

20世紀初頭の前衛劇運動における文化の編み合わせ —ピエール・アルベール＝ビローと「日本人」

長野 順子

Le croisement des cultures dans le théâtre d'avant-garde au début du XX^e siècle : Pierre Albert-Birot et son mime japonais

NAGANO Junko

ドイツの演劇研究者エリカ・フィッシャー＝リヒテは、現代芸術全般がアーティスト（及び観客）のパフォーマンスと身体性という要素を前景化してきたことに着目し¹⁾、主著『演劇学へのいざない 研究の基礎』で、演劇芸術における劇場空間と上演空間とを区別した上で、上演の「束の間性」Flüchtigkeitを構成する空間性・身体性・音響性について詳細に分析している²⁾。そして、舞台上で物語／テキストを伝える媒体としての（表象・再現する）身体＝「記号的身体」よりむしろ、それ自体テキストとして現れる（現前する）身体＝「現象的肉体」の存在こそが、観客の身体との「共在」Mitseinを生み出すのだと結論づけている。さらにこの著作の後半では、現代演劇が後者を重要視するきっかけのひとつとなった「上演における諸文化の編み合わせ」（Verflechtung von Kulturen in Aufführungen）について考察しており、その代表例として、第5回パリ万国博覧会（1900年）を機に川上音二郎・貞奴らの公演がヨーロッパのアヴァンギャルド運動（演劇の脱文学化・再演劇化）に与えた刺激と、逆に、当時の主流派であった心理主義的リアリズム（例えばアントワヌの自由劇場）を取り入れた坪内逍遙や小山内薫らによる明治期の近代演劇運動とが挙げられている³⁾。ここには、一種様式化された日本特有の伝統的な身体技法に対する相反するまなざしが見られる。これら周知の事例の他にも、このような現象は両大戦間期にさまざまな形で存在し、それは現在進行中の芸術ジャンルの多様化や地域的拡大にもつながるプロセスであったといえる。

19世紀後半のジャポニスム以降、フランスだけでなくイギリス、ドイツ諸国における日本文化の受容が、ヨーロッパ近代の芸術文化を変革する上でひとつの突破口を与えてき

た。20世紀に入って日本人アーティストらによるさまざまな舞台パフォーマンスは、その様式化された身体表現によって新しい芸術運動とくに演劇改革に寄与した（彼らも自らのパフォーマンスを変容させていき、帰国後は近代芸術の普及に努めた者もいる）。こうした動きは、日本の伝統芸能（能・歌舞伎・浄瑠璃）への関心と連動し、とりわけ「能」は舞台の形態・所作・仮面の使用等によって先進的な演劇人に大きな示唆を与えた。筆者はこれまで、20世紀初頭のヨーロッパの前衛劇運動にとって、異国の伝統芸能や身体技法がどのような影響を与えたのか明らかにするために、フランスの演劇改革運動を中心にいくつかの事例を考察してきた⁴⁾。

本稿ではその一環として、シュルレアリスムと微妙な距離を保った前衛劇の旗手であるピエール・アルベール＝ビロー Pierre Albert-Birot (1876-1967) の活動と、彼の舞台作りにある役割を果たすことになった「日本人」瓜生靖 (1894-?) との関わりに焦点を定める。前衛劇に関わる他の人々と同じように、「人形」と「仮面」がアルベール＝ビローにとっては本質的な意味をもっていたが、瓜生靖の歌舞伎の素養を身につけた身体所作は彼の関心を引き、新たな演劇の方向を目指す作品制作へのインスピレーションを与えて、自分自身の劇場を立ち上げるためのひとつのきっかけとなったのである。以下、アルベール＝ビローの独特な前衛劇へのアプローチとその変遷を辿り、瓜生との予期せぬ接触が何をもたらしたのかを探っていく。

I. 前衛誌『S/C』発行

ピエール・アルベール＝ビローについて語るためには、その特異な人生の遍歴過程を跡づけておかねばならない⁵⁾。フランス南西部ボルドーより少し北の田舎町アングレームで裕福な家庭に生まれ、自然豊かな環境のなかで育った。自分で台本を作った人形劇を両親や友人に披露するのを楽しむ幼少時代だった。父親の事業の失敗と失踪のために短期間ボルドーに移り、彫刻家のアシャール Georges Achard (1871-1934) に彫刻の基礎を学ぶ。1892年末には母親とともにパリに移り、国立高等美術学校 École des beaux arts に通いはじめた。1894年には彫刻家で画家のファルギエール Alexandre Falguière (1831-1900) のアトリエに入り、デッサンや絵画に関しては象徴主義の画家モロー Gustave Moreau (1826-98) や歴史画や東方の風俗を描いたジェローム Jean-Léon Gérôme (1824-1904) の指導も受けた。ピエール・アルベール＝ビローは若くして結婚した妻との間に4人の子供を授かり、自分自身のアトリエを手に入れて、注文彫刻や建築の外観装飾の制作のほか、美術品の修復などを請け負うことで生計を立てながら、コレージュ・ド・フランスの講義を受けたりもした⁶⁾。最初の妻に去られたのち、1913年にピアニストのジェルメヌ Germaine de Surville (1877-1931) と再婚した彼は以後、素描画家、彫刻家、詩人、雑誌編集者、劇作家、演出家として、さまざまな芸術領域で活動し続けることになる。

