

「ハラキリ」舞踊と「バリ」舞踊 —— 戦前フランス映画に残された芦田栄と小森敏の舞姿 ——

北原 まり子 (早稲田大学大学院生)

(Abstract)

This report describes two prewar French films that contain rare moving images of two Japanese modern dancers, Ashida Sakae and Toshi Komori. The first is *Antoinette Sabrier*, filmed by Germaine Dulac in 1926, wherein Ashida performed his most famous dance number, “Hara-kiri” dance, in a scene portraying a Far-Eastern costume ball. This film segment is of even greater importance because the performer died in France shortly after the shooting of the film and never returned to Japan. The second is *Amok*, filmed by Fedor Ozep in 1934, wherein Komori performed a “Balinese” dance with an Indonesian dancer, Soura Hari, in a scene that depicted a rite in a tropical rain forest. In the two films, the representation of these Asian dancers reflects the typical exoticism of that epoch, however, Ashida’s “Hara-kiri” dance, along with the camera work of the avant-garde director, attracted film audiences not only by its Japanese character but also by the distinctive beauty of his art.

0. 初めに

「五月にヴィユ＝コロンビエ座で見た彼の踊りがパリでの最後の公演となってしまったが、幸運なことにその崇高な舞姿はジェルメーン・デュラック監督の映画『アントワネット・サブリエ』に収められている」¹。1927年9月14日の『Comœdia』紙(パリ)上に記された日本人舞踊家・芦田栄の死亡記事の一文である。芦田栄の名は『アントワネット・サブリエ』にクレジットされていないので、このような記事がなければ映像の発見も不可能だっただろう。その後、フランス国立映画・映像センター(Centre national du cinéma et de l'image animée = CNC)に芦田の舞踊場面が取り除かれていないフィルムが保存されているという情報を得て、2015年2月にその映像を目にすることができた。また、当時芦田とフランスで共演していた小森敏が出演した映画『アモク』もCNCで見ることができた(この映画には小森の名がクレジットされている)。戦前に欧米で活動しフィルムに収められた日本人舞踊家のうちよく知られているのは伊藤道郎ですすでに彼の出演した映像作品の研究もあるが²、フランスで活動した日本人舞踊家の映像に関してはまとまった研究はなされていないのではないだろうか。執筆者は映画が専門ではないのでこれらの舞踊場面の映画史的な位置づけを論じることはできないが、本稿では芦田の舞踊が収められた貴重な資料の発見として、同時代の小森敏の『アモク』の場面と並べて紹介する。

1. 無声映画『Antoinette Sabrier』(Germaine Dulac 監督, 1926年製作)に収められた芦田栄の「ハラキリ」舞踊

「Sakae Ashida」, 日本では無名のこの舞踊家については2011年に出版された『小森敏とパリの日本人——近代日本舞踊の国際交流』(仙台:創栄出版)の中で茂木秀夫氏が一章を割いて論じたのが初めてではないだろうか。フランスの文献でも、Anne Décoret-Ahiha著『フランスの異国舞踊——1880～1940年』で小森敏と並べて1頁程を割いて紹介されているが³、その他では稀に名前が触れられる程度である⁴。日本語資料を中心とした『小森敏とパリの日本人』の記述をまとめると、芦田栄は第一次大戦前に画家を目指して渡欧し、主にフランスで舞踊家として名声を得、死の数か月前にパリで肝臓病を患い療養先のプルトーニュ地方で客死したとされる。フランスの新聞には、1922年頃から松山芳野里、小森敏等と共に共演したコメディ・デ・シャンゼリゼ等での公演の記述が頻繁に見られるようになるが、1919年6月2日の『The Times』紙(ロンドン)にも日本のスポーツを紹介するイベントで「芦田栄氏による朗唱を伴う剣舞」が披露されたとある。上述の計報記事によれば、芦田の死亡時の年齢は29歳で、パートナーの「Toshiko」と共に興行主チャールズ・コ克蘭の手によりロンドンで舞踊家としてデビュー、その後フランスやスペインでも踊るようになったと記されている。デュラック監督『アントワネット・サブリエ』に収められた芦田の舞踊場面の撮影は、当時新聞などで逐一伝えられていた製作状況から1926年8月頃と推測され、1926年8月28日の『La Presse』(パリ)は「芦田は[撮影のあった]その日の夜にロンドンへ発ってし

