

イタリア未来派のダンス—飛翔と舞踊—¹

横田 さやか

This research examines the Italian Futurist proposals for the imminent evolution of the human body and its possible forms of expressions, specifically concerning the innovations in the art of dancing which laid the foundations of modern dance. Generally speaking, the Futurist perception of the body has been insufficiently considered as the mere admiration of machine in rejection of humanity. Consequently, the groundbreaking and tireless work of the Futurists in the field of dance has not yet received worthy attention from critics - not even in Italy - despite Futurism's centenary fame. This study, based on a thorough analysis of original documents from the early twentieth century, elucidates two of Futurism's fundamental precepts regarding the human form: the body multiplied by machine and the body's synthesis with the airplane. Hence, that which could most fully realize the Futurist ideal of the modern body was precisely the dancing body. Furthermore, I examine a peculiar and unprecedented characteristic of Futurist dance: the attempt to express the interiority of the individuality through the fusion of the physical and spiritual with mechanical forms.

序

20世紀初頭ヨーロッパに勃興した様々な新しいダンスを俯瞰するとき、イタリアという土地がその地図上に取り上げられることはほとんどない。中央ヨーロッパのモダニズムに遅れをとったイタリア文化には、舞踊芸術においても然り、その新たな歴史を先導するほどの動きがみられなかったと説明される。しかし、イサドラ・ダンカン、ロイ・フラー、そしてバレエ・リュスの巡業を招来したそのイタリアにおいてもまた、「踊る身体」を巡る極めて特徴的な現象が見られた事実は、十分にわれわれの興味を惹きつける。イタリアの前衛芸術運動未来派（未来主義）が、踊る身体の可能性へ強い関心と洞察力をみせ、未来派運動のなかに新しい舞踊を創造する試みがあったことは、看過できないだろう。本考察は、ヨーロッパのモダニズムにおいて、ほとんど急かされるように湧き出でた、舞踊界のみならずさまざまな芸術分野、やがては政治、教育を巻き込んだ「身体が目覚め」、すなわちモダン・ダンスの勃興が、なにも限られた踊り手の産物に止まるものでないことも説明づける。

本論考では、伝統という名の足枷に拘束されることをどこよりも運命付けられたかの地にこそ生まれえた未来派が、いかに身体芸術にアプローチしていたのかをつまびらかにすることを目指す。舞踊芸術に組み込まれうる個々の未来派作品を時系列に分析するのではなく、特徴的な概念を抽出し総括することを試み、各テーマに沿って考察を行う。当時の前衛芸術家たちが、いかに舞踊の可能性を察知していたかという現象に注目し、それがいかにして踊る身体を通して表象されたのかを手がかりに考察を進めることが重要であると捉える。

始めに、前衛芸術運動未来派について、この運動の本質とは何であったのかを確認しておくべきだろう。ミラノに結成された未来派は、1909年に発表する『未来派創立宣言』を皮切りに、文学、絵画、彫刻、音楽、建築、演劇、映画、ダンス、室内装飾、服飾、料理等さまざまな芸術分野、さらには日常生活のなかにその実験の場を広げていく。既存の芸術の領域を超え、生来人間がもつより「崇高な」感覚である視覚と聴覚に喚起された美術や音楽に飽き足らず、嗅覚や味覚、触覚をも巻き込み、身体機能とその閾値を拡張させることで、それまでは存在しえなかったような芸術を創造しようと試みたのだ。創立者である詩人フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ（1876-1944）を筆頭に、賛同したアーティストたちの生み出す前衛芸術は多面的に展開し、変容をみせつつ、イタリア国内の運動に止まらず、グローバルに他国のモダニズムへ吸収されていった。マリネッティの自意識が指摘するところによれば（Marinetti 1913a）、

未来派は、偉大なる科学的発明の結果もたらされた人間の感性の抜本的な革新に基づいている。こんにち、電話、蓄音機、汽車、自転車、バイク、自動車、大西洋横断客船、飛行船、飛行機、映画、有名な日刊紙（世界中の一日の総括）を利用する者たちは、しかし、これら様々な形式のコミュニケーション、輸送、情報が自分たちの精神に決定的な影響を行使していることに気づいてすらいない。

言い換えれば、こうした影響に即座に反応を示す者たち、現実に絶えず出現する変容に鈍感ではいられない者たちが、過去の堆積である現在に甘んじる者たちを過去主義者と罵り、あらん限り

の動力を発動し始めたのが未来派であった。機械、戦争、速さを三大美学に掲げるイタリア未来派とはすなわち、計画的政治運動ではなく、むしろ、産業化、機械化の影響下に生きる人間による、変容する生活への鋭い認識と自覚の意思表明、そしてその目まぐるしい変化に対する身体の、むしろ心身の、反応であり、未来派運動とは、新たな未来への飛翔の欲求の形態であった。この特徴から、未来派には新しい身体芸術を生みだすに格好の、宿命的な素質が潜在したことが説明され、かれらこそが、激動する社会の変化を極めて敏感に感知し、身体感覚によって吸収し、そしてその身体を介して、伝統的芸術形式の革新を試みたのだといえる。伝統破壊というドグマが突如紙面に打ち立てられたのではない。人の生きる環境、色彩、音、かたち、リズムが変容するなら、それに適した新たな表現様式の獲得が急務だったのだ。未来派の誕生とはすなわち、身体動作を伴う行為であり、まさに芸術運動のエネルギーの源泉が身体性にあったことは重要な前提となる。

