OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	理論と実践の交差 ： マリネッティの総合演劇
Author(s)	菊池, 正和
Citation	言語文化研究. 2016, 42, p. 295-316
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/56200
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

理論と実践の交差

―マリネッティの総合演劇―

菊　池　正　和

L'incrocio tra teoria e pratica teatrale: Il Teatro Sintetico di Marinetti

KIKUCHI Masakazu

Sommario: La fondazione del Teatro Sintetico di Marinetti è il vero momento di rottura con la tradizione e resta il punto di riferimento indiscutibile per le successive teorizzazioni, in quanto rappresenta un traguardo di tutte le ricerche avanguardistiche in contesto scenico. In questo lavoro, si intende mostrare come Marinetti sviluppi il suo teatro sintetico, esaminando il rapporto tra elaborazioni teoriche e realizzazioni pratiche. Si può inoltre affermare che le sue sintesi non riescano a portare a compimento espressivo le sue chiare intuizioni programmatiche, nonostante il successo della drammaturgia come "compenetrazione" e "drammi d'oggetti".

キーワード：未来派, マリネッティ, 総合演劇

１．はじめに

本稿では，フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ（1876-1944）が20世紀前半の演劇界に提出した「総合演劇」（Teatro sintetico）を主に取り上げ，その理論とそれに基づいて創作した「シンテジ」（sintesi）（「総合・要約」の意）と呼ばれる劇的断片の綿密な分析を通して，劇作家としてのマリネッティの思想や特徴を考察する。これは，従来の研究が，1910－20年代にヨーロッパを席巻した学際的な前衛運動である未来派の指導者としてのマリネッティに傾注するあまり，芸術の多分野に亘って彼が提起した数多くの革新的な「宣言」（Manifesto）から，そこに共通する理論的側面を抽出して，同時代の歴史的前衛への影響関係を跡付けるといったアプローチに偏りがちであったことに対して，マリネッティ本来の資質であったと思われる劇作[1)]に立ち返り，個々の作品を新たに捉え直すことで，すなわち，理論を実践に移した創作活動に

[1)] マリネッティの文学的営為は，初期のフランス語による象徴詩から始まり，未来派の指導者としてマニフェストという形で発表した文学的･文化的･政治的な各種の提言，また小説や「自由な状態の言葉」による前衛詩，そして「測量」(misurazione) という独自の形式を持つ劇評に至るまで多岐に亘るが，それぞれの作品の内部に明瞭に見いだされる視覚性や運動からしても，また作品を介した外部との関わり方においても，彼の資質に最も適した表現様式は「演劇」であり，彼自身は常にその発信者，すなわち劇作家であったと論者は考える。

対する研究を補足することで，「宣言」の理想に到達できなかった限界や，反対に「宣言」の当初の意図を遥かに超えた演劇史への貢献を探ろうという試みである。また，本研究は，現代ヨーロッパ演劇史の趨勢に遅れたイタリア演劇において，その演出の成立過程に未来派演劇を位置づけるという研究課題の一環でもある。

> もし，フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティが，独自のそして長く影響を保持する遺産を自らの世紀に伝えたとすれば，それは新しい演劇のためのパラダイムとして役立つにふさわしい演劇作品の総体ではなく，むしろ演劇を演劇でないものから分離する境界線の過激な縮小にあった。すなわち，無限の演劇性である。（TM2004: V）

Calendoli監修による1960年の『マリネッティ戯曲全集』の出版と，その後のVerdoneによる未来派研究への多大で決定的な貢献の後で，ようやくイタリアの批評界は，ヨーロッパにおける前衛運動という大きな枠組みの中で，未来派演劇が及ぼした影響の範囲について自律的に評価し始めることになった。そうした中で，上記のSchnappの言葉にも見られるように，マリネッティの演劇については，個々の戯曲の文献学的な調査は等閑視され，「未来派の夕べ」における実験詩の朗読や政治演説，騒音によるコンサートや観客を挑発するパフォーマンスをも含めた広義の演劇性とその射程が問われることになった。

こうした研究動向自体を論者は否定するものではないが，一方で劇作家マリネッティの初期から晩年までの戯曲を綿密に分析し，そこに裏打ちされる思想や主張の流れを細かく把握することも肝要だと思われる。双方のアプローチを交差させることで初めて，未来派のラベルのもとに提出された居丈高な「宣言」からだけでは理解できないマリネッティ演劇の，ひいては未来派演劇の価値の再構築が果たせるはずである。

Calendoliは，約40年にも及ぶマリネッティの劇作活動について，明瞭に4つの段階に区分できるとしている。1909年の*Fondazione e Manifesto del Futurismo*（「未来派創立宣言」）に先立つフランス語で書かれた3作品を第一段階とし，1915年の*Il teatro futurista sintetico*（「未来派総合演劇宣言」）発表以降に「シンテジ」という極短い様式で提出された戯曲群を，「即興の爆発の中にも自らの高い資質を示しながら，最も真率で自発的な表現の中に，その本質において実験的･挑発的な作家の独創性が発揮されている」（TM1960: LXXX-LXXXI）第二段階と規定する。そして，再びある程度の長さと広がりを持つ戯曲に回帰した20年代後半の作品群を第三段階，青年時代の挑発的な着想を回復し，未来派が提起する文明の是認を求めて論争を再開する30年代以降の作品を第四段階としている[2)]。

---

2) Calendoliのこの区分における後段2つに関しては，論者はその有効性に疑問を抱き，むしろ20年代後半以降の戯曲群を「一つのシンタックスの回復」(Debenedetti: 583)というDebenedettiの表現を用いながら1つの段階にまとめたVerdoneの立場に近いものである。

本稿では，このCalendoliによる時代区分を受け容れたうえで，その第一段階と第二段階を考察対象とし，次のような順序で論を進めていきたい。まず次章においてマリネッティの思想傾向や劇作法に見られるフランス象徴主義の影響を確認し，第3章では「未来派の夕べ」に始まる劇的実践と，それと並行して提出された演劇理論との影響関係を検証する。そして第4章で，未来派演劇の1つの到達点としての総合演劇を考察，評価する。こうした手順を踏むことで初めて，現代演劇史においてマリネッティがどのような役割を担っていたのかが明らかになると思われる。

２．隠喩，類推　－フランス象徴主義の影響

マリネッティの演劇との関係を系統的に再構成するためには，未来派としての活動に先立ちフランス語で戯曲を執筆していた時代に遡る必要がある。作家自身が習作と考えており，生前に出版する意思を示さなかった処女作*Dramma senza titolo*（『無名の劇』，1900年前後）[3]を別にすると，この時期マリネッティは*Le roi Bombance*（『たらふく王』1905）と*Poupées électriques*（『電気人形』1909）の2作品を著しているが，この両作品には，多くの研究者も指摘しているように，フランス象徴主義の影響が色濃くみられる[4]。

あらゆる政治体制と民衆の蒙昧さへの強烈な風刺に貫かれている『たらふく王』においては，食物のイメージと消化への強迫観念が政治的現実の隠喩となっている。君主制の概念を象徴するRoi Bombance（たらふく王）も，教会の擬人化であるPère Bedaine（太鼓腹司祭）も，空腹に苦しむ民衆を幸福な消化に導くことはできない。また，官僚Anguille（ウナギ）の日和見主義も，王国の大臣にあたる3人のコックTourte（タルト）・Syphon（サイフォン）・Béchamel（ベシャメル）が唱える民主的・改良的社会主義も何の役にも立たない。保守的反動的な概念は悉く敗北し，Estomacreux（空っぽの胃）に先導された空腹の民による無政府主義的な革命が勝利を収めるが，それでも民衆の飢えは収まらず幸福な消化は訪れないことをSainte Pourriture（聖腐敗）が予言して幕が閉じる。

一見して感じ取れるように，抽象的な概念とそれを表現するべきイメージとの間には，ラブレーを想起させるような歪みや肥大，過剰さがある。Verdoneもこの作品におけるマリネッティの文体について，次のように指摘している。

