

# カンディンスキーとイメージの演劇

岡 田 素 之

## 1

数年前に、カンディンスキーとフランツ・マルクが今から百年前に編纂した『青騎士』という、一号だけしか出版されなかった年刊誌を共訳したことがあります。<sup>(1)</sup> 自分がこの翻訳を行いたいと思った理由は二つある。

一つ目は、この年刊誌の名は二〇世紀の芸術史上たいへん有名でし、ふたりの編纂者の論考をはじめ、マッケ、シェーンベルク、ロジェ・アラール、サバネーエフ、トーマス・フォン・ハルトマンなどが寄稿した重要な論考には、すでに翻訳があります、それらは元来の『青騎士』という、編纂者の明瞭な意図のもとに、数多くの図版、またアフォーリズムや楽譜と一緒に構成された全体像から切り離された、孤独な姿でしか触れることができません。それを、出版社側の助言・協力もあり、楽譜や別刷り色図版などとともに、なるべく原型に忠実なかたちで再現して、この稀有な書物全体の意図<sup>(2)</sup>をよみがえらせようと思いました。

二つ目の理由は、かなり個人的なものでして、この書に掲載されている、カンディンスキーの舞台コンポジション

と銘打たれた《黄色い響き》という戯曲を、自分で翻訳してみることで一層よくテクストの内容を理解したいと思いました。というのは、むかし初めて読んだとき、対話の代わりに、言葉少ない歌とおびただし量のト書ばかりのこの戯曲が、果たして上演可能かどうか、ずいぶん疑問に思われたからです。実際、作者の生前には一度も上演されたことがなかった。だとすると、これはいわゆるレーゼドラマなのでしょうか。

なぜ自分がこの戯曲の上演可能性を疑ったのか、現在改めて考えてみると、若いころから歌舞伎や能など様式化された伝統演劇に触れる機会が時折ありながら、現代劇に関しては、明治以降に西欧から取り入れられたリアリズム、つまり現実描写の芸術規範によってもっぱら理解しよう努めていた自分に、かなり不思議な感じがします。ついでに言う<sup>①</sup>と、われわれは学校で古代ギリシアから現代までの美術史を習いましたが、当時の教科書に載っていた比較的新しい後期印象派といえども、カンディンスキーによれば、「ある種の解釈を含む自然の模倣<sup>②</sup>」を超えるものではないとされます。このような芸術規範は、演劇の場合と同じく、まさに現実模倣のアリストテレス的伝統に依拠していたように思われます。

その意味では、一八九六年以前のカンディンスキーも似たような状況にあったと言えるでしょう。この年、かれはロシアでの、将来有望な法律学者の地位を突然放棄して、絵の勉強のためにミュンヘンに旅立ちます。この思い切った決断をするにあたり、二つの芸術体験が少なからず意味をもったことは、かれの『回顧録』（一九一三年）のよく知られた挿話です。一八九六年、かれはモスクワで開催されたフランス印象派の展覧会でモネの絵をはじめて見ますが、最初、そこに描かれている対象が《積み藁》〔図1〕であることをまったく識別できなかったこと、もう一方は、宮廷劇場で見たヴァーグナーの《ローエングリン》の、その豊かな色彩感あふれる音楽に衝撃を受けた体験を挙げています。当時のカンディンスキーは、たとえばイリヤ・レーピン〔図2〕が代表するリアリズムの芸術観のもと



1 クロード・モネ《積み藁》(1891)



2 イリヤ・レーピン《不意の来客》(1884)

に相変わらずとどまっていたが、しかし若き学者としては、「社会科学の治癒的価値、要するに実証的方法の絶対的正しさに対する自分のこれまでの信仰が、まるで消えてしまっていた」<sup>(5)</sup>のようやく気づきはじめたころでした。こうした観点から見れば、『黄色い響き』のように現実描写と無関係なテキストは、当時のカンディンスキー自身にとっても、たとえ惹かれる面があったにしても、やはり相当奇妙に感じられたように想像します。

作品の輪郭をあらかじめ述べておくと、これは導入部と六つの景から成り立ち、合唱、舞踏、音楽の伴奏があり、さらに照明による色彩が目まぐるしく変化する舞台コンポジションです。五人の黄色い巨人が、第一景、第三景、第五景の中心的形象です。第一景ではさらに赤い得体のしれない生き物が空中を飛び、第二景では巨大な黄色い花があらわれ、またごく小さな人物像の群れがきわめてゆっくりと舞台を横切っていく。第四景は、導入部と同じく、黄色の温かい色彩は見られない。壊れた鐘がぶらさがる礼拝堂のかたわらに白いシャツを着た少年が坐り、他方には太った黒ずくめの男が威圧的に立っている。第一景、第二景、第五景では巨人あるいは黄色い巨大な花に対して、人間たちが、さまざまなグループ、姿勢、動きでもって緊張関係をつくり出す一方、第三景では突然 Kalasimunakola というような a の音が目立つ、まったく無意味な言葉が、舞台裏から甲高いテノールで響く。最後の第六景には黄色い巨人が一人しか登場せず、かれは背丈を高く伸ばしてゆき、ついには両腕を開いて立ち、その姿は「十字架のようになる」<sup>(6)</sup>。それとともに音楽が高鳴り暗転して作品は終わります。

最後の「十字架」という言葉から、この作品にはキリスト教的使命があるように推測されますが、ここで明瞭な救済史が演じられているような印象はさしあたらない。また、通常の戯曲には不可欠な、対話を伴う事件展開もなければ、舞台の一貫した遠近法もない。舞台の展開は、すべての要素がお互いに無関係に並べられているように見えます。ある女性研究者は、この作品のさまざまに変化する色彩を重視して「色彩オペラ」と名づけましたが、事件展開<sup>(7)</sup>

も遠近法もないオペラは通常考えられません。したがって音楽用語を借りて舞台コンポジションとでも名づけるほかないでしょう。<sup>(8)</sup>カンディンスキーが一九一〇年前後に相次いで創作した演劇・絵画・詩は、ある種の音楽の状態(9)(condition of music)を求めているようです。音楽は物質的なものから距離を置き精神的なものを目指す抽象芸術の理念に一番近そうです。<sup>(10)</sup>その意味で、一九一一年一月、当時、舞台テクストも創れば絵も描き、ちょうど調性から完全な無調への移行期にあったアルノルト・シェンベルクとの出会いは、カンディンスキーにとって重要な意味がありました。さらにかれらふたりは、それぞれ何らかの意味でリヒアルト・ヴァーグナーと関係がある。シェンベルクは一時期の猛烈なヴァーグナー熱からとうに醒めてはいたものの、<sup>(11)</sup>音楽的には依然その痕跡をとどめていたと考えられるのに対して、カンディンスキーのほうは、むしろヴァーグナーの総合芸術作品の構想に惹かれていました。そうだとすると、モネの《積み藁》体験とヴァーグナーの《ローエングリン》体験は、芸術的次元において同じ性格のものだとは言いがたい。前者は、たとえ破壊的ではないまでも融解的であり、後者は逆に構成的なのです。

描かれた対象が曖昧模糊としたモネの《積み藁》の絵は、抽象絵画の前段階として容易に理解できます。そしてカンディンスキーによるこの絵の体験は、当時はじめて発見された「原子の崩壊」が「世界全体の壊滅」に等しく感じられ、そのため何もかもが「不確かで脆弱で不安定に」<sup>(12)</sup>なってしまったという、かれの告白に対応しています。他方、作曲家自身がロマン派オペラと名づけた《ローエングリン》は、カール・ダールハウスの解釈によれば、「歴史ドラマの外的形式をとる悲劇的メーテル・ヘン・オペラというパラドックス」であって、「普遍文学」つまり Universal-poese に関連すると述べられています。<sup>(13)</sup>このフリードリヒ・シュレーゲルに由来する独特な表現は、頹落した世界の断片を結び合わせ、そのことで失われた全体性を逆説的に創りだそうとする近代的な意図をはらんでいる。<sup>(14)</sup>したがって一八四八年作の《ローエングリン》は、ヴァーグナーが一八五〇年前後に集中的に理論書にまとめた音楽IIドラ

