

〈ヴァラエティ・ショー宣言〉を読む

——未来派映画の可能性をめぐる——

石田聖子

1. はじめに

未来派の詩学が映画的事であることはこれまでもたびたび指摘されてきた。科学技術の発展によって様変わりした生活環境に置かれた人間にふさわしい新たな芸術の理論化と実践に努めた未来派が、過去や伝統との決別を宣言し、機械を礼賛し、芸術に限らず生活全体をも含む世界の再構築を標榜したことはよく知られる。そのような未来派の理念に対し、映画は、1895年に誕生したばかりで過去をもたず、現実世界をいったん無数の静止画に解体し再び集積することで世界を視覚的であれ再構築する機械であった。一見して、映画はこれ以上ないほど未来派の理念に適した表現ツールであるようにみえる。

それにもかかわらず、未来派は映画に対し、一貫して消極的な態度を示しつづけた。実際のところ、未来派による映画の宣言〈未来派映画宣言〉が出されたのは、〈未来派創立宣言〉發布の優に七年後の1916年であり、絵画、音楽、彫刻、文学、建築、演劇、写真、衣服等主要な芸術・生活領域に関する宣言が出尽くしたあとのことだった。加えて、遅ればせながら取り組んだその映画領域における実践の成果もきわめて限定的だったといわざるをえない¹⁾。

しかしながら、未来派は映画の潜在的可能性を見誤っていたわけではなかった。マリネッティが早くから映画の革新性を察知していたことは、各種宣言に明らかである。映画への直接的な言及がはじめて現れた1912年の〈未来派文学技術宣言〉において、映画は「ひとりでに解体し再構成する物体のダンス」といった非現実的なヴィジョンをもたらし、「素材の本性における運動」を可視化するとされた(Marinetti 1968: 51)。翌1913年の〈統辞法の破壊、無線想像力、自由語〉では、ネットワークの在りかたを刷新し、同時代人の精神に決定的な影響を及ぼす機器や情報メディアとして、「自動車」「飛行機」「大新聞」に並び、「映画」の名が挙げられた(Marinetti 1968: 65)。さらには1916年春、未来派の必ずしも肯定的ではない映画観が表明された〈未来派映画宣言〉に四ヶ月先駆けて発表された〈速度という新しい宗教—倫理〉で、映画は「特急列車」や「サーキット」に並ぶ「神の棲む場所」としてその名が挙げられている(Marinetti 1968: 133)。これら宣言で、映画は新しい時代、ひいては未来派の理念を体現するツールとして、明らかに称賛の対象となっている。

加えて、未来派の数少ない実践的試みも必ずしも的外れではなかった。たとえば、未来派が〈未来派映画宣言〉にて提案した映画の手法に「アナロジー」がある。これは一見して無関係なイメージを並列的に示すことで、相互関係を生じさせ、新たな意味の創出を狙うものであり、後年ソ連で洗練され、映画の基礎となったモンタージュ理論に通じる。また、1926年にマリネッティは「抽象映画はイタリアの発明」(Verdone 1990: 252-253)と述べたが、1910年代初頭にアルナ

ルド・ジンナらが手がけた「色彩交響曲」をはじめとした色彩や音楽との融合を目指す一連の試みを想起するなら（石田2019:64）、これもあながち誤りとはいえない。

一定の成果を挙げながらも、一般的な映画史上ではながらく等閑視されてきた未来派の映画領域での活動については、近年、再評価の機運がみられる。その最初の契機を提供したストローヴェンは、未来派を取り巻く偏見や誤解を排しつつ対象に向き合い、未来派の映画領域における試みを、初期映画と1920年代の前衛映画の中間に位置する意義深い取り組みとして示してみた（Strauven 2006）。次いで、2010年にナポリで開催されたシンポジウム「映画における未来派思想の100年」では、今日のイタリアを代表する映画研究者が一堂に会し、未来派創立から一世紀を経て、改めて未来派の映画認識が映画史を牽引してきたことが確認された（Sainati 2012）。さらに、〈未来派映画宣言〉発表から一世紀を経た2016年にローマで開催されたシンポジウム「未来派映画撮影機」では、当宣言の意義が多角的に検討されている（Bittoto 2018）。

これら再評価の試みの一環であろうとする本稿は、未来派の映画領域における試みの意義を測るに、未来派運動の核である宣言文に立ち返ることで、未来派固有の映画認識を改めて確認することから出発したい。その際、本稿が着目するのが、1916年、マリネッティがブルーノ・コッラ、アルナルド・ジンナはじめ同人五名と連名で発表した〈未来派映画宣言〉冒頭部の次の箇所である。

我々は〈未来派総合演劇宣言〉、グアルティエロ・トゥミアーティ、エツトレ・ベルティ、アンニーバレ・ニンキ、ルイーダ・ゾンカダから成る劇団の大評判を呼んだ巡回公演、八十篇の総合演劇を収録した書籍『未来派総合演劇』全二巻をもって、イタリアにおける散文劇の革命に取り組んできた。それに先立っては、もうひとつの未来派宣言が〈ヴァラエティ・ショー〉を復権、賛美し、完成に導いた。しかるに今日、われわれの活力溢れる努力を演劇のもうひとつの領域である映画へ差し向けるのは理にかなっている。（Marinetti 1968: 139）

「演劇のもうひとつの領域である映画」に焦点を当てる〈未来派映画宣言〉は、〈ヴァラエティ・ショー宣言〉、それにつづく〈未来派総合演劇宣言〉やその実際の公演といった未来派の演劇領域における取り組みの延長上に起草されたという。映画を演劇の一形態としてみるこのくだりは、これまで未来派が映画を演劇と混同する初歩的な誤解の証左としてしばしば引かれてきた。しかしながら、この映画と演劇との融合関係は、いまだ年若い映画が確固とした定義を獲得する前の時期に逸早く映画に向き合った未来派ならではのヴィジョンの表明として、むしろ積極的に検証する必要があるだろう。

ここに未来派が、演劇と同じジャンルに含まれる広義の「スペクタクル」として映画をとらえていた可能性が浮上する。かつてリスタは、未来派演劇についての論考のなかで、未来派の演劇を「演劇」ならぬ「スペクタクル」としてとらえる必要を提唱したが（Lista 1990: 9）²⁾、本稿ではこの語義を映画にまで敷衍する。その観点のもとに浮かび上がってくるのが「ヴァラエティ・ショー」の存在である。ヴァラエティ・ショーは、同時代を代表する演芸形態であり、映画とも深い関係にあった。当時において、映画と演劇の中間的な形態としてとらえられてい

たといってよく、未来派の主唱者マリネッティが1913年に発表し、その魅力と意義を分析した〈ヴァラエティ・ショー宣言〉は、演劇や映画までを射程に含む未来派のスペクタクル認識が示されたテキストと考えることができる。したがって本稿では、〈ヴァラエティ・ショー宣言〉の精読を通じ、未来派が目指したスペクタクルの特徴を抽出し、それを映画へと展開することで、未来派が映画についてもっていた認識をめぐり考察を行う。そして最終的には、未来派映画の映画史上への位置づけの難しさの理由に加え、その領域横断的な映画のヴィジョンの射程を明示することを目指す。

2. 〈ヴァラエティ・ショー宣言〉読解

〈ヴァラエティ・ショー宣言〉（以下、〈宣言〉）は1913年秋に発表された。署名者はフィリッポ・トンマーゾ・マリネッティただ一人である。〈宣言〉には複数の版が存在する。〈宣言〉はまず、10月1日付の『ラチェルバ』誌上に掲載された。その後、大幅な加筆修正が施されたうえで、11月21日、イギリスのタブロイド紙『デイリー・メール』に再掲載された。本稿では、これら二つの版のうち、夥しい未来派宣言中、影響力の大きさでは有数のものとして知られる当宣言のもっとも普及した版であり、映画への言及が初めて現れた版でもある、『デイリー・メール』紙掲載版をテキストとして用いる。

〈宣言〉冒頭には、次の短い導入が掲げられている。

我々は現行の演劇（韻文劇、散文劇、音楽劇）に深い嫌悪の情を抱いている。なぜなら、それは史実の再現（ごた混ぜや剽窃）と我々の日常生活の写真的複製のあいだを愚かにも揺れ動いているからである。狭量でのろま、分析的で冗長な演劇は、所詮は石油ランプの時代に似つかわしい。

未来派はヴァラエティ・ショーを称讃する。なぜなら [...] ³⁾ (Marinetti 1968: 80-81)

この箇所では、未来派がヴァラエティ・ショーを賛美するに至った背景が説明されている。未来派にとってのヴァラエティ・ショーとは、第一に、過去主義的とされる同時代の一般的な演劇との対比のなかで浮上する演芸形態であった。

