

## 「レジェとバレエ」再考

——「今日ほどスペクタクルに熱狂する時代はない」<sup>①</sup> フェルナン・レジェ ——

“Léger and Ballet” Reconsidered

村田 宏

Hiroshi MURATA

### 要旨

本稿は「レジェとバレエ」の相関にあらためて着目し、バレエという身体芸術が画家レジェにとつていかなる意味を有するものであったかを再考しようとするものである。

「今日ほどスペクタクルに熱狂する時代はない」と語るレジェのいくつかの文書のなかから演劇を論じた章句を抜き出し、このオルフィスムの画家が、絵画だけでは得られない、また旧来の演劇からも生まれえない新たな感銘を聴衆に与える演劇の可能性を模索していたことを確認する。

レジェの言う「スペクタクル(spectacle)」とは、「事物や人間」、あるいは任意のなにもものが、その固有の機能や意味をひとまず捨象され、もっぱら見る者に強

く訴える「造形的価値」を有して現れる、その特筆すべき事態を指していた。筆者が「機能と意味の後景化」と「造形的価値の前景化」と呼ぶメカニズムにほかならない。

一九二二年一月、パリのシャンゼリゼ劇場でロルフ・ド・マレ率いる「バレエ・スエドワ」によつて初演された《スケート・リンク》(舞台装置・衣裳をレジェが担当)は、この「スペクタクルの演劇」を実際の舞台で展開してみたバレエであり、ここでは、物や身体の個別性を際立たせるのではなく、それらを結びつけて、ひとつの驚くべき視覚的統一体を生み出す試みが首尾よく成就されていた。

はじめに

- 1 バレエ《スケート・リンク》(1922)の成立まで
- 2 レジェエの「演劇論」
- 3 舞台装置と衣裳デザイン  
おわりに

## はじめに

筆者は、以前、画家フェルナン・レジェエ(一八八一・一九五五)の映画《バレエ・メカニック》(一九二四)についてやや詳細に論じることがあった。<sup>②</sup> 拙論の要点は、パリにおける抽象絵面の運動たるオルフィスムに果たした役割の大きさの点で評価の著しい画家レジェエが、他方で映画という「途方もない発明」<sup>①</sup>にいかにか覚醒し、その「無限の造形的可能性」<sup>③</sup>にいかにか魅了されたかを、具体的な事実に即してあきらかにすることであった。筆者は「シナリオなし、リズムカルなイメージの相互作用、それがすべて」<sup>④</sup>という前衛映画《バレエ・メカニック》の制作が単なる気まぐれや思い付きではなく、画家固有の造形理論と密接不可分の関係にあったことを一定の範囲ながら説明しえたと考えているが、レジェエの多面的な活動を十全に理解しようとするのであれば、映画とは別の領域にも周到な分析の視線を注がなければならない。映画のタイトル《バレエ・メカニック(機械的バレエ)》が示唆するように、レジェエは、演劇、端的にはバ

レエにも格別の関心を寄せていたからである。<sup>⑤</sup>

本稿は「レジェエとバレエ」の相関にあらためて着目し、バレエという身体芸術が画家レジェエにとっていかなる意味を有するものであったかを再考しようとするものである。検討の対象となるのは、一九二二年一月パリのシャンゼリゼ劇場で初演された《スケート・リンク》(一九二二)(図1)である。舞台装置と衣裳のデザイナーとして参画したレジェエの仕事には、本論で見られるように画家の「演劇論」が明確に反映しており、そのつまびらかな究明が、前稿「《バレエ・メカニック》——絵画と映画と」の考察をわずかとはいえ補填するものとなることは言うまでもない。以下の各章の論述をとおして、バレエが映画と同等の資格においてレジェエ芸術の啓示の場として機能していた様相を跡づけたいと思う。まずは《スケート・リンク》成立の事情を瞥見するところから始めることにしよう。

