

# 江口隆哉作品『日本の太鼓』の特徴に関する一考察 A Study on Features of EGUCHI Takaya's Work "Japanese Drum"

坂本 秀子<sup>1)</sup> 光安 知佳子<sup>2)</sup> 岡野 友美子<sup>3)</sup>

Hideko SAKAMOTO, Chikako MITSUYASU, Yumiko OKANO

## Abstract

This study looks at "Japanese drum", among Eguchi's works, which has been performed frequently, and demonstrates how his attitude or obsession toward creation is reflected in his works.

As an approach, in addition to the replication from old footage, we received hands-on instructions from Eguchi and Miya's disciples and conducted valuable interviews about his obsession toward work-creation.

The work "Japanese drum" based its subject on the deer-dance, a traditional dance in Iwate, and was first performed in 1951. Eguchi was strongly impressed by dynamism of the traditional "deer-dance", which he saw accidentally, and, having interviewed repeatedly, he created his original work "Japanese drum." Also, he was obsessed with everything, from music befitting the work to costumes, and reconstructed the subject of "deer-dance." Thus, with the valiant, elegant, and dignified atmosphere of "deer-dance" intact, "Japanese drum" marvelously transformed itself, with his unique creation-method, from traditional dance to modern dance, as a new theatrical art.

From each chapter it is found that the major feature of this work lies in motions and they have the ready-posture as their core, from which key basic-motions of this work are derived. Small devices are found throughout each chapter, such as modification or development of the motions and incorporation of pace-changes or peaks. Also, he used the method "simultaneous composition", where the composer and the choreographer do their task, closely exchanging their views. It could be said the vivid rhythm unique to this work was generated through this method and it enhanced, through the synergy with the motions, this work's originality.

Thus, with his unique dance-creation method, Eguchi succeeded in transforming it into a theatrical art, utilizing drums and sasaras characterizing the traditional "deer-dance." That is exactly the feature of "Japanese drum." Eguchi's dance-creation theory, which is highly-regarded even today, will continue to inspire dancers timelessly.

*Keywords: Eguchi Takaya, Japanese dance, creation*

## I. はじめに

舞踊家、江口隆哉は、1931年（昭和6年）ドイツに渡り、マリー・ヴィグマン舞踊学校で、先進的ドイツ流のモダンダンス＝ノイエ・タンツを学び、新しい文化、芸術を創造する「新興舞踊」を提唱し、舞踊界に新風をもたらした。

また、舞踊創作に対しての理念・理論を確立し、多くの舞踊家を育成して、現代舞踊の礎を築いたことで広く知られている。やがては、現代舞踊協会の会長をも歴任し、舞踊界の発展に大きく貢献するのだが、そ

の功績は計り知れないものがあると言えよう。

そして、特筆すべきは、日本女子体育大学（同短期大学）の舞踊教育の根幹を担った舞踊教育者であり、江口の薫陶を受けた弟子たちは、現在、全国で多くの弟子を持ち、後進の指導にあたっている。

江口の教えの特異な面は、舞踊創作に対しての理念・理論を確立したところにあると言って過言ではない。

これらは、テーマのとらえ方、動きの生み出し方、動きのバリエーションの方法、構成の工夫や作品全体のオリジナル性などに最も色濃く表れている。

江口隆哉生誕100年記念誌<sup>4)</sup>によると、江口の作品はギリシャ神話を題材にした『プロメテの火』（初演1950. 12. 11 再演55回）、郷土芸能からヒントを得た『日本の太鼓』（初演1951. 11. 17

1) 日本女子体育大学（准教授）

2) 日本女子体育大学（助手）

3) 日本女子体育大学（助手）

再演 58 回), 小品の『スカラ座のまり使い』(初演 1935. 10. 11 再演 45 回), 『なにやとやら』(初演 1937. 10. 14 再演 27 回), 『手術室』(初演 1933. 10. 26 再演 24 回) など, その題材やテーマが多岐に亘っているのが特徴であり, 再演に値する芸術性の高い作品だったことが推察できる。

また『日本の太鼓』においては, 1951 年(昭和 26 年)に「芸術選奨」受賞, 1952 年(昭和 27 年)には「芸術祭文部大臣賞」も受賞している。そして, 1953 年(昭和 28 年)には, NHK 東京テレビジョン開局記念特集番組として放映された<sup>8)</sup>

これら名作となる数々の作品を生み出してきた江口隆哉に関して, 人物研究や舞踊家としての活動, そして教育的活動<sup>5) 6) 7) 8)</sup>に於いての先行研究は行われてきたが, 作品に焦点を当て分析をした研究は見られなかった。数々の受賞歴があり, 日本放送協会(NHK)で放映されるなど社会に注目され評価を受けた作品を分析することは, 今後, 舞踊創作活動の一助となるであろう。

