

洋舞受容黎明期のバレエと日本の若き知識人たち

著者	平野 恵美子
雑誌名	洗足論叢
号	51
ページ	147-161
発行年	2023-03-27
ISSN	2433-9237
URL	http://id.nii.ac.jp/1493/00002675/



洋舞受容黎明期のバレエと日本の若き知識人たち

Japanese Young Intellectuals and Ballet from the Time of Japan's Early Encounters with Western Dance

平野 恵美子
Hirano Emiko

1 はじめに

日本に「バレエ」が最初に導入されてから約110年が経った。今日、日本のバレエは世界でもトップ・クラスのレベルに達し、国内外の一流のバレエ団でソリストを務める日本人も多い。わずか100年余りの間にバレエは日本でどのように受容されたのだろうか。

その歴史の最初期については特に、20世紀芸術文化史研究を専門とする沼辺信一氏が既に多くのことを明らかにしており、本稿も沼辺氏の研究成果に負うところが大きい。また、山田小夜歌氏は日本最初のバレエ教師ジョヴァンニ・ヴィットリオ・ローシー (Giovanni Vittorio Rosi/Rossi, 1867-?)、川島京子氏は鎌倉でバレエを教えたエリアナ・パヴロワ (Elena Pavlova, 1897-1941) の活動を明らかにし、本橋弥生氏も沼辺氏の研究を補完している。

本稿ではこうした先行研究で明らかになった洋舞受容史をただ時系列に並べ直すのではなく、最初に欧州で知識人が直に見て伝えたバレエが、日本で雑誌や新聞などの媒体を通して、一般大衆に広く知られるようになるまでに、この西洋舞踊に対する社会的身分や立場の異なる人々の間で、理解の乖離がどのように狭められたのかを論じる。まず1922年のアンナ・パヴロワ (Anna Pavlova, 1881-1931) の来日公演に焦点をあてて、そこから遡って以下の4つの年をターニング・ポイントと捉えて考察する。

1911年：ローシーが舞踊教師として招かれ、帝国劇場でバレエの指導を始めた。欧州では日本の知識人が初めてバレエ・リュスの公演を直に目にした。

1913-14年：上記の日本人による、バレエ・リュス公演評が日本でも多く報じられる。美術文芸雑誌にその表象が描かれるようになる。第一次世界大戦勃発。

1916-17年：1916年にロシア・サンクトペテルブルクから、帝室マリインスキー劇場のソリストであるエレナ・スミルノワ (Elena Smirova, 1888-1934) とボリス・ロマノフ (Boris Romanov, 1891-1957) 夫妻が来日し、帝国劇場で3日間の公演を行う。山田耕筰 (1886-1965) が石井漠 (1886-1962) と共に、新しい「舞踊詩運動」を提唱する。1917年には大田黒元雄 (1893-1979) の『露西亜舞踊』が刊行された。ロシア革命勃発。

1922年：アンナ・パヴロワが来日し、2ヶ月に渡って日本中を公演する。その前後くらいから商業雑

誌の表紙に A・パヴロワ、イサドラ・ダンカン (Isadora Duncan, 1877-1927) を思わせるイラストが多く登場するようになる。

2 洋舞受容前史／1911年～

日本における最初期の洋舞受容史については、これまで既に多くのことが明らかになっているので、ここでは導入として簡単にまとめるに留めておく。ⁱ

遅くとも 1911 年、すなわち東京に帝国劇場がオープンした際、同劇場で《クラウド・バレエ》という作品が上演され、ミス・ミックス (原語表記、生没年不明) なる人物が日本で初めて「バレエ」を指導した。ミス・ミックスに関する詳細は不明で、滞在期間も短かったようである。1912 年から 16 年まで同劇場で指導し、のちに赤坂のオペラ劇場「ローヤル館」を率いたヴィットリオ・ローシーが、日本で最初の本格的なバレエ指導者として知られている。

1916 年 6 月には、ロシアの首都サンクトペテルブルクから、帝室マリインスキー劇場に所属するエレナ・スミルノワとボリス・ロマノフ夫妻、オリガ・オブラコワ (Olga Obrakova, 生没年不明) という 3 人のバレエ・ダンサーが来日した。日本において観客がこのような世界的に高い水準のバレエを見たのは、これが初めてと思われる。と言っても、わずか 3 日間の帝国劇場における公演であったから、のちにアンナ・パヴロワが日本中を巡演した時と違って、鑑賞できたのは一握りの、おそらく上流階級の人々だったに違いない。だが後述するように、これより以前に欧州には日本人の若者が留学しており、現地でバレエ・リュスの公演を見た者もいた。そしてその様子を日本に書き送って、雑誌や新聞に掲載されたりもしていたので、ある程度の情報は日本国内で共有されており、スミルノワ／ロマノフ夫妻やアンナ・パヴロワの来日は、突然天から降って来た啓示のようなものではなかったということを指摘しておく。

なお、バレエの技術伝達に関しては、ローシーの門下から分かれた石井漢・沢モリノ・高田せい子らが現代舞踊の流れを作ったほか、アンナ・パヴロワ来日の少し前の 1919 年にやって来た亡命ロシア人のエリアナ・パヴロワ一家が、服部智恵子・橘秋子・貝谷八百子・島田廣・東勇作らにクラシック・バレエを伝えた。ⁱⁱ 本稿では鑑賞者である日本の観衆と知識人たちがバレエをどう受容したかということに焦点を当てるので、演技者たちについては多く触れない。

3 アンナ・パヴロワ来日時の新聞記事から

1922 年にアンナ・パヴロワが来日したことは有名な出来事である。

パヴロワは革命前のロシアで帝室舞踊学校 (現ワガノワ・バレエ・アカデミー) を卒業したのち、帝室劇場の花形バレリーナとして活躍した。帝室劇場に所属しつつオフシーズンに、1909 年から 1911 年までセルゲイ・ディアギレフ (Sergei Diaghilev, 1872-1929) 率いる有名な「バレエ・リュス」に参加した。ⁱⁱⁱ 伝説的舞踊手ワツラフ・ニジンスキー (Vaslav Nijinsky, 1890-1950) とパートナーを組んで評判になったが、実際はその前後から小規模なグループで欧州公演を行っていた。結局、帝室劇場ともバレエ・リュスとも袂を分かち、自分のバレエ団を結成して、ロンドンを拠点に欧州のみならず世界中で

