

日本統治下文化工作における上海バレエ・リュスと小牧正英 ——『大陸新報』報道を追って

星野 幸代

はじめに

小牧正英(1906-2006)は、戦後日本で初の全幕バレエ『白鳥の湖』を演出し、1946年小牧バレエ団を結成、その後の日本バレエ界の大きな潮流を作った人物である¹。彼は戦前、白系ロシア人バレエ・ダンサーを中心とするバレエ団、上海バレエ・リュス²のメンバーであった。戦時上海バレエ・リュス公演に際してオーケストラを指揮した朝比奈隆(1906-2001)は、小牧の功績を次のように評価している。

上海バレエ・リュスの小牧正英を知らなきゃ、日本のバレエ史は語れないな。…[筆者略、以下同じ]…僕が上海でバレエの演出や振付など見てきて思うことは、小牧正英という青年がソコルスキイというロシアのバレエ・マスターが親玉の「バレエ・リュス」のソリストとして、……本格的グラン・バレエを踊り、戦争が終わって、君が、日本に帰ってきたことが、本当の日本のバレエ史になってると思うんだ³。

このように、小牧正英には戦後日本バレエを担ったという定評がある。しかし上海バレエ・リュスにおける小牧の動向については、小牧自身の述懐に頼るのみで⁴、客観的に検討されて来なかった。さらに、日本軍事政権下の文化工作は一時期、上海バレエ・リュスとそこに所属する唯一の日本人小牧正英に、国体を誇示する「身体というメディア」⁵としての利用価値を見出していた。この事実を指摘した研究はまだ皆無である。

上海バレエ・リュスについて、日本バレエ研究者は帰国前の小牧の所属先として言及するのみである⁶。榎本泰子は、上海共同租界で活動した工部局交響楽団に対する緻密な研究の中で、上海バレエ・リュスとの共演を取り上げている⁷。拙稿では中国バレエの前史として言及した⁸。上海バレエ・リュスを日本占領下の文化団体として捉えた研究としては、大橋毅彦の論文がある⁹。大橋論文は「文化工作という言葉に名を借りた“支配/被支配”の構図がもっとも幅をきかせた時代に、その圧力に押しひしがれない演劇空間や舞踊空間」が築かれた場として、上海のライシャム劇場に注目し、そこを拠点とした文化団体の一つとして上海バレエ・リュスを取り上げている。本稿では、大橋論文の戦時「文化工作の時代」という枠組みを継ぎ、日本占領期の国策新聞『大陸新報』¹⁰の上海バレエ・リュス関係記事を追うことにより、日本の上海文化工作との関わりから上海バレエ・リュス及びダンサー・小牧正英を考察したい。

1

小牧正英は本名菊池榮一。岩手県出身。ハルビン・バレエ学校でバレエを学び、卒業後上海へ移り上海バレエ・リュスのメンバーとなる。(以上、「ロシヤン・バレエ団公演 ライシャムで」『大陸新報』1943年3月24日)終戦後帰国、小牧バレエ団を主催した。

小牧バレエ団に出自をもち、現在も活動中の主なバレエ団を結成年代順に挙げる。1949年谷桃子バレエ団、65年スターダンサーズ・バレエ団(太刀川瑠璃子代表)、68年井上バレエ団(井上博文代表)、68年東京シティ・バレエ団(石井清子等)。東京シティ・バレエ団からは73年小林紀子バレエ・シアターが生まれ、谷桃子門下からはコマ・小川亜矢子スタジオ等が続いている。「小牧正英」及び「略図・日本バレエの流れ」『日本バレエ史』79、298頁)なお、社団法人日本バレエ協会は小牧正英を、「名実ともに戦後我が国バレエ界を代表する巨人」と評する。(社団法人日本バレエ協会HP http://www.j-b-a.or.jp/ballet-people_japanese.html 2010年8月23日アクセス)

2

呼称表記について、『大陸新報』は「ルシアン・バレエ」「バレールス」「上海バレエ・リュス」「露西舞踊団」など様々用いる。小牧正英は「上海バレエ・リュス」を用いる。一方、当バレエ団が由来するディアギレフの率いたバレエ団は、今日日本語で「バレエ・リュス」と表記される(セゾン美術館編『ディアギレフのバレエ・リュス展』セゾン美術館、1998)。本稿ではこれに倣い、何かの引用である場合を除き、「上海バレエ・リュス」を採用することにする。上海バレエ・リュスは1934(昭和9)年にディアギレフ・バレエ・リュスやマリインスキー劇場で踊っていたバレエ・ダンサーを中心に上海で結成、1936年以降、ライシャム劇場で定期公演を行うようになる。1941年以降、上海共同租界の工部局管弦楽団の演奏に拠る公演を定例とする。1941年当時団員は約40名、新たなダンサー養成機関としてベートマン・キングスクール・オヴ・ダンシング、ソコルツキー・スクール・オヴ・ダンシングがあった。「上海公演史」1941年5月9日『大陸新報』)

1、ナチス政権とドイツ・モダンダンス：日本への影響

3
「芸術対談」(79年4月21日)朝比奈隆—小牧正英『晴れた空に…舞踊家の汗の中から』未来社、1984、177頁。

4
小牧正英『バレエと私の戦後史』(毎日新聞社、1977)序章「上海から日本へ」、11-131頁等。

5
譲原晶子は、メディアを人と人との間を媒介するあらゆるものであるとし、芸術表現もまたメディアとしてとらえる。芸術表現の一つ、舞踊のメディアが舞踊家の身体である。「舞踊のメディアとしての身体とは、特定の動き方を習得した、抽象化され社会化された身体のことである」と譲原は定義する(『踊る身体のディスクール』春秋社、2007年、14-20、26頁)

6
糟谷里美「戦後の日本バレエ史における小牧正英の位置付けに関する考察——戦後から昭和末期を中心に——」『昭和音楽大学紀要』2008年、63-71頁。

7
榎本泰子『上海オーケストラ物語 西洋人音楽家たちの夢』春秋社2006、226-230頁。

8
拙稿「中国バレエ前史」『言語文化論集』26巻2号、名古屋大学国際言語文化研究科、2008年、111-121頁。

9
大橋毅彦「民族の夢の坩堝としての劇場空間——蘭心大劇院‘40S」『アジア遊学62 特集上海モダン』勉誠出版2004。

10
『大陸新報』は、日本占領期「中支那」(華中地域)で、日本の陸海軍及び外務省と興亜院により設立された「国策新聞」。上海に本社を置き、朝日新聞が協力。1939年1月1日創刊～45年9月刊行。43年2月には戦時下の新聞統合で『上海毎日新聞』を併合し、「中支那における唯一の」邦字新聞となった(ゆまに書房HP『大陸新報』全23リールの紹介頁より)。http://www.yumani.co.jp/np/isbn/9784843332610
2010年8月20日アクセス。