本研究では, 江口作品の中で最も受賞歴が多く, 初演以来高く評価され, 再演上演回数が多かった『日本の太鼓』(表 1)を取り上げる。この作品は現代でも愛された名作<sup>10)</sup>と絶賛され, 舞踊評論家山野博大氏によると『日本の太鼓』は「日本古来の芸能を持つ人間味豊かな世界に通ずるものであったことを教えてくれるはずだ」<sup>9)</sup>と評価している。このように初演当時から現在に至るまでの長い間, 観る者の心を捉え魅了しているものはいったい何かを明らかにしたいと考えた。

幸いなことに, 本研究者は, 2011 年 5 月に行われた江口・宮アーカイヴ公演にて, 『日本の太鼓』の復元上演の経験を持つ。その上演にあたっては, 過去の映像記録による振りおこしに加え, かつてこの作品を踊った経験を持つ, 江口・宮門下の高齢の弟子たちに直接実技指導を受けた。ゆえに, 単なる振りの伝承ではなく, いかにその動きを生み出したかを知る為の精神性も明らかになるのではないだろうか。

江口がこの作品を創作するに至った経緯や構想, また, 特徴的な動きの分析により, その作風や魅力について解き明かしてみたい。そして, 本研究が今後の舞踊創作活動の一助となれば幸いである。

表 1 『日本の太鼓』上演記録

公演日	公演会場
1951. 11. 17	日比谷公会堂
1951. 11. 29 (2回)	名古屋御園座
1951. 12. 29 (2回)	日比谷公会堂
1953. 2. 1	日比谷公会堂
1953. 2. 28	下関市民大劇場
1953. 3. 1 (2回)	山口県白石小学校講堂
1953. 3. 2 (2回)	徳山市徳山小学校講堂
1953. 3. 3 (2回)	岩国市錦劇場
1953. 3. 4 (2回)	宇部市渡辺翁記念会館
1953. 5. 16 (2回)	福島公会堂
1953. 5. 17 (2回)	仙台市公会堂
1953. 5. 18	盛岡市岩手県公会堂
1953. 5. 19	岩手県公会堂
1953. 5. 20 (2回)	釜石市大渡錦館
1953. 5. 22	八戸東宝劇場
1953. 6. 7 (2回)	新潟市公会堂
1953. 12. 4	高松市体育館
1953. 12. 5	香川県引田町
1953. 12. 6 (2回)	徳島市民会館
1953. 12. 9	高知市中央公民館
1955. 2. 5	日比谷公会堂
1955. 3. 27	渋谷東横ホール
1955. 6. 25 (2回)	青森市国際劇場
1955. 6. 26	秋田市山王体育館
1955. 6. 27 (2回)	鶴岡市中央公民館
1955. 7. 12 (2回)	東京教育大学付属小学校講堂
1955. 9. 24 (2回)	前橋市群馬会館
1955. 12. 15 (2回)	東京産経ホール
1957. 3. 15 ~ 16	宝塚大劇場
1957. 6. 11 ~ 12	大阪産経ホール
1957. 11. 30 (2回)	目黒公会堂
1958. 1. 11	大牟田市市民会館
1958. 1. 14	浜松市立高校講堂
1959. 7. 4	産経会館ホール
1959. 7. 12	目黒公会堂
1960. 9. 17	甲府・山梨県民会館
1965. 9. 25	群馬県前橋
1979. 2. 6 ~ 7 (2回)	東京郵便貯金ホール
2011. 5. 14 (2回)・15	日暮里サニーホール

## Ⅱ．研究方法

### 1. 文献及び書簡による調査

江口の著作物、関連書籍、門下生による書簡などによる調査を行う。

### 2. 映像分析による調査

2011年5月に現代舞踊協会の江口・宮門下の古き弟子達が開催した「江口・宮アーカイヴ公演」の中で上演された『日本の太鼓』の再現舞台記録映像を分析した。

作品映像は、江口没2年後の1979年（昭和54年）江口隆哉記念公演にて上演された映像が残されている。この映像が生前、江口が上演していた『日本の太鼓』に最も近い映像だとされていた。しかし、振付に誤りがあることが門下生により指摘され、「江口・宮アーカイヴ公演」の再上演を機に『日本の太鼓』を再吟味し復元することとなる。仮に、作者の振付を忠実に行ったとしても、作者の意図した作品の雰囲気や正確に蘇らせることの難しさは多少残る。現段階では門下生による証言をもとに復元していくことが、当時の『日本の太鼓』に最も近づくことができる方法であり、これを最新の資料とし、映像分析の対象とする。また、江口から直接指導を受けた門下生の声は貴重な資料源である。

