

デニション舞踊団のアジア巡演におけるヴァナキュラーな舞踊文化との接触 ——インドの「ノーチ」と日本の「芸者」をめぐって

武藤大祐 (群馬県立女子大学)

Abstract

The Denishawn's far-east tour from 1925 to 1926 is well known in that they introduced their new dance to Asian audience. Their performance, based on the modern concepts ranging from exotic entertainment to abstract dance called "music visualization," was enthusiastically received especially in India and Japan where they also ignited arguments about "modernism" in dance. The discursive impacts that the Denishawn gave to the Indian and Japanese modernists make a curious contrast. To examine the difference, I focus on the Denishawn's quasi-anthropological research into Asian vernacular dance cultures during their long trip and attempt to draw a big picture of their scope. They met not only the stars like Matsumoto Koshiro VII or Mei Lanfang, but also enormous, mostly nameless dancers. Through this survey on Denishawn's research, the issues related to the major difference between their impact in India and that in Japan would be articulated; while their Orientalist interest, largely in the traditionally authentic high-culture, did not meet with Indian modernist agenda which was still struggling to find a path to social renovation of traditional dances, it was decisively fit with Japanese modernist agenda which has almost established a new hierarchy between old *geisha* culture and modern stage dancing.

序

本稿は、ルース・セント・デニス (Ruth St. Denis, 1879-1968)、テッド・ショーン (Ted Shawn, 1891-1972) およびデニション舞踊団 (Denishawn) が1925～26年に行なった大規模なアジア巡演において、彼らが各地でどのような舞踊の担い手と接触したかを検証することで、日本におけるデニション受容を、とくにインドにおけるそれと対比しつつ再検討するものである。

デニションのこの巡演をめぐっては、日本での松本幸四郎、中国での梅蘭芳との交流や、インドで彼らの公演を見たラビンドラナート・タゴールが激賞した逸話などがよく知られている他、彼らがとりわけ長く滞在し、大きな反響を得たインドと日本については (インドには約5か月、日本には延べ約3か月)、現地の舞踊に与えたインパクトに着目する研究もなされている。しかしそうした研究はいずれも、当時の日本やインドで発達しつつあった西洋近代的な「芸術」としての舞踊の文脈に対する影響を吟味するものであり、デニションが各地で実際に試みた「接触」のごく一部を切り取っているに過ぎない。本文で見えるように、このことは、インドよりも日本での受容に関する研究において特に問題含みである。

なるほどスザンヌ・シェルトンが、デニションのホストは「大使館関係者、現地の貴族、外国人、芸術家仲間であり、現地の人々の日常生活にふれ

ることはごく稀だった」(Shelton 1990: 194) と指摘するように、日本では帝国劇場を窓口として主に歌舞伎や能の関係者と交流し、インドでも西洋人や現地の王族などを介することなしに伝統舞踊にふれることは難しかった。とはいえ彼らが残した旅行記や手記を見ると、私的な時間には、彼らは国際的な交流に開かれた「芸術家仲間」や知識層だけでなく、むしろ「現地の人々の日常生活」に属するヴァナキュラーな舞踊文化、すなわち地域社会に根差した民俗舞踊、宮廷舞踊、大衆的な娯楽などにも多く接していたことがわかる。舞踊団の経営上、レパトリーを増やしたい彼らは、写真や映画の撮影、メモやインタビュー、衣装や楽器の収集、そして可能な場合には踊り手に直接指導を依頼した。こうした取材活動を主導したショーンは一種の人類学的な「調査 (research)」としての意識さえ持っていた (Shawn 1929: 156)。

こうした事実をふまえるなら、各国の「芸術家仲間」とデニションの相互作用にのみ注目する従来の研究はいささか偏向しているといわねばならない。ジェイムズ・クリフォードが、西洋近代に源をもつ「芸術」の概念を異質な歴史世界に適用して諸文化の共約可能性を仮構することを「ヘゲモニックな西洋的前提」の再生産として批判したように (Clifford 1988: 197)、デニションが当時の日本やインドに与えたインパクトを測るには、それぞれの地で展開された舞踊のモダニズム

(種々の社会的文脈に埋め込まれた儀礼から自律的な「芸術」への転換)と、デニション側の関心との共約可能性をあらかじめ自明視するのではなく、むしろ両者の接点がいかにして形成されたかを見るべきであろう。また国ごとに議論を区切るのではなく、むしろデニション側が観念として抱いていた「東洋」という空間的連続性のもとで、すなわち彼らの視野の総体の中で、個別の事例を捉える必要がある。

こうした問題意識に立ち、本稿ではまず第1節でデニションのアジア巡演の概要を確認した後、第2節では先行研究を参照しながらインドと日本でのデニション受容の差異を明らかにし、これを説明するにはアジアにおける近代的な「芸術」としての舞踊だけでなくヴァナキュラーな舞踊文化をも視野に入れる必要があることを示す。第3節ではアジア各地でのデニションとヴァナキュラーな舞踊の担い手たちとの接触を精査し¹、第4節でデニションと当時の日本の舞踊の関係に考察を加えたい。

1. アジア巡演の概要

デニションの一行は1925年8月7日にシアトルを発ち、8月19日に横浜に到着した。9月1日から25日までの東京・帝国劇場公演を成功裡に終えた後、日本列島を南下し、中国、シンガポールを経て1926年1月にインドに達した。当初、イン

ドから先の予定は決まっておらず、彼らはエジプトを経てロンドンへ巡業し、大西洋を通過して帰国する世界一周も考えていた(St. Denis 1939: 274; Sherman 1976: 76)。しかしインドからジャワへの巡業の可能性が開かれると、インドシナやフィリピンを経由しつつ往路を辿って帰国するルートが定まり(Sherman 1976: 166)、1926年10月に日本を再訪して、11月27日にサンフランシスコへ帰着している(Schlundt 1962: 54-58)(表を参照)。

巡演のメンバーはセント・デニスとショーンの他に、ドリス・ハンフリーをはじめとする十二名のダンサー(女性十名、男性二名)がいた。指揮者で作曲家のクリフォード・ヴォーンが、フルート奏者とチェロ奏者を各一名伴い、他は出演する劇場ごとに雇用された。マネージャーとしてジューン・ハミルトン・ローズ、舞台監督としてルースの実弟であるブラザー・セント・デニス(しばしばダンサーとして出演もした)、大道具を担当するスタンリー・フレイザー、衣装を担当するパール・ホイラーがいた。さらにハンフリーの母親と、自費で随行する二人のダンサーに加え、ビルマや中国で新たなスタッフが雇われて一団に加わった。この異例の規模の巡演を可能にしたのは、当時アジア帯に壮大なネットワークを持っていたユダヤ系ロシア人のアスウェイ・ストロクで²、彼自身とその娘もしばしば一行に加わった(Sherman 1976: 9-11)。

