、日下は、当時の前衛的な舞踊に対する江口の考えを述べているが、ポストモダンな舞踊について、学校体育との繋がりのある江口がどのように受けとめ、それらの舞踊を通じてどのような舞踊観を持っていたのかについて論及したものは確認できない。

以上、本研究に関連する先行研究として、江口および彼の舞踊活動に関する研究、江口と学校教育のダンスとの関わりについての研究、江口とポストモダンな舞踊との関わりについての研究を確認してきたが、江口のポストモダンな舞踊に対する考えについて、学校体育のダンスとの関わりも含めて論じた研究は見当たらない。よって、江口隆哉の舞踊人生の後半である 1950 年代から 70 年代に焦点をあてて、同時代に現れたポストモダンな舞踊に対する江口の考えを学校体育のダンスとの関係から探りつつ、この手続きを経て江口の当時の舞踊観を明らかにすることは、これまでにない独自の視点からの研究といえる。

## 第5節 研究方法

本研究では、江口隆哉の著書、執筆資料や江口の作品についての批評、先行研究、彼の直系の弟子（門下生）といわれる舞踊家およびポストモダンな舞踊を実践した舞踊家、舞踊評論家への聞き取り調査<sup>20</sup>を用いる（表1参照）。これらを通じて、江口のポストモダンな舞踊に対する考えを導き出し、そこから江口の舞踊観を分析し、明らかにする。なお、江口の資料が収められている日本女子体育大学内の江口隆哉資料室<sup>21</sup>の資料も参考にする。また、人物の生没年は日本史人物生没年表<sup>66</sup>、世界史人物生没年表<sup>67</sup>を参考とする。

---

<sup>20</sup> インタビューの詳細は表1の通りである。インタビュー対象者へは事前に研究の趣旨および倫理的配慮、情報保護について説明を行い、理解を得た上で研究協力の同意を得ている。また、金井氏、正田氏、吉統氏、村井氏、笠井氏、関山氏、厚木氏、加藤氏、山野氏、村山氏の氏名について、論文への掲載の同意を得ている。

<sup>21</sup> 江口隆哉資料室には、江口隆哉の作品データ（写真、プログラム、音源等）、新聞記事、執筆資料、雑誌、書簡等が集積され、そこに保管されている資料の目録『江口隆哉資料目録』<sup>65</sup>が金井・桑原・坂本らによって2001年に刊行されている。

表1. インタビューの詳細

No	対象者	インタビュー日と場所	プロフィール	江口師事期間
1	金井芙三枝氏	2016年2月19日〈金〉 2017年3月13日〈月〉 2021年1月4日〈月〉 ：世田谷区内 2021年11月28日〈日〉 ：LINEインタビュー 2023年7月14日〈金〉 ：LINEインタビュー	舞踊家。江口の門下生。自身の舞踊団を率いて作品を発表すると同時に日本女子体育大学にて教鞭をとり、多くの舞踊家、舞踊教育者を育てる。内閣総理大臣賞、旭日小綬章など受賞多数。	1950-1977
2	正田千鶴氏	2016年2月23日〈火〉 ：中野区内	舞踊家。江口の門下生。正田千鶴モダンダンスフラグメント主宰。数々の作品を発表し、舞踊批評家協会賞、文化庁芸術優秀賞、ニムラ舞踊賞など受賞多数。なかの洋舞連盟会長。	1952-1973
3	吉続正義氏	2016年3月18日〈金〉 ：書簡インタビュー	舞踊家。江口の門下生。舞踊家 吉続豊明・久美子長男。幼少より舞踊を学び、江口・宮に師事。東京中心に舞踊活動、江口・宮舞踊研究所助教を勤め1965年帰郷（山形県）。吉続学園の指導に従事。山形県洋舞協会副会長。	1954-1965
4	村井千枝氏	2016年1月5日〈火〉 2023年2月13日〈月〉 ：国立市内	舞踊家。江口・宮の門下生。1970年より渡米。帰国後パフォーマーズショップを主宰。舞踊作品創作・発表、舞踊指導に従事。	1957-1970
5	笠井 勲氏	2016年3月28日〈月〉 ：国分寺市内	江口に師事後、大野一雄に師事。土方巽の舞踏にも加わった舞踊家。天使館主宰。1979年よりドイツ留学、ルドルフ・シュタイナーの人智学、オイリュトミーを研究。帰国後、国内外で作品を発表。芸術選奨文部科学大臣賞、江口隆哉賞等を受賞。	1962-1965
6	関山三喜夫氏	2017年9月14日〈木〉 ：名古屋市内	舞踊家。江口の門下生・奥田敏子に師事。名古屋を拠点に関山三喜夫舞踊団を主宰し、舞踊作品創作・発表、舞踊指導に従事。名古屋洋舞家協議会会長。	
7	厚木凡人氏	2020年10月9日〈金〉 ：文京区内 2020年11月9日〈月〉 ：茅ヶ崎市内	ポストモダン・ダンスの先駆者。1959年全国舞踊コンクールで文部大臣賞受賞。1968年よりフルブライト留学生としてニューヨークに留学し、ポストモダン・ダンスに接する。帰国後、ポストモダンな作品を発表し、舞踊評論家協会賞受賞。	
8	加藤みや子氏	2021年8月2日〈月〉 ：調布市内	ポストモダン・ダンスの先駆者。パニョレ国際振付コンクール本選参加。加藤みや子ダンススペース主宰。文部大臣、創作舞踊大賞、舞踊批評家協会賞、江口隆哉賞、ニムラ舞踊賞等受賞。	
9	山野博大氏	2016年3月7日〈月〉 ：新宿区内	舞踊評論家。1957年より新聞、雑誌等に公演批評、作品解説等を執筆。文化庁の芸術文化関係委員、日本芸術文化振興会舞踊関係委員を歴任。芸術選奨等各賞の選考、コンクールの審査員を務める。文化庁長官表彰受賞。	
10	村山茂代氏	2020年12月31日〈木〉 ：書簡インタビュー 2023年8月3日〈日〉 ：電話インタビュー	舞踊研究者。日本女子体育短期大学を卒業後、ニューヨーク州立大学ブロッコポート校卒、ニューヨーク大学修士（ダンス）卒。東京成徳短期大学にて教鞭をとり、教育学博士（日本大学）。	1951-1953在学
11	日本女子体育大学卒業生A	2021年12月1日〈水〉 ：世田谷区内	教育者。日本女子体育大学を卒業後、主に大学教員として研究教育活動を行う。	1966-1970在学
12	日本女子体育大学卒業生B	2021年11月21日〈日〉 ：Zoomインタビュー	舞踊家。日本女子体育短期大学を卒業後、日本女子体育大学に編入。舞踊家として作品創作、発表に加え、モダンダンススタジオ主宰。	1976-1980在学

## 第6節 本論文の構成

本論文の中で、本論にあたる部分は4つの章から構成されている。まず、第1章では、江口の生涯を概略的に確認した後、戦後からポストモダンな舞踊が出現、展開する1950年代から1970年代に着目しながら、江口の舞踊に関する活動（創作活動、公演活動、教育活動、執筆活動）を確認する。また、江口のモダンダンスの理論を本研究の課題を検討する背景として、まとめていく。

第2章では、学校における舞踊教育と江口の関係に焦点をあてる。まず、江口の日本女子体育専門学校の舞踊教師に就任する経緯を捉えるために、日本の学校体育にダンスが導入される歴史を確認する。次に、体育大学教師の立場である江口の活動を押さえながら、当時の江口の学校体育におけるダンスとの関わりを通じて形成された舞踊理論を明らかにする。

第3章では、1950年代から1970年代のポストモダンな舞踊の出現過程とその展開、特徴をポストモダンダンスと暗黒舞踏に分けて確認し、江口がそれらの舞踊をどのように捉えていたのかを明らかにしていく。また、ポストモダンな舞踊の概念を通じて江口の舞踊観を検討し、江口の求めるモダンダンスの在り方を捉え論じていく。

第4章では、江口が自身の目指すモダンダンスを追求しながらも、ポストモダンな舞踊に意識を向け、またそれを批判しつつも完全には否定しないといったスタンスに着目しながら、最終的に江口が目指したモダンダンスはどのような舞踊であったのかを検討していく。

結章では、各章において明らかにされた内容を踏まえ、1950年代から70年代に舞踊家であり、また体育大学教師として学校体育のダンス界における指導的立場であった江口が、当時現れたポストモダンな舞踊をどのように捉え、それを通じてどのような自身のモダンダンスを目指していたのかを導き出していく。

## 序章 引用文献

- 1) 桑原和美(1987)「戦前の日本におけるノイエタンツの受容－江口隆哉・宮操子をめぐって－」,『就実女子大学一般教育 研究年報』6:111.
- 2) 江口隆哉・宮操子(1936)「新興舞踊と私共の立場(上)」,『満州日日新聞』,1936年8月19日.
- 3) N.レイノルズ・M.マコーミック(2013)『20世紀ダンス史』,松澤慶信監訳,慶応義塾

- 大学出版会：東京，20.
- 4) 松澤慶信 (2003) 「われわれの時代のダンスと表現主義舞踊についての覚え書き」,  
『身体をキャプチャーするー表現主義舞踊の系譜』, 慶應義塾大学アート・センター：  
東京，57.
  - 5) 市川雅(1991) 「モダンダンス」, 『ダンス・ハンドブック』, 新書館：東京，125.
  - 6) デブラ・クレイン, ジュディス・マックレル (2010) 『オックスフォードバレエダンス  
事典』, 鈴木晶監訳, 平凡社：東京，525.
  - 7) 片岡康子 (2015) 「石井漠ー肉体とリズムの統合による純粹舞踊の探究」片岡康子監  
修, 『日本の現代舞踊のパイオニア - 創造の自由がもたらした革新性を照射する - 』,  
新国立劇場運営財団情報センター：東京，25.
  - 8) 上野房子 (1992) 「日本初のバレエ教師 G. V. ローシー 来日前の歩みを探る」, 『舞踊  
學』14：1.
  - 9) 山田小夜歌 (2015) 「G.V.ローシー [Giovanni Vittorio Rosi, 1867-?] の帝国劇場に  
おけるバレエ指導と上演作品」, 『人間文化創成科学論叢』18：59.
  - 10) 竹之下休蔵・松本千代栄・山田光・江口隆哉 (1954) 「学校に於けるダンスをめぐ  
つて」, 『現代舞踊』2 (2)：12-13.
  - 11) 江口隆哉 (1947) 『學校に於ける舞踊』, 明星社：東京，27.
  - 12) 同上，43.
  - 13) 江口隆哉 (1953) 「発刊に際して」, 『現代舞踊』1 (1)：ページ無しの頁.
  - 14) 慶應義塾大学アート・センター・土方巽アーカイヴ  
<http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/about/chronology.html>  
(参照日：2023年8月6日)
  - 15) 簗島桂 (2006) 「コンテンポラリー・ダンスはどのようにフランスから発生したか」,  
『日本女子体育大学紀要』36：89-99.
  - 16) 松澤慶信・桜井圭介・武藤大祐・越智雄磨 (2016) 「コンテンポラリー・ダンスの起  
源と展望」, 『DDD』74：16.
  - 17) 松澤慶信 (2016a) 「コンテンポラリー・ダンスを探る二つの論点」, 『DDD』74：18.
  - 18) 松澤慶信・桜井圭介・武藤大祐・越智雄磨 (2016) 前掲書，16.
  - 19) 松澤慶信 (2016b) 「コンテンポラリー・ダンスの定義」, 『DDD』72：65.
  - 20) 國吉和子 (2002) 「テロダンスーニブロールと黒沢美香にふれつつ」, 『舞台芸術』01,

- 京都造形芸術大学 舞台芸術研究センター：京都， 214-215.
- 21) 越智雄磨 (2015) 「<sup>コレオグラフィ</sup>振付小史—振付のアクチュアリティの定位に向けて」越智雄磨・中島史江・張宝芸編, 『Who Dance? 振付のアクチュアリティ』, 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館：東京, 17.
  - 22) 石井達朗 (2015) 「身体の現前性をめぐって」越智雄磨・中島史江・張宝芸編, 『Who Dance? 振付のアクチュアリティ』, 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館：東京, 52.
  - 23) 貫成人 (2015) 「身体の拡散とダンスの豊穰化」越智雄磨・中島史江・張宝芸編, 『Who Dance? 振付のアクチュアリティ』, 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館：東京, 86.
  - 24) 松澤慶信 (2010) 「二十一世紀ダンスのショート・ヒストリー ダンスにおけるモダニズム、ポストモダニズム、そしてコンテンポラリー・ダンスについて」, アニエス・イズリーヌ著；岩下綾・松澤慶信訳, 『ダンスは国家と踊る フランス コンテンポラリー・ダンスの系譜』, 慶應義塾大学出版会：東京, 229.
  - 25) 國本真由子 (2014) 「体育授業における舞踊教育の一考察—コンテンポラリー・ダンスを踏まえて—」, 『法政大学スポーツ研究センター紀要』：32.
  - 26) 桑原和美 (2015) 「江口隆哉・宮操子—高らかに舞踊創作の灯をかかげて」片岡康子監修, 『日本の現代舞踊のパイオニア - 創造の自由がもたらした革新性を照射する - 』, 新国立劇場運営財団情報センター：東京, 72.
  - 27) 松澤慶信 (2016a) 前掲書, 18.
  - 28) 松澤慶信 (2016b) 前掲書, 64.
  - 29) 杉山千鶴(1997) 「浅草レビューの舞踊スタイル-1920年代における軽演劇の舞踊-」『早稲田大学人間科学研究』10 (1)：87-88.
  - 30) 江口隆哉 (1947) 『學校に於ける舞踊』, 明星社：東京, 31.
  - 31) N.レイノルズ・M.マコーミック (2013)前掲書, 803.
  - 32) 日下四郎 (1997) 『現代舞踊がみえてくる』, 沖積舎：東京, 45.
  - 33) 江口隆哉 (1961) 『舞踊創作法』, カワイ楽譜：東京, 5.
  - 34) 日下四郎 (1997) 前掲書, 15.
  - 35) 市川雅 (1983) 「ポスト・モダン・ダンスと舞踏」, 『テアトロ』479(1)：90.
  - 36) 一般社団法人現代舞踊協会 HP：<http://www.gendaibuyou.or.jp/>

(2023年10月12日参照)

- 37) Kirby, M. (1975) Post-Modern Dance Issue: An Introduction. *The Drama Review: TDR*, 19 (1) : 3-4.
- 38) 松澤慶信 (2016a) 前掲書, 18.
- 39) 市川雅 (1983) 前掲書, 90.
- 40) 國吉和子 (2014) 「舞踏の展開と日本のポスト・モダンダンス」 酒井忠康監修, 『日本の20世紀芸術』, 平凡社:東京, 383.
- 41) 桑原和美(1982) 「江口隆哉論」 お茶の水女子大学大学院修士論文.
- 42) 西宮安一郎編(1989)前掲書.
- 43) 金井芙三枝・島内敏子・若松美黄編 (2000) 『江口隆哉生誕100年祭記念 江口隆哉の業績と日本女子体育短期大学体育科舞踊専攻が日本のモダンダンスに果たした役割』, 日本女子体育大学:東京.
- 44) 桑原和美 (2015)前掲書, 65-76.
- 45) 桑原和美(1984) 「江口隆哉と『現代舞踊』」, 『舞踊學』7:39-40.
- 46) 桑原和美(1985) 「江口隆哉研究(II)門下生への影響について」, 『舞踊學』8:36-37.
- 47) 桑原和美(1987) 「戦前の日本におけるノイエタンツの受容—江口隆哉・宮操子をめぐって—」, 『就実女子大学一般教育 研究年報』6:97-131.
- 48) 同上, 111.
- 49) アトキンズ・ロバート (1995) 『近代美術のキーワード [アート・スポーク]』, 嶋崎吉信訳, 美術出版社:東京, 175-176.
- 50) 松本千代栄・岩川真紀(1980) 「『現代舞踊』作家小論」, 『お茶の水女子大学人文科学紀要』33:95-112.
- 51) 同上, 102.
- 52) 木山慶子・佐藤臣彦(2012) 「芸術舞踊家にみる舞踊教育論—石井漠、江口隆哉、邦正美を中心に—」, 『身体運動文化研究』17:1-16.
- 53) 同上, 10.
- 54) 同上.
- 55) 光安知佳子・島内敏子(2013) 「江口隆哉のモダン・ダンス:基本運動をとりあげて」 『日本女子体育大学紀要』43:59-68.
- 56) 同上, 64.

- 57) 同上, 67.
- 58) 國吉和子 (2008a) 「舞踏登場前夜--戦後日本のモダンダンスと大野一雄」, 『言語文化』 25 : 6-28.
- 59) 同上, 10.
- 60) 國吉和子 (2008b) 「暗黒舞踏登場前夜大野一雄作品『老人と海』から見た1959年」, 『舞踊學』 31 : 22-31.
- 61) 同上, 23.
- 62) 高橋和子 (2011) 「大野一雄のダンス教育に関する一考察－捜真女学校時代の指導経緯を中心として－」, 『日本女子体育連盟学術研究』 27 (0) : 1-20.
- 63) 日下四郎編, 社団法人現代舞踊協会制作(2001) 『日本現代舞踊の流れ』 第5巻 第4部「戦後世代の展開(前)」, (社) 現代舞踊協会国際部 (非売品)
- 64) 前掲資料 : 28'20" ~ 28'35"
- 65) 桑原和美編 (2001) 「江口隆哉資料目録」, 金井芙三枝, 日本女子体育大学.
- 66) 日外アソシエーツ編 (1997) 『日本史人物生没年表』, 日外アソシエーツ : 東京.
- 67) 日外アソシエーツ編 (1996) 『世界史人物生没年表』, 日外アソシエーツ : 東京.



## 第1章 江口隆哉の生涯と戦後の舞踊活動、舞踊理論

本章では、始めに江口の生涯の概略を確認し、次に、終戦から「ポストモダンな舞踊」が出現・展開する 1950 年代から 70 年代における江口の舞踊に関する活動（創作活動、公演活動、教育活動、執筆活動）を確認する。その後、当時の江口のモダンダンス理論を本研究の課題を検討する背景として、まとめていく。

### 第1節 江口の生涯<sup>1</sup>

本節では江口の生涯について述べていくが、彼が舞踊活動を開始したのが上京後であることから、上京までを第 1 項とし、それ以後を活動内容と時代状況に応じて第 2 項～第 5 項に区分して述べていく。

#### 第1項 青森時代

江口隆哉は 1900 年 1 月 21 日、青森県上北郡野辺地町で会津藩出身の父と函館の舟木家出身の母との間に、長男として生まれた。野辺地町は大阪からの千石船が立ち寄る野辺地港があったことで、県内外から商人が集まる大変栄えた町であった。またそれゆえに、義太夫や歌舞伎芝居などの関西文化が伝わり、美舟座という劇場もあったことで、芸能愛好の伝統があった。幼い頃から芝居見物に連れていかれた江口は、すっかり芝居好きになり、芝居ごっこに夢中になるような子供時代を過ごした。

1919 年 3 月に函館商業学校を卒業後、向学心を持って上京し高校受験資格の検定試験を受けて合格した。しかし江口は函館商業学校時代にテニス、剣道、水泳、野球などに打ち込みすぎたことで肋膜炎を患い衰弱しており、また実家には東京の学校に進学させられるほどの経済力も無かったため、結局高校受験を断念することになった。

1920 年には野辺地町立城内小学校代用教員となったが、翌 1921 年、病気治療のため退職。これ以後、江口は 3、4 年の療養期間に入るが、この期間は文学や稽古事に凝った時期である。友人が文学書を多数持っていたため、当時言論思想界をリードしていた雑誌『中央公論』の他、新刊を借りてむさぼり読んだ。また、稽古事では宝生流の謡曲と仕舞を毎月 5

---

<sup>1</sup> 本節の記述にあたり、江口が執筆した「私の自叙伝」、西宮の『モダンダンス 江口隆哉と芸術年代史』、桑原の「江口隆哉・宮操子—高らかに舞踊創作の灯をかかげて」を参考にする（参考文献欄参照）。

日間、和泉流の狂言を毎月3～4日、そのほか義太夫、三味線、日本舞踊、茶の湯なども学んだ。

1922年には歌舞伎を見るために数回上京し、その際に東北第2番目の資産家の総領息子で歌舞伎好きの野村市三郎と知り合った。江口と野村は、昔からの盆踊りの踊り方を習い、同志を集め猛練習して野辺地の盆踊りを復活させた。

1923年、再び城内小学校代用教員となるが、1924年、本格的に演劇の勉強をするため小学校を退職し、経済面では野村を頼って上京した。しかし当時は江口の望む演劇学校や俳優養成所が無かったため、歌舞伎座や築地小劇場に通いつつ野村の別宅で歌舞伎談義に熱中した。また、この頃東京の本郷に住み、2年間上野の図書館に通い詰め、歌舞伎の脚本や能・狂言の台本、欧米の戯曲、絵画や彫刻の本、研究書などを熟読した。その後、野村が胸を患い帰郷することになったため、江口も同行した。

## 第2項 上京・高田門下時代

1925年、再度上京。青森県出身の秋田雨雀（1883-1962、劇作家・作家）、北村小松（1901-1964、劇作家・作家）らの紹介で小山内薫（1881-1928、劇作家・演出家）に出会う。小山内の勧めにより金平軍之助（1905-没年不明）率いる近代劇場に入り、演出を担当していた小村隆彦（生没年不明）の演出助手として働いた。この後、近代劇場は解散したが、小村の宅に居候の身となりながら歌舞伎、築地小劇場通いを続けた。

1929年、小村の友人・能島武文（1898-1978、劇作家・評論家）の紹介で高田雅夫（1895-1929）の出演予定の《地下鉄サム》（未発表作品）に出演することとなり、これを機に現代舞踊の道へ入る。同年、高田雅夫舞踊研究所に入所し、高田雅夫、原せい子（1895-1977）による舞踊団の団員と事務職を兼ね、月給を受けながら研究所に勤務することになった。やがて事務仕事をやめ、内弟子として舞踊一本に絞り稽古に熱中した。また、高田雅夫の死後、高田せい子（原せい子から改名）の社交ダンス教室の助手をしながら社交ダンスを覚え、新橋演舞場まで出向いて大勢の芸者たちに社交ダンスを教えた。

## 第3項 ドイツ留学時代

1931年11月、31歳の時に同じ高田舞踊団の宮操子（当時24歳）と結婚し、1931年12月、宮と共にドイツに行く。美術家や詩人との交流があり、新しい舞踊に関心のあった宮と江口は意気投合し、当時ドイツで新しい舞踊が起こっているという情報も掴んでいたこと

から、江口にとってドイツ留学は念願であった。ベルリンまでの船旅の間は、ジュネーブ軍縮会議（1932年2月～1934年5月）出席のため同乗していた陸海軍の将校たちに社交ダンスを指導した。

1932年12月、ベルリンのウーファ・パラスト・アム・ツォーで開催されたマリー・ヴィグマン舞踊団公演等でヴィグマン（WIGMAN, Mary 1886-1973）の舞踊を観て、彼女の門下生となることを決心し、1933年、アドルフ・ヒトラー（HITLER, Adolf 1889-1945）がドイツの首相になり政権をとったこの年に、ドレスデンのヴィグマン学校に入学した。当時ヴィグマンは江口らが渡独する前年まで複数の学校を開設するなどノイエタンツの指導的立場にあったことから、ヴィグマンの許で学ぶことは最先端の芸術舞踊に触れられる機会であったと考えられる。江口らはヴィグマンの許で舞踊理論、モダンダンスのテクニック、即興舞踊および群舞構成、音楽、舞踊教授方法等々を学んだ。1933年10月26日、ベルリンのバッハ・ザールにて在独日本大使館駐在陸海軍武官後援により宮操子と共に公演を行なった。この時に発表した10作品はすべて留学中に創作したものであった。同年12月には、ヴィグマン舞踊学校を卒業、12月29日に帰国した。

このドイツ留学が、江口のモダンダンサーおよびモダニストとしての出発点であった。

#### 第4項 帰国後の活動(戦時中まで)

1934年2月、東京市麹町区に江口隆哉・宮操子舞踊研究所（以下、「江口・宮舞踊研究所」と表記）を開設。この舞踊活動の拠点となる研究所の開設は、彼らがモダンダンスを国内に広げていく上で重要なスタートであった。同年3月24日、東京朝日新聞社主催「帰朝第1回 江口隆哉・宮操子舞踊公演」を朝日新聞社講堂で上演した。既にドイツで発表した《手術室》（1933年）、《田舎娘とひょうきん者》（1933年）などの作品を上演したが、この公演により、江口はマリー・ヴィグマンの継承者、ドイツ・ノイエタンツの真髓を継承する者と評された<sup>1)</sup>。

1935年2月10日、「江口・宮舞踊研究所 研究生自作発表会」を東京の日本橋三越ホールで開催。その他、栃木、函館、大阪など全国各地で新作発表公演を行ない、同年3月16日に開催された都新聞主催「第3回新舞踊名流大会」（日比谷公会堂）では石井漢や高田せい子、藤蔭静枝（1880-1966）らに並んで作品を出品した他、同年4月19日に開催された朝日新聞主催「江口隆哉 宮操子 邦正美 新興舞踊の夕」（京都朝日会館）など、他の舞踊家たちとの合同公演においても出品・出演している。

1936年にも全国各地で宮と共に舞踊公演を行なった。同年8月には第1回満州舞踊公演として大連、営口、奉天などを巡演した。

1938年10月、「舞踊劇場」旗揚げ公演を帝国劇場にて1週間開催し、火野葦平（1906-1960）の小説の舞踊化を試みた《麦と兵隊》（1938年）を発表した。これは、春と秋のリサイタルとは別に、劇場での良心的な舞踊の上演数を増やし、舞踊家の生活の安定を意図したものであった。

1939年1月には都新聞社主催舞踊コンクールの賛助員となる。この年より1942年まで、中国、シンガポール、マレーシア等にて従軍慰問団として舞踊公演を行なった<sup>2)</sup>。また、兵資金醸集のための毎日新聞社主催定期公演にも出演した。

戦局の悪化に伴い1944年秋、宮操子と共に福島県喜多方市近郊に疎開、東京の舞踊研究所は軍需工場となった。

## 第5項 戦後の活動

終戦の翌1946年、藤原歌劇団公演の《カルメン》（1946年）の振付のため帰京し、疎開により一時中断した舞踊活動を再開した。翌1947年12月にはさっそく帝国劇場にて「江口隆哉・宮操子舞踊公演」を開催した。

1948年4月、日本女子体育専門学校講師になり、これ以後も金沢大学非常勤講師、東京女子大学講師として大学生に対しても理論と実技を指導、また学校の体育教師を対象とする講習会の講師も務めるなど、教育界における舞踊の普及に努めた。

1950年12月、帝国劇場にて「江口・宮舞踊団公演」を行い、新作《プロメテの火》（1950年）を発表。ギリシャ神話をテーマに100名近い舞踊家の出演する大作だったことから、「常に高度の藝術を追求する二人（江口・宮）にとつて適切な野心的作品だ（括弧内筆者補足）」<sup>3)</sup>（東奥日報、1950年12月17日）、「六十人からの群舞は壮観で、これは今秋の一収穫である」<sup>4)</sup>（東京新聞、1950年12月15日）等、各新聞で意欲的な作品と評され、翌1951年に江口・宮舞踊団は芸術祭奨励賞を受賞した。1952年、江口・宮舞踊研究所は全国各地での公演、舞踊講習会などの積極的な活動を評価され、芸術選奨文部大臣賞を受賞した。その後、1954年にはこの《プロメテの火》を各地で上演している。

1953年11月、モダンダンス研究誌『現代舞踊』（現代舞踊社）を創刊し、1972年3月号を以て休刊となるまで独力で発行。当時の現代舞踊界にモダンダンスを啓蒙する役割を果たした。

1955年2月、日比谷公会堂で開催された芸術舞踊合同公演「高田雅夫を偲ぶ」に江口・宮舞踊団が出演し、《日本の太鼓》(1951年)全4章の中から4章を上演した。

1956年2月、全日本芸術舞踊協会が発足し、江口は理事長に就任した。

1962年3月、『現代舞踊』誌の発行と『舞踊創作法』(1961年、カワイ楽譜)執筆に対して舞踊ペンクラブ賞を、同年4月には現代舞踊を今日の発展に導いた功績と舞踊作品や著述での指導的役割を果たし有能な舞踊家を多数育成したことに対し、東京新聞社制定第十回舞踊芸術賞を受賞した。

1966年5月、永年の舞踊界への功績に対し高田せい子、河上鈴子(1902-1988)、山田五郎(1907-1968)らと共に東京新聞社より表彰を受け、同年11月には紫綬褒章を受章した。

1967年4月、日本女子体育短期大学舞踊専攻科新設に伴い主任教授となり、1968年4月、日本女子体育大学の教授も兼任した。8月には同大学を会場にして、それまで続けてきた舞踊講習会を開催し、以後、1974年まで毎年開催した<sup>5)</sup>。

1971年4月、勲四等旭日小綬章を受章した。翌1972年3月、全日本芸術舞踊協会が社団法人化して現代舞踊協会となり、副会長となった。同じく3月に文化庁助成による公演を日生劇場にて行い、《日本二十六聖人》(1972年)を発表した。

1976年、モダンダンスの先駆者としての様々な活躍に対して東奥日報社制定の佐藤尚武郷土大賞(第四回)を受賞、同年5月、社団法人現代舞踊協会会長に、同年8月、全日本舞踊連合副会長に就任した。

1977年3月、日本女子体育短期大学教授を定年退職し、日本女子体育大学名誉教授になった。同年9月国立がんセンターに入院、12月25日腎不全のため享年77歳で死去した。

演劇を志し上京した江口は、ドイツ留学を経てモダンダンスに目覚め、多くの作品を創作し発表すると共に、モダンダンスの理論化、後進の育成、学校体育指導者への指導などに力を注ぎ、日本におけるモダンダンスの指導的立場に立って、終始その啓蒙と発展に努めた。

次節より、終戦から1970年代までの江口の舞踊活動を述べていく。

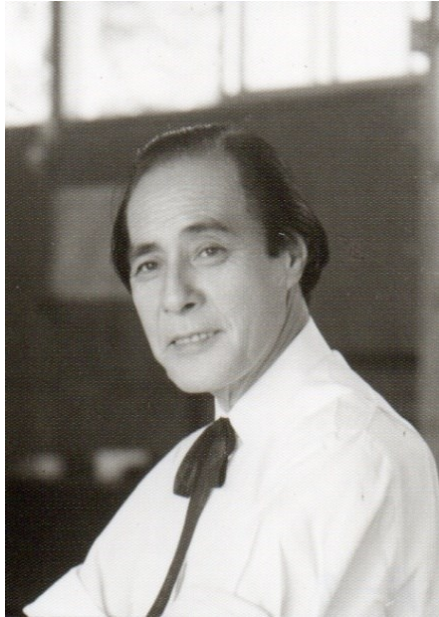


図1. 江口隆哉

日本女子体育大学江口隆哉資料室所蔵

## 第2節 江口の舞踊活動

本節では、終戦からポストモダンな舞踊が出現、展開する 1970 年代までの期間に着目しながら、江口の舞踊に関する活動を創作活動、公演活動、教育活動、執筆活動の順に整理していく。

### 第1項 創作活動

1933 年にドイツから帰国した江口は、江口・宮舞踊研究所を拠点とし、宮と共に数々の舞踊作品を創った。帰国から 1945 年の終戦までの間に創った作品には、現代音楽家や美術家を起用した作品や、ダンサーが一切登場せず、オブジェだけが舞台上を動くような前衛的な作品がある一方、民俗芸能を題材にした、純粋に舞踊で表現できることを追求した作品もあり、その作風は極めて多彩であった<sup>6)</sup>。戦後になると、ギリシャ神話を題材にした大群舞作品《プロメテの火》が大成功をおさめ、《プロメテの火》を含めた様々な作品を上演する「江口隆哉・宮操子舞踊公演」が全国的に行われた。年ごとの舞踊団公演の新作数を確認すると、1950 年代に比べ、60 年代にかなり減っていることがわかる（図 2 参照）。

以下、彼の作品の中でも、戦後からポストモダンな舞踊が出現する 1970 年代までの時期の特徴的な作品を取り上げる。

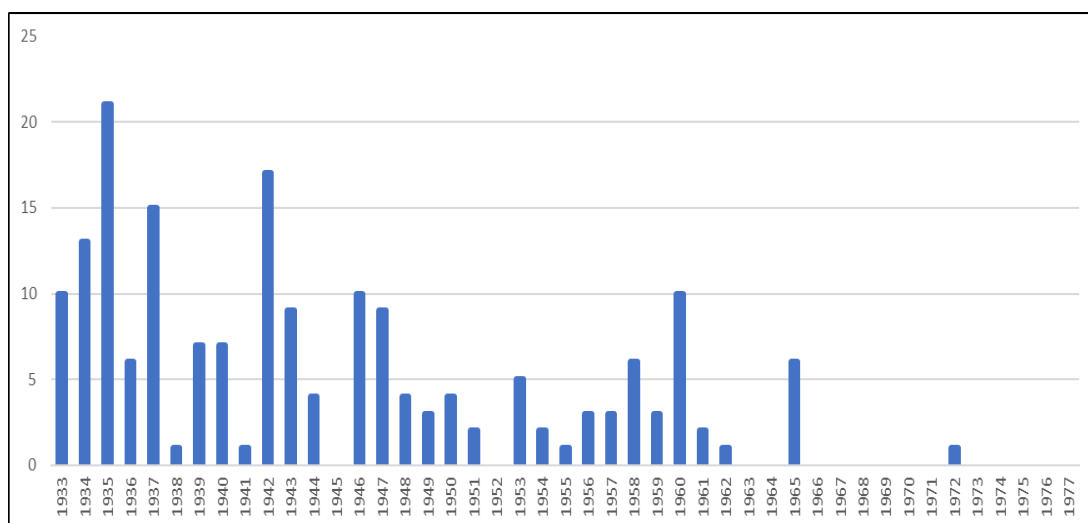


図2. 年ごとの舞踊団公演の新作数

(金井・島内・若松(2000:46-77)<sup>7)</sup>の舞踊団公演にて上演された新作数を基に筆者作成)

### ◇《イコザイダー》(1947年)

江口は、マリー・ヴィグマンの師であったルドルフ・ラバン (LABAN, Rudolf von 1879-1958)がダンスの動きの開発のために作った正20面体の器具イコサヘドロン(Icosahedron)に触発されて、正20面体の舞台装置(イコザイダー)を作り、このイコザイダーと踊り手が関わりながら踊る作品《イコザイダー》(1947年)(図3)を創作、発表した。



図3. 《イコザイダー》(1947年)

日本女子体育大学江口隆哉資料室所蔵

この作品は12分程のもので、女性8人のパート、男性6人のパート、男女14人のパートに分かれ、イコザイダーとの関わりや、他の踊り手との関わり、動きのテンポや高低差、コントラストを加えながら、変化と調和を意識して創作された。江口は、この作品について、思想や感情などを表現する作品ではなく、形象美を表現するものであり、純抽象表現の作品<sup>8)</sup>と説明している。このような抽象表現の作品では、個々の表現運動をどのように構成するかが重要であり、一つ一つの表現運動は調和、均衡、コントラスト、タイミングを考慮しながらしっかりと吟味されなければならないと江口は考えていた。

### ◇《プロメテの火》(1950年)

1946年8月の《白鳥の湖》全幕の日本初演以後、バレエ公演が開催されるようになったことによりバレエ・ブームが到来した<sup>9)</sup>中、モダンダンス界でも石井漠舞踊団が70余名の大群舞による大作《神とバヤデーレ》(1950年、日比谷公会堂)<sup>10)</sup>を、また高田せい子・山田五郎舞踊団他、東西の舞踊家が90名程の群舞《湖底の夢》(1951年、大阪朝日会館)を<sup>11)</sup>、そして江口・宮の舞踊団が60名を超える群舞《プロメテの火》(1950年)<sup>12)</sup>を発表するなど、バレエと張り合うようにモダンダンス界も盛り上がりを見せた。

《プロメテの火》は、バレエのように何度も上演できるような大作がモダンダンスにはないため、帝国劇場でストーリー性のある大作を上演するという発想がきっかけであった<sup>2)</sup>。江口は、プロメテの創作過程を振り返り、「『モダン・ダンス』は、それをよく理解してもらうためには、観る人をだんだんに教育してゆかなければならないものであろうが、同時に、作品によつて親しみをもたせながらその方向へ向けてゆくという努力も亦大切であろう」<sup>14)</sup>と述べており、観客に対して、モダンダンスの理解を促す働きだけでなく、親近感を持ってもらえるための方策が必要だと考えていた。

当時、江口自身の中に占領下の重苦しさ、やり場のない抵抗、敗戦後の混乱、うつろな人間のうごめきや動揺、それらの中に微かに求める曙光というテーマが沸き上がっていた。そしてそれらに合致したのが、人間のために尽くしたものが罰せられるという不合理な筋のギリシャ神話“プロメテウス”の話であった。江口はこのギリシャ神話を作品の題材に決定し、企画原案者との台本についての相談、作曲家、照明家、舞台装置家との打ち合せを再三行っ

---

<sup>2)</sup> 『舞踊創作法』では、《プロメテの火》の創作動機の一つに、門下生の女優・島津恵子(1926-2012)が、ストーリーがあり公演回数も多いバレエに比べ、モダンダンスはストーリーもなく公演回数も少ないため一般に理解されにくいと江口に告げたことが示されている<sup>13)</sup>。



た。

作品の動きは江口が全てを創るのではなく、踊り手に作品の説明をした後、それぞれに場面を想像しながら思い思いに動いてもらい(江口はこれを「即興舞踊法」<sup>15)</sup>と呼んでいる)、その中から、場面の基となる動きを選び発展させるという方法を採用した。この作品の特徴は、60名を超える大群舞であること、衣装が工夫されていること(11人の女性が1つのスカートの中に入り、首や両腕を動かす仕掛け)、本火や小さな懐中電灯を使うなど照明が凝っていることなどが挙げられる。大胆な発想を取り入れ大勢の踊り手の出演するこの作品は、当時のモダンダンス界に新風を吹き込んだ。後にこの作品は江口の代表作として日本各地で上演されることになった(図4, 図5)。



図4.《プロメテの火》(1950年)

日本女子体育大学江口隆哉資料室所蔵



図5.《プロメテの火》(1950年)  
日本女子体育大学江口隆哉資料室所蔵

#### ◇《日本の太鼓～鹿踊り～》(1951年)

この作品は、岩手県に伝わる郷土舞踊・鹿踊りを題材に、オーケストラ伴奏で近代的な劇場で上演するにふさわしく創作した作品である。「日本の太鼓」という題名は、日本各地に散在している郷土舞踊を基に新しい視点の作品を次々と創り、シリーズものにするという思惑からつけられたが、結局はこの《鹿踊り》と《狐けんばい》(1960年)の2作品で終わった。鹿踊りは300年前から伝わり、岩手県内の30ヵ所で踊られている。江口は岩手に何度も通い鹿踊りの独特の雰囲気や特徴を観察した。作品で使用する衣装や太鼓は、やや軽めの材質に変え、それらを身に付けて動きを生み出し創作した。渡独以降、バレエを否定し、「動きの型」を排除して作品ごとに新しい動きを生み出していくモダンダンスを自分の表現方法としてきた江口が、「動きの型」が決まっている民俗芸能に注目し独自の視点でそれを現代舞踊化したこの作品は、彼の長い創作活動の中ではモダンダンスの主題に対する視点の変化を示すものである。江口は自身の著書『舞踊創作法』においても、この《日本の太鼓～鹿踊り～》の創作過程を解説しているが、あとがきの部分では次のように述べている。

日本の、新しい舞踊も、外来依存や、植民地芸術の域を脱して、われわれの手になる。ほんものを生み出さなければ、というところに来ているといわれております。それには、新しい舞踊のひたむきな研究のほかに、日本の、古典の伝統をとおして新しい発見や、ひろい意味での民族性のことなど、根本的な問題がいろいろあると思いますが、少なくともわれわれの手で創み出すという創作面に、この小著が、少しでも参考になることができれば、望外のよろこびであります<sup>16)</sup>。

『舞踊創作法』が発行されたのは1961年であるが、これに先立つ1950年代にはアメリカのマーサ・グレアム舞踊団(1955年)、ニューヨーク・シティ・バレエ団(1958年)が来日公演を行い、ソ連からはアレキサンドラ・ダニロワバレエ団(1955年、1957年)やポリショイ・バレエ団(1957年)が、そしてフランスからマルセル・マルソー(MARCEAU, Marcel 1923-2007)(1955年)が来日公演を行うなど、海外の舞踊団の来日公演が相次いで開催された。これらの公演によって日本人の舞踊家たちが大きな影響を受ける中、少年時代から故郷の野辺地町にて民俗芸能に親しんでいた江口自身は、外来のダンスに依存せず日本の風土から生まれる新しい舞踊を目指そうと考えていたことがわかる(図6)。



図6. 《日本の太鼓～鹿踊り～》(1951年)  
日本女子体育大学江口隆哉資料室所蔵

### ◇《作品七番》(1953年)

この作品の基となる動きは速くて激しい動き、投げ出すような動き、断続的で荒々しい動き、透明な感じの動き、の4種類である。この作品は、先に述べた《イコザイダー》と同様に全くストーリーに頼らず、踊り手の純粋な動きと空間構成の美しさを前面に押し出した作品である。不安、焦燥、虚無、狂燥、憧憬、希望などの当時の「現代感覚」<sup>17)</sup>「現代感情」<sup>18)</sup>がこの作品の動きを生み出す動機となっている。しかし、それはあくまで動機にすぎず、江口自身は、「踊られて、そこに出てくるもの、創り出された動きと、構成によって結晶される或る世界、それを、わたくしは『作品七番』の主題としたいのである」<sup>19)</sup>と述べており、創り出された動きの展開によって生まれる形象美を表現することを意図して創作されたことがわかる(図7)。



図7. 《作品七番》(1953年)  
日本女子体育大学江口隆哉資料室所蔵

### ◇《狐けんばい》(1960年)

この作品は、1951年の《日本の太鼓～鹿踊り～》に継ぐ作品で、岩手県に伝わる男性舞踊「鬼けんばい」を題材に創作された。江口は郷土舞踊に対する関心が深く、郷土舞踊の底力や迫力、民族的なエネルギーに惹かれており、それらを基に創作した。江口の説明によれ

ば、「鬼けんばい」には 10 数種のレパートリーがあり、その中の一つに「狐けんばい」という踊りがあり、江口は「鬼けんばい」の気合の鋭さと「狐けんばい」の飄々としたとぼけた味に心を打たれ、この 2 つの気持ちを入れ込んで《狐けんばい》を創った（図 8）<sup>20</sup>。



