

斎藤慶子著 『「バレエ大国」日本の夜明け チャイコフスキー記念 東京バレエ学校 1960-1964』

稲田 奈緒美

西洋で生まれ、発展したバレエが日本に移入されて約100年。第二次世界大戦後のバレエブームを経て、現在では鑑賞する舞台芸術として、お稽古事として、バレエは日本全国に普及している。「学習者が多いこと、また世界で活躍する人材を多く生み出しているという点において、日本は「バレエ大国」と言っても過言ではない」(15)というのが、著者の現状認識であり、「東京バレエ学校の存在がなければ、このような状況になるのはもっと遅かったか、あるいはまったく異なった様相を呈していたかもしれない」(15)と、この学校の存在を再考するところから本書の扉が開く。

著者は幼少よりバレエを学び、大学、大学院でロシア語、ロシア文化を研究し、リムスキー＝コルサコフ記念サント・ペテルブルグ国立音楽院舞踊学部歴史・批評学科を卒業した。自らの経験に基づくバレエの具体的な知識、バレエのコンテクストとしてのロシア文化全般に渡るアカデミックな知識、ロシア留学で身につけた語学力と人脈という、本研究に必要な条件を備えている。それらを活かして貴重な情報を入手、解説し、関係者にインタビューすることを通じて、日本のバレエ史の中でも不明な点が多かった「チャイコフスキー記念東京バレエ学校」(以下、東京バレエ学校と略す)の開校から閉校までを丹念に辿った成果が本書となった。舞踊学、日ソ交流史、ロシア語ロシア文学など様々な分野で発表してきた論文を博士論文としてまとめ、それを基に本書は書かれているため、内容は多岐にわたる。研究成果として充実しているだけでなく、一般のバレエファンやロシア文化に関心のある読者にとっても、時代を生き生きと感じさせるドキュメンタリーとして読み応えのある一冊になった。

東京バレエ学校は、ソ連(当時)モスクワのボリショイ劇場でダンサーとして活躍した後に教師としても高い評価を受けていた、スラミフィ・メッセレルとアレクセイ・ワルラーモフを招聘して、1960年に設立された。兩名が日本人生徒に教えたソ連のバレエ、その教授法とは何であったかを歴史的に振り返ることから、第一章「ソ連バレエを受け継ぐ東京バレエ学校」が始まる。帝政ロシア時代に花開いたバレエから20世紀初頭のセルゲイ・ディアギレフの「バレエ・リュス」、ロシア革命後のソ連バレエの隆盛を辿った上で、この背景にバレエ教育の伝統があると考えるのは「錯覚」(30)である、と著者は釘を刺す。そして、「東京バレエ学校の生徒が受け取ったのは、まぎれもなくソヴィエト時代のバレエ教育における改革的活動の成果」(31)と位置づけ、バレエ教育史を検証していく。1738年にロシア初のバレエ学校が開設されてから150年以上、舞踊教育は「完全に口伝」で「統一された教育法がない」(35)状態であったが、ロシ

ア革命後は、「社会主義社会に必要なとされるバレエの形の模索が、ワガノワのシステムに結実した」(46)のであり、それこそが東京バレエ学校に齎されたバレエの教授法だったと、読者の思い込みを修正していく。

第二章「日本人はいかにバレエを受け入れたか」では、日本におけるバレエ教育史について既存の研究を基に手際よく整理した後、著者は得意のロシア語を活かして、次々と文章を発見し、その空白を埋めていく。まずは小牧正英のハルピン時代、「上海バレエ・リュス」時代を当時の社会情勢と共に解き明かし、さらに第二次世界大戦後、ソ連のバレエ作品を上演した松山樹子と貝谷八百子の活動を検証して、対照的な特徴を抽出する。そのための材料として著者は日本の新聞雑誌等だけでなく、駐日ソ連大使館から本国文化省への報告文章を活用している。この極めて貴重な一次資料の存在が、本書の奥行きを増しているのだ。