本研究では、江口隆哉が踊った親鹿の役に焦点を当てて動きを見ていくことにした。

この作品の特徴ともいえる太鼓とササラの動きに着目し、各章ごとに基本の動きを調査していく。親鹿を踊る江口とその他の男6人は、2章のデュエットを除いてはおよそ同じ振付のため、江口の振りを分析することにより、全体の傾向を把握できると考えた。尚、女鹿についても立ち姿の基本姿勢は異なるものの、太鼓やササラの使用方法については同様なので、江口の動きを中心にみていくことにする。

歩行に関しては、その歩数ではなく、次の動作に移るまでを一連の動きととらえ1回と数えた。また、太鼓を叩きながらジャンプをするなどの複合的な動きは太鼓でカウントし、ジャンプだけの場合はジャンプでカウントしている。ササラの場合も同様で、ササラを用いた複合的な一連の動きは、ササラを使用した動きとしてカウントすることにした。太鼓のリズムに関し

ては、振りの中にある太鼓のリズムを表示し、比較することにした。

### 3. インタビューによる調査

調査期間：2010年10月～2011年5月（於：国立オリンピック記念青少年総合センター）

方 法：作品練習を映像で記録する他、復元作業に立ち会った際のインタビューを筆録した。

回 答 者：渥見利奈、五十嵐留美子、池田瑞臣、内田裕子、金井美三枝、砂川啓介、正田千鶴、中田杏、三上弥太郎<sup>3)</sup>

## Ⅲ．『鹿踊り』との出会い

『日本の太鼓』の創作動機について、当時の門下生によると「1948年（昭和23年）の夏に盛岡に舞踊の講習に出かけ、偶然、郷土舞踊大会に出演するために来ていた人たちと旅館で知り合い、旅館の前で『鹿踊り』を特別に踊ってもらい、8名の豪壮な踊りに度肝を抜いた。」<sup>3)</sup>と江口は多々話していたと云う。さらに、「数年後に神社で奉納舞踊があり、そこで再び格調高い『鹿踊り』と出会うのだが、この感動こそが後々の創作の基となっている。」<sup>3)</sup>と述べている。また、稲瀬村にて鶴羽衣（ツルハギ）の『鹿踊り』を創作のため何度も足を運んでいることから<sup>2)</sup>『日本の太鼓』の原点はここにあると考えられる。

日本の郷土舞踊の多くが太鼓をもとにして発生していることから、後にこのような題名に定めたのであろう。そもそも『鹿踊り』は300年前から伝承されてきたもので、岩手県では30数ヶ所で踊られている。そのうちの7カ所くらいが特に優秀で、江口が紹介された人たちは純朴そのもので、岩谷堂から少し奥の「鶴羽衣」（ツルハギ）という集落の人たちで、日頃は農業に従事している。春から夏にかけては、農業で忙しく田植えが済み、三番草（三度目の田の草刈り）が済めばお盆になるが、それから秋の穫り入れまでの間に各地のお祭りで踊る。練習や後輩への指導は、もっぱら冬の間にするのである。太鼓を打ちながらの踊りなので、太鼓の打ち方から指導をするのである。

太鼓の打ち方には、「ザ」とか、「コ」とか、「モコ」とか、「ザンコ」というような呼び名がついていて、「ザコモコザンコ」と言えば、教わる方が「ザコモコザンコ」と復唱する<sup>1)</sup>。

いわゆる口うつしの伝授法で教わる。これは、他の伝統芸能にもみられる伝授法で、お手軽な教則本よりも、修練の時間や芸の微妙な感覚を大切にしている方法と言える。

したがって、踊りの名手に正しく伝承される場合は、芸や技の感覚がより緻密に伝わるという利点があるが、未熟な者から伝承された場合は、それがそのまま身体に入ってしまうのが難点である。

郷土芸能の踊りは、上手、下手に関わらず、振りを覚えさえすれば誰でも踊ることができる。それは、人々の生活の中から自然発生的に生まれた部分が多く、人々の祈りや喜びが盛り込まれるなど、生活そのものに密着していたからである。

やがて、その部落や地域の中で踊りの競い合いなども生まれ、名手が誕生するという現象も出てきて、もともと鑑賞目的ではなかったものが、こうして見せ物として存在するという部分も出てきたのである。『鹿踊り』は、他に秋田、岩手、福島、青森にも存在する。

秋田の『鹿踊り』は岩手のものとは少し違い、岩手の踊りは8人で踊るのに対して秋田は3人で踊る。秋田の踊りは、軽快敏捷で荒々しく勇壮なのが特徴、岩手は重壮さや優雅な点が際立ち、福島は優雅、青森の踊りは野趣のある点が特徴である。