公演を行った。

パヴロワといえばバレエ・リュスやミハイル・フォーキン (Michel Fokine, 1880-1942) が振り付けた《瀕死の白鳥》のイメージが強いが、来日公演プログラム^{iv}を見ると、フォーキン以前に帝室劇場で確立された、マリウス・プティパ (Marius Petipa, 1818-1910)^v 振付の作品も多い。パヴロワは帝室劇場でフォーキンやプティパの作品を踊っていたが、振付を担当したのは「クルスチン = Clustine (英)」と書かれている。これはイヴァン・フリュスティン (露: Иван Хлюстин, 1862-1941) のことである。フリュスティンはモスクワの帝室劇場出身でパリに亡命し、ディアギレフやパヴロワの公演に協力した。もちろんパヴロワのバレエ団の規模でプティパのグランド・バレエを全幕上演することは不可能だし、多くは抜粋である。それでも早くからプティパのバレエを世界中で公演し、今日多くの人がクラシック・バレエと言うとイメージするであろう「ロシア・バレエ」の伝道者となった功績は大きい。

Oxford Dictionary of Dance の Anna Pavlova の項には、以下のように記されている。

1911年、彼女 [パヴロワ] はロンドンに家を購入し (…), そこから彼女自身のバレエ団を発足させ、地球の隅々まで公演に出かけた。そこにはそれ以前にバレエを見たことのない場所も含まれていた。欧州、南北アメリカ大陸、極東といった場所で、パヴロワは1929年まで過密なスケジュールのツアーを続けた。^{vi}

パヴロワの生涯について、早くに日本語で詳細に記した小倉重夫も以下のように述べている。

1922年、非常に不安を抱きながらも最初のアジアへの巡業に出発、日本、中国、インド、さらにエジプトへ向かった。古典バレエをこれらの諸国へもって行くことは、当時まったく賭にも等しいことであった。^{vii}

Oxford Dictionary of Dance の記述では、「それ以前にバレエを見たことのない場所」に日本が含まれていると明記されているわけではない。もちろん日本にはパヴロワの来日以前に、スミルノワとロマノフ夫妻が訪れているし、エリアナ・パヴロワもバレエを教えていた。それでもなお、偉大なるバレリーナ、アンナ・パヴロワが日本に初めて本当のクラシック・バレエをもたらした、という言説は、当の日本人にさえ信じられているのではないだろうか。確かに最初のバレエが導入されてからわずか10年あまりしか経っていなかった。だが日本における西洋舞踊の受容は赤ん坊のように受身で啓蒙的なものではなかった。

既に述べたように、東京で3日間しか公演を行わなかったスミルノワ／ロマノフ一行と違い、パヴロワは日本中で公演し、当時、世界でも最高クラスのバレエ芸術を、限られた一部の特権階級だけでなく、もっと大勢の日本人にも目にする機会を与えた。その動向は連日、新聞でも報じられたので、劇場に足を運ばなかった者も、このような西洋生まれの舞踊芸術があることを広く認識したであろう。

アンナ・パヴロワは1922年9月4日、カナダから横浜に入港した。公演プログラムには、11名の女性ダンサーと8名の男性ダンサーの名前が見られ、さらに「その他大勢」と書かれている。東京では9

月10日から29日まで帝国劇場で毎晩公演が行なわれ、14日からは曲目を全て変更して異なるプログラムを見せる、と予告されていた。^{viii}

以下は都新聞(9/16、17、18)に掲載された、公演演目である。^{ix}

9/10-13: アニトラ、ディヴェルティメント(ギリシア舞踊)、春の声、バッカナル、瀕死の白鳥

9/14-17?: コッペリア[ヴッオーヴァ嬢]、雪の精のワルツ[くるみ割り人形]、レーズンデリー、6つの小品(バイブルドウェット[スチュアート嬢とオリヴェロフ氏]、弓と矢[ヴォリーニン]、トンボ)、プリマヴィラの樹、蜻蛉、牧神、田園舞踊[ウォット、パヴロワ]、和蘭舞踊[パヴロワ、ヴォリーニン、その他一座の花形]

さらに、18日からも演目に変更された。^x

魔笛、秋の木の葉、舞踊作品7種(マヅルカ舞踊、夜、スレーヴ・ダンス、アニトラの舞踊、アン・スールダンス、時の経過)[6種しか掲載されていない]

東京(9/10-29)以外にも、横浜(9/30-10/3)、名古屋(10/4-5)、大阪(10/6-10)、京都(10/18-19)、岡山(10/21-22)、広島(10/23-24)、福岡(10/26-27)、門司(10/28-29)など、複数の都市で2ヶ月近くに渡り、ほぼ毎晩公演を行っており(10/11-17、20、25を除く)、そのヴァイタリティに驚かされる。

パヴロワの相手役を務めたのは、アレクサンドル・ヴォリーニン(Alexandre Volinine, 1882-1955)である。ヴォリーニンはモスクワのポリショイ劇場のソリストで、ディアギレフが主催したバレエ・リュスにも参加し、ロシア革命(1917)後は亡命ダンサーとなって、国外で活躍した。

振付は、フォーキンの「シヨピニアーナ[レ・シルフィード]」やプティパ作のバレエであっても、「クルスチン」と記されている。^{xi}「パヴロワ振付」と書かれている演目もある(「秋の木の葉」など)。プログラムは、日本語と英語の両方で書かれている。英語版は当時、日本に在留していた外国人の観客のためかもしれないが、はっきりしたことはわからない。

フォーキンやプティパによるオリジナルの振付がどのくらい保たれたかはわからないが、振付というものは時間の経過と共に変わって行く。著作権の問題も考えられる。^{xii}パヴロワは日本人に、ロシア帝室劇場のレパートリーとともに、日本では一度も公演しなかった「シヨピニアーナ」などバレエ・リュスの作品も紹介したと言ってよい。つまり、日本の観衆はパヴロワを通してバレエ・リュスを初めて生で観たのである。