11
本節のドイツのモデルネ・タンツと政権との関係については、山口庸子『踊る身体の詩学——モデルネの舞踊表象』(名古屋大学出版会、2006年)の、特に194-198頁による。

なぜ、日本軍事政権は舞踊、ひいてはバレエが国体宣伝の手段となると気づいたのであろうか。一因として、戦時中同盟関係にあったドイツにおいて政権と舞踊の結びつきが顕著であったため、それに影響されたと考えられる。そこで、本節では戦時ドイツにおける舞踊と権力との関係、および日本への影響を簡単におさえておきたい。

戦時ドイツ、ゲッベルスを大臣として新設されたナチス人民啓蒙宣伝省には舞踊担当官がおり、国家の舞踊大学が作られ、メアリー・ヴィグマン舞踊学校など特定のダンス学校には公的補助金が出ていた¹¹。このように、山口庸子の指摘する通り「ナチスの文化政策への迎合」がドイツの舞踊界には見られた。1936年ベルリン五輪の祝祭劇の振付には、ドイツの代表的な表現舞踊家たちが多く協力し、「言葉、音楽、舞踊という諸芸術を融合」させた総合芸術作品に仕上げた。もっともその後、舞踊家個人の思想表現としての舞踊は非難され、「民族共同体」の表現を採求する舞踊が奨励されるようになっていく。

ベルリンに続く1940年五輪の開催地は東京に一旦決定したが、日本は「国を挙げて戦時体制に備へているときオリンピックだけをやることは不可能だ」として38年7月にそれを返上した¹²。いっぽう、ベルリン五輪の記録映画『民族の祭典』(リーフェンシュタール監督、1938)は、日本で文部省推薦となり¹³、幻に終わった五輪に代わる「紀元二千六百[1940]年」祝典を開催しようという機運が高まっていく。同年6月、日本・満州国・中国・フィリピンを示す「四輪」をシンボルとし、「東亜人の東亜を建設する」ことを目的として、東亜競技大会が東京、関西で開催された¹⁴。当大会のエキシビジョンは、女学生による大日本女子青年体操、薙刀術、師範学校生による建国体操などのマスケームであった。当大会の競技種目はオリンピックを意識していたから¹⁵、出来栄はどうかあれ、エキシビジョンの方もベルリン・オリンピック開会式の芸術性を意識したものと推測される。

当時のドイツ舞踊の日本への影響として、日本舞踊史を代表する舞踊家たちの動向を紹介しておく。1934～45年ドイツ国立舞踊大学でメアリー・ヴィグマンらにドイツ表現舞踊を学んでいた邦正美¹⁶は、同盟通信ベルリン支部囑託として『大陸新報』に記事を送っていた¹⁷。また、やはりメアリー・ヴィグマンに師事し、当時すでに名をはせていた江口隆哉と宮操子の40年4月漢口慰問公演を、『大陸新報』は取り上げている¹⁸。その他石井猿、高田せい子らの台頭など、当時日本の舞踊界では、既定のステップに沿ったクラシックバレエより、独創的な身体運動であるモダンダンスの方が育ちつつあった。

では、なぜ日本は、ドイツに倣って「舞踊する身体」¹⁹を上海文化工作の一手段とするに当たり²⁰、ドイツ・モダンダンスの団体をメディアとして選ばなかったのであろうか。その理由として、上海にはドイツ租界がないためか、コンスタントな活動をするドイツ・モダンダンスの団体はなかったことが考えられよう。一方、上海バレエ・リュスは既に定演を確保し、欧米人の間で定評があった。さらに当時、日本ではバレエもモダンダンスも一律に西洋舞踊と捉えられがちであった(本稿4節参照)。そのため、日本の上海文化工作者たちは、日本の芸術レベルの高さを誇示するメディアとして、上海バレエ・リュスに白羽の矢を立てたと考えられるのではなかろうか。

2、1941年——「上海におけるロシアンバレエ 現地文化を語る座談会」

本節では、1941（昭和16）年、『大陸新報』紙上でにわか目立ち始める上海バレエ・リュス報道のねらいを、『大陸新報』主催の座談会を中心に考察したい。

その前に、当時の上海をめぐる国際社会情勢をまとめておきたい。1940年には緊迫した太平洋の防衛に力を注ぐため、英米勢力は上海から撤退しはじめていた。40年9月にはイギリス軍が撤収、11月にアメリカ駐屯軍海兵が引揚げ、12月初めには英国系船舶会社が引揚げ、英国の警備分担区域は義勇隊と日本に移管された。同年12月8日、日本は英米に宣戦布告するに至る²¹。

『大陸新報』紙上で上海バレエ・リュスをめぐる話題が増えるのはその翌年である。上演演目を報じる程度の報道を経て、初めてまとまった分量（約800字）の記事は41年3月4日「バレールス（ロシア舞踊団）公演 コサック合唱団も特別参加」であろう。同記事は3月ライシヤム劇場での演目内容を紹介し、最後に次のように案内する。

ライシヤム劇場は仏租界、マルセアル、フレンチクラブの筋向ふにあり、入場券は二弗二十仙から八弗八十仙まで、劇場と南京路カセイホテル前のモウトリ楽器店で前売りをしている。[旧漢字は当用漢字に直した。以下同じ]

このように劇場とチケットについて懇切に説明するのはなぜか。恐らく『大陸新報』がこれまで殆ど上海バレエ・リュス公演を宣伝して来なかったためであろう。

続いて3月9日「眼に残る“バックスの巫女”バレールス3月公演より」（署名：水上十郎[不詳]）が載る。これは『大陸新報』初の上海バレエ・リュス公演評と言える。

…第一「季節」は美しいものであったが、……スター陣のソロやデュエットが光ってあるだけで、アンサンブルは頗る貧弱、踊りを間違へた者も数名あり、距離間隔や舞台上の位置に細かい神経が行き渡ってなかった。……