表 デニションのアジア巡演行程

Schlundt (1962) を基に筆者作成。

8月7日	シアトル発	24~27日	クエッタ	3日	クディリ
9月1~25日	東京(日本)	3月2~7日	ラホール	5日	スラカルタ
26~27日	静岡	9~10日	カーンプル	6~7日	スマラン
28~29日	名古屋	11~13日	ラクナウ	9~10日	バンドゥン
10月2~10日	宝塚	15~20日	デリー	14~20日	ウェルテフレーデン
12~13日	京都	22~24日	ジャバルプル	26~27日	サイゴン(英領インドシナ)
14日	岡山	26~27日	イラーハーバード	9月1~4日	香港(英領)
15日	広島	4月3~12日	コルカタ	8~20日	マニラ(米領フィリピン)
17~18日	熊本	15~25日	ボンベイ	24~25日	九龍(英領)
20~22日	博多	27~5月1日	シカンデラーバード	10月1~10日	上海(中国)
23~24日	長崎	3~9日	マドラス	14日	長崎(日本)
25日	門司	13~24日	コロombo(セイロン)	16~17日	博多
28~29日	大連(中国)	25~28日	キャンディ	19~24日	神戸
31日~11月7日	天津	29日	コロombo	26~31日	東京
8~10日	北京	6月14~19日	シンガポール(英領マラヤ)	11月2~3日	金沢
16~28日	上海	(シンガポールに滞在、制作)		4~5日	大阪
12月1日	香港	7月6~9日	クアラ・ルンブール	6日	岐阜
8~12日	シンガポール(英領マラヤ)	12~13日	マラッカ	8~9日	名古屋
14~16日	シンガポール	15日	シンガポール	10日	浜松
23~1月4日	ラングーン(英領インド)	20~26日	スラバヤ(蘭領東インド)	11日	豊橋
8~24日	コルカタ	29~31日	スラバヤ	27日	サンフランシスコ着
1月28日~2月14日	ボンベイ	8月1日	マラン		
17~22日	カラチ	2日	マディウン		

デニション舞踊団はこの巡演に際し、四つのプログラムを用意していたが (Schlundt 1962: 54-58), いずれにおいても、世界各地の舞踊などを題材にしたエキゾチックな作品群や、「ミュージック・ヴィジュアルイゼーション」と呼ばれる抽象的な舞踊作品など、幅広いレパートリーを組み合わせている。

2. インドと日本でのセント・デニス受容の比較

序でも述べたように、デニションが最も長く滞在し、公演とそれへの反響も多かったのがインドと日本である。インドについてはウッタラ・アーシャ・クールラワラ (Coorlawala 1992) が、日本については片岡康子 (1985) および児玉竜一 (2015) による研究が存在するが、まずこの二カ国でのデニションの受容を比較検討しながら、本稿の問いへと接近したい。

① インド

インドにおいては、セント・デニスがインドの舞踊に基づく自作品 *Dance of the Black and Gold Sari* (1923年初演) や *Nautch Dance* (1919年初演) を各都市で上演し、これが熱狂的な反応を引き起こしたことが知られている (Sherman 1976: 90-92; St. Denis 1939: 284-285; Shawn 1979: 188)。ハンフリーによれば、

ルース女史が人々のお気に入りだった。彼女はいつも、ノーチの踊りを二回、時には三回繰り返すことになった。地元の観客は目当てがはっきりしていて、他の演目をやっている間は大人しく待っているのだった。他の団員は先に帰ってしまっても良いくらいだった。一階の客席はアメリカ人やヨーロッパ人が占めていたが、彼らは自分たちが何を見ているのかわからなかった。(Cohen 1995: 52)

という。コルカタ公演を見たタゴールは感激して楽屋を訪れ、自ら設立した大学にセント・デニスを教師として招こうとした (Sherman 1976: 92)。

こうした反応をふまえ、ションは自伝 (1960年) の中で、

インドにおける舞踊のルネサンスはデニションの巡演から始まっており、ルースによる東インドの舞踊の上演に大きく負っているのだ。(Shawn 1979: 188)

と書いた。つまり1930年代に起こったインド伝統舞踊の「復興」に、デニションは大いに貢献したというのである。

当時、インドにおいては南部のエリート層の中

心として1892年に開始された「反ノーチ運動」が高揚しており、インドの伝統的な舞踊は論争的となっていた。「ノーチ (nautch)」は大道芸や遊女をも含めた種々の踊り手を、イギリス人が文脈を捨象して用いた総称であるが、とりわけ寺院や宮廷に属する踊り子の文化が性風俗と結びつくようになっていたため、ピューリタニズム的な社会道徳の観点から知識人の批判を受けていたのである。しかしこうした趨勢に対し、伝統文化を擁護する反植民地主義的な運動も高まり、両者の論争の結果、伝統的な権力の制度や、性風俗とは切り離された伝統舞踊の「近代化」が図られ、今日のインド古典舞踊の原型が生まれたのが1930年代である。

デニション公演がこのインド伝統舞踊の再評価と復興の引き金となった、というションの自負に対し、クールラワラは、当時のインドにおける知識層に実質的な影響を及ぼしたアンナ・パヴロワに比べ、セント・デニスのインパクトはあくまで「間接的」なものに留まっただろうと指摘する (Coorlawala 1992: 143)。パヴロワは、ルクミニ・デーヴィー、ウダイ・シャンカール、マダム・メーナカーなど、伝統的な職能としての踊り手 (タワーフやデーヴァダーシー) とは異質な新しい舞踊家たちの出現に直接関与しており、バラタナーティヤムやカタックなど今日「インド古典舞踊」と呼ばれる近代的様式の形成に影響を及ぼしている。それに対し、こうした人々がセント・デニスの影響を認めている様子はなく (Coorlawala 1992: 142)、今日のインドでもションの主張するような功績はほとんど知られていないという (Coorlawala 1992: 124)。

クールラワラによれば、パヴロワはその『瀕死の白鳥』によって、インドの民族主義的なモダニストたちが追い求めた「スピリチュアルなイメージ」と照応するものを提示しつつ、それまで舞踊とは縁のなかった知識人たちをインド舞踊の再評価さらにはインド舞踊家への転身にまで向かわせることとなった (Coorlawala 1992: 143)。それに対してセント・デニスはあからさまに舞台上でノーチを演じ、論争の渦中にある踊り子の文化そのものを肯定する身振りを示した (Coorlawala 1992: 138)。つまり、モダニストたちは伝統的な信仰や宮廷社会に深く根差したノーチの風習から、インドの文化的独自性やその精神性だけを切り離して救い出せると考え、パヴロワはこれに根拠を与える形になったのに対し、セント・デニスはいくまで両義的な反応を引き起こすに留まったのではないか、というのがクールラワラの見立てである (Coorlawala 1992: 138-9)。これに関してドリス・ハンフリーの以下の記述は示唆的である。

彼らは自分たちの国の踊り手が、王の宮廷の豪華な衣装をまとっている姿を見たことがなかった。しかも20年の舞台経験で培った技芸を備える美しい女性など初めて目の当たりにしたのだった。私たちは普通の市民の知る踊りがどんなものかを既に見ていた。大道芸の踊り子たちが、一人か二人の太鼓打ちを連れているのを見かけることがあったのだ。それは貧相で、襤褸をまとい、みすぼらしく、汚れ、打ちひしがれていた。(Cohen 1995: 52)

つまりクールラワラのいうように、セント・デニスの「インド舞踊」は、失われたインド文化の栄華の再現という意味合いを強く帯びたのである。それゆえ観客を熱狂させ、タゴールの賞賛すら得たセント・デニスの舞踊は、同時に多くの知識人からは黙殺され、歴史の上でも忘却されてしまうという錯綜ぶりを示した。クールラワラの議論には説得力があるといえよう。