来日は大きな話題となったようで、新聞には広告や舞台評が載り、ほぼ毎日のように、パヴロワの行動について大々的に報じている。その多くは舞台以外でどこに行ったか、誰に会ったか、という私的な行動についてだった。山田耕筰、松本幸四郎(七代目、1870-1949)、尾上菊五郎(六代目、1885-1949)、三島章道(ボーイスカウト日本連盟初代理事長、三島通陽のこ、1897-1965)など著名な知識人や歌舞伎俳優らと交流したことが、たびたび報じられていた。なお、この機会にパヴロワと団員たち

は日本の踊りを習い、翌1923年（英国）と24年（米国）に、着物を着て日本の民族舞踊をインド舞踊とともに演じている。

9月18日の都新聞では、バレエ《コッペリア》の筋書きとともに、大袈裟な褒め言葉でパヴロワの来日公演を伝えている。

アンナ・パヴロワ来る。噂は終に真となって、此の世界に於ける舞踊の名手パヴロワ夫人は帝国劇場の舞台に立つて居ります。[...] 御覧になつた程のお方はすべて、驚嘆の聲を放つて居ります。[...] パヴロワ夫人、ヴオリニン氏その他一座の花形が、それぞれ、その作品の特徴に添うて、技藝の真髄を表はして、驚嘆を奪つて行くことは確かでございます。^{xiii}

これはもちろん集客のための広告記事である。だが新聞記事の中には、「パ、ド、シャ (pas de chat)」「パ、ド、トロワ (pas de trois)」などバレエの用語を用いて専門的に論じる舞台評もあり、時にパヴロワの演技に対する辛辣な評も見られる。このことは、バレエが初めて導入されてからわずか10年あまりの間に、大田黒元雄や山田耕筰といった知識人のみならず、新聞記者も理解を深め、この西洋舞踊の受容が日本人の間に一定の定着を見たことを示している。

6年前のスマルノワ／ロマノフ一行来演（1916）の際の記事と比較すると興味深い。

帝劇でも同じ露国人でスマルノワといふ女優が出演して居る此れは本郷座のやうにオペラでなくて純粹の露西亞踊である。^{xiv}

露西亞踊が世界の名物である事は兼ねて聞いて居た。帝劇で今度の実演は日本の舞踊にも或刺激を與へるものだと思ふ。^{xv}

他の記事では「バレエ」という言葉を用いたものもあるが、「露西亞踊」という表現からバレエの受容が大衆の間では道半ばであることが窺える。また、「今度の実演は日本の舞踊にも或刺激を與へるものだと思ふ」という記述からは、その後、エリアナ・パヴロワやアンナ・パヴロワらの遺産によって、バレエが日本で今ほど大きな人気と影響力を得ることを、当時は未だ見通せていなかったことが伝わってくる。

4 1913-14年：日本の知識人によるバレエ・リュス報

五

スマルノワ／ロマノフ一行（1916）、パヴロワ（1922）の来日に先駆けて、欧州に留学し現地でバレエ・リュスやイサドラ・ダンカンの公演を既に観て、バレエに対する鑑識眼を鍛えつつある日本人たちがいた。これら若き知識人の中には、スマルノワ／ロマノフらの公演に満足していない者が少なからずいた。

バレエ・リュスに関しては、山田耕筰や石井柏亭（1882-1958）が、それぞれベルリン（山田）とパリ（石井）で1912年には公演を観ていて、早くからその鑑賞記が公刊されていた。^{xvi} 小山内薫（1881-

1921)と島崎藤村(1872-1943)もパリで劇場に足を運び、1913年8月9日付で東京朝日新聞に「ニジンスキイの踊りの事はもう日本で大分噂が高いやうです」と寄せている。^{xvii}大田黒元雄は滞在していたロンドンで、1913年にアンナ・パヴロワ一座を、1914年3月に当時、既にバレエ・リュスを解雇されたニジンスキー一座の公演を観ており、1914年春には雑誌『音楽』に公演評を書き送っている。^{xviii}初期バレエ・リュス最大のスキャンダル(話題作)となった《春の祭典》(1913年5月29日パリ初演)についても、東京朝日新聞が初演の約3ヶ月後の8月30日に報じている。^{xix}

こうしたことによりバレエ・リュスの名舞踊手たちの評判が1913-14年には既に日本に届き、ある程度、知られていたことがわかる。そして上述の知識人達は、欧州でニジンスキーやパヴロワの踊りを直に目にして、バレエ・リュスが当時の芸術の一つの理想型である「総合芸術」ということまで理解していた。^{xx}

だが、帝国劇場でようやく最初の「バレエ」が上演されたのが1911年。それから3年ほどの内に、果たして一般の大衆は、「本物のバレエ」の実態をどれくらい認識できていたのか、疑問が残る。

バレエのような視覚芸術の場合、実際に踊りを観ることが叶わなければ、そのイメージを伝えるのに最良の手段はおそらく美術だろう。1913年には『演芸画報』1月号の表紙に杉浦非水(1876-1965)が、明らかにバレエ・リュスの《シェヘラザード》の主演グベイダとわかる踊り手の姿を描いている。^{xxi}また、長谷川潔(1891-1980)、『仮面』1914年1月号)と萬鉄五郎(1885-1927)、『太陽』1914年1月号)も、それぞれ《シェヘラザード》の金の奴隷と《レ・シルフィード》の詩人に扮したニジンスキーの姿を描いている。^{xxii}

こうした美術文芸雑誌がどれだけ一般大衆の間で読まれていたかは定かではないが、生の舞台よりも、遥かに多くの人々にとって手が届きやすかったことは想像に難くない。なお、バレエ・リュスは当時のモダニズム芸術の一つだが、その土壌となった、マリウス・プティパが手がけたかつての帝室劇場の古典バレエより先に、その視覚イメージが日本に伝えられたのは興味深い。

