

## 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)

北原 まり子

### 0. 序

#### 0.-1. 《春の祭典》のヴァージョン研究

1913年に初演されたストラヴィンスキーのバレエ音楽《春の祭典》(ワツラフ・ニジンスキー振付、パリ・シャンゼリゼ劇場)には、1930年以降多くの振付家が挑み、数多の振付ヴァージョンが創作された。この世界的熱狂は、この音楽が持つ特異な魅力によるものであることは疑い得ないが、また一方で、1980年代以降盛り上がりを見せた舞踊学研究者による《春の祭典》諸ヴァージョンの歴史研究の影響も見すごすことはできない。実際、1992年にリスト化された諸ヴァージョンを創作した振付家の数は71であるのに対し、今世紀初頭にローハンプトン大学(ロンドン)の研究チームによりリスト化された200ほどのヴァージョンの半分以上は1990年以降に創作されている。<sup>(1)</sup> ミリセント・ホドソンによるニジンスキー振付の再現版初演(ジョフリー・バレエ団、1987年9月30日、ロサンジェルス・ミュージック・センター)を記念して開かれた「75年目の《春の祭典》」というシンポジウムでは<sup>(2)</sup>、レオニード・マシーン版(1920)、モーリス・ベジャール版(1959)、ピナ・バウシュ版(1975)等のヴァージョン研究の発表が続き、最後には失われたニジンスキー版と現代の振付家たちの「挑戦」について議論がなされた。翌年には、諸ヴァージョンを扱った博士論文も書籍出版されている。<sup>(3)</sup>

その後に出された《春の祭典》の諸ヴァージョン研究の内、ある一定区域(ドイツ)で創作されたヴァージョンに関する情報をでき得る限り収集・分析し、その結果によってその国の舞踊文化の特色の一端を捉えようとするスーザン・マニングの試み<sup>(4)</sup>は、舞踊史研究における新たな可能性を示している。時間と場所に著しく限定された舞台芸術としての舞踊は、事後にその全体

(1) Stephanie Jordan, "The Demons in a Database: Interrogating 'Stravinsky the Global Dancer,'" *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol.22, No.1, 2004, p.65. このデータベースはインターネット上で公開されている。http://wsl.roehampton.ac.uk/stravinsky/full\_music.asp

(2) Suzanne Levy, "The Rite of Spring at Seventy Five," *Dance Research Journal*, Vol.19, No.2, 1987-1988, pp.52-54.

(3) Shelley Berg, *Le Sacre du printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.

像を明らかにするのは大変困難であるが、レパートリーとして継承されてきた一握りの作品群から舞踊史全体を概観することも危険であり、そのことは現にニジンスキーの《春の祭典》の振付の事例が顕著にあらわしているところである。その点、期間や場所を特定して知名度等によらず体系的に《春の祭典》の諸ヴァージョンを掘り起こすことは、これらの舞踊史研究における弱点を補い、より多角的な視点で舞踊文化を考察する助けになるだろう。とりわけ日本の戦前に焦点をあてた本研究は、英語資料に偏りがちな「世界的」研究<sup>(5)</sup>を補正し、また国内でも顧みられることの少ない当時の舞踊家たちに新たな光をあてることで、日本舞踊史のさらなる深まりも期待できる。

## 0.-2. 日本における諸ヴァージョンの創作

1913年のパリ初演の数か月後には『朝日新聞』に写真付で掲載されるなど<sup>(6)</sup>、《春の祭典》は戦前の日本でもよく知られたバレエ作品であったが、海外で創作されたバレエ《春の祭典》が初めて来日したのは、ベジャール率いる〈20世紀バレエ団〉が上演した1967年となる（5月20日、東京文化会館、ギー・バルビエ指揮、東京フィルハーモニー交響楽団演奏）。<sup>(7)</sup>それ以前に日本においてストラヴィンスキーの《春の祭典》を用いて創作された舞踊作品は、私が調べた限り以下の9作品である。<sup>(8)</sup>

- ①1931年6月12日——エルザ・リュトケヴィッツ振付《選ばれし処女のいけにへ舞曲》（「ルトケキッツ嬢舞踊試演会」、東京・帝国ホテル演芸場）
- ②1934年6月2日——花園歌子振付《春の祭典》（「映画と實演の會」、大阪・大阪中央公会堂）
- ③1940年6月16日——フォレスト・ガーネットが自身の舞踊詩公演のために《春の祭典》を使用した新作を企画（「フオーレスト・ガーネット舞踊詩新作発表會」、東京・軍人会館）
- ④1953年4月19日——葉室潔振付《春の祭典》（広島・児童文化会館、広島フィルハーモニー管弦楽団演奏、佐藤正二郎指揮）
- ⑤1958年7月13日——ヨネヤマ・ママコ振付・今井重幸演出《春の祭典》（第3回全国合同舞踊公演、東京・日比谷公会堂）

(4) Susan Manning, "German Rites: A History of *Le Sacre du printemps* on the German Stage," *Dance Chronicle*, Vol.14, No.2, 1991, pp.129-158; "German Rites Revisited: An Addendum to a History of *Le Sacre du printemps* on the German Stage," *Dance Chronicle*, Vol.16, No.1, 1993, pp.115-120.