ここにはまた、知的エリートたちによって国際的に開かれたインドの「古典舞踊」が創出されていく過程で、宮廷や寺院で受け継がれてきたヴァナキュラーな舞踊文化が過去の古い地層へと繰り下げられていく過程も認めることができる。伝統的な舞踊文化と、近代的な芸術としての舞踊の理念がせめぎ合う、その渦中でセント・デニスも賛否相半ばする両義的反応を引き起こしたのである。

② 日本

日本での公演は往路と復路の二度に渡る。1925年9月1日から25日にかけての帝国劇場公演が最も長く、女優劇三演目からなる第一部に続く第二部「デニショウン一座 西洋舞踊」として上演された。1926年の帝劇公演は10月26日から31日と短い、「デニショウン大舞踊團」としての単独公演である。他に宝塚や神戸に比較的長く滞在している他、地方都市を丹念に回っている。

1925年の帝劇公演を見た蘆原英了は「舞踊の楽しさを、この時ほど痛切に感じたことはなかった」(蘆原 1986: 25)、「ショー的な要素が強く、ミュージック・ホール的な感じを与えないでもなかったが、その本質は決してショー的舞踊でなく、深い研究に根ざした立派な舞踊であった」(蘆原 1986: 28)と評している。神戸で見た淀川長治は「家族連れの満席」(淀川 1996: 72)、「一幕ごとに日本の観客はざわめき…」(淀川 1996: 76)と会場の熱気を書き記している。

デニションは、三年前に来日したアンナ・パヴロワと並んで様々に論評されたが、中でも評論家の小寺融吉が高く評価し、1928年の著書『舞踊の美学的研究』で踏み込んだ議論を展開した。小寺の評価はだまかに二点に集約される。まず異民

族の舞踊を研究し、それに基づいて創作を行うという「科学的」姿勢、そして「ミュージック・ヴィジュアルイゼーション」における音楽と身体運動の連関の分析的な探究である。こうした科学的な姿勢こそが日本の舞踊に必要な「近代的精神」だという(小寺 1974b: 262)。

また日本の舞踊関係者はデニションを熱烈に歓迎し、日本の舞踊を学ぼうとする彼らの要望に応えた。中でも松本幸四郎が踊りを指導し³、デニションの新作*Momiji-gari*(紅葉狩)が生まれたことはよく知られている。歌舞伎座の他にも観世能楽堂などで能を見たり、東京帝国大学図書館長であった姉崎正治の手配によって宮内庁楽部を訪れて舞楽を見学した他、宝塚歌劇、そして祇園で片山春子の舞も見ている。さらに六代目尾上梅幸、二代目市川猿之助などと接見し、装束や道具の見学さらには収集も行った(児玉 2015: 226)⁴。

日本でのデニション受容を研究した片岡(1985)は、「洋舞の移入、定着の過程及び日本の現代舞踊の発展という脈絡の中で、デニション舞踊団が果たした役割」(片岡 1985: 91)を論じつつ、その結論部において、先に見た小寺の論を重視している。

小寺の舞踊論は、草創期の洋舞界と新舞踊の人びとの水先案内の役割を果たし、ひいては新舞踊を含めた日本の現代舞踊の発展をうながしたとみることができる。(片岡 1985:105)

デニションに鼓舞された小寺の論が具体的にどのような形で日本の舞踊に影響を与えたのかを片岡は示していないが、ここではむしろ、前項で見たクールラワラの論と対照的に、日本でのデニション受容をめぐる片岡の論に、伝統舞踊めぐって思想的立場を異にする人々の間の葛藤、すなわち新舞踊をめぐる当時の議論への言及が全く見られない点を指摘したい。

坪内逍遙の『新楽劇論』(1904年)を端緒として、日本では伝統的な舞踊の刷新をめぐる議論が活発化し、実演家による多様な取り組みが展開された。『新楽劇論』で逍遙は、新しい日本の楽劇の取るべき方向を理論的に探り、「歌舞伎劇」から「振事劇」(舞踊劇)が截然と区別され、その特色および当時の諸芸の状況から、後者により将来性があると説く(坪内 1927a: 551)。また「日本舞踊の将来」(1908年)では、盆踊りなどの参加型の舞踊と、専門的訓練を要する上演型の舞踊が対比され、誰にでも真似られる芸よりも後者の方が「眞の藝術であろう」とされる(坪内 1927b: 671)。そして「わが六代舞踊派の特質」(1918年)では「座敷藝」と「舞臺藝」が区別され、これは「貴族本位」と「平民本位」の区別に対応するとされる(1927c:

799)。概括すれば、逍遙の考える新しい日本の舞踊とは、①専門家による上演型であり、②豊かな表現性を備え、そして③「内外上中下を引くための好尚」に適したもの（1927a: 532）、すなわち万人に開かれた公共性を有するものであった。

小寺はこの逍遙の議論を引き継ぎ、「藝術的舞踊」と「娯楽的舞踊」をそれぞれ上演型舞踊と参加型舞踊の区別に対応させる（小寺 1974b: 235）。その「藝術的舞踊」をめぐる論は、バヴロワ、セント・デニスの来日公演に大いに触発されており、前者については「人間の多種多様な複雑な情緒を、舞踊を以て表現し得る」技術を（小寺 1974b: 242）、後者については先述の通り「科学性」を評価した。

こうした理論を背景として大正期に発達したのがいわゆる新舞踊であり、歌舞伎役者、踊師匠、そして芸妓がこれに取り組む中で、「舞踊家」という新たな社会的カテゴリーも形成される。例えば新橋の芸者だった花柳壽美は、「西洋には、舞踊家といふものがある、あなたは藝者をよして、舞踊家になるべきだ」という小山内薫の言葉によって妓籍を退き（里見 1953: 48）、舞踊家に転身する。しかし「舞踊家」と「芸者」の概念的な弁別はしばしば花柳界に波紋も生んだ。新橋の芸者であった藤蔭静枝の作品『思凡』（1921年）が、若い尼僧の無軌道な恋心を描くその内容もあって賛否両論を巻き起こした結果、静枝が花街を去り舞踊家として独立した経緯が象徴するように（西形 2006: 112）、舞台と座敷では舞踊の概念が異なるために、踊り手の活動をめぐって両者間の摩擦はしばしば強まったのである。小寺もまた自身の立場から、新舞踊は芸妓から切り離すべきと力説した。

舞踊の純な発達を願ふためには、我々はかくの如き不健全な生活者を追つ拂ふ必要がある。そして藝妓に教授することに依て貴重な一生を棒に振りつゝある各流の男女の舞踊師匠及び役者以外の、その習得者がどんどん、正しい藝術家として廣く公衆の前に立つことを期する。（小寺 1974a: 392）

こうした議論は、インドでのノーチをめぐるそれと似た構造を有している。すなわち近世までに性風俗と密接に関わりながら発達してきた舞踊文化が、従来の文脈から離脱して自律的な「芸術」へと転化しようとする過程の緊張状態に他ならない。ところが日本でのデニシオン公演は、インドとは異なり、当時のこの問題に何の関わりも持たなかったかのように見える。