5 1916-17年：スミルノワ／ロマノフ一行の来日とその評価

こうして人々の間にバレエというものに対する理解や想像が生まれつつあった。そうした中で、やはり1916年のスミルノワ／ロマノフ一行の来日は大きな出来事だったに違いない。

彼らの来日公演を報ずる新聞記事の中で、ニジンスキーやディアギレフの名前は既に言及されている。当時の評をいくつか見てみよう。

六

帝国劇[場]では十六、七、八に三日マチネーに露国帝室劇場一等舞妓スミルノワ夫人、同舞踏教師ロマノフ氏及びずっと低い舞妓ではあらうがオブラコワ女史と云ふ舞妓の三名が露国舞踊を見せて居る、スミルノワ夫人は英国で八釜しく云はれて居るパヴロワなど、同じく名舞妓であるとの事だ。

約十七番の舞踊の中呼び物になつて居る「白鳥の湖」は古典的な仏蘭西風の実感を呼び易いもので、吾人が露国舞踊に期待する面白味を感じずるは出来なかつた、第二の呼び物たる「瀕死の白鳥」は先日来朝した露国詩人バルモントの詩によつたものであるが、是に於ても然りで、白鳥の死の苦痛を

模倣する科【しぐさ】や表情は巧には相違ないが、只外部の模倣で心臓の上一下する鼓動を体現するには即ち内的のものを表現するにはまだ不十分な点があると思つた。

吾人を喜ばしたものは「漂浪の民」「西班牙舞踏」等に現れたジブシーの踊である、また「露国民謡」に現れた滑稽舞踏である、ニジンスキーは曾て「露国民謡」風の舞踏を倫敦でやつた時「吾等は古典に飽きた、元始的の舞踏に立返つて其処から出発し直さなくてはならぬ」と云つた〔、〕世間では之に対して後印象派舞踏と云つた、吾人は大変に面白いと思つてオブラコワとロマノフの踊つた恰も露西亜製の木細具の玩具の動くが如き「露国民謡」の一曲を見た。^{xxiii}（下線部筆者）

これは東京朝日新聞記者の名倉による、スミルノワ／ロマノフ一行演じる露國舞踊鑑賞記である。未だ来日していなかったパヴロワの名声はこの時、既に伝えられていた。

《白鳥の湖》はプログラムから推察するに、全幕ではなくパ・ド・ドウのみだったと考えられる。^{xxiv}日本で《白鳥の湖》全幕が上演されたのは、太平洋戦争終結の翌1946年だったから、プティパのグランド・バレエの真の魅力は、1916年の時点では知る由もなかっただろう。そして、日本の若き知識人たちが欧州で見て、国内で見聞を広めたバレエは、当時の最先端であるモダニズムだった。現地においても伝統的な古典バレエがもはや些か古臭く感じられもしただろう。今日、クラシック・バレエの代名詞にもなっている《白鳥の湖》を面白く感じるができなかった、と名倉が言うのは、日本の一新聞記者がこの時代の世界の流行を鋭く掴んでいたことの表れであり、その吸収の早さに驚かされる。

そしてロシア帝室劇場の第一舞踊手の踊りさえも、「内的のものを表現するにはまだ不十分な点がある」と冷静な眼で見抜いていることにも驚嘆する。20世紀の舞踊は表現が簡素で抑制的になった分、踊り手の個性による内面・心理的表現技術が求められたのである。なお、スミルノワの《瀕死の白鳥》については、与謝野晶子も「新聞で評判の好い『瀕死の白鳥』はその写實的擬態が、厭味を惹く程に露骨では無いにしても、白鳥の苦痛の深さと真実さとを希薄にした遺憾を免れなかつた」^{xxv}と述べており、鑑識眼のある知識人たちを満足させる出来栄ではなかつたようである。

さらに、ここで注意を惹くのは、「ニジンスキーは曾て『露国民謡』風の舞踏を倫敦でやつた時『吾等は古典に飽きた、元始的の舞踏に立返つて其処から出発し直さなくてはならぬ』と云つた〔、〕世間では之に対して後印象派舞踏と云つた」と述べている点である。これはおそらく1913年にバレエ・リュスが、イーゴリ・ストラヴィンスキー（Igor Stravinsky, 1882-1971）の音楽とニジンスキーの振付で上演した《春の祭典》のことを述べているのだろう。《春の祭典》はこれまでの古典バレエの常識を覆すような振付・音楽・衣装でセンセーションを巻き起こした。クラシック・バレエでは禁忌とされるアン・マダンアン・マダン内向きで立った脚、原始的な古代ロシアへの回帰を主題にして、モダン・バレエへの扉を開いたとされる作品である。《眠れる森の美女》や《白鳥の湖》（蘇演版）を創ったマリウス・プティパが確立した古典主義的なバレエに対して、人々は「後期印象派舞踏」と呼んだのであろう。

大田黒元雄の日記も紹介しておく。

サン・サーンの「白鳥」に依つた「瀕死の白鳥」は最も一般に喜ばれたやうだつたが此れは其の振附の現実的過ぎるところが先づ失敗だ。おまけにあの舞踊と、典雅其の物といふべきサン・サーンの

「白鳥」の曲趣とは、融合さるべきものではないと思はれる。

全体から云つて、今日の舞踊では、音楽がまるで従属者の位置にある。かういふものを見ると、流石にディアギレフは見識があると思ふ。^{xxvi} (下線部筆者)

ここでもスミルノワの《瀕死の白鳥》の評は芳しくない。そしてディアギレフの見識の高さをほめている。

大田黒元雄は裕福な上流階級の家庭に生まれ、1912-14年、1921-23年の二度に渡って、欧州に遊学する。現地で最先端の芸術に触れ、これをいち早く日本に紹介した。ディレタント、音楽評論家の草分けで、多くの評伝を著し、当時まだ日本で知られていなかった西欧やロシアの作曲家を日本人に知らしめた。現在は東京都杉並区立大田黒公園となっている記念館には、愛奏したスタインウェイ・ピアノとサロン・コンサートのプログラムが多数、残されている。ラフマニノフ、スクリャービン、フォーレ、ドビュッシーなどがこの頃、私邸で演奏されていたのは驚きである。また、バレエ・リュスについて、日本に初めて書籍のかたちで紹介した大田黒元雄の『露西亜舞踊』は、1917年に刊行された。1918年には、アメリカに渡る途中で日本に1ヶ月滞在したプロコフィエフと親しく交わった。