図8. 《狐けんばい》(1960 年)  
日本女子体育大学江口隆哉資料室所蔵

#### ◇《日本二十六聖人》(1972 年)

この作品は、文化庁助成による現代舞踊公演（現代舞踊協会主催）で初演された。江口は長年、キリスト教弾圧によって命を失った 26 人の殉教者を扱うこの題材を温めていた。平戸・長崎まで取材に行き、それを基に門下生の西田堯（1926-2014）、金井芙三枝（1931- ）と共に台本を作成し、演出・振り付けし、66 名の踊り手が出演する一時間半の大作となった。この作品が江口の最後の作品となる。晩年になるにつれて江口はこの作品のようにストーリー性の強いものをテーマに選んでいる。ミュージカルのように、作品の背後に物語があるものは、何を表現しているのか観客に伝わりやすく、抽象的な作品よりも理解されやすい。多くの観客が受け入れやすい題材を選ぶ江口の傾向が垣間見える（図 9）。



図9. 《日本二十六聖人》(1972年)  
日本女子体育大学江口隆哉資料室所蔵

このように江口が戦後から1970年代に創作した作品は、ストーリー性のある写実的な作品から、具体的な意味を表現しない、形象美を追求する抽象的な作品、そして民俗芸能から着想を得た作品など、様々な題材による。戦後の江口は、モダンダンスを知らない観客にもわかりやすく、親しみが湧くようなストーリーを背景にした《プロメテの火》を創作し、また外来の舞踊の影響が強くなるにつれ、日本の民俗芸能に着目した《日本の太鼓～鹿踊り～》を創作し、日本独自のモダンダンスを目指そうとするなど、柔軟にその時代の変化に応じて作品創りに取り組んでいたことがわかる。

## 第2項 公演活動

江口はドイツで最初の公演を行ってから、数えきれないほどの公演を行なった。彼は1962年頃まで宮操子と舞踊団と共に、それ以降は自身の舞踊団で公演活動を行なった。江口が帰国した1930年代から1950年代は一般家庭にはまだテレビが普及しておらず、娯楽を求める人々が劇場に集まってくる時代だったこともあり、舞踊公演もさかんに行われた。公演の主催者は新聞社が最も多く、次いで県や市の学校教育・体育関係の団体、江口・宮後援会などであった。江口は宮と共に多くの作品を創作し帝国劇場などで発表する一方で、市民体育館でも踊り、大小を問わずあらゆる場所で積極的に公演を行なった。金井らの資料から、年

ごとの江口の公演回数をまとめると図 10 のようになる。1939 年から戦争の影響で公演回数が減り、その間、戦地へ赴き、慰問公演に出演した。

戦後になると、《プロメテの火》、《日本の太鼓～鹿踊り～》以後、特に 1953 年と 1955 年が突出して多いが、これは全国公演によって公演回数が一気に増えたことによる<sup>3</sup>。その後、1961 年に自治省消防庁が防災規制を導入し、舞台における裸火の禁止が義務付けられたことによって、《プロメテの火》の中で松明の火を使用できず、上演できなくなったことを受け<sup>4</sup>、公演回数も減少していった。またこの時期に、江口の大学での教育活動や執筆活動が増えていったことも公演回数が減少したことと関係していると考えられる。

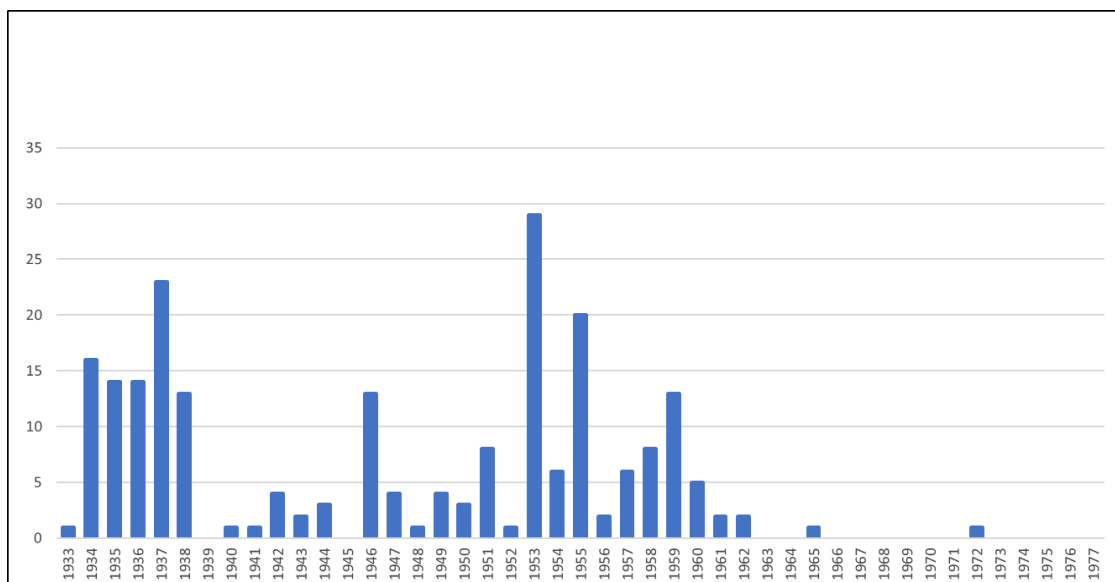


図 10. 年ごとの江口の舞踊公演回数 \*戦時中の慰問公演は除いている  
(金井・島内・若松(2000: 46-77)<sup>21)</sup>を基に筆者作成)

### 第3項 教育活動

江口はその舞踊人生の中で、舞踊家として作品を創作し自ら踊り手として舞台に立つだけにとどまらず、モダンダンスの指導、教育にも精力的にあたった。このような彼の指導が多くの舞踊家や学校教師などの指導者たちに大きな影響を与え、特に前者では多くの門下生が後に自身の活動を活発に展開し、日本の現代舞踊界を形づくったともいえる。以下、

<sup>3</sup> 『舞踊創作法』の中で、江口は、《プロメテの火》を既に 97 回上演していると述べている<sup>22)</sup>。

<sup>4</sup> 金井は、本火が舞台で使用禁止になったことによって、《プロメテの火》の上演は 1960 年までとなったと述べている<sup>23)</sup>。

江口が行なった指導・教育活動を挙げてみる。

### (1)舞踊研究所での指導

先述したように、江口はドイツ留学を終えて帰国すると、宮操子と共に東京市麴町区に舞踊研究所を開き、多くの門下生を指導した。その舞踊は、江口と宮がドイツのヴィグマン学校で学び、そこから見いだしてきた型にはまらない自由な動きからなるモダンダンスであった。戦後は東京都目黒区に研究所を移したが、1957年に入門し1960年代末まで研究所に通った村井によれば、当時の江口・宮舞踊研究所は、表1のようなスケジュールで稽古が行われていた。専門部の指導を江口が、初等部、中等部、女学生部の指導を宮が担当した。

表1. 江口・宮舞踊研究所の稽古スケジュール(1950年代末～1966年頃までの期間)

部 門	開講曜日	時 間	担 当
初等部	月・水・金	18:30～19:30	宮 操子
中等部	火・木・土	18:00～19:30	宮 操子
女学生部	土	昼間の時間	宮 操子
専門部	月・水・金	18:00～19:30	江口隆哉

(村井氏へのインタビュー<sup>24)</sup>を基に筆者作成)

専門部の稽古に参加する門下生は、舞踊を専門とする者以外に演劇を志す者、日本舞踊、児童舞踊を専門とする者、学校の教師などが多く、専門部だけでも40～50名いた<sup>25)</sup>5。当時の研究所は、何か新しい刺激のある、前衛的なムードの漂う場として様々な分野の人々が集まってきた。具体的な稽古の内容は、毎回、その場で江口が創り出す動きを真似しながら方向や速さを変化させていく、いわば、「動きのボキャブラリーを探してゆく稽古」<sup>27)</sup>であった。1962年から3年程入門した笠井叡(1943-)によれば、研究所のフロアで3列になって最初に身体をほぐし、その後、4拍子で左右の動き、足を上げる動き、前後の足の動き、回転、ジャンプといった流れを江口がデモンストレーションし、それを研究生が同じように

<sup>5)</sup> 村井によれば、専門部、中等部、女学生部の稽古場は9間×5間(16.4m×9.1m)、初等部の稽古場は3間×5間(5.5×9.1m)程の広さであった<sup>26)</sup>。



動きながら列を進んでいった<sup>28)</sup> 6。ピアノ 伴奏者は江口の出す動きに即興的に伴奏を加えた。1950年代の稽古では、門下生自身に創作させ発表し合う活動も取り入れていたが、1960年代では、上述したような江口のデモンストレーションによる動きの稽古が主な内容であった。稽古中の江口は、ほとんど注意することもなく、ひたすら動きを生み出していった。門下生たちは江口の動きを『『目で学ぶ』、『目で捉えて盗む』という姿勢<sup>30)</sup>で参加し、江口の動き通りに踊るのではなく、自分で江口の動きを解釈して踊り方に自分の個性を加えて踊った。江口はそれぞれの研究生が自分なりの解釈で踊ることに対して、「それは違う」と言うことは無かった<sup>31)</sup>。このような稽古を積み重ねた研究生たちは、自身ならではの舞踊を見つけ、舞踊家として独り立ちしていった。なお、目黒の江口・宮舞踊研究所は、江口と宮がそれぞれに活動を始めたことで1967年頃に稽古が開講されなくなった<sup>7)</sup>。

## (2) 学校教師への指導

江口は1930年代から学校教師を対象にモダンダンスの研究会を開催し、戦後になると、モダンダンスの講習会をさかんに行なった。主に、夏期に自身の研究所で行なう講習会と、春休み、夏休み、正月休み等に地方の教育委員会主催で行なわれる講習会<sup>34)</sup>の2通りがあった。後者は、ほとんどが学校でダンスを指導する教師を対象としたものであった。前述の通り、江口は1947年に著書『学校に於ける舞踊』(明星社)を刊行していることから、学校教育におけるダンスにも注目し、舞踊講習会を通じて大勢の学校教師たちを指導した。江口の長年にわたる経験と彼の舞踊理論に基づいて行なわれるこの講習会は、創作ダンスが導入されて間もない教育現場の教師の指導研究の場として機能していたといえる。

## (3) 教育現場での指導

第2章で詳しく述べるが、江口は日本女子体育専門学校講師となった1948年からこの世

---

<sup>6)</sup> 笠井は、月水金の稽古では即興や創作はやらず、毎回決まった基本運動のようなものをやり、ジャンプがすごく多く、左右の巻き波運動もかなりやっていると述べている。また、当時既に江口は老いて見えたが、エネルギーがすごく、3年通って50種類くらいの基本的な動きを学んだと述べている<sup>29)</sup>。

<sup>7)</sup> 村井は、1960年代末頃に、目黒の研究所が終了したと述べている<sup>32)</sup>。また、長谷川は、「宮操子の年表をつぶさに見ると、1967年に宮ダンスグループ公演(東京サンケイホール)がある。そしてこれ以降『江口・宮』の公演がない。江口・宮の舞踊研究所で開催されていた舞踊講習会も1966年を最後に開催されていない<sup>33)</sup>と述べており、江口・宮舞踊研究所は1966年頃まで稽古を行っていたと考えられる。

を去る 1977 年まで、舞踊家としての活動と並行して大学で指導した。1957 年に金沢大学非常勤講師<sup>35)</sup>、1959 年に東京女子大学体育科講師<sup>36)</sup>、1963 年に日本女子体育短期大学教授<sup>37)</sup>、1967 年日本女子体育短期大学舞踊専攻主任教授<sup>38)</sup>、1977 年日本女子体育大学名誉教授<sup>39)</sup> となり多くの学生達にモダンダンスの理論・実技を指導した。江口が教えた大学は特に体育の教師になる女子学生が多く、将来創作ダンスを教える学生を長年にわたり指導したことは、後の学校における舞踊教育の充実に多大に貢献したといえることができる。

#### 第4項 執筆活動

江口の執筆活動は、著書、雑誌、研究誌等、多岐にわたった。戦後に彼が執筆した著書には、『學校に於ける舞踊』、『舞踊創作法』があり、また、自身が主幹する舞踊研究誌『現代舞踊』を約 18 年間、ほぼ毎月発行し続けた。以下、それらについて述べていく。

##### ◇『學校に於ける舞踊』

1947 年、明星社より出版。この年、教育基本法の公布と同時に初の学校体育指導要綱が公布され、体育の中に創作ダンスが位置付けられた。その内容は、1) 表現技術、2) 作品創作、3) 作品鑑賞、の 3 つを柱とする「ダンス (表現)」とされ、戦前の行進遊戯や唱歌遊戯といった、教師の創った既成作品を踊ることが中心の身体修練から、自己の表現をめざす創造的芸術経験に向かう方向へと変わっていった。江口はこのような状況を踏まえ、学校における新しい舞踊への道標として自身が研究したこと、考えたこと、悟ったこと、さらに基本運動、創作のごく初歩的なことをまとめ出版した。実際に舞台に立った経験に基づいて書かれたこの本は、舞踊教育界に新たな視点を投じたと思われる。

##### ◇『現代舞踊』

1953 年から 1972 年までの約 18 年間、江口自身が主幹となり、モダンダンスの研究月刊誌として発行した雑誌である (図 11)。名称を『モダンダンス』ではなく『現代舞踊』とした理由として、江口は雑誌名を『モダン・ダンス』としたかったが、創刊当時、社交ダンスの雑誌『モダン・ダンス』(社交ダンスの種目名を冠した雑誌) が既に発刊されていたため、『モダン・ダンス』ではなく『現代舞踊』とし、その下に「MODERN DANCE」と書き添えることにしたと述べている<sup>40)</sup>。

金井によれば、この研究誌は、戦後の学校体育に導入された創作ダンスの指導法がわから

ない教師たちからモダンダンスを解説する冊子を発行してほしいという要望があり、それに応える形で始まった<sup>41)</sup>。そして西宮安一郎が毎月1回、江口の研究所を訪れ、内容を打ち合わせ、金井が執筆依頼や発送などのアシストを行っていた<sup>42)</sup>。なお、この西宮は、後に『モダンダンス 江口隆哉と芸術年代史』（1989年、東京新聞出版局）を刊行している。

創刊時に示された研究課題には創作法、基本運動、リズムの問題、舞踊史、舞踊と音楽の問題、装置・衣装・照明の問題、舞踊の心理、人体の表情、運動の生理、西欧および日本のモダンダンス界のニュース、その他があった。この『現代舞踊』は全国の舞踊ファン、学校教師、舞踊家<sup>8)</sup>に愛読され、まさしくモダンダンスの啓蒙に努めたといえる。既に序章や本章でも述べたが、1962年には多年にわたる『現代舞踊』誌の独力発行とその著書『舞踊創作法』の労作に対して舞踊ペンクラブ賞を、また、『舞踊創作法』の高い指導性と多年にわたる舞踊活動を通じて現代舞踊界に新風をもたらした功績に対して舞踊芸術賞（東京新聞社制定）を受賞した。



図 11. 舞踊研究誌『現代舞踊』  
(筆者撮影)

<sup>8)</sup> 笠井は『現代舞踊』について、創作法が詳しく書かれていて舞台についての記事もあり面白かったと述べており、学校体育関係者ではない研究所の門下生であった笠井も読んでいたことが確認できた<sup>43)</sup>。

## ◇『舞踊創作法』

1961年、カワイ楽譜より出版。この書籍は上記のモダンダンスの研究誌『現代舞踊』での7年間70回にわたる連載「舞踊創作法」をまとめたものである。当時、モダンダンスの普及という江口自身の願いと舞踊創作法の確立を望む周囲からの要望に応え、この本の出版に踏みきった。江口は「文章構成法」、「作曲法」など、他のジャンルの「創作法」を参考にし、演劇の著書、能や日本舞踊の著書、マリー・ヴィグマンやマーサ・グレアムの著書など様々な本を読み、また、それまでの自身の舞踊創作過程を思い起こすなど、実際に創作し考えながら、独断に陥ることに注意しつつ書き進めた<sup>44)</sup>。

### 第3節 1950年代から1970年代における江口のモダンダンス理論

江口のモダンダンス理論やモダンダンスに対する見解は、『現代舞踊』に掲載された江口の「舞踊創作法」や「続・舞踊創作法」に示されている。ここではこれらの資料を基に江口のモダンダンスについての理論をまとめる。

#### 第1項 革新性、前衛性を備えたモダンダンス

江口は、モダンダンスは革新性、前衛性を備えた新しい舞踊であるという考えを常に持っていた。例えば序章でも取り上げたが、1953年の『現代舞踊』第1巻創刊号では「革新的な新しい舞踊である（後略）」<sup>45)</sup>「常に芸術舞踊界の先端を進んでいる（後略）」<sup>46)</sup>と述べ、また、『舞踊創作法』の冒頭では、「モダン・ダンスは、『新しい舞踊』である」<sup>47)</sup>と述べている。そして1962年の『現代舞踊』第10巻8号でも「モダン・ダンスは、最も現代的なテーマに取り組むものである、従って、音楽も、衣裳も、前衛的な新らしいものをつか<sup>マ</sup>つて（後略）」<sup>48)</sup>と述べている。さらにモダンダンスが新しい理由として、その歴史が浅いからではなく、それまでの舞踊と考え方が異なるからであると述べている。以下の項で、江口が考える、それまでの舞踊と異なるモダンダンスの特徴、考え方を示していく。

#### 第2項 既存の動きの型の不使用

『現代舞踊』に掲載された江口の論考には、彼のモダンダンス観が示されている。江口はそれまでの舞踊史を踏まえ、モダンダンスの新しさの特徴の一つとして、「古い舞踊の型」を使わずに「人が使<sup>マ</sup>つた動きや構成を真<sup>マ</sup>以<sup>マ</sup>ずに、また、たとえ自分がつくり出したものでも、前作に使<sup>マ</sup>つた動きを真<sup>マ</sup>以<sup>マ</sup>ずに、自分の体の動ける範囲をひろげながら、その可能な限り、つ

ぎつぎと新しい動きを生み出していく」<sup>49)</sup> ことと説明している。

特に、モダンダンスがバレエのような確立された技法を使わない舞踊であるという主張は、『現代舞踊』誌上で「モダン・ダンスとバレエとの混同」と題して6回にわたり解説され<sup>9)</sup>、舞踊の基本がバレエにあるとすることは誤解であるという江口の考えや、モダンバレエとモダンダンスの違い、モダンダンス作品の中にバレエのステップが安易に使用される問題等を取り上げながら、バレエとの差異化を明確に意識し示している。

### 第3項 独立した芸術としての舞踊

江口は自身の実践するモダンダンスの創作について、「ひと先ず音楽から離れ、(中略)それだけで舞踊としての生命感を持つように創み出されなければならない」<sup>56)</sup> こと、「演劇性、文学性などから解放された『動きの世界』のものとしての独自性を持つこと」<sup>57)</sup> ことを主張し、他の芸術に依存しない独自の世界を持つ舞踊であると説明している。つまり、モダンダンスの動きを創作する際に、音楽が先にあり、それに動きを振り付けることや、物語を説明するための動きを創作するといったような、ダンスが他の芸術に従属的に関わりながら創作されるべきでないということを述べている。

### 第4項 美的法則に基づいた表現、構成の重視

このように江口は、モダンダンスは古典舞踊にとらわれず、創作者それぞれが自身の個性的な視点で自由に創る舞踊であると述べながらも、同時に以下のようにも述べている。

個性的な対象の観察による真実の感情(情:旧字)によつて創み出される表現があるにしても、そのままを出すのではなく、そこにはコントロールや秩序立てが要るわけであるから、表現テクニツクの上に或は時間構成、空間構成の上に慎重な表現技法が考えられなければならないが、そのことも舞踊というものの審美的公理に立つて、しかも個性的に処理されてゆくのである<sup>58)</sup>。

---

<sup>9)</sup> 江口は1969年の『現代舞踊』第17巻6号から11号の6回<sup>50)~55)</sup>にわたり連載された論考「続・舞踊創作法」にて、モダンダンスとバレエが混同されている点を指摘しながら自身のモダンダンス観を述べている。

江口は、モダンダンスは、型がなく自由であるため、どんな表現もよいというわけではなく、あくまでも審美的な法則に乗っ取った上での自由な表現でなければならないと考えていた。そのため、調和、統一、対比といった「舞踊の美」<sup>59)</sup>に関するアピアランスや概念に基づいたモダンダンスの創作についても、江口は『現代舞踊』の中で解説している。それらは舞踊創作上の問題となる要素である創作動機、主題、構想、時間構成、空間構成、表現、動き等についてであり、江口自身の作品創作のプロセスや他の舞踊家の作品、美術や音楽、演劇、古典芸能を例に出しながら、解説されている。

### 第5項 作品創作の順序と貫通表現

江口の創作理論の中でも特徴的と考えられる概念として、舞踊創作過程には二段階あり、それらの段階は、創作の心理的欲求、動機、主題の決定、観察など作品が形象化される以前の創作者の内的進行の段階、そしてその後の構成や動き、表現など舞踊を具体的に形象化する外的進行の段階であると述べている。この前者の段階から後者の段階へ移るとき、すなわち構想から形象化へ向かう際の動きや構成の選択基準を、江口は「貫通表現」<sup>60)</sup>と呼んでいる。作品の主題と照らし合わせて、作品の色合い、世界、表現形式を考慮しながらこの「貫通表現」を明確に把握することによって、無限にある動きの中から迷うことなく主題に合った動きや表現を絞り込むことができると彼は述べている。テーマに沿った表現、作品創りを重視する江口にとって、この「貫通表現」は、重要な概念であったと考えられる（図12参照）<sup>10)</sup>。

---

<sup>10)</sup> 図12の創作の仕組みは、江口が考案したものと考えられる。彼は『舞踊創作法』のあとがきに、舞踊創作法の直接の参考書が無いことに困り、舞踊以外の他のジャンルの創作法や演劇のコンスタンチン・スタニスラフスキー (STANISLAVSKY, Constantin 1863-1938) やマリー・ヴィグマン、マーサ・グレアム (GRAHAM, Martha 1894-1991)、日本舞踊の書籍などを参考にしつつ、第一に自身の作品や創作過程を振り返って考えること、かつ独断に陥らず客観性を持たせることを重視しながら執筆を行ったと述べている<sup>62)</sup>。二階堂は、江口の作成した図12の内的進行の段階（創作基盤の段階）とヴィグマンの創作過程との共通性を見だし、江口がヴィグマンから影響を受けていると述べている<sup>63)</sup>が、貫通表現から先の部分については言及している研究は無く、江口が自らの経験と様々な創作法に関する文献を参考に、考案したものと考えられる。

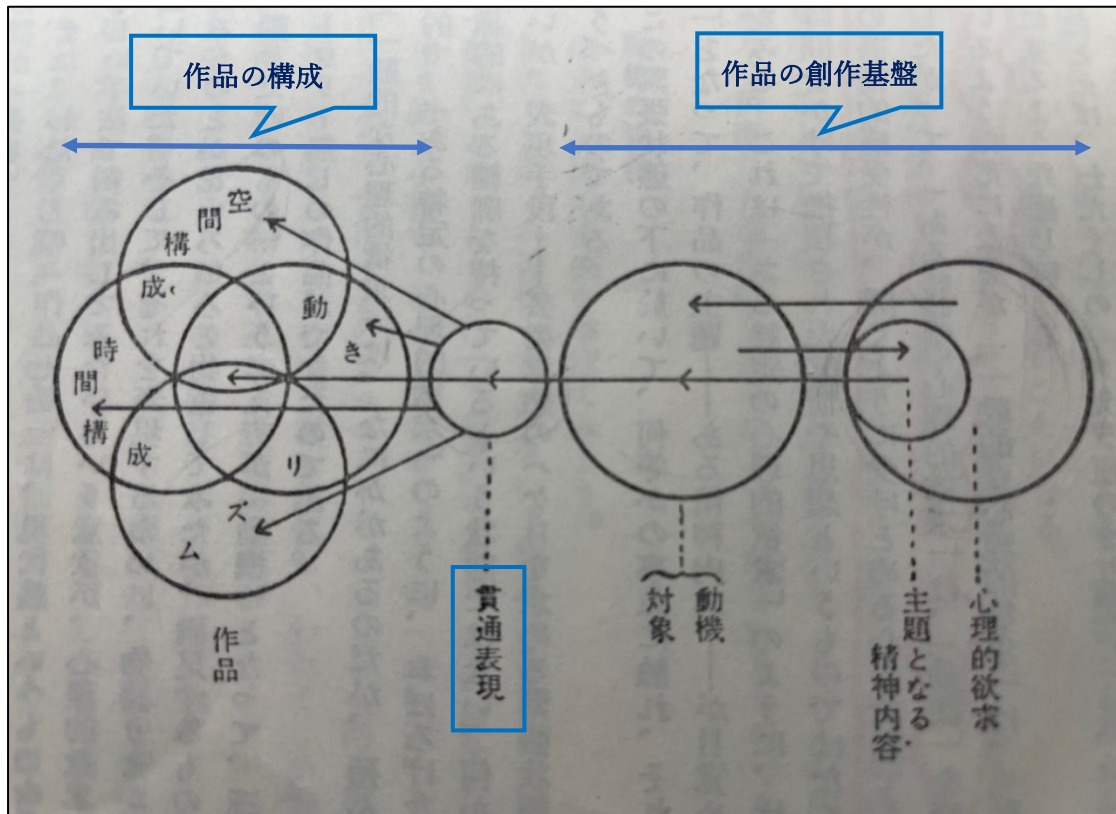


図 12. 舞踊作品の創作基盤から作品構成までの順序

出典:江口隆哉(1961:15)<sup>61)</sup> (青文字および青線枠は筆者による加筆)

## 第6項 表現運動

江口はモダンダンス作品の構成の要項として、「表現運動」、「空間構成」、「時間構成」を挙げている。表現運動とは、モダンダンスの作品で用いる動きのことであり、「文章でいえば『単語』のようなもので、独立した最小の表現単位である」<sup>64)</sup>。またそれは、どんな感じの表現かを感じることでできる最小の単位であり、作品中に用いられる中で代表になるような重要なものを「モチーフ」<sup>65)</sup>と呼んでいる。

表現運動は作品ごとに主題に沿って表現するための貫通表現に合致したものであり、この表現運動のもととなる動きを創り出す際に、捉えた1つの動きに対して、表2に示す7つの構成的配慮を検討し、その動きに変化、発展を与える工夫を行っている。江口はこの7つの構成的配慮を「七つの変化」<sup>66)</sup>と呼んでいる。

表2. 七つの変化

1	或る動きに、身体の部分の変化を加える
2	或る動きに、身体の向きの変化を加える
3	或る動きに、身体の高低の変化を加える
4	或る動きに、位置の移動を加える
5	或る動きの、アクセントの在り方を変える
6	或る動きの、タイミングの在り方を変える
7	或る動きに、テンポの変化を与える

(江口の著書『舞踊創作法』(1961:58)<sup>67)</sup>を基に筆者作成)

また、表現運動には、写実的な表現や抽象的な表現等があるが、江口はそれらの表現の考慮すべきポイントを次のように解説している。

#### ◇写実表現に於ける表現体

モダンダンスを踊る際に、主題を表現するための素材としての人間が、作品の中の何かになりきって没入しながら、なりきったものの動きが正確に現れるような身体や心の状態を保つことを、「表現体」<sup>68)</sup>と説明している。またモダンダンスが芸術的表現になるためには作品の主題を表現する貫通表現に沿って、表現の対象となる事象をしっかりと観察し、表現体になって踊ることが大切であると述べている。

#### ◇抽象表現に於ける表現運動

江口は表現運動における抽象表現を次の3つに分けて説明している。

##### ・情趣表現

爽やかな感じ、雄大な感じ、軽快な感じ等、動きの雰囲気を感じ取ることができる表現を指している。先の「写実表現に於ける表現体」で述べた表現体になって、「～な感じ」



の表現運動を、主題に直感的に即興舞踊を行いながら創っていく方法と、「～な感じ」の動きの一群を探り当てながら取捨選択していく方法がある。

#### ・抽象化表現

物事の形にデフォルメを加えた表現を指している。抽象化表現による作品を創る際には、主題に沿った貫通表現を決定した後、作品のスタイルを確認し、そのスタイルを最後まで維持し続けることが大切である。また、七つの変化を拠り所にして、空間的な面でのデフォルメと時間的な面でのデフォルメを加えることで、抽象化表現が生み出される。

#### ・純抽象表現

物語のような文学的・思想感情的な意味を一切排除した形象美を追求する表現を指している。感覚的であり、どう構成するかが重要であり、七つの変化が最も本領を発揮する。人体の形や動き、表現を理解し、動きのイメージを豊富に持つことが大切である。純抽象表現は一つ一つの動きの吟味と追求とが要求され、主題に集中しながら形や間などの視覚的な美しさ、形象美に没入し表現体となって生み出される。

### 第7項 空間構成

江口は空間構成についても表現運動と同じように、「作品の一つ一つにその都度生み出される空間構成が必要とされる」<sup>69)</sup>と述べており、作品のテーマに沿いながら、貫通表現に合った空間構成を生み出すことが大切であるとしている。また空間構成の要点として、表3に示す通り、1) 空間、2) 舞台の区割り、3) 舞台の高低の区割り、4) 踊跡、5) 配置、6) 体形、7) 体形の移動、8) 体形の変化、9) 空間構成に於ける美的要素、の9つの項目を挙げている。江口はこれらの要素を説明する際に、ゲシュタルト心理学や絵画の理論等を引用し、またマリー・ヴィグマンやマーサ・グレアムといった実際の舞踊家らによる舞踊作品の空間構成の分析、そして江口自身の作品事例も示しながら、空間構成の効果を解説している。

表3. 『舞踊創作法』に示されたモダンダンスの空間構成の要点

	要 点	考慮する内容(言及しているポイント)
1	空間	空間の特徴を把握し、踊りが空間に溶け込むように、空間を活用すること。
2	舞台の区割り	舞台の9区分の表現度(表現の効果)を考慮すること。
3	舞台の高低の区割り	舞台の高低の区分の表現度(表現の効果)を考慮すること。
4	踊跡	作品全体を考慮しながら、独特の踊跡を考えること。
5	配置	踊り手の人数から配置の組み合わせを把握し、変化の可能性を利用すること。ゲシュタルト心理学の法則を理解し、利用すること。
6	ママ 体形	抽象的な作品に用いられる体形には、線、幾何、密集、分散があること。具象的な作品の体形との違い。
7	ママ 体形の移動	体形を維持したまま空間を移動する様々なパターンとその効果を考慮すること。
8	ママ 体形の変化	1つの体形から別の体形への移行の様々なパターンとその効果を考慮すること。
9	空間構成における美的要素	統一、調和、バランス(均衡、比例)等を考慮すること。

\*江口は踊り手の配列・配置である「隊形」を「体形」と表記して説明している。

(江口(1961:93-190)を基に筆者作成)<sup>70)</sup>

## 第8項 時間構成

江口は、時間構成についても 1) 物語舞踊のプロット、2) 能のプロット (筋のはこび) 3) 物語舞踊に多い時間構成の形式、4) 抽象舞踊の形式、5) リズム、6) 時間構成に於ける美的考察、の6項目を挙げている(表4参照)。モダンダンスの作品の時間的な流れ、展開、間、リズム等について、演劇や歌舞伎、能、音楽の理論を引用し、また自身の作品も事例として示しながら、時間構成の要点、効果を解説している。

江口は、モダンダンスの空間構成、時間構成を検討する際に、あくまで作者の直感と個人的な感覚を尊重しながら、理性的、科学的な視点として「舞踊の美」<sup>71)</sup>の知識、美的な法則

を検討材料に入れることで、よい作品が生まれる可能性が高まると述べている<sup>72)</sup>。

表4. 『舞踊創作法』に示されたモダンダンスの時間構成の要点

	要 点	考慮する内容(言及しているポイント)
1	物語舞踊のプロット	文学の構成をそのまま踊るのではなく、舞踊としてのプロットをたてること。
2	能のプロット(筋のはこび)	能の構成「序破急」は、ソロの創作に参考になること。能の台本後半部に踊りの主題、効果的なシーンの捉え方のヒントがあること。
3	物語舞踊に多い時間構成の形式	江口の作品《プロメテの火》(エピソードをダブらせる形式)や《都会》(オムニバス形式)も含め、様々な舞踊作品の形式事例の解説。
4	抽象舞踊の形式	無形式にならないよう納得のいく発展、変化、納まり方が必要。
5	リズム	タイミング、アクセント、テンポ・スピードの要素をはっきりと把握すること。
6	時間構成における美的考察	反復の技巧、クライマックス、変化、伏線、時間的区分の比例、リズムとリズムの調和等を考慮すること。

(江口(1961:191-278)<sup>73)</sup>を基に筆者作成)

## 第9項 自然運動からなる基本運動

江口はこれらの理論に基づいた創作を実践し、自由自在に動ける身体づくりのための「基本運動」の大切さを説いている。彼はモダンダンスを創り踊る身体を育成するために、人体の物理学的、解剖学的、生理学的な合理を考慮した自然運動<sup>74)</sup>からなる「基本運動」(あらゆる動きを可能とする動きのコツとなる動き)を研究し、自らの舞踊指導に役立てた。またそれを教材化したものを日本女子体育大学の授業<sup>75)</sup>や学校教師対象の講習会、著作物で提示した<sup>76)</sup>。

このように江口が構築してきたモダンダンスの理論は、作品創作過程の構造、美的な法則に基づいた表現運動、空間構成、時間構成、そして抽象表現と写実表現といった表現の分類とその特徴に見合う表現方法、さらに自由自在に動ける身体づくりのための基本運動の理論等を総動員して、作品の主題に沿って独自の表現、構成を十分に練り上げ創作していく方法論であった。

#### 第4節 本章のまとめ

本章では、江口の生涯を概観した後、戦後からポストモダンな舞踊が出現、展開する 1970 年代に着目しながら、江口の舞踊に関する活動（創作活動、公演活動、教育活動、執筆活動）と江口のモダンダンス理論を確認した。

江口は、1900 年に青森県上北郡野辺地町生まれた。1921 年から俳優を目指して上京する 1925 年まで、地元青森にて療養しながら、文学や稽古事にのめり込んだ。1929 年、高田雅夫舞踊研究所に入所。1933 年、宮操子と共に渡独し、ドレスデンにあるヴィグマン学校に入学。ヴィグマンの許で舞踊理論、モダンダンスのテクニク、即興舞踊および群舞構成、音楽、舞踊教授方法等々を学んだ。同年 10 月にベルリンのバッハ・ザールにて宮と共に公演を行ない、12 月に帰国した。このドイツ留学、自主公演が江口のモダニストとしての出発点であった。

帰国後は、宮と共にヴィグマンの許で学んだモダンダンスの理念に基づいた作品を数多く創作し、日本各地で発表しながら、新しいドイツの舞踊であるモダンダンスを日本に広めていった。この時点で、日本において江口がドイツ系モダンダンスの先駆者であるという認識がなされていった。

1948 年、日本女子体育専門学校の講師に就任し、戦後、学校体育に導入された創作ダンスの指導的立場にもなる。1950 年には大群舞からなる大作《プロメテの火》が成功を収め、全国的な公演を展開し、1951 年には芸術祭奨励賞、52 年には文部大臣賞を受賞するなど、江口は名実ともに世の中に認められる存在となっていった。1953 年、モダンダンス研究誌『現代舞踊』を創刊し、1972 年までほぼ休まず毎月発行し、1961 年には『舞踊創作法』を刊行するなど、モダンダンスの理論の構築とモダンダンスの啓蒙に努めた。

このように江口は、1933 年のドイツでの公演を機にモダンダンスの舞踊家としてのキャリアをスタートさせ、モダンダンスの理論化、後進の育成、学校教師への指導などに力を注ぎ、モダンダンスの啓蒙と発展に努めたことが確認できた。

江口の舞踊活動をみていくと、創作活動では、《プロメテの火》（1950 年）、《日本二十六聖人》（1972 年）などのストーリー性のある作品から、《イコザイダー》（1947 年）や《作品七番》（1953 年）などの形象美を追求する抽象的な作品、《日本の太鼓～鹿踊り～》（1951 年）や《狐けんばい》（1960 年）など郷土舞踊からの着想を得た作品など、多彩な創作活動を行っていたことがわかる。戦後バレエ・ブームが起こる中で、モダンダンスの知名度上げを意図し、親しみやすく共感を得られる、ストーリー性のある題材の作品を創作した。

また 1950 年代にバレエやモダンダンスなどの来日公演が相次いだ際には、それらの舞踊に染まるのではなく、民俗芸能にも着目して、日本人ならではの題材の選択、作品創作を試みた。このように江口は、モダンダンスが革新的かつ個性を生かした舞踊であると認識しながらも、観客の求める題材や、新しさとは逆のベクトルの民俗芸能に題材を求めるなど、自身の創作意欲のままに突き進むのではなく、常にその時代や舞踊界の状況を踏まえていた。

公演活動では、《プロメテの火》、《日本の太鼓～鹿踊り～》等を上演する全国公演を行うことによって公演回数が一気に増えたが、大学での教育や執筆活動が増えていく 1960 年代には新作発表、公演回数とも減少しており、それまでに得られた経験知を理論化する活動に力を入れていったと考えられる。

後進の教育活動では宮操子と共に開設した江口・宮舞踊研究所を拠点として、多くの門下生を指導し、作品創作も行いながら、彼らにモダンダンスの創作法を理解させ、門下生たちそれぞれが作品創作の能力を身につけ独立できるように指導した。また体育大学でのダンス指導も担い、モダンダンスの創作法を指導していった。同時にモダンダンスやその理論への理解を促すために執筆活動を行い、『舞踊創作法』（1961 年）の刊行、1953 年から 1972 年まで月刊誌『現代舞踊』を発行し、モダンダンス理論を構築した。

江口が 1950 年代から 70 年代にかけて作り上げたモダンダンスの特徴と主な創作理論は、

- ・革新的で前衛的な舞踊であること
- ・既存の動きの型を使用しないこと
- ・他の芸術ジャンルに依存しない独立した芸術としての舞踊であること
- ・テーマに沿った統一感のある表現、構成を重視すると同時に美的法則を考慮すること
- ・作品創作には順序があり、主題から表現を生み出す際に、創作者は一貫した基準（貫通表現）を設け、それに従いながら、時間・空間構成、動きを生み出すこと
- ・ダンスに使用する動きである表現運動は、身体の部分、高さ、方向、空間、アクセント、タイミング、テンポの 7 つの変化を念頭に置いて創作すること
- ・自然運動に基づいた訓練によって自由自在に踊ることのできる身体をつくること

とまとめることができる。彼は、戦前の活動を含め、戦後の創作活動、公演活動、教育活動、執筆活動を通じて、自身のモダンダンスについての理論を構築していったと考えられる。

江口はモダンダンスを革新的で前衛性を備えた自由な舞踊であると考えていたが、全く制約のない自由な舞踊ではなく、自身の考える理論を基に創作される舞踊であると考えていた。その理論とは、作品創作の構造、美的法則に基づいた表現運動、空間構成、時間構成

そして抽象から具象までの表現運動の分類とその表現方法、さらに自由自在に動ける身体づくりのための基本運動の理論等から成り立っていた。モダンダンスの創作にあたっては、これらの理論を踏まえた上で作品の主題に沿って独自の表現、構成を十分に考慮し、練り上げ創作していくことが大切であると考えていた。

このような舞踊理論を持ちながら、江口は戦後のバレエ・ブームや来日舞踊団の影響に鑑みて、観客により理解されやすい、親しみやすい作品創作や日本文化に目を向けたテーマ設定を行うなど、状況に応じて柔軟に創作の方向性を変える彼の傾向を確認した。

次の第2章では、江口のモダンダンス理論が構築される背景となる、体育大学教師としての立場における江口の学校体育との関わりに焦点をあてて論じていく。

## 第1章 引用文献

- 1) 桑原和美(1987)「戦前の日本におけるノイエタンツの受容－江口隆哉・宮操子をめぐって－」,『就実女子大学一般教育 研究年報』6:121.
- 2) 坂口勝彦・西田留美可(2017)『江口隆哉・宮操子 前線舞踊慰問の軌跡』,大野一雄舞踏研究所:神奈川,12.
- 3) 古沢武夫(1950)「象徴的な『プロメテの火』江口、宮舞踊公演評」,『東奥日報』(12月17日)
- 4) 江口博(1950)「群舞が新鮮な異色 プロメテの火」,『東京新聞』(12月15日)
- 5) 坂本秀子編(2001)『金井芙三枝(文江)教授定年退職記念 金井芙三枝の舞踊活動の記録』,50.
- 6) 桑原和美(2015)「江口隆哉・宮操子－高らかに舞踊創作の灯をかかげて」片岡康子監修,『日本の現代舞踊のパイオニア－創造の自由がもたらした革新性を照射する－』,新国立劇場運営財団情報センター:東京,72.
- 7) 金井芙三枝・島内敏子・若松美黄編(2000)「江口隆哉生誕100年祭記念『江口隆哉の業績と日本女子体育短期大学体育科舞踊専攻が日本のモダンダンスに果たした役割』」,日本女子体育大学:東京,46-77.
- 8) 江口隆哉(1961)『舞踊創作法』,カワイ楽譜:東京,85-87.
- 9) 國吉和子(2014)「戦後世代の活躍とバレエブーム到来」酒井忠康監修,『日本の20世紀芸術』,平凡社:東京,198.
- 10) 片岡康子(2015)「石井漠－肉体とリズムの統合による純粋舞踊の探究」片岡康子監修,

『日本の現代舞踊のパイオニア - 創造の自由がもたらした革新性を照射する - 』, 新国立劇場運営財団情報センター：東京, 32.

- 11) 日下四郎 (1976) 『モダン・ダンス出航 - 高田せい子とともに - 』, 木耳社：東京, 278.
- 12) 西宮安一郎編 (1989) 前掲書, 416.
- 13) 江口隆哉 (1961) 前掲書, 309.
- 14) 江口隆哉 (1954a) 「舞踊創作法 (7) - 『プロメテの火』の創作過程 - 』, 『現代舞踊』 2 (6) : 1.
- 15) 江口隆哉 (1961) 前掲書, 312.
- 16) 同上, 323-324.
- 17) 西宮安一郎編 (1989) 前掲書, 468.
- 18) 同上.
- 19) 同上, 304.
- 20) 江口隆哉 (1989) 「『狐けんばい』について」, 『西宮安一郎編 モダンダンス 江口隆哉と芸術年代史』, 東京新聞出版局：東京, 603.
- 21) 金井芙三枝・島内敏子・若松美黄編 (2000) 前掲書, 46-77.
- 22) 江口隆哉 (1961) 前掲書, 314.
- 23) 筆者による金井氏へのインタビュー (2021年1月4日)
- 24) 筆者による村井氏へのインタビュー (2023年2月13日)
- 25) 同上.
- 26) 同上.
- 27) 高野美和子 (1994) 「江口隆哉研究」, 早稲田大学卒業論文：27.
- 28) 筆者による笠井氏へのインタビュー (2016年3月28日)
- 29) 同上.
- 30) 高野美和子 (1994) 前掲書：28.
- 31) 筆者による村井氏へのインタビュー (2023年2月13日)
- 32) 同上.
- 33) 長谷川六 (2013) 「宮操子 大胆であることの美」, 『ダンスワーク 65 冬号』：13.
- 34) 筆者による金井氏へのインタビュー (2021年1月4日)
- 35) 西宮安一郎編 (1989) 前掲書, 537.
- 36) 同上, 583.