まったが、フランス映画の大作に出演できたと喜んでいて」と報じている。

舞踊活動では「武士道Bushido」「悪魔達の幻想的な踊りDanse fantastique des démons」「仏陀の出離Renonciation de Buddha」といった舞踊の名が見られ、侍や武士や仏教等「日本的」主題によるものが中心であったことが分かる。1924年の上演を例にとると、「彼の番になると芦田氏は、現代舞踊（剣舞）、《兵士の出発Départ du Guerrier》において、〈仏教的なものBouddique〉や〈悪魔Diable〉を踊り、最後に自らの腹を割る日本特有の自殺を見事に演じる〈ハラキリ〉舞踊」を披露したと記されている。⁵現代人の目から見れば、また当時の日本人にとっても、この種の舞踊は西洋の異国趣味に迎合した陳腐な創作と見なされかねない。⁶しかし、映画『アントワネット・サブリエ』の台本に見る踊る芦田の写真からは、むしろ簡素な装飾の中で効果を放つ個性的な強い表現様式が感じられる。⁷当時の代表的舞踊批評家アンドレ・レヴィンソンも、共演者であった小森敏の知性的で厳正な雰囲気を持つ型を重んじた舞踊と比べて、「小森の連れである芦田は、より気軽で気ままなスタイルをみせる。ほとんど裸体に近いその素晴らしいアジア人青年の身体、異彩を放つさぼさの髪の間から光る眼、驚くべき天性的なリズム感覚が大きな効果を与えている。彼のヴォキャブラリーは小森のものよりも少ないが、その代り彼の魅力はより直接的である」⁸と記している。

映画『アントワネット・サブリエ』は、1903年にヴォードヴィル座（パリ）で初演された同名の三幕劇を原作として1926年に製作された約80分の無声映画である。監督は、ルイ・デリュックらと共に商業的な映画に反して「純粋映画」の理論を实践した1920年代の「最初の前衛」グループの一人として知られる1882年生まれのアントワネット・サブリエである。⁹『アントワネット・サブリエ』の撮影に入った頃のインタビュー¹⁰でデリュックは、「私にとって俳優は存在しない」と言い、「映画は、視覚可能な音符と運動リズムが一続きになって何かを暗示させるような視覚的シンフォニーでなければならない」と語っているが、「劇映画」に反してスローモーションなどの映画技術による「リズム」「線」「光」を重視した彼女の理論について、舞踊との親和性を指摘する論もある。¹¹ただし同じインタビューで彼女は、そのような映画理論を具体化しても今の観客には理解されないで「機会を待っているところだ」と述べているように¹²、〈シネロマン協会〉のための商業的な仕事であった『アントワネット・サブリエ』は当時彼女の目指していた「純粋映画」ではない。あらずじは、石油業界の実業家ジェルマン・

サブリエの妻アントワネットを中心に、ジェルマンの破産を企む人々の陰謀と青年投資家ダンジェンヌとアントワネットの禁じられた恋が展開される。原作戯曲は3幕構成で、パリ郊外サブリエ邸での7月のパーティ、9月のサブリエ邸（駆け落ち未遂、ビジネスの失敗）、パリにあるジェルマンの事務所（ピストル自殺）と場面が移る。¹³映画の開始約7分目から1分間程続く芦田の舞踊場面は、サブリエ邸で開かれるアジア風仮装パーティの場面（原作ではジブシーの音楽隊が伴奏するガーデン・パーティ）の最初に挿入されている。陰謀者ジャマーニュがジェルマンの会社の技術者シャルトランをパリの夜遊びに誘い味方に引き入れる場面につき、「結婚記念日にサブリエは大舞踏会を催した」という字幕のショットが表示され、画面は室内の大広間に切りかわる。左右に座り込んで見入る仮装した人々の群、その中心に片肌脱ぎで立って今や踊らんとしているのが芦田である【写真1】。芦田が「剣舞」の最後に「ハラキリ」をして前方に突っ伏して倒れ、直ぐに立ち上がると、観ていた人々が満場の拍手をし、芦田もお辞儀を繰り返す。画面は字幕のショット「もう長い間、ジャマーニュはアントワネットに執拗に言い寄っていたが効果がなかった」に切りかわり、仮装舞踏会で繰り広げられる駆け引きと出会いのドラマが展開し始める。