(5) ローハンプトン大学のデータベースの序にも、これらの地理的・言語的条件による限界については繰り返し言及されている (Stephanie Jordan, 2004, pp.58, 63)。

(6) 「ニジンスキーの新舞踏」『朝日新聞』1913年8月30日。

(7) 公演プログラム『民音世界バレエシリーズ (2) ベルギー国立20世紀バレエ団』〔国立国会図書館所蔵〕。

(8) ヴァージョン③～⑨の情報は、『音楽新聞』（東京：音楽新聞社）及び『現代舞踊』（東京：現代舞踊社）を通覧することによって得た。

- ⑥1959年4月12日——加藤燿子振付《二つ目の桜んぼ（現代のおとぎ話その四）四景》（加藤燿子舞踊公演、山口・白石小学校講堂）
- ⑦1960年11月24日——横井茂振付《城砦<sup>とりで</sup>》（東京バレエ・グループ第1回公演、東京・東横ホール）
- ⑧1961年11月25日——石井みどり振付《体<sup>たい</sup>》（石井みどり創作舞踊公演、東京・厚生年金会館ホール、昭和36年度第12回文部省芸術選奨受賞）
- ⑨1963年10月12日——高橋彪振付《犠牲<sup>いけにえ</sup>》（バレエ・ド・ブルゥ第3回公演、東京・文京公会堂）

ベジャール版来日以前の日本の《春の祭典》の全体的な特徴として、音楽への姿勢に同時代の欧米との相違を見出すことができる。それはレコードやテープといった録音音楽を使用している点であり、《春の祭典》のオーケストラ演奏本邦初演<sup>(9)</sup>からわずか数年後に地元のオーケストラ団体の協力を得て上演された広島葉室潔版はむしろ例外的である。その影響か、確認できるだけでもこの9作品の内のほとんどがストラヴィンスキーのスコアの部分的な使用にとどまり全曲上演をしていない。<sup>(10)</sup>これは、当時の日本の西洋音楽事情や舞踊公演の慣習を反映しているが、本稿ではこの「不足」をあえて独自のものを生み出す可能性を秘めた土壌であったと捉えたい。例えば、提携していたレコード会社との関わりを抜きには存在し得ず<sup>(11)</sup>、大量生産された円盤の片面（〈春の兆し——乙女たちの踊り〉）のみを使用した花園歌子のヴァージョンは、原作台本にとらわれない彼女独特の舞踊表現を実現している。

創作された時期に注目してみると、上演の事実が疑われるガーネット版（後述）と、例外的な完全上演であった葉室潔版を除くと<sup>(12)</sup>、1930年代前半と1960年前後に「集中」を確認できる。前者は、1930年に日本コロムビア社から《春の祭典》の全曲レコード<sup>(13)</sup>が出たことが影響して

- (9) 1950年9月21・22日、日本交響楽団（現・NHK交響楽団）第319回定期公演、山田和男指揮、日比谷公会堂（『フィルハーモニー』第22巻第8号、東京：日本交響楽団、1950年9月、頁表記なし）。
- (10) 全曲上演でない事が分かっているヴァージョン（リュートケヴィッツ版及び花園版は本稿後述）の典拠は次の通り。ヨネヤマ・ママコ版（米山ママコ氏・今井重幸氏へのインタビュー採録、2013年6月20日）、加藤燿子版（加藤燿子氏へのインタビュー採録、2014年9月28日）、石井みどり版（「ストラヴィンスキーの春の祭典による新作「体」石井みどり創作舞踊公演」『音楽新聞』1961年11月19日）、高橋彪版（「まとまった「ヴィオレーヌ」バレエ・ド・ブルゥ公演（評）」『音楽新聞』1963年10月27日）。横井茂版が全曲上演であったかは不明だが、ステレオ・レコードが使用された（村松道弥『私の舞踊史 下巻』東京：音楽新聞社、1992年、108頁）。
- (11) 「私は何故オール・コロムビア制を採用したか」「舞踊組曲春の祭典按舞花園歌子」『新民謡第2回紙上演皇子誕生第一年紀元節記念出版』、名古屋：黒瀬春吉、1934年2月、頁表記なし。〔国立国会図書館所蔵〕
- (12) オーケストラを用いた葉室潔版が全曲上演であった確証は得られていない。新聞広告では「バレエ「春の祭典」公演」と見出しされ「外国でも二、三回しか上演されたことがない難曲で本邦初演であります」と意気込んでいること（『中国新聞』1953年4月11日）、またあら筋がほぼ原作を踏襲していること（『中国新聞』1953年4月14日）から全曲上演だったと推測した。ただし、当時バレエ団のメンバーであった谷原倫子氏の記憶では全曲ではなかった可能性があり（谷原倫子氏・谷原見子氏へのインタビュー採録、2014年9月28日）、また舞台評（『中国新聞』1953年4月21日）及び上演プログラム（佐藤正二郎氏所蔵）には「一幕三場」であったと記され二部形式の原作とは表記が異なる。断定には今後の新たな資料の発見を必要とする。

いる。後者は、1950年代から始まる海外舞踊家の来日ラッシュに刺戟され、日本の舞踊界、とりわけ戦後世代が著しく台頭してきた時期にあたる。ヨネヤマ・ママコ版以降の5作品の内、石井みどり以外の創作者はみな、戦後に自身の舞踊団を設立した世代である。後に世界的な評価を得る暗黒舞踏の創始者たちも、彼らと同じ時代を共有している。上述したローハンプトン大学のリストは、日本人振付家として1990年以降に創作したとする7名<sup>(14)</sup>のみを数え、地域的特徴として「舞踏流派より生じた日本の《春の祭典》の諸ヴァージョン」に注目しているが<sup>(15)</sup>、このような外国での偏った認識も、1960年頃の新世代の誕生と国内におけるその成熟、その後の海外への進出という日本の舞踊界の戦後史を反映していると言える。

## 1. エルザ・リュトケヴィッツ版 (1931)

### 1.-1. リュトケヴィッツの来日と日本におけるドイツの新舞踊のながれ

エルザ・リュトケヴィッツ (Elsa Lützkewitz)<sup>(16)</sup>は、1931年6月6日にアメリカ経由で来日したドイツ人舞踊家で、少なくとも同月12日、28日、7月1日の三回東京で舞台を踏んだ記録があるが、それ以外の滞在中の活動及び離日に関しては今のところ不明である。1931年と言えば、12月に江口隆哉と宮操子がドイツへ旅立ちヴィグマン学校へ入学、1934年3月の第一回帰朝公演で成果を披露し、「江口らを代表者と位置づける日本のノイエタンツのイメージを形成する契機になった」とされる。<sup>(17)</sup>同年にはハラルド・クロイツベルクが来日するなど1930年代の日本の現代舞踊界ではドイツ系が盛んとなった。そのような時期にリュトケヴィッツは、駐日ドイツ大使及び東京音楽学校で教えていたヴァイオリニストのロバート・ポラック等の肝いりで来日<sup>(18)</sup>、「マリイ・ウキークマンに師事し歐米各國に舞踊行脚をした」と紹介され、「現代ドイツ藝術的舞踊の各傾向を示すものを一つずつ選び」<sup>(19)</sup>披露したのであったが、当時の舞踊界では牛山充を除けば、それほど注目を浴びなかったようである。

