

# 帝劇でのローシーの実践にみる 大正初期日本におけるマイム受容とその限界

野田 はるか

## 1. 序論

周知のように、日本における西洋の舞台芸術の受容は、全ての分野について一様に進展してきた訳ではない。演劇に関する理論や戯曲のように、基本的には文字による理解が可能なものは最先端の事例を紹介することもできたが、修得に一定の期間と熟練を要する体系化された身体技法——たとえばクラシック・バレエ——は、今日でこそ世界的なバレエ・ダンサーを輩出しているものの、本格的な受容が始まったのは第二次大戦後のことである。こうした状況の中で、特にその意義あるいは問題点が過小に評価されているのではないかと思われるのが、日本におけるマイム（パントマイム）受容の歴史である。

本論の目的は、日本において最初に本格的なマイムを上演したジョヴァンニ・ヴィットーリオ・ローシー（Giovanni Vittorio Rosi<sup>1</sup>、1867- 没年不詳）の事例と、彼とは異なったマイム観を持ち、ローシーの舞台を批判した音楽家、山田耕筈（1886-1965）の実践を中心として、大正初期におけるわが国初のマイム受容の試みに、どのような問題があったのかを明らかにすることである。より具体的に言えば、本論が扱う時代は、基本的にはローシーが来日して帝国劇場でオペラを中心とする出し物を手がけた1912年から、彼が帰国する1918年までの期間である。それは山田耕筈がドイツ留学から帰国し、再度アメリカに渡る1913年から17年までの時期とも重なり合う。日本におけるマイム導入に関して、この時代の二人をあえて「対立」という様相の下で取り上げるのは、わが国において今なお残存していると思われる、西洋のこの身振り芸術に関するわれわれの理解のあり方の問題点が、すでにそこに存在していたと考えられるからである。

## 2. ローシーが手掛けたマイム

### ローシーについて

ローシーは、一般的には日本で最初にオペラやバレエの本格的な技法をもたらした人物として知られている。彼はイギリスのミュージック・ホールなどでバレエ・マスターを務めていた人物だが、1912年、ヨーロッパを視察していた帝国劇場専務の西野恵之助にスカウトされ、同劇場歌劇部の舞踊教師として来日する。その後、ローシーは歌劇部員らにバレエやオペラを指導したほか、様々な軽歌劇を演出したり、自らも出演したりした。だが彼が帝劇に提供した舞台作品は、とりわけ知識階級からは評判が悪かった。結果的に、日本に西洋の舞台芸術を広めようとするローシーの試みは全くの失敗に終わった。だが当時、より幅広い日本人の観客層に「本場」の舞台芸術を見せようとしたという点において、ローシーの実践は充分にその意義を認められるべきものである。

### 『犠牲』の概要と当時の劇評

ローシーが来日して初めて手掛けたのは、無言劇と題された『犠牲』（1912年10月16日～11月10日、帝国劇場）という作品であった。これは帝劇十月公演の演し物として、『平家蟹』（岡本綺堂作）、『仮名手本忠臣蔵』（山科閑居の場）、『国境』（田口掬汀作）、『昔形松白藤』（花江戸お俊内の場）<sup>2</sup>と並ぶ最終演目として上演されたもので、日本初の本格的なマイム公演といわれている<sup>3</sup>。

増井によると、その粗筋は次のようなものである。

〈犠牲〉の舞台はエジプトの寺院で、誤って僧侶を殺し囚われの身となった武士ユーラムが、乙女ナスラの愛によって一旦は助けられるが、その乙女を救おうとして結局刺されるという話。ナスラの「恋の踊り」「訣別の踊り」が全体の中心である<sup>4</sup>。

ここで『犠牲』について増井は「いわゆる「バレエ」に相当する劇的な筋を持つ正則的で音楽的な舞踊作品」<sup>5</sup>として捉えている。当時ローシーの生徒の一人であった石井漠も『犠牲』を「バレエだと思っていた」と述べたという<sup>6</sup>。だが大笹が述べている通り、「観客も出演者もこの形式をよく理解できなかった」<sup>7</sup>というのが実際のところだろう。というのも、『犠牲』には次のような様々な評が寄せられたからである。

今度の無言劇は初めて、彼の物を云わぬ活動写真で、西洋のオペラをみるような心地がした<sup>8</sup>。（『万朝報』1912年10月18日付）

電光をふんだんに使って美しさ限りない。出てくる女優はみんな羅（うすもの）を着ている。それが強い電光を浴びながら音楽の旋律によって踊るのだ。踊るたびに羅の下から美しく化粧した足はもゝまで現れる…<sup>9</sup>。（『演劇倶楽部』11月号）