興味深いのは、この舞踊が映画の中で単なるパーティ場面の余興以上の印象を残していることである。その理由として第一に、その直前に映し出されるキャバレーや仮装舞踏会での舞踏場面との対照性である。芦田の舞踊はこれらの装飾過多な乱痴気騒ぎの絶え間ない激しいリズムの場面に挟まれて、その簡素な装飾（着物と刀）、ゆっくりとしたポーズ、祈るような身振りの宗教性によって崇高さを際立たせており、異彩を放っている。『Euvre』紙（パリ、1927年4月22日）はこの舞踊を暗示的なものとして捉え、「豪華な饗宴、その内の一つで、一人の日本人が剣舞——恐らくSabrier = sabreの理由だろう——を演じ、ハラキリをするが、それは一つの自殺場面となる。ここでは戯曲とは異なり、誰も死なない」と指摘する。原作では二重の裏切りに遭ったジェルマンがピストル自殺をする悲劇で終わるが、映画の彼は思い止まりむしろ陰謀を暴いて勝利者となる。しかし映画の場合も、恋人を諦めたアントワネットの陰鬱な日常がこの勝利によって再び継続することを暗示して終わっており、悲劇には変わりがない。¹⁴その意味では、この「自殺場面」の挿入は、豪華な生活に潜む闇、その生活を守るための犠牲、といった映画のラストを暗示する序曲のような役割を果たしていると言えよう。

芦田の舞踊の魅力はさらに、カメラ操作によっ

て高められている。舞踊場面は異なる三つのショットの転換から構成されている。まずは背景の内装を含む空間全体を捉えた画面【写真Ⅰ】により動的な「剣舞」が捉えられる（ショット①）。次の左手を顔前に立て祈るような身振りは、立膝をついて静止した舞踊家の左手から俯瞰ショットで捉えられ、斜め上を仰ぐその顔を鮮明に映し出す（ショット②）。続いて、カメラいっぱい舞踊家の正面が捉えられると【写真Ⅱ】、芦田はギョロと目を剥き腹に逆手にあてた刀をゆっくり回してゆく（ショット③）。再び斜め上からの視点に移ると、刀を後ろに放り前に倒れ込む。ほぼ同時に最初の室内全体の画面に戻り、起き上がった舞踊家が左右に座る見物客の拍手に応じてお辞儀をする。つまり、ショットが①→②→③→②→①と切り変わり、劇中の余興という枠組みから「祈り」「切腹」の舞踊姿へ焦点が絞られ、再び劇中の余興の枠組みへと戻ってゆく流れが示される。この「ハラキリ」舞踊が、とりわけショット②③において特異な美しさを感じさせるのは、この舞踊家の本来的な外見の魅力や身振りの表現性に加えて、これらのカメラワークの効果に依る部分も大きいだろう。戦前に、その「天性的なリズム感覚」を称された舞踊家と映画における「リズム」を重視していた監督が出会い、その舞姿が芸術的な方法で残された幸運な例と言える。

2. 発声映画『Amok』（Fedor Ozep監督、1934年製作）における小森敏の「バリ」舞踊

前述の茂木氏の著作によればフォードル・オツェブ監督¹⁵のこの映画は、『熱風』という邦題で1937年7月に日本で封切られたとされるが（402頁）、小森の帰国は1936年2月21日なので¹⁶、彼の帰国後ということになる。異国を舞台にした『アモク』の舞踊場面と、当時のパリで評判を呼んでいた創作舞踊を記録した『アントワヌ・サブリエ』の芦田の舞踊場面は、当時の日本人舞踊家の映画出演として興味深い相違を示している。