(13) 日本蓄音器商会『コロムビアラッキーレコード洋楽總目録2600』、1940年、69頁。このレコードは、明治学院大学近代日本音楽館に保管されており視聴が可能である。5枚10面セットで全曲約33分、花園歌子の用いた1枚目2面の「春の兆（若者の踊）」はおよそ3分半である。

(14) 江原朋子、勅使河原三郎、竹内登志子、北村明子、大島早紀子、田中浪、カルロッタ池田。「9作品」とされているのは、勅使河原の二作品とアメリカを拠点とする Michael Sakamoto を含んでいるからであろう。

(15) Stephanie Jordan, 2004, p.69.

(16) 当時日本語で「エルザ・ラトケウキッツ」「エルザ・ルトケキッツ」「ルトケイツチ」等と表記されたが、執筆者がドイツ語母語者に確認したところドイツ人名としては Elsa Lützkewitz であろうという教えを受けたので、本稿ではこの綴りを採用している。

(17) 桑原和美「江口隆哉研究 (III) —— ドイツ留学をめぐる」『舞踊學』第11号別冊、東京：舞踊学会、1988年、6-8頁。

(18) 「ドイツ舞踏の名手ラ女史來る」『朝日新聞』1931年6月7日。

### 1.-2. レコード伴奏による《選ばれし處女のいけにへ舞曲》

来日後一週間足らずで開かれた個人舞踊会は「試演会」と題され、すべてレコードによる伴奏であった。振付はすべて自身のもので、「浮薄な俗受けを望むやうなところの無い、余程藝術的な風格を備えてゐる」と評価されている。牛山の記述によれば、四つの異なる音楽にそれぞれ「旋律的」（シューベルトの「圓舞曲」）、「節奏的」（リストの「ハンガリア狂詩曲」）、「情緒的」（ショパンの「葬送行進曲」）、「劇的」（ストラヴィンスキーの《春の祭典》より「選ばれし處女のいけにへ舞曲」）な踊りをつけ、また「単調」と題して無音楽でも踊った。そのおよそ二週間後には、ソプラノ歌手立松房子と共に「舞踊と獨唱の會」を日本青年館に開き「タンゴ、ユーモレスク、ミュニエツト其他」を上演したという<sup>(20)</sup>。

さらにその数日後には、同時期に来日したガーネット等と日比谷公会堂にて「米獨舞踊家大競演」を催した。この時の演目は牛山の記述からリストの「ハンガリア狂詩曲」とヴァルター・ニーマンの音楽による「モノトニー」のみが確認できる<sup>(21)</sup>。

これら三つの舞踊公演の内、牛山の評価を得たのは、《モノトニー》と《選ばれし處女のいけにへ舞曲》で、前者については「あのつゝ、ましやかなコスチュームと簡約された動きは、あらゆる物の母にして、しかもけんそんなる大地の愛を象徴し得たもの」、また後者に関しては「[試演された]五曲の中では最後のストラヴキンスキイの難曲が、人身御供に選ばれた處女の複雑な激情を表示してもつとも強く感動を與へた」と記されている。牛山はリュトケヴィッツに対して、「動きが固く余るゝが無いのが欠点である」と指摘し、「まだこん然たる完成に達するまでには余程の距離を残してゐる」と述べているが、「併し藝術に對する嬢の眞剣な態度が必ず見る可き完成に導く日が来るであろう」と期待している。以上の印象からリュトケヴィッツのヴァージョンは、独自の思想を真摯に追求したヴィグマンに代表される当時のドイツの新舞踊運動の雰囲気を持っていたと考えられる。

## 2. 花園歌子版 (1934)

### 2.-1. 花園歌子と前衛芸術運動

花園歌子（1961年以降は花園環伎、本名・大沢直、もしくは直子）<sup>(22)</sup>は今日では日本舞踊協会

(19) 牛山充「ルトケキッツ嬢舞踊試演」『朝日新聞』1931年6月15日。リュトケヴィッツがヴィグマンに師事したという記述があることから、執筆者は2014年7月にベルリンにある Akademie der Künste 内の Mary Wigman Archiv で、1931年以前のヴィグマン学校（最初の学校は1920年にドレスデンに設立された）の諸資料を閲覧させて頂いたが、リュトケヴィッツの名を見つけることはできなかった。リュトケヴィッツはアメリカ経由で来日しているが、その頃のヴィグマンの活動としては、1930年12月から翌年3月まで第一回のアメリカ巡業、同年にニューヨークにヴィグマン学校を開校している。

(20) 『音楽舞踊年鑑 樂人自由日記 昭和七年度』、東京：文教書院、1931年、48頁。

(21) 牛山充「米獨の舞踊公演」『朝日新聞』1931年7月6日。

に所属する花園流の創始者として知られるが、《春の祭典》に挑んだ時期はむしろ異色の洋舞家として注目されていた。花園歌子の活動期は、関東大震災（1923年）前後から1936年4月の夫・黒瀬春吉の病死までの前期と、その後の舞踊研究所開設<sup>(23)</sup>、正岡容との再婚（1941年）、1946年の創流<sup>(24)</sup>へ続く後期の大きく二つに分けることができる。本稿で対象となるのはこの前期であるが、とりわけ《春の祭典》は、1930年以降に彼女が展開した先鋭的な舞踊活動が東京の中心である日比谷公会堂、軍人会館へと進出して行く流れの中に位置付けられる。「黒瀬期」の突然の終焉とその後の芸術活動の方向転換を考えると、《春の祭典》の上演は花園歌子にとっての短くも特異な時期にあたり、歴史的にも興味深い。