私達が此の無言劇に就て興味を覚えたのは、役者の芸からではなくて、其の全体の空気であった。私達は日中にいて、あんな大胆な象徴的な背景に包まれたのは初めてである。幕明きの光輝も充分よく使われてあった。道具も私達には奇異の観を起させるに充分であった。（中略）芝居の中味よりも、見た目の所々に面白いものがあった。（『早稲田文学』11月号）<sup>10</sup>

つまり、『犠牲』は「無言劇」というジャンルよりも、衣装や照明、舞台装置や小道具、さらには女優のエロチズムといった目新しさで観客を圧倒したのである。これはイギリスのミュージック・ホールのパントマイムに通じる特徴でもある。日本初のマイム上演となった無言劇『犠牲』は、今日の我々がイメージするパントマイムやマイムとは異なった形式のものであった。残念ながらその公演は「マイム」という概念を当時の日本に植え付けるには至らなかった。むしろ、その後のローシーの活動によってこ

そ、マイム文化の紹介はなされたといっていだらう。

### 身振り芸としてのマイムの紹介

ローシーはその後、いくつかの「西洋舞踊」<sup>11</sup>公演をはさみながら、「無言劇」や「黙劇」作品を上演している。これらのジャンルはローシーによって「バレエ」や「楽劇」と称した演し物が上演されるようになると、とたんに上演されなくなったものである。全体からみると、ローシーが帝劇に提供した演目のうち「無言劇」や「黙劇」と題したものは少数派(23 作品中、3 作)で、うち2作は歌劇部顧問に就任した直後に連続して演じられている。ここから、「無言劇」や「黙劇」といったジャンルは、日本でバレエやオペラを上演する前段階の演し物として捉えられていたことが推測される。

事実、バレエやオペラ等に比べると、マイムは技術的にも比較的取り組みやすい演目だった筈である。また、生活習慣や体型の全く異なる日本人が西洋風の演し物を上演するにあたって、その最も根本となる西洋風の身振りを「技法」として体得していることは、必要不可欠だったに違いない。実際、ローシーが提供する作品は、ジャンルを問わずマイムを多用したものであったようである<sup>12</sup>。この点について増井は「総じてローシーのこの種の作品の筋立ては、踊りの見せ場を作るためにだけ組み立てたよう」<sup>13</sup>だと述べているが、逆に考えるならば、ローシーの手掛ける作品は、それが「舞踊」公演であっても常に何らかの小芝居を要求するものだったといえる。つまり、舞踊と舞踊のつなぎとしての、台詞のない演技——マイムによる演技が——ローシーの舞台では往々にして行なわれていたはずなのである。

身振り芸としてのマイムは、いわば西洋の身振り文化が凝縮されている。そしてローシーが指導するマイムも、即興的ないいかげんなものではなく、確固とした「型」をもったものであった。例えば、ローシーによるオペラの演技指導として、次のような例が報告されている。

例えば「リッスン・ミー」という時には右手で胸をおさえた。「オー・

ゴッド」という時には手さきを震わせて左手をやや高く、右手を低く差し出させた。「レディス・アンド・ジェントルメン」という時には左手と右手を客席の方へひろげて呼びかけさせた。そして舞台へ登場して立止る時には見物に見える方の足を必ず二寸ばかり引いて立止れといった。すれば真横になったり見物に背中を見せないですむと言うのであった<sup>14</sup>。

まさに一挙手一投足を振り付けるかのような細かさである。だが当時の日本の身体文化が欧米のそれといかほど隔たっていたかを考えれば、洋風の演し物を上演するにあたり、このような訓練を行なうことはそれなりに有益だったはずである。日本人へのオペラやバレエの指導に四苦八苦していたローシーだからこそ、こうした身振りを徹底的に叩き込むことの重要性を痛感していたに違いない。

#### ローシーへの評価に見る、日本演劇近代化の問題点

だが、こうした取り組みを含め、ローシーの実践はこれまで好意的な評価はなされてこなかった。ローシーが手掛けた作品の中で客入も評判も最もよかった夢幻的バレエ『三越呉服店玩具部』でさえ、「これは頭から見せ物として取り扱っている。芸術視するほどのものではない」<sup>15</sup>と評されるほどであった。