- 37) 同上, 660.
- 38) 同上, 737.
- 39) 同上, 946.
- 40) 江口隆哉 (1968a) 「舞踊随想」, 『現代舞踊』 16 (1) : 6.
- 41) 筆者による金井氏へのインタビュー (2021年1月4日)
- 42) 同上.
- 43) 筆者による笠井氏へのインタビュー (2016年3月28日)
- 44) 江口隆哉 (1961) 前掲書, 323.
- 45) 江口隆哉 (1953) 『現代舞踊』 1 (1) : ページ無しの頁.
- 46) 同上.
- 47) 江口隆哉 (1961) 前掲書, 1.
- 48) 江口隆哉 (1962) 「創作練習法 (5) 即興舞踊」, 『現代舞踊』 10 (8) : 29.
- 49) 同上.
- 50) 江口隆哉 (1969a) 「続・舞踊創作法 (80) モダン・ダンスとバレエの混同」, 『現代舞踊』 17 (6) : 1-6.
- 51) 江口隆哉 (1969b) 「続・舞踊創作法 (81) モダン・ダンスとバレエの混同2」, 『現代舞踊』 17 (7) : 1-7.
- 52) 江口隆哉 (1969c) 「続・舞踊創作法 (82) モダン・ダンスとバレエの混乱3」, 『現代舞踊』 17 (8) : 1-6.
- 53) 江口隆哉 (1969d) 「続・舞踊創作法 (83) モダン・ダンスとバレエの混乱」, 『現代舞踊』 17 (9) : 1-7.
- 54) 江口隆哉 (1969e) 「続・舞踊創作法 (84) モダン・ダンスとバレエの混乱 (5)」, 『現代舞踊』 17 (10) : 1-6.
- 55) 江口隆哉 (1969f) 「続・舞踊創作法 (85) モダン・ダンスとバレエの混乱 (6)」, 『現代舞踊』 17 (11) : 1-6.
- 56) 江口隆哉 (1954b) 「舞踊創作法(3)総論のつづき」, 『現代舞踊』 2 (2) : 4.
- 57) 江口隆哉 (1955) 「舞踊創作法(14)作品の構成」, 『現代舞踊』 3 (1) : 4-8.
- 58) 江口隆哉 (1953) 前掲書, 2.
- 59) 江口隆哉 (1961) 前掲書, 156.
- 60) 江口隆哉 (1954c) 「舞踊創作法(11)作品の創作基盤」, 『現代舞踊』 2 (10) : 1-4.



- 61) 江口隆哉 (1961) 前掲書, 15.
- 62) 同上, 323.
- 63) 二階堂あき子 (2006) 「M. ヴィグマンの“Gestaltung”に影響された江口隆哉の創作法と思想」, 『上演舞踊研究』6 : 29-33.
- 64) 江口隆哉 (1961) 前掲書, 50.
- 65) 同上.
- 66) 同上, 58.
- 67) 同上.
- 68) 同上, 69.
- 69) 同上, 96.
- 70) 同上, 93-190.
- 71) 同上, 156.
- 72) 同上, 156.
- 73) 同上, 191-278.
- 74) 江口隆哉 (1968b) 「モダン・ダンスの基本運動 (1)」, 『現代舞踊』16 (3) : 31-32.
- 75) 筆者による金井氏へのインタビュー (2016年2月19日)
- 76) 光安知佳子(2011) 「モダンダンスに於ける身体づくりに関する一考察－江口隆哉の基本運動をとりあげて－」, 日本女子体育大学修士論文, 180-184.

## 第2章 体育大学教師としての江口隆哉

「ポストモダンな舞踊」が出現する 1950 年代末から 60 年代において、江口は舞踊家であると同時に、体育大学でダンスを指導する教師でもあった。本章では、まず、学校体育に創作ダンスが導入される経緯を確認する。その後、体育大学教師としての江口に焦点をあて、江口の体育大学における活動を確認すると共に、彼が学校体育に導入された創作ダンスとどのように関わり、またそれを通じてどのような舞踊観を持っていたかを明らかにしていく<sup>1</sup>。

### 第1節 学校体育への創作ダンスの導入

戦後、日本の学校体育にモダンダンスの理念を基本に据えた創造性を重視したダンス（創作ダンス）が導入された。その後 1948 年、江口は日本女子体育専門学校（現日本女子体育大学）の講師<sup>1) 2)</sup> 2) となり、学生に創作ダンスを指導することになるが、それ以前、つまり戦前の学校における舞踊教育の状況はどのようなものであったのだろうか。本節では、まず戦前の学校における舞踊教育について概観し、その後、創作ダンスが学校体育に導入された経緯、そして、江口が日本女子体育専門学校の教員になる背景を確認していく。

#### 第1項 第二次世界大戦以前の学校におけるダンス

日本の学校教育にダンスが導入された背景はどのようなものだったのであろうか。松本<sup>6)</sup>によれば、1872 年の学制発布後、1874 年に東京女子師範学校が創設され、その後 1876 年に東京女子師範学校附属幼稚園が開設されると、幼稚園の開発と教育の近代化が始まった。そこでは音楽教育、幼児教育の開発と共に集団での遊戯が工夫され、幼児や小学生に「唱歌遊戯」が行われるようになった。それは、「蝶々」や「風車」など、5 7、7 7、5 7 5 7 7 といった韻律を踏んだ歌と共に心情あふれる動作を含むものであった。

---

<sup>1</sup> 本章の考察の原点となる試みは以下を参照。

・高野美和子（2023）「江口隆哉と 1960 年代から 70 年代の前衛的な舞踊—体育大学教師の視点から—」、『日本女子体育大学紀要』53：45-54。

<sup>2</sup> 1948 年に江口が日本女子体育専門学校の講師として採用された際に、専任教員として雇用されたという記録はみつからず、西宮の資料<sup>3)</sup>および金井や村山らへのインタビュー<sup>4) 5)</sup>によれば、江口が日本女子体育短期大学の専任教員となったのは 1963 年の教授に就任した頃と考えられる。

制度上では、1881年の小学校教則大綱（抄）にて「遊戯」が初等科1・2年生に配置され、初めてダンスが学校体育の種目として位置付けられ<sup>7)</sup> 3、幼稚園や小学校において「遊戯」が教授された。

翌年の1882年になると東京女子師範学校附属高等女学校が設立され、女子中等教育が確立された<sup>8)</sup>。翌1883年に欧化政策により舞踏会が開かれるようになり、鹿鳴館の舞踏教師ヤンソン（JANSON, Johannes Ludwig 1849-1914）が、1885年に東京女子師範学校でワルツやギャロップ等のダンスステップ指導を行い、講堂でも舞踏会が開かれた<sup>9)</sup>。列の隊形、円形、行進、様々なダンスステップ等、諸外国のダンスが女学校で取り入れられ、運動会でもそれらのダンスが行われた。

井口阿くり（1871-1931）は1903年にアメリカ留学から帰国し、スウェーデン体操<sup>4</sup>（図1）を日本に広めていたが、足のステップに加え、腕や胴体等全身を使って美しく踊る<sup>13)</sup> ジムナスティックダンス（図2）も伝え、このジムナスティックダンスの中でも《ファウスト》や《ポルカセリーズ》は戦前まで高等女学校や女子の実業学校、女子高等師範学校等で広く好まれ踊られた。これらの外来のダンスステップを基本とするダンスを文部省の学校体操教授要目では「行進遊戯」と称した<sup>15)</sup>。

大正から昭和の始めにかけては、多くの外国のダンスが紹介され解説書が出版された<sup>16)</sup>。また欧州へ留学した二階堂トクヨ（1880-1941）、藤村トヨ（1877-1955）、伊沢エイ（1885-1965）、三浦ヒロ（1898-1969）や、パリで開催された国際女子体育会議に参加した戸倉ハル（1896-1968）ら女子体育の指導者らの尽力により、学校においてダンスが盛んに行われるようになった。また、外来の舞踊の吸収と共に、動きと日本語の歌詞を結び付けた舞踊、唱歌遊戯作品も指導者によって創られ、盛んに踊られた。

---

<sup>3</sup> 当時の体育の教科名は「体操科」であった。

<sup>4</sup> 青山<sup>10)</sup>によれば、スウェーデン体操は、デンマークでフランツ・ナハテガル（NACHTEGALL, Franz 1777-1847）について体操を学び1804年にスウェーデンに帰国したパー・ヘンリック・リング（LING, Per Henrik 1776-1839）によって提唱された体操で、医療的体操、軍人訓練体操、教育的体操、美的・表現的体操の4部門に分かれる。姿勢から起こる様々な疾病を除去するための体操が主流をなし、別名医療体操ともいわれている。後にデンマークやフィンランドで原則を受け継ぎながら学校教育の一環として学童の発育発達を配慮した身体育成にも内容を広げ、世界の体操の源流となった。西村によれば、日本の女子体育へのスウェーデン体操の移入は、アメリカ経由とイギリス経由があり、アメリカ経由は1903年帰国の井口阿くりによって、イギリス経由は1915年帰国の二階堂トクヨによってなされた<sup>11)</sup>。



図1. 井口阿くりが広めたスウェーデン体操  
出典:女性体育史研究会(1981:116)<sup>12)</sup>



図2. 井口阿くりが伝えたジムナスティックダンス  
出典:松本(2010:15)<sup>14)</sup>

日本女子体育専門学校では、創設者の二階堂トクヨがイギリス留学<sup>5</sup>にて女子体育や舞踊教育の重要性を実感し、第一線で活躍している舞踊家、主に洋舞（バレエやモダンダンス）の舞踊家による指導を導入したため、高田せい子（1895-1977）や石井小浪（1905-1973）、バレエの貝谷八百子（1921-1991）らが1930年代から40年代初頭まで指導を担当していた<sup>18)</sup> 6。

1937年の盧溝橋事件を契機に日中戦争が始まって以降、「明るく優美な動き、豊かな情操<sup>マツ</sup>を目標としたこれまでのDanceは、ここではもっぱら基本運動を重視した『練成』の方向に向かわざるを得なかった」<sup>21)</sup>と松本が述べるように、それまでのダンス教育が軍国色を帯び始める。

学校体操教授要目では、外来のダンスステップの用語は敵国の言葉であるとして教授要目からの削除が検討され、日本語に修正された（図3、図4参照）。1936年および1941年に学校体操教授要目改正の唯一の女性委員であり、二階堂トクヨの東京女子高等師範学校教授時代の教え子である戸倉ハルは、当時の学校ダンス廃止論が強硬になっていく中、1936年の改正時には教授要目に「唱歌遊戯」「行進遊戯」を残すことに成功し、1941年の改正時にも「唱歌遊戯」「行進遊戯」から「音楽運動」へと名称が変更されながらも、より律動性を強調する軍国調教材を利用することで、涙ながらにダンスの必要性を主張し、学校体育における舞踊教育の位置を保持することに努めた<sup>24)</sup> 7。

---

<sup>5</sup> 西村<sup>17)</sup>によれば、二階堂トクヨは、井口阿くりの結婚、退職によって空いた東京女子高等師範学校のポストに就任した。また、そこに勤務する校長の中川謙二郎(1850-1928)、教授の永井道明(1869-1950)の推薦によって、二階堂は文部省留学生としてイギリスへ留学することとなった。永井は1905年から1909年の間、文部省留学生として欧米の体育事情視察に出かけ、スウェーデン体操のさかんなイギリスでキングスフィールド体操専門学校(Kingsfield Physical Training College)とその創始者兼校長であるマダム・バーグマン・オスターバーグ(BERGMAN-ÖSTERBERG, Martina 1849-1915)を知り、二階堂の留学先をこの学校に決定した。

<sup>6</sup> 当時、日本女子体育専門学校では、ダンス指導の教師として以下の芸術家らを起用していた<sup>19)</sup>。ドイツ留学前に江口が師事した高田せい子は1932年から1941年にバレエを基礎とした西洋舞踊を指導していた。また、石井漠門下の石井小浪は1932年から1942年に学校舞踊<sup>20)</sup>を、同じく石井漠門下の蔦原マサヲ(生没年不明)は1926年から1927年に遊技、学校舞踊を、貝谷バレエ団を主宰していた貝谷八百子は1940年から1941年の間にバレエを指導していた。

<sup>7</sup> 学校体操指導要目の名称は、軍国主義の影響を受け始め学校体練科教授要目へと変わった。

学校体操教授要目 1936 (昭・11)

高等女学校および女子の実業学校			
	1	2・3	4・5
基本練習	基本歩法		
	basque step minuet step 基本態勢 応用態勢		
唱歌遊戯および行進遊戯	春風 幼き頃の 思い出	胡蝶 荒城の月 (Kōjō no tsuki)	菊 寧楽の都
	Ritka Irish Lilt Troika	Scotch Cap Polka Series Vineyard Gathering Peascods Mazurka Greeting	Quadrille Kamarinskaya Poppies Minuet Faust

(注) ダンスの内容は基本練習・唱歌遊戯・行進遊戯と分化し、豊かになっている。

図3. 1936年の学校体操教授要目  
出典:松本(2010:17)<sup>22)</sup>

中学校体錬科教授要目 1944 (昭・19)

高等女学校				
	1	2	3	4
音	基本歩法	基本歩法	基本歩法	基本歩法
	足尖歩	足尖歩	足尖歩	足尖歩
	足尖走歩	足尖走歩	足尖走歩	足尖走歩
	一拍跳歩	一拍跳歩	一拍跳歩	一拍跳歩
	片脚跳歩	片足跳歩	片足跳歩	片足跳歩
	追跳歩	追跳歩	追跳歩	追跳歩
	交換歩	交換歩	交換歩	交換歩
	踏替跳歩	踏替跳歩	踏替跳歩	踏替跳歩
	三拍歩	三拍歩	三拍歩	三拍歩
	摺足歩	摺足歩	摺足歩	摺足歩
運	交叉跳歩	交叉跳歩	交叉跳歩	交叉跳歩
	基本態勢	振脚跳歩	振脚跳歩	振脚跳歩
	応用態勢	追歩	追歩	追歩
		滑跳歩	滑跳歩	滑跳歩
		基本態勢	基本態勢	基本態勢
		応用態勢	応用態勢	応用態勢
	強歩	旭日	大日本の歌	豊穣
	追風	くろがねの力	軍艦行進曲	こまの動き
	旭日	勝関	豊穣	愛国行進曲

(注) すべての Dance step は日本語になおされ外来の Dance も姿を消した。

図4. 1944年の中学校体錬科教授要目  
出典:松本(2010:18)<sup>23)</sup>

以上、学校教育にダンスが導入された歴史的背景を述べてきた。第二次世界大戦以前の学校教育におけるダンスの内容の変遷は表1の通りである。次項では、第二次世界大戦後、学校体育に創作ダンスが導入された経緯を述べていく。

表1. 第二次世界大戦以前の学校教育におけるダンスの内容の変遷

	時期	要領	体育の強調点	ダンスの内容 (主として子どもと女子)	特徴
体操科	明治期	1873 (M6)	M5体術からM6「体操科」へ		「遊戯」を導入し唱歌との融合を工夫した。  大正・昭和初期は、遊戯的審美的性質を拡大し発展させた。  遊戯教材、多様な遊戯、ダンス書の充実。  律動性を強調する軍国調作品を踊ることによって存続の危機を逃れた。
		1876 (M9)		遊戯 (幼稚園)	
		1881 (M14)	小学校教則要領 (抄)	遊戯 (小学校)	
	大正期	1899 (M32)	高等女学校令	遊戯	
		1913 (T2)	学校体操教授要目の制定	行進運動・遊戯	
昭和初期	1926 (T15)	改定	行進遊戯		
	1936 (S11)	改定	基本練習・唱歌遊戯・行進遊戯		
体操科		1941 (S16)	国民学校令より「体練科」となり、練成的な体育へ傾斜	音楽運動	

(松本(2011:138-139)<sup>25)</sup>,中村(2013:40)<sup>26)</sup>を基に筆者作成)

## 第2項 第二次世界大戦後の学校体育における創作ダンスの導入

戦後、日本はGHQの支配下に置かれ、軍国主義から民主主義への転換がなされていく。1946年に新憲法、翌1947年に教育基本法、同年に初の学校体育指導要綱が公布された。そして自主創造性を重視する教育転換の一環として、日本の学校体育の中に、戦前までの既成の教材を学ぶダンス（既成のステップや作品の動きを学ぶダンス）ではなく、生徒自らが動きを創るダンス、後の創作ダンスにつながる「ダンス（表現）」が導入された（表2参照）。この新たに導入された創作ダンスは、中学校、高等学校、大学において表現技術、作品創作、作品鑑賞の3つが柱として位置付けられ、それは「『自己の表現』をめざす、創造的芸術経験に向かう方向」<sup>28)</sup>への大きな転換であった。

この創作ダンス導入の背景には、指導要綱作成委員の創造的なダンス教育への働きかけがあった。GHQの要請により来日したアメリカ教育使節団からの指導要綱作成を促す勧告により、各教科別委員会の一つ「学校体育研究委員会」が1946年9月に設置され、この委員会によって学校体育指導要綱（1947年）が作成された<sup>29)</sup>。委員会には戦前の学校における舞踊教育を牽引してきた伊沢エイや戸倉ハル、また戦後の創作ダンス教育に尽力した松本千代栄（1920-2022）が含まれていた。そして委員長は東京体育専門学校（後の東京教育大学）教授（体育社会学）の竹之下休蔵（1909-1988）であった<sup>30)</sup>。

表2. 学校体育指導要綱(1947)に示されたダンスの内容

学 年	対象	種 別	形 式	内 容
小學校低學年	男女	遊戯	ダンス	<b>表現遊び</b> 生活環境から取材して表現させる (例) まりつき、鬼ごっこ、たこあげ、ちょうちょう、小鳥
小學校高學年	女子のみ	スポーツ	ダンス	<b>表 現</b> 一、自然運動によって基礎的身體をつくる。 二、生活環境や生活感情から取材して創作的表現に導く。 (イ) 生活環境－はねつき、ぶらんこ (ロ) 生活感情－喜び、希望
中學校		ダンス	ダンス	<b>表 現</b> 一、表現技術 1、自然運動によって基礎的身體をつくる。 2、生活環境や生活感情から取材して創作的表現に導く。 (例) イ、生活環境－スポーツ、機械、自然。 ロ、生活感情－喜び、希望、想ひ出、愁ひ。 二、作品創作 表現技術によって作品を構成する。 三、作品鑑賞 鑑賞力を養い創作にも役立てる。
高等學校		ダンス	ダンス	<b>表 現</b> 一、表現技術 1、自然運動によって基礎的身體をつくる。 2、生活環境や生活感情から取材して創作的表現に導く。 (例) イ、生活環境－スポーツ、機械、自然。 ロ、生活感情－喜び、希望、想ひ出、愁ひ。 二、作品創作 表現技術によって作品を構成させる。 三、作品鑑賞 鑑賞力を養い創作にも役立てる。
大學	男女	ダンス	ダンス	<b>表 現</b> 一、表現技術 二、作品創作 三、作品鑑賞

※ダンスは民踊その他適當のものを参考作品として用いてもよい。大學では、體育指導者養成機関においては社交ダンスを取入れてもよい。(民和文庫研究会(2017:46.51.56.68.72.)を基に筆者作成)<sup>27)</sup>

### 第3項 学校体育のダンスへの助言者としての活動

この創作ダンスは、テーマに沿って動きを創る江口の実践するモダンダンスと同様の方向性を持っていた。既成ダンス作品を教材にその通りに踊るのではなく、一人一人の創意に基づいて創り踊るモダンダンスの理念は、GHQ の標榜する民主主義の下での学校教育に合致すると判断され、学校体育の中に創作ダンスが導入された。

江口の門下生の金井は、終戦後、江口が自身の取り組んでいるモダンダンスについて、



GHQ 関係者の前でプレゼンテーションを行ったことを直接江口から聞いており<sup>31)</sup>、戦後の学校体育におけるダンス教育の在り方を学校体育指導要綱作成委員が決定していく際に、江口の実践するモダンダンスが検討材料の一つとなったと考えられる。

江口は 1930 年代のドイツ留学を通じて当時の日本のエリート層と関わりを持つことになった。江口と妻の宮がドイツ留学へ向かう船の中にはジュネーブ軍縮会議に出席する陸海軍の将校らが 60 名ほど乗船しており、江口は彼らに社交ダンスを教え、彼らから信用を得たと述べている<sup>32)</sup>。この繋がりから戦時中も慰問公演を依頼され<sup>8)</sup>、また国民の強い身体づくりを奨励するために大政翼賛会の推薦書として、江口の執筆した『歩く』（目黒書店）が 1941 年に発行されたと考えられる。この著書には大政翼賛会宣伝部や厚生省體育官からの推薦文が掲載されており<sup>34)</sup>、ドイツ留学後から第一線の芸術舞踊家として注目を集めていただけでなく、国のエリート層らとの繋がりから、江口は舞踊芸術家の代表的存在として戦後の学校における舞踊教育についても意見を求められる立場となっていた可能性が考えられる<sup>9)</sup>。

1954 年、『現代舞踊』第 2 巻 2 号に掲載された「学校に於けるダンスをめぐつて」という座談会の中で、学校体育指導要綱作成委員長であった竹之下休蔵は、戦後に創作ダンス

---

<sup>8)</sup> 坂口・西田の著書<sup>33)</sup>には、江口と宮の船上での一行との写真が掲載されている。また、江口が慰問公演に行くことになったきっかけは、1932 年から 1933 年までベルリンやドレスデンで世話になった坂西一良中将(1891-1946)からの奨めであったことが示されている。

<sup>9)</sup> 戦後、武道が GHQ によって禁止されたのに対して、戦前から盛んに上演されていた江口の実践するドイツ流のモダンダンス（ドイツではノイエタンツ）は、たとえ敵国で発展したダンスであっても、禁止の対象とはならなかった。それどころか、戦後の学校体育に導入された創作ダンスの基本理念となった。その理由として、モダンダンスは元々アメリカ出身のイザドラ・ダンカンから始まり、本論文の序章の脚注 4 でも述べたが、ダンカンは 1904 年、ベルリン近郊グリュネヴァルトに最初の学校を開校し、ドイツのノイエタンツ誕生に影響を与えた。また、1920 年代にノイエタンツの実践者のヴィグマンはアメリカ公演を行い、アメリカのモダンダンスにも影響を与えた<sup>35)</sup>。つまりノイエタンツとアメリカのモダンダンスは相互に影響し合い、その主たる性質は各々が個性を生かして表現することであって富国強兵のための活動ではないため、危険視する理由は無かったと考えられる。アメリカ内部でも 1916 年からウィスコンシン大学にはマーガレット・ドゥブラー（H'DOUBLER, Margaret 1889-1982）の働きかけによって、創造的なダンスが位置付けられ、また、アメリカのベニントン大学サマースクールでは 1934 年から 1942 年に 4 人のモダンダンサー、マーサ・グレアム、ドリス・ハンフリー、チャールズ・ワイドマン（WEIDMAN, Charles 1901-1975）、そしてヴィグマンの弟子でありニューヨークのヴィグマン学校の指導をしていたハンヤ・ホルム（HOLM, Hanya 1893-1992）が講師として招聘される<sup>36)</sup>など、既にアメリカの大学教育機関がモダンダンスを導入していた。このことから GHQ はモダンダンスの性質を既に知っていたと考えられ、日本で戦前に展開されていたドイツ流モダンダンスは統制の対象とはならなかったと考えられる。

が導入されたきっかけとして、委員会の中で、昔の方針ではなく創造的なものに切りかえようという意見が盛んに出されたと説明している<sup>37)</sup>。また彼は、創作ダンスへの転換に対する反対意見もあり、創作ダンスの正当性を裏付けるために何度も江口や石井漠のところへ通い、専門的な正しい考え方を教科に取り入れるための検討を繰り返したと述べている<sup>38)</sup><sup>10)</sup>。加えて、既成の振りを習うダンスではなく、動きを自らが創作する創造的なダンスであるモダンダンスは自己表現の強調であり、戦後の学校教育の方針と一致したために学校体育のダンスに採用されたとも述べている<sup>40)</sup>。さらに、竹之下と同じ学校体育指導要綱作成委員であった松本千代栄は、創造的なものに切りかえようという風潮の中、大いに創作的指導法を主張したと述べている<sup>41)</sup>。

以上のことから、江口の実践するモダンダンスがGHQの考える戦後の日本の教育に適したダンスであったため、江口は学校体育指導要綱を作成する委員側から、モダンダンスやその指導方法について相談を受ける重要な存在となっていたことがわかる。こうして戦後、学校体育に創作ダンスが導入されると、江口は文部省関係者だけでなく、大学の舞踊教育研究者、学校現場の教師に向けて創作ダンスの指導についての助言を求められる立場となった<sup>42)</sup>。1960年、当時の思いを江口は次のように述べている。

わたくしは、自分の提唱実践しているモダン・ダンスが学校に採り上げられたことに、大きい責務を感じて、二十三年から全国に涉って数百回、数万人の先生方に講習してきたが、初めのうちわたくしの闘わなければならなかった相手は先生方の頭の中に巣喰っている昔風の作り方の概念であった<sup>43)</sup>。

このように、江口は学校体育関係者への助言の結果、自身が実践しているモダンダンスと同種の創作ダンスが学校体育に導入されたことに対して当事者意識を持っていたことが読み取れる。彼は、戦前の既成作品を教える授業や、既成の動きや構成を組み合わせるだけの創作方法しか知らない教師たちの考え方を変えることに必死で取り組んでいたことがわかる。

---

<sup>10)</sup> 金井へのインタビューによれば、竹之下休蔵、水谷ミツ（生没年不明）、松本千代栄が、創作ダンスを学校体育に導入するにあたり江口の舞踊研究所を訪れ、創作ダンスの基となるモダンダンスについて、江口の助言を受けていたという<sup>39)</sup>。

#### 第4項 『學校に於ける舞踊』の発行

戦後、学校体育指導要綱が公布され、学校体育に創作ダンスが導入された 1947 年に、江口は著書『學校に於ける舞踊』（明星社）を発行し、学校体育に位置付けられた新しい舞踊、創作ダンスについて、「學校に於ける舞踊が、人間性の發展に基盤を置いた創作的で藝術的なゆき方になつたことは、まことに悦ばしいことである」<sup>44)</sup><sup>11)</sup>と述べ、学校体育のダンスが既成作品を学ぶ内容から創作ダンスへ切り替わったことへの賛意を表明している。また芸術舞踊の目的は人間性、精神性を高めることも含めて美を追求することであり、この考えに基づくと、芸術舞踊、つまりモダンダンスと学校体育における舞踊（創作ダンス）は同じものである<sup>47)</sup>、という考えを示した。さらに制度上、この創作ダンスは体育科の中にあるものの、芸術として取り扱われるべきであり、戦前までの既成の型を教えるダンスに戻るべきではないという考えを示した<sup>48)</sup>。ここには「舞踊」という科目が制度上、音楽、美術のような芸術科目の一つとして設置されていないものの、体育の中にありながら創造性を重視したダンス指導を求める考えが示されている。

与えられた既成の作品を踊るダンスから生徒が創作するダンスへの大転換によって、モダンダンスや創作ダンスの指導法を知らない学校現場の体育教師たちは、この新しいダンスを知らなければならない状況に置かれた。そのため、江口は新たに導入された創作ダンスと通底する、自らも実践しているモダンダンスについて、この『學校に於ける舞踊』の中で、このダンスの性質や特徴を次のように解説している。

- ・個性的に把握された思想や感情がリズムカルな肉体運動とその構成を通じて創造的に表現されることで成立する芸術的な世界にある。
- ・表現内容は明暗美醜こもごもからとりあげられ、無駄な動きが除かれた美的で合理的な自然運動によって表現される。
- ・その表現は、調子のよいリズムを伴い、強調、制約、整理され、統一と変化を含みながら個性的な構成を持つ<sup>49)</sup>。

---

<sup>11)</sup> 松本は、戦後初の学校体育指導要綱作成の委員長である竹之下休蔵と 40 名余りの委員らによる決定で、学校教育のダンスが「教材を教える」ことから、「自己表現をひき出す」自主創造の教育の一大転換<sup>45)</sup>を遂げたことに対して、江口は『學校に於ける舞踊』の中で賛意を示したが、それはモダンダンスを実践する舞踊家側、すなわち芸術の側からの最大のエールであったと述べている<sup>46)</sup>。

江口はモダンダンスの美的法則に基づいた表現方法だけでなく、運動の性質や技能について言及し、芸術舞踊でありながらも学校体育に位置付けられるべき運動としての価値を示した。また同書において、基本運動と称して、「『舞踊する身体』をつくるための運動」を解説している。江口によれば、「舞踊する身体」とは、以下のような身体であった。

- ・いかなる動きも出来る身体
- ・どんな運動をも合理的に出来る身体
- ・合理的自然運動の出来る身体
- ・あらゆる表現の出来る身体
- ・感情（情：旧字）の表出がその身体を通（旧字）れば美的なあらわれとなる身体
- ・思いのままに舞踊が出来る身体<sup>50)</sup>

つまり踊る身体とは、自由自在にあらゆる動きができ、その動きは合理的な自然運動であり、かつ感情表出ができる美的な身体ということである。また、この舞踊する身体を獲得するために必要な基本運動として、江口は以下の運動を示した。

- 一、 解緊運動
- 二、 緊張運動
- 三、 振動運動、廻旋運動、ずらす運動、動揺運動、捲波運動、痙攣運動、側（内外）轉運動、焰運動
- 四、 歩、走、跳、回轉
- 五、 その他の運動 腕、手、脚の運動、手拍子、足拍子、座臥
- 六、 部位意識運動
- 七、 同形移動運動
- 八、 柔軟運動、強靱運動、機敏運動、器用運動
- 九、 弾性運動、重心移動運動
- 十、 綜合運動<sup>51)</sup>

江口は様々な運動を 10 のカテゴリーに分類したが、それらは身体の部分を動かす運動から全身を使った運動、身体の部分または全身を振る、回す、ずらす、うねらせる運動、

拍子に乗ったりリズム運動、歩く、走る、回転、跳躍を伴う移動運動、柔軟性、敏捷性、弾性、力強さを伴う運動等、身体を様々な角度から動かす運動であった。江口はこれらの運動のうち、基本運動の中の基本として、解緊運動と緊張運動を取り上げ、解緊運動は重力に従い筋肉の力を抜いて落下する運動、緊張運動は筋肉を収縮させ重力に抗って働く運動であり、この解緊と緊張の運動ができれば、合理的な運動ができるとしている。こうして江口は解緊と緊張の運動を基本に置きながら、様々な運動を分類、体系化し、あらゆる動きのできる、舞踊する身体をつくるための基本運動を示したのである。

この江口の基本運動は、戦後、創作ダンスが学校体育に導入されたことを受けて、即席で生み出されたわけではない。彼は1954年の『現代舞踊』第2巻1号<sup>52)</sup>にて、ドイツ留学前に身体の様々な部位や関節の動きの組み合わせについて実際に動きながら研究したこと述べている。その研究を通じて江口は、膨大な動きの可能性があると認識し、新しい舞踊、モダンダンスにとっても未開拓な動きが沢山残され、既存のステップに頼る必要がないと考えていたことが示されている。このように、元々江口はドイツ留学以前から人間の身体の動きの可能性について研究しており、その過程で全身の関節の動きの組み合わせによって、既存の舞踊にはない様々な動きの可能性があると気づいていた。その後、ドイツ留学中にヴィグマンの基本運動を学び、自身のモダンダンスの作品創作に活かしていた。ヴィグマンの基本運動は「姿勢と重心」「歩行法と空間構成」「準備動作」「圧力と伸張」「回転」「即興表現と振付け」「振付け法と集団舞踊の基礎構図」によって構成されていた<sup>53)</sup>。そして、戦後、創作ダンスが学校体育に導入されたことを契機として、体育の研究者らの協力を得ながら、ヴィグマンの基本運動について検討整理し、新たな運動も加えて江口独自の基本運動を完成させ<sup>54)</sup>、『學校に於ける舞踊』において、基本運動として体系化し著したと考えられる<sup>12)</sup>。江口は同書の冒頭で、「この本を出すに當つて、種々御教示戴いた東京體育専門學校の先生方に深く感謝する次第である」<sup>57)</sup>と述べており、戦後の新しいダンスの導入が検討され決定されていく時期に、東京體育専門學校（後の東京教育大学）の教官の助言を受けながら、学校体育用に本書を発行したと考えられる。

---

<sup>12)</sup> 江口は1960年第8巻10号の『現代舞踊』<sup>55)</sup>の中で、基本運動について述べている。それによると、ドイツ留学時にヴィグマンの創案によるモダンダンスの基本運動を学び、それを10年程実践してきたが、それだけでは足りないと考え、戦後に体育界の方々の協力を仰いで、色々な運動を加えて21種類の運動からなる基本運動の体系を作ったという。また光安によれば、江口の基本運動にはヴィグマンの基本運動が入っており、江口の基本運動はヴィグマンの影響を多少受けながらも基本運動に必要な運動を、自身で選びながら独自の研究を通じて考案されたものと考えられるという<sup>56)</sup>。

## 第2節 二階堂学園の講師としての活動

学校体育に創作ダンスが導入されたことに賛意を示し、学校における舞踊の在り方を解説する著書を出版した江口は、二階堂学園・日本女子体育専門学校（現日本女子体育大学）にて1948年からダンスを指導する講師となった。

### 第1項 日本女子体育専門学校から日本女子体育大学への変遷と江口

日本女子体育専門学校は、二階堂トクヨによって1922年に二階堂体操塾として創立され、3年後の1926年に日本女子体育専門学校となり、1950年には二階堂学園日本女子体育短期大学となった。1948年に講師となった江口は、自身の舞踊活動（モダンダンスの舞踊家、江口・宮舞踊研究所の指導）も継続しながら、学校の体育教師や舞踊家および舞踊の教師を志望している学生たちへダンスを指導するようになった<sup>58)</sup>。1960年には短大の中に体育芸術科が誕生し、1963年、江口は短大の教授に就任した<sup>59)</sup>。その後、年々入学者が増え、1965年には4年制の日本女子体育大学が併設され、1967年には短大の体育科にダンスを専門的に学ぶことのできる舞踊専攻が開設された。これに伴い、江口は舞踊専攻の主任教授となった<sup>60)</sup>。この舞踊専攻開設にあたっては、二階堂トクヨの実弟で当時文学者であった二階堂真寿（1894-1977）の江口を看板にして舞踊の専門家を育てる学科を作りたいという願いが込められていた<sup>61)</sup>。江口は他界する1977年までの約30年間、舞踊家と並行して日本女子体育大学および短期大学の教師を務めた<sup>62)</sup>。

### 第2項 日本女子体育専門学校・短期大学・4年制大学での担当科目

江口が教員となる以前から、日本女子体育専門学校では洋舞の有名な舞踊家がダンス指導を担当していた<sup>13)</sup>。江口は就任後、学校の体育授業に新しく導入された創作ダンスを学生たちに啓蒙するねらいも含めてモダンダンスを指導した<sup>65)</sup>。専門学校時代に江口が教えていた科目の詳細は不明だが、金井らによれば、江口が就任した1948年より「日本女子体育専門学校に創作ダンスが根づく」<sup>66)</sup>と記されており、江口は創作ダンスを指導していたことがわかる。二階堂学園に残されていた資料（図5）によれば、江口は1951年

---

<sup>13)</sup> 村山によれば、戦前の日本女子体育専門学校では高田せい子や貝谷八百子がバレエを、石井小浪が自身の舞踊作品を、天野蝶がリトミックを教えていたという<sup>63)</sup>。また「昭和戦前期の体専では芸術舞踊家を起用し、他校に類のない、新しいダンス指導が行われていた」<sup>64)</sup>と述べているように、当時の日本女子体育専門学校は舞踊の最先端の教育を行っていたことがわかる。

に日本女子体育短期大学の体育科にて、「創作舞踊」の指導を行っていたことがわかる。

短大の舞踊専攻ができた 1967 年の学生便覧<sup>68)</sup>の単位履修規則一覧表を確認すると、江口は体育専攻にて「ダンス」を指導しているが、舞踊専攻については専攻ができてすぐのため間に合わなかったのか、舞踊専攻自体の一覧表が無く、江口の担当科目は不明である。1969 年の学生便覧<sup>69)</sup>では短大の体育専攻にて「ダンス」を、また舞踊専攻においては理論科目として「体育理論」「舞踊史」を、実技科目では「ダンス (モダン)」を担当しており、この他のダンス実技にはリトミックの大家である天野蝶 (1891-1979) による「ダンス (リトミック)」、小牧バレエ団のプリマである広瀬佐紀子 (生没年不明) による「ダンス (クラシック)」、タップダンスで有名な白幡一磨 (生没年不明) による「ダンス (タップ)」の他、「ダンス (学校)」も開講され、それらから 4 単位を取得することが必修になっていた (表 3 参照)。また江口は短大の保育科でも「ダンス」を担当しており、退職する 1977 年までの便覧を閲覧したところ、退職までモダンダンスを担当していたことが確認できた。1970 年の講義要項において、短大の体育科・体育専攻、舞踊専攻、保育科でモダンダンスを担当する江口の講座説明には、共通して以下の記載がある。

モダン・ダンスを下記の内容で指導する。

## 1. 基本運動

- A 基本運動の理論
- B 基本運動の実技練習

## 2. 創作

- A 創作理論
- B 創作練習法 (部分的な創作練習)
- C 作品創作練習

モダン・ダンスは、新しい芸術舞踊で、自然運動により基礎的身体を造ることや、個性を尊重し、創作性に富むという特徴が認められ、昭和 23 年以来学校のダンスの基となっている<sup>71)</sup>。

1951 年に日本女子体育短期大学に入学した村山は、江口の授業では主に基本運動の中

心に学び、江口はイザドラ・ダンカンやマリー・ヴィグマンの話を交えて指導していたと述べている<sup>72)</sup>。また、大学での江口の雰囲気について、「『アーティスト』カッコよかったです（中略）長い髪、黒上下のお稽古着、スーツ首筋を伸ばしている姿、素敵でした」<sup>73)</sup>と述べ、さらに江口の言葉で印象的だったのは「『学校ダンス』とか『スクールダンス』なんて言葉はありません。ダンスはダンスです」<sup>74)</sup>という説明だったと述べている。1950年代初頭の江口は、《プロメテの火》の全国公演を展開し、その実力も認められ芸術家として脂の乗った時期であっただけに、大学においても芸術家としての雰囲気を放っていたと考えられる。また、当時彼は学校でのダンスとモダンダンスは同じものであるという考えを基本に置いて、大学でのダンス指導にあたっていたと考えられる。

1966年に日本女子体育大学に入学し江口の授業を受けた卒業生Aは、江口の授業では基本運動のレコードを使用して、基本運動から創作を行っていたと述べている<sup>75)</sup>。江口の創作授業時の印象に残っている言葉として、卒業生Aは次のように述べている。

ただ動けばいいってもんじゃないくて、テーマを設けて作品は創るんだというのを教わった。すごく印象にある。（中略）何がこのテーマの動きか、その動きの核となるようなものがちゃんとなければならないのに、ただ動き回っていればいいというものじゃないと<sup>76)</sup>。

これらの語りから、江口は1960年代当時、自由自在に動ける身体づくりとしての基本運動を教えながら、ダンス作品の創作においては、テーマに沿った動きを探求すること、テーマを表現する動きを用いることを重視した指導をしていたことがわかる。

また1976年に日本女子体育短期大学に入学した卒業生Bは、大学での江口の印象は「教育者」であり、江口のダンスの授業では、江口はマイクを使って言葉で指導し、アシスタントが動きながらレコードをかけて基本運動の指導を行っていたと述べている<sup>77)</sup>。この基本運動は怪我をしないような合理的な運動でできていると教わり、最終的にこの基本運動のテストもあったと述べている<sup>78)</sup>。さらに、江口の著書『舞踊創作法』（1961年、カワイ楽譜）を用いて授業が行われたと述べている<sup>79)</sup>。これらのことから、1970年代の江口は芸術活動よりも教育活動に重点を置き、年齢的にも自ら踊って指導するのではなく、自身の構築してきた基本運動や舞踊理論を中心に大学でのダンス指導を行っていたと考えられる。





表3. 1969年の短大のダンス授業

専攻	科目の種類	講義・実技の別	科目	教官	講座内容	必修(単位)	選択(単位)
体育専攻	専門科目	実技 (45時間1単位)	ダンス	天野蝶	天野式リトミック	2	6
				松本民子	戸倉ハル作品の学校ダンス		
				江口隆哉	モダンダンス		
				中島花	学校ダンス指導法		
舞踊専攻	専門科目	実技 (45時間1単位)	ダンス(学校)	松本民子	戸倉ハル作品の学校ダンス	4 単位 必修	2
			ダンス(リトミック)	天野蝶	天野式リトミック		2
			ダンス(モダン)	江口隆哉	モダンダンス		2
			ダンス(学校)	中島花	学校ダンス指導法		2
			ダンス(クラシック)	広瀬佐紀子	バレエ		4
			ダンス(タップ)	白幡一磨	タップダンス		2
保育科	専門科目	実技 (45時間1単位)	ダンス	塚脇澄子	戸倉ハル作品のダンス	3	3
				天野蝶	天野式リトミック		
				江口隆哉	モダンダンス		

(1969年の日本女子体育短期大学学生便覧<sup>70)</sup>を基に筆者作成)

### 第3項 講習会の開催

江口はドイツ留学後の1930年代に、学校教師らに新興舞踊(モダンダンスの当時の呼称)を指導する講習会を開始し、1940年代にも継続した。桑原によれば、江口と妻の宮は1930年代に小学校や女学校にて舞踊教育に携わる教師がメンバーとなる「東京舞踊教育研究会」を主宰し、定期的に開催された研究会では、新興舞踊の考えに基づいて学校現場で実際に役立つ内容を取り入れた稽古を行っていた<sup>80)</sup> 14。

その後1950年代から1970年代にかけて、江口は毎年夏に夏期モダンダンス講習会を開催した<sup>82)</sup>。戦後、学校体育に創作ダンスが導入されたことにより、体育教師らの創作ダンス指導法を求める需要が増えたためであろう。『現代舞踊』に掲載された案内によれば、1954年から1967年までは毎年7月下旬から8月上旬にかけて2週間、江口の目黒にある研究所(江口・宮舞踊研究所)を会場に、舞踊創作理論、創作練習、基本運動を指導する講習会を開催し、1968年からは会場を世田谷区にある日本女子体育大学に移し、8