第二「ステンカ・ラージン」は期待に反して平凡だった。この一座のドラマチックバレエはシェーラザードで大いに認めていたので楽しみにしてみたのだが、……演出者ソコルスキー自らヴァスカ・ハウスの役を引き受けてゐるが、例によってただ舞台をあちこちするだけで一種の空気を醸成する様は一流の芸術家としてみとめてよかろう。……

さらに希望することは前回の「プレセジュ [Les Presages]」の如きモダンバレエの野心作をもっととどンドン取り上げてもらいたいことである。

「水上十郎」はある程度バレエ批評眼を持ち、上海バレエ・リュス公演を見守って来たことが分かる。またダンサーたちの力量が不揃いであったこともうかがわれる。

同年5月2日、大陸新報社主催「上海におけるロシアンバレエ 現地文化を語る座談会」が開かれた²²。座談会出席者は次の面々である（掲載順、肩書は掲載のまま）。

12

中村哲夫「IOC会長バイエ・ラトゥールから見た東京オリンピック」『幻の東京オリンピックとその時代—戦時期のスポーツ・都市・身体』坂上康弘／高岡裕之編、青弓社、2009、22-67頁。

13

1940年6月11日『大陸新報』。

14

小澤考人「アジアのオリンピック・東亜競技大会」『幻の東京オリンピックとその時代』前掲、162-197頁。

15

「愈々けふ開く 鉄杖・鉄脚の争覇戦 東亜競技大会の展望」『大陸新報』1940年6月5日。

16

邦正美1908-2007、舞踊家。東大文学部卒。65年渡米、フラトン大学(California)舞踊学部学部長を経て名誉教授。退職後 Los Angeles で Kuni Dance Foundation、日本教育舞踊研究所(東京)を主宰した。(邦正美『舞踊の美学』1973 富山房及び『ヘルリン戦争』朝日選書1993の「著者紹介」参照)

17

邦正美「静かな戦線と動く芸術界(上)(下)」『大陸新報』1940年4月29、30日。

18

『大陸新報』1940年4月2日「敵弾の伴奏ではじめて踊った 前線慰問から帰った江口一行」。江口隆哉・宮操子は1931-33年ヴィグマン舞踊学校に学び、帰国後正当なノイエタンツ[ドイツ表現主義舞踊]の流派として、日本のダンス界に大きな流れをなした。(村松道弥『私の舞踊史 上』テス出版部、1985、169-170頁。

19

山口庸子、前掲、201頁。

20

ドイツ国立舞踊大学所長を務めたルードルフ・ラーバンは、「我々の国家を建設するという大規模な芸術的任務」に従事するという意向を、人民啓蒙宣伝省舞踊担当官に表明している。(山口庸子、前掲、200頁)

21

和田博文・大橋毅彦・真鍋正宏・竹松良明・和田桂子編『言語都市・上海1840-1945』藤原書店、1999年、36頁。

22

1941年5月8-10日『大陸新報』。

23

1941年に結成された文化団体。工部局管弦楽団を虹口に招いて公演をするなど活動。
(榎本泰子、前掲、211-213頁)

24

「佐々木」の後は不鮮明で解説困難。「高磨」か。

25

Ritz Theatre、中国語で融光大戲院(現・星美国際影城)。1932年11月虹口に開場。

26

升屋治三郎 1894-1974? 本名は菅原英次郎。演劇評論家。早大卒。半田綿行(現:半田紡績株式会社)の御曹司で、その主人として上海に在留。機関誌『支那劇研究』主催。内山鑑三の紹介で魯迅を知り、魯迅は升屋に詩を献じた。(『魯迅全集』第19巻学習研究社、1986、468頁「升屋治三郎」の項。)

27

高木辰男 1907- 父はロシアの革命家ニコライ・ラッセル、母は日本人。天津でヴァイオリンを学ぶ。東洋音楽学校中退。ハルビン中東鉄道交響楽団、上海交響楽団でヴィオラ奏者を務めた。(岩野裕一『王道楽土の交響楽 満州一知られざる音楽史』音楽之友社1999、69-76頁。及び榎本泰子、前掲、224頁)

28

不祥。小牧正英の手記にもその名(或いは略称か)は見られない。

エス(バレエ・リュス顧問)、ソコルスキー(バレエ・マスター)、高木辰男(上海交響音楽同好会²³同人)、籠谷文雄(同前)、佐々木??²⁴(同前)、清野久美(上海画廊)、升屋治三郎(劇研究家)、辻井正勝(在滬[上海]劇作家)、服部数政(リッツ劇場²⁵)、塚田照夫(同前)、大陸新報社:霧島理事、児島編輯局長、川口記者

このうち升屋治三郎は上海在住の長い演劇評論家で、魯迅と交友があった²⁶。高木辰男は上海交響楽団のヴィオラ奏者である²⁷。この顔ぶれは、単に上海の日本人芸術家・批評家を音楽・劇・絵画の分野別に、頭数のある程度そろえただけの感がある。紙上での発言者はエス、ソコルツキー、高木、籠谷、服部、升屋、児島、霧島、川口だけである。

この座談会は、上海バレエ・リュスがライシャム劇場ではなく虹口(日本人居住区)で第一回公演を行うにあたり企画された。それを機に、「極東」新秩序において上海バレエ・リュスが如何に貢献すべきか、検討することを目的としていた。「エス」²⁸は、日本人居住区への上海バレエ・リュス進出の意図、日本人のバレエ鑑賞力について、次のように語る。

極東に在住してをる我々としてはどうしても極東の大きな勢力であるし又同時に我々の芸術を最も能く理解する日本人に対して我々のバレエを見せたいと思つてみます。……

日本人と外人との間には芸術に対する理解においては優劣に差がないと思ひます。

ただ、この発言の「日本人」がどの程度存在したかは疑問である。なぜなら、続く「バレエと観衆」の議論では、日本の「大衆」が芸術を理解できるのかという疑問(籠谷)に対し、応答はどれも歯切れが悪いからだ。升屋は、まずは識者が「バレエ」を「日本のオーデイエンスに判る様に努力を払って戴きたひ」と述べ、バレエは大衆からかい離するものではなく、「目と耳から受けるバレエの興味といふものは、皆さんがお考へになるよりも、もっとイージーなんです」と言う。これを受けて高木も、「目で観る方が大衆にはイージーですね。シンフォニーもオペラも好ひがこれは高級過ぎて範囲が限られてをる。バレエなんかは見れば解るものですからね」と同調している。要するに、まだ日本の「大衆」の鑑賞力は不足だが、視覚的芸術であるバレエは交響曲よりは分かるのではないかと弁護するに留まっている。さらに上述の升屋の「皆さんがお考へになるより」という発言より、座談会参加者の中にもバレエを解さない者がいることが窺われる。従って、エスの言う「我々の芸術を最も能く理解する日本人」は極く少数派であったと推察される。