社会主義者黒瀬春吉<sup>(25)</sup>と『藝妓通』（東京：四六書院、1930年）出版までの花園歌子の執筆・芸能活動に関しては、山口昌男が「大正日本の『嘆きの天使』——吉野作造と花園歌子」（『へるめす』第43号、東京：岩波書店、1993年5月、138-173頁）で論じているが、初期の花園歌子の芸術活動における黒瀬の影響は大変大きいので、ここで少しその活動に関しても記しておく。1919年3月に「労働同盟会」を組織<sup>(26)</sup>し『月刊資本と労働』を創刊した黒瀬春吉は、5月に活

(22) 大西信行（『正岡容——このふしぎな人』180頁）及び『藝妓通』（51頁）は「直」であるが、1930年11月13日の『読売新聞』記事及び戦後の記載では「正岡直子」となっている。「歌子」の名前は、黒瀬関係の資料では花園歌子より以前に寄席芸人の三遊派立花家歌子の「歌子」として散見される。黒瀬が1915年頃に立花家歌子に一方的に切り取った小指を送りつけた事件は当時世に知られた（三遊派立花家歌子「男は大のウツつき」『女の世界』第2巻第3号、東京：実業之世界社、1916年3月、138-143頁）。

(23) 1936年8月に出された雑誌記事には「滿蒙、北支の行脚を續けて居た花園歌子女史は、夫君黒瀬春吉氏を失ひたる悲しみを胸にして六月下旬歸京した [...] 今回大森の舊居を引拂つて小石川小日向基町三ノ九八に研究所を設け」とある（「花園歌子歸る」『月刊舞踊』第3巻第8号、東京：舞踊研究社、1936年8月、27頁）。また、花園流三代目家元花園千名美氏所蔵の研究紹介パンフレット『新民踊花園歌子研究所』は発行年の記載はないものの、住所は小石川区で当時の教授内容を仔細に伝えている。

(24) 戦後疎開先より東京に戻り、千葉県市川市に「近代的な稽古場」を建て「花園舞踊自由學院」を創設した（『花園歌子新舞踊發表會』1946年12月2日、市川市松竹館〔花園千名美氏所蔵〕）。翌年の「家元結成記念」の公演パンフレットでは、その流派の特徴として「花園流の特色は、わが國新舞踊家の大半が邦舞より出發、のち洋風を注入したのに反し、先づ洋舞よりいでてのち日本舞踊の長を採入れし點にあり」（『花園流家元結成記念 花園歌子新舞踊發表會』1947年10月29日、毎日ホール〔花園千名美氏所蔵〕）と記している。

(25) 黒瀬春吉（1884-1936）の略歴に関しては、『日本アナキズム運動人名事典』（東京：ぼる出版、2004年）が詳しい。

(26) 1919年5月20日に「浅草區馬道町七ノ一丹上半子（黒瀬内縁ノ妻未籍入）方に幹部相談會ヲ催シ」（『特別要視察人狀勢一斑・続3』近代日本史料研究会編集、1962年、146頁）とあるように、浅草時代に十二階下で「グレル茶目」を経営していた時の黒瀬の「妻」は座敷へ蓄音器を持参し西洋舞踊を踊る「モダン藝妓の開祖」（『藝妓通』、41頁）の若草民子（本名・丹上半子）であった（日高捨次郎『「不良少年後日物語」自序』『月刊資本と労働』第1号、東京：資本と労働発行所、1919年3月9日、8、12頁〔東京大学大学院法学政治学研究所附属近代日本法政史料センター所蔵〕；添田知道「辻潤・めぐる杯」『辻潤著作集別巻』東京：オリオン出版社、1980年、95頁）。1929年1月27日に築地小劇場に予定された花園歌子の「個人會」に補助出演の若草民子は「たつた一人の恩師とも見るべき人」と紹介され（『講演・漫談・舞踊 花園歌子個人會 プログラム』〔神奈川近代文学館所蔵〕）、その後も「日本橋レビュー団」のメンバー（『音楽舞踊年鑑 昭和七年版』、107頁）など花園歌子の共演者でもあった。

動の失敗の責任をとって会長の任を辞し8月には「現代社會の因習的道德から解放された男女の最も自由な社交機關」として自宅に「自由倶楽部」を設立、10月には「平民倶楽部」と改称したが長続きはしなかった。<sup>(27)</sup>翌年3月に黒瀬が同士連中からスパイ嫌疑をかけられ「今後當分[...]我々と運動を共にする事を遠慮されたし」と言い放たれる事件が起こる<sup>(28)</sup>が、その後芸能プロデューサーとして黒瀬が経営する「女優」派遣業〈パンタライ社<sup>(29)</sup>〉の広告が『朝日新聞』などに現れてくる。1922年後半にはこの黒瀬を中心とした仲間たちは「ジブシー喜歌劇団・享楽座」や「DADAISM 表現會」<sup>(30)</sup>などの前衛舞台を試みるも、1923年9月の関東大震災によって組織は雲散霧消となる。1905年生まれで東京女子薬学校に進学した<sup>(31)</sup>とされる花園歌子は〈パンタライ社〉解散後<sup>(32)</sup>、1926年9月に三年務める予定で新橋南地の「モダン藝妓」<sup>(33)</sup>となり「トーダンス」「オリエンタル、ダンス」「構成派新舞踊」「流行歌振り」などをレパートリーにしていたが<sup>(34)</sup>、一方で1928年頃から雑誌や新聞などに「女性文化研究資料の蒐集について」(『古本屋』第8号、大阪：荒木伊兵衛書店、1929年12月1日、32-34頁)等、花園歌子名義の論文が世に始まり<sup>(35)</sup>文筆家としても認知され始める。1930年8月に日本橋に移るとすぐ、花園歌子は「モダン藝者やモダン半玉二十餘名を狩り集めその緑髪もスツパリとポップに剪つてステージ・ダンス