だがローシーの取り組みを、単に時期尚早な喜歌劇上演に終わったと考えるのは誤りである。ローシーが歌劇部員に叩き込もうと奮闘した洋風の身振りこそ、洋風の演し物を演ずるにあたって彼等が習得すべき最も根本的な要素だった。明治後半から大正初期にかけて、日本では創作オペラを上演する機運があったが、その際も俳優の演技の拙さはしばしば批判された<sup>16</sup>。「バレエ」や「オペラ」といった高度な舞台芸術の上演に、確実に、体系的に取り組むためには、ローシーのスパルタ式は理にかなっていた。そうしたローシーの試みが評価されなかったばかりか、同様の取り組みが同時代にみられなかったということもまた、当時の日本の「西洋化」志向

の限界を物語っているように思われる。

### 3. 山田耕筈のマイム観

#### 山田と身体表現とのかかわり

山田耕筈は、「マイム」という概念がまだ定着していなかった大正期の日本において、マイムを「身振り芝居」として捉えていた数少ない人物であった。彼は、ドイツ留学（1910年～1914年）中に舞踊に関心を寄せはじめ、自らも体を動かして理想の舞踊を追い求める一面をもっていた<sup>17</sup>。また彼は留学中、イサドラ・ダンカンやニジンスキーなど20世紀初頭の記念碑的な舞踊公演をいくつも観劇したほか、ダルクローズの学校を訪れてリトミックを学ぶなど、ヨーロッパの新たな身体表現の潮流の直中に身を置いていた。山田は、当時の日本においてヨーロッパの最新の身体表現を直接経験した稀有な人物でもあったのである。

#### 山田の言説にみるローシー批判

先述のように、山田はローシーに対して批判的な立場をとっていた。ローシーに関して、山田は次のような文章を残している。

殊に、帝劇に於いてロシー氏監督の下に出演された默劇の如きは、日本のお神楽にも劣っているような無価値なものでありました。（「舞踊詩と舞踊劇」、1916年）<sup>18</sup>

帝劇の歌劇部がロースイの統率にうつされてからは、だんだん寄席芸的、道化的となり、全体として著しく品位を欠いた調子のひくいものとなってしまった。（中略）調子の低い喜歌劇が、しかもロースイ一流の、毒々しいまでに品位のない、寄席芸的演出によって提供されたため、到底日本人の嗜好とは相容るべくもなく、やがて解散のやむなきに到ったのであった。（「新日本史 音楽篇」、1916年）<sup>19</sup>

このように、山田はローシーの実践に対して非常な反発と嫌悪感を見せている。ここで注目したいのは、ローシー作品の中では比較的好評を博した「夢幻的バレエ」や「オペラ」ではなく、帝劇で一度しか上演されなかった「黙劇」<sup>20</sup>について山田がわざわざ言及しているということである。黙劇『金色鬼』（1914）が上演された時点で山田は帰国しているので、山田はひょっとするとこの『金色鬼』を鑑賞したのかもしれない。後に述べるように、山田はマイムやパントマイムに対して批判的な態度をとっている。したがって、山田のローシー批判には、彼の個人的なマイム嫌悪も多少含まれていたことが考えられる。

### 山田のマイム批判

山田のパントマイム批判は、まとまったかたちで残されているわけではない。だが彼が残した数々の舞踊批判において、パントマイムはしばしば引き合いに出されている。

まずは山田がパントマイムについて批判している文章を実際にみてみよう。

何故舞踊のパントマイム化が、舞踊の墮落となるのでしょうか、いったい、パントマイムは顔面の表情をあまり使いすぎる傾向があります。殊に眼は、表現及び観照の重要機関ではありますけれども、同時にそれは、運動の舵の如き用を為すものでありますから、過度に眼を使用する結果は、自動車の舵機を、無意味に、急速に回転操縦することと等しく、技巧上の妙味を表示しはするものの、それは真の舞踊の眼指す所から、遙かにかけ離れたものだと言わねばなりません。（「イサドラ・ダンカンの芸術」1922年）<sup>21</sup>

在来のパントマイムに於ては、文字の表わす所を、その俣、実生活の像に問い合わせて、その像をその俣模倣したにすぎない。それ故、在来のパントマイムに於いては、演劇其の物を、言葉無しに仕草のみを持って表わしたと云うより外に、さまで深い意義も力も所有していな