このヴァラエティ・ショー浮上の経緯は、未来派独自の視点である以前に、れっきとした歴史的事実である。文化史研究者デ・マッテイスは、イタリアにおいてヴァラエティ・ショーは、同時代の演劇との競合関係のなかで発生した新しい演芸形態であることを強調している。19世紀後半、とくにイタリア統一を契機として高まった近代化の波は劇場にも押し寄せ、劇場もまた近代国家に相応しいかたちをとることが求められた。そして劇場の整備が進められるなかで、近代国家の公式の劇場にそぐわないとして、排除される演目が発生した。それら周縁化された演目の受け皿として誕生した新たな形態の劇場がヴァラエティ・ショーだったという (De Matteis 2008: 7) ⁴⁾。

導入部につづいて、〈宣言〉では、未来派がヴァラエティ・ショーを称讃する理由が19項目にわたり列挙される。概要は次のとおりである。

1. 新しい時代の産物であり、いかなる伝統ももたないため
2. 観客を笑わせたり興奮させたり想像力を刺激したりする実践性を備えているため
3. 絶え間なく驚嘆を創り出すことを第一義としているため
4. 映画を活用する唯一の場であるため
5. 現代のメカニズムによって〈未来派の驚異〉を生み出すため
6. 新しい感性がひしめき合う場であるため
7. もっとも健全なスペクタクルを提供するため
8. 観客と協同する唯一の場であるため
9. 男女ともに人間の本能を教える学校であるため
10. 英雄的行為の学校であるため
11. 鋭敏さ、複雑さ、頭脳の総合の学校であるため
12. 難解な問題や社会情勢を簡潔に解説する点で青少年に推奨される唯一の学校であるため
13. ロマンチックで妄執的な愛をしりぞけ、新たな愛の意義を提供するため
14. 反アカデミック、素朴で純真無垢ゆえに想定を超える点で意義深いため
15. パロディや剽窃によって荘厳、聖性、真面目、崇高を打ち破るため
16. 時空間にまつわるあらゆる常識を破壊するため
17. 人間身体、動物、精神のあらゆる記録を提供するため
18. 心理学ではなく「肉体狂気」を実践するため
19. 唯一の中心地パリの洗練の概要を提供するため

〈宣言〉の大部分を占めるこれら19の項目は、内容から三つに大別することができる。まず、1～8は、ヴァラエティ・ショーの構造的特徴に焦点を当てるセクションである。つづく9～12には、共通して「学校 (scuola)」という語が現れる。すなわち、ヴァラエティ・ショーの教育的機能が強調される箇所となっている。つづく13以降の項目は、ヴァラエティ・ショーの意義が列挙されたものとみることができ。これら項目のうち、8～16は、従来の未来派の主張を踏襲している。

これら19の項目からは、ヴァラエティ・ショーに対するマリネッティの着眼点が明らかになる。まず、注目すべきは、「3. 絶え間なく驚嘆を創り出すことを第一義としている」点である。ヴァラエティ・ショーは、その名のとおりヴァラエティに富んだ演目を披露する場であり、それら演目によって次々に驚きを呼ぶことを重視していた。ヴァラエティ・ショーで披露されていた演目のうち、代表的なものは次のとおりである。

歌、踊り、寸劇、物真似、アクロバット、綱渡り、ジャグリング、腹話術、へび男、釘のベッドに寝そべる人、道化、サイクリスト、木琴演奏、光を使ったパフォーマンス、ナイフ投げ、ダンス、計算する犬、女男、小人、へび遣い、チンパンジー、歌うアヒル、生魚を食べる人、数字人間、動物曲芸、イリュージョニスト、催眠術、方言劇、映画 (Cfr. De Matteis 2008: 7, 傍線は筆者による)

「歌」「踊り」など芸能の要素、「アクロバット」「綱渡り」などサーカスの要素⁵⁾、「釘のベッドに寝そべる人」「ナイフ投げ」など見世物小屋的な要素が混在した、高い通俗的娯楽性を誇る演目の数々が確認できる。「17. 人間身体、動物、精神のあらゆる記録を提供する」とあるとおり、ヴァラエティ・ショーはまた、人間身体、動物、精神の限界にさまざまな角度から挑み、その可能性を見出す場でもあった。これら演目は、場内に設えられた舞台上にて、目まぐるしいリズムで（各演目三分程度）、入れ代わり立ち代わり披露された。客は、カフェテーブルについて飲食しつつ、舞台上の演目を楽しんだという。

ヴァラエティ・ショーで親しまれていた演目のひとつに「映画」がある。当時、ヴァラエティ・ショーは、「4. 映画を活用する唯一の場」として認識されていた。初期の映画は一本が短く、単独ではショーとして成立せず、専用の劇場（映画館）も整備されていなかった。そのため、イタリア（とくに南部）では、映画はヴァラエティ・ショーの場で上映されるのが一般的だった。もっとも、映画とは舞台や現実では実現不可能なヴィジョンを示すことでひとの目を引きつけて楽しませる、見世物に適した驚異ととらえられていた。加えて、ヴァラエティ・ショーの演目を撮影した映画が上映されることもあった。〈宣言〉中、二度にわたり名が挙げられる、当時国際的な人気を博していた早替わり役者レオポルド・フレゴリは、自らの演目を撮影した映画を複数の都市で同時に上映する、身体の偏在性を実現したショーで評判を呼んだ⁶⁾。初期の映画は、ヴァラエティ・ショーと高い親和性を誇り、しばしばその目玉となる演目だった。

ところで、「3. 絶え間なく驚嘆を創り出すことを第一義としている」はじめ、〈宣言〉前半部においてことさらに強調されるのが「驚嘆 (stupore)」や「驚異 (meraviglioso)」の概念である。とくに「5. 現代のメカニズムによって〈未来派の驚異〉を生み出す」中、「未来派の驚異 (meraviglioso futurista)」には、次の長い補足が施されており、執筆者マリネッティがこの概念に重きを置いていたことがうかがえる。

この〈驚異〉を構成する要素の一部は次のとおりである。1. 活力みなぎる戯画；2. 滑稽の深海；3. 微細でうっとりするような反語；4. 決定的で紛糾した象徴；5. 抑えがたい哄笑の渦；6. 人間界と動物界と植物界の根底にあるアナロジー；7. 真を突く皮肉の結末；8. 知性に爽やかな風を送るためのエスプリの効いた語、洒落、謎々の交錯；9. 神経をほぐすためのあらゆる類の笑い、微笑；10. 何にも動じることなく知性を狂気すれすれにまで押しやるためのあらゆる類の愚かさ、低能さ、戯言、不条理；11. 我々の感情の知られざる部分において不可解かつミステリアスに伸長されることによって生じる光、音、騒音、語の新しい意味合いのすべて；12. 手早く処理された出来事ならびにわずかな時間に右へ左へ押しやられた人物の集積（「さて、お次はバルカン諸国に目を向けてみましょう」：ニコラ王、エンヴェル・ベイ、ダネフ、ヴェニゼロス、セルビア人とブルガリア人の腹の突き合いと平手の応酬、クプレ、おしまい）；13. 教育的で諷刺が込められたパントマイム；14. 腹立たしい身振り、ひたすら長引く苦悶によって強烈に感情に刻みつけられた苦悶と郷愁の戯画；喜劇的な身振り、珍妙な変装、綴りに間違いのある語、しかめ面、出鱈目によって笑いの種にされた真面目な語。（Marinetti 1968: 81-82）

全14項目にわたり、〈未来派の驚異〉を構成する要素が列挙されている。これら14の要素は、その内容から、笑いに関するもの(1-3, 5, 7-10, 12-14)と、想像力の発動を促すもの(4, 6, 11)に区分けすることができる。未来派がヴァラエティ・ショーを称揚する理由に「2. 観客を笑わせたり興奮させたり想像力を刺激する」とあるが、観客が笑ったり、その想像力が刺激されたりするときに生じるのが「驚異」であり、その発揚こそがヴァラエティ・ショーの本懐であるというわけだ。

ここで「笑い」と「想像」が並び立つ点は注目に値する。なぜなら、これらはどちらも創造行為と深い関係にあるためだ。創造活動について探求した思想家のアーサー・ケストラーは、相互に連続的な領域を形づくる三つの典型的な創造活動として「芸術」「科学」「喜劇」を挙げ、それらがすべて共通のパターンに基づいて生起することを指摘した(ケストラー 1983: 182)。そのパターンとは、それまで無関係に思われていた複数の項のあいだに「潜在的な類似点を発見すること」(ケストラー 1966: 15)である。それまで無関係に思われていた要素、別々の領域に属していた要素同士が隣り合わされたとき、それらのあいだに関係を見出そうと、見る者の想像力が掻き立てられる。その結果、何かしらの関係が発見されたときに、状況ならびにその際に喚起される情緒反応次第で、笑いが起こったり、芸術的なインスピレーションを得たり、科学的な発見に至ったりするという(ケストラー 1983: 212)。

