

# G.V.ローシー [Giovanni Vittorio Rosi, 1867-?] の 帝国劇場におけるバレエ指導と上演作品

山 田 小夜歌\*

## Ballet Master G.V.Rosi: Focus on his activities at the Imperial Theatre

YAMADA Sayaka

### Abstract

This paper investigates the activities of Giovanni Vittorio Rosi [1867-?], a ballet master and a director, during his years at the Imperial Theatre in Tokyo. This study aims to illustrate his attempt to introduce ballet to Japan through investigation and analysis of his methods of teaching and his dance works.

Rosi was invited to the Imperial Theatre in Tokyo (Teigeki) as a teacher in the opera department. During his four years, Rosi directed 15 works of dance, 11 works of opera or operetta and 12 works of drama. He strictly taught members of the opera department about classical ballet techniques based from the point of view of anatomy, and attempted to improve their body to adjust to western ballet style. He endeavored to teach ballet, not only physical techniques, but also mime through using members on the stage during the performance. Out of a total of 15 works 4 works represent the core of Rosi's style which symbolizes the unity of physical and emotional elements. These historical facts support the view suggested by the previous studies that Rosi was the first ballet teacher in Japan.

Keywords : Giovanni Vittorio Rosi, the Imperial Theatre in Tokyo, Ballet, Dance, Dance Works

### はじめに

G.V.ローシー [Giovanni Vittorio Rosi, 1867-?]<sup>1</sup>は、1911 (明治44)年3月に開場した帝国劇場 (以下、帝劇と記す) 歌劇部の教師として英国ロンドンから招聘された<sup>2</sup>。イタリア出身のローシーは祖国でバレエの訓練を受けた後、プロフェッショナルとして舞台経験を積む。英国ロンドンへと活動の場を移した後は、主にヴァラエティ・シアターにおいてダンサー、またバレエ・マスターとして活動した<sup>3</sup>。来日後は、帝劇を中心に、舞踊や歌劇・喜歌劇、現代劇作品等の上演に携わり、歌劇部 (後の洋劇部)<sup>4</sup>解散後も、1918 (大正7)年にアメリカへ渡るまで自身で赤坂ローヤル館を主宰して作品の上演を続けた。

本稿ではローシーの約6年間の日本滞在期間中のうち、彼が精力的にバレエを教授したことが認められる帝劇教師時代 (1912年8月から1916年8月) に着目する<sup>5</sup>。今日までにローシーについて言及した文献を見てみると、ローシーが現在に至る日本バレエの歴史に直接的に関与したとは言えないにしても、我が国にバレエを含めた洋舞発祥の種を蒔いた先駆的人物であるとの認識が読み取れる<sup>6</sup>。しかし、日本洋舞黎明期におけるキーパーソンであると認識されていながら、ローシーという人物や活動内容について研究が十分に成されているとは言い難い。ローシーの帝劇における舞踊活動に関する先行研究としては、主にUeno (1990) と木山 (2015) が挙げられる<sup>7</sup>。

---

キーワード：ジョヴァンニ・ヴィットリオ・ローシー、帝国劇場、バレエ、舞踊、上演作品

\*平成26年度生 比較社会文化学専攻

前者は、膨大な資料を用いてローシーの生涯に渡る舞踊活動を追った恐らく唯一の論考であり、大変重要な先行研究であるが、帝劇教師時代については資料の一つ一つを掘り下げるには至っていない。後者には一次資料の不足が認められ、史実の信憑性に検討の余地がある。また、他の文献においてもローシーの在日中の舞踊活動について断片的に触れられているが、彼の来日前の芸歴を根拠に日本において正統的なバレエ指導を行ったことが自明の様に扱われ、ローシー自身が試みたバレエ指導や上演作品の内容そのものの検討は十分とは言えない<sup>8</sup>。

そこで、本稿ではローシーの帝劇における舞踊活動について深く掘り下げるために、収集可能な限りの番組、絵本筋書、写真、新聞・雑誌記事といった国内の一次史資料に加え、関係者の言説を含めた文献を用い、彼のバレエ指導と上演作品の特徴を浮き彫りにしたい。

## 1. バレエの指導

1912（大正元）年8月5日、帝劇歌劇部の教師として2年間の契約を結んだローシーは東京に到着した<sup>9</sup>。彼によるバレエの稽古は来日後まもなく開始され、麹町三番地に設けられた舞踊練習所で「朝の八時頃から午後三時頃まで日曜と木曜を除いて毎日」<sup>10</sup>行われた。ローシーが教師を任された歌劇部は修業期間として2年間が設定され、その課程には西洋舞踊（バレエ）の稽古が盛り込まれていた<sup>11</sup>。ただし、部員たちには修業期間であっても給料が支払われ、帝劇の舞台に上がらなくてはならなかった<sup>12</sup>。つまり、歌劇部員たちは作品上演に直結したダンサーである必要があったのである。この歌劇部員たちの指導者として招聘されたローシーには、じっくりと時間をかけて訓練を行ってダンサーを養成するというものではなく、常に作品上演を明確な目的とし、作品を仕上げながらそれに必要な技術を部員に身に付けさせてゆくという、曲目仕上げの指導が求められたと考えられよう<sup>13</sup>。



【写真1】 ローシーの指導風景「正式ダンスの研究」東京朝日新聞 1913.8.17. p.6

ローシーは教授を開始するにあたり、「日本人の體格習慣性を述べて教授の難易を問」いた新聞記者に対し、「六ヶ月私に任せば立派なものにして見せます 普通は八歳位から始めて十八ヶ月位で一通りの型を終わるのですが 今度は年齢も多いとの事ですが一生懸命に遣って必ず成功して見せます…日本人の體格も習慣も順序よく教ふれば必ず白人に比して劣らぬ様になる 先ず筋肉の改變から始めるのです」<sup>14</sup>と述べている。この記事を含め、当時のローシーの指導や演出に言及した記事には「型」という記述が散見される。上の記事において、ローシーは「筋肉の改變」と身体的な訓練を明言していること、また彼が元来バレエを専門としていたことから、ここで言う「型」とは身体訓練によって構築される西洋の伝統的な舞踊の一種の技術、すなわち「バレエ技法」と読み替えることが可能であろう。