新たなピエール・アルベール＝ビローが誕生したのは1916年1月、彼が前衛芸術の雑誌『SIC』を創刊したときである。そこに至るまでのいくつかのきっかけとしては、1909年2月にイタリアの詩人マリネッティ Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) がフィガロ紙に「未来派宣言」*Manifeste du futurisme* を発表したこと、同じ頃バレエ・リュスがパリで活動を始めたこと、そして美術や文学でも旧弊を打ち破ろうとするさまざまな動きが出てきたことが挙げられるであろう。アルベール＝ビローはそうした諸領域の変革への胎動を鋭敏に感じとっていたはずである。1913年には詩人のアポリネール Guillaume Apollinaire (1880-1918) が『キュビズムの画家たち 美的瞑想』*Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* を出版して、ピカソ、ブラック、グリス、ローランサン、レジェ、ピカビア、デュシャンらの作品を紹介している⁷⁾。新しい芸術運動はヨーロッパ各地で高まり、そのうねりがパリに押し寄せてきていた。チューリッヒでは1916年4月に「ダダ」Dadaという語が生まれ、ダダイスム雑誌の嚆矢『キャバレ・ヴォルテール』*Cabaret Voltaire* (同年5月) はのちの雑誌『ダダ』に引き継がれた。時を同じくしてさまざまな前衛芸術のグループが競うように自分たちの立場を表明する雑誌を発刊していくが、いわばその先陣を切ったのが、この『SIC』であったといえる。1917年3月に詩人ルヴェルディ Pierre Reverdy (1889-1960) はアポリネールやマックス・ジャコブ Max Jacob (1876-1944) らとともに、シュルレアリスムの萌芽を育む最初の土壌となった『ノール＝シュド (南北)』*Nord-Sud* を創刊し、これは1年半ほど続いた。これに少し先だってバルセロナでは画家で詩人のピカビア Francis-Marie Martines Picabia (1879-1953) が、パリとニューヨークを跨ぐ前衛誌『391』を立ち上げている⁸⁾。こうしたなかで前衛誌『SIC』の主宰者となったアルベール＝ビローは、一方で彫刻家、画家として古典的な訓練を受けてアカデミックな作風を守り、端正な美術作品を制作してきたのであり、それは長い間生活の糧ともなっていた。しかし他方で、第一次世界大戦が始まる頃から自分でも詩を書きはじめた文学・評論活動に積極的に関わっていった彼は、前衛運動の最先端に立つ。この分裂した「二人のピエール」⁹⁾ は生涯共存し、自身の劇作品のなかにもその分裂が垣間見えてくるのである。

1916年1月から1919年12月までに全部で54号が刊行されたこの雑誌は、未来派、ダダイスム、そして萌芽期のシュルレアリスムを中心とするラディカルな前衛芸術の主張を発し続けた。『SIC』という雑誌のタイトルは、この雑誌のタイトルは、「音」Son、「思想」Idée、「色彩」Couleur の語の頭文字を組み合わせたものであり、それらを「形」Forme が枠組みとして全体をまとめるという主旨が、雑誌のロゴ〔タイトルの図案化〕〔図1〕にも表されている（またラテン語の sic は「かくの如く〔原文どおり〕」という意味をもち、現在でもよく用いられる）。この雑誌では未来派をはじめとする前衛詩人らの作品が掲載されるだけでなく、主宰者のアルベール＝ビロー自身も作品や評論を活発に発表した。詩人アポリネールも、たびたびこの雑誌に寄稿している。アポリネールは志願兵として参戦し

た第一次大戦で頭部を負傷して 1916 年にパリに戻り、翌年文学活動を再開していた。アルベール・ピローは友人で未来派の画家セヴェリーニ Gino Severini (1883-1966) の仲介によりアポリネールと 1916 年春に出会い、『SIC』第 4 号に彼の詩 L'Avenir の初稿を掲載した。さらに第 8-9-10 合併号の冒頭には 2 頁に亘るアポリネールへのインタビュー記事を書き載せることができた¹⁰⁾。その中の「演劇」についての質問に答えてアポリネールは、従来の舞台劇に替わってサーカスのような強烈でバーレスク（滑稽劇）風且つシンプルな演劇が生まれるだろうと述べ、むしろ「映画」こそが全面的に劇作法を生かすものとなる、と答えている。そのサーカスのような円型劇場のアイデアを、アルベール・ピローは同じ号で自らの演劇論のなかに取り入れている。そして、映画の可能性を主張するアポリネールに、結局は戯曲の創作へと向かうよう誘うことになるのである。詩人は、アルベール＝ピローの熱っぽく人を煽る性格から彼を「発熱物質（マッチに火をつけるマッチ箱）」un pyrogèneと呼んでいる¹¹⁾。