一方、オペラこそが劇場芸術を担うものであり、それに比較して舞踊は芸術的価値の低いものとみなされていた当時のイタリアで、舞踊の伝統はいかに維持されていたのか。イタリアの現代における舞踊の曙として唯一「イタリア性」を呈しているものが、1881年初演の『エクセルシオール』に代表される、パッロ・グランデである。ルイージ・マンツォッティ（1835-1905）による『エクセルシオール』の主題は、文明技術の発展対停滞主義の攻防であり、進歩主義が華々しく勝利する。ただし、パッロ・グランデは振付け芸術の革新という要素はもたず、当時の社会背景を反映したナショナリズムを高揚させる役割を担っていた。すなわち、パッロ・グランデにイノベーションという素質はなく、その意味でも、新しい舞踊のアイデアが異国からの流入によってではなくその地に出現した事象としては、未来派こそが初めてその革新を提言したといっただろう。

また、長らく未来派研究を支配してきた、未来派運動の政治的側面への偏見と資料調査の未徹底とに起因する限定的な解釈は、本論考のアンチ・テーゼとなる。戦後の未来派研究は恣意的に第一次世界大戦までをその活動期と定義し、ファシズム期への言及を避けるために未来派後期に関わる考察を行ってこなかった。また、未来派研究が主に文学研究と美術研究により展開されたことから、舞踊を専門とするものにしか知覚されないようなディテールは長らく等閑に付されてきた。しかし、この主題に早くから着目した数少ない研究者のひとり、リスタが主張する通り（Lista 1990）、未来派活動全体において身体芸術は決して余白に補足されるに止まる芸術分野ではない。未来派による

踊ることへの特殊な試みはこれまでわれわれへ十分に伝達されてこなかったが、数多くの未公開資料の調査が進められているこんにち、2009年の未来派創立100周年記念事業も契機となり、政治概念から解放され、研究領域を越境した、公平かつ詳細な考察が可能になりつつある。

1. 未来派と同時代のダンス

1.1 未来派と同時代のダンスにみられる二潮流

本題に入るにあたり、19世紀から20世紀の始め、目まぐるしい環境の変化に直面した時代の現象であるモダン・ダンスの隆盛には、ふたつの潮流がみられたことを確認する。一方では、機械化、都市化する生活のリズムに抗い、自由な身体動作に個人の表現を委ねる傾向が見られた。ダンカンに代表されるように、個人の内面表現、魂と身体の調和、自然への回帰といったテーマが追究された。他方では、身体そのものが新たな表現を生みだす実験工場となり、テクノロジーを同化しようとし、機械と身体の合体が追究された。機械の機能性を身体の生物学的機能に反映させ、かつ機械的造形美に身体的造形美を転写しようと試みられたのだ。当時の舞踊においてこうした精神（自然）とテクノロジー（機械）の二極性は、対立項を成すのではなく、ひとつひとつの作品のイデオロギーが「機械とそれのもたらす驚異を愛し前者を否定するのか、人文主義的でなく芸術的でないといっただろうか」（Vaccarino 1996: 121）の両極間を揺れ動き続けたといえる。機械賛美を唱えた未来派もまた、「機械崇拜」という造語がなされたように、後者に与する傾向に象徴されるが、同時に見落としてはならない特徴は、実はこの二傾向の交差のなかに新たな舞踊の可能性を見出そうとした点にある。舞踊研究者カジエーニ・ローパが指摘しているように（Casini Ropa 1988: 89）、

興味深いのは、未来派が[...]異なるイデオロギーを詰め込んで、いかにして新しいダンスのダイナミックな研究を実践したかだ。すなわち、もはや自然ではなく、機械と産業の発展が生み出す未来先行的な機械的リズムと調和する、人間的リズムカルな動作である。

未来派は、機械のリズムに共感しながらも、それを人間的に取り入れる。つまり、それを取り巻く環境と一体化する身体感覚を表現し、後者の傾向のなかに、人間性、内面性、精神、情緒といったテーマを発展させることを探求し続けた。すなわち、現代化社会の変容への「同化」と「反発」という対照的な反応がみられた時代にあって、未来派の試みとは、一方の極に偏るのではなく、対極を引用しつつ、両極の交流を身体に吸収した、化学反応のあらわれであったといえるだろう。

1.2 未来派の同時代ダンスへの関心

未来主義者たちは同時代の舞踊をどう捉えていたのか。舞踊批評と呼べるものが、いくつかの宣言文に見受けられる。まず、最新の発明を自らの身体をもって実験したフラーは、未来派のインスピレーションの源であるⁱⁱ。フラーが未来派的である特徴とは、ダンサーの身体が長いスカートによって解剖学的寸法を超越し、未来派の理想的身体像である「増強した身体」に先行している点にある。観客に対するイリュージョン効果もまた未来派の劇場演出に示唆を与えるものだった。一方、女性らしさが強調されるダンカンに対してはマリネッティは辛辣であるが、それはロダンのアトリエでダンカンの踊りに実は強く魅了された経験に基づいている。また、ダルクローズへの言及もみられ、そのリトミック体操が「現代的な意図」を帯びている点が評価される。以上のマリネッティによる舞踊批評は、1917年発表の『未来派ダンス宣言』の導入部分に当てられている。さらに、同時代舞踊界の展開にとりわけ関心を寄せていたのが、画家エンリコ・ブランボリーニ（1894-1956）である。ブランボリーニは、1927年にパリで未来派バントマイム劇団を立ち上げる。当然、バレエ・リュスやバレエ・スウェドワを意識し、イタリア的劇団を目指したものだ。早くから舞台美術の革新に関心を寄せ、1915年から舞踊と舞台装置に関する宣言文を断続的に発表した後、1931年の『印象派ダンスから未来派ダンスへ』と題した文章のなかで、包括的な同時代舞踊批評を展開する。ブランボリーニの解説曰く、ダンカンは「造形印象主義の新しい規則」を打ち立て、フラーは「色彩印象主義」を生んだ。フラーのダンスは、ダンカンのそのように「人間の身体のリズムによる（あるいは自由な）表現に収まる」のではなく、「人による造形美術に属さず、環境に身を投じ舞台行為に参加する」ものだという。つまり、踊る身体がそれそのものの彫像的美しさを目指すのではなく、照明などの舞台効果に溶け込むのがフラーの特徴だ。また、「造形的音楽的妥協から完全には解放されていない、踊る、マイムする集団の実現」と個々人の「熱心な探求と自由な熱狂による作品」（以上引用Prampolini 1931）と二分したうえで、前者にはバレエ・リュスとバレエ・スウェドワを、後者には、マリー・ヴィグマンやグレート・パルツァから表現主義舞踊のダンサーたちを当てている。参照した宣言文に同時代ヨーロッパの新しい舞踊傾向が解説されているのは、それを未来派的舞踊を打ち立てるための布石とする目的による。つまり、未来派のねらいは、同時代の多様な新しい舞踊を分析吸収し、それをいわば叩き台として、いっそう革新的な舞踊を誕生させることにあった。