当時の門下生によると「江口はそれぞれを見学し、研究した上で岩手の『鹿踊り』が気に入る、親しくなった鶴羽衣（ツルハギ）の人たちの『鹿踊り』を基に踊りを創ろうと決めた。」<sup>3)</sup>と述べている。

初めて『鹿踊り』と出合った時の強烈な印象に導かれ、新たに舞台芸術として再構築するために取材を行うことこそ、江口ならでの創作基盤の一つといえるであろう。

#### IV. 江口隆哉の創作理論について

現代舞踊（モダンダンス）は新しい舞踊である。イサドラ・ダンカンが新しい舞踊のノロシを上げたのは20世紀の初めで、それまで型どおり踊るバレエを見慣れていた人たちに、自由な新しい舞踊が熱狂的に迎えられることは周知のとおりである。

江口は、高田雅夫舞踊団の門下生で、急死した雅夫の後を継いだ高田せい子のもとで、舞踊家としてのスタートを切った。のちにドイツに渡り、ドレスデンのマリー・ヴィグマン舞踊学校に入学した。多くの舞踊

公演や研究所を見て見識を深めたことや、当時のベルリンがヨーロッパで最高の文化水準を誇っていたことは、非常に貴重な経験に繋がったと彼は後に語っている。多くの研鑽を積み、やがて日本に帰国した江口は、独自の創作理論を打ち立てることになる。彼の著作『舞踊創作法』の中で、「動きの型の排除」、「動きの独自性」、「貫通表現の重要性」、「新しい芸術観に立つこと」、「空間構成」<sup>1)</sup>の5つを取り上げ、説明している。

##### 「動きの型の排除」

作品ごとに新しい動きを生み出すこと。つまり「動きの型」のいくつかは、どの作品にも出てきて類型的なものになってはならない。ある作品を創るときにはその作品にとってだけ、必要な表現運動を生み出すことが大切である。

##### 「動きの独自性」

モダンダンスでは作品の主題のとらえ方も、創作する人の「独自性」を尊重する。舞踊というものは、大体こういうような題材を、このような手法で処理する……という決め方は一切なく、創作する人の個性が感じてとらえたものを作品の主題とする。

##### 「貫通表現の重要性」

動きは作品の主題を表現するためにのみ存在するのであり、作品の芯から1本の糸でつながれていなくてはならない。

##### 「新しい芸術観に立つこと」

人の気づかない見方、感じ方、または隠れた美を発見することが芸術としての生命なのだという新しい芸術観に立つこと。そして、主題のとらえ方が個性的になされるということから、ある個性がとらえる主題は、その個性が生きている時代に関わりを持ち、その時代の時代感覚、時代思潮から出てくるものが多い。

##### 「空間構成」を大事にする

舞踊は空間的に在るものを、作り出すものなのだということに徹すること。

上記の5つの論理的思考を基に、作品創作に取り組んだ。

#### V. 郷土舞踊を土台にしての新たな構想

『日本の太鼓』の初演は、1951年（昭和26年）11月14日、日比谷公会堂である。

記録によれば<sup>8)</sup>、作曲が伊福部昭氏、音楽伴奏は東

京交響楽団で指揮は上田仁氏、衣裳は河野国夫氏、照明は大庭三郎氏である。再演回数58回と多かったが、この時代は一つの作品を何度も再演する風潮があったのか、又は、江口作品にのみ見られる特性なのかは定かではないが、いずれにしても再演に耐えうる魅力を秘めていたことは、確かといえる。

江口は、4年も続けて『鹿踊り』を見てきたのだが、踊り方や太鼓の打ち方を教わったことはなく、じっくり観察するのみにとどめたという。無論、郷土芸能の鄙びた独特な感じを出そうとしても出るはずはないのだから、この作品を土台として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いものを創り出さなければならない。

展開される鹿踊りの独特な雰囲気と根底に流れるものを噛みしめることだと考えたのであろう。この時期、郷土舞踊の保護から触発されて、様々な舞台芸術に生かす風潮があったそうだが、これこそ戦後の愛国心に由来するものかもしれない。江口はこのような時代の影響を受け、新しい芸術感を生んだと考えられる。

現地の『鹿踊り』をみってみると8人の男子によって踊られ、リーダー格の人が親鹿となり、15、6歳の少年が子鹿になる。そして、他に6人の鹿が出て、2章の「女鹿かくし」では、少年が女鹿となる。