マ (Musikdrama) の先駆けを暗示していることになります。ただし、カンディンスキーが、ヴァーグナーのそれ以降の音楽Ⅱドラマと比べて脆弱なこのオペラに強く惹かれた理由は、作品のロマン派的な主題とその構造にもづくばかりか、かれがそこにまさに「メルヒェンとしてのモスクワ」<sup>(15)</sup>が実現されていると思うほど色彩豊かな印象にありました。さらにまた、ここに登場する白鳥の騎士が聖杯の騎士にほかならなかったからでもあったでしょう。当然ながらカンディンスキーの宗教的信条は東方教会に依拠していましたが、かれがブラヴァツキー夫人やルードルフ・シュタイナーを高く評価していたため、かれのオカルト的性向がしばしばあまりにも強調されることがあります。この点についてはカンディンスキーの文献学的研究者イエレーナ・ハールⅡコツホ(またはハールⅡフォンテーヌ)<sup>(17)</sup>が折りに触れて鋭く批判しています。ただしカンディンスキーは確かにいわゆる神智学・人智学の徒ではないとしても、現実の背後に隠され秘匿されたものに惹かれる傾向の持ち主であることが、やはり認められなければならない。<sup>(18)</sup>

簡単に言えば、かれは広義の宗教的人間 (homo religiosus) <sup>(19)</sup>であって、その探索の途上で発見したり掘りあてたものを便宜的に「抽象的」とか「絶対的」<sup>(20)</sup>、後年になると「具体的」とさえ呼んだのです。かれの探求には終わりがなかった。かれの戯曲と絵画に添えられたコンポジションという命名は、いわばそれ自体、小体な総合芸術作品を意味しており、同時にかれの終りなき探索の表現だったと考えられます。

## 2

カンディンスキーがミュンヘンに到着したとき、この世紀末の都市はもっとも輝いていました。<sup>(21)</sup>この地でかれはアズベの私塾で二年間絵画の研鑽に努め、さらに一年間ミュンヘン美術アカデミーのフランツ・シュトウツクのもとで学びます〔図3〕。そしてそのあとは、自分の道を拓いて行くのにもう充分力があると感じて、一九〇一年、仲



3 カンディンスキー《裸婦のスケッチ》(1900 年ごろ)  
おそらくシュトゥックの教室で描かれたもの(部分)



4 《ファーランクス》展のポスター (1901 年)

間と語らって美術家集団《ファーランクス》〔図4〕と付属の絵画教室を設立して、その教室にいた女子学生ガブリエーレ・ミュンターと知り合います。一九〇三年になるともう、かれにはこの集団が耐えがたくなりはじめ、その後たいていはミュンターを伴ってヨーロッパや北アフリカの都市から都市へと旅して廻りました。一九〇六年以降は、一年半ほど、パリ近郊のセーヴルに腰を落ち着けますが、その地でかれは絶えず「めまい、心臓の機能疾患、神経の不調」<sup>(22)</sup>に悩まされ、この症状は、かれが再び元気になり、ミュンヒェンに帰ることができる一九〇七年までつづきます。一九〇八年、かれはミュンヒェンとその近郊で舞台コンポジションの制作に取りかかります。この仕事と並行して絵画と詩の創作も行い、それは第一次世界大戦の勃発でロシアへ帰らざるを得なくなるまでつづきました。この期間を、カンディンスキーが真のカンディンスキーになる、かれの人生でもっとも創造的な時期と呼ぶことができるでしょう。カンディンスキーと親交があった美術評論家ヴィル・グローマンに倣って言えば、それはかれの「天才時代」<sup>(23)</sup>でした。遺された脚本のうち、初期の草稿として《夕べ》《楽園の庭》《魔法の翼》《ダフニスとクロエー》などが挙げられますが、それにつづいて最初の舞台コンポジションの草稿《巨人たち》が書かれ、そこから一九一二年の年刊誌『青騎士』に発表された《黄色い響き》が生まれました。それと並行して舞台コンポジションⅡ《声／緑の響き》、舞台コンポジションⅢ《黒と白》、舞台コンポジションⅣ《黒い人》と切り狂言《音楽の無い》後奏曲》が書かれます。さらにもっとも長い舞台コンポジションの習作《すみれ色》の原稿は、カンディンスキーのパウハウス時代にいたるまで何度か手を入れられています。

しかしここでは何よりも舞台コンポジション《黄色い響き》を問題にしたい。なぜなら、それが唯一完成を見た舞台コンポジションであるばかりか、同時代の精神的潮流に賦活されて、まったく新奇なものがここに生み出されているからです。しばしばこの作品は表現主義または前表現主義の産物と考えられてきましたが、<sup>(24)</sup>そしてそのような腑分



けが間違ではないとしても、むしろ、モーリス・メーテルランクに代表される広義の象徴主義に根があるとみなしたほうがよさそうです。メーテルランクの名前はすでにカンディンスキーの一九〇八／〇九年に記された断章群「色彩言語」(Farbensprache)にあらわれます。「メーテルランクの戯曲のある公演では、かれの指示によって塔が、単純な、無地の、上から下げられた布地で代用された。この詩人の指示は、かれの戯曲において物質的な手段が重要でないことを示している。このつるされた無地の布地は、暗鬱な塔の非物質化された象徴に他ならない」(傍線、カンディンスキー)。(25)

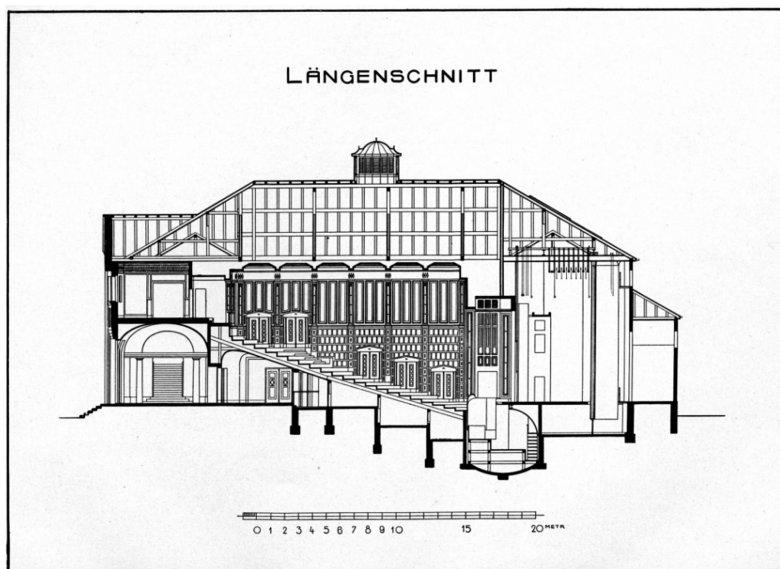
まさしくここに《黄色い響き》の思想と表現方法が示唆されています。カンディンスキーにとって、今こそ物質主義の悪夢から目覚めなければならない時なのです。「魂は屈服したように思われていたが、いまや悪しきものとして振り払われる物質主義の誘惑のあとで、魂は闘いと苦悩を経て洗練された姿をあらわす」(26)と。メーテルランクはこの物質的な表皮を引き裂き、王女である魂を、精神的なものを、自分の芸術的創造によって救い出すために、いわば騎士として登場するのです。その際には、巧みに模倣された舞台の背景など必要としない。物質主義的な傾向が縮減すれば、ただちに象徴的・精神的なものがその姿をあらわします。これはカンディンスキーの、ヴァーグナーの著作から借りてきたらしい「内的必然性」という、創造理念の発現なのです。《黄色い響き》の第一景には、なだらかな緑の丘の背後に、いま言及したばかりの布地と同じく、「無地の、くすんだ、青い、かなり濃い色の垂れ幕」(27)が見えます。

あとで簡単に言及するつもりですが、現代アメリカの演出家ロバート・ウィルソンを扱ったあるエッセイで、その書き手は一九世紀後半以降の演劇の展望をこう述べています。「あまりにも単純化しすぎるかもしれないが、過去一〇〇年間の演劇における革新運動は、大まかに二つの主義・立場に収まるといえよう。一方は幻想的・神秘的なもの、他方は自然主義的・社会学的な伝統である」(28)。後者には進歩的自然主義、叙事演劇、政治的なアジプロ演劇が含

まれ、前者はリヒャルト・ヴァーグナーが路線を定め、そのあとをメートルランクが歩んだ演劇方向です。この「幻想的」神秘的な」路線にカンディンスキーもまた、一連の偉大な演劇人、たとえばアドルフ・アッピア、ゴードン・クレイグ、マックス・ラインハルト、フセヴォロド・メイエルホリド、オスカル・シュレンマー、イエージィ・グロトフスキー、タデウス・カントールなどと共に立っていたと考えられます。