2. 未来派身体美学と踊る身体

2.1 機械により増強した身体

未来派創立者マリネッティが繰り返し宣言文に描く未来派の理想的身体とは、先にも触れたように「機械により増強した身体」である。1910年の『増強した人間と機械の王国』と題した宣言文では、「モーターと人間の同一化」が急務でありもはやそれは逃れようのないことだと喚起する。人間が実現させるべきは「直観、リズム、本能、金属的規律の絶え間ない交流」であり、すなわち、身体に潜在する始めの三要素と、機械がもたらしたリズム、速度、かたちが融合すべきだという。更に、この可能性は「明晰な精神によってのみ見出された」（以上引用Marinetti 1910a）とされる。対して鈍感な精神は、先にも言及した通り、こうした環境の変化を身体感覚に認知しない。では、未来派的「増強した身体」を出現させるのはいかなる身体か。はたしてそれは、敏捷なる鍛えられた身体、とりわけ「踊る身体」であった。身体がそれを超えた何者かへと進化するには、潜在する身体能力、敏捷性、柔軟性、表現性が求められ、そして訓練によりそれらがいっそう発達する必要がある。とすれば、鍛え抜かれた身体を有するダンサーこそが、必然的にそれらの課題を担う、未来派の理想的身体として描かれる。同時に、体操選手や軽業師の曲芸も好まれた。しかし、技を披露する身体から「踊る身体」が傑出するのは、端的にいえば、ひとつの劇場芸術として他の芸術分野と協働可能であり、未来派にとっては、それ故にいっそう革新的な芸術の誕生に貢献する可能性を有していたからであると考えられる。

マリネッティは、来るべき未来にふさわしい舞踊を発想する想像力と洞察力においてとりわけ秀でていたといえる。未来派創立以来のマリネッティの言葉を読み進めると、身体感覚に関する言及が徐々に具体的なイメージとなって固められていく過程を辿ることができる。その過程で、「踊る」という身体動作のメタファーは、過去からの解放、地からの跳躍と連結し、やがて、飛翔する未来派的身体像として洗練されていくのだ。例えば、敏捷なる身体は未来派芸術を実現する格好の空間であるヴァラエティー・ショーに欠かせない役者であり、マリネッティは理想的身体としてダンサーを挙げる。1913年の『ヴァラエティー・ショー』宣言には、以下のくだりがみられる（Marinetti 1913b）。

ヴァラエティー・ショーは、形と色彩のダイナミズムにより（曲芸師、バレリーナ、体操選手、カラフルな曲馬師の一斉動作、つま先でくるくる回るダンサーが旋回するサイクロン）、あらゆるショーのなかで最も健康的だ。心を奪うような素早いダンスのリズムにのせ、ヴァラエティー・ショーは、最も愚

鈍な魂たちを強制的にその無気力状態から救い出し、
駆けること跳ぶことを強いる。

音楽、ダンス、演劇等のパフォーマンスが繰り返されるヴァラエティー・ショーの特徴は、観客をパフォーマンスに巻き込むねらいにある。未来派のテアトロ・デッラ・ソルプレーザと名付けられたショーも象徴するように、このビックリ・シアターとでも訳せる劇場空間では、観客すらも平静と座ってなどいられなかった。絶え間ない動性を、すべての身体が共有することが目指されたのだ。同じく1913年の宣言文『シンタクスの崩壊、無線のイマジネーション、自由語』では、みずからの身体感覚と対峙し瞑想した結果の、より練りこまれた身体観が発表される。「新たな未来派的感性の要素」のひとつには、「機械により増強した人間。新しい機械的感覚、訓練された力と本能の、モーターの効率との融合」が掲げられる。そして、こうした新たな感性の要素は未来派の「絵画的ダイナミズム、リズムの規格外にある[……] 反優美的な音楽、[……] 騒音音楽、そして[……] 自由語を編み出した」(以上引用 Marinetti 1913a)。これらの異なる芸術言語によって未来派の身体を考案する試みを経たうえで、いよいよ未来派芸術にダンスが誕生する。

1917年の初のダンス宣言『未来派ダンス宣言』ⁱⁱⁱは、未来派的要素、すなわち戦争の要素を題材にした3つの「台本」『流散弾のダンス、機関銃のダンス、飛行士のダンス』を伴う。そこで理想に掲げられたのが、「機械により増強した身体」であった。ダンス概念を提示する箇所、マリネティは以下のように記す (Marinetti 1917)。