(27) 「黒瀬春吉『自由倶楽部』『平民倶楽部』ヲ設ク」『特別要視察人状勢一斑・続3』、171-172頁。

(28) 堺生「犬の裁判」『新社會評論』東京：平民大学、第7巻第2号、1920年3月、43頁；黒瀬春吉「『スパイ』の告白」『中央公論』東京：反省社、1929年6月、157頁。

(29) 〈パンタライ社〉や〈享楽座〉に関しては、中野正昭「トスキナ伝説——浅草オペラと大正期アヴァンギャルド演劇に関する一考察」(『大正演劇研究』第9巻、2005年、70-93頁)に記載されている。〈パンタライ社〉の新聞広告は、当初「新舊女優歌劇 舞臺の延長新秋長夜の御話し相手」(『朝日新聞』1921年9月9日)の様なものであったが、後には「歌劇女優御座敷派出 各國ダンス流行歌其他餘興演藝御好次第 [...] 普通七回、衣裳附十回特別廿回返」(『朝日新聞』1922年7月9日)と洋舞が中心となっていることが分かる。

(30) 「民衆的劇藝術の革命運動を標榜する表現座並に室内劇場運動を目的とする享楽座と同時に成り九月下旬第一回合同公演を催す」(『表現座と享楽座』『朝日新聞』1922年6月20日)と告知されるも享楽座の公演は実現されなかった(中野「トスキナ伝説」、91頁)。プログラムによれば、花園歌子は「スバニツシ」などのダンス、「新古典劇元始」「流行歌振附」「表現派歌舞劇享楽主義者の死」などに出演予定だった(『表現座 享楽座 第一回公演 プログラム』1922年秋季〔神奈川近代文学館所蔵〕。「DADAISM 表現會」は1922年12月13日の『朝日新聞』に広告が出ている(「神田青年會館、十二月十七日」)が、上演の詳細は不明。

(31) 正岡容「修むらさき」『下町育ち』京都：新月書房、1947年、87頁。

(32) 小生夢坊は「間もなくパンタライ社の花形花園歌子が誕生した」(小生夢坊「あのころのこと」『大衆文学研究』第21号、東京：南北社、1967年12月、19頁)と回想しており、添田啞蟬坊は、〈パンタライ社〉所属ダンサーの「その後」について「花園歌子は文學藝妓としてお座敷ダンスを賣り物に烏森から出てゐる」(添田啞蟬坊『浅草底流記』東京：近代生活社、1930年、168頁)と語っている。

(33) 『読売新聞』の記事「芸妓家業の暴露 例の『花園歌子』が…前の抱主にハツ當りの啞呵」(1930年11月13日)によれば、1929年9月の三年満期をめぐって新橋南地の雇用主と対立、翌年8月の終りに日本橋に「住み替え」たとある。『藝妓通』では「モダン藝妓」に関して個人的にお座敷でダンスを演じる者だけでなく、「お座敷放れのした、コンポジションの確かさを示して」いる大阪の河合ダンスを「モダン藝者と云へば、誰でも先ず第一に想起する」(38頁)ものとして、その花形ダンサー駒菊を写真付きで上げている。

(34) バンフレット『大正十五年八月 新橋南地 ミス・ハナヅノ』〔神奈川近代文学館所蔵〕。

を仕込」んで〈日本橋レビュー団〉を結成した<sup>(36)</sup>が、翌年には「葉つ葉服のプロレタリア舞踊」<sup>(37)</sup>を打ち立て大連・奉天などにも巡業に赴いた。<sup>(38)</sup>花園歌子の専門的な舞踊活動の開始はこの時期とみなすことができ、戦後の花園流家元結成記念の上演パンフレットにも「私は、昭和七年石井漠先生の御推奨にて舞踊界に登場」と記されている。石井漠は1932年に、花園歌子を「彼女こそは、かくれたる日本のマリイ・ウイクマンである」<sup>(39)</sup>と称した。

## 2.-2. マニフェストとしての《春の祭典》

花園歌子の《春の祭典》は1934年に三度上演されたと考えられる。まずは2月に「紙上演」と題して自身の芸術マニフェスト冊子『新民踊第2回紙上演』に写真及び文章で発表、6月2日に大阪中央公会堂で開かれた「映画と實演の會」<sup>(40)</sup>で上演したが、『舞踊年鑑』には後者が「初演」として記載されている。<sup>(41)</sup>また、一週間後に東京の白木屋ホールで「アマチュアより既成舞踊家に抗議する」と題して開いた独舞会でも上演した可能性がある。<sup>(42)</sup>《春の祭典》は彼女の新解釈による《京鹿子娘道成寺》(1933)などと共に当時「古典に対する新解釈」<sup>(43)</sup>ともみなされたようだが、分類としては《日本國民歌》(同年)、《じねんじよ節》(1934)などと共に花園歌子が独自に打ち出した「新民踊」に含まれる。マニフェストの中で「新民踊」は、「新日本國民舞踊」であり「新日本女性美の建設を目的として生まれた日本舞踊の一派」で「今非常時日本の荒れ果てた土の上にその強烈な民族意識に根ざす、活動的な新しい日本の踊り」と謳われ、既存

(35) 「黒瀬時代」に花園歌子名義で出された文章は、黒瀬の手によるものだったことを、花園歌子自身、のちに添田知道宛の手紙の中で打ち明けている。(1937年6月20日付、花園歌子より添田知道への書簡〔神奈川近代文学館所蔵・資料番号S04/300/A7608〕)

