小森敏(1887-1951)から藤井公(1928-2008)・利子(1937-)へ

―帝劇歌劇部に移入されたバレエの行方―

杉山 千鶴 (早稲田大学スポーツ科学学術院)

From Toshi Komori (1887-1951) to Ko Fujii (1928-2008) and Toshiko Fujii (1937-): Succession of ballet transferred to Kageki-bu of the Tokyo Imperial Theater

Chizuru SUGIYAMA (Faculty of Sport Sciences, Waseda University)

Abstract

This research objectives are to examine Western-dance, which Miss Mix and G.V.Rosi taught in Kagekibu in the Tokyo Imperial Theater, by looking at the example of Toshi Komori, the first student at that Kageki-bu.

To begin, I considered the physical training methods used by Miss Mix for the material. Komori did not learn ballet while he stayed in America and France, so bar-exercise in the classes of Toshi Komori Dance Studio was based on the Cecchetti Method and used to build up bodies. The results are the following:

- 1. Miss Mix taught ballet in both Kageki-bu and Gigei-Gakko in the Tokyo Imperial Theater.
- 2. Ballet which was taught in the Tokyo Imperial Theater didn't take root, but it has been successfully used as the training method for Japanese modern dance.

Key Words: Kageki-bu of the Tokyo Imperial Theater, ballet, Toshi Komori Dance Studio, Cecchetti Method, modern dance

はじめに

1911(明治 44)年3月1・2日に開場式を行った帝国劇場は、その設立趣旨に応じて養成機関を設置した^{注1)}が、そのひとつが歌劇部(以下、「帝劇歌劇部」と表記する)であった。この帝劇歌劇部のカリキュラムには西洋舞踊が含まれ、ミス・ミックス(Miss Mix、生没年不詳)、彼女の帰国後は G.V. ローシー(Giovanni Vittorio Rosi、1867-1940^{注2)})が指導にあたった(宮沢、1971:96)。ミス・ミックスの詳細は不明であるが、ローシーに関しては、E. チェケッティ(Enrico Cecchetti、1850-1928)に師事し、「チェケッティ・メソッドの正当な継承者であることを示す証書をチェケッティ本人から授与された、数少ない生徒の一人」(上野、2017:28)であったことから、チェケッティ・メソッドに基づいたバレエを指導したものと考えられる。その後、帝劇歌劇部は 1914年5月に洋劇部に改称し、1916年5月 26日の白塞両国救済資金寄付慈善興行をもって解散した。この帝劇歌劇部からは、後に我が国のモダンダンスの草創となる石井漠(1886-1962)、高田雅夫(1895-1929)・せい子(1895-1977)夫妻、小森敏の他、宝塚レヴュー創始者の岸田辰弥(1892-1944)や浅草オペラのアイドル・沢モリノ(1890-1933)らの舞踊家を輩出したが、いずれもバレエを専門とするものではない^{注3)}。また川島は「結果的にバレエ界に弟子を残したこと」を根拠に、日本にバレエを「移植した」人物としてエリアナ・パヴロバ(Elena Nicolaevna Tumanskaya Pavlova、1897-1941)を挙げている(川島、2012:vii)。では帝劇歌劇部で指導されたバレエは、何処へ行ったのか。

本研究はこの点に注目し、帝劇歌劇部で指導されたバレエの行方を明らかにすることを目的とする。そして帝劇歌劇部第1期生の小森敏とその門下である藤井公・利子を事例とする。当該事例に関しては、その指導内容について資料を多く得られることから選定した。

本研究では文献、誌紙資料、藤井公と藤井利子の談話を用いる^{注4}。そして以下の手続きをとる。「1. 帝劇歌劇部における西洋舞踊の指導」では、帝劇歌劇部におけるミス・ミックスとローシーの指導について述べる。ローシーの指導の実際に関しては山田 2016、杉山 2011bに記されているが、これらを踏まえて考察する。「2. 小森敏の舞踊歴」では、事例となる小森の舞踊歴を概観する。「3. 小森敏舞踊研究所におけるレッスン」では、藤井利子の語りを元に小森敏舞踊研究所における指導内容について述べ、小森のバレエに対する考えを考察する、また藤井公・利子の指導に関しては、すでに部分的に考察されている(杉山、2012)が、これと突き合わせ、当該事例において帝劇歌劇部に移入されたバレエの行方を明らかにする。小森については、関連する人物を詳細かつ丹念に調べた書籍(茂木、2011)があるが、舞踊に関しては充分に記されているとは言い難い。また2006年には小森の晩年の愛弟子である藤井利子が第1次資料と自らの経験を元に小森について詳細に語り^{注5}、それを部分的におさめた書籍(山野、2014:137-158)が刊行されたが、レッスンについては練習曲に多く触れたにとどまる。さらに日本近代洋舞史研究においても、モダンダンス草創の身体に刷り込まれたバレエのその後について注目したものは、現時点では見当たらない。なお、ここでは作品名は《 》で括り、藤井公・利子の談話は、(話者:西暦年月日)と表記する。