よく知られるようにアポリネールは、「シュルレアリスム」surréalisme という語を最初に生み出した人物である。1917 年 5 月 18 日にコクトー Jean Cocteau (1889-1963) のバレエ作品《パレード》Parade が、ピカソによるキュビズム的な舞台美術とサティの音楽を伴いバレエ・リュス（ロシアバレエ団）によって初演された際、そのプログラム序文にアポリネールは「パレードには一種の超・現実主義 sur-réalisme が生まれた」と記した。そして約一ヵ月後の 6 月 24 日に初演された自分自身の舞台作品《ティレジアスの乳房》Les Mamelles de Tirésias には「二幕の超現実主義のドラマ」Drame surréaliste en deux actes という副題を与えた。ここではピカソがプログラムの表紙絵を担当し、ルヴェルディやコクトーらの詩も掲載された冊子にはマティスの木版画も付された。舞台は架空の土地ザンジバル、「テレーズ」という女性が風船でできた乳房を爆発させて男性となり——ギリシア神話に登場するテーバイの盲目の預言者「テイレシアス」の名を借りて——世に出てしたい放題をする一方、夫が沢山の赤ん坊を生み育てるという荒唐無稽な物語である。舞台装置と衣裳はセルジュ・フェラ Serge Férat (1881-1958) によるキュビズム風のものであった〔図 2〕。第一次大戦がまだ収まらない状況で、フェミニズムや少子化問題を揶揄する喜劇仕立ての上演が行なわれたルネ・モーベル劇場 Théâtre René-Maubel は、舞台が進むにつれ批評家を含む観客が騒ぎ立てて大混乱となった¹²⁾。こうした騒動は、その後も前衛劇に付き物の光景となったのである。この記念碑的な上演で演出を担当したのは、他ならぬアルベール＝ピローであった。音楽は二度目の妻ジェルメーンが受け持った。この上演に対する様々な立場の劇評を『SIC』誌は再録し、アポリネールを崇敬するアラゴン Louis Aragon (1897-1982) はもちろん非常に好意的な評論を掲載した。この前衛誌の精神的な支柱となっていた詩人は、しかし翌年の 11 月 9 日にスペイン風邪で急逝する。翌 1919 年初頭の第 37-38-39 合併号は、キュビズムやダダイズム周辺の 27 名の寄稿による追悼号となった¹³⁾。

II. 演劇論と実作への挑戦

アルベール＝ピロー自身も、1917年から24年にかけて12本の演劇作品を書いていた。そこには人形劇 *marionnette* のためのものも含まれている。前衛劇・不条理劇の先駆者ジャリ Alfred Jarry (1873-1907) の《ユビュ王》*Ubu Roi* (1896) の精神を彼も受け継いで、人形劇への想いを抱き続けていたのである。その一方で文学活動においては早くから詩作に力を入れており、アポリネールのカリグラム *Calligramme* とも関連する独特の「絵画詩」*poèmes visuelles* を編み出していくことになる。

さて、演劇の領域でアリストテレス以来長きにわたって効力を保っていた伝統的なドラマトゥルギーの形式を解体するための方途を探っていたアルベール＝ピローはまず、『*SIC*』誌上で新しい演劇論を提示する。ギリシア語の「今・現在」*νυν*を用いた「今の」*nunique* という造語で形容〔規定〕することになる演劇／劇場論である。『*SIC*』誌第6号で「あらゆるイスムよりも生き延びるにちがいないイスム」として「ニュニスム」*Nunisme* という語を提示したのち、第8-9-10合併号で「ニュニスム演劇」論を展開する。世に跋扈する商業的なリアリズム演劇を乗り越えようとする彼は、「風俗劇、私生活劇、心理劇などは、死んだ劇だ。……第一に必要なのはもちろん、三一致の法則の除去」だと喝破する。長い間遵守されてきた「場所の一致、時の一致、筋の一致」という約束事からの解放とともに、ここではアクロバット、歌、道化、悲劇、喜劇、映像、パントマイムなどの多様な形態からなる、意外性に満ちた舞台が前景化してくる。

ニュニク演劇は同時に継起するひとつの大きな全体でなければならず、観客に強烈で陶然とさせる生を伝達できるあらゆる手段、あらゆる情動を含む。この強烈さを増幅するために複数の筋立てが舞台と客席で展開することになる。〔これまで〕より透徹したリアリズムを極めるためには、しばしば矛盾した行動と思考を示すように登場人物たちは分身をもつことになる。場所の統一も時間の統一ももたない、つまり同時にパリ、ニューヨーク、東京での場面があり、家の中、海上、地下、空中で、前史時代、中世、1916年、2000年に、というように。舞台装置は問題になりえない。照明〔カラーの映像投影〕がこの演劇の情景となるはずである。……劇場（建築）に関しては専ら円型劇場 *un cirque* 以外にはありえず、観客が中央を占め、周囲で回転する舞台の上で大半の上演が繰り広げられ、また客席内に散らばった役者たちによっても観客との結びつきがあることになる。¹⁴⁾〔図3〕

