

[論文]

## バラージュ・ペーラによる人形劇と舞踊の議論 ——『劇』(1917年)と『ドラマツルギー』(1918年)を中心に——

岡本 佳子

### 0. はじめに

初期の映画理論書『視覚的人間 (*Der sichtbare Mensch*)』(1924年)<sup>1</sup>で知られるバラージュ・ペーラ<sup>2</sup>(1884-1949)は、戦間期ウィーンで映画評論家として活躍する以前、ハンガリー語で創作活動を行うブダペストの詩人、劇作家であった。彼はブダペストの主要文芸誌『ニュガト(西方、*Nyugat*)』等で自身の詩や戯曲、童話を発表するかたわら、フリードリヒ・ヘッベルやモーリス・メーテルランクに関する演劇論を執筆し、実践と理論を芸術活動の両輪としていた。この実践と理論の両方を重視する姿勢は、のちに評論だけではなく脚本執筆や監督業も行なうこととなる、映画分野におけるバラージュの活動の原点とも言える。

本論文は、このブダペスト時代のバラージュの活動について、とりわけ1910年代後半の人形劇と舞踊に焦点を当てて考察するものである。具体的には、1917年に刊行された『劇 (*Játékok*)』<sup>3</sup>所収の舞踊劇「木彫りの王子 (*A fából faragott királyfi*)」(1912年頃執筆)、人形劇「漁師と月の銀貨 (*A halász és a hold ezüstje*)」(1916年頃執筆)、そしてバラージュの最初の演劇理論書である『ドラマツルギー (*Dramaturgia*)』<sup>4</sup>(1918年)から、主として「マリオネットと舞踊」における舞踊と人形劇の議論を取り上げる。当時のバラージュは文学や演劇だけではなく、音楽や絵画、哲学といった様々な分野の芸術家、思想家との交流により活動の幅を広げていた。そのため舞踊と人形劇を収録した『劇』、そして初めての演劇理論書である『ドラマツルギー』の刊行は1910年代後半の彼の活動の一つの象徴であるようにも思われる。これらを参照することで、バラージュの分野横断的な活動を明らかにするとともに、それぞれの作品においてバラージュが人形劇と舞踊に期待していた劇的效果を読み解くことを目指す。

構成は次の通りである。第1節では対象となる2作品を収録した『劇』、演劇理論書『ドラマツルギー』も含めた1910年代後半のバラージュの活動について概観する。第2節では『ドラマツルギー』における「マリオネットと舞踊」について、当時のヨーロッパの演劇論の文脈を踏まえつつ、哲学者でバラージュの友人であったルカーチ・ジェルジの論考と比較してバラージュの議論の特徴を述べる。そして第3節にお

いて、実際に二つの作品と理論書の本文を参照しながら、登場人物や情景を解釈する議論を行う。

本論を開始する前に、バラージュに関する先行研究について触れておきたい。伝記ではK. ナジ・マグダの *Balázs Béla világa* (1973)<sup>5</sup>、ジョゼフ・ジュッフアによる *Béla Balázs: the Man and the Artist* (1987)<sup>6</sup>、ハンノ・レーウイの *Béla Balázs — Märchen, Ritual und Film* (2003)<sup>7</sup> が刊行されている。近年、レンケイ・ユーリアによってハンガリー語の手稿研究が進められているほか<sup>8</sup>、英語圏では2011年にバラージュの初期映画理論が新たに翻訳刊行されて初期映画の文脈のなかで論じられるなど<sup>9</sup>、特に映画分野での研究が進展しつつある。しかしながらバラージュの活動は文学、演劇、映画など多岐に亘り、さらに執筆言語も複数あるため、十分には研究されていない。そのためバラージュの自伝的小説のみを根拠に伝記的、歴史的な記述が行われていることもあるのが現状である<sup>10</sup>。

これらの先行研究のなかで本稿と直接関わりがあるのは、レーウイによる著作である。レーウイは亡命前のブダペスト時代にも重点を置き、バラージュ自伝に頼ることなく、ハンガリー語の作品や論考、当時の日記を元にした詳細な伝記的記述を行なっているほか、ベルクソン、ジンメル、ルカーチといった同時代の西洋哲学の流れに初期のバラージュを位置付け、さらに映画への媒介として童話の役割を強調している。しかしながら伝記的な性格上、個々のバラージュの作品の詳細な分析までは行っておらず、さらには彼の舞台芸術活動についてははっきりとした評価を下していない。

確かにバラージュの演劇、舞台作品は、作曲家バルトーク・ペーラと組んだオペラ《青ひげ公の城 (*A kékszakállú herceg vára*)》<sup>11</sup> (1918年初演) やバレエ《木彫りの王子》(1917年初演) などの音楽作品を除いて、こんにちではほぼ上演されることがない。それでも、実践を含めた舞台芸術活動はブダペスト時代のバラージュの活動の大部分を占めており、のちの映画理論の成立過程を検証するためには無視することはできないだろう。したがって本論文は、これまであまり論じられてこなかった個々の作品を取り上げて論じること、さらに彼のブダペスト時代を、のちに映画でも発揮される実践と理論の双方の活動の原点として捉え直す点で、意義があるものと考えられる。

## 1. 1910年代後半のバラージュの活動の概観：『劇』と『ドラマツルギー』

### 1.1 バルトークとの交流と『劇』の刊行

ブダペスト時代からのバラージュの強みは交友関係の広さであり、生涯にわたる彼の著作の種類の幅広さはそれに起因しているとも言える。実際、バラージュによる他の芸術家への熱心な働きかけによって数多くの著作が生まれており、第一次世界大戦中に刊行された『劇』と『ドラマツルギー』もその一部である。

まず、1917年に刊行された『劇』は、ハンガリーの作曲家バルトークと関係の深

い著作である。この本は、「黙劇舞踊 (néma táncjáték)<sup>12</sup>」である「木彫りの王子」、そして「人形劇 (bábjáték)」の「漁師と月の銀貨」の2作品から成る。前者はバルトーク本人に、そして後者はバルトークの長男ペーラに捧げられた。バラージュの手紙から推定すると、「漁師と月の銀貨」の手稿は1916年のクリスマスプレゼントとしてバラージュからバルトーク親子に贈られたものと思われる<sup>13</sup>。