い。「舞踊劇「明闇」1916年」<sup>22</sup>

山田のパントマイムの捉え方は、パントマイムを「お伽芝居」「舞台装置が豪華なショー」程度に捉えていた『犠牲』の観客と比較すると、一線を画している。これらのエッセイを書いた時点で、山田は既にパントマイムを「言葉無しに仕草のみ」で表わすものである、「顔面の表情」を積極的に用いるものであるという認識を抱いている。これは、現代マイム<sup>23</sup>について多くの著書を出しているトーマス・リーブハート(Thomas Leabhart, 1944-)がいう(現代マイムに対置されるものとしての)「19世紀型パントマイム」の特徴<sup>24</sup>と一致する。つまり山田は、パントマイムを俳優による芸、あるいは身体表現として捉えるという、今日的なマイム観を既に備えていたといえる。

だが、山田がマイムに対し否定的な態度をとっていたことに変わりはない。それは次のような劇評からもよみとることができる。

かの有名な「瀕死の白鳥」や「火の鳥」などの如き舞踊は、全然鳥類の運動や飛翔の形の模倣に終わっております。単に鳥の模倣としてはいかに驚くべき精巧を見せているにしても、結局模倣はごく皮相的な反射的表現——悪くいえばミミックに墮したものであるといわねばなりません。そして、舞踊が真に芸術である為には、第一に此の模倣的技巧から離脱しなければならないのであります。(「舞踊芸術について」1922年)<sup>25</sup>

『瀕死の白鳥』は傑作と名高いアンナ・パヴロヴァの代表作であり、跳躍や回転といった従来のバレエの代表的な技法を用いることなく、腕の動きとパ・ド・ブレだけで演じた革新的な作品でもあった。それを、「鳥類の運動や飛翔の形の模倣に終わって」とまで評した山田の「模倣的技巧」の嫌いようは徹底的である。それほどまでに、山田にとって身体表現における「模倣」的要素は、理想の舞踊像から排除すべきものだったのである。



### 山田耕作の舞踊観

では山田の舞踊観とはいったいどのようなものだったのだろうか。まずは彼の理想の舞踊である「舞踊詩」についての彼自身の説明をみてみよう。

そんなら、真の舞踊とは如何なるものであるか。

即ち、一つのリズムが音を通して表現せられた場合には音楽となり、運動を通して現われる時には舞踊と呼ばれる事になるのです。それ故、真実の舞踊は、リズムという仲介者によって一つにせられた音と運動渾然たる表現でなければならぬと思います。こんな論議から、私は、音楽と舞踊の和合によって初めて完全な芸術となる「舞踊詩」という一つの学識を創始するに至ったのであります。（「舞踊と私」1922年）<sup>26</sup>

先述のように山田はリトミックに心酔しており、この引用文でもその様子が伺える。それによると、山田にとって理想とすべき舞踊とは、肉体のリズムと音楽のリズムの調和によってもたらされるものであり、マイムや模倣的な表現からは程遠いように思われる。

一方、山田は「舞踊詩」のみならず「舞踊劇」の提唱をもおこなっている。「舞踊劇」について山田は次のように説明している。

即ち、「舞踊詩」に於いては、「筋肉の運動」と「音」及び「リズム」の三体の融合調和であり、「舞踊劇」に於いては、それに文字の定める話の運び、あるいは劇の筋が加わるのであります。（中略）私の謂ゆる「舞踊詩」に対しての「舞踊劇」に於いては、よしそれが劇的であっても、それは言葉の表わす歌劇其のものではなく、言葉を煮詰めた運動、それも実生活の種々なる像の模倣ではなく、それらが、自分たちの頭と胸を通過して、こし出されたものでなければならぬと思って居ります（「舞踊劇「明闇」」1916年）<sup>27</sup>

「舞踊詩」の説明の明瞭さに比べ、「舞踊劇」の説明はややまわりくどい

印象がある。そもそも「舞踊劇」という表現自体、身振り芸としてのマイムを多分に予感させるものであるが、「舞踊劇」が「言葉を煮詰めた運動」であり「実生活の種々なる像の模倣ではな」と述べているあたりは、同じエッセイ（「舞踊劇「明闇」」）で「文字の表わす所を、その俣、実生活の像に問い合わせて、その像をその俣模倣したにすぎない」と斬り捨てた「在来のパントマイム」を、大いに意識しているように思われる。

つまり山田はパントマイムを軽蔑していたが、その一方で自身の理想の身体表現に似通った性質があることにも、おそらくは気づいていたのである。実際、山田は「舞踊劇「明闇」」において「私の謂ゆる「舞踊劇」と云ふのは、在来のパントマイムとは餘程趣を異にして居ると思ふ」と述べている。このように考えると、山田のパントマイム批判の裏には、自身の身体表現との差別化の意識が多少なりとも働いていたことが考えられる。