当時のミュンヒェンでは伝統的な演劇から前衛的なカバレットにいたるまで演劇界は繁華をきわめていました<sup>(29)</sup>が、一九〇八年、博覧会やビール祭りを行う敷地に建築家マックス・リットマンの設計でミュンヒェン芸術座が建てられます。それはゲオルク・フックスの、「未来の劇場」という革新的な演劇理念、すなわち文学的絵解きに頹落した演劇の再演劇化を目指す夢を実現しようとするものでありました。建物の内部はどの位置からも舞台がよく見える階段状の客席を具え、オーケストラボックスは舞台下に隠され、全体にバイロイトの祝祭劇場によく似ています〔図5〕。ただし、バロック期以来の額縁舞台と異なり、舞台の幅が奥行きに比べてはるかに広く〔図6〕、それは「浮彫舞台」(Reliefbühne)と呼ばれた。こゝではとくに俳優の演技に重点がおかれ、従来の舞台装置の代わりに、『ファウスト』の舞台写真〔図7〕<sup>(31)</sup>に見られたような、俳優が実際に使える象徴的な置物が据えられます。

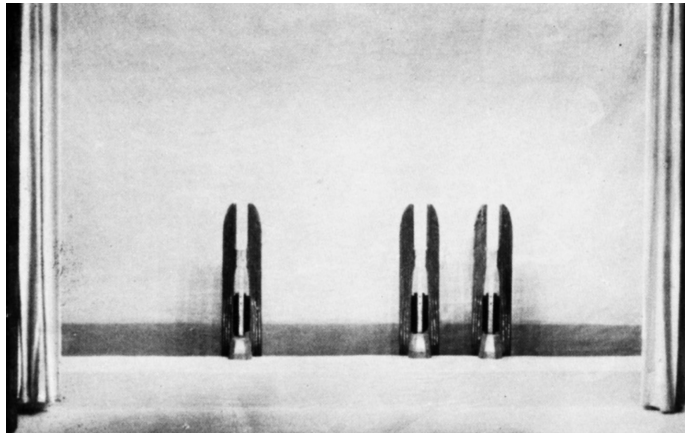
もっとも、カンディンスキーがどの程度この劇場に関心をもったか、はつきりしません。しかしながら、かれがこの劇場の成果を興味深く見守っていたことは確かなようです。というのも、かれ自身、総合芸術の外面的発想を転倒させることによって、演劇の根源的な形式にもどりたいと思っていたからです<sup>(32)</sup>。一九〇八年から〇九年にかけての冬、かれは《黄色い響き》の前身をなす草稿群に集中的に、しかもふたりのロシア人、つまり舞踏家アレクサンドル・サカロフと作曲家トーマス・フォン・ハルトマンと一緒に取り組みます。ハルトマンはすでに作曲家としてペテルブルグでいくらか名声を得ていましたが、一方のサカロフは、一九〇三年、一七歳で伝説的な画塾、アカデミー・ジ



5 ミュンヘン芸術座の縦断面図



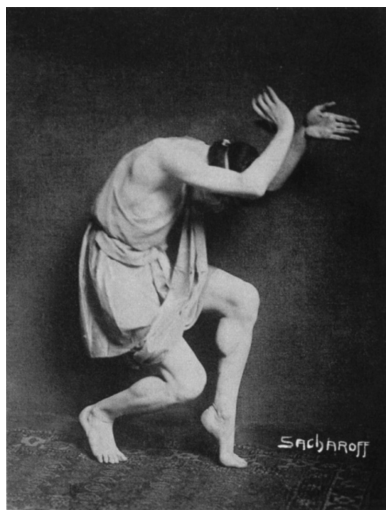
6 幕で閉じられた舞台正面



7 F. エルラーによる《ファウスト》(天上のプロローグ)の舞台装置

ん。ちなみにサカロフとカンディンスキーは彼女のギリシアふうの舞踏をとうに見て知っていました。

ユリアンで絵画の修業をするためにパリにやってきたものの、女優サラ・ベルナルの舞台に強烈な印象を受けて舞踏家になろうと決心します。かれはまたルーブル美術館で発見したギリシア彫刻の豊かな収蔵品からも多大な影響を受けます。舞踏研究家ブランドシュテッターの記述によると、かれは造形芸術と演劇領域の、これらの模範にしたがい、「人びとの心を捉えるのは、無限に単純な、自然な、自明な身振りであって、これらの身体像を舞踏——かれが記すところによれば純粹舞踏 (la danse pure) ——によって実現した」という夢が生まれた<sup>(33)</sup>と述べられています。さらにかれは「イタリア・ルネサンス期の芸術にも変形されて実現を見たような」力強い運動定型を学習し、かつ練習に励みます〔図8〕。それらは、たとえばアンドレア・デッラ・ロbbieaの作品のようなイタリアの浮彫〔図9〕にも見出せると同時に、美術史家アビ・ヴァールブルクだけでなく、当時評判の高かった女流舞踏家イサドラ・ダンカン〔図10〕をも魅惑した「情念定型」(Pathosformel)に他なりません。



8 ギリシアふうの舞踏を踊るサカロフ（1910 年ごろ）



9 サカロフとアンドレーア・デッラ・ロbbieア《幼児キリストの礼拝》

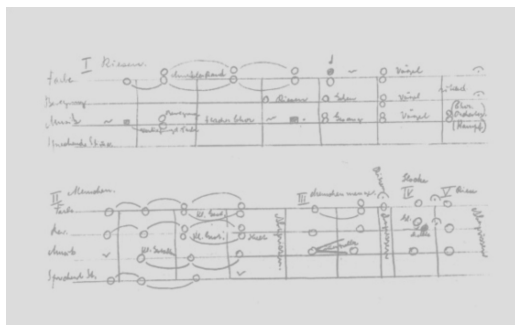


10 É. A. ブールデル《ダンス。イサドラとニジンスキー》(1913年)

3

カンディンスキーのロシア語で書かれたメモのドイツ語訳によれば、いま触れた三人の作業は次に行われたそうです。「音楽家はわたしが描いた一連の水彩画のなかから、音楽的観点から見てもっとも明快だと思われる一枚を選びだした。舞踏家がいなくて、ここでかれはこの水彩画に曲をつけた。それから舞踏家に加わり、かれの前でいま創った音楽が演奏され、かれはそれを舞踏に変え、そのあとで自分が踊った水彩画を言い当てな

ければならなかった<sup>(35)</sup>。各人が自分のやりかたで共通の目標を追求しようとする、この作業方法は、カンディンスキーの舞台作品に対する考え方を指し示しています〔図11〕。それに応じてかれは、舞台コンポジションに関する論考の冒頭で次のように宣言します。「どのような芸術にも固有の言語がある、つまりその芸術だけに独自の手段がある。したがって、どのような芸術もそれだけで完結したものである。どのような芸術も独自の生である。それは独立国である。／そのため、さまざまな芸術が用いる手段は、外面的にはまったく異なる。響きだったり、色彩だったり、言葉だったりする……／究極の、内面的根底にあっては、これらの手段は完全に同じである。つまり、究極の目標



11 《巨人たち》の試演で遺された色彩・運動・音楽のスコア

が、外面の相違を解消して、内面の同一性を明らかにするのである<sup>(36)</sup>。

すでに記したように、かれは、舞台芸術に関しては、《ローエングリン》体験以来、たとえ批判的ではあれ、依然としてヴァーグナーの影響下にあったようです。ヴァーグナー自身はごく偶に、また付随的にしか使わなかった「総合芸術作品」という概念にはふたつの位相があります。一方の位相は「社会的でもあれば芸術的でもあるユートピアの理念」に関係しており、これは具体的・美的な実現可能性をはるかに超えています<sup>(37)</sup>。もう一方の位相は、純粹に美的なものでして、それはこれまで孤立していた個々の芸術を有機的に結びつけ、「そうすることで壮大な作品を創りだそう<sup>(38)</sup>」とするものです。その場合、なによりも三つの芸術手段、すなわち

音楽的手段、言語的手段、模倣<sup>(39)</sup>身振りの手段に特別な価値があたえられます。カンディンスキーもまた個別化されてしまった芸術手段の統合を夢見ます。しかしながら、かれの方法はヴァーグナーの方法とはまったく対蹠するものです。ヴァーグナーのやり方は、カンディンスキーによれば「外的必然性の原理から行<sup>(40)</sup>う」付加と繰り返しであるため、強化された効果の外面的融合がそこから生まれ、結局のところ、舞台芸術が本来目指すべき「観客の肉体的体験（魂の震え<sup>(41)</sup>）」に失敗してしまったと述べられます。それに対して、カンディンスキーのやり方は、回転し顫動する等辺三角形のように、内的必然性の原理にもとづく各手段の対等な相互作用を目指すものだと言えます。かれの主張では、いろいろな芸術の個別的手段が究極の根底で見出しうる内面の一致こそが、ある芸術の特定の響きを、他の芸術の同じ響きで支援し、