「木彫りの王子」は1912年12月に文芸誌『ニュガト』で発表され<sup>14</sup>、バルトークが作曲して1917年5月にハンガリー王立歌劇場で初演された。本作品では一組の男女と男の分身によるグロテスクな三角関係が描かれる。2つの城にそれぞれ王子と王女が住み、妖精が見守っている。王子は王女に一目惚れするが、妖精の魔法で近づくことができない。そこで王子は彼女の気を引くために木の棒で「木彫りの王子」をこしらえ、自身の姿に似せる(図1)。人形に気付いた王女は人形に夢中になってしまう。王子は絶望するが、今度は妖精が彼を花で着飾る。王子の素敵なた姿に王女は好意を抱き、人形を捨てて王子を追いかけけるが、魔法によって邪魔が入りみすぼらしい姿になってしまう。しかし王子はそんな王女を迎え入れ、2人は結ばれる。<sup>15</sup>

後者の「漁師と月の銀貨」は人形劇で、1928年にハンガリーで初演されている<sup>16</sup>。本作品はドナウ川での漁師の不思議な釣り体験の様子が、原則として8音節の韻文で書かれている。あらすじは下記のとおりである。漁師がドナウ川へ魚を釣りに行くが、やがて彼は魚ではなく、水面に映った月の光の「銀貨」を釣ろうと試みる。月はそんな漁師の姿を見て笑う。途中で小さい魚、大きな魚、ワニまで釣りながらも諦めず、水の精の助けを得て、漁師はようやく月の銀貨をとることに成功する(図2)。しかしその重すぎる荷物に小舟がひっくり返ってしまう。銀貨をすべて水に戻した漁師は月から1つだけ銀貨をもらう。家に帰った漁師は家族に銀貨を渡すが、彼の妻は見向きもせずそれを水に投げ捨てるのだった。

バルトークには数多くの舞台作品作曲の機会があったにもかかわらず、結局実現したのはわずか3作品(オペラ《青ひげ公の城》、バレエ《木彫りの王子》、パントマイム《中国の不思議な役人 *A csodálatos mandarin*》)だけである。そのうち2作品——オペラとバレエ——はバラージュのリブレットによるものであり、彼らはこの時期、比較的良好な関係にあった。この他にもバラージュはバルトークとの共作を試みていたことから、バルトークの長男ペーラへの贈り物とすることによってバルトークとの音楽付の人形劇の共作をバラージュが願っていたことも十分に考えられる。

## 1.2 ルカーチとの「日曜サークル」運営と『ドラマツルギー』

一方で『ドラマツルギー』は、哲学者ルカーチと関わりのある著作である。バラージュとルカーチは演劇を通じて知り合い、とりわけ第一次世界大戦前後には親しい友人同士であったとされる<sup>17</sup>。この時期ルカーチは留学先のハイデルベルクからブダペ

ストに戻り、第一次世界大戦から復員したバラージュらとともに「日曜サークル」を開催していた。これはルカーチを精神的支柱として1915年から始まった哲学者の私的会合である。公式な開催記録は存在していないが、参加者の日記や手紙をまとめた先行研究によれば、毎週日曜日にバラージュの家に友人、知人の哲学者や芸術家が集まり、ルカーチを中心として哲学に関する議論を行ったという。1917年の春からはこのサークルが中心となり、「精神科学自由学院」の名の下で公開連続講座も開催した。この講座のバラージュの講演記録の一つが『ドラマツルギー』である。

この連続講座の記録は少ないが、『ドラマツルギー』の巻末に掲載してある宣伝文によれば、2学期に亘り開催される予定で、当時ハンガリーでモダニズムを牽引していた社会科学協会 (Társadalomtudományi Társaság)<sup>18</sup>による公開講座との差異化を図った企画であった。バラージュらの講義は「本質的に、大衆的ではないという点で[社会科学協会の]自由学院と異なっている<sup>19</sup>。」つまり学問の紹介や導入だけではなく、その学問が生まれた瞬間の言葉をそのまま用いて人々に伝えることが重要だとする。そして古くからの問題を新しい文化の文脈で捉え直し、19世紀の前世代を乗り越え、ヨーロッパ人としての新しい理想主義を追求するのが目的とされた<sup>20</sup>。この宣伝文の末尾には講演者としてバルトクやコダーイ・ゾルターン、ルカーチ、のちに社会学者となるマンハイム・カーロイら13名の名前が連ねられているが、それらが実際にどの程度行われたかは定かではない。

バラージュの『ドラマツルギー』は連続講義記録の第2巻として1918年に刊行され、ルカーチに捧げられている。さらに1922年にウィーンで増補改訂版として『演劇の理論 (*A színjáték elmélete*)』というタイトルで出版された。構成は、1. 公共性、2. 現前性、3. 場所と時間、4. デイオニュソスの原理、5. 対話、6. 行為と個性、7. 葛藤、8. 悲劇、の8章からなる。増補改訂版の刊行の際は、新たに「祝祭と芝居」の章が冒頭に追加され、さらに最終章のタイトルが「形式としての悲劇」に変更された。本稿で議論する「マリオネットと舞踊」は、第7章の「葛藤」内に特別に項目として立てられている。

バラージュは冒頭で本書の主題を設定し、逐語的に自らの問いに答えようとする。その問いは「演劇の『制度』を、実に素朴に、いわば精神的に鳥瞰した形で眺めた」ときに奇妙な現象として現れる。すなわち「人々が一日中人生を生きていながら、時折、その人生がどんなものなのかを見るために、そして何が起こるのかを見るために千人規模で集まっている<sup>21</sup>」のはなぜか、というものである。

バラージュはこの問いについて「集まる」「見る」といったキーワードに分けながら考察しつつも、しまいには明瞭な回答を与えることを放棄してしまっている。しかし彼はこれらの「奇妙な現象」の多くの原因を、演劇の根本的で原初的な特質に帰す。すなわち、演劇が本来は宗教儀式的、公共的な側面を持っており、そのため参画