> 『たらふく王』の中心には「イメージの結びつきへの執念」（il demone dell'analogia）が，かけ離れた物と物との間に繋がりを発見し，新しいイメージを創り出す完全に象徴主義的な嗜好が存在する。そして，

---

[3] フランス語で書かれた4幕物の戯曲。本来のタイトルは*Paolo Baglione*であったと思われる。Calendoliが1960年に初めてマリネッティのイタリア語版全戯曲集を出版した折に，マリネッティの　妻の翻訳で収録された。

[4] Calendoli (TM1960, vol I, VIII)，Verdone (1988: 160-161)等を参照されたい。

幻想的な熱狂と解き放たれた想像力とを持つその象徴主義的な嗜好は，表現に関する自らの法と規則をひとりでに創りだしている。（Verdone1988: 161）

こうした「イメージの結びつきへの執念」や隠喩の多用といった文体上の特徴は，本稿の主たる考察対象である総合演劇においても決定的な要素となる。むしろ，マリネッティの全ての戯曲は象徴主義的な表現構造を持っていると言えるだろう。

この戯曲と数年後に創始する未来派運動との連続性を考える上で，もう 1 つ指摘しておきたいことは，異なる思想・概念の二項対立を乗り越える存在としての自己の顕示である。『たらふく王』では，揶揄すべき政治権力と無知蒙昧で物質主義的な民衆という残酷な現実に対置される形で， 1 人の詩人L'idiot（愚者）の理想追求が描かれる。暴力による解決を否定し，詩と歌の力で民衆を自由へと導こうとした彼の試みは頓挫し，民衆の「腹」を裂いた後に自らの「頭」を剣で貫き自死を遂げる。ここには，「過去主義」のレッテルのもとに伝統や慣習に反旗を翻し，対立的な「未来派」を標榜し，芸術の力によって新たな理想を追求しようとするマリネッティ自身の姿が投影されていると思われる。

「未来派創立宣言」の直前に発表された『電気人形』は，19世紀末に隆盛した市民劇の範疇に含まれるものであり，プロットも夫－妻－愛人という姦通の三角関係のヴァリエーションに過ぎない。だが，後の総合演劇の劇作法を考慮に入れるとき， 2 つの重要な技法がこの戯曲に既に準備されていたと指摘できる。 1 点目は感覚の外在化・象徴化である。第 2 幕において，JohnとMaryの夫婦は 2 体の「電気人形」の前で互いのすれ違う気持ちをぶつけ合う。典型的な市民劇の構造の中に，人間とロボットとの複雑で不安な新しい関係への関心を表明した初期の例であることもさることながら[5]，重要なのは，ロボットが登場人物の内面の意識や感覚を表象しているということである。

John ：…（電気人形を指さしながら）彼らは僕に，僕たちの愛情の外側にあるすべてのもの，すべての恐ろしい現実の正確な観念を示してくれる。義務，金銭，美徳，老い，退屈，心の苦悩，肉体の疲労，血の愚かさ，社会の法…他に何があるだろう！…

Mary ：私はむしろそんな醜い人形なんか追い出してしまいたいわ！

John ：無理だよ，彼らは僕たちの中にいるのだから…（PÉ2012: 134-135）

ここで 2 体の電気人形は，JohnとMaryの内面に存する様々な観念を外在化した表象として示されている。物体や無生物，亡霊のような存在に，生身の登場人物の思惟や間隔が投影されるという手法は，後の総合演劇においても多用されることになる。

[5] ロボットのテーマ自体に関しては，E.T.Aホフマンに代表される19世紀ドイツロマン主義作家の「自動人形」や，ヴィリエ・ド・リラダンの「アンドロイド」など小説の分野において先例がある。

2点目は，実際にこの戯曲が，象徴主義演劇から総合演劇への劇作法の変化の橋渡しになったという事実である。後にマリネッティは，この戯曲から第2幕だけを抽出しそれに変更を加えて，イタリア語で*Elettricità sessuale*（『性的電気』1914初演，1915出版）を著し，それに初めて「未来派的シンテジ」（Sintesi futurista）という副題を付けたのである。この改稿作業のうちに，演劇における余分な要素の徹底的な排除と短縮化・本質化という総合演劇の理念の萌芽が見いだせるのである。

ここまで本章では，未来派運動以前のマリネッティにおけるフランス語戯曲を取り上げ，隠喩や類推といった象徴主義の影響や，異なる概念の二項対立において自己顕示欲を示すマリネッティの行動原則，そして後の総合演劇に連なる劇作法上の萌芽などを指摘してきた。だが，この段階の戯曲は伝統的な様式を踏襲したものであり，後の総合演劇に見られるような独自の形式や創造性はまだ感知できない。如何にしてマリネッティはそれらを獲得するのか。それには，未来派運動における理論と実践の交差を待たなければならない。

３．理論と実践の交差

３.１　未来派の夕べ　ー実践の出発点

その「創立宣言」において過去との決別を宣言し，伝統的な芸術全般を否定した未来派運動が，従来の言語や表現様式を転覆させ，新しい思想や価値観をより明確に伝達できるコミュニケーション様式の探求に向かったのは当然であった。そして，そこで選ばれたのは，マリネッティ自身「全ての文学形式の中で最も直接的な未来派の射程を持ちうるものは，確かに劇場芸術である」（TIF: 310）と宣言しているように，まさに演劇であった[6)]。

未来派が演劇の分野で最初に発表した宣言は，1911年の*Manifesto dei drammaturghi futuristi*（「未来派劇作家宣言」）であるが，実際はその1年前から実践的な劇的行為を始めている。1910年1月12日，トリエステのロッセッティ劇場で端緒を開き，その後未来派運動の中心的なトポスとなった「未来派の夕べ」（Serate futuriste）がそれである。未来主義の主張の声高な宣言に加えて，同人が創作した自由詩の朗読や芸術作品の展示，政治的な演説から騒音によるコンサートに至るまで，多ジャンル多形式の混淆で，いわばパフォーマンス集会の様相を呈していた。この「未来派の夕べ」が革新的だったのは，即興性と双方向性を媒介とした新しいコミュニケーション様式の提案においてであった。Lapiniも，この「夕べ」のスペクタクルとしての独創的な特徴について次のように述べている。

---

6) マリネッティにとって，本は静的で修正不可能な物質性や，既に結晶化した「真実」のみを提示するという意味において，本質的に反未来主義のメディアであった。そこで彼は，コミュニケーション様式のラディカルな変化を志向して，G. Livio (1976: 27)が「演劇的仕草」(gesto teatrale)と定義するものへと向かう。

それは即興に開かれた構造を持ち，それまでに知られていたあらゆる種類の舞台を遥かに逸脱した，定義しようのない新しい演劇の形態と観客との間の，還元できない衝突に基づいていた。役者もどきの振る舞いをする未来派同人たちは，一風変わった軽業師や野師，あるいは多幸症の遍歴詩人といった体で現れるために，「俳優」や「講演者」，「作者」や「舞台監督」といった区分を免れていた。（Lapini: 38）

そこでは観客は単にメッセージの伝達相手というだけでなく，敵役として上演自体の構成要素となっていた。未来派の挑発行為に野次や口笛で応える観客は，もはや劇的行為の内側に能動的な形で取り込まれていたと言えるだろう。俳優と観客，舞台と客席という境界の消失が，この時点でどこまで意識的だったかは不明にせよ，実現していたのである。

こうした「即興に開かれた構造」，「劇的領域への観客の取り込み」とそれらに伴う「舞台と客席との境界の消失」といった「未来派の夕べ」の基底にあった特徴は，その後の未来派を始め，ヨーロッパの各前衛グループが模索することになる革新的な劇的実践においても維持されることになる。こうした意味において「未来派の夕べ」は，「市民劇との真の，最も決定的な断絶の瞬間を構成し」（Mezzetta: 19），現代演劇への転換点となったと言える。