強化し、それにより特別強力な効果を目指す試みの行われる基盤なのです。<sup>(41)</sup> かれにとって重要なのは、この内的一致を、つまり近代世界が、その喪失に苦しみ、そして求めた宇宙的共通基盤を、物質文明化された世界の状況から救出そうとすることです。そのためかれは、状況が何もかも抜本的に変化するように、内面的な基盤に立つことを要求します。<sup>(42)</sup> したがって、ある要素の内的な響きだけを手段に使い、外的出来事（＝事件展開）を抹殺し、そのことで外面的な関連がおのずから崩れ去り、同じく外面の統一も崩れ去り、そして内面の統一が、以前ならばあり得なかった無数の手段を提供してくれることが可能になる。<sup>(43)</sup> こうした思いがカンディンスキーの抽象舞台の原理なのです。

こう言ったからといって、「抽象的」つまり abstract なる形容詞が、血も肉もないように冷たく概念的だと考えるべきではない。この言葉は語源的にはラテン語の過去分詞 abstractus、つまりドイツ語の abgezoogen（取り去られた）にさかのぼれますが、しかしカンディンスキーの場合、この取り去る行為は何を意味しているのでしょうか。かれが同時代の実証主義的な意味での現実をものは信じがたいのは、目の前の現実がすでに硬直し形骸化してしまっているからです。世界の現実が物質主義の瘡蓋でいたるところ覆われてしまっているのだとすると、生をふたたび蘇らせるためには、その瘡蓋を引きはがし、現状を裏返さなければならいでしょう。この意味で同時代の重要な非時代的な者たちのなかでも、かれに近いのは、フランスの哲学者アンリ・ベルクソンだったかもしれません。<sup>(44)</sup> ベルクソンがカンディンスキーのイメージの演劇にとって重要な意味をもつ可能性についてはあとで述べたいと思います。

さらにここでカンディンスキーの舞台が、もともと共感的 (synästhetisch) な性質をもつ点に着目しておく必要があります。この点はすでに《黄色い響き》という表題から推測できるでしょう。響きと色彩が結びつき互いに作用を及ぼし合う。たとえば特定の音を聴くと特定の色彩が知覚されたり、また逆に特定の色彩を見ると特定の音が聴こえる人びとは、かなり多くいます。とくにロマン派と象徴派の文学作品には目立った例がいくつもある。たとえば



E・T・A・ホフマンは、その「クライスレリアーナ」でこう報告しています。「夢のなかで、というよりむしろ眠りに先立つ譫妄状態で、とりわけわたしは音楽をたくさん聴いたあとでは、色と音と香りの合一を見いだすのだ。わたしには、まるですべてが同じ秘密めいたやり方で光線を介して生み出され、そして共に結ばれて素晴らしいコンサートになるに違いないように思われる」と。さらに象徴派の例として、ホフマンを踏まえながら、『悪の華』でソネット《万物照応》を詠ったボードレールのような著名な詩人を挙げるのは過剰というものでしょう。

同時代の共感覚に秀でた芸術家のなかでカンディンスキーはロシアの作曲家スクリャービンにことのほか関心を抱き、かれ自身、スクリャービンの神秘的・宗教的交響曲《プロメテウス》について論じたサバネーエフの論考を『青騎士』に翻訳して載せました。サバネーエフによれば、「これは壮大な儀式的生成過程であって、そこでは、エクスタシー的昂揚のために、興奮に導くありとあらゆる手段が、あらゆる〈感覚を愛撫するもの〉（つまり音楽から始まって舞踏にいたるまでの——光の戯れや香りのシンフォニーをも含む）が利用される」のです。ここでもまたヴァーグナーが、この方向の先駆者として呼び出されます。「ばらばらになった、これらすべての芸術の再統合の時代が到来した。すでにヴァーグナーによって不明確な形で表現されていたこの理念は、今日スクリャービンによってはるかに明確に捉えられている」と。ここではすべての芸術が問題とされているにもかかわらず、この論考の筆者は、あらゆる芸術がこの統合のなかで同じ権利をもつわけではなく、音楽、言葉、彫塑的な動きの芸術が優位に立つ、と付け加えています。そしてかれはさらにつづけて、「秘儀」の理念、すなわち全体性の理念が、いまだ具体化されない限りは、諸芸術の部分的な統合の試みがなされるという。というのも、《プロメテウス》の色彩シンフォニーは照応する響きと色彩の原理によっているからです。<sup>(49)</sup>さらにカンディンスキーは、この照応に関する脚注において、『プロメテウス』の公演に関する次のような報告を引用しています。『プロメテウス』を、音に対応する光の効果とともに聴

いた人びとは、音楽的な印象が、対応する照明によって事実上完全に覆い尽くされ、照明によって二倍の力を得て、究極の昂まりへともたらされたことを認めざるを得なかった」と。<sup>(50)</sup>このように引用するカンディンスキーは、スクリヤービンと同じく、照応し合う響きと色彩にもとづく自分自身の舞台が、観客に対して同じような効果を發揮して成功することを夢見ていたようです。

## 4

最近のドイツ語に Bildertheater という言葉があります。これはたぶん英語の theatre of images という、とくにロバート・ウィルソンの幻視的な演劇と関係する表現に由来するようです。しかしこの「イメージの演劇」という表現は、たんにウィルソンの演出の仕方ばかりでなく、また台詞中心の演劇に対する視覚的なものの並はずれた優位を指す、一九七〇年代以降の国際的な演劇運動の一般的な傾向にとどまらず、二〇世紀全体のさまざまな演劇的出来事に関連しています。一九九三年、演劇史家ベーター・ジムハンドゥルが二〇世紀のイメージの演劇形式に関して、その綱領やインタヴューから採ったあまたの引用にもとづく本を出しましたが、そこでかれは当然ながら次のようなことも付け加えています。「イメージの演劇は確かにわれわれの世紀において盛んであったが、しかしそれはモデルネの〈発明〉と考えることはできない。西洋の舞台芸術の二五〇〇年にわたる歴史には、むしろ造形芸術がその演劇的姉妹芸術を支配し、その精神と様式によって成果をあげた時期が何度もあった」。<sup>(52)</sup>だがそれにもかかわらず、なぜイメージの演劇が、とくにわれわれの時代に盛んになったかという問いには、さしあたり二つの答えができると思えます。第一に、世紀転換期前後の言語に対する根本的な懷疑が劇作にも及び、そのためドラマの対話的な言語芸術がその本質的な要素としての意味を失い、「会話劇」(Konversationsstück) に変質してしまったこと、<sup>(53)</sup>その典型的実例

が、チェーホフ、ホフマンスタール、ベケットに見出せます。「ドラマの支配から解放されること」と、ジムハントゥルはつづけます、「リヒャルト・ヴァーグナー以来何度も繰り返し要求されてきた演劇的総合芸術作品の実現に向かう道が拓かれた」と。そして第二には、電気による照明技術の急速な発展が、おもに造形的イメージを主とする演劇に大いに役立ったからでもあります、ちょうどマックス・ラインハルトの場合のように。

ウーテ・グルントはゴードン・クレイグについて、当時の芸術事情によく目配の利いた博士論文を書いており、そのなかではクレイグとカンディンスキーの比較にかなりの比重が置かれています。その結論部分だけを簡単に紹介することになりますが、まずクレイグが諸芸術のあいだの伝統的なジャンルの境界を曖昧にした点を確認します。そして、このクレイグを中心に基礎づけられた発展方向を規定するために、グルントはクレイグの考え方を、一般に「二〇世紀におけるイメージの演劇の最初の代表者とみなされる画家ヴァシリイ・カンディンスキーの演劇構想」<sup>(55)</sup>と比較します。「そのことで、クレイグについての新しい認識が獲得できるだけでなく、これまでの研究ではたいがい他のジャンルと無関係に議論されてきたカンディンスキーの演劇理論の新しい認識も獲得できる」と述べられます。しかし、どの点にこれらのあいだの演劇理念上の決定的な相違があるのか。「カンディンスキーが一九〇八年から一九一四年までのあいだに創作した舞台コンポジションの草稿ではつねに人間による演じ手を考慮に入れていたのに対し、クレイグはすでに一九〇七年に構成的な舞台空間の理念を発展させて、そこからは俳優が決定的に締め出されてしまった」<sup>(57)</sup>と言います。このクレイグの理念は、おそらく、かれのきわめて逆説的な表現にあふれたエッセイ「俳優と超人形」(一九〇八年)に反映されているものでしょう。このような一般的Ⅱ図式的な理由づけは、クレイグのテキストに即して考えればあまり説得的でないと思われますが、しかしこれまでよくそう思われてきたものです。俳優がクレイグの舞台空間から本当に締め出されてしまったのか、それともかれの有名な超人形(Ubermarionette)を新た