1. 帝劇歌劇部における西洋舞踊の指導

1-1. 帝劇歌劇部のカリキュラム

『帝劇十年史』によれば、専務の西野恵之助が「欧米の興行界を席捲しつ、ある歌劇の日本化」をはかり、東京音楽学校の教師である柴田環(1884-1946)を招聘し1911年7月興行にて独唱を上演したところ、非常に好評だったため、歌劇部新設を思い立ったという(杉浦, 1920:143)。このことから、歌劇部の設置には、「日本化」(同上)した「日本独自の」(帝劇史編纂委員会, 1966:153)歌劇の担い手の養成があったと考えられる。

1911年8月には審査を経て女性7名と男性8名の計15名が第1期生として採用され、さっそく8月25日より研修が始まった(杉浦, 1920:144-145)。男子はユンケル(August Junker, 1870-1944、帰国後は清水金太郎 (1889-1932)が担当)、女子は柴田環が週3日、午後の時間帯に声楽を指導した(宮沢, 1971:95)。募集記事にはその要件として「声楽の才あるもの」(東京朝日新聞, 1911)(読売新聞, 1911a)と明記されていたが、第1期生の中には楽譜の読めない者もおり(内山, 1967:29)、そうした現状を受けて、声楽の指導を急ぎ集中的に行なったものと思われる。また鈴木梅助(生没年不詳)が演技を、文芸部主任の二宮行雄(生没年不詳)が演劇史を指導した(宮沢, 1971:96)。そして舞踊では西洋舞踊と日本舞踊の双方が指導され、先述の通り前者はミス・ミックスとその帰国後はローシー、後者は水木歌若(初代、1848-1918)が指導した(同上)。

1-2. ミス・ミックスの指導

現時点でミス・ミックスに関して得られた資料は、読売新聞 1911 年 11 月 1 日付の記事「ミスとミセス9ダンスの先生」(読売新聞, 1911b) のみである \hat{a} 以下、この記事を用いる。

彼女はオーストラリア出身であり、20歳まではメルボルンに、その後はシドニーに移り、さらに「倫敦 巴里と本場」で舞踊を学んだ(同上)。さらに「二年と六ヶ月前」、すなわち1909年5月頃に「舞踏学校設 立の目的で日本へ来た」(同上)。1909年は、附属技芸学校が開校した年である。彼女の来日の経緯や詳細な日程は不明であるが、附属技芸学校の開校当初から指導した可能性がある。

そして当該記事には、附属技芸学校における指導の様子が記されている。それは週2回、「午前の十一時から午後の一時半迄二時間半」「ぶつ通しに跳ね廻り踊り廻る」ハードなものであった(同上)。「教へ方が余り熱心」だったこともあり、生徒たちにとっては運動強度が高く、疲労により「少し変な容子でもすると」、ミス・ミックスは「早速その通りお尻を突き出したりノメリそうになつたりして」、その姿を真似したという(同上)。彼女が真似たのは、おそらくはバレエの原則の一つであるアン・デオールen dehors(股関節の外旋)で5番ポジションに立つ姿であろう。生徒たちは股関節が充分に外旋せず^{注り}、足関節を外反させ、臀部を後ろに引いて左右の足部をぴったり重ねて足部限定の当該ポジションを代替したものと推察される。ミス・ミックスは「ノメリそうになる」(同上)ほど臀部を後に大きく引いて、その姿を誇張したのであろう。そして生徒たちは疲労により「少し変な容子」(同上)になるということから、ミス・ミックスは変ではない、すなわちきちんとした「容子」を求めたのであり、その「容子」とは技法を遂行した姿と考えれば、ミス・ミックスは附属技芸学校ではバレエを指導していたことになる。

また、石井漠は後にミス・ミックスの指導を「いわゆる西洋舞踊」(石井, 1950:5)と振り返っている。1950年という時期に一般的に西洋舞踊と考えられていたものとは何か。1945年8月15日に終戦を迎えてから1年足らずの1946年8月9日から25日までの17日間、東京バレエ団の結成記念公演が帝国劇場で開催され、《白鳥の湖》の全幕が初めて上演された。その出演者たちはその後、個々に公演活動を展開し、戦後のバレエブームが招かれた。このことから、石井のいう西洋舞踊とはバレエであり、従ってミス・ミックスは帝劇歌劇部においてもバレエを指導したことになろう。

帝劇歌劇部での指導はたった1年であったが、おそらく彼女は歌劇部員たちを目の当たりにした時に、附属技芸学校の経験から、この先どれほど指導しても彼らの身体にはバレエが浸透しないことを直感的に感じ取ったことは容易に想像できよう。

1-3. ローシーの厳しい指導

ミス・ミックスの帰国後を引き継いだのが、1912年8月に来日したローシーであった。

来日後のローシーは、バレエの指導以外にも舞踊作品の創作や翻訳オペレッタの演出・指導に尽力するなど、帝劇歌劇部の公演に深く関わった。さらに公衆劇団の旗揚げ公演においても振付・演出・指導を担っていた。それほど多忙なローシーが「朝の八時頃から午後三時頃迄日曜と木曜を除いて毎日」(石井、1950:

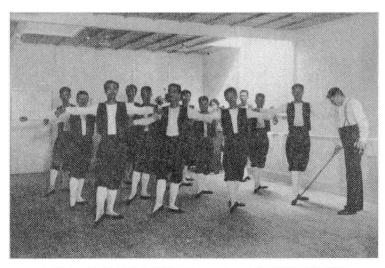


写真1 歌劇部員を指導するローシー(藤井利子氏所蔵)

がった膝といかり肩を有する一であった。さらに歌劇部員たちは、初心者としてバレエの学習を始めるには 年齢的に遅すぎたのである。一方で、ローシーには以下のようなエピソードもあった。

彼は日本舞踊の良さというものを認めようとしなかった。帝劇で初めて所作事を見た時、『フン』と鼻の先で笑い、首を横に振って、それいらい日本舞踊の舞台はかえり見なかった。それでいて、帝劇専属俳優の真似はうまかった。歌劇部員が昼の弁当を突っついている時など、そこへノソッとはいって歩きまわる。それが梅幸や宗十郎たちの癖をよく取っていたので、部員たちは日頃の六尺棒を忘れて、思わず箸を措いたという。

(左本、1971: 215)

帝劇には、松本幸四郎(七代目 1870-1949)、尾上梅幸(六代目 1870-1934)、澤村宗十郎(七代目 1875-1949)ら歌舞伎俳優が専属していた。ローシーは、日本舞踊の技法・スタイルの刷り込まれた彼らの身体がバレエの美学にかなった身体とは異なること、そしてそれが歌劇部員に極めて近いことに気付いたのではないだろうか。歌劇部員は舞台で西洋人を演じることを課されていた。そのためローシーは、彼らの身体に染み込んでいる、歌舞伎俳優と極めて類似したものを消し去り、西洋/バレエの身体へと改造しなければならなかったのである。

以上より、帝劇歌劇部ではミス・ミックスとローシーが、ともにバレエを指導したことが明らかになったが、ここでは、そのバレエが歌劇部員の身体に浸透しなかったことを確認しておきたい。

2. 小森敏の舞踊歴

小森敏は兵庫県尼崎市の出身である。東京音楽学校を目指して上京し、1907年に晴れて入学した。当時 同校のカリキュラムには予科・本科とも「方舞」が含まれていたが、これは女子のみに課されていた(東京 芸術大学百年史編集委員会,1987:465-466)。1911年8月には帝劇歌劇部1期生に採用されバレエと日本舞

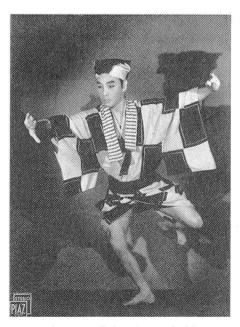


写真2 《北斎》を踊る小森敏 (藤井利子氏所蔵)

踊を学ぶ一方、1911~12年頃(杉山, 2011a:328)には若柳吉登代(初代 1877-1954)にも日本舞踊を師事した^{注9}。帝劇歌劇部解散後は、新劇場で旧知の山田耕作(1886-1965 当時^{注10)})と石井漠がリトミックのテキストを手掛かりに(石井, 1955:29)舞踊詩を模索しているところに加わり、新劇場公演では本名である小森啓吉を名乗って踊った。

小森はこの時に聞いた「山田耕筰氏の土産話」すなわち「西歐の新しい舞踊」に衝き動かされ、1917年8月に渡米する(小森, 1936:22)。ニューヨークでは伊藤道郎(1893-1961)、山田と同居して共に活動し、英語に翻訳した能や日本的な題材の舞踊を上演した。このアメリカ以後、小森は「Toshi Komori」として活動しており、ここに舞踊家・小森敏が誕生したことになる。その後半年ほどロンドンに滞在し、1922年7月にパリに渡った(小森, 1936:23-24)。その後はヨーロッパ各国にて、大小の劇場、学校、サロン、病院等にて日仏の舞踊家や日本人声楽家と共演したリサイタル、合同公演、未来派パントマイム劇場公演への出演など、

多様な活動を展開した(杉山, 2014:70)。またパリのダルクローズ学校に通い研鑽を積み(小森敏舞踊研究所, 1937:頁数記載なし)つつ、パリの一角で日本舞踊を指導した(読売新聞, 1935)。

1936年2月に帰国すると、同年6月より国内各地で帰朝公演を開催し、同年10月には小森敏舞踊研究所を設立する。1944年には疎開するが1945年には研究所を再開し、門下生を自身のリサイタルや合同公演に出演させた。1950年には目黒区柿の木坂にスタジオを新築するも、1951年9月9日、元帝劇専務・山本久三郎の「喜寿祝賀会・芸術の祭典」(於・帝国劇場)で踊ったのを最後に同年10月26日に64歳で死去した。