即興性や観客との衝突にその原動力を見出してきた「未来派の夕べ」に変化の兆しが現れたのが1913年頃のことである[7]。回数を重ねていくうちに，革新的な中身が枯渇し，その構造も反復的で予測可能なものとなったこと，その結果ハプニング性が薄れ，観客も最初から自らの役割を意識して参加するようになったことなどが，その主な理由として挙げられるだろう。だが同時に，未来派の内側から劇的行為の形式化への志向が生まれてきていたことも事実である。Barsottiは，「未来派の夕べ」の段階的な移行，発展に関して次のように考察している。

*人生の演劇化*がより専門化し，たとえ*パフォーマンス*用の仮の，反文学的なものであれ，ベースとなる劇作テクストの必要性を感じ始めた。（斜体は原文著者，以下同様） （Barsotti: 14）

このような「劇的行為の形式化」への志向は，どのような経緯で生まれてきたのであろうか。イタリア各地で「未来派の夕べ」が開催され，未来派運動の理念や方法論の流布に貢献していたまさにこの時期に，各種の「宣言」による理論化のアプローチが始まっていた。劇的実践と並行して生まれた理論化の中に，その答えを探していきたい。

3.2 理論からのアプローチ

先に述べたように，未来派が発表した演劇分野における最初の宣言は，1911年の「未来派劇作家宣言」である。表題にもあるように「劇作家」としての立場から，商業主義に堕した同時

[7] Mezzetta (2006: 18)は，従来の「夕べ」が内包していた活力の後退と「より演劇的な次元」(dimensione più teatrale)への変化の兆しが見えた例として，1913年2月から3月のローマ，コスタンツィ劇場での「夕べ」と同12月のフィレンツェ，ヴェルディ劇場での「夕べ」を挙げているが，具体的にそこで何が起こったかの詳細については考察していない。

代の市民劇の劇作法に攻撃を加え，現代にふさわしい未来派の演劇を提唱したものである。「愛のライトモティーフや姦通の三角関係は，舞台においては二次的な価値であるべき」（第 4 項）であり，「演劇は心理状態の忠実な再現であってはならない」（第 7 項）と断罪した上で，現代の演劇は，「陸・海・空の速度の美によって頂点に達し，蒸気や電気によって支配された，我々の今日の生活から湧き上がる未来派の大きな夢のいくらかを反映しなければならず」（第 6 項），「**その最も特徴的で**意義深い**形式の中に人生の総合**（una sintesi della vita）を目指さなければならない」（第 7 項，太字は原文著者，以下同様）と劇作家の心得を説くものの，上演に繋がるような具体的な劇作法上の指示はなされない[8]。また，既に「未来派の夕べ」が始まって 1 年近く経過した後の宣言であるが，この宣言中に見出されるその影響は僅かである。第11項において，劇作家や俳優に対して，観客から「口笛でやじられる喜び」（TIF: 313）を説き，演者と観客との関係性を問い直していることくらいである。この時点では，まだ既成の市民劇を覆すような理論を提出するには至っていない。

前述の宣言の翌年に発表された*Manifesto tecnico della letteratura futurista*（「未来派文学技巧宣言」1912）は，文学全般に関わる未来派の美学原則の提案であり，演劇に特化したものではないが，後の「総合演劇」のテクストや劇作法を考える上で，決定的な転回点となる要素が含まれていると考えられるので，ここで取り上げておきたい。

この宣言においてマリネッティは，主にシンタックスや論理の破壊，形容詞・副詞・句読点の廃止等を唱えて詩的言語を粉砕し，「解き放たれた想像力」（l'immaginazione senza fili）や「自由な状態の言葉」（Parole in libertà）[9]の使用の提唱へと向かう。勿論，叙情詩の文体に関して理論化されたことが，そのまま演劇テクストに適用されることは望むべくもないが，「総合演劇」に頻出する，必ずしも論理性や意味を持たない記号的・象徴的な台詞を鑑みると，その影響が窺われる。

また，象徴主義の影響下にあった初期のマリネッティと「総合演劇」の劇作法とを繋ぐ 3 つの要素が，この宣言において明確に理論化されている[10]。1 点目は，「イメージの結びつき」である。かけ離れた物と物との間に，より広範囲に目の細かい類推の網を張ることによってのみ，同時に多色・多声・多形態であるような文体が，物質の生を包含することができると説いている（第 7 項）。そして 2 点目は，「**文学における**，あらゆる心理状態としての**自己の破壊**」（**Distruggere nelle letteratura l'« io »,** cioè tutta la psicologia）と，それに代わる「**物質の叙情的な強迫観念**」（**l'ossessione lirica della materia**）の利用である（第11項）。前章で指摘した『電気人形』におけるロボットへの「感覚の外在化」や，後の「総合演劇」において主要な劇作法の 1 つとなる「オブジェドラマ」（Drammi d'oggetti）の理論的な裏付けをここに見ることがで

8) 引用はすべて TIF: 311-312。

9) 「解き放たれた想像力」とはイメージや類推の絶対的な自由を表し，「自由な状態の言葉」とは，一切の統語法や正書法から解放された状態で，視覚的効果をも考えたレタリングを表す。

10) 以下の引用はすべて TIF: 46-54。

きるだろう。そして，ここで重要視されている物質性を媒介にした3つの要素の文学への導入が3点目である。「(物質の躍動性の表出としての）**騒音**」，「(物質の飛翔能力としての）**重さ**」，「(物質の拡散能力としての）**匂い**」である。物質の運動自体を表現することに執着した未来派のこうした要求は演劇の分野にも採り入れられ，後の「総合演劇」や「触覚演劇」(Teatro tattile）において，その劇作法に大いに関わることになる。

本項では2つの宣言を取り上げ，演劇に関わる理論面からのアプローチを跡付けてきたが，この時点ではまだそうした理論が上演という劇的実践には反映されておらず，1915年以降の革新的な「総合演劇」とは程遠いという印象を受ける。その距離を縮めるために必要であったのが，未来派が提唱する新しい演劇形態のモデルやたたき台となる，ある既存の舞台芸術であった。

3.3 ヴァラエティー・ショー宣言

マリネッティが，後に未来派同人と共同で提唱することになる「総合演劇」の特権的な対話者として選んだのは，キャバレーやミュージック・ホールにおけるヴァラエティー・ショー（Il teatro di varietà）であった。当時のヨーロッパで大衆の娯楽として人気を博していたレビュー[11]に，来るべき理想の演劇への可能性を見出したのである。彼は1913年に*Il Teatro di Varietà*(「ヴァラエティー・ショー宣言」）を発表し，その特徴や構成要素を説明しながらヴァラエティー・ショーを称賛するとともに，宣言の後半では，そのさらなる改革案を提出している。それでは，本稿に関わる部分の具体的な検討に移ろう[12]。

宣言の第1セクションでは，同時代の演劇は「歴史的再構築」や「日常生活の写真的な再生産」に過ぎないと批判した導入文の後で，19項目に亘ってヴェラエティー・ショーを称賛する理由を挙げている。その内容を大別すると次の4つになるだろう。1点目は，それが反アカデミックであり，いわゆる「大文字の（一般概念としての）芸術」(Arte coll'A maiuscolo）の「厳粛さ」や「神聖さ」,「深刻さ」や「崇高さ」を破壊するということである（第14項，第15項)。もっとも，芸術における既存の価値のシステムを完全に否定し破壊するこうした態度自体は，「未来派創立宣言」から一貫しており，ここで取り立てて強調すべきことではない。

2点目は，ヴァラエティー・ショーが「未来派的驚異」(il meraviglioso futurista）を生み出すということである。軽音楽やオペレッタ，シャンソンにバレエ，軽業や曲芸，映画までをも総合的に組み合わせたスペクタクルは，その形態と色彩，音楽のダイナミズムによって，新しい驚きの要素を不断に創造する。宣言中何度も繰り返し称賛される「驚き」の要素こそ，後の「総合演劇」における詩学となるものである（第2項～第7項)。