このソ連文化省資料が特に重要な役割を果たすのが、第三章「学校設立の経緯と冷戦期のソ連文化外交」、第四章「理事長・林広吉の活動」である。既知のようにバレエをはじめとするソ連の文化外交は、冷戦下における政治の場でもあった。1957年のボリショイ劇場バレエ団初来日公演は、バレエ関係者から一般観客まで熱狂を巻き起こし、それが東京バレエ学校設立の契機となるのだが、華やかな舞台の裏で繰り広げられた駆け引きや、米ソの思惑などが、文章によって裏付けられた研究成果は非常に大きい。

そして謎の多かった東京バレエ学校の創設者、林広吉について、その経歴からバレエ学校の設立構想、さらに経営の失敗までが詳細に解き明かされる。林広吉(1898-1971)は、日本共産党員として戦前から労働問題に取り組み、戦中は日本当局の手を逃れるために上海に滞在し、そこで小牧正英と出会ったことから1955年頃にはバレエ学校設立の思いを抱いていたこと、1957年のボリショイ劇場バレエ団初来日公演が終了した翌日に、ソ連文化次官宛に学校設立計画の書簡を送ったこと(105-106)、そこへ神彰に仲介を依頼する形で、日本バレエ協会からもバレエ学校設立構想が持ち上がったことなど、大変興味深い。しかし軍配が上がった林は、「あくまでも運動家」(107)であり、「『企業家と異なる、すなわち『利益を追求しない』という姿勢があだとなつて、のちに事業継続の妨げとなる」(107)と、本書の核心を突いている。

1960年5月21日、チャイコフスキー生誕120周年を記念してその名を冠した、東京バレエ学校が世田谷で開校した。プロとして既に活躍しているダンサーから幼児までが、ソ連流のバレエを一貫したメソッドで学び、翌年にはボリショイ劇場ダンサーとの共演により、『く

るみ割り人形』全国公演を果たすまでに成長する。これらの成果により、「日本のバレエ界の地図はここでソ連色に一気に染まった」(131)。一方で、領土問題や核実験による日ソ関係の緊張もあり、林とソ連の関係に変化が生じる。結果として、「林広吉個人の政治信条と経営手腕の欠落により、東京バレエ学校は開校からわずか四年で閉校」(131)することになる。とはいえ、「教育法から舞台での実践に至るまで、ひととおりのソ連の流儀を直接人々に体験させ、世界の舞台で通用するバレエに触れる機会を与えたことの意義は、非常に大きい」(158)と、著者は功績を総括する。

続く第五章「教育」、第六章「バレエ『まりも』」、第七章「スマイルノフ版『白鳥の湖』とソヴィエトの『白鳥の湖』」では、その功績を舞踊学の視点から具体的に分析している。ここでは著者が、東京バレエ学校の流れをくむソ連のバレエを日本で学んできた経験が役立っている。資料を渉猟して入学考査やクラス編成を明らかにしただけでなく、東京バレエ学校で学び、現在もバレエ教師として活動する元生徒たちにインタビューを行うことで、メッセレルとワルラーモフの教育方法を綿密に聞き取り、ポジション、音楽、技術、演技、アシスタント制度に分けて整理している。そこで描かれるクラスでの熱気と厳しさ、メソッドの厳格さ、豊かな芸術性が、本書に瑞々しい彩りを与えている。

第六章「バレエ『まりも』」は、二年の派遣期間を終えた二人の教師がソ連へ帰る前に、「日本人による日本のバレエ」(248)を創作しようと取り組んだ作品に関する研究である。この背景を説明するために、「演劇的バレエ」についてのコラムを挿入し、社会主義リアリズムのプロパガンダとしてのソヴィエト・バレエの一面を記しており、一般読者の理解を助けている。この「日本人による日本のバレエ」という種々の問題を孕むアイデアについては、さらに考察を進めてほしい。その作業が、本書で解明されたソヴィエト・バレエを基にした東京バレエ学校とその後の影響を、改めて日本のバレエ史の文脈に置き、その意義をさらに解明することにつながるだろう。