大田黒はスミルノワ／ロマノフ一行について、次のような批評も書いている。

スミルノワの一行の舞踊は其の形式から云へば、古典的のものであつた。それがために内面的の深みは毫も見出し得なかつた。スミルノワの舞踊は其の傾向から云へば、アンナ・パヴロフのものと同様であるけれどパヴロフの方がもつと内面的の感じを持つて居る。また情熱の閃きを持つて居る。音楽と運動との融合に対しても、も少し進歩して居る。^{xxvii} (下線部筆者)

ここでも古典舞踊における内面的な深みの欠如が鋭く指摘されていて、先述の名倉の「(スミルノワは) 内面的のものを表現するにはまだ不十分な点がある」に通じる。舞踊を単なる形式として観るのではなく、内面的な表現力を重視したのである。そしてプログラムの面で、ニジンスキーや後のバレエ・リュスほど革新的ではなかったパヴロワが、こうした表現にいかに優れていたかを述べている。

そしてモダン・ダンスの母と呼ばれ、ニジンスキーと並んで、モダニズム舞踊の先駆者であるイサドラ・ダンカンや、リトミックの考案者でその名を冠した音楽理論が世界中に普及したエミール・ジャック＝ダルクローズ (Émile Jaques-Dalcroze, 1865-1950) のことも、いち早く日本に紹介している。

八

(…) 舞踊は人の知る如く、欧米に於ても近時急に問題と成つた。これはたしかに人々が音や色のみで満足が出来なく成つた証拠であると思ふ [。] かうして運動といふ事が、種々の方面から研究された。イサドラ・ダンカンやジャック・ダルクローズ【ママ】などの出現は、まさに此等の研究を實現しやうとしたものである。セルゲイ・ドウ・ディアギレフの率ゐる露西亜舞踊【ラシアンバレツト】の一団が有名に成り、兼ねて其の第一舞踊家【プレミエルダンサー】たるニジンスキーが世界的名声を博したのも、半ば人々が運動といふものに渴して居た結果と云つてよいであらう。

日本に於ても新劇場の興行には山田君の舞踊詩や舞踊劇が上演され始めた。そして人々の非難をも

顧みず、信ずるところに従つて進んで行きつゝある。^{xxviii} (下線部筆者)

ここに出て来る「山田君」とは、無論、山田耕筰（欧州留学：1910-1914）のことである。

山田耕筰は欧米で演奏会を行ない、レコードを出すなど、国際的に活躍した日本人作曲家のパイオニアで、日本における「西洋近代音楽の父」と称される。スミルノワとロマノフによる訪日公演の3ヶ月後の1916年9月18日（ロシア旧暦）、閑院宮載仁親王が訪露した際、マリンスキー劇場ではアレクサンドル・ゴールスキー改訂振付版の《せむしの小馬》が上演された。その際、元々の《せむしの小馬》には無かった〈日本の踊り〉が急遽挿入されたが、^{xxix} ここで使用されたのは、山田による選曲集から「北州」（浄瑠璃の祝儀曲）で、^{xxx} 帝室劇場付きの作曲家だったボリス・アサーフィエフがオーケストラ用に編曲した。山田の国際的な活躍ぶりが窺い知れる。

山田は、1910年代前半に欧州に留学し、実際にバレエ・リュスやイサドラ・ダンカンの踊りを見て感化された。帰国後、その紹介に努めつつ、1916年に、舞踊家の石井漠と共に、音楽が踊りに従属しない、新しい「舞踊詩運動」を提唱した。石井（欧州巡業：1921/2?-1926）はダルクローズやダンカンよりも、年代的にマリー・ヴィグマン（Mary Wigman, 1886-1973）やマーサ・グラハム（Martha Graham, 1894-1991）の影響の方が大きい。^{xxxi}

石井は次のように述べている。

我々の舞踊芸術は、肉体の運動による詩でなければならぬ。^{xxxii}

先のスミルノワ／ロマノフ一行についての批評の中で、大田黒は「人々が音や色のみで満足が出来なく成つた」「人々が運動といふものに渴して居た」と述べている。

バレエは音楽、美術、そして舞踊の総合芸術である。このうち、音楽や美術に比べて、比較的新しく人々に注目されるようになった舞踊（＝運動）の重要性に注目している。そして舞踊は音楽に合わせて演じられるが、この二つの芸術のうち、どちらか一方が従属的であってはならず（太田黒の日記には「音楽がまるで従属者の位置にある」とある）、音楽と舞踊が等しく調和（「音楽と運動との融合」）している舞踊劇の創作を、山田と石井は目指していた。

以下は山田との対話形式で書かれた石井による批評である。この中で二人は次のように述べている。

山 パヴロヴァなどは、あれでも、藩の中でも、最も優れた技巧と、優れた頭を持った人であるだけに、今日の白鳥のやうな踊り方とは大分違つてゐますよ。例へば今日スミルノヴァが、後向きになつた形や、肩から手首へかけて与へる瀕死の態を表はす運動などは、あまり写実で私には、寧ろ不愉快でした。露西亞【ルシヤン】バレエの古い頭の人達は、やはり真実に音楽が分つてはゐないだらうと思はずにゐられませんか。

漠 私も思ひました。あれでは、やはりたゞ音楽は運動の伴奏してゐるに過ぎませんからね。もつと音楽と運動との間が親密にならなくては……。それに、勿論これはクラシックの方ですけれども、この一行の舞踊を通うじて、謂ゆるニジンスキー一派の新しい露西亞舞踊【ルシヤンバレエ】なるも

のを伺ふ事は出来ませんでせうな。^{xxxiii}

1916年にスミルノワ／ロマノフ一行が来演した時、日本における西洋舞踊の理解はここまで咀嚼され、新しい実験が始まっていた。それゆえ、1922年のパヴロワの公演の際に、次のような分析と考察が掲載されたことは、驚くに値しない。