そこで注目すべきは、デニシオンが日本公演では日本を題材とするレパトリーを上演しな

かった事実である（片岡 1985: 97-98）⁵。どのような判断によるものかは不明だが、少なくともこの点で、インドと日本でのデニシオン公演はかなり性質を異にしていたのである。結果として、デニシオンの公演はインドでのような賛否両論を生まなかった。いわばこの「論争の不在」こそ、日本とインドの比較を通じて初めて見えてくるものに他ならない。片岡の論はこの側面を考慮しないために、クールラワラの論とは対照的に、あたかもデニシオンと日本の舞踊文化が単一の「世界的パースペクティブ」（片岡 1985: 92）を共有し得たかのような構図を描くことになる。片岡は「世紀末から今世紀初頭にかけて、欧米において新しい舞踊の動きが活発に起った」が、「こうした革新の現象は、欧米に限らずシンクロニックに世界的に起った動きであった」として（片岡 1985: 93）、日本の新舞踊運動を文脈付けるが、アジアの伝統舞踊に触発されたデニシオンのアジア巡演と異文化間接触という複雑な出来事を説明するにはいささか平板な理解といわざるを得ない。むしろ上述したような「論争の不在」がどのような輪郭をもった出来事なのかを、より広い視界の中から彫り出すべきであろう。

3. 各地での舞踊文化との接触

インドでは賛否両論を呼んだデニシオンの公演が、なぜ日本ではそうならなかったのか。デニシオン日本公演におけるこの「論争の不在」を理解するには、デニシオンと「芸術家仲間」たちの交流のみに留まらず、その外側に広がる光景をも視野に収めねばならない。すなわちデニシオンが実際に接触し、「調査」を通じて知識を得ていた、ヴァナキュラーな舞踊文化の広がりである。残された記録全体を見渡すと、彼らが各地で接触した踊り手の大部分は無名の踊り手であり、日本の歌舞伎役者のような専門的な芸術家は水山の一角に過ぎない。

アジア各地の舞踊の「調査」に並々ならぬ情熱を傾け、主導したのがシオンである。舞踊団のマネジメントも務める彼は、激務の合間を縫って、小さな情報を手掛かりに方々へ出かけ、撮影し、原稿にまとめて母国の月刊誌*The Dance Magazine*に寄稿した⁶。その内容は単なる見聞記ではなく、研究者の書物を引用しながら、各地の舞踊の歴史を含む詳細な解説が盛り込まれている。セント・デニスや、他の団員も折に触れて踊りに接しているが、しばしば単独でも行動したシオンがおそらく最も多くの舞踊にふれている⁷。

① 中国

中国では、北京で梅蘭芳（1894-1961）と交流をもった。梅は、デニシオンの公演会場

で、閉演後に同じ舞台で京劇を一同に披露した (St. Denis 1939: 276)。二日後には、芸術愛好家の Kumphu Kin の仲立ちにより、セント・デニス、ショーンと梅の会見の場が設けられている (St. Denis 1939: 276)。その後、デニショーンでは梅の代表作である『霸王別姫』を翻案した新作 *General Wu Says Farewell to His Wife* を制作し、早くも帰路でプログラムに加えた。

このエピソードの他には、中国での記録は少ないが、ショーンは上海の「小さな、みすぼらしい劇場」で「功夫に由来すると思われる」舞踊劇を見ている。女形の役者が槍を自在に操り、次々に迫り来る戦士たちを撃退するさまが劇音楽とともに演じられ、「一切が明確なリズムに乗り、極度に精確で、丹念な稽古の成果とわかる。舞台装置は貧相だが、中国の舞踊芸術として言及に値するもの」と感激している (Shawn 1929: 54-5)。

これに続く記述では、中国には社交ダンスが見られないとしている。ショーンは纏足の風習が女性を舞踊から遠ざけているのだらうと推測しつつ、上海の YWCA でもはや纏足をしていない若い女性たち（多くがアメリカやイギリスに留学経験がある）に出会い、「踊るのに必要な肉体的条件、すなわち健康で歪んでいない足を持ったことで、踊りにふれる正当な機会を得た最初の世代」と呼んでいる (Shawn 1929: 56)。

② 東南アジア (往路)

往路ではシンガポールおよびビルマ (英領インド) のランゲーンを訪れている。

シンガポールでは、苦勞してマレー人の踊り手と楽隊を探し出し、宿泊先のホテルの屋上で踊りを見ることができた。踊り手は男女各二名、楽隊は五名 (太鼓、ゴング、擦弦楽器)、「いわばスクエアダンス、もしくはコントルダンス」で、「緩やかで単調な、似た動きの果てしない反復」だったという (Shawn 1929: 60)。セント・デニスも強い感興は覚えなかった (St. Denis 1939: 279)。彼らの記述はジョゲのような素朴な民俗舞踊を思わせるが、ショーンは現地在住者から「本物の」ダンスが夜を徹して行われる激しいものだと聞いており、自分たちが見たのはヨーロッパ人向けに「塩梅された」ものに過ぎないと考えた (Shawn 1929: 61)。シンガポールでは他に、路上の小屋掛け芝居での中国人の踊りを、また「マレー人の踊り手がインド風の踊りを試みている」舞台を見た他、新興の遊園地で「ワヤン」(ワヤン・ウォンか)が見られるともショーンは記す (Shawn 1929: 68)。

1925年のクリスマスから年明けまで滞在したランゲーンでは、彼らは強い印象を与える踊りに出会った。ハンフリーは到着した日の晩にさっそく

郊外の行楽地で見た上演 (プエ) について記している。

膝を曲げたごく低い体勢で滑るように動き、手と腕の動きが信じ難く柔らかい。反り返った指はほとんど手首についてしまう […]。動きは速く、鳥のようだ。(Cohen 1995: 50)

おそらく同じ上演について、セント・デニスも「コニー・アイランドのような」場の状況と踊りを描写している (St. Denis 1939: 279)。電気照明で照らされた拳闘のリングがそのまま舞台として使われ、楽隊が居並ぶと、「エネルギーに満ち満ちた」小柄な女性の踊り手が飛び出して来て、「軽業」を披露した。

踵で体を支えてしゃがみ、そこからまっすぐ宙に飛び上がりつつ両足を横に突き出しては戻す、それから不思議な、身を縮めた宙返りを何度もする。(St. Denis 1939: 280)

ショーンも「ロシアのコサック、チャールストン、シャムの腕や手の動きが混ざったような」と形容しつつ、そのリズムの速さ、ステップの多彩さ、アクロバティックなポーズなどに圧倒されている (Shawn 1929: 69)。舞踊の形態や歴史をなかば科学的に「調査」したショーンに対して、ハンフリーは踊り手の暮らしぶりにも関心を抱き、翌日ホテルに招いて個人的に話を聞いている (Cohen 1995: 50)。

ランゲーンでは合計八～十ものプエを見ることができたとショーンは記している (Shawn 1929: 70)。とりわけ奇遇を得たアメリカ人女性の夫である地元行政官の伝手で、ビルマ文芸協会、中国人協会、私的な誕生日会、ムスリム貴族の邸宅などで踊りを見た他 (Shawn 1929: 74)、名高いポ・セイン (ပုခင်, 1882-1954) にも接触できた。ショーンは二日に渡って会見し、女性群舞と彼自身の踊りを見せてもらった他 (Shawn 1929: 79)、踊りの指導も受けた (St. Denis 1939: 282)。