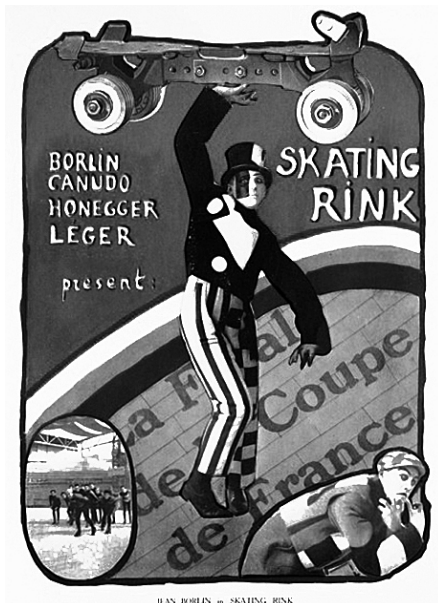


図1

## 1 バレエ《スケート・リンク》の成立まで

一九二〇年、「バレエ・リュス」<sup>(6)</sup>のかつての本拠地たるシャンゼリゼ劇場を拠点にパリに登場した「バレエ・スエドワ Ballet Suedois」——その創設者にして監督のロルフ・ド・マレ(Rolf de Maré)<sup>(7)</sup>が、一九二一年にバレエ《スケート・リンク》制作への参加をフェルナン・レジェに要請した。この依頼はけっして偶発的な出来事ではなかっただろう。というのもド・マレは、一九一八年、スウェーデン王室バレエ団のダンサーだったジャン・ボルラン(Jean Borlin)と出会い、バレエへの情熱を急速に燃え上がらせるまで、一貫してきわめて熱心な美術収集家であり、共通の友人ニルス・ダルデル(Nils Dardel)を介してフェルナン・レジェの絵画を購入し続けていたからである。一九一〇年、マティスのもとで学ぶべくパリに赴き、レジェらと親しい関係を結んだスウェーデン人画家ダルデルは、一九二二年に相識となったド・マレのために作品購入を始めている。現在、ノルトライイン・ヴエストファーレン美術館「デュッセルドルフ」が收藏するレジェ作品《煙(パイプの兵士)》(一九一四)は、その早い事例のひとつである。<sup>(8)</sup>

レジェの持続的な礼讃者ド・マレから委嘱をうけた舞台装置と衣裳デザインの仕事は、じつのところ画家自身が永く待ち望んでいたものだったというべきかもしれない。ディアギレフ率いる「バレエ・リュス」がドラン、ピカソ、マティスらの装置、衣裳によるバレエ作品を生みだし

ていたのとはうらはらに、レジェにその機会が訪れることはついになかったからである。「バレエ・スエドワ」の《スケート・リンク》は、レジェにとつて、まさに「コレオグラフィ、絵画、音楽、文学という基本的に互いに異なる4つの芸術の融合」(ド・マレ)<sup>(9)</sup>を試みる貴重な経験の第一歩となったのである。

シナリオを担当したのはイタリア出身の作家リッチオット・カニュード(Ricciotto Canudo)。レジェとは旧知の間柄である。カニュード主宰の芸術雑誌『Montjoie!』(一九一三年五月号)にレジェの最初の芸術論「絵画の起源とその表象的価値」(後述)が掲載されていた<sup>(10)</sup>、同じくカニュード創設(一九二二年)の「第七芸術友の会(C.A.S.A.)」の会員となったレジェが、フランス映画の監督、映画編集者との定期的な映写会の夕べに出席していたことは一部の人によく知られた事実であろう。<sup>(11)</sup>

カニュードのシナリオは、一九二〇年五月一日の『メルキュール・ド・フランス』誌に部分掲載された自作「タバランのスケート・リンク、スケーターのためのバレエ(Skating Ring à Tharin: Ballet-aux-Patins)」<sup>(12)</sup>と題する詩篇に基づくものであった。当時大衆的な人気を博していたローラー・スケートとスケート・リンク。それぞれを「モダンな経験」「都市」のメタファーとし、そこに展開する「男女の三角関係」を主題に据えたストーリーである。中心人物は「Le Fou 狂人」と呼ばれる富裕階級出身の異端者にしてスケートの名手。その見事な滑走によってスケート・リンクの「La Femme 女」を魅了する。「狂人」と「Homme 男」との間で争いが生まれ、群衆は、つかの間、この諷いに気を奪われ

るものの、やがて、それぞれのダンスに興じはじめる。「狂人」が「女」を抱えてステージを去ってもなお、スケートの滑走は続く。

「セクシュアリティ」の主題を内包しさえするこのシナリオに音楽を付けたのが、いわゆる「六人組」の一員で、同じ「バレエ・スエドワ」の《エツフェル塔の花嫁花婿》(一九二二)にダリウス・ミヨー(Darius Milhaud)らとともに参加した作曲家アルチュール・オネゲル(Arthur Honegger)<sup>(19)</sup>である。コレオグラフィ(振り付け)は「バレエ・スエドワ」主席ダンサー、ジャン・ボルランが担当している。

こうして前衛的な芸術家を糾合して生み出された《スケート・リンク》は、ドイツ、オーストリア、さらには合衆国におよんだ「バレエ・スエドワ」の巡業にさいして、のべ50回にわたって上演された代表的なレパートリーのひとつとなったが、ここで銘記しておかなければならないのは、この《スケート・リンク》には、ポピュラー・カルチュア(「大衆文化」)への依存、もしくはその活用が顕著であるということである。<sup>(17)</sup>

もちろん、たとえば、画家エドガー・ドガの描くバレリーナがじつは娼婦に等しい存在であり、それゆえ、「新しい主題」を求める芸術家たちにとつて「バレエ」が恰好の「モダンな表象」たりえたのだという指摘は正当であろう。<sup>(18)</sup>じつさい、バレエがすくなくとも帝政ロシアを除いて、西ヨーロッパにおいては20世紀初頭によく本格的な芸術として成立したものであるとすれば、バレエ自体がじつはポピュラー・カルチュアでさえあると言えるかもしれない。しかし、そのことを認めた上でなお、20世紀前半の前衛的バレエの生成とポピュラー・カルチュアとの間に

は、深い関連性が認められるという事実は忘れてはならないだろう。<sup>(19)</sup>

たとえば一九一七年に上演された「バレエ・リュス」の《バラード》について言えば、サーカス、ジャズ、映画という三つのポピュラー・カルチュアが、この「客寄せ道化(バラード)」と題するバレエ劇の重要な靈感源と考えられるのだが、<sup>(20)</sup>それでは本稿の考察の対象たる《スケート・リンク》はどうであろうか。