以上より小森の舞踊歴は1911年、24歳の時に帝劇歌劇部からスタートしたことがわかる。帝劇歌劇部時代にはバレエ、日本舞踊を学習し、その後、新劇場ではテキストを手掛かりに、フランスではダルクローズ学校でリトミックを学習している。現時点で得られた資料によれば、小森がバレエを学んだのは帝劇歌劇部のみとなる。この点については後に検討する。

3. 小森敏舞踊研究所におけるレッスン

現存する「小森敏舞踊研究所規則書」には1937年1月と記載され、住所は「目黒區本郷町100番地」(小森敏舞踊研究所、1937)とあるので、これが1936年10月に開設された小森敏舞踊研究所のものであることがわかる。この規則書には、「ダンス・リトミツク(Danse Rythmique)」と「基本舞踊」を必修科目とする他、「ダンス・クラシツク、ダンス・モデルヌ」を指導すると記されている(同上)。以下に各々について概観する。

3-1. 基本舞踊

基本舞踊は「バー・レッスン、アーム、シェネやジャンプ」(利子 20140505) から成り、バー・レッスンを含むこと、またシェネ chaine のようにバレエ用語を用いたものがあることから、バレエを取り入れていたことがわかる。内容も順番も固定しており、毎回同じであった(同上)。次に行なうことを言語で指示することはなく(同上)、また個々の動作の全てに名称が付されていなかった(利子 20130806)のは、毎回同じ内容と順番であるために必要がなかったのであろう。そしてこのことは、レッスン中はベテランの門下生が先頭に立ち、新人がその後に従うというルールを成立させたものと思われる。なお、バー・レッスンの種類も非常に少なかったという(同上)。

3-2. ダンス・リトミック

先述の通り小森はパリのダルクローズ学校でリトミックを学んでおり、その経験を活かした内容であったと思われる。 上肢で3拍子や4拍子の指揮を振りつつ下肢は異なった拍子のステップを踏んだり(利子20120506)、3拍子の第1拍目のアクセントを軽する練習をした(利子20130226)という。

リトミック創始者のダルクローズが 「音楽と共に踊り、音楽を踊るように望」 (デュトワ=カルリエ, 1977:342-343) んだように、リトミックは音楽と不即不



写真3 児童を指導する小森敏 (藤井利子氏所蔵)

離の関係にあった。また後にリトミックを学んだ舞踊家の執行正俊(1908-1989)は、自伝の中で「あくまでも即興訓練であり、創作力を生かす為の教育である」(執行, 1981:38)と指摘し、「体育よりむしろ音楽課目に類する芸術教育」(同上:27)と位置付けたように、リトミックは飽くまでも身体によって音楽を視覚化するものであり、音楽の束縛を受けるものであった。おそらく小森はリトミックを学びながら、これが創作には有効な手がかりとなりリズム感の養成にはなるが、それ以上のものではないということに気づいていたのであろう。そしてそのリズム感の養成という点から、小森敏舞踊研究所において「必修」と位置付けたものと思われる。しかし公演前のレッスンでは省略されることもあったという(利子20140505)。小森はダンス・リトミックについて、カリキュラム上その必要性を認識していたが、公演前という時期も含めて不可欠であるとは考えていなかったのである。

3-3. 練習曲 (ダンス・クラシック、ダンス・モデルヌ)

ダンス・クラシックとダンス・モデルヌは練習曲に相当する(同上)。毎回のレッスンでは少なくとも4~5曲を各々4~5回ずつ繰り返し(利子 20140401)、ベテランは全曲をひたすら踊るが、新人は学習するものが指定され踊らない間は見学する(利子 20140505)。また当該練習曲を初めて学習する際には説明はない(同上)。

以下、ダンス・クラシックとダンス・モデルヌについて見ていく。

3-3-1. ダンス・クラシック

ダンス・クラシックは《ピチカット》(ドリーブ曲)、《白鳥》(サン=サーンス曲)など、バレエ音楽に振り付けたものであり、トウシューズを着用する作品もあった(利子 20120810、20140505)。トウシューズを着用することは、その突端の小さな平面で立つポワント pointe というバレエ技法を学習することでもある。このポワントを遂行するためには、全身を支える強い筋肉と充分なエレヴァシオン elevation(重心の引上げ)が必須とされる(J. バリンジャー/ S. シュレジンガー,2015:186-187)。従ってトウシューズの着用は、当該技法の習得のみならず、それを可能にする身体の獲得を意図したものと考えられる。



写真4 ダンス・モデルヌ ≪ジプシーの踊り≫ (藤井利子氏所蔵)