に創造されるべき演技のメタファーと考えるべきなのか、この問いは、いまは差し当たり置いておきます。

いずれにしても、イメージの演劇はいま引用したふたりの論者のもとでは、ただ造形芸術家だけが舞台にもたすことのできるものをもっぱら指し示しています。したがってジムハンドウルが作ったイメージの演劇人のリストには、おもに造形芸術家として出発したあとで演劇の仕事にかかわった者たちが載せられています。たとえばウィルソンは演劇の仕事と同時に現在でも画家、素描家、デザイナーとして活動している。しかも、その総体がかれの演劇でもあります。この場合、観客の眼を見張らせるものが重要なのか、それともそれは眼が見ることのできる以上のものを意味しているのでしょうか。だとすれば、さらにイメージとは何かという点が問われなければならないでしょう。

ここで用いているイメージに当たるドイツ語の Bild という言葉は、辞書にはいくつもの意味が載っています。たとえば絵画、写真、彫刻、似姿、光景、印象、心象、幻想、観念、比喩、などなどが挙げられます。これらの言葉の意味はしかし、たいがいは、外面に向かうか、それとも内面に向かって特定されたものです。演劇のイメージにかかわる者は、もしその中間にあるものが重要であるならば、一義的なあれか、これかを超えなければなりません。カンディンスキーはミュンヘンの自宅にクレイグのドイツ語版『劇場芸術』(一九〇五年)<sup>(58)</sup>と同時にベルクソンの『形而上学入門』(独訳一九〇五年)<sup>(59)</sup>を所有していました。ベルクソンは当時たんにフランス国内にとどまらぬ影響力をもつ哲学者で、その初期には、純粹持続、直感、記憶、イメージなどの概念をとくに重視していました。しかしながら、どの程度カンディンスキーがこの哲学者に影響を受けたか、それどころか、そもそもベルクソンの著書を読んだことがあるかどうかさえ、はっきり述べることはできません。だがそれにもかかわらず、カンディンスキーのイメージ思考はいろいろな面でベルクソンに近いように思われます。<sup>(60)</sup>ベルクソンの『物質と記憶』によれば、イメージとは次のように定義されます。「イメージ」という語でわたしが意味しているのは、観念論者が表象と呼んで

外的な関係を取り結ぼうともせず、数的存在とはまったく無縁のものなのである。それは、純粹異質性とも呼ぶべきものだ<sup>(62)</sup>。そうだとすると、カンディンスキーの「内的必然性」を空間的な量とは異なる質として捉え、表現しようとしたものこそが、純粹持続であり、純粹異質性でもあります。カンディンスキーがただ物質主義と名づける量的発想法が、近代以降の世界の考え方を多かれ少なかれ支配し、われわれの精神的な（と同時に真に身体的な）自由を妨げる趨勢に加担してきた点は否めないでしょう。したがってベルクソンもカンディンスキーも、「われわれの内なる生を、それを覆い隠している実用的な記号から引き離し、その捉えがたい独自性を捉え<sup>(63)</sup>」ようと試みるのです。すなわち、この捉えがたい内なる生は、事物と表象のあいだ、外部と内部のあいだ、そして身体と精神のあいだを流れ



12 クレイグ『劇場芸術』のドイツ語版表紙  
(1905年)

いるものより以上の、實在論者が事物と呼んでいるものより以下の、ある種の実在である。——つまり、《事物》と《表象》とのあいだのどこかに位置しているような実在である<sup>(61)</sup>。さらに言えば、イメージと密接に結びついた「純粹持続」に関するかれの中心的な思考は、カンディンスキーの考えとよく似ており、また『黄色い響き』にも見て取れる次のような考え方にもあります。「純粹持続というものは、ただ単に質的変化の継起でしかなく、それらの質的变化は互いに融合し、互いに浸透しあって、明確な輪郭を持たず、みずからを外在化させて相互に

去り、消えてゆくイメージとして考えなければなりません。さらにこの束の間のイメージは、創造に向けて開かれた「想起＝イメージ」(image-souvenir)であり、記憶と密接な関係があります。

このイメージの特性は、カンディンスキーの場合、容易に見つけられます。《黄色い響き》の第五景では、イメージの鳴り響く色彩運動であるかのような輪舞が見られます。五人の黄色い巨人がささやいている。そこに「多くの者たちが、さまざまな色のトリコットの衣装を着てあらわれる。頭髮はトリコットと同じ色に塗られている。顔もまた同様である」<sup>(64)</sup>。最初、かれらの動きは「マリオネット」<sup>(65)</sup>のようにぎこちない。しかし、すぐにかれらはグループをつくって踊りはじめる。終りに「全員の舞踏が行われる。それはいろいろな場所ではじまり、すべての者たちを巻き込みながら徐々に広がってゆく。走ったり、跳ねたり、走って近づいたり離れたり、倒れたりする。何人もが立ったまませわしく腕だけを、他の者たちはただ脚だけを、ただ頭だけを、ただ胴だけを動かす。何人かはこれらの動きをすべて組み合わせる」<sup>(66)</sup>などなど。動きの大混乱には音楽と照明の混乱が対応しています。この「互いに融合し、互いに浸透しあって、明確な輪郭を」持たない輪舞の多彩な運動は、たしかに純粹持続に似ているが、しかしそれを想起＝イメージと呼ぶにはまだ充分ではないでしょう。最後に、舞台の奥にとどまっていた巨人たちが「ただゆっくりと暗闇に呑みこまれてゆく。巨人たちはまるでランプの炎が消えていくように見える。つまり、完全に暗くなる前にランプの光は何度か瞬くものである」<sup>(67)</sup>と言われます。巨人たちがそのように消滅することは何を意味しているのだろうか。もしかするとかれらは輪舞の渦に巻きこまれ、致命的な忘却の手にゆだねられ、そして再生するのかもしれない。その次の景、つまり舞台コンポジションの最後の景は、第一景に回帰したような印象がありますが、背景も黒く床も黒い舞台に「大きな黒い目の、明るい黄色い巨人が、白いはっきりしない表情で、ひとり佇んでいる」<sup>(68)</sup>。この一人だけの巨人は他の巨人たちを集約しているように見える。カンディンスキーの主著『芸術における精神的なものに

Tabelle I

Erstes Paar der Gegensätze: I und II  
(innerlichen Charakter als seelische Wirkung)

I	Warm Gelb	Kalt Blau	= I. Gegensatz
2. Bewegungen:			
1. horizontale			
Zum Beschauer (körperlich) ← → vom Beschauer (geistig)			
Gelb                      Blau			
2. ex- und konzentrische			
II	Hell Weiß	Dunkel Schwarz	= II. Gegensatz
2. Bewegungen:			
1. Die Bewegung des Widerstandes			
Ewiger Widerstand und trotzdem		Absolute Widerstandslosigkeit und keine	
Möglichkeit (Geburt) Weiß		Möglichkeit (Tod) Schwarz	
2. ex- und konzentrische, wie bei Gelb und Blau, aber in erstarrter Form.			

13 カンディンスキー『芸術における精神的なものについて』図表 I



14 コンポジションⅡのための色彩素描（1910年）

ついて』の図表Ⅰ〔図13〕によると、黄色の性格は暖かく、身体的で、離心的であり、白は「可能性（誕生）」を意味し、黒は逆に「可能性のなさ（死）」を意味すると記されている。<sup>(70)</sup>それならば、この巨人は黒い死の領域の前面で、ちょうど仮死状態からたったいま生に呼び戻された者のように立っているのだらう。最後には、巨人の背丈が天井まで伸びてゆき、両腕を開いた「かれの姿は十字架のように見える」。<sup>(71)</sup>これはキリストの磔刑図を思い起こさせるに充分であり、多くの研究者もそうみなしているが、しかし黄色い、十字架状の人間の姿が、『コンポジションⅡ』（一九一〇年）のための色彩素描〔図14〕<sup>(72)</sup>の中央左上に描かれているところから見ると、もっぱらキリストの磔刑図ばかりと同等する必要もないのではないか。たとえ『黄色い響き』が、民族芸術や民衆画に混じって、イエリコの城壁の崩壊〔図15〕、バビロンの大淫婦〔図16〕、幼児キリストのガラス絵〔図17〕、靈性の証として身体のない顔と六枚の羽根で描かれたセラフイムないしケルビム〔図18〕、キリストの象徴たる魚の切絵〔図19〕<sup>(73)</sup>などが見られ、必ずしも当該テキストに対応するとは限らない図像が仄めかす聖書の雰囲気があるにしても、このテキストには、非キリスト教的な解釈の可能性の余地が残されていないわけではないでしょう、しかもキリスト教文化圏のなかで育ったカンディンスキーの想起Ⅱイメージのための余地として。だからカンディンスキーは初期舞台コンポジション連作の「序文」と思しき断章で、「現代人の内部で半ばまどろんでいる魂の内面的生のすべてが、以下の作品群の根源にして目標である」と記すのです。<sup>(75)</sup>