結論だけを略記すれば、バレエ《スケート・リンク》の枠組みはチャップリンの映画から引き出されていたとみるのがもつとも真実に近いと言えるべきであろう。一九一七年にフランスで公開された『リンク(The Link)』(一九一六年)<sup>(21)</sup>と題する映画(フランスでのタイトル『Charlotte patine』)<sup>(22)</sup>は、チャップリンの演じる主人公が、恋人とともに訪れたスケート・リンクで別な男との争いに巻き込まれるというプロットを有していた。ちょうどこれと同じように、バレエ《スケート・リンク》でも、主人公の「狂人」は、大群衆の中を動きつつリンクを旋回し、ほどなくして群衆のなかから現れた一人の女性のダンスの相手をつとめ、嫉妬の怒りに燃えた「男との間に闘いを繰り広げることになるのであった。チャップリンを「身振りの語彙 un vocabulaire de gestes」生み出した「唯一の真正の天才 le seul génie véritable」<sup>(23)</sup>と賞讃するカニユードの手がけたシナリオが、チャップリンの映画に類縁していることはけっして偶然ではない。

## 2 レジェの演劇論

以上、ごく簡単にその成立の経緯とポピュラー・カルチュアとの関連を確認したバレエ劇《スケート・リンク》は、それではいかなる舞台装置と衣裳をレジェからもたらされたのだろうか——。この検討を次章の主たる課題とするに先立ち、本章では、そもそも画家レジェがなぜジャンルの異なるバレエに関心を抱いたのか、というある意味で本質的な問いを立て、問題の核心を突きとめることにしたいと思う。そうしたとき、なによりもまず注目すべきなのが、画家が発表したつぎの三つの論説ということになるであろう。

- ① 第一次大戦前の一九二三年に発表された「絵画の起源とその表象的価値」
- ② 《スケート・リンク》上演一年後の一九二三年『文学芸術生活』に掲載され、一九二五年に「レフォール・モデルヌ」画廊発行の同名の雑誌『レフォール・モデルヌ会報』に再掲された「バレエ・スペクタクル、事物・スペクタクル」
- ③ 一九二四年に同じ『レフォール・モデルヌ会報』に掲載された論説「スペクタクル・光、色彩、動くイメージ、事物・スペクタクル」

これらの文書に示された理念の多くは、《スケート・リンク》に密接に関連しており、レジェにおける舞台芸術の意義を解きあかそうとする小論にとってきわめて有益な資料となっている。

まず小論の文脈において逸することができないのは、およそ一〇年の時を隔てて発表されたこれらの論説において「個人的な芸術」と「花形

俳優」なるものが、一見したところ、直接的な連関は意図されていないながら、ひとしく批判、あるいは告発の対象になっていたという事実である。それはいかなる意味合いにおいてのことなのか。

「絵画の起源とその表象的価値」は、一九一三年のアカデミー・ワシリエフでのレジェの講演を、《スケート・リンク》の未来のシナリオ作者カニュードが『*Montjoie*』誌に転載したものである。この一種の現代美術論において、レジェが「個人的な芸術の孤立」について述べていたことは意味深長であろう。

画家は、現代美術が過去の偉大な時代の目標を共有すべきであり、個人よりも社会のための創造行為たるべきことを説いている。しかし、絵画が、他の芸術と共同して公的な芸術作品を生み出すことはもはやない、とも言う。なぜなら「特殊化が現代の特質である。絵画芸術は他のすべての人間の天分と同じく、その法則に服さなければならない」<sup>24</sup>からである。レジェの認識にしたがえば、それぞれの芸術は、固有の領域に孤立し、閉塞しているのである。

ここには、やがて明確となる「個人芸術」の対極に位置する「集団芸術」、すなわち中世美術に対するレジェのほのかな憧憬がすでに兆しているとも考えられるが、この点を先取りして言うならば、レジェの理念にあつては、ルネサンス以前の「不滅の傑作を生み出した集団芸術」<sup>25</sup>という創造的状态への回帰を図ること、少なくともその精神を引き継ぐことが「個人的な芸術の孤立」の救済につながるとされるのである。<sup>26</sup>

私見によれば、この考えを舞台芸術の文脈に即して展開してみせたの

が二つの論説「バレエリスペクタクル、事物リスペクタクル」および「スペクタクル光、色彩、動くイメージ、事物リスペクタクル」であったと言えよう。ここでは便宜的に一九二四年の「スペクタクル光、色彩、動くイメージ、事物リスペクタクル」を中心にレジェの所論を跡づけてゆくことにしたい。多岐にわたるその内容の安易な要約は許されないが、《スケート・リンク》考察のための貴重な手がかりとなる部分は少なくないように思われる。とりわけレジェが従来の演劇の欠陥のひとつとして指摘する「花形俳優」の問題はきわめて示唆に富んでいる。