このように筋肉の改變、すなわち日本人の身体をバレエ芸術が求める身体へと矯正し、バレエ技法を習得させるべく開始された稽古において、ローシーは日本人特有の身体的特徴として主に脚部を挙げ、次の様に指摘する。「脚部が脛に比して、不自然に短い」「日本人の膝蓋骨、俗に言ふ膝頭は非常に隆起といふよりは寧ろ突起して居ります」「踵の兩側にある踝の外側のものゝみが非常に突起して大きく、内側にあるものは扁平で、小さい」<sup>15</sup>。

さらにこうした特徴を生んだ原因として日本の畳式的生活習慣を挙げ、「膝を折り、足を重ねて長時間座するため、血液の循環を害し、筋骨の發育を妨げ」た結果であると指摘する<sup>16</sup>。また、帝劇専務の山本は、歌劇部員採用試験の際に、ローシーが候補者の「四肢の關節の具合を詳細に調べ、關節の屈折自在で無い人は如何に容貌肢態等の外觀が良く見えても落第にして」<sup>17</sup>いたと振り返る。こうした身体構造や機能に関するローシーの詳細な指摘からは、彼がバレエに必要な身体訓練に対して科学的見地からのアプローチを試みていたことが推測できる。こうした手法は「実にサイエンティフィック…当時としては斬新な方法」<sup>18</sup>であった。また、ローシーの6尺の樫の棒を用いて部員たちを叩きつけるという厳格な指導振りは当時の新聞を度々賑わせた。そうした稽古の様子を記した部員の言説からは、やはりローシーの注意が脚部に集中していたことが読み取れる<sup>19</sup>。こうした下肢中心の指導に至った要因として、絶対的なバレエ技法であるターン・アウト（股關節の外旋）や足の5つのポジションの習得が、ローシーが指摘した身体的特徴をもつ日本人にとって困難であったこと<sup>20</sup>、さらには彼が

日本で初めて下肢を酷使するポアント技法の指導を行ったことが挙げられるだろう<sup>21</sup>。彼が教授したポアント技法は、《夏の園》(1914)や《狐の女神》(1915)といった作品にも反映されている。その舞台写真(写真2)はポアント技法を用いてルルヴェやルティレ<sup>22</sup>を行う様子を映し出しており、ローシーによって本格的なバレエ技法習得の指導が行われていたことを裏付けるものである。部員の中でも、後に浅草オペラで人気を博した澤美千代(モリノ)は、ローシーに踊りの才能を認められてイタリアの著名なダンサー名「モリノ」を芸名として与えられ<sup>23</sup>、後年には「日本のバレエ・ダンサーとして最初の人」<sup>24</sup>と紹介されるなど、かなり高いバレエとポアントの技術を擁していたと考えられる<sup>25</sup>。

【写真2】 《夏の園》(1914)  
(FH15303-03-129 早稲田大学演劇博物館所蔵)

こうしたローシーの稽古においては、部員の清水静子(当時、春日桂)による「稽古場のバーにつかまり」<sup>26</sup>という言説から、現在でもバレエの技術習得のための基本となっているバー・レッスンが取り入れられていたことがわかる。同じく部員の高田せい子(当時、原せい子)は後年、自身の洋行中を振り返り「船の廊下に適当な手すりを見つけ、スタジオのバー代りにそれにつかまって毎日バレエの基本レッスンをおこたらなかった」<sup>27</sup>と述べている。これは、ローシーが初めて日本に導入したバー・レッスンという基本的な訓練方法の重要性を、その弟子たちにも理解させるに至っていたことを示すものであろう。

また、ローシーは先述したポアント技法を指導するにあたり、部員たちに初めてトゥ・シューズとバレエ・シューズを履かせた(注21参照)。さらに「伊太利からわざわざタイツを取り寄せ」<sup>28</sup>て履かせるなど、バレエに不可欠な複数の道具を用いている。ローシーは稽古中の部員たちの服装について「身体の各筋肉の總ての動作が明らかにわかる様に」<sup>29</sup>することを提示するなど、ここでも彼の身体訓練に対するこだわりが読み取れる。このことから、こうした道具の導入も、バレエ技法習得の意図のもと、ローシーによって自覚的に行われていたものと考えることができよう。

これまで見てきたように、ローシーの指導はバレエ技法習得のための身体の鍛錬一辺倒にも思われる。しかし一方で、彼は「若しダンスの眞に味ひのあるところとは申せば、表情にあると存じます、表情即ち無言の動作の中に如何なる雄辯にも勝る感興と趣味を興ふるのであります」<sup>30</sup>との言葉を残している。この発言からは、舞踊作品における感情表現の重要性、そしてその表現を可能にするのが「表情」や「無言の動作」すなわち、マイム表現であるというローシーの舞踊観が読み取れるだろう。また、彼は現代劇の指導にあたって、人物の様々な感情を「如何に正しく、如何に美術的に現はすべきか」について、身体訓練の重要性を説き<sup>31</sup>、「役の精神の宿るほどの技倆を見せ」ることを理想としていたという<sup>32</sup>。つまり、ローシーによる身体訓練を重視した指導の目的は、バレエ技法を習得させることは言うまでもなく、言葉を用いない舞踊作品において主要な感情表現方法であるマイム表現法を磨くことにもあったと考えられよう。このような、バレエ技法とマイムという二本柱のローシーの指導スタイルは、彼自身が学んだというイタリア派のバレエ理論との共通性がある<sup>33</sup>。ローシーはロンドン時代に「彼の演技が最も印象的…重要なドラマ性を役に与えた」<sup>34</sup>などとその演技力を高く評価されている。ローシーの厳格な指導には、自身が体得・実践し、そして成果を残してきたという彼の自負心とその根底にあったと推察される。

## 2. 作品の上演

筆者がこれまでに収集可能な一次史資料や歌劇部員・関係者の言説を含めた文献によって知り得た限りでは、ローシーは4年の間に38作品の上演に関わっている(表1)。これらを作品タイトルとタイトルの前に付けられた演目の名称から分類すると、無言劇・黙劇3作品を含む舞踊が15作品<sup>35</sup>、歌劇・喜歌劇が11作品、現代劇などその他が12作品となる<sup>36</sup>。