しかし、江口の作品では江口自身が親鹿役で、子鹿役は取り止め、はじめから伴侶である宮操子夫人が女鹿となり他に男性6人が踊ることにしている。江口のオリジナリティーも加え、ストーリー性豊かな新しい鹿踊り、つまり『日本の太鼓』が誕生するのである。

そして、動きの特徴は、衣裳かつ小道具として用いた太鼓とササラを、いかに工夫して扱ったかということにある。

江口は太鼓とササラを使用した動きについて、次のように話している。

「作品全体の構想は8人構成で、親鹿、女鹿、その他は男性6人としたのだが、これだけの衣裳をつけるのであるから、動きの生み出しが、他の作品とは異なるわけだ。

ある動きをしたときに、この衣裳をつければどのように美しくなるかを考えなければならないし、独特な衣裳のために動きが制限されるがどのように制限されるのか、また、同時に必然的に生まれる動きもあることを発見しなくてはならない……」<sup>1)</sup>

江口は、作品を25分程度のもとし、全体を4つの章に分けた。第1章を「八ツの鹿の踊り」とし、壮重、優雅、勇壮の感じを出したいと考えた。

第2章は「女鹿かくし」という標題にし、軽いストーリーで展開していく。ストーリーは、女鹿が、隠されるので奪い返すという単純なものである。

第3章は変化をつけるため、「二ツの鹿の踊り」とし、戻ってきた女鹿と親鹿のデュエットとし、軽く和やかな雰囲気にした。

第4章は再び、8人で壮重な感じにし、その中にもおびやかさのある動きになり、やがて、跳躍や激しい動きが加わる。ラストは、ササラで床を打つ動きの連続で豪壮さを求め、おびやかに太鼓を打つというシーンで終わる。

以上のように、江口は全体の構想を練った。郷土舞踊に比べ、よりストーリー性をはっきり持たせ、舞踊化しやすいように工夫したといえる。

## VI. 使用曲、及び衣裳について

1951年(昭和26年)、江口は作曲家の伊福部昭氏と衣裳の河野国夫氏と共に岩谷堂に向かった。

このとき伴奏になっているのは踊り手の叩く太鼓の音と時々歌う「謡」のような唄だったという。伊福部はそれを聞き、踊りの雰囲気に包まれながら、リズムとメロディーの基になるものを感じ取ろうとしていたようだ。

江口は、作曲家と振付家が密接に意見を交換しながら、互いの作業を進めていく「同時作曲」という手法を用いた。進行の経過を記録した詳しい資料などは残っていないが、互いが納得するまで、丁寧に進められたことは間違いないであろう。

「衣裳の河野も踊りが済んだ後、図柄を調べたり、道具の寸法や色彩などを克明に調査した。実際の鹿踊りを見て、どれを省略し、何処を強調してデフォルメするかを試行錯誤し、現地では頭に冠る獅子頭は桐の木で作り、本物の鹿の角を使っていたが、両方とも薄い鉄板でつくって軽いものにした。獅子頭は、豊かな髪の毛を垂らし、踊り手は鹿の角を横に張るようにしてつけて踊る。獅子頭で面白いのは、キッと立っている二つの耳の中に大きな目が光っていることである。耳と目を別々にせず、耳の中に目がついているのは、ピカソが喜びそうな超現実的なものである。」<sup>1)</sup>と後に江口は述べている。

また現地では、白足袋を履き、手甲、脚絆をつけ、草鞋を履くが、江口はあえて草履は履かないことにした。これは、郷土舞踊が野外で踊るのが多いのに対し、舞台芸術として再構築しなかったのと、モダンダンスの動きの特性を生かすためにあえて草履は排除したのだと推察できる。

先に述べたように『日本の太鼓』では、特徴的な衣裳（小道具）が2つある。

一つめは、お腹に抱えた「太鼓」である。浅草の岡田屋というところに相談したところ、幸運なことに店の主人が芸術もわかる人で、快く引き受けてくれたそうである。皮も胴も吟味し、本物をつくってくれた。

太鼓のパチは、1尺4寸（42センチ）のものを用意した。

二つめは、背中に背負うササラである。

ササラは長い竹を縦に割り、長さ8尺（2メートル43センチ）、巾1寸5分（4センチ5ミリ）厚さ3分（約1センチ）の平べったいものを作り、根本から1メートルのところまでを上から5つに割り、その1本1本に白い紙を独特の貼り方で貼り付けたもので、根本に麻ひもを通し、その紐で腰の上部に縫いつけるのである。