レジェは、聴衆から驚きや興奮を引きだすべく、何世紀にもわたってたぐらみや仕掛けの工夫を重ねてきた「花形俳優」への共感を表明する。しかし、「花形俳優」は「その天分にもかかわらず、微笑み、回転し、足を放り出し、跳躍するための千の異なったやり方を持っているわけではない」<sup>(27)</sup>とされる。けっして万能ではない「花形俳優」は、レジェの「バレエリスペクタクル、事物リスペクタクル」の表現を借りれば、その「権威的な個性」<sup>(28)</sup>が、他の演技者たち、場面の事物や装置に無用の制約を与えるのである。レジェの主張が正当な演劇論として有効かどうかは当面、問題ではない。レジェ固有の演劇、あるいは「レジェのバレエ」であることに注意を払うことが重要だからである。

レジェにしたがうならば、「花形俳優」は「統一にとつてしばしば障害」<sup>(29)</sup>となる厄介な存在であり、かかる事態は、ちょうど絵画が「個人的な芸術」として固有の領域に孤立し、他の芸術と共同して公的な芸術作品を生み出すことがないという状況とほぼ等価であると言わなければならない。そし

て先まわりして触れておけば、レジェがバレエというひとつの演劇形式のなかに見いだした美質とは、まさにこの「個人的な芸術」とほとんど同義の「花形俳優」にけっして害されることがない「集団芸術」という存立基盤のなかにひそんでいるのである。すなわち「孤立」を免れた「共同作業」を可能ならしめる「驚きの場(un champ d'étonnement)」<sup>(30)</sup>である。

このようにバレエのなかに「個人的な芸術の孤立」の救済の可能性を見いだしたレジェは、それではどのような舞台装置と衣裳のデザインを手がけていたのだろうか。次章では、彼の理論と実際のバレエ《スケート・リンク》がいかに対応しているかを必要な範囲で確認してゆくことにしたいと思う。

### 3 舞台装置と衣裳デザイン

レジェは、男女のダンサーをそれぞれ二つのグループ、すなわち「労働者階級」と「上流階級」に分割し、前者には「労働者階級の衣裳」、後者には「奇想天外なイヴニングドレス」という対照的な衣裳をまとわせていた。同時に主要人物が「ゴールド・バレエ(群舞を踊るダンサーたち)」から識別できるように色調と模様の微妙な違いを衣裳に与えていた。舞台装置については、舞台後部の背景幕(図2)は、円形の、いわゆる「ホリゾント(湾曲した背景幕)」として構想されている。その上半分にはスケート・リンクの支柱や桁といった構造物を思わせる垂直・水平の矩形、そしてスケーターたちに滑走の方向を知らせる緑地に白の巨大



図2

な矢印が描かれ、これに二つの広い円弧、円、ペナント(横長の三角形)が加わり複雑で抽象的な形状を呈するものとなっていた。<sup>31)</sup>

これに対して、背景幕の下の部分は、白い二つの円形を除いて、ほとんど無地のままに残され、鮮やかに着色されたストライプの衣裳のダンサーがその前で踊れば、彼らの姿はめざましい色と形による

「動く装置(deor-mobile)」(レ

ジェ)<sup>32)</sup>になりかわるのである。

先述したように、さまざまな登場人物やその社会的地位については衣裳によってその差異化がはかられていた。たとえば、労働者の衣裳には煉瓦の模様があり、ギャンブラーの衣裳にはドミノの点があしらわれる、といった趣向である。また上流階級出身の「狂人」は、襟の折り返しのある長いジャケットを身につけ、明るい赤のマフラーを首に巻き、左右それぞれにストライプとチェック模様の入ったズボンをはいていた。しかし、とりどりの模様の入ったスカートやジャケットを身にまとったダンサーたちが、たとえば円を描いてスケーターの群衆を形成するとき、



図3

彼らのもつばらその衣裳の色と形の組み合わせによって、さらに大きな「動く装置」に早がわりするのである。こうしてダンサーたちが渾然として融合し、いわば舞台装置と一体化するというレジェの意図は、すでにバレエへの導入の役割を担う緞帳によって暗示されていたと言うべきであろう。同じくレジェのデザインになる緞帳には、赤、青、それぞれ二つのディスクが描かれ、それらに大ききの異なる4つの黄色い矩形が組みあわされていた(図3)。円はローラー・スケートのローラーを、黄色い矩形は人物を表しているようが、大事なことは、断片化された事物なり身体が、幾何学的形態のうちに統合されていることである。

言いかえれば、ダンサー(より一般的には俳優)が二次元的な舞台の造形的なマトリクスに吸収されるかすれば、すなわち、ひとつの造形要素として機能するならば、そこには優れた美的統一が輝き得るのである。つまり演技者が「動く装置」の役割に徹し、自らの価値が

他の事物に比していささかも大きくないこと、すなわちその「固定された価値」に想到するならば、彼らは最大の造形性を獲得するにいたるのである。そこでは「権威的な個性」が、他の演技者たちや場面の事物、装置に無用の制約を与えるという旧来からの演劇の弊害が影をひそめるのはもとより、演技者が演劇的野心に突き動かされることも、名声を求めて競いあうことも絶えてなくなるのである。