6 1922年：アンナ・パヴロワの来日と批評の成熟

パヴロワが来日する日の『読売新聞』には、以下のような批評が載った。

[...] 成る程、パヴロワも曾てはロシア舞踊の一踊手だったのです。然しそれは過去の事です。[...] 何れ [ニヂンスキー、カルサビーナ] も舞踊じゃありません。唯だ音楽を説明し叙述する舞踏にすぎないのですよ。単にパヴロワがロシア人であるからと云って、直ぐロシア舞踏だと早合点するのは困りますね。私から云はせるとパヴロワやフォキンは、イサドラ・ダンカンやモード・アランなんかと同じ畠に入れたい位なのです。^{xxxiv}

対話形式で書かれたこの寄稿の中で「ロシア舞踊」の定義を問われて、伊藤時雄はまず次のように答えている。

音楽と絵画とそれから振附と、この三つの芸術の結合され統一されたものが舞踊芸術なのです。而してそれは何れの舞踊にも共通なものであるべきです。その三つの芸術の中のどれが主であってどれが従であると云ふ事はありません。みんな同一の地位に置かれるのです。従って音楽は始めから舞踊のために創られたものでなくちゃなりません。絵画も舞踊のための背景に化されなくてはなりません。振附も戯曲的振附とは全く別様なものでなくてはなりません。此の三つの芸術が、一つの全く新しい総合芸術を創り上げるために、お互ひの領分を侵すことなく、同時に自分の領分には最も忠実に精進しながら共同創作に従ふことによって初めて出来上るものなのです。^{xxxv}

「総合芸術」というものを見事に言い表している。だがこれは「舞踊の一般論のやうで」、「ロシア舞踊と云ふことに触れてゐない」と言われ、スウェーデン舞踊やデンマーク舞踊との違いを次のように説明する。

私が前に述べたやうな要件を一番完全に持つてゐるのがロシア舞踊なのです。而してそれが他の追従を許さぬ同舞踊の特色なのです。音楽家としてチャイコフスキー或ひはストラヴィンスキーを有し、背景画家としてバクスト、ラリオノフ、ゴンチャロフを有し、振附者としてマヤツシンを有する [...] ^{xxxvi}

「マヤツシン」とは、ニジンスキーが解雇された後、次にディアギレフに寵愛され、バレエ・リュスの第一舞踊手および振付家になった、レオニード・マシーン (Léonide Massine, 1896-1979) のことであろう。

更に、「現在ロシア舞踊を代表する団体は？」という問いには、以下のように述べている。

ディアギレーエフ一座でせうね。尤もディアギレーエフその人に多少の不満の点がありますけれど。[...] それはディアギレーエフの振付に対する態度なのです。傾向なのです。彼は兎もするとロシア舞踊を培ひ育てて呉れたイタリー派古典舞踊に捉はれ易いのです。例へ取材は古い伝説からであっても、その取り扱ひ方は時代精神の変化と共に異なってゆくべきですからね。それにも拘はらずディアギレーエフは、昨年末から今年の初めに掛けてロンドンのアルナムブラ座で演じたチャイコフスキーの「眠れる美」では、年老ひたイタリーの踊手エンリコ・チェケッチと共に、同舞踊抑抑の振附者ペチパの型をその儘やつたのです。チェケッチと云へば、パヴロワに取っても恩師の一人ですが、もう今時の代物ではありません。^{xxxvii}

ディアギレフはニジンスキーやフォーキンがバレエ・リュスを離れた1914年以降も、マシーンを起用し、《真夜中の太陽》(1915)、《パレード》(1917)等、意欲的な作品上演に取り組んだ。だが、ロシア革命や第一次世界大戦後の経済的に疲弊した状況においては新作の制作が困難で、既に型のある古典作品に立ち戻らざるを得なくなった。

マリウス・プティパのバレエの振付は、ステパノフ舞踊記譜法によって記録されており、亡命時にニコライ・セルゲイエフ (Nicholas Sergeyev, 1876-1951) が帝室劇場から持ち出していた。この舞踊譜にもとづき、アンナ・パヴロワ来日の直前、欧州では古典バレエの代表作である《眠れる森の美女》、すなわち《眠れる王女》全5幕(1921年11月2日、ロンドン、アルナムブラ劇場)と《オーロラの結婚》(1922年5月18日、パリ、オペラ座)が上演された。美術はそれぞれ、1921年がレオン・バクスト (Léon Bakst, 1866-1924)、1922年はアレクサンドル・ベヌア (Alexandre Benois, 1870-1960) が手がけた。だが伊藤は、革新的な作品を創り続けて来たディアギレフが、《眠れる森の美女》のような古典作品を上演したことを批判したのである。

7 1920年代：画家たちの描いたダンサー

1920年代にはパヴロワ一座だけではなく、世界各地から有名な舞踊家が来日して、公演を行った。

パヴロワ来日の前1921年には、帝室舞踊学校でパヴロワを指導したクラヴディヤ・クリチェフスカヤ (Claudia Kulichevskaya, 1861-1923) が日本を訪れた。クリチェフスカヤはロシア革命後、上海に亡命しており、その地で巡業中のパヴロワと再会した。1925年にはクセニヤ・マクレッツォワ (Ksenia Makretsova, 1892-?)、1925年には「デニション」こと、ルース・セント・デニス (Ruth St. Denis, 1879-1968) とテッド・ショーン (Ted Shawn, 1891-1972)、1928年にはルース・ページ (Ruth Page, 1899-1991)、1929年にはラ・アルヘンティーナ (La Argentina, 1890-1936)、1931年にはサカロフ夫妻

(Clotilde Sakharoff, 1892-1974 et Alexandre Sakharoff, 1886-1963) が来日公演を行った。

こうしたモダン・ダンスは再び画家達を刺激した。杉浦非水は、1913年に『演芸画報』の表紙に《シェヘラザード》の主演ゾバイダを描いた。彼が手がけた1920年代の婦人雑誌や一般消費者向け雑誌の表紙には、明らかにアンナ・パヴロワを思わせるバレリーナやイサドラ・ダンカンに似た踊り手の姿が描かれている。^{xxxviii} バレエの一般大衆への浸透が感じられる。

