

大正期の新興美術運動と「劇場の三科」

五十殿 利 治

「劇場の三科」は三科会員の直後、大正一四（一九二五）年五月三〇日の一夕（に限り）、築地小劇場で催された「三科」の美術家たちによる「試演」（吉田謙吉）（一）の会——今日流の用語を用いるならば「パフォーマンス」といえる——である。諸芸術の境界線を横断したこのきわめて挑戦的な試みについては、これを演出したり、自ら出演した作家たちのみならず、一部の近代美術研究者も大正期の新興美術のひとつの頂点として着目し、一定の評価を与えている。たとえば、昭和二（一九二七）年、新興美術運動を総括した一文で神原泰氏はこう位置づけている——「私は三科の功績は『劇場の三科』であつたと思ふ。今迄どんな劇団もどんな芝居小屋もこんなに激しくこんなにも徹底的に、演劇と観客と作者とを愚弄したものはなかつた。」（二）肯定と否定という二律背反的な評価の振幅の大きさに「劇場の三科」の成し遂げた表現の拡張を読むことは難しくない。また、未来派美術協会を始めとしてこの時代の先鋭的な美術の動向について基本的な調査研究を行った本間正義氏は「絵筆ではおさまらぬ感情を、全身の行為で表現しようとするもの

で、大正期前衛の頂点を示すものであった」と評している（三）。ところが、これほどまで刮目されているが「劇場の三科」については、大正期の新興美術全般についての研究と同じく、十分にその内容が明らかにされ、史的な位置づけがなされているとは思われないのである。新興美術自体が依然としてわが国の近代美術史の片隅に置き去りにされて、作品の所在調査も不十分なままに、ただ模倣であるとか、性急な移入であるとかという既成の判断が先行してしまっているのが実情ではなからうか（四）。同様に、この「劇場の三科」も美術史から、そしてまた演劇史から抜け落ちてしまうようにみえる（五）。本稿はこのような歴史のいわば陥没点である「劇場の三科」についての事実関係を可能な範囲で整理するとともに、その余波よりもむしろ源泉と前史に焦点をあてて論及しようとするものである。

一 三科の結成と三科会員の

「劇場の三科」はたしかに評判を呼んだ出来事であったようであ

る。やまと新聞の「演芸雑話」で「劇場の三科といふのが公演の人生は舞台稽古も必要はない、見物が詰まらない面白くないといへば成功なのだとかの宣伝、見物が来なければ更に大成功といふのもあらうかい、大いに成功させてやれ」(6)と逆に皮肉られたように「劇場の三科」は観客に対してダダ流の意図的な挑発を仕掛け、既成の芸術上の規範を紊乱することに主眼がおかれていたことは疑いのないところである。しかし、イタリア未来派のことを想起してみても(7)、(三〇世紀初頭の芸術におけると限っても)挑発はなにもひとりダダの専売特許ではないであろう。またダダ的なパフォーマー・マンスだからといって、すぐにドイツから帰朝しその多彩な才能を「マツオ」に拠って縦横無尽に発揮しつつあった村山知義と結びつけてしまうのはいかにも性急にすぎよう。いませこし三科成立の経緯を遡行して仔細に考察すべきではないかと思われる。

そもそも大正一三(一九二四)年一〇月に結成された「三科」は——結成を呼びかけた木下秀一郎は当初汎三科造形芸術協会あるいは三科造形芸術協会という名称を考えていたようである(8)——既にそれまで離合集散を経験していた、未来派美術協会、アッシュン、マツオ、DSD(第一作家同盟)などの新興美術団体に属した美術家たちがひとつに合流したものであった。このように異趣同舟のゆえ早晚解散するように運命づけられており、事実、翌年九月の上野自治会館での第二回の展覧会で会期を全うしないまま空中分解することになった。しかし、半面で間違いないような多彩な動向の異種交配が「劇場の三科」を實現させた大きな原動力となり、不条理ともいえるほどにダイナミックな劇的空間を創出したことを見逃すことはできない。なお、おそらく各方面に配布すべく印刷され

た「三科・規則」によると、会員としては浅野孟府、ブブノールヴァ(以下ブブノワと表記する)、神原泰、木下秀一郎、松岡正男、村山知義、中原実、岡本唐貴、大浦周蔵、渋谷修、玉村善之助、矢部友衛、柳瀬正夢、吉田謙吉、横井弘三が名を連ねている(筆者が入手した「規則」ではこのうち松岡だけは印刷後に手書きで訂正、削除され、ごく初期の時点で参加を翻意したように思われる)(9)。

三科の結成には必然的な状況が醸成されてはいたが、他方その発端からするとなにかしら偶発的な面もないではなかった。大正一三年四月、一時福井に赴任して未来派美術協会から退いていた木下秀一郎は帰京すると、同年一月号の『みづゑ』に「三科展設立運動に就いての私の計画」という私案——というのは彼自身にもはっきりとした成算があったわけではないからである——を発表して、大正一一(一九二二)年一〇月の「三科インデペンデント展」以来、実質的に活動を停止した未来派美術協会の精神を受け継ぎつつも、展覧会組織を一新して「日本の新時代に要求された展覧会としてあなた方の作品の発表機関として提供される」、「今度新生した『三科展』を唱えたところ、急速に計画が具体化していった。翌月号の『みづゑ』に木下は再び筆をとり、三科の結成を報告するとともに、次のようにそれがきわめて時宜にかなったことであったと述べた——「仕事や姓名などは誰れのものも深く知り合つて居るら、何分にも金々一面識も無い間柄だったので今日迄に既に当然結合すべき運命に在り乍ら、お互いも希望し乍らも、相識る機会がなかつたのですが遂にお互いが相近寄つて三科が美しい友情でコンクリートしたのです」(10)。村山も同じ号の『みづゑ』の「展覧会組織の理想」で三科結成の「必然」を別の角度から位置づけた。

「私達は着々と現実を改造し、とらはれた人々をも不可避的にこの理想的な組織の中へ引きずりこまなければならぬ。しかしその為にはあらゆる『頑迷なるもの』と闘ふことが必要である。従つてあらゆる手段を用ゐることが必要である。三科の誕生はこの意味において必然である。」(傍点は村山)(11)

さらに神原も「三科がどうして生まれたかと云ふよりは、三科は何故に今迄生まれなかつたと云ふ方が本当であらう。それくらひ三科は世の中から要求されて居るものなのである」と力説する(12)。このように諸々の新興(美術)勢力の大同団結の機が熟しているということは会員達に共通した認識であつたようである。

たしかに大正一一(一九二二)年に尾形亀之助や渋谷修が奔走して「三科インデペンデント展」が開催された頃から画壇の勢力地図の様相が多少なりとも変化する兆しがみえていた。すなわち、新興美術を担ひまた支持する層が徐々にひろがり、二科の若手、神原、岡本、矢部、中原等が「アクション」に結集し、また村山知義は「マヴォ」を率いて柳瀬、大浦等とともに画壇にゆさぶりをかけた。だが、その分だけ反動も大きかつたというべきであらう。まずアクションは二科に有力な会員を吸いとられることであつて、揚力を喪失して失速し、遂に大正一三(一九二四)年一〇月には解散を余儀なくされた(13)。一方、より先鋭なマヴォにおいても求心力が希薄になりかけていたようである。雑誌『マヴォ』は第三号(九月刊)が発禁となり(14)、第四号(一〇月刊)を出したところで休刊となつて(翌年六月復刊)。しかも村山自身が上の文章で「マヴォは随分ひどい事をやつて暴れたがどうも仲々骨がおれてう

まくは行かない。マヴォはマヴォらしい方法でやつていく。経済的事情からやむなく一時雑誌は休刊することになつたが、活動はやめない」と珍しく弱音を吐いているほどである(15)。

こうして三科は大正一三(一九二四)年一月二〇日に開場した中原実の画廊九段における「首都無選展」(16)とともに新興美術運動の先鋒を担うことになつた。もっとも翌年の春まではむしろ画廊九段に首都展の活動の方が活発であつたといえるかもしれない。二月には北欧新興美術展とマヴォ展、翌年三月末にはブブノワ等の作品を集めてロシア美術展(17)を、四月には第二回の首都展を開催したりしている。

三科による最初の展覧会は「三科・規則」の第四項に謳つてある「三科ニハ、何人ト雖モ、作品ヲ出品スルコトヲ得。応募点数ハ之ヲ制限セズ。」という展覧会形式の一新という本来の立場に反して会員だけに限定された展覧会となつた。この「三科会員作品展覧会」は大正一四(一九二五)年五月二〇日から二五日まで銀座松坂屋で開かれ、展覧会目録によると計六七点が展示された(新聞報道によると六六點)(18)。この展覧会については美術界の主要な専門誌がこぞつて主な作品を図版として複製して展評を掲載したばかりか、『みづゑ』にいたつては岡田龍夫の「三科鉛毒評」と峰岸義一の「三科会員展評」(と横井弘三の「劇場の三科」)に加えて、諸家に「展覧会の三科と劇場の三科」についてのアンケートを發するほど熱をいれたという事実からも推測できるように、首都展とは比較にならないほど大きな波紋を投げかけたと考えられる。マヴォにせよ、アクションにせよ、このような扱いを受けたことは一度としてなかつたのである。

広く知られる通り、この時期の新興美術の作品はむろん材質等の問題もあるが、ほとんど残されていない。大方は写真図版のみであり、研究上の大きな障害となっている。したがって、当面は限られた現存作品と写真図版、さらに種々の文章を比較考量しながら、実態に迫るしか方法がないわけであるが、ここでは個々の作品についての詳細な考察は控えて、むしろ展覧会の全般的な印象を展覧から読み取り、「劇場の三科」の背景を確認しておこう。

川路柳虹は『アトリエ』誌（『表現芸術から生活芸術へ』）で「批評！ここでは批評のもの尺がない」、「全く批評など無用だ」と展覧会評という基軸をずらして「私は私の見たまゝを述べるより方法がない」と断わり、その意味では誠実に、また相対的にみても客観的に展示のあらましを紹介している。彼は出品作品をまず「純粹に絵画として額縁内の製作に執する人」と「一つの造形物をもつて示す人」（村山、吉田、渋谷、玉村）に大別し、さらに前者のグループにおいて「單純に絵具といふ材料のみに執する人」（神原、横井、矢部）と「他の（メタリ）を使うて絵具との交響を企てゝある人」（岡本、大浦、木下）に二分している。川路は「最も興味を感じた作品」が「構成主義の系統」であつたと冒頭でも述べている通り、概して絵画よりも「造形物」に対してより好意的であり、その「積極的」で「衝動的」、つまり「いきなり後からきて頭をポカンとなぐる！」ようなこの挑発的表現の最終的な帰結点を「芸術の実際化、生活化」にともなう「芸術は実生活に必要な一つの物体である」という——ロシア構成主義のいわゆる「ヴェシチ」に近い——主張に見出ししている（19）。全体として川路の論調は必ずしも積極的な理解や擁護ではなく、むしろ批評家の美的判断は留保しつつ精

一杯歩み寄つたという視を否めないし、構成的作品の読解として興味深いものの、実際にはシュヴァイタースのメルツに近い作品構造——たとえば村山の「陰惨なる運動」——をそのように解釈することには無理がある（20）。

三科への造形思想的な観点からの理解という点では、ドイツ留学で新しい芸術潮流に触れてきた仲田定之助の「眼鏡を捨てて」（『中央美術』）が群を抜いている。仲田は批評軸の大胆な転換を唱え、固定化された芸術観という「先祖伝来の眼鏡をはつす」こと、つまり「肉眼」で「非芸術」といいいい三科の「作品」を見よと主張した。三科は芸術を「潜称」せず、「金看板」にすることもない、要するに芸術の名に「執着」しないというのである。このような角度から仲田は会員の出品作についても丁寧な評言を与えており、展覧会の全容を捉えるには参考になる（21）。

以上の二人の批評に比較すると、『みづゑ』誌に掲載された岡田龍夫と峰岸義一の展覧は、彼等自身が作家であることも手伝つてのことと思われるが——兩人とも九月の第二回三科展に出品することになる——、かなり挑戦的な論調である。特に岡田はその題名たる「三科展鉛毒評」が雄弁に物語るように、三科の挑発に対抗して会員全員にむけたアナキックな挑発を逆に投げ返して「時代の乞食達、三科よ！展覧会を初める迄に、展覧会は終つてゐるんだと云ふことを知らないか。出直せ！出直せ！」と叫んだ。しかし、難解な修辭による作品への言及も禍して批評としては論点が曖昧で口舌の激しさを割に貧相で脆弱といえよう（22）。峰岸は岡田と反対に三科を基本的に支持する側に立ち、「すさまじく元気な実物が、思想をなし、無残骨肉をたゞきつける寧猛な叫喚は、鑑賞の待合室を得ず

して悲惨にまた面白い」と記したが、やはり裁断的な印象批評の域を出ているとは言い難い点で岡田の批評と径庭がない(23)。

このように賛否両論が相半ばしているが、視点もまた多様である。前述のアンケートにおいてもそれが如実に反映している。設問は三つあり、その一が「三科に対する意見を求めた」「三科の傾向や仕事に同感されますか」であった(24)。石野隆は同感するとして、「其の理由は美術上の推移としてそれは一面当然予想されることであるからであります。詰り最近ロマンヤの構成主義の芸術や産業派の美術などの精神は明らかに了得出来ることです」と前向きに建設的な文脈で受け取った。またアクションの周辺にいた一氏義良は政治的な文脈を重視して次のように述べた。

「『三科』は現在して居る一社会現象です。そして日ざめたるプロレタリアとプロレタリア意識とにある若きものとしての必然の行き方であり存在であります。故にそうしたばくと、また同感意識にあるほくらとに取つては『三科』のみが同感し得る現在『造型』団体でありませう。」

同じく以下の佐々木孝丸の発言は「大正の新興美術が三科の解散とともに分岐した後、左傾化する主流が政治的な方向を選ばざるを得なかった切迫感を既に予告しているとみていいだろう——同感はしますがこのまゝでは半分遊戯といふ気がします。未来の生産組織への暗示をなす様な方向へ進んで貰ひたいと思ひます。」(25)

この展覧会は川路の形容を借りるなら総体として「奇観でもあり、滑稽でもあり、なほ且つ悲哀でもあつた」かもしれないが、しか

し「誰一人口上を開かない。誰一人乗隊とならない。」ような「沈黙せる奇体な成形物」(26)ではなかったのである。騒がしく、図々しい「作品」が呼び物となり、しかもそれが「劇場の三科」との関連でも見逃すことができないのである。