もう一度言えば、事物や身体の個性性を際立たせるのではなく、それらを結びつけて、ひとつの驚くべき視覚的統一体を生み出すこと、画家フェルナン・レジェが、演劇、つまりはバレエにおいて成就させようとしたものは、まさにこの一事に尽きるだろう。そして、このことが正しく理解されれば、レジェがくり返し説いてやまなかつた「スペクタクル(spectacle)」なる概念が、じつは「事物や人間」、あるいは任意のなにものが、その固有の機能や意味をひとまず捨象され、もっぱら見る者に強く訴える「造形的価値」を有して現れる、その特筆すべき事態を指していたことも容易に納得できるはずなのである。

要約的に言いなおすならば、事物一般にそなわる「機能と意味の後景化」と「造形的価値の前景化」、このダイナミズムを不断に求めた画家、それがフェルナン・レジェにほかならない。そしてここでさらに注目に値するのは、レジェがかかる事物の「スペクタクル」の起源を日常の景観のなかに設定していたという事実である。

「スペクタクルについて語ることは、世界をその日常的な視覚的表れにおいて思い描くことだ」<sup>(34)</sup>。レジェは、一九二四年の論説「スペ

クタクル光、色彩、動くイメージ、事物「スペクタクル」をこのように始めていたはずである。「公衆を魅了したいと願う画家」に「唯一残された可能性」は、身の回りにあるものすべてを念頭において、目の前の出来事から可能な限り造形的価値を選び出すこと、そしてそれらをスペクタクルの観点から解釈することである。と、たとえば、「大通りの二人の男が手押し車で巨大な金文字を運んでいる。この効果があまりに思いがけないものなので誰もが立ち止まって見てしまう。そこに現代のスペクタクルの起源がある」<sup>(35)</sup>のである。

レジェにとって、身辺に見いだされるなんの変哲もないありふれた事物のなかにこそ、造形的価値の観点からとり組むに値する多くのものが含まれているということになるのだが、レジェはさらに議論をすすめて、そうした「スペクタクルの起源」と呼ぶべき素材の扱いを、後世の目には意外とも映ることながら、教会が会集に向き合う際の手法に倣うべきことを説くのである。

カトリック信仰は、その教えに従って人々を導くためにこうした方法を利用する術を心得ている。みごとに教会を所有することによって、カトリック信仰はスペクタクルの技術をずっと遠くまで押し進めたのである。(……)教会は、はるか以前に、人間が本能的に輝かしい、明るく着色された事物に引きつけられることを理解していた。教会は音楽と歌を取り入れたのである。もし教会が世界に重きをなしたとするなら、それは教会が、時代の視覚的、聴



覚的手段のいずれをも無視することがなかったからである。<sup>37)</sup>

ふたたび中世が引きあいだされているのだが、このいかにも粗雑な議論に聞こえかねないレジェの言葉に虚心に耳を傾けるならば、そこにはつぎのような、いたって簡明な主張が行われていることに気づくはずである。すなわち、事物にそなわる「造形的価値」に着目してこれを表現することは、観衆にあらゆる種類のスペクタクルを提示し、彼らを魅了することにほかならず、ひいては、それが演劇(バレエ)の真の基礎を形成する重要なモメントになるのだ、ということである。

かくしてレジェは、さまざまな「造形的価値」に満たされた人物や事物が登場する「スペクタクルの演劇」、つまりは常に「永遠の花形に犠牲にされている事物」<sup>38)</sup>がもはや存在しないバレエを構想するのである。それが、新たな演劇的試みであると同時に、ルネサンスから生まれた個人主義的芸術<sup>39)</sup>、つまりは「孤立」をかこつイーゼル絵画を乗りこえる試みであったことは付言するまでもないだろう。

こうした「スペクタクルの演劇」の最初の実践として生み出されたバレエ、それが《スケート・リンク》<sup>40)</sup>であり、孤立した絵画が舞台の上で「新しい世代の全体的表現」として展開する可能性を開くものだったということができるだろう。

レジェが列挙する「スペクタクルの演劇」の具体的な内容を再確認しておこう。<sup>41)</sup>

「スペクタクルの演劇」においては、可能なかぎり奥行きを浅いステ

ージを用いる。これは身振りや演技が二次元の垂直面で生起するように見せるためである。可動式の背景は、ステージの動きに参加するが、装置の上部には映画「傍点」筆者が映し出されて活気に満ちたものとなる。これに対して、固定された背景は使わずに、たとえばメタリックな輝きを放つ美しい事物を使用する。演技が始まると、6人の俳優、すなわち「動く装置」が側転して明るいステージを横切り、そして暗くなった舞台に発光性の衣裳を着た俳優がふたたび現れる。

人間の顔の表情はまったくくないか、もしくは仮面化粧によって隠されていなければならない。人間の素材は「類似の、あるいは対照的なリズムにしたがって動くグループで用いられる」が、しかし、それは「あくまで全体の演技が犠牲にされないという範囲で」のこととなる。さらにレジェは提言を記す。造形的な動きは、10秒が望ましく12秒を超えてはならない、と。そもそも「スペクタクル」全体は「素早くなければならず」「15分から20分を超えないことを許されない」と言う。<sup>42)</sup>