劇場についての同じような考えは、アポリネールの《ティレジアスの乳房》プロローグにおいても展開されている。ここでは詩人の提唱する「新しい精神」*un esprit nouveau* を演劇に吹き込む試みとして、真ん中と観客の周りにある二つの舞台をもつ「円形の劇場」*un*

théâtre rond à deux scènes を提起しているのである。それは、「われわれの現代的な舞台技法を盛大に繰り広げ、人生がそうであるようにつながりらしきものもなく音と身ぶりとし色と叫びと騒音とを、音楽と舞踊とアクロバットと詩と絵画とを、合唱と演技と多層の舞台装置とを結びつけるのだ」と¹⁵⁾。このような非現実的ともいえる新しい劇場論は、マリネッティによる 1913 年の論稿「ヴァラエティ・シアター」Il teatro di varietà や 1915 年に他の仲間とともに編集した『未来派の総合演劇』*Teatro futurista sintetico* の序文における「在来 of ブルジョワ演劇を攻撃し、その舞台技法を否定し、総合的、同時的、非論理的な舞台構成を主唱」するという主張とも共振するものであった¹⁶⁾。そしてまた現代における舞台芸術の新しい試みを先取りするものでもあったといえる。とはいえ客席の周囲を舞台が取り囲むというこのパノラマ風の円型劇場のアイデアはやはり突飛なものであり、その後この現実化不可能な劇場論にアルベール＝ピローは立ち返ることはなかった。

他方で、彼はいろいろな趣向の劇作品の制作を試み、それらの作品の上演を何とか実現したいと願っていた。この時期の主要な作品としては、まず 1918 年に執筆されたマリオンネット用の台本《マトゥムとテヴィバル》*Matoum et Téviabar* をあげることができる。他にも《ラルンタラ》*Larountala* (1917-18)、《ボンデュ（神さま）》*Bondieu* (1920)、《細切れにされた男》*Homme coupé en morceaux* (1920)、《折畳み式女性》*Femmes pliantes* (1921) などが書かれた。また 1919 年には、ライフワークとなる実験的な散文作品『グラビヌロール』*Grabinoulor* 第 1 部の執筆がはじまっている。代表作といえる《マトゥムとテヴィバル》は、1919 年に未来派の旗手プランポリーニ Enrico Prampolini (1894-1956) によってローマのピッコロ劇場 Teatro dei Piccoli で実際に人形劇として初演された。副題に「本物の詩人と偽物の詩人についての示唆に富み楽しい物語」とあり、本物の詩人「マトゥム」と偽物の詩人「テヴィバル」との対決に実在の詩人の作品を織り込んで、そこに火星の王と王妃がからむ諷刺の効いた物語である〔図 4〕。プランポリーニは未来派の雑誌『ノイ（われら）』*Noi* をローマで 1917 年から 25 年まで刊行していたが、この雑誌にはキリコやツァラやストラヴィンスキーらに交じってアルベール＝ピローの寄稿もあった。この人物はまた、1927 年にパリで未来派パントマイム劇団の公演を行い、そこには日本人ダンサーの小森敏 (1887-1951) が加わったこともある。舞台装置も衣裳も人形劇風のものであったこの公演の様子を、当時パリにいた写真家の中山岩太が記録している。さて、アルベール＝ピローにとって最初の劇作品であった《ラルンタラ》は、二つの舞台で二つの場面が同時進行する物語であり、分身のようでありながら相反する二人組が葛藤を引き起こす。他の劇作品では、ボール紙のロボットのような登場人物が細切れにされたり折畳まれたりして、現実社会での人間のあり様を揶揄する¹⁷⁾。

このように現実から遊離した人形劇や人形のように役者がふるまう舞台は、ある意味で、

イギリスの演出家クレイグ Edward Gordon Craig (1872-1966) の主張した「超人形」Übermarionette の考え方を現実化する試みのひとつと見ることができる。クレイグ自身も、自分の理論の実現はむずかしいと考えてはいたが、イタリアのフィレンツェから1908年から1929年まで刊行した演劇雑誌『仮面』*The Mask* によって、未来の演劇をめざして貴重な情報を発信し続けたのである¹⁸⁾。