<sup>14</sup> 桑原によれば、江口と宮の主宰する「東京舞踊教育研究会」は1935年から月刊誌『新興舞踊』という小冊子を発行しており<sup>81)</sup>、学校の舞踊教育に携わる教師らとのこの研究会は、1930年代に始まっていたことがわかる。

月上旬に1週間の舞踊講習会を開催した<sup>15</sup>。講習時間は午前9時から午後4時までであり、1967年までは7日間を2回、1968年からは1回行っており、全国から学校で舞踊を指導する教師も泊まり込みで参加するなど、かなりじっくりと時間をかけて学ぶ講習会であった。坂本によれば、江口は1974年までこの夏期モダンダンス講習会にて指導にあたっている<sup>83</sup>。

講習会での指導内容は、モダンダンスの創作方法とモダンダンスを踊るための身体づくりとしての基本運動であった。江口の門下生の吉続は、江口の創作理論が体育教師たちにいかに役立っていたかを述べている。

舞踊教育に、偏りのない普遍性を必要と考えれば、「動きを生み出す」「作品を創る」その基盤として、「七つ道具」の考え方が、舞踊家ではない学校教師には貴重な考え方であり、舞踊教育には、便利な大切な考え方であったと思っています。これが、「動きを生み出す原点の考え方のひとつ」として（江口が）舞踊の普及発展につながる事を念願し、実行していたと思われま<sup>84</sup>。

この「七つ道具」とは、第1章第3節第6項でも述べたが、表現運動を創作する際の構成的配慮であり、動きに「七つの変化」（部分の変化、向きの変化、高さの変化、位置の変化、アクセントの変化、タイミングの変化、テンポの変化）を考慮して創作する方法である。このように、江口は学校体育の創作ダンスの指導現場でもすぐに活かせるような動きの創出方法を盛り込みながら舞踊創作法を指導していた。

さらに、自由自在にモダンダンスを踊るための基本運動の指導もさかんに行われた。江口の研究所の門下生たちによれば、江口は自身の研究所（稽古場）において、基本運動のベースとなる自然運動を用いた稽古は行っていたが、講習会や体育大学で教える基本運動第一課程や第二課程の指導を行っていなかった。その理由として、第一課程、第二課程などの基本運動は大勢の体育教師たちや学生を指導するためにわかりやすく創られたメソッドだったからであろうと述べている<sup>85</sup>。また、1968年の『現代舞踊』第16巻5号に掲載された講習会の案内（図6）にも指導内容に基本運動が示されており、講習会では基本

---

<sup>15</sup> この講習会は、現在、日本女子体育大学の大学主催事業に位置付けられ、「ダンス・ワーク・セミナー」として毎年夏に開催され、江口の開催した回数を含めて、今年（2023年）で84回目の開催となっている。

運動を体験し習得することが一つのねらいとして組み込まれていたことがわかる<sup>16</sup>。

第32回 1968年

## 江口隆哉舞踊講習会

舞踊創作を身体で捉える！  
初歩の人にもモダン・ダンスがよくわかる！

■ 8月1日（木）～6日（火） 毎日・9時半～16時

★ 創作法の理論	数多く創作してみる いろいろの角度から創作してみる 短かい作品から創作してみる
★ 創作基本練習	
★ <u>基本運動</u>	

< 申込要領 >

- ☆ 初歩、専門を問わず、どなたでも受講出来ます。
- ☆ 地方の方には宿舎をお世話します。
- ☆ 会費3,000円（うち500円をお申込みの際前納してください。）
- ☆ 住所、氏名、勤務先を明記の上、お申込みください。
- ☆ 申込み、及び問い合わせ先は——  
東京都世田谷区松原二丁目  
日本女子体育大学 江口研究室  
電話東京（321）9151

会場 日本女子体育大学（二階堂学園）  
（新宿から京王線で10分）明大前駅下車徒歩5分  
（渋谷から井の頭線で10分）

図6. 毎年夏に開催された講習会の広告

出典：『現代舞踊』16(5)28.<sup>86)</sup>（青線は筆者による加筆）

#### 第4項 中・高ダンスコンクールの開催

1948年、江口が講師に就任した日本女子体育専門学校では、全国の中学生、高校生が

<sup>16</sup> 金井によれば、教育委員会などの企画により、夏休み、正月休み、春休みに江口は全国を周って創作ダンスを指導したが、金井も助手として同行した<sup>87)</sup>。

参加できるダンスコンクールをスタートさせた。このコンクールは現在も「全国中学校・高等学校ダンスコンクール」と称して年1回秋に開催され、今年（2023年）で76回目を迎える伝統を持つコンクールとなっている。金井・島内の資料によれば、このコンクールに参加する作品は、学校のクラブ活動の生徒たちによって踊られ、1960年代中盤までは審査員の戸倉ハル、天野蝶、江口の創作した既成作品も可能であったが、1960年代終わり頃からは生徒たちがテーマに沿って動きや構成を創作した作品、学校体育で導入されている創作ダンスの作品が発表された<sup>88)</sup>。

このコンクールで江口は、1948年の第1回から他界する1977年の第30回まで、毎年審査員を務めた<sup>89)</sup>。1963年に戸倉ハル、天野蝶、江口隆哉が審査を担当したコンクール時の入賞作品について、『現代舞踊』では、「何年も前から現在に至るまで、毎年々々、圧倒的に多く、そして観客に好印象を与えるものとして、元気のよい、キビキビした動きで少女らしい伸びやかな感じを踊る種類のものがある」<sup>90)</sup>「非常に高度の技術を必要とする作品」<sup>91)</sup>「生徒たちの日頃の訓練が、如何に激しいものかが、ありありとわかつた」<sup>92)</sup>「手をあげる、足を動かす動作の一つ一つに、たたき込んで洗練した結果が如実にあらわれている」<sup>93)</sup>などの若い批評家の感想が掲載されている。この文章から、3名の審査員が評価した作品群は、訓練を積んだ身体によって踊り込まれ、高度な技術を用いたもの、キレや伸びやかさなど明確な質感を表現できているダンシングする作品であったことが窺える。

このように、江口は1940年代末から1970年代にわたり、学校で行われる中高生の創作ダンス作品を評価する立場にあり、参加する中高生を始め、指導者たちに向けて理想とする創作ダンス作品の在り方、創作ダンス観を示していく役割を担っていたといえることができる。

### 第3節 舞踊研究誌『現代舞踊』の発行と『舞踊創作法』の出版

第1章でも述べたように、江口は1953年から1972年まで、全国の体育教師たちが購読者となっていた舞踊研究誌『現代舞踊』をほぼ毎月発行し、この研究誌において彼は、自身の舞踊創作理論や「基本運動」の解説、教育現場の教師たちからの指導実践例、舞踊の歴史や最新の公演情報などを掲載し、教育現場への指導上の指針を与えた。以下、『現代舞踊』に示された学校体育の創作ダンスに関連する内容をみていく。

## 第1項 舞踊創作理論の構築

『現代舞踊』創刊の1953年から1960年の間に、江口はモダンダンスの理論「舞踊創作法」を70回にわたり連載し、ここで築いた理論をまとめ、1961年に著書『舞踊創作法』として刊行した。その内容は、モダンダンスの基本理念を示した総論から始まり、作品を創る上で重要となる「創作基盤」「空間構成」「時間構成」「作品の主題」等について様々な芸術論、技術論を参考に、自身の作品である《プロメテの火》《日本の太鼓～鹿踊り～》《作品七番》等の例も盛り込みながら、理論を展開したものであった。その後江口は1960年、『現代舞踊』第8巻9号で「舞踊創作法」の執筆を終えた後、1960年第8巻10号より「続・舞踊創作法」の連載を始め、最終号の1972年第20巻3号まで、108回にわたりモダンダンスについての自身の考えを連載した。それは基本運動、技術、古典の技術と新しい舞踊、動き、芸、モダンダンスとバレエとの違い、作品の主題、作品のスタイル等、多岐にわたった。書籍にまとめられた『舞踊創作法』は、先にも述べたように日本女子体育短期大学舞踊専攻における江口のダンスの授業において、テキストとしてしばしば用いられた<sup>94)</sup>。

## 第2項 学校における創作ダンス指導案の掲載

江口は『現代舞踊』の創刊から、複数回にわたり現場の教師たちの創作ダンスの指導案を掲載してきたが、1960年第8巻4号から1962年第10巻3号まで、19回にわたり、自身の監修によって幼稚園、小学校、中学校、高校の創作ダンス授業や部活動の指導案を「創作指導虎の巻」として掲載した。この指導案は、実際に学校現場で指導をしている教師たちが創作ダンスの目標、題材、構成、踊り方等を解説する形式で掲載された。江口はこの「創作指導虎の巻」の冒頭で、この連載について「創作に入りやすく、興味的なもの、しかも、表現として現われるであろう身体運動が、体育科の中にある『ダンス』の目的にかなうような配慮がなされております」<sup>95)</sup>と述べている。江口は、創作ダンスの動きになりやすい題材や、その題材から表現や運動を生み出すコツ等を示しながら、体育の中のダンスとして、運動につながるヒントを読者である学校教師たちに向けて示したのである。

## 第3項 基本運動の解説

毎年夏の講習会でモダンダンスの基本運動や創作法を指導していた江口は、『現代舞踊』に基本運動の解説を掲載した。講習会では限られた時間内で多くの受講生を、また日本女

子体育短期大学では大勢の学生を指導するために、1954年の第2巻1号から1958年の第6巻7号まで20回にわたり、基本運動第一課程の解説を掲載した。この連載と練習曲のレコード販売によって「エチュード（練習曲）としての基本運動」の「第一課程」が全国の学校現場に瞬く間に広まり、学校におけるダンスに大きな影響を与えた<sup>96)</sup>。その後、第一課程よりも技術的にやや高度で表現練習を意図した内容のエチュード（練習曲）<sup>17)</sup>として基本運動第二課程が考案され、この第二課程の解説も1959年の第7巻8号、9号、1961年第9巻6号から8号にて連載された<sup>99)</sup>。また、1968年第16巻3号から1972年の第20巻3号（最終号）まで、「モダン・ダンスの基本運動」として43回にわたり、基本運動の解説が掲載された。このように、江口は『現代舞踊』を通じて、自由自在に踊れる身体づくりとして自ら考案した「基本運動」を学校教育現場に広めていった。

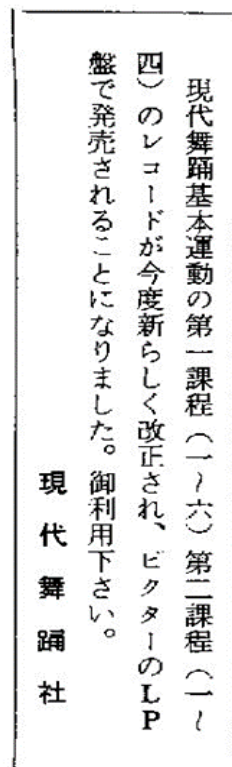



図7. 練習曲のレコード(第一・第二課程用)販売の広告  
出典:江口隆哉(1961)『現代舞踊』9(6)32.<sup>97)</sup>

<sup>17)</sup> 『現代舞踊』には江口の考案した練習教材用の曲のレコード広告が掲載された(図7、図8)。



**江口隆哉先生監修体育ダンスレコード (7月20日発売)**

<p>V S -1220 リズム表現用 (小学校中学年向)</p> <p>1)ちびつこインディアン, 2)つばめ, 3)金魚鉢の中, 4)噴水, 5)たんぼぼ, 6)スケートであそぼう</p> <p>V S -1221 ダンス創作用 (中学校高校向)</p> <p>1)誘蛾灯 2)山のあなた 3)試験勉強</p>	<p>リズム表現用(小学校高学年向)</p> <p>1)電気洗濯機 2)天の川 3)かげろう 4)走れカウボーイ 5)海</p> <p>ダンス創作表 (同)</p> <p>1)フットボール 2)薫風 3)細菌の世界</p>
---	---

**ビクター レコード** 各¥290

図8. 練習曲のレコード(小中学生用)販売の広告

出典:江口隆哉(1964)『現代舞踊』12(7)39.<sup>98)</sup>

#### 第4節 学校体育における創作ダンスの混迷と東京オリンピック体制

学校体育に創作ダンスが導入されたことを受けて、江口が体育大生や体育教師、舞踊教育の研究者らにモダンダンスについての啓蒙的な活動、教育を行っていた一方で、学校体育の現場や研究者たちの間では、戦後の創作ダンス導入当初から体育教科における創作ダンスの存在意義や指導法の在り方に関する議論が続いていた。本節では、これらの状況下における江口の学校体育との関わり、彼の舞踊観をみていく。

##### 第1項 学校体育における創作ダンスの意義

戦後の学校体育に創作ダンスが導入されて以来 1960年代にかけて、学校体育の現場や研究者たちの間では、そもそも創作ダンスは芸術であり、これを学校の体育授業に位置付ける必要があるのか、体育の授業で創作ダンスを通じて体力が養えるのかなど、創作ダンスの体育的価値をめぐってその在り方や意義について議論が続けられてきた<sup>100)</sup>。例えばいきなり生徒にダンスを創作させるのではなく、既成作品をまず模倣、学習させた上で、創作の活動をさせるべきといった具体的な学習方法についての提言や、ダンスは運動を伴うことから体育的効果があるにしても、創作であるかぎりその本来の目的は体育ではないといった、根本的な体育の定義と関わる議論が投げかけられた。

##### 第2項 東京オリンピック体制における体力問題と創作ダンス

このような議論が展開されている中、1964年の東京オリンピックが近づくにつれて、



国レベルでの健康・体力づくりの機運が高まり、学校体育においても基礎体力の向上が叫ばれるようになった。そして、体育の中の創作ダンスについても、授業中に創作の話し合いばかりで運動量が少なく、ダンス表現自体が運動になっていないなど、戦後の導入以来、創作ダンスは指導上の問題が浮き彫りになっていたが、その存在意義がより問われることとなった<sup>101)</sup> 18。

このような中、日本女子体育短期大学の教授で学校体育のダンス指導法を教えていた中島花は、1964年、学校体育研究誌『体育科教育』の学校ダンス特集の中で、「学校ダンスの諸問題」と題して自身の考えを示した。ここで中島は、オリンピックを控えて基礎体力の問題が議論されている中、創作ダンスよりも他の教材を用いる方が体育的だ、創作ダンスでは体力が養えないのではないか等、学校体育において創作ダンスを教えること自体を疑問視する意見に対して見解を述べている。中島は創作ダンスの体力について、筋力や持久力だけを体力という場合、他の運動の方が勝れているかもしれないが、柔軟性、敏捷性、巧緻性、律動性を含めて体力と考える場合、創作ダンスは体づくりに大いに貢献できる<sup>103)</sup>と述べ、創作ダンス学習において伸ばすことのできる身体能力を具体的に挙げている。さらに、創作ダンス学習で得られる力として、観察力や感受性、表現力、リズム感覚、全身の動きの美しさ、人間関係を作る力を挙げ、これらを通じて人間性を豊かにすることも含め、創作ダンスの体育的価値を強調した<sup>104)</sup>。

江口も同じ号で、「学校ダンスの迷路＝表現とは何か―」と題して、ダンス表現の原理やグループ創作中の話し合い方について等、創作ダンスの指導の要点を解説した<sup>105)</sup>。また1967年の『体育科教育』で組まれたダンス特集対談で江口は、ダンスは必ず体育性につながると断言できる、ダンス創作では、よく表現しようと思えば必ずそこには運動性が出てくる<sup>106)</sup>と説明し、

表現とは相手に伝えることですよ。伝えるんだから相手にわかるように大きい声で  
いわなければならないし、あるときにはもっと大きいところや、たたみこむようなと

---

<sup>18</sup> 松本・山田が「東京オリンピック大会を契機とする学校体育の根本的立て直しの必要のさげられる中で、(中略)昭和22年を転機とした舞踊の20年の経過の中での理念や実践上の混乱、その歴史的経緯から舞踊は体育か芸術かの論があらためてクローズアップされる」<sup>102)</sup>と述べていることからわかるように、1964年の東京オリンピック開催の前後を含め1960年代中盤に学校体育における創作ダンスの位置付けについての議論が過熱していった。

ころがなければ表現として価値がないわけです。それが運動性ですよね<sup>107)</sup>。

とダンスの表現が運動性を伴う過程を詳述している。このように江口は、創作ダンスの運動性、つまり主題を伝えるために強調して表現することで運動性が生まれる点を説明した<sup>19)</sup>。

その5年後の1972年、日本体育学会が編集を担当している研究誌『体育の科学』で組まれた特集「学校ダンスを考える」では、江口は「学校ダンスの教育性」と題した文章を发表し、戦後の学校におけるダンスが「創作性に立脚するモダン・ダンスを基調とした新しいダンスを採用した」<sup>109)</sup>こと、生徒自らが表現を生み出し、創作が主体となったことによって教育性が飛躍的に拡大した<sup>110)</sup>と述べると同時に、ダンスの表現運動について以下のように述べている。

ダンスにおける「表現」という言葉は、もの真似に類する動作や、優しい感じの動きで表わすものと解されやすいが、それは、女子供の芸、あるいは、遊芸というような観念からの連想であって、本来は、どんなに運動量の大きいものでも差し支えなく、むしろ「動きの世界の芸術」であるダンスの動きは、運動量が大きく、すばらしい動きが要望されるものである<sup>111)</sup>。

江口は学校体育に位置付けられている創作ダンスが自身の実践するモダンダンスの理念に沿ったダンスであることを述べた上で、創作ダンスは身体活動量が多く、すぐれた動きが求められるダンスであることを主張している。加えて表現運動や構成が決まってくる段階では繰り返し踊りながら磨き上げ、「表現」と「創作」に打ち込むことで体育性が必ず伴ってくると解説している。

このように江口は1960年代から70年代にかけて、東京オリンピックを契機に再燃した学校体育における創作ダンスの在り方についての議論の中で、体育関係の研究誌を通じて、創作ダンスの運動性、体育的側面を強調しながら、創作ダンスが学校体育の中に位置

---

<sup>19)</sup> 江口の門下生の金井、正田によれば、江口は自身の研究所でもダンス指導をする際にいつも「おおちく、おおちく」<sup>108)</sup>（おおちく＝大きく）と言って指導しており、動きを大きく、全身を極限まで使って踊ること、運動性のある表現を重視していたことがわかる。

付けられる意義を繰り返し論じ続けた<sup>20</sup>。このような 1960 年代に掲載された江口の言説からは、当時彼が身体を最大限に駆使してダンシングする創作ダンス、モダンダンスを求めていることがわかる。

江口はドイツ留学後から学校体育のダンスやその指導者、研究者らと関わっていたが、戦後の学校体育への創作ダンス導入を機に、創作ダンス指導法とそれを支えるモダンダンスを理解することに対するニーズが高まり、江口自身が体育大学に就任したことも相まって、創作ダンスの指導法やダンシングできる身体づくりのための基本運動の講習会、ダンスコンクール開催等を通じてモダンダンスを啓蒙していった。また同時に舞踊研究誌『現代舞踊』を通じてモダンダンスの理論を構築し、それを教育界、ダンス界に発信していった。創作ダンスの導入以来、学校体育の現場では、創作ダンスは体育か芸術かの議論が続く中、自然運動に基づく基本運動を体系化し、運動量が担保される創作ダンスを前面に押し出す働きかけ、つまり全身でダンシングする身体づくりの推進を行った。また、ただ既成の動きを組み合わせるのではなく、テーマに沿った新たな動きの探究や美的な法則に基づいた時間、空間構成の工夫を念頭に置いた創作理論を、学校教育現場にも自身の研究誌や著書、講習会を通じて浸透させていった。



図 9. 『体育科教育』に掲載された「基本運動」の解説

出典:江口隆哉(1967a:62-63)<sup>112)</sup> (1967b:58-59)<sup>113)</sup>

<sup>20</sup> 江口は 1965 年から 1969 年にかけて『体育科教育』にてモダンダンスの理論を用いた創作ダンスの作舞法について 10 回、モダンダンスに必要な自由自在に動ける身体づくりとしての「基本運動」について 27 回にわたり解説を連載した (図 9 参照)。

## 第5節 本章のまとめ

本章では、学校体育に創作ダンスが導入される歴史的経緯を確認した。その後、体育大学教師としての江口に焦点をあて、江口の体育大学における教育活動を確認すると共に、彼が学校体育に導入された創作ダンスとどのようにに関わり、またそれを通じてどのような舞踊観を持っていたかを明らかにした。

1876年、東京女子師範学校附属幼稚園の開設に伴い、幼稚園の開発と教育の近代化が始まり、音楽教育、幼児教育の開発と共に集団での遊戯が工夫され、幼児や小学生に「唱歌遊戯」が行われるようになった。その後、1883年頃から社交ダンスをはじめ、様々な国のダンスが女学校に取り入れられ、運動会でも行われた。また、井口阿くりによって、全身を使って美しく踊るジムナスティックダンスが伝えられ、戦前まで高等女学校等で広く好まれ踊られた。大正から昭和にかけては、多くの外国のダンスが日本で紹介され、また海外留学・研修を経験した女子体育の指導者らの尽力により、学校においてダンスが盛んに行われるようになった。

二階堂トクヨもこの一人であり、1924年に二階堂体操塾を開塾し、教育課程の中にダンスを積極的に導入した。講師には、第一線で活躍する舞踊家、主に洋舞の舞踊家を起用した。

日中戦争が始まって以降、文部省の学校体操教授要目では外来のダンスステップの用語は敵国の言葉であるとして教授要目からの削除が検討され、日本語に修正された。1936年および1941年に学校体操教授要目改正の唯一人の女性委員であった戸倉ハルの尽力もあり1936年の改正時には教授要目に「唱歌遊戯」「行進遊戯」が残り、1941年の改正時にも「音楽運動」へと名称が変更されながらもダンスが存続した。

戦後、軍国主義から民主主義への転換がなされていく中で、1947年に初の学校体育指導要綱が公布された。学校体育におけるダンスも自主創造性を重視する教育転換の一環として、戦前までの既成のステップや教材を学ぶダンスではなく、生徒自らが動きを創るダンスとして、「ダンス（表現）」（創作ダンス）が導入された。このダンスは、テーマに沿って動きを創作する江口の実践するモダンダンスと同様の方向性を持っており、江口は学校体育指導要綱の作成委員に対して、創作ダンスを体育に位置付けるための助言を行った。結果的に、創作ダンスはGHQの標榜する民主主義の下での学校教育に合致すると判断され、学校体育の中に導入されたと考えられる。こうして戦後、学校体育に創作ダンスが導入されると、江口は文部省関係者だけでなく、大学の舞踊教育研究者、現場の教師に向け

て創作ダンスの指導について助言を求められる立場となった。

1947年、江口は学校における舞踊の在り方を解説する著書『学校における舞踊』を出版し、学校体育に創作ダンスが導入されたことに賛意を示した。また芸術舞踊の目的は人間性、精神性を高めることも含めて美を追求することであり、この考えに基づくと、芸術舞踊、つまりモダンダンスと学校体育における舞踊（創作ダンス）は同じものである、という考えを示した。さらにモダンダンスの美的法則に基づいた表現方法と共に、運動の性質や技能についても言及し、芸術舞踊でありながらも学校体育に位置付けられるべき運動としての価値を示した。それと同時に基本運動と称して、『舞踊する身体』をつくるための運動の解説を行った。この基本運動は解緊と緊張の運動を基本に置きながら、様々な運動を分類、体系化したものであり、合理的な自然運動に基づいたあらゆる動きのできる舞踊する身体をつくるためのものであった。

1948年から江口は日本女子体育専門学校（後の日本女子体育短期大学）の講師に就任し、学校の体育教師や舞踊家および舞踊教師を志す学生たちにダンスを指導するようになった。1967年には短大の体育科に舞踊専攻が開設され、江口は舞踊専攻の主任教授となった。1967年の学生便覧によると、江口は体育専攻にて「ダンス」を担当し、1969年の学生便覧によると舞踊専攻において理論科目として「体育理論」「舞踊史」を、実技科目では「ダンス（モダン）」を担当していた。江口は自身の構築した舞踊理論や基本運動を、日本女子体育大学のダンス授業の中でも教えていた。

1950年代から70年代には夏にモダンダンスの講習会を開催し、1967年までは江口の舞踊研究所、1968年からは日本女子体育大学を会場に、全国の体育教師を対象にモダンダンスの舞踊創作理論、創作練習、基本運動を指導した。さらに江口は1948年から就任した日本女子体育専門学校にてダンスコンクールを開始し、退職する1977年まで審査員を務め、創作ダンス作品の在り方、ダンス観を示していく役割を担った。

執筆活動としては、1953年から1960年の間に、江口は『現代舞踊』にモダンダンスの理論「舞踊創作法」を70回にわたり連載し、これらの理論をまとめて1961年に『舞踊創作法』を出版した。また1960年第8巻10号より「続・舞踊創作法」の連載を最終号1972年第20巻3号まで、108回にわたり継続し、モダンダンスについての自身の考えを公表し続けた。さらに幼稚園から高校までの現場の教師たちのダンス授業や部活動における指導案を江口の監修の下で連続的に掲載した。また自由自在に踊れる身体づくりとして、自ら考案した「基本運動」についても、第一課程および第二課程を連続掲載し、基

本運動専用のレコードと共に学校教育現場に広めていった。

戦後の学校体育に創作ダンスが導入されて以来、常に、創作ダンスの体育的価値をめぐってその在り方が問われ論じられた。さらに1964年の東京オリンピックが近づくにつれて、体育における基礎体力の向上が叫ばれるようになり、創作ダンスの存在意義がより問われることとなった。このような状況下、江口は体育関係の研究誌を通じて、創作ダンスの運動性、体育的側面を強調しながら、学校体育における創作ダンスの意義を繰り返し論じ続けた。

このように、江口は留学後、当時の学校体育のダンスと関わりながら自身のダンスについての考えを表明し、モダンダンスの理論を構築していった。とりわけ戦後の学校体育への創作ダンス導入を機に創作ダンス指導法とそれを支えるモダンダンスの理解のニーズが高まり、体育の教師を目指す学生が学ぶ体育大学にてモダンダンスの指導を行っていた江口は、積極的に体育研究誌にて創作ダンスとその基となるモダンダンスの運動性を強調しながら解説を行った。江口の言説から、当時彼が求めていた創作ダンスおよびその基となるモダンダンスは、最大限に身体を駆使してダンシングする舞踊であったことが読み取れる。また、創作法においては、単に既成の動きを組み合わせるのではなく、テーマに沿った新たな動きの探究や美的な法則に基づいた時間、空間構成の工夫を念頭に置いた創作理論を体育大学や学校体育の現場へ自身の研究誌や著書、講習会を通じて浸透させていった。

次の第3章では革新的かつ創作理論に裏付けられたモダンダンスを提唱していた江口の前に現れたポストモダンな舞踊を、江口がどのように捉えたか、論じていく。

## 第2章 引用文献

- 1) 桑原和美 (2015) 「江口隆哉・宮操子—高らかに舞踊創作の灯をかかげて」片岡康子 監修, 『日本の現代舞踊のパイオニア - 創造の自由がもたらした革新性を照射する - 』, 新国立劇場運営財団情報センター: 東京, 66.
- 2) 西宮安一郎編(1989) 『モダンダンス 江口隆哉と芸術年代史』, 東京新聞出版局: 東京, 390.
- 3) 同上, 660.
- 4) 筆者による金井氏へのインタビュー (2023年7月14日)
- 5) 筆者による村山氏へのインタビュー (2023年8月3日)
- 6) 松本千代栄(2010) 「レクチャー・デモンストレーション 日本における学校ダンスの

- 歩み—故戸倉ハル先生を偲んで—, 『戦後転換期の舞踊教育, 松本千代栄撰集第2期—研究編3 舞踊教育史・比較舞踊学領域』, 明治図書出版: 東京, 12-14.
- 7) 中村恭子 (2013) 「日本のダンス教育の変遷と中学校における男女必修化の課題」, 『スポーツ社会学研究』 21 (1): 39-40.
- 8) 文部科学省, 「三 明治初期の女子教育」, [https://www.mext.go.jp/b\\_menu/hakusho/html/others/detail/1317595.htm](https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317595.htm)  
(参照日: 2024年1月1日)
- 9) 輿水はる海 (1979) 「ダンスの変遷史(一)」, 『幼児の教育』 78 (11): 26-27.
- 10) 青山敏彦 (1988) 「スウェーデン体操」, 『世界大百科事典』 14, 平凡社: 東京, 619.
- 11) 西村絢子 (1983) 『体育に生涯をかけた女性—二階堂とくよ—』, 杏林書院: 東京, 73.
- 12) 女性体育史研究会 (1981) 『近代日本女性体育史—女性体育のパイオニアたち—』, 日本体育社: 東京, 116.
- 13) 輿水はる海 (1981) 「最初の女性体育留学生 井口阿くり」 女性体育史研究会編, 『近代日本女性体育史—女性体育のパイオニアたち—』, 日本体育社: 東京, 118.
- 14) 松本千代栄 (2010) 前掲書, 15.
- 15) 中村恭子 (2013) 前掲書, 41.
- 16) 松本千代栄 (2010) 前掲書, 15.
- 17) 西村絢子 (1983) 『体育に生涯をかけた女性—二階堂とくよ—』, 杏林書院: 東京, 2-3.
- 18) 村山茂代 (2004) 「二階堂トクヨとダンス: ダンスの研究と指導について」, 『日本女子体育大学紀要』 34: 54.
- 19) 同上.
- 20) 渡邊絵理 (2013) 「石井小浪と学校舞踊」, 『日本女子体育大学大学院修士論文』, 7.
- 21) 松本千代栄 (2010) 前掲書, 17.
- 22) 同上.
- 23) 同上, 18.
- 24) 名須川知子 (2000) 「保育内容『表現』の史変遷: 昭和前期・戸倉ハルを中心に」, 『兵庫教育大学研究紀要』 第1分冊, 学校教育・幼児教育・障害児教育 20: 125-126.

- 25) 松本富子 (2011) 「ダンス学習の目標」全国ダンス表現運動授業研究会編,『明日からトライ!ダンスの授業』,大修館書店:東京,138-139.
- 26) 中村恭子 (2013) 「日本のダンス教育の変遷と中学校における男女必修化の課題」,『スポーツ社会学研究』21(1):40.
- 27) 民和文庫研究会(2017)『スポーツ体育集大成 第I回戦後保健体育指導書 第一巻学校体育指導要綱』,クレス出版:東京,45-72.
- 28) 山田敦子 (1992) 「ダンス教育の史的概観」松本千代栄監修『ダンスの教育学1 ダンス教育の原論』,徳間書店:東京,64.
- 29) 阿部生雄 (2015) 「1 戦後「新体育」の模索」金子明友・松本千代栄・成田十次郎他監修,『東京教育大学体育学部の歩み—戦後体育の模索と探求—』,茗体会,12-15.
- 30) 同上,16.
- 31) 金井美三枝 (2022) 「民主とダンス」江口隆哉 河上鈴子メモリアル・フェスタセミナー,一般社団法人現代舞踊協会,2022年12月15日(木)
- 32) 江口隆哉 (1977) 「私の自叙伝5」,『ダンス・ワーク 20SPRING』57.
- 33) 坂口勝彦・西田留美可 (2017) 『江口隆哉・宮操子 前線舞踊慰問の軌跡』,大野一雄舞踏研究所:18-19.
- 34) 江口隆哉 (1941) 『歩く』,目黒書店:東京,1-2.
- 35) 海野弘 (1999) 『モダンダンスの歴史』,新書館:東京,209-210.
- 36) 松本千代栄 (1992) 「アメリカの舞踊教育」松本千代栄監修『ダンスの教育学1 ダンス教育の原論』,徳間書店:東京,91-92.
- 37) 竹之下休蔵・松本千代栄・山田光・江口隆哉 (1954) 「学校に於けるダンスをめぐって」,『現代舞踊』2(2):12-13.
- 38) 同上,12-13.
- 39) 筆者による金井氏へのインタビュー(2021年1月4日)
- 40) 竹之下休蔵・松本千代栄・山田光・江口隆哉 (1954) 前掲書,12-13.
- 41) 同上,12.
- 42) 松本千代栄(2000) 「江口隆哉と舞踊教育回顧」金井美三枝・島内敏子・若松美黄編,『江口隆哉と舞踊教育回顧,江口隆哉生誕100年祭記念 江口隆哉の業績と日本女子体育短期大学体育科舞踊専攻が日本のモダンダンスに果たした役割』,日本女子体育大学,22.



- 43) 江口隆哉 (1960) 「現行の学校ダンスはこれでよいのか (二)」, 『学校体育』 18 (13) : 47.
- 44) 江口隆哉(1947) 『學校に於ける舞踊』, 明星社 : 東京, 3.
- 45) 松本千代栄 (2000) 前掲書, 22.
- 46) 同上.
- 47) 江口隆哉 (1947) 前掲書, 43.
- 48) 同上, 45.
- 49) 同上, 10-13.
- 50) 同上, 66.
- 51) 同上, 71-72.
- 52) 江口隆哉 (1954) 「舞踊創作法 (2)」, 『現代舞踊』 2 (1) : 1-2.
- 53) 執行正俊 (1981) 『華麗なる輪舞』, テス・カルチャーセンター, 74-85.
- 54) 江口隆哉 (1968) 「モダンダンスの基本運動 3」, 『現代舞踊』 16 (5) : 19.
- 55) 江口隆哉 (1960) 「続舞踊創作法」, 『現代舞踊』 8 (10) : 3-4.
- 56) 光安知佳子 (2010) 「モダンダンスに於ける身体づくりに関する一考察—江口隆哉の基本運動をとりあげて—」, 日本女子体育大学修士論文, 103.
- 57) 江口隆哉 (1947) 前掲書, 4.
- 58) 金井芙三枝(1998) 「二階堂学園のダンス教育について」, 『舞踊學』 21 : 73-74.
- 59) 西宮安一郎編(1989)前掲書, 660.
- 60) 同上, 737.
- 61) 金井芙三枝(2000) 「日本女子体育短期大学体育科舞踊専攻の 40 年」 金井芙三枝・島内敏子・若松美黄編, 『江口隆哉と舞踊教育回顧,江口隆哉生誕 100 年祭記念 江口隆哉の業績と日本女子体育短期大学体育科舞踊専攻が日本のモダンダンスに果たした役割』, 日本女子体育大学, 4.
- 62) 西宮安一郎編(1989)前掲書, 946.
- 63) 村山茂代 (2020) 「戸倉ハルとダンス : 昭和戦前期のダンス研究に着目して」, 『日本女子体育大学紀要』 50 : 21.
- 64) 同上.
- 65) 金井芙三枝 (1998) 前掲書, 73.
- 66) 金井芙三枝・島内敏子・若松美黄編 (2000) 「日本女子体育大学の舞踊教育」, 『江口

- 隆哉と舞踊教育回顧,江口隆哉生誕 100 年祭記念 江口隆哉の業績と日本女子体育短期  
大学体育科舞踊専攻が日本のモダンダンスに果たした役割』, 日本女子体育大学, 16.
- 67) 日本女子体育短期大学 (1951) 『日本女子体育短期大学要覧』, 頁無し.
  - 68) 日本女子体育大学 (1967) 『日本女子体育大学学生便覧』, 7.
  - 69) 日本女子体育大学 (1969) 『日本女子体育大学学生便覧』, 14.
  - 70) 日本女子体育短期大学・日本女子体育大学 (1969) 『学生便覧』, 13-15.
  - 71) 日本女子体育短期大学 (1970) 『講義要項』, 16,31,43.
  - 72) 筆者による村山氏へのインタビュー (2020 年 12 月 31 日)
  - 73) 同上.
  - 74) 同上.
  - 75) 筆者による卒業生 A へのインタビュー (2021 年 12 月 1 日)
  - 76) 同上.
  - 77) 筆者による卒業生 B へのインタビュー (2021 年 11 月 21 日)
  - 78) 同上.
  - 79) 同上.
  - 80) 桑原和美 (1999) 「江口隆哉とその周辺」, 『舞踊學』増刊号, われわれの時代にとっ  
て舞踊とは何か (1) : 85.
  - 81) 同上, 85.
  - 82) 坂本秀子編 (2001) 『金井芙三枝 (文江) 教授定年退職記念 金井芙三枝の舞踊活動  
の記録』, 49-51.
  - 83) 同上, 50.
  - 84) 筆者による吉続氏へのインタビュー (2016 年 3 月 1 日)
  - 85) 筆者による金井氏 (2021 年 1 月 4 日), 正田氏 (2016 年 2 月 23 日), 笠井氏 (2016  
年 3 月 28 日), 村井氏 (2016 年 1 月 5 日) へのインタビュー.
  - 86) 江口隆哉 (1968) 『現代舞踊』16 (5) : 28.
  - 87) 筆者による金井氏へのインタビュー (2021 年 1 月 4 日)
  - 88) 金井芙三枝・島内敏子編 (1998) 『全国中学校高等学校ダンスコンクール 50 周年記  
念誌』, 日本女子体育大学大学院スポーツ科学研究科芸術スポーツ科学専修, 9-10.
  - 89) 同上, 15.
  - 90) 松 (1963) 「高校・中学ダンスコンクール みたまま」, 『現代舞踊』11 (1) : 26.

- 91) 同上, 26.
- 92) 同上, 27.
- 93) 同上, 27.
- 94) 筆者による卒業生 B へのインタビュー (2021 年 11 月 21 日)
- 95) 江口隆哉 (1960) 「創作舞踊虎の巻 4 月の創作」, 『現代舞踊』 8 (4) : 11.
- 96) 光安知佳子・島内敏子 (2013) 「江口隆哉のモダン・ダンス—基本運動をとりあげて—」, 『日本女子体育大学紀要』 43 : 63-64.
- 97) 江口隆哉 (1961) 『現代舞踊』 9 (7) : 32.
- 98) 江口隆哉 (1964) 『現代舞踊』 12 (7) : 39.
- 99) 光安知佳子・島内敏子 (2013) 前掲書, 64.
- 100) 松本 (2000) 前掲書, 23.
- 101) 松本千代栄・山田敦子 (2010) 「戦後転換期の舞踊教育」, 『松本千代栄撰集第 2 期—研究編 3 舞踊教育史・比較舞踊学領域』, 明治図書出版 : 東京, 51.
- 102) 同上.
- 103) 中島花 (1964) 「学校ダンスの諸問題」, 『体育科教育』 12 (8) : 5.
- 104) 同上, 5-6.
- 105) 江口隆哉 (1964) 「学校ダンスの迷路=表現とは何か=」, 『体育科教育』 12 (8) : 12-14.
- 106) 江口隆哉・佐伯俊雄 (1967) 「小特集 続・学校体育の一環としてのダンスについて, 江口隆哉先生に聞く」, 『体育科教育』 15(11) : 38.
- 107) 同上, 39.
- 108) 筆者による金井氏 (2016 年 2 月 19 日), 正田氏 (2016 年 2 月 23 日) へのインタビュー.
- 109) 江口隆哉 (1972) 「学校ダンスの教育性」, 『体育の科学』 22 (5) : 302.
- 110) 同上, 302.
- 111) 同上, 304.
- 112) 江口隆哉 (1967a) 「続・江口隆哉ダンス教室 舞踊創作に必要な基本運動(7)」, 『体育科教育』 15 (3) : 62-63.
- 113) 江口隆哉 (1967b) 「続・江口隆哉ダンス教室 舞踊創作に必要な基本運動(12)」, 『体育科教育』 15 (8) : 58-59.

### 第3章 ポストモダンな舞踊の出現と江口隆哉

江口が体育研究誌にモダンダンスの理念に基づく創作ダンスの理論とその意義を表明していた1950年代から70年代に、モダンダンスとは異なる新たな芸術舞踊、ポストモダンな舞踊が出現し始めた。本章では、このポストモダンな舞踊の出現の経緯とその特徴、そしてこの舞踊を江口隆哉がどのように捉えたのかを明らかにしていく。その後、ポストモダンな舞踊の概念を抛り所として、江口がポストモダンな舞踊に対して抱く考えに至る背景と彼の当時の舞踊観を検討する<sup>1</sup>。

#### 第1節 ポストモダンな舞踊の出現

本節ではポストモダンな舞踊の出現を説明するにあたり、まずポストモダンダンスをとりあげ、その出現と特徴を述べる。次に序章でも述べた通り、ポストモダンな舞踊として暗黒舞踏をとりあげて述べていく。なお、三上は、暗黒舞踏を作風と技法の確立の観点から3期に分け、1959年の《禁色》から1968年の《土方巽と日本人—肉体の叛乱》までを「前期」、1969年から1978年までを「中期」、1979年から1986年までを「後期」として分析している<sup>2</sup>。本研究を進めるにあたり、中期以降の暗黒舞踏についての江口の言説は見当たらず、中期以降の時期が江口の晩年のため、彼がこの時期の暗黒舞踏を認識していない可能性も考えられる。そのため、本研究は暗黒舞踏の前期までを「暗黒舞踏」として考察の対象とする。

#### 第1項 ポストモダンダンスの出現とその特徴

ポストモダンダンスは、1950年代にアメリカで展開されていたモダンダンスを否定する形で出現した。当時のアメリカのモダンダンスの状況からどのようにポストモダンダンスが出現してきたかを述べていく。

---

<sup>1</sup> 本章の考察の原点となる試みは以下を参照。

・高野美和子（2022）「1950年代から70年代の前衛的な舞踊と江口隆哉：ポストモダンダンスの視点から」、『運動とスポーツの科学』27（2）83-94.