こうしたほとんど片々たる章句からさえ、「スペクタクルの演劇」、すなわち、人物や事物にそなわる「造形的価値」を開示しようとする演劇について、レジェがいかに執拗に思索をめぐらし、いかに細心の工夫を凝らしてその実現に情熱を傾けていたかが知られよう。フェルナン・レジェが、ひとり絵画だけでは得られない、また旧来の演劇からも生まれえない感銘を聴衆に与える、そのような演劇の可能性に賭けていたことはもはや疑いないだろう。

それでは、こうしたレジェの議論と、バレエ劇の共同作業の一翼を担

う「バレエ・スエドワ」のコレオグラフィアー、ジョン・ボルランの仕事ぶりなどのように結びあっていたのだろうか。本章を終えるにあたってこの点を瞥見しておくことにしよう。

一九二二年、《スケート・リンク》に取り組んでいた頃、レジエは、ド・マレ、ボルラン、そしてオネゲルとともに、パリにあるスケート・リンク(ヴェルドロム・デイヴェール)や労働者階級のためのアコーディオン・バンド付きのダンス・ホールを实地に訪れていた。こうした経験をふまえてであろうか、一九二三年の「人気のミュージック・ホール *Les Bals populaires*」と題する論評において、レジエはフランスの新たなコレオグラフィアーは、ダンス・ホールの中に求められるべきだと主張する。<sup>(43)</sup>

また「スペクタクル光、色彩、動くイメージ、事物「スペクタクル」の一節には、サーカスのアクロバットの「スペクタクル」がバレエ劇よりも多くの「造形的パッサージ」を内包しているという見解を披瀝していた。

このようにバレエのコレオグラフィアーに並々ならぬ関心を寄せていた画家レジエの舞台装置と衣裳デザインは、じつのところ、ボルランの振り付けにほとんど決定的な影響をおよぼしていた。

もちろん、ローラー・スケート自体が、特有の身体的姿勢や動きを強いるものであることは否定しえないとしても、男たちの特大のジャケットは、左右長さをちがえて裁断され、しかも詰め物をされているため、たとえばスケートをする場面では、下半身がせわしく動くのに反し上半身はあやつり人形のように固定したままであるかのごとき印象を与えていた(図4)。反対に、女たちの大きなスカートは、上半身が自在に動

くのと対照的に、こわばったまま紡錘形の形状を保ちつつけるのであった(図5)。こうしたレジエのデザインに応じて、ボルランの考案したコレオグラフィアーも、ダンサーたちが個別の異なった身振りをくり返すのではなく、むしろ、演技者が、衣裳の平面性を強調しながら同一の動きを同時に反復するという、いわば「コレオグラフィアーならざるコレオグラフィアー」であった。<sup>(46)</sup>



図4



図5

## おわりに

これまで見てきたところから明確になったように、レジェの舞台装置と衣裳は、画家自身の「スペクタクル」論と密接に関連するものであり、その目指すところは、「機能と意味の後景化」と表裏する「造形的価値の前景化」を舞台の上に十全に現出させることであつた。<sup>(6)</sup>

作品《スケート・リンク》が、レジェの理論の忠実な実践ではなかったにしろ(映画については経費の点で実現されることはなかった)、事物の「造形的価値」に力点を置いた「スペクタクルの演劇」の画期的な試みであつたことはすでにあきらかであると言わなければならぬ。

こうして「スペクタクルの演劇」の成功を確信したレジェは、一年後の一九二三年、ふたたび「バレエ・スエドワ」のバレエ劇の舞台装置と衣裳のデザインを手がけることになる。《天地創造》である。アフリカの創世神話を題材とするこのバレエが、一九二〇年代のパリに勢いを得ていた「ニグロフィリア」<sup>(7)</sup>にいちはやく棹さした演劇的実験であつたことは、あらためて指摘するまでもないだろう。ジャズを介して「アメリカニスム(アメリカ礼讃)」と裏返しの関係にある「アフリカニスム(アフリカ礼讃)」を主題とするこの《天地創造》について、筆者は、あらためて論考にとり上げたいと思うものであるが、「レジェとバレエ」の問題にわずかとはいえ解明の光を投じた本稿が、そのための基礎たりえていることを願いつつ小論を終えることにしよう。

## 注

- (1) Fernand Léger, *Fonctions de la Peinture*, Edition établie, présentée et annotée par Sylvie Forestier(Paris:Gallimard, 1997), p. 115.
- (2) 拙稿『バレエ・メカニック』——絵画と映画と、『トランスアトランティック・モダン』(みすず書房、二〇〇二年)、132-188ページ。
- (3) Léger, *Fonctions de la Peinture*, op.cit., p. 123.
- (4) Fernand Léger, "Film by Fernand Léger and Dudley Murphy Musical Synphonism by George Antheil," *Little Review*(Autumn-Winter, 1924-1925), p.43.
- (5) 二〇世紀の画家たちとバレエ、あるいはダンスとの関連の問題については、<sup>(5)</sup>が充実している。La Danza delle Avanguardie: Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring(Milano:Skira, 2005).
- (6) 「バレエ・リュス」については、筆者は以前、別なところ論じている。拙稿『バレエ・リュス』とロシア・アヴァンギャルド演劇『跡見学園女子大文学部紀要』第四十七号(二〇一二年三月)、43-59ページ。
- (7) 「バレエ・スエドワ」の概要とバレエ史における意義と役割については、ベングト・ヘーガの著作を参照。Bengt Häger, *Ballet Suédois*(trans. Ruth Sharman)(London:Thames and Hudson, 1989)。またこの三つの展覧会図録も有益である。Les Ballets Suédois 1920-1925(Paris:Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, 1994), *Svenska Balletten i Paris 1920-1925 Ballets Suédois*(Stockholm:Dansmuseet, 1995), *Paris Modern: The Swedish Ballet 1920-1925*(Seattle:The University of Washington Press, 1995)。“Paris Modern”展の図録に掲載されたジュディ・フリーマンの論考は、本稿にとってきわめて多くの啓示を含むものであつた。感謝の念をともに記しておきたい。Judith