筋肉の可能性を超越し、ダンスを通して、われわれがかねてから夢見てきたあの理想的なモーターによって「増強した身体」を目指さなければならない。身振りで機械の動きを模倣しなければならない。ハンドル、タイヤ、ピストンに勤勉に仕え、そうして人と機械との融合を準備し、未来派ダンスの金属主義に到達しなければならない。

すなわち、『未来派ダンス宣言』とは、未来派的身体によってダンスの革新もまた可能であること、それが急務であり、機械、すなわちテクノロジーを用いることで新しい舞踊を創作しようことへの宣言であるといえる。さらに、先行研究に見過ごされがちな特徴として重要なことは、マリネティにはこの宣言文をもって未来派ダンスの定義を打ち立て、それに則した作品を未来派ダンス作品として認知する意図はなかったことである。反対に、宣言文発表の意図は、その最終部に明記されている通り、今後多様な未来派ダンス作品が実現されることを期待してのインヴィテーションに

あり、序章の役目を果たすことにあったのだ。

2.2 機械のダンスによる内面表現

未来派の活動を概観すると、1910年代には、前述の『ダンス宣言』に代表されるように、新しい舞踊のプランが提案され、未来派絵画においても舞踊が好まれて描かれた。20年代は、劇場作品における身体の機械化に特徴づけられる。続く30年代には、身体と航空技術の抽象的な融合を表象する芸術表現「未来派航空美学」が現れるのに対し、20年代には、視覚的に主題が機械であると認知させるための描写や表現方法を用いる叙事的傾向があり、30年代の前段階と捉えられる。

1922年に上演された画家イーヴォ・パンナッジ (1901-1981) とヴィニーチョ・パラディーニ (1902-1971) による『未来派メカニック・バレエ』は、衣装で四肢を固められた身体によるバレエである。身体の各部は直方体や円錐のなかにはめ込まれ、こんにちではロボットと呼べる機械人間が登場する。ここで注目すべきは、甲冑のような衣装を被らせることでダンサーの自然な動作能力が否定されたのではなく、人間特有の感情や個性を機械にも見出そうとした点である。なおかつ当時ヨーロッパの前衛芸術を刺激したメカニックというテーマを扱った試みとは差別化を図り、更にもう一段階洗練させようという意図が込められていた。その意図は同年発表の『機械芸術未来派宣言』に記されている。端的に要約すると、機械のフォルムに触発された同時代の芸術表現が視覚的要素に着想を得て再現するばかりで、精神性をないがしろにしてきた点を指摘し、逆に未来派機械芸術は精神性も表現する、というものだ。すなわち、「機械の外観」、**「外形」**に注目したまでの「見た目の化学的法則」を模倣する表現に甘んじることなく、「**機械の精神**」や「**内面性**」、果ては「**抒情的な内容**」までも表現することが必要だと主張する。より雄弁な一文を引用するならば、「こんにちあらゆるヒューマン・ドラマは、機械によって、機械内に展開される」(以上引用 Pannaggi 1922)。機械という、産業のみならずあらゆる芸術にインスピレーションを与え社会の変容を加速したモンスターに対し、反発するのではなく、ただフィジカルに同化しようとするのではなく、スピリチュアルに共鳴したいとかれらは考えている。この宣言文に記されたキーワードからは、同時代モダン・ダンスのひとつの傾向が思い起こされる。たとえばダンカンの踊る身体は、身振りによって彼女の**内面性を外在化**させた。魂の語る自然な言語が、身体の動きそのものになるだろうと、近代の西洋身体論には与さない予測を語っていたダンカンの言葉を考慮しつつ (cfr. Duncan 1969)、『機械芸術未来派宣言』を読み解くと、おそらくかれらに

客観的自覚はなかったにしても、崇高なる魂に対し体が卑しいものとされた心身二元論から脱した「身体が目覚め」の傾向を読み取ることができるだろう。機械という媒体を介して情緒を表現するのが機械芸術であると主張されているからだ。すなわち、『未来派メカニック・バレエ』は、心身が機械と融合することで表現可能になるいっそうダイナミックな内面性の外在化を目指したダンスであったといえる。



『メカニック・バレエ』の衣装をモチーフにしたフォトモンタージュ、イーヴォ・バンナジ、1924年

2.3 機械のダンスを踊る優れた身体

1924年に上演された、フォルトゥナート・デペーロ (1892-1960) による未来派舞踊劇『3000年のアニッカム』は、われわれにとって実に興味深いエピソードを残している。ダンサーは機関車に扮し、筒型の衣装を被って踊らなければならない。厚紙でできた衣装は、関節各部が湾曲するように制作されたが、ダンサーにとってそれを被って踊ることはもちろん容易ではなかった。雇ったダンサーたちが、衣装リハーサルを試みるやいなや契約を破棄し逃げ出してしまうことの繰り返しだった。ようやく、四肢を筒で包まれた状態でもそこから新しい表現を生み出す能力を備えたダンサーが現れたときのことを、デペーロは「最後に勝ったのは、テクニックと忍耐だった」(Depero 1940: 39-40) と書き残している。回想録に残されたこの言葉から、ダンサーが経験した苦労を想像することができるだろう。筒を被り踊り遂げることができたのは、高い技術と忍耐力を備えたダンサーだったという。つまり、未知の空間に身を拘束されながらどのような動きを編み出せるのか、この難問と対峙できたダンサーとは、身体可動域