二 ブルリョークと未来派美術協会

三科会真展で話題を呼んだ「作品」は川路が一切触れず、また峠岸が「コスノームは見落としたが広告的にいゝ試でせう」と述べて一度外視した作品、即ち木下秀一郎による「R・G」である(27)。仲田は次のように作品評の冒頭の部分で説明している。

「越えて一九二五年五月、銀座松坂屋のリフトを六階に乗り捨てると、先づ視界に入つたのはリッキョー風の構成図の前に据えられた人体像二点、孰れもリアリステイシユに洋装し、顔面部は赤と白と藍とに彩られている。その顔面が全く超自然的な色彩に塗抹されながら形態はさながらの人間自身であるかに見える。此二点の作品がこれは何としたことか？身揺らぎ眼瞬き、遂には立ち上り、到頭動き出した。而も音もなしに——それは電気装置でもなく、螺子仕掛けでもなかつたから。たゞ、私はあやうく失神するところだつた。カベツクのW・U・Rを思はせるこの生きた作品——それは木下秀一郎氏の傑作『R・G』であつた。之に較べると氏の作品は力弱いものである。」

私は兎に角この驚異に三科会への期待を新たにした。(28)

このように生身の人間が自らの肉体に色を塗り、展覧会場に「作

品」として展示されたのである。幸いなことに、この「作品」については萬朝報に図版入りの紹介記事「描いた人間が口をきく たばこを吸つたりコーヒーをせがんだり 不思議な展覧会」(図1)があり、その所作についてより詳しく以下のように報じている。

「正午呼び物の木下画伯」〔注・コスチューム構成〕三例¹⁾が出品された、これは青年三人の顔へ赤、青、黒と様々な色調をなすりつけたところどころへ蛇、とかげ、馬、鳥を気味悪く描いたものだがこの作品は頗るお行儀が悪く見物人の前で煙草をスパスバ喫たりお昼頃になると『トーストにコーヒー位呉れたついでいゝちやない』と作者に哀願してゐるので見物はアツケに取られてゐた。(29)

これが「劇場の三科」へ直結するパフォーマンスであることは敢えて説明するまでもないだろう。しかし、だからといって、この仕事を単なる「劇場の三科」のための露払いのようなものであると考えるのも性急すぎるだろう。一方、それは「劇場の三科」を——その演劇的な才気ゆえに当然ともいえるが——村山知義だけに焦点を絞り、あたかも彼の独り芝居であるかのように思い込むことの危険を警告する事実なのである。

「劇場の三科」は紛れもなく異種交配的であるために途方もない「爆発」を生じせしめた(30)。後で詳説するように村山は疑いなくその主要な源泉ではある。だが、木下もまた重要な役割を演じ、未来派美術協会以来の挑発を前述の「コスチューム構成」に結実させていたのである。

木下秀一郎の「コスチューム構成」における異形の表現方法は、

大正九(一九二〇)年一〇月に来日し、早速「日本に於る最初の露園画展覧会」を組織し、木下と親交を結んだロシア未来派の領袖ダヴィッド・ブルリュークの直截な影響を推測させる(31)。以下で述べるいくつかの事実を照らし合わせてみると、この推測には十分根拠があることが理解されよう。

そもそもイタリア未来派に負けず劣らずロシアの未来派もかなり激越な挑発行動をとった。しかも、一九一三年末には「世界最初の未来派劇場」を実現させて、会場を怒号で満たしたのである。ポルトによれば、顔に絵柄を描いて大衆の面前に登場するロシア未来派のスタイルは一九一三―一四年に盛んになったもので、ラリオールフやズダネーヴィチの光線主義の絵柄を顔に描いた写真が既に二年五月の雑誌に掲載されており、また九月にはそのような風体で街頭に踊り出たという(32)。一方、ブルリュークが直接関与した行動としては一九一三年一〇月一三日の講演会「ロシア言語創造者の第一集会」のために企てられた街頭行進が広く知られている。ブルリュークは講演の数日前、マヤコフスキーやリフシッツなど、「ギレヤ」グループのメンバーを集めて、前人氣を煽るための秘策を告げた。三日後の正午を期して、一同はモスクワの目抜き通りのクズネツキー・モストに顔に絵を描き、ボタン穴には木の匙を差すという出立ちで、未来派の詩を朗読しつつ練り歩いたと伝えられる。おかげで、切符は発売すると直ちに売り切れてしまった(33)。さらに一二月からは、黄色のシャツのマヤコフスキー、そして顔を塗ったブルリュークとカメンスキーの三人はロシア各地の一七都市に有名な講演旅行を行い、未来主義の何たるかを訴え、またそれを実践するのである。

これと同じ頃に、ズダネーヴィチとラリオノフも「なぜ我々は自身に色を塗るのか——未來派宣言——」を発表している。彼等によれば「今や芸術が生活に侵入する時」であり、「顔の絵は侵入のための橋頭堡」である。あるいは「せかせかせした通行人に警告する市街電車の警笛」である。なぜなら「未知のものについて告げたいからであるし、生を再建し、人間の多元的な精神を現実の上層に引き上げたいからである」というのである(34)。

こうしたロシア未來派の活動のひとつの頂点は前述の演劇すなわち「世界最初の演劇の未來派四公演」と銘打たれた実験劇場である。これは一九一三年一月二日から四晩、ホテルブルグのルナ・パルク劇場で「青年同盟」が主催してマヤコフスキー作「悲劇ウラジミール・マヤコフスキー」とクルチョースイフ作オペラ「太陽の征服」を上演したものである。マレーヴィチやフィローノフも美術で参加した。俳優はほとんどが素人の学生であり、またオペラのピアノにしても調律の狂ったものがよくやく公演の直前になって確保されたという。この公演も切符は売切れて、会場が一杯になったが、やはり不条理な筋立て、非論理的な超意味言語による台詞やシラブル毎に間のあるような台詞まわしなどによって、賛否双方の喚声と罵声で満たされた(35)。

ブルリユーク滞日中の記録写真あるいは彼に言及した種々の文章などに照らしても、実際に顔を塗った事實は知られていないようであるが、しかしロシア未來派として活動していた頃に撮影されたものの中には間違いなくその種の写真がある(図2)。また大正一〇年一月二四日名古屋での講演は「顔の上の馬」と題されていた(36)。この一事でもって木下が直ちにブルリユークに倣ったと断

案してしまふのはいかにも拙速であろう。ただ、共著者として『未來派とは? 答へる』(中央美術社 大正一二年)を出すほど密接な交渉があり、またこの本のためにいろいろな機会を捕えて議論をしたであろうブルリユークの口から、ロシア未來派の活動のあらましを聞き及んでいたと推測しても不思議ではなからう。木下とともに未來派美術協会のスポークスマンを務めた波谷修も大正一二年二月号の『中央美術』に寄せた「ダダの舞台装置について」で、「恥し乍ら」「初めて私がDADAの説明をきいたのは、大正十年十一月、ダヴキド・ブルリユク氏や木下秀君と共に、宝塚へ行った時」であると告白しているほどである(もともと波谷はその説明が不完全であったと嘆いてはいるが)(37)。

日本滞在中のブルリユークは顔に絵を描くことまではしなかったようであるが、こと身体のアクションという面では臨機応変かつ果敢であったことがわかる。たとえば、大正九(一九二〇)年一月九日付けの国民新聞は来日直後のブルリユークが尾竹竹披率いる八火社の会場で交歓し、「日本筆をおつ執つて、パ、ブ両君席上揮毫 興に乗つて躍り出す」と報じている(図3)。「パ君」とはブルリユークに同道したウクライナの作家ヴィクトル・パリモフ、「ブ君」がブルリユークであるが、このような即興的な行為がひとつの脈絡に沿って挑発行動へと展開すること(両者が一過性と臨場性において効果を發揮するがゆえに)は容易に想像できる。たとえば、大正一三(一九一四)年三月、「黒き犯人」たち(高見順)(38)の一員とし同人誌『赤と黒』や『ダムダム』に参加した壺井繁治が読売新聞に三回にわたり連載した「未來派詩人の小便」なる突拍子もない題名の一文にはこのような逸話が伝えられている。

図1 木下秀一郎作「コスチューム構成」・三科会員展出品



図2 顔に図柄を描いたダヴィト・ブルリユーク

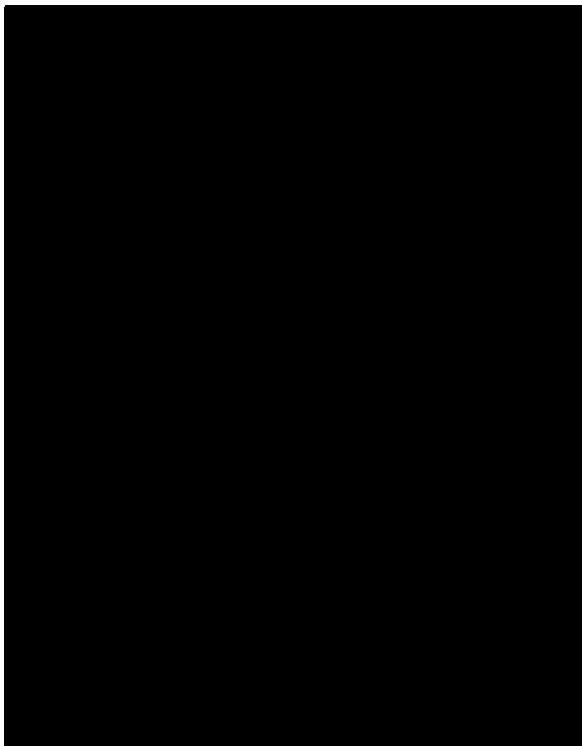


図3

揮毫するブルリニョク
パリモフ
中央に尾竹竹坡
右端に

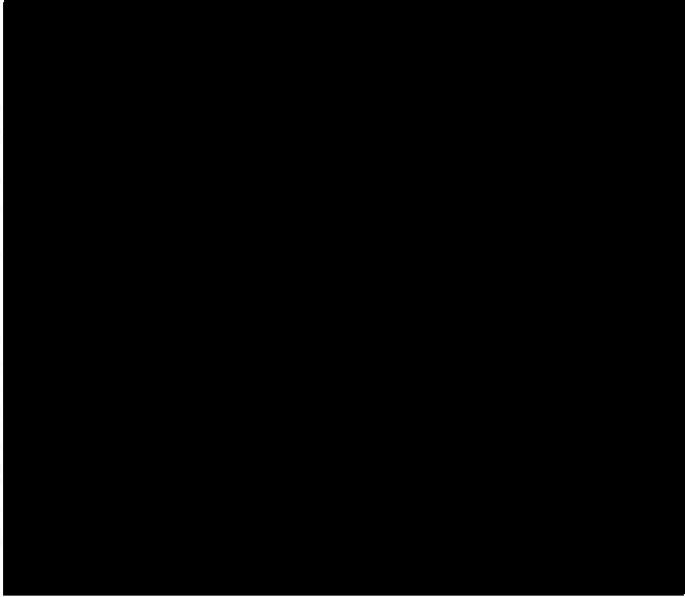
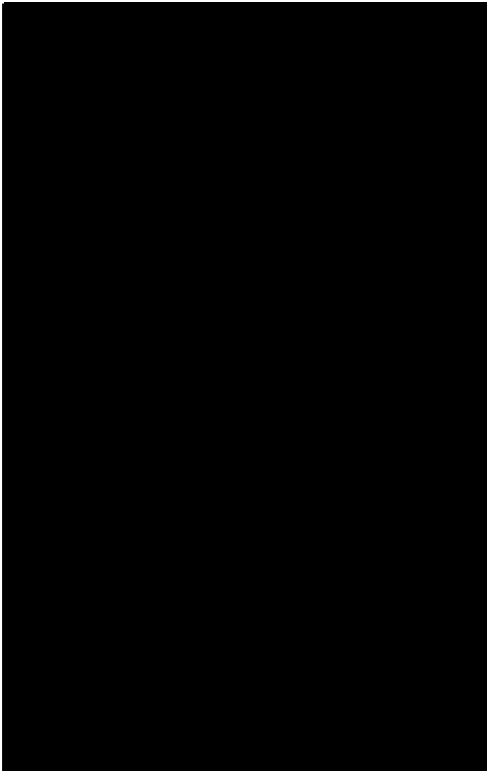


図4

『新愛知』紙が紹介した第二回未来派展出品作



「さて、これはいつか白鳥省吾氏から聞いた話であるが、何とか云ふロシアの未來派詩人が東京へやつて来て、ある席上で演説した際、演説の最中に、小便がしたくなつたと云つて、途中で席を外して用を足し、そうして、またその後を続けた、それが、如何にもとつてつけたやうで、氣障で、不快で堪まらなかつたと云ふことである。」(39)

ミュンヘンのキャバレの舞台上で放尿し、自慰行為にさえおよんだという、痛烈なパフォーマンスを演じた表現主義の劇作家フランク・ヴェーデキントを想い起こさせるが、未來派詩人の行為を例にひいて壺井は、かりにそれが意圖的・作為的であるとすれば、ダダ流の形式の徹底的な破壊であるどころか、「かえつてそこに下からびた形式をたてた」という観点から安直な形式破壊の試みと指彈する(40)。この非難の当否はともかくとして、まず間違ひなく「何とか云ふロシアの未來派詩人」であるブルリユークが壺井からまさに断罪されるような意圖でもって、このような行動に走つたことは十分にあり得ることである。岡本唐貴氏の語るところでも、ブルリユークはある講演の席で、登場するやいなや用意させた紙にいきなり墨汁をかけて、聴衆の度肝をぬいたことがあつたという(41)。まぎれもなく、そうしたブルリユークの一挙手一投足が未來派美術協會の面々、とくに木下には強い印象を刻みつけたに違いないのである。

一例をひこう。大正二〇(一九三二)年一〇月に、普門晝を頼ることができず、自ら開催のために奔走して實質的な主催者となつた未來派美術協會第二回展について木下はこのように回想している。

「私達は、毎日〔注・上野〕広小路へ出て街頭で展覽会の宣伝ビラを撒いた。当時上野公園は、今日のように市へ下賜される以前の事で、宮内省の直轄だ。山内の警備は帝室博物館の銀モール服装の守衛が見廻つていて、チラシなど撒くことはもつての他の事と禁じられていた。ビラを撒くなら公園と市との境界が正面石段前広場の交番の処から料亭山下に当る見当の線だと教えられた。で、あの広い山下広場へ交番から横切るようにビラを地上にズラリと並べて痛快がたりした。」(42)