- Freema, "Fernand Léger and the Ballet Suédois," pp.86-107. また、国立フェルナン・レジエ美術館で開かれた展覧会カタログも、未知の情報に満ちていて裨益されるところが多かった。Fernand Léger et Le Spectacle(Biot, Alpes-Maritimes:Musée national Fernand Léger, 1995).
- (8) ロルフ・ド・マレについては、ストックホルムのスウェーデン博物館長エリック・ネスレンゾの浩瀚な著作が最新にして詳細、かつ信頼に足るものである。Erik Näslund, *Rolf de Maré:art collector, ballet director, museum creator*(London:Dance Books Ltd, 2009).
- (9) Erik Näslund, "Ballet Suédois e la loro concezione modernista," in *La Danza delle Avanguardie, op.cit.*, pp.51-52.
- (10) Correspondances Fernand Léger-Léonce Rosenberg 1917-1937, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série/Archives*(Paris:Centre Georges Pompidou,1996), p.86.
- (11) アンソニー・リヒツの題名は「Judith」だが、その中心は「Judith Freeman, "Fernand Léger and the Ballets Russes:An Unconsummated Collaboration," in Lynn Garafola and Nancy Van Norman Baer(eds.),*The Ballets Russes and Its World*(New Haven and London:Yale University Press, 1999), pp.135-151.
- (12) Rolf de Maré, "The Swedish Ballet and the Modern Aesthetic," *Little Review*, Vol.11(1925-26), pp. 24.
- (13) 一九二三年創刊の『Montjoie!』の「Montjoie!」を参照。Noëmi Blumenkantz-Onimus, "L'esthétique de la revue《Montjoie!》" in Giovanni Dotoli(ed.) *Ricciotto Canudo 1877-1977 Atti del Congresso Internazionale nel centenario della nascita*(Fasano:GrafiSchena Fasano, 1978), pp.385-394.
- (14) 「第七芸術友の会 C.A.S.A.(Club des amis du septième art)」のメンバーの中には、監督マルセル・レルビエ、ジャン・エプスタイン、批評家レオン・ムシナック、作家ブレース・サンドラール、ジャン・コクトー、建築家ロニール・マレ、ステヴァン・フェルナン・レジエ、音楽家モーリス・ラヴェル、アルチュール・オネゲル、美術史家エリー・フォール等の名が見える。Richard Abel, *French Cinema-The First Wave, 1915-1929*(New Jersey:Princeton University Press, 1984), p.251.
- (15) Ricciotto Canudo, "Skating Ring à Tabarin,Ballet-aux-Patins pour la musique de ..." *Mercure de France*, CXL, 15(mai 1920), pp.74-81.
- (16) Josiane Mass, "Skating Ring — Une musique cinétique fidèle à l'intention unanime et symbolique de poème de Ricciotto Canudo" in Peter Jost(ed.) *Arthur Honegger:Werk und Rezeption/L'œuvre et sa réception* (Bern:Peter Lang, 2009), pp.275-289.
- (17) 《スケート・リング》初演後の一九二二年一月二〇日、オネゲルは母親宛の手紙でこの年を振り返る。"La première de *Skating Ring* a bien marché malgré quelques sifflements adressés surtout au décor." Harry Halbreich, Arthur Honegger(Paris:Librairie Arthème Fayard, 1992), p.100.
- (18) ホユロー・カルチュアとハイ・カルチュアについては、こきが徹底した議論を展開している。Herbert Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation Of Taste Revised And Updated*(New York:Basic Books, 1999).
- (19) 当時、女性ダンサーが娼婦に等しい存在と看做されていたのだが、そのまじりか議論をめぐらした。Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*(New Haven and London : Yale University Press, 1991).
- Anthea Callen, *The Spectacular Body*(New Haven and London : Yale University Press,1995).
- (19) ポピュラー・カルチュアから多くの着想を引き出すのが、バレエのみならず、前衛美術に通有の現象であったことは言までもなく。Kirk Varnedoe