『アモク』は、シュテファン・ツヴァイクの小説『Der Amokläufer』（1922年；1927年初訳時の仏題は『アモク、またはマレーシアの狂人Amok ou le Fou de Malaisie』）¹⁷を原作とした約1時間半の白黒トーキーで、過去から逃れるために当時のオランダ領東インド（現・インドネシア）の地方¹⁸に派遣されていたドイツ人医師が市街地に住む人妻の白人女性と出会い正気を失ってゆく悲劇を描いている。長期旅行に出た夫の不在時に若い愛人の子供を身ごもったこの植民地の上流社会の女は、数日に迫った夫の帰宅前に秘密裏に子供を墮胎するため森に引きこもって暮らしていた医師のもとを訪ねる。しかし取引は失敗に終わり、彼女は現地の非合法の墮胎に頼り命を落とす。久し

振りに目にした白人女性へ強く惹かれた医師は、妊娠していたことを死後も決して知られたくないという彼女の希望を叶えるため、母国へ検死のため運ばれる棺を自分の命ともども海へ沈めたのであった。「アモク」は狂乱の末殺人を犯す精神状態を指し、原作では出あう者すべてをなぎ倒してわき目もふらず突進してゆくその「走るlaufen」という行為に焦点があてられているが、映画においてその精神錯乱はまず舞踊場面と共に提示される（原作には「原住民」による舞踊場面はない）。映画開始約10分後に、「原住民」による屋外での音楽と舞踊のパフォーマンスが映される。このパフォーマンス映像は知人宅で賭け事に熱中する医師の映像とかわるがわる映され、約3分間にわたり音楽と舞踊の激しさが増すのに並行して賭け事への主人公の熱中が高まっていく様子が描かれる。ここでの舞踊は伴奏される打楽器と共に、あくまで主人公の「狂気」の演技効果を高めるために挿入されている。双方の高揚が頂点に達したとき、舞踊を鑑賞していた「原住民」の一人（「アモク」という役名で俳優のインキジノフが演じている）が突如狂乱し、踊っていた「バリ舞踊家」（小森敏）を刺し、その刃はさらに他の者に向けられ村中が混乱に陥るが、彼は医師の知人によって射撃される。原作での「アモク」の説明ではこの状態が発生すると人々は「アモク！アモク！」と叫んで周囲に報せながら逃げてゆくと語られるが¹⁹、映画では小森が刺された時、一緒に踊っていたスラ・ハリ Soura Hari 演じる「女性バリ舞踊家」が「アモク！」と叫ぶ。原作小説で医師自身が聞き手の「私」に自身の精神状態を「アモク」と比較して語っているように、この出来事はその後の白人女性との出会い以降の主人公の精神状態を暗示している。

小森とスラ・ハリの男女一組で踊られるこの「バリ」舞踊は、「伝統的」な衣裳を身につけ、様式化された頭部と腕、目と手の動きに特徴のある、打楽器の音に合わせて足を踏みしめる踊りであるが、実際のバリ舞踊との鑑識は専門家の分析を待つ必要があろう。まず木像の顔が大音響と共に映し出されると、腰から踝までをぴったりと覆う衣裳を着たスラ・ハリが胸の前で両腕を回転させながら、眼球と頭部を左右に動かしつつ立ち上がる。その動きのまま彼女が後退してゆくと、やがて踊り場の後ろに設えられた舞台上の音楽家及び周囲の観衆を含む全体が捉えられる。斜め前に上げた右手を回転させながら左手で衣裳の端をつまんだ小森が、外股のステップで踊り場中央で動き続けるスラ・ハリの周りを巡るように歩く。小森の衣裳は床上十センチほどの長さで、スラ・ハリの横に到着すると腰の高さまで右足を上げさっと一回転し、今度は開いた両腕を回転させながら来るときと同じステップで下手へと戻って行く。ガ

