



バレエ・リュスとシュルレアリスムの邂逅 : 『パ ラード』(1917)を起点として

関, 典子

(Citation)

神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要, 4(2):83-94

(Issue Date)

2011-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCOI)

<https://doi.org/10.24546/81002986>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002986>



バレエ・リュスとシュルレアリスムの邂逅

—『パレード』(1917)を起点として—

The Encounters of Ballets Russes and Surrealism

—Starting from *Parade* (1917)—

関典子*

Noriko SEKI*

要約: 前衛的舞踊の嚆矢として位置づけられる『パレード』(1917)は、舞台芸術に初めて「キュビズム」を導入した作品であると同時に、「シュルレアリスム」誕生の母胎となった作品として、舞踊史のみならず芸術史全般においても重要な意義をもつ。その創作の中心概念となったのが、パブロ・ピカソによる「コラージュ」であり、現実的要素の作品への介入、異質なものの同士の結合という表現原理は、美術や衣装のみならず、振付、音楽など、他の構成要素にも大きな影響を与え、総合芸術の在り方を問い直す先駆的な試みとなった。先人ギヨーム・アポリネールが『パレード』を評するために「シュルレアリスム」という造語を生み出し、ピカソをはじめとする画家たちがバレエ・リュスとの共同作業を行ったことを契機として、シュルレアリスムの主導者アンドレ・ブルトンが、『メルキユール』(1924)や『ロミオとジュリエット』(1926)において、直接的な抗議行動に打って出た。本研究は、『パレード』を起点として、その後に連なるバレエ・リュスとシュルレアリスムの歴史的・思想的関係について、文献をもとに調査し、さらに、その中核に存在したコラージュという表現原理が意図したものを俯瞰することによって、各々が競合しながら目指したものの内実を明らかにし、総合芸術としての舞踊の意義について論考を行う。

1. はじめに

1917年5月18日、パリのシャトレ劇場で初演された『パレード』。詩人ジャン・コクトー (Jean Cocteau, 1889~1963)、作曲家エリック・サティ (Erik Satie, 1866~1925)、画家パブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881~1973)、振付家レオニード・マシーン (Léonide Massine, 1895~1979) という当時最先端の前衛芸術家によるコラボレーションの結果、誕生した本作品は、20世紀舞踊の前衛性を表明した記念碑的作品として位置づけられている。

セルゲイ・ディアギレフ (Sergei Diaghilev, 1872~1929) 率いる「バレエ・リュス (ロシア・バレエ団 Ballets Russes, 1909~1929)」は当初、『ポロヴェツ人の踊り』(1909)¹や『春の祭典』(1913)²に代表されるエキゾティシズムとプリミティヴィズムのイメージを前面に出すことで大成功を収めていた。しかし、常にスキャンダラスな存在であり続けようとした興行師ディアギレフは、やがて当時のアヴァンギャルドの才能を挑発しつつコラボレートし、この『パレード』をひとつのメルクマールとして、一躍ヨーロッパの芸術運動の前衛として躍り出たのである³。

『パレード』はまた、「シュルレアリスム」という語の母胎となった作品としても記憶されねばならない。いまや20世紀芸術の代表的な動向に数えられるシュルレアリスムであるが、この語はそもそ

も、シュルレアリスムの主導者アンドレ・ブルトン (André Breton, 1896~1966) の独創によるものではなく、詩人ギヨーム・アポリネール (Guillaume Apollinaire, 1880~1918) が、ほかならぬ『パレード』を形容するために用いた造語であったのだ。

アポリネールが『パレード』を形容するために用いた「シュルレアリスム」なるものの内実はどこにあるのか。それはブルトンの「シュルレアリスム」とのかかわりをもちうるのか。その両者に対して、偉大な存在感を放ったピカソによる「コラージュ」の表現原理とは、どのようなものであったのか。本研究では、舞踊史のみならず芸術史においても重要な作品である『パレード』を起点として、その後に連なるダンスとシュルレアリスムの歴史的・思想的関係性を捉え、それらが果たした意義を探ることを目的とする。

2. 『パレード』におけるコラージュ

『パレード』のテーマは、ビルの谷間の見世物小屋の前で、2人の支配人 (フランス人、アメリカ人) と馬と団員たち (中国の奇術師、アメリカ人の天才少女、アクロバットのデュエット) が客寄せのパフォーマンス (すなわち「パレード」) を行うというものである。ディアギレフらは、ジャズやサーカスといった大衆演芸を積極的に取り込んだこの同時代的テーマによって、バレエを貴族たちのため

* 神戸大学大学院人間発達環境学研究科講師

(2010年9月30日 受付)
(2011年1月7日 受理)

の娯楽にとどまらない総合芸術としての地位にまで高めることに努めたのだ。なかでもピカソが担当した美術と衣装の効果は鮮烈であり、舞台芸術に初めて「キュビズム」を導入した作品としても、歴史にその名を残している⁴。

ピカソが導入したキュビズムの手法とは、厳密に言えば「コラージュ」あるいは「パピエ・コレ」の手法である⁵。現実的要素を造形空間に取り込むピカソによるコラージュの手法は、美術のみならず、振付、音楽など、他の構成要素にも大きな影響を与え、『パラード』の創作における中心概念となった。

たとえばアナベル・ヘンキン・メルツァーは、その著『ダダ・シュルレアリスムのパフォーマンス』（1976）において次のように述べ、キュビズムの実践したコラージュが舞台芸術にも大きな影響を与え、変化をもたらしたことを指摘している。

—芸術の伝統的な制限は路傍に落ちた。コラージュはカンヴァスに釘や新聞紙をもたらし、「創造外の現象」は今では絵画の一部と同様にみなされる。それは舞台上のパフォーマーの動きにさえも変化をもたらした。1913年の『遊戯』⁶に際して、「ニジンスキーはカルサヴィナの貴重な身体を、マティス、メツェンジェ、ピカソの名において捻った」と述べ、ニジンスキーがダンサーに対してキュビズム的歪曲を強制したと批判する保守的な批評家もいた。キュビズムの静的な構成は、舞台芸術における動的な表現とは基本的に相対するものではあるが、にもかかわらず、キュビズムは空間との新たな関係を呈示することに成功した。（中略）しかし、最終的にやり遂げたのはピカソであった。『パラード』における支配人のコンセプトは、装置と衣装を結合し、演者とオブジェの境界を曖昧にするというものであった。彼は、美術におけるコラージュという枠を超え、それを動きとパフォーマンスの域にまで押し進めたのである。⁷

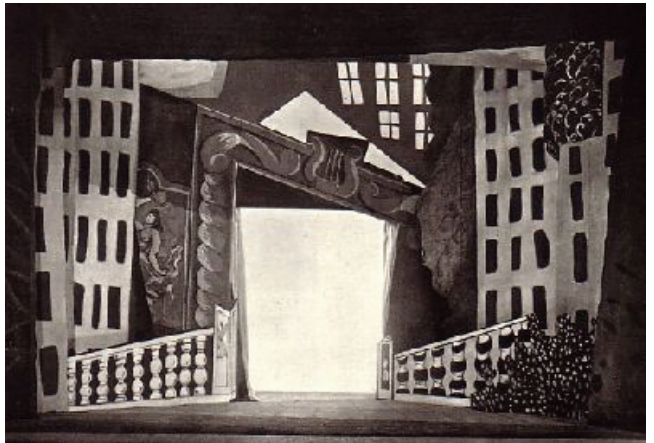
それでは、本作品におけるコラージュとは、具体的にどのようなものであったのだろうか。関係者の証言をもとに検証していこう。

『パラード』に際してピカソが提供したのは、緞帳と背景、衣装である。序曲とともに現れるキュビズム以前の手法で描かれた緞帳【図1】には、翼のあるバレリーナを乗せたペガサスと、雲間にのびる梯子にぶら下がった猿がおり、その右側では、アルルカンとピエロとコロンブスが食卓についている。サーベルを飲み込む男や、フラメンコの踊り子もおり、彼らの足元ではグレイハウンドが背中を丸めて眠っている。これらのサーカス小屋の風景は、背景や画面端に描かれただまし絵風のピロードの幕や金色の房飾りによって、シャトレ座の実際の劇場空間とも呼応していた。

ピカソがこうした構図を用いたのは、サーカスに特有の共存性、すなわち、右側の雑多な事物に象徴される「世俗的なもの」と、左側の翼のある架空の存在（バレリーナやペガサス）が象徴する「幻想的なもの」の共存性を一挙に示すためであったとされる⁸。この二つの要素は完全に溶け合っているわけではなく、画面の左右にそれぞれ配置されているに過ぎない。双方は、相対する世界の両側から互いに相手を見やり、観察しあっているものであり、「異質なものの同士」の結合」というコラージュ的な構図を見出すことができる。