する群衆が合一を目指して溶け合おうとする、古代的な陶醉を引き起こすという特質である<sup>22</sup>。このような宗教的特性のために、演劇は美学的な問題系では論じ切ることができない<sup>23</sup>。この宗教的側面と公共性、さらには俳優が舞台上で持ちうる現前性がバラージュにとっての演劇に不可欠な構成要素である。そしてそれを究極的な形で実現するのが悲劇だとバラージュは考える。悲劇とは死によって規定される一つの形式であり、純粋な形で、演劇の群衆による象徴的な儀式的性質と意味を表現する。さらに同時に悲劇的な時間が、その背後にある永遠の絶対性、すべての矛盾を超えた一体性、そして自己を超えた無限性を開くという点で公共的な存在なのである<sup>24</sup>。

『ドラマツルギー』ではルカーチの論考が度々引用されており、ルカーチからの影響が散見される。1910年代前半、彼らはいわゆる同志であった。演劇人であった若きルカーチが1900年初頭に創作や実践から手を引いた後に、その役を率先して引き受けたのがバラージュだったのである。以後、ルカーチがハンガリーでの近代演劇の誕生の必要性を論じ、それをバラージュが創作を通じて実現しようとする分業体制が続いていた<sup>25</sup>。序文で述べたようにバラージュは『ドラマツルギー』の前にいくつかの演劇評論を発表してはいたが、一つの著作として演劇論を刊行するのはこの『ドラマツルギー』が初めてのことであり、1918年になってからである。

そのため本書は、1911年にすでに大著『近代演劇発展史 (A modern dráma fejlődésének története)』を刊行していたルカーチという手本、精神的支柱を参照しながら、初めて理論面においてバラージュが成果を残した作品だと言える。なお1918年にはルカーチが『バラージュ・ベラと彼を必要としない人々 (Balázs Béla és akiknek nem kell)』を刊行している。これはバラージュを賞賛する論考、あるいは文壇から攻撃されがちであったバラージュを擁護する論考をまとめた本である<sup>26</sup>。

このように1917年から1918年に、バラージュは舞踊と人形劇、そして初めての演劇理論書を刊行した。1910年代前半は主に詩と戯曲、小説が中心であったバラージュの創作活動が、後半において広がりを見せたと言える。もちろんこれら作品の成立がすべて彼らに起因すると断定することはできないものの、本節で述べてきたように、当時のバラージュの執筆活動には作曲家バルトークや、哲学者ルカーチらとの交流が直接的な影響を与えていたように思われる。そして次節で論じるように、人形劇と舞踊に関する議論は、この『劇』と『ドラマツルギー』をつなげる視点でもある。

## 2. 『ドラマツルギー』における舞踊と人形劇の議論

### 2.1 バラージュと人形劇、舞踊、そして映画

1.2で述べたとおり、『ドラマツルギー』の第7章「葛藤」には独立した項目「マリオネットと舞踊」が挿入されている。このように特別に項目立てされた部分は、全体を通してこの箇所しかない。『ドラマツルギー』は演劇論であるため、「マリオネット

と舞踊」で扱う対象——人形劇と舞踊——が、他の章で念頭に置かれているストレートプレイと一線を画しているためだと思われる。そのため先行研究においても、この項目の扱われ方は多様である。例えばセーケイらは、『ドラマツルギー』を純粋な演劇論として概説しているため、この項目について全く言及していない<sup>27</sup>。他方、ハンガリー人形劇史では、この「マリオネットと舞踊」を含むバラージュの人形劇論は、ハンガリーにおける初期人形劇論のひとつとして数えられている<sup>28</sup>。

実はバラージュの人形劇論は1911年に遡る。彼は滞在先のベルリンでアリーナ型舞台を用いた演劇を初めとする多くの舞台上演形態に触れ、さらにミュンヘンから来た人形劇団の公演に強く感化された。バラージュはすぐさまその体験をハンガリーの文芸誌『アウローラ』に「アリーナと人形劇の間」として寄稿している<sup>29</sup>。このバラージュのベルリンでの人形劇体験と1911年のエッセイが、のちに『ドラマツルギー』での人形劇論、さらには人形を舞台に登場させる「木彫り王子」を初めとする人形劇作品創作に繋がったと指摘されている<sup>30</sup>。

一方、『ドラマツルギー』以前のバラージュによる舞踊に関するエッセイ等は調査した限り見つかっていない。しかしながらバラージュにとって人形劇を論じること自体が舞踊と密接に関わっていた可能性がある。なぜなら『ドラマツルギー』において、ハインリヒ・フォン・クライストの「マリオネット劇場について」（1810年）が引用されているためである。ここでのクライストの議論では、人形の動きに重心を込めることによって舞踊家よりも器用に踊りうるということが指摘されている。

ヨーロッパの舞台芸術において、人形劇と舞踊は、通常の演劇やオペラとは異なる視覚的な芸術として19世紀から独自の発展を遂げていた。1810年には先述のクライストによるマリオネット論が発表されるが、これが約100年後の1905年にクライストの全集により収録され、のちにリルケやホーフマンスタールらによって再評価されるようになったという<sup>31</sup>。またエドワード・ゴードン・クレイグも「俳優と超人形」を1907年に発表しており、俳優ではなく、単なる人間の模倣としての人形でもない「超人形」という存在を規定した<sup>32</sup>。

1911年と1917年の2度にわたってバラージュが人形劇論を発表したのも偶然ではなく、これらの西欧での人形劇論の潮流に沿ったものであり、さらにはバラージュ自身の実際の創作とも関係があるように思われる。なぜならどちらの時期も前節で述べた『木彫りの王子』に関わりがあるからである。「木彫りの王子」がパントマイムとして『ニュガト』に初めて掲載されたのは1912年12月である。バルトークによる作曲が遅れたために空白の期間があるが、バーンフィ・ミクローシュ伯爵によってようやくハンガリー王立歌劇場で初演されたのが1917年5月であった。さらにはこの初演準備にあたり、バラージュはリブレットの原作者としてだけでなく、演出に多少なりとも携わっていた<sup>33</sup>。『劇』に収録された「漁師と月の銀貨」が執筆されたのが