ビルマ舞踊に感銘を受けたショーンは「最も優れた踊り手」を雇って写真と映画を撮影した (Shawn 1929: 74)。映画⁸には、若い男性一人、女性二人の踊り手が映っており、傘や扇を使った様々な踊りが記録されている他、ショーンやセント・デニスも踊りを習う様子も認められる。さらにビルマ舞踊を元にした新作を作る案が出て、ポ・セインが衣装の制作に快く協力した (Shawn 1929: 79)。なおこの新作 *A Burmese Yein Pwe* はセント・デニスとハンフリーの振付により、翌年のシンガポールで初演された (Sherman 1979: 142)。

③ インドおよびセイロン

インドでは最初に訪れたコルカタを拠点に各都市を巡演した。舞台が評判になって滞在が伸びたことと、インドの後の旅程がなかなか確定しなかったことなどから、自由時間も多かった。

まずコルカタでは、アメリカ領事館職員を介して裕福なイスラム商人の邸宅を訪れ、高名なカタクの踊り手であるバチワ・ジャン (Bachwa Jan) とマルカ・ジャン (Malka Jan) の踊りを見た。セント・デニスは「全くの神秘であり、しかし魅力的」と絶賛している。

私たちは恍惚となって彼女を見つめた。その跳び回るような黒いツバメ——彼女の眉——が、ラーダーとクリシュナの愛の主題から追求と隔絶と獲得の物語を、ある内的なリズムとともに表現するのをうっとりとした。(St. Denis 1939: 286)

ショーンはバチワ・ジャンが九キロもの重い足鈴を非常に細かく操作できるのを見て驚いている (Shawn 1979: 181)。

一行はラホールでも、カタクの踊り手ヒラ・ラル (Hira Lal) に謝礼を払い、公演会場の劇場で一週間に渡り毎日二時間の稽古を受けた (Shawn 1929: 96)。

より信仰と深く結びついた舞踊を求めていたショーンは、コルカタのカーリー寺院での奉納舞踊に立ち会って、強い感銘を受けている。

どんな大聖堂よりも強い印象を受けたし、壮大なオペラハウスの、どんなブルミエ・ダンスーズよりも感激した。ここで私はまさに、本当の「生命の踊り」を垣間見たからだ。(Shawn 1929: 128-129)

さらにショーンは南インドの宗教文化に精通したバンガロール大学のクリシュナスワミ・ラオ (Krishnaswami Rao) の知遇を得て、マドラス公演時にマドゥライまで足を伸ばし、高名なデーヴァダーシーであるカマランバル (Kamalambal) の踊りを見た。「インドで見た最も魅力的な、技術的に最高の踊り手」(Shawn 1929: 130) と書き留めている。

他方、北東部のチョタ・ナーグプル高原に住むサンタル族のラジャが、コルカタでのデニショーン公演を見て彼らを地元へ招待し、村々から選りすぐりの踊り手を集めて踊りを披露した。村々が団体を次々に差し向けてきて数百人の集まりにまでなってしまったという (Shawn 1929: 102-107; Shawn 1979: 183)。

またショーンは休暇を利用して、ハンフリーと

ともにダーズリンにも向かっている。インド仏教協会の会長で、ダーズリン警備隊の隊長でもあるチベット人の伝手を得て、チベット仏教の僧院で修行僧の踊りを見た (Shawn 1929: 113; Cohen 1995: 52-54)。ダーズリンでは他に、同じ人物の手配によりホテルのテニスコートでチベット人の世俗的な仮面舞踊も見ている (Shawn 1929: 124)。

クエッタでは偶然にもホーリー祭にあたり、毎日見ることのできた大道芸の踊り子を撮影している (Shawn 1929: 113)。また都市化したボンベイでは映画スタジオで商業的な踊りの撮影が行われており、劇場では「貧相な出し物」に女装した少年のノーチが出演していたという (Shawn 1929: 94)。

ショーン以外の団員はあまり現場へ随行していないようで、記録は少ない。しかしシャーマンの日記には、一行が街中で日常的に様々な踊りにふれていたことが書かれている (Sherman 1976: 115, 134)。

最後はセイロンであるが、キャンディでは仏陀を祭るヴェサック祭行事にぶつかり、踊り手の大行列を見ることができた。四日間の滞在であったが、「最も良さそうな団体を選び、毎朝三時間の稽古をつけてくれるよう契約した」(Shawn 1929: 142-143)。この稽古との関連は不明だが、キャンディで撮影された映像には、太鼓に合わせた男性群舞に、ショーンと二名の男性ダンサーが加わる場面が写っている⁹。

④ 東南アジア (復路)

復路では、一行はシンガポールで休暇を取り、数本の新作を仕上げた後、クアラ・ルンプール、マラッカとジャワ島の七都市を巡り、仏領インドシナのサイゴン、そして米領フィリピンへと巡演した。

ジャワでは、スマランでの公演の合間にジョグジャカルタを訪れ、宮廷でワヤン・ウォンを見ている。スルタンの息子たちの割礼式の催しで (Cohen 1995: 56)、ショーンとセント・デニスの他に団員十三名が出席した (Shawn 1929: 145)。ショーンは「日本の舞踊を除くと、東洋の舞踊芸術の頂点」(Shawn 1929: 150) と讃嘆している。ジャワでは典雅な宮廷文化が生きていたからである。

ジャワで夢がかなった。ここでは、ついに、東洋の舞踊は夢に思い描いたよりもさらに素晴らしく、美しく、王宮の文化は本物であり、宮廷儀礼は、政治権力こそないが、尊厳と壮麗を有している。(Shawn 1929: 145)

ハンフリーは宮廷文化のあり方に若干の違和感

を示す。

惜しむらくはこれがラジャの私的な楽しみであることで、民衆がこの魅力的な光景を目にすることはないのだ。民衆のためには他の踊りをやっていたが、大した衣装ではなく、踊り手もさほど上手くもなければ美しくもなかった。(Cohen 1995: 57)

この他にスラバヤではブドヨ、ワヤン、旅劇団の舞台、さらにバリなど他地域から来た踊り手を目にしており (Shawn 1929: 152-153)、ソロ (スラカルタ) でも何らかの踊りを見たと言ったシャーマンが書き留めている (Sherman 1976: 184)。ウェルテフレーデン (現在のジャカルタ中央部) では毎夜どこかから太鼓やガムランが聞こえており、公園で西ジャワの民俗舞踊や社交ダンスをやっているのを見たという (Shawn 1929: 153)。

仏領インドシナでは、サイゴン公演の後、アメリカ領事の手配により、カンボジア王宮で国王の誕生日の祝典に参列し、舞踊劇を見た (Shawn 1929: 157)。プノン・ペンへ向かったのはショーンとセント・デニス、ハンフリー、チャールズ・ワイドマンの四人であり (Cohen 1995: 59)、悪路を車で六時間半かけて移動した直後にも関わらず、一行は感銘を受け、詳細に記録している (Shawn 1929: 158-164; Cohen 1995: 59-60)。セント・デニスはとりわけ強く打たれ、「東洋で見たいと長年望んでいたものの全てを、ついにこの祭典で目にした」と絶賛を極めていく (St. Denis 1939: 298)。