【図1】『パラード』緞帳

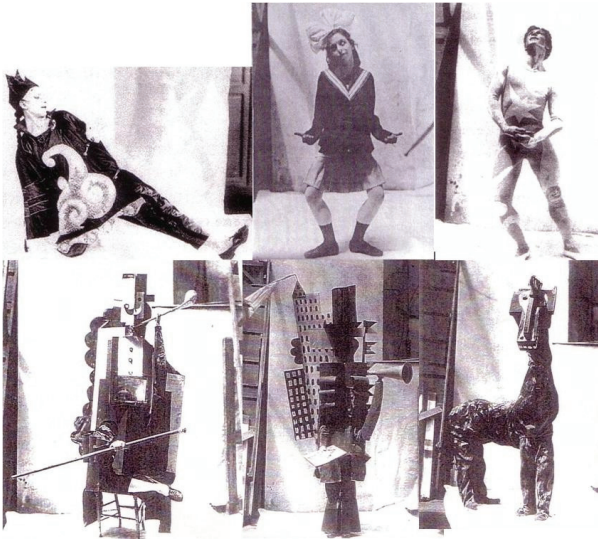


【図2】『パラード』背景

序曲が終わって緞帳が上がると、高層ビルの谷間に傾いた見世物小屋のある背景が出現する【図2】。幾何学的な図柄、非遠近法的な構図など、キュビズムの要素が徹底された背景である。

バレエ・リュスで活躍したダンサーのリディア・ソコロヴァ（Lydia Sokolova, 1896~1974）によれば、『パラード』の登場人物および構成は、次のようなものである【図3】。

—舞台の情景は広場の見世物小屋の前という設定であり、出演者が次々と小屋から出てきて、短い演し物を披露し、観客を中に誘い込もうという趣向になっている。これらの演し物（びんと張った綱の上の2人のアクロバット師、踊る馬、中国の奇術師、車のエンジンをクランクでかけるアメリカ人の天才少女が、タイプライターを打ったりチャーリー・チャップリンの真似をしたりする）の間に、ライバル同士であるアメリカ人とフランス人のマネージャーの口論が挟まれる。2人の支配人は衣装の代わりに、木と紙でできた張子を身に付けている。これはピカソによるキュビズムの作品で、張子で形どられた摩天楼や人間と衣服の断片は、棒、契約書、パイプ、メガフォンなどを振り回すジェスチャーを用いたり、足を踏み鳴らして対話するのだ。こうした商売上のやりとりの場面が、このような特殊な方法で生き生きと進行していく。⁹



【図3】『パレード』登場人物

(上段左より、中国の奇術師・アメリカ人少女・アクロバット師、
下段左より、フランス人支配人・アメリカ人支配人・馬)



【図4】『パレード』復元版

(上段左よりフランス人支配人・中国の奇術師、中段左よりアメリカ人支配人・アメリカ人少女、下段左より馬・アクロバット師)

このように『パレード』においては、様々な登場人物による演技が並列的に継起するコラージュ的な形式がとられている。

その断片的なシーンをつなぐハイフンとして登場するのが、10フィートもの高さを超える厚紙製の構造物に上半身をすっぽり覆われた支配人たちと馬である¹⁰。ピカソのコンセプトとは、前述のメルツァーの言説のとおり、装置と衣装を組み合わせることによって、ダンサーとオブジェの境界を曖昧にし、装置そのものに新たな動的な役割を与えることにあり、これは総合的キュビズムで実践していたパピエ・コレを舞台芸術の領域に導入するものでもあった。ピカソ自身は、この支配人について、「画布に貼りつけられた彩色石版画の

ような3人の登場人物。その対照によって、本物の踊り子が操り人形の大きさになってしまうような、舞台上に虚構の現実を作る非人間的かつ超人的な登場人物。これらはいかに効果的なことか¹¹と述べているが、音楽評論家のアンヌ・レエもまた、その役割について次のように述べている。

—厚紙製の「立体派的」構造物に上半身をすっぽりと覆われた「人物＝舞台装置」（支配人たち）。これは「事業と競争と宣伝」の化身であり、「舞台上の贗の現実」の象徴である。つまり、芝居の中に芝居があるというわけだ。これはサーカスについての舞踊シーンというよりは、それを空間的、運動的、音楽的に総合したものである。この「立体派的な」見世物においては、現実を再構成したもの（街、支配人たち）が本物であり、生身の人間（ダンサーたち）は人造物なのである。立体派的な背景画に貼りつけられた登場人物たちは、絵画における「パピエ・コレ」の役割を演じる。¹²

実際に、初演に忠実に再現された復元版¹³の映像をみると、ピカソが意図した「本物の踊り子が操り人形の大きさになってしまうような、舞台上に虚構の現実を作る非人間的かつ超人的な登場人物」としての支配人の効果がよく分かる（【図4】は映像から採取したため少々分かりづらいが、背景との比較から、登場人物の大きさを推察されたい）。摩天楼を擬人化したようなアメリカ人支配人や、長い腕にパイプとステッキを携えたフランス人支配人の姿は圧倒的な存在感を放ち、背景や他の登場人物とは明らかに異なる実在感をもって目に飛び込んでくるものであった。

さらに、『パレード』におけるパピエ・コレあるいはコラージュの導入はピカソの美術のみにとどまらず、音楽や振付の面でも共有された。台本を担当したコクトーは『パレード』には、サイレン、タイプライター、飛行機、発電機など、ジョルジュ・ブラックが正当にも“事実”と呼んだ、暗示に富むさまざまな物音が必要なのだ¹⁴と述べ、その要求を受けたサティは、ジャズとラグタイムの要素を混合した音楽の合間に、射撃やサイレン、タイプライターなどの音を挿入したのである。コクトーは、「物質上の困難なために（とくに圧搾空気を省いたこと）、画家が使っている眼をだますもの、つまり新聞、軒蛇腹、贗の材木などと同じように、僕たちが使った耳をだますもの、つまりダイナモ—モールス信号機—サイレン—急行列車—飛行機の音などを断念しました。僕たちはやっとのことでタイプライターを聞かせただけです¹⁵と述べ、彼が本来意図したものを実現させることが困難であったことを打ち明けているが、ダンサーのソコロヴァは、その音楽について、次のように証言している。

—サティが作曲したポピュラー音楽の結晶とでもいうべき豊かな旋律の明るい音楽の合間に、射撃や船のサイレン、タイプライターの音が入る。これら自然主義的なサウンドを取り入れることにより、コクトーは観客の精神を刺激し、三次元の感覚を与えようとした。それは、立体派の画家が、静かで整然とした別世界の生活を想像し、その存在を我々に気づかせるために、日常のつまらないことを思い出させる本物の新聞紙の切れ端を作品に使うのと同じである。¹⁶

実際に復元版の映像を見ると、アメリカの天才少女のシーンにおけるタイプライターや銃声、ラグタイム、汽笛の音や、支配人のシーンにおけるけたたましいサイレンは、楽器による旋律の中でもひととき異質な存在感を放つ音として、効果的に響いている。

レエは、ここでサティが目指したのは、「音楽の非和声化」と「前景と後景の間の様式の不調和」を際立たせることにあり¹⁷、両者はともにキュビズムとパピエ・コレとの関連で考えなければならないと指摘しているが、これは、先に引用したソコロヴァの言説とも合致する見解である。つまり、『パレード』の音楽における「豊かな旋律の明るい音楽」と「射撃や船のサイレン、タイプライターの音」など「自然主義的なサウンド」の対比は、絵画の表面に貼り付けられた「本物の新聞の切れ端」という、キュビズムにおけるパピエ・コレの関係性に通底するものであり、ここに、『パレード』における音楽と美術、それを手がけたサティとピカソの手法的な類縁性を見出すことができる。また、このような日常的な音の採用というパピエ・コレの音楽への適用は、後のポストモダンダンスの時期（1960年代～）に、「騒音は魅力的だ」としたジョン・ケージ（John Cage, 1912～1992）の仕事をいち早く先取りするものであり、この点からも、『パレード』の先駆性を伺うことができよう。

ところで、ピカソが手がけた支配人の衣装は、先述のとおり「舞台上の虚構の現実」の象徴として重要であったが、10フィートもの巨大な箱型の衣装を身に着けて踊ることは、ダンサーにとってはほとんど拷問のようなものであったようである。振付家のマシーンは衣装の下からみえる足のステップを多用することで従来の舞踊にはない新しい表現を試みようとしていたが、コクトーは「箱をかぶらずに練習した支配人たちのステップは、ひとたび踊り子たちがピカソの箱をかぶると、その叙情的なエネルギーはすっかり萎んでしまった」¹⁸と嘆いている。ピカソによる支配人の衣装が余りに強烈なものであったため、振付自体が本来意図したものを発揮することは困難だったのであろう。コクトーはまた、次のようにも述べ、ダンスの面においては、むしろ中国の奇術師、アメリカ人少女、アクロバットのデュエットの方が存在感を放っていたことを主張している。