1916年頃、そして『ドラマツルギー』を含む公開連続講座が開始されたのは1917年春であり、バラージュがこの講義の中に実際の舞台制作の体験を組み込もうとしても不思議はない。

さらに、のちのバラージュの映画分野の活動との関連において、この時期の彼の人形劇と舞踊の議論は重要であるように思われる。理由としては2点あり、まずバラージュは『ドラマツルギー』のいくつかの箇所において、映画と人形劇の共通性について言及している。次に、1924年の『視覚的人間』において、映画を論じる言語の確立を論じる際、舞踊の独自の言語やドラマツルギーの存在を引き合いにしている<sup>34</sup>。つまり、通常の演劇とは異なる存在として人形劇と舞踊を扱い、人形劇論、舞踊論という独自の美学の確立になぞらえつつ、映画論を打ち立てる道筋を模索しているのである。詩人、劇作家として活動していたバラージュが、前節のように他分野の芸術家との交流から活動の範囲を広げたことにより、のちに戦間期での下地を作った可能性があるとは指摘できるだろう。

## 2.2 「マリオネットと舞踊」における人形劇の議論

それではバラージュは人形劇と舞踊に関して何を論じているだろうか。「マリオネットと舞踊」を論じる前に、第2章「現前性」に人形劇に関する言及があるため、まずはそこで提起されている問題を引用したい。

バラージュは戯曲が存在する前から儀式として演劇が即興で行われたという想定のもと、舞台が持つ「現前性」を強調する。他の芸術と比較した舞台の特性は「[現実の]描写ではなく、[表現そのものが]現実だということである。つまり、現前性なのだ<sup>35</sup>。」例として、俳優はその感情を本当の苦悩や喜びであると信じさせようと望み、彼らが影響力を持つ条件はそれがうまくいく事であるとする。

しかしながら、そのために芝居には「俳優と舞台美術との間にある<sup>36</sup>」重大な矛盾があるという。それは、「生きた俳優と死んだ舞台美術、本物の人間と絵に描かれた背景、そこにいる俳優と描かれた、つまりそこにはない環境<sup>37</sup>」の間にある深淵であり、俳優も観客もそれを乗り越えることはできない。たとえ舞台で自然の風景の完全な模写を提示することができたとしても、「彼らはそれが本物ではなく、「異なるもの」であることを知っている<sup>38</sup>」のである。つまり、俳優の身体がそこに現前し、悲しみや喜びといった感情が真実のものとして現れるのに対して、その俳優の役柄が存在するはずの舞台上の世界は現実とはなりえず、書き割りによって説明されるのが精一杯なのだ。

しかしながら人形劇と映画においては、その矛盾は解消される。なぜならば「人形劇と映画は同じ素材でできたものである。つまり、俳優とその周りは等しく絵である。そのため、そこではこのような不協和は存在しない<sup>39</sup>」。演劇とは異なり、人形

劇と映画においては舞台の空間が一様に「絵」となるために、演劇の俳優の現前性と、周囲の舞台空間（虚構として描かれた空間）がもたらす矛盾がなくなるというのである。

このことは第7章「葛藤」の「マリオネットと舞踊」においても繰り返される重要な議論である。バラージュは、人形劇と舞踊において、それぞれ人形と舞踊家には内なる魂が存在しないと述べる。まず、人形劇に関する議論が次のように進む。マリオネットは通常の演劇における俳優と同様に、演劇における行為や葛藤を——台本に書かれた通りに——示すことができる。しかし演劇と比較すると、人形劇には俳優が持ちうるような現前性が存在しない。人形劇とは世界に対する皮肉な描写であり、すでに起こった出来事のみしか描くことができず、マリオネットが内的葛藤を見せることはありえない。人形劇においては、内的な葛藤ではなく、外的な輪郭、そして可視化された描写が、本質そのものの表現に直結するからである<sup>40</sup>。

ここで再び演劇が本質的に持つ矛盾の議論に戻る。バラージュによれば、マリオネットが現前性を持たないということは必ずしも弱点ではない。なぜなら人形劇は、演劇が持つ矛盾を解消することが可能だからである。

ところでマリオネットによる芝居が、それ自体の領域においては現前せず、[…] 舞台の問題すべてを解決するということは真実である。ここでは、生きた俳優と死んだ環境、現前する劇的行為と描かれた広場の間にある架橋不可能な不協和というもの存在しない。ここでは、すべてが一様に描写であり、そしてだからこそ全体が同じ材質の、完全に同質な芸術的情景となりうるのである。舞台美術を描く同質な素材から俳優を彫り出せるということによって、形式化における実に芸術的な調和に達することが可能となる。その調和とは、「真の」演劇がまだなお渴望することすらできないものなのだ。<sup>41</sup>

このように、人形劇は、演劇で俳優が持ちうる現前性を伴ってはいないが、マリオネットやその背景となる書き割りが一様に絵であることから、「完全に同質な芸術的情景」が実現可能であるとされる。その世界が持つ調和と均質性は、「真の」演劇からすらも実現にはほど遠い。

ここでいう「真の」演劇とは、ハンガリー演劇を論じる際にルカーチとバラージュが共有していた、物理的にも美学的にも矛盾のないような演劇のありようであり、具体的にはイプセンを初めとする近代演劇の理想の上演形態のことである。バラージュは活動初期において近代演劇の祖であるイプセンを模倣した作品、メーテルランクから影響を受けた象徴主義的作品などの様々な形式を試みていた。この『ドラマツルギー』自体も、ルカーチの『近代演劇発展史』から連続する近代演劇運動のハンガ



リーでの受容の一つとして位置付けることができる。

ただし、上記で述べているように、それらは必ずしも実現できるとは限らない。例えばルカーチは『近代演劇発展史』にて、近代演劇は演者の作用が観客個人に対して無媒介的に働きかけようとする性質があり、そもそも舞台芸術が持つ群衆の祝祭的作用にはそぐわないと述べた<sup>42</sup>。これが彼の言うところの近代演劇の矛盾である。そのため、近代演劇における個人への働きかけを重要視するならば、作品と観客が一对一で向き合う形、すなわち究極的に閉じた形式であるところの、読むための戯曲(レーゼドラマ)とならざるを得ないという<sup>43</sup>。それに対して、バラージュは演劇における矛盾を解消する存在として人形劇、そして次に論じられる舞踊を提示しているのである。