ムランのオーケストラの大写しの後、メディアム・ショットでとらえられたスラ・ハリと小森が胸の高さで両腕を激しく回転させる姿に続いて、観衆の中にいるインキジノフが映し出される。音楽の調子が変わり、舞台上の音楽家の後ろに胡坐をかいて座っていた男たちが右手を上げながら音楽のリズムに合わせて左右に揺れ始めると、小森がリズムに合わせて頭部を左右に傾げ、両手を胸の前で回転させながら足を踏みしめる【写真Ⅳ】。隣でスラ・ハリも両腕を動かしながら、首と眼球を左右に動かしている。再びインキジノフが映し出されるが、舞踊に見入っている彼は肩を痙攣的に動かし始めている。全体のショットに戻ると、腕を動かし続ける並んだ二人の舞踊家が、小森は小走り、スラ・ハリはゆっくりと踊り場内を移動する様子が見える【写真Ⅲ】。音楽が鳴り続ける中賭け事をする二人の俳優の演技が20秒ほど挿入された後、膝を腰の高さまであげながら床を踏みしめ回転する小森の激しい動きと、中央で上半身を動かすスラ・ハリ、演奏家達と舞踊の動きに反応をしめすインキジノフの姿がテンポよく続く。負け続けてすっかり摩ってしまった主人公が母国に送ろうとしていた金にも手を付けていく様子が、激しさを増す舞踊と興奮してゆくインキジノフの様子と共に加速する画面の切り変わりによって交互に映し出される。眉間に皺を寄せながら小森が自転を始め、音楽が絶頂に達した時「アモク」が起る。1934年9月25日の『Paris-soir』紙に掲載されたインタビューでスラ・ハリは、「これは悪魔を追い払うための神聖舞踊です。創作ではなく、このような場面で実際に行われる儀式舞踊です。ポナンやベロンbérongsといった打楽器や笛を伴奏に、身体、とりわけ手を用いて悪霊から私達を護る宗教的思想を表現するのです」と述べていることから、振付は小森ではなく彼女が担当したと考えてよいだろう。「その魅力的な蛇のうねりと猫のような柔らかさが、無邪気であると同時に邪悪な、つまり怯えた表情の目にもみる無垢さと手の官能的なねじりにみる邪悪さが一つになったパントマイムによって、この小柄な舞踊家はアモクもしくは悪霊を追い払おうとしているのだ」と映画での彼女の演技を記事は説明している。ここでスラ・ハリは、パリ島南部デンパサール生れでフランス人を父とし、9年前に初めてパリに来たと自身の来歴を語っており、すでに、オランダ、ドイツ、イギリスで同じ舞踊を演じたとも述べている。映画の撮影は1934年1～3月にフランス北東部ジョワンヴィルのスタジオで行われたが²⁰、その頃の小森の活動については茂木氏の著作にもあまり詳しい記述がない。新聞などには、1月13日に武林文子と共に「日本舞踊Dance Japonaise」と題した公演をヴィユ＝コロンビエ座で行う旨の

広告が見られ²¹、11月24日に「東洋舞踊La Danse d'Orient」と題した公演を行う旨が告知されている。²²また、1935年に入るとパリ14区の自身のスタジオで定期的な舞踊会を開いていた様子も分かる。²³この頃の彼の様子を伝えた日本の新聞には、「パリに流浪十三年トシ・コモリこと小森敏君はパリ人にもう相当有名になつてゐる。近頃はパリ南端の一角にスタディオを借り日本のダンスを習ひたいと云う西洋の奇人連に熱心な教授ぶりだ」²⁴と記されている。