この逸話は神原泰の証言によつても裏付けられるが、のみならずその証言は木下の「コスチューム」の前例が既にこの第二回展で登場していたらしいことを明らかにするのである。すなわち「其会〔注・未來派美術協會〕は顔に絵具を塗つた青年がビラを撒くとか引札を渡すとか其他從來すまじ切つていた展覽会に対して新しい展覽会作戦なるものゝ存在を教へた」(傍点は引用者)といつたのである(43)。ここで言及されたビラを撒く青年については、筆者の調べた範囲では、神原の文章以外に、出品作四点を図版として掲載した(図4)「新愛知」紙の展評でも、若干風体を異にするとはいいなから触れられている。会場の様子についてほとんど唯一といつていい記述でもあるので一部引用してみよう。

「観覧者は大部分学生で其半が女性であるのも一寸他に見られぬ光景で、記者の行つた時など愛知県立工業学校の生徒や教諭連が修学旅行に来た序だと書つて無心に見物して居た、長髪の青年画家が赤い縁をとつた三角旗を押立て未來派の展覽会を見て下さいと潮の

如く押寄る帝展見物の群に宣伝して居るのも新芸術の運動らしい光景であつた」(44)

この「青年画家」を特定すること、誰の発案でそのような行動をとるに到ったのか等については今後の調査にまたなくてはならないかもしれないが、しかし、上述から推するならばブルリユークの著しい影響があつたとしても性急の誹りを受けることはなからう。

このように、ブルリユーク流の人の意表を衝く行動様式、すなわちロシア未來派の挑発が——必ずしもそのままの先鋭さや過激さが保持されたとはいえないにしても——未來派美術協会を通して「劇場の三科」へと流れこむ熱い水脈のひとつの源泉となつていたように考えられる。

三 村山知義と「マヴオ」の運動

大正一二(一九二三)年二月帰国して間もない村山知義はさつき読売新聞に「新婦朝者」としての談話「構成派と触覚主義」を發表している。内容は彼がドイツ滞在で一体何を体験してきたのかを端的に物語っているだけでなく、その後この類い希な芸術家が目指す方向性をそのまま予告している点で注目し得るので、以下で紹介しておく。まず、表題にあるドイツにおける構成主義の台頭とマリネットの唱えた触覚主義について——

「画壇は依然として表現派が中心勢力をなして居るが、タダイスはやうやくその影を潜めかけて来てゐる。更に新しいものとしては立体派から流れ出た構成派が台頭してゐる。これはコンポジョ

ンを排してコンストラクシヨンによる手法を主張するものである。

この流派はロシアに発芽してベルリンに入つたもので、その影響は舞台装置、建築等にまで及ぼされつつある。尚ほ未來派の主脳マリネットによつて提唱された触覚主義がある。(略)それは人体の頭髪だとか、各部分の触覚だとか、獸類の毛だとかの触覚を比較研究して、それを人間生活の上に持つて来ようとするのである。」(45)

村山はむろんやがて彼の本領が発揮されることとなる演劇的表現の動向にも目配りを忘れてはいない。加えて、その内容も「劇場の三科」を念頭において読むならば、大変に興味深い。

「またマリネットは他の一方『驚かし劇場』なるものを持つて飛び出して、観客に強いショックを与えるものである。(略)また劇場に向つては依然としてゲオルグ・カイザーの勢力があり、表現派によつて上演されてゐる(略)次いで舞踏の方では、最近ベルリンのドイツ座によつてインベコーヘンという十七歳の少女が表はれて、非常な人気と感銘とを観客に与へてゐる。」(46)

やや先回りしてしまつたが、以上との連関を勘案しながら、まずベルリン時代の村山を一瞥してみよう。

一九二三年二月から一二月までのベルリン滞在期間中、村山知義の行動について今日最良の手引きは依然として『演劇的自叙伝 第二部』(東邦出版社 昭和四六年)を描いて他にないが、しかしそこに書かれてはいない空白を別の文献資料によつて補うことが不可欠である。その欠落部分から思いもかけない関連が浮かびあがって

くるかもしれないのだが、それはともかくとして、彼の必ずしも整合的ではない記述をよりあわせてみると、この時期のベルリンで村山は滞在当初から「シュトゥルム」のワルデンや（彼を通して）イタリア未来派と接触しており、到着直後からかなり積極的にベルリンの芸術界に足を踏み入れたふしがあるのである。三月にはベルリンでイタリア未来派の国際展覧会があり、永野芳光とともに出品している。さらに、五月には「伊太利の未来派にはいつてゐる関係で」（47）デュッセルドルフでの国際美術展 *Erste Internationale Kunstausstellung Düsseldorf* に出品しただけでなく、開会とともに開催された「進歩的」な芸術家集団の団結をはかるための大規模な芸術家会議 *I. Kongress der Internationale fortschrittlicher Künstler* にも和達知男と赴いている（48）。

本稿の主題「劇場の三科」との連関において注目すべきは、「自叙伝」の記述にあるように、村山は少なくとも一度は面前でダダの挑発的な行為を目標している事実である。一九二二年といえ、既にチューリヒやベルリンのダダは解体しており、主要な作家はそれぞれ独自の道を歩み始めていたので、果たして彼がベルリンでダダイストの強烈な挑発を体験したのか不明である。それゆえ、次の記述はまず確実な出来事として留意する必要がある。

「この〔注・デュッセルドルフの芸術家会議の〕レセプションで、私は初めてピカピカに飾り立てていない芸術家たちに会った。それはダダイストたちであった。中でもオランダから来た連中は、ラフな恰好で、歌ったり、叫んだり、踊ったり、大騒ぎである。

その中に舞踏家夫婦というのがいた。多分、オランダ人だったと

思う。二人は半裸体で、テーブルや椅子の上で、妙な踊りを踊って見せた。」（49）

この「夫婦」が誰であるのか断定するのは難しいが、後述のようにおそらくテオ・ファン・ドゥースブルフ *Theo van Doesburg* とネリー *Nelly*・ファン・ドゥースブルフではないかと思われる。ドゥースブルフはこの会議ではラウル・ハウスマン、リヒター等ダダイストとともに反主流派となったが、会議の紛糾やその顛末を自ら発行した雑誌『*デ・ステイル De Stijl*』の「*コングレス特集号*」（五巻四号一九二二年四月）で明らかにしているし、また翌一九二三年初頭にはクルト・シュヴィタース、フシャールとともにオランダ各地で「*ダダII マチネ*」*Dada-Matinee* を催している（50）。のみならず、ファン・ストラータン *Van Straten* 氏の教示によれば、ドゥースブルフと交遊のあったミシェル・スフォール *Michel Seuphor* の記憶するところでは、ドゥースブルフ夫妻が現にパリのある舞踏会場に半裸で登場したことがあるので、村山が記した「*夫妻*」がテオ・ファン・ドゥースブルフとネリー・ファン・ドゥースブルフである可能性は十分にあるということなのである（51）。

さて、多分これより以前に村山はあのイタリア未来派の総帥にベルリンで面会している。翌大正一三（一九二四）年の文章で「*去年の冬*」の出来事としているので（52）、おそらくは三月の未来派展の前後のことではないかと推察される。もっとも新聞記者たちに囲まれて自分を「*歯牙*」もかけてくれなかつた「*マリネット*」には必ずしも好印象を覚えなかつたようであるが（53）、上記の触覚主義と驚異の劇場についての宣言書を「*託された*」ので、帰国し

た翌年には自ら訳出している。「劇場の三科」との関わりで重複すべきはいうまでもなく後者「驚異の劇場」である。村山は次ように注釈を加えて読者を煽りたてた。

「また『驚異の劇場』の宣言文に於て、驚異そのものが芸術である」と云はれた時に諸君はゾツとしないか。人はかう迄もなるものか。しかしそれはマリネツチにとつては必然だつたのだ。諸君はこの必然性を理解しなければならぬ。かういふ時期は日本にも来るであらう。かう感ずる芸術家が我々の中にも生ずるであらう。何故来てはいけぬか？何故生じてはいけぬか？それは来るであらうし、生じるであらう。」(54)

そのマリネツチの必然的なる主張を要約しよう。芸術にとつて驚異は本質的な価値であるが、模倣や盗用によりその斬新性が減じられてしまう。これまでに既に多くの天才が出現した今日では驚異はますます困難になつてしまつてゐるが、驚異の劇場ではそれが異種交配のものにおいて達成される——「即ち、未来派の音楽堂のすべての物理的の飾り、体操的教育的の演技、魔法使ひ、軽業師、手品使ひ、そして総合劇場は未来派運動に關する劇場新聞を持つてゐる。劇場的絵画展覽會、踊りと結ばれた『自由な言葉』の力学的綜合的朗読的形式に於ける『自由な言葉』。楽器の間に於ける即興的問答。(ピアノ同志、ピアノと人間の声、オーケストラ即興樂。)」。

(55) 要するに「驚異の劇場」とは絵画や彫刻を展示したり、即興演奏も行なうこともできるような——「劇的」であるということに於いて——包括的というよりも著しく貧乏な劇場の概念であつた。

このようにマリネツチの所論を概観してみると、村山の介在によつて、わが「劇場の三科」も、直系とはいふことはできないが(村山自身も実見したわけではない)、一面で「驚異の劇場」の流れを汲むものとなつたと考えてもいいだらう。

ところで、わが困におけるイタリア未来派の明晰な理解と機敏な紹介活動については、神原泰の貢献を忘れるわけにはいかないだらう。演劇に關しても『新しき時代の精神に送る』(イデア書院大正一二年)に取められた諸々の文章に歴然と窺えるように、神原は未来派芸術の本質に關わる一部門、とりわけ大戦後に興隆したジャンルとして着目していた——同書冒頭に「未来派劇」がおかれたのはその証左である。彼は未来派驚顫劇宣言書などの内容を紹介するにとどまらず、マリネツチの「電気人形」に加えて驚顫劇や綜合劇の台本も訳出してゐた。こうした神原の立場からするならば、グループ「アクション」の主張として「追々に詩人や音楽家や文学家や運動家やあらゆる人達と協同して、劇や活動写真や其他雑多な表現形式によつて、自分達の創造を進め、かねてよりよい時代を作らうとする」ことは自明であつたはずである(56)。もっとも、神原泰と村山知義との姿勢の相違もまた顕著なものがある。村山においてはその口吻にも明らかなように、驚異は観客への挑発と切り離すことができないが、神原においては正反對といつてもいい建設的な議論が展開される。すなわち「作者の個性と感覚を極端に發揮させ(略)舞台と観衆を一つの感覚の中に没入させ(略)日常生活には到底起り得ない事や在来の劇には出て来さうもない人物や動作や色や音や光線を使つて一種の純粹に抽象された感覚を表現し、写實的な劇が到底持ち得ない魅力によつて観衆を直接に支配し、あらゆる時

間、空間、雰囲気の同存及び交錯によつて、直接に現代人の生命の凱歌に酔はうとする」といのである(57)。このような構想はグループの解散などで実現こそしなかったが、しかし、彼にも「劇場の三科」の主力として加わるに十分すぎるほどの動機を与えたのである。

演劇史の本流を形成する表現派エルンスト・トラーの諸作品との出会いあるいはマックス・ラインハルトの演出への関心などをひとまず置いて、演劇(と美術と)の臨界という点に焦点を絞ってみると、上述のダダ、イタリア未来派のほかに、ここでカンディンスキーの演劇論を加えるならば、村山知義における理論的な視野の全域をほぼ捕捉したことになる。村山は大正一二(一九二三)年八月に執筆し、『現在の芸術と未来の芸術』(長隆舎 大正一三年)に所載の「カンディンスキーの劇及び演劇」でカンディンスキーの「舞台的構図 Bühnenkomposition」の例である「黄色い響き」を訳出したうえで、その演劇論について批判的な検討を加えている。

彼はまず表現派の演劇を三種に分類する——まず「作者の関心が主として戯曲のかまはれるもの」(トラー、カイザー等)、第二に「作者の関心が戯曲と演出とに同様に分たれるもの」(オスカー・ココンユカ)、最後に「劇の以上の諸要素からはみ出してゐるもの」である。この第三のカテゴリは「音楽が重要な一要素として加はり、全体が渾融して一つの芸術品を成し」、「一般に劇と呼ばれてゐるけれど最早や正当にはさう呼ばるべきではない」もので、カンディンスキーの「舞台的構図」——村山はこれをむしる「舞台的構成」とすべきであると主張する——そして「未来派の綜合劇」がその例となる。カンディンスキーの「舞台的構図」とは内的必然性を唯一

の根源として、次の三要素から成るものである——「一、音楽的の音とその運動。二、身体の並びに精神の響きとその運動」。そして「三、色彩的の調子とその運動」。その例証としての「黄色い響き」を訳した後で、村山はこうしたカンディンスキーの理論について、まず内的必然性なるものが立脚する表現と伝達への信仰ないし「素朴楽天観」を否定する一方、「舞台的構図」なるものは唯一の新芸術ではなく、従来の表現形式にあらたに加えられる「もう一つの新しい表現手段」であると捉え直すべきであるとした(58)。

このような新しい包括的な演劇への姿勢は、具体的にどこのどの個所という指摘は困難であるとしても、当然「劇場の三科」のプログラムを構想する村山の基本的な視点に反映していた筈である。さらに村山は前出の読売新聞紙上の談話でニッディー・インペコーフェン Niddy Impckoven について言及している。彼自身ドイツで台頭した「ノイエ・タンツ」を紹介するのみならず、「劇場の三科」で自ら踊りを披露している(後述)、ここでは舞踏についても触れておく必要がある。村山はドイツで見聞して惹きつけられたこの新傾向の舞踊について「ダンスの本質に就いて」と題して一文を草している(59)。

村山はその文章でダンスの本質なるものを二点にまとめている。すなわち「ダンスはこの上なく賢い不完全さを示さねばならない」、また「ダンスは音楽と観賞者の感情に対して無限の愛情を示さなければならぬ」ということである。そしてその本質を彼に啓示したのが前出のインペコーフェンであり、この少女との衝撃的な出会いについて村山は大きく紙幅を割き、「私はもう頭を真直にイムペコーフェンの中に突っ込んでしまった」と情熱的に語る(60)。前

図5 踊るポーズをとる村山知義(右)と岡田龍夫(左)