— 公衆が想像しているのとは逆に、これらの登場人物はマネージャーたち以上にキュビズムの仲間属しているといえます。マネージャーたちは人間であると同時に装飾で、動くピカソの肖像であり、そのつくりそのものがある決まった振付を要求するのです。4人の登場人物については、一連の現実的な身振りを取り上げて、それを現実的な力強さを失わないように舞踊に変形することが問題でした。それはあたかも、現代の画家が現実の物から靈感を得て、その外観もつヴォリュームやマチエールや影や色彩の力を失わずに、純粋な抽象画に変身させるようなものなのです。なぜなら、どんなにうまく蔽われていようと、現実だけが人を感動させる力をもっているからです。¹⁹

『パレード』の創案者は、ディアギレフから最初に委嘱を受けたコクトーであった。しかし、ピカソの参加と、彼のコラージュの手法の導入とともに、共同作業の事実上の主導権はコクトーからピカソへと移っていく。コクトー自身が太字で記した最後の一文には、彼の目指した「現実主義的バレエ（バレエ・リアリスト）」を実現す

るために現実的な身振りを採用した振付家マシーンと、それを顕在化させたダンサーに対する称賛とともに、ダンサーをオブジェと化してしまったピカソの衣装に対するささやかな揶揄を読み取ることも可能であろう。つまりコクトーは、ピカソの衣装（2人の支配人と馬）は、その装飾的な効果の反面、振付自体を制限してしまうものであったと指摘し、それに対して、4人の登場人物（中国の奇術師、アメリカ人少女、アクロバットのデュエット）は、現実的な身振りを舞踊に変形する試みを通して、生身の身体そのものによって、舞踊と身体の現実的な力を表出したと評価しているのだ。

実際の映像を見る限りでは、巨大な衣装に囲まれた支配人や馬の動きの方が、圧倒的な存在感を放っていることは明らかである。しかし同時に、他のダンサーたちの演じる「現実的な身振りの変形」もまた、抽象的なステップと具象的な身振りの融合を実現し、それまでの舞踊にはない革新性を示している点で非常に意義深い。衣装あるいは振付という方向性の違いはあるものの、いずれの立場においても、コラージュという表現原理の導入が『パレード』の制作と評判に大いに寄与したことは紛れもない事実である。こうして『パレード』は、「絵画、舞踊、台本、音楽の完全な結婚」²⁰として、舞踊史上のみならず、芸術史上においても重要な作品として、大きな功績を残したのである。

3. バレエ・リュスとシュルレアリスムの関係

(1) 「シュルレアリスム」という語をめぐって

このようにキュビズムにおけるパピエ・コレ（コラージュ）の手法と密接な関連をもった『パレード』であるが、この作品はまた、「シュルレアリスム」という語の母胎となった作品としても重要な意味をもつ。冒頭でも述べたとおり、「シュルレアリスム」という語は、当時の前衛芸術の牽引者でもあった詩人アポリネールが、ほかならぬ『パレード』を形容するために用いた造語であったのだ。彼は初演のプログラムに『パレード』とエスプリ・ヌーヴォー」と題する次のような序文を寄せている。

— 『パレード』は音楽の革新家サティが、情景詩を驚くほど表現力のある音楽に置き換えたものである。（中略）キュビズムの画家ピカソと、最も大胆な振付家マシーンが、初めてこの絵画と舞踊、造形美術と身振りの結合をやり遂げた。これは、より完璧な芸術の到来の明らかな兆しである。（中略）これまでは一方に舞台美術と衣装があり、もう一方に振付があり、その間にはわざとらしい繋がりがしかなかった。両者の新しい結合によって、『パレード』には一種の「シュル・リアリズム」が生まれた。ここに私は、エスプリ・ヌーヴォーの一連の表れの出発点をみる。（中略）『パレード』は多くの観客の考えを覆すに違いないのだ。彼らは確かに仰天するだろうが、それは最も快い驚きであり、魅惑のうちに、今まで想像すらできなかった現代の芸術運動の醍醐味を知るであろう。（中略）コクトーはこれを現実主義的バレエ（バレエ・リアリスト）と呼ぶ。ピカソのキュビズムの舞台美術と衣装が、彼の芸術の現実主義（リアリズム）を証明している。²¹

アポリネールはまた、『パレード』の約1ヵ月後の1917年6月24日にモンマルトルのルネ・モーベル劇場で初演された自身の戯曲

『ティレジアスの乳房』²²を「ドラマ・シュルレアリスト」と名づけ、その序文の中で次のように書いている。

一私のドラマの性格をはっきりさせるために新造語を用いたが、めったにあることではないので、許していただけるだろう。私は「超現実的」という形容詞を捏造したが、それは少しも象徴的な意味をもつものではなく（中略）芸術のある種の傾向をかなりよく規定している。（中略）人間は歩行を模倣しようと望んだとき、脚とはまるで似ていない車輪を発明した。人間はこうしてそれと知らずにシュルレアリスムを実践していたのだ。（中略）さしあたり、車輪が脚ではないように、演劇はそれが表現する人生そのものではない。したがって、私の考えでは、演劇に新しい、強烈な美学をもちこむことが正当である。登場人物の演劇的性格を強調し、演出の華やかさを増すような、だからといって、余計なものを付け加えるべきではないもろもろの状況や悲壮さや滑稽さを変えてしまうことはない美学だ。²³

これら二つの序文にみられるとおり、詩人であり戯曲家でもあったアポリネールは、『パラード』における「絵画と舞踊、造形芸術と身振りの結合」に「より完璧な芸術の到来の兆し」を見出した。また、演劇の分野における旧式のリアリズムと彼が主張する新しいリアリズムとの対比を、脚と車輪とのアナロジーで説明し、その双方をして、「新しい、強烈な美学」としての「シュルレアリスム」を主張したのである。

当時の前衛芸術家にとって、アポリネールは尊敬すべき指標であり、ブルトンも彼をシュルレアリスムの先駆的詩人としてみなしていたが、ここで「シュルレアリスム」という言葉が公に使用されたことは、後にシュルレアリスムの主導者となるブルトンを苛立たせずにはおかなかったようである²⁴。実際、アポリネールはこの新造語に対して「シュル・レアリスム」、「ドラマ・シュルレアリスト」など様々な呼称を用いており、この時点での思想的な曖昧さと、試行錯誤の様子が伺える。そして、アポリネールによる初出の7年後、1924年10月15日発刊の『シュルレアリスム宣言』において、ブルトンはアポリネールの「シュルレアリスム」を次のように位置づけ、自身の「シュルレアリスム」の独自性を強調したのである。

一先ごろ亡くなった（中略）アポリネールに敬意を表する意味で、スーポーと私とは、既に2人で自由にしており、早く友人たちにもその恩恵を享受させたいと望んでいたこの新しい純粋な表現形式を「シュルレアリスム」の名で呼ぶことにした。思うに、今日ではもはやこの言葉を捉えなおす必要はないだろうし、この言葉から私たちの受けとっている意味の方が、アポリネールにおける意味よりもあまねく優勢になっているはずである。アポリネールはシュルレアリスムという「字面」だけを未だ不完全な私たちで所有していただけに過ぎず、私たちをひきつけるような理論的外観を与える力がないことを露呈してしまったように思われる。²⁵

一シュルレアリスム。男性名詞。心の純粋な自動現象（オートマティスム）であり、それにもとづいて口述、記述、その他あらゆる方法を用いつつ、思考の実際上の働きを表現しようとくわだてる。理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道徳上

のどんな気づかいからもはなれた思考の書きとり。²⁶

ここでブルトンは、彼らの「シュルレアリスム」がアポリネールのそれとは全く別種のものであり、理論的に曖昧であったこの語を、端的に「オートマティスム（自動記述）」²⁷を指す語として定義した。この宣言を受けて、シュルレアリスム運動は加速度的に展開することとなる（具体的な思想に関しては、次節4. で詳述する）。

（2）シュルレアリストの抗議

さて、先述のとおり、『パラード』における画家ピカソ、詩人コクトー、音楽家サティ、振付家マシーン、そして、プログラムに序文を寄せたアポリネールという組み合わせは、バレエがアヴァンギャルドに進出したことの表明でもあった。ブルトンが1917年の『パラード』を実際に観ていたかどうかを実証する資料は得られていないが、前衛芸術の実践者としてのバレエ・リュスの動向をマークしていたことは想像に難くない。事実、ブルトンをはじめとするシュルレアリストは、バレエ・リュスに対して二度の直接的な抗議行動に出ている。両者の関係性をより明らかにするために、本項では、その歴史的事件について検証を行うこととする。

第一の抗議は、『シュルレアリスム宣言』表明の4ヶ月前、ピカソ、サティ、マシーンという『パラード』とはほぼ同じ芸術家による『メルキュール』の初演の夜に起こった。

『メルキュール』は、1924年6月19日、エチエンヌ・ド・ボームン伯爵（Comte Etienne de Beaumont, 1883~1956）主宰の「ソワレ・ド・パリ」で初演された²⁸。この公演は、戦争未亡人とロシア亡命者のための救済事業の一環として行われたが、ブルトンをはじめとするシュルレアリストは、彼らの崇拜者であるピカソが貴族に買収されたことに激怒し、上演中に激しい抗議の声を上げ、暴力的な行為を行ったのである。しかし、ピカソが手がけた創造的かつ大胆な舞台美術についてはやはり否定することはできず、翌日、『メルキュール』の美術を称賛する「ピカソへのオマージュ」と題する次のような文書を、シュルレアリスト9名の署名を添えてパリ・ジャーナル紙に公表し、前日の非礼を撤回している。