総括として川口記者は、バレエは西洋文化であるものの、「芸術については日本人は非常に進歩してをる」から、「この連中を見守っていく上において」、内容などについて日本人側が「数々の要求もドンドン持ち出しました時代性といふことにも反省を促す」べきだと提言している。「この連中を見守っていく」というくだりから、少なくとも新聞

社側は、上海バレエ・リュスには日本人がいないと認識していることがうかがわれる。同記事内に上海バレエ・リュスのダンサーの名簿がプリマから群舞まで挙がっているが、小牧正英の名はない。

座談会の終盤、鑑賞者としての日本人と中国人について発言を求められたソコルスキーは、「文化の程度が違ふことは致し方ない。中国人は非常に保守的でバレエといふやうなものを研究などしない。……日本人はアメリカ辺りまでバレエを研究してをるが、支那ではさういふことは絶対にないので今強ひて[中国人にバレエを]見せやうとは思はなかつた」と答えた。芸術理解において日本人は中国人より優れていると、ロシア人バレエ・マスターが断言する体裁になっている。

総じて、この座談会は、識者の意見を聞く体裁を取りつつ『大陸新報』記者の発言が大半を占めている。「極東」の文化を主導すべきは日本であり、国際的な文化団体上海バレエ・リュスも日本人に主導されるべきだ、という新聞社が予め作った筋書きに沿って、参加者の発言を引き出した感がある。

座談会后初めての記事41年5月21日「海賊 バレールス」第1回虹口公演は「海賊」の主要キャストを報じるが、そこに小牧正英の名はない。3日後の24日、「南船北馬」欄「ロシア・バレエ」はこの公演を「まづ成功」と評し、「新鮮あるひは膨大な芸術的野心が満足されたといふやうなものではなく、要するにバレエがきはめて気安く鑑賞できる心たのしい「娯楽」であることを、日本人の観客に証明して見せた」と評価する。ところで、同じ公演について後に草刈義人²⁹は、「純粋な舞踊芸術として高く評価されたとは思へない。むしろ東京や大阪にあるレビューやショーと判然とした区別がつかないやうであった」と述懐している³⁰。「南船北馬」は好意的、草刈は批判的な論調であるが、日本人観衆の観賞力が高くないとする点で両者の評は共通している。これより先の座談会を顧みるに、エスの「日本人と外人との間には芸術に対する理解においては優劣に差がないと思ひます」という発言は、日本人へのリップ・サービスであった可能性が高い。

ここで、上述の座談会記事にある名簿に小牧正英の名前がないことに関連して、小牧がいつ上海へ来たか、諸説をまとめておきたい。それらの説は、二つに分けられる。

- 1、1940年、チャイコフスキー百年祭記念のバレエ・リュス公演の際に来滬。パ・ド・トロワとチャルダッシュを踊る。——小牧正英による説³¹
- 2、1939年頃、上海バレエ・リュスに招聘されるが、実現せず1942年8月に来滬。解散同様のバレエ・リュスを再組織し自ら指導者となる。——草刈義人³²、中川牧三³³による説

「1」説に対する疑問点は、小牧が1940年「白鳥の湖」で踊っていたならば、役付きのソリストであるから、上述の座談会でその名が挙がらないのは不自然である。小牧がハルピンで踊っていた時の芸名「レオ・ドノオーレ」³⁴も、上述の名簿にはない。「2」への疑問は、非常時とはいえ、小牧が来団後すぐにバレエ団を率いるのは不自然ではなからうか。本稿ではどちらとも絞りたい。

1941年、虹口という日本人領域への上海バレエ・リュス進出を契機に増えていく『大陸新報』上海バレエ・リュス報道は、次のように総括できよう。すなわち、国際的芸術・バレエを日本人が理解し、その芸術性に対し助言するほどの文化レベルを持つ

29

草刈義人 1909-2004 イーストマンコダック社上海極東本社勤務等を経て上海音楽協会マネージャー補佐、上海交響楽団マネージャー等を務めた。(榎本泰子、前掲、225頁)。

30

1943年4月1日『大陸新報』草刈義人「舞踊の春(上)」。

31

小牧正英『バレエと私の戦後史』48頁。

32

1943年(昭和18)4月5日『大陸新報』草刈義人「舞踊の春(下)」。

33

中川牧之 1902-2008 同志社大中退、京都織物会社を経て、指揮を近衛秀麿に師事。ベルリン国立音楽院でバイオリンを、ヴェルディ国立音楽院でベルカントを学び、伊、米を歌手として巡業。召集されて南京総司令部3謀部付幕僚、のち上海陸軍報道部に配属され、文化担当将校として活躍。戦後は日本でのクラシック音楽普及およびイタリアとの友好活動に多大な貢献をした。(中川牧三+河合隼雄『101歳の人生をきく』講談社、2004)

34

小牧正英『ペトルウシユカの独白』三恵書房、1975、31頁。

のだ、と宣伝するというねらいがそこにはあった。その意図のもと、バレエ評で読者を啓蒙しつつ、日本人識者が上海バレエ・リュスのあり方を語る座談会を、文化面ほぼ全面に三日を費やして連載したのである。

3、1943年——“大東亜共栄圏確立のための文化的使命”

本節では、『大陸新報』で1943(昭和18)年に量的なピークを迎える上海バレエ・リュス報道の論調を、当時の上海の国際的状況を交えつつ追っていく。

1941年12月8日、日本軍は共同租界に進駐した。英米国人など「敵国人」の転居・旅行は日本軍の許可制になり、郵便物は検閲され、集会、講演は禁止された。43年には敵国人は上海の浦東など5か所の集団生活所に収容され、寝具、衣類など生活に最低限必要なもの以外すべての財産を強制的に整理させられた³⁵。