ローシーは、帝劇本興行あるいは歌劇部員が主体となった興行において舞踊、歌劇・喜歌劇の上演に尽力したほか、公衆劇団、芸術座、近代劇協会等が主体となった現代劇の上演においても指導、あるいは演出を担ってい

る<sup>37</sup>。また、ジャパントイムズ紙はローシーが横浜外国人居留地を中心に活動していた東京アマチュア・ドラマティック協会の興行やローマ時代演武会トーナメントのディレクターを務めたことを報じており<sup>38</sup>、彼には日本人のみでなく在留外国人との交流・活動があったことがわかる。

こうした資料から、ローシーが約4年の間に多くの団体との交流も含め、実に様々なジャンルの作品に関わっ

表1 ローシーが上演に関わった作品 (筆者作成)

年	月日・場所	演目名称・タイトル	音楽	原作・翻訳	ローシーの関わり	備考
1912	9/21~10/15	西洋舞踏<スコッチダンス> 一場 *			[指導]	興行の途中までマチネー
	10/16 ~11/10	無言劇<犠牲> 一幕 * 西洋舞踏<菊と紅葉> *			[作][指導] 出演	マチネー (11月興行でも上演)
1913	1/5~29	無言劇<マリー・ド・クロンピツレ> 一幕四場 *	サム・カドウォース		[作] 出演	
	2/2~26	歌劇<夜の森> 二場	フンバーディンク	訳詞: 松居松葉		
	3/27~31	<ファウスト> 五幕十四場		作: ゲーテ 翻訳: 森林太郎		近代劇協会公演
	4/1~25	西洋舞踏<エレクトリック・ダンス> 一場 一春の花園 *			[指導]	
	6/1~25	悲劇<トスカ> 二幕 歌劇<魔笛> 三場	モーツァルト	作: サルドウ 翻訳: 松居松葉 訳詞: 小林愛雄		
	8/1~20	西洋舞踏<生ける立像> 一場 一花園の一隅 *			[指導]	
	9/1~25	喜歌劇<マスコット> 三場	オードラン	訳詞: 二宮行雄	[指導]	
	9/26~30	悲劇<マクベス> 五幕十七場		作: シェイクスピア 訳詞: 森林太郎	[技芸指導]	近代劇協会公演
	10/1~20	諷刺劇<マクベスの稽古> 一幕 悲劇<エレクトラ> 二幕		作: ペアリング 翻訳: 駿河町人 作: ホフマンスタール 翻訳: 松居松葉	[指導]	公衆劇団公演
	10/19	オペラティック・コンサート				原信子出演
12/2~26	悲劇<サロメ> 一幕		作: オスカーワイルド 翻訳: 中村吉蔵		松井須磨子主演	
1914	1/1~25	歌劇<マダム・パタフライ> 一場	ブッチーニ	改訂: 高折開一		
	2/1~25	歌劇<連隊の娘> 一幕	ドニゼッティ	訳詞: 小林愛雄	[指導]	
	3/1~25	西洋舞踏<春の宵> 一場 一料理店の広間 *			[指導]	
	6/1~25	黙劇<金色鬼> 五場 *			[作][指導] 出演	
	8/1~31	西洋舞踏<夏の園> 一場 *			[指導]	
	9/26~30	喜劇<カーニバルの夜> 一幕 悲劇<ロズムンダ> 三幕		作: アルツールビルガ 翻訳: パストレッリ、 しもゐももたろう 作: セムベネツリ 翻訳: パストレッリ、 下位春吉	[指導]	
	10/1~25	喜歌劇<天国と地獄> 二幕四場 喜劇<唾旅行> 四幕五場	オッフェンバック	訳詞: 小林愛雄 作: 太郎冠者	[指導] 出演	妻リーヴェも出演
	11/26~30	現代劇<生きた死骸> 五幕八場 歌劇<夢遊病> 二幕三場		作: トルストイ 翻訳: 小林愛雄 訳詞: 小林愛雄	[指導] [指導]	帝劇洋劇部、無名會合同
	1/15~24 有楽座	喜歌劇<天国と地獄> 二幕五場 西洋舞踏<ハンガリアン・ダンス> 一幕 *	オッフェンバック	訳詞: 小林愛雄	[指導]	帝劇洋劇部、無名會合同
	2/1~25	夢幻のバレ<三越呉服店玩具部> 一場 *			[作][指導] 出演	
3/5~14 有楽座	歌劇<夢遊病> 二幕三場	ベッリーニ	訳詞: 小林愛雄	[指導]	帝劇洋劇部、無名會合同	
3/26~31	喜歌劇<古城の鐘> 三幕四場 西洋舞踏<夢幻のバレ> 一幕 *	ブランケット	訳詞: 小林愛雄	[指導] 出演		
5/27~6/2	喜歌劇<戦争と平和> 三幕四場	オッフェンバック	訳詞: 小林愛雄	[指導]		
7/1~25	神話的バレ<狼の女神> 一場 *			[作][指導]		
9/26~30	<二人軍曹> 三幕四場 喜歌劇<ポッカチオ> 三幕	スッパ	作: オービニー 翻訳: パストレッリ、 小林愛雄 訳詞: 小林愛雄	[指導] [指導]		
10/1~25	劇的バレ<嫉妬> 二場 *			出演		
11/16~25 有楽座	喜歌劇<ポッカチオ> 三幕	スッパ	訳詞: 小林愛雄	[指導]	帝劇洋劇部、無名會合同	
12/5~? 両国国技館	ローマ時代演武会トーナメント					
12/25~27	西洋舞踏<ハンガリアン・ダンス> 一幕 *				クリスマス娯楽會	
3/25~27	西洋舞踏<タンバリン・ダンス> 一幕 *				家庭娯楽會、マチネー	
5/1~25	楽劇<昇る旭> 七場		作: 久米平内	[指導] 出演		
5/26	喜歌劇<古城の鐘> 三幕四場	ブランケット	訳詞: 小林愛雄	[指導]	慈善興行	
5/29~31	<冬物語> 五幕		作: シェイクスピア		英国赤十字社寄附慈善 演劇 (東京アマチュア・ド ラマティック倶楽部興行)	