一芸術と思想の領域では、これまでに実に夥しい数の衛生無害な代物が現れ、近年ではそれに埋もれて、芸術や思想の発展に本来どのような意味や目標があるのかという唯一の重要問題までが見失われかけている。大衆と批評家が声を合わせて、ありとあらゆる凡庸さと妥協を奨励している中で、名声などには目もくれず、常に現代の不安を作り出し、それに至高の表現を与えるピカソには、このうえない賞賛の念を表するものである。今回の『メルキュール』でも、彼はその大胆さと才能を遺憾なく発揮し、大方の無理解を招いたが、この類稀な出来事においても、ピカソは、「その取り巻き連をはるかに超えて」永遠の若さの化身として、状況を支配する者として立ち現れたのである。

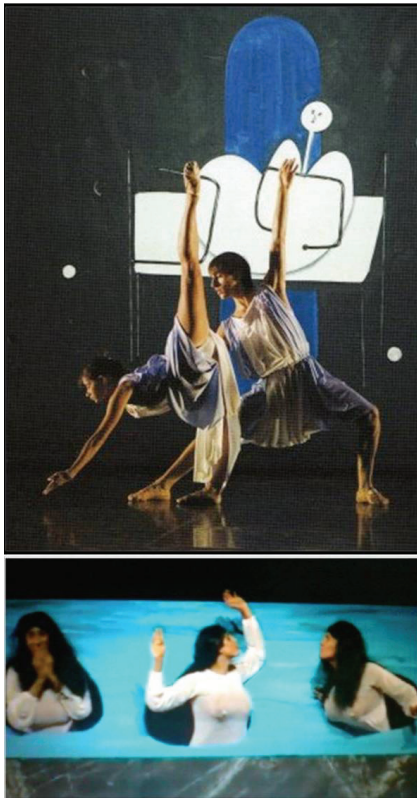
ルイ・アラゴン、ジョルジュ・オーリック、アンドレ・ブルトン、ロバート・デスノス、マックス・エルンスト、ベンジャミン・ペレ、フランシス・プーランク、フィリップ・スーポー、ロジャー・ヴィトゥラック²⁹

『メルキユール』においてピカソは、『パレード』の支配人の衣装で実践したようなコラージュの導入をさらに発展させ、現実のダンサーと、木や籐で作られた操り人形のような可動式の装置を融合させることを発案した。黒いフードつきユニタードという黒子姿で登場したダンサーは、分身としての人形を巧みに操り、振付のほとんどが造形的なポーズの連続で構成されたという。

背景もまた、描かれたというよりも書かれたとでもいべき線描の非遠近法的なものであったが、「三美神の水浴」のシーンでは、背景にはめ込まれた水を表現する大きな長方形の構造物から、長髪のかつらと大きな胸を装着した男性ダンサーの上半身だけが出現し、まるでコラージュのような効果をもたらした³⁰【図5～6】。



【図5】『メルキユール』1924



【図6】『メルキユール』復元版

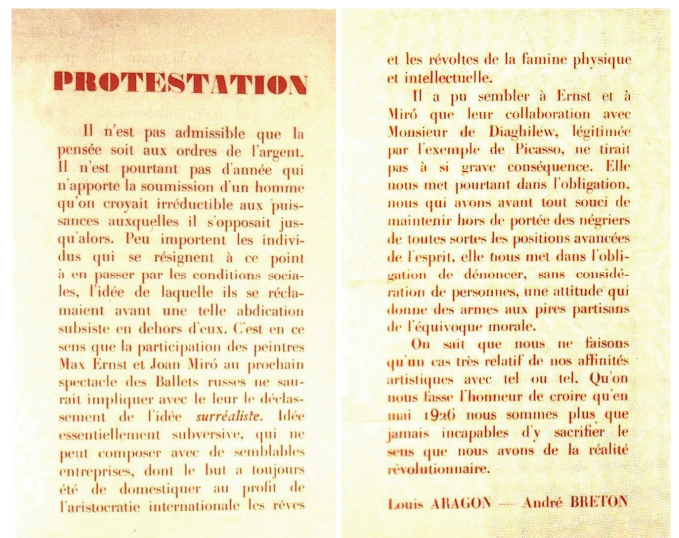
(上段：ピカソによる背景、下段：「三美神の水浴」シーン)

その他の衣装はギリシアのチュニックに想を得た古典的なものであり、『メルキユール』においては、背景と衣装と舞台装置の間の様式の断絶がみられる。ギリシア神話風の原型的イメージがモダニスト風の背景の前に投げ出されて違和感を醸し出し、観客の感覚を刺激するパロディ風の対位法を作り出したのである³¹。先のオマージュにおいて、ブルトンはピカソの舞台美術の実際については全く触れていないが、おそらくそうしたコラージュ的要素を評価したのではないかと推察される。

さて、バレエ・リュスに対するシュルレアリストの抗議はこれだけにとどまらない。『メルキユール』の2年後には、マックス・エルンスト (Max Ernst, 1891~1976) とジョアン・ミロ (Joan Miró, 1893~1983) がブロンスラワ・ニジンスカ (Bronislava Nijinska, 1891~1972) とジョージ・バランシン (George Balanchine, 1904~1983) 振付による『ロミオとジュリエット』(1926)³²の美術と衣装を担当したが、1926年5月18日、パリのサラ・ベルナル劇場での公演初日に、ブルトンとルイ・アラゴン (Louis Aragon, 1897~1982) をはじめとするシュルレアリストは、エルンストとミロを「金のために思想を売った」裏切り者であると批判し、口笛やクラクションを鳴らしながら、血の色のインクで印刷された次のような抗議文のビラを客席の最上階から撒き散らし、公演の妨害を企てたのである【図7】。

—思想が金のために使われるのは許しがたい。(中略) ロシア・バレエ団の公演にマックス・エルンストとジョアン・ミロが参加することは、シュルレアリスムからの脱落をもたらしかねない。(中略) エルンストとミロは、ディアギレフ氏との共同制作が、すでにピカソが行ったことで正当化され、それほど重大な結果をもたらさないと考えたのだろうか。(中略) 私たちはただ、某と某との芸術的類似を相対的に評価するだけなのを知っている。1926年5月に、私たちは革命的現実の感覚を、これ以上犠牲にすることはできないと信じる榮譽を自らに与えようではないか。

ルイ・アラゴン、アンドレ・ブルトン³³

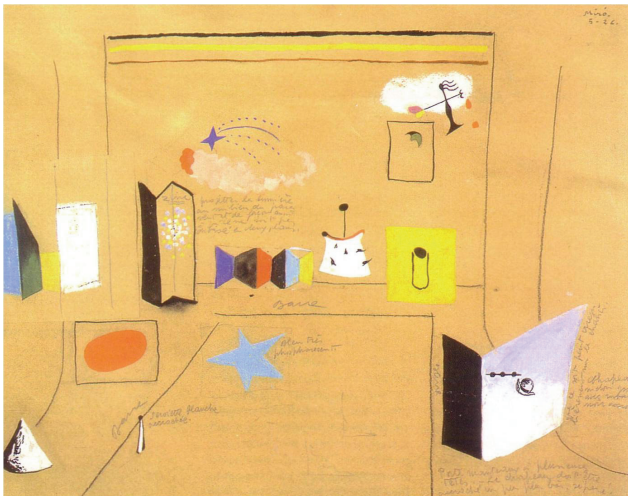


【図7】シュルレアリストの撒いた抗議文

ブルトン、画家のバレエ・リュスへの協力について、ピカソに対しては容認したものの、かたやエルンストとミロに対しては、明らかに批判的態度をとっている。両者にはどのような違いがあったのだろうか。いずれの場合にも、バレエというブルジョワ的な芸術に荷担することへの批判が主要な動機となっていることは明らかである。また、シュルレアリスムを本格的に推進させたブルトンの意志が、1924年の『メルキユール』の時点よりも1926年の『ロミオとジュリエット』の時点で、さらに堅固なものとなっていたことも考えられるが、もう一つの要因として考えられるのは、画家の作品へのかかわり方である。

実は、『ロミオとジュリエット』の舞台美術は、当初からエルンストとミロに依頼されたわけではなく、はじめはクリストファー・ウッド(Christopher Wood, 1901~1930)という新進の美術家が担当するはずであった。しかし、その作品に不満を抱いたディアギレフは、その代わりとして、1925年11月にピエール画廊で開催された「第1回シュルレアリスム展」をピカソの薦めで観覧した際に購入していたミロとエルンストの絵画を、『ロミオとジュリエット』の舞台美術に採用することを決めたのだ。