こうして、郷土舞踊としての全体の雰囲気や崩さないように工夫しながらも、モダンダンスの作品として成立するように、試行錯誤したのだと考えられる。

## Ⅶ. 作品の特徴的な動きについて

『日本の太鼓』を復元するにあたり、構えの姿勢を江口が大切にしていたことが、門下生の作品指導の中で語られた。この構えの基本姿勢は、膝を深く曲げ、腰をおとして大地に根を張るように堂々とした姿勢である。（図1）そして作品の中のすべての動きは、構えの姿勢から発生し、この姿勢により壮重、優雅、勇壮の雰囲気を高めているのだと推察できる。

次に映像分析の結果、各章で主に使われていた動きと回数を（表2）に示した。

まず、1章から4章の動きの特徴を見ていく。



図1 「基本姿勢」

### 1. 1章について

この章は作品の始まりにふさわしく、壮重、優雅、勇壮の雰囲気を出し、次第に盛り上げていくという手法をとった。1章では、他の章に比べて歩行が23回と多く、特に前進する動作が多く見られた。

また、太鼓をたたく動作は42回と多く、この作品を印象づける様々なベースの動きをはじめに紹介している事がわかる。

ササラもゆっくり倒すなどの基本的な動きを提示し、のちに変化・アレンジしていくためのベースの動きを行っていたことがうかがえる。1章については、ジャンプの動きは、みられなかった。

### 2. 2章について

2章は、男性だけの勇ましい踊りである。

ササラを横に倒したり、床にたたきつけたりする他に、ササラの横倒し+横歩き、ササラ回し+床たたき、首振り+回転+垂直ジャンプ+床たたき、などのように複合的な動きを用いて、強さや激しさを表現していることがわかった。

また、太鼓をたたく動きをジャンプしながら行うなど、派手で男性らしいダイナミックな動きを強調していることがわかった。（図2）

表2 『日本の太鼓』映像分析一覧

	動きのバリエーション	回数					
		1章	2章	3章	4章		
小道具(有)	太鼓たたき	18	4	14	12		
	ササラ横倒し	2					
	前後ステップ	6					
	ふち叩き+前後ステップ	4					
	後ろ歩き	4					
	方向転換	8					
	回転ジャンプ		1				
	垂直ジャンプ		7		8		
	前歩き				7		
	前後ステップ				8		
	太鼓たたき+ササラ床たたき				2		
	前後ステップ+太鼓たたき+ササラ床たたき				2		
	垂直ジャンプ+首振り				2		
	前後ステップ+垂直ジャンプ+首振り				2		
	連打				1		
	計	42	12	14	44	112	
小道具(無)	前倒し	2					
	首振り	2			4		
	横倒し	2	2	1	1		
	床たたき	4	1				
	横倒し+横歩き	6	2	2			
	ササラ回し+床たたき		1				
	首振り+回転+垂直ジャンプ+床たたき		1				
		計	16	7	3	5	31
小道具(無)	走り	4	2				
	前	13	2	1	9		
	横	2	1				
	前後	4	1		4		
	後			2			
		計	23	6	3	13	45
	ステップ	前後	8			16	
	前後+首振り		2				
	ボックス			11	4		
	前後+垂直ジャンプ+首振り				2		
	計	8	2	11	22	43	
小道具(無)	ジャンプ	半回転		2			
		回転		2			
		垂直		2	4	4	
		跳び越し			20		
		首振り				2	
		計	0	6	24	6	36



図2 「ジャンプ-垂直」

### 3. 3章について

第3章は、親鹿と女鹿のデュエットのシーンである。

互いに向かいあって、ササラを横に傾げるなどして女鹿との掛け合いを表現していることがわかった。軽く和やかな雰囲気を出したかったため、ササラを使用した動きは3回で、すべての章の中で最も少なかった。

また、太鼓たたきも14回みられたが、これらは複合の動きではなく、単純で軽快なたたき方であった。ステップも11回みられ、1章や2章より多かった。これは、親鹿の喜びをステップで表現したのだと考えられる。2章では、男性らしいダイナミックなジャンプが多かったが、3章では、親鹿と女鹿の喜びのかけ合いを表現するために、ソフトで優しい飛び越しジャンプが使用されていた。(図3)



図3 「ジャンプ-跳び越し」

#### 4. 4章について

第4章は、8人で再び壮重な感じで踊るシーンである。作品全体のクライマックスも兼ねている最終章なので、太鼓たたきに関連する動きが44回と最も多かった。

単に太鼓をたたくのではなく、複合的な動きが多く、バリエーションの面白さが浮き彫りになっている章と言える。また、ステップも22回と一番多かったことから、このシーンは躍動感とのびやかな動きが目立っていると言える。江口はこのシーンで跳躍や激しい動きを加え、最終章としての鮮やかな絵図らを想定したのであろう。ラストは、ササラで床を打つ動きの連続で豪壮さを求め、太鼓の連打により余韻を感じさせるなどの動きの工夫がみられた。(図4)