### 「舞踊詩」、「舞踊劇」とはどのようなものだったのか

ここで、実際に創作された「舞踊詩」や「舞踊劇」の作品がどのようなものだったのか、検討してみよう。まずは、マイムの要素がより強いと思われる「舞踊劇」である。

例えば『明闇』（1915、新劇場）という作品は、「清水寺の伝説に取材した異色作。目があいたために却って物欲が起って苦しむ笛法師と、失明に依って心眼をうる破戒僧の場合を対照的にかいた作品」<sup>28</sup> というもので、構成としては、若き破戒僧と法師がそれぞれ交互に踊りを披露し、金袋を用いたやりとりをみせるといったものだった<sup>29</sup>。だがここからは「劇的な筋」に相当するものは伺えない<sup>30</sup>。当時の批評でも「従来の日本舞踊から一步も出ていない」といった指摘が寄せられ、身体表現としてはさほどの新しさは提示できなかつたようだ。

マイムという観点から見ると、むしろ「舞踊詩」と題された作品の方が、マイムに近い性質を示しているように思われる。例えば、『若いパンとニンフ』と題された舞踊詩の粗筋は、山田本人によって次のように書かれている。

第一章——若いパンが野原の真中に寝転んで居る。何処からともなく湧き出てたニンフが、急に走りよってパンを蹴る。パンは夢見心地でニンフを見つめる。ニンフは軽妙に舞ひ始める。パンはニンフと遊ぼうとする。ニンフはパンを擲擄する。パンは怒つて一挙にニンフを捕へようとする。ニンフは消える。パンはたゞ茫然と佇立して居る（以下略）<sup>31</sup>

このように、『若いパンとニンフ』には踊り以外の身体表現、つまり台詞に代わるマイムによる演技が多く要求されている。『若いパンとニンフ』に限らず、他の舞踊詩作品においても同様の傾向が見られる。すなわち、「音と運動渾然たる表現」の他に、例えば「疲れた」「恐怖に襲はれて」「憧憬れ求めて」<sup>32</sup>といったような具体性をもった動きが、少なくとも粗筋上では要求されているのである。すると、これはもはや単なる舞踊的な「動き」ではなく「行為」を模倣した一種の身振り芸とはいえないだろうか。

マイムを身体表現として捉えるという、当時としてはかなり進歩的なマイム観を抱いていた筈の山田が、そこに新たな身体表現の可能性を素直に見出せなかったのは惜しむべきことである。だが彼の舞踊詩は、結果的にマイムの要素を多々含んでいる。また山田のこうした試みは、当時の日本人にとって、マイムという身振り芸術が必ずしも受容不可能なジャンルでなかったことを証明している。

#### 4. ローシーと山田の対立にみる当時のマイム受容の限界

##### ローシーと山田のマイム観の比較

では、ローシーと山田の身体表現をマイムとして捉えた場合、そこにあるような違いを見出すことができるだろうか。

先述のように、ローシーのマイムの特徴は、なんといっても欧米の伝統的なマイム芸を踏襲している点にある。その背景には、むしろ欧米のごく日常的な身振り文化が存在してはいるものの、厳格なチェケッティ・メソッドによるバレエのマイムや、ミュージック・ホールで上演されるようなパ

ントマイムのマイムがあった。したがって、ローシーのマイムはそうした欧米の身振り文化の伝統によって強固につくりあげられた「型」のマイムであったといえよう。

他方、山田はそうした「型」にはまった動きを嫌悪し、リトミック的な「自由」で「音と調和した」身体表現を偏重する傾向があった。その背景には、ダンカンやニジンスキーといった踊り手の舞踊を直接目撃したり、当時流行していたリトミックに心酔したりするなど、彼が留学時に積んだ経験が考えられる。奇しくも 20 世紀は、舞踊や演劇界においてマイムが見直された時期であり、身体表現の新しい可能性が見出されていた時期であった<sup>33</sup>。したがって山田もまた無意識のうちにそうした影響を受け、自らの舞踊詩に身振り芸術としての要素を組み込んでいったことが考えられる。

ただし、3 章でも言及したように、実際に上演された舞踊の動きは、当然ながら日本の身振り文化に根ざしたものだっただろう。山田が関った『舞踊詩』や『舞踊劇』の多くが日本を舞台としたものだっただめか、残されている上演写真からは日本風の「かまえ」のポーズに類するものがしばしば見受けられる。山田が、非西洋的で、「模倣的技巧」でもない動きを追求した結果、自身が属する文化の身振りに依拠することになるのは自然ななりゆきではある。だがそれによって、山田の舞踊は結果的に(山田にとって基盤となる日本風の)身振りを発展させた一種の「マイム」となってしまうのではないだろうか。