3. 終わりに

小森の「パリ」舞踊も、芦田の「ハラキリ」舞踊も、原作の戯曲や小説にはなく、映画においても筋展開には直接関係していないが、これらの舞踊は舞踏会場面の舞踊とは異なり、あくまで鑑賞される舞踊として提示され、「狂気」や「自殺／自己犠牲」といった映画の全体的な主題を暗示する役割を担っている。またどちらの場合も、当時の異国趣味の視点から鑑賞される「民族舞踊」と「ハラキリ」舞踊には違いはないが、スラ・ハリや芦田といったアジア人舞踊家によって当時ヨーロッパで実際に上演されていた演目であり、当時の観客のこれらの舞踊家への熱狂を理解するためにも、文字資料ではすくいきれない動きの質を伝える映像が残っていることは重要である。一方で映画に収められた芦田の特異な美しさが、デュラック監督の手によって「加工」されることで輝きを増している事は、近年注目されているビデオ・ダンスの観点からも興味深い。当時、小森の舞台での舞踊スタイルが「日本舞踊の古典そのままの芸術」とされたのに対し、芦田の舞踊スタイルが日本のものでありながら「西洋化された新派」と認識されたのであれば²⁵、この残された彼の「ハラキリ」舞踊を分析すれば、当時の欧州における「異国」舞踊の受容という観点から20世紀初頭の創作舞踊に関してより深い理解に結びつく可能性もある。

最後に、本資料の発見は初期映画の専門家である小松弘教授及び小川佐和子氏のご助言に依る所が多く、ここに感謝の意を付させていただきます。

画像資料

以下の写真は、本誌への掲載に限りフィルムの前蔵先であるCNCの特別の許可を得て執筆者が複製したものである。

写真Ⅰ：『アントワネット・サブリエ』の芦田栄の舞踊場面



・写真Ⅱ：『アントワネット・サブリエ』の芦田栄の「ハラキリ」場面



・写真Ⅲ：『アモク』の小森敏の舞踊場面（部分）



・写真Ⅳ：『アモク』の小森敏の舞踊場面（部分）



- 1 特に記載のない場合、本稿の邦訳は執筆者によるものである。また、執筆者による補足が必要な場合は〔〕内に表している。
- 2 Mary-Jean Cowell, "Michio Ito in Hollywood: Modes and Ironies of Ethnicity," *Dance Chronicle*, Vol. 24, No. 3 (2001), pp. 263-305.
- 3 Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France: 1880-1940*, Paris: Centre national de la danse, 2004, pp.213,215.
- 4 例えば、Jacqueline Robinson, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Bougé Editions, 1990, p.49.
- 5 "Dans le monde," *Le Gaulois*, 28 mai 1924, p.2. 「démons」 「diable」の舞踊については、来仏した日本人によって「青鬼ダンス」と記された舞踊に類似した作品ではないかと推測される。「青鬼ダンス」は、「スツパダカになつて全身を青く塗り、黄色の木綿に墨で斑を描いて、虎の皮のフンドシに模したもんだ。そしてピアノの低音部を頗るグロテスクに叩いてもらつて、舞臺中を暴れ廻ると云ふ趣向だつた」とされる。益田甫「巴里で踊つてみた仲間(二)」『舞踊日本』第7号、1934年5月、5頁；茂木、2011年、195頁。益田甫は演劇研究のため1922年12月に日本を発ち1923年初頭にパリに到着、1924年1月13日にマルセイユ港経由でベルリンから帰国した(『読売新聞』1922年12月6日；『朝日新聞』1924年1月24日)。
- 6 益田甫が次のように芦田の「ハラキリ」舞踊を書きとめている。「プログラムには、ダンス・ハラキリ(これをフランス人はダンス・ハラカリと讀むんださうだ)と書いてある。何事が始まるかと思つてみるとプロセニウム・アーチの袖から、俄然起つた蠻聲、／『ベンセイウ……シクシクウ……ヨルカワヲ……ワタルウ……ウ……ウ……』／と来たもんだ。／すると、頗る藝術的な照明の下に金泥で彩られたユカタに小倉の袴を一着に及んだところの快男児が、憤然として見得を切つてゐるじゃないか。我々の幼年時代から抱いてゐた常識では、ケンブと稱するところのものが、フランスはパリに於いて、ダンス・ハラカリとなつて現れたわけなんだ。[...]『リュウセイウ……コウテイ……チヨウダラ……イツスウ……』／に至るや、彼快男児益々憤然として舞臺の中央にアグラをかき、五尺の秋水を逆手に持ち、オヘソまでもさらけ出して、切腹をしてしまつたんだ。／トタンに、満腹割れるばかりの拍手カツサイが沸き立ち、アンコールアンコール、アンコール」。益田甫「巴里で踊つてみた仲間(二)」, 5頁；茂木、2011年、194頁。便宜上段落は「／」で表した。
- 7 René Jeanne, *Antoinette Sabrier d'après la pièce de Romain Coolus*, film réalisé par Germaine Dulac, Paris: Jules Tallandier, 1928.
- 8 André Levinson, "La connaissance de l'Est," *Comœdia*, 31 décembre 1923, p.4.
- 9 Flitterman-Lewis, Sandy, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, Urbana & Chicago: Illinois UP, 1990, p.26.
- 10 Marcel Zaher et Daniel Burret, "Une heure chez Mme Germaine Dulac," *Cinéa*, Nlle série no.63, 15 juin 1926, pp.13-14.
- 11 Tami M. Williamsの論文「Dancing with Light: Choreographies of Gender in the Cinema of Germaine Dulac」(*Avant-Garde Film*, ed. by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Amsterdam: Rodopi, 2007, pp.121-131)がデュラックの映画における「舞踊」に関して論じているが、『アントワネット・サブリエ』の芦田の舞踊に関する記述はない。この論文で触れられているデュラックの