カンディンスキーの初期の絵画作品に『多彩な生』（一九〇七年）〔図20〕<sup>(76)</sup>と題された大きなテンペラ画があります。これはかれによって「色彩素描」と名づけられているものの、実際はテンペラ画群の一枚であり、同時にその最後の作品です。<sup>(77)</sup>それらのテンペラ画ではロマンチックで、メールヒェンふうの、中世ロシア的なモチーフが選ばれ、おおむね黒い下地のうえに描かれています。主題的には生全体のあらゆる位相をふくむ、この『多彩な生』は、





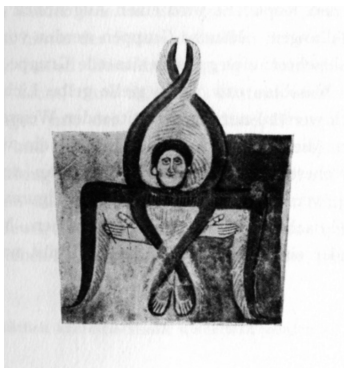
15 イェリコの城壁の崩壊



16 バビロンの大淫婦



17 幼児キリストのガラス絵

18 身体のない顔と六枚の羽根  
で描かれたセラフィムない  
しケルビム

19 魚の切絵



20 カンディンスキー 《多彩な生》(1907年)

カンディンスキーの秘められた生の景観をあらわす想起Ⅱイメージと呼ぶことができるかもしれません。ここで画家はすべてを階段状に積み重ねることができるよう鳥瞰図の方法を選択しています。<sup>(78)</sup>遠方の丘のうえにはクレムリン(城塞)が見え、その手前の左下には湖か河があり、中央は鬱蒼とした森が占めている。前景では色とりどりの衣装を着たじつにさまざまな人びとが、敏活にして悠然、闊ったり愛したり、老いも若きも、ちょうど《黄色い響き》の第五景のように個別にあるいは集団で動いています。ここでもたもた、カンディンスキーがおよそ一〇年前にオペラ《ローエングリン》に感激した時のような、多彩な色彩を伴った「メルヒェンとしてのモスクワ」が実現されているのでしょうか。

もっとも、それより以前の二八八九年、若き法学者としてモスクワの北西に位置するヴォロ



21 踊るサカロフ (1912 年ごろ)

グダ州への民俗研究の旅をしたとき、カンディンスキーはある特別な体験をしていました。かれはその地で、「誰もが上から下まで灰色の衣類を着て、黄緑色の顔と髪に住民に不意に出会ったり、あるいは多彩な衣装をまとい、まるで色とりどりの生けるイメージのように二本足であたりを歩き廻る住民に不意に出会う村々を」訪れたこと<sup>(79)</sup>があります。木彫で覆われたかれらの木の家のなかでは、テーブル、ベンチ、かまど、戸棚、そしてあらゆるものに、色とりどりの模様が描かれていました。「かれらはわたしにイメージのなかで動くこと、そしてイメージのなかで生きることを教えてくれた」<sup>(80)</sup>。ある部屋で「わたしは自分が四方八方から絵によって取り囲まれているのを感じた。つまり、わたしは絵のなかに入りこんでいたのだった」<sup>(81)</sup>と、意味深い言葉を残しています。この不思議な感情は忘れがたいものであったが、カンディンスキーはのちになって、同じ感情がそれまで自分の内部にまどろんでいたことにまったく無自覚であり、その同じ感情は、モスクワの、内部が華麗に装飾された教会でありありと生き返った、と注釈を加えています<sup>(82)</sup>。どうやらこの感情は、思いもかけない類似の機会に、ブルーストのよく知られた挿話のように、不意に想起Ⅱイメージとしてかれのなかで覚醒されたようです。《多彩な生》はそのようなイメージにあふれています。《黄色い響き》もまた色彩と響きと運動から成るそのようなイメージで鳴り響いています。かれの舞台コンポジションでは俳優または踊り手が、こうしたイメージになることが求められています。舞踏家サカロフもまた浮彫のイメージになろうとしました<sup>(83)</sup>。「舞踏と身振りに、かれは生ける彫刻を見いだした」と言わ



22 H. ミュラー作／R. ウィルソン演出《ハムレットマシン》(1986年)



れています〔図21〕。だとすれば、その本来のあり方を、逆説家のクレイグが混凝紙（こしき）や布や木で形づくって説明しようとした超人形を、新しく創り出す必要のある演技の、ただのメタファーとして捉えるよりも、舞台上の身体的イメージとして捉えるほうが相応しいように思われます。

今日、典型的なイメージの演劇人を挙げようとするならば、すでに触れたロバート・ウィルソンの名が第一に挙げられるでしょう。たとえばかれが演出したハイナー・ミュラーの《ハムレットマシーン》（ハンブルク、一九八六年）〔図22〕<sup>(84)</sup>は、さまざまなイメージとしての俳優にあふれています。これらは色彩が変化する薄暗い照明のもとで、ある時はマリオネットのごとく、またある時は幽霊のごとく、振る舞います。なぜなら、世界は、このハムレットにとってもすでにばらばらになってしまい、崩壊した廃墟の薄明のなかに横たわっています。ここでは人間はかろうじて廃墟に散乱したイメージとしてしか留まり得ません。ここで生きているより、むしろ死んだ姿で登場する者たちは、われわれの想起のイメージでもあれば、われわれの震える魂でもあります。もちろん、世界中のいたるところで、ウィルソンとは異なるおびただしい数のイメージの演劇があるにちがいありません。近代日本がお手本にした世紀末ヨーロッパの市民社会を背景とするリアリズム演劇は、演劇史のなかではむしろ一時的なものです。モスクワ芸術座(85)とびだして初期はメーテルランクなどの演出をしていたメイエルホリドが一九二〇／三〇年代に演出した構成主義的舞台にも、少なからずイメージの演劇の傾向があるのは、それが時代の権力と癒着したリアリズムから逃れてきた多くの互いに噛み合わないイメージを、創造的に結びつけて構造化するものだったからです。イメージの演劇においても、ほとんどすべてのものが、剥落した現実の夢のように歪み、異形な形象に充ちています。そうした全体的な事態を踏まえて見ると、カンディンスキーが二〇世紀初頭の常識では上演が難しいイメージの演劇を、実現すべく試みて果たせなかったとしても、だがまさにその非リアリズム的上演の難しさのために、かれがグルントのいう「二

○世紀におけるイメージの演劇の最初の代表者とみなされる」ことは、いっそう容易に理解できるのではないかと思われます。

付記 本稿はエーバーハルト・シャイフェレ氏の古稀記念論文集 *inter. Festschrift für Eberhard Scheffele zum Siebzigsten*. Herausgegeben von Akhiko Fujii und Hiroshi Yamamoto. München: iudicium, 2012 に寄せた拙稿 Kandinsky und sein Bildertheater の日本語による加筆訂正版です。

## 注

- (1) カンディンスキー／フランツ・マルク編『青騎士』岡田素之・相澤正巳訳、白水社、二〇〇七年。翻訳は初版本の *Der Blaue Reiter*. Herausgegeben von Kandinsky und Franz Marc. München: Piper Verlag, 1912 に基づく。以下、本書からの引用は原則としてこの日本語版に拠るが、必要に応じて訳語を変更する場合がある。出典注はドイツ語版・日本語版両方のページ数をあげる。ただし、原著はいまや希覯本なので、ドイツ語版は最近の文庫版 *Der Blaue Reiter*. Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. Mit 161 Abbildungen. Überarbeitete Taschenausgabe. München: Piper Verlag, 1984 に拠る。
- (2) 年刊誌『青騎士』の意図については日本語版まえがきを参照。
- (3) Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, insbesondere in der Malerei. Vorwort und Kommentar zur revidierten Neuauflage von Jelena Hahl-Fontaine. Einführung von Max Bill. 2. Aufl. Bern: Benteli Verlag, 2006. S. 27. 以下、注記にあたり本書の表題を“*Über das Geistige*”と略記する。
- (4) Wassily Kandinsky: *Rückblicke*. In: ders.: *Die Gesammelten Schriften*. Bd. 1. Autobiographische Schriften. Herausgegeben von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch. Bern: Benteli Verlag, 1980. S. 32 f.
- (5) Wassily Kandinsky: *Vorwort zum Katalog der Kandinsky-Kollektiv-Ausstellung*. In: ders.: *Die Gesammelten Schriften*. Bd. 1. S. 22.