そして3点目は，ヴェラエティー・ショーが観客の即時的な反応や劇行為への参加を前提と

---

[11] 当時のヨーロッパにおける大衆演劇事情に関しては，田之倉(2001: 71-73)を参照されたい。

[12] 以下の引用はすべてTIF: 80-91。

していることである。宣言の第 8 項では次のように述べられている。

> ヴァラエティー・ショーは観客の協力を活用する唯一の演劇である。そこでは，観客は愚かな窃視者として静かにじっとしているのではなく，オーケストラの演奏に合わせて歌ったり，当意即妙の冗談を飛ばしたり，俳優たちと陽気な会話を交わしたりしながら，騒々しく劇的行為に参加するのである。…（中略）…そして，観客がこうして俳優たちの想像力に協力するので，劇行為は舞台上とボックス席，平土間席で同時に展開することになる。（TIF: 83-84）

ここには明確に「未来派の夕べ」で培った経験の理論化が見られる。そして，この観客との間に打ち立てられた新しい関係や演劇空間の拡大，複数の劇行為の同時性といった要素は，「総合演劇」において更なる発展を遂げることになる。

最後の 4 点目は，第 9 項から第12項に現れる「ヴァラエティー・ショーは未来派的な概念の学校たり得る」という主張である。未来派的概念とは「男性至上主義」や「力や危険を愛するヒロイズム」，「知性の鋭敏さや複雑さ，総合」などであるが，ここで重要なことはその概念の内容ではなく，宣言中 4 回繰り返される「学校」という表現である。そこには，既存のヴァラエティー・ショーをある種の規範にして，新しい演劇のプロトタイプを再構築し，それを教示しようとする明確な意思が窺われる。先に述べた「未来派の夕べ」の質的な変化，すなわち，劇的行為の形式化・再テクスト化への志向と期を同じくして現れた表現だと言えよう[13]。

実際に「未来派はヴァラエティー・ショーを驚きと記録更新，肉体の狂気の演劇へと変容させる」と題した「ヴァラエティー・ショー宣言」の第 2 セクションでは，理論的な提案に加え，荒唐無稽ではあるものの上演時の具体的な指示を含む新しい未来派演劇のイメージが 5 項目提出される。また，この宣言自体においても副題の意図を実現するために，最後の項の途中からは，句読点やシンタックスを完全に無視し，オノマトペや数学的な記号等を多用した「自由な状態の言葉」の記述形態に突如変化している。

ここで提案されるのは，「過剰さを殊更に強調し，対照を増幅し，あり得ないことや不条理を舞台上に君臨させる必要性」（第 1 項）であり，「驚きを導入して，平土間席やボックス席，天井桟敷の観客に行動を起こさせる必要性」（第 3 項）であり，また「すべての古典芸術を舞台上で凌辱すること」である。そして上演時の具体的な指示として，女性歌手の体中を様々な色で塗りたてることや，座席に強力な接着剤を塗ったり，1 つの席のチケットを10人に売ったり，かゆみやくしゃみを誘発する粉をまき散らしたりして観客を劇的行為に巻き込むこと，ベートーヴェンの交響曲を逆さまに最後の和音から始めて演奏すること，シェイクスピアの全ての作品をわずか一幕にまとめること等のアイディアが列挙されている。「未来派の夕べ」に

[13] 1914年に執筆された（出版は1915年）宣言「1915年－今年の未来派」においても，「我々は破壊の請負業者である。だが，それは再建のためである。我々はより前進することができるように残骸を一掃するのである」(TIF: 330)と，未来派の行為が再創造のための破壊であることを再表明している。

おいて用いられた挑発的な仕掛けが発展したものであるが，ハプニングやスキャンダルで刺激することで，観客を能動的に劇的行為に参加させようとする意図は明確であろう。

このように「ヴァラエティー・ショー宣言」においては，将来提出することになる新しい未来派演劇の原型を見出し，その改革案を理論化した上で，上演に際しての具体的な指示まで考案されていた。あとは具体的な演目リストを伴う実践的な介入，すなわち，それまでの理論的な綱領を舞台上で具現化するような演劇作品の創造を待つばかりであった。

３.４ 「未来派の夕べ」以降の実践活動

Lapini（61-62）は，総合演劇の誕生に至る過程を再構築するためには，1913年以降の劇的実践に遡る必要があるとしている。ここでは，「ヴァラエティー・ショー宣言」を発表したのとほぼ同時期に行われていた３つの劇的実践の例に触れておきたい。

まず１点目は，マリネッティによる自作の詩 *Zang Tumb Tumb*（『ザン・トゥム・トゥム』）の朗読会である。「自由な状態の言葉」によって書かれたこの詩は，マリネッティ自身が従軍したバルカン戦争における包囲戦を主題にしているが，先に触れた「未来派文学技巧宣言」の理論を完全な形で適用しており，オノマトペや不定詞，記号などが生み出す全く新しいリズムが，銃撃や爆撃，電信通信や悲鳴などの内実と共鳴する。1913年２月以降ローマやベルリン，ロンドンで朗読されたが，舞台上を激しく動き回りながら抑揚をつけて叫ぶマリネッティの姿は，一人芝居の様相を呈していた。

次に２点目は，後にマリネッティとともに *Il teatro futurista sintetico*（「未来派総合演劇宣言」）を起草することになるエミリオ・セッティメッリとブルーノ・コッラによる，劇団の製作責任者としての活動である。彼らは1913年９月から14年２月にかけて，ある劇団[14]を率いてイタリア各地を巡業した。その際に演目として選んだ作品が，第二章でも述べた『性的電気』，すなわち，マリネッティが自身の著作『電気人形』の第二幕だけを抽出し，余分な要素を削除して，初めて「未来派的シンテジ」と副題を付けた作品である。上演は毎回，「未来派の夕べ」の時と同様に観客の好戦的な雰囲気の中でなされたが，この時の体験が「総合演劇宣言」を作成する契機になったことについては，コッラ自身が後に証言することになる[15]。

３点目の劇的実践の例が，未来派同人で，後にやはり「総合演劇」をいくつも著すことになるジャコモ・バッラとフランチェスコ・カンジュッロが中心的な役割を務めた，未来派的ヴァラエティー・ショー「ピエディグロッタ」（Piedigrotta）である。1914年３月29日以降，ローマとナポリで数回開催された。ナポリの古い祭典を再現したこのスペクタクルにおいては，会場は赤色の照明に包まれ，小人に扮した未来派同人が同地の古い民族楽器を演奏する中，マリ

[14] 元々，シラノ・ド・ベルジュラックやシェイクスピア演劇の演技で名を馳せていたフェッラーラ生まれの俳優 Gualtiero Tumiati 率いる一座である。

[15] Corra (1967: 26)。

ネッティが自作の詩を朗読するというものであった。また，5月1日の公演では，「過去主義哲学者の葬儀」と題され，未来派同人が葬列を組み，葬送行進曲が流れる中，マリネッティが，まだ当時健在であった20世紀イタリアを代表する思想家ベネデット・クローチェの弔辞を読んだ。こうしたパフォーマンスは，演劇形式として定着するものではなかったが，音楽と色彩，造形美術に衣装，そして言葉を総合した劇の創造を準備する重要な実践であったことは間違いないだろう。

ここまで本章では，マリネッティが提出した数々の宣言を分析するとともに，「未来派の夕べ」や「ピエディグロッタ」など劇的行為の創造的な実践を考察することで，未来派独自の演劇形式の成立に向けた過程を跡付けてきた。こうして理論と実践が交差する点に「総合演劇」が生まれるのである。

4．総合演劇

4.1　総合演劇宣言

「未来派総合演劇宣言」は，マリネッティ，セッティメッリ，コッラの3人を起草者として，1915年，「シンテジ」と呼ばれる劇的断片79編を収録した同名の2巻からなる戯曲集の序文として出版された。他の宣言とは異なり，この宣言には「1月11日－2月18日」と2つの日付が付されている。Lapiniが，この宣言の起草に充てられた1か月以上もの期間を「実践経験から引き出した諸要素に関して熟慮した上での編集のしるし」（Lapini: 61）と指摘しているように，この宣言は「未来派の夕べ」以降の実践と，その期間に並行して提出された数々の理論が交差した，まさに未来派演劇の詩学の集大成ともいえる内容である。