(注) 場所の記載がないものは全て帝国劇場。興行期間は、帝国劇場発行の絵本筋書・番組と、都新聞の広告欄を参考にした。舞踊作品 (無言劇・黙劇を含む) には\*印を付記した。  
作品名、人物等の表記は、手元にあるものについては絵本筋書・番組に依拠し、それ以外は文献に倣った。  
「ローシーの関わり」の項は、絵本筋書・番組に示された表記を「」にて記した。

ていた様子が見てとれるが、本稿では舞踊作品に着目する。ローシーが手がけた15の舞踊作品は、そのすべての作品に「無言劇・黙劇」「西洋舞踏」「バレエ」のうちのいずれかの演目名称が付けられている。英字新聞では異なった表記が見られるように、この演目名称にどの程度ローシーの意図が反映されていたかは定かではない。それでも、「無言劇・黙劇」「バレエ」はストーリーを有する作品、「西洋舞踏」は場面の設定がされている作品はあるもののストーリーはない作品といったように、それぞれには大まかながら共通した特徴がみられる。また、いずれの作品も上演時間が最長で40分ほどの小作品である<sup>39</sup>。

「無言劇・黙劇」と称された3作品の絵本筋書からは、いずれも登場人物が多く、物語の展開が非常に複雑であることがわかる<sup>40</sup>。また作品の最終場面は、演者総出演による大人数の余興的な舞踊シーンで締めくくられており、視覚的効果を狙ったものと思われる<sup>41</sup>。舞踊シーンはこの最終場面の他に、物語進行上の所々で挿入される程度に留まり、この「無言劇・黙劇」は、踊りが作品全般の中心になるというよりも物語を主にマイムで表現するという、ストーリーの伝達を重視した作品構成であったことが読み取れる。

「西洋舞踏」は場面設定のみでストーリーを有さない、所謂ディヴェルティスマンの形式をとっており<sup>42</sup>、「無言劇・黙劇」とは対照的に踊りそのものを見せる作品であったといえるだろう。ローシー来日直後に上演された《スコッチダンス》や、「電気の眩しいダンス」<sup>43</sup>と舞台照明の演出ばかりが注目を浴びた《エレクトリック・ダンス》に比較して、来日から2年後に上演された《夏の園》(1914)の舞台写真(写真2)からは、前述した女性のポアント技法や、男性による女性のサポート(支える)や、リフト(持ち上げる)といったロマンティック・バレエ以降のバレエ作品に象徴される男女のパートナーワークの様子が確認できる。特にソリストの男女の振付には「つばめ」と呼ばれる高難度のデュエットの技法が用いられており<sup>44</sup>、出演者のバレエ技術の向上が見受けられる。

来日から3年目には「バレエ」という具体的な舞踊ジャンル名が付けられた4作品が上演される<sup>45</sup>。これらの作品は、いずれもストーリーがあるものの、

「無言劇・黙劇」に比較するとかなり簡潔な内容となっている。《三越呉服店玩具部》では次々に登場する人形たちによる踊りが随所にちりばめられ、明らかに舞踊シーンが増加しているほか、上演時間も長くなっている<sup>46</sup>。また、ストーリーがあるローシー振付の「バレエ」作品に初めて日本人のみが出演した《狐の女神》の舞台写真(写真3)からは、主役を務めた澤モリノと高田雅夫の互いに片手のみを使用するという高度なリフト、また高田の4番ポジションが180度に外旋されている様子が確認でき、ローシーによるバレエ技法の稽古の成果がみてとれる。

さらに、《犠牲》(写真4)のように、来日当初は群舞中心で振付もほぼユニゾンであるのに対し、《夏の園》(写真2)はソリストと群舞が区別され、異なる振付が施されるなど舞踊シーンの構成にも変化が見受けられる。

以上のことから、ローシーの舞踊作品は歌劇部員のバレエ技法のレベル向上に伴って、作品の構成や趣向が多様化していることがわかる。来日当初は「無言劇・黙劇」のように踊りよりもマイムの割合が多い作品を続けて上演していたが、徐々にバレエ技法を取り入れた舞踊シーンを増やす、あるいは出来の良い弟子をソリストや主役に抜擢して群舞の構成に変化を加えるなど、踊りそのものを見せることを重視した作品の上演を実現していった。そして来日から3年後に上演された4つの「バレエ」作品は、ローシーの二本柱の指導スタイル、すなわち身体訓練によるバレエ技法と、表情やジェスチャーといったマイムの表現法習得の稽古が成果として結実した、いわばローシーにとって理想の作品であったともいえるだろう。

ローシーの上演した舞踊作品については、作曲者の記載も殆どなく<sup>47</sup>、その内容は写真と筋書から想像するこ

**【写真3】 《狐の女神》(1915)**  
澤(左)と高田(右)  
(FH15303-04-104 早稲田大学演劇博物館所蔵)

**【写真4】 《犠牲》(1912)**  
(FH15303-02-018 早稲田大学演劇博物館所蔵)

としかできないが、ローシーが来日前に上演に関わったあるいは見聞きしたであろう作品と比較してみると、双方にはいくつかの共通性が見出せる。

例えば作品構成をみてみると、「無言劇・黙劇」、特に《マリー・ド・クロンピツレ》《金色鬼》に見られる、複雑な物語を主にマイム表現で進行し、最後を大人数の群舞による華やかなダンスのフィナーレで締めくくるという構成は、19世紀末のイタリアにおいて盛んに上演され、ローシー本人も出演したバレエ・スペクタクルの構成に類似している<sup>48</sup>。

他方、作品内容に注目すると、《春の宵》《夏の園》《春の花園》（《エレクトリック・ダンス》の副題）といった季節を設定したディヴェルティスマンは、ローシーがロンドンのアルハンブラ劇場において振付けた《四季 *All The Year Round*》(1904)が基になっている可能性が指摘できる<sup>49</sup>。また、《金色鬼》はその登場人物名から、イタリアを起源とし、ロンドンでも盛んに上演されたコメディヤ・デラルテに材を取ったと考えられる<sup>50</sup>。そうした中でも、《三越呉服店玩具部》はエンパイア劇場にて上演された《踊る人形 *THE DANCING DOLL*》(1905)<sup>51</sup>と、登場人物、ストーリーの点で明らかに一致しており、ローシーが改作上演を行った可能性が極めて高い<sup>52</sup>。