ヴァラエティ・ショーの演目は観客の想像力を刺激し、笑いを喚起する。「驚異」とは、この創造のプロセスが滞りなく進行しつつあることを知らせる合図といってもよいだろう。異質なものの同士が並べられたとき、新しい何かが創造される可能性が生まれるならば、ヴァラエティ・ショーは、創造の可能性に満ち満ちた場だった。ヴァラエティ・ショーは、異質なものの同士の出会いをこそその中核とするためだ。異質なものの同士の出会いは、演目自体に内在する場合もあれば、観客側の常識と舞台上のスペクタクルの場合もあり、なによりも、正統な劇場からともに追放された以外には相互に関係のない演目を同じ舞台上で次々に、スピーディーに披露するそのプログラムの構成により促されるものであった。

ここで重要なのは、この創造行為がそれを見る者において行われることである。笑うことや想像することを通じて、観客は舞台上のスペクタクルを安穏と眺めるだけの存在ではなくなる。驚きに発し、笑いや想像を通じ、観客はスペクタクルに巻き込まれ、その一部を形成するに至る。「8. 観客と協同する唯一の場である」はじめ、〈宣言〉では観客の参加が盛んに叫ばれるが、その「参加」はこうした意味でもとらえられるべきだろう。『スペクタクル事典(Enciclopedia dello spettacolo)』で、「視覚的虚構を通じて人々を楽しませるエンターテインメント」と定義されているとおり、従来、「スペクタクル」とは、見られるもののみを指し、それを見るものはその外側にいることが想定されてきた。それに対し、ここで提案されるスペクタクルは、見る側と見られる側が相互に干渉し合うなかで出来る点で革新性をはらんでいる。「驚異」とは、ヴァラエティ・ショー特有の構造が促す創造行為であり、その結果生じる主体と客体の交流全体が、未来派が求める新しいスペクタクルのかたちとして提案されるというわけだ⁷⁾。

つづいて、〈宣言〉後半部に目を向けたい。19項目にわたるヴァラエティ・ショー称揚の理由が挙げられたあと、次の一文が現れる。

未来派はヴァラエティ・ショーを驚嘆、記録、肉体狂気の劇場に変容させることを望んでいる（Marinetti 1968: 88）

その後、その実現のために必要な事項や未来派による具体的な提案が全5項目にわたって列挙されている。その概要は次のとおりである。

1. あらゆる論理を破壊し、もっぱら非現実や不条理によって舞台を埋め尽くさねばならない
2. 伝統が根を張ることを断固阻止しなければならない
3. 観客相互のあいだに驚嘆をもたらし、やりとりを促さねばならない
4. 古典作品を舞台上で凌辱せねばならない
5. アメリカ生まれの演芸ジャンルを振興せねばならない

なお、最後の5項目目の説明の途中から、突如、「自由な状態にある語（parole in libertà）」が入り混じり、その記述が〈宣言〉結末までつづいていく。

この後半部では、未来派によるヴァラエティ・ショーの改善が訴えられているわけだが、やや説得力に欠けるといわざるをえない。なぜなら、〈宣言〉中、もっともよく知られる節「3. 観客相互のあいだにやりとりを促す」とそのたしかに独創的な提案⁸⁾はあるにしろ、ここに列挙される内容は、ヴァラエティ・ショーがすでに、未来派による関与を受けることなく、実践しつつあったことであるためだ。〈宣言〉がヴァラエティ・ショーの実践に後れをとってきた事実は、これまでも複数の論者に指摘されてきたが（Lista 1989: 117, Strauven: 45）、じつにこの箇所には、ヴァラエティ・ショーのフォーマットを利用しようとした未来派の姿勢を確認することができる。

ところで、この後半部はまた、〈宣言〉とそれに関連する実践の位置づけを明らかにしてくれる。ヴァラエティ・ショーに関する限り、初期の多くの宣言と実作品との関係のように、先行して現れた宣言が後に作品を生むというプロセスはとられなかった。現に、〈宣言〉発表後、マリネッティ自らヴァラエティ・ショーを主宰する方向には向かっていない。1920年代にかねてよりヴァラエティ・ショーの興行に携わっていたロドルフォ・デ・アンジェリスが未来派の劇団を結成したが、これも未来派内部から出てきた動きとは言い難いことに注意する必要がある⁹⁾。むしろ、同時代のヴァラエティ・ショーの場において、未来派やマリネッティは嘲笑の格好の標的となるばかりだった——それに対し、未来派は、ヴァラエティ・ショーの演者の多くを未来主義的とみなしていた。未来派と映画との関係同様（石田 2019: 66）、むしろ未来派のほうが未来派とは無関係に展開していた事象に影響を受けたという、前衛運動らしからぬ逆転した関係が、未来派とヴァラエティ・ショーのあいだにも確認できるのである。

それでもなお、〈宣言〉をもって、未来派がヴァラエティ・ショーに対して理論的な整備を施した功績は高く評価されるべきだろう。この宣言が、歴史のダイナミズムが生んだ特異な演芸形態の意義を言語化しえたこと、それゆえに未来派の後年の劇場における実践の礎となったこと¹⁰⁾、さらには、ロシアの前衛演劇など国際的にも強い影響を及ぼしえた事実（リペッリーノ 1971: 110）や功績は否定されるものではない。

4. 未来派的スペクタクルと未来派が志向した映画

つづいて、ヴァラエティ・ショーにおいて見出されたスペクタクルの特徴と、未来派が志向した映画との関係を考察する。前章では、〈ヴァラエティ・ショー宣言〉の読解を通じ、未来派が新しいスペクタクルの成立要件として注目したのが、スピーディーなリズムに則って非論理的で多様な要素を提示するその構造であり、またその成立のために重視したのが「驚き」であることが明らかになった。驚きは、観客への呼びかけであり、笑いや想像力の喚起といった身体への直接的な刺激を通じて、スペクタクルを補完し成立させる要素であった。

じつに、未来派が映画に求めたのも、この同じ構造であり、驚きだったと考えられる。第一章でも指摘したとおり、未来派はあらゆる映画を否定したわけではなかった。未来派が称賛した映画としては、次の二つのジャンルが挙げられる。まずそのひとつめが、トリック映画である。第一章でも引いた〈未来派文学技術宣言〉には次の記述が確認できる。

映画は我々に、人の手を介さずして解体し再構成する物体のダンス、足が水面から出て飛び込み台を激しく打つ水泳選手の逆さの飛び込み、時速 200 キロで走る人間をもたらしにくる。これらはどれも理性の法則を逸脱するがゆえに素材のより深淵なる本性の運動である。(Marinetti 1968: 51)

この箇所には、「足が水面から出て飛び込み台を激しく打つ水泳選手の逆さの飛び込み」ならびに「時速 200 キロで走る人間」といった未来派が称賛した映像の具体例が挙げられている。そのうち前者が指し示しているのは、そのタイトル中に名が挙げられるミラノ初の公営遊泳場の様子をとりえた 1896 年の映画『ミラノのディアナ遊泳場 (Bagni di Diana in Milano)』で間違いないだろう。映画史家サドールはこの映画について次のように記述している。

例えば仮にこのやり方で〔筆者注：ウジェーヌ・〕プロミオが撮影した光景である「ミラノにおけるディアナの水浴」96 を上映すると、飛び込みをした人が水面から出てくる際、まず最初に足が出て、急速な一跳びで飛板の上に着き、そして後ずさりすることになる。多分これはフィルムが対象になったトリックの最初のものであり、長い間成功をおさめ、かなり重要な役割を演じた。(サドール 1993: 195)

ここで「このやり方」とはフィルムの逆再生という、きわめて初歩的なトリックを指している。一方、「時速 200 キロで走る人間」の映像は、フィルムの早回しによるトリック効果を利用したものと考えられる。じつに、こうした映画におけるトリック効果は、映画誕生直後に偶然発見されたあと¹¹⁾、さまざまに開発され、初期の映画の観客を喜ばせていた。

当初、映画は現実そっくりな光景を映しだすと信じていた観客たちを驚かせることをもっぱらの目的としていたトリックは、やがて喜劇映画と結びついていく。とくに 1909 年以降 1910 年代中盤までのイタリアでは、トリック効果を活用した喜劇映画が盛んに製作されて人気を博し、〈宣言〉執筆時にもスクリーンを大いに賑わせていた。トリックを用いた当時の喜劇映画作

家として特筆すべきがアンドレ・デード（ニックネーム：クレティネッティ）である。フランス北西部ル・アーヴル出身のデードは、ニースのカフェ・コンセールで歌手や曲芸師として活躍した後、1901年にメリエスのもとで映画界に足を踏み入れた。1909年にトリノのイタラ社と契約して渡伊したあとは、メリエスやトリック撮影の名手セグンド・デ・チョモンとのパテ社での仕事を通じて身につけたトリックを存分に活用し、自身の軽やかな身体とトリックを組み合わせた斬新な表象を次々に生み出していった。たとえば、『なんてすてきなクレティネッティ』（*Cretinetti che bello!*, アンドレ・デード監督, 1909年）で、主人公クレティネッティは、その魅力ゆえに女性たちに追いまわされ、奪い合いになった挙句、手足がばらばらに引きちぎれてしまう。仰天した女性たちが逃げ去った後、トリックによって手足が元に戻り、一件落着となる。〈宣言〉で、人間身体の記録に挑む点がヴァラエティ・ショーの醍醐味に挙げられていたが、ここでは人間身体の限界をさらに大きく引き伸ばす手段としてトリックが用いられた。その意味で、これらトリック映画は、ヴァラエティ・ショーの直接的延長上にある試みといえる。