米領フィリピンのマニラでは、ショーンとセント・デニスが見学夫妻に接見し、彼らの手配で様々な舞踊に接した。ショーンによればマニラ市内では伝統的な舞踊はほとんど失われているが、学校や愛好会などで古い民俗舞踊が踊られていた (Shawn 1929: 168)。フィリピン女子大学で民俗舞踊研究者が指導する学生たちの踊りも見ている (Shawn 1929: 170)。二人が土着の踊りを見ることができたのはバギオにおいてである。総督の手配により、イゴロット族の各部族 (ポントック族、イフガオ族、カリング族、アパヤオ族) から踊り手たちが集められ、闘いの踊り、結婚の踊り、狩猟の踊りなどが次々に披露され、映画¹⁰を撮影した (Shawn 1929: 170-174)。

⑤ 日本

アジア巡演の最初と最後の公演地となったのが日本である。前節でふれた通り、一行が歌舞伎や能の関係者と多く交わった様子は当時の報道や後の研究においてもしばしば言及されているが、資料を詳しく見ると、彼らが接した舞踊はさらに広

範囲に及ぶ。

まずショーンの報告によれば、彼らは伊勢神宮や春日大社で巫女による神楽を見ている (Shawn 1929: 4)。さらに注目すべきこととして、大阪の三越デパートでも神楽が行われるのを見て興味を抱いたとの記述がある (Shawn 1929: 39)。こうしたいかにも「非正統」的な文化のあり方こそまさにヴァナキュラーであり¹¹、報道や公式の記録には記されない。しかし日本の知識人や芸術家たちが期待するようには、デニション一行は必ずしも「純粹」かつ「正統」的な日本文化だけを見ていたわけではないのである。

一行が日本で初めて踊りを見たのも、歌舞伎や能ではなく、日本到着の翌々日 (1925年8月21日)、芝の料亭・紅葉館で催された帝劇の歓迎会であって (Shawn n.d.: 11)、これもまた報道や研究で無視されてきたヴァナキュラーな舞踊文化の一つである¹²。1881年に設立された紅葉館は日本の歌舞を売り物として外国人の賓客の接待にしばしば利用された高級料亭で、住み込みの芸者を抱えていた¹³。ショーンの記録によればここで披露されたのは『羽衣』と『左甚五郎』で、帝劇専務の山本久三郎が解説を加えた (Shawn 1929: 20)。セント・デニスは次のように記している。

すると部屋の向こう側の、金屏風の前に、美しい衣装をまとった踊り子たちが現れる。扇子や傘を持ち、小さな白い足で、磨き上げられた床の上を滑るように動く。まったく魅力的だ。(St. Denis 1939: 265)

この数日後、シンフクイ (Shinfukui) という店 (茅場町の待合・新富久井か) で「初めて本当の芸者の宴席」に参加したとショーンは記している (Shawn 1929: 27)。「本当の (real)」とはおそらく、近代的な紅葉館のそれと比較してのことと思われる。そして「現代の芸者」は「単に外見の美しさを見せるための言い訳として踊るのではなく」「語の正しい意味において一人の芸術家」だと評する (Shawn 1929: 27)¹⁴。

この晩の踊りの一つは扇子などの採り物を用いず、他の日本の踊りよりも我々の感覚でわかるリズムに乗った速い踊りだった。「かっぽれ」というもので、手拍子や、膝や体の各部位を手で叩く、払うなどの所作がたくさん出て来るが、これらもすべて速く複雑なリズムでなされる。(Shawn 1929: 28)

この時に撮影されたものかは定かでないが、セント・デニスとショーンが、『娘道成寺』の振出し笠を持った芸者と思しき女性とともに写ってい



図1 宴席でのセント・デニスとショーン（中央奥）

Courtesy of Jacob's Pillow Dance Festival Archives.

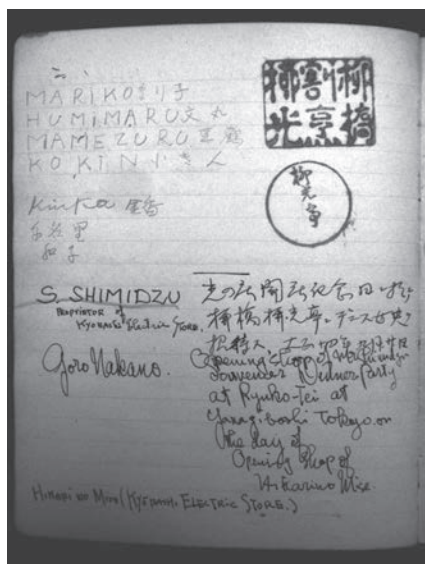


図2 セント・デニスの手帳より

Folder 5 of Box 22, UCLA.

る写真も残っている（図1）。

ブラザー・セント・デニスの1925年9月5日付の日記にも芸者への言及がある。

…水曜の夜は、舞台の後、芸者が出る宴席へ行った。とても楽しかった。紅葉館の時と同じで、芸者が出た。といっても大したものではなく、日本料理の合間合間に、芸者の代わり映えない踊りが入るだけだ…（Folder 12 of Box 1, UCLA）

2日と推測され、ショーンのいうシンフクイの宴席の事である可能性が高い。

他の地域では様々な踊り手について記されているのに比べると、日本での芸者の踊りについて表立った記述が少ないのは、宴席という場の性質に由来することかも知れないが、未刊行の資料にはさらにいくつか痕跡が見つかる。例えばセント・デニスの手帳（1925年9月20日）には、柳橋の料亭・柳光亭の店判など雑多な書き込みがある（図2）。新橋の電器店「光の店」開店を祝って店主が催した宴席に招かれたものと推測され、芸者衆の名前も記されている。このように見ると、彼らは芸者を伴った宴席に複数回出ており、したがってその踊りも少なからず見ていたはずである。

4. デニションと「芸者」

上に見た通り、アジア各地でデニション一行は夥しい数の踊りに触れていた。高尚な舞台芸術の世界だけでなく、ヴァナキュラーな舞踊文化の無名の担い手にも多く接していたのである。

しかし全体を見渡してわかることは、彼らの関心がやはり松本幸四郎や梅蘭芳、ポ・セインといった職業的芸術家たち、および、いまだ宮廷文化が生きているジャワやカンボジアの古典舞踊に向かったという事実である。セント・デニスとカンボジアの王宮で「東洋で見たいと長年望んでいたものの全て」を見たとき心情を吐露していた。ジョグジャカルタ宮廷でワヤン・ウォンを見た際にショーンが披歴した舞踊観は、デニションがアジアに求めていたものを端的に表現しているように思われる。

9月5日は土曜日なので、この「水曜」は9月

踊りに敬意が払われている所では、そして土

地の偉大な踊り手が名誉ある市民である所ではどこでも、そうした踊り手たちは常に、人々が彼らに払う尊敬の最上のものに相応しい人々である。日本の松本幸四郎の高貴さ、中国の梅蘭芳の貴族的で精神的な美しさ、ビルマのポ・セインの繊細で、育ちの良い男らしさは、各国の下位の人々の良き模範となろう。(Shawn 1929: 155)