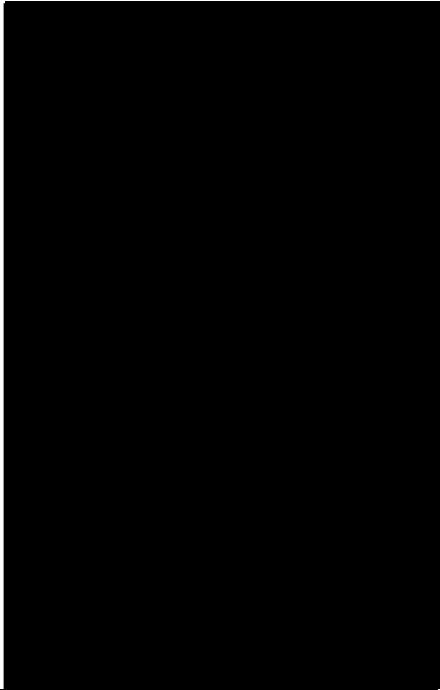


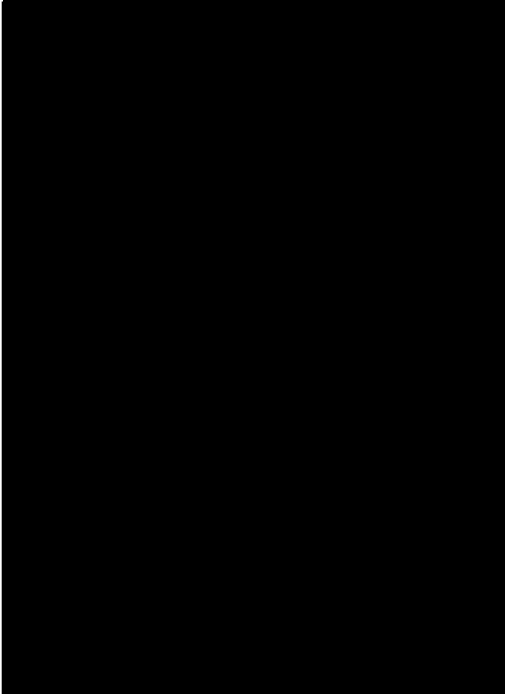
図6

「踊り」

住谷盤根

岡田龍夫

高見沢路直による



者については、ベルリンで見たマリー・ウイグマンの舞踏を引き合
いにだして「彼女はみんな提出しきつたと思つた」、だから「もう
一度見ようとは思はなかつた」と批判的に述べるところからも、そ
の意味は十分にくみとれよう(61)。一方、後者の主張は約言すれ
ば音楽との一体化のことであり、「二度繰り返された音楽、二度繰
り返されたダンス」が成就されるというのである。村山はいまひと
つ、個々の振りを統括するには「踊り手の胸は観念を以つて充たさ
れてゐなければならぬ」と警告を發して、舞踏の墮落を戒める。

さらに同じ文章で村山は「今年の秋(注・大正一二年秋)公開す
る筈の私の十二のダンス」について次のような抱負を述べている
が、これも「劇場の三科」への見逃すことができないステップとし
て留意すべきことである——「私のこの秋のは十二のダンスをたつ
た三枚の極めて簡単な衣装で、たつた一つの変化しない薄暗い照明
と、終始同じバックで踊る。やがてその中、金でも出来たら、みん
なが思ひもよらないやうな照明や舞台装置の魔法を始める」。

この目論見の通りにダンスを踊つたのかどうか詳かにしないが、
「幸ひなことに私は私自身踊り手である」(62)と豪語した村山は
たしかに紙の上でも、そして舞台の上でも踊つたのである。しかも
中野嘉一氏が紹介した吉行エイスケと清沢清志による雑誌『売恥醜
文』第六輯(大正一三年一〇月刊)の表紙裏にあつた「カフフェーダダ」
の広告で「マヴォオの村山知義がおどる」と喧伝されたように(63)、
踊りは村山の「一八番といえるものになつたのであつた。『マヴ
オ』第二号(大正一三年八月)(頁付けなし)の「マヴォオの広告」
にもこうある——

「△チエルテルの会。

音楽、舞踏、詩、劇等の合一を目的として、秋田雨雀、高田守
久、恒川義雄、毛利幸尚、村山知義、等に依つてチエルテルの会が
起された。第一回は六月二十八日の晩、本郷追分帝大基督教青年会
館で催された。村山と岡田とが踊つた。高見沢のサウンド・コンス
トラクターが鳴つた。」

この催しについては中央新聞が大正一三(一九二四)年六月二九日
付けの朝刊に二人の踊り手の珍しい写真掲載して報じている(図
5)。後方の壁に見える作品から判断すると、多分写真は村山のア
トリエでの練習風景あるいはそこでポーズをとつたもので、演技の
最中のスナップではないであろう。また、同紙記事はイタリア未来
派のルイジ・ルッソによる騒音音楽を直ちに連想させる高見沢路
直の「サウンド・コンストラクター」についても触れており、文字
通り「驚異の劇場」の実践であつたことを裏付ける。

「世間をアツと云はせなければ承知の出来ない此の連中の事と
て、楽器や今までとはまるで違つたブリキ鐘に糸車をくつ付けたも
のや、石油鐘と丸太を組み合わせて、メチャクチャに針を引つ張つ
たものなどで、其の音も針金の擦れ合ふ音、針金の音そうした騒音
及びサウンド・コンストラクターに拠る」(64)

村山だけでなく、彼の中心に結成された「マヴォオ」の同人たちもこ
の多才多芸の指導者の圧倒的な感化を受けて、このような表現形式
の拡張に邁進したのであつた。雑誌『マヴォオ』に限ってみても、劇

的なるもの、あるいは身体的なパフォーマンスへの関心は瞭然としている。とりわけ、第三号（頁付けなし）に掲載された有名な写真「図版「踊り」(図6)」。イワノフ・スマイヤウキツチ（住谷盤根）、岡田龍夫、高見沢路直によるこの静止した舞踏の画像はわざわざ雑誌掲載のために撮影されたものであった(65)。同じ号には「ヴエデキンド作『死と悪魔』第三幕の舞台面」を構成した写真もある。これには上記三人の他、村山、矢橋公麿、戸田達雄の子(！)、加藤正雄が参加するというように同人が総動員されている。さらに、大正一三(一九二四)年九月初めには、展示内容は不明であるが、神田神保町二番地の白両荘パーラーで舞台装置展が開催され、遂に年末には、村山の名前を轟かせることになった「構成派」の舞台装置を築地小劇場所演「朝から夜中まで」に結実させるに到るのである(66)。

しかし、マヴォによるマヴォらしい挑発行動は必ずしも紙の上や展覧会場や劇場には限定されなかった。大正一二(一九二三)年、関東大震災の直前、八月二十五日、二科展は「未曾有の厳選」(67)の結果を発表したが、スマイヤウキツチこと住谷盤根の作「工場に於ける愛の日課」入選はマヴォによる反二科の旗印を掲げる絶好の機会を提供することとなった。住谷は入選作を撤回するように説得された(68)。一方、マヴォは二八日午後展覧会場で「二科落選欲迎移動展覧会」を開催する旨葉書を報道機関に送った(69)。しかしこの示威行動は当局の介入で不発に終わる。八月二十九日付けの東京朝日新聞の記事「鼻先を折られたマヴォ同人の移動展」(朝刊五面)はその間の事情をこのように伝えている。

「マヴォ同人が二八日行ふ筈だった二科落選移動展覧会の行列は

上野署の命令で一切禁止された、村山、尾形、大浦等同人連は早くからカンワス利用の珍奇な旗を携へて参集し、三時頃には先登の乗隊手も来て大景気だったが上野署に喚ばれた村山知義氏の二時間余に互る弁明が遂に治警一点張りで刎ねつけられ、已むなく一同は物足りなささうに其佩引取つた」

この示威行動はジャーナリズム上の反響が大きい割には実りの少ないものに終わったようにみえる。ところが、見逃せないのはこの事件直後に東京を襲った大震災による混乱はむしろマヴォの活動分野を広げ、より実践的な行動へと駆り立てたことである。たしかにマヴォは結成当初の宣言でも講演会、劇、音楽会、雑誌の発行、あるいは「ポスター、シヨオウキンドー、書籍の装釘、舞台装置、各種の装飾、建築設計等」に意欲を燃やすことを叫んでいたが(70)、それを具体化するまたとない好機が到来したのである。

「劇場の三科」との関連で考えると、日常世界の非日常化により旺盛な制作活動が容易に固定的なジャンルの壁を越えたために、この天災がいわば「劇場の三科」への露払いを務めた面があったことは否めないだろう。ひとり「マヴォ」だけではことではない。「アトリエから街頭へ」(71)を標榜した「アクション」系のブラック装飾社の仕事にも建築家今井兼次設計の神田の旅館(72)を装飾するなど目覚ましいところがあった。

そしてブラック装飾社の社員には「劇場の三科」の舞台を踏むこととなる神原泰が、吉田謙吉がいた。「劇場の三科」の役者たちが勢揃いしつつあった。

四 「劇場の三科」上演

「劇場の三科」公演までの経緯については築地小劇場で舞台装置家として活躍することになり、また一晚劇場を借りるべく交渉した吉田謙吉による複数の文章がある(73)。それによると、誰か中心人物が企てたというよりも、「てんでにからだを張り合っていた中からまとめあげられ」たもので、「やるとか、やらないとか云った論議より先に、てんでに、自分に作品を、あの築地小劇場の舞台で、油絵具と同じような人間と云う生物を使って見せてやろうと考えたりしている間に、何となくまとまとってしまった」という(74)。おそらくはこの通りではないかと思われる。上述で論じたように、三科の会員たちが「劇場にまではみだして行つた」(仲田定之助)ことは誰かが強引に主張するまでもない、あるいは誰かが言い出すなら即座に決まるような素地が既に形成されていたのである。

「劇場の三科」の企画のために、当然のことだが展覧会以前にピラが二万印刷され、またプログラムも用意されていた。ピラは活字の大きさや位置がとりのりのレイアウトで、次のように内容を伝えた。以下そのままでは無理なので、文字配列等を変更して引用する。

「詩 Etc. 朗読 Etc. 怪奇なるオーケストラ Etc. DANCE
貧しさに富める開幕劇+ダダ映画

破損したる高―速―度の演劇

消極的效果による喜劇『人生』

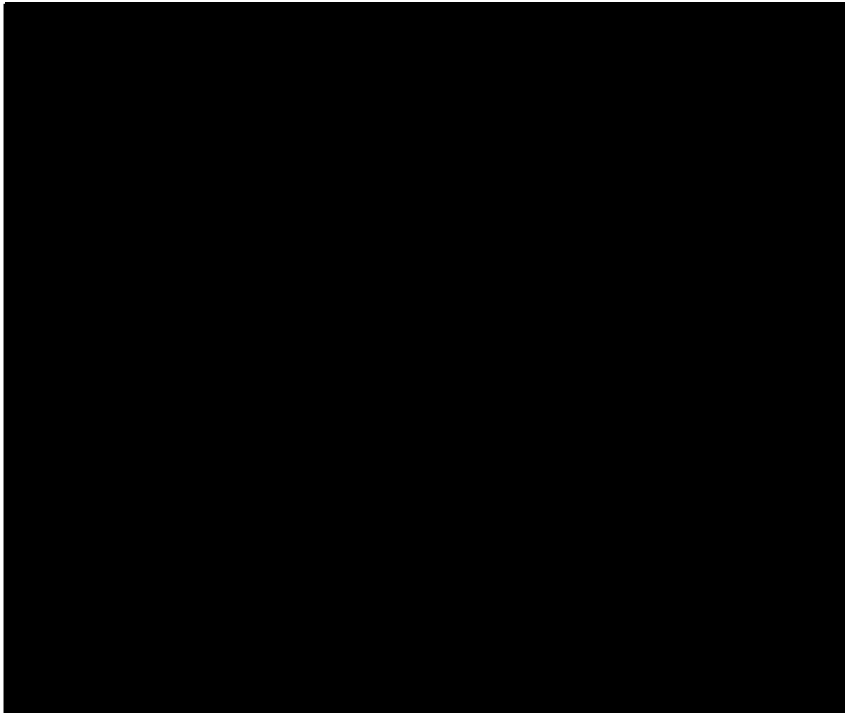
漫漫漫漫漫画劇

電気及び人形用陰鬱なる滑稽劇」

さらに、東京朝日新聞五月一三日夕刊には「何が飛出すか 美術家芝居 大乗気の『三科』の連中 展覧会が済むと すぐ築地小劇場で」という見出しで前記のプログラムに基づいて演目の一部を紹介され、加えて同紙五月二九日朝刊の記事「詰まらなければ大成功 珍妙なお芝居を並べて 公演近づく『劇場の三科』で きのふをかした舞台けいこ」(七面)は前日から始まった舞台稽古の様子を報じている。冒頭で触れたやまと新聞の「大いに成功させてやれ」という皮肉はこの記事にひっかけたものである。

この間五月二六日には「上演をひかへて」吉田謙吉が同じく東京朝日新聞芸欄で「劇場の三科」の企画について明らかにしている(図7)。彼によれば、今回の「試演」は「生きた生活に対する欲求に基いて、われわれの興味に、一つの新しいいつながりを求める為に外ならない」。今和次郎とともに考現学に取り組む吉田らしい生活の現実への旺盛な関心というものにまず出発点がおかれている。それゆえ「日に日に画室生活から速のいてゆく」三科会員は「画布に換へるにクツペル・ホリツオントを以てし、額縁に換へるにプロセニアム・アーチを以て」その生きた生活の「動的な記録を劇場によつて伝へる」ことの必然を「ダダイステック・スマイルを浮かべつつ」痛感している。確かに「資力」に欠けるし、役者もまずいが、「くわつばつに、機敏に、潔べきに、ガムシヤラに、性急に、忠実に、てんでんに自由な動き方」を武器として、「新しき時代の人達に、熱い握手をもとめ」る、と高らかにまたのびのびと――「アクション」系の軽快な楽観主義的な調子でというべきか――謳いあげたのである(75)。