未来派が賛辞を送ったもうひとつの映画ジャンルは、〈未来派映画宣言〉で明らかにされている。

旅行、狩猟、戦争等を主題とする興味深い映画を除き、映画が請け負ってきたのは過去主義的な悲劇か、大袈裟あるいは取るに足らない悲劇のみだった。（Marinetti 1968: 140）

ここで「旅行、狩猟、戦争等を主題とする映画」が優れた映画の例として挙げられているが、これらはニュース映画やドキュメンタリー映画を指すと考えられる。これらジャンルも、リュミエール兄弟の最初期の実践以来、映画誕生直後から積極的に追求された分野であった。なかでも、〈未来派映画宣言〉中の記述に大きな影響を及ぼしていると考えられるのが、同時代のイタリアで名声を博していたニュース映画・ドキュメンタリー映画作家のルーカ・コメリオである。画家として出発した後、王家の写真家ならびにヨーロッパ最初期の写真ジャーナリストとして名を馳せたコメリオは、1907年に映画撮影機を購入すると、主要な活動領域を映画へと移行させた。そして自ら映画製作会社を興し¹²⁾、そこを活動の拠点に定めると、驚くべき映画の冒険を開始する。なかでも、コメリオの名を映画史に留めることとなったのが、1911年、イタリアにおける飛行のパイオニアであるマリオ・カルデラーラの航空機にカメラを搭載して行った速度感と迫力のある史上初の空中撮影の試み、ならびに、同年から翌1912年にかけてのリビア戦争での撮影である。兵士たちとともに渡った戦地では、最初の上陸、前線での戦闘、塹壕の様子、戦争の終結まで、戦争の各段階と戦地の兵士の姿をあらゆる角度からカメラでとらえた。戦争など危険を伴う撮影はセット内で再現して行うのが一般的だった当時、コメリオが命の危険を冒してまでとらえた映像は、刺激が強すぎるとして検閲の対象となることも少なくなかった。それでもコメリオは、イタリア史を記録に残したいというジャーナリスト精神のもとで撮影に臨んだ。「危険など考えたこともない。地獄にだってカメラを担いで行ってみせる」（Manenti-Monti-Nicodemi 1979: 81）とのコメリオの言葉に漂う大胆不敵さと新しいヴィジョンの希求は、じつに未来派的である。映画史研究者のブルネッタは、コメリオを「おそらく唯一にして本物の未来派精神の体現者」（Brunetta 1991: 45）と呼んだが、このようなコメリオの映像と逸話が

未来派に影響を与えた可能性はきわめて高い。

未来派が礼賛したこれら二種類の映画についてあわせて確認すべきは、これらが初期映画を代表するジャンルであったのに加え、いずれも短い尺で、他の映画とあわせて上映される類いの映画であったことだ。1910年代前半にはすでに物語をもつ一時間を超える長尺の映画も現れていた。しかし、トリック映画やニュース映画は単独で長時間観客の注意を惹きつけることが困難なことから、長尺の物語映画の前後、あるいは他の短い尺の映画とあわせて上映されるのが常であった。加えて、これら映画がいずれも「驚き」を喚起することに主眼を置いていた点にも注意する必要がある。トリック映画は、現実にはありえないヴィジョンを提供することで、観客を驚嘆させた。ニュース映画やドキュメンタリー映画もまた、観客にとって未知であった世界の様相を示すことでやはり観客を驚かせた。たとえば、コメリオの空中撮影や戦争前線を撮った記録映像が、そうしたヴィジョンにはじめて接した観客たちの度肝を抜いたことは想像にかたくない。トリック映画もニュース映画もともに、短小な形式、多様性、驚きといった、ヴァラエティ・ショーで称賛された各要素を備えた映画であった。

ところで、これら同じ要素は映画の技法面にも影響を及ぼした。前章で確認したとおり、ヴァラエティ・ショーとは、相互に無関係の演目が次々に披露される場であった。演目同士が論理的繋がりや欠いているからこそ、そこに繋がり（関係）を見出す役が観客に託された。その結果として舞台と観客とのあいだに生じる交流関係が、ヴァラエティ・ショーを活気ある場としていた。一見ばらばらの要素を隣り合わせて提示することで、見る者にその繋がりを想像させ、ストーリーを生む。それを手法化したのが、未来派のアナロジー技法であり、のちのモンタージュ技法だった。アナロジー技法のアイデア自体は1912年の〈未来派文学技術宣言〉にすでに萌芽していたが¹³⁾、マリネッティ率いる未来派が、ヴァラエティ・ショー観覧や〈宣言〉起草の経験を通じて、この技法の有効性に確信を深め、後年の未来派の演劇や映画といった領域における具体的な提案や実践へと繋げていった可能性は高い¹⁴⁾。

ヴァラエティ・ショーの反響はまた、未来派が〈未来派映画宣言〉に先立って1916年夏に制作した唯一の公式映画『未来主義者の生活』(*Vita futurista*, アルナルド・ジンナ監督)にも認められる。この映画についてまず確認したいのは、それが物語を一貫して展開させる一本のフィルムではなかった事実である。フィルムが現存していない本作は、「未来主義者はいかに眠るか」「未来主義者の散歩」など未来派の生態を描くもの、「未来派の演説」など「未来派の夕べ (*serata futurista*)」ですでに展開されていたパフォーマンスを映像化したもの、「物体の生にまつわる調査」「足と槌と傘の議論」など未来派独自の理論と関連するものなど、相互にいかなる連関ももたないそれぞれ独立したシークエンス群から構成される中編映画であったことが知られている。実際のところ、撮影時に脚本は準備されず、シークエンス毎に即興的に撮影されたという。また、球面鏡を用いたトリックの効果が求められた点 (Lista 2010: 59) や、特定の心情を強調するべくフィルムに着色が施された点 (Verdone 1990: 108) にも、物語から逸脱しようとするこの映画の傾向がうかがえよう。スタイル写真や各種資料をたよりに本作の再構成を試みたリスタによれば、この映画は、シークエンスの順番を自由に並べ替えて上映できるよう配慮がされていた可能性が高いという (Lista 2010: 51-52)。そのような利用法を想定した配給例は、映画史上ではきわめて稀である。これは、雑多な要素の衝突の場として映画をとらえていた未来派独自の意識

を際立たせる事実であり、また、ヴァラエティ・ショー固有のフォーマットが未来派により活用された一例と考えることができよう。

加えて注目すべきは、『未来主義者の生活』が上映された場所である。『未来主義者の生活』は、1917年1月28日、フィレンツェのニコリーニ劇場にて開催された「未来派の夕べ」において、宣言の朗読や詩の朗誦といった未来派のその他のパフォーマンスに並んで初めて公式に上映された（Lista 2010: 49）。1910年代後半、映画は映画館にて上映されるのが一般化していた時期にもなお、『未来主義者の生活』が、観客との交流が期待される場にて、実際に観客の猛然たる抗議の声やトマトや靴が飛び交うなかで上映された事実（Verdone 1990: 108）は、未来派にとっての映画がヴァラエティ・ショーのモデルと切り離せないものだった可能性を示唆する¹⁵⁾。『未来主義者の生活』の全容を確認することができない以上、あくまで推測に留まるにしろ、これら事例には、未来派がヴァラエティ・ショーと映画を融合させた、類例のない映画の形態の実現を模索していた可能性をみとることができるように思われる。

5. むすび

未来派の映画領域における試みの意義を再検討するため、映画をより広義の「スペクタクル」としてとらえなおそうとする本稿では、まず、〈ヴァラエティ・ショー宣言〉の読解を通じ、未来派が目指したスペクタクルの在りようを確認した。多種多様な要素が同一の舞台上でスピーディーに提示されるヴァラエティ・ショーについて、マリネッティはその構造と、それが生む驚きの要素に着目した。そしてその驚きには、見るものの想像、次いで創造活動を促す契機となることが期待された。その結果として出来るのが、見るものと見られるものの相互干渉が織り成すスペクタクルであり、それこそが新たな時代にふさわしいスペクタクルのかたちと考えられた。以上のヴァラエティ・ショーの特徴は、マリネッティが称賛した映画（トリック映画、ニュース映画・ドキュメンタリー映画）にも共通することが確認できた。さらに、未来派が手がけた唯一の公式映画『未来主義者の生活』もまた、同様の要素と深く関連し、それゆえに商業映画とは一線を画す、前衛性に富んだ試みであったことが推測された。以上より、未来派が、ヴァラエティ・ショーと映画を、ともに新しい時代が生んだ驚異を生む装置として、ゆえに新しい時代固有のスペクタクルとして認識していた可能性はきわめて高かったと考えられる。