このように、ローシーは舞踊作品を上演するにあたり、19世紀末のイタリアバレエとロンドンのヴァラエティ・シアターのバレエを基礎にしていたことが浮かび上がってくる。その一方で、《三越呉服店玩具部》では舞台装置について帝劇や三越側の意向に沿い、また振付の一部を歌舞伎俳優の7世松本幸四郎に任せるなど柔軟な姿勢も見せている<sup>53</sup>。こうした帝劇の雇い教師ゆえの制約や限界もあり、発表した作品すべてがオリジナルではなかったにせよ、ローシーはバレエ処女地日本において、自らがイタリアや英国ロンドンで体得してきたバレエ経験を集結させ、一人の振付家として15もの作品を発表する機会を得たのである。なお、ローシーの上演した舞踊作品については、今後來日以前の芸歴との関連を中心に更なる調査を予定している。

## おわりに

本稿ではローシーの帝国劇場における舞踊活動に着目し、彼のバレエ指導と上演作品について検討することを目的とした。

バレエの指導については、ローシーの二つの指導理念、すなわちバレエ技法習得と表情やジェスチャーといったマイム表現法の習得が基礎となっていたことが導き出された。彼は、主に日本人の脚部にバレエ美学に反する身体的特徴を見出し、徹底的に矯正するべく厳格な身体訓練を指導したが、それはバレエ技法習得という目的と同時に、マイムによる感情表現の熟達にも益をもたらすというローシーの意図があった。

作品については、いずれも小品ながらあらゆる題材を用いて、ストーリーを有するものからディヴェルティスマン形式のものまで、計15作品を発表した。また、ローシーは部員たちのバレエ技法の向上に合わせて作品の構成や趣向に変化を加え、来日から3年後にはポアント技法やパートナーワークといった高度なバレエ技法を用い、「バレエ」という具体的なジャンル名を取り入れた作品の上演へと結実させた。この、バレエ技法を取り入れたストーリーの伝達を試みた「バレエ」作品は、二つの指導理念を掲げたローシーによるバレエ上演の集大成とも言えよう。

こうしたローシーの指導や作品の上演には、彼の来日前の芸歴、すなわちイタリアと英国ロンドンにおけるバレエ経験の影響が大いに反映されているだろう。現段階の調査では、来日前にローシーが振付を手掛けたのはロンドン時代の3作品のみであり、そこでは出演作品こそ好評を得たものの、必ずしもローシーが当時ロンドンの舞踊シーンの花形であったとは言い難い。帝劇に招聘されたローシーは、曲目仕上げの指導が求められるなど「帝劇歌劇部の教師」ゆえの制約があったことは否めない。それでも、彼の来日前のキャリアを考えると、西洋に勝るとも劣らない大劇場・帝劇におけるバレエの上演は、ローシーにとって晴れの舞台であったともいえるだろう。

先行研究においてローシーが「日本初のバレエ教師」と称される所以は、彼が正統的なイタリア派のバレエ訓練を受け、十分な舞台経験を積んでいたという来日前の芸歴によるものであった。それだけではなく、本稿でみてきたようにローシーがバレエ未開の地日本において自らが主導者となり、自身が体得してきたバレエ訓練法と作品を伝承しようとした試み、そしてバレエ技法とマイム表現というバレエの表現スタイルを擁した作品の上演を、日本人ダンサーによって成し遂げたという事実によっても裏付けられるだろう。

本稿では、主に国内の史資料に基づき、ローシーの意図したバレエ指導と作品の特徴に迫ることができた。今後は、ローシーのバレエを受容した日本側、すなわちローシーを招聘した帝劇側の視点、またはそこに訪れた観客や批評家、さらには当時の日本国内の舞踊状況を含めて検討を行い、ローシーの在日中の活動について多面的に明らかにしていく。