8 まとめと今後の課題

以下に本論を要約する。1910年代には、大田黒を始め日本から多くの若き知識人たちが欧州に留学し、音楽や舞踊の新しい潮流に触れ、これを吸収した。数えれば枚挙に遑がないが、画家の石井柏亭(留学：1910-12)、劇作家の小山内薫(留学：1912-13年)、島崎藤村(留学：1913-16)らがいる。彼らはダルクローズやイサドラ・ダンカンらの思想や芸術に大いに感化された。

1911年、日本に最初の「バレエ」が導入された。欧州では日本の知識人が既にバレエ・リュスを鑑賞し、その動向を伝え始めていた。1913-14年頃から新聞などでも報じられ、特に美術家の間で情報が共有され、美術文芸雑誌の表紙などにバレエ・リュスを模倣したイラストが描かれた。だが、日本の大衆の間では未だ高いレベルに達したバレエを目にする機会はなかった。

1916年、ロシア・サンクトペテルブルクの帝室マリインスキー劇場から、スミルノワ／ロマノフ一行が来日した。本当の意味での高いレベルのバレエが日本に上陸する。だが既に欧州でバレエ・リュスを見聞していた知識人らは満足しない。なぜならスミルノワ／ロマノフ一行のバレエは、バレエ・リュス以前の帝室劇場のクラシック・バレエの伝統の上にあり、ディアギレフの革新以前の芸術だったからである。新聞の批評を見ると、既に高い鑑識眼のある記者もいれば、バレエ芸術に対する理解が追いついていない者もいた。この頃、山田耕筰と石井漠は既に新しい「舞踊詩運動」の実験を開始していた。1917年には、大田黒元雄の『露西亞舞踊』が刊行された。

1922年、アンナ・パヴロワ一行が来日する。ついに日本の一般大衆も真のバレエ芸術を直に目にする機会が訪れる。新聞記者たちの鑑識眼も向上していた。

1920年代には、アンナ・パヴロワ以外にも、大勢の舞踊家が海外からやって来た。杉浦非水は商業雑誌の表紙に、パヴロワやダンカンを思わせるイラストを多く描いている。西洋舞踊が一般にも浸透したことを窺わせる。

今後の課題：

本稿では1911年、1913-14年、1916-17年、1922年の4つのターニングポイントに着目した。最初は知識人のみが欧州で鑑賞していたバレエ—特にバレエ・リュスに代表されるモダニズム舞踊が、彼ら自身の報告や画家たちが描いた雑誌の表紙などの挿画を通して、実際に目にする以前に大衆の間で知られるようになった。更に2ヶ月に及ぶアンナ・パヴロワ一行の全国公演により広く認知され、その後も画家によって大衆向けの商業雑誌やデパートのポスターなどにバレリーナの表象が描かれたことから、西

洋舞踊がもはや知識人のみではなく、一般大衆にも受容されるまでを見た。

今後は雑誌などの媒体に描かれた舞踊と実際の来日公演について、もっと詳しく調べ、有機的なつながりを明らかにしたいと思う。また、バレエが発生した西欧では古典舞踊からモダン・ダンスが分岐し発展したが、日本人がバレエを初めて取り入れた頃、欧米では（広義の）現代舞踊が既に成熟していたという点にも注目したい。洋舞受容の歴史において日本は、プティパの古典バレエよりもモダニズムの洗礼を受ける方が先だったという逆説的な道を辿った。事実、日本で《白鳥の湖》が初めて全幕初演されたのは、戦後の1946年だった。だが、知識人達が新しい舞踊の運動を提唱したのに対して、古典バレエ受容の動きもますます盛んになり、日本の西洋舞踊界では、モダニズム舞踊（＝現代舞踊からコンテンポラリー・ダンスまで含む）とクラシック・バレエの二派が共に大きな勢力になっていく。この二分化に、戦前の来日舞踊家たちが具体的にどのような影響を与えたかという問いについても、調査を進め考察したい。

注

- i 沼辺、山田、川島、本橋、斎藤、糟谷、平野他。
- ii エリアナ・パヴロワについては、川島が詳しい。
- iii ロシア人貴族で興行家のセルゲイ・ディアギレフは、主に帝室劇場に所属する踊り手を集めてバレエ団を組織し、西欧で公演を行った。1909年、バレエを中心としたパリ公演で大きな評判を呼び、「バレエ・リュス」（フランス語で「ロシアのバレエ」の意）として知られるようになった。バレエ・リュスは舞踊のみならず、美術や音楽などで、20世紀の芸術文化に大きな影響を与えた。
- iv 兵庫県立芸術文化センター 薄井憲二バレエ・コレクション所蔵
- v マリウス・プティパは仏マルセイユに生まれ、1847年にロシア帝室劇場に最初は舞踊手として招かれた。1871年、首席バレエ・マスターに就任し、1903年に事実上、引退するまで君臨した。1890年代にチャイコフスキーの曲に振り付けた《眠れる森の美女》(1890)、《白鳥の湖》蘇演版(1895)を成功させ、「クラシック・バレエの父」と呼ばれる。
- vi The Oxford Dictionary of Dance, 364.
- vii 小倉、104。
- viii 『都新聞』大正11(1922)年9月22日付。
- ix 『都新聞』大正11(1922)年9月16、17、18日付。
- x 『都新聞』大正11(1922)年9月17日付。
- xi ただし、大正11(1922)年9月18日付の都新聞には《瀕死の白鳥》がフォ[ー]キンの振り付けであることが記されている。
- xii たとえば1916年の露國帝室劇場来日公演でスミルノワが演じた《瀕死の白鳥》は、プログラムには「ベ・ロマノフ振付」と記されている(国立国会図書館 蘆原英了コレクション所蔵)。なお筆者はこのプログラムへの書き込みが「蘆原自身の手によるものと思われる」と述べているが(平野、36)、蘆原は1907年生まれで、スミルノワ/ロマノフ一行の来日時はまだ9歳なので、間違いだと思われる。ここに訂正する。
- xiii 『都新聞』大正11(1922)年9月22日付。小倉には同じ文章が9月4日付の読売新聞に掲載されていたとして、再録されている(小倉、111-112)。複数の新聞に同じ文章が掲載されたのか、小倉の記録違いなのか、未確認。
- xiv 同じ時に本郷座でカメンスキー一座が「カチューシャ」を上演していた。