上海バレエ・リュスのプリマ・バレリーナであった英国人オードリ・キングをはじめ、「敵国人」ダンサーたちは収容されてしまった。こうした情勢を反映してか、1942年『大陸新報』では上海バレエ・リュスの消息が影をひそめる。キングは、上海バレエ・リュスのダンサー養成所「ベートマン・キング・スクール・オヴ・ダンシング」を主催していた人物である[注2参照]。このバレエ学校は敵産撤収されるべきところを、陸軍報道部将校・中川牧之の計らいで小牧正英に託され³⁶、1943年『大陸新報』では「小牧正英氏の経営するアカデミー・デ・バレエ」³⁷と言い換えられている。

上海バレエ・リュスと共演してきた工部局交響楽団も42年6月より日本に移管され、上海交響楽団と改称した。これを再組織するため軍関係者を交えた「上海音楽協会」が結成され、楽団の運営は、榎本泰子が指摘する通り「日本軍支配下の上海で文化工作の一つと位置づけられ」た³⁸。次節で述べるように、この交響楽団の共演団体上海バレエ・リュスにも「文化工作」の影響が及んでいくのは、自然な流れであろう。

35

孫安石「米国人宣教師と日中戦争、上海の敵国人集団生活所——オレゴン州立大学所蔵の宣教師関連スペシャル・コレクション」『人文学研究所報』38号、神奈川大学人文学研究所2005、79-89頁。

36

小牧正英『バレエと私の戦後史』、前掲、20頁。中川牧三+河合雄雄、前掲、92頁。但し、中川の述懐は小牧に比べ曖昧である。

37

「ロシヤン・バレエ團公演 ライシャムで」『大陸新報』1943年3月24日。

38

榎本泰子、前掲、212頁。

1943(昭和18)年3月25日『大陸新報』



1943年3月24日『大陸新報』「ロシヤン・バレエ團公演 ライシャムで」は、上海バレエ・リュスを「現在日本人によって指導されてある世界的な存在」と称す。翌日「小牧氏ら舞踊手紹介」では「小牧正英氏とシユウウイリギン氏」の写真を添え、次回公演『白鳥の湖』では「男性第一舞踊手として唯一人の邦人小牧正英氏が出演することになってゐる」と語り起こし、小牧の出身、バレエ歴などを詳しく紹介している。続いてシユウウイリギン、ポビニナ、スイトラノフ、コゼニコワの略紹がある。ここで、2年前には上海バレエ・リュス・メンバーとして名前も挙がらなかった小牧正英が、プリマ・バレリーナよりも先に、誰よりも長く紹介されていることを指摘しておきたい。

草刈義人「舞踊の春 上海バレエ・リュスへの期待(上)(中)(下)」(43年4月1、3、5日)は、『大陸新報』で最も長い上海バレエ・リュス評であるため、詳しく内容を見ていくことにする。草刈義人のバレエ知識は、榎本泰子が指摘するよう、同時代日本人と比べ格段に高い³⁹。草刈の発言の中でも注目に値するのは、上海バレエ・リュスが「世界的に見て第二流か第三流の舞踊団である」⁴⁰ことを指摘した点である。そのうえで、草刈はそれを「西洋古典舞踊(バレエ)の伝統を正しく継承した東洋における唯一の芸術的舞踊団体」と位置付け、「東洋において本格的なバレエを見る為には、上海のバレエ・リュス以外には無い」とその意義を認めている。以下に引くくだりには、草刈が日本の舞踊界全体に詳しいことが示され、またバレエ、モダンダンス、民族舞踊などの混同を正そうという草刈の意図が見てとれる。

大正11年の9月に来朝し世界最高の古典舞踊家アンナ・パブロワ以外に我国に来た舞踊家で本格的なバレエ芸術家はあなかったのである。成程デニシオン舞踊団、サカロフ夫婦、クロイツベルグとルウス・ペイジ……のような舞踊家が続々と我国を訪れたが何れも民族舞踊家或いはモデルネ・タンツ……或はそのいづれにも属さない知的な独創的近代舞踊であってバレエの伝統を如実に示した舞踊家および舞踊団は一度も来演しなかったのである。

そして現在の我国には著名な舞踊家として高田せい子、テイコ・伊藤、石井漢、崔承喜、伊藤道郎、江口隆哉、宮操子、東勇作などなどその他在独中の邦正美、在米の新村英一の名が浮かぶけれども東勇作の舞踊団を除いてはいづれもバレエに属さない。しかも東勇作舞踊団は有名な蘆原英了の舞踊研究と相まって我国におけるささやかな邦人によるバレエ文化の一つであるが、リーダーである東勇作自身が欧米に留学したことが無く、したがって真の一流舞踊教師についての経験がないそうである。それであるから、彼の才能と努力が今日の彼の舞踊団を築き上げた点には最大の尊敬を払ふけれども、なほ上海のバレエ・リュスとはかなり性質が違ふのである。

以上のように草刈は舞踊界を的確に把握した上で、上海バレエ・リュスを高く評価している⁴¹。草刈は、小牧正英については「欧州で第一流の教師についてバレエを習得した人は邦人では小牧氏より他はあない筈である」と、舞踊そのものより出自を評価している。続いて、戦時下日本における上海バレエ・リュスの意義を、草刈がはっきり述べるのは次のくだりである。

今年に入ってバレエ・リュスはさらに大東亜共栄圏確立のための文化的使命を自覚し全面的に日本側の援助を得るために経済的困難を排し今後毎月一回の定期公演をすることになり、……邦人や華人のために理解しやすいチャイコフスキー作曲『白鳥の湖』を出すことにして一ヶ月の猛練習をやった。……

われわれは洋服や外国語や洋食を自らが育つ糧として摂取してきたやうにこのバレエ・リュスの芸術を自家薬籠中のものにする必要がある。何故ならばバレエが芸術であるかぎり、それは我々の心にふれて強い精神を育て、人間の理想