## 【謝辞】

本研究を進めるにあたり、上野房子氏より大変貴重な資料をご提供頂きました。ここに、深く感謝申し上げます。

## 【註】

- 1 日本語文献における名前の表記は、[Rosi] [Rossi] [Lossi]、また読み方についても「ロシー」「ロッシ」「ローシ」など複数の表記が見られるが、本稿では上野の論考に依拠し、「ローシー」[Rosi] と記す。(上野房子「日本初のバレエ教師G.V.ローシー 来日前の歩みを探る」『舞踊学』第14号、舞踊学会、茨城、1992、pp.1-11)
- 2 ローシー来日の経緯については諸説ある。帝劇側の意図を探る試みと併せて、次稿以降で詳細に検討したい。
- 3 ローシーは離日後に自らの経歴について「8歳の時にチェケッティに師事し、ミラノ・スカラ座でダンスの訓練を始めた。イタリア派の勉強を終了後、プロフェッショナルとして仕事を始めた」(*Los Angeles City Directory*, Los Angeles City Directory Company, Los Angeles, 1925, p.197) と語っており、それが現在通説として広く知られている。その後、ローシーは英国ロンドンのアルハンブラ劇場およびエンパイア劇場という2つのヴァラエティ・シアターや、ヒズ・マジェスティーズ劇場において活動を行う。なお、ローシーの来日前の活動および離日後の活動については、上野(1992)、上野房子「アートとショービジネスの間で—ダンス揺籃期ロサンゼルス」のG.V.ローシー—『大正演劇研究』第8号、明治大学大正演劇研究会、東京、2000、pp.88-103に詳述されている。上野(1992)においては、アルハンブラ劇場およびエンパイア劇場は「ミュージック・ホール」と記述されているが、ローシー在籍当時発行されていた新聞(*The Era*および*The Stage*)において、両劇場は“Variety Theatre”または“Theatre of Variety”と記述されていることから、本稿では「ヴァラエティ・シアター」の記述を採用する。
- 4 歌劇部は開場から半年後の8月にその第一期生が募集・採用された。一期生には、後に日本モダンダンスの草創と呼ばれる石井漢(当時、石井林郎)、小森敏(当時、柏木敏)、澤モリノ(当時、澤美千代。後に改名。)、高田せい子(中途採用。当時、原せい子)、二期生には高田雅夫(当時、高田春雄または春夫)、岸田辰弥、三期生には木村時子らがいた。なお「歌劇部」は1914年5月21日をもって「洋劇部」と改められたが、本稿では一貫して「歌劇部」と記す。
- 5 当時帝劇専務であった山本久三郎によれば、ローシーの当初の契約期間は2年間であったが、その後更に2年間延長したという。(山本久三郎「帝劇の思ひ出(八)」『東宝』No.59、東京寶塚劇場東寶発行所、東京、1938、p.57)ただし、実際の歌劇部の活動は1916年5月26日の興行を以て終了している。また、筆者の現段階の調査では、ローシーがローヤル館において上演した舞踊作品は3作品に留まり、継続的にバレエを指導したことを示す資料は得られていない。(山田小夜歌「G.V.ローシーのローヤル館における活動について」『舞踊学』第37号、舞踊学会、東京、2015、p.79)
- 6 例えば、上野はローシーを「日本で初めてバレエを教えた教師」(上野、1992、p.1)として位置づけているほか、江口は彼に指導を受けた歌劇部員たちから、石井漢や高田雅夫・せい子夫妻といった日本モダンダンス界のパイオニアを多く生んだことに触れ、「日本にダンス・クラシックを定着させるまでには至らなかったが、…モダンダンスを勃興させる大きな火つけ役となり、日本に洋式舞踊への開眼をうながした」(江口博「黎明期の人物舞踊史」『日本現代舞踊年鑑 昭和50年度版』現代舞踊協会、東京、1976、p.48)と評している。
- 7 Ueno, Sako (原文ママ), Biography of Giovanni Vittorio Rosi—Japan's First Ballet Teacher, *New York University Master's Thesis*, New York University, 1990、木山慶子「バレエ教師G.V.ローシーの業績—帝国劇場での上演作品を通して—」『比較舞踊研究』第21巻、比較舞踊学会、千葉、2015、pp.23-33
- 8 ローシーの舞踊活動については、他に以下の文献においても触れられているが、いずれもローシーそのものに焦点を当てた論考ではない。糟谷里美「戦前の日本バレエ草創期(1911年~1945年)に関する一考察」『研究紀要』第29号、昭和音楽大学、神奈川、2010、pp.58-66、杉山千鶴「新しい舞踊を求めて—帝劇歌劇部から生まれたモダンダンス草創たち—」『舞踊学の現在：芸術・民族・教育からのアプローチ』文理閣、京都、2011、pp.33-45 また以下の文献は、いずれも膨大な資料、あるいは関係者からの貴重な証言等を用いており、活動を概観することは可能であるが、舞踊活動については十分に言及されているとは言い難い。松本克平『日本新劇史—新劇貧乏物語—』筑摩書房、東京、1966、増井敬二『日本のオペラ 明治から大正へ』民音音楽資料館、東京、1984、大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』白水社、東京、1985、大笹吉雄『日本現代演劇史 大正・昭和初期篇』白水社、東京、1986
- 9 「帝劇ダンスの先生」讀賣新聞 1912.8.6. p.3、「芝居とゆうげい」都新聞 1912.8.6. p.3