未来派演劇の発明の中でも最も過激な劇作法の提案は，序文において，第一次世界大戦への参戦論のレトリックと結びつくことによって，その動機付けがなされている。

> 未来主義の強化された形である戦争は，我々を行軍へと導く…（中略）…**我々は，今日演劇を介してでなければ，イタリア人の精神に戦争的に**（guerrescamente）**感化を及ぼすことは不可能であると信ずる。**…（中略）…しかも，それには**未来派的な演劇**が必要なのだ…　（TIF: 114）

そして，「戦争の荒々しく，抗しがたく，物事を総合するスピードを持った」未来派的な演劇の第一原則として，「簡潔性（総合性）」（sintetico）が主張される。「ほんの数分の，わずかな言葉や仕草のうちに，数えきれないほどの状況や感性，思想や感覚，出来事や象徴を要約する」（TIF: 114）という方針が示されるのである。これは，初めて具体的な劇作の指針として提出された「短さ」の概念であり，ここから後に詳述する「同時性」（simultaneità）や「浸透」

（compenetrazione）の劇作法が生まれることになる[16]。

この簡潔性の演劇を支える理論的支柱として，マリネッティらは「無技巧的」（atecnico）・「躍動的」（dinamico）・「同時的」（simultaneo）・「自律的」（autonomo）・「無論理的」（alogico）・「非現実的」（irreale）といった方法論を掲げる。従来の演劇が要求していた様々な技巧[17]を退けることや，いくつかの時間と空間を浸透させることで絶対的な躍動感を得ること，作品の価値や独創性とは全く無関係な「現実性」や，実人生においても完全には実現不可能な「事象の論理的説明」などには拘泥せずに，他の何にも似ていない自律した創造を目指すことなどが推奨される。また，観客の感性を舞台上の行為と調和させるために，「舞台と観客との間に感覚のネットを投げかけることで，舞台の前面で劇行為が行われているという先入観を取り除くこと」を提唱し，そうすることで「舞台上の行為が平土間席や観客を侵食するようになる」（TIF: 121）状況を理想と捉えている。

このような劇作法から生まれた様式が「シンテジ」である。各々が長くて数分程度のそれは，論理的な直線性を避け，複数の劇空間や時間の浸透のうちに劇行為を凝集あるいは断片化し，そこから生まれる驚きを介して観客と一体化した躍動を模索する形式であると定義できるだろう。Lapiniはこの形式に関して次のように説明している。

> 「シンテジ」は実人生における多様な感覚を凝集した劇的断片という演劇の詩学を提出する。それは短い劇的行為ではあるが，含意に富み緊張を孕んでいる。文学における「自由な状態の言葉」と並行して，シンタックスの古い規範から解放され，意味の潜在力へと変換されたものである。（Lapini: 67-68）

叙情詩の分野でマリネッティが自由詩から「自由な状態の言葉」へと移行したのは，未来派芸術全般に共通する既存の秩序の破壊が言語へと向かった結果であったが，また同時に，隠喩を多用してかけ離れた複数のイメージを結びつけ，そこから意味を喚起するといった従来の詩作法では，新しい思想が孕んでいた内的な緊張を支えきれなくなったという側面もあったと思われる。既存の統語法や韻律は破壊され，イメージや音が直接的に（さらには視覚性をも伴って）飛び出してきた印象を受ける。それと同様に演劇の分野でも，象徴主義における隠喩や類推の膨張に未来主義思想の破壊的な力が相俟って，内側から既存の文体や劇作法を破裂させ，その結果生じた断片的な形式に新たな演劇の可能性を託したと思われる。

このようにして総合演劇は，あらゆる方向に開かれた演劇的実験室の様相を呈することになる。出発点に位置する先述の79編のシンテジ[18]の時点で既に，同時代の文学的・行動的モデル

---

[16] Lapini (1992: 68) は劇的総合の先駆的な例として，後にPapiniによって回想される1846年の*Caino*やLuciniによる1894年の*Giulietta e Romeo*，長編小説『いいなづけ』やシェイクスピアの『マクベス』を数分間のショートフィルムにした1910年代の映画の試みを挙げている。

[17] 一頁の記述で済む説明に百頁費やすことや，クライマックスに向けて徐々に盛り上げていく構成，主要な筋に無関係の数合わせのためだけの登場人物などを挙げている。

[18] マリネッティ，セッティメッリ，コッラの起草者3人に加え，他の未来派同人19人もシンテジの作者に名を連ねている。

の風刺から，参戦主義の純然たるプロパガンダ，また不条理演劇やシュールレアリスムへの発展の余地を残す独創的な作品まで多岐に亘っていたし[19]，その後1930年前後にシンテジという形式が完全に推進力を失うまで，さらに多くの方向性が模索されることになる。

以下においては，マリネッティによる主要なシンテジを通時的に分析することによって[20]，未来派の総合演劇が目指した方向性や影響の射程を明らかにするとともに，劇作家としてのマリネッティの思想や文体の変化を跡付け，両者を演劇史の中に位置づけていきたい。

4.2　マリネッティのシンテジ

マリネッティによるシンテジの制作に関しては，明瞭に2つの時期に区分することができる。理論的な転換点となった「ヴァラエティー・ショー宣言」を経て，参戦主義のキャンペーンによって条件づけられた1914年から，「未来派総合演劇宣言」発表の翌年である1916年までの3年間が第一期，戦争やファシズムから距離を置き始め，カンジュッロとともに*Il teatro della sorpresa*（「驚愕の演劇宣言」）を起草した1921年から，*Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile*（「総合演劇と驚愕の演劇の後で，我々は純粋要素による抽象的反心理主義演劇と触覚演劇を創案する」，以下「抽象触覚演劇宣言」と略記）を発表する1924年までの3年間が第二期と考えられる。事実，「短さ」を基調とするシンテジのほとんどが，この2つの時期に執筆されている。

4.2.1　第一期（1914-1916）のシンテジ

マリネッティは，この時期のシンテジに対して主に次の3つの副題を与えている。「演劇的総合」（Sintesi teatrale），「浸透」（Compenetrazione），「オブジェドラマ」（Dramma d'oggetti）の3つである。ただし，少数ながら他の副題が付いているもの[21]や，副題なしで発表されている作品[22]もある。また，論者の見たところ，内容に対しての副題の与え方が首尾一貫していないように思われる作品も散見される。そこで本稿では，マリネッティ自身の副題を参照しながらも，論者自身の解釈に基づいて，「浸透・同時性」，「オブジェドラマ」，「未来派の自己言及性」という3つの特徴から主要なシンテジの分析を試みる。

第1の特徴は「浸透・同時性」である。「偉大な科学的発見によって生み出されたコミュニケーションや輸送，情報の新しい形態が，人間の精神に決定的な影響を与えている」（TIF: 65-

その中には画家のボッチョーニや音楽家のプラテッラなどもおり，その学際的な性格が窺える。

[19] Verdone(1988: 100)は，未来派の総合演劇を次の6つに区分している。1. グロテスク・エキセントリックなもの。2. 不条理なもの。3. オカルト的･魔術的なもの。4. 抽象的なもの。5. 映画的･視覚的なもの。6. 思想的･論争的なもの。

[20] 本稿ではマリネッティのシンテジだけを取り上げ，他の作者によるものを捨象することになるが，Antonucci (2012: 27)は「総合演劇の最初の経験から，驚愕の演劇の最後の『夕べ』に至るまで，未来派演劇の歴史はマリネッティの歴史でもある」と述べている。

[21] *Il soldato lontano*には「感情の戦略的計画」(Piano strategico dei sentimenti)，*Le mani*には「陳列窓」(Vetrina)の副題が付いている。