3-3-2. ダンス・モデルヌ

一方のダンス・モデルヌは習熟度に応じて教材が決まっていた(表1)。この学習カリキュラムは「いつの間にかうまくなるという行程」であり、各段階において「習う側の課題がわかる」(利子20120506)ものであった。例えば段階5では下肢を高く拳上する、連続ジャンプは爪先で床を弾きながら軽やかに、など留意点は運動面に集中するが、段階8、9、10では、体幹部を自在に動かす、上肢や頸部などの微小な動きによってキレや粋を出す等、表現やニュアンスに関連する要求が多くなる(利子20120810)。すなわちこの段階は、技術の習熟の後に、表現力や個性・味わいというダンサーとしての魅力を獲得していくものであると言える。

. なお利子はこのうち4作品を復元し(段階5、8、9、10)、藤井公・利子舞踊研究所の教材に用いたが、筆者が見たり学習した限りでは、ほとんどの振付が左右対称であった。利子はこのダンス・モデルヌについて、「ダンサーになるための勉強であり、作品としては面白味はない」(利子20120818)と語っている。従って練習曲は

表1 小森敏舞踊研究所の舞曲(ダンス・モデルヌ)一覧

段階	題名	内 容
1	メヌエット	最初に男女とも行う。
2	トロイメライ	女性のみ。体の美意識が出来上がる、踊りがきれいになる。
3	ブラームスのワルツ	ゆっくりのものと速いものと両方。
4	扇の踊り	扇の使用
5	ジプシーの踊り	ブラームスの≪ハンガリア≫ NO.5と NO.6を中心、中高生は必須。
6	ショパンのワルツ	NO.9、NO.10、プレリュード。品位を保つ。
7	舞踏へのワルツ	ウェーバーの≪舞踏への招待≫。
8	寺院の庭	ケテルビーの≪中国の寺院の庭≫
9	タンゴ	アルベニスの≪タンゴ≫
10	アニトラの踊り	

※藤井利子による 2012年8月10日の語りを元に筆者作成

飽くまで身体作りも行うテキスト的な役割であったことがわかる。さらに振付には下肢を振り上げるグラン・バットマン grand battement や下肢の後方挙上であるアラベスク arabesque、シェネ等、バレエ技法が盛り込まれていた。ダンス・モデルヌを謳いながらバレエ技法を採用しているのは、基本舞踊と同様、身体作りを意図したものであることによろう。

3-4. 小森敏にとってのバレエ

小森は帝劇歌劇部第1期生としてローシーにバレエを師事したが、そのローシーについて、後に「型などとても喧しくてね」と振返っている(山本、1936:19)。ローシーはイタリアのミラノ・スカラ座でバレエを学び、来日前はイギリスで活動していた(上野、2017:28、38)が、この経歴から、ローシーは指導中は訛りのある英語を、またバレエ用語としてフランス語も話したものと考えられる。それゆえに、小森を含め歌劇部員たちがローシーの言葉を十分に理解できなかった可能性のきわめて高いことが推察される^{注11)}。このことから、おそらくはミス・ミックスの指導を受けている間も、彼らはバレエ初心者ゆえにバレエ用語を理解できずに、彼女の動きをみたままに真似るにとどまり、ローシーの指導中も訛りのある英語やバレエ用語を聞き取れずに同様に対応するしかなかったのであろう。そしてそれがローシーの意図するものと異なった場合に、短気なローシーは繰り返し指摘し、6尺棒を振るったが、彼らにその言葉を理解することはできなかったために、よりローシーは「喧しく」(山本、1936:19)なったものと思われる。加えてローシーは6尺棒で容赦なく下肢を打擲したため、彼らが萎縮していたことも想像される。それゆえに伸びやかな長いラインを帯びたフォルムをつくることはあまりなかったであろう。ともかくもこのローシーの指導を通して、ローシーの意図は別として、小森はバレエが「型」を遂行しなければならないものであることを学んだのである。

その小森はバレエに対し、その「テクニックの全てにまで立ち入る事はモダンダンスの生命をそこねた 肉体表現へ陥る危険性がある」(藤井、1969:38)と考えていた。おそらく小森は、バレエに深く関わるこ とによって「型」を身に付ける代わりに、今を生き・呼吸するダンサーの「肉体」から創出されるモダンダ ンスならではの表現を、纏った「型」の中に封じ込めてしまうことを恐れたのであろう。一方で、「美しい ライン、美しい姿を作るし、やっていれば筋肉も鍛えられて、長くやっていればいいことがあるのでやめる 必要はない」(公 20070220)、「体の芯をつくること、美しいボディをつくる」(利子 20120506)と、トレー ニングとしての効果を肯定的に評価していた。すなわち小森はバレエの危険性と効用の双方を認識してい たことになる。それゆえに「その基礎修練の中から十数種の最も肉体訓練に必要と思われるもの」(藤井、 1969:38)のみを厳選して少ない種類にとどめ、これを「基本舞踊」と位置付けたのであり、モダンダンス のダンサーの身体を作るためには不可欠であると考えて必修科目に位置付けたものと考えられる。

あわせてダンス・クラシックにおけるトウシューズの着用やダンス・モデルヌにおけるバレエ技法の採用 は、基本舞踊と同様に、バレエ技法の習得ではなく、その遂行を可能とする身体の獲得を第一義としていた ものと思われる。