<sup>2</sup> 三上は合田成男（1923-、舞踊評論家）の土方三期説に従い、土方巽（1928-1986）の暗黒舞踏を作風と技法の確立という観点から「前期」「中期」「後期」に分けて論じている<sup>1)</sup>。

## (1)モダンダンス

20世紀初頭にアメリカ人のダンサー、イザドラ・ダンカン(DUNCAN, Isadora 1877-1927)がバレエのトゥシューズや決められた技法・様式から解放され裸足で自由に踊るダンスを始め、ヨーロッパに渡り、旋風を巻き起こしていた。とりわけドイツではダンカンの影響のもと、1910年代から、ルドルフ・ラバン(LABAN, Rudolf von 1879-1958)やマリー・ヴィグマン(WIGMAN, Mary 1886-1973)らが、人間の内面や感情を表現するドイツ表現主義舞踊(ノイエタンツ)を展開し始め、それが世界へと広がっていった。

同時期のアメリカでは、オリエンタリズムや精神世界をモチーフにした舞踊作品を発表していたルース・セント・デニス(ST.DENIS, Ruth 1879-1968)とバレエや社交ダンスを身につけたテッド・ショーン(SHAWN, Ted 1891-1972)らによるデニション・スクールが1910年代に開校した<sup>2)</sup>。そこで学んだマーサ・グレアム(GRAHAM, Martha 1894-1991)やドリス・ハンフリー(HUMPHREY, Doris 1895-1958)らが、テーマに沿って動きを自由に創作するそれぞれ独自の芸術舞踊を発表し始めた。これらのダンスや先に述べたヴィグマンらのドイツ表現主義舞踊(ノイエタンツ)が1930年代に「モダンダンス」と呼ばれるようになった<sup>3)</sup>。

グレアムやハンフリーは、神話や哲学的な内容をテーマに、時に情緒的な表現を含む作品創作に取り組むと同時に、ダンス表現のための固有のテクニックを生み出した<sup>4)</sup>。例えば、グレアムは、コントラクション・アンド・リリースという呼吸と連動させたテクニックを開発した。それは息を吐きながら骨盤から背骨を収縮させ体幹を凹状に丸める動き(=コントラクション)と、息を吸いながら背骨の収縮をほどこき体幹部を元に戻す動き(=リリース)といった、収縮と解放の動きである。また、ドリス・ハンフリーは、フォール・アンド・リカヴァリーという重力に従って身体を床に落下させる動き(=フォール)と、重力に抗い立ち直る動き(=リカヴァリー)の組み合わせからなる動きのテクニックを生み出した。

---

<sup>3)</sup> 舞踊批評家のジョン・マーティンが彼の著書『The Modern Dance』(1933年)を刊行する以前の1927年、ニューヨーク・タイムズにダンス批評を書き始め、「モダンダンス」の語を普及させたという説<sup>3)</sup>もある。

<sup>4)</sup> グレアムらのモダンダンスのテクニックは、彼女たち自身の様々な作品に使用されていたため、作品ごとに独自の新しい動きを創作するというヴィグマンの理念を受け継いでいた江口は、グレアムらのアプローチと自身のモダンダンスのアプローチが異なることを『現代舞踊』の中で指摘している<sup>5)</sup> <sup>6)</sup>。

## (2)ポスト・モダンダンス

このようなテクニックができ、モダンダンスがバレエとは異なる劇場舞踊で、テーマに基づいて動きを創造していくダンスと広く認められつつあった状況下で、1950年代以降のアメリカでは、マース・カニングガム（CUNNINGHAM, Merce 1919-2009）の登場によってポスト・モダンダンスが生まれてくる。本論文の序章で述べたように、本章では松澤のポストモダンダンスの分類<sup>7)</sup>に従い、ポストモダンダンスを「ポスト・モダンダンス」（モダンダンスの次に現れ、もはや表現主義舞踊のようなモダンダンスではない、という意味で、中黒をモダンダンスの前に位置付ける表記）と「ポストモダン・ダンス」（ダンスとは何かを自らが問うメタダンスとしてのポストモダンなダンスという意味で、中黒をポストモダンの後に位置付ける表記）の2つに分けて論じていく。

まず、ポスト・モダンダンスから述べる。1950年代のニューヨークでは、マーサ・グレアムのカンパニーで主要なダンサーであったマース・カニングガムと音楽家のジョン・ケージ（CAGE, John 1912-1992）らによる、人間の情念を踊る表現主義的なモダンダンスを否定した新たな取り組みが現れる。カニングガムはテーマに沿って神話や感情を表現するグレアムのダンスから離れ、ダンサーたちが振付家の決めた一定の枠組みやルールに従って即興的に自由に動き、そのプロセスを披露するダンスを目指していた。彼は禅仏教に深く影響を受けて活動するケージと共に、古代中国の書物『易経（I Ching）』から着想を得て、振付と作曲の方法に人為性を排し、作品作りの様々な要素を決定する場面において偶然性を組織的に用いるチャンス・オペレーションという手法を応用した<sup>8)</sup>。カニングガムの作品《Suite by Chance》（1953年）では、ステージ上のダンサーたちの数、退場と入場、ダンサーたちがユニゾン（＝複数と同時に同じ振りをする動き）をするか個別に動くかといった決定は、全てコイン投げによってその都度の結果で決められた<sup>9)</sup>。内面的な感情や思想、あるいはテーマを表現する構成や動きをあらかじめ創作し発表するモダンダンスの手法と異なり、カニングガムの作品は事前に空間、時間、音楽、構成を決めることなく、偶然性を用いて現れる動きを呈示するダンスであった。

このカニングガムのポスト・モダンダンスの特徴は、1) 使用される動きは意味内容を表現するための動きではなく、動きそのものが内容であること、2) 動きの選択を偶然性に任せること（チャンス・オペレーション）、3) 空間のどの位置も平等に重要であるという空間の非焦点の考え、4) 舞踊、音楽、美術がそれぞれ依存関係にない自立した中でのコラボレーション、が挙げられる。さらに追記すべき特徴として、カニングガムのダンス作品は高度に鍛

えられたダンサーにより、規律のあるダンシング・テクニックを用いて踊られた点を挙げる  
ことができる<sup>10)</sup>。その後、モダンダンスとは異なる試みである彼らのポスト・モダンダン  
スは、様々な舞踊家や芸術家に影響を与えた(図1)。

一方、1950年代後半になると、画家や彫刻家たちがギャラリーにて絵画や彫刻、がらく  
たなどを並置し、観客を巻き込んだパフォーマンス・アートを展開し始めた。観客は指示さ  
れたとおりに展示物と関わりながら移動するなど、単なる鑑賞者ではなく、参加者としてイ  
ベントに加わった。これらのパフォーマンス・アートには詩人や作曲家、ダンサー、俳優が  
登場するマルチメディアのパフォーマンスもあり、即興的な上演形態をとっていた<sup>5)</sup>。



図1. マース・カニンガム《Summerspace》(1958年)

出典:市川(1975:51)<sup>11)</sup>

---

<sup>5)</sup> アラン・カプロー (KAPROW, Allan 1927-2006) は、《6つのパートの18のハプニング》(1959年)で、ギャラリーにてブロックを並べる、オレンジジュースを絞る、マッチに点火しては消すなどのアクションをしながら、訪れた観客に指示書を渡し、そこで指示されたアクション(キャンバスに線を書く等)を観客が行いながら移動する仕掛けのイベントを行った<sup>12)</sup>。

### (3)ポストモダン・ダンス

こうした新たなパフォーマンスが出現している中で、1960年代初頭、ニューヨークの下町にあるジャドソン教会を中心に、カニンガムらに刺激を受けつつ、それを越えようとした舞踊家たち（ジャドソニアン）が現れた。その代表格に、イヴォンヌ・レイナー（RAINER, Yvonne 1934- ）、トリシャ・ブラウン（BROWN, Trisha 1936-2017）、スティーヴ・パクストン（PAXTON, Steve 1939- ）らがいる。彼らは従来のダンシング・テクニクを使って人間の内面を表出・表現したり、ダンシング・テクニクを披露するのではなく、ダンシングせずに身体そのものを呈示することもダンスなのだという、ダンスそのものの在り方を問うメタダンスの試みを行った。このダンスを、先のポスト・モダンダンスと区別するために、松澤の分類に従い「ポストモダン・ダンス」とする。両者をまとめて示す際に「ポストモダンダンス」と記載することとする（図2参照）<sup>6</sup>。

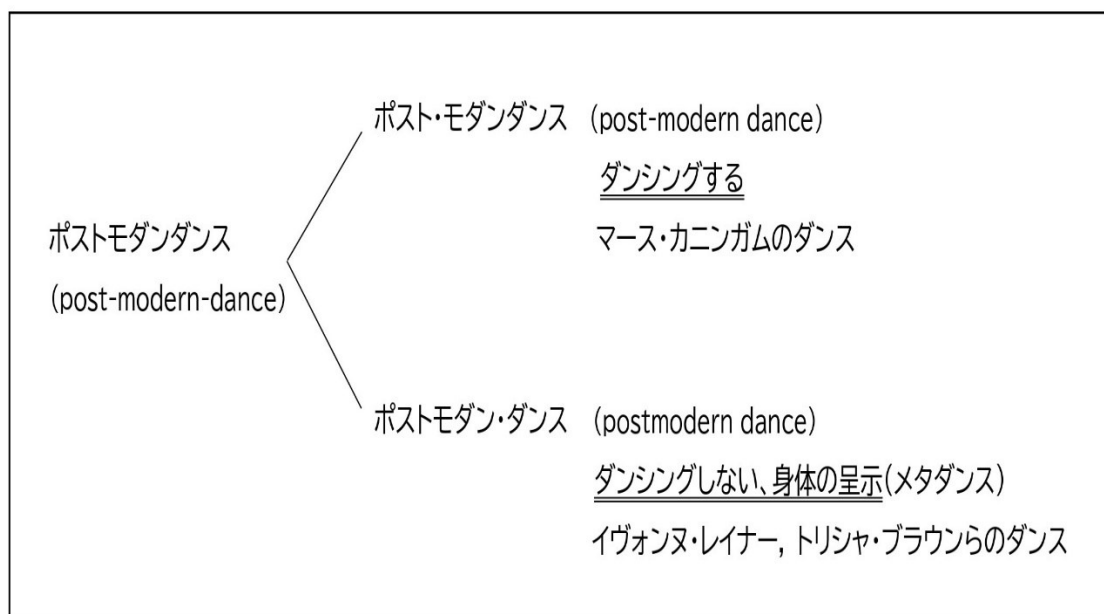


図2. 松澤によるポストモダンダンスの分類（筆者作成）

彼らの作品を挙げると、レイナーの《The Mind is a Muscle》（1968年）（図3）は、「ゲームや体操に似たところがあり、情緒性を伴った動きがなく、運ぶ、走るといった平板な動

<sup>6</sup> 図2の英語表記は筆者による定義である。Banesは、カニンガムがモダンダンスとポストモダン・ダンスの境に位置付く存在である<sup>13)</sup>とし、Levinはカニンガムをポスト・モダンダンスに位置付けている<sup>14)</sup>。



作の連続からできている」<sup>16)</sup>といわれ、彼女の試みは、リズムや強調、緊張と弛緩の両極を除外することでダイナミックでない動きを用い、あらゆる技巧を否定する姿勢に基づいていた<sup>17)</sup>。また、ブラウンの《Walking on the Wall》(1971年)は、ダンサーたちが固定ベルトをつけて上空から吊るされ、ニューヨークの美術館の壁を歩く作品であり、《Accumulation》(1971年)は、手の小さな動きの繰り返しが積み重なり他の体の部位へと変化していく繰り返しのジェスチャーを使った作品<sup>18)</sup>といわれている。この《Accumulation》は、「当時起こっていたミニマル・アートから影響を受けて、短い動きのフレーズ(動きの最小単位)を繰り返し、少しずつずらしていきながら、意図的に盛り上がりを作らないダンス」<sup>19)</sup>であった。そして、パクストンの《Satisfyin' Lover》(1967年)は、無作為に選ばれた普段着のパフォーマー約30人が譜面によって決められた間隔で体育館を何気なく歩く作品であり、姿勢の多様性や個々人の特徴に注目することで、どんな動きもダンス・パフォーマンスになりうることを示すものであった<sup>21)</sup>。



図3. イヴォンヌ・レイナー 《The Mind is a Muscle》(1968年)

出典:市川(1975:100)<sup>15)</sup>

<sup>7)</sup> ミニマル・アートとは、1960年代主にアメリカの美術界にて展開された芸術様式であり、ミニマルは「最小の、極小の」を意味し、均一でシンプルな幾何学的形態の繰り返しによる表現や、加工しない石やレンガを並べ反復させる手法を用いた作品が特徴である<sup>20)</sup>。

これらのポストモダン・ダンスの特徴として、1) 使用される動きは意味内容を表現するための動きではなく、動きそのものが作品の内容であること、2) ルールに従った即興的な動き、誇張されない日常的な動き、反復されるミニマルな動作、3) 動きや構成に起伏を作らないこと、4) 様式化されたダンシングの不在、舞踊訓練を積んでいない素人の出演、5) 教会やギャラリー、野外など劇場以外の空間での上演、が挙げられる。ポストモダン・ダンス登場の背景には、公民権運動やヴェトナム反戦運動、現状に抗議するヒッピーなど進歩的な若者志向のカウンター・カルチャーの考えがあった。

以上、ポストモダンダンスの生まれた背景とその特徴、作品について述べたが、ポスト・モダンダンスとポストモダン・ダンスの大きな違いは、鍛えられた身体によってダンシング・テクニックを用いて踊られているか否かという点にある<sup>8</sup>。両者とも即興的な試みを行うが、カニンガムのポスト・モダンダンスは鍛えられたダンサーによって踊られ、ジャドソニアンらのポストモダン・ダンスは訓練を必ずしも必要としない動きの連なりからなるパフォーマンス的なアプローチであり、この点が両者の顕著な違いといえる。

#### (4)日本における受容と展開

次に、このアメリカで出現したポストモダンダンスの日本における受容と展開をみていくが、その前に1950年代から60年代の日本の芸術舞踊の状況を確認する。1946年にバレエ《白鳥の湖》全幕が初演されたのを受け、現代舞踊の世界でも、バレエに匹敵するような大作が創られ発表され始めた。江口の《プロメテの火》(1950年)もその一つである。この《プロメテの火》の2年前の1948年に「日本芸術舞踊家協会」が発足し、現代舞踊に加えバレエや民族舞踊の舞踊家も会員となった。同協会は、その後、全国的な組織へと拡大する運気が高まり、1956年発展的解消をして「全日本芸術舞踊協会」として再発足し、石井漠が会長、江口が理事長となった<sup>23)</sup>。

一方、アメリカとソ連の冷戦構造の中、1953年にアメリカ文化センター東京<sup>9)</sup>が設置され

---

<sup>8</sup> 松澤は、カニンガムのポスト・モダンダンスはダンシング・テクニックを用いて踊り、ジャドソニアンのポストモダン・ダンスは踊らずに身体の在り様を呈示していると指摘している<sup>22)</sup>。

<sup>9</sup> 日下によれば、アメリカ文化センターは、当時東京芝にあり、戦勝国の学問、芸術の水先案内役の窓口となっていた。このセンターを通じて1954年にはアメリカ人モダンダンサーのホセ・リモン(LIMON, Jose 1908-1972)の作品《ムーア人のパヴァーヌ》(1949年)が指導者を含む女性ダンサーたちによって解説付きでデモンストレーションされ、参加者の日本人舞踊家たちは新鮮さと驚きを持ってそれを受けとめた<sup>24)</sup>。

ると、1955年にマーサ・グレアム舞踊団が、1958年にはニューヨーク・シティ・バレエ団が来日公演を行い、他にも舞踊家や指導者が来日し、日本からもアメリカへフルブライト奨学金<sup>10</sup>を得て留学する舞踊家が出てきた。さらに1957年にはソ連からポリショイ・バレエ団が、1960年にはレニングラード・バレエ団が来日公演を行うなど1950年代から1960年代には海外の舞踊団の来日公演が相次ぎ、このことが日本の舞踊界を活気づけた。

このような状況を背景に、ポストモダンダンスの日本における受容と展開をみていく。まずポスト・モダンダンスであるが、1962年10月にケージが現代音楽のピアニストのデヴィッド・チューダー (TUDOR, David 1926-1996) と共に来日し、草月会館ホールにて演奏会を行い、ケージの活動が日本に知られることとなる<sup>26)</sup>。その2年後の1964年11月、カニンガム舞踊団が音楽監督のケージと共に初来日し、公演を産経会館ホール、草月会館ホールにて行い、《Changeling》(1957年)や《Nocturnes》(1956年)などの作品発表を通じて、彼らの偶然性を利用したダンスの試みが日本において知られることになる<sup>27)</sup>。

その後、日本においてモダンダンスの活動をしていた厚木凡人(1936-2023)が1966年のフルブライト奨学生としてニューヨークに渡り、滞在場所をジャドソン教会の学生寮に確保すると、ポストモダン・ダンスに心酔し、影響を受けた<sup>28)</sup><sup>11)</sup>。厚木は1968年に帰国後、1969年4月にダンス作品《噛む》(1969年)を虎ノ門ホールにて発表した。この作品では、トラック2台分のキャベツや便器、テレビのスクラップが舞台に持ち込まれ、人間の感情や物語を表現するための動きは無く、意味を持たない行為の繰り返しが用いられ、「単純で日常的な行為を執拗に反復し、情緒的で感情に訴えるような表現の一切を排除する作品」<sup>30)</sup>、「創造行為に対するアンチであり、何かを主張しなければならないとする舞踊論に対する否定」<sup>31)</sup>と評されている<sup>12)</sup>。厚木はこの年、舞踊批評家協会賞を受賞した。また1970年3月に発表した《吐く》(1970年)<sup>13)</sup>(図4)は、岸記念体育会館が会場となり、作品中、バス

---

<sup>10</sup> 1946年、アメリカにてJ. ウィリアム・フルブライト (FULBRIGHT, J. William 1905-1995) 米国上院議員が「フルブライト教育交流計画」を提唱し、米国議会の承認を経てこの計画が発足すると、1952年には日米間における教育交流事業、フルブライト留学制度が開始された<sup>25)</sup>。このフルブライト奨学制度を利用して、日本からアメリカへ留学する奨学生が1950年代から出現し始めた。

<sup>11</sup> 厚木は、彼が留学した当時、イヴォンヌ・レイナーの《The Mind is a Muscle》(1968年)がさかんに上演され、それを観て興奮したと述べている<sup>29)</sup>。

<sup>12</sup> 厚木は、アメリカ留学から帰って創作した作品は、留学以前のものとは全く異なり、意識的に従来の動きを否定的に捉えて創ったと述べている<sup>32)</sup>。

<sup>13</sup> この作品《吐く》は、舞踊評論家の市川雅(1937-1997)が企画したエクспанデッド・アート・フェ

ケットボールのプレイ、時々舞踊のステップ、リンゴをかじる、水を飲む、キャベツをきざむ、再びバスケットボール等々が延々と繰り返され、「ダンサーからその属性である舞踊テクニックをはぎとって人間をみせることを意図した」<sup>34)</sup>、「舞踊家にとって踊るとは何か？」という“問いかけ”<sup>35)</sup>を放つ作品と評されるものであった。



図4. 厚木凡人《吐く》(1970年)

出典:市川(2000:39)(写真/森永純)<sup>33)</sup>

このように厚木が留学後に発表した作品は、動きの反復が導入され、何かを表現するための動きや構成が排除され、動きそのものが作品内容となること、様式化されたダンシングの不在、ルールに従った管理された偶然によって生じる動き<sup>14)</sup>等、ポストモダン・ダンスの特

---

スティバル「芸術の拡張と縮小」に出品された作品である。

<sup>14)</sup> ジョン・ケージは、作品を構成する様々な契機と要素を決定する場面において、自然らしくするために、作家の創作意図を取り除き、その代わりに、くじやサイコロを使って作品の構成を決定した。しかし、ピエール・ブーレーズ (BOULEZ, Pierre 1925-2016) は、自然らしくするために偶然性を利用するケージの試みを批判した。なぜならブーレーズは、自然にあるような絶対的な偶然性を認めず、芸術であるためには作家のコントロールが必然であると考えたからである。彼は、「作品に柔軟性をもたらすコントロールの手段として偶然をとらえ」<sup>36)</sup>、「管理された偶然」<sup>37)</sup>を主張した。つまり彼は、偶然性を使うにしても、必ずそれは一定のルールのもとで管理されている、完全な自然のような偶然

徴を備えた作品であった。それ以降、厚木は1970年代に日常動作やアクションを反復、強調する作品を連続的に発表し<sup>15</sup>、1975年12月には「dance today'75」<sup>16</sup>を企画し出演した。この企画は西武劇場が会場となり、先に述べたトリシャ・ブラウンを始めとするジャドソン教会で活動したメンバーなどポストモダン・ダンスのダンサーたちと厚木凡人、花柳寿々紫（1928-2010）らがそれぞれの作品を発表、共演するイベントであった。それに伴い市川雅によるアメリカのモダンダンスとポストモダンダンスを解説する『アメリカン・ダンス・ナウ』（1975年）<sup>39</sup>が出版され、ポストモダンダンスが日本に広く紹介された。翌1976年4月には再びカニングム舞踊団とケージらが来日公演を行い、西武劇場にて《Summerspace》（1958年）（図1）、《Rune》（1959年）などを発表、多くの観客が集まり、彼らの舞踊が関心を持って日本国内で受けとめられた<sup>40</sup>。

このように1960年代から70年代にかけてポスト・モダンダンスとポストモダン・ダンスの両者が日本で受容され認知されていく中で、モダンダンスの手法とは異なるポストモダンダンスの特徴を伴う作品が様々に現れ始めた。例えば、厚木の作品《吐く》や《花は赤い》（1970年）にダンサーとして出演していた藤井友子（生没年不明）は、1971年に渋谷山手教会の2階と3階を会場として、《無題》（1971年）を発表したが、それは暗闇の中でほとんど動かず、豆電燈を消して移動する行為だけで、様式化したダンシングの無いパフォーマンスであった。また、先の厚木の《吐く》が発表された企画に出品し、舞踊批評家協会賞を受賞した邦千谷（1911-2011）は、渋谷山手教会での《Church Passage》（1968年）や寄席、体育館、屋外など劇場外での公演を活発に行い、「ハプニング的、不確定的、行為的な作品が多い」<sup>41</sup>とされる舞踊家であった。

---

はないと主張した。

<sup>15</sup> 厚木は1970年代に《方移投射》（1971年）、《裂記号》（1975年）など、日常動作やアクションを反復、強調する作品を連続的に発表した。厚木氏へのインタビュー<sup>38</sup>時に《裂記号2》（1975年）のDVD映像を見る機会が得られ、言葉や意味の伝達のための動きではない動作の反復を強調する作品であることが確認できた。しかし動きはあらかじめ決められており、その場で即興的に変更可能な状態ではないことが厚木の解説からも映像からも理解できた。この点は、キャベツを刻んだり、バスケットボールのプレイを取り入れた即興的な行為のある《吐く》とは異なる。

<sup>16</sup> 「dance today'75」は西武劇場が主催となって開催され、アメリカからジャドソン教会で活動したメンバーに加え、1970年に結成されたグループ、グランド・ユニオンのメンバーなども参加した。

## 第2項 暗黒舞踏の出現とその特徴

次にポストモダンダンスと同時代に現れた暗黒舞踏について述べていく。暗黒舞踏は、1950年代の日本で展開されていた芸術舞踊を背景として出現した。

### (1)1950年代の状況

本節第1項でも1950年代の日本のモダンダンスについて触れたが、当時のモダンダンスは、1950年の江口・宮舞踊団の大群舞《プロメテの火》に代表されるような大作の全国的な公演や合同公演が繰り返される中で、徐々に世の中に知られるようになっていった。江口自身は1951年に芸術選奨文部大臣賞を受賞、56年には全日本芸術舞踊協会の発足に伴い理事長に就任するなど名実ともに実績が認められる立場になっていった<sup>42)</sup>。

一方、この1950年代から70年代の日本では、美術、演劇、音楽、舞踊など様々な芸術の中に既成概念を打ち破ろうとする前衛的な活動がみられ、またポストモダンダンスも含め様々な海外舞踊団の来日が刺激となり、日本の舞踊界にも、それまでのモダンダンスの範疇に収まらない作品が続々と出現し始めた<sup>43)</sup>。その中でも突出したものとして、土方巽(1928-1986)が始めた暗黒舞踏があった。この暗黒舞踏は1980年代に世界的に認知される「Butoh」となるなど、日本独自のポストモダンな現代舞踊として注目されるようになる。

### (2)暗黒舞踏

暗黒舞踏の始まりは、土方巽の舞踊作品《禁色》(1959年)(図5)といわれている<sup>44)</sup>。土方は1928年に秋田で生まれ、高校卒業後に秋田の増村克子舞踊研究所にて江口隆哉系のノイエタンツを学んだ。その後1952年に上京し、安藤三子舞踊研究所にてジャズダンスを学ぶ。その間、土方は安藤の研究所の公演やヨネヤマママコ(1935-)の公演に出演していた。江口の門下生の金井美三枝(1931-)や正田千鶴(1930-)によれば、土方は江口の門下生ではなかったが、江口の門下生の作品に出演し、江口・宮舞踊研究所へも顔を出し、江口と間接的に関わりを持っていた<sup>17)</sup>。正田は土方から、どのように踊りを創るのか一晩中質問攻めにあったこともあるという<sup>47)</sup>。また、土方は1950年代末から津田舞踊塾に通い始めた。この津田舞踊塾はモダンダンスの中でも前衛的な作品を発表していた津田信敏

---

<sup>17)</sup> 金井によれば、土方は江口の門下生ではなかったが、(お歳暮のように)毎年江口宅に自然薯を送っていた<sup>46)</sup>。

(1910-1984)の研究所であった。土方は江口の門下生との関わりや津田舞踊塾に通うことによって、自身の舞踊表現を模索していたことがわかる。

そのような中で、土方は1959年5月、江口が理事長を務めていた全日本芸術舞踊協会主催第6回新人舞踊公演で《禁色》(1959年)を発表した。この作品の踊り手は、かつて江口の門下生であった大野一雄(1906-2010)の息子、大野慶人(1938-2020)と土方自身であった。《禁色》は三島由紀夫(1925-1970)の小説『禁色』(1951年)をモチーフに、「舞台表現としてはタブーであった男色行為を暗示させる秘やかさ」<sup>48)</sup>に満ち、暗がりや男と少年が走り、重なり、股間で生きた鶏を絞め殺すという演出のものであった。そこには様式化されたダンシングは無く、追いかける、立止まる等の動き、ぎこちない動作、暗闇の中でのうめき声や呼吸音、足音が聞こえるシーン等が盛り込まれていた。このように土方は《禁色》の中で、舞踊家たちが頼りとしていたシステムやメソッドが無くても舞踊が成立することを示した<sup>18)</sup>。《禁色》は当時のモダンダンス界では異色であり、協会の幹部から批判が集中し、合評会がもめたといわれている<sup>19)</sup>。その後批判をあびた土方は協会を脱退し、独自の道を歩み始めた。

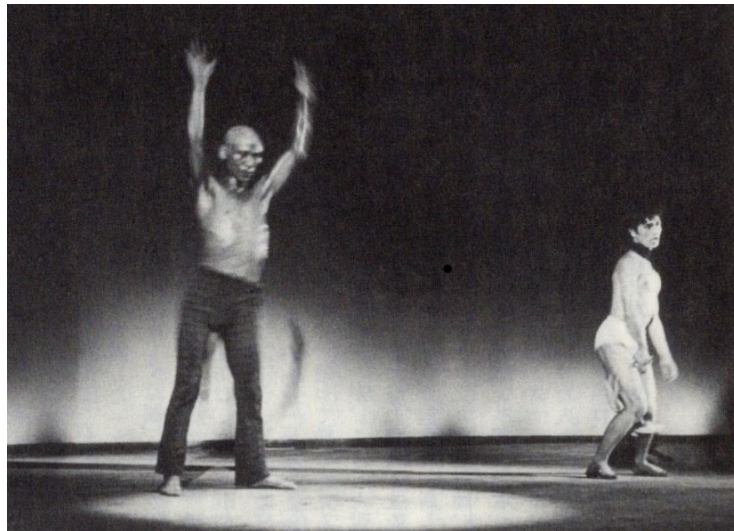


図 5. 土方巽《禁色》(1959年)

出典:原田(2004:26)<sup>45)</sup>

---

<sup>18)</sup> 三上の著書に示された合田成男の《禁色》に対する批評。合田は《禁色》を人間の存在と直接結びついた舞踊が出て来たとして高く評価した<sup>49)</sup>。

<sup>19)</sup> 合田によれば、土方の《禁色》は、当時のモダンダンス界では異色であり、その時、山田五郎(1907-1968、舞踊家)をはじめとした協会の幹部から土方の作品に対して批判が集中したという<sup>50)</sup>。

土方の《禁色》以降、彼の活動に作家の三島由紀夫やシュールレアリズムを日本に紹介した瀧口修造（1903-1979）、澁澤龍彦（1928-1987）ら文化人が興味を示し、雑誌等で土方の暗黒舞踏を評価する文章や公演チラシにコメントを寄せることで、土方が徐々に注目されるようになっていく<sup>20</sup>。その後1960年代に入ると、土方は「土方異DANCE EXPERIENCEの会」と称する公演を7月に第一生命ホールで行い、この公演では《禁色》をはじめ、複数の作品が発表された。その中の《花達》（1960年）や《種子》（1960年）では、胎児のように手足を縮めて床に転がるという土方の舞踏の典型的なフォームが現れた<sup>52</sup>。また、この公演で、土方は大野一雄に出演を依頼し、大野をジャン・ジュネ（GENET, Jean 1910-1986）の小説『花のノートルダム』（1944年）に登場する男娼ディヴィーヌ役としてシミーズを着せ、《ディヴィーヌ抄》（1960年）を踊らせた。

大野一雄は1936年から江口・宮舞踊研究所に通い、代稽古を務め、江口の作品にも多数出演し、自身もモダンダンスの作品発表を熱心に行っていた。そのような中で、大野の舞台を観て彼に魅力を感じた土方は、自身の作品に大野を起用するようになった。土方は1961年9月にも「土方異DANCE EXPERIENCEの会」を同じ第一生命ホールにて開催し、大野も出演している。1965年11月には大野一雄の他に江口・宮舞踊研究所に通っていた笠井叡（1943- ）も出演した「暗黒舞踊派提携記念公演バラ色ダンス—A LA MAISON DE M. CIVECAWA」を千日谷会堂にて開催している。上演作品《バラ色ダンス—A LA MAISON DE M. CIVECAWA》（1965年）について、慶應義塾大学アート・センター土方異アーカイヴでは、以下のように解説されている。

ホースを咥えた二人の白塗りのダンサーのからみ、突っ立ったまま自らの胸を打ち続けるダンサー、女性器を背中いっぱい描かれたダンサーの上半身の踊り、易占の凶像が描かれた布幕の前でのフェンシングの構え、水平線にニッチを設け後ろ向きの男たちとビクターの犬を配置すること、3人の男たちの髪を本物の床屋に刈らせるパフォーマンスなど、一見意味のない行為の羅列、連続であった<sup>53</sup>。

作品のサブタイトルから、「これまで作品をつくるに際して、土方がソースとしてきた澁

---

<sup>20</sup> 稲田の著書には、《禁色》を観た三島由紀夫による土方の活動を評価する文章が1959年の芸術新潮に4ページにわたり掲載されたことが示されている<sup>51</sup>。



澤龍彦へのオマージュといえる」<sup>54)</sup>と述べられている。作品が一貫したテーマを表現するものではなく、シーンの断片が織り交ぜられたハプニング要素のある構成による作品であることが窺える。稲田によれば、この作品で土方と大野の二人が、白いロングドレスを着て絡み合う男色のモチーフと読み取れるデュエットだけは様式的な動きを用いていた<sup>55)</sup>とあるように、ダンシングの要素の無い様々なパフォーマンスの中の一要素として部分的にダンシングを用いたシーンが取り入れられていたことがわかる。

さらにその3年後、土方は1968年10月、日本青年館にて《土方巽と日本人——肉体の叛乱》(1968年)を発表した。この作品は土方のソロで、彼は舞台上に登場すると着物を脱ぎ裸に模造の男根をつけて激しく踊り、鶏が逆さ吊りになった真鍮板を揺らし、自身の肉体をぶつけた。続いて赤い着物にハイソックス、白い帽子と洋服、ロングドレスなど様々な衣装替えの中で、ワルツやポルカ、スパニッシュ風なステップを音楽とズレた形で入れ、最後はロープで宙に引き上げられて退場するといった儀式的な演出を行った。

1959年の《禁色》から1960年代の土方の作品について、國吉は「もっぱらエロチシズムと暴力性を強調した作品創作をとおして、それまで物語の描写や観念を説明する媒体に甘んじていた肉体を解放し、既成の舞踊概念にとらわれることなく、肉体独自の表現を探求した」<sup>56)</sup>と述べている。この國吉の「物語の描写や観念を説明する媒体に甘んじていた肉体」とはテーマに沿ってその内容を正確に伝えるためにダンシングするモダンダンスの身体を指していると考えられる。また、土方に師事した舞踊研究者の三上は、『禁色』から『肉体の叛乱』にいたる前期土方暗黒舞踏は、それまでの、彼自身の出自ともいえるべきモダンダンスに対するアンチであり、破壊である。」<sup>57)</sup>と述べている。このように、土方の《禁色》から1960年代の作品には、モダンダンスも含め、それまでの舞踊のテクニクを用いたダンシングの要素は見られず、即興的なパフォーマンスや踊りとはいえないような、ぎこちない動き、性的な表現、暴力性を孕む歪な表現形式が用いられていた<sup>21)</sup>。

---

<sup>21)</sup> この後、4年間の沈黙を経て、土方は1972年に《四季のための二十七晩》(1972年)をアートシアター新宿文化にて発表。ここで、1968年の《土方巽と日本人——肉体の叛乱》までとは異なる特徴的な動きが呈示された。それらは超低速で緩慢な動き、背中を屈め、腰を低くガニ股に屈曲した両脚の構え、身体の部位の非合理的でぎこちない微かな動き、意志を持った自己が何かを表現するのではなく自己を放棄して何かになる身体を晒すこと(=「なる身体」<sup>58)</sup>「押し出されて出てくる動き」<sup>59)</sup>)であったといわれている。この、何かを表現するための動きでなく、身体そのものの呈示、「なる身体」、「押し出されて出てくる動き」については、それまでのモダンダンスに特徴的なテーマや物語を自己の意志によって表現する身体ではなく、土方の暗黒舞踏特有の動きの生み出し方によって現われる身体で

以上暗黒舞踏の特徴を確認すると、1) エロティシズム、暴力性を強調した肉体の現前化、2) 脈略のないシーン、パフォーマンスの混合、3) ダンシングの不在、4) 日常的な動き、非合理的な動き、と考えられる。暗黒舞踏は暴力性、エロティシズム、ぎこちなさや醜さなど、それまでの舞踊では表現されない部分、タブー視されてきた部分に光をあてて強調した。またモダンダンスの特徴の一つである意味やメッセージを表現するための動きや伸びやかで緩急の効いたダンシングではなく、身体そのものの存在、生身の肉体<sup>22</sup>をむき出しで呈示するダンスであった。

このように 1950 年代末から 70 年代に日本にて出現・展開した暗黒舞踏は、西洋的な前衛舞踊とも異なるメタレヴェルのダンスであった。この暗黒舞踏は、1980 年代になると、大野一雄や天児牛大 (1949-) 率いる山海塾のヨーロッパ公演等を通じて、日本生まれのポストモダンな前衛舞踊「Butoh」として世界的に認知されるようになった。

## 第2節 ポストモダンダンス、暗黒舞踏に対する江口の考え

本節では江口がポストモダンダンス、暗黒舞踏について、どのように捉え、どのような考えを持っていたのかを検討する。

### 第1項 ポストモダンダンスに対する考え

ポストモダンダンスに対する江口の考えをポスト・モダンダンス、ポストモダン・ダンスの順にみていく。

#### (1) ポスト・モダンダンスに対する考え

カニングガムが来日した 1964 年前後に、『現代舞踊』誌上ではポスト・モダンダンスに関連する江口の考えが複数みられる。既にカニングガム来日公演以前の 1962 年『現代舞踊』第 10 巻 9 号において、江口は「舞踊と偶然性」というタイトルの記事を載せ、アメリカで起こっている偶然性を重視した舞踊について見解を示している。そこで江口は、前衛的な舞踊にもアドリブなど即興的な要素がみられ、それに技術が伴い、主題が貫かれて意図的に偶然

---

あった。三上は自身の著書『器としての身体』にて、土方の身体技法の「なる身体」「押し出され出てくる動き」について詳述している<sup>60)</sup>。

<sup>22</sup> 國吉は、土方の暗黒舞踏の肉体について、「表現の媒体などではなく、すでに独自の領域—有機的な物質でできていると同時に、エロチシズムに関わらざるをえない時空間」<sup>61)</sup>と説明している。

性を取り入れられているものに対しては理解を示しているが、安易に偶然性を取り入れられているものに対しては否定的な見解を示している<sup>62)</sup>。またカニンガム来日公演直前にも、「わからない舞踊」と題した自身の文章を『現代舞踊』第12巻9号に載せ、「偶然性を目あてにした舞踊もわからない」<sup>63)</sup>とし、表現に何の工夫もなく構成の欠如した偶然性に頼った即興舞踊について否定的な見解を示している。

その後、1964年来日したカニンガムの舞踊を観た江口は、翌年の『現代舞踊』第13巻3号の伊東深水（1898-1972、日本画家）との対談において、カニンガム公演で生の木材を客席にこすりながら音をたてて歩いているケージについて、「これはマヤカシ」<sup>64)</sup>と述べている。この発言は、海外の即興的なアクションペインティングを批判し、絵画では修行や基本技術が大切であるとする伊東の主張を受けての江口の発言である。この対談から、当時江口は、練り上げられた作品は認めるが、熟練した技巧の伴わない即席のパフォーマンスは認め難いと考えていたことが推測できる。じっくりと作品を練り上げることや技術を重視する江口の姿勢は、1960年代中盤、他の芸術分野に対する発言でも散見される。例えば、棟方志功（1903-1975、版画家）との対談では、自動車の車輪によるハネをキャンバスにつけるアブストラクトと呼ばれる美術作品に言及し、「ボク、ああいうもの大きらいなんですよ。」<sup>65)</sup>「技術もないし、ああいうものはマヤカシものですね。」<sup>66)</sup>と述べ、また、本郷新（1905-1980、彫刻家）との対談でも、技術の伴わない芸術は必要ないという自身の考えを述べている<sup>67)</sup>。

このように江口は、当時、誰でもできる表現ではなく、熟練した人間の技による十分に練られた芸術の価値を重んじていたことが窺える発言をしている。さらに1966年の『現代舞踊』第14巻10号では、「偶然性ということ」と冠した文章の中で、カニンガムの公演の感想として、以下のように述べている。

たしかに技術を持つ人の動きには、即興的に動いたにしても、いいもの、いい味が出てくるから、その点では安心して見られたが、正直いって、その作品から感動を受けることはできなかった。いい動き、おもしろい動き、全体的に漂よう一種の雰囲気はあるにしても動きと動きとのつながりというか、構成上の密度が足りない<sup>68)</sup>（句点無し）

これに続く文章の中で、舞踊作品の創作においては主題を表現することが目標であるた

め、個々の動きに関連を持たせつつ、動きの本領を発揮するように、構成上の吟味を加えて磨き上げていくことがよいと述べている<sup>69)</sup>。江口にとって、カニンガムらのポスト・モダンダンスは、訓練された身体によるダンシングがある点は肯定できるものの、主題に沿って構成を事前に練り上げることなく偶然性を重視した即興的なアプローチについては、江口の求める舞踊でなかったことが窺える。

## (2)ポストモダン・ダンスに対する考え

1972年の『現代舞踊』第20巻最終号の中で、江口は「表現というもの6」と題した文章の中の「前衛的な舞踊」<sup>23)</sup>という項において、以下のように述べている。

前衛的な舞踊は、セクシイなもの、獵奇のあるいはグロテスクなものから始まって、偶然性を採り入れたもの、感じとってもらおうというもの、観せようとする意識を捨て、あるいは、そういう意識を薄くしていこうとするもの、その他いろいろのことが試みられている<sup>72)</sup>。

彼がこの文章で批判の対象として挙げる舞踊の中に、動きを繰り返すだけで変化やクライマックスなどの構成を取ってつけない舞踊、偶然性を取り入れつつも作品として成立しない舞踊、真っ暗な中での舞踊や全く動かない舞踊など「舞踊不在の舞踊」を挙げている<sup>73)</sup>。これらの舞踊はまさにポストモダン・ダンスの特徴的な要素と考えられる。ここで江口は、構成を取ってつけない舞踊について、一連の動きの繰り返しであり、「初めも終わりも無いのんべんだらりとしたもの」<sup>74)</sup>、構成法を無視したものと厳しく批判している。

江口は1955年の『現代舞踊』誌上で既に時間構成について、同じ調子では締りが無く魅力に欠けるため、作品全体の中で起伏を設けること<sup>75)</sup>を論説し、また抽象舞踊の時間構成について1961年9月に刊行された『舞踊創作法』の中では、以下のように述べている。

---

<sup>23)</sup> 1975年にKirbyが『TDR』誌にてポストモダン・ダンス特集を組み、自身の論考にてポストモダン・ダンスの定義を示している<sup>70)</sup>が、BanesはKirbyによるこの論考がポストモダン・ダンスという用語を用いて新しいダンスのジャンルを提案したと述べている<sup>71)</sup>。このことから、ポストモダン・ダンスという言葉は1975年以前の日本に浸透していなかったと考えられ、江口はポストモダン・ダンスを指す意味で、前衛的な舞踊という言葉を用いていたと考えられる。

いかに抽象的なものであっても、納得のいく発展なり、変化があって、納得のいく納まり方をしていなければ、自分のいおうとしていること——作品の主題——を、観る人に伝達することができないばかりでなく、作品として成り立たない<sup>76)</sup>。

このように、江口は既にポストモダン・ダンスが発展する以前から舞踊作品の時間構成について、起伏や変化を設けることの必要性を説いており、1972年の時点でも当時起こっていたポストモダン・ダンスの特徴ともいえる動きの繰り返いを強調した平板な構成の作品を認め難かったのであろう。また、偶然性を取り入れる舞踊についても、「部分的にはおもしろいところが出るにしても、『作品』としての在り方がなっていないことが多い<sup>77)</sup>」と述べている。さらに真っ暗な中での舞踊や全く動かない舞踊などダンシングしない舞踊不在の舞踊について、舞踊作品に必要な公理的なことを無視していること、モダンダンスも前衛精神を持って登場したが、舞踊作品に必要な公理を覆すことはしていないことを主張し<sup>78)</sup>、批判的な立場を示している<sup>24)</sup>。江口は、このような現代舞踊の背景には、表現技術、創作技術を知らない、あるいは疎かにしていることが起因していると述べている<sup>80)</sup>。これらの発言から、当時のポストモダン・ダンスの特徴を示す舞踊の構成を敢えて用いない点、即興的で練り上げられていない点、舞踊不在の舞踊という点に対して、江口は受け入れ難いと考えていたと推測される。

当時の江口の作品を見ると、1960年代以降、彼の数少ない新作の中でも1972年に発表された《日本二十六聖人》(1972年)は、日本におけるキリスト教徒迫害を題材にした大作であり、シーンごとにテーマに沿った群舞やエピソードからなる踊りで構成されている。江口はシーンや動きを創作するための題材を深く理解するために、実際に長崎に出向いて史実を取材し、そこから台本を作成し、創作に取り組んだ<sup>81)</sup>。このように主題に沿ってその構成や動きを表現するためにじっくりと吟味を重ねて練り上げていく手法は、1950年に発表した《プロメテの火》と同様に、江口が重視する従来のモダンダンスの創作手法であり、物語や題材を表現することを否定し、事前にテーマを表現するための構成や動きを練り上げないポストモダン・ダンスの手法とはかけ離れたものであった。