39
榎本泰子、前掲、228頁。

40
草刈義人「舞踊の春(中)」『大陸新報』
1943年4月3日。

41
昨今の日本バレエ史と異なる点は、エリ
アナ・パヴロワの活動が無視されている
ことである。エリアナ・パヴロワ改め霧
島エリ子は、1941年5月軍隊慰問中に
急逝したため「軍属の榮譽」として称えら
れ、大日本舞踊連盟による舞踊葬がとり
おこなわれた(『七里ヶ浜パヴロバ館 日
本に亡命したバレリーナ』文園社、1986
年、200-202頁)。草刈義人がE・パヴ
ロワを知らなかったとは考えにくく、彼女
を「本格的なバレエ芸術家」と認めていな
かったと思われる。

を無限のあなたに伸張するからである。そしてわれわれも亦日本のバレエを通じて他日世界の人の心をつかむことができるからである。それ故にこそバレエ・リュスの今後の動向に大きな期待を抱かざるを得ない。

すなわち、目下、上海バレエ・リュスは「大東亜共栄圏確立のための文化的使命を自覚」し、「全面的に日本側の援助」を得ようとしていると草刈は結論付けた。

他に、上海バレエ・リュスのレベルをバレエのステップを通じて評した記事として、4月6日今野秀人〔不祥〕「美の饗宴―“白鳥の湖”を観て」を紹介しておきたい。

第1幕……バ・ド・トロワが始まった。ここで小牧正英氏の美しい舞踊がみられる。シ・ソイ〔Ciseauxか?〕・アラベスク〔Arabesque〕、ゼテ・アントルナン・シネー〔Jute En Tournant Chaines〕、ア・サンプリエ〔Assamble〕・アントル・シャシス〔Entrechat six〕等のバレエの技術が次々とあられ最後はグラン・ピルエット〔Grand Pirouette〕で氏は男性舞踊手としての最高技術を発揮した。今上海でグラン・ピルエットができるのは氏唯一人だとの事であるが、そのほかにも、アントル・シャシスをしながら側面に移動する場面が氏がバレエの伝統的技法を身につけてあることがわかる。そればかりでなく特に音楽のリズムや情緒をつかむのにデリケートな感覚を持っている。それは彼の舞踊的律動が全く音楽とよく融合してあることでわかる。

42

DVD『バレエ《白鳥の湖》マリンスキー劇場版』(2006年、振付：プティパ/イワーノフ、振付改訂：コンスタンチン・セルゲーエフ。BBC)を参考にした。

バ・ド・トロワは「シャフリユーギンの危なげのない伝統的な振り付け」によるが、引用の振付を見る限りでは、プティパ/イワーノフ版(1895年初演)に近い⁴²。上海バレエ・リュスのレベルという観点からすれば、「上海でグラン・ピルエットができるのは氏唯一人だとの事である」ならば、男性ダンサーの技術はさほど高くない。女性ダンサーの方は、有名な見せ場である32回フェットを成功させ、「賞賛に値するブリーマ・バレリーナ」がいることを証明している。なお、今野が「観客の中に日本人や華人の数が戦前に比べて断然多くなった」と述べていることから、第2節でみた『大陸新報』による上海バレエ・リュス宣伝が功を奏し、日本人観客の裾野が広がっていることがうかがわれる。

以上のように43年の記事はおおむね、バレエを深く解する識者が、日本の舞踊界にとって上海バレエ・リュスがいかなる位置にあるか、小牧が優れたダンサーであることを専門用語を交えて解説してみせた。それによって、上海バレエ・リュスは日本人ダンサーを主力とすること、国際的に通用する芸術レベルを誇る団体であることを印象付けようとしている。

4、上海交響楽団「無用論」から終戦まで

本節では1943-45年の『大陸新報』について、直接に上海バレエ・リュスを攻撃するとは言えないが逆風となる記事の論調を、上海バレエ・リュスの記事と合わせて追って行く。

前節のように上海バレエ・リュスの普及をはかる記事が続いたあと、その公演を支えている上海交響楽団の「無用論」(筆名:松岡生)が挙げられた⁴³。松岡生は、上海交響楽団の「半数以上はユダヤ人乃至無国籍者である。演奏は主として外国人相手に河向ふで演じられる。無論日本人、中国人も聴きには行くだらうがその数は極めて僅かなものだ」と日本人、中国人への貢献度という観点から、その存在意義に疑問を呈する。軍備に集中すべき昨今、「外人楽手維持のために貴重な大金を費すべきときではない」、「上海交響楽団は我々は必要と思はない。一日も早く解散すべしと思ふが如何。」と問いかける。

これに対し、翌日「上響無用論を駁す」(筆名不鮮明)が、上海交響楽団の演奏会には多数の中国の若者も聴きに来ており、「真摯な態度で正しい情操を養はんとしてゐる」と反駁した。さらに翌週には、辻久一⁴⁴「文化工作について」が連載される⁴⁵。辻は、上海は「日本の対支宣伝工作、いや国際的宣伝工作の緊要な中心地」であるため、国内の文化政策とは区別すべきだ、とまず上海の国際性に注意を喚起する。辻の発言で注目されるのは、従来、「敵側の日本誹謗の宣伝が「野蛮国」であり「武力国」であり「非文化国」であるってゐた」と証言していることである。敵国の誹謗に対抗するために、上海における日本の文化政策として「良き文化意志」を示すことが第一に必要な、というのが辻の論理である。「良き文化意志」は、以下のくんだりやや具体的に説明される。

これ[上海交響楽団]を壊滅せしめることは音楽による日本の文化宣伝の手段を失ふことであるとの見地から、日本側の手によつてその存続を図ることが決定されたのである。この楽団の存続により、少なくとも上海の音楽愛好家は外国人、中国人、日本人の差別なく、とにかく毎週一回の「良き芸術」の雰囲気にはひたり得るのである。しかしそれが、日本側の手によって維持されてゐるといふことは間接に日本の持つ「良き文化意志」の実物証明になることではないか。

のみならず、この足場あることによって、山田耕筰氏の如き著名な日本の音楽家の来滬した場合にその立派な音楽的才能を中国人、外国人に示すことが出来るのである。

……文化宣伝はあらゆる方面からなされねばならない。音楽もその例外ではない。かうした時、上海に日本人の主弁する一つの交響楽団の存在することが、国家宣伝の見地から見て無用か、有用か。……

以上より、「良き文化意志」とは、国際的に通用する芸術団体を日本側の手によって維持することによって示されるもの、とまとめられよう。「文化宣伝はあらゆる方面からなされなければならない」という言葉と考え合わせれば、国策新聞による上海