ところで、アメリカの映画史学者トム・ガニングは、ある時期の映画において「驚き」の要素が肝要であったことを指摘し、それら映画のことを「アトラクションの映画」（ガニング 2003: 305）と呼んだ。「アトラクションの映画」とは、1910年代以降現在に至るまで支配的な、物語を語る装置として映画をみる眼差しが生じる以前、1906～1907年頃までに撮られた映画のことを指す。たとえば、「繰り返しカメラに視線を向ける」演技者の（物語映画においては「映画の現実的イリュージョンをそこなう」[ガニング 2003: 306]として忌避される）振る舞いに示されるとおり、「アトラクションの映画」は観客と一種特別な関係を結んでいた。「アトラクションの映画」では、「ストーリー展開や物語世界の創造」に労力を注ぐ物語映画とは異なり、「ショックや驚きのような直接的刺激を強調することで、物語に没入させることよりも演劇的な誇示の方が」（ガニング 2003: 308）優先されたという。

未来派をはじめとした20世紀初頭のアヴァンギャルドに映画がインスピレーションを与えたのは、なによりも当時の映画が備えていた「直接的刺激の強調」(ガニング 2003: 310)という特徴のためだったと、ガニングが〈宣言〉を引用しつつ喝破したとおり、未来派が映画に期待したのが、「アトラクションの映画」ならではの特質だったことはたしかだろう。ただし、注意すべきは、未来派は、その創立以前に全盛期を迎えた「アトラクションの映画」を憧憬しつつも、そこへの回帰を望んだわけでは決してなかったことである。かつての映画が同時代の映画とは異なる特徴を備えていた事実を踏まえたうえで、未来派はさらにその先を見据えていた。「アトラクションの映画」は、1910年代以降、アトラクション的な要素は部分的に保持されながらも、物語の展開や登場人物の心理に光を当てる物語映画に凌駕されることとなった。その初期には観客に刺激を与え、驚かせることを目的としていた映画がやがて物語性を獲得していったというのが、周知のとおり、現在までに映画がたどってきた道筋である。それに対し、未来派の目には、そのような映画の実際の展開過程とは異なる、別の展開の可能性が見えていたのではないか。

未来派が見ていた先には何があったのか。その可能性を探るに、〈未来派映画宣言〉の次の記述は示唆だ。

映画を既存のあらゆる芸術よりはるかに大きなスケールを備えたしなやかな〈新しい芸術〉のための理想的なツールとするには、**表現手段としての映画を解放せねばならない**。このツールを通じてのみ、最先端のあらゆる芸術的探求が志すあの〈多元的表現〉に到達することができると思われる¹⁶⁾。(Marinetti 1968: 140)

この箇所からは、未来派が映画を「既存のあらゆる芸術よりはるかに大きなスケールを備えたしなやかな〈新しい芸術〉」を実現するための「ツール」としてとらえていたことが明らかとなる。映画の領域に踏み込んだ未来派の焦点は、映画そのものに定められていたわけではなかった。実際に、〈未来派映画宣言〉に名を連ねた面々のうちにはひとりも映画の専門家はおらず、〈未来派映画宣言〉発表後や『未来主義者の生活』のお世辞にも成功したとは言いがたい興行のあとで映画への関心が急速に希薄化していったようにみえる事実は、こうした未来派の姿勢の証左に思われる。未来派の映画との関係の複雑さや、その試みが映画史上にうまく位置づけられない理由のひとつには、このような未来派の映画に対する斜向かいからの視線があった。未来派にとっての映画とは、その領域内で成果を得るための対象ではなく、もとより乗り越えられるべき何かでしかなかった。未来派が映画の向こう側に描きだしていたのは、映画とその他の芸術が組み合わせられて形づくるといつの大きな作品というヴィジョンであった。そしてそのヴィジョンに対し、多種多様な要素が衝突し合うことで生き生きとした創造のエネルギーを放っていたヴァラエティ・ショーこそは格好のモデルを提供していたのである。

注

- 1) 〈未来派映画宣言〉ならびに未来派の映画領域における実践については石田(2019)に詳述した。
- 2) リスタは、「演劇」が、書かれたテキストに基づいて舞台上で虚構的に表現する試みであるのに対し、

未来派は同派の理念を表明する場、同人の作品を発表する場など、虚構ならぬ現実を披露する場として舞台を用いた点でむしろ「スペクタクル」に接近するとした。未来派のこうした舞台認識こそは、現実や日常のスペクタクル化、すなわち「宇宙の再構築」にまで繋がるものだった。リスタはまた、舞台と現実が衝突を繰り返す典型的な場としてヴァラエティ・ショーの名を挙げている（Lista 1990: 9）。

- 3) 〈宣言〉全文の邦訳には、細川周平訳（マリネッティ 1985）と、太田岳人訳（マリネッティ 2014）がある。
- 4) 時代の要請のもと生まれたヴァラエティ・ショーは、時代の変遷に敏感で、名称を頻繁に変化させた。もっとも初期から 20 世紀初頭までは「カフェ・シャンタン（café chantant）」、この演劇形態が最盛期を迎えた 1920 年代までは「ヴァラエティ・ショー（varietà）」、1930 年代以降は「前座スペクタクル（avanspettacolo）」、そして、第二次世界大戦後の急激な社会の変化に後れをとり、またテレビの隆盛を受けて衰退期を迎える 1950 年代までは「レビュー（rivista）」と呼ばれた。ただし、これら名称のうち、「ヴァラエティ・ショー」がその本質をもっともよくとらえているとして、この演芸形態の代名詞として用いられることが多い（本稿でも時代にかかわらずこの呼称を用いる）。イタリアのヴァラエティ・ショーは、その最初期の名称に明らかたおり、19 世紀中盤のフランスで流行したカフェ・シャンタンやカフェ・コンセル、イギリスのミュージック・ホール、〈宣言〉内で複数回にわたり言及されるアメリカの演芸ジャンルなど、欧米各国で興隆していた同種の演芸形態に強い影響を受けて発展した。しかしながら、デ・マッテイスは、イタリアでは、客寄せを目的に、1880 年代からカフェの片隅にピアノと踏み台を置き、歌を披露する店が流行しはじめ、これが次第にフランスのカフェ・シャンタンのモデルを吸収するようになった経緯に加え、イタリアでは劇場の変化が独自に進行していた点も重要としている（De Matteis 2008: 29）。
- 5) イタリアで最初のヴァラエティ・ショーが開設された 1890 年以降の時期はまた、サーカスが衰退を始めた時期としても知られる。このことから、同時期にはサーカスからヴァラエティ・ショーへ多くのパフォーマーが流入し、ヴァラエティ・ショーの代表的演目にサーカスの演目が並ぶこととなった。
- 6) レオポルド・フレーゴリは、1897 年、巡業地リヨンでの公演時に客席にいたルイ・リュミエールに志願して弟子入りし、直々にシネマトグラフ制作の手ほどきを受けた後、イタリアでもっとも早い時期に映画作家として活動を展開した人物でもある。加えて、映画の活用法の開発にきわめて熱心だったことでも知られる。映画をそのまま上映するに飽き足らず、スクリーンの周囲にカラフルな電球をあしらったり、フィルムの逆再生をしたり、短いフィルムを複数継ぎ合わせた「長編映画」を自作して上映したり、スクリーンの裏に控えて映画の登場人物の口の動きに合わせた即席のアフレコを披露したりするなど、さまざまな上映スタイルを編み出し、観客の驚きを呼んだ（Fregoli 2007: 244-246）。ブルネッタは、イタリアでヴァラエティ・ショーに最初に映画を持ち込み、ヴァラエティ・ショーにて映画を上映する習慣をもたらしたのはフレーゴリだったとしている（Brunetta 2008: 19）。なかでも特筆すべきが、フレーゴリお得意の早替わりショーを、舞台裏での着替えの様子を撮影した映画『舞台裏のフレーゴリ』（*Fregoli dietro le quinte*, レオポルド・フレーゴリ監督, 1898 年）の上映と組み合わせた演目であった。このショーは、「早替わり役者フレーゴリの身体を接点として相互に目配せし合うことで、二種類のメディアの単なる並置を超克する試み」として、メディアの領域横断の活用の先駆的な事例となった（Balzola-Monteverdi 2004）。
- 7) 観客とのあいだで暴力的なまでの交流を実践するスペクタクル自体は、1910 年以降、「未来派の夕べ」の場ですすでに行われていた。そのことを踏まえてラビーニは、当宣言を、そうした未来派の実践がヴァラエティ・ショーに照らしたうえで明晰に言語化されたものと指摘している（Lapini 1977: 48）。〈宣言〉起草にあたって、「未来派の夕べ」の実践が念頭にあったことは間違いないだろう。しかしながら、それぞれ異なる来歴と目的を備えた「未来派の夕べ」とヴァラエティ・ショーの同一視は避けなければならない。
- 8) 「いくつかの椅子に強力な接着剤を塗る。男性か女性の観客がそこに貼り付けられることで、その場