### 2.3 「マリオネットと舞踊」における舞踊の議論

ここまでが人形劇に関する議論であったが、一方で舞踊に関してバラージュは何を述べているか。実は「マリオネットと舞踊」は、そのタイトルにそぐわず、舞踊の議論に多くを割いていない。人形劇論を1911年からバラージュが温めていた状況に鑑みれば、彼自身が舞踊論を深化させていなかったことも考えられる。

しかしながらバラージュは、人形劇のように舞台での「完全に同質な芸術的情景」を可能にする芸術は他にバレエくらいしかないと言い、人形劇と舞踊の共通点を述べる。そしてここでも問題となるのは現前性の議論である。バラージュによれば、舞踊と人形劇との違いは、舞踊家が現前していることである。さらに人形劇においては台本の描写が人形に個性を与えるが、身体の動き自体が舞踊家に個性を与えていることも異なっているという。

さらに舞踊家の身振りは内なる魂の動きを表現するものではなく、むしろ魂の状態の表現、すなわち動きのないものを表現する。

したがって舞踊家の身振りは、マリオネット像のように所与で完成した形式なのである。つまり、持続不可能などのような劇的行為にも、外的な葛藤にも、参画することができない。彫刻家が混沌の中から人形をすでに彫り出しているように、舞踊家も動きによって、動きの中から自身を彫り出しているのである。そして分離しているのだから、いかなる葛藤にも達することができない。舞踊家の身振りは、共通の領域から自身の領域をすべて一緒に切り取ってしまい、舞踊家を近づくことのできないくらいに孤立した世界へと位置付ける。これが舞踊の驚異であり、奇妙なメランコリーなのである。<sup>44</sup>

舞踊においては、舞踊家という現前した存在があるにせよ、身振りによって人形劇同

様、独自の形式と言語を完成させる。なぜならば、舞踊の形式は外への行為ではなく、内側の自己へと目指しており、閉じた完全性を得ることによって、他の世界と同質でありつつも、分離し、孤立した世界を構築するからである。このようにして舞踊が自律した言語を持った芸術であるということをバラージュは主張する。その世界では、舞踊家は生きて現前しながらも、生から切り離された存在なのだ。

以上のように、バラージュにとり人形劇と舞踊においては、どちらも舞台上に設定された世界において、その世界と同質の登場人物（人形、舞踊家）が存在しているという、それ自体で閉じた形式を持つ芸術である。ルカーチが「真の」舞台の実現をレーゼドラマという書物に求めていたのに対して、バラージュは——おそらくは自らの体験をもとに——この人形劇と舞踊という二つの芸術形態に理想の上演を託していたように考えられる。

### 3. 作品との関連：「木彫りの王子」と「漁師と月の銀貨」

#### 3.1 舞踊「木彫りの王子」が持つ人形劇的側面

『ドラマツルギー』と同時期に初演と出版がなされた「木彫りの王子」は、まさに人形劇と舞踊という二つの芸術形態を両方兼ね備えた作品である。本作品は踊り手による身振りのみで進行する無言の舞踊劇であるものの、タイトルにもなっている「木彫りの王子」自身が、木の杖に髪や王冠やマントをつけてこしらえられた「木の人形 (fabáb)」だからである。さらに木の杖だけではなく、元々人物ではなく情景であるはずの森や小川、花が踊り始めることから、舞台上の情景と登場人物が均質化した世界が想定されているように思われる。こうした人形劇との親和性ゆえに、この作品自体が実際にそのまま音楽人形劇として人形劇場で上演されることもある<sup>45</sup>。

もちろん、この作品の登場人物設定や構想自体がバラージュ独自のものと評価することはできない。すでに1911年6月にはストラヴィンスキー《ペトルーシユカ》が初演されていた。さらに1912年12月から翌年1月にかけてハンガリー王立歌劇場とウィーン宮廷歌劇場にてディアギレフによるバレエ・リュスの引越公演があり、本作品を上演したという記録があることから<sup>46</sup>、バラージュの音楽舞踊劇創作にインスピレーションを与えた可能性は否定できないためである。

それでもなお、バラージュ独自の設定もいくつか存在していることから、本作品、とりわけ木彫りの王子という役どころは、当時のバラージュの関心事であった舞踊と人形を結びつける重要な点であるように思われる。独自の設定とは、木彫りの王子があくまで本物の王子の分身であるということ、さらには木彫りの王子には人間的な感情が欠如していることである。つまり、人形が生を受けて人間のようにみなされるのではなく、あくまで人形的な性格のみが描かれているのだ。

『劇』に収録されたテキストが示すのはあくまで物語の筋の内容であり、これのみ

で作品が持つ現前性と身振りについて論じることはやや難しい。しかし書割、音楽や舞台上の動きそして身振りに関して詳細な指示があり、舞台制作を意識しているように見受けられることから、本稿では本テキストを引用しながら議論を行う<sup>47</sup>。

そもそも、木彫りの王子は最初から人形ではなく、最初は「彼〔王子〕自身と同じくらいの、大きな放浪用の杖」であった。王子は王女に恋をするが、彼女に近づけないことを嘆き、自分が持っている木の杖を使って城の中の王女に合図をすることを思いつく。まずは王冠、次にマントと剣を杖に着せ、「鳥を驚かさかかしの格好」をさせる。しかし王女は気にも留めないため、王子はその杖が自身の美しさを完璧には表現していないと思いつき、美しい金の髪を切って杖にかぶせる。美しく着飾った木彫りの王子に王女はようやく夢中になるのだ。

このようにして木の杖は登場人物である「木の人形」となり、それは「木彫りの王子」となる。さらには妖精が魔法をかけることによって木の人形は「動き出す。ひょっとしたら誰かが穴を開けてすらっとした俳優が中に忍び込んだのだと思っても…いいや！私は気にしない<sup>48</sup>」！