43

1943年4月9日(4)“連絡線”欄「上響楽団無用論」、筆名:松岡生。

44

辻久一 1914-81。東大独文科卒。39年軍報道部として占領下上海の映画行政に従事。43年除隊、中華電影に入社、国際合作処所屬。46年引揚げ、大映でプロデューサー、脚本家として活躍。(辻久一『中華電影史話—1兵卒の日中映画回想記』凱風社1987年)

45

辻久一「文化工作について」(上)(下)『大陸新報』1943年4月15、16日。

46

1943年5月7日『大陸新報』「第2回定期公演 バレーリュース 十三日から三日間」、5月9日「“千一夜物語”から着想 東洋的な色彩の「シエヘラザード」 上海バレエ・リュースの公演」。

47

光吉夏弥 1904年－ 慶応大経済卒。石井獺らの雑誌『舞踊サークル』編集等を経て舞踊評論家。(村松道彌『おんぶまんだら』芸術現代社1979、361頁)戦後は膨大な児童文学の翻訳者として知られた。

48

『大陸新報』1943年8月8日、9月27日。崔承喜は朝鮮出身、石井獺門下で学んだのち、朝鮮舞踊を取り入れた舞踊家。

49

「吸煙賭博舞踊を閉出す 三禁運動の展開 “綱領”掲げ中国若人起つ」『大陸新報』1943年12月23日。

バレエ・リュースの支持は「良き文化意志」を示す一つの方法だったことになる。

辻の連載の周辺にある上海バレエ・リュース記事を見ておきたい。4月18日「バレエ“白鳥の湖”再演 来る二十六日」は、次回公演に向けて「小牧正英氏一行によって猛練習が開始されている」ことを報じる。5月7、9日の記事は「シエラザード」で「最近特に好調を示してゐる小牧正英氏がコゼーニコワを相手に主役を踊ることになってゐるので非常な興味と期待をかけられてゐる」と報じる⁴⁶。5月28日「小牧バレエ塾温習会」は、当日「仏租界蘭西愛路路二十二号のスタジオで四十名のお弟子さんが父兄たちに日頃習ひ覚えた得意のバレエを心行くまで踊ってみせる、当日に小牧氏がバレエを分析して懇切に解説を試みることになってをり、有志の参観を歓迎してゐる」と報じる。これは日本人に向けたバレエ普及のパフォーマンスだったと推察される。小牧正英は上海バレエ・リュースについて詳しく書き遺しているにも関わらず、不思議なことにこの「小牧バレエ塾」については全く述懐していない。推察するに、この「塾」は小牧あるいは上海バレエ・リュース側の意志に反して、文化工作者によって主宰された催しだったのではあるまいか。

関連して、43年10月8日、上海バレエ・リュース公演「金鶏」の記事によれば、小牧正英は「王子ギドン」、やはり主役級である。これに関して、本稿冒頭に引いた朝比奈隆の述懐に注意すると、小牧正英は「ソリスト」と称され、主役級のダンサーを示す「プレミア・ダンサー」「プリンシパル」等では呼ばれない。その彼が1943年以降、主役を与えられ続けたのはなぜか。それは恐らく、日本の文化工作者におもねるための配役だったと推測される。

43年7月30日、仏租界が日本へ引渡され、8月1日には共同租界が引渡された。以降2年間にわたり、上海は日本の軍政下におかれた。

9月29日舞踊評論家・光吉夏弥⁴⁷による「崔承喜の舞踊」は、ディアギレフ・バレエ・リュースに言及しているため、ここで紹介しておきたい。8月、「半島の舞姫崔承喜」が「皇軍慰問のため来滬」という話題が紙面を賑わしていた⁴⁸。光吉夏弥は、「[1940年前後の]欧米の舞踊舞台はかつてのディアギレフ・ロシア舞踊団の一党をはじめとするバレエ公演が支配的」であったと述べ、その中で崔承喜が「東洋舞踊の美しさを世界におしならべてきたことは、アジアのすべての芸術家の誇り」であると称賛し、「大東亜の建設に挺身するアジアの諸民族」の「新しいアジアの舞踊を持つこと」が我々の課題であり、そのため崔承喜の公演が中国の観客に何をもちたか、期待してやまないと述べる。この記事を見る限り光吉は、ディアギレフ・バレエ・リュースの潮流よりもアジア民族の舞踊に好意的であると言え、すでに光吉が舞踊評論家として認められていたことを考えれば、舞踊批評界に西洋のバレエよりアジア民族の舞踊を支持する一派があったことを物語る。

43年11月17日、「吸煙」「賭博」「舞踊」を禁ずる「三禁運動」が起きる。「首都」南京の学生数千名が結集し、デモ行進、各界へ請願したのが発端で、たちまち上海まで拡大し、一大青年運動となった。発起した青年たちは総数50万人とも言われる中、市政府、警察局などは干渉せず、中国の識者に共感を呼んだという⁴⁹。但し「舞」とはダンス・ホール等における一般人のダンスを指すのか、プロの舞台芸術であるバレエ等を指すのか、具体的な内容は不明である。だがこの運動に影響されてか、『大陸新報』

で上海バレエ・リュスの記事は、以降見られなくなってしまう。

これ以降小牧正英の名が挙がるのは、44年3月6日清川草介[不詳]「文天祥(2)中国話劇観賞」である。「舞踊はバレエリュスの小牧正英君の指導になるだけにこよなく美しいものである。全劇の気分とマッチしない、と評するものもあるが、むしろ文天祥の近代人的性格を側面から浮き彫りにする手段とみてよい」と好評である。中国話劇の舞踊振付を小牧正英が引き受けた事実は、「民族文化の歴史と伝統」に協力するためと解釈できようか。

『大陸新報』からはほぼ消えたものの、これ以降も上海バレエ・リュスは活動を続けた。43年秋に上演した『眠りの森の美女』では、小牧が「青い鳥」を踊るのを朝比奈隆は見ている⁵⁰。44年6月16日、上海交響楽団の公演記事として「舞踊劇「ベトルーシユカ」」の消息が拾える。44年春、朝比奈が指揮するオペラ「イゴール公」のバレエを上海バレエ・リュスが担当した。敗戦の年にも「火の鳥」、「白鳥の湖」、「ノートルダム・ド・パリ」等を上演した⁵¹。以上より、「三禁」運動また戦局の悪化は、上海バレエ・リュスの報道に影響を与えたが、その公演を潰すに至らなかったことは確かである。