4. 小森敏から藤井公・利子へ 一バレエの伝承一

小森敏の門下である藤井公・利子の主宰する藤井公・利子舞踊研究所では、レッスンでバー・レッスンが 行なわれるが、これは「小森先生を受け継いで」「これにちょっと増加しただけ」であり、「基本的には順番 も含めほとんど同じ」であった(利子 20120506)。従って小森敏舞踊研究所で行なわれているバー・レッス ンは、藤井公・利子舞踊研究所に継承されたことがわかる。

翻って小森とバレエとの関わりを見てみたい。小森は山田耕作の話に触発され渡米した時のことを、帰国 後、以下のように述べている。

この洋行の際、日本から日本舞踊の粗末な衣裳と面を數種作つてもつて行つた。日本舞踊を踊つて 金を得、それによつて洋舞を勉強してきたいといふのが、私のそのときの考へであつた。

(小森, 1936:23)

先述の通り、小森は洋舞すなわち山田の土産話に登場し自分を衝き動かした「西欧の新しい舞踊」(小森, 1936:22)を勉強するために欧米に渡った。しかし現時点では、小森は欧米滞在中、舞踊家との親交を有したり未来派パントマイム劇場公演に出演しているものの、パリのダルクローズ学校に通った以外に舞踊家に師事したことは確認できていない。

また、小森はアメリカ滞在中に舞踊公演を見に行った時のことを以下のように振り返っている。

彼らの偉大な藝術に觸れて、彼らの均勢のとれた體軀、西歐的な精神的教養などと私達のそれとを 思ひ比べて、その相違の著しいのに驚くと同時に、日本には東洋的な教養があり、深遠な哲學があ り、そして日本人には日本人の體格に適した或るものがあるのではないかと考へて自らを慰めなが ら、日本の新しい舞踊への遠大な理想へ突進しやうと、私は心の中に火を點けたのであつた。

(小森. 1936:23)

小森は「彼らの均勢のとれた體軀」を見た時に、長い歴史の中でバレエを作り上げた身体、歌劇部員すなわち日本人の身体になかなか刷り込まれなかったバレエの「型」を遂行する身体とはどういうものなのかを知ったことであろう。そして日本人である自分は、西欧人と異なる身体をもちながら洋舞を学び彼らと同じことをするのではなく、「日本人の體格に適した或るもの」を模索しなければならないことに気付く。おそらく小森はこの気付きによって、バレエも含め西欧人舞踊家に師事しなかったものと思われる。そして小森がリトミックを学んだのは、舞踊詩を模索したときの経験から、それが日本人の身体に適った舞踊を模索する手掛かりとなるものと考えたからであろう。

すると小森の身体が知っているバレエとは、帝劇歌劇部時代にミス・ミックスから1年間、ローシーから 4年間学んだものであるということになる。ミス・ミックスのメソッドは不明であるが、それより長い期間、 毎日のように学んだチェケッティ・メソッドこそが小森の身体に記憶されていたと考えられる。従って小森 敏舞踊研究所で用いられたバレエ、特にバー・レッスンはローシー仕込みのチェケッティ・メソッドであったと考えられる。また筆者は既に、小森敏舞踊研究所のバー・レッスンは帝劇歌劇部で指導されたチェケッティ・メソッドを「参考に組んだとすれば」、との条件付きで、藤井公・利子舞踊研究所のそれも、その「メソッドの特徴を踏襲していると考えられる」と推察した(杉山 2012:68)。これに関しては、小森の知るバレエがチェケッティ・メソッドであることから、これを参考にバー・レッスンを組んだこと、そしてそれが藤井公・利子舞踊研究所のバー・レッスンへと継承されたために、後者にはチェケッティ・メソッドの特徴が認められることが、ここに明らかにされたのである。

このことから、当該事例に関しては、帝劇歌劇部で指導されたバレエは、その後定着することはなかったが、モダンダンスの中で、レッスンの一部すなわちトレーニング法として継承されたのである。

おわりに

本研究では、帝劇歌劇部において指導された西洋舞踊について考察した。また帝劇歌劇部からはバレエを専門とする舞踊家を輩出していないことから、ここで指導された西洋舞踊の行方を、帝劇歌劇部第1期生の小森敏とその門下である藤井公・利子を事例に追求した。その結果、以下のことが明らかになった。

- 1. 帝劇歌劇部では、ミス・ミックスが約1年間、ローシーが約4年間、バレエを指導した。すなわちローシー以前にミス・ミックスもバレエを指導しており、さらに帝劇歌劇部以前に附属技芸学校でもバレエが指導されていた。
- 2. 当該事例に関しては、帝劇歌劇部で指導されたバレエはその後定着することはなかったが、モダンダンスの中で、レッスンの一部すなわちトレーニング法として継承された。