図7 村山知義作「劇場の三科図説」



さて、公演プログラムによると「劇場の三科」は大正一四（一九二五）年五月三〇日午後五時三〇分から築地小劇場で開演されることになっており、演目としては計一二が挙げられている。当日は盛況で、「入場者五百を越えること五十」（76）、満席のため立見もできるほどであり、大入り袋が配られた。先述のように出演者たちは前々日二八日から画廊九段で稽古をして上演に臨んだが、楽屋は「どこもかしこも、皆大さわぎ」であったという（77）。さらに神原泰は準備的な効果のために劇場の通路いっぱいに大きな写真——神原らしくスポーツ写真であった——を一〇〇点ほど張りだした（78）。では出演者などは除いて、各演目の作者と題名について列挙しよう。

- 一 吉田謙吉作・演出「鉦（白と赤との対立に依る開幕劇）」
- 二 村山知義 舞踏「ベイトヴエン・メヌエット・イン・ゲネ」
- 三 浅野孟府・岡本唐貴「コンストラクション」
- 四 秀・木下（詩の朗読）「世界人類の共通詩唱」
- 五 渋谷修作・演出「丁度今が彼女の時だ」（一幕）
- 六 矢部友衛作・演出「行動」
- 七 村山知義作・演出「子を産む淫売婦」（電気及び人形応用・陰鬱なる滑稽劇）
（簡単に上演し得る一幕のスケッチ）
- 八 横井弘三作・演出「カメノコ採り」
- 九 柳瀬正夢作・演出 漫劇「＋＋＋＋＋休日」
（香ひと動作と光りを主とするパントマイム）

一〇 神原泰作・演出「人生」(二幕) (消極的効果による喜劇)

一一 村山知義 舞踏「季節に協へるグロテスク」

一二 玉村善之助作・演出「トロンボン・ブーツ・パーク・タラン

テラ」

「莫兎比涅海賊貴族古加乙温」

プログラムにはこのように記載されているが、実際にはどうであったのか。この順番で演じられたのであろうか。幸いなことに、この「劇場の三科」については劇評や回想も比較的多く残されているので、ある程度は再構成することが可能である。たしかに記述はおおかたが断片的で整合性を欠くが、それらを寄せ集めると、すべての空白を埋めることは無理としても、一幅の画がかるうじて出来あがりそうである。(以下同一の文献が繰り返し参照されるので、それらについては略号で示す。ただし特記すべきものについてはこの限りではない。)(79)

上演の順についてみよう。上述のように当然印象の強い演目が論じられやすいところから、網羅的で綿密な記述は期待できないようである。したがって、プログラム通りであるのか曖昧なままに留まるが、しかし幸いなことに、すべての演目についてともかく言及しである点でその上演の事実が確認できる横井弘三の文章がある。これによれば、一、二、五、四、三、七、八、一〇、六、九、一一、一二、の順で全演目が演じられたことになる(③)。

ではとりあえずこの順番で「劇場の三科」の輪郭をごくおおまかに辿ってみよう。まず、吉田自身が「全体の進行をスムーズにする」(①)のために引き受けた開幕劇「鉦」は「第一部(広場×衝突)」

と「第二部(工場×正午)」の二部構成である。築地の名物となつたドラで開幕。舞台中央に白紙を張つたスクリーン、上手には赤い大きな鉦がぶらさがる。下手には「ブルヂョワ面をした」猿がいられた檻が吊りさげられた。「いきなり工場の汽笛がポーッと鳴る」。とたん、空っぽの弁当箱が落ちてくる。舞台が暗くなりスクリーンに「オモチャの汽車を使つたネガフィルム、それに誰かの顔が一寸アップになると云つた」映画が映写される。終わる瞬間「紙のスクリーンを裏から、バリバリッと破つて三十人ほどの労働者の群が飛び出してくる」。これが退場すると、吉田が登場し「自分の葉服のボタンと、舞台上手に吊られているボタンの切出しを見比べる。そのとたんに、そのボタンの大きな切出しが下つて来て、反対に、下手の方の猿の檻が、宙に高く吊り上げられる」。猿が暴れだしたが、「何となく見物にあいさつしなくては悪いような気になつてしまひ、ほく(注・吉田)はびよこんと頭を下げて、幕(①)」。このように開幕劇からして即興的な演技が飛び出したり、フィルムが途中で切れる(③)など、はやくも観客にその臨場的な危さでもって先制の衝撃を与えることになつた。

次は村山の「ノイエタンツ」であるが、振りについてはむろん不明である。若干の印象が記されている——「しなやかに女性的に躍つた」(③)とあったり、「なんしろ嬉しくてたまらん。だがもつと肉体でなく踊れぬかな」と苦言が呈されたり(⑦)、またなぜか「クラシック」という評もあつた(80)。

渋谷修の「丁度今が彼女の時だ」。プログラムによると村山、玉村、大浦周蔵、横井、そして踊り手で渋谷が登場する。横井の述べるところでは「始めにやけに耳に痛いほどの爆音がして、僕が大きな円

板をまわして出たり、五尺もある帽子をもつて出たりした」(3)。その音は「ピストルの音とフラツソンのパンパン」であった(7)。木下は「顔をすつかり色でクマドリしてシルクハットをかぶつて」朗読を始めた(3)。斎藤義重氏も、木下は正装していたという(9)。これこそブルリュークのスタイルであることはもはや多言を要しないであろう(図8)。「世界人類の共通詩唱」とは何を指すか詳かにしないが、前年の『マヴォ』二号(頁付けなし)に「——X——から始まつた有声音詩型」という木下自身の作品が寄せられている。以下に一部を引用するが、ロシア未来派の超意味言語による詩「ザーウミ」を想起させよう。

X.....

Xa bp BBRU Aaa Bac PIK.

KKK kkk —— Da K, Dic KE

—— GocarT.....iiii

OR OR PUR SUKai

東京朝日新聞の劇評が「ワー、ワー、ワー」と叫ぶばかりであったと嘆いたように(6)、その朗読法はかなり特徴的で、怒号に近い熱のこもったもので、最後にはなにやら丸い塊を床に投げつけ、退場したという(9)。

次は浅野と岡本の「コンストラクツヨン」である。「造る手足」浅野、「壊す手足」岡本、そして「片付ける手足」吉田。「三つの動作の連続に成るものでアクテイングの上では最も面白さうなも

の」と前評判をとった(4)。まず「幕が三尺だけ上がり、足が駆け抜けた」(7)。一方「幕が上ると共に、赤・青・緑の風船が舞台一面に広がって上昇しつつか」り、「これに適当な照明が入った」(81)。演者は「三人とも裸でさるまた一つ、まっ黒に油煙をぬった黒んぼう」であり「浅野のダンスで幕が序々に上りきつたところで」(82)岡本は「劇場の天井裏から綱一本をつたって五十尺の高さから一気に飛びおり」た(83)。次いで「かたずける手足が、パントマイムで洪水の動作をはじめた」(84)。なお岡本は一九八一年に「三科劇の「コマ」と題した油彩を制作しており、回想画集に収め、さらに以下のような短章を添えている——「足は走りおどる／黒い人は空から突入する／おおただよえる光の玉／洪水はすべてを消し去る」(85)。

いよいよ「最も偉大な効果を収めてゐる」(5)という呼び物の村山知義の「子を産む淫売婦」である。この劇は開幕前から評判になっていた。画廊九段での稽古風景を萬朝報が写真入りで紹介し(図9)、さらに報知新聞も上演場面とおぼしき写真掲載している(図10)。筆者が調べた限りでは、この二葉だけが写真資料として残されたもので、注目に値する。さすがに登場人物も大勢である。

「子を産む淫売婦」に渋谷(ひげを剃らなかつたので「チビ髯の妊み女」と皮肉られた)(86)、その「友達淫売婦」に柳瀬、「子を産む淫売婦の旦那」に大浦、「新聞配達夫」に吉田(ぎくしゃくした動きで舞台前を通り過ぎてくれという村山の指示があったという)(1)、 「女郎屋の亭主」に玉村、「仏蘭西士官」に中原実、「姿の見えない小児の声」に横井。加えて人形の「赤ん坊十箇」。さらに、プログラムには記載がないが、吉田は村山自身が白におか

図8 ブルリユークと木下秀一郎



図10 「子を産む淫売婦」上演場面(?)

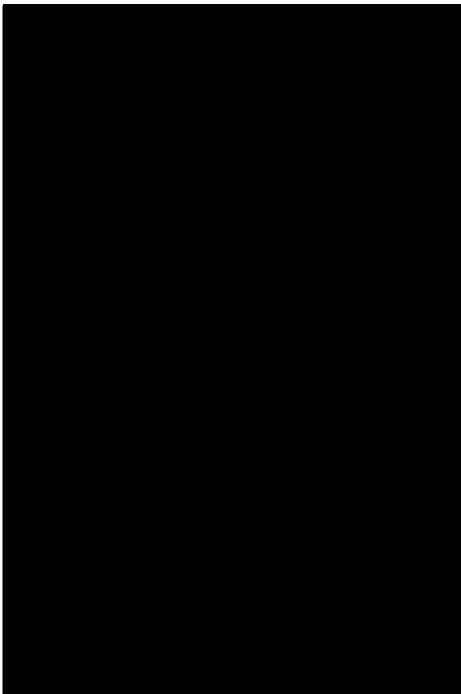
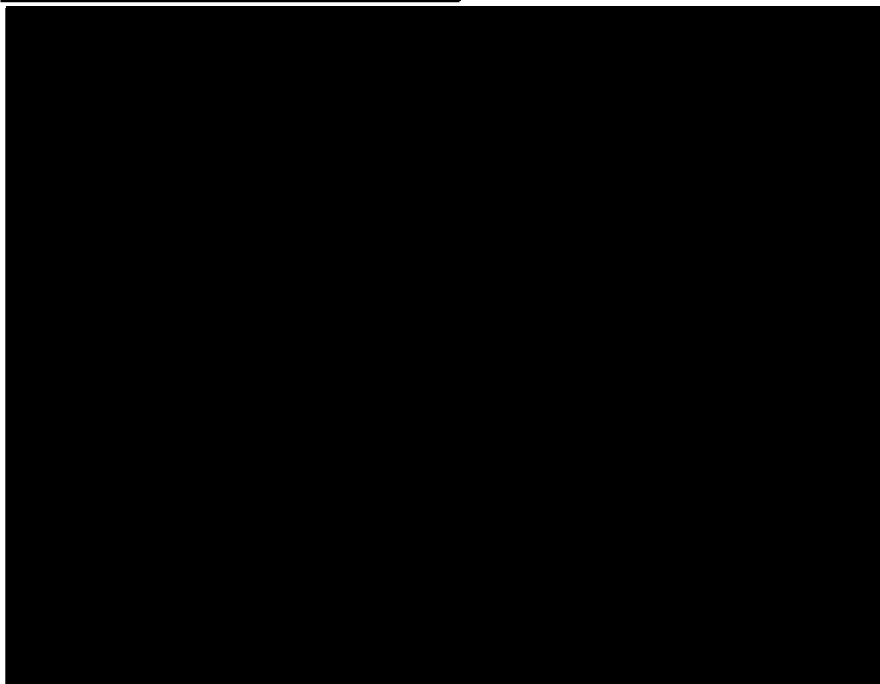


図9 画廊九段における稽古



っぱのかつらで「ムルチオ伯」として、一方柳瀬も黒いおっぱのかつらで登場したと述べている(②)。舞台装置は斎藤義重氏によると長い布きれを吊り下げたもので、その間を人が動きまわったという(⑨)。

話題になったのにもかかわらず、全体の構成については、やはり断片的な記述ばかりが多く、皆目わからないのが実情である。前出の報知新聞の記事によれば、幕は「利口なお方は子供を産まぬ」という八木節もどきの前奏で上がる。「次いで新聞売子が出る、ピンク色の洋装した売笑婦が大きいおなかをして現れたり、その女の子供を地上に生み落として昇天する」、また「その赤ん坊がゴム人形で竹の棒に五つ六つつるして昇天さす様は滑稽である」という(87)。横井は童謡を歌った(③)。「お手々つないで」であったようである(⑤)。また東京朝日新聞の記事では八木節は黒衣を着た人物が歌い、渡谷演じる「淫売婦」は「突つ立ったまゝ子供を産む、子供はぞろぞろと十匹ばかり、いづれも田沢のスカートの下からはひ出でするすると天上する」となっている(⑥)。なおこの演目でも村山知義の乱舞があったという(⑨)。

横井弘三の「小笠原喜劇」(④)とも評された「カメノコ採り」は横井自身と外二人すなわち渡辺大蔵と実弟が出演した。横井によると、舞台装置が間に合わず、木下の機転で「即興的の装置の内にはじまる」。幕が上がると、横井は「父と袂れて」を「月を闇夜」と間違えて歌いだした(が「ちつともさしつかへなかつた」。渡辺の「太い、どしん、どしんの、杖に」観客は度肝をぬかれ、「万物土より出でて土に還るは、すばらしくよかつた」が、横井が「亀を採らんとして、亀に採られましたと云う」とだまりこくって

しまい「トンチをきかせて」幕としたという(③)。また、「シヨサ、セリフ」は「思ひきつて一層稚拙のもの」で個性を生かして「アヤツリ人形の如くに運動し、言葉はなれないローマ字をよむ様にした」いうが(③)、台詞が「一と風変わつてゐて面白い」という評がある一方(⑤)、「あんまり分かり過ぎた弾機(ゼンマイ)仕掛だぞ」という酷評もある(⑦)。

八番目の神原泰の「人生」。登場人物はA(画家)の浅野とB(哲学者)の矢部の二人。まず幕に放映されたスライドが英語でこの劇が世界の英雄ウォルター・ジョンソン(Walter Perry Johnson アメリカの野球投手)に捧げられる旨を告げる(⑧)。そして幕が上がると、100000という数字が舞台正面に浮かびあがる。「上手に大げさに組まれた高二重の上で、二人の登場人物が、『人生』についてボンボンとはなしこんでいるが、なにをいつているのか、いっこうにセリフもなにもきこえない、わけもわからぬうちに幕が降り」、同じ事が繰り返される(⑧)。「幕にしろ！」などという弥次が飛ぶ。この怒号が成功を意味するので——もっとも弥次はことごとく「同人連中の八百長」という評もある(⑤)——「俳優は、みずから舞台効果のあつた事を宣して幕」(⑤)。つまりジョン・ケージの「四分三三秒」を想起させせる面があるが、「消極的效果」とは、最後の一瞬まで観客が取り残されたように感じさせるが、実は観客自身が進むように意図された逆転の方法、はつきりと聞こえない、はつきりと筋立てが把握できないということから生じる文字通り否定的な、ネガとしての「効果」のことをいっているのである。舞台装置が「立派」で「えらい拍手」であったと横井は記した(③)。