このようにデニションにおいて、舞踊は「敬意を払われる」べき高尚な営みとして捉えられ、宮廷舞踊と、同時代の職業的芸術家が同列に理想化された。すなわち歴史的な社会構造の変化や、西洋から影響を受けた近代化などには無頓着に、あたかも時を超越したものとしてアジアの文化をひたすら審美的に讃える傾向、これをデニションのオリエンタリズムと呼ぶことができよう。まさにこれが、インドで大衆からの喝采と知識層からの黙殺という両義的な反応の要因となったのである。

しかしインドと比較すると、アジア各地で丹念に舞踊を調査した彼らは、日本で頻繁に接することのできた芸者にあまり関心を払っていない。ションはアメリカ人の読者に向けて日本の舞踊を解説する文脈でも、「芸者の踊り」は「最も人気があると同時に、芸術的には最も低く価値付けられているもの」(Shawn 1929: 23)とあからさまに軽視している¹⁵。もちろん実際に芸者の座敷芸が彼らに感興を覚えさせる水準になかったのかも知れないが、セント・デニスもションも特に幻滅した様子はない。単に芸者よりも、幸四郎や

片山春子に感銘を受けたのである (Shawn 1929: 28-30; St. Denis 1939: 273)。ここに、デニション来訪時のインドと日本の、もう一つの大きな差異がある。すなわちインドや他のアジア地域ではまだ見られなかった、座敷芸と舞台芸の近代的な階層分化が日本では生じており、それがデニション側の審美的な価値判断と合致したということである。

つまるところ、彼らが訪れた日本ではもはや現実の芸者に大きく勝る、「芸者」なるものをめぐる再帰性に満ちた表象が、座敷ではなく舞台の上で(芸者ではなく歌舞伎役者や「舞踊家」によって)力強く展開されており、それこそが日本の新舞踊運動というモダニズムの根幹をなしていた。とするなら、デニション側の素朴かつ審美的なオリエンタリズムと、日本の舞踊界におけるモダニズムは、観点を全く異にしつつ同一の像を共有する、奇妙な共犯関係を結ぶことになったといえるのではないだろうか。

セント・デニスの初期作品*O-Mika* (1913年初演)は花魁を主題とするが¹⁶、創作にあたってセント・デニスは「ロサンゼルス在住の貧しい写真家の妻から日本舞踊の稽古を受け」ており、この女性は元芸者であった (Sherman 1979: 151)。この*O-Mika*と、松本幸四郎の指導を受けてションが制作した*Momiji-gari*を写真で比較するだけでも(図3・4)、前者が「芸者」のイメージに基づく創作であり、後者がかなり精巧な「日本舞踊」であることは歴然としている(蘆原が「深い研究」と、小寺が「科学的」と評した彼らの姿勢が、ここでも作品に十分な真正性をもたらしめている)。豪華な装束で花魁を演じるセント・デニスの、高い重心を後ろに傾けて胸を反らせ、気怠げな顔の表情を見せる姿は、日本の踊りというより官能



図3 *O-Mika* (1913年)におけるセント・デニス
New York Public Library Digital Collections.



図4 *Momiji-gari* (1926年)におけるアーネスティン・デイ
Sherman (1979: 152) より

性を強調するオリエンタル・ダンスの典型的な語彙であり、他方、ショーン振付の*Momiji-gari*で踊り手が袖を口元にあてて首を傾げる仕種や二枚扇の持ち方などは確かに日本の踊りの特質をよく掴んでいる。つまり来日前のセント・デニスが曲がりなりにも「芸者」を想像のモデルとしていたのに対し、日本から帰国したショーンにおいて「芸者」とはもはや現実の幸四郎の演じるそれを意味したのである。

結

以上、インドと日本におけるデニショーンの受容の比較を経て、彼らが日本の舞踊に与えたインパクトを従来の研究よりも広い視野から検討した。その結果、デニショーン側のオリエンタリズムが、当時の日本の知識人や「舞踊家」たちの推進するモダニズムと奇妙に噛み合う様相を捉えることができた。

デニショーンのアジア巡演は、アジアを主題として創作した舞踊をアジアで上演するという点で、舞踊史上の特異な出来事である。日本では従来、これを、新舞踊をはじめとする「近代舞踊史」の中の一挿話として語る傾向にあった。しかしデニショーン側に軸足を置き、彼らの視界の広がりの中で近代日本の舞踊を改めて眺めるならば、既成事実化した「近代舞踊史」は否応なく相対化される。世界各地で「シンクロニック」に起こったという舞踊の「革新」(片岡 1985: 93)が実際にはどのような諸力の絡み合いの所産であったかを見ることで、単一の「世界的パースペクティブ」ではなく、複数の異質なパースペクティブの相互作用として、近代舞踊史を捉え直すことができるのである。

【参考文献】

- Clifford, James. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard UP. (ジェイムズ・クリフォード『文化の窮状——二十世紀の民族誌学、文学、芸術』(太田他訳)、京都: 人文書院、2003年)
- Cohen, Selma Jeanne. (Ed.). (1995 [1972]). *Doris Humphrey: An Artist First*. Pennington: Dance Horizons.
- Coorlawala, Uttara Asha. (1992). "Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance." *Dance Research Journal* 15(2).
- Illich, Ivan. (1980). "Vernacular Values." *Philosophica* 26.
- Schlundt, Christena L. (1962). *The Professional Appearances of Ruth St. Denis and Ted Shawn. A Chronology and an Index of Dances 1906-1932*. New York: The New

- York Public Library.
- Scolieri, Paul A. (2020). *Ted Shawn: His Life, Writings, and Dances*. Oxford: Oxford UP.
- Shawn, Ted. (1920). *Ruth St. Denis: Pioneer and Prophet - Being a History of Her Cycle of Oriental Dances, vol. I*. San Francisco: John Henry Nash.
- . (1926). "Popular and Theatrical Dancing in Japan." *The Dance Magazine*, January 1926.
- . (1929). *Gods Who Dance*. New York: E. P. Dutton.
- . (n.d.). Unpublished Manuscript of *One Thousand and One Night Stands*, Part III. JPA.
- Shawn, Ted, with Gray Poole. (1979 [1960]). *One Thousand and One Night Stands*. New York: Da Capo.
- Shelton, Suzanne. (1990 [1981]). *Ruth St. Denis: A Biography of the Divine Dancer*. Austin: Texas UP.
- Sherman, Jane. (1976). *Soaring: The Diary and Letters of a Denishawn Dancer in the Far East, 1925-1926*. Middletown: Wesleyan UP.
- . (1979). *The Drama of Denishawn Dance: The Enduring Influence*. Middletown: Wesleyan UP.
- St. Denis, Ruth. (1939). *An Unfinished Life*. New York and London: Harper & Brothers.