の精神的無限性を感知し、かつ、フォームを編み出すために熟考し、これまで存在しなかったような表現の可能性に根気強く挑戦するだけの精神を備えた者でなければならなかったのではないか。自らの身体ではない異物に神経と意識を調和させながら、舞踊劇として与えられたテーマに相応しい動作ができるテクニックを要したと考えられる。デペーロが書き残したこの経験は、ベルグソンの身体能力の発見に則しても説明がつかぬだろう。概念上は、前述したようにマリネッティが描く理想的身体像もまさにベルクソンの理論に則したものである。身体は拡張し、情念、欲求、喜び、悲しみといった内的な変化が外的な身体的兆候を伴うことや、まるで意識が外在し、強さが拡張していくような感覚が現実のものであること、こうした筋肉や神経の伸縮が、自分の身体だけでなく、それを増強する「媒体」を介してでも可能なことは、まさに同時代の発見であった。そして、身体が機械と融合し、解剖学的寸法を物理的に超越する身体の拡張と意識の外在化を図る試みは、20年代の機械と融合するダンスの特徴に共通する試みであるといえる。

3. 飛翔と舞踊「翼が欲しい！」

3.1 飛行士のダンス

以上のように、身体芸術の可能性への強い関心がみられたことをつまびらかにしたうえで、未来派と舞踊とが根源的なテーマを共有していることを明らかにできるだろう。それは、両者に潜在する「地からの解放」を欲する身体動作から説明される。すなわち、「飛翔への欲求」である。マリネッティは、現代文明によって初めて人間が体感した、スピード、リズム、また飛行機による飛行に自らも共鳴する。そして、古の人間が進化し、「モーターにより増強した踊る身体」を補綴する翼をつけた「飛ぶ身体」に変身する必要があると想像した。飛行機に乗り空を飛ぶという強制的な地面との肉体的かつ精神的断絶体験が、新たな未来派身体芸術を生み出すことになるのだ。

事実、イタリアの飛行技術の歴史は、未来派運動と歩調を合わせ発展する。飛行する機械に融合する身体が、もはやファンタジーの産物ではなく現実になり、それは芸術にも極めて重要な転換をもたらす。1909年に出版されたマリネッティの未来派小説『月光を殺せ!』では、登場人物の未来派主義者たちが叫ぶ。「翼が欲しい! ならば飛行機を造ろうじゃないか」。そして、マリネッティを乗せた複葉機が離陸するさまがこう描かれる。「敏捷な展開に酔いしれながら、[複葉機は] 活き活きとパタパタと軽やかなそしてリズムカルな飛行で離陸する。まるで乾杯と踊りへいざなう歌のごとく」(以上引用Marinetti 1909b)。ここで既に、

飛行と踊りの関連性がメタファーとして現れていることが注目される。同時に、搭乗している身体そのものが飛行の主体として知覚される。すなわち、マリネッティは、進化論に基づき、人間の身体そのものが飛ぶ身体へと生物学的進化を果たしようと考え、「われわれは、[...] 人間の変身の可能性を信じている。[...] 宣言しよう。肉体には、翼が眠っている」(Marinetti 1910a)と謳うのだ。

1910年、マリネッティは、実際に飛行を体験した直後、みずからの精神が空中で震え歓喜する感覚を以下のように回想している(Marinetti 1910b)。

機中、ガソリンのシリンダーに腰を下ろし、腹は飛行士の頭に熱せられて、わたしは、ホメロスから継承される古臭いシタックスのばかばかしい無益さを感じた。言葉を解放し、それを古代ローマ時代の牢獄から救い出すことが急務だ。ホメロスは、愚者がみなそうであるように、生来用心深い頭と腹、2本足と2足の扁平足を有してはいるが、2つの翼だけは決してもつことはないだろう。

また、同じ飛行体験について、身体動作を引用しながら以下のようにも回想する(Marinetti 1916)。

ビエロヴチック飛行士とともに初めて飛行したとき、わたしは、胸が開き、巨大な穴になって、まるでそこに心地よほどに青空まるごとするりと、ひんやりと、どんどん流れ込んでくるかのように感じた。[...] 増大する軽さ。無限の快感。スタットと軽やかなひと跳びで機体から降りてみたまえ。背負っていた重みから解放されている。君たちは道という束縛に勝利したのだ。這いずり回ることを人間に強制した掟に勝利したのだ。

そして、こう結論づける。「速さ = 散乱 + “わたし”の濃縮。ひとつの身体が駆け抜けた空間は、その身体の中に濃縮される」(ibid.)。外界、自然、すなわち身体の在るその空間と身体そのものとは、分断された存在ではないと、皮膚感覚で感知しているといえる。マリネッティは、飛行する機械と同化することで、あるいは、身体そのものが翼を得ることで、人間が重力に打ち勝ち、翼を有する超人となると考えたのだ。この飛行体験を経て、いよいよ未来派的飛行のダンスが考案される。

『未来派ダンス宣言』は、第一次大戦の前線に身を置き、空中戦の爆音と上空で繰り返される戦闘機の「パフォーマンス」を目の当たりにしながら考案された。『流散弾のダンス、機関銃のダンス、飛行士のダンス』のうち、流散弾と機関銃を主題にしたダンスの特徴が地上の動作に止まるダンス案であり、先に考察した20年代のアイディアに先行するのに対し、『飛行士のダンス』は、

空中の動作に振付けを描き出す。『飛行士のダンス』の台本には、全6場構成の振付けと舞台美術、小道具が指示されている。ひとりのバレリーナが機体の飛行を模倣し、胸にプロペラを模った小道具を付けた衣装を着て踊り、身体動作に同調してそのプロペラが振動する案が記されている。バレリーナは、うつ伏せの状態から飛行機の離陸を模し、跳躍し、風景と一体化しながら踊り、照明の点滅は稲妻を表すという。非常に興味深いことは、たとえマリネッティが舞踊については素人であったにしても、バレエの歴史の本質を突いた新しいダンスの草案を立ち上げている点である。詩人であるマリネッティにそこまでの自覚はおそらくなかったにしても、見事なまでに、19世紀に完成をみたロマンティック・バレエのひとつの主題、エアリアルなものへの憧れを未来派的文脈で塗り替えるのが、この『飛行士のダンス』であるといえるのだ。