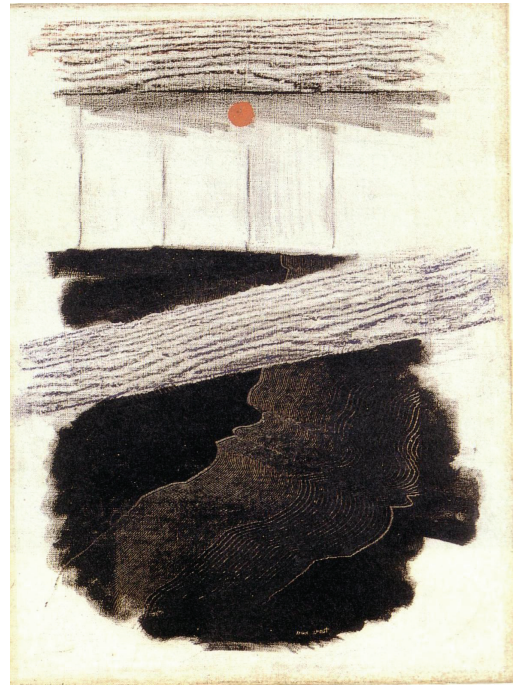
つまり、『ロミオとジュリエット』における両者の美術は、この作品のために制作されたものではなく、ディアギレフの要求に応えるかたちで既存の作品を提供した(あるいは買収された)に過ぎなかった。彼らが実際に制作に携わったのはほんの2週間あまりのことであり、当時の舞台写真と原画を比較すれば分かる通り、ミロとエルンストの絵画は、背景としての採用のみにとどまっている【図8~11】。このかかわり方は、背景のみならず舞台装置や衣装を担当し、ダンサーの身体性や振付に対して多大なる刺激を与えたピカソの場合とは決定的に異なる。ブルトンらによる「思想が金のために使われるのは許しがたい」という抗議も、謂れのないものではなかっただろう。もし仮に、エルンストとミロがバレエ作品の創作に積極的に介入し、あるいはピカソのように主導権をもち、その結果、新たな傑作を生み出していたならば、事情は変わっていたかもしれない。『メルキユール』のときと同様、ブルトンは妨害後に「エルンストとミロへのオマージュ」とでも題する釈明文を公表したのではないかと想像されるところである。



【図8】ミロによる背景



【図9】『ロミオとジュリエット』1926



【図10】エルンストによる背景



【図11】『ロミオとジュリエット』1926

尚、公演初日に起こったシュルレアリストの抗議は、バレエ作品自体に対するものではなく、あくまでもエルンストとミロに向けられたものであった。新聞で大々的に報道されたこともあり、翌日から劇場は満員になったため、ディアギレフはこの騒動は宣伝になったと、むしろ歓迎したともいわれている。シュルレアリストらの妨害は皮肉にも、かえってその評判を高める結果となったのである。

4. シュルレアリスム絵画とピカソのコラージュ

さて、既述のとおり、『メルキュール』におけるシュルリアリストの抗議は、彼らの崇拜者であるピカソがブルジョワの事業に買収された事実に対して実行されたものであった。しかし、実際に舞台を鑑賞した上で、翌日にはピカソの仕事を評価するオマージュを公表している。これは、ブルトンとピカソの関係性を象徴する事実の一つであるといえよう。ブルトンのピカソに対するオマージュは、『シュルレアリスム革命』第4号(1925年7月)に収録された「シュルレアリスムと絵画」において、より端的にみられる。

—シュルレアリスム絵画というものはありえないだろうといわれた。絵画、文学、それが何だというのか。おおピカソ、あなたは、もはや矛盾の精神ではない脱走の精神を、最高度のものにまで引き上げた！³⁴

—シュルレアリスムは何か行動方針を立てようとするとき、ピカソがこれまで耐えてきたところ、これからも耐えてゆくだろうところを、同じように耐えて通って行きさえすればよい。³⁵

このように、シュルレアリスム絵画の存在を宣揚するにあたって、ブルトンは誰よりもまずピカソに訴えかけているのである。そして、これら2つの訴えの間に、ほかでもない『メルキュール』への言及がなされていることは、非常に意味深長なことに思われる。

—子どものころの私たちは、今なら切なさや狂おしさに泣きたくするような玩具の数々をもっていた。いずれ私たちは、自分の一生にわたる玩具を、子どもの頃の玩具と同じように思い出すことになるのかもしれない。そんなことを私に考えさせてくれるのがピカソである。そんな印象を、数年前のバレエ『メルキュール』を見たときほど強く感じたことはかつてなかった。私たちはある年齢までは生長するらしいが、玩具もまた私たちとともに生長する。精神という劇場しかもっていないドラマの一環として、大人のための悲劇的な玩具を創造するピカソは、人間を生長させてきたのだし、時には激怒を誘うように見せかけながら、人間の子もつばい昂奮状態に実は終止符を打ってきたのである。こうしたさまざまな観点から、私たちは彼が仲間のひとりであることを公然と主張する。私たちが別の面では定着させたいと思っている激しい批判を、彼の能力に向けることは不可能であり、そのうえ不謹慎にもなるだろうという、まさにそのときにこそである。³⁶

それにしても、上記の『シュルレアリスムと絵画』における熱いオマージュにせよ、『メルキュール』妨害後の釈明にせよ、ブルトンのピカソへの思い入れはいささか尋常ではない。ブルトンにとって、シュルレアリスムにとって、ピカソはどのような存在であったのか。また、ピカソの手がけたバレエ作品は、どのような意味合いにおいて、シュルリアリストの称賛を導き出したのであろうか。まずは、これらのブルトンの発言に至る経緯を整理しておこう³⁷。

前節3. で引用したとおり、『シュルレアリスム宣言』におけるブルトンの「シュルレアリスム」は、厳密には「オートマティスム」すなわち「自動記述」の手法を指すものであった。つまり、ブルト

ンによる「シュルレアリスム」の最初の定義は、「心の純粋な自動現象」、あらゆる理性的コントロールを排除した「思考の書きとり」を意味する語であったのだ。その限りにおいて、シュルレアリスムは、詩的言語の次元でのみ問題とされるかのように思われた。だが、ブルトンは自らの体験を例示する際に、言葉の生成と軌を一にする「ぼんやりした視覚表現」³⁸、「すこぶる特殊な絵画的性」³⁹についても、この時点で既に触れており、詩的想像力における視覚性的問題を意識的に開かれたままにしているように思われる⁴⁰。

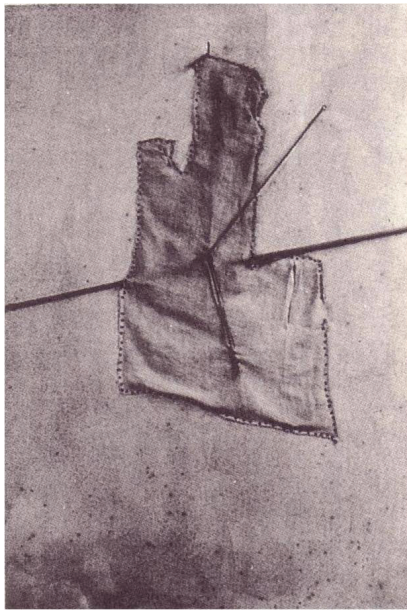
同年12月に刊行された『シュルレアリスム革命』誌の創刊号に「魅惑された眼」というエッセーを発表したマックス・モリーズ(Max Morise, 1900~1973)は、「いっさいの熟慮を逃れ、姿を現すと同時に、おのずから成り、おのずから壊れるような法則」によって組織されるシュルレアリスムの造形の可能性を示唆してみせた⁴¹。これはオートマティスム実践の際に、自然と浮かんで消えるイメージの生成・往還について述べたものであるが、これに対してピエール・ナヴィル(Pierre Naville, 1904~1993)は、『シュルレアリスム革命』第3号(1925年3月)の中で、「もはや誰ひとり知らぬ者はいないが、シュルレアリスム絵画というものは存在しない。偶然の身振りに委ねられた鉛筆の線も、夢の形象をなぞった画像も、さまざまな空想も、シュルレアリスム絵画というわけにはいかない」⁴²と断言した。つまりナヴィルは、オートマティスムの造形的可能性というものをあつさり否定したのである。『シュルレアリスム革命』第4号におけるブルトンの「シュルレアリスムと絵画」でのピカソに対するオマージュの背景には、直接にはナヴィルのこの発言への反撥があったとされる⁴³。

とはいえ、ブルトンは、ピカソの作品を無差別に評価しているわけではない。谷川渥は、同誌に掲載されたピカソの作品が、『アヴィニヨンの娘たち』(1907)を例外として、『学生』(1913)、『女子小学生』(1920)、『アルルカン』(1924)といった、いわゆる総合的キュビズムの作品、コラージュの技法を主体とする作品であることを指摘し、ブルトンのいう「ピカソがこれまで耐えてきたところ、これからも耐えてゆくだろうところ」とは、「視覚的リアリズム」に背を向けたピカソが、それでもなお知覚的なもの、ある意味で徹底的に知覚的なものであるかもしれぬ分析的キュビズムから、1912年頃のパピエ・コレないしコラージュの技法の発見を期に、概念的造形を旨とする総合的キュビズムへと移行しつつあることを暗示する表現であったと論じている⁴⁴。