ミス・ミックスについては不明な部分が多いために、先行研究の多くがローシーを「日本初のバレエ教師」と位置づけている(上野,2017:24、川島,2012:vii、木山,2015:23)。しかし今回用いた資料(読売新聞 1911b)を手掛かりに調査を進め検討することにより、ミス・ミックスについて、そして彼女の指導した西洋舞踊の詳細について明らかになるであろう。

なお本研究では小森敏に注目したが、やはり日本のモダンダンスのパイオニアであり帝劇歌劇部出身の高田雅夫・せい子は外遊中もバレエのレッスンに通いバレエから離れることはなく(日下,1976:139、150-151)、戦後、せい子のレッスンではバー・レッスンが行なわれていた(利子20131022)。今後は他の事例についても検討していきたい。

注

- 注1) 帝国劇場の設立趣旨は、①日本独自の文化を諸外国に紹介する国際的な文化施設、②帝都の模範劇場、③在来その他の舞台芸術を発展向上させる本拠、の3点である(帝劇史編纂委員会, 1966:153)。
- 注2) 上野はアメリカの国勢調査のオンライン・データベースを追跡し、ローシーが1940年9月6日にニューヨークで 亡くなったことを突き止めている(上野, 2017:52)。本稿は上野に従い、ローシーの没年を1940年とする。
- 注3) 澤モリノは1915年7月1~25日の帝劇本興行で神話的バレー≪猟の女神≫の主役ダイアナを演じた際に、「爪先

- の踊りを巧みにしました」(時雨, 1915:139) との評価を受けた。また浅草オペラでもトウシューズを履いた絵葉書があるが、石井漠の舞踊作品にも出演しており、特にバレエを専門にしていたわけではない。
- 注4) 筆者は1983年3月より藤井公・利子に師事し、同年6月より2018年まで夫妻の主宰する東京創作舞踊団の活動に 参加した。ここでいう談話とは、レッスンやリハーサル、資料整理等で夫妻の自宅兼稽古場を訪れたときや、舞踊 公演の観賞後に立ち寄った喫茶店での雑談を主とし、筆者がその場でとったメモを元としている。
- 注5) 2006年4月30日に加藤みや子主宰 HOT HEAD WORKS の企画《ダンス=人間史》の特別版として「藤井利子が 語るそのダンスと東京創作舞踊団の半世紀」が開催され(於・彩の国さいたま芸術劇場リハーサル室)、その中で 小森について語られた。小森について詳細がおおやけにされたのは、これが最初である。なおこのとき利子が依拠 した資料は、小森敏が帰国後、自身に関する誌紙の記事や自身の出演した公演等のチラシ、プログラム、チケット 等を貼付したスクラップブックである。
- 注6) 増井敬二は著書の中で当該資料に依拠し来日前の経歴を記している(増井、2003:59)。
- 注7) アン・デオールを遂行するためには、大腿骨頸部の前捻角の減少と股関節前面の関節包のストレッチを要するため、 11歳までのトレーニングを要するとされる(山際, 1991:199、酒井, 1995:307-308)。
- 注8) 日下1976 は、帝劇歌劇部出身の舞踊家・高田せい子の語りを元にした貴重な資料であるが、その中で、「この早朝レッスンの任に当ったのは二期生の高田春夫であった」(日下,1976:87)、「せい子が通い出した頃には、すでにダンス・クラシックのレッスンはすべて高田春夫(雅夫)が仕切っていた」(同上:88) と記している。多忙なローシーに代わって高田雅夫がレッスンを担当したことがわかる。
- 注9) 初代若柳吉登代は東京音楽学校出身であり、当時の友人を通して柴田環と知り合い、柴田の勧めにより柴田とその弟子である小森と伊藤道郎(1893-1961)に日本舞踊を指導した(江口, 1966:191)。
- 注10) 山田耕作は1930年12月に本名の「耕作」から「耕作」へと改名している(後藤・團・遠山, 2001:814)。本研究では山田の表記についてはこれに従うこととする。
- 注11) 小森の在学当時、東京音楽学校予科では「英語(讀力・會話)」が、本科では「英語若クハ獨、佛語」の他(東京芸術大学百年史編集委員会、1987:465-466)、外国人教師による唱歌科目もあった(同上:511,537,538)。従って東京音楽学校出身の歌劇部員はローシーの話を断片的には理解できたものの、それらを有機的に理解することはもちろん、会話も困難であったものと思われる。