3.2 未来派航空演劇

さらに、『飛行士のダンス』台本の補綴といえる興味深い構想が、1919年に画家であり飛行士でもあったフェデーレ・アザーリ(1895-1930)が発表する『未来派航空演劇』宣言である。この宣言でアザーリは、空が舞台であり、滑空する機体が演技者である、新しい空の総合芸術を打ち立てる。更には、飛行機の空中での動きに意味付けをしていく。バレエやパントマイムにならい、飛行機の動きに表現性を見出したのだ。例えば、アザーリはこう記す(Azari 1919)。

われわれが飛行によって創造する芸術形式はダンスに類似する。ただし、壮大な背景、比類ないダイナミズム、そして空間の三次元に応じた動作展開を実現することで生まれる多様な可能性、という点ではダンスを果てしなく凌駕している。宙返りは喜びを、横転は焦り、いら立ちを表す。また、翼を左右交互に繰り返し動かすのは夢うつつであることを示し、“落ち葉のような”長い降下は郷愁あるいは疲労感を意味する。

精神状態が身体動作を変容させうる特徴を、アザーリは空中の飛行動作に転化していることが読み取れる。この解釈についても、19世紀にバレエの教則が制定される過程で、身体動作が記号化されその法則が成立した歴史を思い起すことができるだろう。この宣言文は、飛行中の動作ひとつひとつを形式立て成文化する試みであるともいえる。さらに、同時代モダン・ダンスのひとつの傾向である精神と身振りの調和を思い起こせば、「身体が目覚め」の時代にあって、アザーリの理論が決して空想的で奇抜に過ぎるものではなかったことがわかる。アザーリはさらに、身体と機体

との融合を解剖学的視点からも説明してみせる (ibid.)。

機体はパイロットの身体の延長部分になる。骨格、腱、筋肉、そして神経が機体の桁に、金属線にまで伸びていく [...]。ひとりの飛行士は必ずしもいつも同じようには飛行しない。飛行とはすなわち、常にパイロットの精神状態の正確な表現なのだ。

つまり、視覚的に認知しうる骨格のみならず、臓器と機体の装置こそが融合すると考えているのだ。ここでもまた、飛行士アザーリが実際にアクロバット飛行を体験し、それによってかれの身体が新たな感覚に反応した結果としての気づきであったことを再度強調したい。すなわち、マリネッティが『未来派ダンス宣言』にて、滑空する飛行機がダンサーであると見出したなら、アザーリは飛行機の飛行そのものもダンスであると想像した。更に重要な点を強調するならば、地上から空のダンスを見上げる聴衆の視点でそれを発見したのみではなく、「飛ぶ身体」にとって飛行そのものが踊りになりうることの指摘でもあった。前者の視点では、古から跳ぶことを夢見てきた人間にとって、翼をつけることが唯一飛行の夢の合理的な説明であったように、飛行神話は想像力を加速させ、飛行機を擬人化する。この意味において、マリネッティが空の飛行機を眺めながらそれをスカラ座のバレリーナみたいだと喩えていることは実に興味深い。例えば、「スカラ座のバレリーナのような桃色チュールの飛行機」(Marinetti 1969: 177)、あるいは「薄藤色、藍青色、橙色、瑪瑙色、黒、黄玉色、紅色のヴェールが広がるなかで、まるでふたりのバレリーナのように衣装をまとった [2機の] 小型飛行機」(ivi: 246) といった、バレリーナの踊りに合わせて揺れ動くチュチュと機体を霞める雲との連想を書き残している。そして、後者の視点は、ひとつのダンス作品として見事に証明されることになる。

3.3 未来派航空ダンス

1930年代になり、いよいよ、飛行ダンス理論を実践するダンサーが誕生する。ジャンニーナ・チェンシ (1913-1995)^{iv}、ミラノスカラ座バレエ学校で訓練を受けた若いバレリーナが初めて、それまでは草案にすぎなかった「踊る身体」と「飛ぶ身体」の融合を『航空ダンス』として実現してみせる。チェンシは厳格なクラシック・バレエの基礎のもとに未来派に参加したのであり、敏捷なる鍛えられた身体に明敏なる精神を宿した、理想的な未来派ダンサーの素養を備えていたといえる。さらに、チェンシもまたこの作品振付けのためにアクロバット飛行を体験したことは、未来派バレリー

ナの形成過程で重要な経験となる。イタリア初の女性飛行士であるおばからの影響も受け、チェンシの幼いころからの憧れは、バレリーナと飛行士だったのだ。

『航空ダンス』が完成を見るのは1931年、飛行機とその飛行を作品の主題として用いる試みが未来派運動のあらゆる芸術分野に共通する現象「未来派航空美学」として、実現した時期にあたる。チェンシは、唯一の未来派バレリーナとして未来派の夕べに参加し、同年の「未来派航空絵画と舞台美術展」においてそれまでの試みをもっとも未来派ダンスらしいかたちで完成させた。その『航空ダンス』の構成は、チェンシによるソロであり、音楽を伴わず、マリネッティが舞台袖から朗誦するオノマトペを多用した未来派航空詩に合わせて踊るものだった。さらに舞台美術に代わり、ブランボリーニが描いた飛行をテーマにした航空絵画が展示され、その航空絵画を踊りに「翻訳」する試みでもあった。チェンシの意思も汲み制作された、ブランボリーニのデザインによる当時の水着のような光沢あるレオタード衣装は、とくに斬新さが際立つ。素足にパイロット風キャップとレオタードを身に付けるのみの装飾を排除したシンプルな衣装であり、身体のラインを露にした、身体の物質化が既に見出せる。そして、クラシック・バレエのバを習得した身体は、それに制限されることなく、独自の身振りを編み出した。