1924年1月には、ペローの童話にもとづいてマリオンネット用の台本に翻案した《親指小僧》*Le petit pouce* がエトワール劇場で本格的な人形劇として初演された。人形の衣装は人気デザイナーのポワレ Paul Poiret (1879-1944) が担当してプロの人形使い marionnettistes が操り、音楽はジェルメースが作曲したものをオーケストラが演奏した。この上演は大きな反響を呼び、《ユビュ王》や《ティレシアスの乳房》の流れを引くものとして新聞や雑誌でも高い評価を得て、作者のアルベール＝ピローを喜ばせた。この年の後半から1926年にかけて、彼は他の劇場に自分の作品の公演を依頼するのではなく、自分の劇団を作りたいと強く願うようになった。それまでは例えばルイズ・ララ主宰の「芸術と行動」Art et Action などの実験的な劇団に上演を引き受けてもらっていたが、それに飽き足らず何としても彼自身の構想する舞台を実現したかったのである。早くも1925年11月には、「プラトー劇場」Le Plateau という「演劇研究の劇場」を立ち上げるという予告をしている。彼は理想的な場所を探し続け、プロの役者やアマチュアからなる小さな演劇集団を作った。そして1928年4月には友人たちを集めて4つの演目を披露した。その中には日本人の瓜生靖のために書かれた《沈黙》*Silence* や《郊外》*Banlieue* も含まれていた。

そして長い準備期間を経てついに1929年、アルベール＝ピローは自分が主宰する「プラトー劇場」を設立した。壁に「アトリ」un pinson というよく囀る小鳥の絵の装飾がある小さな空間であった。その名も「舞台」le plateau と命名された、数人のプロとアマチュアからなるこの演劇集団はしかし、1929年の一シーズンだけの公演で終了した。週三日、火・水・木曜日に行なわれる公演は、3月20日から5月22日までの第1プログラムと5月23日から7月20日までの第2プログラムからなるものであった。アルベール＝ピローによるプラトー劇場の宣伝文には次のように書かれている。

舞台上では人生の見かけの現実を写すのではなく、本当の現実を再現する。顔、身体、身振りは化粧や仮面によって作り直され、歪曲され、誇張される。¹⁹⁾

写実主義／自然主義へのアンチテーゼとして、そして熟練の役者の大向こうを唸らせるような演技を退けて、むしろ生きた人間を離脱したマリオンネット的な表情と身体表現を求める「プラトー劇場」には、アマチュアにも可能であるようなぎごちない動きの方が望ましかったのかも知れない。第1プログラムの冒頭には、まさに台座を用いたマリオンネットによる演

目がおかれ、次に3幕のドラマ《青髭》*Barbe-Bleue*、そして「劇的レアリスムのエチュード」である《郊外》の他にコルネイユ劇の一部も上演された。《青髭》はペローの童話をもとにした物語で、殺された前妻たちの開かずの間の扉を前に恐怖に立ちすくむ新妻（Elle）による脱出劇で、それを演じたのはシュルレアリストの写真家クロード・カーアン Claude Cahun（本名 Lucy Schwob, 1894-1954）であった〔図5〕。《郊外》は、以前「日本人」という役柄であったものが「(第2テーブルの)男」としてこれもカーアンによって演じられた〔図6〕。

第2プログラムには《マトゥムとテヴィパール》のフランスでの初演が含まれていたが、今回は人形風の衣裳とメーキャップをほどこした役者たちによるものであった〔図7〕。音楽や音響効果はジェルメヌが担当していた。もうひとつの主たる出し物は中世の神秘劇を模した《アダムの神秘》*Le Mystère d'Adam* で、カーアンは「悪魔」の役を演じた〔図8〕。

III. 「日本人」との出会い

アルベール＝ビローはとくに東洋に関心をもっていたわけではない。その彼にとって日本人との出会いは二つあり、どちらも向こうから偶然にやってきたものだった。ひとつは、若い日本人が雑誌『*SIC*』の主宰者にインタビューをするために訪れたことである。それは、前衛芸術の特集を計画している『三田文学』に記事を書かせるためであった²⁰⁾。当時彼は少しだけ日本のことを知っており、それは、フランスの文壇で「俳諧」が流行しはじめていたためでもあった。そしてもうひとつは、役者で踊り手の瓜生靖との出会いであった。そしてこれは、アルベール＝ビローにある転換を含むひとつの方向を暗示するものであったと思われる。

《沈黙》という短い演劇のエチュードは、「日本人俳優 Yasushi Wuriu のために書かれた劇」とされている。瓜生靖は仲間の芦田栄と共に、コポー Jacques Copeau (1879-1949) が設立したヴィユ・コロンビエ劇場 Théâtre du Vieux-Colombier 他で踊っていたが、1927年に芦田が急死したあと、アルベール＝ビローの前衛劇にも出演することになったのである。瓜生がこの劇場に関わるようになった経緯とこの作品について、作家の最後の夫人アルレット・アルベール＝ビロー Arlette Albert-Birot (1930-2010) は、次のように述べている。

二人の日本人俳優ヤスシ・ウリュウとそのパートナーのヨシダ (Yoshida) 〔ママ〕は、1927年にヴィユ・コロンビエ劇場に関わっていた。パントマイム俳優で舞踊家の彼らは日本でもよく知られていた。だが悲しいことに、パリではほとんど知られておらず、舞台稽古をしているあいだに、ヨシダは大病にかかって入院し、亡くなってしまった。ウリュウにとっては一度に友人と書かせないパートナーを失って大打撃だった。コポー〔ヴィユ・コロンビエ劇場の主宰者〕のところで予定されていた公演は中止になっ