- 10 石井漢『私の舞踊生活』大日本雄弁会講談社、東京、1951、p.17
- 11 ローシー来日以前にはミス・ミックス（原語表記、生没年不明）という人物が歌劇部員と帝劇専属女優に西洋舞踊を指導していた。ミックス指導のもと1911年に《クラウドパレー》が上演されたが、それは日本において初めて「パレー」という名称で上演された作品であった。また、歌劇部員の小森敏が後年、ミックスが歌劇部で指導を行っていた1911年から1912年前半を振り返り、「バレエは日本人の身体にそぐわない」（杉山千鶴「声楽家から舞踊家へ—小森敏（1887-1951）の転身」『演劇映像学』第3集、早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム「演劇・映像の国際的教育研究拠点」、東京、2010、p.328）と感じていたと述懐していることなどから、ミックスが指導していた西洋舞踊はバレエであったと考えられる。なお、ミックスについては「ダンスの先生」（讀賣新聞 1911.11.1. p.3）という記事で触れられている程度で、帝劇関係資料にもその名前が挙がることは殆どなく詳細については不明である。
- 12 実際に、歌劇部員の一期生は入部から約半年で初舞台を踏んでいる。当時の歌劇部員の月給は15円。このほかに舞台に出ると1日1円の日当が支払われた。（石井漢『舞踊人石井漢』未来社、東京、1994、p.82）
- 13 曲目仕上げの稽古は、日舞など主に日本の伝統芸能において行われていることが多い。バレエの場合、作品の稽古以前に、バレエ・レッスンを通して基礎を身に付けることから始められるのが通例である。プロとして舞台上がるまでには基礎訓練を数年以上積むのが一般的であり、例えばローシー自身も学んだとされるミラノ・スカラ座バレエ学校の修業期間は8年間である。（1813年の開校当時。Scafidi, Nadia *et al.*, La Danza in Italia, Gremese, Roma, 1998, p.24）帝劇においてローシーは、来日後2ヵ月で新作の《犠牲》と《菊と紅葉》を発表している。なお、ローシーが来日から約1ヶ月で上演した《スコッチダンス》は、ミス・ミックスの時代に同名の作品が上演されており、舞台衣裳も類似していることからミックス作品をもとにローシーが手を加えた作品であった可能性がある。
- 14 「ダンス教師ローシー氏と語る」時事新報 1912.8.7. p.7
- 15 ローシー「日本婦人と舞踏」『婦人評論』3(22) 婦人評論社、東京、1914、p.70
- 16 ローシー、1914、pp.70-71。実際に日本人の平均身長を歴史的推移を見ると、学校教育現場において椅子が導入された明治期以降平均値が右肩上がりになっていることから、ローシーの指摘は理に適っているといえる。（片山一道『骨が語る日本人の歴史』筑摩書房、東京、2015、p.197）
- 17 山本、1938、p.56
- 18 山本、1938、p.56
- 19 部員たちが「スティックで妾達は足に幾つもアザを頂いてやりまし<sup>ママ</sup>た」（清水静子「オペラ運動の生い立ち時代」『音楽芸術』8(10)、音楽之友社、東京 1950、p.69）、「時々バンと腿の辺りをやられるので、私の腿などはいつも紫色になっていた」（石井漢「舞踊小史—わたしのていげきじだい—」『デモス』5月号、朝日新聞社会事業団、大阪、1950、p.6）と述懐しているほか、三期生の木村時子も「『その時の痕が、これこの通り残っています』と、膝下のアザを見せ」たという。（左本政治「ROSSIの思い出」『日本及日本人』1499号、日本及日本人社、東京、1971、p.215）また、二期生の山根千世子を主人公のモデルにして書かれたという（四谷左門「ロオジイのこと」『舞踊新潮』5月号、舞踊新潮社、東京、1936、pp.17-18）沖野岩三郎の小説『星は乱れ飛ぶ』（大阪屋号書店、東京、1923、pp.66-74）にはローシーをモデルにしたと思われるローヤルという教師が、バレエの脚の5つのポジションやアッサンブレなどの下肢を用いたバレエ技法やステップを厳しく指導する様子が描かれている。
- 20 歌劇部興行にコーラスとして出演した経験を持ち、後に世界各地で舞踊公演を行った伊藤道郎も、当時の日本人の生活様式に起因する身体的特徴を挙げ、バレエ技法習得の困難さを指摘している。（伊藤道郎「内股で苦勞した踊子たち」『日本週報』臨時増刊号、日本週報社、東京、1959、pp.232-234）
- 21 トウ・シューズを用いたポアント技法は、現在では女性バレエダンサーが必ず身につけるべき基本技術であり、バレエ以外には見られない独特の、バレエを象徴する技法とされている。なお、ミス・ミックス（注11）にもバレエ指導を受けた石井漢は、ローシーの稽古で初めてバレエ・シューズと女子はトウ・シューズを履いたと述懐している。（石井、1951、p.17）また、ミックスが指導した舞台の写真や関係者の言説からは、ポアント技法を教授した様子やそれに関する記述は見受けられない。
- 22 ルルヴェ [relevé]、ルティレ [retiré] はバレエのポーズや動きを示す用語で、それぞれ「つま先立ち」、「一方の足を他方の脚の膝につけるポジション」を示す。
- 23 「芝居とゆうげい」都新聞 1914.6.10. p.3
- 24 江口博他「日本のバレエ 60年史座談会」『日本バレエ年鑑 昭和50年度版』日本バレエ協会、東京、1976、p.5
- 25 戦後の日本バレエを牽引した小牧正英も澤からバレエの手ほどきを受けたという。（糟谷里美「バレエ振付演出家小牧正英（1911-2006）研究～バレエ・ルッスの日本への導入をめぐる～」平成25年度お茶の水女子大学大学院博士論文、東京、2014、p.12）また歌劇部二期生の石井行康の孫にあたる故石井潤氏は、新国立劇場バレエ団のバレエマスターを務めるなど、日本バレエ発展に尽力したことで知られる。このように、一般にモダンダンサーが多く育ったと言われるローシーの弟子の中から、少なからず現在の日本バレエの系譜に関わりを持ったダンサーが存在していたことは注目に値する。
- 26 清水、1950、p.69
- 27 日下四郎『モダン・ダンス出航—高田せい子とともに—』木耳社、東京、1976、p.139
- 28 清水静子「オペラとともに」『演劇界』4月号、小学館、東京、1948、p.12