『航空ダンス』は、未来派ダンス実験のひとつの到達点と考えられる。20年代に機械のかたちを模倣することでそれとの融合が試みられたのなら、チェンシは、幾何学的な物体を被らずに身ひとつで、説明的小道具も用いずに、同一の主題を表現してみせた。事実、当初チューブの巻き付けられた衣装など、甲冑衣装と同コンセプトの衣装が提案されたが、チェンシ自身がそれを拒否している。



『航空ダンス』、ジャンニーナ・チェンシ、1931年

ダンスの身振りのみで表現が可能であると自負していた所以であり、機械との融合という主題の抽象化がみられる。また、『航空ダンス』が表現したテーマとは、滑空する機体の模倣だけでなく、飛行士が体感する、つまりチェンシ自身の、恐怖と興奮の入り交ざった精神状態でもあった。この特徴は、ダンカンを始めとするモダン・ダンスのひとつの潮流と同じ意図をもつとってよいだろう。そのために、チェンシは、自らがダンスの「作者」となり内面性を語りうる身体の自由な身振りを考案したといえる。

結

神聖なる不可侵の領域であった天空へ近づくことが科学技術の発展によって現実のものとなり、アクロバット飛行の高速旋回する運動へ身体が巻き込まれると、人間の感覚は、前代未聞の現象を知覚することを強いられた。未来派は、それに敏感に反応した象徴的な芸術運動であった。未来派運動そのものが、あらゆる芸術分野に一貫して、身体性の介入を本質に宿していたのだ。その特質は、身体芸術においても発想の源となり、現代生活のスピードやリズムを吸収する身体は、それに同化し、さらに自身も飛翔してみることで、新しい舞踊を編み出しようと考えられた。気球が発明された時代にロマンティック・バレエのバレリーナが非人間的な妖精になって軽やかに舞うのなら、飛行機が発明された時代に、『飛行士のダンス』が、超人間的な飛行機に扮して、アクロバティックに旋回しダイナミックにスピード感をもって踊るバレリーナを誕生させたと説明することも可能だろう。舞踊については素人であったマリネッティは、図らずも、飛翔への欲求を踊り続けたその歴史をなぞらえ、自らの身体感覚によって、跳ねる、飛ぶ、舞う、といった身体の動きを舞踊に結びつけていたのだ。

未来派が踊る身体に可能性を託し、身体表象とパフォーマンスに対して強い関心を向けていたことを明らかにしてきたが、重要なことは、未来派の創造したダンスとは、機械と融合することでいっそう現代的な人間の内面性も表現しうるものであった点である。さらに主張された点は、精神と身体動作に注目しそれがダンスとして完結したとき、未来派がバレエ成立の歴史をなぞり、飛翔する身体と踊る身体の未来派的新しい関係を構築させた事実である。また、そうした未来派的身体が、飛翔すること、そして踊ることを潜在的に希求し続けた特徴については、長らく批評の側からなおざりにされてきたテーマであり、こんにち更なる資料調査と再考察の動きが進められているところである。

引用文献

- Azari, F.
1919 *Il Teatro aereo futurista* (volantino, in data 11 aprile 1919)
- Bonfanti, E.
1995 *Il corpo intelligente. Giannina Censi*, Torino, Il segnalibro, 1995.
- Bonito Oliva, A.
2009 *Futurismo Manifesto 100 × 100. 100 anni per 100 manifesti*, a c. di, catalogo della mostra, Milano, Electa.
- Carandini, S.
1996 *La danzatrice è una metafora. Poesia del corpo e composizione dello spazio nella danza di Loïe Fuller*, in *L'astrazione danzata. Le arti del primo Novecento e lo spettacolo di danza*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 84, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996, 5-18.
- Casini Ropa, E.
1988 *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, il Mulino.
- Depero, F.
1940 Versione inedita del capitolo *In giostra coi futuristi*, di Fortunato Depero nelle opere e nella vita, Trento, Tipografia editrice mutilati e invalidi, ora in *Il Teatro Futurista a Sorpresa. Documenti*, a c. di L. Caruso e G. Longone, Firenze, Salimbeni, 1979, 38-46.
- Duncan, I.
1969 *The Art of the Dance*, New York, Theatre Arts Books, 1969.
- Fonti, D.
2001 *Gino Severini. La Danza 1909-1916*, a c. di, catalogo della mostra, Milano, Skira.
- Lista, G.
1990 *Lo spettacolo futurista*, Firenze, Cantini.
- Caruso, L.
1990 *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909-1944*, a c. di, Firenze, S.P.E.S.
- Marinetti, F. T.
1909a *Fondazione e manifesto del futurismo* (in «Poesia», nn. 1-2, febbraio-marzo 1909)
- 1909b *Uccidiamo il chiaro di luna!* (volantino, nel 1909)
- 1910 *L'Uomo moltiplicato e il Regno della macchina* (volantino, nel maggio 1910)
- 1912 *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (volantino, in data 11 maggio 1912)
- 1913a *Distruzione della sintassi, Immaginazione*