しかしながら、この人形は自らの感情を表現することはない。バラージュの書いた「木彫りの王子」のテキストにおいては、そのタイトルに反して、人形はあくまで「木の人形」という登場人物のままである。バラージュは妖精や王子、王女らについては感情の説明やほとんど台詞のような描写を数多く行っているが、木の人形についての記述は上記以外に一ヶ所しかなく、ほとんど存在しない。当然のことながら木の人形が王子の分身として何を考えているのか、王女にどのような気持ちを抱いているのかといったことは言及されない。やがて木の人形の美しい装飾具が壊れてしまい踊れなくなり、王女から見捨てられようとも、人形は悲しみの感情も持たない。本作品において、木の人形はたとえ動き出そうとも、あくまで完成された人形という個性のままに舞台上に現れるように仕向けられている。

この木彫りの王子の役割を解釈するにあたっては、『ドラマツルギー』の「マリオネットと舞踊」における下記の議論が参考になるだろう。バラージュ曰く、人形的な性格は、人形劇のみに現れるわけではない。

[…] 完成された人形の個性が芝居に現れるのであれば、(残念なことにマリオネットの舞台でのみこれが見られるというわけではない)、それは作品の内なる力の方向性が逆行しているのである。劇的行為から役柄が形成されるのではなく、所与の役柄が完全に、機械的に劇的行為を始めさせるのだ。その劇的行為は内的な活力なしに、その〔人形の〕装置に対して美しく、そして所与の機械部品の一斉の動作に対して装飾的に、影響するのである。同じ理由から、マリオネットの英雄に内なる葛藤や、問題が存在するということはもちろんありえないのである。なぜなら外的な輪郭や、可視化され

た描写が、本質を表現するからである。<sup>49</sup>

「完成された人形の個性」が芝居に現れるという状況は、「木彫りの王子」における木の人形の役割と一致するものではなかろうか。木の人形は王子の分身という「役割」をあらかじめ与えられており、着飾られることによって、ただの木の杖から人形としての役柄が決定づけられる。そして王女から望まれるがまま——内側から沸き立つ力ではなく、外的な行為に刺激されることで——踊る。そして装身具が壊れるとともにその役割を終える。そしてこれらの一連の踊りや動きの中において、内面的な葛藤や感情は一切表出されない。木彫りの王子はあくまで「木の人形」という存在として完成されているのである。

### 3.2 「漁師と月の銀貨」の劇進行への情景の動的な関与

舞踊劇である「木彫りの王子」に対して、「漁師と月の銀貨」は台詞のある、純粋な人形劇として執筆された。その筋は子ども向けということもあって穏やかであり、童話を思い起こさせる<sup>50</sup>。この人形劇においては、舞台背景となる情景と登場人物の能動的なやりとりが特徴である。これは「マリオネットと舞踊」で指摘されていた、人形劇が俳優とその周囲にある懸隔を解消するという議論と合致するものであり、さらに、バラージュの過去の演劇との連関性も示しているように思われる。

バラージュは本作品以降、いくつかの人形劇を発表しているが、例えば散文人形劇でひたすら人形同士の会話のみで進行する「軽い人 (*A könnyű ember*)」(1919年)と比較をすると、舞台設定であるはずの人形の周囲の情景(川や月など)が静的ではなく動的であり、実際に劇進行に重要な役割を果たす。

漁師は魚を釣りに川に漕ぎ出すが、水面に映った月の銀の円盤を取り出そうと躍起になる。最初その銀貨は月の影であることから実体のあるものではないが、妖精の力を借りることによって、それが実際に川の水から取り出され、小舟の荷物として載せられる。そして小舟がひっくり返ることによって漁師自身もドナウ川の中に溺れかかり、月がそれを救う。上から見下ろす月は情景の一部でありながらも漁師や妖精、魚らと同様に「登場人物 (*Dramatis Personae*)」として登場し、話をする。

舞台背景が芝居自体に参画するという考え方は、「城」や「風」といった背景的な、しかも実体としては登場しない黙役を配している『神秘劇集 (*Misztériumok*)』(1912年)でも見られるモチーフである<sup>51</sup>。具体的には、収録作品である「青ひげ公の城」——バルトーク作曲のオペラ台本——においては「城」を、「妖精 (*A tündér*)」においては「風」を、表紙の登場人物欄に書くことによって舞台自体が芝居に参画していることを強調させていたのである。さらに、「木彫りの王子」においては森や小川、花を踊らせていた。バラージュは人形劇が持つ、完全に同質の情景を生み出すことの

できるという特徴を念頭に置きながら本作品で完成した「真」の劇作品を実現させようとしたのではないか。

さらに、「猟師と目の銀貨」の台詞は原則として8音節による韻文で描かれる。これもやはり、『神秘劇集』における「青ひげ公の城」の形式と同じである。バラージュは韻文劇をいくつか書いており、同戯曲集の他の作品、「妖精」そして「聖母の血 (*A szeűt szuz vére*)」も韻文詩の形をとっていた。

バラージュは1911年の人形劇に関するエッセイで、人形劇という「芸術の完成形」においては話すように歌うことがよりよく人に作用するということを論じており<sup>52</sup>、ここでも人形劇と歌という分野横断的なバラージュの試みが見られる。本作品はバルトクの長男に贈られたが、結局バルトクが興味を持たなかったためにオリジナルの音楽人形劇として完成することはなかった。しかし本作品において、それまで演劇で用いたことのある韻文劇の形式を今度は人形劇へと広げた形になる。ここでは、情景と登場人物の間に断絶のない、完全な舞台形式が実現するのである。

#### 4. おわりに

本論文では1910年代後半のバラージュの活動を、とりわけ人形劇と舞踊について、作品と理論の両面から論じてきた。当時のブダペストや西洋演劇の文脈で『ドラマツルギー』内の「マリオネットと舞踊」の項目を位置付けつつ、『劇』に収録された2作品「木彫りの王子」、「漁師と月の銀貨」が、バラージュ自身の理論に密接に結びついていることを示した。とりわけ「木彫りの王子」における舞踊と人形劇の融合という側面は、これらふたつの舞台芸術に対する当時のバラージュの関心を示すものである。