ブルトンがピカソの作品の中でも、とりわけコラージュに着眼していたことを示す事実は他にもある。『シュルレアリスム革命』第7号(1926年6月)に掲載された『ギター』(1926)【図12】は、画面に縫い付けられた布を貫く釘と糸のありようが一種サディスティックな雰囲気醸し出し、ピカソとシュルレアリスムの関係を象徴する一点として位置づけられる作品である⁴⁵。また、1933年刊行の『ミノートル』第1号においてブルトンは、「ピカソ その生の棲み処」と題する文章を寄せ、本物の蝶が一枚の葉や藁細工とともに画布に貼りつけられたピカソのコラージュ作品『蝶のいるコンポジション』(1932)【図13】を前にした「特異な感動」について詳述し、この作品が、「電位差をもったオブジェの遭遇と衝突」というシュルレアリスムの詩学の輝かしい例であることを示唆している⁴⁶。

—私のみるところ、この制作物において、世界に働きかけそれを自分自身に適応させてしまおうとする（そしてこれによって十全に革命的と言いうる）力、人間に与えられているこの力に関して唯一真に示唆的であるのは、存在するものすべてを、存在しうるものすべてに直面させ対決させたいという絶えざる誘惑だけであるからだ。すでに見たことのあるもの（デジャ・ヴュ）を、それほど軽率には眼に見えないようにさせうるもの—そのすべてを、未だかつて見たことのないもの（ジャメ・ヴュ）から、現出せしめたいという誘惑だけであるからだ。（中略）彼は、ふつう芸術的な悦楽や虚栄の対象となるすべてのものと逆の、たちまち滅ぶものや束の間のはかないものを、積極的に追求さえしてきた—そのもの自体を求めた。それらのものの上に経過した 20 年間という時期は、すでにあれらの新聞の切れ端を黄ばませてしまったが、かつてその紙面が刷りたてだった頃の色鮮やかなインクは、1913 年のすばらしい「パピエ・コレ」の傲岸不遜ぶりにほとんど寄与することがなかったというわけではないのである。⁴⁷

この言説からは、ブルトンがピカソの「パピエ・コレ」に、既知のものから未知なるものを現出させるシュルレアリスムのコラージュの表現を見出していることが伺える。



【図 12】『ギター』1926



【図 13】『蝶のいるコンポジション』1932

さらにブルトンは、「パブロ・ピカソ—80 カラットの…だが瑕が—」（1961）という文章の中で、1913 年にアポリネール創刊の『ソワレ・ド・パリ』誌の図版でピカソの作品を初めて目にしたときの感動を振り返り、次のように述べている。

—祝祭、私は、ピカソが与えてくれた数々の祝祭を忘れぬもの一人である。彼はただ一人で、数え切れないほど、私の瞳の中に花火を打ち上げた。彼の近作静物 5 点の複製—かなりピンぼけの—をのせたアポリネール創刊の『ソワレ・ド・パリ』誌ではじめてピカソの作品と出会った当時を思い出すとき、私は自分の若々しい日々を取り戻す（あれは 1913 年だった）。その中の 4 点は、木片や糸巻き、リノリウムのかげら、紐など、日常生活から出てきたゴミに類するものの寄せ集めでできていた。前代未聞のものから受けたショックは、やがて、そこに実現されている作品の崇高な均衡に対する敬意に変わっていった。この作品は一人が何と言おうと—有機的な生命にまで高められており、それゆえにその必然性は正当化されていたのだ。そのときからもう半世紀近い歳月がたった。ピカソがある日私に語ったところによると、これら昔の構造物はその後ばらばらに解体されてしまったそうだが、にもかかわらず、残された写真は、これらの作品が今日における最も果敢なさまざまな表現形態を、いかにみごとに先取りしていたかを十分に示している。また、これらの作品が、いい加減なものではないかという疑いを一挙に追い払ってしまう明白な威厳によって、いかに今日の表現形態の頭上に君臨しているかを、十分に示している。ピカソに対するシュルレアリスムの態度は、芸術面に関していえば、常に大きな敬意を払うという態度だったし、多くの場合、彼の新たな提示や発見は、私たちに対する彼の魅力をさらにかきたてたものだった。⁴⁸

ブルトンのこの言説は 1961 年のものであるから、ここで述べられている「今日の表現形態」とは、「ネオ・ダダ」や「ヌーヴォー・リアリズム」で展開された、日用品や廃品を作品に取り込む「アサンブラージュ」などの動向を指し示していると推察される。既存の事物を作品に取り込むコラージュの手法は、一見、特殊な技巧を必要としない容易な手法にも思われ、今日に至るまで玉石混淆の作品を生み出してきた。しかしブルトンは、そうした疑いを一蹴する魅力を有するピカソの作品に惹かれ続け、その刹那性と先駆性を、何よりも称揚していたといえよう。

これらの諸言説が示すとおり、ブルトンは、ピカソの「パピエ・コレ」ないし「コラージュ」の手法に常に注目し、シュルレアリスム絵画の展開を予見すると同時に、日常生活にありふれた事物、現実の断片をオブジェ化して作品に採取し、新たな役割を与えるという 20 世紀芸術における重要な表現原理を先取りするものとして、「コラージュ」を位置づけていた。そして、おそらくこの意味において、ブルトンは、バレエ『メルキユール』におけるピカソの仕事を称賛せざるを得なかったのである。

5. 再び『パラード』と「シュルレアリスム」について

さて、このような「コラージュ」の視点から鑑みれば、ブルトンの「シュルレアリスム」とアポリネールの「シュルレアリスム」は、存外、類縁性をもつように思われてくる。

そもそもアポリネールは『パラード』の序文において「絵画と舞踊、造形美術と身振りの結合」、その「両者の新しい結合」を形容するために、「シュルレアリスム」という語を初めて用い、そこに「エスプリ・ヌーヴォーの一連の表れの出発点」を見出していた。それは、自身の戯曲『ティレジアスの乳房』の序文で訴えた「新しい、強烈な美学」としての「シュルレアリスム」に先立つ舞台芸術での初の実現であり、ある意味では、絵画と舞踊という異質なもの同士の出会いとしてのコラージュ的効果を称揚するものであったといえよう。一方、ブルトンは、『パラード』や『メルキュール』におけるピカソの舞台美術に対して、直接的にはさほど言及していないものの、彼の仕事を評価し、とりわけコラージュの手法に対しては大いに共感し、1924年の『シュルレアリスム宣言』の時点ではオートマティスムという特定の手法を指す語であった「シュルレアリスム」の視覚表現、絵画的展開、そして思想的礎の先駆を見出していた。

三者の志向の類縁性は、次のような言説からも読み取ることが可能である。まず、ピカソは自身のコラージュについて、「新聞は新聞を描くためには決して使われず、瓶とかそういうものを描くのに使った。それは決してそのままでは使われず、いつでもその習慣的な意味から別の意味に置き換えられた要素として使われ、出発点での普通の定義と到達点での定義との間にショックを作り出そうとしたのだ」⁴⁹と述べている。アポリネールは『パラード』の舞台美術と衣装は、オブジェからいかにかして、美的な感動を与えるものを最大限に引き出せるかという彼の心遣いを明瞭に示している⁵⁰と評した。そして、ブルトンはピカソのコラージュにおける「すでに見たことのあるもの(デジャ・ヴュ)を、それほど軽率には眼に見えないようにさせようもの そのすべてを、未だかつて見たことのないもの(ジャメ・ヴュ)から、現出せしめたいという誘惑」⁵¹を重視している。これら三者の言説は、極めて近接するものとして捉えられないだろうか。

『ダダ・シュルレアリスムのパフォーマンス』の著者メルツァーは、『パラード』の先駆性について次のように述べている。

—この作品は、後にダダの演劇が注目するような、パフォーマンスの領域を、オブジェ、ゲーム、造形的質とショックの要素で満たすことを追求した。特筆すべきは、オブジェとしての演者の扱い、「現実」と「超現実」の結合の創始である。観客は、驚異と新しさから生じる憎悪と活気、怒りと喜びの多様性を持って反応した。この作品は、舞台芸術におけるダダ、シュルレアリスムの先駆であったのだ。⁵²

ブルトンは、大戦中に交流のあった先人アポリネールを敬愛していたものの、「シュルレアリスム」の定義については同一視されることを好まなかったとも言われている。しかし、こうして『パラード』を起点とするバレエ・リュスとシュルレアリスムの邂逅(これは端的に「出会い」とも称しうるが、歴史的な「出会い」の事実のみならず、その根底に「コラージュ」という表現原理や、ピカソの存在