(36) 「「ダンス左翼化」で珍エロ争議 例の花園歌子団長で頑張り 双方暴力団も登場」『読売新聞』1931年3月31日。

(37) 花園歌子著『女から人間へ——女性文化研究資料一覧』(1931年6月12日～18日に日本橋の白木屋で開かれた花園歌子の「女性文化研究資料展覧会」目録〔国立国会図書館所蔵〕)では、「今年から藝者をやめて、葉つ葉服のプロレタリア舞踊を賣り物に世渡りすることになった」と宣言している(38頁)。一方、「エロダンスの方は流行り物で、相變らず各所の花柳界へ出稽古に行つてゐる」(同)とあり、数か月後の大連からの報告では「此頃では興行師の意向に關らずエロ抜きに藝術的なダンスのみを發表してゐます」と記している(花園歌子『大連から』1931年8月1日〔神奈川近代文学館所蔵〕)。「エロ オン パレード」と付された1931年正月の〈日本橋レビュー団〉のカードには、黒い胸当てとショートパンツに腰ひもを垂らした花園歌子がブリッジしている写真が載せられている〔神奈川近代文学館所蔵〕。1934年にはそのマニフェストの一つとして「エロ・ダンス撲滅」を挙げている(『新民踊第2回紙上演』、頁表記なし)。

(38) 日本の新聞への「大連劇場にて」と付された報告では、「階級制度を廢して全部三等席で來ました」「ナツパ服で上陸、早速ポリスの御厄介」等と記している(「花園歌子から」『読売新聞』1931年7月6日)。

(39) 石井漠「日本の藝術舞踊」『新民踊第2回紙上演』、頁表記なし。

(40) この上演に関する詳細な資料は入手できていないが、新聞広告によれば公演は6月2日午後6時、3日午後1時・6時の三回公演であったようである(『大阪朝日新聞』1934年6月1日；1934年6月2日)。

(41) 『舞踊年鑑(昭和十年版)』、東京：東京音楽新聞社、1934年11月、48頁。

(42) 「花園歌子獨舞展」『今昔』第5巻第6号、東京：小田原書房、1934年5月、11頁。

(43) 同上。

の「舶来その儘の洋式ダンス」「在来の日本舞踊」「名ばかりの新舞踊」とは異なることが強調されている。

花園歌子版の興味深い点は、マニフェストに掲載された《春の祭典》の写真から分かる限り、シャツ、上着、ズボンといった現代的、男性的な衣裳を身につけていることである。当時、花園歌子は日常生活でも男装をしていたようであるが、その様子を舞踊評論家永田龍雄が次のように記している。

そのとき歌子は鳥打帽を横つちよに冠つて来た、なんだか新聞の寫眞で見る川島芳子のやうな女性だなあと、わたしはそのとき思つたのである。歌子は酒をのんだ、煙草もすつた、そして男のやうにてきぱきした物言ひをした [...]

男まさりの女、かようにわたしはその夜歌子を感じた、迫害に抗して、抗し抜いてきた女、——さうわたしは歌子を感じたのである。<sup>(44)</sup>

このソロ《春の祭典》は「朗かなルンペン」<sup>(45)</sup>とも記され、つぎはぎの上着を着た浮浪者であり、彼女が当時抱いていた反ブルジョワジー思想のあらわれと言える。のちに花園歌子は「私の前半生はメチャメチャでした」<sup>(46)</sup>とこの黒瀬春吉時代を恨んでいるが、ある一人の舞踊家の日常生活と芸術思想、また政治思想が混然一体となった時期に創られたこの《春の祭典》は、世界的に見ても当時としては独自性の強いヴァージョンであったと見なすことができる。

### 3. フォレスト・ガーネット版 (1940)

#### 3.-1. 戦前日本で活躍した「異色」の西洋人舞踊家ガーネット

フォレスト・ガーネット (Forrest Garnett) は1931年来日し、同船だった他のアメリカ人舞踊家たちと同年に公演を打ったが<sup>(47)</sup>、翌年以降は門下生とともに1940年に離日するまでほぼ毎年公演を行っていた。「事実上当時の第一線と新鋭を網羅」した1933年12月の「時事新報の大舞踊祭」では、エリアナ・バヴロバと共に唯一の西洋人舞踊家として参加している。<sup>(48)</sup>1935年、1936年には松竹少女歌劇のスター水之江瀧子の「ターキー祭」に振付・出演するなど<sup>(49)</sup>、舞踊

(44) 永田龍雄「革新舞踊家花園歌子の印象」『新民踊第2回紙上演』、頁表記なし。

(45) 1934年11月に出されたパンフレット『藝術舞踊の大衆化運動新民踊花園歌子』〔神奈川近代文学館所蔵〕には、再び同じ写真が掲載され、その説明として記されている。また、花園歌子は、「彼〔ストラヴィンスキー〕は法律学校の音楽家だが、私も亦見當違ひな薬剤師くずれのルンペン舞踊家だ」とも述べている（『新民踊第2回紙上演』、頁表記なし）。

(46) 「昭和十九年五月十一日」の花園歌子の手記には、「私の前半生はメチャメチャでした、自分の意志でない生活を余儀なくされ、華やかな名前の蔭で暗い暗い毎日に泣きながら義理の辛さのために死ぬことも出来ずに生きていたわけです。そんなみじめな生活からやっと解放されたのは昭和十一年の春でした」（「跋——高篤三夫人へ」『完本 正岡容寄席随筆』桂米朝他編、2006年、210-214頁）とある。

批評家にもよく知られていた戦前の主要な舞踊研究所主宰者の一人であった。一方で、その活動場所としては神田 YWCA<sup>(50)</sup>や、アメリカン・スクール<sup>(51)</sup>など自国基盤の施設が散見され、弟子にも日本女子大英文科卒の大橋徳江や青山学院英文科卒の関口長世、ベアテ・シロタ<sup>(52)</sup>等の外国人子弟など英語を話せる者が多く、日本の舞踊界全体と深い交流を持っていた印象は少ない。