世紀転換期のブダペストで詩人、劇作家として活動を開始したバラージュにとって、第一次世界大戦前後の活動は作品の分野を大幅に広げた時期であった。『劇』と『ドラマツルギー』の刊行は、創作活動において1910年代から続いていた他の芸術家や思想家との交流が深く関連しているとともに、バラージュ自身にとっても、それまで乖離していた彼の実践と理論が繋がる段階に来ていたことを示すものではなかろうか。特に、1917年にハンガリー王立歌劇場という国民芸術の殿堂の大舞台で「木彫りの王子」の初演を迎えた経験が、バラージュをして「マリオネットと舞踊」の議論を——やや補論的な位置付けであろうとも——『ドラマツルギー』へと収録させたように思われる。

さらに、演劇から人形劇、そして舞踊と連鎖的に引き出される分野横断的なバラージュの分析は、不十分ながら映画への目配せにもつながっている。バラージュは映画の画面における視覚的な同質性を人形劇と同一のもののみなしていたのだ。このようなジャンルの融合は、戦間期に至ってもなお様々な作品を意欲的に生み出していたバ

ラージュのその後の活動を予見するものではあるが、これについては今後の課題としたい。

## 追記

本研究は科研費（16K16714）の助成を受けたものである。

## 注

- <sup>1</sup> Béla Balázs, „Der sichtbare Mensch,” in *Schriften zum Film I. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926* (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982). 邦訳：ベラ・バラージュ『視覚的人間：映画のドラマツルギー』佐々木基一ほか訳（岩波書店、1986年）。
- <sup>2</sup> 本論文ではハンガリー人の名前をハンガリー語の慣習にならい姓・名の順番で表記する。
- <sup>3</sup> Balázs Béla, *Játékok* (Gyoma: Kner Izidor Kiadása, 1917).
- <sup>4</sup> Balázs Béla, *Dramaturgia: Előadások a szellemi tudományok köréből* (Budapest: Benkő Gyula Cs. és Kir. Udvari Könyvkereskedése, 1918).
- <sup>5</sup> K. Nagy Magda, *Balázs Béla világa* (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1973).
- <sup>6</sup> Joseph Zsuffa, *Béla Balázs: The Man and the Artist* (Berkeley: University of California Press, 1987).
- <sup>7</sup> Hanno Loewy, *Béla Balázs — Märchen, Ritual und Film* (Berlin: Vorwerk8, 2003).
- <sup>8</sup> 例えば Lenkei Júlia, “‘NÍVOMBELIVEL EGYÜTT DOLGOZNI...’ Balázs Béla két szövegekonyve.” *Criticai Lapok* 7-8 (2009).  
[http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37702&catid=15&Itemid=2](http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37702&catid=15&Itemid=2)（2016年9月30日参照）など。
- <sup>9</sup> Béla Balázs, *Béla Balázs: Early Film Theory*, edited by Erica Carter, translated by Rodney Livingstone (New York and Oxford: Berghahn Books, 2010).
- <sup>10</sup> 例えばジュッファによる伝記では、第1章冒頭を初めとしてバラージュの自伝的小説を基にした記述が多くある。
- <sup>11</sup> 本稿では音楽作品は山括弧でくくって記述する。
- <sup>12</sup> 本作品は、初出時は「舞踊劇」と冠されていたが、ハンガリー王立歌劇場での初演時には「バレエ」とも称され、さらには『劇』出版時には「黙劇舞踊」となった。さらに構想の時点では「グロテスクなパントマイム」ともバラージュ自身から評されている。Balázs Béla to Bartók Béla, ca. 1912, ハンガリー科学アカデミー音楽学研究所バルトーク・アーカイヴ蔵。
- <sup>13</sup> Balázs Béla to Bartók Béla, ca. 1916, ハンガリー科学アカデミー音楽学研究所バルトーク・アーカイヴ蔵。
- <sup>14</sup> Balázs Béla, “A fából faragott királyfi” *Nyugat*, 24 (1912), <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00118/03751.htm> ほか（最終確認日 2016年9月30日）。
- <sup>15</sup> Balázs, *Játékok* から作成。「漁師と月の銀貨」も同様である。なお『ニュガト』初出の際の版と比較するとト書きに修正が見られるほか、それぞれの場の区分けが変化し、場面数が減っている。おそらく1917年の初出に合わせて改稿したものと推察される。
- <sup>16</sup> Balogh Géza, *A bábjáték Magyarországon: a mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*, (Budapest:

Vince Kiado, 2010), 22.

- <sup>17</sup> Mary Gluck, *Georg Lukács and his Generation, 1900-1918* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press), 29.
- <sup>18</sup> 「社会科学協会」はハンガリーの政治的、経済的後進性を克服するべく、イギリスのフェビアン協会に倣って設立された結社である。その機関紙『20世紀』はハンガリーの進歩的な知識人の拠り所となる重要雑誌であった。その公開講座に関しては、『ニューガト』にも予稿が収録されている。Ignotus, “A Nyugat magyartalanságairól: Felolvasatott a Társadalomtudományi Társaság Szabad Iskolájában, 1911 december 21-én” *Nyugat*, 24 (1911). <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00094/02976.htm> (Accessed 30 September 2016).
- <sup>19</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 44. 強調は原文による。以下同様。
- <sup>20</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 44-45.
- <sup>21</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 5.
- <sup>22</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 6.
- <sup>23</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 8.
- <sup>24</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 42-43.
- <sup>25</sup> 例え ば Balázs to Lukács, February 1912, *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhöz*, edited by Lenkei Júlia (Budapest: MTA Filozófiai Intézet, 1982), 75 などには、ルカーチの『近代演劇発展史』にバラージュの作品が間に合わずに悔しがっている記録がある。
- <sup>26</sup> Lukács György, *Balázs Béla és akiknek nem kell* (Gyoma: KnerIzidor, 1918).
- <sup>27</sup> Székely György and Gajdó Tamás eds., *Magyar színháztörténet II* (Budapest: Magyar Könyvklub-Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001), 504-9. においてバラージュの『ドラマツルギー』の解説が収録されているが、「マリオネットと舞踊」における議論は完全に無視されている。
- <sup>28</sup> Balogh, *A bábjáték Magyarországon*, 17 に言及がある。
- <sup>29</sup> Balázs Béla, „Aréna és bábszínház között”, *Aurora*, 16 (1911): 117-22.
- <sup>30</sup> Balogh, *A bábjáték Magyarországon*, 17.
- <sup>31</sup> 園田宗人、深見茂編『無限への憧憬——ドイツ・ロマン派の思想と芸術』（国書刊行会、1984年）、228頁。
- <sup>32</sup> 早稲田大学演劇映像学連携研究拠点「演劇研究基盤整備：舞台芸術文献の翻訳と公開」、「俳優と超人形」（1907）エドワード・ゴードン・クレイグ、内野儀訳、<http://kyodo.enpaku.waseda.ac.jp/trans/modules/xoonips/detail.php?id=2010eng02>（2017年1月30日最終閲覧日）
- <sup>33</sup> バルトークとバラージュについての共同作品については、Yoshiko Okamoto, “Images of the Friendship with Bartók: From Béla Balázs’s Recollection,” *Hungarian Studies* 28 (2): 211-234 を参照。
- <sup>34</sup> Balázs, „Der sichtbare Mensch,” 67-68.
- <sup>35</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 9.
- <sup>36</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 10.
- <sup>37</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 10-11.
- <sup>38</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 11.
- <sup>39</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 11.
- <sup>40</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 33.