- 映画『旅への誘い』(*Invitation au Voyage*) (1927)には着物を着た「日本人」男性がバーでの余興の舞台に出演している姿も見られる。
- 12 1920年代後半のデュラックにはアントナン・アルトーが脚本を担当した実験的な映画『貝殻と牧師』(*La Coquille et le clergymen*) (1927年)や、1928年から1929年にかけては音楽作品をもとにした抽象的とも言える作品群がある——『Disque 927』『Thème et variations』『Arabesque』。
- 13 Romain Coolus, *Théâtre: Antoinette Sabrier, L'enfant chéri*, Paris: Charpentier & Fasquelle, 1906.
- 14 『アントワネット・サブリエ』に先行するデュラックの代表作『微笑むブーデ夫人』(*La souriante Mme Boudet*) (1922)は、夫との生活に嫌気がさしていた妻がその「殺害」を試みるも未遂に終わりを變化のない日常に戻るという内容で、現状を脱したいという女性主人公の試みが結局未遂に終わるといった同様の筋展開となっている (Flitterman-Lewis, 1990, pp.74-75)。
- 15 フョードル・オツェプ (Фёдор Оцеп, 1895-1949)は、1927年にワイマール共和国(現・ドイツ)に渡るまでソ連国内で主に映画台本作者として活動し、1931年に『カラマゾフの兄弟』(原題*Der Mörder Dimitri Karamasoff*)を監督した。ナチスの台頭とともにフランスに移住、そこで『Mirages de Paris』(1932)や『アモク』(1934)、『スペードの女王』(1937)等を監督。1940年よりドイツ軍によってパリが占領されると、スペイン経由でハリウッドに渡り、『The Three Russian Girls』(1944)等を手がける。その後カナダのケベック州に渡り『Le Père Chopin』(1944)や『La Forteresse』『Whispering City』(1947)等を監督した。文学作品の映画化が多い。Scott Mackenzie, "SOVIET EXPANSIONISM: Fëdor Ozep's Transnational Cinema," *Canadian Journal of Film Studies*, V.12, N.2, Spring 2003, pp.92-104.
- 16 「岩下軍縮随員や舞踊の二氏歸る 淺間丸けふ横濱入港」『読売新聞』1936年2月22日。
- 17 本稿の『アモク』の邦訳は、『ツヴァイク全集1——アモク』(辻理訳、東京：みすず書房、1961年)による。附録「ツヴァイクと映画」(清水晶)では『熱風』の日本公開時に関しても触れられている。
- 18 パテ社より発行された冊子 (*Pathé-Natan présente Amok*, 出版詳細表記なし〔フランス国立図書館蔵、資料番号4° ICON-CIN-13270〕)の「シナリオ」は「熱帯地方の小さなオランダ植民地で医師は孤独に暮らしていた」と始まり役役でも小森たちは「バリ島の舞踊家」と記され、原作でも語り手はオランダ政府による植民地への医師派遣のプログラムに申請し、「バタビヤ〔現・ジャカルタ〕とかスラバヤ〔ジャワ島北岸の都市〕のように、人が住み、クラブがあり、ゴルフもできて、本や新聞の手にはいるといった町ではなく、——まあその名まえはことさらに関係ありませんが——いちばん近い町からも、二日はかかるといった地方駐在地のひとつ」に赴任させられた(辻訳、23頁)と話しているの、具体的な地名は記されていないが舞台はオランダ領東インドとなる。封切当時の宣伝文句の「マレーシアを横断する比類なき旅」や仏文の「マレーシアの狂人」とあるのは、20世紀初頭にオセアニアが「Malaisie」「Mélanesie」「Polynésie」の三区区分で認識され、スマトラ、ジャワ、バリ島等を含むスダン列島もこの「マレーシア」(マレー諸島)地域に含まれていたからである (Claude Augé (dir. par), *Larousse universel en 2 volumes: nouveau dictionnaire encyclopédique*, Tome 2, Paris: Larousse, 1922, pp.137,400)。原作によれば医師が棺桶を海に沈める事件は1912年3月にヨーロッパへ戻る際に寄港したナポリで起こる設定となっているが、歴史的には1824年の英蘭協約によってマレー半島側は英国、スマトラやジャワといったインドネシ