- 29 ローシー、1914、p.71
- 30 ローシー「ダンスに就いて」『婦人評論』1(2) 婦人評論社、東京、1912、p.51
- 31 松居松葉「その後の公衆劇團」『歌舞伎』159号、歌舞伎発行所、東京、1913、pp.47-48
- 32 河合武雄「公衆劇團劇」『新小説』10月号、春陽堂、東京、1913、p.24 現代劇上演におけるローシーの稽古法については、笹山敬輔『演技術の日本近代』森話社、東京、2012で詳しく論じられている。
- 33 イタリア派のバレエ教育は、1837年にカルロ・ブラジスがミラノ・スカラ座バレエ学校長に任命されて以来、彼が体系化したバレエ技法の理論に基づいた教育法が柱となって発展した。ブラジスは解剖学の原理を用いた身体訓練法を構築したほか、バーを用いて「バレエ・レッスン」の概念を提示した。(Mara, Thalia, *The Language of Ballet-A DICTIONARY*, World Publishing Company, Cleveland & New York, 1966, p.22, p.64) また、彼の著作*The code of Terpsichore* (1828) では、バレエにおけるマイム表現とその訓練の重要性を説いている。なお、現在一般的に行われているバレエのレッスンではバレエ技法習得の訓練が主であり、マイムなど表現面の稽古は作品リハーサルが担っている。
- 34 “LES CLOCHES DE CORNEVILLE”, *The Era (Weekly)*, 1907.10.12. p.23
- 35 「無言劇・黙劇」という作品名称については、英語の「パントマイム」[pantomime] を訳したものとされる。(増井、1984、p.189) パントマイムとは一般的には「本来は言葉を排して身振り・物真似・顔の表情など、もっぱら肉体的な動きですべてを表現する最も基本的な演芸」(世界文学大辞典編集委員会編『世界文学大辞典』集英社、東京、1997、p.643) と定義されているが、ローシーが来日前に活動していたロンドンで盛んに演じられていたのは、歌やダンス、アクロバット、滑稽などが加えられた大がかりで華美な舞台装置を用いたものだったという。(夏目金之助『漱石全集』第22巻、岩波書店、東京、1996、pp.226-227) ローシーは日本でも度々パントマイムの名手として紹介されていたため、「無言劇・黙劇」は「パントマイム」を意識して名づけられたとも考えられる。また、野田はるか「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」『表現文化』6巻、大阪市立大学文学研究科表現文化学教室、大阪、2011、pp.3-20は、「無言劇・黙劇」を「マイム」として扱っている。一方で、ローシー自ら「犠牲」を「舞踏」と紹介しているほか(ローシー、1912、p.51)、ジャパントイムズに掲載された広告では“Ballet”との表記が見られる(“TEIKOKU GEKIJYO The Imperial Theatre” *Japan Times*, 1912.10.17. p.4, 1913.1.5. p.4)。以上のことから、本稿では「無言劇・黙劇」と称された3作品は舞踏作品に属するとみなし、以降舞踏作品の一種として検討を進める。
- 36 1913年10月19日のオペラティック・コンサート、1915年12月のローマ時代演武会トーナメントについては、上演作品に関する一次資料が得られず、詳細が不明なため、作品総数には含めていない。
- 37 1913年の公衆劇団による《エレクトラ》の上演に際する稽古の様子からは、ローシーの熱心な指導振りが窺える。(河合、1913、pp.19-26、田中榮三『新劇その昔』文芸春秋新社、東京、1957) また、近代劇協会の《マクベス》、芸術座の《サロメ》の上演に関する記述から、ローシーが指導者としてのみならず演出家としての役割をも担っていたことが分かる。「背景、衣裳、演技、電気、音楽、テキストの省略までも、すべてロオシイ氏によつて決定された」(生田長江「『マクベス』と『エレクトラ』と」『演芸画報』11月号、演芸画報社、東京、1913、p.66)「劇中の『七のヴェルの踊』をローシイ氏に習ふ関係から殆ど劇全部の演出法を同氏に委ぬる事となつた」(島村抱月「『サロメ』はどんな風に演ぜらるゝか」東京朝日新聞 1913.11.26. p.6)
- 38 “SIGNIOR ROSI’S GOOD WORK” *Japan Times* 1916.6.2. p.8, “AT THE TOURNAMENT” *Japan Times* 1915.12.7. p.8
- 39 「ロシイ氏擔當の舞踊は、もとく四十分位の短いもの」とある。(山本、1938、p.57)
- 40 実際に、《マリー・ド・クロンピツレ》はあまりに筋書が難解であったため、開演前に口頭でその筋を説明することになった。(「芝居とゆうげい」都新聞 1913.1.14. p.3、「帝劇の無言劇説明」時事新報 1913.1.14. p.11)
- 41 最終場の舞踊は観客の注目を集め、好意的に捉えられた。(伊原青々園「春の帝國劇場」都新聞 1913.1.20. p.3、徳田秋聲「帝劇のぞき」『演芸画報』2月号、演芸画報社、東京、1913、p.178)
- 42 ディヴェルティスマン [divertissement] は仏語で余興を意味し、バレエにおいてはストーリーのない作品、またはストーリーとは無関係の余興的な舞踊シーンを示す。
- 43 「昨夜の帝劇(初日)」都新聞 1913.4.2. p.5
- 44 Serrebrenikov, Nicolai, *THE ART OF PAS DE DEUX*, Dance Books, London, 1978 (『パ・ド・ドウの技法』堀文雄監修、堀敬枝訳、音楽之友社、東京、1986、p.81)
- 45 杉山(2011、p.39)は、西洋舞踏《夢幻的バレエ》を夢幻的バレエ《三越呉服店玩具部》の再演であるとしている。《夢幻的バレエ》の番組に記載された登場人物は、《三越呉服店玩具部》と多少の違いは見受けられるものの酷似している。したがって、西洋舞踏《夢幻的バレエ》は「西洋舞踏」と称されているが、夢幻的バレエ《三越呉服店玩具部》の再演、あるいはそれをもとに改訂された作品とみなし、「バレエ」に該当する作品として分類し、作品総数にも加えた。
- 46 例えば《犠牲》は15分間なのに対し(ローシー、1912、p.52)、《三越呉服店玩具部》は35分間(「帝劇の幕明き」都新聞 1915.2.6. p.3)、《嫉妬》は25分間である。(「帝劇の開幕時間」都新聞 1915.10.5. p.3)
- 47 《マリー・ド・クロンピツレ》の絵本筋書にのみ「サム・カドウォース」という作曲者が記されている。
- 48 シリル・ポーモンは、19世紀末のイタリアを代表する振付家ルイジ・マンゾッティの作品の特徴について、一連のエピソードをマ

山田 G.V.ローシー [Giovanni Vittorio Rosi, 1867-?] の帝国劇場におけるバレエ指導と上演作品

イムで表現し、単純ながら効果的な群舞によって変化が与えられていると評している。(Beaumont, Cyril W., *Complete book of ballets*, London, 1956, p.638) ローシーはミラノ・スカラ座において複数のマンゾッティ作品に出演した形跡がある。(Gatti, Carlo, *Il teatro alla Scala, nella storia e nell' arte, 1778-1963*, Ricordi, Milano, 1964) またマンゾッティの作品の一部は、その後ロンドンのヴァラエティ・シアターにおいて改訂上演されており、ローシーや妻のリーヴェも出演している。

49 *Alhambra Theatre Program*, 1904.8.22.付。(Westminster Archive Centre所蔵)

50 コロンビーナ、ピエロット、アレキーンといったコメディ・デラルテを象徴する役名が登場する。(役名の表記は帝国劇場絵本筋書に依拠) ほかに、《狐の女神》のような神話の題材は、ロンドンのアルハンブラおよびエンパイア劇場においてローシーや妻のリーヴェが出演した《ナルシス *Narcisse*》(1908)、《プシケー *Psyche*》(1909)、《ファウヌス *The Faun*》(1910) といった作品とも共通している。

51 1905年1月3日にエンパイア劇場において初演された《踊る人形》は、1888年にウィーン宮廷歌劇場において初演された《人形の精 *Die Puppenfee*》を元にして創作された作品である。( *Empire Theatre Program*, 1905.1.9.付 Westminster Archive Centre所蔵を確認)

52 曾田秀彦『私がカルメン』晶文社、東京、1989、p.124も同じ指摘をしている。一方で、高田せい子はこの作品はドリープのコッペリアの音楽を使用して踊ったと振り返るなど、ほかの既存のバレエ作品との関連も窺える。(高田せい子「刊行にあたり」『日本現代舞踊年鑑 昭和46年度版』現代舞踊協会、東京、1972、p.1)

53 「帝国劇場に於ける三越呉服店」『三越』5(2)、三越、東京、1915、pp.23-25。舞台背景の製作は、当時背景部の主任を務めていた北連蔵が担った。都新聞 1915.2.1、p.3 (記事名なし) は、振付の一部を松本幸四郎が担当することを報じているが、それがローシーの意図であったかどうかは定かではない。