に快活さを引き起こす（汚れたスーツやドレスは当然ながら出口で弁償される）—同じ座席を10人に売る。そのことで妨害、口論、喧嘩が勃発する一頭がおかしかったり口うるさかったり風変わりであることで有名な御仁に無料で席を提供する。その人たちが、猥褻な身ぶり、女性へのちょっかい、その他の奇妙な振る舞いによって騒動の種を提供してくれる。かゆみやくしゃみを誘発する粉を座席に振りかける等」(Marinetti 1968: 88-89)。

- 9) ナポリ生まれのデ・アンジェリスは、仕事を求めてミラノに渡り、会計見習いとしてヴァラエティ・ショーで職を得たあと、自身も舞台上で歌や芝居を披露する傍ら、台本作家、構成作家としても活動を開始する。やがて自身の劇団を旗揚げすると、その後、1930年代までイタリアのヴァラエティ・ショー界に君臨しつづけた。1920年、ナポリからミラノへ向かう列車上で、偶然、ナポリ出身の未来派詩人フランチェスコ・カンジュッロと知り合い、たちまち意気投合する。デ・アンジェリスは、これを契機に未来派に賛同を表明し、1921年9月30日に「デ・アンジェリス未来派劇団」を創設した。同年にはまた、マリネッティとカンジュッロが署名した〈驚きの演劇宣言〉の作成を支援した (De Matteis 2008: 64-70)。
- 10) 未来派演劇の展開における〈宣言〉の位置づけは、菊池 (2016) に詳しい。
- 11) トリック効果は、映画誕生直後に各所で発見されたようだ。なかでもよく知られるのが、フランスの映画作家ジョルジュ・メリエスによるトリック効果の発見である。イギリスの映写機発明家ロバート・ウィリアム・ポールから映写機を購入したメリエスは、1896年の年末、パリのオペラ座広場で撮影中、機材が一分ほど停止したあと再度作動しはじめるハプニングを体験した。後ほどこの故障に見舞われたフィルムを上映してみると、「乗合馬車が葬式馬車に変わり、男が女に変わる」様子を目にした。メリエスはここにトリックの効果を発見し、以降、さまざまなトリックを開発することで、トリック映画の祖と呼ばれるまでになった (サドゥール 1993: 236)。その他、トリック効果の発見をめぐる、1896年のリュミエール映画『壁の倒壊』の上映終了後、映写技師が上映機のランプを消し忘れたままフィルムを巻き戻した際、倒壊したはずの壁がみるみる立ち上がるさまを目にした観客が喜んだという逸話も知られる。
- 12) コメリオが1910年にミラノで設立したミラノ・フィルムズ社は、1911年にイタリアで最初の長編映画で、ダンテの『神曲・地獄篇』に想を得た『地獄篇』(*L'Inferno*, フランチェスコ・バルトリーニ、ジュゼッペ・デ・リグオーロ、アドルフォ・パドヴァン監督)を製作し、国際的成功を取めた。
- 13) 〈未来派文学技術宣言〉上で、アナロジーは、「離れた場に属し、異質で対立してみえる事物同士をつなぎあわせる深い情愛」(Marinetti 1968: 48)と説明されている。
- 14) 田之倉もまた、ヴァラエティ・ショー特有の構造が「映画の基本的理論」であるモンタージュに繋がった可能性を指摘している。「マリネッティはまったく異質の要素をぶつけることによって、既成の価値をもった作品の屋台くずしを行なおうとしたのだ。明らかにモンタージュによる異化効果の必要性について言っているのである。彼が、ミュージック・ホールのショーにモンタージュの作業を見つけ、異化効果の概念を抜き出したことは、演劇史的に見てはなほ重要な事実ではないかと思われる」(田之倉 2001: 80)。
- 15) 一般上映に先立って行われた検閲により、オーストリア皇帝フランツ・ヨーゼフ1世の死を扱ったシークエンスの削除が命じられた結果、『未来主義者の生活』の尺は当初の完成版に比べ大幅に短くなった。しかし、980メートル(上映時間約30分)という長さは、当時の基準からして一般に配給するに短すぎたわけではない。しかしながらその後、未来派は本作の一般公開を断念し、急遽上映の場を「未来派の夕べ」に移した。リスタは、この不可解な変更の経緯について、その一貫性を欠いた内容のために、フィルムに買い手がつかなかった可能性を指摘している (Lista 2010: 49)。
- 16) 当引用箇所には、「未来派の映画は、まさに今日、一年前に我々が〈芸術的才能の重み、尺度、価値〉宣言において予告した多元的表現の交響曲を創造する」(Marinetti 1968: 140)との一文がつづき、映画をツールとして利用する芸術作品のヴィジョンと、ブルーノ・コッラディーニとエミリオ・セッティメツ

りの署名入りで発表された1914年3月11日付けの宣言〈芸術的才能の重み、尺度、価値〉での主張との関連が示唆されている。実際にその宣言には次のような記述を確認することができる。「[...] 芸術の概念は別の意味でも大幅に拡大されねばならないだろう。事実、それぞれの活動が、音楽、文学、絵画等々といったくだらない型のうちのひとつかふたつにはまっていなければならない道理はない。また、たとえば、37メートル3センチの高さの塔から多少なりとも複雑で、多少なりとも得がたく、多少なりとも稀な線を描きながら地上に落下してくる木片、布、紙、羽、釘といった有機物の組み合わせに躍起にならなければならない理由もない。したがって、**芸術家ひとりひとりが新しい芸術を創り出すことになるだろう**。それは、現代風に異常かつ複雑な脳が生み出す特殊で自由な表現であり、そこでは、言葉、色彩、音、形態の兆候、香り、事実、騒音、動き、身体感覚等々といったありとあらゆる表現ツールが新たな尺度と方法のもとに混ざり合っている。すなわち、**既存のあらゆる芸術、現行の芸術、ならばに、未来派が鼓舞する新しさに対する尽きせぬ意志によって今後創り出されるであろうあらゆる芸術の混沌として、非美学的で、横柄な混交なのである**」。なおこの主張にはまた、署名者のひとりブルーノ・コッラディーニ（後に「ブルーノ・コッラ」名義で活動）が、未来派への賛同を表明する前の1910年に、兄アルナルド・ジンナと連名で発表した論考「来たるべき芸術」にて謳った共感覚に基づく芸術の希求の響きを聴き取ることもできよう。

参考文献：

- Balzola, Andrea. Monteverdi, Anna Maria. *Le arti multimediali digitali*. Milano: Garzanti, 2004
- Bittoto, Enrico (a cura di). *Cineprese futuriste*. Bologna: Pendragon, 2018
- Brunetta, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano vol.1*. Bari: Laterza, 1991
- Brunetta, Gian Piero. *Il cinema muto italiano*. Roma-Bari: Laterza, 2008
- De Matteis, Stefano. *Il teatro delle varietà*. Firenze: VoLo, 2008
- Fregoli, Leopoldo. *Fregoli raccontato da Fregoli*. Firenze: Florence Art, 2007
- Lapini, Lia. *Il teatro futurista italiano*. Milano: Mursia, 1977
- Lista, Giovanni. *Lo spettacolo futurista*. Firenze: Cantini, 1990
- Lista, Giovanni. *Il cinema futurista*. Recco-Genova: Le Mani, 2010
- Manenti, Carla. Monti, Nicolas. Nicodemi, Giorgio. (a cura di). *Luca Comerio fotografo e cineasta*. Milano: Electa, 1979
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 1968
- Sainati, Augusto (a cura di). *Cento anni di idee futuriste nel cinema*. Pisa: ETS, 2012
- Strauven, Wanda. *Marinetti e il cinema. Tra attrazione e sperimentazione*. Pasian di Prato: Campanotto, 2006
- Verdone, Mario. *Cinema e letteratura del futurismo*. Trento: Manfrini, 1990
- Corradini, Bruno. Settimelli, Emilio. *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*.
(http://futurismo.accademiadellacrusca.org/immagine.asp?idscheda=39&file_seq=2, 2021年7月15日最終アクセス)
- 石田聖子 (2019). 「1910年代イタリア映画の中の未来派映画」『立命館言語文化研究』, 立命館大学国際言語文化研究所 30 (3), 53-69
- ガニング, トム (2003). 「アトラクションの映画—初期映画とその観客, そしてアヴァンギャルド」『アンチ・スペクタクル—沸騰する映像文化の考古学』長谷正人, 中村秀之編訳, 東京大学出版会, 303-319
- 菊池正和 (2016). 「理論と実践の交差—マリネッティの総合演劇」『言語文化研究』, 大阪大学言語文学部 42, 295-316
- ケストラー, アーサー (1966). 『創造活動の理論—芸術の源泉と科学の発見 (上)』大久保直幹, 松本俊, 中山未喜訳, ラティス