ア側はオランダの支配となった。ツヴァイクは1908年11月より5カ月間、「インド」諸都市への旅行をしているが (Stefan Zweig, *Amok*, traduction de Bernard Lortholary, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Lefebvre, Paris: Gallimard, 2013, pp.13,110; Zweig, *Amok: traduction et présentation par Diane Meur*, Paris: Flammarion, 2013, p.22), 原作『アモク』にはオランダの文化ではなく英語や英語の言葉 (surgeon, down, halfcast), 英国人 (白人女性, 夫はオランダ人実業家) が登場するので, 現代の読み手を多少戸惑わせる。例えば, 初訳の仏題に加えられた「マレーシアの狂人」は長く維持されたが2013年に出版された二つの新訳 (Gallimard, Flammarion) では省かれおり, 改訳者は「Amok」という言葉が日常語になっているドイツ語に比べて「フランスの読者にとって『マレーシアの狂人』というタイトルは説明的な付け足しであったが, この小説の実質をより適切に表しているのがあって, 厳密な意味では舞台はマレーシアではない」(Gallimard, pp.12-13) とあえて記している。

¹⁹ 辻訳, 47頁。

²⁰ *Le Populaire*, 2 janvier 1934, p.4.

²¹ *La semaine à Paris*, 5 janvier 1934, p.55; 12 janvier 1934, p.59.

²² *Journal des débats politiques et littéraires*, 22 novembre 1934.

²³ *La semaine à Paris*, 10 mai 1935, p.45; 17 mai 1935, p.42; 24 mai 1935, p.44; 31 mai 1935, p.42; 7 juin 1935, p.43.

²⁴ 『読売新聞』1935年6月18日。

²⁵ Jean Brun-Berty, “La danse à travers le monde,” *La Dance*, avril 1924.この記事は2月22日のコメディ・デ・シャンゼリゼでの上演評で, そこでは「東京の帝国劇場から来た小森敏は [...] 日本舞踊の古典そのままの芸術である若柳流を体現している。対して芦田栄は, 西洋化された新派を体現している」と比較されている。若柳吉登代に師事した (茂木, 2011年, 55頁) 小森が《松の緑》や《越後獅子》といった古典舞踊の演目を踊るのに対し, 芦田の「非常に簡潔な《戦の踊りdanse guerrière》《悪魔の踊り》《ハラキリ踊り》」は「奥深く独創的で常に真摯な鋭さ」と評され, 小森によって「ミイラ化された」西洋人の「日本への夢想」を人間味のあるものにしていくと述べている。