が大いに寄与していたことを象徴すべく、あえて「邂逅」という言葉を用いたい)と、アポリネールとブルトンが「シュルレアリスム」に込めた思い、そして、それらの中核に位置したピカソによる「コラージュ」という表現原理が意図するものを俯瞰してみれば、各々が競合しながら目指したものの内実が浮かび上がってくる。それは、芸術を通していかに「現実」に向き合うかという根源的な意志であり、そのための表現形態として、身体という最も身近な存在を媒体とし、劇場というライブ空間で展開される舞踊芸術は、大いに有効であったと考察されよう。

6. おわりに

バレエ・リュスを美学芸術学的な文脈から考えるとすれば、重要な問題は総合芸術の問題、とりわけコラボレーションの問題にあると指摘されるが⁵³、そのありようは、1950年代にマース・カニングハム(Merce Cunningham, 1919~2009)が提唱した「(非協力的)共存」⁵⁴や、さらにコンテンポラリーダンスへと受け継がれる諸芸術の交流を予見させるものでもある。

また、舞踊という芸術ジャンルにおけるコラボレーションの問題として興味深い点は、舞踊が「舞踊の力学」とでもいうべき特権を内在していることである⁵⁵。つまり、言葉によって意味論的な指示が明確にされることのない舞踊は、意味論的に指示が曖昧であるがゆえに、構成要素や素材、あるいはモチーフなど、あらゆるものを溶解し、舞踊に盛り込んでしまえるという特権を有しているのだ。

そして、そこには、現実の断片を作品に導入するという「コラージュ」的な思想が密接に関連していることが、本研究を通して明らかとなった。ディアギレフが舞踊に内在するこの「舞踊の力学」をどの程度意識していたのかは不明であるが、しかし、この内在的な特権に目をつけて積極的にコラボレーションを推進させたことは確かであろう。ディアギレフが『パラード』の創作に際して、若き詩人コクトーに投げかけた「ジャン、私を驚かせてくれ」という有名な一言は、舞踊研究家ジャック・アンダーソンも指摘するとおり、ディアギレフの気性を現すと同時に、20世紀以降の芸術全般を如実に表現している。

—現代の芸術家たちは、世間をあつといわせることにスリルを感じている。そうした彼らの芸術が、時として有識者たちを驚愕させたいために、こうるさく騒がしい努力だけのものに墮落してしまったとしても、現代芸術の創造のエネルギーそのものは、生ぬるい満足に浸っている者に対する挑戦であるといえよう。⁵⁶

時代を先取り、時代を映す鏡でありえたバレエ・リュスは、ジャンルを越えた芸術家たちの交流の場でもあった。当時最先端の前衛芸術家によるコラボレーションの結果、生み出された『パラード』は、バレエ・リュスの他の多くの作品同様に賛否両論の大論争を巻き起こしたが、バレエが前衛芸術に参入するという意味で、重要なエポックを画した作品であることは間違いない。バレエ・リュスの、いや舞踊全般に多大な影響を与えたこのコラボレーションは、その後の大きな変革の時代の幕開けを告げるものであったといえよう。

図版出典一覧

- 【図1】 Kahane, Maritine. *Les Ballets Russes à l'Opera*, Hazan / Bibliotheque nationale, 1992, p.103.
- 【図2】 Anderson, Jack. *Ballet & Modern Dance: A Concise History: Second Edition*, Princeton Book Company, 1992, p.120.
- 【図3】 Kahane, op. cit., pp.104~109.
- 【図4】 Europa Danse, *PICASSO ET LA DANSE*, Théâtre des Champs-Élysées, 2008. 映像より
- 【図5】 セゾン美術館・一條彰子編『ディアギレフのバレエ・リュス 1909~1929』セゾン美術館, 1998, 176 頁.
- 【図6】 Europa Danse, 映像より
- 【図7】 岡本多佳夫監修『ミロ舞台芸術の世界』展カタログ, アプトインターナショナル, 1996, 22 頁.
- 【図8】 同上, 24 頁
- 【図9】 Schouvaloff, Alexander. *The Art of Ballets Russes*, Yale University Press, 1998, p.195.
- 【図10】 Ibid., op. cit., p.198.
- 【図11】 岡本前掲書, 28 頁.
- 【図12】 Breton, André. (translated by Taylor, Simon Watson.), *Surrealism and Painting*, MFA Publications, 2002, p.52.
- 【図13】 Ibid., p.102

- 1 『ボロヴェツ人の踊り』は、元々は1890年にアレクサンドル・ボロディン (Alexander Porfir'evich Borodin, 1833~1887) によって作曲されたオペラ『イーゴリ公』(サンクトペテルブルクのマリンスキー劇場で初演) 第2幕の楽曲である。1909年5月19日、パリのシャトレ劇場における「バレエ・リュス第一回シーズン」の際に、ミハイル・フォーキン (Mikhail Fokine, 1880~1942) 振付のもと、オペラから独立したバレエ作品として初演された。
- 2 『春の祭典』は、ディアギレフから委嘱を受けた作曲家イーゴリ・ストラヴィンスキー (Igor Fyodorovich Stravinsky, 1882~1971)、振付家ヴァツラフ・ニジンスキー (Vaslav Nijinsky, 1889~1950) によって、1913年に初演された。ニジンスキー版の振付は、舞踊史研究家ミリスセント・ホドソン (Millicent Hodson, 1945~) とケネス・アーチャー (Kenneth Archer, 1943~) が8年の年月をかけて復元し、1987年にジョフリー・バレエによって再現上演され、現在ではパリ・オペラ座バレエ団がレパートリーとしている。日本では2005年に兵庫県立芸術文化センター「オープニング・バレエ・ガラ」公演で上演された。本研究で取り上げる『パレード』の振付を手がけたマシーンによる版 (1920)、モーリス・ベジャール (Maurice Béjart, 1927~2007) 版 (1959)、ピナ・バウシュ (Pina Bausch, 1940~2009) 版 (1975)、ポール・テイラー (Paul Taylor, 1930~) 版 (1980)、マーサ・グラハム (Martha Graham, 1894~1991) 版 (1984)、大島早紀子 (生年不詳) 率いる H・アール・カオス版 (1995) など、数多の振付家がこの大作に挑戦し、その力量を測る試金石ともなっている。
- 3 バレエ・リュスは一般的に以下の3期に分類される。第1期は、フォーキンやニジンスキーの活躍した「エキゾティシズムとプリミティヴィズムの時代」(1909~1914)。第2期は、パリ在住の前衛美術家、音楽家との共同作業に積極的に取り組み、『パレード』

- などを生み出した「モダニズムとの結合の時代」(1915~1920)。第3期、「アヴァンギャルドの実験と狂騒の時代」(1921~1929) において、ディアギレフはさらに加速度的に多くの才能を結集させた。最先端の前衛芸術と手を組むことは、同時に非難と混乱の場を提供することにもなったが、ディアギレフは、そうしたスキャンダルをも宣伝効果として利用する構えであった。
- 4 1916年にディアギレフと出会ったピカソは、1917年の『パレード』で初めてバレエ・リュスの作品に携わることとなった。1918年にバレエ・リュスのダンサー、オルガ・コクロヴァ (Olga Khokhlova, 1891~1954) と結婚した後はバレエ・リュスと最も関係の深い画家となり、メンバーやスタッフを描いたポートレートやスケッチを多数手がけている。その後もピカソは『三角帽子』(1919)、『プルチネッラ』(1920)、『クアド・フラメンコ』(1921)、『青列車』(1924) などの作品に携わっている。これらの作品における舞踊、美術、衣装の関係性は、いわゆる伝統的な手法に基づいたものであり、保守的な観客にも無理なく受け入れられたようで、さしたる混乱は起きなかったという。舞踊史・芸術史的には本稿で取り上げる『パレード』や『メルキュール』(1924) の意義の方が甚大であるといえよう。
- 5 「コラージュ (collage)」とは、フランス語の「貼る (coller)」に由来する語で、新聞や写真、書物の挿絵などの既成の素材を切り貼りし、画面を構成する手法であるが、その祖型は、1910年代初頭、ピカソやブラックによる「キュビズム」の実験の過程で生まれた「パピエ・コレ (papier collé 貼り紙)」にある。画面上に貼られた事物は、一種の絵具として画面全体の構成要素となると同時に、異物としてそれ自身の素材感を主張する。このような二重性こそがコラージュの魅力の原点であり、現実的要素をオブジェとして切り取り、造形空間に直接挿入するという手法は、「ダダ」や「シュルレアリスム」へと至る過程において様々に変奏され、20世紀芸術における基礎的の概念の形成にも大いに寄与することとなった。
- 6 『遊戯』は、ニジンスキーの振付、クロード・ドビュッシー (Claude Achille Debussy, 1862~1918) の音楽、レオン・バクスト (Léon Bakst, 1866~1924) の美術によって、1913年5月15日、パリのシャンゼリゼ劇場の柿落とし公演の演目の一つとして初演された。バレエの筋書きは、2人の女性と1人の若者をめぐるテニスコートでの恋愛の戯れを描いたものであり、同時代の生活を描いた極めて今日的な作品であった。ニジンスキーはこの作品に際して、従来のバレエとは異なる新たな形式、「様式化された身振りの実験」を構想していた。当時、既に名声を博していたニジンスキーやタマラ・カルサヴィナ (Tamara Karsavina, 1885~1978)、リュドミラ・ショラー (Ludmila Schollar, 1888~1978) の出演ということで前評判は上々であったが、ニジンスキーが目指した形式的な動きの意図は観客には伝わらず、振付と音楽も断絶していたため、上演後の評判は芳しいものではなかったという。ニジンスキーによる原振付は現存していないが、1996年にホドソンとアーチャーの研究によって復元されている。
- 7 Melzer, Annabelle Henkin. *Dada and Surrealist Performance*, The John Hopkins University Press, 1976, 1980, 1994, pp.107~108.
- 8 レエ, アンヌ『エリック・サティ』村松潔訳, 白水社, 2004, 117~118 頁. (Rey, Anne. *Erik Satie*, Éditions du seuil, 1974.)
- 9 Sokolova, Lidia. *Dancing for Diaghilev*, Macmillan, 1961, pp.103~104.
- 10 当初、フランス人支配人、アメリカ人支配人に加え、第三の支配人として、馬に乗った黒人の人形を登場させる予定であったが、稽古中に人形が落ちてしまったため、馬だけの登場となった。
- 11 Melzer, op. cit., p.121.