- ケストラー,アーサー (1983).『ホロン革命』田中三彦,吉岡佳子訳,工作舎
- サドール,ジョルジュ (1993).『世界映画全史2』村山匡一郎,出口丈人,小松弘訳,図書刊行会
- 田之倉稔 (2001).『イタリアのアヴァンギャルド』白水社
- マリネッティ,フィリッポ・トンマーゾ (1985).「ヴァラエティ・ショー」細川周平訳,『ユリイカ』青土社 1985 (12),168-175
- マリネッティ,フィリッポ・トンマーゾ (2014).「ヴァラエティ・ショー」太田岳人訳,早稲田大学「演劇研究基盤整備:舞台芸術文献の翻訳と公開」プロジェクト (https://www.waseda.jp/prj-kyodo-enpaku/trans/modules/xoonips/download_file_id_74.pdf, 2021年7月15日最終アクセス)
- リペッリーノ,アンジェロ・マリア (1971).『マヤコフスキーとロシア・アヴァンギャルド演劇』小平武訳,河出書房新社

ヴァラエティ・ショー

1913年11月21日『デイリー・メール』紙掲載

フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ／石田聖子（訳）

我々は現行の演劇（韻文劇，散文劇，音楽劇）に深い嫌悪の情を抱いている。なぜなら，それは史実の再現（ごた混ぜや剽窃）と我々の日常生活の写真的複製のあいだを愚かにも揺れ動いているからである。狭量でのろま，分析的で冗長な演劇は，所詮は石油ランプの時代に似つかわしい。

未来派はヴァラエティ・ショーを称讃する。なぜなら：

1. ヴアラエティ・ショーは我々同様，電気とともに生まれたためである。それは幸いにしていかなる伝統も師も教義ももたず，迅速なアクチュアリティを糧にしている。

2. ヴアラエティ・ショーは絶対的に実践的だからである。それはおかしみ，性的興奮，はたまた想像力を刺激する驚嘆の効果を通じて観客に気晴らしや愉楽をもたらす。

3. ヴアラエティ・ショーの作家，役者，裏方は驚嘆の新たな要素を絶え間なく創り出すことをその唯一の存在意義ならびに勝利の理由としているためである。そのため，立ち止まったり反復したりするわけにいかず，敏捷さ，速さ，力強さ，複雑さ，優雅さの記録を破るための頭脳と筋肉の仮借ない競争を繰り広げることになる。

4. ヴアラエティ・ショーは今日唯一映画を利用しているためである。映画は，膨大な数の映像と実現不可能なスペクタクル（戦闘，騒乱，競争，自動車レース，飛行ショー，旅，大西洋横断船，都市や農村や大洋や天空の深奥）をもってヴァラエティ・ショーを彩っている。

5. この〈驚異〉を構成する要素の一部は次のとおりである。1. 活力みなぎる戯画；2. 滑稽の深海；3. 微細でうっとりするような反語；4. 決定的で紛糾した象徴；5. 抑えがたい哄笑の渦；6. 人間界と動物界と植物界の根底にあるアナロジー；7. 真を突く皮肉の結末；8. 知性に爽やかな風を送るためのエスプリの効いた語，洒落，謎々の交錯；9. 神経をほぐすためのあらゆる類の笑いと微笑；10. 何にも動じることなく知性を狂気すれすれにまで押しやるためのあらゆる類の愚かさ，低能さ，戯言，不条理；11. 我々の感情の知られざる部分において不可解かつミステリアスに伸長されることによって生じる光，音，騒音，語の新しい意味合いのすべて；12. 手早く処理された出来事ならびにわずかな時間に右へ左へ押しやられた人物の集積（「さて，お次はバルカン諸国に目を向けてみましょう」：ニコラ王，エンヴェル・ベイ，ダネフ，ヴェニゼロス，セルビア人とブルガリア人の腹の突き合いと平手の応酬，クプレ，おしまい）；13. 教育的で諷刺が

込められたパントマイム；14. 腹立たしい身振りとひたすら長引く苦悶によって強烈に感情に刻みつけられた苦悩と郷愁の戯画；喜劇的な身振り，珍妙な変装，綴りに間違いのある語，しかめ面，出鱈目によって笑いの種にされた真面目な語。

6. 今日，ヴァラエティ・ショーは，準備されつつある新たな感性の諸要素が沸き立つるつぼだからである。美，偉大，荘厳，宗教，残酷，誘惑，恐怖の使い古された原型はことごとく皮肉混じりに解体され，それらのあとを継ぐ新たな原型が抽象的に作り出される。

したがって，ヴァラエティ・ショーとは，物理的ならびに精神的な苦悩を笑い飛ばして楽しむべく，人類がこれまでその神経のうちで洗練させてきたあらゆるものの総合である；加えて，それは来たるべき人類のあらゆる笑い，あらゆる微笑，あらゆる嘲笑，あらゆる晦渋，あらゆる渋面の煮えくり返った混成物である。そこでは，100年後の人間の身体を揺さぶる陽気とその詩，その絵画，その哲学，その建築の跳躍が堪能できる。

7. ヴァラエティ・ショーは，その形態と色彩のダイナミズム（軽業師，踊り子，体操選手，色とりどりの曲馬師，爪先でくるくる回る踊り子の旋回の同時的な動き）を通じて，あらゆるスペクタクルのうちでもっとも健全なスペクタクルを提供するためである。ダンスの素早く魅惑的なリズムでもって，ヴァラエティ・ショーは，麻痺して愚鈍化した人々の魂をがっちり掴み，走らせたり跳躍させたりする。

8. ヴァラエティ・ショーは，観客と協同する唯一の場だからである。観客は，愚かな覗き魔しながらにじっとしてはならず，楽団の音楽に合わせて歌ったり，予想外の語句や珍妙な談話によって役者とかけ合いを行ったりして騒々しく劇に参加するのであり，役者たちは楽団員たちにおどけた論争をふっかける。

ヴァラエティ・ショーは，パイプやタバコの煙を利用して，客席と舞台の空気を融合させる。観客は想像力を働かせて役者と協同するため，劇は，舞台と栈敷席と平土間席で同時に展開する。劇はさらにスペクタクル終演後にも続く。ファン同士が喧嘩を繰り広げたり，一張羅でめかし込んだ男たちがスター女優を取り合って出入口に群がったりする；最終的には二重の勝利が待ち受けている：すなわち，洒落たディナーとベッド。

9. ヴァラエティ・ショーは，男性にとって教育的な率直さを学ぶ学校だからである。それは男性の獐猛なる本能を称揚し，女性の本質を歪めて覆い隠すあらゆるヴェール，フレーズ，嘆息，ロマンチックな涙を奪い去る。その一方で，女性の見事な動物性，ならびに，魅惑，誘惑，不実，抵抗の力を際立たせる。

10. ヴァラエティ・ショーは，舞台に力強くも健全なスリルの雰囲気を生む，打ち克つべき困難と乗り越えるべき努力の数々の記録ゆえに，英雄的行為の学校だからである。（例：とんぼ返り，自転車，自動車，馬上での宙返り。）

11. ヴァラエティ・ショーは、道化師、奇術師、千里眼の持ち主、驚異的な計算能力の持ち主、芸人、ものまね芸人、パロディ芸人、音楽芸人、風変わりなアメリカの芸人たちの架空の妊娠によって現実にはありえない物体やメカニズムが実を結ぶ、鋭敏さ、複雑さ、頭脳の総合の学校だからである。

12. ヴァラエティ・ショーは、もっとも難解な問題や複雑な政治的事件を明快かつ迅速に解説するため、才気煥発な青少年に推奨される唯一の学校だからである。例：一年前、フォーリー・ベルジュールにて、踊り子二人が、キダーレン＝ヴェヒターとカンボンによる、モロッコとコンゴの問題をめぐる大うねりの議論を表現していた。それは、少なくとも三年の国際政治の研究に匹敵する象徴に満ちた意味深いダンスだった。観客のほうを向いた二人の踊り子は、互いに腕を組んで脇腹をぴったり寄せ合い、領土を譲り合うかのように前方や後方、右や左に跳躍しながら前進していた。その際、二人は、相手を騙すという目的をじっと見据え、寸分も離れることがなかった。究極の礼儀、小賢しい動揺、残忍さ、不信、強情、小心翼翼といった比類ない外交の印象を与えていた。

加えて、ヴァラエティ・ショーは、生の支配的な諸法則を明瞭に説明する：

- a) さまざまなリズムや複雑化の必要性；
- b) 虚偽や矛盾の宿命（例：二つの顔をもつイギリス人の踊り子たち：羊飼いの少女と恐るべき兵士）；
- c) 人間の能力を上書きする整然たる意志の万能さ；
- d) 速度の総合+変身（例：フレーゴリ）。

13. ヴァラエティ・ショーは、嫌気が差すほど反復されることで日常の単調さと冷淡さならびに情熱を懐かしむ無気力に満ちた理想的な愛やそのロマンチックな妄執を一貫して軽蔑するためである。それは、感情を珍妙に機械化し、肉体の所有への妄執を軽蔑して健全に踏みにじり、色欲を性交の本来の機能にまで鎮め、それからあらゆる神秘、気の滅入る不安、健全でない理想を剥ぎとってみせる。