休憩の後、矢部の「行動」である。題名は彼が属していた「アタ

「シオン」に由来するのであろう(88)。登場人物はABCで、それぞれ浅野、神原、岡本が演じるようになっていた。「オートバイがブンブン唸って」(7)、白い円筒の男——吉田は浅野と岡本が「真白に塗ったボール紙でつくったキュービズム風の衣装を身につけ」たという(1)——が「昨日高崎に天然痘がありました」と時事性を取り入れたように思われる台詞を吐く(7)。この演目については読売新聞の「しばた」の評がやや詳しい。

「真暗な舞台面に、照明が落とされると、眼に入るのは赤地に大きく白抜きにして四「？」といふ不吉な数字、それを背景に、マグネシウムが、人生の最も醜悪な、しかも最も現実的な断片を、とぎれとぎれに展覧さす、オートバイのガソリンをスパークさせて、働かう、働かう、働かうよ、といふのが『行動』の幕切れ」(5)。

矢部自身の記述もあるにはあるが、残念ながら空白を埋めるほどではない。オートバイは「重量運搬用」で「観客に尻を向け」て「強烈な爆音と、そして強烈なギアソリンの油煙と、そして硫黄の臭い」をまきちらした。また「今日という今日は完全にやっつけてしまった」という台詞もあったというばかりである(89)。また、神原泰はおそらくこの演目に念頭において、次のように回想している

「一等傑作だったのは、劇場と観客の融合をねらって、蜜柑のほした皮をもやして、劇場を煙で一杯にし、観衆は咳をし、眼を痛め、逃げ出そうとするが、通路はぎっしりと人がつめており、舞台上

はオートバイが爆音を立て、走り廻り、ほした蜜柑の皮は、どんどんと追加され、地獄の沙汰であった。」(90)

柳瀬の「漫劇」はもともと登場人物が多かったようである。(ただし開幕劇では労働者が三〇人ばかり出たというから単純な人数の比較では「釘」に軍配があるようである)。プログラムでは「影の男」に佐々木孝丸、「美しい、而しサディシユな踊子」に村山、「黒人の下男」に横井、「瘦せた労働者」に下川四夫、「臨月のその妻」に渋谷、「資本家」に玉村、「ミニタリスト」に矢部、「御用学者」に神原、「宣教師」に中原、「労働者」ABCDEに吉田、浅野、岡本、大浦、木下という配役である。ところが、これだけの陣容でありながら、上述で典拠とした文献にはほぼ皆無といえるほど記述が見出せないのである。このパントマイムと関連しているように思われるのは旗一兵の「黙って麵類を食べるだけで退場するマイムも、このとき〔注・劇場の三科〕見たのが最初のように思う」という一節である(91)。また副題に「呑ひ」が「主」なるものひとつとして加えられているように、この劇では魚が焼かれた。数人が焼いた鯛をもって舞台から客席の通路へ降りていったという(9)。

村山の「季節に協へるグロテスケ」。村山は「ペイトヴェン」も踊っているが、これについては記憶があったようである。自叙伝には「私は最後にちやんとした踊りを二曲踊り、更に、パンツ一つだけで、丸禿げのかつらをかぶり、同じく裸のマヴォイスト三、四人と、無音楽のインプロヴィゼーションを踊った」(傍点は村山)というくだりがある(92)。斎藤義重氏によれば、この踊りは前記の

「ペー・トヴエン・メヌエット・イン・ゲエ」の優雅な舞踏あるいは「子を産む淫売婦」のなかの乱舞とは異なり、全体として「メカニク」な印象の強いものであったという(⑨)。なお、横井はこう記している——「村山氏が踊手になって出て僕が反対側から花束と香水をふりまきながら観客席までゆく。まもなく舞台裏に入る」(⑩)。

演目の最後は玉村の「トロンボン・ブーツ・パーク・タランテラ」

と「莫兎比涅海賊貴族古加乙温」であった。登場人物の名がいずれも人を食っている。前者は、トロンボン氏、長靴氏、タランテラルル氏、その他、であり、後者は、「メカフオーンをもちた演劇機構者」に野川隆、「アパートメントの英雄」に玉村、さらに配役を欠くが「騒々しい音響発生用の群集」である。この「二つには極めて強烈な装置がつくさうで登場人物は会員総出の大掛かりである」と報じられたが(④)、横井の短評では「なかなか練習がつんだだけあつて光線の具合などもなかなかよく、三間高の大人形のブツタオレル所などすてきであつた」という(③)。

こうしてふんだんに即興を織り交ぜた一二の演目全部が上演されて閉幕となった。幕外では中原実が挨拶に立つが、観客はさっさと帰り始めたという。しかし幕の内では「よいしょ、よいしょ三科」と気炎をあげ「三科万歳をやつたので、客も応対した」(③)。終演は一〇時、と東京朝日新聞は伝えた(⑥)。

五 結語にかえて

「劇場の三科」が、前章で整理したところから推しても、それ以前の企てと比較して規模においても、またなによりも内容において

群を抜いていたということははや贅言を要さないであろう。村山知義はマヴォの運動についてこう報告したことがあった。

「マヴォは目下アミーバの如く不定形であり、アミーバの如くアルファであり、しかも至る所に充滿してゐる。それは特定の人ではなく、出来事である。」(傍点は村山) (93)

まことに「劇場の三科」は村山の夢想した「出来事」の実現であつたといえよう。だが、観客はそれをどのように受け止めたのであろうか。

上述の部分で再三触れたように「劇場の三科」に関してはいくつかの短評が発表されたが、それが一般観客の反応を果たして正確に反映しているのかという疑問が残る。しかし、東京朝日新聞記者の巧まざるユーモアをまじえた発言——「いづれも同様な人を食つたもの見物の皆々あきれかへつて降参してしまつた」(⑥)——は、一方でなるほど読売新聞の「しばた」が「好奇心一方づくのお客」として、客も客だというアイロニカルな見方をしている事実があるとしても(⑤)、おおかたの観客の率直な印象を代弁しているようにみえる。

では、その道の専門家たち・作家たちの反応はどうであつたか。前出の『みづゑ』のアンケートには質問の第三項として「劇場の三科を御覧になつた方はどう感ぜられましたか？」というものがあつた。アンケートそのものに回答した者は二〇名を越えているが、実際に観劇したのはそのうちの一〇名にすぎない。なかには今東光の「曰く云ひ難し」というような短いうえにあまり参考になりそうに

ない感想も含まれるが、自ら足を運んで観たという一事だけでも基本的に「劇場の三科」に賛意を表明したことにはなる。

回答者たちの論点を大別すると、ひとつは印象批評的な評言であり、いまひとつは「劇場」——より正確には「劇的なもの」というべきかもしれないが——への進出の評価である。まず第一についていうと、たとえば横山潤之助の回答に明瞭にうかがえるように、短評という制約も手伝って、批評としての内実には乏しいうらみがある。横山は「古典的なものとして村山知義氏のものがかつた様でしたが、又吉田謙吉氏のも明快でいたいづれも」と述べるにとどまっている。山路彦太郎の「面白い事だと思ひました。度々こうゆう事が出来ると良いと思ひました」という空疎な感想も同断である。

その点でまでも批評としての体裁をとるのは第二の問題に関わる回答といえよう。これにはおおまかにいえば二つの観点からの議論があった。ひとつは佐々木孝丸のように演劇人の側からの強力な支援——「現在の演劇を破壊せよと呼びながら然も自分では破壊する事が出来ずにゐる僕にとつて三科の劇は実に溜飲の下るものでありました」——である。花柳はるみの「驚異 陶酔 刺げき 乱踊」もこのカテゴリーに属す。いまひとつは、この実験劇場が本質的に美術家が主導する運動の一環であることを重要な因子として考慮するものである。むしろ、両者の相違は評者の立場に由来するものであり、前者も後者もジャンルの境界を絶対化して考えることを意味するわけではない。（それならば「劇場の三科」自体が論じるまでもない出来事となる）。したがって建築家の山越邦彦のように三科の造形活動の本質から位置づけようとする姿勢はよく理解できる。彼はこう記した——「三科の特徴はスタティック造形よりダイ

ナミック造形にあるでせうそれで劇場の三科の方が、遙かに面白く思はれます」。そのような芸術の諸ジャンルを貫通する必然性を、先にも紹介したが、批評家であり、また三科の公募展にも出品することになる仲田定之助も十分に把握していたので「三科が劇場にまではみだして行つた事は誠に意義ある事です。三科の新『芸術』運動が舞台に於けるその可能性を見出さうとすることは当然であります」と熱い支持を表明したのである（94）。

「はみだす」ことはむしろ「劇場の三科」に限定された現象とはいえないだろう。これまでに論述したところでもいくつかの先例を紹介した通りである。しかしなおその表現が「劇場の三科」には適切に思われるのである。上演後、神原が「劇場の三科」は「私達の希望のほんの第一歩で」、「総合芸術としての映画」へ進出したいという意欲を表明したように（95）、それは諸ジャンルを越えてゆくという意味でも「はみだす」し、また渋谷修が「曾て一度も自分達のする事を劇とも芝居とも云はない」、「若し云ふなら三科劇とか、舞台的コンストラクション、乃至は四次元の芸術などと云ふ」（傍点は渋谷）と訴えたように（96）、既成の固定的なジャンルに収斂せず、新しいジャンルを確立するという意味でもまた「はみだす」のである。単純には比較できないが、昭和二年になって「単位三科」が上演した「劇場の三科」はおそらく、はるかに芸術的な実験としては洗練され、深化され、完成度も高いものであったように思われる（97）。しかし、それがひとつの「出来事」としてどれほどの波紋を投げかけることになったのかという点では、本稿で考察した先例のはるか後塵を拝すようにみえる。その意味では同じ時期のたとえば「新ロシヤ展」の衝撃の方がその後の美術の動向を左右す

るものとしては重視されよう(98)。

三科展の時代を振り返り、「あの頃のメチャクチャが懐しい。芸術革命を怒号するメチャクチャ派に、年少の私も巻き込まれていたのだが、あの頃の自分のメチャクチャ振りも懐しい」と回想したのは高見順である(99)。敢えていうなら不条理な行動によって社会の閉塞に突き当たっていったその「メチャクチャ」が二つの「劇場の三科」を比べたときに「単位三科」版の「劇場の三科」に欠落していたのではなからうか。とはいえ、このことは「単位三科」の達成を等閑に付すということではない。詳細に検討するのは別稿に譲りたいが、ここで指摘しておきたいのは、明らかに芸術界の状況がそのわずか二年の間に一変していたということである。

大正一四(一九二五)年九月、三科は第二回展として初の公募展を開催することになった。展覧会は九月一二日から二四日までの予定で開催にまで漕ぎつけたが、開会前にすでに神原泰が離脱していた(100)。のみならず、展覧会が始まると、すぐに同人の内紛から会期を全うしないうちに、中止を余儀なくされたのである。九月二二日の東京朝日新聞は村山知義がマヴォオとしてNNK(都市動力建設同盟)を脱退したと報じる(101)。その後の村山とマヴォオの関係は不明な部分が多いけれども、「マヴォオ」を名乗るグループは岡田龍夫、高見沢路直、そして牧壽雄を中核として翌一五年まで関西にも版図を拡げて活動を続けることになった(102)。かくして三科の大同団結はあつけなく雲散霧消するのである。

このような経緯で単位三科による「劇場の三科」上演までに、端的に参加者の顔触れが変わってしまっていた。もはや三科の主力であった同人たち、村山も、柳瀬も、岡本も、神原も、矢部も参加し

ていない。木下秀一郎のように絵筆をきっぱり棄てた画家もなかにはいたが、三科解散後、村山、柳瀬は「日本プロレタリア文芸連盟」に属し、また岡本、矢部、神原は「造型」を結成するというように、新興美術運動の結末は芸術的な先鋭化ならぬ政治的な先鋭化により弛緩していったのである。村山知義も「この時期(注・三科の解散の頃)からまだアナキズムもコムミュニズムの区別もわからないながら、漠然と社会主義芸術の方向へ向かう者と、芸術至上主義的な者とがハッキリと分れて来た」と述べている通りである(103)。

こうして大正の新興美術運動は内部分裂より命脈が尽きたといえるわけだが、一九八三年デュッセルドルフで開催された「日本のダダ」展 *Dada in Japan: Japanische Avantgarde 1920-1970* が提起した視座、すなわち「具体」や一九六〇年代の「ネオ・ダダ」などと「マヴォオ」を——「政治」と「芸術」に引き裂かれた昭和の「前衛美術」を飛び越して——直結させようとした視座は注目し得るし、近代美術史にひとつの大きな疑問を突き付けたものといえよう。この問題提起についてここで十分に論じる用意はないし、またそれは本稿の範囲を大きく逸脱することにもなるだろう。ただ、田河水泡と高見沢路直が「ですからいまアンデパンダン展などで、オブジェの作品をみても、なんだこんなのは五十余年も前におれたちがやって、もう済んでら、という感情が起こります」といい(104)、また村山知義が「この四十七年前の催しに、現在流行のアンダラ劇場的構想——不条理劇から、ハプニングにいたる——が、殆んどすべて含まれていた」という(105)当事者らしい自負のことはにすぐさま雷同することには躊躇を覚えざるを得ない。というのも

「劇場の三科」の再評価を促す認識が深まるのも、単に歴史的な回顧や見直しというよりも、むしろ六〇年代の芸術の現在が開拓したコンテクストとの関連を抜きしてはなかったということも一面で否定できないからである。むしろ先駆的な意義を認めないというのではない。二つの時代を往還するなかで美的な理解や史的な意味をさらに究めることの方が重要ではないかということである(106)。

浅野徹氏は「大正期の『前衛的』画家たちは、ちょうど掩護射撃を期待せずに塹壕を飛び出した前線の兵士たちのようなものであったかも知れない」と的確に新興美術運動の命運を性格づけた(107)。わが「劇場の三科」もまたその例にもれないが、しかし、大正期の新興美術運動のいわば終局を飾ったこの企画にやがて開花する小さな種子が胚胎していたこともたしかなことと思われる。