一方で、この創作バレエがアイヌ民族のまりも伝説をもとに作られたという当時の解説について、著者はその伝説自体を改めて調べ、具体的な振付、動きを資料やインタビューから掘り起こしてアイヌの古式舞踊と比較するなど、詳細な作品研究も行っている。さらに、1962年6月の初演後まもなくソ連への招聘が計画されたことに疑問を抱き、研究を継続している。1964年に東京バレエ学校が閉校したため、実際にソ連で公演するのは、その後継団体として佐々木忠次が設立した東京バレエ団だが、その際の現地での評価まで調べ上げており、著者の行動力と探究心には脱帽するばかりだ。

メッセレルとワルラーモフが帰国すると、なかなか後続の招聘教師が決まらず、1963年5月ようやくイーゴリ・スマイルノフ、マルガリータ・スマイルノフ夫妻が着任する。11月には二人の指導による『白鳥の湖』が上演されたが、東京バレエ学校の経営状態は悪化の一

途をたどり、ついに4年間の幕を閉じる。その経緯は、第八章「学校閉鎖とその後」で明らかにされている。

終章で著者が記したように、東京バレエ学校が「過小評価されてきたことの一つに、元生徒たちが別々の団体に散らばってしまって、成果が見えにくくなってしまったという事情がある」(367)のは確かだろう。さらに、このバレエ学校という存在を扱うには、舞踊学の文脈での個人、作品研究等では事足りず、当時の社会背景、国際情勢、さらにバレエ学校という組織と経営など、幅広い学問領域の知識が必要となる。これらを踏まえた結果、著者は東京バレエ学校の短い運命を林広吉個人の経営の失敗に帰するのではなく、社会活動家としての林の資質と理想、当時の国際情勢、ソ連の文化外交などを資料によって丁寧に掘り起こしながら、日本という資本主義体制下で総合的なバレエ教育を個人経営の学校で行おうとするものの矛盾と不可能性、その中でもなした多大な功績を明らかにしたのだ。本書の価値を高めるのが、経営、政治、外交などが複雑に絡み合うことで生まれ、消えた東京バレエ学校について、一個人の経営手腕や社会情勢、当時の日本バレエ界といった個別の側面に、バレエという芸術の特性と教育システムの総合性を常に投影しながら、研究者としての冷静さを保ちつつ客観的に分析したことだろう。

裏返せば、これらの矛盾や不可能性は、現在の日本のバレエ界が未だに引きずる問題でもある。実は、『「バレエ大国」日本の夜明け』と謳う書名に、評者は最初違和感を覚えた。何故なら、日本では趣味、お稽古事としてバレエを学ぶアマチュアが多く、それを底辺として優秀なダンサーが育って海外のバレエ団で多数活躍しており、またバレエ公演を鑑賞するファンの多さなどをもって「バレエ大国」であることに同意する一方で、それがいびつな形であると認識しているためである。すなわち、東京バレエ学校が目指したバレエを技術のみでなく総合的な芸術として教える学校が、公的な支援を得て安定的に運営されるという例は未だなく、そこで育成されたダンサーが踊るためのプロフェッショナルなバレエ団も、バレエ団が所属する劇場もほとんどない、というのが日本の現状であるためだ。著者が括弧つきの「バレエ大国」を含む書名をつけて東京バレエ学校の歴史を発掘することを通して、改めて「バレエ大国」の意味を考える機会となった。

著者が最後に記したように、「今までの研究では、彼ら（評者注：日本でバレエを教えたソ連、白系ロシア人、さらにそこから学んだ日本人）自身の受けた教育の中身や、その背景についてはじゅうぶんにあきらかにされることなく、本国との関連性への注目が不足していたくらいがあった」(370)のは確かだろう。これまで点でしかなかった情報や曖昧な人物像が、日本とソ連両側からの視点を得て、本書によって線となって繋がり、人物や団体、作品や公演の輪郭が鮮やかに現れてきた。著者の幅広い調査と資料の発掘によって、日本バレエ史研究が大きく進んだと言えるだろう。

(文藝春秋企画出版部、2019年12月刊行)