- 蘆原英了 (1986) 『舞踊と身体』, 東京: 新宿書房。
- 井口淳子 (2019) 『亡命者たちの上海楽壇——租界の音楽とバレエ』, 東京: 音楽之友社。
- 池野藤兵衛 (1994) 『料亭 芝・紅葉館——紅葉館を巡る人々』, 東京: 砂書房。
- 片岡康子 (1985) 「日本の現代舞踊の成立過程——デニショーン舞踊団の日本公演を中心として」, 『お茶の水女子大学人文科学紀要』第38号。
- 児玉竜一 (2015) 「デニショーン舞踊団と七代目松本幸四郎——リンカーン・センター所蔵フィルムから」, 『Who Dance?——振付のアクチュアリティ』展覧会図録, 東京: 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館。
- 小寺融吉 (1974a [1922]) 『近代舞踊史論』, 東京: 国書刊行会。
- (1974b [1928]) 『舞踊の美学的研究』, 東京: 国書刊行会。
- 小谷野敦 (2016) 『弁慶役者 七代目幸四郎』, 東京: 青土社。
- 里見弴編述 (1953) 『初代花柳壽美』, 東京: 大橋鈴子。
- 坪内逍遥 (1927a [1904]) 「新樂劇論」, 『逍遥選

集 第三巻], 東京: 春陽堂。

—— (1927b [1908]) 「日本舞踊の將來」, 『逍遙選集 第三巻』, 東京: 春陽堂。

—— (1927c [1917]) 「わが六代舞踊派の特質」, 『逍遙選集 第三巻』, 東京: 春陽堂。

「デニシヨウン一行 日本舞踊・能樂研究」(1925) 『帝劇』 第35号。

西形節子 (2006) 『近代日本舞踊史』, 東京: 演劇出版社。

光吉夏彌 (1926) 「テッド・シヨウン氏の日本舞踊觀」, 『帝劇』 第41号。

淀川長治 (1996) 『私の舞踊家手帖』, 東京: 新書館。

【アーカイヴ略記】

JPA: Jacob's Pillow Dance Festival Archives.

NYPL: Denishawn Collection, Jerome Robbins Dance Division, New York Public Library.

UCLA: Ruth St. Denis Papers, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

演博: 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 演劇上演記録データベース。

本研究はJSPS科研費JP18H00627「舞踊の『芸術化』までの実証的検証: 日仏伝統舞踊の性風俗からの分離」(研究代表者: 安田静)の助成を受けたものです。

した(「デニシヨウン一行 日本舞踊・能樂研究」1925)。

- 5 セント・デニス は来日以前に日本を題材とする作品を複数作っており、そのうち1913年の*O-Mika*はニューヨークのジャパン・ソサエティの会合で上演している上 (Shawn 1920: 57)、アジア巡演のプログラムにも*Japanese Flower Arrangement (O-Mika)*の一部と*Japanese Spear Dance*が含まれていたにも関わらず (Schlundt 1962: 57-58)、帝劇の番組表(演博)には含まれていない。『東京日日新聞』(1925年9月25・26日付)はこのことについて、「惜しまれるが「彼等のその謙虚さには微笑まるゝ」と記す。東京以外では上演された可能性は残るものの、シャーマンは少なくとも*Japanese Spear Dance*について「私の記憶する限り日本では上演しなかった」と書いている (Sherman 1979: 43)。デニシヨウンはアジア巡演において、当初は現地の舞踊に基づく作品の上演に慎重であった (Cohen 1995: 45)。ノーチを主題とする作品をインドで上演したのも、直前のラングレン公演でストロークに強く推されて披露したところ好評を得たからである (Cohen 1995: 52; St Denis 1939: 282-283)。しかしその後は京劇を基にした新作をシンガポールで初演し、香港でも「熱狂をもって迎えられ」た (Sherman 1979: 148)。マニラではスペインに関係する作品を集めた特別プログラムも組まれた (Sherman 1976: 206)。
- 6 1925年12月号から1927年2月号まで連載。ただしアジア巡演以前にシヨウンが訪れた北アフリカ (1925年12月号) とスペイン (1926年3月号) を扱う回を含む。1929年に著書*Gods Who Dance*として出版された。
- 7 背景にはアメリカ人旅行家バートン・ホームズからの影響がある。彼が撮影した映画の内、舞踊に関わる部分の抜粋集 (JPA (Film 18.1)) をシヨウンは購入している (Scolieri 2020: 106)。
- 8 JPA (Film 17.5 and 17.6)。
- 9 JPA (Film 18.5)。
- 10 JPA (Film 18.4)。
- 11 英語の vernacular は「土着の」という意味であるが、イヴァン・イリイチは、交換価値ではなく「人々の日々の必要」を動機とする活動を指す語として定式化した (Illich 1980: 86)。
- 12 例外として、*The Dance Magazine*のシヨウンの連載記事 (Shawn 1926) が『帝劇』第41号 (1926年) に翻訳掲載され (光吉 1926)、そこにこうした芸者に関する記述が含まれている。
- 13 昭和初期の時点での踊師匠は花柳輔八、花柳輔蔵、花柳広之など、他に江口隆哉、高田せい子がダンスを教えていた (池野1994: 272-273)。また片山春子が月に一度の出稽古に来ており、自ら振り付けた「もみじ踊り」が紅葉館のレパトリーにあったという (池野1994: 272)。
- 14 引用箇所ではシヨウンは、「現代の芸者 (modern geisha)」は (かつてとは異なり) 本格的な芸の鍛錬を積んでいると説明し、当時の芸者に関する一定の知見を示す。ただし「一人の芸術家」という評言はごく散文的な修辞であって、西洋近代的な意味での自律的な「芸術」の含意がないことは明らかであろう。
- 15 ただし光吉訳は原文の “the least artistically valued” を「最も藝術的価値の少い」と恣意的に訳している (光吉 1926: 31)。
- 16 『十訓抄』の一節を下敷きにしたラフカディオ・ハーンの『普賢菩薩の物語』に想を得たもの。ハーン原作は、平安時代の仏僧が普賢菩薩の姿を見たいと願い、夢のお告げにより神崎の遊女に会いに行くことが菩薩の化身であったという話であるが、セント・デニスは時代設定を変えて舞踊劇にした (Shawn 1920: 57)。

1 本稿で参照するのは主に、セント・デニスの自伝 (St. Denis 1939)、シヨウンの2冊の著書 (Shawn 1929; Shawn 1979) と自伝の未発表草稿 (JPA)、団員であるドリス・ハンフリー (Cohen 1995)、ジェーン・シャーマン (Sherman 1976)、およびセント・デニスの弟で舞台監督や記録撮影の他に出演者も兼ねていたブラザー・セント・デニスのもとと推定される日記 (UCLA) である。他に団員のポーリーン・ローレンスの手記 (NYPL)、巡演半ばまでドリスに同行していた母親ジュリア・ハンフリーの知人宛て書簡 (NYPL) などが存在する。また、彼らが現地で撮影した多数の写真と16ミリフィルムも参照した (JPA, NYPL, UCLA)。

2 井口淳子によれば、「欧米では彼のマネジメントによってはじめてアジア地域のツアーを行うことができる」としてストロークはその名が知られていた (井口2019: 171)。

3 当時の松本幸四郎の妻、川村寿子は新橋芸者のお出であった (小谷野2016: 228)。デニシヨウン舞踊団への稽古では三味線を弾いた (小谷野2016: 252)。指導が行われた演目については『帝劇』第35号の記事「デニシヨウン一行 日本舞踊・能樂研究」(1925) に詳細がある他、児玉 (2015) は1926年の再来日時撮影された映像記録 (JPA (Film 17.8)) との照合を行っている。

4 この充実した取材と交流は、デニシヨウン側がニューヨークの実業家で日米間貿易に強い関心を持つフランク・ヴァンダーリップから渋沢栄一、村井吉兵衛への紹介状を携えて来たことによって実現