作品としてみた場合、ローシーのマイムはミュージック・ホールなどで上演されるような、かの地ではある種定番の「演し物」としてのマイムであった。この点は、芸術的な革新を狙った山田の「舞踊詩」や「舞踊劇」とは異なっている。山田にとって、自身の実験的な試みが大衆的な娯楽と同一視されることは、避けなければならなかったはずである。こうした違いからも、山田は自身の舞踊詩がマイムやパントマイムとは異なっていると強調する必要があったのだろう。

だがこのようにみていくと、ローシーにとっても山田にとっても、マイムは「特定の型にはまった西洋の身振り芸」として捉えられており、その

点で2人のマイム観は共通していたといえる。そのような限定された解釈に陥ってしまった点において、ローシーも山田も、マイムが秘めていた身体表現としての可能性を見出しきれなかったといえる。日本でのマイムに対する関心の低さとは別に、彼等自身のマイムに対する考え方からも、当時の日本でのマイム受容には限界があったといわざるをえない。

### 身振り文化の違い

さらに、ローシーにはもうひとつの重大な問題点があった。それは、欧米の文化圏と日本の文化の違いを実感しているながらも、敢えて欧米風を日本人俳優達に押し付けようとしたことである。

しばしばいわれているように、セリフを用いないマイムでは、俳優と観客の想像力の共有が他の舞台芸術と比べてより重要となる。俳優のひとつひとつの身振りが何を意味し、それらが総体となって何を表現しようとしているのか、理解ないし共感できなければ、マイムを楽しむことは困難である。だが先に引用した彼の演技指導からも伺えるとおおり、ローシーのマイムは完全に欧米風の身振り文化に基づいたものであった。もしローシーが提供した作品の演技すべてがこの調子だったのだとしたら、観客が不快感を催しても仕方がない。

というのも、さきにも述べたように、西洋風の身振りをそのまま日本人にコピーさせるということは、当時相当な反感を買ったからである。例えば、独自のレヴュウ論を展開した中村秋一は、西洋風の身振りについて次のように語っている。

外人の演説や、又はスクリーンに現れる外人の動作は、我々日本人に較べますと非常に動きに富んでゐます。(中略)これが面白いと云つて、我々があの様な身振りをした處で可笑しいばかりで何にもなりません、よく洋行歸りの演説家などは、得意でアチラ式のヂエスチュアたつぷりな演説をしますが、後當人はよい氣でも、これを見せられる我々には冷汗ものです。<sup>34</sup>

中村がこの文章を執筆したのは昭和初期であったが、その当時ですら日本人による洋風の身振りは失笑の対象だったのである。それを考えると、ローシー流の身振り指導を成功させるには、日本の身振りを研究するなど、ローシー側からの歩み寄りも不可欠だったといえよう。

観客が共感を寄せる身振り芸としてのマイムであれば、エノケンの愛称で知られる榎本健一（1904～1970）のパントマイムが、ローシーが抱えていた上記の問題を見事にクリアしているといえよう。

エノケンは1922年に劇団入りし、猿の役で出演した舞台の端で、こそそと飯を食らうその食べ方のユニークさが受け、一躍人気者になった。身振り演技つまりマイムのセンスがデビューの頃から卓越していたエノケンは、浅草の舞台などで度々「パントマイム」を披露していたという。時代は昭和になるが、1935年に演じられたエノケンのマイムに関し、観劇していた森茉莉（1903～1987）は次のように述べている。

柔軟な体全体の表情、愛嬌に満ちた仕科、いろいろな響きと反射し、感応し、一つになって素晴らしい音楽的雰囲気をかもし出すのだ。蝶のように両腕をひらひらさせて楽しそうに踊るエノケンに伴奏音楽はない。エノケンが音楽だからだ。<sup>35</sup>

ここからは、エノケンの一連の身振りが、誰かに押し付けられたものではなく、自身の感性と表現技法で自発的に生じたものだったことが活き活きと伺える。エノケンほどのスターであれば、その身振りにはある程度の「くせ」や「型」があったかもしれない。だが仮にそのような「型」があったとしても、それは「浅草」という場で生まれ、「浅草」の人々によって共有されるものだったに違いない。だからこそ、マルセル・マルソー（Marcel Marceau、1923～2007）が来日し世間でマイムブームがおこったときも、中村是好の次のようなコメントがうまれたのである。