ガーネットは、ドビュッシー、シューマン、ストラヴィンスキー、ラフマニノフなどの曲に自分なりに解釈したタイトルを与え、それらを十数曲から二十曲ほど発表する公演のスタイルをとっていた。その中には男女二人で踊る「ワルツ」や、生徒達を用いた群舞の構成にも定評があったが、注目されるのは当時の日本においてガーネットを「異色」の舞踊家とならしめていた彼独特の「美学」である。1936年末の舞台の印象を近藤孝太郎は次のように記している。

いづれも彼が物色的なのは「美」に對する彼の特異の感覺である。衣裳の色、裁斷の形、照明の色及び彼の舞踊が持つ姿形及びその抒情等のすべてに於て彼は、第一にペガニズムである。そしてその濃厚な悪魔的な地獄的な近代主義は、彼の美しい肉體と共に、日本のデカタニズムではとても及ばぬ脂こいしつこい、しかしむせる様な窒息する様な妖艶さを持つてゐる。

- 
- (47) 「ガーネットが日本に來た時は同じ様な踊り子三人でやつて來た」という記述があり（西川忠宏「ガーネット舞踊の夕」『舞踊評論』第1巻第4号、東京：舞踊評論社、1933年5月、270頁）、他の二人は1931年8月16日に日比谷音楽堂で開いた「米國舞踊の夕」（公演プログラム〔演劇博物館所蔵〕）で共演したバレエのロドルフ・エイブル、タップ・ダンスを得意としたジョセフ・ピラレスである（『音楽新聞』第112号、1935年3月上旬、4頁）。エイブルは間もなく帰米するが、それまで研究所を共同で開き、1931年11月25日の仁寿講堂でも共演したと記されている（村松道弥『私の舞踊史上巻』東京：スタッフ・テス、1985年、182頁）。
- (48) 村松道弥『私の舞踊史上巻』、161頁；『舞踊年鑑（昭和十年度版）』、4頁。
- (49) 蘆原英了「タアキイ祭」『舞踊新潮』、東京：舞踊新潮社、1935年11月、31頁；近藤孝太郎「ターキー祭のバレエ」『音楽新聞』第171号、1936年12月上旬、11頁。
- (50) 中江静子という洋舞家の経歴に「昭和六年初めて神田 YWCA のダンス科に入りガアネット氏に學ぶ」（『舞踊年鑑（昭和十年度版）』、87頁）とある。執筆者は、神田 YWCA に問い合わせ当時の機関誌『地の塩』を通覧したがガーネットに関する情報は得られなかった。ただ、神田 YWCA では1930年5月に、アメリカで舞踊家になって再来日したサラ・フェリスを迎えて「フェリス女史舞踊の夕」を日本青年館に催すなど（『地の塩』第31号、1930年5月5日、7頁）、芸術舞踊への関心が高まっていた時期でもある。
- (51) 1933年春にガーネットの舞踊研究所が目黒区のアメリカーン・スクール内へ移転したという記述がある（『樂人消息』『音楽世界』第5巻第4号、東京：音楽世界社、1933年4月、73頁）。ただし、ガーネットは来日後、赤坂の乃木坂クラブのスタジオで教えており（「三年來の沈黙を破るガーネット氏の公演に高田せい子、石井漢氏等も」『音楽新聞』第112号、1935年3月上旬、4頁）、1934～1937年の諸資料でも研究所は乃木坂クラブ内となっている。1938年頃からは弟子の関口長世が師のために建てた（村松道弥『私の舞踊史上巻』、291頁）渋谷区の「ガーネット舞踊スタジオ」が研究所となっている（「ガーネット舞踊詩新作発表獨演會」『音楽新聞』第224号、1938年11月下旬、頁表記なし）。
- (52) 江口博「ガーネットの公演」『音楽新聞』第241号、1939年5月下旬、20頁；ベアテ・シロタ・ゴードン『1945年のクリスマス——日本国憲法に「男女平等」を書いた女性の自伝』東京：柏書房、2005年、93頁。

「謝肉祭」に於て彼はその怪奇な衣裳と肉體とで變態的な妖美な形を示した。北澤和子との二重舞では、彼は全身を鶯緑の支那服と紫色のズボンとで包み乍ら、却つて悪い支那街の怪奇なエロチズムを表現した。そして二つの彼の体からでなくては放出する事の出来ぬユニークな感覺的舞踊は、人によっては顔をそむけられるにしても、此晩の傑作である。<sup>(53)</sup>

ガーネットは「美貌と端麗な肉體と特異の舞踊技巧」に特徴づけられる若者で<sup>(54)</sup>、とりわけその衣裳の奇抜さや色彩は当時の日本では珍しく舞台評で称賛される事が多かった。例えば再演の多かった《蛇神への祈り》は、白黒写真で色彩は分からないが、両腕の先には蛇の頭がつけられている奇妙な衣裳と体をねじらせる不自然なポーズが怪しげな雰囲気醸している。<sup>(55)</sup>また、音楽への使用にも彼独自の感覺が優先されていたことが分かる。

オルスタイン作曲の「狂人」黒い花裳のガーネットが舞臺の上を荒れ廻る。音楽はこの場合（彼の場合は殆ど總てさうだが）只氣狂ひ地味な雰囲気醸し出す爲めに使はれてゐるだけだ。ストラヴンスキーの火の鳥で踊つた「阿片吸引者の白昼夢」も亦音楽の醸し出すグロテスクな雰囲気の中で同じく薄氣味の悪い阿片中毒者が不氣味な運動を行ふ。この二つは純然たるパントマイムに近いがその衣裳の意匠には十分感心させられる。<sup>(56)</sup>

音楽、衣裳、振付に対するこの独特で自由な感覺を持ったガーネットの創る《春の祭典》は、単にアメリカ人によって戦前日本で初演されたヴァージョンであるという珍しさだけでなく、舞台作品としても興味深いものになったであろう。