senza fili, *Parole in libertà* (volantino, in data 11 maggio 1913)
 1913b *Il Teatro di Varietà* (in «Lacerba», n. 19, ottobre 1913)
 1916 *La nuova religione-morale della velocità* (in «L'Italia futurista», anno I, n. 1, 1 giugno 1916)
 1917 *La danza futurista. Danza dello shrapnel. Danza della mitragliatrice. Danza dell'aviatore* (in «L'Italia futurista», anno II, n. 21, 8 luglio 1917)
 1969 *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, a c. di L. De Maria, Milano, Mondadori.
 Pannaggi, I e Paladini, V.
 1922 *L'arte meccanica. Manifesto futurista* (in «Lacerba», ottobre 1922; in «Noi», n. 2, maggio 1923)
 Prampolini, E.
 1931 *Dalla danza impressionista alla danza futurista* (in «Oggi e Domani», anno III, n. 4, 23 novembre 1931; in « ± 2000 », anno I, n. 2, 15 giugno 1932)
 Vaccarino, E.
 1996 *La Musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Genova, Costa & Nolan.
 1998 *Giannina Censi. Danzare il futurismo*, a c. di, catalogo della mostra, Milano, Electa.
 Yokota S.
 2012 *Il corpo danzante del futurismo: storia dell'aviazione e tentativo di volare danzando*, in «Danza e ricerca. Laboratori di studi, scritture, visioni», n. 3 (<http://danzaericerca.unibo.it/>), Bologna, 61-83.

ⁱ 拙論は、執筆者による博士論文 (*La danza nel futurismo: Giannina Censi e la danza moderna* 「未来派の舞踊—ジャンニーナ・チェンシとモダン・ダンス」, 東京外国語大学・ボローニャ大学共同学位授与制度に則し, 2013年6月ボローニャ大学に受理され, 同年11月東京外国語大学に受理された) のために実施された資料調査とその研究を基盤としている。本論中に引用する未来派の宣言文に改訂や修正を含む複数の版がある場合は, 決定版とされるものを引用し, 文献リストには引用した版のみを記した。また, 先行研究中の宣言文の書き写しにはときに誤謬や誤脱が見受けられるため, 可能な限りオリジナルのデータやレプリカ版 (cfr. Caruso 1990; Bonito Oliva 2009) を参照した。宣言文の和訳は筆者による。
ⁱⁱ ロイ・フラーが同時代の視覚芸術に巻き起こした一種の狂乱に, 未来派の画家らも決して無縁ではなかった。周知のように, バリを中心に多くの絵画, デッサン, ポスターや彫刻がフラーのスコート・ダンスを象っていたが, 未来派の絵画にとってもまた, 踊り手を創作の主題に据えること, すなわち踊る身体を表象は, とりわけ好まれたテーマであった。視

覚が物質としての身体を捉える行為でなく, 身体感覚を巻き込むものであることへの気づきが絵画の作成方法を揺るがしたことは, 未来派として例外ではない。走行する自動車や汽車を題材に速度とダイナミズムを平面のキャンバスに描き移そうと試みられた時期, ウンベルト・ボッチョーニが描いた身体はもはや直立静止したそれではなく, ジーノ・セヴェリーニはダンスを題材にした作品を多数描いた。ジャコモ・バッラは, 速度の抽象化を描く一連の「速度線」作品を研究した後, 踊る身体の徹底した抽象化を実現させた。未来派絵画にとって「踊る身体」が示唆に富んだ格好のテーマであったことは, 画家たちの手記からも確認される。未来派におけるダンスと視覚芸術の関係については, とりわけCarandini 1996, Fonti 2001が参照される。

ⁱⁱⁱ 『未来派ダンス宣言』は同年のパレエ・リュスローマ公演に際し, 画家ジャコモ・バッラがバレリーナのいないパレエ『花火』を上演させたことを受けて発表された宣言文である。1914年から断続的にみられた, 未来派アーティストとディアギレフ, マシン, ストラヴィンスキーらとの交流は, 互いの作品創作に少なからず影響を与えるものだった。イタリア舞踊界のパレエ・リュス受容の問題と未来派とパレエ・リュスの活発な交流についてはいずれも重要な特徴がみられ興味深いテーマであるため, 他の機会を得て考察を行いたい。

^{iv} ジャンニーナ・チェンシは, 1930年代半ばに現役を退いて以来, 1995年に没するまで精神的に後進の指導にあたった。ある意味時代に許され, チェンシ自身が未来派ダンサーとして体験を語り, 『航空ダンス』の再演に携わるまでには, 1979年に始まり1980年代を待たなければならない。チェンシについては総括的な研究がなされたものの (cfr. Bonfanti 1995; Vaccarino 1998), 未だ未調査の一次資料も多く存在していると思われ, 未来派ダンサーの軌跡の全容はまだ明らかにされていないと考えられる。本論におけるチェンシの活動に関する言及は, トレント・ロヴェレート近現代美術館付属20世紀アーカイヴにおいて実施した資料調査 (日記, 書簡, 雑誌記事資料, 写真, 録音, 録画資料等) に基づく。また, チェンシ以前に未来派に関わった女性ダンサーたち (Valentine de Saint-Point, Maria Ricotti, Zdenka Podhajská等) については本論では触れないが, それは本論では未来派の舞踊表現への概念が発展していく過程に特徴的な概念を総括することを目的としたためである。とくに未来派創立時に未来派に参加したヴァランティース・ドゥ・サン＝ポワンについては, しばしば未来派ダンサーの代名詞であるかのように挙げられるが, それは多くの未来派研究が恣意的に第一次大戦後の芸術活動を考察してこなかったことに起因すると思われる。未来派の理想的身体を舞踊に表現することがイタリア固有のものとして実現されたのは, 未来派活動期の後期に至ってのことであり, チェンシの活動がそれを総括するものであることが, 最近の研究によって明らかにされている。チェンシ研究としては, ロマンティック・パレエと未来派ダンスをめぐり, ゴーティエとマリネットイ, タリオーニとチェンシをそれぞれ比較しての考察をYokota 2012に詳しく論じた。