注

(1) 吉田謙吉 『『劇場の三科』——三〇日夜の上演をひかへて——』『東京朝日新聞』大正一四年五月二六日朝刊五面。

(2) 神原泰「我國に於ける新興芸術の発達と新興芸術の現状(承前)」「美之園」三巻四号 昭和二年五月 二四頁。また雑誌『マヴォ』五号(大正一四年六月)に橋本健吉の本名で「紫色の液体」を寄稿した北園克衛は「アヴァンギャルドのイコノクラズムと兎暴さを具体的に示したハブニングであり、デモンストラクションにすぎなかった」という評を下している(「大正末期から昭和初期の前衛運動」『日本デザイン小史』ダヴィッド社 昭和四五年 三四頁)。

(3) 本間正義『日本の前衛美術』(近代の美術 三号) 昭和四六

年三月 三七頁。同氏の「三科・その栄光と挫折」『みづゑ』七六九号 昭和四四年二月 一七—二四頁、も参照されたい。

なお、海野弘「パフォーマンスと日本の二〇年代」 南篠史生 監修 鶴本正三編『パフォーマンス・ナウ』所収 東急エージェンシー出版部 昭和六一年 七六—七九頁、にも「劇場の三科」について若干の言及がある。

(4) 近年においてもこのような議論がむしろかえされている。たとえば、北沢憲昭氏の「前衛美術の動向」『美術手帖』四六七号 昭和五五年七月 一五八—七一頁)は意欲的な論考といえるが、そのような評価を踏襲している(一六二頁)。

(5) 大笹吉雄氏の浩瀚な労作『日本現代演劇史 大正・昭和初期篇』(白水社 昭和六一年)にもわずか一カ所、本論とは無関係の引用文中に言及されているにすぎない。また築地小劇場関係の文献においても、同劇場所演の演目ではない関係であろうが、取り上げられないようである。水品春樹『新劇去来』ダヴィッド社 昭和四六年、菅井幸雄『築地小劇場』未来社 昭和四九年、浅野時一郎『私の築地小劇場』秀英出版 昭和四五年、などを参照したが、「劇場の三科」についての記述らしい記述を見出せなかった。ただし、倉林誠一郎『新劇年代記 戦前編』白水社 昭和四七年 六二頁、には後述の東京朝日新聞の批評が再録されている。他方、美術史の方面でも、たとえば土方定一は「村山知義の舞台装置のように画期的な成果をもつものがあり」と抜かりのない指摘をしつつも、「劇場の三科」については全く記述がみられない(『日本の近代美術』岩波新書 昭和四一年 一五一頁)。

- (6) 「演芸雑誌」『やまと新聞』大正一四年五月三〇日夕刊三
面。この記事は神原泰の喜劇「人生」を引き合いに出したも
のである。
- (7) Cf. Michael Kirby, *Futurist Performance, New York, 1971*.
また、ロースマリー・ゴールドバード 中原佑介訳『パフォー
マンス 未来派から現在まで』一九八二年 リブロボート、序
章ならびに第1章、を参照のこと。
- (8) 大正一三年一〇月一七日の東京朝日新聞の記事「自由解放の
三科」(朝刊一一面)には「汎三科造形芸術協会」という記載
があるが、木下秀一郎は「三科展設立運動に就ての私の計画」
『みづゑ』二三七号 大正一三年十一月 四六一四九頁)では
「三科造形芸術協会」という名称を用いた。木下自身、名称は
「二本立」で考えていたと回想している(「三科の創立と解散
(その一)」『現代の眼』(東京国立近代美術館ニュース)一九
一号 昭和四五年一〇月 七頁)、神原泰も「三科」成立時に、
「かくて木下君や渋谷君が計画された汎三科造形美術協会とは
別個な三科が生まれた」と述べている(アクションの解散か
ら三科の成立まで)『アトリエ』一卷九号 大正一三年一二
月、七〇頁)。
- (9) 前注の朝日新聞記事ならびに「大正一三年一〇月二七日記」
となっている神原論文(二二頁)では松岡の名がみえるが、『み
づゑ』誌に同時期に掲載された「三科の規則(抜粋)」では既
に削除されている(二三八号 大正一三年十二月 一九頁)。
- (10) 木下秀一郎「三科展の私の記事を読まれた方々に」『みづ
ゑ』二三八号 三〇頁。
- (11) 村山知義「展覧会組織の理想」『みづゑ』二三八号 一八頁。
- (12) 神原泰「アクションの解散から三科の成立まで」(注5)
六八頁。
- (13) 神原泰「アクションの解散 上・下」『東京朝日新聞』大正
一三年一〇月一四日朝刊五面、一五日朝刊九面。
- (14) 第三号は表紙にかんしゃく玉を貼りつけた号で、発行直後に
「其筋の弔諱に触れ」発売禁止の処分を受けた(「学芸だよ
り」『東京朝日新聞』大正一三年九月四日朝刊五面)。
- (15) 村山知義「展覧会組織の理想」(注11)一九頁。
- (16) 「二十日開かれた 首都展」『東京朝日新聞』大正一三年一
月二三日朝刊四面、は会場写真を掲載した貴重な記事である。
- (17) 北欧新興美術展(報知新聞主催・一二月一日―一五日)につ
いては、仲田定之助「北欧展を報ず 上・下」『報知新聞』
大正一三年一二月四日夕刊一〇面 五日夕刊一〇面、マゾオ展
(一二月二〇―三〇日)については、加藤正雄「マゾオ展に付
いて」『建築新潮』六年二号 大正一四年二月 一六頁、ロ
シア芸術展(三月二二―二九日)については、「ロシア芸術
展覧会 画廊九段で陳列の珍品」『東京朝日新聞』大正一四年
三月二一日朝刊一一面、および「大好評のロシア芸術展」同紙
三月二八日朝刊二面、を参照のこと。
- (18) 「描いた人間が口をきく」『萬朝報』大正一四年五月二〇日
夕刊二面。
- (19) 川路柳虹「表現芸術より生活芸術へ——三科会所観」『アト
リエ』二巻七号 大正一四年七月 一六六―一七六頁。もつとも
太田三郎のように「わかい、ぎこちない、ハイカラな、ものす

- 「ごい可愛い、わが三科の健在を祈る」(「二つの展覧会」『国民美術』二巻七号 大正一四年七月 一四頁)という寛大さが本来の意味での支援たり得るのかは疑問の余地がある。川路が半ば批評を放棄しつつも、批評家をして率直であらうとしたことは間違いない。
- (20) リンツキーとアルプは村山知義を『諸芸術主義』でマルンに分類した。もともと作品図版は山里永吉作の△立つてゐる男△である。cf. Lissitzky / H. Arp, *Die Kunstisten*, Erlenbach-Zürich, 1925, p. 11.
- (21) 仲田定之助「眼鏡を捨てる——三科会員作品展覧会評——」『中央美術』一一巻七号 大正一四年七月 五二—五七頁。
- (22) 岡田龍夫「三科展毒評」『みづゑ』二四五号 大正一四年七月 三二—三四頁。なお『マウオ』誌上ではゆる「オ・ン・ケ」による「合評」も同工異曲である(「三科展合評」『マウオ』五号 大正一四年六月 一三—二二頁)。
- (23) 峰岸義一「三科会員展評」『みづゑ』二四五号 大正一四年七月 四〇—四一頁。
- (24) 「展覧会の三科と劇場の三科」『みづゑ』二四五号 三八—三二頁。
- (25) 引用はいずれも、前注の「展覧会の三科と劇場の三科」二九頁、より。
- (26) 川路柳虹「表現芸術より生活芸術へ」(注19) 一六七頁。
- (27) 「三科会員作品展覧会出品目録」には「T. R. G. …」と記載されている。
- (28) 仲田定之助「眼鏡を捨てる」(注21) 五三—五四頁。
- (29) 「描いた人間が口をきく」(注18)。
- (30) 「爆発」は横井弘三が三科について記した「爆発の三科」(『みづゑ』二四九号 大正一四年十一月)から採ったが、そこで横井は「三科は爆発を以つて他を破壊したが、遂に爆弾は自分の手中で爆発したのだ」と記した(二八頁)。
- (31) ブルリューックの滯日中の行動については以下の拙稿を参照されたい。Toshiharu Omuka, "David Burluk and the Japanese Avant-Garde," *Canadian-American Slavic Studies*, vol. 20, Nos. 1-2, Spring-Summer 1986, pp. 111-33. Also cf. Mitsuko et Jean-Claude Lanne, "Le futurisme russe et l'art d'avant-garde japonais," *Cahiers du Monde russe et soviétique*, vol. 25, no. 4, Oct.-Dec. 1984, pp. 375-402.
- (32) John E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde*, New York, 1976, p. 79; Benedikt Livshits, *The One and A Half-Eyed Archer*, trans. and annotated by J. Bowlt, Newtonville Mass., 1977, p. 152, note 4.
- (33) Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History*, Berkeley and Los Angeles, 1968, p. 133.
- (34) Михаил Ларонов и Илья Зданевич, "Почему мы раскрашиваемся," *Дружб* No. 12, стр. 114-18.
- (35) См. Михаил Матюшин, "Футуризм в Перебурге," *Первый Журнал Русских Футуристов*, No. 1-2, стр. 153-57.
- (36) 柴田邦松「頬の上の馬」ブリュニク氏の講演から(一) — (三)、『新愛知』大正一〇年十一月二七日七面、二八日五面、二九日七面。

- 「い可愛い、わが三科の健在を祈る」(「三つの展覧会」『国民美術』二巻七号 大正一四年七月 一四頁)という寛大さが本来の意味での支援たり得るのかは疑問の余地がある。川路が半ば批評を放棄しつつも、批評家をして率直であらうとしたことは間違いない。
- (20) リンソキーとアルプは村山知義を『諸芸術主義』でノルツに分類した。もともと作品図版は山里永吉作のA立つてゐる男である。cf. Lissitzky / H. Arp, *Die Kunstsmen, Erlenbach-Zurich, 1925, p. 11.*
- (21) 仲田定之助「眼鏡を捨てる——三科会員作品展覧会評——」『中央美術』一巻七号 大正一四年七月 五二—五七頁。
- (22) 岡田龍夫「三科展毒評」『みづゑ』二四五号 大正一四年七月 三二—三四頁。なお、『マッオ』誌上における「オ・ス・ケ」による「合評」も同工異曲である(「三科展合評」『マッオ』五号 大正一四年六月 一三—二二頁)。
- (23) 峰岸義一「三科会員展評」『みづゑ』二四五号 大正一四年七月 四〇—四一頁。
- (24) 「展覧会の三科と劇場の三科」『みづゑ』二四五号 三八—三二頁。
- (25) 引用はいずれも、前注の「展覧会の三科と劇場の三科」二九頁より。
- (26) 川路柳虹「表現芸術より生活芸術へ」(注19) 一六七頁。
- (27) 「三科会員作品展覧会出品目録」は「R. G. …」と記載されている。
- (28) 仲田定之助「眼鏡を捨てる」(注21) 五三一—五四頁。
- (29) 「描いた人間が口をきく」(注18)。
- (30) 「爆発」は横井弘三が三科について記した「爆発の三科」『みづゑ』二四九号 大正一四年一月)から採ったが、そこで横井は「三科は爆発を以つて他を破壊したが、遂に爆弾は自分の手中で爆発したのだ」と記した(二八頁)。
- (31) プハリョークの滞日中の行動については以下の拙稿を参照されたい。Toshiharu Onuka, "David Burliuk and the Japanese Avant-Garde," *Canadian-American Slavic Studies*, vol. 20, Nos. 1-2, Spring-Summer 1986, pp. 111-33. Also cf. Mitsuko et Jean-Claude Lanne, "Le futurisme russe et l'art d'avant-garde japonais," *Cahiers du Monde russe et soviétique*, vol. 25, no. 4, Oct.-Dec. 1984, pp. 375-402.
- (32) John E. Bowl, *Russian Art of the Avant-Garde*, New York, 1976, p. 79; Benedikt Livshits, *The One and A Half-Eyed Archer*, trans. and annotated by J. Bowl, Newtonville Mass., 1977, p. 152, note 4.
- (33) Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History*, Berkeley and Los Angeles, 1968, p. 133.
- (34) Михаил Ларионов и Илья Зданевич, "Почему мы раскряхиваемся," *Дракус* No. 12, стр. 114-18.
- (35) См. Михаил Матюшин, "Футуризм в Петербурге," *Первый Журнал Русских Футуристов*, No. 1-2, стр. 153-57.
- (36) 柴田邦松「頬の上の馬」ノリヒロシツ氏の講演から(一)「三」『新愛知』大正一〇年十一月二七日七面「二八日五面」二九日七面。

(37) 渋谷修「ダダの舞台装置について」『中央美術』九卷二号

大正一二年二月 四八—四九頁。

(38) 高見順「昭和文学盛衰史」(『高見順全集』一五卷 勁草書

房 昭和四七年所収) 第二章、を参照のこと。但し、この言葉自体は壺井繁治が『赤と黒』第一輯の「宣言」に掲げたものである。

(39) 壺井繁治「未來派詩人の小便(一)―(三)―」『読売新聞』

大正一三年三月一三日七面、一四日七面、一八日七面。引用は一三―七面より。なお本稿では文学関係のパフォーマンスについては論じる用意がないので割愛せざるを得なかったが、菊地康雄『青い階段をのぼる詩人たち』青銅社 昭和四〇年 三四七―四八頁、には以下のような興味深い記述があり、敢えていうならば、文学におけるダダ運動がこと身体的なパフォーマンスという点では、総じて低調であったこと、少なくとも意欲的ではなかったことを推測させる。壺井の発言もそのような行動への嫌悪を示唆したものと捉えることができるかもしれない。さて、菊地氏はこのように記す――「ついでにいえば、『赤と黒』第四輯に予告された八赤と黒運動第一回芸芸講演会が、

一氏義良、伊藤靖、新居格、尾崎士郎、神原泰、工藤信之助、山田清三郎、松本淳三、林蘇徽、木下白露、北村喜八、宮島資夫、十一谷義三郎、重広虎雄のほかに、『赤と黒』同人の萩原恭次郎、林政雄、岡本潤、川崎長太郎、壺井繁治が名をたらねて〔注・大下一二年〕五月一二日午後一時から神田表猿楽町の明治会館でもよおされることになっていたのが、『赤と黒』第一回講演会が都合で中止」(五月二七日、朝日)とある。こ

れでみると、大正一一年一二月一七日の八ダダイズム表現会講演会が中止になったように、八赤と黒運動第一回芸芸講演会も何らかの理由で中止になったわけである。ただし、同日午後