次に、振りの中で太鼓を使用し、リズムを取りながら動いているフレーズに着目する。

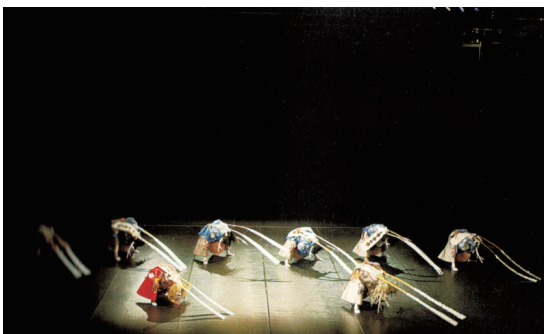


図4 「ササラ-床たたき」

江口は、著作『舞踊創作法』の中で、リズムについて次のように述べている。

「音楽が舞踊を伴奏としている以上、音楽の持つリズムに従っているように見えるのは当然であるが、それは動きのリズムを音楽のリズムに合わせているから、そう見えるだけであり、初めから音楽のリズムに従ったら、理想の動きは生み出されるものではない。リズムは、現象から生まれるものであり、決して音楽のリズムに舞踊が左右されてはならない……。」<sup>1)</sup>

江口はリズムについて、格別の拘りを持っていたと考えられるが、作品『日本の太鼓』ではどうか。前述のとおり、江口はこの作品で、作曲家と振付家が密接に意見を交換しながら互いの作業を進めていく「同時作曲」という手法を用いた。音楽には左右されず、動きのリズムを大事にするためにこの方法をとったと考えられる。

では、実際に使用したリズムを見ていくことにする。(表3)












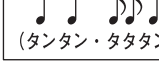
振りの中にある太鼓をたたくリズムは、必ず各章ごとに新しいリズムが取り入れられていることがわかる。一つのリズムだけでなく新しいリズムを取り入れることにより、リズムと動きの相乗効果で作品のオリジナリティーが高まっているといえるであろう。また、太鼓を使用した動きのリズムは、全12種類(1～4章)ある。

1章と4章に比べ、2章、3章では新たなリズムが少ないが、作品が単調となってしまうために2章、3章では、あえて抑えておき、4章で再び新たなリズムを提示したものと考えられる。常々、江口は、作品には山(クライマックス)が重要であり、鑑賞者の心を揺さぶるような展開のしかたが欠かせないということを門下生に教え諭していた。

この教えからもわかるように、彼自身の作品の中にも盛り上げ方に大きな工夫がみられたことが明らかになった。



表3 『日本の太鼓』 リズムのバリエーション

1章	2章	3章	4章
 (タン)	 (タタタン・タタタン・タタタン・タン)	 (タタタタ)	 (タンタンタンタン)
 (タンタン)	 (タタタン・タタタン・タン・タン)		 (タタタン)
 (タンタンタン)			 (タターン・タターン・タンタン)
 (タタタタタンタン)			 (連打)
 (タンタン・タタタン)			

## VIII. まとめ

江口隆哉の『日本の太鼓』は、岩手の郷土舞踊・鹿踊りを題材にした作品である。

初演 1951 年の 4 年前、偶然に見た郷土舞踊『鹿踊り』の豪壮な踊りに強烈な印象を受け、数回の取材を重ねたのちに江口は独自の作品として『日本の太鼓』を創作した。

本作品は 4 章から構成される約 25 分間の作品であり、曲に関しては伊福部昭が作曲し、オーケストラの演奏となっている。また、衣裳は河野国夫らと協力しデザインされている。作品を創作するうえで、曲、衣裳と江口は一からすべてに拘りを持っていた。『日本の太鼓』は、土台となった『鹿踊り』の勇壮や、優雅さ、壮重の雰囲気を保ちつつも、江口独自の『舞踊創作法』により、見事に郷土舞踊から現代舞踊作品（モダンダンス）へと新たな舞台芸術作品として姿を変えたのである。

1 章から 4 章までをみていくと、この作品の大きな特徴は動きにあると考えられる。各章に必ず見られる姿勢が構えの姿勢である。この構えの姿勢を動きの核とし、作品の中核となる基本の動きが作られていることが分かる。この動きこそが、この作品独自の動きと考えられる。この基本の動きを変化、発展させ、さらに、各章ごとに緩急をつける、山を入れる、など随所に細かな工夫が見られた。また江口は、動きのリズムは現象から生まれるものであり、音楽に左右されてはならないと述べ、作曲家と振付家が密接に意見を交換しながら互いの作業を進めていく「同時作曲」という