引用・参考文献

- 1) J. バリンジャー/S. シュレジンガー:佐野奈緒子訳,2015,『ポアントのすべて―トウシューズ、トレーニング、テクニック―』,大修館書店:東京
- 2) クレル=リズ・デュトワ=カルリエ, 1977,「リトミックの創始者ジャック=ダルクローズ」、フランク・マルタン、チボル・デヌス、アルフレット・ベルヒトルド、アンリ・ガニュバン、ベルナール・レイシェル、クレル=リズ・デュトワ=カルリエ、エドモン・スタドレ:板野平訳,『作曲家・リトミック創設者 エミール・ジャック=ダルクローズ』、全音楽譜出版社:東京, 289-402.
- 3) 江口博, 1966, 「正派若柳流」, 郡司正勝·江口博, 『舞踊 正派若柳流史』, 正派若柳会:東京
- 4) 藤井公, 1969, 「私の指導法」, 『モダン・ダンス』, 第5号: 36-39.
- 5)後藤暢子·團伊玖磨·遠山一行編,2001,『山田耕筰著作全集』(3)、岩波書店:東京
- 6) 石井漠、1950、「舞踊小史―わたしのていげきじだい―」、『デモス』、5月号:5-8.
- 7) 石井漠, 1955, 『おどるばか』, 産業経済新聞社: 東京
- 8) 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:東京
- 9) 木山慶子, 2015, 「バレエ教師 G.V. ローシーの業績―帝国劇場での上演作品を通して―」, 『比較舞踊研究』, 21:23-33.
- 10) 小森敏, 1936, 「私の歐米舞踊遍路」, 『会館芸術』, 9月号: 22-25.
- 11) 小森敏舞踊研究所, 1937, 「小森敏舞踊研究所規則書」

- 12) 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
- 13) 増井敬二著、昭和音楽大学オペラ研究所編、2003、『日本オペラ史~ 1952年』、水曜社:東京
- 14) 宮沢緇一 1971 「本邦歌劇運動史覚え書 (2) ―帝国劇場歌劇部史録―」, 『武蔵野音楽大学研究紀要』, 6:89-115.
- 15) 茂木秀夫, 2011, 『小森敏とパリの日本人―近代日本舞踊の国際交流―』, 創栄出版: 宮城
- 16) 酒井直隆, 1995, 「舞踊家と障害」, 『体育の科学』, 45(4):307-310.
- 17) 左本政治、1971、「ROSSI の思い出」、『日本及日本人』、1498・1499: 211-217.
- 18) 時雨, 1915, 「帝劇の評」, 『演芸画報』, 第2巻第8号: 134-139.
- 19) 執行正俊, 1981, 『華麗なる輪舞』, テス・カルチャーセンター: 東京
- 20) 杉浦善三, 1920, 『帝劇十年史』, 玄文社: 東京
- 21) 杉山千鶴, 2011a, 「声楽家から舞踊家へ―小森敏 (1887-1951) の転身」, 『早稲田大学演劇博物館グローバル COE 紀 要演劇映像学 2010』、第3巻: 325-335.
- 22) 杉山千鶴, 2011b,「新しい舞踊を求めて―帝劇歌劇部から生れたモダンダンス草創たち―」,遠藤保子・細川江利子・ 高野牧子・打越みゆき編著,『舞踊学の現在 芸術・民族・教育からのアプローチ』,文理閣:京都、33-45.
- 23) 杉山千鶴, 2012, 「モダンダンスの身体を作るトレーニング (1)」, 『比較舞踊研究』, 18:62-72.
- 24) 杉山千鶴, 2014, 「フランス滞在時 (1922~1936) の小森敏の活動―現物資料をもとに―」,『舞踊学』, 37:70.
- 25) 帝劇史編纂委員会, 1966, 『帝劇の五十年』, 東宝株式会社:東京
- 26) 東京朝日新聞, 1911, 8.20. 「募集 歌劇練習部員」, 1面
- 27) 東京芸術大学百年史編集委員会, 1987, 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』, 第一卷, 音楽之友社: 東京
- 28) 内山惣十郎、1967、『浅草オペラの生活』、雄山閣:東京
- 29) 上野房子, 2017, 「大正オペラの祖ローシーの<空白時代>を探る」, 杉山千鶴・中野正昭編『浅草オペラ 舞台芸術と娯楽の近代』, 森話社:東京, 23-60
- 30) 山田小夜歌, 2016, 「G.V. ローシー [Giovannni 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.
- 31) 山際哲夫、1991、「ダンサーの怪我、障害」、『体育の科学』、41(3):198-202
- 32) 山本久三郎他, 1936, 「帝劇華やかなりし頃を語る」(座談会), 『舞踊藝術』, 6:17-22.
- 33) 山野博大編, 2014, 『踊る人にきく 日本の洋舞を築いた人たち』, 三元社:東京
- 34) 読売新聞. 1911. 8.21. 「募集 歌劇練習部員」, 2面 (読売新聞 1911a)
- 35) 読売新聞, 1911, 11.1, 「ミスとミセス9 ダンスの先生」, 3面 (読売新聞 1911b)
- 36) 読売新聞, 1935, 6.18, 「異國で踊る日本ダンサア二人」, 10面
- ※本研究は、日本学術振興会科学研究費補助金(基盤C), 課題番号24520183, 研究代表者は筆者) ならびに早稲田大学 特定課題研究助成費(課題番号2016K-309, 研究代表者は筆者) を受けた研究により得た資料を用いた、成果の一部 である。
- ※『会館芸術』については栃木県立美術館の木村理恵子氏より教示を受けた。ここに記して感謝申し上げる。

(平成29年10月23日 受理)