た。悲嘆にくれたウリュウは悲愴な顔つきをしてピエール・アルベール＝ビローのところにやってきたが、そのとき、PABは《沈黙》という演目の無言のすばらしい配役のアイデアを得たのである。²¹⁾

筋書は以下のようなものである。夫と妻は対面するかたちだが、妻は聞くことができずしゃべることもできない（聾啞の）女性。そこへ男爵夫人が到着する。雰囲気はやわらぎ、妻がいない間に夫と訪問者はさかんにおしゃべりをして接近をする。そうこうしているうちに、作ったばかりの一皿の甘いものを持って妻が戻ってくる。男爵夫人はそのふるまいに感謝して、それを味わう。ところが、彼女がそれを食べるや否やくずおれ、彼らは駆け寄る。努力もむなしく彼女は椅子からずり落ちて、床に落ち、死んでしまう。最後の部分は、次のようになる。「夫（扉へと走りながら）：助けてくれ、助けてくれ（妻はみじろぎもせずかたくなな様子で、犠牲者を見て無表情なままかすかに笑う。）」

人形振りは、同年に上演された次の演目《郊外》ではもっとはっきりと表れていた。写実主義的な演劇を正面から風刺するようなこのパントマイム劇では「第1テーブルの男」le Monsieur de la première table の役としてのちに別の人物が演じるようになったが、郊外の小さなカフェでの無意識の人間の行為をカリカチュア化したこの劇で、例えば体は動かさずに関心の向く方向に首だけ回すような静的なパントマイムを「日本人」役として最初に演じたのは瓜生靖であった²²⁾。

瓜生靖という人物については不明なことが多いが、少なくとも現在のところ入手できる断片的な情報からアルベール・ビローと出会う前後の彼のパリでの活動をここで少し整理しておきたい。まず、1927年6月24日から4日間にわたってコメディ・デ・シャンゼリゼ劇場で上演された岡本綺堂作の新歌舞伎『修禅寺物語』のフランス語版《ル・マスク》*Le Masque* で、狂女の役で同じく元歌舞伎役者の山田五郎とともに舞踊の場面に出ている。オデオン座を主宰していたフィルマン・ジェミエ Firman Gémier (1869-1933) が主役であるおもてづくりし面作師の夜叉王を演じ、出演者のほとんどがフランス人役者であったので、所作等を何人かの日本人が指導した。瓜生は原作にはない村祭りの筋を大体作り、五人の美しい小娘に手拍子を打ちながら舞踊を指導した。彼は歌舞伎役者の澤村宗之助の弟子として以前は「澤村遮莫」という芸名ももっていたようだ²³⁾。彼は、1926年から27年にかけてイギリスで発行されていた『日英新誌』という情報誌に何度か記事を載せており、ロンドンの演劇評論などもあることから、この時期はロンドンとパリを行き来していたようである。ごく短い創作ものも含むこれらの文章には、やや冷めた機知の片鱗がうかがわれる²⁴⁾。この1927年の秋頃に瓜生は、ヴィユ・コロンビエ劇場で共演していた芦田栄の死(9月6日)をひとつのきっかけに、アルベール・ビローのもとを訪ねたと思われる。そして1928年1月に、アルベール・ビローはこの日本人のために二つの短い演劇作品を書き、上演したのである。さらに翌

年の1929年6月18日には、脚本家ポール・カスタン Paul Castan (1899-1987)と女優ベルト・デイド Berthe d'Yd (1903-1990) が主宰する「エゾテリック劇場」Théâtre Ésotérique による「ガラ・オリエンタル」に、瓜生は小森敏や歌手の松山芳野里 (1891-1974) らと出演して、《浦島》他の舞踊を披露している。瓜生はそれ以前から小森が行なっていたいくつかの舞踊公演に誘われたりしていたが、そこに小森と早くから共演していた芦田栄や芦田のパートナーであった女性が加わることもあった。瓜生は、芦田亡きあとはこの「芦田とし子」と一緒にステージに立つこともあったようである²⁵⁾。

さてアルベール＝ピローは、あるときパリのどこかの劇場で瓜生の演技を見て非常に心打たれた経験を、のちになって回想している。それはこの日本人が漁師の物語を演じていたときのことらしいので、もしかすると《浦島》の舞踊であったかもしれない。瓜生はそのとき手には何ももたずに、「とても巧みに釣り竿を取り上げて水中に投げ……魚を狙い、餌でおびきよせ、引き上げ……と、結局漁師の所作すべてを完璧に、手ぶらで、たった一人で演じた」のであり、そのマイムに彼は驚嘆したのだが、ついに、運よくこの男が彼のところにきたいというチャンスに恵まれたのだ、と話をまとめている²⁶⁾。そしてこの偶然から出来上がったのが、《沈黙》と《郊外》という、ほとんど最小限の所作のみで登場人物の感情の動きを表しうるような作品だった。