- <sup>41</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 33-34
- <sup>42</sup> Lukács, *A modern dráma fejlődésének története* (Budapest: Magvető Kiadó, 1978), 70-71.
- <sup>43</sup> Lukács, *A modern dráma fejlődésének története*, 71.
- <sup>44</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 34-35.
- <sup>45</sup> Balogh, *A bábjáték Magyarországon*, 106-7.
- <sup>46</sup> Mathias Auclair, *Les ballets russes* (Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2009), 258.
- <sup>47</sup> 本作品は「著者」による注記という形で多くの皮肉が追記されているため読み物としても受容することが可能である。例えば王子が王女に近づこうとして妨害に遭っているにもかかわらず王女がそれに気づかない場面に、下記のような注記が付け加えられている。「王女たちが、彼女たちのために戦っている王子たちを助けないというのは、結局のところ正しいことなのです。著者より。」Balázs, *Játékok*, 17. さらにはバレエとして上演されることから音楽作品として扱うことも可能であり、議論に際しては様々な形態を踏まえることが求められるだろう。
- <sup>48</sup> Balázs, *Játékok*, 24.
- <sup>49</sup> Balázs, *Dramaturgia*, 33.
- <sup>50</sup> 代表作である『七つのメルヘン (*Hét mese*)』、『きょうだいの国 (*Testvérország*)』といった童話が出版されたのもこの時期の1918年前後である。
- <sup>51</sup> 岡本佳子「バラージュ・ベーラ「青ひげ公の城」の成立過程と『神秘劇集』における位置付け」、『東欧史研究』第34号(2012年)、14頁。
- <sup>52</sup> Balázs, „Aréna és bábszínház között”, 122.



図1  
「木彫りの王子」挿絵  
バーンフィ・ミクローシュ作  
Balázs, *Játékok*, 25

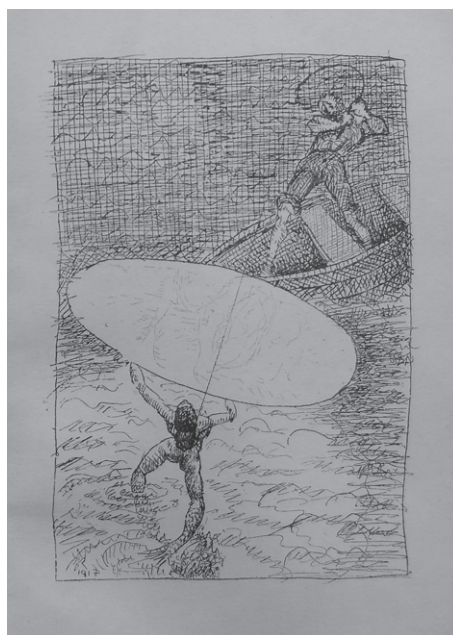


図2  
「漁師と月の銀貨」挿絵  
ベレーニ・ローベルト作  
Balázs, *Játékok*, 55



**Discussion on Marionette and Dance by Béla Balázs:  
A Focus on *Plays* (1917) and *Dramaturgy* (1918)**

**Yoshiko OKAMOTO**

This study deals with the activity of Béla Balázs in the late 1910s, focusing on his argument about marionette theater and pantomime. Before Balázs defected to Vienna and started to write film critiques in the 1920s, he was a poet and playwright in Budapest. There, Balázs developed friendships with other Hungarian artists and philosophers, such as Béla Bartók and György Lukács, and published his works in various fields. Among them are *Plays* (1917) and *Dramaturgy* (1918). The former includes pantomime's libretto *The Wooden Prince*, dedicated to Bartók, and *The Fisherman and the Silver of the Moon*, which is a puppet theater drama for Bartók Jr. The latter is his first volume of theory on theater dedicated to Lukács. Moreover, in *Dramaturgy*, Chapter 7 has an additional section titled "Marionette and Dance." Examining these books clarifies Balázs' interest in that field from 1917–1918 and the close relationship between his practice and theory in stage works. In Balázs' view, dramas have fundamental aesthetic problems when they are staged—such as the gap between present actors and the depicted and painted scenography. However, he added that puppet theaters lacked this paradox, as the scenography and the puppets were painted. Based on this argument, this study compares *The Wooden Prince* and *The Fisherman and the Silver of the Moon* to the argument in *Dramaturgy*. On one hand, *The Wooden Prince* has a wooden protagonist that dances like a marionette and has no feelings. This character supports the discussion in *Dramaturgy*, which argues that protagonists like marionettes could appear even in plays. Conversely, in *The Fisherman and the Silver of the Moon*, even scenography (such as the moon's shadow) is incorporated into the story. This supports the statement that there is no aesthetic gap between puppets and scenography. Balázs may thus have attempted aesthetically perfect stage works through marionettes and dances, which were new fields for him.