[22] *Luci, Cura di luce, Donna + amici = fronte, Le luci, La fine di un giovane, Le basi*の6編。

66）という認識のもとに，マリネッティは時間・空間の座標軸の観念やその受容を根本的に覆す。異なる空間が同時に舞台上で提示され，観客はその浸透を目撃することになる。*Il soldato lontano*（『遠い兵士』1916）と *Paralleli*（『対比』1916）は同様の構造を持つシンテジである。『遠い兵士』においては，食卓を囲む老女と若い娘，そしてその娘に言い寄る若者の空間に，遠い戦場の塹壕の中にいる 1 人の兵士が闖入している。異なる空間にいるはずの後者の姿は，他の 3 人には見えない。突然「サヴォイア万歳！」の激しい叫び声が遠くに響き，その瞬間老女と娘は恐怖に駆られて立ち上がり，若者は頭を抱える。兵士の口は断末魔の叫びに大きく開いている。『対比』でも 2 つの隔たった空間が舞台の下手と上手に同時に提示される。下手ではソファの上に 4 人の売春婦と 2 人の客が座っており，そばに売春宿の女主人が立っている。途中で警官が現れる。一方，上手はアルプスの山岳地帯である。 4 人の山岳兵が体を寝かせたまま銃を構え，その間に 1 人の歩哨隊長がうずくまる。途中で准尉が現れる。この 2 つの空間を浸透させるのは共通の台詞である。同じタイミングで現れる警官と准尉は，前者は 2 人の客のポケットに武器が入っていないか確認した後で，後者は警戒を怠らない山岳兵を見て、ほぼ同時に「よし...結構だ...」（Bene...Bene...）と言って立ち去る。また，その直後のラストシーンでは，売春婦を選んだ 2 人の客に対して女主人が，そして山岳兵に進軍を指示するために歩哨隊長が，やはりほぼ同時に「さあ，行くんだ。ちゃんとしろよ！」（Su, ragazzi! Da bravi! ）と声をかける。以上の 2 つのシンテジでは，叫び声や台詞といった聴覚的要素を媒介に 2 つの空間を浸透させている。

より過激な方法で 3 つの空間を浸透させたシンテジが *I vasi comunicanti*（『連通管』1916）である。舞台の下手から上手にかけて，遺体安置所とカフェのオープンテラス，塹壕が掘られた戦場という 3 つの空間が 2 つの仕切りを挟んで並置される。この 3 つの空間を浸透させるのは 1 人の男である。遺体安置所でスリを働いた男は舞台の前面まで一度出て，仕切りを超えて隣のオープンテラスに行き，ベンチに座る女性と会話や飲食を楽しむ。そこに 1 人の兵隊が現れ，男を戦場へと誘う。男は再び舞台前面に出て仕切りを超えて塹壕へと向かう。これだけでは，聖人の生涯を一枚の画布に描いた宗教画のように，時間的な推移を経た複数の場面の連続のようであるが，決定的な瞬間はその後である。「進軍せよ！城壁を打ち破れ！」の号令とともに，男を含む兵士の集団が 2 つの仕切りを次々に打ち破り，女性や遺族が混乱する中，オープンテラスや遺体安置所になだれ込むのである。極度の躍動とともに，論理を超えた時間と空間の浸透が実現するのである。

Simultaneità（『同時性』1915）と *Un chiaro di luna*（『月の明かり』1915）においては，異空間の浸透の要素に加えて，別の劇作法も使われている。『電気人形』でロボットの存在に託されていた「感覚の外在化」である。『同時性』では，食卓を囲むある家族と化粧台の前の 1 人の売春婦の姿が同時に提示され，最後に売春婦が言い放つ台詞で 2 つの空間が浸透する。また『月の明かり』では，公園のベンチで愛を語らう一組の男女の空間に，太鼓腹の男が侵入し月

明かりで時計を何度も見ているが，恋人たちには彼の姿は見えず，その気配を感じるばかりである。どちらも，先述の『遠い兵士』や『対比』と同様の構造である。だがここでは，異質の2つの空間の虚を衝いた浸透が図られているわけではない。売春婦と太鼓腹の男の存在については，マリネッティ自身が上演用のプログラムに次のように記している。

> 売春婦はここでは1つの象徴などではなく，贅沢や無秩序，危険や浪費といった感覚の総合であり，家庭の平穏な食卓を囲むすべての人々の神経の内で，不安や欲望あるいは悔恨として生きているのである。（TM2004: 545）

> 太鼓腹の男は1つの象徴ではなく，2人の恋人たちが月明かりの下で感じている多くの感覚（将来の現実への不安，夜の寒さと孤独，20年後の人生設計，金，死など）の無論理的な総合である。（TM2004 : 556）

マリネッティは，登場人物の精神の内側に同時に存在する様々な感覚を総合した形で外在化し，敢えて異質の空間に移している。浸透の劇作法は，ここでは現代的な不安を帯びた自我（エゴ）とエスとの分裂の視覚化という機能を果たしているのである[23)]。

マリネッティの第一期のシンテジにおける2つ目の特徴は「オブジェドラマ」である。1910年に発表された*La Pittura Futurista - Manifesto Tecnico*（「未来派絵画技術宣言」）の中で，既に物体の運動に関しては次のように述べられている。

> 仕草は，我々にとって最早，全世界の躍動から切り離された***固定された瞬間***ではない。それは，永遠に***躍動的な感覚***そのものなのである。すべては動き，すべては駆け，すべては急速に変化する。1つの像が，我々の前で変化せずにいることは決してあり得ず，絶えず現れては消えるのである。（Apollonio: 55）

この宣言以降，未来派芸術（特に絵画の分野）においては，物体の運動自体を表現することが1つのテーゼとなり，それは演劇においても例外ではない。マリネッティ自身，前章で引用した『電気人形』において，既に登場人物の心理状態を周囲の事物（ロボット）に外在化して表象しており，その延長線上に，物体が俳優を代替して中心的な役割を果たす以下のような「オブジェドラマ」の提案が生まれたと考えられる。

Vengono（『お越しになる』1915）は，「8脚の椅子と1脚の安楽椅子が少しずつ奇妙で幻想的な生を獲得する」（TM2004: 553）ドラマである。執事から複数の来訪者を告げられ，2人の給仕は食事の準備をするために椅子を配置するが，再び執事が現れ，来訪者が休息を取るため

---

23) この自己とエスとの分裂については，エブレイノフによって最初に公式化され，その後オニールやマスナータの作品でも主題として取り上げられることになる。

の配置に変更を命じる。彼らがそうしていると執事が三度走ってきて「ブリッカティラカメカメ」と謎の言葉を発する。その言葉に反応して給仕がまた配置を整えると部屋の明かりが消え，怯える給仕たちが部屋の隅にうずくまっているうちに，投光器の光に照らされた椅子の影が出口の方へ伸びていく。姿の見えない訪問者や指示機能を失った言葉など，後のベケットを思わせるような不条理に彩られたシンテジであるが，その主題は，物体の生や運動が人の精神に及ぼす影響である。

Il teatrino dell'amore（『愛の人形芝居』1915）でも，物体は生を獲得する。夜のダイニングで，ある家族の愛情のすれ違いの狭間で，サイドボードと食器棚は会話を交わし，木製のおもちゃの劇場ではマリオネットが踊り始める。だが，この物体の生は擬人化されたものではない。マリネッティ自身が解説しているように（TM2004: 549-550），サイドボードと食器棚の会話は，非人間的な形で，物体としての特性を保持したまま，湿気や支えている物の重み，壁から伝わる振動などを伝えるものであり，木製の劇場と踊るマリオネットは，愛人と母との愛の不毛や虚構性，母に構われない少女の孤独などを象徴して動くのである。ここでもオブジェドラマが表象するものは，むしろ不安に苛まれた人間の精神なのである。また，マリネッティが提出した「オブジェドラマ」は，物体の運動だけで人間の精神に影響を与えることができるという点で，後の幾何学のドラマや俳優＝ロボット論，さらには俳優不要論への議論[24]をも開くことにもなる。