- (6) Der gelbe Klang. In: Der Blaue Reiter. S. 229 / 『青騎士』収載《黄色い響き》一九四頁。
- (7) Ulrika-Maria Eller-Rüter: Kandinsky. Bühnenkompositionen und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts. Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, 1990. S. 69 u.a. を参照。
- (8) カンディンスキーは自分の絵画作品を、外的な世界から受けた直接の印象を描く「印象」(Impression)、内面的な精神の素早い動きを描く「即興」(Improvisation)、そして内面的な着想から出発するものの、充分時間をかけて検討して構成的に練り上げた「コンポジション」(Komposition)の三種に分けている。舞台コンポジションもまた、原則的にこれらの分類にもとづく命名である。
- (9) この点に関して、W・ペイターのよく知られた一節を改めて思い出しておいてもよいだろう。「すべての芸術は絶えず音楽の状態に憧れる。というのも、他のすべての芸術では内容と形式を区別することが可能であり、悟性はずねにこれを区別しているのであるが、それをなくしてしまうことが芸術の絶えざる努力目標となっているのだから」(『ウォルター・ペイター全集』第一巻、富士川義之訳、筑摩書房、二〇〇二年)九三頁。
- (10) 抽象芸術と音楽の関係について Wassily Kandinsky: Gesammelte Schriften 1889 - 1916. Färbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte. Herausgegeben von Helmut Friedel, Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung. München. München / Berlin / London / New York: Prestel Verlag, 2007. S. 302 を参照。
- (11) H.H. Stuckenschmidt: Schönberg. Leben · Umwelt · Werk. Zürich / Freiburg i.Br. 1974. S. 32 を参照。
- (12) Kandinsky: Rückblicke. S. 33.
- (13) Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdrama. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek 9490, 2009. S. 56.
- (14) Friedrich Schlegel: Atheneum-Fragmente (116). In: ders.: Kritische Schriften. Herausgegeben von Wolfdietrich Rasch. 3. erweiterte Aufl. München: Carl Hanser, 1971. S. 38 f. を参照。
- (15) Kandinsky: Rückblicke. S. 33.
- (16) Jelena Hahl-Koch: Kandinsky. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1993. S. 26.
- (17) Ibid., S. 178 u.a.
- (18) Kandinsky: Rückblicke. S. 37.

- (19) Ibid. S. 49.
- (20) Wassily Kandinsky : Essays über Kunst und Künstler. Herausgegeben und kommentiert von Max Bill. 3. Aufl. Bern : Benteil Verlag, 1973. S. 217 ff.
- (21) Peg Weiss : Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years. S. 3 ff. ※参照°
- (22) Der frühe Kandinsky 1900 – 1910. Herausgegeben von Magdalena M. Moeller. Mit Beiträgen von Vivian Endicott Barnett, Andreas Hünke, Natasha Kurchanova, Johannes Langner, Magdalena M. Moeller, Eymarie Schmitt, Stephan von Wiese, Rose-Carol Washon Long. München : Hirner Verlag, 1994. S. 34.
- (23) Will Grohmann : Wassily Kandinsky. Leben und Werk. Köln : Verlag M. DuMont Schauberg, 1958. S. 33.
- (24) Lothar Schreyer : Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen. Hamburg : J.P. Toth Verlag, 1948. S. 66 – 95 ; Horst Denkler : Drama des Expressionismus. München : Wilhelm Fink Verlag, 1967. S. 28 ff. ※参照°
- (25) Kandinsky : Gesammelte Schriften 1889 – 1916. S. 302 ; *カ・ン・ジ・ン* Kandinsky : "Über das Geistige", S. 49. Fußnote II ※参照°
- (26) Kandinsky : "Über das Geistige". S. 26.
- (27) Kandinsky : Der gelbe Klang. S. 215 / 《黄包の響き》一八一頁°
- (28) カルヴァン・トムキンス『シエラ・ロックウェルスはな』『イメージの劇場——ロバート・ウィルソンの世界』高橋康也監訳・門土康照訳、ハルロ出版、一九八七年、一一頁°
- (29) Peter Jelavich : Munich and theatrical modernism. Politics, Playwriting, and Performance, 1890 – 1914. Cambridge, Massachusetts, and London : Harvard University Press, 1985 ※参照°
- (30) Georg Fuchs : Die Schaubühne der Zukunft. Berlin und Leipzig : Schuster & Loeffler, o.J. (1905); ders. Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus Münchner Künstler-Theater. München und Leipzig : Georg Müller, 1909 ; Max Littmann : Das Münchner Künstler-Theater. München : L. Werner, Architekturbuchhandlung, 1908 ※参照°
- (31) Walter Grohmann : Das Münchner Künstlertheater in der Bewegung der Szenen- und Theaterreformen. Berlin : Selbst-verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1935. Abb. 19.
- (32) Kandinsky : Über Bühnenkomposition. In : Der Blaue Reiter, S. 202 / 『青騎士』収載「舞台ロマンティック」二六



八頁を参照。

- (33) Gabriele Brandstetter : *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. S. 75.
- (34) Ibid.
- (35) Jelena Hahl-Koch : *Kandinsky und der "Blaue Reiter"*. In : Karin v. Maur (Hrsg.) : *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München : Prestel, 1985. S. 355.
- (36) Kandinsky : *Über Bühnenkomposition*. S. 189 f. / 「舞台コンポジション」 一五七頁。
- (37) Anke Finger : *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. S. 53 を参照。
- (38) Kandinsky : *Über Bühnenkomposition*. S. 196 / 「舞台コンポジション」 一六三頁。
- (39) Ibid., S. 202 / 同上、一六八頁。
- (40) Ibid., S. 207 / 同上、一七一頁。
- (41) Ibid., S. 193 / 同上、一六〇頁。
- (42) Ibid., S. 202 / 同上、一六八頁。
- (43) Ibid., S. 206 / 同上、一七一頁。
- (44) Jelena Hahl-Koch : *Kandinsky*. S. 193 を参照。
- (45) E.T.A Hoffmann : *Kreisleriana* Nro 1-6. In : ders. : *Fantasia und Nachtstücke*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von W. Müller-Seidel u.a. 2. Aufl. München : Winkler Verlag, 1979. S. 50.
- (46) L. Sabanejew : *Prometheus von Skrijabin*, in : *Der Blaue Reiter*. S. 107 / 『青騎士』 収載「スクリャービンの『プロメテウス』」 八七頁。
- (47) Ibid., S. 110 / 同上、八八頁。
- (48) Ibid., S. 111 / 同上、八八／八九頁。
- (49) Ibid., S. 111 f. / 同上、八九頁。
- (50) Ibid., S. 113 / 同上、九一頁。

- (51) Ute Grund : Zwischen den Künsten. Edward Goldon Craig und das Bildertheater um 1900. Berlin : Akademie Verlag, 2002. S. 11 を参照。
- (52) Peter Simhandl : BILDERTHEATER. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer. Berlin : Gadegast, 1993. S. 8.
- (53) その問題では Peter Szondi : Theorie des modernen Dramas. In : ders. : Schriften I. Frankfurt a.M. : Suhrkamp (stw 219) , 1978. S. 80 ff. を参照。
- (54) Simhandl : BILDERTHEATER. S. 10.
- (55) Grund : Zwischen den Künsten. S. 13.
- (56) Ibid.
- (57) Ibid.
- (58) Jelena Hahl-Koch : Kandinsky. S. 143.
- (59) Ibid. S. 193
- (60) Reinhard Zimmermann : Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky. Bd. I. Darstellung. Berlin : Gebr. Mann Verlag, 2002. S. 449 - 454 を参照。ツインベーマンはカンディンスキーに対するヘルクソンの影響をきわめて懐疑的に考えている。
- (61) アンリ・ベルクソン『物質と記憶——身体と精神の関係について』竹内信夫訳、新訳ベルクソン全集2、白水社、二〇一一年、一二頁。
- (62) アンリ・ベルクソン『意識に直接与えられたものについての試論』竹内信夫訳、新訳ベルクソン全集1、白水社、二〇一〇年、一〇二頁。
- (63) ベルクソン『物質と記憶』九頁。
- (64) Kandinsky : Der Gelbe Klang. S. 226 / 《黄色の響き》一九一頁。
- (65) Ibid. / 同上。
- (66) Ibid. S. 228 / 同上、一九二／一九三頁。
- (67) Ibid. S. 228 / 同上、一九三頁。