さらに、舞踊作品は踊ること、ダンシングすることが基本であり、しかもそれは鍛え上げ

---

<sup>24)</sup> 日下は、江口が1970年代の暗黒舞踏やポストモダン・ダンスの傾向について、『現代舞踊』最終号上で厳しいコメントを述べていると解説している<sup>79)</sup>。

られた身体による表現である必要があるという江口の姿勢は、『現代舞踊』やその他の資料からも読み取ることができる。例えば、1970年の『現代舞踊』第18巻11号では、アメリカ留学を経験した舞踊家の、素人が多数出演し延々と走ることと部分的な即興の動きからなる作品を例に、カニンガムや前衛舞踊の影響を受けたと予測しつつ、「舞踊経験のない者を舞台に乗せるという舞踊技術を抹殺するようなことは、舞踊家の良心に反するだけでなく、芸術的にも論外といわなければならない」<sup>82)</sup>と述べるなど、素人の出演するいわゆる踊りの無い作品に対して、強い調子で否定的な態度を示している。また彼は、1977年の現代舞踊協会企画・新人公演のプログラムの挨拶文で、参加者たちは「きびしい訓練によるすぐれた技術を身につけている」<sup>83)</sup>とし、それゆえに一層の活躍を望んでいると述べ、訓練を積んだ演者たちを激励している。江口は1965年の時点で既に「動きの芸術である舞踊にとって、最高に大事なものは動きである。そして、動きを描き出す舞踊家の身体づくりである」<sup>84)</sup>と述べており、訓練を積んだ身体、ダンシングすることを重視する江口の姿勢は、鍛えられた身体によるダンシングに固執しないポストモダン・ダンスのアプローチとは異なることが読み取れる。

このように、江口は当時展開されたポストモダンダンスに対して直接的、および間接的に彼の考えを示している。彼は、ポスト・モダンダンスの鍛えられた身体によるダンシングについては理解を持って受けとめているが、ポストモダン・ダンスの訓練されていない者も出演する、舞踊不在の舞踊については到底受け入れられないと考えていた。さらに、ポスト・モダンダンス、ポストモダン・ダンス両者の作品が即興的で、作品の最終形態が決定されていないアプローチに対しては、主題に沿って美的法則を考慮した構成や動きをじっくりと吟味し、練り上げていくことに価値を置く江口にとって、受け入れ難かったと推測できる。

## 第2項 暗黒舞踏に対する考え

江口は1959年の『現代舞踊』第7巻9号に、同年5月に開催された全日本芸術舞踊協会主催第6回新人舞踊公演を観た江口の門下生の教え子(孫弟子)・関山三喜夫(1930-2022)による感想を掲載した。

過日新人公演での一、二作品を見ると全く抵抗を感じ憎悪すらおこしてしまった。(中略)後日それらの作品がある批評家より拍手が送られ、モダンダンスの将来は期待に満ちた前途が望めるとあった。私は何か頭をぶたれた思いだった<sup>85)</sup>。



こには高い思想があり、立派な主題があるかもしれない。しかし、それは「思想」であり、「情緒」または「感覚」であつて、決して「舞踊」ではない。(中略) われわれは、新らしいもの、ザン新なもの、革命的なものをつねに欲している。しかしそれは、新しいほんものを欲しているのである<sup>91)</sup>。

ここでは、暗黒舞踏に特徴的なエロティシズムや暴力性には敢えて言及せず、舞踊作品に本来必要な舞踊性、ダンシングが欠如している点を指摘し、認め難いという考えを表明している。

また、1963年の『現代舞踊』第11巻8号で江口は、古典舞踊には一定の美意識や形があるが、モダンダンスでは美意識を狭めることや固定化することをしてはならないと述べてつ以下のよう述べている。

(前略) いろいろの前衛的な活動に大きい敬意を表するものであるが、『性』の問題を採りあげての露出趣味や、たんなるシヨツキング舞踊や、アタマだけで表現技術のないものでは、だれにとつてもうなずかれるものにはならないだろう<sup>92)</sup>。

このように、彼は表現技術、つまり主題を表現するための構成法やトレーニングされた身体によって踊る表現の技術が無く、単に哲学的な言葉を材料にして、観客を驚かさ露骨な性的表現やタブーな表現を強調する作品を批判している。

それから8年後、先述した1972年『現代舞踊』第20巻最終号の文章「前衛的な舞踊」の項でも、前衛的な舞踊の例として「セクシなもの、獵奇のあるいはグロテスクなもの」<sup>93)</sup>と形容しながら暗黒舞踏やそれに類すると思われる舞踊を取り上げている。そこでは、それらが舞踊作品に必要な公理を無視していると述べている<sup>94)</sup>。ここで江口の述べる舞踊作品に必要な公理とは、緩急や抑揚をつけ、空間や間の変化、つまり空間・時間構成を用いてダンシングすることである。この文章で江口は、ポストモダン・ダンスに特徴的な点を批判すると共に、エロティシズムや奇怪さを強調する舞踊や全く動かない舞踊、暗がりの中で見えない舞踊などダンシングの無い舞踊を批判しており、それは、暗黒舞踏やそれに類する舞踊を指していることが読み取れる。

第1章でも述べたが、江口が自身のモダンダンスにおいて、舞踊の美的な法則に基づいた表現技法を重視していることを念頭に置くと、ここで江口のいう舞踊性、ダンシングとは、



主題に沿った動きを美的法則に基づいて時間的、空間的な工夫を凝らして踊ることであろう。江口は当時の暗黒舞踏や過激な表現を含む作品、コンセプチュアルな作品等について、コンセプトだけを重視し、それが舞踊作品として成立するためのダンシングを欠いた作品であり、彼の求める舞踊として受け入れ難いという姿勢を示していたと考えられる。

土方による《禁色》や若松の《状況》が上演された頃以降 1960 年代には、前衛美術運動やアングラ演劇の登場<sup>27</sup>など、他の芸術にも既存の価値を打破するような活動が活発化し、江口自らが理事長を務める全日本芸術舞踊協会主催の公演においても土方らの問題作が登場しただけに、江口は明確に自身の考えを表明する必要性を感じていたと推測できる。このような状況の中、三上が暗黒舞踏について「賛否両論を呼ぶ問題提起の発信源として認知されたのだと言うことができる」<sup>96</sup>と述べているように、当時はアンチ・モダンダンスとして現れた前衛的な暗黒舞踏を支持する批評家とそうでない批評家が混在した状況であったことが窺える。

### 第3節 ポストモダンな舞踊への批判の背景と舞踊観

本節では江口がなぜポストモダンな舞踊を受け入れ難いと考えるのか、その理由をポストモダンな舞踊の概念を抛り所として考察し、そこから江口の舞踊観を検討していく。

#### 第1項 ポストモダンな舞踊への批判の背景

本項ではポストモダンな舞踊の概念を通じて、江口のポストモダンダンスおよび暗黒舞踏を批判的に捉える理由を考察していく。

##### (1) ポストモダンな舞踊概念(ポストモダンダンス)からの考察

ポストモダンな舞踊の概念には様々な検討事項があるが、ここではポストモダンダンスにおける、1) 作品の意味内容の問題、2) どう作品を構成するかという表現手法の問題、3) ダンシングするか否かの問題、の3つをとりあげ、江口の舞踊観と照らし合わせてみる。

まず、1) 作品の意味内容の問題について。本章第1節第1項の「ポストモダンダンスの出現とその特徴」でも述べたように、カニンガムのポスト・モダンダンス、そしてジャドソ

---

<sup>27</sup> 1960 年代初頭に表現の可能性を改めて問い、肉体を通して互いに表現領域を越境する前衛美術運動「ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ」が、現代演劇においてはそれまでの新劇を支えていた構造を否定する小劇場運動が登場した<sup>95</sup>。

ニアンや厚木らのポストモダン・ダンスの動きは共に、物語論的な意味内容やメッセージを伝えたりするものではない。つまり、ポストモダンダンスの動きは何かを伝えるための媒体ではなく、動きそのものが作品の表現内容である。

一方、江口の舞踊では、中には《イコザイダー》や《作品七番》など動きそのものが作品の内容となる抽象的な作品もあるが、江口の代表作《プロメテの火》や晩年に発表した《日本二十六聖人》などは、作品の動きが主題を伝える表現媒体となり、主題である神話や史実を動きで表現する作品であり、これらの作品のアプローチはポストモダンダンスのアプローチとは異なる。

次に、2) 表現手法の問題について。マイケル・カービー (KIRBY, Michael 生没年不明) によれば、ポストモダン・ダンスは視覚的な基準 (visual standards) にこだわらず、動きは事前に決められることがなく、ルールやコンセプト、スキーム、課題に沿って即興的に生まれ、そして実際にそうやって生まれた動きを何でも取り入れる<sup>97)</sup>。このポストモダン・ダンスの考えはカニンガムの偶然性を利用したチャンス・オペレーションから影響を受けた手法で、当然カニンガムのポスト・モダンダンスも同様のアプローチである。

それに対して、江口の舞踊では、主題に沿った構成 (時間、空間における表現、動き) を事前に熟考し、完成形に向けて作品の始まりから終わりまでを創り上げることを重視しており、ポストモダンダンスの構成の在り方、手法とは異なることがわかる。

そして、3) ダンシングするか否かの問題について。カービーの言説を読み込むと、ポスト・モダンダンスとポストモダン・ダンスの大きな違いは、「ダンシー (dancy) な動き」があるかないかであるという<sup>98)</sup>。この「ダンシーな動き」とはどういうものか。カニンガムのポスト・モダンダンスについて、カービーは、「カニンガムは軽さと滑らかな流れ、優美さなど、美的な質感を求めて、ダンシーな動きを使い続けていた」<sup>99)</sup> 「“メロディック”な流れと音楽的なフレーズングで、音楽がダンサーの動作に内面化されていた」<sup>100)</sup>と述べている。一方、外山は、ジャドソン教会を拠点に展開されたポストモダン・ダンスについて、このダンスには『『ダンシーな動き』(運動エネルギーの明瞭な分節、律動的な編成、音楽性、キャラクター、ムード、イリュージョニズムを含む、一見してダンスとして認知される動き)、高度な技巧を要する動きは排除され」<sup>101)</sup>していると述べている。

これらの説明から、ここでは「ダンシーな動き」を、律動的、音楽的なフレーズング、質感の伴う動き、日常動作でない様式化された動き、非日常的な雰囲気を持つ動きと解釈し、これらの動きをすることを「ダンシングすること」とする。この考えの下で江口の舞踊観を

検討してみると、江口は長年ダンスの作品創作において、動きの質感や間の問題、美的な法則に即した表現運動の検討を行い、また、基本運動の研究に基づく訓練された身体づくりの重要性を説いてきたため、江口にとって、鍛え上げられた身体でダンシングすること<sup>28</sup>が大前提であったと考えられる。それゆえに江口は、ポスト・モダンダンスの訓練された身体によるダンシングという点においては肯定的な姿勢を示し、一方、訓練を積んでいない素人も出演できる敢えてダンシングしないポストモダン・ダンスの方は受け入れ難かったのだろう。山野博大（1936-2021、舞踊評論家）は、江口の研究所ではダンスに応用の効く身体のトレーニング、自由に動けるためのトレーニングをしていたため、ポストモダン・ダンスのようなものはあまり受け入れられなかったと思うと述べている<sup>103</sup>。アメリカ留学から帰国し、ポストモダン・ダンスを実践していた厚木も、当時の江口の舞踊観と厚木自身のダンスとは全く違うため、ポストモダン・ダンスを日本に紹介したイベント「dance today'75」を、江口は受け入れられなかっただろうと述べている<sup>104</sup>。

## (2) ポストモダンな舞踊概念(暗黒舞踏)からの考察

次に、暗黒舞踏においてもポストモダンな舞踊概念、1)作品の意味内容の問題、2) どの作品を構成するかという表現手法の問題、3) ダンシングするか否かの問題の3つを取りあげ、江口の舞踊観と照らし合わせてみたい。

まず、1) 作品の意味内容の問題について。1959年の《禁色》から1968年の《土方異一—肉体の叛乱》までの暗黒舞踏の作品の動きは、意味内容やメッセージを正確に伝え表現するための媒体ではなく、動きや肉体そのものが作品の表現内容である。それに対して江口の作品では、身体の動きそのものが作品の内容となる抽象的なフォルムを追求する作品もあれば、物語論的な意味を身体の動きで伝え、表現する作品もある。

次に、2) 表現手法の問題について。暗黒舞踏の作品は、即興的なパフォーマンス要素が強く、作品中にハプニングが起こればそれを受け入れるといった特徴がみられる。一方、江口は、作品を構成する動きを生み出す段階では即興を用いるが、しかし即興で生まれた動き

---

<sup>28</sup> 第1章の第3節第6項で述べたように、江口は、モダンダンスの表現運動は日常の動きや加工されていないナマの素朴な動きに「七つの変化」が加わることで生み出されると考えていた。生み出した動きに、1)身体の部分の変化、2)身体の高低の変化、3)身体の向きの変化、4)位置の移動の変化、5)動きのタイミングの変化、6)動きのアクセントの変化、7)動きのテンポの変化、これらの七つの変化、デフォルメ（変形）を適宜加えることで、モダンダンスの表現運動になると江口は述べている<sup>102</sup>。

をしっかりと練り上げて作品上演を行う。

最後に、3) ダンシングするか否かの問題について。暗黒舞踏においては、パフォーマンス・アートにみられるような行為やアクション、ぎこちない動き、非合理的な動き等が用いられ、従来の様式的な舞踊言語を用いず、音楽的なフレージングやリズムに乗った動き、ダイナミックで緩急の効いたダンシングを行わない。それに対して江口は、既成のテクニックやステップは用いないものの、合理的な自然運動（第2章第1節第4項参照）を通じて鍛えられた身体による緩急を使った動きやフレージング、流れのある動き、ダイナミックな動きなど、舞踊の持つ美的法則に沿った動きを用いており、あくまでダンシングすることを主眼に置いていた。

ところで、江口の許で1936年から1948年まで稽古を続け、土方の作品に出演していた大野一雄は、江口の稽古について「動きはこういうふうにして一定の長さを創ってそれをこういうふうに変化させる、というような教え方だった。だけど、私から言わせると、ある意味で“動きをつくる機会（機械）”のような感じで……。 (括弧内筆者補足) (中略) 常にこう、やっていけば結局型にはまっていくことになるんですよ」<sup>105)</sup>と述べている。この大野の発言から、1940年代末の江口の稽古は、身体を自在に駆使して新たな動きをひたすら生み出すような内容であったことが窺える<sup>29)</sup>。また、笠井勲(1943-)は江口の許で3年間稽古した後、1966年頃に江口の研究所を離れている。その理由の一つとして、江口の許での身体の訓練によって出てくる自由自在な身体の動きでは追いきれない、不自由な身体の動き、あるいはダンスの動きとはいえないような動きに興味に移ったからであると述べている<sup>109)</sup>。つまり、笠井のようにダンシングすることそのものへの懐疑を抱くような潮流(ポストモダン・ダンスや暗黒舞踏)が生まれてきていた時代に逆行するように、江口はダンシングすることに固執して作品を創作していたと推測できる。

---

<sup>29)</sup> 大野一雄は江口の人柄について「非常に理知的な人でしたね。(中略) ロマンチックじゃなかったね、奥さん(宮操子)はロマンチックだったけど、私なんか(宮操子を)観て感動しました。江口さんの方は、動きを観て、うまい、よくやってる！が、感動がない(括弧内筆者補足)」(筆者による大野氏へのインタビュー：1993年12月14)<sup>106)</sup>と述べている。また、高橋は「(大野一雄は)江口のテクニック中心の稽古には共感していない(括弧内筆者補足)」<sup>107)</sup>と述べ、長谷川は「江口隆哉舞踊研究所でのドイツ表現主義的ダンスの形式的で段階的な習練の退屈さ」<sup>108)</sup>と当時の江口の稽古に対する見解を述べている。

## 第2項 ポストモダンな舞踊の概念を通じた江口の舞踊観

以上、本節の第1項を踏まえ、ポストモダンな舞踊の概念を通じて江口の舞踊観を捉えると、以下のようにまとめられる。

舞踊作品において、1) 動きで物語や意味、人間の内面を表出表現するのではなく、2) 動きや構成を始めから終わりまで事前に決定するのでもなく、3) ダンシング・テクニクを使わずに、ダンシングしない身体そのものを呈示することもダンスなのだ、というポストモダン・ダンスや暗黒舞踏の取り組みは、江口の舞踊観とは相容れないものと考えられる（表1参照）。

松澤は、舞踊作品には、ダンシングすることを前提に踊りの動きや構成を検討するオブジェクティブレベルのアプローチ（パフォーミング・アーツ）と、ダンシングしないこともダンスなのだという舞踊作品の在り方を根底から覆すメタレベルのアプローチ（パフォーマンス・アーツ）があり、ポストモダン・ダンスや暗黒舞踏はこのメタレベルのアプローチの舞踊だと述べている<sup>110)</sup>。

この考えを用いて1950年代から70年代に江口の目指したモダンダンスを捉えると、江口が求めたモダンダンスは、表1に示すように、ダンシングすることが基本にあり、舞踊作品という枠組みの中で、主題に沿った新しい動きや構成、表現を追求するオブジェクティブレベルでの舞踊であるが、ポストモダン・ダンスや暗黒舞踏のような、モダンダンスの理論を覆す、舞踊作品の在り方自体を問うメタレベルの取り組みではなかったと考えられる（図6参照）。

表1. ポストモダンな舞踊概念から見た江口の目指すモダンダンス

ダンスの種別	作品の意味内容の問題	表現手法の問題	ダンシングするか否かの問題
	物語や意味を身体の動きで表現するか否か	即興を用いず動きや作品を事前に構成するか否か	ダンシングするか否か
江口隆哉のモダンダンス	○	○	○
ポスト・モダンダンス	×	×	○
ポストモダン・ダンス	×	×	×
暗黒舞踏	×	×	×

(筆者作成)

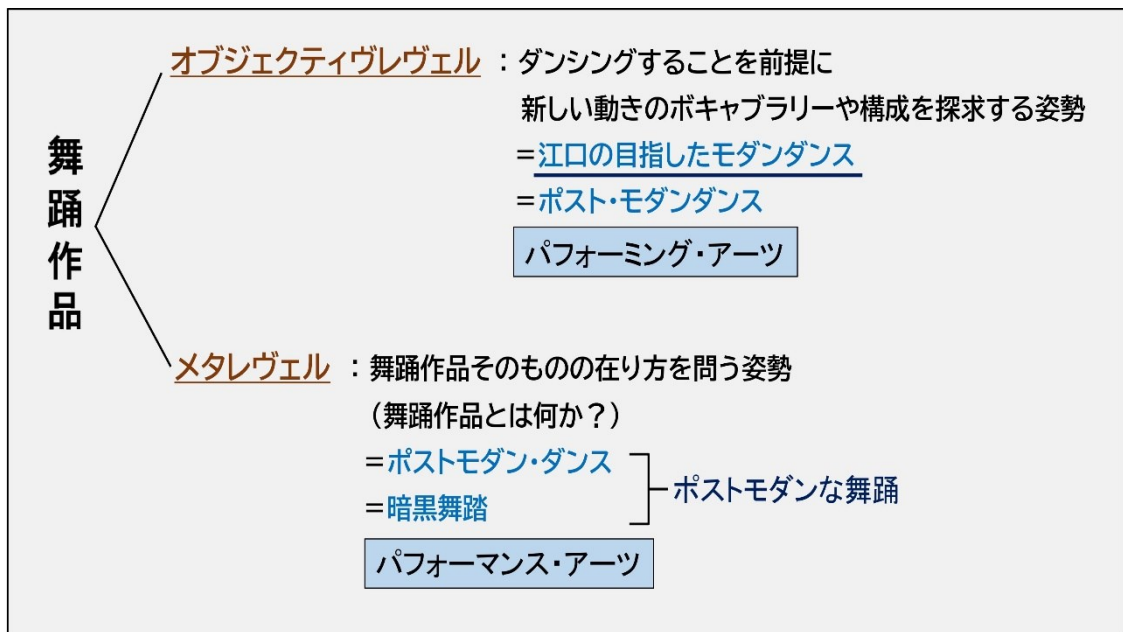


図6. 舞踊作品の2つの位相 (筆者作成)

#### 第4節 本章のまとめ

本章では、1950年代から70年代に現れたポストモダンな舞踊の出現の経緯とその特徴、そしてこのポストモダンな舞踊を江口隆哉がどのように捉えたのかを明らかにし、また、ポストモダンな舞踊の概念を通じて江口のポストモダンな舞踊批判の理由を考察し、彼の当時の舞踊観を検討した。

アメリカにおけるポストモダンダンスの出現の経緯として、ポストモダンダンスは、1950年代にアメリカにて展開されていたモダンダンスを否定する形で登場したことが挙げられる。当時、マーサ・グレアムやドリス・ハンフリーらのモダンダンサーが神話や哲学的な内容をテーマに、情緒的な表現を含む作品創作に取り組むと同時に、固有のテクニクを生みだしていた。

グレアムのダンスカンパニーの主要なダンサーであったマース・カニンガムは、音楽家のジョン・ケージと共に、テーマに沿って神話や感情を表現するグレアムのダンスから離れ、ダンサーたちが振付家の決めた一定のルールに従って即興的に自由に動き、そのプロセスを披露するダンスを目指し始めた。これを、モダンダンスの次に現れたダンスとして、「ポスト・モダンダンス」と呼ぶ。このダンスの特徴は、1) 動きで意味内容を表現せず、動きそのものが内容であること、2) 動きの選択を偶然性に任せること (チャンス・オペレーション)、3) 空間の非焦点の考え、4) 舞踊、音楽、美術の自立した中でのコラボレーション、

5) 鍛えられたダンサーによる規律あるダンシング・テクニク、を挙げることができる。カニンガムとケージのポスト・モダンダンスは、様々な舞踊家や芸術家に影響を与えた。

1960年代初頭、ニューヨークのジャドソン教会を中心に、カニンガムらに刺激を受けた舞踊家たちが現れた。その代表格として、イヴォンヌ・レイナー、トリシャ・ブラウン、スティーヴ・パクストンらがいる。彼らは従来のダンシング・テクニクを使って人間の内面を表出表現せず、またダンシング・テクニクを披露せず、ダンシングせずに身体そのものを呈示することもダンスなのだという、ダンスそのものの在り方を問うメタダンスの試みを行った。このダンスを、カニンガムらの「ポスト・モダンダンス」と区別して、「ポストモダン・ダンス」とする。両者をまとめて示す際に「ポストモダンダンス」と記載することとする。このポストモダン・ダンスの特徴は、1) 動きで意味内容を表現せず、動きそのものが内容であること、2) ルールに従った即興的な動き、誇張されない日常的な動き、反復されるミニマルな動作、3) 動きや構成に起伏を作らないこと、4) 様式化されたダンシングの不在、舞踊訓練を積んでいない素人の出演、5) 教会やギャラリー、野外などでの上演、が挙げられる。ポスト・モダンダンスとポストモダン・ダンスの大きな違いは、鍛えられた身体によってダンシング・テクニクを用いて踊られているか否かという点にある。

日本におけるポストモダンダンスの主だった受容、展開として、1964年、カニンガム舞踊団が音楽監督のケージと共に初来日して公演を行い、彼らの偶然性を用いたダンスが日本で知られることになる。その後、厚木凡人が1966年にニューヨークへ留学し、ポストモダン・ダンスの影響を受け、1968年に帰国後、ポストモダン・ダンスの影響と考えられる数々の作品を発表した。それらは意味内容を伝える動きや構成が排除され、動きそのものが内容となること、様式化されたダンシングの不在、動きの反復、ルールに従った動き等、ポストモダン・ダンスの特徴を備えた作品であった。このようにポストモダンダンスが日本に広まる中、ポストモダンダンスの特徴を伴う舞踊作品が徐々に現れ始めた。

もう一つのポストモダンな舞踊、暗黒舞踏の始まりは、土方巽の《禁色》(1959年)といわれている。この作品は、作品中にダンシングは無く、追いかける、伏せる、重なるなどの動きに加え、男色行為を想起させる音声や生きた鶏を絞め殺すシーンなどを含む男性のデュエットであり、芸術舞踊協会幹部から批判が集中した。その後も土方は1960年代に暗黒舞踏の公演を続け、それらの公演には江口の門下生であった大野一雄や笠井叡が出演しているものもあった。1959年から1968年までの土方暗黒舞踏の特徴として、1) 脈略のないシーンの混合、2) エロティシズム、暴力性を強調した即興性を含むパフォーマンスの導入、

3) 様式化したダンシングの不在、4) 非合理的な動き、が挙げられる。

江口は、ポスト・モダンダンスの鍛えられたダンサーによるダンシングについては評価しているが、ポストモダン・ダンスのトレーニングをしていない者も出演する、舞踊不在の舞踊については受け入れ難いと考えていた。さらにポスト・モダンダンス、ポストモダン・ダンス両者の作品が即興的で、作品の最終形態を偶然性に任せるアプローチに対しては、江口が、主題に沿って構成や動きをじっくりと吟味し、練り上げていくことに価値をおいていることから、認め難いと考えていた。また、ポストモダン・ダンスの動きの反復による変化やクライマックスを敢えてつけない点も受け入れ難いと考えていた。

暗黒舞踏に対しては、舞踊性の欠如、ダンシングの欠如を指摘し、認め難いという考えを表明した。またエロティシズムや奇怪さを強調する舞踊、全く動かない舞踊、暗がりの中で見えない舞踊など暗黒舞踏の特徴ともとれる点を批判した。

次に、以下の3つのポストモダンな舞踊の概念、1) 作品の意味内容の問題、2) 作品を構成する表現手法の問題、3) ダンシングするか否かの問題を手掛かりに、江口の舞踊観を考察した。まず、1) 作品の意味内容の問題について。ポストモダンダンスの動きは物語論的な何かを伝えるための媒体ではなく、作品の表現内容である。また暗黒舞踏においても、動きは作品全体の統一した意味内容やメッセージを表現するためのものではなく、互いに無関係なシーンの中でコラージュ的に用いられる傾向がみられる。一方、江口の作品には抽象的なフォルムや動き、構成の流れそのものが内容になる作品もあるが、神話や史実を題材に、動きによって物語論的な意味を体の動きで表現する作品もあり、これらの作品のアプローチは、ポストモダンな舞踊のアプローチとは明らかに異なる。

次に、2) 表現手法の問題。ポストモダンダンスは視覚的な基準にこだわらず、ルールやコンセプトに沿って即興的に生まれ、そして実際生まれた動きを何でも取り入れる。また暗黒舞踏でも、あらかじめ動きや構成がありつつも、ハプニングを受け入れるといった特徴がみられる。これらの点は、美的法則に基づいてアピランスを事前に考慮し、作品の始まりから終わりまでを練り上げ、コントロールされた構成、動きで表現される江口のモダンダンスの表現手法とは異なることがわかる。

そして、3) ダンシングするか否かの問題について。ポスト・モダンダンスは鍛えられた身体でダンシングするが、ポストモダン・ダンスでは、訓練された身体によるダンシング要素が薄い。また、暗黒舞踏にはダンシングはない。江口は、長年のダンス作品創作において、動きの質感や間の問題、美的法則に即した表現運動の検討を行い、また、自然運動によって



訓練された身体づくりの重要性を説いてきており、鍛え上げられた身体でダンシングすることが大前提であったと考えられる。それゆえに江口は、ポスト・モダンダンスの訓練された身体によるダンシングという点においては肯定的な姿勢を示しつつ、一方、ダンシングしないポストモダン・ダンスや暗黒舞踏については受け入れ難いと考えていたことがわかる。

以上を踏まえ、ポストモダンな舞踊の概念から江口の舞踊観を捉えたとするならば、1) 動きで物語や意味、人間の内面を表出表現するのではなく、2) 動きや構成を始めから終わりまで事前に決定するのでもなく、3) ダンシング・テクニクを使わずに、ダンシングしない身体そのものを呈示することもダンスなのだ、というポストモダン・ダンスや暗黒舞踏の取り組みは、江口の舞踊観とは相容れないものと考えられる。江口が求めたモダンダンスは、ダンシングすることが基本にあり、舞踊作品という枠組みの中で、主題に沿って美的法則に基づいた新しい動きや構成、表現を追求するオブジェクティブレベルでの舞踊であり、ポストモダン・ダンスや暗黒舞踏のような、モダンダンスの理論を覆す、舞踊作品の在り方自体を問うメタレベルの取り組みではなかったことが確認できた。

次の第4章では、江口のポストモダンな舞踊に対するスタンスに着目しながら、彼の目指したモダンダンスとはどのようなものであったのかを論じていく。

### 第3章 引用文献

- 1) 三上賀代 (1993) 『器としての身体 土方巽・暗黒舞踏技法へのアプローチ』, ANZ 堂 : 東京, 54.
- 2) 武藤大祐 (2012) 「アメリカのモダンダンス」 鈴木晶編著, 『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』, 平凡社 : 東京, 151-152.
- 3) 海野弘 (1999) 『モダンダンスの歴史』, 新書館 : 東京, 275.
- 4) 武藤大祐 (2012) 前掲書, 158-159.
- 5) 江口隆哉 (1955a) 「マーサ・グラームを観て」, 『現代舞踊』 3 (9) : 2-7.
- 6) 江口隆哉 (1964) 「続舞踊創作法(29)ホセリモンを観て」, 『現代舞踊』 12 (2) : 2-8.
- 7) 松澤慶信 (2016a) 「コンテンポラリー・ダンスを探る二つの論点」, 『DDD』 74 : 18.
- 8) N.レイノルズ・M.マコーミック (2013) 『20世紀ダンス史』, 松澤慶信監訳, 慶應義塾大学出版会 : 東京, 381.
- 9) 同上, 384-385.
- 10) 同上, 393.

- 11) 市川雅 (1975) 『アメリカン・ダンス ナウ モダン・ダンス&ポスト・モダン・ダンス』, PARCO 出版局: 東京, 51.
- 12) N.レイノルズ・M.マコーミック (2013) 前掲書, 420-421.
- 13) Banes, Sally. (1987) *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*: Wesleyan University Press: Boston, xiv, xvi.
- 14) Levin, David M. (1990) *Postmodernism in Dance: Dance, Discourse, Democracy*, Silverman, Hugh J. (ed.), *Postmodernism-Philosophy and the Arts*. Routledge: New York and London, 207-233.
- 15) 市川雅 (1975) 前掲書, 100.
- 16) 同上.
- 17) N.レイノルズ・M.マコーミック (2013) 前掲書, 431.
- 18) 同上, 436-437.
- 19) 高野美和子 (2017) 「ポストモダンの舞踊文化」寒川恒夫編著, 『よくわかるスポーツ人類学』, ミネルヴァ書房: 東京, 79.
- 20) 同上, 78-79.
- 21) N.レイノルズ・M.マコーミック (2013) 前掲書, 434-435.
- 22) 松澤慶信 (2016a) 前掲書, 18.
- 23) 現代舞踊協会, 「現代舞踊協会について」  
<http://www.gendaibuyou.or.jp/about/summary> (参照日: 2023年3月4日)
- 24) 日下四郎 (1997) 『現代舞踊がみえてくる』, 沖積舎: 東京, 45.
- 25) フルブライト・ジャパン, 「概要・設立経緯・沿革」  
<https://www.fulbright.jp/jusec/index.html> (参照日: 2023年12月28日)
- 26) 三宅香菜子 (2019) 「マース・カニンガムのワールドツアー再評価——音楽とダンスの相互独立性の視点から——」 第69回美学会全国大会若手研究者フォーラム発表報告集.<http://www.danceresearch.ac/taikai/images/taikai71/02miyake.pdf>  
(参照日: 2021年1月28日)
- 27) 同上.
- 28) 筆者による厚木氏へのインタビュー (2020年11月9日)
- 29) 同上 (2020年10月9日)
- 30) 國吉和子 (2014a) 「舞踏の展開と日本のポスト・モダンダンス」酒井忠康監修, 『日本

- の 20 世紀芸術』, 平凡社 : 東京, 383.
- 31) 佐藤滋 (2014) 「厚木凡人論.特集－戦後日本の現代ダンス作家論 2」, 『ダンスワーク』 66, 2014 春号 : 50.
  - 32) 筆者による厚木氏へのインタビュー (2020 年 10 月 9 日)
  - 33) 市川雅 (2000) 『見ることの距離 ダンスの軌跡 1962-1996』, 國吉和子編, 新書館 : 東京, 39.
  - 34) 山野博大 (2008) 「舞踊家のレットルをはいだ厚木凡人の『吐く』」, 『凜として、花として 舞踊の前衛、邦千谷の世界』, アトリエサード : 東京, 66-67.
  - 35) 佐藤滋 (2014) 前掲書, 50.
  - 36) 金子智太郎, 「偶然性の音楽」, Artwords. <https://00m.in/i0KQr>  
(参照日 : 2023 年 3 月 20 日)
  - 37) 松澤慶信 (1996) 「〈メタ・ダンス〉」としてのカニングハムの舞踊作品, そして, 舞踊の偶然性と秩序性」, 『日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション』 17 : 87.
  - 38) 筆者による厚木氏へのインタビュー (2020 年 11 月 9 日)
  - 39) 市川雅 (1975) 前掲書.
  - 40) 三宅香菜子 (2019) 「1970 年代の日本におけるカニングム受容」, 第 71 回舞踊学会口頭発表, <http://www.danceresearch.ac/taikai/images/taikai71/02miyake.pdf>  
(参照日 : 2021 年 5 月 31 日)
  - 41) 市川雅 (1970) 「邦千谷とそのグループ」, 『美術手帖』 328 (6) 美術出版社 : 東京, 48.
  - 42) 西宮安一郎編 (1989) 『モダンダンス 江口隆哉と芸術年代史』, 東京新聞出版局 : 東京, 435,519.
  - 43) 國吉和子 (2014b) 「実験の時代」 酒井忠康監修, 『日本の 20 世紀芸術』, 平凡社 : 東京, 258.
  - 44) 慶應義塾大学アート・センター, 土方巽アーカイヴ「舞踏について」  
<http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/about/butoh.html>  
(参照日 : 2022 年 9 月 6 日)
  - 45) 原田広美 (2004) 『舞踏 (BUTOH) 大全－暗黒と光の王国－』, 現代書館 : 東京, 26.
  - 46) 筆者による金井氏へのインタビュー (2021 年 1 月 4 日)
  - 47) 筆者による正田氏へのインタビュー (2016 年 2 月 23 日)

- 48) 國吉和子 (1983) 「アルシ-ヴ,二〇年--土方巽論」,『ユリイカ』15 (12) 青土社:東京, 128.
- 49) 三上賀代 (1993) 前掲書, 58.
- 50) 合田成男他(1987) 「土方巽をめぐる二つのシンポジウム: '50年代から'60年代の作品を中心に」,『舞踊學』(10): 36-44.
- 51) 稲田奈緒美 (2008) 『土方巽 絶後の身体』, 日本放送出版協会:東京, 64-67.
- 52) 三上賀代 (1993) 前掲書, 59.
- 53) 慶應義塾大学アート・センター, 土方巽アーカイヴ「暗黒舞踏派提携記念公演 《バラ色ダンス—A LA MAISON DE M. CIVECAWA》 1965.11.27~28  
[http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/portas/performance/RCA\\_TH\\_EP7.html](http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/portas/performance/RCA_TH_EP7.html)  
(参照日: 2023年3月6日)
- 54) 同上.
- 55) 稲田奈緒美 (2008) 前掲書, 213-214.
- 56) 國吉和子 (2014a) 前掲書, 382.
- 57) 三上賀代 (1993) 前掲書, 58.
- 58) 同上, 134-137.
- 59) 同上, 127-132.
- 60) 同上, 77-78,134-137,127-132.
- 61) 國吉和子 (2014c) 「肉体の発見」酒井忠康監修,『日本の20世紀芸術』, 平凡社:東京, 324.
- 62) 江口隆哉 (1962) 「続・舞踊創作法(18)舞踊と偶然性」,『現代舞踊』10 (9): 2-7.
- 63) 江口隆哉 (1964) 「続・舞踊創作法(35)わからない舞踊」,『現代舞踊』12 (9): 6.
- 64) 江口隆哉 (1965a) 「芸のこと技のこと 伊東深水」,『現代舞踊』13 (3): 16.
- 65) 江口隆哉 (1965b) 「芸のこと技のこと 版画家・棟方志功」,『現代舞踊』13 (9): 20.
- 66) 同上, 20.
- 67) 江口隆哉 (1966a) 「芸のこと技のこと 彫刻・本郷新」,『現代舞踊』14 (5): 20.
- 68) 江口隆哉 (1966b) 「続・舞踊創作法(55)表現」,『現代舞踊』14 (10): 6-7.
- 69) 同上, 7.
- 70) Kirby, Michael. (1975) Post-Modern Dance Issue: An Introduction. The Drama

- Review : TDR, 19(1) : 3-4.
- 71) Banes, Sally. (1987) *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*: Wesleyan University Press: Boston, xiv, xvi.
- 72) 江口隆哉 (1972) 「続・舞踊創作法(108)表現というもの 6」, 『現代舞踊』 20 (3) : 7.
- 73) 同上, 8.
- 74) 同上, 8.
- 75) 江口隆哉 (1955b) 「舞踊創作法(14)作品の構成」, 『現代舞踊』 3 (1) : 4-8.
- 76) 江口隆哉 (1961) 『舞踊創作法』, カワイ楽譜 : 東京, 222.
- 77) 江口隆哉 (1972) 前掲書, 8.
- 78) 江口隆哉 (1972) 前掲書, 7-8.
- 79) 日下四郎編, 社団法人現代舞踊協会制作(2001) 『日本現代舞踊の流れ』 第5巻 第4部「戦後世代の展開(前)」, (社)現代舞踊協会国際部 (非売品) : 28'20" ~ 28'35"
- 80) 江口隆哉 (1972) 前掲書, 8.
- 81) 西宮安一郎編 (1989) 前掲書, 829.
- 82) 江口隆哉 (1970) 「続・舞踊創作法(96)作品の主題 (テーマ) 8」, 『現代舞踊』 18(11) : 5.
- 83) 江口隆哉 (1977) 「ごあいさつ」『第3回明日の新人による舞踊公演・第8回ジュニア舞踊公演プログラム』, 社団法人現代舞踊協会:東京,日本女子体育大学江口隆哉資料室.
- 84) 江口隆哉 (1965c) 「続・舞踊創作法(40)動きの技術」, 『現代舞踊』 13(4) : 5.
- 85) 関山三喜夫(1959) 「モダンダンスとは一つの抵抗と疑問」, 『現代舞踊』 7 (9) : 22.
- 86) 筆者による関山氏へのインタビュー (2017年9月14日)
- 87) 國吉和子(2014b)前掲書, 258.
- 88) 若松美黄・三浦雅士 (2003) 「ダンスマガジン・インタビュー コンテンポラリー・ダンスの源 津田信敏、土方巽、若松美黄の時代と現在」, 『ダンスマガジン』 (8) : 64.
- 89) 江口博・景安正夫・山田五郎 (1959) 「『<sup>セックス</sup>性』舞踊について」, 『現代舞踊』 7(10) : 7-11.
- 90) 慶應義塾大学アート・センター, 土方巽アーカイヴ. 「舞踏について」  
<http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/about/butoh.html>  
(参照日 : 2023年3月6日)
- 91) 江口隆哉(1961) 「続・舞踊創作法(7)基本運動と創作(7)」, 『現代舞踊』 9 (7) : 4-5.

- 92) 江口隆哉 (1963) 「続・舞踊創作法(26)神仏納受仕らず」, 『現代舞踊』 11 (8) : 7.
- 93) 江口隆哉 (1972) 前掲書, 7.
- 94) 同上, 7-8.
- 95) 國吉和子(2014c) 「肉体の発見」 酒井忠康監修, 『日本の 20 世紀芸術』, 平凡社 : 東京, 324.
- 96) 三上賀代 (1993) 前掲書, 68.
- 97) Kirby, Michael. (1975)前掲書, 3.
- 98) 同上.
- 99) 同上.
- 100) 同上.
- 101) 外山紀久子 (2012) 「ポストモダンダンス」 鈴木晶編著, 『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』, 平凡社 : 東京, 177.
- 102) 江口隆哉 (1966c) 「続・舞踊創作法(52)芸の話 (12)」, 『現代舞踊』 14 (7) : 6-7.
- 103) 筆者による山野氏へのインタビュー (2016年3月7日)
- 104) 筆者による厚木氏へのインタビュー (2020年11月9日)
- 105) 高野美和子 (1994) 「江口隆哉研究」, 早稲田大学卒業論文, 63-66.
- 106) 同上, 67-68.
- 107) 高橋和子 (2011) 「大野一雄のダンス教育に関する一考察－捜真女学校時代の指導経緯を中心として－」, 『日本女子体育連盟学術研究』 27 (0) : 6.
- 108) 長谷川六 (2004) 「大野一雄の稽古.未来の舞踊」, 『ダンスワーク』, ダンスワーク舎 : 東京, 135.
- 109) 筆者による笠井氏へのインタビュー (2016年3月28日)
- 110) 松澤慶信 (2016b) 「コンテンポラリー・ダンスの定義」, 『DDD』 72 : 64-65.

## 第4章 ポストモダンな舞踊と、モダンダンスの間

前章では、江口のポストモダンな舞踊に対する批判的な考えを確認した。一方で、江口は、自身の目指すモダンダンスを追求しながらも、ポストモダンな舞踊について言及し、またそれを批判しつつも完全には否定しないといったスタンスが垣間見られる。本章では、この彼のスタンスに着目しながら、最終的に江口が目指した舞踊はどのような舞踊であったのか、彼の舞踊観を検討する<sup>1</sup>。

### 第1節 前衛的な姿勢に対する肯定的な考え

第1章でも確認したように、江口はモダンダンスが革新性を備えた舞踊であると認識していたため、自身や他者の前衛的な取り組みに対して肯定的な考えを持っていた。

#### 第1項 過去の前衛的な取り組み

江口のドイツ留学後から戦前までに発表した作品には、前衛的な作品も多い。例えば、薄い布を纏っただけのほぼ全裸に近い衣装で踊る江口と宮のデュエット《波紋》(1935年)<sup>2</sup>やダンサーが一人も出演せず、幾何学的なオブジェのみが舞台上を移動する「物体舞踊」(図1)<sup>3</sup>と言われた《エチュード》(1935年)、《丸の休みの日》(1935年)など、前衛的なアプローチの作品を発表していた。特に「物体舞踊」は踊っている生身のダンサーが登場しない、

---

<sup>1</sup> 本章の考察の原点となる試みは以下を参照。

- ・高野美和子 (2018) 「江口隆哉の舞踊研究誌『現代舞踊』に展開される前衛的な舞踊の考え」、『比較舞踊研究』24：35-47
- ・高野美和子 (2022) 「1950年代から70年代の前衛的な舞踊と江口隆哉：ポストモダンダンスの視点から」、『運動とスポーツの科学』27(2)：83-94.
- ・高野美和子 (2023) 「江口隆哉と1960年代から70年代の前衛的な舞踊 —体育大学教師の視点から—」、『日本女子体育大学紀要』53：45-54.