ちいーとも面白くない。阿呆らしくなってきた。パントマイムという

のは、こういうものなのかねえ。あんた知らんだろうが、カジノの頃のエノケンのパントマイム、お客はゲラゲラ笑うは、仲間の私らみんな舞台の袖から見ていて笑いだしたもんね。そりゃあ面白かった……。<sup>36</sup>

この中村のコメントからは、一種の自尊心——マルソーの小粋で技巧的なマイムが知識人からも喝采を浴びる以前より、自分たちには自分たち独自のマイムがあったのだ、という誇り——が感じられる。それほど、エノケンのマイムは浅草の人々を魅了していたのだろう。

以上を考え合わせると、ローシーの失敗は、彼があまりにも自身の文化圏の様式に囚われすぎたことにも原因があるように思われる。確かに、洋風の演し物を上演する上で、徹底的な身振り指導は必要であった。その一方で、日本人が演じる以上、その身振りが多少なりとも日本人の観客の共感を呼ぶように工夫を施される必要はあった。大笹が述べているように、ローシーの「こういう仕事を通じて導入された西洋人の古典的な身振りや表情といったものは、オペラの場合のみならず、翻訳劇の上演にも少なからぬ影響を与えた」<sup>37</sup> ことだろう。だが当時の彼自身の評価を高めるには、そのやり方はあまりにもラディカルであった。

## 5. 結論

ローシーや山田の実践例が示すように、日本におけるマイム受容には、新しい身体表現を求めようとした日本近代の様々な問題点が浮き彫りにされている。マイムとは必ずしも「型」に縛られるものでも、(一部を除き)特殊な技能を求めるものでも、ましてや「西洋」のものに限定されるものでもない。型に縛られるのを嫌い、和風のテーマを用いながら身振りを組み合わせた「舞踊詩」は、日本独自のマイムの可能性を示す好例である。だが山田の場合、マイムをあくまでも「西洋」のもの、卑しむべき「寄席芸」「模倣的技巧」であると決めつけ、「直輸入」でない独自の芸術をと急ぐあまりに、マイムが秘めていた可能性を看過してしまった。結局のところ、

西洋的なものに対する強いコンプレックスが、西洋化ないし近代化のために必要な、「体系的理解」を妨げてしまったといえるのではないだろうか。

マイムが改めて日本に紹介され、パフォーマンスとして本格的に根付くまでには、1955年のマルセル・マルソーの初来日を待たなければならなかった。マルソーの来日によって、日本には新たな身体表現の流れが生まれ、マルソー流のマイムも日本におけるマイムのスタンダードとして定着した。だがこれまで本論が紹介してきたように、極めて未分化な状態ではあったものの、日本ではマイムをめぐるさまざまな取り組みが行われていた。演劇における身体表現の重要性は、いまや国内外の演劇活動の多くが強調している通りである。しかしマイムを極めて限定的にしか捉えられず、理解と消化の不十分な状態で批判だけが先行したかつての日本におけるマイム受容の失敗には、今なお学ぶところがある。

## 注

- 1 ローシーの名の表記は Rosi または Rossi の二説があり、日本語で発音するさいも本来なら「ロージ」あるいは「ロッシー」とするのが適当である（ローシーはイタリア出身のため）。ただし、彼の名は長年「ローシー」として定着しており、多くの文献でも同様に表記されているため、本論でもそれにならって「ローシー」と表記することとする。
- 2 以上、『帝劇の五十年』、帝劇史編纂委員会、東宝株式会社、1996年、101-102頁参照。
- 3 大笹吉雄『日本現代演劇史 大正・昭和初期編』、白水社、1986年、27頁参照。
- 4 増井敬二『日本オペラ史～1952』、水曜社、2003年、81-83頁参照。
- 5 増井『日本オペラ史』、83頁。
- 6 松本克平『日本新劇史』、筑摩書房、1966年、551頁参照。
- 7 大笹、27頁。
- 8 『万朝報』1912年10月18日付の記事。増井敬二『日本のオペラ——明治から大正へ』、東京音楽社、1984年、194頁。
- 9 『演劇倶楽部』1912年11月号。増井『日本オペラ史』、84頁。
- 10 松本、551-552頁参照。