この二つの小品は、これまでのアルベール＝ピローの作品と大きな違いがある。これまで彼は、架空の場所の架空の人物を作り上げ、ファンタジーに満ちた登場人物作りを行っていたが、それは、従来の自然主義的・リアリズム的な演劇を否定してそれとは異なる舞台空間を作ろうとしたゆえのものであった。ジャリ以前の象徴主義の流れやジャリの遊びと揶揄に満ちた非現実の空間を現出させていた。ところが、今回はまさに市民劇の設定、どこにでもある室内や夫婦や街の人々の生活を捉えて、そこに何かぞっとするような気分を与える。瓜生がフランス語をそれほど流暢に話せないということも影響してはいたであろうが、両方の作品ともほとんどセリフがなく、まるで仮面のような顔のほんの僅かな表情の動きと抑制された身体の動きで、何かを雄弁に表しうる、ということを、人形劇以上の表現の手立てとしてアルベール＝ピローはおそらく発見したのであろう。そしてそれこそが、主流の市民劇のリアリティを脱構築しうる、よりリアルな演技として彼は捉え、その後の作劇のなかに生かすことを考えはじめたのではないだろうか。そしてそれは、例えばベケットやイオネスコのような何気ない日常のなかに底知れないものをわき起こさせるいわゆる「不条理劇」の、ひとつの出発点となったのではないかと考えられる。

注

- 1) Cf. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, 2004 : 『パフォーマンスの美学』中島他訳、論創社、2009年。
- 2) Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, 2010 : 『演劇学へのいざない 研究の基礎』山下純照他訳、国書刊行会、2013年。
- 3) 同上第V章。尚以下も参照。Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost & Saskya Iris Jain (ed.), *The Politics of Interweaving Performance Cultures. Beyond Postcolonialism*, Routledge, 2014.
- 4) 以下を参照。長野順子「1920年代フランスにおける『能』の受容をめぐる」大阪芸術大学大学院『藝術文化研究』第24号、2020年(pp.159-172)。同「〈仮面〉をめぐる変奏——20世紀初頭の前衛劇運動における「能」の受容」『藝術文化研究』第25号、2021年(p.53-69)。
- 5) ピエール・アルベール＝ビローの伝記的事実については主に以下を参照。Marie-Louise Lentengre, *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, Jean-Michel Place, 1993. 彼の著作・論文一覽や研究史については以下も参照。Madeleine Renouard (dir.), *Pierre Albert-Birot Laboratoire de Modernité : Les états poétiques, Poème inédit*, Colloque de Cerisy, Jean-Michel Place, 1997, Carole Aurouet et Marianne Simon-Oikawa (dir.), *Poésie vivante. Hommage offert à Arlette Albert-Birot*, Honoré Champion, 2012, Carole Aurouet et Marianne Simon-Oikawa (dir.), *Pierre Albert-Birot (1876-1967) : Un pyrogène des avant-gardes*, Presses Universitaires de Rennes, 2019, [PIERRE-ALBERT-BIROT\(wordpress.com\)](http://PIERRE-ALBERT-BIROT.wordpress.com).
- 6) 最初の妻は画家ボッティニー Georges Bottini (1974-1907)の妹マルグリット Margueritte Louise、4人の子はのちに施設に預けられることになる。
- 7) Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, 2, Gallimard, 1993.
- 8) 以下を参照。西野嘉章『前衛誌：未来派・ダダ・構成主義』東京大学出版会、2016年。ピエール・アルベール＝ビローは、自分の雑誌だけでなくこれらの雑誌にもしばしば寄稿している。
- 9) アルレット・アルベール＝ビロー「造形芸術からエクリチュールへ——文学以前のピエール・アルベール＝ビロー」マリアンヌ・シモン＝及川編『絵を書く』水声社、2012年、58頁。
- 10) *SIC*, n°4, p.3, n°8-9-10, p.0-1 «LES TENDANCES NOUVELLES : Interview avec Guillaume Apollinaire». この雑誌のバックナンバーについては以下も参照。Sic (uiowa.edu)
- 11) Marie-Louise Lentengre, *op.cit.*, Carole Aurouet et Marianne Simon-Oikawa (dir.), *Pierre Albert-Birot (1876-1967) : Un pyrogène des avant-gardes*, Presses Universitaires de Rennes, 2019.
- 12) Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, Éditions du Béliet, 1946(Éditions «Sic», 1918). ギヨーム・アポリネール「ティレシアスの乳房」安堂信也訳『現代世界演劇1 近代の反自然主義(1)』白水社1980年に所収、63-96頁。以下も参照。Geneviève Latour, *Les extravagants du théâtre : de la belle époque à la drôle de guerre*, BHVP, 2000, p.51-9.
- 13) *SIC*, n°37-38-39 NUMÉRO COMPOSÉ EN MÉMOIRE DE GUILLAUME APOLLINAIRE. この号にはL. アラゴン、J. コクトー、M. ジャコブ、F. ピカビア、T. ツァラらが寄稿している。
- 14) *SIC*, n°8-9-10, p.6. cf. Pascal Rousseau, «Être nuniste ou ne pas être» : le présentisme de Pierre Albert-Birot, *Pierre Albert-Birot (1876-1967) Un pyrogène des avant-gardes*, p.15-24. Luc Vigier, «*SIC* ou le design musical de la pensée », *op.cit.*, p.25-37.
- 15) Apollinaire, *op.cit.*, p.30-31. アポリネール「ティレシアスの乳房」安堂信也訳、74頁。
- 16) Geneviève Latour, *Les extravagants du théâtre : de la belle époque à la drôle de guerre*,