<sup>2</sup> この《波紋》について、桑原は、「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(中略)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、全くの全裸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<sup>1)</sup>」と述べており、当時としては前衛的な作品であったと考えられる。

<sup>3</sup> 桑原によれば、当時「物体舞踊」は、「従来の一般的な舞踊概念を覆すものであった<sup>3)</sup>」。なお、図1の作品タイトルは、「物体舞踊」の《エチュード》、《丸の休みの日》のうちのどちらであるか、桑原の資料では示されておらず、また他の資料でも確認できないため不明である。

舞踊芸術の枠組みを超えた新しい試みであった。西宮はこの「物体舞踊」が上演された 1935 年 11 月の日比谷公会堂での江口・宮による「第 3 回新作舞踊発表会」について、様々な批評を彼の著書の中でまとめて掲載している<sup>4)</sup>。その中の「物体舞踊」についての批評には、意欲的であり、改良を加えて次に期待するといった内容のものもあれば、これを舞踊とは認められない、不完全なものであり、議論の余地が無い等の酷評もあり、賛否両論であったことがわかる。1955 年、江口自身はこの「物体舞踊」について以下のように述べている。

ぼくが日本に帰つてきてやつた仕事は前にもいつたように革新的なものが多かつたのです。(中略)昭和十一年には物体舞踊という前衛的な試みもやつてみました。(中略)わたくしのこういつた新しい仕事も理解してくれるのはほんの一部の人達だけでした<sup>5)</sup>。

ここでは「物体舞踊」に取り組んだ当時を振り返り、多くの観客の理解を得られなかったという感想が記されており、結局この「物体舞踊」は一度きりの発表で終わっている。江口の門下生の吉続は、江口から『「物体舞踊」は、じつにつまらない物で、その結果はっきりと『人間が踊る事に意味がある』と言う事が解ったと聞かされていまして』<sup>6)</sup>と述べている。このように、江口は新たな試みにチャレンジしたものの、それを再演することを諦め、舞踊芸術の基本となるダンサーによるダンシングの価値を再確認したと考えられる。しかし、この「物体舞踊」の試みからは、戦前、既に江口が自身の舞踊作品創作において前衛姿勢をとっていた、つまり江口の前衛舞踊の萌芽、芸術舞踊の概念を問うメタ的試みの姿勢が現れていたことがわかる。「物体舞踊」発表から 37 年後の 1972 年『現代舞踊』第 20 巻 3 号において、江口は「物体舞踊」について次のように言及している。

人の手で動かすのでは限度があり、機械を使い、電力や磁力を駆使しなければ成功しないと思ったのが二度と上演しなかった理由だが、「物体舞踊」という考え方を否定したのではなかった。この考え方が的中していたと思われたのは二、三年後の映画に「光の交響楽」という、音楽に合わせて線や四角や円形が動いて、ある抽象的な美を表わそうとしたものが現われ、数年後には、フランスでテーブルくらいの大きさの箱の中で、機械と電力で「物体」が動くものが考え出されたと聞いた<sup>7)</sup>。



このように、晩年になっても彼は当時の革新的な考え方、メタ的な試みに対する姿勢自体を否定したわけではないことが窺える。

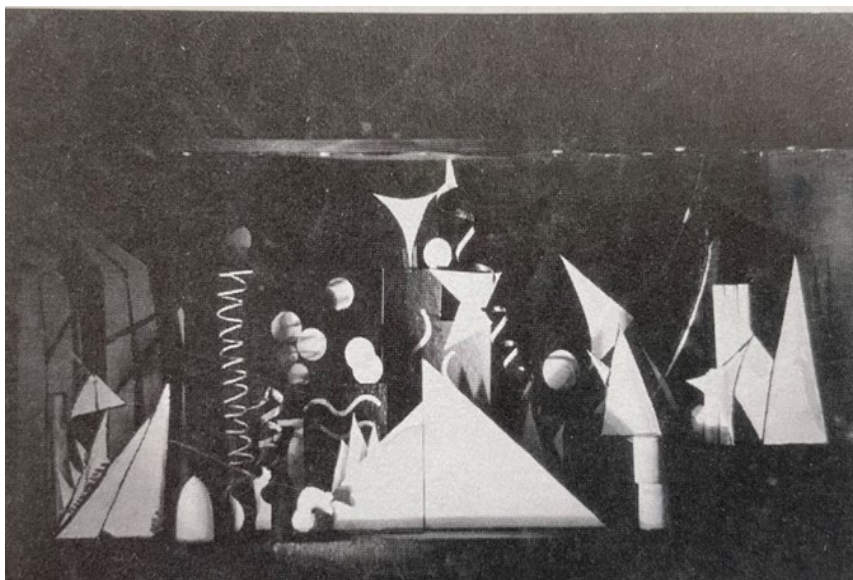


図1. 物体舞踊

出典: 桑原和美(2010:11)<sup>2)</sup>

## 第2項 前衛的な取り組みへの関心と理解

江口は、自身がドイツで師事したヴィグマンについて、彼女のデビュー公演の批評は『『脱臼したような踊り』、『痴呆的な踊り』と罵倒された』<sup>8)</sup>といわれていたが、その2年後には賛辞を受けているなど、作品が受け入れられていく経緯を『現代舞踊』で説明している<sup>9)</sup>。また、江口はヴィグマンのデビュー当時における観客について、「いままで見馴れていない表現テクニックの意表さに観る人が驚いたのも無理はない」<sup>10)</sup>と述べているように、バレエのような既存の振りに頼らない、独自の表現による新しい革新的な舞踊を目指すモダンダンスでは、初めは斬新さゆえに受け入れられなくとも、その価値が時代と共に理解されていくケースが珍しくない。そのため、江口は新たな表現へのチャレンジや前衛的な姿勢について関心を寄せていたと考えられる。

彼の門下生の正田は、江口について、「すごく斬新なものには鋭い人でした（中略）新しいものには関心があった、権化みたいなもんですよ」<sup>11)</sup>、もし彼が現代に生きていたとしたら前衛的なものに関しては、「無視しているような振りをしてすごく興味を持って見ている

と思う」<sup>12)</sup>と述べている<sup>4)</sup>。また江口は、『現代舞踊』の中でポストモダンな舞踊の例を挙げて批判的な見解を示しつつも、以下のように述べている。

わたくしは、進歩的な作品や前衛的な作品をいちがいに否定しているのではない。見え透いたハツタリや悪質のものは、席を立つてしまうほどきらいであるが、前進をめざし、いままでにない新しいもの、フレッツシユなもの、既往の型を破つて新機軸をと追求しているものには大きい敬意をはらっている。それは、わたくし自身いろいろと新しい方向を目ざしてやつて来たので、その人たちの気持ちも充分わかるし、むしろ、それであればと思っている<sup>16)</sup>。

このように、前衛的な姿勢に対して彼の好みの表現か否かにかかわらず、自身の過去の経験も踏まえて肯定的な捉え方をしていることが読み取れる。江口は前衛的で斬新な取り組みに対して、常にアンテナを張り、積極的にそれらの姿勢を捉えていたことがわかる。

## 第2節 観客に受け入れられるモダンダンスの志向

江口は、モダンダンスの特徴である作品ごとに新しい表現を追求する革新的な姿勢を尊重していたが、その一方で観客が受け入れ難い独りよがりな表現を押し通す姿勢をよしとはしていなかった。

### 第1項 バランス感覚

江口は、モダンダンスの革新性を大事にしつつも自身の思うままに新たな試みに突き進まず、観客からの共感を意識していた。つまり前衛志向と大衆志向のバランス感覚を持っていたと考えられる。このことを裏付ける江口の言動がところどころでみられる。例えば前節でとりあげた「物体舞踊」について、1972年第20巻3号の『現代舞踊』において江口は、

---

<sup>4)</sup> 山野によれば、『現代舞踊』の常設欄「舞踊みたまま」では、江口が舞踊批評家を目指す者たちに舞踊公演を観なかった人にも伝わる公演の様子を書き記すことを依頼し、記事として掲載していた<sup>13)</sup>。金井によれば、指導者的な立場にある江口は、『現代舞踊』を発行していた関係上、当時起こっていた舞踊に敏感にアンテナを張っていた<sup>14)</sup>。例えば、アメリカ留学から戻り、アメリカでポストモダン・ダンスの影響を多分に受けて帰国した厚木凡人の作品《噛む》(1969年)が発表されると、その翌月の『現代舞踊』の「舞踊みたまま」欄<sup>15)</sup>に2頁にわたり、この公演についての記事が掲載された。

以下のように述べている。

自分がどうしてもやってみたいというものを上演はしたが、そういう種類の作品は  
一ト晩のリサイタルのプログラムのうちの10パーセントか、せいぜい20パーセント  
で、90パーセント乃至80パーセントの作品は、観客の納得を取りつけた上で芸術的な  
感動をもたらすような作品を創り出すべく努めたものである<sup>17)</sup>。

このように、江口は「物体舞踊」の発表時のプログラム構成として、観客に感動をもたら  
す作品の割合を高く設定し、自身が行ってみたい「物体舞踊」など前衛的で新しい試み  
を含む作品をわざかに入れ込む形で全体のバランスをとっていたことがわかる。江口は、前  
衛的なものが広く受け入れられるために、前衛志向の作品と大衆志向の作品のバランスを  
考えながら観客を意識した舞踊作品の上演を心掛け、前衛路線に突き進みすぎないように  
していたと考えられる<sup>5)</sup>。

## 第2項 革新的かつ万人に受け入れられるモダンダンス

モダンダンスはバレエやオペラ、ミュージカルのように物語の筋を基に表現される舞台  
芸術と異なり、抽象表現を多く含む作品やコンセプチュアルな作品もあり、一般的に理解さ  
れづらい、万人に受け入れられづらい側面を持つ。そのため江口は、モダンダンスを広く啓  
蒙するために、『現代舞踊』誌上においても、様々な企画を行った。

以下、具体例を挙げていくと、1955年第3巻7号では、「モダン・ダンス展望」と題して、  
一般客にとって「難しい」、「わからない」と思われがちなモダンダンスについて、座談会形  
式で批評家と意見交換を行なっている。ここで江口は、「モダン・ダンサーが、一般の観客に

---

<sup>5)</sup> 江口がこのような姿勢を持つに至った背景として、1972年の『現代舞踊』第20巻3号で彼は以下のよ  
うに説明している。労音（全国勤労者音楽協議会）や労演（全国演劇鑑賞団体連絡会議）が全国的な組  
織に乗って、会員制による低料金で演劇、舞踊、音楽等の公演を始めたこと、また、テレビの普及によ  
って芸術への関心、ひたむきさが薄れてきたこと等により、舞踊家の作品発表、公演活動が都内、地方  
とも狭められていった。その結果、舞踊の上演活動よりも指導の活動で生活していく人たちが増え、そ  
れによってリサイタルを開催する数も減り、作品を再演、再々演する機会も減少し、若い世代では、再  
演を見込んだ作品創りではなく、観客がどう受け取ろうとも自分のやりたいことを1回公演でやればよ  
いという観客無視の傾向が現れだした<sup>18)</sup>。江口は、このような観客を無視した作品発表が続けば、観客  
のモダンダンス離れが進んでしまうと危機感を持っていたと考えられる。

難解な踊りを強要している傾向がある」<sup>19)</sup>とし、モダンダンスの抽象的な表現とその受容状況、大衆化すべきか否か等、様々な意見を交わしている。また、新聞記者による座談会では、「モダン・ダンス放談」と題して、舞踊リサイタルを観て考えること、作品を観て「わかる」ということ、社会、一般大衆との関係等についての意見を掲載している<sup>20)</sup>。これらに共通する話題は、観客にわかる舞踊とは、モダンダンスの作品はどうあるべきかといった芸術舞踊としてのモダンダンスの在り方についての議論である。さらに、舞踊家に対しても意見交換の場を設定し、1958年第6巻2号では、「新春放談」と題して、観客の求めるものとは何か、わかる舞踊とは何か等のトピックでの意見を掲載している<sup>21)</sup>。江口は自身の著書『舞踊創作法』の中で以下のように述べている。(傍点ママ)

わからない舞踊が、魅力に欠けると同時に、その反対の、わかりきった舞踊も、また、ちがった意味で魅力に欠ける。題名が、作品の内容を、ハッキリ説明していて、踊りが題名そのままをなぞっていたのでは、観客は、題を見ただけで踊りを観なくてもわかってしまうだろうし、展開されていく間興味をもちつづける勇気をもたない。(中略) わかりきったことを、ただ舞踊でなぞっていくという場合の「わかりきった」は、平凡なというか、芸術作品として採り上げるに足りないものという意味にもなっている。したがって、極言すればそういう舞踊は、作品として世に現われる必要がなかったということにもなる<sup>22)</sup>。

この語りからは、モダンダンスの表現は、この「わかる」と「わからない」の間の絶妙なバランスの上に成り立つ芸術舞踊であるという考えを示しているように読み取れる。既存の振付や表現を用いず、作品ごとに新しい表現を生み出すことを使命としたモダンダンスでは、わかりきった表現でない新たな表現、斬新な表現が、観客にとって、全くわからない、関わりの持てないものにならないよう、さらにいえば、多くの観客が感動するようなものになることを江口は願っていたのではないかと考えられる。

彼の門下生の正田は、江口は「モダンダンスがすごく盛んになって、ミュージカルやバレエやオペラのように大劇場でも観客をいっぱいにしてやれるような作品が生まれることを願ってるって言ったの(中略) わかってくださいっていうのはやめなさいっていつも言ってきました」<sup>23)</sup>と述べている。このことから、江口としては、新しい表現、最先端の革新的な表

現を求めながらも、モダンダンスが独りよがりではなく、大勢の観客から受け入れられる芸術舞踊であることを願っていたことがわかる。

モダンダンスの在り方とは異なるポストモダンな舞踊が1960年代に顕著になってくる中で、モダンダンス自体が20世紀初頭にそれまでの伝統的な舞踊を否定して現れたものの、当時、一般の観客の間での理解が浸透していないため、江口は観客の趣向も取り入れながら、常に大衆の共感を求める姿勢を持っていたと考えられる。江口の大作《プロメテの火》(1950年)は、大群舞と斬新な衣装、照明使いが取り入れられると共にバレエのようにストーリーのある大作とすることによって、観客の理解しやすいものにしようと心掛けた試みであった。結果的にこの作品は帝国劇場での初演から全国公演を展開し、芸術祭奨励賞を受賞するなど世の中にモダンダンスを広める役割を果たした。このような経験を持つ江口だからこそ、より強く革新志向と大衆志向の両方を持ってモダンダンスの普及に努めていたと考えられる。

### 第3節 ポストモダンな舞踊の将来性

前節では、モダンダンスの枠組みの中での、江口の革新性と観客の嗜好とのバランスをとる姿勢や観客に受け入れられるモダンダンスを求める姿勢について述べたが、その後モダンダンスとは異なるポストモダンな舞踊が出現してくると、江口はそれらの舞踊に対して、批判的な考えを発信しながらも、一方で、それらの舞踊を完全に否定しないスタンスが見られる。

#### 第1項 賛否両論の掲載

江口は、時代と共に変容するモダンダンスの在り方について、彼自身の理論を構築しつつも、それだけを主張するのではなく、ポストモダンな舞踊を実践する舞踊家やその他の舞踊家たちの実践に基づく考え方、相反する批評家らの考えを広く共有しながら、モダンダンスの方向性を読者と共に模索する姿勢を取っていた。例えば、ポストモダンな舞踊について、江口自身は受け入れ難いという考えを示しつつも、1970年から1971年にかけての『現代舞踊』誌上において、ポストモダンな舞踊を批判する桜井勤(1918-2013、舞踊評論家)とそれに対抗する形で書かれた市川雅(1937-1997、舞踊評論家)の賛否両論を連続的に掲載し<sup>24)</sup>(表1参照)、その評価が分かれている事実を示した。特に、1971年の『現代舞踊』第19巻4号では、2頁にわたり「批評」と題して、桜井のポストモダンな舞踊への批評に対

する市川の投稿と、それに対する桜井の反論が並列で掲載された(図2)。当時、『現代舞踊』の編集を手伝っていた金井によれば、江口は、当時の状況としてこのようなポストモダンな舞踊に対する正反対の見解があるということを知らせる意図で掲載した<sup>34)</sup>。

表1. 『現代舞踊』誌上のポストモダンな舞踊に対する賛否両論

年	巻(号)頁	執筆者	タイトル	内容
1970	18(7):17.	桜井 勤	「現代舞踊の状況」(市川雅)についての私見	市川雅による『美術手帖』6月号に掲載されたポストモダン・ダンスを实践するイヴォンヌ・レイナーや暗黒舞踏の土方巽を評価する文章 <sup>25)</sup> に対する否定的な見解を提示している。桜井はポストモダンな舞踊に対して「舞踊とははなはだ縁と遠いものを感じるのである」 <sup>26)</sup> と述べている。
1970	18(8):13.	市川 雅	「現代舞踊の状況」に関連して-桜井勤氏へ-	前号『現代舞踊』第18巻第7号に掲載された桜井勤の見解に対する反論。「あなたのまことにせまい感覚からずれたものは、舞踊でないといいたいのでしよう。(中略)「現代舞踊論」としては古い舞踊観とは異なるのは当たり前なのです」 <sup>27)</sup> と桜井の見解に反論している。
1971	19(2):17.	桜井 勤	前衛的舞踊について	ポストモダン・ダンスや暗黒舞踏の活動状況を確認するとともに、市川よりも若い批評家らが踊りそのもの以外のものを観すぎているため、桜井は彼らの書く内容を理解するのに苦しむと述べ、「前衛だけを認めるという態度を好まない」 <sup>28)</sup> とも述べている。
1971	19(3):16-17	桜井 勤	現代の舞踊-三つの形態が意味するもの-	正統派バレエ、モダンバレエ、前衛舞踊(藤井友子の作品)の3作品を取り上げ、山手教会での藤井のソロ作品は暗い中でダンシングの無い不可解な作品であり「ここには舞踊はまったく不在である。(中略)舞踊不在のものをなぜするか」 <sup>29)</sup> と藤井のポストモダン・ダンスの特徴を伴ったダンシングの無い前衛舞踊に対して問題視する見解を述べている。
1971	19(4):24.	市川 雅	技術こそ	前号『現代舞踊』第19巻第3号に掲載された桜井氏の藤井作品への「舞踊不在論」について、桜井氏が「舞踊でないことによって、より一層舞踊になる弁証法をまったく理解しない」 <sup>30)</sup> と批判している。
1971	19(4):25.	桜井 勤	自由について-市川雅氏へ-	前頁に掲載された市川の桜井への批判を受けて、自身の舞踊観と市川の舞踊観との相違を再確認し、藤井作品を「舞踊不在」としたのは軽率だったと述べながら、「創る自由がある以上、これを見る自由、したがってそれを批評する自由があつてこそいいのではないか」 <sup>31)</sup> と述べ、実際の藤井作品は舞踊不在であつたと遠回りに述べている。

(表中の引用資料『現代舞踊』を基に筆者が作成)

# 批評

## ★ 技術こそ

市川 雅

批評の内容についてはさておき、批評の技術について我儷のならない批評が横行している。批評技術の例として三月号に載った桜井勳氏の批評をあげることができる。

これ、藤井友子展について述べている箇所である。「三層から下をぞく中で電音音が下の白のキャンバスを照らしているだけで何も始まってはいない。何分かつた藤井友子があらわれるが何をやっているのか暗くて見えないうち、音楽がかり藤井があらわれるが、いかわる。何もっていない。三層の間の六時半から一時間半以上がたった。ただそれだけのことである」。もうおわかりだろうか、

## ★ 自由について

——市川 雅氏へ——

桜井 勳

あなたの「批評の技術」を読み、多くのご指示をいただきました。ことごとき「藤井友子展」についての私の考えを批判されたわけですが、実は昨年もの『現代舞踊』誌上反論をいただいた舞踊観についての記事の相違点を再度検討うけたらうけようとした次第です。

まず問題になった「藤井友子展」については、今でも本誌月号に書いた通りのことしかいえないのですが、その後、三の批評家がこれについて批評を読み私の勉強不足を大いに反省させられた次第です。全員無招待展（50名ならずの席）の夜の状況については、返して「……」には書きませんが、この批評家の「……」の深淵と闇との間の藤井の彷徨は、カフカの『読』の劇舞踊の運命に似ている。しかし、劇舞踊にはたとえ無限の

桜井氏の論理で「白鳥の舞」を講くことなる。正子シークレットはオチトと恋をするだけでも、やらぬ。オチトは愛を要えられていたオチトは王子の愛によって再生する、それだけだ。開演二時間手もたつてそれだけだ。……というになる。つまり、自分の住みながら世界の外で起っている出来事に対して、積極的に接触しようとする意志を欠いているし、何も起っていないと錯覚してしまうのだ。ワイマール共和国のドイツ知識人が追ってのファシズムの到来を見放さなかったことに似ている。出来事を見ながら、何も見ていない。それを見ようという意志の欠落と同時に、見たくないという自己没の態度を示している。

私は、そこに何も感ぜず「何をやっていると感ぜてわからない」というに感ぜを感じ、何か起っているのを知るのである。一体、桜井氏が期待している何かとは何だろうか、それは新人舞踊公演や助成金による芸術舞踊祭の公演のように荒廃つづいた舞踊を無批判的に眺れということなのか、舞踊のあるいは肉体の内実をささうとして、舞踊家である自己を肯定しようとする

なただけでも目的があるのに、藤井にはそれが無い。おそろこの物感からほとんど無意識に眺めることはできないだろう。彼女の世界は、日常の雑多な世界から選り取った夜のおぼつかない世界に踏みこんだということ。彼女がそこだけに居ることの本質を探しうると確信したからにはかならない。彼女の夜の世界的選択は同時に祭の世界的リアリズムを拒否するリアリズムの選択となる。彼女の意図は、実在の場内の暗さとの露出によって成功を収めたと思ふ……。『週刊オゾン・ステーション』(新聞3月12日号)という批評ももっともな状況の一面をとらえた言葉だと思ふ。

ただこの問題になるのはその製作意図をもっとも長くくみとった論だと思ふ。私もそうはくみとれなかつた人もいろいろいることである。藤井友子展の場内、招待されたすべての人が彼女の意図を正当理解できなくとも、また全部が同じく同じ方向を向いておればやむをえないことだ。たとえ、つぎに舞踊不在に開いていけば、先日の新

えしている狂気の出現を目の両方して「何も起らない」とは眼帯をした上には、盲目をかけた人のいう事だ。近代舞踊は表現と目と肉の媒体として肉性を考え、しかもその肉性を物化してきた。藤井友子展はこの物化された肉体に対する自身の批評であり、肉性の構造と状況の構造と床の部分が不安定であることと、シートそのものの物質性、暗さごとを含む照明、との動的な関係を設定することによって、肉性の物性構造を明らかにしようとする試みであった。

桜井氏は「……」にははまった。舞踊不在であつた。……と書いているが、私は気の毒くなるような見事な不在といつてもいいし、徹底した舞踊が存在していたといつてもいいし、どちらも私には同じことなのだ。桜井氏の「舞踊不在論」には分断を協賛すること価値基準にすりかかるといふ初歩的論理がある。舞踊でないことによつて、より一層舞踊になる弁証法をまよつた理解をいふばかりか、舞踊でないのはいいことだといふ含みがある。見ものや既成の舞加と仕えないからといって、「不可解」だといふのは、対象に接近しようとすると批評家の使命であり、批評の放棄であるといいた。

図2. ポストモダンな舞踊に対する批評家の賛否両論

出典:市川(1971:24)<sup>32)</sup> 桜井(1971c:25)<sup>33)</sup>

## 第2項 未知なる革新的な表現の可能性

既存の型や表現に頼らず、作品ごとに新しい動きや表現を追求するモダンダンスの真価を見極めることはたやすいことではない。江口にとって、次々に現れる新しい作品や1960年代に顕著に現れたポストモダンな舞踊の将来的な可能性を見極めることは困難であったと考えられる。そのため、彼は前項に示したようにポストモダンな舞踊の賛否両論を『現代舞踊』に掲載したと考えられる。また門下生の金井によれば、江口は土方巽らの暗黒舞踏について、以下のように述べている。

もうちょっと後になってみないとわからないよと言ってましたね(中略)江口先生は「徒花」っていうことをよく言った…(中略)咲いても実を結ばない花。だからもうちょっと後になってみないとわからないねって言った、徒花かもしれないねって。(中略)あと、前衛と後衛っていうことも言った。(中略)前衛には必ず後衛がいな

きゃいけない、後に続くもの、だからお弟子さん、ああいうふうになりたいなと思って後に続いてくる人たちがいなかったらこれは前衛じゃない<sup>35)</sup>。

「徒花」と表現していることから、将来的に成就する可能性を低く見積もっているようにも聞こえるが、江口は暗黒舞踏に対して全否定せず、当時の時点ではその価値を判断しきれない思いを語っている。後に続く弟子が多く出てくるかどうか、それによって、暗黒舞踏が前衛的な舞踊であると同時に評価されるものかがわかると彼は考えていた。

### 第3項 作品に対する美意識

何を持ってすぐれた作品とするか、美しい作品とするかなど芸術表現の評価、価値判断は時代によっても揺れ動き、その価値を見通すことは容易ではないが、江口は1963年の『現代舞踊』第11巻8号における自身の論考「続・舞踊創作法」の中で、作品に対する美意識について次のように述べている。

美意識は、個人々によつてちがひ、国や、民族や、時代によつてかなりの振幅があるということである。(中略)——美意識——を、せばめてはならず、固定させてはならない。(中略) 主題として人間の深層心理をえぐり出すことも、性に関する心理を衝くことも、シニョールレヤリズムを追求することもいいだろうし、捉われない動きの中から、新しい動き、新しい技術を創造していくこともよく、それらを基盤とする作品をつくり出して、新しい掟を開拓していくことが創作舞踊家の使命でもある<sup>36)</sup>。

創作していくことが基本であり、新しい表現を追求するモダンダンスを実践している江口にとって、作品に対する美意識というもの自体も開拓され、変化していくことが必然的であると理解する姿勢を大事にしていることがわかる<sup>6)</sup>。江口は、「筆の立つ方でもないわたし

---

<sup>6)</sup> 江口の門下生の吉統は、「江口先生の好むところ、望むところは『どうでもいいと言う自由ではなく』先生独自の価値観を持っていました。江口先生の中に感じたものは、根本的に、「モダンダンスはこうあるべき」と言う縛りをあまり感じませんでした。モダンダンサー（現代舞踊家）は、最も自由であるべきで、『こだわらない、とらわれない』と考えるところにこそモダンダンスの価値があると学んだ気がします<sup>37)</sup>と述べている。また笠井は「(江口の舞踊研究所には)自由な空気があった(括弧内筆者補足)」<sup>38)</sup>と述べている。このように、江口は門下生たちを指導する研究所においても、モダンダンスを自由に捉えてよいとする雰囲気を作り出していたと考えられる。



が毎月こうして書いているのも、創作のための参考にもと思うことと、自分自身を鞭打つためにでもある」<sup>39)</sup>と、自身が『現代舞踊』にて執筆を続ける動機を述べている。自身の考えを固定せず、前衛的な取り組みに対しても常にアンテナを張りながら、様々な論者の意見を掲載し続けた『現代舞踊』の発行は、モダンダンスとはどうあるべきかを問い続けてきた江口の、作品に対する姿勢の表れ「美意識」であると考えられる。

#### 第4項 立場から形成された舞踊観

美意識を柔軟に保ち、ポストモダンな舞踊に対しても注意を向けながら、時代の変化と共にモダンダンスの在り方を考えていく姿勢を持っていた江口ではあったが、彼は名だたる芸術家であると共に、全日本芸術舞踊協会理事長という権威的立場にあり、また学校体育の現場で自由自在に踊れるための「基本運動」を推奨していた体育大学教師でもあった。このような立場にあった江口にとって、同時期に現れたダンシングしない、江口の考える構成法を重視しないポストモダンな舞踊は、彼の実践するモダンダンスや学校体育の創作ダンスとは相容れない舞踊であった。

ポストモダンな舞踊を江口がどう捉えたかを検討する上で、彼の学校体育との関係は見落とせない側面である。第二次世界大戦後の江口は、『プロメテの火』や『日本の太鼓～鹿踊り～』などの大作を発表し、全国的な公演活動や多くの門下生の指導など、芸術家としての成功をおさめていたが、その成功だけにとどまらず、様々な舞踊活動から得られたことを理論的にまとめあげ、自身の舞踊理論を構築した。その背景には、本論文の第2章でも示したように、戦後の学校体育に創作ダンスが導入されて以来、文部省や学校体育界からの専門家としての期待を受けると共に、体育大学の教授職に就いたことが大きく関係しているといえよう。

日本女子体育大学（就任時は日本女子体育専門学校）の教師となった江口は、学校の体育教師たちに向けて舞踊研究誌『現代舞踊』の発行や著書『舞踊創作法』を通じてモダンダンスの啓蒙に努めた。特に、モダンダンスの創作において、テーマに沿った動きや表現の探究、舞踊の美的な法則に基づいた表現技法、構成法を重視し、自由自在に踊れるようにするための自然運動を基礎としたダンシングする身体づくりを推進してきた。

このように、ポストモダンな舞踊が出現してくる1950年代から70年代に江口は芸術家であると共に体育大学におけるモダンダンスの教師という立場でモダンダンス理論を構築していった。彼の残した舞踊理論の論説、記事の多くが学校体育関係の研究誌に掲載されて

いる<sup>7</sup>ことから、当時の江口のモダンダンス観、舞踊理論は学校体育のダンスと深く関係しながら構築されたといっても過言ではない。このような、学校体育との関係を背景に形づくられた舞踊理論とは相容れないポストモダンな舞踊に対して、江口は舞踊作品として成立するための構成に基づくダンシングや表現を欠いた作品であることを理由に、批判的に論じたと考えられる。つまり、彼がポストモダンな舞踊を批判的に捉えた背景には彼の学校体育のダンスとの深い関わりがあったと考えられる。

#### 第4節 芸と技に対するこだわり

このように、芸術家としての活動に加え、学校体育のダンスと関わり、ポストモダンな舞踊へも意識を向けていた江口だが、一方で芸や技を重んじる伝統芸能の世界にも当時江口は着目していた。

##### 第1項 芸事への親しみと稽古への志向

江口は伝統芸能や芸事など型のあるものを稽古によって習得していく面白さや楽しさを少年時代から味わっており、踊ること、ダンシングの技そのものを追求する姿勢を大事にしていたと考えられる。少年期から青年期にかけて謡曲、仕舞、狂言、義太夫、三味線、日本舞踊、茶の湯など様々な芸事にのめり込み、それらは将来的に進む方向の基礎として身につけておくための稽古と認識していた。当時の状況を江口は1961年の『現代舞踊』第9巻7号誌上で次のように述べている。

わたくしは、少年から青年にかけて、いろいろの稽古に熱をあげた。二つも、三つもかけもちで通いつめ、どの稽古にも身を入れてたのしく、熱心にや<sup>つ</sup>たのだが、どういうわけか、自分の進む道はこれではないんだ、これも、あれも、底力としてや<sup>つ</sup>ておくのだという考えがあ<sup>つ</sup>て、稽古に熱中して、その中に呼吸していることをたのしんでいた傾向があ<sup>つ</sup>た。(中略)「能」のような動きが身についていることを決して悔んではないし、むしろいいことだと思<sup>つ</sup>ている。日本人という身体と心を持つ<sup>つ</sup>た人間が、何か通じるところがあればこそ民族的な伝統のものが身につくや<sup>す</sup>いだろうし、その民族の得手とするところや、特徴の結集である伝統の中に、自分を再発見することも、自分

---

<sup>7</sup> 桑原による江口の著作リスト<sup>40)</sup>を参照した。

としてのほんものを打ち出すためには重要なポイントなので、それはよろこんでいいことである<sup>41)</sup>。

1960年代に海外からのモダンダンスが次々に日本に紹介される中、江口は少年期からの芸事で獲得した日本ならではの技が身につけていることは重要なことであると認識している。また1965年の『現代舞踊』第13巻4号では、芸について論じる中で、動きの技術について、完成形を目標に何度も失敗しては、思うようにいかない部分を繰り返して時間をかけて稽古をすることの重要性を説明し<sup>42)</sup>、その中で、舞踊の技術習得について、以下のよう述べている。

とにかく、年月をかけるということが宿命的に大事なことで、わたくしも稽古の時に、「一万回練習しなさい」と冗談めかしていうが、一日二十八回ずつで一年に一万回、一日九回なら三年やりなさいということである<sup>43)</sup>。

このように江口は、稽古を非常に大事にし、できないことができるようになるまで何度も何度も稽古を繰り返すことを重視し、「動きのコツを察知する叡智が必要である」<sup>44)</sup>と述べている。彼は少年期から芸事に親しみ、稽古することの意義を実感し、動きのコツを体得することが技術の習得には不可欠であるという考えを持っていた。

## 第2項 芸と技についての対談

稽古好きであり芸や技習得の価値を重視する江口は、1965年から1968年にかけての『現代舞踊』において、日本の各界の芸術家との芸や技についての対談「芸のこと 技のこと」を30回にわたり連続掲載した(表2参照)<sup>8)</sup>。江口は、この対談の第一回目に次のように述べている。

これから毎月、各界の芸術家のかたに「芸」のお話をお伺いして、勉強させていただこうという企画で、はじめました。われわれがやっているのは新らしい舞踊なんです、

---

<sup>8)</sup> 『現代舞踊』第13巻2号から第16巻4号を基に表2を作成した(第13巻10号、第14巻2号、第15巻3号、11号、第16巻1号は対談不掲載のため除いた)。

新しい舞踊の方は、先走るといふか、やっぱりどんな新しいものであっても「芸」というものがなければ駄目なんじゃないかと……これが、こんどの企画なんです<sup>45)</sup>。

モダンダンスを否定し、ダンシングすること自体をも放棄するポストモダンな舞踊が続々と現れ始めた1960年代のまさにこの時期に、江口は芸や技についての特集を始めたのである。この言葉から、江口はモダンダンスという既存の型の無い、それまでの舞踊とは異なる新しい舞踊の実践においても、そこには芸術舞踊としての芸や技が必要である、テーマを表現するための吟味された構成、鍛えられた身体によるダンシングが必要であると考えていたことが推察される<sup>9)</sup>。たとえ新たに創作する舞踊であっても、自由自在にテーマを表現できる構成やダンシング、そしてそれを実現するための身体による技術こそが江口の求めるモダンダンスに必要な技であり芸であったと考えられる。それゆえに、彼はあらゆる表現を可能とする自然運動に基づいた身体づくりを奨励していたと考えられる。

江口のポストモダン・ダンスに対する思いについて、門下生の正田は「江口先生はノーコメント、そういうの(ポストモダン・ダンス)には(括弧内筆者補足)」<sup>47)</sup>と述べている。また吉続は「否定することは無く、人によって、その様な考え方もあると言う態度だったと記憶しています。ただし江口先生自身が持つ価値観に合っていたかどうかは解りません」<sup>48)</sup>と述べ、さらに金井は「(江口先生はポストモダン・ダンスは)嫌い、踊りとして大成していかないから。発想は勉強になったり、刺激になったりするけど」<sup>49)</sup>と述べている。これらのコメントから、自身の舞踊研究所において、モダンダンスは自由であるという姿勢を示していた江口であっても、ポストモダン・ダンスのようなダンシングしない舞踊までをも許容する態度を門下生に示すことはなかったことが窺える。彼は、ポストモダン・ダンスのコンセプトや前衛性、新しさを求める姿勢は肯定し、恐らく関心を持ってはいたものの、トレーニングしない踊り手も出演するダンシングしない舞踊については受け入れ難いと考えていたことが推測できる。

---

<sup>9)</sup> この落語家や日本画家、声楽家、演出家など様々な芸術の第一線で活躍する芸術家と江口との芸や技についての対談は、2012年に門下生の金井らによって『江口隆哉対談集 芸のこと 技のこと』<sup>46)</sup>として、書籍にまとめられている。

表2. 『現代舞踊』誌上の対談「芸のこと 技のこと」

発行年	巻	月(号)	タイトルと対談者
1965	13	2月(2号)	連載対談(1) 芸のこと 技のこと 林家正蔵(落語家)
	13	3月(3号)	連載対談(2) 芸のこと 技のこと 伊東深水(日本画家)
	13	4月(4号)	連載対談(3) 芸のこと 技のこと 武原はん(地唄舞)
	13	5月(5号)	連載対談(4) 芸のこと 技のこと 藤原義江(オペラ歌手)
	13	6月(6号)	連載対談(5) 芸のこと 技のこと 中能島欣一(箏曲)
	13	7月(7号)	連載対談(6) 芸のこと 技のこと 宇野重吉(俳優)
	13	8・9月(8号)	連載対談(7) 芸のこと 技のこと 淡谷のり子(歌手)
	13	10月(9号)	連載対談(8) 芸のこと 技のこと 棟方志功(版画家)
	13	11月(10号)	連載対談(9) 芸のこと 技のこと 木村伊兵衛(写真家)
	13	12月(11号)	連載対談(10) 芸のこと 技のこと 伊藤熹朔(舞台装置家)
1966	14	1月(1号)	連載対談(11) 芸のこと 技のこと 伊福部昭(作曲家)
	14	2月(2号)	連載対談(12) 芸のこと 技のこと 川尻泰司(人形劇)
	14	3月(3号)	連載対談(13) 芸のこと 技のこと 小野 喬(体操)
	14	4月(4号)	連載対談(14) 芸のこと 技のこと 坂東三津五郎(歌舞伎俳優)
	14	5月(5号)	連載対談(15) 芸のこと 技のこと 本郷 新(彫刻家)
	14	6月(6号)	連載対談(16) 芸のこと 技のこと 団伊玖磨(作曲家)
	14	9月(9号)	連載対談(17) 芸のこと 技のこと 小川哲男(漫画家)
	14	10月(10号)	連載対談(18) 芸のこと 技のこと 伊藤武雄(声楽家)
1967	15	11・12月(11号)	連載対談(19) 芸のこと 技のこと 高田せい子(舞踊家)
	15	1月(1号)	連載対談(20) 芸のこと 技のこと 東山千栄子(俳優)
	15	2月(2号)	連載対談(21) 芸のこと 技のこと 梶の海(元横綱)
	15	3月(3号)	連載対談(22) 芸のこと 技のこと 高野松山(蒔絵師)
	15	4月(4号)	連載対談(23) 芸のこと 技のこと 飯田十基(庭師)
	15	5月(5号)	連載対談(24) 芸のこと 技のこと 徳川夢声(漫画家)
	15	8月(8号)	連載対談(25) 芸のこと 技のこと 田中 良(舞台美術家)
	15	9月(9号)	連載対談(26) 芸のこと 技のこと 千田是也(演出家)
1968	15	11月(11号)	連載対談(27) 芸のこと 技のこと 遠山静雄(照明家)
	16	2月(2号)	連載対談(28) 芸のこと 技のこと 伊藤大輔(映画監督)
	16	3月(3号)	連載対談(29) 芸のこと 技のこと 河野鷹思(デザイナー)
	16	4月(4号)	連載対談(30) 芸のこと 技のこと 坪内士行(舞踊評論家)

(『現代舞踊』(1965~1968)を基に筆者作成)

### 第3項 舞踊作品という枠組みの中でのモダンダンスの志向

江口は、1960年代から70年代にかけて、ポストモダンな舞踊についてしばしば言及し、様々な前衛的な取り組みにも意識を向けてきた。つまり、江口にとってこの時代のモダンダンスとは異なる作品群は、決して無視できない存在であった。そして、これらの舞踊の出現が、江口にとって、自身の目指す舞踊観、つまりモダンダンスとは、革新的でありつつも、主題を表すための独自の動きや舞踊の美的法則を基にした構成を練り上げ、鍛えられた身体がダンシングすることによって表現する舞踊であるという考えを、かえって彼自身に、よ

り強固に意識させる縁となったといえよう。彼の求めていた舞踊とは、舞踊作品の枠組み自体に揺さぶりをかけ、ダンシングしないこともダンスであるというポストモダンな舞踊が目指したのではなく、あくまでも舞踊作品という枠組みの中で、様々な動きや表現の可能性を探り、ダンシングすることが大前提の芸術舞踊であった。

## 第5節 本章のまとめ

本章では、モダンダンスを追求しながらもポストモダンな舞踊へも着目する江口に焦点をあてた。具体的には、ポストモダンな舞踊を批判しつつも完全には否定しない江口のスタンスに焦点をあてながら、最終的に江口が目指したモダンダンスはどのような舞踊であったのか、彼の舞踊観を検討した。

江口はドイツ留学から帰国直後、多くの作品創作、発表を行う中で、前衛的な作品創作も試みていた。その中には、ダンサーが全く登場せずに、オブジェだけが舞台上を動く作品を創作し発表したこともあった。この試みからは、戦前、既に江口が自身の舞踊作品創作において、芸術舞踊の概念を問うメタレベルの試みを行っていたことがわかる。

また、ドイツで師事したヴィグマンの踊りがそうであったように、既存の動きの無いモダンダンスでは、初めはその斬新さゆえに大衆に受け入れられないながらも、徐々に評価されていく経緯を知っている江口は、前衛的な取り組みに対して常に関心を持ち、前衛的な姿勢に敬意を払っていた。

一方で、江口は観客を無視して革新的な作品ばかりを発表することをよしとせず、常に最先端の作品を求めながらも、観客の嗜好を重視し、観客が受け入れやすい舞踊の上演を心掛けていた。つまり、革新的な志向と大衆志向との間のバランスを考慮し、万人に受け入れられるモダンダンスを目指していた。

ポストモダンな舞踊が出現すると、江口は自身の構築した舞踊理論と相反するこれらの舞踊を受け入れ難いと考えていたが、自身の主幹する研究誌『現代舞踊』においては、ポストモダンな舞踊に対する批評家らの賛否両論を掲載した。また、作品に対する美意識は常に変化し、固定されるものではないという考えを持っていたことや、門下生のインタビューからも、ポストモダンな舞踊については、いささか弁明的な姿勢も否めないが、完全に否定するのではなく、今後の様子を見守る姿勢を示していた。江口は完全に自身の構築してきた舞踊理論に凝り固まるのではなく、常にポストモダンな舞踊へも注意を向けながら、自身のモダンダンスの理論を再確認していたと考えられる。