- xv 『都新聞』大正5(1916)年9月22日付。
- xvi 沼辺によると、早くも1911(明治44)年、新舞踊運動に携わった坪内逍遙と松居松葉がそれぞれ「ロシヤの舞踊劇」「露西亞のバレエ」に言及し、パヴロワ、モルドキン、ロプホワの名を挙げていた(沼辺、1998、334-336)。後に大田黒元雄とともに『音楽と文学』を創刊した小林愛雄は、1913年4月23日付読売新聞に寄稿した「新しい踊り手」で、ニジンスキーを「天才」と称している(本橋、185)。その他、石井柏亭『欧州美術遍路 下巻』東雲堂、1913(本橋、182)、村田実『読売新聞』1913年6月1日付朝刊、7(本橋、186)等でニジンスキーについて、言及されている。
- xvii 小山内薫「バレエ、リュース」『東京朝日新聞』1913年8月9日付朝刊、6(本橋、183-184)。
- xviii 沼辺 2015、163-172。
- xix 『東京朝日新聞』1913年8月30日付(本橋、186)。
- xx 「自分はいつも音楽に於て、オペラとドゥラマを結びつけたものがワーハナー、音楽と哲学並びに心理学を結びつけようとして居るのがリヒアルド シュトラウス、詩と音楽とを一体化したものがデビュシーだと思って居るが、此のニジンスキーのアート(一団のバレエ並びに衣装、背景等を含む)は舞踊と音楽と詩と美術と劇とを綜合したものと云ってよい。」(大田黒元雄「聴くまゝ、思ふまゝ」『音楽』5-5、1914年5月、74-75)(沼辺 2015、170)。ただしこの時、大田黒が見たのは、バレエ・リュースを解雇された後、結成されたニジンスキー一座の公演である。
- xxi 沼辺によれば、この絵はジョルジュ・バルビエの手になる『Le Théâtre』誌(仏)に掲載された挿画と、『The Theatre Magazine』に載った写真との組み合わせから創られた(本橋、185)。
- xxii 本橋 185
- xxiii 名倉生「帝劇の露国舞踊」『東京朝日新聞』1916年6月18日(日)。筆者は現時点で原文を確認できておらず、沼辺信一氏から写しを頂いた。
- xxiv 「露国帝室劇場来日公演」プログラム、1916。
- xxv 与謝野晶子「露西亞舞を観て」『女学世界』博文館、1916(大正五)年8月号。沼辺氏提供。
- xxvi 大田黒元雄(1893~1979)の日記より、1916年6月16日(金)。沼辺氏提供。
- xxvii 大田黒元雄「露国舞踊を観て」『新演藝』玄文社、1916(大正五)年8月号 沼辺氏提供。
- xxviii 同上。
- xxix 《せむしの小馬》中には、主人公のイヴァンがキルギスの汗(原作小説ではロシア皇帝)に各国の美女の幻影を見せる場面がある。
- xxx 沼辺氏ご教示。
- xxxi 片岡康子 1989『舞踊学』13-1号、49。
- xxxii 同上。
- xxxiii 石井漠「スミルノヴァの舞踊」『新演藝』1916(大正五)年8月号、玄文社。沼辺氏提供。
- xxxiv 伊藤時雄「今日入京するパヴロワ夫人を話題にして」『讀賣新聞』1922年9月4日(小倉、114頁に再録)。
- xxxv 同上。
- xxxvi 同上。
- xxxvii 同上。
- xxxviii 非水によるパヴロワやダンカンを思わせる踊り子のイラストは、1920年代の『婦人倶楽部』『アフィッシュ』等の表紙を飾った。

主要参考文献：

- 小倉重夫編著 1978『瀕死の白鳥 アンナ・パヴロヴァの生涯』富山房
- 川島京子 2012『日本バレエの母 エリアナ・パヴロバ』早稲田大学出版部
- 糟谷里美 2011『日本バレエのバイオニアーバレエマスター小牧正英の肖像』文園社

- 北原まりこ 2015 「戦前日本における《春の祭典》を踊る三つの試み -E. リュトケヴィッツ (1931)、花園歌子 (1934)、F. ガーネット (1940)」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』(60) 第3分冊 47-59.
- 斎藤慶子 2019 『「バレエ大国」日本の夜明け チャイコフスキー記念東京バレエ学校 1960-1964』文藝春秋企画出版部
- 沼辺信一 1998 「ニジンスキーを観た日本人たち」『ディアギレフのバレエ・リュス 1909-1929』セゾン美術館、滋賀県立近代美術館 329-334.
- 沼辺信一 2015 「大田黒元雄の観た『露西亜舞踊』：パヴロワ、ニジンスキー、バレエ・リュス」『国立新美術館研究紀要』2. 158-197.
- 平野恵美子 2017/18 「ロシア革命と日本におけるバレエの受容 - 亡命ロシア人がもたらしたもの -」『SLAVISTIKA』XXXIII/XXXIV. 35-50.
- 本橋弥生 2014 「日本におけるバレエ・リュスの受容 - 1910-20年代を中心に」『魅惑のコスチューム：バレエ・リュス展』新国立美術館 181-193.
- 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. 59-68.
- Craine, Debra, Judith MacKrell. 2000. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford UP.
- Pritchard, Jane. 2013. *Anna Pavlova Twentieth Century Ballerina*. Booth-Clibborn.
- 都新聞
東京朝日新聞
兵庫県立芸術文化センター 薄井憲二バレエ・コレクション
- * 漢字やカタカナは筆者が、旧仮名遣いを一部、現代風書き換えた。