方法を用いた。この「同時作曲」という手法により、作品独自の生き生きとしたリズムが生まれ、動きとの相乗効果で作品のオリジナリティーを高めたと考えられる。

以上のように江口は独自の『舞踊創作法』を用い、郷土舞踊である『鹿踊り』の特徴であった太鼓とササラを生かした動きのバリエーションや、2 章で出てきたようなダイナミックな動きを取り入れた。また、原型である『鹿踊り』にもみられた太鼓叩き＋ステップを生かした上で、さらに複合的な動きの工夫も行っていった。これが『日本の太鼓』の特徴といえるであろう。今もなお高く評価されている江口の舞踊創作理論は、時代を越えて多くの舞踊家に示唆を与え続けていくであろう。

## 引用文献

- 1) 江口隆哉 (1971) 舞踊創作法, p. 315, 319-320, 株式会社カワイ楽譜, 東京
- 2) 江口隆哉 (1962) 続舞踊創作法 (16) 現代舞踊第 10 巻: 第 7 号, p. 8
- 3) 金井美三枝, 池田瑞臣, 三上弥太郎, 他 (2010~2011) 門下生によるインタビュー
- 4) 金井美三枝, 島内敏子, 若松美黄 (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, p. 87, 文仲印刷, 東京
- 5) 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
- 6) 光安知佳子 (2011) モダンダンスにおける身体づくりに関する一考察—江口隆哉の基本運動を取りあげて—日本女

子体育大学大学院 修士論文

- 7) 二階堂あき子 (2003) 江口隆哉に影響を及ぼしたM. ヴィグマンの“Getaltung”考 お茶の水大学大学院 修士論文
- 8) 西宮安一郎 (1989) 江口隆哉と芸術年代史, p. 429-465 東京新聞出版局, 東京
- 9) 山野博大 (2011) 戦前からの日本の現代舞踊の良さを認識: 宮操子3回忌メモリアル江口・宮アーカイヴ公演プログラム, p. 19
- 10) 吉田悠樹彦 (2011) 多様な方向性示した巨人の作品と原風景を見る貴重な企画～宮操子3回忌メモリアル 江口・宮アーカイヴ～, 音楽新聞 No. 2844

#### 参考文献

- (1) 赤木知雅, 池田瑞臣, 大芝信, 他 (1999) 江口隆哉が残したもの (シンポジウム) 舞踊学 (増刊 江口隆哉とドイツ舞踊, 批評研究の展開), p. 86-88
- (2) 江口隆哉 (1963) リズム運動あれこれ, 新体育, Vol. 33 : No. 8 : p. 40-44
- (3) 江口隆哉 (1967) 民俗芸能の再創造と舞台化, 民俗芸能, No. 29 : p. 48-56
- (4) 江口隆哉 (1976-1977) 私の自叙伝(1)～(6), ダンス・ワーク, Vol. 16-Vol. 21
- (5) 金井美三枝, 西田堯, 花柳照奈, 他 (1999) 江口隆哉が残したもの (シンポジウム) 舞踊学 (増刊 江口隆哉とドイツ舞踊, 批評研究の展開) : p. 89-91

- (6) 桑原和美 (1997) 表現講座動きと表現 (5) 江口隆哉—実際に結びつく舞踊創作法 (からだをみつめる) 女子体育 : 39 (9) pp. 35-36
- (7) 桑原和美 (1999) 江口隆哉とその周辺 (講演) 舞踊学 (増刊 江口隆哉とドイツ舞踊, 批評研究の展開) : p. 79-85
- (8) 桑原和美 (2001) 江口隆哉資料目録, 日本女子体育大学
- (9) 坂本秀子 (2001) 金井美三枝の舞踊活動の記録
- (10) 桜井勤 (2011) 日本のモダンダンス～江口隆哉と宮操子～, 「Scene」夏 第82号 : p. 16
- (11) 沢田定三 (1957) 岩手の郷土芸能, 岩手の郷土芸能刊行会
- (12) 高橋森彦 (2012) 2011年 オン☆ステージ洋舞ベスト5, 週刊オン☆ステージ新聞 : 第1906号
- (13) 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 中日新聞東京本社, 東京
- (14) 村山久美子 (2012) 2011年 オン☆ステージ洋舞ベスト5, 週刊オン☆ステージ新聞 : 第1906号
- (15) 吉田悠樹彦 (2007) 大野一雄と江口・宮舞踊団, CORPUS コルプス, 書苑新社 No. 1 : p. 24-30
- (16) 吉田悠樹彦 (2009) 江口隆哉とその現代性, danceart No. 31 : p. 7
- (17) 江口隆哉から, 鈴木勝衛への書簡 (門下生 五十嵐留美子の父)

(平成24年9月7日受付)  
(平成24年12月19日受理)