- BHVP, 2000, p.113ff. 以下を参照。山下純照・西洋比較演劇研究会編『西洋演劇アンソロジー』月曜社、2019年、351頁以下。
- 17) 《ボンデュ》は、ルイズ・ララ Louise Lala (1876-1952) が夫とともに主宰する劇団「芸術と行動 実験室」で初演された。他の作品のいくつかは初演する機会を得ず、1980年頃になって初めて舞台に乗せられたものもある。
 - 18) Edward Gordon Craig, 'The Actor and the Über-marionette' in *On the Art of the Theatre*, reissued by Routledge, 1911/2009, pp27-48. 本書の13篇のうち9篇を翻訳した以下を参照。ゴードン・クレイグ『俳優と超人形』武田清訳、而立書房、2012年。演劇雑誌『仮面』については以下を参照。Orga Taxisidou, *The Mask : A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Routledge, 1998.
 - 19) Geneviève Latour, *ibid.*, p.156.
 - 20) Marianne SIMON=OIKAWA, « Document : Un Japonais chez Pierre Albert-Birot, L'allumette et le pyrogène : le Japon de Pierre Albert-Birot », Carole Aurouet et Marianne Simon-Oikawa (dir.), *Poésie vivante. Hommage offert à Arlette Albert-Birot*, p.43-54.
 - 21) Albert-Birot, Pierre, *Théâtre VI*, Mortemart, Rougerie, 1980, p.261.
 - 22) Marianne SIMON=OIKAWA, « L'allumette et le pyrogène : le Japon de Pierre Albert-Birot, *Revue de langue et littérature françaises* », Tokyo Société japonaise de langue et littérature françaises, 2016, p.671-687.
 - 23) Cf. 茂木秀夫『小森敏とパリの日本人——近代日本舞踊の国際交流』星雲社、2011年、松崎碩子他編『両大戦間の日仏文化交流』ゆまに書房、2015年、神山彰編『演劇のジャポニスム』森話社、2017年他。
 - 24) Cf. 『日英新誌』東洋出版会社、1915-1938 (国会図書館サーチ)。
 - 25) 「芦田とし子」については、茂木秀夫『小森敏とパリの日本人』(前掲書) 第14章を参照。
 - 26) Marianne SIMON=OIKAWA, *op.cit.*, p.684. (《Pierre Albert-Birot Au micro de la Radio-Télévision Belge(1964)》, entretien retranscrit par Arlette Albert-Birot, IMEC, reproduit dans *Europe*, n°1056 (《Pierre Albert-Birot / Claude Cahun》), avril 2017, p.143.)

※「瓜生靖」に関する資料について執筆家茂木秀夫氏及びマリアヌ・シモン＝及川東京大学准教授に貴重な情報とご教示を頂いたことに、心よりお礼を申し上げる。(但しこの件についての文責は筆者にある。)

※本研究はJSRS 科研費助成事業 20K00139 の助成を受けたものである。



図1 雑誌『SIC』の表紙



図2 《ティレジアスの乳房》S. フェラによる舞台画 (1917) 中央はアポリネール

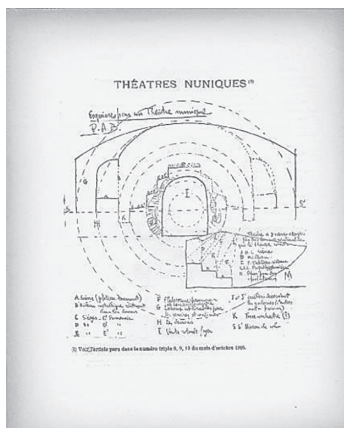


図3 ニュニスム劇場 (『SZC』第8-9-10号)



図4 《マトウムとテヴィバル》
ローマでの上演 (1919)



図5 《青髭》の主役二人 (1929)



図6 《郊外》右は「(第2テーブルの) 男」役の
カーアン (1929)



図7 《マトウムとテヴィバル》
(1929) 中央はアルベール＝ピロー



図8 《アダムの神秘》中央は「悪魔」役の
カーアン (1929)