六時から群馬前橋市役所楼上でおこなわれることになっていた八前橋、赤と黒講演会は実施されたく、伊藤信吉が『講演会場にあてられた夜の前橋市役所楼上は薄暗かった。三〇人位の聴衆だっただろうか。そのとき誰がどんな講演をしたか記憶

にないが、たしか萩原恭次郎が詩の朗読をした。深沼火魯胤も朗読をした。だが聴いていて私はほとんど刺激をうけなかった。『赤と黒第一宣言』を読んで愛誦するほどつよくひきつけられたのに、『詩人とは牢獄の固き壁と扉とに爆弾を投ずる黒き犯人である!』(「宣言」というその黒き犯人たちの投じた講演会の爆弾は、私において不発に終わった。前橋の詩人たちのあいだでも不発であったろう) (『赤と黒』の運動とその周辺)とかいている。引用文中の「ダダイズム表現会講演会」は高橋新吉の小説『ダダ』(初版 大正一三年「高橋新吉全集 Ⅱ」所収 青土社 昭和五七年 二六―二七頁)でも言及されており、高橋の記述の通り東京日日新聞(一月二三日七面)に「DADAISM表現会」と銘打つ開催広告が掲載されている。なおこの年には四月一〇日から日本無産派詩人連盟展覧会が、神田ダブルなど五ヶ所で開催されていることを考え合わせるならば、注目に値しよう。秋山登はこの年、大正一三年を振り返った一文で「どつから詩の展覧会が起つて一時悪流行したやうである。なかにはオマハリさんに叱られた組もあつたやうであつたが効果はともかくとして新しいこころみであ

- りやつぱりここに書くべきものだらう」と記した(「十三年に於ける左傾派の詩(上)」『萬朝報』大正一三年二月二四日朝刊八面)。壺井繁治も「この展覧会をきっかけに、方々の喫茶店などで詩の展覧会が催され、それはその後、詩人の間で一つの流行とさえなった」(『現代詩の流域』筑摩書房 昭和三四年 八五頁)と回想している。なお、「学芸だより」『東京朝日新聞』大正一三年四月一二日 朝刊五面、および福部隆輝「街頭への詩——日本無産派詩人連盟展覧会に就て——」同紙四月一三日朝刊八面、同「『無産派詩人』前後」『陀田勘助詩集』所収 国文社 昭和三八年 一一二—一二三頁、を参照のこと。
- (40) 壺井繁治 同前 一八日七面。
- (41) 岡本唐貴氏談(昭和五二年二月)。この発言について拙稿(注31)で木下氏によるものとしたことを訂正させていただく。ただ、木下氏自身の語ったところでも、ブルリュークは名古屋の講演会で全紙大の模造紙五〇枚に墨汁を使って図解したという(昭和五二年二月)。
- (42) 木下秀一郎「未来派美術協会の頃(その二)」『現代の眼』一八六号 昭和四五年五月 七頁。
- (43) 神原泰「我が国に於ける新興芸術(の発達)と新興芸術の現状」『美之園』三卷三号 昭和二年四月 四〇頁。
- (44) 「未来派第二回画展」『新愛知』大正一〇年一〇月二五日六面。また、この展覧会に関連して「張紅々」は『読売新聞』紙上で次のような興味深い計画について触れている(絵による反省(中)) 大正一〇年一月一四日七面)——「仄聞するところによると、普門曉氏は曾我廻家五郎と結んで未来派の劇
- をやるさうだが、私は、その意気まことに愛すべきものがあると思ふ。氏が兎も角しばらくの間でも、古来長い伝統のある画布を捨てて俳優の頬面や鼻の先に絵具を塗らうとするその点が、私にとつて実に面白いのである。この試みこそは、未来派の絵画が持つ Dynamical Analysis をさながら活現しようとするのである。我々が持つてゐる所謂『画面の見得』の魂を入れ換へて、近代的な Sensationae [sic] な『動く画布』を作り出さうとするのである。」
- (45) 村山知義(談)「構成派と触覚主義」『読売新聞』大正一二年二月一九日七面。
- (46) 同前。
- (47) 村山知義「万国美術展覧会の新運動」『解放』四卷一一号 大正一一年一月 一一七頁。
- (48) 拙稿「村山知義とデュッセルドルフの『万国美術展覧会』」『筑波大学芸術年報 一九八七』四二—四五頁、を参照されたこと。
- (49) 村山知義『演劇的自叙伝 第二部』二九—三〇頁。
- (50) 「ダダーイッチネ」に Dada は K. Schippers, *Holland Dada*, Amsterdam, 1974, pp. 54 ff. を参照のこと。
- (51) Evert van Straten, Letter of 13 8 1987.
- (52) 村山知義「触覚主義と驚異の劇場」『中央美術』九巻五号 大正一二年五月 一二四頁。
- (53) 村山知義『演劇的自叙伝 第二部』(注49) 二九頁。
- (54) 村山知義「触覚主義と驚異の劇場」(注52) 一二五頁。
- (55) 同前 一三五—三七頁。

四時頃二科展の前桜の大樹の下へ集まつた六七名布の大旗に何かサカンに書き込んだのを手に手に当日の予定演習とある。

(70) 「マヴォの宣言」『マヴォ第一回展覧会』目録所収 大正二年七月。

(71) 「アトリエから街路へ」『都新聞』大正二年一〇月九日五面。なお『中央新聞』記事「震災後の新職業 画家のペンキ屋」(大正一三年三月六日朝刊三面)も参照のこと。

(72) 『建築新潮』五年三号 大正一三年三月、の口絵を参照のこと。

(73) 吉田謙吉「『劇場の三科』」(注1)。同 「劇場の三科」『本の手帖』三卷三号 昭和三八年五月 一六一—一九頁。同 『築地小劇場の時代——その苦闘と抵抗と』八重岳書房 昭和四六年 一四四—四八頁。

(74) 吉田謙吉「劇場の三科」(前注) 一六頁。

(75) 吉田謙吉「劇場の三科」(注1)。

(76) (しばた) 「三科を見る——築地小劇場——」『読売新聞』大正一四年六月二日五面。

(77) 横井弘三「劇場の三科」『みづゑ』二四五号 大正一四年七月 四二頁。

(78) 神原泰氏談(昭和五七年一二月)。

(79) ①~⑨の略号で示す。

① 吉田謙吉「劇場の三科」『本の手帖』三卷三号 昭和三八年五月 一六一—一九頁。

② 同『築地小劇場の時代——その苦闘と抵抗と』八重岳書房 昭和四六年 一四四—四八頁。

③ 横井弘三「劇場の三科」『みづゑ』二四五号 大正一四年七月 四二—四三頁。

④ 「大乘氣の『三科』の連中」『東京朝日新聞』大正一四年五月一三日夕刊二面。

⑤ (しばた) 「三科を見る——築地小劇場——」『読売新聞』大正一四年六月二日五面。

⑥ 「お客さまを煙りに巻いた」『東京朝日新聞』大正一四年五月三一日朝刊一〇面。

⑦ 八代庚「三科劇の三科評」『読売新聞』大正一四年六月三日四面。

⑧ 神原泰氏談(昭和五七年二月)。

⑨ 斎藤義重氏談(昭和五七年四月及び昭和六二年一月)。

(80) 山越邦彦の評言「展覧会の三科と劇場の三科」『みづゑ』二四五号 大正一四年七月 三〇頁。

(81) 岡本唐貴「自伝走り書き」『岡本唐貴自伝的回想画集』所収 東峰書房 昭和五八年 二二頁。

(82) 同前。

(83) 岡本唐貴「三科の終わりまで」『美術手帖』四六七号 昭和五五年七月 一三〇頁。

(84) 岡本唐貴「自伝走り書き」(注81) 二二頁。

(85) 岡本唐貴「岡本唐貴自伝的回想画集」一一二「三科劇のユマ」の図版ならびにその対面の頁を参照のこと。

(86) 「チビ髯の姪み女」『萬朝報』大正一四年五月三〇日朝刊五面。

(87) 「見て判らぬお芝居」『報知新聞』大正一四年五月三二日一

一面。

- (88) ③「矢部友衛氏作『アクション』一幕」とある。
- (89) 矢部友衛「日本プロレタリア美術運動史」『日本プロレタリア美術史』所収 造形社 昭和四七年 二〇四頁。
- (90) 神原泰「思い出三題」『美術手帖』四六七号 昭和五五年七月 一三〇頁。
- (91) 旗一兵「昭和喜劇の流れ(5)」『東宝』昭和四七年二月 二二頁。
- (92) 村山知義「演劇的自叙伝 第二部」二九三頁。
- (93) 村山知義「展覧会組織の理想」(注11) 一九頁。
- (94) 「展覧会の三科と劇場の三科」(注24) 二八—三一頁。なお、秋田雨雀も観客のひとりとなったが、必ずしも好意的でなく、日記にはこう記している——「夜、築地小劇場の劇場三科をみにゆく。劇場の三科には遊戯の要素が多いのはいけない。ダダへもいっていかないようだ。インテリゲンツアの逃避があるようだ。構成派は劇場にはいる」(『秋田雨雀日記 第一巻』(注64) 三八—三五頁)。
- (95) 神原泰「三科会員の心持」『尚美』二巻三号 大正一四年八月 三頁。
- (96) 渋谷修「雑談」『尚美』二巻三号 大正一四年八月 四頁。
- (97) 吉田謙吉は単位三科の「劇場の三科」について率直に評している——「朝日講堂で『劇場の三科』を観た。僕はもう、あの抽象的陰鬱を採らない。仲田氏は三科の舞台形象が、何等か演劇の革命を齎すであらうといふ。然し、革命的劇術の建設を無視して、空漠たる演劇の革命は結ばれはしない。」(「三年たつて
- も仕事に慣れない」吉田謙吉『舞台装置者の手帖』所収 四六書院 昭和五年 一〇八頁。仲田定之助「フアリフオトン舞台形象 上・下」『東京朝日新聞』昭和二年五月三〇日朝刊八面、三二日朝刊二面、蔵田周忠「一九二七年『三科』概評」『建築新潮』八年七月 昭和二年七月 一—四頁、仲田定之助「三科進出」『アトリエ』四巻七号 昭和二年八月 一—二—三二頁、中原実『絵画 中原実面論集』美術出版社 昭和四一年 一九〇—二二二頁、を参照のこと。
- (98) 拙稿「新ロシヤ展」と大正期の新興美術』『スラヴ研究』北海道大学スラブ研究センター 三五号 昭和六三年三月、を参照されたい。
- (99) 高見順「昭和文学盛衰史」(注38) 四五頁。
- (100) 神原泰「三科を脱ける」『アトリエ』三巻一〇号 大正一四年一〇月 八五—八七頁。
- (101) 「学芸だより」『東京朝日新聞』大正一四年九月二二日朝刊 五面。
- (102) 大正一五年九月一日日京都青年会館で「マウオ創作舞踊発表会」が岡田、牧、高見沢を中心に開催された。 Cf. Ills. cat. ex. *Dada in Japan: Japanese Avantgarde 1920-1970*, Kunstmuseum, Düsseldorf, 1983, p. 53. これは九月一日から京都高島屋で舞台装置研究連盟が主催した「舞台模型、映画セット展覧会」を機に企画されたものである。また「新興芸術の先駆者が お揃ひで見に来る」『大阪朝日新聞 京都滋賀版』大正一五年九月八日九面、は「この展覧会を機会に京都で新興芸術の烽火を掲げるべく武者小路実篤、土方与志、今東光の諸

氏その他新興芸術の先駆者多数一兩日中に入浴するはずである」と報じている。もっとも三科解散以前に、マヴォと関西の美術界の交渉がなかったわけではない。牧齋雄「滞神雜記 個展、乱闘、その他」『マヴォ』六号 大正一四年七月 二九、二六頁、ならびに山脇一夫「兵庫県洋画壇の歴史」『兵庫の美術家 県内洋画壇回顧』展カタログ 兵庫県立近代美術館 昭和五一年一月 三七頁および三五頁の写真図版、を参照のこと。

(103) 村山知義『演劇的自叙伝 第二部』三〇八頁。

(104) 田河水泡「二科撲滅埋葬移動展不発」『美術手帖』四六七号 昭和五五年七月 一三七頁。

(105) 村山知義『演劇的自叙伝 第二部』二九三頁。

(106) たとえば「オブジェ」、「不条理劇」、「ハプニング」といった概念が解説格子として活用されること自体その雄弁な例証といえよう。

(107) 浅野徹「立体派、未来派と大正期の絵画」『東京国立近代美術館年報』昭和五一年度（昭和五三年発行）一〇〇頁。

図版出典

- 図1 『萬朝報』 大正一四年五月二〇日夕刊二面
- 2 *Russian Avant-Garde 1908-1922*, Leonard Hutton Galleries, New York, 1971, p. 32.
- 3 『国民新聞』 大正九年一〇月一九日五面
- 4 『新愛知』 大正一〇年一〇月二五日六面
- 5 『中央新聞』 大正一三年六月二九日朝刊二面
- 6 『マヴォ』 第三号 大正一三年九月 頁付けなし
- 7 『東京朝日新聞』 大正一四年五月二六日朝刊五面
- 8 北美文化協会編『福井画壇を確立した北荘画会とその周辺』昭和四七年 一五頁
- 9 『萬朝報』 大正一四年五月三〇日朝刊五面
- 10 『報知新聞』 大正一四年五月三十一日一面
- なお新聞はいずれも国立国会図書館所蔵。

(付記) 小論執筆にあたり多くの方々から賜わった御協力と御援助に御礼を申しあげます。新興美術運動を自ら実践し、筆者の種々の質問のころよく応じてくださった故岡本唐貴氏、神原泰氏、ならびに木下秀一郎氏、貴重な証言によって励ましをいただいた齋藤義重氏、近代美術史における村山知義の貢献について蒙を啓いていただき、またその後の研究の上でも教々の助言を賜わった高見堅志郎先生、大正期の新興美術全般について有益な示唆をいただいた浅野徹氏、日ごろから研究上の教示をいただいている丹尾安典氏、滞日中のブルリニクの活動の調査で尽力いただいた山脇一夫氏、ブルリニク関係の新聞記事の資料を提供していただいたジャン・クロード・ランヌ、光子ランヌ夫妻、希覯本を快く貸与してくださった三田村峻右氏、文献資料の入手について便宜をはかっていただいた国立国会図書館、東京都美術館美術図書室ならびに早稲田大学演劇博物館に謝意を表します。

なお、本稿は筑波大学学内プロジェクトによる研究発表の一部である。

(おむか としはる)