それに代わって、ヴァラエティ・ショーは気軽で軽薄で皮肉に満ちた愛の意義と味わいをもたらす。カジノの屋外テラスにて催されるカフェ・コンセルのスペクタクルは、無限の失望に苦しみ悶える月光と、イミテーションの宝石、飾り立てられた肉体、色とりどりのミニスカート、ヴェルヴェット、スパンコール、唇に滲む偽の血を乱暴に照らし出す電光とのあいだの愉快きわまりない争いを提供する。当然ながらエネルギーに満ちた電光が勝利を収め、虚弱で頹廢的な月光は敗北する。

14. ヴァラエティ・ショーは、当然ながら反アカデミックであり、素朴で純真無垢であるがゆえに、想定外の探求や手段の単純さという点でより意義深いためである。（例：クプレが終わるたびに繰り返される、檻の中の猛獣にも似た歌い手たちの舞台上の巡回。）

15. ヴァラエティ・ショーは、大文字始まりの芸術に伴う荘厳、聖性、真面目、崇高を破壊するためである。それは、不滅の名作群を剽窃やパロディの対象としたり、アトラクションの単なる演目のひとつに見せたりすることによって破壊を目論む未来派と手を組む。それゆえ、我々は、ロンドンの大型ミュージックホールで準備中の『パルジファル』の40分間での上演に無条件に賛同するのである。

16. ヴァラエティ・ショーは、視界、比率、時間、空間にまつわる我々のあらゆる認識を破壊するためである。(例：舞台中央に設置された高さ30センチの格子付きの扉を奇妙なアメリカ人たちが、まるでそれ以外にしようがないかのように、何食わぬ顔で出入りする。)

17. ヴァラエティ・ショーは、我々がこれまでに到達したあらゆる記録を提供するためである。速度の記録、日本人による軽業芸とバランスの記録、黒人のいきり立った筋肉の記録、動物(訓練を受けた馬、象、アザラシ、犬、鳥)の知性の記録、ナポリ湾やロシアのステップに着想を得たメロディの記録、パリのエスプリの記録、異人種間の力試しの記録(レスリングやボクシング)、詳細に分析された怪物性の記録、女性の美の記録。

18. 現行の演劇が内面生活、職業的瞑想、図書館、博物館、良心の単調な闘い、感情の馬鹿げた分析、すなわち、(その語もその内容も汚らしい)心理学を称賛するのに対し、ヴァラエティ・ショーは、アクション、英雄的行為、屋外での生活、敏捷さ、直観と本能の機能を称賛するためである。心理学に対抗して、わたしが「肉体狂気」と呼ぶものを提案する。

19. 最後に、ヴァラエティ・ショーは、唯一の偉大なる首都をもたない(イタリアのような)すべての国に対し、きわめて洗練された快樂と瀟洒がひしめく唯一の中心地パリの輝かしい概要を提供するためである。

未来派はヴァラエティ・ショーを
驚嘆、記録、肉体狂気の劇場に
変容させることを望んでいる

1. ヴァラエティ・ショーのスペクタクルにみられるあらゆる論理を絶対的に破壊し、ただひたすら華美を強調し、対立を際立たせ、現実でありそうにないものや不条理を舞台に君臨させねばならない。例：(歌手たちのデコルテ、腕、とくに髪をこれまで誘惑の道具としては見過ごされてきたあらゆる色彩で染めることを義務づける。緑色の髪、紫色の腕、青色のデコルテ、オレンジ色のシニヨン等。小唄を中断し、革命を説く演説を響かせる。歌に中傷と暴言を散りばめる等。)

2. 一連の伝統がヴァラエティ・ショーに根を張ることを阻止せねばならない。それゆえ、ギリシア悲劇と並ぶほど愚かで退屈なパリのレビューを排除するべく戦わねばならない。そこでは、

司会が古代のコロスの役を務めているが、その機知によって強調される政治的事件や登場人物の行列は、煩わしいことこのうえない論理と連想を備えている。事実、ヴァラエティ・ショーは、残念ながらユーモア新聞とどこかしら似たままの姿であってはならない。

3. 驚きにならび、平土間席、ボックス席、棧敷席の観客同士の交流の必要性を取り入れねばならない。思いつくままに提案する：いくつかの椅子に強力な接着剤を塗る。男性か女性の観客がそこに貼り付けられることで、その場に快活さをもたらす（汚れたスーツやドレスは当然ながら出口で弁償される）一同じ座席を10人に売る。そのことで妨害、口論、喧嘩が勃発する一頭がおかしかったり口うるさかったり風変わりであることで有名な御仁に無料で席を提供する。その人たちが、猥褻な身ぶり、女性へのちょっかい、その他の奇妙な振る舞いによって騒動の種を提供してくれる。かゆみやくしゃみを誘発する粉を座席に振りかける等。

4. あらゆる古典芸術を体系的に舞台上で凌辱せねばならない。たとえば、一晚のうちに、すべてのギリシア悲劇、フランス悲劇、イタリア悲劇の粋を集め、面白おかしく混ぜ合わせたものを上演する。—ナポリ民謡を織り交ぜることで、ベートーヴェン、ワーグナー、バッリーニ、ショパンの作品に活気を注入する。—ザッコニ、ドゥーゼ、マヨル、サラ・ベルナル、フレゴリを隣り合わせにする。—ベートーヴェンの交響曲を最後の音から始めて逆方向に演奏する。—シェイクスピアの全作品をたった一幕に縮小する。—もっとも崇拜されているスター俳優たちを用いて同様のことを行う。—一首まで袋に詰められた状態の大勢の俳優に『エルナーニ』を演じさせる。舞台に石鹸を塗りたくり、もっとも悲劇的な瞬間に愉快的宙返りをさせる。

5. 愉快的アメリカ人たちの演芸ジャンルをあらゆる手を使って振興せねばならない。彼らの興奮を呼ぶグロテスクさ、背筋が凍るようなダイナミズム、粗野なジョーク、途轍もない残酷さ、驚きの詰まったベストと貨物船の梁並みに深い長ズボン。そこからその他多くをともなって飛び出してくる未来派の偉大な快活さは必ずや世界の顔を若返らせる。

なぜなら、忘れるなかれ、我々未来派は、〈月光を殺そう〉で宣言したとおり、**乱痴気騒ぎにふける若き砲兵**であるのだから。月光と名声を得た年寄りに対抗する**炎+炎+光 戦争 毎晩 大都市 振るう ネオン広告**

黒人の巨大な顔面（高さ30m+住居の高さ150m=180m）開ける 閉める 開ける 閉める
黄金の目玉 高さ3m **スエ・スエ・マノーリ・スエ・マノーリ・タバコラ** ブラウス姿の女（50m+住居の高さ120=170m）締めつける 緩める 胸元 紫色 薔薇色 薄紫色 青色

シャンパンのグラス（30m）の中の電球の泡 弾ける 気化する 影になった口の中で
ネオン広告 覆い隠される 召される 強靱な黒い手の下で 再び生まれる 継続する 延長する 夜間に 人間の日中の骨折りを 勇気+狂気 決して死ぬべからず 立ち止まるべからず 寝るべからず **ネオン広告=鉱物と植物の生成と解体 地球の中心 未来派家屋の鉄面皮における血液の循環 活気づく 真っ赤に染まる（歓喜 激怒 さあさあ まだ早い ずっともっと強く）悲観主義的**ですべてを消し去る感情的で感傷的な闇が街を包囲するやいなや 昼に仕事の煙の塊を流す街路のまばゆい目覚め 二頭の馬（高さ30m）片脚で黄金の

球を転がす

陽気なお通じ水

trrrr trrrrr が交差する 高揚した trrrr 頭上に trrrr trombeebabeebeette ぶううううう 救急車のサイレン+電動ポンプ

街路の華麗なる廊下への変容 導く 押す 論理的な必要性 不安に向かって進む群集+上機嫌+ミュージック・ホールの大音響 フォリー・ベルジュール アンピール・クレームエクリップス 水銀のチューブ 赤 赤 赤 ターコイズブルー ターコイズブルー 堇色 巨大な文字-黄金のウナギ 炎 緋色 ダイヤモンド すすり泣く夜に対する未来派の挑戦 星々の敗北 熱意 情熱 信用 確信 意志 ネオン広告の向かいの家屋への浸透 痛風病みの眠りこけたスリッパ姿の本好きへの黄色い平手打ち 3枚の鏡が彼を見つめる ネオン広告 朱金金金色の3つの深みに浸かる 開ける 閉める 開ける 閉める 30億キロメートルの深みの 恐怖 出る 出る 早く 帽子 杖 階段 タクシー・メーター 強烈な突き ズ・ズオエウ さあ到着 散歩道の閃光 軽音楽の回帰線のあいだの女豹-娼婦の荘厳さ 快活の丸い暑い匂い ミュージック・ホール=世界の未来派頭脳の不屈の送風機。