### 3.-2. フォレスト・ガーネットと戦時体制下での《春の祭典》創作企画

ガーネット版は村松道弥の『私の舞踊史』に「ストラヴンスキーの『春の祭典』他を踊った」<sup>(57)</sup>と記され、新国立劇場が編集した『日本洋舞史年表』<sup>(58)</sup>にも同様の記載があるためリュトケヴィッツや花園歌子のヴァージョンに比べて見つけ出すのは容易である。しかしながら、今のところ唯一見つけられた舞台評<sup>(59)</sup>には、中心的な演目として告知されていた《春の祭典》の記述

(53) 近藤孝太郎「ガーネット舞踊發表會」『音楽新聞』第174号、1937年1月下旬、8頁。

(54) 「舞踊界消息」『舞踊・教育舞踊』第1号、東京：日本教育学会、1935年4月、77頁。度々『音楽新聞』等に掲載された当時の写真からも評判通りの外観がうかがえる。1935年に「ガ氏は佛人を母とし、英人を父として北米に生まれた當年二十六歳の青年」と新聞で紹介されており（『朝日新聞』1935年3月4日）、事実であれば二十歳そこそで来日したことになる。来日以前の経歴についてはダンカン学校やデニションなどがあげられているが、記述毎に大幅に異なるので信憑性は低い。

(55) 「一九三五年度傑作舞踊集」『月刊舞踊』第17号、1936年3月、頁表記なし。

(56) 西川忠宏「ガーネット舞踊の夕」、269頁。

が見られず、その他の演目も大部分変更されているようで、ガーネット版が当時実際に上演されたのかは疑わしい。<sup>(60)</sup>1940年当時の日本国内の状況は、1937年7月の盧溝橋事件から日中戦争がはじまり、政府は「国民精神総動員」体制を布き文化・芸術の統制及び国家への協力要請を強めた。日本の舞踊界が皇紀2600年の祝典準備や慰問・報国活動へと向かう一方で、ガーネットはそれらの流れとは無関係のように1938年、1939年も舞踊詩新作発表会を行っている。1939年4月に「映画法」が公布されると大衆娯楽文化への統制が厳しさを増し、1940年2月の「興行取締規則」改正では「技藝者の許可制度」が盛り込まれた。舞踊雑誌にはこの改正について「六月末日迄は従來の無鑑札のままて舞台にたてる」とあり<sup>(61)</sup>、6月16日に公演を終えたガーネットが、6月28日に、数か月間の「米国舞踊界の視察」を名目に突如、そして永久に日本を去った<sup>(62)</sup>のはおそらくこの法律改正の影響であったと推測される。

#### 4. 結論

戦前日本の《春の祭典》のヴァージョンは、レコードの一部使用やソロ作品といった小規模なものであり、また資料も限られることから研究も細かい作品分析にまでは及べなかった。しかしながら、社会運動家でもあった花園歌子や、独特な舞踊スタイルを貫いてきたフォレスト・ガーネットの戦前の活動は現在忘れられており、舞踊界の主流とは一線を画したこれらの「異色」の

(57) 村松道弥『私の舞踊史上巻』、260頁。村松道弥の発行していた『音楽新聞』は1940年5月下旬号（第276号）及び6月上旬号（第277号）で「フォレスト・ガーネット舞踊詩新作発表会」の告知を出しており、舞台評を最も期待できる資料であったが、6月下旬号（第279号）には掲載されていない。ちなみに満州視察に派遣された村松自身は、6月14日に東京を発ったとあるのでこの公演は見えていない。また、公演直前の6月中旬号（第278号）は『音楽新聞』を揃えているあらゆる資料館で抜け落ちており確認できていない。

(58) 日本芸術文化振興会編『日本洋舞史年表 I 1900-59』2003年、28頁。インターネット上でも公開されている（<http://www.nntt.jac.go.jp/library/library/pdf/youbushil.pdf>）。

(59) 近藤孝太郎「ガーネットの舞踊詩」『舞踊芸術』、第6巻第7号、1940年8月、35頁。

(60) まず『音楽新聞』上で告知された演目は、ショパンの「グランド・ポロネーズ」「エチウド」とストラヴィンスキー「春の祭典」を含む二十曲であったが、『舞踊芸術』に掲載された舞台評にはそれらは記されず、ガーネット自身が踊った作品「ユモレスク」「珊瑚樹に寄す」「アラベスク」、関口長世の振付作品「眠られぬ夜」「バロクの祭典」、生徒たちが踊った作品「月明かり」のみであった。関口はガーネットの公演ですでに自身の振付作品《讃歌》（1937）を発表していた門下生だが、この「バロクの祭典」と《春の祭典》の関連性は音楽に関する記述がないので不明である。ただし「舞踊の動きで掬い切れず音楽の方が澤山にこぼれ散る感じが深い」という近藤のコメントと、1941年5月の関口の公演に同じ近藤が「習作（ストラヴィンスキー）及び眠られぬ夜（ピエルネ）の二つはガーネットの會の時に発表した事のある作品」と指摘していることから（近藤孝太郎「関口長世のデビュー」『舞踊芸術』第7巻第7号、1941年7月、36-37頁）、《春の祭典》＝〈バロクの祭典〉＝〈習作〉の可能性も否定できない。また、1940年6月の公演の直前の変更として、ピアノ伴奏者として告知されていた田代愛子は当日の新聞には「アナートル・コルバコフ氏」に変更されている（『国民新聞』1940年6月16日）。

(61) 舞踊藝術社調査部編「改正興行取締規則概説」『舞踊芸術』第6巻第3号、1940年3月、7頁。

(62) 『音楽新聞』第227号、1940年6月上旬、14頁；「舞踊界消息」『舞踊芸術』第6巻第7号、1940年8月、38頁。

舞踊家達がこの曲を選択したという事実の発見は、《春の祭典》の持つ特異性を戦前日本においても証明したことになる。

(本研究は JSPS 科研費 13J04171 の助成を受けたものです。)