このように、作品に対する美意識を固定せず、ポストモダンな舞踊にも関心を示しながらモダンダンスの在り方を模索していく姿勢を持っていた江口ではあったが、彼は豊富な実践経験を持つ芸術家であると同時に学校体育の現場で自由自在に踊るための「基本運動」と美的法則に基づいた構成法を推奨していた体育大学教師でもあった。このような立場にあった江口にとって、同時期に現れたダンシングしない、江口の考える構成法を重視しないポストモダンな舞踊は、彼の実践するモダンダンスや学校体育の創作ダンスとは相容れない舞踊であった。そのため江口はポストモダンな舞踊に対して批判的に論じたと考えられる。江口のモダンダンスの創作法や基本運動の理論は、学校の体育教師たちに向けた研究誌や著書を通じて構築、発信されてきており、学校体育の創作ダンスとの深い関わりの中で構築された。つまり、彼がポストモダンな舞踊を批判的に捉えた背景にはポストモダンな舞踊と相容れない学校体育のダンスとの関わりがあったと考えられる。

上記のように、江口の舞踊理論は芸術家としてのそれまでの豊富な舞踊実践に基づいて形づくられ、それと同時に学校体育のダンスとの関わりを通じて構築されたといえる。さらに、彼の舞踊理論を支える背景には、日本の伝統芸能を通じて得られた技芸に対する彼の考えがあるといえる。もともと江口は少年期から様々な芸事の体験を通じて、時間をかけて技を磨くこと、技術習得のために動きのコツを体得することの意義を実感してきており、普段から稽古を積み重ね、自由自在に踊れる身体づくりの重要性を説いてきた。また彼は1960年代中盤、日本で展開し始めたポストモダンな舞踊を前に、自身の発行する『現代舞踊』誌上において、日本の各界の芸術家との芸や技についての対談を連続掲載し、既存の動きや型を持たない新しい舞踊にとっても「芸」や「技」というものが重要であるという考えを貫いていた。

これらのことに鑑みると、江口がポストモダンな舞踊にも意識を開き、将来的な動向を含め見守る姿勢であったとしても、当時彼が求めていた舞踊は、やはりテーマに沿って美的法則に基づいた動きや構成を練り上げ、鍛えられた身体によってダンシングする舞踊であったと考えられる。

以上のことから、江口は1960年代から70年代に展開されていたポストモダンな舞踊に注意を払いつつも、彼自身の目指す舞踊は、踊りとは何かといった舞踊作品の枠組みに揺さぶりをかける、動きや構成を偶然性にゆだねてダンシングしないポストモダンな舞踊ではなく、あくまでも舞踊作品の枠組みの中で展開される芸術舞踊であった。それは、テーマに沿って美的な法則に基づいた構成や表現を重視し、様々な動きや表現の可能性を探りなが

ら、鍛えられた身体によってダンシングするモダンダンスであったといえよう。

#### 第4章 引用文献

- 1) 桑原和美(1999)「江口隆哉とその周辺」『舞踊學』増刊号(1)：82.
- 2) 桑原和美(2010)「日本のモダンダンスの礎を築いた舞踊家—江口隆哉の生涯と舞踊—」, 『江口隆哉 河上鈴子メモリアル』, 現代舞踊協会：11.
- 3) 同上, 12.
- 4) 西宮安一郎(1989)『モダンダンス 江口隆哉と芸術年代史』, 東京新聞出版局：235-239.
- 5) 中川記者(1955)「江口隆哉芸談3 前衛的な物体舞踊 ノイエ・タンツが地方でエンタツに」, 『東京新聞』(1955年5月20日)
- 6) 筆者による吉続氏へのインタビュー(2016年3月18日)
- 7) 江口隆哉(1972)「続・舞踊創作法(108)表現というもの6」, 『現代舞踊』20(3)：4-5.
- 8) 江口隆哉(1966)「続・舞踊創作法(50)芸の話(10)」, 『現代舞踊』14(5)：1.
- 9) 同上.
- 10) 同上.
- 11) 筆者による正田氏へのインタビュー(2016年2月23日)
- 12) 同上.
- 13) 筆者による山野氏へのインタビュー(2016年3月7日)
- 14) 筆者による金井氏へのインタビュー(2021年1月4日)
- 15) 陽(1969)「舞踊みたま『噛む』に取り組む—厚木凡人ダンス・リサイタル—」, 『現代舞踊』17(5)：12-13.
- 16) 江口隆哉(1964)「続・舞踊創作法(35)わからない舞踊」, 『現代舞踊』12(9)：6.
- 17) 江口隆哉(1972)「続・舞踊創作法(108)表現というもの6」, 『現代舞踊』20(3)：5.
- 18) 同上, 5-7.
- 19) 江口隆哉(1955)「モダン・ダンス展望」, 『現代舞踊』3(8)：16-23.
- 20) 江口隆哉(1960)「モダン・ダンス放談」, 『現代舞踊』8(2)：14-20.
- 21) 江口隆哉(1958)「新春放談(1)」, 『現代舞踊』6(2)：7-12.
- 22) 江口隆哉(1961)『舞踊創作法』, カワイ楽譜：東京, 280-281.
- 23) 筆者による正田氏へのインタビュー(2016年2月23日)



- 24) 高野美和子 (2018) 「江口隆哉の舞踊研究誌『現代舞踊』に展開される前衛的な舞踊の考え」, 『比較舞踊研究』 24 : 41-42.
- 25) 市川雅 (1970a) 「現代舞踊の状況」, 『美術手帖』 328, 美術出版社 : 東京, 49-61.
- 26) 桜井勤 (1970) 「『現代舞踊の状況』(市川雅) についての私見」, 『現代舞踊』 18(7) : 17.
- 27) 市川雅 (1970b) 「『現代舞踊の状況』に関連してー桜井勤氏へー」, 『現代舞踊』 18 (8) : 13.
- 28) 桜井勤 (1971a) 「前衛的舞踊について」, 『現代舞踊』 19(2) : 17.
- 29) 桜井勤 (1971b) 「現代の舞踊」, 『現代舞踊』 19(3) : 16-17.
- 30) 市川雅 (1971) 「技術こそ」, 『現代舞踊』 19(4) : 24.
- 31) 桜井勤 (1971c) 「自由についてー市川雅氏へー」, 『現代舞踊』 19(4) : 25.
- 32) 市川雅 (1971) 前掲書, 24.
- 33) 桜井勤 (1971c) 前掲書, 25.
- 34) 筆者による金井氏へのインタビュー (2021年1月4日)
- 35) 筆者による金井氏へのインタビュー (2016年2月19日)
- 36) 江口隆哉 (1963) 「続舞踊創作法(26)神仏納受仕らず」, 『現代舞踊』 11 (8) : 6-7.
- 37) 筆者による吉続氏へのインタビュー (2016年3月18日)
- 38) 筆者による笠井氏へのインタビュー (2016年3月28日)
- 39) 江口隆哉(1957) 「舞踊創作法(43)作品の構成」, 『現代舞踊』 5 (11) : 2-7.
- 40) 桑原和美 (2010) 「江口隆哉著作リスト」, 『江口隆哉 河上鈴子メモリアル』, 現代舞踊協会, 30-31.
- 41) 江口隆哉(1961) 「続・舞踊創作法(7)基本運動と創作(7)」, 『現代舞踊』 9 (7) : 4-5.
- 42) 江口隆哉(1965) 「続・舞踊創作法(40)芸というもの(3)」, 『現代舞踊』 13 (4) : 3.
- 43) 同上 : 3.
- 44) 同上 : 5.
- 45) 江口隆哉 (1965) 「連載対談 (1) 芸のこと 技のこと 林家正蔵師/江口隆哉」, 『現代舞踊』 13 (2) : 12.
- 46) 金井芙三枝・今井重幸・坂本秀子監修 (2012) 『江口隆哉対談集 芸のこと 技のこと』 アートダイジェスト : 東京.
- 47) 筆者による正田氏へのインタビュー (2016年2月23日)

48) 筆者による吉続氏へのインタビュー (2016年3月18日)

49) 筆者による金井氏へのインタビュー (2016年2月19日)

## 結 章

### 第1節 各章のまとめ

本研究の目的は、江口隆哉という、日本において戦後間もなく普遍性を持った舞踊創作理論の構築を試みた舞踊家であり、かつ体育大学教師として学校体育のダンス界における指導的立場にあった人物が、1950年代から70年代に現れたポストモダンな舞踊をどう捉え、それを通じてどのようなモダンダンスを目指していたのかを明らかにすることであった。

本研究で検討した結果を各章ごとに整理すると以下のようにまとめられる。

第1章では、江口の生涯を見つめた。その後、1945年の終戦以降、「ポストモダンな舞踊」が出現・展開する1950年代から1970年代の時期における江口の活動および彼の舞踊理論、舞踊観を確認した。

彼はモダンダンスが革新性や前衛性を備えた舞踊であるとしながらも、戦後のバレエ・ブームや来日した海外舞踊団の影響に鑑みて、観客に理解されやすい物語性のある作品や日本の民俗芸能という、新しさとは逆のベクトルのものをテーマとした作品など、状況に応じて柔軟に方向性を変え、多彩な創作活動を行った。体育大学のダンス講師に就任後は、モダンダンスの理論化、後進の育成、学校体育教師への指導など、終始モダンダンスの啓蒙と発展に力を注いだ。この時期に江口が構築したモダンダンスの主な創作理論は作品創作の構造、美的法則に基づいた表現運動、空間構成、時間構成、抽象から具象までの表現運動の分類とその表現方法、自由自在に動ける身体づくりのための基本運動の理論等から成り立っていた。江口の考えるモダンダンスとは、全く制約のない自由な舞踊ではなく、彼の理論を踏まえた上で作品の主題に沿って独自の表現、構成を十分に練り上げ、鍛えられた身体によってダンシングする舞踊であった。

第2章では、日本の学校体育に創作ダンスが導入される経緯を辿った後、体育大学教師の立場での江口の活動と学校体育における創作ダンスとの関わり、またそれを通じて彼がどのような舞踊観を持っていたかを明らかにした。

幼稚園の開設と教育の近代化から始まった日本における学校体育のダンスの歴史は、当初、幼児や小学生への「唱歌遊戯」から始まった。19世紀末には女学校にて様々な国のダンスが紹介され運動会でも盛んに踊られた。その後、戦前まで女学校でジムナスティックダ

ンスが行われ、海外留学を経験した女子体育の指導者らの尽力により、学校においてダンスが盛んに行われるようになった。イギリス留学をした二階堂トクヨもその一人であり、1923年に設立した二階堂体操塾（後の日本女子体育専門学校、現日本女子体育大学）では一流の舞踊家を講師に起用したダンス授業を積極的に導入し、中には、江口が師事していた高田せい子もいた。

1947年に学校体育にモダンダンスの理念に基づいた「ダンス（表現）」（＝創作ダンス）が導入された際に、江口はこれを決定する委員らにモダンダンスの正しい考え方、教科に取り入れるための助言を行った。導入決定後には体育教師らの創作ダンス指導法とそれを支えるモダンダンスに対する理解の要求が高まった。これを受けて江口は1947年に『学校に於ける舞踊』を刊行したが、その中にモダンダンスおよび創作ダンスの理論と、合理的な自然運動に基づいた自由自在に踊れるための基本運動の解説を盛り込んだ。翌1948年、日本女子体育専門学校（後の日本女子体育短期大学・日本女子体育大学）に就任した江口は、創作ダンスとその基礎理念となるモダンダンスの理論構築と基本運動の体系化を進め、全国の体育教師、体育大学の学生たちに向けてそれらを発信し、講習会やダンスコンクールを通じてモダンダンスを積極的に指導・啓蒙していった。創作ダンスの導入以来「創作ダンスは体育か？芸術か？」「創作ダンス授業で体力が養えるのか？」などの議論が続き、1964年の東京オリンピックが近づくとつれて、さらに体育における基礎体力の向上が叫ばれるようになり、創作ダンスの存在意義がより問われることとなった。このような状況下で、江口は積極的に『体育科教育』などの研究誌を通じて、全身でダンシングする身体づくりを強調しながら、体育の中の創作ダンスの意義を繰り返し論じ続けた。当時の江口の言説から、彼が求めた創作ダンスおよびその理念となるモダンダンスは、美的法則に基づきながら、テーマに沿った独自の構成、表現運動を創り上げ、身体を最大限に駆使してダンシングする舞踊であったことが読み取れた。

第3章では、1950年代から1970年代に現れたポストモダンな舞踊の出現過程とその展開、特徴を確認し、江口がそれらの舞踊をどのように捉えたかを明らかにした。また、ポストモダンな舞踊の概念を通じて江口の舞踊観を検討し、江口の目指すモダンダンスの在り方を捉えた。

1950年代にモダンダンスを否定する形で登場したポスト・モダンダンスの特徴は、1) 動きで意味内容を表現せず、動きそのものが内容であること、2) 動きの選択を偶然性に任せ

ること、3) 空間の非焦点の考え、4) 舞踊、音楽、美術の自立した中でのコラボレーション、5) 鍛えられたダンサーによる規律あるダンシング・テクニック、を挙げることができる。

その後、1960年代初頭に始まったポストモダン・ダンスの特徴として、1) 動きで意味内容を表現せず、動きそのものが内容であること、2) ルールに従った即興的な動き、日常的な動き、反復されるミニマルな動作、3) 起伏の無い動きや構成、4) ダンシングの不在、舞踊訓練を積んでいない素人の出演、5) 教会やギャラリー、野外などでの上演、が挙げられる。両者の大きな違いは、鍛えられた身体によるダンシングの有無であった。この両者が1960年代に来日公演やアメリカ留学中に影響を受けた厚木凡人らのダンスを通じて日本で受容され広まっていった。

暗黒舞踏の特徴としては、1) 脈略のないシーンの混合、2) エロティシズム、暴力性を強調した即興性、3) ダンシングの不在、4) 非合理的な動き、が挙げられる。

江口はポスト・モダンダンスの鍛えられたダンサーによるダンシングを評価し、ポストモダン・ダンスの鍛えられていない者も出演する舞踊不在、両者の作品が即興的で最終形態を偶然性に任せるアプローチを認め難いと考えていた。またポストモダン・ダンスの動きの反復による変化やクライマックスを敢えて設定しない点も受け入れ難いと考えていた。

暗黒舞踏に対しては、ダンシングの欠如を指摘し、認め難いという考えを表明した。また、エロティシズムや奇怪さの強調、暗がりの中で見えない舞踊など、暗黒舞踏の特徴ともとれる点を批判した。

次に、江口がポスト・モダンダンスおよびポストモダン・ダンス、暗黒舞踏を批判する理由を、ポストモダンな舞踊の概念、すなわち、1) 作品の意味内容、2) 表現手法、3) ダンシングするか否かの3つの問題を手掛かりに考察した。

1) 作品の意味内容の問題。ポスト・モダンダンスおよびポストモダン・ダンスの両者の動きは、物語論的な意味を伝えるための媒体ではなく、作品の表現内容であり、暗黒舞踏において用いられる動きは作品全体の統一した意味やメッセージを表現するためのものではなく、互いに無関係なシーンの中でコラージュ的に用いられる傾向がみられる。一方、江口の作品には抽象的なフォルムや動き、構成そのものが内容になるものもあるが、神話や史実を題材に、物語論的な意味を動きで表現するものもあり、これらの作品のアプローチは、ポスト・モダンダンスおよびポストモダン・ダンス、暗黒舞踏のアプローチとは明らかに異なる。

2) 表現手法の問題。ポスト・モダンダンスおよびポストモダン・ダンスは視覚的な基準

にこだわらず、動きはルールに沿って即興的に生まれ、そこで生じた動きを何でも取り入れる。また暗黒舞踏では、事前に構成や動きのプランがありつつも、作品中のハプニングを受け入れるといった特徴がみられる。これらの点は、江口のモダンダンスの手法、すなわちアピランスを事前に考慮し、テーマに沿って作品の始まりから終わりまでを練り上げ、コントロールされた構成、動きで表現されるものとは異なることがわかる。

3) ダンシングするか否かの問題。ポスト・モダンダンスは鍛えられた身体でダンシングするが、ポストモダン・ダンスではそれがない。また、暗黒舞踏もダンシングはない。

以上を踏まえ、1) 動きを使って物語や意味、人間の内面を表現せず、2) 動きや構成を始めから終わりまで事前に決定せず、3) ダンシングしない身体そのものを呈示することもダンスなのだ、というポストモダン・ダンスや暗黒舞踏は、江口の舞踊観とは相容れないものであった。江口の舞踊はダンシングすることが基本にあり、舞踊作品という枠組みの中で主題に沿った新しい動きや構成、表現を追求するオブジェクティブレベルのものであり、ポストモダン・ダンスや暗黒舞踏のような、モダンダンスの理論を覆す、舞踊作品の在り方自体を問うメタレベルの舞踊ではなかった。

第4章では、江口が自身の目指すモダンダンスを追求しながらも、ポストモダンな舞踊に意識を向け、またそれを批判しつつも完全には否定しない彼のスタンスに着目しながら、最終的に江口が目指したモダンダンスはどのような舞踊であったのかをさらに掘り下げて検討した。

江口はドイツ留学からの帰国直後、芸術舞踊の概念を問うメタレベルの試みを行った。また前衛的な取り組みに対して常に関心を持ち、前衛的な姿勢に敬意を払っていた。一方で、革新的な志向と大衆志向との間のバランスを考慮し、万人に受け入れられるモダンダンスを目指していた。

ポストモダンな舞踊が出現すると、彼は自身の構築した舞踊理論と相反するこれらの舞踊を受け入れ難いと考えていたが、自身の主幹する舞踊研究誌『現代舞踊』においては、ポストモダンな舞踊に対する批評家らの賛否両論を連続掲載し、その評価が分かれている事実を示した。また、作品に対する美意識は常に変化し固定されるものではないという考えを持ち、ポストモダンな舞踊については、真意は測りかねるが、完全には否定せず、今後の動向を見守る姿勢を示していた。

また一方で江口は、舞踊実践の豊富な経験を持つ芸術家であると同時に、学校体育の現場

において自由自在に踊れるための「基本運動」と美的法則に基づいた構成法を実践することを推奨していた体育大学教師でもあった。このような立場にあった江口にとって、学校体育界に向けてモダンダンスの構成法やダンシングする身体づくりを啓蒙していた1950年代から60年代の同時期に現れたダンシングしない、江口の考える構成法を重視しないポストモダンな舞踊は、彼の実践するモダンダンスや学校体育の創作ダンスとは相容れないものであった。そのため江口はポストモダンな舞踊に対して批判的に論じたと考えられる。

さらに彼の舞踊理論を支える背景には、日本の伝統芸能を通じて得られた技芸に対する考えがあるといえる。もともと江口は少年期から様々な芸事の学習体験を通じて、時間をかけて技を磨くこと、動きのコツを体得することの意義を実感しており、普段から自由自在に踊れる身体づくりのために稽古を積み重ねることの重要性を説いてきた。また彼は1960年代中盤、日本で展開し始めたポストモダンな舞踊を前に、『現代舞踊』誌上において、日本の各界の芸術家との芸や技についての対談を連続掲載し、既存の動きや型を持たない新しい舞踊にとっても「芸」や「技」というものが重要であるという考えを貫いていた。

以上のことから、江口は1950年代から70年代に展開されていたポストモダンな舞踊に注意を払いつつも、彼自身の目指す舞踊は、ポストモダンな舞踊という、踊りとは何かといった舞踊作品の枠組みに揺さぶりをかける、動きや構成を偶然性にゆだねてダンシングしない舞踊ではなく、あくまでも舞踊作品の枠組みの中で展開される芸術舞踊であった。江口は、ポストモダンな舞踊にも意識を開き、その将来的な動向も含めて見守る姿勢を取りながらも、テーマに沿って美的な法則に基づいた構成や表現を重視し、様々な動きや表現の可能性を探りながら、鍛えられた身体によってダンシングするモダンダンスを目指していたといえよう。

## 第2節 結論

本研究の目的は、江口隆哉という、日本において戦後間もなく普遍性を持ったモダンダンスの理論構築を試みた舞踊家であり、かつ体育大学教師として学校体育のダンス界における指導的立場にあった人物が、1950年代から70年代に現れたポストモダンな舞踊をどう捉え、それを通じてどのようなモダンダンスを目指していたのかを明らかにすることであった。その結果、以下のことが明らかになった。

学校体育と深い関わりを持ちながら舞踊理論、ダンシングすることの意義を啓蒙してきた江口は、1950年代から70年代に現れたポストモダンな舞踊に意識を向けつつも受け入

れ難いと考え、批判的に捉えていた。その理由として、それらの舞踊がダンシングのない、訓練されていない踊り手も出演する舞踊であったこと、テーマに沿って美的法則に基づいた構成や動きを事前に決定せず、即興的であったことが挙げられる。この時期に江口が目指した舞踊は、踊りとは何かといった舞踊作品の枠組みに揺さぶりをかける、メタダンスとしてのダンシングしないポストモダンな舞踊ではなく、あくまでも舞踊作品の枠組みの中で展開されるオブジェクティブレベルの芸術舞踊であった。それは革新的でありつつも、テーマに沿って美的な法則に基づいた構成や表現をじっくりと練り上げ、独自の表現の可能性を探りながら、鍛えられた身体によってダンシングするモダンダンスであったといえる。

この舞踊観が形成された背景には、体育大学教師の立場からの学校における創作ダンスとの関わり、そしてポストモダンな舞踊の出現の両者が、江口に自身の目指す舞踊のヴィジョンをより強固に意識させる縁となったと考えられるのである。

### 第3節 今後の課題

本研究では、1945年の終戦から1970年代の江口隆哉に着目し、学校体育における創作ダンスの動向、1950年代から出現したポストモダンな舞踊を前に、舞踊家であり体育大学教師の立場にあった江口がどのような活動を行い、どのような舞踊観を持ちながら自身のモダンダンスを目指していたかを探っていった。この探求を通じて、ポストモダンな舞踊、そして現代の芸術舞踊であるコンテンポラリーダンス、学校体育のダンスを再確認する契機となった。

本研究を通じて複数の課題が残されたが、その中でも以下の2点を挙げておく。

まず1点目は、本研究において江口の戦後から1970年代の舞踊観を捉えるにあたり、ポスト・モダンダンスやポストモダン・ダンス、暗黒舞踏に着目したが、これらの舞踊以外に、この時代には、演劇、美術、音楽等、様々な芸術の中に既成概念を打ち破ろうとする前衛的な活動がみられた。今回の研究では、それらの活動を含めて考察することはできていないため、今後は当時の舞踊以外の前衛的な活動とそれとの関わりも含めて江口の舞踊観を検討していくことで、より現代の舞踊の在り方を探る手掛かりが得られるのではないかと考えている。

2点目は、江口がモダンダンスの指導の基礎に置いていた自然運動についてである。この自然運動は彼がドイツ留学中に師事したヴィグマンの学校で経験した自然運動の影響によるところが大きいと思われる。全国に広がる江口の門下生を通じて、この自然運動は現代の



日本の芸術舞踊にも浸透している<sup>1)</sup>。江口がドイツへ留学した 1920 年代から 1930 年代のヴィグマン学校で展開された身体づくりの指導内容とその理念およびそれを支えた当時のドイツの身体観をより深くみていくことで、江口の舞踊観を考察するためのさらなる糸口が得られると考えられる。

以上の課題を念頭に置きながら、今後さらに江口の舞踊観を検討し、現代の舞踊の在り方を探っていきたいと考える。

## 結章 引用文献

- 1) 羽鳥操 (2022) 『「野口体操」ふたたび。』, 世界文化社: 東京, 144-145.
- 2) 三上賀代 (2006) 「土方巽・暗黒舞踏の受容と変容 (3) 身体, 言語, イメージー野口体操と三木形態学を手掛かりに」, 『京都精華大学紀要』 31: 133-154.
- 3) 筆者による笠井氏へのインタビュー (2016 年 3 月 28 日)
- 4) 同上.
- 5) 同上.
- 6) 筆者による加藤氏へのインタビュー (2021 年 8 月 2 日)

---

<sup>1)</sup> 戦後江口に師事し、江口の著書『學校に於ける舞踊』の執筆補助を行った<sup>1)</sup>野口三千三 (1914-1998) は、後に身体のを抜いて身体の重さを重力に任せる「野口体操」を考案したが、この体操が土方巽の暗黒舞踏の次世代に影響を与え、さらに現在の Butoh のコンセプトや身体づくりにも深く関わっている<sup>2)</sup>。また、1960 年代に江口に師事し、現在もコンテンポラリーダンス界で独自の舞踊を展開する笠井叡は、江口が稽古時に言っていた「体を溶鉱炉に入れて」<sup>3)</sup> どのような動きにも対応できるようになる身体というのは、ただ自分がイメージした通りに動く身体ということだけではなく、広い意味で実はダンスの領域に属さないものにも対応できる人間存在ということも含んでいたのではないかと述べている<sup>4)</sup>。笠井は、江口の稽古で学んだ自然運動が今になって自身のソロの振付の際に出てくる<sup>5)</sup>とも述べている。さらに、ポストモダンな舞踊の活動を 1970 年代に試み、現在もコンテンポラリーダンスを実践する加藤みや子 (1948- ) は、ポストモダンな舞踊と江口との関係を考える際に、後の野口体操誕生にも繋がる 20 世紀初頭のドイツの体操や身体の気づきを背景に始まったノイエタンツへの視点が考えられると述べている<sup>6)</sup>。

## 参考資料一覧

### 【文献】

- ・ 尼ヶ崎彬 (2004) 『ダンス・クリティーク 舞踊の現在/舞踊の身体』, 勁草書房:東京.
- ・ David Michael Levin (1990) Postmodernism in Dance:Dance, Discourse, Democracy, Postmodernism-Philosophy and The Arts, Routledge, New York and London, 207-233.
- ・ 江口隆哉 (1976) 「私の自叙伝」, 『ダンスワーク』 16: 49-51.
- ・ 江口隆哉 (1976) 「私の自叙伝 2」, 『ダンスワーク』 17: 32-33.
- ・ 江口隆哉 (1976) 「私の自叙伝 3」, 『ダンスワーク』 18: 26-27.
- ・ 江口隆哉 (1977) 「私の自叙伝 4」, 『ダンスワーク』 19: 58-59.
- ・ 江口隆哉 (1977) 「私の自叙伝 5」, 『ダンスワーク』 20: 56-57.
- ・ 江口隆哉 (1977) 「私の自叙伝 6」, 『ダンスワーク』 21: 60-61.
- ・ 学校法人二階堂学園 (2013) 『二階堂学園 90 年一学園は今一』, 学校法人二階堂学園.
- ・ 学校法人二階堂学園 (2023) 『二階堂学園百年誌』, 学校法人二階堂学園.
- ・ 花田清輝 (1994) 『アヴァンギャルド芸術』, 講談社:東京.
- ・ 羽鳥操 (2022) 『「野口体操」ふたたび。』, 世界文化社:東京.
- ・ 星野幸代 (2018) 『日中戦争下のモダンダンス—交錯するプロパガンダ』, 理想社:東京.
- ・ 星野幸代 (2022) 『翼賛体制下のモダンダンス—厚生舞踊と「皇軍」慰問』, 汲古書院:東京.
- ・ 細川江利子 (2022) 「体と向き合う—私の体、踊る体—」, 『女子体育』 64(7): 34-37.
- ・ 市川雅 (1972) 『行為と肉体』, 田畑書店:東京.
- ・ 市川雅 (1975) 『アメリカン・ダンス ナウ モダン・ダンス&ポスト・モダン・ダンス』, PARCO 出版局:東京.
- ・ 市川雅 (1976) 「Six Days of Post Modern Dance in Tokyo 新たな肉体のありようを示したダンス・トゥデイ'75」, 『ダンスワーク』 SPRING16: 7-19.
- ・ 市川雅 (1983) 『舞踊のコスモロジー』, 勁草書房:東京.
- ・ 市川雅 (1986) 「肉体の物質性,物質の肉体性」, 『美術手帖』 561: 26-42.
- ・ 市川雅 (1991) 「ポスト・モダンダンス」, 『ダンス・ハンドブック』, 新書館:東京, 151-176.

- ・稲田奈緒美（2005）「土方巽・暗黒舞踏創始までの再考察 -身体のディシプリンと日本における 50 年代ダンス状況」、『演劇研究センター紀要 IV 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム 〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』
- ・稲田奈緒美（2008）『土方巽 絶後の身体』，日本放送出版協会：東京.
- ・石井漠（1927）『舞踊の本質と其創作法』，人文會出版：東京.
- ・石井漠（1938）『舞踊の基本と創作』，シンフォニー楽譜出版社：東京.
- ・女性体育史研究会（1981）『近代日本女性体育史—女性体育のパイオニアたち—』，日本体育社：東京.
- ・金井美三枝・島内敏子・若松美黄編（2000）「江口隆哉 100 年祭記念『江口隆哉の業績と日本女子体育短期大学体育科舞踊専攻が日本のモダンダンスに果たした役割』」，日本女子体育大学：東京.
- ・唐沢優江・頭川昭子（2004）「若松美黄の舞踊理論—舞踊総論と作品創作の実践論の視点から—」，『舞踊學』27：1-12.
- ・河内春香(2017)「モダンダンス作品≪日本の太鼓≫『鹿踊り』：舞踊と音楽の分析的研究」，東京音楽大学博士論文.
- ・カービー，マイケル. (1976)「ポスト・モダンダンス」，『ダンスワーク』SPRING,16：20-25.
- ・公益社団法人日本女子体育連盟編（2023）『ダンスが拓く未来へ—舞踊教育の礎を築いた松本千代榮先生から学ぶ—』（公社）日本女子体育連盟.
- ・邦千谷舞踊研究所編集委員会（2008）『凜として、花として—舞踊の前衛、邦千谷の世界』，アトリエサード：東京.
- ・邦正美（2000）『メリー・ヴィグマンの芸術と思想』，論創社：東京.
- ・國吉和子（1983）「アルシ-ヴ,二〇年--土方巽論」，『ユリイカ』15(12)青土社：東京，127-133.
- ・國吉和子（2002）『夢の衣裳・記憶の壺 舞踊とモダニズム』，新書館：東京.
- ・國吉和子（2014）「舞踏の展開と日本のポスト・モダンダンス」酒井忠康監修，『日本の 20 世紀芸術』，平凡社：東京，382-383.
- ・日下四郎（1976）『モダン・ダンス出航 高田せい子とともに』，木耳社：東京.
- ・日下四郎編著（1990）ビデオ日本現代舞踊の流れ 第 2 部 動乱期を生きぬく <注釈の部>，（社）現代舞踊協会国際部（非売品）

- ・日下四郎編著 (1993) ビデオ日本現代舞踊の流れ 第3部 新しい潮流 (上)  
 <注釈の部>, (社)現代舞踊協会国際部 (非売品)
- ・日下四郎編著 (2001) ビデオ日本現代舞踊の流れ 第5巻第4部 戦後世代の展開 (前)  
 <注釈の部>, (社)現代舞踊協会国際部 (非売品)
- ・日下四郎編著 (2005) ビデオ日本現代舞踊の流れ 第6巻第4部 戦後世代の展開 (後)  
 <注釈の部>, (社)現代舞踊協会国際部 (非売品)
- ・日下四郎編著 (2006) ビデオ日本現代舞踊の流れ 第4巻第3部 新しい潮流 (下)  
 <注釈の部>, (社)現代舞踊協会国際部 (非売品)
- ・桑原和美(1999)「江口隆哉とその周辺」, 『舞踊學』増刊号: 79-85.
- ・桑原和美 (2015)「江口隆哉・宮操子—高らかに舞踊創作の灯をかかげて」片岡康子監修, 『日本の現代舞踊のパイオニア - 創造の自由がもたらした革新性を照射する - 』, 新国立劇場運営財団情報センター: 東京, 65-76.
- ・松澤慶信 (2016)「コンテンポラリー・ダンスの定義」, 『DDD』72: 64-65.
- ・松澤慶信 (2016)「コンテンポラリー・ダンスを探る二つの論点」, 『DDD』74: 18.
- ・三上賀代 (1993)『器としての身体 土方巽・暗黒舞踏技法へのアプローチ』, ANZ 堂: 東京.
- ・宮操子 (1997)『動の美—自然が創み出した感動の人間の動きの源流』, リーベル出版: 東京.
- ・村山茂代 (2000)『明治期ダンスの史的研究—大正2年学校体操教授要目成立に至るダンスの導入と展開—』, 不味堂出版: 東京.
- ・中村恭子 (2013)「日本のダンス教育の変遷と中学校における男女必修化の課題」, 『スポーツ社会学研究』21 (1): 37-51.
- ・中村秋一 (1941)『ドイツ舞踊文化』, 人文閣: 東京.
- ・N.レイノルズ, M.マコーミック (2013)『20世紀ダンス史』, 松澤慶信監訳, 慶応義塾大学出版会: 東京, 379-395, 419-450.
- ・二階堂あき子(2006)「M.ヴィグマンの“Gestaltung”に影響された江口隆哉の創作法と思想」, 『上演舞踊研究』6: 29-33.
- ・二階堂アキ子(2012)「江口隆哉の『舞踊創作法』から考察する「和もの」について: 「日本の太鼓」を中心に」, 『お茶の水女子大学生涯学習実践研究』11: 47-56.
- ・日本女子体育大学 (1967-1972)『学生便覧』

- ・西宮安一郎編 (1989)『モダンダンス 江口隆哉と芸術年代史』, 東京新聞出版局:東京.
- ・西村清和 (1995)『現代アートの哲学』, 産業図書:東京, 13-14.
- ・ノヴァック・シンシア J (2000)『コンタクト・インプロヴィゼーション 交感する身体』, 立木燐子・菊池淳子訳, フィルムアート社:東京.
- ・貫成人 (2001)「メイド・イン・トーキョー:日本のコンテンポラリー・ダンス」, 『舞踊學』 24:99.
- ・越智雄磨 (2020)『コンテンポラリー・ダンスの現在:ノン・ダンス以後の地平』, 国書刊行会:東京.
- ・坂口勝彦・西田留美可 (2017)『江口隆哉・宮操子前線舞踊慰問の軌跡:戦場のモダンダンス』, 溝端俊夫編, 大野一雄舞踏研究所:神奈川.
- ・坂本秀子編 (2001)『金井芙三枝(文江)教授定年退職記念「金井芙三枝の舞踊活動の記録」』, 文伸.
- ・坂本秀子・光安知佳子・岡野友美子(2013)「江口隆哉作品『日本の太鼓』の特徴に関する一考察」, 『日本女子体育大学紀要』 43:129-138.
- ・坂本秀子・岡野友美子・光安知佳子ほか(2014)「江口隆哉の『基本運動第1課程』の習熟状況に関する研究:モダンダンス部員を対象とした分析と考察から」, 『日本女子体育大学紀要』 44:57-70.
- ・桜井圭介・いとうせいこう・押切伸一 (1994)『西麻布ダンス教室—舞踊鑑賞の手引き』, 白水社:東京.
- ・佐藤滋 (2014)「藤井友子論,特集 戦後日本の現代ダンス作家論2」, 『ダンスワーク』 66 2014 春号, ダンスワーク舎:東京, 55-63.
- ・志賀信夫 (2009)「日本のパフォーマンスを概観する」, 『Corpus』 6:30-37.
- ・杉山千鶴 (1988)「1920年代の浅草における大衆文化—浅草オペラから浅草レビューへの変遷—」, 『舞踊學』 11:14-16.
- ・鈴木晶編著 (2012)『バレエとダンスの歴史 欧米劇場舞踊史』, 平凡社:東京.
- ・高野美和子 (1994)「江口隆哉研究」, 早稲田大学卒業論文.
- ・高野美和子 (2018)「江口隆哉の舞踊研究誌『現代舞踊』に展開される前衛的な舞踊の考え」, 『比較舞踊学研究』 24:35-47.
- ・高野美和子 (2022)「1950年代から70年代の前衛的な舞踊と江口隆哉:ポストモダンダンスの視点から」, 『運動とスポーツの科学』 27(2):83-94.

- ・高野美和子（2023）「江口隆哉と 1960 年代から 70 年代の前衛的な舞踊—体育大学教師の視点から—」, 『日本女子体育大学紀要』 53：45-54.
- ・外山紀久子（1999）『帰宅しない放蕩娘 アメリカ舞踊におけるモダニズム・ポストモダニズム』, 勁草書房：東京.
- ・内野儀（2001）『メロドラマからパフォーマンスへ—20 世紀アメリカ演劇論』, 東京大学出版会：東京.
- ・海野弘・小倉正史（1988）『現代美術 アール・ヌーボーからポストモダンまで』, 新曜社：東京, 54.
- ・山野博大（2014）『踊る人にきく』, 三元社：東京.
- ・Yoshida, Yukihiro. (2009) Dance under the Rising Sun, mainly from the articles in "National Dance", "Buyo Geijutsu" and activities of Takaya Eguchi', International Journal of Eastern Sports & Physical Education, 88-103.

#### 【ウェブサイト】

- ・Annex Sengawa Factory 講師プロフィール, <https://asfkdspace.com/profile/#asf>  
(参照日：2023 年 10 月 15 日)
- ・厚木凡人プロフィール, <https://delfines-ballet.net/teacher.htm>  
(参照日：2021 年 9 月 18 日)
- ・Courtney Escoyne (2022) TBT: Merce Cunningham as a Contemporary Changeling  
<https://www.dancemagazine.com/merce-cunningham-changeling/>  
(参照日：2023 年 3 月 14 日)
- ・金井芙三枝プロフィール, <https://kanaifumie.m-plus.link/> (参照日：2021 年 9 月 18 日)
- ・笠井叡プロフィール, <https://akirakasai.com/jp/profile/> (参照日：2021 年 9 月 18 日)
- ・慶應義塾大学アートセンター, 土方巽アーカイヴ「土方巽の公演活動記録」  
<http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/about/performance.html>  
(参照日：2023 年 3 月 4 日)
- ・Kirby, Michael. (1975). Post-Modern Dance Issue: An Introduction. The Drama Review:TDR,19(1),3-4. <http://www.jstor.org/stable/1144960>(参照日：2021 年 2 月 18)
- ・厚生労働省（2014）「第 1 章我が国における健康をめぐる施策の変遷」, 厚生労働白書  
<https://www.mhlw.go.jp/wp/hakusyo/kousei/14/dl/1-01.pdf>

- (参照日：2023年5月3日)
- ・ Merce Cunningham Trust, Nocturnes,  
<https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/nocturnes/>  
(参照日：2023年3月14日)
  - ・ Merce Cunningham Trust, Summerspace,  
<https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/summerspace/>  
(参照日：2023年3月14日)
  - ・ Merce Cunningham Trust, Rune,  
<https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/rune/>  
(参照日：2023年3月14日)
  - ・ 日本舞台芸術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ (2021) インタビュー長谷川六氏,  
聞き手 藤井慎太郎, 笹山志帆  
[https://archive.waseda.jp/files/pdf/sdb160/7/VGMgg3Ob\\_1.pdf](https://archive.waseda.jp/files/pdf/sdb160/7/VGMgg3Ob_1.pdf)  
(参照日：2023年10月9日)
  - ・ 関山三喜夫舞踊団, <http://sekiyama-dance.com/> (参照日：2023年10月15日)
  - ・ 正田千鶴プロフィール, <http://www12.big.or.jp/~dance/shoda.html>  
(参照日：2021年9月18日)
  - ・ 吉続舞踊学園, <http://park17.wakwak.com/~tamataki/info.html>  
(参照日：2023年10月15日)

### 【インタビュー記録】

- ・ 厚木凡人氏へのインタビュー (実施日：2020年10月9日、11月9日)
- ・ 金井美三枝氏へのインタビュー (実施日：2016年2月19日、2017年3月13日、  
2021年1月4日、11月28日、2023年7月14日)
- ・ 笠井叡氏へのインタビュー (実施日：2016年3月28日)
- ・ 加藤みや子氏へのインタビュー (実施日：2021年8月2日)
- ・ 村井千枝氏へのインタビュー (実施日：2016年1月5日、2023年2月13日)
- ・ 村山茂代氏へのインタビュー (実施日：2020年12月31日、2023年8月3日)
- ・ 関山三喜夫氏へのインタビュー (実施日：2017年9月14日)
- ・ 正田千鶴氏へのインタビュー (実施日：2016年2月23日)

- ・吉続正義氏へのインタビュー（実施日：2016年3月18日）
- ・山野博大氏へのインタビュー（実施日：2016年3月7日）
- ・卒業生 A（実施日：2021年12月1日）
- ・卒業生 B（実施日：2021年11月21日）



## 謝 辞

本論文を執筆するにあたり、2015年から早稲田大学スポーツ科学学術院博士課程に在籍し、休学から復学を経て何とか完成まで漕ぎつけることができました。これまでの過程では、日本女子体育大学の職務に加え、育児と家族の介護が重なり、研究を計画どおりに進めることができず、論文の方向性を定めきれない日々が続きました。そのような中、大勢の方々に沢山のご指導、ご支援をいただき、完成させることができました。

早稲田大学スポーツ科学学術院教授で主査をご担当いただきました川島浩平先生には、多大なるご支援、ご指導を賜りました。スポーツ史学・スポーツ人類学の立場から、主題に対する論理的な筋道を立てる手立て、的確なご助言を賜り、ゼミ活動も含めて論文を深めていく大変貴重な機会をいただきました。心より感謝申し上げます。

また、2015年から退職されるまでの3年間にわたり主査を、退職後は副査をご担当いただきました早稲田大学名誉教授の寒川恒夫先生には、自身の人間科学部での卒業論文「江口隆哉研究」(1994年)からご指導いただき、博士課程では、「江口隆哉を現代から読み解く」というご提案をいただき、長年にわたり沢山のご指導とご厚情を賜りました。ここに深謝の意を表します。

さらに、早稲田大学スポーツ科学学術院教授のリー・トンプソン先生、杉山千鶴先生、日本女子体育大学教授の松澤慶信先生には副査をご担当いただき、論文全体から細部にわたり、鋭く批判的な視点から多くの貴重なご指摘、ご指導をいただきました。そして、早稲田大学名誉教授の志々田文明先生、早稲田大学スポーツ科学学術院教授の中澤篤史先生からは、困難な状況においても研究を前に進める具体的なお助言、励ましをいただきました。寒川ゼミ、川島ゼミの皆様にも様々な角度から有益なご指摘、ご質問等をいただき、研究を掘り下げることができました。

そして本研究を進めるにあたり、インタビューに快く応じてくださいました評論家、舞踊家の皆様、日本女子体育大学卒業生の皆様のご協力無くしては、この論文を執筆することはできませんでした。お忙しい中、沢山の貴重なお言葉、コメントを賜りました。心より感謝申し上げます。また、日本女子体育大学江口隆哉資料室の資料を始め、様々な貴重資料にあたる際に、日本女子体育大学名誉教授の金井芙三枝先生、就実大学教授の桑原和美先生、日本女子体育大学教授の坂本秀子先生に多大なるご支援をいただきました。加えて、勤務先である日本女子体育大学、日本女子体育大学図書館、職員の方々にも温かいご支援をいただきました。

このように大勢の方々に支えていただき、博士論文を完成することができました。この場を借りて深く感謝申し上げます。

最後に、長期間にわたり研究生活を様々な面で支え続けてくれた家族に、心より感謝したいと思います。

2024年1月 高野美和子