- (68) 「第一景と同じ」という語句がある。Ibid., S. 229 / 同上 一九四頁。
- (69) Ibid., S. 229 / 同上 一九四頁。
- (70) Kandinsky: "Über das Geistige", S. 93.
- (71) Kandinsky: Der Gelbe Klang, S. 229 / 《黄色い響き》一九四頁。
- (72) Hans K. Roethel und Jean K. Benjamin: Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1. 1900 - 1915. München: Verlag C.H. Beck, 1982, S. 294. Abb. 326.
- (73) 本稿では充分に利用することがかなわなかったが、小林奈央子が日本語とドイツ語でカンディンスキーの初期舞台コンポジションについて次の啓発的な著作を書いている。『青騎士の誕生——カンディンスキーの舞台芸術』早稲田大学出版部、二〇一一年 / Nozoko Kobayashi-Bredenstein: Wassily Kandinsky's frühe Bühnenkompositionen. Über Körperlichkeit und Bewegung, Berlin / Boston: De Gruyter, 2012. 彼女はカンディンスキーの初期舞台コンポジション四作品を通して一貫した主題と物語が隠れていると考え、キリスト教図像学等を駆使してその仮説の解明におおむね成功していると思われる。たとえば《黄色い響き》はその草稿《巨人たち》を中心に日本語版では次のようにまとめられる。「《巨人たち》は、預言者たちの物語である。各景は、旧約聖書におけるメシアの誕生と救済についての預言から、その成就までを遂行する。第Ⅰ景では偉大な精神体としての預言者たちが巨人として現れ、神の座を守るケルビムの姿に始まる幻想をバスの声で語る。第Ⅱ景では広まった信仰とその弾圧が描かれる。《黄色い響き》に登場する黄色い花は、預言における救世主と、その到来を待つ信仰に篤いシメオンを表す。第Ⅲ景では地上の聖所エルサレムの情景が現れ、預言者たちが見守るなか、ダビデを筆頭に民の輪舞がくりひろげられる。輪舞は地上の楽園の成就を象徴する。ダビデはイエスが旧約聖書から続く預言の正統な継承者であることを示す。第Ⅳ景では預言のとおり誕生した幼子イエスが神殿を訪れ、老人シメオンは聖霊の力でイエスが救世主キリストとなることを預言する。老人はすでに本来の寿命を超えているため、肉体は影として黒い身体像で表される。少年イエスもまた本来神性をそなえ、肉体は影の役割しか持たないため、黒い少年として表された。第Ⅴ景で肉体を失ったキリストの精神は黄色い巨人として浮かび上がる。巨人は磔刑だけでなく、信者に救済を告げる聖十字架称賛の図像と同化し、救済の預言がここに成就したことを示す」(二七八頁)。しかし本稿における関心はイメージの演劇としての舞台コンポジション《黄色い響き》に絞られており、右のキリスト教的解釈にしばられるものではない。
- (74) またカンディンスキーのガラス絵《万聖節》(「まの "Allerheiligen I" (1911), in: Roethel und Benjamin: Kandinsky,

Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1. S. 397. Abb. 412 を参照<sup>80</sup>。

- (75) Wassily Kandinsky : Über das Theater / Du Théâtre / O Teatpe. Herausgegeben von Jessica Boissel. Köln : DuMont, 1998. S. 50.
- (76) "Das bunte Leben", in : Der frühe Kandinsky 1900 - 1910. S. 46. Tafel 1.
- (77) Jelena Hahl-Koch : Kandinsky. S. 84.
- (78) Ibid., S. 92.
- (79) Kandinsky : Rückblicke. S. 37.
- (80) Ibid.
- (81) Ibid.
- (82) Ibid.
- (83) Frank-Manuel Peter / Rainer Stamm (Hg.) : Die Sacharoffs. Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters. Köln : Wienand Verlag, 2002. S. 35. のちにサカロフの妻になったクロティルド・フォン・デルプは、一九一〇年 シェンヒェン芸術座の浮彫舞台でM・ラインハルトの演出により踊ったという。S. 98 を参照。
- (84) "Hamlemaschine". Thalia Theater, Hamburg, 1986. (Video)
- (85) モスクワ芸術座の創始者の一人スタニスラフスキーは自然主義リアリズムから出発しているが、この度量の広い人物はそのような次元をはるかに超えた演劇人であった。その点は、自伝『芸術におけるわが生涯』全三冊(岩波文庫)と、最近ロシア語から完訳されたかれの演技論『俳優の仕事』全三巻(岩田貴ほか訳、未来社、二〇〇八／〇九年)を読めば判るはずである。

# 図版出典

- 1 クロード・モネ《積み藁》(一八九一年)。Jelena Hahl-Koch : Kandinsky. Stuttgart : Verlag Gerd Hatje, 1993. S. 39. Abb. 32.
- 2 イリヤ・レービン《不意の来客》(一八八四年)。Kandinsky : Die Gesammelten Schriften. Bd. 1. Herausgegeben von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch. Bern : Benteil Verlag, 1980. S. 91. Abb. 14.
- 3 カンディンスキー《裸婦のスケッチ》(一九〇〇年)。おそろへシュトゥックの教室で描かれたもの(部分)。Ibid., S. 103.

- Abb. 27.
- 4 《「ファランクス」展のポスター（一九〇一年）》。Endicott / Helmut Friedel (Hg.) : Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus. Köln: DuMont, 1995. S. 49.
- 5 「カンディンスキーの断片」Max Littmann: Das Münchner Künstler-Theater. München: L. Werner, Architektenbuchhandlung, 1908. S. 24.
- 6 幕で閉じられた舞台正面。Ibid., S. 26.
- 7 F. エルラーによる《「ファウスト」(天上のプロローグ)の舞台装置》。Walter Grohmann: Das Münchner Künstlertheater in der Bewegung der Szenen- und Theaterreformen. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1935. Abb. 19.
- 8 キリシニアの舞踏を踊るサカロフ（一九一〇年）。Frank-Manuel Perter / Rainer Stamm (Hg.) : Die Sacharoffs. Zwei Tänzer aus dem Umkreis der Blauen Reiter. Köln: Wienand Verlag, 2002. S. 21.
- 9 サカロフ（一九一〇年）とアインズレーア・テッラ・ロビン《幼児キリストの礼拝》。Ibid., S. 14f.
- 10 E. A. ブールデル《タンズ・イサドラ・ド・ヴィンセント》（一九一三年）。Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. S. 80.
- 11 《巨人たち》の試演で遣われた色彩・運動・音楽のスコト。Wassily Kandinsky: Über das Theater / Du Théâtre / O Teatpe. Herausgegeben von Jessica Boissel. Köln: DuMont, 1998. S. 57. Abb. 6b.
- 12 クレイグ『劇場芸術』のドイツ語版表紙（一九〇五年）。E. Golden Craig: Die Kunst des Theaters. Übersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus mit einem Vorwort von Harry Graf Kessler. Berlin und Leipzig: Verlag von Hermann Seeemann, 1905.
- 13 カンディンスキー『芸術における精神的なものについて』図表1。Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. Vorwort und Kommentar zur revidierten Neuaufgabe von Jelena Hahl-Fontaine. Einführung von Max Bill. Bern: Benteli Verlag, 2004. S. 93. Tabelle 1.
- 14 コンバシニョンのための色彩素描（一九一〇年）。Der frühe Kandinsky 1900 - 1910. Herausgegeben von Magdalena M.

- Moeller. München : Hirmer Verlag, 1994. S. 98. Abb. 6.
- 15 イェリロの城壁の崩壊。 Kandinsky : Der gelbe Klang. In : Der Blaue Reiter. Herausgeber : Kandinsky / Franz Marc. München : R. Piper & Co. Verlag, 1912. S. 119.
- 16 バビロンの大淫婦。 Ibid., S. 121.
- 17 幼児キリストのガラス絵。 Ibid., S. 125.
- 18 身体のない顔と六枚の羽根で描かれたセラフィムないしケルビム。 Ibid., S. 130.
- 19 魚の切絵。 Ibid., S. 131.
- 20 《多彩な生》(一九〇七年)° Der frühe Kandinsky 1900 – 1910. S. 46. Tafel 1.
- 21 踊るアレクサンドル・サカロフ(一九一二年)° Frank-Manuel Perter / Rainer Stamm (Hg.) : Die Sacharoffs. S. 10.
- 22 H・シユラー作／R・ウィルソン演出《ハムレットマシーン》° ハンブルク・タリーア劇場 一九八六年° robert wilson. miguel morey, carmen pardo. Barcelona : Edition Polígrafa, 2003. S. 123.