- 11 1913年から1914年にかけて、ローシーは「西洋舞踊」と題した演目を三作帝国劇場で上演している。西洋舞踊『エレクトリック・ダンス』(1913年4月1日-25日)、西洋舞踊『生ける立像』(1913年8月1日-20日)、西洋舞踏『春の宵』(1914年3月1日-25日)。『帝劇の五十年』参照。
- 12 たとえば、エノケンの愛称で親しまれた榎本健一は次のように述べている。「僕なんかには、また先生に当るローシーという人は、クラシック畑の人なのだが、なかなか器用な人で、パントマイムにも大いに関心を持っていた。それで、ローシー演出のオペレッタなどには、パントマイムがファンダンに使われている。」榎本健一「パントマイムの国・日本」、『藝術新潮3月号』、1956年、226頁参照。
- 13 増井『日本のオペラ』、199頁。
- 14 松本、554頁。
- 15 『演芸画報』1915年3月号の記事、石井歡『舞踊詩人 石井漢』、未来社、1994年、91頁。
- 16 たとえば1903年に上演された日本最初のオペラ『オルフェウス』では「身振については受取兼ねる点がある大に工夫を凝して貰ひたい」(『読売新聞』1903年7月26日付、増井『日本のオペラ』、112頁)という劇評が寄せられ、それ以降のオペラ上演においても俳優の身振りの拙さはしばしば指摘されていたという。増井『日本のオペラ』参照。
- 17 文化学院史資料室所蔵の写真には黒いランニングシャツと短パンで跳躍する山田の姿が映っている。平沢信康「初期文化学院における舞踊教育実践について」、『鹿屋体育大学学術研究紀要第34号』2006年参照。
- 18 山田耕筈「舞踊詩と舞踊劇」(1916)、『山田耕筈著作全集』第1巻、岩波書店、2001年、220頁。
- 19 山田耕筈「新日本史 音楽篇」(1916)、前掲書、258頁。
- 20 松本によると、ここで使用されている「默劇」という言葉は、当時の帝劇宣伝部がうみだした造語だという。ローシーの作品に用いられたのは默劇『金色鬼』(1914)の時のみである。したがって、山田はこの『金色鬼』を観た可能性がある。
- 21 ここで山田が批判しているのは、1920年にパリで観たイサドラ・ダンカンの『死と少女』という作品である。山田によると『死と少女』は音楽を用いない舞踊であったという。山田耕筈「イサドラ・ダンカンの芸術」(1922)、前掲書、27-28頁。
- 22 山田耕筈「舞踊劇「明闇」」(1916)、前掲書、576頁。

- 23 ここでは、20世紀に提唱された抽象的マイムに始まる一連のマイム形式を指すものとする。
- 24 例えばリーブハートは *Etienne Decroux* において19世紀型のパントマイムの特徴として次のようなものを挙げている。即ち、「表情豊かな顔や手の表現の強調、身体を衣装で覆い、顔面を晒している、物語を語る、伝統的な「はじめ」「なか」「おわり」がある、言葉の代用としての身振り、しばしば滑稽」などである。  
Leabhart, Thomas, *Etienne Decroux*, Routledge, 2007, p.3.
- 25 山田耕筰「舞踊について」(1922)、前掲書、22頁。
- 26 山田耕筰「舞踊と私」(1922)、前掲書、11頁。
- 27 山田耕筰「舞踊劇「明闇」」、前掲書、577頁。
- 28 山野辺貴美子「をどるばか 人間石井漢」、宮坂出版社、1962年、22頁。
- 29 山田耕筰「舞踊劇「明闇」」参照。
- 30 松本、553頁参照。
- 31 山田耕筰「未完随想Ⅰ」(作品解説)、前掲書、581-582頁。
- 32 山田、前掲書、581頁。舞踊詩『彼と彼女』について書かれたあらすじにて。
- 33 例えばメイエルホリドは次のようなコメントを示している。「ところで、今では大半の演出家がパントマイムを手がけるようになり、この種の劇をことばの劇よりも好んでいる。私にはこれは偶然でないように思える。(中略)現代の演出家が過去の演劇を復元するにはパントマイムからその仕事を始めるべきだと考えるのは、それら無言の戯曲を舞台に掛ける時に、演劇の本源的要素である、仮面、身振り、動き、プロットの力のすべてが俳優と演出家に明らかになるからだ。」フセヴォロト・メイエルホリド「見世物小屋」、『メイエルホリドベストセレクション』、作品社、2001年、100頁。
- 34 中村秋一「レヴュー百科」、音楽出版社版、1935年(『コレクション・モダン都市文化14 レヴュー』、細川周平編、ゆまに書房、2005年所収)195頁。
- 35 井崎博之「エノケンとチャップリン」、東京喜劇研究会『エノケンと〈東京喜劇〉の黄金時代』、論創社、2003年、269頁。
- 36 井崎、270頁。
- 37 大笹、27頁。