第一期のシンテジにおける最後の特徴は，「未来派の自己言及性」である。ここでは，参戦主義のプロパガンダや過去主義的な文化・思想への攻撃，男性性の謳歌といった未来派の政治的・社会的思想が前面に打ち出される。未来派運動の政治的立場を推し量るドキュメントとしては重要性があるが，芸術の主題や表現の点から見ると価値の乏しい作品が多い。

中立主義を憎悪し，第一次世界大戦への参戦を扇動する作品としては，洗練された物腰の女性的な 3 人の男性の前に， 2 人の強靭なボクサーが臨戦態勢のまま侵入してきて， 3 人に唾を吐きかける *Antineutralità*（『反中立主義』1915）や，戦争を扱った劇中劇の中で，戦争を体験した俳優たちの演技にリアリティがないとケチをつける口先だけの批評家や，自らの研究の障害になるとして戦争に反対する哲学者，平和なときには自らの活力や筋力を自慢しておきながら，いざ戦争が始まると肉体的な弱さを理由に出兵を拒否した翻訳家などが，唾棄すべき存在として観客に攻撃される *L'arresto*（『逮捕』1916），マリネッティとボッチョーニ自身が兵士として登場しオーストリア兵と戦う *I ghiri*（『ヤマネ』1916）や，死神と契約を結び，戦死者の命と引き換えに自らの命脈を保っていたオーストリア皇帝フランツ・ヨーゼフが，ゴリツィア陥落の報を受け死去する *Gorizia uccide Cecco Beppe*（『ゴリツィアがフランツ・ヨーゼフを殺す』1916）などがある。また，未来主義の主張を劇化した作品としては，女性的な月の光によって

[24] バッラは俳優を彩色された球体，四角形，角錐などの形に置き換え「幾何学のドラマ」を提唱し，プランポリーニは1924年の宣言 *L'atmosfera scenica futurista*（「未来派の劇的大気」）において，俳優の廃止とガスによる代用を唱える。また，クレイグの「ユーバー・マリオネット」論とも関連を持つ。

性的衝動に導かれ傷ついた意志を，電気の光で治療する男性性の寓話である*Cura di luce*（『電気治療』1917）や，勲章を得た絵画作品を自ら破壊し，「ルニオクラクラリムリリリ」と意味を持たない言葉を叫びつつけることで，自らの規範化・形式化を阻み，常に自らの過去を乗り越え更新していく意志を表明した*Runio Clacla*（『ルニオクラクラ』1916）などがある。

ここまで，マリネッティが1914年から17年までの3年間に制作してきたシンテジを分析してきた。だが，1918年以降の数年間マリネッティは劇作から離れ，この形式による作品は全く制作されていない。他の未来派同人が，同時期に造形的な舞踏や色彩に依拠した演劇を実演したり，航空演劇や映像演劇の理論と実践を提出したりしたこととは対照的である[25]。その1つの要因としては，マリネッティの関心が実際的な政治活動へと移ったことが挙げられる。1918年に*Manifesto del partito futurista italiano*（「イタリア未来派政党宣言」）を発表すると，翌年にはムッソリーニとともにミラノのスカラ座において示威行動を行ったり，戦闘ファッシに参加したりと積極的に介入していくのである。結局，マリネッティが劇作へと復帰するのは，1920年5月にムッソリーニと仲違いをし，ファシズムに距離を取り始めてからのことである。

4.2.2　第二期（1921-1924）のシンテジ

マリネッティによる第二期のシンテジは，基本的には第一期の劇作法に新たな要素を付加することによって成立する。根本的な転換や飛躍的な発展は見られない。

1921年に発表した「驚愕の演劇宣言」において付加された要素は，表題から容易に予測できるように，「驚愕」（sorpresa）である。芸術の本質的な要素は「驚愕」にあると明言し，Fossati（1977: 101）が「観客を巻き込むと同時に異化効果をも与える，あらゆる劇的行為の決定的な共通因子」と評価する「妙案」（trovata）を用いて驚かせながら，観客を陽気にさせることを提案する。

「演劇的驚愕」（Sorpresa teatrale）と副題の付いたマリネッティ名義のシンテジは，*Musica da toletta*（『身づくろいの音楽』1922），*Giardini pubblici*（『公園』1922），*Declamazione di lirica guerresca con tango*（『戦争の叙情詩の朗読－タンゴの調べとともに』1922）の3つである。ジャンニ・カルデローネとの共作『身づくろいの音楽』は，脚の部分に婦人用のエレガントな金色のパンプスを履いたアップライトピアノが置いてあり，3人のメイド役の俳優が，1人は鍵盤上の埃をとり，別の1人はブラシをかけ，3人目が羊毛のナプキンでパンプスを磨き上げる。その身づくろい（清掃）の最中に偶発的に音が出るというだけである。また，カンジュッロとの共作による『公園』は，3つの空間の浸透であり，下手側にベンチに座り口づけを交わしている恋人同士，上手側に「驚愕のアルファベット」[26]で構成された3人の乳母（巨大なBの文字

[25] デペーロは1918年にローマのビッコリ劇場で「造形的舞踏」を上演。1920年にはリッチャルディによる「色彩演劇」がやはりローマのアルジェンティーナ劇場で上演される。また，アザーリは1919年に「航空演劇」を，マスナータは1920年に「映像演劇」を提唱し，それぞれの理論を実践に移した作品を発表する。

[26] 1918年10月22日付でマリネッティが前線からカンジュッロに捧げた宣言。アルファベットや数字の視覚的効果を含んだレタリングの提案を行う。

3つで表されている）と3人の乳飲み子（数字の8で表されている），そして1人の同性愛者が配置され，舞台の前面では6人の俳優が動作と口真似のエンジン音で車に乗っている演技をしている。そして『戦争の叙情詩の朗読…』は，マリネッティが自作の戦争詩を朗読し，荒々しく機関銃の掃射音や爆撃の音を再現する周りで，2人のバレリーナが優雅にタンゴを踊る、ただそれだけである。

一読してわかるように，マリネッティがここで観客に「驚愕」を引き起こすために用いている劇作法上の「妙案」とは，ピアノと靴，戦争詩とタンゴといった異質な要素の並置・浸透であり，実際の上演に際しては，劇場の様々な場所に配置されたオーケストラが，カンジュッロの指揮によって演奏し，「驚愕」の要素を増大したということである。シュールレアリスムの先取りの観はあるものの，劇作法上の目立った発展は見受けられない。

「驚愕の演劇宣言」から3年後，1924年にマリネッティは「抽象触覚演劇宣言」を発表する。宣言の大半は，先行する3つの宣言[27]で達成された内容を含む，それまでの未来派演劇の総括になっており，宣言の最後で提案された2つの演劇形態，すなわち，「純粋要素からなる無論理的な抽象的シンテジ」と「触覚によるシンテジ」だけが新しく付加された要素である。

マリネッティが「抽象的総合」（Sintesi astratta）の副題のもとに提出したのが*Lotta di fondali*（『背景幕をめぐる争い』1924）である。最初に赤い背景幕だけが提示され，その幕の後ろでは言い争う怒号が聞こえる。その後，次々と舞台に俳優が登場しては，ある者は軽蔑したように，別の者は横柄な態度で，意味不明瞭な言葉を吐き，激しい仕草を交えながら赤い背景幕を批判する。そして，青く柔らかな背景幕に変えられることになる。今度は幕の内側からマンドリンやフルートの甘美な調べや含み笑い，女性の情愛のこもった声などが聞こえてくる。その後、舞台は暗転し，暗闇で男の鼾が聞こえる。ここで表現されているのは，赤と青（そして暗闇の黒）の色彩が，無論理的に人の精神に与える感覚である。