- and Adam Gopnik(eds), *Modern Art and Popular Culture: Readings in High Culture* (New York: Harry. N. Abrams, Inc, 1990).
- (20) 脚本ジャン・ロクトー、舞台装置・衣裳、音楽エリック・サティ、振り付けレオニード・マシーンの四人が参加したこのバレエ劇は、その発想の基盤をサーカスにおいていた。サティの音楽にはジャズのメロディーが流れこみ、ハリウッドの無声映画《ポーリンの冒険》のヒロイン女優パール・ホワイト)から着想をえた(アメリカの少女)が舞台上に登場していたのであった。拙稿「アメリカの少女」トランスマトラティック・モダンのために」トランスマトラティック・モダン』前掲書、9-33ページ。
- (21) Glenn Mitchell, *The Chaplin Encyclopedia*(London: B.T. Batsford Ltd, 1997), pp.238-239. 『リンク』にこのチャップリン自身の回想は『自伝』に記載されている。Charles Chaplin, *My Autobiography*(New York: A Plume Book, 1992), p.152.
- (22) Adolphe Nysenholz, *Charles Chaplin ou la légende des images* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1987), p.228.
- (23) Ricciotto Canudo, “La Leçons de Cinéma,” *L’information*, no 286(octobre 1919), in Ricciotto Canudo, *L’usine aux images*(Paris: Nouvelles Édition Ségurier, 1995), p.42.
- (24) Fernand Léger, “Les origines de la peinture et sa valeur représentative”(1913) in Fernand Léger, *Fonctions de la Peinture*, op.cit., p.38.
- (25) Fernand Léger, “Le mur, l’architecture, le peintre”(1935) in *Ibid.*, p.176.
- (26) 一九三〇年代に入つてレジェが「壁画」制作に専心する背景には、この集団芸術の考え方が横たわっている。この点については、下記の拙稿を参照。「フェルナン・レジェと『赤い三〇年代』」モダニズム研究会編『権力/記憶——モダニズムの越境Ⅱ』(人文書院、2004年)72-100ページ。
- (27) Fernand Léger, “Le spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle”(1924) in *Fonctions de la Peinture*, op.cit., p.117.
- (28) Fernand Léger, “Le ballet-spectacle, l’objet-spectacle”(1923) in *Ibid.*, p.69.
- (29) *Ibid.*, p.117.
- (30) *Ibid.*, p.70.
- (31) 同時代のある論評には、下記ののような言葉が記されていた。「神々しき機械の大神祭フェルナン・レジェが(……)舞台画を作った。もし幾何学者が幾何学的精神を示すとすれば…それは…レジェである。背景は、射的の標的のように円と平行四辺形に区切られている。目立つ色調と暗い色調が平らに塗られているが、全体は構造的な論理から逃れてゐる。」Eveline Hurard-Villard, *Le Groupe des Six ou Le matin d’un jour de fête*(Paris: Méridiens Klincksieck, 1988), p.202.
- (32) Léger, *Fonctions de la Peinture*, op.cit., p.118.
- (33) *Ibid.*, p.73.
- (34) *Ibid.*, p.111.
- (35) *Ibid.*, p.114.
- (36) *Ibid.*, p.112.
- (37) “La religion catholique a su, elle, aussi, se servir de ces moyens pour mener les hommes d’après ses directives. En possession de ses admirables églises elle a poussé très loin l’art du spectacle (……) Elle a compris, il y a longtemps, que l’homme va d’instinct à l’objet brillant, lumineux et coloré. Elle s’est approprié la musique et le chant. Si elle s’est imposée au monde, c’est qu’elle n’a négligé aucun des moyens visuels et auditifs de son époque.” in *Ibid.*, p.113-114.
- (38) *Ibid.*, p.72.
- (39) *Ibid.*, p.198.
- (40) *Ibid.*, p.38.

- (41) *Ibid.*, p. 120-121.
- (42) *Ibid.*, p.113.
- (43) *Ibid.*, p.80.
- (44) *Ibid.*, p. 118.
- (45) レジエはド・マレ宛の書簡のなかで、僚友ボルランへの信頼をつぎのよう  
 うに告げている。「親愛なるボルラン、頑張ってください。仕事をしてください。  
 厳しく素晴らしいものを作ってください。私はあなたの優れた才能を信  
 じています。」*Léger och Norden* (Stockholm: Moderna Museet, 1992), p.30.  
 「レジエと北方」と題されたこの展覧会は、従来、光が当てられることにな  
 かったレジエとスカンディナヴィアを主題にした貴重な企画の試みである。ま  
 た次の展覧会も、レジエと「ブレエ・スエドワ」に特化した意義深いものと言  
 えよう。*Sommarsställning: Fernand Léger och Svenska Balleten ur Dansmuseets  
 samlingar* (Stockholm: Bukowskis, 1990).
- (46) 「機能と意味の後景化」と「造形的価値の前景化」は、じつのところ、レ  
 ジエの絵画の原理と呼んで差し支えないものだろう。たとえば、レジエの第  
 一次大戦後の作品の中でも特に評価の高い《都市》(一九一九)と題された絵  
 画では、階段、煙、バルコニーのすり、ディスク、文字といった画家偏愛  
 のモチーフが配され、現代の都市生活の断片が点綴されていた。「バリのきわ  
 めて不協和的で、きわめて現代的な地域の同時的な経験」[Christopher Green,  
*Léger and the Avant-Garde* (New Haven and London: Yale University  
 Press, 1975), p. 182.]が表現されたこの大作は、事物の「造形的価値」を前  
 面に押し出すものであったと言えよう。
- (47) Petrine Archer-Straw, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in  
 the 1920s* (London: Thames and Hudson, 2000), pp. 9-21.