44年12月に『大陸新報』は見開き1枚4面に縮小し、45年2月には裏表1枚となり、文化面は姿を消す。日本の戦況の逼迫が如実にうかがわれる。その非常時に、崔承喜の4月上海公演は小さく取り上げられており⁵²、アジアの民族舞踊はこの期に及んでなお奨励されていたことがうかがわれる。

以上、1943～45年の『大陸新報』の上海バレエ・リュス及び舞踊に関わる報道は次のように総括できよう。草刈義人、辻久一らの論調を総合すると、上海は国際的に注目される場であったため、上海バレエ・リュスを日本が理解し支持することは、日本の文化レベルの宣伝になった。そこに邦人・小牧正英が在籍しているため、よりその宣伝には説得力が伴った。1943年『大陸新報』は、小牧を上海バレエ・リュスの看板ダンサーとして報じたと言ってよい。小牧の直弟子・関直人は、小牧から聞いた上海時代について、「日本の勢いが強かったころのことでしょう。だから上海での待遇も良かったらしい⁵³。」と語っている。この証言と、上述の「小牧バレエ塾」を小牧が語らなかった件より、上海バレエ・リュス時代、小牧正英は何らかの形で軍部とつながりを持っていた可能性がある。戦局が悪化してきたとき、「上響無用論」「三禁」運動などの逆風と思われる社会現象が起こったが、上海バレエ・リュスは維持された。だが、国策新聞としてはやはり西洋文化であるバレエを取り上げにくくなり、いっばうで敗戦の年になっても民族舞踊は奨励されたのである。

50

朝比奈隆「小牧君、上海、私」小牧正英『バレエと私の戦後史』前掲、83-86頁。

51

汪之成『近代上海俄國僑民生活』上海辞書出版社、2008、435頁。

52

『大陸新報』1944年4月5日。

53

『日本バレエ史』前掲、94頁。

結び——戦時日本の「身体というメディア」

小牧正英について、上述したように戦後の日本バレエを育成したという点では異論がないが、その技術については懐疑的な意見が目立つ。

戦後、小牧らを中心に初めて日本で上演された『白鳥の湖』で主役を演じた松尾明美は、「[小牧は]ほめるのも上手だし、やさしいから、バレリーナにとっては踊りやすい相手ですね。……でも、小牧さんはきちんとしたバレエの勉強はしていない。」と

54

松尾明美 1918- 日劇のバレエチームに参加。東勇作バレエ団等を経て52年松尾明美バレエ団を結成。(ダンスマガジン編『日本のバレリーナ スターが語る日本のバレエ史』新書館、2001、23頁)

55

ダンスマガジン編、前掲、31頁。

56

中川牧三+河合隼雄、前掲、28頁、93頁。中川は、小牧正英の踊りについて「踊るけど、飛びあがらないんです。…飛び上がった時にボーンと上がらないとだめなんです。音楽と合うわけじゃないでしょう。」と非常に抽象的ながら、それ以前に欧米で見たバレエと比較して述べている。

57

薄井憲二 1924- 蘆原英了(バリ留学したバレエ研究家)のバレエ研究会に参加。のち東勇作に師事。出征、シベリア抑留を経て東勇作バレエ団に復帰。国際バレエコンクールの審査員を歴任。

58

ダンスマガジン編、前掲、44頁。

59

小牧正英『バレエと私の戦後史』前掲、20頁。

60

テキストより振付師と舞踊家との直接的なやりとりが優先されるバレエにおいて、「再演を続けていくには、作品は次々と新たな実演者へと継承されねばならない」。譲原晶子、前掲、22頁。

語り⁵⁴、聞き手のバレエ評論家三浦雅士は「上海バレエ・リュスは、ディアギレフのバレエ・リュスとは無関係でしたね⁵⁵と受けている。戦前欧州でバレエを鑑賞してきた中川牧三は、上海時代の小牧の技術を低く評価している⁵⁶。ダンサー／振付家薄井憲二⁵⁷は、次のように語っている。

——小牧さんは、上海バレエ・リュスから帰って公演をはじめたわけですが、舞台についてどう思われましたか。

薄井 覚えているのは『牧神の午後』『薔薇の精』それから『ペトルーシユカ』。

——まさに、ディアギレフ・プロですね。

薄井 でもあまり感心しなかった。ディアギレフのものとはどうも違うような気がする。

——では、上海バレエ・リュスは本来のバレエ・リュスとは無関係だったんですね。

薄井 知っていた人は、ひとりもいなかったんじゃないでしょうか。⁵⁸

戦後の小牧正英への評価は、草刈義人の上海バレエ・リュス評と重なる。すなわち、ディアギレフ・バレエ・リュスを正統に引き継ぐかどうかは疑問である、しかしその時代の日本バレエ界にとっては意義ある存在だということである。

戦時1940-45年『大陸新報』は上海バレエ・リュスおよび小牧正英を、次のように報じてきたとまとめられよう。まず1941年、国際的に注目される都市・上海において日本の文化レベルを誇示するための「身体というメディア」集団として、上海バレエ・リュスは注目された。翌42年には「敵国」ダンサーの収容所送りがあり、まだ小牧正英の存在も見出されていなかったため、上海バレエ・リュスはほぼ無視された。1943年『大陸新報』は上海バレエ・リュスに日本人ダンサー小牧正英を発見し、この日本人を看板ダンサーとして掲げることにより、国際的芸術を解する日本人を演出した。小牧正英個人はひたすら「舞踊家として青春の情熱を燃やした」⁵⁹に過ぎなかったにしても、その舞踊メディアとなった身体は、戦時日本の文化工作のために機能していた。

他方で、戦後日本に帰った小牧正英は、上海バレエ・リュスのレパートリーであった「ペトルーシユカ」(1950年11月小牧バレエ団)、「金鶏」(1959年11月小牧バレエ団)などを次々と本邦初演し、ディアギレフ・バレエ・リュスの「作品生命をつないでいく」⁶⁰役割を果たした。小牧正英の「メディア化された身体」は、上海バレエ・リュスの舞踊を日本で育てたダンサーたちに伝え、それは継承され続けている。