マリネッティの触覚に対する関心は1921年の宣言*Il Tattilismo*（「触覚主義」）に遡る。既にその宣言において，触覚主義に基づいた劇場の座席が計画されていた。座った観客が腕を預けるひじ掛けの部分に，異なるリズムで触覚的な刺激を与えながら流れるベルト状の装置を設置することで，視覚や聴覚に加えて触覚においても観客の感性を刺激することができるとしていた。だが，ここで「触覚的総合」（Sintesi tattile）として提出した*Il quartetto tattile*（『触覚の四重奏』1924）と*La grande cura*（『大いなる悩み』1924）においては，観客は経験に基づいた想像の中で，その触感を知覚することになる。黒服の男と2人の学生，1人の美女によって奏でられる『触覚の四重奏』においては，滑るバナナの皮の感触や本の触感，美女の腕の触り心地に唇が触れ合う感触，殴られる拳の打撃などが脈絡のないプロットの中で知覚される。また，『大いなる悩み』では，1人の男が，下手側にいる半裸の美女の柔らかい腕の中に飛び込むか，上手側の刃が不吉に光る壁に飛び込むかの選択を迫られる。「3年の断末魔の後で死ぬより，2分で死

[27] 「ヴァラエティー・ショー宣言」，「総合演劇宣言」，「驚愕の演劇宣言」の3つ。

んだほうがましだ！」と言いながら刃の壁に飛び込んでいく男の選択に論理性や意味があるわけではなく，観客が女性の柔肌の触感と硬質で鋭利な刃の冷たさを実際に知覚することにマリネッティの意図があるのである。

４.３　総合演劇の評価

前項において，マリネッティが提案した独自の形式「シンテジ」を持つ「総合演劇」について検証してきたが，全体としては，直感的な着想が表現としての完成に到達していたとは言い難い。コッラが述懐しているように，従来の演劇に対する未来派の闘争は「論争と破壊の第一段階からそれほど進展しておらず」（Corra: 26），シンテジの多くは，しばしば単純で独善的な知的遊戯の域に留まっていたと思われる。その要因としては，セッティメッリがその責に帰しているように，総合演劇を十全と表現するに相応しい劇団や劇場などの「適切な手段・媒体の不足」（Verdone1991: 24）の他に，シンテジという形式自体にも限界があったと思われる。予測不可能な要素の闖入により引き起こされる驚きを通して，観客の精神に一瞬揺さぶりをかける以上の感興を催すことが出来なかった。マリネッティ自身，1922年に伝統演劇の構造へ回帰した三幕物の戯曲*Il tamburo di fuoco*（『火の太鼓』）を著し，冒頭でその創作の意図を次のように記している。

> イメージや音楽，照明とルイジ・ルッソロの騒音楽器を介して，私は舞台上で騒音の叙情的な演劇化を図りたかった。私は総合演劇を通してその目的に到達することは出来なかった。従って，関連する劇的発展とともに，この印象主義的な戯曲を書いたのである。（TM2004: 195）

劇的断片では克服することのできない課題を発見し，自身の演劇の発展として三幕物の印象主義的な（すなわち，未来派演劇が否定してきたはずの近代的な）演劇を執筆したと述べている。実際，前項で分析した触覚的シンテジ以降，「シンテジ」という言葉からはその本質的な特徴であった「短さ」の概念が失われ，マリネッティは20年代後半以降「連鎖的シンテジ」（Sintesi incatenate）という名称で，物語性や論理の展開が復活した中長編の戯曲へと回帰していくのである。

だが，総合演劇における個々の劇作法を検証するとき，演劇史に決定的な足跡を残した貢献がいくつかあったことも事実である。その最たるものは，観客を劇的行為の主体的な構成要素として規定したことと，それによって近代演劇が持っていた戯曲の絶対性を打破し，劇作法は勿論，舞台美術から照明，色彩，音楽，さらには触覚まで総動員して，観客の精神に働きかける演出への可能性を開いたことであろう。確かに，Listaが指摘していたように，総合演劇の劇作法が，挑発や衝突，驚愕の提示といった観客との正対・対峙に依拠していたために，「未来派の夕べ」で企図していた「舞台と客席との境界の消失」が構造的な成果を得られなかった

（Lista: 425）ことは否めないが，劇行為が観客の精神に直接入り込むと同時に，観客を劇行為の内側に取り込むといった相互浸透のうちに，その目的の大部分は達成されていたのではないだろうか。また，浸透や同時性，オブジェドラマといった斬新な劇作法は，同時代の歴史的前衛や20年代の第二未来派のみならず，第二次世界大戦後の不条理演劇やリヴィングシアターへと繋がっていくのである。

５．おわりに

本稿では，未来派の指導者としての影に隠れがちであった劇作家としてのマリネッティに焦点を当て，彼が宣言において次々に表明した演劇理論と，その実践の結果として成立した戯曲作品とを丁寧に関連付けながら綿密な検証を行った。マリネッティ演劇の出発点はフランス象徴主義であり，その過剰に張り巡らされた類推の網や隠喩を多用した劇作法は，終生彼の演劇の基底をなすことになる。その後，未来派を創立するが，その運動の中心的トポスとなった「未来派の夕べ」における聴衆との関係性から新しい演劇の在り方を着想する。それは，舞台と客席，演じる側と観客との間の境界を消失させ躍動を生み出すというものであった。当時，大衆の娯楽として流行していたヴァラエティー・ショーにヒントを得て，ついに「総合演劇」の理念を明文化する。その中心概念は「シンテジ」と呼ばれる，短さを本質的要素とした劇的断片であり，わずかな台詞や仕草のうちに無数の状況や感覚を凝集する。それが実践に移された戯曲においては，複数の空間を同時に提示する「浸透」や，人間の心理や感情を物体の生に外在化させた「オブジェドラマ」などの優れて独創的な劇作法に加え，驚愕の惹起や触覚への刺激を提案することで，劇行為の内側に観客を引き入れることに，ある程度までは成功したと言える。その後，総合演劇は革新的な推進力を失い，マリネッティ自身も物語性や論理の展開を含んだ中長編の戯曲へと回帰することになるのであるが，その問題についての踏み込んだ議論は稿を改めて行うことにしたい。

いずれにしても，マリネッティが総合演劇において提出した理論や劇作法は，同時代の前衛運動に留まらず，第二次大戦後の演劇にも重要な影響を与えることになる。現代演劇の先駆者の１人として，マリネッティの名前を挙げることを提起したい。

文献一覧

【テクスト】

Filippo Tommaso Marinetti

PÉ *Poupées électriques*, Paris, Sansot, 1909

RB *Roi Bombance*, Paris, Le Mercure de France, 1905

TIF *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2007

TM1960 *Teatro*, a cura di Giovanni Calendoli, Roma, Vito Bianco, 1960, voll. 3

TM2004 *Teatro*, a cura di Jeffrey Schnapp, Milano, Mondadori, 2004, voll. 2

【引用参考文献】

Antonucci G.

2012 *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Roma, Studium.

Apollonio U.

1970 *Futurismo*, Milano, Gabriele Mazzotta.

Barsotti A.

1990 *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni.

Corra B.

1967 *Nascita del teatro sintetico*, in «Sipario», 260, 26.

Debenedetti G.

1999 *Saggi*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 577-585.

Fossati P.

1977 *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi.

Lapini L.

1992 *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia.

Lista G.

1980 *Futurismo italiano. Il luogo teatrale*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli.

Livio G.

1976 *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia.

Mezzetta E.

2006 *Il teatro futurista in teoria*, Pisa, Giardini editori e stampatori in pisa.

Verdone M.

1970 *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, Roma, Officina.

1988 *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni.

1991 *Avanguardie teatrali. Da Marinetti a Joppolo*, Roma, Bulzoni.

田之倉稔

2001 『イタリアのアヴァン・ギャルド　未来派からピランデルロへ』, 東京, 白水社

＊本稿は平成26～28年度科学研究費補助金基盤研究（C）「近現代イタリア演劇における演出の成立過程の研究」（課題番号：26370385）による成果の一部である。