- 12 レエ前掲書,113 頁。
- 13 Europa Danse, *PICASSO ET LA DANSE*, Théâtre des Champs-Elysées, 2008.
- 14 Fermigier, André. *Jean Cocteau: Entre Picasso et Radiguet*, Hermann, 1967, p.63.
- 15 コクトー,ジャン『「パレード」の合作(1917年春)―雑誌『南北』の主筆ポール・デルメへの手紙―』曾根元吉編『ジャン・コクトー全集第4巻』堀口大学・佐藤朔訳,東京創元社,1980,44 頁。
- 16 Sokolova, op. cit., pp.103~104.
- 17 レエ前掲書, 117~118 頁。
- 18 Fermigier, op. cit., p.63.
- 19 ベルダナック,マリ=ローレ『ピカソ―天才とその世紀―』高階秀爾監修,高階絵里加訳,創元社,1993,2003,171 頁。(Bernadac, Marie-Laure, *Picasso, le sage et le fou*, Gallimard, 1991.)
- 20 Craine, Debra. Mackrell, Judith. *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford University Press, 2000, p.360.
- 21 Apollinaire, Guillaume. “Parade and the New Sprit” (1917), Rischbeiter, Henning. *Art and the Stage in the Twentieth Century*, Greenwich, 1968, pp.83~84. (エヴリン, ユラール=ヴァイタル『フランス六人組―バリ音楽家群像―』飛幡裕規訳, 晶文社,1989,316~317 頁)
- 22 『ティレジアスの乳房』の筋書きは次のようなものである。架空の街ザンジバル。女性として虐げられた生活に嫌気がさした主人公テレーズは、自分の乳房を捨て、ティレジアスと名乗る男性となり、夫に別れを告げて旅立つ。ショックを受けた夫は、子供を産まなくなった世の女性の代わりに自ら一人で子供を産むことを周囲に宣言、一夜にして4万49人の子供を出産する。夫は子供たちに養ってもらうことを期待するが、彼らのためにザンジバルの食糧が不足してしまったことを市民に非難される。そこに、子作りの重要性を訴える女占い師が登場するが、その正体はあのテレーズであった。再会を喜ぶ二人は踊りはじめる。そして、全てのフランス女性に子供を産むことを訴えて幕が降りる。戦時中の人口政策とフェミニズム運動を風刺した荒唐無稽なパロディ演劇であり、女性たちの胸から赤や青のゴム風船が飛び出すという趣向を凝らした演出がよく知られている。尚、この戯曲はフランス・プーランク (Francis Poulenc, 1899~1963) によってオペラ化され、1947年6月3日、コミック座で初演された。
- 23 塚原史『シュルレアリスムを読む』白水社,1998,14~17 頁。
- 24 高橋洋一『ジャン・コクトー―幻想の魔術師―』講談社,1995,44 頁。
- 25 Breton, André (1924). *Manifestes du Surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962, p.35. (ブルトン,アンドレ(1924)『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國土訳,岩波書店,1992,43~44 頁。)
- 26 Ibid., p.36. (同上,46 頁。)
- 27 「オートマティスム (automatisme)」とは、ブルトンによって創始され、シュルレアリスム運動発足の前提となった実験的記述法。「自動記述 (écriture automatique)」とも称される。既成概念や理性を排除し、できるだけ高速かつ自動的に記述や描画を進めていく行為。
- 28 『メルキュール』は、初演を観たディアギレフが評価、購入し、バレエ・リュスの作品として1927年6月2日、パリのサラ・ベルナール劇場でも上演されている。
- 29 Melzer, op. cit., p.189.
- 30 Ibid.
- 31 レエ前掲書,161 頁。
- 32 『ロミオとジュリエット』は、ボリス・コフノ (Boris Kochno,1904~1990) 脚本による2幕と幕間、エピソードによって構成される劇中劇である。第1幕の舞台はバレエ団の稽古場で、主役のダンサー2人は劇中のロミオとジュリエットの愛の物語を演じつつ公私混同していく。バランシン振付による風変わりな幕間では、舞台の床すれすれまで緞帳が下がり、音もなく、観客はダンサーの足元だけを目にするという、まるで稽古中のウォーミングアップのような場面である。第2幕ではロミオとジュリエットの出会いからジュリエットの死までが演じられる。エピソードで再び幕が上がると、主役の2人は姿を消している。彼らを探し回る他のダンサーたちをよそに、愛し合う2人は飛行機に乗って逃避行へ旅立つ、という筋書きである。飛行機は当時の最先端の交通手段であり、シェイクスピアの原作における悲劇的な死の宿命ではなく、危険を伴う2つの意味における高飛び (逃避行と飛行) という喜劇的とも言える演出を加えることによって、同時代性が強調される作品となった。
- 33 岡本多佳夫監修『ミロー―舞台芸術の世界―』アプトインターナショナル,1996,22 頁。
- 34 ブルトン,アンドレ(1928)『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造・巖谷國土監修,1997,22 頁。(Breton, André (1928). *Le surréalisme et la peinture*, Éditions Gallimard, 1965.)
- 35 同上,23 頁。
- 36 同上,22~23 頁。
- 37 ブルトンとピカソの関係については次の論説に詳しい。谷川渥「ブルトンとピカソ―接近遭遇―」鈴木雅雄・真島一郎編『文化解体の想像力―シュルレアリスムと人類学的思考の近代―』人文書院,2000,414~431 頁。
- 38 Breton (1924), p.31. (ブルトン(1924),38 頁。)
- 39 Ibid., p.34. (同上,42 頁。)
- 40 谷川前掲書,415 頁。
- 41 Morise, Max. “Le yeux enchantés,” *La Révolution Surréalite*, no1, 1er décembre 1924, pp.26~27.
- 42 Naville, Pierre. “Beaux-Arts,” *La Révolution Surréalite*, no3, 15 Avril 1925, p.27.
- 43 谷川前掲書,416 頁。
- 44 同上,422~423 頁。
- 45 同上,423 頁。
- 46 同上,426 頁。
- 47 ブルトン,アンドレ(1933)「ピカソ―その生の棲み処―」『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造・巖谷國土監修,1997,130~132 頁。
- 48 ブルトン,アンドレ(1961)「パブロ・ピカソ―80カラットの…だが瑕が―」『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造・巖谷國土監修,1997,145~146 頁。
- 49 東野秀明「ピカソ/ブラック」梅原龍三郎・林武・富永惣一郎監修『現代世界美術全集7ピカソ/ブラック』河出書房,1966,87~88 頁。
- 50 Apollinaire, op. cit., p.83. (エヴリン前掲書,317 頁。)
- 51 ブルトン(1933),130 頁。
- 52 Melzer, op. cit., pp.107~108.
- 53 松澤慶信「19世紀のバレエから20世紀のバレエへの架け橋としてのバレエ・リュスに関する若干の見解と、フォーキンについて」セゾン美術館・一條彰子編『ディアギレフのバレエ・リュス 1909~1929』セゾン美術館,1998,325~326 頁。
- 54 振付家カニングハムは音楽家ケージ、美術家ロバート・ラウシェンバーグ (Robert Rauschenberg,1925~2008) など多くの芸術家とのコラボレーションを行った。彼らは、舞踊・音楽・美術を没交渉のうちに制作し、舞台上で偶然的、並列的に出会わせるという「(非協力的)共存 (co-existence)」の作業を通して、それぞれが独立する新しい舞台作品の在り方を提示した。
- 55 松澤前掲書,326 頁。
- 56 Anderson, Jack. *Ballet & Modern Dance: A Concise History: Second Edition*, Princeton Book Company, 1992, p.121.